

中原中也——その主題と方法・序説

——短歌からダダイズムへ——

佐藤泰正

中原中也におけるその主題と方法を題したが、ことはその詩の根源より発して多岐にわたる。中原における自然、神、カトリシズム、故郷、家、女人、またその詩にしばしば唱われる「空」や「人」、供の孕む独自のイメージ、さらには「自然詩人」ならぬ「人間詩人」を自称しつつ語る独自の詩観などふれるべきことは多い。しかしここではひとまず初期の短歌から「ダダイズム」、さらには「道化」の発想に至る転移の相をめぐって序説的考察としたい。

一

近代の詩人たちの多くがそうであったごとく、中原の文学的表現も先ず短歌に始まった。その作歌は小学六年の後期から京都の立命館中学に転校する頃（大12・4）まで続き、その数は百余首を数え、歌集「^{すくろの}未黒野」に「温泉集」として二十八首が収められている。地方紙「防長新聞」歌壇への投稿に始まり、「子供の純な感情が大人の如く巧に表現されてゐる」というような評価を得つつ、やがて独自の才能を見せはじめた。その歌には先ず明らかに啄木や牧水などの影響がみられ、人怒りたるあとの怒よ仁丹の二三十個をカリ／＼

中原中也——その主題と方法・序説——短歌からダダイズムへ——

と囁む「△大山の腰を飛びゆく二羽の鳥秋空白うして我淋しかり」など、前者に啄木、さらには「啄木調」というより人間関係に正対した時の感情の高揚を、また後者に牧水、さらには「牧水調」というより人間関係を対象とした時の喪失感」を読みとり、この「高揚と喪失感を両端とする軸」のはざまに、その若年詩の歌の微妙な展開を見るという評者（吉田照生）の論は頷くべく、後年の中原の詩調の振幅をも示唆するものであろう。これらの影響関係は少年時の作歌にしばしば見る常套ともいふべきところだが、同時にそこにはすでにこの詩人独自の発想がみられる。

たゞジツと聞いてありしがたまらざり姿勢正して我いひはじむ
大河に投げんとしたるその石を二度見られずとよくみいる心
静かなる河のむかふに男一人一人の我と共に笑みたり
これらの歌にみる鋭い意識の屈折、
地を嗅ぎてももの漁る犬のその如し夕の公園に出でては来しが
蚊を焼けどいきもの焼さしくさみせず悪きくさみのせざればし淋
我が心我のみ知る！といひしまゝ秋の野路に一人我泣く
これらに見る疎外感や一種屈折した欠如感、さらには

人みなを殺してみたき我が心その心我に神を示せり

世の中の多くの馬鹿のそしりごと忘れ得ぬ我行るを知れり

などの「見神歌」にみるこの詩人独自の内觀の志向の深きなどは、すでに評家の指摘するところでもある。しかしこの短歌という器がこの詩人にとっていかなる自己表現、また自己解放の具たりえたかについては、ことは必ずしも単純ではあるまい。

午前の十時頃、自分は北庭に作文の材料をあつめに出た。／＼はてつてゐない。たゞ白雲が綿のやうにプアプアたゞようて居た。そのすきまからはチョイ／＼青雲がのぞきこんで居た。／＼龜山のつき出たところの木のすきから白い陽のもれてくるのはつめたき空気を一層つめたくなるやうに思はれた。／＼風としては別になが折々やさしくつめたき風がふいてきてくちびるをつめたたくし。そのたびにうづらうが少しゆれた。略（「初冬の北庭」）

この小学六年時の作文にみる感性の微妙な屈折と揺れは、短歌よりも詩と散文のなかに位置するものであり、若年ながらその感性と理念の蕩揺は、ひそかにその本来の表現の場を無意識裡にも求めていたはずである。「蕩揺」とはほかならぬ詩人自身のいうところであり、すぐれた芸術というものは感覚を透して「理念（情緒をも含めて）」を「蕩揺させてみせるもの」だが、短歌、俳句、新短歌の類、即ち詩人自身名づけていう「一呼吸詩歌」はこれを表現できず、「人一人の仕事となる性質のもの」（「新短歌に就いて」）ではないという。

短歌論としては後年のものであり、いささか偏狭な見解ともみえるが、しかしここには中原の詩業に一貫する詩法の骨格が語られ、

廻つては初期短歌にもおのずからつながるものであろう。やがて京都時代の「ダダ」の出会いにその「蕩揺」の世界は始まるわけだが、その短歌がすでに用法の限界をみせながらも、詩歌は「理念」の「蕩揺」なりという詩人独自の詩法のありかをかいまみせていることは見逃せまい。

二

この「一呼吸詩歌」なるもの、即ち短詩型への批判に対して、朔太郎の伝統詩歌観はいかにも対照的である。「今日単に『詩』といへば純粹の抒情詩を意味してゐる。そしてそれが純粹であるが爲には、益々以て詩形が短縮する必要が迫つてゐる。（その理由は、一方から散文が、どしどし詩の領域に食ひこんでくるからだ。）この世界的風潮から押して考へるに、我が国の和歌や俳句やは、その詩形の最小限を示すことに於て、正に抒情詩の未來主義に属してゐる。」「約言すれば、和歌、俳句の短詩形は、正に抒情詩の未來詩であり、日本が世界に誇り得る最高の芸術である。」「

これは「短詩形芸術を如何に觀るか」（大11・9）と題した一文であり、「青猫」の詩篇が書きつがれたあとの頃のもののだが、この詩観はさらに十年余の後、「氷鳥」（昭9・6）刊行の時期に至るまで一貫してつながる。「芸術としての詩が、すべての歴史的發展の最後に於て、究極するところのイデアは、所詮ポエジイの最も單純なる原質の实体、即ち詩的情熱の素材純粹なる咏嘆に存するのである。（この意味に於て、著者は日本の和歌や俳句を、近代詩のイデアする未來的形態だと考へて居る。）」とは、「氷鳥」自序として

みずからいうところだが、口語自由詩の確立といわれる「青猫」から文語詩調の「水鳥」へと詩風は一変するが、そこに一貫するこの伝統詩観は注目すべきものがある。

これは朔太郎詩の展開を解くひとつの鍵でもあるが、いまその仔細についてふれる余裕はない。ただいづれにせよ、短詩型を近代詩の目指すべき「未来主義」、あるいは「未来的形態」とみる朔太郎に対して、このような「一呼吸詩歌」をもってしてはついに理念の「蕩揺」、動態を表現しえずとした中原の詩観は、さらに注目すべきところであろう。これは中原のいう「自然詩人」か、「人間詩人」かという問題、さらには詩型や韻律をどう考えていたかという問題にもかかわるところだが、これはまた後にふれてみたい。ただ、いまひとつの注目すべきものとして「短歌」から「詩」へという移行の問題があるが、朔太郎や賢治らに、あるならかな移行のかたちが見られるとすれば、中原にはある画然たる断絶がある。

たとえば朔太郎の場合、その短歌歴は明治二十五年、十六歳の頃から大正二年末あたりまで十余年にわたっており、先ず与謝野晶子への心酔にはじまる晶子調、続いては啄木や白秋らの影響がみられる。(このあたりの消息については萩原隆「若き日の萩原朔太郎」や大岡信「萩原朔太郎」近代日本詩人選10、共に筑摩書房刊)などが参考となる)。その作歌の中期から末期にかけて個性的な歌を引けば「八拳もて石の扉をうつ如き愚かもあへて君ゆゑにする」
△我が肺にナイフ立てみん三鞭酒柱ぬく如き音のするべし
△屈折から、△なにごとくも花あかしやの木影にできみ待つ春の夜にしくはなし
△しなだれてはにかみくさも物はいへこのもかのもの逢

中原中也——その主題と方法・序説——短歌からダダイズムへ——

曳のそら△ふきあげのみつこのぼれをいのちにてそよぎて咲けるひやしんすかな△など最末期の作にみる優婉な歌調にふれて、ここには白秋の「桐の花」などの影響とともに、さらに意識的な古風さが装われ、つまり「これらは近代の景と情の上にふうわりとかぶせられた八代集的な装いではないのか」と大岡氏はいう。

「いわば萩原朔太郎は、彼の短歌時代の終焉と抒情小曲の開始とがまさにぴったり重なり合うこの大正二年春という時期に、白秋の「桐の花」を右手にし、小倉百人一首や『新古今集』を左手にして、独特なやり方で、みずからの短歌制作の最後の仕上げをしていたので」あり、その試みに、おのずからに古歌にもかよう「ある種の虚構の雰囲気」や「物語の雰囲気」をも生み出すこととなる。こうして「朔太郎は和歌のこういう要素の有効性を試しつつ、それが内包している虚構性、物語性の必然に従って、短歌形式から抒情小曲の形式へと進みでる以外になかったので」あり、「そこには確乎たる首尾一貫性があり、論理の必然があった」という。△しののめのまだきに起きて人妻と汽車の窓より見たるひるがほ△というこの作歌最終期の歌と小曲集中の「みちゆき」「朱榮」大2・5、改題「夜汽車」の——△有明のうすらあかりは△硝子戸に指のあとつめた△／ほの白みゆく山の端は△みづがねのごとくしめやかなれども△まだ旅びとのねむりさめやらねば△つかれたる電燈のためいきばかりこちたしや。△あまたるきにすのほひも△そこはかとなきはまきたばこの煙さへ△夜汽車にてあれたる舌には他しきを△いかばかり人妻は身にひきつめて嘆くらむ。△と唱い、△まだ山科は過ぎずや△空気枕の口金をゆるめて△そつと息をぬいてみる女ごころ△

ふと二人かなしさに身をすりよせしものめちかき汽車の窓より外をながむれば／ところもしらぬ山里に／さも白く咲きてゐたるをたまきの花。Vと終結部へ転じてゆく詩句の展開が、先の短歌にくらべて「遙かにすぐれていることは言うまでもないが、「この記念すべき小曲（集）が大正二年にこうして誕生するためには、たしかに彼の十余年の短歌史が必要だった」のだと大岡氏はいう。

この短歌から詩へという殆ど地続きの移行はまた、初期の賢治にもみられるところである。賢治の作歌は十五歳（明44）の頃から大正十年、二十五歳の頃まで十年余にわたって続き、その数も千首近くに及ぶが、その移行は短歌↓短唱（冬のスケッチ）↓詩（心象スケッチ）という経路をたどる。すでにその短歌に——ハゆがみひがみ窓にかゝれる曇焦げの月われひとりねむらずげにものがないしVハちばしれるゆみはりの月わが窓にまよなかきたりて口をゆがむるVハ鳥さへもいまは暗かねばらばしれるかの一つ目はそらを去りしかVなど、賢治独自の感性の屈折がみられ、やがて短歌から賢治が「冬のスケッチ」と呼ぶ短唱形式に移り、さらにハ心象スケッチVと呼ぶ独自の詩法に転移する。そのあたりの特徴を短歌的抒情と韻律から、やがて独自のイマーシュ形成へと変ってゆく推移にしばってみればどうか。

たとえばハかがやきの地平の紺もたよりなし熱のなかなるまぼろしなればVからハ地平線／かゞやきの紺もいかにせん／透明薔薇の身熱より来しなればVへと転じ、ハあまりにも／こゝろをいたみたればVいもうとよ／やなぎの花も／けふはとらぬぞ。Vからハけふはぼくのたましひは疾み／鳥さへ正視ができない／あいつはちやうど

いまごろから／つめたい青銅の病室で／透明薔薇の火に燃される／ほんたうにけれども妹よ／けふはほくもあんまりひどいから／やなぎの花もとらないV（恋と病熱）へと転じてゆく。この転移はすでに短歌的韻律のなかに閉じこめられていた硬質なイマーシュ意識の屈折からの、おのずからの解放ともみられるが、評家もいふごとくその短歌的表現自体のおのずからに孕む散文性、言わば「ことがらを、順直平明に叙述する散文の一片に、わずかに音数律の衣をきせたといった印象をぬぐうことはできない」（岡井隆「宮沢賢治短歌考」）賢治短歌の本質にその要因はあろう。

賢治もまた移るべくして詩へと移行したと言つてよい。朔太郎と言ひ、賢治と言ひ、その特性はかなり異なるが、ともにその短歌から詩への移行には「論理の必然」があり、「首尾一貫性」があった。しかし中原にあったものは「論理の必然」ならぬ逆転であり、短歌から詩への飛躍には大きな断絶があった。言うまでもなくそこに介在するものはダダイズムとの出会いである。それは詩法の変革であるとともに、そのハ存在Vそのものの変革を、自己解放を促がした。彼はこの出会いの遇然を必然と化した。いや、彼の資質がそれを招きよせたといつてもよい。ダダの水脈はその生涯をつらぬき、彼の詩法を決した。

三

中原の詩はダダとの出会いから始まる。ダダイズムはいうまでもなく第一次大戦の社会的混乱のなかからヨーロッパに生まれた芸術革命運動であり、わが国でも大正なかば、正確には大正九年八月十

五日、「万朝報」に掲載された「享楽主義の最新芸術——戦後に歓迎されつつあるダダイズム」(紫蘭)、「ダダイズム一面観」(羊頭生)がその最初の紹介とみられるが、これに触発された高橋新吉の「ダダイスト新吉の詩」(大12・2)はその最もあざやかな詩的実験であり、中原の詩的開眼はこの詩集との出会に始まる。

「大正十二年春、文学に耽りて落第す。京都立命館中学に転校す。生れて始めて両親を離れ、飛び立つ思ひなり。その秋の暮、寒い夜に丸太町橋際の古本屋で『ダダイスト新吉の詩』を読む。中の数篇に感激」(「我が詩観(附詩的履歴書)」)とあるように、この早熟な少年に強烈な生活上の解放感を与えたとともに、ダダとの感応は以後の詩法を決する、ある本質的な側面を孕んでいたはずである。

その巻頭の「断言はダダイスト」にいう—— $\Delta D A D A$ は一切を断言し否定する $\vee \Delta D A D A$ は一切のものに自我を見る/空気の振動にも 細菌の憎悪にも 自我と云ふ言葉の匂ひにも自我を見るのである $\vee \Delta$ 神はオールマイテイだとクリストが言つた/ $\Delta D A D A$ は一切のものがオールマイテイだと断言する だからオールマイテイは 一燭の電球をオホーツク海に投じても 底の方で時々灯つてゐるやうなものだと断言する $\Delta D A D A$ は一切を否定する 無我を突き推く 粉々に引き裂く 無二無三になつて無の所で無理な小便をする 仏陀は其処から蟻ほど退く事が出来なかつた $\vee \Delta D A D A$ は滞る所を知らない $\Delta D A D A$ は一切を擁護する $\Delta D A D A$ は聳立する $\vee \Delta D A D A$ は一切に拘泥する 一切を逃避しないから $\vee \Delta D A D A$ は一切のものを生産し分裂し綜合する $\Delta A D A$ の背後には一切が陣取つてゐる $\vee \Delta D A D A$ 位卑屈なものもない 猛烈な争闘

中原中也——その主題と方法・序説——短歌からダダイズムへ——

心を腰にブラ下げてるから瞬時も絶え間なく彼は爆発し粉砕し破壊しつづける 一切のものが $\Delta D A D A$ の敵だ \vee ——このダダ宣言がひとり高橋のみならぬ、中原の詩観、詩法と深く通底することは明らかである。

「私のダダは、仏教の擬装したものである」と高橋新吉はいう。また「第一次大戦の終りに、西欧の崩壊に拍車を掛けるダダといふ木馬が、反逆の牙を削いて奔り出した。私はアジア人として誰よりも早く、此の木馬の轡くまわを捕へた。トロイ戦争の木馬の腹ほどに、ダダイズムが充実したものでなくて、狂熱の手綱をゆるめるとそれが、秩序の解体に過ぎない事がわかつた」(「自伝海の中より」)ともいう。「高橋は最も真実を要求する人間であつた。さうして彼自身亦真実であり真剣であつた。——それがその、何と言はうか、つまり高橋流に真実であり真剣であつたのだ。氣質として彼は理想家であつた。彼の作品のなかには見せびらかさない、真実感が切なく輝つてゐる。前世紀のデカダンが美を食つたのに対して、高橋は真実を——人間にはどうしてもつかみ切れない真実を貪り耽つて、さうしてその結果めちやくちやになつてゐる。——それに因つて、理想家高橋は深い現実家と亦一時相通じてゐる。」「彼は身をもつて書いただけだ。妙に燻つたへんに歪んだ心臓を取出して見せたのだ。高橋の文字のなかには気まぐれらしい出鱈目はあつても虚飾といふものは寸毫もない。」とは佐藤春夫がその序文(「高橋新吉のこと」)「ダダイスト新吉の詩」に評するところだが、これが中原に向けられた言葉であつたとしても、さして不思議ではあるまい。

中原自身もまた高橋を評して「こんなやさしい無辜むこな心はまたと

ないのだ。」「高橋新吉は私によれば良心による形而上学者だ。彼の意識は常に前方をみてゐるを本然とする」という。また「彼の詩のモチーフはヒュマニテイではなく、言はず、『俺は全てが分つて生きてゐるのに、人には分らないで俺と同一平面上にゐる。』といふこととのやうだ。彼の詩が扱つてゐるものは何時も普遍的なものだが、それを扱ふ動力は私的感情だ。」という時、それは高橋を語ることもに殆ど中原自身を語るものでもあろう。「彼が考へることは彼の良心を自覺的にするだけで、だから彼はその自覺的になつた良心でする経験、即ち修得物を詩にすればよいのだが、彼は余りに美事に考へたので、考へたことをその儘詩の中に持ちだしたいといふ欲望があるやうだ」という時、それは自戒をも含めたその技法への保留ともみえるが、しかしその認識を集約して、まさに「彼は行為の前の義務——認識——の上で実に目覚ましい詩人なのだ」という詩、彼はたしかに得難いひとりの先覚者を見ていたはずである。

この批評がやや後年（昭2・9）のものであるとしても、中原がダダ詩人高橋との出会いから得たのは時流としてのダダを超えたものであり、彼は殆ど無意識のうちに己れの裡なる鉱脈に感応する何かを発見したと言つてよい。逆にいえば高橋新吉自身もまたその資質によつて、いやおうなくダダと直面したといえる。しかし、この必然はまた時代の必然でもあつたはずである。

「ダダはある一つの芸術にのみ限られてはならない。新吉の詩は彼の生活で、宗教で同時にまた哲学である。／金山出石寺に彼が御小僧をしてゐた時に大蔵経を片端から読破して、ダダの精神を体得し、それをステルネルに翻訳して、舐瓜詩を制作したのだ。」「彼はダダ

の精神を最初に最も強く、深く把握した日本に於ける先覚者だ。」とは、「ダダイスト新吉の詩」の編纂者、辻潤の言葉だが、彼はこの跋文を——「現代は危機に瀕してゐた。新興精神のペンデュラムは益々大きく、強く振動して、不安と激動の濁流を滔天させずには置かないであらう」という言葉をもつて結び、これもまたひとつの時代の子であることを語つてゐる。

たしかにこの大正期後半は詩的変革の氣運の隆興した時期であり、その運動は広く「新興文学」の名をもつて呼ばれた時期である。「ダダイスト新吉の詩」が登場し、中原がこれに出会つた大正十二年は言うまでもなく関東大震災の年であり、詩壇的には朔太郎の「青猫」（一月）、白秋の「水墨集」（六月）、金子光晴の「こがね虫」（七月）などすぐれた詩集が出ているが、同時にこれを包む時代の潮流はこの年一月、萩原恭次郎、壺井繁治、岡本潤、川崎長太郎らによつて創刊された「赤と黒」がその宣言にいう——「詩とは？ 詩人とは？ 我々は過去の一切の概念を放棄して大胆に断言する！ 『詩とは爆弾である！ 詩人とは牢獄の固き壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である！』」という言葉の示すごとく、大きな変革の氣運を孕んでいた。この先導者としては「日本未来派宣言運動」（大10・12）の提唱者平戸廉吉があり、「私の未来主義は理論ではなく、「ただ動く瞬間の『生活』そのもの」だというその「直情主義」が、「ただ、今私にあるものは、直行的なる一切のものに過ぎない！ 一種の動力的熱量に過ぎない！」と、後の詩集「死刑宣告」（大14・10）の序にいう萩原恭次郎や高橋新吉らに深い影響を与えたことは明らかである。この生涯を窮乏と肺患によつて苦しみつ

二十八年の短い生涯を閉じた詩人の病床末期の凄惨な姿を「しんD A廉吉」などの詩篇に深い痛恨の想いをもって描きつつ、高橋は往時を回顧して「私は廉吉の後塵を拜することを、快ろよしと、しなかつたので、自分は、ダダイズムで、飽くまで行かうと思つた」(『ダガバジシキチ物語』)と語っているが、平戸の彼に遺したものは深い。

四

やがて遅れて来た青年としての中原とダダとの出会いが始まる。中原が高橋新吉の詩集から得たものが「放浪者の新生活感覚」であり、「詩法における否定的な主観の強度」であり、さらにはその接触が「八家」からの決定的な脱走を行う(吉田隼生「評伝中原中也」)契機となったことは確かだが、同時にまた評家もいごとく平戸廉吉のいう私の「未来主義」とはいかなる「理論」でもなく、「ただ動く瞬間の『生活』そのもの」だという宣言に、「自己の内的な必然にもとづいて形式を探究していこうとするこういう姿勢に芸術前衛の正当な精神をみることが出来る」(大岡信「昭和詩史」)とすれば、中原が平戸―高橋と続く系譜のなから汲みつくしたのもまた、この内的必然への誠実であったと言つてよからう。

ダダイズムはやがて社会芸術派とモダニズム芸術派に分岐し、昭和初年に至つて衰退してゆくが、中原の赴くところはそのいずれでもなかつた。社会芸術派の赴くところが後の中原の言葉でいえば八呼気V的表现であるとすれば、彼のそれは八吸気Vであり、モダニズの意匠や感覚の拡散に対しては、彼ははるかに内面的な、己れの

裡なるドラマに固執してゆく。その最初期の習作的ダダ詩篇とは何か。

そのひとつに恋の情念の屈折があり、その背後には長谷川泰子との生活がある。中原より三歳年長の泰子は広島島の出身で、女優を志し、「大空詩人」と称する永井叔に連れられ上京したが、大震災に会い、永井とともに京都に移り、表現座という小劇団に属していた。永井は松山の生れであり、関西学院ほかの神学部を転々とし、やがてキリスト教的反戦主義者にしてアナキストともいふべき放浪詩人となるが、彼はまた「ダダイスト新吉の詩」の編者辻潤とも親しく、中原が「この放浪詩人を通して」「ダダイストの詩に親近感を持つ可能性は十分にあつた」(村上護「中原中也の詩と生涯」)と思われる。中原がこの永井の紹介で泰子を知つたのは十二年の暮であり、翌十三年の四月から二人の同棲生活が始まる。

十七歳の少年と女優の卵との「奇妙な共同生活」が始まるわけだが、泰子は後に「私のほうが年上だけど、中原は兄のようにも父親のようにもふるまい」「中原は私の行くところ、たいていどこにでも現われて、いつてみれば保護者みたいな存在でした」(長谷川泰子述・村上護編「ゆきてかへらぬ―中原中也との愛」)と回想している。また「中原との生活は、気の滅入るような淀んだところもありましたが、詩を詠んでくれるときには、なにか美しいもの、胸に響くものがあつて、自然に涙を流したこともありました」という。同時に「その頃はまだ性に無頓着で」「中原の求めるままに、身体をまかすのはつらく」「自分の生活があまりにみじめに思えて、気の滅

入ることが多く」あったという。

この微妙な親和力と異和は、たしかに初期の習作的詩篇にも色濃くにじみ、その多くは男女の微妙な異和を語っている。その痕跡は、当中原が「ダダの手帖」と呼んでいた二冊のノートは残っておらず、わずかに河上徹太郎が「中原中也の手紙に引用した「タバコとマントの恋」「ダダ音楽の歌詩」など三篇と「ノート1924」と呼ばれる詩帖に残る約五十篇の作品群に見ることが出来る。そこには男を苦しめる△正直過ぎ親切過ぎ▽「恋の後悔」る女の性癖や女の△空想▽癖（「不可入性」）が難じられ、△多面体▽としてのダダイストを受け入れえず（「ダダイストが大砲なのに」）、その悲哀や△威厳▽を理解しえぬ女の偏狂が（「呪咀」）咎められる。

こうして△ツツケンドンに△女は言ひつぱなしに出て行つた▽（「ツツケンドンに」）、あるいは△女△自分は道草かしら△女は摘草といふも勿体ないといつた△俺は女の目的を知らないさうだ△原因なしの涙なんか出さないと自称する女から言はれた▽△女は△鉄△を壘の上に出したまゝ△出て行つた▽（△女）△などの詩句があらわれ、微妙な現実感を漂わす。この未刊の初期詩篇を讀み進んでゆくと、はじめのダダ的な手法や寓意の飛躍的な抽象性がしだいに稀薄になり、この「△ツツケンドンに」という詩篇のあたりから△女△よという呼びかけとともに、現実の異和と倦怠の一種屈折したおりのごときものがにじみはじめ、後の中原独自の詩法の基調のごときものが見えかくれて来る。

と同時にまた一面、さらに注目すべきものとしては彼が詩のなか

で、その詩法そのものを問いつめ、確認しようとしていることである。△成程△共に発見することが楽しみなのか△さうか、それでは俺に恋は出来ない△お前を知る前既に△お前の今後発見することを発見しつくしてゐたから▽（△成程）という。この女との異和を語る口調や昂言はいかにも中原らしいが、その詩法への問いもまたこれと無縁ではない。△百科辞典を引き廻し▽（△テンピにかけて）△て何の詩が書けるかと言ひ、△自然が美しいといふことは△自然がカンヴァスの上でも美しいといふことか△（△酒は誰でも酔はず△）と問う。△尊皇はたゞ△道中にあり▽（△一度）、△過程に興味が存するばかりです▽（△過程に興味存するばかりです）という。△有限の中の無限は△最も有限なそれ▽であり、△集積よりも流動が△魂は集積ではありません▽（△同）という。

この無限に流動し、過渡なるものとしての△存在▽への認識、いや認識そのものをも過渡なるものとして見すえる詩人の眼は、その流動する意識そのものの変転のゆえに逆に、一切の現実、歴史的材料を相対化しつつ、詩人が直指する△命名▽の根源性を顕示する。こうしてダダの詩法そのものを詩の主眼と化してみせる。

△名詞の扱ひに△ロゼツクを忘れた象徴さ△俺の詩は△宣言と作品との関係は△有機的抽象と無機的具象との関係だ△物質名詞と印象との関係だ△ダダ、つてんだよ△木馬、つてんだ△原始人のドモリ、でも好い△歴史は材料にはなるさ△だが問題にはならぬさ△此のダダイストには△古い作品の紹介者は△古代の棺はかういふ風だつた、なんて断り書きをする△棺の形が如何に変わらうと△ダダイストが△棺」といへば△何時の時代でも△棺」として通る所に△ダダ

の永遠性がある／だがダダイストは、永遠性を望むが故にダダ詩を書きませぬV（「各詞の扱ひに」）。——すでに詩人のいうところは明らかだが、一切のロジックや概念、さらには言葉の指示的機能や意味をも否定しつつ、なおその「命名」の根源性、永遠性をいう時、その発語の主体、いや、現場とは何か。

△ダダVとは、△原始人のドモリVだと言つてもよいという。恐らくこの詩法のありよう、ひとつの△宣言Vを△作品Vそのものとして語るところに、次のような詩篇が示される。

△認識以前に書かれた詩——沙漠のたゞ中で／私は土人に（たゞ）訊ねました／「クリストの降誕した前日までに／カラカネの／歌を歌つて旅人が／何人こゝを通りましたか」／土人は何にも答へないで／遠い沙丘の上の／足跡をみてみました。／泣くも笑ふも此の時だ／此の時ぞ／泣くも笑ふもV（「古代土器の印象」）

初期作品、『ノート1924』の中でもすぐれた一篇としてしばしば引かれる作品だが、すでに明らかでもあろう、ダダの志向はおのずからに詩人を詩的生成の始源の場、詩人のいう△認識以前V△名辞以前Vの世界へと導く。沈黙の瞬後、不意に詩句は△泣くも笑ふもVと道化ぶりに転調してゆく。いや、これが道化ならぬ詩人の生きざるをえぬ詩的胎生の場であるとすれば、詩人はしいられてあることの栄光と悲運を予感しつつ、その未踏の場に踏み入るほかはあるまい。爾後その道化ぶりも独自の転調の身ぶりも、ダダの水脈はそのすべてに底流し、そのカトリシズムの受容にもからんで両者は一種ねじ合わされつつ、特異な詩法を顕示してゆく。

中原中也——その主題と方法・序説——短歌からダダイズムへ——

△かつて私は一切の「立脚点」だった。／かつて私は一切の解釈だった。V△今では私は／生命の動力学にしかすぎない——自特をもつて私は、むづかる特権を感じます。／かくて私には歌がのこつた。／たつた一つ、歌といふがのこつた。V（「處女詩集序」）——彼はこのように己れの△歌Vの発生を語る。△むづかる特権Vが彼の歌口をひらき、△有限の中の無限は／最も有限なそれVという認識が彼にダダの身ぶりを、道化をしいる。彼の詩法の特性、またその輝きとは、この△絶対Vと△相対V、求心と遠心の二者一元ともいふべき錯綜、点滅にあると言つてもよからう。

五

中原におけるダダが、まさに彼のこの根源的志向と△有限の中の無限Vとしての△最も有限なそれVの認識にかかわるとすれば、ダダとは単に初期の詩篇を彩る紋様や技法に終るものではあるまい。その神への謙抑がしばしば神に替つて歌う傲慢と解され、論断されるのも、△信Vの背後にひそむダダの志向の介在を示すものである。△ダダイストは、永遠性を望むが故にダダ詩を書きませぬVという逆説は、その言葉通り詩型の底に深く伏流しつつ多様な紋彩を描き出していった。この意味で晩期の絶唱ともいふべき「一つのメルヘン」も、『ゆきてかへらぬ』などの詩篇にも、「ダダイズムという生の自己破壊を感覚的に統一した」詩法の成熟、「ダダイズムの完成」（吉田鯉生）をみるという指摘も頷くべく、中原におけるダダの意味が改めて問いなおされねばなるまい。

△タバコとマントが恋をした／その筈だ／タバコとマントは同類

で／タバコが男でマントが女だ▽（「タバコとマントの恋」）、△ウハキはハミガキ／ウハバミはウロコ／太陽が落ちて／太陽の世界が始まつた▽（「ダダの音楽の歌詞」）——これらは初期ダダ詩篇のなかでもしばしば引かれるものの一節だが、たしかにこれらのいづれもが△ダダ音楽▽につけられた△歌詞▽というべきものである。ダダ的理法がいかに明快に表現されているが、しかし中原にとつてこれはやはり作品以前のものであつたと思われる。すでに見た「ノート1924」のなかから、彼が「山羊の歌」に収録した唯一の作品として巻頭の「春の日の夕暮」があるが、そこでは△ダダ音楽▽の△歌詞▽ならぬ、中原独自の△音楽▽のなかにダダ的△歌詞▽が収録され、その詩的情感のなかにみごとに溶解してゆくさまを見ることができよう。

△トタンがセンベイ食べて／春の日の夕暮は穏かです／アンダー
スローされた石が蒼ざめて／春の日の夕暮は静かです　／吁！
△山手はないか——あるまい／馬嘶くか——嘶きはしまい／
ただただ月の光のスメランとするまゝに／従順なのは　春の日
の夕暮か　／ポトポトと野の中に伽藍は紅く／荷馬車の車輪
油を失ひ／私が歴史的現在に物を云へば／嘲る嘲る　空と山と
が　／瓦が一枚　はぐれまじした／これから春の日の夕暮は／無
言ながら　前進します／自らの　静脈管の中へです▽
ここから「山羊の歌」ははじまるわけだが、ここにはたしかに評
家のいう「或る固有の音調」（秋山駿「知れざる炎」）ともい
きものがにじんでいる。彼がダダから、高橋新吉の詩との出会い
から掴みとつたものの底にあつたものは何か。「高橋新吉／まあなん

と調子の低い作品を作したのだらう！／世界で一番調子の低い！
／それが、彼の素晴らしき！」（日記、昭2・2・5）とは中原のい
うところだが、「調子の低い」こと——それが彼の求めたものであ
り、生の綱領であつた。調子の低い。それこそ彼の魂のリアリテ
ィを知らせるものであり、「それはまた彼の詩集を一貫して貫く、
堅持された詩法であつた」（同）という評家の指摘は頷くべきもの
がある。この「低い調子」こそは「彼の生命のリズムによく似
たものであるとともに、彼が言葉ならぬ△存在▽そのものの底か
ら、あの△有限の中の無限▽としての、△最も有限△なるものとし
ての△我▽の認識から歩みはじめとする時、彼がいやおうなくえ
らびとらざるをえぬ詩法の帯びる基調音のごときものであつた。

作中△春の日の夕暮▽は擬人化されているが、△無言ながら▽
△前進▽する△春の日の夕暮▽とは、また詩人自身の姿にほかなる
まい。△私が歴史的現在に物を云へば／嘲る嘲る空と山とが▽とい
う対人的葛藤の喩をかかえて、詩人はしずかに△自らの静脈管の中
へ」と△無言▽の△前進▽をはじめめる。ここに中原が「倦怠者の
詩の意志」と題して、△此の時／夏の日の海が現はれる！／思想と
体が一緒に前進する／努力した意志ではないからです▽と唱つた、
同じ「ノート1924」中の詩篇との深い照応を見る評家（吉田隼
生）のすぐれた指摘もあるが、たしかに△無言▽の△前進▽の背後
には△倦怠者の持つ意志▽が感じられ、△思想と体が一緒に前進す
る▽ところから彼の独自の音調が、あの△低い調子▽が生まれ出で
ていることは明らかであろう。こうして詩人の歩行は始まり、「山羊
の歌」の世界があらわれる。

すでにその独自の詩法の所在は明らかだが、同時にダダ的志向もまた晩期に至るまで失われてはいない。角川版「中原中也全集」(昭和42)の編集に際し「その作品を全部読み返し、特にダダ的傾向が、彼の作品の根底にあり、時々顕著に溢出しているのを認めた」と大岡昇平氏はいう。「新発見の『道化の臨終』は Brude Dadaïstique と傍題され」、晩期の作品であることをみれば、ダダは最後まで中原とかかわり、その傍題の示すごとくダダと道化が不離なるものとすれば、中原における道化とは何かが改めて問われねばなるまい。

六

中原における道化とは何か。恐らくそれはダダイズムに始まり、その詩にしばしば繰り返されるあの独自の転調、一種ふしぎな身ぶりのねじれと無縁ではあるまい。たとえば初期の詩篇「春の夜」をみればどうか。

△燦銀なる窓枠の中になごやかに／一枝の花、桃色の花、

／月光うけて失神し／庭の土面は附黒子。／あゝこともなし

こともなし／樹々よはにかみ立ちまはれ。／このすざろなる

物の音に／希望はあらず、さてはまた、懺悔もあらず。／山

度しき木工のみ、／夢の裡なる隊商のその足跡もほのみゆれ。

／窓の中にはさはやかの、おぼろの／砂の色せる絹衣。／か

びろき胸のピアノ鳴り／祖先はあらず、親も消ぬ。／埋みし

犬の何處にか、／著紅花色に湧きいづる／春の夜や。V

この一種ヴェルレーヌ風の敬虔とダダ的飛躍を織りませた詩調の

中原中也——その主題と方法・序説——短歌からダダイズムへ——

なかに——△あゝこともなしこともなし／樹々よはにかみ立ちまはれVという一句の挿入は、殆ど不意打ちのごとくみごとな転調を示す。この背景には明らかに上田敏訳の「海潮音」中の周知の詩篇「春の朝」(ブラウニング)があるとみてよい。△時は春／日は朝／朝は七時／片岡に露みちて／揚雲雀なのりいで／蝸牛枝に這ひ／神、そらに知ろしめす／すべて世は事もなしVという——この終末の部分、初期の未刊詩篇「秋の日」では——△あゝ天に神はみてもあるVという結句となり、「春の夜」では△あゝこともなしこともなしVという詩句に転じているが、詩人はここで一瞬身をねじるようにして、△樹々よはにかみ立ちまはれVと唱う。中原独自の含羞と自虐のパロディとみられるところだが、この含羞から道化の身ぶりに転じてゆく契機として、△あゝ天に神はみてもあるVという△神の眼Vの介在することは注目してよからう。中原における敬虔と道化は、その詩篇をつらぬく二本の柱のようなものだが、それは一見対極とみえて実は背中合せにはりついている。

△ああ、神様、これがすべてでございます、／尽すなく尽さるるなく、／心のままにうたへる心こそ／これがすべてでございます！V(「夏は青い空に……」)と唱い、△神様、今こそ私は貴方の御前に頷つくことが出来ます。／この強情な私奴が、散々の果てに、／またその果ての遅疑・痴呆の果ては、／貴方の御前に頷つくことが出来るのでございますV(「悲しい歌」)という。この真率な告白体が一転すれば——△希はくは、お道化お道化で、／ながらへし、小者にはあれ、／冥福の、多かれかしと、／神にはも、祈らせ給へ(「道化の臨終」)という道化の自画像へと転じてゆくこと

が注目がされよう。

この「Ehude Dadaistque」と銘うたれた「道化の臨終」の書かれた昭和九年には、『骨』『お道化うた』『秋岸清涼居士』『誘蛾燈詠歌』をはじめダダ調の詩篇が多作され、「道化の臨終」の季節（吉田熙生）でもあったが、その多くに死のモチーフが深く流れていることは見逃せまい。△ホラホラ、これが僕の骨だ、▽に始まり、野ざらしとなった自分の△骨▽に対面する幻想上の△僕▽という、この世の時間と非在の時間が交錯しつつ、一種ふしぎなりアリティをかもす「骨」が「洗練された△道化の臨終▽」（吉田熙生）だとすれば、晩期の詩篇「春日狂想」はまさにその△道化うた▽の完成であり、さらにはその詩作を貫く生涯の道化ぶりの頂点に立つものである。この詩篇の絶妙な諸句の展開はみごとというほかはなく、散文でいえば太宰の語り口を想わせるものがあるが、この△愛するもの▽を喪った悲しみを△奉仕の気持▽に生きるほかはないと観じつつ、しかもこの人生との微妙な異和を戯文の体に語り、△ハイ、ではみなさん、ハイ、御一緒に——／テムポ正しく、握手をしませう▽の結句に至るこの詩篇の展開に、人生との「和解」（中村稔『言葉なき歌』）をみるか、和解ならぬ「当惑の体」（分銅惇作『中原中也』）をみるか、論の別れるところだが、△陽気で、担々として、而も己れを売らないこと▽（『寒い夜の自我像』）という倫理的表白のヴァリエーションをみるという評家（中村稔）の指摘は頷くべく、ここでも謙抑と自嘲的含羞の道化ぶりが微妙に点滅しつつ、見事な一枚のタブローを織りなす。

太宰にあっても△道化▽がしばしば語られるが、太宰の道化が対

人関係を基軸とするのに対して、中原のそれが絶対者の視角のなかに身を横たえる対神的基軸に立つものであることは、すでに見て来た通りである。あえて敬虔と道化を盾の表裏と見、二者、一元のものともみるゆえんだが、その含羞の転調がしばしば「春の夜」の七五調や、「春日狂想」の八七調のごとき軽快な韻律を伴っていることが注目される。恐らく中原の詩に多く見る七五調もまた、単なる技法の問題を超えたものであり、その道化やダダ的志向と無縁のものではないはずである。こうして七五の問題においても、ことはその詩法の根源にかかわって来るわけだが、ここでは序説的考察として、ひと先ずこのあたりでとどめておきたい。