中原中也——その主題と方法（二）

—七五調・空・自然などにふれつつ—

佐藤泰正

前回は中原における短歌からダダイズムへの移行を中心に考察したが、今回は中原における独自の七五の律調の意義、その詩にしばしば唱われる〈空〉のイメージの孕むもの、さらにはこれらの根底に横たわる、その独自の〈自然〉に関する考察などについてふれてみたい。

一

中原のあの独自の七五調とは何か。それがしばしば道化の体をとり、また時にメルヒェン風の口調ともなることは知られる通りだが、これを単に小唄ぶりの戯調めいた歌いぶりとのみ片づけることはできまい。そこには中原という詩人の本質に関わる微妙な部分が隠されているはずである。その意味では「中原中也にとってほかならぬ七五調こそが、言文一致の口語体そのものなのだった。中原は七五調で、〈歌った〉というよりは〈しやべった〉のである」（菅谷規矩雄「中原中也の七五調」）という指摘は正しく、また五七調の試みにふれては、その中原が「歌うでもなくしゃべるでもなく〈書く〉とすれば、それは文語体の典雅をもとめての渇望のあらわれいがいになかった」という指摘もまた領くべきところであろう。

『朝の歌』で「方針は立つたが」「たつた十四行書くために、こんな手数がかかるのはとガッカリす」（「詩的履歴書」）とは中原自身の語るところだが、たしかに『朝の歌』や『臨終』などの五七調の試みは、おのずからなる流露や饒舌をせきとめての〈書く〉という労役、中原の言葉でいえば、言葉をなにものかの碑面にきざむことにほかならなかった。〈秋空は鈍色にして／黒馬の瞳のひかり／水涸れて落つる百合花／あゝ こころうつろなるかな〉の詞句に始まる『臨終』の詞調の流れは殆ど完璧だが、しかしこの五七の韻律はモチーフとしての内観には深まらず、ひとつのあざやかなタブローとしての彫琢に終っている。これはまた『朝の歌』にもつながる。

〈倦んじてし 人のこころを／諫めする なにものもなし〉という詞句などは、情調を内観よりも、作品そのものの情調へと押しひらいてゆくものであろう。この場合、五七の韻律がわれならぬ〈人〉という一種婉曲的な言いまわしを引き出すのか、〈人〉というその対象化された距離感をもつ発想が五七のリズムに結びつくの

か、いずれにせよ中原における七五調の持つ、あの伸びやかな主体の声調のひびきは消える。これは藤村詩が七五の軽快な語り口から、やがて五七の内観の重さに転じていったことを思えば逆現象だが、中原のなかにはこの完璧な言葉の彫琢を内側からたえず打ち破ってゆこうとする衝迫があり、彼はあえてそれを押しとどめなかった。

ここで中原が七五ならぬ、五七の韻律を試みた時期をみれば、ダダから『朝の歌』に至る時期にその集中がみられる。「ノート1924」後半にみられるものだが、『無題（緋のいろに心はなごみ）』『秋の日』『（秋の日を歩み疲れて）』『無題（あゝ雲はさかしらに笑ひ）』などがそれである。〈秋の日は　白き物音／むきだせる鋪石(しきいし)の上に／人の目の　落ち去りゆきし／あゝ　すぎし　秋の日の夢〉〈あゝ　いかに　すごしゆかんかな／乾きたる　砂金は頸を／めぐりてぞ　悲しきつゝましさ〉〈涙線をみてぞ　静かに／あきらめに／しりごむけふを／あゝ天に　神はみてもある〉（『秋の日』）、〈秋の日を歩み疲れて／橋上を通りかゝれば／秋の草　金にねむりて／草分ける　足音をみる〉〈忍従の　君は黙せし／われはまた　叫びもしたり〉（『（秋の日を歩み疲れて）』）、さらには〈すぎし日や胸のつかれや／びろうどの少女みずもがな／腕をあげ握りたるもの／放すとよ　地平のうらに〉〈心籠め　このこと果たし／あなたより　白き虹より／道を選び道を選びて／それからよ芥箱(ごみばこ)の蓋〉（『無題（あゝ雲はさかしらに笑ひ）』）——などの詞句をみれば明らかであろう。

ここには秋の日の寂寥感や倦怠とからんで、失意の底から〈あきらめ〉をもって立ち上り、新たな〈道〉をえらびとろうとする詩人の微妙な心意のはたらきと息づかいがみえて来る。これを先にも引いた『無題（緋のいろに心はなごみ）』後半の——〈自らを恕(ゆる)す心の／展(ひろが)りに女を据ゑぬ//緋の色に心休まる／あきらめの　閃(ひらめ)きをみる〉という詞句、さらには続く〈静けさを罪と心得／きざむこと善しと心得//明らけき土の光に／浮揚する／蜻蛉(あきつ)となりぬ〉という部分を重ねれば、すでにその語るところは明らかであろう。この当時長谷川泰子が小村秀雄のもとに去り、中原自身の言葉でいえば〈口惜しき人〉となったその苦しみから立ち直ってゆこうとする、その微妙な心理の湯揺がこれらの詩句にみられるわけだが、〈静けさを罪と心得／きざむこと善しと心得〉という時、現実の無為と倦怠から言葉をきざむ詩人の行為に自己恢復の道を賭けんとする、その姿勢はあざやかに読みとれよう。

恐らくここから『朝の歌』へは一筋道だが、七五のおのずからなる発語とは異なり、あえて五七の言葉の彫琢、まさに詩句をきざみつづけるその作業の手応えと充実に詩人は己れを賭けたわけであり、〈詩〉はこの時単なる抒情の表白や叫びを超えた、確乎たる存在物でありえたはずである。しかし彼がまた『朝の歌』を書き終えた頃の心境を回顧して、「たった十四行書くために、こんな手数がかかるのではとガッカリす」と語った時、そこにこめられた言葉の彫琢への微妙な異和感の所在もまた見逃すことはできまい。彼は『朝の歌』や『臨終』以後、再び五七の試みは避けている。いや、その航跡を辿れば昭和五年から八年頃にかけての中期の作に、いくばくかの試みをみることができる。

二

そのひとつは『風雨』という詩であり、三、三、四、四行という四連からなり、詩形としての整序感は感じられるが、〈雨の音のはげしきことよ／風吹けばひとしほまさり／風やめば、つと和みつつ〉〈雨風のあわただしさよ／――悲しみに呆(ほう)けし我に、／雨風のあわただし音(ね)よ〉という一、二連以下、悲哀にしずむ情感が心意の昂まるなんの起伏もなく平板に綴られ、中原がふと投げ込む破調の局部もなく、いかにもなだらかなリズムのままに終っている。五七のリズムはここでは何ものも生み出してはいない。またやや後の『〈あゝわれはおぼれたるかな〉』という詩はやや注目すべきものだが、詩句は次のように展開する。

〈あゝわれは　おぼれたるかな／物音は　しづみてゆきて／燈火(ともしび)は　いよ明るくて／あゝわれは　おぼれたるかな／母上よ　涙ぬぐひてよ　朝(あした)には　生みのなやみに／けなげなる小馬の鼻翼／紫の雲のいろして／たからかに希(ねが)ひはすれど／たからかに希ひはすれど／轣轆(れきろく)と　轎(くるま)ねりきて／――／澄みにける羊は瞳／瞼(まぶた)もて暗きにゐるよ／――〉――ここでは悲哀と倦怠に沈む己れに対する自己救抜の想いが、珍しく〈母〉への呼びかけとともにあざやかに歌いとられている。これもまたひとつの〈羊の歌〉ともいえるが、この五七のリズムには、その少し前の『修羅街挽歌其の二』冒頭の「Ⅰ　友に与ふる書」の五七の試みと微妙に呼応していよう。

〈暁は、紫の色、／明け初めて／わが友等みな、／我を去るや……／否よ否、／暁は、紫の色に、／明け初めてわが友等みな、／一堂に、合するべしな。／弱き身の、／強がりや怯(おび)え、おぞまし、／弱き身の、弱き心の／強がりは、猶(なほ)おぞましけれど／恕(ゆる)せかし　弱き身の／さるにても、心なようか／弱き身の、心なようか／折るることなし。〉――この五七の試みはまた、『修羅街挽歌』Ⅳの七五の試みと微妙に連関していることが注目される。

〈まことや我は石のごと／影の如くは生きてきぬ……／呼ばんとするに言葉なく／空の如くははてもなし〉〈それよかなしきわが心／いはれもなくて拳(こぶし)する／誰をか責むることやある？／せつなきことのかぎりなり〉――このⅣのモチーフからさらに翻って、「其の二」Ⅰでは和解のモチーフへと転じてゆくが、七五もまた五七へと転じ、さらにこれに続く「Ⅲ　ゴムマリの歌」では、〈ゴムマリは、天寿に至り／ゴムマリは天寿のマリよ〉のごとき戯文調の五七へと変じてゆく。

いずれにせよ、これらが『朝の歌』『臨終』以後の五七の試みのすべてである。そこでは生の倦怠や疲労の底に〈おぼれたる〉己れの悲しみを唱いつつ、なおその悲哀の底からの自己救抜の希いが、ある敬虔の情をもって祈りのごとき表白としてうたいとられてゆくのだが、またこれとはうらはらに、中原の詩法の中核をなす詩人の内面のドラマ、葛藤、心意の律動のごときものは稀薄となる。恐らく彼は五七の試みが、ともすれば主体の律動を喪った修辞的彫琢へと陥りがちなことをよく知っていたはずである。

一連の試みをへて『朝の歌』や『臨終』はその彫琢の頂点をきわめるものとなった。爾後、彼は再びこのような集中期を持とうとはしなかった。すでに五七の試みは散発的な、それ自体相対化された

ものとして取り扱われる。恐らくそこには近代詩の流れが象徴詩以来、たえず言葉の彫琢のゆえに詩語の肉質そのものを喪って来た事実への、殆ど本能的な批判と警戒がはたらいていたとみられる。と同時に、彼が五七ならぬ七五へと傾斜してゆく背後には、意識的な選択を超えた、この詩人における殆ど生理のごとき何ものかがあったと思われる。たとえば次のような詩篇の展開はその機微をみごとに語っていよう。

丘々は、胸に手を当て
退けり。
落陽は、慈愛の色の
金のいろ。

原に草、
鄙唄(ひなうた)うたひ
山に樹々
老いてつましき心ばせ。

かゝる折しも我ありぬ
小児に踏まれし
貝の肉

かゝるをりしも剛直の、
さあれゆかしきあきらめよ
腕培(く)みながら歩み去る。　（「夕照」）

これは四、四、三、三の四連よりなる整序されたソネット形式をとっているが、第一連は七五のリズムを含みながら、それを抑えた律調を示す。つまり〈胸に手を当て／退けり〉〈慈愛の色の／金のいろ〉というふうに読めば七五だが、〈丘々は、胸に手を当て〉〈落陽は、慈愛の色の〉というふうに行分けをとることによって、七五のかろやかな運びを抑え、五七の感触を生かす。また第二連は明らかに五七だが、最後の行に至って七五のリズムをとる。しかしこの七五もまた前の行とのはこびで、その詞調の加速に歯止めをかけられ、やや佶屈の調を示す。これが第三連に転じるや一気に七五の軽快なはずみを示し、終連へとひと息に続く。

この五七から七五への転調は何か。言うまでもなく一、三連に主体（〈我〉）の登場するための枠組み、背景であり、この〈我〉という主体はこの舞台に登場するや、七五のリズムに乗って一気に演舞し、詠唱し終って立ち去る。七五とはこの詩人にあって、常に主体の演舞であり、詠唱であり、中原の詩が対象世界そのものへの情調ならぬ、常に己れの内界そのものへの自問、葛藤を孕んだ、内的ドラマそのものによって成り立っていることがここでも明らかであろう。この詩篇ではその主体としての〈我〉が詩人によって対象化され、眺められている構図をとることによって、緊縮した抑制感がややつよいが、その構図はどの作品をとっても変りはあるまい。たとえば、『悲しき朝』のような作品の場合はどうか。

河瀬の音が山に来る。
春の光は、石のやうだ。
筧(かけひ)の水は、物語る
白髪(しらが)の嫗(をうな)にさも肖てる。

雲母の口して歌つたよ、
背(うし)ろに倒れ、歌つたよ
心は涸(か)れて皺枯(しわか)れて、
巌(いはほ)の上の、綱渡り。

知れざる炎、空にゆき！

響の雨は、濡れ冠る！

……………

われかにかくに手を拍く……

（『悲しき朝』）

ここでも第一連の〈河瀬の音が山に来る、〉以下は、明らかに詩人の登場する舞台となる。七五の体をとっているが、第二行、四行が破調となる。こうして第二連に至るや――〈雲母の口して歌つたよ、／背(うし)ろに倒れ、歌つたよ、／心は涸(か)れて皺枯(しわか)れて、／巌(いはほ)の上の、綱渡り。〉というように凝縮感のなかにも、はずみのついた七五のリズムが展開する。明らかに登場した詩人の演舞と詠唱がはじまるわけだが、彼は詩人のわざを危険な〈巖の上の、綱渡り〉にたとえる。この舞台となったのは中原が昭和三年春、父謙助の病気見舞で帰省した折訪ねた郷里、山口市大内小鯖にある曹洞宗の寺、泰雲寺であると中原思郎氏はいう（「事典・中也詩と故郷」、吉田凞生編『中原中也必携』）。その裏山には「山頂から落ちる水が、轟音をたて、飛沫をあげ、巨岩の上を走る『鳴滝』がある」。この「岩壁に沿って山頂から垂れ下がつた」「長さ三十メートルばかり」の「鉄の鎖鋼が」あり、「修験者たちは、この鉄綱をつたって山頂に登るのを修業の一つとする」。この寺の方丈「品川雷応師は猿のようにスルスルと鎖を引き寄せて軽々とかけ登る。」それは「清澄な見事さで」」、中也も試みたが「鎖の最下部をにぎったまま、ただ凝立してしまうだけで一歩も足が前進しな」かったという。

この体験をふまえてのことだが、詩人は己れの詩作の緊張と危機感を〈綱渡り〉の作業にたとえて唱う。この七五を連ねた第二連から三連へとわたると、一行、一行が岩に彫り込むような鋭角感をもって断ち切られつつ、点綴する。〈知れざる炎、空にゆき！〉〈響の雨は、濡れ冠る！〉――これらの詩句が七五の体をとりつつ、その軽快なリズムを断ち切るような休止と屈折を孕んでいることが注目されよう。前半の硬質的な情景描写と対応するごとく、詩句は鋼(はがね)のごとき輝きを見せ、石に刻むごとき鋭さを示す。

これは七五の韻律が、中原にあって一見軽快にしてなだらかな〈言文一致〉と見えつつ、さらに詩人の本質に根ざす、より根源的な場から湧出し、発語されているということではないのか。また〈知れざる炎〉とは、詩人の裡なる情念であり、祈りであり、〈う

た＞そのものでもあろう。同時に＜響の雨は、濡れ冠る！＞という時、この＜炎＞がたえず下降と消滅の危機にさらされていることも明らかであろう。＜われかにかくに手を拍く……＞という末尾の一句は、第二連の切迫したなかにも感じられる道化調と対応するものであり、詩人の演舞はこうして、いまひとりの詩人のまなざしのなかに、いささかの戯画とアイロニカルな様相をもって閉じられることになる。

さて、ここでも注目されるのは自然が擬人化されて詩人登場の舞台となっていることであり、自然は「そこで人間関係化され、人間的な関係の構造としてとらえられ」(吉田凞生)ているともいえるが、同時に＜知れざる炎、空にゆき！＞という時、詩人の情念や祈り、その熱い抒情の、ゾルレンの輝きを投げ込むべき場として、いわゆる抒情詩人たちの回帰してゆく＜自然＞ならぬ、＜空＞という広大なホリゾントが用意されていることであろう。中原における＜空＞とは、また＜自然＞とは何かが、問われねばなるまい。

三

たしかに中原の詩のなかで、＜空＞のイメージは格別な意味を持つ。ある評家は「まさに彼は＜空＞の詩人というべきであって」、作中の＜空＞の数は「驚くべき数に達するにちがいない」(北川透『中原中也の世界』)という。また別の評家はこれを数えて『山羊の歌』『在りし日の歌』中に併せて百十数篇を数えることを指摘し、「まさしく中也はパラノイヤ的に空ばかり見つめて暮らした。おそらく日本一の〝空〟の詩人という他はない」(太田静一『中原中也詩研究』)という。しかしまたその＜空＞の意味するところについては、評家の論は多様に分れる。

その＜空＞をめぐる「多様な諸相」の根底には、「中原の抒情の本質をなす、幻視への広がり」と「存在の根源から衝きあげてくる怖れをうつし」だすものがあるという指摘(北川透)に対しては、そこには「ほとんどの場合＜女性＞の比寓がひそんでいる」(太田静一)という別の指摘もある。またこれら両者を否定して、そこにあるものは「幼・少年時代の生活と、その生活と共にあった諸々の夢・希望の在り所」であり、「嘗ての幼少年期と、それに付随していた夢や希望は、そっくりそのままの形で『空』に昇天した」と中原は考えていた。つまり詩人は「閉ざされた未来への、いわば代償の形で『過去』の幼・少年時を追懐し、『空の国』に嘗ての夢・希望を見たのであろう」(秋山公男「中原中也の詩における『空』の意味」)という見解もある。特に最後の評者の語るところは具体的例証とともに極めて説得的である。

たしかに、＜暗き空へと消え行きぬ／わが若き日を燃えし希望は。＞＜あはれわが若き日を燃えし希望の／今ははや暗き空へと消え行きぬ＞などの詩句を含む『失せし希望』、＜薔薇(ばら)と金毛とは、もはや煙のやうに空にゆきました＞(『冷酷の歌』)、＜電線は、心とともに空にゆきしにあらざるか？＞(『幼かりし日』)、あるいは＜いゝえ、空で鳴るのは、電線です電線です／ひねもす、空で鳴るのは、あれは電線です／菜の花畑で眠つてゐるのは、赤ン坊ですけど＞(『春と赤ン坊』)などの詩句をみれば、評者のいう「幼・少年期」の「諸々の夢・希望の在り所」としての＜空＞のイメージは明らか

であろう。

またさらには＜秋空は鈍色にして＞や、＜白き空盲ひてありて＞（『臨終』）などの詩句から＜空＞を「不幸の喩」として捉え、また他の詩篇にもふれつつ、そこに「喪失感の象徴」「意識の空白感、虚無感」の表白をみるという評家の論（吉田凞生）も頷くべきものとは思われるが、しかし＜空＞とはこのような評家の論にみるごとく欠落感や喪失感、また不安や怖れのごときネガティヴなもの、陰画の相としてのみ見るべきであろうか。たとへば次のごとき詩篇はどうか。

そなたの胸は海のやう
おほらかにこそうちあぐる。
はるかなる空、あをき浪、
涼しきかぜさへ吹きそひて
松の梢をわたりつつ
磯白々とつづきけり。

またなが目にはかの空の
いやはてまでもうつしゐて
竝びくるなみ、渚（なぎさ）なみ、
いとすみやかにうつろひぬ。
みるとしもなく、ま帆片帆
沖ゆく舟にみとれたる。

またその額のうつくしさ
ふと物音におどろきて
午睡の夢をさまされし
牡牛のごとも、あどけなく
かろやかにまたしとやかに
もたげられ、さてうち俯しぬ。

しどけなき、なれが頸は虹にして
ちからなき、嬰児ごとき腕して
絃うたあはせはやきふし、なれの踊れば、
海原はなみだぐましき金にして夕陽をたたへ
沖つ瀬は、いよとほく、かしこしづかにうるほへる
空になん、汝の息絶ゆるとわれはながめぬ。　（『みちこ』）

この女性のモデルについて大岡昇平氏は「このボードレール風の豊かな女体は、われわれの知っている泰子の像とは一致しない。私は前から中原が京都時代に知っていた葉山三千代ではないか、と感じていた」という。「葉山は谷崎潤一郎の義妹で『痴人の愛』のモデルとされている女性、大正十二年には日活下鴨撮影所に属し、椿寺附近の泰子と同じ下宿にいた。私は中原が三千代を理想的な女性として語るのを、何度か聞いている」（『中原中也』）と大岡氏はいう。たしかに詩人の共感と憧憬は詩篇全体に脈動しているが、それにしても豊潤な女体と自然の融和を語る詩篇にみる＜はるかなる空＞＜うるほへる空＞とは何か。

これはまた〈秋は　美し　女の　瞼(まぶた)／泣きも　いでなん　空の潤(うる)み〉（『秋の日』）などのうるめる〈空〉とも通ずるものだが、注目すべきはこの女体の豊潤が〈空〉そのものに包みとられ、収斂されてゆくことであろう。しかもこの女体のイメージは、単にエロス的情感の表現に終らず、〈あどけなく〉〈嬰児(みどりご)〉のごとき無垢なる存在へと昇華され、〈空〉の〈いやはてまでもうつし〉とるその眼、その存在そのものが、やがては逆に〈うるほへる空〉そのものに包みとられてゆく。〈息絶ゆる〉死そのものがここでは生の終末ならぬ、豊潤なる存在世界そのものへと融合し、その和解と救済の象徴として〈空〉がイメージされる。また中原独自の呼びかけとして、〈み空〉のイメージがある。

夜、うつくしい魂は涕(な)いて、
　——かの女こそ正当(あたりき)なのに——
夜、うつくしい魂は涕いて、
　もう死んだつていいよう……といふのであつた。

湿つた野原の黒い土、短い草の上を
　夜風は吹いて、
死んだつていいよう、死んだつていいよう、と、
　うつくしい魂は涕くのであつた。

夜、み空はたかく、吹く風はこまやかに
　——祈るよりほか、わたくしに、すべはなかつた……

（『妹よ』）

この詩の終連にいう——〈み空はたかく〉、〈吹く風はこまやかに〉、そうして〈祈るよりほか〉〈すべはなかつた〉という——この構図こそ中原の詩に〈み空〉のイメージが登場する場合の原型的なものである。〈み空〉とは常に〈祈るほか〉すべもない存在の高みにあらわれるものであり、〈風〉はいつも他界からの息吹きのごとく吹いている。

〈睡るがやうな悲しさに、み空はとほく／血を吐くやうな倦うさ、たゆけさ〉（『夏』）と唱う時、これはしばしば言われる喪失感、欠落感の象徴、あるいは代償としての〈空〉ではなく、逆に聖なる〈空〉からの疎外のゆえの〈倦うさ、たゆけさ〉である。〈亡びたる過去のすべてに／涙湧く。〉〈あはれわれ死なんと欲す、／あはれわれ生きむと欲す／あはれわれ、亡びたる過去のすべてに〃涙湧く／み空の方より、／風の吹く〉（『心象』）と唱う時、ここでもただ〈涙湧く〉ほかはない卑小な存在の彼方——〈み空の方より〉〈風〉は吹くのであり、その距離感が注目される。

〈昨日まで燃えてゐた野が／今日茫然として、曇つた空の下(もと)につづく。〉〈鈍い金色を滞(お)(ママ)びて、空は曇つてゐる、——相変らずだ、——／とても高いので、僕は俯(うつむ)いてしまふ。〉という時、〈茫然〉たる〈野〉とはまた詩人自身の姿にほかなるまい。ここでも〈空〉との距離感は決定的である。この深い距離感はしばしば引かれる晩期の詩篇、『曇天』の語るところでもある。

＜ある朝　僕は　空の　中に、／黒い　旗が　はためくを　見た。＞という。この＜黒い旗＞とは何か。そこに「郷愁と思慕の象徴」（伊藤信吉『現代語の鑑賞（下）』）を見るというような、これを「象徴詩としてとらえようとする」ごとき読みを排して、北川透はこれを中原独自の「幻視の世界」（『中原中也の世界』）だという。＜手繰り　下ろさうと　僕は　したが、／綱も　なければ　それも叶(かな)はず、／旗は　はたはた　はためく　ばかり、／空の　奥処(おくが)に　舞ひ入る　如く。＞という、そこに「詩人の意識ではどうしようもないある精神の暗部のようなものを空にうつしだして黒い旗はある＞という。

「中原の中には、その疑うべくもない魂の美しさと共に、なんともいえない邪悪なものがあった」（『在りし日の歌』）とは大岡氏の言葉だが、「その清澄さと邪悪（あるいは不吉）さという相反する中原の眼は、それこそが詩人のひとつの眼として、その相剋のままに、彼の《空》の諸相をうつしだすのである」と北川氏はいう。＜コボルト空に往交(ゆきか)へば、／野に／蒼白の／この小児＞（『この小児』）と唱う――ここにも「コボルトの往交う《空》は不吉な予感をたたえ」、中原の＜空＞はまことに「多様な諸相を示しているが」、これらは「中原の抒情の本質をなす、幻視への広がりの性質をもつという点で統一が与えられ」、「更にまた、存在の根源から衝きあげてくる怖れをうつしだしている点でも共通性を見出すことができる」という。

中原の暗部をめぐっていかにも鋭い指摘だが、だとすればこの詩篇（『曇天』）の終末部に登場する＜み空＞のイメージはどうか。＜かゝる　朝(あした)を　少年の　日も／屢々見たり＞と言いつつ、終連に至り――＜かの時　この時　時は　隔つれ、／此処と　彼処(かしこ)と所は　異れ、／はたはた　はたはた　み空に　ひとり／いまも渝(かは)らぬ　かの　黒旗よ。＞という。＜空＞は＜み空＞へと変貌するが、この変化は何か。評家のひとりはこれに注目して「一篇の詩の中で、＜空＞が＜み空＞に変貌するのは、この詩集では『曇天』だけである。聖なるものの住み給うみ空に、黒旗は＜ひとり＞という人格化されたイメージとして捉えられている」（森田進「『在りし日の歌』論」）という。「この説は『黒旗』が詩人自身の悔恨であることを暗示する。『曇天』の奥に晴れた空が想像されているか」（吉の澱生）とはまた評者の問うところだが、この問いは意味深い。

四

ここで中成における＜空＞の構造が問われねばなるまい。『山羊の歌』終末に収められた『惟悴』という詩篇は、これを解くひとつの鍵を示す。＜私はも早、善い意志をもつては目覚めなかつた／起きれば愁はしい　平常(いつも)のおもひ／私は、悪い意志をもつてゆめみた……＞（Ⅰ）という詩句に始まり、抜け出しえぬ＜怠惰＞と倦怠が唱われる。Ⅲの終末では＜あゝ　それにしてもそれにしても／ゆめみるだけの　男になろうとはおもはなかつた！＞という悔恨が唱われ、Ⅲでは次のような詩句が展開する。

＜しかし此の世の善だの悪だの／容易に人間に分りはせぬ／／人間に分らない無数の理由が／あれをもこれをも支配してるるのだ／／山

蔭の清水(しみづ)のやうに忍耐ぶかく／つぐむでゐれば愉(たの)しいだけだ／／汽車からみえる　山も　草も／空も　川も　みんなみんな／／やがては全体の調和に溶けて　空に昇つて　虹となるだらうとおもふ……〉――〈山も　草も／空も、川も〉やがては〈空に昇つて　虹となるだらう〉という。恐らく中原の唱う〈空〉は、常にこの二重の構造を孕んでいる。〈空〉の奥處(おくが)にひそむ不可視の〈空〉。すべてを包み、調和し、溶かしてゆく究極の〈空〉。詩人はそれをみつめ、夢見つつ「失楽〉の痛みを唱う。続くVの部分もまた例外ではない。

〈さてどうすれば利するだらうか、とか／どうすれば哂(わら)はれないですむだらうか、とかと／／要するに人を相手の思惑に／明けくれすぐす、世の人々よ、／／僕はあなたがたの心を尤(もつと)もと感じ／一生懸命郷(がう)に従つてもみたのだが／／今日また自分に帰るのだ／ひつぱつたゴムを手離したやうに／／さうしてこの怠惰の窗(まど)の中から／扇のかたちに食指をひろげ／／青空を喫(す)ふ　閑(ひま)を嚥(の)む／蛙さながら水に泛(うか)んで／／夜(よる)は夜(よる)とて星をみる／あゝ　空の奥、空の奥。〉――詩人はここでも処世の徒として自分をたわめて生きざるをえぬ痛みを告げ、究極は本来の〈自分に帰る〉ほかはないという。彼は再びその〈怠惰の窗(まど)〉から夜の空を――その〈空の奥〉なる〈空〉をみつめ続けるほかはない。

〈それにしても辛いことです、怠惰を遁(のが)れるすべがない！〉とは、この詩篇の結びの一句だが、この怠惰と倦怠に沈湎する己れの状態を〈理窟ではいつでもはつきりしてゐるのに／気持の底ではゴミゴミ懐疑の小屑(をくづ)が一杯です〉（Ⅵ）という。この晴れやらぬ、濁った心意の曇りが〈曇天〉のイメージへと転位し、この地上と天上のはざまに〈浮揚〉しつつ、はためき続ける〈黒い旗〉のイメージへと転化していったのではないか。いや、〈空〉が〈み空〉へと変容する時、背後の作者の眼もまた、単なる怠惰や倦怠を唱う抒情の表白ならぬ、卑小なる己れの生のはためきを超絶者の眼のなかに据えつつ、より深い実存の形相として唱いとろうとしているのではないか。

いずれにせよ、〈空〉とは中原の詩にあって単なる情感の投影ならぬ、〈存在〉そのもののありかを問い返し、確証する何かである。〈知れざる炎、空にゆき！〉（『悲しき歌』）と唱い、〈ゆふがた、空の下で、身一点に感じられれば、万事に於て文句はないのだ。〉（『いのちの声』）という時、その〈空〉の孕む硬質な、ネガならぬポジティヴなイメージは何か。恐らくはこの汎神論的風土を〈湿潤〉の地、〈陰暗〉の地として捉え、自然への回帰、慰藉、融和ならぬ、己れの歌を硬質なる抒情の輝き、魂の表白として唱い出んとした時、〈空〉という広大なホリゾントこそ己れの生の、〈うた〉のあかしの場たりえたはずである。〈知れざる炎、空にゆき！〉という時、その熱い抒情の、ゾルレンの耀きを投げ込むべき場は、〈自然〉や現実ならぬ〈空〉であり、その抒情の主体が打ち返されれば、〈空の下〉〈身一点〉というザインの確認となる。このように見て来る時、中原における独自の〈空〉とはまた、彼の自然観そのものの特異さと無縁のものではないことがわかって来る。ここでその〈自然〉の意味が問われねばなるまい。

五

中原の〈自然〉に関する考察には一種独自のものがある。彼は「精神といふものは、その根拠を自然の暗黒心域の中に持つてゐる。」「精神の客観性を有するわけは、精神がその根拠を自然の中に有するからのことだ」（「芸術論覚え書」）という。また「自然――手を差伸べもしないが、手を退きもしないもの――が人間の裡にあつては恩愛的な作用をつとめる、その作用……」（「詩に関する話」）ともいう。

彼は己れの精神が、生が、歌が、その〈自然〉にふかく身を浸していること、浸すべきであることを真率に深く感じていた。「芸術家にとつて先生はゐないといつていい、あればそれは伝統である――私は伝統から学べる限り学びたい」と言い、「僕はたゞ物の哀れへ浸ることのいよ深きを希求するばかりだ」ともいう。しかしこれは単に伝統回帰、あるいは土着志向とのみ解してはなるまい。中原にとって伝統も土着性も、すべてはこの〈自然〉の属性の一部にほかならなかった。しかしまた彼は単なる自然礼讃者でもなければ埋没者でもない。

その日記に「自然に帰るのぢやない、自然から出発して開化的人工的な方に行かねばならぬ」（昭2・5・30）という。また「すべてランボオ以前の所謂自然詩人とは風景の書割屋也」（同・31）ともいう。またその書簡には「私は自然を扱ひます。けれども非常にアルティフィシェルです。主観が先行します。それで象徴は所を得ます。それで模写ではなく歌です」（河上徹太郎宛、昭3、月日不明）と語っている。さらに「河上に呈する詩論」と題した書簡（昭4・6・27）では、「短歌詩人は、せいぜい汎神論にまでしか行き得ない。人間のみの、最後の円転性、個にして全てなる無意識に持続する欣恰の情が彼にはあり得ぬ。彼を、私は今、『自然詩人』と呼ぶ。」「真の『人間詩人』ベルレーヌの如きと、自然詩人の間には無限の段階がある。」「芸術とは、自然の模倣ではない。神の模倣である！」と述べている。

またこれらの書簡に先立つ別の河上宛の書簡では、「人は旧約人して生れる。そして新約人として詩人であり得たのはヴェルレエヌきりだつた。そのことが僕にもどうやら体得出来さうだ――ありがたい――」（昭3、月日不明）とも語っている。すでに彼の目指すことの何たるかは明らかであろう。評家もいうごとく中原の願いは「汎神論的自然の中に自分の孤独を遊ばせることにはな」く（吉田凞生）、これは日本の近代詩人の中ではやはり異数のことであった。中原のこのような独自の志向をあかしするものとして、すでに大岡昇平氏の指摘するところだが、「精神哲学の巻」と傍題された昭和二年一月十二日付から始まる日記帳の扉の右下に書きつけられた漱石漢詩の一節がある。

〈尋仙未向碧山行／住在人間足情〉（仙を尋ぬるも未だ碧山に向かって行かず／住みて人間に在りて道情足（おお）し―吉川幸次郎『漱石詩注』の読み下しによる）という一節である。漱石に対しては批判的な口吻を示した中原だが、この一句には深い共感を覚えたようである。恐らく彼が心して読むならば、ここにも〈自然詩人〉ならぬ、この土壌にあっては異貌のひと、したたかな〈人間詩人〉の存在を

知りえたはずである。たとえば晩期『明暗』と並行して書きつがれた漢詩が、単に小説執筆によって〈俗了〉された心を閑寂な詩境に解き放っているものではなく、そこにもしたたかな人間凝視の作家の眼の光っていたことは見逃しえぬところであろう。

　たとえばその詩に〈明朝市上屠牛客／今日山中観道人〉（明朝市上に牛を屠る客／今日山中観道の人）（大5・10・15）と言い、〈行尽邐迤天始闊／踏残峆嶝地猶新〉（邐迤（りい）を行き尽くして天始めて闊（ひら）く／峆嶝を踏残して地猶お新なり）（同）という時、矛盾と転変にみちた人間存在の深渕と面峙しつつ、これを問い抜いてゆこうとする認識者の姿勢は明らかであり、〈怙恃両亡立廣衢〉（怙恃両（ふた）つながら亡びて広衢に立つ）（同・9）という、〈怙恃〉の語を父母の意のみならぬ「かつて依拠した何ものかの比喩」（吉川幸次郎）とみるならば、常に無私なる認識者の原点に立って〈明暗雙々〉（同8・21）の実相を問いつめんとする作家のしたたかな面貌は明らかであろう。

　恐らくここにも中原のいう〈有限の中の無限は／最も有限なそれ〉という認識をみずからの方法とし、求心と遠心、求道と認識の二者一元の道を踏み進まんとする不抜の〈人間詩人〉の存在を見出しえたはずである。だが読まずぎらいというか、中原はついに漱石という作家とは無縁であった。しかしいずれにせよ、あえて脱俗的な自然に向かわず、〈人間〉そのものを問い続けるとは、この哲学的断章、形而上的日録ともいうべき日記一巻のエピグラフにふさわしいものであった。自然への回帰ならぬ、〈自然〉からの出発とは、まさに被造者としての始源の一歩から踏み進むということであり、それはまた中原における詩法の根源につながるものでもあった。ここから彼の詩法、また詩観の何たるかが問われることとなる。