中原中也詩における〈『その時』〉〈『あの時』〉
～指示語の非指示性～

平岡 三千雄*

“At The Time” and “At That Time” in the Poetry of Nakahara Chuya
～ Non-demonstrativeness of Demonstratives ～
Michio Hiraoka

要約

中原中也の作品の鑑賞・解釈においては、多くの読者が、作品単独で鑑賞・解釈するという方法(態度)ではなく、作品と中原中也の人生そのものとを重ね合わせて鑑賞・解釈するという方法(態度)を持つ傾向が強いということが指摘されている。

なぜ、そのような鑑賞・解釈の方法(態度)となるのか。

それは、読者が世俗的な興味・関心から、中原中也の人生そのものに引き寄せて作品を鑑賞・解釈してしまうという、いわば「読者の側の問題」だけではなく、作品自体にそうした方法(態度)を導く性質が含まれているという「作品の側の問題」も大きい。

たとえばそれは、作品中に、〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈ああして〉といった指示語を使用しておきながら、その具体はほとんど秘匿したままにしておくといった、「指示語の非指示性」とでも名付けられるような指示語の性格・取り扱いにある。その結果、詩中に置き去りにされた読者は、指示語の指示内容の鑑賞・解釈を、作者自身の人生に求めてしまうからだと考えられる。

さらに、こうした性質は、〈『その時』〉、〈『あの時』〉等の指示語の使用がない他の作品においても中原詩全体が有する性質である。それぞれの作品に描かれた情景や物語世界は、目的的に描かれているのではなく、「倦怠」、「憂鬱」、「失望」といった中原の基調となる心性に導くための「指示語」として描かれている。

キーワード：鑑賞・解釈の態度 「読者の側の問題」・「作品の側の問題」

〈『その時』〉、〈『あの時』〉

指示語の非指示性

受理年月日 2020年11月30日 *高松大学発達科学部准教授

(Abstract)

In the appreciation and interpretation of the works of Nakahara Chuya, it is pointed out that many readers show a marked tendency to adopt a method, or an attitude, of appreciating and interpreting his works by making them and his life itself overlap over a method of appreciating and interpreting his works alone.

Why do the readers adopt such a method or attitude?

It is not only because of what might be considered, “a matter of the readers,” namely that the readers tend to appreciate and interpret his works by drawing them toward his life itself with worldly interests, but mainly because of, “a matter of the works,” namely that his works themselves include the characteristics leading to such a method or attitude.

Another reason is can be seen in the following example: Nakahara uses “at the time,” “at that time,” “in that way,” or the like in his works, keeping their concreteness almost hidden, which could be named “Non-demonstrativeness of Demonstratives.” Consequently, it is thought that the readers left behind in his poetry tend to seek the appreciation and interpretation of the contents of the demonstratives in the writer’s life itself.

Moreover, such characteristics are those the whole Nakahara-poetry has even in his other works free from the use of the demonstratives like “at the time,” “at that time,” and so on. The world of the scenes and stories in each work are not described objectively, but described as “the demonstratives,” which guide to Nakahara’s heart made up of his motif: “boredom,” “melancholy,” and “disappointment.”

Keywords : Attitude of Appreciation and Interpretation, “A Matter of the Readers,” “A Matter of the Works,” “At The Time,” “At That Time,” Non-demonstrativeness of the Demonstratives

1 中原詩に対する一般的評価

周知のように、中原中也は、日本近代詩を代表する詩人の一人として、多くの国語教科書にも取り上げられている。時代を問わず、特に、文学に興味・関心を持つ若い世代に人気がある。

発表された中原中也の詩作品数は、全集本(『中原中也全集 全六巻』編者 大岡昇平・中村稔・吉田熙生 角川書店)によると、生前に刊行された『山羊の歌』と、死後に刊行された『在りし日の歌』に収められた作品を合わせても、約 100 編ほどと少数である。また、未刊の詩作品数は約 250 編が同全集本に収録されている。わずか 30 年の生涯、本格的に詩作を始めてから約 15 年間程度の営みということを考えても多作とは言えないが、没後 80 年以上が過ぎた現代においても、多くの日本人が、いくつかの中原作品の一節を思い浮かべることができる、朗誦することができるというふうに、よく知られた詩人の一人である。

中原詩の評価については、次に示す三人の言などに代表されると思われる。

「彼の詩は見事である、といふよりも、彼の詩心は見事である。現代のやうに言葉が混乱した時に時代の感覚から逃亡せず純粋な詩心を失はぬといふ事は至難な事だ。中原はそれをやつてゐる詩人だ、努めてやつてゐるといふより、さうしなければ生きて行けない様に生れついたのでさうやつてゐる。稀有な光景だと思つてゐる」。(略)「ともあれ中原の詩は傷ついた抒情精神といふものを大胆率直に歌つてゐるといふ点で稀有なものである」。(小林秀雄)

(アンダーラインは、本稿筆者による。以下、同じ)

「…いまたとえば、中也を無頼の詩人、静雄を反俗の詩人、達治を風狂の詩人と呼び、それぞれの抒情の特色を夭折者の抒情、生活者の抒情などと評したところで、この種の識別でどこまで詩人の内実に迫ることができるか疑問である。…」「…中也ほど倦怠と郷愁、虚無と絶望の思いを歌った詩人はいない。その投げやりなような調子のうちには、深い悲しみといたいけなほど必死なものがあつた。…」(分銅惇作)

「…彼は一つの抒情を何度も何度も自分で風化作業をほどこして、その最後の純粋なものを唄はふとした。」「彼は人間原始の本然のさびしさやつらさをそのままに唄つた」。(草野心平)

2 中原詩に対する鑑賞・解釈の傾向

ところで、中原詩の鑑賞・解釈にあたっては、次のような傾向が指摘されている。

「…ここには、生前の中也と親しかった人が共通にもっている、生ま身の中也和作品とを安易に重ね合わせ過ぎる〈鑑賞法〉が、やはり勢威をふるっているといえるが、…」(北川透)

これは、中原中也詩研究の第一人者と言っていい北川透が、中原中也と親交のあつた

音楽家・吉田秀和の文章を評したものである。中原中也と親しかった人たちは、その作品の鑑賞・解釈にあたって、作品と作者・中原中也の人生・生活とを重ね合わせて解釈・鑑賞するという傾向が強いという問題の指摘である。

なお、この北川透の指摘は、その要因が、鑑賞する側の問題、言い換えれば「読者の側の問題」にあるとして述べたものであると言える。

ところで、ここで確認しておきたいこととして、「生ま身の中也と作品とを安易に重ね合わせ過ぎる〈鑑賞法〉」が、特に「中也と親しかった人」に限られたことではないという事実である。本稿では、特に、この点に注目する。

つまり、中原中也と直接の親交を持たない者、中原の死から現代に至るまでの、中原中也という詩人の作品が広く知られるようになってからの、いわば一般の読者の多くが、作品と中原中也の人生とを重ね合わせて鑑賞・解釈するという傾向を持っているという事実である。

では、その要因はどこにあるか。それを明らかにすることが本稿のねらいである。

3 「読者の側の問題」

一般的で月並みな指摘の域を出ないと思われるが、「読者の側の問題」にあるとする考えを導くものとして、次の二点が考えられる。

一点目は、中原詩の作品紹介・評価を中心的に担った人物の問題である。

中原中也の作品紹介・評価を中心的に担った人物が、戦後、日本の文学界の中心的な存在として活躍した小林秀雄や大岡昇平、河上徹太郎等であることは周知のとおりである。彼らは、「奇怪な三角関係」の当事者の一人である小林秀雄や、中原作品および詩人・中原中也という存在を広く世に知らしめた、いわばプロデューサー的役割を果たした大岡昇平など、中原中也と直接的に交流を重ねた人物であり、中原の「神聖なる独断」に満ちた孤高ぶりや、中原の誰彼構わない悪口雑言・奇行等に直接に接した人たちであった。作品そのものの存在感を凌ぐ「生ま身」の、他に類をみない詩人たろうとする強固な自意識を持つ中原中也という人間の存在感は、彼らに強い衝撃を残した。

そうした人たちは、特に戦後、日本の文壇において大きな存在感を示す。彼らが様々な文学シーンで語る中原詩の批評には、自ずと、「生ま身」の中原の影が常に付き纏うような口調となる。彼らのこうした批評・言説に接することで、中原と直接の親交を持たない一般の読者もまた、作品と作者の人生とを重ね合わせて鑑賞・解釈するという一つのスタイルを持つに至ったと言えよう。

二点目の要因として、極めて通俗的な話にはなるが、中原中也の人生、彼の言動が、人々によってつくられた文学者というもののイメージ、つまり、「早熟」、「神童」、「波瀾万丈」、「薄幸」、「激情的」、「破滅的」「早逝」、といった様々な形容のすべてと結びつくようなイメージを体現しており、読者にとって「典型的で理想的な文学者像」と言えるようなものであったという点が指摘できるだろう。

多くの一般の読者は、死後に刊行された中原の生前の様々なエピソードが記された伝記的書物や「思い出の記」等に触れることで、例えば、中原の少年時の「神童」ぶりや中学時の落第、転校による京都での女優・長谷川泰子との同棲、長谷川泰子をめぐる小林秀雄との「事件」、上京後の文学者たちとの様々なエピソード、結婚、愛児の死、そして精神異常、死など、そうした中原の人生そのものに関する情報を得ることで、作品と中原の人生とを重ね合わせて鑑賞・解釈するという傾向を持つに至ると思われる。

さらに、蛇足とも言えるが、そうした傾向に拍車をかけることとして、中原中也関係本の多くに掲載された中原中也のポートレートの存在もある。編集者によってその効果が計算されているかのように、中原中也関係本の多くには、彼の、幼児期、少年期、青年期の写真が掲載されている。特に、17歳、18歳頃の写真は、「純粹無垢な少年」のイメージや、あるいは、古典的な表現だが、「吟遊詩人」、「ボヘミアン」のイメージを連想させるという効果を持っていたという点も現実的な問題として見逃せない事実であろう。加えて、「中原中也(なかはらちゅうや)」という名前(その表記および表音)も独特であり、人々の記憶に残りやすい。

言うまでもなく、作品と作者の人生を重ね合わせて鑑賞・解釈するというスタイルは、中原中也詩の読者に限られたことではなく、私生活における「無頼」ぶりや、エクセントリックな言動が多い文学者(芸術家)の読者・鑑賞者にも見られることではある。

さて、本稿では、中原中也詩の読者の多くが、中原中也という人間の生涯・実生活とを重ね合わせて作品を鑑賞・解釈するという傾向を有するということの要因が、上で述べたいわば「読者の側の問題」だけではなく、作品自体に起因する、つまり「作品の側の問題」にも起因するのではないか、その作品鑑賞・解釈において、作品世界単独での鑑賞・解釈ではなく、中原の人生・生き様と、作品とを重ね合わせて鑑賞・解釈してしまわないではいけないという何らかの特有の性質・メカニズムが、作品そのものに存在するのではないか、という仮説を立て、そのことをできるだけ中原詩における具体的表現に即して検証したい。

4 「作品の側の問題」

次に示す黒田三郎の言は、概括的ではあるが、中原中也の作品鑑賞・解釈において、

作品世界単独での鑑賞・解釈ではなく、中原の人生・生き様と、作品とを重ね合わせて鑑賞・解釈してしまわないでいられないということの要因が、「作品の側の問題」にあると示唆したものと言える。

「…一冊の詩集を初めて通読してみて痛感することは、大部分の詩は屢々中原中也の非凡さの片鱗を示すものではあるが、それだけに止まる場合が非常に多いということである。即ち多くの詩は、その焦点に作者として人間中原中也がいて、彼を知っている者にはうまく焦点が合い、一つ一つの詩に深い意味をよむことが出来る、という風に臆測される。…」(黒田三郎)

上の黒田三郎の言の検討に入る前に、本稿を進めるための基本的な考え方を確認しておきたい。

改めて述べるまでもないことだが、古来、文学作品の鑑賞・解釈の手つきとして、極力、作品そのものに限定して論じるという方法と、伝記的な資料・情報(評伝や年譜、日記、または直接的な交友関係を持つ関係者の証言や伝聞等)と、作品とを結びつけて論じるという方法がある。

こうした二つの方法のうち、後者の方法のほうが生きた人間としての作者像を、万能調味料のように添加して作品解釈に用いることができるため、ある意味で、豊かな、深みのある文学評論・批評となりやすく、したがって、一般的な文学愛好者等からの支持も受けやすいという面がある。

しかしながら、伝記的な資料や情報と、作品とを結びつけて解釈・批評するという方法は、ともすると、そこに強引な紐づけ・こじつけ等の要素が入り込み、その結果、作品を矮小化または過大評価してしまうという危険性を持っている。事実、そのような文学評論・批評は少なくない。

一方、美術品であれ、楽曲であれ、文学作品であれ、作品は、それを生み出した作家個々の抱える猥雑な現実、個々人の些末な事情から離れて、多くの人が共有・共感できる普遍性・一般性を有したものとして、作品自体として自立したものであるべきだという考え方がある。作家の日常生活、生活上のエピソードを持ち出さなければ、あるいは、読者に想起してもらわなければ、作品として自立できない、作品として完結できないということであれば、それは作品としての脆弱さ、未完成さを露呈しているという考え方である。

さて、黒田三郎は、先に引用した言に続けて、次のような感想を述べている。

「…中原中也を知らない人間が、単に一冊の詩集として「中原中也詩集」をよむとき、

非常にすぐれた少数の詩を除いては、風変わりな作者のその場その場の思いつきに終わっているように感じられることが少なくないのは、作者というひとりの特定の個人を介することなくしては、何か不完全な所があるからではないか。こわれた花瓶の破片のように、それを知る者には完全なものへの憶い出をそそりながら、それを知らない者には、ただ破片として止まることが少なくないように思われる。…詩がなお作者の手からはなれていない所に詩の切実な美しさが懸かっていると共に、逆に、芸術としての不完全さが、常に中原中也の詩の特徴を為しているのである。ということは、詩が作者のムウドを現わす一時の思いつきか、嘆きか、思い出に終わっていて、与えられたものだけでは、読者は必ずしも作者の内心にふみ入ることの出来ぬ危険を示している。」(黒田三郎)

「詩がなお作者の手からはなれていない所に詩の切実な美しさが懸かっている」という言及は、黒田三郎の慎重で深い読みであることは指摘しておかなければならない。そこに黒田三郎の中原詩に対する親近感と批判意識という二つの相反する感情が入り混じった複合感情のようなものが感じられるが、黒田三郎のこの言の中心は、あくまでも「詩がなお作者の手からはなれていない」、「作者というひとりの特定の個人を介することなくしては、何か不完全な所がある」、「芸術としての不完全さが、常に中原中也の詩の特徴を為している」という部分にある。

なお、黒田三郎がここで述べた「何か不完全な所がある」、「芸術としての不完全さ」という評は、中原詩全体を読んだことがある者であれば、一部の作品を除いて、その他の多くの作品に対して持つ印象であろうと思われる。それも、全集本に収録されている未刊作品や習作にではなく、二つの詩集におさめられた発表作に対して持つ印象なのである。

では、こうした印象は、具体的に中原詩のどのような部分、どのような表現上の特徴から導き出されるのか。本稿では、このことを、中原詩において用いられている〈『その時』〉、〈『あの時』〉等の指示語の性格に着目することで明らかにするとともに、そのことが、読者が、作品と中原中也という人間の生涯・生活とを重ね合わせて鑑賞・解釈する傾向を持つに至る要因となるということを明らかにしたい。

5 指示語の非指示性 ～ 〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈あゝして〉、〈あれ〉～

ここで、中原の「青い瞳」と「言葉なき歌」という二つの作品をみてみたい。

(詩中の空欄は、本来、縦書きであるものを、本稿において引用する際、横書きにしたことによるもの。)

1 夏の朝

かなしい心に夜が明けた、/ うれしい心に夜が明けた、/ いいや、これはどうしたとい

ふのだ？ / さてもかなしい夜の明けだ！ // 青い瞳は動かなかった、 / 世界はまだみな眠つてゐた、 / さうして『その時』は過ぎつつあつた、 / あゝ、 遐い遐いい話。 // 青い瞳は動かなかった、 / ーいまは動いてゐるかもしれない…… / 青い瞳は動かなかった、 / いたいたしくて美しかった！ // 私はいまは此處にゐる、 黄色い灯影に。 / あれからどうなつたのかしら…… / あゝ、 『あの時』はあゝして過ぎつつあつた！ / 碧い、 嘖き出す蒸氣のやうに。

2 冬の朝

それからそれがどうなつたのか…… / それは僕には分らなかつた / とにかく朝霧罩めた飛行場から / 機影はもう永遠に消え去つてゐた / あとには残酷な砂礫だの、 雑草だの / 頬を裂るやうな寒さが残つた。 / ーこんな残酷な空冥たる朝にも猶 / 人は人に笑顔を以て對さねばならないとは / なんとも情ないことに思はれるのだつたが / それなのに其處でもまた / 笑ひを澤山湛へた者ほど / 優越を感じてゐるのであつた。 / 朝は霧に光り、 草葉の霜は解け、 / 遠くの民家に鶏は鳴いたが、 / 霧も光も霜も鶏も / みんな人々の心には沁まず、 / 人々は家に歸つて食卓についた。 / (飛行場に残つたのは僕、 バットの空箱を蹴つてみる)
(「青い瞳」・『在りし日の歌』)

あれはとほいい處にあるのだけれど / おれは此處で待つてゐなくてはならない / 此處は空氣もかすかで蒼く / 葱の根のやうに仄かに淡い // 決して急いではならない / 此處で十分待つてゐなければならぬ / 處女の眼のやうに遙かを見遣つてはならない / たしかに此處で待つてゐればよい // それにしても あれはとほいい彼方で夕陽にけぶつてゐた / ^{フル}號笛の音のやうに太くて繊弱だつた / けれどもその方へ駆け出してはならない / たしかに此處で待つてゐなければならぬ // さうすればそのうち喘ぎも平靜に復し / たしかに あすこまでゆけるに違いない / しかしあれは煙突のやうに / とほくとほく いつまでも茜の空にたなびいてゐた

(「言葉なき歌」・『在りし日の歌』)

まず、「青い瞳」における〈『その時』〉、〈『あの時』〉は、詩中における他の表現から、具体的に、どのような時間として象形することが可能かを見てみる。

それは、〈遐い遐い〉時であり、〈いたいたしくて美し〉い〈青い瞳〉に係る時間と云うことができる。しかし、そこまでである。それ以上の具体化を行うためには、相当の深読み、相当の前のめりの姿勢が必要である。つまり、次の「2 冬の朝」の内容と強引に関連付けて、〈青い瞳〉は、〈朝霧罩めた飛行場から〉〈永遠に消え去つ〉た〈機影〉自身、あるいは、〈機影〉とともに、〈僕〉を残して〈永遠に消え去つ〉た人という読解である。であるならば、〈機影〉とは、〈青い瞳〉を〈僕〉から奪い去つた人という読みである。

したがって、理屈合わせのようにして強引に解釈しようとするれば、〈『その時』〉、〈『あ

の時』とは、「ある人(〈青い瞳〉の人)が、〈僕〉を独り残して去っていった出来事に係る時間」と推察することは不可能ではない。

しかしながら、この詩を、中原中也の一連の作品という括りから一旦離れ、一つの日本語表現として今一度冷静に検討してみると、果たしてそれは、この詩の正確な読解であろうかという思いから逃れられない。

そもそも、〈青い瞳〉を、ある人(〈青い瞳〉の人)とすること自体が、かなり強引な読解と思われ、そうした強引な読解を前提とした、「『その時』、『あの時』とは、ある人(〈青い瞳〉の人)が、〈僕〉を独り残して去っていった出来事に係る時間」という読み取りには、相当の脆弱さ、不安定さがつきまとう。

つまり、「1 夏の朝」の〈青い瞳〉と、「2 冬の朝」の〈朝霧罩めた飛行場から〉〈永遠に消え去つ〉た〈機影〉とを結びつける根拠は、詩中においてはどこにもないのである。

それでもなお、〈青い瞳〉と〈機影〉とは結びつくという文脈を成立させるためには、「1 夏の朝」と「2 冬の朝」が、「〈青い瞳〉」という作品名を持つ一つの作品の中に在るからだとしか言いようがないのである。根拠は、そこにしかない。

したがって、この作品における『その時』、『あの時』がどのような「時」であるのかを同定するためには、読者が、この詩をひとまとまりの作品・物語として読み取ること、つまり、「〈青い瞳〉の人との別れの物語」として読み取るという、読者の極めて積極的・前傾的な姿勢が必要とされているのである。

そうした中原作品に対する、読者の側の、いわば極めて積極的・前傾的な読解の姿勢という前提があって初めて、この意味ありげな『その時』、『あの時』の時間は、臃げな像ではあれ、象形する。

次に、〈あゝして過ぎつつあつた！〉のである。〈あゝして〉とは、どのようにしてなのか。それは、〈碧い、噴き出す蒸気のやうに〉と読み取れなくはないが、そのように結び付けたとしても、「〈碧い、噴き出す蒸気のやう〉な状態で〈過ぎ〉る」というのでは、作者がその個人的実感のままに放り出したような、あるいは作者の独りよがりのイメージをそのままの状態を表わしたとしか言いようがないものであり、状態・状況を伝える表現としての役割を果たしているとは言い難い。

したがって、この〈あゝして〉の具体についても、〈『その時』、『あの時』と同様に、次の「2 冬の朝」の内容と強引に結びつけることで、かろうじて臃げな像が現れるのである。

ところで、ここで重要なことは、〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈あゝして〉が、どのような時、どのような状態であったのかを、強引にではあれ読解したとしても、詩中において現れてくるものは、結局は、断片的なイメージや暗示のままの朧ろげな像であるということである。そして、断片的なイメージや暗示のままの朧ろげな像が、読者にとってどのように作用するかという問題である。このことについては、後で述べる。

なお、本稿の本筋からは離れるが、この詩の中で仄かな輝きを放っているのは、「〈青い瞳〉の人との別れの物語」という物語設定や、それを支える中心部分の描写というよりも、むしろ、〈一こんな残酷な空冥たる朝にも猶/人は人に笑顔を以て對さねばならないとは/なんとも情ないことに思はれるのだつたが/それなのに其處でもまた/笑ひを澤山湛へた者ほど/優越を感じてゐるのであつた。〉という、物語の周辺部分の描写、つまり、人間観察に係る箴言のようなコメントや、〈/(飛行場に残つたのは僕、バットの空箱を蹴つてみる)〉というような何気ない寸描にあるように思われる。

続いて、「言葉なき歌」における〈あれ〉〈あすこ〉が指示する具体的なものや場所が何であるか、検討してみる。

〈あれ〉、〈あすこ〉は、〈とほいい彼方で夕陽にけぶつて〉おり、〈號笛の音のやうに太くて繊弱〉なものである。そしてそれは、〈煙突のやうに/とほくとほく いつまでも茜の空にたなびいて〉いる、ものであるという。また、〈あれ〉、〈あすこ〉に遭遇するためには、〈決して急〉ぐことなく、〈此處で待つてゐなければならない〉のである。

何度読み返しても、ここで言う〈あれ〉、〈あすこ〉は、先に見た「青い瞳」における〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈あゝして〉と同様、いや、それ以上に、まったく掴みどころのない、茫漠、曖昧模糊としたものであり、場所である。

それは、具体化できないもの、言語化できないもの、〈あれ〉、〈あすこ〉としか言いようのないもの、自分(作者)だけが実感できる何かである、と宣言されているようなものである。読者は、〈あれ〉、〈あすこ〉の何たるかについての詩中での接近、理解を拒否される。結果、読者は詩中に取り残され、途方に暮れる。

ところで、指示語の文法的機能は、「何かを指し示す働き」である。一方、作品中における指示語の使用を、一種のレトリックとして考えたとき、あるいは、作品の中で指示語を使用する表現者の意図・意識を考えたとき、表現したいものごとを、そのまま直接に表現する代わりに、一旦、指示語を使用することによって、読み手の興味・関心を惹きつけておくという効果・意図・意識があると思われる。

一方、指示語を提示された読み手は、表現者が用いた指示語が指し示すものが何か、その正体を求める。〈『その時』〉、〈『あの時』〉とは、どのような時なのか、〈あゝして〉とは、どのようにしてなのか。〈あれ〉、〈あすこ〉とはどこなのかを探し求める。

探し求めた結果、その具体的な記述が詩中にあれば、読み手はそこで安心・充足するのだが、中原詩における指示語は、本来、指示語で示されるはずの何かについては、最後まで具体的に示されることがない。それによって示されるべき像(正体)は、第二指示語とでも言うべき相貌で、暗示的なままに、極めて断片的なイメージのままに詩中に遺棄されているのである。

したがって、中原詩の読者は、指示語で示されたその内容について、さらに、第二指示語とでも言うべき相貌で詩中に遺棄された断片的なイメージの何であるかを知りたくて、踏み込んだ読解を試みてしまう。つまり、指示語が指し示すものは何なのか、その解釈を生身の中原、中原の人生・実生活に求めてしまう。

つまり、中原詩における指示語は、それが本来指し示すべき具体的な像を指し示すことはほとんどなく、読者の興味・関心を惹きつけるものとして機能している。その結果、読者の意識が中原自身の人生に行き着いてしまうという意味において、中原詩における指示語は、中原自身を指し示す働きを果たしていると言える。

ちなみに、中村稔は、「私の思春期から青春期にかけて中原中也は私の心の糧であった。」と述べるほどに、中原詩・詩人中原中也の好意的評者の一人だが、この作品に対して、次のように評する。

「「あれ」と冒頭にあって、それが何を指しているかがわからぬままに読みすすむと、しまいまで「あれ」とは何かの説明されずに終わってしまう作品である。しかし、詩全体のテーマはむしろ平明で、…「あれ」が何であろうと、「此処」がどこであろうと、それは作者にとってはどうしてもよかったことであって、一体、作者自身が、「あれ」とは何か、「此処」とはどことはっきり分っていたかどうかは疑わしい。むしろ、作者は「あれ」としか名づけようのないものを、一生を通じて追い求めつづけて、詩作をしてきたのであって、作者にとってそれは、「詩」であったかもしれないし、「愛」であったかもしれない。作者にとって、「あれ」としか名づけようのなかったものであるから、読者にとっても、又それを何と考えても差支えない。「愛」と考える人もあろうし、人によっては「地位」と考える人もいるかもしれない。そう読んでも、一向にかまわないのである。ただ、そのように多様に理解できるところに、言いかえれば、抽象的な性格に、この詩の特色があり、多様な理解を許しながらもしか読者の感性に訴える、抽象性の美しさというものが、この詩の鑑賞の中心になるだろう。…」(中村稔)

このような中村稔の解釈は、確かに、純粹素朴な読者であれば、受け入れられやすい解釈かもしれない。また、たとえば、中学校や高校の授業などで教員が生徒に対して説明する、詩というものを鑑賞・解釈する際の姿勢・態度として、一般的に流通したものかもしれない。しかしながら、これはあまりにも大らかに過ぎており、いわば「情操教育」とか、「ゆたかな心を育む」とかいった方向に大きく傾斜し過ぎた解釈であろう。

なお、この「言葉なき歌」と同様のモチーフで書かれたと思われる中原の作品に「曇天」がある。「言葉なき歌」における〈あれ〉の換言またはその象形化と思われる詩中の「黒い旗」に注目したい。

ある朝 僕は 空の 中に、/黒い 旗が はためくを 見た。/はたはた それは
はためいて ゐたが、/音は きこえぬ 高きが ゆゑに。// 手繰り 下ろさうと 僕
は したが、/綱も なければ それも 叶はず、/ 旗は はたはた はためく ばかり、
/空の 奥處に 舞ひ入る 如く。// かゝる 朝を 少年の 日も、/屢々 見た
りと 僕は 憶ふ。/ かの時は そを 野原の 上に、/今はた 都會の 麓の 上
に。// かの時 この時 時は 隔つれ、/此處と 彼處と 所は 異れ、/ はたはた
はたはた み空に ひとり、/いまも 渝らぬ かの 黒旗よ。

(「曇天」・『在りし日の歌』)

この「曇天」という作品に対する北川透の評は、以下のとおりである。なお、伊藤新吉の「黒い旗は、郷愁と思慕の象徴である。」という解釈に対するものとして書かれている。

「…この詩は「骨」や「一つのメルヘン」などと同じように、幻視の世界なのだ。詩人は、世俗の生活者としての眼を瞑ることによって、初めて見える朝の空の広がりの中かに、《黒い 旗が はためくを 見た》のだ。《ある朝》として、この詩には時間が与えられながら、雲のたたずまいも、陽光も、樹々のそよぎも、小鳥のさえずりも、子供たちの歌声も、それら一切はここに描かれない。ただ、黒い旗がはためく空の一点に詩人のまなこは注がれているのみだ。この黒い旗を郷愁や思慕の象徴というきれいごとで説明するには、あまりに異様でないか。手繰り下ろそうとしてもてだてがなく、旗は、空の奥處に舞い入るようにはためいてばかりだという、いわば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。しかも、それは、少年の日も野原の上にしばしば見たものであり、時空を越えて、中原の内部の空ではたはたはためいているのである。《黒い旗》が何であるか、おそらく中原も明確な概念をもって、その表出をきめたわけではあるまい。中原自身にとっても不可解な精神の暗部、それは幼児のうちから、彼の胸の内部で鳴っている存在の怖れのようなもの、稚圃の浅瀬で動く蛔虫や、隣家が空に舞い去っていくイメージとして、あるいは、夏の日、誰彼の午睡するとき、野原を疾走する少年のイメージとして、また畑の土が石といっしょに私を見ているイメージとして、彼が詩のなかに定着してきたものが、ここでは《黒い旗》のイメージとして、うたわれたのだと思う。確かに《旗は はたはた はためく ばかり、/空の奥處に 舞ひ入る 如く》という表現のうちには、《人のおもいを空の彼方にさそう》ひびきがある。しかし、それは郷愁や思慕というようなものと少し違って、時空を越えて、中原の空がうつしだしている生の不安への共鳴のようなものではないか。ぼくらは中原が《黒い旗》をうたった時、《黒い旗》を感ずるいがいないの

だ。…」(北川透)

北川透は、『中原中也論集成』に見られるように、中原中也詩および中原中也研究の第一人者と言っていい優れた批評家である。

しかしながら、上に引用した北川透の解釈は、先に見た中村稔の「大らかに過ぎ」た、いわば「情操教育」とか、「ゆたかな心を育む」とかいった方向に傾斜し過ぎたような解釈とは異なり、作品解釈としての緻密さ、丁寧さを有しているように感じられる一方、極度の深読み、中原詩を専門的に研究する者としての過剰な読解という感が否めない。本稿で先に述べた中原詩に対する極めて積極的・前傾的な読解の姿勢とでも言うようなものが、色濃く浮き出ているように感じられる。

つまり、この作品を作者不明の一つの作品として、あるいは、日本語表現の一つとして突き放して読めば、〈黒い旗〉は、「言葉なき歌」における〈あれ〉の象形化・具体化とはいえ、その暗示・象徴するものが何であるか、最後まで不明であるとしか言いようがないのである。

〈黒い旗〉は、「時空を越えて、中原の空がうつしだしている生の不安への共鳴のよなもの」と北川透は解釈するのだが、少なくとも、この作品世界の中だけでそこまで言及するには、相当な無理があり、あまりにも饒舌に過ぎる。〈黒い旗〉がそれらの暗示・象徴であると言うには、暗示・象徴として、あまりに月並み・凡庸であるとしか言いようがなく、「時空を越えて、中原の空がうつしだしている生の不安への共鳴のよなもの」を支えるだけの重量・体躯を備えているとは言い難い。

したがって、少なくともこの作品の解釈に関しては、北川透もまた、一般の読者の多くがそうであるように、作品単独での鑑賞・解釈ではなく、作品と、作品外の中原情報(中原のその他の作品や「芸術論覚え書」、あるいは中原に関する伝記的情報)とを重ね合わせて鑑賞・解釈していると言わざるを得ない。中原中也論ではあったとしても、作品論・「曇天」論と言うには、あまりにも余分な情報を纏い過ぎている。

ところで、物語れば物語るほど、表現すればするほど、〈『その時』〉、〈『あの時』〉の実体・実感は遠ざかっていくものなのだろう。詩人(表現者)は、そうしたジレンマの中にあって、実体・実感とその表現との往還を生きる。

また、極めて大雑把な物言いになるが、そもそも、詩の詩たるゆえんの一つは、小説や随筆等と異なり、その非説明性、簡潔性にあると思われる。したがって、その前提に立つならば、中原詩に限らず、詩作品における記述は、懇切丁寧な、段階的な状況描写を伴うことはまずなく、省略、飛躍、暗示、象徴、破調等が用いられるなど、一般的に、「わかりにくい」、「感覚的」なものではある。

しかしながら、それでもなお、詩人(表現者)は、〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈あれ〉、〈あすこ〉の指示するものが何であるかを、その「わかりにくい」「感覚的」なものを、何らかの方法で、何らかの具体的なイメージで提示しなければならない、何らかのものの言い方で表わさなければならない存在である。

ところが、中原中也の作品における〈『その時』〉、〈『あの時』〉等が指示するその具体的内容は、最後まで明らかにされることがない、あるいは、それらしき記述・言及があったとしても、断片的なイメージが遺棄されたままに終わる。中原の実体験・実感の中から立ち上がり、発語された〈『その時』〉〈『あの時』〉等は、発語されて、再度、中原の実感領域の中に幽閉されるのである。

言い方を換えれば、中原は、〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈あれ〉等の指示語を用いて、その何かを物語ろうとする素振りを見せながら、結局のところ、具体的な部分については、物語ることを中断する。あるいは、謎かけのような極めて断片的なイメージを遺棄しておく。

その結果、詩中において拒絶され、置き去りにされた読者は、指示語で示された時間や状態、場所、中断された物語の具体的内容について、遺棄された断片的なイメージの正体が何であるかについて、中原中也という生身の人間(中原の実生活での様々なエピソード)を通過させて理解するしか手立てがないのである。

それは例えば、「青い瞳」における〈『その時』〉〈『あの時』〉の解釈を、中原の実生活における長谷川泰子との別れという出来事に結び付けてしまうこととなる。

また、次のような言い方も有効かもしれない。

中原詩から鮮やかに立ち現れてくるものは、〈『その時』〉〈『あの時』〉、〈あれ〉等が指示する具体的な内容ではなく、それらの具体を秘匿したまま、それでもなお何かを物語ろうとしている作者自身の姿・中原中也という人間の姿そのものである。

これが中原詩の一つのメカニズムをなしている。

6 中原詩全体に見られる一つの特徴

ここまで、〈『その時』〉〈『あの時』〉、〈あれ〉、〈ああして〉、〈あすこ〉と記述しておきながら、結局、その指示内容を明らかにせず、読者を置き去りにすることで、自ずと、読者の意識を作者像へ誘引するという特徴を持つ中原中也の典型的な作品を見てきた。

実は、こうした特徴は、〈『その時』〉〈『あの時』〉等の指示語が使用されていないその

他の作品においても見られることである。たとえば、中原詩のうちでも、特によく知られた次の二つの作品をみってみる。

ホラホラ、これが僕の骨だ、/生きてゐた時の苦勞にみちた/あのけがらはしい肉を破つて、/しらじらと雨に洗はれ/ヌツクと出た、骨の尖。//それは光沢もない、/ただいたづらにしらじらと、/雨を吸収する、/風に吹かれる、/幾分空を反映する。//生きてゐた時に、/これが食堂の雑踏の中に、/坐つてゐたこともある、/みつばのおしたしを食つたこともある、/と思へばなんとも可笑しい。//ホラホラ、これが僕の骨——/見てゐるのは僕？ 可笑しなことだ。/靈魂はあとに残つて、/また骨の処にやつて来て、/見てゐるのかしら？//故郷の小川のへりに、/半ばは枯れた草に立つて/見てゐるのは、——僕？/恰度立札ほどの高さに、/骨はしらじらととんがつてゐる。

(「骨」・『在りし日の歌』)

ここには、「僕」が、死んでしまった「僕の骨」を「見てゐる」という、いわば非現実的世界が描かれている。

道化た口調(「ホラホラ、これが僕の骨だ」)と諧謔の諧調(「生きてゐた時に、/これが食堂の雑踏の中に、/坐つてゐたこともある、/みつばのおしたしを食つたこともある」等)にのせて、冷徹なリアリズムの行き着く果ての超現実世界(「生きてゐた時の苦勞にみちた/あのけがらはしい肉を破つて、/しらじらと雨に洗はれ/ヌツクと出た、骨の尖。//それは光沢もない、/ただいたづらにしらじらと、/雨を吸収する、/風に吹かれる、/幾分空を反映する。(略) 見てゐるのは、——僕？」)が描かれている。

私たち読者は、この作品から何を感じ取るのだろうか。おそらくほとんどの読者は、「僕」が死んでしまった自分の骨を見ているという、不可解で超現実的な光景の感受にとどまることはないと思われる。結局は、「死んでしまった自分の骨を見」という光景を想起、幻視しなければならなかった作者そのものの表情、現実の向こう側に行き着かざるを得なかった作者自身の現実の姿そのものであろう。

秋の夜は、はるかか彼方に、/小石ばかりの、河原があつて、/それに陽は、さらさらと/さらさらと射してゐるのでありました。//陽といつても、まるで硃石か何かのやうで、/非常な個体の粉末のやうで、/さればこそ、さらさらと/かすかな音を立ててもゐるのでした。//さて、小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、/淡い、それでゐてくつきりとした/影を落としてゐるのでした。//やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか、/今迄流れてもみなかった川床に、水は/さらさらと、さらさらと流れてゐるのでありました……

(「一つのメルヘン」・『在りし日の歌』)

また、この詩から読者は何を感得するのか。

まず、「秋の夜」の「小石ばかりの、河原」に、「硃石か何かのやう」な「陽」が、「非常な個体の粉末のやう」に、「さらさらと/かすかな音を立てて」「射してゐる」という、

これもまた「骨」と同様に、理屈に合わない、現実世界ではない世界が設定される。次に、「小石の上に、今しも一つの蝶がとまり」「淡い、それでみてくつきりとした/影を落としてゐる」として物語は展開し、さらに、「その蝶がみえなくなると、いつのまにか、/今迄流れてもみなかった川床に、水は/さらさらと、さらさらと流れてゐるのでありました……」と進み、結ばれる。

陽光の射す音でもあり、水音でもあるという「さらさらと」というオノマトペが、非合理の世界の中に一定の合理性を持たせる機能を果たしており、清澄で静謐な「メルヘン」の世界は成立していると言えるのだが、読者の感受は、そうした「メルヘン」世界の感受のみで完結することはないと思われる。読者が感受するのは、結局、そのような非現実世界・「メルヘン」を幻視・夢想している作者の姿、疲れ果て、虚無的な表情で佇んでいる中原中也という人間の姿であろう。

7 中原詩に描かれた情景や事物の性格

こうした中原詩が持つ性格は、その根底に次のような問題が在るとと思われる。

三好達治の2つの作品と、中原中也の「宿酔」という作品を比較してみたい。両者の作品とも小品とは言え、二人が詩中において描いた情景や事物というものの性格の違いがはっきりと見て取れる。

蟻が/蝶の羽をひいて行く/ああ/ヨットのやうだ

(三好達治「土」・『南窗集』)

雷の後 かみなり蝶が村へくる/村長邸の裏庭の 百合の花粉にまみれてくる/交番のある四辻で 彼女はちよいと路に迷ふ さうして彼女は風に揚る/椎の木よりもなほ高く 火の見櫓の 半鐘よりもなほ高く

(三好達治「雷鳥」・『山果集』)

朝、鈍い日が照つてて/風がある。/千の天使が/バスケットボールする。//私は目をつむる、/かなしい酔いだ。/もう不用になつたストーヴが/白つぼく錆びてゐる。//朝、鈍い日が照つてて/風がある。/千の天使が/バスケットボールする。

(「宿酔」・『山羊の歌』)

この二人の作品の違いは、三好のそれが、〈蟻〉、〈かみなり蝶〉という自然の生物を対象としたものであるのに対し、中原のそれは、〈宿酔〉(二日酔い)という人間の生理現象を描こうとしたものである、というような違いではない。

ここに見られる違いは、もっと重要な意味を持っていると思われる。三好の作品は〈蟻〉

あるいは〈かみなり蝶〉という生物の姿そのものを描写しようと目的的にうたわれている。たとえば「土」においては、〈蝶の羽をひいて行く〉〈蟻〉の姿を、〈ヨット〉のイメージに結びつけたところでイメージは完結し、そのイメージの完結性ゆえに、〈ああ〉という形式的に付け加えたような、わずかな詠嘆の情を添加しながらも、作者の姿は消滅している。そうした意味において三好の作品における情景や事物は自立している。(無論、「三好の作品における情景や事物」が「自立している」ので、三好の作品は優れているという意味ではない。また、三好の作品と、次に見る中原の作品とを比べて、どちらが優れているか、というようなことを論じているわけではない。)

一方、中原の「宿酔」は、〈千の天使がバスケットボールする〉という、童話的・牧歌的ではあるが、それなりに自立している一片のイメージを中心とした詩であると思わせながら、〈私は目をつむる、/かなしい酔いだ。〉を付加することで、あるいはさらに、〈もう不用になったストーヴが/白つぼく錆びてゐる。〉を添加することで、中原詩全体の基調とも言える「倦怠」や「失意」等の感情が、このわずか十二行の作品の上に、のしかかっている。「宿酔」という生理現象の描写よりも、むしろ、そうした「宿酔」という状態にある自分の心性の訴求の方が詩の中心であるということだ。

つまり、中原中也の詩において、情景や事物は、目的的に描かれないのである。中原詩に描かれた情景や事物は、副次的なものではない。

ここで、一つの結論を導きたいと思う。

中原詩において描写されている情景や事物は、原則的に、それ自体としての自立性、完結性を持たされていない。描かれている情景や事物は、そのような情景や事物を眺めている、夢想している作者そのものの姿を指示する、いわば指示語としての役割を担っていると言える。

したがって、中原詩の読者は、どのような作品を読んでも、結局は、中原自身の姿を想像しないではいけないという構造になっている。中原詩の読者は、常に中原自身に行き着く。

先に引用した黒田三郎の中原詩に対する「何か不完全な所がある」、「芸術としての不完全さ」という評は、「指示語の非指示性」として本稿で述べた指示語の性格や、情景・事物が目的的に描かれていない(描かれた情景・事物が自立していない)というような中原詩の持つ本質的な問題と同調すると思われる。

8 まとめ

本稿においては、中原中也の作品鑑賞・解釈にあたって、その読者の多くが、作品単

独として鑑賞・解釈するのではなく、作品と中原の人生そのものとを重ね合わせて鑑賞・解釈してしまうということの要因が、「読者の側の問題」だけでなく、「作品の側の問題」にも在るとして論を進めた。

具体的には、まず、中原詩の中で使用されている〈『その時』〉、〈『あの時』〉、〈あれ〉等が、それぞれの詩中において、ほとんど具体的な像を結ばないという中原詩における指示語の性格(「指示語の非指示性」)として述べた。

さらに、中原詩においては、原則的に、作品中に描かれた情景・事物が、目的的に描かれていないという特徴を見た。

その結果、中原詩の読者は、作品の途中においてその鑑賞・解釈を閉ざされ、置き去りにされてしまう。その結果、読者は、何かを指示しているらしい指示語の余韻によって、また、明確な像を結ばない情景や事物が、明確な像を結ばないことで自ずと指示するままに、そのさらなる鑑賞・解釈を、中原自身の人生・実生活・伝記的エピソードに求めてしまう、というメカニズムを見た。

こうした、中原詩における指示語の性格や、その多くの作品において、描かれた情景や事物が目的的に描かれていない、自立していないという中原詩の性格が、黒田三郎の「芸術としての不完全さが、常に中原中也の詩の特徴を為している」という言や、私たちが、一部の作品を除いて、中原詩の多くの作品に対して抱く印象を導き出していると思われる。

極論すれば、中原詩は、何を語っても、何を描いても、結局、中原自身を語り、中原自身の姿を描く。

次に示す小林秀雄と菅谷規矩雄の言葉は、本稿で述べてきた内容と呼応していると思われる。

「…彼の詩は、彼の生活に密着してゐた、痛ましい程。笑はうとして彼の笑ひが歪んだそのまゝの形で、歌はうとして詩は歪んだ。これは詩人の創り出した調和ではない、中原は、言はば人生に衝突する様に、詩にも衝突した詩人であつた。彼は詩人といふより寧ろ告白者だ。(中略)中原の事を想ふ毎に、彼の人間の映像が鮮やかに浮び、彼の詩が薄れる。…」(小林秀雄)

「…中原中也の作品が、ついに(ルビは菅谷)私たちに残すものは、といへば、実は完結して漂っている世界、ではなくて、つまり詩ではなくて、その世界にむかいあう中也の視点、のみなのである。その視点、とは要するに中也の現実、中也の生身、……等々、

つまり詩以外の一切といってもいい。(中略)私たちは、中也の作品をよむとき、そこに詩という空間においてではなく、直接的に、事実としての中也にさわる。…」

(菅谷規矩雄)

最後に、「サーカス」と「朝の歌」を取り上げておきたい。

「サーカス」は、その舞台設定において、先に見た「一つのメルヘン」と相似形をなしている。〈幾時代かがありまして〉の繰り返しによって、時間の朦朧化・重層化が施される中で、〈此処〉という、これまた住所不定の、猥雑な現実から自由になった架空の場所が設定される。そこに〈サーカス小屋〉がスポットライトを浴びて出現し、〈見えるともないブランコ〉が〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉と揺れ続ける。

〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉という、妙に心に残る、したがって凡庸でない独特のオノマトペを用いて、生の不安、存在のはかなさ、あるいは生の滑稽さのようなものを、〈ブランコ〉の揺れによって表した作品であり、描かれた舞台自体が、それ自体としての完結性・自立性を十分に備えているとともに、〈見えるともないブランコ〉の〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉という「揺れ」あるいは「浮遊」を奏でるオノマトペが、「生の不安、存在のはかなさ、あるいは生の滑稽さ」等を表していると言解するに無理がない、「無理がない」という以上に、みごとに合致しているという意味において、優れた作品である。

また、「朝の歌」は、「倦怠」、「失意」、「喪失」といった中原詩のルーティンとも言える心性と、朝陽の洩れ入る室内情景や樹脂の香り、室外の、想像としての空の色、聞こえないものとしての鳥の声、拡散するものとしての風景とが一体的に描かれており、それらがそれ自体としての自立性、イメージの独立性を十分に備えているという意味において、作品としての完成度が高い作品と言える。

幾時代かがありまして / 茶色い戦争ありました // 幾時代かがありまして / 冬は疾風吹きました // 幾時代かがありまして / 今夜此処での一と殷盛り / 今夜此処での一と殷盛り // サーカス小屋は高い梁 / そこに一つのブランコだ / 見えるともないブランコだ // 頭倒さに手を垂れて / 汚れ木綿の屋蓋のもと / ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん // それの近くの白い灯が / 安値いりボンと息を吐き // 観客様はみな鯛 / 咽喉がなります牡蠣殻と / ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん // 屋外は真ツ闇 闇の闇 / 夜は劫々と更けます / 落下傘奴のノスタルジアと / ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

(「サーカス」・『山羊の歌』)

天井に 朱きいろいで / 戸の隙を 洩れ入る光、 / 鄙びたる 軍樂の憶い / 手にてなす なにごともなし。 // 小鳥らのうたはきこえず / 空は今日 はなだ色らし、 / 倦んじてし人のこ

ころを/諫めする なにものもなし//樹脂の香に 朝は悩まし/うしなひし さまざまの
ゆめ、/森並は 風に鳴るかな//ひろごりて たひらかの空、/土手づたひ きえてゆくか
な/うつくしき さまざまの夢。

(「朝の歌」・『山羊の歌』)

○ 中原中也の作品引用

『中原中也全集』全6巻 編者 大岡昇平、中村稔、吉田熙生 角川書店

○ 主な参考文献

『中原中也論集成』北川透 思潮社

『中原中也』大岡昇平 角川書店

『中原中也 言葉なき歌』中村稔 筑摩書房

『文芸読本 中原中也』河出書房新書

『国文学 解釈と鑑賞 現代の抒情 〈中也・静雄・達治〉』至文堂

『抒情の論理』吉本隆明 未来社

『日本の抒情詩』鮎川信夫 思潮社

『日本近代詩鑑賞・昭和編』吉田精一 新潮文庫

『評伝中原中也』吉田熙生 東京書籍

『富永太郎と中原中也』大岡昇平 第三文明社