

中原中也「ダダ」の方法：「春の日の夕暮」冒頭の 解読

松下, 博文
九州大学大学院 (博士課程)

<https://doi.org/10.15017/11967>

出版情報：語文研究. 63, pp.24-35, 1987-06-03. 九州大学国語国文学会
バージョン：
権利関係：

中原中也「ダダ」の方法

——「春の日の夕暮」冒頭の解説——

松 下 博 文

中原中也の詩的出発は高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』との出会いに始まる。現代詩の詩的実験として強烈なエネルギーを内に秘めたこの詩集はそれまでの作歌活動を裏面で支えていた表現形式とその表現内容をことごとく突き崩し新しい表現生成の領域へ中也をいざなう魅力をもっていた。ダダ体験直後の詩作と啄木・牧水の影響下に作歌された短歌群との明らかな質的差異はこの間の経緯を鮮やかに物語っている。本稿で検証する「春の日の夕暮」冒頭の詩句はまさにこの期の中也独自の詩的表現の誕生を極めて明確に告げているものの好例であろう。表現方法に留意しつつ詩句の解説を試み創作の背後に伏流する独自の詩的精神構造の内実を究明することが本稿の目的である。

—

ダダ体験直後中也を支配していた方法とは何か。それをまず明らかにしておきたい。手続上その根拠はやはり中也の高橋理解に求めべきであろう。昭和二年九月、中也は高橋宛に次のような書簡を

送る。へこんなやさしい無辜な心はまたとないのだ。それに同情のアクチビティが沢山ある(略)この人は細心だが、然し意識的な人ではない。意識的な人はかとも論理を愛する傾向を持つてゐるものではない。高橋新吉は私によれば良心による形而上学者だ(略)彼の魂にとつて現象は殆んど何物でもない(略)彼にとつては常に真理が必要なのだ。それが彼の渴きで、二云はゞ彼は自動機械的に現実を材料としての夢想家なのだ(略)彼には自分を詩人だと思ふだけでは安心出来ないものがある。併しそれは彼の夢想が余りにありの儘の現実を扱ひ得るからで、夢想がかくも現実的であるといふ点で、高橋新吉は人類中非常に特異なものなのだ、けれどもこのことが彼の詩を却々整つたものとさせない重要な原因なのだ。普通に詩が整つてゐるといふことは、伝統に頼ることから得られるやうだが、高橋新吉は純粹な良心家で、伝統に頼る事は彼からは墮落としか思へない(略)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(書簡同封「高橋新吉論」)。ここには詩人高橋への好意と共感とが一人の得難い先覚者を見出し喜びに打ち顛えるような断定的な語調で縷々述べられているのだが、特に、高橋

を「意識的な人ではない」とし「良心による形而上学者」と規定し「自動機械的に現実を材料としての夢想家」〈認識——の上で実に目覚ましい詩人〉と評する理解の裏面には高橋の表現意識の在り方に並々ならぬ共感をよせていることがうかがえよう。また、高橋を「意識的な人はいかにも論理を愛する傾向を持つてゐるものではない」と評し氏の「夢想」に「詩を却々整つたものとさせない重要な原因」を見「伝統に頼る事は彼からは墮落としか思へない」と明言するとき、そこに通常の「論理」に拘束されていない高橋の自由な「魂」の振幅の大きさへの称讃と、同時に、中也自身の「論理」に対する強烈な反抗の牙が剥き出しになっていることを読み取ることができる。ここでいう「論理を愛する」は文脈からも理解できるように字義通りの意味で使っているのでは決してない。むしろ逆の意味——合理的統一的なものの考え方を否定しコンテクストを飛躍させるまたは破壊させる——という意味においてのいわば逆ベクトルの「論理」志向という意味あいを使っているといつてよい。つまり「詩を却々整つたものとさせない」〈普通に詩が整つてゐない「反詩」の方向へ、また「伝統に頼」らない「反伝統」の方向への思考回路が向いているといえる。中也が高橋に規範を求めその詩作から取得したものはかような「反詩」「反論理」「反伝統」の詩作意識であつたにちがいない。

たとえば、この具体例については本誌五十七号掲載の拙稿で詳しくふれているのでそれを参照されたいが体験直後の詩作「古代土器の印象」「仮定はないぞよ」「酒は誰でも酔はず」「名詞の扱ひに」などには「語」相互の論理的結合によって形成されるある概念を破壊し「名辞」の「いみ」をねこそぎ解体することによって全て

の事象を「認識以前」の裸型で把握しようとする中也独自の詩観芸術観が執拗に繰り返されている。その例証を前稿で引用漏れした作品によって再度補足しておこう。へやつぱり形式に於ても経験世界を肯定しなまきや／万人の芸術品とは言へないのでせうか？／内容価値と技巧価値は対立してはるませんよ。／問題となるのは技巧だけだ。／内容は技巧以前のものです。／技巧を考慮する男は吃度価値ある内容を持つてゐます（「最も純粹に意地悪い奴」）。中也が「内容」よりも「技巧」を重視していることが了解できるがこの「技巧」が単なるリズム表現、比喩表現、強調表現とかの表現技法上のそれではなく詩作過程において「経験世界」を排除したそれであることはいままでもない。へやつぱり形式に於ても経験世界を肯定しなまきや／万人の芸術品とは言へないのでせうか？というためいきに近い副詞で始まる冒頭や疑問符つきの末尾には表現内容において「経験世界」を描くことは一応は認めるにしても表現形式においてはそれを鞏固に否定しようとする姿勢が認められる。続く以下の文を読めばことは明白であろう。ここにわれわれは既存の主観的あるいは感覚的な意識状態ともいうべき「経験」に囚われず「認識以前」の裸型で事象を把握しようとする表現者中也の強い創作意識を再び見ることができる。高橋を「形而上学者」と評し「現実を材料としての夢想家」と規定したこともこの一点に注目すればその評価軸の設定が高橋の詩作意識へ向けられた軸であつたことはもはや疑う余地はない。そしてそれは中也の生涯を貫流する創作理念であつた。ただ、かような理念の生成過程の背後には同時代の文芸思潮が中也に与えた影響も少なくないように思われる。実はその好個の例を同時期の詩作の中に窺見することができよう。〈酒が詩の上

だなんて考へる奴あ／「生活第一芸術第二」なんて言つてろい／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い——／そりや経験を否定したら／インタレスチングな詩は出来まいがね／——だが／「それを以てそれを現すべからず」つて言葉覚えとけえ」（「酒は誰でも酔はず」）。ここには実生活よりも芸術を上位に置き経験よりも思弁を上位に置く芸術家としての中也の自負がやや卑俗な慷慨調で語られているのだが「生活第一芸術第二」なる引用句に注目するときそこに時代の陰翳が微妙に落とされている事実に気づくはずである。いうまでもなく、この引用句は「芸術と天分」（「文章世界」大9・3）を書いた菊地寛が持論の「作家凡庸論」の延長線上に「文芸作品の内容的価値」（「新潮」大11・7）なる一文を草し里見淳との間で内容的価値論争を巻き起こした際に使用した日く付きの辞句である。「作者素質論」を唱える里見に対し菊地は芸術は非凡なる才華で創造するものではなく、むしろ非凡な芸術の表現に凝意された作品以外に（まづい／／と思ひながら、心を打たれる）内容を持つ文芸作品があることを指摘、その「我々を感動させる力」を「内容的価値」と仮称し（企術はもつと、実人生と密接に交渉すべきだ）と力説した。そしてこの文章を次のように結ぶ。（イブセンの近代劇、トルストイの作品が、一代の人心を動かした理由の一は、あの中に在る思想の力である。その芸術だけの力でない。芸術のみにかくれて、人生に呼びかけない作家は、象牙の塔にかくれて、銀の笛を吹いてゐるやうなものだ。それは十九世紀頃の芸術家の風俗だが、まだそんな風なポーズを欣んでゐる人が多い。文芸は経國の大事、私はそんな風に考へたい。生活第一、芸術第二）中。中也がかかる文壇的対立と論争内容をいかほど正確に

理解していたかは甚だ疑わしい。が、自己の芸術家意識に抵触するある何かを当時の文学の時勢の上と感じていたことは想像するに難くない。傍証として前出「最も純粹に意地悪い奴」に使用されていた〈内容価値〉〈技巧価値〉の二元論的対立語彙を並記することも許されよう。中也の場合、少なくとも里見の立場にその文学的姿勢を置いている。ただし、この立場に身を置くことはいえ自己の芸術的達成をいかなる方法によって成就させるかに最大の関心があったといつてよい。

二

(イ) ウハキはハミガキ／ウハバミはウロコ／太陽の世界が始まった
／テツポーは戸袋／ヒョータンはキンチャク／太陽が上つて／夜の
世界が始つた／オハグロは妖怪／下痢はトブクロ／レイメイと日
暮が直径を描いて／ダダの世界が始つた／（それを釈迦が眺めて／
それをキリストが感心する）——「ダダ音楽の歌詞」

(ロ) 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／或時二人が身投心中したが／マン
トは重いが風を含み／タバコは細いが軽かつたので／崖の上から海
面に／到着するまでの時間が同じだつた／神様がそれをみて／全く
相対界のノーマル事件だといつて／天国でビラマイタ／二人がそれ
をみて／お互いの幸福であつたことを知つた時／恋は永久に破れて
しまつた。——「タバコとマントの恋」

(ハ) 親の手紙が泡吹いた／恋は空みた肩揺つた／俺は灰色のステツ

常識的な脈絡が欠けており習慣的常識的結合によつて詩的空間は構成されてはいない。詩的表出をある一定の方向へ導く主体者の内的な支配体系を仮りに統覚作用と呼ぶことが可能ならわれわれはその作用をこの言語空間に認めることは難しい。(4)にも同様のことは指摘できるのだがここには高橋を語りつつも実は己れの詩法を語っていた(詩を却々整つたものとさせない)普通(5)に詩が整つてゐない「反詩」の方向への中也の深い傾倒と伊藤信吉氏がみごとにダダ詩の核心を言い当てた《表現が擾乱に化すといふ、奇妙な転倒》のその実例を見るのみである。しかしここに意味的関連を見出し難いかといへば必ずしもそうとはいえない。稀薄ではあるがゆるやかな統覚作用と意味上の関連性は存在すると考えてよい。初述したように中也の詩的胎動は『ダダイスト新吉の詩』との出会いに始まる。伊藤氏(5)はこの詩集についてまた次のようにもいふ。『ダダイスト新吉の詩』そのものは狂気ではない。それはなにかに灼かれる精神の熱狂である。ダダである。目的も方向も秩序もなく、否定において生の意識を立證するダダである(略) こういう文学実践をした詩人の生活が、普通の常識からみて、悲劇的だつたことはいうまでもあるまい。ダダに献身し、ダダに化身するということは、知識や常識を否定することだ。いつさいの詩的自覚と詩的方法を否定したところに、生活そのものをたたきつけることだ。ここには高橋の詩と生活についての深い理解と鋭い洞察が見られる。ただ、《いつさいの詩的自覚と詩的方法》を高橋が《否定》していかといへばこの詩集の創作方法について氏は後年その自作解説で詩的発想の軸の一端が「連想」にあつたことを明確にしている。筆者は当作を含めてこの「連想」の方法がダダ体験直後中也を支配していた《詩的方法》

ではなかつたかと考える。この作品の詩空間に何らかの有機的関連を見ようとすれば「歩行」に関する様々なイメージの連鎖ではないか。(ステツキ) ↓「足」 ↓「徒歩旅行」 ↓「下駄」と持統継起されてくる事象は全て「歩行」とのイメージ連鎖を辿れよう。また(ステツキ) (万年筆) (電信棒) など堅くて尖つた同一イメージの連続なども同質のものと思われる。そういえば(4)について分銅氏は《語呂合わせめいた連想の奇抜さ》を見ていた。内容に付加すれば大蛇のイメージである(ウハバミ)とその体表を蔽う(ウロコ)との相関、これらと繋がる(オハグロ) (妖怪) の爬虫類の気味悪さをもつヌメヌメした表象、(ウハバミ) (ヒョータン) (キンチャク) (トブクロ) (下痢) などおよそ縊れてしかも物を呑み込みまたは吐き出す生物や用具あるいは生理現象の表出、(ウハバミ) (テツポー) (ヒョータン) (キンチャク) など形象上男女両性器を想起させるものなどの関連事項があげられようか。相互の刺激が弱いとはいへこの作品にも継起的連鎖の方法が存在することを認めたい。

以上、出発期の詩作意識と実作へのその応用を見てきた。ここでは既存の形式と内容の破壊と否定を旗幟とするダダイスト中也の強度の反骨精神と、ために、語相互文相互の論理的結合を解体し文脈の不意の崩壊を企て「反詩」「反論理」「反伝統」のダダ世界へ無限に疾走してゆく激しい姿勢ならびに自己の絶対的優位性の誇示を確認することができた。これは特に「ダダ音楽の歌詞」の錯倒された異空間の創造や「自滅」の不条理な詩的世界の創造に如実に反映されてきたのだがそこに言葉の音的リズム効果も取り入れた詩的方法としての「連想」形式の応用があることも確認しておきたい。

三

「春の日の夕暮」

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灰が蒼ざめて
春の日の夕暮は静かです

吁！ 案山子はないか——あるまい

馬嘶るか——嘶きもしまい

ただただ月の光のヌメランとするまゝに
従順なのは 春の日の夕暮か

ポトホ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 はぐれました
これから春の日の夕暮は
無言ながら 前進します
白らの 静脈管の中へです

処女詩集『山羊の歌』は「春の日の夕暮」を巻頭に「いのちの聲」

を巻尾にその詩的円環を閉じる。それは詩集全体にある種の完結性を与えるための首尾の照応といってもよいのだがその巻頭はいまなり（トタン）（センベイ）で始まり、そして「静脈管」で終わる。春暮の叙景にしてはあまりに色の強い形容句が多い。もちろんここにも中也の心情が表出されているのだが全体的にその音調は低い。いわば次第に迫る夕闇が自己の存在をも葬り去るようなそのような低い調子を持っている。（穏か）（静か）（従順）という言葉の背後にわれわれは穏やかな実景を借りて屈折した心情を表出している一青年の姿を見なければなるまい。整然とした連構成の背後に渾沌とした内面を見なければなるまい。口語と文語の衝突に、敬体の使用に、カタカナ表記に、擬人法に、声喩法に、ねじれた主体の痛みを見なければなるまい。かかる屈折的内的ドラマがこの一篇の大きな魅力である。

従来、冒頭の詩句について様々な見解が出されてきた。やはり「ダダ」に関するものである。たとえば、伊藤信吉氏は『第一連は「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灰が蒼ざめて 春の日の夕暮は静かです」という四行で成立っている。これはあきらかにダダイズムの影響で……』と評し大岡昇平氏は『この作品はダダ的な名辞と意味の混乱を、「春の日の夕暮」という擬人化された自然の中に位置させて、一つの情感に包み込むを覗っている』と評す。さらに中村稔氏は『トタンがセンベイ食べて、「アンダースローされた灰が蒼ざめて」、「瓦が一枚はぐれました」、などはダダ表現である』ともいう。だがここには「ダダ」についてどれほどのことも語られてはいない。これら三者は詩句のどこが『あきらかにダダイズム』なのか、どこがどのよう

に《ダダの表現》なのか、なぜ《意味の混乱》が生じているのか、本当に《意味の混乱》なのか、《トタン》《センベイ》がいかなる経緯によって描出されたのか、なぜカタカナ表記なのか、このカタカナ表記には意味はないのかなど表現プロパーについての根本的な問いと具体的な説明を欠く。難解で意味不明だからそこが「ダダ」であろうと抽象的に説明したところで「ダダ」について何かを語ったことにはなるまい。次に列記する諸氏もことは同じなのだが多様で示唆に富むゆえその解釈をあげておこう。

(二) トタンがセンベイ食べて——というのは、屋根の向うに太陽が沈んで行く光景の形容か？又、青紫にもやが立ち籠める春の夕暮の静かさを現すのに、アンダースローという野球用語を用いている所に、トタン・センベイ等と共に庶民的な視野と其中也の姿勢なり位置なりがうかがえる。

(三) いくらか薄汚れた、生命のない物が、光の作用で固有の生命をえる——「春の日の夕暮」では、「トタンがセンベイ食べて」、これは錆びたトタン屋根にたゆたう落日の光の動きである。

(四) 「トタンがセンベイ食べて」は音連鎖の気持よさからきた意味のない枕言葉としてみてもいい。意味をせんさくしたければ、わたしにはトタン屋根やトタン製のセンベイ屋の立看板のあるせまい賑やかな街路のイメージがやってくる。「アンダースローされた灰が蒼ざめて」というのは、言い直しの言葉である。「トタンがセンベイ食べて」があまり行きあたりばったりなので、霽の微粒子が填まっ

ているような春の夕暮の空気の気配を、もうすこし意識的に暗喩して言い直しているとうけとれる。

(五) 「トタンがセンベイ食べて」は、中也の少年時、兄弟間の少年戯語であった。類似の戯語に、「ピンボン玉がシロフォン食べた」、「ピンピラ独楽がタップを食べた」というのもあった(略)。トタンが古くなる茶褐色のセンベイ色になる(視覚から)。外れかかった古いトタンに風が当たると、バリバリ、ガリガリと、センベイ食べるときのような音を立てる(聴覚から)。「トタンがセンベイ食べて」(風が吹いて)、ピンボン遊びはやめとなる。「春の日の夕暮は穏かです」。

(六) 「塗板(トタン)」「センベイ」「灰」と、各々の言語に込められた意味を探ることも良いが、これら全ての名辞が、厚みのない、詩人に興味を起させない世界の比喩であると理解しても良いだろう(略)。飽迄も平板な、地を這うような高さ(厚み)のないイメージである。

(七) 「トタンがセンベイ食べて/春の日の夕暮は穏かです」という問題の二行は、一切を溶解してしまうかのように感じられるなまあたかき春の日の夕暮の気によって、低い家並の豊が、瓦の一枚一枚えがく文様を失って、のっぺりとした「トタン」屋根に変貌してしまふ、めまいにも似た幻影をあらわしているだろう。同時に、「バリバリ」と音をたてる「センベイ」をのみこんだあとの静穏を、つよく印象づける役割をも果たしており、第二節の「月の光のヌメラ

ンとするまゝに」へと接続する契機を宿した風景描写でもあるだろう。

(二) 福田百合子氏、(ホ) イヴマリ・マリニュー氏、(ヘ) 吉本隆明氏、(ト) 中原思郎氏、(チ) 藤田典氏、(リ) 宇佐美斉氏(15)の順に解釈を列記した。福田・藤田・宇佐美氏は「トタン」〈センベイ〉〈瓦〉の形に、イヴ氏は落日のたゆたう光の動きに、吉本・中原氏は音的リズムに、また、イヴ・中原氏はトタンの腐朽色にそれぞれ注目し詩句解説を試みる。おおまかにいえば視覚と聴覚両面からのアプローチといつてよい。さらに、吉本・藤田氏は意味の穿鑿を拒否する態度もとる。

この詩句を解説するには中也詩における同刻の叙景作品の諸相と「トタン」(草稿では「塗板」〈センベイ〉)についてのイメージを正しく把握しておく必要がある。まず、前者の例をみておく(以下傍線筆者)。「幼き恋は／寸燐の軸木／燃へてしまへば／あるまいものを／寝覚めの囁きは／燃えた燐だつた／また燃える時が／ありませうか／アルコールのやうな夕暮に／二人は再びあひました」(「幼き恋の回顧」)。「捲き起る、風も物憂き頃ながら、／草は靡きぬ、我はみぬ、／退き昔の隼人等を」(「凄じき黄昏」)。「摘み溜めしれんげの華を／夕飼に帰る時刻となれば／立迷ふ春の暮靄の／土の上に叩きつけ／いまひとたびは未練で眺め／さりげなく手を拍きつつ／路の上を走りてくれば／(暮れのこる空よ!)(「春の思ひ出」)。「私 がげんげ畑を歩いてゐた十五の春は／煙のやうに、野羊のやうに、バルブのやうに／(略)／あれは、十五の春の遠い音信なのだらうか／滲むやうに、日が暮れても」(「吹く風を心の友と」)。「おゝ、チルシスとアマントが／庭に出て来て遊んでる／ほんに今夜は春の宵

／なまあつたかい靄もある」(「月の光 その二」)。

「幼き日の回顧」は「ノート1924」二十葉目、「春の日の夕暮」のすぐ後に位置する。「アルコールのやうな夕暮」という作中の一節は同時期中の中也の黄昏どきの情景描写を理解するのに都合がよい。アルコールは揮発し易く燃え易いが液体時には滑らかにたゆたう有機化合物。この詩句はかようなアルコールの持つ性質をイメージ化したと見ていいだろう。それは「立迷ふ春の暮靄」(「滲むやうに」)暮れゆく日暮れ「なまあつたかい靄」に抵触する心の揺れももなつたかすかな動きとなまぬるい雰囲気を持つ情景といつてよい(動きに注目したイヴ氏の解釈は示唆深いがこの例で見る限りそれは光の動きではない)。風巻き起る暮方の「物憂」い気分も、たぶん、自己を包み込むかかる駘蕩的季候に拠っているにちがいない。「春の日の夕暮」全体を統一する基本的情感もかかる情感とそれほど大差あるまい。いな、むしろこの作品の方が強いと言いつてもいい。「トタンがセンベイ食べ」という体内への同化吸収作用を起点に「穏か」〈静か〉なる形容句で文終止を図り背景に虚無的な月の光(草稿に「青色の月の光」とありこの表現から判断するかのように形容することができよう)を擁しつつこれもまた虚無的色彩イメージである「静脈管」の中へ夕暮が「無言」の「前進」を開始するとき、われわれは明らかにここに消化↓吸収↓循環という身体的メカニズムを内蔵した「物憂い黄昏の相が出現していることを発見するからだ。そしてその相が脱出不可の閉鎖的「静脈管」の中で徒労に帰する永劫の円環運動を強いられる運命にあることも予想されるからだ。ともあれ、「春の日の夕暮」を含めた中也の夕暮叙景作品にはかような穏やかで静かで無言でそして物憂い様相が見られる

ことを強調しておこう。

〈トタン〉〈センベイ〉についてはどうだろう。例を引く。〈春は土と草とに新しい汗をかゝせる／その汗を乾かさうと、雲雀は空に隨る。／瓦屋根今朝不平がない。／長い校舎から合唱は空にあがる〉

〔春〕昭4・9「生活者」。〈秋の夜に、雨の音は／トタン屋根の上でしてゐる。／なんだかお道化てゐるな〉〔暗い天候 二二昭5・1「白痴群」〕。〈毎日寒くてやりきれぬ。／瓦もしらけて物云はぬ。／小鳥も啼かないくせにして／犬なぞ啼きます風の中〉〔寒い！〕

昭10・5「歷程」。〈トタンの雨に洗はれて、裏店の遅いおかみを想はせたりしました。／それは酸っぱく、つるつるとして、犬も、意地悪でだけはないのでした。／雨はそのおかみのうちの、箒のやうに、だからと降続きました。雨はだからと、だからとたらとたらと降続きました。〳〵瓦は不平さうでありました。〔秋を呼ぶ雨〕

昭11・9「文芸懇話会」。〈その夜は雨が、泣くやうに降つてゐました。／瓦はバリバリ、煎餅かなんぞのやうに、／割れ易いものの音を立ててゐました。／梅の樹に溜つた雨滴は、風が襲ふと、／他の樹々のよりも荒つぽい音で、／庭土の上に落ちてゐました。〔一夜分の歴史〕昭12・12「文芸」。

〔春〕は「春の日の夕暮」に近接する大正十四年作と推定され「一夜分の歴史」は没後発表された最晩年の詩作。初出順に引例したのは中也の詩的生涯を通じて〈トタン〉〈センベイ〉に同質域のイメージが付帯している事実を指摘したいという意図による。その事実とは何か。当然といえはあまりに当然なのだが〈瓦屋根今朝不平がない〉〈瓦もしらけて物云はぬ〉〈瓦は不平さうでありました〉などの擬人法を含め列記した作品全てに聴覚イメージの事象が現出してい

るという事実である。なかでも水滴または雨の音との連関が極めて強い。瓦屋根に降る雨を〈煎餅〉の〈バリバリ〉する音に譬え(中原・宇佐美氏の解釈参照)トタン屋根の上を雨は〈だからとら〉と単調に降り続く。総じて聴覚で捉えているのである。これは、草稿の〈塗板〉が〈トタン〉というカタカナ表記に書き直された一つの理由としてかような聴覚的效果を前面に押し出すというねらいが推敲意図として存在したことを予想させるが、しかし、かかる用例の検証によって冒頭を雨の暗喩であろうと性急に裁断することはできない。なぜなら、前記夕暮叙景作品の用例と作中の〈穏かです〉〈静かです〉という辞句から判断する限りここを降雨現象ととるのは一篇の雰囲気とそぐわない。とはいふものの〈トタン〉〈センベイ〉が聴覚的エッセンスを持つている事実は捨て難い。この矛盾をわれわれはどのように解釈したらいいのだろうか。実は、そこが「ダダ」なのだ。全く相対立すると思われる現象を同一平面上に置くことでイメージの脹らみをいっきに破壊してしまうこと、静かで穏やかな夕暮の情景を〈トタン〉〈センベイ〉から想起される雑然とした聴覚イメージで碎いてしまい、そこに「静」と「騒」、「穏」と「激」という二項対立の不協和音を生じさせること、この表現上の構造的矛盾が《あきらかにダダイズム》であり《ダダ的表現》でありわれわれに《意味の混乱》を強いる本源なのだ。いや正確には《意味の混乱》でなく「情景の混乱」を誘発させている本源と「ダダ」の一面を、ここに、現象を転倒させて表出する、方法としての「ダダ」の一面を、中也独自の詩的表現をわれわれは見る事ができる。それは二節で見た同時期の詩作「ダダ音楽の歌詞」の詩的空間〈太陽が落ちて／太陽の世界が始まつた〉〈レイメイと日暮が直径を描いて／ダダの

世界が始つた」と同様、また、語相互文相互の論理的結合を解体し文脈の不意の崩壊を企て極めて独特な世界を構築していた「自滅」の詩空間と同様、自然の法則を転倒させ「反詩」「反論理」「反伝統」の異空間を創造しようとする、主体のねじれた思考方法なのである。詩的表出と現実上の状態との決定的な乖離、これこそが「ダダ」の「ダダ」たるゆえんであらう。前記六氏それぞれに興味深い解釈を示しているのだがあまりに表面的な意味の解釈に終始し言語を表出する主体者の創作意識を無視していたきらいがあらう。

状態レベルでは確かにここは静かで穏やかでなければならぬ。

〈トタンがセンベイ食べて〉という行為は、それ自体、〈センベイ〉が〈トタン〉に齧られそのものの存在が消失してゆくイメージ（福田氏の日没説がこのイメージに相当する）として捉えられるからである。その行為は確実に緩やかであるはずだ。また二行目と四行目は草稿では逆になっているが、これは、第二行において「激しさ」に対する「穏やかさ」という内面的側面よりは「騒がしさ」に対する「静けさ」という、より外面的状況的側面が強調され喧騒でなく音のない静かな世界として一行目が提出されていたことを意味するからである。さらに〈です〉調の敬体は中也の心情の幾分アイロニカルな部分を反映させながらも黄昏ときの静かなたたずまいを表現するにふさわしい文体といえるからである。

表現手段について述べておこう。前節でダダ体験直後の中也の詩作方法が「連想」にあらうと推定し継起的連鎖という方法としての「連想」形式が「ダダ音楽の歌詞」「自滅」に存在するだらうことを指摘した。私見によれば冒頭の一行もこれによる。実景上の夕陽の円い形と同型イメージの〈センベイ〉との連鎖、また、夕陽の赤茶っ

ぽく鄙びた色彩と〈トタン〉〈センベイ〉の同彩イメージとの連鎖、かような形・色・面からのイメージの連鎖が冒頭の一行に収斂されたのではないか。そしてそれを夕暮の静穏を打ち破る「装置」としてボンと紙面に投げ出したのではないか。吉本氏のいう《音連鎖の気持よさ》もたぶんかかる形式の方法的効用のなせるわざであらう。ちなみに「自滅」は「ノート1924」九葉目、当作は十九葉目に位置する。比較的近い時期の詩作であることを考えるとそこに方法上の類縁性が認められてもさして不思議ではあるまい。

○

中也における「ダダ」とは何か。ここに四十年近く継続的に中也を追究してきた大岡昇平氏の次のような告白がある。《定本全集を終えた時、私は中原の詩にダダ系統の詩が意外に多いのに気が付き、改めて京都のダダ時代に遡って、その系譜をたどらうと思いついた。一九六九年春号「季刊芸術」に連載をはじめたのだが、第一回で、不意に根気が切れた。抒情においては作品と自我との関係は、一応歌う者と歌われたものとの関連として定立することができる。ところがダダイズムにおいては、たしかなもの歌う主体だけで、外界は常に恣意的な様相となつて放散されている。新聞記事ややり歌のような二次的素材まで、歌われるものの領域に入ってくるので、中原の作品と時代との関連は、二次三次の対象を考慮して、まったく違ったパターンでたどり直さなければならぬ。その困難さにめげたわけではないが、それが不意に面倒になつたのである。《かような思いは「ダダ」に言及する評者全てに共通するものである》

う。とはいえ「ダダ」を追究するのであればやはりその始点に遡って表現生成の現場をしっかりと見ておく以外解決への近道はない。一節で詩作意識に執拗にこだわりそれを基軸にダダ体験時の実作を次節で検証したのもかかる思いがあったからである。これらのことを確認して初めて「春の日の夕暮」冒頭の詩句はその実相をわれわれの目の前に現わすことになるだろう。従来この手続きが欠けていた。体験直後の中也の詩作意識や詩作方法を無視してこのねじれた思考者の詩作を表層的に解釈して見ても表現の本質に迫ることはできない。中也の「ダダ」は詩的表出と現実世界との対立・葛藤をそのまま二極の分裂として呈示し錯倒した異空間を創造しているところにその一特徴があるといえよう。「春の日の夕暮」では現前する〈空と山〉およびそれらを取り巻く自然の事象と〈車輪〉の軋みに象徴される心の軋みとの対立・葛藤の二分裂がそのままの形で一見〈穏か〉で〈静か〉に思える冒頭句に鮮やかに集結されているのだ。

なぜかような形でしか表現できなかつたのか。それが中也論の本質に関わってくるところであり「春の日の夕暮」論の中心ともなるところなのだが本稿はそのための序説的考察となる。

《表現が擾乱に化するというふ、奇妙な転倒》というねじれを伴う思考の屈折―この中也独自の詩的精神構造が以後いかに変容してゆくか。そのはてが昼夜錯倒し無機質の死世界をイメージ化したともいえる「一つのメルヘン」へ流れ込み、他方で、人生の悲哀を全身で体現したかのような〈Erlde Dadastique〉と傍題された「道化の臨終」へ流れ込むと見るのは衆目の一致するところであろう。処女詩集の巻頭を飾る「春の日の夕暮」から晩年の「一つのメルヘン」「道化の臨終」までわれわれは改めて中也における「ダダ」の意味

を問い直さねばなるまい。

(一九八七・三月稿)

註

- (1) 中也の場合〈内容〉と技巧を二元論的に考えているが菊池の場合必ずしも対立するものとは考えていない。
- (2) 伊藤信吉「中原中也論」(『文学界』昭14・12)
- (3) 吉田巖生「中原中也とダダイズム」(『國文學』昭47・10)
- (4) 分銅惇作「中原中也」(『講談社現代新書』昭49・9)
- (5) 伊藤信吉「解説」(『現代日本詩人全集12』創元社 昭29・4)
- (6) 高橋新吉「私と詩」(『現代詩の実験』編者花村燹、著者代表村野四郎・寶文館 昭28・5)
- (7) 太田静一「中也初期ダダ詩中の『性』と『私小説』性について」(『文芸山口』昭38・3)はこの作品を《男女構合の性的秘詩》という視点から解釈してゆく方法を取っておりその方法と解釈には問題はあるのだが作中の詩句はイメージ的には男女両性器に連関しているとも思われる。
- (8) 伊藤信吉「中原中也」(『現代詩の鑑賞』新潮文庫 昭29・4)
- (9) 大岡昇平「中原中也」(『季刊』芸術 昭44・4)
- (10) 中村稔「中也のうた」(『社会思想社』昭45・9)
- (11) 福田百合子氏「中原中也詩私解」(『文芸山口』昭37・5)。氏は〈アンダー・スロー〉に〈トタン・センベイ等と共に庶民的な視野という中也の姿勢なり位置なり〉を見ているがはたしてそうか。『外来語辞典』(荒川惣兵衛著・角川書店・昭42・9)にはこの言葉の早い例を橋戸信『野球』(大14刊)久保田・高久『野球の用語』(大15刊)から採録しておりスポーツ用語としてこの言葉は新時代の感覚を持った語であったことが推測される。モダンボーイ・モダンガールが帝都を闊歩していた時代のモダンイズム語であったと見てよい。であるならば、氏のいうようにこの語が『庶民的な視野』《姿勢》《位置》たり得ているとは言いがたい。むしろ中也は『庶

民的な視野》を離れた一段高いところで居丈高にこの言葉を使っていたと見た方がよいように思われる。

- (12) イヴーマリ・アリユー「中原中也―その政治性」〔文学〕昭52・11)
- (13) 吉本隆期「中原中也」〔吉本隆明歳時記「日本エディタースクール出版部 昭53・10」〕
- (14) 中原思郎「事典・中也詩と故郷」〔中原中也必携〕學燈社 昭54・8)
- (15) 藤田典「『ノート1924』詩の分析」〔文集中原中也〕審美社 昭55・1)
- (16) 宇佐美斉「未刊詩篇」〔國文學〕昭58・4)。一行目の表現が《静穩を、つよく印象づけ》ているという点では筆者の最も興味を引くところだがこの解釈にはそこを「タダ」と見る視点を欠く。
- (17) 大岡昇平「中原中也の読まれたかた」〔中原中也研究〕大岡昇平・中村稔・吉田惣生編・青土社・昭50・6)
- (18) 参照

本稿の中原中也の作品引用は角川書店版『中原中也全集』全五巻別巻一卷に拠る。尚、仮名遣いは原文のままに、漢字は現行の字体に改めている。