

中原中也『山羊の歌』の構成と表現

今井克佳

要旨

中原中也の第一詩集『山羊の歌』について、菅谷規矩雄の「中原中也の七五調 方法と表現史での必然性」をヒントとし、構成意識が高く形式的、イメージ的な「歌」としての詩の表現と、より散文的な「告白体」ともいえる「述志」としての詩の表現という二つの表現のタイプを考え、それらに基づき、『山羊の歌』がどのように構成されているかを分析する。『山羊の歌』は前半の「初期詩篇」と後半の四つの章に大きく分けられ、前半部では、構成意識の高い「歌」の表現に、次第に破調やリフレインなどの口語的要素が入り込んでくる様子が見て取れる。後半部では、一人称語りの「述志」の告白体が優勢となり、同時代の小説言語に繋がるような可能性も見せる。しかし最終的には、一人称告白体に戻り、形式を失うかたちで詩集は閉じられている。

この小論では、中原中也の第一詩集『山羊の歌』^①について、詩集を一つの編集意図から構成されたまとまった作品と考える視点に立ち、その構成を分析する。その際、よりどころにする考え方として、菅谷規矩雄が「中原中也の七五調 方法と表現史での必然性」^②で展開している、七五調、五七調リズムを持ったタイプの詩と、菅谷が「告白体」とも呼ぶ、小説・散文に近い心情吐露の文体の詩という両極の表現に注目したいと思う。三十年以上前の文献となるが、中原中也の詩に対

しての、いわゆる〈表現史〉的な分析を行なっている文献は少なく、菅谷のエッセイの持つ重要性は今日でも有効と考えるからである。

このエッセイで菅谷は、本論でとりあげる『山羊の歌』だけではなく、第二詩集『在りし日の歌』および未完詩編など中也詩の全体を視野に入れて論じている。論文というより批評として書かれたエッセイと考えられ、それ自体がいささか難解な文章ではあるが、整理してみ

ると、菅谷は中也詩について大まかに三つの位相があると考えている。一つ目は『山羊の歌』後半に現れる「散文体の告白調」「あのどうしようもない口説の文体」と菅谷が呼ぶものである。これは具体的には、「無題」「盲目の秋」「羊の歌」「憔悴」「いのちの声」を指すことが菅谷自身によって明言されている。七五・五七のリズムを持たず、改行はなされているものの、心情告白そのものが垂れ流しになっているような作品のことである。

こひ人よ、おまへがやさしくしてくれるのに

私は頑なで、子供のやうに我侷だつた！

目が覚めて、宿酔の厭ふべき頭の中で、

戸の外の、寒い朝らしい気配を感じながら

私はおまへのやさしさを思ひ、また毒づいた人を思ひ出す。

そしてもう、私はなんのことだか分らなく悲しく、

今朝はもはや私がかくだらない奴だと、自ら信する！（「無題I」後半部）

菅谷は、友人である詩人・批評家、北川透の「この詩の表出の水位は日記や手紙に近い」という言葉^③を引用しつつ、この詩が「詩的な感慨の吐露に過ぎないように見える」原因として、七五調の欠如と、「像的な表出（イメージ）」がないことを指摘している。「像的な表出」とは、中也詩にしばしば見られる、視覚的、聴覚的イメージなど、象徴詩的表現を指すと考えてよいだろう。あるいは外界の風景的描述も含める

こともできる。たとえば、『山羊の歌』では、「初期詩篇」に含まれる著名な「朝の歌」などがこれにあたる。

菅谷はこの「告白体」については、富永太郎の散文詩、小林秀雄の評論、太宰治の小説に見られる「散文」の可能性の問題に近づいている、との評価を与えている。しかし、その具体的な詳細は語られておらず、次の言葉がある。「中原はただひとつのことを信じようとした。

——じぶんの心からつきつきに衣装をはぎとって、それこそ無垢の、裸形の心をつかみだすことができれば、それはとりもなおさず相手の心を、無垢の、裸形のものとしてつきとめることであり、そしてその裸形の心の照応というところがいかに、どんな対他の関係の原型も、もとめようがないのだ、と。」このことの是非はとりあえずおいて、菅谷は中也詩について他にどのようなタイプを挙げているか見ておきたい。

中原が、このような「告白体」を極めることができず「敗退」したのは、「告白体」を書き進めて行くうちに、中也がどうしても七五調リズムに引き戻されてしまうせいだと、菅谷は考える。

中原中也にとっては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〈しゃべった〉のである。そして中原が、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渴望のあらわれいがいになかった。

菅谷の論では、中也が子どもを亡くした生活上の不幸とからめて、『山羊の歌』以後、『在りし日の歌』の時期の七五調詩として「月の光その一」が挙げられる。

月の光が照つてゐた

月の光が照つてゐた

お庭の隅の草叢に

隠れてゐるのは死んだ児だ

月の光が照つてゐた

月の光が照つてゐた

おや、チルシスとアマントが

芝生の上に出て来てる

ギターを持つては来てゐるが

おつぱり出してあるばかり

月の光が照つてゐた

月の光が照つてゐた

中原中也『山羊の歌』の構成と表現

ここでは、本来、「逆用すべきひとつの武器」であった七五調が、「全的に受容するほかないもの、断念の象徴」となってしまうと、菅谷は説く。

菅谷は別の著書『詩的リズム——音数律に関するノート』⁽⁴⁾の中で、「汚れつちまつた悲しみに」を「シンコペーション・リズム」を持つとして、「汚れちまつた」ではなく、「汚れつちまつた」であり、「つ」の促音が加えられていることによって、七五調をずらし、異化しているとし積極的な意味を認めたのだが、生活調の苦闘と断念により、『在りし日の歌』の段階では、七五調はもつと全面的な、童謡、童話のリズムに類するものとして現れているというのだ。菅谷と異なり、本論では、あくまで『山羊の歌』のなかでのみ、詩表現を見て行くので、この全的な七五調には触れないが、基本線として、一般的な見方からすると逆説的な言い方になるが、七五調の詩は、中也詩において、もつとも、口語的であり自然的な表現であると押さえておきたいと思う。それは表現を制御しようとしても、油断をしているとすぐに表出してしまうといった、地方出身者にとっての方言のようなもの、生活言語であったといえる。菅谷は七五調のこうした傾向を中也だけの出来事とは考えず、日本語史上の出来事と考えている。

七五調は、近世の日本において、いわばゆい一つの〈共通語〉あるいは〈標準語〉のごときものであった。(中略)七五調は全社会、

全階層に言語の共通性として遍在していた。そしてその本質は口語的であった。

菅谷にとっては「口語体の七五調」が近世以来のものとして存在し、明治の七五調詩は、それを「文学化、文語化」するものとして成立したが、『新体詩抄』から「明星」派象徴詩あたりまでを念頭においていると考えられる)、それが萩原朔太郎らによって破壊されると、「口語の七五調」が復活して来るとする。それこそが中原の七五調というわけである。

これに対して、五七調の詩には少し違ったニュアンスを菅谷は与えている。それが「文語体の典雅を求めての渴望」であったと読み取れる。菅谷は、五七調の詩である「朝の歌」「臨終」を明治文語象徴詩の「アナクロニズム」的な復活と考えているのである。

このように菅谷は、中也詩の三つの位相として、散文的告白体、口語的七五調体、典雅を目指す五七調体の三つがあると考えている。もう少し大きく捉えれば、七五調、五七調の区別には曖昧なところもあるもので、これらをまとめて音数律リズムを基底に持つ詩と一括してしまいうこともできよう。私は以前、前者の散文的告白体を「述志」、後者の音数律リズムを持つ表現を「歌」という言葉で規定したいと考えていた。そこで本論では、以後この用語も使用して行くこととする。私の考えでは、「告白体」||「述志」(この用語は、やはり『現代詩読本1 中原中也』所収の鼎談、「述志とイメージ 中原中也的なるものとは何

か」(中村稔、大岡信、北川透)の題名からヒントを得たものである。)であり、七五、五七調を基底に持つ詩を「歌」と規定した。「歌」は形式性を持つと同時にイメージをも引き込む作用がある。以下、この区別を視点としながら、改めて『山羊の歌』の構成を見ていくことにする。

さて、『山羊の歌』は、昭和九年十二月一日発行。著者本人による編集時期は昭和七年四月から六月と考えられている(角川書店『新編 中原中也全集』解題)。構成は全四十四篇であり、五章に章わけされている。第一章「初期詩篇」が二十二篇、第二章「少年時」九篇、第三章「みちこ」五篇、第四章「秋」五篇、第五章「羊の歌」三篇、である。

『全集』解題によれば、第五章の「羊の歌」三編は他の作品と文体が異なり、昭和六年三月から四月に執筆された可能性があるとのことである。前半を占める「初期詩篇」二二篇の初出時期は、昭和三年〜五年のもので、後半の、第二、三、四章の初出時期とそれほど違うわけではない。なぜ、「初期詩篇」が「初期詩篇」とされたのかは、初出時期を問うだけでは明確ではないが、本人のみが知る制作時期が他のものに比べて早いということと考えたい。たとえば「朝の歌」の初出は昭和三年五月の「スルヤ」第二号であるが、大正十五年に、できあがった草稿を、中原が小林秀雄に見せたというエピソードが知られている。同じく昭和三年に初出の「臨終」も、現存する草稿の末尾に、大正十

五年制作を示す書き込みがある。このように「初期詩篇」は大正十五年頃に中也が現代詩の詩作に方向性を見いだした頃から、昭和三年頃までの時期に書かれ、第二章以降は昭和三年から昭和六年頃に書かれたということになるだろう。まず大きな構成として、『山羊の歌』は前半の「初期詩篇」、それ以降の後半、という前半後半の二部に分かれていると考えることができる。まずは前半の初期詩編から考えてみたい。「初期詩篇」は、ダダイズムの影響が色濃く感じられる「春の日の夕暮」で始まっている。

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
馬嘶くか——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

(前半二連)

語の組み合わせがいわば前衛的でイメージの飛躍があるにも関わらず、この詩は、四行四連の形式性を保っており、「春の日の夕暮」という季節的情緒を鮮明に打ち出している。この詩は七五調でも五七調で

中原中也『山羊の歌』の構成と表現

もないのであるが、穏やかで減速的な読みの流れを持っていることは明白である。中原中也が影響を受けたダダイズムを反映させながらもここでは形式とイメージ、風景描写に近い映像が浮かんで来る「歌」としての詩が成立している。ここから『山羊の歌』は出発するのである。

「初期詩篇」には、中也自身が「詩の方針が立つ」と言った、「朝の歌」が含まれている。

天井に 朱きいろいで
戸の隙を 洩れ入る光、
鄙びたる 軍楽の憶ひ
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、
倦うんじてし 人のこころを
諫めする なにもものもなし。

樹脂の香に 朝は惱まし
うしなひし さまざまのゆめ、
森竝は 風に鳴るかな

中原中也『山羊の歌』の構成と表現

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。

四、四、三、三行に分けられたソネット（十四行詩）形式と五七調、さらに、一行をスペース空けて分割した形式性を持ち、減速的リズムを感じさせながら、朝の寢床の中から夢うつつの風景のイメージが広がっていく美しい詩である。また文語表現をとっており、まさに菅谷のいうところの、明治象徴詩を受け継いだ「アナクロニズム的あたらしさ」なのである。ソネット形式も蒲原有明など「明星」派明治象徴詩が好んで用いた形式であり、中也や立原道造によって昭和詩に復活し、その流れは谷川俊太郎に及んでいるといえる。

『山羊の歌』という詩集の構成は、こうした整った形式の「歌」が、最終章「羊の歌」の最終詩「いのちの声」のそのまた最終行、「ゆふがた、空の下で、身一点に感じられれば、万事において文句はないのだ。」という、形式否定の告白調に崩壊して行く「さまざまの夢」の過程と、言ってもよいのだ。

すでにこうした「歌」の形式性のほつれは「初期詩篇」のなかにも現れて来ている。「サーカス」の七五調や有名な「ゆあーん、ゆよーん、ゆやゆよん」というオノマトペの混入も、その一つと考えられよう。また「初期詩篇」の最後におかれた「宿酔」の単純なりフレイムも、形式性の緊張感から、「口語体」的な弛緩へと向かい始めている兆候と

感じられる。ここではさらに、「春の思い出」を引いてみよう。

摘み溜めしれんげの華を

夕餉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！）

わが家へと入りてみれば

なごやかにうちまじりつつ

秋の日の夕陽の丘か炊煙か

われを暈めかすものもあり

古き代の富みし館の

カドリール ゆらゆるスカート

カドリール ゆらゆるスカート

何時の日か絶えんとはする カドリール！

少年時と思われる記憶がたどられる。「朝の歌」と同様、五七調文語が基本で流れて行くが、時に、「いまひとたびは、未練で眺め」と、七七が紛れ込む。そして、帰り着いた我が家の中に、全く唐突に西洋風の舞踏会の幻想が現れると、五七の音数律は崩れてしまい、一気にリフレインが噴出して来る。この詩は最終連の表記を下に下げることによって、その急速な転換を上手く捉えようと、前の連と同様四行におさめることになって、危うく形式性を保っている。この危ういバランスこそが、初期中原中也の詩の魅力であると筆者は考える。こうした形式性の持つ緊張とイメージの暴走や弛緩による破調やリフレインの多用とのバランスは『山羊の歌』の後半に入っても続いている。次の有名な「汚れつちまつた悲しみに……」は、「歌」がかなり弛緩の方向に偏った表現として現れて来たといえる。

汚れつちまつた悲しみに
今日も小雪の降りかかる
汚れつちまつた悲しみに
今日も風さへ吹きすぎる

汚れつちまつた悲しみは
たとへば狐の革裘
汚れつちまつた悲しみは
小雪のかかつてちぢこまる

中原中也『山羊の歌』の構成と表現

(前半二連)

この後、同様に二連続くが、前述したように促音「つ」が加わる破調(菅谷のいうところの「シンコペーション」)以外は、単純な七五調となり、ほぼ一行おきに「汚れつちまつた悲しみ」のリフレインとなっている。五七、あるいは音数律のない、減速的リズムの形式性に対して、ここで見られるのは、七五のリズムの加速性とリフレインが引き起す空虚感である。ここでは菅谷が、全的な七五調への同化として捉えた「月の光 その一」の表現まで今一步のところに来ているのである。しかしながら、『山羊の歌』においては、この「汚れつちまつた悲しみに……」の弛緩はまだ特異なものであり、むしろ、後半にかけては、「散文的告白体」の実験が優勢になっていく。

菅谷の場合は、前述の「無題」における「告白体」のさなかに、次のような七五調、文語の表現が現れて来てしまうことを、散文的な表現の試みからの後退と捉え指摘している。

かくは悲しく生きん世に、なが心
かたくなにしてあらしめな。
われはわが、したしきにはあらんとねがへば
なが心、かたくなにしてあらしめな。(「無題」Ⅲ 冒頭)

「無題」はⅠからⅤまでの章に分かれた長い作品であり、引用した

七

III以外は散文告白体で書かれている。しかし「倫理」への指向が現れたとたんに、こうした音数律リズムが復活してしまうと菅谷は指摘する。確かに、『山羊の歌』後半部分の四つの章の詩は、告白体や「歌」としての詩が混在し、様々な手法が実験されている感がある。いくつもある告白体の作品はいずれも長く、いくつかの章に分割されて、それぞれが異なる位相を持っている。菅谷は「歌」への「後退」を指摘したが、筆者は別の告白体の位相を指摘したい。これはより小説の文体に近づきつつある例だ。

第四章「秋」の冒頭に同じ題の「秋」という作品が置かれている。これは1、2、3と通し番号がつけられたそれぞれの作品が並んでいるのだが、1はある男の独白のように考えられる。

鈍い金色を帯びて、空は曇つてゐる、——相変らずだ、——

とても高いので、僕は俯いてしまふ。

僕は倦怠を観念して生きてゐるのだよ、

煙草の味が三通りくらゐにする。

死ももう、とほくはないのかもしれない……（「秋」1）

1の中には男の視点から見た「曇った空」の情景も書かれている。男は自分が死ぬのかもしれないと思っただが、2になると、別の男の語りのようなものはじまる。

『それではさよならといつて、
めうに真鍮の光沢かなんぞのやうな笑を湛へて彼奴は、
あのドアの所を立ち去つたのだつたあね。

あの笑ひがどうも、生きてる者のやうぢやあなかつたあね。（「秋」2）

つまり、1の語り手だった男が死に、その男についての回想が他の男によって語られているのだ。さらに3になると女が登場する

草がちつともゆれなかつたのよ、

その上を蝶々がとんでゐたのよ。

浴衣を着て、あの人縁側に立つてそれを見るのよ。

あたしこつちからあの人の様子 見てたわよ。（「秋」3）

これは別の女からの1の男の死ぬ前についての回想である。女の回想Ⅱ3は「死ぬまへつてへんなものねえ……」と閉じられる。この「秋」は、ある男の死を、死んだ男の生前の独白、別の男と女の回想という三つの視点から、語っているということになる。これは、すでにいわゆる「詩」の表現ではなくなっている、ともいえる。少なくとも本論における「歌」のレベルではもちろんなく、「告白体」Ⅱ「述志」と規定した、一人称語りのレベルでもない。この「秋」こそが、菅谷が富永太郎や太宰治に繋がると指摘している散文小説の言語体ではないか。なぜこうした言葉が、「詩集」であり、何よりも「歌」を歌う「詩

人」であると自らを規定していた中原中也の作品から立ち上がった来たのか。これは表現史の大きな課題であると言える。が、今はここにそうした表現が立ち現れていることを指摘するに留める。と同時に、こうした散文的表現はこれ以上の発展を見せなかったことも記さなければならぬ。

第四章「秋」にいたってこのような展開を見せた「告白体」Ⅱ「述志」の表現だが、最終章「羊の歌」になると、一人称の自己語りに戻ってしまう。「羊の歌」「憔悴」「いのちの声」という三篇がこの章にあるが、すべてが「告白体」Ⅱ「述志」の詩である。「羊の歌」のⅢでは、「九歳の子ども」（女子）との交流が書かれ、描写的イメージも伴うのであるが、それも続くⅣになると、音数律リズムに引張られた文語体に戻ってしまう。かくして、すでに述べたように、『山羊の歌』の「歌」と「述

注

- (1) 中原中也『山羊の歌』一九三四（昭和九）年十二月 文圃堂書店（自費出版）
なお、詩の本文引用は、角川書店『新編 中原中也全集 第一巻 詩Ⅰ』二〇〇〇（平成十二）年三月による。
(2) 思潮社『現代詩読本1 中原中也』一九七九（昭和五十四）年 所収

志」の「さまざまの夢」（表現の多様性）は、詩集の最終行である「ゆふがた、空の下で、身一点に感じられれば、万事において文句はないのだ。」に収斂してしまう。これは、表現の断念の言葉とも捉えられる。少なくとも、この「述志」の「告白体」は『山羊の歌』を最後にほぼ消えてしまう。続く没後刊行の第二詩集『在りし日の歌』では「ゆきてかへらぬ——京都——」という詩のみが「述志」的な表現を残しているが、他は「歌」としての表現を基底としているものばかりとなっていく。「述志」体は『山羊の歌』の時期における興味深い表現の可能性の実験として存在し消滅したのである。

以上、『山羊の歌』の構成を瞥見する程度となってしまったが、この問題については改めて追究していきたい。と同時に『在りし日の歌』の表現分析についても別稿を草したいと考えている。

- (3) 北川透『中原中也の世界』紀伊国屋書店（紀伊国屋新書）一九六八（昭和四三）年
(4) 菅谷規矩雄『詩的リズム—音数律に関するノート』思潮社、一九七五（昭和五〇）年
(5) 注2と同じ。

