OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	中原中也詩における運動性 : 形式と〈ずれ〉に注目して
Author(s)	武久, 真士
Citation	阪大近代文学研究. 2022, 20, p. 17-33
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/87530
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

中原中也詩における運動性
――形式と〈ずれ〉に注目して

武久真士

はじめに

中原中也の詩は比較的整序された形式をとりつつも、多くの場合字下げや音数の破調といった〈ずれ〉を有している。このような定型性と〈ずれ〉との並存については、早くから指摘されてきた。たとえば、神保光太郎は次のように述べる。

> 彼の詩業には時間的進展は見られないといつたが、進歩といふ概念に代ふるに、彼には多彩な変化を身にしてゐた。それは砕けては散り、散つては又、凝まる渦巻のように烈しい。［中略］形式の点で彼の詩は飽くまで伝統的であり、寧ろ十年一日のごとくあつたとさへ想はれる（1）。

中原の詩には「多彩な変化」があったが、形式の点では「伝統的」なのだという。『四季』の同号で、津村信夫も同様のことを指摘している。津村によれば、中原の詩は「比較的すわりのよいこの外観」を持ちながら、「そのうちで暢びやかに制肘なく歌はれてゐる」（2）。このように、中原は詩に整った形式を採用しつつも、その形式に縛られずに自由に詩作していると見られていた。これは先行研究でもしばしば議論されてきたことであり、たとえば加藤邦彦は、中原にとって定型とはあくまで自由に選択される形式のひとつなのだと指摘する（3）。たしかに中原はソネットを作成しつつも、立原道造『萱草に寄す』（私家版、一九三七）のようにソネットのみにこだわったわけではない。また、七五調や五七調の詩を数多く作っているが、その大部分が音数的な破調を持つ。さらに、中原自身「私は定型にしろ無定型にしろ、面白ければいいといふ程の呑気なことしか考へてをりません」（「近時詩壇寸感」、『四季』一九三五・二）という、詩型にこだわない姿勢を見せていた。

しかし重要なのは、にも関わらず中原の詩には明らかに定

型への志向が見られることである。彼の詩集にはソネットや四行詩四連という整った形式の詩が数多く見受けられ、それが中原の詩を「十年一日のごとくあつた」、「伝統的」なものに見せている。詩の形式自体にこだわりがないのだとすれば、なぜソネットなどの詩型を好んで使用しているのだろうか。

結論から言えば、それは詩に運動性をもたらすためである。ただし中原の詩における運動性は、彼が傾倒した高橋新吉のダダイズム詩や、宮沢賢治の激しく上下する「心象スケッチ」とは異なる。それは、ある定型的な形式の中での〈ずれ〉と呼べるものだ。〈ずれ〉は単独で存在することはできず、〈ずれ〉るべき規範＝形式がなければ発生し得ない。

形式を作った上で〈ずら〉すことで、詩に多様な方式で運動性をもたらすことが可能になる。〈ずら〉し方のバリエーションは、形式の選択肢と〈ずれ〉の選択肢との掛け合わせになるからだ。こうした中原の詩法が、彼の詩に「多彩な変化」を与えたのではないだろうか。

本稿では、中原詩の精読を通して、彼の詩における形式と〈ずれ〉との関係性を、字下げや行分け、「旋回」など多様な観点から明らかにする。まず同時代文学に運動性が広く取り入れられていたことを確認し、その中でも特に宮沢賢治の詩が中原に強い影響を与えていたことを指摘する。ただし、中原の詩は形式を設定した上で、そこからの〈ずれ〉として運動性を担保する点に特徴がある。そうした中原の詩法は、彼が好んで読んでいた西田幾多郎やベルグソンの哲学と「共鳴」するものであった。

一、運動性の時代

一九二〇年代に隆盛したモダニズム文芸運動を貫くキーワードの一つが、「運動性」である。機械の美と速さを追求した未来派、まさに「動く」ものとして登場した活動写真と、それに影響を受けた新感覚派などの諸運動、横光利一や伊藤整が試みた「意識の流れ」の文体など、運動性を重要な核とする試みは枚挙にいとまがない。

中原が親炙した高橋新吉や宮沢賢治の詩にも、運動性は強くあらわれている。たとえば高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』（中央美術社、一九二三）のダダイズム詩は、ヨーロッパのダダ運動にもともとあったようなパフォーマンス性や偶然性が希薄になり、行頭の位置を操作することによる運動性がその特徴の一つとなっている(4)。

また、宮沢の『春と修羅』（関根書店、一九二四）に収録された詩は、より中原の詩に近い形態を有している。中原はその生前から宮沢を評価していた数少ない文学者の一人であり、いくつか宮沢に触れたエッセイも残している(5)。宮沢と中原を比較した研究も多数存在し、特に近年加藤邦彦(6)や吉田恵理(7)によって、「書くこと」への関心という点から両者の近似性が指摘されている。

たとえば、宮沢の「蠕虫舞手（アンネリダタンツエーリン）」は中原に大きな影響を与えたと思われる詩の一つである。この詩は基本的に、「ひいさま」とその「ひいさま」に話しかける執事のような人物とが「蠕虫」を見ながら会話することで成り立っている。重要なのは、執事の発言が字下げされた上で、括弧でくくられて表記されていることだ。こうした手法は「永訣の朝」などでも用いられているが、蠕虫が「アラベスクの飾り文字」（傍点引用者）に見えるとされているように、本作は特に書記性への意識が強い（8）。この詩で宮沢は、書記的な操作によって「ひいさま」の層と執事の層との二層を作り出しながら、行頭を上下させ、「蠕虫」が舞うような、視覚的な運動性を演出しているのである。

中原の詩にも同様の試みが見られる。たとえば「秋の一日」（『白痴群』一九二九・七）では第四連、「（水色のプラットホームと／躁ぐ少女と嘲笑ふヤンキイは／いやだ　いやだ！）」が括弧でくくられた上で字下げされている。これにより、あたかも表現主体の肉声が表出しているかのような層が作り出されるのである。同様に、「青い瞳」（『四季』一九三五・一二）の第二章「冬の朝」では最後の二行、「（飛行場に残つたのは僕、／バットの空箱を蹴つてみる）」がやはり字下げされた上で括弧でくくられている。そうすることで、この詩では「家に帰つて食卓についた」「人々」と「飛行場に残つた」「僕」との位相の違いを表現している。中原は『春と修羅』を高く評価していた。明言しているわけではないものの、こうした詩法には宮沢の影響が大きいだろう。加藤や吉田の指摘する通り、宮沢と中原は「書くこと」において近い位置にいる。

ただし、両者が完全に重なっているわけではない。「蠕虫舞手」において、字下げや括弧は二つの層を作り出す役割を果たしていた。しかし中原の詩では、字下げはしばしば詩に〈ずれ〉を生み出すために使われている。そこには規範となるような形式があり、それを部分的に崩すために字下げが用いられているのである。

たとえば先述した「冬の朝」においても、最終部以外に字下げされている箇所はない。あくまで「飛行場に残った」「僕」だけが字下げされることにより、人々＝マジョリティから〈ずれ〉た位置にいる「僕」の様子が示されている。また、「港市の秋」（『生活者』一九二九・一〇）は四行詩四連で構成された形式の整った詩だが、最終連の「港の市の秋の日は、／大人しい発狂。／私はその日人生に、／椅子を失くした。」だけが二字下げされる。これは最終連で示される「発狂」が、それまでのおだやかな秋の一日を描いていたことから〈ずれ〉ているのと照応している。同様の構成は中原のさまざまな詩で見ることができ、「幼獣の歌」（『四季』一九三六・八）は他の連が四行で構成されているのに対し第四連のみ三行でかつ字下げされ、「春日狂想」（『文学界』一九

三七・五）も「（まことに人生、一瞬の夢、／ゴム風船の、美しさかな。）」のみ括弧でくくられた上で字下げされている。

つまり、宮沢と中原の差異で重要なのは、中原の詩における定型性の存在なのである。宮沢の詩も中原の詩も、字下げや括弧の使用といった書記的な操作によって、詩の運動性や多層性を表現するという点は類似している。ただし、ある形式を設定しつつ一部それを崩すことで運動性を担保する点に中原詩の独自性がある。

形式を作った上で〈ずら〉すという手法により、中原は詩に「多彩な変化」を与えることを可能にしている。こうした〈ずれ〉をもたらすのは、字下げのみにとどまらない。次節では、「春の日の歌」と「冬の明け方」の二つの詩を取り上げ、中原詩の〈ずれ〉についてより詳しく検討する。

二、ソネット形式と〈ずれ〉
――「春の日の歌」・「冬の明け方」

中原の詩における形式＝規範と〈ずれ〉ることによる運動性、その両者の緊張関係が最も明確に表れているのが「春の日の歌」と「冬の明け方」である。まずは、「春の日の歌」（『文学界』一九三六・五）から見ていこう。

流よ、淡き　嬌羞よ、
ながれて　ゆくか　空の国？
心も　とほく　散らかりて、
ヱヂプト煙草　たちまよふ。

流よ、冷たき　憂ひ秘め、
ながれて　ゆくか　麓までも？
まだみぬ　顔の　不可思議の
咽喉の　みえる　あたりまで……

午睡の　夢の　ふくよかに、
野原の　空の　空のうへ？
うわあ　うわあと　涕くなるか

黄色い　納屋や、白の倉、
水車の　みえる　彼方まで、
ながれ　ながれて　ゆくなるか？

この詩について、吉田凞生[9]や権田浩美[10]によって「運動感覚」や「流動性」の存在が指摘されてきた。たしかに、「流」は「嬌羞」や「憂ひ」を含みつつ、煙草の煙のように拡散しており、運動性を感じさせるモチーフとなっている。まだ「冷たさ」が残りつつもあらゆるものが活発な活動を始める「春の日」を、「流」の運動性に託して詠んだ詩が「春の日の歌」なのである。

しかし、この詩の定型性にも注目する必要があるだろう。「春の日の歌」は形式面から見るとソネットかつ七五調という二重の制約を受けていると考えることもできるからだ。「流」はその枠組の中でしかながれない。つまり、詩の形式は「流」の流露を遮っているのである。それだけではない。この詩では分かち書きが採用されている。「ながれてゆくか」が「ながれて　ゆくか」と表記されることにより、その詩句に反して「流」はむしろ分断されているのである。

そこから改めて詩句に戻ると、「流」は「ながれて　ゆくか」「ながれ　ながれて　ゆくなるか?」と問われる段階にあり、未だ十全には流れていないことが分かる。「流」は冬の凍結した状態から完全には解け切っていないのだ（だからこそ、「冷た」さも残っている）。つまりこの詩は、「流」という運動性を示す要素と、それを押し止める要素の双方を含んでいるのである。そうした運動性と規範性の緊張関係こそが、「春の日の歌」の大きな特徴なのだと言えよう。

一方で、「冬の明け方」（『歴程』一九三六・四）ではそのソネット形式が〈ずら〉されている（詩中の四角囲み部は引用者によるもの）。

残んの雪が瓦に少なく固く
枯木の小枝が鹿のやうに睡い、
冬の朝の六時
私の頭も睡い。

烏が啼いて通る——
庭の地面も鹿のやうに睡い。
——林が逃げた農家が逃げた、
空は悲しい衰弱。
私の心は悲しい……

やがて薄日が射し
青空が開く。
上の上の空でジュピター神の砲が鳴る。
——四方の山が沈み、

農家の庭が欠伸をし、
道は空へと挨拶する。
私の心は悲しい……

ソネットかつ七五調という形式の整った「春の日の歌」に比べ、この詩には音数律が存在せず、行数も一見四／五／四／三行とばらばらである。しかし、四角で囲った二箇所の「私の心は悲しい……」を省いて考えると、四／四／四／二行のソネットとなる。つまりこの詩は、「私の心は悲しい……」を付すことによって、ソネットを行数的に〈ずら〉して

いるのである。

明け方の「睡い」状態から、鳥が鳴き、徐々に「薄日が射し／青空が開く」ことで世界が目覚め始める。その半覚醒の状態で、「私」の「頭」は眠気を感じているのだが、意識下にある「心」の悲しみが、空から差し込んでくる「薄日」のように、徐々に「私」の意識に漏れ出していく。「私は悲しい」ではなく、「私の心は悲しい」と表現されていることが重要である。意識のはっきりしない「私」は、心の悲しみをまだ自分自身のものとして認識しきれていないのだ。「冬の明け方」は、ソネット形式に〈ずれ〉を付け加えることによって、意識の制御下から漏れ出すような「私」の悲しみを描いているのである。

このようにして見ていくと、「冬の明け方」は「春の日の歌」とは対照的な詩だということがわかる。「春の日の歌」では「流」が主題となりつつも、形式的な制約によってその「流」がながれすぎないように制御されているのであった。こうした詩の書き方には、時に単なる感情の流露に過ぎないと言われていた(11)「歌」を詠うことに対する、中原の批評意識も垣間見える。

一方で「冬の明け方」は、むしろ形式からはみ出すものを作ることによって、感情の流露を表現している。ただし、ここでソネット形式は単に崩されているのではない。その〈ずれ〉の部分が同じ字下げ・同じ詩句で繰り返されることにより、新たなリズムを形成している。既存の形式が崩され、さらにそこからまた違った形式が現れるという、詩型をめぐる動態がこの詩の特徴である。

「春の日の歌」は詩が〈ずれ〉ないことによって感情の流露が制御され、「冬の明け方」は逆に詩が〈ずれ〉ることによって感情が漏れ出すさまを表現している。このように字下げや行数の面から形式＝規範を〈ずら〉し、内容面と密接な関連をもたせつつ変化をつけるのが、中原の詩における「運動性」なのである。

三、ベルグソン・西田幾多郎への「共鳴」

詩に〈ずれ〉を持ち込むためには、詩のなかに形式とそれを崩す要素との緊張関係がなくてはならない。すなわち、そこには規範＝「静」と運動性＝「動」との対立が存在する。そうした観点から、従来詩論との関連で捉えられてきた中原のベルグソンや西田幾多郎受容の違った側面も見えてくる。

疋田雅昭は、中原におけるベルグソンや西田哲学への関心を同時代現象学と接続し、「主客不一致」というキーワードで考察している(12)。事実中原の詩論では、表現者の表現したかったもの（主）と、実際に表現されたもの（客）の乖離がたびたび問題となっており、中原が詩論に彼らの哲学を取り入れていたことは疑い得ない。しかし中原の読書記録を精査すると、ベルグソン、西田哲学への関心には、運動性への

興味も介在していたことがわかる。

中原の一九二七年の日記には、随所にベルグソンに対する共感が書きつけられている。

・よくは分からないが、私が私一人、空前絶後に分つたと思つてるのは、ベルグソンの「時間」といふものに当つてるらしい。（二月二七日）
・我はエラン・ヴィタール！（五月一六日）
・余はベルグソンを尊敬する者なり（一二月一一日）

引用で示した二月二六日の記載が、確認できる中で最初のベルグソンに対する言及である。「よくわからないが～らしい」という口吻から、中原がこれまでベルグソンのことを知らなかった、あるいは名前は知っていてもその思想については知らなかったと推測できる。ただし一九二七年二月の読書記録には、ベルグソンの書籍は存在しない。そのため、中原がベルグソンを知ったのは、同月の読書記録にある厨川白村『近代文学十講』（大日本図書、一九一二）および大杉栄『正義を求める心』（アルス、一九二一）におけるベルグソン紹介を通してだと考えられる。それらの書籍で、ベルグソンの思想が紹介されているのだ。

『近代文学十講』において、ベルグソンは「世界現存の最大哲学者」として称揚されている。本書では、生活とは決して同一の状態にはとどまらない「動的」な創造性をもつものである、という形で『創造的進化』を中心にベルグソン哲学がまとめられ、こうした思想が「輓近思想の特色を代表してゐる」のだと主張されている(13)。

『正義を求める心』では、ベルグソンがソレルに影響を与えた哲学者として紹介されている。「純粋持続」「創造的進化」といったベルグソン哲学のキーワードを中心に、その思想が記述されていく。大杉によれば、純粋持続における自我は「固定した諸状態の集団ではなく、或る傾向である。流れである」のであり、こうした自我説を以てベルグソンは「心理学の改革を企てた」のだという(14)。

このように見ていくと、両書籍によるベルグソン紹介はその運動性に言及している点で共通していることがわかる。中原は、ベルグソン哲学のもつ運動性に関心を抱いたのではないだろうか。加えて、一九二七年一二月の読書記録には三木清『パスカルにおける人間の研究』（岩波書店、一九二六）も挙げられている。これも人間存在の運動性に注目し、人間を「運動せる存在」と規定した著作である。中原の思想書への関心は、明らかに運動性への関心とリンクしていた。

ならば、西田幾多郎に対する関心も、運動性への関心に根差したものではないかという推論が成り立つ。一九二七年の読書記録に西田の著作は存在しないが、一九二八年一月一三日の小林秀雄宛書簡ではベルグソンの純粋持続に触れつつ西

田の「新著」を購入する予定だと小林に報告している。ここで言う「新著」に関しては、吉竹博が一九二七年一〇月に発売された『働くものから見るものへ』（岩波書店）だろうと指摘しており(15)、他に該当しそうな書籍は存在しないため、本稿もその指摘に同意する。

この書簡で、西田の著作を購入したいという記述はやや唐突に登場している。ベルグソンと西田哲学との関連は明言されていない。しかし、中原がベルグソンに関心を抱いていた時期であること、西田が日本にベルグソンを紹介した最初期の人物であること(16)、『働くものから見るものへ』の序文にも「深くベルグソンの哲学に同感する」と記されていることなどを考えると、やはりベルグソン哲学への関心から西田幾多郎の著作にも触れ始めたのではないかと推測できる。

中原の西田哲学に対する関心は一時的なものではなかった。先述したように、中原の詩論には西田哲学の影響が見られる。さらに、「我が詩観」（草稿、一九三六・八）でも、「私は西田幾多郎著「自覚に於ける直観と反省」に共鳴するものだ」と記している。『自覚に於ける直観と反省』（岩波書店、一九一七）をいつ読んだのかは不明だが、中原が後年に至るまで西田哲学への「共鳴」を持ち続けていたことは確かだろう。

そして、ベルグソンの哲学に大きな影響を受けている西田幾多郎の哲学でも、常に運動性が問題となっている。たとえば西田の名を一躍高からしめた『善の研究』（弘道館、一九一一）には、次のような記述がある。

> 実在はこれに対立する者に由つて成立するといふが、この対立は他より出で来るのではなく、自家の中より生ずるのである。前にいつたやうに対立の根柢には統一があつて、無限の対立は皆自家の内面的性質より必然の結果として発展し来るので、真実在は一つの者の内面的必然より起る自由の発展である。
>
> （「第五章　真実在の根本的方式」）

西田は「実在」の背後に「統一者」を見ており、実在を独立した「元子」の集合のようにとらえる「元子論者」を批判する。ただし、この「統一」を破るような「矛盾」したものもまた実在には同時に存在する。西田哲学においては、こうした矛盾がまた「統一」され、そこからさらにそれを崩すような「矛盾」が発生し……という弁証法的な運動体として「実在」が規定されている(17)。このような弁証法的発想は、後年の「絶対矛盾的自己同一」まで形を変えて繰り返し主張されるものである。

中原が目を通したであろう『自覚に於ける直観と反省』や『働くものから見るものへ』からも、同様の発想を看取することができる。

反省は自己の中の事実である。自己は之に因つて自己に或物を加へるのである、自己の知識であると共に自己発展の作用である。真の自己同一は静的同一ではなく、動的発展である、我々の動かすべからざる個人的歴史の考えは之に基くと思ふ。(『自覚に於ける直観と反省』、「一、序論」)

併し意志は単なる運動ではない、単なる変化ではない。終が始に含まれて居るのである。目的其者は不変不動であると考へることができる、此の不変不動なるものが変化を起こすのである。無限なる我々の意志は一者の直観に達する過程である。一者に於ては動即静、静即動である。(『働くものから見るものへ』、「二、直観と意志」)

現在の中に無限を蔵するといふことは、現在の中に無限に進み行く行先が含まれて居り、達すべからざる極限が含まれて居るといふことでなければならぬ。此点からして動くものの根底に動かざるものがあると云ふことができる。動いて而も動かざるものがあると云ふことができる。(『働くものから見るものへ』、「四、内部知覚について」)

静的なもののなかに動的なものが含まれており、両者の弁証法的な発展によって実在は常に動き続けることになる。『自覚に於ける直観と反省』も『働くものから見るものへ』も、さまざまなトピックについて論じられている著作だが、「運動性」に関心を持ち続けた中原が、引用部のような「静」と「動」の緊張関係がもたらす運動性に注目した可能性は高いだろう。

このような「静」と「動」の関係は中原の詩における形式と〈ずれ〉との関係に重なるものである。動かないもの、安定した規範としての形式が作られ、それが〈ずら〉されるのだ。中原の詩では西田のような弁証法は見られないものの、単なる「運動性」ではなく動くものと動かないものとの関係を問うている点で、中原は西田哲学に「共鳴」したのではないだろうか。

改めて確認しておけば、中原の詩は形式を作って〈ずら〉すという操作によって「多彩な変化」を獲得している。前節までで字下げやソネットについてその詩法を確認してきた。次節では、既存の形式ではなく中原独自の「旋回」する形式でも同様の〈ずれ〉が確認できることを、「頑是ない歌」および「サーカス」の読解を通じて明らかにする。

四、「旋回」する詩と〈ずれ〉

中原の詩には、「旋回」する詩と呼ぶことができる形式を持つものが存在する。たとえば「北の海」(『歴程』一九三

五・五）という詩では、冒頭と最終連で「海にゐるのは、／あれは人魚ではないのです。／海にゐるのは、／あれは、浪ばかり。」という全く同じ詩句が繰り返される。詩は最終連まで行きついたところで、再び冒頭へと「旋回」する。この「旋回」という言葉は、中原が詩論「詩と其の伝統」（『文学界』一九三四・七）で詩の「型」を説明する際に用いているものであり、中原によれば詩は「それの旋回の可能性を、其処で、事実上旋回すると否とに拘らず用意してゐる」のだという。

この「旋回」は一般的な詩の「型」とは言い難く、中原自身も「定型」であることは否定している。しかし、中原は「盲目の秋」（『白痴群』一九三〇・四）、「湖上」（『桐の花』一九三〇・八）、「除夜の鐘」（『四季』一九三六・一）などいくつかの詩篇でこの形を用いており、明らかに一種の「形式」として「旋回」する詩型を採用している[18]。

末尾から冒頭へ回帰する詩型は、それ自体すでに運動性を有しているとも言えるだろう。しかし、中原はこの「旋回」する詩型にも〈ずれ〉を持ち込むことで、いわば螺旋形とも言える、より運動性が前景化された詩を作成している[19]。差異を含んだ反復は、ベルグソン哲学の中にも見られるモチーフだ[20]。ここにも、中原の詩と同時代思想との「共鳴」が見られる。

たとえば「頑是ない歌」（『文芸汎論』一九三六・一）では、第一連が「思へば遠く来たもんだ／十二の冬のあの夕べ／港の空に鳴り響いた／汽笛の湯気は今いづこ」、最終連が「思ふけれどもそれもそれ／十二の冬のあの夕べ／港の空に鳴り響いた／汽笛の湯気や今いづこ」という詩句になっている。ほぼ同じ詩句を用いながらも、一部の表現を変えることで、「旋回」する詩型に〈ずれ〉を持ち込んでいるのである。こうした「旋回」と〈ずれ〉というモチーフは、詩の内容とも連動している。従来主に「郷愁」がテーマとして読み込まれてきた[21]この詩だが、あらためて形式面に注目することで、これまでとは異なった姿が見えてくる。

まず内容を確認したい。「僕」は「十二の冬」を思い出しながら「思へば遠く来たもんだ」と過去を懐かしむ。「汽笛」のことについて述べているので、汽船に乗って故郷を離れたのだろう。したがって、「遠く」というのは空間と時間両方を含む表現だと考えられる。いまでは「女房子供持ち」となった「僕」だが、未だに「十二の冬」が懐かしい。過去を懐かしんでいるようではこの先やっていけないと考えつつ、「思ふけれどもそれもそれ」、やはり少年期への郷愁に引きずられてしまう、という詩である。

このように内容を見ていくと、「僕」の心情がまさに現在から過去へと「旋回」していることが分かる。中村稔が「頑是ない歌」の「繰言」的性質を指摘している通り[22]、この詩はあの頃に戻りたい、という「僕」の「繰言」で成立して

おり、その繰り返しが詩の「旋回」構造と照応しているのである。

しかし、「僕」は「あの頃の俺」（傍点引用者）に戻ることはできない。先述したように、今の「僕」は時間的にも空間的にも当時の「俺」から遠ざかってしまっているからである。そして「此の先まだまだ何時までか／生きてゆく」かぎり、その距離は遠ざかることはあっても近づくことはない。加えて渡辺彰夫が指摘するように[23]、「僕」の求めるものが「汽笛の湯気は今いずこ」といったような「霧散・消失性」を持つものであることも、「繰り返し」の不可能性を示している。汽船のように物質として残るものなら改めてそれを見に行くことも可能であるが、「汽笛」や「湯気」は「その時」だけのものだからである。「僕」は気持ちの上では何度もあの頃へと戻っていく。しかし、「俺」ならぬ「僕」が同じ「十二の冬」を繰り返すことはできない。ここに、〈ずれ〉を含んだ「旋回」構造が存在している。

「僕」は今の「僕」と「あの頃の俺」のあいだを揺れ動く。こうした揺れ動きは、文体の面からも示されている。「僕」は「なんとかやるより仕方もない／やりさえすればよいのだ」となんとか自分を納得させようとしつつも、「生きてゆくのであろうけど」「さりとて生きてゆく限り」「思うけれどもそれもそれ」（傍点はすべて引用者）と何度も行きつ戻りつを繰り返す。

ただし、この詩が「頑是ない歌」と題されていることに注目すると、この「僕」の「歌」自体が、「頑是ない」ものであることも見えてくる。つまり「僕」は「頑是ない」子供のころを懐かしむのであるが、もはやその頃に戻れないことを意識しながら「けど」「けれども」を繰り返す「僕」の姿勢も、また「頑是ない」子供のようなものとして提示されているのである。「僕」は「俺」だった頃の自分を繰り返し懐かしみながらも、そこからは遠ざかり続けるしかない。しかし「僕」は「俺」と時間・空間的な〈ずれ〉で隔てられつつも、その「頑是ない」姿は繰り返されている。このようにして、詩は〈ずれ〉ながら「旋回」するのだ。

このように、中原独自の詩型である「旋回」する詩にも〈ずれ〉を加える詩法は生かされている。こうした〈ずれ〉がもたらす螺旋形の「旋回」が詩の主題となっているのが、中原の代表作の一つ、「サーカス」（『生活者』一九二九・一〇）である。

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 ゆややゆよん

それの近くの白い灯が
　安値いリボンと息を吐き

観客様はみな鰯
　咽喉が鳴ります牡蠣殻と
ゆあーん ゆよーん ゆややゆよん

屋外は真ッ闇　闇の闇
夜は劫々と更けまする
落下傘奴のノスタルヂアと
ゆあーん ゆよーん ゆややゆよん

「サーカス」では、冒頭と末尾の詩句が大きく異なっており、一見「旋回」する詩ではない。しかし疋田雅昭が指摘するように[24]、「詩と其の伝統」では「事実上旋回すると否とに拘らず」という表現がなされている。イメージ上の「旋回」もこの詩論の射程には入っているのである。実際、「詩と其の伝統」に結びつける形ではないものの、先行研究にも「サーカス」の「旋回」構造を指摘したものはいくつか存在する[25]。

たとえば最終連の「落下傘」は、第一次世界大戦で用いられたパラシュートを想起させ、冒頭部の「茶色い戦争」につながっている。また、「ノスタルジア」＝郷愁という語は戦争や疾風があった「幾時代」への回帰を思わせる。そうして考えていけば、「劫々」という語の「ごうごう」という音も[26]、「疾風」へと接続されていると見ることができるだろう。このようにして詩はイメージの上で「旋回」していく。

では、この「旋回」構造は詩の内容とどのように関わっているのだろうか。たとえば吉田凞生は、次のように指摘する。

この詩はこの後でサーカス小屋の中の風景を歌い、最後は「屋外」の暗い夜の時間が「劫々」と無限の未来へ向けて流れていく詩句で締めくくられている。サーカス小屋の賑わいは、そのような無限の時間の中の「現在」という一点、一風景に過ぎない[27]。

吉田は直接「旋回」構造に触れているわけではないが、後述するように「旋回」やリフレインによる「繰り返し」はこの詩の主題の一つであり、それは「劫々」＝永劫に流れる時間とつながっている。詩は何度も「旋回」することで、「無限の時間」を形式面からも表現しているのである。

「サーカス」の先行研究は、吉田のように詩に「無限の時間」を指摘するものと、その特徴的な擬音や字下げを含めた空中ブランコ乗りの身体性＝「運動性」に注目するもの[28]とに分かれる。しかし、両者のつながりについては論じられてこなかった。詩の有する時間性と運動性はどのような関係にあるのだろうか。これは言い換えれば、詩の「旋回」と〈ずれ〉との関係をどう位置づけるかという問題である。

先に詩の有する〈ずれ〉について確認しておこう。「サーカス」は、それまでの規則的な字下げから一転して最終連のみ五字下げされている。つまりこの詩にもまた、字下げによる〈ずれ〉が存在しているのである。加えて、それ以前までの連で描かれていたサーカス小屋の明るい風景（「白い灯」）から暗い屋外（「真ッ闇　闇の闇」）に情景が切り替わる。内容面でも、最終連だけが異質である。

また、「サーカス」において重要なのが、「繰り返し」のモチーフだ。たとえば「幾時代かがありまして」のリフレインは、まさに「幾」つもの時代を繰り返しによって表現している。さらにこの詩は、先述したように「旋回」しており、詩の時間自体が繰り返されている。だからこそ、「今夜此処」限りであるはずの「一と殷盛り」が、作品中で二回繰り返されるのである。

そして、こうした繰り返しの中にも〈ずれ〉が含まれている。同じ時間が続いていたとしたら、「幾時代かがありまして」という時間の層は発生し得ない。ある一つの時代が続くだけだからである。繰り返しが〈ずれ〉ているからこそ、「幾時代」という積み重なりがあるのだ。同様に、「今夜此処での一と殷盛り」も全く同じことの繰り返しではない。二字分〈ずれ〉た繰り返しである。「サーカス」において時間はたしかに最終連から第一連へと「旋回」し、繰り返されるのだが、完全に同じ時間が流れるというわけではないのである。

こうした繰り返しと〈ずれ〉の関係を集約的に象徴しているのが、「ゆあーん　ゆよーん　ゆやゆよん」というオノマトペだ。北川透はこのオノマトペについて、次のように述べる。

> 特に三句目の《ゆやゆよん》が絶妙なのは、上句の〈ゆあ〉を同時に発音して〈や〉にし、〈ん〉と長音〈ー〉を実に巧みに省略して、上の二つの句を反復する形にしているからである[29]。

北川の指摘通り、このオノマトペでは、最後の「ゆやゆよ

ん」が〈yu〉〈ya〉〈yu〉〈yo〉〈n〉と「ゆあーん」の音も「ゆよーん」の音もすべて繰り返す形で成立している。さらに休符も含めればすべて五音ずつであり、リズム的な繰り返しもある。加えて、このオノマトペ自体が作品中三回リフレインされている。「サーカス」においては、繰り返すことさえも繰り返されるのだ。

ただし、このオノマトペもまた〈ずれ〉を含んでいる。金山克哉が指摘するように[30]、「ゆあーん」「ゆよーん」と比較して、「ゆやゆよん」は空中ブランコの揺れとして想定し難い。もしブランコがそのような揺れ方をするのだとすれば、それはバランスを崩した時＝リズムが〈ずれ〉た時なのではないだろうか。

このことを先ほどの北川の指摘を踏まえて言い換えれば、「ゆやゆよん」というオノマトペは確かに前の二句のもつ要素をすべて取り入れてはいるのだが、それは〈ずれ〉た繰り返しなのである。「繰り返し」と〈ずれ〉、「サーカス」の持つ「旋回」構造と〈ずれ〉の両方が、このオノマトペには含まれている。

このように「サーカス」の時間は「旋回」しながらも、内容面、エクリチュールの面、音韻面といった多様な側面における重層的〈ずれ〉を有している。そうした運動性が、空中ブランコ乗りの身体的な運動に擬せられてオノマトペに集約的に表現される詩、それが「サーカス」なのである。ただし改めて確認しておけば、こうした〈ずれ〉が起こるのも、「サーカス」が一方では「旋回」という「型」を有しているからに他ならない。形式があるからこそ、そこから〈ずら〉すこともできるのである。

おわりに

本稿では、中原中也詩における形式と〈ずれ〉の並存に注目して論行してきた。「運動性」のモチーフは同時代的に広く共有されており、中原も宮沢らを経由してそうした「運動性」を受容している。ただし中原の詩は、形式とそこから〈ずれ〉るものとの両方を詩に含むという点で宮沢や高橋と異なっている。そうした静／動の緊張関係から構成される中原の詩は、彼が好んで読んだ西田幾多郎やベルグソンの哲学と「共鳴」するものであった。

中原は、たしかに形式そのものにこだわってはいない。しかし、形式をいかに利用するかという方法にはこだわっていた。その一つの答えが、作った形式を〈ずら〉して一部崩すという詩法なのである。中原はあえて形式を崩すことによって、詩に「多彩な変化」をもたらしている。

こうした中原の詩法は、定型詩とダダイズム詩、双方の難点を乗り越える可能性を有するものであった。詩の様式や伝統を破壊するダダイズム詩は、破壊の手法自体が常套的なものとなってしまうと本来の意義を失う。しかし、常に新しい

詩の壊し方を考案し続けるのは困難である[31]。また、定型詩はその静的な構造上、書き続ければ読者に単調な印象を与えることを免れがたい[32]。ダダイズム詩執筆から『四季』の参加へ、という中原の経歴は、前衛的なモダニズム詩から伝統的な抒情詩へ回帰していった三好達治や丸山薫といった詩人の経歴と一見重なるものである。しかし形式を作った上で〈ずら〉す中原の詩は、前衛詩と定型詩双方への批評性を有し、それらの弱点を克服する可能性を含んでいたものとして見直されなければならないのではないだろうか[33]。

注

（1）神保光太郎「覚書」、『四季』一九三八・六
（2）津村信夫「中也の詩魂」、『四季』一九三八・六
（3）加藤邦彦「中原中也は「押韻定型詩」を書いたか――飯島耕一による評価をめぐって」、『中原中也研究』二〇二〇・八
（4）平居謙は「ダダイズム・その受容と放棄の問題――高橋新吉・萩原恭次郎・中原中也――」（『日本文芸学』一九九四・一二）で高橋のダダ詩について、詩の多くが字下げによって形式的な操作がなされるのみであり、どちらかといえば「内面性」の強いものであると指摘している。たしかに、有名な「皿」という字を重ねた「倦怠」などタイポグラフィ的な試みも行ってはいるものの、『ダダイスト新吉の詩』は形式的な操作の多くを字下げに依拠している。
（5）「宮沢賢治の世界」（草稿）、「宮沢賢治全集」（『宮沢賢治研究』一九三五・四）など。「宮沢賢治全集」には、『春と修羅』を気に入った中原が、この詩集を何冊も購入し友人に配り歩いたことが記されている。
（6）加藤邦彦『中原中也と詩の近代』角川学芸出版、二〇一〇
（7）吉田恵理「「秋岸清涼居士」の〈道化調〉考――中原中也と〈宮沢賢治〉――」、『日本近代文学』二〇一三・一一
（8）岡村晃夫『宮沢賢治論 心象の大地へ』（七月社、二〇二〇）では、印刷された文字の物質性を強く意識した詩人として山村暮鳥と高橋新吉が挙げられ、そこから「さらに斬新な実験に突き進ん」（八六ページ）だ作品として宮沢の「蠕虫舞手」が論じられている。
（9）吉田凞生編『中原中也必携』學燈社、一九七九
（10）権田浩美『空の歌 中原中也と富永太郎の現代性』翰林書房、二〇一一
（11）中原が本格的に詩人としての活動を初めた一九二〇年代後半はモダニズム誌『詩と詩論』が主導した主知主義の時代であり、そこでは無反省な抒情の流露と見なされた「歌」が斥けられた。たとえば北川冬彦は、『自分は詩を「書き」はしない。詩は作らるべきものではない。興の湧くまゝに、たゞ歌ふのである。自分は自分の魂を記録するに止まる』／旧時代の詩人の多くは、こんな詩観の下に、折にふれ気まぐれに、悠長な或は蕪雑な或は色気たっぷりな言葉を、吐きつらねた。それが、所

謂抒情詩なのである」として抒情的な「歌」を批判している（「新散文詩運動への道」、『詩と詩論』一九二九・三）。

（12）疋田雅昭『接続する中也』笠間書院、二〇〇七

（13）厨川白村『近代文学十講』（大日本図書、一九一二）、「第八課　最近思潮の変遷」より。

（14）大杉栄『正義を求める心』（アルス、一九二一）、「ベルグソンとソレル」より。

（15）吉竹博『中原中也――生と身体の感覚』新曜社、一九九六

（16）宮山昌治「大正期におけるベルグソン哲学の受容」（『人文』二〇〇五・三）では、「ベルクソン哲学の本格的な紹介は、西田幾多郎の「ベルグソンの哲学的方法論」（一九一〇）と「ベルグソンの純粋持続」（一九一一）を嚆矢とする」と指摘されている。

（17）檜垣立也はこうした内部に否定を含んだ西田哲学の弁証法を、ベルグソン哲学の超克を目指したものだと指摘している（『西田幾多郎の生命哲学――ベルクソン、ドゥルーズと響き合う思考』講談社、二〇〇五）。

（18）中原の「旋回」する詩に関しては、武久真士「中原中也の「旋回」する詩――「個」と「全」の一致に注目して」（『中原中也研究』二〇二〇・八）で詳説した。

（19）近年では、吉田恵理が「旋回」する詩のひとつである「雪の宵」の「螺旋状に旋回していく運動性」を明らかにしている（「白秋をまねる中也――「雪の宵」再考」、『中原中也研究』二〇二一・八）。

（20）ジル・ドゥルーズは『ベルグソンの哲学』（参照は宇波彰訳、法政大学出版局、一九七四）の中で、ベルグソン哲学における「差異」と「反復」の問題を特に強調している。

（21）渡辺彰夫は「中原中也の〝音風景（サウンドスケープ）〟」（『中原中也研究』二〇〇〇・八）で「頑是ない歌」に「郷愁の情感」が見られることを指摘している。

（22）中村稔『言葉なき歌　中原中也論』（角川書店、一九七三）二四〇ページ

（23）注21前掲論文

（24）注12前掲書

（25）たとえば高木裕「詩のテクストと〈声〉」（松澤和宏・田中実編『これからの文学研究と思想の地平』右文書院、二〇〇七）では、「落下傘」→「茶色い戦争」の照応によって、詩の時間が「回帰」し、「サーカス」における語り手の「声」が「循環性」を示すのだと述べられている。

（26）「劫々」にはルビが振られておらず、正確な読み方は不明である。しかし『新編中原中也全集第一巻　詩Ⅰ』の解題篇（角川書店、二〇〇〇）では一九三六年一一月に出版された照井瀅三の『詩の朗読』（白水社）でルビが「ごう／＼」となっており、出版記念会に出席したはずの中也がそれを訂正した様子がないことなどから、「ごう／＼」という読みでよいのではないかとされている。妥当な見解だと考えられるので、本稿もそれに従う。

（27）吉田凞生「解説」（『中原中也詩集』新潮社、二〇〇〇）三二六ページ

（28）坂根俊英「中原中也「初期詩篇」私釈――詩の「身体」――」（山根巴・横山邦治編『近代文学の形成と展開』和泉書院、一九九八）、注6前掲書など。

（29）北川透「「オノマトペアと〈繰り返し〉の主題「サーカス」考」、『中原中也研究』一九九六・三

（30）金山克哉『山羊の歌』論――「初期詩篇」における詩法の展開――」、『日本文学研究』一九九八・三。また、注6前掲書にも同様の指摘がある。

（31）佐藤健一「ダダイズム」（和田博文編『コレクション・都市モダニズム詩誌 第4巻 ダダイズム』ゆまに書房、二〇一〇）では、早期に構造化されるしかない「反構造」としてダダイズムがとらえられている。

（32）たとえば萩原朔太郎は『詩の原理』（第一書房、一九二八）で音数律の単調さを指摘している。また現代詩においても、北川透『詩的90年代の彼方へ』（思潮社、二〇〇〇）では蒲原有明や薄田泣菫、佐藤一英の「聯」、マチネ・ポエティなどの定型詩における単調さが批判的に検討され、その「時間としての臨界点」（一三七ページ）が問題視されている。

（33）本文中でも挙げた中原の評論「詩と其の伝統」の主題は、まさにこうした「伝統」と「革新」との緊張関係にあったと思われる。この中原と「伝統」との関係については、改めて別稿で詳述したい。

※中原の詩やエッセイなどの引用は、すべて『新編中原中也全集』（角川書店、二〇〇〇～二〇〇四）に拠った。

付記：本稿の内容は二〇二一年五月の「中原中也の会 第二四回研究集会」での発表にもとづく。当日は会場の方々から、貴重なご意見を数多く賜った。改めて感謝申し上げます。

（たけひさ・まこと／本学大学院博士後期課程）