



Title	中原中也の散文詩と雑誌『四季』：詩のジャンル性をめぐって
Author(s)	武久, 真士
Citation	語文. 2023, 120, p. 15-28
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95415
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

中原中也の散文詩と雑誌『四季』

——詩のジャンル性をめぐって——

はじめに

本稿では掲載誌『四季』に注目しながら、中原中也の散文詩について分析する。中原は散文詩をほとんど発表しておらず、詩集に収められている散文詩は「ゆきてかへらぬ」のみである。詩集に収められていない散文詩を含めても、「散文詩四篇」という総題で発表された「郵便局」「幻想」「北沢風景」「かなしみ」を合わせて計五篇しか存在しない。同時代に活躍し積極的に散文詩を作成していた三好達治や丸山薫らに比べれば、中原は散文詩の製作をあまり重視していなかったと考えることもできよう。

しかし散文詩の発表先がすべて『四季』であることは注目される。これらの散文詩を発表した時期の中原は『歷程』や『文学界』などいくつか作品掲載の選択肢を有しており、『四季』にのみ散文詩を発表していることは偶然とは考えにくい。

『四季』は日本近代詩史を語る上で外せない雑誌である。堀辰雄

武 久 真 士

が中心となり、一九三三年五月に第一冊、七月に第二冊を刊行して一時中断。その後一九三四年一〇月、堀辰雄・三好達治・丸山薫の共同編集により月刊誌として再出発し、一九四四年の六月までの一〇年間活動を続けた。前者を第一次『四季』、後者を第二次『四季』と呼ぶが、本稿では第二次『四季』を指して単に『四季』と呼称する。⁽¹⁾

『四季』には萩原朔太郎や室生犀星、神保光太郎、伊東静雄、立原道造など同時代を代表する詩人が多数寄稿している。ただし、同誌は特定の運動性やイデオロギー性を持たなかった。たとえば中心メンバーであった丸山自身、「『四季』は教養ある同人の雰囲気によって成り立ち、強い主張はもたなかった」と述懐している。⁽²⁾逆に言えば、『四季』は雑誌として特定の主張を持たなかったからこそ、多様な詩人を包摂することができていたとも言えるだろう。伊藤信吉によれば、『四季』の寄稿者は一〇年で「三百余名」を数える。⁽³⁾

中原はたびたび『四季』に詩を寄せており、同人メンバーとしても活躍していた。しかし中原と『四季』とのあいだには一定の距離も見られる。日記で「まあ此の雑誌はよい方なり」（一九三五・一一・二二）と述べてはいるが、同時に「詩人達に会ふことはまつびらだ。今夜四季の会に出なかつただけでもなにか相当な得のやうに思はれる」（一九三六・九・二三）といった記述もある。⁴少なくとも『四季』の活動に全面的にコミットしていたわけではないようである。『四季』派内でも中原の評価は割れており、「中原中也と『四季』」という抽象的な問題設定は立てづらい。⁵中原が『四季』に寄稿した作品を個別に見ていく必要がある。

渡邊浩史は中原の散文詩を発表媒体である『四季』に注目して論じている。渡邊によれば『四季』全体に「知性」と「感情」を重ねるような詩となつていゝといふ。⁶しかしここで問題となつてゐる作品が中原の詩作では数少ない散文詩であり、かつ中原が詩型にこだわつた詩人であることを考えると、散文詩という詩型がもつ問題性をより注視する必要があるだろう。

中原は散文詩についてほとんど言及していない。本稿では作家論的に中原が『四季』に散文詩を発表した理由を探るのではなく、同誌の散文詩をめぐる言説に注目しながら、彼の散文詩が誌上でどのような意味を持ち得たのかについて考察する。『詩と詩論』終刊後に刊行され、メンバー的にも同誌と重なりのある『四季』は、『詩と詩論』が喚起した詩のジャンル性をめぐる議論の中で揺れ動

いていた。そして中原の散文詩は、まさにそうしたジャンルをめぐるゆらぎ自体をその主題としてゐるのである。

一、ポスト『詩と詩論』の時代

『四季』を考える上で『詩と詩論』の影響を見逃すことはできない。『四季』だけではない。後述するように、一九三〇年代の多くの詩人や詩誌が『詩と詩論』の存在を強く意識していた。一九三〇年代とは、詩にとつて「ポスト『詩と詩論』」とも言える時代だったのである。

『詩と詩論』は一九二八年九月に詩人春山行夫編集で創刊された季刊誌であり、『文学』と名前を変えながらも一九三一年一二月まで刊行された。主なメンバーは編集の春山を始めとして安西冬衛、上田敏雄、北川冬彦、北園克衛、瀧口修造、竹中郁、西脇順三郎などである。いずれも日本のモダニズムを語る上で外すことのできない詩人たちであり、彼らが集まつた『詩と詩論』は同時代のみならず後代の詩にも大きな影響を与えた。また、堀・丸山・三好などのちに『四季』の中心となるメンバーも『詩と詩論』に参加している。

『詩と詩論』の提唱した詩論はさまざまな方面に及ぶが、本稿の文脈において注目されるのは北川冬彦が先導した新散文詩運動である。『詩と詩論』が登場する以前の詩壇で中心的な勢力であつた民衆詩派の行分け自由詩に対して、北川は批評的意識の伴わない行分けの無意味さを指摘、よりラディカルな形態として散文詩作

成を主張した。⁽⁸⁾

こうした北川の試みは、春山の提唱する「ポエジイ」をめぐる理論とも並走している。春山によれば詩において重要なのはポエジイの所在であり、「従つて今日の高次のポエジイとしては、単にフォルムとしての韻文或ひは散文を選ぶといふことに本質的な相違を発見したくない」（『散文詩の展開…上』、『現代詩講座4…日本現代詩研究』金星堂、一九二九・一〇）のだと言う。この春山のポエジイ論は、北川の新散文詩運動に理論的な支柱を与えている。詩においてポエジイの有無が重要なのだとすれば、行分けという夾雑物を廃した散文詩はより純粹なポエジイの表現だと言えるからだ。もちろん『詩と詩論』以前にも散文詩の作成は行われていたが、北川と春山によつて散文詩製作はより積極的な意義をもつこととなった。

一九三〇年代の詩人たちは、大きな影響力をもつた『詩と詩論』のあとにどのような詩を展開するかという課題に直面することになる。たとえばのちに『四季』の編集にも携わつた田中克己は、『詩と詩論』以後の新しい詩人たちも多くのを先行者たちから吸収し、而も破壊すべき当面の目標を知らない。それはつまり他の理由ではない。日夏耿之介氏や萩原朔太郎氏等が前時代のひとであつたのに比べて『詩と詩論』に於る先輩たちは先行した同時代人に過ぎないのだから」（『詩と詩論』以後、『椎の木』一九三四・一）と述べる。田中のような後発詩人にとつて『詩と詩論』は打ち倒すべき「前時代のひと」ではなく先行する「同時代人」

であり、それを乗り越えて自分たちの文学運動を展開するという弁証法的な図式を採用しにくかつたのである。しかしすでに過去のものとなりつつある『詩と詩論』と同じスキームで詩を作ることもできない。田中のこの記述からは、ポスト『詩と詩論』時代における詩人たちの苦悩を読み取ることができる。

このポスト『詩と詩論』という問題意識は『四季』にも共有されていた。神保光太郎は『編集後記』で、「けれども、もう十年を数へやうとする『詩と詩論』の時代とはたしかに変つてゐます。『…』四季はこの意味でこの新しい空氣をこれからできるだけ反映して行かうと思ひます」（『四季』一九三六・九）と語っており、『詩と詩論』以降の「新しい」詩を作っていくのだという決意表明を行っている。また座談会における次のようなやりとりも、『詩と詩論』に対する『四季』の姿勢をよく表しているだろう。

立原 今迄の詩がどうしても歌つてゐるといふよりも描いてゐるやうに思ひます。感情で歌ふのでなく、感情を歌つてゐるやうに思ひます。

神保 僕もさう思ふ。今の時代は描いてゐる詩から、歌ふ詩への架橋期のやうに思ふ。『…』けれども面白いのは、僕達より若い詩人の仲間に見られるどうとも動かないやうな描いた詩だ。これは新散文詩の運動の亜流的な現象とも見られる。こんな意味で、一面今日の詩はひどく混沌としてゐるやうにも思へる。

萩原 新散文詩運動の役目はもう済んだよあれば啓蒙以上のものではない。

（萩原朔太郎・三好達治・丸山薫・神保光太郎・立原道造「現代詩の本質に就て——四季座談会」、『四季』一九三七・二）

ここで語られているのは、神保の下の世代（座談会の出席者で言えば、立原の世代ということになるだろう）における新散文詩運動の影響である。北川は新散文詩運動において、自らの感情を無批判に作品にしてしまう「歌」を批判した。⁹⁾「感情で歌ふのではなく、感情を歌つてゐる」という立原の発言は、そうした北川的な主知主義に影響されて、感情を対象化する態度で詩作をするようになった詩人たちへ苦言を呈しているのだと考えられる。そして神保も立原に同意しつつ、そうした「描いてゐる詩」を批判的に捉えている。彼は「今の時代は描いてゐる詩から、歌ふ詩への架橋期のやうに思ふ」と述べているが、これは客観的な現状分析というよりは、「描いてゐる詩」のあとに改めて「歌ふ詩」が必要なのだという、ポスト新散文詩運動の時代における詩人としての問題意識を表明したものと解釈することができる。また、萩原はより露骨に新散文詩運動を過去のものとして歴史化しようとしている。「新散文詩運動の役目はもう済んだよ」という引用部の発言以外にも、「散文詩の運動は過渡的現象であつても詩の本道ではない」と発言するなど、新散文詩運動を詩の最先端から切り離していく。

この座談会に典型的に現れているが、『四季』では一八八六年生まれの萩原、一九〇〇年生まれ三好、一九〇五年生まれの神保、一九一四年生まれの立原と多様な世代の詩人が入り混じって活動している。先に引用した田中の『詩と詩論』以後¹⁰⁾を考えても、世代によつて『詩と詩論』への向き合い方が異なることがわかる。特に萩原は、前世代の詩人として春山から猛烈な批判を加えられていた。したがつて、彼が『詩と詩論』を詩の現在から切り離そうとするのはそれまでの経緯から考えて当然だと言えるかもしれない。しかし向き合い方は様々であるにしろ、『四季』はたしかに『詩と詩論』が終わつたあとに登場した雑誌なのであり、上述したようにそれぞれの同人がポスト『詩と詩論』・ポスト新散文詩運動を意識しながら活動していたのである。

では、そうした問題意識は具体的にどのような言説となつて誌面にあらわれていたのだろうか。次節で詳しく検討したい。

二、『四季』と散文詩

本稿冒頭で述べたように、『四季』に特定の主張は存在しなかった。しかし誌面を仔細に検討すれば、先に引用した座談会を筆頭に、散文詩をめぐる問題系について触れた詩論が散見する。その代表は萩原朔太郎の詩論だ。詩の音律にこだわり続けた萩原は、『純正自由詩論』¹¹⁾（『四季』一九三六・三）で「調べ」という概念を提唱している。そこで萩原は「所謂「行わけ散文」の自由詩と共に、その対照たる所謂「新散文詩」や「新律格詩」のフォルマリ

ズムを排斥」し、「心の韻律」たる「調べ」が必要なのだと説く。あるいは「詩壇時言」（『四季』一九三六・二）では、自由詩は「詩的散文」に過ぎないと指摘する。「形態の問題で行き詰り」を見せているという同時代の詩人たちに「むしろ大に雄躍して、自由な散文を書く方が好い」と勧める萩原の論旨は一見明快である。しかし「詩的散文」という新たなジャンルの提言は、散文詩と「詩的散文」の違いとは何かという別種の問題を提起するだろう。

また行分けも定型も詩の本質ではなく、かつ新散文詩もフォルマリズムに拘泥しているのだとするならば、来るべき「調べ」のある詩とはどのようなものなのかという疑問も拭い難い。事実萩原自身、「氷島の詩語に就いて」（『四季』一九三六・六）で自らの理想の詩を日本語で実現できないという絶望を打ち明けている。『四季』の師匠格でありながら、来るべき詩をどのように作っていけばよいか苦悩していた萩原こそ、「形態の問題で行き詰」つていたのだとも言えるのである。

『四季』誌上には三好と萩原との応酬も掲載されていた。詩の音楽性を重視する萩原に対して、三好は日本語が宿命的に非音楽的な言語であり、そのために詩の基礎を音楽に置くことはできないのだと主張する¹²。萩原が三好に強く反論していないため論争の形はとっていないものの、やはり『四季』誌上で「音」をめぐる議論が展開されていたことがわかる。

個別の評論でも散文詩や詩の音楽性について語ったものは多い。たとえば萩原恭次郎「新しき本」（『四季』一九三五・一）では、萩

原朔太郎のアフォリズム集『絶望の逃走』について「第一章の「監視付の結婚」などといふものは立派な散文詩だと思ひます」と述べる。彼はここで『絶望の逃走』の感想以上のことを主張しようとはしていないが、アフォリズムを散文詩として感じたということと自体、散文詩がそもそも有しているジャンルの不安定さを露呈するものである。こうしたジャンル論は笠原好子訳のT・S・エリオット「韻文と散文」（『四季』一九三六・九）でも中心的なテーマとして扱われており、詩と小説の区分を融解させるという『詩と詩論』が行ったパフォーマンスの余波が『四季』にまで及んでいることを確認することができる。

また、創刊号から連載されていた桑原武夫訳のアラン「詩と雄弁について」（『四季』一九三四・一〇）（一九三五・一〇）も注目すべき翻訳である。もともと桑原は、雑誌『作品』で「詩と雄弁について」と同じくアランの『芸術論集』に収録されている「散文論」の翻訳を連載していた（『作品』一九三三・五）（一九三三・九）。『散文は詩ではない』と明言している「散文論」の翻訳は、当時の散文詩をめぐる混乱に一定の答えを与えたこともあって好評だった。たとえば桑原との戦後の対談で、大岡昇平は次のように語っている。

あの頃はヴァレリーは知られてたけど、アランはあなたと落合太郎先生ぐらいしかやっていなかった。ぼくはアラン＝フルニエといっしょにして、先生に実にはやな顔をされたこと

がある。『散文論』で、いちばん問題になったところは、散文というものは、途中で元へ戻って繰り返して読めるものだという指摘だね。当時、詩と散文のジャンルの区別がはっきりしてなかったんで、実によくわかったなあ。だから、昭和八年に『散文論』が出たということは、記録しておいてもらいたいね。そしてそれを紹介したのはおれだということもね。

この大岡の発言は、いくつかの点で重要である。まず中原の友人でもある大岡が、アランの「散文論」に触れており、桑原に紹介している点。のちに中原・大岡共通の友人である小林秀雄もアランを訳していることを踏まえれば、¹⁴中原の属していたサークル内でアランがよく読まれていたのだらうと推測することができる。次に大岡が、アランの「散文」というものは、途中で元へ戻って繰り返し読んで読めるものだという指摘を「いちばん問題になった」と述べている点。アランによれば音としての詩は流れ去っていくものであるが、印刷された散文は紙面に留まっており繰り返し読み返すことができる。つまりアランの「散文論」では音・聴覚・詩／書記・視覚・散文という対立が構成されており、大岡はその対立をもとに新散文詩運動によって混乱した「詩と散文のジャンルの区別」を改めて捉え直しているのである。もちろん戦後の対談であり、中原が「散文論」を読んだか否かも不明なのだが、こうした音と書記の問題は後述するように中原の散文詩において中心的なテーマとなっており、アランの評論と中原の詩作との共鳴を

指摘することはできるだろう。

『四季』における「詩と雄弁について」の連載は、この「散文論」の好評をうけてのものだと考えられる。アランはこの評論で演説＝雄弁と詩に近似性を見出しており、詩の律動が聞く者に感動を与えるのに対して、「詩が印刷されてしまふと、かういふ精神の喜びはさほどに感じられなくなる」（『詩と雄弁について（Ⅱ）』、『四季』一九三四・一一）と指摘する。ここでもやはり、音と書記の対比が問題となっているのである。『四季』の翻訳と言えば連想されるのはリルケだが、桑原のアラン訳は初期の同誌における数少ない連載評論であり、『四季』誌上において一定の存在感を有していたと考えられる。中原も同評論を「数年来に読みました詩論の中で心に残つたもの」（『近代詩壇寸感』、『四季』一九三五・一二）と高く評価しており、この連載には注目していたようだ。

このように『四季』では、散文詩や詩の音／書記をめぐる議論がたびたび誌面に現れていた。重要なのは、そうした議論にゆらぎが見られる点である。各評論ではそれぞれの主張が展開されているが、『四季』全体での方向性や結論を見出すことは難しい。萩原と三好のやりとりが典型的だが、『四季』は師匠格である萩原の主張に牽引されていたわけではなく、あくまでそれぞれの主張が統一されたひとつの運動とならないまま掲載されていた。言い換えれば、『四季』は雑誌を代表するような決定的な主張を持ち得なかった。誌面は結果的に、『詩と詩論』や新散文詩運動がもたらした「詩」概念に対するゆらぎを反映することとなっていたのである。

こうした『四季』の特徴は、同じく一九三〇年代を代表する詩誌である『歷程』と比較するとわかりやすい。「音楽を！筆者は尚心から希求する！」と主張する菱山修三の「時評」（『歷程』一九三六・一〇）などからわかるとおり、『歷程』は雑誌として詩の音楽性を志向していた。この点に関しては先行研究でも言及されており、『歷程』には「歌はれる詩」¹⁵を求める雑誌の要請があったのだという指摘がなされている。草野心平や金子光晴などの『歷程』メンバーに『詩と詩論』に不参加だった詩人たちが多かったこともあったのだろう。『歷程』では『詩と詩論』の問題、つまり詩をめぐるジャンルのゆらぎが前景化することにはなかった。『詩と詩論』を引き継ぎ『四季』に対して敵対的だった『20世紀』や、旧左翼詩壇の大同団結的な位置づけにあたる『詩精神』なども、『四季』に比べれば雑誌としての旗色は鮮明であったと言える。ポスト『詩と詩論』の時代に詩誌として詩にどう対するかゆらぎを見せていた『四季』では、その『四季』に発表された中原の散文詩はどのような作品だったのだろうか。

三、「ゆきてかへらぬ」——蜘蛛の巣状の境界

先述したように、中原は散文詩をほとんど作成しておらず、実際に発表された散文詩はわずか五篇に過ぎなかった。¹⁶発表誌はすべて『四季』であり、「ゆきてかへらぬ」は『四季』一九三六年一月号に発表されている。本作は中原の死後刊行された詩集『在りし日の歌』（創元社、一九三八）に収められた。中原の詩集唯一

の散文詩で、型式的に注目すべき作品であると言えるだろう。初出版と詩集収録版とのあいだには大きな異同があるが、それについては後述する。また「―京都―」という副題も持つが、本稿では本作を単に「ゆきてかへらぬ」と呼ぶこととしたい（本文引用は初出版より。ルビ原文ママ）。

僕は此の世の果てにゐた。陽は温暖に降り洒ぎ、風は花々揺つてゐた。

木橋の、埃りは終日沈黙し、ポストは終日赫々と、風車を付けた乳母車、いつも街上に停まつてゐた。

棲む人達は子供等は、街上看えぬ、僕に一人の縁者なく、^{みより}風信機の上の空の色、時々看るのが仕事であつた。

さりとて退屈してもゐず、空気の中には蜜があり、物体ではないその蜜は、常住食すに適してゐた。

煙草くらゐは喫つてもみたが、それとて匂ひを好んだばかり。おまけに僕としたことが、戸外でしか吹かさなかつた。

さてわが親しき所有品は、タオル一本。枕は持つてゐたといへ、布団ときたら影だになく、歯刷子くらゐは持つ

てもゐたが、たつた一冊ある本は、中に何にも書いてはなく、時々手にとりその目方、たのしむまでのことだつた。

女たちは、げに慕はしいのではあつたが、一度とて、会ひに行かうと思はなかつた。夢みるだけで沢山だつた。

名状しがたい何物か、たえず僕をば促進し、目的もない僕ながら、希望は胸に高鳴つてゐた。

*

林の中には、世にも不思議な公園があつて、無気味な程にもこやかな、女や子供、男達散歩してゐて、僕に分らぬ言語を話し、僕に分らぬ感情を、表情してゐた。

さてその空には銀色に、蜘蛛の巣が光り輝いてゐた。

・・・・・・・・・・・・・・・・

まず内容を確認しよう。冒頭、表現主体である「僕」は「此の世の果てにゐた」ことを語る。そこには人々が住んでいるはずなのだが姿は見えない。そして「僕」も人々と交流を持つとうとはしない。「僕」の仕事は「風信機の上の空の色」を見ることであり、それ以外の目的を持っている様子でもない。「此の世の果て」において「僕」は社会から切り離されているが、その状況に自足しているのである。「果て」は「僕」が「此の世」である俗世間の人間関係や義務から逃れることができる、休息地として機能している

のだと言えるだろう。

最終連では「林の中」がフォーカスされる。この部分だけアスタリスクで区切られていることや、「僕」が「此の世の果て」にいたことを考えれば、「林の中」とは境界を超えた先にある異界だと解釈することができる。だとすれば「僕」は完全に「此の世」から逃れたことになり、まさにそれはタイトル通り、「ゆきてかへらぬ」を実行することであるだろう。

しかし、異界であるはずの「林の中」にはむしろ人々が「にこやか」に過ごしており、その上「僕」はその輪に入る術を持たない。人間関係から逃れたはずの「僕」は、最終的に内面を推し量れない「無気味」な人々に直面してしまう。しかもこの空間では、「仕事」であつた空の色を見ることがさえ、「蜘蛛の巣」に阻まれ、見えるのはその「銀色」である。つまりこの詩が描いているのは、「ゆきてかへらぬ」ことの失敗なのである。境界の外側と内側の差異はあいまいであり、決定的に両者を隔てる境界は存在しないのだ。新編全集の解題では、詩篇最終部の「・・・・・・・・・・・・」はこの詩が「未定稿」とされている通り未完であることを示しているのだと解釈されている^[7]。その解釈自体は妥当だと考えられるが、この「未定稿」という記述はもうひとつの読みも喚起する。つまり、「定まらない」ことこそがこの詩の主題なのだ。

詩集に収録された際、この三点リーダと「未定稿」は削除されている。詩集に収めた以上、「未定稿」ではないということだろう。代わりに、作品終盤のアスタリスクが増加している。

名状しがたい何物か、たえず僕をば促進し、目的もない僕ながら、希望は胸に高鳴つてゐた。

*

*

*

林の中には、世にも不思議な公園があつて、無気味な程にもこやかな、女や子供、男達散歩してゐて、僕に分らぬ言語を話し、僕に分らぬ感情を、表情してゐた。

「未定稿」との表記は削られたが、この新たに付け加えられたアスタリスクも真つ直ぐには整列しない、「未定」＝定まらないものである。このアスタリスクのゆらぎは、まさに先程指摘した境界自体のゆらぎを示しているだろう。そして最終部の蜘蛛の巣は、こうしたアスタリスクとも対応しながら、やはり境界の不安定さを表すモチーフとして登場している。「僕」は空の色を見上げようとして蜘蛛の巣という壁に遮られるが、蜘蛛の巣は堅固な壁としては機能しない。蜘蛛の巣を透かして、容易に空を見上げることができからである。蜘蛛の巣はまさに、多孔的な境界として機能しているのである。

だとすれば、「此の世の果て」という、一見境界線上にいうことを示す冒頭部についても再考する必要があるだろう。「僕」は「此

の世の果てにゐた」と言うが、作品につけられた「京都」という副題はその一節に対するアイロニーとして機能している。当然ながら、京都は一般的な都市であつて「此の世の果て」ではない。地理的に考えても、むしろ「果て」ではなく列島の中心部に位置しており、規模的にも文化的にも「果て」の街とはいひ難い。「僕」は「果て」という境界にいたのだと主張しているのだが、「京都」という副題によつてそこが「果て」なのかどうか疑わしくなっていくのである。

こうしたあいまいさや不安定さというモチーフは、叙述の面からも指摘することができる。「さり」とて退屈してもゐず」「煙草くらゐは喫つてもみたが」「枕は持つてゐたとはいへ」「菌刷子くらゐは持つてもゐたが」など、この詩では否定や逆接が繰り返されるのである。叙述は態度を二転三転し、やはりひとつのところに定まらうとしない。

このように、「ゆきてかへらぬ」はさまざまな側面から形をかえて境界のあいまいさや不安定さを描いている。では、なぜ本作は散文詩として発表されなければならなかったのだろうか。

この詩は一見散文詩として制作されているが、各連が頻繁に区切られている。連分けをしない散文詩も多いことを考えると、「ゆきてかへらぬ」は行分け詩に近い発想で作られていると考えられる。では行分け詩なのかと言うと、二文以上で構成される行が多く、行分け詩だとも言い難い。つまりこの詩は、散文詩でもあり行分け詩でもある。あるいはそのどちらでもない。

また、詩の韻律も独特である。たとえば「棲む人達は子供等は、街上に見えず、僕に一人の縁者なく、風信機の上の空の色、時々見るのが仕事であつた」の部分の音数は、「七・五、八、七・五、七・五、八・七」である。明らかに七五調を意識して音律が作られているが、しかし七五調だと言いつけることのできない程度に音は規範から逸脱している。詩は韻文的な音律の反復から外れ散文に近づくが、七音や五音を基調としている以上散文とも言い難い。つまりこの詩は、散文詩でもあり韻文詩でもある。あるいはそのどちらでもない。

まとめよう。「ゆきてへらぬ」は境界について読者に問いかけるような詩となっている。「僕」は「果て」から境界を踏み越えて異界に向かうが、境界の内と外は地続きであり、「僕」の逃走は失敗する。同様にこの作品は一見散文詩として提出されているが、散文詩的でありかつ韻文詩として読め、さらに行分け詩としても作られている。「ゆきてかへらぬ」の型式は、行分け（書記）と韻律（音）、その双方から散文詩の境界性を問うているのである。ここでは韻文と散文、散文詩と行分け詩をめぐる境界はいまいで地続きであり、「散文も詩たりうるか」という議論以前の「散文（韻文）とはなにか」「行分けとはなにか」ということそのものが問題となっている。詩はタイトルと裏腹に、「ゆきてかへらぬ」という決定的な境界の踏み越えが不可能であることを描く。境界は蜘蛛の巣のように多孔的であり、さまざまなノイズの侵入を許容するのである。

四、「かなしみ」——明け方のグラデーション

「かなしみ」は『四季』一九三七年二月号に「散文詩四篇」という総題で、「郵便局」「幻想」「北沢風景」とともに発表された。これらの散文詩は詩集に収められていない。四つの散文詩それぞれが異なる特徴を有しており、そのこと自体が重要な意味を持つと考えられるが、本稿では紙幅の都合上、「ゆきてかへらぬ」と同種の型式的な特徴をもつ「かなしみ」を中心に扱うこととしたい（本文引用は『四季』より。ルビ原文ママ）。

白き敷布のかなしさよ夏の朝明け、なほ仄暗い一室に、時計の音のしじにする。

目覚めたは僕の心の悲しみか、世に慾呆けといふけれど、夢もなく手仕事もなく、何事もなかった。沈湎の一角に沈み僕のは、悲しみ呆けといふべきもの。

人笑ひ、人は囁き、人色々に言ふけれど、青い卵か僕の心、何かかはらうすべもなく、朝空よ！ 汝は知る僕の眼の一瞥を。フリユートよ、汝は知る、僕の心の悲しみを。

朝の巷や物音は、人の言葉は、真白き時計の文字板に、いたづらにわけの分らぬ糸を引く。

半ば困乱しながらに、瞞る私の聴官よ、泌みるごと物を覚えて、人並に物え覚えぬ不安さよ、悲しみばかり藍の色、ほそぼそとながながと朝の野辺空の涯まで、うちつづくこの悲

しみの、なつかしくは不安に、幼な児ばかりいとほしくして、はやいかな生計なまはひの力もあらず此の朝け、祈る祈りは朝空よ、野辺の草露、汝等なれら呼ぶ淡き声のみ、咽喉もとにかそかに消ゆる。

まず内容を確認する。「夏の朝明け、なお仄暗い一室」で「僕」が目覚める。しかしその意識はまだ覚醒しきっていない。明け方の半覚醒状態で、寝呆けと「悲しみ呆け」が重なり合う。外からは人の声や巷の物音がするが、それらに「僕」が関わることはできないし、その意味もよくわからない。こうした世間からの疎外というテーマは、「ゆきてかへらぬ」とも共通するものだ。また、「物音」や「言葉」が「真白き時計の文字板に、いたづらにわけの分らぬ条を引く」とされている点も注目される。半覚醒状態の「僕」の中で視覚と聴覚が混濁し、「音」が「条」として知覚されているのである。そのためか「私の聴官」は「半ば困乱」する。この「困乱」は、修辭上でも表現されている。ここでは「聴官」が「瞶」のだとされており、レトリックの水準でもやはり視覚と聴覚の混濁が見られるのである。さらに「僕」と自称していた主体がここでは「私」となっており、自己認識の面でも「困乱」が起こっている。「僕」（「私」）が「不安」を訴えるのも無理はないだろう。では題名でもある「かなしみ」呆けていた「僕の心」はどうなったのだろうか。当初「青い卵か」とされていた「僕」の心の悲しみは、作品終盤にいたって「藍の色」であるとされる。明け

方の空のように、「僕」の心は「青」と「藍」とのあいだでグラデーションを描くのだ。また「僕」は、最終行でも人々に応答することができない。「僕」の「淡き声」は、「咽喉もと」ということなく、「かそかに」消えるのである。この「淡き声」は、詩のテーマだと言える「あわい」と呼応している。朝焼け空のあわいⅡ淡い色と、半覚醒状態の意識のあわいとを重ねて描いた詩、それが「かなしみ」である。

「かなしみ」の特徴は、中原の「冬の明け方」（『歷程』一九三六・四、のち『在りし日の歌』）と比較するとより明確になる。本作は明け方を舞台として心の悲しみを描いた詩であり、「私の心は悲しい……」という一節のみを字下げすることによって、半覚醒状態で未だ意識下にある悲しみを表現した作品だ。⁽¹⁸⁾したがって「冬の明け方」は「かなしみ」とほぼ同じテーマをほぼ同じ舞台で描いた作品だと言つてよいのだが、「かなしみ」では意識／意識下といった明確な区分は失効している。意識の境界ははっきりせず、そこにあるのは微妙なグラデーションである。半覚醒状態の意識のあわいが、まさに「ほそぼそとながながと」「うちつづく」のだ。「朝明け」「仄暗い」「沁みる」「淡き」「かそか」などのイメージも、詩の明け方的なグラデーション性をより強調しているだろう。こうした詩のグラデーション性は、型式とも照応している。詩は「ゆきてかへらぬ」と異なり、ほとんど破調を用いずに一貫して五音と七音で書かれている。ただしそれは七五調や五七調で安

定した韻律を有するのではなく、七・五から五・七、場合によっては五・五、七・七などへとゆれうごく音律である。この詩は「ゆきてかへらぬ」と同じく、しかし「ゆきてかへらぬ」とは違う仕方、音律を成立させる反復のシステムから逸れていく。

そればかりか「かなしみ」の韻律は、言葉を七五（五七）調に読もうとする読者の恣意性をも問い返すだろう。明確な七五調や五七調でない以上、文の中に五音や七音を見出していくことには、読み手の作為が通常より前景化されざるを得ない。とはいえ読点で区切られていく二音や一七音のパッセージは、やはり読者に七音と五音を意識させる。詩は微妙に読者の読み方を誘導しながら、あくまで韻文と散文とのあわいにとどまるのである。

同様のことが、行分けについても指摘できる。「かなしみ」は第三段落を例外として各段落が一行で構成されており、その点に注目すれば一行の長い行分け詩として読むことも可能である。詩は「散文詩四篇」として発表されつつも、「ほそぼそとながながと」「うちつづく」叙述によって、散文詩と行分け詩とのあわいにとどまっている。

まとめよう。「かなしみ」は散文詩のジャンルのグラデーショナル性を、「朝明け」の半覚醒状態と重ね合わせて描いた詩である。「ゆきてかへらぬ」で蜘蛛の巣状だった境界は、この詩ではもはや溶け合っており、音と聴覚と書記と視覚も混融している。ここにあるのは明確な「かなしみ」ではなく「かなしみ」の気分や雰囲気である。座談会での立原の言を借りればまさに「感情で歌ふの

でなく、感情を歌つてゐる」のだが、「僕」は自らの感情を主知的に把握できる明晰さから遠い位置にいる。

おわりに

ここまで、掲載誌『四季』に注目しつつ中原の散文詩について論じてきた。従来指摘されていた通り、『四季』に確たる特徴や性格といったものを指摘することは困難である。しかし『四季』誌上で散文詩や詩の音／書記について問う議論がたびたび行われており、そこにはゆるやかに共有された問題意識を看取することができる。そうした視座から中原の「ゆきてかへらぬ」や「かなしみ」を読解すると、それらが散文詩というジャンルそのものを微細に問い直すような詩であることが見えてくる。「ゆきてかへらぬ」も「かなしみ」も、単に散文詩というジャンル横断的な詩型が採用されているのみならず、内容面および型式面からそのジャンル性がいかに境界的（あるいは脱境界的）なものを突き詰めた作品となっているのである。

あらためて議論を詩史に差し戻そう。ポスト『詩と詩論』を生きた詩人たちの「詩」概念に対するゆらぎを反映するように、『四季』誌上で見られた散文詩や詩の音／書記をめぐる議論は統一されないまま様々な意見が誌面に投げ込まれる形で進んでいた。中原の散文詩は、そうした同時代的な「詩」概念をめぐるゆらぎが先鋭に表出している作品なのである。

春山や北川は「詩」の中に散文を組み入れることによって、従

来無批判的に韻文と結び付けられていた「詩」というジャンルの概念を改めて問い直していた。ただし、本来散文詩について考察する際には散文・韻文という音をめぐる問題と、散文・行分けという書記をめぐる問題という二つの問題系について検討する必要がある。新散文詩運動の時代には、両者が明瞭に切り分けられないまま運動が進められていた。「韻文」そのもののあいまいさや「行分け」そのもののあいまいさを問うた中原の「ゆきてかへらぬ」「かなしみ」は、音と書記の両方から散文詩への再考を追っており、『詩と詩論』の議論をより掘り下げたものとして評価することができよう。

さらに言えば、これは散文詩だけの問題ではない。日本近代詩の主流である行分け自由詩は、明確に韻文であるとも散文であるとも規定されておらず、それそのものがそもそも大きなジャンルの混乱を内包している。⁽¹⁹⁾ いわば日本の近代詩自体が、散文詩と韻文詩のあいまいにあるのだ。だとすれば詩の韻律や行分けを問いつつ中原の散文詩の射程は、日本近代詩そのものの機構に対する批評性というところまで伸びているのではないだろうか。

- 注
- (1) なお、戦後には第三次『四季』や第四次『四季』なども存在する。
 - (2) 丸山薫「四季」のこと、『日本現代詩大系・第九巻』月報、河出書房新社、一九七五
 - (3) 伊藤信吉「解説」、復刻版『四季』日本近代文学文学館、一九六七
 - (4) 中原の日記は中村稔ら編『新編中原中也全集』（角川書店、二〇

〇〇・二〇〇四）より引用した。

- (5) 中原と「四季」をめぐることは、吉本隆明が「四季」派の本質（『文学』一九五八・四）で中原を「異質」としたことが長らく踏襲され、中原は「四季」派内の異分子として位置づけられてきた。加藤邦彦「中原中也と詩の近代」（角川学芸出版、二〇一〇）が中原と「四季」との距離感を詳説しているのがその代表例である。しかし近年、安智史が『四季』の中心メンバーである丸山薫によって中原が高く評価されていたことを挙げ、『四季』派内でも中原評価は「一枚岩ではな」かったことを指摘している（丸山薫と中原中也、『中原中也研究』二〇一六・八）。

- (6) 渡邊浩史「中原中也——メディアの要請に応える詩」れんが書房新社、二〇一二

- (7) 中原における詩型の問題については、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）や同「中原中也詩における運動性——形式と（ずれ）に注目して」（『阪大近代文学研究』二〇二二・三）で詳しく論じた。

- (8) 北川冬彦「新散文詩への道」、「詩と詩論」一九二九・三

- (9) 注8前掲評論

- (10) 萩原と春山の論争については、別稿を用意している。

- (11) 萩原の「調べ」観については、安智史「萩原朔太郎というメディア」（森話社、二〇〇八）所収「リズム」から「調べ」へ——詩論における日本語との葛藤と夢想」に詳しい。

- (12) 三好達治「萩原朔太郎氏へのお答へ」、「四季」一九三五・一一

- (13) 大岡昇平・桑原武夫「文学と現実」、「文芸」一九七〇・五

- (14) アラン著・小林秀雄訳「精神と情熱とに関する八十一章」創元社、一九三六。なお小林はアランを翻訳しているだけでなく、「アランの事」

- (15) 『文学界』一九三四・二）などでアランに関してしばしば言及している。

注6前掲書籍

(16) ただし未発表の詩篇には散文詩もいくつか存在している。また、

散文詩の発表時期は中原の晩年にあたり、生きていれば散文詩がより活発に作られた可能性はある。したがって、中原が故意に散文詩から距離をとっていたかどうかは不明である。

(17) 注4 前掲全集第一巻、解題篇（角川書店、二〇〇〇）より。

(18) 「冬の明け方」については、注7 前掲「中原中也詩における運動性」で詳しく論じている。

(19) 佐藤伸宏「詩の在りか——口語自由詩をめぐる問い」（笠間書院、二〇一一）は、口語自由詩が有しているこうしたジャンル不定性を「近代詩のアポリア」（二七ページ）と指摘している。

※本稿は令和五年度大阪大学国語国文学会で発表した内容をもとに執筆しました。会場で貴重なご意見をくださったみなさまに感謝いたします。

（たけひさ・まこと 本学大学院博士後期課程）