

骨を見る靈魂

——中原中也「骨」論

吉田 恵理

1 問題提起——詩の〈フォルム〉を読むために

「骨」は、「紀元」（一九三四「昭九」年六月）を初出とし、没後に刊行された二冊目の詩集『在りし日の歌』（創元社、一九三八「昭一三」年四月）に所収される、中原中也の詩のなかでもとりわけ人口に膾炙したと言つてよい詩篇である。

ホラホラ、これが僕の骨だ、
生きてゐた時の苦勞にみちた
あのけがららしい肉を破つて、
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？

故郷ふるさとの小川のへりに、
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。

「ホラホラ、これが僕の骨だ、」という仮構された聞き手に対する演技的で誇張するような第一行は、〈道化調〉のキータムで以て名指されるところの、中原中也の詩に特徴的な叙法である。冒頭の一行における発話は「僕」という一人称を主体として立て、ひとまずそれが最終行まで変更されることはないかに見える。だが、「骨はしらじらととんがつてゐる。」という最終行に至って「僕」の存在感はひどく稀薄になっていることに気づく。このプロセスをどのように読み解くことが可能か。

「骨」に与えられてきた評言は概ね次のようなものである。「傍観する人の表情」^①、「生から脱けだした地点で、生をもう一度ふりかえる、あるいは生と死の境で詩をうたう、そういう視点」^②、「詩人のおどけた表情の背後にしらじらとした虚無の風景」^③、「死後の虚無を凝視している詩人の荒涼とした感性」^④。

整理すれば、問題の切所となるのは第四聯の「見てゐるのは僕？可笑しなことだ。」という自己言及的展開と「靈魂」の出現であり、そこに「自己」の存在感の稀薄さからくる不安^⑤、「中也の孤独病」^⑥を読むかどうかで解釈や評価が分かれるものの、それを可能にする超越的な視点をめぐる評言であることに違いはない。

中原中也の詩のなかでも特によく知られた「骨」という詩篇にあって、小林秀雄の評言と追悼詩や、因縁の「故郷」というテー

マに纏わる議論に比して、一篇の構造や論理をめぐる議論が深化していかないように見受けられるのは、おそらく右に整理したごとと関係している。それはたとえば、フッサールの「認識する主観の認識」に近しいものとして中原の方法を考察する加藤典洋の「骨」への触れ方にも明らかで、加藤によれば「骨」は「見る」自分と「見ることを見る」自分からなる構造^⑦が「もつともよく現れたもの」であるが、その構造が「もつと見えにくい形で、もつと深く広く、彼の詩を涵養している」ことの方が重要と捉えられており、たとえば「汚れつちまつた悲しみに」や「正午——丸ビル風景」ほどには重要な詩ではないようなのである。もつと直截に金子兜太は、第四聯以下の展開について、「第二の僕」^⑧「見てゐる」僕—吉田注^⑨の実態調査までしてみせる」のは「くどくて、しだいにやりきれなくなる。」と評している。

加藤と金子によって問題化されているのは、超越的な視点ではなく超越論的視座の現れ方であると言うべきだが、いずれにせよこれらの解釈に共通しているのは、「見てゐるのは僕？可笑しなことだ」という自問自答そのものの提示によって、あるいは回答としての「靈魂」の出現によって、「見る」自分と「見ることを見る」自分からなる構造^⑩、若しくは「骨」・「僕（靈魂）」・「肉体」という三項の構造^⑪が静的で対立図式的なものになっているという見方であろうと思われる。

だが、冒頭に示した問い、すなわち最終行の「僕」の稀薄な存在感、表現のあり方から言えば「ホラホラ」という〈道化調〉の標識が消滅したごとと関わっており、一行目の「僕の骨」から最終行の「骨は」に至るプロセスを以て、最終的に「僕」という

一人称主格が放逐される、という道行きがある。つまり、最終行の問題性は、最終行のみを切り出して言えることでもなければ、第四聯の超越(論)的視座によって説明できることでもない。むしろ問題は、その超越(論)的視座を半ばからかうような「靈魂」の出現の仕方である。

中原中也の批評的言説から言葉を借りれば、詩の(フォルム)、あるいは(持続ぶり)、(終始ぶり)を読む必要があるだろう。「ホラホラ」の(道化調)は単に「僕」の口調であるのではなく、最終的に消滅させられることによって詩の(フォルム)を形づくっている。ならば、「骨」という詩に試みられた「僕の骨」から「骨」に至る論理を、反復される詩句の変化の仕方と二度挿入される「——」の機能までも含めた(フォルム)として解釈することで、発話位置の移動を問題化し、先行論的静的で対立図式的な解釈を乗り越えて(持続ぶり)という動態を見出すことが可能になるはずである。

本稿は、まず右の観点から「骨」の解釈を提示し、「靈魂」について考察を重ねる。さらに「骨」との共通性と方法的差異を明らかにする。「盲目の秋」との比較を試みることにする。最後に、解釈を通じて得られた見解が喚起し得る議論として、同時代のロマンティッシュ・イロニーをめぐる議論を媒介とした超越性の論理と(死)の表象の親和性の問題に触れ、「骨」に試みられた方法の位置づけについて見通しを述べたい。

2 「僕の骨」から「骨」へ

冒頭、「僕」は「ホラホラ」と「これ」が「僕の骨」であることを主張する。第二・三聯の「それ」「これ」の指示詞が文脈上いずれも「僕の骨」を指すことは明らかであろうが、最終聯の最終行ではじめて「骨」が主格となっていることに注意したい。この詩の全体をみると、(1)「僕の骨は」に始まり、(2)「それは」とか「これは」という形で「骨」を主格とすることを周到に回避しつつ、(3)「骨は」に到る、というシークエンスを析出することが出来る。つまりこの詩の展開は、一行目の「僕の骨」という「僕」に所有されるものとして表象されようとしていた「骨」が、「僕」を主格の座から引きずり下ろして屹立する最終行の成立に向かうプロセスとして捉え得る。そのプロセスの軸となっているのは、変化しつつ反復され、消滅に至る「ホラホラ、これが僕の骨だ、」の詩句である。①「ホラホラ、これが僕の骨だ、」(第一聯) ↓ ②「ホラホラ、これが僕の骨——」見てゐるのは僕?」(第四聯) ↓ ③「見てゐるのは——僕?」(最終聯)という引き継がれ方のなかで、おどけるような演技的な語り口は次第に不安感の強い語り口へと変化する。第四聯の「——」の挿入を契機とする展開が問題の切所であるとして、この「ホラホラ」が消滅するまでの変化を中心に、以下「骨」の解釈を試みる。

従来、「生きてゐた時の苦勞にみちた／あのけがららしい肉を破つて」の箇所を発端とした「生の醜悪」と「死への憧れ」というテーマ的解釈、または「対人圏」への「劣等」／「優越意識」という詩人の世俗意識を読まれてきた第一聯であるが、冒頭の「ホラホラ、これが僕の骨だ、」という仮構された聞き手へと向

かう発話においてアクセントが置かれるのは、「これが」が示すところの指示対象の現前性である。第一聯で焦点化されているのはあくまでも「これ」＝「ヌツクと出た、骨の尖」であり、「これ」を指差して「僕の」であると主張する、という段階を踏まえておく必要がある。というのも、「これが僕の骨だ」という行為遂行的な発話から詩が開始されるということが後の展開に深く関わるのであって、それは事実として「僕の」であるかどうかは疑わしいということと同時に表出しつつ遂行される断定なのである。

このことは「ホラホラ」というおどけた演技的な話体と関わらせて考えねばならない。演技的であるということは、第四聯の自己言及を俟たずして既に、「僕」と「僕」に語らせている「語り手」の位相との間にある距離が強調されていると言える。中原の〈道化調〉はそれゆえに、〈道化調〉を以てする「僕」の発話が、自らが語り得ぬことを常に背後に潜ませつつ、自らは徹底して語らない話者であるということを告げる標識として機能する。したがって「ホラホラ」とおどけて「僕の骨だ」と主張する「僕」の発話は、逆説的に、「僕の」であるかどうかは疑わしいということ、すなわち「骨」の「僕」に対する外在性を明らかにする。このとき同時に「生きてゐた時」も「肉」もまた「僕」の外にあって手繰り寄せようとしているものであり、だからこそ表現として「あのけがらはしい肉」と遠隔化されているのである。

「骨」の外在性は第二聯でより強調され、第三聯では「生きてゐた時」に「坐つてゐた」り「食つた」りしていた主体が「これ」であることによって、回想の中の「生」さえもがやはり「僕」

の手を離れて外在的になつてゐる。先行論には「みつばのおしたし」が中原中也の好物であつたというエピソードに引きずられた解釈が散見されるが、むしろこの聯で回想されている「生きてゐた時」の経験は、「これ」のものであつて「僕」からは引き離されてゐる。「あのけがらはしい肉」からも「生きてゐた時」からも疎外されている「僕」を読めるからこそ、他の聯がすべて五行から成るのに対して第三聯のみが四行であることが齎す頼りなさを、発話の内容——「これが僕の骨だ」——の信頼性がいよいよ失われつつある、ということとして考え得るのではないだろうか。

既に冒頭から胚胎されていた「これが僕の骨だ」と発話することによつて逆説的に強調される「骨」の外在性は、第四聯に至つてその発話の虚構性の顕示としてあらわれてくる。「ホラホラ、これが僕の骨」と反復しかけるも、「——」によつて「僕」の発話が中断され、なにかふと気付いたかのように「見てゐるのは僕？可笑しなことだ」と言うのは、自らが発した「これが僕の骨だ」という言葉そのものを振り返つて、言表（＝発話されたもの）に潜在していた「語り手」の視点から「可笑しい」と言及していると考えられる。したがつて、第四聯では「僕」という一人称は保たれたまま発話位置が移動する。この点については、次節に改めて考察を試みる。

続いて「靈魂」が詩のなかに登場するのであるが、「見てゐるのかしら？」というような語り口からすると、「僕」は「靈魂」の存在を信じてゐるわけではない。「見てゐる」のが仮に、「僕」だとするならば、「靈魂」なるものが後に残つて見えているということにでもなるのかしら？というような仮定的で半信半疑の発話

である。だからこのとき「靈魂」というのは詩の中に幻影として出現しているのではなく、「僕」の発話行為の中に囚らずもといった形で訪れてしまったもの、非表象的な言葉以外のものではない。ところが、発した言葉を後から追いかけるように駆動する発話行為のあり方に従って、この仮定的で信じられない筈の「靈魂」を最終聯冒頭の述部が引き受けることになる。「枯れた草に立つて」いるその主語は、「靈魂」であるかのように読めるのだ。「僕」は「僕」自身が発した言葉の行為遂行性によって追い詰められる。そのことが、「見てゐるのは、——僕？」という、内容としては第四聯の反復でありながら、「見てゐるのは、まさか本当に、「僕？」とでも言いたげな危機的な状況として表出する一行に収斂する。この一行は「ホラホラ」の消滅がしるしづけられており、ここまでできてようやく「骨」が主格となる準備が整ったと言える。「骨はしらじらととんがつつゐる。」という一行において、「僕」という一人称主格は放逐され、さらに第四聯の「見てゐるのは僕？可笑なことだ」と発話することの可能な主体的位置からも移動を遂げている。そのことは最終聯の二度目の「——」の挿入によっても知らされるのだ。

3 虚構の「語り手」としての「靈魂」

「僕の骨」から「骨は」に至るプロセスにもう一度よく目を凝らせば、「ヌツクと出た、骨の尖。」（第一聯）からいつの間にか「立札ほどの高さ」に（最終聯）まで露出している「骨」の様態に気づく。

だから、実はこの詩の中には語りの速度とは別に、もう一つの時間の経過がある。詩世界内の時間には、「骨」が「尖」を露出させていた時点から、最終行で「立札ほどの高さ」にまで露わになる時点のあいだに空白がある。風化と見るか、墓石のイメージを見るかに関わらず、そこにかなり長い時間の経過が示されていることは確かである。「骨」の露出の進行は、説明によって加速させられるのではなく、一回限りの飛び去るように経過した時間が最終聯に暗示される。「僕」は自らの発話に遅れるのみならず、詩世界内に経過した時間からも置き去りにされることによって「靈魂」たる条件を備え、最終行に漂って「見てゐる」のである。

では、第四聯についてさらに検証を重ねることで、「靈魂」の非表象性について考察を深めたい。「ホラホラ、これが僕の骨——見てゐるのは僕？」という問題の切所が提示しているのは、冒頭の「ホラホラ、これが僕の骨だ」という言表行為を遂行している主体を、言表内容の主体として繰り入れることで起こる「僕」の二重化の状態である。「——」の挿入と「僕の骨（だ）」の中断は言表行為の主体の痕跡となり、発話位置が移動したこと、つまり二度目の「ホラホラ、」の繰り返しが一度目の「ホラホラ、」の引用であることを知らせる。ここにあるのは、第二聯の「ホラホラ」を引用することで発話する現在に位置する「僕」を更新していく過程であり、言表の虚構性を暴露する「語り手」の視座を以て「可笑なことだ」と言及しているのである。

さらに問題はその後であり、「これが僕の骨だ」という言表が虚構でないとすれば「靈魂」が「見てゐるのかしら？」という仮

定的な展開である。重要な点は、既に指摘しておいたように、「靈魂」がそうした仮定的な語り口の中に生成された非表象的な言葉でしかないものであるというその現れ方にある。「靈魂」はここで「骨」・「僕（靈魂）」・「肉体」という三項の構造」のうちに対応する概念として関係づけられているわけではなく、ふいに口を吐いて出てしまったとでもいうかのような語り口のもとで、詩世界内に対応物のない表層的な記号として呈示されている。冒頭で「これが僕の骨だ、」と断定する主体を仮構しておきながら、その発話の内容の信頼性を失わせ、「可笑しなことだ」と切り返して虚構性を顕示し、しかも敢えてその虚構に乗ってみせるかのよう「靈魂」を持ち出す展開から、どのようなことを考察し得るか。

酒井直樹は、戦後詩における〈私は死んだ〉という命題について、次のように述べている。

この命題を言表する「私」（発話行為の主体）とこの命題の存在によって定立される「私」（被発話態の主語）との分裂を示すことで、これは言語使用に固有の根本的かつ必然的な矛盾を明らかにしている。つまり言表行為がその意味作用を實現するためには、発話行為の主体は忘れられ、行方不明になり、そしてそれゆえ匿名の「私」へと変身させねばならない。¹⁵

書くことにおいては「これが僕の骨だ」とも（私は死んだ）とも言うことが出来るという自明性に「——」を挿入し、その虚構

性について「可笑しなこと」と言うのなら、挿入句的な位相における「靈魂」と呼ばれる非表象的な記号は、このとき「行方不明にな」っていた「発話行為の主体」、すなわち虚構の「語り手」それ自体のモチーフ化なのだと言うことが出来るのではないだろうか。

そのように考えるならば、「靈魂」が「見てゐる」というのみならず、「靈魂はあとに残つて、／また骨の処にやつて来て、」という奇妙な動きが意味を持つて読めてくる。書かれたものにおいて、「靈魂」すなわち「語り手」は発話行為の後に残る。「語り手」は常に言表に潜在しているという形で後からそこに仮構される。そして立ち上がった主体が次の詩句に宿る、というわけである。「あとに残つて、／また骨の処にやつて来て、」という「靈魂」の動態は、虚構の「語り手」なるもののメカニズムであるとともに、「骨」という詩の進み行きの仕事そのものへの言及なのであり、「半ばは枯れた草に立つて」が「靈魂」を言外の主語として担い直す展開が、虚構である「靈魂」を實現するのである。ここから再構成される、「骨」一篇の〈フォルム〉を纏め上げる表現主体の方法意識には明らかに、書かれたものとしての詩のなかに、発した言葉を後から追いかけるように駆動する発話行為をいかにして實現するかという問題がある。

4 「盲目の秋」と「骨」の共通性と方法的差異

中原の詩における発話位置の移動に関わるもので言えば、「三歳の記憶」や「汚れつちまつた悲しみに」についての北川透や加

藤典洋の示唆に富む指摘がある。だが敢えてここで比較してみたのは、「盲目の秋」(初出「白痴群」一九三〇「昭五」年四月、所収『山羊の歌』文圃堂書店、一九三四「昭九」・一二)という四つの章から成る長篇詩である。制作年代にやや開きがあり、収録された詩集も異なる両者であるが、端的には「骨はしらじらととんがつてゐる。」(「骨」最終行)に対して「すれば私は心地よく、うねうねの暝土の経を昇りゆく。」(「盲目の秋」最終行)で閉じられる点に、既に共通性と方法的差異を見出せる。以下、「盲目の秋」の各章を部分的にはあるが順に追っていくこととしたい。

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限の前に腕を振る。(「I」第一聯)

もう永遠に帰らないことを思つて

酷薄な嘆息するのも幾たびであらう……

私の青春はもはや堅い血管となり、

その中を蔓珠沙華と夕陽とがゆきすぎる。

それはしづかで、きらびやかで、なみなみと湛え、

去りゆく女が最後にくれる笑ひのやうに、

巖かで、ゆたかで、それでゐて侘しく

異様で、温かで、きらめいて胸に残る……

あ、胸に残る……(「I」第四―八聯)

「I」の「去りゆく女」が登場する二行について、永藤武は「比喩するものとされるものが、完全に混淆させられている」と指摘している。「言葉のかかり方からするなら「胸に残る」のは、「蔓珠沙華と夕陽」に他ならない」にも拘わらず、「あ、胸に残る……」と改めて強調されている長い一文の流れからするなら、「胸に残る」のはむしろ「去りゆく女が最後にくれる笑ひ」そのものと感ぜられてくる。永藤の指摘を踏まえれば、比喩として到来した「去りゆく女」が、「胸に残る……」のリフレインによつて、この後の詩の展開の中に痕跡として「残る」。

そのことが判明するのは「III」以降を読み進めて後、「おまへ」と呼ばれる〈女〉が現れるために、読者が翻つて因果関係を再構成するときである。「I」にあるのは先行論で論じられてきたやうな「去りゆく女」の「物語」ではない。「しづかで、きらびやかで、なみなみと湛え」、「巖かで、ゆたかで、それでゐて侘しく」「異様で、温かで、きらめいて」という畳み掛けるような形容表現は、「それ」の指示内容と「胸に残る」ものの正体との間にある微妙なズレをこそ強調し増幅させているのであつて、「去りゆく女」はここではまだ主題化されていない。「あ、胸に残る……」という詠嘆は、「胸に残る」ものの正体が宙吊りにされたまま「私」に感得されているという事態を示す。それは冒頭から三度繰り返される「無限の前に腕を振る」という「私」の行為と相同的なのである。

まずこの「I」に「骨」と共通する方法を指摘できる。「盲目の秋」なら「去りゆく女」、「骨」なら「靈魂」という、一方は比喩として、もう一方は仮定的な語り口の中で現れる対応物のない表層的な言葉が、言表において具現化されたことに対応してゆくかのように詩が展開するということである。

これがどうならうと、あれがどうならうと、

そんなことはどうでもいいのだ。(「II」第一聯)

人には自恃があればよい!

その余はすべてなるまゝ、だ……

自恃だ、自恃だ、自恃だ、自恃だ、

ただそれだけが人の行ひを罪としない。(「II」第三―四聯)

「II」では、「これがどうならうと、あれがどうならうと、／そんなことはどうでもいいのだ。」という何かを頭から振り払おうとする身ぶりへと転調する。「盲目の秋」という題を端的に体现するかのようなこの章は、「I」の文脈を踏まえれば、「胸に残る」ものの正体の宙吊り状態に耐えられない、という身振りなのであり、何かを見まいと目を瞑ろうとする振る舞いは、そこに暗示されている欠落を逆照射する。「そんなことはどうでもいい」、「自恃があればよい」と言うことの裡に、遠ざけられることによつて孕まれる欠落を補完するように、次章に「私の聖母」が現れる。

私の聖母!^{サン・マリア}

とにかく私は血を吐いた!……

おまへが情けをうけてくれないので、

とにかく私はまゐつてしまつた……

それといふのも私が素直でなかつたからでもあるが、

それといふのも私に意気地がなかつたからでもあるが、

私がおまへを愛することがごく自然だつたので、

おまへもわたしを愛してゐたのだが……

(「III」第一―二聯)

せめて死の時には、

あの女が私の上に胸を披いてくれるでせうか。

その時は白粧をつけてゐてはいや、

その時は白粧をつけてゐてはいや。(「III」第一聯)

ただはらかなにはらかなに涙を含み、

あたたかく息づいてゐてください。

——もしも涙が流れてきたら、

いきなり私の上になうつ俯して、

それで私を殺してしまつてもいい。

すれば私は心地よく、うねうねの暁土^{よみち}の経を昇りゆく。

(「III」第三——最終聯)

「III」から、詩は四行・四行・三行・三行のソネット風の形式

を採る。この章で「I」の比喩として到来した「去りゆく女」が「私の聖母！」あるいは「おまへ」と呼びかけられる対象として現れたと解釈される。

「私」と「おまへ」の関係は、バンヴェニストの云う一人称と二人称の鏡像的な関係性であると言うことが出来る。「私」と〈女〉との鏡像的な対称性が強調されるのは、「私がおまへを愛することがごく自然だったので、／ おまへもわたしを愛してゐたのだが……」という、〈女〉を二人称「おまへ」と呼ぶときであるからだ。さらにこの箇所「私」↓「わたし」への変換の意味は、エスポジトによるバンヴェニストの解釈を参照することによってより明瞭になる。

私はつねに、直接的あるいは間接的な仕方て君を包含し、その君に向けられていると同様に、君もまた私なしには存在しない。私は君を私から切り離し、そういうものとして君を指示するのである。とはいえ、この一人称・二人称は同一平面に存在しているというわけではない。というのも、そのなかでのみ君のようなものが生じるような、関係領域および時空の座標を規定するのはつねに私だからである。²⁰⁾

「わたし」は「おまへ」の視点によって平仮名表記となっていないのではなく、「おまへ」が「愛してゐた」「私」を「私」の視点から相対化することによって「わたし」という表記に変換されているのである。したがって、この二行の表現主体の方法意識の裡には、「君のようなものが生じるような、関係領域および時空の

座標を規定するのはつねに私」であるというような人称觀念があると考えられる。だから、「おまへ」を今度は「あの女」という三人称で言い換えることには、「話し相手を人称の通常的位置から救いだすという意図」(エスポジト)が読める。

最終章では、「おまへ」から「あの女」へと遠隔化され、呼びかける対象に届くことを殆ど絶望しつつ、臨終の時を夢想する。関根英二は「Ⅲ」の中で「相手へ呼びかけるスピッチレヴェルが小刻みに変化すること」を指摘しており、「丁寧形」と「くだけた内輪の語り口」とを行き来することによって、「あの女」が「母性の二つのステレオタイプ——聖化された慈母の権威と自己未分のむずかり合いを許すエロス性を帯びた愛人——」のあいだを両義的に漂い続ける」と論じ、「女に両義的に託された期待を一つに統合しきれない」「自己」像を読み込んでいる。

「私」が〈女〉との同一化を夢見つつ語ることでむしろ「私」の語り口の方が分裂してしまうという関根の指摘は首肯すべきもので、これを踏まえるなら、この分裂は「私」と「おまへ」の鏡像関係から「あの女」という三人称に呼び換えたことによって引き起こされている。

「盲目の秋」の最終聯が「私」の死の夢想である点も、「骨」との方法的差異をみるのにふさわしい。この最終詩句に行き当たるとき、「I」の「もう永遠に帰らないことを思つて」という詩句との照応関係があることが判明する。すなわち「もう永遠に帰らない」のは「私の青春」ではなく「私」自身であったのだというところが、「Ⅲ」で明らかとなるのである。いずれも「私」／「僕」

の死が冒頭に予見されるか先取りされていて、最終詩句において再びその死に言及するときには冒頭からの進展があるという螺旋構造を成している。「盲目の秋」は「無限の前に腕を振る」(Ⅰ)から「すれば私は心地よく、うねうねの暁土よちの経を昇りゆく」(Ⅲ)に至るプロセス、「骨」の場合は「ホラホラ、これが僕の骨だ、」から「骨はしらじらととんがつてゐる」に至るプロセスとして比較するとき、差異は特に発話位置の移動があるかどうかという点に求められる。

「盲目の秋」の各章は、「Ⅰ」から顕在化する「私」(Ⅱ)では「私」という一人称詞自体は出現しないが、「Ⅰ」を踏まえているために潜在している)を定点とする遠近法の変化が「去りゆく女」／「私の聖母」／「おまへ」／「あの女」という〈女〉のあり様を推移させる、そのような事態を呈示している。発話位置からするとあくまでも一点透視図法的なのである。するとこの詩に与えられた題が「盲目の秋」であるのは、むしろ理性的な判断を欠いた主体を暗示するという意味では皮肉なのだが、この詩はまさに発話位置が「私」に限定され固定化されることによって、すなわち一点透視図法の「盲目」性によって、「Ⅲ」のクライマックスへと至る。タイトルは、この詩があくまでも一人称主格の世界の触知の仕方であること、その位置からの発話行為が〈女〉への恨み言と祈りを同時に遂行するものであることを自ら告げるのだ。

「盲目の秋」における発話位置の固定化と被限定性を決定づけるのは、「Ⅱ」に登場する「これがどうならうと、あれがどうならうと、／そんなことはどうでもいいのだ。」という何かを見ま

いとするふるまい、「自恃だ、自恃だ、自恃だ、自恃だ、」という自らへの言い聞かせである。ならばこの「盲目」性は、「骨」における「ホラホラ、これが僕の骨だ、」という〈道化調〉の身振りに通じている。2節に指摘したように、〈道化調〉の演技性は、それを以て語る「僕」が、語り得ぬことを背後に潜在させつつ自らは語らない者であることを告げるからである。だが「骨」の場合には、一人称「僕」のままに発話位置を移動させてゆくことで最終的に「僕」という一人称からの脱主体化を果たす。その意味で「盲目の秋」は「骨」といくつかの共通点を持ちながら「骨」と逆方向に向かう過程であると言える。

5 〈死〉と「人称」、発話位置

一九三四「昭九」年を初出とする「骨」が超越(論)的な主体を指摘されてきたことを批判的に介して対立図式的な解釈を乗り越えようとするとき、浮上してきた発話の位置性という問題がどのような議論を喚起し得るのか、最後にその見通しを述べておきたい。想定し得る一つは、近代の抒情詩におけるロマンティック・イロニーに纏わる議論を媒介した、超越(論)的主体と〈死〉の表象の問題である。

関根英二は、「盲目の秋」における「あの女」への語りかけの揺らぎから、「相互の通訳不可能性に着目し、違ひの冒険的な交差に現われる襞の微妙な多彩ミドリさを掬い上げ、歌い取ろうとする姿勢」と「不安へ身を曝そうとする意欲の強度」を読んでいる。森

岡卓司はこれを踏まえ、「そのような二項関係の「強度」こそ、無限の二重化による自己破壊・更新をその本質とするロマンティック・イロニーに相通じるものとして、同時代の詩人には響いた。」として、立原道造の「別離」の宣言（四季）一九三八「昭一三・六」を引き、一九三五「昭一〇」年前後のロマン主義の文脈のなかに「中也の孤独病」を置き直す。ここでロマンティック・イロニーに「相通じるもの」とされているのは、「対人圏」の対他性と「絶対圏」の即自性との対立の永続性が後者の強度を下支えするという方法論のだが、この指摘は次の観点から言って重要である。

三好行雄は、中原中也と立原道造の二者に「四季派の抒情の質」としての「認識者の高みから鳥瞰する詩人の眼」という評言を与えたが、従来「骨」に指摘されてきた「生から脱けだした地点」に立つ超越（論）的主体がこれと連絡することは言うまでもない。北川透が「この詩の仮構性の強さは、最後まで、詩人中原の眼が、僕の骨を見る詩のなかの僕の視線と一致しないところにある。（傍点ママ）」という微妙な表現に止めているのは、こうした超越（論）的視点を立ち上げることを警戒したためではなかったか。同時代の立原のみならず、「戦後の詩壇が展開した厳しい中也批判」はそうした超越性の先に「中也の孤独病」を置くことによる詩人の権威化を衝くものであった。つまり「骨」という詩は多分に「中也批判」の的となり得る危うさを持つ詩篇であったのだ。

森岡は、「立原が中也詩に見、望んだイロニカルな構造」＝「ロマンティック・イロニーの永久運動を推進する」「対話」が「徹

底的に相対化」され、不能に陥る契機を、中原の詩における「死者」の「正直無比な目」が詩のなかに齎す「死者という欠落と主体の空虚」に求めている。だが森岡の結論は、瀬尾育生の「超越化」と「ロマン主義」をめぐる議論に再び回収されはしまいか。

「ロマン主義のイロニーは、自己の主観性を直接に超越者の位置につかせることによって絶対感情を得る、というその方法のために、外部からその論理を問いつめることがむずかしく、主体そのものを死に直面させる以外にその正体を見極めることができない、という構造を持っている」。瀬尾の議論に沿うならば、瀬尾が右の構造を示す具体例として示し、「社会群衆」の「死の欲望と接続する」とした、三好達治の「すべての人称が不定化された風景」や、伊東静雄の「人称そのものの分裂」と、中原中也詩における「人称」のあり方との構造的な比較が今後の検討課題となるだろう。

瀬尾が「四季派」と「日本浪漫派」の差異を超えて論及しているロマンティック・イロニーそのものについて検討する余地は今はない。ここでは、ロマンティック・イロニーを媒介した「超越化」と「死」の表象の親和性の詩史的展開において、詩における「人称」が問題化される経緯を確認しておきたかったのである。

本稿の3節に引用した酒井直樹の議論が、敗戦後に対象化された歴史的経験と伝統的な共同の表象体系への批判を地盤とする戦後詩の論理を明らかにしようとするものでありながら、近代詩人中原中也の〈死〉をめぐる幾つかの詩篇に表れる特徴をよく説明し得ると考えられるのは、それが、〈私は死んだ〉という命題を

「言語使用」の「根本的かつ必然的な矛盾」と捉える表現主体によって展開される、詩の内部の発話位置と移動をめぐる議論となつてゐるからである。酒井は田村隆一を挙げて「自らの他者性を守るために沈黙」するのではなく、「死を詩のテクストのなかに組み込むこと」、その方法的戦略として人称指示詞の対立によつて「自分の言表位置をつねに移動させ」、それによつて〈死〉は「表現された対象のなかではなく、まさに表現の媒体そのもののなかで到来する」と述べる²⁷⁾。

むろん田村隆一のそれとは異なるが、人称指示詞の対立という方法で言えば、「秋岸清涼居士」という「死者」の名づけをめぐる詩における、「私」と「僕」の位相差と、その二者の間を往還して最終的に「私」の語り口に憑依する〈道化調〉の身振りの問題を以前指摘したことがある。そこでは「主体」は「空虚」なものではなく、「死者」は「主体」にとつての「欠落」なのでもない。「秋岸清涼居士」は、「死者」と融け合う「私」の位相が、「死者」を対象化し「弟」の不在に打ちのめされる「僕」の位相に凌駕されていく過程であるからだ。そのとき〈道化調〉は、「私」と「僕」の位相差と往還の道行きを一人称の発話の上にするしづける、それ自体は特定の言表主体に還元不能な、「非人称」的な言葉の身振りとして機能する。

ならば「骨」は、そうした〈道化調〉——「ホラホラ」——の表徴でもつて、「自己」の主観性を直接に超越者の位置につかせる「イロニカルな言表であるかに見せつつ、〈私は死んだ〉」²⁸⁾「これが僕の骨だ」という命題の虚構性を暴露し、しかもその虚構を遂行してみせている。そこで主体化されているのは、あくまでも語

り得ぬことを語らず、言葉に遅れる「盲目」の一人称である。自らが発した言葉に胚胎されたものに常に後から気づき、発話の現在位置をズラしつつ発話の内容を辿り直すように駆動する発話行為が、語り得ぬことを担い直してゆく。「ホラホラ」という〈道化調〉の表徴が消えるのは、この一人称からの脱主体化を果たすときであるが、そのとき「僕」であつた者は虚構の「語り手」の位相にある「靈魂」として漂つてゐる。その気配は、最終行の「とんがつてゐる」という口ぶりにまだ残つてゐるのである。問題は詩における「人称」であり、〈フォルム〉²⁹⁾「終始ぶり」から読まれるべき詩の全体における発話の位置性なのだ。

注

- (1) 伊藤信吉「現代詩人論」河出書房、一九四〇「昭一五」・七七〇「昭四五」・九
 - (2) 中村稔「現代教養文庫 704 中也のうた」社会思想社、一九七〇「昭四五」・九
 - (3) 分銅惇作「中原中也」講談社、一九七四「昭四九」・九
 - (4) 森田進「『在りし日の歌』論」『以文選書10 中原中也研究』教育出版センター、一九七五「昭五〇」・六
 - (5) 鮎川信夫「中原中也論 詩意識とその方法」『中原中也詩集』現代詩文庫、一九七五「昭五〇」・五
 - (6) 小林秀雄「中原中也の「骨」」『文学界』一九三四「昭九」・八、「死んだ中原」『文学界』一九三七「昭一二」・一二
 - (7) 北川透「中原中也の世界」紀伊國屋書店、一九六八「昭四三」・四
- 「骨」を分析対象とする先行研究の多くは、たとえば北川が述べる『僕』が『骨』を見ているのは「故郷の小川のへり」

であるのを見ると、「…」中原の罪は、どうしようもなく、故郷の風土につながれているのである。」という、詩人中原中也の像に欠くことの出来ない因縁の「故郷」というモチーフの方に関心を集中させていった傾向がある。

- (8) 加藤典洋「中原について」『中原中也研究』一九九六「平八」・三

- (9) 金子兜太「骨（在りし日の歌） 中原中也詩鑑賞」『国文学』一九七七「昭五二」・一〇

- (10) 中村誠「骨」の詩学——中原中也・金子光晴における（戦争）と（生）「中原中也研究」二〇〇六「平一八」・八

- (11) 中原中也「撫でられた象」未発表、一九三五・一〇

「日本文学にしろ外国文学にしろ、その作品の「流れ」の諦視、「持続ぶり」「終始ぶり」の諦視、さてはフォルムに就いての理念、その涵養が今日我々の緊急事である。とまれ、フォルムに就いての理念が生ぜざる限り、アマチュアであり、またアマチュアとしてさへが、文学芸術に興じたのではなく、知ることに喜びを文学に於ても得てあるといふに過ぎないことを分らねばならない。」

- (12) 中村稔編著『名詩鑑賞 中原中也』講談社、一九七九「昭五四」・一〇

- (13) 中原豊「中原中也「骨」考」『山口国文』一九八四「昭五九」・三

- (14) 中原思郎「事典・中也詩と故郷」吉田熙生編『別冊国文学 中原中也必携』一九七九「昭五四」・八／佐藤泰正『中原中也の詩の世界』教文館、一九八五「昭六〇」・一一／佐々木幹郎

『中原中也』筑摩書房、一九八八「昭六三」・四

- (15) 酒井直樹「戦後日本における死と詩的言語」『日本思想という問題』岩波書店、一九九七「平九」・三

- (16) 北川透『中原中也が展開——天使と子供』国文社、一九七七「昭五二」・五、加藤典洋 同(8)

たとえば加藤は「汚れつちまつた悲しみに」の発話位置について「一見、第一聯と第四聯、第二聯と第三聯が、対になり、そこで他と同じようにある倦怠の中の悲しみがうたわれているかに見えて、実は第四聯だけが、まったく別種の発語となっている。「…」／いわば第一、第二、第三聯は、うたとして「見る僕」にうたわれているのに対し、第四聯だけは、第一聯のルランに見えてその第一聯のうたう僕をさらに見る語り手に近い僕の位置から、語りとうたの中間を漂うように、うたわれ」ていると考察する。

- (17) 永藤武『伊東静雄論・中原中也論』おうふう、二〇〇二「平一四」・一一

- (18) 佐々木幹郎『中原中也』筑摩書房、一九八八「昭六三」・四
「物語」「消え去る女性」の「物語」——吉田注「そのものは「I」から「III」までのパートで終わっており、「III」はその「物語」からとり残された男の心情表明の全面開花であり、ここでは「物語」の聞き手の位置で立ち去った女へのオマージュが（うた）となって漂っている」

- (19) エミール・バンヴェニスト／河村正夫ほか共訳『一般言語学の諸問題』みすず書房、一九八三「昭五八」・四

- (20) ロベルト・エス・ポジット／岡田温司監訳『三人称の哲学——生の政治と非人称の思想』講談社、二〇〇二「平二四」・一一

- (21) 関根英二「近代詩と危機の（わたし）」——萩原朔太郎と中原中也 関根英二編『うたの響き・物語の欲望——アメリカから読む日本文学』森話社、一九九六「平八」・一

- (22) 森岡卓司「ポロリ、ポロリと死んでゆく」と「こぞの雪今いづこ」——中原中也におけるイロニーと他者『国文学』二

〇〇三「平二五」・一一

(23) 三好行雄「認識者の抒情」『近代の抒情』塙書房、一九九〇
「平二」・九

(24) 同(8)

(25) 同(22)

(26) 瀬尾育生『戦争詩論 1910—1945』平凡社、二〇〇
六「平一八」・七

(27) 同(15)

(28) 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「平二五」・一一

※中原中也の本文引用はすべて『新編中原中也全集』（角川書店）
に拠る。

※本稿は、二〇一三年度日本近代文学会秋季大会（一〇月二六日、
於関西大学）における口頭発表の内容の一部に加筆修正を行った
ものである。ご指示くださった方々に深く御礼申し上げます。

（よしだえり 東京家政大学助教）