

盲目の時間

〈3・11〉後に読む中原中也

吉田 恵理

1 無限の前に腕を振る

二〇一一年九月二七日の『朝日新聞』（夕刊）紙上に、「無限の前に腕を振る 中原中也の詩 3・11後の心を救う」という見出しの記事が掲載されている。〈風が立ち、浪が騒ぎ、／無限の前に腕を振る〉。これは中原中也の「盲目の秋」（初出「白痴群」一九三〇・四、『山羊の歌』一九三四・一二所収）の冒頭であるが、「もちろん大津波を表現した詩ではない。22歳の中也は、愛する長谷川泰子に去られ、喪失の苦しみを切々とたいあげた」。にも拘わらず、佐々木幹郎と辺見庸という二人の現代作家が東日本震災後の状況に引き寄せてこの冒頭に言及していることを、記事は「中也の詩の普遍性」として伝えている。記事のなかでも一部引用されているが、辺見はエッセイに以下のように記す。

無残な映像のみが次から次へとつきつけられるのに、危機の深さと意味をかたり、わたしたちのたましいの居場所をおしえることばがないのです。「…」もちろん、これはわたしの詩ではなく、津波をうたった詩でもありません。中也が失恋の苦しみをうたった、あまりにも有名な「盲目の秋」です。しかしながら、大津波にこれ以上ふさわしい詩の表現をわたしは知りません。なぜでしょうか。なぜなのでしょう。そのわけをかんがえつつ、わたしは詩作をつづけて

おります。「無限の前に腕を振る」ように。⁽¹⁾

失語の状況に対する「失意」と「痛苦」のなかで「詩作」すること、〈無限の前に腕を振る〉はその行為自体になぞらえられる。

「盲目の秋」は「失恋の苦しみ」の詩である。言うまでもなく、ここでは詩の主題が問題なのではない。中原豊は、震災後の辺見と和合亮一が中原中也に触れていることを受けて、「ここで和合や辺見が先行作品から受けとめているものは、まず第一に、周囲の状況や自己の心情に向ける眼差しの強度や深度のようなものではないだろうか。それは詩人の中で感情や思考が働く際のひとつの型として機能する」と推察している。⁽²⁾だが、「盲目の秋」という詩の中にある「眼差し」は、その題の通り「盲目」ではないのか。「盲目」の「眼差しの強度や深度」とは一体どのようなことなのだろうか。「盲目の秋」は全四章から成る長篇詩であるが、〈無限の前に腕を振る〉はその第「I」章に繰り返される詩句である。

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限の前に腕を振る。

その間、小さな紅の花が見えはするが、

それもやがては潰れてしまふ。

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限の前に腕を振る。

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、それでゐて佻しく

異様で、温かで、きらめいて胸に残る……

あゝ、胸に残る……

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限の前に腕を振る。(「盲目の秋」「I」)

「盲目の秋」は、第「I」章から最終章に亘って「私」を定点とする一点透視図法的な遠近法のなかで、第「I」章に生じた「去りゆく女が最後にくれる笑ひのやうに」という比喩が「私の聖母」／「おまへ」／「あの女」というように、いわば比喩が比喩でなくなつて〈女〉が顕在

化していくプロセスをもっている。⁽³⁾〈無限の前に腕を振る〉という詩句

が「失恋の苦しみ」を背景にもつと言うためには、中原中也と長谷川泰子についての伝記的事項を参照するか、少なくとも第「III」章以降を讀んで「私の聖母」を廻行的に冒頭から当て嵌めて因果関係を再構成する読み方をしなくてはならない。第「I」章に踏みとどまるように読めば、「永遠に帰らないことを思つて／酷薄な嘆息する」というその対象は、「去りゆく女」をまつすぐに指示することができないはずだ。「あゝ、胸に残る……」と嘆息させるものが「私」にとつてまつたくの正体不明であることなどあり得ないのだが、「巖かで、ゆたかで、それでゐて……」と形容句を重ねていくうちに当のものを名指すことから遠ざかり、その輪郭がぼやけて正体を宙吊りにされている事態があると言ふべきだろう。

さらに、「私」には回収しきれない出来事の気配を前にして、「私」は立ち尽くすのではなく「腕を振る」。この身ぶりは、体いっばいのオーイという呼びかけのようでもあり、去るものを見送るサヨナラのようにでもある。いずれにせよ、「腕を振る」「その間」に、「小さな紅の花が見え」、「やがて潰れてしまふ」のを「私」は見届ける。第「I」章の二行分ち書きと二行目の二字下げを繰り返す波打つようなフォルムが「風が立ち、浪が騒ぎ」の様態であると見るなら、波間に見えて沈んでいくかのような「あゝ、胸に残る……」という嘆息する一行自体が「小さな紅の花」であるようだ。

翻つて「盲目の秋」という題は、一篇があくまでも被限定的な一人称主格「私」の世界の触知の仕方であることをまずは意味し、その視野に徹底して留まる極私的な「盲目」の季節じかんにおいてこそ、「私」の盲点としての〈女〉が詩に露出することを暗示していると言える。「おまへ」への恨み言と「私の聖母」への祈りの間——しかしいずれも「私」の〈女〉のことだ——を揺れる「盲目」の視野で「私」のではない「あゝ、

女」を夢想すること。その一篇の道行きは、「永遠に帰らないもの」への必死の呼びかけでもあり訣別でもある（無限の前に腕を振る）行為によつて、「小さな紅の花」をそのあいだけ錯視するように見ることと相同的なのである。

辺見と佐々木は震災直後の言語状況の只中で、各々の文脈において中原中也の（無限の前に腕を振る）を想起したと言う。「なぜでしょうか。なぜなのでしょう。」と繰り返す辺見の文は、「盲目の秋」の「盲目」性を受け取っているように思われるが、彼らの内部で何が起こっていたのかは右のように読んだ上でもなお推測の域を出るものではない。だが震災直後の「失意」のなかで、「詩作」という「甲斐のないこと」（辺見）を継続する意志を齎したものとすれば語られている。このことを足がかりにして、しかも詩人へのみ把握されるものとしてではなく、「芸術とは云つてみれば人類の倦怠を医する役を持つてゐるといへばいへる」（「芸術論覚え書」）とも書いた中原の方法意識という観点から、「盲目」の時間を評論「芸術論覚え書」と五篇の（蛙）詩のなかに検討したい。

2 樵夫山を見ず——「芸術論覚え書」再考

「芸術論覚え書」（一九三四年制作推定）は、生前未発表でありながら中原の数々の詩論・芸術論のエッセンスが集約された評論と見做されている。「これが手だ」と、「手」といふ名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が深く感じられてゐればよい」というよく知られた「名辞以前」のアフォリズムに始まる断章群がこの「芸術論覚え書」である。その中に、次のような記述がある。

芸術といふのは名辞以前の世界の作業で、生活とは諸名辞間の交渉である。「…」謂はば芸術とは「樵夫山を見ず」のその樵夫にして、而も山のことを語れば何かと面白く語れることにて、「あれが『山（名辞）』であの山はこの山よりどうだ」なぞといふことが謂はば生活である。ましては「この山は防風上はかの山より一層重大な役目をなす」なぞといふのはいよいよ以て生活である。（傍点ママ）

「樵夫山を見ず」は正しくは「鹿を逐う獵師は山を見ず」という諺であり、「一つのこと」に熱中するあまり、ほかのことが目に入らなくなることを意味すると新編全集に注記がある。

加藤典洋は、この「樵夫山を見ず」を「知」として与えられる明視の力をエポケーして「盲目性に徹することで、自分の中にいわば心の眼を開き、新たな明視力を得る」という「引き算の方法」、ゆえに現象学的な思考態度として考察した。それは「あるものを見ることなく、そこにあつて感じる」（傍点ママ）、「感じることはそれだけでなにごとかなのだ」という「生の態度」であり、且つ「詩法」であるという。加藤によるこの議論を吟味したい。ここで「盲目」の「詩法」が「引き算の方法」とされていることは、「芸術論覚え書」の次の箇所の検討を要請するはずだ。

一、人がもし無限に面白かつたら笑ふ暇はない。面白さが、一と先づ限界に達するので人は笑ふのだ。面白さが限界に達すること遅ければ遅いだけ芸術家は豊富である。「…」かくてどんな点でも間抜けと見えない芸術家があつたら断じて妙なことだ。／尤も、注意すべきは、詩人Aと詩人Bと比べた場合に、Bの方が間抜けだからAよりも一層詩人だといへぬ。何故ならBの方はAの方より名辞以前

の世界も少なければ又名辞以後の世界も少ないのかも知れぬ。之を一人々に就て云へば、10の名辞以前に対して9の名辞を与へ持つてゐる時と8の名辞以前に対して8の名辞を持つてゐる時では無論後の方が間が抜けてはゐないが而も前の方が豊富であるといふことになる。

右は芸術家が「芸術作用を営みつ、ある時間」の「豊富」と芸術家の「間抜け」状態の関係について説明しようとする箇所である。「10の名辞以前に対して9の名辞を与へ持つてゐる時」は、まさに「引き算」して「間抜け」であるということになる。「間抜けと見えない芸術家」はないのだから、差が大きいことは「豊富」であることの必須条件である。しかし、これが直ちに「名辞以前の世界」が「豊富」であるということにはならないということを言おうとして「8の名辞以前に対して8の名辞を持つてゐる時」と比較している点に注意したい。「引き算の方法」とは「名辞以後」から見た場合の「間抜け」の方法であると言えるが、「名辞以前」の「豊富」は「間抜け」であることとイコールではない。

そもそも未発表の草稿であるこのテキストは夥しい推敲の痕跡を残しているもののだが、とりわけこの断章には複雑で不安定な推敲過程がみられる。抹消された記述にあって興味深いのは、右の形に整理される前に、AとBの詩人がいずれも「10」の「名辞以前の世界」を有し、それに対してAは「名辞」を「8」、もう一方のBは「6」持つ場合にどういうことになるかという想定が書かれていることである。もちろん、この場合BはAよりもいっそう「間抜け」である。「名辞以前の世界謂はば素質は何れも10で同じだが、Bの方が各個の中で名辞以前と名辞以後の分」、記述はそこで中断され、抹消されている。いったんは「引き

算」の差によって「豊富」性を説明しようとした後で、「Bの方が間抜けだからAよりも一層詩人だとはいへぬ」ということをその比較では示せないために、右の最終形に改められたと推察しうる。さらに、AとBという詩人間の比較ではなく一人の詩人のX時Y時という比較に改めたのは、「名辞以前」が「10」であるか「8」であるかを別の詩人を比較して説明することは可能にならないという判断があつたのではないかと思われる。

「感じることはそれだけでなにごとかなのだ」というのは、「感じる」という世界了解の仕方が「分析し、考える」とことと「同じだけの重み」をもち、「不可疑なものにいたる一つの思惟の方法」であることを主張する言表である。加藤のその主張に異論はないのだが、「あるものを見ることなく、そこにあつて感じる」ということには、実は「名辞以後の世界」における「引き算」の結果としての「盲目」と、詩人間の力の差として説明することが出来ない「芸術作用を営みつ、ある時間」の問題の二つが含まれている。「あれが『山（名辞）』であの山はこの山よりどうだ」なぞといふことをエポケーする「間抜け」の力能の「盲目」と、山を山とも見ずに樵夫が仕事に熱中している「盲目」の時間、「盲目の秋」という季節ときを考へる必要があるのだ。

3 未発表〈蛙〉詩群の「盲目」

蛙の声を聞く時は、／何かを僕は思い出す。何か、何かを、／おもひだす。／／*Qu'est-ce que c'est?*

草野心平ではないが、中原中にも複数の〈蛙〉詩が存在する。右はそのうちの一つ、未発表詩篇「*Qu'est-ce que c'est?*」（一九三三年制作推定）の末尾である。「芸術論覚え書」の「名辞以前」と「以後」とい

う用語の関係をのみ重視して右の断片を読むと、「何か」は詩の外にあつて言語によつて把握することの不可能なものに突き当たり、膠着状態に陥つてゐるように見える。ならば、書かれてあるものを読む読者は原理的に「芸術作用を営みつゝある時間」に触れることが出来ず、「何か」を表象不可能なものとして読むことだけを強いられるのだろうか。

現代詩論における、感じてゐることのすべてを言語化することは出来ないという認識からすれば、「書かれたものは引き算の結果、同時に引き算そのものの演算過程（うごき）としてのこる」ものである。阿部嘉昭の『換喩詩学』は、あらゆる「喩の機能」は「すべてを書けなご」ことからの偏差であるという認識に立ち、吉本隆明を批判的に再検討しつつ現代詩（論）の行く道を「換喩」あるいは「減喩」という運動性から思考する⁽⁶⁾。一篇のなかの「盲目」の時間性もまた、解読されるべき（無）意味を追究する読み方ではなく、「盲目」を条件として駆動する「演算過程（うごき）」として読み得るのではないか。以下、具体的な詩篇の検討をもつてこれを論証したい。

以下に便宜上①～④の記号を記して掲げるのは、「Quest-ce que c'est?」を含めて一九三三年のほぼ同時期に制作されたと推定されている未発表の〈蛙〉詩群である。これらの詩篇に特徴的なのがまさに「盲目」性であることをまずは確認しよう。

① 「蛙声」

郊外では、／夜は沼のやうに見える野原の中に、蛙が鳴く。／／それは残酷な、／消極も積極もない夏の夜の宿命のやうに、／毎年のことだ、／「…」／月のある晩もない晩も、／いちやうに厳かな儀式のやうに義務のやうに、／地平の果にまで、／／月の中にまで、／しみこめとばかり廃墟礼讃の唱歌のやうに、／蛙が鳴く。

② 「蛙等は月を見ない」

蛙等は月を見ない／恐らく月の存在を知らない／彼等は彼等同志暗い沼の上で／蛙同志はいつせいに鳴いてゐる。／／月は彼等を知らない／恐らく彼等の存在を想つてみたこともない／月は緞子の着物を着て／姿勢を正し、月は長嘯に忙がしい。／／月は雲にかくれ、月は雲をわけてあらはれ、／雲と雲は離れ、雲と雲は近づくものを、／僕はゐる、此処にゐるのを、蛙等は、／いつせいに、蛙等は蛙同志で鳴いてゐる。

③ 「蛙等が、どんなに鳴かうと」

蛙等が、どんなに鳴かうと／月が、どんなに空の遊泳術に秀でてゐようと、／僕はそれらを忘れたいものと思つてゐる／もつと営々と、営々といとなみたいたいとなみが、／もつとどこかにあるといふやうな気がしてゐる。／／月が、どんなに空の遊泳術に秀でてゐようと、／蛙等がどんなに鳴かうと、／僕は営々と、もつと営々と働きたいと思つてゐる。／それが何の仕事か、どうしてみつけたものか、／僕はいつかうに知らないでゐる／／僕は蛙を聴き／月を見、月の前を過ぎる雲を見て、／僕は立つてゐる、何時までも立つてゐる。／そして自分にも、何時かは仕事か、／甲斐のある仕事があるだらうといふやうな気持がしてゐる。

いずれの詩篇にも「盲目」性の強調がある。①「月のある晩もない晩も「…」義務のやうに」鳴く「蛙」、②「蛙等は月を見ない」「月は彼等を知らない」、③「僕はそれらを忘れたいものと思つてゐる」、「僕はいつかうに知らないでゐる」。「盲目」性が付与される対象は詩篇によつて異なつてゐる。これらの詩篇は推測される制作順に辿つて内容的

に何が否定され何が選択されていたかとみるよりも、競合や矛盾を含めて思考形式を追究する作業の全体とみてよいのではないかと思う。というのも、その作業のなかで叙述の方法をさまざまに試みているからだ。

たとえば、②の「雲と雲は離れ、雲と雲は近づくものを、／僕はゐる、此処にゐるのを、蛙等は…」という叙述は、同語の反復と一文の延長によって、刻一刻と変化する風景をいまひとつの出来事として写生しようとする衝迫があらわされている。時間が引き延ばされて意味の流れも「僕」も置き去りにするかのようだ。それと比較すると、③の「僕は蛙を聴き／月を見、月の前を過ぎる雲を見て、／僕は立つてゐる」という叙述は、「僕は」の繰り返しによって「僕」を定点とする遠近法への自己回帰性をもっている。見ている「僕」自身に「盲目」性が付与されて対象化され、「僕」は消失点となる。「僕は宮々と、もつと宮々と働きたい」と思いながらそれが「何の仕事か」わからないまま「何時までも立つてゐる」という③の「僕」は、「あるものを見ることなく、そこにあつて感じる」こと（加藤）を体現する意味でも「盲目の秋」の（無限の前に腕を振る）「私」と近い位置にありつつ、「立つてゐる」と「腕を振る」という行為に決定的な違いがあると言えるだろう。では改めて本節の冒頭に掲げた次の一篇はどうだろうか。

④ 「Quest-ce que c'est?」

蛙が鳴くことも、／月が空を泳ぐことも、／僕がかうして何時まで立つてゐることも、／黒々と森が彼方にあることも、／これはみんな暗がりである時出つくはす、／見知越しであるやうな初見であるやうな、／あの齒の抜けた妖婆のやうに、／それはのつびきならぬことでまた／逃れようと思へば何時でも逃れてゐられる／さういふことなんだ、あ、さうだと思つて、／坐臥常住の常識観に、／

僕はすばらしい藤椅子にでも倚つか、るやうに倚つか、り、／とにかくまづ羞恥の感を押鎮づめ、／ともかくも和やかに誰彼のへだてなくお辞儀を致すことを覚え、／なに、平和にはやつてゐるが、／蛙の声を聞く時は、／何かを僕は思い出す。何か、何かを、／おもひだす。／／Quest-ce que c'est?

④の第一聯には、当たり前前であることが当たり前でなく驚きをもつて体験されることのように感じている「僕」がいる。「見知り越しであるやうな初見であるやうな」とか「のつびきならぬことでまた／逃れようと思へば何時でも逃れてゐられる」というのは、「僕」の感じ方や把握の仕方自体の記述、二つの対比される事柄に同時的に関わらねばならぬ事態性についての叙述である。第二聯で「何かを僕は思い出す」というときの「何か」は、詩の外にある語り得ないものを指示しているわけではない。その「何か」は、「さういふことなんだ、あ、さうだ」と合点して「坐臥常住の常識観」にもたれ掛かるときには忘れられているものごと、つまり「蛙が鳴くこと」、「月が空を泳ぐこと」、「僕がかうして何時まで立つてゐること」、「黒々と森が彼方にあること」が同時に在るといふそのことに「暗がりである時出つくはす」体験そのものに再帰するのではないだろうか。それは決して非凡な体験として強調されてはおらず、実は「坐臥常住の常識観」と別のものではないはずなのだ。が、反芻されて既知の「常識観」となるや忘れ去られ、「思い出す」やうに「おもひ」始める未知の「何か」となる。いったん解けたはずの問題が、公式化されると正解を見失い、問題を解き続けねばならなくなる。

①～③よりも④の「僕」の方が「間抜け」なのだ。

④の最終行、またタイトルでもある「Quest-ce que c'est?」は、ふつう「これは何であるか?」と訳される。おそらく中原中也に詳しい者

ほど仏語が使用されることに特段の不思議を覚えないのだが、ここは仏語で翻訳する必要があったのだと考えてみることで、「何か」の再帰性が改めて知られる。というのも、指示代名詞 *ce* (*cest* は指示代名詞 *ce* と英語の *Be* 動詞にあたる *être* の活用された *est* から成る) は、それ自体では遠近を表すことがなく、*this* と *that* の区別がない。つまり、「*Qu'est-ce que cest?*」は「これ／あれは何であるか?」という問いであり、この問いは、翻訳の過程に「これ」でもあり「あれ」でもあるものを指すという自足があるのだ。「何か」は読者に秘匿されているのも、「僕」に見失われて膠着状態にあるのでもなく、答えを見ることのない問いを問う「盲目」の時間のなかに開示されているのである。

4 その声は暗雲に迫る —— 「蛙声」

前節に未発表の〈蛙〉詩群における「盲目」の方法を検討してきたが、本節で読む「蛙声」(比較の便宜上、⑤「蛙声」とする)は、『四季』(一九三七・七)を初出とし、第二詩集『在りし日の歌』の末尾に置かれている。／を用いずに引用したい。

⑤「蛙声」

天は地を蓋ひ、

そして地には偶々池がある。

その池で今夜一と夜さ蛙は鳴く……

——あれは、何を鳴いてるのであらう?

その声は、空より来り、

空へと去るのであらう?

天は地を蓋ひ、

そして蛙声は水面に走る。

よし此の地方くが湿润にに過ぎるとしても、
疲れたる我等が心のためには、
柱は猶、余りに乾いたものと感おもはれ、

頭は重く、肩は凝るのだ。

さて、それなのに夜が来れば蛙は鳴き、

その声は水面に走つて暗雲に迫る。

飛高隆夫は、①～④の未発表〈蛙〉詩群と⑤「蛙声」を異稿と決定稿の関係にあるものとして比較し、「過去への追惜の情や未来への漠然たる期待が捨象されたところに、その決定稿とでも呼ぶべきものが成立している」とみる。ただし、「さて、それなのに」以下に飛高が読むのは「極度の疲労感」である。先行研究の多くは⑤の主題として「重苦しい被圧迫感」や「閉塞感」を、あるいは「断念」や「生との訣別」を、中原中也の晩年に重ねる形で読んできた。先行論はまた大岡昇平による「そして「蛙声は水面に走り」「頭は重く、肩は凝る」とは、盧溝橋事件前夜の日本の状況を伝えて、奇妙に正確である」という指摘の重要性を踏まえているが、「暗雲」の表象に一九三〇年代における日本帝国主義の総動員体制が整えられていく情況を読んだ上でなお、疲弊した詩人の晩年の姿が読まれるに過ぎないのなら、今日「蛙声」を読む意味はどこにあるだろうか。ましてやこれが『在りし日の歌』という二冊目にして最後の詩集の掉尾を飾る詩篇であることを考えると、中原中也研究にとってこのことの意味は重い。むしろ「中也的」な疲弊の行き方を近代詩の問題として考察することの意義を軽視するわけではない。しかし未

発表詩群にはなかった「その声は水面に走つて暗雲に迫る」という緊迫した最終行がどのようにして可能になったのかを、叙述の方法に問う道があるのではないかと考えたい。

主題ではなく叙法から未発表〈蛙〉詩群と比較するとき、この詩にまず特徴的だと言えるのは、四行・四行・三行・三行に構成されたソネット風の形式と「そして」「さて、それなのに」といった接続詞の挿入ではないだろうか。阿部嘉昭の『換喩詩学』は、「書き手が読み手をドライヴ感覚におとし入れ、語調で読み手の心理を操作する、というのが、接続詞的な問題」だとして、現代のSNSの文面に蔓延しているような「書き手の位置・存在感」を高めるように作用している「接続詞的なもの」（つまり「ようするに」を濫発する「悪文」のみならず「誤解をおそれずにいえば」のような言い回し）に「ブラフのにおい」を嗅ぎ取っている⁽¹²⁾。阿部の論脈からすれば接続詞は「詩からは廃絶される」べきものなのだが、未発表詩群と比較して明らかのように、⑤はむしろその「ドライヴ感」と「ブラフ」を積極的に導入しているようにみえる。

高橋世織は、「天は地を蓋ひ」という一行目から「そして地には偶々池がある」という二行目に移るときの「スピード感と着地定着のあり様」の「ユーモア」と「転調」を読み取ることで、「虚無的、諦観的」という従来の解釈に風穴を空けてみせたと言える。それは確かに「ドライヴ感」と「ブラフ」、つまりは詩のなかの語りを読むことであった。第一聯にあるのは接続詞の「ブラフ」どころではない。三行目の「今夜一と夜さ蛙は鳴く……」は、実は宮沢賢治の「原体剣舞連」の詩句〈樹液もふるふこの夜さひとよ〉に手を加えて引用しているのだから、「あれは、何を鳴いでるのであらう？」という問いは随分とほけた語りだということにもなる。だが、その「間抜け」な問いに露出する語りの「盲目」性こそが一篇の展開を「樵夫山を見ず」の「盲目」の時間として開示する。

「——あれは、」というダブルダッシュと読点による強調をもって「何を鳴いでるの」かという問いが主題化されつつ、問いを問うその間が引き延ばされていく。その間に、「池」が発生場所であるはずの「蛙声」が、「その声」と指示されることで発生現場から離れて此の世のものならぬ「声」のように聴かれ、「空より来り、／空へと去るのであらう？」という錯覚めいた問いが呼び込まれる。中原の詩における指示詞には常に注意が必要で、「あれ」とか「その」が指示対象とするものからズレていく運動性をもっている。彼岸的な「その声」に関して付け加えておく、宮沢賢治の〈この夜さひとよ〉が引用されるのはこの一篇に限られず、アレンジのヴァリエーションの多彩さを措けば引用された詩句が此の世のノイズとなって彼の世を想起させるのもパターンとして抽出可能だ（「お道化うた」「秋岸清涼居士」「月下の告白」など）。

第二聯への跳躍を可能にしているのは、ソネット形式による聯構成でもあろう。形式の制約によって四行から次の四行へと移ることで文脈ならぬ詩脈と呼ぶべき運動が生じ、しかも「のであらう？」という文末の反復がソネット形式に期待される押韻と受け止められる。その運動性を支えにして、「あれは、何を鳴いでるのであらう？」という問いから分節化された「空より来り、／空へと去るのであらう？」という問いが分立する。

ところで、ここで「天」ではなく「空」と言うのはなぜなのか。中原豊は、いくつかの用例を引いて「天は人間の住む世界からは高く遠い別空間」であるのに対して「空は人間の住む世界とのつながりを持った空間」であって、中原中也の詩において特徴的なのは「空」の方であるとその違いを考察している。覆ではなく「蓋」の字を選択していることに注目して、「天」が「星を映さないプラネタリウムの内壁のように（地）の上に塞がっている様」と捉えている点も示唆的だ。繰り返される「天

は地を蓋ひ」は確かに窒息状態を齎すものとみえる。ただし、同氏は「天」や「空」が「閉ざされている」がゆえの「閉塞感」を読むが、その階層差の発想をもとに「空」の微妙な中間性を考えると、此の世と隔絶しているはずの「天」が低く垂れ込めて、地表は「天」と相即する「空」で充滿しているとも読める。だからこそ「蛙声」を指示しながら「蛙声」ではない、此の世のものでないような「その声」は想像され、「空」の飽和状態を切り裂くように「蛙声は水面に走る」。

右の争点について未発表詩との比較の観点から注目したいのは、踏みしめる「地」が見えないということだ。このことは一篇に「僕」という一人称主格が登場しないことと関係する。⑤では詩のなかの主体は「我等が心」の「我等」に融けている。決定的に異なるのは、「僕はゐる、此处にゐる」②、「僕は立つてゐる」③と確かめられていた「僕」の身体の位相である。詩のなかに「僕」の身体の位相を對象化しない分、身体性は既に指摘してきたような語りの運動性に付与されていると言えるだろう。「蛙等が、どんなに鳴かうと」「…」もつと営々と、営々といとなみといとなみが、／もつとどこかにあるといふやうな気がしてゐる」③」という認識が変化したのではなく、「僕」の認識を保持したまま「いとなみ」が語りに移行されることで、「蛙声は水面に走る」という未発表詩にはなかった詩句が導かれている。

第三聯から、大岡が「盧溝橋事件前夜の日本の状況」を読んだように「此の地方」や「我等」といった語彙のために諷刺を印象づけられている。⑤に記された制作日付は一九三七年五月一日、一九三一年の満州事変を経て一九三七年七月の盧溝橋事件によって日中戦争が開始され、国民精神総動員運動が決定的となった年である。「此の地方」は日本と関東の両義性があるという解釈や、「故郷」とする解釈があるが、日本

という地方と解せるところにこそ、この語彙そのものの批評性があるのではないだろうか。

イヴ・マリ・アリュールは、一九三一年の満州事変後に書かれた未発表詩篇「秋の夜に」や「支那といふのは、吊鐘の中に這入つてゐる蛇のやうなもの」を取り上げ、中原中也の「アナーキズムに注目を促している」⁽¹⁶⁾。後者の「支那といふのは、吊鐘の中に這入つてゐる蛇のやうなもの」／日本といふのは、竹馬に乗つた漢文句調、／いや、舌ッ足らずの英国さ。「日本はちつとも悪くない！／吊鐘の中の蛇が悪い！／だがもし平和な時の満州に住んだら、／つまり個人々々のつきあひの上では、／竹馬よりも吊鐘の方がよいに違ひない。「僕は外交官になぞならうとは思はない。／／個人のことさへけりがつかぬのだから、／公のことなぞ御免である。」といった表現に顕われているのは、同氏によれば「個人的反逆精神」と、その日本の現れとしての「絶対的孤立」である。この詩は「此の地方」を日本という地方と解する根拠を与えるだろうし、それ以上に注目されるのは、「外交官になぞならうとは思はない」というそれ自体ひとつの政治的な態度の拠つて立つ「個人のこと」の領域において、日本の近代詩が『新体詩抄』（二八八二）成立期以来の歴史とともに相対化される点である。おそらく⑤の第三聯においても「柱は猶、余りに乾いたものと感はれ」といつて暗示されているのは「盧溝橋事件前夜」の日本の状況と文化であるとともに「竹馬に乗つた漢文句調、／いや、舌ッ足らずの英国さ」と言われている近代詩のことであろう。だから一篇に示されているのは、「此の地方」の「湿润に過ぎる」風土と、同時代の状況を反映した「疲れたる我等が心」と、乾き過ぎてゐる「柱」を見据えた一つの方法論であるはずなのだ。

「柱」は「天は地を蓋ひ」の「蓋」との間に縁語的な関係をつくり出して、もいて、「天」の「蓋」を「柱」が支えきれないことに対する不吉

な予感と抵抗を暗示している。「天」や「空」が不吉なのではない。

「蛙声」が此の世のものならぬ「その声」と聴かれるのは、「柱」が「余りに乾いたもの」であるがゆえに「疲れたる我等が心」に浸潤するもののためではなかったか。そのような気づきが暗示されていると読める。最終聯で示される「頭は重く、肩は凝る」という衰弱する身体も、詩人ではなく「盧溝橋事件前夜」の「我等」のものであるはずだ。

「さて、それなのに」、そのような「我等」の心や身体とは無関係に「蛙」は鳴く。「我等」に「蛙声」はもはやただ事ではない。「その声」としか聴かれない。そのような病に罹っている。「あれは、何を鳴いているのであらう？」という最初の問いが既にその病理を内在化して、最終聯はその問いが孕んでいた盲点としての「疲れたる我等が心」と踏みしめる「地」を見失って衰弱する身体を決定的に露わにする。だが詩はその衰弱と問いを手放さず、「天」を仰ぎ見ない「盲目」を引き受けるようにして「その声は、水面に走って暗雲に迫る」という一行に賭ける。徹底して病をその身に引き受け、「蛙声」の現実と二重化する「その声」が、どこからやって来てどこへ行くのかを問い続けること。それが一九三七年の「暗雲に迫る」ために選択された「盲目」という詩の方法なのだ。

おわりに

冒頭に引用した辺見庸のエッセイ集『死と滅亡のパンセ』に、〈無限の前に腕を振る〉という詩句を同じ「盲目の秋」の中の「その間、小さな紅の花が見えはするが、／それもやがては潰れてしまふ。」とともに連想させるようなエピソードがある。東日本大震災の被災者で、津波によって娘を失った女性が、眼で見えるはずのない距離で大波に呑まれる自分の娘の掌を確かに見たという記憶によって、心因性の失声症に陥っ

たという話である。それは聞き手である辺見が「ただ聞いているだけで犯してはならないような罪を犯した気が」するほどのあまりに残酷な話であったが、同時に次のように語られている。

彼女は掌の錯視にひたすらこだわりの、〈実際に掌を見た〉という記憶とのあいだで揺れに揺れて、声をなくした。それは「知」の饒舌より生体の反応として哀しくも深く美しいと感じられてならない。

右は中原中也の詩と何の関わりもない文章である。だが、本稿で論じてきた中原の詩の「盲目」の時間を説明するのにふさわしい文章であると思う。「知」の饒舌」に対する「間抜け」の価値。「掌の錯視」と「実際に掌を見た」という記憶とのあいだで揺れに揺れる「生体」と、「蛙声」をただ事ではない「その声」と聴く身体の近さ。あれは、私の娘の掌だったのだろうか？ という答えを与えられることでは決して癒されることのない問い。「蛙声」という詩の「その声は水面に走って暗雲に迫る」という詩行の今日的な意味は、一九三〇年代の中原中也の時代認識とともに、震災以後の辺見庸の詩作のなかに追究していくことが可能なのではないだろうか。

【注】

(1) 辺見庸「無限の前に腕を振る」『死と滅亡のパンセ』毎日新聞社、二〇一二年。四。なお、このエッセイは中原中也賞の贈呈式を欠席した際に「お詫び」として書かれたメッセージである。

(2) 中原豊「3・11に向き合った詩人たち」『原爆文学研究 14』二〇一五年・一二

(3) 吉田恵理「骨を見る靈魂」『立教日本文学』二〇一五年・七

(4) 加藤典洋「中原のこと」『中原中也研究』一九九六・三

った。

(5) 阿部嘉昭『換喩詩学』思潮社、二〇一四・三

(6) 飛高隆夫「中原中也「言葉なき歌」と「蛙声」と——愛児文也の

(よしだ・えり 東京家政大学助教)

誕生と死」『日本近代文学』一九六九・五

(7) 吉田漑生「作品別『山羊の歌』『在りし日の歌』解釈資料」『別冊

国文学 中原中也必携』一九七九・八

(8) 中原豊「閉ざされた空——中原中也の「蛙声」をめぐる(上)」

『山口国文』一九八七・三

(9) 佐々木幹郎「『在りし日の歌』という構想」『国文学 解釈と教材
の研究』二〇〇三・一一

(10) 原子朗「詩集『在りし日の歌』永訣の秋」『国文学 解釈と教材
の研究』一九八三・四

(11) 大岡昇平「解説」『中原中也全集』角川書店、一九六七・一〇

(12) 同5

(13) 高橋世織「蛙声」と「一つのメルヘン」——水占(みなうら)の
声」『国文学 解釈と教材の研究』二〇〇三・一一

(14) 新編全集解題より。宮沢賢治『心象スケッチ 春と修羅』関根書
店、一九二四・四

(15) 同8

(16) 同7

(17) 同6

(18) イヴ・マリ・アリユー／大槻鉄男訳『日本詩仏訳のこころみ 朔
太郎・中也・太郎・達治』白水社、二〇〇七・一一

(19) 同1

※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