

中原中也の『詩観』

— 現代詩研究 覚え書 —

古 田 博 保

中原中也は、昭和十二年（一九三七年）十日、急性脳膜炎のため三十年の短い生涯に終止符をうった。伊藤信吉氏は、中也の初期の作品（注1）「朝の歌」（注2）「臨終」の二篇をひいて、初期作品にもかかわらず非常によく成熟していることを述べ、「それはあまりにも詩的成熟で短命が象徴されているかのようなのである。はげしく短く、この詩人は生涯の日々をいそいだのかもしれない」（現代詩の鑑賞・新潮社）と述べているが、この「はげしく短く」ほど中也の生涯を特徴づけた言葉はないと思われる。

幼年時

私の上に降る雪は

真綿のやうでありました

少年時

私の上に降る雪は

災あはれのやうでありました

十七—十九

私の上に降る雪は
散あられのやうに散りました

二十一—二十二

私の上に降る雪は
霜であるかと思はれた

二十三

私の上に降る雪は
ひどい吹雪とみえました

二十四

私の上に降る雪は
いとしめやかになりました……

（生ひ立ちの歌1）

「山羊の歌」所収の右の詩は、中也の生涯を考える上において興味深い。この最後の節、すなわち、「私の上に降る雪」が「いとしめ

やかに」なつたというところに、吾々は、彼の早熟を認めぬわけにはいかないのではなからうか。幼年時においては「真綿」のように平安であつた雪は、やがて「曇」となり「霰」となり「雹」となり「ひどい吹雪」となり、二十四才にして再び平安な境地に落つく。

しかしこの場合の平安とは純粹であるがゆえに感じられた幼年期のそれとは異質であることは当然のことで、いわば苦痛を克服した上のあらたな「悟り」であつた。「私の上に降る雪」とは、自己という内部に対するさまざまな外部からの感圧をさしているのであらう。そういう外部からの苦痛に対する反応をもちや感じなくなつた状態を「しめやか」と表現した。そこに倦怠とでもいへべき境地が定着する。

中也の詩を通じての一貫した特徴は、いたるところで「倦怠の情」が感じられるということである。いいかえれば、彼の詩は「倦怠」から発想された詩であるともいえるのではなからうか。しかも、初期作品においてすでにそれが頻発する。前述の「朝の歌」(昭和元年5月)における「手にてなす、なに、こともなし」「諫めする、なに、こともなし」「うしなひしきさまのゆめ」「きえてゆくかな、うつくしきさまの夢」「臨終」(昭和3年5月)における「秋色は鈍色にして」「水涸れて落つる百合花」「あゝ、こころうつるかな」といった表現がそれである。

彼の詩作生活は、大正十四年八月頃からはじめられたと見てよいが、大正十四年、昭和元年、二年、三年は未だはなやかな活動は見られない。年譜(角川・中原中也全集)によれば、「朝の歌」「むなしさ」等を大正十五年に書いたとあるが、発表したのは昭和三年五月(中也二十一才)日本青年館において催された「スルヤ発表

会」の時の「朝の歌」「臨終」をもってはじめとする。しかもこの時は、諸井三郎の作曲にあわせて歌われたものであつた。活字を通して活躍し出したのは昭和四年四月(中也二十二才)河上徹太郎、大岡昇平、阿部六郎、富永次郎、安原喜弘等とともに同人雑誌「白痴群」を出して以後であるとみてよい。

月は空にメダルのやうに、
街角に建物はオルガンのやうに、
遊び渡れた男どち唱ひながらに帰ってゆく。
——イカムネ・カリアがまがつてゐる——

その唇は^{ひら}脹ききつて
その心は何か悲しい。
頭が暗い土塊になって、
ただもうラアラア唱つてゆくのだ。

商用のことや祖先のことや
忘れてゐるといふではないが、
都会の夏^{よる}の夜^{よけ}の更——

死んだ火薬と深くして
眼に外燈の滲みいれば
ただもうラアラア唱つてゆくのだ。

(都会の夏の夜)

右の詩は、昭和四年九月、「月」「黄昏」「逝く夏の歌」「悲しき朝」「夏の夜」「春」とともに雑誌「生活者」に発表されたものである。月がメダルのような鈍い光をはなち、建物が悪いオルガンの足を思わせるという表現からは醜陋者を連想させられる。火柴の閃光のようなエネルギーに満ちた青春は既に死んでいる。その心は悲痛だ。そのことから、飲み疲れた醜陋者の心情はかなり成熟したアンニュイであると解される。ただもうラアラアとだらしなく唇を開ききって唱うことが、人生に疲れきつた者にとって唯一の慰安だったのかも知れない。

先に挙げた七篇以外で、中也二十二才迄の詩篇で題名の明確なものを書げれば、次のようなものがある。「寒い夜の自我像」「夏」「木蔭」「秋」「心象」「サーカス」「春の夜」「港市の秋」「春の思ひ出」「秋の夜空」「修羅街輓歌」「暗い天候三つ」「みちこ」「嘘つきに」「我が祈り」(年譜による)

生前、自分で編集した第一詩集「山羊の歌」に初期詩篇としてのっているものは前に挙げたものを省けば次のようなものがある。「春の日の夕暮」「秋の一日」「深夜の思ひ」「冬の雨の夜」「帰郷」「凄じき黄昏」「夏の日の歌」「夕照」「ためいき」「宿」(目次による)

今かりに、年譜、目次によって挙げた二組の諸詩篇を合わせて、初期詩篇と呼ぶなら、これから初期詩篇の一貫した詩情はアンニュイであつた。一、二の例をあげれば、「夏」においては、「血を吐くやうな倦りさ、たゆげさ」という強烈な言葉で表現されている。又「みちこ」においては、死を夢みるという境地にいたる。

汚れっちまった悲しみは

なにのぞむなくねがふなく
汚れっちまった悲しみは
倦怠のうちに死を夢む

(みちこ・汚れっちまった悲しみに……三節抜萃)

中也のこういった早熟の意識は、彼の残した「日記」の中にも見られる。

私は全生活をしたので(一歳より十六歳に至る)私の考へたことはそれを表す表現上の真理についてのみであった、謂はば。(十七歳より十九歳に至る)そこで私は美学史の全階段を踏査した、実に。A中略Vが、やがてその状態も続いているうちにアンニュイとなった、私は非常に障壁を隔てよではあるが死を見るやうになった。かくて、わたしは舌もつれしながらに抒情するのだ。――働きます。(昭2・4・4・日記)

つまり彼は、十六才にして人間の全生活を経験したと告白し、それによっておこるアンニュイというわくの中に立つて抒情を行う。「私は一切を認識した。釈迦なんかなんだ」(昭2・3・3・日記)と大言する中也が、事與人間のなすべき全生活をしえたかどうかは、今詮察しがたいし、又ここでは無意味なことである。

ただ、彼がこういった早熟を肯定的に考へたのではないことは、「修羅街輓歌」を中心としたその周辺の諸詩篇を読むことによって容易に認められる。

わが生は、下手な植木師らに

あまりに夙く、手を入れられた悲しさよ／

由来わが血の大方は

頭にのほり、煮え返り、滾り泡だつ。

(みちこ・つみびとの歌一節抜萃)

忌はしい憶ひ出よ

去れノそしてむかしの

憐みの感情と

ゆたかな心よ

返って来いノ (修羅街輓歌・1序歌一節抜萃)

かくも激越な郷愁で回顧される中也の実生活上の早熟は、そのまま詩作生活に、そしてすでに初期詩篇中に、アンニユイの情となつて反映し、又その事実は、中也の詩観をさぐることに、けつして無縁ではないのである。

中也は、その日記の中に「生活が終る所に、芸術があります。生活を、しなければなりません。芸術家諸子よ」(昭2・2・22)と述べている。これと同等の意味を同じ日記の中に「苦しまない人の仕事はつまらない。これが神様の摂理だ」(昭2・7・15)と述べている。先に挙げた、四月四日の日記は、この箴言めいた言葉を具體的な自己の例を挙げて説明したものである。つまり、実生活にアンニユイを痛感した時に、「かくてわたしは舌もつれしながら抒情

するのだ。——働きます」と告白するのである。「働く」ということは、ここでは、詩作生活に励みますということにはかならない。中也の告白によれば、彼は十六才にして「全生活」を経験しつつし、「それについての表現上の真理を考え」、十七才より十九才の間に「美学史の全階段を踏査」したわけであるが、彼にとって表現上の真理が「詩」であつたことはいうまでもない。

「散文が、結果的に一つのイデーの下に凝集してゐるに對し、詩は一つのイデーから出発する」という(注3)河上氏の言を借用するとして、その真偽如何を問はず、詩が欲しくなる時、詩人は一つのイデーから出発してゐるもの即ち詩に赴くのであつて、他の物へではない。

散文が詩にとつて代るだらうと云ふ人があるかも知れぬが(人間の歌の呼吸が、散文程に長いものとなり得るとは一寸考へられないことからして、散文が詩にとつて変るなぞといふことは荒唐なことだとしか思へない)(詩とその伝統)

右の文は、散文と詩を比較し、詩には散文にない独自のよさがあることを暗示している。詩は散文の一パツセジにすぎないものとする散文礼讃者は、中也にあつて無意味である。叙情詩の力を認めながら散文により表現力を見出しそこに安住する者にしても、中也にあつては意味は少い。

散文といふものは、要するに自分の現象に執するものだ。多かれ少なかれ、利害心を礎(もと)としての興味であつて、

星よりも下等なものだ。(昭10・某日・日記)

彼は小説の虚構に人間の虚偽を見とり、抒情の中により純粹な藝術の姿を見たとき見るべきであらう。かく言ひ者にとって、「詩」が次のような意味をもっていたことはしごく当然の事といえよう。

詩とは、何等かの形式のリズムによる詩心(或ひは歌心と云つてもよい)の容器である。では、短歌、俳句とはどう違ふかと云ふに、その最も大事だと思はれる點は、短歌・俳句よりも、度合的にはあるが、繰返し、あの折句だの疊句だのと呼ばれるものの容れられる余地が殆ど質的と云つても好い程に詩の方には存してゐる。平たく云へば、短歌・俳句よりも、詩はその過程がゆたりゆたりしてゐる。短歌・俳句は一詩心の一度の指示に終始するが、詩では(根本的にはやはり一篇に就き一度のものだらうとも)その旋回の可能性を、其処で事実上旋回すると否とに拘らず用意してゐるものである。(詩とその伝統)

中也の詩への情熱は激しかつた。小説、短歌、俳句に対する詩は、中也にとって残された一つの生きがいでもあった。「私は詩心のない人達を憎む」(昭2・2・8・日記)といい、「選言的記事」では「文也も詩が好きになればいいが、二代がかりなら可なりなことが出来よう。」と告白する。

かくて、表現上の真理を詩の上に見出した中也は、十七才から十九才頃にかけて詩作生活に入つて行くわけである。

私は十七、十八頃までには殆んど説書といつてはしてゐない。そしてそれまで私は「生活」についての思念で一杯だった。一杯だった。私は説書を早くからした真底素晴らしい藝術家としての考へられない。(昭2・2・26・日記)

説書よりも経験によつて、すぐれた藝術が生れるという立場である。だから、十七、八才頃迄は説書をしなかつたというのは、説書が生得嫌いだつたというより、生きることに精一杯の力を集中していたというので、激しく短い生涯はかくしてなされていたのである。ところで、彼は説書による経験の代理を認めていないのではない。非常にイマーヅナティブな作家で、経験せずして説書による経験の代理を生かしている例を多く見るし、真に大作家たらしむるためにはかくあるべきが本来の姿かも知れない。ただ、詩人中也にあつて、そのことはあまりに藝術の本道に反していたのであらう。

「普通に、リアリスチックな文学修業者は説書する。私は、私がリアリスチックな状態にある時は却つて説書しない」(昭2・8・1・日記)という告白はそのことを裏づけてくれる。大正十四年、中也十八才の時、詩に専心しようとして決意したらしいことは、以上のことによつても言えることである。

ここまで述べて来ると、中也はあたかも、生活に立脚した純粹な生活詩人であつたかのように誤解されやすいが、中也はそのように單純な意味の生活詩人ではなかつた。

大正十四年以後、彼は詩作生活に入るわけだが、その生活は、詩人としては激しいものであつたとしても、社会人としての実生活は

すでにアンニュイという觀念によつて「いとしめやか」であつたのである。つまり、芸術のために生活を投げ捨てる、というより、「生活が終末」した時、中也の行くべき道は詩作しかありえなかつたといえる。いわゆる、国民文学とか農民文学とは、生活に立脚している点では共通であるが、その芸術態度は著しく異質のものであつたといえる。彼の詩の特質の一つは、まさに、「生活が終る所に、芸術がある」ということである。「生活とともに、芸術がある」と誰かが言つたとすれば、早熟によつてもたらされた中也の悲劇性を救う道は、そこにあつたのではなからうか。中也は、生活時代と詩作時代を分離せしめた。かくあらしめたものは、前に述べた「修羅街輓歌」において、あの悔恨の情で回顧された早熟の意識ではなかつたらうか。彼の詩作品が、初期詩篇から晩年にいたる間、ほとんど推移が認められないという事実は、こついつた中也の詩観から生じた詩の必然であつたといえよう。

「世界に詩人はまだ三人しかをらぬ。ヴェルレーヌ、ラムボオ、ラフォルグ」(昭2・4・23・日記)と述べているごとく、中也はヴェルレーヌの影響をうけた詩人であつた。その一つに、ソネット型式の詩が多いことがあげられる。「山羊の歌」六九篇、「在りし日の歌」六四篇、計一三三篇中からそれを挙げれば、「月」「朝の歌」「都会の夏の夜」「黄昏」「夏の日の歌」「夕照」「ためいき」「盲目の秋」「心象」「無題」「同Ⅲ」「つみびとの歌」「時こそ今は羊の歌」「憔悴Ⅱ」「以上」「山羊の歌」(「春」「春の日の歌」「秋の日」「一つのメルヘン」「また来ん春」「蛙

声」(以上「在りし日の歌」)がある。ソネット型式の三、四連へそれぞれ一つをつけ加えた四・四・四型式の詩も多い。「春の日の夕暮」「臨終」「深夜の思ひ」「港市の秋」「春の思ひ出」「木蔭」「汚れちまつた悲しみに」「修羅街輓歌Ⅴ」「羊の歌Ⅱ」「いのちの声Ⅰ」「同Ⅱ」(以上「山羊の歌」)。「含羞」(三歳の記憶)。「雨の日」「この小児」「冬の夜」「夏の夜に覚えてみた夢」「雲雀」「曇天」「蜻蛉に寄す」「言葉なき歌」(以上「在りし日の歌」)がそれである。次に二・二・二……型式がめだつ。「春の夜」「盲目の秋Ⅰ」「同Ⅱ」「失せし希望」「雪の宵」「生ひ立ちの歌Ⅰ」「憔悴Ⅱ」「同Ⅲ」「同Ⅳ」「同Ⅴ」(以上「山羊の歌」)。「冬の日の記憶」「老いたる者をして」「閑寂」「あばづれ女の亭主が歌つた」「日の光そのⅠ」「同そのⅡ」「村の時計」「冬の長門峡」「春日狂想Ⅰ」「同Ⅱ」(以上「在りし日の歌」)がそれである。その他、四・四・四・四……型式、三・三・三・三……型式などがあり、不定型と見られるのは、「冬の夜の夜」「悲しき朝」「わが喫煙」「無題Ⅰ」「秋2」「同3」(以上「山羊の歌」)。「月」「青い瞳Ⅱ冬の朝」「冬の夜Ⅰ」「朝鮮女」「初夏の夜」「正午」(以上「在りし日の歌」)にすぎない。詩型式の特徴は以上のごとくであつた。

詩技巧について、さらに言えることは、彼の詩の多くが七・五調ないし五・七調で、五音、七音を基調としてゐることである。

幾時代がありました

茶色い戦争ありました

幾時代かがありました
冬は疾風吹きました

幾時代かがありました

今夜此処でのひと股盛り

今夜此処でのひと股盛り

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 ゆやゆよん

その近くの白い灯が

安値いりボンと息を吐き

屋外は真ッ闇、闇の闇

夜は切々と更けます

落下傘奴のノスタルジアと

ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

(サーカス)

右の詩は七・五調からなっている。中也の詩の特質として、重誦

風ということがあげられるのはこの調子から来ていると思われ、同じ暗い心を抒情しながら、それが萩原朔太郎の詩のように悲愴感がないのはこの調子のためである。

技巧の面で右の詩から指摘できるもう一つの事は、リフレインである。「幾時代かがありました」「今夜此処でのひと股盛り」「ゆあーん、ゆよーん、ゆやゆよん」等がそれである。又、細いところでは「屋外は真ッ闇、闇の闇」といった表現もある。

以上述べた技巧面の特質は、中也の詩において特殊な例ではないのであって、他の詩中からこれと同等の要素を見出すことはすぶる容易である。そのことは、すでに多くの中也研究者・批評家により指摘されているところである。吉田精一氏は「日本近代詩鑑賞」の中で、「中原の詩はシュールレアリスムの詩と反し、彼等にくらべてリフレインを多用し、歌謡的な所もあり、いはば『歌ふ』詩人であって描く詩人ではなかった」と述べ、伊藤信吉氏は「現代詩の鑑賞」において作品(注4)「除夜の鐘」を列にひいて、「いったち也の作品は言葉(音律)も形式も定型に據ったものが多い。現代の詩人はいっさいの意味で定型を否定し、それと同時に抒情の美を否定したけれども、中也はそういふ点では逆の方を向いていた。7・5音や5・7音の定型音数律をためらうことなく使用し、詩形も三行、四行などの定型が多い。抒情詩の立場において現代人の生活意識をうたったこの詩人は、音律、詩形の点では、伝統詩に近い定型の立場をとったのである。もう一つ詩の形態に關していえば、この詩にはリフレインが非常に多い。単にこの詩ばかりでなく、中也はかなりたくさんの詩にリフレインをもちいており、それが多くの作品に情緒の旋転するような効果をもたらしている」と述べている。

これらの指摘の正否はさておき、こういった詩技巧は中也の詩観から生じた必然ではなかったことは注目すべきことである。つまり、中也の詩観はこういった詩技巧軽視の傾向を有しているのである。「詩壇への抱負」という小論の中で、今までの新体詩を批判して、「今までの詩は熱っぽいと思ふ。それはつまり様々の技法論が盛んで、分析的な気分が強かったからであると思ふ。私は今度はじめてさういふ気持を味はった。つまり子供の時のやうな気持に帰った。つまり水が低きにつく如く、花がひそやかである如き気持がなければ、詩は駄目だと思つた。」と彼は述べる。先に見てきたごとく、かくも形式が整然とした多くの詩を残しながら、定型ということになれば、「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香気なことしか考へておりません(中略)こんなに迄技巧論が抽象的に論じられてゐるといふことは、まず大抵の場合に意味のないことではありますまいか。」(近時詩壇雜感)と彼は述べるのである。さらに彼は日記の中で、「擬人法、こんなに嫌ひなものはない。」(昭2・2・7)といい、「詩を、大いに推敲しようとするな。詩はまた生き物である。いぢくりまはせば死す。」(同某日)と述べる。

内情を重んずる詩人は、秩序を重んずる。でもその詩人が詩人であるならば、秩序は内情に少しづつ負ける。(昭2・8・12・日記)

「デザイン、デザインって？」そんなものは大にでも喰はせろ。(昭2・1・20・日記)

リズムだの、字感だの、呼吸律だの思想だの魂だの内容だの時感的順序だの仮面だの逆説だの形容法だの……何れ世の中は衝撃に充ちてゐる。

立派なスピリットだけが最後の詩法を提供する(昭2・11・6・日記)

中也の右の手記から、内情をいかに尊重していたかがわかれる。「感動だ、感動だ。感動の他に何物もない」といい、そしてそれをためらうことなく「歌ふこと、歌ふことしかありはしないのだ」と告白する中也のその詩観が、文字通り、「山羊の歌」「在りし日の歌」という二詩集となつて生れたということは、偶然なことではなかつたといえよう。

中也が詩技巧を軽視していたにもかかわらず、最初見て来たごとく、彼の作品はあまりにもリズムミカルであり、字感が豊かで、呼吸律もとのい、秩序整然として寶石のように輝いているのは何故だろうか。吾々はそこに、中也の先天的詩才を認めざるをえないのではなからうか。

詩技巧軽視は内情重視から来たというのが中也の場合いえる。さて、こういう立場の詩精神のあるべき姿を、彼がいかに認識していたかについて以下述べてみたい。

中也は、詩人には「ヒュ머니イ」が必要であることを述べている。

ユマニテが、論理的に詩と關係があるかどうかは議論のある所だ。だが私にも、これだけのことは分つてゐる。先程の「神秘」を多かれ少かれ感ずる者として、ユマニテは感じないといふことは考へられぬ。列えば神秘の探求に憑かれて、ユマニテに比較的無頓着になつてゐる状態といふものは考へられるが、神秘には感ずるが、ユマニテには感じないといふやうなことは考へられない。またその逆に、ユマニテには感じて神秘には感じないといふことも考へられない。ユマニテには感じて如何なる美の様相にも感じないといふ世上によくある道義家は多かれ少かれ機械的な人間である。(中略)

斯くて、ユマニテと詩と、仮りに全然無關係なものだとして、も、ユマニテに感じる人にでなければ詩は生れないし又、観賞も出来ぬわけだといふことは云へる。(我が詩観)

「神秘を感ずる人」というのは、神は在ると信じそれを信仰出来る人のことである。生れながらにして彼の中に深く根ざしていた基督教精神が、詩観の中に強く影響していることは注目すべきことで、これはすでに河上徹太郎氏が、「中原はわが近代詩人中稀に見る宗教詩人であった。これは宗教といふものが国民の良識と本質的に結びついてゐないわが國では珍らしいことである。尤もこの宗教詩人といふことには註釈があるのであって、中原は正規の基督教信者ではない。また洗礼を受けた堅い信仰を持った詩人といふものは他にあり。然し基督教精神といふものを本質的に生かして自分の生活感情なり感受性なりを築き上げ、それで詩を歌つたのが中原なのであった。」と、指摘しているところである。「結局、芸術をなす夢

は、ヒュマニティである。ヒュマニティの要求のほか、美しきものは生じはしない」といひ、「最後には人間味だ。藝術も予言も最後には何するものぞ。人間味だ」と叫ぶ中也の「人間味」とはどういうものであつたらうか。「我が詩観」において、「ユマニテ(Humanitie)に就て——私はユマニテを欺ふことは出来ぬ。仮りに一心にそれを疑ひたくなつたとするか、その疑はなければならぬのは、良心があるからで、良心もなかつたら、疑つてさへみないであらう。そして、その良心こそ、ユマニテなるものではあるまいか。」と彼は述べている。つまり、彼にとって、ユマニテとは「良心」という言葉と深い関連を持つ。それは換言すれば、キリスト教的善であり誠実である。

要するに芸術の泉とは徒然草に、心の鏡が澄んでゐれば全ての物が正しく映る云々の程にあるのであって、東洋人は自然に對しては非常に心澄ませたが、人に対しては未だ澄むことなく、卑下しすぎたり頑なだつたりしてゐる。(詩に關する話)

一切は善より生れる。善とは理性だ。(詩のモチーフ善)
(昭2・5・13・日記)

右の例でも明らかなごとく、中原中也の詩精神を流れていたものは、ヒュマニティであり、良心、善、誠実という言葉で説明づけられるものであった。中也の詩観の究極はここにあつたのである。

彼は、「文学と政治」の問題にふれて、「我が詩観」の中で、「文学の対象としては、一切物が対象となるわけだから、無論その

中に政治も含まれてゐる。そこで、それに興味を持てる文士は、持てるだけ持てばいいのだし、但し政治的関心がないから、それで不可ないとか好いとか云へる筋はない。」と述べている。連帯性の意識で、政治性ないし社会性のある文学を言かねばならないという義務性は中也の文学観にはない。芸術作品は「断じて人と合議の上で出来るものではない」(芸術論覽文書)し、「社会と合議の上で出来るものでもない」(同)のである。かくて彼は、「芸術家よ、君が君の興味以外のことに煩はされざらんことを」(同)と述べるのである。

このような芸術への姿勢は、芸術発生以来赫きつづける久遠の真理たる「芸術の自由」を尊重した純粹な芸術家のあるべき姿勢なのではなからうか。そして、この「芸術の自由」尊重の姿勢こそ、ほかならぬ「ユマニテ」の発露であり、中原中也がその詩観の究極の底に堅持していたものだったといえる。

何を描くべき何物もないノ芸術とは、自分自身の魂に浸るこ
とにいかにか誠実にして深いかにあるのだ。即ち自分自身であるた
めの誠実が自らなる基準となつて、折にふれて歌ひたくなるも
の謂であるノ(中略)

芸術とは、自我を愛することの、誠実であることの、褒賞で
あるノ(詩論)

以上、中原中也の「詩観」について、彼の作品の特質から出発し
て、芸術論上の立場、詩技巧と詩精神への見解、詩精神の特質とい
う順序で考察して来た。中也の「詩観」をより一層深く知るために

は、その「宗教観」についてなお深く掘りさげて行く必要を感じて
いる。未だ未解決の問題を多分に孕んでいゝであらう中原中也とそ
の詩研究は、現代詩の混沌から脱皮するために、そこに多大の教
訓と示唆を秘めているという意味で、今後一層開拓する必要がある
ように思ふしだいである。(昭36・4・29)(広高校教諭)

〔附記〕

小稿は清水文雄教授の教示を仰ぎ、35年10月まとめたものを、今
日まで腰中に捨て置き、この度内容を再構成して発表するものであ
る。拙稿発表の機械を与えられた光葉会と、清水教授、ならびに厚
い御激励をたまわつた広島県広高校津田三郎、森田明、太刀掛博の
諸氏に対し深謝いたすしだいです。

〔注〕

1 天井に 朱あかきいろいで

戸の隙を 洩れ入る光、

鄙びたる 軍樂の憶ひ

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、

倦んじてし 人のころを

諫めするなにもなし。

じゆし
樹脂の香に 朝は悩まし

うしなひし さまざまのゆめ

森は 風に鳴るかな

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。

2 秋空は鈍色にびろにして

黒馬の瞳のひかり

水潤れて落つる百合花

あゝ ころうつろなるかな

神もなくしるべもなくて

窓近くまな婦の逝きぬ

白き空盲ひてありて

白き風冷たくありぬ

窓際に髪を洗へば

その腕の優しくありぬ

朝の日は濡れてありぬ

水の音したたりてゐぬ

町々はさやぎてありぬ

子等の声もつれてありぬ

しかはあれ この魂はいかにななるか？

うすらぎて、空となるか？ か？

3 河上徹太郎をさす。

4 除夜の鐘は暗い遠い空で鳴る。

千万年も、古びた夜の空気を顔はし、

除夜の鐘は暗い遠い空で鳴る

それは寺院の森の翳った空…

そのあたりで鳴ってそしてそこから響いて来る。

それは寺院の森の翳った空…

その時子供は父母の膝下で蕎麦を食うべ、

その時銀座はいっぱいの人出、浅草もいっぱいの人出、

その時子供は父母の膝下で蕎麦を食うべ

その時銀座はいっぱいの人出、浅草もいっぱいの人出。

その時囚人は、どんな心持だらう、どんな心持だらう、

その時銀座はいっぱいの人出、浅草もいっぱいの人出。

除夜の鐘は暗い遠い空で鳴る。

千万年も、古びた夜の空気を顔はし、

除夜の鐘は暗い遠い空で鳴る。