

萩原朔太郎記念

水と緑と詩のまち

前橋文学館報

No.43 2016.3



第111回アートステージ 特別企画展「中原中也と萩原朔太郎」関連イベント

対談「中也と朔太郎の世界」 佐々木幹郎×建畠哲

中也と朔太郎の共通点

建 畠…ぼくが最初にしゃべり始めたというのは、ぼくは直接現代詩の世界に入って行ったので、日本の近代詩はあまり詳しくなくて、とても佐々木さんのお相手で対談できるような知識がないんですね。今日はにわか勉強をして、このように付箋がいっぱい貼ってある本を持ってきました。『新編 中原中也全集』を編まれるような方との対談はとても務まらないのですが、佐々木さんだとすると、専門家との対談も飽きたから、たまには趣向を変えたいんだということかもしれません。

佐々木…いやいや、そんな傲慢な発想はしておりません。(笑)

建 畠…ですので、今日はインタビュアーとして来ているつもりです。もちろんぼくもでき得る範囲で意見はしますけれども、いろいろご質問をして、佐々木さんのお話を中心に進めさせていただけたらと思っています。朔太郎と中也という二つの名前が出ていますが、中也を中心に置きながら、比較するような形で話を進めていきたいと思っています。

今回の展覧会の最大の見どころもありますが、佐々木さんからご覧になって、朔太郎と中也は、どういう点が共通していて、どういう点が対比していると思われるますか。

佐々木…萩原朔太郎と中原中也は二十歳近く年齢が違います。二人とも明治生まれですが、朔太郎が明治十九年に生まれ、二十一年遅れで中也が明治四十年に生まれています。変化の

大きい時代ですから、当時二十歳違うと、文化的背景が全く違ってくる。ですが、まず二人に共通しているのは、萩原家は朔太郎のお父さんが萩原医院を経営していて、地元で尊敬されている。中原家は山口でお父さんが中原医院を経営していて、名家でした。でも、長男であった二人とも、文学に耽って医者への道に進まなかった。詩人としても、故郷ではなかなか受け入れられない。萩原家の息子として医者にならなかった放蕩息子。中也の場合も医者を経がなかった放蕩息子として、故郷に受け入れられなかったという、そういう共通項がありますね。

そしてもう一つ共通しているのは、音楽への関心。朔太郎はマンドリン、ギターを弾き、中也は自分では楽器を演奏しませんでしたけれども、「スルヤ」という音楽集団の作曲家たちと関わって、自ら「スルヤ院外団」と称して、自分の作品を歌曲にする活動をよくやっていました。時代背景は違いますが、大きく言えばそういう共通点のようなものがありますね。

フランス近代詩への憧れ

建 畠…その位相は少し違いますが、両方ともフランス近代詩に対する憧れがあったのではないかと思うんですが。ほんとうに生半可の知識で伺いますけれども、イメージとしては、朔太郎というボードレールを思い浮かべるし、中也というランボーを思い浮かべる。浅はかと思われるかもしれませんが、そのあたりはいかがですか。

佐々木…建畠さんは、今日、とってもいい位置を占めていますね。生半可な知識とか、浅はかなんで、言って。(笑) ものすごく楽な位置を取りますね。建畠さんが生半可な知識の持主であるはずがない。そういうの、許しませんよ。(笑)

建 畠…すみません。(笑)

佐々木…もちろん、朔太郎はボードレールの影響ということが言えますけれども、実は中也もボードレールの影響を受けた詩がいくつもあるんですよ。中也はランボーを訳していますけれども、実は、本質的に影響を受けたのは、ランボーよりもヴェルレーヌです。

建 畠…ああ、そうですね。ぼくもそう思います。

佐々木…さつきも打ち合せのとき話に出ましたが、朔太郎は「ふらんすへ行きたしと思へども」という詩は書いているけれども、フランスへ行く準備もしなかったし、フランス語を勉強もしなかったでしょう。中也とはそこが全然違うんですね。中也はとにかくフランスへ行きたくて、アテネ・フランスに通い、東京外国語学校専修科仏語に入学した。それは何のためかというと、外務省の書記生になれば、フランスへ派遣してもらえることができる。自分が医者を経なくなったら、中原家

はだんだんお金がなくなっていくわけです。それまでは家から援助がありましたけれども、フランス行きの旅費は家からは援助してもらえない。だから、東京外国語学校に入って卒業しました。彼がまともに学校を卒業したのは外国語学校だけです。いくつかの大学予科に入学しましたが、すべて中退しています。

中也のランボー訳

建 畠…それで中也は、『ランボオ詩集』を個人訳で出す。原文と比較したわけじゃないんですけれども、仏文学者じゃないから、語学力は問題があるという人もいるらしいですけれども、少なくとも読む限りは一番読みやすいというか、日本語の生理に合っているような気がするんですね。

佐々木…その当時、フランス語の達者な人たちはたくさんいて、ランボーを翻訳していますけれども、中也訳の翻訳の文体というのの中也語になっているというか、中也のランボーを一旦読んでしまうと、いかに正確なランボー訳が出ても他の人の翻訳を読めなくなっちゃうくらい、どうしても中也訳のほうのイメージが残ってしまいますね。中也は翻訳を通して日本語の詩の言葉を豊かにした。そういう開拓者としての中也の位置。中也の翻訳言語が果たした役割というのは、実はもっと評価されるべきだと思います。さらに言えば、日本の近代詩は翻訳詩を通して発展したのではないのでしょうか。

建畠さんはこれまで、外国の詩人たちの詩が日本語に翻訳されたものを読んでこられて、どういう詩が好きですか。あるいはどういう詩集が印象に残っていますか。

建 島…上田敏の名訳とか、いろいろね。小学校の教科書に出てくるようなものもありますけれども。

佐々木…上田敏の訳詩集『海潮音』。

建 島…ランボーもいろいろな人が訳していますね。小林秀雄も訳していますし。小林秀雄は名調子なんですけれども、翻訳としては必ずしも正確ではないんですね。中也訳では「酔いどれ船」。小林訳は「酩酊船」。“Le Bateau Ivre”ですね。「ゆけ、フラマンの小麦船、イギリスの綿船よ。」などあるけど、半ばは小林の創作のようなものでしょう。

佐々木…小林訳を暗唱できるんだ。

建 島…原文に照らし合わせたら問題もあるんだけど、名調子で読みやすいんです。最近鈴木創士が個人訳で出しましたけれども、正確な訳だと思っんですが、やはりちよつとリズム感が違う。ぼくも佐々木さんと同じで、中也訳は一番読みやすかったですね。すつと入ってくるしね。原語で比較していませんから、正しいかどうかということはあるのかもしれないけれども、詩の場合、正しいかどうかというののは、二の次って言ったら変かもしれないけれども、それほど大きな問題じゃないと思っんですね。

佐々木…そうですね。これは面白い問題ですね。ぼくが中也全集を編集していたとき、中也全集の翻訳の巻の編集責任者はランボー研究家であり、『ランボー全詩集』の翻訳もされている宇佐美斉さんでした。編集しているときに、宇佐美先生を中心に、中也が翻訳した詩および散文のすべての原典を集めて、彼が当時使っていた白水社の『模範仏和大辞典』を横に置いて、翻訳詩を解説する会をやったんです。ぼくが編集したのは第四次全集で、それまでに中也全集は第一次から第三次まで出



佐々木 幹郎 (ささき みきろう)

奈良県で生まれ大阪で育つ。詩人。同志社大学中退。高校時代から詩を書き始め、1970年に第一詩集『死者の鞭』で詩壇にデビュー、1992年『蜂蜜採り』(1991年刊)で第22回高見順賞受賞、2012年『明日』(2011年刊)で第20回萩原朔太郎賞受賞。その他の詩集に『砂から』、『悲歌が生まれるまで』があるほか、評論や随筆でも高い評価を得ている。評論『中原中也』でサントリー学芸賞、随筆『アジア海道紀行』で読売文学賞をそれぞれ受賞。『新編 中原中也全集』責任編集委員。萩原朔太郎賞選考委員、中原中也の会会長。

ていたんですが、第三次全集の段階で、編集をしていた大岡昇平さんが、中也の翻訳詩は誤訳が多いというふうにしたんです。大岡昇平は京大仏文科を出ていてフランス語が達者で、スタンダールの『パルムの僧院』や、フランス語の翻訳をたくさんやっていますから、中也のフランス語の語学力は低いと思っただけなんです。小林秀雄もそう思っただけでしょう。そこで、大岡さんは第三次中也全集の編集時に、中也のランボーの詩の誤訳だと思っただ箇所を勝手に訂正し、校訂しているんですよ。

第四次全集で宇佐美先生と一緒に調査したとき、いくつもの大岡校訂があることがわかった。しかし第三次全集には大岡さんが校訂したという記載がないので、それまで誰もそのことに気づかなかった。それで、第三次全集の翻訳の巻をこ

方言と詩

のまま踏襲することはできないということになって、全部徹底的に翻訳詩をチェックすることにしたのです。大岡さんは「中也は語学力が俺より低いから、間違いが多い。だから、友人のよしみで、こっそり直しておいてやるう」と思っていたに違いない。好意でやったと思うけれども、いかにそれが傲慢な行為であったとか。というのは、中也が使ったテキストはパテルヌ・ベリシヨンが編集した第二次ベリシヨン版と言われるもので、一九二四年に出た『ランボー著作集』です。間違いがものすごく多いということでは有名な本です。のちにランボー全集は何回も改訂されますが、研究がどんどん進んで行つて、元のランボーの正しい原文に戻していったときに、実は大岡さんが中也の翻訳語が間違っていると判断して訂正したいいくつかの箇所が、第二次ベリシヨン版のほうが間違いで、中也訳のほうがランボー自身が書いた原文のニュアンスに近いということがわかった。ですから中也は、語学力は大岡さんや小林さんよりも高くはなかったでしょうが、詩人の直感と感性で翻訳しているからすごいのです。そうすると、ランボーのオリジナルの詩に戻るんです。そういう箇所が何箇所もありました。第四次全集の翻訳の巻では、中也の誤訳も中也の重要な表現の一つと考えて、できるだけ原文通りに採用し、解題でそのことを宇佐美さんが注記しています。

同時代の友人というのは困ったものですね。友人としての好意でやって、結局間違っている。中也が詩人としての感性で訳し、それが日本語の文体としていかにしっくりきていたのかというのが、そのことによってわかります。

佐々木…面白いことにね、中也の翻訳言語の中に、山口方言がいくつも入っていることです。もちろん、中也の詩の中にも山口方言があるんですよ。「あれはとほいい処にあるのだけれど」「言葉なき歌」というふうに。「遠い」だったら送り仮名は普通、「い」だけです。ところが「とほいい」だから、「遠い」という送り仮名になってしまっています。「とおい」というのが共通語の発音ですけども、山口方言では今でも、それを「とおいい」というふうに発音するんです。中也は東京に長く住んでも、これが共通語だと思っていたんでしょう。東京に出てきた直後は、猛スピードで山口方言を東京弁に直そうとしたようですが、中也の詩語の中にも、それから翻訳語の中にも、いっぱい方言が残っていてローカル色が豊かです。その辺のところが、日本の詩の言葉の移行期のプロセスをよく表している。

こちらの、前橋方言というのはあるんですか。

参会者…あります。

佐々木…朔太郎の詩にも、それはあるのかな。

参会者…ないです。

佐々木…あの時代は、ぼくらが今生きている時代よりも、地方と東京との言語の格差が大きくなりましたね。今はテレビやラジオ、インターネットで、共通言語が全国に流れて行きますけれども、この時代は、東京と、ちよつと離れた地方の言語との間には、ものすごい格差がありました。それを文字で表記するときに、もういっぺん方言を中央共通語に変換するといふ、その作業の中で、地方出身の詩人たちはかなり苦労した

のではないでしょうか。前橋は関東圏だから、朔太郎はそれほど苦労する必要はなかったようです。

建 畠…最近は方言を生かすという方向なのかもしれないけれどもね。宮沢賢治の「永訣の朝」に、妹が雪を取ってきてくれと言ふ、「あめゆじゆとてちてけんじや」というね、ちよつと見ると意味がわからないですけど、非常に美しい方言が出て来ますが、こういう方言というのは、詩人にとっては戦わなきゃいけないものであると同時に、言語的な基盤では、ここを経てきているのかもしれないという気がしますね。

ふらんすへ行きたしと思へども

建 畠…ともあれ中也は、そこまでフランス語を勉強して、もちろんフランスの詩を読みたいという気持ちもあったんでしょうけれども、直接フランスへ行こうと思っていたわけですよ。でも、ついにそれはかなわなかった。それに対して朔太郎は、さつき出てきましたが、「ふらんすへ行きたしと思へども」と書いた。これは「愛憐詩篇」の中の詩で、「旅上」という題が付いている。

ふらんすへ行きたしと思へども

ふらんすはあまりに遠し

悲しい憧れと断念ですね。実際に彼は行くための手段を取らないですけども、そのあとに二行あつて、

せめては新しき背広をきて

きままなる旅にいでてみん。

ぼくはこれは、非常に重要だと思っていてね。そのあとの書き方は、ぼくの解釈が当たっているような終わり方はしていないんですけども、その四行だけ見ると、憧れと断念ですよ。それを最も卑俗な思いで言えば、断念するから、そうしたら日本の風土に生きるしかない。西行法師みたいに着流しでも着て、ふらふらふらつこうか。と言うかと思うと、なんと「せめては新しき背広をきて」と、西洋の衣装を着て、「気ままなる旅にいでてみん。」と言っんです。ここがすごいなと思うんです。日本の近代をよく表していると思いますね。だから江戸時代に旅をするとか、西行の世界に埋没するんじゃないくて、やはり近代で、「せめては新しき背広をきて」、それで日本の風土の中で生き抜こうというね。その四行だけだと、そういうすごい決意表明というふうに取り得るんですよ。あとは必ずしもそうはなっていないんだけど。フランスに行こうと思わないで、日本の近代の中で詩人として住もうと思ったという、朔太郎の決意表明みたいなものかなと思うんです。

中也とフランス

建 畠…中也はどうなんですか。フランス語を勉強して翻訳もしたし、でも、何回も行こうとしてトライしたという感じでもないですね。あるときからは、詩人として日本でやって行こうと思ったというふうな感じがするけれど、どうなんですか。フランスへ行きたいという願望はずっと残るんですか。

佐々木…中也の友人で、高田博厚という彫刻家がいました。彼はフ

ランスに行っています。建畠さんのお父様は有名な彫刻家建畠寛造氏）でいらっしやいますが、高田博厚と親交はなかったですか。

建畠 畠…直接はなかったと思います。知っていたとは思いますが、親しいというわけではなかったですね。

佐々木…ぼくは、中也が生きていたときに中也の詩をほんとうにわかってた人間というのは、実はものすごく少ないと思っています。小林秀雄さんも大岡昇平さんも河上徹太郎さんも、中也の詩のほんとうにどこがいいのか、実はわかっていなかったと思う。

年月が経つと客観的に距離が出ますでしょう。彼らの後年の中也論や回想記を読むとよくわかります。ぼくは同時代に、ほんとうに中也の詩を身体的に、こいつはすげえやとわかってた一人が高田博厚だったと思っています。もう一人は美術評論家で装幀家でもあった青山二郎。それから同時



代の詩人で中也の詩と詩人としての価値をわかっていたのは唯一、草野心平だったと思います。小説家だと太宰治も遠くから畏敬していた。あとは皆わかっていなかったのではないかな。中也のほんとうの怖さとかすごさをね。朔太郎はね、二十一歳年上で、「四季」の会なんかで中也と会っているのが、この図録（『中原中也と萩原朔太郎展図録』）にも出て来ると思いますけれど。

建畠 畠…何回か会っていますよね。

佐々木…何回か会っています。朔太郎もその頃は詩壇の大御所ですから、「四季」の会の会合に出ていますね。中也は絡み癖があって、お酒を飲んだらすぐに人に絡むということがありますから、中也が入ってくると、みんな抜き身の刀を見るようにシーンとなっている。「四季」同人だった三好達治は「つむじ曲りの中原」と言って中也を評価しませんでしたけれど、朔太郎さんはやっぱり、新しい詩人像として中也を見つめていたんじゃないかな、というふうには思いますけれどね。

高田博厚さんの話ですけど、昭和四年とか五年頃に、彼は現在の杉並区高井戸あたりにアトリエを持っていて、そこへ中也と中也の恋人だった泰子なんかがよく遊びに行っているわけです。そこで中也の首の塑像を作っています。高田博厚のほうが七歳年上でした。中也のお母さんがたまたま上京してきたときに、そのアトリエで高田と会って、うちの息子をよろしくというふうに挨拶するくらい、高田博厚にはある種のオーラがあったようです。その高田博厚も極貧でフランスへ行く旅費など工面できなかった。しかし、高村光太郎が高田の作品を売る頒布会を主催して彼に旅費を渡すんですよ。それで昭和六年にフランスに行きます。中也は東京駅で高田

を見送っています。それから一年から二年間の間は、自分も行きたいという思いで、パリにいる高田博厚に頻繁に手紙を出しています。自分もフランスに住みたいと書いた手紙が残っています。

ただこの時期は、かつての恋人だった長谷川泰子が築地小劇場の演出家との間で生まれた赤ん坊を育てていた時期で、中也是その子を可愛がって「茂樹」という名前を付けたり、さまざまな面倒を見ていました。そのうち、昭和七年には第一詩集『山羊の歌』の編集を始めてしまったので、いつの間にかフランスに行くという希望がなくなってしまうのです。あの頃、お金がなくても、友人たちからカンパを集めてフランスに留学するという人はいたんですね。

建 畠…頒布会をやって、そのお金で向こうに行くっていうの、ありましたね。うちの父もそれで رفتんです。第二次世界大戦後でしたけれどもね。

佐々木…朔太郎の詩の中には、外国のイメージがたくさん出て来ますが、それはほとんどノスタルジアの世界になっています。自分が今いる場所とは違う都会。憧れ続けたその異国の都市がノスタルジアの世界になる。そういうふうを持つていくのは、この時代には非常に独特な手つきだと思うんですね。

中也の場合は、自分の友人がフランスに行く。実際にフランスから手紙が来る。もうその頃はシベリア鉄道が開通して、東京神田に三才社という外国の書籍を取扱う本屋さんがあって、注文してから一週間か二週間単位で、フランスの書籍とか雑誌がその店に届くようになっていたんです。美術雑誌から詩の雑誌まで。ところが朔太郎の青年時代は、そんなことは全然なくて、半年遅れの船便でしか届かなかった。こ

の二十年の間の文化の差異は大きい。ヨーロッパ文化を取り入れるとき、ヨーロッパをどう読み取るかというスピードが、この二十年で大きく違ってしまっただけですね。

詩人と故郷

佐々木…それとは別に、自分の出身地との関わり方の違いがあります。その話をしましょう。今回の展覧会「中原中也と萩原朔太郎」の図録に、「中也を読む、朔太郎を読む」という、テーマごとに中也と朔太郎の詩を対比しているページがあって、中也の「帰郷」と朔太郎の「帰郷」が出ています。「帰郷」は朔太郎にとっても有名な詩で、前橋には詩碑もあるし、暖簾（のれん）にもなっている。中也の「帰郷」は、山口の中也の故郷、湯田温泉の井上公園というところに詩碑があって、小林秀雄が書いた文字が刻まれています。この二つを比較してみると、二人の詩人の故郷、生まれ育った土地との関わり方の違いというのが歴然としているように思っんですね。

ところで、建畠さんは、どこのご出身でしたっけ。

建 畠…ぼくは京都ですね。

佐々木…京都では詩人として受け入れられていますか？ それとも

詩人であることを隠して生きている？（笑）

建 畠…隠していないけど受け入れられていませんね。朔太郎賞をいただいたときは、職場の仲間からお祝いをもらったりしましたけれども。

ぼくは東京と京都を行ったり来たりしていて、暮らした長さでいうと、京都のほうがちょっと多いんですが、京都って詩を書きにくい街ですね。書けないですよ。ぼくその前は太

阪にいたんですけれども、朔太郎賞をもらった詩集はほとんど大阪で書いたんです。京都は狭いところで文化的とか芸術的な密度が高く、何か濃厚すぎてね。ぼくにとつては生まれ故郷で大好きなだけども、なぜか書けないんですね。大阪って雑駁^{ざっぽく}でね。埋め立て地の荒涼とした感じとか、そういう所のほうが書きやすいですね。事実京都ってそんなに詩人が出ていないんですよ。天野忠とかいますし、今でも詩人がいないわけではないんですけれども。

佐々木…お年寄りになってからも、いい詩を書く人はたくさんいますけれどね。中原中も若いときは、京都で詩を書き始めたんです。

建 畠…中原中也にも京都時代があったというのは、実は今日初めて知ったんです。長谷川泰子と一緒に住み始めたのも京都なんです。

佐々木…そうなんです。大正十二年九月一日に関東大震災があつて、その年の秋の暮れに高橋新吉の詩集『ダダイスト新吉の詩』に出会つて、刺激を受けてダダの詩を書き始める。京都つていう町は、非常に先端的な、新しいものをすぐにキャッチして受け入れる町でしょう？

建 畠…前衛的な運動と、ものすごい伝統とがいつしよになつているところが魅力なんです。ただ文学に関しては、中野重治とか野間宏とか、重厚で胆汁質なものが生まれるんだけれども、詩に関しては、それは、古今集、新古今集までさかのぼれば別で、蕪村も京都の詩人と言えば詩人ですけれども、近代詩以降は、あんまりすごい詩人を生み出してはいないような気がしますね。

佐々木…大阪もそうです。大阪は京都以上に生み出していません。

ぼくは大阪で育ちましたから。大阪というのは日本の都市で一番、詩というものに対して冷たい町です。

建 畠…小野十三郎は？

佐々木…小野十三郎は、まさに建畠さんがおつしやつた埋め立て地の荒涼とした風景を描いた詩でデビューしました。同時期に安西冬衛さんもしました。

建 畠…伊東静雄は？

佐々木…伊東静雄の出身は長崎県の諫早ですからね。大阪で中学校の国語の先生をやっておられましたけれども。いずれにしても大阪というのは詩を育てる風土とは遠いなあとぼくは思っています。優れた散文作家は出てきますが。富岡多恵子さんは詩でデビューしてから、のちに小説家になられた。ぼくは朔太郎が描くような、故郷の人に石を投げられるということはないですけど。朔太郎は大げさに書いていますから、ほんとうのことだとは思っていませんが。大阪は「語り」の国、散文精神の豊富な土地です。詩を書いていると言ったらそれだけで軽くみなされたことは幾度もあります。だから、鍛えられましたよ。

朔太郎と中也の、ふるさととの関わり方

佐々木…二人とも詩を書いている者として、そのことを通して、朔太郎のふるさととの関わり方、中也のふるさととの関わり方、その違いというのを、ちよつと考えたいなと思うんです。

朔太郎の「帰郷」という詩は、

わが故郷に帰れる日

汽車は烈風の中を突き行けり。

と、勇ましく書いているけど、これは、女房に逃げられて、娘を連れて故郷の前橋に逃げ帰るときの詩でしょう。情けないことなのに、ものすごくヒロイックに描いていますね。

ひとり車窓に目醒めれば

汽笛は闇に吠え叫び

火焰は平野を明るくせり。

まだ上州の山は見えずや。

ずっと読んでいくと、

われ既に勇氣おとろへ

暗愴として長なへに生きるに倦みたり。

いかんぞ故郷に独り帰り

さびしくまた利根川の岸に立たんや。

最後は、

人の憤怒を烈しくせり。

悲憤慷慨調に、「憤怒」を留め置いた書き方をしていますけれど、どう読んでも情けない詩です。これで前橋に帰ってもね、故郷の人から女房に逃げられた男としてばかにされるわけです。それで勝手に孤独になつて、故郷を徘徊するわけ

でしょう。その姿にユーモラスさを感じられる。

中也の場合は、結婚して子供が産まれますけれども、文也という赤ん坊が二歳で死んでしまします。その翌年に中也も亡くなりますから、離婚という経験はなかった。朔太郎は故郷にたびたび帰つて、地元の上毛新聞が主催して歓迎会を開いたこともありましたが、中也はそれどころか、なかなか故郷に帰れなかった。歓迎会どころか、故郷に全く受け入れられなかったんです。お父さんが亡くなったときも、長男なのに葬式に帰つて来なくていいという手紙が母親から届く。つまり、東京で長男が医者を経がずに、詩を書いているということとを中原家はずっと隠していた。六人兄弟だったんですが、弟のほうがのちに医者を継ぐことになる。長男は何をしているのか。ずっと仕送りで生活していたんですが、お母さんは一貫してそれを故郷の人に隠していた。仕送りするための郵便局も、中原家とは離れた郵便局を使っていたようです。そして中也が帰郷したときも、彼が結婚するまでは、夜しか町を歩かせなかった。町の人に何をしているのかと聞かれるのが厭だったからでしょう。

中也が晴れて故郷に帰れたのは、見合いをして、遠縁の上野孝子さんという人と結婚をしたときでした。その結婚式の一週間後に、最初の翻訳詩集『ランボオ詩集《学校時代の詩》』が出ています。これは故郷では結婚披露本になったのかもしれない。そしてその一年後の昭和九年十二月に彼の第一詩集『山羊の歌』が出ました。このときに、中也は詩集を抱えて故郷に帰っています。その二か月前に文也という赤ん坊が生まれて、その子と会うのもこのときでした。『山羊の歌』を中也は親戚に配り歩いただろうと思いますが、その前のラン

ボ一の翻訳詩集を故郷の人に見せたときだつて、そのことに
よつて故郷に受け入れられたとは思えません。明治の元勳を
輩出した長州という土地は保守的ですからね。博士になるか
大臣になるか、軍人になって大將になるかという、立身出世
主義の典型的な土地柄ですから、そういうところでアウトサ
イダーとしての詩人がどういうふうに生きていくか、故郷で
認められていくか、というのはいへんなことで、中也
は故郷で認められることを、すっかり諦めていたんじゃない
かと思います。

故郷での慰安と孤独

佐々木…中也の詩「帰郷」の第一連は、

柱も庭も乾いてゐる

今日は好い天気だ

椽えんの下では蜘蛛の巣が

心細さうに揺れてゐる

とあつて、故郷に帰つたときの自分の家の縁側の、縁の下
の蜘蛛の巣が揺れている風景から、故郷への手触りを詠んで
います。

山では枯木も息を吐く

あゝ今日は好い天気だ

今日は好い天気だ。いつもと空の色が違う。中也は詩の中

で晴天の青い空を描くことはよくあります。

路傍みちばたの草影が

あどけない愁おもひみをする

ここでも、家の外に出ていき道端の草の影という、か細い
ものを見ている。そして、

これが私の故里ふるさとだ

この小さな風景を、点描から、「これが私の故里ふるさとだ」と大摺
みをするのが第三連であつて、

さやかに風も吹いてゐる

その次です。第三連の、三行目から四行目。

心置なく泣かれよと

年増としまさ婦の低い声もする

この「年増としまさ婦」というのは何でしょうね。年増というのはね、
二十五歳以上だという説があります。二十六歳になったらも
う年増だそうです。江戸期には二十歳以上がそうだったらし
いですが、時代ごとに変わるようです。大正期から昭和初年
代に書かれた日本の近代詩を紐解いていきますと、年増とい
う言葉は、たくさん使われています。詩のなかでは、たいて
い年増は泣いています。北原白秋の詩でもそうです。何か不

遇の境地にあつて、ぐっと耐えている女性のイメージを、詩人たちは年増という言葉に込めて描いた時期があるようです。泣いているけれども年増は絶対にこの世に負けない。泣くけれども立ち上がっていくというイメージ。大正ロマンの竹久夢二の絵がそれを描いています。夢二が描く女性のほとんどは年増で、半分後ろ向きになって顔のすべてを見せず、草むらに座ったり立ったりしているでしょう。苦勞を堪え忍びながら泣いているように見えるけれども、いずれ立ちあがる強さを描いている。だから大正期の夢二の美人画は女性たちに流行した。

中也はここで「年増婦」を出します。年上の女性が低い声で「心置なく泣かれよ」と言う。東京で苦勞してきて、故郷に帰ったのだから、どうぞ存分に泣きなさい、というふうにやさしく声をかける。そういう声の響きが、実際に聞こえたというよりは、故郷に戻ってぼんやりしているときに、年増の女性がそんなふうに通ってくるような柔らかな感覚の風に包まれた、ということです。しかし最終連で、

あゝ おまへはなにをして来たのだと……

吹き来る風が私に云ふ

「心置なく泣かれよ」。どうぞ自由に泣きなさい。と言うその風がまた、「おまへはなにをして来たのだ」と言っているんですね。今日この故郷に戻ってくるまで、「おまへはなにをして来たのだ」って。つまりそれは、中也が故郷でいかに孤独であったかということを表しています。そして、まだ故郷に示せるものは一つもないということ。しかし、彼自身は自分

がやっていることへの自恃（じじ）がありプライドがある。その兼ね合いの中で、「あゝ おまへはなにをして来たのだ」という悔恨と反省があり、吹いてくる風にずっと吹かれ続ける。そういう言葉を残そうとする。これは、朔太郎の故郷への向かい方と全然違います。

建 畠…今、佐々木さんの話をお聞きして、少しぼくの読みが違っていたなという気がしました。ぼくは単純に、東京で傷心して、傷ついて故郷に帰ってきて、ある種のさみしさと同時に一種の慰安を求めて、「心置なく泣かれよ」と、年増の低い声がすると言っているんだと思っていましたね。年増というのは、ぼくは三十前後の女性だとは思っておりませんでした。まあおばさんくらい、お母さんのお姉さんとか妹さんくらいがいて、というふうに思っていました。最後の、「あゝ おまへはなにをして来たのだと……／吹き来る風が私に云ふ」は、ぼくは自問自答のように思っただけですね、悔恨と傷心と、一種の慰安みたいなものがないまぜになっただけで、近所の人から見れば、お母さんから見れば、とても世間には出せないような子どもだったかもしれないけれども、その故郷自体は、朔太郎の場合とは違って、朔太郎は故郷から排斥されているという意識が強いですが、中也の場合は、そこに帰ってくることにある種の慰安があったのかなと思っただけですが、今の話を聞いていると、そんな甘いものではないんですね。

佐々木…もちろん最後の二行は、自問自答だと思います。

歌曲としての「帰郷」

佐々木…この「帰郷」を、内海誓一郎さんという作曲家が歌曲にし

ています。一階の展覧会の会場に、昭和三年五月に第二回スルヤの演奏会があったと紹介してありますが、スルヤという音楽グループは、諸井三郎という作曲家と、もう一人の内海誓一郎さんという作曲家、それから何人かの演奏家たちを中心に作られたグループです。諸井さんも内海さんも東京音楽学校を卒業していない。諸井さんは東大の美学、内海さんは東大で化学を専攻しておられます。それぞれ独力で音楽の勉強をして作曲をしていた。昭和の初年代に、この諸井三郎さんたちを中心に、歌曲を作ろうという運動が始まる。日本ではその頃、ベートーヴェンとかモーツァルトとかのクラシック音楽をみんなが知るようになったんですけれども、それと同じように、そのとき書かれた詩に作曲して歌曲として歌う。ということ、日本人が実現するとは思われていなかった。それを東京音楽学校出身者ではない人たちがやり始めた。こういうことに対して、批判する既成の音楽家グループと、共感するグループに分かれました。

中也是その音楽集団スルヤの「院外団」と称して、諸井三郎と親しくなり、同時に内海誓一郎と親しくなります。諸井三郎さんが「朝の歌」と「臨終」という詩に作曲をし、「帰郷」には内海誓一郎さんが作曲をしました。昭和三年五月の第二回演奏会で「朝の歌」と「臨終」が演奏されます。展示会場にこのときの記念写真がありますが、その写真を見ますと、前列右端に中也が右側を向いて座っています。左端には小林秀雄が逆に左側を向いて座っている。他の演奏家たちはまっすぐカメラのほうを見えています。奇妙な写真です。真ん中に諸井三郎、その右横に女の子を一人置いて、内海誓一郎さんが座っておられます。何で左右の端の二人がそっぽを向いて

いたのか。この写真が撮られたのは長谷川泰子が中也と別れて、小林秀雄と一緒に住んでいた時期です。のちに小林秀雄が奇妙な三角関係と言うように、泰子が中也と別れたあとでも、中也は小林が大学へ行っている間に、二人が住んでいる家に乗り込んで行つて喧嘩をする、というようなことがあったらしいです。

スルヤの第二回演奏会の会場で、中也が客席に座りその横に今日出海のお父さんを置いて、泰子が座っていました。演奏会が終りに近づいた頃、中也と泰子が喧嘩を始めて、演奏会が終わったとたん、客席で中也が泰子を殴りつけた。泰子は泣き出して会場から飛び出して行つた。新宿区にある日本青年館でのことですが、泰子のあとを追いかける中也のあとを、燕尾服の諸井と内海がそれを止めるために追いかけていったという、漫画みたいなエピソードが残っています。そういう騒動があったあとの全員の記念写真ですので、中也と小林は興奮がさめやらないというふうに、右と左にそっぽを向いているんです。展示会場でこの写真をよく見てください。中也は写真の右端の自分のところに、万年筆で「中也」と書いています。左端の人物に「小林」とは書いていません。「帰郷」がスルヤ発表演奏会で初演されたのは、昭和五年の第五回演奏会でした。作曲はすでに昭和三年に完成していたようです。おそらくリハーサルするときでしょう、冒頭でチェロが弾く四小節を聞いて、中也は「これは自分の故郷の姿だ」と叫んだそうです。このことをのちに、内海誓一郎さんがエッセイで書いておられます。内海さんは「群像」の一九八九年二月号に「中原中也と音楽」という見事なエッセイを残してくださいました。内海さんは中也の「帰郷」ともう一つ、「失

せし希望」という詩にも作曲をしておられますが、その作曲にまつわるお話をそこでは詳しく書かれています。

実は今日、この会場に内海誓一郎さんのお孫さんが来ておられます。藤野麻子さんです。藤野さんは北軽井沢でカフェ「麦小舎」を営んでおられます。本がたくさんある美しいカフェです。今日はお店を休んで来ていただきました。実はぼくは群馬県の嬭恋村に山小屋を持っています、一カ月に一度週末はそこで過ごしていますが、そこから藤野さんのカフェまでは車で二十分くらいです。最初にお訪ねしたとき、藤野さんが、私の祖父は中原中也と知り合いだったんです、とおっしゃられたのです。これまでも、そういうふうに言う人とはしばしばお会いしましたが、たいていは遠い関係なのですね。ですから、ぼくは聞き流そうとしたのですが、麻子さんは、おじいちゃんがこんな書いているんです、と言って持ってきたのが、「中原中也と音楽」が載った「群像」一九八九年二月号でした。「内海誓一郎」の名前を見て、ぼくは、ええっと絶句しました。ほとんど一センチほど体が浮き上がりました。(笑) まさか、群馬県の浅間山の麓に、中原中也の関係者のご遺族が住んでおられるとは思いませんでした。カフェ「麦小舎」には古びたピアノが置いてあるんですけれど、内海さんが作曲するとき弾いておられたピアノだそうです。今は、麻子さんが時々弾かれるらしいですが、こういう中にも関連する貴重な遺産が群馬県にはございます。

朔太郎と音楽に関してはね、自分でマンドリンを弾き、ギターを弾き、譜面を書いていますね。朔太郎のマンドリン音楽はCDで聞きましたけれども。

建 畠…どうなんですか。作曲家としては。

佐々木…宮沢賢治もあの時代に自分で作曲して、「あかめだまのさそり」ではじまる「星めぐりの歌」など、たくさん譜面を残していますね。この時代は、素人だけではなくてプロの作曲家もそうですけど、日本の詩の言葉に作曲をするとき、ほとんど日本語の一字ごとに音符を当てているので、今の感覚からすると、音符が多すぎて煩わしく思えます。それに現在の歌曲に比べると、すべてスローテンポです。でも、やはり、そういう時代だったのだな、というふうに聴かないと仕方がないと思います。

削除された二行と推敲過程

佐々木…皆さんにお配りしたレジュメの中に、中也の詩「帰郷」がどんなふうに推敲されているか、第一次形態、第二次形態、第三次形態というのを出しておきました。第一次形態とは、一番最初に発表された詩のことを言います。「スルヤ」という機関誌の第四輯（昭和五年五月）に、「帰郷」が発表されたとき、「心置なく泣かれよと／年増婦の低い声もする。」の次の十三行目、十四行目が、「……………」／……………」の二行は作曲するにはふさわしくないから削除してもいいかと聞くんです。中也はそれにOKを出すんですが、それでも未練があつたんでしょうね。この二行の部分を完璧に削除して行詰めをするんじゃないかと、「……………」／……………」と記して、スルヤの機関誌に発表したわけです。

第一次形態「スルヤ」

帰郷

柱も庭も乾いてゐる

今日は好い天気だ

椽の下では蜘蛛の巣が
心細さうに揺れてゐる。

山では枯木も息をつく

ああ、今日は好い天気だ！

路傍の草影が

あどけない愁しみをする。

これがわたしの故里だ

さやかに風も吹いてゐる。

心置なく泣かれよと

年増婦の低い声もする。

.....

ああおまへはなにをして来たのだと
吹き来る風がわたしにいふ……

第二次形態『山羊の歌』

帰郷

柱も庭も乾いてゐる

今日は好い天気だ

椽の下では蜘蛛の巣が
心細さうに揺れてゐる

山では枯木も息を吐く

あゝ今日は好い天気だ

路傍の草影が

あどけない愁みをする

これが私の故里だ

さやかに風も吹いてゐる

心置なく泣かれよと

年増婦の低い声もする

(削除)

(削除)

あゝ おまへはなにをして来たのだと……
吹き来る風が私に云ふ

第三次形態「四季」

帰郷

柱も庭も乾いてゐる、

今日は好い天気だ！

椽の下では蜘蛛の巣が
心細さうに揺れてゐる。

山では枯木も息をつく、

あゝ今日は好い天気だ！

路傍の草影が

あどけない悲しみをする。

これが私の故里だ、

さやかに風も吹いてゐる。

心置きなく泣かれよと

年増女の低い声もする。

(挿入)

(挿入)

あゝ何をして来たのだと
吹き来る風が私に言ふ……

第二次形態というのは、昭和九年に出た、第一詩集『山羊の歌』に収録された形態です。このときはこの十三行、十四行の外してしまつて、第一連四行、第二連四行、第三連四行、そして第四連は二行という、風変わりな形式で発表します。実は『山羊の歌』という詩集は、昭和九年十二月に出ているんですが、本文は昭和七年九月に印刷し終えていました。自費出版用に、家から三百円を援助してもらつたのですが、製本代が無くなつてしまつた。酒代に消えてしまつたようです。

そこで製本代を出してくれる出版社を探すことになつて、それが決まるまで印刷し終えた本文と紙型を友人の安原喜弘さんに保管してもらつています。その後、二年間、出版社を探し回つて、最後に小林秀雄の紹介で文圃堂書店に決まつたのです。展示会場に、『山羊の歌』初版が置いてあります。あとでこの詩集の造本をよく見てください。箱の製本を失敗しています。詩集は右開きです。ところが、箱の平たい部分には本が左開きであるときの側に、著者名とタイトルが印刷されています。だから、箱から詩集を取り出すと、逆引きになる。箱の印刷間違い、造り間違いなんですね。

建 畠…反対に入れないと、背表紙が見えなくなつちゃうんだね。

佐々木…文圃堂書店のミスですから、もういつべんやり直すのが普通ですけれども、中では二年かけてやつと出たんで、嬉しくつてたまらなかつたんでしょうね。気付かないはずはないと思うけど、もうこれでいいということ、そのまま発売したのでしょう。そのくらい第一詩集の完成が嬉しかったんだと思います。

「帰郷」の第三次形態は、「四季」昭和八年夏号に発表され

ています。『山羊の歌』用に印刷した本文が二年間、寝かされていた間に、中原は「四季」に「帰郷」を発表しました。ここには十三行目と十四行目に、

庁舎がなんだか素々^{しんそう}として見える、
それから何もかもがゆつくり私に見入る。

という二行があります。実はこれが、内海誓一郎さんに作曲してもらう前に見せた最初のオリジナルの詩行でした。内海誓一郎さんはこの「庁舎」や「素々と」という言葉が、音楽になじまない、非常に冷たい言葉なので、削除してほしいと言つた。それから、「何もかもがゆつくり私に見入る。」というのは、この言葉がなくても音楽的展開で可能だ、というふうに中也に説明したようです。それでこの二行を削除して、「スルヤ」での第一次形態が「……………」

……………」になつた。しかし、のちに「四季」に発表したときには原初の形に戻している。中也はどっちを決定稿と考えたんでしょう。いろいろな問題点が出て来ますが、やはり我々は詩集という形になったものを決定稿とする以外にない、というふうに考えています。

建 畠…研究者じゃないですけど、なじんでしまつているせいか、この二行がないほうがより完成度が高くなるような気はしますけれどね。

佐々木…それと重要なのが、この第三次形態の最後の二行です。第二次形態の『山羊の歌』では、「あゝ おまへはなにをして来たのだと……／吹き来る風が私に云ふ」ですが、「四季」に発表した第三次形態では「おまへは」がないんですよ。

建 島…ああ、そうですね。

佐々木…「あゝ何をして来たのだと／吹き来る風が私に言ふ……」
となっている。内海誓一郎さんのエッセイの中でも書かれて
いるんですけども、いつ「おまへは」という言葉が入った
のか、記憶にないという。これは大岡昇平さんの説ですが、
ひよっとしたら歌曲になるときに、十三行目と十四行目を削
除したときに、言葉のリズムを整えるために、「おまへは」と
いう言葉を中也が入れたのではないかと推定されます。

あゝ何をして来たのだと

吹き来る風が私に言ふ……

というのと、

あゝ おまへはなにをして来たのだと……

吹き来る風が私に云ふ

は、違いますね。あとのほうが、はっきり矢印が作者本人に
向いている。孤独な私が見えるようになった。これは内海さ
んの音楽とのコラボレーションの成果だと考えていいと思う。

詩における音楽性——リフレイン、オノマトペ

建 島…今のお話は、音楽と詩人との関係ですね。一方で、詩その
ものにおける音楽性ということがあります。例えば、リフレ
インとか韻律とか、あるいはオノマトペとかがありますね。
中에서도リフレインやオノマトペ、擬声語とか擬音語をたくさ



建島 哲（たてはた あきら）

京都府生まれ。詩人。早稲田大学文学部仏文科卒。「芸術新潮」編集部を経て、美術館学芸員、美術評論家として活躍。

1991年第一詩集『余白のランナー』刊行、第2回歴程新鋭賞受賞。2005年『零度の犬』（2004年刊）で第35回高見順賞受賞。2013年『死語のレッスン』で第21回萩原朔太郎賞受賞。その他の詩集に『そのハミングをしも』（1993年）、『パトリック世紀』（1996年）など。

国立国際美術館館長、京都市立芸術大学学長を歴任。現在、多摩美術大学学長、埼玉県立近代美術館館長。萩原朔太郎賞選考委員。

ん使っていて、それで音楽的な効果を上げていると言えると思っ
うんです。よく知られているオノマトペだと、「ゆあーん
ゆよーん ゆやゆよん」。「サーカス」という詩の、ブランコで
くるわ出てくるわ（「正午」とか。「ゆあーん ゆよーん」も
擬声であると同時にリフレインでもある。それは詩における
音楽性という面と重なると思いますが、朔太郎もそうですね。
「竹」という詩で、「竹、竹、竹が生え。」とか、「凍れる節節
りんりんと」というところも、リフレインとか韻律と重なる
形で使っているわけですが、日本の近代詩人は、宮沢賢治も
そうですが、そのリフレインの効果というのを、あるいは擬声、
擬音の効果をたくさん使っています。西脇順三郎も「オイモイ」
とか「パパイ」とかね、古典古代語をオノマトペ的に使って
いますから、近代詩の中で些末なものというよりは、言葉の

響きとして、かなり重要な意味合いを付与されていると思うんです。なぜかなと思うと、リフレインというのは、オノマトペ、擬声擬音と一致する場合が多いんですけれども、リフレインは繰り返すわけですね。リフレインでない場合は、詩の中では案外、使いにくいんですよ。リフレインという言い方をする、許容量が増すんですね。ただ単に繰り返すというさじいということになると思うけど、リフレインだと合法的に使える。

佐々木…そうか、それで建畠さんの詩にはリフレインが多いんですね。

建畠…はい。それから、擬声語、擬音語をオノマトペと言いますが、オノマトペというのは、古典古代語だと言葉を造る、造語ということです。造語って、詩の中ではあまり使っちゃいけないんですね。ダダイストらの集会の音声詩では、ガギゴなんていうような口から出まかせの音が登場したようですが。それでもちよつと使うくらいで、あまり使っちゃいけないんですよ。でもオノマトペ、擬声擬音と言った途端、許容量がすごく多くなる。しかもそれは、造語という言葉の意味にもあるように、独創してもいいんです。だから宮沢賢治はたくさん造語していますね。もちろん、猫がニャーンと鳴いたとか、犬がワンワンとか、鳥がチッチツとか、風がビュービューとかいう定型もありますよ。そうじゃなくて宮沢賢治の場合、風が「どつどつ」と吹いたとかね。「ゆあーんゆあーん」も造語ですよ。ブランコの様子を確かに表しているけれども、過去に「ゆあーんゆあーん」と言った人はいないわけです。オノマトペにすれば、読むほうも許容量が増すわけです。そういう意味では、詩の実験の中でのリフレインとか

擬声擬音は、詩人にとってすごく効果的な力を発揮するんじゃないかな、というふうに思います。そういう意味では、中絶は天才的なものがあつたという気がするんですけれどもね。

日本語にとつてのオノマトペの問題

佐々木…オノマトペの問題は、日本語にとつて非常に大事なことです。オノマトペをリフレインと比較するというのは、建畠さんらしくて、ものすごく面白いですね。詩の中でオノマトペが多いというのは、日本の詩に特徴的なものですね。フランス詩やイギリス詩や、ドイツ詩にはほとんどない。

建畠…さっき、それを佐々木さんに伺ったんですが、海外のときにはほんとうに少ないですね。

佐々木…少ないですね。ですから、日本の詩を外国語に翻訳するとき、翻訳者が一番苦労するところです。犬の鳴き声一つ取っても、向こうでは Bow-wow であつてワンワンではないわけです。猫の鳴き声もそうです。朔太郎の詩で例えば、

『おわあ、こんばんは』

『おわあ、こんばんは』

『おぎやあ、おぎやあ、おぎやあ』

『おわああ、ここの家の主人は病氣です』

この「おわああ」という音をそのまま訳しても、英語でもフランス語でも、猫語にはならないんですよ。「サーカス」という詩でも、「ゆあーんゆあーんゆあーん」というこの音を訳しても、外国人には何かが揺れている音には聞こえない。

だから中也の「サーカス」の翻訳家はいろいろと苦勞しています。

なぜ日本にはこんなにオノマトペが多いのか。日本人は脳における言語感覚がアメリカ人やヨーロッパ人と違って、昔から虫の音を愛でたり、外国人にはノイズとしか聞こえないような音を繊細に聞く部分が発達しているという、脳学者の見解があります。朔太郎や中也、賢治の詩も、オノマトペが非常に多いのですが、それを見ていると、擬音語とか擬態語なんかを造語として独特に使っていく言語感覚が、日本の詩には発達してきたんだなあと、よく思いますね。

例えばぼくの詩で、自分自身で作った呪文の言葉を入れたものがあります。その詩をアメリカの詩人が英訳してくれたのですが、感嘆したのは、その呪文の部分をアメリカインディアンのマジシャンソングに置き換えたのです。確かに言葉のリズムがよく似ていました。英語の文脈にもびったり合いました。そういうふうに、異国の母語に即した言葉を探していないと、日本詩のオノマトペの翻訳は成立しない。やっぱり詩というのは、どこの国であっても、母語を最も大切にすべきものだと思います。詩に正確な翻訳などとも成立しようがないのですが、オノマトペは特に、訳された国の母語の富をどれだけ増やすことができるか、そのことにかかっているように思います。

建 畠…そう思います。オノマトペというのは、普通は原音に忠実に訳すと思いますよね。でも、犬は日本語ではワンワンだけど英語はbow-wow、猫はニャーニャーだけどフランス語ではmiaou miaouです。原音に忠実にというのはもちろんあるけれども、オノマトペは、その国の発音の体系の中に吸収さ

れるんですよ。意味はともかくとして、日本語では日本人が発音できる音に解釈される。だから言語の音の本質がもつともラジカルに出て来るわけですね。意味は翻訳できないから、音だけなんです。そうすると、音としての、空氣の振動としての言葉の本質が劇的に出てきてしまう。意味が入っていれば翻訳できるわけですが、意味が入っていないから翻訳できない。だからオノマトペは、日本語でしか言いようのないものになってしまふ。「ゆあーんゆあーん」と言つて、それは日本語じゃないでしょう、音を真似ているだけでしょう、と言つけれど、実は中也が把握した日本語の音としての本質がもつともピュアに出てきている。そういう言い方ができませんか。

佐々木…そうですね。まったくその通りだと思います。

ところで、「ゆあーんゆあーんゆあーん」は中也自身の造語と考えられているわけですが、二年前に、鈴木貞美という近代モダニズム文学の研究家が、中国の北方地方にプランコの揺れる音を、漢音で「ヨア ユア」と表現する地区があるということを発見しました。それが事実だとすると、中国の北方地方から朝鮮半島經由で日本に伝わったのかも知れない。山口は大内文化の時代から、朝鮮半島との交流が盛んでしたから、そういうふうなプランコの音を表現する身体感覚、言語感覚が中也に育まれたのではないか。これはあくまでも仮説ですが、擬音がそんなふうには、一人の造語と思われるだけのものが、地球の上を飛び越えて、同じことを同じニュアンスで言う地方があるというのは、面白いことですよ。

建 畠…もう一つは、音だけの問題ですよ。意味を捨て去って、音だけで詩を成立させる。それだけで詩になるわけではない

けれど、その擬音擬声みたいなものだけで、クルト・シュヴィツターズみたいに詩を書いた人がいますけれども、基本的にはごく一部に挿入する。それは日本人が言葉として発音できる音になっているから、言葉という意識で聞くほうも、非常に生々しいわけです。生々しいと同時に、意味がないから、虚しさも付き添うのね。生々しい日本語でありながら、意味を使わないというある種の虚しさがあつて、それが朔太郎や中也のニヒリズムに結びついているんじゃないかと。ちょっとこじつけ過ぎですけどもね。

佐々木…いや、虚しさはあると思いますよ。

建 畠…「ゆあーん ゆーん」にしてもね。美しい面白けれども、オノマトペに過ぎないから、ある種のメッセージを奪い去られた言葉の、儚さ、虚しさ、悲しさとかね。そういうものが付き添っているんじゃないかなと思うんですね。

「朝の歌」——第一次形態、第四次形態

佐々木…今のお話を受けて、「朝の歌」という詩の世界を説明したいと思います。今日お配りしたもう一枚の資料に、「朝の歌」の第一次形態から第四次形態まで、こういうふうに推敲していったんだというのが載っています。「朝の歌」の初稿は残っていません。第一次形態は昭和三年五月、「スルヤ」の機関誌第二輯に発表された。さきほども言いましたが、このとき、スルヤ第二回発表演奏会で歌曲として初演されました。ですから、中也の詩が活字になった最初は歌詞として発表されたのです。純粹に詩として発表されたのではない。これは中也のデビューの仕方として、たいへん特徴的なことです。

その次の第二次形態は、昭和四年十月に、「生活者」という同人雑誌に発表されています。彫刻家の高田博厚がこの雑誌の発行者と懇意だったので、雑誌に中也を紹介したんですね。ここでやっと詩人の詩として発表されます。ところが面白いことに、第一次形態異文というのがあります。『世界音楽全集』第二十七巻（昭和七年五月）に、諸井三郎の楽譜と一緒に、「朝の歌」が活字化されています。これは歌詞として横書きで発表されました。

第三次形態は昭和七年前半に書かれたもので、『山羊の歌』を編集していたときの清書原稿です。清書原稿を書いて、インクが文字の上に落ちてしまったので、途中で書くのをやめています。

第四次形態は『山羊の歌』での発表形です。このように、五つの推敲過程のバリエーションが残されています。

先程、建畠さんがおっしゃられたオノマトペのなか



第一次形態異文『世界音楽全集』

朝の歌（中原中也作詩）

天井にあかきいろいで
戸の隙を漏れいる光。
鄙びたる軍楽の憶ひ
手にてなすなにごともなし。
小鳥らの歌はきこえず
空は今日はなだいろらし。
倦んじてし人の心を

諫めするなにもものなし
樹脂の香に朝はなやまし
うしなひしさまざまの夢。
森並は風に鳴るかな
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ゆめ

第一次形態「スルヤ」

朝の歌

天井にあかきいろいで
戸の隙を漏れいる光、
鄙びたる軍楽の憶ひ
手にてなすなにごともなし。

小鳥らの歌はきこえず
空は今日はなだいろらし、
倦んじてし人の心を
諫めするなにもものなし。

樹脂の香に朝はなやまし
うしなひしさまざまの夢、
森並は風に鳴るかな

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ゆめ。

（八・一九二六）

第二次形態「生活者」

朝の歌

天井に朱きいろいで
戸の隙を漏れいる光、
鄙びたる軍楽の憶ひ
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
倦んじてし人の心を
諫めするなにもものなし。

樹脂の香に朝はなやまし
うしなひしさまざまの夢
森並は風に鳴るかな

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。

第三次形態 草稿

朝の歌

天井に朱きいろいで
戸の隙を漏れいる光、
鄙びたる軍楽の憶ひ
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、
倦んじてし人のこころを
諫めするなにもものなし。

樹脂の香に

第四次形態『山羊の歌』

朝の歌

天井に朱きいろいで
戸の隙を 洩れ入る光、
鄙びたる 軍楽の憶ひ
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 人のこころを
諫めする なにもものなし。

樹脂の香に 朝は悩まし

うしなひし さまざまのゆめ、
森並は 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。

にある、儂さ、虚しさ、悲しさのことですが、「朝の歌」にはオノマトベはありません。リフレインも一見すると、ないように思えます。しかしこの詩は、四行、四行、三行、三行というソネット形式になっていて、第一連の一番最後は、「なにごともし」。第二連の最後は「なにものもし」。「なし」「なし」で同じ言葉の繰り返しが続いています。第三連と第四連は、そういう繰り返しはありませんけれども、第三連第二行目の「うしなひし さまざまのゆめ」、「ゆめ」は平仮名になっていますね。それが第四連になると最終行が「うつくしき さまざまの夢。」と、漢字になっています。この表記の中で、「ゆめ」の違いを見せることによって何をやっているのか、同じ語句を繰り返すことによって、しかも、平仮名を漢字に変えることによって、どういう効果をもたらしているか、ということ、まずちよつと頭に留めておいてください。

それから肝心なことです。第一次形態、第二次形態までは、全部「天ツキ」、詩の行の冒頭が全部同じ高さになっています。第一連から第四連までずっとそうで、第二次形態も同じです。ところが第三次形態から、第一連一行は天ツキ、その次の第二行は一字下げになっています。第三行天ツキ、そして第四行はまた一字下げ。こういう表記の仕方に変わった。それで、第四次形態の最終形態の『山羊の歌』版では、一行目が天ツキで、二行目は二字下げになっている。こういう本文の表記がこの作品においていつから始まったかという、先ほど言った第一次形態異文、『世界音楽全集』に収録されたとき、横書きになっていましたが、ここで一行目は天ツキ、二行目は一字下げという表記になっています。これは、中也が書いたのではなくて、諸井三郎さんが『世界音楽全集』に自分の楽譜

を載せてもらうために歌詞として提出したとき、諸井さんがこういうふうにしたのか、編集部が直したのかわかりません。けれども、本ではこんなふうにタイポグラフィのように印刷されたのです。たぶん中也は、これにヒントを得たんだと思います。このタイポグラフィのほうが、詩の言葉の音楽性はつきりすると考えたに違い。第三次形態は清書原稿ですので、『山羊の歌』発表形と同じですけれども、今回の図録にも写真版で載っています。この清書原稿での一字下げは『世界音楽全集』と同じですが、おそらく『山羊の歌』の校正段階で手を入れたのでしょう。第四次形態の詩集では二字下げで印刷されています。

原稿用紙の裏面に書かれた詩

佐々木・第三次形態は、九行目の「樹脂じゆの香に」まで書いたところを書き止めています。字の間違いが二箇所あって訂正し、インクもこぼしたもののだから、これだと清書稿にならない。このままごみ箱に捨てられるべき運命にあった原稿です。本来なら残っているはずじゃないのに、なぜこれが残っていたのか。中原家に保管されていたこの原稿用紙には、裏に未発表の詩が鉛筆で書かれていたのです。「朝の歌」の清書を途中でやめて、その原稿の裏側に、内容的には夜の歌とも言えるような詩を書いていました。昔の詩を清書しているうちに、興が乗って別の詩を書きくなったのかも知れません。タイトルはありません。これは推敲の途中で放棄してしまったので、生前はどこにも発表していない。おそらく中也はいつか完成させようと思つて、推敲途中のまま残しておいたのでしょう。

中也が死んだあとでこれが見つかりました。

あゝわれは おぼれたるかな

物音は しづみてゆきて

燈火は いよ明るくて

あゝわれは おぼれたるかな

母上よ 涙ぬぐひてよ

朝には 生みのなやみに

けなげなる小馬の鼻翼

紫の雲のいろして

たからかに希ひはすれど

たからかに希ひはすれど

輻輳と輻輳りきて

澄みにける羊は瞳

瞼もて暗きにゐるよ

夜の灯火のもとに一人いて、お母さんに許しを乞うている詩です。素直に許しを乞い、でも私は羊のように澄んだ瞳をしていますよと書いています。また、詩行の空き具合を子細に点検すると、いずれ四、四、三、三、のソネット形式にしようとしていることがわかるのです。「朝の歌」を清書しているうちに、これとは反対の詩を書こうという、創作意欲が湧いたということを示す貴重な一枚なんですね。

倦怠感から喪失感へ、喪失感から美しいものへ

佐々木…「朝の歌」は、「天井に 朱きいろいで／戸の隙を 洩れ入る光」ということから始まります。この倦怠感。朝の寢覚める光」。

これは、木の兩戸に節穴があつて、そこから朝の太陽の光が入射している様子です。それが反射し天井にゆらゆらと、光を揺らめかせる、主人公はぼんやりそれを見ている。今は兩戸なんかありませんから、なかなかこの状況は若い人たちには伝わりませんね。(笑)「鄙びたる 軍楽の憶ひ／手にてなす なにごともなし。」この「軍楽」というのは、軍楽隊の音楽ではありません。中也の子ども時代、海軍などの軍楽隊にいた人が退役すると、出征軍人の歡送迎会で演奏したり、のちに市中の宣伝広告隊として催し物などに出演したりしました。楽隊はクラリネットなどで行進曲や軍歌やワルツを奏でました。大正期には「シンタ」と呼ばれるようになった。

中也が小さいとき、山口に仁丹を売りに来た人は、軍服を着て手風琴を鳴らして歩いたそうです。ここでの「軍楽」はそういうイメージ。「鄙びたる 軍楽の憶ひ」ですから、記憶のなかで響く音楽です。「手にてなす なにごともなし。」は、主人公の倦怠感を表しています。

そして、部屋の中から想像をめぐらして耳を澄ませます。「小鳥らの うたはきこえず／空は今日 はなだ色らし。」室内にいたわけですから、空は見えます。これは想像です。はなだ色というのは薄い水色。春の空の淡い水色のこと。昔、女の人が着物の衿によく使った色です。「倦んじてし 人のこころを／諫めする なにもものなし。」。倦怠感に包まれて寝

ている自分を叱ってくれる誰もいない。たった一人の自分だけがいる。

「樹脂の香に 朝は悩まし」。これは雨戸の木の香ですね。朝の太陽の光に照らされ熱せられて木の香りが漂ってくる。ここで倦怠感が同時に喪失感に変わります。「うしなひしさまさまのゆめ」。倦怠感がスツとそのまま喪失感に変わった。そして、「森並は 風に鳴るかな」。寝床に寝そべったままで耳を澄ますと小鳥の音が聞こえるけれども、遠くのほうに森並、森の木にそよぐ梢の風の音が聞こえる。そこから想像はどんどん広がって第四連。「ひろごりて たひらかの空」。その森並の上の空の情景です。平らかにどこまでも広がっている空があるだろう。その空の下、今度はもう一度喪失感の確認です。「土手づたひ きえてゆくかな」。風船のように、土手づたひに、さきほどの「うしなひし さまさまのゆめ」が、「うつくしき さまさまの夢。」に変化して消えていく。喪失感が今度は美しいものになるということ。その変化したときに、平仮名の「ゆめ」が漢字になる。そこへ誘っていくための音楽として、一行目天ツキ、二行目二字下げ、天ツキ、二字下げと視線を動かして、呼吸を整えさせる。そのように言葉のリズムを示す。最初の「なにごともし」。「なにものもなし。」という「なし」のリフレイン。「ゆめ」を「夢」に変化させる文字表記の違い。同時に「うしなひし」が「うつくしき」に変わっていく。オノマトペは一つありませんけれども、リフレインの効果を軽く使いながら、ここでも実は、建畠さんがおっしゃった、儂さ、虚しさ、悲しさがあるように仕組まれています。文字表記の中で繰り返しを見せながら、ゆっくりゆっくりと倦怠感が喪失感に変わっ

て、それ全体が儂く美しいものになるんだよ、という構造を見事に「朝の歌」は示しています。

これを書くのに、中也是数か月かかったと言っています。これを書き上げてやっと詩人としての方針が立ったとまで、のちに中也是「詩的履歴書」に書いています。そして小林秀雄に見せに行くんですね。それまで、長谷川泰子を取られた中也是小林と絶交状態にあったのですが。なぜ、小林に最初に「朝の歌」を見せたのでしょうか。俺はこういう詩を書ける人間になって飛び立ったんだよ。お前は俺の女を取ったけれども、俺はそれをきつかけにして、こういう詩人になったよ、と告げたかったんだと思います。倦怠感は孤独でも何でもありません。この詩では喪失感も、もう既に孤独を示してはいない。その全体を美しいものに昇華した俺がいるんだということ、小林秀雄に示したかった。

その後、この詩の清書原稿の裏にも詩が書かれたときは、お母さんに許しを乞うているわけです。倦怠感が満ちながらも「朝の歌」では「諫める なにもものもなし。」とうたっていますが、それまで「早く起きなさい」と諫めてくれたのは、中也のお母さんでした。東京では諫めてくれるお母さんも、誰もいない。そこで、なぜそんな自分になったのか、お母さんに説明し、許しを乞うようにして、原稿用紙の裏側に別の詩を書くとした。夜の歌として、「朝の歌」の裏側にある心境を書くとした。だから一行目から「あゝわれは おぼれたるかな」と、過去をふり返っています。しかし、ついにこれは完成しなかった。「朝の歌」という詩一篇をめぐるドラマですね。

推敲過程を追っていくと、ほんとうに半世紀以上前のこと

でも、時間の経過と一人の人間が、立体的に見えてきます。人の心の動きというのは、百年前でも何十年前でも、そんなに変わらない。普通に生きて、普通に揺れる心が、こんなに深く面白いんだということがよくわかります。

建 畠…見たところ、第一次形態では最初の「夢」が漢字で、後ろが平仮名の「ゆめ」。第二次形態では「夢」は両方が漢字。第四次形態は、先が平仮名で最後が漢字。全部変えて書いている。だからこれは、どうしようかなと悩んだということですよ。佐々木…そう思いますよ。本当にものすごく推敲した。

建 畠…すごい推敲ですね。いやあ面白いですね。

*本稿は、対談録を起こしたものを、佐々木・建畠両氏に加筆訂正していただいたものです。