

# 中原中也の詩を哲学的に読む —言語の限界への挑戦として—

伊 佐 敷 隆 弘

## 概 要

哲学は、「世界が存在していること」「私が今ここにいること」への驚きを言葉にしようとする「言語の限界への突進」である（第Ⅰ節）。本論文では、中原中也の3つの詩を哲学的に読むことを通して、言語の限界へ挑戦する。詩「少年時」は「今ここで生きられている肉体」の存在を思い出させてくれる。詩「骨」は「今ここに開けているこの視点としての私」に気づかせてくれる。詩「ひとつのメルヘン」は、「何であるか」や「いかにあるか」から区別された「あるということ」それ自体に気づかせてくれる（第Ⅱ節）。中原中也の芸術論によれば、芸術の源泉は「名辞以前の世界」にある。それゆえ、彼の詩を哲学的に読むことによって言語の限界に挑戦できるのである（第Ⅲ節）。

## I 言語の限界への突進

ウィトゲンシュタイン（Ludwig Wittgenstein）<sup>1)</sup>は、「人間には言語の限界へ向かって突進する傾向がある」と言った。

「ハイデガー<sup>2)</sup>が『存在と不安』ということは何を意味しているか、私にはよく分かる。人間には、言語の限界に向かって突進しようとする衝動がある。例えば、『何かが存在する』という驚きについて考えてみよ。この驚きを問いの形で表現することはできず、かつ、答えはまったく存在しない。我々が何か言おうとしても、それはすべてアプリオリにナンセンスでありうるだけだ。にもかかわらず、我々は言語の限界に向かって突進するのである<sup>3)</sup>。」

1) ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタインは1889年にオーストリアのウィーンで生まれ、1951年にイギリスで死去。ケンブリッジ大学教授。主著の『論理哲学論考』と『哲学探究』は20世紀の分析哲学に大きな影響を与えた。

2) マルティン・ハイデガー（Martin Heidegger）は1889年生まれ、1976年死去。実存哲学者。フライブルク大学教授。主著の『存在と時間』は20世紀のドイツ哲学に大きな影響を与えた。

3) ウィーン学団のメンバーとの1929年12月30日における会話の一部である。Ludwig Wittgenstein und Wiener Kreis, Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 3, Suhrkamp, 1984, S. 68. 黒崎宏訳「ウィトゲンシュタインとウィーン学団」『ウィトゲンシュタイン全集5』大修館書店、1976年、p. 97.

そして、彼は、言語の限界に向かって突進しようとする人間の傾向を決して否定せず、むしろ尊敬すると言っている。

「私個人として、人間の持つこの傾向に対して尊敬の気持ちを抑えることができません。また、生涯にわたって、それをあざけることはしないでしょう<sup>4)</sup>。」

言語によっては表現できない、すなわち、無理に言おうとすると「ナンセンス」な表現になってしまう、そのようなことがらが確かにある。しかし、それをなんとか言葉で表現したいと苦闘する。ここにウィトゲンシュタイン哲学の核心があった。筆者の考えによれば、極限まで探究を推し進めた哲学が言語の限界にぶつかるのはむしろ当然である。言語の限界にぶつからない哲学は探究の踏み込みが足りないのだと思われる。

「何かが存在している」ことへの驚きとは、要するに、世界が存在していることへの驚きである。そして、そのような世界と出会っている私が今ここに存在していることへの驚きでもある。「今眼前に世界が広がっており、私がそれを見ている」、このことを「当たり前だ」と考えることによって、我々の日常生活もすべての科学も成り立っている。しかし、それを「当たり前」だと考えることができず、「何かが存在しているとは、なんと不思議なことか」「私が今ここに存在しているとは、なんと不思議なことか」と感じたとき、人は哲学の中に足を踏み入れている。

しかし、この驚きを言葉にするのは困難である。なぜなら、言葉は、世界が存在するということを暗黙の前提にして組み立てられており、そして、私は、私が今ここにいるということを暗黙の前提にして言葉を用いているからだ。それゆえ、ウィトゲンシュタインは、「この驚きを言葉で表現しようとする、ナンセンスな表現になってしまう」と言ったのである。

にもかかわらず、そこであきらめるのでなく、言語の限界に向かって何度もぶつかっていったのが、哲学の歴史であり、ハイデガーもウィトゲンシュタインもその歴史の中にいる人物である。

哲学をこのように捉えると、「では、哲学は宗教とどう違うのか」という疑問が生じるかもしれない。確かに、哲学も宗教も「世界と自己の最奥にある真実」を明らかにしようとする点では同じである。しかし、宗教においては、禅の悟りが言葉を超えているように、しばしば体験が言葉よりも優先される。それに対して、哲学はあくまでも言葉で表現しようと格闘する。言語の限界にぶつかってもあきらめず、なんとか言語表現にもたらそうと格闘する。言い直せば、宗教が救いを最優先するのに対し、哲学は言葉に執着するのである。この点で哲学は宗教と異なる。

4) 前述のウィーン学団のメンバーとの会話の前の月である1929年11月17日にウィトゲンシュタインは「倫理について」という講演をおこなった。その講演の結びの言葉である。ウィーン学団は、ウィトゲンシュタインと対照的に、人間のこの傾向を否定し、ハイデガーを「音楽の才能のない音楽家」と嘲笑した。Ludwig Wittgenstein, "A Lecture on Ethics," in *Lecture on Ethics*, edited with commentary by E. Zamuner, E. V. D. Lascio and D. K. Levy, Wiley Blackwell, 2014, p. 51. 杖下隆英「倫理学講話」『ウィトゲンシュタイン全集5』大修館書店, 1976年, p. 394.

また、科学に関しても、「相対論、量子論、宇宙論などのジャンルの物理学は『世界の存在の謎』に迫っているのではないか」という疑問が生じるかもしれない。確かに、物理学のこれらのジャンルにおいて「時間と空間の関係」や「実在とは何か」などの哲学的な問題が探究されている<sup>5)</sup>。その点で、哲学は、物理学のこれらのジャンルの議論をおおいに参照する必要がある。ただ、科学は「自己」を扱わない。科学は「世界」を研究対象とするが、「自己」を研究対象としない。心理学などで「自己」が扱われることがあるが、そこで扱われるのは、「自己」一般である。「この私」「世界にただ一人しかいない、この私」は科学の研究対象ではない。そもそも哲学が、「その存在に驚く」のは、「自己一般」の存在ではない。「今ここで世界と出会っているこの私」の存在に驚くのである。

では、文学はどうだろうか。文学は、「今ここで世界と出会っている、かけがえのない私」を扱うのではないか。そのとおりである。文学には、世界と自己の最奥にある真実を明らかにしようとする側面が確かにある。ただ、言葉の使い方が文学と哲学では異なる。文学は比喻などのレトリックを積極的に用いる。他方、哲学はレトリックをできる限り用いないように努める。言葉を文字通りの意味で用いようとする点で、哲学は文学と異なる。

このように、哲学と言葉の関係は微妙である。実験観察や調査という手段を用いずに探究を行う哲学にとって、言葉は探究のための重要な手段である。哲学者の苦勞の少なくとも半分は、探究の途上で微かに見えた真実を確かな言葉に定着させることにある。しかし、大抵の場合、表現したいことを過不足なく言葉にするのは困難である。哲学者個人の能力不足だけが原因ではない。哲学の探究する場所が我々の経験の根源へと限りなく降りていっているからである。そこにおいて言葉は日常生活や科学におけるよりもはるかに無力になる。しかし、それでも言葉を用いて表現することは哲学が学問である以上不可欠だ。このような意味で哲学は「言語の限界への突進」なのである。

本論文では、<sup>なかほらちゅうや</sup>中原中也<sup>6)</sup>の詩を素材として、「詩を哲学的に読む」という試みをおこなう。もちろん詩は文学である。哲学のように「文字通りの意味で言葉を使う」という制約を持たない。だから、文字通りの意味ではナンセンスな表現も詩では許容される。そして、詩によって表現されていることを、哲学的に読み解き、詩作品とその哲学的解釈の両者の力を合わせることによって、言語の限界に挑戦したいというのが本論文の試みである。つまり、「詩人の想像力と哲学的考察とが出会うことによって、世界と自己に関する真実を一層生き生きかつ正確に明らかにできるのではないか」と期待しておこなう試みである。

もとより、文学作品に唯一の「正しい」読み方が存在するわけではない。だから、本論文で取り上げた作品に関して、「このように読むのが正しいのだ」と主張するつもりはない。しかし、かといって、恣意的な読み方ではないつもりである。少なくとも作品に可能性として含まれていた解釈を取り出すも

<sup>5)</sup> 白井仁人『量子力学の諸解釈——パラドクスをいかにして解消するか』森北出版、2022年によれば、量子論においては「人間による観測から独立に物理的世界が存在する」という実在論的世界観と（一見）矛盾する実験結果が多数現れており、それらをどのように解釈するかという哲学的問題がある。それは「量子力学の解釈問題」と呼ばれている。

<sup>6)</sup> 中原中也。詩人。1907年山口県に生まれ、1937年東京で死去。評論家の小林秀雄との交流が有名である。詩集『山羊の歌』『在りし日の歌』。

のであると考えている。ただし、本論文はあくまでも哲学の研究であって、文学の研究ではない。したがって、本論文のポイントは作品解釈にはない。そのような解釈をすることによって明らかになる哲学的洞察に本論文のポイントがある。言葉による表現が難しい、世界と自己に関する真実を、詩の言葉の助けを借りて、なんとか明らかにしたいというのが本論文のねらいである。

## II 詩の哲学的解釈

一つの文学作品に対してさまざまなアプローチが可能であるが、本論文では、「世界の存在」と「自己の存在」について哲学的洞察を得るためのヒントになるようなアプローチをめざす。この第II節で中原中也の「少年時」「骨」「一つのメルヘン」という3つの詩を取り上げる。

### 1 詩「少年時」と「今ここで生きられている肉体」

中原中也の「少年時」という詩に対して「感覚」という側面からアプローチしてみる。そのようなアプローチから浮かび上がってくるのは「今ここで生きられている肉体」の存在である。まず、作品全体を引用する<sup>7)</sup>。

#### 少年時

あをぐる  
黝い石に夏の日が照りつけ、  
庭の地面が、朱色に睡つてゐた。

地平の果に蒸気が立つて、  
世の亡ぶ、きざし兆のやうだつた。

麦田には風が低く打ち、  
おぼろで、灰色だつた。

と翔びゆく雲の落とす影のやうに、  
田の面を過ぎる、昔の巨人の姿――

夏の日の午ひる過ぎ時刻  
誰彼の午ひるね睡するとき、

7) 『新編 中原中也全集 第一巻 詩I 本文篇』角川書店、2000年、pp. 54-55.

私は野原を走つて行つた……

私は希望を唇に噛みつぶして

私はギロギロする目で諦めてみた……

あゝ  
噫、生きてみた、私は生きてみた！

読み始めてすぐ気づくのは、視線の低さである。視線はまず庭の石に向けられている。青黒い石に真夏の強烈な日光が真上から照りつけ、石の表面は熱い。赤みを帯びた地面も太陽に照らされ、動くものは虫ひとつさえなく、地面は、あたかも熱さに耐えかねて眠っているかのようである。

少年は成人より身長が低いから、それだけ地面に近い。視線は地面に向けられ、視野のすべてが地面である。ここで、地面は自分のすぐそばにあるものとして感じられている。つまり、ここでの地面は、単に視覚の対象なのではなく、皮膚感覚の一種としての温度感覚の対象である。人間には、対象の実在性に関して、遠感覚である視覚よりも近感覚である皮膚感覚の方を信頼する傾向がある。たとえば、目の前の物体が幻であるかどうか確認するために、手を伸ばして触ろうとするが、これは、自分の視覚よりも触覚の方を信頼しているということである。この詩の第一連を読むと、地面、そして、そこに射す日光、さらには空気が普段よりもリアルに感じられる。それは、皮膚感覚によってそれらの対象を感じた読者自身の経験が思い出されるからだと考えられるのである。

詩の第二連以降を読もう。庭から出て、外へ行く。「地平の果てに蒸気が立つ」というのは、陽炎のような現象であろうが、視線は地面からは上げられたが、水平方向に留まっている。麦畑に吹き付ける風も皮膚感覚に感じられる。そして、視線は麦畑に映る雲の影には向くが、頭上の雲へは向かない。依然として低いままである。

人間も虫も動かない、暑い夏の日の昼過ぎ、私ひとりが野原を走っていく。ここで、視線は前方に向けられつつ、意識は自分の肉体へ向かう。走るという運動感覚において自分の肉体が感じられている。そして、「噛みしめられた唇」「ギロギロと開けられた眼」というように、自分の肉体がさらに強く感じられる。最後の「あゝ、生きていた、私は生きていた！」という詠嘆のうちに、「生きていくという感覚」が現れている。この感覚を本論文では「生命感覚」と呼ぼう。これは、あらゆる感覚の集まったものであるとともに、あらゆる感覚を支える土台でもある。私が自分の肉体を強く意識し、同時に、その肉体によって、世界をリアルなものとして感じていること、これが生命感覚である。

自分の生命感覚を言葉で表現するのは難しい。生命感覚は肉体に関わる感覚であることは確かだが、そこでの「肉体」は「対象化された肉体」ではなく「現に生きられている肉体」だからである。今ここで生きられている肉体、それを感じるのが生命感覚である。しかし、言葉は「今ここ」を超えるからこそ、伝達流通に使えるのであり、今ここで感じられている肉体を言葉によって描くことは原理的に困難である。しかし、他方で、この感覚は、生きていく限り、誰もが持っているはずの感覚である。そして、この詩「少年時」は、この感覚を描くのではないが、思い出させてくれるのである。

こうして、詩を哲学的に読むことによって、「言葉を文字通りの意味で使う」という哲学の方法では描けないことがらを、詩は「思い出させる」という方法で、教えてくれるのである。

中原中也の詩「少年時」によく似た詩を紹介しよう。ランボー（Arthur Rimbaud）<sup>8)</sup>の詩である。

## 感 覚

アルチュール・ランボー

夏の青い夕暮れに ぼくは小道をゆこう  
麦の穂にちくちく刺され 細草を踏みしだきに  
夢みながら 足にそのひんやりとした感触を覚えるだろう  
吹く風が無帽の頭を浸すにまかせろ

話はしない なにも考えはしない  
けれどかぎりない愛が心のうちに湧きあがるだろう  
そして遠くへ 遙か遠くへゆこう ポヘミアンさながら  
自然のなかを——女と連れ立つときのよに心たのしく

1870年3月

この詩を書いたときのランボーは16歳だった。中原中也が過去を振り返って「少年時」を書いた<sup>9)</sup>のと違い、ランボーは自分自身が現に感じていることをこの詩で表した。

「麦の穂にちくちく刺され」「細草を踏みしだく」「足にひんやりとした感覚」「吹く風が頭を浸す」。これらはすべて皮膚感覚である。詩「少年時」と同様、「自然」が私の肉体にリアルに感じられている。

中原中也の少年が「希望を唇に噛みつぶして」いるのに対して、16歳のランボーの場合「かぎりない愛」が心に湧きあがり、「心たのしく小道をゆく」という点が異なる。この違いは、中原中也の詩が夏の日の真昼を舞台にしているのに対し、ランボーの詩の場合は日が落ちて暑さが和らいだ「夏の青い夕暮れ」が舞台だという違いにも反映されている。しかし、どちらの詩も、世界を皮膚感覚においてリアルに感じている点は同じである。

ランボーの詩の「感覚 (sensation)」というタイトルは示唆的である。ランボーは、この詩の持つ力をはっきりと自覚しているのであろう。

<sup>8)</sup> ランボーは1854年に生まれ、1891年に死去したフランスの詩人。詩集『地獄の季節』『イリュミナシオン』。引用は『ランボー全詩集』宇佐美齊訳、ちくま文庫、1996年、pp. 26-27から。ちなみに、中原中也はランボーの詩の翻訳を2冊公刊している。『ランボオ詩集——学校時代の詩』三笠書房、1933年。『ランボオ詩集』野田書房、1937年。

<sup>9)</sup> 中原中也が詩「少年時」を書いたのは25歳のときだが、「20歳ごろに着手した」という推定もある。いずれにしても、「少年時」の舞台が故郷の山口県であるのに対し、この詩を書いたのは故郷を離れた後である。彼は16歳のとき京都に移り、さらに18歳のとき東京に移り、30歳で死ぬまで東京で暮らした。『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 解題篇』角川書店、2000年、pp. 101-103。

## 2 詩「骨」と「今ここに開けているこの視点としての私」

次に、中原中也の「骨」という詩を取り上げる。この作品に対して、「視点」という側面からアプローチする。そこで明らかになるのは「私とは、とどのつまり、今ここに開けているこの視点である」ということである。まず、作品全体を引用しよう<sup>10)</sup>。5連からなる詩である。

### 骨

ホラホラ、これが僕の骨だ、  
生きてみた時の苦勞にみちた  
あのけがらはしい肉を破つて、  
しらじらと雨に洗はれ、  
ヌツクと出た、骨の尖<sup>さき</sup>。

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。

生きてみた時に、  
これが食堂の雑踏の中に、  
坐つてみたこともある、  
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<sup>おか</sup>。

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？

ふるさと  
故郷の小川のへりに、

<sup>10)</sup> 『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 本文篇』角川書店、2000年、pp. 192-194.

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。

「死」という重い主題であるにもかかわらず、詩全体に「可笑しみ」が流れている。それは、冒頭の「ホラホラ」という軽い呼びかけにも感じられるし、「みつばのおしたしを食べていた」というエピソードにも感じられる。今眼の前にある「僕の骨」が、かつて食堂の雑踏に座って三つ葉のおしたしを食べていたのである。まるで骨が食堂の中でおしたしを食べていたような書きぶりだ。そこに可笑しみが感じられる。

骨になった私を私自身が見ている。私は死んだのか、それとも、生きているのか。第4連で自問しているように、肉体は死んで骨になったが、靈魂は生き残っているのか。そうではないだろう。第5連によれば、骨になった私を見ている私は、「枯れた草の上に立っている」。だから、靈魂ではないだろう。

ここで合理的な説明を試みれば、「生きている私が未来へ時間移動し、死んで骨になった自分を見ている」と想定できるかもしれない。しかし、そのような合理的な説明は、この詩には不要である。前述の詩「少年時」の第4連には、「翔びゆく雲の落とす影のやうに、田の面を過ぎる、昔の巨人の姿」とあった。そこでは雲の影が昔の巨人に喩えられている、のではない。少年の私の眼には文字通り「昔の巨人の姿」が見えているのである。「幻視」と呼んでよい。この「骨」という作品においても同様に、合理的説明ができるか否かにかかわりなく、「骨になった私を私自身が見ている」という状況が成立しているのである。

そして、この状況において気づくことは、「私とは、とどのつまり<視点>である」ということである。死んでしまった私がどうやって、骨としての私を見ているのかは不明なままだ。しかし、明らかなのは、眼前の骨は僕の骨ではあるけれど僕ではないということである。今ここで見ている僕こそが僕である。この「僕」が靈魂であるかどうかは不明なままだ。靈魂であれ、何であれ、今ここに開けているこの視点が僕なのだということは確かである。

これは理論ではない。理論は一般性を持たねばならないが、「今ここに開けているこの視点」は一般性を持たない。それは、今ここにだけ開ける唯一の視点だからである。だから、この視点の唯一性を言葉で描くことはできない。前述のように、言葉は「今ここ」を超えるからである。しかし、この「骨」という詩の状況を我が身に引き付けて想像してみれば、<私>という、今ここにだけ開けている唯一の視点に気づくことはできるのである。

### 3 詩「一つのメルヘン」と「あるということ」

最後に「一つのメルヘン」という作品に対して「存在」という側面からアプローチする。そこにおいて明らかになるのは、「何であるか」や「いかにあるか」から区別される「あるということ」それ自体



である。まず、作品の全体を引用する<sup>11)</sup>。

一つのメルヘン

秋の夜は、はるか<sup>かなた</sup>の彼方に、  
小石ばかりの、河原があつて、  
それに陽は、さらさらと  
さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで<sup>けいせき</sup>硅石か何かのやうで、  
非常な個体の粉末のやうで、  
さればこそ、さらさらと  
かすかな音を立ててもゐるのでした。

さて小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、  
淡い、それでゐてくつきりとした  
影を落としてゐるのでした。

やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか、  
今迄流れてもゐなかつた川床に、水は  
さらさらと、さらさらと流れてゐるのであります……

詩の舞台は「秋の夜、はるか<sup>かなた</sup>の彼方」である。秋の夜に幻視されたこの空間が詩の舞台である。そこに、水の流れていない川があり、陽が射している。それは夏の照りつけるような陽射しではなく、「さらさらと」射してくる優しく穏やかな陽射しである。普通の光は手でつかむことができないが、この詩において、光は「硅石の粉末」のようであり、そのうえ「さらさら」という音を立てている。陽射しを見るこの視線にとって、光は石の微小な粒のように感じられ、さらに、降り注ぐ光に「音」が感じられるのである。言わば、光が「物」として感じられている。それにより光の存在感と美しさが際立ってくる。

そこに「一つの蝶」が飛んで来て、小石の上にとまった。視線は蝶に向き、蝶がクローズアップされる。蝶は小石に淡くくつきりとした影を落としている。影が淡いのは、陽射しが優しいからであろうし、影がくつきりとしているのは、蝶の存在が幻でないからだろう。小石と光だけの白さの世界に現れた小

<sup>11)</sup> 『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 本文篇』角川書店、2000年、pp. 249-250。なお、第2連の「個体」は原文のままである。

さな蝶の色は鮮やかである。

やがて蝶はどこかに飛んで行ってしまった。視線はふたたび川全体へ向かう。すると、いつのまにか、川には水が流れていた。水深は浅く、水は軽やかに「さらさら」と流れている。小石ばかりで水の無かった川に水が流れ出した。新たに現れた水の流れは豊かさを感じさせ、ある満足感を与える。メルヘンの完成である。

秋の夜に幻視された限られた空間の中ではあるけれど、ここでは、世界が無条件に肯定されている。「光」「蝶」「水」、これらがあくまでも優しく美しく豊かな存在として描かれることで、世界が無条件に肯定されている。

では、世界の何が肯定されているのだろうか。光の「輝き」や水の「有用性」のようなそれらの物が持つ性質の故に肯定されているのだろうか。そうではない。それらが「存在していること」自体が肯定されているのだと思われる。普通は触ることのできない光がこの詩においては、固体の粉末になっている。光が「手応え」ある物質になっている。それにより、光の存在感が際立っている。また、水はどこからともなく出現した。いわば「無」から出現した。大岡昇平<sup>12)</sup>がこの詩を「異教的な天地創造神話」と評した<sup>13)</sup>ように、この詩は、物が「いかにあるか」ではなく、物が「あるということ」それ自体（存在それ自体）を肯定していると思われるのである。

そもそも「あるということ」それ自体を言葉で表現するのは困難である。言葉は、そこに「何があるか」を述べることを通してしか、物が「あるということ」を述べることができないからだ。そして、その物が「何であるか」が述べられたとき、私たちの意識は、その物が「あるということ」それ自体よりも、それが「いかにあるか」に向くからである。たとえば、私たちは「小石がある」「水がある」と言うのであって、「ある」と単独で言うことはできない。そして、「それは小石である」と聞いたとき、私たちの意識は、その小石が「存在しているということ」それ自体ではなく、「その小石は小さい」「その小石は丸い」などの小石の「いかにあるか」に向くのである。このように、「あるということ」それ自体を言葉で表現するのは困難である。しかし、この詩は「一つのメルヘン」を描くことによって、「あるということ」それ自体に気づかせてくれるのである。

### Ⅲ 名辞以前の世界

本論文は詩を哲学的に読むことによって言語の限界に挑戦することを試みたのだが、その際、中原中也の詩を選んだのは偶々ではない。中原中也はこの目的にふさわしい詩を書いているから選んだのである。彼がそのような詩を書くことができた理由は、言語についての彼の考え方の内に表れている。彼の考え方は「芸術論覚え書<sup>14)</sup>」において最もよくまとまった形で述べられている。

12) 大岡昇平（1909～1988年）、小説家。中原中也と親交があった。『俘虜記』『野火』など。

13) 大岡昇平『中原中也』角川書店、1974年、p. 222。

14) 「芸術論覚え書」『新編 中原中也全集 第四巻 評論・小説 本文篇』角川書店、2003年、pp. 139-153。

「芸術論覚え書」は次の一文で始まる。

「『これが手だ』と、『手』という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<sup>15)</sup>。」

この文は、先頭に「芸術においては」あるいは「詩においては」と補って読めばよい。すなわち、この文は、「芸術においては、『手』という名辞を口にする前に感じている手が深く感じられていけばよい」と主張している。そして、この主張の意味が「芸術論覚え書」全体を通して説明されていく。

中原中也は芸術と生活を鋭く対比させる。

「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<sup>16)</sup>。」

「芸術とは、物と物との比較以前の世界内のことだ<sup>17)</sup>。」

芸術とは名辞以前の世界でおこなわれる作業であり、他方、生活とは名辞以後の世界でおこなわれる「諸名辞間の交渉」あるいは「物と物との比較」である。そして、生活は「稼がなければならない」という意識にもとづいて営まれ、芸術と対立する。

「名辞が早く脳裡に浮ぶといふことは<sup>すくな</sup>尠くも芸術家にとつては不幸だ。名辞が早く浮ぶといふことは、やはり『かせがねばならぬ』といふ、人間の二次的意識に属する。『かせがねばならぬ』といふ意識は芸術と永遠に交らない<sup>18)</sup>」

そもそも芸術とは自然の面白さを拡張する能力である。

「それ〔芸術〕は自然の面白さを拡張する一つの能力で、されば断じて興味以外のものを目的とすることが許されぬ<sup>19)</sup>。」

つまり、「面白いから面白い」ことだけが芸術の素材になりうる。

---

『新編 中原中也全集 第四巻 評論・小説 解題篇』角川書店、2003年、p. 134によれば、昭和9年12月から昭和10年3月の間に書かれたと推測されている。中原中也が27歳のときである。

15) 「芸術論覚え書」p. 139.

16) 「芸術論覚え書」p. 144. 傍点は中原中也自身による。

17) 「芸術論覚え書」p. 142.

18) 「芸術論覚え書」p. 139.

19) 「芸術論覚え書」p. 141.

『面白い故に面白い』ことだけが芸術家に芸術の素材を提供する。恰も『これは為になる、故に大切である』ことが生活家に生活の素材を提供する如く<sup>20)</sup>。」

それゆえ、芸術にとって重要なのは生命の豊かさである。

「生命の豊かさ熾烈さだけが芸術にとって重要〔である。…〕生命の豊かさそのものとは、必竟小児が手と知らずして己が手を見て興ずるが如きものであり、つまり物が物それだけで面白いから面白い状態に見られる所のもの〔である。〕<sup>21)</sup>」

「手と知らずに、自分の手を見て面白がる」とは、「芸術論覚え書」冒頭で述べられた「『手』という名辞を口にする前に感じられている手」を面白がるということである。

しかし、この「名辞を口にする前に感じられる」とは、どのような感じられ方なのだろうか。実は、中原中也は「芸術論覚え書」の原稿において、「『手』という名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が五感に深く感じられてみればよい。」とまず書き、その後、「五感に」という語句を抹消している。つまり、芸術家が名辞以前の世界を感じる仕方は、五感（視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚）に似ているが、それとは別のものである。

では、どのような感じ方なのか。それは、本論文第Ⅱ節第1項で詩「少年時」を解釈した際に筆者が述べた生命感覚すなわち生きてゐるという感覚なのではないか。生命感覚はあらゆる感覚の集まったものであるとともに、あらゆる感覚を支える土台である。それは、自分の肉体すなわち今ここで生きられている肉体を意識し、同時に、その肉体によって世界をリアルなものとして感じることである。そのような仕方世界を感じる事が、中原中也の言う「生命の豊かさ」であると考えられる。

そして、今ここでそのような仕方感じられるのが名辞以前の世界である。それは言葉で直接に表現することができない世界だが、芸術が生まれてくるのはこの世界からである。それゆえ、中原中也はこう言う。

「芸術家は名辞以前の世界に呼吸してみればよい<sup>22)</sup>」

そして、芸術家は生活家より苦しみが大きいと中原中也は言う。なぜなら、生活家が既存の名辞を用いて生きているのに対し、芸術家は新しい名辞を造り出さなければならないからである。

「名辞以前、つまりこれから名辞を造り出さねばならぬことは、既に在る名辞によって生きるこ

20) 「芸術論覚え書」p. 141.

21) 「芸術論覚え書」p. 145.

22) 「芸術論覚え書」p. 145.

とよりは、少くも二倍の苦しみを要するのである<sup>23)</sup>。」

もちろん「名辞を造り出す」とは「新語を造り出す」ということではない。作品の中で既存の語を新しく組み合わせて、新しい意味をそこにもたらすということである。しかし、芸術家は芸術作品を恣意的に作ることはできない。芸術作品は作るものではなく、生まれるものだからである。

「芸術といふものが、生れるものであつて、拵<sup>こしら</sup>へようといふがものではないといふことは、如何にも芸術の説明にはなつてゐないやうであるけれど芸術家である人には、かう聞けば安心のつくことである<sup>24)</sup>」

つまり、芸術作品は、ある客観性を持つ。

「名辞以前の世界で彼独特の心的作業が営まれつつあるその濃度に比例してやがて生ずる作品は客観的存在物たるを得る<sup>25)</sup>。」

名辞以前の世界で生きる芸術家に対して作品が生まれてくる。そのようすを描いたと思われる中原中也の詩がある。「言葉なき歌」という詩である。全文を引用する<sup>26)</sup>。

### 言葉なき歌

あれはとほいい処にあるのだけれど  
おれは此<sup>こ</sup>処<sup>こ</sup>で待つてゐなくてはならない  
此<sup>こ</sup>処<sup>こ</sup>は空気もかすか<sup>あお</sup>で蒼く  
葱<sup>ねぎ</sup>の根<sup>ね</sup>のやうに仄<sup>ほ</sup>かに淡<sup>あは</sup>い  
  
決して急いではならない  
此<sup>こ</sup>処<sup>こ</sup>で十分待つてゐなければならぬ  
処<sup>むすめ</sup>女の眼<sup>め</sup>のやうに遥<sup>み</sup>かを見遣<sup>みや</sup>つてはならない  
たしかに此<sup>こ</sup>処<sup>こ</sup>で待つてゐればよい

23) 「芸術論覚え書」 p. 152.

24) 「芸術論覚え書」 p. 151.

25) 「芸術論覚え書」 p. 145.

26) 『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 本文篇』角川書店、2000年、pp. 256-257.

なお、第三連の「タイトル」とは、佐々木幹郎『中原中也——沈黙の音楽』岩波新書、2017年、p. 209によると、中原中也の故郷である山口県に伝わるオランダ語起源の外来語で、汽船や汽車の汽笛のことである。

それにしてもあれはとほいい<sup>かなた</sup>彼方で夕陽にけぶつてゐた  
フイトル<sup>ね</sup>号笛の音のやうに太くて繊弱だつた  
けれどもその方へ駆け出してはならない  
たしかに此処で待つてゐなければならぬ

さうすればそのうち喘ぎも平静に復し  
たしかにあすこまでゆけるに違ひない  
しかしあれは煙突の煙のやうに  
とほくとほく いつまでも<sup>あかね</sup>茜の空にたなびいてゐた

「あれ」のある「あすこ」と「おれ」のいる「ここ」とは、はるかな距離で隔てられている。「あれ」は茜色の夕焼け空に太くしなやかに、たなびいている。その姿は美しく、たおやかで、そして、豊かである。他方、「おれ」のいる「ここ」は空気が薄く、「おれ」は喘いでいる。しかし、「あれ」に向かつて駆け出してはいけぬ。急がず、ここで待っていなければならぬ。ここで待っていれば、きっと「あすこ」へ行ける。

「おれ」は何を待っているのだろうか。作品が生まれてくるのを待っているのである。作品は生まれるものであって、こしらえるものではない。芸術家は、名辞以前の世界で生きながら、作品が生まれてくるまで急がずに待つのである。つまり、名辞以前の世界において、生命の豊かさを持って芸術家としての心的作業を営みながら、作品が生じてくるのを忍耐強く待つのである。つまり、この詩のタイトル「言葉なき歌」に言う「言葉なき」とは「名辞以前」を表し、「歌」とは「詩」を表していると考えられる<sup>27)</sup>。

念のために付言すれば、筆者は「この詩の『あれ』は『名辞以前の世界』を意味する」とか「この詩の『あれ』は『作品』を意味する」と主張しているのではない。そもそも、この詩の場合、『あれ』は何を意味しているのかと問うことは不適切である。この詩において「あれ」は「あれ」である。「あれ」を「あれ」のままとして、この詩に描かれた情景全体を見る必要がある。その情景は「骨」や「一つのメルヘン」と同様に、幻視されたものである。こうして、この「言葉なき歌」という詩は、名辞以前の世界から詩が生まれてくるようすを描いたものとして読むことができるのである。

しかし、「作品が生まれてくる」と言うものの、中原中也は詩を作る技巧を否定しない。実際、作品の推敲も丁寧におこなっている。ただ、彼は技巧と技巧論を区別する。技巧が名辞以前の世界で芸術家がおこなう作業であるのに対し、技巧論は名辞以後の世界に属するものである。

27) 中原中也の作品には「歌」と付くタイトルのものが数多くある。すなわち、「朝の歌」「逝く夏の歌」「夏の日の歌」「つみびとの歌」「生ひ立ちの歌」「羊の歌」「春の日の歌」「幼獣の歌」「頑足ない歌」「お道化うた」である。また、彼の第一詩集は『山羊の歌』であり、第二詩集は『在りし日の歌』であった。

「技巧論といふものは殆ど不可能である。技巧とは一々の場合に当つて作者自身の関心内にあることで、殊に芸術の場合には名辞以前の世界での作業であり、技巧論即ち論となるや名辞以後の世界に属する<sup>28)</sup>」

「詩に於ては語が語を生み、行が行を生まなければならぬ<sup>29)</sup>。」

詩における技巧は、「語が語を生み、行が行を生む」よう促すことであって、技巧論という理論を適用することではない。第Ⅱ節第2項で述べたように、理論は「今ここ」を超えた一般性を持たねばならない。それゆえ、名辞以前の世界、すなわち、今ここで感じられている世界から生まれる作品を意図的に作る方法を理論が提供することはできない。中原中也にとって、やはり詩は生まれるものであって、作るものではないのである。

また、中原中也はランボオの詩集を翻訳し、その「後記」でランボオの詩について述べているのだが、その内容は中原中也自身の詩論を述べたものとして読むことができる。

「ランボオの洞見したものは、結局『生の原型』といふべきもので、謂はば凡ゆる風俗凡ゆる習慣以前の生の原理であり、それを一度洞見した以上、忘れられもしないが又表現することも出来ない、恰も在るには在るが行き道の分らなくなつた宝島の如きものである<sup>30)</sup>。」

ここに言う「生の原型」「風俗習慣以前の生の原理」とは名辞以前の世界のことであろう。それは、忘れることも表現することもできない世界である。しかし、中原中也は、この表現できない世界をなんとか言葉にもたらそうとしたのだった。

もとより、ここには逆説的な事態がある。名辞以前の世界を直接的に表現することは不可能だから、名辞の新しい組み合わせを生み出したからと言って、名辞以前の世界が直接的に描写されるようになるわけではない。名辞以前の世界は暗示されるだけである。しかし、彼の詩を読む者が名辞以前の世界を忘れていなければ、彼の詩によって、その世界を思い出すことができる。あるいは、名辞以前の世界は実は我々の眼前にいつもあるのだから、彼の詩を読むことによって、その世界に気づく可能性もある。

本論文第Ⅱ節「詩の哲学的解釈」で筆者が試みたのはこのことである。中原中也の3つの詩を哲学的に読むことによって、「今ここで生きられている肉体の存在」「今ここに開けているこの視点としての私」「あるということそれ自体」に気づくことができる。すなわち、言葉によって描くことが不可能な、世界と自己に関する真実に気づくことができる。これらの詩の源泉は名辞以前の世界にある。それゆえ、

28) 「芸術論覚え書」 pp. 145-146.

29) 「芸術論覚え書」 p. 146.

30) 『新編 中原中也全集 第三巻 翻訳』角川書店、2000年、p. 193.

中原中也訳『ランボオ詩集』野田書房、1937年の「後記」である。後記の末尾に「昭和十二年八月二十一日」という日付が記されている。中原中也30歳の文章である。彼はこの年の10月に死去する。

これらの詩を哲学的に読むことによって言語の限界に挑戦できるのである<sup>31)</sup>.

---

31) 名辞以前の世界については次の論文でも言及した。この論文において、ウィリアム・ジェイムズの「概念」と「パーセプト」の区別を踏まえて、サルトルの「吐き気」、カミュの「不条理」について論じ、さらに、長田弘の詩「午後の透明さについて」を取り上げて、「何抜きのある」(すなわち個体化以前の世界)について論じた。その際、中原中也の言う「名辞以前の世界」は「何抜きのある」(個体化以前の世界)であると主張した。伊佐敷隆弘「物個体の同一性と名辞以前の世界について」『哲学を創造する ひとつおもしろい 2』東信堂、2020年7月、pp. 188-205.