

作品研究 「ピアノ三重奏」(『珊瑚の鞭』)

—村野四郎ノート(二)—

岩本 晃代*

要旨

村野四郎は『体操詩集』(昭和一四年)によりモダンリズム詩人として広く知られ現在でも高く評価されている。だが、戦前の詩業の評価は『体操詩集』のみに終始しており、第一詩集『畏』(大正一五年)同様に、『珊瑚の鞭』(昭和一九年)についても研究史上、空白といっても過言ではない状況にある。本稿では、第四詩集『珊瑚の鞭』所収の詩「ピアノ三重奏」について解釈と鑑賞を行った。「ピアノ三重奏」に、新即物主義からリルケ受容に至る詩想が定着していることを指摘し、彼の優れた詩の一篇として新たに評価した。

キーワード

村野四郎 『珊瑚の鞭』 新即物主義 (ノイエ・ザハリヒカイト) リルケ モダンリズム 『体操詩集』 丸山薫

一、はじめに

『珊瑚の鞭』は昭和一九年二月、『畏』(曙光詩社、大正一五年一〇月)、『体操詩集』(アオイ書房、昭和一四年一二月)、『抒情飛行』(高田書院、昭和一七年一二月)に続く第四詩集として湯川弘文社から刊行された。

所収七十六篇のうち、十四篇は『体操詩集』、十九篇は『抒情飛行』からの再録である。しかし、それらの中には改題、改作も多く見られる。新たに収録された四十三篇についても、「月」(『旗魚』第九号、昭和六年二月)、「日の終り」(『文学』第一冊、昭和七年三月)、「鶉の巢」(『文学』第二冊、昭和七年六月)、「少年」(『文学』第五冊、昭和八年三月)等の一部をのぞいて、成立年代が不明のものが多く、詳細な書誌については今後の調査が必要である。

唐川富夫もまた「詩集『珊瑚の鞭』論」で、「村野のながい詩的道程の中で、一つのエポックを画する詩集は、昭和十四年に刊行された『体操詩集』であるが、そのノイエ・ザハリヒカイトの

*崇城大学総合教育センター教授

思想の影響の下で書かれたといわれる方法的成功は、おそらく村野の一面を語るものにすぎまい。村野の場合、この『体操詩集』に集約される作品群と、そのあと昭和十七年刊行の『抒情飛行』、昭和十九年刊行の『珊瑚の鞭』の作品群とでは、同時期に書かれたものが相当数あるように見うけられる」と述べている⁽¹⁾。

また、唐川富夫は『珊瑚の鞭』の「序」を引いて、「皇紀二千六百年夏」と終りに誌されており、「村野の画期的詩集『体操詩集』が刊行されてから、そのわずか半年後に詩集『珊瑚の鞭』の序が書かれているという点」を問題視している。だが、実際には「皇紀二千六百年夏」と記されているため、半年後ではなく、二年半後の昭和十七年の夏ごろで、『抒情飛行』編集時期と重なっていると思われる。この点については明らかに誤記であるが、『体操詩集』『抒情飛行』『珊瑚の鞭』の三詩集に、同時期に書かれたものがあるとの見解はおそらく正しく、「村野の内部で即物的なるものへの要求と抒情的なるものへの要求がせめぎあっていた」という内面の葛藤に関する指摘もまた重要である。

詩集『珊瑚の鞭』に深く論及したものは、現在のところ唐川論の他には見当たらない。彼は、既刊詩集にはない「道」「故園」「故園悲調」「花々の中で」「秋の椅子」「秋の日」を取り上げて丁寧鑑賞し、「彼の戦後の詩にみられる存在への傾斜は、戦時下のリリズムとモダニズムとの交錯したその屈折において可能性をみる」と、戦前の方法的模索の特質を明らかにして示唆的である⁽²⁾。しかし、ここでも「ピアノ三重奏」への言及はない。

本稿では、いくつかのアンソロジーに所収はあるものの、これまで村野四郎の詩業のなかでは、ほとんど取り上げられてこなかった詩「ピアノ三重奏」の特質について考察する。「ピアノ三重奏」には、新即物主義からリルケへと移行していった彼の方法的

的模索の跡が見られるからである。

かつて筆者は「丸山薫をはじめ笹澤美明、村野四郎は、リルケの事物詩を表現主義から新即物主義の流れの中で吸収した。つまりモダニズム精神によってリルケを受容したのであり、これは『マルテの手記』以後、つまり中期以降のリルケに強く影響された堀辰雄とは異なった地点からの受容である。彼らには差異も認められるけれども、モダニズム精神とリルケを茅野蕭々によって接続された点では、ひとつの明確な層を形成していると言えるだろう。」と述べた⁽³⁾。

そのひとつの典型的な作品であると思われる「ピアノ三重奏」について丸山薫との類似性及び差異をもふまえて考察してみたい。

二、作品鑑賞「ピアノ三重奏」

「ピアノ三重奏」は、詩集の四十七番目に収録されている。四十八番目から五十九番目の十二篇が、『体操詩集』から再録の「体操詩一」から「体操詩十二」であり、この詩群の直前に置かれていることや、先に述べたように「旗魚」「文学」時代の詩を新たに収録していること、詩集全体の成立年代が長期に亘っていること等から、現在のところ制作年代は昭和初年と推定される。

ピアノ三重奏

巨い一つの楽器が

拡がらうとするインクの溜りのやう

その近くに細い線の椅子が二つ

交錯した黒い脚が六本

それらの壊れやすい構成の中で

小さい白い手が痙攣してゐる

そこから

二本の触角が一つは上にふるへて伸び

一つは下に

たえず何かを捜してゐるやうだ

分秒の波にのる音が

そのあたりではつきりと像をつくり

それが次第にはげしく

二人が抱くつややかなものが動き

形象が歪み はなれ

構成がこはれさうになる

しかし其も段々ゆるく 弱く

二本の触角がつかれ

夜のやうに暁前から遠のいてゆき

ものがなしく感情がひきしまり

やがて此方岸へ

静かに

三つの陰影が起ちあがる——と

初めて

どつと拍手の現実が浴びせかけられてくる

〈ピアノ三重奏〉とは、室内楽のひとつで、ピアノとバイオリ

ンとチェロによる合奏のことを言い、ピアノトリオとも呼ばれる演奏形態のことである。音楽の演奏会は、大正期から昭和初年にかけて「公会堂」と呼ばれる施設が日本各地に建設されることにより、一般大衆へと開かれていった。例えば昭和四年に開館した日比谷公会堂では、さまざまな種類の演奏会が開催されていて、クラシック音楽の演奏はその中心を占めていたと言われる。⁽⁴⁾

この詩では、演奏中から演奏直後までの様子が、四連構成で展開されている。順に述べていこう。

第一連の冒頭部。〈拡がらうとするインクの溜りのやう〉な〈巨い一つの楽器〉という詩句は、グランドピアノの光沢ある黒色と曲線的な形を同時に描出しており、巧みな直喩法が活きている。詩人は、まず、演奏を「聴くこと」ではなく「見ること」から始めているのである。チェロとバイオリンについては、〈細い線〉の〈椅子〉によって演奏者の位置を示し、四行目の〈交錯した黒い脚が六本〉というところで、演奏者三人の存在を構図的に描いている。〈それらの壊れやすい構成の中で／小さい白い手が痙攣してゐる〉と、奏でられる音楽についてはなく、演奏者の繊細な動きを視覚的に描写している点が注目される。バイオリンとチェロの弓は〈二本の触角〉であり、〈一つは上にふるへて伸び〉、〈一つは下に／たえず何かを捜してゐるやう〉に等、それぞれ神経的ともいえる動きが細かく表現されている。

第二連では、メロディが〈分秒の波にのる音〉と表現され、感情を抑えた理知的な比喻が効果的である。〈音が／そのあたりではつきりと像をつくる等〉、ここでも旋律を機械的な表現で描写し、〈音〉が視覚化されている。やがて見えない旋律は、〈二人が抱くつややかなもの〉つまりチェロとバイオリンの二人の演奏者の動きを描写することで、映像として立ち上げられる。〈三重

奏は、〈形象〉化されるが、演奏という動きのなかで〈歪み〉(はなれ)、その〈構成がこはれそうになる〉。音楽の旋律、音の強弱、芸術性は、あくまでも視覚的・客観的に表現され、表現主体と〈三重奏〉という客体の間には一定の距離があり、詩人は「見ること」に徹している。

第三連は、演奏曲の終盤の様子である。ここでも前連に続いて〈二本の触角〉が中心であり、〈段々ゆるく 弱く〉(つかれ)ることに、演奏の終わりが予兆される。「見ること」に終始していた詩人であるが、ここで対象との距離はやや縮まり、〈ものがなく感情がひきしま〉るという、抒情的な詩句が登場する。〈やがて此方岸〉つまり観客席に向かって、三重奏の演奏者である〈三つの陰影が起ちあが〉ることにより、演奏の終わりが告げられる。

第三連の最後(——と)を受けて、最終連には〈初めて/どつと拍手の現実が浴びせかけられてくる〉とある。この〈どつ〉という〈拍手〉は、初めて明示される具体的で現実的な音の表現である。演奏を〈形象〉としてとらえ、事物を観察することに集中していた詩人は、〈拍手〉の音によって本来の音楽を「聴く」観客としての〈現実〉に引き戻される。〈三重奏〉を視覚的に表現し続けた詩人は、演奏後にあえて聴覚的表現によって演奏会場の様子を描写しているのである。

起承転結を思わせるような四連の構成であり、表現主体と〈ピアノ三重奏〉との距離が緊張感を保ちながら伸縮し、視覚的效果によって〈三重奏〉の音楽を表現するという特色ある一篇といえる。

「ピアノ三重奏」には、新即物主義の方法が活かされている。

新即物主義の方法理論について、当時、村野四郎は「形式に関する断片」(『旗魚』第九号、昭和六年二月)をはじめ、いくつかのエッセイで触れてはいるが、和田博文が「まだ自分なりの形式に到達していなかったのだろう」と指摘するように、理論の説明としては観念的で具体性に乏しい⁵⁾。しかし、『体操詩集』などの実作には活かされており、方法的模索の過程で強く影響を受けていることは定説のとおり確かであろう。戦後、村野四郎は多くの詩論を書き、新即物主義についての解説等もみられる⁶⁾。

この思潮は過去のローマン主義や、表現主義のもつ唯心論的な傾向からめざめた新しい現実主義ないしは客観主義であって、過去における膨張した心臓にては絶対に十全な現実をつかむことは出来ないとし、人間をその唯心論の祭壇から引きおろし、自己をもって世界を構成する他の事物と同様な一与件と見ること、そうした冷静で謙讓な態度によって物それ自体を観察しなければならぬとするところにある。冷静な精神基盤の上にとらえられた、大いなるものに対する畏敬と帰依、これがこの主義の根源的母体である。

「自己をもって世界を構成する他の事物と同様な一与件と見」、「物それ自体を観察」するという方法意識は、「ピアノ三重奏」に強く作用しているといえるだろう。

三、「ピアノ三重奏」とリルケ

「ピアノ三重奏」第三連の〈形象〉という詩句が象徴するように、この詩には、『形象詩集』(一九〇二年)の詩人であるリルケ

の事物詩の方法の影響も認められる。リルケの事物詩においては、表現主体が「見ること」によって対象と一体化し、主客融合により、対象の内部そのものがうたわれる。以前、丸山薫の「水の精神」にこのようなリルケの方法の影響があることを指摘した。⁽⁷⁾その「水の精神」の詩法と、この「ピアノ三重奏」にもいくつかの類似点が認められる。同時代の詩人のリルケ受容をふまえて考察してみたい。

丸山薫の「水の精神」の初出は「苑」(第一冊、昭和九年一月)で、第二詩集『鶴の葬式』(第一書房、昭和一〇年五月)に収録され、その後『物象詩集』(河出書房、昭和一六年二月)にも再録されている。同時代の評価もきわめて高い。⁽⁸⁾

水の精神

水は澄んでゐても 精神ははげしく思ひ感つてゐる

思ひ感つて揺れてゐる

水は気配を殺してゐたい それだのにとどき声をたてる

水は意志を鞭で打たれてゐる が匂ふ 息づいてゐる

水にはどうにもならない感情がある

その感情はわかれてゐる 乱れてゐる 希望が失くなつてゐる

だしぬけに傾く 逆立ちする 泣き叫ぶ 落ちちらばふ――

ともすればそんな夢から覚める

そのあとで いつそう佗しい色になる

水はこころをとり戻したいとしきりに祈る

祈りはなかなか叶へてくれない

水は訴へたい気持で胸がいつぱいになる

じつさい いろんなことを喋つてみる が言葉はなかなか意

味にならない

いつたい何処から湧いてきたのだらうと疑つてみる

形のないことが情ない

臆て憤りは重なつてくる 膨れる 溢れる 押へきれない

棄鉢になる

けれどやつぱり悲しくて 自分の顔を忘れようとねがふ

瞬間――忘れたと思つた

水はまだ目を開かない

陽が優しく水の臉をさすつてゐる

この詩は全一連二十行から成るが、内容的には、①最初の二行、②〈水は気配を殺してゐたい〉から〈そのあとで いつそう佗しい色になる〉まで、③〈水はこころをとり戻したいとしきりに祈る〉から〈瞬間――忘れたと思つた〉まで、④最後の二行、の四つに分けることができる。

詩人が〈水〉という物象を客観的に外面より「見ること」から始め(①)、次第に〈水〉と一体化して、その〈精神〉を描き始める(②)。主客融合した③では、〈水〉の擬人化とともに、詩人自身の内部が漸層法を用いて効果的に最高潮へと高められていく。しかし、〈形のないことが情けない〉という存在の懷疑から高揚していく感情が爆発する一歩手前で主客は分離し、④で詩人は〈水〉を「見ること」にもどつてゐる。かつて筆者は、この四部が、構造的な音楽の方法であり、リズムを基調とした伝統的な日本の詩法と異なつてゐること、そして方法意識にはリルケの影響が認められることを論証した。⁽⁹⁾

先の「ピアノ三重奏」と方法意識を視座にして比較してみよう。

「ピアノ三重奏」は音楽(演奏)そのものがモチーフであり、「水の精神」の構造的な音楽とは、音楽性という点では別にしなければならぬだろう。だが、「見ることを重視し、対象を物象として客観的にとらえつつ、理論的に感情を表現する方法という点では両者に高い類似性が認められる。また、「見ること」から、徐々にものの「形」に詩人の関心が向けられている点も重要である。「ピアノ三重奏」でも、「形象が歪みはなれ／構成がこはれさうになる」とある。「三重奏」の形態の動きは、詩人の内面の不安と決して無関係ではない。主体と客体の距離の度合いには差があるが、その動きを四つの場面で構成して描いているところにも二つの詩には共通性が見られる。これらの方法には、新即物主義とともにリルケの事物詩の影響が考えられる。

リルケの詩が本格的に日本で広く知られるようになったのは、茅野蕭々訳『リルケ詩抄』(第一書房、昭和二年三月)の刊行による。『リルケ詩抄』には、『新詩集』までの詩集から約百五十篇、リルケの詩業における中期までの作品がまとめて訳出されている。周知のとおり、この『リルケ詩抄』は〈四季派〉の詩人達に愛読された。だが、リルケの受容については、詩人個人の関心によって視点が異なっている。村野四郎の場合は、やはり新即物主義を基盤にしたリルケ受容が顕著である。

「新即物主義」という用語は独逸の「ノイエ・ザハリヒカイト」の和訳であるが、はじめは「新実在」と訳されていた。茅野蕭々が昭和四年一〇月『東京朝日新聞』における連載で〈私は今仮にこのノイエ・ザハリツヒカイトを新即物主義と呼んでみた〉(「最近独文学における新即物主義(二)」昭和四年一〇月一日)と述べたことが端緒である。村野四郎が一時期に傾倒した新即物主義には、リルケの移植の中心者であった茅野蕭々が関わっ

ていたのである。⁽¹⁰⁾

「水の精神」には、主客融合の世界観が明確であり、存在の懷疑という哲学的思考も見られ、リルケの影響を直接強く受けたことが分かる。一方、「ピアノ三重奏」には、明らかに、『体操詩集』に重なる新即物主義の方法の痕跡が見られ、事物を「見る」と、客観性を重視する方法意識のほうが強くと見受けられる。しかし、それだけにとどまらず、〈ものがなしく感情がひきしまるような、抒情性もまた見られるのである。これは、唐川富夫が指摘したように「即物的なるものへの要求と抒情的なるものへの要求がせめぎあっていた」ことによるものかもしれない。「ピアノ三重奏」の成立年代が不明であるため、村野四郎と丸山薫との相互の影響についてはまだ論及できないが、同時代の詩人が、それぞれの地点からリルケの方法を吸収したということを強調しておきたい。

村野四郎といえば新即物主義の詩人としてのみ捉えられがちである。しかし、新即物主義の立場からリルケに関心を持ち、リルケを受容したこともまた彼の詩歴において重要である。

リルケの受容史を考察するにあたっては、どのような立場から、どの時期のリルケに関心を抱いたのかということを検証していく必要があるだろう。

四、おわりに

新即物主義に同時に傾倒した詩友の笹澤美明も、昭和八年一二月に「リルケに就いて——堀辰雄氏に宛てて——」(「行動」第一卷第三号)のなかで次のように述べている。⁽¹¹⁾

彼が「豹」を観察する場合、現実としての豹の動き、表情等の表現は、リルケにあつては即物的でなくてはなりません。即ちザハリヒとは視覚を越えた深い、深い精神同化です。(ひと頃、独逸文壇で騒がれたノイエ・ザハリヒカイト文学の精髓が既にリルケに慎しやかに意図されてゐたのです。)

リルケの名詩「豹」における詩法の特徴を述べたものである。新即物主義(ノイエ・ザハリヒカイト)とリルケには、「即物的」という共通点があり、新即物主義の詩人たちがリルケを受容していったのは自然の流れであつたかもしれない。

村野四郎自身も、後年のエッセイ『詩人の鶏』(酒井書店、昭和三二年一月)の中でリルケに関心を持った時期について次のように述べている。少し長いが、引いてみる。⁽¹²⁾

私がリルケにとらわれてから、もう三十年近くになる。昭和の初期、シウルレアリズムを中心にする文学運動に身を投じて、新しい詩的経験を血眼になつて追いかけていたが、心のどこかでは単に審美的な流行を超えた、もつと落着いた精神の抛り処を求めていた。私が笹沢美明らと新即物主義の運動をおこしたのはその前後のことで、ケストナー、ブレヒト、リンゲルナッツなどの作品や即物主義文学論に熱中して、その理念を追求しているうちに、事物性の理想化或は哲学的な情熱の原型として、その根源的な姿を大きく私たちの前に現してきたのはこの文学の先駆者リルケであつた。

作者の叙述をそのまま受け取るには注意を要するが、詩法の特徴からみても新即物主義からリルケへという受容の推移、その時

期が昭和初年であることはほぼ間違いないであろう。

哲学的抒情をうたうには戦後まで待たなければならぬが、「見ること」によつて音楽(三重奏)を作品化した「ピアノ三重奏」は、その途上にある詩である。

感傷に流されない理知的な技巧、事物の客観描写により映像を立ち上げる鮮やかな手法は、新即物主義の方法理論の具現化である。表現主体と事物との距離が緊張感をもつて伸縮している点は、「水の精神」とはまた異なつた構造的な方法であり、新即物主義の地点からリルケを受容した「ピアノ三重奏」の特質といえるだろう。

『体操詩集』とあわせて読むことで、村野四郎の詩世界はさらに拓かれていくと思われる。

注

- (1) 唐川富夫「詩集『珊瑚の鞭』論」(『無限』第二七号、昭和四五年九月、一二〇頁〜一二五頁)。
- (2) 前掲「詩集『珊瑚の鞭』論」において、唐川富夫は「村野の詩における魅力は、たしかに昭和二十年の敗戦を経たそれ以後にある。しかし、彼の詩が『体操詩集』以後、『抒情飛行』『珊瑚の鞭』をとわずに、戦後の詩へつながることはできないのである。」(一二四頁)と述べ、「戦後の詩にみられる存在への傾斜」(一二四頁)を解き明かす一つの手立てとして、『珊瑚の鞭』の「抒情性の混沌」(一二四頁)をあげている。
- (3) 岩本晃代「モダニズム精神の軌跡——リルケの事物詩受容を中心」(『日本近代文学』第七六集、平成一九年五月、一一七頁)。

- (4) 新藤浩伸「近代日本における音楽演奏会場の位置づけに関する考察——日比谷公会堂を中心に——」(『東京音楽大学研究紀要』三四、平成二二年一二月) 参照。
- (5) 和田博文「新即物主義」(『コレクション・都市モダンリズム詩誌』第6巻「新即物主義」ゆまに書房、平成二二年三月、一〇五七頁〜一〇五八頁)。
- (6) 「新即物主義」(村野四郎・菅原克己編『現代詩用語辞典』飯塚書店、昭和三二年八月、一一頁〜一一四頁)。
- (7) 岩本晃代「昭和詩の抒情——丸山薫・(四季派)を中心に」(双文社出版、平成一五年一〇月、七二頁〜七九頁) 参照。
- (8) 「最近読んだこの国の詩作品のなかで最も打たれた」(神保光太郎「詩・時評」『鷗』第一輯、昭和九年四月、九一頁)、「近頃の詩といつてよい見事な作品」(保田與重郎「詩壇時評」『日本浪曼派』第一巻第四号、昭和一〇年六月、五四頁)等がある。「水の精神」の引用は『新編 丸山薫全集』(角川学芸出版、平成二二年八月、九頁〜一〇〇頁)に拠る。
- (9) 前掲書『昭和詩の抒情——丸山薫・(四季派)を中心に』において「詩人は、あたかも音楽を奏でるかのように四部分を構成する。その過程で対象を「見る」という行為に始まり、可視・不可視の〈もどかし〉さに懊悩しながら、主体は客体との距離を縮め、時には一体化し、時には分離しながら、存在ということへの深い懷疑へと誘い込まれている。(私の姿は私自身にすら見えない) (『鷗の歌』) という〈鷗〉の歌は、この詩では〈水〉という〈物象〉によって〈精神〉の歌として歌い上げられているのだ。北原白秋から萩原朔太郎へと受け継がれていった音韻的効果を主眼にした〈リズム〉による音楽ではなく、意識と構造による新しい音楽の方法が鮮やかに展開されている。」(七五頁〜七六頁)と述べた。また、鮎川

信夫も「抒情詩の鑑賞」(『抒情詩のためのノート』ひまわり社、昭和三二年一月)で、同様に「水の精神」を四部分に分け、「ちょうど漢詩の法則である起承転結を思わせるような整った格調を感じさせるものですが、一面、序曲から終曲にいたる音楽にも似た、見事な感情の流れを描いています。」(七九頁)と、その音楽性について述べている。

- (10) 高昌範「現代日本文学におけるドイツ新即物主義の受容」(『比較文学研究』第五六号、平成元年一二月)、西村将洋「雑誌『コギト』とドイツ文学研究——新即物主義を起点として」(『社会科学』第七〇号、平成一五年一月) 参照。

- (11) 笹澤美明「リルケに就いて——堀辰雄氏に宛てて——」(『行動』第一巻第三号、昭和八年一二月、六二頁)。

- (12) 村野四郎「私におけるリルケ」(『詩人の鶏』酒井書店、昭和三二年一月、一五三頁)。

詩「ピアノ三重奏」の引用は『珊瑚の鞭』(湯川弘文社、昭和一九年二月、一一三頁〜一一六頁)に拠った。他の引用文等については、原則として旧字体は新字体に改め、仮名遣いは原文どおりとした。