

村野四郎の詩法

——「鹿」をめぐる——

横 山 昭 正

人にとって「認識の唯一の方法」であるというハイデッガーの存在論によって裏づけられていた。それは決して意匠ではないはずであった。

このように村野は、彼の詩法が単なる「意匠」と受けとられることを危惧している。たとえば、詩集『亡羊記』の「序詩」(「詩人の彫像」)に続く最初の詩「扉のむこう」の終節は、この点でしばしば論議の対象とされる。

はじめに

村野四郎は、鮎川信夫の次の評に代表されるように、技巧派とみなされがちである。

地球はそこから

深く虧けているのだ

村野の詩的出発は俳句にはじまっているといわれているが、技巧に対する意識は、たしかに歌俳の詩人に近く、いちじるしくクラフティである。「…」それぞれの時代の環境に応じて知的にはかなり違った思想的内容をもつ時期を経験しているが、技巧の意識を大切にしてきたという点では、はじめから一貫したものを持っている。

村野自身、このことを一応みとめて次のように述べている。

彼は一般には、テクニシアン(技巧家)あるいはクラフトマン(工匠)だとされたが、彼の言葉に対する信頼は、それが詩

村野は難解な語句や偏倚な用字に頼る詩人では決してないが、時に漢字や名詞(特に植物の名称)・修飾語(特に副詞)の選択に凝ることがある。「虧ける」や「鱗裂」(「秋の日」)など。「深あく」は日常語の域を出ないが、読者の意表をつく秀抜な工夫である。といつても、これは、他愛ない言葉の遊びと紙一重の実験ともいえる。それゆえこの副詞は、ここでは深刻というより一種のおかしみ——村野が好んだ言葉を用いれば諧謔味——をかもしだすかのようだ。この詩句への評価は二つに分かれようが、いずれにしろ、村野はこうした言葉の実験あるいは表現の冒険を試みつづけた詩人である(すぐれた詩人はみな、一回一回の作詩の場でこの種の試みに挑戦するはずである)。

問題は、それが単に技術上の思いつきに終わっているか、それともその効果が作品の主題あるいは作者の思想を十全に表現するのに役立つているかどうかである。安西均は、

日本の伝統詩（とくに俳句）についても深い透視力を持っている。詩的テクニクにおいてなら、芭蕉の弟子で芭蕉以上といわれた野沢凡兆を想起する。しかも中心主題は常に現代の不安な生だ。^(四)

と、村野を評している。事実、彼の場合、技巧に引きずられていてと思われる作品も時があるが、その殆どが平易な日常語を用いてのものである。使い古された言葉、一見単純な語法によって最大の効果を引き出すこと、これが彼の自らに課した詩法の基底をなす決意である。すぐれた詩人に求められる真の技巧の力は、この苦闘のなかで養われ、鍛えられるのである。

一

村野四郎の詩業の頂点をなす第九詩集『亡羊記』（昭和三四年刊。三五年、第十一回「読売文学賞」受賞）は、「序詩」と四一篇の作品を収める。室生犀星によれば、『亡羊記』は現代の詩の一つの尖塔^(五)である。本編の六番目に位置する「鹿」は、『亡羊記』のなかでも短い、たった十一行の小品ながら、ひたすら簡潔・平易を目指し、

しかも鮮烈なイメージの造型のうちに高度の思惟と深い情念のこめられた白眉の作である。

この詩について、伊藤信吉は次のように述べている。少し長くなるが、

「……」この作品には、村野四郎氏の詩的思考や表現の特色がはっきりとあらわれている。いま生と死とが入れかわろうとする一瞬のあわいに、眼前の死の谷に射ちおとされようとする瞬間に、夕陽をうけてきらめくあざやかな時間！ なのための時間のきらめきなのか。空しさそのものの価値のようなものだ。この一篇は私どもの生にひそむ一回的な最終の歎息を、自分の呼吸で吸いあげるかのように組立てられている。

「……」へ鹿は、この詩人における生の意識と、その方法論的自覚とを集約的にしめした作品である。^(六)

村野自身、「この批評より深く、かつ精緻な説明は、とうてい不可能^(七)であろう」と絶賛しているが、私には少しく華麗にすぎ、これに比べると詩の方がむしろぶっきらぼうに感じられるほどである。とはいえこの批評は、対象の作品に己をすっかり同化させ、その一体化のなかから語っている点ですぐれている。

時間の空間化——作品を読みすすめる短い時間の流れのとある一瞬に、一つの生命（まず鹿、次に私たちひとり）が過^(八)ごしてきた時間、その生命の誕生前と死後の無限につづく時間が凝集し、

一枚の静謐さを湛えた絵画（クワロー）が私たちの脳髓のなかに出来あがる。

この作品をあらためて読みかえすとき、私たちの記憶に凝固した画面から生と死の時間が流れ出してくる。読み終ったとき、私たち（読者）の内部を流れた熱い濃密な時間が、静止した一枚のタブローに再び凝結するのである。永遠の一瞬、あるいは一瞬の永遠の形象化がここにはある。

村野は、「ある程度成功した実験として記念的な意味をもっていない」と自負する第二詩集『体操詩集』を出した昭和十四年頃彼が標榜していた新即物主義について、その典型的な現れをグロビュースのバウハウスやル・コルビュジエらの建築美学に認めて、次のようにいう。

建築と文学は、共通の命題と論理によつて互いに接触しつつ発展していったものですが、ギョントア・ミュラー（五）というのが、「今日ではすべて決定的なものは空間にみられる」というようなことを言いましたが、これは建築と文学の接近を肯定する言葉というより、文学の形態性という意味で、文学、ことに詩における時間性（音楽性）から空間性（心象性）への移行を暗示しているところに重要な歴史の意味があるようです。

これは講演記録であり、よい文章とはいえないが、「詩における時間性（音楽性）から空間性（心象性）への移行」という指摘は、村野の詩学の根底を示しており、重要である。

また彼は、エッセー「現代詩の構成」で同じ考えを述べている。

現代詩の詩的美は、もはや時間的なものでなく、空間的なものに求められる。

もし現代詩、或は今日以後の詩に何か律動的なものが求められるとしたら、それは音の上でなく形態の上であろう。詩の中を通過するイメエジの進行の過程の上に求められるかもしれない。

ここでの時間とは、短歌のような伝統的な定型詩が生み出す時間、言葉の音楽性に基づく時間のことであるが、彼の求める新しい詩の美が「空間的なもの」に依拠するという考えは、「鹿」はもとより集中の他の作品でも具体化されている。また、あり得べき現代詩の律動（音楽性）は、小野十三郎が「奴隸の韻律」と呼んで峻拒した従来の律動（五七五を中心とするもの）ではなく、「詩の中を通過するイメエジの進行の過程」から生まれるもの、言いかえるならイメエジの展開によつて形づくられる空間的なものであるとする考えは、村野と同時期に活躍した丸山董の次の言葉にも顕著である。

現代詩のレトリックは日本語の非音楽性の発見という特殊な基盤に立つて、その内容である造形性を韻律にまで高めるために極めて振幅の大きい刻みこみを行う。従つてその特徴とするところは前代の修辭法に比べて著しく知的であり、暗示的であ

り、連想的であり、視覚的であることである。^(F)

イメージと音楽性、「造形性」と「韻律」との関わりについては、更に詳細に考究されなければならないが、両者の主張は驚くほど似ている。

こうした詩法が「鹿」ではどのように働き、どのような効果をおげているか、細かく検討する。

二

鹿

鹿は 森のはずれの

夕日の中に じっと立っていた

彼は知っていた

小さい額が狙われているのを

けれども 彼に

どうすることが出来ただろう

彼は すんなり立って

村の方を見ていた

生きる時間が黄金のように光る

彼の棲家である

大きい森の夜を背景にして

まず、この作品中の用語の特質をみてみよう。一読して直ちに気づくのは、その平易さである。形容詞は二つだけで、しかも考えられる限り最も単純な一対、「小さい(額)」と「大きい(森)」である。副詞も「じっと(立っていた)」、「すんなり(立って)」の二つで、日常ありふれているが、この「すんなり」が、作品全体をあらゆるく、だがしなやかに、優雅に、しかも強靱に支えている。何気ないようであるが、他の何人も思いつかないような見事な用法であり、村野の技巧が、というより彼の鋭い言語感覚が最もよく発揮された例の一つである(これについては後で更に詳しくふれる)。

動詞はどうか。三度くり返される「(ー)していた」(詳しくは、助詞「て」+動詞「い」+助動詞「た」)は、英語でいえば過去進行形にあたる(「知っていた」はむしろ過去完了ととるべきであろう)。このくり返しが一つのリズムを、しかも切迫した時間の、後もどりできない進行——というより持続のリズムを刻んでいる。「立つ」、「知る」、「見る」という、これまた最もありふれた動詞が、「(ー)していた」という断定により様々な情緒を切り捨てることで、作品に簡潔で荒けずりな骨格を与えている。それはまたある種の諦念(とにより断念)をほのめかすが、同時に乾いた悲劇的な抒情すらたよわせる。さらにつけ加えれば、「立つ」という極めて卑近な動詞は、二度くり返されることで(次の瞬間「倒れる」ことを暗示しな

がら)ほとんど「生きる」に等しい重みを付与されるように思われる。

逆に、次のように考えることもできよう。この息づまるような、緊迫した情況に、手垢に塗れた、しかし骨太い日常語をそのままぶつける。するとその言葉は雑駁な通俗性を拭い落され、いわば生まれた頃の裸形で「立つ」ことになる。これは、村野の詩法を考えるとき極めて重要な側面であり、同じことが、後で分析する比喩にも認められる。作詩のときつとめて平易な語を用いようとする態度は、村野自身の強い決意から来ている。『亡羊記』の二年前(一九五七年)に刊行された「一詩人のモノローグ」によれば、

平易な言葉の使用によって、読者に一見それが詩という特殊な文学であるということを意識させないような、そんな普通の文章で詩を書きたいと思っています。^(十)

清岡卓行の評言は、この点について核心にふれている。

詩人の成熟というものが、言葉の量を豊富にすることにあるのではなく、むしろ言葉を変質させて行くこと、余剰な言葉を捨てて行くことにあるという創作の秘密が、そこで見事に示されている。^(十一)

もとに戻ろう。「狙われている」という現在形は、欧文脈における

時の一致がないだけで、過去における現在である。またこれを含む目的格の名詞節(「知っていた」の連用修飾部)は、後置によって強調されている。しかしこの動詞(「狙われている」)も、主節の動詞(「知っていた」)の過去(完了)に吸収されることに変りはない。「どうすることが出来ただろう」は、過去への推測であり、反語的用法であるのは明らか。「彼の棲家である」の助動詞「である」(詳しくは、助動詞「で」+動詞「ある」)は、付帯状況を示す副詞節(前行の「生きる時間が黄金のように光る」を修飾する)を構成する形容詞節(連体修飾部)の現在。また「生きる」は、「時間」を修飾する動詞の現在で連体形。

つまり、作品の語りは過去(進行)形で進みながら、すべての動詞・助動詞の力線は九行目の動詞「光る」の現在に収斂される。作品が単なる過去の物語、過ぎた情景の回想に終らないように精緻に組み立てられているのである。読者の内部に、現在として、しかも死の寸前の燃焼としてこの一瞬の光景が刻印されること、そのとき同時に、読者に直後の未来(死の谷への転落)を想像させること、これが作者の狙いであった。ただし、最後の二行は作品の力を弱めていないかどうか、意見の分かれるところである。問題は二つあって、一つは、「森の夜」を布置することによって鹿の姿態(Ⅱ末期の生命)の輝きを増幅させようとする意図がかなりあからさまに見てとれる点、二つめは、この詩句が生硬な欧文直訳体で、説明的な点——これについては、後に詳しくふれる。

三

彼は すんなり立つて

村の方を見ていた

前述したように、「鹿」で私が最も驚嘆するのは「彼は すんなり立つて」の一行である。殊に副詞「すんなり」には作者の全情感がこめられ、この一語によって作品にあやうい均衡とみずみずしい生命感覚、更に微かなエロティシズムが吹きこまれたといえよう。因みにこの場にふさわしい他の修飾語としては、

ほっそり ひっそり

すつきり しなやかに

しずかに さわやかに

すつくと たおやかに

などが、思いつかれる。そして、鹿の描写としてはこれらの副詞の方が適切かもしれない。ここでの「すんなり」は実際、少し奇妙で、微かな意味上のズレ、というかネジレを含んだ語法である。すなわち、「すんなり」が「ほっそり」としてしなやかな」の意で名詞を形容するとき、「すんなり（と）した（手足）」の形で用いられる。ところがそのまま副詞として働くときは、物事が順調に運ぶこと、あ

るいは何らかの障害を巧みに、場合によっては（抜け目なく）狡猾にくぐり抜けることを意味する。従ってここでは、ただ単にうら若い（これについては後でふれる）鹿の、すらりとした、しなるような優美な立ち姿を示すに止まらない。生きる上での様々な苦悩、また命を狙われていて、逃れられないことを知っている者の絶望・煩悶から脱け出た放心の極、その内的浄化・昇華をも暗示するのである^{（十四）}。逆にいえば、この作品のこの場で、鹿の死の間際の姿を表わすために用いられることにより、「すんなり」に含まれる「巧妙さ」、「狡さ」といった負の影が払拭される。これは村野の技法上の挑戦であり、冒険である。

四

この作品の核をなす一行、

生きる時間が黄金のように光る

にも、同じような語法上の冒険が隠されている。大きく分けて、二つある。一つは「黄金のように（光る）」という直喩——これほどありきたりで陳腐な比喩もない。もちろん村野は、それを承知でこの比喩を選んだとみるべきである。「黄金」は直ちに「金貨」や「稔った稲穂」を連想させる。あるいは山上憶良の歌——「銀も 金も 玉も 何せむに^{（十五）}」が思い出される。若い鹿（「小さい額」）、「すんな

り立って」は、若い肢体を暗示しているよう（の艶やかな毛の色が、落日の光線を浴びて一層まぶしくきらめく様を描出するにしても、余りに常套的で通俗性に墮したこの比喩が、「生きる時間」という抽象度の高い、一つの思想を担った語句と結びつけられることによつて、その日常の手垢に汚れた属性が洗い落される、といえよう——その全て、ではないとしても。そこに実験への意欲が感じられるのである。また、動詞を「輝く」、「きらめく」、「燃えあがる」などとせず、単純に「光る」とした（この三音節の方が、引きしまつたりリズムを与えるからであろう）ところにも、鹿の最期をより骨太でプリミティブ（原初的）な、あえていえば神話的な次元に還そうとする作者の意図が読みとれる。

ところで、「黄金（のように）」の読み方であるが、「おうごん」と発音するとリズムが少し間のびする。しかし「こがね」に比べると、空間が大きく膨らむように感じられる。一方、「こがね」は、通俗性が勝るかもしれないが、リズムは引きしまり、「k」「g」の音が「生きる時間（じかん）が……光（ひか）る」と響き合い、毛並みのきらめきをより強く喚起するように思われる。私はこちらを探りたいが、「おうごん」の力強さ、スケールの大きさも捨てがたい気がする。

次に二つめの冒険は「生きる時間」という語句にある。一般的に言えば、「生きている（時間）」の方が意味上からも適切かもしれない。ただし、リズムが緩んでしまう。そして、より個別的になる——「生きている」は、「鹿」の現在に限定されるから。また「生き

ている」に比して、「生きる」にはより主体的・能動的な意志が読みとれる。事実この作品で、鹿は直後に殺されると知りつつその不可避の運命を受け入れ、残る数瞬を「立って」生き抜くと決意しているようにみえる。他方、私たち読者は「今生きている」と同時に「これからも生きてゆく」しかなく、私たちの「生きる」という営為は未来に互つて続くであろう。それ故「生きる時間」は「生きていく時間」より少し抽象度が高く、この「時間」は個別性から脱け出して普遍性を増し、人類全体の生にまで拡大されるように思われる。これを仮に「生の時間」とすると、一般性・抽象性が濃くなりすぎ、かつ「生きる」というダイナミックな時間の流れが静止してしまう。

前述したように、この語句と結びつけられることにより、「黄金のように」という具体的ではあつても月並みな直喩が一種の浄化作用をうけるが、同時に「生きる時間」という眼に見えない、抽象的な語句は具象化され、ある思想性を帯びたまぶしくきらめくイメージ（心像）として私たちの想像力のうちに立ちあらわれる、といえよう。

ここで、吉野弘のよく知られた作品「I was born」を読み直してみよう。話者である「僕」の「父」は、「生まれてから二、三日で死ぬ」かげろ 蜂蝨の雌を拡大鏡で見る。

説明によると 口は全く退化して食物を摂るに適しない。胃の腑を開いても 入っているのは空気がかり。見ると その通りなんだ。ところが 卵だけは腹の中にぎっしり充満して

ほっそりした胸の方にまで及んでいる。それはまるで 目まぐ
るしく繰り返される生き死にの悲しみが 咽喉もとまで こみ
あげているように見えるのだ。淋しい 光りの粒々だったね。^{十六}

〔後略〕

本題から少しそれが、「淋しい 光りの粒々」は、後に「つめた
い光りの粒々」に改められる。これは妥当な改作である。何故な
ら、この箇所では「悲しみ」、「淋しい」、そして引用のすぐ後で
「せつなげだね」と、主観的な感情の吐露が続くが、「淋しい」を
「つめたい」と、より客観的な感覚に基づく形容詞に変えることに
よって、作品の説得力が強まるからである。

ここで村野の表現と比較したいのは、「生き死にの悲しみが 咽喉
もとまで こみあげているよう」という比喩である。言うまでもな
くこれは「(蜚蜚の) 腹の中にぎっしり充満して いて ほっそりした
胸の方にまで及んでいる」「卵」の直喩表現である。具体物を抽象的
な語「悲しみ」によって比喩するのは、数少ない例の一つであり、
「鹿」における「抽象↓具象」の直喩とは方向が逆である。しかし、
その効果は後者の場合と変わらない。「生き死にの悲しみ」は陳腐な
抽象性の高い語句だが、「蜚蜚の卵」と結び付けられて眼にかぶ具
象性を獲得する。同時に小さな具体物にすぎない卵が、人間のみな
らず生物全体のもつ悲しみという、普遍的な拡がりとの内的深まりを
付与されるのである。

*

C・D・ルイスは、詩のはたらきの根幹を「言語の絶えまなき
再創造」^{ペリペタル・リクリエーション・オブ・ランゲージ} perpetual re-creation of language に置く。そしてそのやり
方としておよそ次の四つをあげている。

- (一) 新語の鑄造(ネオロジスム)。
- (二) 専門語の一般化。
- (三) 俗語の活用。
- (四) 日常語の再生。

このなかで彼が最も大切なものと考えているのは(四)である。

また、いっばんに通用していた単語を以前とはちがったあた
しい文脈のなかに取り入れて、その単語がかつて顔を合わせた
ことのないべつの平凡な単語たちに紹介することもできます。
それはちょうど親切な一家の主人がお客の席でたがいに見知ら
ぬお客さんをおたがいに紹介して、おたがいに仲よくさせるよ
うなものです。つまり詩はいろんな単語をあたらしく交際させ
ることによってそれらの単語の価値というものをゆたかにする
ことができます。^{十八}

私も、詩を作るとき一番心がけねばならないのは、ごくありふれ
た言葉同士を、思いがけない新しい組み合わせのなかで衝突させ
て、もう一度その言葉たちにもとの輝きを取り戻させることである

と思う。ルイスの言い方を借りると、「まるで奇蹟としか思われな
いような仕かたで、あじもそつけないものに見えた単語にピカピ
カ光るつやをあたえる」^(十九) In what seems almost a miraculous way,
it brightens up words that looked dull and ordinary.」ことである。
この考えは、村野の姿勢にもそのままあてはまるといえよう。

ボードレールもこのことに気づいていた詩人の一人である。

俗っぽい言い回し (les locutions vulgaires) のなかにある思想
の、とてつもない深さ——何世代もの蟻たちがうがった穴^(二十)。

詩人は通俗的な言葉、月並みな表現、常套句のなかにも、深い思
想、ながい時の作用の跡を見出す力がなければならない。そうでな
ければ詩人は、こうした言葉の圧制に屈してしまふ。月並みとい
う、底なしの「穴」に呑みこまれてしまふ。だからこそ却つて、常
套句を使いこなすためには、並みはずれた力倆が要るはずである。
次のボードレールの一節は、このことを逆説的に示している。

いつも詩人であれ、散文においてさえ。大げさな文体 (常套句
(le lieu commun) ほど美しいものはない^(二十一))。

従つて、逆に、一人の詩人が、人口に膾炙され、何世代にもわ
たつて伝えられ、いつの間にか常套句になるほどの詩句を作りだす
には、天才的な技量を持たねばならない。

月並み (un poncif) を創造すること、それが天才だ。わたしは
月並みを創造せねばならぬ^(二十二)。

ある意味では既成の言語自体が、日常あたりまえに流通している
言葉のすべてが、すでに月並みであるといえるかもしれない。そう
した言葉を用いて、未知の、鮮烈な詩の世界を作りだす営為に伴う
危険となやましい喜びをよく知っていた村野は、詩を「楽しい拷問
の具^(二十三)」と呼び、「詩を書くことは一種の美しい病気です^(二十四)」と語る。

五

「鹿」に戻ろう。

この作品の世界が平面的な光景にとどまらず、重層的な深みを有
しているのは、展開されるドラマの真の主役ともいふべき存在が、
この画面のどこかに、あるいは外に隠されていて、しかも画面全体
を支配していることによる。巧妙な手法である。この存在ははつき
りとは名指されないが、作品の四行目「小さい額が狙われている
(のを)」に暗示されている獵師である。これは死 (の神)、あるいは
その使者の象徴であるといえよう。そして鹿は、生命あるすべての
存在の、否もつと照準を狭めて若い生、一言でいえば青春の象徴で
ある。この詩空間の上に張り出し、空間全体をつらぬき、その密
度をいわば帯電状態のように高めているのが、不可避の死を青春に
もたらす狙撃手の視線である。私たち (読者) はこのとき、「狙わ

れている「鹿」に視点を置くと同時に、「鹿」に銃口を向けている狙撃手の視点到私たちの視点を重ねる。更に「鹿」を見ている狙撃手を見ているのである。これが、作品の重層性を形づくっている構造である。

「鹿」のすぐ前に置かれた作品「青春の魚」の主題も、作者自身が「青春と魚を、死の観念によって結んだもの」と述べているように、「青春の死」であるといえよう。

青春の魚

鰓から血をながして
ひきあげられて来るまでは
あなたは魚ではなかった

もの言いたげな眼が
森や空をうつす　そして
小さな痙攣が
尾やひれを走りぬけると
はじめて死が　あなたを魚くさくした

永劫のあなたから
小さいこえで「魚よ」と呼ばれる
その偏平な形は

いったい何か

やがては木の葉のように
骨の両側にひらかれたが
そこには記憶も言葉もなくて
ごく少量の腐ったものが
花嫁の手を生ぐさくした

釣り上げられたのちに訪れる死によって初めて、その魚としての実在が逆照射され、それまでの生が明確化される（はじめて死があなたを魚くさくした）という村野の考えが、鮮明に形象化された作品である。彼は自註のなかで次のように述べている。

そのとおり、すべてのものに対して、死だけが確定的なものなのであって、生には実体がない。だが、死によってのみ生が確認されるとは、何という不倖なことであろうか。

この考えを彼は、様々な形でくり返し語っているが、次に引くのが一番明快な例である。

人間において、信じえられるものは唯一つしかないということ。望みえられる、しかも確かな一つの事実、それは「死」だけです。人間は日常、自分は死ぬものだ、ということをして、どう

してこうも忘れて了つていたのでしよう。

この人間に許された確定的で唯一つのものを感じ、そしてそれを知ることが、逆に「生」の形をしろとうとする唯一つの手懸り(二七)でしょう。

続けて、作品「秋の犬」(『實在の岸邊』所収)にふれ、ハイデッガーの実存主義に基づく存在論を思い出しながら、「私の詩には、このように Sein zu Ende (終末への存在) を基調とする考え方がながれて(二八)います」と述べる。

こうした考えは、「鹿」にもあてはまるが、「青春の魚」の構造も、「鹿」のそれに類似している。終行に初めて登場する「花嫁」が、「鹿」における獵師の役割りを果すと考えられる。この場合、俎板にのせられたとき、「魚」が既に死んでいるか、まだ生きているかは問題ではない。「魚」すなわち「花婿の」青春に確定的な死をもたらし、そのことで逆に、葬られたこれまでの生きてきた時間に形を与えるのが、庖丁をもつ「花嫁」(＝死刑執行人)の役割である。

「永劫のかなたから／小さいこゝで」「魚」よと呼びかけるのは、村野自身がいうように「造物主、あるいは神」(二九)であろうが、それはまた「魚」に死を宿命づけた超越的存在でもあろう。

この「花嫁」は、他の作品では厨房の主婦として現れる。それは「瘦せた息子に」「靈魂を食べて ふとるのよ」、「ベーコンを食べて ふとるのよ」という「母親」(『靈魂の朝』(三〇))であり、次の引用における「夫人」である。

鎮魂歌

夫人は まいにち

腸詰を切る

たくさんの子どものたちのために

腸のあたらしい断面

死とは

破綻でも終末でもない

ふとした生の

一つの切り口にすぎない

そして生とは また

死によってあらわにされた

血の記憶

おぼろげな肉の模様だろう

よるべないたましいよ

冥府などはない

すべては厨房内の出来事である(三一)

村野にとっての神については、別の機会に詳しく論じなければな

らないが、ここでの「厨房」とは、「現世」・「この世」のことである。「神」や「永遠の生」を信じない村野にとつて、「来世」・「あの世」も、「天国」も、従つて「地獄」・「冥府」も存在しない。彼が唯一信じられる存在は、地上における実在、死によつてのみその生が確認される実在だけである。この作品における「腸詰」は、人間の生、あるいは生きとし生けるものすべての生の時間の暗喩である。その「腸詰」を「まいにち」「切る」——すなわちこれに死をもたらす「夫人」は、「鹿」の獵師や「青春の魚」の花嫁に似た存在であるといえよう。

「青春の魚」に戻つて考察を進めよう。「魚」を捌くとき、「花嫁」は傷つかない。「魚」は己の腐臭（「ごく少量の腐ったもの」）によつて、料理人の手を「とぎ」「生ぐさく」するだけの存在でしかない。その臭い（「小さな抵抗、あるいは生きて、実在していたことの証」）もやがては洗い落され、非情な料理人は新しい獲物を待つだけである。

死の神の象徴がやはり料理人として現れる作品に、「さんたんたる鮫鱈」（『抽象の城』）がある。

顎を むざんに引っかけられ

逆さに吊り上げられた

うすい膜の中の

くったりした死

これは いかなるものなのれの果だ

見なれない手が寄つてきて

切りさいなみ 削りとり

だんだん稀薄になつていく この実在

しまいには うすい膜も切りさられ

もう 鮫鱈はどこにも無い

惨劇は終つている

なんにも残らない廂から

まだ ぶら下つているのは

大きく曲つた鉄の鉤だけだ

この作品が「人間存在と鮫鱈との隠喩の関係において成りたつている」（村野）ことは、いうまでもない。この「見なれない手」は、鮫鱈を売る魚屋か料理人、あるいはこれを深海から引きあげた漁師を暗示している。このような「手」に、鹿も魚も、私たち人間もからめとられ、逃れようもなく支配されている——これは村野の主要なテーマの一つである。

六

最終行に、「小さい額」と対応して現れる「大きい森の夜」とは何だろう。この夜を迎えた森には、彼の恋人、もしくは若妻や家族を

交えた一族の晦がある。「夜」は、冷たく暗い死と同時に、彼や両親の愛の営みを包んでいた闇、さらには子宮の闇を想起させる。つまり「森の夜」は、若い鹿がかつて生命をうけ、いま死にゆく闇の空間なのだ。

八行目の、彼が見ている「村」は、古い昔から続く生の流れを暗示してしよう。一日の終り、村人が団欒を迎える時、現代では殆ど見かけない、夕煙の立ちのぼるおだやかな田園風景が想像される。それは、鹿の死後もくり返されるであろう生の営みを象徴している。

最終の二行――

彼の棲家である

大きい森の夜を背景にして

にも、村野の実験意識がみられる。すでに二度の「彼は」と「彼に」、「彼の」のくり返しが、伝統的な和文にはない、欧文調の生硬さを詩全体に与えていたのであるが、この二行の、欧文の関係詞節を後から直訳したような語調は、ある種の不器用さ、ぎこちなさと同時に、作者のつき放したような冷めた視線を感じさせる。これも意図されたものに違いない。「生きる時間が黄金のように光る」で最高潮に達した場景が、急速に額縁で囲まれるように感じられる。「背景にして」という語句にはことさら、この鹿の射殺直前の緊迫した光景を、舞台の一場面、もしくは一枚の絵画として凍結させようと

する作者の意図が読みとれる。この作品は、もしかして一枚の絵か写真を見て作られたのではないか、と思わせるゆえんである。また、この詩行の生硬な、少々わざとらしい語調は、鹿の若さ、無骨な未熟さに呼応する――あるいはむしろ、それを強調するかのようだ。このことが、この詩世界の美を完成させるのに役立つているかどうかは、別問題である。私には、この表現によって、余りに静止した、古典的すぎる絵画が出来あがり、ここまでの躍動的な描写の流れがさえぎられたように思われる――つまりきつちりとまとめてきているように思われるのだが、どうであろうか。

おわりに

これまで村野の詩的冒険、あるいは実験について語ってきたが、彼自身つよくそれを意識していたのは確かである。その意識が、彼の技法上の工夫、技巧の錬磨と密に結びついていたことはいままでもない。

このようにして、私の理念は私の詩の探求といっしょに、どこまでもつづいていくでしょう。初めて詩にとられた少年期から、いま鬢に白銀の光をおく今日までの永い詩人としての生涯の間、私の理念には多くの變轉と曲折はありましたが、結局私は、詩をもつて「藝」の術として考える、その考え方においては終始變ることがありませんでした。

〔……〕

私はあくまでも、前人未踏の詩的美の世界を求めて、これからも永く彷徨をつづけることでしょう。しかし前にもいったように、おそらくこれでよいと思う詩は永久に私には訪れないでしょう。

こうして私のもつ、小さい一つの脳髓の中で、実験から実験へと燃えつづける詩の火は、やがて武蔵野に眠る私の父のように、その上に墓石を置かれるまで、おそらく消えさることはないでしょう。^(三五)

引用が長くなつたが、「詩をもつて」「藝」の術として考える」村野の根本的な考え方と、その技倆（術）を絶えず高めて、より完璧な「藝」の表現に到達するために彼が重ねる言葉の実験への執念（「実験から実験へとも燃えつづける詩の火」）は、結局のところ一つのもの、すなわち「前人未踏の詩的美の世界」への飽くことのない憧憬に収斂すると考えられる。

本稿を書くにあたり、『村野四郎全詩集』（筑摩書房、昭和四十三年十二月）を底本としたが、『亡羊記』は、「無限」編集部、昭和三十四年十一月発行の初版本、『蒼白な紀行』も、思潮社、昭和三十八年二月発行の初版本によつた。書名のない引用は、すべて底本による。

註

- (一) 『現代日本名詩集大成』9、創元社、昭和三十六年二月、二九三頁。
- (二) 村野四郎『鑑賞現代詩』3、「昭和」、筑摩書房、昭和三十九年五月(三版)、一三三五頁。
- (三) 十九頁。
- (四) 安西均『戦後の詩』、社会思想社、昭和三十七年十一月、三六六頁。
- (五) 室生犀星『現代詩の一頂点、讀売新聞、昭和三十五年一月二十五日。
- (六) 伊藤信吉『村野四郎詩集』、新潮社、一九六一、「解説」。
- (七) 村野、前掲書、二四六頁。
- (八) 日本現代詩人会『詩をどう書くか』、現代詩作詩講座I、社会思想社、昭和四十五年六月、一九〇頁。
- (九) 同書、一九二頁。
- (十) 『詩の技法』・現代詩講座2、創元社、昭和二十五年七月(再版)、十八頁。
- (十一) 同書、三五頁。
- (十二) 六一六頁。
- (十三) 村野、前掲書(註二)、一三三五頁。
- (十四) 村野自身この詩について、「虚脱的時間」、「戦慄的な恍惚状態」、「ぞういった生きるもののもつ恐怖とも憧れともつかない微かな心理」と述べた後、問題の二行にふれ、「この放心の状態も、「無」にはいるときの姿勢なのである」と自註を記している(同書、二四五頁)。
- (十五) 新潮日本古典集成『萬葉集 二』、「巻第五」八〇二・反歌、新潮社、昭和五十三年十一月、五一頁。
- (十六) 『吉野弘詩集』、青土社、一九八二年二月(再版)、六九頁。
- (十七) Cecil Day Lewis, *Poetry for You*, Basil Blackwell & Mott Ltd., London, 1944. 深瀬基寛訳『詩を読む若き人々のために』、筑摩書房、昭和三十一年四月(六版)、二二頁。
- (十八) 同訳書、二〇一―二二頁。
- (十九) 同訳書、二〇頁。
- (二十) プレイヤード叢書『ボードレール全集』I Baudelaire, *Oeuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 一九七五年十一月、六五〇頁。
- (二一) 同書、六七〇頁。
- (二二) 同書、六六二頁。
- (二三) 村野『現代詩讀本』、河出新書、昭和二十九年六月、一七六頁。
- (二四) 同右。
- (二五) 村野、前掲書(註二)、二四四頁。
- (二六) 同書、二四三頁。
- (二七) 村野、前掲書(註三)、二〇一―二〇二頁。
- (二八) 同書、二〇二―二〇三頁。
- (二九) 村野、前掲書(註二)、二四三頁。
- (三〇) 三九―四〇頁。
- (三一) 十二―十三頁。
- (三二) 一六七―一六八頁。
- (三三) 村野、前掲書(註二)、一三三八頁。
- (三四) 村野、前掲書(註二)、二〇五頁。
- (三五) 同書、二〇六頁。