

琉球大学学術リポジトリ

中原中也の音楽作法 — 「サーカス」の場合

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学法文学部国際言語文化学科欧米系 公開日: 2007-12-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西森, 和広 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/2697

中原中也の音楽作法—「サーカス」の場合

西森 和広

サーカス

幾時代かがありまして
茶色い戦争ありました

幾時代かがありまして
冬は疾風吹きました

幾時代かがありまして
今夜此處での一と殷盛り
今夜此處での一と殷盛り

サーカス小屋は高い梁
そこに一つのブランコだ
見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

観客様はみな鯛
咽喉が鳴ります牡蠣殻と
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

屋外は眞っ闇 闇の闇
夜は劫々と更けます
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

(「山羊の歌」より、原文は縦書き)

1. 「言葉をうたふに用いる」

中原中也は音楽にこだわった。実際の音楽にも、詩における「音楽」にも。19世紀末のフランス詩には「音楽」が花開いていた。ボードレー、ヴェルレーヌ、ランボー、マラルメ。さてかれらに学びつつも、どのようにして日本語でもって音楽を生み出すか。詩人の魂の難儀はそこにあった。「元来、言葉は説明するためのものなのを、それをそのままうたふに用ふるといふことは、非

常な困難」であり、「大抵の詩人は、物語にゆくか感覚に墮する」（「河上に呈する詩論」）。

感覚に墮することも、物語に留まることも耐え難い。強い感銘を受けた時、人は「ああ！」と叫ぶだろう。「然るに（人は）「ああ！」と表現するのほかに「ああ！」と呼ばしめた當の対象を記録しようとする（「生と歌」）。それは描写をすること、中也の言葉によれば「デスクリプション」を行うに過ぎない。そして大半の詩人はここに留まるのだ。一方、短歌の詩人たちは極度に感覚を研ぎ澄まし、その結果を極小の世界に反映させる。だが中也はそれも納得しない。「短歌が、ただ擦過するだけの謂はば哀感しか持たないのは、それを作す人にハーモニーがないからだ。」この短歌詩人（中也の名づけるところの「自然詩人」）から、その他「多くの詩人」たち、つまり専ら「デスクリプション」を為す詩人たちの各段階があり、その先に、短歌詩人の対極としての「人間詩人」の位階があると云う（「河上に呈する詩論」）。

しかし中也もまたこの「デスクリプション」という作業を経ることなくしては「うたふ」には行き着けないとも感じていたのであろう。短歌の伝統を脱する自由を獲得するためにも、まずは「多くの詩人」たちの列に加わり、フランス流の論理と描写という武器を身に着ける事から開始した。「描写」の力を全く認めていないのではない。「ドビュッシイが言ふように、ベートーベンはデスクリプションした。然るに彼の叫びの強烈さがデスクリプションを表現的にしたのだ」（「生と歌」）。出発はどこにもある。要は真の表現に到ること、「歌」が真実「歌」であること。「詩とは、何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」（「詩と其の傳統」）。音楽を求めて、中也は短歌を放棄する。描写をしながらも描写を超えるを目指す。人間を真に歌うため。

「音楽」。19世紀末、フランスの詩人たちはその追求に明け暮れていた。中也が「人間詩人」として名を挙げた、ヴェルレーヌの有名な一句を思い起こしてみよう、「何よりもまず音楽を」（「詩法」）。ボードレールの魅力的な一句も思い出される「音楽はしばしば私を捉える、海のように」（「音楽」）。詩人はつとに音楽家を羨むものだ。詩と音楽、そしてドラマの合一を夢見たヴァーグナ

ーの存在がこの世紀のヨーロッパを威圧していた。ランボーは宣言した、「私は驚異のオペラとなった、すべての存在が幸福たる宿命を背負っているのを見た」(『錯乱Ⅱ、言葉の錬金術』)。音楽に愚かれたかのような。詩の技法そのものはすでに洗練の極みにあった。詩学は修辞学と肩を並べるものであった。脚韻、半諧音(アソナンス)、疊韻法(アリテラシオン)などの音素間の関係性を追求する作法、あるいはソネットを筆頭に、数多く生み出されてきた様々なジャンル、そして詩句の音節数は12音節(アレクサンドランという呼称まで与えられていた)を重視しながらも、偶数音節は12以下の全ての可能性が試みられていたし、時に奇数節も一部の詩人(ヴェルレーヌ)から好まれた。それらは確かに言葉による「音楽」を創造する道具であった。そしてこれらの単なる技術の追求にとどまることなき詩人たちの野望は、「地上世界のオルフェウスの解明」(マラルメ)にまで膨らんでいた。言葉の限界を超えた何かへの到達。

一方、日本の伝統を見てみると、五七と七五という律の存在のみが強く目を引く。他に様々な技法があるとは云え、ハーモニーの創造ということを念頭に置く時、中也が短歌や俳句という形式だけでは満足しえなかったのも当然であったろう。様々な音響が、共鳴し、対立し、総体としての音楽を形成する(まさしくオペラ)という階梯の実現には、やはり幾ばくかの「量」というものが必要なのだ。そしてその量を支えるだけの論理性とが。

日本語自体の「音楽性」というものはあまり華々しいものではない。五つの母音と、ほとんど常にその母音に従われる子音という構図(小学校時代の「あいうえお図表」の記憶は消しがたい)。その恒久的な二組の構造の連鎖は、あたかも日本人好みの2拍のリズムに通じてでもいるかのようだ。あの手拍子の際の2拍のリズム、しかも実に間の空いた、手揉みのリズム。日本人が専ら五七、七五調の連鎖によるリズムにのみ満足し続けてきたこととも関係するのであろうか。結局14行のソネットですら長いと感じられるほどに、形式の短さの虜になり続けてきた我々の祖先、そして我々自信もまた。脚韻のように、ヨーロッパや中国の伝統詩形にお馴染みの技巧すら使用されなかったのは、短歌や俳句という極小形式においてはその必要を感じられなかったためとも云えるし、あるいは脚韻が発達することのなかったことが長詩の伝統というものを遂

に作りえなかったとも考えられる。

こういった状況の下、中原中もおのれの詩作にどのように「音楽」を響かせようと努力したのか。それを「サーカス」と題された有名な初期作品に見てゆこう。そこでかれは、日本語に特有の、しかしフランス語にはわずかしか見られない擬態語の効果を作品に持ち込んでいる。

2. ブランコのリズム

詩篇「サーカス」の「音楽」の中心にあるもの、それは空中ブランコの揺れから生まれた、弧の描く眠りのようなリズム、「ゆあーん ゆーん ゆやゆよん」。それはテントの全てを揺らす、見上げる客たちも揺れる。ブランコ乗りは頭を逆さに手も垂れ下げて、揺れている。しかしそれは生きていても見えない。顔もなく、声もなく、筋肉は弛緩したまま。そして何やらいつまでも終わることのないかのような揺らぎがこのテント小屋に漂っている。終わらない、という感覚の持続は、むしろこの乗り手の妙な躍動感の欠如にこそ由来する。決して演技をしないが故に、決して演技は終わらない。激しい緊張の一瞬が無い以上、大団円もおとずれない。それでもブランコだけは揺れるを止めない、それが誰かの意志でもあるのか、誰かの見知らぬ手が揺らす。この閉じられた空間に一つの天球を作るこのテントの内部に、ブランコはゆったりとした振り子の運動を続ける。フーコーの振り子のようにそれはおよそ無愛想で、この世界の条理というものを示唆し続けるかのよう。球形の空間に浮かぶ、「見えともないブランコ」は死人のような乗り手を吊るし、際限もない反復運動を繰り返す。躍動しない運動を。

麻醉に痺れ、催眠術に掛かり、観客は疲労と飢えにただ見上げるばかり、口を開いて待つばかり、鱈のように口を開き、でも何が落ちてくると言うのか。「咽喉（のんど）が鳴ります牡蠣殻と」。この一句は読み手を戸惑わせるかもしれない。ダダの作風の残る初期作品にありがちな言葉遊びか（「トタンがせんべいを食べて...」）。それでもひとつの感覚は残る、つまり飢えの感覚だけ。じわっと滲み出てくるように。食欲に満ちる喉は、牡蠣の殻。もはや中身のない空。あの牡蠣の柔らかかなとろけるミルクのごとき食感のなつかしさ。「はいっ

ばいにほうばりたい。でもここには空っぽになった殻のごつごとした断崖のごとき空しい威容のみ残されて、切ない、ごつごつとした痛みの切なさ。そしてそれもすべて「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」のリズム、「たわみ」と「ゆるみ」の響きに取り込まれてゆく。垂れ下がるこの弛緩の響きに、[yuaan yuoon yuyayuyon]。半分母音でありながら半分子音でもある[y]。そして間延びする二つの開いた母音[a]と[o]。そしてここでは七五のリズムそのものも解体の危機にある。この作品の全体は七五調を基盤としている。しかしこの擬態語が転調を促すかのように登場する。前半の部分の内部は明確に真二つに区切られ、この部分がひとまとまりであるという感覚は薄い。長音も一音節とすると、ここは七音ではなく八音ということになる。だが、これは単純な字余りというのを超えるものである。むしろこの一句は四四五の3拍を構成しているのを見るのが妥当であろう、書記の上でもはっきりと三分されているのだから。この特異な、だるいテンポへの変化は印象深い。

3. 言葉の焼き付け 古びた戦争の写真

作品のほぼ中央部で変拍子の効果を発生させ、作品の流れにアクセントを付けるためには、もちろん正調のテンポ設定というものが成されていなければ意味がない。主調あってこそ、転調であり、「正しい」リズム設定あればこそその効果なのだ。中也はブランコをこの作品の最初から登場させなかったことを考えてみよう。最初の3連を見ると、そこには一切、サーカスもブランコもない。そこにあるのは過ぎ去った「幾時代か」のみだ。「茶色い戦争」や疾風の吹いた「冬」は今宵の「一と殷盛(さか)り」へと時間的に、過去から現在という時間軸によってのみ、繋がる。この「一と殷盛り」が「サーカス小屋」へと連鎖してゆくのだが、戦争とサーカスを繋ぐ糸はすぐには見つからず、それは作品の最後の部分を持たねばならない。最初の3連と後続部分との間には、はっきりとした断絶が認められることになる。この論理上の断絶に、音楽の進行上の転換が重ねられてくる。

この3連でのリズムは明確で各行はすべて七五調で統一されており、意味上も、各句の切れ目は明確で、句を跨ぐようなことはない。上述の擬音表現のよ

うな「破格」はない。確かに、字余りの箇所はあるが（「茶色い戦争」、意味の上からもひとまとまりであって、テンポに変化をきたす程とは感じられない。この3連は箇切れよいリズムで肅々と進行して行く。それはあたかも中也が好んだ「一音は一音を生みつつ進む」バッハのフーガのようでもある（「音楽と世態」）。それは各連冒頭で畳み掛けるように繰り返される「幾時代かがありまして」の一句がもたらす連続のリズムに由来する感覚とも通ずる。この最初の3連はバロックの明快なテンポに終始し、そしてそれは「今夜此處での一と殷盛り」が最後に繰り返されることによって小休止となる。それは短歌の下の2句が七七となることによって得られる終わりの感覚がある意味で模したものとも考えられるし、印刷上も2行目、3行目の順に桁を落とし、停止を促すかのようにも見えよう。バロックの「古びた」調子で、茶色になった写真の中の記憶の如き戦争や冬が歌われてゆく。明快ではっきりした、ある種形骸化したとも言えそうなバロック音楽の様態は、この過去の追想にふさわしいのかもしれない。それらは焼き付けられ、定着し、すでに酸化し始めた、過去のものだ。「一音は一音を生みつつ進む」バッハを、假設的対象敷衍の巧奢者ラベル輩よりもアマいなどといふのが音楽界の常識となり得たる」時代の風潮を見つめる中也の皮肉な意図さえ見え隠れする。そしてこの後に、上述のサーカスとブランコの第2部が展開する。それは云はば、序奏の後に主題部が登場するかのときである。

この二つの部分の対比は、意味の上から見れば、「過去」と「現在」の対比であり、そうであれば、「今夜此處での一と殷盛り」の句は後続部への序章、先触れの役を担っていたのだということも後になれば理解されてくる。また二つの3行連によって開始される第2部は、第1部最後の連の続きと見えながらも、決して繰り返し句を用いないこと、印刷上も、3行目の桁を落とさないという工夫とによって相違を示し、異なった展開に入ったことを告げる。さらに加えて、「サーカス」「ブランコ」「リボン」などの「モダンな」カタカナ語の侵入の効果、開かれた世界の予感の導入もある。第4連に始まる第2部は第7連まで続く。すでに述べたように、ここではブランコのたるんだ、非人格的なリズムによってテンポに、調子に変化が起きる。ここでのサーカスに関する描

写はある程度具体的であり、しかしながら一向に現実感のないまま推移することも述べた。それはダダイスムの名残のような表現にもよる。リボンが息を吐くなどという表現を、無意味と云えばそれまでだが、言葉の連鎖の渦の中では、決して無駄にはなっていない。息を吐くりボンにしろ、観客の喉と牡蠣殻との連関にしろ、言葉の組合せそのものが発する響きとイメージのユニークさは心に刻まれうるものだ。そもそもこのサーカス小屋自体が、現実のものとは思えないのであり、「見えるともないブランコ」の揺らぎの生み出す麻醉効果による、夢見の状態とも云える。他愛ない無意味な言葉が、あるいは意味ありげにも聞こえるし、意味があるのだと信じ込むもよし。

ただ唯一現実の感覚を留める可能性を示唆するのは、このブランコの乗り手の亡霊の如き在り様そのものなのだが、それとても後続の最後の連において初めて、現実性を掠める詩人の意図にやっと気付くを許されるのだ。第二部の終わりを告げるのは二度目の「ゆあーん...」である。この度はブランコの揺れを示すのみではない。続く最後の連、これまで2行ないし3行による詩連のみであったのに、この最後に到って、4行連が登場する、そしてすぐさま詩は終わるのだ。

4 序・破・急

二度目の擬音はブランコによるものを表すのみではない。詩人の視線はサーカス小屋を出て、夜の空へと向かう、そこに落下傘の影。こうして冒頭の「茶色い戦争」は、「見えるともないブランコ」の眩暈を経て、「落下傘奴のノスタルジア」と結ばれ、遂に一つのヴィジョンとなる。輪廻と呼ぶは大げさならば、円を描いて帰結するといった所。テント小屋の天球、ブランコの描く弧、そして落下傘。この球形の宇宙に、最後にもう一度「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」の駄目押し。こうして一つの論理は完成した、描写は、できあがったのだ。この変形された三段論法は、いわゆる弁証法のものとは云い難い。テーゼ、アンチテーゼ、ジンテーゼの論理展開の形を、詩の構成に最も端的に取り込んだのがソネット（特にロンサール以後のフランス流ソネット）であり、音楽の世界で言うならばソナタ形式ということになろうが、ここではこの形式は採用

されていない。ソネット形式による「朝の歌」によってほぼ方針が立った（「我が詩観」）という自信を得た中也の、これはそれ以前の模索の姿だろうか（「サーカス」）がいつ書かれたのかははっきりしていない。弁証法的な均等性というものに欠けているからといえ、この詩が不完全ということではなかろう。詩人はこの最後の連のみを敢えて4行にまとめ、全行すべて揃えて、他の箇所との落差が一目瞭然となるほどの行始めの桁落としを行っている（全集版で見て5字分以上）。この極端と感じられるほどの最終連での破格の措置は、むしろ終わりの印象を強めるものであろう。その印象は、特に、七五調が、あの擬音によるわずかの破格を除けば、比較的堅実に維持されてきた七五のリズムが、はっきりと崩されることでも強調される。最後から一つ前の句、「落下傘奴（らくかがさめ）のノスタルジアと」。この句は完全に七七になっており、字余り程度ではすまなくなっている。これは結論を急ぐ余りの結果とさえ見え、その変拍子のリズムはどうしようもない破綻、つまりは大団円を印象着けるかのようだ。序破急という言葉が思い起こされる。これまで見てきたように、第1部はバロックの端正美による序奏であり、第2部は擬音とカタカナ語の導入の効果による転回部、そしてこのたった1連による終結である。『平凡社音楽大事典』（1982）「序破急」の項に次のように記されている、「本各から破格へ、静から動へ、単純から複雑へ、緩から急へ、[...] その変化は急激なものでなく、それぞれの間段階に橋渡しのものがはさまれる」（吉川英史・平野健次執筆）。中原中也は破綻とも見えるほど性急な終わり方によって、古典舞楽の形式を借りた「音楽」を作り上げたのだ。さて、どうだろうか？

（『中原中也全集』全5巻及び別巻 大岡昇平・中村稔・吉田熙生（編）
角川書店 1967-68 より引用）