

### 宮澤賢治の主体認識と同時代との連関：言葉による〈世界〉の再構築

村山, 龍

---

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要

(巻 / Volume)

99

(開始ページ / Start Page)

19

(終了ページ / End Page)

38

(発行年 / Year)

2019-03-24

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00024791>

〈論文〉

## 宮澤賢治の主体認識と同時代との連関

——言葉による〈世界〉の再構築——

村山 龍

はじめに

宮澤賢治がめざした「第四次元の芸術」とはなんであったのか。文学のみならず、音楽や演劇など、多岐に亘る芸術分野に関心を示した賢治は、『春と修羅』（東京関根書店、一九二四）のなかで、自らの文学テクストを「心象スケッチ」と呼んでいた。彼にとつての文学的営為は、従来の文芸形式としての詩ではなく、あらたな芸術様式としてはじめられたのである。本稿では、このような賢治の芸術観と同時代のモダニズム詩が企図していた「詩学」との連関を検討することを主眼とする。第一次世界大戦・関東大震災後に既存の価値観が大きく揺らぐなかで、宮澤賢治のテクストとモダニズム詩のそれぞれが試みていたものを並置することで一九三〇年前後の文学状況に新たな考察を加えていきたい。

一、〈世界〉を組み替えるために

一九二〇から三〇年代の思想的特徴には、通信網や輸送技術の発達に由来する世界同時性にもとづく、〈世界〉を再編していくこうとする志向があった。〈世界〉を如何に考えるかは、二〇世紀の課題として、社会・政治・言語といったさまざまな分野で論じられていたが、それは同時代の文学的トビックスでもあった。その文学的トビックスに対して、宮澤賢治もまた無関心ではなかった。まずはその問題意識を明らかにしていくところからはじめたい。

わたくしといふ現象は

仮定された有機交流電燈の

ひとつの青い照明です

(あらゆる透明な幽霊の複合体)

風景やみんなといっしょに

せはしくせはしく明滅しながら

いかにもたしかにともりつづける

因果交流電燈の

ひとつの青い照明です

(ひかりはたもち、その電燈は失はれ)

これらは二十二箇月の

過去とかんずる方角から

紙と鈹質インクをつらね

(すべてわたくしと明滅し)

みんなが同時に感ずるもの)

ここまでたもちつづけられた

かげとひかりのひとくさりづつ

そのとほりの心象スケッチです

(略)

けだしわれわれがわれわれの感官や

風景や人物をかんずるやうに

そしてたゞ共通に感ずるだけであるやうに

記録や歴史、あるひは地史といふものも

そのいろいろの論料データといっしょに

(因果の時空的制約のもとに)

われわれがかんじてゐるのに過ぎません

『春と修羅』の「序」に記された、この一節は我々の目の前に生起するさまざまな物ごとが、それがそうであるように「かんじてゐるのに過ぎ」ない不確かなものであると指摘している。つまり、「わたくし」という語り手にとって重要なものは、「論料」(データ)としてのさまざまな物ごとそれ自体よりも、それを「かんじてゐる」認識主体だと考えられる。いわば、近代科学に裏打ちされた唯物論的な世界認識を裏返した世界観だといえよう。それは主体と客体とに厳密に切り分けられ、両者が混じり合うことなく、整然と整理された合理的な(世界)とは大きく異なる。

ただし、だからといって、科学的な認識を捨て去ったわけではない。「序」における語りの主体は、「かんじてゐる」という主観的な認識主体に軸足を置いているが、忘れてはならないのは、主体が感じる対象を「論料」(データ)であるとしている点だ。「序」の語り手にとって(世界)とは唯心論的に制作可能なものとしてあり、その制作を執り行う際にデータは用いられることになる。つまり、ここで重要なものは、主観的に計測されたにせよ、データは存在するだけでは何の意味も持たないということだろう。誰かが、意志をもってそのデータを利用し、〈物語〉を紡がなければ、そのデータは無価値な記録として点在するだけになってしまう。すなわち、人間が〈世界〉に主体的に関わるときの方法として、客観かつ合理的な科学的思考によるデータの記録を作成する能力とそれを意味づけることのできる、いわば〈物語〉る主体の価値創造の能力とが両立することが目指されているのである。

このような賢治の詩的認識と世界制作の方法が同時代の詩人にも興味を引くものとして受容されていたことは、中原中也の賢治評から読むことができる。

彼は想起される印象を、刻々新しい概念に、翻訳しつつあったのです。彼にとつて印象といふものは、或ひは現識といふものは、勘考さるべきものでも翫味さるべきものでもない、そんなことをしてはみられない程、現識は現識のままで、惚れ惚れとさせるものであったのです。それで彼は、その現識を、出来るだけ直接に表白出来さへすればよかったのです。

ここで中也が用いている「現識」とは、今では聞き慣れない言葉だが「表象」のことだと考えられる。大岡昇平の論稿「神と表象としての世界」(『図書』一九八一・四)は中也の遺稿「芸術論覚え書」に現れた「現識」という言葉を、一九一〇年から一二年に書けて博文館から出版された、姉崎正治訳・シヨーペンハウエル「意志と現識としての世界」全三冊と関連させて論じ、「名辞以前」＝「認識」以前の無意識層が中也の詩法の根源に関わると指摘している。この大岡の指摘をふまえれば、シヨーペンハウエルの書物が示した、世界とは「私」の意志の結果であるとする唯心論的な認識と、賢治の唯心論的認識が重なり、しかもそれを同時代の中原中也が慧眼にも見いだしていたということになるのはきわめて興味深い事実として浮かびあがってくるだろう。

唯心論的ともいえる賢治の世界認識の根底には、シヨーペンハウエルのみならず、当時の現象学的な間主観の認識論もまた響きあうものであった。賢治が当時愛読していた総合雑誌の『改造』には一九二三年三月、一九二四年二月、同年四月と三回に亘ってフッサールの論文が掲載されていた。そのなかでフッサールは次のように述べ、複数的な存在としての「社会」を導き出している。

社会は所謂多頭的であるが、併し結合された一個の人格的主体である。その個々人は人と人とを精神的に結び付ける多形的の「社会的動作」(自他関係の動作、即ち命令、合意、愛情的動作等)によりて、機能的に相互に織り成されたその「肢体」である。

社会と個人が相互に呼びとめあつて成立している、それゆえに個人が「倫理的生活」を送ることによって社会全体が革新されるはずだ、というフッサールの〈革新〉思想が、一九三〇年代の日本の思想界を牽引した西田幾多郎とその門弟たちの〈超国家的共同体〉の思想とよく似た構造を持っていることは、森村修によって指摘されている。西洋近代の没落を前にしたフッサールの危機意識と、その事態を目前にして異なる価値観として〈日本的なもの〉や〈東洋〉を召喚して乗り越えようとした西田や三木清、さらには京都学派と呼ばれた面々が大東亜共栄圏へと到るアジア主義の思想を提唱した意識とは「同工異曲」のものであった。彼らとともに第一次世界大戦によって危機的

状況に追い込まれた旧秩序を解体・再構築するべく、〈世界〉を刷新する〈革新〉的な認識を求めたのである。

こうしたフツサルや現象学の世界認識について賢治が直接的に言及している文章は残念ながら残されていない。ただし、『宮澤賢治イーハトーヴ学事典』（弘文堂、二〇一〇）には「現象学」の項目が立てられ、黒田昭信によってその内容的な連関が指摘されている。現象学は、〈世界〉をスタティックな客体として分析する近代科学的認識方法とは明らかに異なる手法をもつて、〈世界〉と向き合っていた。賢治アクトのなかには、同時代に提唱されたこの現象学の認識方法と共鳴する、新たな世界認識の方法が含まれていたと考えることができるのではないだろうか。事実、賢治自身が一九二六年二月二七日に岩手国民高等学校で「農民芸術」を講義した際、「欧州戦後——改造を叫ぶ様になった、／戦争前は個人的であったものが戦后社会意／識の発見之れ感んずる様になったのである」と述べていたことや、「農民芸術概論綱要」のあまりに有名な一節、「世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない／自我の意識は個人から集団社会宇宙と次第に進化する／この方向は古い聖者の踏みまた教へた道ではないか／新たな時代は世界が一の意識になり生物となる方向にある／正しく強く生きるとは銀河系を自らの中に意識してこれに応じて行くことである／われらは世界のまことの幸福を索ねよう 求道すすでに道である」とあわせて考えれば、賢治の認識が〈世界〉の「改造」に意識的であったことがわかる。つまり、『春と修羅』における主体生成に関する認識のなかには、一九二〇〜三〇年代の日本

の〈革新〉と共振する要素が含まれていたといえるのである。すると、こうした世界認識の方法が、さまざまに変奏されながら賢治の認識の基盤をなすものとして提示されているのが見えてくる。たとえば、『春と修羅』に収録された次のような詩を取り上げてみよう。

あいつはこんなさびしい停車場を

たつたひとり通つていつたらうか

どこへ行くともわからないその方向を

どの種類の世界へはひるともれないそのみちを

たつたひとりでさびしくあるいて行つたらうか

(略)

かんがへださなければならぬことは

どうしてもかんがへださなければならぬ

とし子はみんなが死ぬとなづける

そのやりかたを通つて行き

それからさきどこへ行つたかわからない

それはおれたちの空間の方向ではかられない

感ぜられない方向を感じやうとするときは

たれだつてみんなぐるぐるする

(略)

あのきれいな眼が

なにかを索めるやうに空しくうごいてゐた

それはもうわたくしたちの空間を二度と見なかつた

それからあとであいつはなにを感じたらう

それはまだおれたちの世界の幻視をみ  
おれたちのせかいの幻聴をきいたらう

「青森挽歌」

なにもかもみんなたよりなく  
なにもかもみんなあてにならない

これらげんしやうのせかいのなかで

そのたよらない性質が

こんなきれいな露になつたり

いぢけたちひさなまゆみの木を

紅からやさしい月光いろまで

豪華な織物に染めたりする

「過去情炎」

すべてこんなに錯綜した雲やそらの景観が

すきとほつて巨大な過去になる

五日の月はさらに小さく副生し

意識のやうに移つて行くちぎれた蛋白彩の雲

月の尖端をかすめて過ぎれば

そのまん中の厚いところは黒いのです

(風と嘆息との中にあらゆる世界の因子がある)

「風の偏奇」

これらの詩句に示される漢字の「世界」または平仮名の「せ  
かい」として示される(「世界」には「種類」があると考えられ

る。さらに、「おれたちの」という限定からは逆算的に「おれ

たち」以外のものを見いだせるし、それらは「あらゆる」と形

容されることから、可算の複数的なものとして意識されている

こともわかるだろう。しかも、その「世界」は「幻視」され「幻

聴」される「げんしやう」としての「世界」なのである。これ

らのテクストからは、自らの心中に明滅する瞬間ごとの「世界」

を、その「たよらない性質」ゆえのかすかな手触りをただひと

つの頼みとして、「論料」(データ)として記述し、同時にそれ

をひとつの主体を通して「どうしてもこんなことがあるやうで

しかたない」心象スケッチという(物語)へと再構成している

と考えられるのだ。

眼前にある世界を「紙と鉍質インク」によって、主体の感ず

るままに異なるものへと再構成していく手法が存分に表わされ

ている好例として「蠕虫舞手」(「春と修羅」)が挙げられ

る。

(え、水ゾルですよ)

おぼろな寒天の液ですよ)

日は黄金の薔薇

赤いちひさな蠕虫が

水とひかりをからだにまとひ

ひとりでをどりをやつてゐる

(え、8 y e 6 a

ことにもアラベスクの飾り文字)

羽むしの死骸

いちみのかれ葉

真珠の泡に

ちぎれたこけの花軸など

(ナチラナトラのひいさまは

いまみづ底のみかげのうへに

黄いろなかけとおふたりで

せつかくをどつてゐられます

いゝえ けれども すぐでせう

まもなく浮いておいででせう)

赤い蠕虫舞手は

とがつた二つの耳をもち

燐光珊瑚の環節に

正しく飾る真珠のぼたん

くるりくるりと廻つてゐます

(え、 8 γ e 6 a

ことにもアラベスクの飾り文字)

脊中きらきら燦いて

ちからいつばいまはりはするが

真珠もじつはまがひもの

ガラスどころか空気だま

(いゝえ、それでも  
エイト ガムマア イー スイツクス アルファ

ことにもアラベスクの飾り文字)

水晶体や鞏膜の

オペラグラスにのぞかれて

おどつてゐるといはれても

真珠の泡を苦にするのなら

おまへもさつぱりらくぢやない

それに日が雲に入つたし

私は石に座つてしびれが切れたし

水底の黒い木片は毛虫か海鼠のやうだしさ

それに第一おまへのかたちは見えないし

ほんとに溶けてしまつたのやら

それともみんなはじめから

おぼろに青い夢だやら

(いゝえ あすこにおいでです おいでです

ひいさま いらつしや(い)ます

8 γ e 6 a

ことにもアラベスクの飾り文字)

ふん、水はお「ぼ」ろで

ひかりは惑ひ

虫は エイト ガムマア イー スイツクス アルファ

ことにもアラベスクの飾り文字かい

ハツハツハ

(はい、ま(つ)たくそれにちがひません

エイト ガムマア イー スイツクス アルファ

ことにもアラベスクの飾り文字)

小さいイトミミズのような蠕虫が蠢く姿を「8 γ e 6

a」という文字へと置き換えることで「アラベスクの飾り文字」

の如き美を見いだすこの詩には、「水晶体や鞏膜のオペラグラス」、すなわち眼球で蠕虫たちの姿を見る主体が存在している。そして、その主体は「赤い蠕虫舞手」に飾られた「真珠のぼたん」が実は「ガラスどころか空気だま」であることを知りつつ、それを美しい「青い夢」として書きつけているのである。つまり、眼球を備えた観察主体がそれを科学的に（正しい）蠕虫として認識すると同時に、それとは異なる「青い夢」という文学的表象へと置き換えることで、「ま（つ）」たくそれにちがひません」として自らの〈物語〉を提示して見せているのである。

そして、そのような〈物語〉は絶えず更新され続けるものでもあった。周知のように、賢治自身は自らのテクストを定めたひとつの形にとどめおくことはしなかった。生前に刊行された『春と修羅』ですら、宮澤家所蔵本や菊池暁輝所蔵本、藤原嘉藤治旧蔵本のように刊行後に自ら書き入れをしたバリエーションが残されている。定稿をつくらずに、常にテクストを生成の運動のなかにおくことは、「げんしやう」としての「世界」を「論料」に用いる心象スケッチのあり方として、きわめて自然なことであろう。「永訣の朝」で死にゆくトシが望んだ「このふたわんのゆき」は、かつては「天上のアイスクリーム」として「幻視」されたが、その後「兜率の天の食」として再び「幻視」され、書き換えられた。その瞬間、『春と修羅』という心象スケッチによる〈世界〉さえもひとつではなくなり、複数の〈世界〉に分岐し、それぞれ独立した現象として生じるのである。

また、こうした〈世界〉の認識論的な転換は、童話テクストからも読み取ることができ、賢治にとって重要な認識の系を成

していたと考えられる。たとえば、『注文の多い料理店』（東京光原社、一九二四）の「序」には次のような文章がある。

これらのわたくしのおはなしは、みんな林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもらつてきたのです。

ほんたうに、かしはばやしの青い夕方を、ひとりですりかかつたり、十一月の山の風のなかに、ふるへながら立つたりしますと、もうどうしてもこんな気がしてしかたないのです。ほんたうにもう、どうしてもこんなことがあるやうでしかたないといふことを、わたくしはそのとほり書いたまです。

ここでは、「わたくし」という語り手が「こんな気がしてしかたない」「こんなことがあるやうでしかたない」という言葉とともに、自らの「おはなし」の来歴を語っている。それは自然や風景から受けるさまざま外部刺激を「論料」（データ）とし、語り手という主体を通じて〈物語〉への再構築が行われていることを明らかにしている。「春と修羅」に示される主体と同様に、童話テクストもまた主体の位置がきわめて重要になるのである。続けて、「銀河鉄道の夜」（初期形第三次稿）と「グスコープドリの伝記」を取り上げて、こうした認識のあり方を確認していく。

## 二、童話テクストにおける認識の複数性

みんながめいめいじぶんの神さまがほんたうの神さまだといふだらう、けれどもお互ほかの神さまを信ずる人たちのしたことでも涙がこぼれるだらう。それからぼくたちの心が、とかわるいとか議論するだらう。そして勝負がつかないだらう。けれどももしおまへがほんたうに勉強して

実験でちゃんとほんたうの考とうその考とを分けてしまへばその実験の方法さへきまればもう信仰も化学と同じやうになる。けれども、ね、ちよつとこの本をごらん、い、かい、これは地理と歴史の辞典だよ。この本のこの頁はね、紀元前二千二百年の地理と歴史が書いてある。よくごらん紀元前二千二百年のことでないよ。紀元前二千二百年のころにみんなが考へてゐた地理と歴史といふものが書いてある。だからこの頁一つが一冊の地歴の本にあたるんだ。い、かい、そしてこの中に書いてあることは紀元前二千二百年ころにはたいてい本統だ。さがすと証拠もぞくぞく出てゐるけれどもそれが少しどうかたと斯う考へだしてごらん、それからそれは次の頁だよ。紀元前一千年 だいぶ、地理も歴史も変つてゐるだらう。このときには斯うなのだ。変な顔をしてはいけない。ぼくたちはぼくたちのからだだつて考だつて天の川だつて汽車だつて歴史だつてたゞさう感じてゐるのなんだから、

「銀河鉄道の夜」（初期形第三次稿）に残されているこのブルカニロ博士の発言は、その時その瞬間によつて移ろいゆく《世界》の姿が提示されている。この箇所論理展開は非常に興味深い。まず「めいめいじぶんの神様」がいることを認める。これは、「ハルレヤ」がうたわれる天国とおほしきサウザンクロスに降る沈没船から乗っていた人びと、石炭袋で「おつかさん」のいる（おそらく）天上の風景をみているカムパネルラ、そしてひとりになつてブルカニロ博士と出会うジョバンニというように三者三様の「天上」が示されていることをふまえてのものだと考えられる。ブルカニロ博士はこれらの「天上」をそれぞれ認めつつ、「けれども」という逆接の接続詞をともなつて、「実験でちゃんとほんたうの考とうその考」を分けられるという風に、前言をひる返し、三種類のなかに「ほんたう」と「うそ」が区別出来ると示す。しかし、さらに「けれども」と続け、時間という概念を導入すれば、それらすべての「ほんたう」や「うそ」といった区別は無化され、「たゞさう感じてゐる」だけの《世界》の姿が浮かびあがつてくると述べる。この認識を確かめるように、ブルカニロの言葉に続けて次のような描写がなされる。

するといきなりジョバンニは自分といふものがじぶんの考といふものが、汽車やその学者や天の川やみんないっしょにほかと光つてしんとなくなつてほかつとと「も」つてまたなくなつてそしてその一つがほかつとともるとあらゆる広い世界ががらんとひらけあらゆる歴史がそなはり

すつと消えるともうがらんとしたたゞもうそれつきりに  
なつてしまふのを見ました。

明滅する「じぶんの考」と、それに付随する「あらゆる広い世界」と「あらゆる歴史」は、ある瞬間には機能しても次の瞬間には消えてしまうという繰り返しをジョバンニに実感させるのである。これを通して「世界」があくまで個人の認識によって成立するきわめて不安定なものだということが示されるのだ。そして「世界」が相対的な認識の揺らぎによって不安定な状態になるものだからこそ、ブルカニロ博士とジョバンニは「ほんたうの幸福」を求めてやまないのだと考えられる。

しかし、既にブルカニロ博士自身によって示されているとおり、その「ほんたうの幸福」についても、これこそが「ほんたうの幸福」だという具体的な確証を得ることはできない。常に求められるものではあるが、それは概念としてあるのみであり、決して万人に共通するたつたひとつの答えには結びつかないのである。「ハルレヤハルレヤ。」と合唱され「みんな」が降りていったサウザンクロスでもジョバンニとカムパネラは一緒に歩いて行くことができなかった。さらに、その直後にカムパネラとすらジョバンニは違う風景を見たことが示されて別れを迎える。「みんな」の「天上」とカムパネラの「ほんたうの天上」、ジョバンニが探すことになる「ほんたうの幸福」、それらはみな異なる姿をしているが、それぞれの人びとにとつて重要な道標であることに変わりはない。それゆえに、ブルカニロ博士がいうように「みんながカムパネラだ。おまへがあふど

んなひとでもみんな何べんもおまへといっしょに苹果をたべたり汽車に乗ったりしたのだ。だからやっぱりおまへはさつき考へたやうにあらゆるひとのいちばんの幸福をさがしみんなと一しょに早くそこに行くがい、そこでばかりおまへはほんたうにカムパネラといつまでもいっしょに行けるのだ。」といふことの重要性、つまり、「あらゆるひとのいちばんの幸福をさがす意志を持つこととそれを人びとと共有することの重要性が示されるのである。「銀河鉄道の夜」(初期形第三次稿)の認識において、「世界」は「私」という主体と距離を取った他者として存在しているのではなく、手に取って関わることでできる「私」とあなたの延長線上に位置しているのである。

また、「グスコープドリの伝記」とその先駆形「グスコンプドリの伝記」には「歴史の歴史」というメタ概念が登場する。

中にはさまざまの形をした学生がぎつしりです。向ふは大きな崖くらゐある黒い壁になってゐてそこにたくさんの白い線が引いてありさつきの高のせいの高い眼がねをかけた人が大きな声で講義をやつて居りました。

「すなはちこゝのところから昔の方を見ると昔といふものがいかにもかういふ風のものであると□見える。決してもうこの外でないに見える。ところがこゝのところから見れば昔といふものがかういふ風のものであると大ぶ変つて見える。そしてもうその外のものでないと見えるから、前のこの見方はうそだと云ふ。ところがもつとこの辺に来て見るとかういふ風に見えてくる。そしてどれがほんたうで

あると何人も云ふことができぬ。」

みんなはしきりに首をかたむけてどうもわからんといふ風にしてゐましたがブドリにはみんななるほどと思はれませんでした。

#### 「グスコンプドリの伝記」

中にはさまざまの服装をした学生がぎつしりです。向こふは大きな黒い壁になつてゐて、そこにたくさんの白い線が引いてあり、さつきのせいの高い目がねをかけた人が、大きな櫓の形の模型を、あちこち指しながら、さつきのまゝの高い声で、みんなに説明しておりました。

ブドリはそれを目見ると、あゝこれは先生の本に書いてあつた歴史の歴史といふことの模型だと思ひました。先生は笑ひながら、一つのとつてを回しました。模型はがちつと鳴つて奇体な船のやうな形になりました。またがちつととつてを回すと、模型はこんどは大きなむかでのやうな形になりました。

みんなはしきりに首をかたむけて、どうもわからんといふ風にしてゐましたが、ブドリにはたゞ面白かつたのです。

#### 「グスコンプドリの伝記」

両者をあわせると、「歴史の歴史」が「どれがほんたうであると何人も云ふことができぬ」よゝうな不確かさを持つてゐるということがわかる。そしてそれは、言い換えれば、どれも本当であつて、その優劣を決めることが出来ないということにもな

る。つまり、〈見る〉場所によつていかようにも「歴史」は変わるということになるのだ。そして、その「歴史」は違う時代から見れば「うそ」になるが、その時代には「ほんたう」になる。今現在ですら「うそ」であり、「ほんたう」である。すべての可能性が同時に成立するようなこの認識世界は、まさに〈世界〉の〈物語〉化によつて成し遂げられたものだといえよう。

両博士の発言を用いて、賢治が自らのテクストのなかに、このような現象学的（または量子力学的）ともいえる世界観を提示していることは、大きな意味を持つ。賢治にとつて重要なのは、そうした変化する「歴史」や〈世界〉を前にして、瞬間瞬間に自分の心のなかで生起していることを記述するということであつたからだ。「歴史の歴史」は、その「論料」（データ）を用いて構築された相対的な〈物語〉であり、その〈物語〉を紡ぐ行為こそが、ひとり人間が〈世界〉と関わることでできるたったひとつの方法となるのである。

しかし、「論料」（データ）として記述し、「歴史の歴史」を紡ぎ上げることを、なぜ賢治はここまで希求したのでらうか。伝記的事実を用いることにはなるが、少しその点についても考えておきたい。その手がかりとなるのは『春と修羅』に収録されている「噴火湾（ノクターン）」の一節だろ

#### 駒ヶ岳 駒ヶ岳

暗い金属の雲をかぶつて立つてゐる

そのまつくらの雲のなかに

とし子がかくされてゐるかもしれない

ああ何べん理智が教へても

私のさびしさはなほらない

わたくしの感じないちがつた空間に

いままでここにあつた現象がうつる

それはあんまりさびしいことだ

(そのさびしいものを死といふのだ)

たとへそのちがつたきらびやかな空間で

とし子がしづかにわらはうと

わたくしのかなしみにいぢけた感情は

どうしてもどこかにかくされたとし子をおもふ

『春と修羅』で「オホーツク挽歌」と題された詩群のなかに配されたこの詩には、妹トシへの追慕の念が書き込まれている。しかし、問題となるのはトシを賢治が如何に大事に思っていたかということではない。注目したいのは、その方法である。ここに見いだされるのは、「世界」の認識更新の背景として、失われたものの存在を回復する目的があるということだ。傍線部に示されるように、死は存在の消滅ではなく「わたくしの感じないちがつた空間に」「現象がうつる」ことだと理解されている。合理的な近代科学に整序された世界観において死は存在の終極であった。死後の世界を説いた「宗教は疲れて」人びとへの言葉を失い、「近代科学に置換され」ていたのである。賢治はこうした近代的世界観のなかで死んでいったトシの「復活」を宗教に頼るのではなく、最新の科学哲学によって提示された現象学的多世界観を持ち込み、「うつる」ことに見いだしたのでは

ないだろうか。つまり、「世界」を客観かつ合理的で確定されたものではなく、人びとの主観的認識によって左右される現象的なものへ変化させることによって、死を死でなくすることに賢治の目的はあったと考えられるのである。振り返れば、「銀河鉄道の夜」（初期形第三次稿）でのブルカニロ博士の言葉はカムパネルラを失って嘆くジョバンニに向けられたものであり、クーポー大博士の理論を知ったブドリは「このお話のはじまりのやうになる筈の、たくさんのブドリのお父さんやお母さん」と「たくさんのブドリやネリ」を救い、「グスコブドリ」の「お話」を異なる「現象」へと変化させたのであった。彼らは喪失の体験を異化するために新しい「世界」の認識の仕方を手にしていったのである。

明滅する心象を記述し続け、膨大な「論料」を手にするることによって、「世界」を新たな「物語」として組み替えていく。それは、行き詰まり混乱した近代的「世界」を一度解体し、言語による認識の転位によって再統合した新たな「世界」を紡ぎ出すということに他ならない。個人的な救済の思いからはじまったであろう、賢治テクストにおける、主体の働きは、「世界」と個人の関係を問い直す、ポストモダン的な試みであったと考えられるのである。

### 三、モダンニズム詩と賢治テクストの交差点

そもそも認識する主体が異なればそれぞれの感じる「世界」は異なるし、同一であったとしても時間や空間が異なればやは

り感じる〈世界〉は異なる。こうした主体に即したテキスト生成を運動として試みていた宮澤賢治と、同時代のモダニズム詩はどのような関係を持っていたのだろうか。とかく、同時代の詩壇と、物理的にも文学的にも距離を取っていたと理解されることの多い宮澤賢治だが、実際には問題意識が共有されていたと考えられる。両者の共通する認識の形態を明らかにし、賢治とモダニズム詩、それぞれが一九二〇～三〇年代の詩のアポリアにいかに取り組んでいたかを比較検討していきたい。

その入り口として注目したいのが、保阪嘉内への手紙である。

私は前の手紙に階書で南無妙法蓮華経と書き列ねてあなたに御送り致しました。あの南の字を書くとき無の字を書くとき私の前には数知らぬ世界が現じ又滅しました。あの字の一一の中には私の三千大千世界が過去現在未来に亘って生きてゐるのです。

賢治は、盛岡高等農林時代の親友である保阪に、法華経を勧める手紙をいくつも書き残しているが、これもまたそのうちのひとつである。ここで注目したいのは、賢治が「南無妙法蓮華経」という文字の一字一字に「過去現在未来」が凝縮されていると感じている点だ。ひとつの言葉に長い時間的スパンを盛り込み、「数知らぬ世界」が明滅するとしてこの言葉にも、既に論じてきたような〈世界〉を言葉によって組み替えようとする認識が含まれているものと考えられる。

このような文字によって書き連ねられた〈世界〉と時間との

関係について、やはり『春と修羅』で示された認識に触れておこう。「げんしやう」としての「世界」は「心象や時間それ自身の性質として／第四次延長のなかで主張され」とするが、それは直線的な一方通行の時間概念を突き崩すものであった。再び「序」の言葉を見ると、「これらは二十二箇月の／過去とかんずる方角から／紙と鈹質インクをつらね／（すべてわたくしと明滅し／みんなが同時に感ずるもの）／ここまではもちつづけられた／かげとひかりのひとくさりづつ／そのとほりの心象スケッチです」と記されているが、この言葉には「青森挽歌」に記された生の世界と死の世界とを「おれたちの空間の方向」「感ぜられない方向」といった方向感覚とでとらえているのと同様に、「過去とかんずる方角」というように時間もまた空間的に把握されていることがわかる。つまり、「第四次延長」という世界認識においては、生／死や時間（過去／現在／未来）といった人間が関与できないものが、「紙と鈹質インク」を用いることで自由に行き来することができるようになるのである。

自らのテキストをそうした「第四次延長」の自由さのなかにおいた賢治は、実際に自らのテキストを常に更新し続けていく。ここでは未来が過去を書き換えるのみならず、過去が未来の自分の精神を上書きするといった作用も起こっていたのだろう。こうした点もまた定稿のない運動体としてのテキストのあり方と符合する。

そして、こうした時間と言葉の相関関係こそが、モダニズム詩と宮澤賢治の共通する問題意識だと考えられる。一九二〇年代から三〇年代にかけて展開したモダニズムの詩と詩論の達成

のひとつに言葉の「伝統」の発見があった。ひとつひとつの言葉は、それまで使用されてきたことによる、連綿たる歴史性を持っていて、詩人はヒストリカルセンス、「歴史的意識」によってその歴史性を自覚し、言葉をこれまでの使用から異化していくことが文学的営為として求められていたのである。モダニズムの詩と詩論のこうした発見を検討する。

一九二〇・三〇年代を代表するイデオログは詩人・春山行夫であった。西脇順三郎や北園克衛らと詩誌『詩と詩論』（一九二八・九〜一九三一・一一）を刊行し、阿部知二のいう「主知的文学論」と連繋しながら、春山は日本の近・現代詩に重要な足跡を残した人物である。

この春山は名古屋で佐藤一英らと詩誌『青騎士』（一九二二・九〜一九二四・六）を立ち上げたところからその文学生活を始めた。彼は当初、同時代の流行と同様に萩原朔太郎が切り拓いた口語自由詩を書いていたが、一九二四年に上京してからは百田宗治の詩誌『権の木』に加わり、より自由な散文詩を目指すようになっていった。厚生閣書店に入社し、『詩と詩論』を編集運営するのは、まさに春山のこうした変化の時期にあたる。彼が『詩と詩論』において目指したものを確認しよう。『詩と詩論』第一冊の「後記」には次のような「刊行の主要な目的」を述べた宣言が記されている。

われ／＼にとつて、何よりも大切なことは、われ／＼のことはわれ／＼自身が、これを為さねばならない、といふことである。われ／＼の詩壇に対する凡て、その主張も批

判も第一歩はこの点から出発しなければならぬ。

この冊子「詩と詩論」刊行の主要な目的は、われ／＼が詩壇に対しておかしくあらねばならぬと信じているところの凡てのものを、実践するにある、のである。われ／＼が、いまこゝに旧詩壇の無詩学的独裁を打破して、今日のポエジーを正當に示し得る機会を得たことは、何んといふ喜びであらう。

ここで示される春山の意識を読み解くと、「旧詩壇」への批判の主なポイントは、「詩学」を持っていないことにある。彼らが「詩学」を持たずに詩壇を「独裁」し、「今日のポエジーを」示していないことに、春山は不満を抱えていたのである。

春山の「詩学」・「ポエジー」といった語は、春山自身が詳しい定義を示していないため意味の確定がしにくいという難点があるが、ひとまず次のように理解できるだろう。春山は朔太郎を「無詩学」だと厳しく批判していたが、注意しなければいけないのは朔太郎の詩を否定しているわけではないということだ。右に記したように、春山は朔太郎の口語自由詩に強い影響を受けて詩を書き始めている。『月に吠える』（感情詩社、一九二七）の「序」にあるように、朔太郎は自らの詩について「人心の内部に顫動する所の感情そのものの本質を凝視し、かつ感情をさかんに流露させること」が目的であり、そこには誰とも分かちあうことのできない「特異心性質」があると述べている。朔太郎はこの「特異心性質」を誰かと共有することができたときに詩の喜びがあると述べるのだが、その方法については分析することはなかった。朔太郎は詩のかくあるべき姿を主張するものの、

その方法論については「酔い」や「香氣」という漠然とした、感覚的な言葉で語るにとどまる。春山が批判しているのは、こうした論理的分析のなさだと考えられる。たとえば、花を咲かせようとせば、誰でも咲かせることはできる。しかし同じようにやっているはずでも、なぜか上手い人がいる。上手い人は何となく水をやったり肥料をやったり、良いタイミングでできるから花をうまく咲かせられるのだが、それを説明してくれと言われても感覚的なことをうまく説明できる人は少ない。実際、その「感覚」なるものが人それぞれ違うものであれば、論理的な説明はきわめて難しい。これを説明できるようにしなければいけないとするのが春山であった。そして、個々の感性に根ざした感覚的な詩を人びとが互いに理解し合うための翻訳機となるものが「詩学」であり、それを構築するために主知主義が提唱されたのである。つまり、詩が感性に由来したものであることを認めつつ、詩人は言葉をいかに利用するか、そして言葉から読者が何を受けとるかといった、言語の性質やそれに関わる人間の性質を熟知する必要があるというのが春山の「詩学」／「ポエジー」であったと考えられるのである。

春山が目指した詩の傾向は、近代科学の分析的視点を徹底するものであることから、まさしくモダニズム的であるといえるだろう。それは左に示す新旧詩の転換の構図からも明らかだろう。

主観→客観

破壊→組織

反動→創造

混乱→総合

病的→健康

波動的→建築的

内容主義→様式主義

朦朧→明快

独断→分析

盲進→批評的

告白的→純粹意識的

心理的→主知的

ここで示された春山の観点を見ていけば、春山にとっての新しい詩のあるべき姿が見えてくる。こうした認識をもとに、春山は、同時代の詩が「本来のポエジー」を失って「Ego 的ポエジー」に偏っていることを批判する。そして「現代芸術の本質に於て」最も重要なものとして「Ego と Cui の二傾向」にあるとしながら、「Ego → Cui への不断の流動」が求められるのが「近代詩の転回」だとし、「Cui のきわまる」ところにわれわれは愉快なポエジーの飛躍を見る」というのである。この提言をそのままに理解するならば、春山というイデオログに導かれ、モダニズム詩が目指そうとした詩の新しいフォルムとは、それまでの個人的な抒情の世界を一度離れ、個人の主観的認識を客観化し、それに基づいて詩の世界を再構築しようとするものだったと考えられる。このように言葉の厳密な使用が求められたとき、新たに問題となったのが、言葉の歴史性についてで

あった。この点については以前論じたことがあるので、その内容を詳細に説明することは省くが、春山が詩論を構築する際に、その都度、言及していたのがこのT・S・エリオットの詩論であった。エリオットは「伝統と個人的才能」<sup>②</sup>と訳される評論で、一人の詩人の偉大さを分析すれば、そのなかに「過去の過去性のみならず、過去の現存を知覚」<sup>③</sup>せずにはいられないと述べる。詩人は「単独では自己の完全な意味」を持たず、自らの詩語のなかにかつての詩人たちの紡いだ詩語を取り込むことではじめて価値を持つというこの指摘は、春山の「詩論」に「モダニスト詩人はその特殊化、専門化した詩の技術と同時に、歴史的な努力が必要であるといふ意味は、エリオットの歴史的意識といふ意味に同じく、詩の伝統といふこと、詩の芸術 (the art of poetry)、即ち、詩の過去に於ける機能や効用について知り、その現在に於ける適応性や可能性を知らねばならぬ」という主張があるように、彼の詩論の中心的骨格を成していく。かくして一九二〇から三〇年代の詩人たちは、イデオログである春山の詩論を中心に、言葉のなかの歴史性を自覚し、その歴史性からいかにして離れていき、同時に新しい関係性をいかに結んでいくか、といった問題に取り組んでいったのである。モダニズム詩人のこうした傾向は春山のみならず、北園克衛の詩などからも看取することができる。

軽金属の頸とその眼球の紫の瓦斯

水晶の頬が思はずほつと紫色になると 天空に黄色い円錐

が現れた 君は なんだ いったい なんだ！ すると純白の硝子棚が庭園の方へ出て行ってしまひます 金属の窓をあけて夏の海洋に輝くホテルを眺めてごらん 純白のホテルを見てごらんよ！ とつぜんに空間が破れて直線の下を緑色の猫が通過した

水晶の踵の尖った明白な襟飾の少年

飛行眼鏡を懸けた踊子よ あなたは蛍色の拋物線に跨つて Metaphysische Anfangsgrunde der Naturwissenschaft といふ歌を歌ふ 見ると 直線や曲線だらけの空間の底で メエデエが一群のピストンになつて動いてゐた

金属の縞ある少年と黄色い手術室の環

ある極限に来ると逆にぶらさがつてしまつた 弾条のほぐれるのはまもなくです それから額帯鏡のやうなもので黄色い円錐を求めながら スポイトのやうなもので蛍色の限界を静かに吸ひはじめた

聡明な鉛の魚 またはフラスコの中の曲線

円錐曲線をはづせ すると純白の猿が孔雀色の眼鏡を静かに懸け 水晶のパラシウトに決つてビヤホルのかなたに消えてしまふ

(後略)<sup>9</sup>

北園はこの詩において、目に見える世界をもとに、言語の通常の連結を解除し、新しいイマジユの世界として再構成している。春山はボエジイの純粋性は「意味のない詩」を書くことによって実験されることも指摘しているが、まさに北園のモダニズム詩は言語を、これまでの使用履歴の集成である意味、すなわち歴史性から解放し、北園克衛という詩人の詩的感性によって再構築していく。つまり、詩の内部に存在する主体は、意味から解放されて宙づりになっている言葉を自由自在に用いることで、彼の心象風景を素描していくのである。

詩の根幹を成すものが抒情であるとする、モダニズム詩はその抒情性から遠く離れたようでありながら、その実は、抒情するためにもっとも腐心した詩の形式であるといえるのではないだろうか。彼らは言葉の使用法を刷新することを通じて、新しい〈世界〉へと認識を更新し、そのなかに生起する自らの詩情を表わすことが、その詩作の目的であったと考えられるのである。

#### 四、〈世界〉は言葉によって広がった

賢治や同時代の詩人たちにとって言葉と抒情の関係を再構築することが重要な課題としてあった。異なる場所でも同じ系統の問題を問おうとしていた宮澤賢治を中央詩壇に紹介したのが、やはり草野心平であった。草野の賢治理解と詩論を通じて両者

がどのように接続されたのかを最後に指摘して、稿をまとめることとする。

草野心平は賢治のテキストの特徴を次のように指摘した。

吾々の尊敬する詩人宮沢賢治は言ふ。

蒼鉛色の暗い空から

みぞれはびじよびじよ沈んでくる

宮沢賢治によって世界中の雲は降らないことになったのである。これは私一個の独断のための独断であらうか。(詩集「春と修羅」を読まないことは損失ぢやないか) 詩人はアポックを生きることに生甲斐を感じる。極言すればそのことのみに胴ぶるいする。

この賢治評は、アナキズム系のモダニズム詩人である草野が賢治のテキストに自分たちの問題意識を反映させていることを示す好例だろう。「永訣の朝」に記された名詞〈みぞれ〉と動詞〈沈む〉の接続された表現を取り上げ、「世界中の雲は降らないことになった」という草野の指摘は、「みぞれ」にかかる述語を「降る」から「沈む」に切り替えたことで起こる心的展開を「アポック」だと高く評価するのである。「みぞれが降る」という表現から「みぞれが沈む」とすることで、言葉の歴史性を漂白し、個人の心情を経由して新たな文章表現を生み出す。まさに一九二〇から三〇年代のモダニズム詩人たちの求めた表現の刷新そのものだといえる。こうした草野の問題意識は詩「生殖 I」に端的に表わされていると考えられる。



できる。それが草野の詩の作法であった。このような詩を書いた草野心平だからこそ、賢治の生前から、そのテクストの同時代性と先進性に着目し、自分たちの詩論の具体的表現として称揚したと考えられるのだ。

以上のように、宮澤賢治をはじめ、一九二〇から三〇年代の詩人たちが言葉の歴史性への注目と、その関係性を組み替えることで新しい〈世界〉認識が可能になることへの挑戦を繰り返していたことを論じてきた。この時期にいたるまでの近代詩は、言葉の持つ歴史性や象徴性に依拠しつつ、それを用いて先人たちと共有される文学的詩境に参加することがひとつの詩的達成であったが、それを突き崩して、徹底的に個人的な〈世界〉を構築しようとしたのが、賢治や同時代の詩人たちであった。いわば、彼らはきわめて個人的な抒情を表明するために、さまざまな知を介在させることで既存の枠組みを再構築しようとしたのであった。賢治より七歳年下の沖繩出身の詩人・山之口獯に「僕の詩」〔「思弁の苑」、むらさき出版部、一九三八〕という詩がある。

僕の詩をみて

女が言った

ずるぶん地球がお好きとみえる

なるほど

僕の詩　ながめてゐると

五つも六つも地球がころんでくる

さうして女に

僕は言った

世間はひとつの地球で間に合つても

ひとつばかりの地球では

僕の世界が広すぎる。

高橋新吉や金子光晴と交流を持ち、草野心平とともに『歷程』に参加したこの詩人は「ひとつばかりの地球では／僕の世界が広すぎる」と詠った。〈世界〉を言葉で再構築する術を知ったモダニズム以後の詩人にとって、〈世界〉は「ひとつばかりの地球」では足りないほど、広がったのであった。しかし、そのモダニズム詩人たちが、広がりすぎた〈世界〉ゆえにか、一九三〇年代後半から再び〈伝統〉という枠組みへの回帰をはじめていったことは今なお問われなければならない問題として残されている。たとえば、やはり没後すぐの詩人としての宮澤賢治を評価し、その後も「昭和から次の代に亘る詩人」として高い評価を与え続けた保田與重郎は評論家としての出発期にヘルダーリンや萩原朔太郎に触れ、数多くの詩にまつわる論稿を書いていた。保田はその後、古典回帰と日本主義に突き進んでいったが、彼の論理的転回にも三〇年代後半の詩人たちと同様の傾向を見てとれる。このように、〈世界〉の言葉による再構築と、それによる〈伝統〉の再発見には深い連関があると考えられる

が、それを述べるための紙幅はもはや残されていない。この点については、別稿を期したい。

注

- (1) 中原中也「宮澤賢治の詩」(『レッツェン』、一九三五・六)。
- (2) エドモンド・フッサール「個人倫理問題の再新」(『改造』、一九二四・二)。
- (3) 森村修「フッサールと西田幾多郎の「大正・昭和時代」(一九二〇〜一九四五)——『改造』論文と『日本文化の問題』における「文化」の問題——(法政大学教養部「紀要」、一九九八・二)。
- (4) 伊藤清一「講演筆記帖」(『新校本宮澤賢治全集』第一六卷(上)、筑摩書房、一九九九)。
- (5) 書簡 保阪嘉内宛(一九一八年六月二七日付)。
- (6) 春山行夫「日本近代象徴主義の終焉 萩原朔太郎・佐藤一英 両氏の象徴主義詩を検討す」(『詩と詩論』第一冊 厚生閣書店、一九二八・九)。
- (7) T・S・エリオット(北村常夫訳)「伝統と個人的才能」(『詩と詩論』第八冊、厚生閣書店、一九三〇・六)。*Tradition and the Individual Talent*, 1919.
- (8) 春山行夫「詩論(6)」(『新領土』一二号、アオイ書房、一九三八・四)。
- (9) 北園克衛「水晶質の客観 FILM ABSTRACT」(『詩と詩論』第五冊、厚生閣書店、一九二九・九)。
- (10) 草野心平「生殖 I」(『第百階級』、銅鑼社、一九二八)。「定

本 蛙」(大地書房、一九四八)では「春殖」と改題)。

(11) 草野心平「君も僕も退屈しないか」(『詩神』、一九二九・八)。

(12) 保田與重郎「雑記帖(二)」(『ユギト』、一九三七・四)。

(13) 保田與重郎「伊東静雄を哭す」(『祖国』、一九五三・六)。

#### 附記

◆ 宮澤賢治の文章の引用は全て『新校本宮澤賢治全集』(全一九冊、筑摩書房、一九九五〜二〇〇九)に拠る。

◆ テクストを引用するに際して圈点・ルビは省略し、仮名づかいは原文のままとして漢字は新字体に改めた。なお引用文中の傍線は、断りなき場合、すべて引用者によるものである。

◆ 本稿は、博士学位申請論文「『世界全体』の再創造——一九三〇年代、宮澤賢治受容とその背景——」(慶應義塾大学、二〇一六年一月受理、二〇一七年一月学位取得)と一部内容が重なる点がある。

◆ 本稿は「宮澤賢治『春と修羅』における主体とそのまなざし——モダニズム文学との交差点——」(法政大学国文学会大会、二〇一八・七・二八)と題した発表をもとにしている。会場でいただいたご質問やご指摘に対し、心からのお礼を申し上げます。

(むらやま りゅう・本学助教)



2018 年度法政大学国文学会大会