

## はじめに

宮澤賢治(1896-1933)は、化学肥料に代表される近代農学の使徒として教育を受け、農学校の教壇に立ったのち、農民、農業技術者として独自の実践に生き、そのあいまに、詩集『春と修羅』と童話集『注文の多い料理店』を1924年に出版、また、おびただしい数の歌稿、詩篇、童話群などの草稿を残した。そこには、20世紀前期の自然科学の思考と法華経の世界観とを主要な要素にしながらも、およそ一望の下にとらえきれないほど種々雑多な要素が取り入れられ、多彩な幻想が繰りひろげられている。宮澤賢治の詩は、詩壇ではかなり早くから評価されていたが、その歿後に、その仕事の全体が紹介され、戦後に一段と評価が高まり、今日では、日本の近現代を代表する詩人、童話作家のひとりになっている。

しかし、宮澤賢治の詩について、1970年代に第一線の詩論家として活躍した菅谷規矩雄は『宮澤賢治序説』(1980)で「近代詩史の必然と正統性のうえに位置づけ評価しうるだけの方法」が欠如していると述べていた。その後、宮澤賢治についての研究は格段に進んだが、その文藝史上の位置は、依然として明確になっていないと言いがたい。それを明らかにするには、そして、それは宮澤賢治ひとりに限ったことではないのだが、逆に、既成の日本近現代文藝史を再編成することが不可避となる。それゆえ、ここでは、日本20世紀前半のモダニズム芸術の動きを新たな角度から概観しながら、詩を中心に宮澤賢治の仕事の位置を探ってゆきたい(宮澤賢治作品からの引用はすべて『新校本宮澤賢治全集』より。ただし、現代表記に改めた。引用書ページ・ノンブルは省略。参考文献のみあげる)。

## 1、モダニズム芸術の再定義

モダニズム(近代主義)は一般に、当代に比較的近い時期の風潮を指す語だが、キリスト教では世俗化や三位一体説の否定、社会史では産業社会化など、それぞれの分野で特定の内容を指して用いられている。欧米の芸術、とくに美術と建築においては、伝統的な様式や価値を拒絶するところから出発する運動を呼び、美術史には次の三つを起点にする用法がある。①1860年代にはじまるフランスの印象派(impressionisme)から1880年代にジョルジュ・スーラ(Georges Seurat, 1859-91)が宣言した色彩分割法を中心にする新印象派

(néo-impressionism)、象徴主義 (symbolisme) や 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてのアール・ヌーボー (art nouveau) から呼ぶ場合。②20 世紀初頭にはじまるフランスの野獣派 (fauvisme、1905～)、立体派 (cubisme、1907～)、ドイツを中心にした表現主義 (expressionism、1905～) から構成主義 (constructivism、1912～) やロシア・フォルマリズム(1917～)への展開、ベルクソン『創造的進化』(Henri Bergson, *Evolution Créatrice*, 1907)が説いた「宇宙の生命エネルギー」の跳躍が世界の動因という考えをヒントにイタリアの未来派 (futurismo、1909～)、イギリスのヴォルティシズム (vorticism、渦派、1914～) などが生まれ、さらに抽象美術 (abstract art) へ向かう動きなどから呼ぶ場合。なお、英語圏で用いられる「後期印象派」(postimpressionism) は、イギリスの批評家ロジャー・フライ (Roger Eliot Fry, 1866-1934) が 1910～11 年にロンドンで開催した「マネと後期印象派」展に由来する名で、ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848-1903)、ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853-90)、セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906) (印象派のなかで制作していたが、ゴーギャンらが 20 世紀に入ってから称讃した)を呼ぶ。さらにマティス (Henri Matisse, 1869-1954) らをふくめる場合や、新印象派以降、ナビ派などをふくめて呼ぶ場合もある。③第 1 次大戦中にダダ (dada、1916～)、戦後にシュルレアリスム (surrealisme、1924～) などが起こったことを起点に呼ぶ場合。原始社会の呪術に用いる道具など原始性や素朴さを歎ぶプリミティブ・アート(primitive art)への志向も育ってくる。

20 世紀前中期の「モダニズム」は、しばしば前衛芸術、アヴァンギャルド (avant-garde) とも称され、20 世紀前期のそれを「アーリー・モダニズム」(early modernism)、第 1 次世界大戦以降、1920 年代にさかんになった流れを「モダニズム」と呼びわける用語法が比較的安定して用いられてきた。その流れは、ロシアなどでは一時期、革命運動と結びついて展開し、また 20 世紀を通じて商業広告や生活用品のデザインにまで浸透してゆく。

だが、1990 年代に、象徴主義から表現主義などアーリー・モダニズムを連続する流れとしてとらえる動きが起こった<sup>1</sup>。たとえばフランスの美術では、象徴主義の巨匠、ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-98) の絵画で、主題 (subject) の輪郭がぼやけてアンフォルメル (informel) に移ってゆくことが愛好家には知られている。抽象絵画 (abstract) に向かう衝動は、19 世紀末にはじまっていたとあってよい。さらにいえばヨ

---

<sup>1</sup> モントリオール美術館企画展カタログ『失楽園—ヨーロッパの象徴主義』(*The Exhibition Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal Museum of Fine Arts) 1995

ヨーロッパの東洋趣味(Orientalism)、日本趣味(Japonism)も、印象派から象徴主義にかけて連続性が充分認められる。

ヨーロッパでは、19世紀中期を頂点とする自然主義(naturalism)の興隆ののち、20世紀への転換期にかけて、認識の端緒として感覚や印象を重視する哲学が高まり、また自然の背後や内奥への志向が強まり、象徴主義が開花する。精神の無限の解放を目指すロマン主義のなかに胚胎していた異教的な神秘世界を象徴技法によって表現することが全面化したものである。20世紀前期には、後期印象派、象徴主義と表現主義などアーリー・モダニズムは交錯しつつ展開していたのが実際で、それらは「普遍的な生命の表現」という観念に支えられて、1920年代から多彩な傾向をもつ狭義のモダニズムに分化してゆく。

## 2、日本におけるモダニズム美術の受容と宮澤賢治

これらのヨーロッパ美術の動きは、日本では1900年前後から1920年代にかけて先端的な知識人によって、次つぎに紹介され、ヨーロッパと同様、混在したまま展開した。1910年代から20年前後にかけて、洋画に萬鉄五郎(よろず・てつごろう, 1885-1927)のフォーヴィズムや立体派、神原泰(たい, 1898-1997)、東郷青児(せいじ, 1897-1978)らの未来派や表現主義、尾形亀之助(1900-1942)の構成主義ふうの作品も現れた。日本画にも大胆な構図をとる速水御舟(ぎょしゅう, 1894-1935)、平井樗仙(ばいせん, 1889~1969)、尾竹竹坡(おだけ・ちくは, 1878-1936)、ゴッヤンの影響の露わな土田麦僊(ぼくせん, 1887-1936)、表現主義ふうの稲垣仲静(ちゅうせい, 1897 - 1922)らが登場した。また南画復興の動きが中村不折(ふせつ, 1866-1943)や村山魁多(かいた, 1896-1919)ら油絵を手がけた者にもひろがり、晩年、陽明学への傾斜を深めた富岡鉄斎(1837-1924)の画風がモダニズムと類比して評価されるなどの動きも見られる<sup>1</sup>。なお、日露戦争後に着物などに江戸小紋が流行し、その植物の柄はアール・ヌーボーの流行と見分けがつかない。そして、村山知義(ともよし, 1901-1977)が1923年にドイツから帰国、震災後の東京で、オブジェ制作を発表し、日本におけるモダニズム美術は本格的展開期に入る。古賀春江(1895-1933)らが活躍、1930年代に高潮期を迎える。これらの動きは「新興美術」とも呼ばれ、文芸をふくめて「新興芸術」と語られることもある。当時は、「プロレタリア文学」もふくめて「新興文芸」とも呼ばれた。

<sup>1</sup>三重県立美術館図録『20世紀日本美術再見①1910年代』(1995)、同『20世紀日本美術再見②1920年代』(1996)、五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』改訂新版、スカイドア、1998

宮澤賢治が、上記の 1920 年を前後する時期までの絵画の動きを受け取って自分のものにしようとしていたのは確実で、残されていた水彩画には、海から突き出すコニーデ型の火山に太陽を配したもの、脚をもって歩く電柱の寓意を後期印象派ふうの油絵に似せたタッチで描いたもの、顔をもつ月に草原から伸びた手がそよぐ表現主義ふうなもの、構成主義に学んだデザインふうのもの、人びとが集う地球と大きくひろがる気圏を淡彩で描いたものなどがある(すべて制作年は不明)。また詩「一本木野」(1923?)には「未来派」の語も登場する。

### 3、日本におけるヨーロッパ・モダニズム文藝の受容と宮澤賢治

欧米文芸の「モダニズム」は、英語詩における 20 世紀前半のイマジズム (imagism) や、詩人、アポリネール(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)が名づけたフランスのエスプリ・ヌーボー (esprit nouveau) などあげるのが通例である。エズラ・パウンド (Ezra Weston Loomis Pound, 1885-1972) がイマジズムを喧伝するようになったきっかけは、20 世紀への転換期にロンドンで、詩人、野口米次郎(のぐち・よねじろう, 1875-1947)から芭蕉俳諧を少ない言葉に精神の高みを表現する「東洋の象徴主義」と紹介されたことだった。エスプリ・ヌーボーの短詩にも俳諧のユーモアが好んで取り入れられた。そして、フランスとドイツの前衛芸術運動に活躍したイヴァン・ゴル(Yvan Goll, 1891-1950)が「表現派は日本の Hai-Kai を手本にする」と論じた文章が 1926 年に俳句雑誌『層雲』に紹介され、それをヒントに萩原朔太郎は「象徴の本質」(1926)で、フランス象徴詩には日本の象徴主義の影響があると断じ、いわば「世界に冠たる日本の象徴詩」をうたいはじめる。ソ連の映画監督、エイゼンシュタイン(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948)のモンタージュ(montage)技法も俳句の取り合わせの技法をヒントにしていた。日本のモダニズム文芸については、俳諧の国際的な受容関係とともに、印象主義、象徴主義、アーレイ・モダニズムが実際に連続して展開し、その中から狭義のモダニズムが分化する道筋を考えるべきであり、そうすることで宮澤賢治の位置も明らかにしうるのである。

印象主義絵画の受容は、正岡子規(1867-1902)が印象明瞭と多彩さを句法と文章表現の骨法としたことや、散文では時間に伴う印象の変化を書く徳富蘆花『自然と人生』(1900)、国木田独步『武蔵野』(1901)にはじまり、太陽が緑色に見えたら緑色に描けばよいという高村光太郎「緑色の太陽」(1910)を生み、感覚こそが唯一確実なもので、個性を決定するという表現観をひろげた。社会の虚偽を暴く作風で自然主義と呼ばれたイプセン(Henrik

Ibsen, 1828-1906)、ハウプトマン(Gerhart Hauptmann, 1862-1946)、ユイスマンス(Joris-Karl Huysmans, 1848-1907)らの戯曲や小説が神秘性を強め、またメルヘンに進んでいることをとらえて、後自然主義(Nachnaturalismus)は、自然の「深秘なる<sup>インチミテクト</sup>内性」の暴露に向かっており、自然の神秘にむかう象徴主義と本質を同じくすること、また近代人の「神経質」(Nervosität)な特質が「現実の感覚」より「空想的な感覚」を重んじることも象徴主義をさかんにしていると述べたドイツの哲学者、ヨハネス・フォルケルト『美学上の時事問題』(Johannes Volkelt, *Asthetische Zeitfragen*, 1895)を森鷗外『審美新説』(1900)が紹介し、ヨーロッパの新しい動向が若い人びとのあいだに知られるようになっていった。これを受け取った詩人、蒲原有明(1875-1952)は、都会の景物と自身の想念を重ねあわせる情景詩を書き、神秘的生命主義に向かう『春鳥集』(1905)を刊行し、日本の象徴詩の扉を開いた。象徴主義の詩人として出発した岩野泡鳴は『神秘的半獣主義』(1906)は冒頭に「自然主義が深まると神秘に向かう」と述べ、神秘的観念論を脱ぎ捨て刹那の生命の燃焼、感情こそがすべてと説き、またマラルメ(Stéphane Mallarmé, 1842-98)をふくむフランス象徴詩の導入を図った詩集『闇の盃盤』(1907)をまとめた。ドイツから帰った島村抱月(1871-1918)は、感情移入美学にもとづき、「今の文壇と新自然主義」(1907)で、自然と自己が一体になった境地を「新自然主義」ないしは「純粹自然主義」と呼んだ。日本自然主義を代表する作品のようにいわれてきた田山花袋『蒲団』(1907)は、このフォルケルトのいう「内性」、「内なる自然」を暴露したものと考えてよい。『蒲団』発表の翌月、花袋は評論「象徴主義」を書いているが、そこには森鷗外『審美新説』を受容した跡がはっきり見てとれる。

詩人では木下杢太郎(1885-1945)や北原白秋(1885-1942)が感情移入美学に基づき、言葉によって「情調」を醸しだすことを主眼に置く詩風を開拓し、また横瀬夜雨(1878-1934)らが小唄(江戸時代の都市で流行した民謡の一種)の情緒の取り入れをはかり、象徴詩は1900年代から全盛期に入っていった。ヨーロッパの象徴詩の動きを幅広くとらえた上田敏の訳詩集『海潮音』(1905)や象徴詩を中心にフランスの抒情詩を翻訳した永井荷風『珊瑚集』(1913)も、この動きを促進した。1920年を前後する時期に、北原白秋、野口雨情(1882-1945)らの小唄は、新民謡などと呼ばれて流行し、やがてレコードの歌謡曲として広く大衆の口にのぼるようになってゆく。短歌では斉藤茂吉『赤光』(1913)や前田夕暮『生くる日に』(1914)がゴッホやムンク(Edvard Munch, 1863-1944)らの名を織り込むなど後期印象派、表現主義絵画の受容を見せている。文藝理念としては、阿部次郎「内生活直

写の文学」(1910)から「内部生命の表現」、また和辻哲郎がベルクソン哲学を参照した『ニイチェ研究』(1913)に示した「宇宙の生命」の表現などから、「普遍的生命」の象徴表現という理念が文芸界を覆っていった<sup>1</sup>。

その上に絵画の「アーリー・モダニズム」に相当する詩が展開する。神原泰が「後期立体詩」と名づける「真昼の市街」(1917)は「赤、黒、青、藍、緑／自動車、カフェー、パラソル／色、リズム、雑音——此等すべてエゴイズムの華美よ／流動し合一し流転する今——真昼」とはじまる。神原は化学元素の名を散乱させる詩も書いた。そして、都会の力動を地獄絵のように形象化する象徴詩が佐藤惣之助『深紅の人』(1921)や中西悟堂『東京市』(1922)などによって書かれた。中西悟堂「淫らな都市」は「悠遠な現実の錬金術師は／水や火の元素から肉体を組合せ／情熱や靈魂を吹入れて／熱い肉体の花を咲かす／(1行空き)／肉体は闇の力に引寄せられて／血の温度の煥発する都市を慕い／遺伝も青春も携えて／市街の地獄に漂流してくる」とはじまる<sup>2</sup>。佐藤惣之助も中西悟堂も宮澤賢治の詩集『春と修羅』(1925)の刊行直後に、その魅力を敏感に察知した人びとだった<sup>3</sup>。

宮澤賢治は、早くから短歌にとりこんでいたので、斎藤茂吉や前田夕暮の歌風にも親しんでいた<sup>4</sup>。そして、明治中期に落合直文(1861-1903)が、中世の民謡「今様」をもとに七・五調の長詩を開拓し、それが島崎藤村『若菜集』(1896)に結実し、横瀬夜雨、北原白秋の民謡調の詩へと展開したことをとらえていた(「思索ノート」)<sup>5</sup>。また、自らも民謡に関心を抱き、詩にも歌曲にも、それを活かした。

阿部次郎は、ドイツの哲学者、リップス(Theodor Lipps,1851-1914)の感情移入美学、人格の向上を目指す哲学を紹介し、独自の人格主義哲学を説くが、賢治の妹、トシが日本女子大学校で講師を勤めていた阿部次郎に親炙していたので、それを通じて賢治は、阿部次郎の思想やリップスの感情移入美学も学んでいった<sup>6</sup>。賢治の詩「装景手記」に「それは感情移入によって／生じた情緒と外界との／最奇怪な混合であるなどとして／皮相に説明されるがような／そういふ種類のものではない」と述べている。「それ」とは「唯心論の人人は／風景をみな／諸仏と衆生の徳の配列であると見る」こと、つまり仏教の世界観であ

<sup>1</sup> 鈴木貞美「和辻哲郎の哲学観、生命観、芸術観——『ニイチェ研究』をめぐって」『日本研究』第38集(2008)を参照。

<sup>2</sup> 鈴木貞美『「生命」で読む日本近代 - 大正生命主義の誕生と展開』(1996)を参照。

<sup>3</sup> 鈴木貞美「佐藤惣之助」「中西悟堂」『宮澤賢治イーハトヴ学事典』(以下、『宮澤賢治学事典』)弘文堂、2010を参照。

<sup>4</sup> 鈴木貞美「斎藤茂吉」「前田夕暮」同前を参照。

<sup>5</sup> 鈴木貞美「北原白秋」同前を参照。

<sup>6</sup> 山根和子「宮澤賢治とキリスト教—妹トシを通して教えられたもの」『宮澤賢治—驚異の想像力—その源泉と多様性』朝文社、2008、鈴木貞美「阿部次郎」『宮澤賢治学事典』前掲書を参照。

る。賢治は、感情移入によって奇怪な心象風景を繰りひろげることを楽しみながらも、それと仏教などのイデーによる世界観とのちがいをここで明示していた。賢治が景物と一体化する心の動きについて書いた最もわかりやすい例は、詩「林と思想」だろう。「むこうに霧にぬれている／葦のかたちのちいさな林」に「わたしのかんがえが／ずいぶんはやく流れて行って／みんな／溶け込んでいるのだよ」と語る。いわば、それだけを書いた詩である。

そして、宮澤賢治『農民芸術概論綱要』のよく知られたことば、「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」の「世界」も、「人生と自然」であり、さらに銀河系をも含むものだったが、「世界ぜんたい」を、全人類のことと考えるなら、これは賢治の独創ではない。「労働運動は労働者と共に資本家をも——彼が現に属し若くは嘗て属していた階級の如何に関らず、世界のあらゆる人類を、幸福にするものでなければならない」ということばが阿部次郎『人格主義』(1922)のうち、「人格主義と労働運動」の章のしめくりに記されていた。ここで、阿部次郎が説いているのは、階級闘争がはらむ階級的憎悪を人類愛に転ぜよということだが、宮澤賢治は、それを世界全体と個人の問題に転換していることになる。

#### 4、宮澤賢治のモダニズム詩

上に述べた流れを受けて 1920 年代の日本のモダニズム文芸は、表現の形式性と断片の構成法への意識を強めてゆく。新感覚派が情緒に訴える表現を嫌い、暗喩を多用した知的な構成を狙うことを理念化しようとした横光利一「新感覚」(1925)が「自然の外相を剥奪し物自体に躍り込む主観の直感的触発物」——これだけなら、斎藤茂吉「短歌における写生一家言」(1920)にいう「実相に観入して自然・自己一体の生を写す」と変わらない——として得られた認識断片を、知のダイナミズムによって象徴表現として構成することを説いたのが指標になる。横光は文芸表現が物質的形象(インクの染)であることを強調し、意味を重んじるマルクス主義との間で論争になった(形式主義文学論争、1928)。

だが、ふつうの詩が文章の意味を担っていることに対して、自然観や人生観などの観念を離れ、読者の眼を驚かせて詩という概念を転換する実験としては、より早く、山村暮鳥の詩「風景(純銀モザイク)」(1915)が知られる。「いちめんのなのはな」を八行並べ、最後から二行目に「かすかなるむぎふえ」を置き、その形式を三連繰り返す(第二連には「ひばりのおしやべり」、第三連には「やめるはひるのつき」を挿入)もの。小説では佐藤春夫『病



字下げして、丸カッコや二重カッコ、リーダーなどを用い、複雑な立体性をもち、詩の構成主義を想わせる。

賢治は俳句もつくり、ノートに蕉門や一茶、『ほととぎす』の村上鬼城の句を引いている。映画の手法の応用も指摘されてきた。都会風物を描いた「東京」詩篇中「丸善階上喫煙室小景」(1928)は、室内の出来事と、字下げして「電車がきしり／自働車が鳴り／自働車が鳴り」などと短い句を重ね、窓の外の光景を点描する連とを交互に展開する。映画のカット割りを想わせる。喫煙室に入ってきたひとり若い紳士が「ごくつつましくマッチを」擦ったのに、マッチ箱の中身が「みんな爆発」し、人びとが驚き慌てて、プラチナの指輪をはめた手をこする。字下げして詩人の内心の声(その白金が／大ばくはつの原因ですよ)と静電気が起きることを指摘し、上流の人びとの虚栄を笑い、爆発の後を想わせるような窓の外の光景に転じて終わる。ここにもダダの飛沫くらいは感じられるだろう。

また、1920年代の自他ともに認めるモダニストたち——たとえば堀辰雄——が、音楽の嗜好の指標にしたのは、ジャズだった。そして、賢治の詩に「岩手軽便鉄道 七月(ジャズ)」がある。汽車の響きをジャズの軽やかなリズムに聞いて、それに乗せて次つぎに移りゆく景色を描いてゆくものだ。各地の蛮人と呼ばれる人びとに関心を寄せた賢治のことだから、ジャズがアメリカの黒人奴隷の中から発生してきたことを承知していただろうし、農民の民謡のリズムと同調させて了解しえただろう。ちなみに詩「原体剣舞連」の dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah は、4ビートだろう。ただし、このころのジャズは楽団音楽で、各自の即興性はない。即興的な変化を歓ぶ賢治の精神の由来は別のところにある。それを弾き出すきっかけのひとつとしてダダの衝撃が働いたと考えることはできる。

そして、1920年代のモダニズム芸術運動は国際的に見て、ファシズムや社会主義の革命思想と結びついて展開する傾向が強かった。イタリア未来派を率いたマリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)は、ムッソリーニ (It-Benito Mussolini, 1883 – 1945) と盟友となり、フランスでシュルレアリスムをリードしたアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) とポール・エリュアール (Paul Éluard, 1895–1952) は、一時期、コミニズムに接近した。村山知義もドイツで社会民主主義党)に参加していた。そして賢治も、独自の「革命」を目指していた。「農民芸術論綱領」(1926)は「地に働く人」による新しい芸術と社会の実現を模索している。「生徒諸君に寄せる」(1927「詩ノート」付録)にも「革命」の語が見え、新たな世界観と社会機構に向かう姿勢を明らかにしている。そして、花巻の労農党支部に肩入れもした。その意味でも賢治は、1920年代モダニストの

条件を十分に備えていたことになる。

## 5、東洋のシュルレアリスト

宮澤賢治は短歌を試みながら、広い意味でのモダニズムの動きを彼なりにとらえ、感興の赴くままを尊び、放恣な想像を繰りひろげる「心象スケッチ」と呼ぶ詩や童話の世界を拓いていった。そこには宗教シンボリズムと感情移入美学によるメタファーが満ちており、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』(Lewis Carrol, *Alice's Adventure in Wonderland*, 1865)のような奇想のナンセンス味も好んだ。水中のイトミミズの動きを数字の8や6、ギリシア文字の $\alpha$ や $\gamma$ をつくる舞踏に見立てる「蠕蟲舞手」など俳諧技法によるナンセンス味もあふれている。

宮澤賢治の詩のイメージの喚起力は強い。たとえば、詩「春と修羅」冒頭に、「心象のはいろはがねから／あけびのつるはくもにからまり」と出てくる。とりあえず、心に思い描く情景のなかで、灰色の鋼鉄のような触手が蔓草のように伸びて、雲にまで届くイメージを思い浮かべる。が、鋼の蔓は、どこから伸びるのか。詩人の心よりほかない。つまりは、雲にまで届く心の働きを短い詩句にたたんで、イメージは鮮烈である。

詩「県技師の雲に対するステートメント」には「黒く淫らな雨雲(ニムブス)」という語句が出てくる。ニムブス、ニンバス(nimbus)は、ラテン語で雲の意味である。いったい、雨雲を淫らなものと思ったことのある人がどれだけいるだろうか。

詩「小岩井農場」パート四では、さくらを「内面はしだれやなぎで／鶉(とき)いろの花をつけている」という詩句に出あう。「さくらの内側にはしだれやなぎがひそんでいる」だなんて、まるで奇怪な透視術だ。空には、その全体をおおうほど無色な孔雀が羽根をひろげていたり、地には電光を発するリスが梢を渡り、薄皮一枚隔てた向こう側に恐竜が這いまわる気配がしたりする。そうかと思えば、仏教の三千大世界の幻想が突如として現れもする。東洋のシュルレアリストと呼びたくなる。

賢治は、無意識の深みには普遍性が潜んでいると考える近代心理学を学んで、それを解放することが芸術を発展させる道だという所信を『農民芸術概論綱要』(以下『綱要』)に表明してもいた。無意識の領域を普遍性と結びつけて考えることは、18世紀のドイツ哲学で起こっていたが、それを、目隠しされたまま生きる意志と結びつけたのは、ショーペンハウアーだった。人間がとにもかくにも生きようとする意志、「生の盲目的意志」は、宇宙の根源から来る。「宇宙の意志」ゆえに、人間は苦しむと考え、そこから逃れる道を探った。

いわば解脱の道である。キリスト教にも瞑想はあり、解脱に似た考えがまったくないわけではないが、ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) の場合は、仏教以前のインド哲学に学んで、それを脱した境地を涅槃(ニルヴァーナ)と呼んだ。それにヒントをえて、古くから欲望を意味した「リビドー」(libido)の語を性欲に集中させ、精神分析という学問を始めたのがジグムント・フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) であり、そのフロイト理論をヒントに、フランスのシュルレアリスムをリードしたブルトンとエリュアールは、互いの無意識の領域をことばにあぶり出すような、ふたりの連詩『通底器』(*Les vases communicants*, 1923)を試みもした。

人間の無意識の領域をことばにひらくような表現を狙うのが、シュルレアリスムの一面だとするなら、ブルトンやエリュアールと同時代を生きた宮澤賢治を、日本のシュルレアリストと呼んでも、あながち的はずれにはならないだろう。賢治の詩のなかにもリビドーという語が出てくる。詩「休息」に、「暗い乱積雲が／古い洞窟人類の／方向のない libido の像を／肖顔のようにいくつか掲げ」と出てくる。むくむくと湧く積乱雲に原始人の顔つきをいくつも想像し、それを無軌道な生の欲望の象徴のように見ているのだ。

宮澤賢治は、日本の象徴詩(広義のモダニズム)が関東大震災を前後して(狭義の)モダニズムへと急速にカーヴを切ったところで、類稀(たぐいまれ)なる想像力を発揮した詩人である。だが、賢治の詩は、徒党を組んだ運動ではなく、フランスのシュルレアリスムからヒントをもらったわけでもない。その意味で賢治は孤独な詩人だった。アジア、いや、銀河系において、とつけ加えてもよいかもしれない。

賢治の世界で、雲は、風とならんで重要な役割を担っている。「雲からも風からも／透明なエネルギーが／そのこどもにそそぎくだれ」(「稲作挿話」)や「新たな詩人よ／嵐から雲から光から／新たな透明なエネルギーを得て／人と地球にとるべき形を暗示せよ」(「生徒諸君に寄せる」)など、生きるエネルギーがやってくる源とされている。雨雲のなかでおこる放電現象が雷鳴であり、稲妻を走らせる。電気、エレキとエネルギーとが密接不可分のものとして語られていた時代を想ってみればよい。雷や激しい夕立を、生の盲目的なエネルギーの放出と考えれば、そのもとの「黒い雨雲」が「淫らな」と形容されている理由は明らかだろう。

こうして、宮澤賢治の詩的世界には、奇妙なイメージが散乱しているが、それらはその場限りの奔放な思いつきではなく、互いに関連しあい、自然科学の知識に裏うちされていることがわかってくる。先にあげた「小岩井農場」パート四の、さくらの「内面はしだれ

やなぎで／鶺鴒いろの花をつけている」という詩句も、ただ枝垂れ桜とシダレヤナギの姿が似ているというだけでなく、サクラもヤナギも、葉の周囲に鋸状の小さな歯をもつことなども共通し、そんなところから、雌雄異株でしばしば原始的植物とされていた柳が、まるで桜に進化したかのように想像されたにちがいない。大空に羽根をひろげる無色の孔雀は、クジャク石が緑色をしているところから、空の蒼色に重ねて、賢治が舞いたたせたものらしい。

宮澤賢治自身は、これら奇妙な幻影を、当時流行の感情移入美学を借りて、景物と感情が融合して生じたものと考えていた。詩「装景手記」に「それは感情移入によって／生じた情緒と外界との／最奇怪な混合であるなどとして／皮相に説明されるがような／そういう種類のものではない」と述べている。「それ」とは「唯心論の人人は／風景をみな／諸仏と衆生の徳の配列であると見る」こと、つまり仏教の世界観である。賢治は、感情移入によって奇怪な心象風景を繰りひろげることを楽しみながらも、それと仏教などのイデーによる世界観とのちがいをわきまえていた。そして、そういう自分の心の働きをも詩に書いていた。最初にあげた「心象のはいろいろはがねから／あけびのつるはくもにからまり」という詩句は、そういう心の働きをイメージに置きかえたものにほかならない。

景物と一体化する心の動きについて書いた最もわかりやすい例は、詩「林と思想」だろう。「むかふに霧にぬれてゐる／蕈のかたちのちいさな林」に「わたしのかんがへが流れて行つて／みんな／溶け込んであるのだよ」。イメージの発生のもとを示して、詩論を詩に書く方へ、一歩近づいているといえよう。

## 5、結語

ところが、宮澤賢治は、他方で、七・五調文語詩を工夫することをやめなかったし、「農民芸術綱領」中「農民芸術の興隆」の「芸術はいま我等を離れ多くはわびしく墮落した」の項は、トルストイ『芸術とは何か』(Lev Nikolaevich Tolstoi, *What is art?*, 1897)を参照し、ワグナー(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)以降の音楽、マネ(Édouard Manet, 1832-1883)、セザンヌ以降の絵画を「無力と虚偽である」と述べている。ところが、農民たちを相手にした講義では、ワグナー、ゴッホ、ミレー(Jean-François Millet, 1814-75)を「真実の芸術家」としている。マネ以降を絵画の衰退と判断しているのかどうか、判然としないが、賢治が当時盛んになったモダニズム芸術を礼賛してはいないのはたしかだろう。

トルストイは真、善、美を切り分ける近代流の考え方に反対し、宗教と道徳から芸術が離脱してしまっていることに憤慨しているのだが、その点、賢治は無頓着で、これからの農民芸術も「美」を目的とすると断言している。そして、「今宗教家芸術家」が「真善或は美を独占」していることに対して、農民は自分の「道を行き」、自分の手で「美」を創り出すべきだと説いている。いわば農民による芸術の奪回論なのである。

これは賢治が創造と労働の喜びが究極において一致するはずだと考えているからのこと。それに最も強い影響を与えたのは、イギリスの社会改良家、ウィリアム・モリス (William Morris, 1834–1896) の説いた「生活の芸術化、芸術の生活化」の思想だろう<sup>1</sup>。賢治は農民たちへの講義で、産業組合の運営は「半農半工」ないしは「半農半商」方式がよいとし、取引は「物々交換」、つまり金銭の廃止を理想にしている。賢治は、農村が資本主義の波に洗われ、金銭が人間を墮落させることを告発する詩も書いていた。

他方、化学肥料の使用が今日の農村の姿を変貌させたことを承知しつつ、しかし、これを利用すべきと説いている。賢治は深いディレンマを抱えて生きた。自然征服観に立ちながら、大地を耕作すること自体を、まるで原罪のように感じていた。『春と修羅』第二集補遺の詩「若き耕地課技手の Iris に対するレシタティヴ」に、それは端的に示されている。耕地技術を指導する職業についている「ぼく」は、測量班をひとり離れ、荒れ地に咲く”iris” (かきつばた)を眺めながら、地図をつくり、耕地するという行為自体を悠久な自然に対する冒瀆、人間という存在の「まごう方なき原罪」だと考える。労働者が働けば働くほど資本を肥え太らすという矛盾を端的に示してみせたのは、カール・マルクスだが、宮澤賢治は、耕地という営みそのものに大地に根ざして生きる人間が抱えなければならない、より根本的な矛盾を感じていた。

いのちに関する根本矛盾のもっとも素朴なかたちは、詩「風計とオルゴール」に示されている。そこでは、「剽悍な刺客に／暗殺されてもいいのです／(たしかにわたくしがその木をきったのだから)」と語られる。自分は山の木を伐ったのだから、その山が放つ刺客に殺されてもしかたない、というのだ。狩猟については、童話「なめとこ山の熊」が知られる。熊にわびながら、いたしかたなく熊を殺すことを生業にしている猟師の心根が熊にも通じるという話である。

この考えが生き物を傷つけてはならない、という仏教の教えにもとづくことは見えやすい。『無量寿経』(1世紀ころ。浄土教が奉じる経典)には、めったに動物を殺してはなら

<sup>1</sup> 鈴木貞美「ウィリアム・モリス」『宮澤賢治学事典』前掲書を参照。

ないという戒律、生きとし生けるもののすべてを慈いつくしむ思想がある。だが、賢治の場合には、仏教が脱すべきとする輪廻転生や煩惱の代わりに、生存闘争を生きなければならぬこと自体が、いわば原罪苦のようなものとされている。これら解決のしようのないような深いディレンマの数かずが、賢治の書いた世界の奥行きをつくっている。童話「よだかの星」は、羽虫—よだか—鷹という動かしがたい生存闘争の序列、食い食われる関係に気づいたよだかが、それを自ら脱し、すなわち自ら命を断って星になって輝く物語である。宮澤賢治は、生存すること自体が抱えざるを得ない矛盾と、そこからの救済というテーマを追いつづけた人だった。

そして、講義記録には、賢治が、ロシアの革命家で、スターリン(Joseph Stalin, 1878-1953)に追われたトロツキー(Lev Davidovich Trotsky, 1879-1940)の芸術論に強い共感を示していたことが語られ、『文学と革命』(1923)第一部八章が参照されている。そこには、労働者農民が権力を奪取したのち、階級の廃絶に向けた闘いの進め方を述べたなかに、新しい芸術は過去の創造的精神が生み出したあらゆる芸術形式を蘇らせるだろうと語られている。つまり、賢治は、分業社会が生む矛盾の解決と芸術の力の回復を自ら地に働きながら芸術を創造すること、その一点に託して、未来に新しい人間が登場し、新しい世界が実現することを予感しつつ、20世紀現代の矛盾のただ中を歩む人(モダニスト)だったのである。

(了)