

# 宮澤賢治初期短歌について

## Sur le Tanka de Kenji MIYAZAWA

千葉 一幹

CHIBA Kazumiki

Cet article porte sur le Tanka (poème court de 31 syllabes), œuvre de jeunesse de Kenji Miyazawa.

Si les principaux problèmes que soulèvent ses poèmes et ses contes pour les enfants ont fait l'objet de nombreuses et substantielles études, il en va tout autrement de son Tanka.

Jusqu'à maintenant on ne fait que remarquer l'influence du Tanka de Takuboku ou Hakusu sur celui de Kenji, de sorte qu'il semble impossible d'y trouver des qualités originales. Mais c'est le Tanka qui annonce un charme et une caractéristique essentielle de ses œuvres qui fleuriront dans *Haru to Shura* (*Printemps et ange déchu*), son premier recueil de poésies. Ce poète unique exprime, par son Tanka, une idée: l'auteur n'est pas l'inventeur du texte mais un simple intermédiaire de l'œuvre originale qui dérive de la nature même.

宮澤賢治が、その個人的文学表現史において、最初に採った表現形式は、短歌であった。彼が、なぜ短歌という形式を選んだのかに関しては、賢治の通った盛岡中学の先輩である石川啄木の影響がこれまで指摘されてきている。しかし、賢治の短歌群を一読すれば明らかだが、啄木の「東海の小島の磯の白砂に／われ泣きぬれて／蟹とたはむる」や「友がみなわれよりえらく見ゆる日よ／花を買ひ来て／妻としたしむ」や「ふるさとの訛なつかし／停車場の人ごみの中／そを聴きにゆく」といった『一握の砂』に収められた、極めて叙情性高い歌からは、賢治の短歌は程遠いものである。

賢治自身、自分の短歌について何かを語っているわけではない以上、なぜ短歌なのか、という問い合わせに対する最終的な答えを導き出すことは困難であろう。しかし、どう見ても詩集としか呼べない『春と修羅』第一集を、「詩集ではありません」とい、心象スケッチだという呼称にこだわった賢治、つまり当時の文学表現に対する距離を取ろうとした賢治が、その文学的キャリアの最初に、明治期に正岡子規による革新運動を経験していたとはいえ、日本における最も古い、最も伝統の長い短歌という表現形式を選んだことの意味を問うことは、賢治における文学の意味を考える上で不可避のことである。

なぜ短歌なのか。いやより正確にいえば、短歌を選んだということの意味はどこにあるのか。その一つの答えは、むしろ短歌が定型詩であり、今述べた通り日本において最も伝統の古い表現形式の一つであるということに求めることが出来るであろう。

では、それが最も伝統の長い定型詩であることは、何を意味するのか。

文芸評論家の井口時男は、『柳田国男と近代文学』において、柳田国男（松岡国男）が子規たちの短歌革新運動を遂行した新派に対する旧派の桂園派の歌人として出発したことの意味を以下のように論じている。

折口（信夫……引用者補）のような「新派」の歌人の場合、歌の価値は表現に投入された「内生命」、つまり表現主体の主觀性の質によって左右されるが、「旧派」においてはそうではない。たとえば「ひともこぬみやまのおくのよぶこどりかすみがくれにこゑぞきこゆる」という松岡国男少年の歌は、そもそもスケッチという意味での「写生」でさえない。それは「題詠」なのであって、対象に「内生命」を投入しようにも対象そのものを欠いている。

すでに前章で『故郷七十年拾遺』を引いて述べたことだが、題詠は実景（実感）を踏まえている必要はない。その代わり、題詠は過去の文学的テキストは踏まえていなければならない。松岡国男がこの歌を詠んだとき、彼はまだ呼子鳥という鳥の声を聞いたことがなかったかもしれないが（現にこれが実際にどういう鳥かは諸説あって定まっていない）、少なくとも彼は、この鳥が「古今三鳥」の一つとして古来多くの歌に詠まれてきたことは知っていた。つまり、この鳥に託すべき「意味」は先行するテキストの中にあるのであって、彼の経験の現在にあるのではない。彼の努力は、過去のテキストから学んだ言葉を三十一音の「しらべ」にほどよく調和させることに傾注されていて、作者の実感とみえるものも、実は言葉の配列が生み出す効果にすぎない。

「旧派」においては、歌の「意味」は作者の主觀に還元されない。それはむしろ、先行するテキスト群の中の言葉の用法の歴史、いわば、“文学史”に帰属する。題詠によって訓練された柳田の歌は、近代的な意味での「主觀性＝主体性」に拘束されないのである。

ここでの井口による、柳田の短歌に関する説明は、伝統的な短歌の意味を語り尽くしているだろう。すなわち、短歌は「主觀性＝主体性」の表現ではなく、先行するテキストすなわち「伝統」の中から半ば自動的に産出され

るようなものであるということである。

この伝統的短歌のもつ、「非主觀性＝非主体性」こそが、賢治が短歌を選んだことの意味と重要な係わりを持っている。

もちろん、それは、賢治の短歌が桂園派風のものである、と言いたいのではない。賢治の短歌の表面的な特質だけみれば、いわゆる叙景歌がほとんどで、その意味ではそれらは正岡子規から齊藤茂吉に至って一応の完成を見る（いうまでもなく子規と茂吉との間には看過できぬ差異があるが、それは後ほど触れる）アララギ派風の歌に近い。だが、アララギ派の写生歌が、「主觀性＝主体性」の表現としてなされているのに対し、賢治の短歌は、むしろその欠落を、「主觀性＝主体性」の欠如こそが、その特質と言えるからである。

では、賢治の短歌において「主觀性＝主体性」の欠落しているとはどういうことか。

ここで注目したいのは、賢治が短歌創作の最初期において、度々現れた主題の歌である。

さすらひの楽師は街のはづれとてまなこむなしくけしの茎噉む（明治44年1月）

褐色のひとみの奥に何やらん悪しきをひそめわれを見る牛（明治45年4月）

ブリキ罐がはら〔だゝ〕しげにわれをにらむつめたき冬の夕暮れのこと（同前）

われ口を曲げ鼻をうごかせば西ぞらの黄金の一つ目はいかりたつなり（同前）

西ぞらのきんの一つ目うらめしくわれをながめてつとしずむなり（同前）

うしろよりにらむものありうしろよりわれをにらむ青きものあり（同前）

これらの歌に共通して現れているのは、視線であり、表現者＝賢治自身を見るものの視線である。

普通の叙景歌における表現者の位置は、いうまでもなく、風景を見る側にある。つまり、表現者は、主体として対象である風景を見る位置にあるのが通常である。しかし、賢治のこれらの短歌においては、表現者＝賢治は、彼が見ている対象から、逆に見られるものとして表象されている。彼は、歌の表現者として主体の位置にありながらも、表現の内部では、逆に見られる対象として立ち

現れている。短歌において、風景を対象化する側の作者が逆に風景から見られる対象として立ち現れてしまうこと。賢治短歌の特徴の一つは、この非主体性にある。その意味で、賢治の短歌は近代短歌成立以前の、桂園派の短歌に近似したものだといえる。

だが、もちろん、それをもって賢治の短歌が、前近代的なものであるという判定を下したいのではない。この一見前近代的とも見える、賢治短歌の特徴こそ、表現における近代の刻印ともいえるのだ。いやむしろ、それは、近代短歌の抱え込んだある、アポリアを真摯に受け止めた結果ともいえるのだ。

では、一見前近代的とも見える賢治短歌の特徴、見る側=主体が、逆に見られる側=客体になってしまうという、こうした表現者の倒錯的は位置は何を意味しているのであろうか。

ここで確認しておかねばならないのは、普通の叙事歌とくに、先に触れたアララギ派の写生歌における主体の位置である。

写生という以上、それは眼前の風景の出来うる限りでの客観的描写が主眼とするものと考えるの一般的理解であろう。短歌における写生を唱えた子規自身も、写生を唱えることで、本来詠み手の心情の吐露を中心とすべき短歌において、その中心となるべき心情が欠如していると批判されていた。そうした批判に対して子規は、次のように答えている。

御書面を見るに愚意を誤解被致候。殊に変なるは御書面宙四五行の間に撞着有之候。初に「客観的景色に重きを置いて詠むべし」とあり、次に「客観的にのみ詠むべきものとも思われず」云々とあるは如何。生は客観的にのみ歌を詠めと申したる事は無之候。客観に重きを置けと申したる事も無けれど此方は愚意に近きよう覚え候。「皇國の歌は感情は本として」云々とは何の事に候や。詩歌に限らず総ての文学が感情を本とする事は古今東西相異なるべく無之、若し感情を本とせずいて理屈を本としたる者あればそれは歌にても文学にてもあるまじく候。故らに皇國の歌はなどと言はる、は例の歌より何物も知らぬ歌よみの言かと被怪候。(中 略)

客観主観感情理屈の語に就きて或は愚意を誤解被致居にや。全く客観的に詠みし歌なりとも感情を本とし

たるは言を俟つず。例えば橋の袂に柳が一本風に吹かれて居るといふことを其儘歌にせんは其歌は客観的なれども、元と此歌を作るといふは此客観的景色を美なりと思ひし結果なれば感情に本づく事は勿論にて、只うつくしいとか、綺麗とか、うれしいとか、たのしいといふ語を着くると着けぬとの相違に候。又主観的と申す内にも感情と理屈との区別有之、生が排斥するは主観中の理屈の部分にして、感情の部分には無之候。感情的主観の歌は客観の歌と比して、此主客両観の相違の点より優劣をいふべきにあらず、されば生は主観に重きも置く者にても無之候。和歌俳句の如き短き者には主観的佳句よりも客観的佳句多しと信じ居候へば、客観的に重きを置くといふも此處の事を意味すると見れば差支無之候。

子規は、あらゆる歌そして文学は「感情を本」とするものである以上、そもそも純粹に客観的な歌などはないと言っている。いかに眼前的光景の客観的な描写に見えても、そこには、歌う主体の介在が不可欠であるというのだ。子規は、結局、主観的か客観的かの違いは「うつくしい」とか「うれしい」とか「たのしい」といったような感情あるいは主体の判断を示すような語が歌の中に使われているか、いないかで、「主観的」と「客観的」の区別をしているということである。

こうした子規の論は、非常に明晰判明で説得的なものである。眼前的光景を見る、主体そのものが不在では、そもそも風景そのものが歌に読み込まれるということがあり得ないからだ。

しかし、ここで忘れてならないのは、柄谷行人が『日本近代文学の起源』においてなした、「風景の成立」についての議論である。

柄谷は、国木田独歩の「忘れえぬ人々」を例にして、「どうでもよいような他人に対して『われもなければ他もない』ような一体感を感じ」逆に「眼の前にいる他者に對して冷淡そのものである」ような、「周囲の外的なものに無関心であるような『内的人間』(inner man)において、はじめて風景がみいだされる、とする。風景は、むしろ『外』をみない人間によってみいだされ」るのだ。風景とは主体の外部に広がるものでありながらも、それを見ようと意欲する、あるいはそれを「風景」として捉える意識の有り様が成立して、初めて人は風景を「風景」とし

て見ることが可能になるということだ。それを柄谷行人は、「風景とは一つの認識論的な布置」と語っている。

ここで柄谷行人が言っていることは、明らかにゲシュタルト心理学に、あるいは、それを基盤に据えて成り立っている現象学に基づいている。すなわち、それまで省みられることもなかった「風景」が「風景」として立ち現れるためには、色や線の無意味な集合でしかない地から有意味な図を抽出するゲシュタルトの成立が要請されるように、「風景」をある意味を持った図として浮かび上がらせる「認識論的な布置」が必要となるということである。ここで注意すべきは、現象学とは、近代哲学批判するわちデカルトに始まる主客の二分法を批判するものとして出発しているということである。とすれば、「内的人間」において「風景」が成立するという柄谷の議論と、この現象学における主観一客観の二分法批判は逆立しているように見える（ここには、やがて『探究Ⅰ』および『探究Ⅱ』において柄谷行人が展開する現象学批判のモチーフの萌芽を見出すことができる）。だが、忘れてならないのは、柄谷行人が、この「内的人間」＝「風景」の成立を結局言語の問題として語っていることである。すなわち、言文一致体という新しい表現形式の発明が「風景」の成立を可能ならしめたというのだ。二葉亭四迷がツルゲーネフの『あひびき』の翻訳において日本に導入した風景描写、そしてそこで実践された言文一致体こそが、「風景」の描写を日本近代文学にもたらしたのだ。この言文一致体という新しい言語形式こそ、現象学でいう共同主観に他ならない。

明治の文学者たちは、この新しい言語システムに自らを臣従（*sujet*）させることで人は、その言語を操る主体（*sujet*）となることができるのだ（そして柄谷がこの近代的主体の成立を「内的人間」という語で語ったことに注意すべきだ。すなわち、共同主観という言葉で失われるものは、主体の外部にいる「他者」であるからであり、「内的人間」という語は、共同主観の成立により自閉した空間が成立するということを暗に物語っている）。

そのような形で日本近代文学に「風景」がもたらされたとして、ならば、なぜ明治以前においては、風景を描写することができなかつたのか。それについてここでいま一度考えてみたい。

柄谷行人は、明治期以前の「山水画」を例にあげて、それは近代的な写実主義における風景描写と全く違うも

のだと指摘する。

「山水画」において、画家は「もの」をみるのでなく、ある先駆的な概念をみるのである。同じようにいえば、実朝も芭蕉もけっして「風景」をみたのではない。彼らにとって、風景は言葉であり、過去の文学に他ならなかった。柳田国男がいうように、『奥の細道』には「描写」は一行もない。「描写」とみえるものも「描写」ではない。この微妙な、しかし決定的な差異がみえなければ、「風景の発見」という事態がみえないだけでなく、「風景」の眼で見られた「文学史」が形成されてしまう。

「山水画」が概念なら、言文一致体による「風景」描写もまたある観念的なものと言えるだろう。そしてまた「風景」が、言文一致体の成立によりもたらされたのだから、それは結局言語の問題であるということであり、実朝や芭蕉においても「風景は言葉で」あったとされている。とすれば、両者の差異は、柄谷が強調するほど明瞭なものではない。では、両者の差異は何によってもたらされたのか。

柄谷行人は、「風景の成立」を「内的人間」に見出した。問題は、この「内的人間」すなわち孤独に文学的創作に、あるいは思索に耽る、人間の成立に関わるのではないか。

そこで手掛かりになるのが、先ほど引用した正岡子規である。

### 心あてに折らばや折らむ初霜の置きまどわせる白菊の花

此躬恒の歌百人一首にあれば誰も口ずさみ候へでも一文半文のねうちも無之駄歌に御座候。此歌は嘘の趣向なり、初霜が置いた位で白菊が見えなくなる氣遣無之候。趣向嘘なれば趣も糸瓜も有之不申、蓋しそれはつまらぬ嘘なるが故につまらぬにて、上手な嘘は面白く候。例えば「鶴のわたせる橋におく霜の白きを見れば夜ぞ更けにける」面白く候。躬恒のは瑣細な事を矢鱈に仰山に述べたのみなれば無趣味なれども、家持のは全く無い事を空想で現して見せたる故面白く被感候。嘘を詠むなら全く無い事、とてつもなき嘘を詠むべし、然らざれば有の儘に正直に詠むが宜しく候。雀が舌を剪られたとか、狸が婆に化けたなどの嘘は面白く候。

今朝は霜がふって白菊が見えんなどと真面目らしく人を欺く仰山的の嘘は極めて殺風景に御座候。

躬恒の歌にしろ、家持の歌にしろ、ともに白氏文集の「満園花菊鬱金黄。中有孤叢色似霜」という漢詩や天の河に鵠が並んで橋を架けたという中国の故事に基づく歌である。つまり両歌とも、現実の風景をもとにしたのではないのだから、ありそうな嘘か、それともすぐ解る嘘かという基準で二つの歌を差別化することは、そもそもお門違いである。子規がこれらの歌が、漢詩を元にした歌であることを知らなかったとは考えにくい。ならば、なぜ敢えてこんな「野暮な」基準を、歌の批評基準として導入しようとしたのか。ここで子規がなそうとしたことは、現実からの距離による歌の評価基準の導入というよりも、むしろ漢詩についての知識を要求するような歌の解釈体系の拒絶である。歌を詠むには、先行する歌・漢詩・漢文・有職故実といった収蔵体への知識が必要であり、また歌を味読するにもまた同様な教養が要求されるのだ。こうした知識総体を前提として成立する歌の世界、歌の生産・消費＝解釈の共同体そのものから、歌を解放することが子規の目指したことであった。

その先に子規の眼に見据えられていたものこそ、子規が「歌よみに与ふる書」強調した「日本文学」すなわち国民文学の創出であった。特別の教養がなくとも詠めまた享受できる短歌の創出。文字さえ読めれば享受可能な文学の創出である。子規が、雅語・俗語・洋語・漢語すべてを短歌のための語彙と捉えたのは、短歌に使用できる言語の範囲を拡張するということよりも、特に雅語・俗語の区別を知らなくとも歌を作れるようにするという配慮によると見るべきだろう。すなわち、ここで子規が構想したこととは、歌の世界における四民平等の実現であり、短歌の民主化運動だったといえよう。

この時、歌における四民平等により产出される歌の生産者にして享受者こそ、柄谷行人が国木田独歩の「忘れ得ぬ人々」を通じて指摘した「周囲の外的なものに無関心であるような『内的人間』」が、「『われもなければ他もない』ような一体感を感じ」る対象である、「どうでもよいような他人」である。そして、この「どうでもよいような他人」は、やがて出版資本主義の勃興を通じて形成される近代的読者を先取りするものだったといえる。それは、和歌におけるような詠み手と聞き手との間に想定

される共通の知識収蔵体すなわち解釈共同体を前提しないが故に、作者が思いもよらぬ読み＝誤読を開拓してしまう、そういう読者である。

ここで想起しておくべきは、このような読者の発見が、つまりは、病床六尺の世界に起居していた子規という人物によってなされたということである。和歌にしろ、俳句にしろ、それらは本来「交歓の文学」として成立していた。歌合せにしろ、あるいは和歌の贈答、連吟、俳句の吟行と、日本の伝統的詩歌は、作者が孤独に自身の居室でその創作に孤独に苦闘するというものではなく、作者であると同時に読者＝享受者であり、そして集団製作の協同者である人々とともに、競い合い、助け合い、はたまた互いに刺激を与え合って作品を作るというものであった。だが、子規の病が彼からそうした場を奪ったのだ。彼にとって詩歌は、病床の上で孤独に製作せざるを得ないものだったのだ。彼の病が、彼から伝統的詩歌の基盤にあった解釈共同体を奪ったのだ。

孤独に風景に対峙する作者の成立は、伝統的詩歌についての教養を共有する解釈共同体からの作者の離脱と相即する事態であった。

ところで、それは同時に雅語・俗語・洋語・漢語あらゆる言語を詩歌の素材として利用できるようにすることを目指したものであった。このような文学言語と日常言語との障壁の撤廃は何を帰結したのか。それは、個人が知っている語彙が、そのまま文学言語になるということである。すなわち、日常言語の範疇と文学言語の範疇がそのまま一致するということである。そしてそれは、さらに、次のようなことにつながるだろう。つまり、人はさしたる練習を経ずとも、詩歌の作者になりうるということである。かつてなら、あり得た歌人とそうでない者の敷居は原則なくなったということである。もちろん、それは優れた歌人の消滅を意味するのではない。しかし、かつてなら、解釈共同体に参入するにはそれなりの伝統的な詩歌についての知識の有無が条件になったであろう。しかし、それが否定されたということは、日本語を習得したものなら誰もが歌人となり得るということであり、そこに存在するのは、かつての歌人とそうでない者たちとの越えられぬ障壁ではなく、歌の上手い下手による相対的差異でしかない。人は、日本語を知った瞬間から潜在的な歌人としての資格も同時に獲得するということである。あの一歳前後の意識の薄明の中で、言葉と言葉な

らざるものとの境界にいたあの時期に、人は歌人としての生をも生き始めていたということになる。もちろん、これは可能性の問題であって、現実に一歳の子供が歌を詠む、などといいたいのではない。だが、問題は、言葉を習得することと歌人であることが相即するということは、人はいつとは知らぬうちに言葉を話す主体となっているように、人は無意識のうちに歌人となってしまっているということである。主体とは、何かに臣従することで初めて主体たりうるものであり、しかも、その何かに臣従したという起源を忘却することで主体であり得るのだ。子どもは、自身に語りかけてくる母の言葉＝母の舌に自らの口を同調させ、つまりはそれに帰属させることで言語の世界に参入を果たすわけだが、こうした人生の一時期に必ず行われたはずのそうした儀式についての明瞭な記憶をわれわれは持ち合わせていない。そこでは、自分が自身の話す言葉の主体であり始めた、その始源の記憶を欠いている。日本語の範疇と歌の語彙の範疇が原理的に重なるところでは、言語主体の成立に関わる記憶の欠落が、そのまま歌の始まりの記憶の欠如へとつながるだろう。

雅語と俗語の区別が明瞭に存在していた場では、歌を詠み始めるには、習練が必要であった。日本語を習得するだけでなく、自身を歌人として立ち上げるためには、膨大な和歌の伝統へと自らを接続する必要があった。まさに和歌の伝統に自らを臣従化＝主体化させることで、初めて歌詠みとしての主体を立ち上げることが可能になった。それは決して無意識の過程ではなく、意識的習練の結果到達できる場所であったのだ。だが、雅語と俗語の区別が撤廃された場においては、人は言語主体であることが、歌の詠み手であることと原理的には等値できたのだ。それは、歌の主体として自らが現れる際に実は経験しているはずの、言語への臣従化＝主体化という事態の忘却を意味していた。

このとき、短歌の世界にある転倒が起きていた。それは、何か。その転倒を最も端的に示しているのが齊藤茂吉である。

では、茂吉における転倒とは何か。それは、彼が子規の短歌写生の説を後継し、発展させたとされる「実相観入」の主張である。齊藤茂吉は、子規の写生説を受け、それを「実相に観入して自然・自己一元の生を写す。これが短歌上の写生である」（「短歌における写生の説」）と

する。ここで、茂吉は主体が対象である自然に参入し、それと一体化を果たすことが「写生」だと説いている。このどこが倒錯的なのか。それは、対象としての風景があたかも、主体から自立したものであるかのように語られているからである。だが、繰り返すが、風景は主体の外部に客觀的に存在するものではない。それは、言文一致体という言語システムの中で形成されたものである。しかも、茂吉が「実相観入」というとき、明らかに先に指摘した主体化の起源が忘却されている。歌の詠み手として主体化する契機は、あきらかに自らを日本語の世界へと臣従させることに基づいていた。つまり、風景を可能にする言語システムに自らを臣従させることで初めて主体は、主体たり得たのだ。

茂吉の「実相観入」の説は、子規の写生説を発展させたものだと考えられている。しかし、それはむしろ子規の視点からの後退である。あるいは、子規のもっていた重要な認識の忘却によっている。というのも、子規がその写生説で強調したのは、いかに客觀的な描写に見えても、所詮それはある主觀に由来するものでしかないということであり、そこに最低限の倫理性が保持されていた。だが、茂吉が「自然・自己一元の生」というとき、そこにはその自然もまた所詮、観察主体を経由したものに過ぎぬという認識が欠落している。わかりやすくいえば、こういうことだ。茂吉の実相観入は、われわれが雄大な自然の中にいるとき、雄大な自然に包まれ、自我と周囲の世界との境界が取り払われ、一体化するような経験を語っているのだというように解釈される。だが、実際雄大な自然の中で一体感を味わうことと、それを言語化することとは別だということだ。それは「木」という言葉と現実の「木」が同じでないということと同断である。つまり、茂吉の「実相観入」は、言語外現実と言語が描き出す世界との安易な錯視に基づいているのだ。しかも、「自然・自己」という場合の「自己」も言文一致体という言語システムに臣従することで形成されたものであり、茂吉がイメージするように環境からもそして言語世界からも切り離されたところに独自に存在するようなものではない。この点で、茂吉の「実相観入」は二重に倒錯的なのだ。

しかし、茂吉のいう「実相観入」は倒錯的な認識なのだが、これまでには、むしろそれは伝統的な日本の自然観あるいは人間観に合致するものとして語られてきた。た

とえば、山折哲雄は、啄木の「不來方のお城の草に寝ころびて雲にすわれし十五の心」と茂吉の「のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて足乳根の母は死にたまふなり」の二つの短歌を挙げて、そこに日本人が伝統的に持つ「遊離魂感覺」が現れていると語っている(『日本人の心情』)。主体そのものが、喪失されていく感覺を詠うことこそ、「伝統的」な日本人の美意識に合致するということである。茂吉の認識は倒錯的なだけだが、山折のいうように、実際短歌というものは、そのようなものとして機能してきた(それはその後、日本のファシズムの土壤となるだろう)。

主体が周囲の風景へと溶解していくような感覺を詠う「遊離魂感覺」が主流の短歌の流れの中に、先の賢治の短歌をおいたとき、その異様さは際立っている。主体から風景に向けて魂があくがれいづるどころか、主体は、得体の知れぬ視線にその身を晒される客体でしかないのだから。だが、近代における短歌のあり方を考慮した場合、むしろ賢治がこの歌で提示した認識の方が、むしろ実状に近いと考えられる。というのも、賢治のここでの認識は、主体とは言語システムに自己を臣従させることで成立するものであることを物語っているからだ。つまり、私が見ているのではなく、私は見られているのだということは、言葉の主体性は、自己にあるのではなく、言語システムの方にあるという認識に相即しているからである。

こうした、言語の起源は、自己にあるのではなく、風景の方につまり言語システムの方にあるという認識を端的に物語っている短歌が賢治にはある。

賢治の文学表現の特質の一つとして擬人法を挙げそれが賢治の表現がついに近代的文学表現へと、端的にいえば小説へと至らなかった障害としていたが、賢治が擬人法を採用とした一つの意味は、言語は表現主体である賢治の方に由来するのではなく、むしろ風景にこそその起源があると感覺されていたからだと考えられる。つまり、鉄ペンを操っているのは、自身ではなく、それは主体の制御を離れオートマティックに運動するものであるし、また青鉛筆という表現の手段は、本来は描写の対象と考えられる風景こそが所有すべきものであり、風景こそが表現主体であるということである。風景が擬人化されるのは、風景こそが言葉の起源であり表現主体であるという認識を語るためにあったのだ。これは、近代的な文学主体が、言文一致体という言語システムに自らを臣従させることで可能になったという事態に対応した認識である。さらにまた歌の起源譚を語った「竜と詩人」という作品やあるいは「まことの言葉はここになく／修羅の涙は土に降る」という詩編「春と修羅」で展開される賢治の言語観、修羅=詩人は「まことの言葉」の所有者ではなく、それを奪われた存在であるという認識の基底をなす発想でもある。

賢治の短歌の特異性とその意味は、近代的な言語システムの展開をなぞりつつ、かつ短歌以後賢治が生産していく詩や童話を支える言語の基盤をなすものであるということにあった。

(この論考の一部は、講談社刊「群像」に掲載されたものである。)

鉄ペン鉄ペン  
鉄ペンなんぢたゞひとり  
わがうたがひの  
あれ野にうごく

七つ森  
青鉛筆を投げやれば  
にはかに  
機嫌を直してわらへり

前の歌は、鉄ペンが荒野を動くというシュールレアリズム風の歌であり、後者は風景である七つ森に青鉛筆という筆記道具を投げると、機嫌を直すという森を擬人化した歌である。菅谷規矩雄は『宮澤賢治序説』において

