

宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平 — 「多様ノ統一ノ原理」をめぐって—

木村直弘*

(2011年1月11日受理)

0. 序

「芸術の共同体」と題された小論¹⁾で、美術批評家の松浦寿夫は、宮澤賢治の《農民芸術概論》(以下《概論》と略記)という断片的テキスト群の読解にともなう困難の背景として、それらを「他のテキストとどのように連関させるかという逡巡」を措定している。そうした「逡巡」を惹起させるのは、まさに「これらの農民芸術論という徴のもとにおかれたテキストが、ある具体的な作用を及ぼすこと、それも、宮澤賢治という作者に神話的な影を投げかける効果を産出しているという事実」にほかならない。この断片的テキスト群たる《概論》をめぐると数多くの先行研究群のうち、松浦は2件の「刺戟的テキスト」にだけ言及する。一方は「決定的な重要性をもつ」とされる賢治研究者・上田哲の「宮澤賢治と室伏高信」(1978年)²⁾であり、もう一方は文芸批評家・詩人の北川透による「『農民芸術概論』をめぐって」(1977年)³⁾である。前者は、《概論》研究の基本文献として評価が確立した論文であり、後者は、同じく賢治文学のいわばマニフェストとしての《概論》の神話化傾向に疑義を唱えたエッセイである。前者のように、それについての研究論文までもが賢治研究全体を代表するものとして大袈裟に言えば「神話化」の域に達しつつある《概論》については、たとえば詩人・永瀬清子が、作者の賢治「自らが唯一の藝術論を」「藝術作品の一でもあるかのように心をこめて述べている」⁴⁾ことを僥倖と感じたように、今や賢治文学の扇の要として定位している感は否めない。

それに対して北川は、この断片的テキスト群について、「いわゆる農民を対象にした幸福論、芸術に関する図式的な知識を並べたもの、賢治独特の芸術観の直観的・断片的な表明……それに《風とゆききし 雲からエネルギーをとれ》とか、《まずもろともにかがやく宇宙の微塵となりて無方の空にちらばらう》とかいう詩の中の一行と同質のものが、ここにはごったに入っている」と喝破する。さらに北川は、そうした一見無秩序な「ごった煮」状態の中に、「全体としては変に硬直した図式」と「奇妙に賢治の肉声を殺した理念のオブラート」を看取し、その由来として、賢治が「農民を芸術の主体と考える無理」、および、「啓蒙家として、〈農民芸術〉の主体(農民)を仮装しているから、それを自分の論理や感情のなかにとりこめない」点を指摘している。

日本近代文学者・鈴木貞美は大著『生命観の探究』の中で、宮澤賢治をいわゆる大正生命主義を遅れて受容した人物として捉え、その創作世界が「さまざまな生命観の小さな博物館とでも

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

呼びたくなるようなもの」⁵⁾とする。それは換言すれば「生命一元論^{かなめ}を要として、実に多様な生命観を展開する世界」⁶⁾である。大正生命主義の時代にあつて汎生命的世界観の造形はこの時期の文学にとって珍しいものではないが、鈴木は、賢治の場合は、心象スケッチ『春と修羅』の序・冒頭で提示されたあの有名な「有機交流電燈」という語に着目し、「交流電燈」に「有機」や「因果」という語が重ねられている点に普遍的生命観を看取する。従來の機械的唯物論と觀念論の二項対立が「心象」へと止揚されることによって、いわば〈共生〉することが可能になる。同じ連の中ほどに挿入された「(あらゆる透明な幽霊の複合体)」という句もそれを裏付けており、また、第三連最後に挿入された2行「(すべてがわたくしの中のみinnなであるやうに／みんなのおのおのなかのすべてですから)」でも生命一元論的発想がいわば全体主義と重ね合わされている点を指摘する。さらに鈴木は、これに関連づけて、賢治の創作世界に「互いに矛盾する生命観が、いともやすやすと同居している」点を、いわゆる「アインシュタイン・ショック」の洗礼を受けた賢治が、「一切が假定された世界像である」と考えていたのではないかとも想像する（「假定された有機交流電燈」）。⁷⁾

この鈴木が言う「全体主義」は、賢治学者・大塚常樹の表現では、「ユナニスム Unanimism (一体主義)」となる。大塚は、「個にして多」という現象を追求するライプニッツのモノド概念を援用し、《概論》中の「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／～」といった句が根ざす発想の由来を、賢治の「〈個性の伸長〉と〈世界全体の調和〉の止揚」⁸⁾への取り組みに求めた。

以上のように、賢治の文学世界には多様な生命観が包含されているがゆえ、読者はそこから好みの生命観を選びだし各々の賢治像を構築できるとしたのは鈴木だが、このことは生命観だけでなく（いわゆる文系から理系まで賢治研究文献の分野の広さからもわかるとおり）賢治の文学世界の全体像へも敷衍されうる⁹⁾。すなわち、北川が《概論》に看取った、モノドの如き「ごった煮」の具それぞれが〈共生〉できているかどうか、そこに有機的連関があるかどうかを芸術作品としての賢治文学のレゾン・デートルに係わる問題となろう。よって、まさに賢治「唯一の藝術論」たる《概論》がその解明の手がかりとして注目されるのは言を俟たない。

前出・松浦は、《概論》研究にあたって要請される「決断」として、この断片的テキスト群を、賢治作品の「分散するテキストの統合性の論理とみなす決断」か、「作者のありうべき生の環境の記述として、他の作品群と分離してしまう操作的決断」の二つを挙げるが、いずれにせよ、この断片的テキスト群が各部分だけでなく全体としても（「逡巡」を出来させる状況も含めて）「徴候論的な次元での分析」の興味深い対象であることを示唆している。

そもそも前出・上田論文は、断片的テキスト群たる《概論》解釈の手がかりとなる、《農民芸術の興隆》（以下《興隆》と略記）における「徴」の羅列に、室伏高信のベストセラー『文明の没落』という明確な出所を与えたことが画期的だったわけだが、結局それは、徴候論的に室伏からの明確な思想的影響関係を浮かびあがらせるというところまでは至らなかった。また北川が指摘する「変に硬直した図式」「肉声を殺した理念のオブラート」、あるいは幸福論、藝術観、藝術に関する知識、詩と同質なもの「ごった煮」は、すべてこれらのテキストが当初岩手国民高等学校での授業用に準備されたものであることに起因すると言えようが、実は、それらは、松浦が示唆するように、全体として、すなわち「農民芸術論という徴」としても機能させられているようにも見える。

筆者は、前稿¹⁰⁾で「〈有機体〉としての文化」という視座から賢治の生きた時代、特に羅須

地人協会をめぐる状況について考察した。羅須地人協会の賢治は、農作業や肥料設計等の農業指導という実践と、「農民芸術論」といった理論的講義、さらにはレコード鑑賞会や童話の朗読会、エスペラント語や楽器の指導等、それこそ「ごった煮」の活動を送っていた。前稿での「有機」という語をめぐるトピックに立ち戻れば、賢治は晩年の東北砕石工場技師として活動したこともあり石灰肥料信奉者のイメージが強いが、農芸化学者・廣瀬正明が明らかにしたように、盛岡高等農林学校肥料学講座教授だった小野寺伊勢之助の影響下、のちに賢治は東北砕石工場の肥料用炭酸石灰の宣伝用パンフレットで「石灰をお使ひになったらできる限り紫雲英等の緑肥を御栽培ねがひます。実に石灰と有機物とが土性改良を進める車の両輪であると存じます」と書いている。緑肥とは、栽培した植物体を収穫せずに土とまぜ次の栽培の肥料として役立つものだが、廣瀬によれば、特に紫雲英のようなマメ科の植物による緑肥は有効で、「根瘤菌が住みついて増殖し、根瘤をつくって植物と共生状態になる。その共生の内容を根瘤菌の側から見ると、植物から炭素源の栄養素として糖質または有機酸を得る一方で、空気中の窒素を固定し、植物に窒素源の栄養素を供給する」¹¹⁾。賢治は、その書簡で小野寺が著した『肥料学教科書』（光原社刊、1932年）に繰り返し言及し、鈴木東蔵には小野寺を「紫雲英栽培の権威」と紹介していることからわかるとおり、こうした専門的事柄については熟知していたと推察される。すでに「有機交流電流」といった賢治の語用でも明らかのように、もはや賢治文学において、「有機」は「有機化合物」だけを指すものではない。それは、前掲のように、いわば「因（縁）果」に繋がる概念であり、さまざまな個を結びつける＝多元的なものを共生させることを含意している。

以上のことをふまえて、この小論では、賢治における「多元性」志向について、賢治が残した「多様ノ統一ノ原理」というメモを手がかりに、それが「中心的思想を要約することは難しい」¹²⁾《概論》および、それが実際の賢治の詩作実践においてどのように反映されているかについて考察する。

1. 講義用メモとしての《農民芸術の興隆》

前述のようにいわば神格化されてきた《概論》が、もともと授業用ノート原稿として準備されたものに由来することは看過されるべきではない。それは特に、講義用のキーワードをメモしたと思われる《興隆》の単語の羅列¹³⁾を見れば明らかである。たとえば、「いまわれらにはただ労働が 生存があるばかりである」の項をみると、

四月よりは毎日十二時間 二十五日のサセ取り 諸君は尚可なり

Daniel Defoe 食物と労働との循環

Oscar Wilde 生活とは稀有なることである 多くはただ生存があるばかりである

Wim. Morris 労働はそれ自身に於て善なりとの信条 苦楽 苦行外道 狐 トルストイ

然も尚ここに埋もれ知らるることなく行く人あらばわれらはこれに合掌せん

とある。デフォーやワイルド、モリスらの言葉が引かれているのは判別できるとしても、その後の「狐」や「トルストイ」らの文脈が見えてこない。

こうした状況にあって、それらの文脈の一部を「発見」したのが、前掲・上田論文であった。

たとえば、同じく《興隆》の「芸術はいまわれらを離れ多くはわびしく墮落した」の項、すなわち

Tolstoi ブル 内的衝動 遊戯 人口の割がそれを買ひ鑑賞し享樂し九割は世々に勞れて死する
シベングラア 都会の脳髓 人の遊戯 生活 名譽 智的勞働 靈的所産にあらず
ここに芸術は無力と虚偽である ワグナア以後の音楽 マネイ セザンヌ以後の絵画
エマーソン 近代の創意と美の源は涸れ 才氣 避難所
ロマンローラン 非生産的享樂

であれば、室伏高信の『文明の没落』（初版1923・大正12年）での対応箇所は、

『文明の没落』

トルストイは、ブルジョア階級の芸術をもつて、芸術家の内的衝動から生れたものでなくて、主として、上流階級が遊戯を欲するがために、そしてその費用を惜まぬがために、起つてきたものだといふてゐる。謂ふところの「人口の割」のためなる遊戯である。人口の割がそれを買ひ、鑑賞し、享樂する。人口の割は世々この芸術を味ふことなく、労働して、疲れて、死する。(二〇七ページ)

……シベングラアの雄弁な言葉でいへば、それは都会の「脳髓人」の遊戯なのである。生活のためなる、若しくは名譽のためなる、知的活動の所産なのである。靈的所産ではない。知的産物である。

こゝに芸術は、無力と虚偽とである。ウヰリアム・モリスのいふてゐるごとくに、ルネサンス以後の芸術は、かくして無力と虚偽とである。若しくはシベングラアがよく論じてゐるごとくに、ワグナア以後の音楽も、マネイ、セザンヌ以後の絵画も、無力と虚偽である。(二〇八ページ)¹⁴⁾

と指摘され、この当時のベストセラーが賢治の講義の種本になっていたことが明らかにされた。これによって、たとえば「都会の脳髓 人の遊戯」の箇所が「都会の脳髓人の遊戯」と明確に一続きに読まれるようになったことは大きな成果であった。

しかし、この引用箇所が如実に示しているように、ここに賢治オリジナルの思想がどれだけ反映されているかは疑問である。つまり、室伏の一連の著作が、同じく当時のベストセラー、文化哲学者・オズヴァルト・シュペングラーの『西洋の没落 *Der Untergang des Abendlandes*』（第1巻1918・大正7年、第2巻1922・大正11年初版、邦訳初版1926・大正15年）に大きく影響されているほどの影響関係は、ここには見られないからである。

室伏がシュペングラーから影響され取り入れた最も根本的な視座は「文明」対「文化」というデュオトミーである。『文明の没落』では、農村の問題はあまり取りあげられなかったが、室伏のもう一つの主著『土に還る』（初版1924・大正13年）では「農村問題は一つの流行問題である」¹⁵⁾とされ、さらに「農村問題は、都會對農村の問題、従つて、文明對文化の問題にと、突き進んで行かなくてはならない」¹⁶⁾と二項対立が明確化される。しかし室伏にとってこの対立は止揚されるべきものではなく、まさに『文明の没落』の最後に「小社會へ。農業へ。田舎町へ。藝術へ。心靈へ。宗教へ。神へ。大地へ。神の文化へ。地の文化へ。ゲエテの所謂「意志の文化」へ。われわれは先づ評價のやりなほしをしてかゝらねければならぬ。凡ての價値の総改變が行はれなくてはならぬ。～(中略)～これ等の文明をして没落せしめよ」¹⁷⁾とされ

ているように、諸悪の根源である「文明」は「文化」によって超克されねばならないのである¹⁸⁾。賢治はこうした二項対立図式を明確に前面に押し出すことはない。たしかに羅須地人協会時代から賢治はいわゆる「帰農者」になったが、その原因としては、室伏のアジテーションよりは、徳富蘆花がまさにトルストイから直接言われて「半農」「美的百姓」として帰農したように、当時最も影響力があったトルストイ主義をベースに考えるのが自然であろう¹⁹⁾。しかし、まさに「土に還れ」という書名が示しているように、あるいは「農村問題は一つの流行問題である」といった表現から読みとれるように、自らは当事者ではないことを明確にした室伏の主張は、まさに彼がその一員であった都会人に向けてのメッセージであり、すでに土にまみれている農民相手の講義としての《概論》にはそうした二項対立の必要性はない。まさに《興隆》に「都人よ来ってわれらに交れ」と明示されたように、そのベクトルは相反し、当然そのスタンスは異なってくる。

実はこの問題は、「農民芸術」以前に「民衆芸術」が提唱された時からのものである。以下、少しそれについてふれておこう。

2. 〈民衆芸術〉論・〈生活芸術〉論・〈農民芸術〉論の諸相

「民衆」という語は、1916・大正5年1月『中央公論』誌上で吉野作造がいわゆる「民本主義」を主張し大正デモクラシーが幕を開けたのと期を一にしてというよりは、その少し前（1914・大正3年）から人口に膾炙しつつあった。それはすぐ文学・芸術の世界にも流入し、評論家・本間久雄が「民衆芸術の意義及び価値」と題した論文を1916・大正5年8月『早稲田文学』で公にしたのが、「民衆芸術」論の嚆矢とされる。これを契機に文壇では、安成貞雄、田中純、島村抱月、富田碎花、中村星湖、石坂養平、大杉栄、西宮藤朝、加藤一夫、川路柳虹、生田長江、片上伸、百田宗治、西村陽吉、白鳥省吾、平林初之輔ら当時の論客がもれなく参入した「民衆芸術」論争が長く続くことになる²⁰⁾。

基本的にこの論争の発端は、評論家・安成貞雄が本間論文発表の同月の読売新聞紙上で3回にわたって本間に対する公開質問を突きつけたことにある。そのポイントは、本間がスウェーデンの社会思想家エレン・ケイの『更新的修養論』や文豪ロマン・ロランの『民衆劇場』などに依拠しつつ、民衆芸術を「一般平民乃至労働階級の教化運動の機関乃至様式」²¹⁾として定義し、それを「所謂「高等文藝」乃至専門的な豫備知識を持たなければ了解されない高級藝術」²²⁾とは明確に区別したことにある。

本間はエレン・ケイの所説として「労働者を救ふべき唯一の道は彼等を「教養する」にある」と紹介し、次のように述べる。即ち、

そしてかく彼等を教養するためには、彼等のその糜爛し、疲弊し、困憊してゐる心身に何よりも先づ一種の清涼劑を與へることに依つて始めなければならない。そしてこの場合の清涼劑とはとりも直さず、彼等の心身に「更新」^{レクリエーション}を與へるところの快樂である。²³⁾

こうした「清涼劑」となりうる〈民衆〉芸術としてもっともふさわしいのは、「最大多数の最大快樂」をもたらす「綜合藝術」である、「演劇乃至演劇類似の藝術」とされる。すなわち、

所謂「^{リベラルアート}高等文藝」とはちがつて、彼等労働者にもよく鑑賞され、理解されるほど、通俗的な、普通的な、非専門的なものでなければならない。従つて、民衆藝術の最高典型は、最も普遍性を帯びた、そして通俗的な、非専門的な演劇であつて、而も如上教化運動としての価値あるものでなければならないと云ふことになるのである。²⁴⁾

これに対し、安成は、次のように要求する。

本間君。君の現今の立場は、兎も角、^{しほろ}姑く労働者を、『彼等』と呼ぶことを休め、労働者階級の一人として、『私たち』と云ふ立場から、民衆藝術の問題を考へて貰ひ度い。然らば君は、此の問題が、君の従來の立場から見たよりは、^{はる}廻かに多大の問題を含むことを發見するであらう。²⁵⁾

「一般平民乃至労働階級」が本間の目する「民衆」であるが、それらを「教化」する機関または様式としての民衆藝術という主張は、安成にとっては、「畢竟労働者階級を懐柔せんとする上流階級の企図の一部」²⁶⁾にすぎず、また従來の教養であつた「高等文藝」「高級藝術」との区別は、そこにまた新たな「階級」を生じさせることに通ずるものであつた。

論争勃発のほぼ1年後、アナキスト大杉栄は、本間を「日本に於ける民衆藝術論の最初の提唱者」²⁷⁾と認めつつ、ロマン・ロランの『民衆の演劇 *Théâtre du peuple*』(1903年)の訳(1917・大正6年『民衆藝術論』というタイトルで阿蘭陀書房より出版)者としての立場から、藝術的運動よりも前に社会的運動に従うよう提言するロランの民衆藝術論が労働運動論および生活論で結ばれていることについて注意を喚起した。

つまり、切迫した生活を余儀なくされている労働者階級へ一服の「清涼劑」＝「^{レクリエーション}更新」としての彼等向けの藝術を与えるという視点から発し、先ずそうした生活自体を変える＝社会を改造するという視点が導入される。たとえば、生田長江・本間久雄共編の啓蒙書『社会改造の八大思想家』(東京堂、大正9年)では、「社会改造の八大思想家」として、カール・マルクス、ビョートル・クロボトキン、バートランド・ラッセル、レフ・トルストイ、ウィリアム・モリス、エドワード・カーペンター、ヘンリック・イブセン、そしてエレン・ケイの名が挙げられているが、日本近代文学史家・稲垣達郎の指摘するように、ここでは「このような、まったくさまざまな思想家が、なんらの遠近法なしに、並列的に同じ平面で解説紹介されている。〈社会改造〉につながるなにがしかのものがあるとすれば、それだけで等価であり「まさしく、〈改造〉ムードのただならぬ高揚を意味するもの」であつた²⁸⁾という。ジョン・ラスキンやロラン、あるいはオスカー・ワイルドやラルフ・ワルド・エマーソンも当然そのラインナップ上にあるこうした「並列性」は、この時代のあらゆる思想書に通定するいわば様式化された特色なのである。

特に、「生活」自体の「美化」「藝術化」について、モリスやカーペンターの所説をわかりやすく紹介した本間久雄の『生活の藝術化』(初版1920年)がベストセラーとなるのは、1925・大正14年のことである。冒頭「^{リニフ}生活するといふことは、この世において稀有のことである。大抵の人は^{イクジスト}生存してゐる」というオスカー・ワイルドの言葉が引かれ、「生活美化」の意味には二つあると説かれる。一つは、通常の「美化」の意味、すなわち、「生活を、生活以外の美の標準に照して、それを美化すること」であり、そしてもう一方は、「美の標準を生活以外に求めないで、それを生活といふものゝ中に求めようとする」と、換言すれば「生活そのもの

を美とし、藝術としようとする」ということになる²⁹⁾。この後者の意味では、まさに生活者が直ちに藝術家となるということであり、もはや既成藝術に囚われる必要はないとされた。

こうした「民衆藝術」論は、「生活藝術」論だけでなく、より具体性が要請された結果、「農民藝術」論へと辿りつく。例えば、東京帝大で美学を修め堺利彦や大杉栄ら社会主義者らとも交流があった評論家・生田長江に師事した詩人・文藝評論家で、のちに「人生道場無為修道会」という宗教団体を主宰することになる伊福部隆彦（本名：隆輝）の処女評論集『現代藝術の破産』（1924・大正13年）を例にとってみよう。

伊福部の関心事は、「原始的生活を、その生活の中に、多分に残存保持してゐる今日の農民の生活と、現代の都市文明との関係」³⁰⁾にあり、室伏らと同様「文明」対「文化」のデュオトミーに立脚している。科学文明・都会文明・西洋的文明に対置されるのが、宗教と農業の文化・農村文化・東洋文化であり、前者が生命を枯死せしめる呪詛されるべきものであるのに対して、後者は、原始社会の生活に具現される「未だ現実生活を逃避しなかつた生命的であり生活的でもあつた時代」の文化として憧憬されるべきものである。こうした原始的な生活における藝術、すなわち原始藝術の特色は、近代藝術に比して、実生活と不可分に結びついている点にあり、さらにここから「郷土藝術」と「農民藝術」の比較へと論が展開される。これら2つの概念は同義のようでそうではない。前者の場合、「郷土」が「都会」の対立概念として用いられており、「都会藝術」は否定されることはない。換言すれば、「郷土藝術」は「藝術論としての藝術論」という意味では「都会藝術」と同じ土俵に乗っているということになる。これに対して「農民藝術」論は、「生活観の上に立つた藝術論」であり、相対する「藝術の批判に出發するのではなくて、その藝術の根據を爲してゐる都會生活乃至は都會文明の批判に出發」し、「その最も正しく、のぞましい生活を農民的生活であると観るところ」に立脚しているのである³¹⁾。こうした「農民藝術」は、

それは表現の爲めの、乃至は享樂の爲めの、藝術ではない。それは喪はれたる、乃至は喪はれつゝある、正しい生命的な生活の、奪還の爲めの藝術である。それは讀者に行爲を要求する藝術であるといふ意味に於て、宣傳藝術とも言ひ得よう。³²⁾

この意味において、「農民藝術」は、反生命的・反創造的・唯物的・機械的である「文明」の危険性を人類に知らしめる、すぐれて行動的な藝術として位置づけられている。それはもはや、従来の支配階級にだけ結びついた職業的な藝術のように皮相なものではないし、「郷土藝術」のように、郷土を愛する（あるいは即す）ことに止まった「センチメンタルな消極的な、観念的な、藝術」でもない。まさに大正生命主義の影響下、伊福部にとって、農民の生活は「生命の創造」、「彼等の喜びは創造者の喜び」であり、その生活自体に目的と手段が含まれている点が最も望ましく正しい生活であるとされた。

同様に、「民衆派詩人」白鳥省吾も、羅須地人協会設立の半年前、その著『詩と農村生活』で、モリスやクロポトキンを引きつつ「農民の生活は遙かに藝術的感興に近づき得るもの」「換言すれば藝術そのものであり得る」とし、他の労働に比べて、「農民生活の眞の歡喜は經濟と藝術の合致から來る」がゆえ、農民の本質は藝術的なものであるとみなす³³⁾。室伏は「科學」を全否定し、伊福部は「營利主義の上に立つた科學」と条件つきで否定したが、白鳥は理念より現実的スタンスから「とにかく農村生活は、經濟と詩と科學との合致完成によつて美しき幸福

が得られる」とし、この三者を加味した農民読本、あるいは「藝術的精神的な改造の方面から」の「詩味のある」農業教育の必要性を訴えた³⁴⁾。

ここで紹介してきたのは、もちろん当時氾濫していた民衆藝術論・生活藝術論・農民藝術論の一部である。それぞれが個別の主張を含んでいることは明らかであるが、前述のようにそれらはどれもが並列的＝非体系的であり、賢治の《概論》もその例外ではない。しかし、安成が本間に対して「民衆」の立場に立って論じることを要求したように、たとえば、伊福部夫妻やアナキスト石川三四郎たちと親しく交流した社会主義農民詩人・渋谷定輔の視点に立てば、こうした民衆藝術論・生活藝術論・農民藝術論の論者たちは十把一からげに相対化される。渋谷の1925・大正14年9月5日の日記には以下のような文が見える。

伊福部隆輝氏によれば、農民芸術とは健全なる重農主義新社会への方向を指示するものだと言う。しかし、私は農民自身の解放を欲するのだ。氏は農民ではなく、労働者ではなく、一個の知的観念生活者だ。われわれは彼らの観念を信じてはならぬ。なぜなら、私たちは、まず私たち自身の立場から解放されなければならぬからだ。よし、私自身の解放が理論的に不合理であろうとも、私の現実は私自身、それ以外に確認すべき生命の道が発見されない。われわれプロレタリアは、学者の論理を単純にう呑みにしてはならぬ。

室伏高信氏の『文明の没落』を読む。室伏氏も知的観念生活者だ。知的観念生活者こそ、まず没落する危険があるのではないだろうか。³⁵⁾

こうした矛先というよりも疑問は、こうした「知的観念生活者」に最も大きな影響を与えたトルストイや、「新しい村」を起こした武者小路実篤ら、「共に貴族出身者で、結局、実際の農業労働はできなかった」者にも向けられる（1926・大正15年5月26日の日記³⁶⁾）。農民の子に生れた渋谷にとって「労働は苦痛」以外のなにものでもなく、彼には伊福部や室伏の文章にでてくる「労働は喜び」は観念的空論だと感じられる。ところが、「地主兼自作農」の知人は「労働は喜び」だと言う。ここで、渋谷は、農業労働者も95%の「労働苦痛」階層と5%の「労働愉悦」階層に分けられると実感する（1925・大正14年9月18日の日記³⁷⁾）。日本近代文学者・藤本寿彦の言を借りれば、この農民詩人・渋谷のように「〈農〉のあり方にめざめていくとは畢竟〈農〉のイメージを相殺していく社会システムと自らの営農のかかわりを問うていくこと」³⁸⁾にほかならない。しかし、生活に追われる「労働苦痛」階層の大多数の農民たちは、渋谷のように自ら「農民自治主義」といった旗印を掲げる余力はない。さきほどのディコトミーを敷衍すれば、パーセンテージはともかくとして、「知的観念生活者」による民衆藝術論・生活藝術論・農民藝術論を受容できる農民層とそんな論に構うところではない農民層とに分かれるとも言い得るだろう。当然、賢治が羅須地人協会で《概論》の授業の対象にした（あるいは、なった）のは前者である。そして、賢治は帰農したとは言え、「教化」の立場にあり続ける「啓蒙家」＝「知的観念生活者」以外の何者でもない。では、賢治はこうした一種の自己撞着に甘んじながら羅須地人協会時代を過ごしたただけだったのであろうか？次に「営農」ならぬ、彼の《概論》にかかわる「知的観念」と実践的「営為」の関わりについてみてゆくことにしよう。

3. 〈トルストイ〉・〈シペングラア〉・〈ワグナア〉という徴

前述のように、「社会改造の八大思想家」にも列挙されていたように、ほぼ大正時代の社会

思想書でトルストイに触れていないものはないと言っても過言ではないくらい「トルストイ主義」は人口に膾炙していた。よって、いわば講義メモである《興隆》中にトルストイの名を見つけても、それが賢治の「農民芸術」思想にどれだけ深く根差しているかについては、実はよくわからない。しかし、たとえば、羅須地人協会に参加した教え子の一人伊藤克己の回想に、

或日午後から藝術講座（さう名稱づけた譯ではない）を開いた事がある。トルストイやゲーテの藝術定義から始まって農民芸術や農民詩について語られた。従つて私達はその当時のノートへ羅須地人協会と書かず、農民藝術學校と書いて自稱してゐたものである。³⁹⁾

とあるように、少なくとも講義の理論的支柱の一つであったことは推測されうる。このことは、岩手国民高等学校時代から賢治の「農民芸術」の講義を聴講した伊藤清一が残した講義初日（1926・大正15年1月30日）のノート⁴⁰⁾冒頭に「トルストイの芸術批評」とあることから裏付けられる。

また、同じく賢治の教え子の一人・伊藤忠一が書き残した、羅須地人協会での「地人芸術概論」のノートでは、冒頭にはないが「藝術の定義」として、最初にトルストイの藝術定義「藝術とは情緒を他人に感染しむる手段である」が、次に、プハーリンの藝術定義「感情社会化の手段である」が、そして最後にモリスの藝術定義「労働に於ける愉悅の表現である」が示されている⁴¹⁾。

賢治の蔵書にトルストイの『藝術論』があったことも確認されており⁴²⁾、トルストイの藝術論についての知識は、前掲室伏の『文明の没落』等、他の書物からだけではなく直接訳本にもあたっていると考えてよいだろう。ただし、リストにある1906・明治39年に「帝國百科全書」第155編として東京・博文館から出版された有馬祐政訳の訳書（以下の英訳本より訳出。Leo N. Tolstoy, Aylmer Maude (trans.), *What is Art?*, London ; New York : Walter Scott, 1899）は、前掲伊藤忠一のノートにも記されていたトルストイ藝術論のキーワードである「感染」が「感嘗」と訳されており、トルストイ藝術論についての情報源がこの訳書だけとは考えにくい。前述のように、《興隆》中にあった「Tolstoi ブル 内的衝動 遊戯 人口の一割がそれを買ひ鑑賞し享樂し九割は世々に勞れて死する」の出典は室伏の『文明の没落』であったことがすでに明らかであり、また、伊藤清一の岩手国民高等学校「農民芸術」3月5日のノートにも「トルストイ曰く人々の一割のための芸術なり併して胸の底から湧くものにあらじして知的である、（以下略）」というメモが見えることから、実際に賢治がそれを講義で語っていたことが確認される。しかし、有馬祐政訳『藝術論』第8章にみえる当該箇所は、

加之我基督教社會に於てすら、能く之が用をなさんものは、百人中一人あると稀也、他の九十九人は、代々勤勞に忙殺せられて我藝術を觀賞するの餘暇なく、よし之を玩味せんとしても難解不明の我藝術に對しては究極その味の何たるを知らずして死亡するなり。⁴³⁾

であり、1割対9割ではなく1%対99%となっている。つまり賢治は、トルストイの原文よりは室伏が端折ったもの方に依拠しているのである。

賢治が、トルストイの『藝術論』における主張をどれだけ自分のものとしていたかについては、他にも疑問がある。たとえば、同じく前掲・伊藤清一の3月5日のノートの続きに記された「之

れ等百年方／ワグネル、ゴッポ、ミレの様な真実の芸術家が生れ来ない」を取りあげるならば、前掲のように、《興隆》中で室伏の『文明の没落』から引かれた「若しくはスペングラアがよく論じてゐるやうにワグナア以後の音楽も、マネイ、セザンヌ以後の繪畫も、無力と虚偽とである」との間に齟齬が生じているのがわかる。つまり、少なくとも大作曲家リヒャルト・ヴァーグナーについて、賢治は「真実の藝術家」としてとらえ、一方室伏は、というよりは室伏が依拠したシュペングラーは否定的に捉えているのである。まずは、シュペングラーの所説をみてみよう。『西洋の没落』の当該箇所には、以下のようにある。

今日、芸術の名によっておこなわれているものは、ヴァーグナー以後の音楽にしても、またマナー、セザンヌ、ライブル、メンツェル以後の繪畫にしても無力と欺瞞とである。⁴⁴⁾

なぜヴァーグナー以降の音楽が「無力と欺瞞」なのか。まずは簡単にシュペングラーの音楽史観をみておこう。建築的・声楽的であったゴシック音楽の時代から、バロック時代には音楽は絵画的・器乐的となると同時に都市的・世俗的になった。それ以後、「音の体軀を無限のなかに拡大すること」＝「うしろそれを音から成る無限的な空間のなかに溶かすこと」、すなわち声楽より抽象的な絶対音楽（器楽）への志向が強まっていく。バッハラを経て、このように「無体軀的」になった音楽は「支配的な藝術」にまで発展させられ、「無限空間の根源象徴」を表現する「室内楽」（特に、最も完成された楽器としてのヴァイオリン・ソナタや弦楽四重奏）において西洋藝術一般は頂点に達する。こうした「純粹空間的な無限という理想をもって築かれている」音楽をシュペングラーは「ファウスト的音楽」と呼び、その藝術征服はヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》と《パルジファル》で終焉を迎えることになる。

ニーチェがヴァーグナーについて述べたことはマナーにも当てはまる。彼らの芸術は、表面上は意味ある画と絶対音楽とに反して基本的なものに還れといい、自然に還れといっているようであるが、その実、大都市の野蛮性への、すなわち始まりつつある崩壊への屈服である。感覺的には獸性と洗練さとの混合として現われている崩壊である。これは必然的に、最後の一步とならなければならなかったところの一步である。人工的な芸術は有機的な発達をすることができない。それは結末を意味するのである。⁴⁵⁾

シュペングラーのいうニーチェの言葉とは、楽劇《ニーベルングの指輪》や《パルジファル》に向けられた「デカダンス」「芝居がかり」といった批判である。シュペングラーは、「文明」と「文化」の境界を1800年に設定しているが、それ以降の藝術諸分野の展開に、「形成力の衰退」すなわち「もっと円満な、完全なものを創造するために藝術家の必要とするところの形式と標準」の欠如が浸透していく過程を看取する。それは、古典派、特にベートーヴェンによって高度に発展させられた主題動機労作と、それおよび調性をベースにしたソナタ形式による「有機的な発達」が、ヴァーグナーの楽劇における調性崩壊と示導動機（ライトモチーフ）によるパッチワーク等によって取って代わられていく道程ということになる。ベートーヴェンで達成されていた「意志、必然、および能力の間の純粹な調和、目標の明白さ」や「実現化における無意識」「芸術と文化との統一」といった「生きた芸術の徴候」はこの間に消え失せてしまったことになる。印象派の画家たちが用いた「色彩の筆遣いと斑点とで一つの世界を空間のなかに魅惑的に現出させる」という「最後の、しかも最も崇高な技巧」はヴァーグナーの作曲技法にも通じ、たっ

た3小節の中で少ない音から成る示導動機を用いて様々な「印象」（たとえば、「星の輝く真夜中」「流れる雲」「秋」「恐ろしくも物悲しい暁なでの色彩」「日に照らされた遠方に注ぐ突然の視線」「世界の恐れ」「身近に迫る宿命」「落胆」「絶望的な打開」「ふいに現われた希望」）が描き出される。それだけではなく「線のように進行する旋律でさえも、もはや漠然とした音の塊りのなかから、身をもがいて現われては来はしない。そうしてこの音の塊りが奇妙な波となって、想像的な空間を呼び起こす」。この「線のように進行する旋律」とは、いわゆる「無限旋律」であるが、シュペングラーはこの「無限旋律」が全曲の冒頭に用いられた《トリスタン》を「西洋音楽の巨大な要石」とし、ここに「偉大な終局」を見たのであった。

では美術史の方はどうか。簡単に言ってしまうと問題は「外光」の扱いが印象派以降とそれ以前とは異なるという点にある。たとえばレンブラントの絵に代表されるような「褐色のソース」的色彩は「世界感情の色」であり神聖化された色として、宗教的な「あこがれの徴候」で「生きた自然の全意義」だったのだが、印象派は脳生理学的知見に基づき、光の変化をベースにした絵画表現をしようとする。シュペングラーによれば、後者は無宗教的であり、「この空間は体験されたものではなく、認識されたものであり、直観されたものではなく、見られたものである。そこには気分があって、運命があるのではない」⁴⁶⁾ということになる。よって、一見「自然に還って」いるように思える印象派の風景画にあるのは「物理学の機械的な対象」であり、マネたちが征服したのは「からっぽな物質的空間」＝「事実としての空間」にすぎないとされた。ただしバルビゾン派のコローの風景画については「なおいまだに大家の精神的なものを夢見ている」として、印象派とは区別されている。

シュペングラーの歴史哲学にあっては、文化は「生物体」、「世界史はその全体の伝記」であり、また「西洋の没落」とは「一つの文化の有機的・論理的経過として、その完成と終始としての文明」⁴⁷⁾の謂にほかならない。すなわち、どの文化も「個人の年齢段階を経過」することになり「文明が始まる老年時代には魂の火が消える」⁴⁸⁾のである。つまり、文明を代表するヴァーグナーもマネも「ファウスト的芸術」に引導を渡した張本人として、それはある意味シュペングラーの歴史哲学を完結させるためには必要不可欠な存在であったとも言えよう。事実、シュペングラーのヴァーグナーをめぐる表現は必ずしも否定的なものばかりではない。しかし、室伏は「ワグナア以後の音楽も、マネイ、セザンヌ以後の絵画も、無力と虚偽である」という単純にわかりやすい結論のみをピックアップして自著で紹介している。ちなみに、『文明の没落』のこの箇所後の頁には、「トルストイの所謂無力と虚偽とである。スピングラアの所謂脳髓人の遊戯である。このブルジョアの白拍子を、宦官を、階級合唱のオオケストラを見よ」⁴⁹⁾という文が見えるが、驚くなかれ、ここではトルストイとシュペングラーが入れ替わってしまっている。もちろん単純なミスであろうが、こうしたミスの原因は、基本的にこの書が二項対立のアジテーションを旨としているからであろう。賢治がこうした矛盾に気づいていたかどうかは定かではないが、少なくとも《興隆》中の「シピングラア 都会の脳髓人の遊戯 生活 名誉 智的労働 霊の所産にあらず／ここに芸術は無力と虚偽とである ワグナア以後の音楽 マネイ セザンヌ以後の絵画」では、シュペングラーの所説が紹介されているだけで、賢治自身の評価は現われていない。しかし、「講義ノート」での「之れ等百年方／ワグネル、ゴッホ、ミレの様な真実の芸術家が生れ来ない」に戻れば、話は別である。ゴッホについては1911・明治44年『白樺』誌上で武者小路実篤が紹介したのが嚆矢とされるが、ゴッホ同様ミレーも白樺派が積極的に日本に紹介した画家であった。ゴッホについては「大正7年5月より」所

収の短歌に「ゴオホサイプレスの歌」（サイプレスはゴッホがよく描いた「糸杉」を指す）があることから、賢治自身も興味をもっていたことがうかがわれるし、ミレーについてはその有名な絵《種蒔く人》がプロレタリア文学の文藝雑誌（1921～23年）のタイトルにも採られたり、あるいは篤農家出身だった岩波書店創業者の岩波茂雄が自社のシンボルマークに採用したりした（1933年）ことからわかるように、日本には早くから名が知られていた画家である。

ではヴァーグナーはどうか。1902・明治35年に東京で入手した英書（Charles Albert LIDGEY, *Wagner*. London: J.M. Dent, 初版1899）を種本に、翌年渡民に帰郷後「石川白蘋」のペンネームで「岩手日報」1903・明治36年5月31日、6月2, 5, 6, 7, 9, 10日の7回にわたって「ワグネルの思想」という評論を連載（未完）した石川啄木がいい例だが⁵⁰、明治後半には日本にも文化人の間にヴァーグナー熱が高まっていた。たとえば、前出「民衆藝術」論争に加わった川路柳虹の「民衆及び民衆藝術の意義」（1918・大正7年3月）の中には次のような一節が見える。

それと同時に民衆藝術の最も重要な点は藝術の具象化と単純化である。従つて最も総合的な天才の藝術が民衆のものとなり得る。トルストイにしる、ロランにしる彼等の良藝術として擧げてゐるものは如何なるものであるか、ミケランゼロであり、ヴェトウフエンであり、ソフオクレスであり、ゲーテであり、シルレルであり、モリエールであり、ユーゴーであり、ミレーであり又シエキスピヤである。而してイブセンやニツチエやエマソンやスウィデンボルグやマテルリンクやワグネルやドヴツシーやマラルメやモネーやセザンヌは恐らく彼らの厭ふところの藝術であらう。これらは等しく世界が有する天才である。～（中略）～

民衆藝術は藝術としての凡化と平俗的墮落を意味すべきでない。民衆の意識の中に生き、多数が一個の力となつて存在する理想的藝術である。⁵¹

川路は「ワグネル」を「恐らく彼らの厭ふところの藝術」としているが、もしトルストイの『藝術論』を読んでいれば「恐らく」という語は使わなかったであろう。トルストイの『藝術論』を一読すればすぐわかるように、実は、徹底的に批判されるヴァーグナーのみならずベートーヴェンでさえも「良藝術」ばかりとは見なされていない。以下、賢治も言及しているトルストイの『藝術論』（「藝術とは何か *Что такое искусство?*」1897/98年）での説明をみてゆこう。

トルストイによれば、藝術は次の任務が果たせるかどうかで良いか悪いか判定される。すなわち、「現に生きている最近の時代の人々に、われわれ以前に人々が経験し、現在でもすぐれた先駆者たちが経験しつつある感情を残らず経験させてくれる」⁵² かどうか、である。換言すれば、藝術とは「ある人が自分の経験した感じを意識的に一定の外面的な符号によって他人に伝え、他人はこの感じに感染して、それを経験するというで成り立つ人間の働き」⁵³ と定義される。たとえば、ゲーテの『ファウスト』は「仕上げが非常にみごとで、理知やあらゆる色彩に満ちている」にもかかわらず「それでも真の芸術的印象を与えることはできない」とされる。その理由は「芸術作品の大きな本質—完全さ、有機性、つまり、形式と内容をして芸術家の体験した感情をあらゆる一つの不可分な完全なものたらしめるもの」が欠如しているからである⁵⁴。トルストイにとって、「詩的」とはとりもなおさず「借りもの」を意味していた。よって「描写」を旨とする標題音楽やヴァーグナーの音楽や、「気分を出す」ことを旨とする絵画、演劇、詩などのデカダン藝術は、別のジャンルに固有なものを借用しており、藝

術家自身が体験した感情が伝わりはしないため、「模造の、贋の藝術」ということになる。音楽史上革新を起し圧倒的な影響力をもったヴァーグナーにして「模造」扱いであるため、新古典主義のブラームスや、それに対立するリストやヴァーグナーら新ドイツ楽派の影響下にあったリヒャルト・シュトラウスは、それぞれエピゴーネン＝「もっと藝術から遠ざかった模倣者たち」と見なされた。

そして、トルストイが従来の批評の悪影響の典型例として挙げるのがベートーヴェンである。特にベートーヴェンの後期作品は、作曲者が耳の障害のため満足に聴けなかったため仕上げができずに終わった「藝術的な謔言」であり、たとえば「ベートーヴェンの一〇一番のソナタはなんら、一つのきまった感情も含んでいない、したがって、なんら感染さすべきものをもっていない芸術の失敗作」⁵⁵⁾とされた。このベートーヴェンの作品101の《ピアノ・ソナタ第28番イ長調》に対比させられたのは、「百姓女の歌」であり、それは「一つのきまった、力強い感情を伝えた」がゆえに「真の藝術」とされる。さらに、世間で偉大な藝術作品とされている《第九交響曲》も、トルストイにとっては「悪藝術」の範疇に入る。この作品の最後にシラーの詩が導入されているとしても、例えば高い宗教的感情を伝えておらず、万人が「この冗漫で錯綜した技巧的な作品のなかから、不可解の海に沈む短い断片のほかに何かを理解しうるなどとはどうてい、想像だにできない」⁵⁶⁾ためである。また、ヴァーグナーの作品も、「真の藝術」にとって重要な特長、すなわち「その形をすこしでも変えたなら作品全体の意義がおかされてしまうような完全性、有機性」⁵⁷⁾が欠けていることが指摘される。トルストイは、実際に楽劇《ジークフリート》を観に行った感想を述べつつ、そこで徹底的に利用されている「お蔵いっばいの詩的なもの」＝示導動機群による入れ替え可能なパッチワークを槍玉に挙げる。それはことごとく「模倣」にすぎず、このように芸術作品が「模造品」に変わったがゆえに、民衆藝術から上流階級藝術が乖離することになるとされた。

さらにトルストイは、こうした「贋藝術」を助長する3つの条件として、(1) 作品に対する藝術家たちの莫大な報酬と、それによって確立された藝術家の職業性、(2) 芸術批評、(3) 芸術学校を挙げる。こうした「藝術の職業化」によって、藝術の最も貴重な特質である「誠意」が失われるのである。忘れてはならないのは、「藝術家たるものは、自分によって伝えられる感情を表現したいという内的な要求を経験しなければならぬ」⁵⁸⁾というポイントであり、それらを「感染」させることが彼らの本来の任務ということになる。

ここで、賢治とヴァーグナーとの関わりに戻ると、《興隆》中で室伏を引き、ヴァーグナーに否定的な文言も見られたものの、講義ノートに記されていた通り、明らかに、賢治はベートーヴェンだけでなくヴァーグナーも聴いていた。たとえば、賢治の親友で、岩手国民高等学校では賢治の同僚として音楽概論を講じた音楽教諭・藤原嘉藤治は次のように書いている。

彼にとってはバツハの音楽もベートーヴェンの交響楽も標題樂であつた。レコードを聴いてゐる彼の幻想の素晴らしさと云つたら、實に側にゐる僕は音楽よりも身振りや、口走る言葉、目の輝きにさらはれて行く程であつた。ワグナー、シュトラウス、ドビツシイに到つては樂音色彩を帯びた幻想的印象が益々顯著になつて來て、各樂器の獨特な音色や協和絃、不協和絃の交替や、旋律、力律、動律などの時間展開が、彼獨壇場の幻想演劇に參劇して色と光りを伴つた風景を描出するのであつた。たしかに彼は色彩と光りを目からも耳からも感じた幸運な男であつた。「春と修羅は色と光りの書なり」と誰かが評した程の事は彼は音楽からも味つたのである。

しかも全く音楽を内容主義にばかり解してゐなかつた。他面には絶対音楽の形式性の美しさ、崇高さをも可なり信頼して、詩の手法にも用ひた。多音性の有難さなども詩に試みたりした。

又彼はこれらの音楽の俘虜になつたのではなかつた。彼れの世界の演出に必要な時間的色彩効果として音楽を引張り出して來るのであつた。⁵⁹⁾

賢治の宛先不明の書簡下書きには、「ワグネルの歌劇物をあげてみます、／ベートーベンのならいろいろあります／いくつかのスコットランド風の歌」とあり、また「東京ノート」72頁のメモには、ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》《リエンツィ》《ジークフリート》、リストの《ハンガリー狂詩曲》、ベートーヴェンの《弦楽四重奏曲ハ長調（第9番・ラズモフスキー第3番）》《熱情ソナタ》《悲愴ソナタ》、リヒャルト・シュトラウスの《死と変容》、あるいは作曲者名はないが《ローマの謝肉祭》、そして、傍線で消されているがドビュッシーの《夜想曲》と、まさに藤原が名を挙げている3人の作曲家の作品が含まれており、これらのレコードを所有していたと考えられる⁶⁰⁾。

また、ベートーヴェンについても、1926・大正15年「ベートウベン百年祭」としてレコード鑑賞会を開いており⁶¹⁾、《第5交響曲》や《月光ソナタ》のレコードを入手した時は、「この大空からいちめに降りそそぐ億千の光の征矢はどうだ」「繰り返し繰り返し我らを訪れる運命の表現の素晴らしさ。おれも是非共こういうものを書かねばならない」と述べ、『春と修羅』の執筆にとりかかったと賢治の弟・宮澤清六は報告している⁶²⁾。賢治の後者の発言は、賢治がいわゆる《運命》と称される《第五交響曲》の「運命が戸を叩く」特徴的なリズム動機による精緻な主題動機労作を意識していたということを物語っており、ここでは、賢治がこうした主題動機労作を詩作にも生かそうとしているという点に注意しておこう。

これまでみてきたように、〈ワグナア〉等々《興隆》のテキスト中の微から見えてくるものは、ある意味羅列的に紹介された先人たちの思想を、賢治本人はすべて鵜呑みにしているわけではないこと、またそれらが羅須地人協会における賢治の実践を支える思想の反映そのものとすべて密接にリンクしているとは必ずしも言えないということである。しかし、教え子たちの講義ノートで看過されるべきではないのが、「農民芸術概論」の講義が思想の紹介にとどまらず、労農詩的な詩作法や、鳥の保護法、宅地設計等さまざまな実践的内容を含んでいるという内容の多様性である。羅須地人協会においては、その「講義案内」に「*一月一〇日農事二必須ナ科学ノ基礎 *一月二〇日土壌学要綱 *一月三〇日植物生理要綱・上部 *二月一〇日同下部 *二月二〇日肥料学要綱・上部 *二月二八日同下部 *三月中エスペラント 地人芸術概論」とあるように、他の講義でも農事関連の事項が扱われていた。しかし「農民芸術概論」＝「地人芸術概論」において、ただ単に従来の「民衆藝術」論や「生活藝術」論の議論をふまえた「農民芸術」の理論だけが講義されるのではなく、さらに他の授業ともリンクする〈農〉にかかわる科学的・実践的内容が取り込まれていることを見逃してはならない。それが前掲・白鳥省吾がその必要性を説いた「経済と詩と科学との合致完成」をめざした「詩味のある」農業教育という発想と軌を一にしているのは言を俟たない。では、こうした理論は詩作という実践とどう関連付けられたのであろうか。次章ではそれをみてゆこう。

4. 〈農民芸術概論〉と詩作実践

岩手国民高等学校での「農民芸術」の2回目の授業（1926・大正15年2月9日）の伊藤清一による前掲ノートの冒頭には、「われらの／詩歌」という前書きに続いて「詩とは／われわれの魂の内奥から／ひとりで湧き出るところの／節奏あることば、／斯くあり度い者*である、／音響も節も調も語も独りでも出て来るのである」というメモが記されている。その後には万葉集や岩手や三重の童謡等についての説明がなされ、次の回の講義（2月18日）では、水稻作に関する詩歌として、賢治自身の詩作の例も記されている。

また、伊藤忠一による羅須地人協会での「地人芸術概論」の前掲ノートでは、序詞（「藝術の意義と使命」）の次に、「労農詩」の理論的解説、次に前出のトルストイ、プハーリン、モリスの「藝術の定義」があってから、実際の詩についての具体的解説が記されている。ここでは「リズムの有る語…詩である」「詩とは…胸一杯に溢れて一定のリズムを以つて流れ出るもの」とされる。具体的な韻律の説明の後、以下のようなメモがくる。

○真の詩とは…人間の魂の記録で有る。

○詩人とは…常に来るべき文化の先陣に立つもの／にして、個人によりて理想異なるもので有る。

○新時代の詩の特徴…健全でなければいけない／（希望、勃興の気持、不正に対する反抗、社会的にして生産的であること。）

○真の詩…生産の原動力であり、これに拠りて勢力をもちかへし労働を完うする事の出来るものでなければならぬ。

さらに「アフリカの土人の詩」の例が引かれた後、カーライル、ワーズワース、マシュー・アールド、イエーツらの詩に関する定義が短く列挙されて終わっている。

ここまでであれば、賢治独自の詩論というものが表れているわけではないが、2つの詩法関連のメモ⁶³⁾、すなわち「詩は裸身にて*理論の至り得ぬ／堺を探り来る／そのこと決死のわざなり／イデオロギー下に詩をなすは／直観粗雑の理論に／屈したるなり」（*第一行「裸身にて」は当初「直観もて」）、あるいは「第三詩集 手法の革命を要す／殊に凝集化 強く 鋭く／行をあげ／感想手記 叫び、／心象スケッチに非ず／排すべきもの 比喩」は注目に値する。つまり、《興隆》や講義ノートに見られるさまざまな先人の芸術論は、それぞれのイデオロギーを色濃く反映したものであったが、そうした理論はあくまでも知識にとどめておき、詩作実践の場合は直観に従えということである。前出・北川は、《概論》を「むしろ、賢治自身の詩法を直観的に語ったことばと言ってよい」⁶⁴⁾とするが、たとえば《綱要》中の「農民芸術とは宇宙感情の 地人 個性と通ずる具体的なる表現である／そは直観と情緒との内経験を素材としたる無意識或は有意の創造である」という内容に投影されている。たとえば《綱要》中の「声に曲調節奏あれば声楽をなし 音が然れば器楽をなす／語まことの表現あれば散文をなし 節奏あれば詩歌となる」における「まことの表現」とは、前掲のメモ「われわれの魂の内奥から／ひとりで湧き出るところの／節奏あることば」であり、さらに敷衍すれば技巧的な「比喩」などによらない直接的な心情吐露のことばである。それは、トルストイの言う「誠意」や「芸術家たるものは、自分によって伝えられる感情を表現したいという内的な要求を経験しなければならぬ」という文を想起させる。

しかし、ここでの直観とは、自発的な感興の惹起をそのまま自動筆記するものではない。前掲・伊藤清一による3月20日「農民芸術の分野」の講義ノートでは「声に曲調／節奏あれば声楽をなし 音が然れば器楽をなす」とある箇所に「ベートベンの運命シンフォニー」と記されているように、まさに「繰り返し繰り返し我らを訪れる運命の表現の素晴らしさ。おれも是非共こういうものを書かねばならない」という賢治の発言の由来は、前述のように一つのリズム動機が生成発展しそれによって交響曲全体が有機的連関をもった一つの構築物にされている、まさに有機体を構成するための主題動機労作を詩作に応用するヒントを得たとも考えられようし、詩法に関する具体的メモはそのために残されたとも考えられよう。

ただ、賢治の場合における「魂の内奥から／ひとりで湧き出るところの／節奏あることば」が《運命》のリズム動機のように一元的なものであるとは限らない。否、逆に、前掲・藤原の回想にみられたように、「楽音色彩を帯びた幻想的印象が益々顕著になつて来て、各楽器の独特な音色や協和絃、不協和絃の交替や、旋律、力律、動律などの時間展開が、彼獨壇場の幻想演劇に参劇して色と光りを伴つた風景を描出する」のであれば、ここでは、トルストイが批判しシュベングラーが「文化の終焉」としてのヴァーグナーの音楽の特色として挙げた、「印象」の問題との親近性が自ずとクロースアップされてくる。こうした多様な「幻想的印象」の総合された「幻想演劇」は、もはやベートーヴェン的な主題動機労作ではなく、示導動機的な多元性を特色とせざるをえない。その意味で、賢治にとってヴァーグナーは「真実の藝術家」なのであった。

そもそもヴァーグナー自身は、トルストイやシュベングラーの批判にあったように自分の音楽が「有機性」に欠けているとは全く思っていなかった。彼が唯一念願したのは、「明快な手本を示し、それによってドイツ精神に備わる他のいかなる民族にも見られないような芸術表現の素質を証明し、それを永続的に育成するように支配的な社会権力の手に乗せること」⁶⁵⁾であり、その「証明」をする音楽ジャンルとして創始されたのが従来の「歌劇 Oper」とは一線を画す「楽劇 Musikdrama」であった。ヴァーグナーはその主著『オペラとドラマ *Oper und Drama*』（1851年）において「真のドラマとは外部の何ものにも干渉されず、有機的に存在しつつかつ生成するものであって、内的条件に基づいて段階的に自己形成を遂げる」⁶⁶⁾とし、さらにドラマと小説を比較して次のように述べている。

ドラマは個性を類の本質として描出することによって人類の有機組織を私たちに開示するのだが、小説は類を個性の本質に仕立て上げる歴史のメカニズムを描出するのである。したがって芸術創造は、ドラマにおいては有機的なものに、小説においては機械的なものとなる。つまりドラマは私たちに人間を示し、小説は私たちに公民 *Staatsbürger* を説明する。⁶⁷⁾

まさにシュベングラーばりのディコトミーを連想させずにはおかない、この有機的なドラマと機械的な小説という対比は、楽劇と型にはまったナポリ派オペラという対比にもあてはめられることになる。ヴァーグナーが「楽劇」を〈総合芸術作品〉として改めて創始したように、ここでの問題は、示導動機に象徴されるように多元的な素材をいかに統合するかが重要となってくる。一方、藤原の引用文中にある「色彩と光を目からも耳からも感じた幸運な男」としての賢治の描写は、賢治が共感覚者であったかのようなイメージをもちたくなる（賢治自身はそうした自覚はなかったようである⁶⁸⁾）が、内奥から湧き出る多様多元な「心象」は、そのまま

では言葉の羅列で詩という有機体とはなれず、まさに心象の「総合」が要請される。そこで注目したいのが、賢治の「多様ノ統一ノ原理／美的明瞭性ノ原理」という非常に短い思索メモ⁶⁹⁾である。この2つの原理が何に関連付けられているかは不明だが、「美的明瞭性」といった言葉からは《綱要》との関連も考えられうる。まずは、詩作における具体例をみてゆこう。

5. 詩《第三藝術》の分析：「多様ノ統一ノ原理」の具体例としての

賢治の《概論》との関連でよく引きあいに出される彼の詩に《第三藝術》と題された以下の詩がある（行頭の番号は説明のために論者が付与）。

- | | |
|--------------------|------------------------|
| ① 蕪のうねをこさえてゐたら | |
| ② 白髪あたまの小さな人が | |
| ③ いつかうしろに立ってゐた | |
| ④ それから何を播くかときいた | |
| ⑤ 赤蕪をまくつもりだと答へた | |
| ⑥ 赤蕪のうね かう立てるなど | |
| ⑦ その人はしづかに手を出して | |
| ⑧ こっちの鍬をとりかへし | |
| ⑨ 畦を一とこ斜めに搔いた | |
| | ⑩ (おゝそのタッチ) |
| ⑩ おれは頭がしいんと鳴って | ⑪ |
| ⑪ 魔葉をかけてしまはれたやう | ⑫ |
| ⑫ ぼんやりとしてつっ立った | ⑬ |
| ⑬ 日が照り風も吹いてゐて | ⑭ |
| ⑭ 二人の影は砂に落ち | ⑮ |
| ⑮ 川も向ふで光ってるたが | ⑯ |
| ⑯ わたしはまるで恍惚として | ⑰ どうにもおれはうごくも云ふもできなかった |
| ⑰ どんな水墨の筆触 | ⑱ ところが向ふは俄かに遁げた |
| ⑱ どういふ彫刻家の鑿のかほりが | ⑲ たぶんおれが怒ってゐると思ったのだらう |
| ⑲ これに対して勝るであらうと考へた | ⑳ いそいで下流の舟場へ行って |
| | ㉑ 両手をあげて 渡しを呼んだ |

以前論者は賢治童話『貝の火』の冒頭部分を例に「動的エネルギー感覚が横溢した賢治独特の共感覚的連関作用」を指摘したが⁷⁰⁾、この詩でも同様に五感に関する明らかに意図的なモチーフ操作あるいはコンポジションが看取されうる。以下にピックアップしてみると

- ・視覚的要素：「白髪」「赤蕪」「光って」「日が照り」「影」「水墨」
- ・聴覚的要素：「しいんと鳴って」
- ・嗅覚的要素：「かほり」
- ・触覚的要素：「筆触」
- ・味覚的要素：（「蕪」「赤蕪」）

となる。この詩には先駆形があり、重複していない部分を右に並記したが、それを比較すれば一目瞭然のように、最終稿で新たに置かれた「水墨の筆触」や「彫刻家の鑿のかほり」といった字句は、まさに五感的な感覚イメージの連想作用を補完・強化するために後から置かれた字句であり、ここにはあざといまでの賢治の共感覚的「総合」への拘りが看取できよう。たとえば「しいんと鳴って」という表現は、マンガだけでなく日常会話でもよく使われる「シ〜ン」と同様「無音状態」を表わすオノマトペであり、実際には音は鳴っていない。しかし「無音状態」であるかどうかは聴覚を普通以上に働かせないと感知できないのであり、そこには感官の極めて能動的な感受作用が要請されることになる。また、⑬「日が照り風も吹いてゐて」であれば、「日が照り」は光線を皮膚で感じること、「風も吹いて」は風を皮膚で感じるという触覚イメージを喚起する作用ももち、またこの「日」「風」は、《春と修羅》第二集「四一九 奏鳴的説明」（1925・大正14年2月15日）中に「すさまじき光と風との奏鳴者」といった表現が見られるように、賢治にとっては、すぐれて聴覚的イメージを喚起する言葉でもある。

これに関連して、注意せねばならないのは、この詩を成立させる主要ファクターとして「動き」の感覚が強調されていることである。もっとも中心となるのは音的に「うねり」を音的に連想させる名詞「うね」であるが、連想作用を補助するために、「こさへる」「播く」「立てる」「手を出す」「とりかへす」「搔く」「鳴る」「照る」「吹く」「落ちる」「光る」といった動作や変化を示す動詞が配されている。こうした配置に際しては、照応あるいは対比の原理が導入されており、作品内での緊密な連関性を高めるのに効果をあげている。たとえば、⑥「赤蕪のうねかう立てるな」と⑧「こっちの鍬をとりかへし」は、「立てるな」や「とりかへし」がともに反作用をイメージさせ、そのまま⑥→⑧と続けても違和感がないし、⑦「その人は・しづかに手を出して」と⑨「畦を一同こ斜めに搔いた」も、「しづかに」と「一同こ」という小程度を示す照応が「手を出し」と「搔いた」という動詞の照応に重ね合わされており、やはり同様に⑦→⑨と接続可能である（あるいは「しづかに手を出し」と「一同こ斜めに搔いた」は逆に対比としても解釈可能であろう）。他に照応あるいは対比的原理が見出される箇所を順不同で挙げてみると、⑭「二人」（対比と総合）、②「白髪」と⑤「赤蕪」（対比）、⑧「鍬」と⑱「鑿」（照応）、⑭「影」と⑮「光」（対比）、⑭「砂」と⑮「川」（対比。砂は海辺や岸辺によくある）、②／⑤「白髪・赤蕪」と⑰「水墨」（紅白と白黒の対比）、⑥「かう立てるな」と⑨「搔く」（音的連関）、⑨「搔く」と⑫「ぼんやりとしてつつ立つ」（対比）、⑥「立てるな」と⑫「つつ立つ」（音的連関）、⑫「ぼんやり」と⑯「恍惚」（意味的連関）、⑦「しづかに」と⑩「しいんと」（音的連関）、⑨「搔いた」（「搔く」のイ音便）と⑪「（魔薬を）かけて」（音的連関）、⑮「光って」と⑯「恍惚として」（「光」と「恍」の字形的連関）、②「白髪あたま」と⑩「あたまが」（照応）、⑬「日が照り」と⑮「光って」（音的連関）、⑬「ふいてゐて」と⑭「ふたりの」（「ふ」の音的連関。⑬冒頭八行の「ひが」が呼び水）等々、数多くの縁語的あるいは音的連関の網が張りめぐらされていることがわかる。

しかし、こうした連関はただ鏤められているだけでは統一感がない。そこで賢治が「労作」したのが「節奏あることば」すなわちことばのリズムの問題である。《綱要》中でも「節奏あれば詩歌となる」とあり、また前述のように伊藤忠一のノートでも「リズムのある語…詩である」「胸一杯に溢れて一定のリズムを以つて流れ出ずるもの」と記されているほか、さらに具体的に、「母音に含まるゝ「あかるさ」の強調」「子音に富む詩は…粗野である」「奇数音歩…静。平和。余裕」「偶数音歩…切迫。急ぎ。鋭さ」等々、実践的に詩法についての解説がなされている。また、

他にも七五調等の詩法メモも残されている。ではこのように重視された「節奏」＝リズムは、この詩ではどのように組み立てられているのであろうか。

まず詩は口に出して読まれるものであるという大前提に立ち戻ろう。この詩を朗読すれば、すぐ4+3あるいは3+4の7音ブロック×2が基本となっていることがわかる。より「節奏」を意識して、伝統的な八拍子的枠に当てはめると以下の表のようになる。

◎表：宮澤賢治の詩《第三藝術》の拍節構造

拍 行↓	グループⅠ ① 2 3 4	グループⅡ ① 2 3 4	グループⅢ ① 2 3 4	グループⅣ ① 2 3 4	「節奏」のグルーピング
①	かぶの・	うねを・	こさえて	みたら・	6 (3+3) + 7 (4+3)
②	しらが・	あたまの	ちひさな	ひとが・	7 (3+4) + 7 (4+3)
③	いつか・	うしろに	たつてゐ	た・・・	7 (3+4) + 5 (4+1)
④	それから	なにを・	まくかと	きいた・	7 (4+3) + 7 (4+3)
⑤	あかかぶ	を・まく	つもりだ	と・こた	5 (4+1) + 7 + 4 or
	へた・・・	・・・	・・・	・・・	7 (5+2) + 5 + 4
⑥	あかかぶ	の・うね	かうたて	るなど・	7 (3+4) + 7 (4+3)
⑦	そのひと	は・しづ	かにてを	だして・	5 (4+1) + 4 + 5
⑧	こっちの	くはを・	とりかへ	し・・・	7 (4+3) + 5 (4+1)
⑨	うねを・	ひととこ	ななめに	かいた・	7 (3+4) + 7 (4+3)
⑩	おれは・	あたまが	しいんと	なって・	7 (3+4) + 7 (4+3)
⑪	まやくを	かけて・	しまはれ	たやう・	7 (4+3) + 7 (4+3)
⑫	ぼんやり	として・	つったつ	た・・・	7 (4+3) + 5 (4+1)
⑬	ひがてり	かぜも・	ふいてゐ	て・・・	7 (4+3) + 5 (4+1)
⑭	ふたりの	かげは・	すなにお	ち・・・	7 (4+3) + 5 (4+1)
⑮	かわも・	むかふで	ひかって	みたが・	7 (3+4) + 7 (4+3)
⑯	わたしは	まるで・	かうこつ	として・	7 (4+3) + 7 (4+3)
⑰	どんな・	すいぼく	の・・・ひっ	しょく・・・	3 + 5 (4+1) + 4
⑱	どういふ	ちょうこく	かのみ	の・・・	4 + 6 + 3
	かほりが	↓ (連続)			+ 4 ↓
⑲		これに・	たいして	まさるで	+ 3 + 4 + 4 + 4
	あらうと	かんがへ	た・・・	・・・	+ 5 (4+1)
⑩	(おゝその	タッチ・)			7 (4+3)
⑰	どうにも	おれは・	うごくも	いふも・	7 (4+3) + 7 (4+3)
(⑱)	できな・	かった・・・	・・・	・・・	6 (3+3)
⑱	ところが	むかふは	にはかに	にげた・	8 (4+4) + 7 (4+3)
⑲	たぶん・	おれが・	おこつて	みると・	6 (3+3) + 7 (4+3) +
	おもった	のだらう	・・・	・・・	4 + 4
⑳	いそいで	かりゅうの	ふなばへ	いって・	8 (4+4) + 7 (4+3)
㉑	りやうてを	あげて・	わたしを	よんだ・	7 (4+3) + 7 (4+3)

大きく捉えれば、4拍 (① 2 3 4) が4グループ (Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ) で1行を形成するのが基本リズムとなっており、大きな拍子は7音 (8音) × 2で構成されている。各行における節奏のグルーピングをみると、

① 6 + 7, ② 7 + 7, ③ 7 + 5, ④ 7 + 7, ⑤ 5 + 7 + 4 (or 7 + 5 + 4), ⑥ 7 + 7, ⑦ 5 + 4 + 5, ⑧ 7 + 7,

⑨7+7, ⑩7+7, ⑪7+7, ⑫7+5, ⑬7+5, ⑭7+5, ⑮7+7, ⑯7+7, ⑰8+4 (or 7+5), ⑱4+7+7, ⑲7+7+6 (1+5)。

となっており、基本的に7+7のリズムで進められるが、③行目や⑫行目の7+5は、そこで句点が打たれるべき箇所となっていることをリズムの変化で示しており、またおなじく7+5が連続する⑬・⑭行目の7+5は、それが「風が吹く」「落ちる」といった動詞の使用による「動的イメージ」の力動性を確保するために配されている。

さらに破調の部分のみをゆけば、リズムが狂わされる⑤行目は、それまでⅡの3拍めに來ていた助詞「を」(「うねを」①, 「なにを」④)がⅡの1拍目に來ることでシンコペーション的な効果生まれ、次の⑥行との間に句点だけでなく余韻を意識させる。⑧⑨行目はこの詩の大きな山であるが、そこは7+7で、そこで行なわれた蹶のリズミカルな動作を象徴し、逆にその前の⑦行目のリズムを崩すことによって、この⑧⑨行目を際立たせるものとして機能している。同じく終結部⑰⑱⑲行目は作者の一番言いたい部分であり、それを強調するため破調してある。

また、先では敢えて曖昧な例しか出さなかったが、音的連関についての「労作」は、ある意味徹底されている。前掲・拍節構造表のグループを縦に(列で)見れば、それはすぐわかる。例えば、第Ⅰグループでは、力行の音が多いことに気付く(①「かぶの」②「しらが」③「いつか」④「それから」⑤&⑥「あかかぶ」⑬「かわも」⑱「かほりが」)が、さらに注目すれば、②「しらが」～③「いつか」～④「それから」～⑤「あかかぶ」～⑥「あかかぶ」と、連続して3拍目に「か」が來るように意識的に配してあることがわかる。他にも、「～り」(⑫「ぼんやり」～⑬「ひがてり」⑭「ふたりの」, 「ど～」(⑰「どんな」～⑱「どういふ」), そして当然「かぶ」(①「かぶ」～⑤「あかかぶ」～⑥「あかかぶ」)と音的連関が常に意識された語の配置になっている。また「～を」で音的に連関させられている⑨「うねを」⑩「まやくを」は、「うね」と「まやく」の意味的連関をも担保する機能をもつ。前述のように、この「うね」は、〈うねる〉感覚＝〈うねり〉に通じ、あたかも日射病でくらくらするといったイメージを連想させる前掲の⑬「日が照り」とも相俟って、老人が起した「うね」＝「第三藝術」を直接目の当たりにして、⑪「魔薬をかけて」⑫「ぼんやりとして」⑯「恍惚として」＝心がうねるかのようなめくるめくような、動的な＝生き生きとした「感動」の直接的吐露を、意味的にも音的にも構造面から支えているのである。さらには、最終稿で入れられた、意味的には少し唐突な感を抱かせる「鑿のかほり」という表現は、実は、五感的連関作用のイメージを出来させるため唯一の明確な嗅覚イメージを喚起する語として入れられただけでなく、賢治研究の大家・原子朗が指摘するように⁷¹⁾ 島崎藤村の用例「鑿^{にほひ}の韻」に由来している。まさに「韻律,リズム」をも意味する「にほひ」＝「かほり」を選ぶことによって、この詩の有機性を担う「～り」で繋がるという音的連関をも成立させているのである。

同様に、第Ⅱグループでは、「う～」(①「うねを」～③「うしろに」), 「あ～」(②「(白髪)あたまの」～⑩「あたまが」), 「～く」(⑰「すいぼく」～⑱「ちょうこく」), 「～で」(⑮「むかふで」～⑯「・まるで」), 「～を」(①「うねりを」～④「なにを」～⑧「くはを」), 第Ⅲグループでは、「し～」(⑩「しいと」～⑪「しまはれ」), 「か or こ～」(①「こさへて」～⑥「かうたて」～⑦「かにてを」～⑮「ひかって」〔アクセントは「か」に入る〕～⑯「かうこつ」～⑱「かののみ」), 第Ⅳグループでは、助動詞「た」や助詞「て」が來る頻度が高いため、タ行の音「た」「ち」「て(で)」が多く使用されている。

以上みてきたように、この詩では、五感的イメージ、音的・意味的な連関等、多様な詩的な描写上の仕掛け＝〔主題動機〕 労作 Arbeit〕によって全体の有機性が保たれているが、五感でいえば、いわば「共感覚」的に「総合」あるいは「統合」する原理として底流しているのは、まさに「節奏」構造であった。その意味で賢治は、「ベートベンの運命シンフォニー」に代表されるリズム動機による一元的統一の技法と、多彩な「印象」を喚起する語をヴァーグナー的に示導動機的に用いるという多元的・重層的技法をうまく「総合」しているといえ、まさにここに「多様ノ統一ノ原理」の、そして意味的曖昧さを排除し直接的表現に終始しているという意味で「美的明瞭性ノ原理」の顕現を見出しうるのである。

6. 結びにかえて

こうしたテクニカルな装置で（先にも少し触れたが）重要なのは、当然「農民」であろう老人が「うね」を起す動きおよびその結果出来た土の「うねり」、そして勿論自分の心の中に起された「うねり」、こうした二重の意味の「うねり」から得た直接的な「感動」を生き生きと読者に伝達しようとする、トルストイ的に言えば「感染」させるために用いられているという点である。そこで最重要の詩的ファクターは「動的感覚」であるのは言を俟たない。「感動」とは感情の動き＝変化にほかならず、この詩は意味内容的にもそれを主題としている。たとえば、老人による「畦」の生起によって、1人称である⑩「おれ」は「頭がしいんと鳴って」、⑪「魔薬をかけてしまはれたやう」になり、⑫「わたし」は～「まるで恍惚として」という両方のファクターを足した「恍惚状態の自分」へと変化させられる。さらにこうした「おれ」→「わたし」という1人称形の明確な変化は、自分がこさえていた①「うね」を白髪頭の小さな人が一とこ搔くと別の⑨「畦」（ちなみに「あぜ」は田に関する訓読なので、ここでは「うね」と訓読するのが正しい⁷²⁾）に変化したこと、すなわち平仮名から漢字への表記を変えることによっても暗示されている。

また、こうした「おれ」→「わたし」、 「うね」→「畦」という変化は、敬語を使えるようになる、漢字を使えるようになるという意味で、自分が「啓発」され一歩大人へと成長したことを示しているわけだが、こうした変化は当然「白髪あたまの小さな人」に触発されて起こっているという点が看過されてはならない。この②「白髪あたま」の小さな人に感化されたことが、自分の⑩「頭がしいんと鳴る」状態＝「頭が真っ白になる」という音的・意味的連関によって強化される。つまり、それまでのいわば「職業芸術家」的なイメージが白紙の状態に戻されて、《綱要》「農民芸術の産者」にある「誰人もみな芸術家たる感受をなせ」に通じる新しい藝術的感受を受けたことが示唆される。そうした「啓示」は結局、本人の内奥からではなく、ここでは「白髪あたまの小さな人」に仮託されたメンター、換言すれば《綱要》序論にある「われらの古い師父たち」によって起こされるべきものであり、それは羅須地人協会を主宰する「啓蒙家」賢治が自身へと向けた自戒の念でもある。

このことはさらに「立」という漢字をキーワードに展開される。すなわち、「うね」を「こさえる」状況にあって、小さな人が「いつかうしろに立っていた」→小さな人との会話（コンタクト）を通じて「うねかう立てるな」という具体例の実践的提示（指導）→「ぼんやりとしてつつ立った」という流れでトルストイ的な意味での「感染」が惹起し、〈感動〉へと至り、最終的に、職業芸術家としての書家たちの「筆触」や彫刻家の「鑿のかほり」が生み出す技芸よりも、農民の

「鋤」によって立てられた「うね」の技芸が、もはや「灰色の労働」の産物ではなく、まさに「芸術」として勝っていると自覚するプロセスを描く。それはまさに「師父」によって啓発され「自立」する農民の誕生という一種の理想像の投影であった。

賢治はこのように精神的に自立した農民を啓発するため《綱要》において、「新たに正しき道を行き われらの美をば創らねばならぬ」（「農民芸術の興隆」）こと、「人々の精神を交通せしめ その感情を社会化し遂に一切を究竟地にまで導かんとする」（「農民芸術の本質」）「農民芸術」を創造する、換言すれば「われらのすべての田園とわれらのすべての生活を一つの大きな第四次元の芸術に創りあげようでないか……」（「農民芸術の総合」）と農民を鼓舞する。しかし、《綱要》の「結論」においては「われらの前途は輝きながら峻峻である／峻峻のその度ごとに四次芸術は巨大と深さを加へる／詩人は苦痛をも享樂する」とされ、この「新たに正しき道」が前途多難であり、覚悟が必要であることを改めて意識させている。

このことは、1925・大正14年10月25日の日付をもつ、学校の教え子に対して告白する形でかかれた詩「告别」（『春と修羅』第二集・三八四）で明確に示されている。詩中には、すでに賢治が岩手国民高等学校を辞めることを決意していたことを示す「おれは四月はもう学校に居ないのだ」という行の次に「恐らく暗くけはしいみちをあるくだらう」という行が続けられる。さらに「おまへはひとりである石原の草を刈る／そのさびしさでおまへは音をつくるのだ／多くの〔悔〕辱や窮乏の／それらを嘔んで歌ふのだ」という詩句から看取できるように、教え子は「師父」が去った後「ひとりで」、石原の草を刈る＝「峻峻」な道を歩いていくことを要求される。つまり「師父」＝賢治にしてみれば「職業芸術家」に代表されるような「すこしぐらゐの仕事ができて／そいつに腰をかけてるやうな／そんな多数」の一人には「おまへ」＝教え子はなってほしくない。「詩人」として「苦痛をも享樂する」こと、それはまさに「農民芸術」というよりは、常用漢字ではなく本来〈芸（ウン）〉という漢字がもつ「くさぎる＝田畑の雑草を刈り除く」という意味での「農民芸術」なのである⁷³⁾。

ではなぜそれは「第三芸術」と題されるのだろうか。例えば、前出・原子朗は、《綱要》「農民芸術の（諸）主義」における、少年期～青年期の「芸術のための芸術」、青年期～成年期の「人生のための芸術」、そして老年期の「芸術としての人生」のうちの、最後の第三段階を指すとしているが⁷⁴⁾、この詩自体のうちに「芸術としての人生」的なニュアンスを見出すのは困難である。ここではそのように《概論》のテキストに無理やり淵源を探るよりも、素直に、第一芸術＝テーゼとしての「ブルジョワ的芸術」、およびそれにイデオロギー的なアンチテーゼとして出て来た「民衆芸術」「生活芸術」「郷土芸術」「農民芸術」らの第二芸術に対して、イデオロギーに囚われない、直観に即し、より動的感觉にあふれたこの「農民芸術」を、第一芸術と第二芸術の対立を止揚するジンテーゼ的な「第三芸術」として捉える解釈も成り立ち得よう。

前出・松浦寿夫⁷⁵⁾は、山本鼎が主導した当時の「農民美術運動」にみられた「個々の農民の本来的な創意の自発性の奨励」等が賢治の《概論》の内容と相補的關係にあることを指摘しながら、この時期、こうした諸運動によって「農民、子供、そして何よりも、芸術という名のもとに想像される理念的な共同体の統合原理」が称揚され、それらが国家的統合原理と交代したかにみえたが、「あらゆる共同体的な拘束から限りなく無縁な位置を付与された芸術家＝主体の自発性の顕揚が、日本という局所的かつ芸術的な共同体的な統合性をもっとも強力に発揮する」という逆説を喝破する。

しかし、このような状況にあって、賢治の「第三藝（芸）術」としての「農民芸術」におい

ては、あくまでも「多様ノ統一ノ原理」が詩作に生かされることを企てつつも、それがすぐに完結することを必ずしも期待していなかった、あるいは諦めていたようにも思われる。《綱要》序論にある「求道すでに道である」と《綱要》結論にある「永久の未完成これ完成である」は同根であるが、多元性・多様性を重んじるからこそ、統一という結果よりも、それを統一しようとする＝求道するアクション自体を重視していると言えよう。それはいわば「自我の意識は個人から集団社会宇宙と次第に進化する」「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」という能動的プロセスの重視ということでもある。結局その方向に向かって進化しなければ「世界がぜんたい幸福にならない」し「個人の幸福はあり得ない」。でも「農民芸術」がどんどん進化したとしても、それは「四次芸術」として「峻峻のその度ごとに」「巨大と深さとを加へ」てゆくことになる。まさにそうした様々な葛藤を超克しつつ無限の目標を志向し続ける動的感覚の重視および詩作等の芸術活動におけるその実践重視の姿勢こそ、当時氾濫した他のさまざまな理念的「農民芸術」論とは異なる、「第三芸術」としての賢治の「農民芸術概論」に底流する通奏低音と言いえよう。伊藤忠一が羅須地人協会での「地人芸術概論」講義の中で「労農詩の本質」として書き留めた先人たちの思想、例えば「カーラキルの詩的定義／詩とは音楽的なる思想である」あるいは「イエーツの定義／詩人とは其の中に無限性を有し、そして作品に無限性を与へるものである」などをふまえ「第三藝（芸）術」としての「農民芸術」という視座から《概論》を照射すれば、授業内容をも包含した《概論》全体が、いわゆる文系・理系がないまぜになった単なるまとまりのない授業用お題目の輻輳としてではなく、詩作に代表される実際の「農民芸術＝地人芸術」実践へのいわば前奏曲として定位されているとも考えられる。そこではまさに伊藤忠一のノートに残されたように「詩人とは…常に來たるべき文化の先陣に立つものにして、個人によりて理想異なるもので有る」のであり、ただ己れの直観のみに頼るのではなく、多様な先行する理想も多元的に包含しつつ有機的に組織された、新たな有機体としての詩を生みだそうとする姿勢が要請されているのである。

すでに、こうした「新興文化の基礎」としての「われらの芸術」が賢治の「過程」を重視する姿勢に依拠している点に言及したが、哲学者・田邊元は、1922・大正11年『改造』誌に発表した「文化の概念」という論文で、当時流行語であった「文化主義」を4つに分類し、その第三の文化主義について「価値實現を人生の目的と主張する」理想主義的文化主義であって、その「實現の過程」こそが「文化生活」であるとしたように、それは一つの時代精神でもあった。⁷⁶⁾ また、前出・鈴木貞美は、賢治の作品にみられる生命観の傾向として、大正生命主義の内であっても機械論への傾きが目立ち「生存闘争と自然征服観が強く、相互扶助の観念は全くみられない」⁷⁷⁾と指摘しているが、本稿では、紙面の都合上、これらの指摘に関連した、賢治童話における「闘争」と「過程」についての考察を割愛せざるをえなかった。これについては、同じく本稿で言及できなかったタゴールの「創造的統一性」という視覚、および、賢治の「動的感覚」志向への（単純に大正生命主義や文化主義へと包含されない）もう一つの重要な視角、すなわち賢治の同時代人で「土民芸術論」を著したアナキスト石川三四郎の動態社会美学思想から、賢治の創作実践との関連をふまえつつ、稿を改め論じることとする。

註

(文中の賢治作品の引用はすべて筑摩書房刊『新・校本宮澤賢治全集』に依った。)

- 1) 松浦寿夫「芸術の共同体 『農民芸術概論』の余白で」(『文芸』第34巻第3号, 1995年), 122～125頁。
- 2) 上田哲「宮澤賢治と室伏高信 - 「農民芸術の興隆」における賢治の文明批評-」(同『宮澤賢治 - その理想世界への道程 改訂版』, 明治書院, 1988年), 357～384頁。
- 3) 北川透「『農民芸術概論』をめぐって - 雑談風に」(『ユリイカ』第9巻第10号, 1977年), 74～83頁。
- 4) 永瀬清子「農民詩としての宮澤さんの作品」(草野心平編『宮澤賢治研究』, 筑摩書房, 1958年), 93頁。
- 5) 鈴木貞美『生命観の探究 - 重層する危機のなかで』(作品社, 2007年), 557頁。
- 6) 同上, 566頁。
- 7) 同上, 562頁。
- 8) 大塚常樹「作品の世界 農民芸術概論綱要」(『国文学解釈と鑑賞』第51巻第12号, 1986年), 140頁。
- 9) 鈴木, 前掲書, 557頁。こうした賢治の「門戸開放」性については, 以下のエッセイで「可〈塑〉性」という視点から触れてみた。拙稿「賢治の可〈塑〉性」(『宮澤賢治センター(岩手大学内)通信』第9号, 2010年), 4頁参照。
- 10) 拙稿「有機体としての〈農村文化〉 - 羅須地人協会の時代-」(『文化の共生に関する研究 - ESDの理念(フィロソフィー)の構築に向けて-』, 平成20～21年度岩手大学学系プロジェクト(人文科学系)成果論文集, 2010年), 63～87頁。本稿はこの前稿の姉妹編である。
- 11) 廣瀬正明「紫雲英と石灰による有機農法 - ある化学計算ノートにみる賢治の構想-」(『宮澤賢治研究 Annual』第16号, 2006年), 115頁。
- 12) 中村稔「『農民芸術概論』制作の意味」(前掲『宮澤賢治研究』), 163頁。
- 13) 《興隆》におけるこうした「羅列」は時として誤読を誘う。たとえば, 以下の書物では, 室伏の名が掲げられる一節「室伏 人間の自然征服戦——人物 商品機械 人 靈魂 大地 自然 自由が失はれて／……これらの表現があるか 即ち文化があるか 芸術があるか それは失はれた文化の模倣である 家の意義」について, 「室伏の論は, たしかに文化や芸術の中身がなく, 歴史的認識(失われた文化)も上滑りかもしれない」といったコメントがなされ, 室伏は「賢治が否定した思想家」として扱われている。もちろん, ここでの《興隆》の一節は, すべて室伏の説をピックアップしたメモであり, 賢治自身の感想ではない。相川良彦『賢治の見た夢 農民芸術の歳月』(日本経済評論社, 2007年), 32～33頁参照。
- 14) 上田, 前掲書, 358～359頁。
- 15) 『室伏高信全集2 土に還る』(青年書房, 1937年), 165頁。
- 16) 同上, 181頁。
- 17) 『室伏高信全集1 文明の没落・第二文明の没落』(青年書房, 1937年), 163頁。
- 18) この問題については前掲の拙稿で扱ったので, ここでは繰り返さない。以下を参照されたい。拙稿「有機体としての〈農村文化〉」, 72～76頁。
- 19) 明治期および大正期におけるトルストイ受容については, 以下の文献を参照のこと。柳富子『トルストイと日本』(早稲田大学出版部, 1998年), 3～122頁。また, 徳富蘆花とトルストイの関係については以下の文献が詳しい。阿部軍治『徳富蘆花とトルストイ 日露文学交流の足跡』(彩流社, 1989年)。
- 20) この論争の概略については, 日本近代文学史家・稲垣達郎による以下の文献を参照のこと。稲垣達郎「総説」(遠藤祐・祖父江昭二編『近代文学評論大系5 大正期Ⅱ』, 角川書店, 1972年), 473～479頁。
- 21) 本間久雄「民衆芸術の意義及び価値」(同上), 18頁。

宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平

- 22) 同上, 19頁。
- 23) 同上, 15頁。
- 24) 同上, 18頁。
- 25) 安成真雄「君は貴族か平民か 本間久雄君に問ふ」(同上), 22頁。賢治学者・大島丈志もその論文「農民芸術がうまれる土壌 ー大正後期の室伏高信の言説を中心として」(『近代文学研究』第24号, 2007年, 98～108頁)で, この問題を扱っているが, 『新潮』誌上での「民衆藝術論」に特化しており, 本間久雄の論に発した「民衆藝術」論争については触れられていない。
- 26) 同上, 25頁。
- 27) 大杉榮「新しき世界の爲めの新しき藝術」(同上), 30頁。
- 28) 稲垣, 前掲「総説」, 477頁。
- 29) 本間久雄『生活の藝術化』(東京堂, 1925年), 3, 7～8頁。
- 30) 伊福部隆輝『現代藝術の破産』(地平社書房, 1924年) 自序, 1頁。
- 31) 同上, 72頁。
- 32) 同上, 74頁。
- 33) 白鳥省吾『詩と農村生活』(春陽堂, 1926年), 153-154頁。
- 34) 同上, 164～165頁。
- 35) 渋谷定輔『農民哀史 野の魂と行動の記録』(勁草書房, 1970年), 116頁。ちなみに, 9月9日の日記には, 「伊福部氏の言うことが少しわかるような気がしてきた」とある。伊福部と農民たる渋谷とでは生活基盤が本質的に異なるのであり, 農業生産労働者という立場から, 伊福部の立場を理解することも必要だと思ひ直したということである。同上, 117頁参照。
- 36) 同上, 307頁。
- 37) 同上, 120頁。
- 38) 藤本寿彦「大正生命主義と〈農〉のイメージ 福田正夫, 白鳥省吾をめぐって」(鈴木貞美編『大正生命主義と現代』河出書房新社, 1995年), 197頁。
- 39) 伊藤克己「先生と私達 ー羅須地人協會時代ー」(前掲『宮沢賢治研究』), 280頁。
- 40) 『新・校本宮澤賢治全集』第16巻(上) 補遺・資料篇(筑摩書房, 1999年), 189～199頁。
- 41) 同上, 200～203頁。
- 42) 奥田弘「賢治の読んだ本 ー所蔵図書目録補訂ー」(栗原敦編『日本文学研究資料新集26 宮沢賢治・童話の宇宙』有精堂, 1990年), 209頁。ちなみに, 同じく賢治の蔵書リストにある春秋社刊の「世界大思想全集」中の第23巻にもトルストイの「藝術論」が「人生論」や「我等何を爲すべきか」とともに訳出されているが(古館清太郎訳), 1928・昭和3年発行のため, 少なくとも岩手国民高等学校や羅須地人協會の講義には参照されなかったことになる。
- 43) トルストイ『藝術論』(有馬祐政訳, 博文館, 1906年), 81頁。
- 44) オスヴァルド・シュベングレー『西洋の没落 世界史の形態学の素描 改訂新版』第1巻(村松正俊訳, 五月書房, 1984年), 275頁。
- 45) 同上, 274～275頁。
- 46) 同上, 270頁。
- 47) 同上, 40頁。
- 48) 同上, 114頁。
- 49) 室伏, 『文明の没落』, 125頁。

木村直弘

- 50) 啄木のヴァーグナー理解について詳しくは、近藤典彦『石川啄木と明治の日本』（吉川弘文館、1994年）、181～244頁を参照のこと。
- 51) 川路柳虹「民衆及び民衆藝術の意義」（前掲『近代文学評論大系5』）、49～50頁。
- 52) トルストイ「芸術とはなにか」（『トルストイ全集17 芸術論・教育論』、中村融訳、河出書房新社、1973年）、103頁。
- 53) 同上、37頁。
- 54) 同上、75頁。
- 55) 同上、98頁。
- 56) 同上、115頁。
- 57) 同上、87頁。
- 58) 同上、102頁。
- 59) 藤原嘉藤治「彼の音楽印象」（草野心平編『宮沢賢治研究』第5・6号、宮沢賢治友の会、1936年）、14頁。
- 60) 賢治の所蔵レコードについて詳しくは、佐藤泰平『宮沢賢治の音楽』（筑摩書房、1995年）、223～278頁を参照のこと。
- 61) 菊池信一「石鳥谷肥料相談所の思ひ出」（前掲『宮沢賢治研究』）、285頁。「記憶を辿れば大正十五年の早春である、先生が農民藝術を講義されると云ふ國民高等學校にその総合した講義を受けたい許りに私も末席をけがしてゐた。～（中略）～腐植土の堅く凍えた月下の、あの感激に満ちたベートウベン百年祭や、週に二晩宛のレコードの聴き方講義や、外山牧場の唄を編曲されたのもその頃であり、～」とある。
- 62) 宮澤清六『兄のトランク』（筑摩書房、1987年）、34頁。
- 63) 『新・校本宮澤賢治全集』第13巻（下）ノート・メモ本文篇（筑摩書房、1997年）、270、274頁。
- 64) 北川、前掲論文、83頁。
- 65) リヒャルト・ヴァーグナー「希望は持てるのか」（1879年／宇野道義訳、三光長治監修『ワーグナー著作集5 宗教と芸術』、第三文明社、1998年）、131頁。
- 66) リヒャルト・ヴァーグナー「第三部 未来のドラマにおける詩と音楽」（谷本慎介訳、三光長治監修『ワーグナー著作集3 オペラとドラマ』、第三文明社、1993年）、522頁。
- 67) 同上「第二部 劇文学の本質と演劇」（杉谷恭一訳、同上書）、262頁。
- 68) 板谷栄城『宮沢賢治 美しい幻想感覚の世界』（でくのぼう出版、2000年）、40頁。
- 69) 前掲『新・校本宮澤賢治全集』第13巻（下）、265頁。
- 70) 拙稿「ホモイはなぜ盲いねばならなかったのか —宮澤賢治『貝の火』におけるシャーマン召命の景観と神話論理—」（『岩手大学教育学部研究年報』第66巻、2007年）、51～70頁。
- 71) 原子朗によれば、島崎藤村の詩「深林の逍遥」（『若菜集』所収）に「鑿の韻^{にほひ}」とあり、賢治の用例も同様に「鑿の韻律、リズム」を示すものとされている。原子朗『新宮澤賢治語彙辞典 第2版』（東京書籍、2000年）、433、559頁。
- 72) 原（同上、16頁）は「畦」を「あぜ」と解し、それには田だけではなく「畑」も含まれるとするが、原が賢治作品中の用例として掲げたものは全て「田」に関する文脈にあり、この詩に限って畑と「あぜ」とを組み合わせるのは無理がある。むしろ「あぜ」よりは、視覚的イメージも喚起しうる「くろ」という読みの方がまだ可能性はあると言えるだろう。
- 73) 白川静『新訂 字統』（平凡社、2007年）、43頁参照。ちなみに、美学者は「芸術」ではなく「藝術」という表記に拘ることが多い。例えば、金田民夫は以下のように記している。「漢字の芸^{ウツ}と国字の芸^{ゲイ}（漢字の藝）との区別がつかないのも困つたものである。～中略～この意味で「ゲイ」の発音は「藝」の時を使用する」。

宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平

金田民夫『日本近代美学序説』（法律文化社，1990年），232頁。本稿でも論の都合上，賢治自身の「農民芸術」論に関する表記には敢えて「芸術」，それ以外の伝統的な藝術観の流れに与すると見做される場合には「藝術」という表記を用いた。また，引用文中にてでくる「藝（芸）術」については基本的に原文表記のままとした。

74) 原，前掲書，433頁。

75) 松浦，前掲論文，124～125頁。

76) 田邊元「文化の概念」（『田邊元全集』第1巻，筑摩書房，1963年），433頁。因みに，この論文が書かれる少し前に終わった第一次世界大戦は，（特にヴァーグナー受容に象徴される）各国の「精神文化」の闘争としての様相も有していた。詳しくは以下の文献を参考のこと。岡田暁生『「クラシック音楽」はいつ終わったのか？音楽史における第一次世界大戦の前後』（人文書院，2010年），60～66頁。

77) 鈴木，前掲書，557頁。

[付記]

本稿は，平成20・21年度岩手大学学系プロジェクト（人文科学系）「文化の共生に関する研究－ESDの理念（フィロソフィー）の構築に向けて－」による研究成果の一部です。