

感性の教育と詩の言葉

—小野十三郎の詩論が人間形成論に寄与するもの—

小 川 史

1. はじめに

小野十三郎は戦前戦後を生きた詩人である。戦前はアナーキズムを思想的背景とした評論、翻訳を物し、終戦直後は大阪で労働者を相手に詩の学校を開きながら詩作を続けた。詩作は一般に、論理的作業とは別次元のものと思われがちである。だが、これは誤りである。小野はつねづね、明晰な知性に裏付けられた詩に共感を覚え、非論理的な、感情に流された詩を排斥していた。小野はみずからにとっての詩を、いつも次のように捉えていた。「私の詩は、自分自身のものの見方や感じ方を、不断にきたえ高めていく手だて、周囲の情勢が一寸ばかり変わってもびくともしないような感性・不動の秩序のようなものを自分の中にうちたてておくための、一つの「習慣」のようなものです¹」。ここで詩作行為を通じた自己変容が目指されていることは明らかだろう。したかってここには、詩を書くための理論的前提という以上の、人間形成論的な意味が含まれているといえる。そしておそらく、小野もそのことを十分に意識していた。だからこそ、戦後の混乱のなかで詩の学校を開設し、労働者向けの数冊の詩作入門を書き、労働詩の論評を積極的に行ったのであろう²。こうした行動はそれ自体すでに社会教育的である。だがこれまで小野の詩論を教育学的な見地から取り上げた論文は皆無であり、わずかに筆者自身がおこなったささやかな報告があるに過ぎない³。そこで本稿では、小野の詩論を人間形成論から検討し、その教育学的な価値を明確なものとすることを目標に論を展開してゆく。

2. 戦後における詩作実践の状況

1945年の敗戦以降、日本の各地でさまざまな形態の文化運動・文化活動が活発におこなわれたが、なかでも詩作は、演劇と並んで、とりわけ多くの人々が関わった活動であったといえる。試みに、当時出版された、労働者による詩集と労働者のための詩の入門書を挙げてみよう。1952年には、『祖国の砂 日本無名詩集』（筑摩書房、1952年）、全銀連文化部編『銀行員の詩集 1952年版』が発行されている。銀行員の詩集はそののち数年にわたり発行され続けている。また、1953年には呉羽紡績労働組

合文教部編『機械のなかの青春 紡績女工の詩』（三一書房、1953年）が発行されている。この他に、金子光晴や国分一太郎らによる詩の入門書もある。小野十三郎はこうした出版状況のなかで個人としてもっとも精力的に活動を行ったのである。当時小野が世に送り出した詩作の入門書には、以下のものがある。

『新しい詩の作り方』平和出版社、1950年

『現代詩手帖』創元社、1953年

『現代詩入門』創元社、1955年

『詩と創造 その精神と方法』理論社、1956年

『みんなで詩を書こう はじめて詩を書く人のために』三一書房、1956年

『大阪文学学校詩集』葦書房、1968年

このような持続的といつていい執筆活動を続けつつ、同時にまた大阪文学学校を設立し、労働者に詩作を教示していた。同時期に流行した素人演劇もそうだが、この時期の文化活動で注目すべきなのは、演劇や詩といった文化活動に教育的な意味が見出されていたことである。その点で、小野の詩論は、詩作と教育との関連、より精確に言えば、詩を書くことが人間形成にいかなる意味を持つのかを知る上で、きわめて興味深い視点を提供していると思われる。では、その具体的な中身はどのようなものだったのだろうか。次項でみてみたい。

3. 書くことによる自己変容

小野は労働者の詩が素朴で日常語が多用されている点にふれ、それ以前の詩の概念からすれば「あまり詩らしいかたちをととのえていない、生活記録の断片のようなもので、その大部分は、「歌う」よりも「描く」というかたちを取っています⁴」と述べている。その上で、次のように言う⁵。

語感で、昔の文語体や雅語体に未練を持っている人から見れば、その言葉は非音楽的であり、雑ばくすぎるともいえるでしょう。しかし、かれらは元々、調子のよいものやかたちのととのったものを書く才能がなくて、そういう日記の断片のようなものを書いているのだと見ることは、とんでもないまちがいです。ほんとうは、過去の詩に見るようなリズムカルな調子や、形の上のやくそくのようなものでは、引

き出せないもつとはげしい何かがそこにあるからです。

ここで「形の上のやくそくのようなもの」とそうしたものでは「引き出せないもつとはげしい何か」が対置されていることに注意しておこう。ここでは教育学的にみて決定的なことが述べられている。前者は、いわば社会的に承認され共有されたコードであり、後者はそこにおさまらない、コード以前の「何か」である。詩作は、言葉を媒介としてその「何か」を表現しつつ、「形の上のやくそくのようなもの」を改変させてゆく作業である。だが他方で、表現されたものが他者に理解されるためには、たとえば日本語の文法など、何らかの形で「やくそく」をふまえていなければならない。そうでなければ、その詩は誰にもまったく理解されないものになってしまうだろう。つまり、詩作表現はみずからのことばを語りつつ、それが規制のコードに風穴を空け、同時に、新鮮な言語表現のかたちを作り出すのである。ここでは、個と社会（社会規範）との弁証法的な関係が想定されている。そしてこの点こそ、教育的であり人間形成的でもあるポイントなのだ。「形の上のやくそくのようなもの」が現実⁶に生活を送る人々の感じ方や考え方と乖離し、抑圧する場合、それは批判されねばならない。その点については、たとえばアドルノが音楽について主張する次のような言葉がここで参照されてしかるべきであろう。「音楽はそのままイデオロギーではなく、それが誤った意識であるかぎりにおいてだけイデオロギーとして働くのである。すると音楽社会学は現実の音楽現象の割れ目、裂け目が個々の作曲家の単に主観的な不完全さの責めに帰すべきものでないかぎり、そこに着手点をもつだろう。音楽社会学は芸術批判を通じて行なう社会批判である。作品がその内部に割れ目や矛盾をもつ種類のものであり、その矛盾をさらけ出す代わりに自体の表面的整合性でそれを覆い隠すのであれば、それは自体として誤った意識にとらわれていて、確かにイデオロギー的である」⁶。こうしたなかで、個の個としての形成を促すのは、まさに教育的な営為であろう。そう考えた場合、言語使用の問題はきわめて教育的な要素を含んでいることになる⁷。

ところで、先にアドルノの音楽論から文章を引いたのは牽強附会ではない。そもそも詩の言語は、言葉と言葉の内容面のつながりだけでなく、音のつながりも意識化しなければならない。つまり、リズムである。小野が七五調のリズムを激しく拒絶したことは先に見た。それは「短歌的抒情の否定」として現われていた。短歌では、言語は何よりもまず、前提として一定のリズム形式に従うことが要求される。そしてその

五七五七七のリズム形式自体が、物の見方、とはいわないまでも、物の感じ方を規定している。それが「短歌的抒情」、つまり短歌的な感じ方である。これは明らかにアドルノと同様の考え方である。戦時下、社会矛盾が極度に達した時期にあって、言葉はその矛盾を覆い隠す役割を果たした。そのとき、言葉は、内容だけでなく、リズム形式においても機能した。小野の発想の根本にはそうした歴史的側面もある。

さて、小野の主張をもう少し見てみよう。

小野は感情の自然な発露というものに懐疑的であった。それは、みずからの表現行為に意識的ではない。「主観や主情の率直な吐露に不安を感じたのは、それは偶然的であり、一定の秩序を持たないからで、現代の詩人はそういう偶然的なものに支配されている生活の中から何一つ歌えないのである⁸」。小野の言葉は、一見、明快に見える。だが、少し考えてみるとそれはきわめて説明しがたい部分に触れているものであることがわかる。そもそも、小野のいう「秩序」とは何か。感性が秩序だっているとは、いかなる状態を指しているのか。秩序をもたない状態から秩序をもつ状態への移行はどのようにして起こるのか。それは単なる習慣のなせる業なのか。あるいは、その移行の際に起こっているのはどのような出来事なのだろうか。これらの問いに答えるのは実は容易ではない。少なくともいえることは、これらの問いが、すぐれて教育学的な問いであることである。正確に言えば、それらは人間形成論的な問いである。人間形成理論を「美的なもの」との関連で追及し続けたドイツの教育学者、クラウス・モレンハウアーは、そうした問いに交差する問いかけをしている。モレンハウアーは次のように述べている。「成長しつつある個人が、「世界の習得」と「諸力」形成（フンボルト）の様々な過程を通過し、体験や経験や認知の様々な段階を通過し、意識や自己反省や文化的順応の様々な形式を通過していくとき——これは原理的には死に至るまで終わることのない道である——そこで何が起きているのか、という問題である⁹」。モレンハウアーは、子どもが絵を描いたり音楽をアレンジしたりするときに、子どもに起きている出来事を記述しようとしたが、彼の議論は本稿にとってきわめて示唆に富むものである。

4. 内的な秩序の問題

ここでやや視点を変えて、小野がそもそも上記のような主張をするに至った背景について考察を加えておこう。まず何よりも、小野の認識に戦争体験が深く根を下ろしていることは疑いない。この辺りの事情を考える上で、吉本隆明の文章を引いておく

のは有益である。というのも、吉本の提示した枠組みと小野の枠組みは大きく重なるからである。吉本は次のように述べている。¹⁰

たとえば、戦前のモダニズム詩は、詩の技術を詩人の内部世界から切り離れたところでフォルム化していったために、内面性の欠如、表現の平板さ、におちいり、遊戯化せざるをえなかったのであるが、この欠陥は戦争期にはいると忽ち拡大され、北園克衛のような超モダニストが日本の障子紙のような風景に美を見出したり、村野四郎は「挙りたて神の裔」のような作品をかき、安西冬衛は「相模太郎胆カメの如し」という表現を試みるなど、たちまち、そのモダニズムが衣裳にすぎず、内部世界を確立するための内面的な努力が不十分であることを露呈したのである。いいかえれば、衣裳はモダニズムであっても、その肉体は古い日本の庶民の意識から一歩も出ていないことを明らかにしたのである。／プロレタリア詩人が、これと丁度うら返しに、戦争期にはいつて、ファッショ的な詩をかきまくって、その社会意識が、内部意識の深化ということに裏うちされていない衣裳にすぎず、社会的な関心、現実への傾斜ということを軸にして、コミニズムへもファシズムへも、ただちに移行できる精神構造の未成熟さを露呈した。（注——傍点引用者）

ここでは明らかに小野の議論と並行した議論が展開されている。吉本は、「内部世界」「外部現実」「表現」の関係という問題系を提示しているが、小野のいう「感性の秩序」とは、吉本のいう「内部世界」とほぼ同義と考えてよい。吉本は、詩人の「内部世界」の未熟さのために、彼らが表面だけの言語的な衣裳＝意匠による詩を展開しつつも現実の状況に流されていった状況を批判する。言語の使用がより堅固になるためには、「内部世界を確立するための内面的な努力」が不可欠である。そしてこの努力こそ、まさに小野の詩作の実践が具体的に示していたものではないか。

吉本のいう「内部世界」の「確立」、小野なら感性の秩序化といったであろう営為は、言語を通して現実化されるだろう。そしてとくに日本語は、小野によれば短歌的韻律の支配を受けている。その「やくそく」は、一定の感じ方を人々に与える。それは個々の人間が生活をしてゆくなかで感じたことと一致しない。それどころか、個々の感じ方を規定しさえする。その状況を批判してゆくとき、われわれは言語の音的な側面にまで目を行き届かせなければならないだろう。小野は次のように述べている。¹¹

私たちがあつ一つの詩を読んで、その詩のリズムや音感が快適であるということは、それはそのリズムなり音感なりをその基盤で支えている詩人の物の見方、考え方、感じ方、言いかえれば、思想に私たちが暗黙の中に共鳴しているからであつて、リズムや音感が独立して、ただそれとして気持よくつたわつてくるということは、いついかなる場合にもあり得ないのである。またこれを逆に言えば、私たちがあつ種のリズムや音感に反発するのは、それがただリズムとして、音楽として不快だということではなくて、それらをその基盤で支えている詩人の物の見方、考え方、感じ方、つまりその思想性に反発し、それを暗黙裡に否定し拒絶しているからだと言へる。

規制の「やくそく」ではすでに現実を捉えられないという小野の認識がある。いわば音の支配をのがれるために、小野が主張したのが視覚的要素の導入である。小野は「歌」に「描く」ことを対置し、言葉を新たな次元へと変容させようとしたのである。このとき、小野にとって大きなテーマとなつたのが「風景」であつた。次項では小野にとっての「風景」の問題を追つてゆこう。

5. 「風景」

小野における「風景」の問題は、すぐれて内的な問題である。文学の文脈で柄谷行人が指摘したように、「風景の発見」は、その場所にながら同時にその場所にはいないような感じをともないつつ見出されたものである。端的に言つて、そのとき世界と主体との間には距離が生まれている。風景の美は、その距離＝疎外を克服しようとする内的な運動と関わっている。

同時にまた、次のようにも言へる。小野は風景＝外界＝物質と向き合うことで、それまで自分を覆つていた観念の外皮を破ろうとしたのだ、と。こうした運動に、筆者は陶冶の運動をみる。Bildungとは、精神が外界に出て行き、再び回帰してくることであるとガーダマーは言っている。いうまでもなく、陶冶＝人間形成はドイツ語Bildungの訳語である。

だが詩が詩である以上、言葉のもつ「法」（「やくそく」）に従わなければならない。もしそうでなければ、それはたんに意味を喪失した言語の寄せ集めに過ぎなくなるだろう。ここに、言葉の連なりの問題が出てくる。そのとき、詩の創造自体が、旧来の詩のリズムを打ち破るものとなるはずである。

小野の風景詩にあらわれた美は、融和的な美ではなく、もっとちがった別の何かである。小野は、自分の詩を自註しつつ、次のように述べている。少し長い引用になるが、小野の詩論を理解する上で決定的な箇所なので引用したい。¹³

あらゆる事物が私たちの是非の判断をくもらせようとかかり、あらゆるものが私たちの内部に残っている古い感情に衝動的にのみ働きかけていた時代に、私は私なりに何か深く掘りかかることができる支柱のようなものを求めた。ゆきあたりばつたりに詩を書くことが無意味におもえ、一時の感興などというものではない何か心理的にも恒常的なしずかなものが欲しかった。私が思想表現に「風景」という媒介物を必要としたのは、こういう恒常的なシステムを、詩精神の内部にきずきあげるためだと言ってもよい。客観的な相関物である風景という対象の中に沈みこんだ「生活」は、おそらく周囲の情勢がどんなに変化しても、それ自身は確固たる不変の感性の秩序を持続するだろう。そういう推定を頼みにして、私は私のいわゆる風景詩を書きつづけた。もっとも「北陸海岸」という詩を見てもわかるように、風景と言っても、この時代に私の視界に映ったのは、私が居住している大阪市の周辺の重工業地帯であって、単なる自然の景観ではない。私はそれを「葦の地方」と名づけた。その頃まだ大阪の大工場のぐるりには葦原がたくさん残っていて、荒漠とした葦原の彼方に煙突や瓦斯タンクやクレンの林が望見されるというのが工場地帯の普通の風景であった。都会の葦原がかもし出すこういう非常の美しさはいわゆる風景美の概念にはあてはまらないかも知れない。それを美とよび得るならば、気候や風土の陰翳を超越した美である。隅々まで照らし出されてまるで赤外線写真でキャッチされたような乾燥した虚無的な美しさが大工場地帯の風景にある。従って、ほんとうはこれは大阪の周辺でなくてもかまわない。

以上のような言葉を読んでもわかるように、小野にとっての美とは、情感に溢れた美ではなく、また、心がそこに溶け込んでしまうような自然の風景の美でもない。それはある意味で抽象化された美である。そしてそれは、おそらく、他者に容易には共有されない。その意味で、一般性をもった美とは言いがたい。けれども、それは小野にとって美しさをもたらす風景であった。だが同時に、それが虚無的であったことが重要である。ここには、風景に対するアンビバレントのような心の動きがあるように思える。

ここで忘れてはならないのは、実際の風景の美と詩に表現された美とは次元が異なる、ということである。実際の風景は、視覚によって捉えられたものであるが、詩に表現された風景は、言葉を通して喚起されたものである。したがってここではどのような言葉をどのように使えばイメージを喚起できるかがもっとも注意を払うべき事柄となるだろう。その配列が、言語作品としての「美」をもたらすだろう。けれどもそこで喚起されるイメージは、虚無的である。つまりそれが、小野が捉えた現実なのである。あくまで冷徹に現実を見つめる目が、そこにはある。おそらく、その凝視が小野のいう「批評」をもたらすのであり、その凝視の営為が、「感性の秩序」を形作るのだろう。小野が示した詩作の教育的意味とは、そのような精神の営為なのであった。

まとめにかえて

本稿では、小野十三郎の詩論を取り上げ、それが人間形成論に寄与するものを考察してきた。詩人としての小野の作品も今日あまり言及されることはないし、よく読まれているともいいがたい。けれども、小野の残した詩や詩論は、今日読んでみるに、とくに教育学的な考察に十分に耐えるものとなっていることがわかる。本稿では紙幅の関係上、小野が追求したテーマを包括的に取り上げることができなかった。また、取り上げることのできた個々のテーマについても、十分な掘り下げができたかどうか、不安が残る。この点については、今後の研究によって十全なものとしたい。

- 1 小野十三郎『歌と逆に歌に』創樹社、1973年、pp.177-178。同様の発言は小野の著作の随所に散見できる。
- 2 小野十三郎の詩の入門書については、次項で挙げる。
- 3 筆者は小野の詩論の教育学的な意味について、すでに日本教育学会で報告し、早稲田大学教育総合研究所の識字部会で論文を発表している。本稿はその一連の作業を継続したものである。
- 4 小野十三郎『詩と創造』理論社、1956年、p.25。
- 5 同前。
- 6 Th.W.アドルノ著、高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社、1999年、p.130。
- 7 「形式を通じての客観化によって私的なものの内にも含まれていた普遍性が明らか

かになる」(同前『音楽社会学序説』p.132)。

- 8 小野十三郎『現代詩手帖』創元社、1969年、p.63。
- 9 クラウス・モレンハウアー著、真壁宏幹・今井康雄・野平慎二訳『子どもは美をどう経験するか 美的人間形成の根本問題』玉川大学出版部、2001年、p.11。
- 10 吉本隆明「戦後詩人論」『マチウ書試論 転向論』講談社、1990年、pp.212-213。
- 11 前掲『現代詩手帖』pp.17-18。
- 12 前掲『詩と創造』p.25。この点に関連して、花田清輝は小野の詩論を取り上げながら次のように述べている。「もっとも、「歌と逆に」という行きかたは、かならずしも短歌的抒情の否定だけを目ざすものではあるまい。わたし流にいうならば、それは、音楽的思考から絵画的思考への移行である。なによりもまず音楽を——ではなく、なによりもまず絵画を——というのが、『詩論』をつらぬく赤いアリアドネの糸であるが、むろん小野十三郎は、みずからの「好み」を固執しているわけでもなければ、ジャンル交替論にとりつかれているわけでもない。時間を空間化し、質を量に還元し、観念を物質としてとらえ、聴覚を視覚によって置き換え——要するに、一個の唯物論者として、あくまで科学的に、これまであがめたてまつられてきたいっさいのものから、神秘のヴェイルをはぎとろうと試みているのだ」(花田清輝「解説」『小野十三郎著作集 第二巻』筑摩書房、1990年、p.459)。
- 13 前掲『現代詩手帖』pp.63-64。小野のいう「感性の秩序」を、それ自体で充足した内面性のごときものと考えてはならない。リアリズムというものが現実をつかみとる営為であるのなら、主観はたえず客観性を目指して自己を超越しなければならない。不断に自己超越を行なうなかで、言葉を媒介として事後的に見出される内的なものが、小野のいう「感性の秩序」である。