

湖畔の記 (21)

阿木津 英



前号「八雁」第八十八号「各地歌会消息」におけるオンライン歌会の報告に、「作者が創作の過程を説明する中で、創作主体と作中主体は別であり、作中主体は必ずしも作者の実体験や感情と一致する必要はない、という指摘があった」とある。報告なので、必ずしも発言者の意図が正確に伝わっているかどうかかわからないが、昨今よく聞く言い方だ。「創作主体」「作中主体」など、わたしも使ったことのある用語だが、しかし、こういう機械的分析的な整理の仕方にはいつも留保を置かないではいけない。

*

明治から大正にかけての歌人たちの文章を読むと、作者と日常生活者とがびったり重なる存在とは、明星派だって根岸派だって、どんな歌人も思っていないなかったことがわかる。

だからこそ、石川啄木のような日常生活者めかした文体が衝撃的だったのだ。

それからまた、これは釋迢空がしきりに試みたことでもあるけれど、日本の歌は叙事詩の方向に発展しなかった。これは中国古典詩の影響もあるかもしれない。『李白と杜甫』（講談社学術文庫）のなかで著者高島俊男はつぎのように言う。楽府^{がふ}というジャンルを別にすれば、いつたい中国の詩は「自然にせよ人事にせよ、作者自身が見たり聞いたり感じたりしたところを歌うものである」。

他者の事柄をうたうときには、作者が見た、聞いたという虚構をもって、詩の素材として取り入れるのである。

*

日常生活者が日常のおりふしに生起する感情を何でもそのまま五句三十一音に上手に仕立て上げれば、それが歌です、というふうになったのは近代以後、おそらく大正・昭和以後の話。この時期に短歌の大衆化が起きた。

ただし、戦前には赤彦の「短歌道」があり、白秋の「芸術」があった。短歌を作るためには何かしら「精進」が必要だという意識がまだあって、それが日常生活者のなかに知らず知らずのうちに「作者」すなわち創作主体というものをつくりあげていった。

「短歌道」も「芸術」も廃れはて、何でも「楽しんで来ます！」になってしまった現在、こと改めて「創作主体」とい

う言葉を使って、そこを意識化したくなる理由は理解できる。

*

「作中主体」は、たぶん短歌の中に明示される「われ」をそう呼ぶのだろう。しかし、短歌って、そもそも日本語っていうのは、そんなに「われ」なんか気にしなくてもよいような仕組みになっている。日本語をちゃんと使えば、主語も人称代名詞（われ・かれ・かのじょ・かれら）も一語もなくともわかるようになっていく。「われ」がそんなに気になる時点で問題なのだ。

近代小説では、源氏物語のように語ることでもできまいから「作中主体」という批評用語も必要になるう。しかし、短歌においては、「作中主体」を気にしている時点ですでに近代という病膏肓に入っている証左である。

*

報告の言葉に戻ると、「作者の実体験や感情」なら、これはすべて「創作主体」としての「実体験や感情」となるはず。「実体験」とは、他者から見て客観的に事実とみなされる体験という意味で使っているだろうが、そもそも「体験」は主観的なもの。体験も感情も本来虚構の性格をおびるものであり、それを創作者が創作に値すると感じたとき素材として選び出され、言葉として実現するために汗をかくのである。

日常生活のおりふしに創作動機が動く。その日常生活主体が内面につねに「作者」「創作主体」を養っているからであ

る。読む人は、内面に動いたその創作動機をまず味わう。日常生活上の〈事実〉などは、作品を味わうのに——ヒントになることはあっても——何の関わりもない。味わうところは〈事実〉ではなく、外化された言葉の連なりに顕れ出たもの。すなわち創作動機や、ひいては内面に養っている「作者」「創作主体」の立姿、ありようなのだ。

*

「作中主体」をやたらに意識するところに、近代百数十年のうちにすっかり身に浸透してしまった自我意識、「われ」という意識があり、それは方法論としての視覚中心のアラギ写生主義が導いたということになるのかもしれない。

視覚をつかわず、自然を、客観物をうたわなければ、一見アララギ的近代写生主義をまぬがれたように見えるけれども、しかし、問題はそんな浅いところにはない。無意識のうちに身にしみ込んだものから脱却するのは簡単なことではない。そこから脱け出し得たかどうか、実作だけが教えてくれるが、それがどんなにたいへんで、苦しいものか。

*

口語短歌が興隆しつつあったある時、岡井さんが、やはり今の若い人たちは「写生」をもっと勉強した方がいいのではないかと洩らしたとたん、玉城さんが、いや「写生」に戻っちゃだめだとびしりと抑えた。そんな二人の先達を見ながら、わたしたちは歩いてきたのだった。