

宮沢賢治における表現行為の意味

——「手紙四」から「心象スケッチ」集へ——

伊 藤 眞 一 郎

大正十一年十一月の妹トシの病没という出来事の後、校本版全集の解題の推定によれば大正十二年頃、宮沢賢治は、手紙形式の童話風の短篇を無署名の刷り物にして、諸方に配布している。全集には「手紙四」と仮題して収録されているが、内容に即して呼ばば、「ポーセをたづねる手紙」とでも言えるものである。内容は、語り手の「私」が「あるひと」に指図されて手紙の形で、日頃、妹に意地悪ばかりしていたチュンセという男の子が、妹ポーセの死後、夢に現われた妹に、畑仕事の最中に蛙を叩き殺したことを泣きながら詰られ、驚いて目を覚ましその行方を捜したり考えたりしたもの、全く分らず、すっかり途方に暮れてしまっている、といった話を語ったもので、明らかに、トシの死の体験を重話化した作品である。

その結びの部分に、語り手たる「私」に対する「あるひと」の次のような言葉が付されている。

「チュンセはポーセをたづねることはむだだ。なぜならどんなことでも、また、はたけではたらいてゐるひとでも、また歌ふ鳥や歌はない鳥、青や黒やのあらゆる魚、あらゆるけものも、あらゆる虫も、みんな、みんな、むかしからのおたがひのきやうだいなのだから。チュンセがもしもポーセをほんたうにかあいさうにおもふなら大きな勇氣を出してすべてのいきものほんたうの幸福をさがさなければいけない。それはナムサダルマフンダリカサストラといふものである。チュンセがもし勇氣のあるほんたうの男の子ならなげまつしぐらにそれに向つて進まないか」それからこのひとはまた云ひました。「チュンセはいいことだ。さアおまへはチュンセやポーセやみんなのために、ポーセをたづねる手紙を出すがいい」そこで私はいまこれをあなたに送るので

例えば、藤原定氏は、右の中の、「あるひと」が、一方で「ポーセをたづねることはむだだ」と戒めながら、他方で「私」に、「ポーセをたづねる手紙を出すがいい」と勧め、「私」をして「ポーセがほんたうにどうなつたか、知つてゐるかたはありますか」と尋ねさせている点を指して、矛盾していると言う。そして、ここに、妹トシの死に遭遇した宮沢賢治自身の二つに引き裂かれた心、即ち、全体の幸福を折ることを要求する良心と、それとは逆の妹一人に執着してしまふ利己心とのせめぎ合いの、そのままの表白を見ようとしている。

この「手紙四」を、妹トシの死を主題にした作品中では最も重要なものの一つと見る藤原氏の論には、随所に卓抜な見解が示されていて教えられる点が多く、現に、この作品の発想の契機が宮沢自身の内面の矛盾・葛藤にあるという点は、私も全く異論はないのだが、しかし、そこから直ちに、氏のように作品自体の自家撞着や文脈混乱を言うとなれば、肝腎なことが見落されてしまうことになると思う。なぜならば、「あるひと」がポーセを尋ねるのを戒めているのは、飽くまでも妹を喪くした当のチュンセに対してだからである。作品内の論理に従う限り、ここでは少くとも、「私」はそのチュンセとは明確に区別された上で、「あるひと」に「ポーセをたづねる手紙を出す」ことを許され、奨励されているのであって、「私」のポーセを尋ねる行動は、手紙による「みんなのため」の行動であるがゆえに、チュンセ本人のそれとはもはや意義を異にする、と信じられているのである。チュンセの場合、それは、全ての生き物は等しく皆兄弟であるという真理に外れた、無駄な行動であり、また、その真理から必然とされる、全体の幸福を追求するという生き方にも背反した不正な行動である、しかし、「私」の場合は、そうではなく、価値ある正しい生き方だ、と言っているのである。

作品内部の論理がこのようなものであるとすれば、ここではまず素直に、受取人たる「あなたがた」へ向けた手紙の差出人としての「私」という存在、それへの積極的な評価の姿勢をこそ、読み取るべきであらう。そして、こうした姿勢の

背後に想定できるものがあるとするれば、それは、「私」が「チュンセやポーセやみんなのために、ポーセをたづねる手紙を出す」という着想を手に入れることで、少くとも官沢賢治自身においては、妹トシの死をめぐる自己内面の矛盾が一応解決された、という事情であろう。あるいは、苦渋に満ちた内的矛盾からの自己救済の願いが、「私」の「みんなのため」の「ポーセをたづねる手紙」という突破口を見出したところに、「手紙四」の執筆・配布という行動が実行された、という風な言い方をしてもよいのかもしれない。

無論、その場合でも、「ポーセをたづねる手紙」と「みんなのため」が「私」においてなぜ結び付くかは、不明であり、このままでは、腑に落ちないことは確かである。だが、だからと言って、作中の論理を無視するわけにはゆくまい。

では、「私」がポーセの行方を尋ねる手紙を出すことが、なぜ全体の幸福になりうるのだろうか。「あるひと」の「私」を促す言葉の裏にある、作者自身の論理はどのようなものだろうか。

この問題については、例えば、芹沢俊介氏に、作者が「あるひと」の言葉によって語ろうとしたのは、この手紙は、チュンセのような八兄・妹Vという二人だけの閉鎖的な関係から発想されたものではなく、八私・みんなVという開かれた関係から発想されたものであることだ、との見解がある。そして、別の文脈中で言だが、氏は、「賢治が、ここで発見したのは、チュンセのポーセへの思慕を断ち切らずに思想的にすくいあげるためには（伊藤、註・芹沢氏自身の言葉で換言すれば『いもうとの死の衝迫を（中略）その閉じた関係性への執着という内的自然の暴威から自己の思想の問題へとつなげ、意味づける』ためには、ということにもなるう。チュンセの『きやうだい』である『わたくし』が代って探すという方法をとることであった。けれども、このとき、ポーセは『みんな』のためのポーセであるのであり、ポーセを探すことが『ほんたうの幸福』への道であるとしんじられている必要があった。』という風にも述べている。即ち、これによれば、「私」が、チュンセの「きやうだい」であり、かつ、ポーセを八「みんな」のためのポーセVとなしうるような存在、特定の一人にはなく全体に対して開かれた存在、であるがゆえに、ポーセを尋ねる行動が勧奨されるのだ、ということになる。

芹沢氏のこの見解は、「私」の抛って立つ発想がいかなる性格のものであるかを明快に説いたものとして、「一応は成程と頷かされるのだが、しかし、それだけでは読者の腑に落ちなさは、依然として解消されない。直ちに、では、「私」が

全体に対して開かれた関係にある存在だと、なぜ言えるのか、作者は何を根拠に、「私」に対してのポーセが「みんな」のためのポーセで、そのポーセを尋ねることが「ほんたうの幸福」への道であると信じられたのか、作者は、闇雲にとかく信じたにすぎないのではないかと、といった疑問が湧くからである。

ここで改めて、「手紙四」の中の「私」がいかなる存在か、その「私」に対してのポーセとは何か、ということが問題となってくる。

二

結論を一言に言うとするれば、「手紙四」での「私」は、チュンセという個の体験を語ることによって、受取人たる「あなたがた」を、「あるひと」の普遍の知に導く役割を荷った独自の存在である、と言えそうである。

例えば、「私」は、ポーセの死に臨んだチュンセが、それまで散々に意地悪ばかりしてきたために後悔の情に駆られ、せめてもの償いに、どれほど献身的に振舞わざるをえなかつたか、そして、死んだ妹の現われる夢にどれほど驚き困惑し、その行方を気懸りに思わざるをえなかつたか、を語り、受取人に向かつて「どなたかポーセを知つてゐるかたははなせうか」と尋ねかける。このとき、「私」は、明らかに、チュンセになり代って彼の困惑と悲哀、行方の知れぬ妹への気懸りを「あなたがた」に吐露しているのであって、ここに、チュンセという存在（それは延いては作者自身でもあるのだが）は、彼の体験を共有する「私」や「私」につながる「あなたがた」に向けて普遍化されることになる。語る（『ポーセをたづねる』）という行為により、八兄・妹Vの閉じられた関係でのチュンセ個人の体験が、八私・あなたがたVという開かれた関係の裡に共有される、と言つてもよい。

ところで、見落すことができないのは、そのようにチュンセを代弁し、彼の体験を普遍化する一方で、「私」が、チュンセにとつての、ポーセを尋ねることの無意味さを手紙の受取人に了解させてしまうことである。「あるひと」の説教風の言葉とは別の仕方である。例えば、最初に紹介したように、「私」は、畑仕事の最中に土中から一匹の薄緑色の小さな蛙が這い出て来たのを、チュンセが口汚く罵って大きな稜石で叩き潰してしまい、その直後の午睡の中で、死んだ筈のポーセが、霜焼けの小さな手で眼をこすりながら、「兄さんなぜあたいの青いおべべ裂いたの」とぼんやり語るのを聞いたことを物語っているのだが、こうした挿話によって「私」は、「あなたがた」の裡に次のような認識を、殆ど衝撃的と

も言える鮮かさで、喚起するのである。即ち、死んだポーセは小さな蛙に生れ変わったのであり、残虐に蛙を叩き潰したことでチュンセは、知らずに実は、ほかならぬポーセを殺したのである、と。

この、ポーセの他の生き物への転生という観念は、ポーセに執しその行方を探そうとするチュンセを、二重の意味で相対化し批判するものである。まず、ポーセの死をきっかけにチュンセは心を改めた筈のだが、彼の内実は、蛙(ポーセ)の虐殺という行為にはしなくも現われたように、ポーセの生前にそうであったように、相変わらず意地悪な子供なのであって、その意地悪なチュンセがポーセの行方を気懸りに思うのは、いかにも自家撞着である、という意味においての批判が一つ、次に、他の生き物に転生するのである以上は、チュンセが自分の妹だと思っているような特定の存在(ポーセ)は、本来はなく、寧ろあらゆる生き物が本当はポーセなのであって、チュンセはそうした真理に背いている、という意味での批判がもう一つ、である。言うまでもあるまいが、後者の批判は、「あるひと」の、「みんな、むかしからのおたがひのきやうだいなだから」「チュンセはポーセをたづねることはむだだ」という説教に、そのままつながるもので、この点にも明らかに通り、「私」は、今度は、「あるひと」の代弁者としての役割を果しているのである。

このように見ると、「私」は、チュンセと「あるひと」とを、共に、手紙の受取人たる「あなたがた」に向けて、代弁する存在であると言うことができる。しかも、ここでは、チュンセの代弁と「あるひと」のそれとは、実は同じ一つのことであって別個のことではない。もし両者が相矛盾する二つのことであるとすれば、「私」は、単にチュンセへの共感と「あるひと」のモラルへの恭順との間で分裂的に揺れ動いているにすぎず、したがって、この「手紙四」の背後には、先の藤原氏のように、作者宮沢の内面の矛盾・葛藤しか見出すことはできない。しかし、「私」においては、チュンセの立場に即して彼の体験を物語ってゆくことが、そのまま、手紙一篇の中に、彼を対象化する批判的な視点を構成してゆくことになるのであり、最終的には「あるひと」の教えを受取人に伝えてゆくことにもなるのである。この場合、「私」が、相反する二つの立場をこのように同時に代弁することができるのは、「私」の探っているのが、暗喩という、「あなたがた」受取人のめいめいが、自らの想像力によって意味を読み取ってくれるよう期待した方法だからである。一口に代弁とは言っても、「私」は、文字通りにチュンセや「あるひと」になり代っているわけではなく、飽くまでも独自の位置

と方法とをそれなりに有しているのである。彼のこの代弁方法の前提となつていのが、チュンセの体験を共有し、また、チュンセの体験から「あるひと」の教えの寓意を汲み取ることのできる「あなたがた」の存在であることから言えば、あるいは、「私」が、「あなたがた」を共通の場にある存在として期待し信じているからだ、と言つてもよいかもしれない。

さて、以上は、専ら「手紙四」内部で、「私」の独自性の抽出を試みてきたわけだが、作者が「あるひと」をして「私」に、「チュンセやポーセやみんなのために、ポーセをたづねる手紙を出すがいい」と促さしめたとき、その作者には、「私」のこの独自性が自覚されていたとは考えられないだろうか。そう考えてみると、先の芹沢氏の、「私」は開かれた発想に立っているのだという指摘や、「私」の尋ねるポーセは「みんな」のためのポーセとして信じられているのだという指摘は、初めて充分に、納得がゆくのである。それらの指摘は、手紙の差出人たる「私」が、何よりもまず、「みんな」につながる「あなたがた」の存在を前提としている点や、その「私」が尋ねるポーセが、もはや、チュンセ個人の妹、ポーセに留まらず、チュンセの体験を共有する「あなたがた」手紙の受取人一人一人にとつてのポーセ、つまり、読者めいめいが愛着して止まない特定の存在、を指している点、の指摘として理解できるからである。「私」の手紙が「みんなのために」なると言われるのも、「私」が「あなたがた」を「あるひと」の認識に導いてゆく働きを有していると考えることによって、頷けるのである。

「チュンセやポーセやみんなのために、ポーセをたづねる手紙を出す」という言葉に籠められた、作者自身の論理が、どのようなものであったのかは、「手紙四」のような、些か舌足らずと言えなくもない短篇の作品からは、確定しにくいことは否めない。しかし、もしそれが前述のようなことだったとすれば、「手紙を出す」という行動が開かれた発想に基く「みんなのため」の行動として、また、「すべてのいきものほんたうの幸福」たる「ナムサダルマプンダリカサストラ」への道として、信じられたということは、言い換えれば、宮沢において、文学表現という行為の上に、妹トシの死をめぐる自身の内的矛盾を止揚し自己救済する道が見出された、ということにはかならない。「あなたがた」の読みを期待した「私」の代弁方法の独自性とは、即ち、文学行為のそれにはかならないからである。

ところで、宮沢賢治は、周知のように、大正十三年四月、彼自らは「心象スケッチ」と称するところの詩作品を集成して、『心象スケッチ 春と修羅』を、そしてさらに同年の十二月には、童話作品を集成した『オホーツクの多い料理店』をも、同じく「心象スケッチ」と称して、刊行している。この二冊の「心象スケッチ」集の刊行は、結局は実現を見なかったのだが、当初の目論見では、以後さらに継続される予定の出版活動の、端初の仕事だったようである。童話集刊行時に作られた自作の広告ちらしの中で彼は、「この童話集の一行は実に作者の心象スケッチの一部である」と謳うとともに、「注文の多い料理店はその十二巻のシリーズの中の第一冊」である、というようにも予告しているからである。

これらの中から見るに、この大正十三年という年は、宮沢にとって、「心象スケッチ」集の刊行が意欲的・積極的に推進されようとした年であった、と言つてよさそうである。

先の「手紙四」の執筆時期は、こうした出版活動が意欲的に計画された時期とほぼ重なるらしい。

「手紙四」の正確な執筆時期については、現在の所、確定しうる決定的な手掛りは見当たらないのだが、これが妹トシの死(大正十三年五月二十七日)の体験に基づいた内容であること、就中、作品中の「あるひと」の戒めと促しの言葉が、亡妹追慕の旅とも言うべき、大正十二年七月末から八月にかけての樺太旅行の体験を色濃く反映したものであること、から、まず、この旅行以後の執筆という風には推定できるようなのである。そして、それが詩集刊行時の大正十三年四月よりも下らないだろうことは、仮にこれよりも後に下るとすると、「手紙四」の切実感に触れた眼は、トシの死という痛切な事件との間に時間的な隔りがありすぎ、幾分不自然であることから、凡そ、推察されるのだが、もう少し確実な次の諸点によつても言いうる。その一つは、既にしばしば指摘もあるように、「手紙四」は、のち『春と修羅』へ収められた詩篇「オホーツク挽歌」(作者の樺太旅行体験の内的記録と言えるものである。)と、モチーフやテーマ、作品のイメージの上で重なり合う部分が少なからずあり、両作品は同時期の産物と見做せることである。そしてさらにもう一つは、「手紙四」中には、南無妙法蓮華経のサンスクリット語原音が、「ナムサダルマフンダリカサストラ」という風にカナ表記されているわけだが、同じ語の他の表記例と突き合わせて考えると、この「手紙四」での表記法は、詩篇「オホーツクの挽歌」の詩集印刷用の清書原稿が成立する以前(し

たがって、当然、詩集刊行以前)のものとして推定できることである。^(註1)

上限と下限とをこのように設定できることから、大雑把ながら、「手紙四」は大正十二年の下旬から大正十三年の初旬にかけて執筆された、と言えるわけだが、一方、二冊の「心象スケッチ」集の出版計画が軌道に乗った時期というのが、ちょうどこの時期に当るらしい。まず、大正十二年十二月二十日付けで童話集『注文の多い料理店』の序が、次いで、大正十三年一月二十日付けで詩集『春と修羅』の序が、草されており、恩田逸夫氏の童話集の広告文等からの考証によれば、大正十三年一月から二月の間に両著書は時期を同じくして出版が意図され、遅くとも同年の三月初旬を下らぬ時期までには、計画は具体化していたと見られるからである。詩や童話の出版ということ自体は、必ずしもこの時期に至つて初めて考えられたわけではなさそうであるが、少くとも、現在のよような「心象スケッチ」集としての出版が意図されることになったのは、この時期であろうと考えて、ほぼ大過ない。

さて、このように、「心象スケッチ」集出版が意欲的に計画された時期が「手紙四」の執筆・配布の時期に相接近しているところにも、宮沢賢治において、妹トシの死という体験からの脱却の道として見出されたのが、前述したように、ほかならぬ文学的表現行為であったことが、如実に示されていると考える。「手紙四」で、死んだ妹の行方を読者に尋ねるといふ自分の行為の由来を物語ることで、まず表現行為の価値を確認した宮沢が、その具体的・実際の試みとして次に採ったのが、恐らく、この「心象スケッチ」集の出版という行動だったと考えられるのである。(当然のこととして、二冊の「心象スケッチ」集では、妹トシの死の体験は、集中の個々の作品の場合とは別とし、集全体では、もはや直接の主題ではない。)

もつとも、知られているように、宮沢自身は、自分の書いたものは飽くまでも「心象スケッチ」であると言ひ、文学作品としての詩と見られることを拒んでいゝ。その点からすれば、「手紙四」や「心象スケッチ」集を一口に文学的表現行為と呼ぶのは、彼の真意に背くものであるかもしれない。だが、表現行為というものに対する認識が、仮に宮沢の場合、彼の同時代の多くのそれとは基本的に相違するものであったとすれば、自ら話が変わってくる筈である。彼が拒んだのは、同時代の既成の文学観念であつて、本質的な意味でのそれでは必ずしもなかった、と言えるからである。「心象スケッチ」という名称は、それ自体は本質的には文学行為にはかならない宮沢の表現行為の産物を、既成のそれと区別するため

のものであったにすぎないのかもしれない。

それは宮沢にとつて、表現行為とはどのようなものとして認識されていたのか。

「手紙四」については、先に、語り手たる「私」の役割が、全体の幸福のために、チュンセと「あるひと」に代つてポーセを尋ねる手紙を出すことだったのを見た。チュンセと「あるひと」に、妹を喪つた作者の心情と理性とが托されていることを知っている眼には、表現行為とは、作者宮沢にとつてもやはり作者自身を語ることに、つまり、自己表現、にはかならなかつたかのように見える。だが、ここでは、「私」の役割がチュンセと「あるひと」の代弁行為に見出されている点を見逃してはならないと思う。もし、作者にとつて表現行為が、単に自己を語ることにすぎなかつたとすれば、彼は、自分の分身であるチュンセと「あるひと」の登場する物語をただ語るだけでよいのであつて、語り手たる「私」の役割が彼らの代弁であることを、殊更に主張してみせる必要はなんらない。ここには、寧ろ、表現行為というものを、何者かを代弁する行為として、即ち、語り手である自分以外の他を表現する行為として、捉える発想が働いていると考えられるのである。

客観的に見れば、作者自身が表現されていながら、彼自身は他を表現していると自覚しているというのは、些か奇妙だが、恐らく、この奇妙さを生み出したのは宮沢の自己認識の特異性である。が、その点に触れるのはあと廻しにする。ここでは、表現行為に対する同様の認識が、「心象スケッチ」集にもあることを、先に見ておきたい。

四

童話集『注文の多い料理店』の場合、作者は序において次のように言っている。

(前略) これらのわたくしのおはなしは、みんな林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもつてきたのです。／ほんたうに、かしはばやしやの青い夕方を、ひとりで通りかかつたり、十一月の山の風のなかに、ふるえながら立つたりしますと、もうどうしてもこんな気がしてしかたないのです。ほんたうにもう、どうしてもこんなことがあるやうでしかたないといふことを、わたくしはそのとほり書いたままです。／ですから、これらのなかに、あなたの

ためになるところもあるでせうし、ただそれつきのところもあるでせうが、わたくしには、そのみわけがよくつきません。なんのことだか、わけのわからないところもあるでせうが、そんなところは、わたくしにもまた、わけがわからないのです。(後略)

この、自分の物語は野山の風物からもつてきたものだという類の注釈は、集中の作品中でも、「この森がいつごろどうしてできたのか、どうしてこんな奇体な名前がついたのか、(中略)黒坂森のまんなかの巨きな巖がある日、威張つてこのおはなしをわたくしに聞かせました。」『狼森と笹森、盗森』とか、「苔の野原の夕陽の中で、わたくしはこのおはなしをすきとほつた秋の風から聞いたのです。」『鹿踊りのはじまり』とかいった風に繰り返されている。

これは、場合によっては、童話らしさを粧うための虚構と見られなくもないが、作者は存外に本気で言っているようである。と言うのも、本童話集販売のための自作の広告文中で、彼は、自分の物語の舞台である「イーハトヴ」については、「実にこれは著者の心象中に、この様な風景をもつて実在したドリームランドとしての日本岩手県である。」と言ひ、また、集中の各々の作品については、「それは全く、作者に未知な絶えざる驚異に値する世界自身の発展であつて決して畸型に捏ねあげられた煉色のユートピアではない。」とも、「多少の再度の内省と分析とはあつても、たしかにこの通りその時心象に現はれたものである。」とも言っているからである。これらの言葉からは、作者には、「心象スケッチ」として表現されたものは、たとえそれが直接には自分の心に由来するものではあるにしても、本質的には自分に属するものではなく、自分の作為とは関わりのない、飽くまでも客観的な實在、彼自身の言葉を用いれば「世界自身」、として受取られていたことが知られる。そしてまた、たまたま自分の心に現出したその客観的な實在に促される形で物語ることこそが、作者の役割として自覚されていたことも、察せられる。『注文の多い料理店』の作者には、表現行為の主体は自分よりも寧ろ表現される事柄自体に備わつており、自分はそれを代弁し読者に媒介する従属的な存在にすぎないという風に思われ、そうした思いの端的な表明が、「虹や月あかりからもつてきた」とか、「すきとほつた秋の風から聞いた」とかといった言葉になつたのであろう。そうであつてみれば、これらの物語の「なんのことだか、わけのわからないところ」は「わたくしにもまた、わけがわからない」という韜晦めかした言葉も、作者の立場を素直に語つたものと言えるであらう。

う。

表現行為はここでも、「手紙四」と同じく、作者の自己表現ではなく、何者か（ここでは、自然の風物）を代弁する行為であり、他者の表現として自覚されているのである。

同じ「心象スケッチ」集でも詩集『春と修羅』の場合はどうだろうか。

集中の作品を見てゆくと、明らかに、他者の表現ということは当て嵌りそうにないように見える。『春と修羅』中の作品は、作者宮沢賢治と覚しき語り手自身の心理や行動体験の叙述から成っており、その点で、それらは紛れもなく作者の自己表現と考えられるからである。集中の、例えば、自己の情念の燃え立ちに対する怒り・絶望・悲しみを、「おれはひとりの修羅なのだ」という、ネガティブな自己認識の言葉に凝縮させた「春と修羅」の一篇など、特にその感が強い。

しかし、これも童話集の場合と同様、自己表現ではない。作者の自覚においては、少くともそうである。序の冒頭部に、作者は、自己表現という観念を無効にする次のような前提を予め仕掛けているのである。

わたくしといふ現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です／（あらゆる透明な幽霊の複合体）／風景やみんなといっしょに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにともりつつける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明です／（ひかりはたもち　その電燈は失はれ）

これらは二十二箇月の／過去とかんずる方角から／紙と鈹質インクをつらね／（すべてわたくしと明滅し／みんなが同時に感ずるもの）／ここまでたもちつつげられた／かげとひかりのひとくさりつつ／そのとほりの心象スケッチです

「わたくし」および「心象スケッチ」に関する命題を提示した第一連と第二連であるが、作者は、さらに、第三、第四連で、それらを展開させた幾つかの命題を提示した後、最後に「すべてこれらの命題は／心象や時間それ自身の性質として／第四次延長のなかで主張されます」と結んでいる。

「現象」・「仮定」・「有機」・「交流電燈」・「複合体」等の科学用語風の言葉がちりばめられたこの序は、宮沢賢治の書いたものの中でも特に難解をもって鳴るもの一つである。思うに、この難解さは、一つには、序自体がかなり高

い詩的結晶度を保持しており、一々の語句から一定の観念を抜き出すことが難しい点にも原因があるのだが、より根本の原因は恐らくこのような科学用語風の言葉が、「因果」・「修羅」といった異質の仏教用語と当り前のように結び合わされたところで、即ち、宮沢自身の言葉によれば「第四次延長」なる場で、「わたくし」や「心象スケッチ」やについての幾つかの命題が提示されている点にある。

作者が自らの主張の前提としているこの「第四次延長」なる立場がいかなるものかを予め了解していない読者には、この序は何やら捉えどころのない奇体な文章としか思えないのである。したがって、この序から何らかの作者の認識を抽出しようと思えば、作者のこの前提の立場を理解しておく必要があるわけで、詳細は序全体を細かく考察する別の機会に譲ることにしてここでは、実証抜きの結論だけを述べることになるのだが、一言で言えば、それは、そのように考える作者自身をも含めた一切のものを、変化の相において把握する一種の相対主義的な立場であろうと考えられる。先の引用中に見られる「わたくし」を「現象」とし、「わたくし」＝「交流電燈の照明」という命題を「仮定された」ものとすると前提、あるいは、「過去」をそのようなものと「かんずる方角」とする前提、さらにまた、第四連での、「われわれの感官や、風景や人物」、また「記録や歴史あるいは地史」とその「論料」を、「ただ共通に感ずるだけ」のものとする前提と、その前提の上に提示される、作者の「心象スケッチ」の、感覚上での疑似不変性の主張、これらは、そうした彼の相対主義的な立場を物語るものにはかなるまいと思われる。

さて、このような相対主義的な立場から、一つの「仮定」として、作者の自己規定がなされているわけであるが、ここで注目したいのは、「わたくし」とは「風景やみんなといっしょに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにともりつつける」「交流電燈のひとつの」「照明」だと言われている点である。作者は、自分を自分以外のもの（＝「風景やみんな」と同様の「明滅しながらも」「たしかにともりつつける」ものとして、捉えているのである。

この、八明滅しながらも灯り続ける交流電燈の照明Vという言葉は少々分りにくいが、こうした言葉の裡に作者が想定しているのは、どうやら、心の、事物を表象しイメージとして現前する働き、端的に言えば、視覚意識らしく思われる。つまり、意識の備えている、事物をイメージとして認知する働きが、一定の視野の裡に、周囲の存在物の姿を照らし出し浮き上らせる「照明」に譬えられている、と考えられるわけである。

そのように考えられる理由の一つは、第二連で、「わたくし」の記録たる集中の作品を、「かげとひかりのひとくさりづつ／＼そのほとりの心象スケッチ」と言っていることにある。ここには、「かげとひかりのひとくさり」＝「心象」という認識が明らかだが、この「かげとひかりのひとくさり」とは、恐らくは第一連での「明滅しながら燈る交流電燈の照明」つまり「わたくし」の言い換えであろうから、この背後には、さらに、「わたくし」＝「心象」という認識も潜んでいると推察される。とすれば、「わたくし」とは、視覚の対象である「ひかりとかげ」に関わるものであり、かつ、心的な作用でもありと考えられ、そこに、視覚意識が想定できるのである。そして、もう一つの理由は、第三連で、「すべてがわたくしのなかのみんなである」とされている点にある。このように、「わたくし」を、「すべて」をその内側に包含しうるものとして捉えうるのは、作者が、対象に依りて自在に対応できるように見える（無論、これは錯覚だが）意識の作用に、自己の本質を見出ししているからだと考えられるのである。

「わたくし」とは、要するに、電燈の照明にも似た現象、視覚に伴う意識にはかならないということになる。

なお、ついでに言っておけば、その「照明」が「明滅する」「交流電燈」のそれだとされるのは、一切のものはそれと感受しえない間にも生成・消滅を繰り返しており、にもかかわらず、そうした事態が不断の持続として感受されるところに、例えば「わたくし」という一つの意識が成立する——という風な認識が、作者にあるからであろう。作者にとって、そうした「わたくし」は、「交流電燈」が瞬時の間にも絶え間なく電流の方向を交替させ点滅を繰り返しながら、しかも、光源としては持続的に周辺を照らし出す、その現象に、そのまま重なり合うわけである。因みに、さらに言えば、そうした存在認識は、萩原昌好氏の指摘によれば、倶舎論の剎那滅の思想を踏まえたものだと^(註)言う。

五

通常、一人の作家にとって、表現行為が自己表現としての意義を持つためには、言うまでもないことながら、まず前提に、自己というものが他者とは截然と分けられる固有の実体として信じられていなければならない。しかし、以上に見てきたように、「わたくし」は「風景やみんな」と同じ「交流電燈」の「照明」であると言う宮沢にとっては、そのような自己は存在しない。彼の場合、自己とは実

のであって、他者を抜きにしてそれ自体で存在しようものではないからである。他者を常に相伴わざるをえないのが宮沢にとっての自己である、と言ってもよい。

こうした自己認識に立つ限り、自己を表現する行為は、同時にまた他者を表現する行為でもあって、二つのことは本質的には別のことではない。と言うことは別の言い方をすれば、このような自己認識は、表現行為における対象が自己であるか他者であるかという分別を、無意味なものにしてしまうことである。「すべて」が「みんなのおのおのなかのすべて」である（第三連）宮沢にとって、「わたくし」の表現行為とは、飽くまでも、その「みんなのおのおの」の一つたる「わたくしの中のみんな」を、「すべて」を、表現する行為であり、改めてそれを自己表現か否かと詮議する余地など、もともとないのである。先にも序には自己表現の観念を無効にする前提が仕掛けられている、と述べた所以である。

ところで、このように見てくると、当初に、「手紙四」と童話集の序に見られる作者の表現行為に対する発想を、他者表現という言葉で特色づけたのは、極めて正確であったことに気付かされる。チェーンセウ「あるひと」に代ってポーセを尋ねるとか、「虹や月あかりからもらつてきた」はなしを伝えるとかいった言い方で作者が表明しようとしたのは、実は、自分以外の他のものを表現するのだという風な、自・他の二元論を前提とした主張ではなく、自分の表現は、自他一如とも言うべき全体性をもったある何か——彼自身のここでの言葉を借りれば「わたくしの中のみんな」としてある「すべて」、さらに言えば、「ちひさな自分を翻ることのできない／＼この不可思議な大きな心象宙宇」『小岩井農場』パート九とか、「著者の心象中に、この様な風景をもつて実在したドリームランドとしての日本岩手県」（童話集広告文）とか言われるところのもの、要するに「心象」——をそのまま写し、伝えようとするものだ、ということだったのであろう。それが他者を表現することの主張に見えたのは、思うに、作者を自他の二元論に立つ存在と前提した、読者の側の勝手な先入観のせいにはすぎまい。

宮沢賢治における表現行為が凡そ以上のような意味の管みであったとすれば、彼が自分の書いたものを「心象スケッチ」と称し、世の一般の文学作品と殊更に区別しようとしたのも無理からぬことだった、といまは納得できるように思う。些か乱暴な括り方であるのを承知の上で敢えて言えば、当時、宮沢が接することができた文学の主流は作者の自己表現としての文学だった、と言うことができ

る。それらが果して本質的な意味で自己表現たりえていたかどうかはさて置くとして、少くともそれらが、表現されるべきものとしての固有の自己の存在を、素朴に前提した作者のものであった、という意味においては、そう言ってもよいと思う。しかし、宮沢の場合、そうした自己表現という発想には立っていない。恐らく、そのことの自覚が、彼をして、自分の書いたものは一般に言う文学としての詩ではなく、「心象スケッチ」だと言わしめたのであって、必ずしも、自分の表現行為の文学性を本質的に否定したわけではない、と考えられるのである。

『春と修羅』・『注文の多い料理店』の二著を端初とする「心象スケッチ」集の出版が、歴史や宗教に対する社会の意識を交革しようとした、その意味では啓蒙的とも言える、対他的な意図を持った行動であったことは、これまででも多くの論者によって指摘されてきたところであり、また、先に見た童話集の序文や広告文、あるいは『春と修羅』出版の意図を述べた書簡等からも容易に窺い知られるところである。現在では、社会に向けてのこうした出版活動の根拠についても、「心象」を彼の特異な幻覚体験において理解しようとする心理学的な説明を始めとして、仏教思想、就中、宮沢が所属した国柱会の天台教学、との連関や、地学・物理化学等の自然科学方面での彼の知見とのつながりの説明も、徐々に進められている。細部の具体的な事柄については未だ不明の点が多いながら、それらの点から見ても、この「心象スケッチ」集の出版が、宮沢賢治なりに根拠を踏まえた自己の思想を主張する行動であって、単なる文学創作物の出版ではなかったことは、まず、確かである。

しかし、こうした出版活動が、表現行為に対する認識を共通にする〔手紙四〕の執筆・配布と相表裏するものだとすると、これを対社会的な思想主張の行動の面のみにおいて考えるのは、些か片手落ちであろう。こうした行動の契機の一つには、表現行為によって、妹トシの死をめぐる内的矛盾の現実から、自己を脱却せしめようとする願ひも恐らくあった筈で、その意味では、彼自身それを何と呼ぼうとも、この「心象スケッチ」集出版は、自己救済の意味を荷った文学的行動以外の何ものでもないのである。社会の意識の変革という対他的行動は、寧ろ、そうした文学的行動の大義名分であると言えるのかもしれない。ここで改めて、「心象スケッチ」集にとってのトシ体験の意味が大きな問題となってくる。が、この点についてはまた稿を改めることとし、小篇〔手紙四〕の、ポーセをたづねる手紙」という言葉の持っている意味の広がりが見定められたところで、「先ず筆を擱くことにしたい。

註

1、『詩の宇宙(著者・巖谷・元吉・賢治)』(皆美社 昭47・9・20)
2、後に見るように、「ポーセをたづねる手紙」に自己救済的な発想があることは、芹沢俊介氏にも指摘がある。が、氏の場合、専ら宮沢の思想性に注目した指摘である。

3、『無声慟哭』ノート(『磁場』臨時増刊宮沢賢治特集号 昭50・11・25)

4、南無妙法蓮華經のサンスクリット語原音のカナ表記の例は、「手紙四」以外には、『春と修羅』初版本中の、「ナモサダルマプンダリカサストラ」四例(内訳は『オホツク挽歌』・『樺太鉄道』中のそれぞれ二例)と「ナマサダルマプンダリカサストラ」二例(『樺太鉄道』)それに「兄妹像手帳」中のメモの「ナモサ……」二例(『春と修羅 第二集/終結』と題されている作)以上計六例がある。うち、「樺太鉄道」中の「ナマサ……」の方は、初版本の正誤表では「ナモ」と訂正されているので、「兄妹像手帳」中のメモの成立が昭和六年九月以降と推察できる点をも考え併せると、「手紙四」の「ナムサ……」の例を除くと、『春と修羅』刊行以後の表記は全て「ナモサ……」になっていることになる。一方、『樺太鉄道』中の「ナマサ……」の例を、印刷用の清書原稿で見ると、そこでもやはり「ナマ」となっており、のみならず、「オホツク挽歌」中の「ナモサ……」の一例も、実は清書時に一度「ナマ」と書き、後で「ナモ」に直していることが判る。つまり、少くとも清書原稿の中では「ナマ」と「ナモ」と二通りの表記が存在するわけである。最終的には「ナモ」に直されているのだから、この「ナマ」の表記は、作者の単純な書き損じと見られなければならないのだが、私は、これを作者の表記法の揺れの名残りと考えたい。と言うのは、「モ」を「マ」に二度も書き間違えるのは若干不自然に思われるし、また、松山俊太郎「宮沢賢治と蓮」『覚書』(『ユリイカ』昭52・11・1)の教えるところによれば、「南無」のサンスクリット語原音の表記としては「ナモ」よりも「ナマ」の方が正しいからである。「ナマサ……」が二箇所に出て来るのは、単純な文字の書き間違いではなく、原稿清書以前の段階で、作者に「ナマ」とも表記した時期があったからだと考えられるのである。以上のような事情の上に、さらに「手紙四」の「ナムサ……」の表記例の時期を想定すると、より妥当と考えられるのが『春と修羅』清書原稿成立以前になる。

- 5、「童話集」の原型——『童話集』の広告文——（『四次元』134号 昭37・2・10）
- 6、宮沢の「心象」という語に、意識の意味が籠められていることは、既にしばしば言われているし、また、視覚的な意味にも用いられていることは、境忠一『評伝 宮沢賢治』（桜楓社 昭43・4・25）に指摘がある。本稿では、専ら作者の自己規定の内実を考究し、「心象」の意味を改めて問うことはしていないのだが、以下の論述からも汲み取っていただけられるように、それらの指摘を視野に入れて、「わたくし」||「明滅」する「交流電燈」の「ひとつの照明」（||視覚意識）||「風景やみんな」（||『すべて』）の姿をその裡に蔵するもの||「心象」という風には考えている。ただ、「わたくし」||「心象」という風に単純化できるかどうかについては、少々疑問があろうと思う。この点に関しては、序の全体を考察する中で考えてみたい。
- 7、宮沢賢治の世界——その文学的契機と「春と修羅」序詩の意味するもの——（『埼玉大学紀要教育学部（人文・社会科学）』第22巻 昭48）
- なお、「明滅」という認識の背景にあるものについては、法華経における円融三諦説を主張する、杉浦静「詩集『春と修羅』『序』の「解釈」（『国文学・言語と文芸』第82号 昭51・7・15）もある。しかし、序の作者の立場は「わたくし」とは何かという存在論であり、かつ、円融三諦説というのは真理を認識する方法論の立場ではないか、と考えられるので、私には、萩原氏の説の方が説得力を持つように思われる。
- 8、大正十四年二月九日、森佐一宛書簡。
- 9、それぞれの分野での注目すべき論稿は少くないが、それらの中から敢えて各々一篇のみを順に挙げるとすれば、池上雄三、宮沢賢治の幻想——「春と修羅」解釈（私考）『真空落葉』——（『静岡英和女学院短期大学紀要』第8号 昭51・3・1）・栗原教、「心象スケッチ」の思想——宮沢賢治論（二）——（『近代文学論』第6号 昭49・9・1）・斎藤文一「宮沢賢治とその展開——水鏡界の世界——」（国文社 昭51・10・10）が挙げられる。