

ジヨバンニの夢——『銀河鉄道の夜』考

高橋 康雄

目次

- 1 “記憶の宇宙”への異稿の推移
- 2 気配の察知力
 - (1) カムパネルラのジヨバンニへの思いやり
 - (2) 古層に眠る記憶こそ
 - (3) 専門家はオリジナルから遠くなる
- 3 噂の拒絶
 - (1) 父不在という欠損の噂
- 4 ザネリは誰か
 - (1) 砂粒のような活字
 - (2) 活字に音楽が躍っている
 - (3) オペラの影響
- 5 「光」と「影」の明滅
 - (1) 「光」と「影」
 - (2) 星祭の民俗学
 - (3) 明滅と『法華経』

- 6 食のユートピア
 - (1) 饗宴
 - (2) 匂い
- 7 ケンタウル祭
 - (1) 影
 - (2) 「ペア」意識
 - (3) 「ペア」意識の萌芽と発展
 - (4) 『銀河鉄道の夜』と「双子の星」、やどりぎ、キメラ
- 8 ジョバンニの夢
 - (1) 反復
 - (2) シネマそしてナレーション
 - (3) 境界を越えるとそこは幻想世界
- 9 水の神話学と銀河鉄道
 - (1) 水難事故のエピソード
 - (2) 銀河鉄道のエネルギーは？
- 10 天上界と死後の世界
 - (1) 空と夢と十字との遭遇
 - (2) 石炭袋の謎
 - (3) 死後の世界
 - (4) 「ひかりの素足」から『銀河鉄道の夜』へ
- 11 「ほんたうの幸」
 - (1) 輪廻する「ほんたうの幸」
 - (2) 自然の克服としての模型・標本
 - (3) 変態の恋愛
- 12 科学と宗教
 - (1) 実験・証明
 - (2) 科学と宗教
- 13 円・環・りんご
 - (1) 星の幾何学
 - (2) 第四次延長
 - (3) 円・環・りんご

注・文献

1 “記憶の宇宙”への異稿の推移

宮沢賢治は作品の大半が異稿であるという特異な書き手である。井伏鱒二は全集収録にあたって「山椒魚」を改訂したが、「改善」なのか、それとも「改悪」なのかといったふうに話題になったことがある。ちよつとした改稿だけでも作品の印象は変化する。鱒二の「山椒魚」は「幽閉」を改題改稿したものであり、そのとき副題の「童話」を削除するなどアレゴリー性を払拭すべく改稿したと思われるが、その後もしばしば改稿を重ねている。稲垣足穂にいたってはその作品のほとんどが「一千一秒物語」の注釈の延長にあるとみずから宣言しているように作品の大半がヴァリアントという特色を持っている。そんな賢治のヴァリアントの推移を通して異稿の持つ意味を考えてみたい。

普通、一度発表したものを全面書き換えというようなことはないが、賢治の場合は発表をしていないから異稿という形になった。当然、本人は改善をめざして入念に“完成”の行程を踏んでいたはずだ。校本担当者たちはまず改稿原稿の執筆の順序の特定を踏まえて、さらに賢治のイメージしたであろう“完成度”に肉薄すべく努め、今日の賢治作品の全貌をたどる手がかりをつくってくれた。が、ここで言う“完成度”はあくまでも括弧つきである。後

世の論者はあくまでも第三者にすぎず、賢治本人になるわけにいかないからである。

そして、なんといつても賢治自身が語るように彼は南方熊楠や稲垣足穂やヴィトゲンシュタインやライブニッツ、スピノザなどとおなじく完成を先送りにした未完成派に終始したことからしても読者に波動するイメージをもつとも大切にした一人である。それはつぎの発言に代表されるといってよい。

永久の未完成これ完成である／理解を了へばわれらは斯る論をも棄つる／畢竟ここには宮沢賢治一九二六年のその考があるのみである。（「農民芸術概論綱要」^①）

『銀河鉄道の夜』の異稿は「初期形第一次稿」「初期形第二次稿」「初期形第三次稿」「第四次稿」へと長い道程を経て成り立っている。

「第四次稿」が完成度が高いかどうかは、いざれ述べることにするが、四次にわたる構想の変容、細部の描写の増補・削除・変更の過程は出来ばえの検討よりも言葉群の消長の変容の中に賢治の主題形成への契機の脈絡をさがすべきだろう。

初期第一次稿から第四次へとたどるなかで、消去と追加は交互に繰り返されるが、主題はおのずと一本化していく。解除することによって意図が壊滅するのではなく、逆に明確になる場合もある。

る。読者は波打ち際に立つて、寄せる波、引いていく波を肌で感じながら消えゆくものも、新たに加わるものも無関係ではないことを実感する。小説作法的な常道をふんでいると思われるものもあるが、わたしは賢治の改稿の推移には技巧の問題などより主題の徹底化があったようにみる。

改変の中の削除はけっして主題からの追放ではない。そして同じように追加は主題の強化をかならずしも意味しない。むしろ消えていく行にただよう余韻のほう为主题と響きあうことが少なくない。

作品の完結度という点では序章が加わり、結末がつけ加えられることによって万端整うことになる。ところで、経験的に言って、物語は起承転結があつて展開されるものだが、最初に序章から書き出すとはかぎらない。「承」を書き、「転」を書き、いよいよのところ「結」に取りかかり、最後に「序」(起)に取り組むケースだつて少なくない。パスカルは『パンセ』中でいよいよ最後に序が加わつて作品が完成するといったことを言っていたはずだ。画竜点睛とはこのことだろう。

完成度の高さをめざした場合、必然的に初期には中途半端な形をさらけ出すのは仕方のないことである。幸いにして賢治の『銀河鉄道の夜』は最終稿が一番整っている。本文での引用は特にこ

とわっていない場合は最終稿によつたが、論旨の都合からいうと必ずしも第四次稿が「完成稿」という保証がないのだから、一次から四次各稿をしばしば参照することになるだろう。わたしも波間をあちこち漂いながら作者の主題の方向へ泳いでいくことになる。

削除の部分も束の間、潮の流れに身をひそめているのかもしれない。したがつて、削除や追加を表面的にのみ追究するのではなく、たとい消えゆくものにも作者の主題貫徹への意思の表出として射程に置くことを妨げてはなるまい。作者の古層に眠る「記憶の宇宙」とでもいふべき作者の思想の結晶として沈潜するもの、あるいは派手に虹彩を放つものとを明確にしつつ、原石へたどりついていかなければなるまい。

別表のように改稿の異同がわかるようにしてみた。文中でも「改

1 一次稿	2 第二次稿	3 第三次稿	4 第四次稿
	(☆追加) ☆車掌とジョバンニの切符 ☆鳥捕り ☆天上へ行ける切符 ☆幻想第四次の銀河鉄道 ☆鳥捕りいなくなる	(★追加) ★町の坂。うわさ。病む母。いじめ。 ★天気輪の下で ★銀河ステーション ★プリオシン海岸 ★鳥捕り(増補) ★アルビレオ観測所	(*追加) *(1)午後の授業 *(2)活版所 *(3)家庭のこと。 *(4)ケンタウル祭の夜(すつかり飾られた街の様子と、いじめられるジョバンニ)

1 一次稿	2 第二次稿	3 第三次稿	4 第四次稿
汽車の中(ジョバンニ、カムパネルラ、乗客) イルカの話題 不思議な低い声 鳥と旗を振る男 ジョバンニの嫉妬 (カムパネルラと話す女の子) 野原を走る汽車 ジョバンニの孤独 (他の人はやさしい夢のなか) ひどい高原 新世界交響曲とインデアン どんどん下る汽車 架橋演習 蠍の火 ケンタウル祭 サウザンクロス (天上へ行くところ)	☆りんごの匂い ☆難破船の話 ☆ジョバンニ、牛乳を待つ母を思う ☆セロのような声 ☆りんごを食べる ☆車中から見たかさざき ☆讚美歌 汽車の中(ジョバンニ、カムパネルラ、乗客) イルカの話題 不思議な低い声 鳥と旗を振る男 ジョバンニの嫉妬 (カムパネルラと話す女の子) 野原を走る汽車 ジョバンニの孤独 (他の人はやさしい夢のなか) ひどい高原 新世界交響曲とインデアン どんどん下る汽車 架橋演習 蠍の火 ケンタウル祭 サウザンクロス (天上へ行くところ)	☆車掌とジョバンニの切符 ☆天上へ行く切符 ☆幻想第四次の銀河鉄道 ☆鳥捕り姿を消す ☆りんごの匂い ☆難破船の話 ☆燈台守の慰め ☆りんご・農業 ☆車中から見たかさざき ☆讚美歌 〈汽車の光景、イルカの話題〉消去 ★孔雀の話題 鳥は旗を振る男 ジョバンニの嫉妬 (カムパネルラと話す女の子) 野原を走る汽車 ジョバンニの孤独 (他の人はやさしい夢のなか) ひどい高原 新世界交響曲とインデアン どんどん下る汽車 架橋演習 ★男の子の双子の	* (5) 天気輪の柱(丘)の上のジョバンニ、町のはずれから野原を見渡す。琴の星 (6) 銀河ステーション(汽車の中のジョバンニ) (7) 北十字とプロロカニロ博士 シン海岸(母のこと) (8) 鳥を捕る人 (9) ジョバンニの切符 ★アルビレオ海岸 ☆車掌とジョバンニの切符 ☆天上へ行く切符 ☆幻想第四次の銀河鉄道 ☆鳥捕り姿を消す ☆りんごの匂い ☆難破船の話 ☆燈台守の慰め ☆りんご・農業 ☆車中から見たかさざき ☆孔雀の話題 鳥は旗を振る男 ジョバンニの嫉妬 (カムパネルラと

女の子たちとの別れ 「ほんたうのさいわい」 石炭袋(空の孔) カムパネルラ姿消す(独りになるジョバンニ) ほうたうの切符 プロカニロ博士 天気輪の柱 丘をおりるジョバンニ 金貨二枚 母と牛乳 琴の星が西に	女の子たちとの別れ 「ほんたうのさいわい」 石炭袋(空の孔) カムパネルラ姿消す(独りになるジョバンニ) ほんたうの切符 プロカニロ博士 天気輪の柱 丘をおりるジョバンニ 天の切符の中に金貨 母と牛乳 琴の星が西に	星についての会話 蠍の火 ケンタウル祭 サウザンクロス (天上へ行くところ) ★神様について議論 女の子たちとの別れ ★電気栗鼠 「ほんたうのさいわい」 石炭袋(空の孔) カムパネルラ姿消す(独りになるジョバンニ) ★①黒い大きな帽子をかぶった大人 ★②実験の方法さえ決まれば信仰も化学も同じ ★③地理と歴史の辞典 ★④考えが点ったかと思うと消える(実験) ★⑤プレシオスの鎖 ⑥ほんたうの切符 ⑦プロカニロ博士	話す女の子) 野原を走る汽車 ジョバンニの孤独 (他の人はやさしい夢のなか) ひどい高原 新世界交響曲とインデアン どんどん下る汽車 架橋演習 ★男の子の双子の星についての会話 蠍の火 ケンタウル祭 サウザンクロス (天上へ行くところ) ★神様について議論 女の子たちとの別れ ★電気栗鼠 「ほんたうのさいわい」 石炭袋(空の孔) カムパネルラ姿を消す(独りになるジョバンニ) ③の①⑧消去 *丘の上で目覚める *ザネリ溺れる。カ
--	---	---	--

		⑧ 天気輪の柱 丘をおりるジョバンニ 天の切符の中に金貨 母と牛乳 琴の星が西に	ムパネラも。 *ジョバンニ、カンパネラの父から父が帰る話を聞き、母の元へ
--	--	--	---

稿推移表」として事項に便宜的にナンバーをうち、文中における活用の際に対照できるようにした。

第一次稿は原稿の一部が消失している模様なので推移の比較はさほど意味はない。第二次稿の前半が第一次稿にはまったく欠落している。表の中に☆を付けた箇所である。第一次稿を本当は破棄しておけば問題はなかったわけである。

表には追加と消去のきわだっている部分を明らかにしてある。一般的に作品の改訂は文章の一字一句の細かな訂正を指すが、賢治の場合はそれがきわめて少ない。それよりも主題とのバランスから判断した削除・追加が主なので、小幅な推移がたえず行われたといつてよい。各章で推移まで含めて展開しているのでここでは触れない。

小幅な推移が目立つというのは作者は相当綿密な構想をねっていたからである。全体は多層的な構造を持っている。モチーフを連動的に支えているものがフラグメントのように嵌めこまれてい

る。簡単に入れたり、はずしたりすることはむずかしい。映像的展開を試みているため、反復の手法を多用し、光と影の効用を生かしている。

こんな事情の中で削除したり、追加するのは限られてくるのだが、先にも記したように消去されるものが果たして不要なものになったからなのか、という疑問なしとしない。しかし、いまとなつてはそこは問い詰めても仕方ないことだろう。

第三次稿のジョバンニの描き方は第四次稿になると相当変化する。

ジョバンニの父は第三次稿では「らっこや海豹をとる、それも密漁船に乗つてゐて、それになにかひとを怪我させたために、遠くのさびしい海峡の町の監獄に入つてゐるといふのでした」と風説ではあるものの「よからぬ人物」らしく描かれている。第四次稿ではジョバンニと母親の会話によると、監獄に入つてゐるといふ噂が流れている、といったふうな「密漁船」「怪我をさせた」といった部分を削除して印象を緩和している。ジョバンニは新聞で北の漁はたいへんよかつたというのを見て父の帰りを楽しみにしている光景が不自然ではなくなる。学校に標本を寄付したりしている父を誇りにしているジョバンニには父が悪いことをしているとは信じられない。しかし、母の「あゝ、ただどねえ、お父さんは

漁へ出てゐないかもしれない。」と言う。意味深長な発言に読者は立ち止まることになる。第四次稿のほうが「限定」した場合よりは想像力をふくらませる作用を持っている。

学校やなんかでジョバンニは「ジョバンニ、らっこの上着が来るよ。」とはやされる。日頃からジョバンニは父のことを誇りにし、自慢もしているのだが、あらぬ風聞によつてしつぺいがえしを浴びているのである。父不在のジョバンニをからかっていると同時に、街に流れる監獄に入っているという噂を仲間たちはうすうす察知している気配なのだ。

第三次稿では母親の病氣も父の問題が心痛をもたらしただけの様子になっている。

カムパネルラとジョバンニの育ちの違い、学力の差異など劣等感として描かれる。

第三次稿のそんな明確な人物造形は第四次稿では消去される。フアジーな状態となり、第三次稿で刻印された印象がほとんど払拭され、物語の幅を逆に拡大していく。

これは明らかに排除された周縁の人物として登場させることが物語を同情的な視線にしてしまったことに作者は気付いたのだらう。はずされた人物の斥力を呼び寄せるとどこかに欺瞞が働く。むしろ同列に近い形か、噂の中で動揺しているものをその

まま描くほうが物語を刺激的にする。

プロカニロ博士の「起用」は賢治の作品にしばしば登場する「空と原のけはい」を聞いている「野の師父」と同じ系譜に属する。イメージの師父の趣があるものだが、村の長老・長といった知恵ある人物をほうふつさせる。しかし、プロカニロ博士の場合、現実からはみ出る存在となつていくことを読者も意識するし、作者も現実と虚構の間で揺れる存在に多少あつかいに困る点になっているのである。信仰のある作者にしてみればプロカニロ博士がややもすると神仏へと転化しかねないことに無自覚ではありえないのである。おのずと削除していく要因はプロカニロ博士の物語からはみ出す働きそのものにあるのである。

プロカニロ博士のような存在は一般的小説作法から言うと許されない。しかし、四次元延長を唱えるなら、遠慮することなく出番を与えてよいものだろう。前述したように作者はこの新鮮な独特の機知を表現したらいいか、出さないほうがいいものか悩んだにちがいない。わたしは捨てがたい「天の声」という四次元延長の働きとして許されると思う。幻想小説の可能性をここに見るからである。

わたしも限られた紙数の中で半分ほど削除せざるをえなかった。生かす機会があるとは思いますが、そのため言葉が足りない部分

がなければ幸いである。それよりも駄弁を弄しているかもしれない恐れのほうが本当はこわい。

二十代の終わりに三冊の賢治についての本を書いたが、そのときは先輩諸氏の論に修羅のように反応していた自分が恥ずかしく思い出される。いまは誰が何を言っているかと冷静でいられる。

わたしは今、論敵をまえにしてはいない。この一冊は「ジョバンニの夢」の延長にあり、わたしの自在な夢物語でもある。いかなる研究書のどの延長にも関係していない。ましてや賢治作品に出てくる不思議な言葉のひとつであるゾンネンタル⁽¹⁾といった命名をあれこれを詮索する研究という迷路のブラックホールに巻き込まれてはいないはずだ。そこからは解放されていると自負する。わたしにとって宮沢賢治は研究の対象ではなく、ましてや専門の領域などあるはずがないからだ。彼方へのイメージへの同業者でありたいとひたすら祈念しているのみだ。

賢治の作品は剥いても剥いても遠ざかっていく玉ねぎの芯のようなものだ。すさまじいエネルギーを感じる。賢治は風なのだ。風はとうてい攪むことはできない。しかし、その風を攪もうとすると、わたし自身が蘇るのだ。この一冊はわたしのもう一人の賢治という風を追いかけた「記録」である。

『完成を目指した、永久の未完成』こそ賢治のヴァリアント(異

稿)の謎を解くかぎである。カレードスコープとなって色彩を添えるヴァリアント。それらはモナドとして溶解しているかのようだ。その序列や順番を決定することなどより沈んだり、浮かんだりするあまたのモナドたちに想像が刺激されることを賢治は期待しているにちがいない。

賢治は常になにごとにも「決定権」を与えまいとしている。もちろん、みずからも己に「決定権」をゆだねることがない。「限定」することによってイメージを萎ませることを回避しようとしているからだ。収束するのではなく、展開していく兆しをいつも養成していた表れである。「完成品」を遠回りに目指し、急ぐことを極力避けた。完成してしまう程度であればそれに向かわない。賢治の「完成の模型」は永遠に立ち向かうに値するイメージそのものであった。

そのへんの事情はいたるところに散見できるが、典型的な例としてつぎのところを挙げておきたい。完成というものの計算された妥協のおぞましさや浮き彫りされている。未完成の意識の貫徹にしか真理や正義が付随しないということに世の「甘ちゃん」たちは気付いていないのだ。

私共の心としては「真理」よりも「真理を得了った地位」を求め、「正義」よりも「正義らしく万人に見えるもの」を索ね

てゐる事が度々あります。見掛けは似て居ますがこれこそ大変な相違です。(保阪嘉内宛書簡、大正十年一月中旬)

2 気配の察知力

(1) カムパネルラのジョバンニへの思いやり

宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』の冒頭は「ではみなさんは、さういふふうに川だと云はれたり、乳の流れたあとだと云はれたりしてゐたこのぼんやりと白いものがほんたうは何かご承知ですか。」という先生の問いかけで始まる。

小学校でも高学年を対象とした授業光景にみえる。

カムパネルラが真先に手をあげた。それから四五人がつづいて手をあげた。このような光景は日ごと繰り返されることなのだろう。

ジョバンニは手をあげようとして、途中でやめてしまった。雑誌で読んだ記憶があるのだが、「このごろはジョバンニはまるで毎日教室でもねむく、本を読むひまも読む本もないので、なんだかどんなこともよくわからないといふ気持ち」なのだ。

ジョバンニは極度に疲れているらしいが、作者は彼の疲労感を感じることすら強調してはいない。先生はそれに同情しているようにみ

えないからである。それよりもジョバンニの置かれた状況が懸念されているようにみえる。

先生はジョバンニの手があがらないのに気がついて当てる。ジョバンニの疲労感などを思いやるよりもっと先に払拭してやらなければならないことを知っているかのようにみえる。何を知っているというわけではないが、いつものジョバンニの覇気がないのに先生は気がついていいるのだろう。すでに手を挙げている生徒がいるのに、手を挙げないジョバンニを指名する。なぜだろうか？

「ジョバンニさん。あなたはわかつてゐるのでせう。」

と先生は助太刀してくれた。ジョバンニは勢いよく立ったものはつきり答えることができない。それにザネリが前の席からふりかえつて、ジョバンニを見てくすつとわらうのだった。ジョバンニはもうどぎまぎして真つ赤になつてしまった。このジョバンニの置かれた立場はこの日に限ったことではないように見える。確かに教室で眠いのは後に毎日「新聞配達」をしている様子が描かれるところから推察できることだが、先生が懸命にやろうとしていることはそんなことではなく、ジョバンニのもやもやとした晴れない気分をなんとか取り払うことであつた。ザネリなどにやりこめられる雰囲気は断ち切りたいのである。

だからこそ他の手の挙げた生徒をさしおくまっとうな理由があるのだ。父親不在に加えて母親の病という状況のほうがジョバンニにとって大きな負担になっていることをこの教師は正面に意識している。欠損家庭にたいしての世間の目の関心はいつの時代でも尋常ならざるものがあることを誰よりも知っている。ジョバンニの父の消息が不明であればあるほどそこに憶測が入り、噂の根拠になっているのを大人の先生は耳にしていたにちがいない。授業外での世間の目のほうがうるさく、肩身の狭い思いをしているのは教え子のジョバンニである。にもかかわらずザネリの挙動には噂に積極的に反応している様子が明らかに表れている。ザネリの何気ない所作は世間の目そのものである。ジョバンニの気もそぞろな様子を察知している先生はなんとか援護しようとしているのだ。

先生がジョバンニの指名にこだわった理由は文脈には描かれていないが、ジョバンニの置かれた境遇にたいする同情とそれを解決してやりたいという思いやりがあつたことなのだ。

その証拠に先生はどきまぎしているジョバンニに駄目を押すようにもう一度問いかけている。ただ分かっているか、否かで当てたのであれば、もじもじするジョバンニなどに構うことなく、つぎの者に当てればいいのだが、先生は間を持たせてジョバンニの

反応を待っている。この「間合い」の妙を心得ている先生は相当ベテランの先生なのだろう。生徒を日常的な出来不出来の序列の中であしらわず、どきまぎしているジョバンニを「救済」しようとしている。教室内で誰よりも恥ずかしい思いをしているジョバンニの負った「傷」を手当てしようとしている。この先生には教室内の無情な世間性を打破しようとする「癒し」の精神が感じられる。だからこそここはまっとうな教師なら踏ん張らなければならない場面である。ザネリ的な眼差しを平静に収めなければ教師としての資格が問われるからだ。しかもザネリをたしなめるといった善行で処理しないところが賢治らしいところである。

この場面での先生の気配りはジョバンニの心に深く反応しているはずであり、彼はすでに救済されたといつてよい。すぐつぎの光景に転換する。先生は優しくジョバンニを包み込む。

「大きな望遠鏡で銀河をよつく調べると銀河は大体何でせう。」
 ジョバンニは「やっぱり星だ」と頭では思ったのだが、こんども答えることができないのであつた（この箇所はジョバンニが単に疲労から躊躇しているのではない、知識にたいする検証という一歩進んだ精神的成長の芽生えを作者は考えている。鵜呑みではない、証明ということや実験ということが、この先『銀河鉄道』の夜の中でも大きな課題になるが、それをここでは示している。

その伏線として、ジョバンニの思案ぶりを念頭に置くべきだろう。

ジョバンニはいつたいどんな子どもなのだろうか。普段はもつと活発なように見える。先生もそんなジョバンニを知っているから無理矢理引っ張りだして当てているにちがいないのである。先生は気の晴れなそうなジョバンニをなんとか引き立ててやろうとしている。

しかし、いつもとは違ってジョバンニの反応は円滑さを欠いているのだ。それで先生のほうも「しばらく困ったやうす」になる。いつものジョバンニの調子ではない。いつもなら真先に手をあげて、間違ったことを答えても屈託のなさそうな生徒なのかもしれない。そのジョバンニが押せども引けどもうんともしないのでは先生も困惑してしまう。読者のほうはジョバンニの家庭的な悩みが原因ではなく、はつきりしないことを漠然と答えてはいけないと自覚しつつある、ジョバンニの検証・証明という科学的精神の芽生えを自覚しているはずだ。

先生のほうはそうだと知らないから、いつまでもジョバンニにこだわっているわけにいかない。やることはやったという意識にある先生は、つぎには真先に手をあげたカムパネルラにふるの
は当然の成りゆきである。

「ではカムパネルラさん。」

ところが、あんなに元気よく手をあげたはずのカムパネルラは「もちもち立ち上ったまゝやはり答へができませんでした」と描写される。

先生も「意外なやうにしばらくじつとカムパネルラを見て」いるのだった。この場面は読者にいろんなことを想像させる書き方になっている。先生の胸中に去来したであろうことを読者が考え、読者が作者になりかわって文章を埋めていくことになる。

こんどは先生に代わってカムパネルラがジョバンニのかかえる「もやもや」をみずから引き受けているのだ。「知っている」ということが何ほどのものであるか、ということを知覚した沈黙でもある。カムパネルラの内面では「知識」より「賢さ」、「知的水準」よりも「美しい構成」という価値の顛動が起きている。単にカムパネルラのジョバンニにたいする同情心などに帰するわけにはいかない、素敵な光景を映し出している。

「きよろきよろひとと自分とくらべるやつら」(「サキノハカといふ黒い花といっしょに」¹)ということを描いた詩があるが、カムパネルラが自尊心のない、卑屈な精神の持ち主ではないことをその振る舞いを通して示しているのだ。優等生ぶって答えずに沈黙することが誇りになる場合もあるのだ。人を出し抜いてばかりいる

と、とうてい感受できない行動だろうが、賢治は生涯、人とうまくかわり、力関係を保つていこうなどといったことは考えず、もっぱら自立の精神を基調にしていただけのことはある細かな表現である。

このように「誰が誰よりどうだとか／誰の仕事がどうしたとか」「生徒諸君に寄せる」といった日常茶飯の愚痴めいたことに執着する、愚かさのピストン運動について賢治は何度も繰り返して描いている。表向きの結果や結論をわれ先に主張したりすることや優劣ばかり競っている社会への批判がある。

カムパネルラがすぐ答えなかったのは、友人にたいする配慮が働いたからである。それまでは優等生としてはきはきやっていたのかもしれないが、今は違った。われ先に答えることによって得る教室におけるポジションなどここでは崩れてしまっている。しかし、そこには何かが起こる気配が感じられるのではないか。賢治の望むものはそれである。停滞した序列を崩すことがなければ革命はない。新たな秩序へのスライドがなければ始まらないのである。

賢治の多くの作品にしばしば描かれる劣等感の克服という意識はカムパネルラの返答の保留にも反映しているのである。人を出し抜いていく、目から鼻にぬけるすばしこさばかりが目立つ時

代には賢治の優等生への反発はアナクロニズムにさえ見えるかもしれないが、決まった地位や名譽にこだわる世間的秩序にたいする抵抗こそ賢治の作品の重要な柱となっている。いつも「感応」の力に期待をかけるのである。けっしてジョバンニへの同情心など煽っているのではない。

賢治の「比較嫌い」は徹底していた。書簡にも同じような口調が見当たらない。「比較的劣っている」ためというのは賢治的な言い回しであって、本当は経験的に学校生活、教師生活、そして一般社会の成り立ちが、序列をつけることで欺瞞の温床となっているのを見抜いているのである。この世間一般の秩序大系を引っくり返すことこそ賢治のさまざまな表現の工夫、革命性なのだ。「比較」とは今日、世間に流布しているところの「偏差値」ではないか。確かに偏差値に疑問を呈する指摘はけっこう目につくが、賢治的視点から実行しているひとは少ないのではないだろうか。「指摘」よりも「実行」でなければ何の解決にもならない。みずからが解決の緒につかなければ一步も進まない。欺瞞とは言うだけ言って何も進展させないことを指す。

いつになったら私共がえらくなるでせうかとあなたは二様にも三様にもとれるやうな皮肉を云ってられますが比較的にえらくなるやうなことは考へません。外のひととくらべてと

いふことは私は好みません。勿論比較的劣つてゐる爲でせう。

(保阪嘉内宛書簡³、大正九年三月)

作品の中からもいくつか挙げる事が出来る。自分が立派だと思ふ愚かさを風刺的に描いた「どんぐりと山猫」⁴は優劣論争に決着をつける物語である。一郎が「いちばんばかで、めちやくちゃで、まるでなつてゐないやうなのが、いちはんえらい」と言つて絶対性を否定していくことや、お礼の黄金のどんぐりが家に帰ると、ただのどんぐりに変わつてゐることも、送つてきた山猫や馬車が消えてしまう幻想の光景もすべて愚かな優劣意識を笑つてゐるのである。この「どんぐりと山猫」はカムパネルラが「もぢもぢ」して、われ先に答える知識偏重が何ほどのことかという疑問に結びつく作品といえる。

ジョバンニの「もぢもぢ」のほうは日頃の疲労が原因になつてゐるが、根底には作者自身の知識にたいする鵜呑みを拒絶する態度があることは疑いない。別の答えをしたつていいではないかと。たとえば、「黄いろのトマト」⁵を見てみよう。ペムペルとネリの兄妹は畑を作つていたが、黄金製のトマトがなつたと思う。ある日、サーカスが来たとき、人びとがお金を払うのを見て、二人は黄いろのトマトを差し出して入場しようとした。番人は怒つてそれを投げつけた。二人は傷ついてしまう。これも幼児の素朴な

認識を大人が踏みじじる話である。認識以前の認識の無垢が愉快なところであるが、大人の物差しで判断するからはねつけることになる。ハプニングを許容しない文化はつねに画一化し、均一化し、平板になつていく。画一化の弊害はまさに「どんぐりの背くらべ」になり、それでもめいめいが勝手に我を張つて一番になりたがる。賢治は常にそこを衝いてゐる。

(2) 古層に眠る記憶こそ

賢治はいわゆる学校教育にたいして少なからず疑念を抱いてゐたように見える。身につかない知識よりも身につく知識、すなわち智恵として還元できる教育を肝心だと考えた。知識という点で賢治はいわゆる知的系列の他にもうひとつ伝承的知の系列を引き合いに出しているのはその故である。それは使わなくなつたために退化していくものである。あるいは深層に眠つたまま用いられることがなくなつたものである。それが大いに有効になる場合がある。年寄りの智恵も例外でない。

賢治に山男ものの系譜の「紫紺染について」⁶という作品がある。南部に自生するムラサキを使う紫紺染は日本三大しぼりのひとつである南部しぼりの染め方である。この他にもうひとつ茜染がある。紫紺染は鎌倉時代から伝わる染物だが、明治に入ると一時根

絶した。西洋の染色法の流行によって、伝承されてきた紫紺染の染色法が廃れてしまったのである。古文書から「山男紫紺を売って酒を買ひ候事」とあるのを見つけた工芸学校の先生が西根山の山男を招待し、なんとか方法を聞き出そうとする。山男はお酒を飲んでいられるうちにやつと紫紺のことを思い出し、その秘法を人びとに教え、会が終わると、風のように立ち去ってしまう。

これなども記憶の底に眠る知識のひとつの活用であり、里の間とは違った生活圏の独特の伝承芸として山男のみに残っていた秘法なのである。なお、賢治が亡くなった昭和八年に南部しほりが復活し、現在につづいているのも何かの因縁だろうか。

賢治の故郷・花巻は伝承の国・遠野と町と村を二つ挟んで隣接しているところである。柳田国男が遠野の住人・佐々木喜善から聞いた話をもとにした『遠野物語』⁽⁷⁾にも山男の話が出てくる。「黄金色目玉あかつら」といえば、賢治の描く山男のトレードマークであるが、けっして「三十二相」（『大智度論』巻四）という姿を変えて出現する応化の仏の相好のひとつである「真青眼相」あるいは「眼色如金精」というものとはまったく無関係である。この仏説はインド・ヨーロッパ系の人種に基づいて青い目・金色の目ということになったものと思われる。仏の実体がその通りでなければならぬとしたら、それ以外の目の黒い人などは仏になるこ

とができないことになる。しかし、ご心配は無用。それはあくまでも理想の最高人格というものを表現したものである。金びかの仏像などはその表れである。

山男の多くは鉾山あるいは獵師などの仕事のため山の奥深くに住んでいたものだ。里から山へと追いやられていったケースも考えられないわけではないが、ほとんどは鉾山関係と獵師に結びつく。日本人には白系ロシアなどいくつもの人種の血が結合していることから目の色に大陸系の外人の青や金があっても少しも不自然ではないが、それらの異人が鉾山の技術の持ち主として山とかかわっていたことから言って山男に偉丈夫が登場するのは不思議でもなんでもない。「あかつら」は白色人種に由来する。天狗の伝説もいろいろあるが、背が高く、「あかつら」で鼻が高い外人を重ねている部分がないとは言えない。いくつもの戦乱を経ているうちに平野を現日本人が専有し、異人を排除していった過程の成りゆきが賢治の描く「黄金色目玉あかつら」⁽⁸⁾へと収斂していると思えば山男もなじみやすい。

山人の文化は明らかであるが、おおむね平地の町の間人はずらく山人を騙していく。「なめとこ山の熊」⁽⁹⁾の獵師・小十郎は町の旦那に毛皮を買い叩かれる。侵略するのはいつも町の間人である。

「紫紺染について」はいかにも本当にあつた話のようなりアリ

テイーを感じるが、伝承はどこかにつながっていたり、ぷつりと切れていたりするものであることを賢治は示唆している。それは知識というよりは智慧といったほうがいい。からだ覚えていてから、酒を飲むことよって記憶の底から呼び覚ますことが出来たのである。賢治は境界を異にする山男に畏敬の念を払い、関心の眼差しを向けている。埒外から呼び寄せている。

それはカムパネルラの行為にも指摘できる。埒外のジョバンニにたいする関心。いま、先生に求められている「答え」を言わなければならぬのだが、それより大切なことが、「埒外」のところにあるとしたらそれに立ち向かわなければならぬという考えが作品には通底している。答えることを躊躇すること、その態度こそカムパネルラの「答え」である。

それは不思議な糸で結ばれているような、あるいは目に見えないけれども誘われるように向いていく宇宙の交信のような何かだ。

(3) 専門家はオリジナルから遠くなる

「榎ノ木大学士の野宿」⁽¹⁰⁾という作品は、宝石学を専門とする榎ノ木大学士が宝石屋に頼まれて蛋白石を探す約束で上野から出発し、葛丸川を上流に行ったところで野宿するところから始まる。

ところが、石切り場の笹小屋に泊まった大学士はまどろみながら、鉱物たちの口げんかや会話を聞くことになる。千五百万年前のここからの鉱物の生成・発展や鉱物たちの風化（風病）の嘆きを聞いているうちに、蛋白石探しの約束を悔いる。夢の中で恐竜の骨を見つけ、その足跡をたどっていくと、雷龍がいる。あっちにもこっちにも雷龍がにゅうと顔を出す。そこで目が覚める。大学士は帰京すると、宝石屋に旅費を叩き返すのだった。

これは学問（知識）というものを利益に結びつけるやり方への嫌悪といえる。鉱物たちの交響曲にも似た、悠久の時間に刻まれた生まれ育ちに耳を傾けているうちに大学士は自然のとりこになる。大学士は鉱物たちを「拉致」して宝石屋に渡すことはしないのである。かつて侵略者たちがこともなげに里の異人を山に放逐したようには乱暴に山を荒らすことは出来ないのである。そんなためらいを賢治は描く。宝石学の学者になったり、専門家になることは、とりもなおさず自分の専門分野である領域をわが生活のために私していくことになるわけだが、専門家になれば脇目もふらず仕事に専心するばかりで、ますます「鉱物たちの風化の嘆き」など聞こえなくなる。本来持っている、いろんな現象に素直に耳を傾け、目を向けるよき資質を眠らせることになる。そんな制限を受けたくない自由を保つことが賢治の独創を生むアマ

チュアリズムといえよう。

専門というものにかかわると、安住の地位にあぐらをかいてしまい、やがて何もしなくなる前兆として賢治は警戒していた。安穩な生活の保証を得ると、労苦のともなうオリジナルな発見など無用という易きにつくものである。

まだ、まだ、まだ、まだこんなことではだめだ。

専門はくすぐつたい。学者はくすぐつたい。

実業家とは何のことだ。まだまだまだ。

(保阪嘉内宛書簡¹¹、大正九年六月〜七月か)

高い月給を貰うのはなかなか良いものですが、どうも、先生と云う職業は、よほど考えなければならぬものがあるのです、自分がだんだんつまらない者になって行く。はつきり云えば、ただ月給をとるだけの人間になってしまふ、そんな気がしたのです。(飛田三郎「肥料設計と羅須地人協会(聞書)¹²」)

こんなことをしはしばもらしていたのだろう。教師を止める内面的な動機にもなっている。生活になれることは資質をも磨滅させると厳しい。専門家ほどの恐れがあるというわけである。

この一連の賢治の文脈には孤高の個性にこそオリジナルがあるという呼びかけが感じられる。天才が並び立つことこそ念願であるからだ。「農民藝術概論綱要¹³」においても「芸術家」に限定して

いるようだが、いかなる職業にあってもそんな志を、つまり芸術家の感受性を持つべきだと指摘している。

カムパネルラは答えることを渋ることによって、授業における常識という重ぐるしい重力の法則から解き放つ行動に出たのである。本能的自覚ゆえに「もぢもぢ」している。この所作不明に見える「もぢもぢ」には千金の値がある。ここには変化への兆しのみが描かれ、カムパネルラの動機にまで干渉していないが、作品の作法として仕方のないことである。読者が感じればいいからである。

先生は急いで「では、よし。」と言って自分で星座を指して授業をつづける。普通ならジョバンニやカムパネルラは授業を滞らせた張本人として責められるところだが、先生は既存の方式にとらわれることなく、機敏に授業を展開していく。ここでいくら事情を根掘り葉掘り聞いてみたところで何も始まらない。愚痴をさらけることになるだけである。ジョバンニやカムパネルラが内心を吐露したところであくまでも「お家の事情」だけが明るみになるにすぎず、カムパネルラの振る舞いそのものが大きな成果になっていることで作者にとつても十分なのである。読者もそれゆえに作品の行間の解釈に自由に参与することができ、想像をめぐらすのである。

先生はさらにここで念を押す。浮遊しているジョバンニの心を地上に引き戻すかのように優しく語りかけている。授業から離れている気持ちを引き寄せている。

「このぼんやりと白い銀河を大きな望遠鏡で見ますと、もうたくさん小さな星に見えるのです。ジョバンニさんさうでせう。」

ジョバンニは真つ赤になつてうなずいた。気配を察知する先生は風の使者のように空気の動きにも敏感だったようだ。さりとして、いたずらに慰めたりはしない。ジョバンニという「マイナーな存在」にひそかにエールを送っているのである。

カムパネルラの突然の沈黙の動機はすでに述べたとおりであるが、それにたいするジョバンニの反応を描くことによつて作者はカムパネルラとジョバンニの関係性に踏みこんでいく。

けれどもいつかジョバンニの眼のなかには涙がいつぱいになりました。さうだ僕は知つてゐたのだ。勿論カムパネルラも知つてゐる、それはいつかカムパネルラのお父さんの博士のうちでカムパネルラといつしよに読んだ雑誌のなかにあったのだ。それどこでなくカムパネルラは、その雑誌を読むと、すぐお父さんの書齋から巨きな本をもつてきて、ぎんがといふところをひろげ、まっ黒な頁いつぱいに白い点々のある美

しい写真を二人でいつまでも見たのでした。それをカムパネルラが忘れる筈もなかったのに、すぐに返事をしなかったのは、このごろぼくが、朝にも午后にも仕事がつらく、学校に出てももうみんなとはきはき遊ばず、カムパネルラともあんまり物を云はないやうになつたので、カムパネルラがそれを知つて気の毒がつてわざと返事をしなかったのだ、さう考へるとたまらないほど、じぶんもカムパネルラもあはれなやうな気がするのでした。(一、午后の授業)

これはほとんどジョバンニのモノローグといつてよい。友情の深さをかいまみることができるといふ。しかし、わたしは彼らの知識にたいする抵抗感にことさらこだわっているように見えるだろうが、ここは友情や思いやりといったところには短絡させたくないからである。現代の学校生活では明らかに友情などより知識に偏重しているはずだが、この時代はまだ知識を棄てても他人への思いやりが有効であった。教室内は知識のやりとりだけで満たされていたわけではなかった。誰その家のうさぎがどうしたとか、某の妹がけがをしたとか、あらゆる情報が充満し、それぞれがネットワークとして機能していたのだ。それで授業が成立しないとしてもいつこうにかまわれない。子どもらの感受性の赴くままに事態が運営されること自身、授業より優先している場合があるはずだ

し、これも一種の「美しい構成」といえなくはないからである。そういう時代の物語だからこそ安易に友情話として読むだけでなく、賢治の深いねらいをおもんばかつてみてはどうかと言いたいのである。

したがって、生徒たちは先生の示す星座に反応するよりもジョバンニの様子の変化のほうに敏感になったはずだし、なかんずく、カムパネルラはジョバンニをないがしろに出来なかつたのは当然であろう。一方、ザネリだつてこの場で授業外での「いじめっ子」としての視線を十分に光らせているのではないか。授業は生活の延長を引きずっていたのである。それだけに知識そのものが絶対ではなく、相対化されている。

当時、あるいはわりあい最近までは教室はまぎれもなく生活の延長であつた。しかし、生活の匂いを消すことが現代の教室になつてしまった。もろもろの生活の課題をかかえている生徒が教室に顔を並べているというのに、現代教育は生活臭さを消去するのに努め、知識への偏重をひたすら推進してきた。ジョバンニのような生徒は身の置き場がない時代になつてしまった。教室の隅に埋没しているかのように息をひそめる存在である。それに耐ええるとしたら異常といえる。内面の出来物のような葛藤を服の下に隠してしまい、感情も押し殺し、なんでもないふうを装うことがつた

しなみ」となつてしまったことを手放して喜んでいいものか。

こんな状況ゆえに三無といつて「無感動」「無表情」「無努力」といったことを主義とする世代が生まれているのも訳なしとしない。生活的感情と知識偏重のバランスを欠いている表れではないか。みずから「病む」ことよつて大人の押しつける秩序に抵抗している姿はジョバンニの理解者なのかもしれない。あるいはジョバンニを理解しようとするカムパネルラなのかもしれない。知識だけの世界には何の感動も表情も生まれようはずはないことを三無といった現象は教えてくれる。その病は容易には癒しがたいほど重いつた現象をええないが、抵抗感なく大人の偏差値社会になじんでしまった「健常者たち」よりは救いようがある。前者のほうが後者や世の中の鈍感な知識人よりはよほど賢明な神経の持ち主だと思ふからである。

先生の「天の川」を「川」に譬える譬え話で教える授業法は一般的知識の体得の仕方と異にした斬新なやり方といえる。知識を譬え話として語れる教師がいるとしたら人生の達人と言えよう。譬え話はあくまでも生徒の理解を増す形をとるのでなかつたら譬え話の意味はない。それは人生に通じていなくなつたら簡単ではないのである。

「天の川」が太陽や地球と別のものとして眺めるのではなく、「私

どもも天の川の水のなかに棲んでゐる」とする着眼点は「天の川」との一体感をいっそう増すことになる。

しかし、この一体感のある銀河の「川」はやがて「銀河のお祭」、精霊流しの舞台になると同時にカムパネルラの犠牲を呑みこむ「黒い川」となる。

銀河鉄道から現実にもどると、カムパネルラを呑んだ「黒い川」が描かれるが、下流のほうを見ると銀河と重なり、銀河と黒い川は別のものには見えないのだった。

下流の方は川はぐーぱい銀河が巨きく写つてまるで水のないそのまゝのそののやうに見えました。(九、ジョバンニの切符)

序章でカムパネルラは先生から指名されて答えることをためらうことによつて、ジョバンニの心情に同調していく。二人の間にある「天の川」の距離は解消する。ジョバンニが流した涙はカムパネルラの熱い友情を超えた友情にたいするものである。嬉しさよりもせつなさがよぎる。どんな言葉をもつてしても感謝しきれない、せつないものだけが湧いてくる。涙で応じるしかないといつてよい。そのカムパネルラの熱い「交信」は友情を超えていたということは終章の川で溺れそうになつたザネリを助けるために身を挺した行動に結びついていく。「救済」というものに「犠牲」がともなうことを思わないわけにいかないのだ。これだけは合理的

にはいかならしい。序章は言葉少ないが物語の顛末を暗示している。そしてカムパネルラへの手向けの物語として『銀河鉄道の夜』は読まれることの必然性を帯びてくる。銀河の祭はまさしくカムパネルラの精霊流しでもあつたのだ。過去世が現世となり、来世をも包含していく。授業には確かにカムパネルラはいたが、あれは影だつたのだ。来世の死を現世に見ていたのである。

3 噂の拒絶

(1) 父不在という欠損の噂

古代から噂はメディアであつた。ひとつの目撃が口から耳へと伝播していく。それが噂である。したがって、噂は声ではなく、そこにいない他人の視線であり、口であり、耳である。われわれは否応なく存在しない視線をいっばいに浴びて生きなければならぬ。存在しない視線を背中に背負っているのである。その存在しない視線は一人歩きするだけで、追いかけてやうもない。噂は視線だけ残して、本人を避けて通る通り魔だ。声の主は本人の代弁者だからいつもくぐもっているが、ほんとうらしさをまもっているから伝達の力は直接的である。推測と断定とが入り交じって確かさと不確かさを巧みに縫っていくその声はいつだって慇懃無礼

なのだ。

そんな噂は『銀河鉄道の夜』でも大きな効果を發揮する。

ジョバンニと母のやりとりを聞いていると、ここの父親は不在であり、漁かなんかに行っているらしいが、はつきりしない。二人とも知らないようだ。

「ねえお母さん。ぼくはお父さんはきつと間もなく帰ってくると思ふよ。」

「あゝあたしもさう思ふ。けれどもおまへはどうしてさう思ふの。」

「だって今朝の新聞に今年は北の方の漁は大へんよかったと書いてあったよ。」

「あゝただけどねえ、お父さんは漁へ出てゐないかもしれない。」

「きつと出てゐるよ。お父さんが監獄へ入るやうなそんな悪いことをした筈がないんだ。この前お父さんが持ってきて学校へ寄贈した巨きな蟹の甲らだのとなかいの角だの今だつてみんな標本室にあるんだ。六年生なんか授業のとき先生がかはるがはる教室へ持って行くよ。」(三、家)

父はジョバンニにとつて誇りである。その徴しるしが学校に寄贈した蟹の甲羅やとなかいの角である。しかし、「お父さんが監獄へ入る

やうなそんな悪いことをした筈がないんだ」といったことをジョバンニが言っているのは、すでに世間に噂として広まっていることだからである。教室でジョバンニが困惑しているときに、ふり返つたときのザネリの視線はまさしく噂の正体だ。監獄に入っている、といったふうには直接的には人は言わないものである。まず視線から入ってくる。ねちねちとねめまわす。無言だが、視線は問い詰めているのだ。

監獄の話題は避けて、別の悪口から入るのが手である。

母は言う。

「お父さんはこの次はおまへにラッコの上着をもつてくるといったねえ。」

このことはジョバンニも学校でカムパネルラなどに話しているはずだ。寂しさをまぎらすために少しは自慢気に話したこともあるかもしれない。その自慢がしゃくの種になるものだ。反動がこわい。

噂には倫理も道義もない。口に戸はたてられないというところである。自慢の種を洗い流すがごとく悪口が攻めてくる。

「みんながぼくにあふとそれを云ふよ。ひやかすやうに云ふんだ。」

「おまへに悪口を云ふの。」

「うん、けれどもカムパネルラなんか決して云はない。カムパネルラはみんながそんなことを云ふときは気の毒さうにしてゐるよ。」(三、家)

作者は母と子のやりとりだけでなく、悪口の現場を描写する。無知なザネリの一方的な言いがかりの場面を活写する。しかし、ジョバンニには信頼する父への憶測が飛びかうのに耐えられない。瞬間、胸が冷たくなるのであった。

噂はジョバンニの内面をゆさぶるが、その分、この作品を物語性豊かなものにしていく。『銀河鉄道の夜』はメルヘンあるいはイソップ物語のフェーブルといったものが元来、噂を基盤にしたものであることと消息を同じくする点では何やらさだかでない関心を設定して読者を誘導する。ドイツ語のメルヘンは元来はニュース、知らせ、物語などの語源を持ち、それが作り話とか風評、噂話といった意味にも使われ、童話、お伽噺、昔話といった意味にも適用されるようになる。フェーブルのほうはラテン語の *fabula* 《作り話、作り事》や *fama* 《評判、風評》と語源を同じくするようにやはり噂を基本とする。ジョバンニには気の毒な場面設定だが、この噂が賢治童話のひろがりやを約束する。

(2) ザネリは誰か

大股にその街燈の下を通り過ぎたとき、いきなりひるまのザネリが、新らしいえりの尖ったシャツを着て電燈の向う側の暗い小路から出て来て、ひらつとジョバンニとすれちがった。ザネリは教室でそうであったように、「噂の視線」をジョバンニに投げかけた。

「ザネリ、烏瓜ながしに行くの。」ジョバンニがまださう云つてしまはないうちに、「ジョバンニ、お父さんから、らつこの上着が来るよ。」その子が投げつけるやうにうしろから叫びました。

ジョバンニは、ぱつと胸がつめたくなり、そこら中きいんと鳴るやうに思ひました。

「何だい。ザネリ。」とジョバンニは高く叫び返しましたがもうザネリは向ふのひばの植った家の中へはひつてゐました。

「ザネリはどうしてぼくがなんもしないのにあんなことを云ふのだらう。走るときはまるで鼠のやうなくせに。ぼくがなんもしないのにあんなことを云ふのはザネリがばかなからだ。」(四、ケンタウル祭の夜)

突然の噂の来襲だ。ジョバンニが述懐するように自分と何の関

係もない、ましてや恨みなど買うはずもないザネリが噂の急先鋒であった。ジョバンニが「鼠のやうなくせに」と見下してさえるザネリから悪口を言われる筋合いはまったくないのだが、噂の主は普段のコンプレックスを晴らそうと手ぐすね引いているものだ。攻守逆転しているところに噂の力学がある。それゆえ、しつこさや粘つこさがある。攻守の逆転とはつまりいつも弱い立場を強いられている人には噂の対象になった人は恰好の「標的」なのである。どさくさにまぎれて人の噂をとつかかりに優勢に立とうという魂胆の持ち主には、たまらない「的」というわけである。そもそも噂を流す「火元」はこの手の気の弱い連中ばかりである。噂で優勢に立とうというぐあいだから自分に誇りなどあるわけではない。普段はいつも隅っこに引っこんだタイプが俄然張り切る。

このザネリは家の中にさっさと入ってしまってしたが、家でまたジョバンニの様子をおもしろおかしく誇大に話しているにちがいないのである。優勢を保ったチャンスをここぞというときは口から出まかせで優勢にしていく。噂の速度性は噂の担い手の動物的な行動力によるのである。世間にはつねに嗅ぎまわっているタイプがおり、嗅覚の達人な人たちがお互いに噂の伝達をするから電波メディア以上の効果を発揮する。もちろん、信憑性のある噂だつてあることを認めないわけではないが……。

ドストエフスキーの作品ではしばしば噂の働きが描写される。噂族にかかれば伝播速度は二倍、三倍となる道理からすれば噂の速さなど少しも不思議ではないが、噂の速さに驚く光景がつぎのように描かれる。

言うまでもなく、町には実にさまざまな風説が乱れ飛んだ。つまり、例の頬打ちや、リーザの卒倒や、そのほかのあの日曜日に起つた事件にまつわる風説である。しかし、ふしぎでならなかつたのは、いつたいだれの口からあの一部始終がこんなにも早く、また正確に外へ洩れてしまったかという点であった。

〔悪霊〕^{〔1〕} 第二部第一章

賢治自身もこの程度の低い噂たちによほど辟易していたのだろう。詩のなかでもこの種の視線を意識していることに明らかだ。世評に便乗して襲ってくる。自分自身の正当な認識などひとかけらもない。客観的認識ではなく、主観的認識（既成事実・思いこみ・認識欠落の評価）ですでにレッテルを貼られているものを狙う。卑怯な予断と偏見が先行する。しかし、この卑怯といわざるをえない傾向はこの日本という国には蔓延している。いわゆる島国根性といわれる定評はサイエンスの分析力などどこ吹く風で、つねに「弱り目にたたり目」と「思われる節のある」人を狙って自分を正義に導いていく。常に他人に寄りすがるだけで、自分が

決めるといった毅然たる態度などとうの昔に放棄してしまっている。もちろん、この攻撃には誰かの傘下に収まろうという政治的配慮が働いていることは申すまでもない。地上の同じ仲間が同士討ちしているあいだに「寄らば大樹の陰」の制度のピラミッドはますます揺るぎなくなっていく。弱者同士がみずから「噂」争いで決着をつけて、身分制度を確固たるものに築いていく。噂の真实性を確かめる暇もあらばこそだが、いつも噂は走りっぱなしであるから、噂の活用者は真偽などどこ吹く風だ。対立者にとつては真と偽は入り乱れて都合のままに動き、そこに発生する噂はあらかじめわが陣営に価値のあるものだけが有効ということになる。

賢治本人もさまざまな視線を浴びたようだ。その視線に恐縮したようにするときもあれば、修羅のように怒りをぶちまけるときもあった。

もっと広い輝かしい自然が目前にあるというのに他人を嫉妬深く眺める「木偶のぼう」たち（「えい木偶のぼう」）。他人に関心を持つあまり見逃すものも少なくないのだが、それに無自覚である。それを賢治は哀しむ。

世間とは視線であり、耳であり、口だ。壁に耳あり、障子に目あり、とは昔の人がよく言ったものだ。賢治はそんな噂の壁に囲

まれて生きた。

こんなことがあった。賢治の農業ぶりを眺めているプロの農家。プロはアマをまず笑う。専門はアマを甘いと言って笑う。プロの世界にアマを入れたくないし、近づけたくない排他精神が旺盛である。その賢治はどれほど専門を嫌ったことか。文学と称しながら垂流文学に甘んじるプロを嫌悪したことか。「なぜならおれは／＼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／＼そんな多数をいちばんいやにおもふのだ」（「告別」）と。そんな縄張り意識の持ち主にかぎって成長もなく、いやがらせが得意技という体たらくである。

己の領域に近寄せまいとするその狭量ぶりはまさしく「そこで世間といふものは／＼中間といふものをゆるさない／＼なにもかもみんないけない／＼悪口、反感」（「金策」）のである。悪口の姿を賢治はよくよく見ていた。

賢治にとつて「悪口」や「反感」というものは「風のつめたさ」であり、「ふぶき」にも映って見えた。逆に「黒い雲がどんよりかかっている」ときは「悪意」に感じられたにちがいない。しかし、理路整然と巧みにパラフレーズしたところで解決に結びつくわけではなかった。人事を自然現象に置き換えたぶん賢治は耐えていたとは言えるだろう。

それだけに賢治の言葉は人事であれ、人情であれ、自然の動向であれ、いかなるものに触れても対等であり、人間に向かったときだけ比重が偏向するということはなかった。同じ現象として観察している。人間の労苦を描いた場合でも「苦しみという事象」に足をとられることはなかった。大きなうねりのなかの一現象の表れとして眺めていた。

賢治への視線の怪しげさはひとえに農民からだけではなく、かつての僚友たちの視線もめずらしいものでも眺めるような、あるいは嫌なものにでも接するような気配として受け止められていた。

空間の内と外は噂の分岐点である。かつての教室といえども、いったん外に出たものは教室の価値観によって裁かれる。「安易な住所」であったはずだが、そこで呼吸をしなくなったものには風の便り、風聞の集配所ではない。噂の渦は荒廃の表れであることは言うまでもないが、噂の持つ「吐露の生理」が体質になってしまった人には荒廃のなかでの噂への加担は気持ちのいいものらしい。風聞は「十倍の強さ」になり、「欠席裁判」へと傾く。同席しない人はしよせん赤の他人である。回路にはずれた人はいくら人格や品格があっても回路の序列からは締め出される。

かつては「安易な住所」であった古巣も、しばらく行かないう

ちに敷居は高く、向こうに居並ぶお歴々の様子も賢治をはねつけるような強さが感じられたというのである。人はみんな人と同じようでない、扱いに困るのだろうか。生活に安住する人たちは賢治のように自分らしさを求めるひとを許さないものだ。現実家は理想家を空虚なものとして退けることに関してなかなか手厳しい。

賢治は月給百三十円（大正十五年当時）を棄て、村で働くようになった。誰にも無謀に見えただろう。完全に父から自立したというのなら誰も言わないだろうが、父への無心なしではできなかった。金持ちの道楽、と見られても、非難されても仕方ないところである。ましてや一族は金持ちに連なるひとばかりであり、親戚とも袂を分かつて新しい道を模索しているといっても、人びとはひがめで見るものだ。素封家に育ったゆえに世間の見目は「十倍の強さ」どころではなくもつと厳しかった。

噂というものは賢治のように土地の名家を出自としているものに強く働く。教師をやめて農業へ転身したりすると、いつそう物好き扱いを受ける。名家であるゆえにいつも直接ではなく、間接的であるからその人に対して風聞は増殖し、加速する。

賢治の母・イチの父・善治は巨万の富を築き、町会議員を二十四年間つとめた。イチの弟は花巻町長などをつとめ、イチの妹・

ヨシは花巻川口町長（大正十年から昭和八年まで）となった梅津善次郎の夫人である。父・政次郎は善助の後を継いで質屋・古着商（大正十五年には廃業、金物店になった）を営んでいるが、町会議員にもなっている。素封家であり、町の名士である。

『銀河鉄道の夜』のもとになる岩手軽便鉄道やその動力源の電力事業の周辺を探っていくと、さらに母方の祖父・善治や父・政次郎たちは町の経済界の有力メンバーであることがわかる。宮沢家は町に大きな基盤を持っていたのである。賢治が「岩手軽便道鉄」⁽⁶⁾「シグナルとシグナレス」⁽⁷⁾「月夜のでんしんばしら」⁽⁸⁾「発電所」⁽⁹⁾といった詩や散文を残し、さらには『銀河鉄道の夜』のような力作に結実していった背景がそこに浮かんでくるように思う。電気や電車の光景を目の当たりにした賢治は、いつも祖父や父の仕事として認識していたに違いない。今までの論者はあまりにも質屋・古着商といった家業からのみ賢治を見ていたように思う。思っている以上に根強く地元の政・財界に基盤を築いていたことから賢治の脱教師などの振る舞いも単純ではない動機があったと考えるべきことは言うまでもない。

岩手県下二番目に出来た花巻電気株式会社（明治四十五年二月設立）の役員には母方の祖父・善治が名前を連ねている。瀬川弥右衛門（周蔵）はつぎに示す温泉軌道株式会社の役員も兼ねてい

るが、母の末妹・コトの嫁ぎ先である。貴族院議員になったほどの何十町という大地主であった。監査役の橋本喜助は祖父・善治の末弟・喜七（橋本家に養子にはいった）の次男である。

▽社 長 梅津友蔵

▽取締役 瀬川弥右衛門、梅津東四郎、宮沢善治、菊池忠太郎

▽監査役 橋本喜助、佐藤庄兵衛、照井孝介

この花巻電気は大正二年、岩手軽便花巻駅から志戸平温泉間に電車軌道線の敷設を計画した。欧州の政情の不安から注文した材料がなかなか届かず、ようやく大正四年に西公園―松原間の一番電車が走り、その後、順調に建設が進んだ。

大正七年、西鉛―志戸平間の馬車軌道の完成と前後して鶯沢鉱山が廃山に追いこまれ、硫黄を運搬するはずの軌道が無用の長物と化す寸前、地元の関係者が温泉軌道株式会社を設立した。

そのときの役員には祖父・善治はもちろんのこと賢治の父・政次郎も役員に加わっていることはつぎの役員表に明らかだ。同時に花巻電気の有力株主であることもわかる。

▽社 長 菊池忠太郎（花巻電気社長）

▽取締役 瀬川弥右衛門（花巻電気取締役）、梅津東四郎（同）、

宮沢善治（同）、市野川周助（同）、大矢馬太郎（盛

岡電気株主）、小野崎篤造（宮野目村）

▽監査役Ⅱ藤井三右衛門(湯口村)、宮沢政次郎(花巻電気有力株主)、平賀千代吉(花巻川口町)

大正七年の政次郎の動向をうかがう材料がある。宮沢家の財政事情をも物語る資料である。融資を受けて、株を求めて利益をあげているという話である。賢治が労働・農業などと模索しているころ、宮沢家は資本主義の原理をフルに駆使していた。

この訳は今、私の家では銀行から金を借りて居て毎年千円も利子を払ひ、一方株券で もっと余計の配当を得てゐるのです。(保阪嘉内宛書簡^⑩、大正七年十月)

高橋康雄

先の表には政次郎は花巻電気有力株主と記されているが、大正十年には常務に昇進していることがつぎの賢治の手紙からわかる。

父上電気会社常務御就職の趣は余りお忙しくさへ無ければ実に私はお欣び申し上げる次第でございます。(宮沢政次郎宛書簡^⑪、大正十年二月二十四日)

大正十年、盛岡電気工業は花巻電気を合併(このとき母の弟で長男の直治が重役になっている)、翌十一年五月、温泉軌道を傘下に収め、大正十二年五月、志戸平―大沢間の電化をすすめ、同十四年十一月、大沢―西鉛間も電化となり、花巻駅―西鉛間は全線電車が走ることになった。花巻温泉と賢治の切っても切れない関

係もこの親戚縁者の努力の賜物といえる。

しかし、文明の利器を賢治は高らかに作品にうたつたが、「学校生活」に不満をおぼえたように、花巻温泉遊園地の花壇設計にかわりながら社会の悪辣な動きにジレンマを感じた。運輸の便がよくなったため林や森の木を売って儲けた連中がやたら酒を呑むようになり、それがもとで借金をする事態をまねいてもいた。賢治ののたくましい批評精神はどうしても社会の動向と折り合いをつけることが出来ない。

まず鉄道が招いた悲劇の一話を賢治は詩に記録した(「藤根禁酒会へ贈る」^⑫)。

「美しい構成」が願ひである賢治の目の前に展開される、民衆の自堕落、そして政治の墮落であり、背景を知ると花壇までがみじめに見えてくる。美に打ちこむ賢治にとって行政(県)の大金をつぎこむ歓楽の街への肩入れはまったく理解できなかつた。

賢治はつぎのように警告している。「食ふものもないこの県で／百万からの金も入れ／結局魔窟を拵へあげる」(「悪意」^⑬「春と修羅第三集」)と。

月給とりだけになつてしまう教師生活に訣別はしたものの、出資まで変えるわけにいかない。宮沢一族の威光を消したいと思つても世間のほうが許さない。つねに宮沢の眷属として見られた。

教師として他の教師と違った授業をすれば白い目で見られる。何かやるたびに変わった先生と言われる。どこもかしこもまるで噂の拠点のようだ。ターゲットが大きいから逃げも隠れも出来ない。普通ならしぼんでいるはずの噂も賢治には聞こえるし、見える。そんな噂に取り巻かれて立ち往生する光景は同じく花壇にかかわる素材でまとめた「花壇工作」¹⁴に見ることが出来る。

「おれ」と名乗る花壇設計の園芸家は「富沢先生」。病院の花壇の設計をまかされたのである。二階のあたりでそう囁いている。見物人がいるので張り合いを感じ、花でペーターペンのファンタジーを描くことができると思った。

そこに院長がやってきた。初めは窓から喋っていたが、園芸家とやりとりしているうちに、こらえかねて下りてきた。どうも園芸家の描いている構想と違うらしい。窓のたくさんの顔も一樣な表情をして、院長側の意見らしい。

園芸家は「今日はだめだ」。出直しだと思った。

最後の数行はつぎのように描かれる。世間のものわがりのよさそうな視線や表情を怒るように見回すのだった。そんな権威にものを言わせて事を收拾しようとする院長の「弱い精神」には哀れみを催す。ものわがりのいい世間の目というもののその場限りの取り繕い。賢治はそれを嫌悪し、新しい創造性などひとかけらも

ないことに反発した。彼らの卑屈な態度は偉い人が言っているのだから正しいと信じているだけだ。ここには湿った依頼心が中心となつている。冷めた科学が欠けている。

おれはこの愉快な創造の数時間をめっちゃめっちゃに壊した窓のたくさんの顔をできるだけ強い表情でにらみまはした。ところが誰もおれを見てゐなかった。次におれはその憐れむべき弱い精神の学士を見た。それからあんまり過鋭な感応体おれを撲つてやりたいと思った。「花壇工作」

過鋭（敏？）な反応をする少数派の気質を自己嫌悪しなければならぬ賢治の不幸。しかして希有な精神力の持ち主でありながら大衆の多数派の愚かな見解に屈伏しなければならぬ理不尽。それは重い重い黒々とした暗雲である。嘲笑うごとく、過敏の精神に重くのしかかってくる。振り払っても振り払っても噂の視線はぎらぎらしており、食つてかかるような意地悪な言葉の暗雲がいつもたれこめていた。

賢治のまえには厚い壁があるようだった。財閥の名のもとに一括りにされる運命の暗雲は賢治を遠ざけるものであった。

こんな書簡を残さざるをえなかったところに日本の国の身分階級の名残を顧みなければならぬ。地主と小作、金持ちと貧乏人。労働しない人と労働する人。折しも社会主義運動の興隆期にあつ

た。賢治の善意も裏腹に誤解される。噂の渦に巻きこまれていく。それは一生つきまとった。

何分にも私はこの郷里では財ばつと云はれるもの、社会的被告のつながりにはいつてゐるので、目立ったことがあるといつても反感の方が多く、じつにいやなのです。じつにいやな目にたくさんあつて来てゐるのです。財ばつに属してさっぱり財でないくらゐたまらないことは今日ありません。(「母木光宛書簡」¹⁵ 昭和七年六月二十一日)

この賢治の発言はけつして弱音でも被害意識でもない。財閥的出自への嫉視は思ったより強く、激しかっただろうことは賢治の書簡の指摘する通りだったろう。スケープゴートは普通弱いものを選ばれるものだが、きらびやかな芸術の才能の持ち主であった賢治は異端の代表として標的になったのである。

つぎのカプフェレの分析は実を射ている。賢治の置かれた位置が彷彿としてくるようだ。

実際、うわさは、数千の孤立した個人ではなくて、その集団全体を巻きこむ団体的現象である。あるうわさに同意することは、その集団の声、集団的見解への自己の忠誠を表明することである。うわさは集団に、自らの数を数え、自らの考えを表明する機会を提供する。普通、それは、他の集団、何

らかの贖罪の山羊をいけにえにしておこなわれるのである。集団のアイデンティティーは、共同の敵を満場一致で指摘することによって、容易に樹ち立てられるのだ。前に検討した賃貸住宅の団地の例では、借家人たちの団結は、体制転覆の危険な手先と疑われた借家人の一人の犠牲の上に達成された。こうした脈絡の中では、糾弾の真偽を確かめようと示唆することは問題外であった。そんなことは、安定したばかりの社会秩序を混乱させかねない。これが、企業の生活、政治や組合の生活、村々や、各集合体で、うわさを確かめようとつとめる人々がほとんどない理由である。限られた集団では、そんな運動は、自分の仲間を問題視するのに等しいのである。したがって、統一を破るのに等しいことなのだ。疑う者は異分子(「反体制派」)である。

(J. Z. カプフェレ『うわさ——もつとも古いメディア』¹⁶)
これは賢治が「花壇工作」などにも見ている大衆の視線である。先の手紙は私信ゆえに悲嘆のようなひびきが聞こえるのだが、実際は法華経の信仰者として大乘的見地から衆生の増上慢や無意味な非難にたいして歯牙にもかけない境地に達していたはずだが、生身の弱さを正直に吐露している。

賢治は「妙法蓮華経勸持品第十三」の箇所に見つけた「人間を

輕賤する者有らん⁽¹⁷⁾」によつて世間の嫉視を受けることはすでに覺悟の上であつた。

しかし、信仰心だけでは自分を救済できなかった。不輕菩薩のごとく何を言われても忍耐することと解決がつくわけではなかつた。汗して働く人と働かずに生活する人とのギャップは社会問題となり、先の私信で「社会的被告」と述べざるをえない、せつばづまつた状況が目の前に押し寄せていた。それは時代風潮となつていた。賢治はいたたまれない気持ちであつた。教師から農への道への転身はそんな時代の事情が大きくかぶさつていたのである。さりとて賢治は労農党の諸君には真摯さをおぼえたもの（「ダリヤ品評会席上」⁽¹⁸⁾）、反動から階級闘争や運動に走ることもなく、賢治流の都市文化に対抗する農村文化の勃興を大きな眼目として着々足もとから固めていこうとした。

そんな賢治の心境の変化の節目に書かれた一編の詩は労働運動の高まりとブルジョアジーの衰亡の動向を的確にとらえている。差別的状況をいささかの悲壮感も、潔癖さも、何らかの立場を暗示感情もこめずに電流の動きを見つめるがごとく描いている。

労働を嫌忌するこの人たちが

またその人たちの系統が

精神病としてさげすまれ

ライ病のやうに恐れられるその時代が
崩れる光の塵といつしよにたうとう来たのだ

（「労働を嫌忌するこの人たちが」『詩ノート』）
賢治は二者択一でものを決めることはない。一見、金持ちに見える地主階級にも目をやると、借金にとつぷりつかっているのを見た。みんなに泣きつかれては米を借りられてわが家の米櫃は空っぽという始末。

賢治自身、労働に身をまかせることになるが、めざすは「すべての農業労働を／冷たく透明な解析によつて／その藍いろの影といつしよに／舞踏の範囲に高めよ」（「生徒諸君に寄せる」⁽²⁰⁾）である。文化の根底には生活力の向上が欠かせないことに気がつく。労働を軸にする生活を唱えたといつても労働即貧乏ということの容認をしたわけではないのである。豊かにならなければ文化といつても絵に画いた餅である。そのへんの微妙な心の揺れを描いたつぎの詩はなかなかこころにくいものがある。

「清貧と豪奢はいつしよに來ない」というフレーズは唱えることとやることとが食い違うことを皮肉つている。本音と建前の使い分けを平気でする風潮を嘲笑している。プロレタリアートの味方とか言いながら、恋愛も贅沢もしたいという矛盾をやつてのけるのが現実だ。片方で清貧を唱え、裏では贅沢の悪魔と取り引きと

いうのである。引っこみがつかなくなるようなことは言うなというのが賢治の正直な気持ちであろう。したがって、賢治が農業を選んだことは偉大な使命をそこに託したからではない。そういう意味づけを賢治は好まないし、賢治の思想になじまない。

清貧と豪奢とは両立せず

いゝ芸術と恋の勝利は一緒に来ない

労働運動の首領にもなりたし

あのお嬢さんとも

行末永くつき合ひたい

そいつはとでもできないぜ

（「まあこのそらの雲の量と」『春と修羅』詩稿補遺）

賢治はみずから清貧と豪奢の葛藤を描き、動機が純粹だとか誤解されたりすることに煙幕を張っている。精神主義と錯覚されることにも釘をさしている。賢治のようなつましい生活をすれば「参つて死んでしまつても／動機説では成功といふ」と冷静に記す。別につつましき、清貧を売りものにしていないのではない、と賢治は言いたいのだ。もとより、豪奢な保証があれば物質的な豊かさによって体得できるものがあることは百も承知である。いろんなことを習つたり、身につけたりもできる。賢治だって親の脛をかじつて随分と教養を身につけた。しかし、ここではもっと低

水準の議題を扱わざるをえないのだ。だから、「行程こそ重しとする」のであって、「米もほしい」のである。それを偽善ぶつて、人よりも贅沢をしていながら「清貧」などという言葉で人格まで飾ることができると思っている向きがある。この厚かましさと押しつけがましき。賢治の詩「そもそも拙者ほんものの清教徒ならば」はそのような立派だなんていうのはとんでもないという胸中を告白したものである。

褒められて形骸化することほどばかばかしいことはない賢治は十分すぎるほど自覚している。聖人に祭られることをどれだけ警戒したか。だから「行程」が大切と念をおすわけである。昨今はすっかり研究対象になつてしまつた賢治だが、少なくとも応用ぐらひはしなさいと困惑しているところかもしれない。賢治の実体への肉薄という点では単なる研究にとどまることなく、表現の方法にも工夫をこころみるべきかもしれない。賢治を発見することもさることながら、自分をいかに発見するかを忘れてはなるまい、と。けつして他人事にしてはなるまい。

賢治に三拝九拝して、祭壇に祀りあげている向きにはつぎの書簡の中の一節は耳に痛いものとなるだろう。

化石しては我々はもう進めなくなりますから化石しないで下さい。祭り上げられてはもうあなたの考へてゐることができ

なくなりますから祭りあがらないで下さい。

(保阪嘉内宛書簡⁽²²⁾、大正八年八月二十日前後)

真実の追求者には証明するものがないかぎり、つねに孤独を余儀なくされ、誰よりもさまざまな噂で持ちきりだったことは疑いない。が、噂はオリジナルへの勲章である。独創のために茨の道を進むものにとって、それを変だと思ってくれるひとがいたら、それこそ安心の材料と喜ぶべきであろう。疑いの眼差しこそいかなる名誉よりも進むものを鍛える栄誉である。無数のザネリがジョバンニを鍛え、天才・賢治を育てた。

そして賢治自身は若い時分から「噂」との関与を拒絶していた。私共は若い爲に悪くすると人を相手にして人の噂でばかり動き出す事があります。暫く人をはなれませう。静かに自らの心を見つめませう。

(保阪嘉内宛書簡⁽²³⁾、大正七年三月十四日前後)

世間には噂を餌にする「地獄耳」が好奇の耳をとがらせている。しかし、噂などにかかずらうていてはみずからの創造性などおぼつかない。噂は無責任な世渡り術にすぎないことを賢治は誰よりも知っていたから身辺から噂をしりぞけた。

4 活字の銀河系に響く音楽

(1) 砂粒のような活字

賢治はジョバンニのアルバイト先の「活版所」を描いている。特に『銀河鉄道の夜』の全体にかかわるようには見えないのだが、果たしてそうだろうか。小学生が植字をするというのは異例だが、つぎの引用文に描かれているようにジョバンニは「粟粒ぐらゐの活字」を拾っており、大人たちから敬愛をこめて「虫めがね君」と呼ばれている。ジョバンニは年配の人には苦手の小さな文字を拾う役目を担っているらしい。粟粒のようなということは老眼の人にはとてもむりなルビ活字を任されていたのだろう。

昨今、活字による活版印刷というものが滅亡寸前となって、写植によるオフセット印刷が主流になっていることからいえばこの活版所の挿話は印刷文化のページをたどる意味でも貴重な箇所である。

中にはまだ昼なのに電燈がついてたぐさんの輪転器がぼたりぼたりとまはり、きれで頭をしばったりラムプシェードをかいたりした人たちが、何か歌ふやうに読んだり数へたりしながらたぐさん働いて居りました。(二、活版所)

「これだけ拾って行けるかね。」と云ひながら、一枚の紙切

れを渡しました。ジョバンニはその人の卓子の足もとから一つの小さな平たい函をとりだして向ふの電燈のたくさんついた、たてかけてある壁の隅の所へしゃがみ込むと小さなピンセットでまるで粟粒ぐらゐの活字を次から次と拾ひはじめました。青い胸あてをした人がジョバンニのうしろを通りながら、

「よう、虫めがね君、お早う。」と云ひますと、近くの四五人の人たちが声もたてずこつちも向かずに冷くわらひました。

ジョバンニは何べんも眼を拭ひながら活字をだんだんひろひました。(右同)

六時をうってしばらくたつたころ、ジョバンニは拾つた活字をいっばいに入れた平たい箱をもういちど手にもつた紙きれと引き合わせてから、さっきの卓子の人へ持つて来ました。

(右同)

いくら少年の眼とはいえ、粟粒のような活字を拾うのは容易でなさそうなことは「眼を拭いながら」というところにも表れている。

粟粒のような鉛の活字が冒頭の教室で学んだ天の川を形成するものが砂や砂利の粒、たくさん光る砂の粒、一つ一つの小さな星

であるということと結びつけようと思えば結びつかないことはない。活字の棚の小さな粒々が植字され、組み版を経て、印刷をすれば立派な輝く銀河の「星」である。一本一本の活字はエッセンスだ。一本の活字をレンズを通して見れば、ぼうつと白い銀河が見える。文化が光っている。あの活字の大小が無用なように並んでいる活字棚を見たときほとんどの人は不思議な気持ちになるはずだ。ぼんやりした雲、否、雲をつかむようなことだと驚嘆もするはずだ。それが並べ換えられることによって文化へと変貌する。一つ一つの小さな星が宇宙体系の中の星座となる。マクルーハンはそれをいみじくも『グーテンベルグの銀河系』と名づけた。

賢治が活版所(明治時代に本木昌造活字が発明されて以来そう呼んでいる)を心にとめていたのは印刷文化への畏敬の念が働いていたことは言うまでもあるまい。しかし、賢治のほとんどの作品は口承文化圏に属する。耳を意識した表現が多いことに気がつく。音がみごとなほど把握されている。場合によっては音楽が聞こえてくる。

聴覚的な表現形態にすぐれた賢治に活字を注目させたのは新しい視覚強調の可能性を感じたからに違いないからである。科学実験によって再現可能を経験している賢治が印刷による再現可能を大きな力と思ったであろうことも疑いない。

先の引用に声を出している光景がとらえられているが、印刷の視覚的要素にまだ前の時代の音読の要素を引きずっている場面なのである。活字が黙読をもたらし、次第に音読を無意味なものにしていく過程はマクルーハンが一貫して述べるところである。

印刷による写本技術の機械化は、おそらくあらゆる手工芸の機械化のうちで最初のものであったろう。すなわち連続する運動を齟齬りすることで、フレームのなかのひと続きの静的な画面として翻訳する最初の試みであったろう。そもそも活版印刷には映画とたいへんに似ているところがあるのである。活字読みは読者を映写機の視座に置く。読者は眼の前にある印刷された文字を次から次へと、著者の精神の運動を読みとれる速度に合わせて追ってゆく。印刷本の読者はその著者に対して、写本の読者の場合とはまったく違った関係をもつ。活字面は次第に音読を無意味なものにし、読者は自分が著者の「掌中にある」という感じを抱くまで読みの速度を増してゆく。印刷本は史上初の大量生産物であったが、それと同時にやはり最初の均質にして、反復可能な商品でもあった。活字というばらばらなものを組みあげるこの組み立て行程こそが均質で、かつ科学実験が（他者の手によっても）再現可能なように再現可能な（活字を崩しても再びそっくりそ

のままに組むことができる）製品を可能にしたのである。

（マクルーハン『グーテンベルグの銀河系』¹）

活字が視覚的要素を濃厚に反映することはマクルーハンはもちろんのこと、賢治も自覚していたはずだが、むしろまだ口承文化にとっぴりつかっていたこともあって、視覚的になるといっても真先に口承文化をよりいっそう明確に意識していることを指摘できる。賢治は活字印刷を今日のカセットテープやCDのようにコンパクトに封じこめる武器と想っていた節がある。もちろん、『銀河鉄道の夜』は他のどの文章よりも視覚的要素を發揮していることを認めないわけではない。色彩用語の頻出はさながら彩管にゆだねているかに見えるからだ。

こう言い換えることもできる。賢治は口承文化の継承者として詩やメルヘーンに音感をたっぷり盛りこんだ。擬音の頻度の高さを考えてみるがいい。表音文字と表意文字の使い分けを自在にやっている。音に拘泥するかたわら、音を断ち切って視覚的な文字の配置もしている。活字が音を復元してくれるとでも信じていたかのように活字を連ねながら賢治は演奏をしている。賢治の独自のメロディーを感受するのはわたし一人ではあるまい。また一方ではまるで絵を描くように絵の具のチューブを惜しみなく使った。言葉の数々は伝承の土地の匂いを保っていた。

しかし、同時に未来を見据えていたことも忘れるわけにいかない。活字ゆえに「世界共通語」となっていく予測を賢治はあらかじめ用意しているからである。エスペラント語へのこだわりに始まり、作中人物のネーミング、場所の命名、いずれにも深い配慮をしている。ユートピア小説『太陽の都』の作者の名前にあやかってカムパネラ、モーツアルトの祝祭音楽『ドン・ジョヴァンニ』から援用したジョバンニ、バリトン歌手として有名なザネリなどの固有名詞は神話空間という銀河に連なるそれぞれの光を持った星である。活字は「均質性」をもたらしたが、その想像力を刺激する世界性に通じる「名付け」は「均質性」から免れる契機となっている。鉱物の風化を誰よりも知っている賢治は己の文に風化防止の命名を工夫していたのである。世界に向かうとともに岩手県の地方性の活力をも認め、方言をみごとに活用もした。すべて意識的な営みであった。この試みは時間の限界への挑戦と言い換えてもよい。時間に耐えうる作品の形成を科学者にして詩人の賢治はサイエンスとポエムとのふた手から攻めていた。やがて水準の高い、新しい精神風土の到来することを信じていたと思われる。

マクルーハンは非文字型文化の人間の感覚の鋭さを認め、その能力をジョイスのブルームやオデュッセウスなどの抜け目なさに重ねているが、非文字型文化は極端に現実主義者におさまり、部

族的世界にとどまりがちなることを指摘することを忘れていない。それは非文字文化（口承文化）は呪術的要素がつきまとう世界、カルト性を払拭できない制限を示す。

それに対して活字印刷の文化は身体を拡張することによってナショナルな方向へと推進する。閉鎖的社会的膠着を突破する契機となる場合が少なくない。労働問題の実情なども印刷文化によって明るみになり、賢治は宮沢一族などといういわば部族的支配にとどまることの限界を見抜いていたのである。頂点に立ったものは、やがて明滅の現象のなかで下りゆく。低迷していた存在も日があたることによつて浮上してくる。すべて明滅の原理に照らされることである。成りゆきにまかせていなければならないことだ。賢治は化石となることを拒み、祭られていい気になつてしまうカリスマ性をも拒絶する装置を自らにインプットしていた。すべて時間が解決することにすぎないのだから集団内での当座をしのぐ「偉さ」や「勲章（名誉）」など度外視したのは当然至極である。どんなことも明滅の現象の軌道はずすことはない、との確信――。

(2) 活字に音楽が躍っている

マクルーハンは賢治と同じように活字印刷に「点いたり消えたり」の「明滅」を見ていた。不思議な因縁といえる。

モンテーニュとデカルトが開発した、疑いから出発する技術については、こういえる。すなわちこの技術は、のちにみるように、科学における反復可能性の基準と技術的に切っても切り離せぬものである。印刷物の読者は均質的で、画一的な黒と白の明滅にみずから委ねる。印刷は心理の動きの個々の瞬間瞬間を静止的にとらえる。この点⁽¹⁾いたり消えたりする明滅は、「経験をそのままの姿では受け入れたりはしない」主観的な疑いと、世界の周辺部分を手さぐりで進んでゆく様式をそのまま客観化した姿なのである。

(マクルーハン『グーテンベルグの銀河系』⁽²⁾)

白と黒の明滅。白い舞台から黒い活字の踊り子が目に飛びこんでくる。白と黒が明滅、交錯している本はさながら因縁の集団としての銀河である。

マクルーハンを紹介してきたが、活字文化の誕生を哲学的に敷衍したマクルーハンの名著の原題『THE GUTTENBERG GALAXY』は邦訳では忠実に『グーテンベルグの銀河系』と訳されている。とりもなおさず、活字の銀河を示しているといつてもよい。大小さまざまな活字の並ぶ棚で文選・植字をして文字世界を構築していく光景は不思議な銀河系の成り立ちを眺めるようである。

賢治の活字の銀河は音に満ちあふれていることを指摘したが、

後で具体例をいくつかあげておきたい。

音はメッセージである。メッセージ性の欠けてた音は単なるノイズ。メッセージはかならずしも心地よいとはかぎらない。耳に痛いものもある。しかし、賢治の「演奏」には辛い話題をも音に換えて引つ張りこんでいく力強さがある。

なんとといっても「時代の創造活動」という大きな目標があり、根底には「呼びかけ」のひびきがただよっている。もちろん、低級なオルガナイズをしているわけではなく、賢治のバージョンへの参加の誘いが感じられる。

賢治は努めて言葉と音楽の融合を思索していたように見える。父への書簡の中で音楽についての考えを披瀝しているところにかがえる。

音楽まで余計な苦勞をするとお考へでありませうがこれが文学殊に詩や童話劇の詞の根底になるものでありまして、どうしても要るのであります。

(宮沢政次郎宛書簡⁽³⁾、大正十五年十二月十五日)

しかし、これは形式としての音楽を取り入れようとしたわけではない。賢治は視覚的なものを音で表現している場合が少なくない。

空では雲がけはしい灰色に光りどんだんだん北の方へ吹

きとばされてゐました。遠くの方の林はまるで海が荒れているやうにごとんごたと鳴ったりざつと聞えたりするのでした。

〔風の又三郎⁽⁴⁾ 九月十二日、第十二日〕

普通なら視覚で林の揺れ動く様を描くところだが、賢治は音で揺れている様子をとらえている。海と対比しているあたり視覚的なのだが、ちゃんと音をも挿入することを忘れていない。こういう例は枚挙に暇がない。

後で紹介するがメルヘンのほとんどに歌が挿入されているが、その歌は詩とは違ってやや民謡調とか童謡調というか土俗的な童歌の趣があり、洗練されていないところに従来の土地の口承文化の名残を感じる。同じ歌詞の反復や音律の調子の繰り返しには歌の記憶という便を考えた律動が織りこんである。詩の場合はその域から抜けようとする活字を意識した表出へ向かっている。しかし、土俗性は存分に含んでいる。

賢治の作品は生前は活字の恩恵を十分に受けたとは言いがたいが、活字文化と拮抗する口承文化に属していたのだから仕方ないことかもしれない。つぎの例でも分かるように音がふんだんに盛り込まれている。

さう云っちゃ失敬だが

まづ犬の中のカルゾーだな

喇叭のやうないゝ声だ

〔丘陵地を過ぎる』春と修羅』第二集⁽⁵⁾〕

賢治にはあらゆるものがキャンヴァスに収まり、音譜に還元できた。特に花巻の風土の中でタクトを振りつづけた。音が舞った。絵の具が色を施した。それは都会にはないものだった。「東京の避難者たちは半分脳膜炎になつて／いまでもまいにち遁げて来るのに」〔宗教風の恋⁽⁶⁾〕という都会にはない空間があった。肌を感じる風で一日を占い、土の匂いから音を汲み取る。

つぎのJ・オングの指摘は賢治にも当てはまるのではなからうか。岩手県にいたただけで都会的なものを区別出来る恵まれた環境にいたことになるだろう。知識的なものより植物でも人間でも樹木でも「きりつ」としたものが尊い。これに都会的な軟弱な憂いや嘆きが入ると賢治は遠くにしりぞけた。

声の文化や声の文化の影響を残している文化の、すべてではないにしてもその多くは、ことばによる演じ語りにおいて、また、実際のところ、その生活スタイルにおいてさえ、文字に慣れた人びとの目から見ると異常に闘技的である agonis-⁽⁷⁾〔たがいに競いあう〕ように見える。書くことは、抽象(する力)をはぐくみ、抽象は、人びとがたがいに格闘しているこの闘技場から知識を切りはなす。書くことは、知る主体を

知られるものから切りはなすのである。「それに対し」声の文化は、知識を、人間の生活世界のなかに埋め込まれたままにしておき、そうした知識を、人びとがやりあう格闘のコンテクストのなかに位置づける。「声の文化のなかで生きる人びとが」ことわざやなぞを用いるのは、たんに知識をたくわえておくためだけでなく、相手の関心をことばによる知的な戦いに引きこむためでもある。つまり、ことわざやなぞなどの一つを口に出すことは、相手に、その上をいくもつともぴったりした、あるいはそれと矛盾したことわざかなぞなぞを出すようにという挑戦なのである (Abraham 1968, 1972)。

(J・オング 『声の文化と文字の文化』第三章)

都会にはこれが失われている。書物はいろいろな見方で解読できるが、農村なんかでは勝手に解釈は許されない生活大系そのものを盛りこんだ一冊の書物を生きている。朝起床するや否や一日は農村の格言にもとづいて進む。箸のあげおろしから規則づくめである。因習とばかり非難できない、「抽象」をしてきた結果である。嘘や欺瞞の入りこむ隙はまるでない。高等遊民など村中の挑戦を受けることになる。知らぬ間に一攫千金の富を蓄えたりしたら小松和彦の言う「異人殺し」が始まる。地方がいいのはのんびりして、自然がゆたかであるからではない。情報は過疎だが、確

かな伝達力を持ち、緊張感がある。そこはすべての人びとが眼となり、口となる。

そこで、まず『銀河鉄道の夜』のなかから「音譜」を採集してみよう。あらかじめ、音楽性を展開するのに『銀河鉄道の夜』がもつとも適切な素材であると思っているわけではないことをお断りしておく。『銀河鉄道の夜』には賢治の好んだベートーベンではなく、バッハかモーツァルトの葬送曲がふさわしい。そんな静かな曲が流れていると考えたい。『銀河鉄道の夜』は死後の世界ということもあって派手な音楽は控えているが、銀河鉄道が走る背景にたえず音楽が響いている状況は別の章(9 水の神話学と銀河鉄道)で触れるのでそちらを参照していただきたい。

「え、けれど、ごらんなさい、そら、どうです、あの立派な川、ね、あすこはあの夏中、ツギンクル、ツギンクル、リトル、スター をうたつてやすむとき、いつも窓からぼんやり白く見えてゐたでせう。あすこですよ。ね、きれいでせう、あんなに光つてゐます。」(九、ジョバンニの切符)

「光」という視覚的要素と「ツギンクル……」の音楽的要素がの協力によって場の雰囲気は高まる。

「さうだ、孔雀の声だつてさつき聞えた。」カムパネルラがかほる子に云ひました。「え、三十疋ぐらゐはたしかに居た

わ。ハープのやうに聞えたのはみんな孔雀よ。」(右同)

川は二つにわかれました。そのまっくらな島のまん中に高い高いやぐらが一つ組まれてその上に一人の寛い服を着て赤い帽子をかぶった男が立ってゐました。そして両手に赤と青の旗をもつてそらを見上げて信号してゐるのでした。ジョバンニが見てゐる間その人はしきりに赤い旗をふつてゐましたが俄かに赤旗をおろしてうしろにかくすやうにし青い旗を高く高くあげてまるでオーケストラの指揮者のやうに烈しく振りました。(右同)

ここには音そのものはないが、オーケストラの指揮者のやうに旗を振る光景からは何か聞こえてくるようだ。赤と青の旗という色彩のめりはりが信号に象徴される。

その正面の青じろい時計はかっきり第二時を示しその振子は風もなくなり汽車も動かずしづかなしづかな野原のなかにカチカチと正しく時を刻んで行くのでした。

そしてまったくその振子の音のたえまを遠くの野原のはてから、かすかなかすかな旋律が糸のやうに流れて来るのでした。「新世界交響楽だわ。」姉がひとりごとのやうにこつちを見ながらそつと云ひました。全くもう車の中ではあの黒服の丈高い青年も誰もみんなやさしい夢を見てゐるのでした。

(三八)

(右同)

ここでは「旋律が糸のやうに流れて来る」といったふうな音を視覚的にとらえようとしている。振子の音もしっかり押さえている。

「それから彗星ほうきぼしがギーギーギーって云つて来たねえ。」(右同)

賢治お得意のオノマトペである。ありそうで、なさそうで……といった不思議な感想を抱かせながら、くそリアリズムなどない人工的な趣がしてくる。空想を刺激するのである。賢治はオノマトペを使う場合、既成のものをアレンジしていく。そのまま使う場合でもよく計算している。通俗な解釈をさせないように、つねに新鮮な感じを読者に与え、先入観を植えつけないようにしている。

その火がだんだんうしろの方になるにつれてみんな何とも云へずにぎやかなさまざまの楽の音や草花の匂のやうなもの口笛や人々のざわざわ云ふ声やらを聞きました。それはもうさきかくに町か何かがあつてそこにお祭りでもあるといふやうな気がするのでした。

(右同)

視聴覚のほかに嗅覚まで動員され、口語文化の潜在能力が駆使されているようだ。これは五感のすべてが働く気配の吸収力と

いっていいものだ。なかんずくお祭り気分は肌を感じるものだ。賢治の育った風土には早池峰山のにぎにぎしい弾奏で知られる山伏神楽や dah—dah—dah—dah という勇壮な音律が響く「原体剣舞連」(『春と修羅』)など賢治好みの土着音楽があつたことを見逃すことが出来ない。

あゝそのときでした。見えない天の川のずうつと川下に青や橙やもうあらゆる光でちりばめられた十字架がまるで一本の木といふ風にかから立つてかゞやきその上には青じろい雲がまるい環になって後光のやうにかかつてゐるのです。汽車の中がまるでざわざわしました。みんなあの北の十字のときのやうにまっすぐに立つてお祈りをはじめました。あつちにもこつちにも子供が瓜に飛びついたときのやうなよろこびの声や何とも云ひやうない深いつゝましいためいきの音ばかりきこえました。そしてだんだん十字架は窓の正面になりあの苹果りんごの肉のやうな青じろい環の雲もゆるやかにゆるやかに繞めぐつてゐるのが見えました。(右同)

『銀河鉄道の夜』の第二次稿、第三次稿には「讚美歌」が挿入されている。ケンタウル祭には別に歌を作詩作曲しているほどである。本来なら本当はそれが背景に流れているはずである。以上の例だけでも賢治の作品における音楽の調べの果たしている役割を

認めることができるはずである。

(3) オペラの影響

賢治にとっては視覚に入つて来るものまで音譜になつてひびいてくる。賢治を天才詩人と呼ぶまえに原始的なアニミズム的な自然との一体感が溢れる才能となつたと思ふべきかもしれない。誰もが持っているものだが、だんだん失つていく才能のひとつである。いわゆる専門というところに封じこめられて、あたら大きな才能をも狭い領域に限つてしまう。その点、賢治は彼の父からすれば我がままに映つたかもしれないが、賢治自身はその我がままの行動に制限をあたえないことによつて「天才」と呼称される創造をなし遂げたと言ひうる。なかんずく音感という感受性は鋭かつた。

賢治の見たものが音楽に変換されていく行程は「マリヴロンと少女」⁽¹⁰⁾、「どんぐりと山猫」⁽¹¹⁾などに観察できるが、オペラの影響ともいふべき歌が挿入されるのが特色となる。

「かしはばやし12の夜」には夏の踊りの光景が描かれ、めいめいが自分の文句を自分の節で歌うことになる。下手も上手もなく呼応して歌う。

「花壇工作」⁽¹³⁾の園芸家は視覚的な設計図を用意するどころか、

ベートーベンのファンタジーを至上の目標にしている。花壇に音楽が響かなければこの園芸家は納得しないのだ。

「風の又三郎」⁽¹⁴⁾の冒頭の「どっどど どどうど……」は作品の基調となっている。

詩の中にも音楽は鳴る。音の諧調が賢治の重要な部分を占めていた。安穩の約束も音にかかわっていた。

賢治がとらえた音はきわめて印象的な妙な音である。音のみならず歌がしばしば挿入される。東京浅草で大正時代の全盛のオペラを何度か見物していたこともあって、娯楽性あふれるオペラ的手法には無関心でありえなかったのだろう。妙な音という部分にはコミカルな感性が感じられる。

ドツテドツテテ、ドツテテド

二本うで木の工兵隊

六本うで木の竜騎兵

(「月夜のでんしんばしら」⁽¹⁵⁾)

この他の作品にも賢治は「歌」を織りこんでいる。叫びのようなものを加えると相当な数になる。「かしはばやし」の夜」「ポラーノの広場」「狼森と笹森、盗森」「マグノリアの木」「双子の星」「うろこ雲」「ひのきとひなげし」「洞熊学校を卒業した三人」「ペンネンネンネン・ネネムの伝記」「十力の金剛石」「種山ヶ原」「気

のいい火山弾」などを挙げるができる。

土着的な匂いがするとともに、賢治独特の茶目つ気たつぶりな、アドリブが効いている。反復的な言葉の多用はジャズのような。

マクルーハンの言う「モザイク的構造」は読者の空想をそそり、「参加の度合いを最大にする」(『人間拡張の原理』⁽¹⁶⁾ 28章)ものだ。

文字から入るのではなく、音から、リズムから入る作品なのだ。花巻の土地にかぎらないことだが、地方の村々では何かという酒盛りをして、祭り気分にあつた。ハレとケの区別はあるのだが、酒の席で議論をし、何かと酒にかこつけるようになった。禁酒に苦勞するといった時代が確かにあつたのである。歌も唄われたが単一な意識にとどまっていた。賢治は酒の勢いをつけてしか物を言えないことを憂えている。それを打破しようとしている。民衆の関与をたえず賢治は意識していた。理念を盛りこんだ労働歌がいかに陳腐なものかは賢治がよく知っていた。そんな主義がまるみえの観念の歌ではない、全感覚を誘いこむメディアとして待ちかまえている。

そもそも音楽は自然発生的なものであった。コンサートなどというものは源初の形態ではない。西洋では宴には必ずといってよいほど大小さまざまな楽団がつく。これなども元をただせば収穫を祝う人たちが土着の楽器で演奏したものである。そんな音楽の

心地よさがいろんな場面に出番があるようになり、西洋音楽の発達にも寄与することになった。日本の場合でも四季折々の祭りに笛太鼓の伎楽で潤してきた。本来は誰もが芸人であった。ラブレターの『パンタグリユエル物語・第五之書』に「第五元素女王が、歌曲によって病人たちを快癒させたこと」という章がある。今日では「音楽療法」といったふうに音楽の力用を認め、その応用は当たり前になってきているが、これなどは音楽が普段の生活から遊離してしまつた表れでもある。賢治はそのあたりを洞察して、「無意識即から溢れるものでなければ無力か詐偽である」（『農民芸術概論綱領』⁽¹⁸⁾）とし、宇宙感情と通い合う「楽しい創造」でなければならぬとしたゆえんである。

ここで活字の銀河系と音の銀河系とを連弾してきたが、根本的には賢治は活字というものに信を置いていなかったように見える。あるいは活字というものが紋切り型の権威主義に墮しやすいうことを見抜いていた。活字は「お墨つき」を保証するようになり、偽ものが横行するものとなる。「名声」という名の権威主義。名声の序列が出来る。賞や勲章に血眼になり、権威付けをもつぱらとする。その「活字」の威光を警戒していた賢治の詩がある。

なべてのまことはいつはりを
たゞそのまゝにしろしめす

正偏知をぞ恐るべく
人に知らるゝことな求めそ

また名を得んに十方の
諸仏のくにに充ちみてる
天と菩薩をおもふべく
黒き活字をうちねがはざれ

（「名声」⁽¹⁹⁾ 『疾中』）

賢治の生きた時代は国家的伸張が活字によって達成された背景があるだけに、活字そのものが護符のような信憑性の元であるように見られていた時代であった。昨今は映像の席卷を受け、活字信仰は劣勢に立たされている。活字による権威付けなどは「人に知らるゝことな求めそ」というふうに思っている人から見破られていることもあるが、メディアの多様化を無視できない情勢である。それによって活字一辺倒から多様なメディアへの平等な対応が生まれていく。いままで価値あるものと思われたり、言われたりしてきた既成の大系への懐疑があらゆる領域で発生している。部族的な価値支配から自立した個我の誕生が兆しつつある。

地位・立場からすべてを決定するひと、伝統が当たり前前に動いていると錯覚しているひとは、絶対化を信じてやってきただろう

が、いま崩れつつある。相対化する眼や意識が育ちつつあり、それぞれの境涯から入っていく時代に変貌しつつある。活字の威力で「これが見えぬか」などと高飛車に出ていた時勢ではなくなろうとしている。

地位から入るひとは、要するに賢治が述べるように「騙そうとしていること」を公にしているようなものだ。人は悪魔と取り引きしているから「地位」や「権威」は名刺に刷りこまないと始まらなかった。いつも威儀を正していなければすまない。それがすでに「騙そうとしていること」なのだ。賢治の退けた「黒き活字」とはそのことである。

5 「光」と「影」の明滅

(1) 「光」と「影」

賢治の作品を読むと、そこに明滅というものが基調としてあることに気付く。それは単なるアイデアではない。明滅は諸業無常的な仏教観に観察できるものだが、むしろ科学者として万象は変化をするもの、恒なるものはないとして捉えることによって、すべてが明滅につながり、固定した名辞などありえないという態度につながる。現在、世の中に謳歌しているものも執着がもとであ

(四二)

ればいずれは消えゆく運命にあり、今、あるかなきか定かでないものも自然の摂理に支えられたものであれば台頭していく兆しなのだから無視はできない。そんな厳しさと優しさをもつて接する姿勢が賢治における「明滅の思想」のあり方である。したがって賢治は人為的に栄光を底上げしている体の権威的なものへは与することはなく、むしろ度外視されているものへの眼差しが感じられる。それは偽装的な「明」より自然な動向のもとに流れていく「明」を選ぶことになる。おのずと明瞭でない「影」のありようにも関心は向くことになる。

賢治の生きた大正時代はランプから電気への移行の時代であった。父・政次郎を初め、親族のお歴々が役員となって電気事業を進めた時代の象徴たる光と影を賢治はつぶさに目撃した。幻燈や映画の娯楽の洗礼も受けた。白と黒の市松模様の世界は賢治を大いに興奮させたはずだ。賢治は新文明の到来にいささかも疑念を抱かなかったといつてよい。しかし、少し時代がたつと事情は少し変わる。谷崎潤一郎の場合を例に挙げると、『陰翳礼讃』(昭和八年)によって逆行を唱えたわけではないが、電燈の浸食を憂い、「試しに電燈を消してみることで」と最後を結び、陰翳のもたらす趣を忘れるなかれと注意をうながした。

賢治の場合、谷崎の慨嘆ふうの見解ではなく、本質的な思想が

通底している。単に現象をとらえているのではない。そこに踏みこむまえに賢治の作品の上にどういった現れ方をしているかをみてみたい。

まず『銀河鉄道の夜』から入ってみたい。作品の中に突然明るくなる光景が描かれ、ジョバンニが目を擦るところがある。それと同じような「明るさ」を見つめる箇所があるので並べてみたい。

するとどこかで、ふしぎな声が、銀河ステーション、銀河ステーションと云ふ声がしたと思ふといきなり眼の前が、ぱつと明るくなって、まるで億万の螢鳥賊の火を一ぺんに化石させて、そら中に沈めたといふ工合、またダイヤモンド会社で、ねだんがやすくならないために、わざと穫れないふりをして、かくして置いた金剛石を、誰かがいきなりひっくりかへして、ばら撒いたといふ風に、眼の前がさあつと明るくなって、ジョバンニは、思はず何べんも眼を擦ってしまひました。(六、銀河ステーション)

俄かに、車のなかで、ぱつと白く明るくなりました。見ると、もうじつに、金剛石や草の露やあらゆる立派さをあつめたやうな、きらびやかな銀河の河床の上を水は声もなくかたちもなく流れ、その流れのまん中に、ぼうつと青白く後光の射した一つの島が見えるのでした。(七、北十字とプリオシン海岸)

引用は二つとも「光」(明)が基調であるが、賢治の場合、この「光」の反極は「闇」(暗)というよりは「影」が対になっている。「光」の反対はどうしてもイメージが暗くなりがちだが、「光」のいたずらともいふべき「影」の動向の描写に関心がむいていた。賢治らしい茶めつ気が感じられるが、そこには情念的なねらいはなく、事象の認識に不可欠な関係として描きたかったのである。つぎに『銀河鉄道の夜』の中から「明」の対である「影」の光景を例示してみよう。

坂の下に大きな一つの街燈が、青白く立派に光って立っていました。ジョバンニが、どんどん電燈の方へ下りて行きますと、いままではけもののやうに、長くぼんやり、うしろへ引いてゐたジョバンニの影ぼふしは、だんだん濃く黒くはつきりなつて、足をあげたり手を振ったり、ジョバンニの横の方へまはつて来るのでした。

(ぼくは立派な機関車だ。ここは勾配だから速いぞ。ぼくはいまその電燈を通り越す。そうら、こんどはぼくの影法師はコムパスだ。あんなにくるつとまはつて、前の方へ来た。)(四、ケンタウル祭の夜)

こんどは「光」と「影」が交互に「明滅」する場面に移ろう。そしてジョバンニはすぐうしろの天気輪の柱がいつかぼんや

りした三角標の形になって、しばらく螢のやうに、ペカペカ消えたりもったりしてゐるのを見ました。(六、銀河ステーション)

にはかにくつきり白いその羽根は前の方へ倒れるやうになりインデアンはびたつと立ちどまつてすばやく弓を空にひきました。そこから一羽の鶴がふらふらと落ちて来てまた走り出したインディアンの大きくひろげた両手に落ちこみました。インデアンはうれしさうに立ってわらひました。そしてその鶴をもつてこつちを見てゐる影ももうどんどん小さく遠くなり電しんばしらの碍子がきらつきらつと続いて二つばかり光つてまたたうもろこしの林になつてしまひました。こつち側の窓を見ますと汽車はほんたうに高い高い崖の上を走つてゐてその谷の底には川がやっぱり幅ひろく明るく流れてゐたのです。(九、ジョバンニの切符)

そのときすうつと霧がはれかゝりました。どこかへ行く街道らしく小さな電燈の列についた通りがありました。それはしばらく線路に沿つて進んでゐました。そして二人がそのあかしの前を通つて行くときはその小さな豆いろの火はちやうど挨拶でもするやうにぽかつと消え二人が過ぎて行くときまた点くのでした。(右同)

この「光」と「影」をもう一度、『銀河鉄道の夜』の冒頭に戻して考えてみたい。「川だと云はれたり、乳の流れたとだと云はれたりしてゐたこのほんやりと白いもの」は天の川のことを言つてゐるが、実体がなく、明確なものではないから「影」といつてよい。星、太陽、地球というのはれつきとした個体であり、天の川に棲んでいる砂利の粒のような存在としての「光」である。天の川はその「光」と一対をなす「白くほんやり見える」「影」ということになる。

天の川の対として描かれるのがカムパネルラが溺れる地上の川である。「夢で歩いた天の川」の後に現実の川は「黒い川」と描かれる。光が当たっていないときの水面は黒く見える。それはとりもなおさず死を象徴している。それは色彩の原理である。そして「川はゞ一ぱい銀河が巨きく写つてまるで水のないそのまゝのそら」つまり「天の川」のように見えるという。死は一転して生へと反転していく。「黒い川」は「天の川」へと転換していく。現実の川は即「天の川」だということになる。「光」(現実の川)と「影」(天の川)が一体になっている。作者の眼には涙はない。これで終わりというピリオドを打っていない。「光」と「影」は円環となつて結ばれている。

ジョバンニが溺れたカムパネルラが夢で歩いた天の川(銀河)

にいと確信するのは作者の意図を反映して、「黒い川」を「天の川」へとスライドさせている。ジョバンニにおける夢に現れた死の観念は単純な現実の死にとどまらず、もうひとつ「死後の世界」を示すことになる。

ところが他の人たちは一心に川面を見るばかりである。人びとの眼がもつぱら川に集中しているのは、彼らの死生観が「この世限り」という一点に絞られているからである。「光」と「影」が対になっていないのである。つまり「光」（生・現世）があれば、「影」（死・あの世・来世）があるというふうには考えない立場である。つぎの対照的な姿はジョバンニと他の人たちとの違いを示すものである。

ジョバンニはそのカムパネルラはもうあの銀河のはづれにしかないといふやうな気がしてしかたなかつたのです。

けれどもみんなはまだ、どこかの波の間から、

「ぼくずるぶん泳いだぞ。」と云ひながらカムパネルラが出て来るか或いはカムパネルラがどこかの人の知らない洲にでも着いて立ってゐて誰かの来るのを待つてゐるかといふやうな気がして仕方ないらしいのです。けれども俄かにカムパネルラのお父さんがきつぱり云ひました。

「もう駄目です。落ちてから四十五分たちましたから。」

ジョバンニは思はずかけよって博士の前に立って、ぼくはカムパネルラの行った方を知つてゐますぼくはカムパネルラといつしよに歩いてゐたのですと云はうとしましたがもうのどがつまつて何とも云へませんでした。（九、ジョバンニの切符）

「落ちてから四十五分」は死の断定である。もちろん、カムパネルラの考えは違う。ここで初めて生死は「光」と「影」の対の関係にあることが明らかになる。

(2) 星祭の民俗学

冒頭に先生が話しているように、その日は一年に一回の「銀河の祭り」（ケンタウル祭りであった。習俗のなかに残る死への接し方がひとつの「影」として浮かんでくる。それは古い時代の記憶でもある。賢治はジョバンニを通して深層の記憶を取り戻しているのである。これもまた音楽や舞踏などと同じく古層に眠る非言語時代の習俗へ回帰することによってカムパネルラやジョバンニを「救済」しているのである。迷信などといってけつして排除できものではない。賢治は古い時代に逆行しながら新鮮な生死観を打ち出している。古代的な方向から現代を照射している。

『銀河鉄道の夜』の星祭は七夕と精霊流しとを一緒にイメージし

たものとなっている。普通はまず七夕（七月七日）が来て、盆の祭り（七月十五日、八月十五日に行うのは旧暦）が来る。『銀河鉄道之夜』では二つは一緒になっている。どちらかというと言盆祭りのイメージのほうが濃厚であるとはいえ、ほとんど分けえない。

星祭りのコンセプトに結びつくものは、まず「烏瓜」、「いちぢの葉の玉をつるす」、「ひのきの枝にあかりをつける」、そして「ケンタウルス、露をふらせ」と叫んだりしている箇所である。花火をする子もいるが、これは夏の情景のひとつとして映し出されているのだろう。これは「ジョバンニの夢」の中にもいま挙げたような例が同じように繰り返される。「ケンタウル露をふらせ。」とジョバンニのとなりの男の子が叫ぶところがある。クリスマスツリーのようにまっ青な唐檜かもみの木にたくさん豆電燈がまるで千の螢でも集まったようについていた。

「死」（暗闇の黄水の国）を忘れないようにすればするほど「明かり」がかかわってくる。灯明はまさに死に付随して欠かせないものだ。烏瓜には青い明かりを入れて川に流す。これが精霊流し。紙製の灯籠を流す場合も少なくない。「影」（死）をいとおしむ姿が「光」に還元される。『銀河鉄道之夜』の中でジョバンニがカムパネルラを銀河につながると言っているのはそのことである。ザネリを救おうとして川に飛びこんだカムパネルラが「黒い川」に

いつまでもさまよっているわけがないとジョバンニは思っている。

星祭りの原点はお盆の精霊を迎える儀式である。普段も仏壇には留守番の霊がいるだけで全員そろっているのではないという。地獄に行った霊などはお盆のときにしか来れないのだという。そんな霊が迷わないように明かりをつけるのである。豆電燈を飾るのはそのためである。烏瓜に青い光（蠟燭）をとすのは霊へのシグナルである。お盆は釈迦以来の仏教の行事である。釈尊の大弟子の一人・目蓮尊者が餓鬼道に落ちた母の霊を救おうとして神通力に頼るがかなわず、法華経によって救うことが出来たという故事による。法華経が導く理想郷はやはり「寂光浄土」と「光」がもとになっている。死の至るところは常夜・黄泉・冥途、こちらには「闇」である。信仰の眼が開かれないものを「闇提いっせんたい」、仏の境地に達することができない煩惱のもとを「元品の無明」というが、こちらも「闇」の意味がある。法華経は白黒の決着をつける根拠ということになる。

ニーチェも光と影についての考察をしているが、光に向かう直線的なものを認めて、つぎのように述べる。

光をめぐって。——人間が光をめぐって殺到するのは、もっとよく見るためではなく、もっとよく輝くためである。——その

ひとの前にいれば自分も輝くようなひとを、ひとびとは好んで光と見なす。(ニーチェ『人間的、あまりに人間的』)

ところで、死人を北枕にする風習がある。北は靈気が強いかららしい。磁石が北を向くのもそのせいである。その磁石の強い北に向かつて光となって頭から抜けていくのが靈なのだという。昔からの北枕の風習は靈が頭から抜けて北へ行くようにという理にかなった配慮なのだろう。北枕で寝ることを禁忌としているのは死の風習にかかわることなのだが、頭寒足熱からいうと北枕のほうがいいという説もある。

水によつて溺れ死んだカムパネルラは、火によつて弔われる。「火は水によつて燃え、水は火によつて流動する」(『神示の健康』)とは「光」を根本義に置く岡田茂吉の言葉であるが、それはとりもなおさず「月が放射する精気の水素」と「太陽が放射する精気の火素」との関係をもとにしている。月は太陽の「光」の反射であり、太陽の「光」は月の水気によることも無視できないのである。持ちつ持たれつのでないわけではなく、土の窒素と併せてわれわれに欠かせない三要素である。賢治は「宇宙塵を食べ」(『春と修羅』序)と言っているのはそのへんの消息を伝えていないだろうか。

賢治は土質学者であるから窒素の過剰を詩のなかで憂えている

のはさすがである。土壌の活動を鈍化させるもとであるからだ。第一次世界大戦の際、ドイツで発明された窒素は収穫増加に著しい効果をおさめたが、常時使うと自然のリズムを壊すものになるのである。地球の呼吸が窒素であり、空中に集積し、雨によって地上に還元される。よく雷の鳴る年は豊作であるというのは雷のもたらした雨によつて土壌に自然の窒素が蓄えられるからにほかならない。

民俗風習でいうと、神社の「注連縄」(雲)と四手(雷)と縄(雨)の関係を思い出していただけだろう。これは相撲の横綱の「綱」と密接につながる。もとより相撲は五穀豊穣に端を発するもので、その頂点を担う「横綱」は自然現象の摂理と固く結びついているのである。東北の梅雨明けはちょうど七夕のころである。雷がごろごろ鳴って夏の到来を自覚するわけだ。この雷は窒素を地上にもたらしてくれるのである。雷の鳴った年は豊作だ、とよくいわれる。七夕の日に雨が降らないと粟がはいらない、といった言い伝えもある。多分、同じことなのだろう。しからば人間はこの地上の三要素の分身であるとしたらその靈の行方にも無関心ではおれないだろう。『銀河鉄道の夜』の中の銀河には「雷」も抜きなく描かれている。

賢治は肥料相談にのっていたわけだが、無肥料の自然農法を勧

めていたかは疑わしいが、窒素過剰を自覚していたことは認められる。有肥によると、葉に栄養がいきすぎ、実に影響を与えるという。稲の分蘖ぶんけつも有肥より自然農法のほうがはるかに多いという。死とともに体温が冷却し、血液がある一部に凝結することは、霊素即ち火素がゼロになり冷却するのである。そして死人の額のあたりから水蒸気のような白い煙が立ち昇ったのを目撃している例を先の岡田は紹介している。霊魂脱出ということだが、額部のほかに腹部、足部からも脱出するという。「霊魂が自己の意志によって或地点へ赴く場合、球状となって空間を遊走する。よく世間でいう人魂とは之をいうのである」(右同)⁽⁵⁾とも述べているが、霊魂が球状というのは走るのに摩擦を回避する理にかなっている。

ここでまず七夕の成り立ちを考えてみたい。東北では仙台の七夕が全国的に有名である。いまや観光化しているが、もともとは古い伝承にもとづいていたものであり、遡ると伊達正宗が婦女子文化の向上のために奨励したことに由来する。仙台周辺の伊達侯の重臣たちが育ててきた七夕が東北六大祭りのひとつに育ってきたのである。仙台の二十人町や宮町には土地の素朴な七夕が継がれている。ここには中国の乞巧奠の流れを組む女性のたしなみの向上が基本にある。仙台の七夕の「七つ道具」にはそれぞれ由来があるが、中国伝来の裁縫から染物まで上手になろうという乞巧

奠までいくの言うまでもないが、時代とともに婦女子にかぎらない祈りがこもっていく。つまり五色の吹き流しにははた織り、短冊には短歌や書道などを、紙衣装には裁縫の上達、折り鶴には長寿、投網には豊漁、巾着には商売繁盛の願いを託している。七夕飾りに使用した紙の切れ端だつて儉約を誓うくず籠に収める。万事、一夜の星祭りに起源を持つ人びとの祈りの祭典である。

折口信夫の説によれば川に梶の葉を流す風習が色紙や短冊になつていくという(「たなばた供養」⁽⁶⁾)。

もう一度、「光」と「影」の意味を考えてみたい。

「影」は「かげろう」ということにもわかるように「ちらちらするもの」の意がある。古くから鏡に映る形は「影」と言われてきた。各地にある化粧坂という地名は芸能に携わる女性がそのあたりの水に顔を映して容色を整えた名残である。『源氏物語』の「夕顔」には「ただこの枕上に夢に見えつる容貌したる女、面影に現れて、ふと、消えぬ」とあるが、「面影」は現実の実体の顔ではなく、幻想の顔のことである。

「影」は自分のもうひとつの姿。別のものではありえない。「影」を自分の分身として切り離せない系譜が伝承のなかに発見できる。

影取淵の伝説を柳田國男が『妹の力』に紹介している。二つの

パターンがある。ひとつは、召使の娘が主人の籠の小鳥を逃がして折檻されて死ぬのだが、それを知った母親が淵に飛びこんで自殺、それ以後、霊魂が水にとどまり、杓子椀などを水面に浮かせて通行の人を誘い、水底に引き入れて殺したというもの。もうひとつは、主人の愛児とともに水辺で遊んでいた下人がふと愛児の姿を見失って驚き、淵の面を見たところ、岸の松の梢に大鷲が稚児を引き裂いている影が映り、肝をつぶして水に飛びこんだという話。

柳田は影取りの本来の話は違うと言う。

影取というのは本来水にいる怪物の名であって、往来の人の影を取ると、その人はやがて死ぬと信ぜられたからの名であつた。(柳田國男「妹の力」⁽⁷⁾)

フレーザーは日盛りに外に出ない例、建築中の家の傍らを通る際、「影をとられぬよう御用心」と警戒の叫びをあげる例、水や鏡に映る映像を自分の霊魂と考える例、池を覗けば悪霊が命を取るといった例を挙げ、つぎのような結論を引き出している。

こうしてわれわれは、古代インドと古代ギリシアに、水に映つた自分の影を見てはならぬという戒めのあつた理由と、ギリシア人がこうして映つた自分を夢に見ることを死の前兆と考へた理由を了解することができる。彼らは水の精が人間の映

像なり霊魂なりを水中に引きずりこんで、魂のぬけた彼を死亡させることを怖れたのである。水に映つた自分の姿を見てから悩みはじめ、ついには死んでしまったというかの美しきナルキッソスの古典的な物語のそもそものは、おそらくここに在つたであろう。(フレーザー「霊魂の危難」『金枝篇』⁽⁸⁾)

先に記したように霊魂は球状であるといったこと、白い煙のようなものとなつて額から抜けていくといった証言は、つぎの折口信夫の言う「光り物」といったことと結びつけると、いずれにしても死の直後の変化は確かなものに見えるだろう。

たましひの語原は訣らないとする方が正直なのだが、魂魄の總名が、たまであるのだから、何處までも一つのものとは言はれない。嚴重な用語例はたいが、比較に立て、言ふと、たまは内在のもの、たましひはあくがれ出るもの、其外界を見聞することから智慧・才能の根元となるもの、と考へて居たらうと言ふ事だけは、假説が持ち出せる。さうして其、不隨意或は長い逸出などの、本人の爲の凶事を意味する游離の場合に限つて、光りを放つものと見た様だ。

古代人は光りをかげと言ひ、光りの伴ふ姿としての陰影の上にも、其語を移してかげと言つた。即、物の實體の形貌をかげと言つたのである。人の形貌をかげと言ふのは、魂のかげ

なる假貌の義である。だから、人間の死ぬる場合には、人間の實體なる魂が、かげなる肉身から根こそぎに脱出するから、其又かげなる光を發して去るもの、と見るより、魂の光り物を伴ふ場合の、あつたりなかつたりする説明は出来ない。だから、たましひのひを火光を意味すると説く事は、第二義に墮ちて居る事が知れる。（折口信夫「小栗外傳」⁽⁹⁾）

つまり、賢治はカムパネルラの死の影を天の川に見たというのはたとい夢としながらも古来の感覚を反映させており、死を単に無機的なものにしない、「光」と「影」という不即不離な関係性を蘇らせている。死後は無だと信じる人にもよりイメージ豊かに現実を生きていることが示されていることに気付かないだろうか。否、体から抜ける「光」を見逃しさえしなかったら「たましい」の行方にもっと関心を抱くことになるのではなからうか。

(3) 明滅と『法華経』

さて、再び『銀河鉄道の夜』の世界へ戻ろう。

仏様の死を寂滅とも入滅とも言うが、賢治の場合「滅」には必ず「明」が連鎖する。かくして「明」にも「滅」が連動する。ふたつの間をつなぐものは「氣配」のみである。

「明」は存在の林立へと向かい、すべてを意味に統合しようとする

る流れだが、林立という密集度によって「氣配」を失わざるをえない宿命にある。「明」は「明」にしてすでに「滅」への歩みをはらんでいる。

「滅」は無の静寂を保っているかに見えるが、ベルグソンが「無」の背景には全体が包摂されている、といったことに還元されていく。つまり、胎動の「氣配」がすでにただよっているのである。

「明」と「滅」は連鎖するものであり、連動するものであるというゆえんをご理解いただけるだろう。「滅」という事態になっても、ここには悲しみもなければ、嘆きもない。賢治の「影」たちは別に悪魔と契約して、読者をまっぴたつに裂く陰謀に加担しているようには見えないし、不安定の裂け目を用意しているようにもまったく思われない。どちらにしても、すぐつぎの胎動があるからだ。「滅」は「明」のアナロジーであり、「明」は「滅」の伴走者である。いつだつて対になって代わりばんにやってくる。「それはないやうな因果連鎖になつてゐる」（「宗谷挽歌」⁽¹⁰⁾）といった具合になつてゐる。

賢治の明滅観には明晰ゆえの明るさがある。生死観の明るさにもつながるものだ。

『法華経』との関連はどうなつてゐるのだろうか。

『法華経』自身が明滅の思想に貫かれていたらどうだろう

うか。釈迦は四十二年にわたって説法、衆生の機根を整えた後、中天竺摩訶陀国の靈鷲山と虚空会の二処三会で八年間、『法華経』を説く。

まず「方便品第二」で「正直に方便を捨てて、但無上道を説く」と言つて、それまでの爾前経は権教（仮の教）だとして引つこめたのが教義上の「滅」である。つまり今までの教えは「影」だという。そして二乗作仏を説く。二乗とは声聞と縁覚であるが、声聞はインテリといつてよい。縁覚は十二因縁の理を觀じて修行することに由来し、飛花落葉の外縁によって悟る人すなわち一芸に秀でた人といつてよいだろう。これらの我の強いひとたちにもチャンスを与えたということになる。

「化城喻品第七」は文字通り先の二乗の涅槃は化城であつて眞実の宝処（一仏乘）は別にある、ということである。明滅の原理そのものではないか。城と思いきや消えてなくなる。また歩む。眞実に向かつて――。

「見宝塔品第十一」には先に記した虚空会の儀式が説かれる。靈鷲山は実際にある土地であるが、虚空会はイメージの存在、わが内なる命自体ともいえる『法華経』の重要なセレモニーが行われるところである。

多宝塔が虚空に起ち、釈迦・多宝の二仏が宝塔の中に並座し、

十方分身の諸仏、迹化他方の大菩薩・二乗・人・天等がそこに連なる。宝塔は七宝で飾られる。「地より涌出して、空中に住する」というとおりである。つまり、ここではわれわれの生命自体に仏の力が潜在していること、冥伏していた仏界を体现できるということを示すためにこの莊嚴な儀式は行われているのである。賢治も十界については詩にも記しているが、その中の最高の仏界を具現できるという説法であり、それを多宝が「善哉善哉……妙法華経……如所説者皆是眞実」と証明するのである。

「証明」という点では『銀河鉄道の夜』のなかで科学者の証明のことやブロカニロ博士の実験のことが賢治にとつてもないがしろにできなかったものとして浮かんできると、釈迦の説法の行程そのものを重ねていると思われる。「眞実」とはいったい何か。一仏乘を説くにあつたの釈迦のなみなみならぬ配慮に満ちている『法華経』。賢治にとつても多宝の「善哉」という証明者の存在は科学の原則としてとても必須の要件であつた。

しかし、簡単に済んだわけではない。疑念をいなくものから問いを発せられた。宝塔の中の仏身というものを是非見せてほしいという。

釈迦はまずそのとき白毫びやくごうの光りを放つた。「明」の登場である。そして娑婆世界を変じて清浄にし、諸の天人を他土に移した。さ

らに八方におのおの、さらに二百万億那由陀国を変じて清浄ならしめ、諸の天人を他土に移した。

そうして釈迦は十方の諸仏の来集して見守るなか、いよいよ多宝の塔を開く。するとそこには多宝如来の宝塔のなかに一切の衆会が禅定に入ることく収まっていた。常寂光土の相を表したのである。これを三変土田と言う。明滅の反復による「光」への到達である。

賢治の『銀河鉄道の夜』の第一次稿から最終稿までの推移を眺めていると、追加されたり、削除されたりしているものを見てみるとシグナルの点滅のように美しい。賢治が健在で最終稿だけしか知らずにいたとしたら、果たしてわれわれは幸福であつたらうか。無意識に各稿を読んでいるうち、一度読んだものがたえず明滅し、消えたはずのものが突如演奏を始める。

賢治の作品のなかでも頻繁に出没する「セロのやうな声」はナレーションのようでもある。途中で完全に消え去ったと思うと、最終稿に余韻を持ちこんでいる。

『銀河鉄道の夜』の中には他にも明滅的要素はかなり見られるが、つぎの場面は明滅そのものである。しかし、最終的には「お役ごめん」と削除されるのだが、明滅の担った宿命みたいなものが感じられる。

そのひとは指を一本あげてしづかにそれをおろしました。するといきなりジョバンニは自分といふものがじぶんの考といふものが、汽車やその学者や天の川やみんないっしょにぼかつと光つてしいんとなくなつてぼかつともつてまたなくなつてそしてその一つがぼかつともるとあらゆる広い世界ががらんとひらけあらゆる歴史がそなはりすつと消えるともうがらんとしたたゞもうそれつきりになつてしまふのを見ました。だんだんそれが早くなつてまもなくすつかりもとのとほりになりました。

(『銀河鉄道の夜』第三次稿、ジョバンニの切符)

賢治がいちばん最初に「明滅」を文字に記したのは大正七年のことと思われる。この年はすでに大正四年頃から信仰を深めていた法華経への帰命にいっそう拍車がかかり、教義的な面で相当詳しくなっていることは書簡などにかがうことができる。

「明滅」観につながる文章を書き抜いてみたい。

やうやくに湾に入りたる蕩児らの群には暮れの水の明滅

(保阪嘉内宛書簡¹⁾、大正六年七月二十九日)

あゝ生はこれ法性の生、死はこれ法性の死と云ひます。只南無妙法蓮華経 只南無妙法蓮華経／至心に帰命し奉る萬物最大幸福の根原妙法蓮華経。

(保阪嘉内宛書簡、大正七年三月二十日前後)

賢治の資質は何かというと、情感(思い入れ)というものを文章に仮託することがないことを第一に挙げることができる。それはサイエンティストの精神。それは文章の秘訣にもつながる。なかなか乾いた文章を書くことは容易でないが、賢治は明滅の意識をもってあらゆる現象におけるプラス(正)とマイナス(負)、顕在と潜在、出・没、表・裏、静・動といったバランス感覚で正確な反応をする。そのように機敏に応じていけば、何かと人間側あるいは個人の都合をまぶしてご都合主義で取り繕う情感というものを必要としない。情感をまぬがれている宮沢賢治の第一の要因はここにあるといっても過言ではあるまい。育ちのよさからくる無用な執着のなさ、公平を期す資質がなんといっても賢治を何かに偏重したかたちで加担せしめたり、言い逃れのために弁解の思想に比重をかけることから免れさせた。それに賢治には世間の差別相が計測器にかけられたように判別できた。人への思いを軸にして反応することに優れていたため、〈恐縮〉や〈含羞〉の針が敏感に動いた。それはポエツトの精神。自分をつねに〈底〉に置いていた。高みに置くことはなかった。加えて、法華経を真に正當に理解しえたため、その明滅の原理が順当に機能して賢治文学を類まれな多重層な、深い配慮に満たされたものに仕上げることを

可能にした。

「胸のつつかえ」を直に生のまま書いてはいけない、といった言い方もしている。過剰な思いこみが加わると、それは本人の一人合点になってしまふ場合が往々にしてあることを予め指摘しているのである。賢治の五感の感受体は応じるべきもの、拒絶すべきものには〈底〉の基底部から感応した。いつだって〈条件の悪いところ〉に身を置くことができた。賢治自身が〈風〉だったのだ。冷たい風、温かい風に自在に変貌できたのだ。賢治は自然そのもの、風の感応体とも名付けることが出来る。

人間性とか、人間的とか、人間讃歌とか、さらには人間過信から人間革命などと誰もが否定しようのない見地から過剰に「人間」に加担している人や組織ほど人間自身を記号のもとに呪縛し、融通のきかない記号のみで人を裁いたり、分類して逆にヒエラルキーを作り、身動きできなくしている。一人の指導者が他人のカルマ(業)など左右できるわけがないのに予言者めいた、超能力めいた細工を施して臨むのは虚構の始まりである。挙げ句には「尊敬」を象徴としなくなり、名誉の位階を上りつめようとし、勲章を欲しがる。所詮、偽善の大将、裸の王様。カリスマ性に寄ってたかるところには〈普遍〉などない。

賢治がもつとも回避したのは成りゆきまかせの世俗であった。

出世間の態度で賢治はみずからの新しい芸術を、新しい秩序を生きた。これはもはや隆盛とか、勢いがあるとかいった情念的なものとは無縁の、時を超えて流れる気流のようなもの、感応体の風なのだ。境涯を高めれば、感じることに躍動が許される。閉塞からの脱却に手がかりが生まれる。賢治が懸命に到達した発想転換の尊い思想である。ひがめば無限の下降、達観すれば無限の上昇。「光」と「影」の交錯のなかで自分の透明な感覚を賢治はおのずと養っていたように思う。

6 食のユートピア

(1) 饗宴

賢治には「饗宴」「会食」「朝食」といった題名そのものに食を銘打った詩編があるように食にまつわる作品はけっこうな数にのぼる。岩手県は賢治の在世中だけでもしばしば飢饉に見舞われているが、そのために「食意地」を張ったわけではない。そんな体験的なものとして描くのは賢治の任ではなく、抽象的な人工性を加味していた賢治にとって食の領域も同じように取り組んでいたことは作品を読めばわかるだろう。賢治が食に関心を抱いた根拠をどこにあるのだろうか。

澁澤龍彦はアストロノミーにGをつけるとガストロノミーになると述べているが、宇宙文学を打ちたたてた宮沢賢治の胃の腑を見通しているようなので、その一節から拝借しながらいろいろ考えてみたい。

アストロノミーは天文学のことだが、この言葉の前にGの字をつけると、ガストロノミーすなわち美食学となる。アストロは星の意であるが、ガストロは胃の意である。アストロノミーからの連想だろうが、私はガストロノミーという言葉を聞くと、なんだか自分の胃がプラネタリウムのように大きくふくれあがって、一つの宇宙を併呑したような気がしてくる。自分の胃のなかで、無数の星が軌道を描いて回転しているような気がしてくる。

(澁澤龍彦「リゾームについて・十九世紀パリ食物誌」)
これにさらにユートピア志向が加わると、もうひとつ大きな「星」が胃の中に収まることになり、これは胃の中に星があるというよりは星の中に胃が取りこまれたようであったかも知れず、食のユートピアに向かうと食欲になる。それは胃袋の食欲というよりは食の原理にたいする探究心といってよいものになるといふことだ。

「新しい御馳走の発見は人類の幸福にとって天体の発見以上の

ものである」とは『美味礼讃』の冒頭に掲げられたサヴァランの言葉であるが、かの美食家・開高健がグルメの一冊に『天体の発見』と銘打ったのもうなずける。ガストロノミーは人間に潤滑油が必要であったようにつねにそれを支えて時間の申し子として育ってきたものだ。

われわれをゆりかごから墓場にいたるまで養ってくれる学問、恋愛のうれしさや友人たちの信頼を増加する学問、憎悪をなくし、取り引きを容易にし、このわれわれの短い一生の間に疲労を伴うことなく他のあらゆる享樂の疲れをいやしてくれる唯一の享樂を提供してくれる学問に、人は何をこぼむことができよう！

(ブリア・サヴァラン『美味礼讃』上、瞑想 三)

賢治の「ビヂテリアン大祭」は肉食主義と肉食などの対比があり、食の考えがいろいろ提起されて興味深い作品だ。肉食主義一辺倒でない展開がいかに賢治らしい。ところが賢治を肉食主義者にしてしまふむきもある。ところが、どうも主義者にしてしまうと誤解ばかりが先行してしまふものらしい。賢治を肉食主義者としないうかがいかもしれない。ここでは肉食主義という淡泊な意見を展開するのではなく、動物性食品がおいしいことを作中人物に語らせ、「元来食事はたゞ營養をとる為のものでなく又一種

の享樂である。享樂と云ふよりは欠くべからざる精神爽快剤である」といったサヴァラン顔まけの発言も出てくる。

肉食主義の真髓につながるというべき発言が見つかる。賢治の詩などに出てくる雰囲気を感じられる。

則ち享樂は必ず肉食にばかりあるのではない。寧ろ清らかな透明な限りのない愉快と安静とが肉食にあるといふことを申しあげるのであります。(「ビヂテリアン大祭」)

肉食といつてもただか明治時代から始まったといつてよく、賢治の「肉食主義」は主義というよりは日本伝来の食生活を取り戻すことさえできれば十分であった。奨励される肉食が榮養だの、蛋白質だのと言われるようになったが、果たして理になつたものか疑問にしているところがある。東北の農村地帯にあつては肉食の奨励などは享樂や贅沢の推進にほかならず、馬の目の前に人参をちらつかすような理不尽な奨励に見えていたのかもしれない。このような禁欲は仏教徒といった理由に発するものとはいえない。出家なら不殺生戒(本来は小乗教の教えである。日蓮は梵網經に説く金剛宝器戒のみを妙法蓮華經を持つ人の唯一の戒律だとしている)から精進料理をとるのは仕方ないが、賢治の場合はそれが要因であつたとは言いがたい。

賢治には胃が影になつてしまつた詩がある。心情を通して空腹

や飢餓意識を述べたとしても痛くもかゆくもないし、さほどの表出力があるものとも思えないのだが、胃が影になって食卓にはべってきたら恐怖を覚えないではおれない。賢治の食への優しさを感じたものだ。肉食などで恰好をつけている場合ではない、もつと切羽詰まった状況を賢治は知っていたがゆえに、従来の食生活をさらに明確にするために『肉食主義』的な考えを唱える背景は十分にあつたのである。『銀河鉄道の夜』の中に入っていくまえに「火がかゞやいて」という詩の光景を紹介しておきたい。

この一編はブラックユーモアの世界である。禁欲的な賢治にとつてもショックな光景を冷静に描いている。影法師に化身させてしまっているので子どもらの空腹感は深刻に伝わってくる。影法師がわたしのお腹の中で暴れる。ここは肉食などとは無縁である。

ジョバンニは活版所で活字を拾うアルバイトを終えて、途中パン屋に寄ってパンの塊を一つと角砂糖を一袋買って一目散に走って帰宅する。六時はとくに回っている。小さな窓には日覆いが下りたままになっている。母親は寝たきりなのだろう。「今日は涼しくてね。わたしはずうとと工合がいよよ。」とは言っているもののその症状は相当重いことがわかる。食事はまだ欲しくないという。

ジョバンニには姉がいる。近所のどこかに住みこんでいるのだろうか。三時頃に来てトマトで何かこしらえていったという。

角砂糖を入れて牛乳を飲ませようとするが、配達されていないらしい。

牛乳は『銀河鉄道の夜』の冒頭に天の川を譬えるために出てくる。ジョバンニは銀河のお祭りを見ながら牛乳を取りに行つてくるといふ。

牛乳は『銀河鉄道の夜』の中で重要なキーワードになっている。冒頭の先生の話では天の川は文字通り「ミルクイウエー」、乳の流れたあとのようなだと描かれ、家に帰ったジョバンニは大切な牛乳が配達されていないのに気づき牛乳屋さんに取りに行く。留守の老婦人しかいないので後でまた来るように言われる。彼女はどこからだがわるいらしい。ジョバンニの家は裏町の小さな家。牛乳屋は町はずれの牛の匂いのする家だ。ジョバンニの夢の中は天の川一色である。最後にもう一度ジョバンニは牛乳屋へ駆けていく。

銀河鉄道の中の食べ物の光景を見てみよう。

列車の中の場面。「八、鳥を捕る人」の章に鷺を押し葉にして食べる話が出てくる。カムパネルラは標本にでもするのかと思つていた。食べるなんていう話は初めてのことだ。赤ひげのせなかの

かがんだ鳥を捕る男。そんなこと当たりまえといった顔つきである。

鳥を捕る男は網棚から包みをおろしてほじめてみせた。すると、そこには「まっ白な、あのさっきの北の十字架のやうに光る鷺のからだだ、十ばかり、少しひらべつたくなって、黒い脚をちぢめて、浮彫のやうにならんでゐた」のである。

ジョバンニは一体誰が食べるんだろうと思った。不審に思うのだが、

「毎日注文があります」

というのである。

「雁のぼうが、もつと売れます」

雁のぼうが柄がいろいろえ、手間がかからないのだという。

鳥を捕る男はもうひとつの包みも見せてくれた。

すると「黄と青じろとまだらになつて、なにかのあかりのやうにひかる雁が、ちやうどさっきの鷺のやうに、くちばしを揃へて、少し偏べつたくなって、ならんで」いたのである。

「こつちはすぐ食べられます。どうです、少しおあがりなさい」

鳥捕りは黄いろな雁の足を軽くひっぱった。するとそれは、チョコレートでもできているようにすつときれいに離れた。

鳥捕りはもう一度すすめた。

「どうです。すこしたべてごらんなさい」

二つにちぎつたものをジョバンニは食べた。

——なんだ、やっぱりこいつはお菓子だ。チョコレートよりも、もつとおいしいけれども、こんな雁が飛んでいるもんか。この男はそこの野原の菓子屋だ。けれどもぼくは、このひとをばかにしながら、この人のお菓子をたべているのは、たいへん気の毒だ。そんなふうにはジョバンニは思った。食べ物粗末にするな、ぐらいまでは気のきいたひとは言うものだが、食べ物そのものをグルメ風吹かせておいしい、おいしくないと決めつけて意識のなかで粗末にする風潮についてはほとんどの人が無反応である。賢治の場合、自分と物の距離が対等であるから、文句を言いながら食べることに關して恐縮することになる。

「も少しおあがりなさい」

鳥捕りはまた包みを出してすすめたが、ジョバンニは遠慮した。

銀河系の鳥は「光る鳥」である。鷺も光っていた。そうすると、「光のお菓子」をジョバンニは食べたことになる。ここにおけるお菓子はいわゆるお菓子ではなく、至上感の充足度を示している。

「光」は導きの光明であり、ユートピアの灯火である。

「鳥を捕る人」の次章にはお菓子にかすがなく、毛穴から香りとなって抜けていくとある。

苹果だってお菓子だつてかすが少しもありませんからみんなそのひとそのひとによつてちがつたわづかのいゝかをりになつて毛あなからちらけてしまふのです。(九、ジョバンニの切符)

光を糧にすることはシモーヌ・ヴェイユも述べている。太陽と星の違いはあるが、イメージとしての光という点では同じなので引用しておく。

生命の木とは、果実という天体を吊り下げている天球の軸である。太陽を食べる者は生きる。

光を食べる者は生きる。

もしわたしたちも葉緑素を持っているとすれば、わたしたちも、木々と同じように、光を糧として生きる。

(シモーヌ・ヴェイユ『超自然的認識』)

しばらくして、カムパネルラも雁なんかじゃないと思って、鳥捕りに言った。

「こいつは鳥ぢゃない。たゞのお菓子でせう」

すると、鳥捕りは何かたいへんあわてた風に、

「ちやうさう、ここへ降りなけあ」

と言いながら荷物をとつたと思うと、もう見えなくなっていた。こここの鳥捕りの挿話は全体のなかで異質である。カムパネルラ

の問いかけにもろくに受け応えせず、はぐらかしているのは変だ。夢ゆえの脈絡を欠いた断片なのかもしれない。劇中劇、幕間劇でも見せられているような気分でもある。押し葉にした鳥がお菓子のような味がする。手品のような摩訶不思議な現象である。道化芝居なんかでジョバンニもカムパネルラも一杯食わされているのではあるまいか。燈台守が「にやにや笑つて」というところも曲者である。事情を知っているらしい!?

鳥捕りは河原に立つて鳥を捕まえている。二十疋ばかり袋に入れた。そして急に両手をあげて、兵隊が鉄砲弾にあたって、死ぬときのような仕種をした。と思うと、そこには鳥捕りの形はなく、汽車に戻っているのだった。

「あゝせいせいした。どうもからだに丁度合ふほど稼いでゐるくらゐ、いゝことはありません」

聞いたような声だと思つと、そこには鳥捕りが戻っていた。停車場でもないのにどこから乗りこんできたのか、ジョバンニにはいっこうにわからない。夢の中の夢だからだろうか。

そうでなかったら何も知らないジョバンニやカムパネルラをカモにして道化芝居でもやっているのだろうか。

「どうもからだに丁度合ふほど稼いでゐるくらゐ、いゝことはありません」という中庸を得たような発言はもつともらしくて気

になる。これは賢治自身、一時、家業の質屋や古着屋の店番をしながら儲けのことや利子のことなど考えることに耐えられなかったことによる。商人というものは駆け引きが本領だからいくらもつたいぶろうとも理屈抜きに人を騙すことに通じる。

商人の駆け引きを賢治はよほどつらく思っていたのだろう。つぎのような発言が手紙に記されている。

魔王波旬に支配されてゐる世界、その子商主にへつらふ人々、あゝAも波旬と商主に嚙ぢられた、Bも波旬にだまされたCも商主に誘はれた、それからXもYもZもみんなさっぱりとつれて行かれてしまった。私は又勿論今ひっぱられて泣きながらばた／＼云つてゐます。

(保阪嘉内宛書簡⁽⁸⁾、大正七年七月二十五日)

商売をすれば偽を云つたり、偽になるやうなうまい方法をつかつたりしなければなりません。

(保阪嘉内宛書簡⁽⁹⁾、大正八年四月)

「なめとこ山の熊⁽¹⁰⁾」では町の荒物屋の旦那に買ったたかれる小十郎。主人は「にかにか」笑うのを隠す。この笑いかみ殺す仕種が怪しい。不等価交換で太ってきた旦那にとって「略奪」のカモが目の前にいるからだ。

白昼のことだから堂々と騙せばいいわけだが、獵師・山男とい

ずれも「異人」系である。今でこそ暖簾を飾って貨幣経済の制度の中で何の後ろめたさもなく店をはっているが、不等価交換を駆使しながら肥ってきたことは疑いない。その記憶が小十郎のような男を見ると、「にかにか」というふうに出るのである。

荒物屋の旦那はどうかはともかく、長者になつていく過程には幾多の「ゼネコン」をくぐり抜けなければならぬことは現今のマナー・ゲームが示唆してくれる。昔の金づくりの仕方のひとつとして奥州安達が原の『黒塚』を挙げたい。宿の女主人は閨を覗くことを禁じるのだが、廻国修行の僧は女が芝を取りに行つた隙に覗いてしまう。そこに目撃したものは山と積まれた死体であった。旅人を泊めては殺し、衣服を剥ぎ、金品を奪い取っていたのである。富者・長者になる初期形態である。

鳥捕りの男に賢治は狩獵採集の時代を送つた縄文人の記憶を重ねている。余剰価値を求める経済人を振り払おうとしている。そのことは賢治が格闘した大きなテーマのひとつであったことは疑いない。しかし、このセリフを挿入したいがためにこの物語を入れたようにはとても見えないのだ。それにしてもちよつとした断片というものが本編よりも読者の空想を刺激し、作者の意図へと引きこんでいく作用を持っているとは興味深いことである。

両手を挙げて死ぬ真似をするあたりは道化めいている。獵師自

身は鉄砲も持たず、鳥の足を捕まえて捕獲し、鳥とは逆に自分のほうが鉄砲で撃たれた恰好をしてお道化てみせる。賢治が好んだというチャップリンのマイム劇を挿入したふうにも見えなくはない。へまじめさへとおどけぶりへが劇中劇のように見える。この場面は夢を思う存分に生かしている不思議な一章となっている。

しかし、ただ不思議な場面としてやり過ぎていいとはとても思えない。賢治の動物愛護の究極像として眺めるのはどうも思いすぎのようにみえる。賢治はタブーについて賢治一流の考え方で逆転しようとしているようにみえてならないのだ。フレーザーが『金枝篇(2)』で「タブーとされる人物」の一章を設け、「酋長と王」「戦士」などととも「獵師と漁夫」という項目を挙げている。獵師と漁夫は未開社会では潔めの儀式をもつてこれから屠殺するであろう獣類、鳥類、魚類の霊の恐怖を宥和している。フレーザーはマダガスカル(1)の捕鯨者などは海へ出るまえの八日間(2)は断食し、女と酒を遠ざける例を紹介している。またエスキモーは毎年十二月に盛大な年祭を催し、その一年間に捕獲した動物の膀胱を集会所に持ちこみ、獵師たちは数日間そこに留まり、その間は女との交わりを一切避けるといふ厳格なタブーの掟に従うという例も挙げている。まさに「獵師と漁夫」は頂点に立つ英雄・「酋長と王」、

前線でのぎを削る「戦士」と並ぶものなのだが、時代を経るにつれて汚穢の觀念がつきまとうようになった。おのずと職業的な貴賤と結びつくようになる。

そこで賢治は地上の呪縛を天上の世界に移し換えた光景を描写したのである。タブーの掟を生きた人ほど信仰的な態度はないといつてよい。いつも潔めている。守るべき掟・戒律が多い。鳥を捕る人を人間らしきのお手本と見ている。「からだに丁度あふほど稼ぐ」と言っているが、欲を抑制するといったことではなく、掟としていのである。動物と一体感を持っている人がいるとすれば自ら漁(獵)に携わっているひとたちしかあるまい。あとは推して知るべし、いずこでも大半は我欲の虜となって生きている人をすらへ殺して、自分だけが生き延びればよいと思っている。蓄財にかけても、人を人と見ないことでも抜け目がない。これらの連中は過酷さをいつも回避しようとしているだけのことである。

賢治の「山男の四月」(3)には「おれはまもなく町へ行く。町へはひつて行くとすれば、化けないとなぐり殺される」という山男のモノローグがある。そして山男は「一人まへの木樵のかたちに化け」て町へ出る。山男すなわ獵師への疎外が町には待ち構えているということなのである。

ジョバンニの父はフレーザーが言うところの獵師と対になって

いる漁夫である。ジョバンニへのあらぬ噂はもとをただせばここに発している。ザネリの主観的な差別なのではない。地上の禁忌が張りめぐらされている中にジョバンニはいたのである。しかし、地に倒れたものは地によって立つである。タブーの世界から「聖人」は誕生する。日蓮はみずから「安房の國・海邊の旃陀羅が子なり」（「佐渡御勘気抄」¹³）と名乗り、また「日蓮は安房の國・東條片海の石中の賤民が子なり威徳なく有徳のものにあらず」（「善無畏三蔵抄」¹⁴）と自分の出自をあからさまにしたうえで一大使命を達成した。日蓮の場合は漁師の出自であるが、インドではカースト制度にも入らない最下級の賤民を旃陀羅と呼ぶのである。

「食べられるものはすべて権力の食物である」（「群衆と権力」¹⁵）とはカネツティの言葉であるが、町の人は自分たちに山の幸・海の幸をもって食を支えてくれる山の男や海の男に冷淡だ。町の人を元をたどっていくとき、贅沢三昧の財閥や政治家やえせ宗教家が構えている。権力の支配のもとに食物は流通していく。「なめとこ山の熊」¹⁶では淵川小十郎が町の荒物屋の旦那のまえに立つたときの様子をこんなふうを描かれている。「あの山では主のやうな小十郎は毛皮の荷物を横におろして叮ねいに敷板に手をつけて云ふのだった」と。旦那の駆け引きのまえに屈した小十郎はなんぼでもないとおきらめ、買ったたかかれてしまう。

小十郎は旦那とは親密な帰属関係にはない。小十郎の交換などでは旦那にもたらす利益が少ないことによる。狡智によって小十郎から得るものが多いのであれば二人のやりとりにも活発なものがあるはずだが、せいぜい相手の出方を見ているぐらいである。鳥捕りが「赤髭男」で山男が「金の眼」¹⁷というのは風体からして支配秩序の外へ追いやられた人たちを示している。現実には買いたたかれ、いいようにあしらわれている。

「片っ端から押し葉にされる鳥」の場面は生物を食わないことを宣言している賢治にとっての抵抗でもあったにちがいないが、同時に獵師にたいする「救済」を示したのだ。獵師という職業を存続させたまま獵師の境地を高い地平に転位させている。赤髭男は手品をやっているのにちがいないと思わせるようにして地上の既成の職業観を一蹴している。

賢治が生物を食べることをやめると決意したときの手紙が残っている。貰った鳥を食べるときジョバンニは鳥捕りをばかにしていながらうかうか食べているのにはたと気がつき、気の毒なことだと反省する。手紙にはそんな心情が刻まれている。それに鳥捕りのつかまえた鳥は現実の地上の鳥ではなく、「光る鳥」なのだ（保阪嘉内宛書簡、大正七年五月十九日¹⁸）。

もちろん、この手紙を楯にとって鳥捕りを解釈しようというの

ではない。猟師や漁師があらぬ差別を受けているにもかかわらず、人びとは食べ物にもそれを提供してくれる人に感謝を忘れていない。「まずい」などというのは青汁のCMのギャグぐらいにとどめておくべきだ。神の恵みをいちいち論評して戴くなんて考えられないことである。賢治はそこに一切の考えの力点を置いていく。しかも「かすの出ないもの」を思索していたとなると、賢治はなかなかの食物探究者だ。

賢治の食べ物は「美」そのものであった。抽象化した食べ物である。賢治流の食通ならお金があろうとなかろうと関係ない。境界次第ではどんな御馳走にありつけるかわからない。美への探究心が旺盛であればあるほどそれに応じた美味の報いがあることは「山の晨明に関する童話風の構想」(『春と修羅』第二集)¹⁹などにあるように請け合ってよい。

人間の愉快な行動半径は狭い。世間に名が知れると食べる快樂をいとも平然と他人に喋ったり、広めたりしたがるのもその表れといえる。これが殊勝だとはとうてい言いがたいが、「愉快」を分かちあたえようというのである。快感の深さを計測したひとは未だ一人もいないのだからいつになっても自分の舌を自慢する人が絶えないのだ。しかし、そんな目先のガストロノミーなど自分の地位に甘んじる分別にしかすぎない。世のグルメなど人の手の届

かない範疇のものを自慢しているのである。識別力があるとしたら、お店の高級か、月並みかの店のランクについてだけであって、現実には味覚音痴に決まっている。

つぎのロラン・バルトの「ラング」(舌)は「美しい歌」を期待せしめるものだというのはけだし名言である。

ギリシアに文字をもたらしただカドモスは、もともとシドンの王の料理人であった。言語とガストロノミーとをつなぐ関係のたとえとして、ギリシア神話中のこのしるしをあげておこう。言語能力にせよ食行為にせよ、いずれ同一の器官にかかわるものではないか？ 生産的と評価的のちがいはあるが、広くいうなら同一の道具立て——ほお、口蓋、鼻孔——にかかわるものではないか？ これらの器官は味覚の役割をつかさどると同時に美しい歌をもたらししてくれるものでもある。食べる、話す、歌う(接吻する、もつけ加えるべきか?)、これらはは身体の同一箇所を起源にもつ営みである。舌が切りとられたら、味もおしゃべりもあつたものではない。

(ロラン・バルト「ブリヤッサヴァランを読む」、『味覚の生理学』²⁰を読む)

賢治の「食」の基本は「風とゆききし 雲からエネルギーをとれ」(『農民藝術概論綱要』²¹)である。五感の感応体として美しいも

のに反応する。食べ物も風も雲も一緒である。いかなる職業にも貴賤はなく、同じく五感で反応する。

なканずく、「天人は光明を食する」ということを賢治は相当重視していたように思える。現に光を食べる光景は「ひかりの素足」⁽²²⁾など他の作品にもかなり見つかる。

「ひかりの素足」のほうでは「舌」が光を見ている。光であつても目ではなく、舌で食べるのだ。エロチックな感覚が伝わってくる。賢治は無意識のうちに「舌」にあたかも眼があるような描き方には人間の古代以来の「舌なめずり」の潜在能力を認識しているように見える。ガストロールミのへたな舌よりはよほど敏感な舌に見える。古生物学的な本能である。

三木成夫の対談において語られた「生命の記憶」の部分を読み出ししているのだが、舌の「偉大さ」に改めて舌を巻かざるをえない。

「泥の海」というのは、私の印象ではどうしても大便、つまり、人間の触覚です。さらにいえば舌でなめる感覚です。舌の感覚が根源なんです。ですからハンセン氏病などといいますが、手がとれますよね。そうしたらお酒を飲む時に目も見えない、手もないわけです。その場合でも最後に残るのは何かといますと舌なのです。その舌でもってどのくらいお湯

が入っているかをみる、つまり舌の感覚というものは、陸上動物の触覚の根源だということです。

その舌は魚にはありません。上陸してはじめて舌というものができます。それが象徴的なのはカエル、それとかカメレオン、アリの舌です。そしてさらに、もつと象徴的なのが、哺乳類の舌なんです。それがなければ母親のおっぱいが吸えないわけですから。舌でもって乳房を吸いなめまわす、この記憶がいわゆるスキンシップなんです。ですからこの「ねばい」という舌の触覚は、圧倒的に古生物学的に古いわけなんです。

(三木成夫＋井上昭夫「対談・生命記憶と『元の理』」)

舌はタングだが、「言葉」をも意味する。賢治の音楽性豊かな言葉は花巻の祭的風土に培われた「舌」の触覚につながるのだ。それは眼のついた舌である。酸っぱいも甘いも辛いも辛いも分別する古代の記憶を伝える、絶句すべきしぶとい舌である。

(2) 匂い

「匂い」と「見ため」というのは料理に不可欠なものだが、食はユートピアの目玉だとすれば、それを完成するポイントは「匂い」である。「匂い」は我慢ならぬ場合、すべてジ・エンドだ。柳田國

男を民俗学に手引きしたのは学問への関心などではなく、幼少に竈から匂ってくる薪の匂いであつたという。柳田は「無始の昔以来人類をその産土に繋いでいた力」（『明治大正史・世相史⁽²⁴⁾』）を匂いを感じていた。よき匂い・香りは村をひとつにし、分け隔てすることがない。賢治の鼻は鋭く反応した。

賢治はすぐれて五感の詩人である。深い由緒のある香りが生活空間から分離されつつあつた時代に賢治はそれを映し出した。消えかかった五感の反応を音のなかに、匂いのなかに、風土のなかに採集した。心を潜めなければ見失うであろうことに賢治は感じた。その実感を丹念に「救出」して『銀河鉄道の夜』を成り立たせた。その意味では鳥捕りは山男や小十郎などの朴訥な存在に通じる大地にひそかにいる人の一群である。これだつて賢治の鼻が嗅ぎ出したものである。

『銀河鉄道の夜』の中に見つかる「匂い」の箇所を挙げてみよう。

わたしたちはもうなんにもかなしいことないのです。わたしたちはこんないゝところを旅して、ぢき神さまのところへ行きます。そこならもうほんたうに明るくて匂いがよくて立派な人たちでいっぱいです。（九、ジョバンニの切符）

じつにそのすきとほつた奇麗な風は、ばらの匂でいっぱいでした。（右同）

米だつてパシフィック辺のやうに殻もないし十倍も大きくて匂いゝのです。（右同）

「何だか苹果的の匂がする。僕いま苹果^{りんご}のこと考へたためだらうか。」カムパネルラが不思議さうにあたりを見まはしました。

「ほんたうに苹果的の匂だよ。それから野茨^{のいばら}の匂もする。」ジョバンニもそこらを見ましたがやっぱりそれは窓からでも入つて来るらしいのでした。いま秋だから野茨の花の匂のする筈はないとジョバンニは思ひました。（右同）

その火がだんだんうしろの方になるにつれてみんなは何とも云へずにぎやかなさまさまの樂の音や草花の匂のやうなもの口笛や人々のざわざわ云ふ声やらを聞きました。（右同）

ここに描かれている「匂い」は至上のものばかりである。柳田國男が見つけた「村の香・祭の香」ではないが、人を爽やかにする「匂い」といったほうがいいものである。

匂いは官能を麻痺させもするが、それは悪臭と芳香との錯乱を受ける場合が少なくないことにもよる。近年、都会からは異臭が取り除かれ、若いもののあいだでは朝シャンなどといった脱臭の営みが日常化してきた。体臭すら拒絶する方向へ向かつていることは否めない。とかく子どもたちの「いじめ」が話題になりがち

だが、彼らの常套句は「臭い」である。男女の官能を満たすのもまたフェロモンという匂いをめぐる嗅覚であり、それは快感を達成するために不可欠であるという。しかし、現実には匂いの除去によつて嗅覚は麻痺してしまい、『銀河鉄道の夜』に描かれているような「匂い」に反応することすら困難な嗅覚の持ち主になっているかもしれない。

女性の香水は人工的なものから自然的な匂いに回帰しつつあるという。むべなるかなと思わずにはおれない。体臭を拒絶する人間はロボットへと接近するしかないではないか。父祖伝来の記憶を拒否した嗅覚に仕立てあげられることに今後何が待っているのだろう。賢治の舌や匂いへのこだわりがどこにあったか、もう一度顧みるに値する。

ニーチェは「世界における多くのものが悪臭を放っている。この事実のうちに、知恵がひそんでいる。嘔気が、翼をつくり出し、泉を求め力を生み出すのだ。／最善のものにも、嘔気をもよおさせるものがある。最善のものも、乗り超えられねばならぬあるものである」(『ツァラトゥストラ』⁽²⁵⁾ 第三部)と語るように匂いはより超越的な領域に迫ることができるものとはいえ、常に超克されるものでもあることを物語る。したがって体臭的なことで汚物扱いをするのはニーチェの言う「翼」や「泉」を求めることな

ど困難であろう。われわれの嗅覚が「よき匂い」に敏感でなくなつたことによつて役に立たなくなつた嗅覚を棚に上げて、いかにも鼻を利かせたふうには「臭い」を制裁し、少数派を不当に扱っているのではなかつたら幸いである。誹謗者たちは往々にして退嬰的になりがちであり、非難のための非難に陥つてしまい、見てくれで人を裁き、それでいて自分を支持する烏合の衆を結集したがるものだ。ニーチェの述べるように悪臭は除去よりも別の知恵を生む源泉であることを忘れてはなるまい。賢治の思いもそこにある。

7 ケンタウル祭

(1) 影

銀河のお祭、星祭についてはすでにふれたとおりだが、賢治はもうひとつ「ケンタウル祭」という呼び方をしている。これは作品のモチーフに大きくかわる設定であることは申すまでもあるまい。

ジョバンニが学校の門を出るとき、同じ組の七八人は家へ帰らずカムパネルラをまん中にして校庭の隅の桜の木のところ集まっていたことを思い出していただきたい。星祭の川へ流す烏瓜を取りに行く相談をしている光景である。

そのとき、ジョバンニは手を大きく振ってどしどし学校の門を出て行く。「どしどし」というところにクラスメイトに加われず、後ろ髪引かれるのを振り切ろうとするジョバンニのせつなさが出ている。

活版所の仕事を終えたジョバンニはいったん家に戻り、また家を出る。「四、ケンタウル祭の夜」の冒頭がここにつづく。

「光」と「影」のところで一部を紹介したが、その情景をもう一度眺めてみよう。

ジョバンニは、口笛を吹いてゐるやうなさびしい口付きで、檜のまつ黒にならんだ町の坂を下りて来たのでした。

坂の下に大きな一つの街燈が、青白く立派に光って立ってゐました。ジョバンニが、どんだん電燈の方へ下りて行きますと、いままでばけもののやうに、長くぼんやり、うしろへ引いてゐたジョバンニの影ぼふしは、だんだん濃く黒くはつきりなつて、足をあげたり手を振ったり、ジョバンニの横の方へまはつて来るのでした。

(ぼくは立派な機関車だ。ここは勾配だから速いぞ。ぼくはいまその電燈を通り越す。そうら、こんどはぼくの影法師はコムパスだ。あんなにくるつとまはつて、前の方へ来た。) (四、ケンタウル祭の夜)

キリコやポール・デルボーの影を主題にした絵を思い浮かべるが、大きさと濃淡まで微細に描いたものとしては出色の情景把握であり、一枚の絵画をほうふつさせる。幼少年期に自分の影に追いかけられているような錯覚を覚えたひともし少なくないだろう。その間、孤独の不安が影の同伴者として少年を圧迫するものだ。

しかし、ジョバンニの影は脅かす相手ではなく、遊び戯れる相手である。ジョバンニは機関車にでもなった気分である。黒澤明監督の『どですかでん』に機関士になったつもりで日課のように、どですかでん、とですかでんと運転をする少年が登場するシーンを思わず思い出した。その前に家で母親にカムパネルラのところをアルコールランプで走る汽車で遊んだことを話したばかりであるが、これらはやがて夢の中で乗る「銀河鉄道」へのまえぶれなのだ。半分はもう夢のレール上にいる。

黒い影はジョバンニの仲間であり、クラスメイトである。「ぼくの影法師はコンパスだ」という表現はまさしく「ペア」(一対)を意味している。影はジョバンニの友人と化している。孤独なひとだけが知る分身である。ジョバンニが跳ねれば分身も舞う。ジョバンニ列車が「高速発進」とかけ声をかければ、分身はすかさず加速する。

ジョバンニは無二の親友・カムパネルラを仲間横どりされた

気分を晴らす。スピード、スピードと勾配を駆け下る。電車だとすればバンダグラフから青いメランコリーがぱちぱちと散っているかもしれない。蒸気機関車であればもくもく白い単独の煙を吐いていたにちがいない。

友情の絆も亀裂もいずれも現象の明滅の一場面。安定と喪失はいつだつて入れ代わる。寄る辺のないジョバンニの疎外感が増殖する影によつて癒されている。この孤独感を描くにあたつて賢治はカムパネルラに直接的言及をしていないが、友情を表出するという意図を影というもつとも実体のないものに委ねている。

さらにもう一点指摘しなければならぬ。ジョバンニは自分のそばに存在しないカムパネルラはコンパスの片足を失つたような、それは太陽からも星からも拒まれた孤独なよだか（「よだかの星」^①）のような感慨を抱いているのだが、影を遊泳させることによつて辛うじて疎遠に耐えている。さらにその影の存在はカムパネルラとの距離が詰まらない喪失感を抱いていることでもある。濃淡をもつて映される影は友情の遠ざかりと同時に生の秩序から姿を消す予感に彩られている。

カムパネルラの家での思い出のアルコールランプ汽車が回想されるのは、ジョバンニとカムパネルラとの友情の軌道の確認であるとともに、無意識の中に転位された苦痛が包含されている。思

い出というものは回顧性において巡るものゆえ、いずこかへ出発している。ジョバンニとカムパネルラとの行くべき道の岐路にさしかかっていることを暗示している。そしてジョバンニは影をふりまく汽車に変身する。この幻想性を帯びた汽車はすでにジョバンニとカムパネルラとのへすれ違いを伏線にし、「ペア」の解消を予告する。

ジョバンニのカムパネルラとの距離を埋められない悲しさは、カムパネルラの家でザウエルという犬との親密感によつて示される。二人の隔たりが生じていることを犬との親近感によつて作者は知らせる。犬に気にいられているジョバンニはその分、人間の掟の中で寂しい思いをする。毎朝、新聞配達に行くときにジョバンニはザウエルと会う。ジョバンニはカムパネルラとのペア関係の疎遠が犬の登場で補われている。二人の関係のへすれ違いが逆に際立つてくる光景である。

「ザウエルといふ犬があるよ。しっぽがまるで箒のやうだ。ぼくが行くと鼻を鳴らしてついてくるよ。ずうっと町の角までついてくる。もつとついてくることもあるよ。今夜はみんなで烏瓜のあかりを川へながしに行くんだつて。きっと犬もついて行くよ。」（三、家）

影法師の汽車はやがて死後世界の「銀河鉄道」へと軌道を替え

る兆しとして見える。いつものごとく賢治はいささかの情感もこめない、透明な表現に終始しているため、逆に死の影が影法師のもうひとつの影として見えてくる。

「銀河鉄道」に乗ったジヨバンニが車両の中で天井をあちこち見ている情景が後に出てくる。そのときはカムパネルラはまだ一緒にいるのだが、「その一つのあかりに黒い甲虫がとまってその影が大きく天井にうつってゐたのです」と描写している。すでにカムパネルラの「影が薄く」なっているのだろうか。甲虫の大きな影は物理的な姿を映し出しているのではなく、喪失意識を反映させている。

これでジヨバンニとカムパネルラとの友情の方程式の変数のところに影の数を入れるたびに答えには「訣別」という数字が避けがたい。すなわち『銀河鉄道の夜』のモチーフには友情と別離の二重奏が抜きがたくある。つまり、ケンタウル祭とは「ペア」を介入せずには理解できないのである。

銀河鉄道で一緒になったジヨバンニとカムパネルラとは普段とは違って、何かぎくしゃくしている。影はすでに二人のへすれ違いの伏線にあることを指摘したが、「二人の影」を映し出すとなおいつそう二人の距離は深まっていくように見える。影というものは実像よりも象徴性を持っている。メタファーとして機能して

いる。

二人がその白い道を、肩をならべて行きますと、二人の影は、ちやうど四方に窓のある室へやの中の、二本の柱の影のやうに、また二つの車輪の輻はらのやうに幾本も幾本も四方へ出るのでした。(七、北十字とプリオシン海岸)

(2) 「ペア」意識

ケンタウル星と太陽とは一種の「ペア」関係である。ケンタウルス座の主星のアルファ・ケンタウルスは太陽系との距離四・三光年であるが、あらゆる星のなかでもっとも近い距離の恒星という関係になる。⁽²⁾花巻周辺では「上半身の部分だけが初夏の宵、南の地平線に姿をあらわすだけである」(斎藤文一『宮沢賢治 星の回想』⁽³⁾)という。ギリシア神話のケンタウルスは上半身が人間、下半身が馬である怪人一族を言う。二重性という点でも「対」の観念を持つ。いずれにしても、「ペア」意識を濃厚に意図した記号性を發揮する。しかし、作者はケンタウル祭に何の説明らしきものをつけていない。それゆえに読者には謎めいた光を放つ見出しであることも確かだ。

銀河鉄道は北の十字架つまり白鳥座(頭から尾っぽの部分と翼が十字にクロスしている星並び)の十字架を出発点にして、「ペア」

となるもうひとつの南十字星の十字架へと向かうことになる。ギリシア神話における白鳥は溺死者を捜しつづける話がもとになっていることから言って、白鳥はカムパネルラを求めるジョバンニの異名といってよい。ギリシア神話では、親友・フェートンがアポロンの太陽車を走らせているうち川に墜落したことを知る。キクヌスは毎日毎日、川にフェートンの死骸を捜しつづけ、やがて白鳥に変身することになる。

「ケンタウルス」「白鳥」における「ペア」の相互関係は同じく「双子のお星さま」の挿話を導入することによっていっそう際立つてくる。

「あれきつと双子のお星さまのお宮だよ。」男の子がいきなり窓の外をさして叫びました。

右手の低い丘の上に小さな水晶でもこさへたやうな二つのお宮がならんで立ってゐました。

「双子のお星さまのお宮って何だい。」

「あたし前になんべんもお母さんから聴いたわ。ちゃんと小さな水晶のお宮で二つならんでゐるからきつとさうだわ。」

「はなしてごらん。双子のお星さまが何したつての。」

「ぼくも知ってらい。双子のお星さまが野原へ遊びにでてからすと喧嘩をしたんだらう。」

「さうじゃないわよ。あのね、天の川の岸にね、おつかさんお話なすつたわ、……」

「それから彗星がギーギーフィーフィーって云つて来たねえ。」

「いやだわたあちゃんさうじゃないわよ。それはべつの方だわ。」

「するとあすこにいま笛を吹いて居るんだらうか。」

「いま海へ行つてらあ。」

「いけないわよ。もう海からあがつていらつしやつたのよ。」

「さうさう。ぼく知つてらあ、ぼくおはなししよう。」(九、

ジョバンニの切符)

「影」にはすでに訣別の兆しがあると述べた。「二本の電信ばしらが丁度両方から腕を組んだやうに」と描き、ジョバンニとカムパネルラとの友情の絆が示されたように思ったとたん、そのすぐ後でジョバンニがカムパネルラに「一緒に行かうねえ」と呼びかけたのだが、そこにはカムパネルラの形は見えないのだった。「ペア」の崩壊である。もちろん、それは絶交したわけではなく、カムパネルラの死を暗示している。

ジョバンニもそつちを見ましたけれどもそこはほんやり白くけむつてゐるばかりどうしてもカムパネルラが云つたやうに

思はれませんでした。何とも云へずさびしい気がしてぼんやりそつちを見ておましたら向ふの河岸に二本の電信ばしらが丁度両方から腕を組んだやうに赤い腕木をつらねて立ってゐました。

「カムパネルラ、僕たち一緒に行かうねえ。」ジョバンニが斯う云ひながらふりかへつて見ましたらそのままでカムパネルラの座つてゐた席にもうカムパネルラの形は見えずたゞ黒いびろうどばかりひかつてゐました。(右同)

「2」(1+1)という数字は二者択一とか、優劣という比較の強制力が働く。それは賢治がいちばん回避したいタブーの数字であつた。しかし、反発の要素が強いぶん、「2」(1+1)が共存している姿はもつとも望ましい理想であつた。「見宝塔品」における二仏並座ののちに示す宝塔(仏の境涯・命・姿)の儀式は「仏」(釈迦)と「証明者」(多宝如来)の一体性によって成り立つ。どちらを欠くわけにもいかない。光と影との切り離せない関係を保つことが出来るのが望ましい。

西洋哲学の正・反・合の弁証法は「2」の課題を合理的に解決するものだ。むしろ怪しげなのは「3」である。鼎の軽重を問うといことがある。鼎立ということがある。鼎談というのが三人でやるもの。『三国志』は劣勢をいかに優勢に導くかの「狡猾学」に

ほかならない。そこが怪しいといった理由である。「3」は一つがどちらかにつけば野合であろうとなんでであろうと多数になつてしまふ。残つた一つは埒外に追いやられてしまうことだつてありう。陰謀・政略・揚げ足とり・あらゆる手段が工作される。品性など問うものかといった情勢となる。

「2」はある高い意思への共感によって本来の目的に到達するものであり、賢治と妹のとし子の兄妹の親密さといった水準に限定したものだとは言えない。賢治の前にはいつも二項対立があり、いつも何らかの苦慮を強いられていた。時代の潮流としての資本家(財閥)と労働者の軋轢、地主と小作の暗い湿つた支配と被支配の軋み、知識人と非知識人の埋めがたい距離、専門家と非専門家の反発意識、科学(冷たさが反感を招いた)と宗教(科学性の欠如を非難される)、こんな対立があらゆるところに観察できた。賢治はそんな二項の疎外関係を解消することに一切の力を傾注したといつていいほどだ。賢治にとっては宗教、職業の見解の違いによる父と子のいさかひの克服が青年期の大きな課題となつたが、なかならず、妹の死は関係性の均衡を一気に破る欠落感として働いた最たるものであつたことは言うまでもない。

ここにライブニッツなど持ち出すまでもないだろうが、「2」の原理を彼の弁から借りてみよう。

われわれの思考のはたらきは、二つの大きな原理がもとになつてゐる。一つは矛盾の原理で、これによつてわれわれは、矛盾をふくんでいるものを偽と判断し、偽と反対なもの、すなわちそれと矛盾するものを、真と判断する。

(ライブニッツ「モナドロジー」三一)

賢治は「2」を葛藤の克服を日本神話にも捉えている。『古事記』における伊邪那岐、伊邪那美の二神は多くの島々と神々を生み、豊穰の源泉の象徴となるが、賢治はもうひとつのドラマを見逃しはしなかつた。妹トシの死に直面したときの賢治の心境を思わせる事件を重ねることが出来る。

両神は国づくりの真つただ中、伊邪那美命とは火の神（火之迦具土神）を生んで火傷、それがもとで死ぬ。すると、伊邪那岐命は妻の亡骸の枕辺のあたりを這いまわつて慟哭、そのあまりにも多い涙から泣沢女神という。伊邪那岐命は伊邪那美命を葬ると、身に帯びていた十拳剣を抜いてわが子・火之迦具土神を斬つてしまった。そんな姿は二人の農民のなかにも見ることができた。豊穰の神の尊さのなかにも内在する修羅の命。それを前提でしか人間は成り立たない。礼拝するのが礼儀。「2」はつねに矛盾体だが、「信」によつて進めるしかない。

日が白かつたあひだ、

赤渋を載せたり草の生えたりした、

一枚一枚の田をわたり

まがりくねつた畔から水路、

沖積の低みをめぐりあるいて、

声もかれ眼もぼうとして

いまこの台地にのぼつてくれば

紺青の山脈は遠く

松の梢は夕陽にゆらぐ

あゝ排水や鉄のゲル

地形日照酸性度

立地因子は青ざめて

つかれのなかに乱れて消え

しづかにわたくしのうしろを来る

今日の二人の先達は

この国の古い神々の

その二はしらのすがたをつくる

今日は日のなかでしばし高雅の神であり

あしたは青い山羊となり

あるときは歪んだ修羅となる

しかもいま

松は風に鳴り、

その針は陽にそよぐとき

その十字路のわかれの場所で

衷心この人を礼拝する

何がそのことをさまたげようか

（「台地」昭和三年四月十二日、『春と修羅』第三集）

無意識のうちに賢治の作品には「2」の「ペア」の影が尾を引いている。世界の形成に欠かせない最小の共同体としても認識される。

(3) 「ペア」意識の萌芽と発展

『銀河鉄道の夜』は第一次稿から第四次稿までの推移をたどるが、第一次稿に至るまでのあいだにも小さな「異稿」とおぼしき変遷があつて構想がふくらんできたものと思われる。

作品にも因縁というものが感じられてならない。作品形成の後を特定するのはとうてい不可能であり、特定することにあまり関心もないが、『銀河鉄道の夜』は「ペア」意識のふくらみと歩みをともしていることを観察できる。妹トシの死去のあとの作品形成と無関係ではない。

大正十（一九二二）年十一月二十七日、妹トシ死去。「永訣の朝」

(七二)

「松の針」⁽⁷⁾「無声慟哭」⁽⁸⁾を同じ日に書き上げた。いずれもトシの死にまつわるものだ。

独りになつてしまうトシ。（あめゆじとてちてけんじや）と最期の頼み。「みぞれがふつておもてはへんにあかるいのだ」「死ぬといふいまごろになつて／わたくしをいつしやうあかるくするため／こんなさつぱりした雪のひとわんを／おまへはわたくしにたのんだのだ」と歌うように訣れの詩は少しも暗くない（「永訣の朝」）。

しかし、ここにはけなげな妹のありのままの姿があり、悲しきや涙はどこにもない。

賢治はみぞれと松の枝をトシに取ってきてやる。青い針を頬に当てて大好きな林の感覚をむさぼった。そのとき賢治ははたと思った。病む妹の林を慕う気持ちを見ていると、恵まれた自分にはない羨ましさを感じるのだった（「松の針」）。

「無声慟哭」になると、題名どおり賢治はかなしみを隠せなくなっている。しかし、それはトシの死去を嘆いているのではなく、「ふたつのこころ」を見つめているためであり、修羅の葛藤をまぬがれることが出来ない境涯にかなしくなっているのである。

死に対面することによって迎えた兄と妹の訣別からくる悲しみの克服はさほど困難ではないが、修羅の葛藤を超えることはたい

へんなことであるとすると賢治。つねに宇宙意思(宇宙感情)といった高い境地へとみずからの目的をアウヘーベン(止揚)しようという強い意思の表れともいえる。トシの死の無常を「寿量品第十六」の「我此土安穩」(自分の今いるところが仏の国であり、常寂光土である)としてとらえている。たとえ妹の死に逢おうとも崩れない境地はありのままの存在を避けたり、離れたりしないことであると賢治は決めている。賢治が雲や風や花をスケッチするときとまったく変わらない対象として死を扱っている。それは苦悶の死ではなく、みぞれが「美しい雪」となり、「天上のアイスクリーム」となる。「薬王品第二十二」の「如清涼池」と述べられているような「ほんたうのしあわせ」の本懐をいだいてトシは逝ったのだ。賢治はそう確信しながらそれを秘めたかたちで詩をつくっている。

この三編の詩はやがて「手紙 四」へと流れを注ぐ。

兄はチュンセ、ポーセはその小さな妹。妹はトシと同じく十一月に病気になる。「雨雪とつて来てやろか。」というチュンセの言葉は「永訣の朝」でトシが言ったのと同じだ。ポーセは雨雪をおいしそうに食べると、ぐったりしたままになった。

チュンセは春になって学校を六年でやめてしまい、畑仕事をするようになる。土のなかから一匹の蛙が出てきた。それをチュン

セは石で潰してしまった。

昼すぎ、チュンセは枯れ草の中でとろとろとやすんでいると、いつか野原のようなところを歩いているようだった。すると、向こうにポンセが現れ、「兄さんなぜあたいの青いおべべ裂いたの。」と言った。チュンセは驚いてはね起きた。そこらをさがしてもさっぱりわからなかった。

この作品の最初に「わたくしはあるひとから云ひつけられて、この手紙を印刷してあなたがたにおわたします。どなたか、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。チュンセがさつぱりごはんもたべないで毎日考へてばかりゐるのです」と記す。「手紙」という手段が熟していないのでこの作品はこなれていないが、枯れ草の中で夢を見るあたりはジョバンニが丘の草の上で眠つてしまふところに重なり、ポンセが姿を見せるのは「銀河鉄道」の光景へと膨らんでいくもののように見える。

手紙を言いつけたひとはこんなことを言っている。

チュンセはポーセをたづねることはむだだ。なぜならどんなこどもでも、また、はたけではたらいてゐるひとでも、汽車の中で苹果りんごをたべてゐるひとでも、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、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そうにおもふなら大きな勇気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ブフンダリカサストラといふものである。チュンセがもし勇気のあるほんたうの男の子ならばなぜまつしぐらにそれに向つて進まないか。

(「手紙 四」)

「汽車の中で苹果」は『銀河鉄道の夜』のひとつこまを暗示する。「チュンセはポーセをたづねることはむだだ」ということはすでに賢治が個人的エゴを脱却する考えに到達していたことを示す。有名な「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」(「農民芸術概論綱要」¹⁰)を先取りしているテーゼである。『銀河鉄道の夜』の中の蠍の挿話や「ほんたうの天上」や「ほんたうの神様」といったところに結実していくものだ。

「青森挽歌」¹¹には、この有名な一行に匹敵する幸福論が記述されている。「みんなむかしからのきやうだいなだから／けつしてひとりをつてはいけない」／ああ わたくしはけつしてさうしませんでした／あいつがなくなつてからあとのよるひる／わたくしはただ一どたりと／あいつだけがいいとこに行けばいいと／さういのりはしなかつたとおもひます」。

そもそも法華経は大乗仏教といわれるように多くの人を幸福に

するのが真先にあり、個人はそれについてくる。個人を犠牲にしてろという意味ではもちろんない。個人的な死を通して賢治は法華経の教義の深い到達点へあがつていく。もちろん、賢治の独自の到達点と考えても何ら差し支えない。思想の営みに誰の手柄も因果もないからである。実行者自身の実体なのだ。ただし、誤解をして困るのは、「みんなのため」とか「兄弟のため」(人類みな兄弟というときのそれである)とか「人間中心主義」とか言つてそのかす提灯持ちに同調することを賢治は許しているわけではない。しかもこの手の「運動」には何か改善されたり、改革されたり、よくなつたりするという「観念」「大目的」が並べられるものだが、すべからず名辞のみ。あまつさえ組織の中心者を指導者として崇めるに至つては偶像崇拜である。人を崇めているあいだは人は何もしないものだ。一人のひとに尊敬を集中することは個人を喪失することだからそこに独創は生まれえない。尊敬という威光によつて辛うじて体面を保とうとする詭弁が働いているだけのこと。エピソードの集団化はもはや圧力団体にでもなるしか道はないのだ。集団的に物を考えることを恥ずかしく思わない宗教があるとしたら宗教とは名乗らず政党に鞍替えしたほうがいい。賢治が国柱会的な国家主義への傾斜を拒否した点を顧みて理解できることである。

さて、チュンセとボンセの名前は「双子の星」にも使われるが、「ペア」意識で共通するだけで、作品の性質は似て非なるものといつてよい。

(4) 『銀河鉄道の夜』と「双子の星」、やどりぎ、キメラ

『銀河鉄道の夜』の中にはペア意識を示す双子の星がフラグメントのように散りばめられている。一言一言が一個の星のような光芒を放つ。脈絡がないから空想を刺激する。おもむろに「双子の星」本編と取り組むと二作を対照的に眺めることができる。

『銀河鉄道の夜』の中で物語られる〈双子の星〉が本編とどのように対応するか、照合しておきたい。〈双子の星〉挿話がはさまれるのは第三次稿からである。第四次稿とは一字一句違わない。

(1) 「水晶でもこさへたやうな二つのお宮」(『銀河鉄道の夜』九、ジョバンニの切符)↓「双子のお星さまの住んでゐる小さな水精のお宮です。」(「双子の星」一)

(2) 「双子のお星さまが野原へ遊びにでてからすと喧嘩したんだらう」(『銀河鉄道の夜』九、ジョバンニの切符)↓「今日は西の野原の泉へ行きませんか。そして、風車で霧をこしらへて、小さ

な虹を飛ばして遊ぼうではありませんか。」「たうたう大鳥は、我慢し兼ねて羽をパツと開いて叫びました。『こら蠍、貴様はさつきから阿呆鳥だの何だのと俺の悪口を云つたな。早くあやまつたらどうだ。』」(「双子の星」一)

双子の星と鳥が喧嘩をしたのではない。蠍星と大鳥が喧嘩したのである。子どものことだからわざとこのように賢治は展開しているのである。

(3) 「彗星がギーギーフーギーフーて云つて来たねえ」(『銀河鉄道の夜』九、ジョバンニの切符)↓「さあ、発つぞ。ギイギイギイフウ。ギイギイフウ。」／実に彗星は空のくぢらです。弱い星はあちこち逃げまはりました」(「双子の星」二)。

(4) 「するとあすこにいま笛を吹いて居るんだらうか。」(『銀河鉄道の夜』九、ジョバンニの切符)↓「このすきとほる二つのお宮は、まっすぐに向ひ合つてゐます。夜は二人とも、きつとお宮に帰つて、きちんと座り、空の星めぐりの歌に合せて、一晚銀笛を吹くのです。それがこの双子のお星様の役目でした」(「双子の星」一)。

(5) 「いま海へ行つてらあ。」／「いけないわよ。もう海からあがつていらつしゃったのよ。」(『銀河鉄道の夜』九、ジヨバンニの切符) ↓ 「二人は青ぐろい虚空をまっしぐらに落ちました」(中略) 「二人はずんずん沈みました。けれども不思議なことには水の中でも自由に息ができたのです。海の底はやはらかな泥で大きな黒いものが寝てゐたりもやもやの藻がゆれたりしました」(中略) 「早速竜巻に云ひつけて天上にお送りいたしませう。」(『双子の星』二)。

『銀河鉄道の夜』の中の「双子の星」は以上の対応の具合から見ても、すでに完成したものを踏まえていることがうかがわれる。

仏教では「俱生神」といって人が生まれたときからつねに両肩にあつて、その善悪の一部始終を天に報告するという同名・同生のペアの神がいる。ペアということは嘘の報告ができない仕組みであり、どちらかが報告に行つて留守にならないようにという配慮があるのだろう。双子の星は賢治流にいうと天に銀笛で音を供養するのが役目ということになる。ペアは使命達成のために誓い合い、励まし合う強い絆といえる。

「双子の星」には「見えない空の王様」が出てくるように、賢治が法華経信仰をもとにした作品創作に払った苦心を垣間見ること

ができる。これは『銀河鉄道の夜』の中での「ほんたうの神様」という設定と同じ道程にあるものだ。

「対」意識の消息を持った作品は他にもある。

「ひかりの素足」⁽¹³⁾、「グスコープドリの伝記」⁽¹⁴⁾、「ポラーノの広場」⁽¹⁵⁾、「黄いろのトマト」⁽¹⁶⁾などを挙げるができる。

「黄いろのトマト」にはペムペルとネリの兄妹が登場する。二人は水車小屋で小麦を粉にしたり、キャベズの収穫をしたりして、二人だけで暮らしていたらしいのだが、蜂雀によるといつも「かわいそうなことをした」と言うばかりだ。

やがてやつと口を開いて話してくれた。なんでもサーカスかなんかの見せ物がきたとき、木戸のところを凝らしていると、みんな銀が黄金のかけらを出しているのだった。そこでペムペルは急いでとつて返し、黄金のトマトを持ってきて木戸で出した。すると木戸番は怒るまいことか、いきなりトマトをひどく投げつけた。そのひとつがネリに当たってしまった。

蜂雀はこのことを嘆いていたらしいのだ。

「十力の金剛石」⁽¹⁷⁾では王子とその大臣の同い年の子が追いかける家来を振り切つて野原をどんどん歩いていっているうちに、「歌ったり飛んだりできるところ」にたどりつく。あられと思つたらみんなダイアモンドやダイヤモンドやサファイアであった。

しかし、光の丘でかなしそうな歌を聞く。

十力の金剛石はけふも来ず

めぐみの宝石はけふも降らず、

十力の宝石の落ちざれば、

光の丘も まつくろのよる。

王子はそのわけを聞いた。すると、野ばらやりんどうが踊り出さずにおられないといったふう調子を取りながら言った。

「十力の金剛石はきらめくときもあります。かすかににごることもあります。ほのかにうすびかりする日もあります。ある時は洞穴のやうにまつくらです。」

「その十力の金剛石は春の風よりやはらかくある時は円くある時は卵がたです。霧より小さなつぶにもなればそらとつちとをうづめもします。」

「うめばちさう」はつぎのような実に哲学的なことを言った。賢治の「微塵」と「コロイド」を一つにしたような発言である。この「微塵」の分裂と「コロイド」状態のひと塊もまた形態・現象の不可分なペア関係である。一つに見えているものも、時を経て分裂して姿を変えることがある。微塵のばらばらに見えるものがまた一つのまとまりになることもある。それぞれが一つの連鎖関係で結ばれている。

それはたちまち百千のつぶにもわかれ、また集って一つにもなります。
〔十力金剛石〕

やがて蒼鷹のような若い二人がつつましく草の上にひざまずき、指を膝に組んでいるのだった。青い空、かがやく太陽、丘を駆けていく風、かんばしい花、しなやかな草、王子たちのびろうどの上着、涙に輝く瞳、いずれも十力の金剛石であった。

これは一念三千という仏教の極理を作品化した傑作である。

賢治が「小」が「大」を包摂すること、「粒子」が「塊」を包含することを描く事情はここにある。ミクロ即全体、微塵即無方の空である。一粒の露に宇宙が含まれるというのは『華嚴経』なども説くところである。

これらの仏教思想に賢治はもうひとつの角度から照射した。賢治は農芸化学者として化学の概念を導入、演繹と帰納の照合が初めてなされることになる。なかでも部分即全体という思想を大きく支えたのは「コロイド」(膠質)という概念であった。この言葉はきわめて小さな微粒子が媒質と呼ばれる気体や液体や固体に分散している状態を指す概念であるが、割合、一般にもなじみのある言葉である。液体にあらず、固体にあらず、というやや軟らかなゼラチンや寒天を思い浮かべていただけだろう。粒子即全体という、存在そのものとして把握すべき物体であることがわか

るのである。

この「コロイド」という概念の出典は、賢治が『漢和対照妙法蓮華経』とともに片時も手放さなかった座右の書『化学本論』（片山正夫著・内田老鶴圃、大正四年刊）であったことが知られる。『化学本論』には賢治の作品に頻出する諸概念が散見する。エネルギーの不滅、二相系、散乱系、チンダル現象、光、スペクトル、偏光、燐光、屈折率などは詩ですでおなじみの用語である。

「ペア」思想を固体と液体の共存と同じように解釈すると、当然、自然には類似の現象が見つかる。

植物でいうと、寄生木（やどりぎ）。

南方熊楠が粘菌の生命形態に不思議を覚えたと同じように賢治はやどりぎに一種の不思議を感じていた。

「冬と銀河ステーション」⁽¹⁸⁾などの作品のなかにも登場する。「水仙月の四日」⁽¹⁹⁾には「栗の木についたやどりぎ」が出てくる。詩「人首町」⁽²⁰⁾には「やどり木のまり」と描かれている。その他「若い研師」⁽²¹⁾「タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった」⁽²²⁾がある。賢治のやどりぎへの関心の深さは花巻農学校の教え子などにも採集の声をかけていたところうかがえる。

もし三月來られるなら栗の木についたやどりぎを二三枝とってきてくれませんか。（沢里武治宛書簡、昭和五年二月九日）⁽²³⁾

やどりぎは生命の不思議を教える。植物の繁殖は土の上とはかぎらない、神秘の事実が人の胸をうつ。

もうひとつ似たようなものへの関心があった。接ぎ木のキメラである。接ぎ木は特色の違うもの同士で相互の持つている特色を最大に発揮するのがねらいである。品種の改良のために行われる。そこには人類の古くからのメタモルフォーゼ願望が兆している。

ギリシア神話のキメラは頭がライオン、体が羊、尾は蛇という怪物だが、これを植物の接ぎ木に援用したものである。

「あけがた」⁽²⁴⁾という作品には「一人はさまざまのやつらのもやもやした区分キメラであった」とあいまいな性格の持ち主にキメラが使われている。「犬」⁽²⁵⁾「はつれて軋る手袋と」⁽²⁶⁾などの詩にもキメラは見つかる。

犬に共存するもうひとつの狼の血。賢治はしばしば己の修羅と格闘しているが、人間の中に巢食うキメラを見ていたからである。人間だれしも「二つの顔」があることに賢治は一度たりとも無関心ではありえなかった。犬という存在の業を賢治は看破することによってそれを再認識している。犬は表面では「忠誠」、相手が下手に出ると「威嚇」「威圧」で吠えるのが習い。十界という畜生界の働きとはこの二つを備えていることをいう。つまり犬のキメラ性とは畜生界に属する追従と尊大の相反する性質の共存をいう。

卑屈は爆発すると居丈高になること、これが畜生界の習性である。慇懃無礼な態度が往々にしてヒステリックに威嚇の姿勢に変貌することがある。すべて人間の持つているキメラ性による。二重人格でもなんでもない。腰の低い人はご用心。一の持つ両面性、多面性である。

「あけがた」という作品のなかで描いている人物は性格不明の何をやるかわからないふうなひとだったのだろう。「区分キメラ」も接ぎ木から来ている。

ところで、分身についてつぎのような指摘があることを紹介しておきたい。ただし、賢治の場合、「ペア」（双子）への拘泥は葛藤のコンプレックスが無意識のうちに反映していたといつてよく、単に兄弟だけに収斂していったとはとうてい思えないのだが、弟の存在を多少、加味すべきかもしれないということで最後に補足しておきたい。

パラノイア的迫害に関して、もう一つ強調すべきテーマがある。知つてのとおり、迫害者は往々父親またはその代理（兄弟・教師など）に当る人物であり、われわれの素材において最も明白であるが、ホフマン（『悪魔の霊葉』、『分身』）、ポー、ドストエフスキーなども同様であり、しかも、分身はたいて

い双子の兄弟と確認される。これは、自分の水姿をあらゆる点で瓜二つの双子の姉妹と思ひこむ、女性的なナルキッソス伝説にいまなお余韻を残している。分身モチーフを好む詩人たちは兄弟コンプレックスとも戦わねばならなかったことが、別の作品で彼らが兄弟の葛藤を扱っている場合が少なくない事実からうかがわれる。たとえば、ジャン・パウルは有名な小説『生意気盛りの年頃』で互いに張り合う双子の兄弟モチーフを扱い、同じくモーパッサンは『ピエールとジャン』および未完の小説『御告の祈り』において、ドストエフスキーは『カラマーゾフの兄弟』などで同様のモチーフを取り扱っている。事実「分身」は、外から眺めれば、すべての点で、だが何よりも女性との恋愛関係で、〈原像〉の競争相手であるが、こうした傾向も部分的には分身が「兄弟」と同一化するせいなのかもしれない。この関係について最近ある作家が別の文脈でこう述べている。「弟というものは日常生活でもすでに外見がどことなく兄に似ているものである。弟はいわば兄の『自我』の生きた鏡像であり、したがって、兄が見たり感じたり考えたりする、ありとあらゆる点で競争相手でもある」。このような同一化がいかにナルシシズム的態勢とつながりうるものか、この点も同じ作家の別の発言から明らかにな

るかもしれない。「兄の弟に対する関係は、自体愛者の自己自身への関係に似ている」。

(オットー・ランク『分身ドッペルゲンガー』²⁷)

賢治には兄の作品の散逸を防ぎ、異稿を順序だてて解読できる態勢を整えた弟・清六の存在があったことを知らぬものはないだろう。わたしもお会いしたことがあるが、普通、世間という賢兄愚弟はまったく当てはまらないように日頃から思っている。まさに陰徳で兄の作品の流布に尽くしてこられたように思う。その意味では賢治にとっては生前からむしろ兄の分身として家業を継ぎ、賢治を思う存分羽ばたかせてくれた「恩人」という関係にもなる。これは「十の生命の代りに二人の命を投げださう」「饑餓陣営²⁸」といった類の「命をささげる」行為を誘っている原因なのではないかとひそかに思ってみたこともある。それは両親にたいしても同じである。第一に恩を受けている人たちへの思いが強くあったため、また健康をそこねていたことよって多少敏感になつていたことも加わって、この賢治独特の感謝の表現の仕方が生まれたように見える。恐縮する資質がもちろん働いている。「ゼンたい」を視野にいれる大乘的な仏教観ということも無視できないが、命を捨ててもよいというのは賢治の資質に帰すべきだろう。世の中から受けた光を十分感謝したあと、力のかぎり反射させて

いるふうに感じられる。「ペア」には弟・清六をいつも伴っている無意識が作用していたとしても不思議ではない。いろんなものが包含されていた。それが一念三千の働きでもある。

賢治の作品形成に忘れるわけにいかない、「ペア」意識の相手になつたもう一人の人物がいる。本書にも頻繁に書簡を取り上げている保阪嘉内という盛岡高等農林学校時代に交友を結んだ人物である。賢治の法華経信仰をめぐるやりとりが多くの書簡に記録されている。『宮澤賢治全集 11』（筑摩書房、昭和四十三年）によれば、鈴木藤三の百三十四通、父・政次郎の百十五通について八十通を数える交信を得ていた。鈴木の場合は肥料相談や石灰石粉の販売なんかをやっていたための事業のやりとりが主であったから一番多いのは当然かもしれない。政次郎とのものが以外に多いのに驚く。賢治は家を飛び出したりしているものの最終的には父離れをすることが出来ず、何かと依存している関係であった。多少の甘えがあつたことは疑いないところである。それが音信の多さに結びついている。内容的にも依存心を示したものに気がつく。あるいは自分の状況報告といったものも多い。親がかりのぶん、その負担を音信によつて軽減しようとしていたのだ。

志を決めた場合、同士を糾合するのは必然のならいであるとするれば、賢治が真先に保阪嘉内を第一に対象としたのは学生時代の

信頼関係からいつて当然の成りゆきであった。特に『銀河鉄道の夜』のジョバンニとカムパネルラとの関係にはトシとの関係というよりは大願をともに達成すべき同士へと高めようとする無意識が働いている。友情という段階よりはもう一歩進んだ永遠の同伴者、同士関係を希求している。保阪に対してはそんな願望を託していたに違いない。

8 ジョバンニの夢

(1) 反復

夢とはとらわれの心の反映である。夢においてすら縛られていることになる。ましてや現実には覚醒者ともかく、凡人にとつてはとらわれそのものといつても過言ではない。現実には夢を見ることが、ということではけっこう欲ばりといえよう。現実には「とらわれ」をも夢に持ちこもうとする。そうになると、現実の「とらわれ」の度合いは相当なものといえる。その強い願いが夢の中では「影」が「光」になっていく、源泉となる。そのとき、夢とうつつは逆転し、現実と夢は一つの音を奏でる不思議な関係となっている。濃密な夢にひたるひとは現実も夢も別のもではなく、一つとなる。

『銀河鉄道の夜』の中には「反復」がいくつか嵌めこまれ、互いに交錯しながら映像的效果をあげている。夢と現実との錯綜した反復もある。反復によってかすかな兆しが名状しがたい効果をもたらえる。最初の出現の仕方によっては予告的な意味合いを濃く表す場合もある。

天の川・地上の川、銀河の「反復」、乳の「反復」、ジョバンニは三度ほど流す不思議な涙の「反復」、アルコールランプで動く汽車、丘の上から眺める汽車、銀河鉄道の汽車といった汽車の「反復」、噂の父、不在の父、帰ってくるかもしれない父、カムパネルラの父の「反復」、ジョバンニの伏せる母と銀河で話題になるカムパネルラの母の「反復」、烏瓜の「反復」、教室の星座、時計屋の星座、銀河鉄道から見た星座の「反復」、カムパネルラの父(博士)の「反復」、蠍が井戸に溺れる逸話、海で遭難した青年や兄妹たち、カムパネルラの溺死という水難の「反復」、プレオシン海岸での発掘の話、インディアンの話、石炭袋の話などのエピソードの「反復」、りんごの「反復」あるいは円形の「反復」、十字架の「反復」は十を記した切符、ヘルメスの羽ばたく十字路ともクロスし、「反復」は重層性を持つ。光と影の「反復」、三角標の「反復」、さまざまな色彩の「反復」にいたってはこの作品の主題を終始引きずっている。初めは「丘」を上り、そして「丘」下る。「丘」の「反復」

はジョバンニの夢への入眠と目覚めの図像を約束する。すなわち丘の上で「青い」琴の星を見ているうちに夢に入り、同じく「赤い」さそりを見て夢から覚める。物語の起承転結はみごとなめりはりで運ばれる。

ここには映像的な意識がかなり働いている。明るい、鮮明な映像が徐々に光を減じていくフェード・アウト（溶暗）、暗い画面がだんだんと鮮明になっていくフェード・イン（溶明）。明・暗いくつものショットが連鎖する。白・黒フィルムのひとつ齟と齟を見ているようではないか。もちろん、幻燈といってもいいが、『銀河鉄道の夜』にかぎって言うとき、変化に富んでおり、動きも速い。銀河鉄道という地上の汽車よりはよほど速いものを撮影するとなると、これは映画に限る。特に反復の多用は場合によってはフラッシュ・バックの駆使によって緊張感をもたらしている。「キネオラマ的ひかりのなかに」（『春谷暁臥』『春と修羅』第二集¹）と賢治自身述べているように『銀河鉄道の夜』は映画を想定して最終稿へ向かっていたようにさえ思えるほど画像の積み重ねによって主題の浸透を図っている。

「反復」によって過去はたちまち滅し、現在（瞬間）が浮き彫りされる。像はひとつに連鎖することによって彷徨から結晶へと向かう。Aの「反復」はまったく種類の違うXの「反復」とすれち

がいがま触媒し合うこともある。とりとめもないZの「反復」がほかの「反復」と交差しているうちに浄化を受けて、主題の運命の回路に大きくかわることもある。視覚的な写実が音楽の演奏的な効果をうながしさえする。「反復」はきわめて聴覚的な作用を孕んでいる。その音楽は人を鼓舞する。

キルケゴールは「反復」は瞬間の至福の幸福を約束してくれると言う。追憶と反復とを区別してつぎのように述べる。

ギリシア人は、あらゆる認識は追憶である、と教えたが、同じように新しい哲学は、全人生は反復である、と教えるだろう。近代哲学者のうち、この点にうすうす感じていたのはライプニツただひとりである。反復と追憶とは同一の運動である、ただ方向が反対であるというだけの違いである。つまり追憶されるものはかつてあったものであり、それが後方に向かつて反復されるのだが、それとは反対に、ほんとうの反復は前方に向かつて追憶されるのである。だから反復は、それができるなら、ひとを幸福にするが、追憶はひとを不幸にする。
(キルケゴール『反復』²)

なかんづく、『銀河鉄道の夜』のなかで異彩を放つ「反復」は、「死後の世界」からの往還という「死」と「生」の「反復」にほかならない。銀河鉄道に乗って天の川へ行つて帰ってくる「反復」

こそが伏線にあつたのである。キルケゴール流に言う夢だからこそ前方へ向かつている。「死後」だけでも前方へ向かい、未来を向いている。言うなれば賢治の描いた「死後の世界」は、退嬰ではなく、よく生きた人の「死後」のイメージである。それは幸せを約束する「ほんとうの反復」である。

(2) シネマそしてナレーション

電気時代の到来による新文明を賢治は肌でとらえていたゆえに、「反復」を通して映像的に、音響的にいろんな試みをしている。まさしく五感のアンテナを張りめぐらした感受体というべき存在となつて現象の明滅を敏感に把握していた。その威力を強く感じていた表れとして、いちばん適した形式に映画を念頭に置いたのだろう。極論するなら、『銀河鉄道の夜』は映像的なもの・聴覚的なもの（『銀河鉄道の夜』からは静寂なレクイエムが聞こえてくるだろう）を活性化したものといえまいか。時代のメディアとして映画は文字の担い手たちに映像的展開を模索させた。「やまなし」などは文字通り幻燈を前提に成立した光と影の美しいメルヘーンに仕上がつた傑作である。

川のごみをこんなに美しく、映像的にとらえた人はいまだかつてあつただろうか。

にはかにパツと明るくなり、日光の黄金は夢のやうに水の中に降つて来ました。

波から来る光の網が、底の白い磐の上で美しくゆらくのびたりちゞんだりしました。泡や小さなごみからはまつすぐな影の棒が、斜めに水の中に並んで立ちました。「やまなし」

明治時代は活字の揺籃期であつた。木版印刷という江戸時代の名残を引きずつていた。口承文化がメディアの中心であり、夏目漱石などの文学者たちも幼少年期には寄席に頻繁に通つて口語を引き継いでいった。口承文化といえ、一世を風靡した円朝の『怪談 牡丹燈籠』が代表的だが、活字になつたのは明治十七年のことである。話し言葉やオノマトペがふんだんに使われる、言文一致といわれる二葉亭四迷の『浮雲』は明治二十年から刊行開始された。これらはメディアの一大革命といつてよい出来事として記憶される。話芸が活字によつて一冊にコンパクトに収まつたからである。居ながらにして円朝の達人芸を一冊の活字本という「舞台」を通して「見聞」できるようになつたのである。

明治時代末にシネマが出現すると、初期の無声映画時代は、動く絵に合わせて喋る活弁の品定めがおこなわれ、名弁士には多くのファンがついた。楽団もついた。駒田好洋などの興行師が全国を回つた。この映画に吸いこまれるように関心を持った一群がい

る。谷崎潤一郎はみずから映画界に乗りこんだ。周辺にはいろんな俳優・女優がいた。潤一郎に心酔して探偵小説の分野に新境地を開いた江戸川乱歩は少年時代からジゴマやカリガリ博士に傾倒、浅草オペラにも入りびたつたほどだ。乱歩の友人である萩原朔太郎、稲垣足穂もまた少年期の映画への入れこみようは尋常ならざるものがあつた。朔太郎はマンドリンの演奏者でもあり、聴覚型の人間らしくオノマトペにも独特な感覚をみせ、古い柱時計の音を「じぼ・あん・じゃん」などととらえている。それは「アツシャー家の末裔」という映画を見たときの感想である。足穂にいたってはパティの雄鶏マークがお気に入り、映画論だけでも一冊分はゆうにある。足穂は特に映写室の機械や、紫色の35mmのきれつぱし^①に関心が強かった。賢治もまぎれもなく、この系譜につながる。いずれ劣らぬ光と影の織りなす光景にとりつかれた月光派である。

なかんずく、足穂と賢治はその作家的姿勢において極似している。佐藤春夫が「人生に何の興味もない時にだけ、人は童話の天文学者になります。ごらんなさい。シバの女王から去ったバルタザールが、櫓にこもって星の研究をするじゃありませんか」（「たそがれの人間」）と述べている「童話の天文学者」とは、大正期、昭和初期の賢治生存中に『中央公論』や『新青年』につきつぎと

作品を発表していた稲垣足穂にほかならない。足穂の場合は光と影と対照的に展開するのではなく、徹底して影のみにこだわった。鉱物しかり、仏教しかり、日本の国でもっとも異国情緒の濃い神戸に思春期を送った足穂、日本の国でも俗に「日本のチベット」などと開発途上のごとき呼称を貼りつけられた、日本の風土・岩手県にほとんど定着した賢治。両者とも「理科系」の領域を文学にしたことではきわめて似ている。仏教・キリスト教への傾倒もなみなみならぬものがある。旧来の文壇的要素や日本的情念を断ち切った点も共通している。

賢治が社会の改善などということがいかに便宜的なことかに自覚的になったのは晩年、草稿に手を加えるようになってからかも知れない。説明的な箇所やお説教調のところを思い切って削除している。作品上とうぜんなのだが、国家主義と同伴して進展を企てる国柱会へ距離を置きはじめたのとけつして無関係ではなからう。特に病むことよって冷却期間を持つこととなり、文語詩などのすぐれた結晶化が進んだ。実践的態度によって放漫になっていったものが、作品という「種」（実）に収斂していった。すべて構えてやるのではなく、自然体でやればよい。モナドが宇宙に散らばっていくことを確信していたのだから必然の成りゆきである。「種」とは「新しい芸術」だ。前人未到の未来に波動をともしなう成

果だ。賢治、足穂いずれも自分の作品に社会的保証が与えられた場合、文化現象に墮してしまふことを警戒した。賢治は「ちがった考を許すならやっぱりにせものです」というのは個性と類似性への決着への態度がある。永遠の時間を持ちこんだ希有な感受体と言うのはそれゆえといつてもよい。それはすべて乾いたフィルムに収まっている宇宙意思だ。

再び、映画に返ろう。伊・仏共同制作の「ニュー・シネマ・パラダイス」(一九八九年、ジュゼッペ・トルナトーレ監督)を見ていたら、フィルムがぶつんぶつん切れてしまふ光景が映し出され、少年が山のように吐き出されたこま切れのフィルムを仕切りに欲しがっていた。足穂の場合、映写室やこのフィルムの切れつ端が興味の中心であった。その作品はフィルムをつなぎ合わせたような人工性を持っていた。宇野浩二をして「イナガキ君の文学は、あれは活動写真のフィルムです。両側に孔があいている感じですよ」(『タルホーコスモロジー』^③)と言わしめた。

賢治は弟・清六とよく映画に行つたという。花巻の秋祭りにかかる映画はほとんど見逃さなかつたようだ。潤一郎や乱歩や朔太郎や足穂らが出没した浅草に賢治はたびたび足を運んだが、清六と映画のはしごをしたことがあるという。「祭りに来た活動写真はフィルムが摺り切れて、何回も画面がまつくらになる」(宮沢清

六『兄のトランク』^⑥)ということもあつたようだが、「祭りの晩」^⑦や「黄いろのトマト」^⑧にはそのときの面影がとらえられている。ちなみに、「反復」のもつとも効果的な作用と思われる表現として色彩の活用があるといつてよい。「白」と「黒」は意識したかどうかはともかく、『銀河鉄道の夜』(最終稿)には「黒」が四十三箇所、「白」が同じく四十三箇所とは偶然とはいえ、みごとな配色である。「光」(光っている、光る、微光、円光)はなんといつても『銀河鉄道の夜』の中に頻出する、際立つたボキャブラリーである。三十八個を数える。これに青い光とか狐光といった周縁の類語から「ぼうつ」という明かりの消滅寸前の表現までを加えると、「明」に関する語彙は約百五十にのぼる。影や影法師の活動を補助するお膳立てはみごとに整つていたのである。

第一次稿から第四次稿に至るにつれていつそう映像的になつていくのも納得できる。説明的なところ、一種の倫理的な場面がどんどん削ぎ落とされているからである。削除が優先されて、追加が怠られた点、作品の濃度が薄まつてしまったことも否めない。削つたところからこぼれ落ちる意味合いを遺漏なきようにするには賢治はあまりにも重い病にかかつていたことを差し引いたうえで、濃度については言わなければならない。

シネマ(幻燈)について賢治がなみなならぬ関心を抱いてい

たことは『銀河鉄道の夜』の中にも見つけることが出来る。

「ごとごとごとと汽車はきらびやかな燐光の川の岸を進みました。向ふの方の窓を見ると、野原はまるで幻燈のやうでした。百も千もの大きささまの三角標、その大きなものの上には赤い点点をうった測量旗も見え、野原のはてはそれらがいちめん、たくさんたくさん集つてぼおつと青白い霧のやう、そこからかまちはもつと向ふからかときさまさまの形のぼんやりした狼煙のやうなものが、かはるがはるきれいな桔梗いろのそらにうちあげられるのでした。(九、ジョバンニの切符)

一枚の小さなカットに無数の映像を収め、それを光を通して拡大してみせる幻燈のレンズの魔力。『銀河鉄道の夜』の冒頭で先生が「こつちの方はレンズが薄いのでわづかの光る粒即ち星しか見えないのでせう。こつちやこつちの方はガラスが厚いので、光る粒即ち星がたくさん見えその遠いのはぼうつと白く見えるといふこれがつまり今日の銀河の説なのです」(一、午後の授業)というところと重なってくる。幻燈とはつまりレンズの力は九界即仏、微塵即宇宙、我即宇宙、すなわち一個が宇宙の各点と交信しているという賢治の到達した思想を証明してくれるものとして心強いものであつたにちがいない。

「人によつて見えたり見えなかつたりする」(「手紙 三」⁹⁾)ということは比喻ではなく、実際に同じ高度な機能を持った顕微鏡を覗いてもありうることである。機能は確かに科学の成果を示すが、なにゆえに「見える人」と「見えない人」が生じるのか。ここからは科学というより超科学だ。一人のひとの内面的な透視力・感受力に結びつく。

「宗教とは、元来コトバに云い表わしにくいものを或る程度まで表現し、これについてわれわれが互いに語り合うようにする試みである」(「神・現代・救い」¹⁰⁾)とは稲垣足穂の言葉であるが、この賢治の書簡形式の「手紙」はまさに「廣大無辺の消息」に関する一片の覚書なのである。信仰的次元は記述者の深い、強い体験に裏打ちされたぶん、世間からはもの笑いになるものだ。賢治はレンズの可能性を念頭におきながら噛んでふくめるように手紙形式で書くことによつて一通の消息文が影響あるものとして波及していくことを念じている。手紙はどこかに啓蒙性を残したメディアである。「意見」を許す余地を残しているからである。

ここでまた映画に戻ろう。

賢治は詩の表題に「映画劇『ペーリング鉄道』序詞」¹¹⁾と「映画」をかぶせている。現実のドキュメントではなく、幻想的世界を描こうとしたために「映画」を意識している。しかし、ドキュメン

トでないゆえに逆にドキュメンタリー・タッチになっている。さながら西域地方の流沙をほうふつさせるように、目に見えるように映し出しているのだが、実際は流沙ではなく、吹雪を活写している。

『銀河鉄道の夜』がそうであるように、この一編にもまた光と影が交錯、白一色の吹雪を躍動的に描いている。単純なように見えてさまざまな動きを見せる吹雪。幻燈や螢気楼に見立てられた吹雪は「甘くあたたかくて」と記述される。しかるに、一日流沙のような活動をしているところに、夕方、まぶしい光が戻ってくる。すると、吹雪は夕映えのなかをスキップして去る。変化の妙がフィルムに移り変わりのようにみごとだ。

つぎの箇所も映画（活動写真）の可能性に託していたことがうかがえる。散文・詩歌・演劇・舞踏・写真などの「複合」によって「有聲活動写真」が出来るとしている。映画は賢治にとって小さくない位置を占めていた。

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
行動まことの表情あれば演劇をなし 節奏あれば舞踊となる
光象写機に表現すれば静と動との 芸術写真をつくる
光象手描を成ずれば絵画を作り塑材によれば彫刻となる

複合により劇と歌劇と 有聲活動写真をつくる

（『農民藝術概論綱要』^⑫）

賢治が「有聲」といつているものは初めは弁士が活弁ということとでやっていたものだが、この弁士の役目に賢治は着目していたように見える。賢治の作品の多くにへもうひとつの声[∨]が響いていることを認めることが出来るはずである。

『銀河鉄道の夜』について指摘すると、最終稿では消去されてしまふのだが、「不思議な声」「セロのような声」を第一次稿から第三次稿の間に聞いているのを思い出していただけのだろう。これは登場人物とは関係のないへもうひとつの声[∨]なのである。常識的な小説作法ではやらない手法である。そのためもあつたのだろうか、最終稿では消えてしまふのだが、己心の別の声を第三者の声にしたようでもあり、異次元の展開のなかで効果はあつたはずである。幻聴とは違う文脈に水を差すことのない正当な声。客観的な声であつた。

これは映画における音声効果である。特にドキュメンタリーには必ず付随するものである。それは生なら実況放送ということでは第三者的要素の声を必要としない場合がほとんどだが、撮影と放映の時間差がある場合は見るひとに声の挿入によって「説明」を必要とする。しかし、「説明」が直接性を持つと作品は冗漫になり、

見る側の参与を奪ってしまう。作品の独自性をそこない、ありき
 たりのものとなってしまふ。そこに重要な役割を果たすのがナ
 レーションであり、モノログである。単に声といっても見る人
 がなんだと嘆いてしまうような楽屋落ちのする説明的な水準から
 見る人に解釈の余地を残す客観的なものまで幅は広い。客観性と
 はフィルムや映像の製作者たちが画面を親切に「説明」すること
 ではなく、ぶっきらぼうのようだが、最低限の音声を入れること
 によつて、あくまでも見る人が画像そのものから何かをつかむこ
 とが出来るように補助することが先決である。このバランスを欠
 くと、製作者の意図が丸だしになり、せつかくの事実性も押しつ
 けになってしまい、作品そのものを台無しにしてしまふ。

ナレーションとは画像と見る人と言葉とを一体化することでは
 なく、フィルムがひと齣ひと齣断片から成り立っているように見
 る人に断片としての音声を伝達すればいいものだ。主題を分から
 せようなどしないに限る。仮に多様な見方があってもかまわな
 い。答えを強制してはその映像はその場かぎりに理解されるだけ
 で広がりを持つことはないだろう。後味の悪さは見る人を疎外す
 る。焦つてはいけない。ナレーションやモノログの活用は作品
 にとつて死命を制するものなのである。賢治作品に「さまざま
 視線」が感じられることはすでに吉本隆明が『宮沢賢治』(筑摩書

房)で指摘しているところだが、ナレーションも一種の視線の拡
 張といつてよい。むしろ見る人に「説明」するのではなく、参加
 する断片性を提供する。したがつて、最終稿で消去しないほう
 がよかつたのではないかと思う理由はナレーションによつて作品を
 読む人は自分の解釈の自由を与えられたかもしれないからであ
 る。

画像とナレーションが衝突するのは論外である。固唾を呑む場
 面ではサイレントな光景がイメージの増殖を加速することもあ
 る。

「いるかは海に居るとききまつてゐない。」あの不思議な低い
 声がまたどこからかしました。(第一次稿、第二次稿)
 (あの光る砂利の上には、水が流れてゐるやうだ。)

ジョバンニは、ちよつとさう思ひました。するとすぐ、あの
 セロのやうな声が答へたのです。

(水が流れてゐる? 水かね、ほんたうに。)(第三次稿、銀河
 ステーション)

そのとき、あのなつかしいセロの、しづかな声がしました。
 「この汽車は、ステイムや電気でうごいてゐない。ただ
 うごくやうにきまつてゐるからうごいてゐるのだ。」

「あの声、ほくはなんべんもどこかできた。」

「ぼくだって、林の中や川で、何べんも聞いた。」(第三次稿、右同)

「さあ、切符をしっかり持っておいで。お前はもう夢の鉄道の中でなしに本当の世界の火やはげしい波の中を大股にまっすぐに歩いて行かなければいけない。天の川のなかでたった一つのほんたうのその切符を決しておまへはなくしていけない。」あのセロのやうな声が出たと思ふとジョバンニはあの天の川がもうまるで遠く遠くなつて風が吹き自分はまっすぐに草の丘に立つてゐるのを見また遠くからあのブルカニロ博士の足おとの近づいて来るのをききました。(第一次稿、第二次稿、第三次稿へジョバンニの切符)

「もう帰りたくなつた。そんなにせかなくてもいゝ。まだ二分もたつてゐない。まあ安心しておいで。いつでもその切符で帰れるから。」またあのセロのやうな声がどこかでしました。(第二次稿へジョバンニの切符)

「おまへはいつたい何を泣いてゐるの。ちよつとこつちをござらん。」いままでたびたび聞えたあのやさしいセロのやうな声がジョバンニのうしろから聞えました。(第三次稿へジョバンニの切符)

確かに第四次稿からはセロのやうな声はフェード・アウトして

いるが、わたしの頭には余韻を残している。削除の意図や良し悪しは問うまい。『銀河鉄道の夜』のヴァリアントがそれぞれの音を奏で、響き合っているからだ。リアリティーを追求していくと、こぼれ落ちてしまうものが、セロのやうな声は「問いかけ」をしたり、「天の声」のように少年たちを見守る立場からの発言をしたり、現実と非現実をつなぐ役目を果たしている。夢の触媒といつてもいい。ここでは単なるナレーションとは固定しにくいものとなっている。

賢治の詩にもしばしばナレーションが駆使されている。幻視・幻聴が基本にあるため記述者の言葉を補う、へもうひとつの声を挿入することが少なくない。心象スケッチという方法はカメラワークといつてよく、賢治はカメラアイで現象を把握しながら、全体を掌握できないもどかしさを感じている。それを()、……、……、()という形で表している。前者の二つはナレーション乃至はモノログあるいはスクリーンの字幕の趣もしくはコメントという場合が多く、後者は想像のなかの会話という体裁をとることが多い。ナレーションでも(ナモサダルマブندگانリカサートラ) (『樺太鉄道』¹⁴)といったものになると、単なるナレーションとしてではなく(天の声)ともいったシチュエーションを考えなければならぬ。

(3) 境界を越えるとそこは幻想世界

ジョバンニはせわしくいろいろなことを考えながらさまざまの灯や木の枝で飾られた街を通って行った。ジョバンニの足は時計店の前で止まった。

時計屋の店には明るくネオン燈がついて、一秒ごとに石でこさへたふくろふの赤い眼が、くるつくるつとうごいたり、いろいろな宝石が海のやうな色をした厚い硝子の盤に載って星のやうにゆつくり循環ったり、また向ふ側から、銅の人馬がゆつくりこつちへまはって来たりするのでした。そのまん中に円い黒い星座早見が青いアスパラガスの葉で飾ってありました。

ジョバンニはわれを忘れて、その星座の図に見入りました。それはひる学校で見たあの図よりはずうっと小さかったのですがその日と時間に合わせて盤をまはすと、そのとき出てゐるそらがそのまゝ楕円形のなかにめぐってあらはれるやうになつて居りやはりそのまん中には上から下へかけて銀河がほうとけむつたやうな帯になつてその下の方ではかすかに爆発して湯気でもあげてゐるやうに見えるのでした。またそのうしろには三本の脚のついた小さな望遠鏡が黄いろに光つて立つてゐましたしいちばんうしろの壁には空ぢゅうの星座を

ふしぎな獣や蛇や魚や瓶の形に書いた大きな図がかかってゐました。ほんたうにこんなやうな蠍だの勇士だのそらにぎつしり居るだらうか、あゝぼくはその中をどこまでも歩いて見たいと思つてたりしてしばらくぼんやり立つて居ました。

(四、ケンタウル祭の夜)

「ぼくはその中をどこまでも歩いて見たい」というふうにジョバンニはすでに心は「星座」の中に入りこんでいた。「星座」の「反復」は地上的なものから天空へと向かい、さらには夢の物語世界へとどんどん前方へ前方へと傾斜していくことの表れである。

ジョバンニは町のはずれの丘の頂きの天気輪の柱の下に来て、からだを草に投げ出した。そして眼を空にあげた。

ところがいくら見てゐても、そのそらはひる先生の云つたやうな、がらんとした冷いとこだとは思はれませんでした。それどころでなく、見れば見るほど、そこは小さな林や牧場やらある野原のやうに考へられて仕方なかつたのです。(五、天気輪の柱)

ここでもジョバンニの思ひは先へ先へと向かう。ジョバンニの心がレンズとなつて林や野原を透視している。少しずつ境界を越えていくことによつてジョバンニの頭のなかの「星座」は星座表から現実の銀河系へと拡大していくのだった。

いつしか青い琴の星やらを眺めているうちに眼下の町までがやっぱりぼんやりしたたくさんの星の集まりか一つの大きなけむりのように見えるのだった。

そうしているうちジョバンニは「野原」に立っているのだった。

そしてジョバンニはすぐうしろの天気輪の柱がいつかぼんやりした三角標の形になって、しばらく螢のやうに、ぺかぺか消えたりともったりしてゐるのを見ました。それはだんだんはつきりして、たうたうりんとうごかないやうになり、濃い

鋼青のそらの野原にたちました。(六、銀河ステーション)

ジョバンニの透視するとおり「野原」にやってくる。

天気輪が三角標のように見える。この天気輪は地上(こちら・此岸)とあの世(彼岸・幻想世界・銀河系)とを結ぶ境の標識でもあるらしい。天気輪はあちら側からも見えるものとして描かれる。

境を表わす字のひとつに「縣」がある。中国から由来する語彙であるから象形文字の分析によってこの字の持っている性質を考えてみたい。「県」は「眞」から来ており、死体のことである。「縣」の「系」は木の上に「眞」(死体)を吊るしているところである。⁽¹⁵⁾

疫病やなんかはやっつたときに境で魔除けに生贄をささげたことに由来するらしい。これは文字発生にかかわるから大昔の話であ

る。「境」は山の頂き、「光」から「影」の世界へ移行するところである。人の「生き死に」と密接にかかわる霊のうごめくところだ。

日本の場合には『古事記』が同じことを物語っている。

伊邪那美命と伊邪那岐命の二神の物語。生命誕生のドラマが展開されている最中、伊邪那美命は火の神(火之迦具土神)を生んで火傷、それがもとで死んでしまう。伊邪那美命は出雲の国と伯伎の国の境の比婆の山に葬られた。「境」は古来から死出の旅路の出発点でもあった。

天気輪が天と地を結びつける境の存在であることは賢治の思いつきでないことが理解できよう。事実、東北地方には村境に柱を立てて、農耕に幸いする天候を祈った例がある。また死者の菩提をとむらうために石で造った柱の一部をくり抜き、そこに円い鉄の輪をはめこみ、願いをこめてその輪を右や左に回した例もあるが、こちらは寺の境内などに見られたようだ。

天と地の境の天気輪は舞台の幕の仕切り。ファンタジーへの入口である。否、「本当の現実」への闕である。

そしてそこは夢の苗床。夢は月の露を吸って宇宙に散らばる。月光を浴びて微塵となって散乱する。それは夢見る人の種となって人に戻っていく。銀河鉄道はそんなひとのために走っているの

だ。夢見る人はだれでもジョバンニになれるのだ。

出典を失念したが、ニーチェが興味深いことを述べている。

眠りや夢の中でわれわれは人類初期の全思想を経過する。つ

まり現代の人間が夢の中で思考するのと同じような具合に、数千年前の人間は覚醒時に思考したのだ。

このニーチェの指摘していることはわれわれ現代人は現実における行動を制限させられたりしているうちに、いろんな能力を後退させたり、退化させたりしていることを意味している。しかし、夢見る人は人類初期の全思想を通過できるというから悲しむことはないと言えよう。

賢治は退化した能力を治癒し、回復させるべく夢によって「あやしきもの」を凝視し、それを夢の中に映し出した。夢は夢にあらず、凝視の結果である。夢という中に埋没しているだけの非現実ではないのである。賢治がつぎのごとく激白せざるをえないほど人間は目に見える範囲でしか動かなくなってしまうのである。

この世界はおかしからずや。人あり、紙ありペンあり夢の如きこのけしきを作る。これは実に夢なり。実に実に夢なり而も正しく継続する夢なり。正しく継続すべし。破れんか。夢中に夢を見る。その夢も又夢のなかの夢。これらをすべて

引き括め、すべてこれらは誠なり誠なり。善なり善にあらず人類最大の幸福、人類最大の不幸。

(保阪嘉内宛書簡¹⁶、大正八年八月二十日前後)

夢によって初めて現実へ向かうことが出来た詩人が何人いたであろうか。賢治の描いた夢は現実からの逃避などではなく、〈現実〉そのものであった。〈透明な現実〉それが賢治の夢の中であった。ジョバンニの夢、それは架空の世界などでは絶対にならない。

9 水の神話学と銀河鉄道

(1) 水難事故のエピソード

『銀河鉄道の夜』の中には四つの受難が描かれる。この作品の主題の基底をなすものである。いずれも〈水〉にかかわる事件である。賢治には「生きた世間といふものは、たゞもう濁つた大きな川だ」(「疑獄元兇」¹⁷)といった一行があるように川・水というものは〈汚濁〉〈屍〉を呑む渦巻きのようなイメージが強い。不意性という点でも水は大きな作用を持っている。安定しているときはあらゆる人を安穩に導くが、その不意性によって恐怖のどん底に突き落とすもする。四つの死のエピソードが『銀河鉄道の夜』のなかでひじょうに重要なポイントを占めているのは水死の不意

性ゆえである。

(1) 氷山にぶつかって沈没した船に乗っていた青年と姉弟。「氷山にぶつかって沈没」云々は、大正元年（一九一二年）処女航海に出た英国の豪華船タイタニック号の氷山との衝突事故を想定していると思われる。詩の「今日もまたしやうがないな」にもタイタニック号が出てくるからこのことを賢治はかなり意識していたと思われる。この惨事は二千二百二十四人中、千五百十三人の犠牲者を出した、世界最大の海難事故であった。（九、ジョバンニの切符）

(2) 海に落ちた双子の星。「双子の星」(三)では双子の星が海の底へ落ちるが、そのことを踏まえて話題にのぼらせている。

(右同)

(3) いたちに見つかって逃げた蠍が井戸で溺れる。（右同）

(4) カムパネルラがザネリを救出しようとして川で溺れる。（右同）

これに北の十字架の白鳥は南の十字架へのスタート台だが、ギリシア神話の白鳥の溺死事件と関係があるから水難の伏線は念入りである。キクヌスは友人・フェートンが川に墜落したことを知り、毎日毎日、死骸を求めて川を捜しつづける。

賢治の育った岩手県を流れる北上川は県内最大の一級河川である。幼児期、豊沢川との合流付近で子どもの溺死事件を体験しており、夏場の台風期にはおそろしい川となった。「北上川が一ぺん汎濫しますと／百万疋の鼠が死ぬのでございますが」（『春と修羅』第二集「序」と書き、また「幅では二倍量では恐らく十倍になった北上は（中略）古川あとの田はもうみんな沼になり」（『増水』『春と修羅』第三集）などと「暴れ川」の印象を残している。川の恐怖は賢治の心に深く根づいていた。それを作品にたびたび表現しているところとうかがえる。「あけがた」の一文には賢治が幼児に体験した子どもの溺死も影を落としており、川への嫌悪を書いている。

「やまなし」のように水底の光景を匂いゆたかに幻燈仕立てで描いた名品もあるが、詩の多くには水への恐怖を描いたものが目立つが、なぜだろうか。

「風の又三郎」には「さいかち淵」が出てくる。夏の暑い日には河原は子どもたちの別天地だ。しかし、そこも風が吹き、雷が鳴ると、ざあつと来る。「淵の水には、大きなぶちぶちがたくさんできて、水だか石だかわからなくなってしまうました」となる。水は安穩を約束することはない。賢治の意向とは関係なく水は恐怖のもととなる。

しかし、人間の肉体の80パーセントは水から成っているとわかれるように水は命綱であり、おののいてばかりはいられない、「恩人」でもある。

水をもとにして人間が成立しているというのに人間にとって水は天敵でもある。

「もう駄目です。落ちてから四十五分たちましたから。」

(九、ジョバンニの切符)

母胎の中の羊水というところに十月十日を過ごして生まれる赤ん坊。湯浴みしてようやくくいっぱしの人間となる。おっぱいも言わば水。しかし、その水があだになる。

賢治の作品にしばしば記述される修羅の住所は「海のほとり、海の底」とされる。修羅場ということは日常的に使う表現だが、思いがけない恐怖をとまなう場面だとすれば、やはり水の受難は予想だにしない恐怖をもたらす。上記の水難事故はまさしく修羅場にほかなるまい。賢治は「修羅の渚」(異稿「泥岩遠き」)とそれを意識していたようだ。

カムパネルラの死は静かに見守られている。ザネリを救助しようとした動機が美談として感じられ、みんな静かに成りゆきを眺めているのだろう。

聖書の神はまず最初に光を創造、世界は昼と夜とに分かれた。つぎに原初より存在していた水を天界の水と下界の水とに分けた。天界と下界の間に空を作った。下界の水は一つの海になり、残りの部分が陸となった。星、動物、植物などが創造されて、最後に創造されたのが人間である。エデンの園を与えられるが、ここにはいたるところに泉がある。水は最初から創造されたのである。

仏教も一天四海といって世界の中央に須弥山があり、これを八つの山が輪状に囲み、おのおのの山と山とに囲まれたところに海があるとす。古代インドには大国の太子が王位に就くときは小国王ならびに大臣等がこの四大海の水を汲んでその頂に灌ぐ儀式があった。それを灌頂王と名付けた。闍伽は功德、功德水、水を意味するとともに、仏前(墓前)に供える水のことを言う。英語の aqua は水の接頭語であり、日本語に溶けこんでいるアクアラングなどはここから派生したものである。

『古事記』神話においては、アマテラス、ツクヨミ、スサノオの三貴子は水から生まれた。火の神であるアマテラスが水中に由来するのは興味深い。

伊邪那岐命と伊邪那美命との最初の交わりで生まれたのは水蛭子である。二神は「今吾が生める子良からず」と言つて葦船に乗

せて大海に流すのである。水はその暴力性で忌み嫌われることが少なくないが、「水に流す」大役を担う。水蛭子の場合是不具な存在として水の世界へ放たれる。後に海あるいは水辺の神として祀られることになる。日本各地の住吉神社系には恵比寿が祀られていることに気がつく。

古代インドの火の神（アグニ）もまた水を掬りどころとしたようだ。

ソーマ（神酒）はわれに告げたり、水の中にすべての医薬はあり、一切に幸福をもたらすアグニ（火神）もまたと。

（『リグ・ヴェーダ讃歌』⁽⁹⁾）

さて、作品に戻ろう。

ジョバンニとはイタリア語ではヨハネ、洗礼者・ヨハネである。フィレンツェやミアンの守護神として知られる。フィレンツェでは聖ジョバンニ（ヨハネ）祭がある。洗礼者ということと水は不可欠である。ヨハネを思うひとは当然、洗礼と結びつけた。

ここに『銀河鉄道の夜』におけるジョバンニと水との関係を解読できるのである。

バプティスマと溺死を結びつけて考えた事例がある。

人を水に浸すバプテスマが、溺死の模擬行為である。

（シモーヌ・ヴェイユ『超自然的認識』⁽¹⁰⁾）

純粋な水と永遠の光との結びつきが、カナの奇跡（ヨハネ二
十一・十一）である。
（右同）⁽¹²⁾

旧訳聖書には水が再生のもとであると記される。「古き人」に洗礼をほどこし、「新しき人」へと蘇生する。カムパネルラは死んで蘇ることを示唆している。目撃者は銀河鉄道に同乗したジョバンニである。

水と息によって、新しく生まれる。

（ヨハネ、三・五）⁽¹³⁾

賢治は内村鑑三の門下である齋藤宗次郎と親交があり、キリスト教の教義についても相当深く探究していたと思われる。父・政次郎とは宗旨に関して深刻に対立しているのだが、教義的には他宗についても追求を怠らなかつた。ヨハネと水の縁は的確に理解して書いていることはつぎの詩に読むことが出来る。

向ふ岸には

蒼い衣のヨハネが下りて

すぎなの胞子^{たね}をあつめてゐる

……水を汲んで砂へかけて……

岸までくれば

またあたらしいサーペント

……水を汲んで水を汲んで……

遠くの雲が幾ローフかの

麵麩にかはって売られるころだ

〔「水汲み」『春と修羅』¹⁴第三集〕

ここに出現しているヨハネは幻想のそれであるが、誰であつてもかまわない。水をもつて「再生」をしてくれるひとはヨハネの働きをしているからだ。ジヨバンニは水とは縁があつたものの、水によつて具体的に人を救うことはできなかった。しかし、友を思い、「ほんたう」の幸せや、「ほんたう」の神様をもつて呼びかけていたという点ではまぎれもなくヨハネ（ジヨバンニ）の役目を担っている。

ひとつひとつの事例やエピソードを微妙に交錯する作法を見ると、賢治の構想力のゆたかさがすみずみまで行き届いていることをいまさらのごとく思い知らされる。

賢治が水の機能をさほど考察していないように見えるのは、水はつねに潜在的なものであることに自覚的であつたのかも知れない。液体は気体となり、粒子となり、さらに固体へと変貌していく。水は蒸発し、空に舞い、粒子と結合して雲になる。風に流され、気圧と衝突して雨となり、再び水の使命を持って地上を満たす。形は有限に見えて、無限。万物の生成に参与して太初以来の周期を繰り返す。

(九六)

水が不足すれば旱魃、水が過剰になれば洪水。生死を司る水。救うも水、殺すも水。水は宇宙の絆、見放されると死の異変が間違ひなくやってくる。水の創造の力に頼つてばかりいると、逆に宇宙意思が見えなくなり、変化の楽しみを見失うことも確かだ。エリアーデが指摘するように「水は源泉にして起源であり、あらゆる存在の可能性の母胎である」（『豊饒と再修生』¹⁵第五章）の基本に身をゆだね、存分に享樂することであろうか。

(2) 銀河鉄道のエネルギーは？

賢治の『銀河鉄道の夜』の制作年度は特定できないが、ひとつの体裁をなしたのは大正十三年（一九二四）前後であると言えらるかもしれない。同じ頃、「特別急行列車」を舞台にした作品が話題を呼んだ。横光利一の「頭ならびに腹」¹⁶（『文芸時代』大正十三年創刊号）である。千葉亀雄が「新感覚派」の命名をしたのはこの雑誌の創刊号を踏まえてのことであつた。汽車というものを素材にした作品がほとんど時を同じくして出現したのは「もの珍しさ」から「速度」ということが汽車の属性として考えられ始めたことによる。特別急行列車（特急）が新橋・下関間を走つたのは大正元年（一九一三）だが、ようやく汽車の「時間性」と「空間性」が文学的テーマになつたのである。

ところが、横光の場合は「速度」はまだ「便利」といった功利に支えられている一群をとらえたものである。「空間」も日本人的な集団行動を反映する。汽車の本質とは遊離した人間的な現象が表面に露呈している。

「頭ならびに腹」の冒頭はこのように始まる。

真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。

沿線の小駅は石のやうに黙殺された。（「頭ならびに腹」）

確かに「速度」はとらえている。

ところが、詰めこまれた列車には一人の横着そうな子僧が「一人前の顔をして」手拭いで鉢巻きをして大声で唄いはじめた。周囲には無頓着にだんだん声も大きくなった。それは終点までつづきそうな気配であった。車内の人たちもどことなく退屈そうになったかと思うと、突然列車は停車した。動揺が起こった。そこは寒駅であった。特急が止まるところではない。「時間」の崩れと同時に発生する人びとの騒ぎ。速度への期待は崩壊すると俄にどよめきが変わる。

電線も不通のようだ。原因は一切不明であった。「発達」はいったん事故に遭遇すると、群集を無秩序にする。怒りが爆発する。喧騒だけが渦巻く。しかし、機械は無反応だ。料金の返却では収まらない。引き返す半日の空費は一日の空費と違ってよい。旅

客は当地で宿泊するか、開通の見通しを待つか、出発点に引き返すかの三つのうちのどれかを迫られた。

そのとき空虚になった車内にはいぜんとして唄が聞こえた。樁事をものもしない。

元の駅に引き返し迂回の案内が始まると、群集は鳴りをひそめ、互いに顔色をうかがった。

一人そしてまた一人と動きが出る。ほとんどは様子を見ている。そのとき「全身の感覚を張り詮めさせて今迄の様子を眺めてゐた」肥大な一人の紳士が巨万の富と一世の自信とをその腹にたたきらせて群衆の前に出た。腹の下から一条の金の鎖がのぞいていた。すると、俄に迂回線に人びとが殺到した。やがて「満載された人の頭が太つた腹を包んで発車」したのであった。

子僧は一人とり残されたが、相変わらず瓢々と唄を歌いつづけた。

間もなくすると、土砂崩れの故障線が回復したことが伝えられ、車掌の笛の合図で空虚のまま列車は出発した。子僧は意気揚々とまた歌いつづけた。

烏合の群集心理もみものだが、映画のシーンの逆回しのように元の駅に戻る図像は滑稽である。しかも、人の顔色で判断して、己の直観を少しも頼りにしていないため時間の逆向きへと引つ張

られていった一群。「時間性」に裏切られた不満を載せた「空間性」は口々につぶやかれる愚痴の捌け口となったにちがいない。

マツハは「ある種の刺激に対して、反射的に一定の四肢の運動が生ずる」(『時間と空間』)と記すように運命に翻弄された群集を愚かだと決めつける理由はない。しかし、速度への傾斜にはまったく逆方向へと導く無原則性があることだけは認めないわけにいかない。

その意味では傍若無人とはいえ、呑気に唄を歌う子僧のほうが銀河鉄道に乗る資格はありそうである。

さて、賢治の『銀河鉄道の夜』のほうだが、こちらは幻想空間を走る幻想列車だから故障の心配はない。効率の病に侵された現代人には見えない列車である。地上の列車のみしか考えられない人には分からない世界である。

銀河鉄道は地上の列車ではない。浮遊する列車である。想念の中のレールを走る列車である。

銀河鉄道は作品中にどのような存在なのか逐一とらえてみよう。

- (1) 気がついてみると、さつきから、ことごとことごと、ジョバンニの乗ってゐる小さな列車が走りつづけてゐるのでし

た。ほんたうにジョバンニは、夜の軽便鉄道の、小さな黄色の電燈のならんだ車室に、窓から外を見ながら座ってゐたのです。車室の中は、青い天鵞絨を張った腰掛けが、まるでがら明きで、向ふの鼠いろのワニスを塗った壁には、真鍮の大きなぼたんが二つ光ってゐるのでした。(六、銀河ステーション)

- (2) 「それにこの汽車石炭をたいてゐないねえ。」ジョバンニが左手をつき出して窓から前の方を見ながら云ひました。

「アルコールか電気だらう。」カムパネルラが云ひました。ことごとことごと、その小さなきれいな汽車は、そらのすゝきの風にひるがへる中を、天の川の水や、三角点の青じろい微光の中を、どこまでもどこまでもと、走って行くのでした。

(右同)

- (3) 早くも、シグナルの緑の燈と、ほんやり白い柱とが、ちらつと窓のそとを過ぎ、それから硫黄のほのほのやうなくらいぼんやりした転てつ機の前のあかりが窓の下を通り、汽車はだんだんゆるやかになって、間もなくプラットホームの一行の電燈が、うつくしく規則正しくあらはれ、それがだんだん大きくなってひろがって、二人は丁度白鳥停車場の、大きな時計の前に来てとまりました。(七、北十字とプリオシン海岸)

- (4) こいつをお持ちになれあ、なるほど、こんな不完全な幻想第四次の銀河鉄道なんか、どこまででも行ける筈でさあ、あなた方大したもんですね。(九、ジョバンニの切符)
- (5) ごとごとごとと汽車はきらびやかな燐光の川の岸を進みました。向ふの方の窓を見ると、野原はまるで幻燈のようでした。(右同)
- (6) 向ふの青い森の中の三角標はすっかり汽車の正面に来ました。そのとき汽車のずうつとうしろの方からあの聞きなれた〔約二二分空白〕番の讚美歌のふしが聞えてきました。(右同)
- (7) そして青い橄欖の森が見えない天の川の向ふにさめざめと光りながらだんだんうしろの方へ行ってしまひそこから流れて来るあやしい楽器の音ももう汽車のひゞきや風の音にすり耗らされてずうつとかすかになりました。(右同)
- (8) そのときあのやぐらの上のゆるい服の男は俄かに赤い旗をあげて狂気のやうにふりうごかしました。するとぴたつと鳥の群は通らなくなりそれと同時にぴしゃあんといふ潰れたやうな音が川下の方で起ってそこからしばらくしいんとしました。(右同)
- (9) そのとき汽車はだんだんしづかになっていくつかのシグナルとてんてつ器の灯を過ぎ小さな停車場にとまりました。
- (10) 新世界交響楽はいよいよはつきり地平線のはてから湧きそのまっ黒な野原のなかを一人のインデアンが白い鳥の羽を頭につけたくさんの石を腕と胸にかざり小さな弓に矢を番へて一目散に汽車を追って来るのでした。(中略)
- 「走って来るわ、あら、走って来るわ。追ひかけてるんでせう。」
- 「いゝえ、汽車を追ってるんぢやないんですよ。狐をやるか踊るかしてるんですよ。」青年はいまどこに居るか忘れたといふ風にポケットに手を入れて立ちながら云ひました。
- まったくインデアンは半分は踊ってるやうでした。(右同)
- (11) どんどん汽車は走って行きました。室中のひとたちは半分手のうしろの方へ倒れるやうになりながら腰掛にしつかりしがみついてゐました。もうそして天の川は汽車のすぐ横手をいま

までよほど激しく流れて来たらしくときどきちらちら光って
ながれてゐるのでした。(右同)

(12) 「さあもう仕度はいゝんですか。ぢきサウザンクロスですか
ら。」

あゝそのときでした。見えない天の川のずうっと川下に青
や橙やもうあらゆる光でちりばめられた十字架がまるで一本
の木といふ風に川の中から立ってかゞやきその上に青じろい
雲がまるい環になつて後光のやうにかかつてゐるのでした。
汽車の中がまるでざわざわしました。みんなあの北の十字の
ときのやうにまつすぐに立つてお祈りをはじめました。あつ
ちにもこつちにも子供が瓜に飛びついたりときのやうなよろこ
びの声や何とも云ひやうない深いつゝましいためいきの音ば
かりきこえました。(右同)

(13) 汽車の中はもう半分以上も空いてしまひ俄かにがらんとし
てさびしくなり風がいつぱいに吹き込みました。(右同)

銀河鉄道は何によつて動いているのだろうか。(1)から(13)までた
どつて見れば気がついた方もいるだろう。消去法でいくと、(2)に
挙がっている石炭でも電気でもない。第一次稿には「この汽車
は、ステイームや電気でうごいてゐない。ただうごくやうにきま
つてゐるからうごいてゐるのだ」とあるように夢想する人のエネ

ルギーに依じて動いているといえるだろう。それは第二次稿以後の
作品にも同じことが言える。作者は第一次稿の「ただうごくやう
にきまつてゐる」という一行を削除したのは、もう少し「含み」
を持たせようとしたからであつて、筋の変更をしたわけではない。
夢のエネルギーの偉大さはいや増すばかりだ。

汽車の動きに合わせて音楽が鳴っていることは引用文から感じ
ていただけるだろう。しかし、つねに汽車に音楽が伴っているか
らといつて、音楽が汽車を動かしているという銀河鉄道論になる
とちよつと極論ではなからうか。着想はおもしろいが、そうだと
はどうてい思えない。あまり強引にこじつけないほうがいい。同
じように音のエネルギーが動かしているのでもなさそうだ。

(10)の新世界交響楽が鳴っているときインデアンが踊り出す光景
は銀河鉄道の背景にはさまざまに音楽が流れているということだ
ある。停車するときには音も引いていく。出発するときにはシュシュ
ポポいうときのやうに徐々に音量がアップしていく。音楽はあく
までも汽車の状況に見合ったふうには鳴っている。

もし音楽が銀河鉄道を動かしているとしたら賢治の一切の考え
が音楽によつて支配されていることになり、いささか不都合が生
じてくるように思う。根源にあるのは妙法蓮華経というものだ。
すなわち宇宙の摂理そのものがエネルギーになつてゐるのだ。そ

ここでは音楽も一切含まれている。音楽に限定するのはこじつけになる。音だつて明滅の現象の一つでしかない。

(13)には汽車が空虚になったとあるが、ここはジョバンニの夢がもう終わるところなのだ。汽車に吹きこんだかに見える風は丘の上で眠っていたジョバンニに吹いた夜風である。地上の音楽ではとても銀河鉄道を列車を走らせるエネルギーを放出することは出来ないように思うのだ。わたしには想念の美しさ、気高さが走らせているとしか思えない。銀河鉄道を走らせるのはとても音楽家の特権だとは言えない。音声についてはすでに別のところで触れているが、ここまでの重責はとも考えがたい。音楽はあくまでも静寂と高揚を逐一表現する伴奏であつて、エネルギーではない。音楽がエネルギーになるときはおそらく「ハイルリー・ヒットラー」とでも統一の号令に帰一するときであろう。銀河鉄道にはエネルギーは不要である。「動くから動く」のだ。それが限りない想念の自由である。ジョバンニの夢の無限の羽ばたきをもたらしたものである。

10 天上界と死後の世界

(1) 空と夢と十字との遭遇

人にはある種の系統にたいする好感を持つことによつてその系統を意識的に選択する場合と、無意識のうちにある種の系統をみずから軌跡として描いている場合とがある。賢治の作品に現れる飛翔感の理由をつけようと思えばいくらでもつけることが出来るが、後者の無意識に選んだ営みであつたと考えるほうが自然のように見える。というのは、意識的なものはどこかに破綻を含んでいるものだが、賢治の場合、あらゆる現象をひとつに束ねており、一切が賢治の秩序の中に収まっている。宇宙のすべてが同じ呼吸をし、善も悪も関係なく連帯組織の中に結合している。

賢治は身体に病をかかえていたということもあつたと思うが、大半の詩に心身の昂揚のリズムが感じられる。従来の宇宙観のシンメトリーに反乱を企てるような、融通無碍な飛翔感、電信電話のように交信の力をふるい、その叙述に奔放不羈なインスピレーションを吹きこんでいる。宴の心身とでも言ったほうがいい状況を賢治はみずからに課していたのだろうか。

『銀河鉄道の夜』の中にも心身の躍動を描いたところがいくつかある。

「上る」ときの心の昂りは、頂点に発見の喜びがあるからだ。ここに新たな展望が開けるから人は上ることに息をはずませる。ジョバンニは丘へと上っていく。そして、そこで見たものは、別世界――。

ジョバンニは、もう露の降りかかった小さな林のこみちを、どんどのぼって行きました。まっくらな草や、いろいろな形に見えるやぶのしげみの間を、その小さなみちが、一すぢ白く星あかりに照らしだされてあつたのです。草の中には、ぴかぴか青びかりを出す小さな虫もあて、ある葉は青くすかし出され、ジョバンニは、さつきみんなの持つて行った鳥瓜のあかりのやうだとも思ひました。

そのまっ黒な、松や檜の林を越えると、俄かにがらんと空がひらけて、天の川がしらしらと南から北へ互つてゐるのが見え、また頂の、天気輪の柱も見わけられたのでした。つりがねさうか野ぎくかの花が、そこいらいちめんに、夢の中からも薫りだしたといふやうに咲き、鳥が一疋、丘の上を鳴き続けながら通つて行きました。(五、天気輪の柱)

ジョバンニは孤独だが、孤独を感じない。クラスメートたちが手にしていた烏瓜の燈火と同じような小さな虫の明かりを草の中に見つけ、宇宙の配合の妙の中でジョバンニはジョバンニ自身の

宴の組織を結成する。ジョバンニの感受体は新たなコスモスを構築するのである。「夢の中からも薫りだしたといふやうに」とあるように「夢の中」に入っていけば、あたりはどこも異次元の別世界だ。高みは異次元への第一歩である。そこには「夢」がいつも待っている。

二人は、その白い岩の上を、一生けん命汽車におくれないやうに走りまわりました。そしてほんたうに、風のやうに走れたのです。息も切れず膝もあつくありませんでした。

こんなにしてかけるなら、もう世界中だつてかけられると、ジョバンニは思ひました。(七、北十字とプリオシン海岸)

「空の工兵大隊だ。どうだ、鱒やなんかまるでこんなになつてはねあげられたねえ。僕こんな愉快な旅はしたことない。いゝねえ。」(九、ジョバンニの切符)

「風」になり、「空の工兵大隊」になつて心身を拡張し、無限の力を獲得していく。賢治の心身には翼がある。病む身体を癒すふうに身体「空洞」に蘇生の気流を送る。「空洞」は気に満たされ、再び羽ばたく。

「世界中だつてかけられる」と思ったジョバンニは空中旅行者・ヘルメスに変身しているのである。ガラスのマントを着れば風の又三郎だが、ヘルメスは空に舞うまえに踝に小翼をつける。そうい

えばヘルメスは十字の神である。十字から十字へと走る。『銀河鉄道の夜』には天の川の十字架と地上の町の十字路がクロスする。当時、賢治が読んだかどうかは定かではないが、ジェームズ（「林学生」）、メーテルリンクのタンタジール（「宗谷挽歌」）、神秘主義といったことを述べているところを見ると、大正時代に一世を風靡した神秘思想の本を読んでいる可能性は十分ある。その点については後に触れたい。ここで言いたいのはクロスということから神秘主義の霊界通信（クロス・コレスポネンス）を引き合いに出してみたい。走るジョバンニはさながら地上と天上の交信者として十字路と十字架を橋渡ししている。

神秘主義の紹介にもっとも熱心だったのは星の学者・野尻抱影であった。大正十一年（一九二二）、抱影はオリヴァ・ロツジの『レイモンド』をわが国に初めて翻訳、紹介した。直後に水野葉舟、石田勝三郎、抱影の三人の同人でJ・S・P・R（日本心霊研究協会）を発足させた。大正十三年（一九二四）、フランスの天文学者・フラマリオンの『未知の世界へ』（大沼十太郎訳、アルス）、同十四年、『死とその神秘』（同じく大沼訳）が紹介されているが、訳者の大沼は抱影のペンネームの可能性が強い。

同人の一人、水野葉舟は大正十三年、都会生活から逃れ、千葉県印旛郡遠山村に移住して半農の生活に入った。高村光太郎はそ

の理解者の一人であった。ここで賢治と何か遠いつながりがありそうに見えるのが、岩手県遠野の民話を採集した佐々木喜善が水野と親交があったということによる。賢治は作品の民話的要素を佐々木に負うところが少なくない。葉舟は神秘主義はもとより民俗、土俗の研究にも一家言あり、どこかで賢治とも一脈通じるところがあるように見える。それぞれがクロス・コレスポネンスを試みていたという点では同じ星のもとに生まれた、天の領野へと視野が広がっている一群といえるかもしれない。十字が飛んだ寄り道になった。これもヘルメスのなせること、あっちへ飛び、こっちへ飛ぶは脚の小翼のせいだ。

『銀河鉄道の夜』の中の十字路のほうを眺めてみよう。ここにも物見高い人びとが右往左往している。十字路はあらゆる情報が流通するメディアである。大小のヘルメスが杖を持って駆けめぐる。人の耳にヘルメスは欠かせない。十字路に立つと人はとたんにヘルメスに変身する。

十字になった町のかどを、まがらうとしましたら、向ふの橋へ行く方の雑貨店の前で、黒い影やぼんやり白いシャツが入り乱れて、六七人の生徒らが、口笛を吹いたり笑ったりして、めいめい烏瓜の燈火を持ってやって来るのを見ました。（四、ケンタウル祭の夜）

ところがその十字になった町かどや店の前に女たちが七八人ぐらゐづつ集つて橋の方を見ながら何かひそひそ談してゐるのです。それから橋の上にもいろいろあかりがいつぱいなのでした。(九、ジョバンニの切符)

十字路にはいつも何かの気配が漂っている。人の群れが出来、何か起き、何かを見ているひとが交錯している。クロスしてゐるところに四方からの濃密な気配が集中し、ぶつかり合う。道は道とが交叉するところは人と人が行き交う離合集散歩の周密な地点でもある。シグナルがないと摩擦・衝突の事件の巷となる。したがって、十字路は管理と自治のクロス地点でもある。

日本では十字路は「辻」を指すが、広義では道ということ在意味するようになり、四つ辻とか、三つ辻という言い方をするようになった。中国には辻という字はないらしい。

守屋毅の「辻の風景」に紹介されている「辻」を挙げてみよう。中世から江戸時代に使われたものだが、必ずしも十字路を意味しないものもある。随分聞きなれたものもいくつか入っている。

辻占い、辻商い(辻売り、辻立ち)、辻相撲、辻駕籠、辻待ち、辻井戸、辻札、辻行燈、辻番所、辻歩き、辻踊り、辻冠者、辻捕り(女をかどわかすこと)、辻斬り、辻強盗、辻八卦、辻談義、辻説法、辻謡、辻芸、辻講釈、辻声色。

この辻にかかわる連中はどう見ても支配体制から逸脱した流浪の民ばかりのようだ。それぞれに「永遠の亡命者」の貌が浮かんでくる。体制にとっては厄介者(パラジット)である。それゆえに十字路には入れ代わり立ち代わりメッセーじが躍動していた。十字路は情報の転輸機である。マクルーハンの言うには送り手と受け手の情報の移し替えがここで行われたのだ。メタファー(隠喩)というと文芸用語に定着してしまつたが、もとをたどつていくと、ギリシア語の「メタ」(変える)と「フェレイン」(運ぶ)に由来するらしい。辻であらゆる商品が商われるのも(辻商い)、情報が飛び交うのも(辻談義)、みな口承文化とかかわつていた。しかし、十字路は賢治のチームを借りると、コロイド状態を呈している。澱みをなしている。やがて微粒子となつて世に散り散りとなり、気体となつてどこかに蒸発していくような、世を忍ぶ人もいるようだ。さまざまな異分子の粒子が素知らぬ気に振る舞っている。霧の状態だ。だからそこに浮遊する情報は不確かだが、何かを持っている。

明治時代に登場する辻車、辻車夫、辻馬車、辻自動車は十字路の意味合いはまったくなく、道の接頭語として用いられているだけだ。わたしの少年時代を振り返ってみると、辻紙芝居とは言わなかつたものの、辻が舞台であり、観客席であつた。自動車も今

日のように頻繁ではなく、牧歌的な時代であった。歩行者天国なんていうのは言わば瀕死の辻遊芸の記憶がかすかに命脈を保っているといった状態なのだが、所詮、車の洪水を止めたに過ぎず、辻が本来の解放区になっていない。歩行者天国で「辻芸」を演じているのはたいてい外国人であるといったことを見ても分かるように、せつかくの目論見にもかかわらず辻が辻本来の息吹を取り戻しているとはいいがたい。魍魎魍魎が暗躍するような空間の奥行きが乏しいと言ってもよい。杓子定期的な歩行者天国は遠からず神話空間をもたらす方向へ変貌を強いられるだろう。

中世ドイツの十字路は原始的な道が道らしくなっていく過程をすべて包含しているような言い伝えを持っている。阿部謹也のつぎの文章が詳しく教えてくれる。

十字路は良き霊と悪しき霊の集まるところとして、いろいろな迷信の対象となっていた。十字路に立つと霊の力で未来がみえるといわれた。そこでは幸運や不運、愛（結婚の相手）や死、病気の治癒、災難からの保護など起こりうる出来事について超自然的な力が働いて、あらかじめ知ることができるといわれた。

A・ヴットケによると道標が不十分であった時代に、夜十字路にさしかかった旅人が右に行くべきか左に行くべきかに

迷い、なんらかの暗示を求めたことが、こうした十字路への迷信を生んだのだという。エルツ山地の慣習によれば、大晦日の真夜中に十字路に来て円を描いてそのなかに立ち、一定の呪文を唱えて死者の名を呼ぶと、死者が現われて新年に起る出来事を語ってくれるという。十字路に死者が埋められたことがこのような慣行のもとにあった。古来十字路に立つと死者を導くヴォータンの軍勢をみることもできるといわれていた。十字路をこれらの霊が通過するからである。

復讐の慣行が正式に認められていた中世においては、正当防衛で殺した犯人の死体を十字路に埋め、処刑された者の死体や自殺者の死体も十字路に埋めた。しばしば町の入口の十字路は処刑場でもあり、絞首台が立ち、死体がぶらさがっていた。そこを通る人びとへのみせしめのためというよりは、この世への未練を残して死んだ者の霊を十字路に閉じこめ、死者による復讐を避けるためであった。死者が使用した容器なども碎いて十字路にまいた。

十字路は死者や霊との接触において重要な役割を果たしていただけではない。ランゴバルド法や古イギリスの法では、奴隷の解放は十字路でおこなわれたという。以後どの方向へ行くのも自由であるしとして、十字路が解放の場所と

なつたのである。また十字路は放浪するジプシーにとっては、偶然そこで縁者や仲間と出会う場所であり、また家族や仲間と別れる場所でもあった。

(阿部謹也『中世を旅する人びと』)

そう言えば、「ナイト・オン・ザ・プラネット」(ジム・ジャーマッシュ監督)という映画にリトアニア出身のセールスマンが冠婚葬祭に十字路を車に乗って円を描いて回る光景が映ったのを思い出した。なぜ車でぐるぐる回ったりするのか不思議に思ったものだ。縁起かつぎをする風習がアメリカにも持ちこまれたのだろうか。

いずれにしても辻にまつわる言葉は人を媒介にしているとだけ言える。十字路には人の影が幾層にも重なって見える。空間を持たない芸人には芸で勝負する立派な「檜舞台」である。そこは大道芸という芸風を育てる活力の沸く空間である。怪しげな気配の中で怪しげな芸を披瀝する十字路は、芸の空間を私有できない人びとにとって中間的な空間であり、時には我を忘れることの出来るアジールと言つてもよかつた。揺らいでいるから人びとが集まる。証明されていないものたちが曖昧模糊とした観客相手にひとつひとつ神秘のヴェールを剥いでいく。

ちよつと、「辻説法」が長くなりすぎた。再び、ヘルメスに登場

してもらおう。

ヘルメスにとって杖はシンボルである。その杖には二匹の蛇が巻きついている。商業の神とされているので商業学校系のマークとして知られている。この杖と蛇をメタファーとして砂時計を持つてきたミッシェル・セールの論点には感心した。賢治の「即多、微塵即全体の見方を援護するものだからである。

ヘルメスの杖を見ていただきたい。二匹のヘビが杖のまわりに何度もからみ合っている。基本的な環の構図は砂時計に似ている。砂時計は、一つのきわめて細い首を介して、二つの全体、あるいは二つの群ミユルライチユード衆を関係づけるからだ。首は非常に細いのでたった一粒の砂がその場所を通るものと考えられる。それは話し手の位置である。彼一人がしゃべる。彼一人が何人かの者に向かってしゃべり、今度はその何人かの者が他の者たちに向かってしゃべって、以下同様にくり返される。階層秩序イェラルセーが確立されている。最初にしゃべる者あるいはもつとも強い者などが、首の場所において、彼自身のことばを押しつける。これがヘルメスの図式であり、また同様にあらゆる商人の図式である。(ミッシェル・セール『パラジット 寄食者の論理』第一部)

砂時計とは言いえて妙である。十字路の変換点を元に天と地を

結びつけている。天の川と地上の川は砂時計のようにひとつの結節点で結ばれている。ヘルメスは神の神・ゼウスの子である。牧羊の父でもある。飛ぶ一族ではある。

さて、銀河に見た十字架はどう解釈すべきだろうか。単にキリスト教というものに短絡的に結びつく解釈では賢治の意図を汲むことにはならない。

ジョバンニは丘の天気輪のところまで眠ってしまった、夢の中に入り、天へ昇った。空への道はヘルメスにゆだねるならば、十字路で待てばいいが、もうひとつは高いところから入っていくに限る。架空の山をイメージすればいい。

身近に知っている天へ近づく図像の例を挙げると、神仏に供える御飯に「山盛り」というのは天におわす神・仏に一步でも近づこうという意図が働いている。

祇園会の山、博多山笠は大嘗会の標（しるし）の山にならったものである。「標の山」とは何か。「大嘗会は天皇が即位して、初めて新穀を奉じ、皇祖、天地神祇を祭る重要な儀式で、その新穀を悠紀と、主基の斎田でつくる。これを京都へ運ぶとき、斎田の国、郡名を書いた札を立て、草木、花鳥で飾る山車とした。これを標の山といった」（井上精三『どんたく・山笠・放生会』）と言われる。山車それ自身が天への螺旋運動をする宇宙である。

では、十字架は何をかたどったと言えよいいのか。エリアーデによると、十字架を梯子や柱や山に譬えている場合が少なくない。もちろん、それは地上の十字架のことである。つぎのエリアーデの解釈は当然ながら地上の十字架のことを述べている。

ほんとうの十字架の木は、死者をよみがえらせるとされ、そこでコンスタンチヌス皇帝の母ヘレナはそれを探し求めさせた。この木が効力をもつのは、十字架がエデンの園の中央に植えてある生命の木で作られたためなのである。キリスト教の図像では、十字架はしばしば生命の木として表現されている。（中略）中世ゲルマンの判じもので問題になっているのは、根が地下の世界にあり、頂上には神の座があつて、世界をその枝に抱きかかえている木で、この木はまさに十字架である。事実、キリスト教徒にとり、十字架は世界の支えなのである。フィルミクス・マテルヌスは次のように書いている。「それゆえ、十字架の木は、天の機構を支え、大地の基礎を堅固にし、それにつけられた人びとを生命に導く。」（中略）オリエント伝説では、十字架は人の魂が神のところに昇っていくための橋もしくは梯子である。十字架は「世界の中心」に立っているの、そこは天と地と地下の通路である。ある種の説話では、十字架の木には、七つの天を表わす宇宙木と同じように、

七つの刻み目が入っている。

(エリアーデ「豊饒と再生」第八章『エリアーデ著作集2』)

したがって、天上における十字架は趣を異にすることは申すまでもあるまい。賢治の描き方もエリアーデが言うような大地から天上へと向かうのではなく、それ自身が荘嚴な存在となっている。

ひとつは「北の十字」であり、もうひとつは「南の十字」である。

俄かに、車のなかで、ぱつと白く明るくなりました。見ると、もうじつに、金剛石や草の露やあらゆる立派さをあつめたやうな、きらびやかな銀河の河床の上を水は声もなくかたちもなく流れ、その流れのまん中に、ぼうつと青白く後光の射した一つの島が見えるのでした。その島の平らないただきに、立派な眼もさめるやうな、白い十字架がたつて、それはもう凍った北極の雲で鑄たといったらいゝか、すきつとした金いろの円光をいだいて、しづかに永久に立ってゐるのでした。

(七、北十字とプリオシン海岸)

あゝそのときでした。見えない天の川のずうつと川下に青や橙やもうあらゆる光でちりばめられた十字架がまるで一本の木といふ風に川の中から立ってかゞやきその上には青じろい雲がまるい環につて後光のやうにかかつてゐるのでした。

(九、ジョバンニの切符)

「南の十字」はエリアーデが引き合いに出しているのと同じく賢治は「一本の木」のようだと書いている。磔刑に会った十字架というイメージはここでは取り払われている。ここには安定した秩序が約束されている。最高の充足を得た感動によって満たされていることはつぎの数行にありありと描かれている。

みんなあの北の十字のときのやうにまっすぐに立つてお祈りをはじめました。あっちにもこっちにも子供が瓜に飛びついたりするときのうなよろこびの声や何とも云ひやうない深いつゝましいためいきの音ばかりきこえました。(右同)

ハヴロック・エリスが「ジョバンニの夢」を意味あるものとして解釈できる材料を提供してくれている。カムパネルラの溺死をみずから夢で体験しているふうにも解釈できる。ジョバンニがカムパネルラを思う気持ちはそれほど強かったのだろう。遊泳感はい願いは夢の中で通じたのである。もちろん、ジョバンニはカムパネルラが溺死したとは思っていない。銀河鉄道における二人はそのことに無意識である。ただカムパネルラがよそよそしいふうに見えるのは、地上ですれ違った印象を天に持ちこんでいるのだから仕方ないことだ。カムパネルラは「あの世」のひとつなんだという作者の配慮が少なからずはたらいて、二人の間に小さな隙間

風が吹いているのである。カムパネルラは二度と戻ってこないことは作品の最後で確認されるが、ジョバンニはカムパネルラの溺死から生への帰還という臨死体験をしたことになる。それをエリスはつぎの一文で裏付けているといつてよい。

飛行の感覚は、幼年時代の夢として現れる中で最も早期のものの一つである。時としては臨終の際の最後の感覚のこともある。昇ったり、降ったり、滑るが如く行く感覚、これは屢々、死んだやうに見えて後で蘇った人々が思ひ出す最後に意識された感覚である。例へば溺死せんとして救はれた人々は、最後に意識した感覚は、上の方へ持ちあげられたる幸福感だったことに時々気がついてゐる。

(ハヴロック・エリス『夢の世界』⁽⁷⁾第六章)

賢治の上昇意識を無意識というふう強調しすぎたかもしれない。賢治はよく歩き、自然を宇宙の動向の中で見た。恐らく夢の中で多くの飛行の場面に遭遇もしたにちがいない。作品に天を目ざす光景が少なくないのは必ずしも仏教の天上界への憧憬によるのではない。

何よりの証拠に重力の否定が賢治を浮遊感覚の人、光りの人、風の人として天へ、宇宙へと導いていたのだある。メロディーに応じて舞う光景はここから現出する。

新らしい時代のコペルニクスよ

余りに重苦しい重力の法則から

この銀河系統を解き放て（「生徒諸君に寄せる」⁽⁸⁾『詩ノート』）

(2) 石炭袋の謎

ところで、南の十字架で船で遭難した人たちはみんな列車から降りたのだが、カムパネルラはそのまま残った。ジョバンニはカムパネルラが溺れたことをまだ知らない。そして汽車の中は半分以上も空いてしまった。ジョバンニとカムパネルラとの会話が静かに交わされる。石炭袋は謎を残す。

カムパネルラが唐突にこんなことを言った。

「あゝきつと行くよ。あゝ、あすこの野原はなんてきれいだらう。

みんな集つてるねえ。あすこがほんたうの天上なんだ。あつあすこにあるのはぼくのお母さんだよ。」⁽⁹⁾（九、ジョバンニの切符）

ジョバンニはそう言われたもののよくわからない。

ジョバンニもそつちを見ましたけれどもそこはぼんやり白くけむつてゐるばかりどうしてもカムパネルラが云つたやうに思はれませんでした。そして、すぐジョバンニはカムパネルラを振り返るのだが、そこにはカムパネルラの姿はなく、「たゞ黒いびろうど

ばかりひかかってゐました」ということになる。そこでジョバンニはカムパネルラが不意にいなくなった事故性を感じる。なぜなら、ジョバンニは「鉄砲丸のやうに立ちあがり」、「誰にも聞えないうやうに窓の外へからだを乗り出して力いっぱいはげしく胸をうって叫びそれから咽喉いっぱい泣きだしました」と描かれるのだが、これは尋常一様な動作ではない。明らかに不意の「事故」をジョバンニは察知している態度である。

天上は北の十字と南の十字にだけあるのではないことをカムパネルラの言った十字は示している。そもそも十界は誰にもあるもので、天上界時には眠ったまま顕現しないひともいるかもしれない。といつても、その人に天上界がないのではない。冥伏しているのである。ないかといえはそうではなく、どこかに潜在している。

石炭袋は天上界へのぼろうとしているものが一時身を隠すところかもしれない。いわば天の川の裂け目である。溺れたりするのは川の深みにはまることである。天の川の石炭袋は、地上における川の河童が身をひそめて人間の足を狙っている深みに相対しているといったほうがいい。石炭袋のことを喋るとき、カムパネルラが「少しそつちを避けるやうにしながら天の川のひととを指さしました」と言ったことをもう一度吟味してみたい。「避けてい

る」というところにカムパネルラ自身の不吉な予感が重なってくる。石炭袋は救命袋とはまったく反対のカムパネルラの足を川底に引っ張る運命の重しである。「大きなまつくらな孔」というのは命を待つ孔である。ジョバンニだって「そつちを見てまるでぎくつとしてしまひました」とある。川の深みの濃い青を見るようにジョバンニもまた不吉を感じているのである。

そのあとに二人が別れる寸前に向こうの河岸に「二本の電信ばしらが丁度両方から腕を組んだやうに赤い腕木をつらねて立ってゐました」という言葉が受けているのである。ほとんど訣別と同時に二人は初めて一体化している。しかし、友情の延長に描かれた電信ばしらは実にさびしい。ジョバンニもなんともいえないさびしい気持ちになったのはカムパネルラが言った天上が見えないことも当然ながら、再び「へすれ違い」を味わったからである。カムパネルラにとっては母の天上界が自分の天上界でもあったのである。喜びのあるところが天上なのだから。

(3) 死後の世界

ジョバンニの夢には一般的な夢とカムパネルラとの友情の夢が交錯しているが、伏線にカムパネルラの溺死が入っているため、ジョバンニの友情はカムパネルラの死の予感、死への同化という

過程をたどる夢へと変貌していく。臨死体験と酷似する光景がいくつも描かれ理由はそのことによる。

臨死体験者の多くは川によって隔てられ、向こう岸からこちらの岸の「明かり」や「呼びかけの声」や「音」を頼りに帰還したことを語っている。闇の引く張る力と光の引く張る力との綱引きの間で「臨死者」は行きつ、戻りつするという。とどのつまりは力の勝ったほうに引く張られるのである。気功で催眠にかかった人の話では周りの人が喋っていることは全部聞き分けることができるといふ。臨死の状態はまったく同じ条件なのだろう。病院などで「死者」に声をかけることはとても大切なことなのである。つぎの賢治の描写は鉱石趣味が高じてむやみに記述したわけではない。「仮死」のジョバンニの再生の光景として解釈すれば「明かり」や「声」の力がどんなに大きなものか納得できるだろう。するとどこかで、ふしぎな声が、銀河ステーション、銀河ステーションと云ふ声がしたと思ふといきなり眼の前が、ぱつと明るくなって、まるで億万の螢鳥賊の火を一ぺんに化石させて、そら中に沈めたといふ具合、またダイヤモンド会社で、ねだんがやすくなるために、わざと穫れないふりをして、かくして置いた金剛石を、誰かがいきなりひっくりかへして、ばら撒いたといふ風に、眼の前がさあつと明るくなって、ジョ

バンニは、思はず何べんも眼を擦ってしまひました。(六、銀河ステーション)

窓の外の、まるで花火でいっぱいのような、あまの川のまん中に、黒い大きな建物が四棟ばかり立って、その一つの平屋根の上に、眼もさめるやうな、青宝玉サファイアと黄玉トパリスの大きな二つのすきとほった球が、輪になってしづかにくるとまはってゐました。黄いろのがだんだん向ふへまはって行って、青い小さいのがこつちへ進んで来、間もなく二つのはじは、重なり合つて、きれいな緑いろの両面凸レンズのかたちをつくり、それもだんだん、まん中がふくらみ出して、たうたう青いろのは、すっかりトパリスの正面に來ましたので、緑の中心と黄いろな明るい環とができました。それがまただんだん横へ外れて、前のレンズの形を逆に繰り返し、たうとうすつとはなれて、サファイアは向ふへめぐり、黄いろのはこつちへ進み、また丁度さつきのやうな風になりました。(九、ジョバンニの切符)

すでに紹介したオリヴァ・ロツジの『レイモンド』には色彩豊かな死後世界が描かれている。交叉通信(クロス・コレスポネンス)によって得たものである。

そのお堂は真白でいろいろな燈火がたくさん点つていまし

た。あるところは紅色の燈火で一ぱい、それから……青い色で、そして真中はオレンジ色だったようです。それは、今言ったようなまなましい色ではなくて、柔らかい色合いなのです。そして、あの方はそういう色がどこから来るのか眺めました。すると、ひじょうに広い窓がたくさんあって、それにそういう色のガラスがはめてあるのです。そして、人々の中には、紅ガラスを通って来るピンク色の光のところへ行つて立っている者もあれば、青い光の中に立っている者もある。また、オレンジか、黄いろの光の中に立っている者もありました。それであの方は、『何のためにあんなことをしているのだろうか』と思いました。すると、ある人が、ピンク色の光は愛の光で、青色はほんとうに精神を癒す光、それからオレンジは智の光であると教えてくれました。そして、みんなは自分の望むところによつて、その光のところへ行つて立つのです。そして案内の人は、それは地上の人達が知っているよりもっと大切なことなのだと教えました。そして、いずれ幾年かたてば、いろいろの光の効果ということが研究されるようになるでしょう。

(オリヴァ・ロツジ『レイモンド』第二十二章)

シュタイナーはこの状況を「光り輝く宇宙叡智」と述べ、賢治

の言う「明滅」と同じことを示している。死後になって宇宙を内側からではなく、外側から見るようになるのだという。

この光り輝く宇宙叡智は、昨日の講義の中で叡智の海と述べたもののことです。それは燃え上がる星のように、明るくなったり暗くなったりしながら、私たちの前に現れます。今、それは天空のように青くはなく、焰のように赤味を帯びて燃え上がり、そしてそこから叡智が横溢し、空間に拡がります。しかし最初、この叡智の横溢は——まったく動的な形をとつて——「前世の記憶図」を、いわゆる「思い出のタブロー」を私たちに提示します。生まれてから死ぬまでの私たちが意識的にいとなんできた魂のすべての体験経過が今、私たちの魂の前に甦ります。私たちは次のような悟りを得ます。——「お前が今、思い出のタブローをすべて見ることができるのは、お前の眼の前に輝いているこの星が背景となってくれているからだ。この星の内的活動がそれを見させてくれているのだ」。

(シュタイナー「死後の生活」第五講、『ルドルフ・シュタイナー選集 第14巻』⁽¹⁰⁾)

「宇宙叡智」は賢治の言う「宇宙意思」あるいは「宇宙感情」と一脈通じるものである。「思い出のタブロー」は死の瞬間に生涯の

あれこれが走馬燈のように駆けめぐると言うことは誰もが言うことであるが、我から解放されなかった御仁はそれにふり回されるに違いない。修羅を凝視している賢治は「宇宙意思」への到達に不可欠の条件として考えていたに違いない。現世に執着をしたものには、未だ未熟なのにすでに得たりという慢には、死後も相変わらず焦燥の念によって攻めたてられるだろう。堂々巡りを余儀なくされるのである。人との比較を遠ざけようとした賢治の意図がようやく見えてくる。権威や武勲を生涯の目的に設定してしまつた人はすべて自己中心であるため、賢治の言う「宇宙意思」やシュタイナーの言う星中心にはなかなか馴染めないだろう。生前の名誉や勲章の数々は星の光のもとで鉛も同然の屑だと気がついて悄然とするのは当の名誉主義者や数で圧力を生きた勢力主義者たちであろう。取り返しがつかないとはこのことである。

メーテルリンクは『青い鳥』の作者としてしか認知されていなかもしれないが、死後生活に多大な関心を示した一人である。大正時代には大いに読まれた作家である。賢治は『青い鳥』からチルチルミチルの名を引き合いに出しているし、死後のことを描いた作品から「タンタジールの扉」(作品題名は「タンタジールの死」という一行を記している。『死後は如何』という本は読んだかどうか確かではないが、賢治と共通する視点が見つかる。メー

テルリンクは自我へのこだわりなど克服しなさい、と言っている。争闘の超越すなわち修羅の超越である。「無限世界」へと眼を向けることを提示している。これとて「宇宙意思」と同じといつてよからう。

それ故に自分と、自分の志望との間には、其處に永劫の闘争が演じられる。而して唯此果てしの無い争闘に行き着くが爲めに、生れて且つ死んだところで、何の甲斐も無いものである。これ即ち、吾々が今考へてゐる通りの自我と云ふものが、他に行場所の無い爲に是非とも行かねばならぬ其の無限世界に於て、到底存続することができぬと云ふ一の有力な證據ではあるまいか？ だから吾々は、低い地面からばかり発散して、太陽の光を遮蔽する霧のやうなもの、即ち吾々の肉體からばかり放射される一切の観念を除去するのが肝要なのだ。パスカルは毎つも斯う言つてゐた。

『吾々が存在してゐると云ふ其狭い制限の爲めに、吾々の眼からは無限が匿されて了つてゐる』(メーテルリンク『死後は如何』五)

これらは同時代感覚といつてもよい。もちろん、そのときだけで消えるものではなく、時代とともに理解を深めるものだ。賢治の描いた十字架のかもしれない出す雰囲気には実に穏やかさが溢れてい

る。充実感がたぎっている。これは自我の闘争心に見られる修羅の命とは雲泥の境地である。軽やかさがあり、それこそ重力に縛られた人間の勲章の重みで大地にへばりつく体には感じられない浮力感がある。地上的な支配の系列から脱出しないかぎり無限や宇宙意思に達することはとうていかなわなまいだろう。

賢治は『銀河鉄道の夜』の中で蠍のエピソードをとおして無限の可能性や宇宙意思とっていい次元を描いている。この逸話はやや教訓的なことは否めないが、草木や動物たちも何らかの使命を持って死後の宇宙に溶けこんでいることは認めなくてはなるまい。

ジョバンニが丘の上で目覚めて最初に見たものは南の地平線にきらめく蠍座の赤い星である(九、ジョバンニの切符)。そしてそのちよつと前ではカムパネルラとジョバンニとの間で「蠍の火」について問答が交わされる光景が描かれる。蠍は先入観では人を刺すのでわるい虫というのが相場であるが、ここではいたちたちに追われて逃げたところ井戸に落ちてしまい溺れてしまう。そのとき蠍はいままでいくつもの命を奪いながら一生懸命逃げたことを反省し、どうして自分のからだを呉れてやらなかったかと思う。そして「こんなにむなしく命をすてずどうかこの次にはまことのみんなの幸のために私のからだをおつかひ下さい」と祈った。それ

が真つ赤な火となつていつまでも燃えているのだという。日本では赤星の異名を持つように赤い顔は世界的に共通である。

友(ザネリ)のために命を落としたカムパネルラの後進という立場を蠍の称賛によって示している。銀河鉄道の途中で突然いなくなったカムパネルラは死の瞬間、蠍の象徴としての三角標になつて真つ赤に燃え、人びとを感嘆させているのだ。

賢治の死生観の基本には「よりよく生きる」ことが「よき死に方」に通じるというものがある。エゴの克服によつて宇宙意思の回路に通じるということである。それは「人のため」という生き方である。ここにも宇宙意思の発露が認められる。

(4) 「ひかりの素足」から『銀河鉄道の夜』へ

賢治の「ひかりの素足」¹³は『銀河鉄道の夜』の前身ともいうべき形態を整えている。炭焼きをする父親の山小屋で過ごしたあと、学校があるので里に帰る一郎と樗夫。雪と風に襲われて立ち往生する。「三、うすあかりの国」になると、『銀河鉄道の夜』の中の「九、ジョバンニの切符」と照応する。ここでも臨死体験が描かれている。明かりを求めるのはお決まりだ。

一郎ははしってはしって走りまわりました。

そして向ふに一人の子供が丁度風で消えようとする蠟燭の火

のやうに光ったり又消えたりペかペかしてゐるのを見ました。(「ひかりの素足」三、うすあかりの国)

「泣かなくともいゝんだよ。」一郎は云ひながらあたりを見ました。ずうつと向ふにぼんやりした白びかりが見えるばかりしいんとしてなんにも聞えませんでした。

「あすこの明るいとこまで行って見よう。きつとうちがあるから、お前あるけるかい。」(右同)

やがて鞭を持って迫ってくる鬼。櫓夫をかばう一郎。すると、ほつとすることが起こった。『銀河鉄道の夜』の中の北の十字架や南の十字架の場面のようにあたりは和らいだ雰囲気になる。

「によらいじりようぼん第十六。」といふやうな語がかすかな風のやうに又匂のやうに一郎に感じました。すると何だかまはりがほつと楽になつたやうに思つて

「によらいじりようぼん。」と繰り返してつぶやいてみました。すると前の方に行く鬼が立ちどまつて不思議さうに一郎をふりかへつて見ました。列もとまりました。どう云ふわけか鞭の音も叫び声もみきました。しいんとなつてしまったのです。気がついて見るとそのうすくらしい赤い瑪瑙の野原のはづれがぼうつと黄金いろになつてその中を立派な大きな人が

まっすぐにこつちへ歩いて来るのでした。どう云ふわけかみんなほつとしたやうに思つたのです。(右同)

光はさらに加速する。「立派な大きな人」の「素足」はまるで貝殻のように白く光つた。作者は大きな真つ白な足をさらに修飾する。「その柔らかなすあしは鋭い鋭い瑪瑙のかけらをふみ燃えあがる赤い火をふんで少しも傷つかず又搔けませんでした」と描き、「その人」を「人」なのか「光」なのかといった賢治特有の現象に持ちこんでいる。そう、その人はいかに「光る人」と命名される。「立派な大きな人」ではセンチメンタルな救済を施すことになるのを賢治は意識していたようだ。草稿表紙に「余りに／センチメンタル／迎意的なり」と書いてるからだ。しかし、いくつかの言い換えによつてセンチメンタルを克服している。

音楽は時間とともに歩む。一郎と櫓夫は音と光によつて蘇生していく。二人の少年の回復への時間の共有がある。

そこは『銀河鉄道の夜』の中の天上のようだ。否、『銀河鉄道の夜』よりも天上らしい天上が描かれている。音・匂い・光がひとつになつていた。

救済の人は「素足」であるが、雪道を歩いた少年たちも「素足」だ。傷ついた素足である。大きな人の力によつて何ものも痛くない素足に変貌する。

『銀河鉄道の夜』の中のもうひとつの光景と重なる。青年が氷山にぶつかった船の事故について話しているうち、同じく船で溺れた姉弟はぐったり眠ってしまったのだが、その足はというと、

さっきのあのはだしだった足にはいつか白い柔らかな靴をはいてゐたのです。(九、ジョバンニの切符)

「あらゆる世界のできごとがみんな集まってる」「一冊の本の中に小さな本がたくさんはひってゐるやうなものもある。小さな小さな形の本にあらゆる本のみな入ってゐるやうなものもある」というところには一即多の仏教思想が強く反映している。一人の「光る人」に始まってあまたの人が「環」になって「立派」に変わっていく。みんながまばゆさを獲得していく。

一が根源であるという発想はきわめて仏教的だが、ライブニッツのモノド論やベルグソンの無の観念が全体の観念とはけっして対立させることはできないとした『創造的進化』の思想などにも繋がっていく。南方熊楠の粘菌を通して到達した「森羅万象すなわち曼陀羅なり」もそうである。

一の持つ包括性は生と死の不可分であることと密接に結びつく。生死に関心のないひとにはほとんど無縁な領域といつてよい。死をよく考えているひとのみが感じる思想の核である。『銀河鉄道の夜』には直接的には語られてはいないが、地上と天の川の設定

によって生と死がひとつに扱われている。天上が死後を包摂している。

その死が涙で語られることがないのはいつものとおりである。

「一」が「多」へ参入したのであって、地上の一郎から何かを喪失せしめたわけではないのである。その死はつぎのように描かれる。

その顔は苹果りんごのやうに赤くその唇はさつき光の国で一郎と別れたときのまゝ、かすかに笑つてゐたのです。けれどもその眼はとぞその息は絶えそしてその手や胸は氷のやうに冷えてしまつてゐたのです。(「ひかりの素足」五、峠)

一郎は弟が「あの世」へと向かつているのを無意識に感じている。訣別の光景が「その大きな人」をとおして描かれる。カムパネルラがいなくなったときのように霧の中にフェード・アウトしていく。最後はまた峠のシーン。一郎の隣の家の赤髭の人が駆けつけていた。樗夫を抱きかかえて雪に埋まっていた一郎。犬の毛皮を着た猟師や村の人たちが困んでいる。『銀河鉄道の夜』の中の鳥を捕る人を彷彿させる。

一郎の傷ついた素足、それと対照的な「光る人」の真っ白な素足。寓話に墮すことを回避する作者の作法でもあるが、「立派な大きな人」を読者も短絡的に何かになぞらえているかなどと言わないうほうがいい。寓話にならないように微妙に展開している作者は

ただ者ではない。シュールな描写力は観念を十分補ってあまりある。

11 「ほんたうの幸」

(1) 輪廻する「ほんたうの幸」

宮沢賢治の作品の随所に出てくる「ほんたうの幸」はあまりにも明瞭な風情なのであまり顧みられることがない。賢治を論じるのにこの「究極の概念」を避けては通れないはずだが、やり過ぎるか、法華経信仰と結びつけて事足りりとする場合がほとんどである。

説明しようとする「一」「絶対」「悟り」「正義」への回帰を強要してしまいがちになるか、単に信仰的次元に帰趨せしめて賢治という「偉大なる」詩人に寛容に付き合ってしまう。しかし、そんな言葉にはいつだって騙しの術をかかえるジョーカーの匂いがつきまとう。すぐにでも手放したいジョーカー。

「ほんたうの幸」は実はジョーカーなのかもしれない。それをポーカーフェーイスで敵に渡そうと手ぐすねひいている。あまり考えたくもないし、責任をとりたくないものではない。「ほんたうの幸」と言うと言語はいいのだが、賢治が言うと言落とし穴がありそうで

何に結び付ければ無難に切り抜けられるか解釈者たちははたと困惑する。説明の論理学などないと知りながら唯一絶対の正義や聖教の言語で考えようとすると、わが手もとからカードが離れていつてもジョーカーの感触をわが手から消すことは出来ない。そんな後ろめたさがつきまとう。「ほんたうの幸」を相手に渡したつもりでも何やら晴れない。申し訳ないことをしたようでもある。

客観的というカード自身危ういものだ。客観という客観的主観がその使い手の権威や立場によってまかり通る場合が少なくない。そんなカードを賢治は惜しげもなく取り出す。作品中に「ほんたうの幸」は狭しと走りまわることになる。

「ぼくはおつかさんが、ほんたうの幸になるなら、どんなことでもする。けれども、いつたいどんなことが、おつかさんのいちばんの幸なんだろう。」カムパネルラは、なんだか、泣きたいたいのを、一生けん命こらへてゐるやうでした。(七、北十字とプリオシン海岸)

「ほんたうの幸になるなら、どんなことでもする」「ほんたうにあなたのほしいものは一体何ですか」「まことのみんなの幸のために私のからだをおつかひ下さい」ということは他人のために何かするということである。『法華経』で言う「自行化他」ということに通じる。つまり、自分のことだけでなく、他人のことを考える、

ということであることははっきりしている。しかし、これもまた実に危うい落とし穴が待っている。単なるお節介を他人にたいする思いやりと勘違いしてしまうからである。賢治の場合はどうであろうか。究極的な表現形態をとっているが、読者はむしろ透明な感じを受けるのが不思議である。

しかし、この回路をうっかりすると誤解してしまう場合が少くない。

「ほんたうの幸」↓法華経↓如来寿量品第十六↓ナモサダルマブ
 フンダリカストトラ↓南無妙法蓮華経↓曼陀羅↓信仰。このように図式的に賢治を聖人に祭ってしまう杓子定規の脈絡あるいは法華経を至上と崇拜してしまう短絡をまぬがれない場合が少なくない。

さらにこれに相乗作用をもたらす語彙が賢治の周辺にはつきまとう。

「雨ニモマケズ」「羅須地人協会」「農民芸術概論綱要」「デクノポー」「常不軽菩薩」が並ぶと、つぎに連想されるものは、「禁欲」「自己犠牲」「土着」「農民運動」「農民救済」などである。ある時期には聖人・偉人に祭り上げられたことがある。いまでもその気配は払拭されたわけではない。

いずれも形(スタイル)から入るものばかり。美辞麗句、スロー

ガンにはもってこいであるが、時間がたてば手垢にまみれてしまい、耐久性のないものばかりと言い換えてもよい。無責任なものには重宝であるが、何も解決しない。賢治さんに「おんぶにだっこ」である。つまり歴史が要求する倫理の鑄型にはまってしまうのである。賢治は教師を止めてまで農民的文化活動に邁進しようとしているが、後にはそれを反省していることを顧みると、自己犠牲的な行動は必ずしも本意であったとは思えない。万象の一面であって賢治の特質とはまったく関係ない。しかし、大方の読み手は作品よりも伝記から入っていく偏りがあるため、どうしても倫理的な素材を後生大事にしがちである。

それなのになぜ誤解をまねくような仕掛けを賢治はしたのであるろうか。それは賢治の作品と賢治本人の振る舞いを対比してみればわかりやすい。作品のみでもそれは分かるのだが、一步譲って言っている。賢治は常に社会的な容認や世間の肯定を受けることを拒んでいる。作品にあつてそうであり、ましてや個人的に地位を得ようなどとはまったく考えていない。その人が言う「ほんたうの幸」とは一体何なのだろうか。

人の不幸は噂の種になり、世間話の主要テーマにまっさきにある材料であることからみて人間は人の不幸に無関心でおれない。みんなが認める程度の幸は断じて「ほんたうの幸」などでない。

く、妥協の産物だ。ほめ殺しというテクニクで、おだてているのだ。祭り上げられてはならない、と賢治は語る。本心を偽っている評価などくすぐったいのだ。そんな自分のことより自分に忠実にあくまでも他人という存在に尽力するという精神が「ほんたうの幸」の源だと賢治は思っている。永久に奉仕するとの覚悟の前には敵はない。これは蕩尽の領域である。社会的コストを自弁する精神とも言うことができる。幸せを貰うのではなく、人のためにそれを招くことに貢献することである。多数の集団が集って声高らかに「ほんたうの幸」ごっこをしたところでもますます幸せは遠のくばかりである。それが一般である。

「にせものの金メダルをぶらさげて」(「冬と銀河ステーション」^①)
 いる手合いに騙される。やたら正しさを誇張する「引用」「証明」
 にしてやられる羽目になる。

釈迦は「了義経により不了義経によらざれ」とも「法によって人によらざれ」とも遺言しているが、その事情は後世のカリスマの煽情や勢力争いを見越して言っているのだ。

「ほんたうの幸」が短絡していく例を述べたが、賢治には短絡の余地などどこにもない。「人のため」という言葉は己の体裁中心のものにはスローガンとして叫ぶ材料であるが、賢治にとっては行うべき態度そのものであり、もはや言葉ではない。

賢治はつねに新しい発見に心血を注いだため既成概念をそのまま活用することはほとんどない。むしろ既成概念を壊し、自分の世界へ人を引きこんでいく。それは新しい言葉を作るステップである。賢治の作品の新鮮さは世界像に向かって造語を駆使していくことによる。護符よろしく執着したり、本尊よろしくシンボル化したりすることがない。しばしば「風化」ということを用いているようにいかなる象徴といえども時間の浸食・流転を避けることが出来ないことをよくよく熟知していた。仏教で言う「成・住・壊・空」あるいは「生死」の原理をまぬがれないものはないのである。

賢治の概念にたいする距離の置き方は徹底していた。つぎのところがあまりにも有名である。「感ずることのあまり新鮮にすぎるとき／それをがいねん化することは／きちがひにならないため／生物体の一つの自衛作用だけれども／いつでもまもつてばかりゐてはいけない」(「青森挽歌」^②)

ここに賢治の時間に侵されない言語の吟味がある。いくつか例を挙げてみたい。

「風のあかりと／草の実の雨」(「住居」^③)、「白いシャツもダイナモになるぞ」(「九月」^④)。あらゆる現象に食べ物を見る、「見立て」が新しい言葉の誕生を促すもとだ。「それから新鮮なそらの海鼠の

句「真空溶媒」⁽⁵⁾、「紐になつてながれるそらの楽音」⁽⁶⁾、「青森挽歌」⁽⁶⁾といったのはほんの一例である。

賢治にとつて「究極」の「南無妙法蓮華經」も「法則」である。記号でも、象徴でもない。ましてや「信仰」の大義でもない。それは「法則」以外のなにもでもない。

すべて「屈折」するものとして見ている。しかし、それは心情の湿ったコンプレックスのような屈折ではない。心情というものも情実を反映したのではなく、いったんレンズを通した「心情心象」でなければならぬ。心情なんていうのは何もしいないポーズである。光の中を通った人間の心情は心象となつて映る。心情にはそれぞれの人のポーズのフィルターがかかっているが、心象は万人共通のレンズを通過した光である。賢治は普遍を目指した。「あてにするもの」ですら無視せよという。「金をもつてゐるひとは金があてにならない／からだの丈夫なひとはごろつとやられる／あたまのいいものはあたまが弱い」⁽⁷⁾。「昂」と。極端はすぐ破壊へ結びつく。組織化したものほど滅びは早い。

(風と嘆息との中にあらゆる世界の因子がある) (「風の偏倚」⁽⁸⁾)
 と言うとき、家族の苦悩めいたものは「隙間風」となるだろうし、床に横たわっているごほんごほんいう人は「風邪」ということになり、風がぴたりと止んだ家にはさんぎめきがあるだろうし、嘆

息が聞こえる家には光の散乱があるだろう、といった具合に湿気が除去された見方が出来る。賢治の世界把握の「因子」に注目したい。

「ほんたうの幸」はもちろんのこと、理想郷、ユートピアといった言葉はややもすると何らかの意義のこもった「因子」の強要になる。岩手は(イワテ)を經由してイーハトヴとなり、初めて普遍性へ向かう。ユートピアはイーハトヴという独自の回路を経て単なるユートピアの使い古された意味をまぬがれ、賢治の命名の鮮度の強さで読者の参与をゆるす。単純な一般的解釈をはぐらかす要因となっている。いずれにしてもそれぞれのレンズで透徹した光を映す手続きが要求される言葉である。自然の現象を観察するときのように賢治の言葉の林に歩み寄り、山の呼吸をする言葉の感じている風や雲をも引き寄せて観察しなければならない。「ほんたうの幸」もまた賢治を倫理上に押しこめるのではなく、風や鉱物と並列に対峙すべきものなのだ。

(2) 自然の克服としての模型・標本

賢治は子どもの頃から植物採集、昆虫採集、鉱物採集をしていたことはよく知られている。よく山を歩いた。手帳に鉛筆でメモをしている光景をとらえた詩があるのは賢治が山を歩いていると

きの姿そのものを活写したものである。

しばしば記録される「標本」は賢治のフィールドワークの賜物である。

採集は物を集める拘泥が逆に執着心というみにくい心を招き、玩物喪志へとつなりがちだが、賢治の場合、多くの事物志向者たちがつてフェティシズムに陥らないところが大きな特色である。崇拜すべき物も事態もないからである。物によって手柄をたてることも無用というわけである。

山間の跋涉による自然との交感採集の対象が外部の存在物ではなく、内面との交流によって生じた現象の把握へと発展した。賢治が心象と名付けたものの「スケッチ」とはそのことである。

賢治は肉体と心は別のものではなく、融和しているという立場をとる。心象スケッチとは心身不二の立場でわが心に映ずる現象をとらえようとしたものである。そこに対象となつたものは単に自然というのではなく、「心身不二」という立場から自然との交感へと広がっていく。風や雲や雪が対象になつてくるような場合でも外部の現象としてではなく、いったん化学的な次元なり、仏教的視点なりのレンズを通して向かつている。「心象スケッチ」はまさに心象の標本を描いたもの、つまり標本の延長にある。

『銀河鉄道の夜』に関して言うと、銀河にちりばめられた金剛石

(ダイヤモンド)、月長石、黒曜石、水晶、黄玉(トパーズ)、青宝玉(サファイア)などは鉱物採集を見ているよりも作品のシチュエーションの中でそれぞれの機能を發揮している。

プリオシン海岸というところでは学者らしい人と三人の助手が鶴嘴をふりあげて化石を掘る光景が出てくる。くるみの化石、蹄の二つある足跡のついた岩、ボスという牛の先祖の化石。ジョバンニは「標本にするんですか。」と聞くと、証明に必要なんだという。

鳥を捕る人のところでも「鷺を押し葉にするんですか。標本ですか。」と聞く場面がある。

賢治の標本へのこだわりはなぜなのだろうか。

標本とは時間の支配から免れていく存在・宇宙の微塵となつた影へのノスタルジーがもとになっている。腐敗と消滅をぐぐり抜けた恒久の命を得た世界的存在が懐かしくないはずはない。世界が墮落や凋落に彩られているとき標本には隠されたイメージの小宇宙の再生がある。新しい自然を構成しようとした賢治にとって違った種が構成している夢の箱にひとしきり愛着を持たずにはおれないのは当然の成りゆきだ。すなわち、賢治にとつての標本とは標本そのものが目的ではないということだ。標本がかもし出すミクロコスモスが先にあり、たえず先のほうにミクロコスモスを

イメージしている。

あらゆる自然の力を用ひ尽すことから一足進んで

諸君は新たな自然を形成するのに努めねばならぬ(「生徒諸君に寄せる」)

「新たな自然を形成する」とはとりもなおさず「自然の改造」である。すなわち人工性を賢治は熱く願望していたのである。自然の保護などではとうてい自然を取りつくりようとはできないことを自覚していた。食べ物からして牛乳とかトマトとか安手のものではないハイカラなものが当てがわれているのはもとより、鷺の押し葉とか、光のお菓子などをあくことなく創造し、欲を制限したりしない。

世には飽食のあげく身縊りする「思想」がないものだから「清貧」などといってしみたれた退行を唱える人がいるが、これは「自然の改造」を理解していないレヴェルの話なのである。退化した「思想」といえばよいが、そんなもの化石の標本にもない。賢治は「清貧と豪華とは両立せず」(「まあこのそのの雲の量と」)と述べていることを紹介しておく。

そんなときの手なぐさみは少年たちに行われる玩具愛に限る。ありのままの自然を守ろうなんていうのは自然を破壊する人間よりも不謹慎である。なぜならば種の保存から言って今生きている

ことからして相当な悪を貫いてきた優勢遺伝のやからということになるではない。それがぬけぬけと自然に優しくとか、自然保護とかを叫んでいる。そのまえに自然の改造に取り組んで苦しんでみたらどうか。

だいたい自然の改造などやる人は標本から入門して、玩具好きになって、模型の虜になっていくものだ。この遊戯を味わったことのないものほど先に記したプラトン先生気取りで「哲学」をのたまうものと相場はきまっている。モデルすら提示できない無粋者だ。

ジョバンニが「活字」に引きこまれていく姿は少年の特質を描いている。江戸川乱歩などは自分のお小遣いで活字を用意して本を作ろうとしたほどである。活字にすでにあの見せ物のおどろおどしい物語が込められていたのだ。一本一本の活字は無限の夢を綴り出す一粒の銀河なのだ。

つぎにジョバンニはカムパネルラの家で遊んだ模型の汽車のことを描いている。

アルコールの代わりに石油で動かそうとしたりする発想は「発明」の兆しでなくてなんであろうか。この通過儀礼がなくてはたちまちその場をごまかす自然保護などの運動に走ってしまうものになる。「レールを七つ組み合わせると円くなって」という「七」

の人工性には、聖数としての七（南無妙法蓮華經）、七夕や属和弦の七などを模型にしては神秘的な図像学を演出している。属和弦の七は終始を導く場合と転調へ向かう場合がある。七の“七変化”が兆している。

町に飾り付けが工夫されている景観は祭が模型化している証左である。祭典を楽しむ風土にはゆたかな創造性がある。発明への芽生えが養われている。見せ物は“生きた模型”である。言わば人造人間的な演技者たちのフリークはそもそも自然の改変に発するのである。

ジョバンニは時計屋の店先で足をとめた。先の模型の汽車につづいて少年性が書きこまれていくところである。玩具は創造の遊戯である。

この後にも三本脚のついた小さな望遠鏡や星座を書いた大きな図などに見とれるありさまが描かれる。『銀河鉄道の夜』はまぎれもなく少年性を克明に描いている作品だとすれば、その見本としてこの場面を挙げることが出来る。少年は見本（カタログ）、図表、望遠鏡のような発明品、星座表、動く玩具に目がない。工作少年、ほどこの特質を發揮するものだ。ジョバンニは相当な工作少年、理科少年である。銀河でいろんなことを聞くのもだいたいジョバンニのほうである。世界の模型・雛形のあるところには少年はエ

ロスを感じるものだ。いわゆる“崇高な”芸術などにない、いかかわしさに少年は首つびきになるものだ。宇宙・世界にたいするメタフィジックな希求は賢治のエロチシズムの発揚にも通じる。親の反対に合うものにたいする執念。幸いというか、父の不在のジョバンニにとって誰からも監視されることも咎められることなく時計屋の前に目を凝らすことができた。大人の社会に入るとすべてが実用性で裁かれるというのに、ジョバンニは何の役にも立ちそうもない夢のボックスにへばりつく快樂を堪能している。

これらの記憶はやがて懐かしさとしてもう一度蘇る。実用的でないもの、現実的でないものに費やした時間が懐かしさを誘うのである。少年時代の浪費こそノスタルジーの泉である。幼い時代における事物への思慕は懐かしさの基盤ということでは精神の大きな財産である。

なかんずく、賢治における鉱物への偏愛は広大無辺の意識と脈絡があることを観察できる。物言わぬ鉱物あるいは生物と同等の意識へと向かう賢治には人間にまつわる偶然的なもの忌避が見られる。その分、人間讃歌だの、人間愛だの、人間革命だのいう瑣末な騒々しさから賢治は免れている。

宮沢家の一族ならびに祖父、父親が花巻の電気事業、電車事業の創設に深くかかわったこともあり、玩具少年であった賢治がこ

とのほか関心を持ったのは電気と電車であったのは必然の成りゆきであった。

賢治を女色から遠ざけたもつとも大きい要因のひとつにこの意識の拡がりにかかわる鉱物や機械や風やフェアリーや模型的なものへの強い関心がある。幼心の持続ということもできる。賢治には生涯保ちたい「宝もの」が一杯あったようにみえる。その中には女はなかった。しかし、女を欠いているからこそ逆にモノへの偏愛を記述したものはエロチシズムが溢れている。音感に満ちた表現しかり。リズムの中でスペルマを宇宙の微塵と化している。

賢治は抽象的世界へ介入することによって世俗への妥協そのものである結婚などは禁欲などとは無関係にしりぞけることができた。仏教上の須弥山宇宙や宝塔などは宇宙模型ではないか。賢治にとって愛すべき模型に事欠かなかった。そこに半端でない抽象への偏愛、溺愛があった。賢治の作品に溢れているエロチシズムの最大の要因かもしれない。

『銀河鉄道の夜』の中の模型の汽車にはあるいはドストエフスキの『悪霊』のレンプケの模型が影響しているかもしれない。革命にうつつを抜かしている連中に比べて模型作りに没頭している人間は一見無能に見えるが、こちらのほうにむしろ革命の本来のイメージがあるふうに見えるものだ。模型の汽車は革命騒ぎな

どよりよほどメタフィジックなことを『悪霊』を読んだとき感じただものだ。銀河鉄道の汽車は夢の汽車である。これは模型の汽車をはるかに抜いてシュールな話である。模型は本物になり、本物は模型から克服されていく。いずれにしても模型から世界は始まる。

これだけでも、なぜ模型のことに触れたか少しはご理解いただけたにちがいない。「ほんたうの幸」をまず模型の設計図に始まり、小型模型を経て大型模型、そして夢の中の模型によって現実を突き破ってしまうという方程式にしたかったのである。ともかく、「ほんたうの幸」も模型をいじったり、見たりすることが好きでない人には理解してもらえそうもなかったから敢えて模型について触れたのである。わたしは別に本物を推奨しようなどとはまったく考えていないのだが、むしろ模型などに晦渋している人にエロチシズムを感じることは言っておきたい。「ほんたうの幸」もその辺に漂っているような気がする。南無妙法蓮華経だって宇宙意思への一大模型ではないか。須弥山という仏教の宇宙は模型そのものではないか。模型に回帰してやがて軌道は「ほんたうの幸」ステーションにたどりつくのだ。

不幸そうに見えるジョバンニの苦しさを日常生活に短絡させてはいけない。それよりも模型に見とれ、銀河鉄道の夢を見るジョ

バンニの、少年ながらあつぱれなダンディズムに快哉を叫びたい。

「ほんたうの幸」はほんとうは贅沢な話なのだ。不幸なジョバンニは標本や模型を愛するという贅沢を知っている。けつこうなことはないか。模型が好きであるということはもつと愉快な模型を探索していることに他ならず、そんな目の肥えた人は「ほんたうの幸」にもうるさいはずだ。インチキな幸福論なんかに目を向けないだろう。模型好きはなんか「おたく」っぽく、不健康そうだが、容易に策略などには乗らない、欺瞞のチェック装置を備えている人の謂ではなからうか。標本・模型好きには幼児性が残っている証であるが、その幼児性こそ模型への関心をうながす唯一の特性である。その固執こそ賢治流に言うの大いに奨励されてよい「変態」の恋愛なのかもしれない。

(3) 変態の恋愛

賢治の表現しているもので到底ついていけないと思ったものがひとつある。それは『銀河鉄道の夜』のみならず、いくつかの作品に出てくる命を捨ててもいいという身を挺する表現である。何か強迫観念みたいで、わたしはいつもこれに引つかかっている。理屈をつけようと思えばつくし、濫用すると、偽善的になってしまふような部分である。賢治がなぜこうもこの命の犠牲に執着

しているのだろうか。賢治も本気で考えていたのだろうか、こつちもいい加減につきあうというわけにはいくまい。

『銀河鉄道の夜』の中からその一部を取り出してみよう。

あゝ、わたしはいままでいくつのものの命をとったかわからない、そしてその私がかんどいたちにとられようとしたときはあんなに一生けん命にげた。それでもたうとうこんなになつてしまった。あゝなんにもあてにならない。どうしてわたしはわたしのからだをだまつていたちと呉れてやらなかつたらう。そしたらいたちも一日生きのびたらうに。どうか神さま。私の心をごらん下さい。こんなにむなしく命をすてずどうかこの次にはまことのみんなの幸のために私のからだをおつかひ下さい。つて云つたといふの。そしたらいつか蠍はじぶんのからだがまっ赤なうつくしい火になって燃えてよるのやみを照らしてゐるのを見たつて。いまでも燃えてるつてお父さん仰つたわ。ほんたうにあの火それだわ。(九、ジョバンニの切符)

みんなの幸のためならこの命を捧げでもかまわない、という賢治用語はやはり何度読んでも不思議に見える。しかし、賢治流の咀嚼があつて使われているらしいことがうすうす見えてきたようなので触れてみたい。これは影響の解明が未解決だからではない。

誰の影響を受けたかはさほど問題ではない。いくらでも例示できることだ。賢治がこの命をあげてもよい、ということをやにゆえに作品に織りこんでいるかがどうしても気になるのである。物語のクライマックスに記述されていることも無視できない。

なぜ賢治の言い方が難解かという点、こうすればこうなるという理屈をつけていないからである。四番目の蠍が死した後、やみを照らす明かりになつていふのは数少ない死後転生である。

高橋康雄

「かくすれば、かくなる」ということで輪廻転生をとらえると、ややもすれば精神を取り引きに使うことになるのを賢治は意識して抑制しているのかもしれない。『銀河鉄道の夜』の中の引用の中でも蠍だけにしか「死後」は描かれていない。

『銀河鉄道の夜』それ自身が一種の「死後」を描いたものだから抑制したのは当然かもしれない。

命を捨てたら、見返りに何かあるというのでは「作り話」めいてくる。貪欲や修羅の気持ち、あるいはそれに振り回される世の中がよくなるのなら、その引き換えにやら命はやってもいいというほうがよほど現実味と迫力がある。これが賢治特有の殉教意識である。殉教とは言っても抗議自殺というか、自殺行為すれすれに見える。が、それからはかつてあつた「お国のため」という国

家至上主義の至上命令的な要素はまったく払拭されており、個から発せられていることが特徴である。マゾヒズムの極致とも言える。賢治独特のエロチシズムの昇華が感じられる。その相手は男女の領域を超えた、「法」（宇宙の法則）への帰趨があくまでも眼目となっている。

これは賢治の信仰というものが個的なものではなく、つねに法則への殉教を決意していたものであつたことが理解できる。

つぎにいくつか紹介する賢治の発言はすべてエゴを克服する個による特殊な献身に基づく。多くの宗教における布教というのつべきならぬ行動を大前提とした場合、目的が手段となり、往々にして数で政治を牛耳り、財力で威光を振るう「集団的示威行動」や死の絶対化がまかり通る「集団自決」的要素が優先してしまいがちだが、賢治の場合、そうしたものは無縁である。賢治の到達した思想は必ずしもこの課題を解決する糸口を与えているかは疑わしいが、賢治の作品そのものに反映している自然との交感などを見ていると、少なくとも誰か人をカリスマ化してそれに唯々諾々と従うということを厳格に退ける。

（みんなむかしからのきやうだいなだから

けつしてひとりをつてはいけない）

（「青森挽歌」^①）

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 「あゝ、マヂエル様、どうか憎むことのできない敵を殺さな
 いでいいやうに早くこの世界がなりますやうに。そのためな
 らば、わたくしのからだなどは、何べん引き裂かれてもかま
 ひません。」（「鳥の北斗七星」¹³）

私は一人一人について特別な愛といふやうなものを持ちませ
 んし持ちたくもありません。さういふ愛を持つものは結局じ
 ぶんの子どもだけが大切といふあたり前のことになりますか
 ら。（高瀬露宛書簡¹⁴、昭和四年日付不明）

チュンセはポーセをたづねることはむだだ。（略）チュンセが
 もしポーセをほんたうにかあいそうにおもふなら大きな勇氣
 を出してすべてのいきもののほんたうの幸福をさがさなけれ
 ばいけない。（「手紙 四」¹⁵）

『法華經』には布教にあたっての決意として命を惜しまないとい
 うことはしばしば出てくる。「不自惜身命」（自ら身命を惜しませ
 ず）は「如来寿量品第十六」にあるが、信心の姿勢を示したものであ
 る。賢治は「手帳」に「勸持品第十三」の「我不愛身命」（我身命
 を愛せず）を書き残している。

日蓮は「人身は受けがたし爪の上の土・人身は持ちがたし草の
 上の露、百二十まで持ちて名を・くたして死せんよりは生きて一

日なりとも名をあげん事こそ大切なれ」（「崇峻天皇御書」¹⁷）と暗に
 南無妙法蓮華經のために命を惜しむなと戒めている。

『涅槃經』には釈迦の前世の修行の姿として半偈^{はんげ}を聞くために身
 を鬼に与えた雪山童子^{せつせんとどうじ}の話がある。こうした転生譚は仏教に少な
 くない。

何度も懸念しているように、それらは往々にして集団に吸収さ
 れ、一指導者のわがままなカリスマ化に利用されてしまうもとな
 ある。そのためにいくつもの命が費やされる。

ともかく賢治は違う。誰か英雄を崇拜させるとき料簡はまっ
 たくない。まさに賢治みずから言うように他者をけしかける類と
 は無縁の我ひとり行く「完全」を目指した、「変態」なのだ。つぎ
 の詩がそれを明かしてくれるにちがいない。

この不可思議な大きな心象宇宙のなかで
 もしも正しいねがひに燃えて

じぶんとひとと万象といつしよに

至上福祉にいたらうとする

それがある宗教情操とするならば

そのねがひから碎けまたは疲れ

じぶんとそれからたつたもひとつのたましひと

完全そして永久にどこまでもいつしよに行かうとする

この変態を恋愛といふ

そしてどこまでもその方向では

決して求め得られないその恋愛の本質的な部分を

むりにもごまかし求め得ようとする

この傾向を性慾といふ（「小岩井農場」）

ここにも女色や家庭を構えることの否定がある。賢治の「結婚相手」は「宗教情操」であつた。妹トシとの近親愛が取り沙汰されることがあるが、それは部分の拡大解釈であることが明らかである。抽象的なものへの偏愛を一度でも経験したことがなければ分からないかもしれないが、この詩の中に賢治が告白しているのだから素直に受け止めるべきだろう。

抽象的精神は南方熊楠や稻垣足穂などと同じレントゲンのような知覚の集注によって真実不可思議を解明しようとする精神のダイズムと言うべきだろう。そこにはごまかしてでも収まろうとする世間の見栄はまったくなく、孤高の戦いに明け暮れる精神の結晶を観察できるだろう。

12 科学と宗教

(1) 実験・証明

賢治の作品のほとんどが映像的かつ聴覚的であることを随所で触れてきた。科学者がプレパラート上の菌なりを顕微鏡で覗くように映像が映し出されるのは、科学万能時代の景観である。「灰いろの雲がばしゃばしゃとぶ」（「密釀」）などは映像と音が一緒になった例である。そして音がちゃんと視覚の表現になっている。むしろ雲の動きが音によって活気づいている。

色彩表現の豊富さは群を抜いている。心情的な表現にさえ色が出てくる。「いかりののがさま青さ」（「春と修羅」）といった具合である。内面に色彩がつくからそれもまた映像的になる。

これもまたリアリズムの精確な描写であるが、従来のリアリズムとはまったく趣を異にしている。視線が単純ではなく、「やまなし」のように水底からの視線の角度があつたり、意外性が賢治にはある。フィールド・ワークによる動きのある視線は机上の作業とはちがった趣向をもたらしている。

時代は明滅の電気の時代に入っていた。明暗のコントラストのみならず、内的な現象の変化を把握する視線が加わつたのである。賢治が「心象」という言葉を導入した動機は時代の動機でもあつ

た。ちなみに大正二年の電燈個数は人口百人につき十一・七であった。⁽³⁾ 著しい発展を遂げたとはいえ、まだまだ一般への普及は先の話である。すでに活動写真が各地で催され、家庭には幻燈機が入ったりして光と影の妙味はモダニストな少年たちを虜にしていた。

ツワイスなどのドイツの天体望遠鏡の天文の凶像も別世界のものでなくなった。詳細はともかくとして天文学の啓蒙書が出たのはこの頃である。

野口英世は顕微鏡の申し子といふべきかもしれない。日本の医学界の閉鎖性にたまらずアメリカに渡航、菌の培養と顕微鏡を覗く日々から梅毒の病原菌を発見して世界にその名をとどろかしたのは明治四十四年（一九一）であった。黄熱病の菌を究めるべくアフリカに渡るが、当時の顕微鏡の倍率ではとらえるのが困難だったとも聞く。

文学にも科学時代の影響は如実であった。

賢治に見たように光や光と影の対照をとらえる作品が一举に噴き出した。必ずしも電気の光というわけではないが、自然を光の中で見ている。背景には絵画の世界で光の追求をする印象派の台頭があった。賢治も愛読した斎藤茂吉は実相観入という写実を唱えた。いわば文学と科学の協調を進めたといえる。その歌集のひ

とつに題名が光そのものの『赤光』（大正元年）がある。もう一人賢治に影響を与えたのは北原白秋。光のイメージをはらんだ題名の歌集『雲母』（大正四年）がある。「光と影とのいい調和が」（『雪に立つ竹』）というフレーズが見つかる詩集、淡い色を示す『水墨集』（大正十二年）がある。

科学と文学の協調というのは新鮮な視線の獲得ということについてよい。顕微鏡や望遠鏡が微小なものの解明に向かったように文学の目は心理学などの発達と歩みをともしして内面的なもの分析へ踏みこむことになる。それを明快な表現にするために映像的手法が駆使されたのは読者に参加・補完をゆだねる効果があった。光と影の交錯がかくも文学表現にふくらみを持たせるとは予想外なことであった。

ここで賢治にひとつの課題が残った。確かに、科学の時代は物理学だけでも顕微鏡などにつながる光学を発展せしめ、同時に天体物理学を檜舞台に押し出し、電気時代を促進した電気学や熱力学などと並行して発達させた。それなのに人間は人間をあまりにも中心にしすぎ、宇宙の原理と背反した霊魂不滅や神の崇拜をしている。

それゆえ、賢治は己の抱く大きな構想をどうやって理解せしめていくかをたいへんな難問として受けとめていた。本源的な「ほ

んたうの幸」や「ほんたうの、たった一つの神様」をただ唱えればすむとは賢治は毛頭思っていない。唱える「ほんたうの幸」へ導く実体を「証明」しなければならない。どうすればよいのだろうか。賢治はみずからの大きなテーマとしていた。

賢治が身読した日蓮は「証明」という概念は使っていないが、「現証」という言葉は使っている。賢治の立場はさまざま起こる「現証」を照合することによって信仰の力を「証明」することになる。賢治はそれを文学作品の中に表現することをひとつの使命としていたことは誰もが知るとおりである。しかし、この「証明」というのは厄介なしろものである。いままでいくつもの宗教を母胎とした宗教文学があり、社会主義を主軸にすえた文学があり、さまざまな主義の文学があるが、大方、それらの宗教や主義を讀えたり、宗派の教祖なりを崇拜することに偏する趣が濃厚である。その宗教や主義と独立して自立できる作品にお目にかかったことは皆無といってよい。むしろそのカルト的な匂いの濃い世界を讚美するだけでは普遍性を持つことはほとんどない。

その点、賢治の作品は観念の上塗りにはまったくなく、人間をすら生物の種のひとつとしてとらえ、人間を相対化し、作品として抑揚のあるものとするため、物理学や化学や法華経や音楽やらを動員して、種明かししないで根源へと向かっていく。

「証明」「実験」というのはさまざまな方法で観察・分析し、「仮説」を確かめることにほかならない。ここでは「ほんたうの幸」を確認することであり、「ほんたうの神様」を「証明」することである。

宇宙系の一大革命たる「地動説」を唱えたコペルニクスは余生を自説の「証明」に当てた。とうの昔、ギリシアのアリストアルコスやピュタゴラス学派も太陽中心説を唱えていたのだが、「証明」には無限の時間がかかった。コペルニクスにしても現在の太陽系構造を確立するにはさらにケプラーやニュートンを待たなければならなかった。

ガウスも学会の会合以外は一切の会合に出ずに数学、物理学の研究に励んだが、これまた「証明」を得るまでは遠い道のりであった。

ガリレオにいたっては死後三百年以上もたつてからローマ法王から審問を受けた異端からやつと解放された。

宗教は往々にして「科学と宗教」「宗教と真理」などと唱えたが、もののだが、糊塗している場合がほとんどである。鯛の頭も信心ということから言えはいかなるものにも多少の功德はあるわけだが、それを信仰の科学性と結びつけるのはいかなるものだろうか。「ほんもの」ほど一人から始まる。「実験でちゃんとほんたうの

考とうその考とを分けてしまへばその実験の方法さへきまればもう信仰も化学と同じやうになる」(九、ジョバンニの切符)とあるが、「ほんたう」と「うそ」の区別は先の先駆者の例にあるように孤独の闘いを強いられるものだ。そもそも「うそ」のほうが偽装して「ほんたう」に見せかける場合が少なくない。すべて性急さと焦燥がもたっている。しかし、自派の広告宣伝にこれ努め、多数派工作などして世間をあざむいても始まらない世界である。「ほんたう」を証明するには「孤高」は好むと好まざるとにかかわらず当然の仕儀となる。

もし、「ほんもの」を無理矢理、「証明」(?)したらどうなるだろうか。つぎの引用は無理解を経て、時間の熟成から「証明」されるものでないものは、どこか誤魔化しの「ほんもの」になることを教えてくれているように思う。確かに「支配」の力をいったんは持つにせよ、それは自殺行為に結びつく。時間が証明するだろう。

《ほんもの》“authentic”という言葉のギリシア祖語のなか
に明白にある激烈な意味のことを憶い出す。“Authenteo”とは十分な支配力をもつということであり、また殺人を犯すという意味でもある。“Authentes”とはただ単に主人であり行為者であるというだけでなく、加害者、殺人者の謂であり、

さらには自殺者、自殺の意味でもある。

(ライオネル・トリリング 『へ誠実』と『ほんもの』(4) V)
生贄になったガリレオしかり、圧倒的支配権を握った宗教はどんな集団より血なまぐさいことをトリリングの発言は示している。しかし、加害者・殺人者にとどまらず、やがてその焦燥は反発を買ひ、みずからその集団全体の息の根を止める、自殺行為を招くことは相場である。強引な腕力を用いたものほど支配力の結果も早くもたらずが、その死をもたらずのは早い。

「ほんとう」「ほんもの」というものは飛躍性のもたらす悲劇である。天才の独創の独走性は大きいにけつこうだが、偽装した「ほんもの」によって組織化することには毒牙がはらんでいる。この手の欺瞞は何人かずつ巻きこんでいく。同じ席につかせることによって「証明」(?)という認知を与える。一種の集団催眠を用いて納得を強要してしまう。お神輿担ぎと拍手機械の導入によって崇拜の機構を作ればカリスマは容易に誕生する。民主主義の多数決のはきちがいファッショの温床の前触れだ。

いつの間にか名も知らぬ組織が巨大な組織になっている場合が少なくない。それは世間の反発をも殉教意識の純粋性の価値化によって反転作用としていくことで膨張していく実態をしめす。反対は相手の士気を鼓舞するだけで逆効果である。非難轟々となれ

ばなるほど「ほんもの」意識は高ぶる。この途方もない集団の非合理にはもはや「証明」は無用である。ここにあるのは、士氣の自己証明のみである。

『銀河鉄道の夜』の中の「証明」「実験」そのものは第一次稿から最終稿まで一貫して意識されているのだが、「証明」という点に賢治がいかにか心血を注いだかと無関係ではない。初期稿を後に変更しているのは、全体の調子からすると唐突に見えてしまうのでバランスを取ろうとしているからだろう。

順を追って見てみよう。

(1) あのセロのやうな声がしたと思ふとジョバンニはあの天の川がもうまるで遠く遠くなつて風が吹き自分はまっすぐに草の丘に立つてゐるのを見また遠くからあのブルカニロ博士の足おとの近づいて来るのをききました。

「ありがたう。私は大へんいゝ実験をした。私はこんなしづかな場所で遠くから私の考を伝へる実験をしたいとさつき考へてゐた。お前の云つた語はみんな私の手帳にとつてある。さあ帰つておやすみ。お前は夢の中で決心したとほりまっすぐに進んで行くがいゝ。そしてこれから何でもいつでも私のところへ相談においでなさい。」(第一次稿、第二次稿と第三次稿では「一箇所「私の考を(人に)伝へ」と(人に)の挿入

がある)

(2) 「あゝわたくしもそれをもとめてゐる。おまへはおまへの切符をしつかりもつていで。そして一しんに勉強してなけあいない。おまへは化学をならつたらう。水は酸素と水素からできてゐるといふことを知つてゐる。いまはだれだつてそれを疑やしない。実験して見るとほんたうにさうなんだから。けれども昔はそれを水銀と塩でできてゐると云つたり、水銀と硫黄でできてゐると云つたりいろいろ議論したのだ。みんながめいめいじぶんの神さまがほんたうの神さまだといふだらう、けれどもお互いほかの神さまを信ずる人たちのしたことも涙がこぼれるだらう。それからぼくたちの心がいゝとかわるいとか議論するだらう。そして勝負がつかないだらう。けれどももしおまへがほんたうに勉強して実験でちゃんとほんたうの考とうその考とを分けてしまへばその実験の方法さへきまればもう信仰も化学と同じやうになる。けれども、ね、ちよつとこの本をごらん、いゝかい、これは地理と歴史の辞典だよ。この本のこの頁はね、紀元前二千二百年の地理と歴史が書いてある。よくごらん紀元前二千二百年のところにみんなが考へてゐた地理と歴史といふものが書いてある。だからこの頁一つが一冊の地歴の本にあたるんだ。いゝかい、そし

てこの中に書いてあることは紀元前二千二百年ころにはたいてい本当だ。さがすと証拠もぞくぞく出てゐる。けれどもそれが少しどうかたと斯う考へだしてごらん、そら、それは次の頁だよ。紀元前一千年、だいぶ、地理も歴史も変つてゐるだらう。このときには斯うなのだ。変な顔をしてはいけぬ。

ぼくたちはぼくたちのからだだつて考だつて天の川だつて汽車だつて歴史だつてたゞさう感じてゐるのなんだから、そらごらん、ぼくといつしよにすこしこゝろもちをしづかにしてごらん。いゝか。」(第三次稿、ジョバンニの切符)

(3) そのひとは指を一本あげてしづかにそれをおろしました。するといきなりジョバンニは自分といふものがじぶんの考といふものが、汽車やその学者や天の川やみんないっしよにぼかつと光つていんとなくなつてぼかつとともつてまたなくなつてそしてその一つがぼかつともるとあらゆる広い世界ががらんとひらけあらゆる歴史がそなはりすつと消えるともうがらんとしたたゞもうそれつきりにてつてしまふのを見ました。だんだんそれが早くなつてまもなくすつかりものとのほりになりました。

「さあいゝか。だからおまへの実験はこのきれぎれの考のはじめから終りすべてにわたるやうでなければいけない。それが

むづかしいことなのだ。けれどももちろんそのときだけのものゝのだ。あゝごらん、あすこにプレシオスが見える。おまへはあのプレシオスの鎖を解かなければならない。」(第三次稿、右同)

(4) 「いや、証明するに要るんだ。ぼくらから見ると、ここは厚い立派な地層で、百二十万年ぐらゐる前にできたといふ証拠もいろいろあがるけれども、ぼくらとちがつたやつからみてもやつぱりこんな地層に見えるかどうか、あるいは風か水やがらんとした空かに見えるやしないかといふことなのだ。わかたかい。けれども、おいおい。そこもスコープではいけない。そのすぐ下に肋骨が埋もれてる筈ぢやないか。」(大学生はあわてて走つて行きました。

「もう時間だよ。行かう。」カムパネルラが地図と腕時計とをくらべながら云ひました。

「ああ、ではわたくしどもは失礼いたします。」(ジョバンニは、ていねいに大学生におじぎしました。(第四次稿、七、北十字とプリオシン海岸)

第四次稿では天の川で化石を掘っている博士と大学生がジョバンニらとの会話を通して描いてるので、全体のストーリーの中心になじんでいる。それに比してほかの初期稿はそこに入れる意図

に若干無理がある感じが否めない。(2)(3)と続く第三次稿などはくどさを少なからず感じる。それだけに「実験」「証明」は賢治にとつて『銀河鉄道の夜』の中で主要な目的のひとつであったことがわかる。

特に『銀河鉄道の夜』の主題は「死後はどうなるか」あるいは「ほんたうの幸」といった演繹的なものにあるため、読者に「実験」「証明」の課題をあたえることによって一歩踏みこませる必要がある。作者はいたずらに幻想的世界を持ち出しているのではないことを告白しているに等しい。

(4)の中の「百二十万年まえぐらゐ」の「証拠」のある地層がひよつとしたら「風か水やがらんとした空」かに見えやしないかとの設問をしている。(2)では「天の川だつて汽車だつて歴史だつてたゞさう感じてゐる」(『春と修羅』「序」にも「われわれがかんじてゐるのに過ぎません」と記している)と書いているが、両方ともまったく同じことを言っている。「証拠」といってもその時その時に共通に感じているだけのものであって、恒久性のあるものではない。永遠の時間の中のわずかの局面(刹那)なのである。

では、「わたくし」という現象はどうなるのだろうか。明滅の複合体である「わたくし」の「証拠」は?ということになる。

そのヒントをつぎのところに見ることが出来る。「証拠」という

とき、「証明」「実験」というとき、当然のごとく「データ」「因子」「資料」「事実」といったものが挙げられるが、賢治は「時空的制約」のあるものではない、「心象」や「時間それ自身」という「第四次延長」の中で主張されるものをイメージしている。『春と修羅』に「心象スケッチ」と付されていることを思い出していただいた。「心象スケッチ」とは「心象」の「証拠」ではないか。「わたくしの」「すてきな化石」を証拠としてスケッチに記録しているのである。

「透明な人類の巨大な足跡」(『春と修羅』「序」を「記録」しようとする)、つぎには「わたくしはずるぶんしばらくぶりで／＼みたちの巨きなまつ白なすあしを見た／＼どんなにわたくしはきみたちの昔の足あとを／＼白堊系の頁岩にもとめただらう」(『小岩井農場』「春と修羅」)につながり、さらに「ひかりの素足」と結びついていく。作品の制作年代は無視して並べているのでこの順序には因果関係はまったくない。

気がついて見るとそのうすくらい赤い瑪瑙の野原のはづれがぼうつと黄金いろになつてその中を立派な大きな人がまっすぐにこつちへ歩いて来るのでした。「ひかりの素足」(三)その人の足は白く光って見えました。実にはやく実にまっすぐにこつちへ歩いて来るのでした。(中略)その人ははだしで

した。まるで貝殻のやうに白くひかる大きなすあしでした。

(右同、四)

『銀河鉄道の夜』という作品自身が夢で成り立っているものであり、幻想であることをこれらの例を通して考えることが出来る。そうなる、「証明」「実験」は『銀河鉄道の夜』の幻想や夢を「証拠」として受け止めることにほかなるまい。

つまり、賢治が言う「証明」というのは、「こうすれば、こうなる」という結果主義の方法を主張するために設けたわけではないことがわかった。「ほんたうの幸」ということもそうだが、人が見逃しがちな「賢明さ」をあらかじめ見抜く知恵を直覚する力と結びついている。もちろん、科学万能を唱えているのではないし、「死後の世界」を実証しているのではない。「わたくし」の中の「心象」の「出来ごと」を記録することである。

これがさらに積極的になると、つぎのような結実を見せる。「証明」を態度に持ちこんでいる。「証明」は一回きりではない。それどころか、生涯にどれだけの「証明」をしきっていくかがその人の真価となる。もちろん、類似のデータや文献を探すが「証明」なのではない。態度こそ最高の「証明」である。

(ヘッケル博士！)

わたくしがそのありがたい証明の

任にあたつてもよろしうございます)

(「青森挽歌」「春と修羅」)

ヘッケル博士へのシンパシーはわずか三行たらずの中に濃厚に反映している。賢治の資質から言つて、また科学あるいは宗教の何たるかを認識している点においてヘッケルの著書は影響というよりも賢治の考えを「証明」してくれる心強い材料になったと言える。賢治のことだから逆にヘッケル博士に呼びかけて先人に礼を尽くし、自分が「証明の任にあたつてもよろしうございます」としているのだ。

人間にたいする思いこみを払拭する視点を賢治は貫いた。人間だけが、ほかの動物にくらべてそんなに偉いわけではなく、また安全なものではないと信じていた。

賢治は作品のいたるところで人間を一生物の種として並列に扱っている。十界の最高の境界である仏界からして動物・植物(草木成仏)にも認められることである。男女の差別もここにはない(童女成仏)。賢治の場合、食物連鎖からも動物への同情は並大抵のものではない。

科学者として宗教陣営の無知と怠惰の強敵を向こうに回して格闘したヘッケル(一八三四〜一九一九年)は『宇宙之謎』⁽⁹⁾において三個のドグマ(独断説)を考察し、第一に「人間中心説」(人間

主義・人類中心)、第二に「神人同形説」、第三に「人間崇拜説」を挙げ、一元哲学と調和の余地がないと断定している。

つぎはもつとも簡単な生命の発生についてもヘッケルは孤軍奮闘した。一八六六年、未細胞有機体に「モネラ」⁽¹⁰⁾と命名した(『生命の不可思議』上・下)。われわれ誰もが知っているサルモネラという食中毒の菌もとをただせば「モネラ」の末裔である。

「モネラ」(简单なる物・単虫体)は旧来の二元哲学の「生命は器官より構成されている」という説を崩すことになる。ヘッケルはモネラの自然発生を地球のみにかぎらず、他の太陽系における遊星にもありうるとする。「世界の周期的変化は無限に反復して止まることを知らず、宇宙の変形は毎も最初の出発点に戻りつゝあるのである」(『宇宙之謎』)と記す。

賢治にあつても仏教における一塵が、一粒が生命を形成しているといっていることをもとに自身の哲学を導いていった。「これらについて人や銀河や修羅や海胆は／宇宙塵をたべ／または空気や塩水を呼吸しながら」(『春と修羅』⁽¹¹⁾「序」)とあるのもそれである。このような事情が賢治をして先のヘッケル博士の証明を担う決意の吐露を導きだしたものと理解できる。

『宇宙之謎』には「吾々の此地球は、無限の宇宙に於ける一點の光であり、人間は生滅流轉の原形質の中の小さな一粒に過ぎない」

「宇宙の広さは無限無窮である」「宇宙の時間は、同じく無限無窮であつて、始めなく終りも無い、即ち悠久である」といったことも指摘されている。ヘッケルはこの著書を「畢竟一の寫生帖のやうなもの」とも述べているが、果たしてこれは賢治の「心象スケッチ」とかわりがあるかどうか。

賢治と同時代を生きた夢野久作は同じ立ち場をとり、人間が動物より勝っており、精神文化の王者のごとく思いこんでいる風情に古代民族の残忍性の記憶を重ねて一矢報いていることを記している。

かような心理の中で、最単純、低級なものを中心にして、外へ外へと、高級複雑な動物心理で包み上げて、その上をいわゆる、人間の皮なるもので包装して、社交、体裁、身分家柄、面目人格なぞいうリボンやレッテルをもって飾り立て、お化粧を塗って、香水を振りかけて大道を闊歩して行くのが、われわれ人類の精神生活であるが、その内容を解剖してみると、大部分は右のとおりに、人体細胞の中に潜在している祖先代々の動物心理の記憶が、再現したものに他ならないことが発見されるのである。(夢野久作『ドグラ・マグラ』⁽¹²⁾)

わたしは人間というものにうんざりしていることも確かだが、人間から遠ざかるうとしてしているわけではない。晴れ晴れと人間を

讃歌して己を聖人君人なのか、それとも獣なのかも正体不明にしてしまふや、からとは一線を画したいだけである。賢治や久作の本意もそこにあるのではなからうか。

先の『銀河鉄道の夜』の引用の(3)の「プレシオスの鎖」はつぎの一節の一貫の中で解釈すると明快だ。

あなたはプレアデスの鎖を結ぶことができるか。

オリオンの綱を解くことができるか。

あなたは十二宮をその時にしたがって

引き出すことができるか。

北斗とその子星を導くことができるか。

あなたは天の法則を知っているか、

そのおきてを地に施すことができるか。

(「ヨブ記」¹³ 38—31—33)

「鎖」とあるのはプレアデスが群星であるからである。ここで「結ぶ」とか「解く」と言われているのは、「天の法則」を正しく理解しているかということであって、(3)の「このきれぎれの考のはじめから終りすべてにわたるやうでなければいけない」という「きれぎれ」の追究を重ねている。ひとつひとつ説明していくとの意味である。

「証明」する意識の延長に「ほんたうの幸」は待っている。きれ

ぎれの中に丹念に「証明」をしていく営みこそが「ほんたうの幸」への一步なのではなからうか。

賢治は「証明」とはしばしば言葉にしてはいるものの、声高に言っていたわけではない。それだつて風に触れて感じるようなものであった。見ようとしなひとには見えない、感じようとしなひとにはまったく感受できないものである。

科学の証拠もわれらがただ而く感ずるばかりである。(「農民芸術の興隆」¹⁴)

(2) 科学と宗教

ヘッケルの時代までは科学は宗教によつて牛耳られてきた。「宇宙之謎」は科学の宗教への挑戦状であつた。ヘッケルは「人間は最も重要なものであるから、此無限の宇宙を無視して何んな我儘を働いても一向差支無い」といった迷妄と慢心に警告を發したのである。神を潜稱することによつて自らをカリスマ化する当の本人も称賛者たちも偶像化によつて一流の宗旨が二流、三流に墮落することに無自覚である。「偉大さ」を抱える誇りに夢中になっているのか、麻痺しているのか、修羅の身の丈が伸びるかのよう背伸びしてしまふ。「偉大さ」からそれに与しないひとを見下ろす快感を味わうことになる。われわれの時代はヘッケルの時代か

らどれほど進歩したというのだろうか。

それでいて宗教家はみずからの宗教を正当化するために「宗教と科学」などと、かつては誹謗した相手と手を組もうと躍起である。「宗教と科学」の両立によって三流の人間ぶりを一流に引き上げようと足掻く始末ではないか。

宗派によっては「真理」の探究を価値と認めず、功德という一点を強調し大衆の欲望を刺激することを専らとするものも少なくない。宗教はつねに経験的な知識すなわち「真理」によって現象の因果を究められることによってその迷誤の部分を解体されてきたのだが、今日そのことへの反動が、敢えて「宗教と科学」の両立などという擦り寄りを示すことになる。妄信の部分をさておいたままに宗教がいたずらに科学を導入して宗教の非合理的部分の補足を担わせるのではあまりにも短絡しすぎてはいはしまいか。

そのようなことでは宗教団体にとって科学はもはや教祖やご本尊の上にあがめる神様と同じであると言い換えたほうがいい。確かに宗教は非合理的な部分の解明を手助けてきたことは認めないわけにいかないし、それを証明するのは科学的認識によることは当然である。しかし、本来は出家的要素がもとの宗教が世俗化するにつれ、社会への存在の誇示をするため、政治に進出し、大建物を誇らしげに建てまくったり、学校を作ったりという世俗的

事業へひたすら邁進することになるのは当然としても、科学をぶりかぎすのでは、非合理を合理化する矛盾律を犯していると思えないのだ。

宗教は外面化（世俗化）に進むとき、内面を疎外するということをむしろ科学的に解明すべきである。少なくとも教会を持つとしたなかった内村鑑三を見做ってはどうか。身を削るような教団の浄財（布施）をその宗旨と対立するであろうえせ文化の糾合や広告費の消耗によって世間に媚びる外装によって人類救済の証としようというのだからこの非生産的な宗教は観念論の泥沼にあっていていとししか見えない。

過剰なまでの世間にたいするPRによって内実は人を救うどころか、ドグマやタブーに何らの意思表示も出来ない純粹という名に養成される無知な信者だけを増殖させていく。まさに疑似宗教というしかない機能。代用品に満足している教祖や指導者は彼らこそが信者の脅迫観念の元としている墮地獄の徒でなくて何と言うべきか。信者があるかぎり教祖でありうる、交代のない世界。天啓などあたえる自信がないから土地を漁り、建物の威容だけでごまかしているが、信者はそれをも「方便」だと思っているのだろうか。威光の絶対化。威光によってしか物が判断できなくなってしまう否定的材料しかそこには認められない。光るルシファー

が魔神であろうとも信じるという形態には「科学」などどこにも見掛けることはできない。

したがって、宗派の合理性を訴えるために科学を利用する「宗教と科学」論はえてして自己弁護に終始するものだ。それ自身が活用されるのではなく、偽装用でしかない。昔の仏教は伽藍仏教（多宝塔寺堅固）でいったん華やかそうになるが、偽装・形のみが先行して内実が希薄になり、やがて衰亡をたどっていった。出家・脱俗のはずが、世俗へと向かっていく。世間との同調を拒絶したはずのものが、政権にまでかわり、妥協をしなければ本来の宗教は「もぬけの殻」ということになってしまう。そんなときの科学は科学信仰にすり替わるだけで、検証の武器は「飼い殺し」である。そこで唱えられる科学はその程度のものである。もともと人間臭さをふっきって科学を唱えるのでなければなるまい。科学は証明に使えばいいので、科学によって非合理の宗教を合理化することまで科学自身は許してはいない。そうでないと、科学と宗教とをがんにがらめにしてその宗教を最高形態のものとして純粹化してしまうことになる。純粹志向への傾斜の結末はかつてのヒットラーのナチズムにも見たし、わが国の国粹主義、国家主義にも見た。

賢治が宗教に関心を抱いたときにはまだ国家主義的な弊害を経

験していなかったため、宇宙意志といった観点から「信仰」を「科学」に優先させている。まだ「信仰」を「科学」とすり替える煽動者が出現していないから「科学」が「信仰」に利用されることなど眼中になかった。つぎの発言はその表れである。

たゞひとつどうしても棄てられない問題はたとへば宇宙意志といふやうなものがあつてあらゆる生物をほんたうの幸福に齎したいと考へてゐるものかそれとも世界が偶然盲目的なものとのかといふ所謂信仰と科学とのいづれによつて行くべきかといふ場合私はどうしても前者だといふのです。すなわち宇宙には実に多くの意識の段階がありその最終のものはあらゆる迷誤をはなれてあらゆる生物を究竟の幸福にいたらしめようとしてゐるといふまあ中学生の考へるやうな点です。

（高瀬露宛書簡¹⁵、昭和四年日付不明）

手紙の日付が明確でないので明確にできないが、「科学と宗教」を並べて「宗教」を選ぶとした発言は目新しい。「中学生の考へ」と謙遜しているが、この時点では卓抜な発想である。賢治が科学者であったこと、しかも詩人であったことがこの発言をもたらした大きな要因であったことは言うまでもない。

現今、賢治の時代とは違つてたいがいの宗教は本来的な宗教への自信がないため何かと広告的なアドバルーンばかり派手に打ち

上げて点数をかせぐ例が少なくない。そこでそれらの宗教が往々にして陥りがちなのは「体験」を「証明」という言葉に置き換えて、あたかも非合理的な現証を宗教体験の中心にして「証明」したかのごとく人心を煽ることである。これをしも科学と認めるわけにはいかない。ましてや科学がこれを推進する立場にはない。

「証明」の集積は宗教の力の「証明」であることは当然であり、勢力維持のために世俗の名誉を獲得しようという世間の「証明」など世俗にほかならない。それは賢治の言う「証明」からはほど遠い。非合理の証明はみずから非合理の積み重ねによって得ることが正道である。他の手段はいずれも邪道であり、科学が聞いてあされる。

賢治の見たいわゆる宗教も人間の生存を活性化するものでなくなっていた。賢治は商売に堕した宗教を見限っていた。商売の宗教にすぎる人たちが、それを利用する人たち。そこには美的表現が失われている。お金が動いているだけ。本来の宗教はもはや宗教団体に所属しない。にもかかわらず賢治は敢えて「信仰」を「科学」に優先させていた。そのときの「科学」は政治としての圧力を持ったものであった。今や「信仰と科学」の両立は宗教の持つ布教活動のジレンマであるが、そのジレンマを絶無にしようとは焦っても詮ないことで、むしろジレンマに立ち向かってこそ本来

の宗教であろう。勢力だけにこだわっているところからはいかなるものも本来性から遠ざかっていく。

賢治の嘆きが宇宙意思や宇宙感情への進化を生み、その行動に駆り立てた。集団の中で類似化するのではなく、どこまでも個別が生き生きとしなければ賢治は納得しない。

曾つてわれらの師父たちは乏しいながら可成楽しく生きてゐた

そこには芸術も宗教もあつた

いまわれらにはただ労働が 生存があるばかりである

宗教は疲れて近代科学に置換され然も科学は冷く暗い

芸術はいまわれらを離れ然もわびしく墮落した

いま宗教家芸術家とは真善若くは美を独占し販るものである
われらに購ふべき力もなく 又さるものを必要とせぬ

いまやわれらは新たに正しき道を行き われらの美を創らねばならぬ

芸術をもてあの灰色の労働を燃やせ (「農民芸術概論綱要」¹⁶)

そこに生まれた数々の「表現」こそ宗教の営みそのものである。布教とは強要することではもとよりなく、表現の美しさによって宗教の根源に遡らせることである。影の来る元にある光を探究せしめることである。「信仰」を唱えるといつても逃げ道の「信仰」

などではなく、一個の人間、詩人としての美意識や感覚が働いている。

その意味では『銀河鉄道の夜』は死の様相にも相当のスペースを割いているが、少しも暗くない。ことさら明るく振る舞っているわけではまったくなく、賢治にとって一切が「光」と「影」の関係性やシンボリックな図像として見えたのだろう。詩人は「美しい構成」を瞭に浮かべているのだ。それが賢治の独特の宗教性であり、態度であり、「科学と宗教」の両立を許すものである。そこには口移しの言葉や宗教ではない、みずからの発露が光っている。

W・ハイゼンベルクは科学と宗教をつぎのように立て分けている。

自然科学というのは、いわば、いかにわれわれが真実の客観的な面に立ち向かうか、いかにそれと対決するかという方式であります。宗教的な信仰というのは、逆に、それに則つてわれわれにとつての価値を判断し、それに従つてわれわれの生活における行為を正す主観的な決定の表現であります。

（『部分と全体 私の生涯の偉大な出会いと対話』VII）

現今、宗教は科学と手を結ぼうとする。にもかかわらず科学の予想外な発達にともなつて科学からの仕打ちを被っているのも確

かであり、宗教は科学の非人間性を非難する。そんな担保を取つたうえで宗教は科学を己の側に呼び込もうとする。それまでして欲しい宗教にとつての科学とは何であろうか。

すでに確認しているように宗教側は「科学と宗教」などと自己ピーアールするのではなく、もつと覚悟をすべきではなからうか。宗教が科学の「対決」におよび腰になっているのでないなら、堂々と科学の客観化を受けて立つのが自信というものだ。鰯のあたかも信心といわれるように信仰のありようは明快なものとは限らない。それであつても自信を持つべきである。体験・現証などといって「奇跡」を並べたてようとしたり、広告塔にすぎないタレントを生き証人でもあるかのようにひけらかして有名人にこだわったりすること、これをも科学的証明などとして、あくまでも「科学」をふりかざそうとするなら、むしろ宗教を返上して「科学教」「有名人教」とでも名乗りあげたほうがよからう。

信仰はもとより「飛躍」がもとにあるのだからその経営基盤の人為的な不始末の処理といわゆる信仰の「証明」とを一緒にしてしまつて、それを「科学」で括ろうなどというのはいかにも甘過ぎるだろう。

科学と宗教は時には反発もあるし、時には歩みよりもある。ハイゼンベルクの示すところの「主観的な決定の表現」を後に証明

するのは科学の役割である。ただし、ここで言う科学の役割とは何度も繰り返すようだが、宗教がその証明に性急になって「奇跡」を誇大化したり、手柄争いめいたことに終始しなければの上のことである。ましてや科学と宗教は迎合しあうものではない。その「主観的な決定」を担う宗教は開拓精神を担うのだから必ずしも明快ではなく、大風呂敷に見えることもあるが、科学の側の検討をじっくり待つべきであり、宗教側もその検討を恐れて辻褃合わせを急ぐべきではないし、その偉大なる「主観」をいかにも多くの人に支持されているかのごとくする「証明の水増し」などは焦ってもしてはなるまい。時限を切つて予言的に信者をおおるやり方は姑息な「主観」である。個の自立を許さない、勢力分布の中でしか生き延びられない「主観」は科学の側から手痛いしつべ返しを受けるだろう。

科学も宗教も信仰も謙虚でなければ「主観」の領域をカバーすることは不可能である。それだけに厳しさが要請される。科学はけつして宗教を肯定するための手段ではないのである。そして宗教は安易に科学の助太刀など求めずにその自己証明の長い長い旅にあることを忘れてはなるまい。本来的な宗教ならば科学に頼つてばかりいる安っぽいものではないはずだ。宮沢賢治にはそんな野太い覚悟があり、己の信仰も同じ基盤にあったように思う。

賢治は昭和八（一九三三）年九月二十一日に咯血し、容態急変するが、そのとき国訳妙法蓮華経を翻刻して知己に頒布することを遺言した。このことをもう一度考慮に入れて賢治の信仰の態度をふりかえつてみるべきかもしれない。死ぬ直前、とつた態度は妙法蓮華経を残すこと。賢治が選んだ生涯の最後の収斂は妙法蓮華経。これまたハイゼンベルクに倣えば大いなる「主観」の選択といつてよい。

ここには国柱会もなく、田中智学の名前もあがっていない。賢治にとつての関心は宗教団体にも教祖や指導者にもなかった証左である。

教団は布教を宗教の根本のごとく強調し、今日では宗教法人法を国家の保護で後生大事にするものらしいが、宗教は本来、国家と対立する存在であるはずだ。宗教も国家も「法」を基本とすることと同じなのだが、宗教の「法」は元来、国家的な「法」を超越する習俗的な独自性を選択する心の律法だからである。宗教法人法の改正は信仰の自由を侵し兼ねないなどという政治家がいるが、これはまさに教団の回し者的な発言であり、国家乗っ取りを画策している側の態度であることを第三者は見誤つてはならない。宗教法人法などというものは便宜的なものであって、信仰の自由などと対立するものではまったくない。信仰者がなぜそんな

影におびえるのか。要するに利益が支配を受けることに教団を名乗る連中が恐れているだけのこと。その反論の材料がないから国民の信仰の自由を楯にとっているだけのこと。そもそも国家が宗教団体と癒着していることが問題であろう。政治の支持母体になっっていることがいつも法人法の改正のネックになってくる背景がここにある。いずれこのように甘やかしているうちに国家に拮抗する教団によって売国的な仕打ちに会う羽目になることを警告しておく。信仰の自由を侵されるのはむしろ教団外の一般国民であり、それに気付いたときでは手遅れである。

賢治の宗教は「信仰の自由」とか、宗教法人法のどうこうのといった問題のところにはなかった。利益の配分にかかわるところに本来の宗教は衰亡している。すべて政治的妥協の産物であることを見逃してはなるまい。宗教という美名が残っているとすれば、それにすがっているだけのこと、何か「良心」の証をたてているような錯覚をそこに抱いているのだ。その実、やりたい放題。

遠からず、宗教は教団が担うのではなく、個々の解釈を許す小集団への道を歩まざるをえないであろう。大集団を誇示する教団があるとしたら政治との妥協でしかないこと、むしろ個人の信仰の自由の疎外をすすめるに過ぎないことを指摘できるだろう。カルト教団にいたってはその一般信者は信仰の自由など放棄してい

るに等しい。教団の存在によって信仰の自由すらもてあそばれる。すべて員数に還元されてしまい、計算可能が教団の特典という状況である。

賢治はすべてお見通しであった。妙法蓮華経に集約された賢治の生涯は賢治と妙法蓮華経が一对であった証拠である。他のものも余分なものはまったく介入する余地がなかった。脱教団、脱教祖、教えそのものとの融和。賢治の態度、詩や作品のそれぞれは妙法蓮華経の反映であり、お互いに光と影の関係で結びついていた。あるときは賢治が光り、妙法は影として賢治を支えた。あるときは妙法が光り、賢治がひそかにフォローした。そこには釈迦も日蓮もなく、知恵の集積ともいふべき妙法蓮華経のみがあった。賢治と妙法のペア。妙法は賢治の態度や作品の結晶をうながす「模型」でもあった。『銀河鉄道の夜』の中に展開した試みのすべてがこの関係に密接に結びついている。賢治は現在のわれわれに大いなる示唆を残しているといつてよい。

13 円・環・りんご

(1) 星の幾何学

『銀河鉄道の夜』の中にはさまざまな図形が登場する。モチーフ

にかかわるのは、なんと言っても円であり、環（かん）ということだが、それは後回しにすることにして他の図像の意図を少し考えてみたい。頻繁に姿を見せるのはなんとといっても三角標である。

そしてジョバンニはすぐうしろの天気輪の柱がいつかぼんやりした三角標の形になって、しばらく螢のやうに、ぺかぺか消えたりもつたりしてゐるのを見ました。（六、銀河ステーション）

けれどもだんだん気をつけて見ると、そのきれいな水は、ガラスよりも水素よりもすきとほって、ときどき眼の加減か、ちらちら紫いろのこまかな波をたてたり、虹のやうにぎらつと光つたりしながら、声もなくどんどん流れて行き、野原にはあつちにもこつちにも、燐光の三角標が、うつくしく立ってゐたのです。遠いものは小さく、近いものは大きく、遠いものは橙や黄いろではつきりし、近いものは青白く少しかすんで、或いは三角形、或いは四辺形、あるいは雷や鎖の形、さまざまにならんで、野原いっぱい光つてゐるのです。（右同）

ごとごとごとごと、その小さなきれいな汽車は、そのすゝきの風にひるがへる中を、天の川の水や、三角点の青じろい微光の中を、どこまでもどこまでもと、走って行くのでした。

（右同）

（あゝ、さうだ、ほくのおつかさんは、あの遠い一つのちりのやうに見える橙いろの三角標のあたりにいらつしやって、いまぼくのことを考へてゐるんだつた。）（七、北十字とプリオシン海岸）

「もうぢき鷺の停車場だよ。」カムパネルラが向ふ岸の、三つならんだ小さな青じろい三角標と地図とを見較べて云ひました。（九、ジョバンニの切符）

「三角標」は列をなしている。「三角点」は遠ざかるときには遠近感を出すために「点」となる。賢治は「ひかりの素足」¹などでも「大きな人」とか「光る人」とか、人物をいく通りにも表現している。『法華文義』などにおける三諦円融の法理を思わせる。つまり万象には空諦・仮諦・中諦の三側面がそなわっており、あらゆる存在は空でもあり、仮でもあり、また空でもなく仮でもない、言語や思考を超越したものであるとする真理の側面をいう。そんな視点から変化する人物の性質あるいは作者の意図を反映させて、いろいろ言い換えている。特に何かを強調して人物の特色を際立たせようとはしない。変化から変化へとつねに変化の変遷の趣が特徴になっている。「三角標」といったものをもって謎めいたふうにして読者に参加させようとしているのもその試みであ

る。

わかりにくさをもって読者の空想を煽動している。仏教説話的な作品においてさえないかなか種明かしはしない。アレゴリーという作法を避けていた。限りなく「メタファー」へと向かい、いわゆる種の見える比喩（アレゴリー）を使おうとはしなかった。

賢治自身そのことについて触れている。

神話乃至は擬人的なる説述は

小官のはなはだ愧づるところではあるが

（『県技師の雲に対するステートメント』『春と修羅』第三集）

だから、ここで「三角標」をいろいろ想像するのは「仮に」ということでいいのである。他の場合もそうだが、わたしなりに楽しんで想定しているだけで、正当性など主張するつもりはまったくない。ただし、整合性だけは持ちたいと思う。

夏の星祭ということを前提に考えると、夏の夜空の真上にはひとつの大きな三角形があることを賢治は言いたいのだ。

それはデネブ（白鳥座）・ベガ（琴座）・アルタイル（鷲座）の三角形である。白鳥座は北の十字架として『銀河鉄道の夜』の中の重要な役割を果たし、琴座は牧場のうしろの丘のうえで眺めた脚が伸びたり縮んだりする印象深い星であり、鷲は銀河ステーションの駅のひとつである。

テキストクリティークにうるさい人は初期稿にある「蠍」や「大犬座」だと言うかもしれないが、あれだけの数にはそれももちろん入っている。しかし、賢治の仕掛けは頭在するものだけではなく、潜在的なものにも託していたことを認めれば、『銀河鉄道の夜』の中にちりばめられた星座の中でも特に主要な「活躍」をする星々を結んだ三角形のほうがロマンがあつておもしろいではないか。ちなみに初期稿の中から「三角標」を例示しておこう。

「さうだ。見たまへ。そこらの三角標はちやうどさそりの形にならんであるよ。」

ジョバンニはまったくその大きな火の向ふに三つの三角標がちやうどさそりの腕のやうにこつちに五つの三角標がさそりの尾やかぎのやうにならんであるのを見ました。（第一次稿）

天の川を数知れない氷がうつくしい燐光をはなちながらお互いぶつつかり合つてまるで花火のやうにパチパチ云ひながら流れて来向ふには大犬座のまばゆい三角標がかゞやきました。（右同）

（いくらなんでも、あんまりひどい。ひかりがあんなチョコレートでも組みあげたやうな三角標になるなんて。（第三次稿、銀河ステーション）

(ひかりといふものは、ひとつのエネルギーだよ。お菓子や三角標も、みんないろいろに組みあげられたエネルギーが、またいろいろに組みあげられてできてゐる。(右同))

鷺座は平行四辺形をしている。これで三角形と四辺形はそろつた。二千億の星のなかにはまだまだ三角や四辺形はあるだろう。ともかく『銀河鉄道の夜』の中の主要な星を通して賢治は星の幾何学を見せてくれる。

ついでに「琴の星」が「三つにも四つにもなつて、ちらちら瞬き、脚が何べんも出たり引つ込んだりして、たとたう草のやうに長く延びるのを見ました」という箇所は何度読んでも引つかかるところだ。天文学的には説明できないところである。この場面は覚醒から入眠への境界の出来事であることを意識して読みたい。

昼の教室での先生の授業の内容をくつがえす考えが頭にもたげらる。先生は「白いそらの帯がみんな星だぞ」とか「がらんとした冷たいところ」と言つてたが、ジヨバンニにはどうも違うのだ。「見れば見るほど、そこは小さな林や牧場やある野原」のように見えるてならない。天の川はさながら現実の地上の風物を存在させることになる。明らかに夢心地にジヨバンニは入つてゐる。そこで目撃した琴の星は孤独なジヨバンニを迎えるかのように三つにも四つにも瞬いたのである。琴座の愛嬌のエールというべきだろう。

涙に曇つた眼にいくつもだぶつて見えたとも言える。感動の涙に琴座は歓迎の脚を伸ばして見えたのだろう。

琴座の歓迎を受けた後、こんどは眼下にある現実の地上の町はどう見えたかというところ、

またすぐ眼の下のまぢまでやっぱりぼんやりしたたくさんの星の集りか一つの大きなけむりかのやうに見えるやうに思ひました。(五、天気輪の柱)

と、現実が幻想と交錯していく。すでにジヨバンニは夢の中にいる。

空は地上のスクリーンとして地上の野原を映している。天の川を盛つた碗には水素の水がいっぱい溢れている。町の景観がぼんやりした星に見えたというのは一粒の灯を譬えているわけではなく、一個の人間が住まう家々が、そしてその住人一人一人が銀河の一塵の星であるという事実性に基づくことではない。実際、夜の飛行場に翼を下げたときの地上はさながら星空へ向かつていると思うのはわたし一人ではあるまい。

先の二番目の引用の中の「三角標」等の記述につづいて「雷や鎖のかたち」とあるが、恐らく消去されてしまった「鎖」の残影である。

あゝごらん、あすこにプレシオスが見える。おまへはあのプ

レシオスの鎖を解かなければならない。(第三次稿、ジョバンニの切符)

第一次、第二次の異稿になくて第三次稿に入って第四次稿で消えてしまう不思議。煮詰まってから挿入されたものだけに意味がありそうに見えるが、つぎの異稿でこともなげに削除されている。「プレシオスの鎖」が旧訳聖書の「プレアデス」のことだと思われるが、これについては別の箇所³⁾で触れた。

『銀河鉄道の夜』の中に三角標が頻出するのは、三角形が宇宙の基本的図像であるからだ。われわれは星を手書きする際、三角をふたつ重ねる。星は三角形の組み合わせによって成り立つ。それは「六芒星型」と言われている。これは古代以来、明滅するものではなく、「つねに存在する」象徴として表されてきたものである。

古代象徴主義の世界をあらわした六芒星型は、本質的には時空の象徴、あるいは「次元周期」の象徴である。すなわち第三空間次元と第三時間次元とが、そのまったき統一のうちに表現されたものであり、空間のあらゆる点に時間全体を包含し、時間のあらゆるモメントに空間全体を包含しているのがある。というのはいわゆる「は、い、た、と、こ、ろ、に、存、在、し、同、時、に、つ、ね、に、存、在、す、る。」

(ウスペンスキー『超宇宙論 魂の科学を求めて』³⁾第4章)

天の川は三角州(デルタ)地帯を形成する。三角標のなかにはそれも入っているにちがいない。豊穰を約束する土壌は世界の河川の共通項である。やがて狩猟をするようになると、鏃の鋭い三角形が人類の記憶に引き継がれていく。古代以来の記憶として農業に狩猟に三角形は深くかわつてきた。六芒星型にはそんな願いも託されているのだろう。

そして人類繁栄のもとには女性の女陰。その図像の多くは三角形に擬せられてきた。デルタとも呼ぶゆえである。種の宿るところは三角標。多産と豊穣のシンボルである。

(2) 第四次延長

幻想には地上で満たされないものたちが一杯詰まっている。はみだし者たちの受入れ先としての夢、幻想。『銀河鉄道の夜』に展開される動きや景観は、上下・東西・南北を超越する規模の幻想の舞踏会である。丘の上でうっかり眠ってしまったジョバンニの夢の中を一巻の物語が駆け巡る。

三次元とは縦×横×高さの空間である。一個の箱が三次元を示していることになる。

ところで、四次元とはどういうことになるのだろうか。第四次元は通常の空間とは異なった方向を持っているか、時間を加えた

ものである。

ところで、四次元という数学の動向を無視するわけにいかないから、とりあえずおさらいすると、従来の三次元は数学で言うと、ユークリッド平坦空間、もしくはリーマン（一八四九〜一九一九年）の三次元空間ということになる。

リーマン幾何学をあべこべにした曲率が外向きになっているのがロバチェフスキー（一七九三〜一八五六年）の四次元。三角形の和は二直角より小さくなる、という歪みがある。こう考えればいい。遠方の物体ほど近くに見えて、世界の果てに視線が届きそうにみえて、そこにはいくら進んでも到達することは出来ない。非ユークリッド幾何学の創始者と言われる。時には「第四次元」を発見したと言われることもある。

相対性理論の時間と空間を数学的に論じたのはヘルマン・ミンコフスキー（一八六四〜一九〇九年）。時空四次元幾何学の創始者である。「今日以後、時間そのもの、空間そのものは蔭の下に没し去り、この両者を結合したものだけが、ひとり独自性を保つであろう」と一九〇八年の万国科学者大会で講演した。

単片双曲線で知られる「ミンコフスキーの円錐」で有名である。ミンコフスキーの四次元世界の切断面の模型であり、この上下につながっている円錐の上方を「未来圏」と呼び、下方を「過去圏」

と称している。賢治の詩に出てくる「未来圏」「未来圏からの影」も四次元を意識している反映といえよう。

アインシュタインなどの相対性理論の成果は四次元思想と無関係ではない。「四次元」の発見はたいがいミンコフスキーかアインシュタインに帰せられていることでも明らかだ。

さて、ここでは数学・物理学とは関係のないもうひとつの方向からの四次元があつたことを眺めてみたい。四次元とはそもそも限定を突破する営みとして芸術家たちに早くから着想されていた。絵画・文学などの分野の人たちが想像力の制限を超えようとして精神の冒険を繰り返していた賜物として「四次元」は生まれたいってよい。それは数学的用語・物理的世界だからといってそちら側にだけ消息を求めるのは筋ちがいである。賢治の場合もほとんどの人がアインシュタインに結びつけるだけであるが、それでよいか疑問である。

改造社の山本実彦の招きで来日したアインシュタインが各地で相対性理論を講演したのは一九二二年であるが（一般的に関心を引くようになったのはイギリスの日食観測隊の実験によって証明された一九一九年からである）、賢治の『銀河鉄道の夜』はほぼ同じ時期に熟成していたと思われる。賢治の言語感覚ときわめて酷似しているジェームズ・ジョイスの『ユリシーズ』はやはり一九

二二年に刊行されたものである。文化・文明というものの同時多発性を信じないわけにいかない。第四次元は意識の拡張という現代的な世界共通の課題であった。

イギリスからはチャールズ・ハワード・ヒントン（一八五三—一九〇七年）をまず挙げるべきだろう。ウェルズは「タイム・マシン」⁽⁶⁾（一八九五年）でヒントンの研究をしたことを明かしているが、ヒントンを知る人はほとんどいない。ボルヘス編纂の『科学的ロマンス集』によってようやく陽の目を見たありさまである。横浜の中学で教鞭をとっていたというに至っては驚くばかりだ。

イギリスはもとより神秘主義の盛んなお国柄、科学者たちは競って精神物理学に挑んだ背景があった。その初期の物理学者・クルックスなどをヒントンが引き合いに出しているところには必然的に四次元への帰趨が感じられる。

つぎの一文にはヒントンの四次元が穏やかな仮説として打ち出されている。

もしも四次元が存在するならば、それには二つの可能性があります。

一つは、四つの次元が存在しているが、私たちは三次元的存在だけを有するというもの。もう一つは、私たちは実は四次元的存在を有しているがそれを意識していないというも

の。もしも私たちが、実は四つの次元があるのに、三つの次元内にのみいるのだとすれば、私たちに對する線や平面の關係のように、私たちは四次元に存在する存在者に対してのに違いない。すなわち、私たちは単なる抽象であるということ。この場合、私たちは、私たちが想起する存在者の精神の中にのみ存在するにちがいがなく、私たちの経験はその存在者の精神の思考にすぎないにちがいない——これは別の論点から、観念論哲学者が帰着したと思われる結論でもあります。

もう一つの可能性は、私たちが四次元の存在を有しているということ。この場合、四次元における私たちの比率は無限に微小なものであるに違いありません。さもなければ私たちは四次元存在を意識するはずですから。もし、これが事実ならば、私たちが第四の次元を発見するのは、おそらく物質の究極的粒子の中にでしょう。なぜならば、究極的粒子においては、三つの次元の大きさはきわめて微小で、四つの次元すべてにおける大きさが同等でしょうから。

今の二者択一の想定は、四次元の存在が実在するという仮説に基づいたものであって、この仮説の上でのみ有効であることが想起されねばなりません。

〔第四の次元とは何か〕⁽⁷⁾ 第四章、『科学的ロマンス集』
 ヒントンの『科学的ロマンス』は一八八四〜八六年の間にまとめられたものである。日本で教師をした後はプリンストン大学の数学の教授となり、野球のピッチングマシンの開発に熱中したりしたようだ。

このヒントンの諸説にも触れながら四次元を論じたウスペンスキー（一八七八〜一九四七年）の『超宇宙論』（一九〇八年）は奥ゆきの深い時間論である。賢治が描いた無始無終の永遠の時間がそのまま展開されているような感じである。

眠りの最中のわれわれは、ファンタスティックなおとぎの王国で暮らすではないか。そこでは物質界に属している堅固なものはひとつとして存在しない。あらゆるものは変身をとげることができ、ひとりの自分がもうひとりの自分になり、あるいは同時にふたりの自分になる。きわめて非現実な事態は単純で自然の様相をおびる。そこで起こる出来事はしばしば順序がさかさまであって、終りから始まって始まりで幕が落とされる。さまざまな観念や多種多彩の気分をはらんだ、象徴的なイメージをわれわれは一瞬にして理解する。そこでわれわれは死とともに語らい、空気の中を飛翔し、どんな壁でも通り抜ける。おとぎの王国は水中深く没したのか、ある

いは焦土と化して滅びたのか。それともいぜんとして生き続けているのか？

いま述べた事柄は、降霊会で現われたり現われてこなかったりする諸霊だけが、四次元存在であると考えねばならぬ必要がまったくないことをあきらかにする。われわれ自身が四次元存在であると言うにたる、きわめて有効な論拠をもちうるのだ。そしてわれわれの多面体のうちの唯一の面である三次元に戻されるのだ。われわれの存在のこの小さな部分だけが三次元の中で生きているのだ。この部分でだけ肉体を意識し、残りの大部分は第四次元を呼吸しているのである。ところが残りの大部分は無意識に属する。あるいはこう言った方がもっと真実に近い。つまりわれわれは四次元世界で生きているのだけれども三次元世界でしか自分を意識しないのである。このことはつぎのことを意味する。われわれは一種類の意識で生存する、ところが自分自身が別の意識になると想像するのである。

（ウスペンスキー『超宇宙論 魂の科学を求めて』⁽⁸⁾ 第2章）
 同じ頃、フランスには『ユビュ王』（一八九六年）や『超男性』（二九〇二年）を引っ提げて登場したジャリ（一八七三〜一九〇七年）が活躍した。やがて「タイム・マシンの作り方」⁽⁹⁾（一八九九

年)や『パタフィジック学者フォーストロール博士の言行録』(一九一一年)に四次元幾何学および非ユークリッド幾何学の論旨を展開し、詩人のアポリネールなどとともに、一八九〇年代以降しばしばフランスに滞在したマリネットイヤベルグソンを崇拜するポッチョーニらのイタリアの未来派画家に少なからぬ影響を与えた。

ジャリはシュールレアリスムの元祖とも、ダダイズムの元祖とも言われた言葉のマジシャンであった。

賢治が「未来派」を知っていた様子はつぎの詩にうかがうことが出来る。

おい やまのたばこの木

あんまりへんなおどりをやると

未来派だっていはれるぜ (「一本木野」『春と修羅』^①)

大正十二年十月二十八日の日付がある。日本の未来派美術協会の第一回展は大正九年九月、第二回展は翌十年十月上野のレストラン青陽軒で開かれた。ロシアの亡命画家・ブルリユックなども参加したため多少話題になった。賢治はこの年五月、国柱会に入会、お昼休みに上野で道路布教ということをやっていたというからひよっとしたら絵心のある賢治は展覧会を見ていたかもしれない。

賢治は大正十三年四月、心象スケッチ『春と修羅』、同年十二月、イーハトブ小説『注文の多い料理店』を刊行、ダダイストの辻潤に詩の評価を得た。さらに辻と親交のある佐藤惣之助は賢治の豊かな言語感覚、色彩感覚などに共感して批評を書いた。

大正十四年九月、草野心平の主宰する『銅鑼』に詩を二編発表。同誌にはダダイストの高橋新吉などが同人に加わっていた。

大正十五年、賢治は尾形亀之助が主宰する『月曜』という雑誌に「オツベルと象」(一月号)、「ざしき童子のはなし」(二月号)、「猫の事務所」(三月号)を発表した。尾形は大正十一年十月、未来派協会第三回展に「コンダクター」「化粧」といった作品を出品、画家として出発した。大正十四年十一月、第一詩集『色ガラスの街』を刊行、この出版記念会で尾形は草野と知り合い、『銅鑼』の同人になった。賢治の『注文の多い料理店』をこのときすすめられた。これが縁で『月曜』への寄稿となる。

未来派画家・尾形の一場面を稲垣足穂がとらえた文章がある。足穂のほうが先に尾形とは面識があった。

去年と同じ上野山下の青陽軒のおもてでは、尾形亀之助がルパシカ姿で行人にビラを渡していた。

(稲垣足穂『東京遁走曲』^①)

この尾形の依頼で足穂も『月曜』(大正十五年一月号)創刊号に

「染料会社の塔」を発表した。先に記した「オツベルと象」を賢治は載せていた。『銀河鉄道の夜』の宮沢賢治と『一千一秒物語』の稲垣足穂が響を並べた最初である。

そしてもう一回、二人の童話の天文学者の出会いはあった。辻潤や高橋新吉らとともに『虚無思想研究』（大正十五年六月、第一巻六号）に賢治は「冬（幻聴）」を、足穂は「月光密輸入」を執筆した。足穂の描いた彗星のアナーキーな反逆児ぶりを賢治はしかと読んだかどうか。

フランスのダダイズムもイタリアの未来派^(註)も日本のダダイズムも地球はひとつという感じで花開いたのである。「第四次」への意識の拡張は大正末期（一九二五年前後）の世界的振動であった。アインシュタインの相対性理論が一九一九年に普及するにつれて「第四次」も一般化し、その底流に表現の世界、芸術の世界に脈々と流れていたことがわかる。

それは賢治の『銀河鉄道の夜』の中ではつぎのように描かれている。

「おや、こいつは大したもんですぜ。こいつはもう、ほんたうの天上へさへ行ける切符だ。天上どこぢやない、どこでも勝手にあるける通行券です。こいつをお持ちになれあ、なるほど、こんな不完全な幻想第四次の銀河鉄道なんか、どこま

でも行ける筈でさあ、あなた方大したもんですね。」（九、
ジョバンニの切符、傍線筆者）

下線の部分はジョバンニの夢であることを表明しているものと言つてよい。「夢」と「死後の世界」が交錯している。銀河鉄道から降りていく順序が「鳥捕りの人」「青年と姉弟」「カムパネルラ」となっているのは他意はない。「鳥捕りの人」が「殺生戒」を犯しているから「差別」をされているわけではない。十界互具という境涯論では地獄や餓鬼にも「最高位」の仏界が共存しているのである。地獄界のとき仏界はないかに見えるが無なのではない。たまたま顕現していないだけである。地獄界の苦しみを仏道を行じて、克服すれば仏界へだつて至ることは可能なのである。ここに法華経における差別の廃止がある。もちろん、一切が無差別になるわけではない。三世間がある。一つは五陰世間、十界の五陰にはおのおの差別がある。二つ目は衆生世間、仏界から地獄にいたるまでの衆生には差別がある。三つ目は国土世間、十界の衆生が住するところにも差別はある。地獄界は赤鉄、人界は大地、天界は宮殿、二乗は方便土、菩薩は実報土、仏は寂光土といった案配である。したがって、殺生戒を犯した場合、地獄界に行くとしても永久にそこにとどまることを決定されているわけではない。インドのカースト制度と十界の境涯のランクとはまったく位相が違

う。

賢治は他にも「第四次」の概念を用いているので記してみよう。

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
 (『春と修羅』¹³「序」)

これは「長さ」(幅)「高さ」に「心象(意識)」と「時間」を掛けて第四次元、あるいは第五次元の世界を現出させようというため第四次延長というふうに「延長」を敢えて入れているのである。ウスペンスキーも先の引用文で述べているように四次元が「無意識」に属するという点からいうと、上下×前後×左右×「時間」とは限らない。粒子でもなんでもいいけれども、もうひとつの空間であつてもいいのである。

つぎの詩には品評会に並んだダリアの花に出品者たちがいかに丹精をこめたかを氣遣う真心が感じられる。それはまたダリア自身に語りかけている言葉にも見える。ダリアだつて懸命に美しく咲こうと思つているのだ。

最後に一言重ねますれば

今日の投票を得たる花には

一も完成されたるものがないのであります

完成されざるがまゝにそれは次に分解し

すでに今夕は花もその弁の尖端を酸素に冒され

茲数日のうちには消えると思はれますが

すでに今日まで第四次限のなかに

可成な軌跡を刻み来つたものであります

(『ダリア品評会席上』¹⁴「詩ノート」)

『農民芸術概論綱要』¹⁵にはつぎのようにある。

四次感覚は静芸術に流動を容る(農民芸術の「諸」主義)

……お朋だちよ いっしょに正しい力を併せ 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巨きな第四次元

の芸術に創りあげようでないか……(農民芸術の総合)

巨きな人生劇場は時間の軸を移動して不滅の四次の芸術をな

す(右同)

われらの前途は輝きながら峻厳である

峻厳のその度ごとに四次芸術は巨大と深さとを加へる(結論)

ここでは従来の芸術、生活、人生の劇場空間をもうひとつ流動

性のある、活気のあるものへと弁証法的に止揚あるいは置換しよ

うとしている。止揚したものが第四次元の芸術なのだとする。第

四次「感覚」、(延長)、(芸術)というふうにも使われているわけ

だが、たとえば芸術で言えば、無力と虚偽の芸術を靈的な所産に、

宗教は真善美を独占販売することから宇宙感情に根ざした新たな

美の創造へと向かわなければならぬとする。

『農民芸術概論綱要』では根本にしばしば「無意識部」「無意識中」「無意識」ということを据えているが、第四次と同じと考えて差し支えない。しかし、この無意識はフロイトらの心理学が唱えるものとはまったく違う。それゆえ「第四次」と「無意識」を併用している。

すでにいろんなケースで賢治は概念を固定しないで、あたかも玉ねぎの皮をむくように核心を明らかにしない。方便、化城譬品のようでもある。概念を記号にしてしまい、シンボルとして奉る類は賢治になじまないからだ。

賢治が述べる「無意識部から溢れるものでなければ多く無力か詐偽である」(『農民芸術概論綱要』⁽⁶⁾)は天台・華嚴にある清浄無染の根本識「第九識」からほとぼしる力強さや創造力のことを暗に示している。少なくともそういう意識で賢治は芸術を志すべきだと思っていたはずだ。

他にわが国の作家・詩人の中で賢治と相前後して「第四次」を持ちこんだ例を紹介しよう。賢治の専売特許ではなく、時代の機運に敏感に反応した感応体たちが感得したものだっただけがわかる。吉田一穂は「第四次元の世界へ——表現主義の本質とその史的発展」(『文藝』大正十五年二月)を書き、表現主義の特色を分

析している。稲垣足穂のデビュー作『一千一秒物語』は大正十二年一月、金星堂から刊行。月や星がびつくり箱から飛び出したように騒動を起こすショートショート先の先駆的作品である。いわば賢治の『銀河鉄道の夜』の中の銀河の星や三角標に動きを与える足穂の作品になる。

足穂はたてつけに「星を造る人」「星を売る店」「星遣いの術」について「タルホと虚空」「天体嗜好症」「廿世紀須弥山」(ここでは「さかしまの街」やフェアリーランドが四次元の実体としてイメージされている)を大正末期に発表している。「童話の天文学者」(『新青年』昭和二年一月号)は「四次元」という言葉こそ使っていないが、「ここは地球上のいずこでもないが、いずれにでもあつて行こうと思えば誰でも行くことができる」ところ、私は吾々が生活している現実の世界に奇妙な滋味『夢の結晶』とでも云うべきもの」と名付けている。別名「夢の板」とも「薄板界」とも言っている。四次元を薄い板が重なったものと説く物理学者らの解釈と足穂の考え方はこの場合同じである。

足穂の作品にはなんと『銀河鉄道の夜』の中の「石炭袋」という言葉も見つかるではないか。「白鳥座の首にそなたサドル星のそばの暗所は、南十字星の東南部の『石炭袋』^{コイルサック}と同様、宇宙から虚無への間道に他ならぬ」と。「記憶」(『新潮』昭和四年五月号)に

はヘッケル博士まで登場する。「日常生活には考えも及ばない消息」とはまさに四次元のことではないか。四次元という概念だけ狩り集めて「実証」しても仕方ない。本来の消息に通じないことには瑣末主義に陥る。

アインシュタインを呼んだ改造社の雑誌『改造』から足穂は「四次元世界について何か書いてくれとの注文があつて、『現代物理学はパル教授の錯覚』（『タルホリコスモロジー』¹⁷）を発表した（昭和三年四月号）。どこを探しても肝心の「四次元」は出てこない。しかし、四次元をこんな噛んでふくめるように書いたものはそれまでなかったにちがいない。ロバチエフスキーやリーマンはもちろん、アインシュタインも出てくるが、あくまでも「どこにもないしかしどこかにあるそんなパラダイス」といったものとして描かれている。足穂は依頼のテーマを忘れていたわけではないのである。

足穂は天と地をひっくり返す「あべこべ」を演出した。舞台はことごとく「第四次元」だった。ちよつと脇見をする人には見えるが、そうでない人には見えない。

もう一人だけ加えておこう。四次元を概念として使っていない人まで含めたらまだまだ挙げられるからだ。胎児の記憶まで遡ろうとした夢野久作は当然のことながら四次元を意識していた。時

代的には昭和もだいぶたつてからの作品だが、相当まえから熟成させていたはずなので、同じ時代史のひとつまとして記録しておきたい。

……早い話が純客観式唯物科学の眼で見ると、この世界は長さ、幅、高さの三つを掛け合わせた三次元の世界にすぎないのだが、純主観式精神科学の感ずる世界は、その上にさらに『認識』もしくは『時間』を掛け合わせた四次元もしくは五次元の世界が現在われわれの住んでいる世界なんだ。その高次元の精神科学の世界で行なわれている法則は、唯物世界の法則とは全然反対といつてもいいくらい違うのだ。

（夢野久作『ドグラ・マグラ』¹⁸）

(3) 円・環・りんご

『銀河鉄道の夜』の中にちりばめられている図像で作品の主題に大きくかかわるものはなんとと言っても「円・環・りんご」である。

『銀河鉄道の夜』の中には『農民芸術概論綱要』で述べている「近代科学の実証と求道者たちの実験とわれらの直観の一致に於て論じたい」がひとつ基調として流れている。しかし、これは持続力によって確認していくしかない。すぐ結果が出て、それで終わりというものではないからだ。

ノヴァーリスのつぎの言葉をわたしはわたし自身の実証・実験・直観の円滑な回転のために自分に言い聞かせたい。

精神は、永遠の自己証明をおこなう。

(ノヴァーリス『日記・花粉』¹⁹)

「絶対的なもの」は固定されると事物になつてしまふ。見つけたと思う「絶対」が単なる事物であつたと気がついたときは後の祭りである。安全弁だと思つていたところからガスが吹き出している始末。後悔先に立たずとはこのことである。ところが、多くの人は事物を絶対化し、偶像に身を預けてしまいがちである。崇拜は妄想である。妄想は熱狂の依怙地を生み、細胞から精気を奪い、精神を衰弱させる。自分独りで考えることを放棄しているからである。独りという粒子は伸びゆく生命である。「絶対的なもの」を本当に大切にすることは「死」に臨んで想像力を限りなく内部の拡大へ持つていくことによつてである。個別を生きることにはほかならない。ノヴァーリスが述べるように永遠の持続の覚悟である。それだけは苦しかりうと、単純すぎるものであらうと、譲つてはならない。

その「永遠の自己証明」は直線を一方だけ進むのでは証明にならない。「永遠」は帰還する永遠である。円をひとめぐりするこ

とによつて完結する。

『銀河鉄道の夜』の中では地図を見て景観や駅名を確かめるところがある。模型を通して大きな現実を重ねる場面がある。星座表と銀河とを対比するところがある。標本によつて歴史を確認する光景がある。「ほんたうの幸」を得るには切符がいる。符合するところが要求されているのである。

自分が発信したシグナルをもう一度自分が受信するところを誰かに目撃する場面を演出しなければならぬ。あるいは輪廻のひとめぐりを終えたゴールで最初の自分と今の自分との「符合」を証人に見てもらわなければならない。いろんなメディアが錯綜しているが、「岐路」と「邪路」との分岐を見極めなければならない。

『銀河鉄道の夜』の中から「円」(球)の光景を抜いてみよう。

冒頭の「一、午后の授業」には望遠鏡、「つまりその星はみな、乳のなかにまるで細かにうかんである脂油の球にもあたるのです」、太陽、地球、レンズ。

「二、活版所」では小さな銀貨。

「三、家」では皿、「レールを七つ組み合わせると円く」なるアルコールランプの模型の汽車。

「四、ケンタウル祭の夜」には円弧を描くコンパス、円い黒い星座早見。

「五、天気輪の柱」にはまず天気輪、そしてりんご。

「六、銀河ステーション」には円い板のやうになつた地図。

「七、北十字とプリオシン海岸」には白い十字架の金いろの円光、水晶の数珠、尼さんのまん円な緑の瞳。

「九、ジョバンニの切符」には「青宝玉サファイアと黄玉トパーズの大きな二つのすきとほつた球が、輪になつてしづかにくるくるとまはつてゐました」とあるが、水の速さを測る機械らしい。りんご、「川下の向ふ岸に青く茂つた大きな林が見え、その枝には熟してまっ赤に光る円い実がいっぱい」、「金剛石のやうに露がいっぱいについて赤や緑やきらきら燃えて光つてゐるのです」、「黄金の円光をもつた電気栗鼠。

サファイアとトパーズの球がくるくる回つているところは循環というものを通して永遠の環を示しているようだ。サファイア側からトパーズを見るか、トパーズ側からサファイアを覗くのか。視点が変われば見えるものはまったく違ってくる。片方だけしか知らないと片方の見方しかないと思つてしまふだろう。

黄いろのがだんだん向ふへまはつて行つて、青い小さいのがこつちへ進んで来、間もなく二つのはじは、重なり合つて、きれいな緑いろの両面凸レンズのかたちをつくり、それもだんだん、まん中がふくらみ出して、たうとう青いのは、すつ

かりトパーズの正面に来ましたので、緑の中心と黄いろな明るい環とができました。それがまただんだん横へ外れて、前のレンズの形を逆に繰り返し、たうたうすつとはなれて、サファイアハ向ふへめぐり、黄いろのはこつちへ進み、また丁度さっきのやうな風になりました。(九、ジョバンニの切符)

「青森挽歌」にあまりにも有名な「きしやは銀河系の玲瑯レンズ／巨きな水素のりんごのなかをかけてゐる」から銀河鉄道はりんごの中を走つていふという説をふりまわす人が少なくない。りんごがいくら頻出するとはいへ、強制力のあるものではない。同じく「そらや愛やりんごや風 すべての勢力のたのしい根源」(「青森挽歌」²⁰)という根源の力としてのりんごは認めるのにやぶさかではない。

「宇宙はひとつの林檎であり、人間はその種子である」と言つたのは確かパラケルススだつたと思うが、銀河は水素の世界だから水素のりんごのなかを駆けるイメージを『銀河鉄道の夜』解釈にも借用したい気持ちはわからないではない。

りんごは今日でも高級な感じがする。どんな品種が改良されていくにつれ、大衆化するどころか、くずりんごには見向きもしないようになつてしまった。

賢治は接ぎ木のカメラがお気に入りのようだったが、りんごは

接ぎ木をして繁殖させる。結実確保のためにも他品種の花粉と交配させなければならぬ。そのためにミツバチなどを利用する。人工受粉を行う場合もある。

「赤いりんごに唇寄せて……」とか、「りんごの気持ちはよくわかる……」などといった歌にも歌われるりんごは愛嬌のある存在である。トロヤ戦争は一個のりんごが発端になったというが、概ねりんごは愛嬌のある小宇宙として歓迎される場合が少なくない。

まるでふつくらとした林檎、ひんやりとした手ざわりのよい、ビロードの膚をした、熟した黄金の林檎がわたしの手に身をゆだねるように——世界はわたしに身をゆだねた。(ニーチェ『ツアラトウストラ』⁽²¹⁾)

妙なる面も美しく、おお甘くして麝香の香りの林檎よ、汝らは、且つ赤く且つ黄なるその色彩のうちに、めぐまれし恋人の顔色と、めぐまれぬ恋人の顔色を示しつつ、ほほ笑む。しかして汝らは、その二重の容色のうちに、羞恥の色と、希望なき恋の色とを、合わせ持つ。(『千夜一夜物語』⁽²²⁾)

りんごはひとつの全体性を持っている。しかも、円い全体性。宇宙即我。

銀河のりんごは賢治のジョークでもある。無重力の銀河にりん

ごが浮遊しているなんぞはニュートン先生は激怒なさるのではあるまいか。それともジョークに一本取られたと脱帽するかな。

銀河鉄道は北十字から南十字へと天蓋の半分を走っていく。帰りは逆である。すなわち南十字から北十字へ向かって円は完全に循環したことになる。十字は結び目である。結び目から出発して、再び結び目で出会う。すべてが還元される。円の軌道は足を踏みはずすことはない。

ただし、第四次元とは曲率があるから歪みがあるはずだ。そこから入りこめば地上との交信ができる。石炭袋がブラックホールだとすればそこは渦巻きなのだろう。地上の川の渦がカムパネルラを呑みこんだように円と地上を結ぶ渦なのだ。あまりにも重力場が強いため、光さえもそこから脱出できないという。夢はどうだろうか。十字の使者・ヘルメスはブラックホールに陥っても大丈夫なのだろうか。

法華経のことを円融円満の経とも言う。曼陀羅は掛け軸のようになっているので四方形だが、本質は円の図像であることは申すまでもない。奈良、平安時代に建立されたお寺の仏像のまわりには四天の像が祀ってあるが、東西南北の守護神である。すなわち円の守りを固めているのである。東は持国天、南は増長天、西は広目天、北は多聞天(毘沙門天)である。陀羅尼品で法華経の行

者を護ることを誓っている。これすなわち四方八方を守るといふ
 円にほかならない。日蓮の曼陀羅には四天がしたためられている。
 人間評にだって「角がとれた」とか「丸みが出た」とか言うで
 はないか。円は世界のどこにでも出没できる。相手も歓迎してく
 れる。

『円の哲学者』はつぎのように円の象徴するところを示してい
 る。

円においてあらゆる対立は止揚され、同時に力も包容される。
 しかも求心力と遠心力が相拮抗する。だから、円は万有を整
 序する神聖な中心の秘儀の場所となる。円の絶対的な内部は、
 あらゆる生命が湧き出、また再び流入する世界の胎内である。

(マンフレート・ルルカー「神の円」『象徴としての円』⁽²³⁾)

円とは整序する働きだとすると、『銀河鉄道の夜』の中に登場し
 ながらヴァリアントの推移の過程で消えていくプロカニロ博士や
 セロの声の人などは物語の円の鎖の繋ぎ目を結ぶ役目を担い、整
 序の機能を円滑にする『円の運動』に深くかかわる。遠心運動は
 求心運動と密接にかかわる。外で不思議な声を発した人たちは消
 えていくが、円の芯に呼応して作者の多層的な主題を増幅させる。
 作品の構造自身が第四次元の働きを持っている。

固体より液体、液体より気体に「時間」が充足しているという

が、「消えていく」ものは蒸発していく気体とするなら、そこにこ
 そ密度の濃い「故意」が観察できるはずだ。死者も消えゆくひと
 であるが、消えるところに謎があり、秘密が濃密に詰まっている。
 ブラックホールとはそんな濃度の周密な間道である。

仏教で言う「空」は無ではない。しかし、有るのかというとな
 いのだが、完全な無ではなく、潜在性としての存在である。何か
 の縁に触れて触発されて顕在化してくる。

『銀河鉄道の夜』のヴァリアントには最終稿というのになかっ
 た。三次元から消去されたものたちは「周期」とともに蘇ったり、
 「上方」(天上)が付加されることによつて何かが拡張し、何か(た
 とえば「下方」という地上)が消え去るのである。琴の星が伸縮
 していたことを思い出していたきたい。連続するものもどこか
 で途絶える。しかし、永久に抹殺されるものはない。歪みのどこ
 かに潜んでいる。

ウスペンスキーは宇宙の真の次元周期は立体の七つの諸力から
 成るとしてつぎのように指摘している。

①点——隠れた立体、②線——第二の力である立体、③面——第
 三の力である立体、④物体・立体——第四の力である立体、⑤時
 間・時間内立体——第五の力である立体、⑥永遠・時間存在——第
 六の力である立体、⑦名づけられるもの、「第六芒星型」、永遠存

在——第七の力である立体。

さらに第七次元は不可能であるが、としながら人生全体は「第七次元」現象から成り立っている、という。「つくりごとの重大性」を指摘し、それが人生という現象を動かしているとする。これは賢治が「第四次延長」といった意味がかかわってくる。「延長」といつているのは、賢治が無限の可能性を想念していた証拠である。なかならず、賢治が関心を抱いた光はそれに該当する。

渦巻き、混沌を認めること、統制や管理によって制限しないこと、それがなかったらすべて有限に閉鎖される。個の思考を、呼吸を、感受を、無数の輪を創造する芸術家や創造家を無数の存在のひとつとして羽ばたかせる高次元を持った世界を用意できるか否かに自由の円環はかかわっている。

ウスペンスキーの精神の螺旋運動への導きを模型にしてそれぞれの個体を自在に築きあげることが可能である。

時間の円環は解体したり消滅したりしない。継続して途切れることなく、あらかじめ形成された別の円環と結びつき、永遠へと移っていくのだ。永遠は生命の完璧な円環の無限のくり返しである。永遠は時間で通約できない。時間に対して永遠は無限大である。(ウスペンスキー『超宇宙論 魂の科学を求めて』⁽²⁴⁾ 第4章)

最後に宮沢賢治もまた終わりなきことを自覚していた以上、『銀河鉄道の夜』に大団円もなく、最終稿というものもなかったということを認識できるのである。

冒頭の章に記した「永久の未完成これ完成である」(『農民芸術概論綱要』⁽²⁵⁾)こそ賢治の真意である。これこそゆきづまることのない本来性の回復の道である。

(付記 この論考は一九九四年十一月迄に書かれたものである)

注・文献

- 1 『記憶の宇宙』への異稿の推移
- 1 『宮沢賢治全集10』 ちくま文庫、一九九五年
- 2 『宮沢賢治全集7』 ちくま文庫、一九八五年
- 3 『宮沢賢治全集2』 ちくま文庫、一九八六年
- 4 『宮沢賢治全集1』 ちくま文庫、一九八六年
- 5 『宮沢賢治全集9』 ちくま文庫、一九九五年
- 2 気配の察知力
- 1 『宮沢賢治全集2』 ちくま文庫、一九八六年
- 2 右同
- 3 『宮沢賢治全集9』 ちくま文庫、一九九五年
- 4 『宮沢賢治全集8』 ちくま文庫、一九八六年
- 5 『宮沢賢治全集6』 ちくま文庫、一九八六年

- 6 右同
- 7 柳田国男『遠野物語・山の人生』岩波文庫、一九七六年
- 8 谷川雁「金色の眼の周辺」、『國文学』一九八六年五月臨時増刊号
- 9 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 10 『宮沢賢治全集6』ちくま文庫、一九八六年
- 11 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 12 『宮澤賢治研究・宮澤賢治全集別巻』草野心平編、筑摩書房、一九六九年
- 13 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 3 噂の拒絶
- 1 ドストエフスキー『悪霊』江川卓訳、新潮文庫、一九七一年
- 2 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 3 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 4 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 5 「第三章 岩手県の電気事業史」『東北の電気物語』東北電力発行、一九八八年*この頁に表記した花巻電気株式会社各役員構成はこの著書による。
- 6 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 7 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 8 右同
- 9 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 10 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 11 右同
- 12 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 13 右同
- 14 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 15 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 16 カプフェレ『うわさ——もつとも古いメディア』古田幸男訳、法政大学出版社、一九八八年
- 17 『漢和対照・妙法蓮華經』島地大等訳、ピタカ、一九七九年（復刻）
- 18 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 19 右同
- 20 右同
- 21 右同
- 22 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 23 右同
- 4 活字の銀河系に響く音楽
- 1 マクルーハン『グーテンベルクの銀河系』森常治訳、みすず書房、一九八六年
- 2 右同
- 3 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 4 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 5 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 6 右同
- 7 J・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文ほか訳、藤原書店、一九九一年
- 8 小松和彦『異人論——民俗社会の心性』青土社、一九八五年
- 9 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 10 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年

- 11 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 12 右同
- 13 右同
- 14 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 15 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 16 マクルーハン『人間拡張の原理』後藤和彦・高儀進訳、竹内書店新社、一九六七年
- 17 ラブレール『第五之書 パンタグリユエル物語』渡辺一夫訳、岩波文庫、一九七五年
- 18 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 19 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 5 「光」と「影」の明滅
- 1 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫、一九七五年
- 2 『ニーチェ全集 第6巻』中島義生訳、理想社、一九六五年
- 3 岡田茂吉『神示の健康』世界救世教、一九八二年
- 4 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 5 岡田茂吉『神示の健康』世界救世教、一九八二年
- 6 『折口信夫全集』第十五巻、中公文庫、一九七六年
- 7 『柳田國男全集 11』ちくま文庫、一九九〇年
- 8 フレーザー『金枝篇(2)』永橋卓介訳、岩波文庫、一九五一年
- 9 『折口信夫全集』第二巻、中公文庫、一九七五年
- 10 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 11 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 12 右同
- 6 食のユートピア
- 1 澁澤龍彦『リゾームについて・十九世紀パリ食物誌』、『國文学』一九八四年三月号
- 2 ブリア・サヴァラン『美味礼讃』上、関根秀雄・戸部松実訳、岩波文庫、一九六七年
- 3 右同
- 4 『宮沢賢治全集6』ちくま文庫、一九八六年
- 5 越智猛夫・長谷川忠男編『食の変革』第一出版株式会社、一九九二年
- *なお、大正期の栄養思想を理解するのに眞鍋隆輔「邦人栄養改善の第一歩」(『日本及び日本人』大正十四年一月号)が参考になる。数々のデータを示し、摂り過ぎは有害としながらも「日本人が世界中で脂肪を最も少く摂る人種である」とし、栄養改善を訴えている。バターは高価であったためマーガリンと植物油の使用を勧めているが、賢治は急激な「食の欧化」には懐疑的であった。ベジタリアンを名乗っているとはいっても欧米の食習慣が入ってくるまでは日本人の多くは穀類を中心とするベジタリアンといっても過言ではなかった。
- 6 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 7 シモノ・ヴェイユ『超自然的認識』田辺保訳、勁草書房、一九七六年
- 8 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 9 右同
- 10 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 11 フレーザー『金枝篇(2)』永橋卓介訳、岩波文庫、一九五一年
- 12 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 13 『日蓮大聖人御書全集』堀日亨編、一九五二年
- 14 右同

- 15 カネッティ『群衆と権力』下、岩田行一訳、法政大学出版局、一九七一年
- 16 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 17 谷川雁「金色の眼の周辺」、『國文學』一九七六年五月臨時増刊号。*鉄の生産とタタール族のかかわりを詳説したものに『たたら』語義の研究』（今井泰男、銀河書房、一九八四年）がある。
- 19 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 20 ロラン・バルト『味覚の生理学』を読む、松島征訳、みすず書房、一九八五年
- 21 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年
- 22 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
- 23 三木成夫+井上昭夫「生命記憶と『元の理』」（『ドルメン』(2)一九九〇年）
- 24 柳田国男『明治大正史・世相史』上、講談社文庫、一九七六年
- 25 ニーチェ『ツアラトウストラ』手塚富雄訳、中公文庫、一九七三年
- 7 ケンタウル祭
- 1 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
- 2 野尻抱影『星の神話・伝説』講談社文庫、一九七七年（この章の星に関する話題はこの書に負うところが少なくない）
- 3 斎藤文一『宮沢賢治 星の回想』平凡社、一九八八年
- 4 ライブニッツ「モノドロジ」清水富雄・竹田篤司訳（『スピノザ・ライブニッツ世界の名著30』下村寅太郎編、中央公論社、一九八〇年）
- 5 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 6 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 7 右同
- 8 右同
- 9 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 10 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年
- 11 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 12 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
- 13 右同
- 14 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 15 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 16 『宮沢賢治全集6』ちくま文庫、一九八六年
- 17 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
- 18 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 19 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 20 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 21 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
- 22 『宮沢賢治全集6』ちくま文庫、一九八六年
- 23 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 24 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 25 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 26 右同
- 27 オットー・ランク『分身ドッペルゲンガー』有内嘉宏訳、人文書院、一九八八年
- 28 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 8 ジョバンニの夢
- 1 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年

- 2 キルケゴール『反復』柘田啓三郎訳、岩波文庫、一九五六年
- 3 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 4 佐藤春夫「たそがれの間」(『幻燈』一九二一年、新潮社)
- 5 稲垣足穂『タルホリコスモロジー』文藝春秋、一九七一年
- 6 宮沢清六『兄のトランク』筑摩書房、一九八七年
- 7 『宮沢賢治全集6』ちくま文庫、一九八六年
- 8 右同
- 9 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 10 稲垣足穂「神・現代・救い」(『素直』一九四九年復刊第一号)
- 11 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 *、映画劇『ペーリング鉄道』序詞は「奏鳴」、「奏鳴的説明」(『春と修羅』第二集)へと変化していく。
- 12 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年
- 13 吉本隆明『宮沢賢治』筑摩書房、一九八九年
- 14 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 15 白川静『文字逍遙』平凡社、一九八七年
- 16 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
- 9 水の神話学と銀河鉄道
- 1 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 2 タイタニック号では沈没寸前に讚美歌を歌ったように伝えられている。
『銀河鉄道の夜』でもそのように述べている。(今日もまたしやうがないな)という詩でも「まるでわれわれ職員が／タイタニックの甲板で／Nearer my God か何かうたふ／悲壮な船客まがひである」と記している。ところが、ウォルター・ロードのノンフィクション『タイタニック

- 号の最期」(佐藤亮一訳、筑摩書房、一九六〇年)によれば、生存者の多くは楽団が「主よ、みもとに近づかん」を演奏していたというが、ほかの人はラグタイムを演奏していたにすぎないと言ひ、ある人は何も演奏していなかったと言ひ、最後まで船に残っていた無電士はエピソード派の聖歌「秋」を演奏していたと、意見が分かれていることを明かしている。
- 3 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
- 4 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 5 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 6 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年
- 7 右同
- 8 『宮沢賢治全集7』ちくま文庫、一九八五年
- 9 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
- 10 『リグ・ヴェーダ讚歌』辻直四郎訳、岩波文庫、一九七〇年
- 11 シモーヌ・ヴェイユ『超自然的認識』田辺保訳、勁草書房、一九七六年
- 12 右同
- 13 『聖書』日本聖書協会、一九八三年
- 14 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
- 15 M・エリアーデ『エリアーデ著作集2』久米博訳、せりか書房、一九八一年
- 16 横光利一「頭ならびに腹」(『國文學』一九九〇年十一月号)
- 17 マツハ『時間と空間』野家啓一編訳、法政大学出版局、一九七七年
- 10 天上界と死後の世界
- 1 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年

- | | | | |
|----|---|----|----------------------|
| 11 | 『タンタジールの死』(灰野庄平訳)、『近代劇大系 第十卷 佛及南歐篇(1)』近代劇大系刊行會、一九二五年。*詩「宗谷挽歌」には「扉」である。 | 11 | 「ほんたうの幸」 |
| 10 | シユタイナー『死後の生活・ルドルフ・シユタイナー選集 第14』高橋巖訳、イザラ書房、一九八九年 | 10 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 9 | オリヴァ・ロツジ『レイモンド』野尻抱影訳、人間と歴史社、一九九一年。*初版は大正十一年、東京新光社から刊行、それを改定して同十三年に奎運社から発行しているが、人間と歴史社版は後の版を現代仮名遣いで新装版としたものである。なお巻末には高橋康雄の「死後はあるか」の解説がある。大正時代の神秘主義の文学への影響などを含めて「死後の世界」の事情について詳述している。 | 9 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 8 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 | 8 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 7 | ハヴロツク・エリス『夢の世界』藤島昌平訳、岩波文庫、一九四一年 | 7 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 6 | M・エリアーデ『エリアーデ著作集2』久米博訳、せりか書房、一九八一年 | 6 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 5 | ミッシェル・セール『パラジット 寄食者の論理』及川馥・米山親能訳、法政大学出版局、一九八七年 | 5 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 4 | 阿部勤也『中世を旅する人びと』平凡社、一九七八年 | 4 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 3 | 守屋毅「辻の風景」(『日本の美学』16、ペリかん社、一九九一年) | 3 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 2 | 右同 | 2 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 1 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 1 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
-
- | | | | |
|----|--|----|--|
| 18 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 18 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 17 | 『日蓮大聖人御書全集』堀日亨編、一九五二年 | 17 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 16 | 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年 | 16 | 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年 |
| 15 | 右同 | 15 | 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年 |
| 14 | 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年 | 14 | 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年 |
| 13 | 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年 | 13 | 『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、一九八六年 |
| 12 | 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年 | 12 | 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年 |
| 11 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 11 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 10 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 10 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 9 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 9 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 8 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 | 8 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 7 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 | 7 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 6 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 | 6 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 5 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 | 5 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 4 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 4 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 3 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 3 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 2 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 | 2 | 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年 |
| 1 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 | 1 | 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年 |
| 12 | 科学と宗教 | 12 | 科学と宗教 |
| 4 | ライネル・トリリング『〈誠実〉と〈ほんもの〉』野島秀勝訳、筑摩書房、一九七六年。*なお、一九八九年に新装再版が法政大学出版局から刊行された。 | 4 | ライネル・トリリング『〈誠実〉と〈ほんもの〉』野島秀勝訳、筑摩書房、一九七六年。*なお、一九八九年に新装再版が法政大学出版局から刊行された。 |

- 5 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
6 右同
7 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
8 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
9 ヘッケル『宇宙の謎』栗原元吉訳、玄黄社、一九一七年
10 ヘッケル『生命の不可思議』上下、後藤格次訳、大日本文明協會、一九一四〜一五年
11 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
12 夢野久作『ドグラ・マグラ』社会思想社教養文庫、一九七六年
13 『聖書』日本聖書協會、一九八三年
14 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年
15 『宮沢賢治全集9』ちくま文庫、一九九五年
16 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年
17 ハイゼンベルク『部分と全体 私の生涯の偉大な出会いと対話』山崎和夫訳、みすず書房、一九七四年
- 13 円・環・りんご
1 『宮沢賢治全集5』ちくま文庫、一九八六年
2 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
3 『科学と宗教』注13の引用文を参照。
4 ウスペンスキー『超宇宙論 魂の科学を求めて』高橋克巳訳、一九八〇年
5 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
6 H・G・ウェルズ『タイム・マシン』（『世界SF全集2』早川書房、一九七〇年）
- 7 ヒントン『科学的ロマン集』宮川雅訳、国書刊行会、一九九〇年
8 ウスペンスキー『超宇宙論 魂の科学を求めて』（前出同）
9 アルフレッド・ジャリ『タイム・マシンの作り方』（『馬的思考』伊東守男訳、サンリオ文庫、一九七九年）
10 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
11 稲垣足穂『東京遁走曲』河出文庫、一九九一年
12 未来派の「第四次」については、リンダ・ダurlリンブル・ヘンダソンの「イタリア未来派と《四次元》」（岩佐鉄男訳『ユリイカ』一九八五年十二月号）、「第四次」の入門書としてはルディ・ラッカーの『四次元の冒険』（金子務訳、工作舎、一九八九年）がある。
13 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
14 『宮沢賢治全集2』ちくま文庫、一九八六年
15 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年
16 右同
17 稲垣足穂『タルホールコスモロジー』文藝春秋、一九七一年
18 夢野久作『ドクラ・マグラ』社会思想社教養文庫、一九七六年
19 ノヴァーリス『日記・花粉』前田敬作訳、現代思潮社、一九七〇年
20 『宮沢賢治全集1』ちくま文庫、一九八六年
21 ニーチェ『ツアラトウストラ』手塚富雄訳、中公文庫、一九七三年
22 『世界文学大系73・千夜一夜物語』佐藤正影訳、筑摩書房、一九六四年
23 マンフレート・ルルカー『象徴としての円』竹内章訳、法政大学出版社、一九九一年
24 ウスペンスキー『超宇宙論 魂の科学を求めて』（前出同）
25 『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、一九九五年