

「心象スケッチ」と詩

——宮沢賢治『春と修羅』における宗教言語——

佐藤郁之

はじめに

宮沢賢治は大正十三年、詩集「春と修羅」^①と童話集「注文の多い料理店」の二冊の著作を出版した。「春と修羅」はその表題において「心象スケッチ」という表題を持っており、また、「注文の多い料理店」の「広告チラシ(大)」^②においても、「心象スケッチ」の記述が見られる。

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

(「春と修羅」序より)^③

この童話集の一例は実に作者の心象スケッチの一部である。それは少年少女期の終り頃から、アドレッツセンス中葉に対する一

つの文学としての形式をとっている。

(「注文の多い料理店」の「広告チラシ(大)」より)

これらにおいて宮沢賢治は自己の作品を「心象スケッチ」と呼んでいた。ただ単に文学、もしくは詩や童話であると言わずに、「心象スケッチ」であると主張することには、通常の文学からの一定の距離を強調する彼の思惑が存在している。本稿においては、「心象スケッチ」を賢治独自の作品産出の方法であると理解すると同時に、通常の意味での「文学」に止まらない宗教的な言語の営みとしても把握する。つまり、彼の「文学作品」とは、詩的な言語であるに止まらず、また、宗教言語^④として成立すべく目論まれていたということである。ここでは、文学研究の領域における先行研究を参照しつつ、彼のテクストを宗教言語としての側面から理解してみたい。賢治においては、宗教と文学との統合という言い方が成り立つにしても、それ以前に、賢治における文学と宗教との距離と、またその交差が、ともに検証されなくてはならないのである。

一 文学と宗教の間

菅谷規矩雄「宮沢賢治序説」（大和書房、一九八〇年）は、賢治への親和・共感では無しに、「異和」を中心として書き下ろされた研究であるという意味で独特な著作である。そこにおける彼の方法とは、「むしろ異和を徹底し凝縮し、そのはてにどんな根拠がありうるかをさぐりだすこと」⁴である。菅谷における「異和」という、屈折した強い愛情は、生々しい賢治像を描き出すに至っている。そこにおいて、菅谷は賢治の文学と宗教について、次のように述べる。

宮沢は文学じたいを、この世界にたいする倫理的当為たらしめんとした。文学を〈信〉のことばたらしめ、それによってことばじたいを〈信〉たらしめようとした。⁵

賢治のこのような姿勢によって、菅谷の言うように、「まさにわたしたちは虚をつかれる」。宮沢賢治の諸テクスト——彼が「心象スケッチ」と呼んだものを読む時、われわれが驚き、また、菅谷とは同一ではないにせよ違和を感じるのはこのような賢治の姿勢に対してである。読者は文学作品として、つまり、詩もしくは童話として賢治テクストを読み始めるが、しかし、文学作品にとどまらないものとして賢治によって提示されていることに驚き、そして、違和を抱くのである。そして、この驚きや違和感こそが、通常の意味での「文学」と賢治の諸テクストとの距離を示す指標となっている。

この距離を産み出すものとは、宮沢賢治における宗教もしくは信

仰である、というのが賢治研究におけるわれわれの定説であり、共通了解である。しかしながら、ここで誤解してならないのは、宗教的な背景をもった作者が文学を書いているということに止まるものではない、ということである。また、賢治作品とは宗教思想なるものを含んだ作品である、という話に尽きるものでもない。

宗教的であるかどうかに関わらず、文学形式の作品とは思想を盛り込む透明な器などではない。もし作品に思想なるものがあるとすれば、それは作品に盛られた作品の外の何物かであるというよりは、作品そのもの、ひいては、作品の産出という言語の営みそのものをこそ作品の思想と呼ぶべきである。その意味において、前述の菅谷の、賢治における文学と宗教の関係の把握は的確である。すなわち、賢治は文学作品に宗教思想なるものを盛り込んだのでは無しに、むしろ、文学のことばを宗教のことばとなそうと試みたということである。そして、このような試み自体が、賢治におけるテクストの産出という詩的かつ宗教的な言語の営みであり、また、「宗教的文学者（とされる）」賢治の思想として把握されるべきものである。そして、このことが前述の距離を成立させる。その距離とは、菅谷が異和として析出したものであり、また、わたしが賢治の諸テクストを宗教言語と見なす指標としての距離でもある。菅谷の言う「文学を〈信〉のことばたらしめ、それによってことばじたいを〈信〉たらしめようとした」こととは、賢治が文学テクストの産出を宗教的な言語の営みとして捉えていたこととして言い換え得るものである。そして、そこでの「文学作品」とは、必然的に作者にとって「〈信〉のことば」——宗教言語として構想されていた。

異和という場所から出発する菅谷は、文学と実践活動の全てにわたる賢治の有様を、「祈り」というメタファーで把握している。菅谷は賢治を、文学においても思想においても単独者であると規定した上で、以下のように述べる。

〈世界〉にむかつてひとり、でなしうることはなにか。思うことである、ただひたすらに思うことである、ついには思いを凝らして祈ることである。人間がひとりでなしうることは、〈祈る〉ことだけである。

賢治の文学や実践を「祈り」というメタファーにおいて理解すること自体は、賢治研究においてとりわけ珍しい理解の仕方という訳ではない。しかし、「祈り」と名指すことにおいて菅谷は、宮沢賢治という人間を無垢性・無償性に回収してしまうことを徹底的に拒否している。菅谷の指摘における「祈り」とは、肯定的な意味というよりは、むしろ、否定的な暗い意味合いをも持ち合わせている。菅谷の言う「祈り」とは、深くそして暗いものである。そしてまた、菅谷の言う賢治の「祈り」とは、不毛であると同時に逆説的に美しい。しかし、その美しさこそが、賢治の作品の営みを閉じたものとして把握することにつながっている。菅谷においては、祈りは不毛な閉じたものであると把握されている。そして賢治は、彼の作品の産出の営みが祈りとして開いていくことに、彼の生を賭けていた。菅谷はそこに賢治の悲劇を読み取るのである。

確かに、宮沢賢治という「文学者」の生は、不可能で不幸であつ

たのだろう。しかし、その可能性こそが、彼において宗教的可能性として開かれていたことこそ注目しなければならない。宮沢賢治の宗教的次元を認めるということは、その疑わしく脆弱に見える祈りこそが、最も確実なものとして賢治に思いなされていたということと、「異和」を伴いつつも認めることである。それを不可能性、悲劇や不幸として読み取るだけではなく、文学者との距離として読み解かねばならない。たとえ実際に見ることも共有することもできないとしても、宗教研究としては、賢治の「祈り」が開く場所を想定する他にはない。菅谷の異和をともしつつかも持続する対象への執拗さ。その執拗さを、「祈り」というメタファーが開く可能な場所へと向け続けること。ここにおいて心象スケッチとは、祈りという言葉のメタファーにおいて、宗教的なものとして把握される。

二 心象スケッチは詩か？

「心象スケッチ」と題される『春と修羅』は大正十二年の出版である。生前、それなりの数の「詩」や「童話」を、雑誌や新聞などに発表していたとはいえ、この「春と修羅」は同年の『注文の多い料理店』とともに、ただ二つの生前刊行の著作である。これら二つの著作が重要であるゆえには、それらが生前刊行であるということだけではなく、これらが、宮沢賢治が「心象スケッチ」と呼ぶ文学的方法の確立を宣言するものとなっているからである。特に、『春と修羅』においては、それまでの短歌の形式から離れ、「冬のスケッチ」という過渡的な段階を経由し、現在われわれが賢治の「詩」と

見なすものの典型的な形式——明確な日付をつけられた「口語自由詩」——が成立している。

賢治が彼の「心象スケッチ」を「詩」であるとみなしていたかどうかは、実はかなり微妙な問題である。童話集と題された『注文の多い料理店』が、また、心象スケッチと呼ばれていたことを考えると、彼は心象スケッチを、詩と同様の形式を取り得るものと考えていたようでもあり、また逆に言えば、詩をこえた何物かであるとも思わなしていたようでもある。少なくとも言えることは、心象スケッチとは詩や童話と言った個別の文学形式やジャンルそれ自体のことではない。むしろ、それは彼のテキスト産出の方法それ自体であり、生産の手法であると同時に、また、作品が読者に果たす「はたらき」をも視野に入れた野心的なものであった。そして本稿の視点からは、それは宗教言語の方法として理解され得るものである。心象スケッチが「詩ではない」ことについて、賢治自身は書簡の中で以下のように述べている。

お手紙拝誦いたしました。

詩の雑誌御発行に就て、私などまで問題にして下さったのは、寔に辱けなく存じますが、前に私の自費で出した「春と修羅」も、亦それからあと只今まで書き付けてあるものも、これらはみんな到底詩ではありません。私がこれから、何とかして完成したいと思つて居ります、或る心理学的な仕事の支度に、正當な勉強の許されない間、境遇の許す限り、機会のある度毎に、いろいろな条件の下で書き取つて置く、ほんの粗硬な心象のス

ケッチでしかありません。私はあの無謀な「春と修羅」に於て、序文の考を主張し、歴史や宗教の位置を全く変換しようとする企圖し、誰かに見て貰ひたいと、愚かにも考へたのです。

(中略)

出版社はその体裁からバックに詩集と書きました。私はびくびくものでした。亦恥かしかったためにプロンズの粉で、その一字をこまかして消したのがたくさんあります。

(書簡一〇〇、大正十四年一月九日、森佐一あて)

有名な森宛ての手紙である。前年に出版した『春と修羅』は、さやかな評価を得たものの、売れ行きにいたつてはさっぱりというものであつた。賢治も後に「四百ばかりうれたのかどうなつたのかはよくわかりません。二百ばかりはたのんで返してもらひました」と述懐している。森宛ての書簡における「これらはみんな到底詩ではありません」という言葉は、何を意味しているのだろうか。あるいは逆に問うならば、「ほんの粗硬な心象のスケッチ」であるということは、詩とはいかなる関係にあるのであろうか。少なくとも、本が売れなかつたことから来る皮肉や謙遜であるとは思えない。

一つの解釈としては、「詩」と全く隔絶した距離において、心象スケッチを理解することである。賢治自身の皮肉でもなく謙遜でもなく、まさに「詩」以外の何物かとして「春と修羅」を捉え直してみることである。例えば、栗谷川虹はそのような視点から心象スケッチを把握して見せている。^⑤「先の手紙(森宛てのもの、筆者注)を素直に読めば、賢治の主張は明瞭なはずである。「心象スケッチ」

は、「或る心理学的な仕事」の基礎としての「粗硬なスケッチ」であつて、決して文芸ではない¹⁰。ここにおいては、心象スケッチを詩として理解することは、端的な誤りとなる。栗谷川は、賢治の心象スケッチを「詩」であると捉えることから、あらゆる解釈の混乱が生じていると主張している。そして心象スケッチが「詩」ではあり得ないことの根拠を、賢治の体験それ自体の特異さのなかに求められている。

『春と修羅』の難解さは、詩としての難解さではない。賢治の体験そのものの難解さなのである。賢治独特の新奇な語法も、イメージの突然の飛翔も、教養や性癖、あるいはレトリックの卓絶や、思考の迅速厳正からくるのではない。賢治の心象体験そのものが、我々にとつて「未知なるもの」であることにある¹¹。

栗谷川の批判によれば、彼以前の多くの賢治研究が「心象スケッチ」を「詩」として捉えることで、それを想像や幻想に貶めているという。つまりは、賢治自身が「そのとほり」書き取つたものを、少なくとも批評家は、豊かな想像力の所産として誤解してきたというのである。そして、これこそが賢治の「詩としての難解さ」という、偽の問題を構成している、ということになる。ここでの難解さとは、栗谷川によれば、むしろ賢治の体験そのものの難解さに起因することになる。

確かに、カエルが池に飛び込むことの体験を詠んだ詩(うた)の難解さは、まさしく、詩としての理解を要請する。それに対して、

「ユリアがわたくしの左を行く／ペムベルがわたくしの右にゐる」
『春と修羅』小岩井農場パート九」という難解さは、ユリアやペムベルなる者が「実際に」賢治に知覚されていたという前提においては、確かに、詩としての理解以外のもの——体験そのものの難解さの理解——をも要請してしまう。そして困つたことに、まさに賢治はそのような前提を主張してしまつてゐる。「たゞたしかに記録されたこれらのけしきは／記録されたそのとほりのこのけしきで」
あると、賢治は述べてゐるのである。

栗谷川が前述の結論を導いた時点では見つかつていなかった書簡は、囚らずも栗谷川の主張を裏づけているように見える。それは心象スケッチと文学との距離を、また違つた角度から示している¹²。

とつぜん手紙などさしあげてまことに失礼ではございませんがどうか一読をねがひます。わたくしは岩手県の農学校の教師をして居りますが六七年前から歴史やその論科、われわれの感ずるそのほかの空間といふやうなことにどうもおかしな感じやうがしてたまりませんでした。わたくしはさふ云う方の勉強もせずまた風だの稲だのにとかくまぎれ勝ちでしたから、わたくしはあとで勉強するときの仕度にとそれぞれの心もちをそのとほり科学的に記載して置きました。その一部分をわたくしは柄にもなく昨年の春本にしたのです。心象スケッチ春と修羅とか何とか題して関根といふ店から自費で出しました。友人の先生尾山といふ人が詩集と銘をうちました。詩といふことはわたくしも知らないわけではありませんでしたが厳密に事実のとは

りに記録したものを何だかいままでのつぎはぎしたものと混ぜられたのは不満でした。

(書簡二四 a、大正十四年十二月二十日、岩波茂雄あて)

ここでは、「厳密に事実のとほりに記録したものが心象スケッチであり、「いままでのつぎはぎしたもの」が詩にあたる。いわば、賢治の心象スケッチが「事実の記録」であるのに対して、普通の詩は、想像や空想を含んだ混成体ということになる。言うなれば、詩が虚構的なものを含んでいることに対して、賢治自身の心象スケッチは非虚構的なものであると主張されているのである。ここでは、生産のスタイル(及び産出されたテキストそれ自体の質)において、明確に詩との区別が行われている。

栗谷川の言うように、心象スケッチと詩との距離が賢治において極めて強く思い描かれていたのは確かなことに思える。しかしながら、ほんとうに賢治は心象スケッチ「春と修羅」を、完全に詩と切り離して考えていたのだろうか？あるいは、心象スケッチを文芸・文学と切り離して考えていたと言えるのであろうか？前述したように、童話がまた心象スケッチであり得るということは、文学と心象スケッチが完全に切り離され得ないものであることを暗示しているように思える。また、例えば、書簡二〇〇における「出版社はその体裁からバックに詩集と書きました」という述懐は、出版社の誤解を悔やむと同時に、表現された作品の見かけ上の形式が、詩に他ならないことを賢治自身認めているようにも見える。また、書簡二一四 a の「詩といふことはわたくしも知らないわけではありま

せんでしたが」という呟きは、「詩に見えるということとはわかっていたけれども」という意味にも取り得るのである。おそらくわれわれは、賢治における心象スケッチと詩との分断のみならず、両者の交差をも視野に入れなければならないだろう。常識的なことを言えば、彼の心象スケッチ「春と修羅」が、詩というジャンルにおいて研究されてきた所以は、まさに、表現された心象スケッチが口語自由詩という形式に他ならなかったことに起因している。そして、心象スケッチが、その表現の形式において「詩」に他ならないことを、賢治自身も良く分かっていたのではないかとも思える。だからこそ賢治は、心象スケッチという表題において、詩から弁別するコンテクストを構築しようと試みたとと言えるのである。

賢治が心象スケッチをひそかに詩であるとも認めていたのではないかという疑念は、前出の栗谷川の論考を受けた、入沢康夫の研究において触れられている。入沢は父あての複数の書簡を参照しつつ、そこでは「詩作」や「文学殊に詩や童話劇」といった言葉で、賢治が自らの活動について父に報告していることを指摘している。入沢は、「ここで用いられてゐる『詩』『詩作』といふ語は、身内の者に對しての説明上、とりあへず通念的言ひ方に従つてゐるのだと、理解することも、できるかもしれない」と、まずは控えめに主張している。しかしここだけにおいても、心象スケッチが「見、詩に見えるものだけということ——つまり表現の形式としてはまさに詩であること——への賢治の承認が読み取れるのである。入沢はさらに、賢治の私的なメモ(詩法メモ八(東北砕石工場花巻出張所)用箋裏)における「第二詩集」という言葉に注目している。そして、この

「第三詩集」と目されるものは、心象スケッチであるべき「春と修羅第三集」と考えられるのである。確かに入沢の言うように、私的なメモである限りにおいては、「第三集」と書くことも、「第三スケッチ集」と書くこともできたはずである。これについて入沢は、「賢治自身が、自分の口語自由詩形作品を心の中では「詩」でもあったと考えてゐた（あるいは考へるやうになつた）ことの、小さな証拠なのではあるまいか」と述べている。

賢治における心象スケッチと詩とのこの錯綜した關係を、体どのように考えれば良いのであろうか。栗谷川の指摘するように、「詩ではない」という強い主張も確かなものと言えるし、また反対に、入沢の指摘も的を得たものである。おそらくここでは、「詩でありかつまた「詩ではない」という、心象スケッチの特異な貌が現れている。

賢治が「詩ではない」と強調している、上記の二通の書簡（二〇〇及び二一四a）においては、心象スケッチというものを相手に正確に理解してもらいたいという願望があつたはずである。そして、父に対する書簡では、心象スケッチというものの正確な理解は断念されているのではないか。さらに、私的メモにおいては、本人が書いている以上、他者による誤解ということが最初から想定されているのではない。このようなことを考え合わせてみると、「詩」ということが誤解を招く場合において、賢治はそのことを避けていたように思える。だからこそ、本人のメモという誤解の生じ得ない場所においては、「第三詩集」と書くことが可能だったのでないか。本人にとっては、メモで「詩」と書くことは、「詩」からは過剰なもの

のとして溢れしてしまう心象スケッチの性質について、誤解の生じることはあり得ないのである。そして、理解されることを望んだ他者に對しては、「詩」と書くことによつて、その過剰なものを見えなくしてしまうことを恐れたのではないだろうか。表現の形式としてはあくまで「詩」として在りながら、しかし、そのテクスト産出の方法と、そしてそのテクストが読者（著者自身を含む）に對して「はたらき」との二点において、従来の「詩」という枠組——さらに言えば、文学という枠組——には収めることのできないもの。賢治の思いなした「詩」としての心象スケッチとはそのようなものに見える。だからこそ賢治は、心象スケッチという表題において、普通の意味での詩や童話から弁別する読解のコンテクストを構築しようとして試みたとも言える。心象スケッチという賢治によつて付された読解の指標とは、詩であることの単純な否定というよりは、「詩」もしくは文学であることの限定の拒否として読み取られる。そしてその限定から溢れ出してしまうものとして、本稿では心象スケッチの宗教性を指摘したい。

三 心象スケッチの宗教性

虚構作品が描き出す世界とは、白明のことであるが、この世界ではない。それは、この世界に似た、もしくは全く似ていない、別の「世界」である。その意味では、虚構の「世界」は、どこにも存在していないとも言えるし、あるいは全く逆に、虚構的な仕方では普遍的・潜在的に存在しているとも言える。もし賢治の作品を、そのような虚構性において理解するのであれば、心象スケッチとは、彼の

想像の世界に他ならない。そこでの「心象」とは、普通の意味での「心象風景」——心の中の世界ということになる。ここでわたしは反対してみたいのは、賢治の「心象」を想像力の範囲に収めてしまふそのようなアプローチである。

『春と修羅』の「序」や、それにまつわる書簡で賢治が主張していたのは、いわば作品の虚構性の否定である。しかしながらこの事は、読み手の側に一つの困難をもたらす。端的に言えば、賢治が描く世界は、われわれの日常世界をそのまま描いたとは思えないような記述を含んでいる。

ここにおいて読者が取り得る戦略はいくつか存在している。ひとつには、「序」や書簡の賢治のことばを、賢治の想像力や感受性の深さ・豊かさを示す、それ自体文学的な修辭と見なすことである。ここでは、虚構性と対置させられるのは、豊かな文学的想像力である。つまりは、ダメな虚構作品と優れた虚構作品の対置として理解することである。しかしながら別の道もある。それは、賢治における虚構性の否定を、そのような虚構を想像力の対比として捉えることではない。つまり「序」や書簡における賢治のことばを、虚構性と、宗教的意味における実在との間の対比における、虚構性の否定として捉えてみることである。つまり、虚構性^{vs}実在という対比において理解してみることである。

真にリアルなものとの連続性は、宮沢賢治においてはテキストの産出の特殊性を構成すると共に、そのテキストの「はたらき」をも構成している。いわば両者は、表裏一体のものである。例えば、宮沢賢治は「春と修羅」の序において、次のように語っている。

たゞたしかに記録されたこれらのけしきは／記録されたそのとほりのこのけしきで／それが虚無ならば虚無自身がこのとほりで／ある程度まではみんなに共通いたします／（すべてがわたくしの中のみなのであるやうに／みんなのおのおののなかのすべてですから）

ここでは、「記録されたそのとほり」のものであることが、みんなに「共通」することの根拠として提示されている。ここには、賢治の心象というものの特異な有様が反映している。もし仮に、彼の心象というものを豊かな想像力の所産として了解するならば、決定的な誤りを犯してしまうことになる。前出の書簡二一四aにおいて彼が述べていること——「厳密に事実のとほりに記録したものを何だかいままでのつぎはぎしたものと混ぜられたのは不満でした」——を真剣に取るのであれば、想像や虚構の余地の無い、事実の記述として見なさなくてはならないことになる。しかしここで、重大な問題となるのは、まさに事実とされている心象の体験の性質である。

しかしいつたい、そのような賢治の体験とは何なのだろうか？

ここで前出の栗谷川は躊躇なく、「心象」の世界を「他界」の知覚として提示している⁽¹⁵⁾。ここで栗谷川は、賢治が「異事」や「異空間」とも呼び、また、『春と修羅』の序においては、「第四次延長」とも呼んだものとして、心象の成り立つ場所を想定している。この栗谷川の指摘は、賢治の「心象」と大乘仏教思想や科学との関連、及び

「心象」という言葉の語誌などの比較研究と共に、「心象」研究の開始地点のひとつを示すものとなっている。「心象」と大乘仏教思想や科学との関連、及び「心象」という言葉の語誌を含めた検討は別稿にゆずるとしても、ここでは以下のことを指摘しておきたい。それは賢治の作品の根源として、彼の心象の体験の宗教性を置くことである。

栗谷川は「他界」の知覚と言い、また、賢治を「神秘主義者」と規定しながらも、しかし、信仰や宗教というタームを極力避けているかに見える。「心象」が単なる幻想ではなく、ある疑いのような客体であると信じたことと、仏教信仰は同一ではない。「春と修羅」では「ことさらに」信仰から離れて、この現象に立ち向かっているのである」と栗谷川は言う。確かに栗谷川の言うように、賢治は大乘仏教經典のタームを中心として心象スケッチを語っているわけではない。栗谷川の「信仰」という言葉を、特定の既成宗教やその聖典という意味に限定すれば彼の主張は良く理解できるものとなる。しかしながら、その限定が栗谷川における心象スケッチの宗教性の理解を狭くしているとも言える。また栗谷川と同様に、文学研究においては時に、信仰や宗教というタームを、特定の經典や特定の宗教共同体のみに限定して把握する傾向が見られるのは残念なことである。宗教学的な視野においては、特定の宗教共同体や聖典との関連という特殊性と、宗教の宗教性という普遍性との、両極の統合において、宗教理解は試みられる。前者の特殊性は、賢治の心象スケッチにおける比較研究として成立し、後者の普遍性は、本稿においては、心象スケッチにおける宗教言語の側面として提示される。

つまり、宗教体験とその言語媒介における独自の様態である。

通常の意味での文学における虚構作品に限って言えば、作者の経験が特権的に重要であるとは言い得ない。批評や研究のスタイルにもよるが、むしろ、作者の体験はその虚構作品が読者に理解される際の、様々なコンテクストの一つを構成するにすぎない。文学の研究である限りは、優位なのは作品という表現されたものである。作品の背後に作者の体験が在ると仮定し得る場合においても、それは表現そのものを理解するための素材の一つに他ならない。そして研究スタイルによつては、作者の体験には全く触れず済ますことは可能である。しかしながら、賢治の言うことを真面目に受け取るのであれば、賢治のテクストは虚構作品として読まれ理解されることを、決定的に拒否しているかに見える。その意味において、心象というのは宗教体験という角度からの理解をも要請する。

無論、ことばと体験との関係性に注意を向ければ、彼の記述が何ら屈折を含んでいない純粹なものであるとは言い得ないかもしれない。宗教体験に限らずとも、ことばは媒介であると同時に疎隔を産出する。賢治においても、言葉と宗教体験との間の溝は、創造的な契機を含むものであるにしても、安易に解消されるものでもないだろう。

前出の入沢康夫は、全集の编者として、心象スケッチにおける賢治の度重なる執拗な推敲作業について触れている。入沢がそこで指摘しているのは、「スケッチ」ということばに引きずられて、心象スケッチを体験の即興的記述と見なすことの危険性である。

賢治の〈心象スケッチ〉とは、その名称から安易に想像されるような、ある日ある時の現場のスケッチそのものでもなく、また、それらの幾分か形を整えられたものでもないこと、出発点には現場のスケッチがあったとしても、それが以後の時間の中で変転を重ねていく、その一つの断面としてわれわれの前にあるのだということ。

ここで入沢は、心象スケッチというものを、生成し変転する文学的表現の「断面」として見ている。確かに、度重なる推敲作業というものは、体験と書かれたものとの間に距離をもたらず。ここにおいて入沢は、体験と書かれた物との距離を強調することによって、重心を文学的表現の方向へシフトさせている。

このような入沢の方向性は、文学研究としては妥当なものである。なにより、文学研究においては文学的表現こそが問題であるから。しかしながら、宗教研究の視角からは、また違った見方をすることが出来る。つまりは、推敲作業そのものの動機・動因として、原的体験の意味を考えてみることである。

確かに、推敲作業は一方で、体験と書かれた物との距離を産み出して見ているかにも見える。しかし、推敲という「書くこと」の行為そのものが、また、原的体験への回帰への試みとして成立しているのではないだろうか。つまり、推敲という再記述は、また、再解釈の営みにおける原的体験の意味の回復として見なせないだろうか？ 心象の体験が実在に關係するものである限りにおいては、また、心象スケッチが虚構的でない限りにおいては、表現の根柢・根源であ

る体験は重要である。宮沢賢治の心象スケッチにおける推敲作業とは、再記述を通して、そのような原的体験の意味を回復する営みとも見なすことができる。

無論それでも、入沢の言うように、体験と書かれた物との距離は厳然として存在する。そもそも、推敲という行為において意味の回復が完成するのであれば、何度も推敲する必要など無いのである。作品があくまでことばの作品である限りにおいては、ことばの二面性——媒介であると同時に距離——を孕まざるを得ない。意味の回復とは完全に成し遂げられるというよりは、むしろ一瞬の交差である。あるいは逆説的に言えば、永遠へと開かれた一瞬である。そこでは、賢治の心象スケッチという試みも、ことばと原的体験との距離の解消というよりはむしろ、両者の創造的架橋として把握される。そして、度重なる推敲作業とは、ことばと体験が重なる地点へ向けての無限試行である。

ひとつの作品における各段階の異稿とは、その時々における暫定的な到達点を示しつつ、それぞれが体験とことばが重なる一瞬の交差の可能性へと開かれていた。少なくとも、賢治にとってはそう思えた。だからこそ、彼は「ある程度まではみんなに共通いたしませ」と述べることでできたのである。

賢治において、作品が体験とことばとの交差の可能性に開かれていることは、また、作品が実在に対して開かれていることの可能性を保証している。体験における実在の開示は、推敲Ⅱ再び書くことにおいて回復が試みられる。そして、それは書く賢治においてのみだけでなく、読み手の側にも期待されているのである。それゆえ

の「ある程度まではみんなに共通いたします」という発言なのである。

心象という世界を、「心象風景」——単なる想像の世界や心の中の世界と見なすことでは、上記の発言の含意は理解できない。むしろ、賢治の言う心象とは、実在への関係という点においては、日常の世界より、よりリアルな世界と見なされなくてはならない。心象の世界とは、賢治の「こころ」の世界であると同時に、「みんな」の「こころ」の世界であり、実在の開示される世界である。賢治の心象とは、「こころ」という語の意味のラディカルな読み替えをすばら要求するようなものである。そして、日常世界をまなざす仕方の方の根源的な変換を問うものでもある。

賢治の「詩」や「童話」が彼の言う心象スケッチである限りにおいては、それはリアルな日常世界に対する虚構の世界ではあり得ない。それはむしろ、日常の世界に対する、よりリアルな心象の世界なのである。心象の側から日常の世界を見ることにおけるこの視線の転換が、賢治の視線の宗教性を支えているものである。彼の視線においては、日常の世界も詩的に描かれた世界も、心象という特殊な場所——宗教的な次元から見られている。ここでは、日常世界は宗教的実在（例えば法Ⅱダルマ）との対比において仮象にほかならない。そして心象スケッチとしての詩や童話の世界こそが、日常を突き破ってあふれてくる宗教的実在の侵入という意味において、よりリアルなものであろう。ここにおいて、童話や詩の世界は宗教的なものへの運動となり得る。そしてそこでテクストを宗教言語へと弁別する指標は、作者の信仰の有無といったところでも、また、実生活における宗教的態度でもなく、作品自体に現れている世界の

転倒のラディカルさである。

心象スケッチについて語っている前述の書簡（書簡二〇〇）に見られる、「私はあの無謀な「春と修羅」に於て、序文の考を主張し、歴史や宗教の位置を全く変換しよう企圖し」という言葉は、まさにこの世界の転倒の徹底性に負っている。それは、文学による世界の見方の変換などではなしに、宗教的次元への気づきに基づいたラディカルな世界転倒への企てである。賢治の言う「異空間」や「異事」、及び「われわれの感ずるそのほかの空間」（書簡二一四a）という言葉は、空間的に把握された宗教的次元である。

賢治は「春と修羅」序の締めくくりを、以下のような言葉で結んでいる。

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

心象が主張される場としての賢治が言う「第四次延長」とは、空間性においては、日常的な世界や文学の語る世界に比して、よりリアルで根源的な心象の世界である。また、時間性においてそれは、原的な体験の記述・再記述Ⅱ推敲といった反復において回復され取り戻されることが希求されている永遠の時間性としてある。

そのような「第四次延長」における心象の体験Ⅱ宗教的な体験を、作品のテクストという言語的媒介において回復しようと試み、しかも、それが読者の側にまで及ぼされるような運動であること。これが心象スケッチのひとつの宗教性である。ここでは、賢治の心象ス

ケッチとは、賢治による「異空間」への誘惑であり、「第四次延長」における心象の共有に向けた、宗教言語の営みとして理解される。

そしてそれは、ことばの「はたらき」という面において、すでに見たように文学の言語からは峻別されているのである。賢治においては、詩的言語と宗教言語とが、その親近性と隔たりとの両面において把握されている。そこでは、見かけの形式というよりは、媒介するその「はたらき」そのものが、宗教言語へと弁別する指標である。ここにおいて心象スケッチの「はたらき」として主張されるのは、人間の生きる根源的な地平を開示してみせることである。そしてそれは、開示性という意味において、宗教言語の創造的様態を示している。

一般的に言えば、形式的に識別できる言語のジャンル——詩、小説、神話、etc.——こそが、そのテキストの意味や使用の仕方を規定しているように見える。しかしながら、賢治作品という「宗教文学」とも呼び得る対象は、そのようなジャンルの規定を見つめ直す視点を与えてくれる。例えば、宗教共同体の教祖の言葉を考えてみるならば、教祖の言葉は日常の語りそのものである時でさえ、宗教的な意味世界を聴く者に開示するもので有り得る。このような言葉の「はたらき」——開示性においてテキストの宗教性を考えてみる。こと。賢治の言語のいとなみが照らし出してくれるのはそのような場所である。

四 結びにかえて

「春と修羅」における心象スケッチは明確な日付を持った作品群

である。しかしながらそれに反して、作品がその日付の日時において成立したことを、まったく意味していないことは興味深いことである。作品の日付は、その作品の初稿の成立、もしくは、作品の着想のもとになったと目される体験の日付であるに過ぎない。スケッチという、即興的な意味合いを持つ言葉と、それと対照的な度重なる推敲作業。初期の歌稿と後期の文語詩を除けば、心象スケッチとされる賢治の「口語自由詩」は、そのような日付と推敲との狭間において成立している。そのような二重の狭間というものが、賢治作品すべてを覆っている特性とも言える。「春と修羅」の表題作である「春と修羅」においては、「重の風景」という名の下に、「まこと」——「修羅」、あるいはまた、「あけびのつる」「のばら」——「糸杉」といった様々な対照において、作品は進行する。あるいはまた、心象スケッチというものそれ自体が、宗教と文学、宗教と科学の、それぞれの狭間において成立するものと見なすこともできる。

しかしながらまた、対立するものが交差するのは一瞬であるに過ぎない。反対の一致とは地上的な視線からは、恒久的に成し遂げられるものというよりは、瞬間の出来事である。賢治の作品の試みとは、その一瞬を彼の言う「第四次延長」において、永遠へと転化しようとする試みに他ならない。そしてそのためには、いったんは完成した作品でさえ不十分なものとなる。一度は出版した「春と修羅」にさえ推敲の書き込みを加えていたことは、それを物語っている。結局のところ、賢治は推敲の作業という「反復を、無限に行わざるを得なかつたのである。つまり彼の推敲作業とは、反復における

心象の体験の回復に他ならない。それは、神話を生きる人々が、神話の語りにおいて原初の時間に回帰することに似ている。あるいはまた、法華経を読む賢治が、仏陀の生きた時間に回帰すると同時に、久遠本仏の永遠の時間性へと参与することとパラレルであるように思える。

注

- (1) 宮沢賢治が、『春と修羅』における心象スケッチを、実際に「詩」と見なしていたかどうかは微妙な問題であり、またそれが、本稿の問題とするもののひとつである。「春と修羅」初版本の本体背表紙には、確かに「詩集」という文字があるが、賢治も後に述懐しているように、それは出版社側が勝手に書き込んだものであり、賢治自身の意図に反することであった。ここではひとまず、賢治研究における通常の分類の扱いにしたがって、「詩」と呼ぶこととする。
- (2) 以下で引用する宮沢賢治のテキストは、特に注記しない場合は「新」校本宮澤賢治全集（筑摩書房、一九九五—一九九九年）による。
- (3) 本稿では大枠として、宗教的な文脈における言語の独自の様態を念頭においてこの言葉を用いる。この意味では、宗教言語とは独自の言語使用として把握される。さらに、聖なるものとの関連で言えば、宗教言語は宗教的意味を媒介するものである。本稿での関心は、そのような宗教言語の開示性に向けられている。

宗教言語の定義の問題は、宗教そのものの概念定義と相補的なものにならざるを得ないと思われるが、本稿においてはこの問題に関わらない。

- (4) 菅谷規矩雄『宮沢賢治序説』（菅谷規矩雄『宮沢賢治序説』（大和書房、一九八〇年）、七頁。
- (5) 前掲書、一〇頁。
- (6) 前掲書、一一三頁。
- (7) 短歌から口語自由詩への過渡的な習作と考えられているもの。文語と口語が混在している。「春と修羅」とは違い、各作品の目付は付されていない。
- (8) 書簡二一四a、大正十四年十二月二十日、岩波茂雄宛より。
- (9) 現在の賢治研究の流れにおいては、心象についての研究は、賢治の「心象」と大乘仏教思想や科学との関連、及び「心象」という言葉の語誌などの、詳細な比較研究にウエイトを移している。本稿で取り上げている栗谷川や入沢の研究は、それらの比較研究のバックボーンを構築する予備考察として非常に興味深いものがある。
- (10) 栗谷川虹『宮澤賢治見者の文学』（洋々社、一九八三年）、三五頁。
- (11) 前掲書、一九頁。
- (12) 初出は「気園オペラ宮澤賢治『春と修羅』の成立」（双人社、一九七六年）。
- (13) この書簡は岩波書店の岩波茂雄に対して、「春と修羅」の在庫を、岩波書店の学術書と交換してもらうために出されたもの

らしい。

- (14) 入沢康夫「賢治と心象スケッチ」(佐藤泰止・編『別冊国文学 宮沢賢治必携』学燈社、一九八〇年所収) 一六頁。
- (15) 前掲論文、一七頁。
- (16) 栗谷川前掲書、二五頁を参照。
- (17) 前掲書の「見者の文学」を参照。
- (18) 前掲書、四二頁。
- (19) 入沢康夫、『宮沢賢治全集1』(ちくま文庫)「解説」、七三四頁。

(さとう・いくゆき 筑波大学大学院博士課程哲学・思想研究科)