

賢治的テキストとパラドックス

—『春と修羅 第三集』から—

中 村 三 春

(日本文学・表象文化論)

1 賢治的テキストとパラドックス

「パラドックス」(paradox)を辞書で引くと、この言葉は古代ギリシア語源であり、パラ(para-)は不正・不規則を意味する接頭辞、ドックス(-dox)はドクサ、すなわち意見のことを言うと言われる。

逆説・自家撞着などと訳され、論理学では、矛盾命題が一見妥当な推論によって導かれる場合を指す。すなわち、二つの矛盾する命題が同居している状態である。宮澤賢治のテキストは、幾つもの局面に互る豊饒なパラドックスに彩られており、パラドックスであるところこそが、文芸テキストとしての核心をなすものと考えられる。本

稿ではその中でも、特に宮澤のテキスト生成の問題を、パラドックスの観点から論じようとする。私はこれまでも、多様な局面から、宮澤文芸のパラドックス的要素について考えてきたものである。初めに、それらを集約しつつ、宮澤文芸とパラドックスとの関係について概説してみたい。

宮澤のテキストは、広い意味でのパラドックスの宝庫である。例えば、いち早く天澤退二郎が着目し、*"nonsense tale"*という言葉によって究明した現象は、ほかならぬパラドックスであつただろう。『注文の多い料理店』の「序」には、「ですから、これらのなかには、あなたのためになるところもあるでせうし、ただそれっきりのところもあるでせうが、わたくしには、そのみわけがよくつきません。な

んのことだか、わけのわからないところもあるでせうが、そんなところは、わたくしにもまた、わけがわからないのです」という一節がある。これは序文としての性質から、ストレートに受け取るべきか、一種の韜晦めいたキャッチフレーズなのか定かでない部分もあるが、天澤はこれを素直にノンセンス性の自己表明としてとらえる。例えば「どんぐりと山猫」で裁判の終わり近く、一郎の指示を受けた山猫裁判長は、「このなかで、いちばんえらくなって、ばかで、めちやくちやで、てんでなつてゐなくて、あたまのつぶれたやうなやつが、いちばんえらいのだ」という「申しわたし」をする。天澤はこの箇所について、「一郎のこの提案を、作品の、あるいは作者の《思想》として、そこに《立身出世主義の否定》や《権威への批判》をみるふつうの読み方はまったく的外れなわけではないが、『…』それよりもさらに、『どんぐりと山猫』は、意味に対する無意味 nonsense の一撃を核心にすえた、nonsense tale として成立しているのだから、その……への否定や批判は、それが置かれた相対的な条件への、必然的反應にすぎない」と読んでいた（1）。

ただし、「あなたがたみんなの中でいちばん小さい者こそ、大きいのである」という言葉は実際に福音書（「マタイ」第18章1〜5、「マルコ」第9章33〜37、「ルカ」第9章46〜48）の中にあり、「ぼくお説教でございました」という一郎の言葉は文字通りとも考えられる

（2）。「どんぐりと山猫」はパラドックスであるが、聖書もまたパラドックスにほかならないのである。このパラドックスの効果は、単に「小は大である」という価値観の逆転にはとどまらない。それは裁き・裁かれる行為、すなわち判決申し渡しを行い、またそれを期待するという言語行為の背景にある、（権力を行使される側も含めての）世俗の権力じたいの根拠、むしろその無根拠性を明るみに出すことにまで到達する。それは、言葉の文字通りの意味のレベルから、その意味の根拠を問題とするメタレベルへと、解釈の階段を一段引き上げるような効果を及ぼしている。従ってここに関与しているのは、単純な「意味に対する無意味の一撃」ではなく、日常的な言語活動を一挙に異化して、その本質的構造までを問題とするメタ言語的な機能と云うべきなのである。

このように、矛盾対立する意味を同居させたパラドックス的な言葉遣いが、宮澤のテキストには非常に多いのである。「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」と「農民芸術概論綱要」で述べるような全体論、一切衆生の幸福を祈念する菩薩行が、宮澤の理想であつたことには疑いを容れないだろう。しかし、それが単純に成就すると考えるほど、宮澤が楽道家であつたのではないことも、また確かなことである。このような二重性は、全体論的な〈統合〉をめざす心象スケッチにおける透明と障害の様相を呈し

ている。例えば、「けらをまとひおれを見るその農夫／ほんたうに
れが見えるのか」と「春と修羅」で、また「この人はわたくしとは
なすのを／なにか大へんはばかり（て）ある」と「小岩井農場」に
あるように、透明と障害は、主として他者との間のコミュニケーション
の不完全性として表現される。さらには、死んだ妹トシの行く
先について、「青森挽歌」では内心の奥底からの声に答えて、「あい
っ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」とある。これはむしろ、それとは逆のメッセージ、つまり
もしかしたら妹だけの冥福を祈っていたかも知れないというメッセ
ージをも同居させ、テキストを一個のパラドックスと化してしまう
結果をもたらしているのである。

ところで、詩におけるパラドックスの極限的な例として、「薔露青」
などの場合がある。この詩は天・地・人が、流れる河の生命体とし
て一体化するイメージを描き出した美しいテキストであり、宮澤の
〈統合〉にかけける理想を、最高の水準で提示したものと思われる（3）。
妹の死についても、「あゝ いとしくおもふものが／そのまゝどこへ
行ってしまったかわからないことが／なんといいいゝことだらう」、
つまりグスコブドリは死んだが、多くのブドリが生きているのと同
じく、妹もすべての他者とともにあるという悟達の境地を示すに
至っている。ところが、この完璧に調和主義的な詩は、校異によれ

ば、「いったん記されたのち、全面的に消しゴムで消されている」と
いうのである（4）。このように全文消去されたテキストはほかにも
幾つかあるようだが、「薔露青」の場合のように完成度の高いものは
少ない。「薔露青」の抹消という操作によって、「青森挽歌」におけ
る二重のメッセージと同じ結果が生まれたものと考えられる。すな
わち、「薔露青」のメッセージは、主張されたのか、それとも否定さ
れたのか？ ただし、この消去の意味は容易には確定できない。こ
の件については、本稿の後節において触れてみたい。

一方、童話におけるパラドックスという観点からは、天澤が論じ
た『注文の多い料理店』所収テキストのようなノンセンス童話のほ
か、「オツベルと象」「黄色いトマト」「土神ときつね」などの昔話的・
神話的なテキストが重要である。これらに共通するのは、極めて神
話的な設定やキャラクターが、全くそれと相矛盾するような出来事や
逸脱によって相対化され、素朴な寓意や啓蒙が宙づり状態にされて
しまう事態である（5）。例えば「土神ときつね」の場合は、土神の
キャラクターと行動形態が基本的に効いている。「おれはいやしいけれ
どもとにかく神の分際だ。それに狐のことなどを気にかけなければ
ならないといふのは情ない。それでも気にかゝるから仕方ない」。神
でありながら神でない。神話の枠組を持ちながらも神話でない。こ
のように引き裂かれたキャラクターの引き裂かれた物語もまた、全体

としてパラドックスと呼ぶのがふさわしいと思われる。

パラドックスがディベートの形をとり、テキスト全体に押し広げられたのが、一般にはヴェジタリアニズム (vegetarianism) を主張した童話とされる「ビヂテリアン大祭」である。このテキストの場合、ヴェジタリアニズムは確かに表象はされているのだが、しかし、果たして主張されているのだろうか？ この童話（しかし、これは童話だろうか？）では、ヴェジタリアンの大会の場で、肉食反対派と賛成派が交互に意見を述べた挙げ句、結末において、すべては主催者側の設定した芝居、大会を盛り上げるためのショーであつたことが判明する。それを知つた語り手は、「けれども私はあんまりこのあつけなさにぼんやりしてしまいました。あんまりぼんやりしましたので愉快なビヂテリアン大祭の幻想はもうこわれました。どうかあとのところはみなさんで活動写真のおしまふのありふれた舞踏か何かを使つてご勝手にご完成をねがふしだいであります」と皮肉でもつて締めくくっている。後に残つたのは、決定的な真理を共有することの困難さ、意見の相違を議論によつても埋めることのできない共約不可能性についての感懐ではないだろうか（6）。

そして、この「ビヂテリアン大祭」の終わらない論争は、「銀河鉄道之夜」における、やはり終わらない論争に通じている。

「あなたの神さまってどんな神さま〇ですか。」青年は笑ひながら云ひました。「ぼくほんたうはよく知りません、けれどもそんなんでなしにほんたうのたつた一人の神さまです。」「ほんたうの神さまはもちろんたつた一人です。」「あゝ、そんなんでなしにたつたひとりのほんたうのほんたうの神さまです。」「だからさうぢやありませんか。わたくしはあなた方がいまにそのほんたうの神さまの前にわたくしたちとお会ひになることを祈ります。」

ジョバンニが銀河旅行の汽車で乗り合わせた青年の言う「ほんたうの神さま」はキリスト教的一神教の神であり、ジョバンニのはそれを包括する超普遍的な大乘仏教的な世界性である、というような解釈がなされている。吉本隆明（7）・大澤真幸（8）らの解釈である。ただこの解釈は、余りにもテキスト外的な宮澤賢治の宗教思想を持ち込み、クリアに解釈し過ぎているように思われる。物語の展開上は、ジョバンニは「天上」へ行こうとする女の子を引き留めるために、「天上」を肯定するような「ほんたうの神さま」を否定したのである。（にもかかわらず、ジョバンニは彼女を引き留めることはできなかった。）ここで意見の対立に折り合いをつけて乗り越えようとしているのはジョバンニではなく、むしろ青年の方であつたと

も言えるだろう。結局、論争は収束せず、共約不可能な概念枠の対立そのものがクロスアップされている。「天上」や「ほんたうの神さま」の是非ではなく、その是非を論じる共通の土俵が存在しないことこそ、このテキストでは前景化されているのではないだろうか。

2 テキスト生成とパラドックス

テキストとしての文学の実験という観点から見ると、宮澤賢治の場合には、あの縦横無尽な草稿の改変という現象を無視することはできないだろう。宮澤の場合、刊行または発表された幾つかのテキストを除いて、大半が草稿として残され、またそれらが想像を絶する書き直しと手入れを加えられていて、むしろそのことじたいが一種の実験とも見なされるわけである。この改稿に関しては、通常の推敲とはかなり事情が違ふことが知られている。まず第一に、もちろん宮澤にあっても、完成を目指して推敲されたものと思われるとはいえず、各段階の草稿は、必ずしも唯一の目標に向かう経過ではなく、各々の段階（初期形・後期形、下書稿(一)・下書稿(二)など）が、いわば別個のテキストと言える場合もあることである。童話の例を取り上げるなら、『グスコブドリの伝記』とその初期形「ペンネンネンネン・ネネムの伝記」、「風（の）又三郎」とその初期

形「風野又三郎」とでは大きく異なっている。第二に、だからと言ってテキストの上での連続性が完全に消えてなくなるわけではない。また特に、『春と修羅』第二集・第三集所収詩編には、日付と番号が付されたものが多く、題材や着想を得た日付と詩編番号は、例外はあるものの、改稿の過程で保存される場合がほとんどである。

しかも、第三には、この草稿の各段階という觀念そのものにも異論が提出されている。例えば松澤和宏による「銀河鉄道の夜」本文についての検証によれば、ブルカニロ博士が登場する初期形第三次稿と、登場しない最終第四次稿との間には、境界線が引けるような確定した区分があるのではない。『銀河鉄道の夜』は、シンフォニーのように完成された作品ではなく、あくまでも繰り返し変奏されるべき練習曲として遺されている。言い換えれば、最終形はけつして不動の決定稿ではないし、初期形三と同様に、不断のゆらぎのなかで複数の本文の可能性を明滅させている（9）。ブルカニロ博士を登場させることと登場させないこととの間にある揺らぎ・葛藤じたいが、十分統一的には秩序立てて整理されていない本文形態として表現されている。すなわち、第三次稿や第四次稿といった本文の制定そのものが、確定的なものではないということである。また松澤はこれに続けて、「しかし賢治はそうした複数性を、自己目的的に追求したわけでは無論ない。文学と宗教の未分化の地点で、烈しい

葛藤ゆえに進むことも退くこともできずに釘づけになっていたのではなかったか」とも述べている。魅力的な見方であるが、このような揺らぎ・葛藤が、先ほどの「ほんたうの神さま」論議と無関係とは思われない。確固とした唯一の目的に到達するため「自己目的的に追求」されたのではないにしても、本文の「複数性」は、世界観の不確定性と深く繋がっているのではないか。いずれにせよ改稿の問題は、宮澤の童話や詩、心象スケッチなどのスタイル（様式）にとって重要な位置を占めるのである。

ここでは、『春と修羅』第三集所収の幾つかの詩を材料として考えてみたい。この第三集は、概ね一九二七年・昭和二年を中心とする作品群で、宮澤は花巻農学校を前の年に退職し、羅須地人協会の活動を行っていた時期にあたる。人口に膾炙した「一〇八二（あすこの田はねえ）」（生前発表形題名「稲作挿話（未定稿）」）に代表されるように、農家の人に立ち交じり、農作業と自然とそこにおける自己の立場を表現した詩が多く含まれる。また第三集所収のテキストは、その多くがそれに先立つ「詩ノート」に初期形が認められ、さらにそれ以後も改稿されて行くもので、第二集と並んで書き換えが非常に多く見られることも大きな特徴である。また、杉浦静（10）・木村東吉（11）の研究によれば、第三集は一九三一年・昭和六年頃に、より発展的に編集の構想が改められたということである。しか

し、ここでは詩集論、詩集構想論ではなく、高々三編のテキストを取り上げて、賢治的スタイルの一角にある、テキスト生成とパラドックスの問題を論じてみる。

（1）「一〇二二」「一昨年四月来たときは」

最初に取り上げるのは「一〇二二（一昨年四月来たときは）」である。これは少なくとも五種類の草稿があり、改稿の過程で二つのテキストが合体され、後にまた分離されるという複雑なプロセスをたどったものである。「一〇二二」の下書稿（¹）は次のような本文である（12）。

一〇二二 一九二八、四、一、

根を截り

芽を截り

朝日「？」と風と

春耕節の鶏の声

（一行アキ）

土の塊りはいちいちに影

三れつ青らむクリスマスツリーと

青ぞらひかれば

聖重挽馬が

「はたけの中に手伝ひに来て立つてゐる↓いつかこつそり／＼わたくしの↓削」うしろのはたけに立つてゐる」

そのまっ白な脚毛

ここでは、四月の最初の農作業への着手の時期を「春耕節」として明記し、その雰囲気、クリスマスや「聖重挽馬」といった厳粛な語彙を用いて聖化している。馬の脚毛の白さは、長い冬がようやく去り、これから半年の間繰り広げられる大地と農民との間の格闘を厳かに予兆するかのようである。またその馬が「いつかこつそり／＼うしろのはたけに立つてゐる」という一節は、知らず知らず「わたくし」もその晴れやかで厳粛な雰囲気に含まれていることを示唆するようでもある。「一九二七、四、一、」に着想を得たと思われるこの「一〇二二」の系列が、「一九二七、五、一、」の日付を持つ「一〇五二 ドラビダ風」の系列と結合される。結合前の「一〇五二」系列の下書稿(四)は次のとおりである。

生温い南の風が

賢治的テキストとパラドックス——中村

川を遡って「(数文字不明) ↓やってくる」

きみのかつぎをひるがへし

「(一行不明) ↓またその人の頬を吹く」

紺紙の雲に日が熱し

川が鉛と銀とをながし

楊の花芽崩れるなかに

きみは次々畦を掘り

人は尊い供物のやうに

牛糞を捧げて来れば

風は下流から吹いて吹いて

「(一行不明) ↓去年のちがやもかさかさ鳴り」

キャベズの苗は萎れてそよぐ

チーゼル

ダイアデム

緑金いろの地しぼりの蔓

「(むかしベッサンタラ大王が

その行を了へて林に入れば

木はみな枝を垂れ下げた) ↓削」

風は白い砂を吹いて吹いて

もういくつの小さな砂丘が

畑のなかにできたことか

汗と戦慄

牛糞に集る緑青いろの蠅

なぜ二つの系列の結合が可能となったのか。「一〇五二」系列では、一月ほど遅れて風は生温く、日が熱し、汗も流れる時期に移り変わっている。とはいえ、キャベジ畑の耕作が、インドの由緒ある民族である「ドラビダ」や、あるいは釈迦の前世における別名であった「ベッサンタラ」などの語によつて修飾され、聖なる事業として静かに称揚される点では、「一〇三二」の系列と同断である。そのような農業と自然への賛歌という点で、二つの系列が共通の根を有していたからだろう。

ところが、二つの系列が合体される下書稿(四)の段階で、これらの内容の前後に、実にその内容の方向性を大きく変える枠組が付け加えられるに至る。それは、冒頭の「一昨年四月来たときは」と、末尾の「そしてその夏あの恐ろしい旱魃が来た」と、このたった二行に過ぎないが、その効果は絶大である。

一昨年四月来たときは、
きみは重たい唐鍬をふるひ、

〔落〕の根をとったり

臺を截ったり

朝日に翔ける雪融の風や

そらはいっぱいの鳥の声で

〔…〕

人は尊い供物のやうに

牛糞を捧げて来れば

風は下流から吹いて吹いて

キャベジの苗はわづかに萎れ

風は白い砂を吹いて吹いて

もういくつもの小さな砂丘を

畑のなかにつくつてゐた

そしてその夏あの恐ろしい旱魃が来た

これによつて、農業と自然への賛歌という初期形の主調音は、聖なる懸命の農作業によつても打ち勝つことのできない自然の厳しさによつてかき消されることになる。初期形が直線的な賛歌であったものが、最終形では、単純に肯定も否定もできぬ、両義的な緊張状態に被われてしまうのである。そして、この詩のテクストの内部にこのようなパラドックスが刻印されたのと同時に、このようなこの

テキストの生成のプロセスそのものも、全体としてパラドックス的であるとは言えないだろうか。しかも、不思議なことに、「一昨年四月来たときには」と述べているから、今年もまた「来た」のに違いないのだが、そしてその二年間の経過を、意味論的にも形成論的にも、このテキストは受け持っているはずなのだが、一昨年の四月と夏の様子は描かれているにしても、現在、目の前に広がっている光景はいつたい何なのだろうか？ それは、実は完全にゼロ記号となつて語られていない。さらに、それだけではない。その後も改稿は続けられ、「第三集補遺」の「生温い南の風が」の本文は、「一〇五二」の系列の語彙を受け継ぎながらも、徹底的な手入れの結果、多くの言葉がそぎ落とされ、何かすり切れてしまったテキストのようになら見える。

生温い南の風が

川を遡ってやつてくる ○

紺紙の雲には日が熟し

川は鉛と銀とをながす ○

風は白い砂を吹いて吹いて

もういくつもの小さな砂丘を

〔畑のなかにつくつてゐる〕

賢治的テキストとパラドックス——中村

ここにはもはや、賛歌もその否定もない。わび・さびとも言うべき、祭が終わった後の枯淡な光景が広がっているだけである。その祭とは、言うまでもなくテキストの祭であり、推敲の祭にほかならない。このように、この系列のテキスト生成は、余りにも変化が大きく、全体として容易にその像を結ぶことはできない。

(2) 「一〇二二 和風は河谷いっぱいに吹く」

同様の現象は、「一〇二二 和風は河谷いっぱいに吹く」においても見られる。四つの現存稿のうち、下書稿(一)では、高温・高湿度のために生育過多となった後、七日間続いた雨のため稲熱病の斑点が出来たり、大害虫であるニカメイガの幼虫ズイムシにやられる稲が出てきたが、そこに和風が吹いて冷却され、乾燥されて救われる、という内容である。

一〇八三

一九二七、七、一四、

南からまた西南から

和風は河谷いっぱいに吹く

七日に亘る強い雨から

徒長に過ぎた稲を波立て

葉ごとの暗い露を落して

和風は河谷いっぱいに吹く

この七月のなかばのうちに

十二の赤い朝焼けと

湿「〔気〕↓〔削〕」度九〇の六日を数へ

「気温の異常な↓（線で語順を入れかえ）」異常な気温の「高さと霧」が↓〔削〕と

多くの稲は秋近いまで伸び過ぎた

その「〔?〕↓〔茎〕」はみな弱く軟らかく

小暑のなかに枝垂れ葉を出し

明けぞらの赤い破片は雨に運ばれ

あちこちに稲熟の斑点もつくり

ずる虫は葉を黄いろに伸ばした

「〔∴〕」

▼ 乾かされ堅められた葉と茎は

冷でママの強い風にならされ

oryza
sativa

よ 「見↓稲」とも見えぬまで

こゝをキルギス曠原と見せるまで

和風は河谷いっぱいに吹く

右に対して鉛筆で次の手入れがなされている。

（▼の位置に）

あゝさわやかな蒸散と

透明な汁液サツツの転移

「珪酸シリカと磷ホス」〔チ〕↓〔酸〕と↓〔ホス〕と↓〔シリカ〕と↓〔削〕

（元の字を使い、線で倒置を指示ルビ位置草稿のまま）「」の吸収に

細胞膜の堅い結束ママ

和風とは、0から12まである風力の等級のうち、風力4にあたり、地上一〇mで風速五・五mから七・九mというから、けっこう強い風である。ここでも和風の力は「キルギス曠原」という語彙によって格上げされ、称賛されているわけである。下書稿(一)への手入れでは、蒸散・転移・吸収など、植物の生体の機能の分析が付け加えられ、気象現象と生命体との呼応が強化される。これに次ぐ下書稿(二)

は短い書きかけで、下書稿(三)は下書稿(一)の手入れ結果をきちんと清書したものにほかならない。問題は下書稿(四)である。宮澤賢治の推敲には、最初に右と言えば次は左、白が出れば次は黒というように、必ず主張の異なる言葉をことさらに強調する姿勢が見られるように思われる。ストレートに断言するということはまずなく、この点は重要な特徴ではなからうか。

「…」

十二の赤い朝焼けと

湿度九〇の六日を数へ

稲は次々穂を「出しながら↓出しながら」

茎稈弱く徒長して

「ついに↓しかも」次第に結実すれば

ついに昨日の雷雨に耐えず

「村村に相当肥料を↓おおよそ相当施肥を」も加へ

やがての明るい目標を

作らうとした程度の稲は

次から次へと倒れてしまひ

こゝには「いち↓削」雨のしぶきのなかに
とむらふやうな冷たい霧が

倒れた稲を「覆↓削」被つてゐた

「ナシ」↓しかもわたくしは予期してゐたので

やがての直りを云はうとして

きみの形を求めたけれども」

きみはわたくしの姿をさけ

「わたくしもきみの形をさけて↓雨はいよいよ降りつり」

「…」

さうしてどうだ

今朝黄金の薔薇東はひらけ

雲ののろしはつぎつぎのぼり

高圧線もごろごろ鳴れば

濺んだ霧もはるかに翔けて

見給へたうたう稲穂は起きた

まったくのいきもののやうに

まったくの精巧な機械のやうに

稲がそろって起きてゐる「る↓て」

「…」

下書稿(四)の段階で、施肥を行い目標を達しようとした農業改良の活動が失敗したこと、また農民と思われる「きみ」との関係として、

「しかもわたくしは予期してゐたので／やがての直りを云はうとして／きみの形を求めたけれども」／きみはわたくしの姿をさけ／「わたくしもきみの形をさけて」という一節が現れ、そして抹消されることが注目されなければならない。なぜなら、この施肥の失敗について、次の「一〇八八（もうはたらくな）」という、およそ逆の状況をうたつたテクストにおいても中心に据えられ、また「きみはわたくしの姿をさけ」は、例の「ほんたうにおれが見えるのか」や「わたくしとはなすのを／なにか大へんはばかつ（て）ゐる」と通じるものを感じられるからである。

もちろん、この下書稿(四)も結末では「まったくの精巧な機械のやうに／稲がそろって起きてゐ」と、和風の力の称賛で閉じられ、さらに最終形では、この末尾の一節が冒頭へと昇格し、「たうたう稲は起きた／まったくのいきもの／まったくの精巧な機械」という有名な書き出しへと前面化される。

たうたう稲は起きた

まったくのいきもの

まったくの精巧な機械

稲がそろって起きてゐる

「…」

ついに昨日のはげしい雨に
次から次へと倒れてしまひ
うへには雨のしぶきのなかに
とむらふやうなつめたい霧が
倒れた稲を被つてゐた
あゝ自然はあんまり意外で
そしてあんまり正直だ

「…」

十に一つも起きれまいと思つてゐたものが
わづかの苗のつくり方のちがひや
燐酸のやり方のために

今日はそろってみな起きてゐる

「…」

あゝわれわれは曠野のなかに
芦とも見えるまで逞ましくさやぐ稲田のなかに
素朴なむかしの神々のやうに
べんぶしてもべんぶしても足りない

しかしながら、推敲のプロセスにおいて、肥料の失敗や人間関係の失調の暗い影をかいま見せられた読者としては、「あゝ自然はあん

まり意外で／そしてあんまり正直だ」という自然への称賛、「十に一つも起きれまいと思つてゐたものが／わづかの苗のつくり方のちがひや／燐酸のやり方のために／今日はそろつてみな起きてゐる」という人知を越えた蓋然的な何物かの示唆などは、余りにも素朴に過ぎ、少なくとも「むかしの神々のやうに」は手を叩いて喜ぶわけには行かない。前述のように、目的論的な推敲、逐次形におけるその都度の完成、そして最終的な定稿作成などのような一般的なテキスト生成方式に関する理解が、宮澤の場合には必ずしも成り立たない。このような事態に対処するためには、読者は、その都度の単一の本文ではなく、推敲のプロセス、すなわち流動するテキスト現象の総体を相手にする以外にない。その流動は、「一〇二二」系列においては、少なからぬ矛盾・対立を内に宿しているのである。

ところで、この和風の詩は、「詩ノート」では「一〇八三 一九二七、七、一四、」の番号日付を与えられていた。（ちなみにその前の「一〇八二 七、一〇」の詩は、あの「あすこの田はねえ」である。）それが下書稿（四）で、まず「一〇八三 八、二〇、」と当初書かれた後、手入れて「一〇二二」と改められた。「詩ノート」の「一〇二二」は第三集には収められなかったもので、その番号を入れたのかも知れない。（第三集の「一〇二二」は、先の「一昨年来たときは」である。）詩番号の問題は研究が進められているが、ここで全

般的なことを述べるのは荷が重すぎる。ただし、「七、一四、」が「八、二〇、」に改められることによって、「一〇八八（もうはたらくな）」「一〇八九（二時がこんなに暗いのは）」「一〇九〇（何をやつても間に合はない）」の三編と同じ日付とされたことは示唆的であるという見方は示しておきたい。すなわち、着想の起源が、内容の方向性としては百八十度逆向きの「一〇八八」や、「一〇九〇」までの暗鬱な詩編と同じく設定されたということに、むしろ対比の感覚、広い意味でのパラドックスの感覚が感じられると言うべきではないだろうか。繰り返すならば、「一〇二二」と「一〇八八」は、ほぼ正反対と言つてもよいメッセージを持つており、この二編の間にあるコントラストは極めて強いのである。

(3) 「一〇八八（もうはたらくな）」

さて、その「一〇八八（もうはたらくな）」であるが、最終形では、「もうはたらくな／レーキを投げろ」という、有名な命令文から始まっている。

一〇八八 「もうはたらくな」

一九二七、八、二〇、

もうはたらくな

レーキを投げろ

この半月の曇天と

今朝のはげしい雷雨のために

おれが肥料を設計し

責任のあるみんなの稲が

次から次へと倒れたのだ

働くことの卑怯なときが

工場にばかりあるのでない

ことにむちゃくちゃはたらいて

不安をまぎらかさうとする、

卑しいことだ

「…」

さあ一ぺん帰って

測候所へ電話をかけ

すっかりぬれる支度をし

「…」

一人ずつぶつつかって

火のついたやうにはげまして行け

どんな手段を用ひても

辨償すると答へてあるけ

これは自分の肥料設計が失敗したために、働くのをやめ、帰って仕度をして、被害を受けた農民たちに弁償して歩け、ということであるから、自己命令の類だろう。「もう働くな」の語句は四つの現存稿のうち下書稿(三)から、「レーキをすてろ」は下書稿(四)から現れ、さらに「第三集補遺」の関連作品である「〔降る雨はふるし〕」でも踏襲される。ところで、天候や自然条件に左右される農業は、常に大きなリスクを負っているのは当然であり、肥料設計者がそのリスクを全面的に引き受けるというのは行き過ぎの感もある。もちろんその心情は偽りではないにせよ、何か、作り物めいている憾みもないではない。

そこで初期形に遡ってみると、下書稿(一)には損失補填の話は一切出てこない。

〔春は↓削〕

あっちの稲もこっちの稲もみんな倒れた

おれは不安をまぎらすために

こんなに雨「の↓削」に 働いてゐる「のだ↓削」

「…」

西に「あたらしい↓は黒い」死「の↓削」が浮きあがる

「それは春には↓『あゝ↓削』春には／春にはそれは」[変↓削]
恋愛「~~シ~~↓自身」だったでないか(いったんはここまでで成立していたか)

(二行アキ)

おれ「も↓は」何といふ「?」↓(ニンベ)「削」臆病だ
夜明けの雨があちこち稲を倒したために(ここで中斷)

稲が倒れたために、おれは不安を紛らそうと雨の中働いている。

今は恐ろしい雨だが、春には生命に恵みをもたらす「恋愛自身」であつた。この「恋愛自身」という語彙は最終形にまで受け継がれるが、「一〇三〇 春の雲に関するあいまいなる議論 一九二七、四、五、」に現れる「あれこそ恋愛そのものなのだ」の一節と響き合うだろう。校訂者が「いったんはここまでで成立していたか」と記す通り、当初は不安を紛らす労働そのものに重点があつたと思われる。ところが、「二行アキ」の後、「おれは何といふ臆病だ」という自己卑下が書き込まれている。ここで下書稿(一)は中断しているが、下書稿(二)は、「何といふおれは臆病者だ」という書き出しとなり、臆病のコードが前景化されるものの、しかし全体はそれほど変えられていない。不安を紛らす労働が、対象化されて臆病者の仕事ととらえ直されているだけである。

しかし、下書稿(三)に至って、それは突出して強化され、働くことは卑怯だ、謝罪して弁償しろ、ということになり、以後この傾向は最終形まで一貫して続いてゆく。

……ぢしばりの蔓……

もう働くな

働くことが却つて卑怯ヒヤなとき「が↓も」ある

[…]

穫れない分は辨償すると「云つて↓削」答へてあるけ
死んでとれる保険金をその人たちにぶつけてあるけ

このような不安・臆病・卑怯・弁償というトーンアップは、何か自己貶悔の繰り返し返しのようにもとらえられる。不安なのは臆病だからだ、いや臆病なだけでなく卑怯だ、卑怯だと思うなら弁償しろ、それなら死んで償え、と畳みかけていくプロセスは、言葉としては相手の農民を思いやつていうようでありながら、結局、自分の失敗を何とか補償し自己救済しようとするこの連続ではないだろうか。実際に弁償するか否かは別として、臆病だ、卑怯だ、弁償しろと強い言葉で発話することこそ、最初にあつた、不安を紛らわせる行為

そのものなのではないだろうか。つまり、メッセージの言葉がメッセージ内容を裏切っているのである。ここにもまた、パラドックスの匂いをかぎ取ることができる。

最終稿したいも、働くことの理と非、自然の猛威と恋愛、肥料設計の責任とその失敗という具合に、対立的な要素を主軸として構築されている。この対立的構造の中において、そもそも失敗と言っても、肥料設計や、ひいては農業労働が基本的に価値あるものであることはこのテキストの前提となっているようである。そのため、それならば農業などやめてしまえとは決して言えないという拘束力が働いて、テキスト全体を単純なメッセージではなく、パラドックス的な屈折によって染め上げる結果になっているのである。加えて推敲過程も、今しがた見たようなパラドックスに満ちている。そしてさらに、先に指摘したように、ことさらに同じ日付を与えられた「和風は河谷いっぱいに吹く」とこの詩を並べて読み、しかもいずれも生成のプロセスを背後に抱えていることを念頭に置くならば、いきおい、宮澤賢治テキストのパラドックス性は、顕著であり、かつ二重三重に錯綜したものとしてイメージせざるを得ないのではないだろうか。

以上、三つの詩のみに限っての分析であったが、ひとまずまとめてみよう。宮澤のテキストは、それじたいが両義的でパラドックス

的であると同時に、生成のプロセスもまたパラドックスに満ちたものであったということである。これが本稿の第一の結論である。もちろん、好天・悪天、好調・不調の振幅は人間と自然のならいであるから、宮澤はその両様相を、意味論的・生成論的に表現したのだと楽天的に言うこともできるだろう。しかし、賢治研究において様々な専門分野から、「賢治文学は○○だ」式の様々な紋切型の定式化が行われてきた歴史に照らして、宮澤賢治のテキストは、決してストリートに○○だとは言えないような、パラドックスに彩られていると言うことには、重要な意味があると思われる。あらゆる定式化にもかかわらず、次々と新たな面が開削され、汲み尽くせない源泉となっている状況の基礎として、このように豊かなパラドックス性があるのではないだろうか。続いてさらに、パラドックスの意義について集約してみたい。

3 モンタージュとパラドックス

近年、宮澤文芸を映画などの視覚メディアとの関連から見直す研究が活発に行われている。奥山文幸は、「映画におけるほど、科学技術の応用と芸術的価値が結合する表現手段はまれであるが、賢治の《心象スケッチ》は、まさしくこの科学的分析の視点（カメラの視

点にほぼ等しい」と芸術的創造が結び付いた表現の一つの頂点として映画表現の本質的要素と対応するものである」と述べ、心象スケッチを「遠近法的視点を脱皮し、視覚の相互性をふまえた多視点的な手法」を用いた立体派的なスタイルと見なし、さらに時間的契機の介在をも指摘して、ユニークなモンタージュとして読み解いている(13)。パラドックスは相矛盾する命題の同居であり、また時間軸におけるそれらの命題の継起と考えられるので、奥山の指摘した映画のモンタージュに容易になぞらえることができる。

エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』(一九二五)などによって集大成されたモンタージュは、ショットを断片化し、本来のコンテキストから引き剝がした上で、由来の異なる複数のショットを交互に連鎖させ、現実のいかなるコンテキストにも属さない人為的なシーンを構成し、それによって映画テキストに固有の新たな次元の意味を作り出そうとする実験であった。本稿の結論の第二は、宮澤賢治のパラドックスは映像論的にはモンタージュであるということである。パラドックスは単純化すると、肯定と否定との同時存在であるから、決して現実中存在するものではなく、テキストにおいてしか実現されない。何であれ、脳天気な直線的メッセージは、それがパラドックスⅡモンタージュの内部に投入された瞬間、元のメッセージ性を失ってしまう。最終的にそれは、作者であれ社会であ

れ方法論であれ、どこにも還元されない浮遊するテキストとして、そこに残り続けるのである。

蛇足ながら、奥山の論じている心象スケッチという概念を、『春と修羅 第三集』にも適用してよいかという問題がある。この詩集の構想を推測するために頻繁に参照される資料として、宮澤の書いた「第三詩集」について記された詩法メモが残されている。

第三詩集 手法の革命を要す

殊に凝集化 強く 鋭く

行をあけ

感想手記 叫び、

心象スケッチに非ず

排すべきもの 比喩、

「手法の革命」の内実はこの際措くとして、「心象スケッチに非ず」とはいかなる意味なのか。入澤康夫(14)・杉浦静(15)らの研究でも既に触れられているが、このメモは、言葉相互の指示関係が脆弱なことに起因する曖昧性を帯びている。「第三詩集」は「感想手記 叫

び」であるから心象スケッチではへない」と言うのか、それとも「感想手記 叫び」は心象スケッチではないから「第三詩集」が心象スケッチでへある」ためには「手法の革命を要す」と言うのか、私の考えでは、それはこのメモの範囲だけでは、まず絶対に分からない。指示関係の解釈次第で、どちらとも言えるのである。すなわち、この詩法メモは、これしたいがパラドックスなのだというほかにない。ただし、第三集が心象スケッチであろうとなかろうと、また心象スケッチなるものが何であろうと、この詩集のパラドックス的なモンタージュ性については、確かに指摘しうるのではないだろうか。

さらに、映像論から宮澤テクストを再評価したもう一つの研究として、高橋世織のものがある。高橋の場合は、本稿と同じく推敲過程に着目し、消して書く行為そのものを、映像のメカニズムと同じものとして論じている。旧来の映画は一般に一秒あたり24コマを送るが、コマとコマの間にはシャッターが下りて、スクリーンには暗黒が映っているわけである。その暗黒を残像現象がつかないで、映像が動いて見えるようになる。つまり、消して書く、また消して書くの繰り返しである。前に触れた、いったん完成されて全部消しゴムで消された「薤露青」などを引き合いに出し、高橋は映像のレトリックと見なす。「この『消し去る』行為」こそ、賢治エクリチュールの根幹ではないかと私は考えている。星雲的な賢治草稿群や、

刊行本のレベルになってさえ、おびただしく〈手〉を入れて、削除し、『消し去る』行為を重ねつづけることの意味合い」（16）。本稿の論旨に引きつけて言い換えれば、「薤露青」を完成してから抹消する行為は、まさしくメッセージの肯定と否定とを一挙に可能にするパラドックス的営為にほかならない。とすれば、ここでもパラドックスと映像表現との関わりが見えてくるのである。

ところで、奥山や高橋による映像論的に高水準な論考の中にも、飽き足りない部分があるように感じられる。そのことが本稿の最後の、第三番目の結論を導くものである。すなわち、奥山は最終的に心象スケッチの映画的表現が、「共感覚的思考によって、世界への身体解放の契機となる」と評価した（17）。また高橋も宮澤の消す行為を「もつとポジティブな表出行為として積極的に位置づけ、プラス思考を試みる必要がある」とまとめている（18）。美しい言葉が並んでいるが、これらの上昇志向には、いささか留保を差し挟むことができるのではないだろうか。モンタージュはパラドックスでもある、というのがこれまでの主旨であった。であるとすれば、「なんのことだか、わけのわからない」ものは、どこまで行っても、何かを楽しく「解放」したり、「プラス思考」に転換されたりすることはないのではないか。それは「わけのわからない」ままに残り続けると考えられるからである。

このような映像論の上昇的思考方法は、かつてヴァルター・ペンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』で主張した、映画を大衆の手に芸術を奪還させてくれるニューメディアとして賛美した論法に似ているか、あるいはこれを基礎としているように見える。ペンヤミンによれば、かつて近くにあっても常に遠くにあるように感じられていた芸術のアウラを消失させた複製芸術は、その代わりに、芸術を大衆の手に置くことを可能にするものであった。この予想に基づき、ペンヤミンは、映画表現は「これまで予想もしなかった自由な活動の空間を、私たちに約束してくれることになる」とまで述べていた(19)。モニタージュ的なものをアレゴリーと呼び、常に新たな意味を可能にする媒体と見なしていたペンヤミンの思考は、メランコリーを重視したその思想の総体や、ナチスに追われてピレネー山中で自殺したその悲劇的最期にもかかわらず、ことメディアに関しては比較的に楽天主義的であったと言えるだろう。

そのペンヤミンの、フランクフルト学派における協力者であり後継者であったテオドル・アドルノは、同じモニタージュに対して、よりパラドックス的な見方をするに至っている。アドルノの『美の理論』によれば、モニタージュは映画や写真にとどまらず現代的芸術の根底に共通に存在する原理であり、それが作り出すのは「意味を否定する芸術作品」、あるいは「統一されたものでありながら混乱

しているといった作品」にほかならない(20)。ナチスを逃れてアメリカに亡命したアドルノの場合、大衆文化は決して大衆を自由にするものではなく、「文化産業」として批判的に追究すべき、支配の別名に過ぎなかった。それに対して、細部と細部、細部と全体とが対立し、統一されないモニタージュの手法は、アドルノによればすべてのアヴァンギャルドに通じるものとして理解されている。そしてそのような混乱を被ったテキストこそ、現代に生きる人間の、損傷を被った生のあり方の形式としての表現となるものとアドルノは見ただのである。私はむしろアドルノ的に、宮澤賢治のテキストを評価したい。それは科学であれ宗教であれイデオロギーであれ、統一した像を結ぼうとしながら決して統一されず、常に対立矛盾するメッセージを同時に身に帯びている。しかしそれはもちろん単純な混乱などではなく、そのようなパラドックスとしての性質こそ、宮澤賢治の文学の、まさしく現代的な本質に根ざした事柄なのではないかと考えられるのである。

現代に生きる作家たちの、それぞれにユニークな文芸様式のあり方はいずれも、このような意味での現代性を身にまとうている。パラドックスやメタフィクション、あるいはモニタージュなどのレトリックの中に、それじたい欠損した形式としてありながら、なおかつ現代人にとつての言葉と芸術の持つ独自の意義を、問い直しの形

で見出すことができるのではないだろうか。現代における文学の実験は、ことごとく文学否定の実験でなければならぬだろう。にもかかわらず、だからこそそれは文学の新たな意義を発見しうるはずだというのは、文学にまつわる、究極のパラドックスなのだろうか。

注

- (1) 天澤退二郎「アリス的世界・イーハトヴー nonsense tale としての賢治童話」、『宮澤賢治』鑑、一九八六・九、筑摩書房、24ページ。
- (2) 中村三春「心象スケッチ・その透明と障害——統合のレトリック再論——」、『日本文化研究所研究報告』第29集、一九九三・三に詳述。
- (3) 中村三春「薙露青」を読む——宮澤賢治のレトリック——(Ars) 第4号、一九九六・一一に詳述。
- (4) 『春と修羅 第二集』(『新校本宮澤賢治全集』第三巻校異編)、26ページ。
- (5) 中村三春「序説・神話の崩壊」、『宮澤賢治研究 Annual』第10号、二〇〇〇・三に詳述。
- (6) 中村三春「ブルカニロのいない世界——『ビヂテリアン大祭』の終わらない論争から——」、『昭和文学研究』第45集、二〇〇二・九に詳述。
- (7) 吉本隆明「宮澤賢治」(近代日本詩人選13、一九八九・七、筑摩書房)。
- (8) 大澤真幸「ブルカニロ博士の消滅」(『現代詩手帖』一九九六・一一)。
- (9) 松澤和宏「銀河鉄道の夜」論——未完の草稿とは何か——(『生成論の

探究」、二〇〇三・六、名古屋大学出版会、290～291ページ。

- (10) 杉浦静「春と修羅 第三集」の生成」(『宮澤賢治 明滅する春と修羅——心象スケッチという通路』、一九九三・一、蒼丘書林)。

- (11) 木村東吉「春と修羅 第三集」『詩ノート』における作品番号と創作日付に関する一考察」、『国文学』第140号、一九九三・一二、「作品番号欠落過程と春と修羅 第三集」一九三一年構想」(『島根大学教育学部紀要(人文・社会)』第27巻1号、一九九三・一二)、「春と修羅 第三集」一九三一年構想「生活・社会詩篇」試論」(『島大国文』第22集、一九九四・二)、「春と修羅 第三集」一九三一年構想「田園詩篇」試論」(『島根大学教育学部紀要(人文・社会)』第27巻2号、一九九四・三)など。

- (12) 以下の『春と修羅 第三集』の本文は、主に筑摩書房版『新校本宮澤賢治全集』(一九九五・一〇)第四巻本文編および校異編に基づくものである。従って、文中の括弧や記号の用法は同全集のものを踏襲している。ただし、引用にあたって省略した箇所を「…」で示したほか、校異編からの引用は、原文の行番号を省略し、引用に際して表記法を任意に改めた箇所がある。

- (13) 奥山文幸「賢治と映画的表现」(『宮澤賢治「春と修羅」論——言語と映像』、一九九七・七、双文社出版)、118・120ページ。

- (14) 入澤康夫「解説」(『新修宮澤賢治全集』第四巻、一九七九・一〇、筑摩書房)。

- (15) 杉浦静前掲書。

- (16) 高橋世織「賢治と黒板——「消す」行為のアルケオロジ——」(『感

覚のモダン―朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』、二〇〇三・一二、せりか書房、162ページ。

(17) 奥山文幸前掲書。

(18) 高橋世織前掲書。

(19) ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』(一九三五～三六、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、一九九五・六、ちくま学芸文庫、618～619ページ)。

(20) テオドール・W・アドルノ『美の理論』(一九七〇、大久保健治訳、一九八五・一、河出書房新社、263ページ)。

本稿は二〇〇四年七月、下関市において開催された、日本キリスト教文学会九州支部夏季セミナーのシンポジウム「文学の実験」における研究報告を基にしたものである。

The Paradoxical Text of MIYAZAWA Kenji

– on *Haru to Shura vol.3*

NAKAMURA Miharu

Today, the universal value of the art was already lost. Is the artistic literature, which can pursue the human meaning of the text, still possible in such a situation after now?

It seems that the text of MIYAZAWA Kenji is a paradox. The meaning of its statement is not unilateral but polyvalent. Nevertheless, while it denied the only ideal about *the true God* ('hontou no kamisama'), the intention to some ideal itself lasted. It groped about the possibility of the communication by showing its impossibility, at a basis of rhetoric of incommensurable arguing.

Then, isn't it possible to understand the persistent rewriting and revising of his compositions, too, as the practice of the paradox at the phase of the generation of text? For example, a completed text was to be fully erased with the eraser ("*Kairosei*"). A pure farming paean was reversed to the rage of "the fearful drought" ("*osorosii kanbat-su*") by the correction at the last one verse of poem ("*Issakunen shigatsu kita toki wa*").

Those works, which closed by themselves the road to the harmony, become an expression at form of anti-harmony, and have signification as the powerfull experiment against the traditional form. According to *Theory of Beauty* of T. W. Adorno, the author of this paper is discussing about lyrical texts in *Haru to Shura vol.3* from the viewpoint of a paradox.

1. Text of MIYAZAWA and Paradox

Giving an outline of paradox of text of MIYAZAWA, mainly on poems and juvenile novels.

2. Generation of Text and Paradox

Analyzing three lyrical works of *Haru to Shura vol.3* from the viewpoint of a paradox, with an explanation of peculiarity of MIYAZAWA's texts.

- 1) "*1022 Issakunen shigatsu kita toki wa*"
- 2) "*1021 Wafuu wa kakoku ippai ni fuku*"
- 3) "*1088 Mou hataraku na*"

3. Montage and Paradox

Arguing about the visual feature, and the methodological relationship between paradox and montage of works of MIYAZAWA.