

賢治とカフカ (I)

中 尾 光 延

序説

宮沢賢治とフランツ・カフカの両者にあつて、「書くこと」の意義とその重さは、ほとんど両者の詩作と生涯の営みの両方に関して、それらのいわば質量の中心的な錘りに等しいものと考えられる。もとよりその錘りの出来具合も性質も大きく異なっていて、二人の詩人の、生国や時代環境・境遇や言語伝統の中への入りこみ方などに至るまで、むしろ二人の詩人の異差を際立たせるものである場合がしばしばであるが、なおぼくたちは、かれらの作品を読み返すことが重なれば重なるほど、あの質量の錘りとなって作品の背景となり、作品の存在感を支えるものの本質が、二人の詩人の実存のあり方の違いを超えて共通していることを知らしめられるのだ。しかし賢治とカフカの生涯の記録を前にして比較するときに、一方でぼくたちは両詩人の本質的に同質の実存のあり様の相似にも眼を眩らざるをえない。たとえば、両者ともその生を商人の家庭に亨け、しかもその生業が労働者（カフカの場合には賃金労働者、賢治の場合は貧しい農民）の搾取の上に成り立っているのではないかという苦しみから逃れることができなかつたことをとりあげてみてもよい。カフカは、父の命で、父の工場労働者たちがストライキを起こしたときに就業するように説得に赴かされた、そのときの自責と苦痛の感情を青年期のもっとも強い自己存在の反省契機として忘れることはなかつた。さらに大学卒業後、「労働者災害保険局」の「役人」となつて、その役所に災害にかかつたことを訴えにくる無力な労働者たちを、「かれらは役所を打ち壊しに来るのではなく、嘆願しに来るのです」と痛恨のおもいをこめて書き残している。「父」の代表する階層意識に対してその子なるが故に一層尖锐な自己の存在様式に対する反省を強く迫られたことは、カフカの場合粉れもなくその作品の幾つかに明白な痕跡を残している。であるだけでなく、作品を創ること、「書くこと」が父の代表する強大な「社会」の中に生きるという意味での「自己保存の闘い」そのものでもあつたことから、カフカの文学世界が「書くこと」と「生きること」との痛

恨に満ちた密接なつながりのうえに創られていったのだ、という認識に僕達はとらえられる。(一方、父と子の関係のなかにカフカの文学世界のいわば創造主を探すころみは、本質ではなく関係に、内在ではなくその外包の様式を探究しようとする精造主義派的文学研究の主要なテーマに選ばれる資格が充分にある。しかしここではそのような「関係論」を二人の詩人の詩作世界の比較にあてはめようとは考えてはいない。問題は少くとも直接的な影響、一方の詩人が他方の詩人の作品に触れたこともなく、従って相互影響もなく、全く無関係でありながら、驚くほどの類似を示す文学精神のあり様の典型を抽出するのが目的であるから、ましてカフカと宮沢賢治の対比に於ける場合のように、両者とも「芸術のための芸術」以上のとか、以外のとか、「芸術」に全く新しい概念を考えつけた文学者であったから、単に一つの関係論をもって、この「文学精神」の解明に有効たりうるとも考えられないし、またこの両者の深みでの共似は測り難いほど大きいものであったのだ。)

宮沢賢治の父との関係もまた、賢治の側からは、商業・質屋という農民層の搾取のうえに成り立つ家業のその内部者であるという自覚が「社会的被告」に属する、という継続的な自責の念を生み、その内部に生れてその内部に寄食し、(実際賢治は生涯の一時期を除いて大部分を生家の大きい経済力の庇護の下に生きた。)しかもその意味での自己の存在を否定的にとらえることが契機となって、いわば「自己を探求」する文学者としての性格を色濃くもってくることになるのだ。もとより宮沢賢治の文学の成立の契機が単に父親、或いは父親の背後の社会との葛藤の中から生れた自意識のなかに求められるものではないことはいうまでもない。例えば仏教思想のようにいわば賢治の外部からその文学の性格をかたちづくり、人間界に生きる苦と苦に耐える同胞への憂から生れたものへの慈しみもまたまぎれもなく賢治文学の特色とみなすことができる。或いは東北岩手地方を中心にした風光のすずやかさと冷籠の月光や陽の輝き、雲の形のためたいなどの自然の景色の肌近さが感じられる極限の場に賢治はしばしば身を置いた。そのような体験もまた賢治の文学のなかに、とくに詩や童話のなかに、ときに人間以上の「主人公」となって人事と自然の超越的存在の予感をほのめかすものとなって姿をあらわしてくることもある。

例えば『風の又三郎』には「風の子」高田三郎が地軸の大環を疾駆する風の子となって、山の分教場の子供たちのなかに「自然」の原風景を伝えに降りてくるのである。「原風景」はもとより理念的な概念であって、子供たちが身聞き体験

する自然とは異質なところがあって、いわば子供たちに顔を向けていない、或いは換言すれば、人間が人間の方向に引き寄せていない自然として、『ひかりの素足』や『水仏月の四日』にもその素顔を見せてくる。しかし子供たちの感受性はその違いをなんの苦もなくとびこえて、風の又三郎の伝える「原自然」、原自然の化身としての又三郎を友だちとしてなつかしむのである。

宮沢賢治という一個の人間の場に集約されてきたこの自然や仏教思想や自己と社会の葛藤やらの「修羅場」に生きる生身を賢治は「修羅」ととらえた。問題は賢治のこの「修羅」をば、賢治の文学の特性とからめて、賢治の文学を「自己のみを相手にした」そのような生き方からくる文学として見る立場が成り立つかどうかにある。一方で賢治の生き方から、「詩人であると同時に農業技師であることがなんら矛盾していなかった、そういう人間の精神の奇怪な眺望」¹⁾という捉え方もあるが、そのような「文学者」として賢治をとらえることはどこまで賢治の文学の本質に迫れるか、という派生的でありながら、しかし文学の根というか、文学の成立の根拠を問うという意味での本質的な問題を提起することにもなる。とりあえず、農業技術者として東北の農民の冷害からの救済を賢治は確かに悲願としてそのための武器としての思想を彼は打ち立てようとし、また実際幾千枚もの冷害に打ち克つための、肥料設計書を書き残した。もし彼の行為者としての生き方を彼が十分に評価できたなら、彼は詩を書き残さなかつたらうか？かかる仮定は確かに一方で、行為と詩作が一身に於て矛盾しなかつた生き方の記録によって簡単に否定されうらうだろう。しかしこの矛盾が、賢治の文学の謎を解きほぐそうとするときにつきまとして離れぬのは何故だろうか。外面的に見ればカフカの文学も賢治の文学も「生活者」の文学であったことにちがいはない。カフカは自己の文学に捧げる時間の少ないことを嘆き、お役所仕事に捧げなければならぬ生活の時間を死の時間とみなして呪っていた。だがカフカの文学は、この生活者としてすごさなければならぬ「死の時間」と切り離しては考えられない。むしろカフカの実存において「生きること」は「文学作品のもつ価値」に較べてはるかに大きすぎたのであって、生の困難さの自覚は作品の完成度を悩む気持ちに絶えずまさっていたと考えられる。カフカが遺言として生前の作品の焼却を友人に依頼したその生き方は、文学のみを生る価値とした態度と決して矛盾しない。何故なら、カフカの「文学」と「生」は、紙の表裏のごとく、「シャム兄弟のように」分かち離く結びついていて、一方の治癒を凶れば他方の死を招く、といった関係にあったからだ。

ここでもぼくたちはあの「文学の根」についておもいまどうことになる。文学

それ自身はカフカにとって、それ自体自立した、読者を予想もしない、従って通例の文学のように言語表現によるいわば普遍的な人間間のコミュニケーションを暗黙のうちに前提する、といった文学概念では図りきれない場にあったとみなさざるをえない。文学者は、言語の社会的性格からして、その言語表現の行為においてすでに他者を、社会を自己の内部にかかえこんだまま表現に臨むことになる。いかに孤立した、社会的関連の希薄な場での創作であっても、言語表現が文学の実践である以上、彼文学者はその言語表現において自他を含む社会と、言語伝統のなかの歴史に包みこまれ、またそのようなものを通して彼の言語表現を、たとえば特定の読者の不在といった事態は考えられるにしても、メッセージとして伝えることになるのではないだろうか。

カフカも賢治も死の直前に自分たちの作品の廃棄を要請するが、言語表現の個人の実存を超える生命をその中に認めつつ、なお後世へのメッセージを伝えることを拒絶したその姿勢には、かれらの文学の謎を解く鍵のひとつが秘められているようにおもわれる。すなわちかれら二人の文学には、本能的に文学の営為とそのままの「名残り」としての作品の基本的で本質的な性格が、むしろかれらの文学が自己自身を唯一の相手にした文学であったことを証すものとなって数多く残されてある。賢治は『春と修羅』序文において、「私という現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です」といっている。或いはまた『鹿踊りのはじまり』の中で、物語りは「風から聞きとった」ものであることを、『サガレンと八月』では「こんなオホーツク海のなごさに座って、乾いて飛んでくる砂や、はまなすのいい匂を送って来る風のきれぎれのものがたりを聴いてみると、ほんとうに不思議な氣持がするのです。それも風が私にはなしたのか、私が風にはなしたのか、あとはもうさっぱりわかりません。」と、語り手＝作者がここでも物語りの内容を「風」から聞きとったものであることを強調している。これはどのように理解したらよいのであろうか。

作者—語り手—読者という物語りの物語られる基本的な三角図において、作者と語り手がまず合体し、読者を想定して成立する語り手は、「作者」そのものを読者に読みこんで、いわばここでは「作者」の自己消滅が語られているといえはよいのであろうか。すなわち、ここでは「語り手」は、個我を超えた或る大きい「作者」の委託を受けて語り手として読者に呼びかけているようである。賢治は、実際の作者である「私」を「有機交流電燈」の時を超えていきかう現象とみなすことができるほどに、この語り手に詩心を伝えてくるものの存在の並はずれた大きさと超越性に対してきわめて敬虔であったといえるが、しかも「私」をそのよう

に極小の微粒子にたとえさせるほどのものに対して「語り手」としての立場を守りぬこうとした。宮沢賢治の文学が本質的に「語り」の文学の性格を維持しているのはこのような事情に依るものとみなされるが、問題は賢治をして語らせる存在を彼がどのように捉え、またどのようにその存在との「交流」を実践していったかである。

カフカの場合はどうであったのだろうか。「他の人の前には小さなブランディのグラスがなにかの記念物みたいにテーブルの上へちゃんと載っかっているというに、私の周りでは、まるで雪でも降るように、色々の事件が落ちてくるのは一体どういう状態なのか、その真相をあなたにお聞かせねがいたいと考えていたわけなのです。」これは『ある戦いの手記』の中の「祈る若者との対話」で「祈る若者」が「私」に向かって言っている言葉である。教会で「床にひれ伏し」、「全身の力をこめて頭をわしづかみ」「今度は溜息をつきながら石の上へ載せかけた掌の中へその頭を叩きつけたりしている」男は、実は、「他人に注目されるのをむしろ喜んでいる」ふうであり、見物人が彼に注目しているかどうかをうかがっている。このいんちきぶりに気を惹かれた「私」はなぜそんなふうになが祈っているのかを訊きたださずにはいられなくなる。そしてその若者の口から「私の囲りにだけ事件が雪でも降るように降ってくる」と聞かされるのである。しかもその「真相」を「私」に聞かせていただきたい、と頼まれる。この『ある戦いの手記』そのものが、カフカの、「私」の観察を含めた「外界」の観察の記録なのであるが、そこにはすでにカフカの「書くこと」への問いかけの最大の特徴がすべて現われているといって過言でない。この「祈る若者」は「私」の自意識として「私」とは別個の存在でありながら、私の「自意識」であるがゆえに「私」から切り離せないものである。この「自意識」は「私」に「ことの真相を聞かせて欲しい」と迫ってくる。この「自意識」の場に何が起っているのか。

「母親がヴェランダから下をのぞいて、ねえあんたそこで何をしているの、ばかに暑いじゃないかね、と誰かに尋ねる声を耳にする。すると庭から女の声で「わたしはね、木の陰でおやつを食べてるとこなのよ」と聞こえてくる。肉親も庭の女も「はっきりした意味があつて声をかけ合つたのでもない」のに、ある感応状態に両者があるのを、子供の耳は印象づけられるのである。カフカは粉れもなくその瞬間、世界がある統一体として全体的な感応と交感のなかに成り立っていることを聞きつける。しかもその感覚を記憶のなかに書きとめることによって、その窓から世界を見ることを知る。「この出来事は非常に注目すべきだが、自分に

はさっぱり訳が分らない」と「私」は云う。「おそらく私なんかが見抜くことのできない、ある特定の目的に合致するように工夫されたものに違いない」と「私」は考える。しかも、このような話は世間にざらにありふれたもの」であること「私」は若者に告げる。しかし若者は「打明け話なんていうものは、だれかが否認したりすると、かえって非常にはっきりするものだ」と答えるのである。この「打明け話」を「私」が聞きとめ書きつけたものがカフカの文学である、と断定したら結論を急ぐことになるであろうか。いずれにせよ、ここには文学の根源的な構成要因である認識と表現のいわば生地の様子が投げだされているとみなしうる。世界の認識とその表現のあり様のまことにカフカ的な形をとったものであるが。「打明け話」の「否認」はカフカの場合、彼の文学における表現の重要性の強調ともみなしうる。表現の根本に認識の横たわっていることは否み難いが、その認識もまた「打明け話」をするという表現行為において姿形をあらわしてくるようである。この「自意識」の「打明け話」を否認しつつ、なおその出来事の重要性にうたれる、という屈折した論理のデユナーミクがカフカの文学の根本形姿ではなかっただろうか。

二) 賢治とカフカの「死」

さて二人の詩人において、実存のありように類似点が多かったからといって、作品の本質が似かよることもあるだろうが、大きく違ってくる場合があっても一向に差支えがない。作者の実存と作品世界の本質との関係は、作品世界のひきおこす感銘にうたれ、帰依し、鼓舞されるときに読者がそのように考えがちなほど、一直線上に並んで見えてくるものとはかぎらない。作品世界の存在感にうたれた読者はその重みに耐える時間の濃縮された短い時間が欲しく、短い時間とは、その世界のもつ、この世界との時間の差であるから、彼からみればこの世界の歩みはのろく、この世界からみれば余りにかの世界の進行の速度が大きいために、「時間の爆発」とでも比喻されるべき異次元の時間の経験が感じられる。読者はこの激しい異質の時間の間隙を埋めるべく早急に詩人の実存と作品世界の開いてはならぬ水路を簡単に開けて両者を一直線上に並べてみたくなるだろう。けれども詩人にとって「書くこと」は生涯をかけた一回限りの「生きること」に似通って、一回限りの性質をもち、しかも詩人が一回限りの生きることと書くこととの縮合をはかるとき、彼もまた元来異次元に位置する両者がある種の魔術をもって近似値を造りあげようとするのだ。この詩人の「たぶらかし」を感動する読者もまた知りつくしているのだ。

すでに述べたように、賢治もカフカもこの詩人の有するたぶらかしの術の手の内の持ち札をみずから検証しつつ、同時に表現行為のなかに取りこむことによって、当初から読者に示そうとしている。

賢治の場合、その魔術の起源が「私」としての語り手の「私」を超えたある大きい存在との「交流」にあることを前に指摘した。彼の読者に対して見せる魔術行為の手札のうち、彼の作品の本質を当初から暗示するもっとも重要な手札はこの魔術といかなる関係にあったらうか。賢治の作品群、特に『春と修羅』のなかの一部の詩作や童話については、あの文学作品の生命についての古典的な定義があてはまる。すなわち、無常の生から、一回限りの生命の燃焼の輝きから、またそのかげりから、鍛えあげられて「書くこと」の営為のなかに生みだされた、超越的な、時間の腐蝕作用からすら青銅色の輝きを引き出しては積層してゆく硬質で自身以外のいかなる物質によっても崩壊させられることのない金鋼石のもつしなやかな強靱さと非情を賢治の作品に宛てはめて考えるのは的はずれていないのだ。けれどもこの定義の超時間的な普遍妥当性だけに眼を奪われてばかりはいられない。というのもこの、作品の時間の腐蝕に耐えて生き残る強さが、ぼくたちが「悪」とよぶあの地上のかなたの世界との交流からも生み出されたものであることを賢治の作品は如実に示しているのだ。そこから感動する読者の生命をおびやかすような異質な風が吹いてくることもあるのだ。この「悪」はたとえば詩人の「書くこと」の営みのなかで「死」の名前を与えられている。しかしその実、「言葉」によって「死」と名付けられたときから、「死」は地上の世界の「死」から、「書くこと」という精神的営為の世界のまぎれもない実在の確かな流れが、この世界の地底の通路に流れこんでいることを納得させるものとなってわれわれの手に遺されるのだ。賢治はかかる「死」の存することを確信するために妹の死を受けとめ、「死」の世界の向う側の世界のあの精神の営為のみが、この世界においてもなにごとかでありうること、なにごとかの意義をもって、そこから詩人の世界になだれこんでくるものとして見すかすことができた。賢治は最愛恋の妹とし子の死をとおして確かにこの世界を視象した。

「樞夫、僕たちどこへ来たろうね。」と『ひかりの素足』では、吹雪にまかれた兄弟の兄の一郎は、彼方の世界への闘を超えてしまったときに言う。「『死んだんだ』と樞夫は云って、またはげしく泣きました」。鬼に追いたてられた兄弟はやがて野原のはずれのぼうっと黄金いろになったところから「立派な大きな人」がまっすぐに自分たちの方へ歩いてくるのに会う。「その人の足は白く光って見え、その人は「こはいことはない。おまへたちの罪は、この世界を包む大きな徳の力

にくらべれば、太陽の光とあざみの棘のさきの小さな露のやうなもんだ。なんにもこはいことはない。」と言う。「みんなひどく傷を受けている。それはおまへたちが自分で自分を傷つけたのだぞ。けれどもそれも何でもないのだ。」

「みんなは眼を擦ったのです。又耳を疑がったのです。今までの赤い瑪瑙の棘ででき、暗い火の舌を吐いてゐたかなしい地面が、今は平らな波一つ立たない、まっ青な湖水の面に変わり、その湖水はどこまでつづくのか、はては孔雀石の色に何條もの美しい縞になり、その上には蜃気樓のやうに、そしてもっとはっきりと澤山の立派な木や建物が、じっと浮んでいたのです。」

「みんなが負っている、自分が自分に対して付けた傷」は、湖水の果てに続くあの彼岸の世界で宥如され、人は「立派に変わって」いく。この世界は確かに「こちら側の世界」と地底の通路を通して連絡されており、この境域の流れに足をひたしながら、この世界を仮象と見る一方で向う側の世界の実在を確信するに至る。詩人はこの確信をうるためにこの世の死を実感的に確認する。生は信じない人にも与えられ、死は信じない人には与えられない。詩人はまさしくここにおいて、この世界を「舞台」化する魔術を獲たのである。その文学的表現は、『ひかりの素足』の終わり近く、この「うすあかりの国」には多くの博物館や図書館があり、その図書館には「一冊の本の中に小さな本がたくさんはいつてゐるやうなものもある」という箇所にもっとも明確に表現されている。「本の本」のイメージは、詩人が世界のもろもろの事象について、またその奥にあってすべての事象の姿とその発展や消滅を統べているべきものについての理念的な表象であろう。世界についてもろもろの本が書かれ、それらの本たちの究極の本が「本の本」である。もろもろの本は世界の様々の事象についての解釈を提出するが、その根本成因についての解答を与えることはない。そのような解答を与えるべきものを「本の本」として詩人は形象する。読みとかれた世界の謎の多くや、また書きとめられてひとびとに近くなった謎の多くもまた、「一冊の本」の中に入っている小さな本たちであるだろう。かくて「本の本」は詩人の「書くこと」の究極のイメージとなってこの「うすあかりの国」に結晶する。そしてここにおいてもっとも注目すべきことは賢治の文学や「書くこと」についてのもっとも重要なイメージが、彼岸の国、この世界から見れば死者の国のなかに姿形をあらわしていることでもあり、「詩」と「死」の親近性を示すという点でも、また「生きること」のなかの「死」の本然的な役割と働きが「書くこと」に凝縮される時間のあることを示している点でもみのがすことのできぬ賢治文学の特性である。

一方カフカは「教室の窓に掛けられたアレクサンダー大王合戦図²⁾」から、その図のなかに屠をさらす兵士達の一人としての「私」の死を嗅ぎつける。多くの生徒たちがこの絵から生の闘いへの励ましを受取るのとは逆に、彼はむしろ「死への励まし」を感じとる。「問題はこの絵を生きている間になんとか塗りつぶすことだ」と考える。それはしかしカフカが人生経験の乏しかった若年の「生きる人」カフカに「書く人」カフカが与えた慰藉の言葉であって、「書く人」カフカがこの言葉を書きつけたとき、彼はもっとも深い絶望をおしかくしていたのだ。何故「子供」は経験の代替物としての「知識」が異常増殖してしまう少年期に、日々教室のこの殺戮の血のにおいにふちどられた「闘いのいさおし」を見なければならぬのか、と。若きカフカはここに示されるように、知ること（認識、世界の文学化、感覚の平準化、いかなる言葉でよばれようともとにかく）の避けられぬ、見なければならなかった世界に捉われ、捉われたまま書き続けることになる。

不毛な自意識の回転の渦の中にまきこまれている自己を観察することから詩作の歩みをはじめめる詩人に多く見られるように、「書くこと」が自己保存の闘いであるようなそのような詩人にとっては、まず見ることが書くことの死命を制している場合がある。彼はまず、見る人であらねばならぬ。カフカがいみじくも「観察」と名付けた初期観察記録は、そのように「見ること」が「書くこと」で同時にあるようなそのような詩人の軌痕である。それは自津的な「詩独自の詩が自分で作り出す気圏の中に入っていない詩³⁾」でしか未だないのかもしれないが、逆にこの「現実の手網」にからみとられた「観察」のなかには、カフカの作品世界の中核をなしてくる思想の殆んど原初形態が予感されるようである。

確かにぼくたちは、作品世界が読者に伝える独自のメッセージが、まぎれもなくそれがその作品の生み出す気圏のものであるという、これは作品世界に記された認識思想と異って感じとるより他ないものを合せもって伝わる時それをちゅうちょなく芸術作品と呼ぶが、しかしカフカの初期作品のなかには、例えば最前述べたような、作者と作品の幅広い面の、一見脇役にしかみなされぬものが、もっと重要な事項となって浮びあがることがある。たとえばカフカが、

「われわれが罪を負っているのはわれわれが認識の樹の実を食べたばかりではない。われわれが生命の樹の実を食べなかったためである。我々が置かれている立場そのものに罪があるのではない。われわれの責任如何とはかかわりのないことである。」⁴⁾

という認識を記すとき、重点は文章の後半に置かれている。すなわち何事かを

為したことによる罪ではなく、何事もなさなかつた罪をカフカは問題にしているのだ。「認識の樹の実を食べた」という「原罪」は、「生命の樹の実を食べなかつた」といういわば「虚の罪」の前にはね返されて、自己の尾から我が身をくろう「蛇の食欲」の論理に近いものもたらす眩暈の中に閉じこめられるだろう。罪がある、というのが人間についてのカフカの認識であるから、何事も為さなかつたから罪がある、と結論するのは、論理の消滅する虚無を覗きこむことに等しい。この虚無は論理の辿るべき時間の軸の途中にひそかにしのびこんでいるのだ。カフカの認識の最大の特徴はたとえばこの罪の捉え方のように、罪が彼を捉えたのではなく、カフカの「私」が罪を捉えたとするところにある。まさしくヨーゼフ・Kのごとく「罪」を捉えたひとは独自の美しさをもって女たちをひき寄せるのである。賢治にもカフカに共通しているのは、あの他界へと境を超える人達に共有点がある、という認識である。すなわち、「自分で付けた傷」「みずからひき寄せた罪」という自己認識がいずれもかれらの「書くこと」と密接に関連していることであり、かれらはこのような実存のあり様を「死」を媒介にして得ていることである。「とし子の死」は賢治に、「とし子の死」の彼方にある「うすあかりの国」の実在を教え、カフカは彼が「問題は生きている間にこの絵をぬりつぶすことだ」と書きつけたとき、アレクサンダー大王の合戦の図の中の兵士が自己の死を先取りしていることを見ていたのである。ある状況とある時間の凝縮された世界の一点で詩人たちは、自らの歩む時間をいわば大きく追い越すことがあった、とでも言うのだろうか。そのとき見えてくる間隙から詩人は「死の海」を眺めているが、詩人の手は言葉を書きつけることで他界に全くずれこもうとするわが身を扶けようとするのだ。

三) 春と修羅と村医者と

カフカの『変身』では主人公グレゴール・ザムザの「変身」がテエマであるとみなされる。そこでは人間一般の「変身」の象徴としての変身ではなく、ザムザ個人の変身が問題になっているのだ。彼がセールスマンであったのは偶発的な境遇であったが、彼が変身したのは偶発的なものではなく、まさしく変身が彼自身の身の上にかき起こらず、その独自性が永遠化されてしまうことが問題になっている。人間疎外の象徴的形象化としての変身をカフカは描こうとしたのではなかった。そもそもザムザが一般の人間の運命の代表者であるなら、何故かれは周囲の家族に対してそのいやし難い異和感を訴えないか。疎外された存在の苦しみを家族に共有させないか。むしろザムザはまさしく「ザムザのように」孤独なの

だ。この変身は芸術家として、書くひととしての「カフカ」でしかありえないカフカの「変身不可能」のテーマの芸術的イメージなのだ。このセールスマンを押し潰そうとする安い給料、要求ばかりをつきつけてくる家族、寝たりぬ旅路に明け暮れる生活の耐ゆまぬ疲労、強いられた仕事の虚しさなどは、カフカ個人に押し寄せた様々の圧力、それに抗する内部の力の弱さの自覚などの、自己自身に対しての形象であった。しかしそれらは、現実の力としてカフカに押し寄せた様々の力に押しつぶされたカフカの影のごときのものであった。カフカの「非在」こそがカフカ文学の成立の始点にあった。カフカが「文学」を選択した理由は明白である。しかしそれはカフカ自身がしばしば書き記しているように、「救い」ではなく「祈り」であって、芸術はカフカにいかなる最終的な救済ももたらしはしなかったと考えられる。むしろカフカの芸術は芸術それ自身がいったん自己成立を遂げたときに自身に備えてくるある自律性によって、しばしばカフカをおびやかさえたのである。たとえばその美によって。『城』の高官ソルディーニ、アマーリアの誘惑者は「城」から脱出した女を誘惑する役柄においてキルケゴールの謂う神の似姿を持つ。誘惑する神。ソルディーニはアマーリアを脅迫、てごめにしようとしたのではなく、彼女を神の館につれ戻そうとしたのだ。この神は芸術の館の支配人のごときものだろう。ミュージズではない。芸術の館の「城」にひそむ非人間性、そして人間に対する超越的主権がソルディーニには与えられている。主人公Kがソルディーニの筆蹟にお役所ふう、金釘流の「美」を認めるのは、芸術の二重の性格を指し示しているだろう。『審判』では、芸術家の画家ティトレリのみが、ヨーゼフ・Kに「法廷」に接近する道を、それもほんの手掛りにすぎぬとはいえ、示すことができる。画家はヨーゼフ・Kの法廷とドア一枚の境の屋根裏部屋に住んでいる。この法廷において予想されるKの運命の結末について、少くとも三つの考えられるべき結末を画家ティトレリは示すことができる。この法廷の中にKの運命が呑みこまれている以上、法廷は殆んどK自身と等身大のものとしてKは考えている。しかもこのKに、Kの知らぬK自身の「罪」と「罪」についての情報を提供できるのはこの芸術家だけなのである。画家の謂うところに従えば、「全くすべてが裁判所に属している」のであり、Kも画家も、Kと画家の間に割りこんでくる女の子供たちもすべてが裁判所の一員であり、芸術家たる画家はわけても裁判所と隣り合せて住んでいて、裁判所の核心をなす法廷の一部ですらある。彼は裁判所から持続的な地位を与えられ、多くの秘密の規則を知っていて、それに基づいて裁判官たちの肖像画を描くのであるから、彼の地位は持権的、排他的なものであると同時に、裁判官たちの肖像画に「美」を与えることが

できるものだと、画家は信じている。さてヨーゼフ・Kに与えられた三つの釈放の可能性とは何か。第一は無罪宣告。それは過去にありえたかもしれぬが、判例は公開されたことはないのだから、伝説としてのみ残り、画家はその伝説をなぞるだけだ。有罪の訴訟を起こされた人間には真の無罪宣告は現実には決してありえない。カフカはここで、芸術に依る救済の可能性を否定するだろう。可能性の影は、真実についての伝説の中に伝えられているのみであり、芸術は究極真実の影にしかすぎぬことが確認されるだろう⁵⁾。

無罪宣告には次なる逮捕が続き、その後に来るのは第二の無罪宣告という具合に永遠に続く永却回帰の中に、第二の釈放の可能性たる「外見上の無罪宣告」の本質が隠されており、この本質とは「真の無罪宣告を妨げるその妨害性」にある。ここにも芸術の自己背反性が明示される。芸術(=文学)は「書かざるをえぬ人」によって書かれ、彼自身を告発し、彼の潔白を彼の眼から逸らせる役割をになうのである。

第三の釈放の可能性「引き延し」もまた、真の無罪宣告を妨げる機能しかもたない。自己の潔白を信じるKに法廷の差し出す可能性はまさしくそれがKの不可能性に等しい、という二律背反にKを陥し入れるのだ。芸術の、というより、「書くこと」の罟。「だまされたのだ、だまされたのだ一夜半のベルの狂いに一度従うともう取りかえしのつく時はないのだ」と「村医者」は叫ぶ。脇腹に瀕死の重傷を負った病人の側に「風除け」として寝かされた医者は病人の「バラ色の蟲のうごめく傷口」に聖痕を発見する。芸術という救いようのない聖痕を。聖痕によりそわされた芸術家。医者。「まっ裸で、非惨きわまりなきこの時代の寒気にさらされ、現世の馬にうちまたがり、超現世の馬にも牽かれてめぐりめぐっている」⁶⁾のである。現世と超現世の二つの馬に引きさかされている自我をかかえた芸術家の自画像。これをカフカの「修羅」と名付けることに異議はない。だが、ここに示された表現の激しさはうらはらに、芸術家としての自己認識は吹雪の吹きすさぶ低地を這いつくばっている。

三) 賢治の「修羅」

カフカの『村医者』には、カフカの芸術家としての自己認識がくっきりと象徴的形姿で示されているが、同時にこの『村医者』は、カフカ自身、「芸術」表現による世界の把握にはじめて成功した、と述べている『判決』とともに、カフカの芸術家としての自己意識の展開を見るうえで、欠かすことのできない、或る共通の象徴形式で貫かれている。すなわち、「芸術家」として自己を認識せざるを

えないその必然性、自己意識と客観世界の格闘の痕跡、それとの相互侵透による言語表現上の必然性が明快なる言語象徴となってカフカの文学世界を構成しつつ『審判』に至るまで共通しているのである。その共通的な要素とは、芸術家としての自己認識、或いは「芸術家」に成るべく「告発され」「断罪」されたカフカの自意識であった。

さてカフカの「村医者」の自己認識は賢治にあっては「修羅」として現れ出る。「心象のはいろいろはがねから／あけびのつるはくもにからまり／のぼらのやぶや腐植の濕地／いちめんのいちめんの詔曲模様／(正午の管樂よりもしげく)／(琥珀のかけらがそそぐとき)／いかりのてんごくにがさまた青さ／四月の氣層のひかりの底を／唾しはぎしりゆききする／おれはひとりの修羅なのだ」

「修羅」は仏教思想のうち六道の畜生と人間の間位置するといわれる中間的存在だが、ここで、「おれはひとりの修羅なのだ」と駄目おしのようなかたちで自分自身に言いきかせるように確認されるのは、賢治の「私」であり、これはそのような「中間的存在」としての自己認識において決定的な形を自己に与えることのできぬ「成りつつある私」とみなしてよい。ただ明快なのは「修羅」とも「微塵」とも表現される自我意識は「いちめんの詔曲模様」にいろどられた「心象」の暗さを抱いた賢治の心である。「人間」にも「デクノポー」⁷⁾にも「白象」⁸⁾にも「ベゴ石」⁹⁾にもなり切れぬ存在として、彼の詩に多く見られる()部分は、単なる自省、解釈、逡巡、私註などの休止節ではなくて、かかる「心象」の湧き溢れる「私」についての自己認識とみなされることが多い。

「まことのことばはうれしなわれ」

「(まことのことばここになく／修羅のなみだはつちにふる)」

と、「まことのことば」が失われたその喪失感を二度繰返しているが、この喪失感の自覚が「修羅」の自己認識なのだ。そして失われた「まことのことば」とは何であったのだろうか。賢治にはそれが明白であったのだろうか。

「いかりのにがさまた青さ」と歌われる「いかり」は仏教用語の「瞋恚」の意に限りなく近付いているとおもわれる。少くとも、いまのところ自我の孤独において賢治は「まこと」のことばを失った「私」の「いかり」がいずこに発するかを知らないが、その「いかり」がまぎれもなく「私」に向けられていることを知っている。カフカの「村医者」の自他に対する「いかり」が『判決』を俟ってはじめて、芸術家意識の確認から、「親」という他者との葛藤のなかにその意識をいわば試料としてさしだすのに似て、賢治の「いかり」は、例えば『なめとこ山の

熊』を俟ってある社会性を得るにいたる。ただその「社会性」なるものも賢治の文学の自律を可能にしたという意味での「社会性」であって、イデオロギッシュなものではないのだが。

この詩篇「春と修羅」に添えられた「mental sketch modified」という傍題からもこの詩篇が賢治の心的状況の風景詩化であることをひとびとは疑わないが¹⁰⁾、この「風景詩」のなかの風物は心的現象の形象化として直載に還元できるのであろうか。「あけびのつるはくもにからまり」や「のぼらのやぶや腐植の湿地」は次に続く心象の「詔曲模様」の形象であるだろうが、しかし「詔曲」の語句の選択において（詔曲＝事実をゆがめ心にもないことを言ってこびへつらうこと）、詩人は詩篇の詩としての「気圏」への究入をみずから妨げてしまっているともいえる。すなわち、心象風景として独自の形象を成しとげている言語象徴のなかに、突然のように自省の意識から発する価値判断を内包する単語を選択することによって、詩篇全体を不透明でかつ詩篇としての自律に欠如のある詩にしている。この、詩としての欠点とみなされるところにぼくたちはあの賢治の修羅意識がこめられているのを見る。詩としての自立が妨げられているのはむしろこの時期にあって賢治の詩作の常態ではなかったか。

『春と修羅』第一章の序の始めに、

わたしといふ現象は／假定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です／とあり、この「わたし」は「詔曲模様」を描く「修羅」的存在の主体でもあるのだが、「風景やみんなといっしょに／せはしくせはしく明滅しながら」では、そのわたしもまた客体化されたものとして表現されている。詩篇全体ではしかしこの「修羅」は「まことのことば」を失った存在で、その喪失感とうらはらの強い希求感とないまざった瞋りに燃えたち、「かなしみに青く沈む修羅」としての「わたし」と等しいものだ。これは換言すれば、内なる修羅をかかえて、芸術家意識のみが尖鋭に駆り立てられ、いわば灼熱の「地獄」（六道の最下層の階序）に青くたぎる炎にじりじりと焼かれ耐えている未明の芸術家としての「わたし」である。そのような意識が「詔曲」という自らをあざむき他人におもねることばを書きつらねる芸術家という自省になると考えられる。

一方序詩の「わたし」は「風景やみんなといっしょにせはしくせはしく明滅している」「ひとつの青い照明」であり、それはまた「こころの風物」として「記録されたそのほとりのこのけしき」であって、それらはある程度みんなに共通している。「すべてわたくしの中のみんなであるやうに／みんなのおのおののなかのすべて」である。この「わたくし」は詩篇「春と修羅」の「わたし」とはかな

り次元をことにしているのは明らかで、詩作の主体として仮定されたある普遍的個性を持たせられた存在である。すなわち「修羅」そのままの「わたし」が芸術作品の創作主体として客観化された「わたし」へと変遷してゆく必然性がこの詩篇の中にすでに表われているとみなしうる。

この後者の「わたし」は「まづもろともにかがやく宇宙の微塵となりて無方の空にちらばろう」の「微塵」であり、前者の「わたし」に比較してより理念的なものへの転化を内包した「わたし」である。さらに、この「わたくし」は「日輪青くかげろへば／修羅は樹林に交響し」の、天地宇宙百万年の時間の無限境界にちらばった微塵の総体としての修羅が「天の椀」から汲みとる「雲の魯木の群落」を受容する「まことのことば」の発語者でありたい、とする願いの託された修羅である。だからこそ「その枝はかなしくしげり、すべて二重の風景を／喪神の森の梢から／ひらめいてとびたつからす」として飛翔のイメージが湧いてくるのである。ここでは、いわば「私的」修羅の、天上天下大自然や大宇宙のイメージを与えられ「理念的」修羅の赴くべき普遍的真理への祈念が示されているとみなされる。

「草地の黄金をすぎてくるのも／ことなくひとのかたちのもの／けらをまとひおれを見るその農夫／ほんたふにおれが見えるのか」¹²⁹では、先に述べた修羅の二面性が示される。ここではあの「私的修羅」が未だ答えの出ない「まことのことば」への問いかけを成している。「宇宙の微塵」となって散らばりたいという願望のなかには、卑小な自我へのこだわりを捨てて、各自各異に生きることのできる無辺世界に開かれた自由の世界への痛切なおもいがひそめられていると同時に、一方でそこには「自我の死」に接近した自己否定の瞋りの苦さに培かれた死の願望もまた隠されている。或いはその願望の成就する想像力世界からの修羅の見返しでもある。死は二つの心の働きの媒介項でもあるから、修羅の抱く苦しみや瞋りを超えて、想像力の世界におけるそれらの浄化の力ともなるだろう。死を介在して修羅意識は芸術成立の場とる。「ひかりはたもち、その電燈は失はれ」は、かかる芸術成立の場における「修羅」の消滅と「ことば」として形象化された修羅意識の永遠化をうたったものとみなされる。「電燈はうしなはれ」ても、芸術のことばは遺るだろう。

「みんなは二千年ぐらゐ前には／青ぞらいっぱい無色な孔雀が居たとおもひ……きらびやかな永壑素のあたりから／すてきな化石を発掘したり／……／透明な人類の巨大な足跡を発見するかもしれません」

ここではまさしく、かの修羅の意識が芸術の言葉を得て時を超える生命をもつ

ことのあることが「化石」や「人類の巨大な足跡」で表現されている。

註

- 1) 中村稔：「宮沢賢治」；序説。
- 2) フランツ・カフカ：「田舎の婚礼準備」；罪・苦悩・希望・まことの道についての考察88。
- 3) 寺田透：「宮沢賢治の童話の世界」
- 4) フランツ・カフカ：「田舎の婚礼準備」；罪・苦悩・希望・まことの道についての考察83。
- 5) フランツ・カフカ：「田舎の婚礼準備」；罪・苦悩・希望・まことの道についての考察63。
- 6) フランツ・カフカ：「村医者」；終末部。
- 7) 宮沢賢治：「雨ニモマケズ」
- 8) 宮沢賢治：「オッペルと象」
- 9) 宮沢賢治：「気のいい火山弾」
- 10) 天沢退二郎：「賢治詩における『修羅』」
- 11) 宮沢賢治：「農民藝術概論綱要」；農民藝術の総合。
- 12) 宮沢賢治：「小岩井農場」