

# 宮沢賢治の異空間

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-03-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 秦野, 一宏, HATANO, Kazuhiro メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15053/0000000075">https://doi.org/10.15053/0000000075</a>

Copyright © JAPAN COAST GUARD ACADEMY  
2018

【資 料】

宮沢賢治の異空間

Иное пространство у Кэндзи Миядзава

秦 野 一 宏



## 【資料】

## 宮沢賢治の異空間

秦野一宏

## 1.

今日は宮沢賢治における異空間の話を見せてもらいます。

宮沢賢治（明治29年—昭和8年）には多くの賢治らしい特異な用語がありますが、＜異空間＞という言葉もその中の一つです。「兄妹像手帳」には、こんなメモが残されています。「わがうち秘めし／異事の数、／異空間／の断片」。このメモ書きからは、実際に、賢治は「異空間」を体験していたことがわかります。

詩「〔東の雲ははやくも蜜のいろに燃え〕」の下書稿裏面には、「異空間の実在」という言葉が記され、賢治が、物理学的な時空間とは別の時空間があることを証明しようと計画していたことがわかります。また「兄妹像手帳」の「唯物論ニ与シ得ザル諸点」というメモには、「異空間ニ関スル資料」とあります。この異空間という記述の前には、「幽界のこ〔と〕」と書いて傍線で消した跡が残っている。従ってここでの異空間とは「幽界」、すなわち他界とほぼ同じ意味で使用されていると思われる。科学者でありながら、賢治が拠って立つのは唯物論ではなく仏教的な唯心論なのです。ただ絶対的な唯心論をふりかざし、「みんな自分の中の現象」にすぎないと嘯いていたのは、親友保阪嘉内との訣別の時期—大正10年8月—まで。その前後の違いを明確にせず、ただ唯心論という言葉で大括りにし、田中智学の主催する国柱会に心酔し、折伏をこととしていた大正8、9年当時の賢治の考えを、彼の全人生に適用するには無理があります。詩集『春と修羅』が刊行されたのは大正12年3月、童話集『注文の多い料理店』が刊行されたのは、同年の12月で、この段階ではすでに、大正9年のごりごりの＜唯心論＞は克服されているとみるべきでしょう。

この頃の賢治は詩集『春と修羅』の「序」に示されているように、「私といふ現象」を「風景やみんなといつしよに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにとりつづける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明」に見立てていました。「序」ではまた、「すべてが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すから」とも記されています。難解な表現ですが、この現象世界は「わたくし」の心の中にだけあるわけではない、と考えていたことはたしかでしょう。

異空間の問題に戻れば、アインシュタインやユークリッドという名前も賢治のメモ書きに出てきます。異空間という言葉で、空間の歪みや非ユークリッド幾何学の世界をもイメージしていたにちがいません。ただアインシュタイン、ユークリッドと並べられて、普賢菩薩と記されているところに、いかにも＜宗教を信じる科学者＞の賢治らしい顔がのぞきます。世界は物理学の無色の公式や幾何学だけでなく、衆生救済という色とも関わっているということなのでしょう。

賢治の異空間と言う時、他界と異界という二つの「異空間」に分けられます（本来一つのもので、厳密には分けられないのですが）。他界は、他界するという言葉からもわかるように、いわゆる死後に行くときされる「異空間」。もう一つの異界は、人間界の向こう側に広がっている「異空間」です。人間界と異界には、二つの世界をつなげる境界があって、時として人はその境界に足を踏み入れてしまいます（小松和彦『異界と日本人』を参照）。童話「注文の多い料理店」の紳士たちは「だいぶの山奥」という境界で、現実ではありえない体験をしますが（山猫の経営するレストランに足を踏み入れます！）、二人は死後の世界を垣間見たわけではない。他界ではなくとも、これもれっきとした「異空間」なのです。

他界としての「異空間」のほうをまず、考えてみましょう。死んだら、人はどこへ行くのか、その行き場所として想定される「異空間」です。賢治はこの想像力でまさぐる異空間を「天の空間」「ちがった空間」などと表現を変えて、多用しています。たとえば、最愛の妹トシの死を主

題にした詩「青森挽歌」にはこんな一節があります。「とし子はみんなが死ぬとなづける / そのやりかたを通つて行き / それからさきどこへ行つたかわからない / それはおれたちの空間の方向ではかられない / 感ぜられない方向を感じやうとするときは / たれだつてみんなぐるぐるする」。

この「おれたちの空間」ではない異空間（「天の世界の空間」）が物理的に存在するとは実証できません。また賢治は死んでしまったトシとの通信を強く願ってこんな言葉も残しています。「おまへがいま自分のことを苦しめないで行けるやうな / そんなしあはせがなくて / 従つて私たちの行かうとするみちが / ほんたうのものでないならば / あらんかぎり大きな勇気を出し / 私の見えないちがった空間で / おまへを包むさまざまな障害を / 衝きやぶつて来て私に知らせてくれ」（「宗谷挽歌」）。賢治の悲痛な願いが伝わってきますが、しかし、たとえその願いが届いて妹が知らせてきたとしても、それがたしかに妹が発信したものかどうか、賢治にはちゃんとわかるのでしょうか。我々には「見えないちがった空間」は夢のように感じることでしかできません。「所感の外」にあるものを捉えようとするのであれば、それはもう、信じるという<心のあり方>に頼るしかないのでしょうか。文学的に言えば、我々が生きているこの現実世界の枠組みを超えるためには、想像力しか手立てはないということなのです。

童話作品としては、この種の異空間は、「銀河鉄道の夜」において「第四次幻想空間」と呼ばれるところ、ジョバンニとカムパネルラが旅する場所でもあります。銀河鉄道の旅は、最終的にはジョバンニの見た夢というかたちをとります。「異空間と実在」というメモ書きについてはすでに触れましたが、そのすぐあとには「幻想及夢と実在」という言葉も見つけることができます。賢治が言う夢は、我々が日常的に考える夢ではありません。宮沢賢治の取り上げる夢の無意識世界は、一「銀河鉄道の夜」に限ったことではないのですが一夢を見た本人の心の深層を示すだけではなく、「異空間」、超自然的世界ともつながっています。このあたりはドストエフスキイの短編「おかしな男の夢」に示される<夢>と

よく似ています。「おかしな」男は、自分の夢には自分の限られた知力だけでは絶対に思い描けない「深刻な真実」、「真理の啓示」が含まれていたのも、通常の夢とは言えないと主張しました。ジョバンニの夢も、現実的には彼が絶対に見ることのできない夢でしょう。この夢は生者の夢であると同時に、死者の見る夢でもあります。というのも、銀河鉄道に乗り込んできた時のカムパネルラの姿はこう記されているからです。

すぐ前の席に、ぬれたやうにまっ黒な上着を着た、せいの高い子供が、窓から頭を出して外を見てゐるのに気が付きました。

「ぬれたやうに」は黒を強調するだけでなく、川の水がほのめかされているようです。さらに彼は「少し顔いろが青ざめて、どこか苦しいといふふう」でもある。またカムパネルラによれば、ザネリが列車に乗れなかったのはお父さんが迎えにきて、「もう帰った」ためだという……。これはカムパネルラが、溺れかけた友だちのザネリを助けながらも、自分は溺死してしまったことを暗示しています。つまり、この物語はジョバンニの願望を叶える旅の話であると同時に、死んだカムパネルラが天国に向かう旅の話でもあったのです。ただジョバンニは銀河鉄道に乗り込んだ時点では、カムパネルラが川で溺れたことを知りません。目覚めたあと、ジョバンニは川へ向かい、そこではじめて事件を知ることになります。

下流の方は川はダーばい銀河が巨きく写ってまるで水のないそのまゝのそらのやうに見えました。／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ゐないといふやうな気がしてしかたなかったのです。

「そのカムパネルラ」「あの銀河」という時の「その」「あの」に注意してください。地上の川と天の川（つまりアマノ川）が、二重写しになって、まるで川底に下降したカムパネルラが天に上昇したかのようなイ

メッセージが喚起されます。カムパネルラの父は時計を見て、「もう駄目です。落ちてから四十五分たちましたから」と言う。死ぬぎりぎりの状態で人は走馬灯のように、自身の過去を見るとよく言いますが、それとよく似た状況がここにはあります。銀河鉄道の旅は、この「四十五分」ほどの間に体験されたカムパネルラの心の風景でもあったのです。裏と表、上と下のように、それらはどこから見るかによってどっちにもなりうるのですが、このカムパネルラの溺れた川とジョバンニとカムパネルラが旅する銀河も、じっさい裏と表、上と下のような関係になっているでしょう。そこには、賢治が望んだ、死んでしまった妹トシとの、果たされなかった<交信>への願いが反映されているのかもしれない。

銀河鉄道の旅はいわば、ジョバンニとカムパネルラの共通の夢です。この共通の夢は、童話「シグナルとシグナレス」にも現れます。恋するシグナルとシグナレスは二人きりになりたくて仕方なかったのですが、倉庫の屋根の魔法の言葉で、まさにその願望した世界が立ち現われます。しかし異空間は持続しない。楽しいデートのあと、「気がついてみると」、二人は「一緒に」同じ夢を見ていたことを知ります。二人が一緒に同時に見るありえない夢。同床異夢ならぬ<異床同夢>ですね。まさに「異空間」としか呼びようのない奇妙な「空間」がそこに現れています。ただ厳密に言えば、そもそもシグナルたちが話す世界が異空間であるので、新たに現れた空間は異空間の中の異空間ということになるのでしょうかけれど……。この「あやしくも楽しい」<新たな>異空間では、現実ではまったく動けなかった二人が、ともに動くことが出来るようになっていくのです。「銀河鉄道の夜」に現出する異空間は、カムパネルラに重点を置くと他界の空間ですが、生きたジョバンニがそこに踏み入るわけで、そうなるとはそれは、シグナルとシグナレスが体験するような異界の空間にもなります。

賢治が強く関心を寄せる、このもう一つの<異空間>である異界（幻想の世界）は、なにより、ものの感じ方—わけでも子ども特有の原初的な感覚、まさにその感覚をジョバンニは持っていたわけですが—と深く関係しています。たとえば「どんぐりと山猫」。ここでは一郎が山猫か

ら、「あした、めんどなさいばんしますから、おいでなさい」などと書かれた、「おかしな」葉書の招待状をもらいます。

山猫から招待状をもらって一郎はわくわくし、「はがきをそつと学校のかばんにしま」うと、「うちぢうとんだりはねたり」し、「ね床にもぐつてからも、山猫のにやあとした顔や、そのめんだうだといふ裁判のけしきなどを考へて、おそくまでねむりませんでした」。思い出せば子どもの頃、遠足のある前夜など、楽しい明日のことを思いめぐらすとわくわくして、なかなか寝付けなかったという体験をされはしなかったでしょうか。まさにその懐かしい感覚がここに示されています。今はもう忘れかけてしまっているかもしれませんが、そのようなわくわく、どきどきく感じる力>は子ども時代にはみな、持っていました。子どもの頃は風が吹けば、風そのものになりきることもできました。「風の又三郎」に登場する子どもたちは、その感覚を思い起こさせます。「どっどど だっどど だっどど だっどど」と風が吹くと胸が「どかどかする」のです。子どもは鹿になったり、熊になったりもできます。そういえば、わたしも子どもの頃、風呂敷をマントにして、スーパーマンになって空を飛んでいましたね。拾った枯れ枝が一瞬にして、天下の名刀になっている、なんてこともありました。

ちっちゃな子どもは何にでもなることができます。熊や鹿になった子どもなら、熊や鹿の言葉がわかり、熊や鹿が感じていることもわかってしまうのではないのでしょうか。「なめとこ山の熊」の小十郎が熊の言葉を理解したり、「鹿踊りのはじまり」の嘉十が鹿の言葉を聞き取れるようになるのはなにより、彼らがこうした子どもの感覚に戻っているからです。<かわいそう>という初期の賢治童話に特徴的な言葉も、子ども特有の、自分以外の生命体と同化してしまう感覚と結びついています。童話「ビヂテリアン大祭」では、アンチ・ベジタリアンたちが書いたとされるピラの中で、こう主張されていました。「[ベジタリアンたちは]自分が死ぬのがいやだから、ほかの動物もみんなさうだらうと思ふのだ。あんまり子供らしい考である」と。ここで言う「子供らしい」とは、言い換えれば、立ち足はだかる壁を超えてシンクロする能力をもっていると

ということです。童話「雪渡り」では、「堅雪かんこ、凍み雪しんこ、狐の子あ嫁いほしいほしい」という、どことなく花一匁を思わせる遊び歌を通じて、一郎とかん子が狐の子を呼び寄せます。人間と狐であっても、ともに子どもであればもう、シンクロしてしまうわけです。ただ子どもたちが、何かを予感したり、感じたりする前に、先に頭で知ってしまうことになってしまっている昨今では、こうした原初の体験を味わえないことも多いのかもしれない。

子どもはシンクロすることによって、どんな世界にも入り込むことができます。山猫から裁判所への招待状をもらったおかげで一郎は、山猫のいる世界へと喜び勇んで赴くわけですが、出かける当日の朝、外に出てみると、山は今できたばかりのように「うるうるもりあがって」いる。もりあがっているように見えたとなれば、それはあたりまえの世界でしょう。ここでは一郎の感覚しだいで、ほんとうに山の形まで変わってしまうのです。このように、どこまでも、原初的な子どもの感覚にこだわろうとするところに、賢治童話の大きな特徴があると言えます。

子どもの感覚だけでなく、無意識的感覚がここでは重要な意味を持ちます。たとえば『注文の多い料理店』の「広告ちらし」の中で、賢治は、「この童話集の一系列は実に作者の心象スケッチの一部である」と言っていますが、この「心象スケッチ」とは、自分の無意識部で感じたものを形にしたものです。「心象」という言葉を使ったのは賢治だけではありません。たとえば賢治と同時代を生きた西条八十は処女詩集『砂金』(大正8年)自序において、「私は終始自分の心象の完全な複本ワグンを獲たいとのみ望んでゐた」と記しています。

ただ八十の関心は、なにより「自分の」心象で、そこを超えることはありません。この点が、自身を受信機的一种だと感じていた賢治とは決定的に違います。これは西条八十だけでなく、小川未明や浜田広介との違いでもあります。八十たちが拠って立つのは、いわゆる主題中心主義ですね。彼らには意図や信条や理念がまずあって、そこから世界が意識的に構築される。自分の信条に形を与えようとするわけです。しかし、上野瞭氏の言うように、読者である子どもは、未明や広介の作品世界か

ら「教えられること」は多くあったとしても、それによって、「自分の感情を解放したり、人間であることのよろこびを、強く感じたかどうか」（『われらの時代のピーターパン』）。もちろん、賢治にだって訴えたいことはあったでしょう。しかし彼は、それを直接的に表現できないものだと感じていました。童話集の「広告ちらし」の中で、自己の童話創作の目的、狙いを彼は次のように述べています。「これ〔自身の童話集〕は正しいものゝ種子を有し、その美しい発芽を待つものである。而も決して既成の疲れた宗教や、道徳の残澤を色あせた仮面によつて純真な心意の所有者たちに欺き与へんとするものではない。なんとも愉快なのは、読者がなにやらよくわからないところは、作者もよくわからないと言っていることでしょう。これはジョークじゃありませんよ。賢治は実際、自分の「おはなし」は「林や野はらや鉄道線路やらで、虹や月あかりからもらつてきたものだ」と信じているのですから（『注文の多い料理店』の「序」）。ただ、もらつてきた「おはなし」はそのまま伝えられるのではなく、賢治という特異なフィルターを通して芸術的に再構成されることになります。勝手に、わかりやすく加工するわけではありません。結果、作者自身にもわけがわからないところが出てくるわけです。

賢治の「心象スケッチ」に話を戻しましょう。「ちいさな自分を劃ることのできない／この不可思議な大きな心象宇宙のなかで」とは詩「小岩井農場」の一節ですが、賢治の信じるところでは、人々はまさに「心象宇宙」、深層の無意識によつてつながっているのです。だから賢治の心象スケッチには<私>という境界はありませんし、現在と過去にも境界がないのです。賢治の「〔鉄道線路と国道が〕」という詩の中では、現代の国道に、いるはずのない「緒髪（おとぎ）の小さな」妖精ゴブリンが映り込んでいたり、「前寒武利亜紀のころの／形のない鳥の子孫らが／しづかにごろごろ鳴いてゐ」たりします。まさに「不可思議」というしかありません。

狐の小学校へ行って授業を参観するという、ありえないストーリーの童話「茨海小学校」では、語り手がこんなへんなことを言います。「たゞ呉れ呉れも云つて置きますが狐小学校があるといてもそれはみんな

私の頭の中にあったと云ふので決して偽<sup>うそ</sup>ではないのです。偽でない証拠にはちゃんと私がそれを云ってあるのです。もしみなさんがこれを聞いてその通り考へれば狐小学校はまたあなたにもあるのです」。もちろんユーモアまじりなのでしょうが、けっしてふざけて言っているわけではありません。これこそが賢治の思考回路、賢治の感覚なのです。童話「ポラーノの広場」の語り手キューストは、ファゼーロの仲間の子どもたちにこう言います。「ぼくは〔理想のポラーノの広場が〕きつとできるとおもふ。なぜならぼくらがそれをいまかんがへてゐるのだから」。きつとできる、なぜならいま、自分たちがそれを考えているから。考えていることのウェイトの置き方が尋常ではありませんよね。童話「なめとこ山の熊」の語り手はこう言います。「ほんたうはなめとこ山も熊の胆も私は自分で見たのではない。人から聞いたり考へたりしたことばかりだ。間ちがってゐるかもしれないけれども私はさう思ふのだ」。ふつうならば、自分はそう思うのだといくら力説されても、それだけではねと、笑われるのがオチでしょう。証拠万能主義とでも言うのでしょうか。しかし、子どもだったら、証拠なくして信じるということだってありますよね。今どきの子どもはそうじゃないかもしれませんが、私たちの子どもの頃は、あの川には河童がいると言われれば、そうなんだと思ってました。証拠によって証明することが大人の思考法だとすれば、＜信じること＞は知では計れない、いわば子どもの証明法です。賢治は知の論理より、あるいは証拠より、実感の中に真実を見るのです。「科学に威嚇されたる信仰」という題の賢治のメモの中には、「菩薩仏並に諸他八界依正の实在／内省及実行による証明」とあります。自には見えない菩薩の实在を証明するのに、論理はまるきり役立たないのです。しかし、どうしても証明したいとなれば、「内省及実行による証明」に頼るほかありません。賢治は三段論法や論理学よりもむしろ、子どもの思考・感覚、あるいは行動の中にこそ真理があると考えていたのでしょう。そしてその真理を伝える方法が＜心象スケッチ＞であったわけです。いや、＜心象スケッチ＞だけではありません。賢治は文学、わけても「法華文学」と賢治が呼ぶものもまた、そうした子どもの感覚に通じ、「内省及実行

による証明」に寄与するものと考えていたのではないのでしょうか。

『注文の多い料理店』の「広告ちらし」では、子どもの感覚こそが万人に共通する感覚だと述べられています。「どんなに馬鹿げてあても、難解でも必ず心の深部に於て万人の共通である。卑怯な成人たちに畢竟不可解な丈である」。賢治の考えでは、この世の深部にある姿（「異空間」）は、日常生活の中では、あるいは「卑怯な」大人の感覚では、覆い隠され見えなくされている。子どもの証明は、あるいは高次元（四次元）では必然の法則にしたがっているのではないか。ただ低次元（三次元）ではなぜそうなったのか説明がつかない。説明がつかないからといって、真理からはずれているわけではありません。むしろ、説明のつかないところにこそ真理、本質がある、と賢治は言いたいようです。

賢治の唯心論的世界感覚では、低次元で物事を覆い隠しているのは<概念>や<理智>です。たとえば、童話「フランドン農学校」の校長が、学校で飼う豚に投げかけた、死を受け入れるようにとすすめた言葉は、<概念>と<理智>を示す典型的なものでしょう。王が、相手が同意しなければ動物を殺してはならぬ、という法律（「家畜撲殺同意調印法」）を定めたのを受けて、校長は豚に、進んで死を受け入れるよう、こんなふうに説得しました。「実はね、この世界に生きてるものは、みな死ななけあいかんのだ。実際もうどんなもんでも死ぬんだよ。人間の中の貴族でも、金持でも、又私のやうな、中産階級でも、それからごくつまらない乞食でもね。「馬でも、牛でも、鶏でも、なまずでも、バクテリアでも、みんな死ななけあならないのだ。蜚蜚のごときはあしたに生れ、夕に死する、たゞ一日の命なのだ。みんな死ななけあならないのだ。だからお前も私もいつか、きっと死ぬのにきまつてる」。どうせ死ななければならぬのだから、「その死ぬときはもう潔く、いつでも死にますと斯う云ふことで、一向何でもないことさ」と、校長は豚に、死に同意する書面に押印せよと迫ります。賢治も、この校長のように死を客観的に考えることができれば、妹トシの死にも、それほどの衝撃を受けずにすんだのではないのでしょうか。トシも生あるものの定めとして普遍的原理に従っただけだ、と言えるからです。これが「概念」、「理智」という

ものでしょう。この概念についてはトシの死をテーマにした詩「青森挽歌」の中で、こんなふうに記されています。「けれどもとし子の死んだことならば／いまわたくしがそれを夢でないと考えて／あたらしくぎくつとしなければならぬほどの／あまりにひどいげんじつなのだ／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の／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みてはいけない」。また詩「噴火湾（ノクターン）」では、「ああ なんべん理智が教えへても／私のさびしさはなほらない」と「理智」の無力を嘆いています。概念や理智で現実を覆い隠すだけでは、救いは訪れないと賢治は言うのです。

賢治の考えでは無意識部においてみんな「卑怯な大人」を除いてですが一共通しています。共通する無意識とは、唯識思想で言えば阿頼耶識でしょうか。C.G.ユングの提唱した集合的無意識とよく似た考え方ですね。さまざまな時代や民族の神話に注目したユングは、個人の夢や空想に現れるイメージにも神話と共通するものがあると考えました。そして、そうした共通部分を<sup>アーキタイプ</sup>元型と呼んでいます。

賢治の描くイーハトーブとは、まさにそのような阿頼耶識、あるいは集合的無意識の場で展開されるお話なのです。次にこの特異な場、イーハトーブについて少し掘り下げて考えてみたいと思います。

## 2.

童話集『注文の多い料理店』の「広告ちらし」で、賢治はこの自作の童話世界「イーハトーブ」を説明して、こう述べています。「イーハト<sup>ブ</sup>は一つの地名である。強て、その地点を求むるならば、大小クラウドたちの耕してゐた、野原や、少女アリスガ<sup>ツ</sup>辿つた鏡の国と同じ世界の中、テパーンタール砂漠の遙かな北東、イヴ<sup>ン</sup>王国の遠い東と考えられる。／実にこれは、著者の心象中に、この様な状景をもつて実在した／ドリームランドとしての日本岩手県である」。賢治はここで、実在の世界（岩手県）とは違う、固有の構造を持って自立するもう一つの世界を創造しました。それはアンデルセンやルイス・キャロル、トルストイやタゴー

ルの作った幻想、想像の世界に連なる世界です。賢治によれば、このもう一つの世界では、あらゆる事が可能です。つまり、そこでは人は一瞬のうちに「氷雲の上に飛躍し大循環の風を従へて北に旅する事」もできれば、「赤い花杯の下を行く蟻と語る事」もできてしまうのです。

イーハトーブという言葉は周知の通り、岩手からエスペラント風に作られています。このような岩手とイーハトーブの関係は、たとえば童話「<sup>おいの</sup>狼森と<sup>ぬすと</sup>策森、盗森」の森たちについても当てはまります。

狼森も策森も、奇天烈な名をもつ盗森も、さらには物語の中に登場するもう一つの森「黒坂森」も、みな岩手にある実在の森です。たとえば、賢治は実際に自分の目で見た、この実在の「狼森」をこう記しています。

「向かふの黒い松山が<sup>オイノ</sup>狼森だ。／実に新鮮で肥満だ。／たしかにさうだ。地図で見ると／もっと高いやうに思はれるけれども／たゞあれだけのことなのだ」（「小岩井農場 第五綴 第六綴」）。じつに静的で、なんでもない写真のようです。しかし同じ「狼森」でも、童話に登場する「狼森」は、九匹の<sup>オイノ</sup>狼たちが動き回る動的な、感情をもった森になります。狼たちは、寒さにふるえている子どもたちを自身の森に招いて、焼いた栗や初茸をご馳走します。子どもたちが無心にそれらを食べている間、狼たちはみな歌を歌って、火のまわりを「夏のまわり燈籠」のように走っています。「狼森のまんなかで、／火はどろ／＼ぱち／＼／火はどろ／＼ぱち／＼、／栗はころ／＼ぱち／＼、／栗はころ／＼ぱち／＼」。このシーンを谷本正剛氏は、「子供自身の心の絵」であると評していますが（『宮沢賢治とファンタジー童話』）、実際、火の燃える様子を伝える擬音語からは、子どもたちの心の温もりが伝わってくるようです。

狼森以外の森たちも、まったく実在の森とは違って、それぞれが独自の性格をもっています。童話「なめとこ山の熊」の「なめとこ山」も、じっさいに奥羽山脈にある山の名ですが、同じ名前が使われていても、童話世界のなめとこ山はやはり、虚構化されています。たとえば、なめとこ山の森は、小十郎が熊の月の輪をめがけてズドンと鉄砲を撃つと、撃たれた熊といっしょに「があつと」叫んでしまう。加えて、この摩訶

不思議ななめとこ山ではなんと、獵師の小十郎は熊の話す言葉がわかるようになるのです。

実在の名前は岩手がイーハトーブとなるように、若干作り変えられることもあります。こうして花巻はハームキヤ（ハーナムキヤ、ヒームキヤ）、盛岡はモーリオ（マリオ）、仙台はセンダートなどと、エキゾチックなものに作り変えられます。原子朗氏は『定本 宮澤賢治語彙辞典』で「ハームキヤ」を取り上げ、こうした命名法は「賢治における土着と超土俗（あるいは異空間世界）との通融の一例」だと説明しておられます。「通融」とはまた難しい表現ですね。簡単に言えば、我々の住む日常の空間と異空間には厳密な境界がない。あるいは両空間は互いに通じ合っているか、となり同士の位置にあるということでしょう。この空間の位置関係で面白いのは、童話「インドラの網」に出てくるツェラ高原と「天の空間」でしょう。「インドラの網」そのものが「私」の夢の中の話で、まさに心象風景なのですが、そこでひとりツェラ高原を歩いていた「私」は、天人が空を翔けてゆくを見て、ツェラ高原から天の空間へと一瞬まぎれこんだと思います。そしてふと気づくと元の高原に戻っている。しかしさきほど天人の登場時に匂った「つめたいまるめり似たかほり」がまだ、あたりに漂っているのです。そのことから、「私」は、「天の空間は私の感覚のすぐ隣りに居らしい」と感じるわけです。ふつうはこのような身近にあるものは境地であって、空間として描かれることはありません。ところが賢治の世界では、こうした心象—厳密に言えば、心象中の心象—は単に感情・心境の次元に留まらず、空間性を有した、具体的な一つの世界の相、つまり異空間として描き出されているのです。

「天の空間」はまさに「私」の「感覚」を通して自身の存在を主張します。幻想世界と現実の行き来は「インドラの網」のように、多く、夢が使われていますが、しかし橋渡しをするのは夢だけではありません。峠（童話「ひかりの素足」）は地獄と現実に通路をつけ、一時的に凍った道（童話「雪渡り」）は、異界に住む子狐紺三郎と、四郎、かんこの出会いを用意します。周知の通り、風が吹くというのも、異空間と関係

づけられることもあります。たとえば「注文の多い料理店」においては、「西洋料理店山猫軒」が出現する直前と消失した直後に「風がどうと吹いてきて、草はざわざわ、木の葉はかさかさ、木はごんごんと鳴りました」という全く同じ文章が配されています。

すでに触れた童話集の「広告ちらし」には少女アリスの名に言及がありました。童話「朝に就ての童話的構図」や「カイロ団長」などに示される蟻や蛙を使つての視点の転換の妙味は、アリスが縮んだり巨大化したりするキャロルの＜不思議な冒険＞から学んだのかもしれませんが。しかし、賢治のドリームランドは、愉快に冒険を楽しむだけの場所ではありません。この土地はさらに精神世界に関しても、現実とは大きく異なっています。「広告ちらし」では、「罪や、かなしみでさへここでは聖くきれいにかゞやいてゐる」と記されています。つまり、そこでは楽しいことばかりではなく、辛いこともあり、苦しいこともある。そこでは夢の中でのようになんでも起こりえますが、ドリームだからといって、いい夢ばかりとはかぎらない。賢治が描いたイーハトーブの世界には災害も犯罪もありますし、童話「鳥の北斗七星」はそれこそ、鳥を艦と見立てた戦争の話であり、その点では決して理想郷ではないのです。ここでは「お腹が空いて」山から出てきた山鳥が、19 隻の鳥の駆逐艦に囲まれて無残な最期を遂げます。「敵艦」山鳥を「撃沈」した艦隊長の鳥の大尉は、その戦果によって少佐に任命されるという栄誉を賜るのですが、昇進の喜びにも悲哀がまじます。「少佐」になった艦隊長はマジェルの星にこんなふうに祈ります。「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ゝ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。ここにも現実世界と同じような悪が存在し、「聖くきれいにかゞやいてゐる」とはいえ、やはり「罪」や「悲しみ」があるのです。

「罪」といえば、童話「毒もみのすきな署長さん」で示されるような、法律の裁きが解決をもたらさない罪もあります。毒もみとは、山椒の皮ともみじの木灰を混ぜ、水にもみだした汁を川に流し、酔って浮いてく

る川魚をとる漁法のことですが、プハラ国のある町の新しい署長さんは、自分が取り締まる側の長であるくせに、この法律で禁じられている毒もみが大好きで、どうしてもやめられません。彼はいわゆる悪者ではありません。あるまじき法律違反はしていても、むしろ、やさしい気遣いのできる、善良な人間だと言ってよいでしょう。「驢馬が頭を下げてると荷物があんまり重過ぎないかと驢馬追ひにたづねましたし家の中で赤ん坊があんまり泣いてみると疱瘡の呪ひを早くしないといけないとお母さんに教へました」。こんなやさしい署長さんなのですが、毒もみだけはやめることができません。金をもうけようというわけでもなく、ただただ毒もみという遊びが子どものように好きだけなのです。しまいには毒もみの現場を見つけれ捕まってしまうますが、処刑で首を落とされる段になっても署長さんは、「あゝ 面白かった。俺はもう、毒もみのことときたら、全く夢中なんだ。いよいよこんどは、地獄で毒もみをやるかな」と、笑って言います。みんなはそれを聞いて「すっかり感服しました」。

毒もみに熱中しすぎる署長さんの姿は、童話「さいかち淵」の発破が大好きな子どもたちを彷彿させます。彼らは、大人がかけた発破で水面に浮いてきた魚を我さきにと、取りにゆくのです。なかには瓜をすすするような奇声を出して喜びを表現する子どももいます。その子どもたちの嬉々とした姿は、発破がれっきとした犯罪であることを忘れさせるほどです。子どもの視点から放たれる強い光が、罪を透明化し、浄化してしまうのです。

<イーハトーブ>では、現実の法則は通用しません。

みなさんは「ペンネンネンネンネン・ネネムの伝記」というばけもの世界を描いた愉快的童話をご存知でしょうか。ここでの学生のばけものは「たうがらしや、臼や、鋏」など「さまさまの形」をしています。「ばけものの奇術師」はばけもの小さな女の子を、「犬の形」だ、「兎の形」だと言って、「しんこ細工のやうに延ばしたり円めたり」する。ばけものは何にでもなれる、どうやら変形自在なのですね。しかしこの変形自在というのは、何もばけもの国だけの話ではありません。変形自在の

ばけもの世界は、まさに賢治の童話空間そのものの特徴を言い表しているかのようです。

こうした<変形自在>の中でも、童話「狼森と笹森、盗森」に現れる「形」は、賢治以外に例を見ないほど、ユニークなものです。この「形」に関しては、物語の中でたとえば、こんなふうにに言及されています。「黒坂森は形を出さないで、声だけで答へました」。ここでいう「形」とは黒坂森の中にある「まつ黒な巨きな巖」を指します。つまり、この物語世界での森たちはカメラで写しえる形と、それとは違うもう一つの「形」をもつのです。狼森では九匹の狼、笹森では山男、盗森では「まつくろな手の長い大きな大きな男」がそれぞれもう一つの「形」とであるとされます。

この「形」という表現は、詩「浮世絵展覧会印象」では、「童話の作家」と関連づけられています。「永久的な神仙国の創建者／形によれる最偉大な童話の作家」。こうなると「形」を駆使する童話作家は、不思議の国の創造神ということになってしまいますね。なんだか傲慢不遜な発想になってしまいかねませんが、その傲慢さを打ち消すのが、すでに触れた<心象スケッチ>という考え方だったのです。神でありながら、神の責任を負わない、この絶妙な兼ね合いこそが、賢治童話の特徴を示しているのではないのでしょうか。

さて、賢治はここでは「形」という言葉を使っていますが、彼の別な言葉を使えば、この「形」は<幻想第四次空間>で見えるものと言い換えることもできます。

賢治の<第四次空間>という異界は、ルイス・キャロルのナンセンスな異界とは決定的に違います。キャロルの「異界」とは佐藤容子氏の言葉を借りて言えば、「知性のアクロバット」が生みだした世界ということになるのでしょうか（「宮沢賢治とルイス・キャロル」—「週刊朝日百科 世界の文学（14）」）。たとえば、『ふしぎの国のアリス』の「猫」（チェシャ猫）は、「チェシャ猫のように笑う」という英語の慣用表現をもとにキャロルが作り出したキャラクターですが、佐藤容子氏はこれを「言葉遊びの表層をクールに宙返ししながら滑走する」と評しています。

「クールに宙返り」とは言い得て妙ですね。一方で氏は、賢治童話に登場する猫は、「異界から現れてもなお、そらとぼけた味わいとぬくもりを感じさせ」と指摘されています。そう、賢治には「ぬくもり」があるんですよ。たとえば「どんぐりと山猫」の山猫はどうでしょう。山猫は妙に礼儀作法にうるさいけれど、そこには明らかに一郎の大人への視線が反映されています。一郎は〈大人〉のもっている能力には無関心ではられない。だからこそ、葉書に記された「やまねこ拝」などという大人びた、へりくだりの表現にも心惹かれたのです。私なりの言葉で言えば、この〈第四次空間〉に住む賢治の山猫は機械仕掛けではなく、一郎の熱い視線のもとで、生きているのです。数学者キャロルの人工世界には、賢治のような、感情に裏打ちされた生きた自然がありません。キャロルの世界はその意味で、イーハトーブの世界とは似て非なるものなのです。

イーハトーブの世界は外見は、いわゆるアニミズム的な世界ですが、そこに底流するのは宗教的な感覚だけではありません。そもそも賢治は科学者の発想から、生物も無生物もその組成において同じだとみなしていました。「種山ヶ原」(下書稿(一)、パート三)では具体的に、「わたくし」と自然を構成している組成は同じだと強調されています。「雲が風と水と虚空と光と核の塵とでなりたつときに／風も水も地殻もまたわたくしもそれとひとしく組成され／じつにわたくしは水や風やそれらの核の一部分で／それをわたくしが感ずることは水や光や風ぜんたいがわたくしなのだ」。風も水も地殻も、つまり非生命体も、もとをただせば、「わたくし」と同じ組成でできており、結局は同じものだというのです。「グスコブドリの伝記」では、岩の塊が溶岩の中に落ち込んだことを受けて、ペンネン老技師はこんなふうに言います。「瓦斯がいよいよ最後の岩の皮をはね飛ばすまでにはそんな塊を百も二百も、じぶんのからだの中にとらなければならない」。「グスコブドリの伝記」の前駆形(「グスコブドリの伝記」)では、「この先生〔ペンネン〕の気持では、火山がみんなこどもだからな」という言葉も見られます。このような、人間も自然も変わるところがないという原初的感覚が、賢治

の異空間を色づけているのです。

ただ巨視点からみればみんな同一だとしても、現象としての異空間は多種多様です。たとえば、大人と子どもでは、入ってゆく異空間はずいぶん違う。そもそも〈子どもの心〉を忘れてしまった大人は、イーハトーブのような異空間には入ろうとはしませんし、たとえ入ってしまったとしても、「注文の多い料理店」の紳士たちのように、ひどい目に遭うだけです。また子どもでも、年齢によって見る世界はちがいます。「雪渡り」の子ぎつね紺三郎たちの開催する幻燈会には、11歳以下の者しか入れない。幼い無邪気な子どもの前にしか、紺三郎たちは自身の〈形〉を見せません。とはいえ、12歳以上の者には異世界が拒絶されているかということ、そうではありません。「どんぐりと山猫」の一郎は、あきらかに、四郎やかん子よりも年が上です。四郎やかん子が会ったような愉快的な子狐とは一郎はきっと、会うことがないでしょう。一郎の会おうのは、一郎に見合ったといえよいか、礼儀作法を重んじる裁判官の山猫です。礼儀作法については一郎は毎日くりかえし、学校で教わっていると思われませんが、この山猫の言動には、そうした作法への一郎なりのこだわりが反映されているようです。ある意味、この山猫は一郎の心の世界に棲んでいると言ってもいいし、あるいは一郎の無意識を通じて発見されたものであると言ってもいい。いわばなじみのもので、こわくなんかありません。一方、同じ山猫でも「注文の多い料理店」の山猫はどうでしょう。人間の熱い視線が、山猫を作り上げている点では「どんぐりと山猫」と変わらないのですが、紳士たちが会おう山猫は、さもしい紳士たちの欲望を反映するおどろおどろしいものになってしまいます。つまりは、イーハトーブは一つではないということです。イーハトーブはさまざまな空間が入り混じっている場の総称なのです。それは、登場人物（視点人物）たちや少年少女の読者の内側から見た、見えないものの世界、「異空間」なのです。

見えるはずのないものの世界を、内側から描き出したものが賢治の異空間であれば、それは、作者の無意識とも深い関わりがあります。賢治は「農民芸術概論綱要」という文章の中で、こんなふうに記しています。

「諸作無意識中に潜入すればするほど美的の深と創造力は〔加〕はる」、  
 「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」等々。  
 賢治の講義を書きとった伊藤清一のノートにはこんな言葉もありました。「世界の発見等や、真実の学問等は有識部からでは無くして皆無意識部から出てくるのである」。無意識を視野に入れた方法をよしとしているのは賢治だけではありません。時代はフロイトやユングが紹介され始めた頃で、無意識というものに大きな関心が寄せられていました。井伏鱒二は「アンコンシラスネスの魅力」（昭和4年）という文章の中で、「プランセット」（こっくりさんに使う占い板）を使用せず、理論だけで作り上げた文学はつまらぬものになると述べ、賢治と同じように無意識の重要性を強調しています。井伏はまた、「まことの芸術」に必須のこの無意識（「アンコンシラスネス」）を「ナンセンス」とも言い換えています。この言葉は論理を跳び越えてゆく井伏流の語りの特徴を物語っているようにも思われます。賢治の「心象スケッチ」は井伏流に言えば、こっくりさんの「プランセット」を使用してできあがる一種の「ナンセンス」なわけです。「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、すつとぼけたようなことを賢治は『注文の多い料理店』の「序」で書いています。「オートマティスム的に手を動かして、無意識の淵から浮かび上がってきた最初の絵が、「石」の形を形成した」と、詩人まど・みちおは語っていますが（谷悦子『まど・みちお 懐かしく不思議な世界』）、賢治においても無意識的なものが、〈形〉として浮きあがってくるのです。童話「革のトランク」では、建築士となった村長の息子が、大工さんも途方にくれるような「階段のない二階家」や、「廊下のない部屋」を作りましたが、無意識も時には村長の息子のように、論理で説明できない異空間を生み出します。

論理で説明できないといえば、我々の夢だってそうでしょう。我々は夢の作者でありながら、どうしてこんな夢を見たのか、まるでわからないことがよくあります。賢治はどうやら、こうしたふしぎな夢も異空間であると意識していたようです。「貝の火」や「ガドルフの百合」、「オ

ツベルと象」では、ホモイやガドルフ、オツベルの無意識が夢で示されています。たとえば「貝の火」では—「その晩ホモイは夢を見ました。高い高い錐のやうな山の頂上に片脚で立っているのです」。貝の火を得たおかげでホモイはみんなに威張り散らすようになりますが、そうなくても貝の火は、ひたすら美しく燃え続けます。それが外から与えられた<尊い判断>を示しているとすれば（この外からの<判断>にホモイの父親は逆らうことができません）、この片足立ちするホモイの夢（異空間）もまた、<判断>です。それは、ホモイの無意識の淵から浮かび上がってきた内からの判断なのです。ここでは異空間が現れること自体が、深い意味をもつことになります。

見えないものは人間の無意識や感情だけとは限りません。賢治が扱う<見えないもの>は数限りなくあります。境界線の撤去あるいは透明化はあらゆるものに及び、すべてのものは、恣意的な—賢治に言わせれば、それしかないということになるのでしょうか—<形>を与えられます。新たに発見された電気のようなものにも、「電気総長」という形が与えられます（童話「月夜のでんしんぼしら」）。鳥かごのような人工物の思いまでが、形になります（童話「鳥箱先生とフウねずみ」）。異空間は見えないものが見えたり、感じたりする空間ですが、そんな異空間を目に見えるものにするのが<形>です。形が付与されることで、しゃべれないものがしゃべりだし、動かないものが動きだす。これは単なる擬人法ではありません。通常、擬人法によって描き出される世界は、結局のところ、人間世界にほかなりません。たとえば、昔話「猿かに合戦」ではうすやくりが登場しますが、それはずるい猿をやっつけるためです。うすやくりの気持は、みな人間の気持を代弁しているだけで、それぞれが独自の生命体というわけではないのです。もしも賢治が「猿かに合戦」のように、うすやくりを登場させるものを書いたとすれば、うすはうすなりの、くりはくりなりの独自の内面をもつことでしょう。賢治の物語はどれも、露骨な寓意をもった教訓譚ではありません。賢治は子どものように、いつも描こうとするものそのものになりかわっている。それこそ、電気に同化し、鳥箱に同化するのです。そんなことは、ふつ

うの大人から見れば、笑止千万なことかもしれませんが、子どもはどのようにモノを生きる事ができるのです。

賢治童話の中で、形が最高に生かされているのは、すでに触れた「狼森と笹森、盗森」でしょう。ここでは、森は森でありながら、それぞれ、狼や山男、巨人という「形」をもつことによって、実際に考え、動くことができます。「四次感覚は静芸術に流動を容る」(「農民芸術概論綱要」と賢治は書いていますが、この「形」という発想はまさに、「四次感覚」そのものといってよいのではないのでしょうか。

この「狼森と笹森、盗森」という物語の最大の特徴は、黒坂森の「形」である「大きな巖」を語り手で、その話を聞いた「私」が再話するということです。その愉快的な奇妙さをちょっと紹介しておきます。なくなった粟を捜しにやってきた百姓たちが、粟を返してほしいと黒坂森の入り口で森に呼びかける場面では—

黒坂森は形を出さないで、声だけでこたへました。／「おれはあけ方、まつ黒な大きな足が、空を北へとんで行くのを見た。もう少し北の方へ行つて見ろ。」そして粟餅のことなどは、一言も云はなかつたさうです。そして全くその通りだつたらうと私も思ひます。なぜなら、この森が私へこの話をしたあとで、私は財布からありつきの銅貨を七銭出して、お礼にやつたのですが、この森は仲々受け取りませんでした、この位気性がさつぱりとしてみますから。

語り手が黒坂森という森であるからこそ、森から見た世界が出現するのです。また同時に黒坂森の形は「巖」なのです。巖であるからこそ、歴史をまたぐ壮大なスケールで、はるか彼方の過去、岩手山の噴火やそれ以後の森たち出現と〈今〉を地続きで結びつけることができるわけです。たとえていえば、樹齢7200年の縄文杉に、自身の生きてきた歴史を語らせるようなものでしょう。

形の問題はそれだけにとどまりません。「狼森と笹森、盗森」では森全体で「いつしよ」に話すときと、個々で話すときでは、現れる「形」

がちがいます。言い換えれば、集合的無意識と個人的無意識という無意識のレベルが想定されているのでしょうか。こうした賢治の自在な発想はじつに奔放で、大胆かつユニークです。

賢治の差し出す「形」、すなわち山男や狼、巖はたとえば、森の精であるロシアのレーシイ（森に由来します）とは根本的に違います。レーシイは、長い緑のひげをもった爺さんで、人間が犯す罪や過失に制裁を加えます。ロシアのどの森にもいるとされ、その姿は地方で異なるにせよ、性格も姿もほぼ金太郎飴のように同じものです。一方、賢治にあっては森の「形」はみな違って、しかもそれは、「巖」や「狼」、「山男」、「まつくろな手の長い大きな大きな男」など、突拍子もないものです。笹森の「形」である山男は、百姓たちにいたずらせぬようにと諭されると、「おらさも粟餅持つて来て呉ろよ」と叫び、恥ずかしがって手で頭をかくし、森の「奥の方」へと走って行く。こんな個性的な、感情豊かなレーシイはありません。賢治の考えた森の「形」とは、無意識的なるもの、運動するもの、生成するもので、それぞれの森のアイデンティティ、なにより個性なのです。

もう一つ、〈異空間〉をめぐって指摘しておかなければならないことがあります。それは、「狼森と笹森、盗森」に登場する原初の百姓たちには、狼森や笹森の「形」が一つまり異空間にあるものが一見えているということです。同じ賢治の童話でも、「土神ときつね」では「形」は見えなくなります。ここでは土神の「形」は、樺の木や狐には見えるのに、人間の木樵には見えません（木樵には「土神の形は見えなかった」とはっきりと記されています）。人々が土神の祠を建て、熱く祀っていた時代には、その姿もちゃんと見えていたのですが、今はもう見る事ができません。人々はもはや、異空間になじむ原初の能力を失っているのです。

「人間どもは不届きだ。近頃はわしの祭りにも供物一つ持って来ん、おのれ、今度わしの領分に最初に足を踏み入れたものはきつと泥の底に引き込んでやらう」と土神はきりきり歯噛みをし、実際、神通力で木樵を翻弄します。賢治の年少の友人であった森荘巳池は、賢治が、たちの

悪い鬼神である「土神」が村の人などに「仇（悪戯とか復讐とかをひっくるめていうことば）をして困ります」と話していたと伝えていますが（『宮沢賢治の肖像』）、この物語の中の土神も、自分がかまわれない腹いせに「仇」をするわけです。土神と村人たちのかつての親密な関係はもはや破綻しています。神を尊ぶ気持ち、神への信頼あるいは関心や好奇心が失われるとともに、人々は異空間を感じることもできなくなる。今は木樵たちもまだ、土神の「仇」を感じることはできるのですが、そのうちにすべてを合理的に考え、自然現象で説明するようになるでしょう。童話「土神ときつね」では異空間が切断され、見えなくなってしまったものは無いものとしてゆく近代化への流れが表現されているのです。「土神ときつね」だけではありません。賢治童話は総じて、異空間体験の可能性を問題にします。ある意味で、賢治は、理性を絶対的に信頼してきた近代の意義を問い返しているわけです。そしてそれはとりもなおさず、大人であることの意味を、その根本において問い返すことでもあると言ってよいでしょう。

### 3.

森荘巳池によれば、賢治はまた、よくこんなことを言っていたといえます。「私達の官感で感じられ、それを記憶出来る科学の範囲をいうものはじつにはっきりしてしまてねえ、耳であろうが、目であろうが、まるでたよりにならないものなんですよ」（『宮沢賢治の肖像』）。この「官感」で捉えられない異空間を掬い取ることが、賢治文学の大きな特徴なのでしょう。異空間は人間を豊かにする。これが賢治の生涯にわたって持ち続けてきた信念です。この信念があればこそ、賢治はイーハトーブ童話の制作に意義を感じることができたのでしょう。しかし、一つだけ、大きな問題が前にたちだかってきます。それは、「銀河鉄道の夜」に登場する暗黒星雲「石炭袋」が指し示す問題です。

「あ、あすこ石炭袋だよ。そらの孔だよ。」カムパネルラが少しそっちを避けるやうにしながら天の川のひととこを指さしました。ジョ

バンニはそっちを見てまるでぎくっとしてしまひました。天の川の  
 一とこに大きなまっくらな孔がどほんどあいてゐるのです。その底  
 がどれほど深いかその奥に何があるかいくら眼をこすつてのぞいて  
 もなんにも見えずたゞ眼がしんしんと痛むのでした。ジョバンニが  
 云いました。「僕もうあんな大きな暗かみの中だつてこわくない。きっと  
 みんなのほんたうのさいはいをさがしに行く。どこまでもどこまで  
 も僕たち一緒に進んで行かう。」

「青森挽歌」の、「力にみちてそこを進むものは／どの空間にでも勇  
 んでとびこんで行くのだ」という言葉を思い起こさせる一節です。

ジョバンニは、石炭袋のような闇の中でも、カムパネルラといっしょ  
 に突き進んでゆく覚悟でいます。しかし、カムパネルラとジョバンニの  
 道は残念ながら、ここで別れるのです。「あゝきっと行くよ。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。あつあすこにゐるのぼくのお母さんだよ」。カムパ  
 ネルラは俄かに窓の遠くに見えるきれいな野原を指して叫んだあと、突  
 如として姿を消してしまう。昇天したのです。これからはずっと二人い  
 っしょだと信じていたジョバンニでしたが、実際にはひとりで、「みん  
 なのほんたうのしあわせ」を探しに行かざるをえなくなりました。

ジョバンニを乗せた銀河鉄道の走る空間は、当然のことながら「異空  
 間」であります。この「石炭袋」は、これまでの意味で「異空間」と  
 呼べるものではありません。これはいわば、「異空間」もどきです。詩  
 「小岩井農場」にはこんな一節があります。「そんなことでだまされて  
 はいけない／ちがつた空間にはいろいろちがつたものがある／それに  
 さつきからの考へやうが／まるで銅版のやうなのに気がつかないか」。  
 異空間は、「かなしみ」でさえ「聖くきれいにかがやいてゐる」という  
 イーハトーブ的な「異空間」ばかりではないということです。この石炭  
 袋の「暗」の空間もどうやら、「まことにあやしくも楽しい国土」とは  
 ほど遠いものようです。

ある詩（「北いっぱい星ぞらに」異稿）の中で、賢治は記していま

す。

「さあもうみんな公式だ／神はどこにもはたらかない／頭の上はがらんとして／銀河も別に無限でない／巨きな星が流れたら／どうだ銀河の小さな星が／そいつに食はれて／あとがすうっと黒くなったよ／それは悪魔の考へだ／それではおれがどこからか／神を見つけてやろうと／やっぱり眼鏡をぐるぐるさせる」(下書稿五)。  
 「銀河のなかで一つの星がすべったとき／はてなくひろがると思はれてみた／そこらの星のけむりをとって／あとに残した黒い傷／その恐ろしい銀河の窓は／いったいそらのどこだらう／誤ってかあるひはほんたうにか／銀河のそと見なされた／星雲<sup>\*ビュウ</sup>の数はどれだらう」(下書稿五・別稿)

こうした神の「はたらかない」、無味乾燥な「公式」だけの世界、「銀河のそとと見なされた」世界は、石炭袋の「暗」の世界に重なります。「銀河鉄道の夜」は第一次稿から第四次稿(最終形)までありますが、この「石炭袋」はもう第一次稿から登場します。ジョバンニは「石炭袋」、この「銀河の窓」を恐くないと言いますが、彼がその闇をカムパネルラ抜きで、くぐり抜けることができるのかどうかは、最終形では保留されています。一方、第三次稿までは、子どもが負うには荷が重過ぎると感じたのでしょう、ブルカニロ博士—最終形では消されます—の励ましが入っています。博士は現実に姿を現し、カムパネルラにはもう会えないが、「みんながカムパネルラだ」だと論じ、「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」と勇気づけてくれるのです(第三次稿)。ジョバンニは彼からどこまでも行ける「切符」をもらいましたが、その切符の中には二枚の金貨が包んでありました。至れり尽くせりです。ジョバンニは保証も無く一人で、「空の孔」に入っていくのではないのです、第三次稿までは。最終形ではその保証がなくなります。ただ最終形では父親が戻ってきます。父が帰ってくれば、たしかにジョバンニがお金を稼がなくとも生活できるようにはなりますが、しかし父が未来を保

証してくれるわけではありません。ブルカニロ博士のような権威者の保証がない「石炭袋」の「暗」のある未来、これが賢治の描く未来です。賢治は自分の見た暗黒を最終的に、ジョバンニにも体験させようとするのです。誰の手引きもなしにですよ。

おそらく、賢治は最終的にはジョバンニを信頼したのでしょうね。気分が落ち込んでいても、天の川で発破があった時には、ジョバンニはもうはねあがりたいくらい、気持ちが軽くなりました。「空の工兵大隊だ。どうだ、鱒やなんかどまるでこんなになってはねあげられたねえ。僕こんな愉快的旅はしたことない。いゝねえ」。歓喜の言葉も口を衝いて出てくる。ここにジョバンニの生のエネルギーがいかに示されています。「石炭袋」の闇に入り込んで、何もかもが冷たい科学の「公式」で説明されるように思え、意気消沈する時が来たとしても、子どもの想像力あるいは感性は、そこに一筋の光を見いだしてゆく。そう賢治は信じたのではないのでしょうか。

実際、ジョバンニの先生が授業で行った説明では、銀河はがらんとした冷たいところでしたが、ジョバンニにはそこは小さな林や牧場がある野原のように思えてなりません。「大きな望遠鏡で銀河をよく調べると銀河は大体何でせう」。これが先生の問いかけでした。「大きな望遠鏡でよく調べる」ことが真実への道と言わんばかりです。ジョバンニには、先生が期待している答えが星であることが予想できました。だって彼は雑誌で読んで知っていたのですから。しかしその答えは、ジョバンニにとっては、なにかしら納得できないものだったので、あてられてもはっきりと答えることができません。次にあてられたカムパネルラも「もちもち立ち上がったまゝやはり答へができませんでした」。すると、先生はさらにこう説明してくれました。「この天の川がほんたうに川だと考へるなら、その一つ一つの小さな星はみんなその川のその砂や砂利の粒にもあたるわけです。またこれを巨きな乳の流れと考へるならもっと天の川とよく似てあます。つまりその星はみな、乳のなかにまるで細かにうかんでゐる脂油の球にもあたるのです。そんなら何がこの川の水にあたるかと云ひますと、それは真空といふ光のある速さで伝

へるもので、太陽や地球もやっぱりそのなかに浮んでゐるのです」。ジョバンニはしかしながら、天気輪の柱のもと、自分の眼で空の銀河を見て、この科学的に説明されたものとはちがったものを感じます。「あゝあの白いそらの帯がみんな星だといふぞ。／ところがいくら見てみても、そのそらはひる先生の云ったやうな、がらんとした冷いとこだとは思われませんでした。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ったのです」。ちなみに賢治は、月は地球の周りを公転する星で、表面はクレーターで覆われていても、それを<sup>がっ</sup>月天子>（月を神格化したインド神話の神）と呼ぶことに何の差しさわりもない、と言います。このクレーターで覆われた月は、ジョバンニの先生のような科学的に見た月で、「月天子」は、ジョバンニやカムパネルラの見ることのある月でしょう。

ジョバンニは夢の中で天の川を見ることになりますが、それは、丘から眺めた時と同じ、温かみのある生きた空間でした。そこにはもちろん、生きた野原もありました。

野原にはあっちにもこっちにも、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っきりし、近いものは青白く少しかすんで、或ひは三角形、或ひは四辺形、あるひは電<sup>いなづま</sup>や鎖の形、さまざまにならんで、野原いっぱい光ってゐるのです。ジョバンニは、まるでどきどきして、頭をやけに振りまわりました。するとほんたうに、そのきれいな野原中の青や橙や、いろいろかゞやく三角標も、てんでに息をつくやうに、ちらちらゆれたり顫へたりしました。／「ぼくはもう、すっかり天の野原に来た。」ジョバンニは云ひました。

先生が空に広がる現実空間の話をしていたとしたら、ジョバンニやカムパネルラのやって来たところはまさに、異空間です。カムパネルラだって列車の窓の外に「りんどうの花」が咲いているのを発見します。ひとこと言えば、ここで描かれているのは、原初的な子どもの感覚への

信頼なのです。科学的に見れば「がらんとした冷いところ」も、子どもの原初性によって、命の通った場所になってしまうのです。であれば、闇の中だって、命の通った場所になるのではないのでしょうか。カムパネルラの姿が消えてしまったあと、ジョバンニはまるで鉄砲丸のように立ちあがります。そして「誰にも聞えない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もう咽喉いっぱい泣きだしました。もうそこらが一ぺんにまっくらになったやうに思ひました」。この記述から見ると、ここで列車は「石炭袋」の中に入っていたのでしょうか。つまりは、心の支えとなる特別な者の喪失が、〈石炭袋〉という闇の空間に重ねあわされていたわけです。「正しく強く生きるとは銀河系を自らの中に意識してこれに応じて行くことである」と賢治は「農民芸術概論綱要」の中で書いていますが、心に銀河系を意識せよと言う賢治のことです、ジョバンニに、自分の中の石炭袋を意識させようとしたとしてもふしぎではありません。

しかしこの〈石炭袋＝異空間もどき〉も、賢治の「異空間」となりえます。賢治は童話集『注文の多い料理店』の「序」で言っていました。「またわたくしは、はたけや森の中で、ひどいぼろぼろのきものが、いちばんすばらしいびらうどや羅紗ろしやや、宝石いりのきものに、かはつてゐるのをたびたび見ました」と。このイーハトーブの世界では、ぼろぼろの着物だって、高価できれいなびらうどやラシャになる。この世界を純真な目で見ることができるのが、子どもの潜在的能力です。ジョバンニは父親がいないせいで、新聞配達をしたり、活版所で働かなければなりません。「活版所」の章では、大人たちに何度もお辞儀をしているジョバンニの姿が描き出されていましたが、このお辞儀は、大人たちに混じって働くうちに身につけた計算ずくのそつそつのなさを示すものでしょう。彼が仮面をかぶり、ある種の演技をしているのは疑いありません。その仮面をかぶった殊勝なジョバンニと、銀河に野原を発見するいきいきとしたジョバンニはまるで別人です。この銀河鉄道の異空間の旅でジョバンニは、日々の労働の中、失われつつあった子ども本来の感性を取り戻したのです。

鈴木健司氏は、「童話においてジョバンニは石炭袋の中に突き進みえたかどうかは定かではない」としながらも、「賢治とジョバンニが、この宇宙が仏の力によって在らしめられていることを信じ続けたことは確かである」と述べています（『宮沢賢治 幻想空間の構造』）。子どもであるジョバンニが「仏の力」を信じていたかどうかはわかりませんが、賢治がその力を信じていたことはまちがいないでしょう。大事なのは、その仏の力と密接に結びついているのが、子どもが本来的に持っている感性だと賢治が感じていたことなのです。感性は力です。賢治は、この感性の力を発揮して、ジョバンニが<石炭袋>という試練に立ち向かうことを願いました。そして、彼が、仏に見守られつつも、自身の力でその世界、カムパネルラという特別な人のいなくなった世界を突破し得ると信じました。真っ暗闇の<異空間もどき>を自身の力で、新たな「あやしくも楽しい」<イーハトーブ>のゆたかな異空間に作り変える、— それこそが賢治の描いた未来図であったのではないのでしょうか。

\*本稿は、平成29年11月3日、「宮沢賢治の異空間—イーハトーブって何だろう」という題で、呉地域オープンカレッジ・ネットワーク会議支援事業の一環として行われた「海上保安大学校公開講座」の講義原稿に手を加えたものです。

\*賢治作品からの引用はすべて、筑摩書房版『新校本宮沢賢治全集』に拠ります（ただし、ルビに関してはこの限りではありません）。

