

〔摩擦の劇〕^{ドラマ}としての「言葉書」

―井上有一における宮澤賢治童話との接点をめぐって―

木村直弘

序

書史研究の泰斗である書家・石川九楊は、日本の近代詩人の中で、「その書きぶり(筆蝕)が看過できない何事かを物語り、いつまでも記憶を去らない」島崎藤村、石川啄木、高村光太郎の三人を「近代ペン字の三筆」と呼び、さらにそれに宮澤賢治も加えたいという。一般論では、賢治はいわゆる達筆ではない。しかし、石川によれば、書とは「上手いか下手とかいわれる書字技法とその美学ではなく、肉筆の文字の書きぶりの中に定着された書体^{スタイル}Ⅱ文体^{スタイル}の表現の美学であり、それゆえ文字そのもの^①」である。賢治の筆跡における特徴的な「クネクネ」「ウネウネ」、すなわち「文字の字画が「すっ」と率直に伸びずに、いくぶんか「ゆれる」文字の姿」の由来を、石川は、日蓮宗系在家仏教団体・国柱会の信者だった賢治の法華信仰、具体的には、いわゆる「雨ニモマケズ手帳」の八箇所^②に賢治が書きつけた「南無妙法蓮華經」のお題目、すなわち「髭曼荼羅」とも称されることがある「大曼荼羅御本尊」に求め、賢治の字体を「髭題目体」と名づけた。

たとえば、賢治の盛岡高等農林学校得業(卒業)論文の書きぶりを見ればわかるように、賢治の筆跡が常に「ウネウネ」していたわけではない。しかし、賢治の「ウネウネ」の蠕動運動をとどめた字姿^③について、石川は「書と言葉との発語の暗部に根ざす表現」と喝破する。すなわち、

〔引用①〕

人間は身もだえするように発語する。言語以前の、本人すらまだ意識化していない「モヤモヤ」としか言いようのない曖昧たる前意識に、すでに身辺にでき上がっている既成の言葉と文体を浴びせかけてこれを言葉に変えようとするため、無自覚の前意識と言葉とは、相互に交り合い、反応し合って、やがて、身もだえするような、あるいは蠕動運動のような過程と形状を経て自覚的な意識と化し、言葉となって派生する。それゆえ身もだえとは、発語に必須の身ぶりだといってもいい。

つまり賢治の「髭題目体」とは、「底辺にある「ウネウネ」と抑揚する発語のうねりが、誇張された三折法と共鳴し合って生まれているもの」であり、具体的には、「南無妙法蓮華經」への信仰と信頼の感情を盛り、同時に、それは、題目の朗唱の声をも載せている^④ものと別決される。少なくとも、賢治が「雨ニモマケズ手帳」に記した「南無妙法蓮華經」の書きぶりはたしかに揺れている。大きな声で題目を唱えること、すなわち唱題は、日蓮宗のアルファでありオメガであるが、まさに唱題が惹き起こす音響の振動がその書きぶりに影響したかのようである。書が発語、すなわち音響Ⅱ振動の生起と密接に関連しているという視角は、往々にして見落とされがちだが、実は他の書家の書を考察するにも極めて有効なものがある。

石川はさらに、賢治の詩「第三芸術」⁴全文を引用し、光太郎同様、「書が筆蝕の芸術であること」を賢治は知っていたと推測する。つまりこの詩では、鋏で畦をひとこ掻くこと（掘蝕）、紙に一筆書くこと（水墨の筆蝕）＝筆蝕、鑿で木や石を彫る（＝引つ掻く）こと（彫塑家の鑿のかほり）＝刻蝕が同列と見なされているからである。では、賢治の「筆蝕」と石川の言う「筆蝕」との違いは何か。

石川⁵によれば、書とは「筆蝕」の表現、「筆蝕の美学」「筆の劇」である。この「筆蝕」とは、「筆蝕」と「刻蝕」の二つを統合した概念ということになる。「刻蝕」とは、前述のように鑿で石に刻みつけること＝「刻りぶり」であり、「筆蝕」とは、紙に一筆書く際、筆尖が紙に触れ、その反発力を感じながら摩擦を生じつつ書き進めていくその「筆触り」（タッチやストローク）を指す。

さらに、石川は、詩人で評論家の吉本隆明との対談で、「筆蝕」と「筆蝕」との違いについて次のように語っている。

〔引用②〕

ひとつは、その引っかけくことも、筆で触ることも含めて、〈蝕る〉ということを書き手の側にはねかえってくる触覚が、言葉の思考を促していくということ。それがいわゆる蝕れるという意味での〈蝕〉です。蝕むという方の〈蝕〉というのは、同時にそこに定着された形、痕跡を視認するという視覚が働く。〈蝕〉と〈蝕〉の両者の総合として〈筆蝕〉というものをいとおう考えているのです。筆で書くということは〈削る〉ことからのステージの移行ですが、書くことのなかに、〈削る〉ということを手で隠しているとも言えるのです。痕を残すことと触覚が書き手に返ってくるという総合的なイメージで〈筆蝕〉というものを考えているわけです。⁶

つまり「筆蝕」にしても「刻蝕」にしても、そこで「言葉の思考を促」すこと、すなわち、摩擦によって惹起される精神的刺激が含意されていることは、看過されてはならない。

たとえば、詩人・彫刻家だけでなく能書家としても知られた高村光太郎は、そのエッセイ「書について」（一九三九年）で、

〔引用③〕

「書はもとより造型的のものであるから、その根本原理として造型芸術共通の公理を持つ。比例均衡の制約。筆蝕の生理的・心理的統整。布置構造のメカニズム。感覚的意識伝達としての知的デフォルマシオン。すべてさういふものが基礎となつてその上に美が成り立つ。さういふものを無視しては書が存在し得ない。⁷

と述べている。光太郎の言う「筆蝕」も石川の言うタッチやストロークとしての「筆蝕」と重なるが、ここでは光太郎自身の書の特徴と重ね合わせると興味深いことがわかる。前掲の対談中、吉本は、引用③のエッセイをふまえ、光太郎の書の特徴を、「言葉を文字に書いているというよりもひとつの彫刻的な造形をここでやっているんだという意欲の方が強い」と指摘し、石川も「要するに筆蝕が完全に木彫みみたいな筆蝕ですね。」と応えている。吉本はさらに光太郎の書の「彫刻的な造形」について、「伝記的にはこれは明らかに彫刻の代わり」とした。つまり、一九四五年五月、宮澤賢治の弟・清六を頼って東京から花巻（賢治の実家）に疎開したもののそこで同年八月の空襲で被災した光太郎が、終戦後の同年一〇月に移り住んだ岩手県稗貫郡太田村（現花巻市太田）の山荘は非常に雪深い土地にあり、彫刻材料がないため彫刻の代用で本気になって書をやったというのである。⁸

たしかに、一般的に光太郎の書はその「いかにも彫刻家であつたらしく刀意の利いたシャープな筆致は、一目で光太郎の書と分るもの」と評されることが多いようだが、では、なぜ書が彫刻の代用になりえたのだろうか。

これに関して、石川は、別の書物で、「人間の言葉は、「話し言葉」と「書き言葉」という別のものが、互いに関係しあいながら成り立っている」とし、以下のようにコメントしている。

〔引用④〕

「はなす」ということは、人間が外へ向けて遠くに意識を「離す・放す」ことです。(中略)そして、「はなす」とは別に、「かく」ということがあります。石を「欠け」ば彫刻になり、何かを「画き」区切ればデザインになり、引つ「掻け」ばエッチングになり、物の形を「描け」ば絵になり、言葉を「書け」ば文字や書になる。音楽でいうと、歌を歌うことや管楽器を吹くことなどは「はなす」表現ですが、打楽器は物を「欠く」ときの音であり、弦楽器はキューツと引つ「掻く」と音がする、「かく」表現です。ギターを「掻き」鳴らすなどともいいます。「はなす」と「かく」という人間の表現の行為や行動から見ると、単に「音楽」というように分類するだけでは見えてこないものがあります。要するに「かく」とうのは、人間が道具をもつて対象・世界・自然に傷をつけることをおし表現する行為・行動です。そして言うまでもなく、「かく」ことのひとつに、文を書くとか、詩を書くとか、書を書くということがある。

実は、ここで石川が挙げている「かく」表現に共通するのは、それらが「摩擦感」を常に伴う行為だということである。この摩擦感

をベースに、石川はみずからの「筆蝕」論をさらに声の次元にまで敷衍する。すなわち、

〔引用⑤〕

声による発語も書字も、摩擦なくしてはありえない。書字の本体は摩擦にある。

書字とは、繊細による微細な凹凸を有する紙(という世界の表層)と、筆者が手にした筆記具の尖鋒との摩擦の劇である。

あるいは、

〔引用⑥〕

声も筆蝕もともに此彼の力のやりとり、摩擦の劇である。力の強弱が昂じ、高度化して、声になり筆蝕となった。そして、話し言葉も書き言葉も、この力たる声と筆蝕に根差している。

ということになる。

以上のことをふまえて、本稿では、宮澤賢治自身の書ではなく、賢治生誕の二〇年後にこの世に生を受け、賢治同様、法華信仰をもち、賢治の遺布本『國譯妙法蓮華經』を清六から譲り受け賢治の命日に読誦し、賢治の農民芸術概論と同様、職業芸術家(書家)を否定し、そして何よりも、発語しながら書を制作した世界的前衛書家・井上有一(一九一六―一九八五)の書を、「摩擦の劇」として読み解き、彼がなぜ宮澤賢治童話をその「言葉書」の題材に選びつづけたのかという問題について、特に新たな答えを提示することを目的としている。

まずは、前掲石川も言及している二人のフランス人哲学者アランとデリダの言説から押さえていこう。

一 アランとデリダの文体論・書体論をめぐって

「打ち言葉」という言葉をご存じだろうか。「話し言葉」「書き言葉」に次ぐ、スマホ入力によって登場した第三の「言葉」という位置づけであるが、すでにS.H.等による音声入力も普及してきた現在となつては、人口に膾炙した表現ではないかもしれない。たとえば、「り」「りよ」という「打ち言葉」が「了解」を意味するように、漢字変換もしくは候補を選択する時間や手間が省け、かつ仲間内の隠語表現にもなり、親しさも加味されるといふ代物であるが、それは単なる若者言葉ではない。以前にも、携帯電話というツールを用いて書かれウェブ上で公開された、いわゆる「ケータイ小説」ブームがあつたが、注目すべきは、ツールと文体との関係である。

ケータイ小説の文体については、一文の短さ、改行、会話、顔文字・記号・半音（「わ」など）の多用等々、多様な文体的特徴が指摘されているが、それらがケータイというツールと不可分の関係にあるのは言を俟たない。さらに遡れば、そもそもワープロが登場したことによって、（たとえば前出「膾炙」といふ、自ら手書きでは正しく書きにくい漢字も「かいしゃ」「kaisya」もしくは「kaisha」とタイピングするだけで）簡単に変換表記できるようになった。このことが文体にも影響を与えなかったと言いきれるだろうか。

こうした文体と書記ツールとの関係については、二〇世紀初頭、すでにフランスの哲学者アラン（本名エミール＝オーギュスト・シャルティエ）が、その『文学論 *Propos de littérature*』（一九三四年）で言及している¹³。アランは、「文体 *le style*」という言葉が、蠟板に文字を彫りつけるための「尖筆」という古代での意味をもつことを思い出させると説き起こし、「鷲ペンの文体」「主計曹長ペンの文体」「万年筆の文体」そしておそらく「タイプライターの文体」

もあるとする。これらの具体例は、文体というものが「思想というものよりずっと下位に置かれている素材」と人間との出会いであること、換言すれば、文体が「何も格別に精神的なものではなく、むしろ物質的な必要條件によって思想に刻みつけられた屈曲」すなわち「こつこつしたところ、ざらざらしたところ *du rugueux et de l'asperité*」があると主張するためのものであつた。つまり、これら書記ツールを介することによって、人が安直に文章が書けなくなることを、換言すれば、人が安易に思考しなくなるのがアランにとっては重要であつた。こうしたツールの使用は「人体がねじ曲がり、ねじれを戻す」といふ「動物的なうねり」を生起させ、それに依拠した文体は、「体液」を「波立」たせる。すなわち、

〔引用⑦〕

「体液のどんなにかすかな波立ちでも、それは私に人間の存在を告げてくれる。これこそたしかに人間だ。なぜなら、動物的な歩調で進んでゆくから。歩くときと同じように、彼はつまずきながら考えているのだ。」（中略）つまり、本当の実体をそなえた人間、厚みをもっている人間、動物人間というものが必要なのだ。こういう人間は、もう何もかもさっぱりわからぬという状態になることがある。偉大な著者たちには、私たちが上に動物のところがある¹⁴。

ではなぜ「動物」なのか。ここでの「うねり」「波立ち」といった波動＝振動は、理性的ではなく、まずは肉体的・本能的に捉えられる性質のものである。しかし単に動物に還ればよいのではない。あくまでもここで要請されるのは、理性と敏感な「動物的」アテナを具備した「動物人間」である。

この理解のために、さらに、「文体」ではなく「書体」について

のアランのエッセイも参照しておこう。文字が有する共通の規範に従ってはいても、書き方には個々人固有の流儀があるため「書は人なり」と言いうると肯定したうえで、アランは、「書体」に「二つの相反する欠陥」を指摘する。すなわち、

〔引用⑧〕

偶然をとまわらないペンの運びは一般に、肉体の性質から離れた抽象的思考、少しも乱れはないがびたりと決まらない抽象的思考を書き手もっていることを語る。本当の教養をもたぬ連中の筆跡がこれである。これに反して、ペンの運びを無視した筆致は、つねに、規制をもともしない奔放さ、少しも自制できない力、つまり豊かさを書き手もっていることを語る。芸術家の芸は、この二つのあいだに存在する⁽¹⁵⁾。

アランが文体について「何も格別に精神的なものではな」としていたように、書体についても、精神的にコントロールされた予定調和的なもの、すなわち抽象的思考が過剰に反映されたものは、否定的に捉えられる。もちろん、「少しも自制できない」偶然をとまわなかった、いわば「動物的」なものだけでもそれは「欠陥」である。要は、書き手、特に芸術家には、両者のバランスが要求されているのである。

さて、ここでは論の補助線として、その著書が世界二十八箇国で翻訳されている自閉症の作家・東田直樹を、アランの言う「二つの相反する欠陥」を止揚する「芸術家」の例として挙げておきたい。彼は「話そうとすると頭が真っ白になってしまい、言葉が出て来ない」ため、「文字盤ポインティング」あるいはパソコン入力によって話をする。最初は、鉛筆を握った彼の手を母親がその上から一緒に握って書くことから始め、その後、自力で人とコミュニケーション

をとるために、母親手書きの「文字盤」⇨キーボード上で文字を指で示すやりかたへ移行し、「言いたい言葉を思い出すこと」、自分の気持ちを表現することが可能になった⁽¹⁶⁾。もちろんこうした方法によって「話そうとすると消えてしまう僕の言葉をつなぎとめておく」ことができるようになるまでには長い時間を要し、何度も挫折を繰り返したという。「話せないと言うことは、自分の気持ちを伝えられないことなのです。孤独で夢も希望もなく、ただ与えられた毎日を人形のように過ごすことなのです⁽¹⁷⁾」という状況は、オリバー・サックスの著作や映画『レナードの朝 Awakenings』（一九九〇年）で描かれた嗜眠性脳炎患者達とそれを取りまく状況を思い起こさせる。この所謂「眠り病」患者達が「目覚め」るきっかけとなったのはパーキンソン病患者用の薬レドドーパの投与であったが、東田の場合、同じく人形のような生活から脱するきっかけとなったのがまさに書記ツールであったことは興味深い。

関連して、アラン同様、スタイル（文体⇨尖筆）の問題に言及したフランスの哲学者ジャック・デリダの言葉を引くならば、「尖筆 (style) は、みずからを現前させ、頑強にみずからを目に見させる」ものであり、「したがって尖筆 (style) は、現前、内容、事物そのもの、意味、真理を守るもの⁽¹⁸⁾」である。デリダは次のように述べる。

〔引用⑨〕

（文体⇨尖筆の問題を問うこと、それはつねに或る尖った物体を検査すること (examen) であり、重さをはかること (le pesant) である。
ときどきはたんにペン先 (plume) についてのそれにすぎない。

しかしそれはまさに細身の短剣 (stylet)、さらには短刀

(poignant) についてのそれでもある。なるほどたしかに、それらを用いて、人は哲学が素材(質料)もしくは原型の名のもとに訴えるところのものを残酷に攻撃して、そこに一つの印(marque)を突きやらし、そこに一つの刻印(empreinte)もしくは一つの型「形・形相」(forme)をのすことができるが、しかしまたそれらを用いて脅しをかけてくる形「物腰、態度」(forme menaçante)を押し返し、そうした形を距離をへだてたところに保ち、それを撃退し、それから身を守ることでもできる——そのさい、自分のからだを折り曲げるか、あるいは逃げながら、ヴェール＝帆(des voiles)のかけに退却するのだ「ふたたび身を折り曲げるのだ」。

石川もデリダのこの文言に言及し、「書く」ことが「筆蝕」という尖筆の尖端と紙(対象)との接触と摩擦と離脱の劇が言葉を生む構造」をデリダは見逃しており、「ヨーロッパ語を書くペン字書きといいますが、そういうところからしか出てこない論理じゃないかなという感じ」があるとする。たしかに、この後、デリダは、「尖筆(style)は、epéronのところに前進するように見える」と続ける。この「epéron」は、衝角、船嘴、岩の突端部等、尖った先端が波を切り裂くイメージをもった語なのであり、それゆえ「脅威」から「現前、内容、事物そのもの、意味、真理を守るもの」になりえたとされる。しかし、デリダは、「epéron」にはそれだけではなく、実は英語のspur、ドイツ語のSpurと同様、「痕跡[trace]」「航跡[sillage]」「徴候[indice]」「目印[marque]」とらった意味があることにも言及している。それはある意味石川のいう「蝕」の概念に近い。つまり、「epéron」は切っ先が切り裂いた後に出来る状況も含めた語なのである。このことは、たとえば「epéron」の別の意味、すなわち、彫刻に使われる両端に鋸状の切り込みがつけいたへら

の用途が、作品の凹凸を際立たせるためであることを考慮すれば首肯されやすいかもしれない。しかし、実は「epéron」には「刺激」という意味もあるということが重要である。たとえば前掲・光太郎が「筆蝕の生理的心理的統整」と書いたように、尖ったものであるうとならうと筆記ツールと対象との接触・摩擦によって人の感覚に伝わる振動刺激が生理・心理に与える影響こそが肝腎なのである。

ここで再び東田に話を戻そう。彼は、石川の言う「筆蝕」や「刺蝕」のような、より摩擦の生じやすい筆記ツールは用いていないわけだが、結果的には見事に「言葉の思考を促」されることになった。では何が彼に影響したのか。そのまさに看過されがちなポイントとして、彼が文字盤ポインティングでもPC入力でも、必ず入力する文字を大声で叫びながらそれを行っていることが挙げられる(彼はローマ字入力なので、たとえば「w」「a」と打ってから「わ」と発語する)。東田は、「大きな声はなぜ出るのですか？」という問いに対して(ちなみに、著書の内容は、質問対して彼が答える形を採っている)、大きな声は反射的に出してしまうものであり、「その時見た物や思い出したことに対する反射」が刺激になって、言葉が出てしまうとする。つまりそもそも大声を出さないようにするそのやり方がわからないのであり、「声は僕らの呼吸のように、僕らの口から出て行くものだという感じ」なのである。まさに「声も筆蝕もともに彼我の力のやりとり、摩擦の劇」なのであり、大声を出すこと、すなわち呼吸による声帯の振動が直接身体に伝わることこそが、筆蝕に代わる彼の「摩擦の劇」を可能にしていると考えてよいだろう。それは、アランの言う「少しも自制できない力、つまり豊かさを書き手がもっていること」の証左にほかならず、いわば「動物的うねり」と「言葉の思考」との両立を示唆するものであるのだ。

実は、井上有一も、ペースは違えどもまさに東田と同じように、

いい字はないかなと考え出した時、一字書の墮落が始まる。そうではなくてもうっかりすると、一字が悟りヅラしてきて素朴な感動を失う。そんな時、言葉を一「ブツブツ」と口から出る言葉を書きつけたくなる。言葉がどんだん字になってゆく。

草野心平の蛙の声はブツブツいうのに一番いい。宮沢賢治の雨二モマケズはもともと独り言だ。地藏歎偈は音読するといひリズムだ。蘇東坡の望湖樓や韓退之の臨瀛寺は、自転車をこぎながら朗々と誦すると実にいい。正直いうとこれらはみんな字ヅラもいいんだ。

筆法とか書法とかややこしいことは犬に食われてしまえ。鉛筆でギユウギユウ書きつける。鉛筆のシンをヘシ折って指先につまんでギユウギユウ書くと、指先が凹んで痛くなった。もつと真つ黒のほうがいい。コンテの柔らかいので、和紙に釘を立てて截るように書くと、バシツとコンテの先がくずれて粉がとぶ。紙が汚れる。机の上に広げた紙のあちこちに手当たり次第に書く。ウラへも書く。下に敷いた紙が薄黒く汚れる。その上にも書く。紙がまがつていようが折れていようがお構いなしだ。ケチな字になったら塗抹すればいい。塗抹するのも書くことだ。

こんなバカなことでも、やってる当人は真剣勝負だからひどく疲れる。しかし午後になって仕事場に山と散乱したやつを、片っ端からいいところを見つけては、ハサミでジヨキジヨキ截るのは楽しいものだ。無作為に截ることだ。²⁶

ここで、「鉛筆でギユウギユウ書きつけ」たりコンテで「和紙に釘を立てて截るように書」くことについて触れた後、失敗した反古を「ハサミでジヨキジヨキ截る」ことで文が締めくくられているのは偶然ではない。これらは、まさに前掲デリダの言う「éperon」そのものの表現であり、冒頭言及された「ブツブツいう」発語の問題

と「éperon」によって生起される摩擦とが密接に関連していることを示唆している。つまり、有一は選択した筆記ツールである鉛筆の「芯」や柔らかいコンテを「釘」的に扱っており、それらはまさに「éperon」そのもの、截断する「尖筆」的なものとして捉えられている。そのことは取りも直さず、そのスタイル＝書が「現前、内容、事物そのもの、意味、真理を守るもの」であったことを示していると言えるだろう。

たとえば、井上有一の書とえばお馴染みの「一字書」についてのエッセイ²⁷（一九七八年）で有一は、「自分のいいことを勝手に書くのが書」であり、その「一字書」は、「ヤケクソで貧一字をいきなりボロ襖に叩きつけるように書いたのにはじまり、当時の「気持にはそれがピッタリしていた」と回顧する。その後彼は、「そういう人間を丸出しにしさえすればいいという態度から、次第に書は人間をこえた宇宙的空間とでもいうようなものに他ならないということ」を自覚するようになる。一字書の大作は「現代の眼で見た書の再発見」と言え、「文字を書くという行為をその人間の前後截断純一無雑のうごきとして紙の上に定着することにより、そこに宇宙的空間を実現するというためのには、一字書の大作はまことに適切な方法である」とされる。しかし、ずっと一字書ばかり書いていると「技術のとりこ」になってしまい、「一字書の墮落」が始まることになるので、それは避けられねばならない。つまり「作家は常に流動してやまないもの」なのである。

実際、井上有一の書の様式²⁸は、表現主義的抽象→一字書→多文字書→言葉書と変遷するが、そこに底流する思想は一貫している。たとえば、初期の表現主義的抽象の時代に描かれたエナメル書の《作品No.9》（エナメル・ケント紙・メデイウムジェル、C.R.No. 五五〇〇九、一九五五年、一〇〇×一三二cm、京都国立近代美術館蔵）に付された有一の「詩」では、次のように宣言される。

〔引用①〕

メチャクチャ、デタラメに書いて
ぐわあっとブチまける

お書家先生たちの顔へエナメルでもぶっかけてやれ
狭い日本の中にうろろしている欺瞞とお体裁をブツとばせ
お金でおれを縛り上げてもおれはおれの仕事をするぞ

グワーッとブッタ切つてやる
書もへったくれもあるものか

一切の断絶だ

創造という意識も絶する

メチャクチャ、デタラメにやつつける²⁹

一九五五年頃、有一は、伝統的な、墨、和紙、毛筆による文字書
きと訣別し、エナメル、ケント紙、刈った草をまとめた草箒で書か
れたエナメル書を発表し、一時的にはあるが、文字を扱わなくな
る。当時の日記の抄録として、有一は次のように書いた。

〔引用②〕

昭和三十四年四月十六日 いよいよ明日エナメル制作。アバ
ルダケアバレロ、スペテヲ否定セヨ、メチャクチャデタラメニ
書ケ、何モカモクソククラエ、文字モクソモアルモノカ、線一本
紙ヲ截レ、破シ。³⁰

以上引用①における「グワーッとブッタ切つてやる」、引用②に
おける「截レ、破レ」といった表現からもわかるように、晩年の
「言葉書」と同様、初期の制作でも書記ツールによる「éperon」的
イメージと、オノマトペで表現される摩擦音は通底している。

実際、当初「貧」やそれに続く「徹」「熊」などの一字書につい

ては「その時むらむらと書きたくなって、目茶苦茶に書いただけ」
で書き直しはしなかった有のだが、その後「こわい毛の筆に丈夫な
紙なら、簡単な技術で思う存分に書ける」と考え、エナメル書へ進
んだ。しかし、結局、でたためにやっているとだんだんでたために
できなくなり、そういうのは早くやめておかなければと、一年間で
やめることになる。「その時むらむらと書きたくなって」書くのは、
まさに前掲アランのいう「二つの相反する欠陥」の「少しも自制で
きない力」にあたるが、もう一方の「欠陥」である抽象的思考（エ
ナメル書は表現主義的抽象である）も有一は持ち合わせていた。ま
さに、それは、「二つの相反する欠陥」を止揚しうる「本当の実体
をそなえた人間、厚みをもっている人間」という意味での「動物人
間」としての「芸術家の芸」であり、これも最晩年の「言葉書」
まで変質することなく続くことになる。

つまり、前掲アランが言うように、文体が「物質的な必要条件に
よって思想に刻みつけられた屈曲」であり、「ごっこつしたところ、
ざらざらしたところ du rugueux et de l'aspérité」、すなわち摩擦と
親近性が高く、摩擦を生じやすい書記ツールを使うことによって
「人体がねじ曲がり、ねじれを戻す」という「動物的なうねり」が
生起するのであれば、その典型は、井上有一を措いて他はない。有
一のエナメル書を書く姿を収めた有名な写真（一九五五年一月に
撮影された『週刊朝日』一九五六年二月五日号のグラビア特集「前
衛書道」用の写真）等を見れば、そのことは一目瞭然だが、ここで
は、「ごっこつしたところ、ざらざらしたところ」だらけの書記ツ
ールである「こわい毛の筆」に草箒に注目しよう。有一は、「井上
有一展…一九五五年、そして今」（一九八二年、東京銀座・和光ホ
ール）オープニングの挨拶で、この草箒を持参して次のように語っ
ている。

〔引用⑬〕

「これ、筆といったものじゃないんですね。硬いですよ。これで書くとなると、書くなんていうものじゃないですね。いまの琴じゃないけれども、たたきつけて、ひっこすつてというわけなんです。けっして書いたという感じじゃないですね。たたきつけて、ひっこすつたわけですよ。」

「いまの琴」とは、このスピーチの前に初演された、展示中の「鷹」の一字書六点からインスピレーションを得て一柳慧が作曲した十七絃箏・ヴァイオリン・チェロのための《邂逅ENCOUNTER》（十七絃箏・沢井一恵、Vn・小林健次、Vc・工藤昭義）の最後で、箏がひっぱたかれることを指しているが、有一はそれから逆に「仕事上の示唆」を受けたという。すなわち、

〔引用⑭〕

「最後のところの琴をひっぱたくあたり、バカバカとあれでは琴の糸が切れちゃうんじゃないかと思いました。切れたって、何だって、かまうことはないかと女の人がひっぱたくわけですね。ちよつとすこいなと思ひまして、私もああいうように……。ああいうようにとおかしいんですが、やったらいんじゃないかと思いました。そういうことなんです。結局、ガタガタ、ガタツというところ……。私の作品も少しかたまってきた、様式が出来かかってきた、それをガタガタ、ガタツとくずしていくというか、大きな柱がガタガタ、ガタガタと……。そういうふうにお前もなれといわれているようで、よしっ、おれもぶっこわしてやろうという気になるような感じでした。」

前掲・石川九揚からの引用④にもあったように、「書く」ことは「搔く」ことに通ずる。引用⑭の文言からもよくわかるのは、有一が常に打撃音や摩擦音といった「振動」に敏感であることだ。そしてそれは往々にしてオノマトペで表現されていることも看過されてはならない。

井上有一が世界的に評価されるきっかけとなったのは、このエナメル・非文字書を離れて墨・文字書へ回帰した様式、すなわち第四回サンパウロ・ビエンナーレ展（一九五七年）への日本代表としての出品（《不思議B》《無我A》《愚徹C》の三点）であるが、様式が変わっても、摩擦と音が横溢したその制作のスタイルは変わらぬ。書く文字を選ぶ際は「文字のもつ意味と形とそして音の三つの要素」によって選ぶとする有一は、出品作の制作過程についてのエッセイ（一九五七年）で、初めて「愚徹」を書いた一九五六年二月九日の制作の様子について次のように記している。

〔引用⑮〕

「紙と墨の準備が出来ると、上衣を脱いで両足を踏みならし両腕を空間いっぱい動かし、グワーツと気合をかけた。それから「ゲテツ」と何回か怒鳴った。紙の上へずかずかとのり筆をとった。「ゲテツ、ゲテツ」と怒鳴りながら、筆を叩きつけていった。いつのまにか筆は両手で握られていた。約三十秒、書き終ると心霊が激しく鼓動して呼吸がハアハアしている。一〇〇メートル駆けたくらいの状態である。口がからからに渴いてしまった。」

その出来に満足せず翌日も翌々日も「愚徹」を書いた有一は、一二日は休んで、また一二三日の晩に今度は「瓦礫」を書くが、その際も有一は「やっぱり」「ガレキ、ガレキ」と怒鳴ってやった。その

怒鳴り声がいかに大きかったかは、隣家、といっても裏山の上にある約五〇メートル離れている家に住んでいる老婆が友人である有一の老母に「どうも近頃毎晩八時頃になると、ヘンな音がして薄気味わるいから、東京の家の方へ行ってしまうおうかと思っている」という話をしたことからもわかる。³⁴⁾

結局、紙も最後の一枚となり、空間的にも時間的にも余裕がなくなってきた有一は、最終的に、「両足を踏みならし両腕を空間いっぱいには動かす」「例の準備運動」もせず、グテツと怒鳴りもしないで「ズケズケと書」くと、「筆は行くだけ行き、押すだけ押ししたようにも思え」、出来たのが、のちに美術評論家ハーバート・リード『近代絵画史 A Concise History of Modern Painting』（一九五九年、邦訳一九六二年）にも日本人作品として唯一掲載されるほど注目を浴びることになる『愚徹C』（練墨・和紙、CR No. 五六〇〇九、一九五六年、一八七×一七六cm、国立国際美術館蔵）である。グワーッと気合をかけたたり怒鳴ったりしなくなったら納得の作品が出来たというのが皮肉ではあるが、ともあれ、有一が、単に書く対象を選択する時だけでなく、制作時でも音の要素を重視していたことは言を俟たない。

しかし、こうした点は、書研究では見落とされがちである。たとえば、石川九楊は、引用⑩の有一の「詩」をふまえ、その表現主義的抽象の書を次のように批判する。

〔引用⑩〕

井上有一の書いた書の質は、「ぐわあーっ」という擬態語、「ブチまける」「やつつける」という行為語がその書の表現の姿を彷彿とさせる。井上らは文字通り「ぐわあーっ」というストロークの書を書いた。そしてこの「ぐわあーっ」のストロークは、伝統的な書の筆蝕のように緻密、複雑ではないから、タピ

エスらに容易にまねられたのである。

このような一部の戦後前衛書は、書が備えている筆蝕上の一部的特質——ここでは速度と圧しつけた筆の即物的筆触感——を拡大、拡張することによって、単純な力動感を強調した書にすぎない。そして、その単純さゆえに、門外漢や若者、外国人はこの「力動感」を書の価値として安易に受け止め、書の価値を見間違えたのである。³⁵⁾

ここで石川は、「ぐわあーっ」という擬態語に言及してはいるものの、「速度と圧しつけた筆の即物的筆触感」に付随する振動の感受という、井上の制作上看過されるべきでない重要なファクターを見落としている。

石川が有一の書を真似たとして名前を挙げた「タピエスラ」とは、リードも前掲書で言及する抽象表現主義の画家たちのことを指す。リードによれば、「芸術家の独自性や資質を知るうえで本質的な鍵となるのは、彼の処理の^{フアクチュアル}手際あるいは手跡である」という考えは西洋にも一八七〇年代からすであつた。しかし、西洋近代の美術家たちも書に似た技法を発見したとはいえ、アーネスト・フェノロサらが本格的に西洋に伝えた、東洋の書が有する美的価値のインパクトは「芸術作品一般における抽象的性質への評価を新たに生みだしたほど大きなもの」である。³⁶⁾つまり、「芸術運動としての抽象表現主義は、この書の表現主義の延長であり、より高度の洗練にほかならない。これが東洋の書芸術と密接な関係をもっているのもそのためである」とされる。まさに、『愚徹C』の図版は、こうした「東洋の書芸術」の例として唯一採られたものであつた。

リードには井上有一の書についての直接的言及がみられないため、有一についての先行研究は例外なく、いわば一種の権威づけと

してその図版掲載の事実を伝えるのみであるが、実は、リードがここで、一般に「抽象絵画の祖」とされるヴァシリー・カンディンスキーの著書『芸術における精神的なふるえ』の *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* (一九一一年) から長文の引用を行っていることは看過されるべきではない。その引用で、カンディンスキーは、抽象絵画が「純粹色と独立したフォルムの結合」＝「完全に自律的な色彩とフォルムのコンポジション」を追求したとしても、それはわれわれの「神経のふるえ」を喚起するもの、魂や精神の「ふるえ(vibrations)」はほとんど喚起されないとしており、リードは、それを受けて次のように述べる。

〔引用⑩〕

「芸術にあつては、純粹な構図だけでは感覚に訴えるのに十分ではない。芸術作品は深い層、無意識とよばれるあの層に答をよび起こさねばならない。そのとき生じる「精神のふるえ」は、それがあつた種の精神的統合作用をもたらず場合には個人的なものであろうし、また、それが原型的^{アーキタイプ}の地模様、つまり人類がその運命の解釈をそこに投影しようとする地模様の形をとる場合には、おそらく超個人的なものであるだろう。」⁽⁸⁾

つまり、抽象絵画といえども、前掲アランが言うように「肉体の性質から離れた抽象的思考」だけでは十分でなく、そこには「精神のふるえ」が要請されるのであり、その具現化の一例が《愚徹C》であつた。では、こうした「ふるえ」はどのように起こされるのか。その「本質的な鍵」は「処理^{フアクトゥル}の手際あるいは手跡」ということになるが、これまでのわれわれの論述に沿えば、ポイントは、アランの言う「動物的なうねり」、すなわち筆触と発語による摩擦＝振動が喚起する、精神や感情への影響に収斂することになる。

すでにみてきたように、井上有一の場合、すでに制作初期からのポイントは当然のように具現化されていたわけだが、そのスタイルは、最晩年の「言葉書」で最も明瞭に示されることになる。次節では、その特徴を詳しく考察する。

三 「言葉書」とオノマトペ

前節冒頭で紹介した、井上有一がブツブツというよりも大きな声で言葉を吐きながらコンテで一気に書き(叩き)つけているのが、いわゆる「言葉書」である。「一字書」など文字墨書への回帰後の一九七八年、ボンド墨・和紙で書かれた《東京大空襲年》シリーズや《噫横川国民学校》、《利潤拡大》など「多文字書」と言われる様式があるが、一字書《貧》(墨・襖、CR No. 五四〇一一、一九五四年)が抽象表現に先駆けてなされていたように、「多文字書」も最初期の《自我偈》(一九四九年)や《宮沢賢治詩五輪峠》(一九五一年)まで遡りうる。

有一の「言葉書」が始まるのは一九八三年八月二六日に西脇順三郎の序詩《花》を鉛筆で書いてからだだが、引用⑩のエッセイに「草野心平の蛙の声はブツブツいうのに一番いい。宮沢賢治の雨ニモマケズはもともと独り言だ。」とあつたように、「言葉書」には、草野心平や宮澤賢治の作品に取材したものが多い。たとえば、カタログ・レゾネによれば⁽⁹⁾、一九八四年には、《宮沢賢治詩 雨ニモマケズ》九点(コンテ・和紙、CR No. 八三〇五四〜八三〇六二)、《草野心平詩 蛙誕生祭》一六点(鉛筆・和紙、CR No. 八三〇六三〜八三〇七八)、《宮沢賢治童話 よだかの星》一四点(コンテ・和紙、CR No. 八四〇三二〜八四〇四五)、《宮沢賢治童話 虔十公園林》五点(コンテ・和紙、CR No. 八四〇五〇〜八四〇五四)、《宮沢賢治童話

祭りの晩》二点（コンテ・和紙、C R No. 八四〇五五〜八四〇五六）、《宮沢賢治童話なめとこ山の熊》三点（木炭・和紙、C R No. 八四〇五八〜八四〇六〇）、翌一九八五年には、同じく《宮沢賢治童話なめとこ山の熊》三六点（木炭・和紙、C R No. 八五〇一四〜八五〇四九）が、それぞれ制作されている。

前述の井上有一の映像で明らかのように、「言葉書」はオノマトペ的な単語の反復に向いている。たとえば、わかりやすい例として、生涯蛙をテーマとして詩を書き続け、蛙を主題とする詩集を四冊も残し「蛙の詩人」とも称された草野心平の詩「誕生祭」（一九四八年刊の『定本蛙』所収）のうち、蛙の鳴き声がさまざまなオノマトペで表現されている部分をピックアップし「言葉書」した作品（鉛筆・和紙、C R No. 八三〇六五、一九八三年、三三×四三cm、個人蔵^⑧）を取り上げてみよう。テキストは原詩のままではない（ちなみに、ここでの「つ」は全て促音）。

〔引用⑧〕※巻末一〇七頁【図版A】参照

りーりーりりる りりる りつふつふつふ
りーりーりりる りりる りつふつふつふつ
りりんふ ふけんふ
ふけんく けけつけ
けくつく けくつく けんさりりをる
けくつく けくつく けんさりりをる
びいだらら びいだらら
びんびんびん びんびん
びいだらら びいだらら
びんびん びんびん
びがんく びがんく
びがんく びがんく がつがつがりりき
びがんく びがんく がつがつがりりき

がりりき きくつく がつがつがりりき
がりりき きくつく がつがつがりりき
きくつく くくつく くつくく くつくく ぐぐぐ
きくつく くくつく くつくく ぐぐぐ
ぐぐぐぐぐぐぐ
ぐるるつ ぐるるつ ぐぐぐぐぐぐぐ
ぐるるつ ぐるるつ いいいいいいいいいい
いいいいいいいいいい

こうした《蛙誕生祭》のひらがなのブロック配置について、原詩にある余白取りの視覚的効果をふまえたものとし「暗闇から這いよる無数の蛙の声が集合した騒然たる印象を、より個人的な高めた高め上げている」と指摘する美術評論家・栗本高行^⑨は、その聴覚的な効果についても言及する。すなわち、コンテ書の特徴が、発語された言葉がそのまま形になって紙面に定着される点にあるがゆえに、有一のように「瞬間ごとにはぼつと閃いては散る心の眩きを定着する」には、当然のことながら音節文字の漢字よりも音素文字のひらがなの方が適していることになる。井上有一にとつてかな文字は「理性以前の心的現象の受け皿」として措定され、その言葉書には、「文字を言語による思考と結びつけるのではなく、「文字」意味を排した音」という等式を日本書の領域にうち立てる役割^⑩が見出される。そしてそれは、「独特の粘りによつて線を持続させる墨滴」よりも、「さらさら」として小さい粒子の「コンテの方が、媒材としてはふさわしく、理に適っているとされる。

栗本も指摘するように、戦後の前衛書家たちが現代の日本語を対象にする際テキストによく取り上げたのが、こうしたオノマトペが横溢する詩であり、なかでも「誕生祭」に代表される草野心平の蛙の詩は人気の題材であった。栗本が井上有一との比較のために提出

するのは、大澤雅休の《かへるのうた——草野心平の詩》（一九五一年）である。一九五〇年のその書稿では、雅休は、有一の《蛙誕生祭》と同様、段落のまとまりを意識しつつ原詩のテキストを書いている。大澤は最終的に、原詩の最後にある「ぎやわろつぎやわろつぎやわろろろりつ」の一行（原詩では促音はカタカナ）が延々と二〜三回繰り返される部分だけをピックアップし、そのオノマトペだけを縦書きで反復しているが、行間がほとんどなく濃墨のじみがいれば眩暈のようなカーテン効果を醸し出しているがゆえに、文字自体は判読が難しい。「や」「わ」「ろ」「つ」の各字の一部をなす半円が反復的に堆積されている様について、栗本は、あたかも「蛙の卵が水中に列をなして連なっている映像をいかにして文字の書きぶりの内に連想させるか」という絵画的効果、換言すれば「意味や音の響きを視覚性において宙吊りにする」という趣向を指摘する。

また、栗本は、大澤雅休の弟・大澤竹胎の問題作《蛙の合唱》（制作年不詳）にも言及する。この書は板に彫られているだけでなく、もはや文字も「ろ」「る」といった文字が反復されるだけだが、それらの文字も蛙の姿の線に見立てられ、情景描写に組み込まれている。しかし、スタイル的には、竹胎の書はまさに「epaon」によつて彫られているため、有一の書との共通点も多い。ちなみに、井上有一が一九五〇年一月に《自我傷》を第三回書道芸術院展に出展し評判となつた際、当時すでに前衛書家として名の知れていた大澤兄弟はこれを高く評価したという。⁴⁴

こうした大澤兄弟の書におけるオノマトペ表記の雑然性について、栗本は「優雅さをかなり離れた危なっかしい手つきで書かれ（彫られ）ており、表現の面から見ても、蛙の啼き声が自然界から響いてくる季節の情緒あふれる音色というよりも、単なる騒音として把握されているかのような印象」⁴⁵を指摘する。「騒音」はたしか

に、栗本が有一の言葉書に見出した「文字＝意味を排した音」という等式」の宣言とも通底する。井上有一のプロデューサーと言つても過言ではない美術評論家・海上雅臣も、有一の《蛙誕生祭》中の「声の羅列の平仮名」について、「口ずさみながら書いたであろう同音の羅列は、現代感覚の写経ともいえるようだ」としているが、ここでの「写経」は「読経」とセットになっていることを忘れてはならない。⁴⁶

では、このような有一の言葉書の特徴である「ブツブツ」言いながら「ギョウギョウ」書きつける（「ざらざら」とした摩擦を感じながら書きつける）という感覚が、なぜオノマトペによつて立ち上る「理性以前の心的現象」と結びつけられるのだろうか。ここで参考になるのは、実は、前出・カンディンスキー『芸術における精神的なるもの』中の言説である。彼は同時代の詩人モーリス・メーテルリンクの名を挙げつつ、次のように書く。

〔引用¹⁹〕

言葉は内面の響きである。（中略）一つの言葉を（詩的感、情にしたがって）巧みに用いれば、すなわち、その言葉を二度三度、ないしはそれ以上前後数度にわたつて、内的必然性にしたがつて繰り返すと、ただその内面の響きをめざますだけでなく、さらに、その言葉のもつ想像だにしなければ別の精神的特性を顕し得ることさえもある。なおまた言葉をしばしば繰り返すばあい（これは子供が好む遊戯であるが、年をとるにつれて忘れられてしまふ）、最後には、言葉は名称というその外面の意味を失つてしまふ。同様に、指示された対象の抽象化した意味さえも忘れられ、その言葉の純粹な響きのみが後に残るようになる。この「純粹な」響きが、現実の対象、ないし後に抽象化された対象と、共鳴しているのを、われわれは大抵無意識的に聞くのである。殊に

この後の場合には、純粹な響きがいちじるしく表面に現われてきて、魂に直接の印象をあたえるのである。魂は対象のない振動を起すに至るが、それは、鐘や弦の響き、厚板が倒れた音などによって起る魂の反響にくらべれば、もつと複雑な「超感覺的」ともいいたい種類のものである。ここに未来の文学が考えるべき、大きな可能性が開けている。

つまり、カンディンスキーの表現を借りれば、たとえば、有一の映像にあった、発語を伴う「グテツ」をひたすら反復する言葉書（作品としては、『グテツ』、コンテ・和紙、C R No. 八四〇五七、三四×五六cm、一九八四年）においては、もはや「愚徹」という漢字の意味とは別次元の「精神的特性」が純粹な「内面の響き」となって顕現し、それはもはや「超感覺的」、いわば「理性以前の心的現象」となって魂と共鳴することになる。

カンディンスキーは、神智学の影響を強く受けており、さらに共感覚をもっていたとされ、また音楽にも非常に造詣が深かったがゆえに、ここでの「響き」といった表現は比喩的に捉えられるかもしれない。しかし、前述のような「神経のふるえ」「精神のふるえ」という彼の言葉には、実際に言葉が喚起する「ふるえ」≡振動≡「響き」によって身体が共振するという感覚を見出すことが可能であるし、「ふるえ」のイメージを介して、その感覚は魂の「対象のない振動」へと昇華される。換言すれば、言葉の直接的意味と内的意味とを架橋するのは「振動」なのである。

それは、彼が、子どもの遊戯としての言葉反復の例を出していることから明らかである。たとえば、彼が残した言葉遊び的な詩を見てみよう。

[引用⑳]

Tisch. — Es war ein langer Tisch. Oh, ein langer, langer Tisch. Rechts und links von diesem Tische sassen viele, viele, viele Menschen — Menschen, Menschen — Menschen. — Oh, lange, lange sassen an diesem langen, langen Tische Menschen.

ここでは、「長い机にたくさんの人が座った」という文意を知ってもそれこそ無意味であり、単純に畳みかけられる「ランガー」「ランゲ」「ランゲン」や「フィーレ」という形容詞だけでなく、「ティッシェ」（複数形「ティッシェ」）、「メンシエン」という摩擦音を含む名詞が、同じく摩擦音を含む「ザッセン」という動詞で結ばれるなど、発語された音≡振動を意識して構成されていることが重要である。もちろん、ここでは筆記の要素は入っていないが、すでに東田直樹の例でみたように、声を出すこと自体が声帯を振動させることであり、それにも媒介機能があることになる。そして、幼い子どもが文字を筆記する場合、（有一や東田のように）文字を読み上げつつ書くこと、そして反復の際に書き間違えることは珍しいことではない。

たとえば、吉本隆明は、一八〜一九歳の頃「雨ニモマケズ」を完全に暗唱していたにもかかわらず、実際やってみるとどこか間違えてしまうという経験をおまえ、その理由を「あの一種の反復性」に見出している^⑳。すなわち、その反復性の軸になるものがどっちが先だったか暗唱しているうちにわからなくなるからであるが、こうしたことは、当然のことながら、蛙の啼き声のオノマトペの反復で埋め尽くされた前出『蛙誕生祭』ではより露わになる。有一の場合も、前掲のビデオ映像でもわかるように、テキストに反復性があると、暗記していたとしても書き間違えてしまうこともある。ブツブツ言いながら一気に書きつけ、言い間違えた際に有一は、最初から

新しく仕切り直しするのではなく、当然のように間違えた部分（言い直しながら）塗抹し、書き続ける。それはあたかも塗抹することによって、ブツブツ言う行為を作品に定位するかのようである。このことをふまえ、次節では、前掲・引用^⑩で「雨ニモマケズはもともと独り言だ」と言及された宮澤賢治作品と、井上有一の書の重要なファクターである塗抹との関係について考察する。

四 井上有一と宮澤賢治作品

井上有一が四十二年間（一九三五―一九七六年）、定年になるまで小中学校の教員を勤めたことはよく知られている^⑪。その国語の授業、特に「雨ニモマケズ」についての授業風景について、当時の教え子の回想が残っている。その一人・渡辺雅子は、夏目漱石『坊っちゃん』を朗読する有一が「まるでラジオの声優のように読み、聞いている方にはイメージを彷彿とさせ」、「その後、宮澤賢治の詩「雨ニモ負ケズ」を読んでくれたとき、先生の、宮澤賢治に対する深い理解と熱い情熱を感じた」と述べ、また別の教え子・石井和子は、「宮澤賢治の「雨ニモマケズ」を、ものすごいスピードで黒板の端から端まで使って書かれたのが忘れられません。詩がいいし字もいい、先生が読まれる声もいい。ああ、あの黒板を持って帰りたい、と思いました」と語っている^⑫。

実際、渡辺が師に感じた「宮澤賢治に対する深い理解と熱い情熱」は特別なものであった。有一は、生活文化社から一九六七年に限定一三〇〇部複製刊行された「雨ニモマケズ手帳」を花巻の宮澤賢治記念館で購入以後、それをお守りのように常に服の内ポケットに入れて大切に携帯しており、校長職に推挙され教育委員面接を受けた時、ご趣味は？と問われて、その手帳を内ポケットから取り出

し、何も言わずに、これですと言って差し出したというエピソードも残っているほどである^⑬。

前掲のように最晩年に有一は「雨ニモマケズ」をコンテで書いているが、すでに初期の一九五一年に《宮澤賢治詩 雨ニモマケズ》六点（墨・和紙、C R No. 五〇〇九〇九〇一四）と《宮澤賢治詩 デクノボウ》一点（墨・和紙、C R No. 五〇一〇一五）、一九六〇年に《宮澤賢治詩 雨ニモマケズ》二点（板・墨下塗り・油絵具白上塗り・釘掻、C R No. 六〇〇五一一六〇〇五二）、一九七六年に《宮澤賢治詩 デクノボウ》一点（墨・唐紙、C R No. 七六〇九五）を制作している。ちなみに、ほかにも賢治作品に取材した作品として、一九五一年の《宮澤賢治詩 五輪峠》一点（墨・和紙、C R No. 五〇〇三）及び一九五三年の《宮澤賢治童話 度十公園林》一点（墨・和紙、C R No. 五三〇一五）、一九五九年の《宮澤賢治詩 よくはなく》《宮澤賢治詩 慾ハナク》各一点（墨・和紙、C R No. 五九〇四三〇五九〇四四）、一九六〇年の《宮澤賢治童話 なめとこやまのくま》一点（木炭・紙、C R No. 六〇〇六〇）、一九六五年の《度十》二点（ポンド墨・銀地、C R No. 六五〇四三〇六五〇四四）および《度十林》二点（ポンド墨・銀地、C R No. 六五〇五六〇六五〇七七）、一九八五年の《宮澤賢治童話 度十公園林》一点（リトグラフ・和紙、C R No. 八五〇一一）と同じく《宮澤賢治童話 度十公園林》二点（エッチング、C R No. 八五〇一一〇八五〇一三）などが挙げられる。

さて、有一が自分の作歴を回顧したエッセイで、一九五一年に開催された第二回「書之美」展への《雨ニモマケズ》出品と、それを踏み台にして書かれ第三回毎日展に出品された《デクノボウ》について、最初期（一九四九年）の作品「自我憫」の発展と考えられるもの」であり、「その文章内容の上からは、当時の多くの人生観の中心をなしていた法華経と宮澤賢治を、一作の中に組み立てた」

「当時のほくにとつて、種々の意味において代表的な作」であるとしてゐることは、最晩年の言葉書を理解するうえで極めて重要である。⁵⁴つまり「宮沢賢治に対する深い理解と熱い情熱」の淵源の一つは、賢治と有一の共通点である法華信仰と関連しているということだからだ。

(二) 法華経読誦とオノマトペ

一九七〇年に出会って以来、有一と変わらぬ親交を重ねた海上雅臣は、一九八五年六月一日に肝硬変で有一が病院で息を引き取った直後、遺体と遺族とともに神奈川県葉川町の「狼屋敷」と有一が呼んだ遺宅へ戻った際、仕事場の隅、隣室の本棚の間に置かれた重々しい金庫の中に、朱色の表紙の『國譯妙法蓮華經』(九百活字二百八十頁、非売品。一九三四年六月五日発行、印刷…山口活版所)がたった一冊だけ入っているのを発見した。⁵⁵それは、臨終の日となった一九三三年九月二一日の昼に咯血しつつも唱題(南無妙法蓮華經の題目を唱えること)していた賢治が、父から遺言することはないかと問われ、(方言で)「國訳妙法蓮華經を一千部おつくり下さい。表紙は朱色、校正は北向氏、お経のうしろには『私の生涯の仕事はこの経をあなたのお手もとに届け、そして其中にある仏意に触れて、あなたが無上道に入られますことを。』ということを書いて知己の方々にあげて下さい」と遺言したことを受けて弟・宮澤清六が出版した、いわゆる宮澤賢治の遺布本である。⁵⁶海上によれば、⁵⁷金銭的に余裕のない井上家にそうした金庫は似つかわしいものではなく、その中に入っていたのがこのお経一冊だけであったことから、この『國譯妙法蓮華經』のためだけにこの金庫はあったことがわかる。

では、有一はなぜ、それほどまでにこの遺布本を大切にされたのか。その理由は、賢治の遺言が四角に括られて載せられている最終

頁の余白に有一が記した「昭和廿五年六月鎌田慶三川村一男両氏の御盡力に依り特別の御好意を以て宮澤家ノ家宝たる本書を宮澤清六氏より恵與さる」という書き込みを読めば一日瞭然である。すなわち有一は、知人を通して清六に手紙で「宮澤家の家宝」たるこの遺布本の恵与を懇願した結果、やっと一部入手することができたからであった。

ここで注目されるべきは、この書き込みの次頁の白紙の頁に同じく有一によって書き込まれた自身の「國譯妙法蓮華經」の全文読誦記録である。そこには、

〔引用①〕

第一回全文読誦	自昭和廿五年六月廿二日至同年七月廿五日
第二回全文読誦	自昭和廿五年九月廿一日至同年十月廿一日
第三回全文読誦	自昭和廿六年四月一日至同年五月廿六日
第四回全文読誦	自昭和廿六年九月廿一日至同年十二月七日
第五回全文読誦	自昭和廿七年四月廿八日至同年七月廿一日
第六回全文読誦	自昭和廿七年九月廿一日至同年十一月十九日
第七回全文読誦	自昭和廿八年九月廿一日至同年十一月廿一日
第八回全文読誦	自昭和廿九年九月廿一日至同年十二月二日
第九回全文読誦	自昭和卅年九月廿一日至同年十二月八日
第十回全文読誦	自昭和卅一年九月廿一日至卅二年一月十六日
第十一回全文読誦	自昭和卅二年九月廿一日至同年十一月十四日
第十二回全文読誦	自昭和卅三年九月廿一日至同年十二月廿八日
第十三回全文読誦	自昭和卅四年九月廿一日至同十二年卅日
第十四回全文読誦	自昭和卅五年九月廿一日至同年十二月十八日

第十五回全文読誦 自昭和廿六年四月廿日至同年七月五日
 第十六回全文読誦 自昭和廿六年九月廿一日至同年十二月六日
 第十七回全文読誦 自昭和廿七年四月廿七日至同年九月十九日
 第十八回全文読誦 自昭和廿七年九月廿一日至廿八年二月七日
 第十九回全文読誦 自昭和廿八年四月廿七日至昭和廿九年三月廿日
 第二十回全文読誦 自昭和四十一年十月十二日 自昭和四十八年九月五日至昭和四十八年十二月三十一日
 第二十一回全文読誦 自昭和四十五年五月十七日至昭和四十四年九月十五日

と記されており、賢治の命日九月二一日を基本として、二十回以上、全文読誦されていることがわかる。前述のように賢治自身、臨終の直前まで唱題を続けていたように、法華経そのものも読誦、すなわち「声に出して読む」ことが基本である。浄土真宗の熱心な信者だった「宮澤まき」に生まれた賢治が「無意識に」「口に称名が起」こる（「書簡四」一九二二年五月三〇日付）ほど、幼い時から「南無阿彌陀仏」の念仏に親しみ、その後法華経信仰、すなわち田中智学が組織した法華・日蓮系在家仏教教団・国柱会に入信してからは「本門の題目」すなわち「南無妙法蓮華経」を唱えていたことはよく知られている。では井上有一はどうだったか。

有一は、一九一六年二月一四日に東京市下谷二長町の古道具屋の息子として生を受け、絵を描くことが好きだったが、家が貧乏であったため、美術学校への進学を諦め、東京府立青山師範学校（現・東京学芸大学）に入学、卒業後は東京市本所区横川尋常小学校に奉職した。戦時中、一九四四年から四五年にかけて千葉県君津郡富岡村に六年生たちとともに疎開後、再び東京に戻るが、一九四五年三月一〇日の東京大空襲で被災（仮死状態も経験）し、同年五月に、

今度は宮澤賢治の故郷にほど近い岩手県稗貫郡湯口村志戸平温泉へ生徒とともに疎開、敗戦後の一二月下旬までそこに滞在した。書に興味を持ち始めたのは一九四一年からで、翌一九四二年には上田桑鳩に師事し、臨書に励む。そして、書壇デビューのきっかけとなったのが、一九四九年一〇月一九日、父・栄治の逝去に際して書かれた法華経の《自我偈》であった。

熱心な日蓮宗信者であった栄治は、毎朝仏壇に向って自我偈を誦しており、有一も当然のごとく父とともに読経していたため、その経文は暗唱できていた。初七日の晩にその経文を、父の肖像画を書いた上の余白に賛として書き添えた作品が《父の肖像》（CR No. 四九〇〇一）であり、その後四十九日の一二月六日に改めて書いたのがこの《自我偈》（CR No. 四九〇〇二）である。それは、有一によれば、亡父の仏壇を自作している際に書いて仏壇の正面（奥の板壁）に貼ったもので、書作品として意識的に制作されたものではなかった。同年一月二日に師の桑鳩から年内に翌年の第三回書道芸術院展への出品作を仕上げると命ずる葉書が届き、本人は「自我偈」を含めいろいろ作品を書いてみたがうまくいかず翌月の締切日当日朝、「いつものように仏壇の前で自我偈を誦し」ながら仏壇正面の自我偈を見ると、その良さに気づき、それをはがして師に見せ、最終的にそれが出品作の一つとなり、前述のように好評を博すことになる。

そこで有一が感じ日記に認めたのは、

〔引用②〕

昭和二十五年一月十八日 芸術は所詮心の表現だ。技術はその手段なのだ。おれのこの作品の場合、技術は無視して唯一心に自己の心を吐露したのみだ。巧拙は一切ない。唯亡父供養一心のみだ。期せずして父の力によって、この作品を生むことが出

来たのだ。作ろうと思つて作れるものではない。そうだ。この心を大切にしなければならぬ。これが何より大切なのだ。この心なくして作品はできない。

ということだった。このことに鑑みて、書道芸術院、毎日展など、既成書壇の封建性と腐敗に気づいた有^一は、こうした状況が革新されなければ、新しい書芸術は絶対に育たないと考えるようになる。そして、翌一九五一年には「書の解放」と題されたエッセイで「書は、万人のものである。書を、解放せよ」と宣言し、宮澤賢治を引用しつつ次のように書く。

〔引用²³〕

書に、玄人、素人の別を立てることは、凡そおかしな話である。玄人も素人もない。個人の精神の表現以外に、何物もないのである。宮澤賢治は、「農民芸術概論」の中で、こう言っている。

「職業芸術家は一度亡びねばならぬ。誰人もみな芸術家たる感受をなせ」⁶⁶

この言でも明らかのように、有^一は法華経信仰だけでなく芸術思想も賢治と共有していた。よって、有^一は「職業芸術家」を「お書家」と呼び、自身は「書家」と呼ばれることを嫌うようになる。たとえば、有^一にとつて、お経の意味が重要なのではない。お経の内容について詳しく知らねばならないのであれば、それはまさに「玄人」しかわからぬ世界であるが、日蓮宗（なかんづく国柱会）が信仰の根本に据えた「唱題」は、その音の響き自体が重要なのである。読誦することは「素人」でもできる。そこに意味を考える必要も「巧く」唱える必要もない。そもそも言葉のなかで意味から離れ

やすく音そのものに注意を向けさせる言葉とは何か。それは反復されるオノマトペである。ちなみに、前掲オノマトペだけでその後半が構成された詩「誕生祭」の作者・草野心平は、中国留学中に詩作を開始し『春と修羅』（一九二四年刊）を読んで賢治に注目、一九二五年に帰国後その同人誌『銅鑼』に賢治を誘い、さらに賢治没後は『宮澤賢治研究』（十字屋書店、一九三九年）を編むなど、賢治の名が人口に膾炙するよう努めたことでも知られているが、そのオノマトペの注目には賢治からの影響もあったことは想像するに難くない。そして、後節で詳述するように、まさにオノマトペの反復はお経同様「言葉書」に適した材料であった。

（二）「塗抹」のもつ意味

こうした有^一の、旧態依然とした書壇への「反逆」的スタンスは、「塗抹」という、有^一の書を語るにあたって不可欠な要素にも影響を与えていると考えられる。「もともと独り言だ」と井上が喝破した宮澤賢治の「雨ニモマケズ」に戻るならば、海上雅臣によれば、有^一は、あのお守りのように持っていた「雨ニモマケズ手帳」に書かれた「雨ニモマケズ」を臨書していたという⁶⁷。つまり、有^一は決して臨書を否定してはなない。曰く、

〔引用²⁴〕

「下手でまともならぬみつももない姿の中から、その人の心の底からの感動だけが強引にブルブルふるえているような、そういう臨書こそ望ましい。そこからのみ、何かが育つからだ」⁶⁸

有^一にとつて「書は下手ほどよし」であり、「一バンいけなないは拙ブルこと」である。よって、有^一は「ラクガキ」に魅了される⁶⁹。つまり、「ラクガキ」は巧拙を考えない、いわば「生の人間の

拙「原始的拙」の範疇に入るからである。そして、「雨ニモマケズ」は、「ラクガキ」である。

「雨ニモマケズ」の有一の臨書を発見した海上雅臣は、「眼玉にひつついたものを取り去るために、臨書してその正体をひつつかまえて自分のものにする」のが有一の臨書であったと指摘しているが、なぜ「消し書きの棒線、丸書きの抹消まで」臨書する必要があったのであろうか。たとえば、いけばな草月流の創始者・勅使河原蒼風との対談（一九七七年）で、有一は、お経を書いた自作について言及し、次のように述べる。

〔引用²⁵〕

「お経の本をパツと開くんです。開いたところをなんでもかまわないから書くんです。」（中略）「それで、気にくわない字があると、さっきの話のようにマルで消して、また書いてゆく。そのマルが、あとで見るとなかなかいいんですね。」

〔引用²⁶〕

「お経を書いていて気に食わぬ字が来ると塗抹してはまた書き続けた。結果的にそれが一つのリズムをつくり面白かった。私がよく字を塗抹する癖はこの時に始まった。」

ここで、有一は「マル消し」について言及しているが、実は、賢治の「雨ニモマケズ」には、三箇所²⁷の棒線による「見せ消ち」（第五三頁「ワカリ」、第五六頁「シツカニ」、第五八頁「マタ」）以外に、「マル消し」が四箇所（第五四頁「小サナ」、第五五頁「小サナ」、第五八頁「デクノボー」、第五九頁「サウイウ」）ある。前掲エッセイ「なぜ『言葉』書か」（引用¹⁰）で「ケチな字になったら塗抹すればいい。塗抹することも書くことだ。」と書いていたよう

に、言葉書では「塗抹」もその書の不可欠な部分であり、単なる書き間違いではない。こうした発想にも、お経からだけではなく賢治からの影響が看取されうる。

では、臨書ではなく実際の書作品における塗抹はどうなっているのであろうか。石川九楊は、前掲吉本隆明との対談で、賢治没後五〇年の命日である「一九八三年九月二十一日 井上有一謹書」と最後に記された《宮沢賢治詩 雨ニモマケズ》（コンテ・和紙、CR No. 八三〇五四、三二・五×四八cm、個人蔵）を例にとり、賢治自身の書きつぶしについては「あくまでもその言葉を押し上げていく、言葉形成していく過程での深みからくる」ものだが、有一のそれは「宮沢賢治の意味の立ち上がり消して、自分の意味として出すための手法」として捉える。つまり、それは無意識的な営為ではなく、美術的・絵画的な効果を狙ったもので、「非常に計算し、苦労して幼児性という幼稚性をめざしている」が不徹底で、わざとらしい「銜い」が出てきてしまっている²⁸と辛口に批評している。

これに対して、吉本隆明の方は、有一は意識的にそれをしていくわけではなく、そうした幼稚性は弱点ではなく利点となると考える²⁹。つまり、それは、宮沢賢治の精神構造自体にも「稚拙さ」や「童話性」が見られるからだ。たとえば、「我々に必要なのは銀河を包む透明な意志と大きな熱と力」（『農民芸術概論綱要』）といった表現は、凡人では照れくさくて言えない類いのものだが、賢治には言えてしまうというのはその「本当の童話性」に由来しており、有一はそうした賢治の「芸術的特性」＝「超一級な人の特徴」との距離感を自分で書きながらつめつつ「気恥ずかしくないところ」に持っていこうとしていたと推測している³⁰。

一方、前出・栗本高行³¹は、有一の書は絶叫から発しているため筆線は瞬間性を求めるといって海上雅臣の意見をふまえ、塗抹の書を「心の中で起きている推敲行為を表出した結果」として捉える。た

とえば、多文字書での塗抹、特に昭和二〇年三月一〇日の東京大空襲の晩の「絶叫」を写し取るために「黒い線の塊」として瞬間的に定着する文字」表象とも捉えられうる、《噫横川国民学校》におけるそれは、「一度書いた文字を、同一の空間と時間の中で打ち消す」行為であり、そこでは、「芸術としての書が持つ時間的展開の性格は、いったん書いた文字を塗抹する打ち消し線の効果ともあいまって、宙吊りにされ」ることになる。すでに多文字書に先駆けて一字書で見られるように、有一は空間性を優先するため筆順（時間性）を無視しており（たとえば「塔」の一字書は建築されるイメージで下の「口」から書き始められる）、それと同様、塗抹も一種の「空間性」のマーカー」としての性格を有する。しかし、多文字書の塗抹は、線状的に展開してゆくシンタクスを破壊しはするものの、別の時間的プロセスの痕跡ともなる。つまりソシユール言語学の用語を援用すれば、前者は「連辞関係」、後者は脳内で行われている無意識の推敲と実際発語された語との「連合関係」ということになるが、有一の塗抹とは、「意に染まなかつた文字を線で抹消する身振りを隠さないことによつて、自分の心の中でうごめいている「連合関係」にも形を与え、そのことによつて、今まさに書こうとしている言葉においてさえ推敲の過程が絶えず進行中である」という瞬間をとどめた痕跡であると措定されるのである。

では、いわば書的には「ラクガキ」の類いの「雨ニモマケズ」を臨書した有一の制作において、晩年、多文字と言葉書との間に位置する顔真卿の古典の臨書《顔氏家廟碑》（一九八三年、原寸全臨）はどういう意味があったのだろうか。前出・栗本は、有一には「すべからく、先人の書に同化した後に、それより時代の下つた、自身自身の実感に近い詩文や言葉を書きつける運動に向かうという態度が見られ」るため、最晩年の「自分の言葉」を書く行為へ赴くために必須の儀式」だったとするが、有一本人の遺したエッセイ（一

九八四年）では、決して肯定的には捉えられていない。よつて「第一毎日臨書なんかしていたのでは自分の字が書けぬ」とした有一であったが、《顔氏家廟碑》の制作メモが遺っており、その一部には、次のような文言が見える。⁽⁷⁶⁾

〔引用②〕

○遅、●小事に拘泥せず、直下に精神をつかむ。

調子づく勿れ。但し、大まかなれ。

○味に随せず、堂々と書け。地ひびきをたてる字。気負う勿れ。
（色をつけるな。）

○力入れずして、巨大、地ひびきを●たてる字。

○一点一点ゆるがせにすべからず。急グベカラズ。●●クソ落

附ケ

（※●●はマル消し箇所）

ここにもあるように臨書では速く書くことは難しい。特に、「力入れずして、巨大、地ひびきをたてる字」を実現するためには、当然のことながら、言葉書のような一気呵成の書きつけは不可能であるが、ここで改めて問題にしたいのは、発語の問題である。残された制作風景の写真からも、そこに呼気の摩擦による「うなり」が生起していたのは想像に難くない。彼にとつて「自分の字を書く」ための様式は、最終的に、（臨書ではみられない）一気呵成の発語を伴う「言葉書」に収斂する。そして、前掲のようにそこでは宮澤賢治童話が多く取り上げられていた。次節では、その理由について考察する。

五 〈摩擦の劇〉としての宮澤賢治童話と「言葉書」

これまでもみてきたように井上有一の「言葉書」は、「ぶつぶつと口から出る言葉」をコンテで書きつけることから成立しており、ブツブツ言う行為は発語と不可分であるのは自明である。よって、言葉書における筆墨からコンテや鉛筆、木炭への筆記ツールの変更は、病んだ身体への負担を減らすためだけでなく、発生してはすぐ消滅する「音」としての言葉を書き留めるためでもあった。当然、その対象テキストは、漢文よりは、漢字かな混じり文、さらにはひらがなの方が、単純に発語を文字として書き留めやすい。前掲草野心平の詩「誕生祭」後半がすべてひらがなで書かれているのは、それが蛙の啼き声のオノマトベで埋め尽くされているからだが、そもそも擬声語あるいは擬音語・擬態語とも表記されるオノマトベ自体、よく反復されるといふ性格をもつことは看過されてはならない。

ここで再び、カンディンスキーの引用⑩にもでてきた「子供」とそれが好む言葉を繰り返す遊びへ注目しよう。いわゆる児童文学にはオノマトベがよく用いられる。そして、宮澤賢治作品は、そのオノマトベを主題とする書籍が複数刊行されているように、オノマトベがその文学の特徴になっていることは言うまでもない。有一は次のように語っている。

〔引用⑩〕
 知らず知らずの間に、着重なた幾重もの虚偽の衣を、果敢に脱ぎ捨てようではないか。
 「原始に還れ」。「子供に還れ」。それは、今や、世界の前衛美術家の合言葉とも言えよう。原始こそ、機械に酷使される現代

文明人の熱烈なる郷愁である。第二のルネッサンス、人間革命は、そこから開かれる。^⑪

前述のように、最晩年の井上有一の「言葉書」の主体をなすのは、「よだかの星」、「虔十公園林」、「祭りの晩」、「なめとこ山の熊」という四編の宮澤賢治童話に取材したものであった。では、有一はなぜこれらを選んだのか。それは、いずれも「雨ニモマケズ」で賢治が唄い上げたデクノボウの精神を書いたものだからだといふ。つまり基本的には、一九五一年の《宮澤賢治詩 雨ニモマケズ》や《デクノボウ》の頃から「人生観の中心をなしていた」宮澤賢治の思想は、有一の最晩年まで生き続けていたことになる。

しかし、なぜ童話なのか。前述のように、吉本隆明は、賢治の精神構造自体に存する「童話性」を指摘していたが、たとえば、『イハトヴ童話 注文の多い料理店』（盛岡市杜陵出版部・東京光原社、一九二四年）の有名な広告文にあるように、この「童話集」は「少年少女期の終り頃から、アドレッセンス中葉に対する一つの文学としての形式」＝「古風な童話としての形式と地方色とを以て類集したもの」とされていた。「アドレッセンス」とはadulthood、青春期、すなわち思春期から成人期までの過渡期を意味しており、実は、一般的に「童話」を読む世代を対象とはしていないことが明示されている。つまり、「童話」はあくまでもそこで採用された「形式」にすぎない。

では、なぜ「古風な童話としての形式」が採用されたのか。たとえば、児童文学研究者・宮川健郎が、「近代童話」には「現代児童文学」で失われた「作品を読む「声」と接近していること」という特徴が見られることを指摘しているように、^⑫要は、小説等、大人の読書は黙読が基本であるのに対して、近代においてはまた、童話とは読み上げる声と不可分の形式であった。

声と不可分なものとしての「童話」という発想は、賢治自身の書簡からも窺い知ることができる。たとえば、賢治は、友人・関徳弥宛て書簡「一九五」（一九二二年七月二三日付）で、「図書館へ行つて見ると毎日百人位の人が「小説の作り方」或は「創作への道」といふやうな本を借りやうとしてゐることを批判的に例示しつつ、「これからの宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です。いくら字を並べても心にならないものはてんで音の工合からちがふ。頭が痛くなる。同じ痛くなるにしても無用に痛くなる。」と記している。この記述からは、賢治にとって「音の工合」が極めて重要な創作要素であったということがわかる。「雨ニモマケズ手帳」第一三五頁にメモ書きされているように、賢治が一九二二年一月に突然上京し鶯谷の国柱会館で話をする機会があった「高知尾師ノ奨メニヨリ／法華文学ノ創作」を試みていたのはまさにこの頃であった。前述のように唱題でも経文読誦でも、「法華文学ノ創作」が「音の工合」と関連するのは至極自然な話である。そして、「音の工合」がテキスト中最も直接的に具現されるのは、オノマトベによってであることは言を俟たない。賢治童話にオノマトベが頻出する理由の一つはそこにある。

そのように考えたとき、そうした賢治童話と井上有一の「言葉書」の接点は、単に「デクノボウの精神」にのみ還元されるだけではないように思われる。たとえば、文化人類学者・今福龍太は、井上有一による賢治童話の言葉書におけるオノマトベの問題について、ヴァルター・ベンヤミンの「模倣の能力について」というエッセイを援用しつつ「ミメシス」という視角からアプローチする。ここでのミメシスや模倣の能力は、たとえば賢治童話「鹿踊りのはじめり」でもテーマになっている。「鹿踊り」が鹿の飛び跳ねる様子を「模倣」した踊りであるように、民俗芸能や伝統舞踊・演劇の中に伝承されて残っている。つまり自然界の事象を観察・模倣して人

間文化へと導入することが「ミメシス」の原型ということになる。ベンヤミンによれば、これは「感性的模倣」、人間の言語的な模倣は「非感性的模倣」に分類される。後者はたとえば、星座のよう星を抽象化された点として捉えたりする認識論的次元の転換であり、「言語」がその代表的なものとなる。⁽⁸²⁾

では、そうした「ミメシス」の中で、オノマトベはどのように位置づけられるのか。今福によれば、日本語自体豊かなオノマトベをもつ言語だが、その「日本語におけるオノマトベの可能性をもっとも深く追究した作家が、ほかでもない宮澤賢治」とされる。たとえば、有一が一九八五年、亡くなる前月の五月から木炭による全文模写を試み、結局完成を見ることはなかったが最終的に三六点の「言葉書」が遺された賢治童話「なめとこ山の熊」では、冒頭から「がらん、ごう、ごちゃごちゃ、べろべろ、ぼかぼか」等々オノマトベが横溢している。しかし、それだけではなく、たとえば主人公・小十郎の「すがめのあか黒いごりごりしたおやじ」という形容にある「ごりごり」は、通常のオノマトベの用法からは逸脱しているが、こうした「説明的な語彙が不在だからこそ、ミメティックな音が生命をもつ」ことになる。賢治はなぜこうした新しいオノマトベの用法を開拓していったのか。それは、「オーラリティの世界に反響する音声としての言葉は、一度文字記号の体系のなかに落ち着いてしまうと、ミメティックな能力が失われる」ことを賢治が敏感に感じていたからにほかならない。今福は、この「ミメティックな音」への関心が井上有一にも共有されていたと捉えているが、興味深いのは、有一の書業の決定的条件として、彼の母親が文盲だったことを挙げていることである。古道具屋の父・栄治の方は、達筆で、俳句・俳画も嗜んでいたが、母親は読み書きができなかった。そうした家庭内の文字言語と音声言語との対立・並存が、有一にとっては、「読み書きのできない母親の背後に口承性としての世界が

生き生きと存在して」いることを感受する積極的な意味をもつきっかけとなったというのである⁽⁸⁴⁾。

今福は、賢治童話「なめとこ山の熊」のテーマも「人間と動物との模倣的な交感関係」という「ミメシス」にあるとし、また、井上有一の書も同じく「自然界との交換の問題が強く意識されている」と考える。すなわち、主人公の猟師は「動物と一体化する模倣や贈与・交換の世界と近代の市場経済的な商行為の世界とのほごまで無意識のディレンマを抱えている」が、最後には熊と「不思議なコレスポンデンス（交感）の関係」を構築し、人間の世界と熊の世界は、いわば一体化するに至る⁽⁸⁵⁾。当然のことながら、こうした交感とは、模倣の能力がある者の方が容易い。では、最も模倣の能力があるのは誰か。それは、子どもである。子どももの「遊び」の原型の一つは「〜ごっこ」であり、ペンヤミンは、子どももの真似や遊びを「感性的模倣」と捉え、その対象が人間だけではなく、時には無生物にまで至ることに注意を向けさせる。しかし、子どもでさえも、成長に応じて教育制度を通して文字言語のリテラシーを獲得後は、「文字の物質性をめぐる感覚世界に立ち帰ることは容易ではない」。「子供に還れ」と宣言していた有一の書を、今福は「書く手による、言語記号としての文字へ逆行行為」であり、「字を書くミメテイックな運動性を介して、有一の手と打ち震える指先は、生涯の最後に野生の動物的なリアリティに触れようとしていた」と喝破する⁽⁸⁶⁾。よって、あの「塗抹」という行為もこの文脈で解釈でき、「文字が生まれ出る母胎を探りあて、それを影として現出させようとする刹那の反応」と看做される。まさに「有一のやろうとしたことの真の意味」を知りたければ、試みにこの物語の「熊」を「文字」に置きかえてみることを今福は勧めている⁽⁸⁷⁾。

(二) 言葉書 《宮沢賢治童話 よだかの星》

では、他の童話の場合はどうだろうか。たとえば、《宮沢賢治童話 よだかの星》（コンテ・和紙、C R No. 八四〇四二、一九八四年、四二×五二cm、個人蔵⁽⁸⁸⁾）を例に採ろう。テキストは、

〔引用⁽²⁹⁾〕※巻末一〇八頁【図版B】参照
それからキシキシキシ

キシキシツと●高く

高く叫びました。その

声はまるで●●鷹

でした。野原や林に

ねて野原や林にねむつて

いたほかのとりはハみんな目を

さましてぶるぶるフルエな

がらいぶかし●そうに

ほし●ぞらを見あげました

となつている。この高く叫ぶよだかの影を、前出・今福は、この作品だけでなく、井上有一の一字書《鷹》の背後に常に、「キシキシキシキシツと、鋭く、軋むような叫びを喉の奥、臓腑の底から発しているように」感受するといふ。

今福は、ここでのオノマトベについては言及していないが、この言葉書に入っている「キシキシキシキシツ」と「ぶるぶる」という二種類のオノマトベは極めて特徴的な身振りをもつ。ここで注目すべきは、これらが摩擦・振動表現となつていることである。一行目から二行目にかけて書かれた「キシキシキシ／キシキシツ」では、心に摩擦を抱えたままのよだかがまさに天「高く」、羽ばたいている空の軌跡とその空気を切り裂く摩擦感が表現される。すなわ

ち、「キシキシキシキシシツ」という文字を声に出さず心の中で反芻するだけでそこに摩擦感を感じられる。特に、それらのカタカナは「キ」「シ」「ツ」とどれも直線的に、あたかも細い彫刻刀で切り込んだような厳しさをもち、またコンテによる線のかすれ具合によって、その空気感がさらに強調されている。

最も特徴的なのは、たとえば「キシキシキシ／キシキシツ」の部分を「キシキシキシ／キシキシツ」と文字と文字との間に少し余白を入れることによって強調していることである。それは、まさに童話の大団円の内容そのままに、下から上へ飛翔していく一羽のよだかを、この「キ」「シ」「キ」「シ」と右斜め上へコマ送りに提示している。つまり、「キ」という字形はよだかの飛ぶ姿そのものであり、同じ三画で似たような形をもつ「シ」「ツ」は、それが羽ばたきの上・下動などによって見え方が変化する様を見事に写し取っている。それは、コンテ書でしかなしえない表現である。

加えて有りがこうした摩擦感や振動感を意図的に表現している証拠は、もう一つのオノマトペ「ぶるぶる」にある。ここでの最初の「ぶ」などすべての画が小さな曲線に解体され、たとえばマンガでの振動の表記、すなわち「㊦」といったような視覚的効果をもたらすし、さらに、続く「る」の下の丸める部分が強調されることによって、その回転的なイメージが醸し出されている。しかしそれに続けて、有りは、原文ではひらがなだった「ふるえ」を敢えて「フルエ」とカタカナ書きにすることによって、その振動感をさらに補強する。それは続く九行目と十行目にそれぞれ見られる「マル消し」にも関連している。特に前者は、この「ぶるぶる」と同じ位置にあり、さらに「る」同じ角度で右肩上がりの丸印を形成しており、あたかも前の行の「ぶるぶる」の円運動があたかも竜巻のようにその行にも移ってきた感じを呼び起こす。

つまり、このような視覚的効果と、振動・摩擦表現によって暗示

される聴覚的効果が同時に喚起されているのがこの書の特徴であり、「キシキシキシキシシツ」あるいは「ぶるぶるフルエ」と有りが発語しながらコンテで切るように書きつけている様がありありと思い浮べられるのである。

(二) 言葉書《宮沢賢治童話なめとこ山の熊》

では、《宮沢賢治童話なめとこ山の熊》ではこうした表現は共有されているのであろうか。ここでは五〇×一四七〇cmという横長のCR No.八五〇四九（木炭・コンテ・和紙、一九八五年、個人蔵）を例にとろう。この書は和紙に画用木炭で書かれているため、前出《よだかの星》より全体の「ガサガサ」感、すなわち摩擦感が増している。なぜコンテではなく木炭を使ったのか。それは童話の内容と密接に関連している。今福がこの童話の冒頭のオノマトペの例をいくつか引き、特に「ごりごり」の用法に注目していたのは前掲のとおりだが、実は、猟師（マタギ）も熊も、それらが山中を進む際には、かならず敷ききの摩擦音が発生する。宮沢賢治童話にあっても、もつとも特徴的なオノマトペはガ行音、就中「ごうごう」（それはイーハトヴの音と言っても過言ではない）であり、それはとりもなおさず、摩擦音の表象である。たとえば、童話「なめとこ山の熊」の冒頭を、有りの書で一区切りとなっている部分まで引用すると、次のようになる。

〔引用③〕※巻末一〇八頁【図版C】参照

なめとこ山の熊のことならおもしろい。なめとこ山は大きな山だ。淵沢川はなめとこ山から出て来る。なめとこ山は一年のうち大ていの日はつめたい霧か雲かを吸ったり吐いたりしてゐる。まはりもみんな青黒いなまこや海坊主のやうな山だ。山のなかごろに大きな洞穴ががらんとあいてゐる。そこから淵沢川

がいきなり三百尺ぐらゐの滝になつてひのきやいたやのしげみの中をごとと落ちて来る。

中山街道はこのごろは誰も歩かないから落やいたどりがいっばいに生えたり牛が遁げて登らないやうに柵をみちにたてたりしてゐるけれどもそこをがさがさ三里ばかり行くと向ふの方で風が山の頂を通つてゐるやうな音がする。氣をつけてそつちを見ると何だかわけのわからない白い細長いものが山をうごいて落ちてけむりを立て、ゐるのがわかる。それがなめとこ山の天空滝だ。

ここまでで用いられているオノマトペは「がらん」「ごう」「がさがさ」とすべてガ行音である。ちなみに、この後に出てくるオノマトペを列挙すれば、「ごちやごちや」「べろべろ」「ほかほか」「ごりごり」「ぼつ」「のっしのっし」「ざぶん」「のろのろ」「ぶるぶる」「ばちやばちや」「ごうごう」「ズドン」「があつ」「どたつ」「どくどく」「くんくん」「ぴんぴん」「すうつ」「ほとほと」「くるくる」「ぐんなり」「ずうつ」「じつ」「どっかり」「たんたん」「わくわく」「べろり」「どしどし」「ばちやばちや」「ちつ」「ゆつくりゆつくり」「ちらつ」「どきつ」「うんとこさ」「つるつる」「はあはあ」「ギラギラ」「ずうつ」「によきによき」「ぴしゃ」「があん」「ちらちらちら」「ちらちら」「ちつ」と続く。ガ行音だけでなく、基本的に摩擦音が多いことが一目瞭然であろう。

ここでのガ行音の多用は偶然ではない。つまり、ここでの山中と溪流の描写は基本的に「音」を中心に構成されている。それはかなり計画的なものである。たとえば、「なかごころに大きな洞穴ががらんと」という表現であれば、傍線部「ガ行音＋ラ行音」が遠くなく反復されるため、それらはあたかも韻をふんでいるかのように印象づけられる。また、「三百尺ぐらゐの滝」が「ごう」と落ちて来る「

箇所でも同じ効果が狙われている。さらに、次の形式段落はすぐ「このごころ」ときて前段落との連関を確保し、「がさがさ」山中を行くと、「風が山の頂を通つてゐるやうな音がする」と明確に「音」への注意を喚起する（ちなみに、風の音が典型的な摩擦音であることは言うまでもない）。その理由は、山を「うごいて」落ちてゐるのが「なめとこ山の天空滝だ」という表現で、山と滝（地と水）との自然における融合＝一体感を明示するためである。つまり、そのいわば接着剤となつてゐるのが、「ごう」というオノマトペで形容された滝の音と「うごいて」という言葉との照応関係であり、「がさがさ」という山中行の音と「山をうごいて」落ちる滝の音とがここで重ね合わされてゐるのである。それは山が海に関連するもので形容されてゐる「青黒いなまこや海坊主のやうな山」という表現でも同じであり、ここでは「青黒い」の「ぐ」の音が効いてゐることは、発語すればすぐに理解される。

そして、こうした一体化がはかられるのは、自然だけではない。「ごう」で象徴される大自然の音と「がさがさ」で象徴される人為的な音は、ガ行音つながりでまさに音としてもその山河の中で共鳴し合い、さらには童話の大団円での熊と人との融和をも暗示しているのである。これが賢治の「法華文学ノ創作」の際に留意したであろう「音の工合」に対する工夫の一端なのだ。

では、こうした特徴をもつ宮澤賢治のテクストに井上有一はどのような「言葉書」を制作したのか。前述のように、和紙に木炭で書きつけることで、全体にわたって「がさがさ」感が確保される。猟師と熊の交感基本的には山中で進行するため、その「がさがさ」感、動く熊と動く人間をも象徴する通奏低音として全体の書を支えることになる。

細部はどうか。たとえば、この童話ではじめてのガ行音は、前掲の「青黒い」の部分であるが、有一は、この「青黒いなま」の上の

「青黒いまま」を、しっかりと目立つように文字通り「塗抹」している。そのため、その塗抹部分だけでなくそれに続く「青黒」という漢字の部分も際立たされることになる（後述するように実はこの部分が強調されるのは、有一にとつて別の大きな意味がある）。

さらにその三行後に再び目立つ「塗抹」部分が来るが、その下に
来る言葉は「洞穴が」であり、ここでは塗抹部分に続いてマル消し
が続くため、奥が暗く入り口が半円の「洞穴」のイメージを喚起さ
れる。その次の行は「がらんとあいている。」と書かれるが、「がら
ん」というオノマトペの書きぶりは、「が」が細い線で書かれ、
「ら」「ん」と下に行くに従って線が濃くなるため、まさにその音が
空っぽの空間からこちらにしっかりと響いてくるイメージをその字で
具象化している。

さらにそれに続く「あいている。」の「あ」の字が上下方向に潰
れ、続く「い」の間のスペースが広くとられているため、そこにも
しっかりと穴が開いている。その次の行にもまた塗抹があるが、それ
は「そこから淵沢川が沢川が」というものであり、縦方向ではある
がこれも流れのイメージを喚起する塗抹となっている。さらに二行
後の「滝になってひのき」という塗抹箇所は、樹という滝と
同じく縦方向に伸びるイメージと「ひのき」という後の上に来てい
るため、樹の上の方に葉が茂っているイメージさえ思い起こさせ
る。その二行後はまたオノマトペを含む「ごうと落落ちてくる。」
が来るが、これも五行前の「がらん」と同様に「ごう」というオノ
マトペが行頭に置かれ、さらにその下に塗抹部分が来るため、「ご
う」という行頭のオノマトペの部分だけ区切られたように際立た
されている。

二枚目の和紙から第二段落に入り、「中山街道はこの●ごろうと
あり、「ご」という摩擦音の前が塗抹される。さらにその五行後の
「柵欄を木七木（みちに）たてた」では、「柵を」という部分の上に

マル消し、下には見せ消しが来るため、その塗抹の隙間の空き工合
がまさに「柵」という障害物の空間的イメージを呼び起こす。同様
に、その四行後の「方で風が●山の頂を」という塗抹部分でも、風
の流れがその薄い線による斜めの塗抹によって強調される結果とな
っている。

そして、塗抹が最も意図的に行われていると思われるのが、最後
の「けむりを立て、ゐるのがわかる。それがなめとこ山の大空滝
だ。」の部分である。そこは、

〔引用③〕※巻末一〇八頁【図版C】参照

ものが山をうごいて落ち

て■■■■けむりを

立ててゐる■■■のが

■■■■■■■■■■わかる。

■■■それが●なめ

とこ山の■■■■

大空滝だ。

（※■■は縦線で入念に塗抹された部分）

となっており、まさに（白くはないが）「細長いものが山をうごい
て落ちてけむりを立て、ゐる」様、改行で強調された「大空滝」の
風景が、塗抹によって効果的に表現されているのである。

（三）青いコンテ使用の意味

こうした視覚的効果の指摘は、それが主として失敗部分であろう
「塗抹」に依拠したものが多く、牽強付会にも思えることだろ
う。しかし、この「言葉書」作品の大きな特徴は、途中で書記ツ
ルが黒の木炭から青のコンテに変更されていることにある。美術評

論家の秋元雄史が「この変化はなんなのだろう。わからずじまいである」⁽⁹⁾としていているように、その解釈は容易ではない。しかし、その読み取りのポイントには、有一がこの童話全文（約七千字）を書きしようとしていたことにある。

前述のように有一が一連の言葉書《宮沢賢治詩なめとこ山の熊》の制作に取り組んだのは、一九八五年五月はじめてであり、六月に入ってからこの言葉書が再開できるよう白紙を仕事机の上に出し木炭の入った箱を置いたままで入院し、結局六月一日、帰らぬ人となった。全文書写するつもりでいたならば、すべて黒の木炭で書き通してもよかつたはずである。しかし、下書きの段階で、全体を区切りのいい部分にわけられていた画用紙全三一枚中、中程から終わりにかけて七、八枚の画用紙の天辺には青い線が引かれており、それは青いコンテで書くという目印であった⁽¹⁰⁾。よって、この色の変更は意図的なものである。実は、重要なのは、有一が青いコンテで書いた部分ではなく、体力が続かず書くことができなかつた続きの部分にある。「青」は、賢治作品の「主調色」⁽¹¹⁾（中原中也）であり、賢治短歌中の「青びと」という表現が典型例だが、賢治にとって生と死のあわいを象徴する色である。死期を悟った有一がこの色に特別な思いがあつたのは疑い得ない。それはなぜか。

黒の木炭で書かれている部分での「青」に関する表現は、前出の「青黒いなまこや海坊主のような山」「青黒いトンネルの中」「山の木がまだ一本も青くならないころ」という三箇所、青いコンテに持ち替えてからの部分には一箇所もない。しかし、書写されなかつた最初の部分は以下のようになっている。

〔引用⁽¹²⁾〕

月の光が青じろく山の斜面を滑つてゐた。そこが丁度銀の鏡

のやうに光つてゐるのだつた。しばらくたつて子熊が云つた。「雪でなけあ霜だねえ。きつとさうだ。」ほんたうに今夜は霜が降るぞ、お月さまの近くで胃もあんなに青くふるえてゐるし第一お月さまのいろだつてまるで氷のやうだ、小十郎がひとりで思つた。

その後、「まっ青なつるつるした空」「水はまっ青に淵になつたり」といった部分を経て、この童話の大団円で、それまでの「青」にまつわる伏線が一気に収斂する。すなわち、

〔引用⁽¹³⁾〕

と思ふと小十郎はがんと頭が鳴つてまはりがいちめんまっ青になつた。～（中略）～もうおれは死んだと小十郎は思つた。そしてちらちら青い星のやうな光がそこらいちめんに見えた。～（中略）～雪は青白く明るく水は燐光をあげた。すばるや参の星が緑や橙にちらちらして呼吸をするやうに見えた。

まさに「青」は今や死ぬ小十郎を象徴する色だつた。青は決して死後の色ではない。「青黒い」山から始まつた童話は「青白い」月光の表象へ至ることによって、それは月〓天〓彼岸に近づいていることを暗示する。それは、まさに昇天すなわち死期が迫っていることを悟つていたのである。井上有一にとつて、まさに自分の状態を象徴する色でもあつたのである。

そしてこの童話のクライマックスで「がんと頭が鳴つてまはりがいちめんまっ青になつた」「青くふるえてゐる」「ちらちらちら青い星のやうな光」といった、ガ行音、「鳴る」という音の発生を示す言葉、「ちらちらちらら」という振動を示す反復されるオ

たとしている⁽⁹⁶⁾。宮澤賢治の「農業芸術概論」の有名な言葉「職業芸術家は一度亡びねばならぬ。誰人もみな芸術家たる感受をなせ」を引き、さらに「反逆。反逆からのみ、新しい現代の書芸術は、生まれてくるであろう」とお書家達・書壇を徹底的に否定しようとした井上有一は、いわばこうした「修羅」を体現しており、その中心にも、原の指摘する「修羅」と「まこと」の「格闘」「摩擦」という「内面の劇」が抱懐されていたことは想像に難くない。

ならばこうした「内面の劇」の帰結点たる「デクノボー」にはどのようにして至るべきなのか。そのヒントは、「雨ニモマケズ」にも「たのむは／まこと／ひとつ」とある、「まこと」にある。賢治が「わが索むるはまことのことば／雨の中なる真言なり」（文語詩「早春」）と書いたように、「まことのことば」とは「真言」でもある。真言とは前掲（註46参照）のように、マントラ＝呪文であり、日蓮宗、就中国柱会で最重要視された「唱題」同様、意味の理解ではなくその発音行為そのものの謂でもあった。

こうした「デクノボウの精神」を宮澤賢治と共有した井上有一は、アランの言う、コントロールされた書体をもつ「肉体の性質から離れた抽象的思考」とそうでない筆致の「規制をもたしめない奔放さ、少しも自制できない力」という「二つの相反する欠陥」を止揚するものとしての「芸術家の芸」を、どのように發揮したのか。まさに、経文書写から出発し、抽象表現、一字書、多文字書を経て、最終的に言葉書に至る井上有一の書業の全道程中、不変だったのは「口から出る言葉を書きつけ」ることであった。文化人類学者・川田順造によれば、声は、「意味するものと意味されるものとのあいだに心情的により直接の、つまりより有契的な関係をつくりうる」わけだが、まさに、有一にとって、抽象化された記号である文字とのいわば有契的な関係を生み出すために「欠く」ことができなかつたのが、発語と筆触が一体となった言葉書きによって「まこ

と」を刻み込むことであつた。まさに、有一は、「書く・画く・掻く」人＝「摩擦の人」であり、賢治同様「摩擦の劇」を創造したのである。

註

- (1) 石川九楊『近代書史』（名古屋大学出版会、二〇〇九年）四一―頁。
- (2) 同前、四一―三頁。ちなみに、井上有一は、書家・江口草玄との対話（一九六七年）で、日蓮宗のいわゆる「髭曼荼羅」について、日蓮自身の書による本物とそうでない偽物との違いとして、雄大さと迫力を挙げている。海上雅臣編『書の解放とは——井上有一全文集日々の絶筆増補新版』（芸術新聞社、一九九六年）三五〇頁参照。
- (3) 同前、四二―四一三頁。
- (4) この詩の構的分析と賢治の農民芸術概論との関連については、以下の拙稿で詳述したので、参照されたい。木村直弘「宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平——「多様ノ統一ノ原理」をめぐる——」（岩手大学教育学部研究年報）第七〇巻、二〇一一年、一七―四三頁。
- (5) 石川九楊『書——筆触の宇宙を読み解く』（中央公論新社、二〇一六年）九頁。
- (6) 吉本隆明・石川九楊対談『書文字アジア』（筑摩書房、二〇一二年）二二―二四頁。
- (7) 高村光太郎『書について』（高村光太郎全集増補版）第五巻、筑摩書房、一九九五年）三五九頁。
- (8) 吉本・石川、前掲書、七四―七五頁。
- (9) 田宮文平「高村光太郎『海にして』」（同ウェブサイト『歴史の中の書』）43 <http://www.all-japan-arts.com/rekishu/1105rekishu.html>（二〇一七年三月末日現在）
- (10) 石川九楊『誰も文字など書いてはいない』（二玄社、二〇〇一年）三〇―三一頁。
- (11) 石川九楊『失われた書求めて』（岩波書店、二〇〇六年）三二頁。
- (12) 同前、五三頁。
- (13) アラン「三〇 文体のごっこつしたところ」（アラン著作集8 文学折り）に於いて、杉本秀太郎訳、白水社、一九九七年）一一四―一一七頁。

- (14) 同前、一六六～一七頁。
- (15) アラン「五〇 書体」(アラン著作集3 感情情念表徴—古賀照一訳、白水社、一九九七年)一七九～一八〇頁。
- (16) 東田直樹『続・自閉症の僕が跳びはねる理由—会話のできない高校生がたどる心の軌跡』(エスコアール出版部、二〇一〇年)二〇頁。
- (17) 東田直樹『自閉症の僕が跳びはねる理由—会話のできない中学生がつづる内なる心』(エスコアール出版部、二〇〇七年)一二頁。
- (18) ジャック・デリダ『尖筆とエクリチュール—ニーチェ・女・真理』(白井健三郎訳、朝日出版社、一九九七年)三六頁。
- (19) 同前、三四～三五頁。
- (20) 石川九楊『筆蝕の構造—書くことの現象学』(筑摩書房、一九九二年／文庫版：二〇〇三年)一九二頁。
- (21) 吉本・石川、前掲書、一六頁。
- (22) デリダ、前掲書、三七～三八頁。認知心理学や脳神経学の分野では、タイプングより手書きの方が神経回路が活性化するという研究成果も公にされている。たとえば、以下の文献を参照のこと。Karin H. JAMES & Laura ENGEL-HARDT, "The Effects of Handwriting Experience on Functional Brain Development in Preadolescent Children," *Trends in Neuroscience and Education*, Vol.1, No.1, 2012, pp. 32-42. (<http://dx.doi.org/10.1016/j.tne.2012.08.001>)
- (23) 東田、前掲書(二〇〇七年)、一四～一五頁。
- (24) NHK教育テレビ「このころの時代—愚徹を書く」(一九八四年四月一日放送。糸井重里とのインタビュも含む)中の映像。DVD「大きな井上有一：Yuichi works 1955-85」(ウナックトウキョウ、二〇〇一年)に一部に収録。なお、この時の制作と作品の様子は、海上雅臣監修「井上有一—書の破壊と創造」(別冊太陽 日本「このころ」2005、平凡社、二〇一六年、八七頁)所収の写真でも確認できる。ちなみに、有一死後三年目の一九八九年二月二八日～三月二六日に京都国立近代美術館で開催「大きな井上有一」展が開催され、その後国内七つの国立美術館を巡回した。このビデオはそのうち、一九九四年一月八日～二月一日に郡山市立美術館で開催された展覧会の記録である。
- (25) この時代の作品は、ポンドを墨にまぜた「ポンド墨」によるものと解説されていることが多いが、北見音丸によれば、ポンドの使用量は含有が確認できないほど少量であった。大きい字を書くためには大量の墨を必要とすることから、有一は基本的には、水に溶けやすく、乾きが早い練墨を用いていた。北見音丸「井上有一 作品における素材と技法の考察」
- (秋元雄史編「井上有一 1955-1985: A Retrospective Yu-ichi Inoue 1955-1985」一般財団法人世界紙文化遺産支援財団紙守、二〇一六年)二四二頁参照。
- (26) 井上有一「なぜ「言葉」書きか」、前掲『書の解放とは』八二頁。
- (27) 井上有一「ぼくの一字書」、同前、七〇～七一頁。
- (28) 井上有一には、一九七〇年に出会って以来その最大の支援者・理解者である美術評論家・海上雅臣によって十年がかりで完成された全三巻・総頁二〇〇頁を越える五〇〇部限定のカタログ・レゾネ「井上有一 全書業／編年解題総図録」(UNAC TOKYO、一九九六～二〇〇〇年)がある(井上有一 作品全三二二八点が収録。現在補巻が編集集中)。本稿も作品番号表記はこのカタログ・レゾネに倣って(CR No.)と表記する。
- (29) 前掲『書の解放とは』一〇一～一〇二頁。
- (30) 同前、四四頁。
- (31) 同前、一〇〇頁。
- (32) 同前、九七～九八頁。ちなみに、岸田今日子による大岡昇平の短編小説『鷹』の朗読も含めたこの時のパフォーマンスは、作品集『ポータブルエキンジション 鷹』(ウナックトウキョウ、一九八二年)所収のLDレコードに収録されている。この曲については、作曲者による以下のエッセイも参照のこと。一柳慧「十七絃筆・ヴァイオリン・チェロのための「邂逅ENCOUNTER」に「さつ」」(「六月の風」第四七号、一九八二年、五～六頁)。
- (33) 同前、五〇～六一頁。
- (34) 同前、五五～五六頁。
- (35) 石川九楊「書とはどういう芸術か—筆蝕の美学」(中央公論社、一九九四年)五三頁。
- (36) ハーバート・リード『近代絵画史』(大岡信訳、紀伊國屋書店、一九六二年)二四八頁。
- (37) 同前、二五二頁。
- (38) 同前、二四九、二五二頁。ちなみに、『愚徹C』の図版は二四九頁に掲載されているが、作品タイトルは付されておらず、ただ「デッサン 1956」とあるのみである。
- (39) 海上雅臣編「井上有一 全書業／編年解題総図録第三巻(一九七七～一九八五)」(UNAC TOKYO、一九九六年)五八二～五八六頁参照。
- (40) 巻末一〇七頁「図版A」(秋元編、前掲書、三〇七頁より)を参照のこと。
- (41) 栗本高行「井上有一 作品と三つのカタカナ」、秋元編、前掲書、四九頁。

- (42) 同前、四八頁。
- (43) 栗本高行『墨痕——書芸術におけるモダニズムの胎動』(森話社、二〇一六年)二六一頁。
- (44) 前掲『書の解放とは』、三八頁参照。
- (45) 栗本、前掲書、二六三頁。
- (46) 海上雅臣「遺偈と白紙の絶筆——井上有一の千日行」(海上雅臣編『井上有一絶筆行』UNAC Tokyo、一九九六年)二〇頁。ちなみに、お経は基本的に漢文だが、梵語の音を漢字に写し取ったものであり、読経とは文の意味ではなく音をなぞっていることにはおぼろげなものであり、読経とは文の呪文であったマントラ(真言)とは、音振動であるがゆえに効き目があると考えられた。詳しくは、以下の文献を参照のこと。J・E・ペーレント『世界は音——ナーダ・ブラフマー』(人文書院、一九八六年)。
- (47) カンデインスキー『抽象芸術論——芸術における精神的なもの 改訂版』(西田秀穂訳、美術出版社、一九七九年)四九〜五〇頁。
- (48) カンデインスキーへの神智学の影響について詳しくは、シクステン・リングボム『カンデインスキー——抽象絵画と神秘思想』(松本透訳、平凡社、一九九五年)を参照のこと。ちなみに、リングボムは、引用⑩の箇所について、この『芸術における精神的なるもの』の「全体を通じてもつともわかりにくい一節」(一五二頁)としている。
- (49) 同前、訳者解説、二八頁参照。
- (50) 吉本&石川、前掲書、一三八頁。
- (51) 井上有一はやはり怖い教師だったようだ。小学校時代の教え子にいかりや長介(本名・碓矢長一)や加山雄三(本名・池端直亮)がいるが、有一自身、碓矢の顔をよく殴ったことを覚えており、テレビでいかりやがよく殴るのは自分の影響だと反省している(井上有一「戦中教師余話」前掲『書の解放とは』、二九五頁参照)。ちなみに加山の方も「思い出したり語ったりすることも嫌だ」と言うくらい有一を恐れているという(海上、井上有一「一七〇〜一七二頁参照」)。
- (52) 海上雅臣「井上有一——書は万人の芸術である」(ミネルヴァ書房、二〇〇五年)、一六六頁。ちなみに、これらのエピソードを紹介する海上は、有一のコンテ書について「学校の黒板にチョークで書いていたときの感触を思い出していたのかもしれない」とも付言している。また、有一は「私は朗読もやるんです」(前掲『書の解放とは』、一〇一頁)と明言している。
- (53) 同前、八七頁、海上、前掲『井上有一絶筆行』、二〇〜二二頁、および、海上雅臣「愚徹・井上有一の一周忌」(『文芸春秋』第六四巻第七号、一九八六年)三五三頁参照。ちなみに有一は、復原版手帳が収められた上製箱の梱包箱の表に、「宮沢賢治／雨ニモマケズの手帳／(塗抹)／(塗抹)／(塗抹)一九六七・二・二 入手 有一／奇シクモ賢治ノ雨ニモノ詩ハ十一月三日ナリ。限定版一五八番」と墨書きしている。手帳は、まさにお守りとして大切にされていたのであろう、常に携帯されていたとは思えないほど新品に近い状態である。
- (54) 井上有一「私の作歴——一九四二年から一九五六年まで——」、前掲『書の解放とは』、三八〜三九頁。
- (55) 海上、前掲『井上有一絶筆行』、一二頁参照。ちなみに海上と有一との出会いは、以下に詳しい。小島信夫「X氏との対話」(立風書房、一九九七年)六四〜六六頁(書名にある「X氏」とは海上のことである)。
- (56) 宮澤清六「兄のトランク」(筑摩書房、一九八七年)二三八頁参照。実際の遺本本奥付前の最終頁の上段には、「合掌／私の全生涯の仕事は此経をあなたへの御手許に届けそして其／中にある佛意に触れてあなた／が無上道に入られん事を御願／ひするの外ありません／昭和八年九月二十一日／臨終の日に於て／宮澤賢治、下段には、「以上は兄の全生涯中最大の希望／であり又私共に依托せられた最／重要な任務でもありますので今／刊行に當りて／謹んで兄の意志によりて尊下に／呈上致します／／宮澤清六」とある。
- (57) 山口昌男・中沢新一・糸井重里・重田良一・海上雅臣・高橋睦郎「井上有一の世界」(現代詩手帖「第二九巻第六号、一九八六年」一七六頁参照)。
- (58) 海上、前掲『井上有一』、八七頁。
- (59) ちなみに、これだけ全文読誦されたにもかかわらず、朱色の表紙にすこしだけ汚れがあるくらいで、本体の傷みはほとんどない。また、巻末のこれらの書き込み以外の頁にはいかなる書き込みもなく、いかに有一がこの経本を大切に読誦していたかが窺われる。ちなみに、現物は、遺族からの委託を受けて、他の遺品とともに現在ウナック・トウキョウが保管している。「雨ニモマケズ手帳」を含め、閲覧を許可してくださった同社に感謝申し上げます。
- (60) 海上雅臣編『井上有一全書業／編年解題総図録第一巻(一九四九〜一九六九)』(UNAC Tokyo、一九九八年)五九八頁。
- (61) 前掲『書の解放とは』、三五〜三八頁参照。
- (62) 井上有一「書の解放」、前掲『書の解放とは』、二七〜二八頁。

- (63) 海上、前掲『井上有一絶筆行』、二二頁参照。
- (64) 井上有一「臨書への疑問」、前掲『書の解放とは』、二二八頁。
- (65) 井上有一「古典を習う」、同前、二二九頁。
- (66) 井上有一「ラクガキ」、同前、二七七〜二七八頁参照。
- (67) 海上、前掲『井上有一絶筆行』、二二頁参照。
- (68) 前掲『書の解放とは』、三二九〜三三〇頁。
- (69) 海上雅臣編『井上有一の書』(ウナククトウキョウ、一九八〇年)、頁ノンブルなし(作品No.39《大通智勝仏》掲載頁)。
- (70) 吉本&石川、前掲書、一二六〜一二九頁参照。ちなみに、美術評論家・菅原教夫も、賢治の棒線による抹消と訂正については「ごく自然」だが、有一のそれは「作爲的」と述べている。菅原教夫『現代の書流』(読売新聞社、一九八七年)二二六頁参照。
- (71) 吉本&石川、前掲書、一〇六頁。
- (72) 吉本&石川、前掲書、一三二頁。
- (73) 栗本、前掲書、三〇六〜三〇九頁参照。
- (74) 同前、三一六頁。
- (75) 井上有一「顔氏家廟碑を原寸全臨する」、前掲『書の解放とは』、二二六頁。
- (76) 前掲『書の解放とは』、二二五頁。ちなみに、『顔氏家廟碑』には第一稿と第二稿があり、前者は、実物より大きな文字、後者は「背臨」の作法、すなわちお手本を見ずに(第一稿の時の)記憶にのみ拠りつつ、原寸大で書かれている。詳しくは、栗本、前掲書、三二五頁参照。
- (77) 例えば、田守育啓『賢治オノマトベの謎を解く』(大修館書店、二〇一〇年)、杉田淳子編『宮沢賢治のオノマトベ集』(筑摩書房、二〇一四年)などが挙げられる。
- (78) 『書の解放とは』、二八頁。
- (79) 海上、前掲『井上有一絶筆行』、一〇頁参照。
- (80) 宮川健郎「声と力——かしはばやしの夜」のことなど——『宮沢賢治研究Annual』第一四号、二〇〇四年)一二五頁参照。
- (81) 法華文学とオノマトベの関係については、以下の拙稿を参照されたい。木村直弘「法華文学としてのイーハトヴ童話「かしはばやしの夜」——オノマトベの共振の効果に根ざした「法華文学ノ創作」をめぐって——」(岩手大学宮澤賢治センター編『賢治学』第四輯、二〇一七年)一五〇〜一八七頁。
- (82) 今福龍太『身体としての書物』(東京外国語大学出版会、二〇〇九年)二四〇〜二四一頁参照。
- (83) 同前、二六一頁参照。
- (84) 同前、二五二頁参照。
- (85) 同前、二四三頁参照。これらの問題については、中沢新一「熊から王へ——カイエ・ソバージュII」(講談社、二〇〇二年)が非常に示唆に富むので参照されたい。ちなみに、有一には『利潤拡大』(ポンド墨・和紙、CR No.七八二七、一二九×一四五cm、一九七八年、京都国立近代美術館蔵)という多文字書がある。その有によるテクスとは以下の通り。「利潤拡大」/狂気暴走経済成長全土/開発自然破壊生態混乱/大気汚染[海土汚染]牛豚菜漬魚類亦然/野菜無季農薬化肥鶏卵/製造機食物悉皆無味/無香砂糖氾濫/甘味皆喜人間亦甘鈍感墮弱」(前掲『別冊太陽』八〇〜八一頁参照。「なめとこ山の熊」や後述「よだかの星」もそうだが、自然との交感、「食」を介した「命のやりとり」をめぐる問題意識の高さがうかがわれよう。
- (86) 今福、前掲書、二五六〜二五七頁参照。
- (87) 今福龍太「ミメーシスとしての書——井上有一における模倣と交感」、秋元編、前掲書、二九六〜二九七頁参照。
- (88) 巻末一〇八頁【図版B】(秋元編、前掲書、三二二頁より)参照。
- (89) 同前、三三二〜三三七頁(綴じ込み)に作品全体の図版が掲載されているので参照されたい(巻末一〇八頁【図版C】は、三三六〜三三七頁より)。
- (90) 秋元雄史「井上有一、書を拡張した漢」、秋元編、前掲書、一九頁。
- (91) 海上、前掲『井上有一』、二七九〜二八〇頁参照。
- (92) 中原中也は「主調色は青であり、あけぼのの空色であり、彼自身の讃ふべき語を以てすれば、「鋼青」である」という有名な賢治作品評を遺している。中原中也「宮沢賢治全集」(草野心平編『宮沢賢治研究』第一号、一九三五年)三〇頁参照。賢治作品における「青」については、以下の拙稿を参照されたい。木村直弘「樺の木は青ぞめ顕える——宮澤賢治〈土神ときつね〉再考——」(砂山稔・池田成一・山本昭彦共編『賢治とイーハトヴの「豊穰学」』大河書房、二〇一三年)、特に七六〜八〇頁。ちなみに、「セロ弾きのゴーシュ」に底流するのは、端的に言えば、賢治自身のチェロを「弾く」⇨擦弦するときに実感された身体感覚をベースに、トルストイ芸術論の「感染」、賢治の蔵書にその著書『非進化論と人生』(白揚社、一九二五年)があったアナキスト石川三四郎の社会動感美学における「ピブラシヨシ」震動)、そしてタゴール芸術論の「律動的振動」といった、当時流行していた思想的キーワードを反映させた「震

- 動による（情緒の）感染」による主人公の成長過程という主題である。詳しくは、以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「摩擦」〈震動〉〈感染〉——宮澤賢治『セロ弾きのゴーシュ』におけるトルストイの芸術論と石川三四郎の動態社会美学のインタールフェイス——（『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第一〇号、二〇一一年、五五〜八四頁）、および同「イーハトヴの音は越境できるか——宮澤賢治『セロ弾きのゴーシュ』におけるオノマトペの中国語訳をめぐる——」（『岩手大学宮澤賢治センター編『賢治学』第三輯、二〇一六年、三二〜七二頁）。また、賢治童話「土神とつね」と「かしはばやし」の夜」における振動の問題を考察した前掲の拙稿二篇（『樺の木は青ざめ頼える』、『法華文学としてのイーハトヴ童話「かしはばやしの夜」』も併せて参照されたい。
- (94) 栗本、前掲書、二八九頁。森田は、児童劇団による「風の又三郎」の巡業公演で耳にしたこのオノマトペの響きが頭から離れなくなり、あるとき墨を磨って急いで「今このときでなければ宮沢文学の世界を現実の空間へ引きずり出すことはできないと感じ」筆を執って集中的にテクストと格闘し書き上げたという。同前、二八八頁参照。
 - (95) アラン、前掲「文体のごつごつしたところ」一一四頁。ちなみに、訳文にある「ステイロス」という言葉はアランの原著にはなく、訳者の杉本秀太郎が補ったものである。 Cf. Alain, *Propos de littérature*. (Paris: Paul Hartmann, 1934)
 - (96) 原子朗『定本宮澤賢治語彙辞典』（筑摩書房、二〇一三年）四八八頁。
 - (97) 前掲『書の解放とは』、二九頁。
 - (98) 川田順造『聲』（筑摩書房、一九八八年）二二三頁。ちなみに、川田は、詩的言語における「言語音自体の感触」を重視し、「創作擬態・擬音語が喚起する鮮烈なイメージ」の例として草野心平の蛙の詩や宮澤賢治の「原劍剣舞連」を挙げている。同、二四〜二五頁参照。

【附記】

本稿は、平成二八年度岩手大学研究力強化支援経費「賢治学の創造と展開——岩手大学から発信する宮澤賢治研究の基盤形成——」による研究成果の一部であり、二〇一六年九月二十五日（日）一四時五〇分〜一六時二〇分、岩手大学総合教育研究棟（教育系）北桐ホールで行われた、全国大学書道学会平成二八年度（岩手）大会記念講演「摩擦の劇」としての宮澤賢治童話——井上有一

との接点をめぐって——」を基に大幅に加筆し、註を付したものである（ちなみに、講演の傍聴記が、静岡大学・見城正訓氏執筆の「大会記念講演要旨」として『全国大学書道学会会報』第一七号（二〇一七年二月）五頁に掲載されている）。末筆ながら、宮澤賢治生誕二〇〇年・井上有一生誕一〇〇年という記念の年に、招待講演という形で、彼らの接点について考察する貴重な機会を与えてくださった同僚の玉澤友基先生、平田光彦先生に改めて感謝申し上げます。なお、賢治テクストの引用はすべて『新』校本宮澤賢治全集（筑摩書房）に依った。

【図版A】（秋元編、前掲書、三〇七頁より）



