



Title	宮沢賢治童話研究：〈ことば〉から見えるもの
Author(s)	西村，真由美
Citation	大阪大学，2014，博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/50447
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

博士論文

『宮沢賢治童話研究 — へことばから見えるもの —』

西村真由美

《目次》

はじめに

・ ・ ・ ・ ・ 1

第一章 『なめとこ山の熊』論 — 小十郎の持つ二面性 — 5

第一節	語り手の語る物語 — 一方へと導く語り手 —	5
第二節	小十郎は何者か — その曖昧な立場 —	10
第三節	小十郎の着る「けら」の意味	18
第四節	小十郎の持つ二面性 — 小十郎の抱える「汚さ」 —	20
第五節	「因果」と謝罪 — 小十郎の変化 —	26
第六節	二面性をもつ物語 — 一方向的な語りの示すもの —	30

第二章 『貝の火』論 — 父と子の欲をめぐる — 36

第一節	宝珠「貝の火」 — 「へすきとおる」へ燃える —	37
第二節	ホモイの無欲・父の欲	43
第三節	親子関係における父と子の「欲」	54
第四節	子供だけの世界・大人との世界	57
第五節	父と子の関係 — 相反性の物語 —	60

第三章 『土神ときつね』論 — 樺の木の存在を視座として — 66

第一節	語り手の杵を越えて	66
第二節	土を忘れる樺の木 — 樺の木・土神・狐の同質性 —	70
第三節	変化しない樺の木	73
第四節	樺の木と女学生達との類似	78
第五節	「空」への上昇志向 — 枯れた「二本」の「かもがや」 —	82

第四章 『シグナルとシグナレス』論——〈風〉と〈近代化〉をめぐる—— 89

第一節	〈風上〉と〈風下〉・・・・・・・・・・・・・・・・	90
第二節	シグナルとシグナレスと電信柱・・・・・・・・	96
第三節	〈近代化〉の中の息苦しさ・・・・・・・・・・	101
第四節	倉庫と電信柱・・・・・・・・・・・・・・・・・・	107
第五節	〈風下〉にいる女性・・・・・・・・・・・・・・	114

第五章 『セロ弾きのゴーシュ』論——窓を蹴破る時—— 120

第一節	ゴーシュはなぜ「下手」なのか・・・・・・・・	121
第二節	コンプレックスからの解放——心の余裕の増大——	126
第三節	窓を蹴破る時——ゴーシュと楽長とカッコウ——	136
第四節	賢治童話におけるゴーシュの特異性——崇高さ・異質さの薄まり——	140
第五節	〈生〉の中での成功——「みんなの幸」とは何か——	146

おわりに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 149

はじめに

宮沢賢治という作家は、多くの〈顔〉を持つ作家である。作家としての顔、農学校で教鞭をとった教育者としての顔、一方で地学や天文学に多くの興味を抱いた科学的な顔をも持ち、さらには、非常に熱心な法華経信者でもあった。また、豊かな農村生活を目指して羅須地人協会を開設した、農民を率いる救世主であるかのような面もあり、一方では、農民たちを苦しめる厳しい気候の岩手県という土地で、裕福な質屋商の長男として生まれた「金持ちのぼんぼん」でもあり、セロを嗜んだ音楽愛好家でもあり、国柱会という天皇翼賛的な宗教団体に死ぬまで入信し続けた男でもあった。また、トシという妹を若くして亡くした一人の兄でもあった。生前には全く無名であったといっている岩手の一人の男について、多くの伝記や残された資料は、彼の多彩な個性を私たちに語る。作品が世に紹介されてから現在に至るまで、宮沢賢治研究は非常に活発になされ、多くの論考が提出されてきたが、その時大きな重点をもって考えられてきたのが、この作家その人の問題である。作家論的立場からの考察は非常に多く見受けられ、また賢治が信仰した法華経に即した作品読解も数多い。いわば、〈作品の外〉から読むに困らないだけの要素を多分に持った作家なのである。

また、一般的に知られている〈宮沢賢治〉という作家像が読者に与える影響力も看過できない。宮沢賢治と言えば、一番人口に膾炙しているのは、「雨ニモマケズ」であろうが、「雨ニモマケズ風ニモマケズ」「慾ハナク決シテ瞋ラズ」という「デクノボー」に「ワタシハナリタイ」と書いた賢治は、多くの人々から、それこそ雨にもまけず、風にも負けない

ような〈聖人〉として捉えられてきた。宮沢賢治という、明治生まれで昭和の初めに三十歳で没した人間が果たして本当に〈聖人〉だったのかどうか、それは同時代に遡って彼と接することの出来ない現代の私たちは到底知りようもない。伝記がいくら聖人賢治の像を語ったとしても、それはその伝記作家によって作られた賢治像でしかなく、〈本当の賢治〉は誰にも分からない。しかし、多くの場合賢治は〈聖人〉とされ、彼の思想は非常に気高いものとされる。賢治の崇高な精神を讃える、あたかも「賢治教」の信者かのような研究者も多く、〈聖人〉賢治像は作品の読解にも少なからず影響を与えていると思われる。一方で、この〈聖人〉賢治像に対して批判的な視点に立つ研究者もいる。吉田司は『宮沢賢治殺人事件』⁽¹⁾で、この〈聖者伝説〉を批判的に捉え、聖者としての賢治像を打ち壊す論を展開している。しかし、いずれの立場から論じられるにせよ、賢治の作品を読むとき、その作家の問題に大きなウェイトが置かれていることに違いはない。

その中で、近年賢治を思想家としてではなく、あくまでも文学者、表現者として捉えようとすると動きも活発になりつつある。小森陽一は『最新宮沢賢治講義』⁽²⁾で、賢治を「作家その人の人格や思想についてのみ語られてきたために、とても不幸な表現者」と述べ、「いま、最も重要なことは、賢治の書き残した言葉Ⅱテキストを、ひたすら読むこと」⁽³⁾だと言う。また、千葉一幹も『賢治を探せ』⁽⁴⁾で、「賢治について語る場合、その思想性をあれこれ言う前に、まず彼にとって表現すること、あるいは言葉の意味について問うべきなのだ」と述べている。

作品の外側に目を向けるのではなく、あくまでも書かれたテキストを最重要視するとう点で、本研究はこの両者の方向性と重なるものである。特に、本研究ではテキスト中の

細かなへことばへの着目による作品読解を重視する。もちろんへことばに目を向け、そこから作品を論じることが文学研究の基本であり、従来も多くなされてきたことであるが、従来はあまり重視されてこなかったような細かなへことばを詳細に読んでいくことによって、見落とされてきた問題が見えてくるのではないか。

へことばに着目して読もうとするとき、まず問題となってくるのは、そのへことばが語り手によってどのように語られているか、という問題である。第一章では、『なめとこ山の熊』を取り上げ、語り手の問題からはじまり、小十郎と山男との比較を鍵としながら、従来「豪儀」で「立派」という一面がクローズアップされがちであった小十郎という主人公について、彼のもつ尊さと汚さという二面性をあきらかにする。第二章では、従来作家論や法華経の観点から論じられることが多く、作品としては未熟なものとして見られることの多かった『貝の火』を取り上げ、「澄ん」で「赤い」火の燃える玉という特徴から貝の火のもつ意味を捉え、この物語に父と子の欲と葛藤を読む。第三章では『土神ときつね』を取り上げ、語り手の問題を視野にいれながら、従来前近代と近代といった対照的な存在としてとらえられてきた土神と狐の関係を、樺の木存在を考慮することで改めて捉え直した上で、樺の木という女性像について考察する。第四章では、二本の信号機を、それぞれシグナル・シグナレスという男女として設定し、その恋愛を描いた斬新な物語、『シグナルとシグナレス』を扱う。へ風への着目や、登場キャラクターたちの関係性の再考を通して、単なる純粹可憐な恋物語にとどまらない、新たな側面を見出すことを目指す。さらに、第五章では、『ゼロ弾きのゴーシュ』を取り上げる。『銀河鉄道の夜』や『風の又三郎』と並び、世間によく知られ、親しまれている作品の一つである本作品について、ゴーシュの変

化を詳細に追うことにより、なぜゴーシュは「下手」であったのか、考察を試みる。さらに、賢治童話の中でのゴーシュという人物の特異性に着目し、「みんなの幸」を模索し続けた賢治の最晩年の理想についても論を進めたい。

表面的な物語の読解に終わって賢治の〈聖人〉像をただあがめるのではなく、また、法華経や作家の問題、社会背景といった作品の外側にばかり読解の糸口を求めるともなく、テクストにおける細かな〈ことば〉へと目を向けることによって、作品に新たな側面を見出すことが本研究のねらいである。

(1) 吉田司 文春文庫『宮沢賢治殺人事件』(文藝春秋 2002年)

(2) 小森陽一 『最新宮沢賢治講義』(朝日新聞社 1996年)

(3) 千葉一幹 『賢治を探せ』(講談社 2003年)

第一章 『なめとこ山の熊』論 — 小十郎の持つ二面性 —

第一節 語り手の語る物語 — 一方向へと導く語り手 —

『なめとこ山の熊』は、昭和二年頃執筆されたと推定される宮沢賢治の童話である。生計を立てるために熊の命を奪い続ける小十郎という男と、殺される対象でありながら、彼らの命を脅かす存在であるはずの小十郎のことを「すき」である熊たちとの関係を主軸に展開するこの物語は主として「私」という語り手⁽¹⁾によつて語られる。この作品の語り手について先行研究においても早くから言及が為されてきた。原子朗氏⁽²⁾は「作者は題材にぴったりの語り口をえらんでいる。」⁽³⁾「すごくおもしろく、効果的」と、この語り口の面白味や効果を高く評価し、続橋達雄氏⁽³⁾も「繰り広げられる想像世界の具体的でいきいきとしているのに驚かされるこれには〈私〉という語り手を設定したことが、すこしは影響しているかもしれない」と、その効果を評価している。また、田近洵一氏⁽⁴⁾は「現実の語り手賢治と虚構の語り手との分裂」を主張した上で、「美しい結末であるにもかかわらずあとに残る賢治童話の悲哀感」は、このような賢治の語りの性格にもよるのではないだろうか」としている。このように、語りには早くから着目されてきているが、語り単独での考察や、作者との関わりへの言及が目立ち、この作品の本文自体を読解することにおい

て、語りの問題をからめて考えられることは比較的少ないように思われる。その中で木村巧氏⁽⁵⁾は、熊と小十郎の関係を考える上で、「従来の研究では語り手の姿勢に疑念を抱くことがない」として従来論への疑問を呈した。本稿も、語り手の存在を考慮しながら本文読解をすすめるべきだという点で、この木村氏の論と同じ方向性を持つものである。しかし、木村氏は熊を擬人化するという語り手の姿勢を重要視し熊と小十郎の関係を読み解いているが、〈語り手の姿勢〉は熊と小十郎という点に限って関係するものではない。〈語り手の姿勢〉に詳細に着目することにより、さらなる考察が可能であると考える。本稿を進めるにあたり、まずは語りの特徴を改めて捉えていくことから始めたい。

まず、この作品の語りの特徴としてあげられるのは、この語りの持つ強引さである。

(A) ほんたうはなめとこ山の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。間ちがつてゐるかも知れないけれども私はさう思ふのだとにかくなめとこ山の熊の胆は名高いものになつてゐる。

(B) それから小十郎はふところからとぎすまされた小刀を出して熊の顎のところから胸から腹へかけて皮をすうつと裂いて行くのだった。それからあとの景色は僕は大きらいだ。けれどもとにかくおしまひ小十郎がまっ赤な熊の胆をせなかの木のひつに入れて血でぼとぼと房になつた毛皮を谷であらつてくるくるまるめせなかによつて自分もぐんなりした風で谷を下つて行くことだけはたしかなのだ。

(C) それからあとの小十郎の心持はもう私にはわからない。とにかくそれから三日目の晩だった。

(A) では、語り手はこれから語ろうとする物語について、「間違つてゐるかもしれないけ

れども」と、その真偽をあいまいにぼかしながら、「私はさう思ふのだ」として、「とにかく」とつなげ、無理矢理にでも自らの語りたいことを強引に語りついでいく。次に（B）では、小十郎が熊をしとめて皮をはぎ、熊の胆を取り出す場面について、語り手は「それからあとの景色は僕は僕は大きらいだ」として語りたくないことを省略し、次に「けれどもとにかく」と、再び「とにかく」という語を用いて、語りたい方向へとこの物語を押し進めていくのである。また、（C）においては、「それからあとの小十郎の心持ちはもう私にはわからない」と、その心境を語することを放棄し、また「とにかく」という語を用いて、次に続く熊たちの祈りの場面へと語りついでいく。この語り手には、「とにかく」という語を多用して、わからないことや語りたくないことは省略しながら、自分の語りたい事を無理やりにも語り続けていくという強引さを見出すことができる。「とにかく」を用いる語りはこの作品に限ったことではなく、童話『フランドン農学校の豚』には次のような記述が見られる。

助手が大きな小刀で豚の咽喉をザクツト刺しました。

一体この物語は、あんまり哀れ過ぎるのだ。もうこのあとはやめにしよう。とにかく豚はすぐあとで、からだを八つに分解されて、厩屋のうしろに積み上げられた。雪中に一晚漬けられた。

ここでは、「哀れ過ぎ」るあまり語り手が「もうこのあとはやめにしよう」と語るところを中断した後、「とにかく」という語が用いられており、先ほどの（B）と極めて近い用いられ方をしている。また、初期短編の一つである『秋田街道』の中にも、次のような「とにかく」の用例が見られる。

道が小さな橋にかゝる。蛭がプイと飛んで行く。誰かがうしろで手をあげて大きくためいきをついた。それも間違ひかわからない。とにかくそらが少し明るくなった。

この例は先ほどの（A）に近い。このように「とにかく」という語を用いて語ることに關しては、『なめとこ山の熊』に限った特徴であるとはいえない。しかし、他の用例では、作品中一回のみ「とにかく」が用いられるのに対し、『なめとこ山の熊』では作品冒頭部から最終場面まで、何度も繰り返されることが注目される。それだけこの作品の語りの強引さは強いものとなっている。また、なめとこ山の雄大な自然を語った後で、次のように語られることも看過できない。

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。

語り手は突如「熊の胆」という商品を唐突に提示する。さらに、「熊捕りの名人」と小十郎を紹介した後、次のように語るのである。

そこであんまり一ぺんに云ってしまつて悪いけれどもなめとこ山あたりの熊は小十郎をすきなのだ。

何の説明もなしに「なめとこ山あたりの熊は小十郎をすき」だという信じ難い事象を突然語ることからも、語りの強引さが非常に特徴的なことが伺える。

このような語り手である限り、その役割は、ただ物語を進行させるということのみでは終われないであろう。

・それからあとの景色は僕は大きらいだ。

・ところがこの豪儀な小十郎がまちへ熊の皮と胆を売りに行くときのみぢめさと云つたら全く気の毒だった。

・旦那は町のみんなの中にゐるからなかなか熊に食はれない。けれどもこんないやなづ
るいやつらは世界がだんだん進化するとひとりで消えてなくなつて行く。僕はしばら
くの間でもあんな立派な小十郎が二度とつらも見たくないやうないやなやつにうまく
やられることを書いたのが実にしゃくにさわつてたまらない。

この語り手は、時折一人称を「私」から「僕」に変えて、「大きらい」等の自らの意思を表
出する存在でもある。さらに、小十郎を「豪儀」であるが「みぢめ」で「気の毒」な存在
として捉え、そんな彼を「立派」とし、「いやなやつ」である荒物屋の主人と対比的に評す
る。

このように、主観を持ち、「とにかく」と繰り返しながら強引に物語をすすめるこの語り
手は、明らかにこの物語を自分の伝えたい一方向へと押し進めようとする姿勢を持つてい
る。そのため、語り手が伝えたい小十郎像は、強く読み手に印象付けられることになる。
そして、その「立派」な小十郎が熊に殺されながら「熊どもゆるせよ」と思いつつ死んで
いき、熊たちが山の上で雪にひれふしたまま小十郎の遺体を吊うように囲む展開となる時、
読者の感動を誘導する。しかし、一方で、その分だけ読解が単一化してしまいやすいとも
言えよう。先行研究においても、「豪儀」で「みぢめ」で、荒物屋の主人とは対比的な人物、
という語り手の強調する小十郎像が注視されがちである。しかし、見てきたような語りの
特徴を考えると、この語り手の強調して語ろうとするものばかりに着目しては、見落
とされてしまうものがあるのではないかと思われる。本稿では、主として小十郎という主
人公について、語り手が強く押し進めようとする一方向の枠を一旦はずし、本文の一語一
語を詳細に分析していくことによって、一面的な解釈にとどまらない読みを目指したい。

第二節 小十郎は何者か ― その曖昧な立場 ―

この物語は小十郎という男を中心に展開し、熊との関係において彼の抱く苦悩が大きな要素となっている。ではこの男は、一体何者なのか。先行研究では早くから多くの論において、小十郎は「山男」であるとされてきた。西田良子氏⁽⁶⁾は「小十郎は山男である」と断定し、続橋達雄氏⁽⁷⁾、三井敏郎氏⁽⁸⁾らは小十郎を山男だとしている。また、田近洵一氏⁽⁹⁾も、山男の系統の存在と捉えている。一方で、「伝承の『荒獵師』の狩りの姿そのもの」と述べる天沢退二郎氏のように⁽¹⁰⁾、小十郎を獵師として捉える説もある。森井弘子氏も「小十郎ははたして山男であるのか」と疑問を呈し、小十郎は山男ではなく獵師だとしている⁽¹¹⁾。また、木村巧氏は、小十郎をマタギだと捉えている。一体、小十郎は山男か、獵師か、それともマタギか。

まず、柳田國男は『山の人生』において、マタギについて次のように記している⁽¹²⁾。
マタギは東北人及びアイヌの語で、獵人のことであるが、奥羽の山村には別に小さな部落をなして、狩獵本位の古風な生活をしている者に此名がある。(中略)マタギは冬分は山に入つて、雪の中を幾日と無く旅行し、熊を捕れば其肉を食ひ、皮と熊胆を附近の里へ持つて出て、穀物に交易して又山の小屋へ還る。

この記述と小十郎は確かに近いものがある。又、彼の持つ小刀はマタギのコヨリとよばれる刀と共通するし、彼が連れている犬もマタギイヌの存在と重なる⁽¹³⁾。しかし、小十郎は熊の肉を食べない。さらにマタギはシカリと呼ばれる頭目を頭に、団体で熊捕りを行いマタギ

村を作っているが、小十郎には仲間の影は皆無である。これらのことを考えると、小十郎を造形するのに賢治がマタギから着想を得たことは間違いないだろうが、完全に小十郎がマタギそのものだとはいえず、小十郎Ⅱマタギ、と簡単に済ますことはできない。

一方、小十郎と共通点が多く見られるのが、山男らへ山中の異人⁽¹⁴⁾たちの存在⁽¹⁴⁾である。淵沢小十郎はすがめの赭黒いごりごりしたおやじで胴は小さな臼ぐらゐはあつたし掌は北島の毘沙門さんの病気をなほすための手形ぐらゐ大きく厚かった。

この体の特徴は、賢治童話における山男たちと共通する(≪表1≧参照)。≪表1≧のように、赤い顔、巨大な身体、ばさばさの髪、黄金色の眼玉が賢治童話での山男の特徴として挙げられるが、このうち小十郎は、赤さと巨大さという二点を満たしている。またこの特徴は、伝承にみられる山男とも共通したものであるが、柳田國男は『山の人生』の中で、「是非とも知らせておきたい山人の特質」として、「顔ばかりか肌膚全体が赤かつたという噂さへ残つて居る」と、顔に限らぬ皮膚全体の赤さを指摘している。また、巨大さについても『遠野物語』三〇の「三尺ばかりの草履」、『遠野物語拾遺』一〇四の「長さ六尺もあらうかと思ふ」大きな「山男の草履」など、その足の大きさにより、体の巨大さを強調している例がみられる⁽¹⁵⁾。赤く、掌が巨大という彼の身体は山男的であり、さらに「すがめ」であることは『どんぐりと山猫』の馬車別当と共通している。小十郎の風貌は、ただの猟師や一般人とは異なる(山中の異人)的なものといえる。

《表 1》賢治童話における山男の外見

『さるのこしかけ』	「見ると、茶色の <u>ばさばさの髪</u> と <u>巨きな赤い顔</u> が」
『種山ヶ原』	「山男が <u>檜の木</u> のうしろから <u>まつ赤な顔</u> を一寸出しました。」
『おきなぐさ』	「なぜあの <u>黝んだ黄金の眼玉</u> を地面にちっと向けてゐるのでせう。」
『祭りの晩』	「 <u>隣の頑丈さうな大きな男</u> にひどくぶつかりましたら、それは古い白綿の単物に、変な <u>蓑</u> のやうなものを着た、 <u>顔の骨ばつて赤い男</u> で、」
『紫紺染について』	「ゆつくりと車から降りて来たのは <u>黄金色目玉あかつらの西根山</u> の山男でした。」
『狼森と笹森、盗人森』	「それは昨日の夕方 <u>顔のまつかな蓑</u> を着た <u>大きな男</u> が来て」
『山男の四月』	「 <u>それどころではなく、まんなかには、黄金色の目をした、顔のまつかな山男</u> が、あぐらをかいて座つてゐました。そしてみんなを見ると、 <u>大きな口</u> をあけてバアと云ひました。」
	「 <u>山男は顔をまつ赤にし、大きな口をにやにやまげてよろこんで、</u> 」

さらに、小十郎が里人や町人から差別される存在として描かれていることも、山男たちと共通している。「里へ出ても誰も相手にしねえ」と言い、町では店の者に「又来たかといふやうにうすわら」われる小十郎は、『祭の晩』の、自らの素性をあかさそうとしない山男や、「町へはいって行くとすれば、化けないうなり殺される」と考えて、木こりに化ける『山男の四月』の山男と同じ、差別される立場にある。柳田國男は『山の人生』で、マタギについて、「岩手秋田青森の諸県に於て、平地に住む農民たちが、やゝ之を異種族視して居たことは確かである」と記してはいるが、管見の限りでは、マタギが小十郎ほどの差別を受けている様子は見られない。また、柳田國男は農民とマタギとを、「名称以外には明白に二者を差別すべきものはない」というが、小十郎の立場ははっきりと里の者とは異なるものとして位置づけられており、それは次の一文に象徴されている。

里の方のものなら麻もつくったけれども、小十郎のところではわづか藤つるで編む入れ物の外に布にするやうなものはないにも出来なかったのだ。

小十郎は自分を「獵師」という。が、『ひかりの素足』の中で、雪の中遭難し瀕死状態であった一郎が息を吹き返す場面に登場する「犬の毛皮を着た獵師」については小十郎のような身体描写はみられない上、村人である一郎の家族から差別されている感もない。さらに、小十郎が町の荒物屋で「いかの切り込みを手の甲にのせてべろりとなめ」るのも、『紫紺染について』の山男とも共通する、極めて山男的な飲食の様子である。つまり、生業はマタギ的なものでありながら、その風貌や立場は多分に山男的な男として造形されたのが、小十郎という存在だといえよう。

このように、多分に山男との共通性を持つ小十郎だが、では、彼は山男だとして済ませ

られるのかというと、そうとも思われない。ここで小十郎の身なりに着目しよう。

小十郎は夏なら菩提樹の皮でこさえたけらを着てはむばきをはき（以下略）

一方、山男たちは『祭の晩』や『紫紺染について』でみられるように「蓑」を着ているのが特徴で、他には「夜具」を綿入れの代りに着るというような、異様な格好が描かれる。では小十郎のこの身なりはマタギと共通しているのだろうか。マタギの身なりを調べてみると、まず、「はむばき」は「労働、徒歩等の際、脛に着ける」もので⁽¹⁶⁾、マタギもこれを着けている⁽¹⁷⁾。賢治作品の中でも「イーハトーボのこどもたち」（詩『山の晨明に關する童話風の構想』）から「地主気取り」の男（詩『地主』）まで、幅広く用いられている。が、問題は「けら」の方である。マタギの服装は地方によっても多少異なっているようだが、ボトやコギ（共に上衣）や、マタギブンドクという綿入れの短衣、毛皮などがその代表的なものであったようだ。昭和七年編纂された「根子部落之概要」⁽¹⁸⁾には、マタギの服装として「「ツブレ」（論者注…布製の短衣）ニ布袴ヲ履キ毛皮編笠毛足袋」と書かれている。が、「けら」をつけているという表記は確認できない。では、「けら」とはどのような人々の身なりだったのだろうか。《表2》を見ると、賢治作品では「けら」は村人・里人といった農民の仕事着として用いられていることが分かる。「けら」は農民の象徴として機能しており、それは『十月の末』で何度も「けら」が繰り返されることから分かる。その「けら」を小十郎が身につけているのだ。ここで触れておくと、原子朗氏の『新宮澤賢治語彙辞典』には、「けら」は「蓑」を示す東北方言で、「蓑」と「けら」に差異はないように書かれている。が、賢治は「蓑」と「けら」という用語を明らかに区別して用いているのではないか。《表2》と《表3》を併せて見ると、まずこの二つを方言と標準語とい

う違いによって使い分け、地方色の強い作品に東北方言である「けら」を用いているわけではないことが分かる。表の通り、「けら」でも舞台が東北と特定できず、会話に方言が使われないものもあれば、「蓑」でも会話が方言であったり、東北が舞台であることはある。

原氏は、「けら」は「農民たちの雨天時の代表的な服装」というが、これは雨天時以外も農民たちの身なりとしてよく描かれる。《表2》《表3》で☆印をつけたものは、晴天時、★は雨天時、△は天候の記述がない時の記述である。ここで注目されるのは、百姓の雨天時には「蓑」も「けら」も共に使われているが、百姓の晴天時には必ず「けら」であり、「蓑」ではないことである。が、一方で、山男やばけものたちは必ず雨天時以外に「蓑」をかぶっており、それが存在の異様さを強調している。『図書館幻想』で、「途方もなく高い天井の部屋にいる幻想的な人物、ダルゲの着ける「硝子の蓑」という極めて空想的な世界でも、「蓑」が用いられている。この点で、賢治童話において、特に雨天以外の時には、「けら」は百姓の象徴、「蓑」は一般人とは異なる存在の象徴、というイメージの違いがあるようだ。小十郎は山男と共通性をもっていた。このことを考えると小十郎には「蓑」が用いられるはずである。しかし、ここでは「けら」となっている。しかも、これはマタギとしてどうしても必要という身なりでもないのである。

作品名	用例（太線部はそれを着ける者）	方言の有無
☆『山男の四月』 ☆『狼森と笹森、盗森』 ☆『十月の末』 ★『種山ヶ原』 △詩『春と修羅』 ★詩『小岩井農場』	「けらを着た村の人たち」 「四人の、けらを着た百姓たち」 「嘉ツコのお母さんは、大きなけらを 着て」他（百姓） 「さあ、俺のけら着ろ」（達二の兄の言葉） 「けらをまとひおれを見るその農夫」 「けらをきた女の子がふたり」 （畑ではたらく少女）	なし あり あり あり なし なし なし
△詩 「日脚がぼうとひろがれば」 ★詩『凍雨』 ★詩『秋』 ★詩「くらかけ山の雪」	「けらを着」（畑ではたらく少女） 「用足たちも背蓑（論者注…「ケラ」と ルビあり。）をぬらして」 「けらを装った年寄りたち」 「けらをまとひ汗にまみれた村人たちや」	なし なし なし なし なし

《表 3》賢治作品にみられる「蓑」の記述

作品名	用例（太線部はそれを着けるもの）	方言の有無
☆『祭の晩』	「それは古い白縞の単物に、へんな <u>蓑</u> のやうなものを着た、顔の骨ばって赤い男」（山男）	ほぼなし
△『紫紺染めについて』	「顔のまっかな <u>蓑</u> を着た大きな男」（山男）	盛岡が舞台
★『風の又三郎』	「まもなく <u>嘉助</u> は小さい <u>蓑</u> を着て出てきました。烈しい風と雨にぐちよぬれになりながら」	あり
★『虔十公園林』	「雨の日」「 <u>蓑</u> を着て通りかゝる人が笑って云ひました」（村人）	あり
△『ペンネンネンネン・ネネムの伝記』	「口が耳まで裂けて、胸や足ははだかで、腰に厚い <u>蓑</u> のやうなものを巻いた <u>ばけもの</u> 」	なし
△『図書館幻想』	「 <u>ダルゲ</u> は灰色で腰には硝子の <u>蓑</u> を厚くまとしてみた」	なし

小十郎はマタギ的な生業をしているが、熊の肉を食べず、仲間を持たぬ彼は完全にマタギなのではなく、山男的な特徴を多く持つ。しかし、「けら」を着る小十郎は完全に山男でもない。小十郎の立場は山男だ、猟師だ、マタギだ、と特定できるものではなく、非常に曖昧なものである。従来の論のように、何者かに特定することを目指すのではなく、山男的で里人に差別される存在でありながら、わざわざ里人の象徴である「けら」を着るというこの曖昧で特異な描かれ方にこそ着目すべきである。

第三節 小十郎の着る「けら」の意味

では、なぜ小十郎は「けら」を着ているのか。ここで重要なのは、「里のほう」のものは異なり、里人に差別されている小十郎が、あえてその里人たちの象徴の「けら」を身につけているということである。小十郎と山男が人々から差別されている点で共通していることは先も触れたが、さらに着目されるのがこの「けら」を身につける村人、里人、百姓が、時として山男たちを迫害するものとして登場してくることである。『祭の晩』からの次の引用に着目したい。

するとさっきの大きな男が、髪をもじやもじやして、しきりに村の若い者にいじめられていたのでした。

ここでは、町に出てきた山男が村人にいじめられる様子が描かれる。また、『山男の四月』

には次のような記述が見られる。

（ところがここは七つ森だ。ちゃんと七つつ、森がある。松のいっぱい生えてるものもある。坊主で黄いろなものもある。そしてここまで来てみると、おれはまもなく町へ行く。町へはいって行くとすれば、化けないとなぐり殺される。）

山男はひとりでこんなことを言いながら、どうやら一人まへの木樵のかたち化けました。

ここでは、町へでていこうとする山男が「町へはいって行くとすれば、化けないとなぐり殺される」と思い、本来の山中の姿から木樵の姿へと身なりを変える。また同じ『山男の四月』には次のような記述が見られる。

山男はびつくりしてふりむいて、「よろしい。」とどなりましたが、あんまりじぶんの声がかたかゝつたために、円い鉤をもち、髪をわけ下駄をはいた魚屋の主人や、けらを

着た村の人たちが、みんなこつちをみてゐるのに気がついて、（以下略）

ここでは、町中であまりに大きい声を出す山男を異端視して眺める村の人たちが「けら」を身につけていることが注目される。変装をしていますが、どこか村人、町人とは違うものとして人目についてしまう山男であるが、しかし、彼らは山の外の世界へ出ていく時、町、里、村の人々の社会の中で、極力自らの素性を隠し、迫害を避けるため変装するのである。

これらのことから山男的な一面を持っていた小十郎が着る「けら」の意味について考えてみると、ここで小十郎が自分を「相手にし」ない里人たちの身なりである「けら」を身につけているのも、これを身につけることによって小十郎が山の外の世界、山男的な自分をいじめ、迫害する世界の中に同化しようとしていると解釈することができるのではない

だらうか。山男である自分を相手にせず差別する「里のもの」の着る「けら」を自らわざわざ纏う小十郎、その彼の着る「けら」には、彼が迫害されながらも必死に、自分を差別し虐げる世界の中へと同化しようとしている姿勢が象徴されているのではないか。

第四節 小十郎の持つ二面性——小十郎の抱えるへ汚さ——

しかし、ここでもう一点考えるべき点がある。それは、山男が町での迫害を恐れて木樵に変装するのに対し、小十郎は山を歩いている時から「けら」を着ていることである。それを考えると、小十郎は『山男の四月』の山男のように、ただ町での迫害を逃れるために「けら」を着ているのではないようだ。この点で、山男が変装をするのと、小十郎の着る「けら」とには微妙な差異が生じているように思われる。

では、なぜ小十郎は着替えをせずに山の中からの普段の身なりとして里人のものである「けら」を着ているのか。このことを考える手がかりとするため、荒物屋の場面に着目したい。山で熊をしとめ、熊の皮と胆を手にした小十郎は町の荒物屋へと赴く。そこで彼は、また来たかとあざ笑う店の者たちの視線を浴びながら、貪欲な荒物屋の主人にひどく安い値段で商品を買ひ叩かれ、ようやく「九十になるとしよりと子供ばかりの七人家内」を養うのに必要な、わずかながらの金銭を手にする。この場面について従来の論では荒物屋の主人と小十郎の対比が着目されることが主であった。まさに語り手が強調する一面に偏っ

て作品が読まれてきたのである。たしかに、小十郎と荒物屋は極めて対比的に描かれていることは間違いない。自らも命がけで生活のためにやむなく熊を捕つては、その遺骸を前に苦悩し、「自分もぐんなりとして」山を降りる小十郎と、そこしか取引先のない小十郎に「なんぼ安くても要らないます」といつて窮地に追い込んでおいて、「にかにか笑うのをそつと隠し」ほくそえみながら、二円という破格の値で商品を買ひ叩く荒物屋の主人の対比は色濃く描き出されている。語り手は「いくら物価の安い時だって熊の皮二枚で二円はあんまり安いと誰でも思ふ」というが、果たして、この熊の毛皮二枚で二円というのはいかに安いのだったのだろうか。『遠野物語拾遺』の二一〇には次のような記述がある。

大正十五年の冬のことであるが、栗橋村^{宇中村}の和田幸次郎といふ三十二の男が、（中略）悠々と向うへ立ち去る熊を、追い射ちに射ち倒した。胆は釜石へ百七十円に売つたと謂ふことで（以下略）

同じく『遠野物語拾遺』の二一二にも、「よし来た、あの熊を捕つて高く売らう」とある。熊が本来ならば高値で取引されるはずの商品であることを考えると、多少の時代のずれを考慮したとしても「二円」で買ひ叩かれることがいかに不当であるかということがうかがえる。そこからは、搾取する荒物屋の主人の汚さと、そんな主人を相手として商売をするほかない小十郎の社会の中での立場の弱さが浮き彫りとなる。

しかし、小十郎と荒物屋は対比的という一面のみであろうか。小十郎の荒物屋の主人に対する態度に着目したい。まず目にとまるのが次のような小十郎の姿である。

・「旦那さん、先ころはどうもありがとうござんした。」

あの山では主のやうな小十郎は毛皮の荷物を横におろして町ねいに敷板に手をつい

て云ふのだった。

・「旦那さん、お願いいたします。どうか何ぼでもいゝから買つて呉ない。」小十郎はさう云ひながら改めておじぎさへしたもんだ。

ここに描かれるのは、「町ねいに敷板に手をついて」「改めておじぎさへしたもんだ」というように、荒物屋の主人に低姿勢な、礼儀を尽くした態度で接する小十郎の姿である。このような小十郎の態度は、彼が山男的な一面をも持っていたことを考えると非常に特異である。賢治童話中、山男たちに関してはこのような礼儀を重んじた行動が描かれることは決してない。その中で、赤く巨大で「ごりごりしたおやじ」である小十郎がこのような態度をとることは、かなり特異である。また、この低姿勢な態度以上に特異なのは、彼の食べ物を前にしたときの態度である。

・「ぢや、おきの、小十郎さんさ一杯あげる。」小十郎はこのころはもううれしくてわくわくしてゐる。（中略）間もなく台所の方からお膳できたと知らせる。小十郎は半分辞退するけれども結局台所のとこへ引っぱられてつてまた叮嚀な挨拶をしてゐる。

・小十郎はちゃんとかしこまってそこへ腰掛けていかの切り込みを手の甲にのせてべろりとなめたりうやうやしく黄いろな酒を小さな猪口についてゐる。

一方山男たちの食べ物を前にしたときの記述に着目すると、山男は食べ物への欲求に勝てず、理性のきかないものとして描かれるのが常である。例えば、『祭の晩』の山男は、町に出てきてみかけた茶屋の団子の誘惑に勝てずに、自分が銭をもたないことをも忘れて食べてしまうのであるし、『狼森と笹森、盗森』の山男は、百姓たちの供える栗餅ほしさに、農具を隠すという悪戯を企てる。山男は食べ物の前にして理性のきかない、欲求のままに生

きる野蛮な男で、しかしそれだけに素朴で正直な人物として描かれるのが常であり、彼等がご馳走を前にしてまず辞退するなどは決して見られない。また、飲食の様子も、山男たちについては非常に野蛮で豪快な飲食の様子ばかりが描かれる。小十郎の酒を飲む姿は、『紫紺染について』の山男が「しきりにがぶりがぶりとお酒を飲」むのと対照的である。小十郎が「けら」を着ていたことが山男たちと食い違っていたように、このような態度もまた、山男たちとはかなり食い違うものである。小十郎は山男的な側面を確かに持っているが、しかしその小十郎は町の荒物屋の中で、山男に近い行動はとらず、かしこまった礼儀を尽くした態度をとり、店の主人たちの汚い世界の中に何とか上手く入り込もうと必死である。このことは、彼には山男のような純朴さがすでに失われていることを意味する。彼はただみじめな被害者であるだけではない。自ら望んでそうしているのではないにしても、自ら意識的にその社会の中に入りこもうとしている一面もあるのだ。

荒物屋の主人と小十郎が対比的な関係にだけあるのではないということは、小十郎と荒物屋の主人の描写に、共通する表現が用いられていることから見て取れる。例えば、獲物を探して山の中を歩く小十郎は「まるで自分の座敷の中を歩いてゐるといふ風」だと表現される。一方、荒物屋の主人は店で「どっかり座ってゐた」と表現され、山の中と店の中というそれぞれの「自分の領域」の中での堂々とした振る舞いという点で、この二者は共通している。また、小十郎と荒物屋の主人の笑いを示す表現の一致にも着目できる。

主人はだまってしばらくけむりを吐いてから顔の少しでにかにか笑ふのをそつとかくして云ったもんだ。「いゝます。置いてお出れ。ぢや、平助、小十郎さんさ二円あげろぢや。」店の平助が大きな銀貨を四枚小十郎の前へ座って出した。小十郎はそれ

を押していたゞくやうにしてにかにかしながら受け取った。

賢治作品中には他にも「にたにた」「にやにや」「はあはあ」「にこにこ」等、笑いを表す多様な表現が見られるが、しかしここでの荒物屋の主人と小十郎の笑いは共に「にかにか」と表現されていることが注目される。荒物屋の主人は「にかにか」笑うのを「そつとかく」す。しかし、小十郎はその「にかにか」した笑いをダイレクトに表出させるのであり、その点でこの二者は対比的に描かれている面もある。しかし、同じ表現が用いられていることから、小十郎と荒物屋の主人の類似関係をみることも不可能ではない。

今日は熊の皮はいらない、と小十郎を窮地に追い込むことによって、熊の皮を破格の安値で買い取ることになった荒物屋の主人は「にかにか」笑う。花山聡氏⁽¹⁾は、これを荒物屋が「絶妙の演技を見せ」と述べ、体よくあしらわれる小十郎を「デクノボー」であるとしている。が、小十郎は果たして「デクノボー」であろうか。なぜ小十郎は「にかにか」笑ったか、それは確かに、家族との生活のために必要な金銭を、わずかながらも手にすることができたからであろう。しかし「あんまり安いことは小十郎でも知ってゐる」というように、小十郎は自分が「あんまり安く買い叩かれていることに気付いている。つまり、二円を受け取っているときにも、小十郎は自分が荒物屋の主人に騙され、してやられたことを分かっているはずなのである。荒物屋の主人はあえて冷たくあしらうという〈演技〉により小十郎から安値で熊の皮を得ようとした。一方「やられる」小十郎もまた「やられ」ていることを分りながら、「かしこま」り、荒物屋の主人に山の様子などを「申し上げ」、礼儀を尽くすという〈演技〉をすることによって、荒物屋の主人たちの世界の中で、上手くやっていこうとしているのである。それは年寄りと子供ばかりの家族のために

ぜひともしなければならぬものではあったのだろう。語り手も「米はごくわづかづゝでも要ったのだ」「布にするやうなものなんにも出来なかったのだ。」と小十郎の（仕方なさ）を非常に力を込めて語る。しかし、小十郎は荒物屋にうまく（演技）することで、自分だけ酒を飲んで帰り、そしてわずかながらの金を持ち帰るのである。小十郎にはもはや純朴な美德は失われている。

木村巧氏の、小十郎の「商売」が「冷徹な消費システム」に組み込まれてしまっているという指摘をはじめ、先行研究においては小十郎が商品経済という近代的な枠組みの中に構造的に取り込まれてしまっている存在であるという指摘は多々見受けられる。しかし先行研究では殆どの場合、小十郎の内面性にまでは踏み込んでいない（²⁰）。だが、小十郎は商品経済という枠組みにおいて受動的な存在としてのみ、その世界の中へと巻き込まれているのではない。小十郎の望んですることではないにせよ、その社会でうまくやっていくと自ら働きかける姿からは、荒物屋の主人たちと同じ性質が、小十郎の中にも既に染みていることを読み取ることが可能なのではないだろうか。

根本としては確かに山男的でありながら、語り手が「いやなやつ」という荒物屋に象徴される汚い世界と共通する（汚さ）を自ら内包してしまっているのが小十郎の姿である。純朴な山男たちにとって、彼らをいじめる山の外の世界はわざわざ着がえなければならぬほど異質であった。小十郎も山男的で、山男と同様いじめられる存在である。しかし、一方で、山の外の世界の（汚さ）を既に自らの中に内包している小十郎は、もはや着替えねばならぬほど純朴ではないのである。語り手の強調して語るもののみに着目するのではなく、その枠を一旦はずして詳細に本文を検討した時、そこには、語り手が「豪儀」で「み

ぢめ」で「立派」と強調する一面だけではない、〈汚さ〉を持つ小十郎の隠された一面をも見ることが可能となる。小十郎は二面を併せ持つ存在なのである。

第五節 〈因果〉と謝罪——小十郎の変化——

小十郎は「もう熊のことばだつてわかるやうな気が」していたと描かれる。ある年の春、道に迷った末たどりついた小屋近くで、彼は「母親とやつと一歳になるかならないやうな子熊と二疋丁度人が額に手をあてゝ遠くをながめるといった風に淡い六日の月光の中を向ふの谷をしげしげ見つめてゐるのに」会い、そこで彼は母子熊の会話を耳にするのである。小十郎は、この親子熊の体から「後光」がさすように思い、その姿に釘付けになりながらその会話を聞く。

しばらくたつて子熊が云った。「雪でなけあ霜だね。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玉のやうだ　小十郎がひとりで思った。

親子熊の会話を聞きながら、小十郎はそれに共感している。しかし、彼はここで熊の言葉を理解しながらも、その会話を共有することはできない。

小十郎はなぜか胸がいっぱいになつてもう一ぺん向ふの谷の白い雪のやうな花と余念なく月光をあびて立つてゐる母子の熊をちらっと見てそれから音を立てないやう

にこつそりこつそり戻りはじめた。風があつちへ行くな行くなと思ひながらそろそろと小十郎は後退りした。くろもぢの木が月のあかりといつしよにすうつとさした。

親子熊の会話を理解し、共感するというへ山の世界へに通ずる一面を持ちながらも、彼はその後「風があつちへ行くな行くなと思ひながら」「こつそりこつそり戻りはじめ」ねばならない。その世界に通じる一面を持ちながらも、銃を持ち熊を捕る以上、彼と熊たちは共存できないのである。また一方で、荒物屋の主人と共通する一面を持ち、ひたすらにこびへつらつて、彼等の世界の一部になろうと努力しても、結局小十郎は町の者から、「又来たかといふやうに」薄笑われる存在なのである。山の自然世界と町の近代的人間社会、そのどちらにも通じる一面を自らの内に包み持ちながら、その両面を有しているがゆえにどちらにも交わりきることできない苦悩を小十郎は抱えている。

どちらの世界にも入りきれない小十郎は、熊の遺骸を前にして、次のように語りかける。

「仕方なしに猟師なんどしるんだ。てめえも熊に生まれたが因果ならおれもこんな商売が因果だ。やい。この次には熊なんぞに生まれなよ。」

小十郎は自らの立場も熊の立場も「因果」だと語る。そしてこの「因果」を小十郎は「仕方ない」と受け入れる。一方、『よだかの星』のよだかは、自分がたぐさんの羽虫の命を奪い生きていて、その自分が今度は鷹に殺されるというへ因果へに気付いた時、次のように述べる。

「あゝ、かぶとむしや、たぐさんの羽虫が、毎晩僕に殺される。そしてそのたぐ一つの僕が今度は鷹に殺される。それがこんなにつらいのだ。あゝ、つらい、つらい。僕はもう虫をたべないで飢ゑて死なう。いやその前に鷹が僕を殺すだらう。いや、その

前に、僕は遠くの遠くの空の向ふに行つてしまはう。」

ここでよだかは、〈因果〉を受け入れずに頑なに拒むことを決意する。よだかは、自分が虫を食べるといふ〈加害者〉としての〈因果〉も、自分が食べられてしまうといふ〈被害者〉としての〈因果〉も放棄するのであるが、小十郎は〈加害者〉としての〈因果〉を「仕方ない」と受け入れていることに注意したい。

ここで、二年後に自死しにくる熊が与えた影響について考察する。ある夏の日、山の中で「猫のやうにせなかを円くしてよぢ登つて」いたところを小十郎に見つかつてしまったこの熊は、「しばらくの間おりて小十郎に飛びかゝらうかそのまゝ射たれてやらうか思案して」いたが、いきなり「両手を樹からはなしてどたりと落ちて」くる。そして小十郎に次のように懇願する。

「おれも死ぬのはもうかまはないやうなもんだけれども少し残した仕事もあるし たゞ二年だけ待つてくれ。」

そして、その場を立ち去つた熊は、約束通り二年後に自死しにくるのである。この熊に、「おまへは何がほしくておれを殺すんだ」と尋ねられた時も、小十郎は再び「仕方ない」といふ言葉を繰り返す。

ほんたうに気の毒だけれどもやつぱり仕方ない。

しかし、そんな小十郎が最期に熊に殺される時、彼はもはや「仕方ない」とは口にしない。「おゝ小十郎おまへを殺すつもりはなかった。」もうおれは死んだと思つた。そしてちらちらちら青い星のやうな光がそこらいちめんに見えた。

「これが死んだしるしだ。死ぬとき見る火だ。熊ども、ゆるせよ。」と小十郎は思つ

た。

そこにあるのは、熊への謝罪の言葉だけである。「仕方ない」と言い続けた小十郎が「熊ども、ゆるせよ」と述べる存在へと変化したことから、何を読み取ることができるのだろうか。

自死しに來た熊の遺骸を前に小十郎は「思はず拝むやうに」する。ここでの「拝むやうに」という仕草は、おそらく合掌のことであろうと推察されるが、賢治童話の中で合掌は仏陀のような「立派な」存在に対するもののみに向けられる行動である。この熊の自死は極めて尊い行いとして描かれているといえる。

この熊は小十郎のために、自ら命をたつてその体を捧げる。岡本聡氏⁽²¹⁾はここに「大乘仏教的な「利他思想」を見るが、このような他者のために自らの身が滅びても良いと思う自己犠牲精神やその行動は、他の賢治童話にも度々登場する。その中でも、『手紙一』と『二十六夜』に見られる自己犠牲が注目される。『手紙一』では、一匹の龍が登場する。この皆に恐れられていた竜が、あるとき「よいこゝろを起こして、これからはもう悪いことをしない、すべてのものをなやまさないと誓」う。ある日、竜は寝ているところを獵師につかまり、皮をはがれてしまう。皮をはがれながら竜は、この獵師など自分がひとつきにすれば殺してしまうことができるが、しかし「もうわるいことはしない」と誓ったし「獵師をころしたところで本当にかあいさう」だから、されるがままになっている。すると、竜の肉を食おうと今度は「沢山の小さな虫」がむらがってきた。そこでも「いまこのからだをたくさん虫にやるのはまことの道のためだ。いま肉をこの虫らにくれて置けばやがてはまことの道をもこの虫らに教へることができ」と考え、食べられて死んでしまう。

死んでこの竜はお釈迦様となり、そしてこのときの虫もお釈迦様から教えをうけて「まことと道」に入る。また、『二十六夜』では「疾翔大力」という存在についてのエピソードが書かれている。あるひどい飢饉のとき、ある家の棟に棲んでいる一匹の雀が、その家の親子が餓死しそうなを見て、日ごろの恩に報いようと、遠くのエマで木の実をとりいき、その親子に届ける。ところが、親は子供にすべての木の実を食べさせ自分は全く口にせず、いよいよ飢えて倒れているのだ。それを見たこの雀は、「この身を以て親の餌食とならん」と、自分の命を投げ出す。その功德によつて、その雀は「疾翔大力」という仏になり、「ご自分も又ほかの一切のものも、本願のごとくにお救いなされる」存在となる。この二つの例から見取れるのは、尊い心の持ち主・特別な存在からの自己犠牲が、結局他のものをも「まことと道」へと導き、救うという一つの形である。この『なめとこ山の熊』においても、自死した熊の自己犠牲が、「仕方ない」と繰り返すばかりであった小十郎を高い精神性へと導いたと考えることが可能であろう。自死しにきた熊に対して「思はず拝むやうにした」小十郎が、今度は熊たちによつて「回々教徒の祈るときに」して拝まれる対象となったのである。荒物屋の主人に通じるような「汚さ」をも内包していた小十郎は、熊の自己犠牲により導かれ、浄化され、その死は美しく彩られる。

第六節 二面性をもつ物語——方向的な語りの示すもの——

さて、本論では小十郎が二面性をもつ存在であることを主張してきたわけだが、それで

は、このような二面性を持っていながら、語り手はなぜ「豪儀」で「立派」という一方だけを強調して語っているのであらうか。同じ賢治童話でこのような一方方向に語るという特徴は『オツベルと象』にもみられる。『オツベルと象』では語り手は「オツベルときたら大したもんだ」と冒頭から何度も繰り返し用い、そして「けれども、そんなに稼ぐのも、やつぱり主人が偉いのだ」と自らの評価を述べながら語っていく。しかし、この場合、「大したもんだ」という言葉は皮肉へとしだいに移り変わっていき、そして最後には結局、象に「ひどくし過ぎた」「オツベルが、象が助けを求めた手紙によってやってきた仲間の象の群れによって押しつぶされてやられてしまうというどんでん返しが待っている。この作品ではオツベルの残酷さと卑怯さがかなり明確に示されており、語り手の「大したもんだ」というオツベルに対する評価が、事実とは反転したものであることが明白に読み手に伝わるように作品が作られているのである。しかし、『なめとこ山の熊』においては、この語り手が小十郎を「豪儀」で「立派」というのは必ずしも完全に反転しているわけではない。確かにそういう一面も小十郎にはあるのであるが、実はそれだけではなく違う側面もある、ということであった。しかし、その違う側面は、本文を詳しく見ていくと見て取れるものでありながら、それを語る語り手は決してそこを強調しようとはしないのである。二側面を描きこんでおきながら、なぜ語り手にはその一方方向を強調させたのか。そこには「汚さ」をもちながらも、しかし、それは現実には生きる人間として多少は仕方の無いことで、それを自覚しながら悩み苦しんでいる小十郎は「汚さ」をもってはいてもあくまでも「立派」である、としたかった作者賢治の意識が垣間見える。

山男的でありながらも一方で「汚さ」をも帯びた小十郎は、「爺さん、早くお出や」とい

う孫のへ笑いへや、母の「笑ふか泣くかするやうな顔」に彩られながら最期の獵へと出る。小十郎が最期の時を迎える時、生前はへ汚さへを帯びた「にかにか」した笑いしか浮かべることのなかった小十郎に「冴え冴え」としたへ笑った死顔へが与えられている。賢治は、『よだかの星』『雁の童子』『二十六夜』『ひかりの素足』『土神と狐』においてもへ笑った死顔へを描いたが、そのうち、「よだか」「檜夫」「穂吉」「雁の童子」らは完全に尊い心の持ち主として描かれている。羽虫を食べ生きてるのはどの鳥も同じであるが、よだかはそこを「つらいつらい」といつて「もう虫をたべないで餓えて死なう」という、他とは異なる気高い精神を持っている。「穂吉」もまた三疋の兄弟の中で一番小さいながら一人お経をじつと聞きいる「賢いお子さん」であり、脚を折られてしゃべれないほど弱っていないながらも「それでもどうしても、今夜のお説教を聴聞いたしたい」というほどの「殊勝なお心掛け」の梟の子供である。「檜夫」は光の国で「黄金色のきものを着瓔珞も着けて」成仏した子供であるし、「雁の童子」にしても同じである。しかし、賢治はそのようなものたちの安らかな死だけにへ笑った死顔へを与えたわけではなかった。へ汚さへを内包しながら二面性の間で苦悩して生きた小十郎や、又、同じく嫉妬や見栄というへ汚さへを内包し、「僕はほんたうにだめなやつだ」とそのへ汚さへに気付きながらもどうすることもできずに苦しみ続けた「狐」のような、へ汚さへを帯びながらも苦悩して懸命に生き切ったものたちにも、そこに救いとしてのへ笑った死顔へを与えているのである。小十郎はへ汚さへを内包し、それをどうにもできずに悩みながら生き続けていた。そんな彼にもへ笑った死顔へが与えられることによって、死んでから光の国に行きそこで存在し続けている『ひかりの素足』の檜夫のように、小十郎もまたどこか現世とは違う、穏やかなる場所で存在し続けている

のではないかと想像されるのである。

語り手は「立派」な小十郎を強調するが、そこには密かに、「立派」とは対極にある（汚さ）をもが小十郎には付されていた⁽²²⁾。語り手の強調する面のみに着目するのではなく、本文の細かな記述にも目を向けた時、そこには物語の持つ新たな側面を、見出すことが可能となるのではないだろうか。

注

- (1) 時おり一人称は「僕」へと変化することもある。
- (2) 原子朗『鑑賞日本現代文学 13 宮沢賢治』（1981年 角川書店）
- (3) 続橋達雄『『なめとこ山の熊』（「解釈と鑑賞」1988年2月）
- (4) 田近洵一「宮沢賢治「なめとこ山の熊」研究」（「解釈と鑑賞」1979年8月）
- (5) 木村巧「なめとこ山の熊」論——賢治テキストにおける人間中心主義について——（「国語国文研究」1998年3月）
- (6) 西田良子「「なめとこ山の熊」論——宮沢賢治の視点——」（『宮沢賢治童話の世界』1976年 すばる書房）
- (7) 続橋達雄「なめとこ山の熊 賢治童話の〈解析〉 なぜ〈熊〉が登場するのか」（「国文学」1982年2月）
- (8) 三井敏郎「「なめとこ山の熊」における世界観と人間の新しい孤独」（「信州短期大学研究紀要」1997年7月）
- (9) 注4に同じ。

- (10) 天沢退二郎「『なめとこ山の熊』再考の試み——《荒胤師伝承》と賢治童話——」(『賢治研究』1999年12月)
- (11) 森井弘子「宮沢賢治『なめとこ山の熊』の研究——「小十郎」は「山男」か?——」(『東大阪短期大学紀要』1995年10月)
- (12) 『山の人生』の引用は『柳田國男全集3』(1997年 筑摩書房)による。
- (13) 太田雄治『消えゆく山人の記録 マタギ』(1979年 翠楊社)
- (14) 〈山中の異人〉という語は、山・森の中にいる、一般人とは異なる様子の人間を指して用いた。これには山男のほか、「かやの森」の「黄金いろの草地」にいる「おかしな形の男」である『どんぐりと山猫』の馬車別当も含むことができよう。
- (15) 『遠野物語』、『遠野物語拾遺』の引用は『柳田國男全集2』(1997年 筑摩書房)による。
- (16) 原子朗『新宮澤賢治語彙辞典』(1999年 東京書籍)
- (17) 「秋田マタギ資料」(『日本民族文化資料集成 第一巻 サンカとマタギ』(1989年 三一書房) p・306
- (18) 注17に同じ。 p・341
- (19) 花山聡「『なめとこ山の熊』考——小十郎は誰のために笑ったのか——」(『成蹊論叢』1996年12月)
- (20) 管見の限りでは、千葉一幹氏の論(『賢治を探せ』(2003年 講談社))のみが、小十郎の内面性にまで踏み込んでいる。千葉氏は「にかにかした笑み」と、「いかにも卑しげな素振り」での小十郎の食事とを論拠として、小十郎が「立派」どころかむしろ卑

屈な人物として描かれて」おり、「荒物屋の主人」と「同じ属性を付与されている」と主張している。本稿においても、「にかにか」した笑みを小十郎の「〈汚さ〉の内包」の論拠とする点では千葉氏の論と共通するが、千葉氏がもうひとつの論拠として「いかにも卑しげな素振り」での小十郎の食事を挙げていることには疑問を感じる。山男という存在を鍵として、小十郎と荒物屋の類似をみていくことに本稿の特徴がある。

(21) 岡本聡 「「なめとこ山の熊」」 (『国文学』2006年9月)

(22) 二面性をもちながら、その間で苦しんでいた小十郎の姿は、大正八年保阪嘉内あて封書に見られるような、家業を厭いながらも、「これより仕方ない」と質屋の店先に坐り、「両極端の混合体」ゆえに悩んだ、賢治自身の姿ともどこか重なっているようにも思える。

第二章 『貝の火』論——父と子の欲をめぐって——

ホモイという子兔が、ひばりの子を救助したことにより与えられた不思議な宝珠をめぐる物語『貝の火』は、大正十年頃創作されたと推定される宮沢賢治の童話である。貝の火を手にしたホモイは周囲の動物たちから敬われ権力を手にするが、慢心を募らせ狐とともに悪事を重ねた結果、玉は砕け、その粉が目に入りホモイは失明してしまう。善行の結果与えられたはずの貝の火の炎が、なぜホモイの度重なる悪行にもかかわらずさらに美しく燃え盛るのか、という点をはじめ、『貝の火』は読者に多くの謎を残す物語であるといえよう。

先行研究では、早くからこの作品における法華経の影響が指摘され、それに基づく解釈が多く提示されてきた。例えば、佐藤勝治氏⁽¹⁾は、「ほんとうに『如来の表現』こそ賢治文学のすべてであり、来るべき世界の造形の原理」だとし、「これこそ『題目』貝の火」のないようであり解明なのだ」とする。また、賢治と父・政次郎の親子関係等、作者の人生になぞらえて本作品を考察する作家論的観点からの言及も多い。一例としては、伊藤真一郎氏⁽²⁾が、「本作品が生々しい切実感を漂わせるのは、宮沢家の法華宗への改宗を大義名分にした、大正十年のこの出郷体験が投影されているから」とし、「盛岡高農時代以来の親友保坂嘉内との訣別事件」との関係を述べていることがあげられる。これらのような、法華経や作家論的な立場からの考察も重要なことは確かだ。近年で言えば、千葉一幹氏⁽³⁾の旧約聖書を素材としながらの考察も興味深い。しかし、本論ではこのような作品の外か

らのアプローチではなく、記された一つ一つのへことばへに着目しながらの作品分析を試みたい。もちろんこのようなアプローチが今まで全く為されてきていないわけではない。青木美保氏⁽⁴⁾も、「このように、作品の提起する問題をすぐに作者個人の問題に還元してしまうのではなく、その前にもっと一般的な問題として論じつくす必要があるのではないか」と述べている。しかし、諸家様々に論じられてきたとはいえ、この物語が持つ謎はあまりに多く、未だにはつきりとした説明がなされていないように思われる。本論は、従来見逃されがちであった本文中の細かなへことばへや、賢治の他の作品との関係に着目しながら、主にホモイとホモイの父との関係を改めて捉えなおすことによって、この作品に新たな側面を見出そうとするものである。

第一節 宝珠「貝の火」——へすきとおるへ燃えるへ玉——

まず、タイトルにもなっているこの「貝の火」という宝珠について考察してみよう。紀野一義氏⁽⁵⁾は「この貝の火の宝珠は、あきらかに「マニ宝珠」からの直接の着想」として貝の火と法華経の關係に言及している。また、秋枝美保氏⁽⁶⁾は「まず想起されるのは、「貝の火」が、鳥の王からの贈り物であるという点である。つまり、「貝の火」は王の持つ宝珠であり、「王」なる絶対者の權威の象徴という一面を持つと言ってよい」「貝の火」は、ホモイ自身の為した偉大な行為の結果、ホモイのところにやってきた」と、この宝珠を「王」なる絶対者の權威の象徴」と捉えている。他にも諸家様々に論じられているが、本論では、この玉の次のような特徴に着目することからはじめたい。

玉は赤や黄の焰をあげてせわしくせわしく燃えてゐるやうに見えますが、実はやはり冷たく美しく澄んでゐるのです。目にあてゝ空にすかして見ると、もう焰は無く、天の川が奇麗にすきとほつてゐます。

まず、着目したいのはこの玉が「美しく澄んだ」、「へすきとおる」玉である点だ。賢治の作品の中では「へすきとおる」ということが非常に重要な意味を担っていることに注意したい。『よく利く薬とえらい薬』では清夫という少年が病気の母のために、ばらの実を「アセをポタポタ落して、一生けん命実をあつめ」ていたところ、不思議にも「雨の雫のやうにきれいに光ってすきとほつてゐる」ばらの実を見つけ、その実によつて母の病気はすっかり治ってしまうという奇跡が描かれる。また、童話集『注文の多い料理店』の序に見られる一文として「わたしたちは氷砂糖をほしくらゐるもたないでも、きれいにすきとほつた風をたべ、桃いろのうつくしい朝の日光をのむことができます」「これらのちひさなものがたりの幾きれかが、おしまひ、あなたのすきとほつたほんたうのたべものになることを、どんなにねがふかわかりません」と書かれていることはあまりにも有名である。「すきとほつた風」という表記は『どんぐりと山猫』『ポラーノの広場』をはじめとして数多くの例がみられる、賢治の描く理想郷、イーハトヴの清浄さを示す言葉であるし、また、『風の又三郎』の高井三郎という少年が「赤い革の半靴」であるのに対し、『風野又三郎』の中の幻想的な風の精である又三郎は「すきとほつた靴」であることも興味深い。大塚常樹氏（⁷）は「透明」や「無色」は賢治テクストでは天上世界の属性」と指摘しており首肯されるが、この貝の火もまた「へすきとおる」という「聖」なる特徴を持つ玉であることを忘れてはならない。

この玉のもう一つの特徴は、玉の中に「焰」、「火」が燃えるように見えるということである。中でも、この玉が「円い赤い光るもの」と表現され、「もっともっと赤く」燃えている、とも描かれるように、とりわけ「赤い焰」が強調されていることが注目される。ホモイ親子はこの火を燃やし続けようと必死になり、玉の中に燃える火の激しさに美しさを見ている。しかし、ひばりの親子は貝の火を手渡すとき「王さまのお言伝ではあなた様のお手入れ次第で、この珠はどんなにでも立派になると申します」と伝えたが、このひばりの言葉には玉のどのような状態が「立派」なのかは一切示されていない。また、大噴火の溶岩に流されても玉は「却って前より美しく」なったという、驚の大臣のエピソードの中でも、「きづも曇りもつかないで」とは記されているが、火が燃えるとは一切書かれていない。それにもかかわらず、ホモイ親子は、宝珠が「立派」になるという意味を火が激しく燃えることだと勝手に解釈しているのである。ところが、ホモイ親子の解釈とは裏腹に、火の激しさが増すことは宝珠が曇る前兆だったのではないか。『まなづるとダアリヤ』では「あつたしの光でそこらが赤く燃えるやうにならないくらゐなら、まるでつまらないのよ」といつて花の女王になりたい「赤いダアリヤ」とつつましやかな「白いダアリヤ」が対比的に描かれる。また、『双子の星』でも、「赤」と「青」が非常に対比的に描かれている点に注意したい。海の底におとされた童子たちが「青いひとでのしるし」をつけているのに対して、童子たちに「こら着物をよこせ」「俺の靴をふけ」と荒々しく接する周りのひとでたちは「赤いひとで」として描き分けられている。また、『よだかの星』において赤い「山やけの火」が度々描かれていることに注意したい。

雪はもうまっくろく、東の方だけ山やけの火が赤くうつつて、恐ろしいやうです

この引用箇所直後には「あゝ、かぶとむしや、たくさん羽虫が、毎晩僕に殺される。そしてたゞ一つの僕が今度は鷹に殺される。それがこんなにつらいのだ。あゝ、つらい、つらい」という、よだかの殺生を厭う台詞がつながっているが、この地上に赤々と燃える「山やけの火」はよだかを取り巻く地上の世界の煩悶の象徴として機能している。

・山やけの火は、だんだん水のやうに流れてひろがり、雲も赤く燃えているやうです。
・もうすっかり夜になって、空は青ぐろく、一面の星がまたゝいてゐました。よだかはそらへ飛びあがりました。今夜も山やけの火はまっかです。

・もう山やけの火はたばこの吸い殻くらゐにしか見えません。

そして最後によだかが星となってその身を輝かすとき、作品を彩る色彩は赤から、次のやうに変化する。

そして自分のからだがいま燐の火のやうな青い美しい光になって、しづかに燃えてゐるのを見ました。

大塚氏は、「仏教では赤は「ラーガ」といい、愛欲や貪（執着）の意味をもつ」と述べるが、この玉の火の中でも特に「赤」が強調されていることには注意すべきである。また、赤色に限らず、激しく燃える火は、賢治作品の中で修羅の表象としてしばしば用いられている。『土神ときつね』で、逆上した土神が狐を殺してしまふ場面の直前に、「青く光つてゐたそらさへ俄かにガランとまっ暗な穴になってその底では赤い焰がどうどう音を立てゝ燃えると思った」という表現が見られるが、これと極めて似た記述として、『サガレンと八月』では、「いままでの明るい青いそらががらんとしたまっくらな穴のやうなものに変わってしまったその底で黄いろな火がどんどん燃えてゐるやう」という表現になっている。貝

の火の赤い焰だけでなく、「まるで赤や緑や青や様々な火が烈しく戦争をして、地雷火をか
けたり、のろしを上げたり」という激しく燃える火もまた、煩悶や欲といった悪心の象徴
と考えられる。貝の火のもつ「赤い焰」「はげしい焰」は、「すきとおる」ことが「聖」な
る特徴であったのとは対照的な、「魔」の表象であることが伺える。「すきとおる」ながら、
中に「赤い」火の燃える貝の火は、水に属する「貝」と燃える「火」、つまり水と火という
相反するものを併せ持ちながら一つの姿を成しているのである。たしかに澄んでいるが目
からはなすと火が燃え出すというこの珠の性質は、次の『ひかりの素足』の記述とも通じ
るところがある。

「ここは地面が剣でできてゐる。お前たちはそれで足やからだをやぶる。さうお前た
ちは思つてゐる、けれどもこの地面はまるつきり平らなのだ。さあご覧。」
その人はすこしかぐんでそのまっ白な手で地面に一つ輪をかきました。みんなは眼を
擦つたのです。又、耳を疑つたのです。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条もの美しい縞になり、その上
には蜃気楼のやうにそしてもっととはっきりと沢山の立派な木や建物がじつと浮かん
でゐたのです。

ここでも、赤と青の対比が見て取れるが、火の舌を吐く悲しい地面だとおもつていろ
ろでも、実は青い湖水のようにまるつきり平らであるというこの記述は、赤い火が燃えて
いるように見えながらも実はたしかに澄んでいるという貝の火の特徴にどこか通ずるもの
がある。

作品中では、ホモイが狐とともに悪事を犯すごとに貝の火はさらに美しく燃え盛っている、ということが繰り返される。渡部芳紀氏（8）は「犯した罪の結果が直ぐに罰として反応してこない」ためだとこの焰の意味を解釈した。一方、伊藤氏は、貝の火の本当の美しさとは「実はやはり冷たく美しく澄んでゐる」点にこそあったのに、「それを、もっぱら、（目からはなすと又ちらりちらりと美しい火が燃え出〜すという点に、見ていったところにホモイ親子の大きな錯誤があった」と述べており、本論もこれに概ね同意するが、伊藤氏の言及はここでとどまっております、その裏づけは特に提示されてはいない。しかし、以上に見てきたようなこの玉の特徴と、その表現の賢治作品での用いられ方を見れば、ホモイが狐とともに悪い事をする度に、（魔）の焰が燃えるのは至極当然のことだと理解される。〈澄んでいる〉ことこそが珠の美しさで、一見華やかに見えるこのはげしい炎は実はこの宝珠の衰退の姿であった。よって、ホモイが悪事をかさねるたびにその炎はより激しくなり、そしてホモイ親子にとってその珠はより〈美しく〉映っていた。

ところが、こう考えていくと、一つの疑問にぶつかる。それはホモイが貝の火を得た次の日の朝の記述である。

・ 玉の美しいことは、昨夜よりもっとです。ホモイは玉をのぞいて、ひとりごとをいひました。

・ 見える、見える。あそこが噴火口だ。そら火をふいた。ふいたぞ。面白いな。まるで火花だ。おや、おや、おや、火がもくもく湧いてゐる。二つにわかれた。奇麗だな。火花だ。火花だ。まるでいはずまだ。そら流れ出したぞ。すっかり黄金色になつてしまった。うまいぞうまいぞ。そら又火をふいた。

ホモイが始めて貝の火を手にしたときには、その火は「ちらりちらりと美しい火が燃え」という状態だった。ところがここでは「昨夜よりもその焰は激しくなっている。貝の火の焰がまるでいなづまだ」というように、前日よりもその焰は激しくなっている。貝の火の焰が「魔」の表象であるならば、狐と共に悪事をおかすと焰が激しくなることは容易に理解されるが、このことのみが焰を燃やす理由であったと考えると、ただ寝て起きただけの二日目の朝、なぜこの火が激しくなったのかが説明できないことになる。この疑問を考える上で着目したいのは、ホモイの父母という存在である。特に、ホモイの父とホモイとの関係进行分析することによってこの物語に新たな側面を見出すことが可能となると考える。

第二節 ホモイの無欲・父の欲

ホモイの父母については既に多くの先行研究で言及がなされてきている。ホモイの父については平尾隆弘氏⁽⁹⁾が考察しているような、賢治の父と重ねる作家論的な視点において早くから着目がなされてきた。また、渡部氏は、「結局本人は父などの警告にも気づかず罪を重ねてしまう」と述べ、子に警告を与える存在としての親の姿を読み取り、それにもかかわらずホモイが失敗をおかすと捉えている。これと似通った読みとしては続橋達雄氏⁽¹⁰⁾が「人間は、ホモイという子供の失敗、つまづきを経、その苦悩をつきぬけて生きていかねばならない。その失敗とかつまづきは親といえどもどうすることもできない」と言及していることがあげられるだろう。一方、青木氏は「お前はもう立派な人になったんだから、りすなんか恥しいのです」と息子に語りかける母親について、「この宝珠を手にし

た息子を心から誇りに思い、却って息子の自惚れを増長させる結果を招く」と指摘している。また、佐藤氏も、狐が盗んできた角パンを家族で食べてしまうことについて、「この主婦でも強烈な家族利己主義者」とし、「貝の火をくもらせたのはホモイひとりではなかった」と述べ、玉を衰退させた一因が母にもあったことを指摘している。では、父親はどうだろうか。青木氏は、父もが最終的に角パンを食べてしまったという「致命的な」一件をあげ「父も母も、間接的に狐の悪行に加担してしまう」としながらも、「ホモイが失明するくらいで済んだのは、この父親の働きがあったからだと言ってもいいくらい」として、母親とは対照的なホモイの父の像を指摘している。しかし、この父にもやはり玉の（魔）の焰を強まらせた一因があるのではないか。そして、それは従来よく指摘されてきた、角パンを食べてしまうという「致命的」な一件に留まるものではない。父母がホモイに与えた影響について、考察していくこととしよう。

まず、作品冒頭部に描かれるホモイの様子に着目する。この物語はいい匂いの野原で子兎のホモイが無邪気に遊んでいる場面からはじまる。

実に野原はいい匂で一杯です。

子兎のホモイは、悦んでびんぴん踊りながら申しました。

「ふん、いい匂だなあ。うまいぞ、うまいぞ、鈴蘭なんかまるでパリパリだ。」

風が来たので鈴蘭は、葉や花を互いにぶつけて、しゃりんしゃりと鳴りました。

ホモイはもう嬉しくて、息もつかずにびよんびよん草の上をかけ出しました。

鈴蘭の葉の音が鳴り響くなか、ホモイは自然の美しい景色に「踊」るほど「嬉しくて」たまらない。『ひかりの素足』の雪山で遭難した兄弟が目にした極楽の描写中にも、「みんな

その葉がチラチラ光ってゆすれ互いにぶつかり合って微妙な音をたてる」とあり、ここでも「葉の音」が描かれている。ホモイの遊ぶこの野原は、極楽にも通じるほど清浄で美しい。また、ここでのホモイの様子は『虔十公園林』の虔十と重なりがみられる。

虔十はいつも縄の帯をしめてわらって杜の中や林の間をゆっくりあるいてゐるのでした。雨の中の青い藪を見てはよろこんで目をパチパチさせ青ぞらをどこまでも翔けて行く鷹を見付けてははねあがって手をたゝいてみんなに知らせました。

けれどもあんまり子供らが虔十をばかにして笑ふものですから虔十はだんだん笑はないふりをするやうになりました。

風がどうと吹いてぶなの葉がチラチラ光るときなどは虔十はもううれしくてうれしくてひとりでに笑へて仕方ないのを、無理やり大きく口をあき、はあはあ息だけついてごまかしながらいつまでもいつまでのそのぶなの木を見上げて立ってゐるのでした。

虔十は「少し足りない」と思われている人物で、「いつでもはあはあ笑ってゐる人」として描かれる。彼は皆に馬鹿にされていた。しかし、最終的には彼が造った林が沢山の子供たちを立派に育て、「あゝ全くたれがかしくくたれが賢くないかはわかりません」と評される、尊い人として描かれている。野原で遊ぶホモイが、自然の美しさに「もう嬉しくて」跳ね回る姿には、虔十との共通性が見てとれるが、この作品冒頭の野原の場面では、『ひかりの素足』における極楽の描写にも通じるような清浄な風景の中で、デクノボー的な美德を持つホモイが描かれているといえる。

そんな野原で無邪気に遊んでいたホモイは川で事件に遭遇する。

・流されるのは、たしかに瘦せたひばりの子供です。ホモイはいきなり水の中に飛び込んで、前あしでしつかりそれを捉まえました。

・そして二人は、どんどん流されました。ホモイは二度ほど波をかぶったので、水を余程呑みました。それでもその鳥の子ははなしませんでした。

ホモイは川に流されていく一羽のひばりの子供を発見し、「いきなり水の中に飛び込んで」、その子を救助する。水に流され、水をのみなながらも、献身的にひばりの子を助けるホモイの姿は次の『双子の星』における二人の童子の献身とも似通っている。

実に蠍のからだは重いのです。大きさから云っても童子たちの十倍くらいはあるのです、けれども二人は顔をまっ赤にしてこらへて一足づつ歩きました。蠍は尾をギーギーと石ころの上に引きずっていやな息をはあはあ吐いてよろりよろりとあるくのです。一時間に十町とも進みません。もう童子たちは余り重い上に蠍の手がひどく食い込んでいるので、肩や胸が自分のものかどうかもわからなくなりました。空の野原はきらきら白く光ってゐます。七つの小流れと十の芝原とを過ぎました。童子たちは頭がぐるぐるしてもう自分が歩いてゐるのか立ってゐるのかわかりませんでした。それでも二人は黙ってやはり一足づつ進みました。

さらに、ホモイは「力一杯にひばりの子を岸の柔らかな草の上に投げあげて」、自分自身も「疲れでよろよろ」しながらも、「無理にこらえて、楊の白い花をむしって来て、ひばりの子に被せて」やる。これらの記述からは『双子の星』の童子たちにも通じるような、ホモイの献身、優しさがみてとれる。

しかし彼の無欲の心は次第に変化していくことになる。まず、母のホモイへの影響につ

いて考察する。

ホモイは呆れてしまひました。そして顔色を変へてうちへ戻つて来て、

「おつかさん。何だかみんな変な工合ですよ。りすさんなんか、もう僕を仲間はずれにしましたよ。」と云ひますと兎のおつかさんが笑つて答へました。

「それはさうですよ。お前はもう立派な人になつたんだから、りすなんか恥しいのです。ですからよく氣をつけてあとで笑われないやうにするんですよ。」

ホモイが云ひました。

「おつかさん。それは大丈夫ですよ。そんなら僕はもう大将になつたんですか。」

「まあさうです」と申しました、

ホモイが悦んで踊りあがりました。

「うまいぞ。うまいぞ。もうみんな僕のでしたなんだ。狐なんかもうこわくも何ともないや。おつかさん。僕ね、りすさんを少将にするよ。馬はね、馬は大佐にしてやらうと思ふんです。」

おつかさんが笑ひながら、

「さうだね、けれどもあんまりいばるんじゃありませんよ。」と申しました。ホモイは

「大丈夫ですよ。おつかさん。僕一寸外へ行つて来ます。」

ここで注意したのは、母親は始終、貝の火という名誉を手にした我が子の話に「笑」つて耳を傾けていることである。この母の態度からは、「大将」になつた我が子を誇る母の驕

りが見て取れる。青木氏も指摘している通り、この母の態度が子供の心の変化を導いていつてしまうのだが、その母の驕りが「笑い」で表現されていることに注意したい。また、次の場面でも、母は名誉を手にした我が子に笑顔で接する。

お父さんはもう外に出てゐました。おつかさんがにこにこして、おいしい白い草の根や青いばらの実を持って来て云ひました。

一方、作品前半部では父の子供に対する「笑い」は一切描かれない。子供に対する「笑い」が母に限定されていることに注意をはらいたい。また、この母親は、かなりホモイとの共通性が強調されていることも特徴的である。次の記述に着目してみよう。ホモイが泣くとき、必ず母も一緒に泣いていることが確認できる。

・ホモイは泣き出しました。りすはしばらく気の毒さうにして立って見て居りました。がとうとうこそそそみんな逃げてしまひました。兎のお父さんが申しました。

「お前はもうだめだ。貝の火を見てごらん。きつと曇ってしまつてゐるから。」

兎のおつかさんまでが泣いて、前かけで涙をそつと拭ひながらあの美しい玉のはいった瑪瑙の函を戸棚から取りだしました。」

・ホモイはわつと泣きだしました。兎のお母さんも一緒に泣きました。

お父さんがあちこち歩きながら、

「ホモイ、お前はもう駄目だ。玉を見てごらん。もうきつと碎けてゐるから。」と云ひました。

・ホモイは泣いて立ちあがりました。兎のお母さんも泣いて二人の後を追ひました。母と子が常に同じ感情を共有していることも特徴的である。また、「今まで兎の遠めがねを

入れて置いた瑪瑙の箱にしまってお母さんにあづけました」とあるように、貝の火の預け先が、父ではなく必ず母であることに、この母と子のつながりの強さ、同一性の強さが強調されている。

一方、父は「うまれつきあの貝の火と離れないやうになっている」というホモイに対して、「実際そうだといゝがな」と、警告を与える。が、一見母子とは対比的にみえる父にも、ホモイや母との共通性が見て取れるのではないか。

けれども、どうしてもそれとれないのです。その時、お父さんが帰って来しました。そしてホモイの顔色の変わつてゐるのを見て云ひました。

「ホモイ。貝の火が曇つたのか。大変お前の顔色が悪いよ。それお見せ。」そして玉をすかして見て笑つて云ひました。

「なあに、すぐ除れるよ。黄色の火なんか却つて今迄より余計燃えてゐる位だ。どれ。紅雀の毛を少し呉れ。」

そしてお父さんは熱心にみがきはじめました。けれどもどうも曇りがとれるどころか段々大きくなるらしいのです。

ここで、父は「笑つて」ホモイに話しかける。が、先にも触れたように、ホモイに笑つて話しかけるのは、これ以前の場面では常に母だった。ここで父も同じ行動をとっていることに着目したい。また、「なあに、すぐ除れるよ」という父の発言には、「大丈夫」と言うホモイとの共通性が見て取れる。これ以前の場面において、ホモイの「大丈夫」という言葉は繰り返し登場する。

・「おつかさん。それは大丈夫ですよ。そんなら僕はもう大将になつたんですか。」

・「大丈夫ですよ。おつかさん。僕一寸外へ行つて来ます。」

・「お父さん。大丈夫ですよ。狐なんか何でもありませんよ。僕には貝の火があるのですもの。あの玉が砕けたり曇ったりするもんですか。」

さらに、少し視点を変えて、次の本文に着目してみる。ひばりの子を助けたお礼に、貝の火を渡されたホモイは、ひばりの親子に次のように答えている。

「ひばりさん。僕はこんなものいりませんよ。持つて行つて下さい。大変きれいなもんですから、見る丈で沢山です。見たくなったら又あなたの所へ行きませう。」

ここでホモイが一旦貝の火を断つてゐることを重要視したい。ホモイは、美しい宝珠を見せられて、「大変きれいなもん」とは思いながらも、自分のものにしたいとは思わなかったのである。この時点で、ホモイは全く無欲であつて、宝珠への執着心をもつていなかったと解釈できる。作品冒頭場面で、我が身の危うさを顧みずひばりの子を献身的に救助した結果、貝の火を手にしたが、この彼の「献身」は、自分という一個の存在のみに執着しないという「無欲さ」に由来する善行だったといえる。しかし、この彼の無欲の心は次第に変化していく。

ホモイはそつと玉を捧げて、おうちへ入りました。そしてすぐお父さんに見せました。すると兎のお父さんが玉を手にとつて、目がねをはづしてよく調べてから申しました。

「これは有名な貝の火という宝物だ。これは大変な玉だぞ。これをこのまゝ一生満足に持っている事のできたものは今までに鳥に二人魚に一人あつただけといふ話だ。お前はよく気を付けて光をなくさないやうにするんだぞ。」

父は宝珠を見て、「有名な」「宝物」であり、「大変な玉」だと言う。そして、「一生満足に持っている事のできたものは今までに鳥に二人魚に一人」という、ほとんどが持っているらなかったという秘宝を我が子に「よく気を付けて光をなくさないやうに」と諭するのである。ここからは、我が子を「一生満足に持っていることのできたもの」という数少ない偉人たちに並べたい父の欲望を見て取れる。まず、この玉に飛びつき欲を出すのは外でもない、正義の味方のように度々ホモイに警告を与え続けていたはずの、父親その人なのである。この宝を我が子に失わせないように、ひいてはこの「うちの宝物」をどうしても持ち続けようとするこの宝珠への父の執着心は、いくどもホモイに警告を与える父の姿からも垣間見えるものである。確かに、父はホモイの悪事を幾度も見抜き、矯正せんとする役割を果たしているのだが、それが本当に正義のためであったのかは、玉さえ燃えていれば黙ってしまふ姿をみると、きわめて曖昧だ。

・「お前はもうだめだ。貝の火を見てごらん。きつと曇ってしまったてゐるから。」兎のおつかさんまでが泣いて、前かけで涙をそつと拭ひながらあの美しい玉のはいった瑤瑤の函を戸棚から取りだしました。兎のお父さんは函を受けとつて蓋をひらいて驚きました。球は一昨日の晩よりもつとつと赤くもつとつと速く燃えてゐるのです。みんなはうつとりみとれてしまひました。兎のおとうさんはだまって玉をホモイに渡してご飯を食べはじめました。ホモイもいつか涙が乾きみんなは又気持ちよく笑ひ出し一緒にご飯をたべてやすみました。

・「ホモイ、お前はもう駄目だ。玉を見てごらん。もうきつと碎けてゐるから。」と云

ひました。お母さんが泣きながら函を出しました。玉はお日さまの光を受けてまるで天上を昇って行きさうに美しく燃えましました。お父さんは玉をホモイに渡してだまつてしまひました。ホモイも玉を見ていつか涙を忘れてしまひました。

・「ホモイ。お前はもう駄目だぞ。今日こそ貝の火は砕けたぞ。出して見ろ。」お母さんが涙をふきながら函を出して来ました。お父さんは函の蓋を開いて見ました。するとお父さんはびっくりしてしまひました。貝の火が今日位美しいことはまだありませんでした。それはまるで赤や緑や青や様々な火が烈しく戦争をして、地雷火をかけた、のろしを上げたり、又いなづまが閃いたり、光の血が流れたり、さうかと思ふと水色の焰が玉の全体をパツ占領して、今度はひなげしの花や、黄色のチュウリップ、薔薇やほたるかづらなどが、一面風にゆらいだりしてゐるやうに見えるのです。兎のお父さんは黙って玉をホモイに渡しました。ホモイは間もなく涙も忘れて貝の火を眺めてよろこびました。

ホモイを叱っていた父が、玉が燃えているのを確認したとたん息子へ語る言葉を失ひ黙ってしまうことが作品中繰り返される。「今日こそ貝の火は砕けた」と息子を叱責したにも拘わらず、貝の火はさらに美しく燃えていたため、父は息子に対しての威厳を保てなくなり叱るのをやめて黙ってしまう、という側面も当然あるだろう。しかし、この記述からは「貝の火」に全ての判断をゆだね、玉さえ維持できていればそれでいいというかようにな、この宝珠への父の執着心をも見ることに可能なのではないか。宝珠を見ても無欲で、受取を

断りまでしたホモイの無欲な心は、このような父の反応に促され、次第に変化していく。

「それは大丈夫ですよ。僕は決してなくしませんよ。そんなやうなことはひりも云つてゐました。僕は毎日百遍づつ息をふきかけて百篇づつ紅雀の毛でみがいてやりませう。」

息子ホモイは、父の期待に応えようとする。父の反応によつて、この玉への欲が募っていくのである。

「大丈夫だよ。僕なんかきつと立派にやるよ。玉は僕持つて寝るんだから下さい。」
兎のおつかさんは玉を渡しました。ホモイはそれを胸にあてゝすぐにねむってしまった。

「僕はこんなものいりませんよ」といつていたホモイが、玉を抱いて寝るといふまでに変わつてしまふ。さらに、次の朝には、この執着心はさらに増大するばかりである。

あくる朝、ホモイは七時頃目をさまして、まづ第一に玉を見ました。玉の美しいことは、昨夜よりもつとです。ホモイは玉をのぞいて、ひとりごとを云ひました。

ホモイの「献身」の源であつた「無欲さ」は父との会話以降急激に崩れていくのだ。

ここで先ほど提起した問題にかえりたい。玉を得て抱いて寝た次の朝、なぜ貝の火の焰が激しくなつたのかという問題である。ホモイが初めて貝の火を手にしたとき「ちらりちらりと美しい火が燃え」という状態だったこの宝珠の炎をさらに激しくさせたものは、父親がホモイの中に芽生えさせた、この玉への「欲」だったのではないか。つまり、この二日目の朝燃えていた炎の原因は、父親の反応によつてホモイの執着心、欲が増大したためだと考えられるのである。欲や執着心もまた、宝珠を曇らせる一因となるものだったの

ではないだろうか。宝珠を衰退へと導いたものは、ホモイだけではない。さらには、狐のせいだけでも、母のせいでもない。正義の味方のようなこの父の存在も非常に大きく関わっているのである。この玉を大事に持ちつづけようという「欲」を抱いたときから、もうすでにこの宝を失う方向へと向かっていたのだ。

もともと玉への執着を持たなかったホモイの「無欲」な心は、欲を持つ父の影響によって変化していた。そしてそれは玉の「魔」の火をさらにもやす糧となっていた。母がホモイの驕りを助長する働きをしていたのと同様、父もが失敗の要因となるような影響をホモイに与えていたのである。愚かな子供が、親の警告にもかかわらず破滅する話としてとらえるのはこの作品の表面のみを読んでいるに過ぎず、「僕はこんなものいりませんよ」といつていた無欲の子供が、親という大人の欲によって心を変えていく物語と読むことができるのではないか。

第三節 親子関係における父と子の「欲」

「お前はよく気を付けて光をなくさないやうに」という父の言葉は、当然といえば当然の父の子に対する注意かもしれない。しかし、その一言を境にホモイの心が大きく変わってしまったことは明確である。さらに注目したいのは、「僕なんかきつと立派にやるよ」といつてこの玉を大事にしようとするホモイの中に、自分こそ貝の火を持ち続けてやるうとする、父に対して自己の力を誇示したい欲望が潜んでいるのではないかと考えられることである。後にホモイが様々な悪いことをしていくのにも、父母を超えたいという気持ちが大きく関

係している。母親に言いつけられて、野原で鈴蘭の実を集めながら「ふん、大将が鈴蘭の実を集めるなんておかしいや」と言うホモイの姿には、そんな彼の気持ちに垣間見える。また、「おっかさん。僕の腕前をごらん。まだまだ僕はどんな事でもできるんですよ」と言い、角パンを出しながら「お父さん。いゝものを持つて来ましたよ。あげませうか。まあ一寸たべてごらんさい」と話しかけるホモイの中にも親を超えたい欲望が色濃く見出せよう。当の本人は「お父さんだつて、こんな美味しいものは知らないだらう。僕はほんたうに孝行だなあ」と、それをへ孝行〜だと理解しているが、その裏に父への対抗心があることは明らかである。それは、語り手が次のように語るほど、家庭の中で絶対的な強さをもつ偉大すぎる父への息子の抵抗である。

ホモイはもう大丈夫と思ったので、一目散におとうさんのお家へ走って帰りました。ここで、ホモイの帰る「お家」が、わざわざ「おとうさんのお家」と書かれていることは非常に特徴的である。『銀河鉄道の夜』でも、ジョバンニの家が描かれるが、それは「裏町の小さな家」と表現されており、決して「お父さんの家」や「お母さんの家」とは表現されていない。この一語には、この家庭の中での父と息子との関係が非常に効果的に示されているといえよう。ホモイの中には親へのへ孝行〜と、親へのへ抵抗〜という相反する二面が渦巻いているのである。

平尾氏は貝の火を「ホモイが、すなわち賢治が切望した、父を超えうるひとつの絶対的な倫理の基軸」だと述べ、子の父を超えたい気持ちに言及しているが、ここで見逃してはならないのが、ホモイの中だけではなく父の中にも相反する二面が存在することである。ホモイが何か悪いことをするたびに、父は「お前はもうだめだ。貝の火を見てごらん。き

つと曇ってしまつてゐるから」と繰り返す。しかし、父の予想に反してこの玉はさらに炎を上げて美しく燃え盛るばかりである。既に述べたようにこの「魔の火」が燃え盛るのは当然の結果だったのだが、火の華やかさばかりに目を向ける父はそのことを見抜けない。「ホモイ。お前はもう駄目だぞ。今日こそ貝の火は砕けたぞ。出して見ろ」という父は確かに子を諫め導こうとしている。しかし、その裏には父として子よりも強い存在であろうとする欲をも見出すことができる。「今日こそ」というこの言葉には、出来れば貝の火が砕けていてほしいと願うような父の気持ちが見え隠れしているのではない。しかし、息子以上にこの貝の火を保持したいと思つてゐる父には、この玉をなんとしても失いたくない欲もある。父の中では様々な「欲」が矛盾しながら渦巻いてゐる。息子より強い自分でいたい父は、息子の目の前で貝の火に関する予想を外すという失態を何度も見せてしまふが、一方でこの父は日をおうごとに、より強い態度で子に臨むようになる。はじめは「ホモイ、お前は少し熱がありはしないか」と静かに諭していたのに、次の日には「こんなものをおれは食べない。」と云いながら、角パンを「土に投げつけてむちゃくちゃにふみにじり、さらに次の日には「こらつ何をする。」と云ふ大きな声」で登場し、「ホモイの首すぢをつかんで、ぐんぐんおうちへ引いて行」くという圧倒的な強さを示し、父としての「権威」をかざしていく。それに従つて、はじめは父の注意を聞き入れ、改心してむぐらに謝つていたホモイは、次の日には注意されたにもかかわらず角パンをもらい続け、さらには「あの玉が砕けたり曇つたりするもんですか」と父を否定するというように、抵抗を強めていく。貝の火という宝珠を囲みながら、ホモイと父との親子関係の中にも、親を抜こう、子に抜かれまいとする「欲」がどんどん強まり、玉の「魔」の火はさらに燃え上がるのである。

第四節 子供だけの世界・大人との世界

貝の火を得たことによって、ホモイは世間から丁重に扱われるようになった。世間はホモイが玉を得たとたん態度を変え、この宝をもつホモイを絶対的な力を有する救世主として崇めているようである。しかし、そもそも貝の火を持つているということ自体が本当に価値のあることだったのだろうか。ホモイが玉の受け取りを拒否した時、ひばりの親子は「私共の王からの贈物でございませうから。お納め下さらないと、又私はせがれと二人で切腹をしないとなりません」といって、半ば押し付けるようにして「あわてゝ」立ち去っている。貝の火はホモイの善行のお礼として与えられているため、この宝珠は一見、「鷲の大臣」に代表されるような、偉大な救世主だけに与えられる玉であるかのように見える。しかし、ホモイの前にこの玉をもつていたというこの「ひばりの王」はホモイが受け取らねばひばりの親子に切腹を申し付けるといふ暴君である。また、「これをこのまゝ一生満足に持つてゐる事のできたものは今までに鳥に二人魚に一人あっただけ」というように、この玉を持ち続けられなかった沢山の失敗者たちにも一度はこの玉が与えられていたらしい。これらのことを考えると、この玉は必ずしも完全なる聖人だけにやってくるものではないようである。この玉を得た、と言うことには実はたいした価値はなく、これをへ持ち続けられる～と言うことが本当の聖人にしかできない、という宝珠だったのだ。しかし、「年老った野馬」がホモイに「あなた様は私共の恩人」と涙するように、周囲の動物たちはこの玉を得たということとそれ自体が救世主を意味すると信じて疑わない。ホモイの父母も含

み、世間は貝の火という玉に〈権威〉を見出して、それを盲目的に信じ込んでいる。「僕はこんなものいりませんよ」と言えたホモイはこの幻の〈権威〉から外れたところにいたのだが、周囲の影響によってホモイもその〈権威〉を信じていつてしまうのである。しかし、実際ホモイはこの貝の火から何の力も得ていなかった。そもそもホモイは自分の判断と力でひばりの子の命を救えた〈行動できる子供〉だったが、貝の火を得たときから、ホモイはどんどん〈自分で行動できない子供〉になっていく。角パンを毎日もらうという契約によって、ホモイは毎日狐と接することになるが、その日のすることは、「何か面白いことをしやうぢやありませんか」「動物園をあなたは嫌ひですか」と、常に狐が提案し決めホモイは狐の言うがままに動き、自らの行動する力を失ってしまう。さらに、狐以外にもホモイの行動する力を失わせていく存在がいる。それはホモイの父母である。作品中繰り返し返される、貝の火を箱から取り出して見る場面に着目すると、「お母さんが泣きながら函を出す」というように、貝の火の入った函は常に母により管理されており、「お父さんは函の蓋を開いて見ました」と、それを取りだして見るのは常に父であることが伺える。ホモイのもらった玉であるはずが、玉をめぐる行動は全て両親によって行われているのである。「おっかさんが出て来て泣いておとうさんにすがりました」というように、叱る父になってすぐることさえホモイ本人はせず、母が代行してしまう。作品の最後に、貝の火を曇らせてしまった親子は狐と戦うために野原へと出て行く。「お前はいのちがけで狐とたゝかふんだぞ。勿論おれも手伝ふ」と父は言うが、「お前」がたたかい、「おれ」は「手伝ふ」はすが、その後の言動は全て父によって為されていることは注意すべきである。狐をやっつけるのも、鳥たちを助けるのも、その後に鳥たちと言葉を交わすのもホモイの父だけで、

当のホモイは何も言えず、何も出来ず、ただ「みんなのあとを泣きながらしょんぼりついて行」くばかりである。そして、ここまで全て自分がやってしまう父の姿に、父としての「権威」を保とうとする欲、貝の火という「権威」ある玉をなんとか保持したいという欲があることを見逃してはならない。勇気ある行動でひばりの子を自らの判断と力で救うことのできたホモイは、貝の火という「権威」に盲目的な大人によって自ら行動する力を奪われた結果、ついには「魔」の猛火から連想される「煙」が目に入ったことによって、自分で見ることをできなくなってしまうのである。

作品の冒頭部分は、「子兎」のホモイと、「ひばりの子供」のみが登場するように設定されているが、冒頭の川原が「子供だけの世界」として設定されたことに注意を払いたい。賢治作品の中ではしばしば「子供だけの愉快」が描かれている。『黄いろのトマト』では、「おとなはすこしもそこらあたりに居なかった。なぜならペムペルとネリの二人はたった二人だけずゐぶん愉快にくらしてたから」と、子供だけで「ずゐぶんたのしくくらしてゐた」兄弟が描かれている。また、『雪渡り』での「狐の幻燈会」は、十一歳までしか入れず、そこで人間の子供たちが共に楽しい時間を持てるのも子供の狐だけで、「大人の狐にあったら急いで目をつぶるんだよ」と書かれている。大塚氏は賢治作品の狐について「特に『黒ぶどう』や『貝の火』においては、欲がない、あるいは本能的に利他行を行う子供のもつ好ましい性質に対し、巧みにつけいって悪に染めさせるという、大人の世界の論理を代弁する重要な役割を担わされており、大人と子供のあり方をめぐる重要なイデオロギーの一端を担っている」と述べている。しかし、『貝の火』において、ホモイを悪に染めていくのは、狐だけではない。息子のために良かれと思い行動する父母の中にも、子供を失墜へと

導く要素を見出すことができる。子供だけの空間だった作品冒頭の川岸で、怖しさを感じながらもひばりの子を救えたホモイの美徳は、父母という大人や、狐という他者が介入してくることによって失われてしまったのである。

第五節 父と子の関係——相反性の物語——

作品冒頭場面で、ホモイはひばりの子を助けるという「良い心」をもっていた。が、その一方で、ひばりの子の醜さに「ぎよつとして危なく手をはなしそうにな」という一面をも持っていたことにも注意したい。この彼の側面は、その醜さゆえによだかを忌み嫌った『よだかの星』の周囲の鳥たちにも通じる。

ほかの鳥は、もう、よだかの顔を見ただけでも、いやになってしまふといふ具合でした。たとへば、ひばりも、あまり美しい鳥ではありませんが、よだかよりは、ずっと上だと思つてゐましたので、夕方など、よだかにあふと、さもいやさうに、しんねりと目をつぶりながら、首をそつ方へ向けるのでした。

もっとちひさなおしやべりの鳥などは、いつでもよだかのまっかうから悪口をしました。

「ヘン。又出て来たね。まあ、あのざまをごらん。ほんたうに、鳥の仲間のつらよしだよ。」

「ね。まあ、あのくちの大きいことさ。きつとかへるの親類か何かなんだよ。」

ホモイは、『よだかの星』の「ほかの鳥」たちのように、あからさまに毛嫌いしているわけ

ではない。しかし、ひばりの子の醜さを嫌悪する姿には、よだかをいじめる周囲の鳥たちにも通じるような醜悪な内面が、潜在的にホモイの中にもあることを示している。つまり、〈良い心〉の裏に、ホモイはよだかをいじめる鳥たちにも通じるような〈悪い心〉の種をも心に持っていたといえる。ホモイの〈良い心〉が十分に引き出されていたら、もしかしたらホモイは驚の大臣たちのように貝の火を保持しつづけられたかもしれない。しかし、父母をはじめとする周囲との関係の中で、芽をだしてしまったのはホモイの〈悪い心〉の種の方であった。

「貝の火」というこの宝珠の名前は「貝」と「火」とが合わさっている。「貝」は〈水〉に属するもので、〈水〉は〈すきとおる〉〈聖〉なる性質に繋がりが、「火」は貝の火の中に燃える〈魔〉の火である。〈水〉と〈火〉、〈聖〉と〈魔〉という相反するものが一つになったのが、この宝珠だった。村瀬氏⁽¹⁾は作品冒頭場面、ホモイがひばりの子を救いながらも、その醜さにぎよつとしていることに着目し、「〈良いこと〉をやりながら、まさにその最中に〈善いこと〉に反すること」もやっていた述べ、「貝の火」とは人間のもつ〈相対感情〉そのものの象徴」と述べたが、村瀬氏の言うとおり、この玉は〈相反性〉の象徴であらう。しかし、その〈相反性〉とは氏が指摘した冒頭場面のホモイの持つ二面にはとどまらない。親子関係をめぐるホモイと父それぞれの中間にも、父母への〈孝行〉と〈抵抗〉、子供への愛と父として子に勝りたい欲と言う、相反する二面が存在しており、この物語のもつ様々な〈相反性〉をこの玉は象徴しているのである。

「泣くな。こんなことはどこにでもあるのだ。それをよくわかったお前は、一番のさ
いはひなのだ。目はきつと又よくなる。お父さんがよくしてやるから。な。泣くな。」

窓の外では霧が晴れて鈴蘭の葉がきらきら光り、つりがねさうは「カン、カン、カンエコカンコカンコカン。」と朝の鐘を高く鳴らしました。

狐と「動物園」をすることになる日の朝に「陰気な霧」が出現していたが、最後の場面では晴れていく。夜があけて霧が晴れるこの展開は一見、ホモイたちの行く末のへすきとおるような明るい展望を予感させるものに見える。しかし、それがあくまでも「窓の外」の話とされていることは興味深い。「お父さんがよくしてやる」という発言には依然として自分が行動してしまう父親の姿を見取ることが出来、〈窓の内〉の親子の中にまだ〈火〉は燃えていることになる。この物語の結末にもまた、〈水〉と〈火〉のような二面性が付されているのではないだろうか。

『貝の火』はホモイが宝珠をもらったその日から六日間に起こった出来事を中心として展開する。作品中では、〈ホモイの悪行〉↓〈貝の火の炎が消えているのではないかという父の警告〉↓〈さらに燃えている貝の火の様子〉というパターンが幾度も繰り返されている。最後には貝の火が曇ってしまう、という結末を迎える。賢治童話の中には、このような繰り返しのパターンを持つ童話が多く存在する。例えば、『ツエねずみ』『クンネズミ』『オツベルと象』などである。『ツエねずみ』では、「意地悪さうなねずみ」である「ツエねずみ」が他人にいいがかりをつけるといふパターンが繰り返され、意外にも上手くいつているように見えているが最終的には失敗してしまうという構造になっている。『クンねずみ』も、人をそねみ続け、周囲から嫌われていくというパターンを繰り返すクンねずみが、最終的には猫に食われてしまう話で、『ツエねずみ』と同様の構造を持つといつてよい。さらに、『オツベルと象』でも、オツベルが白象をうまくだまし、少ない餌しか与えずにこ

き使って利益をあげていたことが繰り返し語られる。が、最後にはオツベルは結局象たちの群れによって踏みつぶされてしまうのである。「わけないさ」「大丈夫だよ。僕なんかきつと立派にやるよ」という言葉を幾度も繰り返すホモイは、性格づけにおいても、これらの作品と共通性があるといえるが、一方で、『貝の火』には一つ、これらの作品群とは決定的に異なる点がある。それは、献身などホモイの「善良さ」もが強調されていることである。「ツエねずみ」が「意地の悪さうなねずみ」と描かれるように、これらの作品群の登場人物たちに対しては、「善良さ」が強調されることはない。さらに『蛙のゴム靴』という作品では、カン蛙、ブン蛙、ベン蛙という三匹の蛙の中で、人間界ではやっているゴム靴の話題が出、自分たちもほしいという話をする。その中の一人、カン蛙は、かつて野ねずみを親身に介抱してやったことがあった。そしてその恩に報いようと野ねずみはゴム靴を手してきて、カン蛙に渡す。ゴム靴を手に入れたカン蛙は傲慢し、仕返しとしてブン蛙とベン蛙にいじめられるが、結果三人とも穴に落ちて、結局は改心するという話の筋になっている。野ねずみをかっつて介抱してやったお札にカン蛙がゴム靴を手にするということが、『貝の火』の展開と類似しているが、しかし、『貝の火』と『蛙のゴム靴』の展開には決定的な違いがある。

「野鼠さん。今晚は。一つお前さんに頼みがあるんだが、きいて呉れないかね。」

「いや、それはきいてあげよう、去年の秋、僕が蕎麦団子を食べ、チブスにたつて、ひどいわずらひをしたときに、あれほど親身に介抱を受けながら、その恩を何でわすれてしまふもんかね。」

「そうですか。そんなら一つお前さん、ゴム靴を一足工夫して呉れないか。形はどう

でもいいんだよ。僕がこしらへ直すから。」

「あゝ、いいとも。明日の晩までにはきつともってきてあげよう。」

ホモイはひばりの子を助けたお札として貝の火を手にする。カン蛙も「親身の介抱」のお札としてゴム靴を得てはいるが、ホモイは貝の火を断っているのに対して、カン蛙は自分から「ゴム靴を一足工夫して呉れないか」と頼んでいるのである。ホモイにおける無欲さという特徴はやはり非常に特異である。『ツェねずみ』等が、分かりやすく勧善懲悪の物語である一方で、ホモイは「善良さ」をも併せもって描かれている。「良い心」と「悪い心」の両面を併せ持つがゆえに、一層潜在的で根本的な人間の「醜悪さ」がそこには表現されているのである。

〈子供〉であるホモイが父母や狐を筆頭とする周囲のものたちによって影響をうけながら、自らの「良い心」を失っていくことに、この物語のもつ重要な要素が秘められているように思える。父も母もホモイも、決して悪人ではなかった。それゆえに一層、この物語の訴えるものは深いのではないだろうか。

注

(1) 佐藤勝治 「貝の火」——ある親子の会話——（「解釈と鑑賞」 1984年11月）

(2) 伊藤真一郎 「貝の火 賢治童話の〈解析〉作品の外と内の、二つの発見」（「国文学」 1982年2月）

(3) 千葉一幹 「「貝の火」を巡って」（「賢治研究」2011年7月）

(4) 青木美保 「「貝の火」論」（「比治山女子短期大学紀要」1990年3月）

- (5) 紀野一義「賢治文学と法華経」(『宮沢賢治と法華経』1960年 普通社)
- (6) 秋枝美保「宮沢賢治「貝の火」における父子の葛藤——歪んだ報恩譚の意味——」
〔近代文学試論〕1992年12月)
- (7) 大塚常樹『宮沢賢治 心象の記号論』(1999年 朝文社)
- (8) 渡部芳紀「宮沢賢治——童話の世界——」(「解釈と鑑賞」1996年4月)
- (9) 平尾隆弘『宮沢賢治』(1978年 国文社)
- (10) 続橋達雄「『貝の火』」(「解釈と鑑賞」2000年2月)
- (11) 村瀬学『『銀河鉄道の夜』とは何か』(1989年 大和書房)

第三章『土神ときつね』論 — 樺の木の存在を視座として —

第一節 語り手の枠を越えて

『土神ときつね』の物語は一本の女の樺の木と、土神と狐という二人の男たちの関係をめぐる物語である。この物語の冒頭の章で、語り手は土神と狐の二者について次のように述べている。

この木に二人の友達がありました。一人は丁度、百歩ばかり離れたぐちやぐちやの谷地の中に住んでゐる土神で一人はいつも野原の南の方からやつて来る茶いろの狐だったのです。

樺の木はどちらかと云へば狐の方が好きでした。なぜなら土神の方は神といふ名こそついてはゐましたがごく乱暴で髪もぼろぼろの木綿糸の束のやう眼も赤くきものだつてまるでわかめに似、いつもはだしで爪も黒く長いのでした。ところが狐の方は大へんに上品な風で滅多に人を怒らせたり気にさはるやうなことをしなかつたのです。

語り手はこの物語を語り始めるにあたって、「一人はく、一人はく」「狐の方はく、土神の方はく」という並列の表現を用い、土神と狐を悉く対比させて語っている。さらに、語り手は次のように述べる。

たゞもしよくよくこの二人をくらべて見たら土神の方は正直で狐は少し不正直だつ

たかも知れません。

この一文からも、語り手がこの物語を語り始めるにあたって土神と狐を「くらべ」る、対比させる視点を有していることが明確である。きたない土神ときれいな狐の外見について語った直後に、このように述べる語り手は、あたかも、外見こそ汚いが実は土神の方が内面的に優れているのだ、と土神に肩入れしているかのように見える。そして、土神の正直さを強調してその後の物語を語り進めていくかのような印象を与える。しかし、実際の後語られていく内容が必ずしもそうでないことは、誰の目にも明らかである。確かに狐に比べて土神側の心理描写が多くなつてはいるものの、語り手は嘘つきの狐が「あゝ僕はほんたうにだめなやつだ」と自省する姿を語り、単なる「不正直」で終わらないその哀れさをも滲ませている上、土神の「正直」さの内実は全くと言うほど語られていない。冒頭で、「よくよくこの二人をくらべて見たら土神の方は正直で狐は少し不正直」という読解の指針を語り手が示すにもかかわらず、作品を読み終えた後、それがこの作品のテーマだったと思う読み手はほぼいないに等しいであろう。が、語り手の「くらべ」という姿勢は、読者の読みに少なからず影響を与えるようだ。先行研究においても、二者を比較し、その対比を読むという姿勢は色濃いいものとなっている。小沢俊郎氏⁽¹⁾は、土神と狐の主題について、「一つは嫉妬の問題であり、他の一つは都会と田舎の問題である」と述べ、狐に都会、土神に田舎という対比的な要素を読み取っている。また小森陽一氏⁽²⁾は土神を「近代日本からの逸脱者」、狐を「近代」を表象する存在」として捉え、松田司郎氏⁽³⁾が「人々から忘れられ、想いを寄せる娘（樺の木）から疎んじられ、その娘が近代の象徴である狐を選んだことによつて負わされた土神の悲しさは容易に理解できよう」と述

べるのも小森氏と同様の解釈が根底にあると捉えられよう。〈都会〉・〈近代〉的な狐と、〈田舎〉〈前近代〉的な土神という対比的な二者のうち、樺の木という娘が狐を選ぶ話、という読みが多く見られるのも、この語り手の〈二者を対比させる〉という姿勢が少なからず影響しているのかもしれない。しかし、このような語り手の強調する一方向のみを読み取ることに停まっては、物語の広がりを見失うことになりはしないだろうか。

先行研究にも多く指摘されるように、土神と狐の二者には多くの二項対立を見いだすことができる。「きものだってまるでわかめに似、いつもはだしで爪も黒く長い」という汚衣着物の土神に対して、狐は「仕立ておろしの紺の背広」に「赤革の靴」という綺麗な洋装である。また、土神がやってくるのは「東北の方」で、土神が嫉妬心に耐えきれず逃げる方向も「北の方」となっている一方、狐は「いつも野原の南の方からやって来る」のであって、北と南の対比もある。また、狐が樺の木のもとにやってくるのは「夏のはじめのある晩」「もうすっかり夜」というようににほぼ常に夜であり、話題としても「蠍ぼし」といった星の話があげられているが、一方、土神は「朝日をいっぱいに浴びて」登場し、「天道といふものはありがたいもんだ」と太陽を話題にしている。次の一文でも、土神と太陽・日光が密接なものとして描かれていることが伺えよう。

土神は日光を受けてまるで燃えるやうになりながら高く腕を組みキリキリ歯嚙みをしてその辺をうろろして（以下略）

土神には〈朝〉〈太陽〉、狐には〈夜〉〈星〉という対比がみてとれるのだ。

しかし、彼らが持つのは対比面だけではないことも注意せねばならない。「あゝ僕はたった一人のお友達にまたつい嘘を云ってしまった。あゝ僕はほんたうにだめなやつだ」と

いう狐と、「あゝつらいつらい」「けれどもそのおれといふものは何だ結局狐にも劣ったもんぢやないか、一体おれはどうすればいいのだ」という土神は、ともに煩悶を抱えているといふ点で共通していることは明確である。また、次の場面で、狐と土神両者に「高く腕を組む」というポーズが共通していることも注目される。

① 狐は又鷹揚に笑って腕を高く組みました。詩集はぷらぷらしましたがなかなかそれで落ちませんでした。

「星に橙や青やいろいろある訳ですか。それは斯うです。（以下略）」

② 「狐なんぞに神が物を教はるとは一体何たることだ。えい。」（中略）土神は齒をきし

きし噛みながら高く腕を組んでそこらにあるきまはりました。」

③ 「しかしながら人間どもは不届だ。（中略）」土神は日光を受けてまるで燃えるやうになりながら高く腕を組みキリキリ齒噛みをしてその辺をうろろして（以下略）

①で「腕を高く組」んだ狐は、星に様々な色があるのはなぜかという樺の木の問いにはつきりと答えられず、「ただどそれは今度にしませう」とお茶を濁して帰ってしまふ。また、②では、分からないことを狐に聞いてみてはという樺の木に、本当はわからないにもかかわらず、神の自分が狐になど聞くことはない、と見栄を張るとき、土神が「高く腕を組んで」いる。③の場面でも同様である。本当はできないのにできるかのように無理をして振る舞う時、両者には「高く腕を組む」というポーズが共通して用いられており、この共通性は土神と狐がただ対比的な存在なのではないことを裏付けける。

大沢正善氏⁽⁴⁾も「土神はひとりの「修羅」なのだ。それならば、同じ荒廃と空虚をか

かえた狐もひとりの「修羅」なのであろう」と述べその共通性にふれている。しかし、一方で、「土神は乱暴で貧相で正直で厳粛な理想家で旧時代の知を順守する存在であり、狐は上品で親切で不正直で虚構の夢想家で新時代の知を追及する存在である」と述べ、両者を「旧」と「新」という対比で捉えていることに変わりはない。しかし、冒頭で語り手が強調する、土神と狐の対比という枠組にとらわれずに、テクストの細かな記述にも目を配ったとき、この作品に新たな一面を見いだすことが可能となるのではないか。本論は、土神や狐に比べて従来軽視されがちであった樺の木が存在や、テクストの細かなことばへの着目により、従来の土神Ⅱ「旧」、狐Ⅱ「新」のうち樺の木が狐を選ぶ話という読解とは異なる見解を提示し、その上で、樺の木という女の存在が、ただ穏やかで清純な女にはとどまらない一面を持つことを明らかにすることをねらいとする。

第二節 土を忘れる樺の木——樺の木・土神・狐の同質性——

樺の木について大沢氏は、「樺の木は「青」で徴しづけられ、「青い葉をきらきらと動かし」たり「顔いろを変へて日光に青くすきとほりせはしくせはしくふるへ」たりする。清純な女性的魅力を想起させる」としている。たしかに、「そつと返事」をし、「全くさうですわ」と「しづか」に答え、「やさしい声」の「一本の奇麗な女の樺の木」の姿からは、非常に柔和でもの静かな女性像を読み取ることができよう。一方で大塚常樹氏⁽⁵⁾は、樺の木が山桜をしめす東北方言であることにふれた後、「賢治はいくつかのテクストで、同時代の萩原朔太郎や室生犀星、梶井基次郎らの詩人たちと同様、桜を性的な植物として

描き出す（『春』『或る農学生の日誌』『小岩井農場』など）から、『土神ときつね』も『性意識』を扱ったテクスト」とし、「単純に、樺に『無垢性』を読み取ることは誤読以外の何ものでもない」と述べ、異論を呈している。本論ではまず、樺の木の存在を考えるにあたって、この女性像が（木）として設定されたことに着目することから始めたい。

「わしはね、どうも考へて見るとわからんことが沢山ある、なかなかわからんことが多いもんだね。」

「まあ、どんなことでございますの。」

「たとへばだね、草といふものは黒い土から出るのだがなぜかう青いもんだらう。黄や白の花さへ咲くんのだ。どうもわからんねえ。」

「それは草の種子が青や白をもつてゐるためではないでございませうか。」

「さうだ。まあさう云へばさうだがそれでもやっぱりわからんな。たとへば秋のきのこのやうなものは種子もなし全く土の中からばかり出て行くもんだ。それにもやっぱり赤や黄いろやいろいろある、わからんねえ。」

「狐さんにでも聞いて見ましたらいかがでございませう。」

樺の木はうっとり昨夜の星のはなしをおもつてゐましたのでつい斯う云つてしまひました。

木は土から生えているものであり、土なしで生きることとはできない。この点で樺の木は（土の神）である土神の恩恵で生きているということになるが、その証に、樺の木は「ございます」という丁寧な言葉遣いで土神に接しており、狐に対しての「惑星恒星つてどういふんですの」といった言葉遣いとは差がみられる。しかし、土神の疑問に対して「狐さんに

でも聞いて見ましたらいかゞでございませう」と発言する姿からは、樺の木は土神に丁寧な態度で接しているものの、自分の命の源の土の神であるはずの土神より、狐のほうが優秀だとおもっており、土神の能力を認めてはいないことが読み取れる。また傍線部に示されるように、ここでの話題は土をめぐるものであるが、木として土に生えているはずの樺の木が、それにまつわる話に興味はなく、「昨夜の星のはなし」を「うっとり」おもっていることは興味深い。また、樺の木に付された方角も見逃せないものである。

一本木の野原の、北のはずれに、少し小高く盛りあがった所がありました。いのころぐさがいっぱいに生え、そのまん中には一本の綺麗な女の樺の木がありました。

先ほど、土神が北、狐が南からやってくるものとして描かれているという対比性を確認したが、樺の木は「野原の北のはずれ」にあるのだ。土から生え、方角的にも土神の北に近い「北のはずれ」にある樺の木が、南の狐の持ってくる詩集や星の話にうっとり魅かれています。この物語の持つ大きな鍵があるのではないか。

小森氏をはじめ、先行研究において、土神は「前近代」や「旧」なるもの、狐は「近代」や「新」なるものの象徴とされてきた。しかしここで改めて留意すべきなのは、土神自身もまた新しいものの、新文化的なものに魅力を感じてしまっているという事実である。土神は「おれはいやしくも神ぢやないか」と繰り返すが、狐の話を立ち聞きし、「あっちの隅には顕微鏡こつちにはロンドンタイムス、大理石のシィザアが」ころがるという狐の書斎の話を盗み聞きすると、土神は「狐の言っているのを聞くと全く狐の方が自分よりはえらい」と捉えてしまう。土に生える樺の木が土の話よりも狐の運んでくる新文化を好んだように、土の神たる土神までもが、「顕微鏡」や「ロンドンタイムス」の方に価値を見出し

てしまうのだ。また、狐の存在も、あくまで「野原の狐」と設定されていることを重視する必要がある。物語最終場面で、狐の巢穴は「がらんとした」ただの穴で、狐の言っていた望遠鏡や大理石のシーザーは全て嘘であったことが明かされるが、「狐」という存在は「近代」といった新時代の表象というよりは、野原の狐という古くから自然に生息してきた「旧」的存在の中にある「新」なるものへの憧れの心を象徴しているといえる。この物語は、従来いわれてきたような、土神が前近代性を、狐が近代性を象徴し、樺の木が狐を選ぶ話としてではなく、自然の中のものである樺の木、狐、土神という三者が三者とも、自分たちの生きるべきはずの世界よりも「新」なるものに魅かれていつてしまう物語として読むことができるのではないか。

第三節 変化しない樺の木

土神と狐が対比的であるという従来の論に対して、土神と狐と樺の木には同質性があるとした。では、三者は全く同質なのかという点、当然そうではない。樺の木を含めてこの三者の関係をとらえなおしてみよう。

先ほども触れたように、土神と狐は対比的な面を付されながら、共に煩悶を抱えているという点で共通していた。それぞれ、狐は嘘をつき続けている自分に、土神は神らしからぬ自分に悩みを抱いていた。懸命にそんな自分を変えようとも思い、「あとですっかり本統のことを云ってしまはう」と狐は思っていたし、土神も「自分で自分を責め」ていた。この二者の煩悶は自分自身の内面に関する煩悶という点で共通している。では、樺の木は

どうであろうか。彼女が土神と接する時、「おろおろ声」であつたり、「なんだか少し困つたよう」であつたり、「ぶるぶるふるえ」といった描写が繰り返されているが、それはあくまでも土神に対しての恐れという感情でしかなく、樺の木が自分自身に対して悩んでいる様子は一切みられない。秋になつて、穏やかに改心した土神の「今年の夏から実にいろいろつらい目にあつたのだがやつと今朝からはかに心持ちが軽くなつた」という言葉に、「なぜかそれが非常に重苦し」くて返事しかねるという姿が描かれてはいるものの、土神や狐の自己への煩悶と同じレベルとは言えない。この点において考えると、対比的存在なのは土神と狐のではなく、むしろ樺の木という一人の女性と、土神と狐の二人なのではないかと思われてくる。

ここで、樺の木の一つの特徴に注目したい。冒頭部にある、次の記述をみてみよう。

一本木の野原の、北のはずれに、少し小高く盛りあがつた所がありました。いのころぐさがいっぱいに生え、そのまん中には一本の奇麗な女の樺の木がありました。

それはそんなに大きくはありませんでしたが幹はてかてか黒く光り、枝は美しく伸びて、五月には白い花を雲のようにつけ、秋は黄金や紅やいろいろな葉を降らせました。ここで、樺の木は五月には白い花をつけ、秋には紅葉があるとされている。ところが、実際にはこの作品の中では五月であつても白い花は描かれず、秋になつても紅葉が描かれていないことは注目に値する。

・夏のはじめのある晩でした。樺には新しい柔らかな葉がいっぱいについていゝかがりがそこら中いっぱい、空にはもう天の川がしらしらと渡り星はいちめんふるへたりゆれたり灯ったり消えたりしてみました。

・ 樺の木は何だか少し困ったやうに思ひながらそれでも青い葉をきらきらと動かして土神の来る方を向きました。

作品のはじめには「夏のはじめ」の出来事が描かれるが、土神が「今日は五月三日」といつているとおり、季節は五月のほずである。が、ここで見られる樺の木の描写には一切「白い花」は描かれず、その葉の青さのみが描かれている。秋の樺の木の描写にもまた、同様のことがいえる。

そのうちたうたう秋になりました。樺の木はまだまつ青でしたがその辺のいのころぐさはもうすっかり黄金いろの穂を出して風に光りところどころすづらんの実も赤く熟しました。

春も秋も、常に樺の木は青いままである。いのころぐさは「黄金いろ」へと変化しているが、大塚氏も「≪聖なる黄金≫は太陽光に代表される輝かしい≪光≫と結びついており、それは仏教において光で比喻される≪如来≫の身体記号（三十二相の「金色の相」）とも結びついている」と指摘するように、賢治作品での金色は特別な意味を帯びている。それは、『ひかりの素足』で「立派な人」が登場するとき「野原のはづれがぼうつと黄金いろになることや、また『二十六夜』で梟の子が死ぬ時、「金いろの立派な人」が乗った「不思議な黄金の船」がむかえにくることからもうかがえる。ここで、いのころぐさは秋になって≪聖なる黄金≫へと変化しているのである。しかし、春には花をつけ、秋になれば「黄金」や「紅」に紅葉するはずの樺の木はあくまでも「まだまつ青」であり、全く変化しない存在として描かれているのだ。

全く変化を見せず、いつも青いままの樺の木に対して、土神と狐の両者は、共に自分自

身について悩み続けた結果、一時的であれ、それぞれに変化を遂げている。まず、土神について見てみよう。

あるすきとほるやうに黄金いろの秋の日土神は大変上機嫌でした。今年の夏からのいろいろなつらい思ひがなんだかぼうつとみんな立派なもやのやうなものに変わって頭の上に環になってかかったやうに思ひました。そしてあの不思議に意地の悪い性質もどこかへ行つてしまつて樺の木なども狐と話したいなら話すがいゝ、両方ともうれしくてはなすのならほんたうにいゝことなんだ、今日はそのことを樺の木に云つてやうと思ひながら土神は心も軽く樺の木の方へ歩いて行きました。

季節が夏から「黄金いろ」の世界に変化しているのと同様、ここで土神も煩悶していた夏から、《聖なる黄金》にふさわしい状態に変化している。身をひき、二人を見守ろうとする土神の姿はきわめて穏やかである。「わしはいまなら誰のためにも命をやる。みみずが死ななければならならそれにもわしはかはつてやつていゝのだ」という土神は、相手を認め、自ら身をひくことによつて、《神》としての《旧》的な自分自身の価値を見出したと解釈できる。しかし、その状態は継続せず、狐の拒絶的な態度や「赤革の靴」、そして「美学の本」「望遠鏡」という自らは目にしたことのないものの名を並べられたことによつて心を乱され、自分の価値を見失つてしまったため、逆上して狐を殺してしまうのであるが、悩み、変わろうとしていた土神は、樺の木のような変化しない存在ではない。

では、狐に関してはどうかだろうか。

その時です。狐がやって来たのです。（中略）狐は赤革の靴をはき茶いろのレーンコートを着てまだ夏帽子をかぶりながら斯う云ひました。

狐は最期の日、土神がいる時に樺の木に会いにきてしまうが、ここでの狐の姿は、天気ははれているにもかかわらずレーンコートを着て、秋になっているのに季節外れの夏帽子と
いういでたちで描かれる。このちぐはぐな格好は、嘘をつき、無理をしながらも、夏のはじめには仕立て下ろしの紺の背広でばっちりときめれていた狐の、ボロが出だしていること
の現れとも考えられるが、ここで注目したいのは、常に夜樺の木に会いにきていた狐が
この場面では昼、太陽の光のもと樺の木に会いに来ていることだ。狐は、夜の闇の中で狐
は樺の木に嘘をつき続けていた。その狐が日光のもとにでてきたことから、
「あとです
っかりほんとうのことをいってしまおう」と前々からおもっていたように、ついに「すつ
かりほんとうのことを」いおうと思つて狐がやつてきた可能性を考えられるのではないだ
ろうか。ここでも土神と同じく、煩悶をへて変わろうとしていた狐の姿を読み取れるので
はないかと考える。しかし、また狐も、「望遠鏡はいつかはれた晩にお目にかける」と再
び嘘を重ねてしまうことになるのだが、ここで注目したいのが、日光のもとにでてきた狐
が、夏帽子をかぶり、レーンコートをきていたことである。このいでたちからは狐が、太
陽の光を「夏帽子」と「レーンコート」で遮っていることが分かる。この狐の帽子とコー
トは、日光のもとにでてきたものの、「本当のこと」をいつてしまえない狐を象徴してい
るのではないだろうか。

自分自身の内面について悩み、自分を変えようと格闘しながら、一時的であれ変化を遂
げた（もしくは遂げようとした）男たちに対して、樺の木は悩みもせず、なんの変化もし
ないのである。いつになっても青いままとされる樺の木の色彩は、大沢氏の指摘したよう
な清純さをしめすものではなく、彼女の内面の未熟さを示すのではないか。

第四節 樺の木と女学生達との類似

土神と狐と樺の木の関係はいわゆる三角関係であるが、芥川龍之介「或恋愛小説」（大正十三年）にも、「三角関係などは近代的恋愛の一例ですからね」とあるように、日本文学において三角関係の話は漱石作品を挙げるまでもなく数知れず存在する。三角関係が人間以外のキャラクターによって繰り広げらる独特な世界を持つ『土神ときつね』が、他作家の作品等と比較して論じられることは従来ほばないに等しいが、先行小説および同時代の三角関係をめぐる小説と『土神ときつね』には多くの類似点を見いだすことができ。樺の木について考えるにあたり、先行小説におけるヒロインと樺の木の共通性に着目したい。

例えば、二葉亭四迷「浮雲」（明治二十年）では文三・昇・お勢の三角関係が描かれる。ここで文三が、「旧幕府に仕へて俸禄を食だ者で有ツたが幕府倒れて王政古に復り時津風に靡かぬ民草もない明治の御世に成ツてからは」「木から落ちた猿猴の身」のように没落した家の息子であり、一方の昇が「所謂才子で、頗る智恵才覚が有ツてまた能く知恵才覚を鼻に懸け」、「豎板の水の流れを堰きかねて折節ハ覚へず法螺を吹く事もある」、「嘘つきの口のうまい男として設定されていることは、土神がもとは崇められていたが今や人々に忘れられた神であり、狐が軽薄才子であることと酷似している。また、出自の明確な文三に対して、昇は「何者の子で如何な教育を享け如何な境界を渡ツて来た事か、過去ツた事は山媛の霞に籠ッておぼろく、トント判らぬ事而已。」と、どの何者かがはつきり

しないとされているが、このことを次の本文と照らし合わせて考えてみる。

この木に二人の友達がありました。一人は丁度五百歩ばかり離れたぐちゃぐちゃの谷地の中に住んでゐる土神で一人はいつも野原の南の方からやつて来る茶いろの狐だったのです。

土神の住まいは示されているが、狐の住まいは明かされない。得体の知れなさという点でも昇と狐は共通している。また、ヒロインのお勢は「兎にも角にも十人並優れて美くしい」女で、これも「一本の奇麗な女の樺の木」の美しさと共通するが、お勢が、新しいものに飛びつく女として描かれていることも注目される。お勢は「根生の軽躁者」で、隣家の娘が学問をはじめると、「急に三味線を抛却だして、唐机の上に孔雀の羽を押し立て」、「其後英学を初めてからは悪足掻もまた一段で襦袢がシャツになれば唐人髷も束髪に化けハンケチで咽喉を締め鬱陶敷を耐へて眼鏡を掛け獨よがりの人笑はせ有晴一個のキャツキヤとなり済ました」という女性である。また、お勢は「学問」の有無にこだわっており、「眞個に教育のないといふ者は仕様のないもんですネー」と繰り返し、「手に一部の女学雑誌を把持ち立ちながら読みく、坐舗へ這入て来て」というように女学雑誌を読んでいた点で、「ハイネの詩集」に熱中し、天文学や美学の話に夢中になる樺の木とは非常に共通点があるといつてよい。もちろん、「そつと返事」をする物静かな樺の木と、「畜生・馬鹿・口なんぞ聞いて呉れなくツたツて些とも困りやしないぞ」と文三を罵倒するお勢との間には相違点も見られるものの、かつては幕府に仕えたが今や没落した家の息子である文三と、軽薄才子の昇と、学問好きなお勢の三角関係という構図は、「土神ときつね」と多くの点で共通している。

「ハイネの詩集」を樺の木は読みふけていたが、詩集を携える若い女というのは、「女学生」と呼ばれた女性達の一つの典型的スタイルでもある。明治四十二年に流行した「ハイカラソング」（神長瞭月）の歌詞（⁶）を次にあげる。

ゴールドの眼鏡のハイカラは 都の西の目白台 女子大学の女学生 片手にバイロン
ゲートの詩 口に唱える自然主義 早稲田の稲穂がサーラサラ 魔風恋風そよそよ
と（以下略）

また、草稿の表紙に残されている「土神・退職教授 きつね・貧なる詩人 樺の木・村娘」というメモ書きや、土神が一人称として「わし」「おれ」、狐が「僕」を使用していることから、土神は年齢でいえば中年以上、狐は若者にあたると考えられるが、中年と若者と娘の三角関係という枠組みから見れば、思い出されるのは田山花袋の「蒲団」（明治四十年）である。年若い女性をめぐる中年の苦悩、という点で土神と、「蒲団」の時雄は共通しているが、本文中土神によって繰り返される、髪の毛を掻きむしるという行動に着目してみる。

- ・それからいかにもむしゃくしゃするといふ風にそのぼろぼろの髪の毛を両手で掻きむしってゐました。
- ・土神はたまらなさに両手で髪を掻きむしりながらひとりで考へました。
- ・土神は頭の毛をかきむしりながら草をころげまはりました。

以上の三カ所において、土神の髪をむしる行動は繰り返されるが、この行動は「蒲団」の時雄にも共通する。

・「兎に角時機は過ぎ去った。彼女は既に他人の所有だ！」

歩きながら渠はかう絶叫して頭髮を筆った。

・ 「けれど、もう駄目だ！」

と、渠は再び頭髮を筆った。(以上引用 田山花袋「蒲団」)

また時雄は自分の恋に悩む心境を「矛盾でも何でも仕方がない、其矛盾、其無節操、これが事実だから仕方がない、事実！事実！」と胸に繰り返すが、このことは土神が、「けれども仕方ない。誰だってむしゃくしゃしたときは何をするかわからないのだ」と述べる心境と共通している。また、「其心は日に幾遍となく変った。ある時は全く犠牲になって二人の為に尽さうと思った。ある時は此一伍一什を国に報じて一挙に破壊して了はうかと思つた。けれどこの何れをも敢てすることの出来ぬのが今の心の状態であつた」という時雄と、一旦は二人を見守る立場に変化しようとしたものの、結局は狐を殺してしまつた土神の心境は酷似している。さらに、「蒲団」でのヒロインは女学生の芳子であり、芳子は小説家を目指す女ということ、やはり「新文化」を求める女性となつてゐる。

『土神ときつね』が、「浮雲」や「蒲団」といった作品を撰取して創作されたかどうかは定かではない。しかし、この類似からは、多くの場合きわめて独自の世界のものとして捉えられがちな賢治作品もまた、近代文学の大きな流れと決して無関係ではないことが伺える。その中で考えた時、『土神ときつね』におけるヒロイン、樺の木は、一見お勢や、女学生芳子たちとはことなる、静かで従順で清純な乙女に見えるが、彼女の存在はただそれだけのものではなく、当時の「新文化」へと憧れ、上昇志向を持つ女たちとの重なりが色濃く見いだせるといえよう。

第五節　へ空への上昇志向——枯れた「二本」のかがや——

樺の木は「一本木の野原」の「少し小高く盛りあがった所」にある。この樺の木と「ぐちゃぐちゃの谷地」に住んでいる土神とはへ高さ」とへ低さ」という点でかなり対比的に描き分けられている。

土神の棲んでいる所は小さな競馬場ぐらゐある、冷たい湿地で苔やからくさやみぢかい葦などが生えてゐましたが又所々にはあざみやせいの低いひどくねぢれた楊などもありました。

土神は低い草の生える湿地の祠に帰ってきて「横に長々と寝そべり」、飛んでいた鳥に「しっ」と叫んで「低く」落とす。そこに続く場面は次のようになってゐる。

けれども又すぐ向ふの樺の木の立ってゐる高みの方を見るとはっと顔色を変へて棒立ちになりました。

樺の木は土に生えながら、土の話よりも星というへ空への話に夢中になっていた。そこで、狐は地上からへ空へを見る道具である望遠鏡を樺の木に持ってきてあげると約束し、最後まで樺の木はそれを繰り返して狐に確認している。へ空へは樺の木にとっての理想の象徴であり、それを追い求める上昇志向が彼女の中には渦巻いてゐる。先ほど確認したように、土神は低い湿地に住んでいる。一方の狐は樺の木に望遠鏡の話をしたり、本を与えたりする点で、やはり上昇志向を持つと思われる。しかし、最後に明かされる狐のすみかもまた、「小さな赤剥げの丘」の「下」の、「赤土」で固められた「円い穴」というへ低い場所である。その中でこの物語のヒロインが、同じ地上の穴にすむ動物ではなく、「樺の木」

という「高み」にあり、土を踏み台としながら、〈空〉へ向かって伸びている木として設定されていること自体、この女性の中の抜きこんでた上昇志向を象徴するといえよう。

本論では、先行研究において土神Ⅱ前近代、狐Ⅱ近代のうち、樺の木が狐を選ぶ話、として捉えられることが主流であったのに対して、樺の木も土神も狐も、〈旧〉的なもの、古くからあった自然的なものである自分たちの足元にある〈土〉を忘れて、望遠鏡に象徴されるような〈新〉なるものに魅力を感じてしまっているという点で同質であり、三者が三者とも自分たちの生きるべき世界を忘れて、〈新〉なるものへと惹かれていつてしまう話と捉えた。自分たちの足元にある価値を忘れて、〈新〉なるものへと惹かれていつてしまう果、物語は悲劇へと進んでいく。一旦は〈神〉として二人を見守ろうとする立場に一旦は変化していた土神は、日光のもとで本当のことをいおうと思っやってきたのに結局再び嘘を重ねてしまった狐の「赤革の靴」にはっとして、逆上した結果狐を殺してしまう。

それからぐったり横になってゐる狐の死骸のレーンコートのかくしの中に入れて見ました。そのかくしの中には茶いろなかもがやの穂が二本はひって居ました。土神はさつきからあいてゐた口をそのまゝまるで途方もない声で泣き出しました。

その泪は雨のやうに狐に降り狐はいよいよ首をぐんにやりとしてうすら笑ったやうになつて死んで居たのです。

土神は狐を殺してしまつたあと、立派な書斎であるはずの狐の巢穴が、ただのがらんとした穴であることを見て呆然としたのち、狐の死骸のレーンコートの中に二本の「茶いろなかもがやの穂」をみつけ、「途方もない声」で泣き出すが、ここでの「茶色のかもがやの穂」は一体何を示すのだろうか。そしてなぜそれをみた土神はなくのか。先行研究では、

大沢氏が「かもがやの穂」は、孫悟空の髪の毛のように息を吹きかけてハイネの詩集や望遠鏡を現出させる、手品の種だったのかもしれないとし、また、山根知子氏⁽⁷⁾も同様に、かもがやの穂が狐の騙しのタネだったとしている。しかし、もしそうであるのなら、狐が最後まで気にし続けていた望遠鏡も「かもがやの穂」の手品で作りだせたはずではないかという疑問が残る。この「かもがやの穂」は手品の種などではなく、もつと他の意味が付されているのではないだろうか。

ここで着目したいのが、作品中に「かもがやの穂」以外に、もうひとつの〈穂〉が描かれていることである。それは次の本文に見られるいころぐさの穂である。

そのうちたうたう秋になりました。樺の木はまだまっ青でしたがその辺のいころぐさはもうすっかり黄金いろの穂を出して風に光りところどころすゞらんの実も赤く熟しました。

日本語大辞典⁽⁸⁾によるとかもがやの穂は「六、七月ごろ円錐形の穂をつける」とあり、また、いころぐさも、「夏、犬の尾に似た緑の穂を出す」⁽⁹⁾らしい。つまり、かもがやもいころぐさも、夏に穂をつけていたことになるが、秋になって、土に生えるいころぐさは「黄金いろ」に、レーンコートの中のかもがやは「茶いろ」というように描き分けられていることが注目される。「黄金いろ」については先にも述べたが、土に生えているいころぐさは夏から秋へとかわって≪聖なる黄金≫へと変化した。しかし、〈新文化〉的な「レーンコート」のポケットの中では、「かもがや」という自然は黄金にはなれずに、茶いろな穂となって干からび枯れてしまったのである。「二本」の「かもがや」は、共に〈新〉の魅力にひかれ、自分たちの属している〈旧〉なるもの、古くから変わらずあ

った自然なるものの価値を自ら忘れてしまった土神と狐を象徴しているのではないか。狐は土神に殺されてしまう。が、一方で殺した土神も神としてすでに死んだも同然である。

もう飛び出して行って狐を一裂きに裂いてやらうか、けれどもそんなことは夢にもおれの考えるべきことぢやない

嫉妬に駆られて狐を殺すことは神として夢にもあるべきことではなかったのだ。牛山恵氏（10）は、土神の最後の涙に「自らの業によつて神として生きられなくなった」悲嘆を見ており首肯されるが、狐を殺してしまった土神はもはや神失格であり、神としての死を迎えていることになる。自然の中の存在それ自体が「新」なるものに惹かれ、自らの価値を見失った時、「旧」なるもの、「自然」なるものは茶色く枯れてしまうのである。

しかし、あくまでもここで枯れるのが「二本」であることに注意せねばならない。狐は殺され、土神も神としては死んだ。しかし、樺の木だけは滅びずに生き残っているのである。死んだ狐にとって、樺の木は「たった一人のお友達」であった。いつも樺の木に本を持つてきてくれた狐はもはやいないが、樺の木にとって狐は決して「たった一人のお友達」なわけではなかった。

ですから渡り鳥のかくこうや百舌も、又小さなみそさぐえや目白もみんなこの木に停まりました。たゞもしも若い鷹などが来てゐるときは小さな鳥は遠くからそれを見付けて決して近くへ寄りませんでした。

樺の木に来るのは土神と狐だけではなく、狐がいなくなっても、土神がなくなっても、「渡り鳥」や「若い鷹」が彼女を慰めるに違いない。また、非常にさりげない記述ではあ

るが、ここに「若い鷹」の存在が描かれていることに注意したい。また、次の部分でも鷹の姿が描かれている。

土神はひとりで切ながってばたばたしました。空を又一疋の鷹が翔けて行きましたが土神はこんどは何とも云はずだまってそれを見ました。

これより前の場面で、土神は「一羽の鳥が自分の頭の上をまっすぐに翔けて行くのを見た時、すぐ起き直って「しっ」と叫び、その鳥を追い払っていた。しかし、ここでは何も言わずに、鷹が悠然とかけていくのを見るばかりである。賢治童話の中でも鷹は幾度か登場するが、鳥の中でも強者として描かれていることが特徴である。『風の又三郎』では「林の中で鷹にも負けないくらい高く叫んだり」と、その鷹の強い声が描かれている。また、一番象徴的なのは『よだかの星』に登場する鷹であろう。

おゝ、よだかでないたゞのたかならば、こんな生はんかのちいさひ鳥は、もう名前を聞いただけでも、ぶるぶるふるえて、顔色を変えて、からだをちぢめて、木の葉のかげにでもかくれたでせう。

するどい声と力強い羽ばたきを持つ鷹は、圧倒的な力を持つ強者であり覇者である。その鷹が樺の木の所にやってくる時、誰も近寄ることはせず、また、しかもそれがわざわざ「若い鷹」であると描かれているところも意味深いように感じられる。土神や狐の想いや嫉妬とは裏腹に、その二者のどちらでもないこの鷹こそが樺の木の恋愛の相手である可能性もあるのである。樺の木は星空の下、ハイネの詩集を読みふけていたが、「そのハイネの詩集にはロウレイやさまざま美しい歌がいっぱいにあった」とかかれ、ここに「ロウレイ」という詩がわざわざあげられている。この詩は、ライン川のフランクフルトとケル

ンの間の右岸にある岩にまつわる伝説によって作られ、岩上に髪をくしけずる妖精の歌声に魅せられて舟人がおぼれて死ぬさまを歌うものだが（¹¹）、乙女の歌声に魅せられて、舟も舟人も波にのまれてしまうという「ローレライ」の魔もまた、樺の木の魔性を象徴するだろう。

語り手は冒頭で、「たゞもしよくよくこの二人をくらべて見たら土神の方は正直で狐は少し不正直だったかも知れません」と語っていた。正直、不正直という内容が、この物語の本質的なテーマではないことははじめにも述べた通りだが、ここで注意したいのは、この語り手がこの言葉を語る前に次のように語っていることである。

樺の木はどちらかと云えば狐の方がすきでした。

ここでの「たゞもしよくよくこの二人をくらべて見たら・・」という語り手の言葉は、土神の方が狐より優れているということを主張しているというよりは、この「どちらかと云えば狐の方がすき」という樺の木の判断の危うさを示している。土に生えながら、土を忘れ、それを踏み台として、（空）ばかりを目指している彼女はこれから何も変わらず青いまま生き続けることだろう。しかし、「一本木の野原」という寂しい地に一人立ち、（空）を仰ぎ見る彼女の行く末もまた、明るいものではないのかもしれない。

注

（1）小沢俊郎「「土神と狐」の主題」（「四次元」1956年9月）

(2) 小森陽一『最新宮沢賢治講義』(1996年 朝日新聞社)
(3) 松田司郎『宮沢賢治の全童話を読む』(「国文学」2003年2月臨時増刊号 学燈社)

(4) 大沢正善「土神と狐」とその周辺―「修羅」の克服」(「宮沢賢治研究 annual」1991年3月)

(5) 大塚常樹『宮沢賢治 心象の記号論』(1999年 朝文社)

(6) 古茂田信男編『新版日本流行歌史 上』(1994年 社会思想社)

(7) 山根知子「土神と狐」の修羅性―土の意味をめぐる―」(「宮沢賢治研究 annual」1994年3月)

(8) 『日本国語大辞典 第二版 第三卷』(2001年 小学館)

(9) 『新宮沢賢治語彙辞典』(1999年 東京書籍)

(10) 牛山恵「土神ときつね」を読む」(「日本文学」2012年2月)

(11) 『日本国語大辞典 第二版 第十三卷』(2002年 小学館)

【付記】二葉亭四迷「浮雲」は『明治文学全集17』(筑摩書房、1971年)、田山花袋「蒲団」は『明治文学全集67』(筑摩書房、1968年)より引用した。

第四章 『シグナルとシグナレス』論

――へ風――とへ近代化――をめぐって――

『シグナルとシグナレス』は、大正十二年（一九二三年）「岩手毎日新聞」に五月十一日から二十三日（十六日、十九日は休載）の十一回にわたって連載された。宮沢賢治は大正十年一月から翌年一月にかけて、「愛国婦人」に『雪わたり』を発表し、大正十二年四月には「岩手毎日新聞」に、『やまなし』『氷河鼠の毛皮』を発表しているが、『シグナルとシグナレス』は、その翌月に発表されたもので、多くが生前未発表である宮沢賢治の童話の中で、生前発表された数少ない作品の一つである。本線の信号機と軽便鉄道の信号機を、それぞれシグナル、シグナレスという男女として設定し、その恋愛を描いた本作品からは、賢治の類まれな発想力を垣間見ることができよう。萬田務氏⁽¹⁾も、「信号機の恋愛というところに賢治の視点の広さ（着眼の新しさ）」とともに資質の豊かさを窺うことができ、シグナルとシグナレスの恋のささやきの背景である自然描写、特に二人が夢見ることによってめぐる幻想界を描く筆致は他者の追隨を許すものではなからう」と指摘する。

しかし、萬田氏はこのように賢治の資質を評価しながらも、「封建的觀念にたちむかう姿勢」のないシグナルたちの姿に、「如何に生くべきか」という文学のテーマ」の欠如を指摘し、「この作品の意図」は「恋のムードをムードとして描く」ことにあるのみで、「結局この作品には何ら新しいものはない」と結論づける。このような作品評価が影響してか、『シグナルとシグナレス』一編を取り上げた作品論は比較的少ない。が、その中で注目されるのが、続橋達雄

氏の論攷（²）である。ここで、続橋氏は、この作品における「新式」と「旧式」の問題や、『土神ときつね』との類似・相違、風の問題、現実逃避の問題等、多くの重要な問題点を提示した。しかし、続橋氏の論は、「シグナルとシグナレス」の制作時期の確定と、シグナルたちの「純情可憐な恋」への賢治自身の恋愛体験の投影を明らかにすることに主眼があり、これらの問題点は提起されるだけに留まっている部分が少なくない。近年、遠藤祐氏（³）がこの作品における七夕説話の影響をとえ、また、小関和弘氏（⁴）が、音声を用いたシグナルとシグナレスの意志伝達について「シグナル」という記号装置による、自らの記号体系に対する反乱」であると述べる等、諸家それぞれに新たな読みが試みられている。しかし続橋氏の提起した問題点をはじめとして、この作品内部からの読解に残された課題は未だ多いといえよう。今一度、作品の細かな（ことば）に着目してテクストを詳細に分析するという基本的な方法を試みることによって、新たに见えてくるものがあるのではないか。

本論では、『シグナルとシグナレス』で描かれた（風）への着目や、「うつむいた顔」や「雲」のような、本文中の細かな記述を追うことによって、シグナル、シグナレス、電信柱、倉庫といった登場キャラクターたちの関係を改めて捉え直す。本線の信号機である「新式」のシグナルと、軽便鉄道の信号機である「旧式」のシグナレスという男女の物語を、単なる「純情可憐な恋」の物語としてではなく、新たな側面から読み解くことが、本論のねらいである。

第一節 （風上）と（風下）

『シグナルとシグナレス』という物語は、「軽便鉄道の東からの一番列車が少しあわてたや

うに「歌いながらやってくる」ことから始まる。シグナルは本線の信号機、シグナレスは軽便鉄道の信号機だが、この「本線」と「軽便鉄道」は、賢治の生まれ育った岩手県花巻市を走る、東北本線と岩手軽便鉄道がモデルとなっており、物語の舞台が花巻駅付近であることは周知の事実となっている。当時、東北本線は東京・青森間を結んでおり、一方の岩手軽便鉄道は花巻から東へ延び仙人峠へと通じるローカル線だった。シグナルは「はるか南から」、つまり東京からの列車を、シグナレスは仙人峠から来る「東からの一番列車」を迎えるためその腕を日々上下させているが、本作品の中では、この本線と軽便鉄道の対比が、極めて意識的に描きこまれている。シグナルが東京からの列車を迎える様を見よう。

ずうつと積まれた黒い枕木の向ふにある立派な本線のシグナルばしらがあるが今は南から、かがやく白けむりをあげてやって来る列車を迎へる為とその上の硬い腕をさげたところでした。

一方で、軽便鉄道の「東からの一番列車」については「機関車の下からは力のない湯気が逃出して行き、ほそ長いおかしな形の煙突からは青いけむりが、ほんの少うし立ちました」とあり、本線の「かがやく白けむり」との対比は明確なものとなっている。また、その対比はシグナルとシグナレスにおいても同様である。

『でもあなたは金でできてるでせう。新式でせう。赤青めがねも二組まで持つてゐらしやるわ、夜も電燈でせう、あたしは夜だつてランプですわ、めがねもただ一つきりそれ木ですわ。』

例えば、主人と下女といったような（身分違いの恋）は、小説にはよくあるパターンの一つだが、その身分差が、近代的な「金」・「電燈」と、前時代的な「木」・「ランプ」という新旧

の対比で示されている点が注目される。もちろん、信号機が主人公であるため必然的ともいえるが、しかし裏返せば、そこにこそ、この物語を人間同士の恋ではなく、信号機の恋の話として描いた意図があるといえるのではないか。シグナレスに「あたしは夜だつてランプですわ」と嘆かせる等、「新式」のシグナルと「旧式」のシグナレスの対比を殊更に強調することからは、〈新〉と〈旧〉の対比という問題が、この作品の重要な要素の一つとなりうることに十分に伺えよう。この物語は、鉄道という場を舞台としながら、新旧の信号機の恋を描くことによって、恋愛物語のみにとどまらない、近代化をめぐる物語としての側面をも含有する作品となっているのだ。このことは後に詳しく取り上げるが、ここでは触れるのみに留めておく。

シグナルはシグナレスに「お早う今朝は暖ですね」と挨拶するが、それを「本線のシグナルに夜電気を送る太い電信ばしら」に「これからあんなものに矢鱈に声をおかけなさらないやうに」と咎められてしまう。そこでシグナルは黙ってしまうが、この電信柱が「調子はずれの歌」を歌っている間に、彼は再びそつとシグナレスに話しかける。その場面の記述は次のようになっている。

その間に本線のシグナル柱が、そつと西風にたのんでかう云ひました。

シグナルはシグナレスに話しかけると、風にのせて、その言葉を伝えていく。また、「今は風があんまり強いので」「風が、この時ぴたりとやみました」というように、作品中では幾度も〈風〉に関しての記述が繰り返されていることは看過できない。「はじめに」でも触れたように、続橋氏は「この作品で風のはたす役割を見のがせない」として、この問題を提起しているが、その中で次のように述べている。

シグナレスとの結婚など自分の気持を電信柱に直接知られたくない気の弱いシグナルを、風は助けているといえよう。反面、（シグナレスよりも少し風下にすてきに耳のいゝ長い長い電信ばしらが居て）シグナルのことばを聞き、それを電信柱に伝えたため（シグナルは一生の失策を）してしまふ。シグナルの油断？から、風はシグナルのためにはマイナスの作用もするのである。

また、小林俊子氏は「恋人との話を仲間に聞かえないように遮る風は、物語に優しい彩りを添える」⁽⁵⁾と言及している。しかし、この作品において、（風）はさらなる機能を持っているのではないか。特に、（風上）（風下）ということに留意したい。

① 軽便鉄道のシグナレスは、まるでどぎまぎしてうつむき

ながら低く、『あら、そんなことございせんわ。』と云ひましたが何分風下でしたから本線のシグナルまで聞えませんでした。

② シグナルは、やつと元氣を取り直しました。そしてどうせ風の為に何を云つても同じことなのをいいことにして、『馬鹿、僕はシグナレスさんと結婚して幸福になつて、それからお前にチヨークのお嫁さんを呉れてやるよ』とかうまじめな顔で云つたのでした。その声は風下のシグナレスにはすぐ聞えましたので、シグナレスは恐いながら思はず笑つてしまひました。

① ②の傍線部には、シグナレスがシグナルの「風下」にしていることが明示されている。また、②の波線部と併せて、次の一文を見てみよう。

シグナルは、今日は巡査のやうにしやんと、立つてゐましたが、風が強くて太つちよの電信ばしらに聞えないのをいゝことにして、シグナレスにはなしかけました。

このことから、シグナルが電信柱の（風下）にすることがわかる。この三者の位置関係は、（風上）から（風下）へ向かって、電信柱、シグナル、シグナレスの順に並んでいることになる。

さらに、これはただの位置関係に留まるものではない。先にあげた①の波線部に「何分風下でしたから本線のシグナルまで聞えませんでした」とあるように、（風下）にいるシグナレスの声は（風上）のシグナルへは届かない。つまり、シグナレスは（風下）にいることによつて、その発言が抑制されているのである。それは「いろいろお話しますから、あなたただ頭をふつてうなづいてだけゐて下さい。どうせお返事をしたつて、僕のところへ届きはしませんから」というシグナルの言葉からも伺える。会話は常に一方的に（風上）のシグナルから（風下）のシグナレスに伝えられ、ひどい風のために「のどがぜいぜいする」シグナルが「一寸お話をやめ」る時も、自分から発話できないシグナレスは「おとなしくシグナルの咽喉のなほるのを待つて」いるしかない。（風下）のシグナレスの言葉がシグナルへ届かないことは、風が吹いているから、といったただ物理的な問題ではなく、話しかけられても「ちつと下の方を見て黙つて」しまい、「だつてあたしはこんなつまらないんですわ」という彼女の立場を象徴的に表しているといえる。

また、このことは、シグナル・シグナレスと同じく（風上）・（風下）の関係にある、電信柱とシグナルの間にも見ることができるといえる。

・『若さま、いけません。これからはあんなものに矢鱈に声をおかけなさらないようにねがいます。』本線のシグナルに夜電氣を送る太い電信ばしらがさも勿体ぶつて申しました。本線のシグナルはきまり悪そうにもじもじしてだまつてしまひました。

・『若さま、さつきから何をべちやべちや云つてゐらつしやるのです。しかもシグナレス風情と、一体何をにやけて居らつしやるんです』

いきなり本線シグナル附の電信ばしら^が、むしやくしやまぎれにごうごうの音の中を途方もない声でどなつたもんですから、シグナルは勿論シグナレスもまつ青になつてびたつとこつちへまげてゐたからだをまつすぐに直しました。

シグナルは、「これからはんなものに矢鱈に声をおかけなさないように」と電信柱に言われると、「もじもじしてだまつて」しまう。「電信ばしら^が、むしやくしやまぎれに」「途方もない声でどな」る時も、「シグナルは勿論シグナレスもまつ青になつて」、萎縮してしまう。先ほど挙げた②の波線部に「どうせ風の為に何を云つても同じことなのをいいことにして」とあるように、電信柱に聞こえないという保証なしには、シグナルは言いたいことを言うこととすらできない。後見人に実権を握られた、形ばかりの主人であるシグナルの姿は武家社会等でもありがちなものだが、シグナレスの声が「風上」のシグナルには届かないことが彼女の立場の弱さを示していたのと同様に、ここでもまた「風上」「風下」の位置関係に、物言えぬ「若さま」としてのシグナルの力の弱さが示されている。

さらに、シグナル後見人の電信柱が、シグナレスの笑いを見て憤慨する場面で、彼はすぐ「風下に居る軽便鉄道の電信ばしら」へと手を回して、二人の会話内容を探っているが、ここで「風下」に居るのが、「軽便鉄道」関係のものであることもまた、本線の軽便鉄道に対する優位性を示しているといえよう。二人の会話内容を軽便鉄道の「すてきに耳のいゝ長い長い電信ばしら」はすべて聞いていて、その内容をシグナルの後見人の電信柱に報告する。しかし、それもあくまで後見人に聞かれたことに対する「返事」として伝えたのであり、それらもわざ

わざ「東京を経て」後見人の電信柱へと伝えられた、というところからも、抑圧された「風下」の立場がうかがえる。「風下」から「風上」へは、自発的に、自由に発言することはできないのだ。

『シグナルとシグナレス』の中では、「風上」と「風下」の関係が極めて意図的に用いられているのだ。「風」が描かれることによって、そこには明瞭な力関係が描きだされている。

第二節 シグナルとシグナレスと電信柱

第一節において、シグナルとシグナレス、電信柱とシグナルとは、それぞれ「風上」と「風下」という位置関係にあることで共通していることを示した。また、「風下」にいるものの発言の抑制が描かれることによって、この位置関係に、二者間の力関係が示されていることもふれた。では、この位置関係の共通性から、何を見ることができるのだろうか。シグナル、シグナレスと、電信柱の三者の関係を改めて考察してみる。

本線と軽便鉄道という「身分違い」のシグナルとシグナレスの恋は、シグナルの後見人の電信柱によって妨害されていくが、この電信柱像について先行研究を概観すると、続橋氏は次のように述べている。

この電柱は、右のように旧式のシグナレスを「あんなもの」と侮蔑し、「シグナレス風情と、一体何をにやけていらつしやる」と若者の恋愛をまっとうに理解しようとしめない。そのうえ、「若様、雷が参りました節は手前一身におんわざわいを頂戴いたします。」という献身的な忠義精神がある（あるいはそれをおしつける）。

続橋氏は、この作品を「古風で旧弊な電信柱の反対で結婚できないシグナレスたち」の物語と捉えている。また、遠藤氏は次のように述べる。

「太い電信ばしら」は「本線シグナル附きの電信柱」と呼ばれる物語の敵役。太っていて、背も低く、調子に乗って（中略）猥雑な歌をうたう彼は、「鉄道長の甥」で「シグナルの後見人」を自称して尊大にふる舞い、「若様」の様子を窺いつつその（行動）に干渉して、おのれにふさわしい役柄をこなす。

遠藤氏は、電信柱を、シグナル、シグナレスたちとは対極に存在する「悪役」と捉える。確かにプロット上は、電信柱はシグナルたちの敵役である。しかしテクストを詳細に追っていくと、このシグナルと電信柱には類似点も少なくない。

・『若さま、いけません。これからはあんなものに矢鱈に声をおかけなさらないやうにねがひます。』本線のシグナルに夜電氣を送る太い電信ばしらがさも勿体ぶって申しました

・『若さま、さつきから何をべちやべちや云つてゐらつしやるのです。しかもシグナレス風情と、一体何をにやけて居らつしやるんです』

ここで、電信柱はシグナレスのことを「あんなもの」、「シグナレス風情」と、その存在を蔑んでいる。一方で、シグナルは「あたしはこんなつまらない」というシグナレスに、次のように語る。

・『わかつてますよ、僕にはそのつまらないところが尊いんです。』

・『でもあなたは金でできてるでせう。新式でせう。赤青めがねも二組まで持つてゐらつしやるわ、夜も電燈でせう、あたしは夜だつてランプですわ、めがねもただ一つきりそれに木ですわ。』

『わかつてますよ、だから僕はすきなんです』

「だから僕はすき」というシグナルは、その点では電信柱と対峙しているといえる。しかし、シグナルも次のように電信柱や倉庫を蔑む態度を見せており、〈他者を蔑む〉という点において電信柱との共通性を見いだすことができる。

・ね、あの倉庫のやつめ、おかしなやつですね。いきなり僕たちの話してるところへ口を出して、引き受けたの何のつて云ふんですもの、あいつはずゐぶん太つてますね、今日も眼をパチパチやらかしてますよ。

・僕たちのまはりに居るやつはみんな馬鹿ですねのろまですね、僕とこのぶつきりが僕が何をあなたに云つてるのかと思つて、そらごらんなさい、一生けん命、目をパチパチやつてますよ、こいつと来たら全くチョークよりも形がわるいんですからね、そら、こんどはあんなに口を曲げてゐますよ、呆れた馬鹿ですなえ、

これらは全てシグナレスへの会話中で語られており、彼女の前でいい格好をしたい気持ちだが、シグナルにこれらの言葉を語らせるのだろが、それにしてもシグナルが「まはりに居るやつはみんな馬鹿」と侮蔑する様は見逃せない。電信柱はシグナレスだけを軽蔑しているのに対し、シグナルは「みんな馬鹿」というところからは、シグナルの若気のいたりともいえる側面を見出せるが、本線の「若さま」であるシグナルには、〈他者を蔑む〉態度が少なからず見られる。次に太線部を見てみる。シグナルは、電信柱と倉庫の「眼をパチパチする」様を、「呆れた馬鹿」だからからかっている。が、一方、倉庫の「眼をパチパチ」する様をからかった直後に、「のどが痛くなつた」と話すのを止める場面にある次の一文では、シグナルについても「眼をぱちぱち」とするということ同様な表現が使われており、電信柱とシグナルに共通

の表現が用いられていることが注目される（6）。

それからシグナルは、うとうと云ひながら眼をぱちぱちさせてしばらくの間だまって居ました。

また、シグナレスに愛を告白したシグナルは、彼女からすぐに返事が聞けなかったことに絶望し、次のように嘆く。

『シグナレスさん、あなたはお返事をしてくだらないんですか。あゝ僕はもうまるでくらやみだ。目の前がまるでまつ黒な淵のやうだ。ああ雷が落ちて来て、一ぺんに僕の中からだをくだけ。足もとから噴火が起つて、僕を空の遠くにほうりなげる。もうなにもかもみんなおしまひだ。雷が落ちて来て一ぺんに僕のからだを砕け。』

「もうなにもかもみんなおしまひ」とシグナルはオーバーに嘆くが、電信柱もシグナルに裏切られたことを嘆き次のように述べることは、シグナルと電信柱との類似という点で看過できない。

『あゝあ、八年の間、夜ひる寝ないで面倒を見てやつてそのお礼がこれか。あゝ情けない、もう世の中はみだれてしまった。あゝもうおしまひだ。なさけない。メリケン国もエヂソンさまもこのあさましい世界をお見棄てなされたか。』

さらに、注目したいのは、シグナルと電信柱の、それぞれ自分の（風下）の存在に対しての態度が類似している点である。電信柱は、自分の（風下）のシグナルに対して「雷が参りました節は手前一身におんわざわいを頂戴いたします」と強い忠誠心を見せるが、一方で、シグナルもまた、自分の（風下）のシグナレスに対して、「僕あなたの為なら、次の十時の汽車が来る時腕を下げないで、じつと頑張り通してでも見せますよ」と、電信柱がシグナルに対

して見せたのに通ずるような献身的な精神を示している。また、電信柱は、その自分の誠意が裏切られたと思うやいなや、「あゝあゝ、八年の間、夜ひる寝ないで面倒を見てやつてそのお札がこれか」と嘆いており、このことから、続橋氏は、電信柱のシグナルに対する「献身的な忠義精神」の「おしつけ」を指摘しているが、シグナルもまたシグナレスに次のように言う。

『ね、僕はもうあなたの為なら、次の汽車の来るとき、頑張つて腕を下げないことでも、何でもするんですからね、わかつたでせう。あなたもその位の決心はあるでせうね、（以下略）』

ここでシグナルは再びシグナレスへの強い決意の表明を繰り返した後、「あなたもそのくらいの決心はあるでせうね」と、自分の気持ちをシグナレスへと押しつけている。このように見ると、電信柱とシグナルには、それぞれの「風下」の存在への対応という点で類似性が見られることに気付く。つまり、シグナルは、自分の「風上」である電信柱によって行われていることを、自分の「風下」にいるシグナレスに對し行っていることになる。

『だつてあたしはこんなつまらないんですわ』

『わかつてますよ、僕にはそのつまらないところが尊いんです。』

先にも触れたが、シグナレスの「つまらない」さをシグナルは「尊い」と言う。ここは、『どんぐりと山猫』の中で、一郎が「お説教」で聞いたという「このなかでいちばんばかで、めちゃくちゃで、まるでなつてゐないやうなのが、いちばんえらい」という言葉と重なるようにも見える。しかし、この電信柱とシグナルの類似性に着目すると、いつも後見人の電信柱の「風下」にいて何も言い返せない物言えぬ「若さま」である彼が、シグナレスに恋し、そ

の存在を求めたのは、常に自分を上の存在としてみてくれる〈風下〉の存在を必要としたからであるという側面をも見いだせるのではないか。「若さま」とは名ばかりで、後見人に実権を握られているシグナルの心を満たすためには、シグナレスのような、何も言わずに自分に従ってくれる〈風下〉の女性が必要だったのだ。〈風〉や、細かな記述に目をむけたとき、『シグナルとシグナレス』には、ただの幼い「純粹そのもの」⁽⁷⁾といった恋物語としてではない、異なる側面が見えてくる。

第三節 〈近代化〉の中の息苦しさ

〈風上〉の電信柱に何も言い返せないシグナルだが、ここで興味深いのは、シグナルを苦しめる電信柱による束縛ということが、彼が〈新〉式の信号機であるがゆえの苦悩である点だ。

『若さま、いけません。これからあんなものに矢鱈に声をおかけなさらないようにねがいます。』本線のシグナルに夜電氣を送る太い電信ばしらがさも勿体ぶつて申しました。

この傍線部に見られるように、電信柱はシグナルに「夜電氣」を送るために存在し、常に付きまといっている。これは、「夜も電燈でせう、あたしは夜だつてランプですわ」と、シグナレスが〈旧〉式の自分との違いを語るように、彼が「電燈」つきであるためで、「夜電氣を送る」ことは〈新〉式の信号機ゆえに必要なこととして描かれているのだ。〈旧〉式の信号機のシグナレスには、このような後見人の電信柱は存在していない。第一節で、シグナルの属す「本線」と、シグナレスの属す「軽便鉄道」との対比が極めて意識的に描かれていることを述べたが、それに加えて、電信柱の干渉をいやがるシグナルの苦悩が、「電氣」を必要とする〈新〉

式ゆえのものであることに留意したとき、この作品を「近代化」という観点からさらに読み深めることが可能なのではないか。

ここで、視点を一転して「新」と「旧」の問題をめぐるシグナレスの方向から考察してみよう。萬田氏は、「賢治の抱いている都会への憧憬と同時にそこから生じる劣等感」がシグナレスに投影されていると言及しているが、氏の指摘するとおり彼女には劣等感を読み取ることができる。「だつてあたしはこんなつまらないんですわ」という一言には「旧」式な自分を恥じる姿勢が顕著に表れている。また、次の本文を見てみよう。

①『お早う今朝は暖ですね。』本線のシグナル柱はキチンと兵隊のやうに立ちながらいやにまじめくさつて挨拶しました。『お早うございます』シグナレスはふし目になつて声を落して答へました。

ここで、「ふし目」で挨拶をするシグナレスの姿が描かれているが、この他にも、シグナレスには「うつむく」といったような、下を向く描写が繰り返されている。

②軽便鉄道のシグナレスは、まるでどきまぎしてうつむきながら低く、『あら、そんなことございませんわ。』と云ひましたが何分風下でしたから本線のシグナルまで聞えませんでした。

③『あらあら、そんなこと。』軽便鉄道の木でつくつたシグナレスは、まるで困つたというやうに肩をすぼめました。実はその少しいつむいた顔は、うれしさにぼつと白光を出してゐました。

③シグナレスは、ぢつと下の方を見て黙つて立つてゐました。

③は、うつむきながら「うれしさに」「白光を出して」いるので、劣等感というよりは、恥じ

らいや内気な様子を示すともいえる。が、①、②の、「ふし目」や「うつむき」ながら、「声を落とす」「低く」返事をするところからは、やはり彼女のコンプレックス故の暗さを指摘できよう。また④は、シグナルから「どうか僕を愛して下さい」と告白された直後のシグナルスの描写だが、ここにも、彼女の「云へないでお返事も出来ない」内気さに加え、「でも」「あたしはこんなにつまらない」と、自分の身分を考えて躊躇してしまう姿を読みとることができらるだろう。

一方、このようにシグナルの前で「うつむ」きがちなシグナレスが、一人「空をみ上げ」、「雲」を見ることが繰り返し描かれている点に注意したい。

⑤シグナレスはほつと小さなため息をついて空を見上げました。そらにはうすい雲が縞になつていつばいに充ち、それはつめたい白光、凍った地面に降らせながら、しづかに東へ流れてゐたのです。シグナレスはじつとその雲の行く方をながめました。それからやさしい腕木を思ひ切りそつちの方へ延ばしながら、ほんのかすかにひとりごとを云ひました。『今朝は伯母さんたちもきつとこつちの方を見てゐらつしやるわ。』シグナレスはいつまでもいつまでもそつちに氣をとられて居りました。

⑥シグナレスは、この時、東のぐらぐらする位強い青びかりの中をびつこをひくやうにして走つて行く雲を見て居りましたがそれからチラツとシグナルの方を見ました。

このへ空を見上げることにはどのような意味が付されているのだろうか。また波線で示したように、ここで彼女が、常に東に雲が流れる様子を見ていることが繰り返されるのも重要である。管見の限りではこのことに言及している論はないようだが、ここにもやはり何かの意味が付されていると考えられよう。考えるにあたって、まず参照したいのが、次の本文で

ある。二人の結婚が絶望的になった後、次のようにある。

『あゝ、シグナレスさん、僕たちたつた二人だけ、遠くの遠くのみんなの居ないところに行つてしまひたいね。』

『えゝ、あたし行けさへするならどこへでも行きますわ』

『ねえ、ずうつとずうつと天上にあの僕たちの約婚指輪よりも、もつと天上に青い小さな小さな火が見えるでせう。そら、ね、あすこは遠いですねえ。』

『ええ。』シグナレスは小さな唇でいまにもその火にキッスしたさうに空を見あげてゐました。

ここでシグナルとシグナレスが空を見上げ遠い星を見つめることには、現世では結ばれない二人の、「青い霧の火の中」でも「行けさへするならどこへでも行」く、という逃避願望がこめられている。逃避願望から空を見上げることは、賢治童話でもしばしば見られるものだ。『よだかの星』で、よだかが、「つらい」ことから逃れようと、灼けて死んでもかまわないと述べて星を目指し飛んでいくことや、『鳥の北斗七星』で、明日自分が戦死するという運命を予期しながら、鳥の大尉がため息をつき星空を仰ぎ、すべては御心のままにと祈る場面が想起される。劣等感からうつむきがちなシグナレスが空を見上げる行動もまた、彼女の現状からの逃避願望を示していると考えられるのではないか。

さらに、⑤では、「その雲の行く方」、つまり東の方向を「いつまでもいつまでも」眺めながら、彼女は「伯母さんたち」に想いを馳せている。この「伯母さんたち」が何なのか定かではないが、本章の一でも述べた通り、「本線」は東北本線、「軽便鉄道」は岩手軽便鉄道がモデルとなっており、岩手軽便鉄道は花巻から東へ延び仙人峠へと通じるローカル線であった。

シグナレスは仙人峠から来る「東からの一番列車」を迎えるためその腕を日々上下させており、シグナルはシグナレスに「西風」にのせてそつと語りかける。つまり「東」は軽便鉄道に関する方角であり、「東」をいつまでも眺めつつ彼女が想いを馳せる「伯母さんたち」も軽便鉄道関係のなかであることは間違いない。シグナレスは流れる「雲」の「行く方」を見ながら、今ここにいない「伯母さんたち」を想い、腕木を「そつちの方に延ばし」て何かを求めている。「新」式のシグナルを横目に、劣等感を抱きながら、同じ「旧」式の仲間を求めていたのかもしれない。それもまた、現状からの逃避といえよう。

一方、⑥ではもう「伯母さん」は描かれずに、「走っていく雲」自体をシグナレスは見つめているが、先にも述べたように、⑤⑥の雲は共に「東」へと流れていることに注意したい。この雲は、シグナルの属す本線の方向から、「旧」式なシグナレスの属する軽便鉄道の方向へと吹きつける西風に流されていることになる。この流れる雲は、「新」式なものによって「旧」式なものが押しやられていくという時代の風潮を象徴していると言えなくもない。

シグナレスは「あたしは夜だつてランプ」で「つまらない」と自分を卑下し、「旧」式である自分自身の価値を認められず劣等感を感じていた。その一方で、空を見上げながら、彼女は今の自分からの脱出を夢見ていた。こんなシグナレスは、シグナルによって「わかつてますよ。だから僕はすきなんです」と自分の価値を認められることを、「うれしい」と喜び結婚を約束する。彼女は「新」式の男シグナルに認められることによって、自分自身の価値を見出そうとしている。

『シグナルとシグナレス』には、「近代」的なシグナルと「前時代」的なシグナレスのそれぞれの苦悩が描かれている。シグナルは「近代化」した「電燈」つき信号であるが故に自由

を失っている。一方で、シグナレスは、時代に取り残されている自分への不安・劣等感にさいなまれ、そこからの脱出を願っている。ここには、〈近代化〉に向かう時代の中で、〈新〉なるもの、〈旧〉なるものそれぞれが抱える息苦しさが描きだされている。

吉田司氏⁽⁸⁾は、賢治の祖父が岩手軽便鉄道に大きな発言権を持っていたこと等の作家背景を重ねながら、この物語は「『単なる信号機の恋物語ではな』く、『一歩も動けないものの物語』であり、そこには『花巻の町から東京モダンの世界に終に脱出できなかった賢治自身の悲哀』が深く塗り込められているのだ」という。さらに、電柱が足をはやし、帽子をかぶって月の野原を歩いている、賢治の描いた水彩画『月夜のでんしんばしら』と並べ、そこに「賢治の脱出願望の深さ、切なさ」を見ている。吉田氏の論には首肯されるが、しかし、そこには〈新〉なる東京へと懂れる脱出願望だけではなく、近代化したものの息苦しさもまた描かれていることを見逃してはならない。

そして、シグナルは自分の不自由さへの不満を、〈風下〉のシグナレスを求めることで埋めようとし、シグナレスは〈新〉式のシグナルの評価によって自分への劣等感から逃避しようとした。〈新〉式なものの、近代的なものに懂れ、それを持っていない自分の価値を見失い劣等感を抱くシグナレスの姿は、『土神ときつね』で、土神と狐が自然の中の存在である自分たち本来の姿を忘れて、「望遠鏡」や「大理石のシーザー」という近代的な文化に懂れていったこととも重なる⁽⁹⁾。その結果、土神と狐は精神的、肉体的な死を迎え共に破滅するが、『シグナルとシグナレス』もまた、二人の結婚はかなわぬ夢となって終わる。二人の結婚はプロット上は電信柱によって妨害されたことになっているが、二人の結婚が叶わないことには、このような経緯でお互いを求めた二人の関係性への警鐘がこめられているといえるのではない

か。

第四節 倉庫と電信柱

ここまでは、主にシグナルとシグナレスを中心に、そこに電信柱をからめて考察をしてきたが、この物語にはもう一つ、重要なキャラクターが存在している。倉庫である。

先行研究では、遠藤氏が、倉庫と電信柱を中心としてこの作品を論じているが、氏は電信柱像を「猥雑な歌をうた」い、「尊大にふる舞」う、「物語の敵役」と捉える一方で、倉庫については、「電信柱とは逆の、太っ腹で、しかも細やかな神経を働かせる人情家」で「不思議な力をもつ」「魔法使いのイメージ」も持ち合わせているとし、この二者を対比的な存在として捉えている。しかし、電信柱と倉庫は、対比的な存在だといいきれるのだろうか。

まず、倉庫について見ていく。倉庫に関する記述で目をひくのは、彼の「大きな声」での登場が繰り返し描かれることだ。倉庫がはじめて作品中に現れる場面は次のようになってい

『ワツハツハ。大笑ひだ。うまくやつてやがるぜ。』

突然向ふのまつ黒な倉庫がそらにもはばかりるやうな声でどなりました。二人はまるでしんとなつてしまひました。

また、その後の、電信柱と言ひ合う場面でも、「いきなり大きな巾広い声がそこら中にはびこりました」と、倉庫の登場は「大きな巾広い声」で描かれ、また、作品の最後でも『それは親切とも。』いきなり太い声がしました」となっている。夜空のもと悲しむシグナルたちに優しく話しかける時も、「霧の中から倉庫の屋根の落ちついた親切らしい声の響いて来るのを

聞きました」と、彼の登場はやはり声で示される。

賢治童話の中で、「大きな声」や、「不思議な声」といった（声）で救世主的なキャラクターの登場が示されることは、しばしば見られる手法の一つで。例えば、『カイト団長』では、突然「青空高くひびきわたるかたつむりのメガホーンの声」により、王様の新しい命令が告げられ、あまがえる達は救われる。また、『猫の事務所』でも、最後に登場する獅子が「大きなしつかりした声」で事務所解散を命ずる。この倉庫についても同様の系譜として捉えることができるが、このキャラクターを考える上で看過できないのは、『狼森と笹森、盗人森』の岩手山との類似である。

「いや／＼、それはならん。」といふはつきりした厳かな声がしました。

見るとそれは、銀の冠をかぶった岩手山でした。盗森の黒い男は、頭をかゝへて地に倒れました。

岩手山はしづかに云ひました。

「ぬすとはたしかに盗森に相違ない。おれはあけがた、東の空のひかりと、西の月のあかりとで、たしかにそれを見届けた。しかしみんなもう帰つてよからう。粟はきつと返させよう。だから悪く思はんで置け。一体盗森は、じぶんで粟餅をこさへて見たくてたまらなかつたのだ。それで粟も盗んで来たのだ。はつはつは。」

そして岩手山は、またすましてそらを向きました。男はもうその辺に見えませんでした。た。『狼森と笹森、盗人森』

盗森と百姓たちのいざこざを、突然の「はつきりした厳かな声」で登場する岩手山が円く収める場面である。この岩手山は、全てを包みこむような度量の大きさをもつ存在として描か

れるが、〈突然の声〉による登場のみならず、倉庫との共通性が少なくない。倉庫の「ワツハツハ。大笑ひだ。うまくやつてやがるぜ」というような笑いや、「まあまあさう怒るなよ。これは冗談さ。悪く思はんで呉れ」といった態度と、岩手山の波線で示した部分とは共通性が認められる。倉庫は、『狼森と策森、盗人森』の岩手山にも通じるような救世主的な一面を持つことが指摘できる。また、倉庫のおおらかさや、憎めない純朴な一面も指摘できよう。

一方で、電信柱の方に視点を移してみると、電信柱に関しての記述で目立つのは、彼が「でたらめの歌」を歌う姿が繰り返されることだ。

・ 雲の縞は薄い琥珀の板のやうにうるみ、かすかなかすかな日光が降つて来ましたので本線シグナル附きの電信柱はうれしがつて向ふの野原に行く小さな荷馬車を見ながら低く調子はづれの歌をやりました。

・ それからもつともつとつゞけざまにわけのわからないことを歌ひました。

・ シグナレスは、ちつと下の方を見て黙つて立つてゐました。本線シグナル附きのせいの低い電信柱は、まだ出鱈目の歌をやつてゐます。

・ シグナル附きの電信柱が、いつかでたらめの歌をやめて頭の上のはりがねの槍をぴんと立てながら眼をパチパチさせてゐました。

・ 本線シグナルつきの太つちよ電しんばしらも、もうでたらめの歌をやるどころの話ではありません。

さらに言うならば、この作品はこの〈歌〉から始まっているのであり、作品における〈歌〉は重要な位置を占めているといえる。

『ガタンコガタンコ、シュウフツフツ、

さそりの赤眼が 見えたころ、
四時から今朝も やつて来た。

遠野の盆地は まつくらで、

つめたい水の 声ばかり。』

〈歌〉もまた、多くの賢治童話に出てくるもので、『月夜のでんしんばしら』や、『北守将軍と三人兄弟の医者』では、ほとんど作品の全てが歌で構成されている。また、歌の内容自体が台詞性をもっていることも多く、『ポラーノの広場』や、『蜘蛛となめくぢと狸』、『双子の星』、『気のいい火山弾』では、中傷を含んだ歌で他人を揶揄するキャラクターがいずれも描かれている。

みなみのそらの、赤眼のさそり

毒ある鉤と 大きなはさみを

知らない者は 阿呆鳥。』（『双子の星』）

しかしこの中傷も、歌という形式をとることによって、どこかユーモラスさが加えられた形となっている。また、歌と自然が密接な関係をもつて描かれていることも多い。『狼森と笹森、盗人森』の百姓たちは、狼たちが「火はどろくばちく 栗はころくばちく」と歌っているのを目撃するし、『鹿おどりのはじめり』でも嘉助は、鹿達が「太陽の方にあたまをさげ」を拝み歌うのを見る。『かしはばやしの夜』では柏の木たちが歌うのを、不思議な「画かき」が喜んで聞いているし、また、『雪渡り』でも、狐たちは「両手を振って調子をとりながら歌いはじめ」、それにつり込まれて四郎とかん子も楽しく踊り出す。自然と人間が共感し、調和する時、そこには動物や植物たちの歌うユーモラスな歌が多く登場する。『十力の金剛石』の蜂

雀は森の中に入ると、「きれいな声」で歌いだすが、そこで王子に次のように語る。

「はい。ここからは私共の歌ったり飛んだりできる所になつてゐるのでございます。ご案内いたしませう」(『十力の金剛石』)

電信柱は「でたらめな歌」を歌っているが、『十月の末』の子供たちと、『タネリはたしかにいちにち噛んでいたやうだった』のタネリも、「でたらめな歌」「でまかせな歌」を歌っている。

・お日さまが又かつと明るくなり、二人はむしろに座つてひばりもゐないのに、「ひばり焼げこ、ひばりこんぶりこ、」なんて出鱈目なひばりの歌を歌つてゐました。

(『十月の末』)

・ホロタイタネリは、小屋の出口で、でまかせのうたをうたいながら、何か細かくむしつたものを、ばたばたばたばた、棒で叩いて居りました。

「山のうえから、青い藤蔓とつてきた

・・・西風ゴスケに北風カスケ・・・

崖のうえから、赤い藤蔓とつてきた」

(『タネリはたしかにいちにち噛んでいたやうだった』)

『十月の末』では、「でたらめな歌」を歌う子供たちの純朴さが示されている。また、「でまかせな歌」を歌っているタネリも、「向うの野はらや丘が、あんまり立派で明るくて、それにかげろうが、「さあ行こう、さあ行こう」というように、そこらいちめん、ゆらゆらのぼつてゐる」のを見ていたり、「おい、柏の木、おいらおまえと遊びにきたよ。遊んでおくれ」と言つたりする、自然に近しい存在である。『シグナルとシグナレス』の電信柱にも、「雲の縞」

が「薄い琥珀の板のやうにうるみ、かすかなかすかな日光が降つて来」るのを、「うれしがつて」、「調子はづれの歌」を歌いだすという一面が描かれているが、電信柱の「でたらめな歌」からは、彼の、タネリにも共通するような純朴さという一面を垣間見ることが出来るだろう。

この純朴さは、倉庫のそれと必ずしも対極なものではない。

また、「でたらめな歌」ということについて他作家にまで視野を広げてみると、横光利一『頭ならびに腹』では、「小僧」がでたらめな意味のない歌を歌う様が描かれている。作品の舞台は列車のなかだが、そこで小僧は「手拭で鉢巻をし」、「それから、窓枠を両手で叩きながら大声で」、「うちの嬢ア／福ぢやア／ヨイヨイ、／福は福ぢやが、／お多福ぢや／ヨイヨイ」と「周囲の人々の顔色には少しも頓着せず」歌う。人々はこんな小僧を笑いながら見ていたが、突然列車が停止して動かなくなるといふハプニングが起こり、皆は動揺する。しかし、この小僧だけは何も気にせず「飄々として」歌い続けていく。ここでは、小僧の純朴さに加え、列車がとまるといふ事態にパニックになる周囲の人々とは異なり、何も気にしない小僧の特異さや、社会の喧噪に左右されない様が、へでたらめな歌によって示されている。電信柱は、シグナルとシグナレスの身分差や、「鉄道長は私の叔父」だといった社会的な地位を気に懸け、鉄道組織の中での自分の役職を全うしようとしている点で、この小僧とは対照的といえる。電信柱はでたらめな歌を歌うタネリたちに近い純朴な一面と、鉄道組織の中の地位を気に懸けその役職を全うしようとする一面という二面を併せもっている。電信柱は純朴さを持ちながらも、その立場上、純朴なだけには終われない。彼もまた鉄道組織という近代化の中で、不自由になったものの一人だったのかもしれない。シグナルは倉庫の見せてくれた夢の中で、「あの僕のブツキリコはどうしたらう。あいつは本たうはかあいさうですね」と

いうが、この「本たうはかあいさう」は、このことを指しているのではないだろうか。

他愛ない恋愛物語の裏に、足早に近代化していく時代の中での不自由さが描かれたのが、『シグナルとシグナレス』である。倉庫は「いゝ加減にまとめてやれよ」と電信柱を説き伏せようとするが、結局電信柱を怒らせてしまうだけで、事態は解決には至らなかった。先ほど、『狼森と策森、盗火森』の岩手山と倉庫の類似を指摘したが、岩手山は登場するだけで、山や百姓たちを説き伏せまとめることができた。しかし、似たような存在である倉庫は、東京を経てあらゆるところに連絡しあえる鉄道の連絡網を前にして、シグナルとシグナレスに夢を見せることしかできないのだ。

物語の終盤では、二人のため息の描写が繰り返されている。

・月の光が青白く雪を照らしてゐます。雪はくわうくわうと光ります。そこにはすきとほつて小さな紅火や青の火をうかべました。しいんとしてゐます。山脈は若い白熊の貴族の屍体のようにしづかに白く横はり、遠くの遠くをひるまの風のなごりがヒユウと鳴って通りました、

それでもじつにしづかです。黒い枕木はみなねむり赤の三角や黄色の点々さまさまの夢を見てゐるとき、若いあわれなシグナルはほつと小さなため息をつきました。そこで半分凍えてちつと立ってゐたやさしいシグナレスも、ほつと小さなため息をしました。

『シグナレスさん。ほんたうに僕たちはつらいねえ』

たまらずシグナルがそつとシグナレスに話掛けました。

・そのきを徹して、月のあかりが水色にしづかに降り、電信ばしらも枕木も、みんな寝しづまりました。

シグナルが待つていたやうにほつと息をしました。シグナレスも胸いっぱいのおもひをこめて小さくほつといきました。

作品の前半では声をかき消すほどであった風は、波線部以降描かれなくなり、シグナルとシグナレスは互いのため息を聞くことができるようになる。この「ため息」であるが、シグナレスについては作品冒頭部分から描かれていたことに注意したい。

シグナレスはほつと小さなため息をついて空を見上げました。そらにはうすい雲が縞になつていつぱいに充ち、それはつめたい白光、凍つた地面に降らせながら、しづかに東へ流れてゐたのです。

後見人の電信柱が二人の結婚の反対を皆から取り付けたのち、「ため息」は二人のものとなる。二人ともが絶望の中に堕ちたことにより、この「ため息」で二人は互いの想いを伝え合うようになる。そして、夢から覚めた二人が「ほつと小さな息」をすることでこの物語は終わる。「ため息」は、各々の不自由さへの嘆息といえよう。このように、信号機や電信柱・倉庫といった「一歩も動けないもの」たちの息苦しさを描きつつも、ユーモラスなキャラクターや、歌、それに美しい夜空に彩られて、作品はあくまでも愛らしくファンタジックな「童話」として、幕を閉じていく。

第五節 「風下」にいる女性

本論では『シグナルとシグナレス』を「近代化」をめぐる物語として読み解いてきた。「立派な」新式と「つまらない」旧式という対比的なシグナル・シグナレスには、「風上」「風下」

の関係が付されており、そこでは、〈風下〉に在るものの発言が抑制されていた。このことから、〈新〉なるものに対して、〈旧〉なるものの力が弱いこと、ひいてはそのような時代の流れを読み取ることが出来るが、一方で、この〈風上〉に在るシグナルが男性で、発言の抑制されている〈風下〉に在るのがシグナレスという女性として設定されていることを考えると、この物語をジェンダーの視点から論じることにも可能であろう。シグナルとシグナレスのみならず、本線の「鉄道長」が「叔父」で、シグナレスが東を見ながら想いを馳せるのが「伯母さん」である点からも、男女の描き分けが単なる偶然ではないように思える。男女の位置関係はこの逆ではありえず、やはり〈風下〉に在るのが女性である点には、少なからず意図がある。

電信柱が「シグナレス風情」というように、シグナルとシグナレスの間の新式、旧式の差は、男女間の身分の差と捉え直すことも出来るが、日本近代文学における、身分差のある男女の恋愛の物語を挙げていけば、枚挙に暇がない。一例をあげれば、森鷗外『舞姫』ではエリートの太田豊太郎と、貧しい踊り子のエリスの悲恋が描かれているし、また、時代は昭和になるが、大江賢治の『絶唱』では、地主の息子と山番の娘の恋愛が描かれ、家の反対を押しきって駆け落ちし一時は結ばれるものの、最終的には戦争の影がしのびより物語は悲劇へと向かう。このように、身分差の男女が周囲に反対され、最終的に悲恋に終わるとするのはよくあるパターンであり、『シグナルとシグナレス』もこれに並ぶといえる。

その中で『シグナルとシグナレス』において特徴的なのは、徹底的に女性の発言が抑制されている点である。〈風下〉であることもさることながら、作品の後半で、もはや風が吹かなくなり、お互いのため声までもが聞こえる状況下になっても、シグナレスの発言は極めて抑制

されている。

『あすこには青い霧の火が燃えてゐるんでせうね。その青い霧の火の中へ僕たち一緒に坐りたいですねえ。』

『えゝ。』

『けれどあすこには汽車はないんですね、そんなら僕畑をつくらうか。何か働かないといけないんだから。』

『えゝ。』

『あゝ、お星さま、遠くの青いお星さま。どうか私どもをとつて下さい。あゝなさけぶかいサンタマリヤ、まためぐみふかいジヨウヂスチブソンさま、どうか私どものかなしい祈りを聞いて下さい。』

『えゝ。』

『さあ一緒に祈りませう。』

『えゝ。』

この場面では、「遠くの遠くを、ひるまの風のなごりがヒユウと鳴つて通」るが、「それでも実にしづか」だと描かれており、作品の前半で吹き荒れていた「風」は、結婚が叶わず二人共が絶望の中に落ちてからは見られなくなる。「風」が二者間の力関係を示していたことを考えると、物語後半で「風」が吹かなくなり、互いのため息まで聞こえるようになることは、一見シグナルとシグナレスが対等な関係になったようにも見える。ところが、この本文をみると、シグナレスの発言は、ひたすらにシグナルの言葉に『えゝ』と答えるにとどまつており、依然として非常に受け身なものとなっている。この彼女の受け身な様子が、倉庫が見せ

てくれた夢の中ではじめて変化することに注意したい。

『まあ綺麗だね、あの波の青びかり。』

『えゝ、あれは磯波の波がしらです、立派ですねえ、行って見ませう。』

『まあ、ほんたうにお月さまのあかりのやうな水よ。』

ここではじめてシグナレスは、目の前にひろがる様々な景色に喜びながら、生き生きとしてシグナルへと会話を持ちかける。この夢の中ではじめて、シグナルとシグナレスの会話は、（対話）として成り立っている。女性が（風下）に描かれていること、その発言が抑制されていることには、当時の女性たちの立場の弱さが表されている。また、このような女性が、夢の中だけでその受け身な姿勢から脱却できることは、脱却への憧れと、その実現の難しさを見ることができないのではないか。

『シグナルとシグナレス』は、「若いあはれなシグナル」と「やさしいシグナレス」という純情な二人の恋愛を描いた他愛ない恋物語なのではない。信号機たちを主人公に設定することによって、そこには近代化の流れのなかで息苦しく生きていくものたちの姿が描かれた。さらにはその信号機を男女として設定することによって、ジェンダーの問題をも含み持っているのである。

注

（１）萬田務 「シグナルとシグナレス」考——宮沢賢治作品ノート（１）——（『大阪城南女子短期大学研究紀要』１９７５年７月）

（２）続橋達雄 「シグナルとシグナレス」（『賢治童話の展開』第三節、１９８７年、大日本

図書)。なお、これは「賢治童話「シグナルとシグナレス」考」(『野州国文学』1985年3月)が改訂されたものである。

(3) 遠藤祐「「シグナルとシグナレス」(その一)——信号機たちの物語」(『キリスト教文学研究』2003年)。

(4) 小関和弘「シグナルとシグナレス」(『宮沢賢治全童話を読む』2003年2月、學燈社)。

(5) 小林俊子「童話に吹く風——賢治の風の音」(『宮沢賢治 風を織る言葉』、2003年、勉強出版)。

(6) ここで、倉庫と電信柱に関する記述が、「パチパチ」というカタカナ表記である一方、シグナルに関する記述が「ぱちぱち」というひらがな表記になっている点が目にとまるが、賢治の他作品にみられる「パチパチ」と「ぱちぱち」を比較したところ、そこに大きな意味や用途の差異は見あたらなかった。

(7) 例えば、阿田川真理氏が「作品研究「シグナルとシグナレス」(『賢治研究』1975年、12月)で、「シグナルとシグナレスの恋は純情そのものだ」と述べるように、この物語を(純情可憐な恋)の物語と見る傾向は色濃い。

(8) 吉田司『宮沢賢治殺人事件』第三章「花巻ルネッサンス」(2002年、文藝春秋)

(9) 拙稿「宮沢賢治『土神ときつね』論——樺の木の存在を視座として——」(『語文』2006年12月)。本論の第三章は本稿を改訂したものである。

【付記】横光利一『頭ならびに腹』の引用は、『定本横光利一全集 第一巻』(1981年、

河出書房新社）による。

第五章 『セロ弾きのゴーシュ』論―窓を蹴破る時―

『セロ弾きのゴーシュ』は、宮沢賢治の童話の中でも有名なものの一つである。生前未発表の作品であるため、正確な執筆時期は定かではないが、賢治の弟である宮沢清六氏⁽¹⁾が、賢治が死の間際まで筆を入れていた作品だと証言しているように、賢治最晩年の作品の一つとして考えられている。

この作品では、下手なセロ弾きであるゴーシュが、毎夜訪れる三毛猫・カッコウ・狸の子・野ねずみといった動物達との接触を経て、猛練習の末、アンコールを飾るアーティストへと成長する姿が描かれている。恩田逸夫氏⁽²⁾は「第一夜は、芸術にはやさしい気持ちだけでなく力づよさが必要なこと、第二夜は個性的ということもはげしい努力が必要なこと、第三夜はユーモア、そして第四夜では苦痛を抜き去るという芸術の効用」が述べられており、堀尾青史氏⁽³⁾も「特に強い感情をネコに、正確な音階と練習の大切さをカッコウに、リズムの勉強を小ダヌキに、やさしくあたたかな感情の注入を野ネズミに知らず知らず教わったと指摘するように、はやくからゴーシュの音楽的成長という側面には多く論及されてきた。また、賢治自身がセロを嗜んだこともあり、作家論的な観点からは、賢治晩年の書簡を引用しつつ、「雨ニモマケズ手帳」にも見受けられる賢治自身の厳しい自戒と「慢」の自省こそが、この作品の主意であると述べている。他にも構想メモに関する考察など多岐に及ぶ論考が重ねられているが、一方で、読みやすく分かりやすい「童

話らしい童話であるがゆえに、作品細部まで詳細に読み込まれにくいという側面があることも否めない。作品を読み解くにあたり、作品の内よりも外にその鍵を見出そうとする傾向が強いのは、宮沢賢治の作品に関する論稿全般に共通することでもある。

本論では、楽長とゴーシュの関係や、ゴーシュという人物の描かれ方に着目し、細かなへことばに目を配りつつテキストを詳細に分析することにより、本作品に新たな側面を見出すことをねらいとする。

第一節 ゴーシュはなぜ「下手」なのか

『ゼロ弾きのゴーシュ』の物語は、まずゴーシュの所属する金星音楽団の練習風景の描写から始まる。

ゴーシュは町の活動写真館でゼロを弾く係りでした。けれどもあんまり上手でないとifu評判でした。上手でないどころでなく実は仲間の楽手のなかではいちばん下手でしたから、いつでも楽長にいちめられるのでした。

この作品冒頭の一文は、大正十年頃執筆されたと推定される『よだかの星』の冒頭部と重なるものがある。

よだかは、実にみにくい鳥です。顔は、ところどころ、味噌をつけたやうにまだらで、くちばしは、ひらたくて、耳までさけてゐます。

足は、まるでよぼよぼで、一間とも歩けません。

ほかの鳥は、もう、よだかの顔を見たゞけでも、いやになってしまふといふ工合でし

た。

他に劣るものであることを明示し、そしてそれゆえに周囲から嫌悪されると述べられている点で、ゴーシュとよだかには共通性が見て取れる。集団の中の弱者として設定されているゴーシュは、賢治童話の一つのパターンにのっとった主人公の一人であるといえよう。一方で、よだかは周囲の皆から嫌われいじめられているが、ゴーシュは楽長以外からは特に嫌われているわけではない。ここに明確な差異が見られるが、このことに関しては後に詳述するため、ここでは触れるのみにとどめておく。

「いちばん下手」であつたゴーシュは、練習中、皆の前で「君には困るんだがなあ」「光輝あるわが金星音楽団がきみ一人のために悪評をとるやうなことでは」と、厳しく楽長から咎められ一人涙を流す。しかし、その彼は、わずか十日後の演奏会において「十日前とくらべたらまるで赤ん坊と兵隊だ」と称賛されることになるのである。短期間で観客を魅了する演奏家へと成長したゴーシュであるが、では、なぜ彼はその急成長を成し遂げられたのか。

・「セロっ。糸が合はない。困るなあ。ぼくはきみにドレミファを教へてまであるひまはないんだがなあ。」

・「おいゴーシュ君。君には困るんだがなあ。表情といふことがまるでできてない。怒るも喜ぶも感情といふものがさっぱり出ないんだ。それにどうしてもびたつと外の楽器と合はないもなあ。いつでもきみだけとけた靴のひもを引きずってみんなのあとをついてあるくやうなんだ、困るよ、しっかりしてくれないとねえ。（以下略）」

このように、楽長はゴーシュの欠点を指摘する。第一夜に訪れる三毛猫に対して「印度の

トラ狩り」を弾きながらゴーシュが「虎をつかまへる」という場面を意識して演奏していること、第二夜に訪れるカッコウが「ドレミファ」について語ること、第三夜に訪れる狸の子がゴーシュの音の遅れを指摘することを考え合わせると、「特に強い感情をネコに、正確な音階と練習の大切さをカッコウに、リズムの勉強を小ダヌキに」学んだとする堀尾氏の説は非常に常識的であり、楽長の言葉で示されていたゴーシュの弱点が動物達の来訪により次々と克服されていくことは、もはや自明のことと言ってよい。しかし、はたして彼をへ下手であらしめた原因はこういったテクニクの問題のみであつたのか。本文に、以下のような記述があることに着目したい。

・にはかにぱたつと楽長が両手を鳴らしました。みんなびたりと曲をやめてしんとしました。楽長がどなりました。

「セロがおくれた。トオテテ テテテイ ここからやり直し。はいっ。」みんなは今今の所の少し前の所からやり直しました。ゴーシュは顔をまっ赤にして額に汗を出しながらやつといま云はれたところを通りました。ほっと安心しながら、つづけて弾いてゐますと楽長がまた手をぱつと拍ちました。

「セロっ。糸が合はない。困るなあ。ぼくはきみにドレミファを教へてまであるひまはないんだがなあ。」みんなは気の毒さうにしてわざとじぶんの譜をのぞき込んだりじぶんの楽器をはじめて見たりしてゐます。ゴーシュはあはてゝ糸を直しました。(中略) いゝあんばいだと思つてゐると楽長がおどすような形をしてまたぱたつと手を拍ちました。またかとゴーシュはどきつとしましたがありがたいことにはこんどは別の人でした。

・ゴーシュはその粗末な箱みたいなセロをかゝへて壁の方へ向いて口をまげてぼろぼろ涙をこぼしましたが、（以下略）

楽長の注意に焦り、叱責を免れた時には胸をなでおろし、厳しい言葉を受けると心の痛みに耐えきれず涙するゴーシュの姿がここには描かれる。彼の心理状態は全く平静を失っている。楽長が手をうつと、また自分が叱られるのではないかと怯えるゴーシュの姿からは、自分の音楽に集中できず、恐怖心や焦りばかりが膨らんでしまっている様子がうかがえる。ただ下手なセロ弾きであるということが示されているのみならず、楽団の足をひっぱるまいと奮闘しながら、自分の力のないことに焦り、焦れどもうまくいかず苦しみ、冷静さを失っている彼の姿がそこに描きこまれている点に注意したい。このゴーシュの心理状態は、少なからず彼の演奏にも影響を与えたはずである。ゴーシュの「下手」さは、テクニク的な問題だけでなく、メンタル的な問題にもその原因があるのではないか。

楽長に厳しく叱責された日の夜遅く、ゴーシュは自分の家に帰ってくる。練習後の「六時にはかっきりボックスへ入ってくれ給へ」という楽長の言葉から考えて、その夜も活動写真館での演奏か何かがあったのだろう。その夜の本番でもまたゴーシュは楽団の足を引っ張ってしまったのか、彼は「何か巨きな黒いものをしよって」家に帰ってきた。当時のセロの包みは実際に黒いものが主流であったようだが（⁵）、ここでゴーシュがかついで帰ってきたものはセロだけではなく、それに象徴される重く暗い気分でもあろう。帰宅した後、ゴーシュは「頭を一つふって椅子へかけるとまるで虎みたいな勢でひるの譜を弾きはじめ」、猛練習をはじめめる。

夜中もたうにすぎてしまひはもうじぶんが弾いてゐるのかもわからないやうになって顔もまっ赤になり眼もまるで血走つてとても物凄い顔つきになりいまにも倒れるかと思ふやうに見えました。

このようにセロを引き続けること自体が、その追いつめられた心理状態のあらわれともいえよう。帰宅後の彼の心は切迫したものであった。

「いまにも倒れるかと思ふやうに見え」た時、ゴーシュの元にはじめての訪問者、三毛猫がやってくる。ここで注意したいのは、動物達は常にゴーシュが疲れ果て朦朧とした時に訪れているということだ。第二夜のカッコウが訪れる前にも、次のような記述がある。

そして水をごくごくのむとそっくりゆふべのとほりぐんぐんセロを弾きはじめました。

十二時は間もなく過ぎ一時もすぎ二時もすぎてもゴーシュはまだやめませんでした。それからもう何時だかもわからず弾いてゐるかもわからずごうごうやってゐますと誰か屋根裏をこつこつと叩くものがあります。

一心不乱に行動し朦朧とした状態になる、ということは他の賢治童話にもたびたび描かれている。『さるのこしかけ』では、櫓夫という少年が小猿に誘われて木々の中をかけぬけていく場面で次のように描かれる。

もう櫓夫は、息が切れて、苦しくて苦しくてたまりません。それでも、一生けん命、駆けあがりました。もう、走ってゐるのかどうかともわからない位です。

そして、この後櫓夫は沢山の小猿たちが「演習」を繰り返す不思議な世界を目にすることになるのだが、朦朧としたゴーシュの元にも、その後動物たちが訪れる。懸命な行動の末の朦朧とした状態は、賢治童話において異世界へといざなう合図でもあるのだ。

動物たちの登場により、物語は大きな転換を迎え、ゴーシュも変化を遂げていく。先にも述べたテクニク面での弱点の克服という側面のみでなく、ゴーシュの心理状態に関する記述に着目しながら、彼の〈成長〉が成し遂げられた理由を探ることとしよう。

第二節 コンプレックスからの解放——心の余裕の増大——

① 三毛猫との接触 ——〈静〉から〈動〉へ——

まず、ゴーシュを訪ねてくるのは三毛猫である。三毛猫はゴーシュの畑のトマトを土産にもって家へとやってくるが、ゴーシュは「ひるからのむしやくしやを一ぺんにどなりつけ」る。「第一おれがきさまらのもってきたものなど食ふか」というゴーシュの態度はやや高慢ともいえる。猫とゴーシュの接触は、要約すれば生意気な猫に対してどなりちらし、嫌がらせのために「印度の虎狩」を弾き追いやったということだけであり、このことは一見、ゴーシュの〈成長〉にはなんら効果をあげていないようにも思える。しかし、猫との接触の場面において看過できないのは、ここではじめてゴーシュの〈動〉の描写が見られるということである。昼間の彼には、「壁の方へ向いて口をまげてぼろぼろ涙をこぼし」、「じぶんだけだったひとりいまやったところをはじめからしづかにもいちど弾きはじめる、というような、〈静〉の描写しかなされていない。猫との接触の場面で彼が猫にぶつきたむしやくしやは「ひるからのむしやくしや」の積り積もったものだったのであり、ここまでの彼は鬱憤を内的に抱え込み放出できずにいた。ゴーシュはこの三毛猫の登場によつ

てはじめて「むしゃくしゃ」を外界へと放出する。三毛猫がゴーシュのやつあたりの犠牲になつてくれたおかげで、ゴーシュの憔悴し、縮まりきつた精神がここではじめて解放へと向かつたのである。

猫はゴーシュにシューマンのトロイメライを弾けという。「先生の音楽をきかないとねむられない」というのだ。果たして、ここで猫はゴーシュを馬鹿にしているのか、それとも馬鹿にしていないのか。先行研究でも説が二分するところであるが⁽⁶⁾、「ひいてごらんなさい。きいてあげますから」「いや、遠慮はありません」という言い方や、「口のあたりでにやにやわらつて」という記述に注目すると、どこか嫌味に感じられる。しかし猫がゴーシュにゆつくりとした曲調である「トロイメライ」をリクエストしていることから、本当に猫は子守唄としてゴーシュの演奏が聞きたかつたと考えることも不可能ではない。つまり猫を嫌みととるかどうかは受け取り次第である。しかし、ゴーシュは「生意気だ」と、猫の言葉を嫌みとして受け取る。〈第一夜のゴーシュ〉というフィルターを通して結ばれた像としてのこの猫は、「生意気」なのである。そこには「他者は自分を馬鹿にするに違いない」と思っている心理が見え隠れする。劣等感と、それを認めたくない高慢さがあるがゆえ、ゴーシュは猫に憤る。

腹立ちながら、ゴーシュは猫の前で「印度の虎狩」を演奏し、ゴーシュは目の前の猫を「虎」になぞらえるかのように、「これから虎をつかまへる所」と、情景や表現を考えながら興にのつた演奏を体験する。そのことによって、思いがけず、楽長に指摘された弱点の一つ、「表情といふことがまるでできていない」ということを克服するということとなるが、ゴーシュの心が昼間のように圧迫された〈静〉の状態のままであつたなら、嫌がらせに「印

度の虎狩」を弾くという行動に出ることはなく、結果として興に乗った表現ゆたかな演奏を体得することもなかったであろう。ゴーシュの芸術的成長は心理的変化の賜物といえる。苦しむ猫をおもしろそうに見ているゴーシュは「もうくるなよ。ばか」と猫を逃がした後、ちよつとわらつて、「やつとせいせいしたといふやうに」ぐつすりねむる。猫の登場によつてゴーシュの心理はまず「静」から「動」へと変化した。そして猫を前にして「印度の虎狩」を演奏し、猫をおいやつたことによつて自分を馬鹿にしたと感じた相手に勝った優越感を得る。猫に八つ当たりしたことによつて、完全に自分のコンプレックスを拭い去れたわけでは決してなく、ここでのせいせいした気持ちには依然として捻くれたものであり、仮のものにすぎない。しかし、猫との接触によりゴーシュの心にはわずかな余裕が生まれ、その結果彼はぐつすり眠り、次の日を迎えるのだ。

㊦ カッコウとの出会い

次の晩もやはりゴーシュは「黒いセロの包み」をかついで帰ってくる。またこの日もゴーシュは叱責を受けたのだろう、昨夜と同じように重く暗い気分と共に彼は帰宅し、そつくり夕べの通り練習を始める。すると、天井のあなから一羽のカッコウがおりてくる。音楽を教わりたいというカッコウに対して、ゴーシュは「音楽だ」と。おまへの歌は、かくこゝろ、かくこゝろといふだけぢやあないか」といい、ここでの態度も猫のときと同様に少々高慢なものではある。しかし今回はゴーシュはカッコウを頭ごなしにどなりはしない。「うるさいなあ」といいながらも、彼はカッコウの練習に付き合つてやる。カッコウの音楽など

何でもないというゴーシュに対してカッコウは「ではあなたにはわからないんです」とはつきりといってしまう。この言葉にせよ、「あなたのはいゝやうだけれどもすこしちがふんです」という言葉にせよ、カッコウの言葉は非常にダイレクトで鋭い。しかしカッコウからは、猫に対してゴーシュが感じていたような嫌味な感じは薄れている。カッコウの言葉を嫌みにとろうとすれば取れはないであろう。しかしゴーシュは今夜は頭ごなしに「生意気だ」とは怒らず、少し頭にきても、「どうかたったもう一ぺん」と頼まれたとき、「にが笑ひ」を浮かべることができるのだ。

「ドレミファ」を正確にしたい、というカッコウの要望にこたえて、ゴーシュはひたすらセロを弾いてやることになる。カッコウにせがまれて「ドレミファ」をひたすら繰り返したことにより、「ドレミファ」も分らない奏者という域から脱出できたのだと読むことは可能であり、結果としてゴーシュはそれを成し遂げたということになるであろう。しかし、音程がとれていないという欠点をカッコウとの反復練習によって克服したとよむことには厳密な意味から言うと矛盾が生じている。ここでゴーシュは音程「ドレミファ」を繰り返してひいたのではなく、ただ「カッコウ」を繰り返してひいただけなのである。ここで彼が学んだものは直接的な「ドレミファ」ではない、それ以外の何かである。

ゴーシュにお前たちの歌なんてなくてもないじゃないかといわれたカッコウは「えゝ、それなんです。けれどもむづかしいですからねえ」と大真面目に答える。「カッコウ」という鳴き声ひとつに大真面目なカッコウの姿はどこか愚かでユーモラスである。一見すれば、何の役にも立たないことに真剣なカッコウは滑稽であり、ゴーシュもこの時点ではカッコウの愚かさしかみえていない。「たとへばかつこうとかうなくのかつこうとかうなくのと

では聞いてゐてもよほどちがふでせう」とカッコウはいうのだが、その違いはゴーシュにも読者にも分らない。しかし、ゴーシュはそれをきいているうちに「ふつと何だかこれは鳥の方がほんたうのドレミアにはまってるかな」というような気になってくる。しかし、「こんなばかなこととしてゐたらおれは鳥になつてしまふんじゃないか」と突然演奏をやめたとき、ゴーシュの心には昨夜の猫がやつてきたときに抱えていたコンプレックスとプライドが再び心に満ちてきてしまつてゐる。「鳥の方がほんたうのドレミアにはまってる」と思い始めながら、それを認めたくないプライドが彼にもうセロを弾けないようにしたのである。そこで「なぜやめたんですか」と咎められたゴーシュは、「何を生意気な」「黙れつ。いゝ氣になつて」と怒りをあらわにして心の余裕を失つてしまふ。この時、彼は怒りのあまり、少し余裕の出来てきていた第二夜の心理状態から、第一夜の心理状態へと一時的に戻つてしまふ。

びつくりしたカッコウは必死に逃げようとして、ガラスがあることにも気づかず、激しく外へと飛び出そうとする。ゴーシュはガラスに強くぶつかったカッコウをみてあわて窓を開けようとする。昨夜はドアにぶつかる猫を笑つてみていたが、カッコウに対しては思いやりの心が見え始めている。とっさの怒りから思ひぬことでカッコウに傷を負わせてしまったが、第二夜のゴーシュにはもともとカッコウを痛めつける気はなかつたのだ。しかし、彼の思いやりはおびえたカッコウにはもはや通じず、窓を開けてやるから待てというゴーシュの言葉も届かない。堪り兼ねてゴーシュが蹴破つた窓からカッコウは矢のように飛び去っていく。

ゴーシュが「ドレミア」以上に成し遂げた成長とは、軽蔑していたカッコウの音楽に

対して、「どうも弾けば弾くほどくわくこうの方がいゝやうな気がする」と感じたことにあ
る。そして、もうひとつ重要なのは、カッコウが傷をおったことで、ゴーシュの心に思
やりが蘇ったことである。そのことによって彼の心は第一夜よりもさらに伸びやかなもの
へとなっており、第三夜を迎えるのである。

③ 狸の子との演奏

第三夜になると、狸の子が来る前のゴーシュの様子にも変化が見られるようになる。ゴ
ーシュは第二夜までは、ひたすら練習を繰り返して朦朧とした状態で動物たちを迎えてい
たが、第三夜になると「セロを弾いてつかれて水を一杯のんで」いる時に狸の子がやって
くる。猫がやってきた夜、一睡もせず、朦朧とするまでセロを弾き続けるゴーシュが追い
つめられ、張り詰めた心理状態にあるということは先にも述べたが、第三夜ではゆっくり
休憩をとるまでに落ち着きを取り戻している。これは連日猛練習を続けているので、さ
がに三日目になると疲れがでてきているだけとも考えられるが、一日目でもあれほどに練
習すれば、当然休みたくなるほどには疲れるはずだ。しかし、焦り、余裕を失っていた第
一夜のゴーシュはその心理状態ゆえに、休息を取ることが出来なかつたのであろう。この
ゴーシュの動物を迎え入れる前の状態からも、彼に心理的な余裕がだいぶ増してきてい
ることが伺える。さらに第四夜では「うとうと」としていた彼のもとに野ネズミが現れてい
る。彼は夜通しセロを弾いて、「思はずつかれて」うとうととしていたのだが、第一夜、第二
夜のように張り詰めた心理状態のもと「思はず」居眠りをしてしまったとしたら、ハッと

目覚めたゴーシュは、寝てる暇などないと焦り、再び猛練習へと駆り立てられるはずである。しかし、野ネズミが扉をたたく音に気付き目覚めたゴーシュは「おはいり」と声をかけて迎える。ここにも第一夜や第二夜には見られなかった、ゴーシュの落ち着きが見て取れる。

「だってぼくのお父さんがね、ゴーシュさんはとてもいい人でこわくないから行って習へと云ったよ」という狸の子には嫌みのかけらもなく、ゴーシュを信じきっている。四匹の動物たちとの接触の中で、ゴーシュの心理は変化していくが、それと同時に動物達のゴーシュへの接し方も変わってくるという点は興味深い。三毛猫は、ゴーシュを馬鹿にしたかのような態度をみせていた。カツコウは、音楽をおそわりたい、としてゴーシュを訪れ、猫にあったような嫌みな感じは薄れているが、ゴーシュに批判的な言葉も述べていた。しかし、狸の子は、「とてもいいひとだから」と絶対的な信頼をおいている。そして、野ねずみは、命の恩人として完全な信頼と尊敬を示している。四匹の動物のゴーシュへの信頼は三毛猫からねずみにむかうにつれて大きくなっており、動物のキャラクター自体の持つ素直さ、純粋さも次第に高められている。それと同時にゴーシュの内面も余裕あるものへと変化している。この関係は、動物たちの純粋さの高まり、ゴーシュの内面の変化、とも、またその逆の、ゴーシュの内面の変化、動物たちの純粋さの高まり、とも考えられる相互関係である。ゴーシュの見た動物たちの姿というのは、それぞれ、その時のゴーシュ、というフィルターを通して結ばれた像としての存在である。ゴーシュの内面が変化してきたため動物たちの親愛や尊敬を感じることができるようになっていっているとも捉えられる。第一日目には狸の子がやってきていたら、ゴーシュはその純粋さを感じできず、嫌みだと捉えたか

もしれない。狸の子の純粹性を受け入れられるようになっていくということは、ゴーシュ自身もが変わった証拠といえよう。

小太鼓にセロをあわせてほしいと狸の子に頼まれたゴーシュは、「愉快的馬車屋」という曲を弾き始める。カッコウのときは「むしゃくしゃしながら」ひいていた彼は、「面白い」と感じながら演奏する。子狸は「ゴーシュさんはこの二番目の糸をひくときはきたいに遅れるねえ」とダイレクトな指摘をするが、今夜のゴーシュはそれにも怒らない。「いや、さうかもしれない」と素直にその落ち度を認めるのである。昨夜カッコウに「もういっぺん」といわれ腹をたてたゴーシュは、この夜は「どこが悪いんだらうなあ。ではもう一ぺん弾いてくれますか」との子狸の要望を素直に受け入れる。

子狸は追いやられるのではなく、「あ、夜があけたぞ。どうもありがたう」と自分の意思で帰っていくが、その後、「町へ出て行くまで睡って元氣をとり戻さうと急いでねどこへもぐり込む第三夜の彼には、次の予定のことを考え、自分の調子をみつめて、コントロールする能力がみられるようになる。これも第一夜、第二夜の彼にはみられなかったものである。

④ 野ねずみの療治

野ねずみ達を「おはいり」といって迎え入れたゴーシュは、まず子ねずみたちの小ささに笑う。怒りや脅しではなく、まず笑いが描かれていることからゴーシュの様子が第一夜からはだいぶ変わっていることが読み取れる。そしてそんなゴーシュに対してねずみた

ちは「ちゃんとおじぎ」をして彼への敬意と信頼を示す。

子ねずみの病気を治してやってほしいと頼まれて、「おれが医者などやれるもんか」とむつとするゴーシュだが、自分のセロがあんまのかわりとなつて動物たちの病気がなおると知ったゴーシュは即座に演奏の用意をする。第三夜まで心の余裕が生まれている上に、自分の演奏がへ誰かの役に立っている」という認識は、へみんなの足をひっぱるだけ」というコンプレックスをかなり緩和したことだろう。

ゴーシュはねずみたちがかわいそうになつてパンをめぐんでやる。このときの対応の仕方は猫のときと極めて対比的である。第一夜のゴーシュは、事實は不明確ながら、「いままでもトマトの茎をかぢったりけちらしたりしたのはおまへだらう」と決め付けて猫をのしつた。しかし、第四夜のゴーシュは、戸棚のパンをかじつたのがこのねずみかどうかには拘らず、ただ哀れみの心からパンを与える。彼の心は凍てついた氷が溶けるようにして、第一夜からかなりの変貌を遂げている。

ゴーシュの心はすさみきつて狭まった心から、穏やかで広い心へと変化している。焦るばかりで叱責されてばかりだったゴーシュが、健全で余裕ある心を取り戻し、冷静に落ち着いて音楽を、自分を、みつめることができるようになり、その心理状態で演奏会までの六日間をいつものように練習しながら過ごしたことで、彼の芸術はめざましい成長をなしとげたのではないか。

⑤ 演奏会での成功

演奏会で、第六交響曲は無事成功に終わった。成功に終わったということは、ゴーシュは楽団の足を引っ張らなかったということであり、この時点で楽長も、楽団員も、彼が人並みの実力にまでは成長したということとはわかつているはずである。アンコールへとゴーシュを推薦したのは、もしかしたら楽長からのゴーシュへの褒美だったのかもしれない。しかし、ゴーシュは今までの経験からアンコールへの推薦を、褒美ではなく、「大物」の後で下手な演奏をして恥をかけばいい、というような侮辱としか捉えることができないのか、「どこまでひとをばかにするんだ」と捻くれてその推薦の意味を捉える。動物との四夜を通して冷静さを取り戻し、人並みに楽団の足を引っばらないようにまで成長していても、ゴーシュはまだ自分のコンプレックスから完全に解放されてはいなかったのである。

アンコールでゴーシュは「印度の虎狩」を演奏する。「よし見てゐろ」とこの曲を弾くことを決めたゴーシュだが、彼は演奏中、決してやけくそであつたわけではない。「すっかり落ちついて」演奏をしたのである。心を落ち着けて、楽長の叱責におびえるわけでもなく、他人の評価を気にするわけでもなく、雑念を取り去って、ただ音楽の中に自らをうずめて演奏したのだ。その結果、彼は喝采を得ることとなる。

「どんな意地地ないやつでもものどから血が出るまでは叫ぶんですよ」とカッコウは言ったが、ゴーシュは上達を目指して朦朧とするまでセロを弾き続けていたのであり、彼もカッコウと同じように「血が出る」ほどに練習はしていたのだ。しかし、ゴーシュは自分の

力に焦り、やつきとなつて、そのコンプレックスと高慢さゆえに猫やカッコウといった弱者を見下し、そして優越感を得ようとした。第一夜や第二夜のように、朦朧として平静を失い、成功するためにやつきとなつているうちはゴーシュは成長しえなかった。落ち着いた余裕ある心理状態を取り戻し、その状態で六日間、練習を黙々と懸命に繰り返したことが彼を成功へと導いたのだ。

ゴーシュが猫に嫌がらせのために「印度の虎狩」を弾いたのも、カッコウの練習につきあったのも、狸の子と一緒に演奏したのも、ねずみの病気を治してやったのも、正規の音楽の練習という立場からみれば、無意味な徒労でしかなかったかもしれない。ゴーシュ自身は、動物との接触によつて自分の内面に変化が起きたことなど意識してはいなかっただろう。しかし、ゴーシュは四夜にわたつて動物たちと接触した結果、落ち着いた心を取り戻し、その結果、芸術的にも成長したのである。

第三節 窓を蹴破る時 — ゴーシュと楽長とカッコウ —

喝采を受けた晩遅く、ゴーシュは家へと帰ってくる。この時には第一夜、第二夜の帰宅時に描かれた「セロの黒い包み」は描かれない。同じセロを持ち帰りながらも、今晚のゴーシュにとつて、それはもはや「巨きな黒い」重苦しさを感じさせるものではない。物語の最後にゴーシュは「あゝかくこう。あのときはすまなかつたなあ。おれは怒ったんぢやなかつたんだ」と言うが、ここでなぜゴーシュはカッコウに詫びるのか、そして「おれは怒ったんぢやなかつた」とは何を示すのか。この一文は物語を紐解くとくため、見逃せな

い箇所である。ここで改めて、ゴーシュが三毛猫やカッコウを追いやった場面に着目しよう。ここで注目したいのは、ゴーシュの動物達への対応が、練習中の楽長の態度と重ねられていく点である。

「生意気だ。生意気だ。生意気だ。」

ゴーシュはすっかり真っ赤になってひるま楽長のしたやうに足ぶみしてどなりました。たがにわかにか気を変へて云ひました。

三毛猫に対し、ゴーシュはこのようにして憤る。一方、楽団の練習風景を描いた作品冒頭部分では次のように楽長の行動が描かれる。

そらと思つて弾きだしたかと思ふといきなり楽長が足をどんと踏んでどなり出しました。

練習中の楽長と類似した行動で、ゴーシュは三毛猫に接している。また、カッコウと「ドレミファ」を繰り返す中、「どうも弾けば弾くほどかくこうの方がいゝ」と思い始めたゴーシュは「いきなりぴたりとセロをやめ」、「出て行かんとむしって朝飯に食ってしまふぞ」と脅しながら「どんと床をふ」む。この足踏みが先ほどの楽長の行動と類似する上、「いきなりぴたりとセロをやめ」演奏を一方的に中断させる彼の姿も、次に挙げる楽長の行動と重なるものがある。

・にわかにはたつと楽長が両手を鳴らしました。みんなぴたりと曲をやめてしんとしました。楽長がどなりました。

・いゝあんばいだと思つてゐると楽長がおどすやうな形をしてまたぱたつと手を拍ちました。

萬田務氏（⁷）は、ゴーシュと楽長の関係に賢治と賢治の父との関係を重ねている。楽長はゴーシュにとつて圧倒的な強者であり、反論や抵抗のすべのない相手であった。しかし、その楽長とゴーシュとの間に類似性が持たされている点は看過できない。

さらに言えば、カッコウに対して床踏みしながらどなるゴーシュと楽長の姿が重なる一方で、一心不乱に叫び、ゴーシュに怯え必死で逃げんとするカッコウの姿は、練習中のゴーシュの姿ともどこか重なるものがありはしないか。

・ゴーシュも口をりんと結んで眼を皿のやうにして楽譜を見つめながらも一心に弾いてゐます。

・ゴーシュは顔をまっ赤にして額に汗を出しながらやっといま云はれたところを通りました。

・ゴーシュも口をまげて一生けん命です。
一心に演奏するゴーシュの姿は、次のようなカッコウの姿勢と重なる。

・それももう一生けん命からだをまげていつまでも叫ぶのです。
・かつこうはまたまるで本氣になって「かつこうかつこうかつこう」とからだをまげてじつに一生けん命叫びました。

また、楽長の注意に「またかとゴーシュはどきつとし」たり、「あはてゝ糸を直し」たりするゴーシュと、ゴーシュのどなり声に「にわか**に**びっくりし」飛び立とうとし、慌てて逃げようとするカッコウに共通性を見ることが可能であるし、「もうじぶんが弾いてゐるのかもわからないやうになって顔もまっ赤になり眼もまるで血走つてとても物凄**い**顔つきになりいまにも倒れるかと思ふやうに見え」ながらも、演奏をやめようとし**ない**ゴーシュの一

心不乱さと、硝子につきあたって嘴に血をにじませながらも、「何が何でもこんどこそといふやうに」「あらん限りの力をこめた風で」飛び立とうとするカッコウの必死さには、どこか通ずるものがある。痛々しいほどに一心不乱すぎる姿がそこには描かれている。

以上のように考えると、カッコウとゴーシュの関係は、ゴーシュと楽長の関係となぞらえることができる。閉まった硝子窓に向って全力で激突しては床に打ちつけられるカッコウは、朦朧として倒れそうになりながら必死に練習しては、楽長に皆の前で叱られ、その怒鳴り声にびくびくしているゴーシュそのものでもある。そして、カッコウに対して「足をどんと踏んでどな」るゴーシュは、昼間の楽長の立場そのものでもあるのである。

アンコールを終えたゴーシュに楽長は賛辞を述べ、「やらうと思へばいつでもやれたんじゃないか、君」と声をかける。物語冒頭では「いつでも楽長にいちめられる」と語られ、そしてゴーシュは叱られた結果「むしゃくしゃ」を募らせていたが、この賛辞からみても楽長がゴーシュを「いちめ」ていたわけでなかったことは明確である。カッコウがゴーシュの意図した以上にゴーシュを怖れたように、ゴーシュもまた必要以上に楽長に怯えていた。演奏会を終えたゴーシュはそれを理解できたのであろう。「おれは怒ったんぢやなかった」というゴーシュは、「怒ったんぢやなかった」楽長の立場を理解し、そして、意図せず怯えさせてしまったカッコウにいつも失敗ばかりだった自分を重ねながら思いをはせる。何度か硝子につきあたろうとするカッコウに見かねて、ゴーシュは「思はず足を上げて」窓を蹴破る。ひたすらにぶつかるカッコウを逃がそうと硝子を割ることは、盲目的で一心不乱すぎる自分からの脱却でもあった。第三夜の子狸との接触の場面では、ゴーシュの心理的余裕が増大していることは先に述べた通りだが、子狸が帰った後、ゴーシュは「ゆふ

べのこはれたガラスからはいってくる風」を吸っていることに留意したい。凝り固まり、閉じた心の窓を蹴破った時、そこには心地よい風がふきわたりはじめるのである。そして、カッコウに詫びる時、彼は自ら「窓をあけ」る。内から外へと、ゴーシュが解放されていく様を象徴するかのよう、彼は開けた窓から「いつかかくこうの飛んで行っと思った遠くのそら」をながめるのである。

第四節 賢治童話におけるゴーシュの特異性 — 崇高さ・異質さの薄まり —

本論では、ゴーシュはなぜ「下手」であったか、という論点を中心にすえながら、考察を試みてきた。「やらうと思へばいつでもやれたんじゃないか」と楽長にも言わしめた彼だが、語り手は冒頭で「仲間の楽手のなかではいちばん下手でしたから、いつでも楽長にいちめらる」と語る。この冒頭が『よだかの星』冒頭とも類似し、劣等者を主人公として据える点で、賢治童話のひとつのパターンにのっとっていることは、先にも述べた通りである。

しかし、ここで注目したいのは、ゴーシュは劣等生ではあるが、周囲の楽団員との異質性は非常に薄められているという点である。次にあげる本文に注目したい。

① 「セロっ。糸が合はない。困るなあ。ぼくはきみにドレミファを教へてまでゐるひまはないんだがなあ。」みんなは気の毒さうにしてわざとじぶんの譜をのぞき込んだりじぶんの楽器をはじいて見たりしてゐます。ゴーシュはあはてゝ糸を直しました。（中略）いゝあんばいだと思つてゐると楽長がおどすやうな形をしてまたぱ

たつと手を拍ちました。またかとゴーシュはどきつとしましたがありがたいことにはこんどは別の人でした。ゴーシュはそこでさつきじぶんのときみんながしたやうにわざとじぶんの譜へ眼を近づけて何か考へるふりをしてゐました。」

㊦ 「生意氣だ。生意氣だ。生意氣だ。」

ゴーシュはすっかりまっ赤になつてひるま樂長のしたやうに足ぶみしてどなりましたがにわかに氣を変へて云ひました。

㊧ からは「セロっ。糸が合はない」と樂長に叱責されたゴーシュに対し、「氣の毒さうに」している周囲の樂団員たちが描かれている。この周囲の対応は『よだかの星』のよだかに對しては決して見られない。よだかは周囲の鳥たちから、馬鹿にされ、嘲笑を受け、周囲の鳥たちはよだかに對して決して「氣の毒」というような哀れや同情の念を持つことはない。しかし、『セロ弾きのゴーシュ』では、周囲の樂団員たちはゴーシュを一人だけ下手なはみだしものとして輕蔑してはいない。そして他の団員が叱責を受けているとき、ゴーシュは「さつきじぶんのときみんながしたやうにわざとじぶんの譜へ眼を近づけ」、周囲の団員と同じ行動をとる。また、「昼間樂長のしたやうに」足踏みしてどなる、というように、樂長とも類似性を持たせた表現がなされている点は先にも述べた通りである。

賢治童話では、いじめられ迫害されているものが成功を収める例が多く見られるが、その多くが周囲とは異質で、精神的に超越した崇高さを持つて描かれている。『よだかの星』を例に挙げると、よだかは周囲から激しいいじめを受けるが、いじめられているよだかは「赤ん坊のめじろが巢から落ちてゐたときは、助けて巢へ連れて行つてや」る、やさしく

道徳的な心をもっている。そしてよだかは自分が虫を食べ、その命を奪い生きていることに対して、「あゝ、かぶとむしや、たくさん羽虫が、毎晩僕に殺される。そしてそのたゞ一つの僕がこんどは鷹に殺される。それがこんなにつらいのだ。あゝ、つらい、つらい。僕はもう虫をたべないで飢えて死なう」と悩み、「灼けて死んでもかまひません」といつて夜空をめざし高く飛んでいく。他の命を奪いながら生きているのはよだかだけでなく、ほかの生物も同じであるが、その中であって、自らが他の命を奪い生きていくことに悩むよだかの精神は周囲の鳥たちを超越している。生きるもの全てが避けることの出来ない（食）という殺生を、「僕」だけは犯さないでおきたい、というよだかは、一種嫌みなほどに崇高である。オリオンや大熊座に「あなたの所へどうか私を連れてって下さい」というよだかは、どの星にも拒絶される。しかし、どこまでも空高く上っていき「こゝろもちはやすらかに」「たしかに少しわらって」死んだよだかは、死んで青い星となり、その夢はかなえられることとなる。

このように、崇高で精神的に周囲を超越したものが成功をおさめる賢治童話は数多くある。『鳥の北斗七星』の鳥の大尉は、平和のためならば自分の体など何べん引き裂かれてもいいと思ひ、敵をも厚く葬る英雄として描かれる。『気のいい火山弾』の一度も怒ったことがないベゴ石は、みんなに馬鹿にされるが、最後に「立派な火山弾」として大切に持ち帰られ、ベゴ石を馬鹿にしていた苔は筆り取られてしまう。『グスコブドリの伝記』のブドリは飢饉から人々を救うため、自らの命を失うヒーローとして描かれ、『度十公園林』の度十は、でくのぼう的な人物として馬鹿にされるが、最後には公園にその名を残される。『双子の星』『雁の童子』『ひかりの素足』も、気高い登場人物がたたえられている物語である。

一方、このような心の気高さを持たないものが失敗する話としては、『蜘蛛となめくじと狸』『ツエねずみ』『クンねずみ』『カイロ団長』『蛙のゴム靴』『オツベルと象』などがあげられる。賢治童話の多くが、超越した精神性を持つものが成功し、持たないものが失敗するというパターンをとっており、さらにその成功の多くが「死」によってもたらされるにも関わらず、ゴーシュは周囲との異質さが薄められている上、あくまで「生」の中で成功している点で、ゴーシュは他の賢治作品にはみられない特異な主人公であるといえる。

それではなぜ、賢治はゴーシュをこのような人物として設定したのか。このことはこの作品の執筆期が晩年と予想されることと考え合わせると非常に興味深い。次にあげるのは賢治永眠の日の十日前の昭和八年九月十一日、柳原昌悦にあてて書かれた書簡である。

あなたがいろいろな想ひ出して書かれたやうなことは最早二度と出来さうもありませんがそれに代ることはきつとやる積りで毎日やつきとなつて居ります。しかも心持ばかり焦つてつまづいてばかりゐるやうな訳です。私のかういふ惨めな失敗はたゞもう今日の時代一般の巨きな病、「慢」といふものの一支流に過つて身を加へたことに原因します。僅かばかりの才能とか、器量とか、身分とか財産とかいふものが何かじぶんのからだについていたものででもあるかと思ひ、じぶんの仕事を卑しみ、同輩を嘲けり、いまにもどこからかじぶんを所謂社会の高みへ引き上げに来るものがあるやうに思ひ、空想をのみ生活して却つて完全な現在の生活をば味ふこともせず、幾年かゞ空しく過ぎて漸くじぶんの築いてゐた蜃気楼の消えるのを見ては、たゞもう人を怒り世間を憤り従つて師友を失ひ憂悶病を得るといったやうな順序です。あなたは賢いしかういふ過りはなさらないでせうが、しかし何といつても時代が時代ですから充分にご

戒心下さい。風のなかを自由にあるけるとか、はつきりとした声で何時間も話ができるとか、じぶんの兄弟のために何円かを手伝へるとかいふやうなことはできないものから見れば神の業にも均しいものです。そんなことはもう人間の当然の権利などといふやうな考では、本気に観察した世界の実際と余り遠いものです。どうか今のご生活を大切にお護り下さい。上のそらでなしに、すっかり落ち着いて、一時の感激や興奮を避け、楽しめるものは楽しみ、苦しまなければならぬものは苦しんで生きて行きます。

この書簡の波線部から、賢治の「慢」の自省がうかがえることは多くの先行研究により明らかにされている通りであるが、書簡傍線部にみえる「心持ちばかりあせってつまづいてばかり」という心理状態はまさにゴーシュの精神状態と重なるものといえよう。「今の生活をたいせつに」という言葉に代表されるように、この書簡からは、よだかのように「現在の生活を味わう」ことをせずに「死」をもって成功するのは賢治最後の理想ではなかったことが伺える。よだかのような賢治童話におけるヒーローたちが持っていた、周りから理不尽にいじめられ、ひとり宗教的な気高さをもつというような集団の中での特異性こそが、自分こそは他とは違い正しいのだ、という「慢」につながるのではないだろうか。賢治童話におけるほとんどの主人公が持っている集団の中での特異性というものは、劣等者であるとか、いじめの対象であるとかいう負のイメージでありながら、実はその裏には、その劣等者こそが一番尊い精神の持ち主であったのだいうような反転した高慢さとエリート意識が隠されている。死の間際になってこの隠された高慢さに気づいた賢治は、それゆえにゴーシュの集団の中での異質さを薄めたのではないだろうか。ゴーシュは楽団員から理不

尽ないじめをうけないが、書簡にも「時代一般の巨きな病」とあるように、ゴーシュの抱える煩悶は多かれ少なかれ誰もが抱える煩悶だ、という意識が賢治にあったのではないか。ゴーシュが一人特別に能力のない、別世界の人間なのではなく、彼の抱える煩悶は誰しも抱えるものではあるが、人一倍その程度が激しかったため、ゴーシュは「いちばん下手」だったのだ。ゴーシュはあくまでも人間集団の中の任意の一人である。

やつきになり練習し、動物達を怒鳴るゴーシュは「完全な現在の生活をば味ふこともせず、幾年かゞ空しく過ぎて漸くじぶんの築いてゐた蜃気楼の消えるのを見ては、たゞもう人を怒り世間を憤」つていた賢治自身の姿だったのではないだろうか。賢治自身、法華經に傾倒し、正しい道を探すことにやつきとなつて、その理想を求めるあまり、現実としての実生活を省みず苦しみ、その煩悶から「たゞもう人を怒り世間を憤」つていた。そこにはあたかも「よだか」のような、自分こそは他とは違つて超越した精神性をもつものであり、人を導けるといったような「慢」があつたのであろう。しかし、彼は人生の最期に近づくとつれ、自分もへただの人々にすぎなかつたことに気づいたのではないだろうか。所詮へただの人々にすぎない人間という存在にとつて、かつては無意味だと思つていた「現実の生活を味わう」ことが、実はとても尊いことであつたことに彼は気づいたのである。彼が犯し、最期に気づいた失敗、そして自らはなしとげられなかつたその過ちの浄化とその先の成功を、賢治は死の間際までペンをとつて、ゴーシュへと託したのではないだろうか。

第五節　へ生ゝの中での成功——「みんなの幸」とは何か——

『セロ弾きのゴーシュ』とならんで、最晩年期に執筆された作品に『銀河鉄道の夜』がある。『銀河鉄道の夜』ではジョバンニという少年が、友人カムパネルラと幻想的な銀河旅行に出掛け、その中で「みんなの幸」のためにどうすべきかということが問われている。ジョバンニは「みんなの幸のためならば僕の中からだなんか百ぺん灼いてもかまはない」といい、よだかにみられるような精神的な超越性を見せ、命を失うことを肯定している。しかしその直後に「けれどもほんたうのさいはひは一体何だろう。」「僕わからない」と、自己の命を犠牲することによる自己や他者の救済ということの絶対性を揺るがせている。また、友人の身代わりとして死んだカムパネルラが「おっかさんは、ぼくをゆるして下さるだらうか」と残された母の悲しみに想いをはせ、はたしてそれが「みんなの幸」であったのかに悩む。

グスコープドリもカムパネルラも、気高い心をもって自らの命を投げ出した。その行いは確かに善であり、英雄となる彼らは、死して榮譽を手にするかもしれない。しかし、残されたものの悲しみを思うと、それは「みんなの幸」にはなり得ないのである。「みんなの幸のためならば僕の中からだなんか百ぺん灼いてもかまはない」という心掛けは肯定できたとしても、そのためにやつきとなつても、「みんなの幸」にならないことを賢治は身をもつて知っていたのではないだろうか。『銀河鉄道の夜』の、「けれどもほんたうのさいはひは一体何だろう」という問いは、理想と現実の差を目の当たりにした賢治の根本的な思想の

揺れであり、心からの叫びだったのではないだろうか。

しかし、このような思想の揺れが見えるとはいえず、『銀河鉄道の夜』には、まだ従来の賢治童話におけるパターンが色濃く残っており、ジョバンニは、よだかほど陰湿ではないとはしても、周囲の友達グループからいじめを受けていることは確かであり、そのいじめられていたジョバンニは病気の母のために毎日必死に生きている健気な少年として描かれており、賢治童話の典型パターンにあてはまっている。カムパネルラも友人のために命を捨てる超越した精神の持ち主であり、そのカムパネルラだけはジョバンニをいじめない。この二人にはあくまでも特異性が認められ、「慢」が垣間見えるのだ。しかし、『ゼロ弾きのゴーシュ』において賢治は、自分と同じ煩悶をもち、一人飛びぬけて心が清いわけでもない「ただの人」に「生」の中で成功させることによって、最期になつて気づいた自らの「慢」からの完全な脱出をはかったのである。時期的にも思想的にも、『ゼロ弾きのゴーシュ』は賢治童話の最終に位置するものではないだろうか。ゴーシュが成し遂げた成功は賢治が最期に到達した理想であるといえよう。

注

- (1) 宮沢清六「兄賢治の生涯」(『宮沢賢治研究』) 1981年 筑摩書房)
- (2) 恩田逸夫『『風の又三郎』解説』(1963年 岩波書店)
- (3) 堀尾青史「ゼロ弾きのゴーシュ―新版宮沢賢治全集8「解説」」(1978年 岩崎書店)
- (4) 重松泰雄「ゼロ弾きのゴーシュ ―慢―という病の浄化」(『国文学』 1982)

年 2 月)

(5) 横田庄一朗『チェロと宮沢賢治 ゴーシュ余聞』(1998年 音楽之友社)に、「当時、チェロのケースはセロ箱といって、黒く大きな木製であつた」という記述が見られる。

(6) 猫がゴーシュを馬鹿にしているとする論稿には、続橋達雄「『セロ弾きのゴーシュ』論」(『宮沢賢治・童話の軌跡』1978年 桜楓社)が、猫がゴーシュを馬鹿にしていないとする論稿には、萬田務「『セロ弾きのゴーシュ』攷」(『作品論宮沢賢治』1984年 双文社)が挙げられる。

(7) 萬田務「『セロ弾きのゴーシュ』攷」(『作品論宮沢賢治』1984年 双文社)

おわりに

小森氏は前述した著書『最新宮沢賢治講義』の「あとがき」で次のように述べている。賢治の散文作品をなぜあえて童話ではなく、小説と呼ぶのかといえ、先行する様々な散文表現、同時代のありとあらゆる散文で書かれた言説に対して、模倣しつつ転倒する言葉の運動が小説というジャンルの生命線であり、賢治の実践がこうした小説の「ほんたうの精神」に貫かれているからです。

小森氏は賢治の散文をあえて童話とは呼ばないという。小森氏の主張を裏返せば、童話には「ほんたうの精神」がないということになる。千葉氏も、前述した著書『賢治を探せ』の「あとがき」の中で次のように述べる。

かつて賢治を研究しているという、たとえば漱石とか鴎外とかあるいは朔太郎といった作家・詩人を研究するよりもレヴェルの低い作家の研究をしていると見られるような時期があった。それは、賢治が童話作家であり、かつ生前ほとんど注目されることのなかった作家であるからだ。

一般的に「童話」的な作品は、近代文学研究という場では、比較的論じられることは少ないといえる。千葉氏のいうように童話は「レヴェルの低い」ものとしてすまされることが多いからだ。しかし、一方で、賢治童話は近代文学研究というフィールドで、最も受け入れられている童話であるといえよう。それは、新美南吉らの童話に比べて賢治の童話は、多様な読みを許容することが誰の目にもあきらかだからだ。さらに、はじめにでも述べたように、賢治という作家個人の持つ多面的な個性への興味が、なお一層研究を活発にさせ

てきたと言えよう。本研究においては、宮沢賢治の〈童話〉と呼ばれる作品を細かな〈ことば〉に着目することによって読解してきた。非常に基本的な方法だが、このような方法によって、「宮沢賢治」という固定観念に縛られた一面的な読みにとどまらない、物語の広がりを見出すことができる考えたからである。

〈童話〉とは、基本的に子供でも読めるものとして書かれた作品のことであるが、子供でも読める物語となるためには、ある程度筋書きが明確である必要となる。そこで多くの場合重要な働きを担ってくるのは語り手という存在だ。本論第一章で、「なめとこ山の熊」の語り手について考察したが、この作品の語り手は「豪儀」で「立派」な主人公小十郎の姿を強調し、物語を一方向へと押し進める働きをもっていた。そのため、作品の読解としては一面的な読みを誘導しがちであったのだが、その反面、そのような小十郎の「立派」な一面を強調する語り手の導きのおかげで、子供の読者たちは、「立派」な小十郎が、自分の運命に苦しみながらも最後には熊たちに祈られて自分の人生を終わるという物語を享受することができるのである。童話には、こういった物語を一方向へと導く語り手が多く登場し、そうだからこそ子供でも読める話として成立するのであり、またそうだからこそ文学研究の場では、単なる一面的な子供向けの話、として無視されてきたのである。しかし、〈子供用の話〉としてすまされてきた他の多くの作品のなかにも、語り手の枠をとりはらって、〈ことば〉に着目することによって、作品のさらなる広がり期待できるものが多数あるのではないかと考えている。それは宮沢賢治に限らない。例えば、芥川龍之介にして「蜘蛛の糸」等は典拠の問題も含めて多くの論究が見られるものの、大正十二年の「女性改造」に発表された「白」に関しては、作品論として取り上げられることが非常に少な

い。この作品も、白のエゴイズムの克服の物語、という一面が語り手によって強調されているため、一見すると非常に単純な、勸善懲惡の物語として読めるが、この作品においても細かなへことばへの着目によって、単なる勸善懲惡の成長物語には終わらない側面を見出すことが可能であると考えている。

子供でも読めるような平易な文章で綴られているからといって、内容までもが薄いものであるとは限らない。へことばへ一つ一つを丁寧に追っていった時、私たちは作品の含みも様々な側面を垣間見ることができるであろう。

〔付記〕

本論における宮沢賢治作品の引用は全て『【新】校本宮澤賢治全集』（筑摩書房）による。旧字は適宜新字に改め、ルビは省いた。なお、傍線は全て稿者による。

〈初出一覧〉

各章の初出を示す。なお、博士論文にあたり、初出に一部加筆した。

第一章 「宮沢賢治『なめとこ山の熊』——小十郎持つ二面性——」

（「語文」第八十三輯、2004年12月）

第二章 「『貝の火』論——父と子の欲をめぐって」

（「待兼山論叢」第三十九巻 文学編 2005年12月）

第三章 「宮沢賢治『土神ときつね』論——樺の木の存在を視座として——」

（「語文」第八十七輯、2006年12月）

第四章 「宮沢賢治『シグナルとシグナレス』論——〈風〉と〈近代化〉をめぐって——」

（「阪大近代文学研究」第五号、2007年3月）

第五章 「宮沢賢治『セロ弾きのゴーシュ』論——窓を蹴破る時——」

（「阪大近代文学研究」第十号、2012年3月）