

宮沢賢治と現代文学 その1 （少女文学の系譜）

― 柳 美里の文学に引用された宮沢賢治文学 ―

秋枝（青木） 美保

柳 美里の戯曲『静物画』における賢治作品の引用の意味について論じ、一見異質な作家同士であるように思われる二人の作品の根底に、アドレッセンス中葉に特有の中間的な心性、少年性と少女性の融合、現実と死の境界への親和性、「死」の空間への親和性、成熟に対する拒否、水や水中のイメージに対する親和性などの共通の心性があることを指摘し、宮沢賢治文学の、少女文学的な一面を明らかにする。（『春と修羅』論）（ネオテニー的心性）（少女文学の系譜）

はじめに

宮沢賢治の文学が現代文学においてどのように継承されているかということは、賢治文学の新しい世界への展開という意味において興味ある問題である。宮沢賢治と現代文学との関係については、これまでも散発的に行き来する先行研究がある。最近のまとまった論考は、鈴木健司『宮沢賢治という現象 読みと受容への試論』（注1）所収の「第二部 比較研究」における坂口安吾、遠藤周作、大江健三郎との比較研究である。これらの作家はいずれも倫理的な拘りを持つ男性作家たちであるが、これに対して、

少数ではあるが、吉屋信子をはじめとして、柏葉幸子、安房直子、吉本ばなななどの女流作家との関係についての指摘、またさらに漫画家大島弓子との関係についての指摘など女流作家との関係を指摘するものが最近出始めている（注2、3、4、5、6）。

本論は、柳 美里作品における宮沢賢治作品の引用のされ方を検討しながら、賢治文学の特徴の一面を明らかにするとともに、現代文学における賢治文学の継承の中に、前述の女流作家たちの文学の一面があることを指摘しようとするものである。その一面とは、吉屋信子とその代表的存在といってもよいと思われるが、少女文学とでも言うべき分野のもつ作品の特性である。特に

一九八〇年代後半に登場してきた女流作家の作品、長野まゆみ、吉本ばならの作品の系譜との関連について指摘し、賢治文学継承の新しい一側面について問題提起する。

柳 美里の文学の根底には、基本的に死者との対話の世界がある。換言すれば、柳 美里の言葉は、常に現実の向こう側を起点に発せられるという性格を持つことである。特に死者の世界が透かし見られるとき、柳文学における「自己」は様々な人格に分裂し、死者との間に複数層の会話をつむぎながら、そこに華麗な演劇空間を繰り広げる。時として、そこに極めて美しい世界が展開する。それは、柳 美里文学が実は極めて詩的な性格を持つことを示している。初期の戯曲『静物画』はそのような作品である。この戯曲についての公式の批評は未見であるが、角川文庫『魚の祭』の齊藤由貴の解説は、作品のそういった側面に対してはほとんど無理解といってもよく、柳 美里作品の理解の現状が推測される。（注7）この作品には、柳の文学における、いくつかの特徴的な要素が現れており、柳文学の世界を理解するうえで注目される作品である。

そして、その柳 美里文学の中核に、宮沢賢治の文学の、これも中核的な要素が組み込まれているのであり、そのことは、柳が賢治文学の、個性的な、おそらく優れた読者の一人であることを示している。筆者は、拙著『宮沢賢治の文学と思想 透明な幽霊の複合体―開かれた自己』において、心象スケッチ集『春と修羅』の「序」の解説を通して、「心象スケッチ」という方法によって、

賢治が現実との開かれた関係を築き上げ、その延長上に実践の世界を開いたと、賢治の後半生の動きについて仮説を提出したのであるが、柳の引用する賢治作品の要素は、現実との関係に開かれているというよりは、「死」、現実の向こう側との接点における様々な賢治の身振りに焦点が絞られていると言ってよい。柳文学の賢治理解は、賢治の現実対応的な世界とは異なるもう一つの世界を引き出しており、そこに賢治作品の、デカダンな危うい魅力が見出されて興味深い。

ちなみに、柳が戯曲『静物画』に引用している賢治作品は、すべて『春と修羅 第一集』の中の心象スケッチであり、中でも異空間との接点に当たる箇所を極めて詩的なタッチで切り取って自らの作品の中に貼り付けている。それによって、賢治作品における表現を改めて見直すステージが開かれることが、なにより興味深い。柳文学に引用された賢治文学を論ずることは、賢治文学の表に現れにくい一面を引き出すことになり、それぞれの文学の姿を明らかにすることにつながっていくと考えられる。

戯曲『静物画』の発表経緯

戯曲『静物画』の成立および発表経緯については、戯曲という性格もあり、明確でない点もあるが、手元の資料、『静物画』上演記録（シアターVアカサカ 上演記録）と角川文庫によれば、次のようである。

『静物画』上演

一九九〇年五月二日～五日 赤坂・シアターVアカサカ 演

出 津島圭治

単行本『静物画』

一九九一年一月 而立書房

文庫本

一九九七年二月 角川書店

1、戯曲『静物画』の世界

— 少女性のドラマ — 主人公「紙透魚子」と女生徒たち

戯曲『静物画』は、カンリツク系の女子高校を舞台として、そこに繰り広げられる女子高校生たちの会話の世界を描きながら、壊れやすい、移ろいやすい少女の精神世界の一瞬の輝きを描き出したものである。彼女たちの世界を端的に表しているのは、主人公魚子の「人間なんて十から二十三までの年がなければいいのにな。そうでなければ、その年の間は眠っていらればいいのに。」という言葉である。「十から二十三までの間」というのは、賢治が「アドレッセンス中葉」と名づけた、別名青年期とも言うべき一時期を示す。性的な目覚めのとき、大人と子供の間、狭間のときとも言えよいであろうか。人生における不安定な狭間のときである。彼女たちの世界は、その中で「生」||「性」||成熟へ向かう世界と、成熟拒否||「死」へ向かう世界の分岐点にあり、彼女たちの心はその間で揺れ動いている。この物語は、その揺れを詩的に描くことに中心があり、舞台背景や事件も現実的な意味はほとんどなく、イメージとしての位置づけを示しているに過ぎ

ない。たとえば、具体的には死を間際に控えた校長の存在も、それが女生徒たちの心象世界とシンクロし、その世界の位置を明示するという意味で設定されているに過ぎない。校長は今まさに旅立とうとしているが、その瀬戸際では「シスター桜井」が実は男であり、校長とは恋愛関係、かつ性的関係にあるのではないかという噂が、生徒たちの中でささやかれている。そのことは、カンリツク系の女子高の世界が、性を拒否しつつ生きる生き方のモデルとして設定されていることを示す。また、もうひとつの、「死」に向かう方向性のモデルとして、校庭の林檎の樹に首をくくって自殺した女生徒が登場し、その幽霊が繰り返し登場して作品内に「死」の世界を接近させる。この物語の主たる舞台は、その林檎の樹とその下にある池とが見える教室である。その教室は、「生」と「死」の間で繰り広げられる女生徒たちの心象世界が展開する舞台である。「静物画」という題名は、「もの」の凝縮された一瞬の美を画面に定着させたという意味であろうが、それはこれら女生徒たちの揺れ動く心象世界の定着という意味で、本作品のテーマを象徴したものとと言える。

春のある日、早朝に、高校の生徒、紙透魚子が教室の窓から、庭を見ている。そこには花びらを散らす林檎の樹があり、その下に池がある。この作品は戯曲であるが、ト書き自体がすでに一篇の詩であり、音読するよりは、目で読むことを前提として書かれているとしか言えないような表現となっている。たとえば、登場人物の名前に注意したい。主人公的な存在、小説を書いている「紙透魚子」は、「しとうななこ」と読ませているが、その音よりは、

「魚」、「紙」、「透」の文字からくるイメージが作品理解のうえでは重要である。

たとえば、冒頭のト書きは次のようである。

早朝の教室。

窓には空色のカーテンがかかっているため、まるで水族館のような光線が教室に漂っている。ひとりの女生徒―紙透魚子が教室に入ってくる。魚子は教室にだれもないことを確認すると、言葉とも溜め息ともつかない声を唇から洩らし、窓際の席に腰を落とす。

あたりが「水のなか」のようだという表現は彼女の登場シーンで繰り返されており、「魚子」のテーマと言つてよい。また彼女は池の中から登場する女子高校生の幽霊と会話するし、作品末尾においては、彼女自身池の中に入り、入水自殺をする。「水中」は、死者の世界、あるいは現実の向こう側の世界としてイメージされており、それは、この作品に限らず、古今東西の文学作品には共通のイメージである。賢治の作品においても、また現実の向こう側にある世界との関係の仕方が共通するという意味でこれらの文学の典型とも言える太宰治の作品にも共通する要素である。「水」の中の世界に親しい作品であるかどうかは、文学作品のひとつの性格を示す指標と言える。

そして、魚子は「紙透」という苗字が暗示するように、作中ずつと小説を構想している。小説の主人公は「空っぽの標本箱のなか」にいる「ぼく」であり、その主人公は、やはり女生徒たちの心象の象徴的存在である。十七歳の少年である「ぼく」は、自身が「まっ

たくこの世とくいちがうのを感じたとき」、「林檎の花びらの影で恋占いをしている少女の影法師」を「標本箱のなかから救い出そう」と夢想している。「標本箱」の中の少年・少女というイメージは、長野まゆみの『少年アリス』（河出書房新社 一九八九・一）を思わせる。この女生徒たちの心象世界のもうひとつの特徴は、女性性の否定であり、少年性への憧憬と同化である。未分化な中間的な性への憧れは、思春期における中間的な心象世界のイメージの典型である。

『少年アリス』には、そういった中性的な少年の世界が描かれているが、標本箱、教室、擬似授業などの設定は、「静物画」の世界にも、賢治の「銀河鉄道の夜」にも、それぞれ多少のニュアンスの違いがありつつも重なって描かれている。これらの中性的な心象世界は、一九七〇年代に登場した少女マンガの大きな特徴でもあり、大島弓子が賢治の童話「いてふの実」を漫画化したことは知られている。これについては、谷本誠剛が「二つの『いてふの実』―童話から少女漫画へ―」（注8）で触れている。賢治の作品世界がこういった現代の少女性のテーマとシンクロする部分があることは明らかである。

魚子の同級生たちは、いずれも魚子の分身的な性格が強い。彼女らの名前は、「岩尾冬美」「望月千春」「小泉夏子」「秋葉 香」であるが、これにも詩的なイメージが付されており、それぞれのキャラクターは実在の高校生というよりは、女生徒たちの様々な心象のキャラクター化である。そこには、それぞれ季節の名前と基本的な物質のイメージ、岩、月、泉、葉が合体させられている。

「岩尾冬美」は、姉「岩尾季子」が以前この学校の生徒で、実際していた男性のことを咎められて自殺したという過去を持つ。学校の対応に疑問を感じ、反発と否定的な感情を募らせており、現実否定的である。岩・冬の合体は無機的であり、「死」と関連性が強い。「魚子」と最も近い心象を持ち、同性愛的な関係に近づく。

「望月千春」は、「望月」と「千春」という強い、生命的なイメージの名を付されており、文芸部の部長である。みんなのリーダーで現実的な存在である。だが、物語の最初で、千春は飼っていた猫がいなくなったことを悲しんでおり、作中でその悲しみは繰り返される。

「小泉夏子」は、「泉」と「夏」で、これも生命的なイメージの名であるが、その生命性は「千春」とは異なった方向に発揮される。彼女は自分のことを「ぼく」と呼び、自らの女性性を否定する人物である。「自殺」したいなどと思ったことはなく、また、死んだ人も見たことはない。そういう意味で「死」に惹かれる「魚子」とは対極の位置にあるが、ただ「ぼく、だれかほかのひとになりたい」という、自分に対する否定的な姿勢は「魚子」の心象と重なる部分である。「冬美」と「夏子」は、それぞれ異なった方向から「魚子」に惹かれていく人物である。

「秋葉 香」は、秋の葉であり、「葉」の生命の終わりをイメージさせるが、最初の登場のシーンでは、足音をさせずに「猫」のように教室に入ってきてみんなを驚かせる。そしていつも「溜め息」ばかりついている。彼女は今誰かわからないが「だれかに」恋

をしており、「大人になる」ことを意識している。

このように、戯曲『静物画』における登場人物は主人公「紙透魚子」の分身的存在といってもよく、その自らの分身たちが繰り返す対話の世界を描いているといえる。それは、賢治の心象スケッチにおける対話詩の性格にもどこかで通ずるものでもある。

2、ネオテニー（幼形成熟）の心象世界

このように、これらの人物たちは、「魚子」を中心として、現実と自らの心象の世界の間で揺れ動く女生徒たちの心がそれぞれにキャラクター化されたものであると言える。それは「成長拒否」のイメージ化であり、「ネオテニー」的な性格が強い。彼女たちの繰り返す対話詩は、種々の色合いを発しながら、詩的な世界を展開させる。

そういった「幼生」たちの対話という設定自体が、賢治の童話や詩の世界の一場面と共通する一特徴である。その典型的なものは、童話「いてふの実」であるが、この童話の中では、秋、「母」いちようの木から旅立つ前の小さな「実」たちが、旅立ちの緊張した心を、お互いに交わす会話の中で和らげている様子が描かれている。

「ね、あたしどんな所へ行くのかしら。」一人のいてふの女の子が空を見あげて呟くやうに云ひました。

「あたしだってわからないわ、どこへも行きたくないわね。」も一人が云ひました。

「あたしどんなめにあつてもいい、からお母さん所に居たいわ。」

〔中略〕

東の空の桔梗の花びらはもういつしかしぼんだやうに力なくなり、朝の白光りがあらははじめました。星が一つづつ消えて行きます。

木の一番一番高い処に居た二人のいてふの男の子が云ひました。

「そら、もう明るくなつたぞ。嬉しいなあ。僕はきつと黄金色のお星さまになるんだよ。」

「僕もなるよ。きつとこ、から落ちればすぐ北風が空へ連れてつて呉れるだらうね。」

〔中略〕

「僕は一番はじめに杏の王様のお城をたづねるよ。そしてお姫様をさらつて行つたばけ物を退治するんだ。そんなばけ物がきつとどこかにあるね。」

このように、「実」たちは、てんでに、木から離れた後の自分たちのその後を想像して語り合う。

それは、ちょうど「静物画」の次の場面と重なり合う。

夏子 ぼく、だれかほかのひとになりたい。

女生徒たち、黙り込む。

夏子はもの思いを払いのけるように、じれつたような気難しい顔をつくつて滑稽なメロディを口笛で吹く。

夏子 (もの思いを振り払つて) ねえ、なんかしたいことある？

香 あたしは赤十字に献血したいわ、毎週一リットルずつ。そうすれば、たくさんのひとと血縁関係になれるわ。

千春 やればいいじゃない。

〔中略〕

千春 あたしは血をぬかれるなんてまっぴらごめんよ。あたし宇宙飛行士になりたいのよ。

夏子 ぼくはやつぱりボクサーがいいなあ。競馬の騎手になりたい。

千春 サークスの空中ブランコ乗りもいいわあ。

香 あたし、ひとの血を抜いてみたい。

〔中略〕

冬美 ナイフ。

千春 え？

冬美 ナイフになりたいわ。

香 人間じゃなくてもいいんだったら、あたし、たんぽぽになりたいわ。

夏子 ねえ、魚子はなにになりたいの？

魚子 わたし？ わたしは…。

「女ともだち」を探すためだと推測されているが、出て行つて

しまつて帰らない猫のことを話題にしながら、「戻らないものは戻らない」と思う彼女たちは、彼女たち自身がもう「戻れない」

成熟への道を歩き始めていることに気がついている。女性性を否

定する夏子は「だれかほかのひとになる」ことを夢想し、他の仲間たちもてんでに自らの荒唐無稽な夢のイメージを語る。

これらの会話部は、この二つの話がネオテニー的キャラクターの物語であることをよく示しており、興味深い。これらの会話の底を流れているのは、性の否定である。「静物画」は思春期の少女の心象世界であり、性的な世界が出てきてはいるが幼い見方で否定されている。少女はそもそも「女性」として成熟することを拒否しているのだから、この世界には初めから「母」なるものは存在しないのである。したがって、「血縁」を作るのは、「献血」によるという奇妙な発想が述べられることになる。これに対して「いてふの実」は、性的な世界がまったく出てこない幼児の世界として描かれており、「母」は出てくるのだが、彼らを兄弟としてつないでいる「母」は、無性の「木」としてイメージされている。彼らの話のなかに、将来「杏の王様」の娘である「お姫様を貰う」話が出てくるが、これも植物の生殖として「無性」の世界がイメージされているといえる。「いてふの実」たちは、成熟したから母から旅立っていくのだが、それは子供のままで旅立っていくのである。まさしくネオテニーである。

これら二つの物語は、このように成熟拒否的な性格が強くあり、そのことが現実との向き合い方を規定していくと考えられる。

賢治の詩には、もうひとつ「静物画」における少女性を思わせる作品がある。それは、『春と修羅 第二集』における「春」、「春変奏曲」関連作品である。これは物語的な詩で、駅のプラットホームで列車を待っている少女たちの一群の会話を描いたものである。

彼女たちは「水星少女歌劇団」のメンバーで、演奏旅行に出かけるのであろうか、「ワルツ第CZ号」という列車を待っているのである。妹トシの死の旅を連想させる作品でもあるが、「ギルダちゃん」という女の子がのどに「星葉木」の花粉をからませて、のどがくすぐったくて困っており、友達がそれを気遣っているという、奇妙な場面を描いている。若くして亡くなったトシは、まさに賢治の童話の主人公と同じように永遠の存在となり、それはさらに賢治のイメージの世界で新たにキャラクター化されていると言える。この少女たちの無邪気で華やかな会話の世界は、まさしく「静物画」の世界そのままである。

ただ、二人の作家の作り出す世界の異質性も、この会話にそれとなく現れている。賢治の作品においては、性の拒否から植物的な擬似家族の世界をつむぎだしており、それはネオテニーたちの楽園、童話の世界を開く。これに対して、柳の場合も、魚子が「標本箱」に眠る「ぼく」を主人公とする小説を書き、その小説の中に永遠の少年が住む楽園をつむぎだしているようにも思われるが、一方、冬美が魚子の対社会的な部分を担う人物のようであり、彼女は「ナイフ」になりたいと語って、切断||一種の破壊願望を象徴するように思われる。「紙透」という苗字からも想像されるように、「魚子」は現実と死の世界の狭間に立つ存在であるが、冬美はその二つの世界を切断する方向性を持つ。彼女の姉の自殺は、まさしくその切断の具体的イメージである。ちなみに、長野まゆみも「標本箱」に眠る永遠の少年たちを描いて、賢治のネオテニー的世界の継承者であり、そこに新しいファンタジーの世界を開い

だが、冬美的破壊衝動は彼女の作品には大きい位置を示さないように思われる。「少年アリス」は結局「標本箱」の世界を否定して脱出し、この世の現実へ「成長」して出て行くのであり、長野まゆみの世界は基本的に現実に立脚している。

このように、ここには、現実との距離のとり方において、ひとつの精神の型があるといつてよい。この精神性の文学史的位置づけについては後述する。

3、「幽霊」との戯れ

各場面の展開のターニングポイントになっているのは、魚子の心象の世界と自殺した生徒の世界が交錯する場面である。魚子は冒頭では早朝の教室で小説の冒頭を構想している。そこへ冬美を皮切りに、次々と部員がやってくる。みんなの話は自殺した生徒の話になり、冬美が「季子」のことを話し出すと、魚子の目の前に女生徒の幽霊が姿を現してかくれんぼをし、しばらくすると消えてしまう。みんなは「文芸部の活動」と称して「授業ごっこ」を始める。その声の大きさをシスター桜井に咎められた彼女たちは、教室から去っていく。後に「魚子」だけが教室に残されると、再び女生徒の幽霊が姿を現す。今度は体操服を着た二人の生徒である。魚子と夜、林檎の樹の下で会う約束をすると、二人の幽霊は姿を消し、再び部員たちが戻ってくる。化学の授業ごっこが始まり、化学式の応答を背景に、猫にのどを引き裂かれたシスターの話、仲間はずれにされて教室で自殺をした二人の女の子のこと、

林檎の樹に首をくくって自殺した生徒のことが話題になる。魚子がその幽霊を見た話をし始めると、他の生徒たちは「つくりばなし」だと思っただけで聞いているが、魚子の「まじめな顔」に雰囲気はだんだん真に迫ってきて、香が「きれいな子？」とたずねると、辺りは一瞬「マグネシウムをたいたような閃光に包まれて」みんなは「悲鳴をあげる」。魚子だけが何事もないかのように話を続ける。窓の外を体操服姿の幽霊が通るが、魚子以外の生徒には見えていない。

(1) 分裂する自己——「水色川の水色駅」——「青森挽歌」から

このように、幽霊の出没は、魚子の心象を通して、女生徒たちの世界のすぐ側に接して存在している。校長の死期が迫っているようで、シスターたちが急ぎ足で教室の側を通り抜けていく。そこで彼女たちは、今度はウノのカードを始め、自殺した岩尾季子のお話を始める。そのとき、シスター桜井がやってきて遊んでいる彼女たちを咎めるが、冬美が姉の自殺を隠蔽した学校の対応について非難を始めると、シスター桜井の態度は変わり、彼女たちの非を不問に付すことを約束する。ところが一方、死の雰囲気と接しながら、女生徒たちは、体育の白石先生の性生活について夢のような想像をめぐらし始め、やはり性と死の接点に立っている。魚子が「白石先生が頬杖をついて居眠りする。白石先生の長い睫毛の影……」とつぶやくと、現実の世界は魚子の前から遠のいていく。ト書きには、「魚子は目を半ば閉じる。」「耳を塞ぐ。」「立ち上がり、窓辺に行く。」とあり、そこから異空間が開けていく。

その異空間は前述のように、水の中に開ける。ト書きは次のように続いている。

窓の外は幻想の池。水音がする。

魚子の顔は水の底に沈んだ顔のように、徐々に変わって行く。

不思議な少女の声が水底から響くように聴こえる。

ここからは、「幻影なのか真実なのかわからないまま」(ト書き)、

「魚子」と魚子から分裂したと思われる「水中の魚子」とが自問自答のような会話を繰り返す。そこに「五つの少女が窓から教室を覗いている」というト書きが付されており、二重、三重の入れ子型の視点を持つ場面となっている。「五つの少女」も、魚子の分身のひとつであろうと思われる。「魚子」と「水中の魚子」の会話を目撃していることになっている。自らの本質に迫ろうと思えば、このように、自らは無限に分裂していくことになる。自己が多重化しながら自らの本質を追いかけていく過程が如実に姿を現している箇所である。そして、それは必ず現実の向こう側、死の世界からの視点と呼び込むことになる。そのとき、現実と向こう側の世界との境の膜は薄くなる。

水中の魚子と魚子の間に繰り広げられる会話は、賢治作品における、妹トシの死にまつわる一連の心象スケッチを下敷きにして作られている。賢治が亡き妹を追って、現実を超える世界に最も接近していった時点で、柳の焦点は絞られている。

魚子 わたし、一度として、あなたに逢いに行こうと思った

ことないわ。夢見ているだけでたくさんだったの。

水中の魚子 いつ汽車に乗るの？

魚子 a 小さな白い林檎の花の匂いでいっぱいだから、いま

はいえないの。b ここはどここの駅？

水中の魚子 c 林檎のなかを走ってるのよ。

魚子 d 大きな水素の林檎ね。

水中の魚子 e 水色川の水色駅 あなたなら水のなかから

濡れないで出てくれるわよ。

aは、心象スケッチ「無声慟哭」の「かへつてここはなつののはらのちひさな白い花の匂でいっぱいだからただわたくしはそれをいま言へないのだ」が想起されている。元の詩句は、死に行く妹の「それでもからだくさえがべ」という壮絶な問いかけに對して、死後の妹の幸せを示してやることのできない兄の、言葉にならない胸中の精一杯の答えである。ここでは、「なつののはらのちひさな白い花の匂」は、現実の死の床に引き入れられた「天上」のイメージ化であるが、「静物画」においては、その言葉は賢治の詩の元の意味からは微妙にずれている。魚子の意識は常に現実から離れたがっており、現実の仲間よりは、女生徒の幽霊たちとの世界に近づいている。だが、庭から入ってくる林檎の花びらに取り巻かれている今の魚子は、現実から吹いてくる風に少しの引力を感じているのだろう。だから、いつ汽車に乗るか、今ははいえないと言っているように思われる。

二人の作家における「わたし」の向いている方向は反対方向であるが、いずれも現実と死の世界との狭間に立って、その間を行き通う「白い花の匂い」や花びらに取り巻かれている。それは、二つの世界の狭間に立つ精神にとっては、現実の世界と死の世界

の間の境が極めて薄くなったまな一瞬で、だからこそその二つの世界の緊張した関係の狭間に立つことは、危ういがしかし生き生きとした感覚を引き起こされる、貴重な一瞬なのではないかと思われてくる。

「水色川の水色駅」は、賢治が亡き妹の魂を追って北へ向かった樺太行の旅の始まり、青森行き夜の夜行列車の中を描いた心象スケッチ「青森挽歌」の一節である。それは、「銀河鉄道の夜」の発想源とも目されているイメージであるが、柳の作品の中では、現実の魚子が分身の「水中の魚子」と出会う場所として、水の中の駅が想定されている。賢治の心象スケッチは、「スケッチ」として見られると、現実の賢治の生活に密着して解釈され、解釈の幅が限定されがちであるが、このような引用のされかたをみると、改めて賢治作品の詩的なイメージがあらわになり興味深い。妹トシにまつわるこれらの挽歌群は、賢治の宗教的、倫理的な解釈がまつわりついて、詩句の鑑賞はそこに固着する傾向が強い。だが、「巨きな水素のりんごのなか」という言葉も、現実離脱的な魚子の視点から捉えると、言葉としての本来の美しさを取り戻す。柳の引用は、賢治のスケッチの意味的な連関の中から言葉を解放することによって、賢治の想像するイメージの世界の手触りをそのまま引き出しているといえよう。

魚子は、「水中の魚子」と、今夜林檎の樹の下で会うことを約束する。そこに夏子が出てきて、幻想は消える。

（2）二つの世界の狭間——「あぶなかつしいセレナーデ」——「小岩井農場」から

女生徒たちの会話は、やはり学校に出没する「幽霊」の話の周りを回っており、「トイレの花子さん」の話題になる。魚子は「学校にいる幽霊はみんな学校で自殺した生徒よ。」という。千春、夏子、香が、ひとしきり噂話をした後、教室を出て行くと、冬美が魚子に近づいてきて、二人だけの会話が始まる。冬美は机の中にたくさんの林檎を入れており、それをかじっては魚子に渡す。魚子はそれをかじっては、冬美に返す。その様子を盗み見ていた他の生徒たちは何かを感じ、千春と香は「ひそひそ耳打ちしあ」い、特に夏子は「虚ろな表情で」二人を見ている。千春は「花子さん」が「岩尾さんの好きな人は紙透魚子さんよ」と言ったと叫び、魚子をあわてさせる。魚子に対して特別な思いを抱く夏子はしきりに「哀しげな」あるいは「滑稽な」「口笛」を吹き、「だれかほかのひとになりたい」とつぶやく。そこから前述のように、みんなが荒唐無稽な夢をてんでに語り始める場面が展開している。ここからは、魚子を中心とする、冬美と夏子の三角関係が暗に描かれる。「性」を拒否する少女たちは、いやおうなしに進む時間の中で、同性愛の世界をつむぎ始めるといえる。

魚子にラブレターを出したらしい夏子が、魚子がそれに気づき始めたので、気をそらすために、授業ごっこをはじめ。「美術」の時間で、「静物画」が課題となる。授業の内容は、ここから自己表現の方向に向かう。四人の女生徒たちは、窓の外に向かって

並んで絵を描き始めるが、魚子がかじりかけの林檎をスケッチし始め、冬美は絵を描かず、林檎をかじっている。そのト書きの文章は、「ト書き」の役割を外れて奇妙な切断面をさらす。

魚子だけは教室のなかの方を向いて、齧りかけの林檎を赤い色鉛筆でデッサンしはじめる。冬美は「静物画」を描かず林檎を齧っている。陽ざしが強くなり一分一分がまばゆい鏡のようになっている。

魚子の声は花がひらくようだ。もし音が花のようなもので、
声の花ひらくことができるとしたら。

この傍線部はだれの言葉かわからない。林檎をかじりつつ魚子を見ている冬美の想念であろうか。この作品における「ト書き」が純粋な演劇の「ト書き」でないことは、ここを見ても明らかである。この物語の主人公であり、舞台回しの役割を担っているとも思われた魚子は、後半にいたると、「冬美」「夏子」二人の思いを受け止める「花」になっていく。

そこでの魚子は絵をかきながら、その日の朝に出会った奇妙な人物の話をする。それは「顔の左半分には黒いひげが生えていて、右側のもう半分は化粧でテカテカしているひと」で、男の顔のほうは「哀しそうな黒い瞳」を持ち、女の顔の方は「青いラムネ色の義眼」だったという。魚子のこの人物のイメージは、男と女のどちらにも同化できない、冬美、夏子を含めての女生徒たちの心象の象徴のようである。その自己像は、魚子の小説に登場する「標本箱」の中の少年と少女のように、分裂的で、「キメラ」的である。その直後に賢治作品の第二の引用がなされる。四人の女生徒た

ちの言葉である。

香 四月のいまごろ 朝いつも、その学校のまへの道を

を冬物のオーヴァーを着た、お医者さまらしいひとが歩いてるわよ。今朝もあたしの横を通り過ぎたわ。

魚子 わたしも見たわ。三日月のような目つきをしていて涙

をいっばいたためていたわ。きらきらする雪のなかで、あぶなっかしいセレナーデを口笛で吹いてたわ。

〔中略〕

千春 雪によく似合ってたわねえ。

香 (淡く笑う) 雪の日のアイスクリームと同じね。

「小岩井農場」は、賢治にとって「聖地」の幻想を起こさせるミステリーゾーンであり、現実と向こう側の狭間が意識されるまじな場所であった。心象スケッチ「小岩井農場」はその狭間に立つ意識のゆれを描いている。五月、小岩井駅に降り立った賢治は、農場までの道歩く間にこれまでに何度かこの道を歩いた過去の体験を思い出し、意識が重層化し始めるのである。その始まりは「うしろから五月のいまごろ 黒い長いオーヴァーを着た 医者らしいものがやってくる」というのを意識したところである。それが姿を消すと、冬にここを歩いたときの体験がよみがえってくる。「凍った池」では「氷滑り」をやりながら「こどもらがひどくわら」い、櫓も「ゆきをあげ」ながら通っていった。その中を「ひとはあぶなっかしいセレナーデを口笛に吹き 往つたりきたりなべんしたかわからない」。そして、「あの調子はづれのセレナーデが 風やときどきぱつとたつ雪と どんなによくあつてゐたこ

とか それは雪の日のアイスクリームとおなじ」であった。

「セレナーデ」は恋の歌であり、夏の宵のイメージであるが、雪の中で吹かれる「あぶなっかしいセレナーデ」「調子はづれのセレナーデ」からは、孤独な、恋を恋する詩人の、ナルシステイックな世界がイメージされてくる。「小岩井農場」における聖地幻想も、教員室の人間関係から逃避してきた賢治が見る現実の代償としての世界で、自己陶醉の性格が強い。「静物画」における、魚子・夏子・冬美の三角関係は、いわば女生徒たちのそれぞれの分身たち同士の戯れの中に起る自己愛であり、極めてナルシステイックなものである。柳のセンスが切り取った「あぶなっかしいセレナーデ」という言葉の断片は、ここでも賢治の詩の意味的連関を離れて、美しさを取り戻している。それは、二つの世界の狭間にあつて危うい均衡を保ちながら歌をうたう彼らの作品の主人公たちの存在を象徴するコピーでもある。まさしく彼らの作品は、「あぶなっかしいセレナーデ」そのものである。

この場面で「あぶなっかしいセレナーデ」を吹くのは夏子である。夏子は女性性を否定し、自らを少年化しようとしている人物である。この直後、千春が校門で露出狂の男を見た話をする、夏子はそれが「千春の父」であることをほのめかす。夏子の男性性に向かう生の方向性は暗に否定される。この後、夏子は自分を「わたし」と言い始め、魚子への思いに苦しみ始める。

(3) 離脱願望——「いわなかつたけれど、わたしは五月にはもう学校にいないわよ」——「告別」から

千春が「明日は五月よ」というと、みんなは「六月」「七月」「八月」と、順々に月を追って季節と時間の移り変わりに思いをめぐらし始める。そのとき、魚子は春の日差しに浸りながら次のように言う。

魚子 液体のような空気ねえ。

これは、心象スケッチ「真空溶媒」からの引用である。「真空溶媒」は、ファルスとでも呼びたいような、幻想的なナンセンス詩であり、「おれ」なる牧師の心象の世界に生じる意識現象の明滅をシユールな演劇的な会話によって描いている。その中で「すべてのごみ」が「洗はれて」あたりがクリーンになったとき、「おれ」は言う。

どうでもいい、実にいい空気だ

ほんたうに液体のやうな空気だ

これは、「零下二千度の真空溶媒」の成立を意味しており、その中では「熊の胃袋のなか」のように、すべてのものは「すつととられて消えてしまふ」。「真空溶媒」はこの世のものすべてが自由に出現したり、消滅したりできる夢のキーアイテムであるといえる。それは、二つの世界を自由自在に往還できる、二つの世界の狭間に立つものの必須アイテムでもあろう。

この作品だけでなく、賢治の作品にも「水の底のお宮のやうに」「水の中よりもつと明るく」など、「水の中」という表現は、

よく出てくる。空気を必要とする人間には、水の中というのは息苦しい世界であるはずだが、賢治作品においては、「いい空気」というのは「液体のよう」であるのだ。ここにも、空気よりも水の中でこそ自由でいられるという、中間的な感性独特の世界が描かれていると言える。魚子の目は、だんだん現実の世界から外れて、向こう側の世界へと流れ出していく。

そして、その直後に魚子は言う。

魚子 いわなかったけれど、わたしは五月にはもう学校にいないわよ。

これは、賢治が農学校を依願退職する際に作った心象スケッチ「告別」の一節を下敷きにしている。これも、「おれ」と「おまへ」という二人称で描かれており、自己内部の対話とも言える。

云はなかったが、

おれは四月はもう学校に居ないのだ

おそろく暗くけはしいみちをあるくだらう

この詩句の前には「おまへの年ごろ」で「おまへの素質と力をもつてあるもの」の多くがその力を「生活のため」に無くしていることが述べられており、そのことが学校を辞める理由であることが暗に示されている。学校の生活が「おまへ」の「力」をなくしているため、その力を以前のように働かせることができるようになるために出て行くのだということである。賢治の言葉にはその決意の後の現実における「けはしさ」が強調されているが、魚子の言葉は、劇の最後の魚子の自殺の伏線になっているもので、その意味は現実との関係から言えば、逆方向を向いている。

だが、賢治の退職の決意を告げるこの言葉が、柳によって魚子の文脈の中に取り込まれると、別のニュアンスが滲み出す。そこに感じられるのは、所属している集団、もしくは帰属している現実からの一種の離脱願望である。賢治自身においてはこの退職はいろいろに意味づけられているであろうが、その根底にあるのは、狭間に立つ中間者の精神のひとつの傾向ではなからうか。つまり、ひとつの現実には足をつなぎとめられることに対して、違和感を感じてしまふ感性である。彼らは、自らの「力」を発揮するために、つねに危うい中間的、狭間的な場所に居続けるポジションを確保する必要があるのではなからうか。柳の引用は、賢治の作品の主旨から離れているようにできて、実は両者の精神の、意外なしかし基本的な共通点をあぶりだしているのではないかと考えられる。

(4) 異空間への脱出願望——「貝殻を口に含み ぼくはゆつくり眠ろうと思う」——「オホーツク挽歌」から

夏子は、魚子との別れが近いことを知ると、魚子への気持ちをどうすることもできず、苦しむ。夏子は魚子を手招きすると、「あのさ……ぼくね……あのさ……わたし、どうしたらいいんだかわからない」といい、「ぼく」という一人称はいつのまにか「わたし」となっている。自らの気持ちを告白できない夏子は、みんなから行動を否定されて「黙れ!」と叫ぶ。すると「夏子の世界が停まる」。夏子は狂ったように教室で暴れる。その後シスター桜井が「哀しい」表情の夏子連れて教室から去る。

その後夕陽の入る教室で魚子が一人、小説の一部らしきものを

口ずさんでいる。そこに冬美が入ってきてお互いに見つめあう。

魚子は自分自身の目で眺められているような奇妙な気持ちになる。

〔中略〕

冬美と魚子はお互いに顔を見合わせる。

内心忸怩たるものがあることをふたりは互いに知っているが、それをどう告白したものかわからない。

ト書きには、魚子は冬美を「風変わりな姉妹のような気のするひと」とし、その人に「心を打ち明けてみたいという突然の欲求と闘っている」と記されている。二人は恋人が結ばれる小説のシーンで朗読する。そして、その小説のシーンのように口付けを交わす。魚子と冬美は分身のようであり、そういう意味でこのシーンは極めてナルシステックである。

一方、夏子は三角関係の中から閉め出されている。ト書きには「夏子は自分が夏子であることが堪らなく厭でくさくさしている」とある。そして、思わず自らの本質に根ざす言葉を表現し始める。

夏子（甲高いざらざらした声で）みんな生まれてきて、

（沈黙）

死んでいくのよ。

〔中略〕

魚子 人間なんて十から二十三までの年がなければいいのね。そうでなければその間眠っていらればいいのに。

（沈黙）

夏子 〔中略〕ねえ、こんなこと考えたことある？わたし、

いま、瞬きしたでしょ、ほら、いまもまた……。いま、瞬きしたのに、それはもう過去のことになっちゃったのよ。

なにをしてもまにあわない……。時間の方が早いんだからたまらないよ。

〔中略〕

（沈黙）

わたしくらいわたしに似ていない人間はいないと思うわ。

……わたしたち、たったいま、ここにいてしょ……この瞬間、いまよ。でもいまここにいても何年か経ったらアルバムのなかの写真のように思い出せないできごとになってしまうのかなあ……。ねえ、こんなこと考えたことある？

この夏子の言葉には、子供と大人の分岐点にいる者たちの本質的な不安が吐露されている。「わたし」がまったく異なる「わたし」になってしまい、そこに連続する時間が見出せない不安、瞬間瞬間に変わっていく自分を追いかけても、その変わり方が早すぎて捉えきれない不安、つまり自己を把握しきれない不安である。自己がどんどん多重化しては、一瞬前の自分を認識しようとする様がそこに重なる。分裂する自己のモチーフの原点のひとつは、ここにあるといえようか。夏子の独白を聞いた他の生徒たちは沈黙するが、「四人が突然一緒に泣き出す。」外は「夕闇」が迫る。

千春が、シスター桜井が男性で、校長と性的関係にあるという

噂話をはじめ、夏子一人が反対する。夏子は「嘘をつくな！
ぼくはぜったい信じない。」と叫び、授業ごっこに戻る。そして、
最後、魚子の授業が始まり、魚子が自らの小説最後の部分「遺書」
を朗読し始める。主人公は「十七歳の男の子」であることが明か
される。窓の外は「幻想の世界」で、「霧がわいている」。ピエロ
のかつこうをした幽霊が林檎の樹の下に現れて消えていく。

魚子の小説の中の主人公の少年は、春の真つ只中で「遺書」を
書いている。標本箱の中では、他の少年たちが「明るい雨の音を
聞きながら」眠っているが、彼だけは一睡もできないという。「春
は永遠に去らない」という止まった時間の中で、森も花も水もす
べては眠っているのに、彼と時計だけは眠ることができない。夏
子の時間がどんどん過ぎていく時間であるとすると、魚子の時間
は「春」で止まっているのであり、永遠の春の中でみずからも時
間をとめて漂うこともできず、春の痛みを感じ続けていなければ
ならないということであろうか。彼はついに永遠の春から逃れる
ために遺書を書き、次のように言う。

ぼくは目を瞑って蝉の声が聴いてみたい。

波で磨かれたひときれの貝殻を口に含み、

ぼくはゆっくり眠ろうと思う。

「蝉の声」は、夏の生命のはかない営みそのものであるが、そ
の精一杯の声を目を瞑って聞いてみたいという「ぼく」の思いは、
明らかに「永遠の春」からの脱出を意図しているようである。だ
が、それは「遺書」においてであり、この世の現実からのリタイ
アを決めたとき初めて生の営みに向けて心が解放されるという、

皮肉な物語の構造が露呈している。「生」は、柳の作品においては、
「死」の世界からのみ描かれるという、最初の前提である方程式
に再び戻ってくる。

傍線部は、賢治の心象スケッチ「オホーツク挽歌」において、
亡き妹の魂を追って樺太へ渡った賢治が、その旅の最北端、栄浜
の海岸で描いた心象である。「春と修羅」の中で最も死の世界に
近づいたと思われるシーンでもある。

白い片岩類の小砂利に倒れ

波できれいにみがかれた

ひときれの貝殻を口に含み

わたくしはしばらくねむらうとおもふ

なぜならさつきあの熟した黒い実のついた

まつ青なこけもの上等の敷物と

おほきな赤いはまばらの花と

不思議な釣鐘草とのなかで

サガレンの朝の妖精にやつた

透明なわたくしのエネルギーを

いまこれらの濤のおとや

しめつたにはひのいい風や

雲のひかりから恢復しなければならぬから

この眠りの間の賢治の体験の内実はなぞであり、今までいろいろ
に解釈されてきた。筆者はこの「サガレンの朝の妖精」との「エ
ネルギー交換」によって、妹との亡き魂との出会いという構想自
体が断念されたと考えている。つまり現実の世界への足場の方に、

それまでの現実と死との二重の立脚点が回収されたと考えている。それは「サガレンの朝の妖精」のエネルギーが「生」の世界へとエネルギーの流れを反転させたと解釈しているからである。「サガレンの朝の妖精」についての具体的な解釈が必要であるが、これについては今のところ仮説の域を出ていない。

確かにこの箇所は、賢治の後半生の方向性を占う大事なターニングポイントであり、ここで賢治が何を得たかは解釈の分かれるところである。柳はそれを見据えながら、これを魚子の小説の主人公の「遺書」に重ねているといえる。筆者の仮説においては、賢治のそれまでの二重の視点は、この後、心象スケッチの方法によって、現実の世界に強烈に回収されたと考え、死の空間からの視点は封印されたところと考えているわけだが、柳の引用に示されたように、そう単純に現実世界へとすべてが回収されたわけではないかもしれない。その解釈が動揺をきたすような賢治の詩句の捉え方が、この引用の仕方の根底には横たわっているように思われる。

4、ドラマの終わり

四人の女生徒たちは、擬似授業の中でそれぞれに遺書を書き、朗読する。その後、魚子は自らの分身でもある女生徒たち、あるいは幽霊たちを見ながら、最後に幽霊たちがいる林檎の樹の下に歩いていく。すると、「水の泡の音」がする。柳のドラマが存在するのは、現実と死の世界に分裂した二つの視点が存在する間だ

けである。魚子が幽霊の世界、池の中に没して入水自殺を遂げ、視点が死の世界に回収されると、ドラマは終わりを迎える。

5、ネオテニの心性を描く文学

ネオテニの心性といえ、現代の若者にもかなり広く認められる属性といえるように思われ、それが何らかの社会的な環境の下に出現する文化的現象であることを思わせる。そして、ネオテニの心性を描く文学には、いくつかの共通点がある。

1 社会的な習慣、世間的な価値観などとの間にずれを感じる
こと

2 成熟拒否

3 分裂する自己、多重化する自己のモチーフ

4 異空間、特に水中の世界に対する親和感

これらの属性は、一九八〇年代の女流作家の作品に特有の傾向ではないかと思われる。これについては、本稿では詳細に論ずるゆとりが残されていないので、次稿に譲りたい。問題提起だけしておけば、これについては、大塚英志『おたく』の精神史 一九八〇年代論（注9）の問題と重なってくると思われる。大塚は、第二部「少女フェミニズムとその隘路」第九章の末尾において、江藤淳が『成熟と喪失』で「高度成長化の文学に自らの女性性を『人口化』させることで自己実現させようとする女性たちの心情」を描き出したことを挙げ、「八〇年代に起きたことはその最終局面」であると述べている。さらに第十章『内面』の崩壊」にお

いて、七〇年代の初頭『内面』を表現の対象として発見することで急速な進化を遂げ、た少女マンガが、八〇年代には「内面の崩壊」にさらされたとし、八〇年代の女性性について危機的な状況があったことを指摘している。本稿で取り上げた「静物画」「少年アリス」は、いずれも一九八〇年代末に発表された作品であり、これらの作品のもつ傾向が大塚の指摘を裏付ける作品であることを示しているように思われる。

つまり、宮沢賢治の作品受容の問題に立ち返れば、それら一九八〇年代の女流作家の作品に、賢治の作品の新たな受容の波があったことを指摘できるといふことになる。それは、賢治作品の極めて特異な引用という形をとってなされたのである。そういった賢治受容の嚆矢は、奥田弘の指摘する吉屋信子『家庭日記』における「北守将軍と三人兄弟の医者」の引用といったことにもつながるものと考えられる。

大塚の少女文化への指摘は、資本主義社会において消費される女性性の問題を表面化させるものであるが、男性作家の作品の中にもその傷ついた女性性と同様の感覚を共有する作家が存在するといえる。それらの作家の代表は太宰治である。「人間失格」の冒頭の有名な一節は、明らかに社会的価値観とのずれと、成熟拒否を示している。作品の特徴として、分裂する自己のモチーフは、『晩年』における「猿面冠者」が典型であるが、「人間失格」においても、その傾向は見られる。また、水との親和感については、作品「魚服記」、「新釈諸国噺」における「浦島さん」などにも、見ることができる。しかも、作家自身の繰り返される入水自殺が、

さらにその心性の特徴を示している。また、太宰はしばしば女性を視点人物とする女話りの物語を書いた。これまで「人間失格」の冒頭における「道化」などについては太宰治の個人的資質や、作家の特異な出生環境に帰されることが多かったが、それはもつと広い意味での社会環境のある特性との関係が根底にはあるのではなからうか。もう少し具体的に言えば、父性、あるいは男性性に虐げられ、傷つけられた心性とでも言えばよいであろうか。

宮沢賢治の文学の特性としてもそういう部分があり、女性性に共鳴する部分を持つのではないかと考えられる。この問題については、とりあえず仮説を提出し、今後、論証を続けていきたい。

いずれにしろ、宮沢賢治・柳 美里両者の文学が、一部を重なり合わせながら、それぞれに固有の文学世界を展開している様子を輪郭として示すことができたのではなからうか。それらは、二つの世界の狭間に立ちつつ、微妙な均衡を保ちながら、「あぶなっかしいセレナーデ」を奏でるところにあるといえよう。

参考文献

注

- (1) 鈴木健司『宮沢賢治という現象 読みと受容への試論』(蒼丘書林 2002・5)
- (2) 奥田 弘『吉屋信子『家庭日記』のこと』(初出 『銅鑼』4 1号 1983・10、後『宮沢賢治研究資料探案』、蒼丘書林

- 2001・15、に収録)
- (3) 天沢退二郎・パルバース『宮沢賢治の光と風』（ラボ教育センター、1998・10）に、賢治童話と吉屋信子『花物語』との関連について触れられている。
- (4) 山根知子『安房直子と宮沢賢治―響きあうファンタジー世界』（安房直子メルヘンの世界）展、日本女子大学成瀬記念館、1999・10)
- (5) 平澤信一「吉本ばななと宮沢賢治―夢見る力をめぐって―」（『江古田文学』第45号 2000・10）
- (6) 牛崎敏哉「神隠し イーハトープ・異界への旅」（『ワルトラワラ』第17号 2002・11）に柏葉幸子との関連について触れられている。
- (7) 斉藤由貴「解説―孤独という名の葉舟にのって―」（『魚の祭』角川文庫 1997・12）
- (8) 大塚英志『『おたく』の精神史 一九八〇年代論』（講談社現代新書 2004・2）

Kenji Miyazawa and Japanese Modern Literature
(Genealogy of The Literature for Young Girls)
— Kenji Miyazawa Quoted by Miri Yuu —

Miho Aoki

This paper deals with the works by Kenji Miyazawa quoted in the drama *Seibutuga* (Still Life) by Miri Yuu. Although apparently different in their nature as a writer, the works of the two writers have some common characteristics: the intermediate nature between boys and girls peculiar to adolescence, fusion of the boyish and girlish nature, an affinity for the border of the real world and death, an affinity for the space of “death,” the rejection of maturity, or an affinity for water and the imagery in the water. These nature and characteristics are often found in the literature for young girls. This paper reveals that the literary world of Kenji Miyazawa have the aspects of the literature for young girls.