

「タネリはたしかに

いちにち噛んでゐたやうだった」論

伊 藤 眞 一 郎

「タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった」(以下「タネリはたしかに」と略称)は、「〔若い木霊〕」や「サガレンと八月」(未完作品)を先行作品として持つ、宮沢賢治の童話である。北方の、恐らくカラフトあたりの原住民の子供らしい、タネリという男の子を主人公として、早春の野原を舞台に展開される物語である。

宮沢の他の多くの作品と同様に生前は未発表であるが、作者自身は、発表の意図を有していたやうである。現存稿が署名入りの総ルビ付き清書稿であり、また、大正十四年頃に、「赤い鳥」の鈴木三重吉の許へ知人を介して本作品が持ち込まれたという証言が残されているからである。⁽¹⁾更に、作品の成立時期については、先駆の作品の一つである「サガレンと八月」が、大正十二年七月から八月にかけてのカラフト旅行での体験に基づくものであること・大正十三年四月刊行の詩集『春と修羅』印刷時に用いられたものと同種の原稿用紙が本作品の清書に用いられていること・大正十四年頃の、鈴木

三重吉の許への作品持ち込みという前述の証言等により、一応、大正十二年八月以降、同十四年以前という期間が推定できる。少し大雑把な括り方になるが、つまり、大正十三年前後に成立した作品ということになる。

この大正十三年という年は、宮沢賢治の文学活動の流れでは無視できない。と言うのは、この年彼は、自分の詩や童話を等し並みに「心象スケッチ」と規定し、集成し、詩集『春と修羅』および童話集『注文の多い料理店』の二著作を、四月と十二月にそれぞれ出版しているからである。彼の場合、著書としては結局この二著のみを世に出すことで終ったのだが、自作の広告文中で、「注文の多い料理店」を全十二冊の「心象スケッチ」シリーズ中の第一冊だと言っていることや、実際に、詩集や童話集として作品の集成を案じた形跡があることなどからすると、当初、これらの出版は「心象スケッチ」集出版の手始めの積りだったらしい。⁽²⁾その意味で、この大正十三年という年は、宮沢にとっては、みずから「心象スケッチ」と規定する独自の文学を世に問う、第一歩の年であった、と言えるのである。そして、それはまた、例えば知人宛の書簡中で、「『春と修

「羅」に於て、序文の考を主張し、歴史や宗教の位置を全く交換しようとして企画し、それを其骨としたさまざまな生活を発表して、誰かに見て貰ひたい」(大14・2・9)と考えたのだと、後に述懐してもいるように、相当に野心的な意気込みに燃えていた時期でもあった。

「タネリはたしかに」の粗筋は、家の戸口で出まかせの歌をうたいながら、母親に言いつかつたらしい藤蔓叩きをしていた主人公が、早春の明かるい陽光を浴びた、向うの野原の様子に誘われて、矢も楯もたまらず飛び出し、あちこち散策して行くうちに、不気味な化物世界めいた森の前まで来てしまい、犬神のようなものの出現に慄えて逃げ帰る、といったものである。一人の子供の、自然の中の非日常的な異世界との出遭いが語られたもので、一種の幻想譚とも言えるわけだが、こうした作品がこの時期に成立している事實は、私には興味深い。こうした幻想譚の形では、作者宮沢賢治における一つの世界との関係が、象徴的に語られており、その点からは、「心象スケッチ」の標榜に至ったこの時期の彼の自己定立の在り様が窺い知られるように、思うからである。

以下、小稿では、こうした点について、作品内部、および先行諸作品等との連関の検討を軸にして、述べることにしたい。

二

この作品は、一面、子供と早春の自然との無邪気な交歓の物語と見られなくもない。

ところがタネリは、もうやめてしまひました。向ふの野はらや丘が、あんまり立派で明るくて、それにかげらふが、「さあ行か

う、さあ行かう」といふやうに、そこらいちめん、ゆらゆらのぼってゐるのです。(中略)／枯れた草は、黄いろにあかるくひろがって、どこもかしこも、ごろごろころころがってみたいくらゐ、そのはてでは、青ぞらが、つめたくなるつる光ってゐます。タネリは、まるで、早く行ってその青ぞらをすこし喰べるのだといふふう

に走りまわりました。

導入部に近い、主人公が仕事を放り出して飛び出して行く場面であるが、ここで語られているのは、主人公タネリと自然風景とが心情的に一体になった、明かるい幸福感に満ちた交歓である。ここでは、野原の風景は、眺められるだけの単なる向う側の存在ではなく、早春の自然としての明かるく生命的な相貌を以て主人公を魅し、一方また、主人公の躍動的な感覚や心情により、春が息吹く世界として、一層生命的に拡充されている。主人公の内的生命と自然界の春の息吹きとの共鳴・一体化と言ってもよい。

一般に、幼児期の子供は、自己中心的な傾向を有し、そうした傾向の一つの現われとして、自己の意志や感情と他の物とを混同視する心性、謂わゆる、アニミズムを示すが、人と自然との、ここでのような一体的な交歓を可能ならしめているのは、そうしたアニミズムの心性であり、それを土台とする幼児的な想像力であると言つてよいだろう。主人公タネリが、陽炎の揺らめきに自分を招く呼び声を聞き、枯れ草の原やその果ての青空に、明かるく解放的な広がりや寒天か何かを想像させる滑らかさを見出すのも、裏を返せば、藤蔓叩きの仕事から解放されて、思い切り自由に駆け廻りたい、好い物を食べたい、といったような、子供らしい享楽主義を、周囲の明かるい自然風景に投影しているからにはほかならぬまい。そうした幼

兇的な想像力による自然交歓の場面が、ここには、まことに生き生きと、鮮かに語られている。

以下、この作品では、主人公は、所々にまだ雪の消え残っている早春の野に、このような子供らしい想像を広げながら分け入って行き、それぞれの場所でそれぞれの自然風物と触れ合うことになる。

その限りで言えば、先述のように、読者はこの作品を、幼兇的な感覺・心情が息づく子供の、早春の自然との無邪気な交歓の物語と受け取り、そこでの自然把握のナイーブさに共感し楽しめばよいということになりそうである。ところが、実際に野原の只中に跳び込んでみると、主人公の前には、予想や期待に反した風景が出現し、彼を失望させるのである。そして更に、彼の理解しえない異様な風景にも遭遇する破目になるのである。早春の自然を何となく散策し、次々に先のような交歓を繰り広げて行くという風には、実は展開しないのである。

主人公タネリを失望させる風景とはどのようなものか。

向ふにはさっきの、四本の柏が立ってゐてつめたい風が吹きますと、去年の赤い枯れ葉は、一度にざらざら鳴りました。(中略)「おい、柏の木、おいらおまへと遊びに来たよ。遊んでおくれ」この時、風が行ってしまひましたので、柏の木は、もうこせつとも云はなくなりました。／「まだ睡てるのか、柏の木、遊びに来たから起きてくれ」／柏の木が四本とも、やっぱりだまってゐましたので、タネリは怒って云ひました。「雪のないとき、ねてると、／西風ゴスケがゆすぶるぞ／ホースケ蜂が果を喰ふぞ／トースケひばりが糞ひるぞ」それでも柏は四本とも、やっぱり音をたてませんでした。タネリは、こっそり爪立てをして、そ

の一本のそばへ進んで、耳をびったり茶いろな幹にあてがって、なかのようすをうかがひました。けれども中はしんとして、まだ芽も葉もうごきはじめるもやうがありませんでした。／「来たしるだけつけてくよ」タネリは、さびしさうにひとりてつぶやきながら、そこらの枯れた草穂をつかんで、あちこちに四つ、結び目をこしらえて、やっと安心したやうに、また藤の蔓をすこし口に入れてあるきだしました。

呼びかけても物音一つたてない柏の木に腹を立て、悪口唄で挑発しかけるあたり、子供らしいいたたかさを見せていて、一見、いかにも頑笑ましい場面でもある。だが、ここで作者が語ろうとしているのは、必ずしもそうしたことはない。主人公の眼に、遠くからは魅惑的にさし招くように映った自然が、実際には、冬枯れを残した、物言わぬただの自然風景、寂漠の世界にすぎないこと、したがって、明かるい期待を抱いてやって来た主人公が、失望させられ、無表情に沈黙し続ける自然の前に、遊び相手のない淋しさを覚えざるをえないこと、これらである。主人公タネリの呼びかけにも拘らず沈黙している柏の木が繰り返して三度も描写され、主人公の淋しさを滲えた表情がはっきりと描写されている事実が、そのことを示している。

無論、右の場面では、主人公は草穂の結び目を作ることで慰めを得、その淋しさはそれほど深刻化しない。が、同様の寂漠とした自然風景とそこでの主人公の淋しさは、引き続き、丘の陰の水芭蕉が咲く湿地帯の場面や宿り木をつけた栗の木の場面でも語られ、更に、鶉らしい白い鳥の登場する場面では、「おいらはひとりなんだから、／おまへはおいらと遊んでおくれ。／おいらはひとりなんだ

から」という訴えかけの言葉として表白され、遊んでもらおうと鳥の後を追うまでに、主人公を甦り立てるのである。現実の森閑とした自然に触れた時点から、主人公の裡では淋しさが徐々に募り、一人ぼっちの意識が顕在化していると見てよいので、それと共に、主人公の行動も、無目的に魅惑的な自然を享受する呑気な自然散策から、切実に遊び相手を求める目的的な行動に、移り交ってゆくのである。

次の奇態な風景は、そのような行動の果てに現われてくるものである。

そこは、ゆるやかな野原になってゐて、向ふは、ひどく暗い巨きな木立でした。(中略)タネリは、胸を押へて、立ちどまってしまひました。向ふの木立が、あんまり暗くて、それに何の木かわからないのです。ひばよりも暗く、樺よりももっと陰気で、なかに、どんなものがかくれてゐるか知れませんでした。それに、何かききたいな怒鳴りや叫びが、中から聞えて来るのです。タネリは、いつでも逃げられるやうに、半分うしろを向いて、片足を出しながら、こわごわそっちへ叫んで見ました。／「鴉、鴉、おいらとあそんでおくれ」／「えい、うるさい、すきなくらゐるそこらであそんでけ」たしかにさっきの鳥でないちがったものが、そんな工合にへんじしたのでした。／「鴉、鴉、だから出てきておくれ」／「えい、うるさいったら。ひとりでそこらであそんでけ」／「鴉、鴉、おいらもう行くよ」／「行くのかい。さよなら、えい、畜生、その骨汁は、空虚だったのか」／タネリは、ほんたうにさびしくなつて、また藤の蔓をつまみ噛みながら、もちど森を見ましたら、いつの間にか森の前に、顔の大きな犬神

みたいなものが、片っ方の手をふところに入れて、山梨のやうな赤い眼をきよきよさせながら、じつと立ってゐるのです。タネリは、まるで小さくなつて、一目さんに逃げだしました。

向うの森の中の実態は、タネリには無論のこと、読者にも、不可解な謎である。「ききたいな怒鳴りや叫び」は何の騒ぎなのか、「さっきの鳥でないちがったもの」とは何者なのか、「骨汁は空虚だった」とは一体何の事なのか、次々に疑問が湧き、あれこれと気味の悪い想像は喚起させられる。が、それらに対する種明しは結局行われず、すべて謎めかした形で放置され、読者は不可解な思ひに捉われてしまう。とは言え、この不可解さは作者の説明不足のせいではあるまい。説明不足どころか、これは寧ろ意圖された不可解さと言ふべきであらう。概ね主人公の眼を通して場面展開がなされているこの作品の場合、森の実態は、読者においても主人公と同様に不可解な謎のままである方が、主人公の不可解感のリアリティを読者に直接に伝えるので、そうした効果を意圖して省略され、謎めかされているのだと考えられる。しかも、この不可解さは、そのまま、得体の知れぬ不気味さにつながつており、森の実態が不可解に謎めいてくるだけ一層、主人公の不安や慄えのリアリティをも増すことになるのである。とすれば、ここで作者が何よりも伝えようとしているのは、起きてゐる出来事自体ではなく、主人公の眼に映つた森の滲んでいる不可解さ・不気味さであり、また、そうした森に直面する破目に囚はらずも陥つた主人公の不安・慄えの方だということである。

不可解で不気味な森との出遭いという、この事件によつて、この作品が、日常的な自然風景の見聞の物語でもなければ、幼児的な想

像力の世界の中で交歓の物語でもないことは、明らかであろう。主人公タネリの前に展けた向うの森の世界は、伏線的に、既に物語冒頭近くで、野原に飛び出して行く主人公の後から母親が、「森へは、はいつて行くんでないぞ」と忠告しているように、「犬神」のような化け物の類が跋扈する恐しい世界であり、主人公ら人間の立ち入る事のできない異世界なのである。つまり、この作中世界は、

主人公らの属する日常的な世界とそれを超えた異世界との二元的な構造を持っているわけで、そうした構造の上に主人公の行動と共に展開されるこの物語は、一人の子供の、非日常的な異世界の垣間見の物語、一種の幻想譚と言える。先に注意を促しておいた、遊び相手を求めて森の前まで行く行動に、主人公を駆る淋しさは、この作品をそのような幻想譚たらしめる内的要因として、働いている。

もっとも、この不気味な異世界は、必ずしも森という空間にのみ限定されているわけではなく、時には、主人公のすぐ傍にその片鱗を現わす世界らしい。例えば右の森の場面以前にも既に、あたりの余りの静寂に堪えかねて、思わず「おーい、誰か居たかあ」と主人公が声を上げた途端、やはり不可解な事態が生じてしまい、怖くなって逃げ出すことになる。それは、花の陰から這い出て来た一匹の蟻の考えていることが、「まるで遠くで風でもつぶやくやうに、タネリの耳にきこえてきた」のみならず、蟻の考えている、頭の上のべらべらした「赤い火」だとか、「桃いろをした木耳」だとかが、主人公には一向に見えもしない、わけの分らぬものだったからである。この、二重に異常な事態が森の中の奇態な騒ぎとどのように関係するのか（あるいは無関係なのかどうか）は、皆目分らない。が、これが主人公の日常感覚を超えた不可解な事態であり、ゆえに

主人公を慄えさせる点で、「犬神」の森と同様に、主人公にとっての非日常的な怪異の出現と言ってよいのである。あるいは、後の森の場面へ読者を導くための伏線的挿話として、これは語られているのかもしれない。

三

前述した通り、この作品の先行作品には、未完の「サガレンと八月」、および、下書き草稿の「若い木霊」と更にその先行作品に当る清書稿の「若い研師」がある。うち、後の二作品は、現存原稿に欠損があるために作者自身による題名は不明で、前記題名はいずれも全集編集者による仮題である。また、特に、「若い研師」は、一度は清書稿段階にあったらしいが、「若い木霊」等に改作された後は、原稿裏面を他作品執筆のための用紙に転用され、大半が散佚し現存するのは断片にすぎない。「タネリはたしかに」成立に直接関わっているのは「サガレンと八月」・「若い木霊」であるが、「サガレンと八月」は、主として登場人物や状況の設定に利用された作品と見られ、作品成立の実質的な土台をなしているのは「若い木霊」の方である。

この「若い木霊」の主人公は、人間ではなく木の精霊である。この木の精霊が、春の訪れを逸早く感受して早春の野原を散策しているうちに、「鶉の火」なるものについて耳にし、それを手に入れようと通りがかりの鶉の後について行き、陽炎のような桃色の火が燃え立っている所に行って来るのだが、向うの怪し気な騒ぎのする森から、真青な顔に赤い眼の大きな木霊が出て来たのに仰天し一目散に逃げ帰る——これがその粗筋である。全体の筋立ては、

「タネリはたしかに」とほぼ共通であることが分る。

この作品も、「タネリはたしかに」と同様に謎めいた不可解な印象を与える作品である。あるいは、冒頭部分の欠損が手伝っているせいもあるかもしれないが、その要因は、「鶴の火」、および主人公の遭遇する森の実体が、ここでも直接には明かされずに終ることにある。が、明かされずじまいなのは、この場合も専ら主人公の認識のレベルで語りが進められているせいで、前者の「鶴の火」については、それが陽炎を指すものらしいことは、察せられる。窪地の藪や片栗の花・桜草の独語の中で、春の訪れと共に空やあたり一面に燃え立つものとして語られ、更に、鶴に、連れて行かれた先では、実際に中に跳び込んでみると、「なんにも火などは見え」ないのに、外からは、「そのほのほはすきとほってあかるくほんたうに呑みたいくらゐ」な「桃色のかげらふのやうな火がゆらゆらゆら燃えてのぼって居」る光景に出遭うからである。そして、「鶴の火」の実体を陽炎と解してみると、主人公の木霊の行動も、次のようなものとして納得される。即ち、木々達はまだ冬の眠りから覚めていないにも拘らず、一人だけ早くも春の息吹きを感じ取り、嬉しさに浮き足立って野原を散策中、実体の分らぬままに「鶴の火」なるものに不思議な興味を覚え、手に入れようと鶴について行くのだが、それは抑々分けてもらえるようなものではなかったで、結局は鶴にかつがれてしまう破目になった、という風な行動である。早過ぎた目覚めと「鶴の火」に対する無知が生んだ失敗というわけで、森の前から逃げ帰って、宿り木に「鶴にだまされた」と嘲笑され、「まだ、少し早いんだ」と呟きながら、自分の木に戻る所以も、そこらにある。

他方の森については、若い木霊が見たことも聞いたこともない黒い木の生えた森であること、中で何事かが行われているらしく騒々しい声がすること、青い顔に赤い眼をした大きな木霊が中から出て来ること、これだけのことしか示されず、具体的な状況が特に設定されているわけではない。とすれば、改作作品の場合と同じく、ここでも主眼は、主人公にとってわけの分らない恐しい所であることを示すこと自体にある、ということだろう。読者の森に対する不可解な印象は、寧ろそれ自体が、意図されたもので、したがって、ここでは、そのような森の出現は、眼の前の動かし難い現実として、主人公と共にただ受け容れればよいことになる。

以上を要するに、春の訪れに早々と浮かれ出た若い木の精が、「鶴の火」の何たるかを知らなかったために、鶴に欺されて気味の悪い森に出くわしてしまう話、ということになるわけだが、とは言え、それだけの作品と解すると、恐らく、この作品の持つ独特な魅力、読者に与えるある感覚、を無視することにならう。

「鶴の火」をめぐる主人公は、例えば、次のように語られている。窪地の一本の桜草が、日毎に空が「鶴の火」になってゆくのに感嘆している場面である。

若い木霊は胸がまるで裂けるばかりに高く鳴り出しましたのでびっくりして誰かに聞かれまいかとあたりを見まはしました。その息は鍛冶場のふいごのやう、そしてあんまり熱くて吐いても吐いても吐き切れないのです。

右の例をも含めて、「鶴の火」という言葉に対する主人公の反応として、一貫しているのは、胸の異様な高鳴り・熱い呼吸である。こうした反応は、「鶴の火」が春の訪れの表徴とも言える陽炎を指

すことからすれば、主人公の内部に春が訪れたことに対する欲びであることは、容易に分る。が、ここで注目したいのは、その欲びが、必ずしも解放的で大らかなものではなく、不安や羞じらいのよくな一種の屈折を含んでいる点である。欲びに伴う心の戦きと言つてもよい。余りの胸の高鳴りに、知らずあたりを憚つてしまつとくろに、それが窺える。

主人公の心にこのような屈折が生じるのは、彼自身、自分の胸を高鳴らせるもの正体が何であるか、実は分らないからである。主人公自身の内部には既に沸々と息吹き胎動するものがあつて、外部の自然界の些細な変化を敏感に察知させ、殊に「鶉の火」なる言葉を契機に噴出しようとするのだが、彼には、そういう事態が、「おかしいな、おれの胸までどきどき云ひやがる」と訝しく思われるばかりで、不可解なままにも、内部に胎動するものに衝き動かされるようにしてあちこちと散策しているのである。

外部の自然界の春の息吹きに相呼応して、主人公の内部に胎動し息吹くもの——これは言うまでもなく、若い木霊自身の生命の息づきであり、彼の内部の春とも言えるものであるが、それが彼にとつて未だ不可解で、不安や羞じらいをも伴うものである点から更に言えば、原初的な性衝動の目覚め、思春期の官能とも呼ぶべきものではないだろうか。

このように、ここでの主人公が感受しているものが、自然界の春の訪れであると同時に、彼自身にも不可解な官能の目覚め・若い木霊にとつての内部の春、であるという風に見てくると、「鶉の火」という言葉は、更に特別の意味をも帯びてくる。即ち、「鶉の火」はその実体を知らない主人公にとっては、不可解でありながらも奇妙

に強い興味を喚ぶ、魅惑的なある何かであるのだが、読者には、自然界の春の訪れを表徴するものであり、と同時に、この若い主人公の内に目覚めた官能の象徴でもあることが分るのである。そして、訝りながらも「鶉の火」への好奇心を募らせ、やがて酔つたように鶉の後を追つて行く彼の行動は、そのまま、不安や羞じらいを覚えながらも官能の魅惑に牽引されてゆく行動として、受け取られる。「鶉の火」をめぐる主人公の心情や行動が、曖昧に謎めいていて、しかも鮮明な、奇妙な感覚を、読者に喚起する所以がそこにあるように思う。

「鶉の火」を主人公の官能の目覚めの象徴と見ると、その「鶉の火」を求めて行つた挙句に出遭う森というのは、思春期の官能に目覚めたばかりの若い、木霊の前途に広がる、未知の世界、つまり、大人の世界、の象徴と解することができそうである。その森が、主人公にとり未知の前途の世界を暗示するかのようになり、草花たちの嚙通り「鶉の火」が燃え立っている草原の向うに広がっており、不可解な騒動が中で起つている、見た事もない木の茂つた場所だからである。しかも見落せないのは、その森から出現するのが、主人公にとつては化け物でも何でもない、同じ木霊であり、大きなものである点である。この「大きな木霊」は、主人公若い、木霊に対しては成熟した存在、即ち、大人、のイメージを持っているのである。

「鶉の火」を若い主人公の官能の目覚め、彼の出遭う不気味な森を大人の世界、の象徴と見れば、この「若い木霊」という作品全体の象徴するところはもはや明らかであろう。冬の眠りから早く目覚め過ぎた一人の木霊の失敗の物語は、作者の意図はいかにあれ、一人の若者の大人の世界との出遭いとそこから退却というドラマ

を象徴的に語っている。

四

先行の「若い木霊」が、以上のような象徴的な意味を孕んだ作品であることを見てくると、「タネリはたしかに」において、改めて思い起こされるのが、主人公の体験する異世界のうち、森の方が次のようなものとして設定されている点である。即ち、主人公が一人ぼっちの淋しさから遊び相手を求めて行った果てに、それが出現していること、主人公の呼びかけにも拘らず、何事か自分達のとに熱中しているらしく、中からは至って冷淡な返答しかないこと、名も知れぬ木が茂り、奇態な騒ぎが聞こえ、「犬神みたいなもの」が顔を覗かせる——という具合に、全体が化物の巢窟じみた様相を呈していること、そして更に、そこに立ち入ることを禁じるのが母親であること、これらである。

これらのうち、後の二者については、この森が主人公らの属する日常の人間世界とは境界を異にする世界であることを示す設定と解されたわけだが、前二者をも併せて全体を見てゆくと、そこにはまた、主人公にとっての非日常の異世界・お化けの世界である森の象徴の意味も、先行作品と同様に仄見えてくるように思う。子供という、母親を自己の依り所とする存在が、初めて体験する大人の世界としての意味である。

主人公タネリが抱いているような、淋しいとか、遊び相手が欲しいとかいった感情は、元来、何らかの形で自我意識やそれと表裏する他者意識を前提とするものである。したがって、そのような感情を抱いている子供は、ごく原初的なものではあるにしろ、

既に自我意識・他者意識の芽生えの段階にあると言つてよいであらう。

一般に、自他の意識が芽生え始めたばかりの、その意味で自他の関係が未だ不安定な状態にある子供にとり、未知の現実としての、他者・他者により形造られる世界、つまり、大人の世界は、一面では強い興味の対象として魅惑的である。が、それらは彼の期待通りに、常に馴染み深く友好的な様相で出現してくれるとは限らない。時に、それらは、これまで専ら母親との間の一体的な共生感のうちに安らっていた子供の前に、全く未経験の、それゆえ不可解な様相で、あるいは非友好的なよそよそしい様相で、出現し、彼を不安に陥れ、途方に暮れさせる。子供に限らず人は、自分の理解を越える不可解な事態に遭遇した際、しばしばその不可解な事態を、お化け々という非合理的な存在に比喩することで、辛うじてそれを自分の理解力の枠に納めることをするわけだが、その種の現実了解は、右のような事態に陥つた子供の場合には、恐らく、より原初的な、端的な仕方で行われる筈である。即ち、未知の不可解な現実とは、単に比喩という言葉の上でのことではなく、生々しいイメージを伴う、実際の「お化け」の出現として、了解されるものと考えられる。それが、母親によって、関わり合うことを予め禁じられていたものであれば、尚更であらう。

この作品で、森が、格別に屈託のない子供の遇然に遭遇する化け物世界としてではなく、淋しい子供が遊び相手を求めて行ったために遭遇する化け物世界として、語られているところには、ちょうど、子供のこのような心的体験における未知の現実の象徴を、読み取ることができるのではなからうか。つまり、主人公タネリにとつ

て、化け物世界・非日常の異世界である森は、そのまま、主人公にとっての不可解な他者・大人の世界の象徴ではないか、ということである。そして、森をそのような象徴的意味において理解できるとすれば、一人の子供のその森との出遭いの顛末が語られたこの作品は、自他の意識に目覚め始めた一人の子供の、他者・大人の世界との出遭いの体験が、象徴的に語られた物語だということにもなるであらう。

以上のように見てくれば、この作品は、年少の主人公の大人の世界との出遭いというテーマを「若い木霊」から引き継いだ象徴譚であることが分る。最初にも触れておいたように、こうした象徴譚は、作者宮沢賢治自身の大人の世界との関係を語ったものにはかなるまいと、私は考えるわけのだが、そのことに言及するのは今暫く措く。テーマを引き継いでいるとは言え、改作によって生じた変化もかなり大きい。次にその点を見ておきたい。

まず目につくのは、登場人物およびそれをめぐる状況設定の変更という点であらう。即ち、主人公が、木霊という霊的な存在から人間の子供に、そして、その主人公の出遭う恐いものが、主人公と同類の木霊から、人間である主人公にとっては異類の化け物、犬神に、それぞれ変えられ、また、主人公に仕事を言いつけたり、森に入ることを禁じたりする母親が、新たな登場人物として付け加えられている。因みに言っておけば、これらは、もう一つの先行作品「サガレンと八月」を踏襲することで生じた、登場人物の変化である。

更にまた、主人公をめぐる状況設定として、野原の動植物が、先行作品では主人公と当然のように言葉交わし得たのに対して、改

作作品では、森の考えが実際に聞こえてくるような事態は、主人公には異様な恐しい事態と受け取られ、宿り木や鶴などのやりとりも、専ら彼の子供らしい想像力の中でのことにすぎなくなっている。言い換えれば、主人公はあくまでも日常の人間世界の住人として語られているわけである。

以上の変化は、これらを引括めて言えば、結局、作中世界が、主人公の属する日常の人間世界と犬神などの跋扈する非日常の化け物世界とに、劇然と二分される変化だと言うことができる。木霊を主人公とする先行作品では、森は不気味で恐しい様相は見せていても、主人公にとっての異世界というわけではなく、抑々、作中世界全体が化け物世界であったのに対して、ここでは、主人公の人間化と共にその化け物世界は、森の向う側の世界に押しやられ、主人公の属するこちら側の世界との間に、はっきり境界が敷かれたのである。専らこちら側の世界から語りが進められている点、それはまた、作品構造が二元化されたということもある。森に入ることを禁じる母親の言葉は、作品のそうした構造を端的に示すものと言つてよい。

作中世界に境界が敷かれ、作品構造自体も二元化されたということとは、恐らく、作品の象徴的意味と無縁ではないと思う。否、寧ろ作品の象徴的意味に、より即した形にするために、そのような手が加えられたのだと、考えられる。年少の主人公の大人の世界との出遭い（そして、そこからの退却）というテーマ自体が、抑々、大人とそれ以前の段階という風に、一つの境界意識を前提としているからで、そうしたテーマをより明確に象徴化するために、作品が二元的に構造化されたのではないかと考えられるのである。そう考える

と、ほかならぬ主人公が、思春期相当の若者から多分に幼児性を残した子供に、年令的に引き下げられ、森の大神とは対蹠的な位置にある登場人物として、新たに、母親という、子供にとっては何よりも親近な存在が付け加えられていることが、改めて納得されてくる。ここには、無論、作品をより子供向きのものにしようという、読者への配慮が働いているのだから、のみならず、大人の世界と子供の世界という形への、テーマの、一層の鮮明化の意図も読み取れるのである。

ところで、一口に象徴譚と言っても、「若い木霊」の場合、実は、作者はそれをどれだけ自覚し意図しているかは、些か疑問である。寧ろ私には、作者は、ここでは「鶴の火」をめぐる主人公の感情や行動を、専ら自己の想像力のおのずからなる展開に任せて語っているにすぎず、作品の象徴的意味には気付いていないのではないのか、と思われる。作者と主人公との間に距離が殆ど介在せず、両者が渾然一体となった趣きのある、この作品の語りから、そう思われるのである。にも拘らず、この作品が一つの象徴的意味を読者に伝え得るのは、作者の想像力がそれ自身の論理によって展開するうちに、おのずから作者の深層に潜在するテーマを擲り上げてしまつたからであろう。宮沢の早い時期の作品が、概して想像力の即自的な表現の段階にありながら、それなりのリアリティを持っていることから、その思いは強い。

しかし、作品構造が二元化された「タネリはたしかに」の場合、先のように考えれば、作者は明らかに自覚的・意図的に象徴を語っていると思ふし得る。先行作品執筆時には、自己の想像力に謂わば遷された形で、無自覚的に語つたテーマを、明瞭に認識し、意図的

に象徴化するところに、このような幻想譚が改めて書かれることになった、というわけである。したがって、ここでの改作過程には、テーマ自体には変化はないにしても、作者のテーマに対する意識の変化、テーマ認識の明確化は認めることができる。

このことは、更に、表現面、即ち、作品の語りの文体、の変化とすることによつても、言い得ると思う。ここには、例えば次のように、主人公を、距離を隔てて外側から語る作者が明確に存在するからである。

（前略）その笑ひ声が、潰れたやうに丘へびひいて、それから遠くへ消えたとき、タネリは、しょんぼりしてしまひました。そして、びし、さうに、また藤の蔓をつまみとつて、にちやにちやと噛みはじめました。（傍点・伊藤）

主人公の淋しさを、*「淋しく」と直叙せず、その外貌から捉え、あくまでも作者自身の「さびしそうだ」という判断において語るという*ことは、作者自身は彼とは別の存在として、主人公を見詰め、对象的に認識する位置にあるということである。先行作品での作者が主人公も共に作中の状況に捲き込まれてしまつているのに対して、ここでは、主人公や主人公の置かれた状況に対して、作者は、彼に共感し歩みを共にしながらも、ずっと醒めている。

この作品には、右の例以外にも、このように主人公や母親の姿を距離を置いて見詰め、語る作者の存在は、処々に見出される。作中世界から一步退いた、この醒めた作者が、主人公タネリには「犬神みたいなもの」の跋扈する不可解な世界と映り、また、読者には何やら猥雑な酒宴の場を彷彿させる森の向う側の世界を、子供にとつての不可解で不気味な大人の世界として、認識し語つているという

ことは、充分考えられるのである。

五

作者のテーマ認識の明確化と共に、もう一つ見逃せないのは、主人公が大人の世界の象徴である森に近付く動機が、変更されている点である。即ち、先行作品での「鶉の火」が切り捨てられ、代りに、主人公の遊び相手のない淋しさが、森に近付く動機として導入されている点である。「鶉の火」が主人公の内部の春、官能の自覚の象徴であることから言えば、これは、主人公の大人の世界との出遭いの契機が、官能の自覚めという思春期の生理感覚から、遊び相手のない淋しさという対人心理に変更されたことを意味する。そしてそれはまた、大人の世界との関わりの問題を扱う作者の視点、テーマに対する作者の内的モチーフが、基本的に変わったことも意味する。大人の世界との関わりは、「タネリはたしかに」執筆時点では、作者にとつては、もはや官能によりも、淋しさとつながる対人関係に絡まる問題になってきたのである。大正十三年前後、作者宮沢の対人関係における自己認識とそれから派生する心情とに基づいて「(若い木霊)」の象徴的意味が自覚的に捉え直され、それが未完のままだった「サガレンと八月」をも利用し改作されることで、恐らく「タネリはたしかに」は成立したのである。

主人公タネリの淋しさに、作者宮沢の自然の中での孤独感が投影されていることは、既に早く指摘のあるところだが、それが、このように、一人の子供の大人の世界との関係を象徴する物語の中に見られるとすれば、主人公に作者の孤独感の投影を見るだけでは不十分であろう。作者は、あくまでも主人公の行動の意味を認識する醒

めた位置にあつて、彼の淋し気な姿を語っている、その姿に作者の自己投影を読むことができる、それは作者自身の大人の世界との関係での自己認識と切り離せない。つまり、作者が主人公の姿として語っているのは、ほかならぬ作者自身の、大人の世界から退却し、それ以前の子供の世界に自己の位置を定めねばならなかった姿ではなかったか、ということである。自身も(客観的には)大人の一人たる作者にとり、大人の世界からの退却とは、他者との関わりの世界から逃れ、孤独な状況に身を置くことにはかならないわけで、そこに、大人の世界との関わりの問題が他者不在の淋しさにつながり、更に「タネリはたしかに」成立の内的モチーフに結晶する所があつたのであろう。

*

最初にも述べたように、この作品の成立時期は、宮沢賢治が「心象スケッチ」集出版に着手した年に近接している。

この「心象スケッチ」集出版の宮沢にとつての意味については、別の所で改めて考えてみるつもりなので、詳しくはそちらに譲り、ここでは結論的な事柄のみを言うことになるのだが、それは、宮沢自身の、友情・恋愛・肉親愛といった、謂わば個への愛をめぐる実体験を、主要な契機として案出された、全体への関わりを試みである、という風に私は考えている。もっと分り易く言えば、彼にとつての特定他者(個)への愛を万象(全体)への愛に昇め、脱却せしめる具体的な方法、実践として「心象スケッチ」を世に出したのだらうということである。他方に、このような、全体愛志向の理想主義的な、モラリステイックな表現者としての行動があることを見た上で、改めて「タネリはたしかに」を見返すと、この象徴譚で作

者が見詰めている淋しさの内実が透し見られるようで、また興味深い。それは、必ずしも、大人の世界から子供の世界に退行を余儀なくされた単なる受身の淋しさではなく、全体愛への志向という形に自覚的に逆転された、大人の世界からの退却の淋しさであり、子供の世界への自己定立の淋しさである、という風に思われるからである。あるいはまた、それは、彼の本性としての子供に忠実であることを選択することで、みずから引き受けた淋しさだとも、言えようか。

作品の結尾部、主人公が母親の許に帰って来た場面には、そうしたことが恰も暗示されているかのようである。

「藤菱みんな噺ちつて来たか」／「うんや、どこかへ無くしてしまつたよ」タネリがぼんやり答へました。／「仕事に藤菱噛みに行つて、無くしてくるものあるんだか。今年はおいら、おまへのきものは一つも纏んでやらないぞ」お母さんが少し怒つて云ひました。／「うん。けれどもおいら、一日噛んでゐたやうだつたよ」／タネリがぼんやりまた云ひました。／「さうか。そんだったらいい」お母さんは、タネリの顔付きを見て、安心したやうに、またここの実を搦きはじめました。

ここでのタネリは、いかにも従順な、母親の子供といった風である。母親の言い付け通り、森には入りはしなかつたし、全部無くして来たものの藤菱噛みの仕事も確かに一日中していたのである。母親が「安心」するのも当然である。だが、作者はそうした従順な子供であるタネリをのみ語ろうとしているわけではない。ここには、心ここにあらずといった風に、「ぼんやり」している子供と、それ

に一向気付かず「安心したやうに」仕事に専念する母親の姿があり、更に、母親と子供との間のその心のずれを見詰める作者がいるからである。そうした心のずれの背後に作者が見詰めているのは、恐らく、母親の懸念にも拘らず子供は森の向う側の世界の一端を既に垣間見てしまい、母親は子供のその体験を知らないという事実であり、また、母親の知らない、自分一人の体験を持つてしまつた子供の困惑である。ここでの主人公は、もはや、天真爛漫に家を飛び出した無邪気な子供・母親の批護の内に自足し安らうことのできる幸福な子供ではない。母親に背き彼女の手の届かない世界に飛び出してゆくことは、無論のこと、母親との一体的共生感の世界に逃げ帰ることもできない子供である。

このように、大人と子供との間に謂わば宙ぶらりんになつた主人公を見詰めることで、同時に作者が見詰めているのは、ほかならぬ作者自身の姿——「個から全体へ」という自己否定的な理想主義を、文学により実践するという、恰も青年期の潔癖さを純粹培養し自己を大人以前の世界に位置づけるかのような生き方を択り、そうすることで辛うじて、大人の世界から退却せざるを得なかつた自己を一個の大人たらしめた作者自身の姿——ではなかつたのだろうか。

とまれ、淋しい表情のタネリの言葉を、母親の言い付け通り「たしかにいちにち噛んでゐたやうだつた」と肯つている作者宮沢が、母親と異世界との間に取えて宙ぶらりんになって、全体愛を志向する自己を、病気の母親を抱えた、「銀河鉄道の夜」のジョバンニ少年の淋しい姿にも既に見出し始めていることは、確かである。

註

1、以下の本文は『校本宮沢賢治全集』（筑摩書房 昭48・5―刊行中）所収による。他の宮沢の作品についても以下同。

2、堀尾青史『年譜宮沢賢治伝』199頁―100頁（図書新聞社 昭41

・3）参照。

3、小沢俊郎「イーハトウ童話集としての『注文の多い料理店』―『かしはばやしの夜』を中心に―」、『日本児童文学別冊・宮沢賢治童話の世界』（すばる書房 昭51・2）参照。

4、本作品および「若い木霊」・「サガレンと八月」三作品の先後関係については、既に早く、入沢康夫「若い木霊」の問題、「凶区」16号（昭42・5）の推定がある。『校本・全集』による詳細な原稿調査が出た現在も特に訂正の必要はないので、ここでは氏の推定に従う。また、「若い木霊」の成立時期については、「若い研師」が原稿の状況と内容とから大正十一年春頃の成立が推定され、更に、当作品が用紙の一部（清書断片の一枚）と「鶴の火」をめぐる昂揚した官能的な気分とに共通性を持つ点などから、ほぼ同時期の成立と考えておく。

5、「鶴の火」が詩的にイメージ化された陽炎らしいことは、「若い研師」の他の一章が、「チュウリップ酒」なるイメージで、やはり陽炎を扱っていることから言える。

6、例えば、生野幸吉「童話『グスコープドリの伝記』―出現罪と空白」、『国文学』（昭50・4）に、「燃えあがるようできて透明なエロスにみちみちた『若い木霊』といった作品の把握がある。

7、続橋達雄「タネリのさびしさ」、『四次元』160号・161号（昭39

・617）

8、同作品の成立時期については堀尾青史、前掲書161頁―162頁参照。
〔付記〕

小稿は、昭和51年度広島大学国語国文学会春季研究会席上での発表草稿に基づき、草したものである。小稿が成るまでには、磯貝英夫先生を始め多くの方の御指導と御教示を頂戴した。記して御礼申しあげる。
――広島大学大学院在学――