

ホモイはなぜ盲いねばならなかったのか

——宮澤賢治『貝の火』におけるシャーマン召命の景観と神話論理——

木村直弘

(二〇〇六年一月二日受理)

はじめに

人類学者・思想家の中沢新一は、小泉政権から安倍政権へと受け継がれさらに加速化が予想される日本国憲法改正への動きをうけて、『憲法九条を世界遺産に』と題された対談本を上梓したが、注目すべきは、その対談の冒頭に「宮澤賢治と日本国憲法」という章を置き、宮澤賢治の思想を鏡として考察を始めていることである。「——その矛盾をはらんだ平和思想——」という章の副題に示されているように、賢治が平和憲法の問題を考える際に最大のキーパーソンに指定されたのは、賢治が「平和とそれがはらんでいる矛盾について、あれほど矛盾に満ちた場所に立って考え抜こうとしていた」⁽¹⁾からにはほかならない。

ここで、ものを考える人の根本条件として「未熟であること」⁽²⁾「成形になってしまわないこと」⁽³⁾「生物学でいうネオテニー(幼形成熟)」を挙げる中沢は、「矛盾を受け入れている思想はどこか未熟に見える」とし、その例として「神話」を挙げている。⁽⁴⁾

で、文化人類学の泰斗クロード・レヴィ・ストロースが明らかにしたように、「神話」には具体的な感覚に依拠した、一見不合理な「感覚の論理」⁽⁵⁾「具体性の論理」⁽⁶⁾が働いており、「人類最古の哲学」として指定されうるものである。その特徴とは「異なる認識領域を結びつけ、それらの間を流動的に動いていく知性活動」⁽⁷⁾であり、そこでは西洋近代の推進力となった合理主義の視点からみれば、明らかに「未熟」と見做される、哲学と倫理が一体化した「野生のエチカ」⁽⁸⁾でも言うべきものが立ち現れている。

こうした神話的「未熟さ」は、実は、賢治がなぜ「童話」や「詩」という文学形態を選択したのかという問いに一つの答えを与える。すなわち賢治の「童話」や「詩」は、そもそも未完成のものが多く、象徴するように、「未熟」(あるいは繩文的「古拙」)と見做されやすい。しかし、中沢が、賢治の中に見てとり、そこに二一世紀において賢治を検証する意味を見いだしたように、平和憲法に通ずる、矛盾を受け入れその矛盾によって機能している「神話論理」に丹念に光を当てることが今まさに必要なことである。

以上、前置きが長くなったが、本稿にはさらに長い前置きともいえる前稿⁽⁹⁾が存在する。それにおいて筆者は、生態心理学

のアフォーダンス理論に依拠した聴覚的なエコロジカル・アローチと、サウンドスケープの共通点に着目し、一般的に「心象」風景に関連づけられて語られることばかりであった賢治作品について、いかに直接的な皮膚感覚と現実の空間に存在する複雑なアフォーダンスのくみ取りがその根底に存していることを明らかにした。これをふまえ、本稿では、自然に即した「具体の論理」¹¹「神話論理」が賢治作品でどう働いているのかを探るにあたって、その具体例として童話『貝の火』を取り上げる。先行研究のうち「神話性」を重要視しているのは、エリアーデの視角から神話的機能に着目して「死と再生」という成人式の儀礼と捉えた国文学者横山信幸による論考¹²だけであるが、本稿ではテクスト中に遍在する神話的思考を手がかりに、中沢新一が紹介する南方熊楠畢生の論考に依拠しつつ、横山論文とは異なった視角から『貝の火』像をあぶり出す。そして、『貝の火』に関連する研究文献をまとめた賢治学者秋枝美保が文献紹介の中で『貝の火』研究の今後の最大の問題点として掲げた「普通の子供であるホモイが善行をしたことによって、なぜ失明という深刻な罰を受けたかという問題」¹³についても、『シャーマン』というキーワードから一つの明確な回答を提出する。

一 「聖」のトポロジ

宮澤賢治自身のシャーマンの資質や、彼の作品にあらわれたシャーマンの要素あるいは用語法については、「宮澤賢治は鳥シャーマンである」と強く主張する宗教人類学者鎌田東二が繰り返し語っている¹⁴ので、本稿ではそれをなぞることはいらない。しかし、彼が「シャーマンとしての賢治・熊楠・折口」¹⁵という論考で、

この三人のシャーマンの資質について語っているのは興味深い。

哲学者古東哲明¹⁶は、鎌田がそのシャーマン資質に言及した一人である折口信夫の論考「まれびとのおとづれ」(音連れ・訪れ)を紹介し、日本では「不可視にして非知(幽冥)のマレビト(神霊・他界びとの魂魄)が、戸を叩く風の音、森をゆらす音、海を砕く波音、あるいは地鳴りや天を切り裂く雷鳴となって、この世のさなかに訪れる(音+連れる)」という民族体感の古層に沈積した感受システム¹⁷が存在し、その中にあるのは他界や死者は現実には「存在」することは疑いえなかったことを指摘している。

つまり、日本においては古くから「可視」世界と「不可視」世界という二つの次元は、「同時総合的に」生きて開かれており、日常世界では、前者だけしか意識されないが、後者「不可視の位相」は隠匿されているだけで、実在しないのではない。

ここで重要なのは、「不可視」世界が「視覚」にはなく「聴覚」に開かれた世界だということ、いわば自明のことである。「可視」⇄「不可視」という位相対置は、実は、「視覚」⇄「聴覚」という感官対置をもコノテートしている。すなわち、もはや視覚で受容できない「不可視の位相」は、「聴」かれねばならないのである。では、なぜ聴覚等他の感官でなくて「聴覚」でなくてはならないのか。その答えは別の拙稿¹⁸ですでに論じたが、一部再説しておく。日本史学者網野善彦は、「中世の音をめぐって——高音と低音——」と題された講演¹⁹において、人間の発する音声にはその人の力が及ばない力が作用するという古代日本の言霊思想から説きおこし、中世日本の「風聞」「口遊」や、神の託宣を聴ける呪的な聴覚能力者である「キキミ」についての研究を紹介した後、日本中世の宮廷儀式における「微声」と「高声」の厳密な使い分けや社門前での「高声狼藉」観、あるいは、念仏と訴訟

での高声の使用や現代にいきる高声としての「オラビゴエ」について述べている。ここでのポイントは、神は「微音」で語るものであり、その微音は俗界には媒介者によって「高声」で伝えられ、逆に、俗界から聖なる存在に対して直接メッセージを送る場合は「高声」によって行うのが作法であったということである。つまり、最終的な問題は、神託たる「微音」をいかに「聴く」かということに存していることになるのである。

例えば、鎌田東二が、鳥シャーマンとしての賢治を語る際、よく引き合いに出す『春と修羅』所収の詩「原体剣舞連」の「一部を見てみよう。

こんや銀河と森とのまつり

准平原の天末線に

さらにも強く鼓を鳴らし

うす月の雲をどよませ

Hoi Hoi Hoi

ここで鎌田(註)は「インデアン」的シャーマニズムと共通の踊りを見、前述のように、生前「ホー、ホー、ホー、」とよく叫んで踊り始めた賢治自身を「鳥シャーマンの末裔」に比しているが、「ホー」という声は、まさに賢治文学のキーワードの一つである「風」と結びつく、「風追い」の音と深く関連していると考えられる。民俗学者常光徹が報告しているように(註)「風追い」で大きな声や音を出す習俗は地方によって多様なヴァリエーションが存在するが、このように大声や叫ぶ習俗は、かならずしも「風追い」の時だけとは限らない。疫病送り、虫送り、盆の魂送りの他人の臨終の際、死霊を払って蘇生させることを目的として大きな声や音を出す「魂呼び」習俗とも密接な連関をもつ。すなわち

前掲のように、俗界から聖なる存在に対して直接メッセージを送る場合は「高い」「大きな」声によって行われねばならない。そしてここにも典型的に示されている、「高↓低」そして「聖↓俗」それぞれ上下双方向の交通は、まさしく賢治自身や前掲の詩に刻印されたシャーマンの身振りによって媒介されるのであり、その意味でも鎌田の直感的を得ている。

さらに、この詩句で賢治が「太鼓」を登場させていることもきわめて象徴的である。それは、鎌田が見て取った単なる「インデアン」的シャーマニズムという表層構造でのレヴェルにおいては、ない。そもそも、漢字学者白川静によれば(註)、まさに、「聴」という字は、偏は耳と人の挺立する形の任であり、「神の声を聞く人」の意となり、この旁に祝禱器の口(さい)を添えると「聖」となる。「聖」は古代中国で「聖く(きく)」と訓むこともあり、「祝禱して祈り、耳を澄ませて神の応答するところ、啓示するところを聴くこと」を示していた。まさに聴く(聖く)のは、神意にかなう賢者(神警)であり、彼らは言いた者だった。「警」という漢字は、「鼓」と「目」という漢字から構成されているが、言いた者の聴覚が一般人よりも優れているのはよく知られた事実であり、ここに警が盲いた者でなければならなかった一因がある。まさに盲者の世界に「闇」(あるいは「暗」)という字に現れた「音」とは、「もと目に見えないもの、視覚ではとらえがたく、かすかに聴くことができるもの」であり、祝禱器の口にものが現れる意、即ち「神の音なひ」をいうものであった。その感得能力によって彼らは「聖」(ひじり)と呼ばれ、彼らは太鼓を用いて「音」を出すことによって天と交信することができたシャーマンであった。「盲」とはまさに彼らがシャーマニック・イニシエーションを経た者であるというまぎれもない証拠だったのである。

実は、先走って言ってしまえば、本稿の主題「ホモイはなぜ言いたか？」に対する結論はすでにここで明らかにしている。

さて、ここで賢治作品に立ち戻ろう。「聖」というキーワードに関しては、『春と修羅』所収の「小岩井農場」パート九に出てくる「der heilige Punkt」「聖なる地点」という言葉がすぐ思い起こされることだろう。

(ひばりが居るやうな居ないやうな
腐植質から麦が生え

雨はしきりに降つてゐる)

さうです 農場のこのへんは

まったく不思議におもはれます

どうしてかわたくしはここらを

der heilige Punkt へ

呼びたいやうな気がします

この冬だつて耕耘部まで用事で来て

こゝいらの匂のいゝふぶきのなかで

なにとはなしに聖いころもちがして

凍えさうになりながらいつまでもいつまでも

いつたり来たりしてゐました

なつきもさうです

前述のように、「聖」は「聖く」に通じるのであり、この感覚は、この詩だけでなく賢治作品に遍在する。「聖なる地点」あるいは聖地では、すべからず「音」が介在せねばならないし、実際介在されている。しかし、その「音」とはどんな音でもよいわけではない。その音にはシャーマン的な「媒介者」コードが付与されていなければならないのである。たとえば、騒々しいくらいに鳥の声が過剰に表現されている「小岩井農場」のパート三も一部

引いておこう。

どうしたのだこの鳥の声は

なんといふたくさんの鳥だ

鳥の小学校にきたやうだ

雨のやうだし湧いてるやうだ

居る居る鳥がいつぱいにゐる

なんといふ数だ 鳴く鳴く鳴く

Rondo Capriccioso

ぎゅつくぎゅつくぎゅつくぎゅつく

あの木のしんにも一びきゐる

禁猟区のためだ 飛びあがる

(禁猟区のためでない ぎゅつくぎゅつく)

一びきでない ひとむれだ

十足以上だ 弧をつくる

(ぎゅつく ぎゅつく)

三またの槍の穂 弧をつくる

青びかり青びかり赤楊の木立

のぼせるくらるだこの鳥の声

(その音がぼつとひくくなる

うしろになつてしまつたのだ

あるいはちゆういのりずむのため

両方ともだ とりのこゑ)

この詩の冒頭に「もう入口だ(小岩井農場)／(いつものとほりだ)」と明記されているように、ここはまだ小岩井農場の入り口であり、「聖」というイメージの刻印はまだなされない。しかし、「鳥」とはすでに何回も言及されてきたように「媒介者」であり、「青びかり青びかり赤楊の木立」という詩句は、小岩井農場がやはり異界との「境界」に臨した、あるいは「境界」そのものであることを暗示している。(ここで注意を喚起しておきたい

のは、「異界」と「境界」のトポスの違いである。民俗学者小松和彦が述べるように、「人びとに関係があるのは、日常世界・領域から遙か遠くにある異界ではなく、異界と日常世界との出入り口、つまり「境界」(15)であり、実は、賢治作品の舞台は、まさにこの「境界領域」(敢えて換言すれば「媒介領域」「中間領域」)が多いことを押さえておく必要があるだろう。でも、こうした媒介者コードの布置はパート九における「聖なる地点」へ収斂してゆく前置きとして機能させられている。

では、パート九での「聖」のコードとは何か？それは「ひばり」である。パート三では具体的な名を挙げられず一般的に「鳥」と総称されていたのに対して、パート九ではこの「聖地」を彩るコードとして、鳥の中でも敢えて「ひばり」が置かれている。それはパート三での鳥たちのあざといがまでに騒々しく存在を主張することはなく「居るやうな居ないやうな」存在である。しかしパート三での「その他大勢」的な一般化された表現とは対照的に、パート九では「ひばり」と名指しされることによって、それは意味論のレヴェルへ浮き上がらされる。パート九の引用部分の続きはこうだ。

どこの子どもですかあの嬰路をつけた子は

《そんなことだまされてはいけな》

ちがつた空間にはいろいろちがつたものがある

それだいいちさつきからの考へやうが

まるで銅版のやうなのに気がつかないか

雨のなかでひばりが鳴いてゐるのです

あなたがたは赤い瑪瑙の棘でいつばいな野はらも

その貝殻のやうに白くひかり

底の平らな巨きなすあしにふむのでせう

ここでははっきりと「居るやうな居ないやう」だった「ひばり」が「鳴いてゐる」ことによってその存在にスポットライトが当てられる。賢治学者原子朗によれば「ひばり」の「空高く上昇しながらさえずる鳴き声は春の風物詩の一」(16)であり、賢治作品では鳥類のうち最も登場頻度が高く、中でもその鳴き声の表現のユニークさが際立っているとされる。ここでは、鳴き声自体の形容はみられないが、上の引用に配された「嬰路をつけた子」(「珠玉で作られた仏教的装身具を身につけた子」)、「赤い瑪瑙」(「鈴蘭の赤い実への連想」)「野はら」「貝殻」「底」といった言葉全てが、「ブルルル、ピイ、ピイ、ピイ、ピイ、ブルルル、ピイ、ピイ、ピイ、ピイ」というあの『貝の火』冒頭シーンのひばりの鳴き声とのこの詩との関連性を問わずもがなに語っている。そして、この引用部分での「そんなことだまされてはいけない／ちがつた空間にはいろいろちがつたものがある」という詩句が暗示(因みに「暗」とは「神のあらわれる闇」をいう語であった)するのは「ちがつた空間」(「異界に面した「境界」というトポスである。そしてその境界性が媒介性をもつために不可欠なのは「両義性」をもった記号・象徴であり、論理である。次章では、特にこの「ひばり」とは何なのかという点について考察を進める。

二 「燕石」伝説と「ひばり」

評論家・詩人の吉本隆明はその賢治論において「いちばんおわりのおさえ方をすれば、言葉でつづった作品にはかならず意味がきつとつきまわって、それからは逃れられない」(16)と述べているが、特に賢治作品は、折口信夫的な「類化性能」すなわちアナロジー的思考法(神話的思考法が駆使された「象徴の森」)になって

いるといっても過言ではない。

たとえば、その詩の最後を「どんどん翔ける雲の上で／ひばりがくるほしくないてゐる」という詩句で締めくくっている『春と修羅』第三集所収の詩一〇二五「燕麦の種子をこぼせば」の第一連は次のようになっている。

燕麦の種子をこぼせば、
砂が深くくらく、
黒雲は温く妊んで
一きれ、一きれ、
野ばらの藪を涉って行く

ここで「種子」「妊んで」という言葉が置かれているのを見れば、読み手は賢治が妊娠を連想させる修辞を用いていることに容易く気づく。この修辞の豊かさは、「燕」という冒頭の一字があつて初めて正しく成立するということに気づく人は少ないかもしれない。「燕麦」はいわゆるカラスムギのことであり、語の意味的には鳥類の「燕」とは何の関係もない。この詩では賢治はわざわざ「オート」とルビを振っているが、これは、「燕」が妊娠コードに直接結びつくことを意図的に隠すための目くらまし的作用を与えられている。一見まったく関係がなさそうな項と項の間に類似性や共通点を見いだす「類化性能」「比喩」「アナロジー」などは、実は神話を動かす基本的論理でもある。

では、なぜ「燕」という漢字が敢えて用いられたのか？その答えは『竹取物語』にある。かぐや姫の求婚者の一人、中納言石神磨足に対して出された課題は「燕の巢にある子安貝」をとってくることが。子安貝は宝貝（中国古代の殷代に初めて貨幣としても使われた）だが、その女性性器に似た形状からか、日本や中国各地

で安産のお守りとしても珍重されてきた。そもそも燕自体、夏の短期間に二、三回出産卵することから精力絶倫と考えられており、このことは素直に妊娠コードに結びつく。しかし、この「燕の巢にある」貝や石、すなわち「燕石」というテーマが東アジアだけでなく欧州にもみられることを最初に指摘したのは博物学者南方熊楠渾身の英文論考「燕石考」であった。中沢新一は、この内容についての論考「燕石の神話論理」⁽¹⁷⁾でその内容を紹介している。

その中で特に重要なのは、熊楠が各地の燕石伝説から抽出した七つの共通素である。すなわち、一、燕が特別な石を海辺から運び巢の中にしまっておく。二、その燕石には雛鳥の眼の病気を治す力がある。三、燕石を身に付けた女性は安産できる等、医療的効能をもつ。四、燕は「燕草」（草の王＝有毒）という植物を使って子燕の眼病を治す。五、これの他に燕が飛ぶ形に似た形状の「石燕」と呼ばれる民間療法用の化石がある。六、「眼石」という同じく眼病を治すための石（実は貝類のへた）がある。七、ヨーロッパの伝承では燕と鷺は密接に関係しており、鷺が巢に抱く「鷺石」は燕石同様、安産させる効能をもつ。賢治が家族から「石コ賢さん」とあだ名をつけられるほど幼少の折から石について異常なまでの関心をもっていたことは有名である。この「眼」に関係した「燕石」こそ、「貝の火」を読み解くための大きな手がかりを与えてくれる。⁽¹⁸⁾

中沢は、この熊楠の「燕石考」から、神話的記号を読み取る。まず、海辺から陸へ、換言すれば「暗」「湿」の世界から「明」「乾」の世界へ向かう「移動」のコードが、渡りをする鳥としての燕の生態イメージを喚起する。この生態ゆえ、燕は郭公とともに「春を告げる鳥」の象徴となった。よって、先の空間的移動のイメージは、「冬」から「春」へという時間的移動にも重ね合わ

される。ところが、春を告げる燕は美しいが、それ以外の季節は却って醜い悪魔的な鳥に変身するとも言われる。柳田國男が『野鳥雑記』⁽¹⁹⁾で記した「ツチクテムシクテクチシーブイ」という燕の鳴き声が象徴するように、燕は大食漢であり、土と唾液を上手にまぜて営巣する。またヴェジタリアンだった古代ギリシャの大哲学者ピュタゴラスとその教派は、燕が空中で大量の虫を捕食するという習性を見て、家に燕の巣ができることを忌み嫌った。空中での捕食に長けた燕の脚は他の鳥と比べて非常に貧弱であるが、こうした特徴は、実はあの「よだか」と共有されている。「夜の燕」とも称されるヨタカ(夜鷹)であるが、ヨーロッパでは山羊の乳を吸いに夜ごと現れそのせいで山羊は「失明する」という俗信もある。⁽²⁰⁾レヴィ・ストロース⁽²¹⁾が分析してみせたように、よだかは神話的思考の世界においては、きわめて「死」の領域に近い両義的な鳥という意味付けがなされてきている。

よって燕もそうした両義性をもっていることになるが、これと対置されているのが鷺である。空の最も高いところから獲物を狙って一直線に降下する鷺は常に「太陽」と関連づけられてきた。つまり水界から出現する存在である燕に対して、鷺はプロメテウス神話でよく知られているように「天上の火」をもたらす存在とされていることを想起させねばならない。各地に残る出産に際して火の媒介を必要とする風習とも結びつけられ「鷺石」は「燕石」と同じ力を付与される。それはともに「媒介者」の持ち物であるが、下向ヴェクトルをもつ鷺は、上向ヴェクトルをもつ燕とは対照的存在として定位される。

以上みてきたように「燕石」は特に「眼」と関連させられていた。中沢新一は、この理由を春の到来が「開眼」というメタファーと結びつけられていることを指摘する。彼が紹介している

民間詩では、春を告げる燕は自分を追い払った冬の魔女を言いさせるのだが、その際その冬の魔女によって言いさらされていた者たちは一斉に視力を取り戻し「開眼」する。すなわち、春の到来は、動植物の世界の変化等さまざまなレヴェルで一斉に生起するため、冬眠⁽²²⁾「盲」の世界から一気に「開眼」したように感じさせられるというのである。⁽²³⁾つまり燕における、「眼病」とその治療力という「視覚的コード」を用いたメタファーは、まさにその「春を告げる鳥」としてのメルクマールと不可分になっているのである。そして、日本での「春を告げる鳥」の代表格は、「ひばり」(雲雀・告天子)であった。前述のように鷺は下向ヴェクトルの媒介者であったが、ひばりは上向ヴェクトルで移動する、鳥の中では空の最も高いところへと「鳴きながら」(音を発しながら)「飛翔する」存在なのであり、それは、天の声を媒介する「告天子」としてのシャーマンの属性でもあった。

三 『貝の火』における「境界」のトポス

日本思想史学者黒住真は、「賢治の多くの童話では、どこかで祭の音や光がひびき、進行はこれにつねに触発されている。」⁽²⁴⁾とし、賢治の作品にイメーシの澁刺さ⁽²⁵⁾「ものが澁刺と互いに照応する」状態を希求する志向、せわしく対象へと転位して働く意識を看取する。しかし、「祭りを世界の遠い基調としてもつ」それらの物語が「むしろその喪失を語る例が少なくない」ことも指摘している。⁽²⁶⁾まさに『貝の火』はその典型であるといえよう。

『貝の火』冒頭はまさに賢治の作品(特に初期)によく見られる「ものが澁刺と互いに照応する」景観が配置されている。まず挙げられるのが、感官への刺激、すなわち視覚(色彩と光

の形容)、聴覚(鈴蘭、水、ひばりの鳴き声他)、嗅覚(野原の「いい匂」)に加えて、語の反復効果による跳躍と急激な転換を特色とする動的エネルギー感覚が横溢した賢治独特の共感覚的連関作用の働きである。それは万物が動き出す「春」の解放感の景観の描写にふさわしい。しかし、この春の情景描写は、川で溺れるひばりの子を助けた子兔ホモイが熱病で倒れるところで終わり、次の情景は「貝の火という宝珠」を中心として展開される次の季節夏の一週間へと転換される。

しかし、この春の、ホモイにとっては決定的な人生経験の入り口となった一日の情景描写は、周到に準備された典型的な「両義性」の記号によって彩られている。

「川」は言うまでもなく他界との出入り口である。まだ川岸までたどり着いていない段階のホモイは「まるで僕は川の波の上で芸当をしてるやうだぞ。」と発言するが、それは、その後ホモイが川岸で冷たい水の音を聴き川底の砂の輝きに接してからの独り言「この川を向ふへ飛び越えてやらうかな。なあと訳ないさ。けれども川の向ふ側は、どうも草が悪いからね。」への導入をスムーズにするための装置となっている。前者では「川の波の上」、すなわちまだ「此岸」に存しているホモイが「まるで」という譬えの状態から「現実」に川の波間近の岸へと移動し、そのままに境界で異界への興味を口にする。そこへ「不意に」「ブルル、ピイ、ピイ、ピイ、ピイ、ブルル、ピイ、ピイ、ピイ、ピイ」とけたたましい声が出て、「黒いもじゃもじゃした」瘦せたひばりの子が流されてくる。自らの危険を顧みず水中へと投身したホモイはその「顔中しわだらけで、くちばしが大きくて、おまけにどこかとかげに似てゐる」ひばりの子を、自分の身を挺して、即ちひばりの子を「高く水の上にさしあげ」、「二度ほど波をかぶ」

り「水を余程呑」んだにもかかわらず、ひばりの子を手放さず、水面に接して「ピチャピチャ叩いて」いる。「一本の小さな楊の枝」に「青い皮の見える位深くかみつき」、ひばりの子を「岸の柔らかな草の上に」投げ上げて自らも「一とびにはね上が」る。助けたあとのひばりの子の鼠色の顔を見てさらにぞっとしたホモイは、ひばりの母親が駆けつけたのを確認してから帰宅するが、母親がその顔色の悪さを見て薬を与えたにもかかわらず、「頭がぐるぐるする。お母さん、まはりが変に見えるよ。」と言いながら倒れ、「ひどい熱病」にかかる。

「彼岸」(あの世)と「此岸」(この世)との接触面である「川」を浮き沈みするダイナミックなドラマ展開において、その一方の主役である溺れかけた醜いひばりの子はまさに前章でみたように、春以外の季節は却って醜い悪魔的な鳥に変身する燕に通ずる。それは、童話「よだかの星」で賢治が、死の領域に近い両義的な存在としての「夜鷹」に、その生死を左右することになる属性、すなわち「醜さ」をはっきりと与えていることから、燕ⅡよだかⅡひばりという連関が成り立つ。ひばりは「雲雀」と表記されるが、以前拙稿で指摘したように、漢字表記名に「雀」が含まれる鳥の多くは媒介者的な「両義性」をもつ。前章で一部引いた詩「燕麦の種子をこぼせば」の最後の二行「どんどん翔ける雲の上で／ひばりがくるほしくなくてゐる」ではさりげなく「雲」と「ひばり(雲雀)」が関連づけられるが、ここでの「雲」とは天と地の間、すなわち「中空」に位置を占める存在であり、それは恵みの雨をもたらすこともあれば、大被害をもたらす台風に化すこともあるという両義性を備えている。

さらに、これらの鳥は身体の色にも「両義性」の記号があからさまに付与されている。例えば燕は背面は黒く腹は白、雲雀も背

中は「土色」で腹部は白。ホモイがいた野原では樺の木が「白い」花をつけており、救助に一役買った楊の白い花をむしってきてホモイが助け上げた（本来黒く見えた）雲雀の子に被せてやるとその顔色は黒と白の中間色である風色へと変化する（因みに、その直後の描写でホモイのお母さんが家でそろえているのは「白い」草である）。さらにここでは先に出て来た醜い雲雀の顔の形容である「とかげ」と関連させて、敢えて「灰色」とせず、西洋では不吉な動物とされる「鼠」という語を配している。とかげは「石童子」とも表記される、体色を変化させられる肉食動物であり、まさに両義性というよりは「多義性」を生きる生物である。仕掛けはそれだけではない。地上にあるが、死〓冥界への入り口でもある川岸に生えた楊であるが、その花は白くともその樹皮の下は、まさに賢治作品で常に移行の中間領域のある両義的な存在や現象を示す「青」であり、その枝が冥界への入り口である水面と接触し「ピチャピチャ」音を立てている描写が意味するところは、その媒介者の性格である。このことは前出「青ばかり青ばかり赤楊の木立」（四頁参照）だけでなく、童話「鳥をとるやなぎ」での楊の描写を見れば一目瞭然である。

このことは形状からも確認できる。同じくこの最初の部分で音を立てている植物、すなわち「風」によってそれが「しゃりんしゃりん」と鳴ったのをきっかけにホモイが移動を開始する「鈴蘭」自体の形状は、「君影草」という別名が由来するところの、うつむくように白い花を咲かせる映像を喚起する。すなわち、その形態自体が上「下向ヴェクトル」をすでに胚胎していると言えるのだが、これはまさに楊の、春に目に「青める」芽を吹いた長い枝垂れぶりに通底する、「媒介者」のイメージを強化する。

鈴蘭にはさら重要な「両義的」要素がある。実際の鈴蘭の実や

草は有毒であるということである。これは、前章の「燕石」の七つの共通要素の箇所であつた第四番目の、子燕の眼病を治すが有毒な草として知られている「燕草」（草の王）と関連していることは言うまでもない。「燕草」という命名は、その開花と枯死の時期が燕の帰去来と一致していることに起因すると言われるが、「草の王」と言う別名からわかるように、薬草でもあるという両義的な植物である。この鈴蘭は続く夏の一週間の情景描写でホモイたち一家の主食であることが判明し、その両義的な性格が一層シンボリックに機能することになるが、この段階ではまだそれは語られない。

そして、最も重要な主題は、ホモイの描写である。水中へ投身し、雲雀の子を高く「水の上」へかかっている状況は、まさにホモイが「死〓冥界」へ一步踏み出したことを意味している。特に雲雀の子が水上にあるということはホモイ自身は水面下に没する可能性が高く、実際「二度」浮沈し（すなわち生と死の「境界」を往き来し）、両義的な性質を媒介する「水」を「余程」（たぐさん）身体内に取り込んでしまう。その結果、醜い雲雀の子の顔を視覚に取り込むという精神的洗礼も受け、（雲雀の子とは反対に）顔色が悪くなってしまう。そして、眩暈を感じ（「あぁ頭がぐるぐるする」）、幻視を経て（「まわりが変に見えるよ」）ひどい熱病「にかかかってしまうことになる。賢治はこの帰宅途中の描写で、「おとうさんのお家」やそこで「白い」草を揃えている「鬼のお母さん」といった表現を敢えて細み込み、白から灰色へと移行しつつあるホモイがもはや自分の家や両親から遠ざかっていかざるをえないことを暗示している。

以上ここまでの分析でもすでに明らかのように、ホモイが経験したこの春の一日の出来事は、まさに所謂シャーマニック・イニ

シエーションを象徴している。つまり、ここでさまざまな両義性の記号の配置によって周到に準備された景観は、まさに召命型シャーマンの「入巫過程」の始まりだったのである。次章では、子兔ホモイのシャーマン召命についてさらに詳しく考察しよう。

四子兔ホモイのシャーマン召命の景観と神話的思考

この景観を描くにあたって、賢治が用意した装置はまだまだある。それはなぜ「ホモイ」が「兔」として設定されているのかという根本的な問題にも関係している。前章でも言及したように、賢治はこの童話全体を、「びよんびよん」という表現に代表されるようなパウンド感のある反復表現で染め上げている。たとえば、春の一日についてであれば、「きらきら」「ぴんぴん」「パリパリ」「しゃりんしゃりん」「びよんびよん」「ほくほく」「こぼんこぼん」「ピカピカ」「もじゃもじゃ」「ばたばたばたばた」「大丈夫さ、大丈夫さ」「どんどん」「ピチャピチャ」「ガタガタ」「よろよろ」「ぶるぶる」等々。さらにやはり同様に指摘した急激な変化を示す語の多用、すなわち、「息もつかずくかけ出しました」「一寸たちどまって」「不意に」「急いで」「いきなり」「ぎょっとして」「いきなり」「とびに」「いきなり」「ヒュウと」「一目散に」「びっくり」「バツタリ」等々。これらの語群は「跳躍」や急発進に急ストップという兔らしい身体運動のイメージを際立たすための装置である。では、それは何のためになされているのか。それは、子兔ホモイが川の中から「とびにはね上がった」とする光景描写がシンボリックに意味を伝えている。

中沢新一(28)は、古事記に登場するサルタヒコ(猿田彦)について論じたエッセイの中で、サルタヒコもつ媒介者のふるまいが

「シャーマニズム性」をよくあらわしていると言われることに関連して、シャーマニズムの原始的形態で問題なのは、まさしくその「カタストロフィ的」本質であろうと指摘している。では「カタストロフィ的」とは何か。中沢が紹介するのは、数学者ルネ・トムやゼーマンの「カタストロフィ理論」を援用してシャーマニズムを分析してみせた人類学者ミシェル・ペランの研究で、それはシャーマニズムそのものがカタストロフィの構造をしているとする論である。シャーマンになる者は、ほとんど重病者としての経験をもつ。患っている間、超自然の力に触れられた病者が、図1で見られるように「襲」を飛び越え、一気に聖なる力の領域に自発的に「跳躍的变化」を遂げるのが所謂「成巫の過程」ということになり、論理的に矛盾した極を一気に飛び移るいわばトリックスターのなごうしたカタストロフィ的跳躍は、神話の普遍的な構造にも共有されている。レヴィ・ストロースが述べているように(29)、神話はしばしば不具者や病者に正の意味を付与する。そ

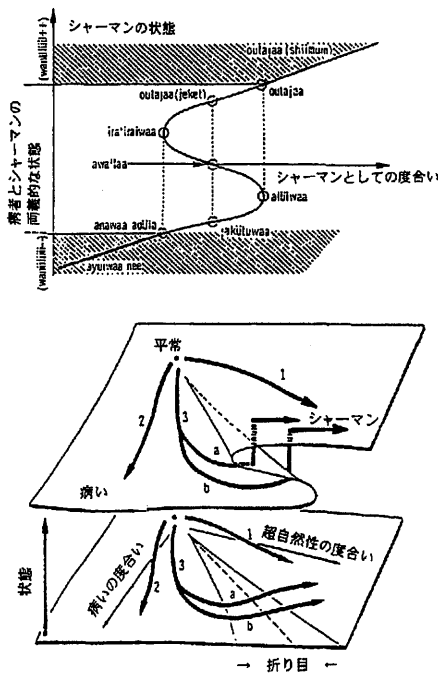


図1 (中沢、1999、283頁より)

れらは他界(死)と人間界(生)という二つの正の状態間での移行を可能にする唯一の存在形態であり、さまざまな「仲介者」のシンボルによって彩られることになるのである。

自身溺れそうになる危険を賭して生死の境界である川に入り、自らの力で陸に此岸(この世)に生還したホモイが行った身体行動はまさに「跳躍」であり、それは「不意に」生起する。「脱兎の如く」といった表現からも連想されるように、これらはどんな他の動物よりもすぐれて兎に相応しい行動特性である。ここにホモイが兎でなければならなかった第一の理由がある(第二の理由については後の章で論じられる)。賢治がカタストロフィの理論を知っていたはずもないが、賢治自身のシャーマンの性質は自身の本能的な自然観察の結果としてそうした事態を自然に感得していたのかもしれない。

さて、ホモイのシャーマンの必要要素は、賢治によるその命名にも現れている。従来この名は、「人」という意味のエスペラント語 homo の複数形 homoj に由来すると言われてきた。動物である「兎」に敢えて「人間」という意味が重ねられ、さらに複数形にされていることは、このキャラクター設定が極めて両面性を意識したものであることを示唆している。さらに付言すれば、「ホモイ」という名には、古代ローマにおいてイエス・キリストは父なる神と同一本質かどうかについて議論された際よく用いられた用語ホモイウシオス homoiouios やホモイオス homoiios との関連も看取できる。子兎ホモイは、人間と「同一の実体」即ちホモウシオス homoiouios ではなく、あくまでもそれと「相似した実体」か「類似した」存在であり、それはまさに神と人間との「媒介者」としてのイエスが両者の間を往還(生誕↓磔刑↓復活↓召天)したように、その名には人間と動物のどちらでもありど

ちらでもない両義性が深く刻印されているのである。

名前に刻印された両義性という点、そして「失明」というキーポイントを考えると、すぐ連想されるのは、古代ギリシャ神話のオイディプスである。古代ギリシャで「オイディプス」という名は、父ライオスの黄金のピンによって踵に受けた傷に起因する「脹れた足」と解されてきた。しかし、神話学者吉田敦彦が指摘しているように²⁸⁾、この名は「私を見る」という意味の動詞エイドの現在完了形である「オイダ」と「二本足」を意味する「ディプス」の二語の複合された名とも解釈されうる。すなわち、「私は見て知っているので、二本足である」といった解釈も成り立ちうるのである。スピנקスの有名な問い「朝には四つ足、昼には二本足、夜には三つ足で歩くものは何か」に対してオイディプスが出した正解は「人間」(エスペラント語の「ホモイ」)だったが、その正解は「オイディプス自身」であったとする異説も存在している。まさに「脹れた足」で跛行を特徴とするオイディプスは、ノーマルな「二本足」の人間と四本足の動物との中間に存する両義的存在でもあり、そして、父親殺し、母親との近親相姦などカタストロフィ(＝シャーマニック・イニシエーションの過程)を経験して跛行者となり杖が必要になった三本足の中間的存在でもある。イタリアの歴史学者カルロ・ギンズブルグは、跛行のイメージが頻出するオイディプス神話群を精査し、オイディプスの跛行が象徴しているのは、一方では、大地に縛られた人間の実在であること、他方では、(片方の靴がなくなったりして当然)跛行を強いられるといった前提が、世界中に遍在するシンデレラ(＝灰かぶり)伝説に通底するテーマ、即ち死者の領域である他界へ片足を突っ込んでいる印であることを喝破した。²⁹⁾つまり、死者の国と行き交うことができる存在は、歩行困難でなけれ

ばならないのである。オイディプスは、いつのまにか二重の不倫を犯し、幼い頃腫を傷つけられた時とまさに同じ黄金のピンによって自らの目を刺し潰し盲者となる。吉田も指摘しているように(30)、ホモイ同様、失明は彼自身の所為ではなく、予定調和的な運命をアポロンが仕組み実現させたものだったが、オイディプスは自分の手によって言いたことから目を背けはしない。すなわち、自らの目を刺した瞬間とは、オイディプスが媒介者としての運命をはっきりと意図的に受け入れた瞬間なのである。同じく運命から逃れられなかったホモイとはこの点で異なる。ホモイはただ成巫したわけではない。それには試練・修行が必要だからである。よって、ホモイの母兔による「もじゃもじゃの鳥の子って、ひばりかい。」という実は事情を飲み込んでいるような発言は、それは将来シャーマンとして「利他」を実践すべき選ばれた者の印であると母親を感じ取ったことを示しているといえるだろう。それはまさにこの童話最後の父兔の冷静な発言「泣くな。こんなことはどこにもあるのだ。それをよくわかったお前は、いちばんさいはひなのだ。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。」とも密接に関連させられていると言えよう。

さて、自らの意志ではなく、シャーマンを召命したホモイの試練は、雲雀によって告知される試練、すなわち「貝の火」という宝珠を保持するという行をめぐって展開される。ここでの「ひばり」はもはや単なる仲介者としての「雲雀」ではなく、「或る雲の無い静かな晩」、天命を告げる者としての「告天子」である。季節は、「巫病」というシャーマンになる前提条件をクリアした段階を意味する春から、さらなるイニシエーション過程を意味する夏、すなわち「鈴蘭にみんな青い実ができた頃」である。ここ

での「青」という色彩イメージの強化とは、ホモイの世界がさらに「境界」色を増したことを意味するが、さらに、夏の第一日目に入って、春の景観では一回も登場しなかった「赤」「火」が満を持して登場する。南の空を「赤い星」(球のイメージ)が斜めに走ると、「不意に」「二疋」のひばりが「円い赤い光るもの」すなわち「とちの実位あるまんまるの玉」の中では赤い火がちらちら燃えている「貝の火といふ宝珠」を差し出す。ここでは、「青い」鈴蘭の実から「赤い」星、「とちの実」を経て宝珠まで至る「球形」の連鎖が配置されている。これはとりもなおさず、「貝の火」という宝珠が実は、「青」に通ずる「媒介性」を備えていることを暗示している。それは、ホモイがこの宝珠を磨くために「紅雀」すなわち媒介者コードを付与された鳥の毛で磨くという行為がわざわざ置かれていることから潜在的にイメージ強化される。以下、賢治によって複雑に張り巡らされた神話論理の「主題動機労作」を一日ごとに分析してゆこう

(一) 夏の一週間 第一日目

夏の第一日目の最後、第二章で登場した「鷲」との関連性が明確に言及される。この「貝の火」は宝珠であるが保持するにふさわしくない者には害を及ぼす両義性をもつ。それは告天子としてのひばりの親子が慌てて押し付けて飛んでいってしまったことからもわかる。ひばりが伝達者であって保有者ではない理由は、続く父兔の発言「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だといふ話だ。」からわかる。そのポイントは「助数詞」である。先に強調しておいたようにひばりの親子は「二疋」と表現されているのに対して、「貝の火」を保持できた鳥と魚はそれぞれ「二人」と「一人」と表

現される。正しく保持していた者の代表として登場するのが、まさに「大噴火」「まっかな溶岩」等の用語によって火との関連が示唆される「仁義ある驚の大臣」であり、ここには第二章でみた「驚石」伝説が底流しているのは言を俟たない。「貝の火」を得た最初の晩、ホモイは多様な光彩の奇麗な「夢」を見る。この夏の日々、ホモイは毎晩「夢」を見ることになるが、その詳しく描写される夢の内容は、物語の展開に沿って変化し、ホモイの修行状態を正確に反映しているが、これはまさに「成巫過程」では不可避の幻視をもシンボライズしているのである。それはホモイの「僕」は決してなくしませんよ」という発言にも込められている。何を無くさないのか。それは「貝の火」だけではなく、初心の謙虚な「利他」の仏心である。しかしこれはだんだん失われてゆくことになる。

(二) 夏の二週間 第二日目

第二日目に、賢治が戦略的に配した特徴的な要素は、「今まで兎の遠めがねを入れておいた瑠璃の箱」、朝の鐘を「カン、カン、カンカエコ、カンコカンコカン。」と鳴らす「つりがねさう」、それに狂言回しとして登場する「狐」である。瑠璃とは仏教の七宝の一つとされる赤褐色の石であり、石英・玉髓・蛋白石の混合物。多くの先行研究によって、「貝の火」の宝珠と蛋白石（オパール）との密接な関係が指摘されているが、この瑠璃の箱に入れられるという描写も、その傍証となりうる。瑠璃の箱にそれまで入っていた「兎の遠めがね」を出して「貝の火」を納めたということは、それまでの兎自身の視座と「貝の火」を保持してからの兎の「視座」が変化することを予告している。そのきっかけとなるのは「二疋」の栗鼠（鼠との共通イメージをもつ）であり、それも木

の穴を出入りする習性からもわかるように、神話的思考では「媒介者」と解される。しかし、宝珠を得たホモイは今や「媒介者」は必要なく、それが「慢心」へと通ずる。その手助けをするのが、やはり媒介者として語られることが多い「狐」である。それは「稻荷」の神の使いに由来して農耕神として祭られることもあれば、陰陽五行思想では土行、八卦では「艮」に割り当てられることから陰気の獣として人を化かす狡猾な存在でもあって、両義性が濃い動物である。この日の最後の部分では、狐との接触によってホモイの慢心が強くなり、最終的には「貝の火」が砕けることが、「お日様が砕けた鏡のやうに樺の木の向ふに落ち」という情景描写で暗示される。そして、その翌日の出来事の予告として「その晩は様々のご馳走がありました」という表現が配されるが、その晩の「夢」は変わらなかつたという表現と並立されるために、そこにはまさにこれから生起する齟齬も予告されることになる。

(三) 夏の二週間 第三日目

ホモイの慢心が予感される第三日目は、地下と地上を往来する「媒介者」である「むぐら」（土龍）が登場する。西洋ではモグラは盲目の象徴とされるが、まさにこの日から父兎はホモイに「お前は少し熱がありはしないか」とかきつと「貝の火」が曇ってしまっているから等ネガティブな発言をしだし、それは最終日でのホモイの失明への伏線となっている。「熱」とは、あの春の日にかかった「巫病」の回帰を連想させ、逆方向の時間ヴェクトルとして作用させるべく、すなわち最終日に「貝の火」が砕け「昔の貝の火」になり窓の外へと飛んでいくという逆行性の前兆となる。この晩の「貝の火」の特徴は、破裂にむかって「加速」している

ことで、それは、泣いていた兎一家が笑って夕食をとって就寝する風景との間に切迫した軋みを生じさせている。盲目の象徴が登場するこの日がホモイの夏の七日間のちょうどピヴォットとなつて、その時間的シンメトリー性と双方向ヴェクトルの均衡化が図られている。

(四) 夏の一週間 第四日目

第四日目は、前日「青い」実を乱獲された鈴蘭がもはや「しゅりんしゃりん」と鳴ることはないかわりに、そこが「境界」であるというメルクマールを「青い野原」に転位する。

この日の特徴は、「味覚」の導入である。狐が盗んできた「天国の天ぷら」である「食パン」に関して「実にどうもうまい」「こんな美味しいもの」と食のレベルでふたたび狐に籠絡される。すなわち狐は、交換条件に自らの肉食性を肯定させるよう「鶏」をとることをホモイに認めさせる。するここで注目しなければならぬのは、それまで兎一家が食べてきた鈴蘭の実が採集によって獲られる自然の産物であるのに対して、「天ぷら」や「食パン」といった食べ物は、「加工物」であることである。それを食することは、ひばりを助ける際、彼岸の入り口である川の水をたくさん飲み（「ウサギは水を飲むと死ぬ」という迷信の存在）巫病を経験し、「貝の火」という宝珠を授かり彼岸へ身体を半分浸した状態でシャーマンとしての修行を始めたばかりのホモイが、人工物の世界である俗世間へと強力に召喚されているメルクマールにほかならない。そして、ここでは、さらに仏教由来のヴェジタリアンの主張も折り込まれている。そうした不安感をあたかもそそるように玉はさらに美しく輝く。

狐はこの「いゝもの」についてわざわざ「黄色」で「もくもく

している」と仄めかす。ここでの色象徴は、季節は夏であるのに、物語がすでに「秋」に入ってきていることを暗示する。そして、「パン」がわざわざ「角パン」とその形状が規定されているのは、まさに、これまで鈴蘭から始まって「貝の火」という宝珠まで貫流してきた球状というメルクマールをもった自然由来の円満性に対して、それこそ人工物によって角が立ちつつある状況を示唆している。球状のものに対して角が立つということの意味とは、最後に用意されている更なるカタストロフィ、すなわちホモイの眼球が傷つけられるということの伏線でもある。先取りして言及しておけば、形容において球状の「貝の火」はほとんど輝きを失い、「魚の眼玉のやう」（銀色）「鉛の玉のやう」（鉛色）↓「梟」の目玉（↓「白い石」（円いかどうかはわからない表現）へと至る。そして、（文中では自明のこととして全く言及されないが、当然「貝の火」と密接に関連する）兎の目の「赤」色は「もうさっきの玉のやうに白く濁って」しまい、最後は再び鈴蘭（釣り鐘草）が登場する。

(五) 夏の一週間 第五日目

狡猾な、すなわち人工的・加工的な策を弄する狐が、「盲目」を象徴する、地下と地上の媒介者たる「土籠」に対してあからさまな敵意を見せ、無知なホモイもそれを黙認する。この日で貝の火の中の光景は繚乱状態となり、太陽の色そしてホモイという兎の眼の色をも象徴する赤だけではなく、青、緑、水色、黄色、薔薇色、蛍の光色（蛍臺＝青い星形の花）などがまるで戦争をしているように一斉に燃え上がり、カタストロフィへの「加速化」のエネルギーは（音楽用語でいえば「ストレッタ」的に）頂点に達する。一家は「貝の火」が曇っていないことに安心して、皆で角

パンを食べてしまう。ホモイの「僕はね、うまれつきあの貝の火と離れないやうになってるんですよ。」という「ぬ」を省略した）発言は、自らが選ばれた者であるという得意げな実感を示す。しかし、実際は、それは厳しい試験に入る資格を与えられただけであった。よってとうとう、その晩のホモイの夢には「高い高い錐のやうな山の頂上に片脚で立つ」という、まさに天から地へ落下目前の下向ヴェクトルが暗示されることになる。それはこのままの状態では試験を続ける資格がないという暗示でもある。

(六) 夏の一週間 第六日目

陰気な霧がかかり、中間領域たる「境界」を特色づけている自然の「音」は鳴らなくなり（「木も草もじっと黙り込み」）、「移行」のメルクマールも失われる（「ぶなの木さへ葉をちらっとも動かしません。」）しかし、「つりがねさう」（釣鐘草。別名「風鈴草」学名「カンパニユラ」小さな鐘の意）だけは朝の鐘だけ「高く高く」空に響かせるが、最後の音だけが戻ってくる。これは天へと上向した音のヴェクトル変換がおこったことを示している。

角パンをもった狐は、そんな天気であるにもかかわらず、不自然にも、人間的な俗世界のメルクマールである「半ズボン」を穿いて登場する。そこで狐は「とんぼ」「蜂」「雀」「かけす」等動物を捕らえて、まさに自然に対する究極の人工世界である「動物園」を作ろうと教唆。ホモイの同意をとりつけた狐は早速、「かけす」「鶯」「紅雀」「ひは」を捕獲する。仏心を出してそれらを逃がしてやろうとしたところ狐に恫喝されて怖くなったホモイは帰宅。「貝の火」を確認すると、火のように燃えてはいるが「気のせるか、一所小さな小さな針でついた位の白い曇り」を発見す

る。父兎は、ホモイの顔色の変化に気づき、「黄色の火なんか、却って今迄より余計燃えてゐる位だ」とホモイを元気づけ、油に漬け置きしてみるように指示する。

さて、ここで賢治が配した装置は、「角パン」のところで言及したように、人工物を象徴する「黄色」と「油」である。「貝の火」の中の、換言すればホモイの目の色が、赤より黄の方が優勢になってきているということは、とりもなおさず、ホモイがどんな聖化ではなく俗化のヴェクトルへと逆行していることを示唆する。すでに人工化⇨俗化のシンボル「角パン」を当然のように食するホモイ一家にとって、もはや手段は、色は黄色であり「天ぶら油」としても使われる「かやの実の油」に玉を浸すことしか残されていない。それは「火に油」となって燃え上がりはせず、逆効果の方向、すなわち「白化」⇨「盲」へと向かう。ここではこの逆効果が、「巫病」発病の際の「顔色の悪さ」へ向かう時間的な逆行とも連動しており、最終的に、「貝の火」すなわち「眼病を治癒させる力をもった燕石」はホモイから去り、その印としてホモイの目は「白化」することになる。ここには「秋」の色である黄色から「冬」の色である「白」への色象徴まで布置されている。

さらに、「黒い皺」が刻まれた狐が捕らえる対象として例示した「とんぼ」は、「水中のヤゴから空飛ぶ成虫へ」という上向ヴェクトルを属性とする、「媒介性」や「両義性」を備えた生物であること、また、「かけす」であれば「白と黒のまだら模様」という「両義性」、実際に捕らえられてしまった「鶯」であれば「春生鳥⇨渡りをする鳥」「雀」や「紅雀」であれば「媒介者」の記号である「佳」を包含する名をもつこと等々が指摘しうる。こうしたことを勘案すると、人工的なもの、すなわち文明的な事象

を象徴する狐がやっきになって閉じこめようとしたのは、近代文明社会においては周縁に追いやられ消滅していく運命にある「媒介者」としての「シャーマン」であるとも言えるのである。

(七) 夏の一週間 第六日目の晩から翌第七日目の朝

夜中に眼を覚ましたホモイは、前述のように、「貝の火」がもはや赤く燃えておらず、魚の眼玉のような「銀色」から鉛玉のようになつていくのを発見、一家で反省し、狐と対決すべく立ち上がる。翌朝、父兎が狐を追い払うと、百足ばかりの鳥、その中には「雀」「かけす」「鶯」だけでなく「大きな大きな梟」や例の「ひばりの親子」まで捕らえられていたのを救出する。前述のように、中間日である第三日目で折り返した物語は、最初に「貝の火」をもたらしたひばりの親子を登場させ、さらに、最初はホモイがした「善行」を今度は父兎にさせる等、作品構造の意味論レヴェルでの逆行ヴェクトルとストーリー進行に伴う物理的時間進行との双方向ヴェクトル進行を同時に経験させる。そして、「貝の火」が変わってしまったことを確認に来た鳥たちに向つて父兎が自虐的に「もうこんな工合です。どうか沢山笑ってやってください」と言ったとたん、「パチパチパチ」と烈しい音がして「貝の火」が煙のように砕け飛び散り、ホモイの目にはその粉が入り、ホモイは失明する。しかし砕けた「貝の火」は「ピチピチピチ」と音がして煙がだんだん集まって昔のように「噴火のやうに燃え」る「貝の火」になり、「ヒュー」と音を立てて外へと飛んでいってしまう。ここでの「ヒュー」という音、「煙」「噴火」といった形容も、母ひばりの「空からヒューと矢のやうに降りて来た」や「貝の火」を持ってきたときの「薄いうすいけむりのやうなハンケチ」、そして第二日目のまだ「貝の火」の曇る気配な

ど微塵もなかった頃の「あそこが噴火口だ」という形容にシンメトリックに対応した表現である。ここで新たに登場する「ふくらふ」の色は「灰白色」であり、砕けた「貝の火」の「粉」や「煙」のイメージと結びつく。

しかし、ここでシンメトリーを敢えて少し変えているのが、「貝の火」登場場面での「高い声」で鳴く上向ヴェクトルのひばりに対して、「低い声」で鳴く鳥である梟が登場していることである。梟は「たった六日だったな」と繰り返してあざ笑って去っていくのだが、この声の低さというメルクマールは、天から地への下向ヴェクトル、すなわち第一章で触れた「かそけき神の声」に通底する。それは助数詞の変化にも表れており、ガラス箱に捕らわれていた時点では「百足」とされていた鳥たちが、最後に「興をさまして」帰っていく場面では「一人去り二人去り」という表現に変化させられている。それは、鳥たちが解放されて再び「移行」や「飛翔」を属性とする媒介者の役割に戻り、そのステイタスが急に「く人」のレヴェルへと回復されたからというよりも、「貝の火」を奉じていたホモイがそれを失うことによつて、「利他的実践者」シャーマンへの修行・試練の一つの段落を終えたことを意味する。それは、成巫儀礼をホモイに課した側が、「たった六日だったな。ホッホ」と梟の口を介してホモイに引導を渡していることから推測される。

さて、この夜行性の梟が去ることによつて、第七日目の朝が導かれ、霧が晴れて鈴蘭の葉が輝き、「つりがねさう」がまた「カン、カン、カンカエコ、カンコカンコカン」と朝の鐘を高く鳴らして、物語が終幕する。ここでは前述したように、ホモイに代わって鳥たちを救出した父兎の発言「泣くな。こんなことはどこにもあるのだ。それをよくわかったお前は、いちばんさいはひな

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。」が、すなわち冒頭春の日の母兔の「もじゃもじゃの鳥の子って、ひばりかい。」という物知り顔的な発言と照応する。つまり、兔の両親は、利他的実践者としてのシャーマンへの道を進むべき若者として、息子のホモイが選ばれたことを知っていた。それは、「あの玉がこの前獣の方に参りましてからもう千二百年たつてゐると申します」という割には、父兔が実は「貝の火」についての具体的情報(例えば少し曇りの出てきた玉は油に浸すのがいちばんよいという話)をかなり持っていたことから類推される。最終的に「利他」を旨とする実践者が誕生するのは容易なことではない。それは誰にでもできることではない。しかし誰もできないことでもない。それは父兔の「こんなことはどこにもあるのだ」という発言からも汲み取られる。

結語

以上、細かく賢治が丹念に構成した作品の表層構造を追ってきたが、この童話全体を統べているのはやはり「媒介者」コードである。ここでも賢治が好んだ文字遊びの感覚が反映されつつ、シャーマン的な双方向ヴェクトルに代表される意味連関を均衡化するという神話論理的コードが横溢していた。それは例えば、兔の助数詞は鳥と同じ「羽」であることをピヴォットにして、「兔＝鳥」という読み換え(ちなみにヨーロッパでは「兔＝魚」とする伝説も存在する)が可能であり、実際ここではそうなされている。これまでのテクスト分析により、一見「未熟」にみえるが、実は非常に微に入り細に入り(音楽用語を用いれば)「主題動機「劳作」されたこの童話における方法論は、「具体の論理」である

「神話論理」と通底していることが明らかとなった。つまりそれは、ある共通点をピヴォットにしてアナロジー的思考法が拡散し、最終的にこの童話で見られたような「象徴の森」を形づくるに至るといえるものであり、その中心は「シャーマン」であった。

すでに前章で述べたように、ここにはイノセントなホモイが、「媒介者」を救助するという善行をなしたことをきっかけに急に(あるいは天の計画によって)シャーマニック・イニシエーションの対象として選ばれる。ホモイは当初、成巫過程にある者の印である「貝の火」の保持者としてはふさわしくないという謙虚な気持ちを持っていたにもかかわらず、狐という「俗」を象徴する存在と関わり、たぶんあらかじめ設定されていたこの試練をクリアできずに、「僕はね、生まれつきあの貝の火と離れないやうになつてゐるんですよ。」という慢心状態へと知らず知らずのうちに流されていってしまう。言うまでもなく、ホモイと「貝の火」との関係は「生まれつき」ではなく、「シャーマン」的刻印が非常に深く刻まれた醜いひばりの子を身を挺して助けた「利他」の精神が認められたという理由による。しかし、結局「利他」どころではなく「利己」の精神状態に陥ってしまったホモイの入巫修行は、始まったばかりであったが頓挫せざるをえなかった。父兔は「目はきつと又よくなる。お父さんがよくしてやるから。」と慰めているが、「目がよくなる」とは「開眼」のメタファーであり、それはその前の「それをよくわかったお前は、いちばんさいはひなのだ。」という言葉と共鳴し合っている。

ここから、生前未発表だった『貝の火』草稿の表紙に、図2とともに書きつけられた「単純化せよ／無邪気さをとれ」「貝の火意味をなさず／却って権勢の／意を／表す方／可ならん」「因果律／を露骨ならし／むるな」という文言についての再解釈も可能



図2

となる。日本におけるシャーマン研究の第一人者佐々木宏幹によれば、例えば、沖繩にみられる「召命型」シャーマナイゼーションでは、巫病的な異常体験（カミダリーイニシエーション）に遭った人は、自らの状態を「くさせられる」といった他動的、不可避的であると考へ、周囲もそれを「仕方のないこと」と捉えていることが多いこと、こうしたカミダリーイニシエーション現象は本人がユタ（シャーマンの職能者）になる運命を受け入れ、一連の過程を経て「道あけ」として自然と消滅することを指摘している。⁽³²⁾そして、さらに重要な点は、「ことに「カミダリーイニシエーション」の過程を歩んだ人物の経歴は、単に人間関係の悪化と長期の病氣というに止まらず、幼少時からの複雑な人間の問題（精神・身体双方にまたがる）を錯綜的に内包していることが多い⁽³³⁾という指摘である。つまり、賢治が示した図2にも通底する、こうした「人間苦」の因果律の世界は、従来幾度となく指摘されてきた法華経や易経の背景のさらに奥底に存する「シャーマン世界」とも深く関わっているのである。しかし「因果律を露骨ならしむるな」という戒めは、本稿で明らかにしてきたこの物語における神話的思考の底流する景観へではなく、教訓的寓意譚や勧善懲惡的説話としての表面的解釈へと読者の目が導かれてしまうことを賢治が危惧していたことの証とも言いうる。つまり、賢治にとって「燕石」たる「貝の火」は、権勢の象徴ではなく、あくまでも「両義性」をもった媒介者たるシャーマンとして召命された印であり、こうしたイニシエーションの景観は、神話のようにならざるに「単純化」されるべきものであったとも解釈しうるのである。

さて、論を締めくくるにあたって、ホモイが兎でなければならぬ第二の理由について明らかにしておかねばならない。それはこの童話の挿尾を飾る「つりがねさう」の朝の鐘の音である。これは最終日だけでなく二日目と六日目にも鳴っており、当然のことながらコノテーションが存在する。童話冒頭の春の一日は共感覚的な五感および運動感覚の協働する、それでもやはり視覚優位の景観で開始されていたが、それは最終的に釣鐘草のたてる「高い」鐘音へと収斂することからもわかるように「聴覚」が強調されることになる。聴覚的には、童話冒頭部分では溺れかけたひばりのSOSである「けたたましい声」が印象的であり、実際にひばりの声はよく響く。しかし、童話最後の釣鐘草の音はそれが高く響いたとしても、助けを求める緊急事態のひばりの声に比べれば物理的にも穏やかで小さい音であるだろうことが推測される。すでに述べたように、この童話の主題には、シャーマニク・イニシエーションという第一主題だけでなく、合理主義的近代文明批判も第二主題として展開されている。そもそもルネサンスに端を発する西洋近代化にあたっての最大の知覚的変化は、五官序列の組み直しであり、聴覚、触觉に次いで第三位だった視覚が圧倒的優位へ躍り出、それ以降は不動の一位を占めている。すなわち「視覚」中心の文化から、サウンドスケープ概念のように「聴覚文化」の復興を希求すること、それは、音楽ではなく今まで見向きもされなかったような音そのものに聴き耳を立てることが重要であると賢治は考えていたに違いない。つまり、ホモイが兎でなければならなかった第二の理由とは、「長い耳」で実際にも「聴き耳」をたてている兎の属性のゆえだったのである。

ホモイは、正しい声に耳をかさず、利己的な声や狐の声に耳を傾けてしまい、結果として「盲いて」しまう。「盲いること」と

は単に視覚を失うことではなく、特に「シャーマン化」には不可欠の「聴覚」を積極的に利用することを指している。ホモイが盲いたこと、それは劫罰や悲劇ではない。まさに「めしい」は「召し出」に通じており、「盲い」は「召し出される」の謂である。一介の「生者」がいかかにして「利他」を理想の境地とする「聖者」になれるのか。それは、一見するとカタストロフィに思えるシャーマニック・イニシエーションを経て、神の声を、そして文化地理学的意味での「心のなかの景観」（視覚以外の感覚で経験した風景）を真に「聖くこと」にかかっているのである。

註

- (1) 太田光・中沢新一『憲法九条を世界遺産に』（集英社、二〇〇六）二六頁
- (2) 同前、四五頁
- (3) 同前、一二頁
- (4) 拙稿「イーハトーヴのサウンドスケープ——賢治作品における「音の景観」をめぐる——」、『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第五号（二〇〇六）一七〜三八頁
- (5) 横山信幸「宮澤賢治「貝の火」考」、『国語教育研究』第二六号上、一九七〇、三一四〜三二二頁
- (6) 秋枝美保「貝の火」、『国文学解釈と教材の研究』第三四巻第一四号、一九八九、七八〜七九頁。ちなみに、二〇〇五年度までに公にされた『貝の火』関係の先行研究には全て目を通したが、紙面が都合上、それぞれの文献へのコメントは割愛させていただいた。
- (7) 鎌田東二「シャーマンとしての賢治・熊楠・折口」、佐々木宏幹・鎌田東二『憑霊の人間学』（青弓社、一九九二）二二〇〜二五〇頁。
- (8) 古東哲明『他界からのまなざし』（講談社、二〇〇五）六九〜二六頁
- (9) 拙稿「雷鳴のコスモロジー——祖霊祭祀儀礼における金属打楽器音と騒音をめぐる——」、『平成二二〜三年度文部科学省科学研究費補助金基盤研究（B）（2）「祖霊祭祀の日中比較研究」研究成果報告書』（二〇〇二）二二〜五〇頁
- (10) 網野善彦「中世の音をめぐって——高音と微音——」、『藝能史研究』（藝能史研究会）第一〇五号（一九八九）一〜九頁
- (11) 鎌田東二「宮沢賢治「銀河鉄道の夜」精読」、『岩波書店、二〇〇一（三）三四頁、一六三〜一六四頁
- (12) 常光徹『しぐさの民俗学』（ミネルヴァ書房、二〇〇六）二二三〜二三五頁
- (13) 白川静『字統』（平凡社、一九八四）六〇七頁、四九九頁、一二頁。鋭敏な聴覚の持ち主としての「聖人」については、朱捷『においとびびき』（白水社、二〇〇二）一七七〜一八三頁も併せて参照されたい。
- (14) 小松和彦編『日本人の異界観』（せりか書房、二〇〇六）八頁
- (15) 原子朗『新・宮澤賢治語彙辞典』（東京書籍、一九九九）六〇二頁
- (16) 吉本隆明『宮沢賢治』（筑摩書房、一九九六）一七九頁
- (17) 中沢新一『森のパロッド』（せりか書房、一九九二）九九〜一七六頁
- (18) 賢治作品と石との関係については以下の文献に詳しい。田口昭典『縄文の末裔・宮沢賢治』（無明舎出版、一九九三）一〇七〜一六八頁参照。

また、詩人で賢治研究の第一人者である入沢康夫（空洞考）あるいは（内なる異空間）についてのむだ話』『現代詩手帖』昭和四年六月号、七―一五頁）は、柳田國男の紹介した民話「長崎の魚石」と「貝の火」における宝珠との比較を行っているが、その見かけの共通点よりも、ここでは「魚」がポイントとなる。すなわち前述のように、燕は水界と結びつけられた生物であり、例えば中国におけるさまざまな伝承では、冬の燕は水界で冬眠している魚として示される。詳しくは、中沢、前掲書（一九九二）、一三二頁参照。

- (19) 『柳田國男全集』第二卷（筑摩書房、一九九八年）九六頁
- (20) 赤田秀子他『賢治鳥類学』（新曜社、一九九六）三四九頁
- (21) クロード・レヴィ・ストロース『やきもち焼きの土器づくり』（渡辺公三訳、みすず書房、一九九〇）四七―一九九頁参照。「夜の燕」「死の鳥」といった呼称の他に、「蹟く」を意味する古スラヴ語に由来する「不器用な者」「役立たず」といった呼称も存在することは、オイディプス神話との関連で興味深い。この文献と「貝の火」と同時期の賢治作品『よだかの星』との関連については、本稿の姉妹編とも言うべき拙稿（「よだか」はなぜ星になったのか ― 宮澤賢治『よだかの星』における神話的景観をめぐって）『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第六号（二〇〇七）所収）を参照されたい。
- (22) 中沢、前掲書（一九九二）、一四三頁以下
- (23) 黒住真「宮沢賢治の想像力と世界」『複数性の日本思想』（ベリカン社、二〇〇六）三八二頁
- (24) 同前、三八五頁
- (25) 拙稿「催太鼓の神話学 ― 大阪天神祭が根ざすもの―」、『岩手大学教育学部研究年報』第六二巻（二〇〇二年）二五―四四頁

- (26) 中沢新一『女は存在しない』（せりか書房、一九九九）二六三―二八八頁
- (27) クロード・レヴィ・ストロース『神話論理 1 生のものと火を通したもの』（早水洋太郎訳、みすず書房、二〇〇六）七八頁
- (28) 吉田敦彦『オイディプスの謎』（青土社、一九九五）一五五頁
- (29) カロル・ギンズブルグ『闇の歴史』（竹山博英訳、せりか書房、一九九二）三九四頁
- (30) 吉田、前掲書、一三七頁。詩人有田忠郎も、「貝の火」がすでにホモイに定められており、それを受け取らないわけにはいかないことを指摘している。有田忠郎「（異界）をめぐるノート『貝の火』その他」『ユリイカ』一九九七年九月臨時増刊号、七〇頁。ちなみに、このエッセイは『貝の火』における「異界」や「両義性」といったキーワードについても言及している。
- (31) 佐々木宏幹『シャーマニズムの世界』（講談社、一九九二）三〇頁
- (32) 同前、三八頁
- （*賢治作品の引用は『新校本宮澤賢治全集』に拠る。）

「付記」

本稿は平成一八年度岩手大学学長裁量経費（萌芽的教育研究支援経費・複合領域）および平成一七―二二年度文部科学省科学研究費補助金特定領域研究（課題番号：一七〇八三〇〇一）による研究成果の一部です。

*岩手大学教育学部音楽学研究室