

「やまなし」読解ノート

中野新治

ることはなかなか困難なのである。

しかし、中西氏の著書にも「一度でいいから、小さな谷川の底に
いつてみたいな。どれだけきれいだろう。ほんとうにゆめのような
ろうな」という共感に満ちた反応も見出せるし、林洋子氏のように
アイリッシュハーブとタンバリンの伴奏のみで朗読し、聴衆に深い
感動を与える仕事を続けている人もある。非日常的だからこそ与え
られる感動をしっかりと受け止めることも可能なのである。林氏は公
演の内容を報告した文章の中で、作品を理解し、聴衆の一人の反
応をこう紹介している。

すばらしいと思いました聴きながら背中がゾクゾクしました。

宮沢賢治は実践するのが、私たちにとって一番理解できる方法
だと思えます。(傍点引用者)

林氏の公演では「よだかの星」も取り上げられているから、「や
まなし」だけの反応とするわけにはいかないが、「やまなし」の難
解さに対するアプローチとしては、この「実践」が最上のものであ
ることは明らかである。つまり、童話というよりもむしろ物語詩と
いうジャンルを設定したいとさえ思えるこの作品は、単なる散文の

多くの評言があるように、宮沢賢治の珠玉の小品というべき「や
まなし」は、その読解のむづかしさでも指折りのものである。中西
市次氏は『賢治童話「やまなし」を読む』¹⁾の中に、教科書を読ん
だ小学校五年生の感想を掲げているが、そこには「ぼくらにはとう
てい無理だ。クラムボンが笑ったとか、死んだとか、何を言いた
いのか全然わからない。こんな文章ははじめてだ」を筆頭に、読みと
りにてこずっている子供たちの姿を見ることができると述べて、その
も同様に「子ども達は勿論、教師側でも『扱いにくい教材』『わか
りにくい物語』として敬遠されているようである」と述べて、その
理由に「クラムボン」や「イサド」といった意味の曖昧で不明な言
葉があること、「なぜクラムボンは笑ったか」という問いに答えが
見出せないように、読者の疑問に明快な解答が与えられない部分
があること、水中から上を見上げるといふ「非日常的な視点」にとま
どうことをあげている。²⁾平凡な沢蟹の兄弟の言動を題材としてい
ても、表現も内容も人間の日常をこえているから、作品を追体験す

域を超えており、理性的な分析だけの理解を拒むものがあるということである。ポール・ヴァレリーの、散文を歩行に、詩を舞踏にたとえる高名な定義（「詩と抽象的思考」）をここで想起してもよい。

すなわち、詩＝舞踏は、散文＝歩行のように目的地に着くこと＝伝達され了解されることをもって事足れりとするのではなく、舞手が踊ることによってしかその舞踏の理解を示しえないように、詩の享受者は詩の表現そのものを生かすことができなければならない、ということである。「クラムボン」は笑つたよ／クラムボンはカブカブ笑つたよ¹は、意味として理解される前に全身で体験されねばならないのだ。林氏の「アイリッシュ・ハーブと語りによる宮沢賢治の世界」は、正にこの全身的理解を可能にする場所なのである。

しかし、もちろん、本稿でそれを実行することはできない。以下の論考はあくまで分析による知的理解の域にとどまる他はない。ただ解釈にあたって「どのような感情も想像されたものではなく、生きたものなんだ」（谷川俊太郎）²という指摘が、「やまなし」にはもつともふさわしいことを念頭に置いておくことは可能なのである。

二

その表現もさることながら、「やまなし」のとらえにくさは、より本質的にはテーマの見出し難しさにあると思われる。たとえば、「やまなし」と同じく数少ない生前発表作である「雪渡り」には「童心による俗見（きつねはずる賢こい）の否定」という誰にでも理解できるテーマを抽出することができる。だが「やまなし」から明快

なテーマを導き出すことは容易ではない。第一部「五月」にくりかえてあらわれる生物の死に注目し、「よだかの星」につながる生命連鎖や弱肉強食の問題をテーマとする評言も多いが、恩田逸夫氏の指摘にもあるように、それは二部構成をとる作品を貫くテーマにはなりえないし、より根源的には作品の透明感あふれる表現のトーンが、そのような重いテーマを抽出することを否定している。性急な抽象化はひとまずおき、具体的な解釈からはじめてみよう。まず冒頭の表現である。

小さな谷川の底を写した二枚の青い幻燈です。

これはいわば舞台の幕上げを告げる口上である。初期形では「小さな谷川の底を写した二枚の青い幻燈を見て下さい」と、より直接的に語りかけられている。作者はこれから幻燈会が始まりますよと言うのだが、谷川雁氏の指摘の通り、作品の本質は静止画面の解説にとどまるものではないから、始まるのは水中にカメラを入れた映画の画像なのである。しかし、それでは、賢治は「有声活動写真」という言葉を使用したのだから（農民芸術概論綱要）、内容にふさわしいそれを使わず、どうして「幻燈」をここで使ったのかという疑問は残る。作者はあくまで「二枚の青い幻燈」と言っているのだ。とすれば、「幻燈」は作者にとつて単なる映写機器の名称以上の意味をもっていると考える他はない。それは他の作品では次のように使われている。

これはあるひは客馬車だ

どうも農場のらしくない

わたくしにも乗れといへばいい

馭者がよこから呼べばいい
乗らなくつたつていいのだが
これから五里もあるくのだし
くらかけ山の下あたりで

ゆつくり時間もほしいのだ

あすこなら空気もひどく明瞭で

樹でも艸でもみんな幻燈だ

もちろんおきなぐさも咲いてゐるし

野はらは黒ぶだう酒のコツプもならべてわたくしを歓待するだ
らう

〔小岩井農場パート一〕

この表現に従うかぎり、「幻燈」は、うすぼんやりと浮かび上がる画面や焦点の定まらぬ空想といった一般的イメージを持つてはいない。むしろ、くつきりと浮かび上がってくるために現実ではないような気さえさせるような、過度に明瞭な画像を指しているときえ言えそうである。このニュアンスは、あの「ポラーノの広場」の「またそのなかでいっしょになったたくさんのひとたち、ファゼーロとロザーロ、羊飼のミーロや顔の赤いこどもたち、地主のテーム、山猫博士のボーガンド・デステウパーゴなど、いまこの暗い巨きな石の建物のなかで考へてゐるとみんななつかしい青いむかしの風の幻燈のやうに思はれます」（傍点引用者）にも十分に読み取ることができるだろう。

しかし、もちろん、谷川の底をくらかけ山のおもと同列にあつかうことはできない。それは正に幻視される他ないはずなのだが、「七つの森のこつちのひとつが／水の中よりもつと明るく／そして

「やまなし」読解ノート

たいへん巨きいのに」（「屈折率」）とあるように、賢治にとって水中も地上も本質的な区分は成立しないのである。なぜなら、水中から天空まで世界全体が「わたくし」だからだ。

しづかにしづかにふくらみ沈む天末線

あ、何もかももう透明だ

雲が風と水と虚空と光と核の塵とでなりたつときに

風も水も地殻もまたわたくしもそれとひとしく組成され

じつにわたくしは水や風やそれらの核の一部分で

それをわたくしが感ずることは水や光や風ぜんたいがわたくし
なのだ

〔種山ケ原〕異稿

自然との一体化の法悦が語られているようだが、吉本隆明氏の指摘にもあるように、ここにあるのは「素朴な牧歌的詩人の陶醉」以上のものである。つまり、賢治が科学的な視点まで援用して強調しようとしているのは、自己の無化からさらに踏み込んだ自己の遍在化なのである。「世界全体がわたくしである」という自在さがないくは森の光景を水中と比較することもできないし、「そのらの散乱反射のなかに／古ぼけて黒くえぐるもの／ひしめく微塵の深みの底に／きたなくしらく澱むもの」（「岩手山」）と表現されたような、仰ぎ見るべき山嶺を天空から見下ろすという視点が成立するはずもない。おそらくここには「私のいのちの顕現としての世界」という賢治の宗教的確信がある。

自己は他から孤絶した共通項をもたない絶対的な個なのではなく、仏によつて命のエネルギーを注ぎ込まれたすべてのこの世の存在と同列の「わたくし」といふ現象」なのだから、自己の内面を見る

ようにこの世のすべての存在は透視可能なのである。

わたくしといふ現象は

仮定された有機交流電燈の

ひとつの青い照明です

(あらゆる透明な幽霊の複合体)

風景やみんなといつしよに

せはしくせはしく明滅しながら

いかにもたしかにともりつつける

因果交流電燈の

ひとつの青い照明です

(「春と修羅」序)

詩と序文を重ねて読む時、「やまなし」とは賢治が「沢蟹といふ現象」を生きてみせた、その報告書であることが理解できるだろう。「幻燈」という言葉にはその透視の透明度を低くみつめた謙遜も含まれていようし、「青い」という修飾語は水中の世界を指すと同時に蟹たちへの親密感も含んでいるにちがいない。彼らは「わたくし」と同じ色彩の中で生きているのである。

三

さて、「クラムボン」の登場である。

一、五月

二匹の蟹の子供らが青じろい水の底で話てみました。

『クラムボンはわらつたよ。』

『クラムボンはかぶかぶわらつたよ。』

『クラムボンは跳てわらつたよ。』

『クラムボンはかぶかぶわらつたよ。』

上の方や横の方は、青くくらく鋼のやうに見えます。そのなめらかな天井を、つぶ／＼暗い泡が流れて行きます。

『クラムボンはわらつてゐたよ。』

『クラムボンはかぶ／＼わらつたよ。』

『それならなぜクラムボンはわらつたの』

『知らない』

つぶ／＼泡が流れて行きます。蟹の子供らもぼつ／＼とつぶ／＼五六粒泡を吐きました。それはゆれながら水銀のやうに光つて斜めに上の方へはつて行きました。

冒頭でつきあたる「クラムボン」という意味不明の言葉について、蟹、アメンボ、プランクトン、水すまし、水の泡、水面の反射光などの推定がなされて来たが、近年の多くの評者は具体的に特定する必要を認めず、むしろ積極的に否定している。

正体不明のまんまのクラムボンでこそいい。(中略) クラムボンは何物かのセンサクは無用、無益、有害である。(岩沢文雄) ただこの名称の音と、片仮名の字感とをたよりに、とつさに感じとるあいまいな何か以外には何もわからないこのクラムボンは、おそらく、蟹の子供らにとつても何のことかよくわからないのだ。(天沢退二郎 傍点原文)

ある具体物にゆきつけばそれでよいと言うのなら、なにもわざわざ外来語めいたカタカナの煙幕をはる必要はない。これは幼いカニの脳にきざした観念の初期形だから、きちんと読み解けるものであつてはならない。言わばカニ二語であつて、しかも二

一匹の兄弟だけが了解するカニ語である。(谷川雁)

他に佐野美津雄氏や山田晃氏も意味の解明の必要を認めていない。「クラムボン」の死も「殺された」ことも内容を伴わない言葉の上だけのこと(栗原敦)。「魂の世界のわらべ歌あるいは言葉遊びの類い」(山田晃)という解釈がこうして成立するのだが、それには十分の根拠があるだろう。つまり、言葉が具体物と呼応せず、謎のまま宙づりにされる方が読者の想像力はより広々と解放されるのである。あの「風の又三郎」では、主人公の正体が最後まで謎として残されるのだが、それは日常界と異界のはざままで展開される物語のしめくりにかにもふさわしいものであった。同様に「やまなし」で冒頭に「クラムボン」が謎のように登場することが、人間にとつての異界である蟹の世界へ参入するための必須の条件なのだ。天沢氏も指摘するように、作者は十分に意識的に意味不明の言葉の子蟹たちに発語させたのである。

だが、そうであるにしても、「クラムボン」が子蟹たちにとつても無意味であるか否かは判然としない。谷川氏のように意味不明説はとりながらも「存在の外に存在を説定するような遊びはまだしないだろう」と、二匹の年齢を低くみて言葉遊び説を否定することもできるからである。この問題をもう少し掘り下げてみるために他の用例を見てみよう。

たとえば、「タネリはたしかにいちにち噛んでみたようだった」の主人公ホロタイタネリは「山のうへから、青い藤蔓をとってきた」／＼西風ゴスケに北風カスケ；／＼崖のうへから、赤い藤蔓とってきた／＼西風ゴスケに北風カスケ；／＼森のなかから、白い藤蔓とつて

「やまなし」読解ノート

きた／＼西風ゴスケに北風カスケ；」と、でまかせの歌をうたうのだが、これは「冬中かかつて凍らして、こまかく裂いた藤蔓」をより柔らかくするためにたきながら歌う、いわば労働歌なのである。タネリは母親を手伝えるほどの年齢に達しており、それゆえ言葉遊びも可能なのだ。さらにまた、タネリは森の中へ遊びに行き、四本の栗の木とその梢についた黄金のやどり木のまりに向つて次のようなからかいの言葉を投げつける。

「栗の木 死んだ、何して死んだ、
子どもにあたまを食はれて死んだ。」

すると上の方で、やどり木が、ちらつと笑つたやうでした。タネリは、面白がつて節をつけてまた叫びました。

「栗の木食つて 栗の木死んで

かけすが食つて 子どもが死んで

夜鷹が食つて かけすが死んで

鷹は高く飛んでつた。」

やどり木が、上でべそをかいたやうなので、タネリは高く笑ひました。

タネリは十分に「言葉の威力」を知っており、それを駆使して遊んでいるのである。であるとすれば、「クラムボン」は笑つたよ」を言葉遊びとするか否かは、やはり子蟹たちの年齢をどうみつもるかにかかっていることになる。

谷川氏はそれを「一冬越してはいるけれど無意識状態からさめたばかりの、幼さの極限値としてとらえられている」とする。たしかに、魚、かわせみ、樺の花、やまなし、と、子蟹にちの前に登場し

てくるものは、原初的な新鮮さをもつて姿を表わしている。「やまなし」を読むことは、この子蟹たちの胸のときめきを共有することだと言つてもいいのだから、やはり子蟹たちの年齢は相当低くみつもられるべきであろう。タネリのように言葉だけで自己を遊ばせるまでに成長しているとは思えないのである。であれば余計に「クラムボン」が何であるかが明確化されねばならない。作品の享受としては不必要であることを自覚しつつ、あえてその対象をさぐつてみよう。手がかりは作品の表現のひだを読み込み以外にはない。

まず、自明のことながら、クラムボンが、笑い、死に（殺され）、また笑う、というサイクルで表現されていること、つまり、簡単に生死の変換可能な存在であることが注目される。これが言葉遊びではないとすれば、表現に従うかぎり通常の生物は対象から除外されることになる。さらに、「かぶかぶ笑」うという「かぶかぶ」の語感に、「青い仮面このこけおどし／太刀を浴びてはいつぶかぶ」（原体剣舞連）の「いつぶかぶ」（潮死）との呼応を感じうるとすれば、潮死状況で起こるような水面の激しい波乱に似た惑乱状態が「かぶかぶ笑う」ととらえられた、と推測できる。また、笑う、死ぬ、笑う、とクラムボンが変態する際に必ず魚がかかわっていることも興味深い。クラムボンが笑っている時に「つうと銀のいろの腹をひるがへして、一疋の魚が頭の上を過ぎて行」くと、クラムボンは死ぬ（殺される）のであり、「魚がまたツウと戻つて下流の方へ」去ると、クラムボンは笑うのである。この呼応は偶然とは思われなから、魚によつて頭上の何かが変幻することを子蟹たちが「わらつた」「死んだ」と表現したと考えることができる。

このように作品の表現に即して読んで行くと、クラムボンとは、どうやら水面の変化、特に光線の微妙な変幻そのものを命名した蟹の幼児語であるように思えてくる。波立ちも含めた水面そのものを指すと考えたのだが、「なめらかな天井」とあるように、川面に余り波乱はないようだから、川の両岸の林から差し込んで来る木もれ陽が微妙にあるいは躍動的に変化する様を「クラムボンはわらつた」と言い、それが魚の起こす小さな波によつて崩されることを「クラムボンは死んだ、殺された」と言つたのではないだろうか。子蟹たちに光線による水面の変化という認識はあるはずもないから、彼らにとつてそれはクラムボンという生物に他ならなかつたのである。すでに指摘もある平凡な結論に落ちついたが、素直に作品に即して読むかぎりこの結論は動きそうもないのである。

もちろん、ここに言葉遊びの要素が全くないわけではない。「クラムボンはわらつたよ。」に対して「クラムボンはかぶかぶわらつたよ」、「クラムボンは死んだよ」に対して「クラムボンは殺されたよ」と、受け手は必ず表現のレベルを一段高く押し上げようとしている。二匹の会話は単なる実景の報告にとどまるものではなく、ちょうど秋の場面での泡の大きさ比べのような遊戯性は確かに存在しているのである。泡の大きさ比べで兄が勝つたように、この場面でも兄は弟には回答不可能な「なぜ」をもち出すことによつて優位に立つとうとしている。彼が右側の四本の脚の中の二本を、弟の平たい頭にのせながら、「それならなぜ殺された」と質問するのも、その心情の動作化なのである。

四

冒頭部の解釈ばかりが肥大してしまつたが、ここを通り越せば作品は言われるほど難解ではない。それどころか、かつて吉本隆明氏が「美を失はない程度の科学性」と的確に指摘したように、曖昧さや誇張が少しもない写真が一貫して展開される。

ちようど太陽が川の真上にさしかかつたのであろう、それまでの薄暗がりの光景が一転してまばゆい光にあふれる様子は次のように描かれる。

にはかにバツと明るくなり、日光の黄金は夢のやうに水の中に降つて来ました。

波から来る光の網が、底の白い磐の上で美しくゆらくのびたりちぢんだりしました。泡や小さなごみからはまつすぐな影の棒が、斜めに水の中に並んで立ちました。

また、魚が川せみに捕えられる場面。

その時です。俄に天井に白い泡がたつて、青びかりのまるでざら／＼する鉄砲弾のやうなものが、いきなり飛込んで来ました。

兄さんの蟹ははつきりとその青いものさきがコンパスのやうに黒く尖つてゐるのを見ました。と思ふうちに、魚の白い腹がざらつと光つて一ぺんひるがへり、上の方へのぼつたやうでしたが、それつきりもう青いものも魚のかたちも見えず光の黄光の網はゆらくゆれ、泡はつぶつぶ流れました。

散文の一つの規範を主張しうるほどの明確な描写である。水底の

光景は想像力でしか描きえないはずなのに、作者の筆は想像力につきものの主観のひずみを全くもっていない。水中をのぞくレンズはあたうるかぎり透明なのだ。それはおそらく対象の問題である。自己意識を扱わざるをえない詩作品では、むしろ「風景はなみだにゆすれ」（春と修羅）てゆがんでいることが多いことを考えれば、童話、特に人間の登場しないいわゆる花鳥童話を描く時、賢治は幸せな解放感に満たされていたにちがいない。描写が科学的報告書のような具体性を帯びれば帯びるほど、外界をゆがませる解きほぐしがたい自己意識からは遠ざかりうるからである。この間の消息を大岡信氏は次のように述べている。

賢治の意識は、たえず自分を脱け出て、物質の方へ摺り寄つてゆく。そこでとらえられる物質のある断面は、あざやかに彼の不安を吸収し、言葉と化して彼を落着かせるであらう。しかしそれは決して永続するものではないから、意識は不断に物質への求愛を続けねばならない。底には生への不安がいつでもあるのだ。

これは賢治の短歌論の一節なのだが、彼の明確な描写力の根源を語つたものとして強い説得力をもっている。「白い柔らかな円石もころがって来て小さな錐の形の水晶の粒や、金雲母のかけらも流れて来てとまりました。」という描写は、沢歩きや科学的知識だけで果たされるものではないのである。もちろん、「やまなし」では「生の不安」は無意識の底に沈んでいるにちがいないが、あえてそれを持ち出したのは、この作品の構成の際立った特色として、春と秋の二場面によるシンメトリカルな対置を見出すことができるからであ

15 秩序への願望が混沌への不安を前提とすれば、作者の「生の不安」を云々することもそれほどはずれないと思われ。以下、この視点に立つて二つの場面の比較を行なってみよう。

まず、大きく「一、五月」に対して「二、十二月」が対置されている。ここですぐ気づかれることは、「一、五月」が東北の早春であるとするれば、それに対して「二、十二月」を東北の晩秋とするには無理があるということである。多くの評言がこれを視野に入れない中で、谷川雁氏は「二、十二月」は初期形のように十一月であるべきであり、校本全集などに採用された岩手毎日新聞のテキストにミスプリントがあつたのではないかと指摘している。たしかに谷川説の通り、「あんまり月があかるく水がきれいなので眠らないで外に出る」にも、「イサド」に遊びに行く(?)にも東北の十二月は寒すぎるし、やまなしの実が十二月にまだ木に残っていると考えにくい。『春と修羅』の中には、「けさはじつにはじめての凍々しい氷霧だつたから／みんなはまるめろやなにかまで出して歓迎した」(「イーハトーヴの氷霧」という短詩があるが、つけられていない日付は一九三三、一一、二三である。次の「冬と銀河ステーション」(傍点引用者)は一九三三、一一、一〇である。『春と修羅』では巻頭の「屈指率」が一九三三、一、六の日付をもち、以下整然と巻尾の「冬と銀河ステーション」まで日付順に並べられている。とすれば、当然のことながら十二月は明白に「冬」である。少なくとも十一月の下旬には冬は到来するのであり、葉も実も落ちつくした山林に氷霧は美しく花開くのである。「十二月」は「十一月」に改められるべきであろう。

次に対称をなしているのは早春の昼と晩秋の夜であるが、そこで変わることもなく行なわれているのは、すでに見たようにいかにも兄弟らしい競争である。(一)ではクラムボンをめぐる言語表現、(二)では吐く泡の大きさが競われる。こうして遊んでいる時に天上から何かが落下して来る。(一)では「青びかりのまるでぎら／＼する鉄砲弾のやうなもの」であり、(二)では「黒い円い大きなもの」である。二回とも子蟹たちは体がすくんでしまうほどおびえるのだが、ここで不安を解消してくれるのはいつも冷静な父親である。父によつて、落ちて来たように思えたものがかわせみのくちばしであり、かわせみは魚はとるが自分たちを相手にしないことがさとされ、落ちて来たやまなしは、ひとりでお酒となるいわば天からの贈り物であることが説明される。父は恐怖に満ちた世界の実相を知りはじめた子供たちを、正確な知識によつてやさしくさとすのであり、それによつて、生の恐怖や混沌は生の秩序と恵みとに反転するのである。

(一)の場合、子蟹たちの眼前で行なわれた殺りく重視して畏怖感を強調することもできるが、このように二場面を対置させて見る時、畏怖感だけを強調することはこの作品にふさわしくないことが理解されよう。つまり、吉本隆明氏が「賢治さんだつて『樺の花』がなかったら死がこわいではなかったのだらうか」と述べている通り、ここに死の恐怖は明らかに存在するが、流れて来た「樺の花」は初めて死の恐怖を知った子蟹たちをやさしく慰めるのであり、それは「やまなし」と同じく天からの慈愛に満ちた贈り物であることにかわりはないのである。春の「樺の花」は弱肉強食をのがれられない生物たちの業を浄化する聖なる花であり、秋の「やまなし」のお酒

はその宿命に従つて生きのびて来た者を祝福する聖なる神酒^みなのだ。兄はともかく、『こはいよ、お父さん』と兄を真似て言う弟蟹の言葉には、死への恐怖感よりも、それをぬぐい去ってくれた父への安堵感と甘えの感情の方が濃厚に流れているのではあるまいか。

かくして、この蟹の家族における母の不在は少しも不自然ではない。母親は病気で入院中であり、三匹で行こうとするイサドとは医者宿（処）であるという説もあるが、松田司郎氏や谷川雁氏の指摘する通り、ここでは蟹たちの住む沢の水底そのものが母の胎内なのである。生の不安がないわけではない。しかしそれはいつも、母の抱擁のような自然の恵みによって慰められ解消されるのだ。

三疋はほかほか流れて行くやまなしのあとを追いました。その横あるきと、底の黒い三つの影法師が合せて六つ踊るやうにして、山なしの円い影を追ひました。

間もなく水はサラサラ鳴り、天井の波はいよいよ青い^{ほろほ}焔をあげ、やまなしは横になつて木の枝にひつかかつたとまり、その上には月光の虹^{にじ}がかもか集まりました。（傍点引用者）

三匹の蟹たちは、いわばサラサラ鳴る水音をお囃しにし、波の青い焔をかがり火にして、月光の虹のあかりのもとで、母なる自然に感謝する舞踏を踊っているのである。こうして蟹たちの住む沢の水底は聖なる空間として聖別される。

親子の蟹は三疋自分等の穴に帰つて行きます。

波はいよいよ青じろい焔をゆらゆらとあげました。それは又金剛石の粉をはいてあるやうでした。

ここに単なる客観描写を超えた作者の心情の高まりを見ることは

「やまなし」読解ノート

無理ではあるまい。川底はダイヤモンドの輝きに満たされた神殿であるとさえ作者は言いたそうなのである。キラキラッと「黄金のぶち」を光らせながら落下して来る「やまなし」は神殿の聖体なのであり、題名に蟹ではなくこの名が取られたのも不思議ではないのだ。おそらく賢治はこの世の浄土を小さな谷川の底に表現したかったにちがいない。彼岸ではなく、此岸のこの世そのものが仏によつて荘厳された浄土であるという法華経の教えの根本を、この小品の中でひそやかに展開したかったのだ。かつて「よだかの星」を書いて此岸への絶望を根拠づけた賢治は、ここではそれを百八十度転回させたのである。しかし、それは、妹トシの死の悲しみの克服、農学校教師の仕事の習熟という、執筆時大正十二年春の充実にのみ帰されるものでもあるまい。蟹の世界の黄金色のやまなしは、人間の世界ではその聖なる輝きを失うからである。再転換はいつでも可能であった。そういう意味ではたしかに、作品は川底を写した二枚の幻燈であった。

註

- (1) 中西市次「賢治童話「やまなし」を読む——川底の心象風景——」 高校生文化研究会 一九八二・一一
- (2) 西田良子「やまなし」考 子どもといっしょに味わうために「日本児童文学」 一九八五・四
- (3) 林洋子「クラムボン 私の『賢治の世界』」 「宮沢賢治第3号」洋々社 一九八三・七
- (4) 谷川俊太郎「私と宮沢賢治」 『宮沢賢治 童話の世界』所

取 ずばる書房 一九七七・三

(5) 恩田逸夫「賢治童話の読み方——『やまなし』を中心に——」

「解釈」一九七一年三月号

(6) 谷川雁「賢治初期童話考」 潮出版社 一九八五・十 以下

谷川氏の引用は本書による。

(7) 吉本隆明「吉本隆明歳時記」 日本エディタースクール出版

部 一九七八・十

(8) 岩沢文雄「やまなし論」(4)と同書所収

(9) 天沢退二郎「〈宮沢賢治〉論」 筑摩書房 一九七六・十一

(10) 佐野美津男「宮沢賢治の童話を読む」 辺境社 一九八八・

六

(11) 山田晃「宮沢賢治『やまなし』を読む」 「青山語文」第20

号 一九九〇・三

(12) 栗原敦「テキスト評釈 『やまなし』」 「国文学」一九

八二・二月号 學燈社

(13) 吉本隆明「やまなし」 『吉本隆明著作集15』所収 勁草書

房 一九七四・五

(14) 大岡信「ことばの力」 花神社 一九七八・十

(15) 谷川雁氏は「二項対立の形式」と呼んでいる。

(16) 松田司郎氏に次のような指摘がある。「天から落ちてきて木

の枝にひっかかったヤマナシの実は、いわば銀河宇宙の彼方

において、すべてを見守っている〈神〉からの贈物といっても

よい」 『宮沢賢治 花の図誌』 平凡社 一九九一・一

(17) (13)に同じ

(18) 福島章「質問教室『やまなし』には何故母親が出てこない

のだろうか？」での討論の報告」 「賢治研究」一九七一・

八

(19) 松田司郎「宮沢賢治の童話論 心層の原風景」 国土社 一

九八六・五

(20) 初期形の執筆時が特定できないので、新聞発表の意欲を示し

て改作したこの時期を重視する。