

## 要旨

本論文は宮沢賢治の演劇体験および童話、戯曲作品について考察し、さらに、そこから浮かび上がってきた賢治の農民観の変遷についても言及したものである。

「第一章 宮沢賢治の演劇体験と演劇観」では賢治の幼少期から田園劇上演会までの演劇体験について述べた。賢治が初めて演劇体験を得たのは、盛岡高等農林学校時代、親友である保阪嘉内の影響があったためである。保阪は盛岡高等農林学校に入学する前から東京の歌舞伎や新劇に親しんでおり、同人誌『アザリア』にも芝居に材を取った短歌作品を掲載していた。そんな保阪と関わる中で、賢治は歌舞伎を見に行くようになる。さらに一九一六（大正五）年五月には保阪が書き、演出をした「人間のもだえ」に参加することで演劇の持つ創造共有体験、表現体験、集団合一体験、変身体験を得たと考えられる。賢治の演劇への興味は増し、自分で戯曲を書こうと構想していたようである。これは実現にはいたらなかったが、演劇の上演体験と観劇体験から制作へ心が動いていたのは確かである。

また、一九二一（大正一〇）年一月、賢治は家出をし、東京に住むが、その際に国柱会の田中智学の「佐渡」を見ている。その内容は宗教的なものであり、「日蓮大士の美蹟」を主題とした、信仰を説く教化芸術であった。そこで賢治は、演劇は楽しむだけではなく、信仰や思想を伝える手段として有効であると考えようになったと思われる。大正一〇年時の賢治が獲得していた演劇観は「他者と共有できる芸術」であり、「他者に主張を伝える芸術」であったと考えられる。

「第二章 童話集『注文の多い料理店』に現れた演劇性」では「かしはばやしの夜」「鹿踊りのはじまり」「どんぐりと山猫」「水仙月の四日」を取り上げ、その演劇性について分析した。

賢治が帰郷後に書いたとされる「かしはばやしの夜」は、人間（農

民）と自然の間を芸術家が取り持ち、舞台を作る物語である。このとき、賢治は芸術家・画家に自己投影をしていると考えられる。物語の舞台には賢治が意図的に配置した舞台装置としての月や霧や広場、くり返しの喜劇的手法などが取り入れられている。物語の最後、人間は自然からはじき出される。ここに賢治の自然観があり、農民芸術への志向が見られる。

巻末に置かれた「鹿踊りのはじまり」は、無心の祭事に観客が出現し、対観客の芸能＝演劇になっていく過程を凝縮した物語であると読める。「かしはばやしの夜」同様、舞台は演劇的に整えられ、そこで行われるのは旋回と跳躍の踊りである。文体は叙述と戯曲文体であり、特にこの作品では台詞に方言を多用している。黙読より音読を意識した、さらに言えば演劇的言語の手法であるといえる。この物語もまた、人間と自然は融合することが叶わないが、やはり芸術をもって自然と関わることへの希望を残す終わり方となっている。そこにこの作品が巻末に置かれた意味があると考えられる。

巻頭作である「どんぐりと山猫」は、招待状の物語であり、少年の通過儀礼の物語である。読者は登場人物（一郎）と共に作品の舞台となる山に招かれ、参加者体験をする。この作品は舞台だけでなく、山を劇場として設定している。そこで行われるのは法廷劇であり、その劇は通過儀礼としての芸能である。「一番えらいとは何か」と問われた一郎は、問い自体を無化する答えを出す。ここに賢治の、競争や比較への痛烈な批判があるが、賢治はやはりそれを喜劇として描いている。このとき、一郎は賢治が想定した読者であり、山猫はこの劇の演出家であり、賢治の自己投影の姿でもある。

童話集の中でも遅くに書かれたと考えられる「水仙月の四日」は、台詞が少なく、擬音によるリズム性、そして舞踏性が強い作品である。特に旋回運動が作品世界の重要な動きとなっており、旋回に巻き込まれた赤い毛布の子供のために旋回を止めた雪童子が主人公として立ち

上がる。支配者である雪婆んごとの面従腹背の劇的対立は、バレエのような舞踏性のある動きの中で展開される。そこに植物や色の象徴性を織り込み、美しい復活劇となる。

賢治は以上四作と残り五作の童話を、童話集として一冊にするにあたり、推敲と配列に苦心している。制作日と推定されている目次に付された日付と出版日に二年近くの間隔があり、その間に賢治が得た教員としての体験が作品推敲に反映されているからであろう。それは農民と関わることで具体的に浮かび上がってきた芸術の形の影響ではないだろうか。

作品配列は最初、作品の主題ごとに分類するような配列であったが、最終的に「自然と人間の関わり」という大きな流れを有したプログラムとして構成されている。賢治は童話集を、個々の童話を集めたものではなく、一冊という単位の中で、ひとつの「ショウ」として作るうとしたのだ。

以上を通し、筆者は、宮沢賢治は「正しいものゝ種子を有し」た「新しい、よりよい世界の構成材料」を読者に伝える手法として、意図的に演劇的な要素を童話に取り込んだのではないかと考える。それはただの演劇要素だけでなく、「鹿踊りのはじまり」のように演劇自体を見つめる視点や、「どんぐりと山猫」のように演劇が持つ役割に意味を見いだすものも含まれている。

では実際に行った演劇活動はどうだったのか。

「第三章 四つの戯曲と田園劇上演会」で四本の戯曲を見てみると、まず「饑餓陣営」は生徒たちが演じやすい動きを取り入れ、複雑な演出は控えられていることがわかる。初めての上演作品であるため、劇に不慣れた生徒たちへの配慮だったのだろうと考えられる。「注文の多い料理店」と同じく、見せかけの権威を食べるという内容は、田舎の農民たちには痛快な内容であっただろう。しかし「注文の多い料理店」では紳士たちが改心することはなかったが、バナナン大將は勲章を食

べられたことによって神のみ力を受けて「生産体操」を發明する。この神の出現は唐突なものであるが、それにはかつて賢治自身が演じた「人間のもだえ」での体験が反映されていると考えられる。賢治は「生産体操」の場面を重要だと考えており、農業の持つ人間の再生の力を高らかに宣言している。

二作目にあたる「植物医師」は、もともと「異稿植物医師」にあるように、アメリカを舞台とした英語劇の予定であった。しかし、生徒の英語力が追い付かず、アメリカという設定のみが残り、コメディ色の強い風刺作品となっている。その作品が改作されたのが「植物医師」である。大筋は同じであるが、舞台は盛岡郊外になり、農民たちの台詞は全て花巻方言となっている。他にも農民たちが集団として描かれるなど「異稿植物医師」との違いは多いが、最も大きな違いは、ラストシーンで農民たちが爾薩待を許すことであろう。この改変から賢治の農民観の変遷を見ることができ、かつ賢治の自己批判意識の強さも読み取れる。

「ポランの広場 第二幕」は同名童話を戯曲化したものである。第二幕とあるように、多幕物の構想があったと考えられる。レコードを多用し、ダンスを盛り込んだ農民たちの祭が舞台である。その祭を台無しにする敵役である山猫博士は、賢治の父や賢治自身など町の権力者のイメージがある人物であり、そんな山猫博士が追い出されることによつて農民たちは人間的なしがらみから解放される。自然と交感する農民たちの解放感が描かれている一方、町の商人たちへの批判や賢治の自己批判意識が浮かび上がる作品となっている。また、農民に寄り添いながら、農民ではないキユステもまた賢治自身を反映させた登場人物といえる。

「種山ヶ原の夜」は同名童話があるが、内容も構成も大きく違うものであり、むしろ「かしはばやしの夜」の方が内容も主題も近いと考えられる。賢治は「かしはばやしの夜」や「鹿踊りのはじまり」で自然

から拒絶される人間を描いたが、戯曲「種山ヶ原の夜」では主人公である農民の伊藤が、樹霊たちの踊りに参加することを許されている。これは賢治作品の中では画期的なことであり、賢治は演者であり観客である農民たちに、「農民は自然と一体になり得る」というメッセージを伝えようとしたのではないかと考えられる。

この四本が上演された田園劇上演会において、プログラムは作品の制作順であったが、単にそれゆえに並べただけではないことは明白である。童話集『注文の多い料理店』と同じく、田園劇のプログラムも「入場と退場」が意識されている。また、作品の世界観が違っても、主題や要素が重なり合い、違和感なく入り込めるように構成されている。また「農民」「農業」が一貫したテーマとなっている。

「第四章 宮沢賢治の戯曲および童話に見られる『農民観』」では、前章までで読んできた童話や戯曲から浮かび上がってきた賢治の農民観について考察した。そもそも賢治は農業に近いわけでもなく、志していたわけでもない。それは賢治の育った環境からみても明らかである。賢治が農業に触れたのは盛岡高等農林学校であるが、そこでも実際の農民と接したわけではない。賢治の興味は実際の農業よりむしろ農業化学であった。また、法華経に熱中しており、その際の救済対象も農民ではなかった。

賢治が農民と近々と接したのは稗貫農学校の教員になってからである。商家を嫌い、都会と宗教にも疑問を持った賢治は、地元の自然と農民たちに心を寄せるようになり、彼らを尊いものとして扱うようになる。それが戯曲に「農民賛美意識」として織り込まれ、「植物医師」の改稿の際、詐欺師を許すほどおらかな心をもった農民たちが描かれることとなる。これは「農民の理想化」と言ってもいいだろう。それに比例するように賢治の自己の立場へ批判意識も肥大していく。ゆえに戯曲の敵役は賢治自身の立場を反映させたような人物像となっていると考えられる。

博士論文 宮沢賢治研究 ―宮沢賢治の演劇観の形成と実践―

序論

第一章 宮沢賢治の演劇体験と演劇観

一 賢治の演劇との接触

- 1 幼少期から盛岡高等農林学校まで
- 2 保阪嘉内の演劇趣味とその影響
- 3 「人間のもだえ」
- 4 『アザリア』 次回予告「戯曲（甲州劇場台本黙劇一幕）黒き焼石の丘」

二 大正一〇年の演劇観

- 1 田中智学の芸術観

- 2 大正一〇年在京時および帰郷直後賢治の作品

三 稗貫（花巻）農学校教員時代の宮沢賢治の演劇

- 1 宮沢賢治と学校劇
- 2 宮沢賢治の稗貫（花巻）農学校時代の演劇活動
- 3 田園劇と学校劇禁止令

第二章 童話集『注文の多い料理店』に現れた演劇性

一 「かしはばやし」の演劇性

- 1 「かしはばやしの夜」の成立時期
  - 2 「かしはばやしの夜」に見られる演劇性
- (1) 作品の舞台設定と構造
  - (2) 「夏のをどりの第三夜」の舞台空間
  - (3) 画かきの役割

- (4) 劇的対立する清作と柏の木大王
  - (5) 「歌」と「踊」
  - (6) 「青い鳥」とふくろう
- 3 まとめ

二 「鹿踊りのはじまり」の演劇性

- 1 鹿踊りについて
  - 2 「鹿踊りのはじまり」に見られる演劇性
- (1) 戯曲的文体
  - (2) 作品の構造
  - (3) 鹿踊りの舞台空間
  - (4) 祭事から演劇へ
  - (5) ほんたうの精神
- 3 まとめ

三 「どんぐりと山猫」の演劇性

- 1 「おかしなはがき」の招待状
  - 2 「どんぐりと山猫」の演劇性
- (1) 作品の舞台設定と劇的要素
  - (2) 通過儀礼に向かう一郎
  - (3) 山猫一座の法廷劇
  - (4) 判決が招いたもの
  - (5) 一郎と山猫は誰なのか
- 3 まとめ

四 「水仙月の四日」の演劇性

- 1 作品の構成と舞台
  - 2 「水仙月の四日」の演劇性
- (1) プレリュードと照明変化

- (2) 巡回する世界と雪童子
- (3) 「吹雪」という舞踊劇
- (4) 復活劇としての「水仙月の四月」
- (5) 祭事の舞踊と賢治が見た「バレエ」

## 五 童話集『注文の多い料理店』の演劇的構成

- 3 まとめ
- 1 「童話」から「童話集」へ
- 2 童話集の作品配列の変化
- 3 童話集『注文の多い料理店』の演劇的構成
  - (1) 招待と退場という枠構造
  - (2) 童話集『注文の多い料理店』の上演プログラム
- 4 まとめ

## 第三章 四つの戯曲と田園劇上演会

### 一 「饑餓陣営」

- 1 「饑餓陣営」の成立と基本情報
- 2 舞台稽古の様子
- 3 舞台装置と演出指示
- 4 「見せかけの権威」を食べるということ
- 5 「生産体操」の意味
- 6 まとめ

### 二 「植物医師」

- 1 「植物医師」の成立と基本情報
- 2 舞台稽古の様子
- 3 「異稿植物医師」の上演と「川村俊雄」
- 4 繰り返しと短縮の喜劇

- 5 「異稿植物医師」から「植物医師」へ
- 6 許す農民と許される「植物医師」
- 7 まとめ

### 三 「ポランの広場 第二幕」

- 1 「ポランの広場 第二幕」の成立と基本情報
- 2 舞台稽古の様子および上演の反応
- 3 演出指示と舞曲
- 4 戯曲「ポランの広場 第二幕」と童話「ポランの広場」
- 5 「農民」への羨望と希望
- 6 まとめ

### 四 戯曲「種山ヶ原の夜」

- 1 戯曲「種山ヶ原の夜」の成立と基本情報
- 2 上演の様子、観客及び賢治の反応
- 3 照明効果と歌曲
- 4 戯曲「種山ヶ原の夜」と童話「種山ヶ原の夜」
- 5 境界線を越えた物語
- 6 まとめ

### 五 宮沢賢治「田園劇上演会」プログラムの構成的意識

- 1 田園劇上演会
- 2 プログラム構成の考察
  - (1) 「饑餓陣営」
  - (2) 「植物医師」
  - (3) 「ポランの広場 第二幕」
  - (4) 「種山ヶ原の夜」
- 3 まとめ

第四章 宮沢賢治の戯曲および童話に見られる「農民観」

—非公開—

結論

副論文 「銀河鉄道の夜」の水死と改稿 —同人誌『アザリア』の交友  
の影響—

宮沢賢治は日本で最も研究されている作家のひとりである。多様な肩書を持つ賢治は、文学の世界では童話作家であり、詩人であり、歌人であり、戯曲作家でもある。彼は生前に四本の戯曲を書き、演劇作品として公演も行った。死後には一〇本ほどの未完成の戯曲メモが発見されている。

賢治の作品は、戯曲だけでなく、童話などの文学作品全般に演劇的要素・形式を見ることができ、では、「演劇」という観点から賢治の人生および作品を見たとき、新たな世界が広がるのではないか。これが本研究の主題である。

第一章 宮沢賢治の演劇体験と演劇観」では、賢治自身の演劇体験について検証を行う。同人誌『アザリア』の中心人物のひとりであり、賢治の親友である保阪嘉内は、賢治に「演劇」との出会いを与えた人物である。保阪、そして国柱会の代表である田中智学の二者に焦点を当て、賢治が得た演劇観とは何かを探る。<sup>1</sup> さらに稗貫（花巻）農学校での演劇活動の狙いも考察する。

第二章 童話に現れた演劇性」では、賢治の演劇観が作品にどのように反映されているのかを検証するため、未定稿が多い宮沢賢治童話の中でも、定稿として出版された唯一の童話集『注文の多い料理店』をとりあげ、その演劇性を分析する。分析対象作品は「かしはばやしの夜」、「鹿踊りのはじまり」<sup>2</sup>、「どんぐりと山猫」、「水仙月の四日」の四作品であり、童話集全体の構成についての演劇性も論じる。

第三章 四つの戯曲と田園劇上演会」で取り上げるものは、実際に賢治が行った演劇活動である。賢治は稗貫（花巻）農学校の教員となるが、そこで生徒たちと共に演劇の上演を行っている。賢治の農学校での演劇活動および四本の戯曲の分析と考察を行い、その実践がどのような意味を持っていたのかを検討する。また田園劇上演会のプログ

ラム構成についても言及する。<sup>3</sup>

そして「第四章 宮沢賢治の戯曲および童話に見られる『農民観』」では、四本の戯曲を分析する過程で浮かび上がってきた賢治の中の農民観、農業観の変遷について考察する。これは今後より丁寧な分析、検証が必要であると考えるが、現在示し得る考察を述べる。

さらに副論文として、『銀河鉄道の夜』の水死と改稿——同人誌『アザリア』の交友の影響——<sup>4</sup>を添付する。賢治が参加した同人誌『アザリア』のメンバーであり、賢治と親しかった俳人、河本緑石（義行）の死を、盛岡高等農林学校『同窓会報』第三五号によって賢治が知っていた可能性が浮上した。河本の死はカムパネルラの死と酷似するものであり、「銀河鉄道の夜」の第四次稿の改稿の際、その死の知らせが影響を与えた可能性が考えられるため、河本の死と「銀河鉄道の夜」の関連性について考察を行う。また『アザリア』同人についての調査成果を報告する。

注

1 藤田なお子 「宮沢賢治の演劇体験と演劇観の研究——大正六年から大正一〇年までを中心に——」『梅花児童文学』第二二・二三号 梅花女子大学大学院児童文学会 二〇一六年三月 に加筆修正をしたもの

2 藤田なお子 「宮沢賢治『鹿踊りのはじまり』の演劇性」『日本児童文学・文化研究誌』第六号 梅花女子大学大学院畠山研究室 二〇一四年一〇月 に加筆修正をしたもの

3 藤田なお子 「宮沢賢治『田園劇上演会』プログラムの構成意識」『日本児童文学・文化研究誌』第八号 梅花女子大学大学院畠山研究室 二〇一七年一〇月 に加筆修正をしたもの

4

藤田なお子 『銀河鉄道の夜』の水死と改稿の研究―河本緑石の死の影響について― 『梅花児童文学』第二五号 梅花女子大

学大学院児童文学会 二〇一七年六月 に加筆修正をしたもの

5

藤田なお子 研究ノート「同人誌『アザリア』の研究―宮沢賢治をとりまく人々―」 『梅花児童文学』第二四号 梅花女子大

大学院児童文学会 二〇一六年六月 に加筆修正をしたもの



## 第一章 宮沢賢治の演劇体験と演劇観

### — 幼少期から田園劇上演会まで —

宮沢賢治が演劇好きであり、農学校教員時代には戯曲を書き、生徒たちに上演させたのは有名な話である。賢治は農学校を退職した後、農民劇団を構想し、百姓の生活と演劇等の文化的生活を共存させることを望んだ。また、童話などの作品にも演劇的な要素が見られるのは明らかである。

では、賢治はどのように演劇と接し、演劇を好み、演劇的な作品を作るようになったのか。それは賢治の親友である保阪嘉内の影響が強いと考えられる。また、国柱会にて演劇教化運動を進めた田中智学もまた、賢治の演劇観に大きな影響を与えている。本章では保阪嘉内、田中智学が賢治に与えた「演劇」を考察し、そのうえで賢治がどのような演劇観を獲得し、どのように実践を行ったのか、幼少期から一九二四（大正一三）年八月の田園劇上演会までを検証する。

### 第一節 賢治の演劇との接触

#### 1 幼少期から盛岡高等農林学校まで

栗原敦が「宮沢賢治の演劇との接触として現在確実に示しうるのは、大正五年五月盛岡高等農林二年の時、保阪嘉内が書いた『人間のもたえ』を寮の懇親会に同室の全員で上演したとされるのが最初である。」<sup>1</sup>と指摘するように、盛岡高等農林学校までの宮沢賢治の生活に、演劇ひいては娯楽芸能が根付いていた様子は見られない。

その理由は、宮沢家が熱心な仏教徒の家であり、ゆえに宮澤マキと言われる裕福な一族でありながら質素・堅実な家風であったからだと考えられる。それは次のエピソードからも推察できる。

研究生のころにトシの看病のために母親と上京した時（大正八年一月・引用者注）には、母親を誘って寄席に落語を聴きに行きました。が、後年、しばしばその時の思い出を身ぶり手ぶりで演じて母親を喜ばせ、話に加われない弟や妹たちを羨ましがらせました。<sup>2</sup>

この時、賢治と母・イチは「上野で芝居も一幕」<sup>3</sup> 見ている。この出来事が珍しいことであったからこそ、その思い出を後々まで話題にし、弟妹を羨ましがらせているのではないだろうか。

このように、宮沢家は「芝居」「寄席」などの娯楽芸能を楽しむ習慣はなかったと思われる。ただし、花巻周辺は伝統芸能が盛んであり、鹿踊りなど筋書きがある芸能、神楽が祭りで演じられることもあった。また、温泉地であるため、旅回りの劇団も来ることがあったと思われる。賢治がそれらに親しんでいた可能性は否定できないが、後に短歌や詩で表わされるような伝統芸能に対しての親しみをこの頃抱いていたかは定かではない。では文芸活動はどうだったのか。

賢治は一九一（明治四四）年に短歌の制作を開始したと言われているが、その作品を他者に見せることは少なかった。また、盛岡高等農林学校に入学した一年目は、友人である高橋秀松にしか作品を見せなくなる。次は高橋の証言である。

彼は毎日就寝前に詩と歌で日記を書いていた。その多くは暗號文字を以ってしていた。他人に心の中を覗かせないという用意ばかりでなく粉飾なき己が心を率直に記録せむが爲のものであったと思惟される。差支ないものは普通の文字で、叮嚀にしかも大學ノート一頁に一頁を限り伸々と彼特有の金釘流できれいに録して、時々室のみんなに披露したものだ。誰も解つてくれない。理解する處かこれが詩か短歌かなんて皆から冷かされたりするものだから、だんだ

ん披露しなくなり、私丈けに見せるようになった。<sup>4</sup>

見せる相手を限定する、暗号文字を使うなど、賢治の文学は極めて狭い範囲にしか公開されていない。それはつまり、賢治は自分の作品を自己完結する傾向にあった、といえる。

## 2 保阪嘉内の演劇趣味とその影響

そんな賢治が、盛岡高等農林学校二年生になった時、室長となった寄宿舎の部屋に五人の新入生が入ってきた。その中のひとりが、後に親友となる保阪嘉内、その人であった。

この時、賢治が室長を務める自啓寮南寮の九号室のメンバーは次の六名である。

一宮沢賢治 農学科二部二年  
保阪嘉内 農学科二部一年  
伊藤彰造 農学科二部一年  
岩田元兄 農学科二部一年  
原戸藤一 農学科二部一年  
萩原弥六 農学科二部一年

保阪嘉内は山梨の葦崎の地主の息子で、農村の中で育ち、甲府中学を経て盛岡高等農林学校に入学した。学年は違うが、賢治と同年である。入学の理由を「トルストイを読んで百姓の仕事の崇高さを知り、それに浸ろうと思った」と述べる嘉内に対して、賢治は「トルストイに打込んで進学したのは珍しい」と評したという。<sup>5</sup>

さらに彼らは石川啄木を共有点とし、文学の話でも仲を深めていく。四月二二日には、賢治と嘉内は連れだって、啄木が「盛岡の中学校のバルコンの／＼欄干に最一度われを倚らしめ」と詠んだ盛岡中学校に出かける。そのことは嘉内の日記に「宮沢氏と盛岡中学のバルコンに

立ちて天才啄木を憶ひき夕陽赤し、」<sup>6</sup>と記述されている。

室友である岩田元兄は賢治、嘉内について次のように証言している。

筆者（岩田…引用者注）が入学した寮は自啓寮南寮の九号室で、賢治さんがその室長であった。始めて会った宮沢さんは、まことに穏かそうな感じがした。——略——

この中で保坂君の存在は異彩を放っておった。中学時代に観劇が好きで、休の前日にはよく上京して歌舞伎座へ行ったといふ非常に演劇に凝つて居った。話の途中でも台詞や所作を交えておった。まことに面白い存在だった。彼が入ると話はいつも賑かだった。保坂君の多芸多才は学校の教科目についてもよく宮沢さんと話し合っておった。もちろん他の人もそうであったが、突込んだ話をするのは保坂君が多かった。宮沢さんは郊外の踏査をよくやった。保坂君は又よくこれについて行った。そして、地層や岩石を調べ、果ては植物採集もやった。とに角歩くことは好きの様だった。——略——（傍線引用者）

このように嘉内が持つ演劇通の一面は特筆すべきことであると思われる。さらに、室友の目から見ても賢治と嘉内が親密であったことは明らかであり、ふたりの間では様々な話題が飛び交ったという。啄木やトルストイをはじめとした文学の話から、仏教（特に法華経）やキリスト教などの宗教の話、岩田の証言にあるように地学のような学業、そして農業・農村の話など、話題に事欠かなかったであろうことは想像に難くない。その中に、嘉内が目立つ要因であった「演劇」の話があったと考えられる。それは賢治にとって、触れたことのない世界の話であったのではないだろうか。

嘉内は、賢治と違い父が芝居好きで、それに感化され演劇通になったと思われる。甲府中学時代から、東京へ芝居目的で通うようになり、

高等農林時代も盛岡への行き帰りに東京に寄って芝居を見ていたようだ。

芝居は、歌舞伎や新演劇を好み、特に二代目市川左団次（高島屋）のファンであった。嘉内の日記にある芝居感想を見ると、二代目左団次の名が頻出している。

左團次氏に贈るうた……

ある人は

線が太きとなえある

わが左團次よ、ゆくところまで

左團次は

一本調子の藝なれば

藝人ならず、あつばれの紳士

——略——

また、賢治と嘉内が参加した同人誌『アザリア』第六号には次のような書簡風散文を掲載している。

——略——下宿が幸、従姉に当る夫婦の処なので淋しくなると遊びに行つて話します。——略——よく例の芝居の話に花が咲きます。はては月に三度、四度も見物にひっぱられて行きます。やれ音羽屋だの、高島屋だのと優劣論がはじまります。それでも私は何時でも高島屋に味方してゐます。

この嘉内の左団次への興味は、賢治の好奇心をかりたてるものだったのではないか。次は、賢治が大正六年一月に、家の用事で東京に出た際、嘉内に宛てた葉書である。

昨夜ふと明治座を一幕だけのぞきました東京へ来ると神経鋭くなつて何を見てもはつとなみだぐみます。弱いことは申しません。今日 YOKOHAMA に参りましてこれで用事終り。今夜首尾よくふるさとの 岩手けんに歸ります。さよなら。<sup>10</sup>

この「明治座を一幕」が、賢治の年譜に現れる最初の観劇体験である。その演目は次のように推定されている。

一九一七（大正六）年 一一歳

一月五日（金） 浜松の明治座一幕見。一番目「平相国」二幕（山

崎紫紅作）、中幕「阿波の鳴門どんどろ大師門前」「鳥辺山心中」

（岡本綺堂作）、二番目「名工柿右衛門」（榎本席彦作）三幕、

大切り「身替り簪」（作者不明）。出演者 五代目市川小団次、

三代目中村歌六、初代片岡仁左衛門、二代目市川左団次一座。

一幕見なので中幕の「阿波の鳴門」を見たか。巡礼おつるの御

詠歌が童話「蜘蛛となめくぢと狸」を思わせる。<sup>11</sup>

ここで賢治が観た一幕が「阿波の鳴門どんどろ大師前」と推定されているが、明治座を覗いたとわざわざ嘉内に知らせていることから、この観劇自体が嘉内の影響が大きいと考えられる。この時賢治の念頭に嘉内の演劇趣味があつたとするならば、賢治が目的としたのはただの歌舞伎観劇ではなく、嘉内が好む二代目市川左団次であつたのではないか。当時既に他人に売却していたが、元々明治座は二代目左団次が経営する劇場であつた。そのような興味から明治座を見たとなると、賢治が観た演目も「阿波の鳴門」ではなく、二代目佐団次が当たり役・菊地半九郎を演じた「鳥辺山心中」である可能性がある。

「鳥辺山心中」は一九一五（大正四）年本郷座で二代目市川左団次

一座が初演した演目であり、その後繰り返し演じられている。おそらく二代目左団次のファンである嘉内は、大正六年以前に「鳥辺山心中」を観劇し、その話を賢治にしたのではないだろうか。故に賢治は、自身が東京にいる間にかかっていた明治座の芝居……嘉内が好んだ左団次が出演する「鳥辺山心中」を見たのだ、とは考えられないだろうか。

また、本当に「阿波の鳴門」であつたとしたら、嘉内の大正六年春芝居感想に「明治座のどんどう大師見て居ればわれも泣きけりなみだもろくも」<sup>12</sup>（傍線引用者）に始まる「阿波の鳴門」感想三首が書きこまれている。「われも泣きけり」とは、賢治の「なみだぐみず」という葉書を受けて「阿波の鳴門」を観劇した可能性を感じさせる。どちらの幕であつても、そこにふたりの演劇共有を見ることができると考える。

さらに後年、羅須地人協会に取り組むにあたって賢治は東京・観劇を繰り返すが、その際の観劇演目から小山内薫への興味が指摘されている<sup>13</sup>。小山内薫は二代目左団次と「自由劇場」という新劇運動を起こしたこともあり、その後も親交を続けていた。

嘉内は歌稿ノート「斜陽は春く」の中で「自由劇場／その後いかになりにけん／これ又左團次／一人の理解」（傍線引用者）と記しており、「自由劇場」についても関心を持っていた。賢治も嘉内から「自由劇場」の話聞いていた可能性が考えられる。後の賢治の小山内薫への関心は、盛岡高等農林時代に種がまかれたものではないだろうか。

このように、賢治の演劇への興味は、嘉内との友情ゆえに起こったと思われ、賢治にとって「見る演劇」の傾向を決定づけたのは嘉内の演劇趣味だったのではないかと考えられる。

### 3 「人間のもだえ」

明治座一幕見よりも前に、賢治は劇を上演している。それが大正五

年五月の「人間のもだえ」である。

一九一六（大正五）年 二〇歳

五月一七日（水） 保阪嘉内、同室者をあてはめ、戯曲「人間のもだえ」を書く

五月二〇日（土） 自啓寮懇親会。各室から出し物をやり、「人間のもだえ」も上演された。

配役 全能の神アグニ 保阪嘉内

全智の神ダークネス 宮澤賢治

恵の神スター 岩田元兄

土人 伊藤彰造

英雄 萩原弥六

女 原戸藤一<sup>14</sup>

これは盛岡高等農林学校自啓寮で行われた寮の懇親会で上演するための作品である。懇親会では良の各部屋で出し物を準備せねばならず、賢治たち南寮九号室の六名は、部屋の出し物として演劇を選択した。おそらく、室友にも「演劇通」と認識されていた嘉内が演劇を提案し、脚本執筆をかって出たのであろう。

配役は次の通りである。

人間のもだえ （大正五年五月十七日）

場所、遠くの国

時、夜

登場人物&扮装

□全能の神（アグニ） 頭赤毛旋回す。赤色ギリシア服。赤色シャ

ツ。口に墨にて大きく隈取る。苔と松明とを持つ、赤顔。(保阪)  
□全智の神(ダークネス) 地頭、顔真黒、体全部黒、目のまわり銀隈。服黒色。望遠鏡と厚き洋書とを持つ (宮沢氏)

□恵の神(スター) 頭白毛。旋回す。眉間に銀にて星形、眉毛半月形黒、白粉顔、袋状白衣、緑の枝と白布とを持つ、(岩田氏)

□土人 白色鉢巻、地頭、目、口、鼻のまわり墨、下ヅボン白色、赤布、をまく、上黒色シャツ。棒一本。(伊藤氏)

□英雄 ナポレオンの扮装。目強、口固、頭毛少し曲る。胸にWhiteシャツ 洋服。靴、軍刀、帽子、(萩原氏)

□女 洋傘、日本の女の装、草履、白粉こくぬること、(原戸氏)<sup>15</sup>

脚本は手書きの一点ものであり、六人が一冊を共有して稽古したと考えられる。

もちろん演出、舞台美術、衣裳なども自分たちで行い、たった三日の稽古期間だったことを考えると、工夫をこらした急ごしらえの舞台になったであろう。その分、この劇の成功を目指す結束力は強くなり、夢中の準備期間であっただろうことが想像できる。女の衣裳は女物の浴衣を使用したという。

戯曲の内容は次のようなものである。

(梗概) アグニ以下三神はそれぞれの立場から人間を救わねばならぬと考えている。(このアグニのことばに「人間界は」法の燈輝かぬあの修羅の国だ」(傍点編者)(編者は小沢俊郎の事…筆者注)がある)そこへ、鰐に迫られて力を欲する土人、己が生涯に欠けていた愛を求める英雄、わが身の弱さを嘆く女が次々と登場、互に他を羨む。神たちは、他を羨まず、自分の道を行け、「永遠の国」へ向

えと説く。「永遠の国」へいかにして向うか、という人間の間に對して、「お前たちは土の化物だ」「土に心を入れよ」「人間はみんな百姓だ。百姓は人間だ。百姓しろ。」と導いた神々は、それぞれが人間に力・智・恵を与える。その力・智・恵を受けて、人間は「永遠の国、百姓の国」へ喜び向ってゆく。<sup>16</sup>

梗概にあるように、「神々が迷える人間を百姓の国へ導く」という内容である。白樺風の百姓賛美の思想が強く影響している。

戯曲を読むと、その手法は「近代演劇に見られる、作中人物の「セリフ」と「アクシヨン」の対立を通じてストーリーを展開させると言うよりは、個々の人物の思想がほとんど独立的に告白される、かたちがとられており、明治二十年代におこった政治劇、自由民権思想の普及に資した壮士芝居の手法に似たものである。」<sup>17</sup>と、指摘される通りである。

中学時代、嘉内は弁論部に所属していたこともあるため、その影響であると思われる。また、百姓讚美の内容も、弁論部で発表した「美的百姓」論が色濃く反映されている。

さらに、戯曲に登場する「修羅」ということばが、後の賢治の「修羅」に影響を与えた可能性が小沢俊郎、大明敦等によって指摘されている。

では、「人間のもだえ」はどのように上演されたのか。「人間のもだえ」で女役を演じた工藤(原戸)藤一は次のように証言している。

寮祭は、今の食堂で行われ、私達室員は、宮沢さんの指導の下で演劇を行ったことも今尚思い出の一つです。宮沢さんが詩人でもあり劇にも興味を持たれて居たことを示すものです。<sup>18</sup>(傍線引用者)

ここで劇の指導は賢治であるとされているが、賢治はそれまで演劇体験をしていると思えず、ましてや指導をするほど親しんでいたとは考えにくい。工藤の記憶違いであると思われる。

だが寮の懇親会であることを考えると、会場が寮生が集まれる寮の大食堂であることは正しいと考えられる。おそらくステージらしい空間はなく、平土間のままだったと考えられる。観客と演者が地続きで、近い距離で演じられる舞台だったと想像できる。

そして演劇の舞台は他にはない特殊性を持っている。それは「非日常な場所」であることだ。劇演出家である関谷幸雄は、舞台とは「日常的な時間の流れとか場所の概念を越えて、過去も現在も未来も、具象だろうと抽象だろうと、一切財自由自在の可能性をもつ、まさに四次元的空間」<sup>1)</sup>と述べる。

非日常を現出させるという特性を持つ舞台を、日常空間である食堂に作り上げることは、そこに非日常を作ることになり、より特別な体験となっただろう。それらは体育館演劇と呼ばれるジャンルの舞台と同じ効果であるといえる。日常と非日常を結び付け、それぞれが際立つ効果である。

そして劇を作ることから人は何を得的のか。次は、劇づくりのもたらす体験について書かれたものである。児童の演劇教育論であるが、演劇の本質を語っているため引用する。

子どもたちが劇活動をするということは、子どもたちにとって、どのような体験をすることかを、少しつきつめて考えてみると、つぎのような二つの面があると思う。

一つは、子どもが、自分のからだによって（ことばもふくまれる）何物か表現する（＝演ずる）という体験をすることであり、もう一つは、劇活動というのは、最小単位としても、演ずる者と観る者が必要であるという集団的な関係において営まれるということからわ

かるとおりの集団的な活動の体験をするということである。<sup>2)</sup>

劇づくりとは、自分のからだによって何物か表現する「表現体験」と「変身体験」、演ずる者と観る者が必要である集団的な活動の体験である。

さらに、工藤隆は『演劇とはなにか』の中で次のように述べている。

〈舞台〉の刻々の瞬間の維持のためにのみ、全スタッフ（裏方）と全俳優たちのすべての心が一つとなる。観客もまたその〈舞台〉表現を維持する方向で力を合わせる。〈舞台〉の流れを妨げるような行為は心して慎しみ、時には笑いや拍手で積極的に〈舞台〉を支える。本来バラバラの個体であるはずの劇場内の全員が、〈舞台〉の瞬間の維持という一点で〈共同体〉の中に入るのである。<sup>2)</sup>

舞台は集団による「創造共有体験」であり、その創造共有は〈共同体〉としての「集団合一体験」となる。今、確認した劇づくりの効果は、演劇の本質であり、それは賢治も体験したであろうものである。

つまり、「人間のもだえ」上演から賢治は、

- ① 複数人でひとつの芸術を作り上げる創造共有体験
- ② 不特定多数の前で自己を通して芸術をあらわす表現体験
- ③ 演者と観客の間で交わされる〈共同体〉としての集団合一体験
- ④ 自分以外の者になる「演じる」という変身体験を得たと考えられるのだ。

それまで表現を自己完結させていた賢治は、自分のために書かれた役を演じ、自分がいなくては成り立たない場である舞台で、他者と芸術を共有する喜び、楽しさ、そのエネルギーを体感したはずである。それは賢治の表現の開放へとつながっていく。

この後、賢治はまず嘉内をはじめとした室友に自作の短歌を見せるようになる。そして二学期になり「人間のもだえ」上演メンバーと寮の部屋が分かれてしまった後に、校内雑誌『校友会々報』三十二号に作品を発表した。これはかつての室友へ作品を見せる目的もあったのではないか。

さらには、大正六年七月、嘉内を中心とした仲間たちと同人誌『アザリア』を創刊する。賢治はそこで、短歌だけでなく、散文なども掲載する。掲載された作品には同人たちの相互影響を見ることもでき、『アザリア』は、集団の芸術共有の場として機能していたことが分かる。『アザリア』についての調査成果は副論文および記念誌『宮沢賢治と「アザリア」の仲間たち』として添付している。

そして賢治は後に、農学校教員となつて、生徒に自作の劇を上演させている。これは「桑ツコ大学」と呼ばれた農学校の生徒たちのコンプレックスを解消し<sup>2,2</sup>、観客である百姓たちにも芸術的一体感を持たせた取り組みであった。さらに羅須地人協会時代には農民劇団を構想している。これは賢治自身が演劇体験を持っていたからこそできた取り組み、構想だったと考えられる。

晩年に至るまで賢治の思想の根底にあつたものは、「万物が合一する世界」の希求であつた。賢治の宗教家としての活動や、童話作品、詩作品にもその思想は見られる。劇の上演、また観劇における会場の合一体験がこの思想に影響を与えたとは考えられないだろうか。

このように、「人間のもだえ」で賢治が得たものは、その後の賢治の芸術活動の根幹にかかわる重要なものばかりであつた。つまり、賢治にとって劇を演じるといふことは、これだけの意味を持つ、強烈な幸福体験でもあつたといえる。

#### 4 『アザリア』 次回予告「戯曲（甲州劇場台本黙劇一幕）黒き焼石の丘」

賢治は同人誌『アザリア』の中で、次のような次回予告を打ち出している。

アザリア 第一号 大正六年七月一日発行

〔二四頁〕

■ 次号予告 ■

創作 試みのまゝを

鯉沼しのぶ氏

戯曲（甲州劇場台本黙劇一幕）

宮澤賢治氏

黒き焼石の丘

保阪嘉内氏

大空へ

其他諸氏の短歌、俳句、長詩、漢詩<sup>2,3</sup>

この「戯曲（甲州劇場台本黙劇一幕）黒き焼石の丘」は結局掲載されることはなかったが、当時の賢治の思考が垣間見えて興味深い予告である。

『宮澤賢治 友への手紙』の編者のひとりである三神敬子は次のように述べる。

甲州は嘉内の故郷である。賢治はそれまで甲州には一度も行つたことはなく、嘉内との親交を深めた後もついに生涯訪ねる機会を持たなかつた場所である。にもかかわらず、甲州を舞台とした戯曲を発表すると云う。嘉内の語つた故郷甲州の話が、賢治の脳裡にドラマチックに焼き付いていたとしか考えられない。<sup>2,4</sup>

三神の述べる通り、「甲州劇場」といふことは、ほぼ間違ひなく山梨

出身の嘉内の影響である。一体どんな内容であったのかは想像することしかできないが、嘉内もまた戯曲を予告していることから、互いに「戯曲を書こう」と話をしたのではないかと思われる。これは表現形式の共有であり、そこに賢治と嘉内の文芸上での交友を見ることができると。

また、「黙劇」とあることから、賢治もしくは嘉内に黙劇の観劇体験があったと考えられる。

後年、嘉内の息子がパントマイム観劇に連れて行ってもらったと回想していることから、黙劇も嘉内の観劇対象であったことが分かる。大正六年時に黙劇に親しんでいたかは定かではないが、ここにも嘉内から賢治への演劇影響があったのかもしれない。もしくは、賢治が当時見ていたであろうと思われる鹿踊りなどの神楽は、無言劇といってもいい構成をしている。それらをイメージしての「黙劇」だった可能性も考えられる。

ここでは賢治の「戯曲（甲州劇場台本黙劇一幕）黒き焼石の丘」も、嘉内の「戯曲（社会劇）大空へ」も実現はしなかったが、賢治の中に「戯曲」という表現形式が存在していたのは確かである。それは後の賢治の文芸活動と直結していく。

## 第二節 大正一〇年の演劇観

### 1 田中智学の芸術観

次に田中智学の影響について述べる。

田中智学は、日蓮宗法華経在家仏教団体・国柱会の創立者である。国柱会は「純正日蓮主義」を掲げ、信仰者が「異体同心」となって修業をする組織である。智学は日蓮主義を広めるために、社会的な宗教活動を多く行い、その中に大衆を教化する目的で文芸・演劇などを行

う芸術教化運動があった。智学にとっての芸術は、人々に日蓮を知らせ、信仰を説く教化芸術であった。

田中智学の芸術観は、芸術を教化の方便、布教・宣伝の具とする教化芸術に集約されるが、それはすでに明治三十七―四十三年に刊行された『本化妙宗式目講義録』の中に示されている。――略――

智学の主張する真の文学は何を描くのかといえば、一つは「法華経の美想」であり、いま一つは「日蓮大士の美蹟」である。智学はその二つの美を謳い得る「大直覚力ある大手筆」の出現を教団内部に期待しているのだが、さらに、「その筆は深く法性の淵底を窮めて理路遂かに、ただちに一切衆生の根本心に貫きべき力あるを要する」と、文芸による大衆教化の重要性を力説しているのである。他の箇所ではまた、「小説、随筆、論文、韻文、何を書いても、すべて之を靈化して、本化の大道を世に發揮し宣揚する方便とせんと態度で書かねばならぬ」といい、特に文芸作品が重要な教化の方便たることを強調している。<sup>25</sup>

賢治は大正九年一二月に国柱会に入会し、「今や私は田中智学先生のご命令の中に丈あるのです。」（大正九年一二月二日、保阪嘉内宛書簡）<sup>26</sup>と心酔する。花巻で『本化妙宗式目講義録』も読んでおり、国柱会並びに田中智学への傾倒は激しいものであった。

そして賢治は大正一〇年一月に花巻の家を出て、東京の国柱会本部を訪れる。その理由は、家の中の宗教対立や家業への嫌悪などが考えられる。この時の賢治にとって国柱会で奉仕することは、信仰に生きることと同義語であった。

突然上京した賢治に、国柱会の高知尾智耀が語った「高知尾師ノ獎メニヨリ法華文学ノ創作」につながる話は次のようなものであった。



一九二二（大正一〇）年

二月——略——高知尾智耀はつづいて、「この間に、私はしばしば賢治に会って信仰談を交したように思う。（中略）純正日蓮主義の信仰について語った時、私は平素、恩師田中智学先生から教えられている通り、今日における日蓮主義信仰の在り方は、ソロバンを取るものは、そのソロバンの上に、鋤鍬をとるものは、その鋤鍬の上に、ペンをとるものは、そのペンのさき、信仰の活きた働きが現れてゆかねばならぬ云々とお話したと思う。賢治は詩歌文学を得意とするというのであるから、その詩歌文学の上に純粹の信仰がにじみ出るようであればならぬとお話をした」と書いている。これにより、賢治は「高知尾師ノ奨メニヨリ法華文学ノ創作」へと志してゆく。<sup>7</sup>

これは、高知尾が自身で述べているように、田中智学の芸術観である。ここから賢治が何を得たのか、考察の余地があると考える。

賢治の在京時、智学は聖史劇「佐渡」を執筆、上演する。これは上田哲が「智学が舞台芸術による教化、布教の新構想を立て、教団の総力を結集して大運動を展開したのは、大正一〇年の『佐渡』上演が直接的契機になったのであるが、突然湧き上がって来たのではなく、「宗教と演劇」の提言や逍遙との交流などによって徐々に、そのような考えが育って来たのではなからうか。<sup>28</sup>と指摘するように、智学にとつて、前から構想を練っていた「教化演劇」の本格的な取り組みとして初めてのものであった。作品の内容も「日蓮大士的美蹟」を伝えるものになっている。

智学は「佐渡」の成功を受け、大正一一年一月には「芸術の靈化」と題した講演を行い、同年一月に演劇を第一とした演芸の学校組織・国性文芸会を創設。賢治も後に会員のひとりとなっている。

境忠一は「賢治は、田中智学の『佐渡』などの影響を受けて、直接

観客に働きかける劇作に関心をもっていったように思われる。<sup>29</sup>と指摘している。国柱会で起こった教団をあげての国性文芸会ならびに教化芸術推進運動に触れることで、賢治は、演劇は見て（もしくは演じて）楽しむだけではなく、信仰や思想を伝える手段として有効であると考えるようになったのではないか。

一方で、「佐渡」は芸術演劇としての評価も高い作品であった。

聖史劇「佐渡」は、大正十年三月五日から歌舞伎座で上演され、成功裡に千秋楽を迎えたが、その翌日の大正十年山岳二十五日付『天業民報』（第百五十八号）には、「歌舞伎座の佐渡劇は昨廿四日にくたく打上げとなりたるが開場以来連日の大入満員を呈した、——略——と伝えられている。坪内逍遙が「破天荒の成功」だといひ、また、新劇の歴史に「空前の例」をつくつたとして、当時の専門家たちを驚かしたというのも肯ける。<sup>30</sup>

これは智学自身が「予に於ては、日蓮主義そのものが主で、劇そのものは方便である」としながらも、「方便ではあるが、まづいよりは無論巧いのが佳いにきまつて居る」と述べていることから、「教化芸術は、（教化）芸術であるとともに、教化（芸術）でもある」<sup>31</sup>ことが分かる。

教化であり芸術である「佐渡」を観劇した時、賢治自身も劇から得るものがあり、その実感がさらに演劇手法を意識させたと考えられないだろうか。

## 2 大正一〇年在京時および帰郷直後賢治の作品

賢治が在京中に書いたとされる作品は、「電車」、「床屋」、「蒼伶と純黒」などであり、上演意識はないが、形式として戯曲形式のものが

目立つ。短歌や散文、童話を経て、ここにおいて、かつて書かなかつた戯曲形式に具体的に着手していることは注目できる。しかしその内容は、特に教化を目的としたものではない。その傾向は、後の戯曲や童話作品にもいえる。

賢治は、大正一〇年七月一三日に、親戚であり同じ信仰を持つ関徳弥宛ての手紙の中で「これからの宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です。」<sup>32</sup>と述べている。このことは、智学の宗教主体の芸術観に比べ、より芸術の地位が向上しているように読める。さらに、芸術こそが宗教となる＝信仰となる、という意識がそこに存在していると思われる。

田中智学に心酔して国柱会に入会した賢治であったが、家出上京しても智学に面会することはできなかった。智学が『天業民報』連載記事執筆のためにたいていの面会を断っていたからでもあるが、その頃教化芸術運動と並行して、智学の隠退事件があったためである。

大正一〇年五月一日の『天業民報』（付録）で、智学は「隠退宣言」を発表した。これは前年一月から内部で起こっていた国柱会理事・中村智蔵の造反事件を受け止めた智学の自己反省の表れであった。

智学に心酔し、国柱会を頼って上京してきた賢治にとってこの事件は大きな衝撃であっただろう。賢治は、上京したての頃に、大正一〇年一月三〇日関徳弥宛て書簡の中で、国柱会で門前払いされたことを書いた後、「こんな事が何万遍あったって私の国柱会への感情は微塵もゆるぎはいたしません。」<sup>33</sup>と述べている。これはすでに指摘があるように、国柱会の対応が不快であったゆえに出てきたことばである。国柱会での奉仕生活は賢治が想定していた宗教生活とは異なるものであった。さらに心酔する智学の隠退事件があった。それらの要素が重なり合い、賢治の中で、抛り所にしていた国柱会への信頼が揺るぎ始めていたと考えられる。

また、賢治の信仰へ影響を及ぼす出来事は他にもあった。嘉内との

再会である。賢治は嘉内に対して熱烈と言ってもいいほどの法華経および国柱会勧誘を重ねていた。嘉内もまた、自身の生活の閉塞感から、賢治の誘いに乗り上京を計画したこともあったが、結局自身の道を行くことを決める。

七月一八日の嘉内日記に「七月十八日 晴／宮沢賢治／面会来」と書かれおり、その文字の上には×印の斜線が書かれている。面会でできなかったのか、あるいは、苦い面会であった可能性がある。それまでの書簡の様子から、この時両者には「宗教論や各自の行動営為についての批判対立」<sup>34</sup>があり、この時に賢治の法華経勧誘が失敗したものではないかと考えられている。

これらの宗教的な迷い・挫折の体験も影響し、賢治の作品は、宗教要素が前面に押し出される智学的な教化芸術とは一線を画したものになったのではないだろうか。

事実、賢治は八月一日に、関徳弥宛ての手紙の中で次のように書いている。

お手紙ありがたくありがたく拝誦いたしました。又脚気のお薬を沢山お送り下さいまして重々のお思召厚くお礼申し上げます。うちからは昨日帰るやうに手紙がありました。すぐ返事を出しておきましたが、こんなに迄ご心配を掛けて本統に済みません。――略――

七月の初め頃から二十五日頃へかけて、一寸肉食をしたのです。それは第一は私の感情があまり冬のやうな工合になってしまつて燃えるやうな生理的の衝動なんか感じないやうに思はれたので、こんな事では一人の心をも理解し兼ねると思つて断然幾片かの豚の脂、塩鱈の干物などを食べた為にそれをきっかけにして脚が悪くなったのでした。然るに肉食をしたつて別段感情が変るわけでもありません。今はもうすっかり逆戻りをしました。

――略――

どうか早く生活の安定を得て下さい。いゝものを書いて下さい。文壇といふ脚気みたいなものから超越してしつかり如来を表現して下さい。

さよなら。

尚十月頃には帰る予定ですが、どうなりますやら。

あなたのお弟さんが忙しくて実にお気の毒です。この紙の裏はこわしてしまつた芝居です。<sup>35</sup>

一月に「さあこゝで種を蒔きますぞ。——略——生活ならば月十二円なら何年でもやつて見せる。」<sup>36</sup>と勇ましく語つた賢治の姿は、たった八ヶ月で消えてしまう。ここには脚気を患い、感情を冷やした失意の姿だけがある。

賢治は関に「文壇といふ脚気みたいなものから超越してしつかり如来を表現して下さい。」と述べている。これは先ほど見た田中智学の芸術観に近いことばであるが、文脈から、関にその仕事を託している印象がある。さらに表現するのは「如来」であり、この「如来」は「如来寿量品第十六」である可能性もあるが、智学が述べる「法華経の美想」や「日蓮大士の美蹟」ということばとは違うものを表現せよとしている。つまり賢治にとつて書くべきと考えるものは、智学が主張するものとは違うものになつていったのだ。「これからの宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です。」ということばが示す通り、賢治の言う芸術は宗教と同格であり、表裏である。後に賢治が制作した文芸Ⅱ芸術を見ると、それは具体的な宗教を描いたものではなく、「正しいものゝ種子を有し」た「新しい、よりよい世界の構成材料」であり、それは「世界自身の発展」<sup>37</sup>なのである。ここに賢治の宗教観の変化や、信仰と文学に対する考え方を見ることが出来る。

また、注目したいのは「うちからは昨日帰るやうに手紙がありました」と「十月頃には帰る予定」という箇所である。この時点で帰郷を

考えているのなら、一〇月まで待たず、帰郷してもよさそうなものである。事実、その後妹・トシの病気の知らせが入るとすぐに帰郷しているのだから、賢治を引き留めるものは東京にはなかったはずである。

では何故、賢治は「十月頃」まで東京にいるつもりだったのだろうか。それはこの手紙が「こわしてしまつた芝居」、つまり「蒼恰と純黒」の反故紙の裏に書かれていることに象徴されていると思われる。現存している作品は戯曲形式であり、嘉内との争論を思わせる内容になつている。賢治に演劇を与えた嘉内との別れが戯曲の文体で作品化されているのは賢治流の皮肉であろうか。それとも、自分の主張を託すにふさわしい手法として戯曲の文体を選んだのだろうか。とにかく大正一〇年の賢治にとつて嘉内の存在は重大なものであり、その別れが大きな衝撃であつたことは間違いない。七月上旬から二五日にかけての肉食も、理解しかねる「一人の心」のために行われたものであつた。その「二人」が嘉内であつたのではないか、という指摘<sup>38</sup>もある。そんな嘉内の軍の召集解除が九月三〇日なのである。

賢治は帰郷後、一〇月一三日に、嘉内へ「御除隊も間近に御座候処切に御自愛被遊度御多祥を奉祈上候」<sup>39</sup>と書き送っているため、嘉内の正確な除隊日は知らなかつたと思われる。しかし、一〇月中に嘉内が東京からいなくなることは分かっていたことになる。つまり賢治にとつての「十月頃」は、「嘉内が東京にいなくなる十月」なのである。ゆえに、賢治は、親友に合せて自分の帰郷を一〇月に設定したのではないだろうか。それは賢治なりの区切りであり、もしかしたら除隊までの期間に再会を望んでいた可能性も考えられる。

国柱会にも居場所がなく、親友もいなくなつて、信仰が揺らぐような東京は、賢治にとつてもう魅力を失つた世界であつた。相対的に故郷・花巻が賢治の目にどのようなように映つたのかは、帰郷後の作品を見ると推察できる。

帰郷した賢治は立て続けに童話作品を執筆する。「かしはばやしの夜」からの童話四作は後に童話集『注文の多い料理店』に収録されるものである。これらは賢治が上京時に獲得した、または喪失したものを反映した作品であるといえる。

また、帰郷後の賢治の創作活動は、主に童話と詩によって展開していき、文芸としての戯曲形式作品は目立たない。これは賢治にとつての演劇が「他者に主張を伝えるもの」、「他者と想いを共有するもの」であり、東京で着手した戯曲形式の文芸の限界性を知ったのではないだろうか。賢治にとつての戯曲は個人で完結できるものではなかったのである。

ゆえに、賢治は戯曲形式から、戯曲へと、その演劇的表現方法を変更する。自分の芸術を共有できる学生たちとともに、自分の主張を共有できる農民に向かつて演劇作品を作る。実際に上演ができるのならば、戯曲形式の文芸がなりをひそめるのも当然といえる。農学校での演劇体験については次節で詳しく述べることにする。

ただし、賢治はあからさまな戯曲形式ではないが、童話や詩の中に戯曲的要素や演劇手法を盛り込んでいる。それは「かしはばやしの夜」を筆頭に明らかに見てとれる。賢治の中で戯曲形式作品に価値がなくなつたわけではなく、文芸の中での演劇手法の描き方が変化した、と捉える方が妥当であろう。

以上の考察を経て、大正一〇年までの賢治にとつての演劇は、「共有の芸術」であり、「他者に考えを伝える手法」であつたと考える。賢治は、演劇体験をすることで、他者とながり合い、世界がひとつになるような〈共同体〉意識を感じたのではないだろうか。それは日蓮主義の「異体同心」の思想であり、賢治が晩年まで求めた「世界合一」の願いに近い。

また、賢治の演劇観における保阪嘉内の影響は、従来言われているような「演劇への関心を持たせた」程度ではなく、「演じる演劇」「観

る演劇」どちらにも目を開かせ、実際行動につながるほどの強い影響であつたことはもつと注目されていい。さらに、賢治にとつての「法華文学」がどういふものなのか、田中智学の芸術観と違うものを獲得していることも、もつと言及されるべきだと考える。

### 三 稗貫（花巻）農学校教員時代の宮沢賢治の演劇

#### 1 宮沢賢治と学校劇

宮沢賢治が稗貫農学校の教員となつたのは一九二一（大正一〇）年一二月のことである。賢治は農学校教員になつてすぐに、学校での演劇活動の実施を構想していた。それは上京中に獲得した演劇観および演劇への興味が影響していたためであろう。

次は大正一〇年一二月保阪嘉内宛書簡である。

（一九二一年一二月）保阪嘉内あて 封書（封筒ナシ）

暫らく御無沙汰いたしました。お赦し下さい。度々のお便りありがたう存じます。私から便りを上げなかつたことみな無精からです。済みません。毎日学校へ出て居ります。何からかからすつかり下等になりました。それは毎日の *Nacl* の撰取量でもわかります。近ごろしきりに活動写真などを見たくなつたのもわかります。又頭の中の景色を見てもわかります。それがけれども人間なのなら呪はその下等な人間になります。しきりに書いて居ります。書いて居ります。お目にかけたくも思ひます。愛国婦人といふ雑誌にやつと童話が一二篇出ました。一向いけません。学校で文芸を主張して居ります。芝居やをどりを主張して居ります。けむたがられて居ります。笑はれて居ります。授業がまづいので生徒にいやがられて居ります。——略——<sup>4</sup>。

ここに書かれている「文芸」「芝居やをどり」ということばから推察するに、賢治が目的としたのは娯楽芸術としての劇である。それは文化的な活動によって劣等感や労働の疲労から生徒たちを解放するという意味では「学校劇」であったといえる。

当時の「学校劇」は、教育活動家である小原國芳が提唱したものである。

小原國芳は、「私達が、ホントに人生と、自然と芸術とを享樂し、味わい、生き得るために。せめて、水平線まで登り得るために。せめて人らしき生活を生活し得るために。芸術教育を必要とする。」<sup>41</sup>として、全人教育主義（「全き人間」(the whole man)という意味であり、教育の目的は、人間文化の六つの要素である学問、道徳、芸術、宗教、身体、生活について、絶対価値としての「真」、「善」、「美」、「聖」と、それを支える手段価値としての「健」、「富」を備えた完全で調和のある人格を育むべきであるとするもの）の観点から、「童話劇だの、童謡劇だの、児童劇だの、家庭劇だの、唱歌劇だの、教育劇だの、お伽劇だのいう名前以上に、もっと大胆に思い切って尊重し、家庭においては無論のこと、教育劇という消極的な手段的なものだけでなく、さらに単に娯楽的な意味だけでもなく、以上掲げた諸種の名目の有するすべての意味を含みながら、それ以上に尊重し、当然、学校生活にも、とり入れねばならぬもの」<sup>42</sup>として「学校劇」を提唱している。この提唱は大正七年に広島高等師範学校付属小学校の学芸会を機に、全国へ広まっていき、一九二三（大正一二）年三月に『学校劇論』（イデア書院）が出版されている。

大正七年に提唱されたこの『学校劇論』は徐々に全国に広まっていった。賢治がこの「学校劇」論を知っていたかは不明であり丁寧な検

証が必要だと考えられるが、『学校劇論』の小川國芳は坪内逍遙とも交流がある人物であり、当時逍遙は田中智学の盟友であり共に教化芸術について論じあう仲であったため、あるいは逍遙を通じて賢治もこの論を知った可能性が考えられる。

賢治は、後に自分の生徒を坪内逍遙の劇団に紹介しようとしていたこともあり、次はその証言である。

こんなことで私が農学校を卒業するとき先生は私に坪内逍遙先生の劇団に入れといわれ、一五、六年も辛抱したら今の状態なら大成するだろうから紹介してやろうといわれました。家へ帰ってそのことを父に話したら、「百姓のくせに役者など……」と大反対されてしまったのでした。<sup>43</sup>

このように賢治にとって逍遙は遠くない人物であったと考えられる。ただ、賢治が逍遙と接触していた確証はなく、国柱会と通じてつながりを持つていた可能性があるのみである。この点は今後の課題として調査を進めたいと考える。

## 2 宮沢賢治の稗貫（花巻）農学校時代の演劇活動

次に宮沢賢治が稗貫（花巻）農学校で行った演劇活動について考察する。本章末尾の添付資料「宮沢賢治の稗貫（花巻）農学校時代の演劇活動年表」はその事項をまとめたものであり、下の段に配役、内容、備考を書いている。

賢治が「芝居やをどり」を求めて実際計画した劇の内容は、風刺を交えた喜劇から始まる。一九二二年三月「英国皇太子来日」である。

この喜劇は世間から題材をとったもので、修学旅行に行かなかった者たちで演じられた。この時、賢治はまだ演劇の教育的効果を狙って

おらず、まして田園劇の構想があるわけでもない。目の前の残された生徒たちの間に、そして帰りを迎える側と迎えられる側の間に「共有の芸術」である演劇という娯楽を与えることを目的としていたと考えられる。

それは続く「生産体操（饑餓陣営）」でも同様である。「生産体操（饑餓陣営）」は賢治自ら「コミックオペレット」という傍題をつけている。ただのオペレッタではなく、「コミックオペレット」であるあたり、賢治はこの劇が喜劇であることを意識していたと考えられる。

内容も、バナナン大将を騙し勲章を食べるという展開の繰り返しを用いた喜劇的手法で書かれ、かつ、バナナン大将の滑稽さが際立つせりふ回しになっている。

しかし「英国皇太子来日」劇と大きく違うのは、オペレッタという歌の要素が組み込まれていることと、タイトルにもなった「生産体操」の部分である。賢治は、自分が生徒たちに教えている分野である果樹整枝法を体操として組み込んでいる。そこが単なる娯楽喜劇とは一線を画く要素であり、教育の意味が濃くなった部分である。

同年一月二三日には、「教科書を中心とした英語劇」を上演したようだが、これは内容が不明である。ただ「教科書」や「英語」という、演じることで教育的な学習をすることが目的のものであったことはわかる。これは「異稿植物医師」につながる意識であり、あるいはこの証言の英語劇が「異稿植物医師」である可能性が考えられる。

また、この時「原敬暗殺劇」も演じたという証言があり、これは無言劇で、内容としては喜劇であったようだがこれも詳細は不明である。「英国皇太子来日劇」と同じく、世間から題材をとった風刺劇であるが、無言劇であったというところに、過去に賢治が同人誌「アザリア」に掲載するつもりだった「戯曲（甲州劇場台本黙劇一幕）黒き焼石の丘」の「黙劇」が思い起こされる。賢治の中に黙劇つまり無言劇の素養があったと考えられる。

一九二三年四月二日に賢治は「国性文芸会」へ入会している。これは国柱会の別機関であり、教化演劇を推し進める団体である。ここから賢治の教化演劇への共鳴をまだ残しているということが推察できる。賢治は智学から「演劇には教化の力がある」ということを学んだと先述したが、それは今後の賢治の演劇活動にも影響してくるものである。

同年五月二五日の開校記念上演会は群立であった稗貫農学校が、岩手県立花巻農学校として開校した時の記念上演会である。

上演されたのは「饑餓陣営」と「異稿植物医師」である。「饑餓陣営」には大きな変更はなかった一方、この時初上演とされる「異稿植物医師」は、当初は英語教材としての意味が強い内容だった。しかし生徒の英語力は賢治が求めるものに追い付かず、結局この作品は英語教材としては空振りに終わる。しかし、「植物医師」という存在は、農学校で学ぶ生徒たちにとって、滑稽かつ許されざる詐欺師であり、それを風刺し、ギャングに襲わせる内容は痛快であっただろうと想像できる。植物医師の爾薩待正役の川村敏雄は次のように証言している。

もともと道化が好きでしてネ。植物医師をやるときも、先生の台本を自分で少し変えて、こつさり大きな目覚まし時計を持って行ったりしました。劇の中で、爾薩待正が診察するとき、ふところから懐中時計を取り出す場面があるんです。その懐中時計を目覚まし時計に代えて、洋服からずる落ちるところを、あわててしまいこんだりしたもんだから、これは大当たりだった。先生も大喜びだし、観客もゲラゲラ笑った。わたしのそんな部分を指して、先生は「喜劇の天才」と呼んだんじゃないかと思う。<sup>4</sup>

このように、演者が独自の工夫をこらして演じたことを考えると、生徒たちが積極的に楽しんで演じる作品であったことがわかる。

この初期の二本の作品「生産体操（饑餓陣営）」と「異稿植物医師」に言えることは、賢治は「農学校の生徒」という演者の特性をよく理解して、彼らが演じるべき内容を書いていたということである。さらに「コミックオペレット」「喜劇」ということばが示す通り、あくまで娯楽演劇として演じさせていたことも注目すべきである。

この「農学校の生徒」の「娯楽演劇」は賢治の中で徐々に「農民劇団」の「田園劇」構想へと変容していく。

この変化は賢治が生徒を通じて「農民」の現実を見据えるようになったからと考えられる。詳しくは「宮沢賢治の農民観」の章で後述するが、幼少期より花巻という農業地域に住みながら、家は商家であり自身が農民であったわけではない。また、積極的に農民の暮らしを体験する立場にもいなかった。

中学から盛岡で過ごした賢治が、農業を意識し始めたのは盛岡高等農林学校への進学がきっかけであった。賢治が入った農学科第二部は後に農芸化学科と改称する、化学肥料や地質学の研究を学べる学科であり、そこで東北の農業の実際と肥料改良の基礎を学んだと考えられる。さらに賢治はここに集まる学生等からも、日本の農村の現実を聞いて、だんだんと農民、百姓という存在に目を向けるようになったと思われる。

しかし、この時はまだ農民と自身がしつかり結びついているわけではなく、農民以上に熱中する対象があった。文芸と宗教である。賢治は法華経を学ぶことで、他者の救済のために宗教が必要であると考えるようになる。それは退学となった友人・保阪嘉内への折伏からも読み取れる。しかし、賢治は家出・上京の生活の中で、宗教のみの生き方に疑問を持ったと考えられ、妹トシの病気の報せを受け帰郷し、親の紹介で農学校の教師となる。

ここで初めて賢治は「農民」と出会い、生徒を通じて百姓の生活を知る。それは賢治と「農民」の距離が接近した時期である、と言い換

えることができるだろう。

「生産体操（饑餓陣営）」と「異稿植物医師」を経て、賢治はそれらの改稿を行う。一九二四年八月一〇日〜一一日の「田園劇上演会」にて、「饑餓陣営」はバナナン大将の滑稽な長台詞が短縮される程度だが、「異稿植物医師」は大きく変更されている。舞台はアメリカから盛岡近郊になり、貴公子や貴婦人、ギャングはいなくなつて、農民が詐欺師を許す展開になっている。これらは、賢治が「農民」というものに向き合い、また「植物医師」の傍題が示す通り「郷土」というものを見つめて行われた改稿であると考ええる。騙されても、結局許さざるを得ない農民の現実を、心の尊さという形を以て表現している。残された爾薩待の滑稽さは、ギャングに追われてハンズアップするドタバタ劇とはまた違う、人間としての愚かさが強調されている。

また、ここで、「ポランの広場 第二幕」と「種山ヶ原の夜」の二作が新作として上演される。これらは賢治が書いた同名の童話を戯曲にしたものだが、童話と比較すると変更されている部分が多い。

「ポランの広場 第二幕」は、祭りの中で威張る権力者を決闘で追い出し、だれもが平等な広場を称えて幕を閉じる。これもまた、裕福さや権力を批判し、笑い飛ばすという、農民の立場で見ると痛快な展開となっている。

また、戯曲「種山ヶ原の夜」は童話と全く違う筋になっており、童話「種山ヶ原の夜」よりむしろ「かしはばやしの夜」「鹿踊りのはじまり」に近い作品である。

この「田園劇上演会」は、農学校の生徒が演じ、農村の百姓たちを観客として招いたものである。賢治は初期の戯曲で「農学校の生徒」に演じさせることを意識していたと述べたが、ここに来て観客が「農民」であること、しかも郷土のひとであることの意味を作品に反映させていると考えられる。

それと同時に、賢治は自身の立場、つまり教師であることや地主の

家の者であることを、批判している。小沢俊郎はこのことについて次のように述べる。

これらの変化がどこから来たか。大正十二年に軽喜劇を上演して、その反省を一年間心に温めているうちに、賢治自身へのはねかえりを持ちはじめたのではないか。教師としての自分が、紙上の学問を振り廻して誤った指導をしてはいないか。――略――

脚本「植物医師」を一年間あためていたために賢治が変わったとは言わない。けれども、大正十二年から十三年の一年間の変化を反映しているといえよう。変化とは、自らの教師家業への批判である。<sup>45</sup>

この自己批判についても後述するが、賢治は「饑餓陣営」のバナナ大将や「植物医師」の爾薩待正、「ポランの広場 第二幕」の山猫博士などに自己を重ねていると考えられる。

以上が、賢治が農学校の教師として行ってきた劇活動である。

### 3 田園劇と学校劇禁止令

賢治が行った劇の上演会は「田園劇上演会」と称されている。これは賢治自身が自分の劇を「田園劇」呼んでいたと考えられる。これは「田園劇」という言葉が使われている記事である。

一九二四（大正一三）年

八月五日（火）本日付岩手日報朝刊に左記の記事が出る。

「花巻の素人／田園劇／十日夜同地」

稗貫郡花巻絵画研究会雑草社全人により二三年前から計画されて

いた田園劇は愈々稗貫農〔学〕校教諭宮澤氏の作『ポロンの広場』

『農園研究室』等四幕を宮澤氏雑草社全人生徒二十九名により十日午後六時より全地に公開される事となつた『ポロンの広場』はイタリヤの夏の或夜祭りをあつかつたもので背景は平原の夜の景で非常に大きいバックを 用し照明の応用に甲虫の鳴音等を留意して最も「自」然を演出されるさうで、『農園研究室』は盛岡の郊外に材を得たもので之も非常に「背」景演出に苦心を用ひてゐるらしく教句前より猛練習を続けてゐるから世間からの期待も大きい。<sup>46</sup>

八月一三日 岩手日報夕刊に「田園劇上演」について記事が出る。

「花巻農学校の／田園劇／十、一の両日」

稗貫花巻農学校の農民劇第一回試演は十、十一の両日同校内に於て開催され十日午後七時予定より少し遅れたけれど約三百の観覧入場者はいかにといふ期待をもつて待たれた畠山校長は一場の挨拶として農村と娯楽学校劇と田園劇との当を得た感想を述べられそれより白藤教諭の劇梗概があつて初幕『饑餓陣営』（児童劇）第二幕『植物医師』『郷土喜劇』、第三幕『ポランの広場』（ファンタジー）、第四幕種山ヶ原の夜』（スケッチ）を演じた。<sup>47</sup>（記事全文）

大正十三年八月十日、十一日の二日間、宮沢教諭作田園劇同氏指導の下に校友会有志役参加出演開催した。開会午後六時と云ふに定刻には既に見物人を以て講堂を充した。講堂正面に舞台を設け可也的最新式の装置をなし左のプログラムによる劇を進めた。此の劇は田園の



娯楽を主眼とせるは勿論なるも種々の諷刺を含み観賞者に多大の感激を与へた。

一、飢餓陣営（児童劇）

時 一九二〇年代 處 欧州西部戦線

人物 二聯隊軍曹、バナナン大将、特務曹長、曹長、兵卒十二名

二、植物医師（郷土喜劇）

時 一九二〇年代 處 盛岡市郊外

人物 爾薩待正（植物医師）、ペンキ屋徒弟、農民六人

三、ポランの広場 第二幕（ファンタジー）

時 一九二〇年代

處 イーハートヴ県ポランの広場

人物 キュステ（博物館十六等官）、ファゼロ（キュステの甥）、

山猫博士、給仕、農夫、牧夫、紳士男女数名

四、種山ヶ原の夜（スケッチ）

時 一九二二年八月卅一日沸ヒヤ暁近く

處 岩手県種山ノ高原

人物 農夫三人、役人一人（夢幻中）、樹木数種の霊 数人<sup>4</sup>。

「田園劇」とはそもそも十六世紀のイタリアに現れた田園や自然の中の生活を理想化した演劇であり、パストラール、牧歌劇とも呼ばれるものである。賢治は「種山ヶ原の夜」の挿入歌に「牧歌」という題をつけており、イタリアの田園劇をイメージしていただろうと推察できる。また賢治が好んだベートーベンの交響曲第六番は「パストラール」と題されており、賢治がそのことを知らなかったとは考えにくい。このようなところから、賢治は「田園劇」という語を獲得し、自身の劇作品をそう呼んだのだろう。

しかし、上演された四本がすべて喜劇的な要素を盛り込み、かつ風刺や批判もこめてあるあたり賢治は「田園劇」の主眼を田園情景に置いているわけではない。農民が演じ、農民がそれを観賞する。ここには農民の暮らしを肯定する風刺やユーモアがちりばめられている。これこそが賢治の考える「田園劇」なのだろうと考えられる。

この後九月三日に発せられた「学校劇禁止令」と言われる文部次官通牒を受け、賢治は学校での演劇活動を断念することになる。次はその通牒である。

学生生徒ニシテ演劇的行動ヲ為ス者ノ取締ニ関シテハ明治四二年本省ヨリ訓令ヲ発セラレ尚過日地方長官會議ニ際シテモ特ニ本省大臣ヨリ訓示ノ次第モ有之タル処語学練習会等ニ於テ脂粉ヲ施シ仮装ヲ為シ演劇興行ニ近キ行為ヲ為スモノ往々有之趣此ノ如キモ固ヨリ訓令ノ精神ニ照シ不可然義ニツキ爾今貴学ニ於テモ十分御監督ノ上萬遺憾ナキヲ期セラレ度依命此段通牒ス<sup>4</sup>。

この通牒を受けた賢治の落胆ぶりは想像に難くない。しかし、賢治は楽団を結成したり、岩手県国民高等学校での講義内で「農民芸術」を説き、トルストイの戯曲について講義をするといったように、農民と芸術を繋ぐ活動を続けていく。

このことから、賢治が農学校を辞職した理由のひとつとして「田園劇」「農民演劇」を続けるために学校組織から脱することがあった可能性も考えられる。

さらに、賢治は農学校を辞職後に行うこととして「農民劇団」の活動を構想していた。次は一九二五年四月一三日の杉山芳松宛書簡である。

—略—わたくしもいつまでも中ぶらりんの教師など生温いことをし

てゐるわけに行きませんから多分は来春はやめてもう本統の百姓に  
なります。そして小さな農民劇団を利害なしに創つたりしたいと思  
ふのです。<sup>50</sup> (傍線引用者)

実際辞職後の賢治は花巻農学校にたびたび顔を出しては生徒たちに  
劇の指導をしていたようである。ただし、生徒たちは賢治が作った羅  
須地人協会の会員として指導を受けており、決して賢治が教師の立場  
に立っているわけではない。

しかし、昭和二年に賢治たちの活動は新聞に掲載される。次はその  
記事である。

一九二七(昭和二)年

一月三十一日 本日付「岩手日報」夕刊三面に記事が出る。

「農村文化の創造に努む／花巻の青年有志が／地人協会を組織し／  
自然生活に立返る

花巻川口町の町会議員であり且つ同町の素封家の宮澤政次郎氏長男  
賢治氏は今度花巻在住の青年三十余名と共に羅須地人会を組織しあ  
らたある農村文化の創造に努力することになった―略―農民劇農民  
音楽を創設して協会員は家族団らんの生活を続け行くにあうといふ  
のである、目下農民劇第一回の試演として今秋『ボランの広場』六  
幕物を上演すべく夫々準備を進めてゐる―略―」<sup>51</sup>

この記事を受け、賢治は「誤解を招いては済まない」と言つて楽団  
を一時解散、集会も不定期になった。「誤解」とは、当時労働運動が活  
発化し、協会も社会主義集会の風評被害を受けて取り調べを受けたこ  
となどのことかと考えられる。実際賢治は無産政党に接近していたり、  
労働党の運動を支持支援していたため、そのことも影響していると思  
えられる。

しかし一方で「田園劇」の再演を行っていた可能性もある。このこ  
とは賢治の友人である阿部孝が証言している。

ところで私が、同劇団の同じ四つの出し物を同じ場所で見したのは、  
それから三年後の昭和二年八月のことだったので、たぶんそれは再演  
だったのであろう。

この昭和二年八月という年月を、なぜ私がこんなにはっきり記憶し  
ているかという点、それには一つ理由がある。

この年の一月、私は欧米遊学から帰国して、八月の夏休みには久し  
ぶりに郷里へ帰り、そのさい賢治にも合う機会ができたのだが、当時  
私がとくに西洋演劇に熱を上げていたことを知っていた彼が、自分が  
これまで苦心惨憺のあげく仕立てあげた劇団の演技を、ぜひ直接見て、  
忌憚ない批評をきかしてくれと、私にせがんだのである。

なお年譜によると、この昭和二年のころは、彼がすでに農学校の教  
師をやめたあとになっているが、たぶん退職後も、始終学校へは顔を  
出して、なにかと、よき相談役になっていたらしい。もちろんこの劇  
団なども、彼あつての劇団だったのであろう。<sup>52</sup>

しかしこの上演は年譜上には記載されていない。協会の活動が誤解  
されたことを受け、上演を断念したと判断されているのか、可能な限  
り調査をする必要がある。

以上から、賢治の花巻農学校教師時代の演劇活動は、時節を反映し  
た喜劇としての「娯楽芸術」から農民が演じ農民が観賞することに意  
味を見出す「田園劇」「農民演劇」への変遷が迎えられるものになっており、  
それはその後賢治が開始する羅須地人協会活動へつながっていくもの  
であるといえる。

また賢治の演劇への関心は演劇活動のみならず童話作品にもその要

素が多くみられる。特に農学校教員着任前後に書かれた作品が収録されている童話集『注文の多い料理店』は演劇性が強い童話集であると云える。次章では童話に現れた演劇性を検証していく。

注

- 1 栗原敦 「宮沢賢治と演劇」 『国文学解釈と鑑賞』昭和六一年一二月号、一九八六年
- 2 板谷栄城 『素顔の宮沢賢治』 平凡社 一九九二年六月 二九〇頁
- 3 森莊巳池 『宮沢賢治の肖像』 津軽書房 一九七四年一〇月 二一九頁
- 4 高橋秀松 「寄宿舎での賢治」 草野心平編『宮沢賢治研究』筑摩書房 昭和四四年八月初版 昭和五九年四月愛蔵版第二版 二九三頁
- 5 保阪庸夫・小沢俊郎編 『宮沢賢治 友への手紙』 筑摩書房 一九六八年六月
- 6 5に同じ
- 7 川原仁左エ門編 『宮沢賢治とその周辺』 刊行会出版 一九七二年 一二二～一二三頁
- 8 保阪嘉内 歌稿ノート「斜陽は春く」 一九一七（大正六）年八月九月使用
- 9 保阪嘉内 「書信のままを。」 『アザリア』第六号（大正七年六月二六日発行と推定） 『新校本宮沢賢治全集』第十六卷（上）補遺・資料篇 筑摩書房 一九九九年四月 二九七頁
- 10 宮澤賢治 『新校本宮沢賢治全集 第十五卷 書簡 本文篇』 筑摩書房 一九九五年一二月 三四頁
- 11 宮澤賢治 『新校本宮沢賢治全集 第十六卷（下）年譜篇』 筑

- 12 摩書房 二〇〇一年一二月 一二二頁
- 13 保阪嘉内 歌稿「ふるふ大地と山々の雪と」ノート 大正六年一月から使用
- 14 奥田弘「賢治の見た演劇」 『四次元』 昭和三八年七月
- 15 11に同じ 一一一頁
- 16 大明敦編著 『心友 宮沢賢治と保阪嘉内―花園農村の理想をかかげて―』 山梨ふるさと文庫 二〇〇七年九月 一七一頁
- 17 5に同じ 一八～一九頁
- 18 三神敬子 「宮沢賢治 友への手紙」をめぐって（五） 『賢治研究』六六号 宮沢賢治研究会 一九九五年、三八頁
- 19 7に同じ 工藤藤一 「賢治さんの思い出」 一二三頁
- 20 関谷幸雄 『遊びのなかの演劇』 晩成書房 一九八四年八月 一九一頁
- 21 富田博之 『現代演劇教育論』 日本演劇教育連盟 一九七四年八月 五頁
- 22 工藤隆 『演劇とはなにか』 三一書房 一九八九年五月 一三〇頁
- 23 2に同じ 六九頁
- 24 9に同じ 『アザリア』一号（大正六年七月一日発行）二一七頁
- 25 三神敬子 「宮沢賢治 友への手紙」をめぐって（九） 『賢治研究』七一号 宮沢賢治研究会 一九〇二〇頁
- 26 多田幸正 『宮沢賢治\*愛と信仰と実践』 有精堂出版 一九八七年七月 六一～六二頁
- 27 10に同じ 一九五頁
- 28 11に同じ 二一八頁
- 29 上田哲 『宮沢賢治 その理想世界への道程』 明治書院 一九八五年一月初版 一九九四年四月改訂版四版 一〇二頁
- 30 境忠一 『評伝宮沢賢治』 桜楓社 一九七〇年四月 一一二頁

52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30
阿部孝	11に同じ	10に同じ		43に同じ	佐藤成	11に同じ	沢賢治研究会	小沢俊郎	43に同じ	41に同じ	小川國芳	10に同じ	10に同じ	菅原千恵子	他	10に同じ	10に同じ	5に同じ	10に同じ	10に同じ	25に同じ	25に同じ
「自作演出の賢治」	三四二〜三四三頁	二二六頁		『花農校友会々報』第二号	『証言宮澤賢治先生』	二七四頁	一九六八年一月	「けわしく暗い―農村へ―」	「川村俊雄証言」	三五五頁	『小川國芳全集 思想問題と教育・学校劇論』	二二〇頁	二一九頁	『宮沢賢治の青春』	筑摩書房	二〇五頁	二一八〜二一九頁	二〇五頁	二〇五頁	二一七頁	七〇頁	六五頁
『四次元』二〇〇号				二一六〜二二七頁	農山漁村文化協会		一四一頁	『四次元』二〇〇号	一九九二年		玉川			角川文庫	一九九五年一月							
宮沢賢治研																						

## 第二章 童話集『注文の多い料理店』に現れた演劇性

大正一〇年、帰郷した賢治は、童話集『注文の多い料理店』に収録される童話に着手している。童話集に収録された作品は、演劇的な要素が多く、賢治が上京時に獲得した演劇観や演劇体験の影響を窺うことができるものである。

本章では、童話集から「かしはばやし」の夜」「鹿踊りのはじまり」「どんぐりと山猫」「水仙月の四日」を取り上げ、作品に現れた演劇性を考察する。作品分析は童話集目次の日付が早いものから行う。

テキストは宮沢賢治『注文の多い料理店』（初版本復刻 近代文学の名作）（ほるぷ出版、二〇〇三年五月）を使用し、特に注がない場合は、そこからの引用として頁数のみ記載する。また、引用中の傍線は全て引用者によるものである。

### 一 「かしはばやし」の夜」の演劇性

#### 1 「かしはばやし」の夜」の成立時期

イーハトヴ童話集『注文の多い料理店』は大正一三年（一九二四年）一月一〇日印刷、一月一日に発行されている。その目次には作品名の下に日付が付記されており、作品の制作日だと考えられている。「かしはばやしの夜」に付された日付は「一九二一・八・二五」であり、『注文の多い料理店』の中で一番早い日付である。しかし、制作日ではなく着想日である可能性や、その他の日付に誤植や意図的に作品内容と合わせたのではないかと考えられる日付もあるため、はっきりと制作日であるとはいえない。

ただ、まったく無関係な日付を付したとは考えにくいため、着想日であり、起稿日であり、初稿完成日であり、この日付を無視すること

はできない。

では「一九二一・八・二五」の頃、賢治が何をしていたかを確認したい。

一九二一（大正十）年 二五歳

一月二三日（日） 午後五時一二分花巻発列車（二〇八列車青森発 東北線）にのり上京。

二月 — 略— 高知尾智耀はつづいて、「この間に、私はしばしば賢治に会って信仰談を交したように思う。（中略）純正日蓮主義信仰について語った時、私は平素、恩師田中智学先生から教えられている通り、今日における日蓮主義信仰の在り方は、ソロバンを取るものは、そのソロバンの上に、鋤鍬をとるものは、その鋤鍬の上に、ペンをとるものは、そのペンのさき、信仰の活きた働きが現われてゆかなければならぬ云々とお話したと思う。賢治は詩歌文学を得意とするというのであるから、その詩歌文学の上に純粹の信仰がにじみ出るようであればならぬとお話をした」と書いている。これにより、賢治は「高知尾師ノ奨メニヨリ法華文学ノ創作」（二雨ニモマケズ手帳）へと志してゆく。

二月二日（水） 国柱会館に於いて日蓮生誕七〇〇年記念事業の一つ、聖史劇「佐渡」（脚本田中智学）の披露朗読会が開かれている。これを聞いたと推察する。

三月六日（日）または一三日（日） 田中智学作「佐渡」七幕一場は五日より歌舞伎座で上演された。出演者は新文芸家協会の東儀鉄笛、加藤精一等。六日、一三日は天業民報主催の観劇会なのでどちらかを観劇と推測。またこの入場券を買い在京中の宮澤善治に贈っている

六月 短篇「電車」「床屋」草稿末尾にいずれもペンで 1921 6.1 と記入してある。

七月一日(水) 関徳弥へ返書(書簡 195)。「私は書いたものを売らうと折角してみます。」—略—「これからの宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です。」

八月一日(木) 関徳弥より手紙と脚気の薬をもらい札状を出す(書簡 197)。—略—なお一〇月頃には帰る予定であるが、どうなるか、という。

この手紙のうらはは「こわしてしまつた芝居」「蒼伶と純黒」(本全集一二巻本文篇三七七頁)が記されていて、その内容は保阪との争論を思わせる。

八月中旬 (関係者の月日に対する喰い違いがあり中旬から下旬、或は九月初旬ともいわれてきたが二〇日には花巻に居たと推定する恩田逸夫「宮澤賢治における大正十年の出郷と帰宅」による) 家から「トシビヨウキズカエレ」の電報をうけ、急遽帰宅の用意をし、茶色のズックをはった大トランクを買い、書きためた原稿をぎつしりつめこむ。国柱会高知尾智耀に挨拶し、帰花。

八月二五日(木) 童話「かしはばやしの夜」<sup>1</sup>

宮沢賢治は一九二一年(大正一〇年)に突然家出上京をする。その理由は実家の質屋業を嫌悪していたこと、浄土真宗である家を日蓮宗法華経に改宗させようとしたこと、宗教のために生きようとしたことなどが挙げられる。東京で生活を始めた賢治は在家仏教団体・国柱会の高知尾智耀に勧められ、法華文学の創作を志す。また、その頃国柱会では演劇による教化がすすめられており、賢治も教化演劇に触れ、その頃にかかれたと確定している作品も戯曲形式であることが確認できる。しかし八月の段階で帰郷を考え、妹・トシの病気の知らせによって岩手県花巻に戻る。そして書かれたのが、「かしはばやしの夜」である、とされている。

「かしはばやしの夜」には初期形があり、童話集形と比較すると変化

している箇所がみられる。小沢俊郎は「かしはばやしの夜」と「山男の四月」の草稿が原稿用紙・使用インク・推敲時使用インクまで一致していることから、「たん九篇が揃って同じ原稿用紙に清書された状態があつたのではないかと想像させる。それらに青インクで推敲を試みたことがあり、さらに、印刷所への入稿を前に、別の原稿用紙に推敲しつつ清書されたと思われる。」<sup>2</sup>として、作品の推敲時期は一九二三年(大正一二年)一二月前から一九二四年(大正一三年)一一月までと推定している。

小沢の説をふまえ、「かしはばやしの夜」の推敲時期の賢治は何をしていたか、再び「年譜」を確認する。

一九二四(大正一三)年 二八歳

八月一〇日(日)〜一一日(月) 昼夜二回二日にわたり農学校

講堂で自作の劇を上演。プログラムは「饑餓陣営」「植物医師」

「ポランの広場」「種山ヶ原の夜」の四本立てで一般に公開した。

最後の上演に母、妹たち、帰省中の友人阿部孝に見せる。<sup>3</sup>

推敲時期に賢治が行った一番大きな出来事が右の自作劇の上演会である。

以上から、「かしはばやしの夜」の成立時期は賢治にとって演劇と深く関わりを持っていた時期であるといえる。

## 2 「かしはばやしの夜」に見られる演劇性

### (1) 作品の舞台設定と構造

「かしはばやしの夜」は「清作は、さあ日暮れだぞ、日暮れだぞと云いひながら、稗の根もとにせつせと土をかけてみました。」(六四頁)

という一文から始まる。物語が動き出すのは日暮れ、つまり夕方と夜の境目の時間である。「そのときはもう、銅づくりのお日さまが、南の山裾の群青いろをしたとこに落ちて、野はらはへんにさびしくなり、白樺の幹などもなにか粉を噴いてゐるやうでした。」(六四頁)と続くように、この時間はお日さまが落ち、「へんにさびしく」という非日常的な感覚に襲われる時間である。

舞台となる柏林は次のように設定されている。

林のなかは浅黄いろで、肉桂のやうなほひがいつぱいでした。

ところが入口から三本目の若い柏の木は、ちやうど片脚をあげてどりのまねをはじめるところでしたが二人の來たのを見てまるでびつくりして、それからひどくはづかしがつて、あげた片脚の膝を、間がわるさうにべろべろ嘗めながら、横目でちつと二人の通りすぎるのを見てゐました。——略——

そして二人はずうつと木の間を通つて、柏の木大王のところに来ました。

大王は大小とりまぜて十九本の手と、一本の太い脚とをもつて居りました。まはりにはしつかりしたけらいの柏どもが、まじめにたくさんがんばつてゐます。(二二六―二二九頁)

柏林の中は「浅黄いろで、肉桂のやうなほひがいつぱい」であり、その奥にある「柏の木大王のところ」がメイン舞台になる。「稗の根もと」という農民の生活空間である外から入り込んだ林の中は、「柏の木」「をどりのまね」をするように、植物である柏が動く幻想の空間であることが、林に入つてすぐに示される。作品は柏林の「外」↓「中」↓「外」という構造になつており、幻想は「中」で起こる。柏林の「中」と「外」は、「幻想」と「現実」、きつちりと境界線が引かれている異空間である。画かきはそのふたつをつなぐ存在として登場している。

また、「かしはばやしの夜」には実際の岩手の地名「沼森」が登場している。

林を出てから空を見ますと、さつきまでお月さまのあつたあたりはやつとぼんやりあかるくて、そこを黒い犬のやうな形の雲がかけ行き、林のずうつと向ふの沼森のあたりから、

「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」と畫かきが力いつぱい叫んでゐる聲がかすかにきこえました。(二五四頁)

では「沼森」は賢治にとってどのような場所だったのであろうか。続橋達雄は「沼森は岩手県小岩井農場東方、柳沢の南にある五八二メートルの山。柳沢は岩手登山の根拠地の一つ。柳沢・沼森・小岩井周辺は、賢治が盛岡中学時代から親しんだ所である。とくに盛岡高農三年(大6)の時は、沼森近辺の柏林を、短歌や散文に集中してとりあげている。」<sup>4</sup>とまとめてゐる。大正六年に「沼森」を題材として取りあげていた、という部分は注目すべきである。

「沼森」は賢治の関心の場のひとつである。ここから「かしはばやしの夜」は、数多くのイーハトヴ童話の中でも現実の岩手県と近い物語であるといえる。ただし、「かしはばやしの夜」の初期形には「沼森」という地名は登場せず、推敲過程で追加されたものである。推敲作業を通して、賢治の作品意識が徐々にイーハトヴ(＝岩手)に向いたと考えられる。

## (2)「夏のどりの第三夜」の舞台空間

作品中、特に描写が多いのは「月」である。柏の木大王は「月」を眺めて次のように歌う。

「こよひあなたは ときいろの  
むかしのきもの つけなさる  
かしはばやしの このよひは  
なつのをどりの だいさんや

やがてあなたは みづいろの  
けふのきものを つけなさる  
かしはばやしの よろこびは  
あなたのそらに かゝるまゝ。」(一三一〜一三二頁)

柏たちにとって「月」は「あなた」と呼びかける尊いものである。柏たちは「月崇拜」文化であるといってもいい。また、「なつのをどりの だいさんや」ということばがここで登場することから、「なつのをどりのだいさんや」は「月」に関係した場であると考えられる。次は作中の「月」の描写を抜き出したものである。

①見ると東のとつぶりとした青い山脈の上に、大きなやさしい桃いろの月がのぼつたのでした。(一三二頁)

②お月さまは、いまちやうど、水いろの着ものと取りかへたところでしたから、そこらは浅い水の底のやう、木のかげはうすく網になつて地に落ちました。(一三五頁)

③月のあかりがぱつと青くなりました。(一三六頁)

④ところが晝かきは平気で。「いゝえ、あとでこのけづり屑で酢をつくりますからな。」と返事したものですからさすがの大王も、すこし工合が悪さうに横を向き、柏の木もみな興をさまし、月のあかりもなんだか白っぽくなりました。(一三七頁)

⑤柏はざわめき、月光も青くすきとほり、大王も機嫌を直してふん

ふんと云ひました(一三七頁)。

⑥月光はすこし緑いろになりました。(一三八頁)

⑦お月さまの光が青くすきとほつてそこらは湖の底のやうになりました。(一四三頁)

⑧月の光は眞珠のやうに、すこしおぼろになり、柏の木大王もよるこんですぐうたひました。(一五二頁)

⑨なるほど月はもう青白い霧にかくされてしまつてぼおつと圓く見えるだけ、その霧はまるで矢のやうに林の中に降りてくるのでした。(一五三頁)

⑩林を出てから空を見ますと、さつきまでお月さまのあつたあたりはやつとぼんやりあかるくて、そこを黒い犬のやうな形の雲がかけて行き、林のずうつと向ふの沼森のあたりから、

「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」と晝かきが力いっばい叫んでゐる声がかすかにきこえました。(一五四頁)

「月」は物語の中で細やかに変化している。その描写はさながら「夏のをどりの第三夜」の照明効果であり、月はこの場の照明装置である。このことは谷本誠剛<sup>5)</sup>、井上寿彦<sup>6)</sup>、吉田文憲<sup>7)</sup>等も指摘している。この「月」は第三章で述べる「鹿踊りのはじまり」における「太陽」と同じ働き(＝崇拜対象、照明装置)を担っているといえる。

月の描写はその場面に即した、または効果的であると思われる照明変化をあらわしている。たとえば④の「白つぽ」い月のあかりは、その場が「白けた」ことにかけていると考えられる。⑤の月光も、歌合戦のはじまりという場の変化に合わせて「青くすきとお」っているし、⑦もまた、清作のうたを歌う場の深まりを現すような「湖の底」のよいうな「青くすきとほつ」た光が現れている。

ただし、この「月」の描写を賢治の照明プランであると考えたと、⑥の「緑いろ」は違和感がある。タイミングは歌合戦の二番手の歌の



直前であり、歌の文句は「きつね、こんこん、きつねのこ、／月よにしつぽが燃えだした。」(一三八頁)という、特段「緑いろ」に係るものではない。これは、初期形の二番手の踊りの歌の文句が「やつではみどりの、きんいろ。な。／風にふかれて スイススイ。／やつではみどりの 天狗のあふぎ／風にふかれて バランバランバラン／やつではみどりの きんいろ。な。／日にてらされて サンサンサン。」であり、「みどり」の文句から「緑いろ」の月が照明として配されたのではないかと考えられる。そして童話集形で、歌の文句が変わっても「緑いろ」の月だけが取り残された可能性がある。

この「月」に照らされた「柏の木大王のところ」は、歌合戦や大乱舞会が開催されることから広場のようになっていると考えられ、「柏の木」もは大王を正面に大きな環をつくりました。」とあることから、円形であることがわかる。

「夏のをどりの第三夜」は霧によって終わりを迎える。

「あつだめだ、霧が落ちてきた。」とふくらふの副官が高く叫びました。

なるほど月はもう青白い霧にかくされてしまつてぼおつと圓く見えるだけ、その霧はまるで矢のやうに林の中に降りてくるのでした。柏の木はみんな度をうしなつて、片脚をあげたり両手をそつちへのばしたり、眼をつりあげたりしたまゝ、化石したやうにつつ立つてしまひました。

冷たい霧がさつと清作の顔にかゝりました。晝かきはもうどこへ行つたか赤いしやつぽだけがほうり出してあつて、自分はおかげもかたちもありませんでした。

霧の中を飛び術のまだできてゐないふくらふの、ばたばた遁げて行く音がしました。(二五二〜二五三頁)

この霧について、清水恵子は次のように指摘している。

「夏のをどりの第三夜」は白い霧が落ちてきたところで終わりを迎える。「きり」という音からすると「きりがいい」ということだろうか。また、「喜利」と書いて、「演劇などの最後の部分。寄席でその日に演ずる最後の一段」という意味もあるのだから、柏の木大王の日に演ずる最後の一段」という意味もあるのだから、柏の木大王の歌で締める、とも受け取れそうである。「霧」自体では「平安朝以降、春のを『かすみ』秋のを『きり』と呼び分ける」という説明が辞書にのっている。つまり、夏が終わってしまう、という意味も掛けられているのかもしれない。いずれにしても、この「霧」は終わりを告げる「きり」なのである。

霧は終わりを告げる役割を持つものとして登場している。その役割は、さながら芝居の最後に降りる幕であり、霧もまた「夏のをどりの第三夜」の舞台装置のひとつなのである。夏のをどりの第三夜の舞台は、賢治が演劇空間を意識して作った場であるといえる。

### (3) 画かきの役割

「夏のをどりの第三夜」という舞台の司会者にあたるのは、画かきである。

ちやうどかしはばやしの前まで来たとき、清作はふいに、うしろからえり首をつかまれました。

びつくりして振りむいてみますと、赤いトルコ帽をかぶり、鼠いろのへんなだぶだぶの着ものを着て、靴をはいた無暗にせいの高い眼のするどい画かきが、ぶんぶん怒つて立つてゐました。

「何といふさまをしてあるくんた。まるで這ふやうなあんばいだ。」

鼠のやうだ。どうだ、辯解のことばがあるか。」(一二四頁)

画かきは「赤いトルコ帽をかぶり、鼠いろのへんなだぶだぶの着ものを着て、靴をはく」という、おおよそ農民にはありえない服装をしている。谷川雁はその服装について「この画かきが着ているへんいろのへんなだぶだぶの着もの」はたぶんルバシカだ。ロシア流の上衣でゆったりしている。――略――これがちようどこの物語が書かれた頃大流行した。演劇青年などはこれを着ていないと、一人前に議論もできないようなあんばいだった。<sup>1)</sup>と述べている。またその背は高く、清作を見下ろすほどである。この画かきの容姿は、画かきが農民ではない、芸術の世界の人物であることを示している。

そんな画かきは「いきなり、向ふの柏ばやしの方から、まるで調子はづれの途方もない變な聲で、／＼「爵金しやつぽのカンカラカンのカン。」とどな」(一二八頁)ることで清作を引き寄せる。そして清作の「うしろからえり首をつか」み、「ぶんぶん怒つて」清作を罵倒する。さらに挑戦的な「挨拶」をし、清作の返答を見る。この画かきの一連の言動は、積極的に清作に関わりを持ち、わざわざ清作を自分の領域(＝芸術の場)に引き込もうとしているといえる。

また、「どうです、すこし林のなかをあるかうぢやありませんか。」という誘い文句は、賢治自身が人を誘うときによく口にしたことばである。盛岡高等農林学校での賢治の後輩であり寮の室友、さらに『アザリア』同人の一員でもある福永文三郎は次のように証言している。

同じ室で日々共に寝起きしてだん／＼日がたつにつれ、彼が非常に精神家であり秀れた文学の才能の人であることがわかり、いつとはなしに大変親しい間柄になりました。「福永さん歩きましようか？」とよく誘われて二人で夜道をあてもなく歩きつづけ乍らとりとめのない文学論や思想論をつづけたものです。今となつては何とも云へぬなつかしい思い出

です。<sup>1)</sup>

さらに「かしはばやしの夜」が、東京時代に制作された作品の要素(特に詩歌的要素・戯曲的要素)が色濃いものであることを、恩田逸夫が「たとえば、東京での制作は、数少ない現存稿を見るかぎり、短歌・短唱・童謡のような詩歌形態や、「こわしてしまつた芝居」や「電車」のような戯曲形式が目立つが、「かしはばやしの夜」は詩歌と戯曲との両要素を持つオペレッタやミュージカルドラマで、それを郷土的環境の中に生かしている。」<sup>2)</sup>と述べている。

以上をふまえると、東京で芸術に触れた賢治が「芸術家・画かき」に自己を投影している可能性が感じられる。このことは高橋康雄<sup>3)</sup>、吉田文憲<sup>4)</sup>も指摘している。

では、画かきの役割とは一体何か。柏の木大王の台詞から画かきがただの「客人」ではないことが推察できる。

「もうお歸りかの。待つてましたぢや。そちらは新しい客人ぢやな。が、その人はよしなされ。前科者ぢやぞ。前科九十八犯ぢやぞ。」(一二九頁)

「もうお歸りかの。待つてましたぢや。」という柏の木大王の台詞から、画かきがこの場に一度来てから外に出たことがわかる。「もう」と言われるということは、柏の木大王の予想よりも早い歸りであった。つまり時間がかかる用事のために画かきは出かけたということになる。

その用事とは「新しい客人」を連れてくることである。そのために、画かきは林の外で「鬱金しやつぽのカンカラカンのカン」と呼びかけをし、やってきた清作を試すような言動をとる。つまり、オーディションを行ったと考えられるのだ。その結果、清作が画かきの求める「新しい客人」の条件を満たした。ゆえに画かきは「すつかりよろこ

んで、手をばちばち叩たたいて、それからねあがつて」（二二六頁）と喜ぶのである。

しかし、柏の木大王は「その人はよしなされ」と、画かきの人選に口を出す。さらに、せっかく連れてきた清作と喧嘩を始める。次はその喧嘩に対する画かきの反応である。

畫かきは顔をしかめて、しよんぼり立つてこの喧嘩をきいてゐましたがこのとき、俄かに林の木の間から、東の方を指さして叫びました。

「おいおい、喧嘩はよせ。まん圓い大将に笑はれるぞ。」（一三〇頁）

画かきは柏の木大王と清作が対立を「顔をしかめて、しよんぼり立つて」聞く。自分の人選が柏の木大王の意に沿わないことへの失望・不満の感情であるかとも考えられる。しかし、結局、その場は画かきによって仕切られ、清作も「新しい客人」としてそこに居続けることになる。

ここで、三者の関係は、

・ 柏の木大王 ↓ 夏のをどりの第三夜の主催者

・ 画かき ↓ 客人でありながら、役割（客人を探す、場を仕切る）

を持つ者 ↓ 演出家・舞台監督

・ 清作 ↓ オーディションに合格した客人 ↓ 観客であり出演者

となり、その他の出演者である柏の木たちとともに歌合戦に発展していく。

#### （4）劇的対立する清作と柏の木大王

では、柏の木大王と清作の対立はどのような意味があるのか。ふた

りの喧嘩は作中で三回行われる。

「なにを。證據はちやんとあるぢや。また帳面にも載つとるぢや。

貴さまの悪い斧のあとのついた九十八の足さきがいまでもこの林中にちやんと残つてゐるぢや。」

「あつはつは。おかしなはなした。九十八の足さきといふのは、九十八の切株だらう。それがどうしたといふんだ。おれはちやんと、

山主の藤助に酒を二升買つてあるんだ。」

「そんならおれにはなぜ酒を買はんか。」

「買ふいはれがない」

「いや、ある、澤山ある。買へ」

「買ふいはれがない」（二二九〜一三〇頁）

「さあ来い。へたな方の一等から九等までは、あしたおれがスポンと切つて、こはいとこへ連れてつてやるぞ。」

すると柏の木大王が怒りました。

「何を云ふか。無禮者。」

「何が無禮だ。もう九本切るだけは、とうに山主の藤助に酒を買つ

てあるんだ。」

「そんならおれにはなぜ買はんか。」

「買ふいはれがない。」

「いやある、澤山ある。」

「ない。」（一三三頁）

「なんだ、この歌にせものだぞ。さつきひとのうたつたのまねしたんだぞ。」

「だまれ、無禮もの、その方などの口を出すところでない。」柏の木大王がぶりぶりしてどなりました。

「なんだと、にせものだからにせものと云つたんだ。生意氣いふと、あした斧をもつてきて、片つぱしから伐つてしまふぞ。」

「なにを、こしやくな。その方などの分際でない。」

「ばかを云へ、おれはあした、山主の藤助にちやんと二升酒を買つてくるんだ」

「そんならなぜおれには買はんか。」

「買ふいはれがない。」

「買へ。」

「いはれがない。」(一四二〜一四三頁)

傍線部分の「そんならおれにはなぜ酒を買はんか。」「買ふいはれがない」「いや、ある、澤山ある。買へ」「買ふいはれがない」という、やりとりをくりかえしている。賢治はこの「くり返し」の手法を意図的に使っている。次は賢治の友人である森莊巳池の証言である。その中で賢治は、演劇に「くりかえし」の手法があることに気づき、注目していたことがわかる。

私が宮沢賢治とはじめて会った日に、西洋料理を御馳走になったが、盛岡劇場の隣のレストランであったが、次に会ったとき、わたしは賢治にその劇場に連れて行かれて、曾我廼家の系統の田舎廻りの劇団の喜劇を、いっしょにみせられた。

私はまだ若く、そして「純粹な文学」「純粹な劇」こそ至純至高のもので、猥雑なものゝ代表のように曾我廼家劇を考えていたから、宮沢賢治が、ニコニコと嬉しそうにして舞台正面のよい席に案内するのを妙なことと思っていた。ところが賢治は、ひくい声で、さりげなく、いまみている劇について説明してきかせた。

「こつけい」というものゝ「原型」的な演出、それを三回、四回と重ねてゆくことで、遂に笑いを爆発させるといふ、喜劇の手法に

ついて賢治は語った。

——そう、いまやりはじめたでしょう。あのしぐさが、三回目か四回目には、お客さんはどつと割れるように笑いだすのです……、みていると、その通りであった。<sup>15</sup>

賢治は「くり返し」という喜劇的な演劇手法を自分の童話に取り入れ、登場人物たちに同じやりとりをくり返し言わせることで、作品に喜劇的性格をつけようとしたと考えられる。それは「かしはばやしの夜」初期形に登場しない三回目の喧嘩のやりとりが、童話集形に推敲されていく段階で追加されたことから、賢治がこの物語を、意識的に「くりかえし」の喜劇に仕立てようとしていることが推察できる。

しかし、柏の木大王と清作の対立の内容は決して軽いものではない。たとえば高橋康雄は「山主も清作も権利の主張ばかりして森の神話体系を踏みはずしてはばからない。大王はそれを咎めている。」<sup>16</sup>と述べる。同じくこの対立を「人間界の論理と柏の木という自然物の世界の論理の根元的な対立」と捉える谷本誠剛は「こうして作品は、いきなり相対立する論理が鋭くせめぎあう劇的対立そのものの物語となっていく。」「ただし、清作が柏の木大王と対立する場合は、相互の論理がすれ違うことにもつばら焦点をおく喜劇的なものである。」<sup>17</sup>と指摘している。さらに関口安義は「清作も生きるためには柏の木を伐り倒さずにはいられない。ここに宮沢賢治文学の一つのテーマが顔を出すのである。生存悪の問題である。」<sup>18</sup>と、この対立を読む。

つまり、柏の木大王と清作のやりとりは、「自然への敬意を忘れたことさえ忘れ、人間社会の掟を重視する」人間と「自然をないがしろにしている人間へ警告を発する」自然、それぞれの論理のやりとりである。また、柏の木を切らねば生きていけない人間、さらに後に登場する他者の命を奪って生きるふくろうたちの「存在悪」のテーマも垣間見える。

しかしドラマの基本要素である対立関係に、喜劇的手法が取り入れられたことにより、本来なら「人間と自然」「生存悪」と重くなりちなテーマがユーモアたっぷり描かれている。賢治は、重いテーマこそ喜劇に仕立てようしていると考えられる。

### (5) 「歌」と「踊」

では、対立関係を擁した「夏のをどりの第三夜」で繰り広げられる歌合戦を見てみる。次頁の表は歌合戦の歌の特徴、反応をまとめたものである。

動物の歌は、短く、単純なものである。柏の木たちの感想も「わあ、うまいうまい。あゝはゝ、あゝはゝ。」と褒めて盛り上げる。自然の歌は動物の歌に比べ、長く、韻律もある、童謡詩として完成している。その歌声も「いゝテノールだねえ」と高く評価される。

模倣の歌で歌合戦は転換点を迎える。歌い手は「あの入口から三ばん目の木」である。歌の文句は、冒頭の画かきと清作のやりとりであり、それは幻想の始まりを告げる歌であった。その歌がもう一度披露されることで、物語はさらに深みに踏み込んでいく。つまり、模倣の歌は清作の「怒り」を誘発し、柏の木たちも清作を「出演者」として、場にとりこむ展開になる。

それゆえに、清作の歌が披露される。これは清作の葡萄酒造りの失敗談をモチーフにしたもので、からかい歌になっている。それまでの歌が一人一人の即興作品であったのに対し、この三つの歌は即興連作である。さらに、この歌が成り立つということは、清作の失敗談は柏たちみんなが知るものであることがわかる。このことにより、清作（個人）対柏たち（集団）の対立が強調される。ただし、清作は個人であるが、柏が集団になることによって、人間の代表者としての個人という役割を担うことになる。

清作は身体的に飛び出そうとしたが、画かきによって阻止される。清作は出演者であるが、参加が許される限界がある。このとき、画かきは境界線の役割であり、自分の演出プランを壊さないようにしているといえる。

また、この歌合戦は、初期形では歌合戦ではなく「踊」であった。

「又はじまった。まあ僕がいゝやうにするから、踊をはじめやう。」

—略—<sup>1)</sup>

初期形の「踊」は、踊りのタイトル／周りの反応、という形式で書かれ、実際に踊っている描写はほとんどない。さらに、この舞踏要素は推敲されていく中で薄められていく。このことは井上寿彦が次のように指摘している。

—略—歌い手もはつきりさせて、初期形が「やつで踊」「しゆるをどり」などすべて踊りを伴っているのに対して童話集では純粹な歌合戦になっている。歌合戦でありながら「夏のをどりの第三夜」と画かきというのは、初期形から趣向としては変化させながらこの言葉だけはそのまま痕跡として残ったからだと思われる。童話集では柏の枝振りを手足の動作と見立てる以外は舞踊の要素は消えている。<sup>2)</sup>

では、何故舞踊要素は消えて、「歌」になったのか。歌が中心になることで、歌詞の中で劇的対立の盛り上げがなされている。文字媒体の表現である以上、身体表現の「踊」よりも、ことばを使える「歌」が効果的であるため、「踊」から「歌」中心に移行したと考えられる。

また、歌合戦中の清作の飛び出しが阻止されたことから、賢治が「身体的動作、介入」に注意を払っていると考えられ、この場合は身体

表現であってはいけないと判断したのではないか、とも思われる。なぜそのように判断したのか、その理由の考察は後ほどくわしく述べる。

## (6) 「青い鳥」とふくろう

「かしはばやしの夜」が、メーテルリンクの戯曲「青い鳥」の第三幕第五場「森」をモチーフとしていることは多くの先行研究者<sup>2</sup>が言及している。

「青い鳥」の日本での初演は大正九年の民衆座である。文字媒体としては明治四三年の「スバル」誌上での第一幕掲載、明治四四年の有本芳水、東草水訳の少年少女の読み物としての『青い鳥』をはじめとして、多くの翻訳書が登場し、完訳作品は大正六年一〇月に全集収録される。

賢治は大正六年四月の歌稿集に「雲とぎすきりやまだけのかしはばやちルチルの声かすかにきたる」という短歌を残していることから、「青い鳥」に親しんでいたことがわかる。また、安藤恭子は「かしはばやしの夜」に付記された日付が「一般に広まるメーテルリンク熱の高まりと一致したものと云える」<sup>2</sup>と指摘している。

さらに短歌が収められた「大正六年四月」は、賢治が、「かしはばやしの夜」の舞台である沼森を散策・言語化していた時期と重なる。ゆえに、「チルチル」と「かしはばやち」と「沼森」は、賢治の中でつながりを持つていたと考えられ、「かしはばやしの夜」はそのつながりが表れている作品であるといえる。

以上のことから、戯曲作品である「青い鳥」が「かしはばやしの夜」のモデルになっていることは明らかであり、「かしはばやしの夜」はそのモデルからして演劇性を持つていることになる。

ただし、賢治の「かしはばやち」は「青い鳥」の森と違い、人間を排除するのではなく、対立しながらも関わりを持つ場になっている。

ここに賢治が望んだ人間と自然のあり方、関わり方が見られる。秋枝美保は次のように述べている。

チルチルの入っていった森の世界にあるのは大乱闘のみで、ついに、他の生物たちとの調和の世界は訪れない。ところが、柏林の今宵、これから始まるうとするのは、「夏のをどりの第三夜」、祭りの晩である。祭りとは、神を頂点にいただいた万物調和のひとつときである。<sup>23</sup>

しかし「万物調和のひとつとき」は、本当に万物が調和した世界だったのだろうか。次に、物語のクライマックスをもたらすふくろうたちの登場を見てみる。

仕方なく画かきは、

「こんどはメタルのうんといゝやつを出すぞ。早く出る。」と云ひましたら、柏の木どもははじめてざわつとしました。

そのとき林の奥の方で、さらさらさら音がして、それから、

「のろづきおほん、のろづきおほん、

おほん、おほん、

ごぎのごぎのおほん、

おほん、おほん、」

とたくさんのふくらふどもが、お月さまのあかりに青じろくはねをひるがへしながら、するするするする出てきて、柏の木の頭の上や手の上、肩やむねにいちめんにとまりました。(一四七〜一四八頁)

ふくろうたちは、画かきの仕切りに誘われるように登場する。しかし、それは画かきの思惑と違う展開をもたらす登場であった。ふくろうたちの登場によって、場の主導権は、画かきからふくろうに移るの

である。

立派な金モールをつけたふくろふの大將が、上手に音もたてないで飛んできて、柏の木大王の前に出ました。そのまつ赤な眼のくまが、じつに奇體に見えました。よほどの年老りらしいのです。

「今晚は、大王どの、また高貴の客人がた、今晚はちやうどわれわれの方でも、飛び方と握み裂き術との大試験であつたのぢやが、たゞいまやつと終りましたぢや。

ついでにはこれから聯合で、大亂舞會をはじめはどうぞぢやらう。あまりにもたへなるうたのしらべが、われらのまどひのなかにまで響いて來たによつて、このやうにまかり出ましたのぢや。」(一四八〜一四九頁)

ここに描かれているのは「人間の思惑通りにさせない力」としての自然である。こうして人間を牽制したはいいが、ふくろうたちは「大將」を擁す軍隊であるため、その歌は柏の木大王に嫌われる。清作と柏の木大王の間の対立がここで起こるかと思いきや、ふくろうの副官が上等のうたⅡ「自分たちも自然の理の一部である」ことを示し、回避される。

「まあ、こんやはあんまり怒らないやうにいたしませう。うたもこんどは上等のをやりますから。みんな一しよにをどりませう。さあ木の方も鳥の方も用意いゝか。

おつきさんおつきさん まんまるまるゝゝん  
おほしさんおほしさん ぴかりぴりるゝん  
かしははかんかの かんからからゝゝん  
ふくろはのろづき おつほゝゝゝゝん。  
かしはの木は両手をあげてそりかへつたり、頭や足をまるで天上

に投げあげるやうにしたり、一生けん命踊りました。それにあはせてふくろふどもは、さつさつと銀いろのはねを、ひらいたりどちたりしました。じつにそれがうまく合つたのです。月の光は眞珠のやうに、すこしおぼろになり、柏の木大王もよろこんですぐうたひました。(二五一〜二五二頁)

そして「うまく合つた」歌と踊りでその場は一体となる。しかしふくろうの副官は、「みんな一しよにをどりませう。」と誘いながら、「木の方も鳥の方も用意はいゝか」と、さりげなく清作と画かき(Ⅱ人間)を排除している。大亂舞會における彼らの描写はない。

さて、ここでいよいよ「踊」が登場する。賢治の芸術觀が現れている「農民芸術概論綱要」を見ると、次のように書かれている。

#### 農民芸術の分野

……どんな工合にそれが分類され得るか……

声に曲調節奏あれば声樂をなし 音が然れば器樂をなす

語まことの表現あれば散文をなし 節奏あれば詩歌となる

行動まことの表情あれば演劇をなし 節奏あれば舞踊となる

光象写機に表現すれば静と動との 芸術写真をつくる

光象手描を成ずれば絵画を作り 塑材によれば彫刻となる

複合により劇と歌劇と 有声活動写真をつくる

—略—<sup>24</sup>

ここから、賢治が理想とした芸術表現が、「複合芸術」であつたと考えられる。賢治が作つた戯曲四本中三本は「歌」が劇的效果をもたらすオペレッタ、ミュージカルである。

ふくろうの指揮によつて行われた大亂舞會は、柏もふくろうも「一生けん命踊」る、歌と踊りの複合芸術の場である。賢治の理想の芸術

表現の場であり、自然の全てが調和する場である。

画かきが提案したのが、身体的介入を許さない、歌中心の歌合戦であったのも、自然がひとつになるこのクライマックスで複合芸術を提示する意図があったからとも考えられる。だからこそ、身体を使う踊は、ことばを使う歌になったのだ。自然は、身体的に自然と一体になることができない人間たち拒否する。荒々しいふくろうは、人間たちを追い出すために登場してきた、自然の代表者なのである。

賢治は、自然と人間がかかわり合う方々を願っていた。しかし、一方で自然と人間が完全に一体と成りえないことも考えている。「夏のどりの第三夜」の演出家・画かきは演出プランがこわれたことでの場から弾き出され、出演者・清作も居場所をなくし、大乱舞会は霧によって終幕を迎える。

### 3 まとめ

「かしはばやしの夜」は、童話集『注文の多い料理店』で最も早い日付が付された作品である。執筆は上京直後、推敲は学校劇の頃と考えられ、どちらも演劇に関わりを持ち、演劇的手法を意識していた時期である。舞台となる柏林は外と中にきっちり境界線が引かれ、幻想は林の中で起こる。林の中では月は照明装置となり、円形舞台の広場がある。

画かきは客人でありながら役割を持つ。その役割はさながら演出家・舞台監督であり、主催者である柏の木大王と呼ばれたものと思われる。演出家は出演者を求めて林の外で呼びかけをし、呼びかけに応じ、オーディションに合格した清作が新たな客人として「夏のどりの第三夜」に参加することになる。

出演者・清作によって場は劇的対立を持ち、歌合戦でも清作をからかう歌が登場し、柏の木と清作は関わりを結ぶ。これは作品のモチー

フとなったと思われる「青い鳥」には見られない、賢治独自の自然と人間の関係である。そしてその関係はあくまで喜劇的に描かれる。しかし、人間から主導権を奪う自然の代表者・ふくろうたちの参加によって、画かきと清作の存在は希薄になり、一体感から疎外される。そして霧の幕が下り、舞台は閉幕を迎える。

以上をふまえて、「かしはばやしの夜」は、「喜劇の手法によって描かれた人間と自然の芸術的関わり」の物語であると考える。画かき（＝賢治）は芸術によって人間と自然を結びつける存在であり、芸術は誰の中にも芽生え、共有できるものであるという意識がそこに存在する。しかし、既に人間の中に自然への敬いが消えている状態では、自然と完全に一体にはなれない。賢治はそれを喜劇として描いたのである。

そして最後に残された「赤いしやつぽ」、そして画かきの「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン」という声は、人間の元に残された芸術の象徴であり、呼びかけの声である。物語は終わりながらも、芸術を持って自然と世界と関われ、という呼びかけが、また新たな物語の始まりを予感させる。

また、物語自体が演劇的に構成されているのは、在京時に見た田中智学の教化演劇の影響が大きいと考えられる。主張であり、同時に芸術である演劇が、いかに他者に影響を与えるのかという、その有効性を、賢治は自分の主張の手段として使ってみたのではないだろうか。

今回は「かしはばやしの夜」の演劇性に注目したため、作品の考察として不十分な箇所がある。特に『青い鳥』との比較、ふくろうが軍隊である理由など、より深く考察したいと考えている。また、作品執筆・推敲の過程において、賢治の中で農民芸術がどのように熟成されていったのか調査・考察の必要を感じ、今後の課題としたい。

## 二 「鹿踊りのはじまり」の演劇性



本節では童話集『注文の多い料理店』の巻末作品である「鹿踊りのはじめり」を取り上げ、考察を行う。「鹿踊りのはじめり」は、巻末という重要な位置にあり、賢治がこの作品に少なからず特別な意味を感じていたと思われる。また、作品自体が伝統芸能をモチーフに語っているため、非常に演劇性が強い作品である。今回は鹿踊りという伝統芸能がどのようなものかも合わせて、作品について考察していく。

## 1 鹿踊りについて

鹿踊りとは宮城県、岩手県を中心に東北地方で行われる民間伝統芸能である。一般的に幕踊り系鹿踊りと太鼓踊り系鹿踊りに大別できるが、宮沢賢治が「鹿踊りのはじめり」において想定していた鹿踊りは太鼓踊り系鹿踊りである。それは賢治本人による綿密な確認を重ねて刊行された童話集『注文の多い料理店』の「鹿踊りのはじめり」の扉絵が、太鼓踊り系鹿踊りの絵であることからもうかがえる。

太鼓踊り系鹿踊りの詳細について、門屋光昭『鬼と鹿と宮沢賢治』（集英社、二〇〇〇年六月）から引用する。

太鼓踊り系鹿踊りは、主として宮城県北部から岩手県南部にかけての旧仙台・一関藩領および盛岡市以南の旧盛岡藩領の一部に分布し、身につけた太鼓を自ら打ちながら、その囃子に合わせて踊る鹿踊り。鹿角のついた権現型の頭をかぶり、顔から胸にかけて幕垂れをさげ、締め太鼓、または鞆鼓を抱き、長いササラを背負った鹿が八頭ないし十二頭一組で踊る。この形態の鹿踊りを宮城県北部では、八頭一組を基本としているから「八ツ鹿踊り」とも呼んでいる。<sup>1</sup>

賢治の故郷・岩手県花巻市の鹿踊りも太鼓系鹿踊りであり、賢治は鹿踊りに親しんでいた。作品の成立の後になるが、羅須地人協会の頃

の賢治についての証言でも、賢治が鹿踊りを好んでいたことがわかる。

藝事の好きな人でした。興にのってくると、先にたつて、「それ、神楽やれ。」の「それ、しばいやるべし。」だのと賑やかなものでした。

御自身も「ししおどり」が大好きだったしまたお上手でした。

ダンスコ ダンスコ ダン

ダンダンスコ ダン

ダンスコダンスコ ダン

と、はやして、うたつて、踊ったものです。

「唄って踊って太鼓もたたく。この三つが一緒にやれるものはそういうものでなく、ごく上等なものです。」と、ふだんも云って居られました。<sup>2</sup>

賢治は鹿踊りを「唄って踊って太鼓もたたく」と認識し、それを一緒にやることを「ごく上等」と捉えていた。つまり、賢治は鹿踊りを総合芸術として愛していたのである。賢治が志向した芸術が総合芸術であることは前章で確認した。

また、鹿踊りの起源については「供養起源説」「春日明神縁因説」「模倣起源説」があり、「鹿踊りのはじめり」を鹿踊り起源譚として読んだとき、物語の筋は「模倣起源説」である。しかし、この作品は「鹿踊りのはじめり」という題であるが、語られているのはその起源ではなく「ほんたうの精神」である。ゆえに実際の鹿踊りの起源と結びつけて考えるのは避けたい。

## 2 「鹿踊りのはじめり」に見られる演劇性

### (1) 戯曲的文体

「鹿踊りのはじまり」における演劇性を見るうえで重要なのは、その文体である。次の引用は、鹿たちの会話の場面である。

「なちよだた。なにだた、あの白い長いやづあ。」

「縦に皺の寄つたもんだけあな。」

「そだら生きものだないがべ、やつぱり葷などだべが。毒葷だべ。」

「うんにや。きのごだない。やつぱり生きものらし。」

「さうが。生きもので皺うんと寄つてらば、年老りだな。」

「うん年老りの番兵だ。ううはははは。」

「ふふふ青白の番兵だ。」

「ううははは、青じろ番兵だ。」

「こんどおれ行つて見べが。」

「行つてみる、大丈夫だ。」

「喰つつかないが。」

「うんにや、大丈夫だ。」（一七九〜一八〇頁）

このような独立会話文の繰り返し、宮沢賢治の童話作品に多く登場することは、岡崎和夫が「賢治童話の文体——会話の構造」<sup>3</sup>で指摘している。同論で岡崎が「独立会話が連続的にまとまってあらわれるところがかなり多く、それはそのぶんだけいっそう戯曲にちかづくみたてられている」と述べるように、先の引用の鹿たちの会話はまさに戯曲文体である。また、恩田逸夫は『鹿踊りのはじまり』雑感<sup>4</sup>の中で、「鹿踊りのはじまり」は物語風叙述形式、戯曲形式、歌劇形式の三部にわけられると指摘する。

「鹿踊りのはじまり」は、その文体からすでに演劇的な戯曲形式を用いており、さらに鹿たちの歌という節をともしなう聴覚的要素は、歌劇のような総合芸術の可能性を示しているといえる。

また、鹿たちのことばは方言であり、黙読よりも音読したときの方が、はるかに物語の世界を表現できる、という点においても演劇的であるといえる。さらに方言には「方言を使う」ことよってキャラクターの背景（地域性、性格、キャラクター同士の関係性など）を浮かび上がらせる効果があり、劇的言語であるといえる。川村光夫は「おう、こんだ團子お食ばがりだぢよ。」／「おう、煮だ團子だぢよ。」／「おう、まん圓けぢよ。」／「おう、はんぐはぐ。」（一八八頁）などの方言が幼児語であり、それによつて独自の世界を作りあげていると述べている。<sup>5</sup>

## （2）作品の構造

「鹿踊りのはじまり」は多重構造の物語である。読者と物語の中心である鹿たちの間に距離が開いている。

読者は語り手である「わたくし」の話を聞く。その「わたくし」の話は「風」が語ってくれたものである。「風」が語る話は「嘉十」の話であり、「嘉十」の話は嘉十が「鹿」の踊りを覗き見たことである。

清水眞砂子は「嘉十が荘厳な鹿たちの儀式のひそかな立会人となつたことは、風が見たか聞いたかした話として「わたくし」の夢の中で話してくれたものであり、それを「わたくし」が読者に語るという形をとっている。読み手が「鹿踊り」の現場に到着するには、「わたくし」の夢という大きな枠をいれ、さらに嘉十自身、「耳がきいんと鳴」つてとびこえた枠をいれれば、少なくとも四つの枠をくぐりぬけなければならぬ。」<sup>6</sup>と述べている。

この枠は、別役実が『イーハトーボ行き軽便鉄道』<sup>7</sup>で述べているように、「作者独自の世界」、作者のみが触れ得た「風独自の世界」、風のみが触れ得た「嘉十独自の世界」、嘉十のみが触れ得た「鹿独自の世界」の枠である。なお、別役は作者と「わたくし」を同じものにとらえて

いるが、ここにもうひとつ枠をつくることもできる。

「鹿」↓「嘉十」↓「風」↓「わたくし」↓(「作者(賢治)」)↓「読者」という、重層構造は、それぞれが覗き見る、漏れ聞く形で、鹿の世界と読者の通路がつながっている。そのつながりは、観客が演者になって他者に伝えることの繰り返しである。ただし、風は嘉十から鹿の話聞いたわけではなく、「鹿の踊りを覗き見る嘉十」を目撃して語っている。つまり、鹿たちの観客となった嘉十は、「鹿の踊りを覗き見る嘉十」という役の演者でもあり、それを観客として目撃した風が演者として「わたくし」に語り聞かせている、という意味で、観客が演者になって他者へ伝える劇中劇的な入れ子構造の物語であるといえる。

観客が演者になり伝えるつながりは、後に賢治が構想する農民劇団が目指すものでもあった。地域芸能、また地域演劇と呼ばれる表現では、表現に親しむ土地の者が次世代の演者となり、それを鑑賞した者がまた演者になっていく、広がり受け継がれる性質をもつ。農民劇団は土地の農民たちが演者になることを目指し、その先に次世代へ続くつながりを求めていたのではないだろうか。ただし、「鹿踊りのはじまり」の成立時期に賢治がここまで農民劇団を構想していたとは考えにくく、地域芸能に触れた自身の体験が反映していると考えた方がいいだろう。

また「鹿踊りのはじまり」の結末文「それから、さうさう、苔の野原の夕陽の中で、わたくしはこのはなしをすきとほつた秋の風から聞いたのです。」(九八頁)と、冒頭部は呼応しており、枠物語の外枠の形式になっている。演劇において枠物語の構造は典型であり、さらに枠を作ることは舞台を限定するという効果がある。

### (3) 鹿踊りの舞台空間

「鹿踊りのはじまり」は次のような舞台が設定されている。

そのとき西のぎらぎらのちぢれた雲のあひだから、夕陽は赤くなゝめに苔の野原に注ぎ、すすきはみんな白い火のやうにゆれて光りました。わたくしが疲れてそこに睡りますと、ざあざあ吹いてゐた風が、だんだん人のことばにきこえ、やがてそれは、いま北上の山の方や、野原に行はれてゐた鹿踊りの、ほんたうの精神を語りました。(二七一頁)

「わたくし」が風の語りを聞いた場所は、「夕陽は赤くなゝめに苔の野原に注ぎ、すすきはみんな白い火のやうにゆれ」る苔とすすきの野原。そこには「わたくし」が「疲れてそこに睡」ることができるところである。風がざあざあと吹く時刻は夕陽が注ぐ夕暮れ時で、季節は秋である。

では嘉十が鹿踊りを見た時期と場所はどのようなところだったのか。

あるとき嘉十は、栗の木から落ちて、少し左の膝を悪くしました。そんなときみんなはいつでも、西の山の中の湯の湧くところへ行って、小屋をかけて泊つて療すのでした。

天氣のいゝ日に、嘉十も出かけて行きました。糧と味噌と鍋とをしよつて、もう銀いろの穂を出したすすきの野原をすこしびつこをひきながら、ゆつくりゆつくり歩いて行つたのです。――略――

嘉十は芝草の上に、せなかの荷物をどつかりおろして、栃と栗とのだんごを出して喰べはじめました。すすきは幾むらも幾むらも、はては野原いっぱいやうに、まつ白に光つて波をたてました。嘉十はだんごをたべながら、すすきの中から黒くまつすぐに立つてゐる、はんのきの幹をじつにりつぱだとおもひました。(二七二―二七三頁)

嘉十は湯治のために「西の山の中」へ向かう途中、「すすきの野原」

の中の「芝草の上」で休憩する。そこには「はんのき」が立っている。ここが鹿踊りの舞台になる。季節はすすきが光る秋であり、時刻はやはり「太陽はもうよほど西に外れて」（一二二頁）いる、夕暮れ時である。

ここからわかるのは、嘉十とわたくしが、過去と現在、と存在している時は違えど、同じ場、少なくとも酷似した空間に身を置いていることである。この空間とは一体どのような意味を持つのか。

吉田文憲は「かしはばやしの夜」の舞台を「日暮れ時、というトワイライトゾーン。そして、林という精霊たちの宿る神域。そしてその林の場所を天上から照らし出す月明かり。」という要素から「日常のへりに開けた幻想の（あるいは降霊の）異空間」、「祭りの時空」<sup>8</sup>と設定されていると読むが、「鹿踊りのはじまり」の舞台もまた同じことが言える。怪我をした嘉十は日常と非日常の境目にいる。夕暮れ時は境目の時間であり、世界全体が日常のへりにあるといえる。次に鹿たちが現れる場面を見てみる。

一むらのすすきの陰から、嘉十はちよつと顔をだして、びつくりしてまたひつ込めました。六疋ばかりの鹿が、さつきの芝原を、ぐるぐるぐるぐる環になつて廻つてゐるのでした。嘉十はすすきの隙間から、息をこらしてのぞきました。

太陽が、ちやうど一本のはんのきの頂にかかつてゐましたので、その梢はあやしく青くひかり、まるで鹿の群を見おろしてちつと立つてゐる青いきものやうにおもはれました。すすきの穂も、一本づつ銀いろにかがやき、鹿の毛並がことにその日はりつぱでした。（一七五頁）

鹿踊りが行われる「芝原」は鹿がめぐる広さがあり、「すすき」とい

う境界線がひかれている。そもそも「芝居」ということばのもともとの意味は「芝が生えているところ」であり、そこで行われる「演劇」や「劇場」を指すことばに転じたものである。「芝原」を舞台とする鹿踊りは、芝居、つまりは演劇であることを示す。

この場面の「はんのき」は太陽がかかつて「青くひか」っており、清水正は「この（青いきもの）は、鹿踊りの舞台の照明装置としての役割を担っている」<sup>9</sup>と指摘している。

また、この「はんのき」は能舞台における「松羽目」の役割も果たすのではないか。秋枝美保が『宮沢賢治 北方への志向』（朝文社、一九九六年九月）の中で論じているように、「鹿踊りのはじまり」は能、特に夢幻能の様式を踏襲していると考えられる。秋枝は同論で「わたくし」はワキ、嘉十は前シテ、鹿が後シテの役を担っている」として、「能も、猿楽や延年風流といった民間芸能から出てきたものであるから、「鹿踊り」という民間芸能の起源考との間に共通するものがあることは当然とも言えるが、その場面の構成や、演出についても共通したものが感じられる」<sup>10</sup>と述べている。賢治が鹿踊りを題材にしたこの作品を書くうえで、能をイメージの一端においていた可能性は高い。能舞台の「松羽目」の役割は次のようなものである。

また、室町以降の能舞台の建築において、舞台うしろの、通称鏡板に松の大樹の絵を描く慣例が生まれるようになったが、これは一説に、金春・金剛・観世・室生の四座の奉仕する奈良の春日神社の鳥居前に立つ、春日大明神が影向したもうたと伝える松をうつしたものと*いわれる*。真偽は明らかにし得ないが、しかし、春日に限らず、松を神降臨の聖樹とあがめ、その下で祭祀を行う伝承は幾久しいものがあり、しかも、多くの芸能が、神降臨の座を前にして演じる風習の多いのをみると、鏡板の松は、やはり、神降臨の座をそこに設定するという気持ちから描かれたものではないかという気が

する。<sup>11</sup>

つまり鹿踊りの舞台の「はんのき」は太陽＝神降臨の座であり、「芝草の上」は幻想の異空間かつ祭りの場になる。鹿たちは太陽を信仰する神事・祭事の中にあるといえる。さらに鹿踊りの舞台は、「すすき」によって観客席が隔てられているように、「はんのき」が舞台空間の奥の区切りの役割を果たしている。これもまた「松羽目」としての役割であるといえる。

このように、鹿踊りの行われる場合は、祭りの場として設定されながらも、演劇的な舞台装置が配されている空間である。それらは全て賢治によって整えられた舞台なのである。

#### (4) 祭事から演劇へ

鹿たちが行っていた祭事とは、踊りと称される輪になつてめぐるとしての舞である。祭事における舞い、つまり旋回運動は、回ることによって催眠状態に陥り、神降ろし・神迎えを行う宗教動作である。<sup>12</sup> この宗教動作は、主に神の依り代である立木の周りで行われることから、鹿たちのめぐりは宗教動作としても成り立つことがわかる。ただし、鹿たちは自分自身に神を降ろすわけではなく、はんのきにかかる太陽を拝む。

また、小森裕二はこのめぐりを「太陽の運行をまねたもの」と考えることができるのではなからうか」と考え、「太陽に礼拝した後の鹿たちの巡りは、巡るといふ行為によって、太陽への祈りをいっそう強調させる」<sup>13</sup>と述べている。また「鹿のめぐりの意味は、それぞれ〈警戒〉〈呪い〉〈歓喜〉〈祈り〉といった言葉でとらえることができる。」<sup>14</sup>としている。

鹿たちはめぐること、太陽への信仰を表している。鹿たちの中には観客はおらず、感情をひとつにしていることから、鹿たちのめぐ

りが観客を求めない神事・祭事の類であることがわかる。この様子を賢治は自身で書いた広告文で「鹿が無心に遊んでゐます」<sup>14</sup>と表現している。

では嘉十が鹿たちの祭事を覗き見たことで何が起こるのか。次は嘉十が鹿のめぐりを見るときに座る様子である。

嘉十はすすきの隙間から、息をこらしてのぞきました。――略――

嘉十はよろこんで、そつと片膝をついてそれに見とれました。――略――

嘉十は痛い足をそつと手で曲げて、苔の上にきちんと座りました（一七五～一七六頁）

嘉十が、鹿の邪魔をせず「息をこらして」「そつと」行動し、「きちんと」座ること、神である太陽と神を迎える鹿に敬意を払ったことにより、嘉十は向こう側を覗き見る資格を得る。また、清水正が「嘉十は、いわば〈團子〉という代金を払って〈鹿踊り〉の観客となったようなものである」<sup>15</sup>と指摘するように嘉十が置いた団子は代金としての役割を果たす。同時に、この団子は神に捧げられた供物でもあり、鹿たちは神からの御下がりとしての団子を食べたと考えられる。観客としての嘉十の準備が完了したことにより、鹿踊りは対太陽（神）から対観客の表現へと変化する。しかしこの時点では、鹿たちはそのことに気付かない。

そしていよいよ鹿たちが手拭と向き合う、物語の本筋に入る時、嘉十の耳に鹿の声が聞こえ始める。

嘉十にはかき耳がきいんと鳴りました。そしてがたがたふるえました。鹿どもの風にゆれる草穂のやうな氣もちが、波になつて傳はつて來たのでした。

嘉十はほんたうにじぶんの耳を疑ひました。それは鹿のことばがきこえてきたからです。(二七七頁)

最初は「氣もち」が「波になつて」伝わるという感覚を通じたものから、耳を使った具体的な「聞く」行為に変化する。この「きいんと鳴」るは、いわば開幕ベルである。そう考えると、伝わってくる「氣もち」は幕が上がった直後の舞台の気配、そして聞こえてきた「ことば」は台詞のはじまりであるといえる。

嘉十にとって鹿の声が聞こえる聴覚は当たり前のことではなく、この瞬間に得た能力である。また、これは永続的なものではなく一時的なものである。演劇などの舞台芸術は、俳優の肉体を媒介に、観客の肉体が芸術を享受するという点において瞬間的、一回的であるという特質をもつ。嘉十は時間空間が区切られた会場で、瞬間的に展開される非日常である演劇を見ている観客状態にあると考えられる。

嘉十は見る、聞くという観客行為を通し、だんだんと心が鹿たちと同化していく。

太陽はこのとき、ちやうどはんのきの梢の中ほどにかかつて、少し黄いろにかざやいて居りました。鹿のめぐりはまただんだんゆるやかになつて、たがひにせわしくうなづき合ひ、やがて一列に太陽に向いて、それを拝むやうにしてまつすぐに立つたのです。嘉十はもうほんたうに夢のやうにそれに見とれてゐたのです。

—略—

はあと嘉十もこつちでその立派な太陽とはんのきを拝みました。(一八九〜一九一頁)

太陽信仰の祭事を行う鹿たちを後ろから眺める嘉十は、太陽を拝むことで鹿たちと同じ祭事を行うことになる。この心の同化によって

十の中で、「じぶんと鹿とのちがひ」がなくなる。さらに鹿たちは「はねあがり、はげしくはげしくまは」(一九三頁)る。跳躍運動が芸術化したものが「踊り」であると折口信夫は述べている<sup>16</sup>。この「踊り」は忘我・同化の効果があり、観客である嘉十も同化を誘われるものであったと考えられる。しかし、心が同化した嘉十は「すすき」の境界線を越えた途端、鹿たちに拒絶されてしまうのだ。

嘉十はもうまつたくじぶんと鹿とのちがひを忘れて、

「ホウ、やれ、やれい。」と叫びながらすすきのかげから飛び出しました。

鹿はおどろいて一度に竿のやうに立ちあがり、それからはやてに吹かれた木の葉のやうに、からだを斜めにして逃げ出しました。銀のすすきの波をわけ、かざやく夕陽の流れをみだしてはるかにほかに通じて行き、そのとほつたあとのすすきは静かな湖の水脈のやうにいつまでもぎらぎら光つて居りました。(一九三〜一九四頁)

この鹿たちの拒絶の理由として、清水正は、「嘉十の観念上の差異(じぶんと鹿との)の消失に身体(叫びをふくめた身体運動)がついていけない。」<sup>17</sup>と指摘している。

「芝原」という舞台上に、ひとつの世界が完成したとき、嘉十の動作はその世界の崩壊を招いた。いくら信仰(心)は同化できても身体は同化できない。観客は舞台上に上がるわけにはいかないのだ。明治座や浅草オペラなど、歌舞伎的な声の掛け合いはあったであろうが、結局は舞台と客席を明確に区別する風潮にあった舞台作品に触れていた賢治にとって、舞台は観客の身体が介入できないひとつの世界だったのではないか。「かしはばやし」の夜」もまた、舞台への身体的介入は許されなかった。賢治にとって舞台はどういうものであるかがそこに見える。観客の存在に気付いた鹿たちは嘉十を拒絶し、人間と鹿の間に

できた距離を「はるかにはるかに」通じて行く。

鹿と人間、舞台と客席という境界を越えて、一瞬だけ世界の融合に入り込んだ嘉十は、鹿たちの拒絶によって、境界線のこちら側で人間として生き続けることができたとも言える。このことは清水真砂子が「この世からあの世へ、嘉十は踏みこえてはならない一線を踏みこえようとした。俗界の人間が入ることを禁じられている聖なる世界へ一歩踏み込もうとした。――略――嘉十はこうして、この世の住人でありつづけることができた。聖なる世界を間近に見、いったんはそこにとびこもうとしたものの、あくまでこの世の人間として、嘉十は鹿たちの立ち去ったあと、湯治場にでかけていく。」<sup>18</sup>と指摘している。境界線のこちら側に残った嘉十は、観客が劇場から去るように、日常へ戻っていくのである。

### (5) ほんたうの精神

先述したように「ざあざあ吹いてみた風」が語るのは、鹿踊りの起源譚ではなく、「鹿踊りの、ほんたうの精神」である。また、賢治自身が書いた新刊案内で「鹿踊りのはじまり」は次のように紹介されている。

まだ割れない巨きな愛の感情です。すゝきの花の向ひ火や、きらめく赤褐の樹立のなかに、鹿が無心に遊んでゐます。ひとは自分と鹿との区別を忘れ、いつしよに踊ろうとさへします。<sup>18</sup>

「まだ割れない」とは「鹿（自然）」と「人間」のことである、や、「共同体としての鹿たち」のことである、と様々に論じられているが、「演じる者」と「見る者」のことではないかと考えられる。柳田国男は『日本の祭』の中で「日本の祭りの最も重要な一つの変り目は何だっ

たか。一言で言うとも見物と称する群の発生、即ち祭の参加者の中に、信仰を共にせざる人々、言わばただ審美的の立場から、この行事を観望する者の現れたことだろう。」<sup>20</sup>と祭の観客の出現を祭の歴史において大きな転換点であると述べる。柳田は大衆芸能的な大祭こそが祭とされ、本来の郷土の連帯の信仰が衰えないか危惧している。

舞を奉納するような祭事が、祭事を行う演者と見物する観客がいる大衆芸術になる。その大衆芸術の代表こそ、俳優と観客がいることで成立する「演劇」である。

宮沢賢治は一九一七（大正六）年に江刺郡土性調査の途中、江刺地方のハネコ剣舞を見て、感動し、剣舞をモチーフにした短歌を詠んでいる。後にメンタルスケッチモディファイトとして書かれた「原体剣舞連」は、このときの感動をもとに作られた。これは一例であるが、賢治自身、観客として民間芸能を見た経験があり、そのときに嘉十と同じような境界線を越えたい欲求にかられたのではないだろうか。

賢治は自身が見物人になる体験を通し、観客が現れた演劇的な祭の姿を、自分にとって身近であり好んでいる鹿踊りを題材に描いたのではないか。祭事から演劇へ、その過渡を一瞬に凝縮した物語として「鹿踊りのはじまり」を読んだとき、「ほんたうの精神」は演劇のはじまりであり、芸術のはじまりであるといえる。

「まだ割れない巨きな愛の感情」は、「演じる者」と「見る者」が分かれている頃、同じ信仰を持ち、心を一つにして神を拝む気持ちであると考えられる。また、「演じる者」と「見る者」の間に共有される感情の同化のこともあると思われる。その感情の共有・同化の喜びと、絶対的に隔てられた演者と観客の距離が、嘉十の「にがわらひ」となって表れているのではないだろうか。

また、小沢俊郎は「ほんたうの精神」について次のように述べている。

この童話で描いた「鹿踊りのほんたうの精神」は、後に農民芸術論へ展開してゆく、芸術・文芸の精神だった。農民芸術という語で理念づけられる以前の農民芸術の精神の直観的把握だった。やがて、無心の鹿が創った芸術を、農民の生活の中に意識的に求めようとしたとき、新しい性格を加えて農民芸術は生れてくる。<sup>21</sup>

後の農民芸術論へ発展していく「直感的把握」であり、「無心の鹿が創った芸術を、農民の生活の中に意識的に求め」たときに加えられる「新しい性格」とは、観客の存在を認め意識することではないかとも考えられる。

事実、賢治は稗貫農学校教員時代に生徒に自作の戯曲を上演させ、羅須地人協会では農民劇団を構想し、観客を想定した演劇作りを実践している。その農学校での演劇活動や農民劇団構想は、先述したように、観客が演者になるつながりを持つ活動でもあった。それは単なる演者と観客の一時的な同化ではなく、観客体験をくぐりぬけた先の演者への変身である。ここからも、賢治が「観客」という存在を意識し、求め、越えようとしていたことがわかる。

### 3 まとめ

本論では、童話「鹿踊りのはじまり」に見られる演劇性を分析し、宮沢賢治が作品に描いた「ほんたうの精神」とは何かを考察した。

宮沢賢治は鹿踊りを総合芸術として愛し、その芸能を作品の題材として使った。その文体は独立会話文が多い戯曲形式である。

作品の世界はあらゆるものの境目に属する祭りの場として設定され、鹿踊りが行われる芝原はすすきによって観客席と隔てられた舞台である。そこに立つはんのきは太陽がかかることによって、照明装置にもなり、神降臨の場にもなる。これは能舞台における松羽目を意識して

いると考えられる。

「鹿踊りのはじまり」はただ鹿踊りの起源譚であるというよりも、「観客の存在を前提とした演劇」としての鹿踊りのはじまりの物語である。無心で行われていた祭事が、観客の目を意識する演劇になるその境目の物語である。その演劇、芸術のはじまりの精神は、後に賢治自身の演劇活動に反映されている。

以上の考察を経て、筆者は「鹿踊りのはじまり」は宮沢賢治の民間芸能への目線、また演劇観が現れた作品であると考ええる。それは「観客の出現」であり、「感情の共有・同化の喜び」であり、「演者と観客の距離」である。

本論では「鹿踊りのはじまり」における演劇性の部分を考察したため、「手拭」や「ウメバチソウ」、「嘉十の手」の役割などへ言及できなかった。また歌劇としての鹿の歌にも考察したい。

### 三 「どんぐりと山猫」の演劇性

本節では童話集『注文の多い料理店』の巻頭作品「どんぐりと山猫」を取り上げ、考察を行う。「どんぐりと山猫」は賢治の帰花後、立て続けに書かれた四作の最後の作品であり、童話集の巻頭に据えられている。賢治にとって大きな意味のある作品であると考ええる。

#### 1 「おかしなはがき」の招待状

「どんぐりと山猫」の冒頭は、一枚のはがきが届くところから始まる。

おかしなはがきが、ある土曜日の夕がた、一郎のうちにきました。

かねた一郎さま 九月十九日



あなたは、ごきげんよろしいので、けつこです。  
あした、めんどなさいばんしますから、おいで  
んなさい。とびどぐもたないでくなさい。

山ねこ 拝

こんなのです。字はまるでへたで、墨もがさがさして指につくく  
らゐでした。けれども一郎はうれしくてうれしくてあまりませんで  
した。はがきをそつと學校のかばんにしまつて、うちぢうとんだり  
はねたりしました。(一〜二頁)

語り手はこのはがきを「おかしな」と言い、その「おかし」さを字  
の下手さや墨に理由があるように語っている。

しかし、そのはがきを一郎は喜びをもつて迎えている。「うちぢゆう  
とんだりはねたり」するほどの喜びようから、はがきの内容だけでな  
く、はがきがきたこと自体にも喜んでいとも考えられる。

ここでの一郎は、清水正が「一郎が(めんどなさいばん)に対して、  
微塵の不安も恐怖も感じていないのは、彼がこの(さいばん)におい  
て(被告ではない)という確信(思い込み)に支配されていたからで  
ある。」<sup>1)</sup>と指摘するように「自分は被告ではない」と思っていると考  
えられる。

一郎ははがきによって裁判に召喚されたのではなく、招待されたの  
である。どこへ招待されたのか。それは「めんどなさいばん」であり、  
裁判の様子を見るとそれは本当の裁判ではなく、「めんどなさいばん」  
という舞台を使った山猫たちのごっこ遊び、つまり劇なのである。

このはがきは山猫から届いたものである。山猫に誘われるというこ  
とは一郎にとって当たり前のことではないだろう。つまりこのはがき  
がきたことは非日常の出来事である。もちろん、「めんどなさいばん」  
も非日常である。

恩田逸夫はこの非日常への誘いのはがきについて次のように述べて  
いる。

この作品は、山猫から来た葉書に始まり、結末で、山猫から葉書  
が来なくなったことで終わっている。読者である児童にとって、葉  
書を受け取るのは心の躍ることである。それも山猫からなので、読  
者は早くも童話の世界にひき入れられて、それからの事件を期待す  
る。――略――(おかしな)や(おかしい)が頻出するように、この作  
品は非現実的な不思議な異空間での出来事、すなわち童話的な仮構  
の世界・イーハトヴの物語なのである。<sup>2)</sup>

一郎が招かれた非日常は「(おかしな)や(おかしい)が頻出する」  
異空間であり、そしてその異空間から現実へ戻った一郎は、もう山猫  
からのはがきが届かないゆえに、現実世界で生きていくことになる。  
「おかしなはがき」は「どんぐりと山猫」の中で、始めに「来る」、終  
わりに「来ない」という枠構造の働きをしている。この枠構造は演劇  
が持つ性質である。

このように「おかしなはがき」は一郎を非日常へ誘うものであるが、  
同時に読者をも非日常へ誘う効果を持つ。このことは指摘が多くある  
が、その中で萬田務の意見を引用する。

確かに、この作品世界、と言うよりこの童話集にあつて、「おかし  
なはがき」の果す役割は大きい。巻頭作品の冒頭に位置することも  
含めて、一郎同様、読み手もまた「おかしなはがき」に興味を持た  
ざるを得ないし、その結果、一郎とともに非現実の世界に誘われ  
る、という仕組みになつてゐる。むろん、これは企まれたものである  
に違いない。賢治がこの童話集における作品配列について苦心した  
ことは、残された資料からも窺い知れるからである。――略――換言す

れば、この「おかしなはがき」は、読み手をして童話集全体へ、そして非現実の世界へ誘う作者からの招待状でもあるのだ。<sup>3</sup>

「おかしなはがき」は、「どんぐりと山猫」だけでなく『注文の多い料理店』という童話集そのものへの招待状になり、「著者の心象中のドリムランド」であるイーハトヴへの招待状なのである。一郎と読者はこの招待状を受け取って、自ら「山の風の中へ出かけて行く」<sup>4</sup>ことになる。この招待状は誰から届いたものなのか。それは作品中では山猫、そして作者・宮沢賢治である。

## 2 「どんぐりと山猫」の演劇性

### (1) 作品の舞台設定と劇的要素

「おかしなはがき」が届くのは、「ある土曜日の夕がた」である。原口佳子は「それは、月曜日から土曜日の午前中までの、学校がある時間と、学校のない日曜日の間の時間だ。また「夕がた」という時間も、昼と夜のあいだのどちらともつかない不思議な時間であり、ちよつとしたあいだにどんどんあたりの様子が変わっていくうつろいやすい時間でもある。」<sup>5</sup>と分析している。

この意見はもつともであり、「おかしなはがき」が届く「ある土曜日の夕方」は境目の時間であると言える。それはこの作品が書かれた大正一〇年の九月一九日が土曜日ではないことから、賢治がわざと「ある土曜日の夕方」という、学童とただの子どもの中間の時間を設定したと考えられる。境目の時間は「かしはばやしの夜」、「鹿踊りのはじまり」でも確認したように、現実と異界が重なりあう時間であり、「おかしなはがき」は異界との通路を通じて届けられたものである。

ただし、一郎はすぐに出かけるようなことはしない。「おかしなはが

き」の招待状の言う通りに、「あした」を待つのである。ここで招待状は、一郎のとるべき行動を指示している、言いかえれば行動を演出しているといえる。

翌日、山へ入っていった一郎は、次のようにして「黄金いろの草地」に辿り着く。

一郎がすこし行きましたら、谷川にそつたみちは、もう細くなつて消えてしまひました。そして谷川の南の、まつ黒な榎の木の森の方へ、あたらしいちひさなみちがついてゐました。一郎はそのみちをのぼつて行きました。榎の枝はまつくろに重なりあつて、青ぞらは一きれも見えず、みちは大へん急な坂になりました。一郎が顔をまつかにして、汗をぼとぼとおとしながら、その坂をのぼりますと、にはかにぱつと明るくなつて、眼がちくつとしました。そこはうつくしい黄金いろの草地で、草は風にざわざわ鳴り、まはりは立派なオリヅいろのかやの木のもりでかこまれてありました。(六く七頁)

一郎は「谷川にそつたみち」を歩いて山へ入りこみ、その道が消えた後は道筋から外れた「榎の枝はまつくろに重なり」あう「大へん急な坂」をのぼつて、「ぱつと明る」い「うつくしい黄金いろの草地」へ辿りつく。この「うつくしい黄金いろの草地」が裁判の舞台となる。

このとき一郎は、呼び出された招待状を持って、山という劇場へ向かい、関係者にしか通れない「青ぞらは一きれも見え」ぬ照明が消えた通路を通り、照明が光る舞台上にたどり着いたといえる。

何故一郎が関係者通路を通れたか、それは一郎の役割がただの観客ではなく舞台の出演者だからである。関係者通路・舞台袖は暗く、舞台上は明るいものである。一郎が体験する暗から明の変化は裏から表への変化でもある。

舞台上上がった一郎は、そこで待っていた馬車別当と対峙する。

その草地のまん中に、せいの低いおかしな形の男が、膝を曲げて手に革鞭をもつて、だまつてこつちをみてゐたのです。

一郎はだんだんそばへ行つて、びつくりして立ちどまつてしまひました。その男は、片眼で、見えない方の眼は、白くびくびくうごき、上着のやうな半天のやうなへんなものを着て、だいいち足が、ひどくまがつて山羊のやう、ことにそのあしきときたら、ごはんをもるへらのかたちだつたのです。一郎は氣味が悪かつたのですが、なるべく落ちついてたづねました。

「あなたは山猫をしりませんか。」

するとその男は、横眼で一郎の顔を見て、口をまげてにやつとわらつて言ひました。

「山ねこさまはいますぐに、こゝに戻つてお出やるよ。おまへは一郎さんだな。」

一郎はぎよつとして、一あしうしろにさがつて、

「え、ぼく一郎です。けれども、どうしてそれを知つてますか。」と言ひました。するとその奇體な男はいよいよにやにやしてしまひました。

「そんだったら、はがき見だべ。」——略——

一郎はをかしいのをこらへて、

「ゼンたいあなたはなにですか。」とたづねますと、男は急にまじめになつて、

「わしは山ねこさまの馬車別當だよ。」と言ひました。(七〇一〇頁)

ここでの馬車別當の役割は、一郎が出演者であるかどうかの確認であり、それはおそらく山猫の指示によるものである。馬車別當の姿が異様であるさまは、賢治も見たと考えられる「どんぐりと山猫」成立当時の浅草の見世物小屋文化。に関係がある可能性が考えられる。

一郎と馬車別當は、質問・対話を通して、舞台上で互いを紹介している。この他己紹介や相手の出方に対応するやり取りは、対話劇の手法である。

また、馬車別當は「そんだったら、はがき見だべ。」等、方言を話すキャラクターである。この方言は「鹿踊りのはじまり」で確認したように劇的言語として使われている。

その他の台詞も劇的効果がある。山猫の尊大な口調や裁判官としての役割語、どんぐりたちそれぞれの口調など、登場人物たちの個性がわかる台詞回しがなされている。このことは谷本正剛も指摘しており、さらに擬音語擬態語にも言及し、「こうして読者は、平易でかつ誠に優れた語り口によって、幻想の物語世界へと自然に導かれていくのである。」<sup>7</sup>と述べている。

つまり、「かしはばやしの夜」、「鹿踊りのはじまり」同様、この作品も音による情報の伝達を意識した、音読されることで魅力が発揮される作品になつていく。

「めんどなさいばん」は「うつくしい黄金いろの草地」の中でも「日当りがいゝ」場所が選ばれて、そこが法廷となる。法廷は馬車別當によって整えられる空間である。

「あ、來たな。蟻のやうにやつてくる。おい、さあ、早くベルを鳴らせ。今日はそこが日當りがいゝから、そこのとこの草を刈れ。」やまねこは巻たばこを投げすてゝ、大いそぎで馬車別當にいひつけました。馬車別當もたいへんあわてゝ、腰から大きな鎌をとりだして、ざつくざつくと、やまねこの前のとこの草を刈りました。(一一二頁)

ここに指示者(演出家)・山猫、裏方(舞台監督)・馬車別當の関係を見る事ができる。彼らは「めんどなさいばん」という法廷劇の舞台を作る存在なのだ。それと同時に、ふたりは舞台上に立つ演技者でも

ある。

## (2) 通過儀礼に向かう一郎

一郎が何の舞台の出演者として招かれたのか。それは「さいばん」という法廷劇であり、しかもその役割は被告ではない。そのことを一郎は知っていた。それどころか清水正が指摘するように、時間、場所、内容、その他「おかしなはがき」に関するルールをすべて承知していたかのである。<sup>8</sup>

つまり、一郎にとってこの招待状は、前から知っていた、待ちに待った招待状だったのである。

では何故一郎は舞台へと誘う招待状を待っていたのか。それは一郎が少年であることに関係する。

古来より少年がおとなになるとき、成人のための通過儀礼としての祭礼がおこなわれる。祭礼は神事であるが、その神事が演劇になることを賢治が「鹿踊りのはじまり」の中で書いていることはすでに確認した。

つまり、山猫が招待する法廷劇は、一郎たち子どもにとって一種の通過儀礼なのである。ゆえに一郎ははがきが来たときにあれほどまでに喜んだのだ。それは大人になる、ということに対する本能的な喜びであったとも言える。

通過儀礼と芸能の結びつきは次の文章からもわかる。

わが国の芸能には、祭りと密接な関係をもって行われるものが多い。民俗芸能においては、特にそうした傾向が濃厚に窺われる。――略――

さらに、わが国の芸能の場合、共通する特色として挙げる事ができるのは、カタを有し、それを重視するということである。――略――

――そうした立場から考えると、芸能と儀礼とは大変密接な関係にあるといえよう。そして前述の祭りとの関係を合わせて考えると、わが国の芸能は、儀礼文化としての性格を有するものとみられるのである。<sup>9</sup>

ちなみに、花巻において九月に行われる代表的な祭礼行事は鹿踊りである。鹿踊りは通過儀礼的な意味合いがあるものではないが、「どんぐりと山猫」の直前に書かれているのが「九・一五」の日付を持つ「鹿踊りのはじまり」であることは、この作品にとって無関係ではないと考えられる。

また、山岳信仰の強い土地では、成人の儀礼のひとつとして、子どもが登山をすることがある。同じ東北地方の青森三戸町の男子は、数え七歳の初宮参りとして月山に登る風習がある。一郎が受け取った山への招待状は成人儀礼への招きでもあり、だからこそ「どんぐりと山猫」の新聞案内は「こどもが山の風の中へ出かけて行くはなし」なのである。

<sup>10</sup> この裁判が一郎の通過儀礼であることは、信時哲郎等の指摘がある。

一郎が山へと向かう描写は次のように表されている。

けれども、一郎が眼をさましたときは、もうすっかり明るくなつてゐました。おもてにでてみると、まはりの山は、みんなたつたいまできたばかりのやうにうるうるもりあがつて、まつ青なそらのしたにならんでゐました。一郎はいそいでごはんをたべて、ひとり谷川に沿つたこみちを、かみの方へのぼつて行きました。(二頁)

一郎は「すっかり明るくなつ」た朝に眼を覚ます。一郎がいつも見えていたであろう山は「たつたいまできたばかりのやう」で、そこに新

鮮さが存在している。それは、一郎の高揚感の現れであり、いつもと変わらないものが生まれ変わったかのような印象を感じさせる。「たつたいまできたばかりのやう」な山は、一郎が生まれ変わる予兆である。「ひとり谷川に沿ったこみちを、かみの方へのぼつて行」く一郎は、何かに巻き込まれたわけではなく、自ら進んで異界へと突き進んでいく。

先ほど、榎の木の森の坂道を関係者通路と述べたが、通過儀礼として考えると、この通路は「産道」であるとも考えられる。この道めぐりぬけて、一郎は生まれ変わるのである。そして山の中で一郎は栗の木に話書ける。

すきとほつた風がざあつと吹くと、栗の木はばらばらと實をおとしました。一郎は栗の木をみあげて、

「栗の木、栗の木、やまねこがここを通らなかつたかい。」とききました。栗の木はちよつとしづかになつて、

「やまねこなら、けさはやく、馬車でひがしの方へ飛んで行きましたよ。」と答へました。

「東ならばくのいく方だねえ、おかしいな、とにかくもつといつてみよう。栗の木ありがたう。」

栗の木はだまつてまた實をばらばらとおとしました。(二二―三頁)

栗の木だけでなく、一郎は、笛吹きの滝、きのこ、栗鼠とも会話をする。彼らについて、吉田文憲はこのように分析している。

これは、けつして偶然に選ばれた対象ではない。すぐに気付くことは、これらの対象がそれぞれに森の中のクラスのうちがう生態系に属している、ということである。――略――ここでの一郎はいわばそのようなさまざまな生きものたちの息づく豊かな杜のそれぞれの生態

系の代表者たちにあいさつしながら森の中を横切る儀礼的な許可を求めているのだともいえるだろう。そしてそのキーワードがこの「おかしいな」と「ありがたう」なのである。<sup>11</sup>

栗の木、笛吹きの滝、きのこの楽隊、栗鼠たちは山の生態系のそれぞれの代表者であり、彼らにあいさつをすることは山全体へあいさつしていることになる。また、そのあいさつは「すきとほつた風がざあつと吹く」ことから始まる。宮沢賢治の文法に従うと、「風がざあつと吹く」山の中はすでに異界である。この異界は、招待状とその目的から考えると、劇場と言ひ換えることもできる。山は山猫一座の劇場である。

つまり彼らは山猫一座の座員なのだ。谷川雁は、彼らの座員としての役割を次のように述べている。

劇画みたいだね。ほんとに芝居なんだよ。田舎の町で芝居をやるときは、前もって座員がみんな宣伝のために練りあるいたもんだ。まず先頭でピラを配る。ときどきパツとばらまく。あ、栗の木だ。つぎに楽隊だけど、上手な人が前をゆくと、うしろはチンドン屋みたいにカネをたたいたりする。笛吹きの滝とキノコだね。それから道化がひよこひよこ歩く。ああ、リスはおどけているのか。

それに釣られて、ついていってみたら、芝居小屋の前に出た。黄金いろの草地。そこに「いらはい、いらはい」と客を呼ぶ木戸番がいる。もし入場料があるのだったら、馬車別当に払わなくちゃならないのだね。そして、おもむろに座長の口上。口上というのはお客にあいさつをするのだ。もちろん、山猫が座長だもんね。

――略――どうだい、これは山猫一座のなんとかシヨウを、こどもがたった一人でお客になって見たという話だよ。<sup>12</sup>

谷川の解釈は田舎廻りの一座の様相であり、チラシまきや楽隊と領ける部分が多い。しかし、再三述べているように、一郎はただの観客ではなく、出演者として招待状を片手に山へ来たのである。

また、道中四回繰り返される「やまねこがここを通らなかつたかい。」のやりとりは、道を尋ねているのではない。一郎は、栗の木たちがどう答えようと、自らの進む方向を変えないからだ。たなか・たつひこは「自分の行く道は一郎にはもうわかっている、ただ山猫の所在が気になつたのではないでしようか。」<sup>13</sup>と指摘しており、一郎の行動から考えてもそれは正しいと思われる。

ただし、この質問はただ山猫の所在の確認をしているわけではない。「自分は山猫と呼ばれたのだ」という宣言をしているのだ。それは傲慢といってもいい。一郎は舞台を指して一直線に進みながら、座員たちにあいさつと傲慢をしているのである。

### (3) 山猫一座の法廷劇

そうして、いよいよ一郎は山猫と出会う。山猫は一郎に向かってこう切り出す。

「こんにちは、よくいらつしやいました。じつはおとゝひから、めんだうなあらそひがおこつて、ちよつと裁判にこまりましたので、あなたのお考へを、うかがひたいとおもひましたのです。まあ、ゆつくり、おやすみください。ちぎ、どんぐりどもがまゐりませう。どうもまい年、この裁判でくるしみます。」(一一頁)

「まい年」苦しめられ、今年は「をとゝひから」始まつた「めんだうなあらそひ」が、法廷劇の内容となつている。ここからわかるのは、決して一郎が招かれた裁判が一回限りの議題ではないということであ

る。しかも読み進めると「きのふも判事さんがおつしやつたぢやないか。」(一四頁)というどんぐりの発言があり、一郎とは違う判事が昨日の裁判に関わつていたことがわかる。

これらのことから、やはりこの裁判は、毎年くり返し行われる祭礼・通過儀礼的な性格を持つと考えられる。

さて、このように一郎を頼る山猫は、多くの先行研究において尊大や傲慢などの性格を指摘されている。<sup>14</sup> その根拠としてよく挙げられるのが次の場面である。

山ねこは、ふところから、巻煙草の箱を出して、じぶんが一本くわい、

「いかゞですか。」と一郎に出しました。一郎はびつくりして、

「いゝえ。」と言ひましたら、山ねこはおほやうにわらつて、

「ふゝん、まだお若いから、」と言ひながら、マツチをしゆつと擦すつて、わざと顔をしかめて、青いけむりをふうと吐きました。山ねこの馬車別當は、氣を付けの姿勢で、しやんと立つてゐましたが、いかにも、たばこのほしいのをむりにこらへてゐるらしく、なみだをぼろぼろこぼしました。(一一〜一二頁)

たしかにこの場面の山猫は、一郎をからかい、馬車別當に対して氣遣いのない人物像である。

ただ、それと同時に、山猫は一郎が「お若い」、つまり学童であることを理解した上で、たばこを差し出していることから、一郎がたばこを断ることを見越した行動ではないかと考えられる。

山猫はわざと断らせるように仕向けており、そういうユーモアの持ち主であるといえる。そのユーモアは後の場面でも関わってくるものであり、このたばこのやりとりは、その伏線であると思われる。

そうしていよいよどんぐりたちが登場する。

馬車別當が、こんどは鈴をがらんがらんがらんと振りまいた。音はかやの森に、がらんがらんがらんとひびき、黄金のどんぐりどもは、すこししづかになりました。見ると山ねこは、もういつか、黒い長い縹子の服を着て、勿體らしく、どんぐりどもの前にすわつてゐました。まるで奈良のだいぶつさまにさんけいするみんなの繪のやうだと一郎はおもひました。別當がこんどは、革鞭を二三べん、ひゆうばちつ、ひゆう、ばちつと鳴らしました。空が青くすみわたり、どんぐりはぴかぴかしてじつにきれいでした。(一三頁)

馬車別當の鈴は開幕ベルであり、黄金のどんぐりは「すこししづかに」なる。このとき、どんぐりたちは舞台上の出演者であるが、同時に観客の反応をとっている。山猫は「縹子の服」という舞台衣装に着替えて裁判官という役になり、馬車別當は劇の中の法廷の開始を皮鞭の音で知らせる。

こうして法廷劇の幕が開くのである。

「裁判ももう今日で三日目だぞ、いゝ加減になかなほりをしたらどうだ。」山ねこが、すこし心配さうに、それでもむりに威張つて言ひますと、どんぐりどもは口々に叫びました。

「いえいえ、だめです、なんといつたつて頭のとがつてるのがいちばんえらいんです。そしてわたしがいちばんとがつてゐます。」

「いゝえ、ちがひます。まるいのがえらいのです。いちばんまるいのはわたしです。」

「大きなことだよ。大きなのがいちばんえらいんだよ。わたしがいちばん大きいからわたしがえらいんだよ。」

「さうでないよ。わたしのほうがよほど大きいと、きのふも判事さ

んがおつしやつたぢやないか。」

「だめだい、そんなこと。せいの高いのだよ。せいの高いことなんだよ。」

「押しつこのえらいひとだよ。押しつこをしてきめるんだよ。」もうみんな、がやがやがやがや言つて、なにがなんだか、まるで蜂の巣をつゝついたやうで、わけがわからなくなりました。そこでやまねこが叫びました。

「やかましい。こゝをなんとこゝろえる。しづまれ、しづまれ。」(一三頁一五頁)

このやりとりは計三回くりかえされ、原口佳子が述べるように「くりかえされるごとに間隔がどんどんつまっていき、そのため読者はスピードがどんどん速くなっていく印象」<sup>15</sup>がある。

賢治にとつて、くり返しが喜劇手法であることは、「かしはばやしの夜」でも見たように森莊巳池の証言によつて確認できる。この収集が付かない裁判の様子は、まさに喜劇と言つていい。また、この法廷劇での喜劇性については、次の高橋康雄の指摘も興味深い。

賢治は別のところで引き合いに出しているのでカーライルの文章を読んでいることは間違いないのだが、そのカーライルは「笑ふことの出来ない人間は唯だ謀叛や陰謀や掠奪などに向いてゐるばかりでなく、その全生涯が既に謀叛であり陰謀であるのだ」(『衣服哲学』と物騒なことを述べていることをかんがみると、とつかえひつかえいろいろな衣装を登場人物に着せて特色を出し、笑わせようと演出している賢治はたいへんな喜劇作家でもある。

硬直あるいは緊張と弛緩という取り合わせでは賢治はベルグソンの『笑ひ』の哲学を読んでいたかもしれない。<sup>16</sup>

カーライルが『衣服哲学』で述べていることと山猫の舞台衣装の變化を鑑みても、賢治が喜劇的演出を取り入れていることは明らかである。またこの作品は馬車別当とのやりとりと山猫のユーモア、開廷の緊張感とどんぐりの騒々しさなど、緊張と弛緩の笑いの手法が取り入れられた作品である。

裁判官役の山猫はどんぐりたちの争いを止めることはできないゆえに、一郎に助言を求める。しかし、山猫は後にどんぐりたちをお土産にすることもできるほどの権力者であり、舞台の演出家なのである。その山猫が裁判をおさめられないということがあるだろうか。

つまり、この裁判はわざと行われているのだ。だから山猫にはどんぐりをおさめられないし、どんぐりたちも昨日にも同じ裁判があり、判事が結論を出したにも拘わらず、騒々しく自己を主張する。どんぐりたちも山猫も馬車別当も、一郎のための台本に従って役を演じている。そして「君にとって一番えらいとは何か」と一郎に問うのである。

この問いに答えることこそ、少年が大人になるための通過儀礼なのである。学童は「えらい人になるため」と教育されるものである。学童たちはこの通過儀礼で、自分が目指す「えらい」は何かを明らかにするのだ。そしてその答えこそが新刊案内にあった「比較」の対象なのである。

「きのふ」の判事はおそらく「えらい」大きいこと」と答え、その大きさ比べを行ったのではないだろうか。裁判は三日目であり、毎年行われていることを考えると、幾人もの判事が幾通りもの「えらい」を答えたと推察できる。その中で、何故一郎が主人公の物語が書かれたか。それは一郎が出した答えにその意味を求めることができる。

#### (4) 判決が招いたもの

山猫に助言を求められた……つまり「君にとって一番えらいとは何か」

か」を問われた一郎は次のように答える。

一郎はわらってこたへました。

「そんなら、かう言ひわたしたらいゝでせう。このなかでいちばんばかで、めちやくちやで、まるでなつてゐないやうなのが、いちばんえらいとね。ぼくお説教できいたんです。」山猫はなるほどいふふうになづいて、それからいかにも氣取つて、繻子のきもの胸を開いて、黄いろの陣羽織をちよつと出してどんぐりどもに申しわたしました。

「よろしい。しづかにしろ。申しわたした。このなかで、いちばんえらくなくて、ばかで、めちやくちやで、てんでなつてゐなくて、あたまのつぶれたやうなやつが、いちばんえらいのだ。」

どんぐりは、しんとしてしまひました。それはそれはしんとして、堅まつてしまひました。(二六〇―二七頁)

ここで一郎が出した答えは「えらい」を定めるものでありながら、それを無化する答えであつた。しかも一郎はそれを「お説教できいた」ものだと「わらつて」言うのである。

山猫は一郎の答えを受け入れ、「なるほどといふふう」に判決を下す。「ふう」にということ、これは語り手の主観的判断であり、実際どうなのかは曖昧にされている。このような表現は他にも登場する。判決の文言が変化しているのは「いちばんえらくなくて」という一郎の答えの本質を表わすためでもあるのだろう。この判決にどんぐりたちは「しんとして」しまふ。どんぐりたちには一郎の言う「えらい」の基準に相当する役割を持つ者はいない。どんぐりたちの主張は、彼らが準備したものだからである。

このとき一郎の答えは、「えらいとは何か」という問いに対して「そんな問いに意味はない」と返答したことになる。それこそ「必ず比較



をされなければならぬ。いまの学童たちの内奥からの反響」であり、比較している者たちへの賢治の痛烈な批判なのではないだろうか。

賢治の処女童話として挙げられる「蜘蛛となめくじと狸」は、権威主義の愚かさの戯画である。また、その作品を改作した「洞熊学校を卒業した三人」は、教師の言うことに従って、「大きくえらくなること」を目指して滅びて行く動物の物語である。このことから、賢治が「えらいとは何か」という疑問を持ち、その問い、教育を批判的に見ていたことがわかる。

一郎の答えという判決が出ると、山猫は「黒い縺子の服をぬいで」（一七頁）裁判官役から演出家・出演者へと役柄をもとに戻す。馬車別当の「五六ぺん、鞭をひゆうばちつ、ひゆうばちつ、ひゆうひゆうばちつと鳴ら」（一七頁）す革鞭の音は閉廷の合図だろう。舞台上の法廷劇、一郎の通過儀礼は終わったのだ。

山猫は一郎のように提案する。

「どうもありがとうございました。これほどのひどい裁判を、まるで半分でかたづけしてくださいました。どうかこれからわたしの裁判所の、名譽判事になつてください。これからも、葉書が行つたら、どうか来てくださいますか。そのたびにお禮はいたします。」

「承知しました。お禮なんかいりませんよ。」

「いゝえ、お禮はどうかとつてください。わたしのじんかくにかゝりますから。そしてこれからは、葉書にかねた一郎どのと書いて、こちらを裁判所としますが、ようございませうか。」

一郎が「えゝ、かまひません。」と申しますと、やまねこはまだなにか言ひたさうに、しばらくひげをひねつて、眼をぱちぱちさせてみましたが、たうたう決心したらしく言ひ出しました。

「それから、はがきの文句ですが、これからは、用事これありに付き、明日出頭すべしと書いてどうぞせう。」

一郎はわらつて言ひました。

「さあ、なんだか變ですな。そいつだけはやめた方がいゝでせう。」山猫は、どうも言ひやうがまづかつた、いかにも残念だといふふうに、しばらくひげをひねつたまゝ、下を向いてみましたが、やつとあきらめて言ひました。（一八〜一九頁）

ここで山猫は「名譽判事になつてください。」と頼みながらも「用事これありに付き、明日出頭すべし」とおかしな文句を提案する。これは馬車別当のはがきの文句がほめられていることに対しての山猫のプライドの高さを表現していると読める一方で、たばこと同じく、断られることを見越した発言だったのではないだろうか。なぜなら山猫は一郎の「そいつだけはやめた方がいゝでせう。」ということばを受け入れた返事をしているにも関わらず、一郎にはがきを出すことはないのだ。つまり山猫は最初から一郎を二度と呼ぶつもりはなかったのである。それはこの法廷劇が通過儀礼である以上、当たり前である。

山猫のリアクションの「どうも言ひやうがまづかつた、いかにも残念だといふふう」も、やはり「ふう」であり、わざと曖昧に濁されている。「ふう」はつまり「ふり」であり、「ふり」は「演技」である。山猫は、本日のゲストであり通過儀礼を受けた少年を称えつつ、自ら舞台から降りるように仕向けていると考えられる。

そして一郎はお礼の品として、「黄金のどんぐり一升」を受け取るのである。

「それでは、文句はいままでのとほりにしませう。そこで今日のお禮ですが、あなたは黄金のどんぐり一升と、鹽鮭のあたまと、どつちをおすきですか。」

「黄金のどんぐりがすきです。」

山猫は、鮭の頭でなくて、まあよかつたといふやうに、口早に馬

車別當に云ひました。

「どんぐりを一升早くもつてこい。一升にたりなかつたら、めつき  
のどんぐりもませてこい。はやく。」

別當は、さつきのどんぐりをますに入れて、はかつて叫びました。  
「ちやうど一升あります。」(一九〇二頁)

北野昭彦はこのどんぐりたちを「学童の象徴」<sup>17</sup>であると指摘して  
いる。それと同時に、どんぐりたちは、学童に与えられた「えらい」  
の象徴である。

これは想像であるが、判事となった他の子どもたちは、己の「えら  
い」に見合ったどんぐりをもたらって帰ったのではないだろうか。その  
どんぐりはその子にとつての「えらい」<sup>18</sup>その子が目指していく大人  
の姿を象徴するものになる。

しかし一郎の答えは問いを無化するものであったため、お礼のどん  
ぐりはその場にあるすべてのどんぐり(二升分)となったのだろう。「め  
つきのどんぐり」ですら、一郎の答えにあてはまるのだ。

また、この場面で山猫はやはり一郎の答えを誘導している。たとえ  
一郎が「塩鮭の頭がいい」と言っても、おそらくは最終的にどんぐり  
を受け取るようになっていたと考えられる。

一郎がもらったどんぐりは、家が近付くにつれて光が消えてしまう。

馬車が進むにしたがつて、どんぐりはだんだん光がうすくなつて、  
まもなく馬車がとまったときは、あたりまへの茶いろのどんぐりに  
變つてゐました。そして、山ねこの黄いろな陣羽織も、別當も、き  
のこの馬車も、一度に見えなくなつて、一郎はじぶんのうちの前に、  
どんぐりを入れたますを持つて立つてゐました。(二二頁)

舞台は非日常であるが、非日常の中で手に入れたものは特別性を持

ち、たとえば紙テープや小さな飴玉であつても、非日常のものである  
と思うと宝物のように感じられる。しかしそれらは、受けとつた者が  
日常に戻ると、非日常という魅力が薄れてゆく場合が多い。一郎のど  
んぐりもそのような、非日常と日常を越えたことで起こる当たり前の  
変化だったのでないだろうか。

一郎が法廷劇の舞台上上がったとき、世界は暗から明へと転換した。  
ここも小さいながら、明から暗へとの変化であり、それは舞台を下り  
たという意味を持つとも考えられる。

また、この光の消滅について池上雄三は次のように指摘している。

それは山奥から村里へといった空間的变化ではなく、黄金いろの  
光がだんだんに消えて行くという光の変化である、いいかえると距  
離ではなくて、光の消滅という時間である。そして、それとともに  
今まで一郎と共にあつた山猫たちが消えてしまうのだから、結局一  
郎と共にあつた幻想という時間(すなわち幻想意識)が消滅したの  
である。<sup>18</sup>

どんぐりの光の消滅は、一郎の幻想意識の消滅であり、一郎の少年  
時代からの卒業でもあると読める。通過儀礼を済ませ、生まれ変わ  
つて日常に戻るとき、一郎は輝かしい少年時代から次の段階へと歩み  
を進めた。この光の消滅はそのことを象徴しているのではないだろう  
か。

そうして少年期を卒業した一郎は「じぶんのうちの前に、どんぐり  
を入れたますを持つて立」ち、その後、彼の元に山猫からののがきが  
来ることはない。

このことについて恩田逸夫は、一郎が「山のことばを解説する」と  
いう「子どもの神秘的能力」を失つたため、山猫のはがきが来ないと

述べている。<sup>19</sup>ただ、それはこの法廷劇がもともと「子どもの神秘的  
能力」を筆頭とした少年性を脱ぐことを目的としたものであり、その  
機会は一回しか訪れないものだからである。

この一回性も演劇的な特徴であるといえる。演劇は同じ演目であつても、同じものは二度と上演できないという一回性を持つものなのだ。まして、出演者が異なるのなら、それはますます一回性が強いものである。

「やつぱり、出頭すべしと書いてもいゝと言へばよかつたと、一郎はときどき思ふのです。」(二二〜二三頁)という一文で物語は終わる。これは自分の少年期への憧憬と読むことができ、一郎が大人へと成長をし始めた証拠でもあるのだ。

### (5) 一郎と山猫は誰なのか

招待状を受け取り、少年期の終わりを迎えた一郎は、ただのキャラクターではない。吉田文憲は「かねた一郎」とは、誰か」と題して次のように述べている。

この〈かねた〉は、なによりもまず物語の主人公とそれを読むわれわれ読者一人一人を兼ねた存在である。物語冒頭の山猫からの〈おかしなはがき〉は物語のなかの〈かねた一郎〉にやってくるかどうか、それを読むわれわれ読者一人一人にもやってきたのである。いわばこの〈はがき〉は『どんぐりと山猫』に入ってゆくための一枚の招待状、それを開く扉のようなものである。——略——

『どんぐりと山猫』は、或る循環形式のなかで書かれている。——略——  
略——たしかにこの物語のこの〈かねた一郎〉にはもう二度とはがきはこないかもしれないが、この物語はふたたび冒頭に還って、そこ

にまた新しい姿を現す新しい〈かねた一郎〉には、山猫からまたあの〈おかしなはがき〉がやってくる——この作品はそのような幾度でも反復可能な循環形式のなかで書かれている。むしろ物語はそういうにして未来時の方へ、くり返される一つの試練として開かれて、いるのである。<sup>20</sup>

「かねた一郎」は「かねた」という名字が意味するように、他の存在を兼ねることができる人物である。では彼は何を兼ねているというのか。それはもちろん、この舞台の観客である読者ひとりひとりである。

賢治は読者対象に「少年少女期の終りごろから、アドレツセンス中葉」<sup>21</sup>を設定していた。一郎は少年期の終わりにさしかかる年齢であり、「どんぐりと山猫」は少年期の卒業の通過儀礼の物語である。一郎は、賢治の想定した読者と重なり合うように設定されているのだ。

裁判を無化する一郎の物語は終わるも、招待状は一郎と同じ立場の読者にも届いている。読者は頁をめくることで「山の風の中へ出かけて行」き、物語は反復するのだ。そう、どんぐりと山猫の法廷劇が毎年毎年開かれるように。

では山猫は誰なのか。萬田務は、「注文の多い料理店」の山猫も引き合いに出し、次のように山猫に対する賢治の意識を分析している。

諷刺を主眼とした「注文の多い料理店」では、山猫と町(都会)の人間を登場させて、ユーモラスに、そして諷刺とイロニーをこめて描いたように、この作品でもやはり山猫と町の人間を登場させてユーモアと諷刺とイロニーを描いているのではあるまいか。とりわけ、両者とも山猫の側から人間を諷刺したり、裁いたりというシチュエーションは、同一意識下で制作されたことをものごとたつてはいないだろうか。<sup>22</sup>

一郎（読者）をイーハトーブという異界の舞台へ招待し、その舞台を演出し、人間を風刺する者<sup>1</sup>。

それは作者・宮沢賢治である。

賢治は、この作品の成立期より後になるが、羅須地人協会時代に自らを山猫に例えていたという証言がある。

しばしば羅須地人協会を訪ねた愛弟子の沢里武治も、同じような経験をしています。賢治は武治と話しているうちに、ふと机の中から鏡を取り出し、自分の顔を映して見ながら、「おお、山猫！」と叫んだかと思うと、額の上にある小さいコブらしいものをなで、それから自分の作品を読んでくれました。<sup>2,3</sup>

彼にとつての山猫は自分の一部を反映させることができるものだったのではないだろうか。山猫は特に狡賢さや傲慢な印象のキャラクターとして登場することが多く、自身の好ましくない部分や修羅性を見つめ続けた賢治の自己分析の一面としての性格であり、町の有力者の長男という自分の立場への批判であった可能性も考えられる。

賢治は、山猫というキャラクターに「えらいとは何か」「それを問うことに意味はあるのか」という自分の問いを背負わせ、読者である少年少女の代表者・一郎に通過儀礼としての演劇舞台という形でその問いを投げかけたのである。

このとき、山猫の役割は「かしはばやしの夜」の画かきに近いものであると考える。画かきもまた賢治自身の投影の面を持ち、舞台を演出する役割を担っていた。また、共にその舞台は異界としての自然の中にある。演出家は出演者を舞台上に招待し、その舞台によって出演者に何かしらの変化を与える。しかしその舞台は、一度上がったゲストは二度と上がることはできない舞台として幕を閉じる。

賢治は、自身を投影した演出家が作る舞台で起こるドラマを、読者という観客に見せるという演出を行っている。

この入れ子構造のような演出意図は、作中の登場人物への招待状がそのまま読者への招待状である構造からも読みとることができるといえる。

### 3 まとめ

以上の考察を経て、「どんぐりと山猫」は、招待状である「おかしなはがき」から始まる、少年の通過儀礼の物語であると考える。その通過儀礼は祭礼から変化した演劇であり、一郎は法廷劇の形で「一番えらいとは何か」を問われるのである。その問いに答えることこそ少年期からの卒業の条件であり、山猫たちはその問いを投げかける舞台を作る役者である。しかし一郎は問いに対して、「お説教で聞いた」という、問いを無化する答えを出す。そうして彼の一回だけの通過儀礼は終わりを迎えるのだ。

学童たちが目指すように教育される「えらい」は一体何か。賢治はその問いを持ち、その問いを笑い飛ばす喜劇として「どんぐりと山猫」を書いたのではないか。その主人公・一郎は読者自身であり、その舞台を演出し、出演者を招待するのは作者・宮沢賢治である。

また「どんぐりと山猫」の最後で一郎は「じぶんのうちの前に、どんぐりを入れたますを持つて立つてあ」（二〇頁）る。その後の一郎の様子がエピソードのように書かれてはいるが、一郎が家に入った描写はない。賢治は、招待した一郎を舞台から下ろしたが、しっかりと帰宅まではさせていないのだ。それはつまり、誘い込んだ観客（読者）もまた、童話集『注文の多い料理店』という舞台から帰宅することなく、次の作品の幕を開くよう誘導されているからである。

### 四 「水仙月の四日」の演劇性

本節では童話集の九篇中八番目の日付を持つ「水仙月の四日」を取りあげて考察を行う。他三作と違い、賢治が農学校教員となった後に書かれた作品である。童話集の中でも台詞が少なく、情景と動きの描写が主である本作は、その特徴から演劇性が強い作品であると考えられる。

## 1 作品の構成と舞台

「水仙月の四日」は、大まかに三部構成という形をとっており、「雪童子が赤毛布の子どもを見つける吹雪前」と「水仙月の四日の吹雪」と「夜から朝にかけての吹雪後」に分けられる。「吹雪前」と「吹雪後」は共に美しい冬の日を描いており、吹雪を挟み込む粹物語の構成である。

物語の舞台となる雪丘は次のように描写されている。

ひとりの子供が、赤い毛布にくるまつて、しきりにカリメラのことを考へながら、大きな象の頭のかたちをした、雪丘の裾を、せかせかうちの方へ急いで居りました。

—略—

雪童子は、風のやうに象の形の丘にのぼりました。雪には風で介般のやうなカタがつき、その頂には、一本の大きな栗の木が、美しい黄金いろのやどりぎのまりをつけて立つておりました。(八三〜八六頁)

「雪丘」いう限定された空間、そこに立つ「栗の木」という樹木(垂直体)は、「かしはばやしの夜」、「鹿踊りのはじまり」と同じく「自然が行う」祭の空間」であることを示している。

そこはふたつの世界が接する場所である。つまり、赤毛布の子供がいる側(人間界)と、雪童子がいる側(異界)のふたつである。子供がいたのは「丘のふもと」であり、雪童子はそれを見おろしている。

「ありがたう。」雪童子はそれをひろひながら、白と藍いろの野はらにたつてゐる、美しい町をはるかにながめました。川がきらきら光つて、停車場からは白い煙もあがつてゐました。雪童子は眼を丘のふもとに落しました。その山裾の細い雪みちを、さつきの赤毛布を着た子供が、一しんに山のうちの方へ急いでゐるのでした。(八七頁)

この高低差は人間界と異界を視覚的に隔てるものである。

では、この場所が「水仙月の四日」の舞台となり得るのは何故か。岡田民生は次のように述べている。

では、なぜ彼ら(雪童子や雪狼、雪婆んご…筆者注)と出会ってしまうのか?それは、雪丘の「峠」が、「村」と「町」の境界であるばかりでなく、まさに「上」と「下」、地上と気圏、人界と異界の境界でもあるからに違いない。<sup>1</sup>

「鹿踊りのはじまり」において、「垂直な樹木によって天地をつなぐ」という発想は、能舞台の松羽目を意識したのではないかと考察したが、天と地の境界に立つ「栗の木」も同じく、神聖な舞台装置であると考えられる。

そこに宿る「やどぎり」もまた神性を持ち、現世と異界の境界を超える存在である。

## 2 「水仙月の四日」の演劇性

## (1) プレリユードと照明変化

「水仙月の四日」には音楽的な要素が多く登場する。次は内的独白を除いたうちの、最初の台詞である。

「しゆ、あんまり行つていけないいたら」雪狼のうしろから白熊の毛皮の三角帽子をあみだにかぶり、顔を苹果のやうにかがやかしながら、雪童子がゆつくり歩いて來ました。

—略—

「カシオピイア、

もう水仙が咲き出すぞ

おまへのガラスの水車

きつきとまはせ。」

雪童子はまつ青なそらを見あげて見えない星に叫びました。その空からは青びかりが波になつてわくわくと降り、雪狼どもは、ずうつと遠くで焰のやうに赤い舌をべるべる吐いてゐます。

「しゆ、戻れつたら、しゆ、」雪童子がはねあがるやうにして叱りましたら、いままで雪にくつきり落ちてゐた雪童子の影法師は、ぎらつと白いひかりに変わり、狼どもは耳をたてて一さんに戻つてきました。

「アンドロメダ、

あぜみの花がもう咲くぞ、

おまへのラムプのアルコホル、

しゆうしゆと噴かせ。」(八五〜八六頁)

この台詞は天の星に投げかけられる歌であり、「水仙が咲き出す」「あぜみの花がもう咲く」など春の訪れを暗示させるキーワードが物語全

体を貫いている。

ことばのリズムから考えても、これはただの台詞ではなく、歌であると思われる。間に入る「しゆ、戻れつたら、しゆ、」という雪狼にかけられる台詞もまたリズムミカルであり、次のアンドロメダの「しゆうしゆと噴かせ」にかけられているため、これもまた歌の一部（もしくはオペレッタ的な楽中の台詞）であると考えてよさそうである。

つまりこの台詞群は物語の本筋が始まるプレリユードという音楽的なものだと考えられる。

少なくとも賢治がこの部分を書くときに意味だけじゃなく、リズムを重視していたのは間違いない。このリズムの重視は後の部分でも多くみられる本作の特徴である。

また、歌に合わせて光が移り変わっており、念入りな描写がなされている。

お日さまは、空のずうつと遠くのすきとほつたつめたいところで、まばゆい白い火を、どしどしお焚きなさいます。

その光はまつすぐに四方に発射し、下の方に落ちて来ては、ひつそりした台地の雪を、いちめんまばゆい雪花石膏の板にしました。

—略—

すると、雲もなく研きあげられたやうな群青の空から、まつ白な雪が、さぎの毛のやうに、いちめん落ちてきました。それは下の平原の雪や、ビール色の日光、茶いろのひのきでできあがつた、しづかな奇麗な日曜日をもつて、一そう美しくしたのです。

子供は、やどりぎの枝をもつて、一生けん命にあるきだしました。けれども、その立派な雪が落ち切つてしまったところから、お日さまはなんだか空の遠くの方へお移りになつて、そこのお旅屋で、あまはゆい白い火を、あたらしくお焚きなされてゐるやうでした。そして西北の方からは、少し風が吹いてきました。

もうよほど、それも冷たくなつてきたのです。東の遠くの海の方では、空の仕掛けを外したやうな、ちひさなカタツといふ音が聞え、いつかまつしろな鏡に変わつてしまつたお日さまの面を、なにかちひさなものがどんどんよこ切つて行くやうです。(八四〜八九頁)

まもなく東のそらが黄ばらのやうに光り、琥珀いろにかざやき、黄金に燃えだしました。丘も野原もあたらしい雪でいっぱいです。

雪狼どもはつかれてぐつたり座つてゐます。雪童子も雪に座つてわらひました。その頬は林檎りんごのやう、その息は百合のやうにかをりました。

ギラギラのお日さまがお登りになりました。今朝は青味がかつて一そう立派です。日光は桃いろにいっぱい流れました。雪狼は起きあがつて大きく口をあき、その口からは青い焰がゆらゆらと燃えましました。(一〇〇頁)

本作の「お日さま」は照明装置の役割を果たし、その存在は語り手によつて敬われている。

冒頭、「まばゆい白い火」だった日光は「ビール色」から「桃いろ」となり、より春めいた色へ変化している。これは感覚的なものではなく、賢治が意図的に演出した照明効果であると考えられる。

また、途中の夜の場面で、「空もいつかすつかり霽れて、桔梗いろの天球には、いちめんの星座がまたたきました。」(九八頁)とあるが、後に書かれる「銀河鉄道の夜」の世界が桔梗いろの空をしていることから、この色彩も賢治が意識的に選んだ色であろう。「天球」であるため一概に照明装置とは言えないが、星の光を合わせて考えると、これもまた照明のひとつであると考えられる。

## (2) 旋回する世界と雪童子

先述した雪童子の歌について、吉田文憲は次のように述べる。

ところで、雪が風に吹かれると吹雪になる。吹くとは、大気と呼吸である。吹く(噴かす)、あるいはまわす(回転する)、という言葉葉は賢治作品のキイ・ワードではなからうか。吹くことによつて、風も起これば、火も起こる。それは、息、生命に通い合う言葉である。またまわす⇄回転は生き物の生きているかたち(螺旋運動)であり、同時に宇宙の、銀河の渦巻に照応するイメージでもある。いずれにしても、吹く、まわすは、(世界の)変化や運動を促す言葉である。<sup>2</sup>

「水車をまわす」だけでなく、「ランプのアルコールを噴かす」もまた回転運動である、という意見は興味深い指摘である。

たしかに「水仙月の四日」は大きく旋回する世界である。雪婆んごは「西」へ行き、その後「西北の方から」風が吹き始め、「東の遠くの海の方」では「カタツといふ音」がする。そしてまた「西の方」が暗くなったことが示される。

この時、読者の視線は西から北を通り東へ、そしてまた西へ、と世界をぐるりと見渡すように移動する。

視線の水平的な旋回に加え、朝の太陽から夜の星空、また日の出、と、日のめぐりという大きな垂直的な円を描いている。日のめぐりは宇宙のめぐりであり、星空が「天球」とわざわざ表現されているあたり、円の軌道が意識されていると思われる。

また吹雪後にも「それはね、電気菓子とおなじだよ。そら、ぐるぐるぐるまはつてゐるだらう。ザラメがみんな、ふわふわのお菓子になるねえ、だから火がよく燃えればいゝんだよ。」(九九頁)という「回転」が登場する。

さらに、世界全体だけではなく、登場人物たちの動きも旋回が基本となっている。

雪婆んごの、ぼやぼやつめたい白髪は、雪と風とのなかで渦になりました。どんだんかける黒雲の間から、その尖った耳と、ざらざら光る黄金の眼も見えます。

西の方の野原から連れて来られた三人の雪童子も、みんな顔いろに血の気もなく、きちつと唇を噛かんで、お互挨拶さへも交はさずに、もうつづけざませはしく革むちを鳴らし行ったり来たりしました。もうどこが丘だか雪けむりだか空だかさへもわからなかつたのです。聞えるものは雪婆んごのあちこち行ったり来たりして叫ぶ声、お互の革鞭の音、それからいまは雪の中をかけあるく九疋の雪狼どもの息の音ばかり、そのなかから雪童子はふと、風にけされて泣いてゐるさつきの子供の声をききました。(九一〜九二頁)

「もうどこが丘だか雪けむりだか空だかさへもわからなかつた」と表現される風の動きは、そのとおりに縦横無尽であろう。雪婆んごは「あちこち行ったり来たり」している。これらの動きは方向も上下もなく、直線的な往復とは考えにくい。むしろ世界のルールをふまえると、「渦」つまり旋回運動であったと考えられる。

しかし、主人公である雪童子は、その旋回運動から離脱する。

雪童子の瞳はちよつとをかしく燃えました。しばらくたちどまつて考へてゐましたがいきなり烈しく鞭をふつてそつちへ走つたのです。——略——

そんなはげしい風や雪の声の間からすきとほるやうな泣声がちらつとまた聞えてきました。雪童子はまつすぐにそつちへかけて行きました。——略——

「毛布をかぶつて、うつ向けになつておいで。毛布をかぶつて、うつむけになつておいで。ひゆう。」雪童子は走りながら叫びました。けれどもそれは子供にはただ風の声ときこえ、そのかたちは眼に見えなかつたのです。

「うつむけに倒れておいで。ひゆう。動いちやいけな。ぢきやむからけつとをかぶつて倒れておいで。」雪わらすはかけ戻りながら又叫びました。子供はやつぱり起きあがらうとしてもがいてゐました。

「倒れておいで、ひゆう、だまつてうつむけに倒れておいで、今日はそんなに寒くないんだから凍やしない。」

雪童子は、も一ど走り抜けながら叫びました。子供は口をびくびくまげて泣きながらまた起きあがらうとしました。(九二〜九四頁)

子供のところへ「まつすぐ」走つた雪童子は、子供を中心に、走り抜け、かけ戻り、を繰り返す。この時雪童子の軌道ははっきりしないが、「まつすぐ」とあることから直線的であると考えられる。

旋回が基本である世界で、「立ち止まり」「まつすぐ」走る雪童子は、動きからして普通ではない。これは雪童子が特別な目的を持って動いていることが表現されているためである。

そしてその目的を持っていることこそが、「水仙月の四日」が特別な物語として自然の暦から切り取られた理由である。

### (3) 「吹雪」という舞踊劇

「水仙月の四日」は童話集『注文の多い料理店』の中でも三番目に台詞が少ない作品である。



(表一) 童話集『注文の多い料理店』各童話の台詞数

注文の多い料理店	65	山男の四月	47	狼森と笹森、盗人森	47	鳥の北斗七星	32	どんぐりと山猫	63
						水仙月の四日	41		
				鹿踊りのはじまり	77	月夜のでんしんぼしら	31	かしはばやし の夜	109

また、その台詞中には擬音、特に「ひゆう」という音が多用されている。

その裂くやうな吼るやうな風の音の中から、  
「ひゆう、なにをぐづぐづしてゐるの。さあ降らすんだよ。降らすんだよ。ひゆうひゆうひゆう、ひゆうひゆう、降らすんだよ、飛ばすんだよ、なにをぐづぐづしてゐるの。こんなに急がしいのにさ。ひゆう、ひゆう、向ふからさへわざと三人連れてきたぢやないか。さあ、降らすんだよ。ひゆう。」あやしい声がきこえてきました。

略—  
「ひゆう、ひゆう、さあしつかりやるんだよ。なまけちやいけないよ。ひゆう、ひゆう。さあしつかりやつてお呉れ。今日はここらは水仙月の四日だよ。さあしつかりさ。ひゆう。」

略—  
「ひゆう、ひゆう、なまけちや承知しないよ。降らすんだよ、降らすんだよ。さあ、ひゆう。今日は水仙月の四日だよ。ひゆう、ひゆう、ひゆう、ひゆう、ひゆう。」(九〇〜九三頁)

う、ひゆう、ひゆうひゆう。」(九〇〜九三頁)

台詞として書かれているということは、具体的な音として表現されているということである。賢治は自作の童話を弟妹に読み聞かせたこともあり、他の童話でも音読を意識した作品が多くある。例えば「鹿踊りのはじまり」は方言を多用し、その言語的な音の面白さも効果的に表現している。

この「ひゆう」は、音読するとリズムカルであることがわかる。また、「降らすんだよ」も繰り返しを重ねてリズムを生む効果がある。しかも一定のリズムではなく、あえて不規則なリズムであるため、吹雪の風の不規則性が表現されているといえる。

雪婆んご以外にも雪童子もまた、リズムを生む繰り返しのフレーズを持っている。

「毛布をかぶつて、うつ向けになつておいで。毛布をかぶつて、うつむけになつておいで。ひゆう。」—略—  
「うつむけに倒れておいで。ひゆう。動いちやいけない。ぢきやむからけつとをかぶつて倒れておいで。」雪わらすはかけ戻りながら又叫びました。子供はやつぱり起きあがらうとしてもがいてゐました。  
「倒れておいで、ひゆう、だまつてうつむけに倒れておいで、今日はそんなに寒くないんだから凍やしない。」(九三〜九四頁)

雪婆んごと雪童子は作品中で主に動く登場人物である。そのふたりがリズムを唱えながら、右に左に飛び回るさまは、ただの動きの表現というよりも舞踊であると言える。

つまりこの作品の舞台で行われているのは、吹雪という自然現象の舞踊化であると考えられる。

しかし、これはただの舞踊ではなく、雪婆んごと雪童子に劇的対立

を持たせることで、舞踊劇となっている。

「ひゆう、なにをぐづぐづしてゐるの。さあ降らすんだよ。降らすんだよ。ひゆうひゆうひゆう、ひゆうひゆう、降らすんだよ、飛ばすんだよ、なにをぐづぐづしてゐるの。——略——あやしい声がきこえてきました。」

雪童子はまるで電気にかかったやうに飛びたちました。雪婆んごがやつてきたのです。(九〇〜九一頁)

聞えるものは雪婆んごのあちこち行ったり来たりして叫ぶ声、お互の革鞭の音、それからいまは雪の中をかけあるく九疋の雪狼どもの息の音ばかり、そのなかから雪童子はふと、風にけされて泣いてゐるさつきの子供の声をききました。

雪童子の瞳はちよつとをかしく燃えました。しばらくたちどまつて考へてゐましたがいきなり烈しく鞭をふつてそつちへ走つたのです。(九二頁)

雪童子は雪婆んごの命令で飛びたつ存在である。ここに雪婆んごと雪童子の上下関係を見ることが出来る。そして雪童子は雪婆んごに与えられた「降らす」という仕事を、疑問を挟まずに粛々としている。

しかし雪童子は「さつきの子供の声」を聞いて、自分の意思で走り出すのである。ここから雪童子のひそかな反抗、つまり劇的対立が成立する。

次は雪婆んごが赤い毛布の子供に気づいた場面である。

「おや、をかしな子がゐるね、さうさう、こつちへとつておしまひ。水仙月の四日だもの、一人や二人とつたつていゝんだよ。」

「えゝ、さうです。さあ、死んでしまへ。」雪童子はわざとひどくぶ

つつかりながらまたそつと云ひました。

「倒れてゐるんだよ。動いちやいけな。動いちやいけな。つたら。」(九五頁)

「こつちへとつておしまひ。」と命令する雪婆んごに「えゝ、さうです。」と答えながら、子供を助ける行動をとる雪童子は面従腹背である。ここに雪婆んごと雪童子の劇的対立が発生する。一見当初の通り、上下関係であるが、赤い毛布の子供の生命与奪においてふたりは対等関係になり、対立するに至るのである。

ただし、この劇的対立を知る者は雪童子と語り手、それを見つめる読者であり、雪婆んごは気付かない。この劇的対立は、いかに雪婆んごの目を盗むかというドラマの面白さを生み出しているのである。

雪婆んごをやり過ぎした雪童子は、子供を守るために次のように行動する。

子供はまた起きあがらうとしました。雪童子は笑ひながら、も一度ひどくつきあたりました。もうそのころは、ぼんやり暗くなつて、まだ三時にもならないに、日が暮れるやうに思はれたのです。こどもは力もつきて、もう起きあがらうとしませんでした。雪童子は笑ひながら、手をのばして、その赤い毛布を上からすつかりかけてやりました。

「さうして睡つておいで。布団をたくさんかけてあげるから。さうすれば凍えないんだよ。あしたの朝までカリメラの夢を見ておいで。」

雪わらすは同じとこを何べんもかけて、雪をたくさんこどもの上にかぶせました。まもなく赤い毛布も見えなくなり、あたりとの高さも同じになつてしまひました。

「あのこどもは、ぼくのやつたやどりぎをもつてゐた。」雪童子はつぶやいて、ちよつと泣くやうにしました。(九六〜九七頁)

自分の意思による行動によって雪婆んごの支配下から逃れた雪童子は、表情も感情も吹雪前同様に取り戻しているといえる。

また、雪童子は「ちよつと泣くやうに」するが、泣いたとは書かれていない。賢治の「やうに」は演技的な側面を持つこともあるため、この雪童子の「泣くやうに」もフリをしたのだろうと考えられる。人非ざる存在である雪童子には泣くフリはできても泣くことはできないということかもしれない。この部分については今後も他作品との比較等、調査を続けたいと考える。

#### (4) 復活劇としての「水仙月の四月」

本作において「やどりぎ」がふたつの世界を飛び越える聖なるものであることは先述した。「やどりぎ」は冬でも緑の葉を茂らせているため、キリスト教などでは「永遠」を象徴するものとされている植物である。さらに「やどりぎ」には「赤い実」がついており、子供の「赤い毛布」と対応している。

雪の中の赤と緑は、クリスマススを連想させる色であり、クリスマスにおける代表的な樹木であるもみの木は次のような象徴性を持っている。

この真冬における緑への崇拜はかなり歴史が古い。――略――家をのみで飾り付けることは、ヨーロッパのきびしい冬に農民たちが抱いた、もう春はめぐってこないのではないかとという恐怖心をやわらげるための、古い呪術的な慣習の名残にほかならない。――略――

もみの木は決して絶えることのない生命の象徴であり、楽園の、豊饒の、そして黄金時代の樹である。ほかの神聖視される木々と同

じように、もみの木も宇宙との特権的な関係を持ち、天界、現世、黄泉の国を結ぶものとみなされている。<sup>3</sup>

賢治はキリスト教にも精通しており、クリスマススの習慣とその意味も知っていたと考えられる。例えば「かしはばやしの夜」でモデルとしたメーテルリンク『青い鳥』もクリスマススイヴの物語であるし、後に「一〇二二〔根を截り〕」<sup>4</sup> という詩の中で、「クリスマスツリー」ということばが使われている。

岩手はもみの木多く自生しているわけではなかったため、賢治は身近な植物であった「栗の木」という垂直体に、「やどりぎ」を組み合わせることで、もみの木の象徴性と同じ意味を表すことに成功している。

特に赤い実をつけた「やどりぎ」は、クリスマススにおける西洋ヒイラギと同じく「イエスがさいごにかぶらされたら冠の冠のあつらえむきの象徴」<sup>5</sup> だったのでないだろうか。つまり「やどりぎ」には復活のイメージが付与されていると考えられる。

では何故「やどりぎ」に復活の意味がこめられたのか。沼田純子は「水仙月の四日」の意味について次のように述べている。

しかと冬を閉じて来るべき春のために「あたらしい雪」を降らせて大地を浄める儀式、それが「水仙月の四日」なのではないだろうか。<sup>6</sup>

谷川雁も同様の指摘をしており、この吹雪を「春を招く儀式」<sup>7</sup> と述べている。また、安藤恭子は「冬から春へ死から再生へ移りゆく中の一」<sup>8</sup> とこの日を位置づけている。

だからこそ、「やどりぎ」に復活のイメージがつけられたと言える。即ち、冬から春、世界の復活である。そして子供が吹雪に巻き込まれ、

一晚を過ごし、朝になることも、「復活」なのだろうと考えられる。ただし注意すべきなのは、子供の生死が「水仙月の四日」と関わっているわけではないことである。

「水仙月の四日」は、雪婆んごの「水仙月の四日」だもの、一人や二人とつたつていゝんだよ。」という台詞から、人間をとることがあるのは確かである。しかし、「とつたつていい」のであり、とるべき、とも言われていない。つまり、この儀式には所謂生贄は必要ないのである。これは自然の暦の運行の儀式なのだ。

一見関係しているようで無関係なふたつの「復活」のイメージが重なり合い、この作品は成立するのである。

### (5) 祭事の舞踊と賢治が見た「バレエ」

古来より祭りの場に舞は不可欠である。自然の進行を全うする儀式を描くとき、賢治がそれを祭事にとらえ、舞踊の要素を前面に描いたと考えられないだろうか。そして、その自然の動きを舞踊的な表現で描こうという時、賢治が東京で吸収した舞踊劇観劇体験が脳裡にあった可能性が考えられる。

賢治が東京にいた頃、浅草オペラに熱中していたことは述べたが、賢治が在京中に金竜館で行われた舞踊劇の中に次のようなものがある。

金竜館における浅草オペラ（根岸歌劇団の全公演）演目表

大正10年

4月9日 楽劇「林檎畑」2 S I生（井上紫陽）作

お伽歌劇「エルジイとカナリア」1 細井青花作

歌舞劇「ベラ・エスパナ」1 西本朝春作

ミュージカル・コメディ「KAMA」1 堀田金星作

喜歌劇「コルネキ（濁点付…引用者）ーユの鐘」2 プ

ランケット作曲

バレエ「春」1 高田雅夫按舞。

「バレエ「春」1」の内容は調査中であるが、浅草オペラで活躍したのち横浜で活動した舞踊家・河合澄子が「バレエ「春」」で「胡蝶」を演じたと報じられている<sup>1)</sup>。ことから、自然を舞踊で表現する芸術舞台であったことが想像できる。

そして「バレエ」、つまりバレエは、旋回（回転）を主の動きとする踊りである。「水仙月の四日」の世界が旋回（回転）に満ちていることは、先に述べたとおりである。さらに、「水仙月の四日」は、集団でひとつの輪を描く動きではなく、個々が渦を作る旋回運動であるため、バレエのイメージを強く読み取ることができる。

賢治が「バレエ「春」1」を見ていなくても、浅草オペラでは「バレエ」はもちろん、「舞踊」「歌舞劇」「新舞踊」など、芸術表現としての踊りが多く上演されていた。つまり、この時期の浅草オペラのバレエ、舞踊劇を吸収した賢治が、舞踊の要素を童話に取り入れた可能性は大いにあると考えられる。

### 3 まとめ

以上の考察を経て筆者は、「水仙月の四日」を非常に舞踊性の高い春招きの儀式的物語だと考える。

春招きに関しては先行研究で多数の指摘があったが、この作品において重要な舞踊性への言及は少ない。しかし、台詞の少なさ、旋回を基本とする世界の動き、行ったり来たりする風の描写、賢治自身が見ていた浅草オペラの演目などを考えると、この作品の舞踊性、舞台芸術としての演出効果は無視することができない。

他作品を鑑みても、賢治は、祭事・祭礼に舞台芸術的な演出を施し

て作品化する傾向にあると考えられる。それについては他作品を検討してみないと断言はできないが、後に彼自身が目指した芸術が「農民芸術概論綱要」にあるように「複合」的なものであるのならば、舞台芸術を意識して作品を書いたとしても不思議ではないだろう。

また、「水仙月の四日」の吹雪の後、雪童子たちが集まって会話する場面は独立会話文体である。それも誰がどの台詞を口にしてしているかわざと不明瞭にしている。このことから、雪童子たちは舞踊と台詞によってコロスのような立場にあると考えられる。

「水仙月の四日」は見事な構成と幻想的な空間設定、宗教的な色彩と象徴性によって、自然の運行を祭事とし、その舞を舞踊として舞台化した。そこに巻き込まれたひとりの子供と、吹雪を起こす雪童子。ふたつの世界が重なりあうこの時だからこそ、幾度もあつたであろう水仙月の四日が、「水仙月の四日」という作品として立ち上がってくるのである。

## 五 童話集『注文の多い料理店』の演劇的構成

イーハトヴ童話集『注文の多い料理店』は、宮沢賢治が一九二二（大正一〇）年～一九二二（大正一一）年に書きためた童話を推敲・構成し、一九二四（大正一三）年一月一日に刊行された。収録作品は心象スケッチの列として「十二巻のシリーズの中の第一冊で先づその古風な童話としての形式と地方色とを以て類集」<sup>1</sup>されたものである。その中の数作に、舞台設定や文体、観客の存在などの演劇的要素が見られることは、前章までに確認した通りである。

だが賢治の演劇意識は作品内だけにとどまらず、刊行前に苦心したと思われる作品配列、童話集構成にも反映されている。本論では童話集『注文の多い料理店』に見られる演劇的構成について考察する。

### 1 「童話」から「童話集」へ

童話集『注文の多い料理店』は、九篇の童話から成る童話集であり、賢治自身が「古風な童話としての形式と地方色とを以て類集した」と言うように郷土性が強いという特徴を持つ。

そして、収録作に一貫したテーマを読みとることも可能であろう。例えば、境忠一は次のように童話集のテーマを読みとっている。

「雪渡り」についてもいえるが、純然たる動物寓話は「鳥の北斗七星」だけで、後は自然と人間の交渉の形式をとっている。一郎と山猫、二人の紳士と山猫、子供と雪童子・雪婆んご・雪狼、清作と柏の木、恭一と月夜のでんしんばしら、嘉十と鹿というように、農夫か、農夫の子と、自然との交歓が主題になっている。<sup>2</sup>

農夫をもっと広義に捉え、人間とし、童話集のテーマを「人間と自然の交歓」と読むのは無理がないと考えられる。それは『注文の多い料理店』の童話集として明確な性格である。

そこで、次の山内修の指摘は、童話集の構成を考えると、重要なものである。

「イーハトヴ童話『注文の多い料理店』を作品集として構想したとき、あるいはこの祈り（かぎりない愛と同情とによってすべての人々を幸福に導きたいという彼の祈り…同書六〇頁…引用者注）が自覚的なものであったかもしれない。しかし、逆に、この祈りをもつて童話集の個々の作品を書いたと考えるのは不当である。

——略——一般的に、作品個々の世界と作品集の《集》としての世界との間になんらかの落差はつきまとうものである。なぜなら、《集》の作品配列をどのようにするにせよ、そこにはかならず構成意識が

働くからである。そして、そうした構成意識は、例外なく、構成時点におけるなんらかの反省意識を反映している。とすれば、賢治の場合、この明るさと暗さとの落差は、作品制作と作品集成立の間の二〇カ月の推移をみることによって説明できるだろう。この間、賢治は詩集『春と修羅』におさめられる詩を書きつづけていたのである。<sup>3</sup>

山内の述べる通り、賢治の童話は個々に生まれてきたものであり、同一のテーマ、祈り・願いによって書かれたものではない。これらの個々の童話は後に類集されたものであり、その作品選別・構成にこそ、童話集としてのテーマ性が発生しているのである。

個々の童話は、童話集目次によると、一九二一（大正一〇）年〜一九二二（大正一一）年に制作されたものである。童話集発行が一九二四（大正一三）年一二月なので、賢治はその間、詩の執筆と童話の推敲を重ねていたと考えられる。詩はやはり詩集として一冊にまとめられ、山内が言うように、この詩集に、童話と童話集の「明るさと暗さの落差」の推移を読みとることも可能であろう。ただし、賢治の意識の変化は詩・詩作行為にのみ現れているわけではなく、彼の生活そのものの変化が、童話集の成立に影響を与えているのは間違いないだろう。

小沢俊郎は「かしはばやしの夜」の初期形と童話集形を比較したとき、その推敲過程について次のように指摘している。

初稿「かしはばやしの夜」の成立が大正十年八月二十五日とすれば、その段階で、賢治は、柏たちの歌を自然発生的な、素朴な小児語的な面白さとして画いていた。そのとき、植物の柏がこんなことを言いそうだ、というように、柏を観察対象として見ていたように考えられる。その後、初版本のための推敲中に、柏たちを創作の主

体者として内面から描こうとしたとき、望ましい芸術の姿が初めて意識に上って来たのではないだろうか。それは、比喩的にいえば、生徒たち、また生徒たちを通じて農民たちの生活に触れる中で得た芸術観であり、画かき賢治が東京しゃっぽから岩手しゃっぽへ認識を転換したものと云ってよいであろう。<sup>4</sup>

童話と童話集の間、賢治は稗貫農学校の教員として生活していた。そこで生徒、そして農民たちと関わる中で、賢治の意識は大きく変化した。

事実、賢治は帰郷して教員となった後、東京時代に激しく折伏を迫った保阪嘉内に宛てて、一九二一（大正一〇）年一二月（推定）に次のような書簡を出している。

暫らく御無沙汰いたしました。お赦し下さい。度々のお便りありがたう存じます。私から便りを上げなかつたことみな無精からです。済みません。毎日学校へ出て居ります。何からかからすつかり下等になりまして。それは毎日の「Zai」の撰取量でもわかります。近ごろしきりに活動写真などを見たくなつたのもわかります。又頭の中の色を見てもわかります。それがけれども人間なのなら呪はその下等な人間になります。しきりに書いて居ります。書いて居ります。お目にかけたくも思ひます。愛国婦人といふ雑誌にやつと童話が一二篇出ました。一向いけません。学校で文芸を主張して居ります。芝居やをどりを主張して居ります。けむたがられて居ります。笑はれて居ります。授業がまづいので生徒にいやがられて居ります。<sup>5</sup>

この書簡を見ると、燃え上がるような宗教心は落ち着き、文芸はもろろのこと、文芸以外の芸術にも目を向け、その芸術を他者と共有

しようとする行動を起こしているのがわかる。そのとき、小沢が述べるように、故郷の自然を見る目も、自分自身の望ましい芸術を志向する視線へと変わっていたのではないだろうか。それが童話作品の推敲に影響を与え、童話集全体のテーマが決定したと考えると、個々の童話たちは、推敲の過程で同じ性格を持つようになったといえよう。

続橋達雄は童話集の特徴を次の三点にまとめている。

第一に挙げるべきは、「広告ちらし(伏)」のことは借りると、(田園の風と光との中から)生み出された《心象スケッチ》ということである。ここには、一九二一年の東京での体験をくぐりぬけてあたらしく見つめられ発見された故郷の自然があり、その自然に立ちむかう文芸意識がある。――略――

次に童話集全体に見られる第二の特徴は、未来社会への倫理的志向である。そこには、教化意識がふくまれていたといえる。――略――  
童話集全体をおしての第三の特徴は、それぞれの作品に語られる登場人物の体験が一回かぎりのもの、ということである。<sup>6</sup>

この「《心象スケッチ》ということ」、「未来社会への倫理的志向」、「登場人物の体験が一回かぎりのもの」という三点において個々の童話は共通性を持つ。さらに前掲した境の指摘「人間と自然の交歓」をテーマとし、童話集は成立するのである。

## 2 童話集の作品配列の変化

こうして「童話」を「童話集」にすると、賢治はその構成をどうすればいいか大いに悩んだようである。現存する広告などに掲載された何パターンもある作品配列に、賢治の試行錯誤の跡が見られる。ここでは作品配列を掲載媒体の種類ごとに「Ⅰ」に分類し、発売予定日

などの特徴を併記する。また、これらは全て『新校本宮澤賢治全集第十二巻 童話・劇・その他 校異篇』<sup>7</sup>から抜粋または参考にしている。

まず、一番早い時期に作られたと考えられる広告文を見てみよう。

### Ⅰ 振替用紙裏広告文

近森善一『蠅と蚊と蚤』(一九二二(大正一一)年二月五日印刷、一〇日発行)に挟み込まれていた広告文。童話集タイトルは「山男の四月」であり、「かしはばやしの夜」冒頭部が紹介されている。裏面にも書名『山男の四月』と明記されている。

賢治は一九二三(大正一二)年一二月時点で、童話集表題を『山男の四月』としていた。このとき童話集は、心象スケッチ(詩集)『春と修羅』と四月に同時刊行を予定していたため、「山男の四月」を表題にしたのではないかと考えられる。また、この時点での作品配列は不明であるが、次の広告私製葉書の配列であった可能性もあり、巻頭作を表題にしたのかもしれない。

Ⅱ 広告葉書(『注文の多い料理店』刊行に際して作られた二種の広告私製葉書)の作品配列

目次	1	山男の四月
1	2	水仙月の四日
2	3	月夜の電信柱

目次	4	鹿踊の始まり
5	5	どんぐりと山猫
6	6	鳥の北斗七星

目次	7
次	8
三	9

注文の多い料理店  
かしはぐやしの夜  
狼森と笹森、盗森

この葉書がいつ刷られたかは定かではないが、目次付き葉書には「(新刊書御案内十一月十日発売開始)」とあり、もう一方の書物題名のみ葉書には「◎新刊書御案内◎愈々1924. 11. 15日より発売開始」(注:「発売開始」は横書きの組文字)(一〇頁)とあるため、大正三年四月以降に作られたものであることは間違いない。

このとき、童話集表題は『山男の四月』から『注文の多い料理店』へ変更されている。この変更の理由として、四月発売予定が延期になったため表題も変更されたことがまず考えられる。さらに一冊の童話集としてテーマ性を考えたとき、表題変更に関して、恩田逸夫は次のように指摘している。

(7) 最初に予定された書名『山男の四月』について少しつけ加えておく。郷土性を基調とした作品集であることを示すためならば、『山男の四月』の方が、『注文の多い料理店』よりも端的である。だが、おそらく賢治は後者の作品の方に、一層強い主張がこめられているという点で、最終的には、この作品名を書名として選んだのであろう。この作品は、郷土性のみでなく、郷土的要素と都会文化の悪しき面との対立という点で、より広い視野に立つといえるであろう。<sup>8</sup>

また、続橋達雄は「注文の多い料理店」を、「少くとも社会的対応に重点を置いている作品は、『注文の多い料理店』ただ一つ」であるとし、「現代文化への多くの注文、新しい生命にみちた文化創造への意欲」を汲みとり、ゆえに表題としたと述べている。

さらに「山男の四月」と比較し、「作者の拠って立つ基盤と、未来社会展望への作者の姿勢とを、はっきり示したかったものと思われる。「注文の多い料理店」の批判を裏がえせば、「山男の四月」への憧れとなる。<sup>10</sup>と考察している。

これらの指摘は、「注文の多い料理店」が持つ社会(都会文明)批判と未来への展望、それによって浮かび上がる郷土性の価値について言及しており、そこにこそ作者の強い主張があるゆえに「注文の多い料理店」が表題作になったというものである。

また、作品配列について、大沢正善は次のように指摘している。

ただ、三篇ごとの分類に注目すれば、「目次一」は主人公が夢を見たりそれに近い体験をする点で共通し、「目次二」は人間と動物あるいは鳥と山鳥の異類異種が交流する点で共通し、「目次三」は森や林を舞台に殺生や木を切ることを戒めている点で共通しているように思われる。そうだとすれば、当初の配列には主題的な分類意識が働いていたことになる。<sup>11</sup>

大沢が述べる通り、この三部に分けられた目次は、三篇ごとに「主題的な分類意識」が働いており、後の配列と比べると、全体構成を意識した作品配列ではないといえる。

次に挙げる「広告ちらし」の作品配列は、現行の童話集の作品配列に一番近く、「鳥の北斗七星」と「注文の多い料理店」が入れ替わっているだけである。作者本人が書いたと思われる作品解説とともに引用する。

目 広告ちらしの作品配列(一一〜一二頁)

- 1 どんぐりと山猫

山猫押と書いたおかしな葉書が来たので、こどもが山の風の



中へ出かけて行くはなし。必ず比較をされなければならぬ  
いまの学童たちの内奥からの反響です。

2 狼森と策森、盗森

人と森との原始的な交渉で、自然の順違二面が農民と与へた

永い間の印象です。森に子供らが農具をかくすたびに、みんなは「探しに行くぞお」と叫び、森は「来お」と答えました。

3 烏の北斗七星

戦ふものゝ内的感情です。

4 注文の多い料理店

二人の青年神士が獵に出て路を迷い「注文の多い料理店」にはいり、その途方もない経営者から却つて注文されてゐたはなし。糧に乏しい村のこどもらが都会文明と放恣な階級とに對たいする止むに止まれない反感です。

5 水仙月の四日

赤い毛布を被ぎ「カリメラ」の銅鍋や青い焔を考へながら雪の高原を歩いてゐたこどもと「雪婆ンゴ」や雪狼、雪童子とものごたり。

6 山男の四月

四月のかれ草の中にねころんだ山男の夢です。

烏の北斗七星といつしよに、一つの小さなころの種子を有ちます。

7 かしはばやしの夜

桃色の大きな月はだん／＼小さく青じろくなり、かしはばみんなどわざわ言ひ、画描きは自分の靴の中に鉛筆を削つて変なメタルの歌をうたふ、たのしい「夏の踊りの第三夜」です。

8 月夜のでんしんばしら

うるこぐもと鉛色の月光、九月のイーハトヴの鉄道線路の内想です。

9 鹿踊りのはじまり

まだ割れない巨きな愛の感情です。すゝきの花の向ひ火や、きらめく赤褐の樹立のなかに、鹿が無心に遊んでゐます。ひとは自分と鹿との区別を忘れ、いつしよに踊らうとさえします。

発行日については、冒頭部に「一九二四、一一、一五発行」とあり、さらにその数行後にも「一九二四、一一、一五発行」とある。

広告ちらし(小)は、右辺に「(一九二四、一一、一〇日発行)」とあり、左辺には「(来る十四日より全国各書店にて一斉に発売申候)」とある。

次の「岩手教育」掲載広告と「赤い鳥」掲載広告は、広告内容がいつ制作されたものかは不明である。広告文句はおそらく作者以外が作成したと考えられている。それぞれ作品配列が童話集形と大きく違い、作者・宮沢賢治の苦心の跡がここにもみられる。

以下、作品配列のみを抜粋する。

Ⅲ 「岩手教育」(大正一三年二月号) 広告の作品配列(一三頁)

『イーハトヴ童話 注文の多い料理店』

- 1 どんぐりと山猫
- 2 注文の多い料理店
- 3 鹿踊りのはじまり
- 4 月夜のでんしん柱
- 5 水仙月の四月<sup>マ</sup>
- 6 狼森、笹森、盗森
- 7 山男の四月
- 8 かしはばやしの夜
- 9 烏の北斗七星<sup>カ</sup>

Ⅳ 赤い鳥(大正一四年一月発行) 広告の作品配列(一三頁)

- 1 山男の四月
- 2 鹿踊りのはじまり
- 3 水仙月の四日
- 4 かしは林の夜
- 5 注文の多い料理店
- 6 烏の北斗七星
- 7 どん栗と山猫
- 8 月夜のでんしん柱
- 9 笹森と狼森と盗森

Ⅴ 「岩手教育」 広告の作品配列は、「どんぐりと山猫」を巻頭にし、次に表題作「注文の多い料理店」を配置している。また、Ⅲ「赤い鳥」

広告では、当初の表題作であった「山男の四月」が巻頭にあり、「注文の多い料理店」を全体の中心に据えているのがわかる。これらの配列にも何かしらの意図があると思われるため、今後の課題として考えていきたい。

そして、Ⅰ〜Ⅳのような変遷を経て、童話集『注文の多い料理店』の作品配列は決定する。

Ⅵ イーハトヴ童話集『注文の多い料理店』作品配列

- 1 どんぐりと山猫
- 2 狼森と笹森、盗森
- 3 注文の多い料理店
- 4 烏の北斗七星
- 5 水仙月の四日
- 6 山男の四月
- 7 かしはばやしの夜
- 8 月夜のでんしんばしら
- 9 鹿踊りのはじまり

この目次には制作日と思われる日付が付されており、誤植もある。

先行研究者の分析の結果、制作順は「かしはばやしの夜」が一番早く、「山男の四月」が最後に書かれたとされ、作品配列はその制作順を「どんぐりと山猫」から順序通り並べた配列であると推定されている。よって、多少変則的ではあるが、『注文の多い料理店』の作品配列は童話の制作順である。

ただし、童話集形に至るまでの試行錯誤や、童話集形もただ制作順に並べただけでないことから、境忠一が述べるように「賢治が制作日付順でなく、作品集の構成を考えていた」<sup>12</sup>ことがわかる。また、境はこの作品配列について次のように指摘している。

予告の三部構成がなにを基準にしているかははっきりしないが、出版されたものは、「どんぐりと山猫」の九月をはじめとして、十一月（二篇）十二月、一月、四月、八月、九月（二篇）とほぼ四季のひとめぐりであり、製作の日付と作品の季節がほぼ一致していることが特徴としてあげられる。これは「イーハトヴ宣言」で、「この童話集の一行は実に作者の心象スケッチの一部である」と述べていることを裏書きしている。<sup>13</sup>

このことは続橋も指摘しており、配列について他にも特徴があると述べている。

第一は、季節のうえで、秋からはじまり秋におわるということ。春の季節は「山男の四月」が一篇、夏のはひとつもない。おもに秋から冬にかけての季節を背景に、夕方から夜にかけての時間帯が好まれている。

第二に、――略――（あたらしいいちいさなみち）をとって別世界に導かれ、（静かな湖の水脈のやうに）光るすすきの道によって現実にもどってくる。このような童話集の空間は、それ自身でひとつのファンタジーとなつている。もちろん、九篇はそれぞれ独立し、作品固有の特徴を主張しながら……。

これは第三に、きよろきよろ自分と他人をくらべ自分をえらいと主張するどんぐりたちの話からはじまり、夕陽をおがんで自然のいのちへの賛歌をうたう鹿の話でおわる童話集の流れと、微妙なかわりがあるようにもみえる。否定されるべき世界と、ほめたたえる世界とが交錯しながら、である。そこにきびしい人間批評と、多様な自然交感が秘められてもいる。<sup>14</sup>

また、山下正の指摘も興味深いので次に引用する。

『注文の多い料理店』はその前半で鋭く現実を捉えている。都会文明に対して批難を浴びせている。争うことの無益さと全体の幸福が現在の社会と程遠いところに在ることを告発している。自然の在る姿を見つめている。読者はファンタスティックな作品に魅せられるながらも、知らずのうちに自分達の居る場所を確認させられているのである。それは決して万人が幸福な世界でないことを知らされるのである。そこから人と自然の生きるもの全てが融合できる幸福への希求が生まれ来る。それは一体何処にあるのか。――略――そして後半に答えを導き出す方向として「芸術」と「規律」と「愛」を据えているのである。<sup>15</sup>

当初、賢治は「童話」を「童話集」にするために、作品を選別し、テーマや構造によって分類して、集としての特徴を出そうと試みていた。

しかし、境や続橋の指摘があるように、童話集の配列は、季節のひとめぐりという大きな時間的な流れを有し、空間的な大枠も作られている。さらに、山下が述べるように、個々の童話にこめられた主張を、全体の大きな主張になるように論理的に配列している。賢治は、「童話集」全体をひとつの物語、ひとつの演目として演劇的な流れのある構成しているのである。

また、イーハトヴ童話が心象スケッチとはいえ、完全に現実とリンクしているわけではない。「どんぐりと山猫」の目次日付「一九二一年・九・一九」は、作中の「九月十九日」と一致しているが、土曜日ではなく月曜日の日付である。ここに賢治の作為を感じられ、賢治は作品を演劇的構成に並べたときに、目次の日付をいじった可能性があるのではないだろうか。ゆえに、最終的な作品配列が制作日順という一見

当たり前な並びになっていると考えられる。

### 3 童話集『注文の多い料理店』の演劇的構成

#### (1) 招待と退場という枠構造

童話集『注文の多い料理店』は、童話集全体についての作者の考えを示す「序」を経て、目次、そして一つ目の童話「どんぐりと山猫」で幕を開ける。

「どんぐりと山猫」の冒頭の「おかしなはがき」が、「一郎を裁判（異界）へ」だけでなく、「読者を童話集へ」誘う招待状であることは前章で述べたとおりである。また、その童話集は賢治のことばによれば著者の心象中のドリームランドである「イーハトヴ」そのものでもある。<sup>16</sup>

また、この「おかしなはがき」に書かれたルールが、童話集全体を貫いていることを、吉田文憲が指摘している。

この冒頭のいかにもたどたどしい山猫からの警告（「とびどもたないでくさい。」…引用者注）は、冒頭から四番目に置かれた「注文の多い料理店」でそれが「ぴか／＼する鉄砲をかついで」やってきたイギリス身なりの若い気障な二人の紳士によって破られると、彼らは逆にこのイーハトヴの精霊（土地の精の化身でもある）山猫に喰われそうになりたちまちこの山猫ワールドから、ひいてはイーハトヴから追いかえられることになる。―略―すると「注文の多い料理店」のブラック・ユーモア警告ははじめからすてにこの冒頭の「どんぐりと山猫」の「おかしなはがき」の中に仕掛けられていたのである。<sup>17</sup>

やはり招待状は童話集の冒頭になくはならないものであり、そのルールにのっとって童話集世界が展開しているかのように作品構成がなされている。読者は巻頭に「どんぐりと山猫」があることによって、童話集への招待を受け、ルールを知るのである。

また、「どんぐりと山猫」と同時期に書かれたと推定される「雪渡り」もまた、招待状をもらい、狐の幻燈会という芸術鑑賞の異界へ赴く物語である。賢治は、登場人物と読者を共に物語世界へ招待し、観客にする、という手法を意識していたことが、ここからもわかる。

では巻末は何故「鹿踊りのはじまり」だったのだろうか。恩田逸夫は「童話の源泉を自然に求めることは「序文」で述べているとおりであって、『鹿踊りのはじまり』を巻末においたことは、「序文」の考えをここで印象的に述べていることにもなり、配置の妥当性が認められるのである。」<sup>18</sup>と述べている。たしかに恩田の述べる通り、「序」の思想を描く作品が巻末にあることで、読者に作者の主張が印象的に残る効果が認められる。

しかし、「鹿踊りのはじまり」はそれだけのために巻末に配置されたのではない。

「鹿踊りのはじまり」は前章でも述べたように、無心で行われていた祭事が、観客を有する演劇になるその境目の物語である。その演劇、芸術のはじまりの精神は、後に賢治自身の演劇・芸術活動に反映される。童話集へ招待された読者は、嘉十と共に、自らの「観客」という立場を自覚し、自らの生活と芸術へ決して悲観ではない「にがわらひ」を浮かべて進んで行くのである。それは幻想から現実へ、自らがやるべきことへ、読者を促すという狙いがあるだろう。ゆえに「鹿踊りのはじまり」は巻末に据えられているのである。

また、「どんぐりと山猫」から始まり「鹿踊りのはじまり」で終わる構成について、高橋康雄は次のように指摘している。

いずれにしても『注文の多い料理店』の皮切りが「どんぐりと山猫」で、締めくくりが「鹿踊りのはじまり」というのは作者の心憎い配慮があるように思う。一郎は西の家から東へ東へと山に踏み込んでいく。そして最後は鹿も嘉十も西の夕陽の中に消えていく。全作品の構成にも劇的空間を演出している。それは賢治の物語の「はじまり」なのである。<sup>1)</sup>

読者は招待状によつて「東」の「山の中」へと誘いこまれ、山という劇場に身を置いてあらゆる演目を見、最後は「西」の「夕陽」の中へ進む。一郎の家が「西」にあつたとしたら、童話集は「行つて帰る」構造になつているといえる。ともあれ、この巻頭作で「東」へ進み、巻末作で「西」へ進む構成は、童話集全体を通して読者が進んだ方向となり、そこに大きな枠構造という劇的演出を見ることができるのである。つまり巻頭と巻末が呼応して、大きな劇的空間を作り出すことに成功しているのだ。

一郎と共に童話集の世界（＝イーハトヴ）へ招待された読者は、嘉十と共に自ら進むべき道（＝現実）へとそつと退場を促され、そうして童話集『注文の多い料理店』の幕は閉じられるのである。

## (2) 童話集『注文の多い料理店』の上演プログラム

では、招待と退場の枠の中に組み込まれた童話たちはどのような演劇的構成で配列されているのだろうか。結論から言えば、賢治は歌劇・楽劇・表現主義演劇等、様々な種類の演劇要素を作品にこめ、ひとつのシヨウになるように構成していると考ええる。

「どんぐりと山猫」によつて舞台に招待された観客（読者）は、次の幕（作品）である「狼森と笹森、盗森」へと誘導される。この作品は黒い巖から「この森がいつごろどうしてできたのか、どうしてこんな

奇體な名前がついたのか、それをいちばんはじめから、すつかり知つてゐるものは、おれ一人だ」<sup>2)</sup>と話を聞いた「わたくし」による語り物語である。語りは、文字通り誰かに語られるものであり、芸能の一種である。つまり「狼森と笹森、盗森」は、「わたくし」という明確な語り手による一人舞台であるといえる。それは語り芸として寄席のような性格を持つとも考えられる。

「わたくし」によつて語られる物語の主題は、広告ちらしに「人と森との原始的な交渉で、自然の順違二面が農民と与へた永い間の印象です」<sup>2)</sup>とあるように、「人間と自然の関わり」であり、仮説ではあるが「祭りのはじまり」でもある。人間は自然と交渉する中で、自然への敬意を粟餅で示すようになる。それは収穫の恵みの結果であり、それを作ることは、狼たちが火の回りを駆け回るように、喜びをこめた収穫祭の意味合いを持つのだ。

物語は「しかしその粟餅も、時節がら、ずるぶん小さくなつたが、これもどうも仕方がないと、黒坂森のまん中のまつくろな大きな巖がおしまひに云つてゐました」<sup>2)</sup>と締めくくられる。「わたくし」は、あくまで巖のことばをそのまま観客に語り、そこに「わたくし」の主観はない。この作品が語りの作品である所以である。

この「人と森との原始的な交渉で、自然の順違二面が農民と与へた永い間の印象」は、やがて人が自然に抱く敬意や畏怖の衰えを示唆して終わる。そうして次に用意された幕は、自然への敬意を失つた人間たちがどうなつてしまふのかを描いた表題作「注文の多い料理店」である。

「注文の多い料理店」は、山で迷つた二人の都会の紳士が、西洋料理店「山猫軒」で扉の注文を読み、その指示に従ううちに、料理を食べるのではなく料理にされていくという物語である。

芹沢俊介は、童話「注文の多い料理店」は（劇）として読むことが

できると述べている。<sup>23</sup> この作品の登場人物は大きく「紳士たち」と「山猫たち」に分けることができ、そこにはドラマの基本となる対立が発生している。しかし「山猫たち」の姿は巧妙に隠されている。物語は扉の注文と二人の紳士の勝手な解釈、つまりことばのやり取り、対話によって展開していく。対話は扉の数だけ繰り返され、読者は繰り返しの過程の中でだんだん真実に気付いていく手法がとられている。このような隠された対立構造や対話を中心とした展開などはまさに劇の要素である。このような考察を経て、芹沢は同論の中で「動作や装置や照明で表現できないことや、台詞で表現できないことはなにもない」ということが、『注文の多い料理店』という作品が「劇」であるということを私たちが主張する大きな根拠になってきます。<sup>24</sup>と述べる。

さらに芹沢の論に付け加えるとするならば、作品の中には注文の文字が高級感を感じさせる金色、警告色の赤、いよいよ戻れない場面では黒塗りの扉が登場する、など色彩における視覚的効果も書き込まれている。そして山猫軒の奥へ進む二人の紳士は巧妙に退路をふさがれ、前にしか進めない。ゆえに物語も後戻りすることなく、時間も前に進むのみである。この「通時性」は観客の目の前で演じられる演劇において最も基本的な要素である。

「注文の多い料理店」は山の中の怪異に相対した人間の自分本位さを滑稽に描いている喜劇である。くり返しという喜劇手法はもちろん、解釈のズレや紳士たちの言動は笑いを生み、おそらくほとんどの読者が紳士たちに対して心からの同情をしないだろう。そうなるように賢治はこの作品を書いている。

そして、次は一転して「戦ふものゝ内的感情」<sup>25</sup>である、「鳥の北斗七星」の幕が開く。この作品はまだ筆者が作品の分析が行えていないため、考察途中の仮説でしかないが、「戦ふものゝ内的感情」ということばの通り登場人物の夢や内心に入り込んだ表現主義演劇としての性格を持つ作品である。

ここにこめられた祈りは「(あゝ、マヂエル様、どうか憎むことのできない敵を殺さないでいゝやうに早くこの世界がなりますやうに、そのためならば、わたくしのからだなどは、何べん引き裂かれてもかまひません。)」<sup>26</sup>にあらわされる平和への希求であり、そのための覚悟である。賢治の目指す理想世界はこの祈りが現実となる世界であろう。そういう意味でも、「鳥の北斗七星」は「新しい、よりよい世界の構成材料」<sup>27</sup>なのである。

次は「水仙月の四日」である。この作品は幻想的な自然の側にいる雪童子と、現実に生きる赤い毛布の子供の決して気付かれない交歓の物語である。自然は厳しく命を奪おうとするが、その中に人を守ろうとする力もまた存在している。

先述したように筆者はこの作品をバレエのような舞踏劇であると考えている。舞台設定や登場人物の説明の後に始まる吹雪の描写は、この物語のメインであるといえる。雪婆んごの「ひゆう、なにをぐづぐづしてゐるの。さあ降らすんだよ。降らすんだよ。ひゆうひゆうひゆうひゆう、ひゆうひゆう、降らすんだよ、飛ばすんだよ、なにをぐづぐづしてゐるの。こんなに急がしいのにさ。ひゆう、ひゆう、向ふからさへわざと三人連れてきたぢやないか。さあ、降らすんだよ。ひゆう。」<sup>32</sup>に始まる、「ひゆう、ひゆう」を多用する台詞は、リズムを生み、吹雪自体が持つリズムとなる。

一方、雪童子もまた「毛布をかぶつて、うつ向けになつておいで。毛布をかぶつて、うつむけになつておいで。ひゆう。」<sup>29</sup>とリズムカナルな台詞を口にしながらか、こっそりと雪婆んごに対立する。ここに劇的対立関係が生まれ、吹雪の緊張感も増していく。

雪童子たちが起こす吹雪は、赤い毛布の子供を中心に、右へ左へと走り抜ける。それは複数人によって行われ、群舞のような印象を受ける。このように動きを基本とした物語世界は、舞踏劇としての性格を

持っているといえる。先述したように、賢治は舞踏やバレエに関心を持っており、その興味を自然と結び付けて生まれたのが「水仙月の四日」だったのではないだろうか。

また吹雪が終わった場面での雪童子たちの会話は独立会話文体である。

続いての「山男の四月」は「四月のかれ草の中にねころんだ山男の夢です。鳥の北斗七星といつしよに、一つの小さなころの種子を有ちます。」<sup>30</sup>と紹介されている。この作品についてもまだ分析ができず、今後の課題としたい。

ただ、「山男の四月」もまた、「鳥の北斗七星」同様、登場人物の夢や内心に入り込んだ表現主義演劇としての性格を持っている。賢治が「小さなころの種子」を持つとした二作が、共通してこの性格を持つことは、決して無関係ではないだろう。

山男は、他の賢治童話にも登場する人物像であり、東北の郷土性を強く反映しているキャラクターである。作中には山と町という二項対立があり、山男は自分の住む山から町へ向かったことから幻想に巻き込まれていく。この山と町の関係は、仮説ではあるが、郷里と都会の関係にもなり、この作品が当初の表題作であったほど賢治にとって特別な作品であったのは、そこに理由があったのかもしれない。山男は町へ行く夢から覚めるのである。

山男が山で目覚めた次の幕は、ふしぎな画かきに誘われて農民・清作が「夏のをどりの第三夜」に参加する「かしはばやし夜」である。

この作品は歌と踊の総合芸術を目指した作品であり、楽劇であり、舞踏劇である。さらに喜劇的手法が用いられた「人間と自然の芸術的関わり」の物語である。この関わりの結果、人間は自然から疎外されてしまうが、芸術をもって自然と関わりを持つという叫びは、最後の

「赤いしやつぼのカンカラカンのカアン」ということばで表現されている。

次の「月夜でんしんばしら」は、また仮説であるが、徹底した「観客視点」の物語であると考えられる。「ある晩、恭一はざうりをはいて、すたすた鐵道線路の横の平らなところをあるいて居りました。」<sup>31</sup>と始まる物語は、何故恭一が月夜の鐵道線路の横を歩いているのか、何の説明もない。そして恭一が能動的に行う行為は、この月夜の散歩といくつかの質問のみであり、物語中の彼は主に見る・聞くという観客行為に従事している。

これほどまでに主人公の言動を排除したのはなぜか。それについては今後考察をしたいと考えているが、直前に執筆された「かしはばやしの夜」で、出演者としてかしはばやしに参入した清作が舞台から排除されたことから、賢治の中に観客という存在への興味が湧いたのかもしれない。主人公が出演者ではなく徹底的な観客であったなら、世界とどのように交歓できるか。ゆえに恭一は何もわからぬまま月夜の鐵道線路という舞台に誘いだされ、でんしんばしらの行軍を目撃した。そんな恭一と共に読者も観客として、目の前を行きすぎる「九月のイハトヴの鐵道線路の内想」<sup>32</sup>を見るのである。

また、この作品は軍歌が鳴り響く楽劇である。賢治がこの歌詞に曲をつけていたことから、この軍歌はただの文字媒体の歌詞ではなく、歌われるものであったことがわかる。

北へ向かうでんしんばしらを見送って、最後に読者は「鹿踊りのはじまり」へたどり着く。この作品が持つ演劇性や、巻末作としての特徴は前に述べた通りである。語りであり、舞踏劇であり、歌劇でもある、演劇要素が詰まった作品である。

この作品が他の童話と違うのは、方言が多用されていることである。

作品配列を考えたとき、最後に方言が目立つ作品がくるのは、童話集だけでなく、自作の学校劇四本の構成も同じである。このことは第四章第五節にて詳しく述べることにする。

萬田務はこの童話集における賢治の自然観を次のように述べる。

賢治は自然と人間が共存し、一体化を希願しながらも、それが不可能であるということを認識せざるを得なかったのである。九篇のうち「内想」を形象化した「鳥の北斗七星」「月夜のでんしんばしら」をのぞく七篇は、人物設定も人間と自然（もちろん擬人化された）が対峙するかたちをとっている。この数の上からでも作者の意図が、人間と自然にあったといっても過言ではあるまい。くり返すが、それが決して詠嘆や諦念とつながるのではない。自然は自然、人間は人間であるという認識をもとにして、よりアクティブに関わろうとする、そういう姿勢の表明が賢治童話の世界を構築する大きなフアクターのひとつであったわけである。<sup>33</sup>

童話集の自然観は、自然界（異界）に招待された人間が、自然と共存しながらもやがて自然への敬意を忘れ、自然の声が聞こえなくなり、自然を排除し、自然からも排除され、どうしてもひとつになれないという構成になっている。しかし、その間をつなぐものとして芸術が示され、皆その芸術を胸に抱きながら現実へ戻っていくのである。これは萬田の述べる通り、詠嘆でも諦念でも、ましてや悲観でもない。これは童話集がまだ「十二巻のセリーズの中の第一冊」であり、嘉十が西へ向かって歩みを進めていることからわかる。

また、賢治が在京時代に浅草オペラに熱中していたことは周知の事実であるが、当時の浅草オペラについて興味深い証言があり、次に引用する。

さて、浅草オペラは以降（大正一二年四月・引用者注）根岸歌劇団の時代になるが、後年高田せい子はこのころのことをこう語っている。

「金童館はお昼の鐘がチャンとなると開場で、開演は一時からでした。プログラムは二〇分ぐらいの前座芝居のあと、オペラか楽劇があり、そのあとバレエになって、最後が明るいミュージカル風作品、つまりわれわれのヴォードヴィルといった順序でした。――略――」（日下四郎『モダン・ダンス出航』より）。<sup>34</sup>

賢治が根岸歌劇団を見ているかは定かではないが、当時の浅草オペラでの演目構成というもののひとつの参考として見ると、浅草では、前座劇からオペラ・楽劇、バレエ、ミュージカルの流れで、様々な演目が組み合わさり、ひとつのショウとして成り立っていたことがわかる。このような構成は、根岸歌劇団以前からあったのではないかと推察でき、賢治も浅草オペラに触れた際、これに似た構成でオペラを楽しんだかもしれない。

童話集の作品の演劇的特徴を挙げると、口上（「序」）、招待状（「どんぐりと山猫」）、語り（「狼森と笹森、盗森」）、喜劇（「注文の多い料理店」）、表現主義演劇（「鳥の北斗七星」）、舞踏劇（「水仙月の四日」）、表現主義演劇（「山男の四月」）、楽劇・舞踏劇（「かしはばやしの夜」）、楽劇（「月夜のでんしんばしら」）、語り・楽劇・舞踏劇（「鹿踊りのはじまり」）という構成になっている。浅草オペラの構成と照らし合わせると、童話集は劇、舞踏、ミュージカルという構成になっており、大きな逸脱をしていない。このことから、賢治はこの童話集を演劇的に構成したのだといえよう。

#### 4 まとめ



イーハトヴ童話集『注文の多い料理店』は、個々の作品が童話集の一構成要素として類集されたとき、その目指すべき芸術に向けて推敲・構成され、ゆえに共通の性格をもって成立した童話集である。その共通性は、賢治自身が述べる「古風な童話としての形式と地方色」であり、主題に注目すれば「自然と人間の関係」が共通項として挙げられる。主題意識は、童話の着手時から童話集成立までの間に生まれたものである。その間、賢治は詩作と、教員という立場を通して農民と関わる生活をしてきた。その体験が童話集の主題に影響を与えたと考えられる。

童話集は始め、作品主題別に分類された作品配列になっていた。しかし、発行まで試行錯誤を重ねた結果、作品配列は、巻頭から巻末まで一冊を通したときに、大きな流れを持つよう設定された。その流れは時間的に、また空間的に、演劇的な構造・構成を持っている。

賢治は、自作の学校劇四本を構成したとき、賢治が好んでいた浅草オペラのショウの構成を参考にした可能性が考えられる。その意識は童話集の構成にも及んでいたのではないだろうか。

個々の作品の演劇的特徴はまだ仮説段階のものが多く、今後早急に考察を深めていきたいが、童話集全体を通して見たときに、「自然と人間の関係」という大きな物語を賢治は演出している。したがって賢治は作品配列時にも演劇意識をもって構成したと考えられる。個々の作品に演劇的要素をこめるだけでなく、全体構成にも賢治の演劇意識は発揮されている。ゆえにイーハトヴ童話集『注文の多い料理店』は強い演劇性をもつ童話集となっているのである。

注

使用テキスト

宮澤賢治『注文の多い料理店』（初版本復刻 近代文学の名作）、ほるぷ出版 二〇〇三年五月

第一節 宮沢賢治「かしはばやしの夜」の演劇性

1 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集 第十六卷（下）年譜篇』 筑摩書房 二〇〇一年一月 二一四〜二二七頁抜粋  
2 小沢俊郎 「イーハトヴ童話集としての『注文の多い料理店』」 『小沢俊郎宮沢賢治論集 1作家研究・童話研究』 有精堂 一九八七年三月 一九六〜一九七頁

3 1に同じ 二七四頁  
4 続橋達雄 『宮沢賢治・童話の世界』 桜楓社 一九七五年一月 四〇頁

5 谷本誠剛 「物語の劇的成立―宮澤賢治『かしはばやしの夜』を中心に―」 『関東学院大学文学部紀要』第九九号 関東学院大学文学会 二〇〇三年一月 二五頁

6 井上寿彦 「イーハトヴ童話『注文の多い料理店』のうち「かしはばやしの夜」以下の三作品について」 『東海学園女子短期大学紀要』第二四号 東海学園大学女子短期大学 一九八九年七月 一三五頁

7 吉田文憲 「『はじめ』の光景 口承文芸とのゆきかい―『かしはばやしの夜』と『鹿踊りのはじめ』を読む」 『國文學 解』 解と教材の研究』三七卷一〇号 一九九二年九月 三五頁

8 宮澤賢治 「かしはばやしの夜（初期形）」 『新校本宮澤賢治全集第十一卷』 筑摩書房 一九九五年五月 一五七頁

9 清水恵子 「『かしはばやしの夜』考 かしはばやしで見上げた世界」 赤坂憲雄・吉田文憲『注文の多い料理店』考 イーハトヴからの風信』 一九九五年四月 五柳書院 一七五頁

10 谷川雁『ものがたり交響』 筑摩書房 一九八九年二月 二五頁

- 11 保阪庸夫・小沢俊郎編 『宮澤賢治 友への手紙』 一九六八年六月 筑摩書房 一七頁
- 12 恩田逸夫 「宮澤賢治における大正十年の出郷と帰宅 イーハトヴ童話成立に関する通説への検討を中心に」 『宮澤賢治論 一・人と芸術』 一九八一年一〇月 東京書籍 三四九頁
- 13 高橋康雄 『〈注文の多い料理店〉伝』 一九九六年七月 春秋社 一九七頁
- 14 7に同じ 三八～三九頁
- 15 森荘巳池 『宮澤賢治の肖像』、津軽書房、一九七四年一〇月、一四頁
- 16 13に同じ 一七八頁
- 17 5に同じ 二八頁
- 18 関口安義 『賢治童話を読む』 港の人 二〇〇八年二月 一八二～一八三頁
- 19 8に同じ 一五五頁
- 20 6に同じ 一三六頁
- 21 秋枝美保 「かしはばやしの夜 賢治童話の△解析▽ 『青い鳥』との比較」 『國文學 解釈と教材の研究』第二七卷三号 學燈社 一九八二年二月、恩田逸夫 「宮澤賢治における大正十年の出郷と帰宅 イーハトヴ童話成立に関する通説への検討を中心に」 『宮澤賢治論 一・人と芸術』 東京書籍 一九八一年一〇月、谷本誠剛 「物語の劇的成立―宮澤賢治『かしはばやしの夜』を中心に―」 『関東学院大学文学部紀要』第九九号 関東学院大学人文学会 二〇〇三年一二月、続橋達雄 『かしはばやしの夜』の成立』 『宮澤賢治・童話の世界』 桜楓社 一九七五年一〇月、山根知子 『宮澤賢治 妹トシの拓いた道』 朝文社 二〇〇三年九月 他
- 22 安藤恭子 『「かしはばやしの夜」―(即興)の祭り―』 栗原敦編 『宮澤賢治・童話の宇宙』 有精堂 一九九〇年二月 七八頁
- 23 秋枝美保 「かしはばやしの夜 賢治童話の△解析▽ 『青い鳥』との比較」 『國文學 解釈と教材の研究』第二七卷三号 學燈社 一九八二年二月 七六頁
- 24 宮澤賢治 「農民芸術概論綱要」 『新校本宮澤賢治全集第十三卷(上) 覚書・手帳 本文篇』 筑摩書房 一九九七年七月 一頁
- 第二節 「鹿踊りのはじまり」の演劇性
- 1 門屋光昭 『鬼と鹿と宮澤賢治』 集英社 二〇〇〇年六月 四〇頁
- 2 飛田三郎 「肥料設計と羅須地人協會(聞書)」 草野心平編 『宮澤賢治研究』 一九六九年八月初版 一九八一年二月新装版 二八三頁
- 3 岡崎和夫 「賢治童話の文体―会話の構造」 『國文學 解釈と鑑賞』第四三卷十三号 至文堂 一九八四年一月 四六頁
- 4 恩田逸夫 『鹿踊りのはじまり』 雑感』 続橋達雄編 『注文の多い料理店』研究』 學藝書林 一九七五年
- 5 川村光夫 『宮澤賢治の劇世界』 『宮澤賢治の劇世界』 刊行委員会 二〇一一年一〇月
- 6 清水眞砂子 「鹿踊りのはじまり」 『國文學 解釈と鑑賞』四九卷一三号 至文堂 一九八四年一月 一一八～一一九頁
- 7 別役実 『イーハトヴボッキ軽便鉄道』 リポート 一九九〇年
- 8 吉田文憲 『「はじまり」の光景 口承文芸とのゆきかい―「かしはばやしの夜」と『鹿踊りのはじまり』を読む』 『國文學 解

- 9 積と教材の研究』三七卷一〇号 學燈社 一九九二年九月 三五頁  
 清水正 『宮澤賢治論全集 童話集』注文の多い料理店』を読む』星雲社 二〇〇七年 六六七頁  
 10 秋枝美保 『宮沢賢治 北方への志向』 朝文社 一九九六年九月 二七八頁  
 11 三隅治雄 『祭りと神々の世界 日本演劇の源流』 日本放送出版協会 一九七七年一月 四六頁  
 12 池田弥三郎 『民俗民芸双書1 芸能』 岩崎美術社 一九六六年三月 一九頁〜二〇頁  
 13 小森裕二 『童話論宮澤賢治 純化と浄化』 蒼丘書林 二〇一年  
 14 「広告ちらし(大)」 宮澤賢治『校本宮澤賢治全集第十一卷』 筑摩書房 昭和四九年九月 三九〇頁  
 15 9に同じ 六六四頁  
 16 12に同じ  
 17 9に同じ 六七五頁  
 18 6に同じ  
 19 14に同じ  
 20 柳田國男 「日本の祭」(一九四二年二月初版) 『柳田國男全集第十三卷』 筑摩書房 一九九八年八月 三八二頁  
 21 小沢俊郎 「鹿踊りについて」 続橋達雄編『注文の多い料理店』研究Ⅱ』 學藝書林 一九七五年 一七八頁  
 第三節 「どんぐりと山猫」の演劇性  
 1 清水正 『宮澤賢治論全集 童話集』注文の多い料理店』を読む』星雲社 二〇〇七年 三八頁  
 2 恩田逸夫 「賢治童話『どんぐりと山猫』試論」 『宮澤賢治論 3 童話研究・他』 東京書籍 一九八一年一〇月 八二頁  
 3 萬田務 「宮沢賢治『どんぐりと山猫』解析」 『京都橘女子大学研究紀要』第一九号 京都橘女子大学 一九九二年一二月 八頁  
 4 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集 第十二卷 童話く・劇・その他 校異篇』 筑摩書房 一九九五年一月 一一頁  
 5 原口佳子 『『どんぐりと山猫』考 おかしなはがきから』 赤坂憲雄・吉田文憲『注文の多い料理店』考 イーハトヴからの風信』一九九五年四月 五柳書院 六一頁  
 6 賢治は「祭の晩」(『新校本宮澤賢治全集 第十卷 童話』 本文篇』 筑摩書房 一九九五年九月に収録) という作品で、見世物を見る場面を描いている。内部の様子、見世物の描写などを見ると、賢治が見世物小屋文化についても関心があったことがわかる。  
 7 谷本正剛 『宮澤賢治とファンタジー童話』 北星堂書店 一九九七年八月 二四〜二五頁  
 8 1に同じ 五〇頁  
 9 倉林正次 『儀礼文化学の提唱』 おうふう 二〇一一年四月 三八頁  
 10 信時哲郎 『『どんぐりと山猫』論―改革者としての学童―』 『上智大学国文学論集』二七号 上智大学国文学会 一九九四年一月 一〇頁  
 11 吉田文憲 「へかねた一郎」とは、誰か』 『現代詩手帖』第四三卷二号 思潮社 一五四頁  
 12 谷川雁 『賢治初期童話考』 潮出版社 一九八五年一〇月 四四頁

- 13 たなか・たつひこ 『どんぐりと山猫』雑感」 続橋達雄編『注文の多い料理店』研究Ⅱ』 学芸書林 一九七五年十二月 三一頁
- 14 池上雄三 『どんぐりと山猫』 『國文學 解釈と教材の研究』第三一巻第六号臨時号 學燈社 一九八六年五月、恩田逸夫 「賢治童話『どんぐりと山猫』試論」 『宮沢賢治論3 童話研究・他』 東京書籍 一九八一年一〇月、菊池暁輝他 『どんぐりと山猫』の研究座談会』 『宮沢賢治研究集成』四巻 日本図書センター 一九九〇年六月、佐藤通雅 『宮沢賢治の文学世界』 泰流社 一九七九年一月 他
- 15 5に同じ 五四頁
- 16 高橋康雄 『注文の多い料理店 伝』 一九九六年七月 春秋社 三九〜四〇頁
- 17 北野昭彦 「民話の影からファンタジーを読み解く」 『龍谷大學論集』第四五五號 龍谷学会 平成一二年一月 二二八頁
- 18 14に同じ 一一九頁
- 19 2に同じ 一一六〜一一七頁
- 20 11に同じ 一五一〜一五二頁
- 21 4に同じ 一〇頁
- 22 萬田務 『どんぐりと山猫』ノート』 続橋達雄編『注文の多い料理店』研究Ⅱ』 学芸書林 一九七五年十二月 六〇頁
- 23 板谷栄城 『素顔の宮沢賢治』 平凡社 一九九二年六月 九九頁
- 第四節 「水仙月の四日」の演劇性
- 1 岡村民夫 『水仙月の四日』考 斜行する交換系』 赤坂憲雄・吉田文憲編著『注文の多い料理店』考 イーハトヴからの風信』 五柳書院 一九九五年四月 一二八頁
- 2 吉田文憲 「雪」 『宮沢賢治ハンドブック』 新書館 一九九六年六月 二〇三頁
- 3 カトリーヌ・ルパニョール著 渡辺義愛監修『サンタクロースとクリスマス』 東京書籍 一九八三年十二月 七三頁
- 4 タッド・トレジャ著 北村弘文訳『アメリカ風俗・慣習・伝統事典』 北星堂書店 一九九二年三月 二八二頁
- 5 沼田純子 「宮沢賢治の作品を読む(その三)『水仙月の四日』」 『常磐会短期大学紀要』一三号 一九八五年四月 六六頁
- 6 谷川雁 『賢治初期童話稿』 潮出版 一〇四頁
- 7 安藤恭子 『宮沢賢治(力)の構造』 朝文社 一四八頁
- 8 増井敬二 『浅草オペラ物語 歴史、スター、上演記録のすべて』 芸術現代社 一九九〇年五月 二二九頁
- 9 杉山千鶴 「舞踊家・河合澄子の誕生 大正期の活動を追って」 [http://www.waseda.jp/prj-enpakku/project/pdfs/10\\_report\\_sugi\\_yama.pdf](http://www.waseda.jp/prj-enpakku/project/pdfs/10_report_sugi_yama.pdf) 一〇〇七年
- 10
- 第五節 イーハトヴ童話集『注文の多い料理店』の演劇的構成
- 1 宮沢賢治 『新校本宮沢賢治全集 第十二巻 童話』・劇・その他 校異篇』 筑摩書房 一九九五年一月 一一頁
- 2 境忠一 『評伝・宮沢賢治』 桜楓社 一九七五年四月 二一五頁
- 3 山内修 『宮沢賢治研究ノート——受苦と祈り』 河出書房新社 一九九一年九月 六一頁
- 4 小沢俊郎 「イーハトヴ童話集としての『注文の多い料理店』——「かしはばやしの夜」を中心に——」 『宮沢賢治論集 1 作家研究・童話研究』 有精堂 一九八七年三月 二〇一頁
- 5 宮沢賢治 『新校本宮沢賢治全集 第十五巻 書簡 本文篇』 筑摩書房 一九九五年十二月

- 6 続橋達雄 『賢治童話の展開―生前発表の作品―』 大日本図書  
一九八七年四月 一二四―一二八頁
- 7 1に同じ
- 8 恩田逸夫 「『童話集』の原型―振替用紙裏の広告文―」 続橋達雄編『宮澤賢治研究叢書5『注文の多い料理店』研究』 學藝書林 一九七五年二月 一〇九頁
- 9 続橋達雄 「童話集『注文の多い料理店』序説」 続橋達雄編『宮澤賢治研究叢書5『注文の多い料理店』研究』 學藝書林 一九七五年二月 一三七頁
- 10 続橋達雄 『宮沢賢治・童話の世界』 桜楓社 一九六九年一〇六一頁
- 11 大沢正善 「『注文の多い料理店』の世界―童話集としての可能性―」 『文芸研究』一四一号 日本文芸研究会 一九九六年一月四二頁
- 12 境忠一 『評伝・宮沢賢治』 桜楓社 一九七五年四月 二二三頁  
12に同じ
- 14 続橋達雄 『賢治童話の展開―生前発表の作品―』 大日本図書 一九八七年四月 一〇八―一〇九頁
- 15 山下正 「『注文の多い料理店』試論」 『専修国文』三三三号 専修大学国語国文学会 一九八三年九月 一七二―一七三頁
- 17 1に同じ 一〇頁
- 17 吉田文憲 「郵便脚夫の身の上について」 赤坂憲雄・吉田文憲 『『注文の多い料理店』考 イーハトヴからの風信』 一九九五年四月 五柳書院 三六頁
- 18 恩田逸夫 「『童話集』作品の制作年次」 続橋達雄編『宮澤賢治研究叢書5『注文の多い料理店』研究』 學藝書林 一九七五年一月二〇日 九八頁
- 19 高橋康雄 『『注文の多い料理店』伝』 一九九六年七月、春秋社、二四四頁
- 20 宮澤賢治 「狼森と笹森、盗森」 『注文の多い料理店』（初版本復刻 近代文学の名作） ほるぷ出版 二〇〇三年五月 一三三頁  
21 1に同じ
- 22 20に同じ 四二頁
- 23 芹沢俊介 『宮沢賢治の宇宙を歩く―童話・詩を読みとく鍵』 角川書店 一九九六年七月
- 24 芹沢俊介 「(劇)としての『注文の多い料理店』」 『宮沢賢治の宇宙を歩く―童話・詩を読みとく鍵』 角川書店 一九九六年七月 六五頁
- 25 1に同じ
- 26 宮澤賢治 「鳥の北斗七星」 『注文の多い料理店』（初版本復刻 近代文学の名作） ほるぷ出版 二〇〇三年五月 八〇頁
- 27 1に同じ
- 28 宮澤賢治 「水仙月の四日」 『注文の多い料理店』（初版本復刻 近代文学の名作） ほるぷ出版 二〇〇三年五月 九〇頁
- 29 28に同じ 九三頁
- 30 1に同じ 一二頁
- 31 宮澤賢治 「月夜のでんしんばしら」 『注文の多い料理店』（初版本復刻 近代文学の名作） ほるぷ出版 二〇〇三年五月 一五五頁
- 32 1に同じ 一二頁
- 33 萬田務 「宮沢賢治童話集『注文の多い料理店』試論」 『橘女子大学研究紀要』六号 橘女子大学 一九七八年二月 六三―六四頁
- 34 大笹吉雄 『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』 白水社 一九八六年七月 九三頁

### 第三章 四つの戯曲と田園劇上演会

花巻に戻り、稗貫農学校の教員となった賢治は、生徒たちとともに劇を上演するようになる。その中で戯曲および証言が残っているのは「饑餓陣営」「植物医師」「ボランの広場 第二幕」「種山ヶ原の夜」の四作品である。

本章では四本の戯曲作品を分析、考察し、賢治にとつての演劇とは何か、そして四つの戯曲によつて何を目指したのかを検討する。また、四作品は一九二四（大正一三）年八月の田園劇上演会時に一挙上演されており、四作品の並び順、つまりプログラムには賢治の演劇的工夫が明らかに見られる。賢治は童話集『注文の多い料理店』においても何度も作品配列を変更したほど、構成というものにこだわっていた。田園劇上演会のプログラム構成にある賢治の演劇的意図を検討し、そこから導き出される「農業」「農民」へのメッセージについて考察する。作品の引用は『新校本宮澤賢治全集第十二巻 童話・劇・その他本文篇』（筑摩書房、一九九五年）を使用し、頁数のみ記載する。また、引用内の傍線は全て引用者による。

#### 一 「饑餓陣営」

##### 1 「饑餓陣営」の成立と基本情報

「饑餓陣営」は現存する賢治の戯曲の中で最も古い作品であり、最も多く上演された作品でもある。

あらすじは次のようなものである。

マルトン原に幕を張るバナナン大將率いる陣営は、飢餓に苦しんでいた。特務曹長と軍曹はこのまま部隊が全滅してしまうことを防ぐと、責を負う覚悟で大將の勲章やエポレット（菓子や果物でできている）を言葉巧みに盗み取り、部下に食べさせる。自分の勲章がなくなつたことを知つた大將は嘆くが、特務曹長等が自決しようとする姿に心打たれ、自決を止めさせる。そして神から賜つたという「生産体操」と名付けた果樹整枝法をもとにした体操を皆で行うと、果物が実る。最後は合唱して終わる。

「饑餓陣営」は一幕ものであり、上演時間はおおよそ三〇〜四〇分と推察される。これは歌と踊り（体操）が多いためである。また、場面も動かず、登場人物の入退場も少ないワンシチュエーションの作品である。

元々は「生産体操」という題であり、「コミックオペレット」と傍題がついていた。上演台本であると考えられる現存原稿の表紙には「一九二二、六、二〇」の日付がしるされており、その日に執筆したと考えられている。「饑餓陣営」への改題の時期は不明である。

舞台・出演者は次のように指示されている。

人物 バナナン大將。

特務曹長、

曹長、

兵士、一、二、三、四、五、六、七、八、九、十。

場処 不明なるも劇中マルトン原と呼ばれたり。

時 不明。

初上演は生徒証言によると、同年九月下旬であり、教室と物置の仕切りを取り除いてつくった仮設劇場での上演であった。その時の配役は、バナナン大将―藤原健太郎、特務曹長―福田留吉、曹長―鈴木操六など、第二回卒業生で構成されていた。

執筆および上演の理由を推察する。「饑餓陣営（生産体操）」以前に賢治は「英国皇太子来日劇」を執筆・上演している。これは修学旅行に行かなかった生徒たち十数名に「何か上演して参加組を迎えよう」（「藤原健太郎証言」 佐藤成 『証言宮澤賢治先生』 農山漁村文化協会 一九九二年六月 一六一―一六二頁）と賢治が戯曲を書いたものであり、内容は風刺喜劇というべきものであったようだ。この劇の体験が賢治に「農学校で演劇をする」ことを意識つけたと考えられる。

もともと賢治は農学校教師着任の頃から「学校で文芸を主張して居ります。芝居やをどりを主張して居ります。」<sup>1</sup>と「芝居やをどりをやるうと考えていた。その思いが周囲に伝わり、実りを迎えたと考えていいだろう。

よって、「饑餓陣営（生産体操）」は何か発表の場のために作られた劇ではなく、劇を作ったゆえに発表の場が持たれたものだろう。これに関しては、他の現存戯曲三作とも同じであると考える。

二回目の上演は一九二三年五月二五日に行われた。この日、稗貫農学校は県立花巻農学校となり、開校式が挙行された。その記念行事として「饑餓陣営」「異稿植物医師」を昼夜二回監督上演したのである。

配役はバナナン大将―杉山健雄、特務曹長―松田奎介、曹長―吉田八十八など、第三回卒業生であり、内容に特に変更はなかったと考えられる。

三回目の上演は一九二四年八月に行われた田園劇上演会である。賢治の劇活動の集大成と言えるこの上演会は、八月一〇―一一日の二日

にわたり、「饑餓陣営」含む四本の劇を昼夜一回ずつ合計四回監督上演した。

この時、賢治が作ったと考えられるプログラムにて、「饑餓陣営」は「児童劇」の傍題をつけられている。

配役はバナナン大将―平来作、特務曹長―菊池信一、古参軍曹―松田浩一、兵士―小原忠・太田代潔・平賀嘉治郎・藤原一夫・小原二三・川村与左衛門・斎藤忠勝・藤村長命・市川（宮川）久五郎・佐藤孝一・渡辺要一・宮沢（白崎）吉太郎などの第四回卒業生である。

内容は多少の台詞の変更はあれど筋に変更はなかったと思われる。この時のセットは「大きな黒い紙を手でさいて壁にはりつけ砲弾にやられた穴をあらわすため、イスをひっくり返したものに、スコップ二、三本たてた」<sup>2</sup>ものであった。

またこの一年後に田園劇の再演があった可能性が考えられるが、確証はない。

以上が「饑餓陣営」の上演史である。三回ないし四回という、戯曲の中では最も上演されている作品であるが、その間大筋に変更がない。推敲魔の賢治にしては珍しいとも言える。

## 2 舞台稽古の様子

次は初演時に曹長役を演じた鈴木操六の証言である。少々長いが「饑餓陣営」に関する部分を引用した。

農民劇の芽生えはやはり私たちの教室が最初であったと確信している。コミックオペレット「饑餓陣営」の練習を始めたのは大将十





る。当時高級品のひとつであったバナナの用意などは生徒にできないことであつた。このように、指導や演出だけではなく、生徒にできないことを率先して行うお膳立ての姿勢は農学校の間継続されることになる。

では実際の上演ではどんな様子だったのか。次は田園劇上演会の時のバナナン大将役・平来作の証言である。

當時を追想するに饑餓陣營のバナナン大将は私であつた。色々なお菓子や果物を胸一ぱいに勲章としてぶらさげ、エポレットにはバナナを肩重くつけ金モールをつけたり、又髭には白いチョウクを溶かして顔一ぱいにつけられたものだ。大将は戦争にもかかはらず酔つぱらつて陣營にゆうゆうと歌を唄つて来て、つかれはてた兵卒のころがつて居る様子を見て、大きな聲でどなりつけた時などは、仲々奇抜なものであつたし、兵卒から名譽ある勲章やエポレットをとられ、そしてたべられてしまつて泣く時などは、とてもこつけいであつたし、又仲々私としてはむづかしかつた。<sup>5</sup>

バナナン大将のメイクは白い髭であり、チョークを使用したようである。口調だけでなく実際老兵としての見た目を演出している。また、福田の証言にもあつたように本物のバナナや菓子を身に着けている。

### 3 舞台装置と演出指示

「饑餓陣營」の演出指示はほとんどが動きに関するものである。例えば、兵士たちの入場の部分は次のようなものである。

砲弾にて破損せる古き穀倉の内部、辛くも全滅を免かれしバナナン軍団、マルトン原の臨時幕営。  
右手より曹長先頭にて兵士一、二、三、四、五、登場、一列四壁に沿いて行進。

曹長「一時半なのにどうしたのだろう。」

バナナン大将はまだやってこない

胃時計（ストマクウォッチ）はもう十時なのに  
バナナン大将は帰らない。」

正面壁に沿い左向き足踏。

（銅鑼の音）

左手より、特務曹長並ならびに兵士六、七、八、九、十 五人登場、一列、壁に沿いて行進、右隊足踏みつつ拳手の礼 左隊答礼。

特務曹長「もう二時なのにどうしたのだろう、

バナナン大将はまだ来ていない

ストマクウォッチはもう十時なのに  
バナナン大将は帰らない。」

左隊右壁に沿い足踏み（銅鑼）

曹長特務曹長（互いに進み寄り足踏みつつ唱うたう）

「糧食はなし 四月の寒さ

ストマクウォッチももうめちやめちやだ。」

また、次の場面は大将の勲章を食べてしまった罪を贖うため特務曹長らが自決しようとする場面である。

(特務曹長ピストルを擬し將に自殺せんとす。)

(バナナン大将この時まで瞑目したるも忽ちにして立ちあがり叫ぶ。)

大将「止まれ、やめい。」

(特務曹長ピストルを擬したるまま呆然として佇立す。大将ピストルを奪う。)

これらのように、「饑餓陣営」では動きの指示はあるが、その他の指示は「愕く」「泣く」といった簡単な演技指示程度しかない。音響は「銅鑼の音」だけであり、照明指示は一切ない。

このことから、賢治がこの戯曲の上演に特別な効果を求めている、つまりどんな場所でも演じられることを想定していたことがわかる。実際の上演も教室や講堂である。講堂は多少の照明効果をつけることができるだろうが、教室ではそれはほぼ不可能である。

さらに舞台は「マルトン原」にある陣営のみで展開するため、セットも一種類のみ、しかも動かす必要もないのである。この「マルトン原」は最初「舞台は簡素に飾らる。天井より杉(二字不明)にて包まれし」[?]「燈」[。]「樹葉を綴りた」[る]の紐、(四壁に張らる)等。その下に椅子」[。]正面の壁に大なる時計懸り一時半から八時まで多数の短針描かる。』とされていたが、それらは削除され、「砲弾にて破損せる古き穀倉の内部、辛くも全滅を免かれバナナン軍団、マルトン原の

臨時幕営。」とより簡素な指示に書き換えられている。

このような戯曲内の演出指示を見ると、むしろ上演会場として賢治の念頭にあったのは教室であったと考えるべきであろう。

またこの動きの指示について高橋康也は次のように述べている。

左右対称の様式性、行進と足踏みの舞踊性、銅鑼によって区切られつつ朗唱される七七調を基本にした台詞の音楽性——そう、「饑餓」という苛酷な現実にもかかわらず、これはどう見ても写実劇ではない。詩劇であり、音楽劇であり、舞踊劇である。<sup>7</sup>

賢治は当初「饑餓陣営」を「コミックオペレット」として書いていた。歌劇であることは最初から決定されていたことで、劇中の動作も舞踊性が意識されている。ただし、本作の動作指示は「行進」「足踏み」「体操」が主であり、それらは当時の児童および学生は必ず履修した軍事教練の動作である。

賢治は「演者が生徒たち」であることを考え、生徒たちが演じやすい動きをいかに舞踊的に見せるかを考えていたと思われる。

場所を選ばない舞台で、初めて劇を演じる生徒たちが演じやすい動きを取り入れる。戯曲の時点で、賢治は演劇に対するハードルを下げることを意識していたと言えるだろう。それは「饑餓陣営」が農学校にとつて初めての学校劇であり、賢治の中に学校劇の継続の意思があったからだと考えられる。

現に賢治は「饑餓陣営」の後に「植物医師」「ボランの広場」「種山ヶ原の夜」の上演を行っている。それらは徐々に音響、照明等への演出指示が増えている。「饑餓陣営」が生徒や学校に受け入れられたことにより、上演場所も講堂を使う事ができ、演者たちの演劇理解も深ま

り、より演劇的な演出ができるようになっていったのだろう。故にその発端である「饑餓陣営」はあえて演出指示が抑えめであったと考えられる。

また、「コミックオペレット」つまりオペレッタなので、劇中歌が多く登場する。それらは浅草オペラの流行歌もしくは讃美歌の替え歌である。前項で引用した鈴木木の証言によると、歌の練習はレコードまたは賢治の後について歌う事で覚えたようである。

使用された楽曲は次である。すべて『新校本宮澤賢治全集第十二巻 童話・劇・その他 校異篇』（筑摩書房、一九九五年）および佐藤泰平『宮沢賢治の音楽』（筑摩書房、一九九五年三月）を参考にした。

「チツペラリーの歌」（「私は五聯隊の古参の軍曹」）

J・ジャッジとH・ウィリアムズの作詞作曲で、世界的に流行した軍歌。大正六年に浅草で上演された「女軍出征」で使用され、流行歌となった。賢治の童話「フランドン農場の豚」でも「助手はのんきにうしろから、チペラリーの口笛を吹いてゆつくりとやって来る。――略――全体何がチツペラリーだ。」と登場する。また生徒に原曲を英語で歌わせてもいたという。

「スイミングワルツ」（「一時半なのにどうしたのだらう」「糧食はなし四月の寒さ」）

作曲者不詳。大正前期に流行したSPレコードの楽曲。賢治の童話「イギリス海岸」でも「一人の生徒はスキミングワルツの口笛を吹きました。」と登場する。三拍子の曲だが、賢治は4拍子のマーチ風にアレンジしていたと考えられている。

「めぐみのあふるゝ」（「饑餓陣営のたそがれの中」）

『讃美歌』（教文館・警醒社、一九〇三年）の第八十番。同じ曲に違

う歌詞をつけた第七十五番「労れたるものよ」もある。

「教導団歌」（「バナナン大将の行進歌」通称「いさをかどやくバナナン軍」）

堀内敬三『日本の軍歌』（日本音楽雑誌 一九四四年）に掲載されていた軍歌。採譜も堀内敬三。教導団とは陸軍各兵科下士官の養成所。劇では半分に略して使用している。

このうち「チツペラリーの歌」を使用した「私は五聯隊の古参の軍曹」は、現存原稿には書かれておらず生徒の証言のみである。

「饑餓陣営」（全集第三巻所載）（この全集とは十字屋版全集のこと…引用者注）の原稿は、表紙も原稿もボロボロになってゐます。

本全集に発表したものは、この原稿によつたのでありますが、実際に上演したものは訂正削除したところが相当あつたものと見え当時の生徒は、次のやうに言つてゐます。饑餓陣営の開幕に先だち一名の兵卒が登場して次のやうな歌を独唱して、それから現存の原稿のやうに続くのです。

一、私は五聯隊の古参の軍曹

六月の九日に演習から帰り

班中を整理して眠りました

そのおしまひのあたりで夢を見ました。

二、大将の勲章を部下が食ふなんて

割合に的確なことでもありませんが

まる二日食事をとらなかつたので

恐らくはこの変てこな夢をみたのです。 8

この歌が初演時からあったのか、再演のどこかで挿入されたのかは不明であるが、賢治が観客を舞台へ引き込む手法として「幕前での歌」、その内容が「夢」である、というものを使ったのはたしかである。

「饑餓陣営」の上演の証言を見ると、複数の演目がある時、必ず「饑餓陣営」が一番初めの演目であった。つまり幕前口上はセット転換のために行われたものではないことがわかる。ではなぜ賢治は幕前口上を挿入したのか。

客席と舞台を仕切る幕の前に役者が立つということは、その境界線を曖昧化する効果がある。おそらく演劇を見慣れていない観客は、突如幕が開くよりも幕前での口上があった方が劇に入りやすいだろう。しかも歌うことによつて、歌劇の違和感を軽減させている。

このような導入の演出はおそらく浅草オペラでも行われていただろう。具体的な事例の調査を今後の課題としたい。

#### 4 「見せかけの権威」を食べるといふこと

賢治の戯曲は童話と構成、主題が重なり合うものが多いが、「饑餓陣営」もまた同じ主題を持つ童話作品がある。「注文の多い料理店」である。

次は芹沢俊介が「饑餓陣営」と「注文の多い料理店」の類似点を指摘している文である。

ところで戯曲『饑餓陣営』にも『注文の多い料理店』の扉と似たような構造があるのです。紳士二人が扉を一枚一枚開いて進んで行ったように、この作品の主要な展開もバナナン大將が獲得した勲章を、バナナン軍団の十六人の将兵が空腹に耐えかねて、一つ一つ大

將の前でその勲章の由来を聞きながら嘸み下して行くのです。すべての勲章が将兵たちのお腹のなかに消えてしまい、ついにゼロになるまでの過程が似ているのです。<sup>9</sup>

芹沢は二作の類似点を構造の類似として述べているが、主題もまた類似しているといえよう。

冒頭の歌「私は五聯隊の古參の軍曹」の「五聯隊」は青森歩兵五連隊のことであり、作品主題にシベリア出兵への批判があるとする論<sup>10</sup>もあるが、「饑餓陣営」の主題は反戦などではない。まして本作によつて賢治の戦争観がわかるようなものでもない。

阿部孝によると賢治は浅草オペラの「チョコレート兵隊」を見て、「饑餓陣営」をひらめいたという。<sup>11</sup> また、バナナン大將という名は同じく浅草オペラで上演された「ブン大將」から取ったと言われており、劇中歌の原曲である「チップペラーの歌」は「女軍出征」で使用され流行歌になったことは先に述べた。つまり、「饑餓陣営」は「戦争を描く」つもりで書かれたものではなく「戦場が舞台」である作品たちからイメージをもらつて作られたものなのである。

そして賢治はその「戦場」において起こる問題を戦闘ではなく飢餓にした。「饑餓陣営」は戦場の兵士たちというよりも、糧がない者たちのドラマなのである。

そこで「注文の多い料理店」を見てみると、賢治は童話集の広告にて次のように述べている。

二人の青年紳士が獵に出て路を迷ひ「注文の多い料理店」に入りその途方もない経営者から却つて注文されてゐたはなし。糧に乏しい村のこどもらが都会文明と放恣な階級とに対する止むに止まらな

い反感です。<sup>12</sup>

「都会文明」というのは、「注文の多い料理店」が「山」と「都会」という二項対立構造の物語であるため出てきた言葉であろう。

注目したのは「放恣な階級」という言葉である。「注文の多い料理店」の主人公は「二人の青年紳士」であり、どうやら成金であることが作中に描かれている。だが彼らがいわゆる貴族や華族など爵位等の階級を持っているかどうかは不明である。もちろん、賢治の言う「放恣な階級」は、「放恣な生活を送れる身分」という意味であろう。

では「饑餓陣営」ではどうか。これはもう明らかに「階級」が存在している。「大将」から「糧」を奪うのは「階級」が下の兵士たちなのである。そしてそれらを演じるのは農学校の生徒、つまり「村のこどもら」である。

「注文の多い料理店」が執筆されたとされる大正一〇（一九二一）年は次のような時代である。

大正七年（一九一八）の第一次大戦終結後三年、世界的にも経済的には大恐慌、思想的には大混乱の時期にあたる。国内的には第一次大戦の俄か戦後景気も急速に落ちこみ、たちまち不況の波におそわれ、成金趣味だけを遺産のように、貧富の差はひろがり、金融恐慌、米価暴騰、首切り、倒産は相次いでいた。そうした資本主義の矛盾を反映して、社会主義の風潮はかえって活撥になり、また農村や貧民の救済を叫ぶ人道主義も身近なものとなって民間に浸透していった。――中略――

「糧に乏しい村のこどもらが都会文明と放恣な階級とに対する止むに止まれない反感」がこの童話を賢治に書かせたわけだが、その

反感は「万人の共通な」普遍のものでもあったわけだ。<sup>13</sup>

賢治は当時家出同然で東京に住んでいた。岩手にいる時よりも社会情勢の変化や生活の格差を目の当たりにしただろう。

童話集『注文の多い料理店』の目次で「注文の多い料理店」に附された日付は「一九二一年一月一日」であり、賢治が花巻に帰郷した後には描かれた作品であることがわかる。賢治は東京で吸収した「反感」を「注文の多い料理店」に昇華したと考えられる。

賢治が稗貫農学校の教師になったのは「注文の多い料理店」執筆後にあたる一九二一年二月である。「饑餓陣営」の成立と基本情報」の項で述べたように、賢治は教師に就任した当初から「芝居やをどりを主張」していた。そして、約半年後に「饑餓陣営」が成立するのは「放恣な階級を食べる」という行為である。しかも両作品ともに「食べる」ことが権威の剥奪と懲らしめの意味を持っている。その権威は本人の力の証ではなく、驕り威張る「見せかけの権威」である。

この「見せかけの権威」とは具体的に何を指しているのかを考えた時、賢治が盛岡中学の頃に書いた短歌が思い出される。

盛岡中学寄宿舎に入る

父に伴はれたり 舎監室にて父大なる銀時計を出して一時なり呟けり

父よ父よなどで舎監の前にしてかるとき銀の時計を捲きし<sup>14</sup>

賢治は父の銀時計＝権威の見せびらかしを恥じている。その後の賢

治と父の対立が激しかったことは言うまでもない。賢治から見ると家業の質屋は農民から搾取し儲ける仕事であり、それによって地域の有力者となっている父に「反感」をおぼえていた。その結果が前述した家出上京である。

しかし、賢治自身の生活もその家業によって支えられ、帰郷後も反発していた父に教員の職を斡旋される。自分もまた教員という立場で権威を持ち、その意識は内罰的なものになる。

父の時計、家業、教員としての自分、そして東京で見ただろう格差。このようなものをひっくるめて、「見せかけの権威」とし、作中でその不特定多数をユーモアを交えてこらしめたのだろう。

だがふたつの作品の結末は大きく違う。「注文の多い料理店」では食べられかけた紳士たちが恐怖体験を反映した「くしゃくしゃ」の顔そのままに都会へ帰っていく。彼らは山猫軒であれだけの体験をしたのに自分の愚かさに対して目が覚めることはない。一方「饑餓陣営」では勲章をすべて食べられたバナナ大將は「神のみ力」によって「生産体操」を發明し、それによって皆が実りを手にするのである。これは前向きな目覚めと言っていただろう。この違いは何故起こったのか。

## 5 「生産体操」の意味

ふたつの作品の違いを考えた時、やはり物語と戯曲という表現形式の違いに行きつく。

賢治が「農学校の生徒に演じさせること」を前提に「饑餓陣営」を書いたことは先にも述べたが、この時点で「饑餓陣営」は文芸の表象形式としての戯曲ではなく、上演を前提とした総合芸術のための戯

曲として書かれたことがわかる。賢治にとって演劇は「共有の芸術」である。演者も観客も想定されている作品（「饑餓陣営」）は、自分個人の作品（「注文の多い料理店」）と違った筋を得たのだろう。違った筋、つまり「生産体操」である。

「生産体操」は主にリング栽培で使用される果樹整枝法を体で表現する体操である。当初は戯曲全体の題でもあったことを考えると「生産体操」は賢治にとって主眼を置いていた場面だった。

その理由として、当時の賢治が農学校の教師であり、演者が生徒であったことが考えられる。富田博之はこの点について次のように述べている。

第一に、この戯曲は、賢治の思想と、実践と、詩人・芸術家としての感性の特質とを、たいへん理解しやすい形で、トータルに盛り込み、結実させている作品であると思われる点だ。――略――この作品を、はじめ、賢治は「生産体操」と名づけており、後にそれを「饑餓陣営」と改題しているのだが、後半部分の果樹栽培の整枝・剪定の技術を、そのまま舞台化しているのは、農学校の教師であり、農業技術指導者、農民運動家としての賢治の実践が、そのまま顔を出しているといえるのではないか。<sup>14</sup>

農学校で「芝居やをどり」を主張していた賢治は、「英国皇太子来日劇」などの娯楽的な劇を生徒と楽しむ中で、

「農学校の教師と生徒だからできること」を考えていっただろう。そうして果樹整枝法を基にした体操を思いついたと考えられる。

つまり、「見せかけの権威を食べる」というユーモアに「農業」の意識が入り込み、演者も観客も共有できる実践が反映されたのだ。しか

もその「農業」は、糧を失い、尊厳も失いかけた兵士たちの再生につながるものである。それはまるで「桑ツコ大学」と揶揄されて自信を失っていた稗貫農学校の生徒たちが、賢治の学校劇や歌で明るくなっていくことと重なる。

だがそれは教育を目的としているわけではなく、自分たちの労働、つまり「農業」が、娯楽と結びつくことを目的としたものである。高橋康也は「生産体操」を「祝祭劇」として語っている。

プロローグが饑餓を必死に詩化した音楽的舞踊だったとすれば、エピローグは、飢えゆえに將軍の勲章を食った罪を許して「天の果実」を恵み給うた神を讃えつつ、一同が合唱する「バナナン大将の行進歌」である。不条理劇かと思えた芝居はかくして熱烈な祝祭劇として終るのである。<sup>15</sup>

祝祭とも言える恵みを与えたのは「神のみ力」である。この、飢餓に苦しみ惑う人間たちを「農業」に誘う神は一体何者なのか。

そこで思い出されるのが、かつて盛岡高等農林学校の学生だった賢治が、おそらく人生で初めて演じた劇である「人間のもだえ」である。「人間のもだえ」は賢治の後輩であり親友である保阪嘉内が学生寮の懇親会のために作った短い劇であった。内容は迷える人間たちを三人の神が百姓の国へ導くというものであり、賢治は全智の神・ダークネスの役を演じた。

次に引用するのはダークネスのセリフである。

ダークネス「慨然たる生物だちよ。人間よ。お前だちはほこつてゐる。智なくしてほこつてゐる。いばつてゐる。智なくして

みばつてゐる。お前だちは神あつて眼に見えぬ糸でお前だちを引張つて運かくしてゐるを知らない。お前だちは自分でうごいてゐると思つて居る。しかしそれはお前だちの智なきための大きなあやまりだ。人間よ黒い黒い暗の夜に立たねばだめだ。そしてその中に智の色が幾千も光つてゐるを見止めねばだめだ。お前の一族のうちで僅かにその尊い光を見とめてこの私の国に来得たものは二、三人にすぎぬ。いばり好きの人間だち、智を求めよ、智を、天に輝く星を望め……望遠鏡にて空を見る心地、……自分の歩みし道を憶えよ……書籍ささぐ……早く来れ目ざめたる人間よ、私は私に來り投ずる人間の味方だ。人間よ、早く。早く。早く。」<sup>16</sup>

ダークネスは人間の「ほこり」「いばり」を嘆いている。そして互いを羨み互いに争う人間たちに、三人の神は次のように言う。

ヒーロー・土人・女「そんなら私たちはどうして永遠の国へ行くのです……答を聴かんとするものごとし、三神だまりて只各其持物を捧げしのみ、人間不可解のこなし、よつて三神一せいに

全能・全智・恵「お前たちは土の化物だ」……人間三人一せいに英雄・土人・女「そうです」

三神「それゆえにどうすればいゝと思ふ」人間「知りません」

三神「知らなければ教へてやる。よく聴け、あゝ人間らよ土に

生れ土に帰るお前たちは土の化物だ。土の化物は土だ自然だ。光だ。熱だ。お前たちよ土に心を入れよ。体を入れよ」

人間 「土に心を入れるにはどうするのです」

三神 「馬鹿、百姓だ。人間はみんな百姓だ。百姓は人間だ。百姓しろ。百姓しろ。百姓は自然だ。」<sup>17</sup>

こうして人間たちは百姓の国を目指し、舞台は幕を閉じる。

この「人間のもだえ」に登場する神は、まるで「饑餓陣営」でバナナ大将に生産体操を与えた神と同質のものである。

賢治は上演目的の戯曲に本格的に取り組もうとした時、演者が「農学校の生徒」であることを意識し、かつて「高等農林学校の生徒」であった自分が演じた劇を思い返したと考えても無理はないだろう。おそらく初めて劇を演じるだろう自分の生徒たちのための戯曲に、自分が初めて演じた劇を重ね合わせたとは考えられないだろうか。

バナナ大将の急な心変わりも、突然登場してくる「神」も、かつて賢治がした演劇体験である「人間のもだえ」があったからこそ登場したと言えるのである。ゆえに「饑餓陣営」はもともと「生産体操」という題で書かれたのだろう。

「饑餓陣営」の最後は、生産体操によって実った恵みを神に感謝し、合唱して終わる。

バナナ大将「実に立派じゃ、この実はみな琥珀でつくってある。それでいて琥珀のおかしな匂いでもない。甘いつめたい汁でいっぱいじゃ。新鮮なエステルにみちている。しかもこの宝石は数も多く人をもなやまさないじゃ。来年もまたみのるじゃ。ありがた。又この葉の美しいことはまさに黄金じゃ。日光来りて葉緑を照

徹すれば葉緑黄金を生ずるじゃ。讚うべきかな神よ。」

この讚うべき「神」は、「注文の多い料理店」には現れない。「注文の多い料理店」の紳士たちは大将のように改心の機会も与えられていなければ、懲らしめの先で恩恵にあずかることもない。彼らは何一つ生産的なことをせず、愚かなまま幕を閉じる。これこそが「饑餓陣営」と「注文の多い料理店」の決定的な違いであり、農学校で演じる戯曲としての「饑餓陣営」の特徴であると言える。

よって「生産体操」の場面は、賢治がかつて演じた農業への明るい指針と人間の回復の願いがこめられていると考えられる。

## 6 まとめ

以上の考察を経て、筆者は「饑餓陣営」は「注文の多い料理店」と同じく、「見せかけの権威」を食べるユーモアを交えた風刺劇であり、後半の「生産体操」はかつて賢治自身が演じた「人間のもだえ」を反映した農業賛美の回復の物語であると考ええる。

賢治がこのような農業観を得ていたことは特筆に値するものである。しかし、初演時の賢治がどこまで実感を持って農業を、百姓を賛美していたかは不明である。このことについてはさらに調査して必要性を感じている。

ただ、その後の戯曲作品を考えると、農学校教師時代の賢治の中の「農業」「農民」への視点が明るいものであることはたしかである。

また「饑餓陣営」は童話との比較が可能な作品である。「放恣な階級」である二人の紳士とバナナ大将は、「見せかけの権威」を剥奪され懲らしめられるところまでは同じ主題を持っている。しかし懲らしめら



れても自覚なく都会へ戻る紳士と、神から「生産体操」を与えられるバナナン大将では、結末が大きく違う。

この違いはやはり童話という個人の芸術と、演劇という複数人で作り観客に向けて演じる総合芸術というメディアの差も影響しているだろう。それは賢治の演劇観が見える重要なポイントであると考ええる。

「饑餓陣営」は三回目の上演時、プログラムの中で「児童劇」という語が附されている。賢治がどこで「児童劇」という語を獲得したか、どのような意味で使ったのかはまだ検証が必要であると考ええる。今後の課題としたい。

## 二 「植物医師」

### 1 「植物医師」の成立と基本情報

戯曲「植物医師」は一九二四（大正一三）年八月一〇〜一一日に花巻農学校講堂にて行われた田園劇上演会にて上演された劇作品である。「饑餓陣営」「ポランの広場 第二幕」「種山ヶ原の夜」との同時上演であり、昼夜一回ずつ二日間、計四回演じられた。本作の上演はこの時のみと考えられているが、阿部孝の証言によると翌年にも一度上演された可能性がある。

作品のあらすじは次のものである。

舞台は盛岡市郊外。役人上がりの爾薩待正は、植物医師という詐欺商売を始める。そこに陸稻の病気を診てほしいと農民たちが現れるが、爾薩待は農民の話をろくに聞かず、適当に診察し、亜ヒ酸を処方して金を騙し取る。しかしそのせいで稻は枯れ、農民たちは爾

薩待を責める。怒りをぶつけられてしよげ爾薩待の様子に、農民たちは「まあんつ、運悪がたとあざらめないやないな。ひでりさ一年かがたど思たらいがべ。」と爾薩待を許す。爾薩待は去っていく農民たちを黙って見送る。

本作は一幕物であり、上演時間二〇分程度と推察される。その他三作と違い、歌や踊り、そしてファンタジーの要素（超常現象や超常空間）が一切ない、田園劇上演会の中で唯一のリアリズム作品といえる。舞台は「盛岡市郊外」にある植物医師の医院というワンシチュエーションである。

現存草稿は上演台本改稿形であり、厚ぼったい和紙でできた表紙aと本文原稿用紙と同じ用紙の表紙bという二種類の表紙がある。多少の推敲跡はあるが、内容は上演台本とほぼ同じであったと考えられる。また、現存草稿表紙bおよびプログラムの傍題には「郷土喜劇」の文字が附されている。その語の通り、本作に登場する農民たちのセリフはみな郷土方言である。

本作の舞台設定、登場人物は次のように指示されている。

時	一九二〇年代
処	盛岡市郊外
人物	爾薩待 正 開業したての植物医師 ペンキ屋徒弟
農民	一
農民	二
農民	三
農民	四

農民 五  
農民 六

「時」は「ポランの広場 第二幕」や「種山ヶ原の夜」と同じく「一九二〇年代」であり、当時においては現代劇であった。

また、この時の配役は、爾薩待正 伊藤庄左衛門、ペンキ屋徒弟 加藤勝夫、農民一 菊井清人、農民二 中村（平賀）末治、農民三 根子吉盛、農民四 泉沢芳武等といった、第五回卒業生（当時一年生）で構成されていた。

田園劇上演会の宣伝ともなる八月五日付の岩手日報には次のように「植物医師」が紹介されている。

花巻の素人／田園劇／十日夜同地で

稗貫郡花巻絵画研究会雑草社全人により二三年前から計画されていた田園劇は愈々稗貫農〔学〕校教諭宮澤氏の作『ポロンの広場』『農園研究室』等四幕を宮澤氏雑草社全人生徒二十九名により十日午後六時より全地に公開される事となつた『ポロンの広場』はイタリヤの夏の或夜祭りをあつかつたもので背景は平原の夜の景で非常に大ぎいバックを 用し照明の応用に甲虫の鳴音等を留意して最も「自ら」然を演出されるさうで、『農園研究室』は盛岡の郊外に材を得たもので之も非常に「背」景演出に苦心を用ひてゐるらしく数旬前より猛練習を続けてゐるから世間からの期待も大きい。<sup>1</sup>

『農園研究室』は「植物医師」のことである。掲載記事の題が違う理由は定かではなく、『農園研究室』は内容からしても少々不自然な題だと思われる。

さらに「非常に「背」景演出に苦心を用ひてゐる」とあるが、背景を担当した画家の阿部芳太郎によると、「バックは紙に窓を書いただけ」<sup>2</sup> だったという。その背景の前にテーブル、椅子等をセットしていたようである。

また、本作には「異稿植物医師」<sup>3</sup> という前身作品がある。これは草稿などが現存している作品ではなく、当時の生徒である松田奎介が記憶していたものから再現されたものである。次は内容を要約したものである。

舞台はアメリカ。詐欺師・爾薩待正は植物を診る医者を始め。

最初は農民たちがトマトの病気を診てくれと来るが、爾薩待は害虫駆除のための亜ヒ酸を処方し金を巻き上げる。しかしトマトが枯れてしまったため、農民たちに怒鳴られ、金を返す。次に貴公子や貴婦人がやってくるが、爾薩待は金持ちと見るや法外な値段で詐欺診察を働く。最後はギャングがやってきて、拳銃で爾薩待を脅し、金を持ち去る。

もともと英語指導の目的があり、全編英語劇の予定であったが生徒たちが英語を覚えられなかったため、日本語劇となっている。舞台がアメリカなのはその名残であろう。

この「異稿植物医師」は一回ないしは二回上演されている。

まず確実に演じられているのは一九二三（大正一二）年五月二十五日の花巻農学校開校式である。この日、それまで群立であった稗貫農学校が岩手県立花巻農学校となり、花巻農学校開校式が挙行された。その記念行事として賢治は自作の劇二篇を昼夜二回監督上演した。その

作品が「饑餓陣営」と「異稿植物医師」であった。

この時の配役は爾薩待正 川村俊雄、農民 山田（佐藤）傳四郎、アメリカの貴公子 小田島国友、貴婦人 高橋忠治、ギャング（巨漢）佐藤専一等、第三回卒業生であった。

また、その前年、一九二二（大正一一）年九月下旬に行われた「生産体操（饑餓陣営）」（配役：バナナン大将 藤原健太郎、特務曹長 福田留吉、曹長 鈴木操六等）の上演の際に、「異稿植物医師」も上演された、と福田留吉および川村俊雄が証言している。その際の配役は、爾薩待正 川村俊雄、貴公子 小田島国友、貴婦人 高橋忠治、ギャング（巨漢） 佐藤専一、農夫 吉田八十八、石屋 平野長英等であったという。

さらに賢治の同僚である堀籠文之進によると、一九二二（大正一一）年十一月二三日に行われた収穫感謝祭後の学芸会で、賢治たちが教科書を中心にした英語劇を上演したという<sup>4</sup>。その「英語劇」が「異稿植物医師」であった可能性も考えられ得る。

この「異稿植物医師」は花巻農学校開校式の上演をもって破棄される。そして書き改められたものが「植物医師」である。

## 2 舞台稽古の様子

次は田園劇上演会時に、農民二役を演じた中村（平賀）末治の証言である。

爾薩待正の役は、伊藤君です。幕が開くとその伊藤君がテーブルの前に、手に本を持ち、白衣を着て座っている。そこへ農民のわたくしが診察を頼みにいくわけです。ところが、なにせいなか者だし、舞台上上がるのはその時が初めてというありさまだから、出たとた

んにポーツとなって、なにをしゃべっているのやら、なにをやっているのやら、かいてもわからなくなってしまう。

劇が終ったあと、心配になって、間違わなかったですかと先生に聞くと、先生は、いやいや、とてもよかったと言う。それでホッとしたんだが、正直言えば、わたしは、どうも自分にはこの役はふさわしくないんじゃないかと思っていた。練習の間も、なにかしつくりとこない。先生にもその旨打ち明けて見たが、先生は、いや、この役は君でいいのだよと言うばかり。伊藤君の場合は、確かに適役で、後年わたしに、あれは役が悪いのではなく、君が下手なんだと言っていましたかね……。

劇をやる前、何日間か講堂で合宿しましてね。植物医師をやるグループ、バナナン大将をやるグループというふうに分けて、夜遅くまで練習するわけです。宮沢先生の指導は決して堅苦しいものではなかった。植物医師の中には、だまされた農民が、医師のところにとどなり込む場面があるんだが、先生は、お前らみんなは百姓なんだから気取ってやることはない。ふだん使っている言葉のままやればいい……とこんな調子だった。

練習が終ると、先生はザルに入れたトマトやスイカをごちそうしてくれる。大正末といえは、花巻でもトマトを作っている農家はゼロ、わたしもその時が初めてだった。やがて上演する日が迫り、わたし等生徒は汗みずくになって教室から教壇を運び込み、それを並べて舞台を作った<sup>5</sup>。『啄木・賢治・光太郎』中村（平賀）末治 大・十五卒）。

この証言によると、配役は賢治の裁量で決められたものであった。そのためにオーディションを行ったようである。そして選ばれた演者

はよほどのことがない限り変更もされなかったようである。

田園劇上演会の前は稽古のための合宿もしており、農民三役の根子吉盛は「最後の一週間は学校に泊まりこんで練習した。また先生の部屋（科学室）でも練習」<sup>6</sup>。したと証言している。

そんな稽古の間にも賢治は生徒たちへの差し入れを忘れなかった。ただ、「異稿植物医師」で重要な役割を果たすトマトは、生徒たちにとって、ひいては花巻では一般的ではなかったようである。

また舞台には教室の教壇などが用いられた。これは「ポランの広場第二幕」の「演壇」（おそらく講演壇の意味で使用している）として使われたと考えられる。教壇の他に、「饑餓陣営」用の椅子、「植物医師」用の机（テーブル）と椅子なども同じように運び込まれたのだろう。

また、脚本は他の演目と同じく、一冊を皆で共有し、基本的には賢治が手にしていたようである。

### 3 「異稿植物医師」の上演と「川村俊雄」

「植物医師」は上演時の証言がほとんど残されていない。これは田園劇上演会が四作品同時の上演であったため、感想が分散してしまったためと思われる。演者の証言も前項で引用したものが主である。

一方、「異稿植物医師」に関する具体的な証言は、「異稿植物医師」を再現した松田奎介および爾薩待正役の川村俊雄によって残されている。

賢治は最初英語劇として上演するはずだったが、生徒の語学力では追いつけず、英語でのセリフは結局あきらめたといっている。

植物医師の爾薩待正役だった長坂（川村）俊雄は、六〇年後の今

でも「Are you Dr. Nisattai?」と診察を受けに来た農夫に問いかけられ「Yes, I am」と胸をはったことを昨日のこのようにはつきり記憶しているという。――略――

貴公子小田島国友、貴婦人高橋忠治、ギヤング佐藤専一、農夫吉田八十八、石屋平野長英らが扮した。貴婦人になった高橋忠治のころは、カーキ色の作業服の上にエビチャの長いハカマをつけ（テーブルかけを腰に巻いてそれらしくした）、ツバの広い麦稈帽子をきりで包んでボンネットにして花をつけた。アメリカ人の身ぶりや態度は、日本とは違うといって賢治は肩をゆすったり、両手を広げたり苦心して指導した。まだろくに外国映画も入っていない時代に、どこで勉強したものかと生徒たちは感じ入った。

テーブルの代用にはストローを使った。せんべいぐらいの円く大きな一ドルをボール紙を切ってこしらえさせた。バックは窓一つだけ描いたものだった。<sup>7</sup>

配役から一九二三（大正一二）年九月下旬に「饑餓陣営」と同時に上演した時の様子だと考えられる。「饑餓陣営」に関する証言によると、この時は教室と物置の仕切りを取り除いてつくった仮設劇場での上演であった。ゆえにテーブルの代りにストローを使用したり、一ドルをボール紙で作ったりと工夫して道具を準備した様子がわかる。

また、爾薩待の白衣は賢治の私物を使用し、貴婦人の衣装はドレスのイメージなのだろう、有り合わせの物でそれらしく見せていたようである。

指導は他の演目と同じく賢治によるもので、セリフだけでなくアメリカ人らしい仕草も賢治から教わっていた。チャップリンや洋面を好んで見ていた賢治だからこそできた指導だったと思われる。

爾薩待役の川村俊雄は詩「風林」。(一九二三(大正一二)年九月二九日執筆)の中に「俊夫といふのはどつちだらう 川村だらうか/あの青ざめた喜劇の天才「植物医師」の一役者」と登場している人物である。

賢治が川村を「喜劇の天才」と呼んだ理由を、本人は次のように証言している。

先生はまた演劇が大好きで生徒にいろいろと指導されました。先生は喜劇的な才能を多分にもっておられた方であつたと思います。私は「植物医師」の爾薩待役を二度(大・十一・十二)もやりました。最初の農夫役には吉田君がなりました。一年生(大・十一)のときはじめての「植物医師」は一九二〇年代のアメリカのある小さな町での出来事で貴公子や貴婦人の出てくるものでした。二年生(大・十二)のとき(花巻農学校開校記念公演)の「植物医師」はトマトの病気の診断に農夫の腕をとって脈をみるというもので、ふところから大きな目ざまし時計を取り出して観衆の爆笑をかけたのでした。<sup>9</sup>

もともと道化が好きでした。植物医師をやるときも、先生の台本を自分で少し変えて、こっそり大きな目ざまし時計を持って行ったりしました。劇の中で、爾薩待正が診察するとき、ふところから懐中時計を取り出す場面があるんです。その懐中時計を目ざまし時計に代えて、洋服からずる落ちるところを、あわててしまいいんだりしたもんだから、これは大当たりだった。先生も大喜びだし、観客もゲラゲラ笑った。わたしのそんな部分を指して、先生は「喜劇の天才」と呼んだんじゃないかと思う。<sup>10</sup>

この目ざまし時計のことは松田奎介も次のように述べている。

長坂(川村)はずんぐりとしていたので、あだ名をカボチャといつた。「植物医師」の扮装は先生の洋服を着用して胸のあたりに目ざまし時計をしのばせ、それを太い紐で洋服のボタンの穴に結びつけている。太鼓のようにふくらんだ胸もとの時計が、ときとして大きな図体を見せたままずると下がってきて、ころげ落ちるのであわてて拾いあげる。(松田奎介 大・十三卒)<sup>11</sup>

この目ざまし時計の工夫は、一九二三(大正一二)年五月二五日の花巻農学校開校式での上演で行われたもので、賢治も大喜びしたという。このことから、賢治は自らの演出を絶対としているわけではなく、生徒たちがのびのびと演じることや自主的に楽しむことを良しとしていたことがわかる。賢治が生徒たちに「気取ってやることはない。ふだん使っている言葉のままやればいい」と指導したのも、そういう理由からだろう。

演じることで精いっぱいだった生徒たちの中で、川村は自らアイデアを出し、それを実行し、笑いを得ることに成功した。賢治はその自主性や笑いのセンスを大いに受け入れ、喜びを込めて「喜劇の天才」と評していたのだろう。

そんな川村は賢治との関わりが深い生徒であった。川村はもともと稗貫農学校へ入学する予定はなく、入学試験を受ける友人の付き添いで農学校に行ったところ、賢治の目に留まり、入学試験を受けてしまったという。試験に合格したが、川村は学校に通うつもりもなく、家族も行かせる気はなかった。そこで友人の親が家族の説得をし、晴れ

て農学校生となったのである。

川村は賢治の英語の授業中、よく指名されていたという。その結果、東北学院の英語講師に英語の発音を褒められるほどになったというが、指導していた賢治の英語力もさることながら、川村の吸収力も高かったと思われる。賢治が川村を爾薩待役に配したのも、この英語能力を知っていたからということも考えられる。

また、彼は賢治の原稿の清書を手伝ってもある。「黄いろのトマト」「紫紺染について」等の筆耕をしたと記憶している。さらに賢治のレコード鑑賞にも参加している。賢治にとって彼は、生徒であり、芸術を共有できる相手のひとりだったのだろう。

賢治は川村の才能を称賛し、次のように述べたという。

こんなことで私が農学校を卒業するとき先生は私に坪内逍遙先生の劇団に入れといわれ、一五、六年も辛抱したら今の状態なら大成するだろうから紹介してやろうといわれました。家へ帰ってそのことを父に話したら、「百姓のくせに役者など……」と大反対されてしまったのでした。<sup>12</sup>

賢治は坪内逍遙と直接のつながりはなかったが、国柱会の田中智学が坪内逍遙と親しく、国柱会で講演会も行っている。当時、賢治は国柱会の文芸部の会員でもあり、そのつながりを使って、劇団への紹介を考えたのだろう。

また、川村は賢治の秘めた願いを聞いている。

先生はある日突然こんなことを私にいました。「俺はアメリカに行きたいのだが、俊雄君、あなたは行きませんか」「先生がお出になる

なら何処だって一緒させていただきます」「俺はアメリカへ行つて百姓になりたいんだよ」。具体的な話はとくにありませんでした。ただそのときだけのことで終わりましたが、英語劇のことなど思いあわせて、先生のアメリカ渡航のことなどなんとなくわかるような気がいたします。<sup>13</sup>

このことは川村の証言以外には表に出ていないが、農学校教員になる以前にも、賢治は渡米の希望を持っていた。

私の父はちかごろ毎日申します。「きさまは世間のこの苦しい中で農林の学校を出ながら何のぞまだ。何か考へろ、みんなのためになれ、錦絵なんかを折角ひねくりまわすとは不届千万。アメリカへ行かうのと考へるとは不見識の骨頂。きさまはどうとう人生の第一義を忘れて邪道へふみ入つたな。」お、邪道 O.JADOI O.JADOI 私は邪道を行く。見よこの邪見者のすがた。学校でならつたことはもう糞をくらへ。アンデサイトアグロメレートが何となされた。うまいことを考へることは広告詐欺師へ任せる。世間がわき立たうが八釜ししからうがみんなおれのこのやかましさ、かなしさ苦しきさの一部に過ぎない。(一九一九年八月二〇日前後 保阪嘉内宛書簡)<sup>14</sup>

賢治が盛岡高等農林学校を卒業した時、同級生十一名のうち六名がアメリカ、二名が南洋に進路を求めた。『アザリア』同人の小菅健吉もそのひとりである。ちなみに、『アザリア』から海外へ向かった者は小菅の外に、農学科第一部の瀬瀬熊雄と中島慶助がアメリカへ、獣医学科の鯉沼忍が満洲へ向かっている。

当時は大正デモクラシー思想と開拓精神が高まっていた時期であり、

海外に活躍の場を求めた渡航者が増えた時期でもあった。賢治もその熱に心惹かれていたのだろう。父に「邪道」と言われながら、その思いはくすぶり続けていたと考えられる。

このような思いもあって、賢治は自分の生徒たちにアメリカが舞台の「英語劇」をさせたとも考えられる。賢治が渡米の願いを川村に打ち明けたのも、川村が賢治の作品をより愉快地に表現せしめた存在だったからだったからかもしれない。

#### 4 繰り返しと短縮の喜劇

宮津博は賢治の戯曲の特徴のひとつに「動きが非常に少い。……「植物医師」のように。」<sup>15</sup>と述べている。宮津の言う通り、「植物医師」は踊りも体操もなく、動きの指示も「(勿体らしく顕微鏡に掛ける)」「(汗を拭いてやっと安心という風)」と説明的なものもあるが、基本的には「(登場)」「(財布を出す)」といった指示がほとんどである。

また、舞台も「粗末なバラック室、卓子二、一は顕微鏡を載せ一は客用、椅子二」という簡素なものであり、背景も「紙に窓を書いただけ」である。音響指示も照明指示も一切ない。つまり本作は、セリフによって成り立つ劇なのである。

そのセリフは爾薩待とペンキ屋徒弟を除き、全員花巻方言である。「植物医師」は「郷土喜劇」であり、ゆえに花巻方言が使用されたのだろう。また、農民が爾薩待に持ち込む相談も「郷土」にとっては身近であり、切実な問題だったと考えられる。農民一が爾薩待に相談をしに来る場面を引用する。

農民一「陸稲のごとでもわかるべすか。」

爾薩待「ああ、わかります。私は植物一切の医者ですから。」

農民一「はあ、おりゃの陸稲あ、さっぱりおがらないです。この位になって、だんだん枯れはじめです、なじよにしたらいが、教えてくなんせ。」(出す)

爾薩待(手にとって見る)「ははあ、あんまり乾き過ぎたな。」

農民一「いいえ、おりゃのあそこあひでえ谷地やじで、なんぼ早でも土ぼさばさぶくなるづごとのないごたます。」

爾薩待「ははあ、あんまり水のはけないためだ。」

農民一(考える)「すた、去年なも、ずいぶん雨降りだたんとも、ずいぶんゆぐ穫れだます。」

この後も爾薩待は農民一に問診する形で陸稲が枯れた原因を探っていく。それは「きつとこれが原因だ」「いや、違う」「じゃあ、これが原因だ」「いや」という問診というよりも、誤診のくり返しといえる。このくり返しの手法は、賢治の喜劇の手法である。

誤診をくり返し、顕微鏡を覗き、ようやく原因かと思われる虫の害を発見した爾薩待は、その処方として亜硫酸を提供する。農民一はその亜硫酸を受けとって、金を支払って帰る。この処方については後述するとして、爾薩待は金を受け取った瞬間に自分の処方の成否よりいかに楽しんで儲けるか、というところに意識が向かっている。

爾薩待(ほくほくして室の中を往来する)「ふん。亜硫酸は五十銭で一円五十銭もうけだ。これなら一向訳ないな。向こうから聞いた上でこっちは解決をつけてやる丈だから。」(硫酸を入れるときの手付をする)

ここまでの農民一とのやり取りは、いわば前提条件である。賢治は、爾薩待と農民一に、誤診と訂正というくり返しの喜劇をさせただけでなく、農民二からはそのやり取り自体を短縮してくり返させていく。次は農民二の相談の場面である。

「もうし。」

爾薩待 「はい。」(農民二 登場)

農民二 「植物医者つのお前さんだべすか。」

爾薩待 「ええ、そうです。」

農民二 「陸稲のごとでもわかるべすか。」

爾薩待 「あわかります。私は植物一切の医者ですから。」

農民二 「はあ、おりゃの陸稲あ、さっぱりおがらないです。この位になってだんだん枯れはじめです。」

爾薩待 「ああ、そうですか。まあお掛けなさい。ええと、陸稲が枯れるんですか。」

農民二 「はあ、斯こう言うにならんす。」(出す)

爾薩待 「ああ、なるほど、これはね、こいつはね、あんまり乾き過ぎたという訳でもない、また水はけの悪いためでもない。」

農民二 「はあ、全ぐその通りだんす。」

爾薩待 「そうですよ。またあんまり厚く蒔き過ぎたというのでもない。まあ一反歩四升位蒔きましたよ。」

農民二 「そうでごあんす、そうでごあんす、丁度それ位蒔きあんすた。」

爾薩待 「そうですね。また肥料があんまり少ないのでもない。また硫酸を追肥するのに濃過ぎたのでもない。まあ肥桶一つにこれ位入れたでしょう。」

農民二 「はあ、そうでごあんす、そうでごあんす。」

爾薩待 「そうですね、またこれは病気でもない。ぼく考えるに、どうです、これ位ぐらいのこんな虫が根についちゃいませんか。」

農民二 「はあ、おりあんす、おりあんす。」

爾薩待 「なるほど、そうですね。そいつがいかんのです。」

農民二 「なじよにすたらいがべす。」

爾薩待 「それはね、亜砒酸という薬をかけるんです。」

これは農民一の相談の内容とまったく同じ筋道を通っている。違うのは、誤診と訂正のくり返しではなく、「こうではない」という断言と肯定のくり返しとなっていることである。それができたのは農民一への問診があったからで、農民二に対してはかろうじて問診と言える誘導尋問に近い。

同じ内容のくり返し自体が喜劇的でありながら、賢治はさらに前回とのズレによる笑いを生み出している。そのズレは農民三でエスカレートする。

農民三 登場

農民三 「今朝新聞さ広告出はてら植物医者つのお前さんだべすか。」

爾薩待 「ああ、そうです。何かご用ですか。」

農民三 「おれあの陸稲あ、さっぱりおがらないです。」

爾薩待 「ええ、ええ、それはね、疾から私は気が付いていましたが、針金虫の害です。」

農民三 「なじよにすたらいがべす。」



爾薩待 「それはね、亜硫酸を掛けるんです。いま私が証明書を書いてあげますから、これを持って薬店へ行つて亜硫酸を買つて肥桶一つにこれ位ぐらい入れて稲にかけらるんです。」

(証明書を書く、渡す)

農民三 「はあ、そうですか。おありがとうございます。なんぼ上げ申したいがべす。」

爾薩待 「一円五十銭です。」

(金を出す)

農民三 「どうもおありがどうごあんすた。」

爾薩待 「いや、ありがとう。さよなら。」(農民三 退場)

農民三にいたっては、爾薩待は問診すらしていない。このハイテンポの診断は農民四、五、六でさらにエスカレートしていく。

農民四、五 登場。

爾薩待 「いや、今日は、私は植物医師、爾薩待です。あなた方は陸稲の枯れたことに就いて相談においでになったのでしよう。それは針金虫の害です。亜硫酸をおかけなさい。いま証明書を書いてあげます。」(書く)

農民四、五(驚嘆す)この人あ医者ばかりだない。八卦も置くようだじゃ。」

爾薩待 「ここに証明書がありますからね、こいつをもつて薬屋へ行つて亜硫酸を買つて、水へとかして稲に掛けるんです。ええと、お二人で三円下さい。」

農民四、五 「どうもおありがどうごあんすた。」

爾薩待 「ええ、さよなら。」

農民六 登場。

爾薩待 「ああ、(証明書を書く)この証明書を持って薬屋へ行つて亜硫酸を買つて水へとかしてあなたの陸稲へおかけなさい。すつかり直りますから。その代り一円五十銭置いてつて下さい。」

農民六(おじぎ、金を渡す。去る)

同じやりとりがくり返すたびに短縮されていく様子は、観客の笑いを誘う。観客は爾薩待の「八卦」の理由を知っているため、農民四、五の反応も笑いにつながる。この繰り返しの短縮の手法は「どんぐりと山猫」の裁判の場面にも見られ、賢治にとって意識的に書かれた喜劇手法であるといえる。

農民六で、診察を切り詰めるだけ切り詰めると、物語は転換する。

爾薩待(独語)「どうだ。開業早々そうそうからこううまく行くとは思わなかったなあ。半日で十円になる。看板代などはなんでもない。もう七人目のやつが来そうなんだがなあ。」

「今日は。」

「はい。」(農民一 登場)

爾薩待 「いや、今日は。私は植物医師の爾薩待です。あなたの陸稲はすつかり枯れたでしよう。」

農民一 「はあ。」

爾薩待 「それはね、あんまり乾き過ぎたためでもない、あんまり湿り過ぎたためでもない。厚く蒔きすぎたためでもない。まあ一反歩四升ぐらい播いたのでしよう。」

農民一「はあ。」

爾薩待「それでいいのです。また肥料のあまり少ないのでもない。硫酸を濃くしてかけたのでもない。肥桶一つへこれ位入れたでしょう。」

農民一「はあ。」

爾薩待「そこでね、それは針金虫というものの害なのです。それをなくするには亜硫酸を水にとかしてかけるのです。」

農民一「はあ、私そうしあんした。」

爾薩待（顔を見て愕く）「おや、あなたはさっきの方ですね。こついは失敬しました。どうでした。」

農民一「どうも、ゆぐないよだんすじや。かげだれば、稲見でるうち赤くなつてしまたもす。」

爾薩待と農民一のやり取りが再び行われるのである。爾薩待は農民一の顔も見ず、農民二にやったよう肯定を求める問診をくり返す。しかし、その肯定は既に過去形のものであった。これはそれまでのテンポを一変させ、攻守交替の合図となるものである。

いい加減な診察で調子に乗っていた爾薩待がいよいよ叱責されるという段である。農民たちは枯れた稲を持って次々と現れ、一対一で展開していた舞台が爾薩待対農民六人となる。視覚的にも力関係がはっきりわかる。構図である。農民たちの怒りの前に、爾薩待は負けるしかない。

しかし爾薩待が言い訳をなくし、意気消沈したところで意外な展開となる。農民たちが詐欺まがいの爾薩待を許すのである。

爾薩待（いよいよしおれる）

農民一（気の毒になる）「じゃ、あんまりそう言うなじゃ、人の医者

だて治るごともあれば、療治後れば死ぬごともあるだ。あんまりそう言うなじゃ。」

農民三「まあんつ、運悪がたとあきらめないやないな。ひでりさ一年かがたど思たらいがべ。」

農民四「全体、みんな同じ陸稲だったから悪がったもな。ほかのものもあれば、治る人もあつたんだとも。あつはっは。」

農民五「さあ、あべじや。医者さんもあんまり、がおれないで、折角みつしりやつたらいがべ。」

農民六「ようし、仕方ないがべ。さあ、さっぱりどあきらめべ。じや、医者さん、まだ頼む人もあるだ、あんまり、がおらな

いでおであれ。」

農民二「さあ、行くべ。どうもおありがどこあんすた。」

一同退場 医師これを見送る。

悪事を働いた者がこらしめられる、という筋書きには必然がある。また、悪事を働いた者が反省をするという筋書きも当たり前である。しかしこのラストシーンには騙された者が騙した者を気遣い許すという合理的ではないものだ。農民たちは笑っているが、それは喜劇的な笑いではなく、もつとおおらかな笑いである。この場面で観客が腹を抱えるようなことは起こらない。つまり喜劇として作られた場面ではないということである。

この合理性のなさを高橋康也は「不条理演劇」のごときもの」として次のように述べる。

悪者の相貌を与えられた主人公の受難・挫折・失脚のあとにくるのは、いつも意外な大団円だ。バナナン大将もそうだったが、悪者として創られたはずの主人公を、風刺の対象のまま終らせないで、後味の爽やかな、より大きい、肯定的な宇宙論的ヴィジョンの中に、彼を抱きこんでしまうのである。<sup>16</sup>

この文章は「饑餓陣営」における生産体操の発明および合唱に終わるラストシーンについて述べているが、「植物医師」も同じことが言える。本作において「後味の爽やかな、より大きい、肯定的な宇宙論的ヴィジョン」は農民たちの許しによって与えられる。農民たちは爾薩待のいい加減な処方を、「人の医者」や「ひでり」と同列に扱い、「さっぱりどあきらめ」るのである。爾薩待はそんな農民たちに何も言えず、去っていく農民たちを見送るのみである。

何故賢治はこのような不条理ともいえる幕切れを描いたのか。このことを考えるために、「異稿植物医師」との比較分析する必要がある。

## 5 「異稿植物医師」から「植物医師」へ

「異稿植物医師」は先述したように農学校生徒の松田奎介の記憶に基づいて再現されたものであり、賢治自身の原稿ではないため、ここでは内容と展開のみを注視する。

まず爾薩待のキャラクターであるが、特に背景があるわけではなく、ただアメリカで開業をした日本人という設定のみである。

爾薩待正 (イスにすわり心配そうに新聞を見ている。立ってそわそわそこらを歩き)「どうも、はるばるアメリカまでやって

来てこうやって開業したものの、さっぱり客がないとは実際やりきれない。家賃はたまる。新聞代が滞る。あああ、いっそう坂の下のそば屋のように夜逃でもするよりしかたがない」(吐息をつく) (「異稿植物医師」)<sup>17</sup>

それが「植物医師」では、県庁の耕地整理の役人が部長と喧嘩して植物医師になった、という設定になっている。

爾薩待「君、君、そう頑固なこと言うんじゃないよ。実は僕も困ってるんだ。先月まではぼくは県庁の耕地整理の方へ出たんだ。ところが部長と喧嘩してね、そいつをぶんなぐってやめてしまったんだ。商売をやるたつて金もないしね、やつとその顕微鏡を友だちから借りてこの商売をはじめたんだ。同情してくれ給え。」

ペンキ屋「だって、そんな先月まで交通整理だかやっていて俄かに医者なんかできるんですか。」

爾薩待「交通整理じゃないよ。耕地整理だよ。けれどもそりあ、医者とはちがわあね。しかしね、百姓のことなんざ何とでもごまかせるもんだよ。ぼく、きつとうまくやるから、まあ置いとけよ。置いとけよ。」(「植物医師」)

爾薩待というキャラクターの設定の違いは、舞台がアメリカから盛岡郊外に変わること、より具体化されていることがわかる。しかも「植物医師」の爾薩待は最初から医師の能力がなく、百姓を騙すことを宣言している。

何故役人上がりなのか。長光太は、体制側、つまり役所の指示によ

る肥料問題に対する賢治の意識について次のように述べる。

「植物醫師」も冷害凶作が定期におとずれる地方の水田の肥料問題をあつかっています。體制側が流布する劃一の合成肥料に、宮澤賢治は批判をもっており、羅須地人協會時代二千通の肥料の處方を、個別の田圃のために作っています。<sup>18</sup>

爾薩待が行った診察は個々に対応したのではなく、全員同じ症状として同様の処方をする画一的なものであった。それは賢治が批判意識を持っていたものである。ゆえに「植物醫師」の爾薩待は「役所」という体制側の要素が加わったのだろう。

また「異稿植物醫師」には石屋という役が登場する。これは松田奎介の記憶にはなく、石屋役の平野長英の証言によって判明したものである。その証言を引用する。

私は石屋の役だったが、植物醫師爾薩待の診察を受けたら「お前  
のあんべあ悪いのは毎日石を刻む、その小さな岩末が肺に入った  
めだ」と診断された。ずいぶんむずかしいセリフが多かったが、寄  
宿舍の二階で一生懸命練習したことをおぼえている。<sup>19</sup>

この証言から、石屋は爾薩待に、自分自身の具合が悪い理由、つまり人間の診察を尋ねていると考えられる。それに対し、爾薩待は「お前  
のあんべあ悪いのは毎日石を刻む、その小さな岩末が肺に入った  
めだ」と診断している。この爾薩待の診断は十分あり得るものであり、誤りではないように考えられる。

このことから「異稿植物醫師」の爾薩待は植物醫師でありながら、

人間の診察も行っていたと思われる。つまり彼はある程度の対人間の医療能力があり、「植物醫師」の爾薩待と違い、最初から偽医者として農民を騙すつもりはなかったという可能性が考えられる。その点においても両者は大きく違う。

その後の展開はほぼ同じであるが、「異稿植物醫師」の農民が持ち込む植物は陸稲ではなく「トマト」である。さらに畑の規模の単位も「エーカー」である。おそらく賢治は英語のように教育的な目的を持って「トマト」の栽培を劇に組み込んだのだろうが、当時の花巻ではトマトは一般的ではなく、もっと切実に学ばなければならない作物として陸稲があつたと考えられる。

また、「異稿植物醫師」もくり返しの短縮の手法を使っているが、農民三だけ虎の様な男を登場させ、おびえる爾薩待の態度を喜劇にしている。この威圧的な農民像は「植物醫師」ではなくなっている。

さらに「異稿植物醫師」では、農民一には診察代一ドルと菓代一ドル、農民二には診察代一ドルと証明料一ドル半、農民四には合わせて三ドル、と金額がどんどん値上がりしていく。ただし農民三に対してはおびえきって、菓代一ドルのみを受けとる。富田博之は「異稿植物醫師」のその後の展開も合わせて、「アメリカの資本主義が諷刺されている」<sup>20</sup>と述べている。富田の言う通り爾薩待は金に目がくらみ、どんどんと強欲になっていく。

この後「異稿植物醫師」は農民たちに責められ、金を全て返す。そこで終わらず、貴公子や貴婦人がやって来て高額な診察代を支払い、爾薩待は有頂天になるも、巨漢（ギヤング）に金を奪われて幕となる。まさに詐欺師まがいの男が金に翻弄される風刺喜劇となっている。

「異稿植物醫師」について小沢俊郎は次のように述べている。

最初英語劇を予定したためもあり、舞台・内容ともふざけた感じのものである。結末もどたばた調である。まさしく、軽喜劇であった。農民を食い物にする似非指導者への抗議があまり強くなく、面白おかしく描かれている。<sup>21</sup>

今まで見てきたように「異稿植物医師」は英語やトマトなどの農学校教員としての教育的な要素が色濃い作品である。それをただの教育目的の劇にせずアメリカの資本主義への風刺喜劇としての娯楽要素も兼ね備えている。そこに賢治の演劇観、「演劇は共有の芸術である」という楽しさへの思いがあると考ええる。

一方、「植物医師」は郷土喜劇と題されるだけあって、作物もトマトから陸稲に変わり、ことばも方言になっている。そこに教師としての教育的意識はなく、あるとすれば農民への科学知識の啓蒙であろう。そして喜劇の要素を持ちながら、最終的に許しで終わる、単純な娯楽とは違う作品になっている。小沢は次のように続ける。

「正稿」では、その誤った指導者への批判は「異稿」より強い。その代り、爾薩待はずっと気の小さい男になる。――略――

これらの変化がどこから来たか。大正十二年に軽喜劇を上演して、その反省を一年間心に温めているうちに、賢治自身へのはねかえりを持ちはじめたのではないか。教師としての自分が、紙上の学問を振り廻して誤った指導をしてはいないか。――略――

脚本「植物医師」を一年間あためていたために、賢治が変わったとは言わない。けれども、大正十二年から十三年の一年間の変化を反映しているといえよう。変化とは、自らの教師家業への批判であ

る。<sup>22</sup>

「自らの教師稼業への批判」ゆえに軽喜劇であった「異稿植物医師」が郷土喜劇「植物医師」へ改稿されたこと小沢は述べている。

また、富田も小沢と同じように、賢治は自己批判をこめていたと語る。

賢治は、花巻農学校の教師として、代数、英語などのほか、作物、土壌、肥料、気象などの科目を教え、稲作の実習を担当していたのだから、爾薩待正は、賢治自身でもあった。<sup>23</sup>

賢治が後に教師を依願退職し百姓になった理由は、生徒たちに『百姓になれ』と農業を教えながら自分は土を耕さず教師として金を貰っている事への自己批判意識があったため、というのが推察されており、定説となっている。

爾薩待役の衣装は、賢治の私物を使っており、「この白衣は賢治自身のものだったという。それを知っている生徒や観客は大笑したという。」<sup>24</sup>とある。このことから賢治が自分自身と爾薩待を重ね合わせており、観客もその趣向を受けとっていたことがわかる。

風刺されるものから批判されるものへ、爾薩待は変化した。その爾薩待の変化は、賢治自身の自己批判意識の変化でもある。

## 6 許す農民と許される「植物医師」

では賢治の農民への意識はどのように変わっているのか。「異稿植物医師」と「植物医師」の農民は次のような相違点がある。

まず「異稿植物医師」では威圧的な農民三のように個性のある農民が登場し、農民それぞれ畑の広さなどに差異がある。一方「植物医師」の農民たちは皆同じくらいの訛りでしゃべり、戯曲上で個性が見受けられない。

そして「異稿植物医師」の農民たちは爾薩待を叱責する際に、一人ずつ診察所を訪れて、診察代をしっかりと返してもらおう。なお農民四と五は一緒に訪れるが、それぞれに金を返してもらっている。「植物医師」は農民たちが次々と現れ、一丸となって爾薩待を責める。彼らは金を返してもらおうというのではなく、枯れた稲をどうにかしろと訴えるのである。また、爾薩待を許す場面においても彼らの中に異論を唱える者はいない。

このことから、「植物医師」の農民は、個人というよりも、農民という集団が描かれていると考えられよう。

関谷幸雄は、賢治の農民観について次のように述べている。

これは賢治が宗教者であったからかもしれませんが、農民の暮らしの中に、しばしばそのような「許しあうよりほかしかたあんめえ」というような、おおらかな生き方を数多く見て、農民とは「大地を耕して生きているのではなく大地に生かされて立っている自覚者なのだ」ということを賢治自身が発見したからではないでしょうか。<sup>2</sup>

また、小沢は前掲論文にて、「狼森と笹森、盗人森」と「鹿踊りのはじまり」を例にあげ、「自然のままに、自然と交流して生きている素朴でおおらかな、人間性を失なわない存在としての農民を、素朴な郷愁

をこめて描いている。」<sup>26</sup>と述べる。どちらも、賢治の農民観は「おおらかであり、大地（自然）に生きる者」と考えている。

たしかに童話だけでなく他の戯曲においても、賢治の描く農民たちは自然と交感し、人と自然の境界線を越える存在である。そこに賢治の憧れがあり、理想があつた。土地の有力者の息子であり、教師として給料をもらっている自分にはたどりつけない境地に、農民たちは達していると考えていた、と思われる。

賢治の自己批判意識は、相対的に農民を理想の存在へと押し上げていったと考えられる。どうして農民たちは爾薩待を許すことができたのか。それは、賢治の中で農民が素朴でおおらかな理想の存在であったからに他ならない。自分たちを甘く見て金を騙し取ろうとした植物医師を、自然と結びつけて許すほどに、賢治の農民たちは美しいのだ。

また、爾薩待の悪行を強調し、強い批判を行うために、意図的に農民たちを理想化して描いた可能性も考えられる。農民たちが爾薩待を許すことよって、爾薩待の罪はさらに強く批判されることになる。

「植物医師」の最後に、去っていく農民たちを見送る爾薩待は詐欺的行為への反省だけではなく、人間性の反省を問われている。だから彼は何も言えず、舞台は不思議な幕切れとなるのだろう。

賢治は、田園劇上演会から三年後の一九二七（昭和二）年に、松田甚次郎の訪問の際に次のように述べたという。

「日本の農村の骨子は、地主でもなく、役場、農会でもない。実に小農、小作人であつて、将来ともこの形態は変わらない。――略――

真人間として生きるのに農業を選ぶことはよろしいが、農民として真に生くるには、先ず真の小作人たることだ。小作人となつて、

粗衣粗食、過労と更に加わる社会的経済的圧迫を体験することが出来たら必ず人間の真面目が顕現される。——略——<sup>27</sup>

これは賢治が教師を辞め、農村へ入り羅須地人協会の活動を行っている時の発言なので、「植物医師」を描いた頃とは意識が変わっている可能性はあるが、どちらにせよ彼が「小作人」を「人間の真面目は顕現」された存在として考えていたことは確かである。そして「植物医師」の農民たちは皆「小作人」である。

賢治にとつて農民は「真人間」であり、賢治は自らもそれを目指すべきだと考えていた。ただ、その農民像は自己批判意識と比例しているささか理想化しすぎており、そのことが「農民芸術概論」にも影響していると考えられる。

## 7 まとめ

以上の考察を経て、筆者は「植物医師」はリアリズムであるがゆえに最も「理想」としての農民が描かれた作品であると考ええる。

くり返しの喜劇という手法を駆使し、方言も多用して、「郷土喜劇」として成り立つ「植物医師」は、ただの喜劇に終わらず、爾薩待という似非指導者への痛烈な批判、それも人間性への批判まで行っている。その批判は賢治自身の自己批判とつながっており、そのことは戯曲の他三作品も共通して行われている。

自己批判が強ければ強いほど、農民たちは理想化されていく。それは意図的に行われた可能性も考えられる。賢治が「植物医師」で爾薩待を許す農民を描いた時、それを演じた生徒、そして観客の農民たちはどう思ったのだろうか。

本作品は賢治の農民観が徐々に変化する様子が見られるものである。それは前節で考察した「饑餓陣営」の農業観と合わせて、当時の賢治の中の「農業」「農民」がどのようなものであったかが垣間見えるものである。このことは第五章で詳しく検討する。

### 三 「ポランの広場 第二幕」

#### 1 「ポランの広場 第二幕」の成立と基本情報

戯曲「ポランの広場 第二幕」は一九二四（大正一三）年八月一日〜一日に花巻農学校講堂にて行われた田園劇上演会にて上演された劇作品である。「饑餓陣営」「植物医師」「種山ヶ原の夜」との同時上演であり、昼夜一回ずつ二日間で、計四回演じられた。本作の上演はこの時のみと考えられているが、阿部孝の証言によると翌年にも一度上演された可能性がある。

作品のあらすじは次のものである。

時は一九九百二十年代の六月三十日夜、イーハトヴ地方では、オーケストラの演奏と甲虫の翅音が響き、村の娘や農夫が踊るポランの広場の夏祭りが開かれていた。尊大な態度の山猫博士が給仕に酒をせがむ。そこに少年・ファゼロと博物局十六等官・キュステが現れる。酒ではなく葡萄酒を飲むふたりに苦言を呈す山猫博士。彼はオーケストラの曲目を無理やり変えたり、人々の踊りを邪魔するようになり歩き回ったり、牧者の歌に野次を入れたり、威張り散らす。ファゼロは山猫博士を諷刺する替え歌を歌い、怒る山猫博士と決闘することになる。しかし剣もピストルもないため、ふたりは洋食用ナ

イフで決闘をすることになる。ファゼロにナイフで衝かれ、大げさに助けを求めた山猫博士はそくさと退散する。それを見ていた葡萄農夫が演壇に立ち、「誰ももう今夜はくらしのことや、誰が誰よりもどうだといふやうな、そんなみつもないことは考へるな。」と、自然の中の祭の夜を楽しもうと演説をする。拍手と歓声、オーケストラの音楽、そしてワルツが始まり、幕。

本作は上演時間三〇分程度と推察され、円舞や歌が多く登場する。また、場面は「ポランの広場の夏祭り」というワンシチュエーションで完結する。また、現存草稿表紙およびプログラムの傍題には「ファンタジー」の文字が附されている。

本作の舞台設定、登場人物は次のように指示されている。

時、一千九百二十年代、六月三十日夜、

処、イーハトヴ地方、

人物、キュステ 博物局十六等官

ファゼロ ファリーズ小学校生徒

山猫博士

牧者

葡萄園農夫

衣裳係

オーケストラ指揮者

弦楽手

鼓器楽手

給仕

其他 曠原紳士、村の娘 多勢、

「時、一千九百二十年代」は田園劇上演会ひいては賢治が農学校の教員になった一九二一（大正一〇）年からのイメージだろう。「六月三十日夜」は、作中に登場するつめくさの咲く時期である。また、戯曲の成立期とも考えられるが確証はない。

「処、イーハトヴ地方」は言うまでもなく「ドリームランドとしての日本岩手縣」<sup>1</sup>であるが、この時賢治が生徒たちと「イーハトヴ」を共有していたことは注目すべきであろう。

上演時の配役がわかっているのはファゼロ・藤原一夫、山猫博士・晴山亮一、渡辺要一、藤原春治（トリプルキャスト）、楽長・平来作のみであるが、大人数が必要な舞台であったため、生徒のほとんどが登場したという。この「生徒」とは、本作上演組である「二年生組」（一九二四年当時二年生であった第四回卒業生）のことであろう。

また、この「二年生組」は、田園劇上演会の「饑餓陣営」を担当した組でもあり、ファゼロ役の藤原一夫は兵士役、山猫博士役の渡辺要一は兵士役、楽長役の平来作はバナナン大將役に配役されている。

田園劇上演会の宣伝ともなる八月五日付の岩手日報には次のように「ポランの広場 第二幕」が紹介されている。前項と重複するが、再度引用する。

花巻の素人／田園劇／十日夜同地で

稗貫郡花巻絵画研究会雑草社全人により二三年前から計画されていた田園劇は愈々稗貫農〔学〕校教諭宮澤氏の作『ポランの広場』『農園研究室』等四幕を宮澤氏雑草社全人生徒二十九名により十日午後六時より全地に公開される事となつた『ポランの広場』はイタリアの夏の或夜祭りをあつかつたもので背景は平原の夜の景で非常に大



ざいバックを 用し照明の応用に甲虫の鳴音等を留意して最も「自然を演出されるさうで、『農園研究室』は盛岡の郊外に材を得たものでも非常に「背」景演出に苦心を用ひてゐるらしく数旬前より猛練習を続けてゐるから世間からの期待も大きい。(一九二四年八月五日「岩手日報」記事)<sup>2</sup>

『ポロンの広場』は「ポロンの広場」の誤字・聞き間違いであろう。ここでは夏祭りの様子が「イーハトヴ」ではなく「イタリヤ」のイメージであるとしている。

また、照明や音響にも言及がされている。このことは戯曲分析の項で考察したい。

「ポロンの広場 第二幕」という題が示す通り、本作はこの場面のみで成立する作品ではない。先行する童話「ポロンの広場」の第三章を戯曲化したものである。おそらく先に学内で上演した「饑餓陣営」「植物医師」の成功を受け、自作童話を戯曲化し生徒たちに演じさせるようになったと考えられる。同じく田園劇上演会で初上演であった「種山ヶ原の夜」も先駆型の童話がある戯曲である。

これらの作品が戯曲化に選ばれた理由として、演者が農学校生徒、観客がその家族や地域の住人、つまり農民であることを想定したときにふさわしい作品という基準があったのではないかと考えられる。これについては戯曲分析の項で後述したい。

田園劇上演会以降の賢治の構想では、本作は「全六幕」の「田園劇」「農民劇」になる予定であった。「第二幕」と銘打っていることから、一九二四年の時点で多幕物の構想はあったと考えられる。

では何故「第二幕」なのか。これは戯曲が童話「ポロンの広場」の第三章を戯曲化したものであるため、多幕物と考えた時に「ポラン

の広場」第一章および第二章を第一幕とする構想があったためだと考えられる。また、「ポロンの広場」は現存稿では第五章までの作品であり、「全六幕」構想では「ポロンの広場」にはない場面が追加されていた可能性も考えられる。

## 2 舞台稽古の様子および上演の反応

「ポロンの広場 第二幕」は他の演目に比べ、証言が少ない。上演回数が少ないことと、他の演目にも出演している生徒が多かったためであろう。

次は「ポロンの広場」に出演した生徒の証言である。

「ポロンの広場」の練習では宮沢先生自らダンスをおどられ、私たちにもそれを幾曲ともなく繰り返し返させた。夏休み中ダンスの練習をしたが、そんなけいこの場合先生は実に恐ろしくいらいの人でけいこを甘やかすなどということとは決してなく真剣さは驚くばかり、いつもの柔和な眼差も強い光を見せていた。(太田代潔 大・十四卒)

山猫博士のおどる場面では「タカックホイスカ」のレコードで先生も生徒も一緒におどり、晴山亮一(大・十四卒)はたいへん上手だと賢治から激賞されたという。<sup>3</sup>

脚本を自分で読み、歌を自分で歌うことで生徒に演技を教えていた賢治であるが、ダンスも自ら踊って教えていたという。しかもその練習は非常に厳しく、何度も繰り返し返させた。賢治にとって、本作でのダンスの場面がどれほど重要だったのが垣間見える。

「饑餓陣営」の体操はダンスと捉えられなくはないが、あくまで体操である。そうするとダンスがあるのは本作と「種山ヶ原の夜」のみである。「種山ヶ原の夜」の踊りは、ト書きから、囃子言葉と手拍子足拍子から発展していく農村土着の神楽に近いと考えられ、「ポランの広場 第二幕」とはまた毛色が違うものである。より馴染みのない西洋風の「円舞」の練習はさぞかし厳しかったであろう。また、レコードを使つての練習は「ポランの広場 第二幕」でも行われていたことがわかる。

### 3 演出指示と舞曲

「ポランの広場 第二幕」は他の戯曲作品に比べ、冒頭のト書きが詳細である。次はその引用である。

ベル、  
人数の歓声、Hacienda, the society Tango のレコード、オーケストラ演奏、甲虫の翅音、  
幕あく。  
舞台は、中央よりも少し右手に、赤楊の木二本、電燈やモールで美しく飾られる。  
その左に小さな演壇、  
右手にオーケストラバンド、指揮者と楽手二名だけ見える。そのこ  
つち側 右手前列に 白布をかけた卓子と椅子、給仕が立ち、山猫  
博士がコップをなめながら腰掛けて見てゐる。  
曠原紳士、村の娘たち、牧者、葡萄園農夫等 円舞。  
衣裳係は六七着の上着を右手にかけて、後向きに左手を徘徊して新

らしい参加者を待つ。

背景はまっくらな夜の野原と空、空にはしらしらと銀河が亘つてゐる。

すべてしろつめくさのいちめん咲いた野原のまん中の心持、

円舞終る。コンフェットー。歓声。甲虫の羽音が一さう高くなる。

衣裳係暗をすかし見て左手から退場。

みんなせはしくコップをとる、給仕酒を注いでまはる。山猫博士ばかり残る。

このト書きは、幕が開いた時点で既に幻想空間であるポランの広場が完成していることを示している。開幕の前からポランの広場の夏祭りは継続されており、「人数の歓声、Hacienda, the society Tango のレコード、オーケストラ演奏、甲虫の翅音」によってそれが表される。舞台セットは「饑餓陣営」「植物医師」よりも豪華である。これは本作が最初から講堂での上演を想定しているからだろう。花巻農学校開校式（一九二三年五月二五日）の時、「饑餓陣営」「異稿植物医師」が記念行事として上演されている。記念行事ということは学校側からの要請でもあっただろうと考えると、講堂での上演だと考えられる。賢治はその時に、講堂での上演の可能性を知り、次回上演が未決定の時点で講堂での上演の演出を考えたのだろう。だからこそ「ポランの広場 第二幕」でこれほどのセットをト書きで記したと思われる。

「ポランの広場」のセットの様子の証言は残っていないが、「種山ヶ原の夜」のセットは「劇中の音響効果の一つとして、カブト虫のとぶ音を電気アンマ器を使って出したという。バックをかくために阿部芳太郎は毎晩天の川を見、噴霧器で色をふきつけ、苦心してかいた」<sup>4</sup>とある。

八月五日付岩手日報記事の「背景は平原の夜の景で非常に大きいバツクを 用し照明の応用に甲虫の鳴音等を留意して最も「自」然を演出」や、楽長役の平来作証言「ポランの広場」を演出されたときは、初夏の夜銀河が美しく流れ、甲虫は羽音高くその辺いっばいに飛び、香りゆかしい白つめ草の花が野原一面に咲き乱れているように思われた。<sup>5</sup> から考えると、「ポランの広場」は「種山ヶ原の夜」と同じセット、音響を使ったと考えられる。

その他のセットが実際に作られたのかは不明であるが、賢治の意図を読むことは可能である。

「中央よりも少し右手に、赤楊の木二本、電燈やモールで美しく飾られる」の赤柳（榛の木）は、「鹿踊りのはじまり」にも登場する木である。「鹿踊りのはじまり」の榛の木は「芝原」という舞台の照明装置であり、神の座の役割を持っていた。「ポランの広場 第二幕」の榛の木もまた、幻想的な「広場」を象徴する木であり、電飾がほどこされた照明の一部である。

「右手にオーケストラバンド、指揮者と楽手二名だけ見える。」とあるが、この指揮者は平来作演じる楽長だろう。「楽手二名」は、「饑餓陣営」の古参軍曹役でバイオリンを演奏した松田浩一とハーモニカの細川直見であろうか。もしくは演奏のフリだけをする者だったのかもわからない。数名だけ見せることで、もっと大勢が見切れているように見せる意図があつての「楽手二名」であろう。

ト書きおよび登場人物に「村の娘たち」がいるあたり、女装した生徒がいたのだろうと考えられる。

このト書きのセットについて阿部由香子は次のように述べる。

冒頭のト書きにおいては、「まっくろな夜の野原と空、空にはしら

しらと銀河が亘つてゐる」と森の奥に存在する「ポランの広場」の自然を描いた上で、そこにレコードの音楽、オーケストラの演奏、電灯の光など人間が生み出した文化的産物を融合させた空間を作りだしている。劇化することは、この特別な「ポランの広場」を実際に舞台上に立ち上げることの意味する。天の川を描いた背景や電気アンマ器を使った音響効果（『新校本宮沢賢治全集』第16巻・下 大正13年8月10日の注）などによって賢治が創り出した特別な空間を眼前に存在せしめること、この作品の主眼はそこにあつたのではないかと思う。<sup>6</sup>

まさに幻想的な非日常空間の現出が本作の肝であつただろう。そのため、あのような多くの冒頭ト書きとなつたのである。

また、本作のト書きは全体を通して詳細な演技指示の側面がある。たとえば（「紳士云ひながらガラスのコップを二つ取つてフアゼロとキユステに渡す。／紳士教師のコップに藁酒をつぐ。」）や（「山猫博士、紳士と盃を合せ、酒をなめ横眼で二人を見ながら云ふ」）、（「みんな気の毒さうに二人の方を見る」）、（「たじろいで酒を一杯のむ。」）といったように、細かな動作指示、感情の指示がされている。これは「饑餓陣営」「異稿植物医師」には見られないもので、「植物医師」よりも多く書き込まれている。演じる生徒たちが賢治の演技指導、演出についてこられるようになったとも考えられるが、やはり先行の童話作品によって賢治の中のイメージが固まっていたというものもあるだろう。

本作は照明の指示は一切なく、したがって暗転もない完全に一幕一場の作品である。

音響指示も冒頭の「甲虫の翅音」そして「オーケストラはじまる」だけである。このオーケストラはレコードを使用したものだろう。途

中の「リズム」を取る場面は、実際にリズム楽器（鉦鼓）を鳴らしたと思われる。

また本作も賢治による替え歌が登場する。これらは流行歌や讚美歌ではなく、レコード楽曲に可視をつけたものである。

使用された楽曲は次である。佐藤泰平『宮沢賢治の音楽』（筑摩書房一九九五年三月）を参考にした。

Flow Gently, Sweet Arton（「けさの六時ころワルトワラの」）

作詞 R・バーンズ、作曲 スピルマン。『ホームソング』（“Home song” for Mixed Voice）という曲集に収録されている曲で、賢治はこの曲集を持っていた。また、レコードを入手していた可能性も考えられる。

In the good old summer time（「つめくさの花咲く晩に」）

作詞 R・シールズ、作曲 G・エヴァンズ。『春と修羅』補遺の「駒ヶ岳」の中で「In the good summer time」と繰り返す部分がある。

ちなみに「冒頭のト書き」Hacienda, the society Tango は Paul Biese 作曲のピアノ用タンゴであり、一九一三年に Will Rossiter により楽譜が発売され、一九一四年三月にビクター社から Felix Arndt 演奏版のレコードが発売されている。賢治はビクター社から表彰されたほどのレコードコレクターであったというから、「Hacienda, the society Tango」も彼の私物だろう。<sup>7</sup>

ラグタイム調のタンゴであり、短調の主題が続き、突然変調して長調の展開があり、また短調の主題に戻る、という構成の楽曲である。劇の冒頭でどこから針を落としたのかは不明だが、ラグタイムのとは

けた曲調と、短調↓長調への変調は単純に考えても「ポランの広場 第二幕」のイメージにそぐうものである。

また、山猫博士のリクエスト曲「キャッツホキスカア」もレコードを流したと考えられる。

（オーケストラはじまる。）

山猫博士「おいおいそいつでなしにキャッツホキスカアといふやつをやつてもらひたいな。」

楽長「冗談ぢやない、猫のダンスなんて。」

山「猫博士」「やれ、やれ、やらんか。」

（オーケストラはじまる）

これは「The Cat's Whiskers—Fox Trot」ところ、Felix Austead や Ed. Gladstone 作曲のレコードであり、Benson Orchestra of Chicago 演奏版がビクター社から一九二三年に発売されている。<sup>8</sup>

曲の特徴としては、軽快な四拍子の曲で、合間に「ニャーオ」と猫の鳴き声（鳴き真似）が挿入される。これは、

みんなコップをおいて踊る。キュステも入る。山猫博士、調子はづれの声でオーケストラに合せながら、みんなの間を邪魔するやうに歩きまはる。猫の声の時はねあがる。近くのものにげる。

というト書きの「猫の声」だろう。もしかしたら「山猫博士、調子はづれの声」にも当たるかもしれない。曲の中で猫の鳴き声は四回連続で聴こえ、四回目は「シャーッ」と威嚇の声になる。山猫博士に威嚇され、「近くのものにげる」のは想像できる演出である。

これらの曲はダンス音楽であり、特に「キヤッツホキスカア」は「山猫博士」というキャラクターの調子の良さや周囲への身勝手さを強調する選曲となっている、

#### 4 戯曲「ポランの広場 第二幕」と童話「ポランの広場」

「ポランの広場 第二幕」は先行する童話「ポランの広場」の第三章「三 ポランの広場」を脚色したものである。

童話「ポランの広場」	戯曲「ポランの広場」
第一章 (題不明)	(なし)
第二章 「つめくさのあかり」	(なし)
第三章 「ポランの広場」	第二幕
第四章 (題不明)	(なし)
第五章 (題不明)	(なし)

※「全六幕」の現存脚本はない。おそらく上演もなかったと考えられる。

童話「ポランの広場」のあらすじは次である。

散歩に出ていた「わたくし」のそばを、髪の毛の赤い少年が走り抜けていく。「わたくし」はその子どもがフアリーズ小学校の生徒だと思いい、見送る。(第一章「(題不明)」)

第一六等官の「私」が役所から帰ってくると、近くの小学校に通う少年・ファゼロに「山羊はまだいるかい」と声をかけられる。彼は「私」に硝石をねだると、つめくさのあかりをたどると行けるポランの広場の話を始める。昨晩のファゼロはつめくさの番号をたどっていた途中、山猫の馬車別当に邪魔をされ、それを赤い髪の毛の又三郎にからかわれたという。「私」はファゼロに、自分もいつかポランの広場に連れて行ってくれ、と頼む。(第二章「つめくさのあかり」)

その五日後、ポランの広場を見つけたというファゼロに誘われた「私」は、つめくさの咲く夜の野原へ向かう。やがて虫の羽音が大きくなり、立派な榛の木が見えてきたかと思うと、そこはポランの広場であった。衣裳係や虫たちに着替えさせられた「私」は、さらびやかな広場への気おくれも忘れる。そこに山猫博士が現れ、威張り散らす、ファゼロとの決闘に負けて退散する。葡萄園農夫の演説を聞き、「私」とファゼロは帰路に着く。(第三章「ポランの広場」)

数日後、再びやってきたファゼロに「私」はポランの広場へ行くことを提案する。しかしつめくさの番号がぐちゃぐちゃだから行けない、とファゼロは言う。ふたりは羊飼いのガロに会いに夜の野原へ行く。そこにファゼロの友人たちがいて、方角だけでポランの広場を目指すという。現れたガロが、ポランの広場にはつめくさの番号でしか行けないから帰るように、と子どもたちを叱る。(第四章「(題不明)」)

八月末の頃、「私」は局長に指示されて慰労休暇がてらイーハトブ町へ向かう。そこで毒蛾事件があったがそれは「またおはなししま

す」として、帰路につく。(第五章「題不明」)

現存草稿は五六枚であり、冒頭および末尾、他四カ所ほどに数枚ずつの原稿の欠落がある。そのため全体像は明瞭ではない。

この童話は大正一三年四月から五月までの間に、花巻農学校生徒の川村俊雄が、作者の依頼を受けて筆写したもので、冒頭と末尾の計一六枚に作者自筆の手入れがある。この成立時期、そして戯曲が「第二幕」と謳っているところから、童話の方が先に成立したと考えていいだろう。

戯曲と童話第三章は、助詞の変更や語尾の言い回しを除くと、台詞の一言一句がほぼ同じである。また、地の文で書かれた言葉が台詞化されている箇所もあるが、それもほぼ同じ文言である。

大きな違いといえるのが、冒頭部の山猫博士の台詞と、最後の葡萄農夫の演説、帰路につく「私」たちの姿の有無である。

まず冒頭部を見てみる。次の引用がこの劇の最初の台詞であり、童話にはない部分である。

山猫博士(立ち上がりながら)「おいおい、給仕、なぜおれには酒を注がんか。」

給仕、(周章てゝ来る)「はいはい、相済みません。座っておいでだつたもんですからつい。」

山猫博士、「座っておいでになつても立っておいでになつても我輩は我輩ぢやないか。おっと、よろしい。諸君は乾杯しやうといふんだな。よしよし。ブ、ブ、ブロージツト。」

この冒頭部の追加は、山猫博士というキャラクターの強調の効果が

ある。文章を読む童話と違い、舞台は誰かひとりにクローズアップすることはできない。故に、重要キャラクターである山猫博士が最初の台詞を言い、観客の注目を集める必要があつた。それと同時に「なぜおれには酒を注がんか」「我輩は我輩ぢやないか」と己の偉さを自覚し、威張る姿を描き、皆の乾杯を勝手に仕切る山猫博士像がこの冒頭部だけではつきりわかるようになっていゝ。

そして最後の葡萄農夫の演説であるが、童話と比較すると次のように違ふ。

「略ーおゝ、おれたちはこの夜一晩東から勇ましいオリオン星座がのぼるまでこのつめくさのあかり照らされ銀河の微光に洗はれながらのしく「歌」ひあかさうぢやないか。黄いろな藁の酒は尽きやうがもつときれいなすきとほつた露は一ばんそ「ら」から降りてくる。おゝ娘たちはひときれの白い切をかぶればあとは葡萄いろの宵やみや銀河から来る鈍い水銀、さまざまの木の黒い影やらがひとりでおまへたちを飾るのだ。」(「ボランの広場」)<sup>1</sup>

葡萄農夫「略ーおゝ、おれたちはこの夜一ばん、東から勇ましいオリオン星座がのぼるまで、このつめくさのあかり照らされ、銀河の微光に洗はれながら、愉快に歌ひあかさうぢやないか。黄いろな藁の酒は尽きやうが、もつときれいなすきとほつた露は一ばんそれから降りてくる。おゝ娘たち、(町の人形どものやうに、手数を食つた馬鹿げた着物を着ないでも)お前たちはひときれの白い切をかぶれば、あとは葡萄いろの宵やみや銀河から来る鈍い水銀、

さまざまの木の黒い影やらがひとりでおまへたちを飾るのだ。」(戯曲「ポランの広場 第二幕」)

この「町の人形」もののやうに、手数を食った馬鹿げた着物を着ないでも」という文は、戯曲の初稿成立後に鉛筆で加筆されたものである。つまり初稿にはない台詞である。この台詞がいつ頃追加されたのかははっきりしないが、おそらく稽古を通して追加されたのではないかと思われる。

「町の人形」という表現から、町の権力者への批判を読み取ることができる。

また、この「手数を食った馬鹿げた着物」は童話集『注文の多い料理店』の「序」を連想させるイメージである。

わたしたちは、氷砂糖をほしくらゐもたないでも、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。

またわたくしは、はたけや森の中で、ひどいぼろぼろのきものが、いちばんすばらしいびらうどや羅紗や、寶石いりのきものに、かはつてゐるのをたびたび見ました。

わたくしは、さういふきれいなたべものやきものをすきです。<sup>11</sup>

この「ひどいぼろぼろのきもの」と「いちばんすばらしいびらうどや羅紗や、寶石いりのきもの」は農村と町、農民と町人(権力者)の比喩にもなっており、「手数を食った馬鹿げた着物」は後者に当たる。「さういふきれいなたべものやきもの」||「ひどいぼろぼろのきもの」を「すき」と言う賢治は、町(町人)より農村(農民)を賛美してい

る。

この「序」は「大正一二年二月二〇日」の日付が附されており、賢治が農学校教員に着任して二年が経った頃である。その頃に書かれたと考えていいだろう。

一方、童話「ポランの広場」および「ポランの広場 第二幕」は「序」以降に執筆されたと考えられるが、この時期は童話集『注文の多い料理店』の童話の推敲期であった。「序」もまた、推敲ないしは繰り返し読み返したことだろう。稽古の時期にも同じことが言える。

したがって「序」のイメージが「ポランの広場 第二幕」の追加台詞に反映されることは十分ありえ、その意識が町の権力者批判と農民賛美に傾いていることも共通して言えるのである。それは、「町の人形」もののやうに、手数を食った馬鹿げた着物を着ないでも」と述べるのが「葡萄農夫」であることから推察できよう。

他の戯曲作品を見ても、賢治の中で農民(百姓)賛美意識が高まっていることは確かである。

帰路に着く「私」とファゼロの姿が戯曲で描かれていないのは、円舞に始まり円舞に終わるとい劇の枠構造や華やかなフィナーレの演出という狙いが考えられる。

ではこの「ポランの広場 第二幕」で賢治は何を描きたかったか。そこには賢治の「農民」に対する理想があったと考えられる。

## 5 「農民」への羨望と希望

賢治の農民賛美意識は、町の権力者である山猫博士を対決の末追いつき出す筋書きからも読み取れる。

では山猫博士とは何者なのか。阿部由香子は次のように述べている。

この決闘の背景にはイーハトーヴ地方に腰を落ち着けて生活する農夫や牧者達と、「山へ行って山猫を釣って来てアメリカに売る商売」などで資本家を目指す山猫博士との対決も存在している。<sup>12</sup>

山猫博士の仕事である「山へ行って山猫を釣って来て、ならしてアメリカに売る商売」の詳細は不明であるが、ファゼロはそれを「こわいさうだよ」と言っている。単純に動物の売り買いへの抵抗感もあるだろうが、当時花巻でも見られた娘売り・身売りのイメージも重なる。その「商売」をしていることが山猫博士というキャラクターのアイデンティティと言えるだろう。

また、山猫博士は山猫「博士」と呼ばれている。だが山猫博士は学者ではなく商人である。つまりここでの「博士」は権威の現れと考えていいだろう。賢治作品における「博士」の用法については今後調査したいと考える。

このような要素から、山猫博士は、山からアメリカ(町)へ命を売る商人であり、権威者・権力者であると考えられる。その権力者たる山猫博士は、農民が多く集まるポランの広場の夏祭りでは傍若無人にふるまう。

当時、花巻の有力者と言えば、賢治の父・政次郎が真っ先に思い浮かぶ。父をそのまま山猫博士のモデルにしたわけではないだろうが、そのように考えられる要素はちりばめられている。

例えば先ほども述べた「博士」という呼び方であるが、「ポランの広場」の後の作品である「銀河鉄道の夜」に登場する「博士」は、カムパネルラの「父」である。カムパネルラの父は山猫博士と違い、学者としての「博士」の意味も含んでいるが、賢治の中で「博士」と「父」

は並び立ち得るのだ。

また山猫博士は「山猫を釣って」来るが、第二章「どんぐりと山猫」の項でも述べたように賢治は自分自身を「山猫」に例えることもあり、賢治作品に登場する「山猫」は賢治自身の反映と言える要素を持つことが多い。「山猫」が賢治だとするならば、それを釣る「博士」は自身の父を反映していると言えないだろうか。

ひいては、父のみならず、「山猫」も「山猫博士」も賢治自身の反映であるともいえる。賢治が持つ批判意識は、自分の家の商売や自身身の立場に向けた自責と重なることが多い。

このように、山猫博士は、賢治が批判したいもの(町の権力者(有力者) || 自分の家や自分が反映されている || 町の権力者(有力者) || 山猫博士 || 町の権力者が退散して、葡萄農夫や村の娘たち || 農民たちだけの祭が始まる。それを農学校の生徒が演じる事に、多田幸正は次のような見解を述べる。

そこにはまた、芸術に眼を開かせようとする教育的な意図も、当然はたらいっていたであろう。が、いま一つ、彼が着目していた演劇の効用の面——田中智学から学んだあの教化の方法としての効用の面もまた見逃してはなるまいと思われる。——略——『ポランの広場』

には、農村のポス的存在たる山猫博士が広場から逃げ出した後に、農民達による真の祭り——「愉快な愉快なつまつり」がはじまる、というように、そこには観客としての農民やその子弟に直接はたらかせる教化的な面が否定しがたくある。いや、むしろ強調されてさえている。<sup>13</sup>

ここで述べられている教化は決して法華経教化ではなく、農民賛美



意識の教化と考えていいだろう。この劇を共有することで農民である演者と観客に、その生業や人格の素晴らしさを伝え、皆が楽しく踊る祭を表現したかったと考えられる。しかもそれは風刺喜劇でもあり、山猫博士は農民の対立者として滑稽に描かれ、追放されていた。

もともと賢治が学校劇を始めたくっかけとして、修学旅行に参加しなかった生徒たちと旅行組を楽しく出迎えよう、という思惑の劇活動があった。その生徒たちが修学旅行に参加しなかった理由は、それぞれに事情があっただろうが、経済的な問題もあったと思われる。当時、経済的な事情で農学校を辞めていく生徒も多く、賢治はそのことを気にかけていた。だからこそ、せめて娯楽的な劇をすることで楽しみを得てほしいと思っていたのかもしれない。賢治の田園劇が喜劇ばかりなのはその思いが反映されているのだろう。

その他にも賢治が行った学校内の活動について栗原敦は次のように述べる。

「精神歌」「行進歌」等を作詞し、また曲を付けて生徒たちと声を合わせたりのものも、自身の楽しみももちろんのことながら、「桑ツコ大学」と軽んぜられて、とかく劣等感にうちひしがれがちな社会的位置にあった草創期の農学校の生徒たちを盛りたてようとする意図からだろうし、折に触れて行われていた演劇の試みも、学校生活の楽しさを増さんがためのものでもあったろう。<sup>14</sup>

生徒たちを盛り立て、楽しみを増す。その中で賢治自身も生徒を知り、農民を知っていった。だからこそ「ポランの広場 第二幕」ひいては田園劇上演会での四作品は、農民たちに希望と自信を与え、彼らの素晴らしさが作品の主題になっていったと考えられる。

さらに、「ポランの広場 第二幕」の祭は「つめくさの咲く」広場で行われる。つまり自然の中での祭である。次の葡萄園農夫の台詞からも、この場が自然の中にあることは意味があると考えられる。

葡萄園農夫（演壇に立つ）「諸君、黄いろなシャツを着た山猫釣りの野郎は、正にしつぽをまいて遁げて行つた。つめくさの花がともす小さなあかりはいよいよ数を増し、そのかほりは空気がいっぱいだ。見たまへ。天の川はおれはよくは知らないが、何でもxといふ字の形になってしらじらとそらにかかつてゐる。かぶとむしやびらうどがねは列になってぶんぶんその下をまはつてゐる。愉快な愉快な夏のまつりだ。誰ももう今夜はくらしのことや、誰が誰よりもどうだといふやうな、そんなみつともないことは考へるな。——略——」

山内修は「ポランの広場は、かつて存在した共同体の祭の場、年に一度すべての人間的呪縛から解放されて、自然と交感し得る場所である。」とし、「そこに参加し得る者は、自然と交感する能力を失っていない純粋な者であつたはずだ。」<sup>15</sup>と述べる。

この「自然と交感」は、田園劇上演会の四幕目「種山ヶ原の夜」において、もつと明確に示される。「種山ヶ原の夜」の主人公の農民・伊藤は自然の神たちと共に踊る、自然との境界線を越えた人物として描かれる。賢治は、生徒たちや観客たち＝農民とのかかわりのなかで、彼らが自然と交感し得る人間であると理解したのである。

一方、「ポランの広場 第二幕」には、広場の運営にあたる衣装係や楽団を除き、山猫博士以外にもう一人、農民ではない存在がいる。それは童話「ポランの広場」の視点人物である博物館十六等官・キユ

ステである。

キュステはファゼロの（保護者）の立場で登場する。ファゼロは劇中、山猫博士と決闘し、彼を追い出す役割を担う重要なキャラクターである。何故ファゼロが山猫博士を追い出せるのか、その理由は彼が子どもだからであろう。先に引用した山内修の文の中に「人間的呪縛」とあるが、それは人と人の関係、立場、しがらみといったものである。山猫博士の威張りようから見て、山猫博士とポランの広場の農民たちは、少なからず人間的呪縛があったと考えてよい。ただ一人の子どもであるファゼロを除いて。

しがらみのない子どもが、人間的呪縛＝権力者の山猫博士を追い出し、広場は解放される。そのことに必要な（保護者）がキュステに与えられた役割である。

しかし、そのキュステ自身は「私はファゼロについて歩きました。」<sup>1</sup>。（「ポランの広場」）とあるように、ファゼロの手引きなしにはポランの広場に辿りつけない存在である。

「ポランの広場 第二幕」は、二人が到着したところからスタートしているが、「第二幕」とあることから「第一幕」が想定されていたということは先述した。その「第一幕」の内容は、おそらく「ポランの広場」の第一章（第三章冒頭、つまりキュステがファゼロと対話し、ファゼロに連れられてポランの広場を捜す場面だと推察できる。

つまり、「第二幕」のみを見るとファゼロ＝農民側に立つキュステは、上演されていない「第一幕」において農民ではないことが語られるはずだったのである。

自然と交感する農民たちに寄り添いたいと思いつながらも、その能力を持たない町の間、キュステ。その立場は賢治自身と重なり合う。賢治は農学校の生徒たちの「保護者」であり、彼らの輪の中にいるよ

うに見えるが、農民ではない。しかも賢治はただの町の間ではなく、町の権力者に近い立場である。

だからこそ田園劇上演会では「第二幕」のみが演じられたのかもしれない。つまり、キュステ＝賢治が農民の輪の中に入るため、彼が農民と同じではないことを示す「第一幕」が消えたのである。

山内修は《私》（キュステ）を賢治とみなし、《私》＝賢治は《自然》から疎外されている。《自然》への回帰の願望をもちながら、自力ではそれができないのである。<sup>17</sup>と述べる。

後年、「ポランの広場」を改稿した「ポラーノの広場」では、キュステはレオーノ・キューストという人物となる。彼はキュステと同じく農民と親しくするが、農民ではないためにファゼロたちが立ち上げる産業組合という共同体に入らずに、ひとりポラーノの広場を去るところまで書かれている。「ポラーノの広場」は羅須地人協会の活動終了後に成立したとされており、羅須地人協会で賢治がした体験や思想の変化が反映された作品と言われる。

一九二四（大正一三）年の頃の賢治は、レオーノ・キューストがポラーノの広場を去るなんて考えていなかった。ただ農民へ希望と羨望の眼差しを向けながら、自己批判意識を抱えて、それでもその輪の中に入ろうと願うのである。

## 6 まとめ

以上の考察から、「ポランの広場 第二幕」は賢治の農民への羨望意識が強く表れている作品であると考えられる。本作は風刺喜劇であり、宮沢家をイメージさせるような権力者への風刺を書いたのが、その宮沢家の長男であるという皮肉もまた、喜劇的要素の効果を持っている

と言える。

また、同時に農民たちの祭りは「人間的なしがらみ」から解放されるべきである、という農民賛美意識が強くみられる。町の人間に比べ弱者の立場にある農民たちこそ自然と交感し、楽しむべきだという賢治のメッセージは、次の「種山ヶ原の夜」と合わせて、自然と人間（農民）の対立に、童話とは違う新たな視点を盛り込んだものだと考えられる。

#### 四 戯曲「種山ヶ原の夜」

##### 1 戯曲「種山ヶ原の夜」の成立と基本情報

戯曲「種山ヶ原の夜」は、その題の通り、実在する種山ヶ原を舞台にした戯曲である。初演は、一九二四（大正一三）年八月一〇日〜一日（昼夜二回）農学校講堂での田園劇上演会である。賢治はこの時、副題に（スケッチ）という語を添えている。プログラムによると、本作は上演作品四本中四番目、最終演目であった。

現存する原稿は清書稿に手入れたものであり、下書き稿はない。よって、発案時期等は不明であるが、清書稿の成立は、稽古期間であった一九二四（大正一三）年初夏であると推察される。

執筆時期や経緯から、本作は田園劇上演会に向けて執筆されたものと考えられる。よって演者が農学校生徒、観客がその家族や地域の住人、つまり農民であることを想定した作品であると言えるだろう。内容は次のようなものである。

時は一九二四年九月二日払暁近く、場所は岩手県種山ヶ原。

農民・伊藤は種山ヶ原の草刈仕事の夜に、うたたねをして夢を見る。夢の中で、林務官に土地の払い下げを願い出るが一蹴された所に、樹の精霊たちが現れる。樹霊たちからかわれながら、危うく木を伐らない約束をさせられそうになる。樹霊たちは約束できないという伊藤を「それながそれでよい」と許し、歌い踊る。しかし、寝ていた雷神を起こしてしまい、伊藤は夢から覚める。現実はまだ夜明けであった。

全編花巻方言で展開されており、現実の地名が登場する地域性が強い戯曲である。また、登場人物は日雇草刈や放牧地見回人等農民に近い存在と、樹霊などの自然の化身であり、農民の生活の一場面を戯画化したものといえる。ただし、平坦部農村ではなく、高原での生活が舞台になっている。

戯曲に先駆けて、同じく種山ヶ原を舞台にした童話「種山ヶ原」（一九二一年に成立と推定）が存在し、戯曲の前身作品とされている。童話「種山ヶ原」はのちに改変が行われ、「風の又三郎」の一場面となる。戯曲と童話の関係については後述することとする。

##### 2 上演の様子、観客及び賢治の反応

「種山ヶ原の夜（劇）」の上演は、先述した一九二四（大正一三）年八月一〇日〜一日、計四回のみである。花巻農学校の生徒によって演じられ、その時の配役は次である。

種山ヶ原の夜（二年生組）

放牧地見回人

渡辺要一

雷神 小原二三、藤原春治、藤原哲郎（砲丸をころがす役）  
樹霊 工藤克己、関 良助  
日雇草刈 小原 忠  
ススキ 川村与左衛門  
その他<sup>1</sup>

この二年生組とは、第四回卒業生が二年生の時に演じたという意味である。伊藤役が不明なのは残念である。

上演時の舞台装置は花巻の画家・阿部芳太郎が描いた背景である。あとはススキなどの草木を舞台に囃すような装置を使っていたと推察される。また、賢治や生徒が舞台袖から蝉の声や鳩の声など音響をほどこしていたという。

この時の上演について、賢治の主治医である佐藤隆房は次のように証言している。

高原の夜霧が静かに往ったり来たりし、郭公の声や馬の嘶きが聞こえ、本当に牧場のような気分を起こさせたのは「種山ヶ原の夜」の舞台面です。檜の木や栗の木の樹霊が語り合っているさまを、大勢の見物人は不思議そうな顔で見えています。

—略—

劇が終えて、観衆は帰りかけました。中には一人つくねんとし  
て考えている人もいました。また、ある人は

「随分変てこな芝居でしたね。後先の筋道が全然なっていないで  
変わってますね」と言うかと思うと、別の人は

「いろいろの樹がしゃべるなんて、おかしなもんだなし」などと、  
月夜の空に大声をたてながら散って行きます。しかし賢治さん自  
身にはとても会心だったらしく  
「えかったなし、えかったなし、見物人がみんなひどくたまげて  
行ったんちゃ。東京に出てやるにも、もう少し練習せば大丈夫だ。  
あと少し練習せば、ええなっし」とニコニコ顔でした。<sup>2</sup>

佐藤の記述が正しければ、「随分変てこな芝居」と評した人物は田舎  
なまりがなく、筋道のある芝居に親しんでいる人物だと考えられる。  
一方花巻なまりの観客は筋道ではなく「樹がしゃべる」ということ  
におかしさを覚えている。この反応はおそらく賛意であろう。賢治は想  
定していた観客＝土地の人（農民）に、自然を擬人化する面白さを伝  
えたことになる。ゆえに賢治は観客の反応に満足したのだろう。  
また、賢治は東京での上演も構想している。

先生はいつか「村の小學校をめぐりしばいをやつて歩かう」と云  
はれた事があつた。又「あなたがた卒業後は東京にまでも出てやり  
ませんか、あんな文句でしゃべつてけらを着て出演したら東京の人  
達おかしがるべ」なんて云はれた事があつた。先生は時々私にこん  
な話で「冬の百姓さん達のひまな時東京に出てやりませう」と云  
はれたものであつた。<sup>3</sup>

ここでも賢治は「おかしがる」という観客の反応を想定している。  
ただし、土地の人（農民）相手とは違い、花巻方言および農民の姿（け  
ら）がおかしがられるもの、としている。つまり地方性が本作の特徴  
となつていて賢治は理解し、意識的に行つていたということが

わかる。

また、賢治の友人であり演劇批評家でもあった阿部孝は「種山ヶ原の夜」を絶賛し、「これなら、この種の夢幻劇としては、欧米のどこの小劇場へ持ち出しても、りっぱに通用する」というように褒めたという。<sup>4</sup>

この友人からの賛辞は賢治の自信につながり、より多くの人にこの劇を届けたいという思いをかきたてたと推察される。ただし阿部の鑑賞は一九二四（大正一三）年八月一〇日〜一一日の田園劇上演会ではなく、昭和二年八月であった可能性が高く、賢治の東京上演構想はそれよりも早くから存在したと思われる。

### 3 照明効果と歌曲

戯曲は一幕ものであるが、一場、現実の種山ヶ原（夜）↓二場、伊藤の夢幻中の種山ヶ原↓三場、現実の種山ヶ原（朝）という三場構成になっている。

この構成は夢幻劇と呼ばれるものであり、メートルリンク「青い鳥」などが代表作として挙げられる。主人公が夢の中に誘い込まれ、神的存在と出会うという内容が基本である。

賢治は浅草オペラや曾我廼家喜劇以外にも、寄席や歌舞伎、新劇にも親しみ、能や児童劇の鑑賞の可能性も指摘されている。ゆえに本作の構成が夢幻劇・夢幻能を参考にしたものであるという可能性がある。夢幻への導入は戯曲内で次のような演出指示がされている。

伊藤（独語）「なあに、馬の話してで、風馬の声に聞だのだ。」（肱をまげて横臥する。火がだんだん細く、舞台は次第に暗くなる。）

かすかな蟬の鳴くやうな声、この音が全夢幻中を支配する。）

舞台は青びかりを含み、草木の配置は変って 夢の中のたよりない空間を表はす。

黒い影、何べんも何べんもそこらを擦過する。

林務官、白の夏服に傾斜儀を吊して少し歪み、また偏った心持で舞台奥手を走って過ぎる。しばらくたって又右手から登場する。

伊藤礼をする。去る。

又左手から出る。クリノメーターを用ひる。

まず眠りに入ったことを、照明を暗くすることで表し、蟬の声が響く。現実との差異として、夢幻中は草木の配置を変え、青光りの照明を使用する。これは「たよりない空間」を狙ったものであり、月明かりのイメージだろうと考えられる。黒い影が行き交う様子でこの世ならざる空間を演出している。

夢幻は伊藤の夢、とされているため、伊藤だけが夢幻中に入り込める。日雇草刈と見廻り人は現実、林務官と樹霊と雷神は夢幻にしか登場しない。ただし、林務官は現存脚本に「（夢幻中）」とわざわざ書かれていることから、現実の林務官に非常に近い存在だと考えられる。しかしその反応は浮世離れしている。現実と夢幻の境の存在である林務官を追うことで伊藤は樹霊と出会うため、〈案内人〉としての役割を負っているといえよう。

夢幻の終わりは雷神の目覚めによるものだがその時の演出指示は次である。

雷神「この野郎、焼つぶぐるぞ、粉にすぞ、けむりにすぞ。」（烈しくあばれぐるぐる引き廻す、俄に青い電光と爆音、舞台

まっくらになる。

(暗黒の中から声)

「睡ってらな、火もさつぱり消「け」でらな。」

(焚火もえあがる。伊藤 その側に卧し草刈一火をもやし二座し、見廻人入ってくる)

「青い電光」はどのように表現したのか不明だが、「爆音」は板に砲丸を転がして雷鳴のような音を出したという(※要証言)。そして舞台は暗転し、たき火が燃え上がって現実に戻るのである。

以上の演出指示から賢治は、現実なたき火の明かり、夢幻は青光りと照明をわけていることが分かる。ここに賢治の照明色彩の意識があり、またたき火は人が起こした火、青光りは自然光という使い分けの根拠も見ることが出来る。

また劇中では賢治作詞作曲の歌曲が歌われる。

まず「花巻農学校応援歌」。これは第一場で伊藤が眠そうに歌うものであるが、ここから伊藤は花巻農学校の卒業生であると考えられる。

次に「種山ヶ原の譜」「牧歌」と呼ばれる歌である。まず第一場で伊藤が口笛で口ずさみ、第二場の夢幻中で樹霊たちが伊藤を囃す歌として歌う。それに合わせて足拍子↓樹霊の踊り↓伊藤も参加しての乱舞が行われる。歌詞は次のとおりである。

種山ヶ原の 雲の中で刈った草は

どごさが置いだか 忘れだ 雨あふる

種山ヶ原の せ高の芒あざみ

刈ってで置き わすれで雨ふる 雨ふる

種山ヶ原の 霧の中で刈った草さ(足拍子)

わすれ草も入ったが 忘れだ 雨ふる

種山ヶ原の置ぎわすれの草のたばは

どごかの長根で ぬれでる ぬれでる

(踊り出す)

種山ヶ原の 長嶺さ置いだ草は

雲に持ってがれで 無くなる無くなる

(伊藤も踊り出す)

種山ヶ原の 長嶺の上の雲を

ぼっかげで見れば 無くなる無くなる

(舞踏漸く甚しく 楽音だけになり

互にホウと叫び合い 乱舞)

さらに、劇を見た賢治の友人・阿部孝によると、現存脚本には記されていないが「剣舞の歌」を歌う場面があったという。『「剣舞の歌」は「原体剣舞連」の一部に節をつけたもので、歌詞は次のとおりである。

夜風とどろきひのきはみだれ

月は射そそぐ銀の矢並

打つも果てるも火花のいのち

太刀の軋りの消えぬひま

dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah

太刀は稲妻萱穂のさやぎ

獅子の星座に散る火の雨の

消えてあとない天のがはら

打つも果てるもひとつのいのち

dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah。<sup>6</sup>

おそらく、剣舞ということから、この歌にも踊りがついていたと考えられる。

#### 4 戯曲「種山ヶ原の夜」と童話「種山ヶ原の夜」

この戯曲について考えるとき、前身にあたる童話「種山ヶ原」と関連付けられることが多い。

童話「種山ヶ原」は次のような作品である。

舞台は北上山地の真ん中にある種山ヶ原。達二はこの夏に踊った剣舞のことを思い出している。高原で草を刈っている祖父と兄に弁当を届けることを母から頼まれ、牛を連れて出かける達二であったが、牛が逃げてしまい、それを追う。霧が出てきて道に迷った達二は、兄を呼ぶが、いつか草の上に倒れてしまう。

達二は剣舞の夢、そして学校の教室で剣舞について問われる夢を見る。一度目を覚ますも再び眠りにつき、美しい少女から小鳥をもらう夢を見る。次に現れたのは山男を刺し殺す夢を見る。そのとき雷が落ち、目を覚ました達二は心配した兄に助けられ、祖父のもとに帰ってたき火を囲み、団子を食べる。

童話と戯曲について富田博之は次のように述べている。

この作品が書かれたのは、上演された一九二四年夏とみてよいだろう。その前、おそらく一九二一年頃書かれたと推定される童話「種山ヶ原」がある。これは、後に、童話「風の又三郎」のなかに挿入される作品だが、戯曲「種山ヶ原の夜」の前ぶれとあつた作品だといつてもよいものである。童話と戯曲という違いもあるし、作品の内容も全く別のものだが、種山ヶ原の自然や、そこに住む人びとの生活や、そこにくりひろげられるファンタジーの世界がえがかれているという点で、関わり合いの深い作品だといえる。<sup>6</sup>

富田が述べるように、童話「種山ヶ原」は戯曲「種山ヶ原の夜」と共通している部分がある。それは「種山ヶ原を舞台にしている」「登場人物は農を生業にしている者である」「草刈の時期の物語である」「逃げた馬(牛)を追う間に眠りに誘われて夢幻の中に入り込む」「雷が鳴って夢が終わる」等、物語の枠組みの部分である。(表一を参照)

しかし物語のメインにあたる夢幻中の内容が大きく違う。童話「種山ヶ原」の達二が見る夢は断片的なもので、達二個人の体験であり、生活と結びついたものではない幻想的なものである。

一方、戯曲「種山ヶ原の夜」は、農民・伊藤の見る夢は「笹戸の払い下げ」「樹々の伐採」について思いをめぐらす、農民生活の延長線上の夢である。登場するのも林務官、樹霊、雷神と農業に深く結びつく存在である。

夢幻中の違いから、戯曲「種山ヶ原の夜」は童話「種山ヶ原」を前身としたものというよりも、その枠組みを使って違うものを描いた作品であるといえよう。

時と場	夏休みの最後の日の昼 種山ヶ原の高原	戯曲「種山ヶ原の夜」 一九二四年九月二日払暁近く 岩手県種山ヶ原
主人公	達二。 牛や馬を飼う農家の子。祖父と兄が高原で草を刈っている。	伊藤。 馬を飼う農家の男で、日雇いと共に飼料用の草刈に来ている。 花巻農学校の卒業生だと思われる。
導入	種山ヶ原の説明から始まり、達二が高原へ弁当を届けに行くことを頼まれる。達二は牛を連れており、夏に踊った剣舞を思い返している。※歌「原体剣舞連」	たき火を囲んだ伊藤と日雇たちの会話。その中で「笹戸の払い下げ」の話題が出て、伊藤はそのことについて考え始める。※歌「花巻農学校応援歌」
夢幻の導入	牛が逃げ出し、それを追いかけるうち雨と霧が深くなりいつしか倒れてしまう。	迷った馬の声がして伊藤以外がそれを追う。残った伊藤は一人眠りにつく。
夢幻	① 剣舞を踊り、学校で質問をされる夢。 ② 美しい少女に小鳥をもらい、それを逃がそうとする夢。 ③ 現れた山男に脇差を突き付け、蟹や兎を要求する。しかし山男に足を捕まれ、結局山男を刺し殺す。	① 林務官と「笹戸の払い下げ」の話をする。 ② 樹霊たちに囲まれ、からかわれる。その中で炭焼きのための伐採の話題が出る。樹霊は伊藤を許し、伊藤は樹霊と共に踊る。※歌「種山ヶ原の夜」
夢幻の終り	雷が鳴る。	雷神の手を踏み、雷が落ちる。
結末	現実に戻り、兄と祖父に保護される。たき火のそばで団子を食べる。 種山ヶ原の雨は上がり、晴れつつある。	日雇い達に起こされる。いい夢を見ていたと述べる。 夜が明け、空は晴れている。

(表一)  
 童話「種山ヶ原」と戯曲「種山ヶ原の夜」  
 比較



ただこの夢幻はまったく新しいものであるわけではない。違う童話  
が童話「種山ヶ原」に入り込んだと考えられる。その童話は「かしは  
ばやしの夜」と「鹿踊りのはじまり」の二作である。

「かしはばやしの夜」はメーテルリンク「青い鳥」をモチーフにし  
ていると指摘される作品であり、柏の木大王をはじめ多くの木々が農  
民・清作をはやし立てる場面がある。清作（農民）は柏の木大王（自  
然）と木の伐採をめぐるかみ合わない会話を繰り返して、劇的対立関  
係にある。クライマックスは、林の木々とフクロウの軍隊が大乱舞会  
を繰り広げ、霧が落ち、清作は林の外に取り残される。

「木々に囃したてられる」「農民と自然が伐採について語る」「農民  
と自然が劇的対立関係にある」「乱舞する」と、夢幻の内容は童話「種  
山ヶ原」よりむしろ「かしはばやしの夜」の方が戯曲「種山ヶ原の夜」  
に近い。

また「鹿踊りのはじまり」は「黒い巖」が「わたくし」に「鹿踊り  
のほんたうの精神」について語る物語である。語りは入れ子構造にな  
っており、農民・嘉十が痛めた足の治療のため温泉へ向かう道すがら  
の様子が語られる。嘉十はうめばちの咲く野原で柝の団子を食べ、  
手ぬぐいを忘れる。手ぬぐいを取りに戻ると鹿たちが手ぬぐいを取り  
囲み、得体のしれないものとしてその正体を突き止めようとしている  
ところに出くわす。鹿たちが手ぬぐいへの恐れを克服し、団子を食べ、  
太陽に歌を捧げるところを覗き見した嘉十は、鹿たちの踊りに参加し  
ようとするも鹿が逃げてしまうという筋書きである。

この太陽への歌の文句は、戯曲「種山ヶ原の夜」の神楽と近い。

「お日さんを

せながさしよへば、はんの木も

くだけで光る

鉄のかんがみ。」

—略—

「ぎんがぎがの

すずぎの底でそつこりと

咲ぐうめばちの

愛どしおえどし。」（「鹿踊りのはじまり」）

7

樺樹霊（からだをゆすり俄かに叫ぶ）

「もやかざれば

お日さん ぎんがぎんがの鏡」

檜樹霊一、「まっ黒雲お 来れば

お日さん ぼっと消える。」

柏樹霊「天の岩戸の夜は明けで

日天そらにいでませば

天津神 国津神

穂を出す草は咲ぎ急ぎ

花咲ぐ草は咲ぎ急ぐ」（戯曲「種山ヶ原の夜」）

戯曲「種山ヶ原の夜」の神楽は天岩戸神楽であり、太陽信仰である。

「鹿踊りのはじまり」の鹿たちもまた太陽を信仰しているので、両者  
は同じ精神であるといえる。それは自然の精神である。

そもそも童話集『注文の多い料理店』に収録された童話は、眠りを  
通して異界へ導かれるものと、現世と異界を区別して異界へ赴くもの  
に大別できる。異界はいずれも夢幻といえる世界である。『注文の多い  
料理店』の童話群は童話「種山ヶ原」と同時期に書かれ、戯曲「種山

ヶ原の夜」の執筆時期と『注文の多い料理店』推敲時期は一致している。ゆえに、構成やテーマが類似することも不思議ではない。

つまり、戯曲「種山ヶ原の夜」は、童話「種山ヶ原」の枠組みに、「かしはばやしの夜」と「鹿踊りのはじまり」に書かれた自然と人間の関係が挿入されたものであるといえる。ただし、童話「種山ヶ原」の執筆時期ははっきりしておらず、「かしはばやしの夜」「鹿踊りのはじまり」の方が先に書かれたと考えられる。

## 5 境界線を越えた物語

ところで、戯曲「種山ヶ原の夜」とその他の童話には大きな違いがある。ひとつは人間が自然に許されるということである。

次は「かしはばやしの夜」の清作と柏の木大王の間答である。

「もうお帰りのか。待つてましたぢや。そちらは新らしい客人ぢやな。が、その人はよしなされ。前科者ぢやぞ。前科九十八犯くじふはつばんぢやぞ。」

清作が怒つてどなりました。

「うそをつけ、前科者だと。おら正直だぞ。」

大王もごつごつの胸を張つて怒りました。

「なにを。証拠はちやんとあるぢや。また帳面にも載つとるぢや。貴さまの悪い斧のあとのついた九十八の足さきがいまでもこの林の中にちやんと残つてあるぢや。」

「あつはつは。をかしなはなした。九十八の足さきといふのは、九十八の切株だらう。それがどうしたといふんだ。おれはちやんと、山主の藤助に酒を二升買つてあるんだ。」

「そんならおれにはなぜ酒を買はんか。」

「買ふいはれがない」

「いや、ある、沢山ある。買へ」

「買ふいはれがない」。

清作と柏の木大王はそれぞれ人間の立場と自然の立場で主張をし合い、かみ合うことはなく、作中で三回も同じ問答が繰り返される喜劇的な要素である。大王だけでなく、柏の木たちは清作を対立者としてからかい続け、清作もそれに反発し続けている。

一方、戯曲「種山ヶ原の夜」は、同じく伐採の話題で次のように展開している。

檜樹霊「その約束な、笹戸の長嶺下汝あ小林区がら払ひ下げしたらな、一本も木伐らないてよ。」

伊藤「おれ笹戸の長嶺下払ひ下げしたら一本も木伐らないことぞ。」

一本も木伐らないば山いづまでもこもんとしてでいゝな。水こも湧だ。」

樹霊（みな悦ぶ）「さうだ さうだ。」

伊藤「すたはんでそれでいゝやうだな、それでも何だがごどごどが変ただな。一本も木伐らないば山こもんとして。それでいゝのだな。山こもんとしてれば立派でいゝな。立派でいゝんともたゞ木炭焼き山さ行く路あぬがるくてて悪いな。ありや、何であ、笹戸の長嶺下払ひ下げしておら木炭焼くのだ、わあ、厭んたちや、せっかく払ひ下げしてで木一本も伐らないてだらはじめがら払ひ下げさないはいべがぢや。馬鹿臭いぢや。こつたなもの。」（草の環を投げ棄てる）

樹靈（同時に笑ふ）

柏樹靈「そだらそれでもいすき。ほう何だが曇って来たな。」

笹戸の払い下げをしたら木を一本も伐らない、という約束を持ちかけられた伊藤は、「山こもんとしてれば立派でいゝな」と乗りかける。しかし、それではせっかくの払い下げが無意味になると気づき自分の仕事を選ぶ。それに対し、樹靈は「そだらそれでもいすき」と笑うのである。しかもそれは清作と対立し続けた柏の樹靈のセリフである。

もうひとつの違いは、クライマックスの踊りの場面である。「かしはばやしの夜」「鹿踊りのはじまり」では踊りは次のように描かれている。

「まあ、こんやはあんまり怒らないやうにいたしませう。うたもこんどは上等のをやりますから。みんな一しよにをどりませう。」

さあ木の方も鳥の方も用意いゝか。――略――

かしはの木は両手をあげてそりかへつたり、頭や足をまるで天に投げあげるやうにしたり、一生けん命踊りました。それにあはせてふくろふどもは、さつさつと銀いろのはねを、ひらいたりとちたりしました。じつにそれがうまく合つたのです。月の光は真珠のやうに、すこしおぼろになり、柏の木大王もよるこんですぐうたひました。

――略――  
「あつだめだ、霧が落ちてきた。」とふくろふの副官が高く叫びました。

なるほど月はもう青白い霧にかくされてしまつてぼおつと円く見えるだけ、その霧はまるで矢のやうに林の中に降りてくるのでした。

柏の木はみんな度をうしなつて、片脚をあげたり両手をそつちへのぼしたり、眼をつりあげたりしたまゝ化石したやうにつつ立つてしまひました。

冷たい霧がさつと清作の顔にかゝりました。画かきはもうどこへ行つたか赤いしやつぼだけがはふり出してあつて、自分がかげもかたちもありませんでした。（「かしはばやしの夜」）

鹿はそれからみんな、みぢかく笛のやうに鳴いてはねあがり、はげしくはげしくまはりました。

北から冷たい風が来て、ひゅうと鳴り、はんの木はほんたうに砕けた鉄の鏡のやうにかゞやき、かちんかちんと葉と葉がすれあつて音をたてたやうにさへおもはれ、すすきの穂までが鹿にまだつて一しよにぐるぐるめぐつてゐるやうに見えました。

嘉十はもうまつたくじぶんと鹿とのちがひを忘れて、

「ホウ、やれ、やれい。」と叫びながらすすきのかげから飛び出しました。

鹿はおどろいて一度に竿のやうに立ちあがり、それからはやてに吹かれた木の葉のやうに、からだを斜めにして逃げ出しました。

（「鹿踊りのはじまり」）<sup>10</sup>

「かしはばやしの夜」の大乱舞会の場面は、木々とふくろふの踊りの描写はあつたが清作と画かきは全く書かれていない。「さあ木の方も鳥の方も用意いゝか。」というふくろふの副官のことばと前後の展開から、人間たちは踊りに参加できていないと考えるのが妥当だろう。同様に「鹿踊りのはじまり」の嘉十も、鹿たちの踊りの輪に入ろうと姿を現すと、鹿たちが逃げてしまい拒絶をされる。

しかし、戯曲「種山ヶ原の夜」の伊藤は、樹霊が歌い踊る「牧歌」の中で自らも踊り出すのだ。第三項で引用した箇所であるが、再度引用する。

樹霊（いっしよに囃す）

「種山ヶ原の 雲の中で刈った草は

どごさが置いだが 忘れだ 雨あふる

種山ヶ原の せ高の芒あざみ

刈つてで置き わすれで雨ふる 雨ふる

種山ヶ原の 霧の中で刈った草さ（足拍子）

わすれ草も入ったが 忘れだ 雨ふる

種山ヶ原の置きわすれの草のたばは

どごがの長根で ぬれでる ぬれでる」

（踊り出す）

種山ヶ原の 長嶺さ置いだ草は

雲に持つてがれで 無くなる無くなる

（伊藤も踊り出す）

種山ヶ原の 長嶺の上の雲を

ぼっかげで見れば 無くなる無くなる」

（舞踏漸く甚しく 楽音だけになり

互にホウと叫び合い 乱舞）

自然と対立する者と自然に許される者、そして自然と共に踊れない者と踊る者。この違いはなぜ起こったのだろうか。

ふたつの童話の初期稿を書いた頃、大正一〇年八月〜九月、賢治は東京から帰郷したばかりである。その頃、賢治の中に農業への強い関

心はなかったと考えられる。

童話集『注文の多い料理店』で農民を主役としたものは、全九篇中「かしはばやしの夜」「鹿踊りのはじまり」「狼森と笹森、盗人森」の三篇だけである。しかも、「かしはばやしの夜」は夜という農作業とは違う時間が舞台であり、「鹿踊りのはじまり」の嘉十は怪我によって農作業から切り離された存在である。農民が農民として登場するのは「狼森と笹森、盗人森」だけといい。

ふたつの童話の農民は、自然に翻弄される農民でありながら、農業から一時離脱した（人間の代表者）であった。ゆえに彼らは自然の対立者となり、「かしはばやしの夜」も「鹿踊りのはじまり」も、（自然対人間）の劇的対立または拒絶の物語となった。両者は身体的にも一体となることは不可能として描かれている。賢治は両者の間に境界線を設けているのである。

一方、農学校で上演された田園劇はいずれも農業および農民が重要な役割をもつものばかりである。

賢治にとって関心はあれど遠景のものであった農業は、農学校教師に就任してから一気に身近なものとなる。生徒たちを通して農業の実態を知るにつれ、賢治の中で農業への関心が強くなったと考えられる。

例えば『春と修羅第二集』に収録されている「一九二四、三、三〇、」の日付を持つ「塩水撰・浸種」は次のような詩である。

塩水撰・浸種

一九二四、三、三〇、

塩水撰が済んでもういちど水を張る

陸羽一三二号

これを最後に水を切れば  
穎果の尖が赤褐色で  
うるうるとして水にぬれ  
一つぶつつが苔か何かの花のやう  
かすかにりんごのにほひもする  
笹に顔を寄せて見れば  
もう水も切れ俵にうつす  
日ざしのなかの一三二号  
青ぞらに電線は伸び、  
赤楊はあちこちガラスの巨きな籠を盛る、  
山の尖りも氷の稜も  
あんまり淡くけむつてあて  
まるで光と香ばかりでできてるやう  
湿田（ヒドロ）の方には  
朝の氷の骸晶が  
まだ融けないでこつてゐても  
高常水車の西側から  
くるみのならんだ崖のした  
地藏堂の巨きな杉まで  
乾田（カタタ）の雪はたいてい消えて  
青いすずめのでつぱうも  
空気といっしょにちらちら萌える  
みちはやはらかな湯気をあげ  
白い割木の束をつんで  
次から次と町へ行く馬のあしなみはひかり  
その一つの馬の列について来た黄いろな二ひきの犬は

尾をふさふさした大きなスナップ兄弟で  
ここの犬と、  
はげしく走って好意を交はず  
今日を彼岸の了りの日  
雪消の水に種籾をひたし  
玉麩を買って糞をつくる  
こゝらの古い風習である<sup>11</sup>

「塩水撰」とは種まきの前に良質な種を選び出す方法のことであり、「陸羽一三二号」は稲の品種の名前である。このように具体的な農作業が詩に書かれることは、以前の賢治には見られなかった。このことから、農業と芸術が賢治の中で結びつきはじめていると言えるだろう。この傾向は年を経るごとに増加していく。

戯曲「種山ヶ原の夜」の伊藤は草刈中の夜明かし、つまり農作業の中にある農民である。彼は農民として樹霊という自然と向き合うことになるのは決して賢治の気まぐれではない。

ましてやこの戯曲は上演を前提としたものである。農学校の生徒が演じ、郷土の農民が観客であることの意味を賢治は考えただろう。そこで自然と農民が劇的対立を起したとき、「かしはばやしの夜」のようにその対立を喜劇として描くよりも、自然に許され自然と共に踊る農民を描くことを選んだ。

筆者は以前、賢治にとつての演劇は「共有の芸術」であり「他者に考えを伝える手法」であったとした。それは賢治が演劇体験で得たと考えられる〈集団合一体験〉による〈共同体意識〉によるものである。

農業とは自然と向き合い、自然と対立する仕事である。農民は自然の中で、自然に翻弄されながら生きる者である。だからこそ賢治はそ

んな農民と共有する芸術において、農民が自然に許される場面を描き、共に踊る（合一体験）の筋書きにしたのではないだろうか。

賢治は後に、「農民芸術概論綱要」（一九二六年）の中で次のように述べている。

#### 序論

……われらはいっしょにこれから何を論ずるか……

おれたちはみな農民である ずあぶん忙がしく仕事もつらい

もつと明るく生き生きと生活をする道を見付けたい

われらの古い師父たちの中にはさういふ人もあつた

近代科学の実証と求道者たちの実験とわれらの直観の一致に於て

論じたい

世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない

自我の意識は個人から集団社会宇宙と次第に進化する

この方向は古い聖者の踏みまた教へた道ではないか

新たな時代は世界が一の意識になり生物となる方向にある

正しく強く生きるとは銀河系を自らの中に意識してこれに応じて

行くことである

われらは世界のまことの幸福を索ねよう 求道すでに道である<sup>12</sup>

賢治の目指す芸術そして世界は（世界合一）である。この「集団」「世界」とは「生きとし生けるもの」すべてであり、それは自然も含まれていると考えられるだろう。

賢治にとって農民は、辛く忙しい日々の中で（世界合一）を目指せる人々であった。その意識が、伊藤に（人間対自然）の境界線を越えさせたのではないだろうか。

つまり童話には賢治自身も直面した人間と自然の境界線を明確に表し、戯曲（演劇）では農業を通して得た理想を、演劇の持つ（共同体）意識の効果を意識して描いた、と考えられる。それは表現方法の違いによって現れた賢治のふたつの農民観と自然観と異なるべきものかもしれない。

#### 6 まとめ

以上を経て、戯曲「種山ヶ原の夜」は賢治の演劇思想および農業への関心が強く反映された作品であると考ええる。

特に、賢治の演者―観客が何者であるか、という意識がなければ、戯曲「種山ヶ原の夜」は現在のよう筋書きになっていないだろう。賢治にとつての農そして農民はどういうものなのか、農民と自然はどう向き合うべきなのか。賢治の思惑は、童話「種山ヶ原」だけでなく、「かしはばやしの夜」「鹿踊りのはじまり」と比較して初めて浮かび上がってくるのである。それが伊藤と樹霊が共に踊るといふ場面に象徴されている。童話の推敲時期が戯曲の執筆時期と重なりながら、ふたつの農民、ふたつの自然が描かれているのは、その表現方法の差が生んだ賢治のふたつの思想の提示なのだろうと考えられる。

#### 五 宮沢賢治「田園劇上演会」プログラムの構成的意識

##### 1 田園劇上演会

田園劇上演会は一九二四（大正一三）年八月に行われた賢治の劇活動の集大成と言える上演会である。賢治は八月一〇〜十一日の二日にわたり、「饑餓陣営」含む四本の劇を昼夜一回ずつ合計四回監督上演した。

この上演会は近隣の農民や賢治の知人などが招待され、賢治は招待券も自作している。その他にも八月十三日の「岩手日報」夕刊第一面には次のような記事が出た。

#### 花巻農学校の／田園劇／十、一（ママ）の両日

稗貫花巻農学校の農民劇第一回試演は十、十一の両日同校内に於て開催され十日午後七時予定より少し遅れたけれど約三百の観覧入場者はいかにといふ期待をもって待たれた畠山校長は一場の挨拶として農村と娯楽学校劇と田園劇との当を得た感想を述べられそれより白藤教諭の劇梗概があつて初幕『饑餓陣営』（児童劇）第二幕『植物医師』『郷土喜劇』、第三幕『ポランの広場』（ファンタジー）、第四幕種山ヶ原の夜』（スケッチ）を演じた。<sup>1</sup>

この記事から、この上演会は賢治の独壇場というわけではなく、畠山校長など理解者がいる上で行われたものであることがわかる。畠山校長が述べた「農村と娯楽学校劇と田園劇」は、賢治が後に目指した「農民芸術概論」とつながるものだと考えられ、この時既に賢治の田園劇は少数の理解を得ていたと考えられる。

また、上演会時の賢治の様子について、佐藤隆房は次のように述べている。前項で引用したものであるが再度引用する。

その年の真夏の晩です。賢治さんの劇想はクライマックスにのぼりつめ、生徒や村や町の人たちを招いて、農学校の講堂で劇を公開して見物させることになりました。「饑餓陣営」、「植物医師」の外にファンタジー「ポランの広場」と夢幻劇「種山ヶ原の夜」が上演されました。

高原の夜霧が静かに往ったり来たりし、郭公の声や馬の嘶きが聞こえ、本当に牧場のような気分を起こさせたのは「種山ヶ原の夜」の舞台面です。檜の木や栗の木の樹霊が語り合っているさまを、大勢の見物人は不思議そうな顔で見えています。

その夜の賢治さんは、まるで花婿のようにソワソワして、白い手袋を脱いだりはめたり、あっちこっちと駆け回りながら、せつせと世話をやいておられます。平来作君やその他だれかれの芝居好きの生徒がいっしょうけんめいに跳ね回りました。

劇が終えて、観衆は帰りかけました。中には一人つくねんとして考えている人もいました。また、ある人は

「随分変てこな芝居でしたね。後先の筋道が全然なっていないで変わってますね」と言うかと思うと、別の人は

「いろいろの樹がしゃべるなんて、おかしなもんだなし」などと、月夜の空に大声をたてながら散って行きます。しかし賢治さん自身にはとても会心だったらしく

「えかったなし、えかったなし、見物人がみんなひどくたまげて行つたんちゃ。東京に出てやるにも、もう少し練習せば大丈夫だ。あと少し練習せば、ええなっし」とニコニコ顔でした。<sup>2</sup>

賢治はこの上演会を存分に楽しんでおり、観客の反応はさまざまであるが好意的なものもあったようである。後にこの上演会での負債に

ついで述べることはあっても、この瞬間、賢治にとって田園劇上演会は成功したものだっただろう。

田園劇上演会には次のプログラムが存在する。

- 一、飢餓陣営（児童劇）  
時 一九二〇年代 處 欧州西部戦線  
人物 二聯隊軍曹、バナナン大将、特務曹長、曹長、兵卒十二名

- 二、植物医師（郷土喜劇）  
時 一九二〇年代 處 盛岡市郊外

- 人物 爾薩待正（植物医師）、ペンキ屋徒弟、農民六人

- 三、ポランの広場 第二幕（ファンタジー）  
時 一九二〇年代

- 處 イーハートヴ県ポランの広場

- 人物 キュステ（博物館十六等官）、ファゼロ（キュステの甥）、山猫博士、給仕、農夫、牧夫、紳士男女数名

- 四、種山ヶ原の夜（スケッチ）

- 時 一九二二年八月卅一日拂曉近く

- 處 岩手県種山ノ高原

- 人物 農夫三人、役人一人（夢幻中）、樹木数種の霊 数人<sup>3</sup>

プログラムの内容を書いた人物が賢治であるかは不明であるが、作品順序つまり構成は賢治によるもので間違いない。何故このような作品順序となったのか考察する。

## 2 プログラム構成の考察

### (1) 「饑餓陣営」

まず一番手は「饑餓陣営」である。本作は他の三作品と違い、岩手（イーハートヴ）の物語ではないことが特徴として挙げられる。舞台のマルトン原は架空の戦場であり、演者である生徒たちにとっても観客である農民たちにとっても身近な空間ではない。ゆえに途中に入れると作品が浮いてしまう可能性が考えられる。

また本作は、幕が上がる前に幕前に兵士がひとり現れ、「私は五聯隊の古参の軍曹」という歌を歌う。歌詞を再度引用する。

- 一、私は五聯隊の古参の軍曹

- 六月の九日に演習から帰り

- 班中を整理して眠りました

- そのおしまひのあたりで夢を見ました。

- 二、大将の勲章を部下が食ふなんて

- 割合に的確なことでもありませんが

- まる二日食事をとらなかつたので

- 恐らくはこの変てこな夢をみたのです。<sup>4</sup>

この歌詞からわかることは、今から行われる劇が「夢」であるという点である。舞台上に立つ人間の夢（幕の中）という入れ子構造は、観客にとって、不思議なことを受け入れる下地を作る効果がある。

さらに、この幕前口上が台詞ではなく歌である点も重要である。田園劇上演会の上演作品は、「植物医師」を除きすべて歌が重要な役割を果たす。「饑餓陣営」においては讚美歌の替え歌として神の御力を表現



する場面も登場する。登場人物たちが突然歌いだす違和感を軽減させるために、冒頭で歌による口上を挿入したのではないかと考えられる。しかもこの幕前の「私は五聯隊の古参の軍曹」は流行歌「チツペラリーの歌」の替え歌である。当時花巻の農民たちがどれほどこの曲を知っていたかは定かではないが、全国的に大流行したという歌であるため、聞いたことはあったと思われる。賢治は観客が耳慣れた歌をあえて使用することで、「饑餓陣営」のみならず田園劇上演会全ての導入を演出したのではないだろうか。

幕が開くと、「饑餓陣営」は入場行進から始まる。誰もいない陣営に、兵士たちが行進して入ってくるというのは、幕が開いて突然何かの場面の途中から始まるよりもずっと状況が把握しやすい。

また作品全体のテーマは「飢餓」と「農業賛美」である。そのテーマを喜劇に仕立て、登場人物も多く華やかな舞台となっている。行動もくり返しの手法<sup>5</sup>が使われており、人数が多いからと言って複雑なものではない。

後半の生産体操は観客と共有できる知識、つまり農業知識が反映されたものである。観客たちは面白がって見ることができものであると思われる。

しかもその生産体操は「神のみ力」によって与えられた尊い発明であり、実りを手にすることができるものである。戦場で飢餓に苦しむ負の存在であった陣営は、生産体操、つまり「農業」によって前向きな回復を得るのである。賢治は、演者および観客が農民であることを意識してこの生産体操を書いたのだろう。

さらに「生産体操の後、小さなりんご（一銭で店に売っていた）を客席にまいたという」<sup>8</sup>とあり、これによって舞台と観客の距離感は非常に近くなったと考えていいだろう。

花巻には朝日座などの劇場があったが、農民たちにとって劇が身近なものであったとは考えにくい。観劇自体が初めての人もいるかもしれない中、賢治は「饑餓陣営」によって、観客を劇世界に導入させるという意識をかなり強く持っていたと思われる。それは農学校で初めてしつかりと作った劇作品であったため、演者であり観客である生徒たちが受け入れやすいようにあらかじめ気を配っていたため、とも考えられる。

この導入作品を受け、次は「植物医師」へと続く。

## (2) 「植物医師」

「植物医師」は「饑餓陣営」と違い、現実の盛岡市郊外をイメージした作品となっている。

本作の冒頭を次に引用する。

幕あく。

粗末なバラック室、卓子二、一は顕微鏡を載せ一は客用、椅子二、爾薩待正 椅子に坐り心配そうに新聞を見て居る。立ってそわそわそこらを直したりする。

「今日はあ。」

「はあい。」（爾薩待忙しく身づくろいする）

（ペンキ屋徒弟登場 看板を携たずさえる）

爾薩待「ああ、君か、出来たね。」

ペンキ屋(汗を拭きながら渡す)「あの、五円三十銭でございます。」  
爾薩待「ああ、そうか。ずいぶん急がして済まなかったね。何せ  
今日から開業で、新聞にも広告したもんだからね。」

この様子からわかるように、「植物医師」は「新たに盛岡市郊外に病院を開く」という、新しい事が始まる、という導入である。この導入によって、直前の作品「饑餓陣営」と大きな世界観の違いがあってもすんなり作品世界に入ることが出来る効果がある。

舞台は植物医師の医院という、外部から人が訪ねて来る場所である。観客は座って舞台を見るという受動的行為をなしているが、それは次の客(患者)を待つ爾薩待も同じである。

爾薩待と農民の会話が繰り返されることによって、観客は次第に受動的行為から能動的行為をなすこととなる。つまり、前の農民との会話を思い出し、それが繰り返す爾薩待を笑う、ということである。これは観客が自分で思考しないとどりつかない笑いであり、知らず知らずのうちに自然と行う能動的行為といえる。

ここで、爾薩待に騙されるのは岩手の農民たちである。彼らは方言で話し、陸稲という地域に根差した生産物の相談を爾薩待に持ち掛ける。演者および観客は、自分たちと近い存在である農民を喜劇的なキャラクターとして見るようになるのだ。

困り果てて植物医師を頼る農民とそれを騙そうとする植物医師、という構図は「饑餓陣営」の兵士たちと大将のように、善良であるが追いつめられた人々と批判されるべき人物という構図である。

バナナン大将と爾薩待はそれぞれ指導者の立場にある。しかし、バナナン大将は劇中で「農業」に目覚め、前向きに兵士たちを指導する一方、爾薩待は「農業」を得ることはなく、劇中で明確な変化はな

い。これは賢治自身が、教師という指導的立場にありながらも真に「農業」と向き合い、生活しているわけではない事への自己批判意識があるとも読み取れる。そんな爾薩待を「農民」たちは許すのである。

ここで賢治は主題を「農業」から「農民」に移行させている。勿論主題はそれだけではないが、これ以降の二本もまた、「農民」が重要なテーマとなっている。

元々本作はアメリカを舞台にした、よりコメディ色の強い作品であった。それが田園劇上演会時には農民が爾薩待を許すという幕切れの物語に改稿されたことを考えると、賢治が描こうとし、演者や観客、つまり本物の農民たちを共有しようとした「農民」像に変化があったと思われる。

出ていく農民たちを見送る爾薩待、という場面で幕を閉じる。取り残された爾薩待、つまり批判者は農民たちについて何を考えたのか不明である。次の「ポランの広場 第二幕」はどのようにこの余韻を受けたのか。

### (3) 「ポランの広場 第二幕」

「ポランの広場 第二幕」は打って変わってポランの広場の夏祭の途中から始まる。たったひとり取り残された爾薩待、という静かな幕切れであった「植物医師」から、この賑やかな「ポランの広場 第二幕」は、対比によるメリハリが発生し、三番目の作品とはいえ観客を飽きさせない効果がある。

ただしポランの広場にいるのは農夫や村の娘らであり、「植物医師」の「農民」のイメージを引き継いでいるものである。そこへ主役と言えるファゼロとキュステが「新たにやってくる」とことで、「植物医師」

同様、新たな事が始まる導入となっている。

もともと「ポランの広場 第二幕」は、前身童話「ポランの広場」の第三章が戯曲化されたものであることは先述した。

前身童話があるように「ポランの広場 第二幕」はこの幕だけでは成り立たない作品でもある。ゆえに賢治は「全六幕」構想をしたのだろう。その意識は田園劇上演会の本作が「第二幕」と題されていることから、一九二四年の時点で多幕物構想があったということだろう。

そういう事情を考えても本作が三幕目に配置されたのは、この不完全な「ポランの広場 第二幕」を前後の作品で補強する効果を狙ったの事もあるだろう。

また「ポランの広場 第二幕」には山猫博士という権力者が登場する。この山猫博士という人物はバナナン大将とは違い、商人であり、農民たちに対し傍若無人にふるまう町の間人である。賢治がわざわざ童話「ポランの広場」第三章を戯曲化したのは、このような人物を劇の中で提示したかったからとも考えられる。

祭に参加する農民たちは、そんな山猫博士に困りながらも何も言えずにいる。そこにやってきた少年であるファゼロには、山猫博士の権威などに関係なく、決闘の末勝利する。

「植物医師」の爾薩待は農民たちから取り残されるが、「ポランの広場 第二幕」の山猫博士は農民たちの輪から排除される。

山内修は「ポランの広場は、かつて存在した共同体の祭の場、年に一度すべての人間的呪縛から解放されて、自然と交感し得る場所である。」とし、「そこに参加し得る者は、自然と交感する能力を失っていない純粹な者であったはずだ。」と述べる。

山猫博士がいなくなることによって、ポランのひろばは人間的なしがらみ、呪縛から解放され、「自然」の中の祭を楽しむ農民たちのダン

スで終わる。この解放は次の「種山ヶ原の夜」への布石となる。

#### (4) 「種山ヶ原の夜」

ラストを飾る「種山ヶ原の夜」は「ポランの広場 第二幕」の「夜」のイメージを引き継ぎ、そのままさらに深い夜へ入り込んでいく。「ポランの広場 第二幕」は夜は夜でも、子どもが祭にいてもおかしくない程度の夜である一方、「種山ヶ原の夜」は払暁近くの深夜帯である。舞台は題が示す通り、種山ヶ原である。種山ヶ原は岩手に実在する高原で、賢治はもちろん演者にとっても観客にとっても身近な場所である。

また現実世界に登場する人物は主人公の伊藤のほか、日雇草刈一、日雇草刈二、放牧地見廻人と、農民および農業に近い人物である。さらに彼らは花巻方言を口にする。

このようにファンタジックなイーハトーブの物語であった「ポランの広場 第二幕」から一転、「種山ヶ原の夜」は具体的な岩手地方の物語である。それは「植物医師」と同じであるが、「植物医師」が徹底したリアリズム作品であることに対し、「種山ヶ原の夜」は主人公の伊藤が見た夢がメインストーリーとなる。それは「饑餓陣営」の幕前口上と重なり合い、「ポランの広場 第二幕」のファンタジー性と近い内容となる。つまり「種山ヶ原の夜」はそれまでの三作の特徴を全て有し、三作品を見たからこそそたどりつける作品となっていると言ってい

いだろう。

現実の風景と幻想を重ね合わせる手法は、賢治の「心象スケッチ」そのものである。本作品はプログラム傍題に「スケッチ」と附されているが、これは「心象スケッチ」の意と考えられる。

伊藤が夢を見る前、現実世界では登場人物たちが焚火を囲んでいる。深夜帯とはいえ、彼らはまだ労働の中にいるのだ。彼らは近隣の知人について雑談を交わしているが、これにはモデルがいた可能性も考えられる。また、伊藤が歌う歌は「花巻農学校応援歌」であり、彼が花巻農学校出身である可能性が示される。このようなメタフィクションの手法を駆使し、賢治はリアルな花巻農民の姿を浮かび上がらせようとしたのだろう。それは四作品目で疲れも出かかない観客の心を掴むには必要な手法だったとも考えられる。

日雇草刈たちが馬を捜しに行き、その間に伊藤はうたたねをするが、次のような演出が指示されている。

伊藤（独語）「なあに、馬の話してで、風馬の声に聞（けえ）だのだ。」  
（脇をまげて横臥する。火がだんだん細く、舞台は次第に暗くなる。  
かすかな蝉の鳴くやうな声、この音が全夢幻中を支配する。）

舞台は青びかりを含み、草木の配置は変って 夢の中のたよりない空間を表はす。

黒い影、何べんも何べんもそこらを擦過する。

眠る伊藤と、伊藤を取り巻く空間が変容することを観客に見せることで、夢幻つまりファンタジーへの導入を自然にしている。この夢幻では樹霊と呼ばれる精霊たちが登場する。「植物医師」「ポランの広場 第二幕」では、人間同士の関係性のドラマであったが、「種山ヶ原の夜」は「自然」との関係がテーマとなっている。

物語は夜明けで終わり、また新しい一日が始まるという幕切れである。この締め方によって、観客は劇という非現実から、現実へ「退場」することが可能となる。それは「種山ヶ原の夜」だけでなく、田園劇

上演会という全体の構成の終わりにふさわしいものである。

### 3 まとめ

以上、四本の戯曲それぞれの導入と結末を見ると、見事に構成されていることがわかる。「今から始まるのは夢である」という古参の軍曹の歌は、上演会全体を包み込み、伊藤が夢から覚めて、夜明けを見たところで幕が閉じられる。

これは童話集『注文の多い料理店』も同じ構成である。「どんぐりと山猫」の冒頭において山猫からの手紙に招待された読者は、あらゆる幻想を見て、「鹿踊りのはじまり」で幻想から弾かれてしっかりと帰路に着く。田園劇の構成と童話集の構成を考えていた時期は近いと思われ、賢治の中に「入場と退場」という構成意識があったものと考えられる。

作品同士は世界観が違うものであっても主題や要素が重なり合い、違和感なく入り込めるように構成されている。特に「ポランの広場 第二幕」の「夜」が、「種山ヶ原の夜」の「夜明け」と繋がっていく時間軸の構成は見事と言ってよいだろう。

また、第三章第五節「イーハトヴ童話集『注文の多い料理店』の演劇的構成」にて先述したが、賢治が見ていたと考えられる浅草オペラでの演目構成のひとつに、前座劇からオペラ・楽劇、バレエ、ミュージカルという構成があった。

賢治は自身の劇のプログラムを作るときにも、やはり劇的構成を意識し、苦心しただろうと思われる。そしてたどりついた四幕の構成は、浅草オペラ流に言えば、オペラ、劇、楽劇、歌舞劇という流れであった。

「ポランの広場」が円舞で始まり、山猫博士の踊りを見せ場のひとつにしていることを考えると、これは楽劇であるとともに舞踏劇でもあると言え、根岸歌劇団の構成でいうバレエの位置にあるのも納得である。ちなみに、賢治が舞踏を好んでおり、レコードに合わせて踊ることもしばしばあったという。後に書かれる「農民芸術概論綱要」でも「行動まことの表情あれば演劇をなし 節奏あれば舞踊となる」<sup>7</sup>と述べている。賢治にとって舞踏は行動の芸術であり、「ポランの広場」が舞踏劇の性格を持つのも自然だったのだろう。さらに、賢治は「セロ弾きのゴーシュ」の執筆メモの中で「第四夜 鷺のバレエ」<sup>8</sup>の項目を作っていた。最終的に「鷺のバレエ」はカットされるが、賢治の中にバレエへの関心があったのは間違いないだろう。

劇の上演会のプログラムは結果的には作品の制作順であるが、ただ制作順に並べたのではなく、演劇意識に裏打ちされた演目構成であったといえよう。

このように、賢治は作品だけじゃなく、構成という部分でもこだわりの持っていたと考えられ、それは童話集『注文の多い料理店』の作品配列が幾度も変更したことからも推察できよう。賢治が一冊、ないしは一公演をひとつのショウとして構成、演出していることはさらに言及されるべきであると考ええる。

また、このプログラム順に作品を見ていくと、「農業」「農民」のテーマが一貫しており、かつ徐々に自然に近しくなっていくことがわかる。「饑餓陣営」でバナナン大將は「農業」に目覚め、それを賛美する内容となっている。「植物医師」では「農民」たちを大らかな許しの人とし、「ポランの広場 第二幕」では人間的なしがらみから解放され、自然に囲まれた祭を謳歌する「農民」たちを描いた。そして「種山ヶ原の夜」では、賢治作品の中できつちりと線引きがされていた「人と

自然」の境界線を越える「農民」が現れるのである。

観客である実際の農民たちはこの上演会を見て何を受けとったのだろうか。少なくとも賢治は農民たちに向かって、「農民は素晴らしい」というメッセージを送っていることは明らかである。

このような農民賛美意識は、当時の賢治の農民観と大きく関わってくるものである。賢治がどのような農民観を得ていたか、戯曲を通して何が見えてくるか、次章で検討する。

注

第三章 四つの戯曲と田園劇上演会

使用テキスト 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集第十二巻 童話』・劇・その他 本文篇』 筑摩書房 一九九五年一月

一 「饑餓陣営」

1 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集 第十五巻 書簡 本文篇』 筑摩書房 一九九五年一月

2 佐藤成 『証言宮澤賢治先生』 農山漁村文化協会 一九九二年六月 三六三頁

3 2に同じ 「鈴木操六（九月末上演時、曹長役）証言」 一六七〜一六八頁

4 2に同じ 「福田留吉（九月末上演時、特務曹長役）証言」 一六七頁

5 平來作 「ありし日の思い出」 『復刻宮澤賢治研究』三巻 宮澤賢治友の会 一九三五年八月

6 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集 第十二巻 童話』・劇・その



- 心平編 『宮沢賢治研究Ⅱ』 筑摩書房 一九六九年八月初版 一九八一年二月新装版 一八五頁
- 19 2に同じ 一七〇頁
- 20 富田博之 『賢治と南吉の演劇世界』 国土社 一九九一年一月 三六頁
- 21 小沢俊郎 「けわしく暗い―農村へ―」 『四次元』二〇〇号 宮沢賢治研究会 一九六八年一月 一四一頁
- 22 21に同じ 一四一頁
- 23 20に同じ 三七頁
- 24 【『農学校での上演エピソード』 根子盛吉氏に聞いたこと】 『風の又三郎 宮沢賢治童話劇集1』 一九八一年三月 東京書籍 九二頁
- 25 関谷幸雄 「宮沢賢治の四つの劇台本について」 『風の又三郎 宮沢賢治童話劇集1』 一九八一年三月 東京書籍 八八頁
- 26 21に同じ 一四〇頁
- 27 安藤玉治 『「賢治精神」の実践―松田甚次郎の共働村塾』 一九九二年七月 農山漁村文化協会 一一頁
- 三 「ポランの広場 第二幕」
- 1 「広告ちらし(大)」 宮沢賢治『校本宮沢賢治全集第十一巻』 筑摩書房 昭和四九年九月 三九〇頁
- 2 宮沢賢治 『新校本宮沢賢治全集 第十六巻(下)年譜篇』 筑摩書房 二〇〇一年一月 二七四頁
- 3 佐藤成 『証言宮沢賢治先生』 農山漁村文化協会 一九九二年 三六二〜三六九頁
- 4 宮沢賢治 『校本宮沢賢治全集 第十四巻』 筑摩書房 一九七七年一〇月 五七五頁
- 5 3に同じ 三六九頁
- 6 阿部由香子 「ポランの広場(劇)」 國文學編集部 『知っ得 宮沢賢治の全童話を読む』 學燈社 二〇〇八年八月 一七二頁
- 7 "Discography Of American Historical Recordings"  
http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200014780/  
B-14493-Hacienda アクセス日:二〇一七年一月二六日
- 8 7に同じ  
http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800002141/  
B-28127-The\_cats\_whiskers アクセス日:二〇一七年一月二六日
- 9 9に同じ
- 10 宮沢賢治 イーハトヴ童話『注文の多い料理店』初版復刻近代文学の名作 ほるぷ出版 二〇〇三年五月 一頁
- 11 6に同じ 一七二頁
- 12 多田幸正 「宮沢賢治の転身―「百姓」志願と農民劇団の構想―」 『日本文学』 一九八〇年六月
- 13 栗原敦 「宮沢賢治と演劇」(初出:『演劇修行』第一一号、一九六五年三月) 『宮沢賢治―透明な軌道の上から』 新宿書房 一九九二年二月 一九〇頁
- 14 山内修 『宮沢賢治研究ノート―受苦と祈り』 河出書房新社 一九九一年九月 一二九頁
- 15 9に同じ
- 16 15に同じ 一三〇頁
- 17 15に同じ 一三〇頁

- 四 戯曲「種山ヶ原の夜」
- 1 佐藤成 『証言宮澤賢治先生』 農山漁村文化協会 一九九二年  
三六二～三六九頁
- 2 佐藤隆房 『新版 宮沢賢治―素顔のわが友―』 富山房 一九  
四二年九月初版 一九九四年六月新版 一三九～一四〇頁
- 3 平來作 「ありし日の思い出」 『復刻宮澤賢治研究』三卷 宮  
澤賢治友の会 一九三五年八月
- 4 阿部孝 「自作演出の賢治」 『四次元』二〇〇号 宮澤賢治研  
究会 一九六八年一月
- 5 4に同じ
- 6 富田博之 『賢治と南吉の演劇世界』 国土社 一九九一年一月  
四四頁
- 7 宮澤賢治 「鹿踊りのはじまり」 『注文の多い料理店』（初版本  
復刻 近代文学の名作） ほるぷ出版 二〇〇三年五月
- 8 宮澤賢治 「かしはばやしの夜」 『注文の多い料理店』（初版本  
復刻 近代文学の名作） ほるぷ出版 二〇〇三年五月
- 9 8に同じ
- 10 7に同じ
- 11 宮沢賢治 「農民芸術概論綱要」 『新校本宮澤賢治全集第十三  
巻（上） 覚書・手帳 本文篇』 筑摩書房 一九九七年七月 頁
- 12 宮沢賢治 「田園劇上演会」プログラムの構成意識
- 1 佐藤成 『証言宮澤賢治先生』 農山漁村文化協会 一九九二年  
二一八頁
- 2 佐藤隆房 『新版 宮沢賢治―素顔のわが友―』 富山房 一九  
四二年九月初版 一九九四年六月新版 一三九～一四〇頁
- 3 『花農校友会々報』第二号記事 佐藤成 『証言宮澤賢治先生』  
農山漁村文化協会 一九九二年 二一八頁
- 4 森惣一 「全集第六巻並に別巻解説」 『新校本宮澤賢治全集第  
十二巻 校異篇』 筑摩書房 一九九五年一月 一一四頁
- 5 森惣一によると「こつけい」というものゝ『原型』的な演出、そ  
れを三回、四回と重ねてゆくことで、遂に笑いを爆発させるとい  
う、喜劇の手法について賢治は語った。（森莊已池『宮沢賢治の  
肖像』 津軽書房、一九七四年一〇月、一四頁） 賢治はくり返し  
の手法を喜劇的手法としてとらえていたことがわかり、それを作  
品内に多用している。
- 6 山内修 『宮澤賢治研究ノート―受苦と祈り』 河出書房新社 一  
九九一年九月 一二九頁
- 7 宮沢賢治 「農民芸術概論綱要」 『新校本宮澤賢治全集第十三  
巻（上） 覚書・手帳 本文篇』 筑摩書房 一九九七年七月 一  
頁
- 8 宮沢賢治 『新校本宮澤賢治全集第十一巻 校異篇』 筑摩書房  
一九九六年一月 二八三頁



第四章 宮沢賢治の戯曲および童話に見られる「農民観」

―再考中のため、非公開―

参考文献・論文一覧

- 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集』 筑摩書房
- 佐藤隆房 『新版 宮澤賢治―素顔のわが友―』 富山房 一九四二年九月初版 一九九四年六月新版
- 内山忽十郎 『浅草オペラの生活』 雄山閣出版 一九六七年四月
- 保阪庸夫・小沢俊郎編 『宮澤賢治 友への手紙』 筑摩書房 一九六八年六月
- 富田博之 『現代演劇教育論』 日本演劇教育連盟 一九七四年八月
- 分銅惇作 『宮澤賢治の文学と法華経』 水書房 一九八一年七月
- 上田哲 『宮澤賢治 その理想世界への道程』 明治書院 一九八五年一月初版 一九九四年四月改訂版四版
- 谷川雁 『賢治初期童話考』 潮出版 一九八五年一〇月
- 照井謹二郎 『斎藤宗次郎と宮澤賢治の交友について』 自費出版 一九八六年五月
- 多田幸正 『宮澤賢治\*愛と信仰と実践』 有精堂出版 一九八七年七月
- 工藤隆 『演劇とはなにか』 三一書房 一九八九年五月
- 赤祖父哲二 『宮澤賢治―光の交響詩』 六興出版 一九八九年一月
- 別役実 『イーハトーボゆき軽便鉄道』 リブレポート 一九九〇年
- 増井敬二 『浅草オペラ物語 歴史、スター、上演記録の「すべて」』 芸術現代社 一九九〇年五月
- 富田博之 『賢治と南吉の演劇世界』 国土社 一九九一年一月
- 佐藤成 『証言宮澤賢治先生』 農山漁村文化協会 一九九二年
- 板谷栄城 『素顔の宮澤賢治』 平凡社 一九九二年六月
- 菅原千恵子 『宮澤賢治の青春』 角川文庫 一九九四年
- 赤坂憲雄・吉田文憲編著 『注文の多い料理店』考 イーハトヴからの風信』 五柳書院 一九九五年四月
- 安藤恭子 『宮澤賢治 ^力Vの構造』 朝文社 一九九六年六月
- 高橋康雄 『注文の多い料理店』伝』 春秋社、一九九六年七月
- 忍野武志 『宮澤賢治の美学』 藝林書房 二〇〇〇年五月
- 清水正 『童話集「注文の多い料理店」を読む』 星雲社 二〇〇七年一月
- 大明敦編著 『心友 宮澤賢治と保阪嘉内―花園農村の理想をかかげて―』 山梨ふるさと文庫 二〇〇七年九月
- 国文学編集部 『知っ得 宮澤賢治の全童話を読む』 學燈社 二〇〇八年三月
- 遠藤祐 『イーハトヴへの招待』 洋々社 二〇〇八年十二月
- 関口安義 『賢治童話を読む』 港の人 二〇〇八年十二月
- 川村光夫 『宮澤賢治の劇世界』 『宮澤賢治の劇世界』刊行委員会 二〇一一年一〇月 他
- 平來作 「ありし日の思い出」 『復刻宮澤賢治研究』三卷 宮澤賢治友の会 一九三五年八月
- 宮津博 「宮澤賢治の劇」 宮澤賢治 『宮澤賢治童話劇集』 創元文庫 一九五二年一〇月
- 宮津博 「賢治の四篇の戯曲」 草野心平編 『宮澤賢治研究』』 筑摩書房 一九五八年八月初版 一九八一年二月新装版
- 奥田弘 「賢治の見た演劇」 『四次元』 宮澤賢治友の会 一九六三年七月
- 青江舜二郎 「宮澤賢治と演劇」(初出:『演劇修行』第一号、一九

- 六五年三月) 『宮澤賢治研究資料集成』第二〇巻 日本図書センタ  
ー 一九九二年
- 栗原敦 「宮澤賢治と演劇」(初出:『演劇修行』第一一〇号、一九六五  
年三月) 『宮澤賢治―透明な軌道の上から』 新宿書房 一九九二  
年二月
- 鶴見俊輔 「宮澤賢治」 加太こうじ他編 『児童文学への招待』 南  
北社 一九六五年七月
- 奥田弘 「賢治と浅草」 『四次元』二〇〇号 宮澤賢治研究会 一  
九六八年一月
- 高橋秀松 「寄宿舎での賢治」 草野心平編『宮澤賢治研究』 筑  
摩書房 一九六九年八月初版 一九八四年四月愛蔵版第二版
- 長光太 「その桑つこ大學生期と演劇への志向について」 草野心平  
編 『宮澤賢治研究』 筑摩書房 一九六九年八月初版 一九八一  
年二月新装版
- 池上雄三 「宮澤賢治の求道と『イーハトヴ童話』の世界」 『注文の  
多い料理店』の志向するもの 『静岡英和女学院短期大学紀要』第  
九号 静岡英和女学院短期大学 一九七七年四月
- 小沢俊郎 「種山ヶ原の夜」 佐藤泰正編 『別冊國文學 宮澤賢治  
必携』 學燈社 一九八〇年五月
- 多田幸正 「宮澤賢治の転身―「百姓」志願と農民劇団の構想―」 『日  
本文学』 一九八〇年六月
- 渡辺芳紀 「水仙月の四日 雪中花」 『国文学 解釈と教材の研究』  
第二七巻三号 學燈社 一九八三年二月
- 小原忠 「夢幻劇 種山ヶ原の夜」 『校本宮澤賢治全集 資料第三  
写真集 宮澤賢治の世界』 筑摩書房 一九八三年一〇月
- 沼田純子 「宮澤賢治の作品を読む(その三) 『水仙月の四日』 『常  
磐会短期大学紀要』一三三号 常磐会短期大学 一九八五年四月
- 原子朗 「劇」 『国文学 解釈と教材の研究』五月臨時号 一九八  
六年五月
- 杉浦静 「水仙月の四日」 『国文学 解釈と教材の研究』第三一巻  
六号 學燈社 一九八六年五月
- 栗原敦 「宮澤賢治と演劇」 『国文学解釈と鑑賞』一九八六年一二  
月号 一九八六年
- 井上寿彦 「イーハトヴ童話「注文の多い料理店」のうち「かしはば  
やしの夜」以下の三作品について」 『東海学園女子短期大学紀要』  
第二四号 東海学園女子短期大学 一九八九年七月
- 高橋康也 「不条理な祝祭劇―劇作家宮澤賢治ノート―」 栗原敦  
編 『宮澤賢治・童話の宇宙』 有精堂出版 一九九〇年一二月
- 三神敬子 『宮澤賢治 友への手紙』をめぐって 『賢治研究』 宮  
澤賢治研究会 一九九三〜二〇〇二年
- 鈴木健司 『水仙月の四日』―怪異譚としての側面― 『国文学 解  
釈と鑑賞』第六一巻一―号 至文堂 一九九六年一月
- 安藤恭子 「賢治童話の教材としての可能性『鹿踊りのはじまり』に  
ついて」 『国文学言語と文芸』一一二号 おうふう 一九九六年一  
二月
- 中笠みか 「賢治上京中に上演された浅草オペラく気圏オペラ 訳者の  
青春」 『うずのしゅげ』三号 関西賢治ゼミナル 一九九七年  
五月
- 杉山千鶴 「舞踊家・河合澄子の誕生 大正期の活動を追って」  
[http://www.waseda.jp/prj/enpaku/jp/project/pdfs/10\\_report\\_sugiyam  
a.pdf](http://www.waseda.jp/prj/enpaku/jp/project/pdfs/10_report_sugiyama.pdf) 二〇〇七年
- 外山正 「劇『種山ヶ原の夜』―賢治における方言表記の法則性―」

『賢治研究』一〇四号 宮沢賢治研究会 二〇〇八年六月  
阿部由香子 「種山ヶ原の夜(劇)」 國文學編集部 『知つ得 宮沢  
賢治の全童話を読む』 學燈社 二〇〇八年八月 他

## 副論文 「銀河鉄道の夜」の水死と改稿

### ― 同人誌『アザリア』の交友の影響 ―

藤田なお子

『アザリア』同人の中で、賢治に強い影響を与えた人物として特筆すべきなのは保阪嘉内である。その影響は賢治の思想や理想のみならず、『春と修羅』収録の詩（心象スケッチ）や「銀河鉄道の夜」などの童話作品にも見ることができ。

一方で、河本緑石（本名・義行）もまた「銀河鉄道の夜」に影響を与えた人物として名が挙げられる。

「銀河鉄道の夜」は多くの人に愛され、多くの研究がなされてきた、宮沢賢治の代表作である。その研究は作品世界の分析から、作中に登場するモチーフの研究、賢治の宗教観の考察、賢治自身の人生になぞらえたモデル論まで、あらゆる分野に及んでいる。

筆者は同人誌『アザリア』の研究の過程で、「カムパネルラのモデル」として名が挙がっている河本緑石の訃報を、賢治が知っていた可能性がある資料を発見した。これまで賢治は河本の訃報を知らなかったとされていたが、その死を知っていたとしたら、「銀河鉄道の夜」に何らかの影響を与えたと考えられる。

本論は、河本緑石の死が「銀河鉄道の夜」に与えた影響を、第四次稿改稿時期という伝記的事項と、「水死」の意味という作品論に焦点を置いて考察するものである。また、『アザリア』を調査する際に判明した調査成果も報告する。

本論において、河本の名は本名の「河本義行」ではなく、一般に通称される筆名としての名前「河本緑石」を使用する。ただし引用文は

その限りではない。

作品本文の引用は全て『新校本宮澤賢治全集』（筑摩書房）による。引用内傍線は全て引用者による。また、作品原稿については入沢康夫監修『宮沢賢治『銀河鉄道の夜』の原稿のすべて』（宮沢賢治記念館 一九九七年三月）を使用した。

### 一 「銀河鉄道の夜」の水死と改稿

#### 1 「水死」に関する先行研究

「銀河鉄道の夜」には三つの水死が登場する。青年と二人の子ども、蝸、そしてカムパネルラの水死である。カムパネルラの死は第四次稿において書き加えられたものであるが、ほとんどの先行研究が第四次稿における水死を論じているため、本項では第四次稿を基本とし、必要に応じてそれ以前の稿へ言及をする。

三つの水死について、多くの先行研究はその死を「自己犠牲」ととらえている。

まず作中で明確に示される青年と二人の子どもの死を見てみる。彼らの死がタイタニック号沈没の際のエピソードであることはもはや異論はないだろう。このエピソードを村瀬学は《遭難》とし、「受身としての遭難つまり受難としての悲劇ではなく、自ら選んでいった選択としての遭難の悲劇」<sup>1</sup>としている。この選択を「自己犠牲」や「献身」とし、カムパネルラの死と重ね合わせる見方が主流である。たしかに、他者のために沈んでいく青年たちの姿は、ザネリを救うために川へ入ったカムパネルラと似た構図である。

斉藤純はこの構図を「自分の命か他人の命かという選択を迫られる

極限状況の問題としての本当の幸福の理念」ととらえ、「賢治自身が自らに向かつて生涯問い続けた命題である」<sup>2</sup>としている。また見田宗介はその命題に対し「ある他者の幸福のためになされた自己犠牲が他の他者たちの不幸を帰結するというむざんな結果の可能性のまえに行うはいつでもさらされていて、〈ほんとうにいいこと〉が何であるのかという問いのまえに、ひとはいつまでも動揺をつづけるほかはないのだろう」<sup>3</sup>と述べ、自己犠牲的な死における不安を指摘している。

西田良子はタイタニック号やカムパネルラの死、さらにはグスコンブドリを挙げて「人の為に生命を捧げた献身的な死に方で、しかも死体を残さず、自然の中に還って行く死に方である。賢治の〈死〉に対する認識が、〈愛別離苦〉から〈万象同帰〉へ変って行ったことがわかる」<sup>4</sup>と賢治の死への意識変化に言及をしている。

また、佐々木賢二は仏教説話から「捨身施虎」を挙げ、「仏教の中では、娑婆世界の中に身を置いて自分を顧みず他の人のために何かをなす、つまり菩薩行という修行」<sup>5</sup>があると述べる。この「菩薩業」もタイタニック号の青年たちの死およびカムパネルラの死、そしてジョバンニの決意を語るときに多く登場する言葉である。

一方、第一次稿から第四次稿まで、ほとんど変化することなく存在している蝸の水死であるが、このエピソードは水死であるとともに「焼身供養」であると論じられる傾向にある。斎藤は『法華経薬王菩薩本事品第二十三』が蝸の焼身のモチーフの元であるとし、それをキリスト教徒のかほるに語らせていることから「基督者も異教徒も神を異にしても求めるところは同じ「みんなのほんとうの幸い（菩薩行）」であることを闡明しようとしている」<sup>6</sup>とした。

西田は「このさそりのモノローグは単なる嘆きのモノローグではなく、祈りの言葉である。賢治自身、心に燃し続けていた悲願の言葉で

ある」<sup>7</sup>と述べ、見田は「このエピソード（蠅の火の話…引用者注）は〈銀河鉄道の夜〉のおわりのところで、ジョバンニのそれからの生に座標を与える極星のようなはたらきをすることになる」<sup>8</sup>と蝸のエピソードによってジョバンニの心が決意の方向へ動いていることを指摘する。内田寛も「〈新しい自我〉は「まことのみんなの幸」を願って死んでいった蝸の話を少女に語らせ、ジョバンニに今後の生き方の指針を与える」<sup>9</sup>と述べており、これは見田の見解と近いものである。

ここまでを総括すると、三つの水死は「自己犠牲」あるいは「献身」として解釈されており、「銀河鉄道の夜」の登場人物たちは、「自分の命か、他者の命か」という命題の前に迷い、それでも他者の命を選ぶ。それはどんな宗教においても尊い行いであるという賢治の考えがそこにある、としている。それは賢治自身が抱いていた命題であり、その根底には法華経の「焼身供養」や「菩薩業」の意識が存在している。そしてそれらはジョバンニの生き方の座標となり、指針であり、「ほんたうのさいわひ」に至る道を進む決意を促すものとなっている。

一方、山内修は「一見すると、自己を犠牲として他者につくすことが〈ほんたうの幸〉をもたらすという教訓話のようにもみえる。しかし、それらはみな《化城》すなわち仮の悟りにすぎない」<sup>10</sup>と述べており、だからこそ初期稿の最後で「セロのやうな声」の大人が、ジョバンニに真の道を諭しに来るとしている。しかし山内も、自己犠牲の水死が、「仮の悟り」としてジョバンニの決意に関わってくることを認めていると言えよう。

また、萩原昌好は、改稿時のブルカニロ博士削除に触れ『銀河鉄道の夜』のジョバンニが、三次稿までは「ブルカニロ博士」の実験、あるいは「セロのやうな声」に導かれて、自己の信条を確立するのであるのに、第四次稿ではブルカニロ博士の実験でもなく、ただ、それぞ

れの「水」に関わる自己犠牲、というより献身行為そのものによって必然的に自己の辿るべき道を自覚する、という根本的な相違点と深く関わるからである。<sup>11</sup>と述べている。

つまり、従来の研究において、三つの水死はジョバンニの「菩薩業」の決意のために存在しているという解釈が主流であると考えられる。特に蝸とタイタニック号という二つの水死は、第一、二次稿から変わらず存在しているため、そこにこめられた作者の意志こそ作品の主題であり、その意図は第四次稿までほとんど変化していないと考えられている。

それらの見解には理があるが、疑問も残る。第四次稿でカムパネルラの死が具体化されたことは、本当にジョバンニの決意を促すためだけのものなのだろうか。また、二つの水死にこめられた作者の意図は本当に変化していないのだろうか。

このことを考察するために、カムパネルラの死の場面に影響を及ぼした可能性がある河本緑石の死について考えてみる。

## 2 河本緑石の死

河本緑石（本名・義行）<sup>12</sup>と賢治の出会いには盛岡高等農林学校である。賢治より一学年下で他学科の河本は、学内雑誌である『校友会報』の文芸欄の常連投稿者であり、中学時代から自由律俳句誌『層雲』（荻原井泉水主宰）に投句する俳人「緑石」として学内でも有名であった。賢治も後輩と連れ立って、河本の俳句論を聞きに行っていた<sup>13</sup>。ようで、文学の友として河本に一目置いていたことがわかる。

また、賢治と河本、そして保阪嘉内、小菅健吉が中心となって、一九一七（大正六）年七月に同人誌『アザリア』が発行される。これに

より、彼等の距離は近づき、賢治の「秋田街道」という散文作品に「河本さん」として河本が登場するまでになる。

賢治の「私のいのちもあと十五年はあるまい」<sup>14</sup>という発言を聞いたのも河本である。賢治が盛岡高等農林学校の研究生を辞め、郷里に戻った後、二人の間でしばらく音信は途絶えたが、双方の親友である保阪を通じてお互いの様子を知りようになった。文通が再開されたのは一九二一（大正一〇）年である。賢治は『春と修羅』を河本に贈り、その詩に感銘を受けた河本もまた詩集『夢の破片』を編んで賢治に贈っている。

現存している二人の最後の通信は一九三三（昭和八）年の年賀状であるが、賢治はそこに「ご無沙汰いたしました。この数年意久地なく疾んでばかり居りました。お作拝見いたしたう存じます。」<sup>15</sup>と記している。その年の七月、河本は水練中に溺れた同僚を助け、心臓麻痺で逝去し、その二か月後に賢治は病床で息を引き取った。それは奇しくも賢治が「私のいのちもあと十五年はあるまい」と言った年から一五年後のことであった。

この河本の死の様子が、カムパネルラの死と酷似しており、小沢俊郎は「カムパネルラの死は緑石のことを知って病床で書き直したものと考えたい」<sup>16</sup>と考察していたが、初期形（第一次稿と推定）の最終頁（第七八葉）に「カムパネルラをぼんやり出すこと、／カムパネルラの死に遭ふこと、／カムパネルラ、ザネリを救はんとして／溺る。」とあり、カムパネルラの犠牲死の着想はもつと早かったことがわかる。さらに賢治の弟・宮沢清六氏は「一、河本氏の死についての通知のことは何も誰からも来なかつたと思えます。（話題ありませんでした。）」<sup>17</sup>と証言しているため、その可能性は低いとされていた。

しかし、河本の死の通知は、盛岡高等農林学校同窓会が発行する『同





(表一) 晩年期の童話作品の使用筆記具・インク一覧(番号は推定使用順)

銀河鉄道の夜	①鉛筆1 ②ブルーブラックインク1 ③青インク ④鉛筆2 ⑤ブルーブラックインク2(おおよまかな清書稿) ⑥鉛筆3 ⑦黒インク(追加稿)
風(の)又三郎	①鉛筆 ②ブルーブラックインク1 ③黒インク(おおよまかな清書稿) ④ブルーブラックインク(追加稿) ※④は転用用紙から一九三三年二月一九日以降に書かれたものであり、③との差し替え原であるのかどうか、他の章も④によって再清書される予定だったのか不明。
ひのきとひなげし	①ブルーブラックインク ②黒いブルーブラックインク ③赤インク ④ブルーブラックインク(大幅な手入れ、書き直し) ※④は一九三三年夏に使用された
ゼロ弾きのゴーシュ	①赤インク ②黒インク ③鉛筆 ④朱インク ⑤ブルーブラックインク1(おおよまかな清書稿) ⑥ブルーブラックインク2(おおよまかな清書稿)

九三一(昭和六)年〜一九三三(昭和八)二月一九日以前と推定されている。

推定理由は大まかに二つある。まず第四次稿に使用されたインクが黒インクであり、「風の又三郎」もまた黒インクでおおよまかな清書がされているため、同時期に書かれたと考えられている。「風の又三郎」は黒インク清書稿後に、ブルーブラックインクで追加稿が書かれており、その使用原稿用紙から一九三三(昭和八)二月一九日以降に書かれたことが判明している。ゆえに、第四次稿改稿時期(黒インク使用時期)は一九三三(昭和八)二月一九日以前であるとされている。

また、第四次稿追加稿に使用された原稿用紙は他作品の裏紙であり、「風の又三郎」「ゼロ弾きのゴーシュ」にも使用されているため、その二作品の成立時期と第四次稿の成立時期が近しいと判断されている。改稿に使用された用紙やインクの色から年代を割り出した両者の考察は大いに領けるものであるが、疑問の余地が存在する。

例えば、インクの問題である。第四次稿は黒インクによる追加および手入れによって成立しているが、この黒インクの使用時期ははっきりしていない。たしかに「風の又三郎」は黒インク稿の後に、ブルーブラックインクで手入れされており、そこから使用時期を推察することはできよう。また、黒インクによる手入れがされた他の作品があるのもしかたである。しかし、賢治は果たして、一時期に種類のインクしか使わなかったのだろうか。

書簡を見ると、一九三三(昭和八)年の賢治は主にブルーブラックインクを用いている。しかし、その年の八月二三日付の母木光宛書簡<sup>21</sup>は黒インクで書かれているのだ。このことから一九三三(昭和八)二月一九日以降に賢治が黒インクを使用していること、および種類のインクしか使っていないわけではないことがわかる。

では原稿上ではどうだったのか。賢治の手入れの特徴として、同じ筆記具を使う程度まとまった場面の創作もしくは手入れをし、また違う手入れを行うときには極力違う筆記具を使う傾向にあったことがいえる。インクの使用方法は、賢治研究において作品推敲過程を知る大きなヒントになったものである。なにより手入れをする本人にとってどの書き込みが最新であるか、一目でわかる。特にブルーブラックインクは賢治の後期作品において、自筆清書の際によく使われる傾向にある。(表一)

その後にもまた手入れが始まるのが賢治らしいところだが、ある程度まとまった段階での清書にほぼブルーブラックインクを使用しているのは偶然ではないと考えられる。ただし「風の又三郎」では一見、黒インク手入れが清書のような扱いをされている。しかし、元々想定されていた「九月二日」の稿が元の草稿への書き込みや修正ではなく、裏紙とはいえずすべて新しい紙に書かれているのは、清書と言っているのではないだろうか。つまり、「風の又三郎」の黒インク手入れはあくまで手入れであり、その先にブルーブラックインクによる清書が待っていたとも考えられよう。それは「銀河鉄道の夜」にも同じことが言える。

このように賢治自身が意図して筆記具を使い分け、自分の作品の手入れを重ねる傾向にあったならば、意図的に黒インクを選んで第四次稿を書いていた可能性があり、「風の又三郎」のブルーブラックインク稿以前に手入れされたものという断言はできなくなる。

また、使用原稿から、賢治は他の作品の裏を使用する際に、基本的に作品の最終葉から使用している。「青木大学士の野宿」は「風の又三郎」「ゼロ弾きのゴーシュ」「銀河鉄道の夜」の三作品に使用され、「銀河鉄道の夜」の「二、活版所」で「青木大学士の野宿」の裏を使い切っている。ゆえに、「三、家」からは「三人兄弟の医者」と北守將軍「散文形・筆写稿」の裏を使用している。しかし、「青木大学士の野宿」のように他作品に「三人兄弟の医者」と北守將軍「散文形・筆写稿」の残りの頁を使用していないことから、「銀河鉄道の夜」の第四次稿改稿は、賢治にとって最晩年の頃になされた可能性がある。

よって、筆者は黒インクによる手入れの時期が一九三三（昭和八）二月一九日以前だと断定はできないものであり、その時期は賢治の最晩年、つまり死の直前まで可能性があると考える。

第四次稿では第一章〜三章、および第一四葉、そして作品末尾の五葉が追加されている。その追加稿は、使用原稿用紙から「一、午後の授業」、「二、活版所」、「三、家」、第一四葉、末尾五葉の順に書かれていると考えられる。

追加稿は、文章の削除や訂正、追加部分などに、文章を書きながら直している様子が見え、一気呵成に書いたように感じる。しかし、例えば「一、午後の授業」のジョバンニとカムパネルラの混用の訂正や、「三、家」のカムパネルラの父親の説明の部分などは、原稿を見ると先に一度書かれたものと同じインクで手を入れていることがわかる。これらが示すことは、追加分も一度執筆されたあとに手入れがされて

いるということである。もちろんインクや筆跡からそれらが近い時期であることは確かだが、そこには時間的な間があったと考えられよう。それは最終葉も同じである。作品末尾の五葉は、原稿の書き方、訂正の仕方から一氣に書いたものと考えられる。ただ、最後のカムパネルラの父親の台詞とジョバンニの反応だけは修正されている。これは「三、家」の手入れと同じ、つまり「カムパネルラの父親とジョバンニの父親が友人関係にある」という修正なのである。「三、家」と最終葉、どちらが先にその修正を受けたかを証明することはできないが、筆者は最終葉が先であると推察する。内容の重要性が大きく違うからだ。第四次稿において、ジョバンニに父親の帰還を知らせることができる人物は、タイミングを考えてもカムパネルラの父親の他にいない。ゆえに、カムパネルラの父親はジョバンニの父親の帰還を知り得る人物、つまり友人になる必要があった。そうして修正された最終葉を受けて、つじつまを合わせるために、「三、家」にも手入れがなされたのであろう。

後に書いた稿のために前の部分に手を入れることは、他にも行われていたと考えられる。ブルカニロ博士および「ゼロのような声」の人の削除である。ジョバンニが現実に戻り、カムパネルラの死を知る展開にするためには、ブルカニロ博士は展開上削除されることになる。その理由は後述することにして、ブルカニロ博士の削除がカムパネルラの死ゆえに行われたとすると、「四、ケンタウル祭の夜」の牛乳屋の場面の手入れも、末尾五葉が描かれたあとにされたものということになる。ジョバンニがブルカニロ博士から銀貨を受け取らなかったために、牛乳の入手の方法を変えなくてはならないからだ。

整理すると第四次稿は、第一章〜第三章までの追加↓第一四葉の追加↓カムパネルラの死の場面の追加↓ブルカニロ博士および「ゼロの

やうな声」の削除、牛乳屋の場面の手入れ、という流れで改稿され、その合間もしくはその後「三、家」等の細部の手入れや、父親たちの友人関係の追加修正がされたのだろう。その改稿はすべてを一気に行ったというよりも、間を置かれているものと推察できる。しかし、賢治にとつて、この四次稿の手入れまで同一時期の手入れという意識であった。

したがって、筆者は末尾五葉のカムパネルラの死の場面が、一九三三（昭和八）年八月二五日以降に書かれた可能性があると考える。

この時期の賢治は病床についてはいたが、「けれども咳のないときはとにかく人並に机に座って切れ切れながら七八時間は何かしてゐられるやうになりました。」<sup>22</sup>といった様子であった。また、清六氏も「風の又三郎」や「銀河鉄道の夜」も、このころ（遺書を書いた昭和六年九月から二年の間…筆者注）書き加えたりして「いたことや、昭和八年には兄は起きられるようになり、時には肥料の相談も受け、文語詩を書いたりしていた」<sup>23</sup>と証言している。このことから、一九三三（昭和八）年八月二五日以降の第四次稿への改稿、特に末尾五葉追加以降の改稿は決して不可能ではなかっただろう。

#### 4 変化する「水死」の役割

先行研究をふまえると、一次稿からずっと物語の核に当たる二つの水死は、第三次稿まで、ジョバンニの「さあもうきつと僕は僕のために、僕のお母さんのために、カムパネルラのために、みんなのために、ほんたうのほんたうの幸福をさがすぞ。」という決意を促す意味があった。つまり、二つの水死はジョバンニの為に語られ続けていたのだ。

しかし第四次稿でカムパネルラの死が具体的に書かれたことにより、

二つの水死のエピソードが持つ意味は変化したと考えられる。

「おっかさんは、ぼくをゆるして下さるだらうか。」

いきなり、カムパネルラが、思ひ切ったといふやうに、少しどもりながら、急きこんで云ひました。

ジョバンニは、

（あゝ、さうだ、ぼくのおっかさんは、あの遠い一つのちりのやうに見える澄いろの三角標のあたりにいらっしやって、いまぼくのことを考へてゐるんだつた。）と思ひながら、ぼんやりしてだまつてゐました。

「ぼくはおっかさんが、ほんたうに幸になるなら、どんなことでもする。けれども、いったいどんなことが、おっかさんのいちばんの幸なんだらう。」カムパネルラは、なんだか、泣きだしたいのを、一生けん命こらえてゐるやうでした。

「きみのおっかさんは、なんにもひどいことないぢやないの。」ジョバンニはびびりして叫びました。

「ぼくわからない。けれども、誰だって、ほんたうにいいことをしたら、いちばん幸なんだねえ。だから、おっかさんは、ぼくをゆるして下さると思ふ。」カムパネルラは、なにかほんたうに決心してゐるやうに見えました。<sup>24</sup>

（※第三次稿、第四次稿変更なし…引用者注）

カムパネルラは「おっかさんは、ぼくをゆるして下さるだらうか。」と発言するが、第三次稿までこの発言は謎めいたものである。後の「セロのやうな声」の大人の言葉と合わせて、カムパネルラの死をほのめかしてはいるが、明確ではないためである。

第四次稿になると、この発言が母への贖罪の意識の表れであると同時に、自分自身の死に疑問を持っている言葉であることがわかる。カムパネルラは自己犠牲を前提に川へ飛び込んだのではない。突然奪われた生に、他者を救って自分が死んだことに、納得していないがゆえに「おつかさんは、ぼくをゆるして下さるだらうか。」と疑問を口に出していると考えられる。自らの命か、他者の命か、彼はその答えを出せずにいる。カムパネルラがこの迷いを抱いていることは、カムパネルラの死が提示されて初めてわかるのである。

そのあと、カムパネルラは「けれども、誰だつて、ほんたうにいいことをしたら、いちばん幸ひなんだねえ。だから、おつかさんは、ぼくをゆるして下さいと思ふ。」と自己を肯定する。

そんなカムパネルラが、タイタニックの三人の話を聞いたのだ。この時、ジョバンニは「北の海」で働く人へ思いを馳せているが、他者を助け犠牲になった人々がその死を受け入れて天国へ向かう姿はカムパネルラにこそ響いたのではないだろうか。

さらに少女かほるが語る蝸の火は、焼身供養の物語としてジョバンニの胸に覚悟の焰を灯すだけではなく、カムパネルラへの救いになっている。溺れ死に、「みんなの幸」への献身によって今も燃えている蝸の姿は、他者のために命を落とした者を尊ぶ姿そのものであるからだ。また、この場面は「永訣の朝」に書かれた賢治の妹・トシの「うまれでくるたて／こんどはこたにわりやのごとばかりで／くるしまなあよにうまれてくる」という思いが影響を与えている場面でもある。死にゆく者の思いは美しい願いとなり、蝸の火として昇華されている。

つまり、カムパネルラの死の場面が書かれることによって、カムパネルラの迷いが提示され、その迷いが二つの水死によって救済されることが明確に見えてくるのだ。カムパネルラの死の場面がない第三次

稿までは、この二つの水死がカムパネルラに何をもたらしたのか、読者にわかるはずもない。

カムパネルラの死が書かれるまで物語は、残される者がどう生きていくのか、その決意が主題のひとつであった。賢治は、残された者の立場……トシの死をきっかけに「銀河鉄道の夜」を書き始めたと考えられる。それは賢治が大正一三年前後に書いた詩群や「手紙 四」等の作品からも明らかであろう。ゆえに第二次稿までのジョバンニは「ほんたうのさいはひ」を求めながら生きていく決意を持って生きていくのである。そして第三次稿ではその決意を促す先導者のような存在まで登場させて、賢治自身の慰めにも似た思想を語ったのだ。それを受け取って「ほんたうのさいはひ」を求める道を選択するジョバンニの姿はまさに賢治の決意そのものであっただろう。

しかし、その死の場面が読者に提示された時、物語は、逝ってしまった者を肯定する物語にもなったのである。そしてそのことは、残された者が逝った者を思う時、その死を肯定的に受け入れられる救いにもなるのだ。

だが、その物語が逝く者と残された者への救いという変化がなされていったのは何故か。しかもそれは、第一、第二次稿から変わらず存在している二つの水死の意味まで変えてしまうような改変である。そこに友人・河本緑石の死があったと考えられる。

親しい友人の犠牲死に対し、賢治が何もしなかったとは思えない。しかし病床から動けない賢治が友にできることは、限られている。

盛岡高等農林学校生には、金銭的な御悔やみは『同窓会報』上で「弔意金」という形で、同窓生みんなで遺族に渡す習わしがある。事実、賢治はアザリア同人の中島慶助が亡くなった時、『同窓会報』の弔慰金発起人のひとりとなっている。<sup>25</sup> これは推察であるが、賢治は河本の

弔慰金募集に参加しようとしていたのではないだろうか。しかし弔慰金を集める前に賢治もまた御悔やみを受ける立場となってしまったゆえに、『同窓会報』の河本の弔慰金の中に賢治の名前がなかったと考えられる。金銭的な御悔やみ以外に、賢治に何ができたのか。

友が自作の登場人物と同じように自己犠牲的に逝ってしまった時、賢治は、それまで明確にしていなかったカムパネルラの死を書き表したのではないだろうか。書き表すことは可視化することであり、他者へ考えを伝えることにつながる。賢治はその自作の中で、河本の死を肯定したのではないだろうか。

カムパネルラの死は残された者である賢治から逝った者である河本への餞であった。それは、逝った者を案ずる残された者である賢治にとつても救いとなるものであった。

では残されたジョバンニはどうか。第四次稿の末尾五葉において、ジョバンニは決意を保留している。第三次稿のように、銀河に向かつて高らかに宣言することも、ブルカニロ博士に「僕きつとまつすぐに進みます。きつとほんたうの幸福を求めます。」と決意を述べることもない。銀河鉄道の中で語った「僕、もうあんな大きな闇の中だつてこはくない、きつとみんなのほんたうのさいはひをさがしに行く」という思いを再度決意することなく、ただ現実の中に戻っていくのだ。この決意の保留は何故だろう。

この時期の賢治は、病床にて自らの死を意識している。友人の死の知らせによって、死の意識はより現実味を帯びたことだろう。もうすぐ自分も逝くという時に、残される者へ何ができるのか考えたとしても不思議ではない。

カムパネルラは第三次稿の時点で母を案じているが、第四次稿では父も登場している。その父の態度はあまりにも冷静であり、子を亡く

した親の態度として違和感を覚えざるを得ない。しかし、その冷静な態度こそが、賢治が残さねばならない者たちへの願いだったとしたらどうだろう。

トシを失った時、賢治は嘆いた。その魂の行方を追うほどに。そうして生まれたこの物語の最後に、賢治は自らの死とカムパネルラの死を重ね合わせて、残された者がその死を嘆くことがないように願ったのではないだろうか。だからこそ、カムパネルラの父は激しい嘆きを伴うことなく、ただ「川下の銀河のいっばいにうつった方へじつと眼を送り、息子の死を受け入れた。

一方のジョバンニは、母の為の牛乳を抱え、銀河鉄道の旅の記憶を胸に、家という日常へ戻っていく。熱烈な信仰に似た決意を保留にするジョバンニの姿は、一つの生き方を読者に示すのではなく、それぞれの生き方で進んで行くことを促しているようでもある。

だからこそ、ブルカニロ博士は消えなくてはならなかったのだ。ブルカニロ博士および「ゼロのやうな声」の大人は、ジョバンニの求道を導く者であるからだ。賢治の思いがジョバンニの求道と重なり合っているうちはそれでよかっただろうが、河本の死をきっかけにカムパネルラの死の肯定を考えたととき、ジョバンニの決意は保留され、求道が明確に示される必要がなくなった。ゆえにそれを導く者が消えてしまふのは当然だろう。

このように、カムパネルラの死の場面による物語の改変は、逝く者である賢治から残していく家族等の心の救済と願いの意味もあったと考えられよう。

## 5 まとめ

以上の考察を経て、筆者は第四次稿の末尾五葉のカムパネルラの死は、河本緑石の死をきっかけに具体化された可能性があると考える。従来の研究において、指摘はあったが証明できる資料がなかった小沢の見解は、盛岡高等農林学校の『同窓会報』第三五号によって考察可能なものとなった。よって、本研究は史実的観点から作品に及ぼされた影響を考察し、第四次稿におけるカムパネルラの死の追加の意味を「逝く者の死の肯定」および「残していく者への救済」であったと読むことが可能となった。

河本は賢治にとつて重要性の低い友と考える研究<sup>26</sup>もあったが、二人は共に青春を過ごし、文学も友情も交し合う仲であったことは間違いない。決して人生の中ですれ違った程度の人物ではなかった。それは先述した賢治の年賀状の添え書きからも推察できる。二人の友情や文学的共有が見直すことを今後の課題としたい。

## 二 同人誌『アザリア』とは

### 1 『アザリア』の成立

『アザリア』は盛岡高等農林学校有志による謄写版印刷の文芸同人誌である。大正六年七月一日から大正七年六月までの間に全六号が発行された。

盛岡高等農林学校校内雑誌『校友会会報』には、「文苑」という文芸投稿欄がある。しかし、そこは文量に制限があり、農学という雑誌の専門領域とは外れた文学は添え物扱いであった。また政治や宗教の話や思想の表現は禁止であった。それゆえに、制限のない表現の場を求めて文学愛好者が誘い合つて同人誌が生まれたと考えられる。

次の資料は『アザリア』の中心人物のひとりであった小菅健吉の証言である。

今日と異なつて学生数が少なかったため、相互に接触が多く、文学をやりそうな人も自然と分つていたので、幾人かを中心に何となく集つた感じのグループである。『校友会会報』の編集をした小菅健吉、『校友会会報』投稿の河本義行、賢治、そして嘉内の四人を中心に文芸愛好者が集つた。当時、学内にこの他の文学グループはなかった。――略――発案者は嘉内か小菅だった気がする。印刷は自宅へガリ版を借りて来てやつた。幾人かで分けて書いた。部数は会員に配布する分だけを作り、各自が銘々自分で綴じた。<sup>27</sup>

ここから、『アザリア』の中心人物が宮沢賢治、保阪嘉内、小菅健吉、河本義行であったことがわかる。同人誌名の発案者は小菅か保阪であり、同人のみに配る会員制同人誌であった。ただし後年保阪家から『アザリア』第五号が二冊発見されているため、同人の人数分だけ刷つていたとは断言できない。

『アザリア』同人の潮田豊は次のように回想をしている。

翌六年の春私は寮を出て友人達と北上河畔に下宿したが、その六月宮沢氏を中心として詩や短歌俳句等をたしなむ七名がこの下宿に会合して毎月一回例会を催すことや機関誌を出すこと等がきめられた。それは丁度アゼリアの花盛りの節であったので会名も機関誌名もアゼリアと呼ぶ事になった。<sup>28</sup>

ここで述べられる下宿は盛岡市茅町にある鎌田屋である。当時、ここには保阪、潮田、村上等が下宿しており、後に河本も住むことになる。潮田が証言する「七名」が誰なのかは不明であるが、小菅、潮田、そして同じく同人であった福永文三郎の記憶から次の一三名が同人のメンバーであったと考えられる。

『アザリア』同人 ※学科学年順

農学科一部三年 額瀬熊雄、中島慶助

農学科二部三年 宮沢賢治、小菅健吉

獣医学科三年 鯉沼忍

農学科一部二年 河本義行、福永文三郎、潮田豊、村上亀治、伊藤

忠次

農学科二部二年 保阪嘉内、伊藤彰造

林学科一年 市村宏

三年が五名、二年が七名、一年が一名という構成であり、農学科二部二年の伊藤彰造、農学科一部二年の伊藤忠次は、片方もしくは両方が在籍していた可能性が考えられ、特定はできていない。

メンバーは以下の者たちである。

①自啓寮同室・宮沢、保阪、伊藤（彰）（大正五年一学期に同室）、福永（大正五年二学期に宮沢と同室）

②校友会会報編集委員・額瀬、鯉沼、小菅、保阪、宮沢、伊藤（彰）、福永（宮沢は徳育部、福永は体育部、伊藤（彰）は学芸部、それ以外は編集）

③鎌田屋下宿・保阪、河本、潮田、村上

④中島は同級の額瀬や小菅等から、また市村は留年しており入学年が

同じ保阪から誘われたと考えられる。伊藤（忠）も同級生から誘われたのではないか。

## 2 『アザリア』の特徴と傾向

『アザリア』は全号通して短歌が主流であり、次いで俳句、散文、詩、漢詩が続く。

当時、文学表現として短歌は流行のものであった。特に盛岡は石川啄木の出身地であり、賢治をはじめ同人の中に啄木を好んでいた者は多かったようであり、河本の日記には保阪から『啄木歌集』（大正二年東雲堂書店）を借りていることが記されている。また、『アザリア』第四号の表紙絵は『啄木歌集』の表紙絵の模写であり、おそらく保阪が描いたものと推察される。『アザリア』の中でも短歌の創作者が多く、特に賢治、保阪、小菅、鯉沼、福永、市村は短歌を主な文学表現としていた。また、賢治は第一号の時点で方言を多用した短歌を発表しており、この時点で方言を文学に取り入れる表現を好んでいたことがわかる。

俳句の主な作者は河本と潮田で、自由律俳句を詠んでいる。河本は萩原井泉水主宰の自由律俳句雑誌『層雲』の会員であり、中学時代から投句していた。潮田がもともと自由律を好んでいたのか、もしくは河本から影響されたのかは定かではないが、後に彼も『層雲』への投句をしている。これは河本の誘いであったと考えられる。小菅、村上は河本等の影響からか、小菅は四号、村上は五号に自由律俳句を作っている。

散文は全号に寄稿されているが、一号の散文は賢治の「旅人の話」から」という心象や空想に題材を取った作品である。賢治は短歌を主

その他	散文	詩	俳句	短歌	
1	1	2	23	93	一号
3	1	2	23	95	二号
1	2	0	47	128	三号
2	4	1	51	56	四号
0	4	2	39	91	五号
3	1	3	29	34	六号

(表一)  
 ※「俳句」は自由律、定型どちらも含む。「詩」は漢詩を含む。「散文」は小説、評論を含む。「その他」は序文、結文、消息、報告、書簡等文学作品ではないものを数えた。

に創作していた時期に既に空想の作品を書いていて、それが『アザリア』における最初の散文であった。一方、二号の鯉沼の「試みのままに」は自身の体験を元にした思想の主張を戯曲文体で書いたもので、三号の小菅の「矛盾」はより直接的に自己の主張を文章にするものであった。その傾向は後に続き、五号には賢治、村上、保阪、小菅の四人が散文を執筆している。

詩は主に小菅、鯉沼、河本が執筆している。河本は六号にのみ発表している。また、漢詩は瀨瀬が二号に発表したもののみである。

『アザリア』全体の流れを見ると、まず分量を気にしないものが多い事が目立つ。また、その作品傾向は主に自然や日常に題材をとった文学表現である。しかし、二号の鯉沼の「試みのままに」が登場し、自己の思想や主張を作品化する流れが生まれ、それは三号以降に徐々に増え、五号では保阪、村上、小菅、賢治までもがそれぞれ自己主張の散文を載せる。しかし、保阪の五号「社会と自分」は「帝室をくつがえす」等過激な筆の走りが見られ、このことが保阪の除籍処分につながった。

また、『アザリア』は六号で終刊するが、その理由は先ほど述べた五号の筆禍による保阪の除籍処分と三年生の卒業が主な原因で

あると考えられる。六号は河本の尽力によって発行されたが、主要なメンバーがいよいよ盛岡で、これ以上の継続は不可能であった。次は『アザリア』各号の発行日、参加者、作品、特徴をまとめたものである。

『アザリア』第一號 一九一七(大正六)年七月一日発行

全四八頁(二四葉)

参加者…小菅、福永、賢治、鯉沼、保阪、河本、潮田(掲載順)

作品…短歌九三首、俳句二三句、詩二篇、散文一篇、序文。

序文は小菅健吉が担当している。小菅は『アザリア』発案者の一人であり、校内誌『校友会会報』の文壇欄の常連投稿者である美文家だったため、創刊号の序文の任を負ったのだろう。

作品傾向は短歌が主流であり、他に俳句(自由律、定型)、詩、散文がある。特に鯉沼は短歌、詩、定型俳句と広く作品を発表している。散文は賢治のみだが、八頁に渡る長い作品である。

発行から一週間後に「洋躑躅会小集第一回」として集まりが催された。参加者は、第一號参加者+瀨瀬、市村、伊藤(彰造か忠次かは不明)の計一〇名。この一〇名がこの時点での同人メンバーであったと考えられる。この会では互選スピーチなどをし、小菅、河本、潮田に高点が入ったという。

『アザリア』第二輯 一九一七(大正六)年七月一八日発行

全二一頁(一六葉)

参加者…市村、河本、潮田、賢治、保阪、福永、小菅、瀨瀬、鯉沼(掲載順)

作品…短歌九五首、俳句二三句、漢詩二題、詩一篇、散文一篇、序



文、結文、報告

漢詩は瀨瀨の作品であり、『アザリア』全号で唯一の漢詩作品である。鯉沼の散文「試みのまゝを（過ぎし日の）」は、過去に体験した事を作品化したものであると思われるが、書かれている生死観や人生論は鯉沼の持論である。このように自己の主張を散文化することは他の同人にも影響を与え、後の号に増えていくことになる。

報告では一号の合評の様子、また合評後に散歩に出た同人の話が紹介されている。散歩に出た同人は賢治、保阪、小菅、河本の四名であり、二号掲載の「車のきしり」（河本）、「夜のそらにふとあらはれて」（賢治）、「大空がまったく晴れておそろしや」（保阪）、「不良少年」（小菅）はこの散歩の思い出を作品化したものである。また、賢治は後にこの思い出を「秋田街道」という短篇として書いている。

『アザリア』第三号 一九一七（大正六）年一〇月一七日発行

全一六葉。二つ折りせず一枚開きで右端を綴じてある。

参加者…保阪、小菅、潮田、賢治、市村、河本、鯉沼（掲載順）

作品…短歌一二八首、俳句四七句、散文一篇、評論一篇、序文

自然や日常から題材を得た作品が多い中、小菅の散文「矛盾」は思索の結果を散文化したものである。また、市村の短歌「黒髪」はアンデルセン『即興詩人』を題材にしている。

過去二冊では俳句を作っていない小菅が、今号では俳句を掲載している。おそらくそれまでの『アザリア』や同人たちの影響で俳句を詠むようになったのだろう。

また、河本が書いたとされる評論「あざりやに表れたセンチメンタリズム」は『アザリア』全号中唯一の評論である。その内容は一号の保阪「六月草原篇」と、二号の保阪「大空がまったく晴れておそろし

や」、宮沢「夜の空にふとあらわれて」の感傷性の特異さへの指摘である。

『アザリア』第四号 一九一七（大正六）年一月一六日発行

全一二葉。二つ折せず一枚開きで右端を綴じてある。

参加者…村上、河本、小菅、潮田、保阪、賢治（掲載順）

作品…短歌五六首、俳句五一句、散文三篇、小説一篇、詩一篇、序文

ページも少なく、短歌と俳句が同数程度になり、散文（小説）と詩も掲載されている。

村上の散文は鯉沼、小菅に続く、自己の主張である。また、小菅の短歌「平和の塵」は心象に材を取り、詩「沈黙」は己の淋しさを訴えるものである。このように、『アザリア』掲載作品は徐々に、自然や日常の描写的作品から、自己の内心を表現する傾向になっていく。

保阪の小説「打てば響く（小説）」は、「恋人」と呼ばれる存在に「人間とは何か」と語りかける内容である。この「恋人」を、内容から賢治であると研究もある。

『アザリア』第五号 一九一八（大正七）年二月二〇日発行

全三四頁（一七葉）。

参加者…潮田、村上、河本、保阪、小菅、鯉沼、市村、賢治（掲載順） 他、該当者不明の筆名あり

作品…短歌九一首、俳句三九句、散文四篇、詩二篇

該当者不明の筆名は「白萍」「まさこ」「冲路」の三者である。（ただし「冲路」は「ちゅうじ」と読むことができ、伊藤忠次の可能性が考えられる）

この号では「俳句」「短歌」とジャンルタイトルがついている。しかし「短歌」には詩が、散文には俳句が挟まれている。これは原稿ができたものから刷り、刷り上がったものから同人に配布され、各自で綴じたためだと考えられる。どの段階で順序に混乱が起こったのかは不明である。

保阪の散文「社会と自分」は虚無的思想や危険思想を指摘されるような内容であり、学校に問題視され、除籍処分の要因になったと考えられている。

『アザリア』第六号 一九一八（大正七）年六月二六日発行（推定）

全二二頁（一一葉）。

参加者…保阪、河本、賢治、潮田、I生（市村か伊藤と推定）（掲載順）

作品…短歌三四首、俳句二九句、詩三篇、散文一篇、書簡、序文、消息

この号の時点で小菅、鯉沼、瀨瀬、中島、賢治は卒業しており（ただし賢治は研究生として学校に残った）、さらに保阪と市村は退学処分を受けて、学校を去っている。

今号は主に保阪と河本が執筆している。強制退学させられた保阪の意志を継ぎ、河本が『アザリア』継続に奔走したためである。しかし主な同人の多くが卒業し、同人たちの中心であった保阪の不在により原稿はなかなか集まらなかったという。今号を以て、『アザリア』は自然消滅となる。（小菅書簡によると、七号の希望はあったようだが、不可能であった。）

### 三 同人の経歴

同人たちの経歴は、宮沢賢治、保阪嘉内、河本義行、小菅健吉の『アザリア』中心人物四人のものは先行研究がおこなわれている。以下は、賢治を除いた三名の先行研究を参考に、筆者の調査の結果を加えてまとめたものである。

#### 保阪嘉内（ホサカカナイ）

一八九六（明治二九）年一〇月一八日生。一九三七（昭和一二）年二月八日没。享年四〇歳。

山梨県北巨摩郡駒井村（現韮崎市）出身。地主の父・善作の長男として誕生。山梨県立甲府中学校卒業後、札幌農学校を受験し不合格。浪人生活後、盛岡高等農林学校入学。第一学年一学期、自啓寮にて賢治が室長をつとめる部屋に入る。同室には後の『アザリア』同人・伊藤彰造もいた。この寮の室友で演じられたのが保阪作である劇「人間のもだえ」である。保阪は賢治と意気投合し、岩手山に登った際「人々の為に自分の人生を使おう」と誓い合った仲である。しかし第二学年終了時に除籍処分を受ける。その理由は『アザリア』五号の「社会と自分」が危険思想だと学校に睨まれたためと考えられている。その後他大学への進学を目指すも、母が急死し、地元へ帰り営農を始める。その後一年志願兵として近衛輜重兵聯隊に入隊。召集解除後、山梨県教育会書記を勤め、再召集。熱心に保阪を折伏する賢治と再会し、宗教的に訣別する。召集解除されるが、再度入営。兵営生活を終えて、山梨日日新聞社に入社。木喰仏の記事を連載する。その後、地元開設された藤井青年訓練所の主任となる。その後も幾度か召集があったのち、東京へ転居し、日本青年協会主事補となる。しかし盛岡高等農林学校退学の過去を理由に昇進を拒

まれ、退職。発明家・山内不二門と共に農家の副業研究としてアミノ酸醬油や砂鉄精鍊などを研究する。しかし胃がんを患い、帰郷。志半ばのまま死去する。

短歌創作は退学後も続けており、地元の短歌会に入ったり、河本の砂丘社機関誌に寄稿したりしている。賢治、河本の詩集を受け、自分も歌集を編んでみるが、原稿を預けた書店が火災に逢い、原稿が焼失した。また、歌を好み、家庭歌「勿忘草の歌」や藤井青年団団歌をはじめ、いくつか作詞作曲の歌が残っている。

『アザリア』創刊時、農学科第二部二年。『アザリア』には六号全てに参加。筆名は本名の他「嘉内」「陸奥のおのこ」「△△△△生」「K・H」。主に短歌と散文を提出し、戯曲を予告するもこれは掲載されていない。短歌は、賢治と同じく「アニミズム的、宇宙感覚的」なものや、耽美的なもの、芝居の感想を短歌にしたものなどを執筆。散文は自己の主張を高らかに述べる文が多い。

『アザリア』の中で最も多く作品を書いた主筆のような存在。また、日記などに見られる書き癖が『アザリア』の誌面にも表れていることから、主な編集者でもあったと思われる。この件に関しては今後、他の同人の調査とともに証明していきたい。

#### 小菅健吉(コスゲケンキチ)

一八九七(明治三〇)年三月一二日生。一九七七(昭和五二)年五月三〇日没。享年八〇歳。

栃木県塩谷郡氏家町(現さくら市)出身。農家の父・惣吉の三男として誕生。栃木県立農学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。家が裕福なわけではないため金欠ゆえに寮から出なかった。活動的な学生であり、柔道、長距離走、弁論大会等に出場し活躍している。校

友会会報にもいち早く短歌を投稿している。在学中から、卒業後の進路として渡米を希望するが、栃木県庁から渡航許可が下りず、青森畜産学校に就職。その後渡航許可が下り、一九一八(大正七)年九月二一日細菌学を学ぶために渡米。アルバイトによって生計を立てた。最初は語学で苦労したらしく、小学校の聴講生のようなところから出発したようである。やがて、グランドラピッツジュニアカレッジに進み、最後はオハイオ大学等で酪農、農学、英語、フランス語を学び、さらにカリフォルニア州、イリノイ州、ミシガン州、オハイオ州などをめぐり、農業経営の実際を視察して、一九二六年(大正一五)一〇月四日帰国した。八年に及ぶ留学生活であった。

帰国後は愛媛、京都で教員をする。第二次世界大戦中は京都府立北桑田農林学校(現京都府立北桑田高等学校)の初代校長として奔走し、戦後は進駐軍に対し英語で意見を言ったという。後、府立須知農業高等学校校長を経て、故郷・栃木へ帰り、栃木県立鹿沼農商高等学校、栃木県立宇都宮農業高等学校の教諭となる。定年退職後、私立宇都宮学園高校、私立宇都宮女子商業高校に勤め、一九六六(昭和四一)年退職。一一年後、一九七七(昭和五二)年に没する。

『アザリア』創刊時、農学科第二部三年。筆名は本名の他「流るゝ子」「流水山人」「三三四」「健吉」。同人の中ではリーダー格であり、一号の序文を任された。短歌、詩、散文、俳句各ジャンルで活躍。俳句は他の同人の影響を受けて作ったと考えられる。

#### 河本義行(カワモトヨシユキ)

一八九七(明治三〇)年三月二日生。一九三三(昭和八)年七月一八日没。享年三六歳。

鳥取県東伯郡社町(現倉吉市)出身。地主の次男として誕生。中

学時代から萩原井泉水主宰の自由律俳句雑誌『層雲』に投稿しており、文壇デビューを果たしている。本人は美大進学を希望したが、父の反対を受け盛岡高等農林学校を受験。鳥取県立倉吉中学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。第二学年九月には許嫁と結婚。文武両道な優秀学生であった。卒業後、一年志願兵として鳥取歩兵第四〇連隊に入隊。一九二〇（大正九）年に鳥取の芸術団体・砂丘社の創立に参加。軍隊生活の中で農民詩<sup>2</sup>を多く作るようになる。召集解除後、一九二二（大正一一）年に長野県上伊那郡伊北農商学校に教員として赴任。翌年、鳥取県立農学校に武道教授嘱託として赴任。砂丘社、『層雲』での文学活動を続けながら、絵画や俳画等を制作する。一九二五（大正一四）年四月、賢治の『春と修羅』を受けて自身も詩集『夢の破片』を発行。この頃から『層雲』の尾崎放哉に傾倒し、放哉の死後に句碑の建立や放哉伝記『大空放哉傳』を書く。頑健で詩や俳句の創作に意欲的であったが、一九三三（昭和八）年七月一八日、八橋海岸にて農学校の水泳訓練中、溺れた同僚を助けようとして海に飛び込み、心臓麻痺を起こして殉職。

俳号は「緑石」で、友人たちもそう呼んでいた。読み方は自筆ノートに記された「Lokuseki.K」[ろくせき]というサインから「ロクセキ」であると思われる。ただし家族から出された訃報電報には「リヨクセキ」と表記されており、臨機応変に使っていたと考えられる。詩、俳句、評伝の他、戯曲形式の作品も残している。また、倉吉市立明倫小学校校歌をはじめ作詞（時には作曲）も行っている。文学、音楽、スポーツ、農産物研究等、活躍の場が多い。

『アザリア』創刊時、農学科第一部二年。六号全てに参加。筆名は本名の他「緑石」「緑石山人」「義麻呂」。主に自由律俳句を寄せているが、六号には詩を掲載している。萩原朔太郎の影響が強く見ら

れる。また、『アザリア』で唯一評論を載せており、内容は賢治と保阪二名の作品が中心である。

この四人は、それぞれが積極的な同人であり、『アザリア』第一号の合評会後に四人で深夜の散歩をした際、仲を深めたメンバーである。保阪退学後は、保阪を中心に文通を行っており、保阪は後に、賢治、小菅、河本からの書簡をスクラップブックにまとめている。

先行研究において、賢治と保阪じゃ一九一七（大正六）年七月一四（一五）日に二人きりで岩手登山をしたと述べている。しかし一九一七年一〇月に河本緑石研究班が発表した河本の「大正六年日記」によると、二人だけではなく他に二名もしくは河本を含めた三名の同行者がいたと考えられる。だが、賢治と保阪の二名の間に誓いを交わしたことは間違いなさだろう。

また、先に書いたように、河本は、一九三三（昭和八）年七月に、学校の水練中、溺れた同僚を助けるために海に飛び込みそのまま亡くなっている。この死に方が『銀河鉄道の夜』のカムパネラに酷似しているため、河本の死がカムパネラの死に影響を与えたのではないかとこの説<sup>3</sup>が研究者から指摘されているが、「銀河鉄道の夜」の着想時期から考えて河本をカムパネラのモデルとした可能性は低い。ただし、改稿に影響を与えた可能性があり、それについての考察は本章第三節で述べる。

賢治が宗教上の同行者として求め、訣別に至った保阪嘉内もまた、カムパネラのモデルではないかと指摘<sup>3,1</sup>されていることを勘案すると、河本の件も含め『アザリア』の交友自体が賢治の作品に表れている可能性が考えられる。河本が残した詩や俳句の中には賢治の作品とつながり合うようなものも見られ、二人の文学的共有の検討のため

に丁寧な比較の必要を感じている。

以上の四人以外の研究はほとんどなく、以下九名については先行研究を参考にしつつ、主に筆者と共同研究者の調査・研究によってまとめた。

### 鯉沼忍(コイヌマシノブ)

一八九四(明治二七)年一月二日生。一九五二(昭和二七)年没。享年五七歳。

栃木県下都賀郡稲葉村上稲葉(現壬生町)出身。教員である父・道賢の次男として誕生。宇都宮中学を卒業後、早稲田大学に入学したと考えられている。その後、盛岡高等農林学校獣医科へ。「蒙古王」とあだ名される、顎鬚を生やした国士壮士の風の男であり、弁論上手で学内外に有名であった。盛岡高等農林学校卒業後、山形県庁衛生課に就職。大正八年に牧畜業を志して渡満。(満洲には長姉・トモ子(産院を開いていたため、気持ちの上でも向かいやすかったと思われる。また、次弟・登(満洲薬局員)、弟・兵士郎(撫順市長)、弟・昵(奉天省参事官)の他、次姉・トミと妹・華世も満洲に嫁いでおり、長兄・茆吾以外全員が満洲へ渡ったことになる。)撫順で牧畜会社勤務の傍ら、満鉄及び関東軍の囑託となる。大正一二年、奉天に乳牛牧場・鯉沼牧場を開く。一方、満洲青年連盟(昭和三年〜昭和七年)の奉天支部長として満洲建国運動に奔走。本土でも遊説していた。連盟解散後は協和会に入会し、奉天地方事務局として活躍。昭和一年に北支へ渡り、北支軍囑託、開灤炭鉱顧問となる。天津開灤炭鉱本社に勤務し、ここで終戦を迎えたと考えられる。終戦後の足取りは不明な部分が多いが、日本に帰国し、故郷より国会議員として立候補し、その遊説中に檀上に倒れたという。一九五二(昭和

和二七)年五月二日、東京にて病死。

渡満後も短歌創作は続けており、一九三三(昭和八)年一月に『満洲時局百面…歌集』を自費出版。題の通り満洲の風物、満洲青年連盟の活動や解散などを短歌にしている。他に「鯉沼叢書」として独自の「支那」と日本の関係論や満洲建国論などを冊子にしており、集大成として『建國に叫ぶ…満洲事變秘録』(一九三四(昭和九)年)を出版している。

『アザリア』創刊時、獣医学科三年。一号、二号、三号、五号に参加。筆名は「しのぶ」「し乃ぶ」「忍」「三十六鱗堂主人」「三十六鱗堂野夫」。短歌、詩、俳句、散文あらゆるジャンルで活躍。特に第二号の散文「試みのままに」は生死観や日本国民としてのアイデンティティの問題など、後の人生に向かう萌芽がみられる。

### 村上龜治(ムラカミカメジ)

一八九七(明治三〇)年七月一九日生。一九四七(昭和二二年)四月二四日没。享年四九歳。

愛知県知多郡三和村(現・常滑市)出身。三和村村長・村上龜衛の長男として生まれる。愛知県第二中学校卒業後、大野尋常高等小学校代用教員を経て、盛岡高等農林学校農学科第一入学。河本等と同じく剣道部所属。第二学年時から鎌田屋に下宿したと考えられ、保阪、河本、潮田と下宿仲間となった。河本が書いた妻・加寿代宛書簡や保阪宛書簡には度々名が登場し、河本の詩「M君に」は村上の事ではないかと考えられる。盛岡高等農林学校卒業後、故郷へ帰り、大正一〇年から昭和二年まで愛知県立半田農業高等学校に勤務。農業指導教員の後、教頭になり、馬および馬車で登下校する名物教頭であったようである。第二次世界大戦終了間際に召集を受け、

内地で物資輸送業務に携わる。終戦後復職するも、舌がんを患い、病没。

盛岡高等農林卒業後、文芸は続けていなかったと思われるが、河本主催の同人誌『深緑帖』（一九二一（大正一〇）年七月二〇日発行）に「瓶二」という筆者不明の筆名があり、「かめじ」と読めることから村上の可能性が考えられる。また、同誌には「K・H生」という筆名で保阪が寄稿していることもあり、河本が他の『アザリア』同人にも声をかけた可能性は低くないと思われる。

『アザリア』創刊時、農学科第一部二年。『アザリア』後期の参加者であり、四号、五号に参加。筆名は本名の他「超然」「村上亀二」。評論的な散文と俳句を作る。俳句は自由律であり、同じ下宿に居た河本・潮田の影響かと思われる。

#### 額額熊雄（コウケツクマオ）

一八九六（明治二九）年一月三日生。一九八七（昭和六二）年八月一日没。享年九一歳。

岐阜県恵那郡蛭川村出身。大津屋という造り酒屋の次男であり、父は村長のち県会議員の秋三郎、兄は警察に勤務し、後に国会議員となる弥三。他弟等がいる。岐阜県東濃中学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。大正五年〜六年にかけて校友会会報の編集に携わり、編集長を務めたと推定される。盛岡高等農林学校卒業後、渡米。中島や他の学友と共に、盛岡高等農林の先輩・内田高良が農場長を務める農場（カリフォルニア州サクラメント郡）でアスパラガス収穫の仕事をする。小菅とともにロサンゼルスへ渡り、カリフォルニアのブローラーにて学友である味岡・塩井とともに農園（メロン農家）を開く。後に塩井は時流を読んで農場を離れ、味岡は過労から病を

得て帰国し、額額ひとりでの農場となる。第二次世界大戦中、在米邦人抑留地であるテキサス・クリスタルシティへ。戦後、農場再開を不可能と判断し、造園業に就く。一九七〇（昭和四五）年に一時帰国し、岩手を訪問し賢治の墓に参り、日本国内での賢治評価を知って驚いている。一九五六（昭和三一）年に米国籍を取得しており、カリフォルニアで没する。

『アザリア』創刊時、農学科第一部三年。二号にのみ参加。筆名は「杜蛭」（トシ）。『アザリア』唯一の漢詩人である。

#### 潮田豊（ウシオダユタカ）

一八九六（明治二九）年二月一五日生。一九八三（昭和五八）年四月一日没。享年八六歳。

茨城県真壁郡古里村出身。父・豊之の次男として誕生。茨城県立農学校卒業後、法学関係の大学を目指し東京で予備校に通う。後、盛岡高等農林学校入学。第二学年時に鎌田屋で下宿したと考えられ、保阪・河本・村上と生活を共にした。しかし、第六号「消息」にて寮生活をしているとされているので、第三学年六月〜一〇月まで鎌田屋にいた河本とは時期がずれている、もしくは第六号の誤植の可能性が考えられる。河本には保阪宛書簡の中で「利己心が強い」と評されている。その後、畜産試験場や兵役、岩手県立蚕業学校教諭等を経て、福島県立田島農林学校（現福島県立田島高等学校）校長として活躍。町立白河農業高等学校校長に転任し、退職後は同校講師をする。白河市選挙管理委員長の任にも就き、一九七〇（昭和四五）年に勲四等旭日小綬章を授与される。

『アザリア』創刊時、農学科第一部二年。六号全てに参加。筆名は「潮田ゆたか」「豊」「豊子」「瑞穂」「ゆたか生」。自由律俳句を詠

み、河本に誘われて『層雲』に投句もしている。自然の風物を描写する句が多い。

### 市村宏（イチムラヒロシ）

一八九四（明治二七）年生。没年不明。

茨城県筑波郡北條町出身。漢学者の父・瓊次郎の三男として生まれる。東京府立第四中学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。二年連続で単位を落とし、学則に従って退学となる。除籍後、銀行や建設会社に職を得て、中国、朝鮮に向かう。また、ジャーナリストになったという記録<sup>32</sup>もある。俳人・嶋田青峰主催の俳誌『土上』に俳句を投稿、昭和一〇年五月号に「柵風」（きよふう）の俳号で初出。以降句会に参加したり等、句作に熱心であった。病氣にて逝去。

『アザリア』創刊時、林学科一年。二号、三号、五号、六号（六号は推定）に参加。筆名は「宏」「ひろし」「山僧」「I生」（「I生」は推定）。短歌で参加し、描写的な歌も多いが、第三号の短歌「黒髪」はアンデルセン『即興詩人』に題材を取ったものである。また山僧の名で書いた「舞姫」は小説等に題がある可能性も考えられるが、耽美的な表現が特徴に挙げられる。

### 福永文三郎（フクナガブンザブロウ）

一八九六（明治二九）年生。一九八四（昭和五九）年一二月五日没。享年八八歳。

滋賀県神埼郡建部村（現八日市市）出身。韓国・釜山にて商店・学校経営などをした福永政治郎の三男として生まれる。韓国の京城中学校卒業後、盛岡高等農林に入学。第一学年二学期に、自啓寮で賢治と同室になり、散歩を共にしたり、河本の俳句論を聞きに行っ

たりしている。卒業後は韓国に渡り、高瀬合名会社（父の会社）に勤務し、後に高瀬合名会社大阪支店で働いていた。晩年は兵庫県芦屋市にある福永家別邸に暮らし、短歌を趣味としていた。賢治や盛岡高等農林学校についての証言を残した人物の一人。文芸は続けていなかった模様である。また、父の影響で敬虔な仏教徒であった。

『アザリア』創刊時、農学科第一部二年。一号、二号に参加。筆名は「時雄」「とき雄」「時雄漁史」「ときを」。写実的な短歌や恋を題材にした耽美的な短歌を書く。

### 中島慶助（ナカジマケイスケ）

一八九四（明治二七）年生。一九二六（大正一五）年三月没。享年三二歳。

宮城県仙台市成田町出身。仙台第一中学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。マラソン大会で四人中三位になる一方、友人たちをカリカチュア化する茶目っ気がある人物である。カリカチュアは詩の内容から、当時の流行歌「アイドントノー節」の替え歌であると考えられる。また、時期は不明だが、宮沢・小菅・河本と共に、歌作りを目的として早池峰山に登った。卒業後、渡米。瀨瀬や他の農林卒業生と共に、盛岡高等農林の先輩・内田高良が農場長を務める農場（カリフォルニア州サクラメント郡）でアスパラガス収穫に従事、また小菅と共にレーズン収穫の仕事などをする。その後、ロサンゼルスもしくはオークランドにて農業経営をし、一九二六（大正一五）年三月にロサンゼルスで没している。キリスト教徒であり、訃報はロサンゼルス<sup>33</sup>の日本基督青年館から出ている。

『アザリア』創刊時、農学科第一部三年。潮田曰く歌人であったようであるが、作品は全号通して不明。ただし、佐藤成『宮澤賢治

外伝』<sup>3</sup>によると、第三号の「陸奥のおのこ」が中島であるとしている。だが、「陸奥のおのこ」の歌のうち四首中二首は保阪が自分のノートに記した歌であるため、『宮澤賢治全集』<sup>3,4</sup>では保阪であるとされている。

### 伊藤彰造（イトウシヨウゾウ）

一八九四（明治二七）年生。没年不明。

出身地不明。広島高等師範学校付属中学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。第一学年一学期に自啓寮で宮沢・保阪と同室になり、「人間のもだえ」に土人役として出演。「人間のもだえ」は保阪によるあてがきであるため、ひょうきんな人物像であったことが想像できる。二年時、もしくは三年時に留年している。その後仙台台税務監督局鑑定部嘱託や、広島での酒造業に携わり、後、旭石油株式会社に勤務。

『アザリア』創刊時、農学科第二部二年。第二号「洋躑躅会小集 第一回」の「伊藤」は彰造のことである、と小菅・潮田が証言しているが、福永の証言によって伊藤忠次の可能性もある。作品は全号通して不明であるが、第六号の「消息」に「伊藤氏、（寄宿舎北寮）」と書かれており、最後まで同人として数えられていたことがわかる。

### 伊藤忠次（イトウチュウジ）

一八九八（明治三一）年生。一九四五（昭和二〇）年没。享年四六歳。

愛知県渥美郡神戸村出身。愛知県立第四中学校卒業後、盛岡高等農林学校入学。卒業後は韓国に渡り、朝鮮忠清南道種苗場に技師として就職。その後、農務課に配属され、朝鮮興業会社に勤め、北鮮開発会社常務取締役就任する。福永と親しかったようであり、一

九三二（昭和七）年頃（推定）、一時帰国して盛岡、東京を巡ったのち大阪の福永宅に一泊している。その時、福永と共に保阪宛の葉書を出している。

『アザリア』創刊時、農学科第一部二年。第二号「洋躑躅会小集 第一回」の「伊藤」は、右の伊藤彰造のことであると小菅・潮田が証言しているが、福永は「伊藤忠次ではなかったか」と証言。それを受け小菅は「忠次だったかもしれん」と答え<sup>3,5</sup>、ふたつの「伊藤」説が存在する。第五号の筆者不明の筆名「冲路」は「ちゅうじ」と読めることから、伊藤忠次である可能性は捨てきれない。あるいは、彰造・忠次のふたりともがアザリア同人であった可能性も考えられる。

以上の中で、特筆すべきは鯉沼忍である。彼は盛岡高等農林学校時代から弁論等で有名であり、『アザリア』でも短歌、詩、俳句、散文とオールマイティに活躍した積極的な同人であった。

鯉沼は卒業後、満洲へ渡り、奉天で乳牛牧場を経営したが、同時に在満邦人の活動団体・満洲青年連盟の奉天支部長となり、満洲国建国運動に奔走している。この満洲青年連盟は、在満邦人の生活安定を指し、民族協和と独立満洲国建国を唱えた組織である。関東軍司令・石原莞爾は青年連盟をはじめとした在満邦人組織の思想に共鳴し、満洲国建国運動を進めたという。ちなみに、石原莞爾は、賢治と同じく国柱会の会員であり、田中智学に心酔した人物でもある。

また、鯉沼も卒業後に趣味の範囲で文学を続けており、それは満洲生活を歌に詠んだ歌集を出していることからわかる。このように卒業後も文学をやっていた同人は、現時点でわかっている中では宮沢、河本、保阪、鯉沼、福永、市村である。



鯉沼が『アザリア』に作った自己の思想の表現の流れ、特に神や信仰についての問答を描いた「試みのままに」(第二号収録)は賢治にも影響を与えたと考えられるものであり、鯉沼の人生は保阪、小菅等に関わるものであった。彼の詳細はまだ不明な部分があり、その仕事や影響についての考察は今後の課題としたい。

また瀨熊熊雄は小菅と同じく渡米し、そのままアメリカ国籍を取得し永住した人物である。『アザリア』では第二号に漢詩をふたつ掲載しているだけで、積極的な同人とは言えないが、戦後一時帰国した時に賢治の墓参りをしているため、親しい間柄であったことがわかる。また卒業後、農学校教員になった同人が多い中、唯一農業経営で成功している人物でもある。

潮田豊は農学校教員の道を進むが、のちに賢治の思想と共鳴し、校長室に「雨ニモマケズ」の詩を飾っていたという。

同人たちの人生は他の同人とも絡み合い、賢治のみならず大正期の文学青年たちがこの時代をどのように生き、何を表現していったのかは時代を考える上で重要なことだと考える。筆者は本調査を継続し、『アザリア』の掲載作品の分析や相互影響の考察を今後の課題として取り組む予定である。

付記

同人誌『アザリア』についての調査は共同研究者である松田遥と共に行ったものである。

本調査成果は、企画展「宮沢賢治と『アザリア』の仲間たち」展として二〇一七年七月三日から九月三〇日まで岩手県花巻市の宮沢賢治イーハトーブ館にて発表した。さらに同年一〇月一六日から二八日まで鳥取県倉吉市立倉吉博物館復興祈念展「華が咲く」内「黒ぼくの大

地に生きた詩人 河本緑石」展の一部に展示協力、一月二日から三日には梅花女子大学大学祭「小梅祭」にて展示を行った。

さらに企画展に合わせ、『アザリア』創刊百周年記念誌『宮沢賢治と「アザリア」の仲間たち』を発行。本論の資料として添付した。

注

- 1 村瀬学 『『銀河鉄道の夜』とは何か』 大和書房 一九八九年七月七四頁
- 2 齊藤純 『『銀河鉄道の夜』物語としての構造』 洋々社 一九九四年七月 二〇頁
- 3 見田宗介 『宮沢賢治―存在の祭りの中へ』 岩波書店 一九八四年二月 一六〇頁
- 4 西田良子 『宮澤賢治論』 一九八二年四月 桜楓社 一〇九頁
- 5 佐々木賢二 『宮澤賢治『銀河鉄道の夜』の真実を探って』 誠文堂新光社 二〇一一年五月 一九九頁
- 6 2に同じ 一六〇―一七頁
- 7 4に同じ 一〇七頁
- 8 3に同じ 一三七頁
- 9 内田寛 『宮澤賢治『銀河鉄道の夜』の物語構造』 文芸社 二〇〇一年一二月 一一三頁
- 10 山内修 『宮澤賢治研究ノート ―受苦と祈り』 河出書房 一九九一年九月 二六五頁
- 11 萩原昌好 「〈テキスト評釈〉『銀河鉄道の夜』」 『国文学 解釈と教材の研究』第三九巻五号 學燈社 一九九四年四月 六三頁
- 12 後節「河本義行」の項を参照

- 13 福永文三郎 「賢治と私」 川原仁左エ門編 『宮沢賢治とその周辺』 刊行会出版 一九七二年 二六六頁 「当時、私のクラスの故河本義行氏の俳句は俳人としてすでに一家をなす域に達していて、荻原井泉水派のものでした。時折賢治と私は河本氏の作品について彼からその解説をきき、賢治はいつも真剣にその話に聴きいつていたものだ。」
- 14 河本義行 「一九一八年七月九日 保阪嘉内宛」 『ふらここ七号』 河本緑石研究会 二〇一四年八月 一七頁
- 15 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集第十五巻 書簡 本文篇』 筑摩書房 一九九五年一月 四二一頁
- 16 小沢俊郎 「河本緑石考」 『宮澤賢治論集 一』 金剛出版 一九七一年七月 一一二頁
- 17 16と同じ
- 18 『同窓会報』第三五号 盛岡高等農林学校同窓会 一九三三年八月 四三頁
- 19 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集第十六巻(下) 補遺・資料篇』 筑摩書房 一九九五年一月
- 20 入沢康夫・天沢退二郎 『討議『銀河鉄道の夜』とは何か』 青土社 一九七六年六月 一二七頁
- 21 15と同じ 二八一頁
- 22 15に同じ
- 23 宮澤清六 『兄のトランク』 筑摩書房 一九八七年九月 二三七頁
- 24 宮澤賢治 「銀河鉄道の夜」(「銀河鉄道の夜」初期形三) 『新校本宮澤賢治全集 第十巻 童話』 筑摩書房 一九九五年九月 一四四頁
- 25 盛岡高等農林学校同窓会 『同窓会報』第一五号 一九二六(大正一五・昭和元)年八月一〇日発行
- 26 森井弘子 「二人の物語としての『銀河鉄道の夜』検証——同伴者としての視点から」 『宮沢賢治「銀河鉄道の夜」を読む』 創元社 二〇〇三年四月
- 27 小菅健吉 「小菅健吉談」 保阪庸夫・小澤敏郎編『宮澤賢治 友への手紙』 筑摩書房 一九六八年 三七頁
- 28 潮田豊 「偉大なる実践家」 続橋達雄編『宮澤賢治研究資料集 成』第一三巻 日本図書センター 一九九二年 三二七〜三二八頁
- 29 河本は、農業生活を経て軍隊に入隊した頃に書いたものを『詩集』(大正一〇年、謄写版)、『なやめる樹』(大正一〇年、謄写版)としてまとめている。その中には農村出身の兵卒の悲しさを描いたものや、軍隊批判、農民生活の勤労を明るく歌うもの等が収録されている。
- 30 「私は『銀河鉄道の夜』のカンパネララの死は緑石のことを知って病床で書き直したものと考えたのである。——略——しかし、私の問合わせに対し、宮澤清六氏は否定的な御返事を下さった。——略——しかし、内容的に、賢治がどこから緑石の死の模様を聞いたと考えたい、という思いも私は捨て切れずにいる。」(小澤敏郎 「河本緑石考」 『宮澤賢治論集 一』 金剛出版 一九七一年 一一二〜一一三頁)をはじめ、河本緑石研究会等が可能性を指摘している。
- 31 菅原千恵子 『宮澤賢治の青春』 宝島社 一九九四年 等
- 32 川原仁左エ門 『宮沢賢治とその周辺』 自費出版 一九七二年 一六三頁
- 33 佐藤成 『宮澤賢治外伝』 でのぼう出版 一九九六年 一三二頁
- 34 宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集 第十六巻(上) 補遺・資料』

筑摩書房 一九九九年 二四三頁  
35 32に同じ 二〇八頁

### 取材協力

本研究のために多くのご親族、関係者の方々に協力をいただいていることに謝意を表す。ご協力いただいた方々のお名前を掲載する。また、故人のお名前も謝意を込め掲載する。

保阪庸夫氏をはじめ、保阪家、新村家およびアザリア記念会の皆様  
村上律雄氏、村上道明氏をはじめ、村上家の皆様  
瀬瀬康佑氏、瀬瀬康雄氏をはじめ、瀬瀬家の皆様  
小松崎浅香様、小松崎拓男氏（金沢美術工芸大学 美術工芸学部教授）  
小菅充氏、潮田悦穂氏、神山壮氏、  
鯉沼章氏、阿久津由美子様、  
原山礼子様、武部裕子様  
河本義和氏、波田野頌二郎氏、押本昌幸氏（河本緑石研究班）  
小竹弘則氏（さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館） 他、多数の方々

### 先行研究資料・論文

小沢敏郎 「河本緑石論考」 『宮澤賢治論集1』 金剛出版 一九七一年  
川原仁左エ門 『宮澤賢治とその周辺』 自費出版 一九七二年  
境忠一 「宮澤賢治の『アザリア』時代」 『宮澤賢治論』 おうふう 一九七五年  
中村文昭 『銀河鉄道の夜』と夜』 冬樹社 一九七七年七月  
『宮澤賢治』創刊号 洋々社 一九八一年一〇月

松田司郎 『宮澤賢治の童話論 深層の原風景』 国土社 一九八六年五月  
小沢俊郎 『宮澤賢治論集1 作家研究・童話研究』 有精堂出版 一九八七年三月  
続橋達雄 『宮澤賢治 少年小説』 洋々社 一九八八年六月  
佐野美津男 『宮澤賢治の童話を読む』 辺境社 一九八八年六月初版 一九九六年四月新装版  
畑山博 『「銀河鉄道の夜」探検ブック』 文藝春秋 一九九二年四月  
菅原千恵子 『宮澤賢治の青春』 宝島社 一九九四年  
沼田純子 『宮澤賢治 言葉と表現』 和泉書院 一九九四年五月  
岡屋昭雄 『宮澤賢治論 —賢治作品をどう読むか—』 おうふう 一九九五年二月  
芹沢俊介 『宮澤賢治宇宙を歩く——童話・詩を読みとく鍵』 角川書店 一九九六年七月  
天沢退二郎 『《宮澤賢治》注』 筑摩書房 一九九七年七月  
吉田美和子 『宮澤賢治 天上のジョバンニ・地上のゴーシユ』 小沢書店 一九九七年八月  
三上満 『明日への銀河鉄道——わが心の宮澤賢治』 新日本出版社 二〇〇二年一〇月  
北岡武司 『「銀河鉄道の夜」の世界』 みずのわ出版 二〇〇五年一月  
大明敦編 『心友 宮澤賢治と保阪嘉内』 山梨ふるさと文庫 二〇〇七年  
佐藤通雅 『賢治短歌へ』 洋々社 二〇〇七年  
佐々木賢二 『宮澤賢治『銀河鉄道の夜』の真実を探って』 誠文堂新光社 二〇一一年五月

今野勉 『宮沢賢治の真実 修羅を生きた詩人』 新潮社 二〇一七年二月

田口昭典 「宮沢賢治入門」 『風土』 教育振興会出版局

小沢俊郎 「河本緑石の農民詩」 『日本文学』 一九七一年九月号

日本文学協会 一九七一年

磯貝英夫 「銀河鉄道の夜 改稿の周辺」 『国文学 解釈と教材の研究』 第二七卷三号 學燈社 一九八二年二月

原子朗他 「共同討議 賢治童話を読む」 『国文学 解釈と教材の研究』 第三二卷六号 學燈社 一九八六年五月

佐藤泰正 「銀河鉄道の夜」 諸説集成 『国文学 解釈と教材の研究』 第三二卷六号 學燈社 一九八六年五月

三神敬子 『宮澤賢治 友への手紙』 をめぐって 『賢治研究』 (60) (87) 宮沢賢治研究会 一九九三年五月〜二〇〇二年四月

芹沢俊介 「ジヨバンニの地形―銀河鉄道の夜論」 『宮沢賢治』 一四号 洋々社 一九九六年六月

木村東吉 「賢治と緑石の一面」 『論攷宮沢賢治』 創刊号 中四国宮沢賢治研究会 一九九八年

菅野博 『銀河鉄道の夜』 改稿考―空間から時間へ― 『語文論叢』 第二五号 千葉大学国語国文学会 一九九八年三月

深見美希 「小菅健吉と文芸同人誌『アザリア』」 『宮沢賢治他同人との関わりを中心に』 『日本女子大学大学院文学研究科紀要』 一八号 二〇一二年

葦崎市制 55年記念誌 『花園農村の理想をかかげて』 アザリア記念会 二〇〇九年

さくら市ミュージアム企画展図録 『小菅健吉・宮澤賢治・保阪嘉内・河本義行―アザリアの仲間たち』 さくら市ミュージアム 二〇一二年

〇一二年

さくら市ミュージアム編 『氏家町史 史料編 近代の文化人』 さくら市ミュージアム 二〇一一年

河本緑石研究会編 『ふらここ』 河本緑石研究会 二〇〇七年〜以下続刊

#### 参考資料

『アザリア』 複写本 大阪教育大学蔵

『盛岡高等農林学校 校友会報』 岩手大学図書館蔵

『盛岡高農同窓会報』 および『北水会報』 岩手大学図書館蔵

保阪嘉内 「保阪嘉内日記類」 保阪庸夫蔵

宮澤賢治 『新校本宮澤賢治全集 第十六卷(上) 補遺・資料』 筑摩書房 一九九九年

満洲青年連盟史刊行委員会 『満洲青年連盟史』 原書房 一九六八年

岩手大学農学部北水会編 『岩手大学農学部 同窓会名簿』 岩手大学農学部北水会 一九八二年

瀨瀬直祐 『大津屋瀨瀬家譜・沿革史』 朝日新聞名古屋本社編集制作センター 一九八九年

愛知県立半田農業高等学校創立百周年記念事業実行委員会 『愛知県立半田農業高等学校創立百周年記念誌』 廣済堂 一九九九年

河本緑石研究会編 『ふらここ』 河本緑石研究会 二〇〇七年〜以下続刊

河本緑石研究会編 『河本緑石作品集』 河本緑石研究会 二〇〇八年〜以下続刊

鳥取県立図書館編 『河本緑石』 鳥取県立図書館 二〇〇八年 他