

童話作家・あまんきみこにおける、宮沢賢治作品の 影響について：「林」「金色」のモチーフを中心に

高橋，亮
九州大学大学院比較社会文化学府：修士課程

<https://doi.org/10.15017/1551326>

出版情報：九大日文. 25, pp.138-161, 2015-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

童話作家・あまんきみこにおける、宮沢賢治作品の影響について

——「林」「金色」のモチーフを中心に——

高橋 亮TAKAHASHI RYO

I 文学体験としての「賢治作品」の位置付け

今回の主な考察対象となるあまんきみこは、「白いぼうし」や「名前を見てちょうだい」「きつねのお客さま」といった複数の教科書掲載作品を著している、著名な児童文学作家の一人である。そして彼女は、その自らの出生における背景から、「旧満州」に関する発言を複数の場において数多く行っている。

あまんきみこ（本名・阿萬紀美子）は、一九三一年（昭和六年）の八月十三日、当時日本が実行支配していた旧満洲（現・中国東北部）の撫順市にて生まれる。両親とも宮崎出身の渡満者であり、当時南満洲鉄道株式会社（満鉄）に勤務していた父親の転勤によって、彼女は新京を経て大連へと移住する。そして、その地で幼少期の多くを過ごした彼女は、終戦後の一九四七年（昭和二十二年）の三月に日本へと引き揚げている。

旧満洲で生活していた当時、あまんは病弱であるという個人的事情や、戦禍を避けるために外出が叶わない社会的環境もあって、室内で読書をして過ごす時間が多かったと述懐している^①。そして、この期間に当たる小学校四年の頃、彼女は「貝の火」「風の又三郎」「ありときのこ」「セロひきのゴーシュ」や「まなし」「オッペルとぞう」が収録された「赤い表紙の童話集『風の又三郎』」を読み、「ゴーシュ」と名付けた布人形や自作の人形を紹介して「賢治の世界で遊んでいた」と語っている^②。

それ以前に出あつた童話の感動をひとまず置いて、子どもの時からかえし読んだ一冊の童話集『風の又三郎』について考えると、私は怖れに似た喜びと不思議な感慨をもたずにはいられません。

なぜなら、これらの作品の世界の言葉や文章は消えてしまい、私自身の体験記憶になつていくことに気づくからです。川の底を歩きながら流れる水を上に見たことや、大きな白いきのこと見あげて驚いたことを体内感覚でまざまざと思い出してしまふからです。ホモイや白ぞうへの思いや呟きまで、子ども部屋に住んでいたゴーシュ人形との楽しくおかしい時間の重なりや、映画「風の又三郎」とのつき合いといつしよに、まるで無意識の世界から甦ってくるように感じられるからです。^③

この発言の中に表されている「体内感覚」というワードについては、あまんは別の場においても以下のように言及している。

—— ええ、そうですね。わたしは若いころ、過去を振り

すてながら、前に歩いているように感じました。つらかったことや、はずかしかったことを、どんどん捨てたかったんですね。けれど五十歳をすぎたとき、ちつとも捨てていなかったことに気がつきました。木の年輪みたいに、自分の赤ちゃん時代、子ども時代、少女期、青年期、母親時代……というふうには、辛かったこともはずかしいことも、忘れたいことも、みんな抱え持つて生きていくことに気がつきました。

そしてそのとき、わたしは、自分が作品を書くとき、この年輪のほう……、幼年時代や少女時代に身をおいていることに気がつきました。それは体内感覚のようなものです。これが現在のわたしと重なって、複眼になれば……と思いますが、わたし自身そうなっていると見えるのかどうか……、そうありたいと願っています。⁽⁴⁾

こうした「体内感覚」に関する複数の発言からは、あまんが創作の際に思想的な基点として、自身の幼少期や少女期に根差した感性を重視していること。そして、これらの時期に重なる賢治作品における文学体験にも、同様の意味性を見出し出していることが窺える。

また、石井正巳はあまんの作品を評して、「宮沢賢治とふつとつながってくる」世界観を有しているとしているが⁽⁵⁾、両者の作品の具体的な類似点としては、物語の舞台としての「水辺」の存在がある。

私が宮沢賢治の童話に出会ったのは、小学校の四、五年生

のころでした。賢治の世界は、月夜と水の世界との重なりがありますね。でも、賢治を知らない、もつと幼いときから、私は月夜と海の底を重ねていました。⁽⁶⁾

ここであまんなら自らの意識について、作品世界としての「月夜と水の世界（海の底）」に注目をしている点で、賢治作品との共通性があると自己分析を行っている。そして、彼女の創作において重要な時期であるとされる「幼少期」にも、この「水辺」のイメージは文学体験を中心として多面的な関わりを見せている。あまんの幼少期と関わりを持つ、「水辺」のイメージに繋がる文学作品としては、大正・昭和前期の児童向け絵雑誌であるキンダーブックの『ソラノオハナシ』や、山本有三の作品集『心に太陽を持って』に収録されている「唇に歌を持って」があるが、その他にも祖母から伝え聞いた「宮崎の鶴戸神宮のお話」が、「海」に関する記憶として述べられている⁽⁷⁾。漁師の男性と「海の国」の竜の化身である女性の婚姻譚であったとされるこの話は、あまんの出生にも関わる「宮崎」を地理的な背景として置いているが、更に彼女は幼い頃に同地で目にした実在の河川である「酒谷川」の光景を、「記憶の深いところで抱きつづけている幼い時間の原風景」として位置付けている⁽⁸⁾。これらの特徴からは、賢治作品における「水の世界」が「イーハトーヴ」としての岩手の自然風景である「イギリス海岸」などを下敷きとしているのに対し、あまんの場合のそれは幼少期の記憶としての「宮崎」の光景や物語世界が強い繋がりを有していると判断できる。また、猫や熊、山猫といった数多くの動物

が登場している賢治作品には、「犬」がほとんど表されていないとする指摘が為されているが⁹⁾、あまんの作品においてもこれと同様に「犬」の登場頻度が極端に少ない傾向にあり¹⁰⁾、用いられている動物の種類の違いにおいても、両者の作品世界には一定の共通性があることが確認できる。

また、あまんは「少女期」に当たる高校時代にも「雨二モマケズ」「無声慟哭」や、「土神と狐」「雪渡り」「水仙月の四日」などを読んだことで、「作品が宮澤賢治とわかち難く結ばれた」とする意識の転換があったと語っている他、「永訣の朝」は「今でも不意に口をついて出てくる詩の一つ」として、賢治作品への親密性を語っている¹¹⁾。そして、この時期の賢治体験に付随するものとして、あまんは以下のような発言をしている。

あまん ええ、小さい時から書くことは好きでしたから。

高校の時は創作部に入ったりして……。でも、もの書きになりたいと思ったわけではなく、好きで書いていたにすぎないので、それがそのまま……。

三宅 でも、高校の時は、童話じゃなかったでしょ。

あまん ええ、小説でした。小説と言えるのかな、童話的小説というのかな。……宮沢賢治の話なども、よく友達としていましたし。賢治に出会ったの、小学校五、六年でした。⁽¹²⁾

ここからは、幼少期に親しんだ「賢治作品」とその書き手である「宮沢賢治」の一体性を認識したとしている時期の周辺が、本格的な創作を始めた時点と重なっている状況が確認される。

そして、この賢治作品の再発見と、その世界観に対する理解の深化、及び後の『車のいろは空のいろ』を含めた児童文学作品にも繋がる「童話的小説」の創作が、あまんの人生においてはほぼ同時期に位置しているという事実は、彼女の創作における意識に「賢治作品」からの影響があるとする仮説に、一定の根拠を与えるものと考えられる。

このように、あまんの幼少期・少女期における直接的な文学体験としてではなく、両者の作品世界に表出されている「水辺」や「犬の不在」といった複数の共通項から、あまん作品と賢治作品の間にはある程度の緊密性が窺える。そして、あまんの代表的な童話シリーズである『車のいろは空のいろ』の作品群にも例を求めることができる、あまんが「異界」との「境界」として意識的に用いている「林」や、非現実の世界としての「向こう側」へ付加させていると見受けられる「金色」についても、賢治作品では特徴的な用いられ方がされている。

II 賢治作品における「林」と「金色」の特徴

作中に非現実の世界が現れる際、その経路として「林」という単語が用いられている具体的な例としては、「山ねこ、おことわり」の中の、客である「山ねこ」の家族が住む町との間を往来する場面が挙げられる。

ほそい一ぼん道にでました。

両がわには、見わたすかぎり、金いろの稲のほが、波の

ようにゆれていきます。

木の葉が、赤や、きいろやしゆいろにそまつたにじのよ
うな林にはいりました。葉のあいだからさしてきたひかり
が線になってゆれ、空いろの車も、ぶちになまつて走って
いきます。

(きたことのないところだな——)

松井さんは、みように口のなかがねばっこいような気も
ちになつてきました。

「ここは奥かえで谷あたりですか？」
と、おもわずたずねました。

するとお客は、のどのおくでごろごろするよな、ひく
いやわらかいわらい声をたてました。

いやなわらいかただな、とバックミラーを見た松井さん
は、「あつ」と声をだしそうになりました。

車が、ガクツ、とゆれました。

バックミラーのなかの男の顔に、こげ茶のしまの毛がは
えていました。

金いろの目、しめった黒いはな、はりがねのように、ぴ
んとよこにはつたひげ……。

なんと、お客はネクタイをしめた山ねこでした。

(略)

林をすぎ、金いろの稲のあいだの道を走り、町にはいつ
たとき、松井さんは、わざわざふりむいてみました。

うしろのシートで、すっぱすっぱとたばこをくゆらせて

いるのは……、あたりまえのわかい男の人でした。(13)

ここでは、稲の色として表される「金色」と共に、「林」が
二つの空間を行き来する際、風景描写の中に出てきている。そ
して、「林」が同様の意味を果たしている作品を、これと同名
のシリーズである新装版『車のいろは空のいろ』⁽¹⁴⁾の三部作に
求めた場合、『白いぼうし』では「うんのいい話」「山ねこ、お
ことわり」、「春のお客さん」では「春のお客さん」「きりの村」

「雲の花」「虹の林のむこうまで」、「星のタクシー」では「ぼ
うしねこはほんどねこ」「ほたるのゆめ」「ねずみのまほう」「た
ぬき先生はじょうずです」の、全二十二編中十編が該当する。
また、直接的には「林」と表現はされてはいないものの、「木」
や「並木」といった「林」を連想させる単語が、他の作品でも
「異界」に入る場面で数多く用いられており、この「林」とい
う特定の立地が『車のいろは空のいろ』全般に共通する、普遍
的な「境界」として想定されていることが窺い知れる。

このように、物語の構成上特殊な役割が付加されていると見
られる「林」であるが、その象徴性の理由を書き手であるあま
んの背景へと求めた場合、関連が深いと思われるものとしては
「竹林」の存在がある。

私の暮らしている近くには、美しい竹林があります。竹
林って、実は、私の原風景の一つでもあるんです。子供の
頃、母に従って時折り宮崎県に帰った……旧満洲には竹林
はありませんので、一層強い印象を持ったのでしようね。
目をつぶって、心の竹林で時どき遊びました。……そんな

竹林の近くに今住んでいて、竹林の話を書きたいと思っております。⁽¹⁵⁾

本論の冒頭でも触れたように、両親が宮崎からの渡満者であったあまんは、敗戦によって旧満洲の地を離れることになるまでの間、二・三年の周期で両親の故郷へ「里帰り」をしていたと語っている⁽¹⁶⁾。そして、自らの体内感覚を形作る「年輪」の中核である幼少期の体験として、彼女は宮崎で目にした「美しい竹林」を「原風景の一つ」として位置付けているのである。あまんは帰国後、母親が癌によって死去した際、「母の故郷、宮崎との縁が切れたように思った」⁽¹⁷⁾と振り返っているが、彼女が母の死というテーマを描いた短編「うぬぼれ鏡」⁽¹⁸⁾では、主人公の少女である「せつこ」は死ぬ直前の母の声に対し、「竹林を吹く風のような、さらさらとした、すぎとおつた」印象を抱いたと描写されている。こうした特徴的な共通点からは、「うぬぼれ鏡」の中で主人公が母の死と共に感じた印象は、「せつこ」としてのあまん自身の所感とも半ば同義的な関係にあり、彼女の幼少期と「竹林」との強い関係性を間接的に示していることが推察できる。

以上のように、『車のいろは空のいろ』の作品群において「境界」として現れる傾向にある「林」は、あまんの幼少期の体験にも「竹林」という形で深く関与していることが見受けられる。そして、この作者の思想的背景に原因を求められる特徴は、あまんの「幼少時体験を源泉とする心象風景」⁽¹⁹⁾を感性としてしていると論じられている「松井さん」の存在性とも相まって、『車

のいろは空のいろ』の構造や文章表現に見られる、彼女の創作起点とされている幼少期や少女期の影響性を補強する意味も持ち得るようになってくる。このように、複数のあまん作品の中で「境界」として機能していると推察される「林」について、賢治は『無声慟哭』⁽²⁰⁾の詩篇の中でこれを妹が「したつてゐた」場所であるとし、「風林」「柏ばやし」といった形で度々使用している。また、同じく妹の死をメインテーマの一つとした『春と修羅』⁽²¹⁾では、「わたくしは死んだ妹の声を、林のはてのはてからきく」としている他、『グラント電柱』⁽²²⁾の一編である「林と思想」では、「林」が「わたしのかんがへ」が「みんな溶け込んでゐる」所であると述べている。

また、『車のいろは空のいろ』の一部の収録作品では、「金色」が現実世界と幻想世界を移行する際において、その境界性を強調するように特徴的に現されていることを見て取ることができ。前項で「林」の境界性を明示する事例として挙げた「山ねこ、おことわり」では、タクシーが現実と「異界」との間を往復する際、「林」と同じく「金いろの稲」も双方の風景描写の中に表されている。また、「異界」の側へと移動した直後、「わかい男の人」から元の姿へと戻った「山ねこ」の風貌についても、その瞳は「金いろ」であると表現されている。こうした、「異界」に属する者と「境界」の両面に用いられている傾向からは、色彩としての「金色」が「異界」や「境界」に属する物に対し、意識的に付加されているのではないかとする仮説が導き出される。『車のいろは空のいろ』は児童向けの「絵本」の

側面も持った作品としての性質上、多様な色彩をその文中において使用している。しかし、「山ねこ、おことわり」で特徴的な用いられ方がされている「金色」については、他の系列作品においても小さな男の子が入ったシャボン玉の色⁽²³⁾や、命を持った人形達の色彩⁽²⁴⁾など、非現実的な存在へと特徴的に表されている傾向にある。また、あまんが自身の作品に数多く登場させており、『車のいろは空のいろ』シリーズでも「異界」の住人として頻出している「きつね」についても、その体毛の色は「金いろ」という表記で多くが統一されている。

そして、この「異界」との境界を明示する装置として機能していると捉えられる「金色」については、賢治作品の数編の童話においても、同様の効果を果たしていると見受けられる例を求めることができる。

主人公の「一郎」が「やまねこ」の求めに応え、「どんぐり」達の裁判に参加する短編「どんぐりと山ねこ」⁽²⁵⁾では、一郎が森の中の裁判所へ向かう場面と、そこから自分の家へ戻る場面の双方において「黄金いろの草地」が現れる。また、「やまねこ」からお礼として貰い、別世界の空間から離れるにつれて普通の色へと戻るどんぐりの色もまた、「黄金」とされている⁽²⁶⁾。加えて、宮沢賢治の代表的な童話作品の一つとして知られている「注文の多い料理店」⁽²⁷⁾でも、「金」は建物への入り口である表扉に書かれた注意書きの文字の色として用いられており、このように賢治作品における「金色」は、現実とは異なる空間としての「異界」との境界や、そこに属する物に意識的に付加さ

れていると読み取ることができる。

谷川雁は賢治童話に登場する山男の多くが「金色の目」を持つている点を指摘し、これは山男の「異人」としての存在性を示すものだと言及している⁽²⁸⁾。この場合、「金色の目」とは市井に生きる一般的な人間と、そことは異なる空間に住む「山男」を識別する身体的特徴ともなり、二つの空間を隔てる「境界」を象徴していると判断できる。そして、ここで「境界」を明示するものとして機能し、山男の目の色として用いられている「金色」は、先の事例のように他の作品の「境界」としても使用されていると推測される。

また、賢治作品における「金色」の含意性については、短編童話「蛙のゴム靴」における二匹のカエルの会話中に、これと関連が深いと思われる箇所がある。

「どうも実に立派だね。だんだんベネタ形になるね。」

「うん。うすい金色だね。永遠の生命を思はせるね。」

「実に僕たちの理想だね。」⁽²⁹⁾

登場人物であるカエル達のこの発言からは、彼らに「理想」や「永遠の生命」を想起させる要素の一つとして、「うすい金色」が重要な意味を持つていることが推察される。そして、カエル達の抱くこの「金色」のイメージに関して、『春と修羅』の詩稿補遺となる「葱嶺（パミール）先生の散歩」の一部では、次のような注目すべき記述が為されている。

古金の色の夕陽と云えば

きみのまなこは非難する

どうして卑しい黄金（キン）をばとつて

この尊嚴の夕陽に比すると

さあれたわしの名指したものは

今日世上交易の

暗い黄いろなものでなく

遠く時軸を遡り

幾多所感の海を経て

童樹菩薩の大論に

わずかに暗示されたるたぐひ

すなわちその徳いまだに高く

その相はなはだ旺んであつて

むしろ流金（クイックゴールド）ともなすべき

わくわくたるそれを云ふのである⁽³⁰⁾

この箇所からは、本論の中で主要な考察対象としている「金色」と、宮沢賢治の持つ思想とも密接な繋がりのある「法華経」とのイメージ的な関連が、少なからず確認される。そして、法華経の中に表される「金色」としては、『妙法蓮華経』の「地涌菩薩品第十五」にある「此経。仏説是時。娑婆世界三千大千国土地皆震裂。而於其中有無量千萬億菩薩摩訶薩同時踊出。是諸菩薩身皆金色。三十二相無量光明。」において、仏が唱えた法華経によつて大地から現れた菩薩魔訶薩達の体の色は全てこの色であるとされており、前掲の詩篇の中で「黄金（金）を高貴且つ高次元の色彩と規定している賢治の価値観は、彼自身の法華経に基づいた宗教観を基盤としていとも捉えらるるの

である。

以上のように、あまん作品で「境界」や「異界」へと付随して表される傾向にある「金色」は、宮沢賢治の童話・詩といった作品群においても、ある程度と同義的な活用のみが見受けられる。そして、作者の宗教観を中心とした思想的影響が窺える賢治作品の「金色」については、あまん作品の「金色」の場合には直接的には確認されない、生と死に介在する媒体としての含意性が発見されるのである。

Ⅲ 「金色」に表される「死」としての「境界」

前節では、賢治作品に内包されている「金色」の表現における特徴と、その思想的背景から観察される特異性について触れたが、この色彩は上記で引用した作品以外にも、複数の童話・詩の風景描写に表されている。そして、こうした共通の表現が用いられている事例の中には、「金色」に含まれる「死生観」の象徴性という特徴が確認される。その具体例の一つとしては、『春と修羅 第三集』に収められている次の詩がある。

あの大もののヨークシャ隊が

けふははげしい金毛に変わり

独楽よりひどく傾きながら

西日をさしてかけてゐる

かけてゐる

かけてゐる

まつ黒な森のへりに沿って

まだまつしぐらにかけている

追ってゐるのは棒をかざして髪もひかる

日本島の里長のむすめ

梢枯れかかった槻の木に

ぐらぐらゆれてゐるのは夕日

里長が森をぼろつと出る

なにかむしやむしや食ひながら

小手をかざしてそらを見る⁽³¹⁾

この詩の中には、家畜用の動物として「大もののヨークシャ豚」が登場しているが、その様子については「独楽よりひどく傾きながら」走っているとされている。この動作に関する特徴的な描写は、この豚が正常な歩行も困難な程に肥大した、食用として扱うのに適した時期にあることを暗示していると思われる。続く展開からは、この「大もののヨークシャ豚」は森の中で「日本島の里長」に食べられたと推察することができるのだが、彼の待つ「まつ黒な森」へと「里長のむすめ」によつて追いつてられる場面での様子として、その体毛は「けふははげしい金毛」に変わっているとされている。食糧として屠殺される直前、豚が普段とは異なる身体的な外観として「金毛」の要素を帯びているとしているこの表現からは、「金色」が死へと直面しつつある存在を示している、一つの指標であることが導き出される。また、賢治作品の数ある詩において見受けられる、

これと同様の意味合いが観察される「金色」としては、語り手の白昼夢に現れている「二人の僧侶」に関する説明がある。

叫んでゐるな

(南無阿弥陀仏)

(南無阿弥陀仏)

(南無阿弥陀仏)

何といふふしぎな念仏のしやうだ

まるで突貫するやうだ

… … …

もうわたくしを過ぎてゐる

あゝ見える

二人のはだしの遅しい若い坊さんだ

黒の衣の袖を打げ

黄金で唐草模様をつけた

神輿を一本の棒にぶらさげて

川下の方へかるがるかついで行く

誰かを送った帰りだな

声が山谷にこだまして⁽³²⁾

ここでは、語り手の眼前に浮かんだ光景の中で、「二人のはだしの遅しい若い坊さん」の担ぐ「神輿」には、「黄金」の「唐草模様」の装飾が施されているとなつてゐる。また、文中でのおそらくは二人の僧侶のものである「南無阿弥陀仏」の文言

や、語り手の独白に当たる「誰かを送った帰りだな」の一文からは、語り手はこの二人の「坊さん」を葬送で祭儀を執り行った者達であると捉えていることが分かる。

以上で挙げた、賢治の詩作品に散見される「黄金」の例からは、この色が「ヨークシャ豚」の屠殺を告げる体毛や、死者を弔う僧侶の道具へと特徴的に用いられていることが見て取れる。そして、動物や人間の死の周辺に表されるこの「黄金」は、詩以外の創作物としての童話作品においても、これらと似通った意味をもって表出されている場合がある。

若い木霊はそっちに寄って叫びました。

「おいおい、栗の木、まだ睡っているのか。もう春だぞ。

おい、起きないか。」栗の木は黙ってつめたたく立つてゐました。若い木霊はその幹にすぎとほろ大きな耳をあてゝみました。若い木霊はそどこ一寸意地悪く笑って青ぞらの下の栗の

木の梢を仰いで黄金色のやどり木に云ひました。

「おい。この栗の木は貴様らのおかげでもう死んでしまつたやうだよ。」⁽³³⁾

この作品では、冬の間眠っていた木を枯らしてしまう「やどり木」の色として「黄金」が用いられているが、この場合の「金色」は先の二編の詩とは異なり、「死」をもたらず存在へ付加されていることが読み取れる。そして、これら「黄金」というの外見的特徴を備えた「ヨークシャ豚」、「やどり木」、「二人のはだしの逞しい若い坊さん」は、それぞれ死を被る者と与える

者、生と死を仲介する者としての存在性を携えていると捉えられることから、賢治作品の中に散見される「金色」は、多様な「死」を象徴するものとしての意味も帯びているとも考えられるのである。

しかしながら、詩・童話などのジャンルで多くの著作を持つ賢治作品においては、色彩表現としての「金色」は数多くの場面で用いられており、それらの中には先に挙げた「死」に関わる象徴性が観察されないものもある。それ故、賢治作品における「金色」と「死」の関連性については、前出の引用箇所を比較する限りにおいては一定の蓋然性が窺えるものの、賢治作品の表現上の特性として定義付けることは難しいように思われる。だが一方で、賢治作品と同様に「金色」を「異界」との「境界」に付加している傾向にあるあまんへとこの象徴性を敷衍してみた場合、そこには彼女が作品世界の中での「異界」を「死」の存在する側として想定している可能性が窺えるようになる。そしてそこには、賢治作品との強い繋がりを自覚しているあまんの、「死」への意識における作家としての宮沢賢治への共感、及び創作意識への影響が見受けられる。

黒澤勉は宮沢賢治の妹・トシの病死について、これが「祖父母や父、母の死、兄弟姉妹」といつた身近な者の死を指す「二人称の死」であるとした上で、この絶対的な喪失感を賢治は作品世界へと巧みに昇華しているとしている⁽³⁴⁾。実際、宮沢賢治は「永訣の朝」「松の針」「無声慟哭」などの詩篇において、妹の死を中心的なテーマとして扱っており、賢治作品における妹

の死の重要性については、既に周知の事実となつてゐる。そして、賢治における「二人称の死」が妹・トシであるのに対し、あまんの場合のそれは旧満洲からの帰国直後に胃癌によつて死去した、母・波子の存在がある。

——引き揚げてすぐ母が胃を三分の一とりました。胃癌でした。私が高校三年のとき、病気が再発し、卒業の年に永眠しました。死の前日、母の前で婚約の集まりをしてい

たものですから、そのあとはやく結婚いたしました。⁽³⁵⁾
ここからは、あまんの旧満洲からの引き揚げ、そして卒業や結婚といった人生の節目において、母の死が色濃く影を落としてゐることが窺える。畠山兆子はあまんきみこの思想的背景について、「旧満洲での生い立ちとも関わり、戦争と死がこの時期のあまんきみこにとつて避けられないテーマとして意識されていたことは間違いない」⁽³⁶⁾としており、母を含めた戦争における「死」が、彼女に大きな影響を与えたと提言している。

そうした、創作意識の原点ともされる幼少期の「死」について、あまんは別の場でこうも語つてゐる。

生きてゐるといふことはいつも、死の影をひいていますね。母は、大連から引き揚げてきたときすでに癌でしたので、母の死は、少女期の私のなかにずっとあり続けたと思ひます。また、戦争で死が身近にありましたし、幼いとき、病気で死にかけたことが何回かありました。⁽³⁷⁾

彼女は小学校二年の時に盲腸で入院し、引き揚げ直後にも脳障害を起こす寸前まで中耳炎を悪化させるなど、病とは切つて

も切り離せない関係にあつた。こうした「死」と「病」の密接な関係性は、妹を病によつて失ひ、そして自らも病死した賢治の存在と重なる部分が多く、あまんの賢治に対する親密性の理由の一つとなつてゐるとも推察される。こうした、「病」を介した「二人称の死」、そして「自身の死」という意識において、あまんきみここと宮沢賢治の背景には、ある程度の同一性が確認されるのである。

また、『車のいろは空のいろ』の収録作品には、「異界」へと「死者」を登場させてゐるものとして「すずかけ通り三丁目」「しらないどうし」があるのだが、双方共に「戦争の犠牲者」として現れてゐるといふ共通項がある。加えて、旧日本軍による満洲の人々の虐殺が描かれてゐる短編「白鳥後」「雲」に改題」は、主人公のユキヤその親友であるアイレン、「満洲部落」の人々を呑み込んだ災から、白鳥が飛び上がるという結末となつてゐる。この、親しい者や力無い者が理不尽な「暴力」によつて死に追ひやられ、「白鳥（カササギ）」へと変じるといふ表現は、賢治が白鳥へと妹の存在を重ねて見てゐる詩「白い鳥」にも通じる象徴性が見受けられる。

あまんきみこはエッセイ「りんごの夢」において、自分が子どもの頃に母親がりんごの大きさを自由自在に変える夢をよく見ていたことに触れた上で、こう語つてゐる。

さて、このような子どもの私に、逃げようもない現実の鉄槌が、重なつて落ちてきたのは、母の死と、敗戦と、私自身の病気でした。

そのころから、私は夢の中で、母が使ったような魔法を、単純に受け入れることができなくなってきました。

りんごが、そこに在る——在ることによって、それは、りんごである——、その、動かしがたい實在感が、ものを見るときの枠にならざるを得なかったからです。いわば、「事実」という、鉄のロープで体中をがんじがらめに縛りながら歩こうとしている重たさでした。⁽³⁸⁾

ここでは、「母の死」「敗戦」「私自身の病氣」という喪失や死に関わる三つの要素が、否応なしに現実の姿を押し付けてくる、「逃げようもない現実の鉄槌」として表されている。これらを経験したあまんは、「事実」という鉄のロープ」の枠組みの中に想像性を制限されたとしているが、続く箇所でもも述べている。

けれど、或る朝、いつべんにそのロープが、ほどけたような自由を感じたのでした。というのは、その時、見る側の視点の位置（……それは、空間においても時間においてもですが……）によって、ものは、無限の形でとらえることができるという、至極、当たり前のことに気がついたからです。もし、母の言葉に従って、私の視点が、芥子粒のような位置から、りんごに投げられたとしたら、そのりんごは、太陽となり、もし、私の視点そのものが、巨人のような位置からりんごにむかうなら、それは赤い種子にしか見えない、というわけです。——この、当然の理に気づいたとき、私は、根底から揺さぶられるようにさえ感じまし

た。⁽³⁹⁾

現実によって固定化された概念や存在は、それを捉える者の「視点」の在り方において、「無限の形」で表現することが可能であるという考え方は、非現実的な存在の住む「異界」を仮定しているあまんの世界観の「根底」を形作る思想であるとも考えられる。そして、こうした想像の限界の自覚と、そこから超越に至る過程には、様々な形での「死」が影響を及ぼしていると推察することが出来る。

肉親の死という経験を通して、それを創作動機の一部へと昇華させる姿勢は、宮沢賢治とあまんきみこの両者に共通して観察される。そして、宮沢賢治が妹の死を題材として作った「永訣の朝」を諷んじられるほど印象に刻んでいるとされるあまんは、こうした「死」への視線の基盤を賢治作品から得ているとも考えられるのである。

また前節で触れたように、あまんは自らが幼少期に読んだ『風の又三郎』について、その作品世界が現している「言葉や文章」を媒体とした雰囲気は、無意識として自身の「体内感覚」と同一化していると述懐している。そして、あまんの創作に関わる意識との影響関係が窺える短編「風の又三郎」⁽⁴⁰⁾には、その主要な登場人物である「又三郎」を介した「子ども」と「死」の象徴性が表出されている。

地方の小さな学校に通う子ども達と、突然そこに転校してきた謎の少年・高田三郎の交流を描いた短編「風の又三郎」について、あまんは幼少期における賢治体験の中でも、強い存在感

を示すものと語っている。そして、旧満洲で公開されていた映画の印象も記憶に強く残っているとされるこの作品には、子ども「死」を連想させる場面が、様々な箇所頻りに頻出している。

作中における「九月四日、日曜、」の章では、「高田三郎（又三郎）」の発案で競馬遊びをすることになった際、一匹の馬が囲いの外へと逃げ出す事件が起こる。逃走した馬を又三郎に続いて追っていた「嘉助」は、やがて深い霧に包まれた大きな谷へと迷い込んでしまう。そして、視界が全く利かない状況の中、嘉助は「間違つて原を向ふ側へ下りれば、又三郎もおれももう死ぬばかりだ」という思いを半ば無意識的に抱いている。

また「九月八日」の章では、他の子ども達と共に川を訪れていた又三郎は、鬼ごっこをして遊んでいた嘉助を「押へたほかに、腕をつかんで、四五へんぐるぐる引っぱりまは」すという乱暴な行動を起こし、それによつて嘉助は危うく溺れかける。

このように主要な登場人物である嘉助を、数回に渡つて危険な目に遭わせる又三郎は、彼へ「青いくるみも、吹きとばせ」「すっぱいくわりんも吹きとばせ」といった歌詞の入られた歌を聞かせたとされている。ここで表されている「青いくるみ」と「すっぱいくわりん」については、共に未成熟な状態の果実を指し示しており、これを人間の生涯へと当てはめた場合、大人になる前の子どもを象徴しているとも捉えられる。そして、熟する前の実を吹き飛ばすという表現は、同時にそれが表している子どもを殺すということの意味しており、こうした点から又三郎には子どもにとつての「死神」としての側面を有してい

るのだと判断できる。

「風の又三郎」が子どもにとつての死神としての存在であることについては、一郎と櫛夫の兄弟の臨死体験を描いた童話「ひかりの素足」⁽⁴¹⁾にも、その理由を求めることができる。

この作品の冒頭は、冬の山小屋で一郎と櫛夫の兄弟が目覚ます場面から始まる。弟である櫛夫は起きた直後に「どうしたわけかしくしく泣き」始め、その訳を父親から尋ねられた彼は「風の又三郎」の夢を見たと明かす。そして、櫛夫は風の又三郎から、自分が父親から「新しきもの」を着せられ、次に母親にお湯で体を洗われ、そして最後に皆から送られるという趣旨のことを言われたと述べている。この、夢の中で櫛夫が「風の又三郎」から告げられたとされている事柄について、賴怡真は「人が亡くなつて出棺が行われるまでの一連の段取りとして読むことができる」と言及している⁽⁴²⁾。櫛夫が母親に体を洗つてもらふという出来事は、「亡くなった者の体を近親者がたらいの湯で清めるといふ「湯灌」の儀式」であり、父親から着せられる「新らしきもの」とは「湯灌」の後に故人へと着用させる「死装束」であるとされる。そして、それらの後に皆が櫛夫を送つて行くという行為は、死んだ者を墓場へと運んで行く「出棺」に通じていると説明している。

こうした葬式の手順を連想させる櫛夫の言葉に、それを聞いた父親や兄の一郎は、共に顔を青褪めさせるなど不自然な反応を見せる。これは、彼らが生活の困窮から働き手とならない櫛夫を山に捨てようとしており、その意図を本人から言い当たら

れたことへの動揺を示しているとされている。つまりは、捨て子の対象となつてゐる樗夫の夢へと現れた「風の又三郎」は、彼へとその未来を予言している死神としての存在性を付加されているとも読み取れる。

短編「風の又三郎」では、又三郎が学校へとやつて来た当日、彼の父親とされる人物が子ども達の前へと姿を見せる。その男性については、本文中では「白いだぶだぶの麻服を着て黒いとかてかした半巾をネクタイの代りに首に巻いて手には白い扇をもつて」いるとされているが、この教室に突然現れた又三郎の父親の服装は、あたかも葬儀の際に着用する喪服のような特徴を備えている。一方、又三郎が学校を去つたことを子ども達へと伝える際、先生は「あたり前の単衣をきて赤いうちわをもつてゐる」と描写されている。これは喪服を想起させる又三郎の父親とは対照的に、彼の服装が祝いの場である祭りを思わせる装いとなつてゐることが窺える。こうした大人達の服装に見られる変化は、「死神」である又三郎とその父親の出現が、子ども達が死の期間へと差し掛かつたことを表しており、彼らが去つたことでその命が危うくなる特定の時期が終わり、安定した平穏な時期へと移つたことを視覚的・象徴的に暗示しているのだと捉えられる。

また、夏休み明けの子ども達の提出物を回収している際、先生は教室にゐる又三郎の横を「だまって」「通りすぎ」る他、彼の父親のことも「気にかける風もな」という反応を見せる。こうした、あたかも先生が彼らの存在に気付いていないかのよ

うな表現は、又三郎とその父親が大人には不可視である、子どもにとつての「死」を具現化した人物であることを意味していると考えられる。こうした「子ども」と「死」の近親性を象徴する「風の又三郎」のイメージは、その作品を愛読していた幼少期において死を身近なものとしていたあまんにとつて、一層の現実味と実感を帯びたものとして理解され得る意味を備えている。そして、これらの賢治作品において表出される「死」に関わる複数のモチーフは、その周辺に存在している作品構造や設定と共に、あまんの作品世界へと流用されている可能性があり、その一つの要素としては「異界」に登場する者としての「兄弟」の頻出が挙げられる。

前述した「風の又三郎」の「死神」としての性質を表している「ひかりの素足」では、雪山で遭難して地獄へと落ちた兄弟・一郎と樗夫が鬼から責め苦を受けている場面において、「黄金いろ」になつた「野原のはづれ」より、「黄金いろのひかり」を帯びた「立派な大きな人」が現れる。また、賢治作品では特に知名度の高い童話である、鉄道による銀河の世界の旅を描いた「銀河鉄道之夜」では、主人公・ジヨバンニとその友人であるカムパネルラは、列車の中で燈台看守から「黄金と紅でうつくしくいろどられた大きな苹果」を渡される。そして、主人公と共に旅をしていたカムパネルラは、既に現実の世界の川で溺れて死んでゐたことが物語の結末で明かされるのであり、「生」と「死」の往還を描いたこれらの作品においても、「金色」は「立派な大きな人」や「大きな苹果」といった、特徴的な装置

の色彩として用いられていることが分かる。一方、この二つの作品には共通して用いられている設定として、「死」の側へと赴く「兄弟」の存在もまた見受けられるのだが、この登場人物間における関係性は『車のいろは空のいろ』で松井さんのタクシーを利用する、人間に化けた動物や非現実の世界に住む、「異界」に属する者達にも多く表されている⁽⁴³⁾。

松田司郎はあまんの作品について「つねに死や別れのおいがある」⁽⁴⁴⁾とした見解をしめしているが、実際『車のいろは空のいろ』収録作品では人に変身する動物以外にも、生霊や死者に相当する存在が複数回に渡って登場している。こうした賢治作品における「死」の周辺に観察され、あまん作品の場合にも共通して確認することのできる複数の表現の一致から、あまんが創作の際に「金色」によって隔てている「異界」に対し、宮沢賢治と同様に「死」の側としての意味を持たせると仮定できる。

以上で述べてきたように、宮沢賢治とあまんきみこの「死」へと対する意識や言説、そして「金色」や「林」といった作品に見られる「異界」に関する表出の形からは、両者の間には「死」についての思想や表現において一定の類似性が確認される。一方、あまんの作品群に表される「異界」を概観した場合、そこには賢治作品の特徴とは異なる固有の要素として、彼女の意識においても重要な意味を持たされている「空」の存在が浮かび上がってくる。

IV あまんきみこ作品に見られる「空」の含意性

本論において、境界性を有していると思われる「林」や「金色」に関わる表現が多用されている作品として挙げた『車のいろは空のいろ』シリーズを始めとして、童話やエッセイ集などの多くの表題にも含まれる他、あまんでも様々な機会において言及を行っている「空」については、彼女の児童文学を始めとした多くの著作にも特徴的に用いられている傾向にある。

そして、その内の一つの例として挙げられる短編集『きつねみちは、天のみち』⁽⁴⁵⁾を構成する三編の作品には、先に言及した「異界」との関連が見受けられる複数の装置と共に、この「空」が重要な意味をもつて表されている傾向にある。

少女とキツネの子ども達の交流を描いた「きつねみちは、天のみち」では、キツネ達と共に「青いびかびかのすべりだい」を運んでいた主人公・ともこは、「明るい光が、金色のすじになつて、木の葉のあいだからこぼれて」いる林を抜けて「きつねのしょうがつこう」へと辿り着く。また、絵の中から生まれた仔羊が戦争について語る「おいで、おいでよ」では、主人公の少年が仔羊に跨って雲の上へと渡る過程において「金色の光」に包まれた瞬間、仔羊と彼を描いた「エムさん」のいる雲の上へと出る。そして、留守番をしていた少女・あきこが、魚である「海のなかまたち」によって家ごと海の中へと運ばれ、「海の子どもたち」にハーモニカを聴かせる「ぎんぎのあめは、天のあめ」では、空から「金色のこな」がふつてきた直後、彼女

のおかあさんとおばあさんが帰宅し、家が元の場所へと戻っていることが明らかにされるといった展開となっている。

これら三編の作品には、「異界」との境目としての「林」が示されている他、主人公が現実と非現実の世界を往来する際には、「金色」が共通して表されていることが見受けられる。そして、「おいで、おいでよ」に登場する雲の上の世界にいる「エムさん」は、物語の中で戦争によって死んでしまったと語られており、この作品世界における非現実の者達が存在する場所としての「異界」は、この場合「死」の側としての意味も内包していると思えるのである。

これら「境界」の周辺に表出される物としての「林」や「金色」、そして死者の存在する空間ともされている「異界」の位置付けについては、先で述べてきた賢治作品及び『車のいろは空のいろ』の構造上の特徴とも符合する部分が多い。しかしながら、「きつねみちは、天のみち」「海の子どもたち」では光の色に付随する「金色」が現れ、また「おいで、おいでよ」において雲の上という形で「異界」の場所とされている「空」については、この作品特有の用いられ方が為されていることが窺える。そして、「林」や「金色」とは異なり、賢治作品との関連性が明確には見られないこの要素は、あまんの「異界」に対する独自の視点や考察に依拠した対象であると考えられる。

あまんの「空」を中心として扱った著作としては、『車のいろは空のいろ』以外にも『ちいちゃんのかげおくり』『もうひとつの空』など多くの童話があり、自身の幼少期に関する思い

出を綴ったエッセイ集である『空の絵本』にも表題としてこの言葉を用いている。このように、創作に当たって顕著に意識されている「空」について、あまんは過去の対談で次のように語っている。

視点というものは人が生きてきたみちすじで、もらい育てているものでしょうね。さきほど申し上げた体のなかの年輪に、幾重にもなつてひそんでいると思います。子どものときにもどれば、私は病気をよくした。ふとんに入つていつも見ていたのは、窓のかたちに区切られた空でした。

あれは私の「空の絵本」だど気がついたとき、とてもうれしかったです。いまから十二、三年ぐらいまえにやっと気づいたんですが、気づいてみれば、私はずいぶん空の作品を書いていたんです。びつくりしました。子どものとき見ていた空の色が、無意識の世界にちゃんと残っていると思つたのです。⁽⁴⁶⁾

ここでは、前節でも触れたあまんの人生観の象徴である「年輪」の概念にも言及されているが、その中でも彼女の創作意識に深く関与している幼少期の体験としての「空」は、「体内感覚」にも通じる意味を持つ「無意識の世界」に同化していると思われる。また、別の発言の中では幼い頃に認識していた「空」について、空想の去来する空間としての「魔法の媒体」であったとしていることから⁽⁴⁷⁾、「年輪」の中核である幼少期・少女期を基盤としている彼女の創作意識において、この「空」は重要な意味を果たしていると思われるのである。

あまんの童話を中心とした作品世界において、物語の舞台装置としても頻出している「空」であるが、この色は「車のいろは空のいろ」で主人公・松井さんの乗るタクシーにも用いられている。「車のいろは空のいろ」のタクシーの色は、童話雑誌「びわの実学校」での初掲載時には一般的な「黒色」と表記されていたが、単行本化に当たって現在の「空色」へと変更されている。こうした表現上の修正については、「空色への変更によって、黒色が持つ重量感から解放され、作品世界が空に溶け込んで雲の上まで上昇することを可能にした見事な変更である」⁽⁴⁸⁾とする指摘が為されているように、中心的な読者として年少者が想定される作品の持つ、非現実的かつ幻想的な世界観への理解と没入を助ける効果も果たしていると考えられる。一方で、作者の創作背景とも密接な関連性の窺える「空」を、あまんと共感関係にあるとされる「松井さん」と不可分な道具である「タクシー」の色彩として用いている点は、『車のいろは空のいろ』の作品世界が有する思想的な側面を強調し、更に書き手の意識へと肉薄させる意味も持つと捉えられるのである。

以上のように、宮沢賢治及びあまんきみこの作品における「金色」や「林」の表現に見受けられる共通性からは、幼少期における作品を通しての親密性の他、「死」に対する意識の共感に基づいた、あまんの創作意識に対する賢治作品からの影響が推察される。しかしながら、あまん作品の場合では作品へと「異界」を表出する際、個人的な体験を基盤とする「空」を重要な装置として多用している点において、「異界」の側へと独自の

意味性も見出しているとも判断できる。そして、あまんが「境界」によって隔てられた「向こう側」としての「異界」に仮託しているものとしては、「死」の側としての空間とも重なる意味を持つ、自らの戦争体験としての「旧満洲」が位置付けられているとも考えられるのである。

V 「異界」へと投影される「旧満洲」

あまんにおける「旧満洲」の位置付けとしては、前項でも言及したように彼女が生を受け、幼少期・少女期を過ごした「故郷」ともなる意味を持つ場所である。しかし、あまんはこの存在に対して「故郷」としての意識を持つことを忌避している傾向にあり、尚且つ自らを不当な支配に加わっていた「加害者」とする自覚を有している。

それから、もう一つ、私は、自分の中で解決していない（解決などできない）重苦しいものをひっかかえています。傀儡の国満洲で生まれて子ども時代のほとんどを過ごした私はその国の成立のしかた、その地の人の迫害の事実をするたびに胸が痛んでなりません。子どもの時の楽しさにさかのぼると、その楽しさ、その喜びが、国家権力の力によつての安泰であり豊かさであることにこだわらずにいられません。しらなかつた、見なかつた、聞かなかつた、わかかなかつた、子どもだつた、という言葉は、今の私にとつて免罪符とならないでしょう。⁽⁴⁹⁾

あまんにおける「旧満洲」への関心の強さについては、自らの体験や意識と絡めた発言の頻度や、この場所を直接的な題材としたエッセイ「旧満洲」を著している点から、容易に窺い知ることが出来る。そして、自らを戦争における「加害者」であると定義する彼女の「旧満洲」への姿勢は、こうした問題を表面上は含まない童話作品の構造にも表されている場合がある。

幼い子ども達の遊び場をめぐる童話「ふしぎな公園」⁽⁵⁾では、突然に現れた作業員の男性達が公園から彼らを追い出し、取り壊しのためにその場所を閉鎖してしまう。その後、遊具の撤去された公園へと忍び込んだ子ども達は、「こんなの、ないよう！」、「いやだよ……」などと叫びながら、その中を力の限りに走り回る。すると、夜になって彼らの残した足跡から同じ叫び声が上がリ、幾つもの影法師が朝まで公園を走り続け、その光景を夢に見た作業員達が工事を中止して、遊び場を子ども達に返すという筋書きとなっている。この話の中で、子ども達の遊び場を奪う存在とされている「工事のおじさんたち」については、子ども一人に対してその母親が次のように語っている。

「また、ぼくたちの公園にもどる？」

「たぶんね、なんでも公園をこわすとき届けをしてなかったそうだからね……。おかしいのは、あの工事のおじさんたちなのよ。さっさとしごとをやめて帰ったって。帰るとき、もうすぐすべり台もってきてやるからなって、そういつたんだってさ」⁽⁵⁾

これらの要素を総合してみると、作品内に登場する「工事のおじさんたち」とは、「子どもたち」の居場所である「遊園地」から彼らを強引に排除し、更には許可もなくその場所を壊そうとしている存在として描かれていることが分かる。そして、こうした不当な支配と略奪を行う侵略者としての特徴は、不当に占拠される「遊園地」を旧満洲の土地、被害者である「子どもたち」をそこに住む人々と置き換えると、戦争によって旧満洲を実行支配した旧日本軍に多く重なる部分がある。

また、そうした構図を他の場面にも当てはめてみた場合、遊び場から追い出された「子どもたち」の影が、誰もいない夜の「遊園地」で悲しみの声を上げて走り回る箇所では、不当な支配に苦しみながらも表立って訴えることは叶わない、日陰の中で生きることを強いられた「旧満洲の人々」の姿が現されているようにも窺える。

作品の最後では、「子どもたち」の声を受けた「工事のおじさんたち」は「遊園地」を返し、更には謝罪の形として「すべり台」を贈ると約束している。だが、実際の旧日本軍は自主的に旧満洲の地を明け渡してはおらず、この作品に旧満洲に関する歴史的背景を投影した場合、戦後における補償などの点では合致していない。これらの明らかでない理由としては、自身も不当な支配に加わっていたとする認識を持つあまんが「工事のおじさんたち」の側に立ち、そこで本来自分達が行うべきであった対応を表しているためであるとも考えられる。つまりは、あまんはこの旧満洲の歴史的構図を土台とした作品に

おいて、被支配の側にいた人々に対して取るべき謝罪と責任の形を、自らの感情や体験に即して婉曲的に表現しているとも捉えられる。

木村功はあまんの著した多数の戦争児童文学について、その内容・表現上の特徴を基に、旧満洲で生活したあまんの「罪悪感」によって構築された「満州」もの、少女に代表される弱者を死に至らしめる戦争を描いた「かずこ・ちいちゃん」もの、「戦争を体験していない子どもがメルヘン世界を媒体としてその問題意識を継承する」戦争を知らない子供たち「もの」、そして主人公を通して遺族が喪った家族を哀惜する話としての「松井さん」もの「の四つに部類分けをしている。『車のいろは空のいろ』で戦争を主題としている作品としては、「すずかけ通り三丁目」「しらないどうし」の二編があるが、いずれもタクシーに客として乗った登場人物の家族が生前の姿で現れるという、幻想的な表現方法による戦争被害者の表出が行われており、物語が構造として有する「異界」が死者もまた存在する空間であることを示す一例ともなっている。

一方、これら作品で戦争によって命を落とした「死者」とされているのは、幼い二人の兄弟や、若い母親と小さな子どもといった、庇護されるべき力の弱い者達となっている。こうした双方に観察される特徴からは、木村が指摘するあまんの戦争児童文学の種類の内、弱者への加害を描く「かずこ・ちいちゃん」もの」の要素も含まれていることが見て取れる。また、作品内では「死者」の家族に当たたる登場人物が松井さんへと、彼ら

が戦争で亡くなった様子について詳細に語っているが、これは児童文学としてのジャンル上大多数の読者として想定される子どもへと、物語の主人公を介して戦争の悲惨さを伝える側面も有しており、広義における「戦争を知らない子供たち」ものの範疇に含まれる。こうした点からは、木村の定義付ける「松井さん」もの」とされている作品は、あまんの戦争児童文学に求められる複数の特徴を、実質的には広く内包していることが窺える。そして、これらの多義的な意味を持つ戦争観を媒介する存在として、作者であるあまんと特殊な共感関係にある「松井さん」が置かれていることから、ここへと彼女自身の姿勢を基盤とした「満州」もの」の要素も付加されている可能性が導き出されるようになるのである。

あまんは『車のいろは空のいろ』の人へと化ける動物達が住む幻想的な世界観について、自らの周辺へと隠れている「居場所のないもの」への意識を明らかにしている⁵³⁾。これは、『車のいろは空のいろ』初期作品の執筆時に彼女が住んでいた、正体の定かでない不特定多数の人々が居住する団地のイメージを根底にしているとされている。しかし、客観的な視点に立った場合、団地の居住者へと「居場所を失った者」としての意味を求めめることは、不自然とも思える論理の飛躍がある。一方、この「居場所を喪失した者達」としての存在性は、あまんの意識上にある戦争で故郷を強奪された「旧満洲の人々」とも重なる意味を持っており、この『車のいろは空のいろ』の「異界」に属する存在が帯びる特性は、あまんの抱く「旧満洲」での被害者

像の投影によるものであると考えられるのである。そして、非現実の空間である「異界」に属する者達に対し、「旧満洲」の被害者像も仮託されるとする視点に立つた場合、教材論として多くの言及がされている短編「白いぼうし」⁽⁵⁴⁾に見られる表現についても、従来の考察とは異なる象徴性が浮かび上がってくるようになる。

この作品の粗筋は、道端に落ちていた「白いぼうし」を見掛けた松井さんが、車に踏みつぶされないようにとの配慮からそれを拾うが、持ち上げた瞬間中に入っていた「もんしろちよう」が外へと出てくる。直後、そのぼうしは落とし物などではなく、チヨウを捕まえていた物であったのだと気付いた松井さんは、獲物が逃げたことに子どもが悲しまないように、いなかの母親から送られてきていた「夏みかん」を代わりに中へと入れる。その後、自分のタクシーへと戻った彼は、いつの間にか後部座席へと座っていた「おかつぱの女の子」に求められるまま車を出すが、目的地として指示されていた団地近くの「野原」へと着いた時、少女の姿が車内から忽然と消えているのに気付く。不思議に思った松井さんが外へと出て、小さな野原を舞っていた二、三十頭のチヨウを眺めていると、どこからか「よかつたね」「よかつたよ」という小さな声が聞こえてくるといった内容となっている。そして、このようなファンタジー的な要素を多分に含んでいる「白いぼうし」を教材として採用している教科書においては、結末部に表されている空想的な表現の解釈、そして主人公である松井さんの他の登場人物に対する思いやりや優

しきについて、読解の指導を行っていく上で焦点化されている傾向にある⁽⁵⁵⁾。

教材論としての「白いぼうし」における一般的な読解では、チヨウの入っていた帽子の下へと松井さんが夏みかんを置く行為は、獲物であるチヨウを逃がしてしまったことへの償いであり、帽子の持ち主である男の子が悲しまないようにするための松井さんの優しさを表しているとされている。しかし、ここにあまんの中における「旧満洲」のイメージを重ねた場合、彼女の故郷観の意識的な変遷や、被害者としての「チヨウ」への救済の図式が観察されるようになってくる。

松井さんがチヨウの代わりに帽子へと入れた夏みかんについては、冒頭で「いなかのおふくろ」が送ってきた「もぎたて」の物であると明かされている。そして、物語の時期については「六月のはじめ」に当たるとされていることから、この「夏みかん」は初夏の温暖な気候の時に収穫を行う地域に当たる、宮崎県の特産品「日向夏」がモデルとして意識されているとも判断できる。宮崎はあまんの両親の出生地である他、彼女の原風景としても大きな意味を持つ地域であるが、この地は「故郷」として明確に位置付けられてはおらず、母親の死に際して縁も切れたように感じたとも語っている。しかしながら、幼少期の体験に深く関わっているこの地域の存在感は、あまんの現在に至るまでの意識において、拭い難い大きな影響を及ぼしている。

私の生まれ育った地は、当時、満州（現中国東北部）とよばれた国でしたから、そこで、祖父母や両親が話す宮崎・

日南の話には、望郷の思いが深く籠められていたことでしょう。そのことに、満州生まれの子どもは気づきませませんでした。気づかないまま、ちょうど透明な雪が、一滴一滴たまって池になるように、宮崎への思いを育ててもらったことを、あとになって知りました。⁽⁵⁶⁾

短編「白いぼうし」での「夏みかん」は、その鮮やかな色彩や匂いが物語の契機や表現の転換に表出されていることから、作品の構成においても非常に重要な道具とされている。そして、この物語の展開に不可欠な存在であり、尚且つあまんの故郷観とも密接な関わりの観察される「夏みかん」を「チョウ」と代えて帽子の下に置く行為は、「旧満洲」を「故郷」とすることへの抵抗とその修正への試みであるとも捉えられる。「夏みかん」がその性質上、あまんの「故郷」とも近い位置にある「宮崎」の象徴であるとした場合、謂れない暴力へと曝されている状況にある「チョウ」は、戦争のそれとも同じ「被害者」の位置にあると読み取れる。そして、帽子の中としての「日陰」に追いやられ、その自由と居場所を奪われている状態は、あまんの抱く「被害者」としての旧満洲の人々のイメージと多くの点で重なっている。

物語の中で松井さんは、意図せず帽子から「チョウ」を逃がし、そして仲間のいる野原へとその変身した姿と思われる少女を連れて行っている。教材論的な読解においては、松井さんの「優しさ」の表出とも理解されるこの行為については、「チョウ」へと旧満洲の被害者像を当て嵌めた場合、それを囚われ

ていた空間である「帽子」から解放し、本来在るべき場所としての「野原」へと戻すという意識的な「救済」の形式を備えるようになる。そして、「チョウ」が閉じ込められていた場所へと、あまんの故郷観とも関わる「夏みかん」を入れることは、かつて自らが故郷としていた「旧満洲」の位置へと、自身のルーツともなる「宮崎」を置換しているとも読み取れる。こうした、「白いぼうし」の表現に見られる複数の寓意性からは、理不尽な暴力による被害者としての「チョウ」の解放と、本来の居場所存在している仲間達との合流の手助けに見られる「救済」。そして、「旧満洲」としての総体的な意味を持つ「チョウ」に代えて、宮崎の象徴性が込められている「夏みかん」を帽子の下に入れることは、「故郷」を旧満洲から宮崎へ置き換えようとするあまんの故郷観の転換の試みが窺えるのである。

このように、純粋な児童向けの童話作品として広く理解されている「白いぼうし」であるが、物語の重要な装置とされている「チョウ」や「夏みかん」には、あまんの持つ旧満洲への謝罪・贖罪意識を象徴する意味合いも見出すことができる。しかし、川北典子がその持論において指摘しているように、松井さんが「チョウ」を助けたのは偶然の出来事であり、あまんの代償行為とも捉えられるその「救済」は、ここでは自発的な意志によるものではないとされている。あまんが自身の身分である「松井さん」を介し、積極的な「救済」を行ってはいない理由としては、神宮が「白いぼうし」を始めとしたあまん作品全般を指して言及している、作品に通底している「生きている

（いま）、いまの社会、いまの人間」といった「現在性」の影響が推察される。⁽⁵⁸⁾ 執筆時期と同じ時間軸の世相を描き込んでいるあまんの作品には、書き手である彼女自身の「いま」の感性も含まれているとされている。そして、ここには「白いぼうし」にも表出されている、「旧満洲」に対する姿勢もまた伴っていると考えられる。つまりは、この作品で「松井さん」が旧満洲の人々の意味も求められる「チョウ」を意識的に救わないことは、未だ直接的な対峙や理解の方法を模索している段階にある、この時期のあまんにおける「旧満洲」に対する距離感を表しているとも捉えられるのである。

一方、『車のいろは空のいろ』シリーズにおける後続の短編「雪がふつたら、ねこの市」⁽⁵⁹⁾では、この主人公の「異界」に対する姿勢において、明らかな発展と接近の形が見受けられる。この作品には「冬野タクシー」の運転手である「チャタロウ」というネコが登場しているが、彼はかつて松井さんの飼い猫であり、十二歳となった三年前に急に姿を消したとされている。一般的な常識として、飼い猫は自らの死期を悟ると飼い主の前から消えるとされており、過去に「ねこ、ねこ、ねこ」⁽⁶⁰⁾というエッセイでネコに対する親しみを綴っていた作者は、この俗説を設定の念頭に置いていた可能性は非常に高い。加えて、同様のエッセイに併記されているように、幼少期に目撃したネコの死体が鮮明に記憶へと残っていることや、母の死の直後にいなくなつた飼い猫は彼女と共に去つたのだと考えていたことからも、あまんととって「ねこ」と「死」は深い関わりを持つた

存在であると捉えられていると推察される。

また、作中に現れる「異界」の住人としての「ねこ」については、「すてねこ、びょうきねこ、いえてねこ、まよいねこ」であると説明されている。あまんは旧満洲から引き揚げた後、自身が経験した戦争について深く考えるようになり、国立国会図書館へ度々通う機会があつたと語っている。そして、そこで目にした資料から、「子ども、女性、老人、病人」といった「弱い者ばかり」が犠牲となつていた事実を知り、加害者としての自覚を強く抱くようになったとしている⁽⁶¹⁾。この作者の旧満洲を念頭に置いた「被害者」のイメージは、傷付いたり病気になるなどして弱い立場に立たされるとする、作品内に表されている「ねこ」達と重なる要素が多い。また、松井さんが彼らの世界へと移る際には、その境界としていずれにも「十字路」が現れているが、これは宗教的・魔術的儀礼においては霊界へと繋がる場所と考えられている⁽⁶²⁾。こうした幾つかの特徴から、『車のいろは空のいろ』における非現実的な存在の場である「異界」は、あまんの旧満洲に対する意識の中にある、戦争の「被害者」が属する空間として解釈することができる。

この物語の結末部では、「青いまぶしい空」から陽の光が降り注ぐ「天の広場」で元気を取り戻した「ねこ」達を、「松井さん」がそれぞれの居場所へと送っている。ここにおける「松井さん」の行為には、「白いぼうし」での「異界」の存在に対する「救済」と同様の構図が見い出せる。その一方で、「雪がふつたら、ねこの市」での「松井さん」の姿勢には、前作には

無かつた自発的・積極的な側面が見受けられる。この点において、『車のいろは空のいろ』における主人公と「異界」の者達との関係は、数十年の期間を経て明らかな緊密化を果たしている。そして、作者の「幼少時体験を源泉とする心象風景」が投影されているとも論じられる「松井さん」の、「異界」への時系列的な寛容化・親密化は、「異界」が内包している「旧満洲」へと対する、あまんの戦争観の変容と発展を表していると考えられるのである。

【注記】

- 1 「窓から」『子どもらいぶらり』日本出版販売 一九七三年十二月（引用元は『あまんきみこセレクション』5 ある日ある時』三省堂 二〇〇九年十二月、七〇頁）
- 2 石井正巳（編）『児童文学と昔話』三弥井書店 二〇一四年三月
- 3 「二冊の童話集」『宮沢賢治イーハトーヴセンター会報7』宮沢賢治イーハトーヴセンター 一九九三年九月
- 4 『作家が語る わたしの児童文学15人』日本児童文学者協会（編）につけん教育出版社 二〇〇二年八月、三七頁
- 5 前掲注2参照
- 6 神宮輝夫『現代児童文学作家対談9』偕成社 一九九二年十月、四六頁
- 7 「私の中の「ふるさと」」『読売新聞 夕刊』一九九〇年三月十七日
- 8 「原風景に映るセピア色の世界——酒谷川」『FRONT』十一巻 十二号』リバーフロント整備センター 一九九九年
- 9 天沢退二郎・金子務・鈴木貞美（編）『異界の生き物たち』宮澤賢治

イーハトーヴ学事典 弘文堂 二〇一〇年十二月

10 狩猟犬としては「ひゃつびきめ」などの短編に登場しているものの、『車のいろは空のいろ』収録作品には一度も登場していない。

11 前掲注3参照

12 上笙一郎（編）『講演集・児童文学とわたし』梅花女子大学児童文学会 一九九二年三月、一九八〜一九九頁

13 あまんきみこ『新装版 車のいろは空のいろ 白いぼうし』ポプラ社 二〇〇〇年四月、六〇〜六一、六六頁

14 今回は『車のいろは空のいろ』の現時点における決定稿であり、大半の同系列作品を網羅している『新装版 車のいろは空のいろ 白いぼうし・春のお客さん・星のタクシー』（三巻構成であり、いずれもポプラ社から二〇〇〇年四月に刊行）を参照する。

15 前掲注12参照 二〇三〜二〇四頁

16 前掲注7参照

17 島山兆子「あまんきみこ初期作品研究——『車のいろは空のいろ』収録作品を中心に——」『梅花児童文学 十一号』梅花女子大学 二〇〇三年三月

18 あまんきみこ『こがねの舟』ポプラ社 一九八〇年十二月

19 前掲注17参照

20 『校本宮澤賢治全集 第二巻』筑摩書房 一九七三年七月

21 同前

22 同前

23 『シャボン玉の森』『車のいろは空のいろ 白いぼうし』七九頁

24 『まよなかのお客さん』『車のいろは空のいろ 春のお客さん』一〇三頁

- 25 『校本宮澤賢治全集 第十一巻』一九七四年九月
- 26 ここで文中に用いられている「黄金」には、いずれも「きん」のルビが振られており、この傾向は他の作品で「黄金」を表記する際にも共通している。
- 27 前掲注25参照
- 28 谷川雁「金色の眼の周辺」『國文学』学燈社 一九六一年五月
- 29 「蛙のゴム靴」『校本宮澤賢治全集 第九巻』一九七四年一月、二七二頁
- 30 『校本宮澤賢治全集 第四巻』一九七六年七月、三〇六〜三〇七頁
- 31 同前 六一〜六二頁
- 32 「春と修羅 第二集」『校本宮澤賢治全集 第三巻』二三五〜二六六頁
- 33 「若い木霊」『校本宮澤賢治全集 第七巻』一九七三年五月、二〇九〜二一〇頁
- 34 黒澤勉「宮澤賢治 妹の死 —— 臨終詩編の考察・注解——」『医事学研究 十八号』岩手医科大学 二〇〇三年十二月
- 35 前掲注4参照 二五頁
- 36 前掲注18参照
- 37 前掲注6参照 四八頁
- 38 「りんごの夢」『目白児童文学8』日本女子大学児童文学研究会 一九七〇年（引用元は『あまんきみこセレクション』5 ある日ある時』三四頁）
- 39 同前 三四〜三五頁
- 40 『校本宮澤賢治全集 第十巻』一九七四年三月
- 41 『校本宮澤賢治全集 第七巻』前掲注33参照
- 42 頼怡真「ひかりの素足」論 —— 楢夫の「子捨て」におけるグリム童話「ヘンゼルとグレーテル」との関連性——『九大日文21号』九州大学日本語学会、二〇一三年三月
- 43 該当作品としては、人間に化けた動物が現れるものは「小さなお客さん」「山ねこ、おことわり」「春のお客さん」「虹の林のむこうまで」「たぬき先生はじょうずです」、非現実的な世界に住む兄弟が出てきているのは「雲の花」「星のタクシー」となっている。
- 44 『朝日新聞朝刊』一九八八年四月二十二日
- 45 『新版 きつねみちは、天のみち』大日本図書 一九八七年十一月
- 46 前掲注6参照 四二〜四三頁
- 47 前掲注1参照
- 48 前掲注17参照 三七頁
- 49 「くちごもりつつ——なぜ書くか、私の児童文学」『児童文学評論 十号』大阪新児童文学会 一九七五年（引用元は『あまんきみこセレクション』5 ある日ある時』一九三頁）
- 50 初出は一九六七年刊行の『日本児童文学 第十三巻八号』であり、当初は「このゆうえんち」という題目であったが、改稿と共に「ふしぎなゆうえんち」「ふしぎな遊園地」「ふしぎな公園」と改題されていた。
- 51 『あまんきみこセレクション』1 春のおはなし』三省堂 二〇〇九年十月、二六二頁
- 52 『あまんきみこの戦争児童文学 —— 戦争体験の表象とその問題——』岡山大学大学院教育学研究科研究集録 一四二号』岡山大学大学院教育学研究科 二〇〇九年十月、七頁
- 53 前掲注4参照
- 54 前掲注13参照

- 55 同作は過去に光村図書、学校図書、日本書籍、大阪書籍版の小学校国語科用教科書に収録されており、現時点で最新版となる平成二十七年年度出版分の教科書では、光村図書・学校図書版の共に四年上に教材用作品として掲載されている。
- 56 前掲注7参照
- 57 川北典子「あまんきみこの世界——『車のいろは空のいろ』を中心に——」『平安女学院大学研究年報 第二号』平安女学院大学 二〇〇二年三月
- 58 前掲注6参照
- 59 『車のいろは空のいろ 星のタクシー』
- 60 『児童文芸 二十五巻四号』日本児童文芸家協会 一九七九年
- 61 前掲注6参照
- 62 『魔女と魔術の事典』十字路 crossroads「ローズマリ・エレン・グイリー」著 荒木正純・松田英 訳 原書房 一九九六年十月
(九州大学大学院比較社会文化学府修士課程二年)