

EAA Forum 20

知
EAA Booklet - 29

East Asian Academy For New Liberal Arts
Joint research and education program
by The University of Tokyo and Peking University

石牟礼道子を読む 2——世界と文学を問う

高山花子・宇野瑞木 編



EAA Forum 20



EAA Booklet - 29

East Asian Academy For New Liberal Arts
Joint research and education program
by The University of Tokyo and Peking University

石牟礼道子を読む 2——世界と文学を問う

高山花子・宇野瑞木 編

EAA

Contents

序文 高山花子・宇野瑞木 iii

第1部 世界の底を浚う

- 1 座頭と瞽女と説経節の語り 兵藤裕己 3
- 2 新作能「沖宮」再演をめぐって 志村昌司 17
- 3 能「不知火」にみる救い 能の枠組みを超えて 倉持長子 37
- 4 「声音」を読む 山田悠介 53
石牟礼道子『水はみどろの宮』とその周辺

第2部 世界と文学を問う

- 1 苦海を吹き抜ける風 建部良平 77
石牟礼文学における風の描写について
 - 2 「不知火」における『山海経』の受容について 徐嘉熠 97
「夔」のイメージを中心に
 - 3 もだえ神のかなしみ 『椿の海の記』を読む 池島香輝 115
 - 4 応答記録 みっちゃんの魂 池澤夏樹 133
みなさんのお話を聞きながら
- むすびの言葉 鈴木将久 143

付録 盲僧琵琶の語り物・兵藤コレクション
山鹿良之演唱「石童丸」翻字資料 145

執筆者紹介 153

序文

高山花子 宇野瑞木

2020年のコロナ禍の中で、6月から東京大学東アジア藝文書院（EAA）の世界文学リサーチユニットの企画として始まったこの石牟礼道子を読む会も、2年目を迎えている。企画段階では、世界文学リサーチユニットのメンバーの高山、宇野、そして石牟礼道子に関して論じられてきた山田悠介氏（大東文化大学）の3人を中心としたささやかな集まりを想定していたが、始めてみると、さまざまな分野から人が集い、10名程で1年かけて『苦海浄土』3部作を読み進めることとなった¹。2020年度には、その活動の途中経過の報告として、2回のオンラインワークショップを開く機会を得、その記録論集として、宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』（2021年）を刊行した。ここにお届けする『石牟礼道子を読む——世界と文学を問う』は、それに続くものとして、学外や国外からも新たなメンバーを迎えて活動をすることができた2021年度の活動の記録集である。

第1部「世界の底を^{さら}う」は、2021年4月に入ってから、とりわけ石牟礼道子における古典芸能²の要素に着目して開いた勉強会やワークショップ

¹ このあたりの経緯については、宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』（東アジア藝文書院、2021年3月）の序文を参照されたい。

² ここでは便宜上、能や浄瑠璃を中心とした古い芸能のジャンルについて「古典芸能」という言葉を用いているが、石牟礼にとって「古典的」というときのニュアンスは否定的な場合もあり、「古代」と「古典」には大きな意味の違いがある点には注意が必

の記録である。周知のように、石牟礼道子は、『苦海浄土——わが水俣病』文庫版のあとがき（「改稿に当って」1972年11月）で、「白状すればこの作品は、誰よりも自分自身に語り聞かせる、浄瑠璃のごときもの、である」と述懐していた。また第2部では御詠歌が大きな役割を果たしていた。『苦海浄土』以外の作品にも目を広げ、読み込んでゆくと、新才能原作の執筆や、児童文学のなかにも幽玄の世界や古への関心が見られることは明らかであった。

なかでも重要と思われたのは、石牟礼作品において、人間の「声」が、言明しがたいような深い次元で、人間の言語の基層を問い返すように響いているということであった。『苦海浄土』第3部の冒頭では、東京丸の内チッソ本社前に座り込みする自身を、道のべに座して語る「盲の瞽女」に見立て、自宅に置いてきた「琵琶」の「情」を帯びてきたとまで述べていたように、石牟礼は明らかに盲目の語る主体へと自身を寄せている。この背景には、一つは自身が左目を失明したこともあろうが、それだけではなく、そうした盲目の語り部は、共同体の境界を漂浪き、視覚で自他の境が確定されない曖昧さの中で、あらゆるものに成り代わり、あわいで語ることができる主体であったからだと思われる。石牟礼の「声」は、盲目の琵琶語り「もの」を語り、「もの」に語らせたように、常に人間だけではなく草木魚鳥獸、そして死霊・生霊のあいだに響かせるものとしてあった。石牟礼が生まれ育った熊本のあたりは、近世以降も琵琶をもって盲目の語り部が語る芸が残っていた地域であり、実際に門付けもあったようである³。石牟礼は晩年に新才能を手掛けるようになるが、本人はそれまで能は殆ど観たことがなく、また座り込みのときに『風姿花伝』を夢中で読んだだけであるという。それにもかかわらず、能の世界と響き合う言葉を紡ぎ出すことができたのは、石牟礼が幼少期に耳で聞いた土地に伝わる物語や信仰の言葉世界がその文学の基底を成していたからではないか——。

このような問題関心から、わたしたちは、熊本にいた盲目の琵琶法師・山鹿良之氏の1980年代の「刈萱石童丸」の語りの映像（兵藤裕己氏採録）の上映会、そして新才能「不知火」と新才能「沖宮」の鑑賞会及び事前勉強会

要である。

³ 注1前掲書、宇野論文を参照。

を、春から秋にかけて、ときにはゲストをお迎えするかたちで、複数回開いてきた。

冒頭に収録されている兵藤裕己氏による「座頭と瞽女と説教節の語り」は、第15回石牟礼道子を読む会として2021年6月15日に開催した、最後の琵琶法師と言われる山鹿良之氏（1901-1996）による「刈萱石童丸」の1時間弱の記録映像の観賞会の際にいただいた解説講演記録である。兵藤氏は、1980年代に九州で琵琶法師のフィールド調査を行い、消滅する寸前のパフォーマンスを録音・録画してきた。一段物「石童丸」の記録映像を視聴する前に、オーラル・コンポジションの理論を批判的に乗り越えながら、語り物伝承がコトバ・フシ型とクドキ型の2つを組み合わせながら演唱されてきたことを解明した自身の研究を振り返ってくださった。なおこの度、兵藤氏のご厚意で、「石童丸」の兵藤氏による翻字資料、および兵藤氏が1980年代に熊本で採録された山鹿良之の語りの映像・音源の全リストを付録として掲載している。今では失われてしまった石牟礼文学の基底を成したであろう土地の声の伝承世界の広がりを見守り知ることのできる貴重な資料であり、提供くださった兵藤氏に改めて深謝申し上げる。

次に収録されている志村昌司氏による「新作能「沖宮」再演をめぐって」は、第27回石牟礼道子を読む会で2021年10月19日に行った新作能「沖宮」の再演時DVDの上映会の際にいただいた講演記録である。東日本大震災を機に、石牟礼道子と染織家の志村ふくみ氏が往復書簡を交わすなかで、どのように新作能「沖宮」が初演に至り、2021年6月に金剛能楽堂で再演されるに至ったのか、再演公演のプロデューサーである志村昌司氏から、貴重な舞台裏の証言をいただいた。「沖宮」だけでなく、根源的に、晩年の石牟礼が「能」に向かった背景に、言霊信仰が失われた近代への危機意識があり、それが植物の命から色をいただく染色の世界にも通じていることが指摘されている。

倉持長子氏による論文「能「不知火」にみる救い——能の枠組みを超えて」は、2021年5月25日に開いた第18回石牟礼道子を読む会での新作能「不知火」観賞会で、倉持氏にいただいた発表である。当日は、高橋悠介氏（慶應義塾大学）の解説によって、2002年7月18日に国立能楽堂で上演された録画を視聴した後、倉持氏から、救済劇としての能の側面がどのように「不知火」に表れ、祈りの要素が示されているのか、という発表を頂戴した。

既存の宗教の破滅した現代での鎮魂の可能性を鋭く問う「不知火」の構造が丁寧に読み解かれており、石牟礼が最後まで胎児性水俣病の患者たちに想いをはたらかせていたエピソードにも繋がる論考である。

山田悠介氏による論文「『声音』を読む——石牟礼道子『水はみどろの宮』とその周辺」は、2021年6月29日の第20回石牟礼道子を読む会での山田氏の発表にもとづくものである。『水はみどろの宮』の成立過程を精査した上で、山田氏が切り込むのは、この作品が新作能「不知火」への布石となっており、かつ、別の小説『天湖』とパラレルな関係になっている点である。そして、石牟礼自身が「言葉」ではなく「^{こわね}声音」を表現しようと、展開し作品に結実させた1990年代以降の創作の糸口が、『水のみどろ宮』論にはとどまらないかたちで明らかにされている。

素朴な問いから出発し、いくたびかの議論の機会を重ねることで、「古典」や「芸能」といった言葉自体に対する批判的な視座がわたしたちの中には生まれたように思う。石牟礼の奥底にあったのは、単に小説以外のジャンルや形態への関心ではなく、世界をささえる言葉そのものの奥底にたどりつこうとする態度だったのではなかったか。それは、身ひとつで海を深く深く潜って、命の根源が絶望的におかされた水底の毒を^{さら}浚い続ける「常若」とその姉「不知火」のように、「世界の底を浚う」姿であるようにも思われる。それは世界の秘密を解き明かそうとする探求者というよりは、祈りの姿にも似ているかもしれない。

第2部「世界と文学を問う」は、2022年11月14日（日）に駒場キャンパスにて対面とオンラインのハイブリット形式で実施した国際ワークショップの記録である。

建部良平氏による「苦海を吹き抜ける風——石牟礼文学における風の描写について」は、前回の論集に寄稿された同氏の「『苦海浄土』と共に——狂いと救い、そして笑い」の続編的な『苦海浄土』第2部『神々の村』論になっている。『椿の海の記』（1976年）、『水はみどろの宮』（1997年）を「風」に着目して読み解くことで、石牟礼がもう一つの世界への導きとなっている「風」を描いており、また、株主総会で御詠歌を歌った巡礼団一行が高野山の「風」に吹かれることによって「救い」の回路へとつながってゆく動きがあるのではないかと指摘している。

徐嘉燿氏による「「不知火」における『山海経』の受容について——「夔」のイメージを中心に」は、新作能「不知火」の最後に現れる楽祖「夔」が、どのように中国古典の原書から変化しているのかを緻密に読み解くものになっている。白川静を経由して、石牟礼がたしかに『山海経』を参照したうえで、經典化したイメージとは異なる神話の要素を組織しており、こうした創作プロセスからは、石牟礼文学の古への関心が、日本だけではなく東アジアの神話世界へまで深く通じていたことが具体的に論証されている。

池島香輝氏による論文「もだえ神たちのかなしみ——『椿の海の記』を読む」は、石牟礼の幼少期をモデルとした4歳のみっちんの感覚によりそいながら、きわめて幼い時期から存在した現世に居場所のない「離魂」の「かなしみ」が、どのように書き分けられているのかを、渡辺京二の議論を参照しながら、森羅万象の精霊的世界としてのコスモスからの魂の分離に着目して分析されたものである。

池澤夏樹氏による「みっちんの魂——みなさんのお話を聞きながら」は、上記三者の発表に応答する形でなされた応答記録である。石牟礼道子作品が視覚的かつ客観的な描写ではない、主観的な世界の描写に特徴があるのではないか、という直感や、「漂浪く」ことはむしろ「ほっつき歩く」イメージに近いという指摘、中国の神話に通じる精霊的な世界観への親和性があつた彼女が、言葉の世界に入ること、そうしたものたちと別れてしまうことがつらかつたのではないか、といった石牟礼の文学世界を多岐にわたる視点から振り返られた総論になっている。

ワークショップの企画は、発表者に加え、武田将明氏、宮田晃碩氏、田中雄大氏に大きな助力を得て実現した。記して感謝したい。当日は、鈴木将久氏と山田悠介氏がコメンテータとして、白川静の漢字学と文字化された次元への関心をめぐって、さらには石牟礼自身の記述がたえず動いているため精緻な読解が不可避であることが示され、議論が尽きなかったことも言い添えておきたい。

以上のように、本書は2部構成となっている。各執筆者のバックグラウンドはさまざまであるが、石牟礼を介して、どの論考にも深いところで繋がりが生まれ反響していることを、読者の方にも味わっていただけるならば、編者としてそれ以上の欲びはない。抜け落ちている視点もたぶんにあると思わ

れる。忌憚なきご批判をいただければたいへん幸いである。

新型コロナウイルス感染拡大を契機に、過去の人々が疫病をはじめとする災厄にどのように向き合ってきたのか、文学から学ぶことができないか、という問題意識からはじまった本会の活動を、パンデミックの収束しない2年目以降も継続し、さらに新しい角度から深められたのは、僥倖であった。いつも自由闊達に語り合ってくれた参加者たち、運営を支えてくださった方々には感謝しかない。

特に今年度は、能に造詣の深い倉持氏、そして国外からも徐氏、サラ・ニューサム氏に加わっていただけたことで、新しい問題意識を深めることにつながった。その中で、石牟礼の古や神話への関心が、決して既存の日本の古典文学の枠組みのなかに収まるものではないこと、むしろ世界をささえる言葉の奥底を探ろうとするなかで、東アジアの神話世界や文字の原初性とも独自の形でつながっていたことが明らかにされた点は重要である。石牟礼文学の世界文学への回路は、このような独特な仕方で開かれていることが掴めてきた気がしている。

2年かかって、ゆっくりと前景化してきた、まだわたしたちが踏み込みきれていない大きな領域としては、政治性、身体性、翻訳（不）可能性の次元が挙げられるだろう。どのようなアプローチが可能であるのかは未知であるが、この冊子もまた道筋の途中経過の報告に過ぎないことは確かである。地に足をつけながら、これからも愚直に石牟礼を読み続けてゆきたい。

第1部
世界の底を^{さら}浚う

兵藤裕己

志村昌司

倉持長子

山田悠介

1

座頭と瞽女と説経節の語り

兵藤裕己

はじめに

わたしは、『太平記』の校注の文庫本を出したり、浪花節で本を書いたり、近代演劇で本を書いたり、いろんなことをやっていますが、出発点はやはり芸能としての物語・語り物です。

最初の本は、1985年に出した『語り物序説』ですが、その本を出す半年ほど前にわたしの兄が30歳代半ばで不慮の事故で亡くなりました。兄は吉祥寺にあった劇団の演出家兼脚本家でしたが、1970年前後は、いわゆるアンガラ演劇の全盛期ですね。唐十郎とか寺山修司がたいへん人気のあった時代で、当時の活動的な学生の御多分に漏れず、運動に挫折して芝居に入ったわけです。

その兄が、70年代から吉祥寺で「跛行舎」という劇集団を主宰していました。わたしは大学時代は京都で過ごしましたが、大学院は本郷でしたので、東京に帰った70年代後半から、吉祥寺の芝居関係の勉強会に出させてもらいました。

当時のわたしは、国文科に入ったものの、研究の核になるものが見つからずに、うろうろしていました。「跛行舎」の勉強会は、終了後の飲み会が楽しくて参加していましたが、わたしの研究テーマが日本中世の歴史と芸能ということもあって、劇団の勉強会からは問題を考えるヒントをいろいろもら

いました。

わたしの論文の最初のヒット作は、1980年に『国語と国文学』に発表した「物語・語り物とテキスト」、『語り物序説』の冒頭に入れた論文です。物語・語り物のパフォーマンスの問題を考えることで、「語る」「物語る」というパフォーマンスの次元から、国文学の文献学的手法の相対化を試みたのですが、この論文を書いた背景にも、今にして思うと劇団関係の人たちとの付き合いがあったと思います。

その論文がきっかけになって、藤井貞和さんという先輩の友人に誘われて、1982年3月から九州の盲僧琵琶の共同研究に参加しました。そして翌年からは一人でフィールドワークするようになって、九州の琵琶法師や東北のデロレン祭文のフィールド調査を始めました。デロレン祭文の調査は、わたしの『声の国民国家』（講談社学術文庫）という本の出発点ですが、きょうは祭文の話は措いておきまして、九州の琵琶法師についてお話しします。

非常民の歴史と芸能

一つ断っておきますが、わたしの研究は、盲僧・琵琶法師にしても、デロレン祭文の芸人いわゆる祭文太夫にしても、柳田國男がいう「常民」とは異質な民、いわば非常民ですね、そんな非常民の歴史と芸能を考えることから日本の近代を相対化することでして、そんな方向に進んだ背景にも、大学生になった頃からの大人の兄との出会いと、劇団「跛行舎」の勉強会や飲み会があったと思います。

そして30歳代の前半に、わたしは東京近郊の某国立大に就職できましたが、当時の大学は、研究の時間だけは存分にくれる場でした。研究費は微々たるものでしたが、芸能のフィールド調査で申請すると、ほぼ毎年、科研費はもらえました。科研の申請書には、民間の語り物伝承はまもなく日本から消えて、もうしばらくすると、調査や研究そのものが不可能になるということを強調して書きました。

じっさい九州でも東北でも、プロの語り物芸人は、80年代には消滅しかかっていて、20世紀末には完全に絶滅しました。わたしの科研申請の文言は、おおげさな脅し文句ではなかったわけです。科研費のおかげで、琵琶法師や祭文太夫のパフォーマンスを大量に録音・録画できた、最後にして最初

の研究者になりました。最初というのは、個人で持ち運び可能な録音・録画機器が整ったのは80年代の後半頃でして、その点、録音・録画資料を駆使して調査・研究ができた最初で最後の世代になったわけです。

今日のテーマの九州の盲人芸能者、琵琶法師のフィールド調査は、さっきも言いましたように1982年に始めましたが、とくに九州という土地への思い入れの背景には、劇団「跛行舎」の勉強会がありました。その勉強会で、水俣の問題と出会いました。それから劇団の役者さんに、与論島出身の三井三池炭鉱の労働者のご子息がいて、三池炭鉱の有名な争議の問題とも出会いました。たとえば、森崎和江さん、皆さんご存じですか。九州の炭鉱労働者について記述した『まっくら』という本があります。

それから森崎さんのパートナーだった谷川雁さん。あるいは、石牟礼さんを見いだした渡辺京二さんとか、九州というのは、そういう不思議な知識人というか活動家を輩出している土地柄です。そして九州の炭鉱問題に深入りすると、玄洋社や黒竜会など、日本の右翼やヤクザの問題にぶつかるし、その関係で、玄洋社・黒竜会系の大陸浪人、彼らと親密な関係にあった桃中軒雲右衛門とか夢野久作にも出会いました。まさに日本近代の暗部を体現するような問題にぶつかってしまうわけですが、そんな土壤のなかで、たとえば石牟礼道子さんのような卓越した文学者も出てくるわけです。

わたしがもっとも足繁く通った九州の琵琶弾き芸人の山鹿良之さん、あとで演奏のDVDをお見せしますが、この人の活動の一つの中心地は、三井三池炭鉱のある福岡県大牟田でした。山鹿さんの師匠の江崎初太郎、芸名は玉川教節といいましたが、その人は三池炭鉱の爆発事故で目をやられて、琵琶弾きの座頭になった人でした。山鹿さんも大牟田周辺の炭住、炭鉱住宅のことを炭住といいますが、炭住一帯を巡り歩いて日銭を稼いでいたわけです。そんな近代のひずみをいろいろ抱えこんだ地域で出会った琵琶弾き座頭の芸人が、山鹿良之さんでした。そんな山鹿さんについて考える問題の方向性についてヒントを与えてくれたのが、兄が主宰した劇団「跛行舎」の勉強会でした。

1984年暮れに劇団の稽古場で火災事故があって、兄はそのときのやけどが原因でけっきょく死んでしまいましたが、そのへんのことは、田口ランディさんのエッセイや小説にくり返し書かれています（最新著は、『水俣——天地への祈り』河出書房新社、2021年9月刊）。ランディさんはわたしより10

歳年下ですが、「跛行舎」の役者さんでした。ですから、もう 35 年前に死んだわたしの兄の記憶と一緒に共有している間柄です。

琵琶法師、山鹿良之

今回、宇野さんと連絡を取るきっかけになったのは、『琵琶法師 山鹿良之』という映画の上映会です。宇野さんから論集を送ってもらったお礼に、この映画チラシを添付ファイルで送りました。チラシの解説はわたしが書いています。この映画が撮られたのは 1991 年で、映画監督の青池憲司は、1960 年代に成田空港建設に反対する全共闘の三里塚闘争というのがあって、そのドキュメンタリー映画を撮ったような人です。じつはわたしのいとこなんですが、いとこの青池さんに、山鹿さんの話を持って行って映画を作ろうということになったわけです。

やっと本題に入りますが、今日の話のタイトルは、「座頭と瞽女と説経節の語り」ですね。『琵琶法師 山鹿良之』という映画は、琵琶弾き芸人の山鹿さんしか取り上げていませんが、山鹿さんの奥さんは、じつは瞽女さん、盲目の三味線弾きでした。この映画を撮ったときには亡くなっていましたので、映画に瞽女さんは出てこない。パワーポイントで昔の写真をお見せしますが、お花見の席で、山鹿さんの前で三味線を弾いているのが奥さんです。

撮影者は、大牟田駅前でラーメン屋さんをやっていた素人（なかば玄人）のカメラマンの宮川光義さんです。山鹿さんの奥さんは、いかにも盲目の瞽女さんらしく黒いめがねをかけていますが、これは宮川さんが、雰囲気を出すために自分のサングラスをかけさせたものです。それから山鹿さんは、いかにもは盲僧らしい袈裟を掛けていますが、でも、奥さんの三味線を聴いて酒を飲みながら袈裟を掛けるなんてことはあり得ない、これも写真家の宮川さんの、いわゆるやらせですね。

それに関連して少し細かい話になりますが、山鹿さんは盲僧というより座頭の琵琶弾き芸人です。

熊本県の琵琶弾き芸人は、昭和 40 年代なかばに国指定の無形文化財になりました。それで地域の文化財関係者たちが、物もらい同然の座頭の芸人には格好がつかない、ということで、福岡県筑前地方に多い天台宗系の盲僧に加えてもらう活動をしました。



瞽女と座頭の夫婦、山鹿良之と福井みさお（宮川光義氏撮影）

福岡市高宮にある天台宗盲僧派の本山、成就院へ山鹿さんを連れて行って得度させて僧籍をもらったわけです。それでも一枚の写真、山鹿さん宅の入り口ですが、「天台宗玄清法流、南関布教所」という看板が掛けてあります。「玄清法流」は、天台宗盲僧派の呼称です。そんなわけで、昭和40年代後半に、琵琶弾きの放浪芸人の山鹿さんは、袈裟を掛ける盲僧になってしまう、というか、されてしまったわけです。

山鹿さんのライフ・ヒストリー

門付け芸人として地域では特殊視されていた人が、晩年は土地の名士みたいに祭りあげられて、いろいろ変な人たちが集まってきました。その結果として、瞽女の奥さんをまえにして、その三味線を聴きながら、袈裟を掛けて酒を飲むという不思議な写真も残ったわけです。

それから、この写真の瞽女の奥さんは、ミサオさんと言います。それ以前

に、山鹿さんは3人の女性と夫婦関係になっています。いずれも大牟田にあった芸人の寄合組織、「連合遊芸組合」で知り合った女性たちです。

1人目はイネさんといって、これも瞽女さんでした。イネさんとの間に5人の子ができましたが、そのうち4人は幼少期に死んでしまいました。10歳くらいまで生きた子は、遊んでいて柿の木から落ちて骨折して、病院に連れて行くお金がないとかで、家で寝かせておいたらそのまま死んでしまった、今だったら警察さたかも知れません。とにかく小さいうちに5人のうち4人が死んだそうです。

子どもたちの名前は、山鹿さんと酒を飲みながら、わたしが全員聞き出しました。たぶん戸籍にも残っていないと思います。ヒデオ、トシチカ、ヒロエ、ヨシヒロ、ノリオの5人です。わたしがメモしておかなかったら、みんな歴史の闇の向こう側に消えてしまった名前です。山鹿さんは酒を飲んで思い出しながら泣いていましたが。

その1人目の奥さん、瞽女のイネさんが1940年に亡くなったあと、2人目の奥さんのマツエさんと一緒になった。この人は目明きで、テルマサさんという男の子が生まれた。でもマツエさんは夜逃げしてしまった。そしてマツエさんが失踪した後、3人目の奥さんはミツエさんで、これは瞽女さんです、そのミツエさんは1960年に死去しています。

そして1969年から一緒になったのが、最後の4人目の奥さん、この写真に写っている瞽女のミサオさんです。ミサオさんはわたしも会ったことがあります。1986年には養護老人ホームに入って、この人の三味線はついに一度も聴いていません。聴いておけば良かったと、今更ながら後悔しています。九州の瞽女の語りの録音や映像は、たぶんどこにも残っていないと思いますが、皆さんのなかで関心のある方がいらっしゃれば、ぜひ一度調査してみてください。

以下、わたしが1980年代から90年代はじめに10年余り接した座頭・盲僧の山鹿さんを中心に、九州の琵琶弾き芸人についてお話します。

盲僧琵琶コレクション

山鹿さんはじつにたくさんレパートリーを持っていました。題名を聞き出せたものだけでも、50演目くらい。わたしが録音・録画できたのは、その

なかの二割程度でしょうか。小栗判官とか俊徳丸とか隅田川とか葛の葉とか、いわゆる説経節ネタの段物（複数の段からなる長編の語り物）を中心に録音・録画しましたが、たとえば小栗も俊徳丸も、全7段前後が6時間ほどで語られました。わたしが訪ねたときは、すでに80歳代でしたので、一日に何段も語らせるわけにいかない。

そのため段物を録音・録画するときは、旅館もない山間の農村なので、一週間くらい山鹿さんのお宅に泊めてもらって、食費と宿泊費は払わせてもらって、ほぼ毎日、わたしが買い物に行き食事を作って（鶏肉の醤油煮の作り方を山鹿さんから教えてもらいました）、三日に一度くらい五右衛門風呂を沸かして（わたしが言わないと全然風呂は沸かさない）、そして段物の一段を語ってもらうたびにお祝儀を包んだりして、一週間くらい掛けて、小栗判官全段とか俊徳丸全段を語ってもらったわけです。

それらの映像資料は、成城大学民俗学研究所が予算を出してデジタル化してくださって、「盲僧琵琶の語り物・兵藤コレクション」として保管してもらっています。全部で90本余りのビデオの演奏映像ですが（巻末付録のリストを参照）、それ以外に300本くらいの演奏録音や談話テープがあって、数年前に学振の外国人特別研究員としてわたしのところに研究に来たハルミルザエヴァ・サイダさん（現在愛知淑徳大学講師）が、現在、デジタル化を進めながら研究してくれています。

サイダさんは英語が得意なので、アメリカのAASとか、ヨーロッパのEAJSとか、いろんなところで山鹿さんのパフォーマンスを紹介してくれています。いずれ将来的には、ハーバード大学の有名なミルマン・パリー口頭文学資料集（The Milman Parry Collection of Oral Literature）と一緒に、兵藤コレクションも保存してもらおうとか言っていますが、さあどうですか。

つぎに、山鹿さんのレパートリーである小栗判官や俊徳丸など、いわゆる説経ネタの物語について説明しておきます。

説経節ネタの伝承

芸能としての説経節を描いた一番古い絵画資料は、八坂神社蔵の「洛中洛外図屏風」が有名です。さざみを入れた2本の棒のササラを摺って、拍子を取りながら説経を語る姿です。いわゆるササラ説経ですが、室町末から江戸

初期にかけて、大道や門付けの乞食（こつじき）芸として行われた説経節は、1630年代の寛永年間に、三味線と人形操りをともなう説経浄瑠璃となつて、人気の太夫の語りは17世紀から18世紀初めに^{しょうほん}正本として出版されました。

それらの説経節の正本が活字化されて、1970年前後から説経節とか説経集というタイトルを付して刊行され、70年前後のアングラ劇ブームや土俗的な暗黒舞踏ブームのなかで、たいへん流行しました。そういう中で書かれた寺山修司の戯曲『身毒丸』（1978年）は、説経節「俊徳丸」の翻案劇です。藤原竜也と白石加代子の舞台で、ご覧になった方も多いかと思います。

そうした説経節の流行の火付け役になったのは、1973年に平凡社東洋文庫の一冊として刊行された『説経節』です。山椒太夫、刈萱、俊徳丸、愛護の若、小栗判官、信田妻の説経節正本を収録していますが、信田妻はいわゆる「葛の葉」のことです。

その後、新潮社の日本古典集成、岩波書店の新日本古典文学大系でも説経節が取り上げられて、最近では、詩人の伊藤比呂美さんの『新訳説経節』とか、小説家の吉田修一さんの翻案小説『アンジュと頭獅王』などが話題になりました。

それらのブームの基盤となった研究は、横山重『説経正本集』第1～第3です。1968年に刊行された正本集ですが、説経節研究の出発点といえる本です。参考までに、説経正本とはどんなものか、早稲田の演劇博物館所蔵の「俊徳丸」貞享三年版本の写真をお見せしますが、俊徳丸が継母の呪いでハンセン病になって家を追われる場面の挿絵です。

木版印刷の刷りが良くないので、顔に現れた病が、ちょっと見えにくいのですが、その正本の奥付、末尾刊記の写真も上げておきます。江戸大伝馬町の鱗形屋が「太夫直伝の正本」をもって版行するとありますが、貞享年間（1680年代）の江戸で人気を博した太夫（説経節語り）は、たぶん天満八太夫かと思われます。

人気の太夫の正本が出版されたわけですが、でもこれは、語りの台本として刊行されたのではなくて、あくまでも人気の太夫の台本を、読み物として出版したものです。そうした説経節正本は、江戸初期の17世紀にはたくさん刊行されましたが、上方や江戸で読み物として人気を博した説経節ネタの物語が、いっぽうで九州から東北まで、日本各地で語り物として伝承されて

いたわけです。

座頭の語りと瞽女唄

こうした説経節ネタの伝承の広がりに関連して、たとえば折口信夫は、1920年代初めに、壱岐の盲僧・座頭をフィールド調査して、「壱岐民間伝承採訪記」という貴重な記録を残しています。壱岐の盲僧が、俊徳丸、小栗判官、石童丸、葛の葉、百合若大臣などを語っていた記録です。現在、長崎県の壱岐へ行っても、折口が採集したような伝承はとくに消滅して痕跡すら残っていません。でも、折口が壱岐で調査した説経節ネタの物語は、壱岐の盲僧だけでなく、九州本土の盲僧・座頭によってきわめて広範囲に伝承されていたのです。

1980年代に、わたしは熊本県や福岡県、佐賀県、大分県、鹿児島県を中心に座頭・盲僧の語り物伝承のフィールド調査をしました。そして折口が大正時代に壱岐の盲僧伝承として紹介した説経節ネタの物語が、じつは九州本土の座頭・盲僧によって広汎に伝承されていたこと、とくに山鹿良之さんは、説経節ネタも含めて圧倒的な量の物語・語り物を伝承していることを知って、当時もう80歳代になっていた山鹿さんの伝承を、可能なかぎり録音・録画して残そうと（正直いってほぼ無目的に）通いつづけた結果が、さっきお話しした成城大学の民俗学研究所に寄託したコレクションです。

こうした説経節ネタの物語伝承は、北陸地方では瞽女の伝承として行われていました。瞽女唄の研究は、民俗音楽研究者のジェラルド・グローマさんの『瞽女うた』という本が岩波新書から出ています。ネットで簡単に入手できる本ですが、アメリカ出身のグローマさんの本格的な調査・研究を基盤として書かれた本です。たとえば、石牟礼道子さんのエッセイや小説にくり返し出てくる説経節ネタの物語「葛の葉」は、九州では座頭が語っていましたが、北陸から関東地方では、もっぱら瞽女唄として行われていました。

それから説経節ネタの物語ということでは、日本各地で行われるクドキがあります。クドキというのは、七五調または七七調の連（strophe）を、一定の朗誦的旋律の繰り返して歌い語るストロフィック（strophic）な歌謡形式の総称です。西日本から北陸地方で盆踊り唄として歌い語られる物語唄が、総称してクドキといわれます。

関西出身の方なら必ずご存じの河内音頭や江州音頭も、盆踊りで唄われるクドキの一類です。それから北陸地方のチョンガレ、青森の有名なヂョンガラ節もクドキの一類です。山陰地方のヤンレー節、安来節や八木節などなど、あげたらきりがありません。

伝承研究のエスノセントリズム

このクドキという歌謡形式は、琵琶法師が伝承した平家琵琶の基本曲節、クドキに由来しています。その旋律が民謡や盆踊りとして各地に伝承されているわけで、芸能の伝播者としての琵琶法師の存在の大きさを改めて思い知らされます。そのようなクドキ形式の語り物（歌い物）として全国的に伝播している物語が、じつは説経節ネタの物語なのです。

こうした説経節ネタの物語の全国展開について、一部の国文学者は、上方や江戸で出版された中央の説経節正本が、地方へ運ばれたから日本中に伝播したのだと、しばしばそんな説明をします。こうした考え方は、国文学という学問が抱える一首の「病」ともいえるエスノセントリズムだというのが、わたしの基本的な立場です。

たとえば、ラフカディオ・ハーンが1894年にロンドンとボストンで出版した『Kokoro (心)』という本に「三つの俗謡」というエッセイが入っています。ハーンがまだ日本に来てまもない頃、島根県松江の被差別部落で採集した俊徳丸や小栗判官の踊りクドキの伝承です。そのストーリーをかなり忠実に英訳しているのですが、ハーンが記録した俊徳丸伝承では、俊徳丸を呪う丑の刻参りに使われる呪い釘を作る話がとても詳しく語られます。

継母が呪い釘を鍛冶屋に無理矢理作らせる場面ですが、その鍛冶屋の場面は、九州の琵琶法師の段物伝承、たとえば山鹿さんの俊徳丸伝承でも、二段目として非常に長々と語られます。ところが、上方や江戸で出版された説経節正本では、その鍛冶屋の場面はまったく語られません。

説経節の正本は長くてもせいぜい墨付き30丁、つまり60頁前後の婦女子向けの手軽な読み物です。主人公の俊徳丸と乙姫に話を集約しているので、悪役の継母を軸に物語が展開する鍛冶屋の場面はまったく語られない。上方や江戸で出版された説経節正本がまったく語らない鍛冶屋の場面が、なぜ縁もゆかりもない九州の盲人芸者と山陰の被差別部落の踊りクドキとして伝

承されたのか、中央から地方への一方向的な文化の伝播という図式では、芸能伝承の問題は理解できないというのがわたしの立場です。

パリー理論の可能性と限界

芸能伝承の問題に関連して、伝承の同一性と即興性の問題にもちょっと触れておきたいと思います。オーラル・コンポジションの問題です。1930年代にハーバード大学でギリシャ古典詩、とくにホメロス詩を研究したミルマン・パリー（1932-35）という有名な研究者がいます。ホメロス詩に見られる決まり文句、いわゆるフォーミュラ（formula）に注目したパリーは、物語詩が、即興的かつ一回的に構成される仕組みについて説明しました。その仮説を実証するため、1930年代はじめに旧ユーゴスラビア地域に残存していた吟遊詩人のパフォーマンスを実地調査したのですが、そこから導かれた仮説が、オーラル・コンポジション（oral composition）、またはオーラル・フォーミュライク・セオリー（oral formulaic theory）として広く知られる口頭的な作詞法（コンポジション）の理論です。

このパリー理論を日本文学に最初に適用したのは山本吉左右さんという研究者で、パリー理論をもとに、北陸地方の瞽女唄のコンポジションを説明しました。さらに説経節正本からうかがえるフォーミュライクな語りの構成法について論じました。日本文学の研究に初めてパリー理論を適用した画期的な研究ですが、例によって、国文学界は、この山本さんのお仕事をほとんどネグレクトしました。国文学というのは度しがたい文献主義でして、文献学という学問が孕むイデオロギー性については、わたしの『物語の近代』（岩波書店、2020年）の第Ⅳ章をご参照ください。

山本吉左右さんの先駆的な研究はたいへん立派なお仕事として評価できますが、しかし一方で、わたしは、山本さんの説に少なからぬ疑問も感じています。山本さんがフィールド調査した瞽女唄は、さっきも言いましたが、strophicなクドキ形式の語り物です。しかし現存する説経節正本に注記されたフシは、あきらかに、コトバ（オペラのレチタチーフ）とフシ（アーリア）から構成されていて、いわばコトバ・フシ型の語り物です。つまり、瞽女唄の分析から導かれた山本理論を、そのまま説経節に当てはめることはできない。そのことは、1990年と1992年にわたしが発表した論文、「座頭

〔盲僧〕琵琶の語り物伝承についての研究 (1) (2)〕(『埼玉大学紀要・教養学部』第26・28輯) でかなり詳しく論じました。

わたしが山本説に対して表明した疑問と似たような疑問は、しかしジョン・フォリー (John M. Foley) というアメリカ・インディアナ大学の研究者によって、ミルマン・パリーのコンポジション理論への異議申し立てとして表明されています。

フォリーさんは、パリー以後に世界各地で収集された多くの口誦詩の事例を参照しながら、パリー理論に対して修正案を出しました。その研究は、1987年に *The theory of Oral Composition: History and Methodology* として刊行されています。わたしの論文発表の三年前ですが、そうしたパリー以後の研究も参照すると、やはりオーラル・コンポジションには二つのタイプがあって、パリー理論の一元的な適用では、瞽女唄は説明できても、説経節正本の語りも、山鹿良之さんの語りも説明できない。

日本の中ではほとんど理解者のいないわたしの研究でしたが、1980年代後半のわたしは、そんな誰も読者がいないような研究論文を、かなりの時間と労力を注いで書いていました。でも、そうしたかつてのわたしの研究を現在引き継いでくれているのが、さっきお名前を上げた愛知淑徳大学のハルミルザエヴァ・サイダさんです。

複数の演唱バージョン

オーラルな物語・語り物の伝承には二つのタイプがある。コトバ・フシ型とクドキ型です。その二つの演唱ヴァージョンを適宜組み合わせながら、語り物伝承者たちの口頭的なパフォーマンスは行われる。

そんな考え方を根底に置くと、説経節はもちろん、『平家物語』の文体的特質のさまざまな面も説明できてしまう。そして20世紀を生きた山鹿良之さんも、二つの演唱ヴァージョンを適宜使い分けたり、また組み合わせたりして口頭的パフォーマンスを行っていた。そんな山鹿さんの語り物の演唱実態については、1990年と92年に発表した前掲論文をお読みいただけると幸いです。ただし関心のない方には退屈きわまる論文なのですが(論点の概要は拙著『平家物語の読み方』〈ちくま学芸文庫〉第十一章、参照)。

それからもう一つ、山鹿さんの膨大な語り物伝承は、どのような機会に演

じられたのか、ということです。九州の座頭・盲僧は、村で行われる庚申待ちや二十三夜待ちの際の夜籠もり、あるいは竈祓いやワタマシ（新築祝い）のあとの直会（なおらい）の席に呼ばれて、かなり長時間の段物を語っていました。そのような語り物演唱の機会は、おそらく江戸時代以前の座頭・琵琶法師でも似たようなものだったろうと思われます。

長編の段物を語るそうした機会は、しかし特別な稼ぎ時でして、ふだんは門付けなどで日銭を稼いで生計を立てていました。主たる生業は門付けです。門付けの演目には、おもに10分前後の端唄が歌われ、段物を門付けで語るときは、端唄に近いフシ構成を持つ「石童丸」や「小野小町」の冒頭部分が、約10分前後で語られました。

さきほど「洛中洛外図屏風」でご覧に入れたような、大道芸の説経語りも、門付けとともに、祭礼や勧進興行など、時と場によっては、操り芝居の演出とも結び付くようなコトバ・フシ型の語り物を演じていたと思われます。

芸能伝承の社会的位相

それから最後にもう一つ触れておきたいのは、説経節の担い手の社会的位相の問題です。少し座頭・琵琶法師の話から逸れますが、近世初頭に、ロドリゲスというイエズス会の宣教師が書いた『日本大文典』という書物があります。その中に、説経語りは、日本社会の最底辺の「七乞食」と呼ばれる存在だと書かれています。そのような中世末以来、社会の最底辺に位置づけられた説経節の芸能民に最初に注目したのが、さっきも話題に上げた折口信夫です。

折口信夫が書いた小説の一つに、説経節「俊徳丸」を翻案した『身毒丸』があります。その小説の後書きで、折口は、「しんとく丸」の「しんとくは身毒に違いない」と述べています（私見では「しんとく」はシュントク（俊徳）の便宜的な直音表記です）。折口は大阪市街南部の出身ですが、まさに俊徳丸伝承の舞台である合邦ガ辻の至近の地で生まれ育ったわけです。

俊徳丸伝承に取材した浄瑠璃・歌舞伎として、『摂州合邦辻』はたいへん有名ですが、これはハンセン病にまつわる江戸時代の俗信を背景にしてストーリーが展開します。そんな合邦ガ辻の周辺で育った折口の最初の民俗学的著述が、「三郷巷談」です。

柳田國男が創刊した『郷土研究』の第1巻第10号に掲載された論文ですが、「三郷」というのは大阪の旧市街を意味する語です。「三郷巷談」は、小説『身毒丸』が書かれる前年の大正2年（1914）12月に発表されました。折口信夫の最初の、まさに記念碑的な民俗学的著述なのですが、しかしこのエッセイは、折口信夫全集には収録されていません。なぜなら、この論文には折口が生まれ育った近辺の被差別部落に関して、かなりあからさまな記述が多々あるからです。でも、芸能の問題に深入りすると、どうしてもそういう問題に触れざるをえなくなってくる。同じ民俗学者でも。そのへんが折口信夫と柳田國男とのもっとも大きな違いです。

折口がその民俗学的著述の第一作「三郷巷談」を書いてからほぼ10年後、全国水平社運動がさかんになります。水平社というのは、皆さんもご存じかと思いますが、そうした全国的な機運のなかで、大正末年には、『摂州合邦辻』は一時上演禁止になっています。そんな俊徳丸の物語を、九州の琵琶法師の山鹿良之さんが、1990年頃までかなりの思い入れをもって語っていたというわけです。

きょうは、山鹿さんの説経節ネタの語り物として、「俊徳丸」か「小栗判官」の演奏をお見せしたい。でも、その二つはどちらも6時間前後で語られます。途中休憩を入れると、丸一日がかりになってしまいますから、やむをえませんが、山鹿さんの段物伝承の中では最小・最短の一段物、「石童丸」をお見せします。

「石童丸」の伝承は、さきほどお話したクドキの盆踊り唄をはじめとして、各地の座頭や瞽女の語り物として、ほぼ全国的に伝播している説経節ネタの物語です。説経節正本では「菫萱」という外題（げだい）ですが、各地の伝承では、一般に「石童丸」といわれ、山鹿さんも「石童丸」という外題で語っていました。

さきほど配っていただいたA3で1枚の山鹿さんの演奏映像のリスト（本書末尾の付録）で、五十音順に並べた1番から91番までの演目のうち、8番として上げてあるのが、これからお見せする「石童丸」の演奏ビデオです。1989年3月16日に山鹿さんの自宅（熊本県南関町小原）でわたしが撮影・録音したものです。およそ1時間弱ですが、では、ご覧ください。

2

新作能「沖宮」再演をめぐって

志村昌司

最初に、新作能「沖宮」が生まれるきっかけになった東日本大震災と福島第一原発事故のこと、「沖宮」の成立の経緯、それから、石牟礼道子さんと志村ふくみさんの2人が背景として持っている問題意識は、大きくいえば、「近代の危機」であるということをお話したいと思います。

次に、新作能「沖宮」の大きな特徴として、色彩という視点、つまり、植物の生命の色で制作した衣裳を制作ということを取り上げます。どうして石牟礼さんが、「あや」の衣裳が緋色で、天草四郎の衣裳を水縹色みはなだでつくりたいと思われたのか、その辺りのお話をしたいと思います。

3つ目が一番大きなテーマであります。結局、道行きの先にある沖宮というのは一体どこなんだろう、あるいは何なんだろう、という話です。詞章を見てみると「道行きは今はじまりぬ」ということで、これから、われわれも四郎とあやにいざなわれて沖宮に行く、みたいなイメージを持ちます。石牟礼さんの視点からすると、今の世の中は終末論的な様相を呈していますが、そこから、私たちが意識を覚醒して沖宮に向かうように誘われているのではないか、と思います。そうしたこともふまえて、「沖宮」のテーマをまとめたいと思っています。

1. 近代の危機——東日本大震災と福島原発事故をきっかけに

『遺言』——二人の往復書簡から「沖宮」へ

『遺言——対談と往復書簡』（筑摩書房、2014年）という本が、「沖宮」の成立の経緯をまとめた本です。2011年3月13日、東日本大震災が起きた2日後から往復書簡が始まり、2年間のやりとりのあと、できあがった本です。お二人が次世代にどうしても残したいメッセージをまとめた本であるということが、『遺言』という、かなりインパクトのあるタイトルにも表れています。実際、石牟礼さんはこの後、2018年2月に亡くなられるので、そういう意味でも大事な本だと思っています。

東日本大震災は天災ですが、その後の原発事故は、天災とはやはり違う性質のもので、私たちがここまで築き上げてきた文明の結果として起こった人災事故です。まさに原発事故が象徴しているような「近代の危機」というものを、お二人が深く共有しているからこそ、『遺言』という本ができたのだと思います。

私たちの身近な例で言いますと、当時、原発事故のために東日本全体が放射能に汚染されるかもしれないという話がありました。とくに、私たちは植物を採集して染めをしているので、放射能が流出したら、そもそもそういう行為自体が成立しなくなります。実際に、東北の知り合いの方々は危機感を覚え、大変困っておられました。私たちのような素朴な手仕事も、やはり、近代文明の動向と無縁ではいられないと強く思いました。もちろん、近代の危機という点では、フクシマの前にミナマタがあり、ミナマタ、フクシマという近代の危機の表れのような出来事に対して、どういう反応するのかはひとつ大きな問題でした。

往復書簡の間に、石牟礼さんは戯曲を書かれました。最初のタイトルは「天草四郎」だったんです。それが「花の砦」、「草の砦」、「沖宮」という形で、だんだんリファインされてきました。石牟礼さんは、どんどん校正することで有名ですが、2016年とか、17年とか、「沖宮」公演の話が出てきた段階でも、まだ朱を入れよう、という感じでした。そういう意味では、どれが正本なのかが、なかなか分からないですね。これまでは、そこを渡辺京二さんがちゃんと編集して、本にされたのだと思います。

「沖宮」は『現代詩手帖』（2012年12月号）に最初に発表され、全集（『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、藤原書店）にも入っていますが、私たちは、『遺言』に収録された「沖宮」を元にして詞章にしました。詞章化に際して、文章の量は原作の半分ぐらいになっています。これについてはメンバーの間でも非常に議論がありましたが、最終的には古典の形式に従った能の形にしようということになりました。新作能というのは、1回きりで終わったり、多くでも数回であったりと、わりと短命で終わる場合が多いのですが、この作品は、なるべく古典になるぐらいの能にしたい、能楽師の人も謡いやすいような作品にしたい、ということで、古典的な形式にしました。

原作から能の詞章の形式へ

ただ原作を縮めることが石牟礼道子さんの意図に沿うものかどうかという大きな問題がありました。私たちとしては確認したかったのですが、石牟礼さんが公演半年前に亡くなられて、それが叶うことはありませんでした。そこで渡辺京二さんに相談させていただいたところ、次のようなお話をいただきました。例えば、シェークスピアの原作を劇にするときに、解釈はいろいろできます。解釈をせずに劇にすることはできません。しかし、いい解釈もあれば悪い解釈もあって、それは結局、観客、あるいは後世の判断に委ねられるものです。だから、自分たちの思うように思い切ってやってみなさい、と。そう渡辺さんはおっしゃいました。それを聞いて、私たちも思い切って詞章にしなればならないと覚悟を決めると同時に、責任の重さを痛感しました。

詞章化で苦労したのが、原作における水俣弁の扱いです。中村健史さん（神戸学院大学）が詞章の監修をされたんですが、基本、謡は七五調の形になっているので、水俣弁は一部を除いて残すことができませんでした。実際、能楽師の方は、水俣弁だとやりにくいのだそうです。そういう意味では、やはり言葉の問題があると思います。能の形式が持っている言葉と、石牟礼文学の持っている言葉の性質には、ちょっと齟齬があって、どううまく親和性を持たせるかはかなりむずかしい。今後、「沖宮」公演で方言の問題をどう扱うかは課題の一つです。

初演は2018年に、水前寺成趣園能楽殿（熊本）、金剛能楽堂（京都）、国立能楽堂（東京）の3カ所で行いました。東京公演には美智子皇后（当時）

も来られ、大変関心をお持ちのようでした。祖母も美智子皇后とは親しいのですが、石牟礼さんもお親しくて、高山文彦著『ふたり 皇后美智子と石牟礼道子』（講談社、2015年）という本もあります。天皇、皇后の水俣公式訪問ができたのも、そういう親交があってこそだと思います。

18年の初演では、最後に竜神が出てきたのですが、今回の再演では、大^{おお}妣^{はは}君^{ぎみ}を登場させました。再演に際して、この変更が一番大きかったです。初演では、金剛流宗家・金剛永^{ひさのり}謹さんが竜神役だったのですが、今回は宝生流宗家・宝生和英^{かずふさ}さんが大妣君役をしてくださいました。初演の終わり方は、竜神へのあやの生^{いけにえ}贄のイメージがすごく強かったのですが、本来石牟礼さんが伝えたかったのはあやの犠牲的な側面だったのだろうか、という疑問が残っていました。あやは実は竜神の子だということを考えると、生贄というよりは、もとの自分の故郷に帰って行く側面もある。だからそっちを強く出したほうがいいんじゃないか、という意見もあって、今回は思い切って、最期に大妣君に登場してもらったんです。竜神から大妣君への変更が与える「沖宮」の印象の違いは大きかったと思います。今回のほうが、より石牟礼さんの思いにかなっているのではないか、というのがおおかたの評判でした。

近代の危機

最初のなぜ「沖宮」が書かれたのか、という問いに戻ると、それは、震災と原発事故が象徴するような「近代の危機」というものが根底にあったからだと思うんです。「近代」というと、一般的には産業革命以降ぐらいからを連想しますが、石牟礼さんが思っている近代の起源はもっと、もっと古いのです。

「祈るべき 天とおもえど 天の病む」¹という有名な句があります。私たちは危機に際して天に祈るわけですが、この句は天自身ももう病んでしまっているのだと言っています。救いのない、もう終末的な世の中なんだということをおっしゃっているんですね。天草・島原の乱を描いた『春の城』でもそうですし、あるいは、江戸時代のキリシタン弾圧と神の沈黙をテーマに

¹ 『石牟礼道子全集 不知火』第15巻、藤原書店、2012年、158頁。句集『天』（天籟俳句会、1986年）より。

した、遠藤周作の『沈黙』(1966年)でもそうですが、もっとも誠実で、正しく生きようとする人が大きな受難に遭う、そういう世の中の不条理をどう考えるのか、ということとも関係します。石牟礼さんのような方が終末論的な思いに至ってしまっているのは、事態が深刻だからです。東京で座り込みをされたときに、ビル群がお墓の卒塔婆に見えたとおっしゃっていた話もありますが、それぐらい近代を批判的に思われていたんだらうなと思います。

存在への祈り、あるいは生命への祈りということに関連していいますと、「花を奉る」という詩があります。花というのは、石牟礼さんにとってとても大切な存在です。「花を奉る」とは、もともと仏教では花を手向ける、死者に手向ける、と言う意味ですが、「沖宮」ではあやの衣裳の色である緋色は紅花という花でして、いわば紅花という花が奉られているのです。石牟礼さんがなぜあやに緋色の衣を着せたかったかということ、それはたくさんの花の生命が集まった衣だからだと思えます。舞台では、あやの衣裳は生命の象徴としての役割を果たしています。

「ただ滅亡の世せまるを待つのみか ここにおいて われらなお 地上にひらく 一輪の花の力を念じて合掌す」と、「花を奉る」の最後に書かれています。まさに終末論的な考え方ですよ。生命の存在の復活というのは、破局の先にある、こういう思想を石牟礼さんはお持ちなのかな、と思えます。破局を超えないと救済もないんです。いきなりの救済はありえないのです。破局的な結末の先に救済がある、というのは「沖宮」の基本的なテーマであるように思えます。

しかし終末論は、ある種の希望の原理でもあるわけです。つまり、ペシミズムの先に希望というものもあるわけで、「沖宮」でも日照りで水草も枯れ人種(ひとだね)も絶えるような、破局的な現状の先に希望があることを言いたいのではないかと、ということもまた感じるわけです。

神話と祈り、そして言葉

そこから祈りと神話という問題が出てきますが、私はこの「沖宮」というのは一つの現代的な神話なのではないか、と思っています。祈りというのは、ある種の超自然的な存在に対して、人間が呼びかけて自分の希望を実現してもらうものですが、「沖宮」も近代の危機の克服を願った祈りの神話だとも言えます。

生命たちは、それぞれ物語の痕跡を、潜在意識としては、みんな深く持っているのですが、痕跡もないぐらいに失われてくると、思い出すためにはなにかイメージを、呪術的な要素を含む芸術表現として提出しないと、思い出せないようになっていく。この呪術的な要素を含む芸術表現というものが、現代においては能にしか残っていないのではないかと、という思いが石牟礼さんには大きかったのでしょう。

現代の言葉というのは、もはやそういう超越的な存在に呼びかけるような言葉ではありません。ある種の分析的な言葉であったり、散文的な言葉であったりするわけです。人類学者のジェームズ・フレイザー（1854-1941）は、宗教と呪術とをわけて議論していますが²、呪術は超越的な自然に対する人間の一つの行為であり、日本ではそれが能の中に残っているということで、石牟礼さんは能にたどり着かれたのではないかと、思うわけです。

なぜ「能」なのか

そもそもなぜ、石牟礼さんは能に関心を持っておられたのか、という問題があります。最晩年の石牟礼さんは能を何作か書かれていて、石牟礼能と言われるくらい、石牟礼文学における能の重要性が説かれていますが、それにしてもなぜ能なのか、私も疑問に思っていました。最初に「沖宮」の原作を読んだときは、プロットで進んでいく現代劇のような形で公演を行う可能性も考えました。しかし、ご相談すると、石牟礼さんはぜひ能として公演を実現してほしいと強くおっしゃった。そこまで強くおっしゃる理由を当時ははっきりとわからなかったのですが、今から考えますと、さきほど述べたようなことがその理由だったのではないかと思います。

チッソ前での座り込みのときに、世阿弥の『風姿花伝』に出会って、そこで読み込んだというのが、石牟礼さんと能との出会いだそうです。能は深く掘り下げた人間の感情を抜き去って様式化するので、文明批判の表現としては能に行き着くと思っておられたようです。つまり、当初の生々しいものから感情を抜き取った、非常に純度の高い芸能が能なのです。悲劇も能の形式になれば、私たちも受け入れやすいでしょう。能の言葉、すなわち言葉にならない呪術的な声でないと、竜神を呼び出したり、大姥君を呼び出したりは

² J.G. フレイザー『初版 金枝篇（上）（下）』（ちくま学芸文庫、2003年）を参照。

できないのです。そこから出てくるのは、言霊信仰です。言霊という言葉は、免疫学者の多田富雄さんとの対談集『言魂』（藤原書店、2008年）という本が出ていますが、言葉に宿っている魂、これが今の時代では決定的になくなってしまっているのです。

言霊信仰と内なる近代

石牟礼さんは、近代のスタートが明治維新などではなくて、文字ができた時点で既に始まっているとおっしゃっています。となると、近代化以前の社会とは、無文字社会です。無文字社会では、文字ではなくて発声された言葉による口承的な空間が成立していたことでしょう。人が発する言葉には魂、霊が宿っていて、その霊の持つ力が働いて、言葉に表していることが現実に実現するというのが言霊信仰です。文字が生まれてから言葉も変質していきましたが、今でも言霊のようなものが能にはあり、その力を借りて自分の文学を後世に伝えたいということなのだろうと思います。

日本の言霊信仰というのは、『万葉集』にも見られます。柿本人麻呂の有名な歌「磯城島（しきしま）の日本（やまと）の国は言霊のたすくる国ぞ（磯城島の日本の国はことばの魂が人を助ける国であるよ）」（巻13-3254）にあるように、本来、日本は言霊が働いている国であり、和歌はまさに言霊の世界でした。

それが近代化に従って壊れていったという問題意識が石牟礼さんにあるわけです。石牟礼さんは「言葉からまず壊れた」³とおっしゃっています。これが近代化の一番の核心です。水俣の青年たちが田舎言葉を捨てて、均質な標準語で話すようになったと書かれています。それは今のわれわれにも言えることで、標準語で話すことが当たり前になっているのですが、それが内なる近代化の出発点なのだ、ということですよ。精神の内部からの破壊がそこにはある。それをどうやって克服するか、というのが石牟礼さんの大きいテーマなのではないか、と思います。

これに関しては、緒方正人さんのお話がとても参考になります。緒方さんは『チツは私であった』（葦書房、2001年）というたいへんな名著を出されていますが、これは内なる近代の問題をテーマにされた本だと思います。

³ 『石牟礼道子全集 不知火』第16巻、藤原書店、2013年、624頁。

緒方さんは水俣病の被害者ですが、あるとき、裁判の闘争をやめて、普通の漁師の営みに戻っていかれるわけです。そこで緒方さんが気付かれたことは、自分自身がチツ的な要素を持っている、ということです。相手も近代だけれども、自分にも近代がある、その問題に気付かれたというのです。これは緒方さんの言葉です。「それまでの加害者たちの責任を問う水俣病から、自らの人間の責任が問われる水俣病へのどんでん返し起きた。そのとき、初めて、私ももう一人のチツであったことを自らに認めたのである」。加害者、被害者の構図を一步引いてみると、全員が近代化の洗礼を受けた加害者である、というのでしょうか。すべての人が水俣病を引き起こす構造に加担している部分がある、そういうことに緒方さんは気付かれたというのです。

別の文脈ですが、ユダヤ人虐殺の罪に問われたナチス・ドイツの親衛隊将校、アイヒマンの裁判で、「悪の凡庸さ」が大きな問題になりました⁴。エルサレムでの裁判の結果、明らかになったことは、アイヒマンは特別な悪人というわけではなく、むしろナチスの法律に従順な普通の官僚だったのです。つまり、巨大な悪も凡庸な人間によってなされるということ。アイヒマン事件も水俣病事件も、悪の凡庸さという意味では共通しています。

2. 「沖宮」の色

色系の小箱「夢の浮橋」

次に、「沖宮」の色です。震災後、ふくみさんが「夢の浮橋」というタイトルをつけた、色系の小箱を石牟礼さんにお送りしました。「夢の浮橋」は源氏物語の最後、第54帖からとられたものです。石牟礼さんはそれをご覧になって、水縹色が天草四郎の色、緋色があやの色だと直感されたんでしょうね。「どうか、この色で新作能の衣装を作ってくださいませんか」という話になったんです。先ほど言いましたように、緋色は紅花で染めた色であるということが、石牟礼さんが惹かれたところではないかと思えます。草木染

⁴ 詳しくは、ハンナ・アーレント『イエルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』（1969年、みすず書房）を参照。

めでは、普通、花びらは染まらないんです。グレーっぽい感じの色になってしまっ、色素は残らないのですが、紅花だけはかわいらしい紅色に染まるのです。四郎の水縹色はやはり不知火海のイメージなのでしょう。

緋色と水縹色について

この「沖宮」の色について、ふくみさんは次のように述べています。「文学ではなく、お能として、これからの日本、世の中に何か大きな示唆を与えるであろう。…それ以来、紅花をあつめて出来るかぎり鮮やかな紅の色を染める事に専念した。…紅花で染めた糸は、染め重ねによって、薄桃色から次第に緋色に近づいていく。機に掛かった緋色の糸は艶やかで乙女そのもののようだ。…水縹色は、私が最も大事に思っている藍の中でも特に清浄な水色である。美しい水色は藍からも染まるが、晩秋に実を付ける臭桐くさぎりの実からも水色は染まる。その臭桐の実を工房のみんなで一心に集めて、ようやく美しい色が染まった。まさに天の青い滴を掬い取ったような思いであった」⁵。臭桐は臭木ともいいますが、臭木の実は、秋に採れます。ちょっと崖っぽい斜面に生えている、瑠璃色の実がなる木で、その実を集めて、炊き出して染めると澄んだ空色になります。藍で染めるとかなり濃い青色になるのですが、臭木は本当に空色なんです。ちょっとビタミンの匂いがするので、臭木という漢字があてられていますが、ふくみさんは、それを「天青」と書いて「てんせい」という呼び方をしています。この色で、天草四郎の衣裳を作ったのです。

古代の祈りと染め

言霊に対して、色の世界にもそういう魂の問題があることをご紹介します。古代の祈りと染めというテーマで、前田雨城（古代染色研究家）さんという方が書かれた『日本古来の色彩と染』（河出書房新社、1975年）という文章にこうあります。「古代において、色彩は、美のためというより祈念のためであった。…日本古代の人々は、山、滝、大樹、森、海など、威圧感のあるものや、太陽、大地、水、風、雷、雨などの自然現象まで、すべて神

⁵ 石牟礼道子・志村ふくみ『新作能「沖宮」イメージブック』求龍堂、2018年、119-120頁。

によって作り出され働かされているものと考えた。この神という偉大な絶対者を、尊び、かつ怖れた。人々は、この神や^{たま}霊を安らかに鎮めるため、祭りという行事を行ない、またその神や霊に奉仕し祈ることによって、自分たちの社会の安定が得られるものと信じていた。…人間に有益に作用する霊は、^{にぎだま}和魂と呼ばれ、人間に有害に作用するものは^{あらたま}荒魂と呼ばれた。そのいずれの霊にも、時に応じて、祈りと祭りごとをささげたのである。こうして古代の人々は、草木にも霊があると考え、この草木の霊は特に木霊と呼ばれ、一番身近にある和霊とされた。すべての草木は、この木霊の働きによって成長し、花が咲き、果実がみのるものと考えられたのである⁶。このように、植物には霊が宿っていると昔の人たちは感じていたわけです。石牟礼さんの世界には、いろいろな生き物が出てきますが、草木染めの世界でも、植物を染め出していったとき木霊を感じて糸に染めるというものがあるわけです。

中学生の教科書にものっている、ふくみさんの文章ですが、桜の木の染めの話で、花びらからは染まらなくて、実は枝とか皮からしか染まらないということが書かれています⁷。それは2月ぐらいの花が咲く前に樹液にため込まれている色素を人間が頂いて染めるわけです。しかも桜染めはただ色を染めるということだけでなく、そこに桜の精霊のようなものを感じているわけです。古代の人々は草木染めによって、植物の和霊を自分の衣として纏って厄を払っていましたが、現在でもそうしたことがあります。

おおよそ、植物染料は漢方の原料でもあります。つまり、染料と薬は、ほぼ同じ植物からできているんです。工房でいつも使う植物はだいたい20種類から30種類ぐらいあるのですが、それらは古代から選び抜かれた植物です。道ばたで偶然見つけた植物で染めたとしても、そんなに力のある色を持つ植物と出会うことはめったにありません。実際、平安時代、醍醐天皇（在位897-930年）の命により編纂された古代法典である「延喜式」に収録されている植物染料とラインナップはあまり変わっていません。現在まで、それ以上の新しい植物はほとんど発見できていないのですが、それぐらい、昔の人は森林の中で植物を採集して染めて、いろいろ実験していたのだと思います。染織の世界については、古代が最高だったと言えるかもしれません。

⁶ 前田雨城『日本古来の色彩と染』河出書房新社、1975年、17頁。

⁷ 志村ふくみ『一色一生』求龍堂、1982年、20-27頁。

植物の色——色の精霊・色霊

現代人がよく使う赤、青、黄といった色名は概念としての色ですが、古代の日本人の色彩感覚は、概念ではなくて植物と結びついていたため、植物名が色名になっているのが特徴です。藍色や紅色と聞けば、藍の葉なり紅花なりの具体的な植物を思い浮かべます。植物の生命に根ざした色と言えるでしょう。例えば、黄色で染めてほしいと言われても、私たちはとても困るんです。黄色は、くちなし梔子からも出るし、かりやす刈安からも出るし、ふくぎ福木からも出る。黄色が出る植物はいろいろあるんです。だから、赤とか青とか黄いうのは、私たちにとってみれば、現実離れした抽象的な色の感じがします。

聖徳太子が制定したと言われている冠位十二階では、徳・仁・礼・信・義・智に合わせて冠を紫・青・赤・黄・白・黒の六色で区別したそうですが、実際には冠を染めるには植物染料が用いられるわけです。概念としての色と植物の色をどう結びつけるか、当時はいろいろ試行錯誤があったのだろうと思います。

日本人の色彩観から言えることは、生命に対する古代的な心性が残っているということです。生きとし生けるもの、生命の背後にある魂の部分を感じ取ることができるというのが、石牟礼さんとふくみさんの共通項としてあったのではないか、と思います。それは詩人の心と言ってもいいでしょうし、つまりは生命に共感する力ですよね。石牟礼さんには、私も直接お会いしたことが何回もあるのですが、ある種のオーラを感じます。何というか、巫女のような雰囲気があるんです。ふくみさんも、同じように染織の現場で常に植物の精霊を感じる人です。だから、奇跡的に内なる近代を避けられたというか、近代化に染まらなかった稀有な二人がいたということなのではないか、と思います。

本来の植物の色というのは、言葉と同じように植物の持っている魂、生命の色、色の精霊であって、いろだま色霊である——だから、「沖宮」は、言霊と色霊の舞台であると私は言っていましたが、そういうテーマがあるということです。

色も、いまは化学染料がほとんどです。それを否定するということではないのですが、生命の世界とはもう完全に切り離されたところで染めがなされている。化学染料で染めている現場に行くと、うわっとすごい化学的な臭い

もするし、長時間そこにいることもできないですよ。

一方、植物染めはキッチンでできます。お料理と一緒に、植物をわーっと炊き出して、煮出すだけなので、飲めるし、香りもすごくいいし、お肌にもよくて、ふくみさんなんて肌がつるつるです。さらにいうと、現代はデジタルの色ですよ。Mac だったり Windows だったりで色が再現されるわけですが、これは完全に記号としての色になってしまっていて、生命とは無関係です。言葉も記号化が問題ですが、色ももう完璧な記号になってしまっているという問題があります。

私たちは、「草木国土悉皆成仏^{そうもくこくとしっかいじょうぶつ}」という考え方を大事にしています。「一仏成道して、法界を観見せば、草木国土、悉く皆な成仏す」（一仏がさとりを開くと、人間や動物をはじめ、山川や草木に至るまですべてがその徳により成仏する）という言葉が仏教にありますが、もともとは天台宗の思想で強調されている考え方です。お能も、やはり花や雪をテーマにしているものがあって、花の精とか、雪の精が出てきますが、それをみると草木国土悉皆成仏の考え方がいかに民衆レベルにまで浸透していたか、よくわかります。昔の人は、かなり植物や動物と魂の交流ができていたのではないかと想像します。いきとしいけるものの生命との交流という点において、石牟礼さんと私たちの草木染めの世界というのは非常に親和性があると思っています。

「^{べにおうぎ}紅扇」、「水瑠璃」、「竜神」、「大妣君」

あやの衣裳である「紅扇」の話ですが、紅花でここまで濃く染めるのが非常に大変なんです。重ね染めして、重ね染めして……。山形が紅花の産地で、紅餅と言って、何百、何千という花びらを固めた餅みたいのがあって、これを使って濃く、濃く、染めます。あやの袖には緑色が使われていますが、これは刈安の黄色に藍をかけるんです。緑色が植物から直接出ないのがすごく不思議で、葉っぱで緑を染めようとしてもグレーになるんです。染料としては緑が一番難しいですね。刈安は、関西では伊吹山に群生していて、いまは国定公園なのですが、保存会の人々が毎年分けてくださるのを使っています。

次は四郎の衣裳である「水瑠璃^{みずころも}」です。これは臭木と藍の衣裳で、水衣という広袖の表着です。能の世界では普段着という意味ですね。四郎は、鳥原の一揆が終わって、普段の生活に——霊ですから生きてはいないのですが

——戻っているという意味合いで、水衣という設定にしました。臭木の実には秋にしか手に入れないのですが、今回の衣裳のために天草からたくさんの臭木の実を送っていただきました。

次に竜神です。竜神は狩衣という衣裳で、藍と玉葱で染めた金茶色の糸で織りました。玉葱はすごく役立つ染料で、いろんな着物に使っています。金茶にも染まるし、黄土色にも染まるし、いろいろな色が媒染ばいせんすることでできます。竜神の衣裳は雷のイメージになっていて、不知火の大海原に、ゴロゴロと雷が鳴って、雨が降ってきたみたいに見えます。

最後に大妣君おおははぎみの衣裳です。能に「竜女」という役があります。「海人あま」という曲の中に出てくるのですが、金剛家所蔵の「竜女」の装束は紫色に、ハスの刺繍がちりばめられた、仏教色の強い装束でした。今回、同じ竜宮に住む女神ということで、「竜女」の装束を参考に、紫と白に金糸が入っている、大市松模様の大妣君の装束を制作しました。

ちなみに、大妣君には泥眼でいがんという面おもてをかけました。泥眼の特徴は、黒目は黒いけれど、白目には金箔きんぱくが塗られている。目が金色というのは、この世ならぬものという意味なのだそうです。だから、あの泥眼をつけた大妣君は、この世ならぬものと、みなさんにすぐにわかる。面によってどういう役かわかるんですね。

3. 沖宮とは何か

沖宮＝あやの故郷

沖宮とは一体何かというテーマですが、私自身も、公演にかかわって以来ずっと不思議に思っていて、石牟礼さんに直接聞いたときは、「沖宮というのは、あなたの心の中にあるのです」と言われました。これも謎かけで、すぐにはわかりませんでした。

沖宮というのはあやの故郷です。渡辺京二さんの『預言の哀しみ』（弦書房、2018年）も踏まえて考えたいのですが、もともと、あやは竜神の子だったと書かれています。竜神の子だったということで、沖宮はあやの親が住んでいる故郷でもある。だから、沖宮へ帰っていくのは悲しいことではなく、むしろ望ましいことかもしれない。つまり、あやが沖宮へ帰っていくという

ことは、本来帰るべきところに帰っていくという設定がされています。ですから、一面では非常に感動的で、美しいことです。あやの衣裳で用いられている緋色は、人間が救済されるべきところに抱かれ、本来あるべきところへ帰っていく、そうした世界観の象徴です。

この沖宮は、竜神だけが住んでいるわけではありません。大妣君が住むところでもあります。「あやしやまは、沖宮の美か^よかところにゆかれしや。むごきこの世に生きるより、いのちたちの大妣君のおらいます沖宮に行くがよい」と語られています。だから、あやにとって、母親がいるところへ帰っていくということでもあります。しかも、道行きしてくれるのは乳兄妹の天草四郎です。四郎が救いとなって、あやを沖宮に連れていく。雷になって落ちてきたのは四郎であるわけです。

沖宮には、竜神だけではなくて大妣君も住んでいるというのは、もっと深めたいところです。竜神というのは、ある種、父性の象徴、大妣君というのは母性の象徴なのだと考えています。今回の再演で竜神に代わって大妣君が登場することで、結末が父性的なイメージから母性的なイメージに変わりました。

あやという役は、石牟礼さんが自己投影したキャラクターなのだろうと思います。この世に対する生まれながらの違和感というのが石牟礼さんには非常に強くおありだったそうですが、それは共同体からはみ出し者であるという感覚なのかもしれません。近代社会からはみ出し者が石牟礼道子さんなのだ、ということです。あやも、一揆に参加した両親を持つみなし児で、村で面倒を見てもらっているということからすると、村人たちにとってみたら、ある種のはみ出し者になるでしょう。はみ出し者のあやが人身御供として竜神に捧げられるという意味では、村人がやっていることは非常に残酷なことなのですが、先ほど言いましたように、神の子として本来の故郷に帰るといふ美しい面もあるのです。あやは、現世におけるはみ出し者とあの世における精神の位の非常に高い人という二重性を担っているのです。

大妣君の存在とは？

この大妣君というイメージはどこから来ているのでしょうか。それを考える上で大切なことは、「沖宮」が民俗学者の折口信夫がいうような、古代の「妣が国」、「常世国」といったイメージに非常に近いということです。「妣」

とは亡母のことですが、石牟礼さんはもっと広く、これまでの亡母すべての魂という意味で使われています。海岸沿いの漁村あたりには沖宮信仰や竜神信仰があって、海底の奥深く、あるいは海上の沖遙かに、本来の魂の故郷があると信じられていました。例えば、海のかなたにある神の世界である「ニライカナイ」や、あるいは記紀で国作りをした少彦名命すくなひこなのみことが海のかなたへ渡っていったという「常世国」がそうです。海底の宮である沖宮も「妣が国」、「常世国」とつながるイメージを持っていると思われます。

そう考えると、竜神や大妣君というのは、沖宮からやってくる「まれびと」なのではないかと思います。折口信夫のまれびと論⁸によれば、「まれびと」とは海のかなたの「常世」から時を定めて訪れて来る霊的存在であり、村に幸福をもたらすと考えられています。ちなみに、この「まれびと」という霊的存在を村々が饗応する伝統が能の儀式的祝言曲「翁」のルーツになったと言われています。今でも、新年にまず「翁」が演じられるというのは、襟を正して神という存在を饗応し、子孫繁栄、天下泰平、国土安穩、五穀豊穡を願うからです。そのように考えると、「大妣君」も、能の舞台ではとくにまれびと的な意味合いが出てくるのではないかと感じます。

妣が国

折口によると、われわれの祖先が恋慕した魂のふるさとは「妣が国」です。故郷といっても、生まれた場所のことではない。この現実の世界にはない場所として考えられています。では、故郷ってどこなんだろう、という疑問がわいてきます。このような故郷喪失の感情は、近代において最も重要な哲学的テーマの一つです。私たちが故郷を喪失しているとするならば、われわれの本来のあるべき故郷とはどこなんだろう、ということです。近代化によって、人間がモナド化、あるいは根なし草（デラシネ）状態になってしまっている中で、何か大いなるものに自分を委ねたいという気持ちから、全体主義の誘惑に抗しきれない状況がでてくるわけです。例えば、血と大地を強調したナチズムはまさにその典型だと言えます。

妣が国についての折口の文章を引用したいと思います。「すさのおのみこ

⁸ 折口信夫「国文学の発生」（第三稿）より。『民族』第4巻第2号（1929年1月）初出。

とが、青山^{からやま}を枯山なすまで慕い歎き、いなひのみことが、波の穂を踏んで渡られた『妣が国』は、われわれの祖たちの恋慕した魂のふる郷であったのであろう。いざなみのみこと・たまよりひめの還^{かえ}ります国なるからの名というのは、世々の語部の解釈で、まことは、かの本つ国に関する万人共通の憧れ心をこめた語なのであった。/しかも、その国土を父の国と喚^よばなかったのには、わけがあると思う。第一の想像は、母権時代^{おもかげ}の倂を見せているものと見る。すなわち、母の家に別れて来た若者たちの、この島国を北へ北へ移って行くにつれて、いよいよ強くなって来た懐郷心とするのである。しかし今では、第二の想像の方を、力強く考えている。それは異族結婚^{えきぞがみい}によく見る悲劇風な結末が、若い心に強く印象したために、その母の帰った異族の村を思いやる心から出たものと、見るである。こういった離縁を目に見た多くの人々の経験の積み重ねは、どうしても行かれぬ国に、値いがたい母の名を冠らせるのは、当然である。』⁹

スサノオノミコト（素戔鳴尊）が「母の国」に行きたいと泣きながら「根の国」へいき、イナイノミコト（稲飯命）¹⁰が祖母・豊玉姫や母・玉依姫がいる海神宮へ行くと言って入水した神話が残っているように、異族結婚のために母が異族の村に帰ってしまっ、子が実の母にもはや会えないことから募ってくる、母の村への思いが「妣が国」を魂の故郷にさせたのです。古代人がこれを「父の国」と呼ばなかったのは興味深いところです。後に少し触れますが、もしかすると先史において母権社会が存在していたからかもしれません。

ちなみに、豊玉姫ですが、ご存じの方もいると思うのですが、記紀神話における海神^{わたつみ}の娘です。豊玉姫は、海幸彦から借りた釣針を取り戻すために海神宮にきた山幸彦と結婚し、妊娠します。豊玉姫は臨月になると、先に地上界に戻っていた夫のもとに来て、産もうとします。山幸彦は海辺に急いで鵜^うの羽を貰^ひいて産殿を建てようとするのですが、ふき上がらぬうちに豊玉姫が産気づきます。豊玉姫は、「他界の者は出産のおり生まれた世界の姿で子を

⁹ 折口信夫『古代研究 I』角川ソフィア文庫、2016年、8頁。

¹⁰ 稲飯命は、鷓鴣草葺不合尊の第二子。母は玉依姫（たまよりひめ）。末弟の神武天皇らと日向から海路東征にむかう。熊野灘で暴風にあい、海神の母のもとにいくといつて入水したという。

生むので見てはいけない」といって、未完成の産殿に入ります。しかし、山幸彦が我慢できず約束を破って中をのぞいてみると、豊玉姫は大ワニの姿になっていました。正体を見られたことを恥じて、豊玉姫は生んだ子、うがやふきあえずのみこと 鷗鷺草葺不合尊¹¹を残したまま、海の中に帰ってしまいます。ちなみに、海坂うなという言葉は、海の稜線、陸と海の境界線を意味しますが、豊玉姫は海坂をふさいで海神宮に帰ってしまったそうです。その後、息子の鷗鷺草葺不合尊は豊玉姫の妹の玉依姫に育てられ、成長して、この玉依姫と結婚する。そして神武天皇が生まれます。

まとめると、神武天皇の祖母が海神宮の姫である豊玉姫で、豊玉姫が帰ってしまった海神宮はもう今では行くことのできない母の国であり、それが日本人の魂のふるさとなったということです。そういうイメージが甍うなが国にはあるのです。「沖宮」の故郷のイメージもこれと大いに関連しているように思います。

「沖宮」と母権思想

もう一つが沖宮と母権思想の関連です。なぜ、母権思想が出てくるかという、高群逸枝の『母系制の研究』（1938）などを通じて、日本古代における母系制というものを石牟礼さんは意識されていたのではないかと思うからです。文化人類学的には、人類の先史時代というのでしょうか、文明化される前の人類社会のあり方というのは、じつは母権的な社会だったかもしれない、という説もあります。とくに、スイスの文化人類学者、バッハオーフェン（1815-1887）が『母権論』を出したときには、ヨーロッパでは非常に話題になりました。

バッハオーフェンの『母権論』の要諦は、太古には母と女神を中心とする母権社会が存在した、ということです。現在の父権的な社会、つまり父系でずっとつながっていくような家族のあり方ではなく、むしろ母権を中心にした社会があるのだと彼は言っている。それは、女性のほうが、現実のところ、血縁のルーツを追えるからです。人類社会の進化史上、父権制の成立に

¹¹ ひこほほでみのみこと 彦火火出見命（山幸彦のこと）と とよたまびめのみこと 豊玉毘売命の間に生まれた子で、神武天皇の父にあたる。鶉の羽で葺いた産屋がすべて葺き終わらぬうちに生まれたための名であるという。

先だって普遍的に母権制が存在していたという考え方を先史母権制といいます。実際、世界各地に母権社会のなごりが見られます。例えば、エジプトのイシス神や大地の豊穰性ほうじょうせいや生命力を神格化した地母神信仰などがそれにあたります。ここでいう大抵君信仰は、世界的には地母神信仰につながっていくわけです。

ドイツ文学者の臼井隆一郎さんの『「苦海浄土」論——同態復讐法の彼方』(藤原書店、2014年)によれば、目には目を、歯には歯をとふくしゅういう、同態復讐法の原理は母権思想と深く結びついています。ここで注目したいのは、古代共同体における血の重要性です。古代社会が構成員の血の絆、血の掟を根底におく血縁社会であったように、自然と生類との関係も、太古には血縁関係のように感じられていたのかもしれない。生きとし生きるものがみな、人間も魚も虫も植物も区別なく付き合える、そうした共同体は、生類も含めた血縁関係だということです。

ただ、アミニズムや古代社会の在り方は、現代では一つのタブーのような傾向もあります。「太古的な血のぬくもり」や、あるいは「血と大地」といったものはナチズムのスローガンにも繋がっていきまし、あるいは優生学思想などにもつながっていく危うさも秘めています。ですから、われわれが母権社会や古代社会と言うときに陥りやすい危険性も、十分考えておかなければなりません。

母権の初期段階というのは沼沢地生殖の時代と言われていますが、これはある種のエロスの時代、生命が謳歌している時代です。そのエロ的な時代の中で、竜はいわゆる主神的な神獣として扱われています。この竜の存在と竜神はどういう関係にあるのかということのもまた興味のあるところです。竜神はただ父性を表す存在であるだけではなくて、もしかすると、この妣が国や太古の母権社会の神獣として出てきているのかもしれない。こういう母権社会における神獣としての竜ということを考えますと、沖宮はますます母権社会のイメージに近づきます。生命の母としての不知火海を有機水銀によって破壊してしまったということは、以上のような脈絡で読むと、人類による母と女神殺しが行われたのだと言えなくはない。

竜のイメージの相違

ヨーロッパにも竜はいるけれど、根本的に竜のイメージが違うという話が

あります。日本の場合、竜神は母権制神話の神体で、竜宮城というぐらいですから、竜というのは神様なんです。石牟礼さんの文学にも、竜神は何回も出てきているテーマで、「沖宮」が初めてではない。とにかく、竜はいいイメージなんです。しかし、ヨーロッパでは逆です。文明化に抵抗する野蛮と混沌の象徴が竜になっている。竜退治の物語はヨーロッパではたくさんあって、母権から父権へと移行過程において打倒されるべき存在が竜なのです。

ですから、キリスト教における母性という問題も大きなテーマとしてあるのでしょうかね。マリア信仰はあるにしても、あれはずっと後から出てきた信仰なので、初期の原始キリスト教における母性の問題というのは、おそらく非常に問題の孕んだテーマなのだろう、と思います。

いろいろ言いましたが、結局、沖宮というのは一体何なのでしょう。それは、妣が国であれ、ヨーロッパも含む世界の母権制社会であれ、あらゆる生命の復活、生命が謳歌している、そういう社会というか、近代化以前の社会のイメージが沖宮にはあるのだろう、ということです。その復活劇が「沖宮」なのではないでしょうか。

沖宮への道行＝存在（生命）復活の神話

最後のラストシーンで「われらが縫いし緋の衣／海底にゆれる／林の中を／一輪の華となりて／四郎どのに手をひかれ／大妣君と 竜神さまのおらいます／沖宮へ 道行きのはじまりしかな」と謡われていますが、私たちが「内なる近代」を克服して、あらゆる生命が謳歌する、生命界が復活するような新しい社会を石牟礼さんは考えているのではないかと、思います。

もう一回まとめますと、この「沖宮」は、近代の危機に対応して始まった物語である。その近代の危機というのは、すなわち存在界の危機であり、生命界の危機である。なぜ能なのか、というのは、言霊の問題ですよ、今の言葉というのは魂がない言葉なので、魂のある言葉で表現をしたい、ということに能になったということです。

「沖宮」の色というのも、言葉と同じように、植物の生命の色で染められた緋色と水縹色で衣裳を作り、古代の染めと同じように、植物の精霊を纏ってほしいという願いが込められています。

最後の沖宮というトポスのイメージは、あやの故郷であり、妣が国であり、母権社会でありという、ある種の近代化以前の古代社会のイメージが、

新才能「沖宮」再演をめぐって

ぐーっと凝縮された言葉なのかなと思います。沖宮へ道行きをするというのは、近代の危機を克服して、あらゆる生命を復活させる道程というイメージではないかということです。

こういうことで、私の話を終わりたいと思います。

3

能「不知火」にみる救い

能の枠組みを超えて

倉持長子

1. 「破格」の能「不知火」における救済とは

石牟礼道子の能「不知火」（2002年初演）は、能への造詣が深く「無明の井」、「望恨歌」、「一石仙人（アインシュタイン）」、「原爆忌」などの作品を手掛けた免疫学者の多田富雄により、「能の約束ごとをほとんど無視して書いて」¹いる、「破格」の能と評されている。筆者もまたこの能〈不知火〉の「破格」たるゆえんについて、その宗教性や救済という面から考えてみたい。

中世に作られた多くの能、特に夢幻能には、死後も成仏できず、生前の苦悶を語り、供養を願う超現実の存在であるシテ（主役）が登場する。その場合、シテと対峙するワキ（シテの相手役）は主に僧侶に設定されており、その念仏の読誦・受持によってシテの迷妄が雲散し、成仏が果たされるという構造になっている。こうした仏果の縁は人間に限らず、虫や動植物といった

¹ 多田富雄「狂言『なごりが原』をめぐって」（聞き手・木下優子／馬場純二／河原畑廣、2007年4月19日、石牟礼道子『道子の草文』平凡社、2020年、270頁）におけるインタビューでの批評。その他、多田は「能としては破格の作品ながら、強い印象を残した」（『エコロジー・アニミズム・言霊の交響【新作能「不知火」を観る】』『不知火——石牟礼道子のコスモロジー』藤原書店、2004年、238頁）とも評し、その感動とともに技術的な問題点を挙げている。

あらゆる有情非情のものにまで及ぶとされ、能で作用する神仏の利益は、基本的には絶対的なもの²として描かれている。また、能において神仏の住まう「天」は、能「羽衣」に「いや疑ひは人間にあり、天に偽りなきものを」³と謡われるように、常に真理であって、嘘偽りに塗れた人間とは対極にある、絶対的に侵しがたい世界となっている。

一方、石牟礼の数々の発言や『苦海浄土』を初めとする作品は、こうした能で描かれる型通りの「神仏」や「天」の綻びを次々に露わにしてきた、と言えるだろう。常に水俣病患者と共にあった石牟礼は、水俣病患者の救済がいかに困難を極めるものであるかを繰り返し訴えてきた。たとえば、『苦海浄土』の中で水俣病患者「釜鶴松の死につつあったまなごしは、まさに魂魄この世にとどまり、決して安らかになど往生しきれぬ」⁴のものであって、「安らかにねむって下さい、などという言葉は、しばしば、生者たちの欺瞞」⁵であると強く非難されている。石牟礼はイバン・イリイチとの対談においても、「水俣を体験することによって、私たちがいままで知っていた宗教はすべて滅びた」⁶という衝撃的な発言に続けて、

宗教を興してきた人々はつねにその受難とひき替えに宗教を興してきたわけですが、もし二十一世紀以後があり得るとすれば、水俣の人々が体験した受難は、次の世紀へのメッセージを秘めた宗教的な縦糸の一つになるかもしれません。

と語っている。石牟礼は、宗教史における水俣の受難が既存の宗教の限界を露呈し、新たな救済を志向する方向へ人類が舵を切らざるをえないほどの激

² 能「求塚」など、シテの成仏が果たされたかどうか曖昧なまま終局を迎える曲も稀にある。

³ 横道萬里雄・表章校注「羽衣」『謡曲集 下』岩波書店、1963年、328頁。

⁴ 石牟礼道子『苦海浄土 全三部』第一部「苦海浄土」第三章「ゆき女きき書」藤原書店、2016年、113頁。以下、本稿における『苦海浄土』からの引用はすべて本書による。

⁵ 『苦海浄土』、113頁。

⁶ イバン・イリイチ+石牟礼道子「〈対談〉「希望を語る【小さな世界からのメッセージ】」1986年12月8日（注1『不知火——石牟礼道子のコスモロジー』）、246頁。

烈な体験であると位置づけていることになる。

「天」について、石牟礼は自らの故郷である「天草」に触れつつ「“天”というのは、大事な言葉です。宇宙といてもいいかもしれません」⁷と語り、生涯その言葉を愛していた。石牟礼の代表句「祈るべき天と思えど天の病む」⁸は、祈ろうと思って「究極的なところ」⁹であるはずの「天」を仰ぎ見ても、その天までもが汚れ果ててしまい、もはや神仏のおわす清浄な世界ではなくなってしまったことへの絶望が詠まれた句である。

このように石牟礼が提起してきた既存の宗教の破滅という問題は、同時に、中世から700年近くにわたって類型的な宗教的救済を実践してきた、鎮魂劇としての能の枠組みの破綻を予感させる。もしかしたら、能「不知火」は、安定した救済を提供してきた劇装置である夢幻能の臨界点に位置し、次の救済の段階を示唆する挑戦的な作品として捉えられるのではないだろうか。本稿では、石牟礼が能「不知火」において人々と世界の救済をどのように描いているのかということについて、いくつか考えを述べてみたいと思う。

2. 能「不知火」までの「旅程」——旅のはじまり

驚くことに、石牟礼は能「不知火」を書くまで実際の舞台を二遍しか観ていない¹⁰という。その二遍とは、おそらくシテ梅若六郎（現：四世梅若実）の「逢阪物狂」と、1990年9月7日、石牟礼が「かねて尊敬」¹¹していたという観世栄夫による「二人静」を指すと考えられる。石牟礼は梅若六郎の姿を「煙がきて舞っているような」¹²姿と喩え、観世栄夫の声を「遠い世の魂

⁷ 「あとがき（談 2016年7月21日 於／熊本）」『苦海浄土』、1070頁。

⁸ 「天」『石牟礼道子全句集 泣きなが原』藤原書店、2015年、13頁。

⁹ 石牟礼道子・岩岡中正「補論Ⅱ【対談】石牟礼道子文学の世界——新作能『不知火』をめぐって」2003年10月4日、岩岡中正『ロマン主義から石牟礼道子へ——近代批判と共同性の回復』木鐸社、2007年、198頁。

¹⁰ 注1「狂言『なごりが原』をめぐって」、270頁。

¹¹ 「〈講演〉いまわの花」1990年9月9日、『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、藤原書店、2013年、446頁。

¹² 久野啓介によるインタビュー「地上的な一切の、極相の中で」2004年12月26日、注

の聲に送られて、この世に生れて来るのだという気が¹³した、と語る。生身の身体でありながらこの世と異なる世界との間をゆらゆらと浮遊するような六郎の姿と、遠い世界からこの世に何者かを創出させるかのようなエネルギーに満ちた栄夫の聲。石牟礼は、この二人の卓越した技能と身体に直に触れることで、能が呪術的な芸能であると確信を抱いたのだろう。石牟礼は、水銀に侵された人間をはじめ、死んで埋められたあらゆる生類たちの救済は、言葉によるだけでは不可能であると考えていた。能は、「音楽、あるいは言葉にならない、呪術的な声、それでないと救えない¹⁴」という信念のもとで選び取られた芸術表現形式であった。このように能に絶大な信頼を置きつつ、石牟礼は、水俣病の患者さんたちを表に出さなければ、という使命感のもと、自ら黒子となって水俣病の患者さんがいまわの折に見る桜の花びらのような美を表現し、彼らの高貴なる魂を美しく形にして残したい¹⁵、との願いから能「不知火」の制作に臨んでいる。

石牟礼は、この能を書くまでに体験した時間と空間を「旅程」¹⁶と表現している。まず見ておきたい旅の始まりのひとつは、1971年12月から73年7月まで東京チッソ本社前において水俣病患者たちとおこなった、座り込みにおける『風姿花伝』の読書体験であろう。

この本は、表現としても、勘所をつかんでるといふか、その時の私の気持ちにぴったりでした。道行きの行く手にある、導きの言葉として、『風姿花伝』をめくると、どこから読んでも良いものですから——[…]
私もこういう言葉を生みたいと、その時思ったのですね。以来、『風姿花伝』は、今も時々読む座右の書になっております¹⁷。

11 所収、120頁。

¹³ 注11「〈講演〉いまわの花」、447頁。

¹⁴ インタビュー「石牟礼道子さんに聞く」聞き手：土屋恵一郎（『能 不知火』公演パンフレット 2002年）。

¹⁵ 映像「石牟礼道子 自作を語る」（聞き手・土屋恵一郎、2002年12月8日、石牟礼道子『不知火』平凡社、2003年）における発言を要約した。

¹⁶ 注15における発言。

¹⁷ 注12「地上的な一切の、極相の中で」、115頁。

世阿弥の『風姿花伝』は、「花」について徹底的に追求した伝書¹⁸である。石牟礼は生涯「花」や「風」にこだわり続けたが、その表現には「座右の書」とした『風姿花伝』が問う「花」や「風」のありようが強く影響し、能を書くに至るまでの道筋を照らした面が必ずや認められるだろう。

石牟礼の能への「旅程」を解明するには多面的な考察を要するため、いずれ稿を改めて論じるつもりであるが、ここでは、まず座り込みを続ける石牟礼が「道行きの行く手にある、導きの言葉」として『風姿花伝』を捉えていたのはなぜだったのか、またこの書において「その時の私の気持ちにぴったり」嵌ったものとは何だったのか、ということ推察してみたい。

「東京で地面に座ったとき、いよいよ私もほんとうに乞食になったか」¹⁹と実感しつつ『風姿花伝』を読む石牟礼は、世阿弥に対して「旅する人であり、また人さまからの志をいただいて生活する乞食のようなもので、かわらもの、河原乞食といった言葉もあり、流浪する人ですから少しはこちらと似ているのでは」²⁰と親しみを感じていた。確かに世阿弥たち猿楽役者は「七道者」²¹（猿楽・アルキ白拍子・アルキ御子・金タタキ・鉢タタキ・アルキ横行・猿飼）とされた賤民であり、世阿弥自身「如此散楽者乞食所業也」²²と差別されていた。その世阿弥が「花」の概念を突き詰めた先に「非日常的な姿をとって」「演じる姿が花を感じさせるような演じ方」²³にたどり着いたことは、水俣病患者たちを先頭にデモを行い、街頭を舞台に日常的な言葉を超える「史劇としての水俣病」²⁴を構想し、実践していく石牟礼にとって

¹⁸たとえば『風姿花伝』「第三問答条々」では「問。能に花を知る事。この條々を見るに、無上の第一なり。肝要なり。または不審也。これ、いかにとして心得べきや。答。この道の奥義を極むる所なるべし。一大事とも、秘事とも、ただ、この一道なり」とあり、「第七別紙口伝」では「花」とは何かという問いに対して、四季折々の花が時季を得て咲くがために賞翫されるのと同様、猿楽も人々の心に新鮮さをもたらすために人々の心に面白く映るとして「花と、面白きと、珍しきと、これ三つは同じ心なり」との答が出されている（『風姿花伝』の本文は、野上豊一郎・西尾実校訂『風姿花伝』岩波書店、1958年より引用）。

¹⁹注12「地上的な一切の、極相の中で」、113頁。

²⁰注12「地上的な一切の、極相の中で」、114頁。

²¹尋尊『大乘院寺社雑事記』第22冊、寛正四年（1463）11月23日条。

²²三条公忠『後愚昧記』永和四年（1377）6月7日条（『大日本古記録』）、267頁。

²³注12「地上的な一切の、極相の中で」、115頁。

の導きとなったことだろう。

石牟礼は、水俣病患者たちを芸能者と重なる存在として表現している。『苦海浄土』では、水俣病患者が東京まで「漂浪^{され}」き、座り込みに行く自身を「非人^{かんじん}」として捉えている。

非人になりに行くと申しても、雨雪に濡るれば人間もなあ、生きもんでございますけん、かなしゅうございます。やっぱり屋根の恋しゅうなったり、床の上の恋しゅうなったりいたします。非人に似合わんりっぱなテントの屋根まで出来ました。道の上に寝るつもりでまいりましたのが、いまは、莫塵のかわりに、ベニヤの床まで乗せてもろて、若かひとたちの、神さんにでも仕ゆるごとくしていただきます。水俣病患者にでもならんことには、東京のなんのに行きはしても、けっしてそのような扱いによは、して貰えませんです。(第3部「天の魚」第2章「舟非人」)²⁵

昔ならば見せ物小屋に売り出して、銭もうけしてよかような子どもを持つとる衆が、東京までも漂浪きまわって、テントの小屋がけして売り出しよる、多銭のあがるげなといわれたときに、あの母女たちは、この世とは逆縁にならいたのでございます。(第3部「天の魚」第4章「花非人」)²⁶

東京では年少の者から「テントの屋根」や「ベニヤの床」などの施しを受け、あるいは昔であれば「見せ物小屋に売り出」されるような子どもを抱え、都会を「漂浪き」ながら人々に蔑まれる水俣病患者たちの姿と意識とは、さながら前近代の放浪する芸能者のそれである。患者たちは「ほとんど品も見栄も外聞もうち崩れて、わが業晒しに漂浪く」「神経殿の高漂浪」²⁷と呼ばれる人々であった。なお、この「漂浪く」者は、「この世とは逆縁に

²⁴ 注12「地上的な一切の、極相の中で」、115頁。

²⁵ 『苦海浄土』、681頁。

²⁶ 『苦海浄土』829-830頁。

²⁷ 『苦海浄土』、826頁。

ならいた」救いがたい悲劇的な存在であると同時に、石牟礼にとっての「救いをもたらす存在」「心の支え」²⁸でもあったことに注意したい。石牟礼の地方では「魂が遊びに出て一向に戻らぬ者のことを『高漂浪の癖のひつついた』とか『遠漂浪のひつついた』」²⁹といい、そうした人々は『苦海浄土』で語られた漂浪者「ふゆじどん」や「しんけいどん」、あるいは「救いのように」³⁰『『漂浪き』出て来る』³¹田上義春のように「ある種の高潔さをもった存在」³²として畏敬の念を抱かれていた。

石牟礼は、こうした救いをもたらす、「高潔な」魂を持った「漂浪く」水俣病患者たちの姿を、『風姿花伝』における世阿弥たち猿楽役者の祖先神に重ねていたとも考えられる。『風姿花伝』「第四神儀云」には、猿楽の祖である秦河勝が、欽明天皇以降上宮太子にまで仕え、芸を子孫に伝えた後に摂津国難波の浦からうつほ舟に乗って西海に出、播磨国坂越の浦に漂着し、人々に憑き崇って奇瑞をなした、と記されている（注18『風姿花伝』63-64頁を要約）。「乞食のような」所業に生き、「流され神」³³を自身の芸能の祖先神とする世阿弥は、「漂浪く」運命を負う水俣病患者たちを崇敬する石牟礼にとって、根深く結ばれた、極めて身近な導き手であったように考えられるのである。

3. 能「不知火」へと結実する記憶と魂

数少ない能鑑賞の経験の中で能の本質を鋭く捉え、また世阿弥との共通感覚を抛り所としながら、石牟礼は自身と水俣の共同体が持つ記憶や人々の魂を、能「不知火」の不知火、海霊の宮、隠亡の尉、常若、竜神、夔といった役柄や空間に塗り込めて造型³⁴している。

²⁸ 建部良平「苦海浄土と共に」宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』2021年2月、東京大学東アジア藝文書院、135頁。

²⁹ 石牟礼道子「生死の奥から——世界文学全集版あとがきにかえて」『世界文学全集』Ⅲ-04 河出書房新社、2011年、754頁。

³⁰ 『苦海浄土』、371頁。

³¹ 『苦海浄土』、390頁。

³² 注28、134頁。

³³ 松岡心平「鶴と芸能神」『能～中世からの響き～』角川学芸出版、1998年、121頁。

ここでは、「不知火」と従来の能の粹組みとを比較するために、特に「菩薩」や「夔」といった、これまでの能であれば人々に救済をもたらすとされた神仏的存在に込められた意味に注目したい。この「菩薩」は、能の前半では死者に寄り添い、あの世へと送り出す存在である「隠亡の尉」として登場する。その造型には、『椿の海の記』（1967）や『あやとりの記』（1983）に登場する火葬場の隠亡「岩殿^{いわどん}」の存在があるだろう。死人を竈で焼き上げ、火葬場からの帰りには人魂がつきまどっていると噂される岩殿は、村人たちから「常の人とは、だいぶちがうお人じゃけん」³⁵と畏怖の念を抱かれていた。同時に、この「菩薩」について、石牟礼は次のように述べている。

人類史の終わりに来て、この末世に現れる菩薩というのは、それは水俣の患者さんたちで、あの苦しみを得て、菩薩に成り代わって現れ給ふたんじゃないか

神に近い人々が人類の苦悩を背負って、我が身に引き受けて、そして祈るとおっしゃっているんじゃないかしら³⁶

「菩薩」とは、水俣病患者たち自身でもあった。一方、同じように水俣病患者たちの色彩を濃く見せる不知火もまた、オリジナル版台本では菩薩の姿となった隠亡の尉によって「わが秘仏」³⁷と呼ばれていた。ここには、救われる対象と救い手あるいは救いへの導き手、という通常の能の役種や話型にお

³⁴ たとえば、不知火は不知火海上に見られる火影の精であると同時に、石牟礼の祖母おもかさま、母ハルノといった家族のほか、石牟礼が最初に見舞った水俣病患者の坂上ユキ、水俣病資料館の語り部であった杉本栄子などの胎児性水俣病の人たちの面影を宿す。そのみならず、石牟礼 19 歳頃作の『不知火』で「われはもよ 不知火をとめ この海に 命火たきて 消えつまた燃えつ」（「不知火」注 1『道子の草文』所収）と歌うユキでもあり、「（不知火に：筆者注）懂れていましたから」（注 15 中の発言）と発言した石牟礼自身にも重ねられるだろう。

³⁵ 石牟礼道子『あやとりの記』福音館書店、2009 年、140-141 頁。

³⁶ 石牟礼道子「今際の眼」（注 1『不知火——石牟礼道子のコスモロジー』、36 頁）。

³⁷ 石牟礼道子「新作能『不知火』オリジナル版」注 11、21 頁。以下、オリジナル版、上演詞章（台本）ともに、本書による。

ける破綻が見えよう。能「不知火」の「菩薩」とは、「身命をつくして毒水の地脈を浚へむ」³⁸とした常若や、「常若が泉の、海底に下れるを口にすすぎ身にもすす」³⁹いだ不知火に仏性を認めて敬い、寄り添いながら、「身毒きはま」⁴⁰った彼らと同じレベルで苦しみや世界の穢れをその身に抱える供犠としての性格を負うものとして捉えられるのである。

一方、多田富雄がその登場について「唐突すぎる出現」⁴¹と評したように、本曲の最後に突如西海から時空を超えて飛来する「夔」の性格は、まず石牟礼が尊敬する白川静による『山海経』の紹介⁴²に拠るところが多い。「不知火」において「木石の怪」「楽祖と呼ぶる一足の仙獣」⁴³といわれる「夔」については、白川の『中国の神話』に次のようにある。

[説文] 五下に夔は「貪獸なり。一に曰く、母猴なり」とあり… […]
… [国語] 魯語下に「木石の怪を、夔・蝸蝸と曰ふ」という夔は、晋の韋昭の注によると「夔一足、越人これを山繚といふ。……或いは猱に作る。富陽（地名）にこれあり。人面にして猴身、能くものいふ」とあり、夔は一足の神である⁴⁴。

白川から学んだ「夔」の特色は、すでに『あやとりの記』において、一本足で崖や木の上に自在に上り、人々から「ほんに、神さんじゃ」⁴⁵、あるいは山や川の衆たちの「精」⁴⁶なのでは、と噂される「仙造やん」の性格に見えていた。

また「一足の仙獣」である「夔」は、二本の足が思うように働かない水俣

³⁸ 注 37「新作能『不知火』オリジナル版」、16頁。

³⁹ 注 37「新作能『不知火』オリジナル版」、16頁。

⁴⁰ 注 37「新作能『不知火』オリジナル版」、16頁。

⁴¹ 多田富雄「エコロジー・アニミズム・言霊の交響【新作能「不知火」を観る】」注1、239頁。

⁴² 注 12「地上的な一切の、極相の中で」、120頁。

⁴³ 「『不知火』上演詞章（台本）」、20頁。

⁴⁴ 白川静『中国の神話』中公文庫、1975年、119頁。

⁴⁵ 注 35、12頁。

⁴⁶ 注 35、215頁。

病患者をはじめ、水銀に侵され狂い舞いながら惨死した生類たちと共通する異形の身体を持つゆえに、彼らの魂と通じ合える神的存在として設定されているのではないだろうか。『苦海浄土』第一部で、漁婦坂上ゆき女が「自分の体に二本の足がちゃんについて、その二本の足でちゃんと体を支えて踏んばって立って、自分の体に二本の腕のついとって…」⁴⁷と望んでいたことを思い起こしておきたい。能「不知火」に登場する「夔」や「菩薩」は、従来の能に見られるような超越的な神仏ではない。他者の欠落や苦悶を自らのものとして感受し、その苦悶に拍子や舞で加勢し、共に狂う「悶え神さま」⁴⁸としての性格が強く塗り込められたものと考えられる。

4. 能「不知火」における救いへのよすが

①香り

能「不知火」の描く絶望的な穢土において、すでに毒がまわって上天した常若と瀕死の不知火にとり、救いに繋がるかすかなよすがとして用意されたものが、まず「橘」と「反魂香」という香りである。

姉不知火と弟常若の出逢いは、不知火の「あな、そは千万年の念ひなりし」⁴⁹という言葉からわかるように、気の遠くなるような時を経ての二人の祈願が成就する感動的瞬間である。その「念ひ」が成就するために、「香り」が重要な役割を担っている。「橘」は、登場段における不知火が、

幼き頃、それ橘の実ぞ、それ緋扇貝ぞと手にとらせて遊び下されし、かの頃に帰らんとて、波の間の橘の香のあはひをやうやう来し。

なつかしき島の便りの、ひさびさに海底まで漂よひきたれば、消えなむとする玉の緒をたぐるがごとくして参り候ひし⁵⁰

⁴⁷ 『苦海浄土』、130頁。

⁴⁸ 「玄郷の世界」（1988年）『石牟礼道子全集・不知火』第3巻、藤原書店、2004年、561頁。

⁴⁹ 「『不知火』上演詞章（台本）」、28頁。

⁵⁰ 「『不知火』上演詞章（台本）」、24頁。

と語るように、昔の記憶を呼び覚まし幼少期への回帰を志向させる香りとして不知火を刺激し、死に体の彼女を海底から誘い出す。能「不知火」では、このはじめの場面から最終場面における全員総出による歌舞「いざや橘香る夜なるぞ」⁵¹まで、恋路が浜に間断なく橘が香り続けている。一方、弟常若のために焚かれ、不知火のもとへと導く「反魂香」は、能「花筐」、「反魂香」、「松山鏡」などにしばしば登場するように、焚いて煙の中に死者となった者の魂を呼び戻し、その生前の姿を現すための香である。すでに亡くなった弟常若と姉不知火の出逢いは、煙の中でのみ果たしうるといふ、時間的にも体感的にも、非常にはかないものであった。

海底と地上、つまり全世界が瘴気に満ち満ちる中で、唯一、昔と変わらずに清浄さを保ち続けているのが「橘」の香である。上演詞章（台本）では、石牟礼はわざわざ「橘」に「みかんの原種。いにしへの香具の木の実に同じ」⁵²との注を付けている。橘は、古来永遠性を表すものであり、不老長寿を祈る靈魂の象徴として薬玉に貫かれ、またその香りによって過去の記憶を甦らせる霊的な果実とされてきた。

こうした伝統的な「橘」の霊的効果に加え、この能が不知火海を舞台とすることを思うとき、「橘」の香は神話世界と現実世界とを結ぶ媒介物にもなることに注意したい。1970年代後半、水俣病によって漁場を追われた人々が再生を懸けて作り始めたのが、無農薬の甘夏みかんと、「でこぼん」とも呼ばれる柑橘類「不知火」であった。この「橘」は、不知火海で漁業を営んでいた人々にとっての回生のシンボルにほかならない⁵³。能の神話的な回生の物語は「橘」を通じて現実的な人間の回生の問題へとリンクしているのである。すでに神話的世界はほぼ壊滅状態にあり、美しかった過去を取り戻すことはもはや不可能と思しい。しかし、新しい世界を創造していくにあたり、この土地の人々が穢土となる前のいにしへの土地の記憶を呼び戻し、回生という目的を決して失わないためのわずかな希望と導きとして、「橘」だ

⁵¹ 『「不知火」上演詞章（台本）』、31頁。

⁵² 『「不知火」上演詞章（台本）』、32頁。

⁵³ 「生産者グループきばる」のホームページ（<https://kibaru-mikan.net/>、2021/11/29アクセス）では、公害被害を受けた漁師たちが甘夏生産者へ生業を変えていく経緯について知ることができる。

けは変わらずこの地に豊かに香り続けるように設定されているのではなからうか。なお、救いという点から見ると、「橘」には、今も生きながら水俣の後遺症に苦しみ、魂の行くあてが分からなくなった人々の「生き魂」^{まぶり}⁵⁴である蝶がその身を休める宿り木としての役割も期待されていよう。

「橘」の香りが隠亡の尉のもとへ不知火を向かわせ、「反魂香」が不知火と常若を会わせ、最終的には「橘香る」夜の浜で全員総出の舞が展開する——つまり、香りによって能「不知火」の人物たちが結ばれ、物語が進んでいくわけだが、そもそも、能「不知火」では、なぜ香りが鍵になるのだろうか。そこには、人間の身体感覚のほとんど——手足、言語、視野、聴覚、味覚、知覚（触覚、痛覚）を奪われた患者たちにとっての最後の砦として残された嗅覚、という特別な意味が込められていよう。他者と繋がり、その苦悶を共有しながら救済へとにじり寄っていくために、能「不知火」の登場役たちにとって香りは必要欠くべからざるものであった。

②舞

従来の能における神出現の舞は、もっとも神聖な「翁」あるいは「高砂」や「老松」などの脇能（祝言性の強い能）に見るように、現治世を寿ぎ、これからの世を予祝する意味合いが強い。一方、能「不知火」で舞われる夔による下端さがりは之舞（神や妖精が登場する際の舞）はどうだろうか。この舞は、確かに、次の世における不知火と常若の祝婚、そして創世を寿ぐ予祝の意味を持っている。しかし、従来の能とは異なり、治世における吉瑞や衆生済度といった救済をもたらす意味があるとは言い難い。最終的に夔の舞は登場役総出による相舞へと発展するが、大団円を迎えるというのではなく、また詞章上は舞が打ち留められることもない。夔が打ち鳴らす水俣の水銀に塗れた石を拍子とし、その石が打ち合わされて生じる切火で露払いが行われると、惨死した神猫たちを筆頭に、百獣、人間たち、というように、生類たちが続々と舞に参加していくのである。最後の詞章は、上演台本では「舞ひのほ

⁵⁴ 石牟礼道子「原初の渚」（『魂の秘境から』朝日新聞出版、2018年、216頁）には「沖縄や奄美では、蝶は「はびら」「はびる」と呼ばれ、人の体から抜け出した「生き魂」^{まぶり}と考えられている。そう教えてくださったのは、奄美大島に長く澄んだ作家の故島尾敏雄さん、ミホさん夫妻であった」とある。

れ]⁵⁵と魂が上天していくことを促す詞章になっているが、オリジナル版では「舞ひに舞え」⁵⁶と浜における狂乱の旋回運動が続くまま劇が終わるのであり、より残酷な結末が描かれていることになる。

能「不知火」において、このように最後まで舞が途絶えず、むしろ舞による狂乱は始まりを迎えたばかりとされる浜における「莊厳」のあり方について、『苦海浄土』における漁婦坂上ゆき女の「じょろり語り」と舞を参考に考えてみたい。

水銀による企図震顛きとしんせんにより、ゆき自身も、彼女も取り巻く環境も、すべて間断なく小刻みに揺れている。もともとサービス精神旺盛だったゆきは、水銀に侵されることにより、芸能者としての像を印象的に結んでいく。特に注意したいのは、嗅覚以外のすべての感覚を失ったゆきが舞踊する場面である。

…自分たちこそ（肺病どん：筆者注）伝染病のくせ。はじめは腹の立ちよった。なにもすき好んで奇病になったわけじゃなし。そういう特別の見せもののように嫌われるわけはなかでっしょ。奇病、奇病ち指さして。

それでも後じゃ、その人たちとも打ちとけて仲良うなってから、うちは煙草の欲しかときはもらいに行きよった。

うちは、ほら、いつも踊りおどりよるように、こまか痙攣をしっぱなしでっしょ。

それで、こうして袖をはたはた振って、大学病院の廊下ば千鳥足で歩いてゆく。

こ、ん、に、ちわあ、

うち、踊りおどるけん、見とる者はみんな煙草出しなはる！

ほんなこて、踊りおどつとるような悲しか気持ちばい。そういう風にしてそこらへんをくるうとまわるのよ。からだかたむけて。

みんなげらげら笑うて、手を打って、ほんにあんたは踊りの上手じゃ、しなのよか。踊りしに生まれてきたごたる。

⁵⁵ 『「不知火」上演詞章（台本）』、31頁。

⁵⁶ 同上、21頁。

ここまで踊って来んかいた、煙草やるばい。そぎゃん酔食らいのごて歩かずに、まっすぐ来んかいた。

ほらほら、あーんして、煙草くわえさせてあぐるけん。落とさんごとせなよ。

うちは自分の手は使えんけん、袖をばたばたさせたまま、あーんして、踊ってゆくもんな。くわえさせてもろて、それからすばすば煙草ふかし
て、すましてそくらへんをまわりよつて。みんなどどん笑うて、肺病の病棟の者は、ずらありと鳥のごと首出して、にぎやいよったばい。うちゃえらい名物になってしもうた⁵⁷。

二重傍線部では、ゆきが思いがけず病院内を賑わせ「特別の見せもん」となり、その見返りとして煙草を得るという、さながら乞食の芸人ともいえる様子を見せている。波線部からは、ゆきがその明るい性格も手伝って、不自由な四肢の震えがもたらす「踊り」により、肺病の患者たちと打ち解け、その耳目を大いに楽しませ、本来であれば重苦しい空間であるはずの病棟にひとときの救いをもたらす存在となっていることがわかる。その姿は、あたかも神話において「巧たくみに俳優わざをきを作す（滑稽なしぐさや踊りをし、神や人の心を慰めることによって神意をうかがうこと）」⁵⁸、「顕神明之憑談す（神が人間にのりうつること）」⁵⁹というわざによって常夜となった世界を救ったアメノウズメノミコトのようであり、自らの身体を擲って苦しみの中にある人々に笑いとお救いを捧げる供犠としての宿命を負うことを思わせる。ゆきはその「踊り」によって「えらい名物」となり、好きな「煙草」という一時の慰みを得ることはできた。しかし、肺病患者たちの娯楽となったその後のゆきは、天照大神がもたらしたような明るい世界に向かうこともなく、神楽の祖として周囲から敬われるでもなく、賑わう熊本の街とは対極にある、「えらいさみしか」⁶⁰ 大学病院で迎える空しい暗闇の中に取り残されていくだけであった。ゆきをはじめ水俣病患者たちは、命ある間にその病気の珍しさゆえ

⁵⁷ 『苦海浄土』、127-128 頁。

⁵⁸ 『日本書紀』①小学館、1994 年、77 頁。() 内の注は本書の頭注による。

⁵⁹ 注 58、77-78 頁。() 内の注は本書の頭注による。

⁶⁰ 『苦海浄土』、128 頁。

に「特別な見せもん」となるだけでなく、死んでからも引き裂かれ、解剖によっても見せ物であり続け、供犠としての宿命から逃れることはできなかったのである。

ここで、話を能「不知火」に戻そう。能の最後には、水俣の水銀を浚って亡くなっていったものたちのイメージを立ちあがらせつつ、「夔」の奏でる歌舞音曲によって召還された夜光の滴の玉に光る不知火、その名の通り永遠の若さを保つ常若、愛らしき猫たち、そして華やかな蝶たちによる世にも美しい舞が舞台上で展開される。しかし、この一見賑やかな舞は、ほのかに新しい創世を予感させつつも、決して五穀豊穰・国土安穩、あるいは執心を晴らしての成仏といった従来のが描いてきた救済ではなく、水銀に侵されての狂死という破滅、すなわちゆき女が見せたような死への舞踊、供犠という意味を持つものであることを忘れてはならないだろう。能「不知火」における舞は、水銀塗れの石の音を産声とし、企図震顛による舞を嚆矢とする。水銀による受難は終わるところか、苦難の道程の序章として、まだほんの冒頭部分が示されたばかりなのである。この創世記の続きで描かれるべき救済は、舞台を目撃した観客である私たちに、既存の宗教とそれに基づく芸能の型では解決できない絶望的課題として手渡されている。こうした点もまた、この能の「破格」たるゆえんなのではないだろうか。

4

「声音」を読む

石牟礼道子『水はみどろの宮』とその周辺

山田悠介

1. はじめに

本稿¹では、小説『水はみどろの宮』を手がかりに、石牟礼道子の思想と文学における「声」について考えていきたい²。

『水はみどろの宮』を検討の軸に据えるのは、以下の理由による。(1) 単行本の「あとがき」で石牟礼自身が述べているように、この作品の主題の一つが「声」とそれを「聴く」ことにあること³。(2) 『やつせ川』というタイ

¹ 本稿は、東京大学東アジア藝文書院主催の第20回石牟礼道子を読む会（2021年6月29日）における口頭発表「『声音』を読む——石牟礼道子『水はみどろの宮』をめぐって」の内容に加筆・修正したものである。また、筆者が大東文化大学で2021年度に担当した授業「比較文学・文化演習」のなかで『水はみどろの宮』について議論したことも執筆の糧となっている。研究会の参加者ならびにゼミ生諸子に、記して謝意を表したい。

² 石牟礼の文学における「声」については、本稿で参照する論稿をはじめ、伊藤比呂美「解説 すべてを呑み込んで生かしてもどす声」石牟礼道子『私たちの国——石牟礼道子詩歌文集』（講談社、2004年、225-240頁）、藤原書店編集部（編）『石牟礼道子と芸能』（藤原書店、2019年）などで検討されている。

³ 石牟礼は「あとがき」で次のように言う。「私たちの生命というものは、遠い原初の呼び声に耳をすまし、未来にむけてそのメッセージを送るためにある。／お互いは孤立した近代人ではなく、吹く風も流れる水も、草のささやきも、光の糸のような絆を

トルで雑誌への連載が開始されてから単行本になるまでのおよそ10年間(1987-1997年)とその前後の時期に、石牟礼が「声」や「音」をめぐるさまざまな出来事を経験しており、同時期に発表された小説やエッセイも参照しつつこの作品を検討することで、石牟礼が「声」をいかにとらえていたかを探る手がかりを得ることができると思われること。少し結論を先取りするかたちにもなったが、以上の理由と見立てにもとづき、考察をおこなっていく。

なお、ここで石牟礼の思想と文学全体における「声」の問題を論じることはできないため、1980年代から2001年まで——新作能「不知火」が生まれるまで——に光を当て、その一端を解き明かす端緒としたい。以下、『水はみどろの宮』の成立過程および、近い時期に発表された作品との関係を検討しながら、『水はみどろの宮』のいくつかの場面を分析し、石牟礼が描き出した「声」の世界を読み解くことを試みる。

本論に移る前に、まず、『やつせ川』として発表されたこの作品が『水はみどろの宮』として単行本化=完結するまでの過程を簡単に整理しておく。『やつせ川』は、1987年5月から1993年2月にかけて児童文学系の雑誌『飛ぶ教室』(光村図書出版および楡出版より発行)に断続的に連載された⁴。ただし、11話まで掲載されたものの、45号(1993年2月1日)で連載が途絶えてしまい、雑誌上で完結を見ることはなかった。『飛ぶ教室』47号(1993年8月1日)の「編集後記」に、「石牟礼道子氏の「やつせ川」はお休みしていますが、ごく近い号に登場していただくように予定しております」(128頁)とあるが、結局、46号以降、掲載されることはなく、12章が書き足され、加筆修正され、『水はみどろの宮』と改題されて平凡社から単行本が刊行されたのは、1997年11月のことだった⁵。

雑誌への連載が中断した1993年から新作能「不知火」が執筆されるまで

つないでくれているのだということ、書きあらわしたかった。とは言っても、風はともかく、草の声、水の声も聴きとれなくなった日本人のなんと多くなったことだろう。」(石牟礼道子『水はみどろの宮』福音館書店、2016年、255-256頁)。

⁴ 22, 24, 27, 29, 31, 33, 36, 38, 41, 43, 45の各号に掲載された。

⁵ 本稿では、『水はみどろの宮』を参照する場合は2016年に福音館書店から刊行された文庫版を用いる。藤原書店発行の『(石牟礼道子全集・不知火)』を参照する場合は、「全集」および巻数のみを記載する。いずれも、ルビは適宜省略した。

の時期の、石牟礼の主な執筆活動についても記しておく⁶。1994年9月から雑誌『週刊金曜日』で『天湖』の連載が始まり、1996年11月まで続く。翌年11月、単行本化。1998年1月から『春の城』の連載開始。1997年は「『春の城』連載の準備に費やされた」と「詳伝年譜」にはある⁷。1999年11月、『春の城』が『アニマの鳥』と改題され単行本化。そして2000年7月、土屋恵一郎から能台本の執筆依頼があり、2001年の1月から2月にかけて新作能「不知火」が書かれることになる⁸。

2. もうひとつの「月影の長い橋がかり」

本節と次節では、『水はみどろの宮』の本文も参照しながら、特にかかわりが深いと思われる『天湖』ならびに「不知火」との関係を探っていきたい。

はじめに、少し回り道をするようだが、『天湖』と「不知火」との関係について見ていく。石牟礼は、『天湖』が収録された全集12巻に寄せた「月影の橋がかりへ——あとがきにかえて——」で次のように述べている。

自分の思索の源流を探して天底の世界をしつらえたけれども、近ごろはまた、ここからの出口がうまく見つからない。そんな気持の中で小暗い通路をみつけてゆくと渚に出た。そこで僅かに天啓のようなものを感じて新作能『不知火』をしあげた。

今おもえば、『天湖』という作品は、『不知火』へゆくまでの、月影の長い橋がかりのようなものかもしれない⁹。

『天湖』と「不知火」のつながりが、きわめて明快に語られている文章で

⁶ 『石牟礼道子全集・不知火』の『別巻』に収められた、渡辺京二の手による「詳伝年譜」および同書巻末の「年譜」を参照。

⁷ 全集別巻、354頁。

⁸ 同上、356-357頁。なお、石牟礼とのインタビューのなかで、土屋は「不知火」の誕生に栗原彬もかかわっていたことを明らかにしている（「〈インタビュー〉石牟礼道子さんに聞く」全集16巻、63頁）。

⁹ 全集12巻、514頁。

ある。なお、この二つの作品に浅からぬ関係が見出せることは、ブルース・アレン¹⁰や岩岡中正¹¹らによっても指摘されている。

このことを確認したうえで、『水はみどろの宮』と『天湖』の関係について見ていこう。新藤謙は、『石牟礼道子の形成』のなかの「耳と音の蘇生——『天湖』」の冒頭で、「石牟礼道子のあらゆる作品は重なる。主題、通奏低音が一つだという意味である」と述べ、次のように続ける。「特に『水はみどろの宮』と『天湖』は酷似するといっている。ともに山の胎に、「泉の水の湧」く幻の湖を隠している。前者は「みどろの宮」であり、後者は「沖の宮」である」と¹²。

新藤が、「ともに山の胎に、「泉の水の湧」く幻の湖を隠している」と指摘していることは重要である。というのも、新藤はこれ以上詳しく言及していないが、雑誌『Q』（1997年6月号）に発表したエッセイ「湖」¹³のなかで、石牟礼が二つの「湖」のモデルが同じ湖であることを示唆しているからである。

石牟礼はこのエッセイのなかで、『肥後国誌』¹⁴という熊本在地誌に言及している。石牟礼が目にするのは、「緑川と球磨川に関して描かれた、神話

¹⁰ブルース・アレン「石牟礼道子『天湖』にみる多次元的世界」相原優子・相原直美（訳）、野田研一・結城正美（編）『越境するトポス——環境文学論序説』彩流社、2004年、273-290頁。

¹¹岩岡中正『魂の道行き——石牟礼道子から始まる新しい近代』弦書房、2016年。

¹²新藤謙『石牟礼道子の形成』深夜叢書社、2010年、105頁。

¹³『ここすぎて 水の径』（弦書房、2015年）では「幻の湖」と題されているが、全集には「湖」として収録されている。

¹⁴肥後熊本藩士の森本一瑞が1772年（明和9年）にまとめた地誌『肥後國志略』を、水島貫之と佐々豊水が増補校訂し、1884年（明治17年）に熊本活版社から刊行されたものを指していると思われる（タイトルは『増補校訂 肥後國志』）。なお、『増補校訂 肥後國志』は、後藤是山によって増補され、1916-1917年（大正5-6年）に『肥後国誌』上下巻として九州日日新聞社印刷部から出版されている。石牟礼が参照したのは、1971年（昭和46年）に青潮社から復刻された後藤編の『肥後国誌』ではないかと推測される（翌年に同社から刊行された松本寿三郎（編著）『肥後国誌 補遺・索引』の索引は、この浩瀚な書物を用いるに簡便である。なお、索引には「緑川」と「球磨川」の項目もある）。以上の書誌情報については、『肥後國誌 拾遺』（高野和人・編纂、青潮社、2000年）所収の高野和人「『肥後國誌 拾遺』解説」（1）-（18）頁を参照した。

的というか、構想雄大な民話というか、たいそう気にかかる記事」である¹⁵。石牟礼は「緑川上流」に関する記事の本文¹⁶を引用した後で、次のように続ける。

人の近づくことのできない宏大な湖があって、日向は太平洋側の耳津へ出る耳川、熊本は有明海側へ流入する緑川、人吉盆地をうるおし、名だたる急流を下って不知火海へと入る球磨川。この三つのゆたかな流れを源流で養っている宏大な、人跡未踏の湖がある、と上古の人びとは考えたのである。

球磨川の項にもほぼ似たような記述があり、雄大である¹⁷。

この「湖」が『水はみどろの宮』と『天湖』にそれぞれ登場する「湖」であることは、同じエッセイに記された次の一節からうかがえる。

[…] 人跡未踏の奥山の湖に水神さまを連れて来たり、湖の底の鍾乳洞に、まわりの村を守る蛇体の主を棲まわせて、メルヘンのようなものを二つも創りあげてしまった¹⁸。

「人跡未踏の奥山の湖に水神さまを連れて来たり」は、『天湖』のなかで「おひな」が「水の神、知恵の神、月の神弁才天さまに願いあげたてまつる」と祈りを捧げる場面を連想させる¹⁹。一方、「湖の底の鍾乳洞に、まわりの村を守る蛇体の主を棲まわせて」は、『水はみどろの宮』で、「千年狐」の「ごんの守」が、主要な登場人物である少女「お葉」とともに「水はみどろのおん宮」と呼ばれる「誰も見たことのない、山のお胎の底の、泉」を「浚え、きれいに」する場面の後に、「穿の宮の出口のある釈迦院川のきれいな

¹⁵ 全集 15 巻、455-456 頁。

¹⁶ 『肥後國誌 下巻』の「緑川」の項目に、(多少の異同はあるが) ほぼ同じ文章がある(青潮社、1971 年、130 頁)。

¹⁷ 全集 15 巻、456 頁。ここでは省略するが、この直後に『肥後國誌 下巻』の「球磨川」の項目にあるのとほぼ同じ文章が引用されている(青潮社、1971 年、284 頁)。

¹⁸ 全集 15 巻、458 頁。

¹⁹ 全集 12 巻、275 頁。

上流に、白い小さな、蛇のぬけ殻が、しずかに流れていた」という一文が続くことを想起させる²⁰。

さらに付け加えれば、『天湖』にも『水はみどろの宮』にも、石牟礼が「湖」ほかいくつかのエッセイ²¹で言及している、先述の『肥後国誌』やそれにまつわる文章がかたちを変えて反復していることが指摘できる。

まず『天湖』。『天湖』には、ダムに沈んだ天底村のかつての住人「千代松」の「この山の、そのまた奥の奥の深山の胎に、誰も見たことのなか、大きな湖があるちゅう話が昔から伝わるとる」²²という言葉や、「ここからさほど遠くはない宮崎県境、緑川や球磨川源流の山の胎内に湖が抱かれているのだと、昔の山村の人たちが信じていたのも、夢見がちな民の荒唐無稽な幻想とばかりはいえない」²³という地の文の一節がある。

一方、『水はみどろの宮』には、お葉が「肥後と日向と、球磨の山を合わせた頂に、だれもめったに見たことのない湖がある。湖の神さまは白い藤の木じゃ。西の風が吹けば肥後の緑川がにごり、東風になれば、日向の耳川がにごる。北の風になれば球磨川が荒れる」という「千松爺」の語りを思い起こす場面がある²⁴。先に引用した『肥後国誌』をめぐる一節ならびに上で見た『天湖』の一節、そのいずれにも類似していると言えよう。

また、両作品に共通するのは、「湖」をめぐる記述や着想だけではない。ここでは簡単に指摘するにとどめるが、「湖」以外にもどちらの作品にも登場するモチーフ（たとえば、「眼鏡橋」、「こうぞう鳥」など）が認められるし²⁵、『天湖』にも本稿の主題である「声」や「声音」をめぐる表現は多く見られる²⁶。

²⁰ 『水はみどろの宮』、106-107頁。また、79-80頁、201-202頁も参照。

²¹ たとえば、いずれも全集12巻所収の「湖の上の藤」（322-325頁）、「耳川の源流」（367-370頁）。

²² 全集12巻、255頁。

²³ 同上、277頁。なお、この引用箇所とその直前の段落の記述は、先述した「湖」というエッセイの記述とかなり類似している。

²⁴ 『水はみどろの宮』、64頁。

²⁵ 『天湖』で「眼鏡橋」が登場するのは、全集12巻、162頁など。『水はみどろの宮』では、第2章（「めがね橋」）。『天湖』で「こうぞう鳥」が登場するのは、同上、79頁。『水はみどろの宮』では、10章（文庫版では「花扇の祀」の2章にあたる）。

ごく簡単に比較をしたにすぎないが、以上の分析から、前後して雑誌に連載され、結果的に同年同月に単行本となるに至った『水はみどろの宮』と『天湖』は、双子のような関係にあると考えることができるように思われる²⁷。

さて、先に見たように、『天湖』が新作能「不知火」にとっての「月影の長い橋がかり」であるならば、『天湖』と深い関係をもつ『水はみどろの宮』もまた、「不知火」へと向かう「橋がかり」であったと言えるのではないだろうか。次節では、作中で描かれる「声」に着目しながら、この点について考察していく。

3. 『水はみどろの宮』と「不知火」

2021年5月25日、東京大学東アジア藝文書院主催の「第18回 石牟礼道子を読む会——石牟礼道子の新作能「不知火」鑑賞会」²⁸にて、新作能「不知火」のDVDを観る機会を得た。印象深いところは無数にあったが、台本²⁹にも目を遣りつつ観劇した筆者の耳目にとくに残ったのは、幾度となく繰り返される「浚^{さら}う」という言葉だった。

全集16巻に収められた「新作能『不知火』オリジナル版」からこの言葉が使われている箇所を拾っていくと、この言葉が計6回用いられていること、また、「常若」と「不知火」が「浚う」役目を担っていることが分かる。この新作能が、浄めること、浄化すること、それを祈り、願うことを主題と

²⁶ 『天湖』における「音」や聴くことについては、結城正美『水の音の記憶』（水声社、2010年）の第3章なども参照。

²⁷ 『天湖』における「声音」および、『水はみどろの宮』と『天湖』の関係については、別の機会に詳細に論じていきたい。

²⁸ 当日の概要については、東京大学東アジア藝文書院の以下のページ（<https://www.eaa.c.u-tokyo.ac.jp/blog/report-20210525-readinggroup/>）を参照（最終閲覧：2021年11月30日）。高橋悠介氏、倉持長子氏による解説およびご発表に多くを学ばせていただいた。

²⁹ 高橋氏が当日配布された、もとのテキストと実際に上演されたテキストの異同が整理された資料を指す（石牟礼道子『不知火』（平凡社、2003年、56-72頁）にもとづくもの）。

することはこれまでも幾度となく語られてきたが³⁰、じっさいに舞台を見、詞章を聴き、テキストを読み、「浚う」という言葉に己の身体でくり返し触れるとき、この言葉にこの能の主題が、石牟礼の想いが凝縮されていることが、改めて胸に迫ってくる。

ところで、この言葉は『水はみどろの宮』にも登場する。先にも少し触れた、ごんの守が「山の胎の中の湖」を浄める場面のキーワードと言っている³¹。池澤夏樹も指摘するように、「不知火」のなかで海を浚える常若および不知火と、「水はみどろのおん宮」で泉を浚えるごんの守は、同じ系譜に連なる存在と位置づけられよう³²。

『水はみどろの宮』と「不知火」には、もう一つ注目すべき共通点がある。それは、いずれの作品でも「声」が重視されているということである³³。たとえば「不知火」には、不知火が「隠亡の尉」に「なつかしやそのおん声」と言ったり、逆に隠亡の尉が不知火に「あやなるその声音の、今宵はことに切なるかな」と言う場面がある³⁴。また、不知火が父である「竜神」と再会し、「そのおん声は紫尾山の主たる父君や、慕はしきかな」と語りかける場面³⁵や、「音曲の始祖たる夔」が登場する最後の場面でも、声そのものに焦点が当てられている。以下は、夔（アイ）がワキに呼び出され登場する場面の一部である。

³⁰ 石牟礼道子「生命よ永遠なれとの願い」（全集 16 巻、35-38 頁）、「能『不知火』 百年間埋立地奉納に当たって」（同上、39-40 頁）など。また、栗原彬「草の声そして人間への問い」石牟礼道子『不知火——石牟礼道子のコスモロジー』（藤原書店、2004 年、229-231 頁）、多田富雄「エコロジー・アニミズム・言霊の交響」（同上、238-239 頁）、梅若六郎「新才能『不知火』に想う」石牟礼道子ほか『花を奉る 石牟礼道子の時空』（藤原書店、2013 年、558-561 頁）なども参照。

³¹ 『水はみどろの宮』、102-107 頁。

³² 池澤夏樹「解説」石牟礼道子『池澤夏樹＝個人編集 日本文学全集 24 石牟礼道子』（河出書房新社、2015 年、516-518 頁）を参照。なお、この巻には『椿の海の記』などとともに、『水はみどろの宮』と「新才能『不知火』」が収録されている。

³³ 伊藤比呂美「解説「詩の発生に立ち会う」」石牟礼道子『石牟礼道子全集・不知火』第 11 巻 水はみどろの宮ほか』（藤原書店、2005 年、641-655 頁）も参照。

³⁴ 全集 16 巻、14 頁。

³⁵ 同上、18 頁。

アイ おん前に参り候。東の洋の彼方より呼ぶ声ありて、永き睡りよりさめたるに、木石の怪よ魍魎よと夢の中にて呼ばれし妙音、耳許に残り候。われ楽祖と呼ばるる一足の仙獸なり³⁶。

「東の洋の彼方」から「呼ぶ声」があった。「夢の中」に響きわたったその「声」は「妙音」であった、と夔は言う。「声」が「妙音」であったが故に「永き睡りよりさめ」、馳せ参じたのだ、と言うかの如く³⁷。

このように、「不知火」では、声そのものに注意を向けるふるまいや、その者の声がどのような声であるかが丹念に描き出されている。まるで、「声」と「声」の主は、分かちがたく結びついていると言わんばかりである。

「不知火」と同じく、『水はみどろの宮』においても、発せられる声がどのような声なのかが入念に描かれている箇所が多く見られる。たとえば、後半部（福音館文庫版では「花扇の祀」）の主役と言ってもよい「おノン」の声は、ひときわ美しいものとして描かれている（「天の笛のような声」³⁸、「くもりのない笛の音が、やわらかくのびやかに鳴るような声」³⁹など。また龍玄寺の「和尚さま」は、「天来の妙音じゃ。極楽の迦陵頻伽という鳥の声は、こういう声かのう」と誉めそやしている⁴⁰）。

ごんの守が山伏の姿をしてお葉の前に初めて姿を現した場面では、「やわらかい、ほがらかな若者の声だった」、「山伏どのはとほけたような声で言った」、「若者はきゅきゅっというような笑い声をあげた」と⁴¹、ごんの守の聲の様子が詳しく描写されている。さらに、これに続いて、お葉とごんの守が歌も交えながらやりとりをする箇所には、「やわらかい鳥の羽根で、のどをくすぐるような声が、お葉の口から出た」⁴²や「空に浮いた小さな花のよう

³⁶ 同上、20-21 頁。

³⁷ なお、この能は、夔が舞台となっている「恋路が浜」の石を撃ち合わせる場面で閉じられるのだが、「妙音」という言葉はそこでも印象的に用いられている（同上、21 頁）。

³⁸ 『水はみどろの宮』、110 頁。

³⁹ 同上、112 頁。

⁴⁰ 同上、225 頁。また、123-124 頁および 223-224 頁も参照。

⁴¹ 同上、81 頁。

⁴² 同上、89 頁。

な、かそかな声でお葉はたずねた」⁴³という記述もある。こうした例は枚挙にいとまがない。

ところで、「空に浮いた小さな花のような、かそかな声」という表現は、単なる修辞や文飾ではなく、このときのお葉がいかなる存在であるかを〈そのまま〉表している、と言えはしないだろうか。お葉はこの言葉を、ごんの守に誘われ、空に浮かび、水はみどろの宮へと向かう途上で発しているのだが⁴⁴、そのときお葉は「小さな花」に譬えられている、というよりも、いっそ、「小さな花」に〈なっている〉、と言ってしまう誘惑にかられる。発せられた「声」のありようを表現する言葉を介して、「声」という客体と「声」を発した主体とが重なり合う。いや、「声」を発した者が〈だれ〉であるかが、その「声」を描く言葉によって剥きだしになる、と言うべきか。このことについて考えていく上で、「超自然はしばしば、比喩的な意味が字義通りに取られることから生じる」というツヴェタン・トドロフの言葉は、重要なヒントを与えてくれるように思われる⁴⁵。

たとえばトドロフは、『千一夜物語』のなかで語られる、インド人に変装した小悪魔が「毬のように体を丸め」て逃げ回るという場面に出てくる、「毬のように体を丸める」という比喩表現⁴⁶が、毬に〈なる〉という「本物の変身」を生み出すという例を挙げている⁴⁶。比喩がただの比喩ではなくなり、その意味内容が実現するということ。トドロフはそれを、「横滑り」と呼んでいる⁴⁷。

⁴³ 同上、95頁。

⁴⁴ 同頁。直前に、「しゃらしゃらと白光を放っている錫杖につかまった少女が、透きとおった布のように色を変えながら、ひらりひらりと弧をえがき、翠色の小さな蝶ともなって、空の中に沈んでいった」とある。

⁴⁵ ツヴェタン・トドロフ『幻想文学論序説』三好郁朗（訳）、東京創元社、1999〔1970〕年、116頁。

⁴⁶ 同上、117-119頁。トドロフはまたこうも言う。「幻想がたえず修辭的文彩を利用しようとするのは、そこにおのれの起源を見出すからである。超自然は言語から生まれる」と（123頁）。

⁴⁷ 「ある男が猿真似をすとか、獅子のごとく、鷲のごとく戦うとか言うことはたやすい。ところが、そうした語句が、その指示対象とみなされる事物へ横滑りさせられると、その瞬間から超自然が始まるのである」（同上、169頁）。トドロフが「変身」についても論じていることも参照（163-171頁）。

トドロフのこの卓見は、私たちを次のような解釈に導く。「空に浮いた小さな花のような、かそかな声」を発したお葉はいまや「小さな花」である。お葉は「小さな花」と〈なつて〉、水はみどろの宮へと向かってゆく、と。

ごんの守の力で「空の中に沈んでいった」お葉は、ふと気がつくと水底にいる⁴⁸。

「こっちだよ、お葉」

ごんの守の声が聞こえたような気がした。遠い木霊のように、あちこちからそれはひびいてくる。

「ゆきたい、そこにゆきたい」

お葉はまるで魚にでもなつた気持で身をくねらせた。木霊の声はこんな風にも聞こえる。

六根清浄

六根清浄

どこからだろう、あの声は。そう思っているとまた呼んでいる。

「遠いぞ、ここまでは、来るか」

「ゆく！ すぐに」

言うが早いか、お葉は身をひるがえし、心はすっかり魚になって、ゆらいでいる水草の中を突き抜けた⁴⁹。

一度は行く手を阻まれるが、(亡き母親が姿を変えたと思しき)「白い蝶」が切りひらいた「ほそい道」を辿ってゆく。

お葉はふたたび、魚のようになつて、蝶の姿を追いながら森の中に出来た道を通り抜けた⁵⁰。

⁴⁸ 『水はみどろの宮』、96頁。

⁴⁹ 同上、96-98頁、強調引用者。

⁵⁰ 同上、100-101頁、強調引用者。

トドロフの言う「横滑り」。「お葉」という名をもつ少女は、「声」を描写する比喩を契機に「小さな花」と〈なり〉、水底の世界でごんの守の「声」に誘われるようにして「魚」に〈変身〉するのである。

水はみどろの宮へ着き、「湖の底に湧く泉を浚え」るごんの守に加勢したお葉は、その後、「山の声が聞こえるようになる」⁵¹。お葉が「ちょっと咳ばらいをするような、山のしゃがれた声」を「何かのしるし」として受けとめるメディアと〈なり〉えたのは⁵²、ごんの守とともに「おこもり」をしたことはもちろん、そこにたどり着くまでに「花」や「魚」と〈なり〉、人と人ならざる存在⁵³の境界に立つ、もしくはその境を越えるという経験をしたことも関係しているかもしれない。いずれにせよ、『水はみどろの宮』において、「声」は、「声」を発した者が〈だれ〉であるか」を表すのみならず、それを聴く者が〈だれ〉であるかも物語るのである。

4. 「声音は言葉になるのだろうか」

4.1 「声音」を「書く」

私は言葉ではなく、声音を表現したいんです。声のリズムといいますか。声音は言葉になるのだろうか、という思いが私にはあります。ことに『おえん遊行』ではそういう思いがありました⁵⁴。

人間学研究会におけるインタビュー「地上的な一切の、極相の中で」のな

⁵¹ 同上、108頁。

⁵² 同頁。

⁵³ あるいは、「モア・ザン・ヒューマン」や「人間以上」という言い方もできるだろう（たとえば、奥野克巳・近藤祉秋・ナターシャ・ファイン（編）『モア・ザン・ヒューマン——マルクススピーシーズ人類学と環境人文学』（以文社、2021年）を参照）。

⁵⁴ 全集16巻、118頁。本稿では『水はみどろの宮』に焦点を当てているが、『おえん遊行』も検討に付す必要がある。なお、『おえん遊行』は1984年に『にゃあま』から改題して単行本化された（連載は1978-1979年）。この問題意識は、その後で執筆された『やつせ川』（『水はみどろの宮』）にも引き継がれていると考えることができると思われる。

かの石牟礼の発言の一部である（2004年12月26日、聞き手・久野啓介）。「私は言葉ではなく、声音を表現したいんです」という発言で注目すべきは、石牟礼が「言葉」と「声音」を峻別しているということである。石牟礼の言う「言葉」とは何か、「声音」とは何を指すのか。以下、「声」をめぐるいくつかの論稿を足がかりに、考えてみたい。

たとえば、人類学者の川田順造は、落語の「語り」や「声」の特徴について次のように述べている。

たとえば、文字テキストとしては同一のある落語の速記録を、誤りも遅延もなく淡々と読みあげたとしても、大して面白いものではない。下手な演者が、一応の落語として話した場合も同様だ。だが名人がこれを話せば、聞き手は笑い転げ、あるいは心酔して聞きいるだろう。言語の分節的特徴も、それによって伝えられる概念化された意味も同一でも、声のもたらす超分節的（韻律的）特徴、呼吸、間の微妙な違いが、一篇の落語としての言述の価値を、まったく変えてしまうのである。

これに加えて、演者の声の特徴も、声のパフォーマンスにとって根本的な重要性をもつことはいままでもない⁵⁵。

鷺田清一は、川田が俎上に載せる言語のあり方について、『「聴く」ことの手 臨床哲学試論』のなかで端的に次のように述べている。「語りにはテキスト（＝語られた言葉、つまり言表内容）だけでなく、テクスチュア（＝語る言葉、つまり言葉のきめ）がある」と⁵⁶。鷺田の言う「テキスト」が、川田の言う「概念化された意味」に、「テクスチュア」が「声のもたらす超分節的（韻律的）特徴、呼吸、間の微妙な違い」や「演者の声の特徴」にそれぞれ対応することは明らかだろう。

ここで先のインタビューの発言に立ち返ってみよう。「声のリズムといますか」という部分から、石牟礼の言う「声音」が後者（＝「声」のテクスチュア⁵⁷）に該当することはほぼ間違いないように思われる。じっさい、

⁵⁵ 川田順造『聲』筑摩書房、1998年、274頁。

⁵⁶ 鷺田清一『「聴く」ことの手 臨床哲学試論』筑摩書房、2015年、186頁、強調原文。

⁵⁷ 同上、192頁。

「私は言葉ではなく、声音を表現したいんです」と言う石牟礼が、『水はみどろの宮』や「不知火」において、発せられた声の特徴を詳細に描き出していたことはすでに見たとおりである。とすれば、「私は言葉ではなく、声音を表現したいんです」における「言葉」は前者を指すと考えていいだろう。一方、「声音は言葉になるのだろうか、という思い」における「言葉」は、鷲田らの言う「テキスト」ではなく、ここでは「声音」は言語化できるのか、ということと言わん（もしくは問わん）としていると理解すべきだろう。

それでは、「声音を表現」する、「声音」が「言葉になる」とは、いったいどういうことだろうか。

言葉を書くこと、文字で書くことが、石牟礼の主たる表現手段であったことに鑑みると、先の言葉には、「声音」を書くことをめぐる〈問い〉も含まれていたと考えることができるように思われる。むしろ、「声音」をありのままに書くことは原理的に不可能である⁵⁸。野間秀樹が「そもそも「書かれた語」では「話された語」の、音の高低や強弱などプロソディは大きく脱落する。その存在のありようが、音ではないからである」と正鶴を得た指摘をしているように⁵⁹、書くことによって、文字にすることによって、「言葉のきめ」は、「〈声〉のテクスチュア」は、石牟礼が言うところの「声音」は、確実にそぎ落とされてしまう。

はたして、石牟礼は「声」と文字との関係をどのように考えていたのだろうか⁶⁰。以下、『やつせ川』の連載中とその前後の時期に石牟礼が経験した（そして書き記した）出来事から考えてみたい。

一つ目に注目したいのは、石牟礼の作品が合唱曲となり、じっさいに演奏されたということである。『やつせ川』の連載がはじまるおよそ5年前（1982年）に、石牟礼は『みなまた 海のこえ』という絵本を上梓している（絵は、『原爆の図』で知られる丸木俊・丸木位里による）。この「物語詩」⁶¹

⁵⁸ 川田順造『口頭伝承論』（河出書房新社、1992年、427-431頁）なども参照。

⁵⁹ 野間秀樹『言語存在論』東京大学出版会、2018年、52頁。

⁶⁰ 野田研一「石牟礼道子の銀河系——「直線の覇権」（インゴルド）に抗して」奥野克巳・近藤祉秋（編）『たぐい vol. 4』（亜紀書房、2021年、126-141頁）では、マーシャル・マクラーハン、ウォルター・オング、ティム・インゴルドらを導き手に、「声」と「文字」をめぐる議論を経由しながら石牟礼文学と「近代文学」との関係が検討されており、示唆に富む。

は、作曲家・指揮者の荻久保和明の手で合唱曲となり、1984年11月に新座少年少女合唱団によって初演された⁶²。石牟礼がこの出来事に感銘を受けたことは、「清婉な声の花びら——新座の少女たちの合唱」というエッセイからうかがうことができる。石牟礼は会場で演奏を聴くことはできず、テープでその歌声に耳を傾けたということだが、それでも合唱団員の「声」によって「まぼろしの中の者たち」が「浄め直される」とともに、その歌・声を聴く者たちもまた「荘厳せられ」というイメージを抱いたことが書き記されている⁶³。

石牟礼は、その後も自分の書いた言葉（文字）が、音を伴い、「（歌）声」になりそれを聴く、という機会に幾度となく恵まれることになる⁶⁴。文字が文字だけで完結しないということ、文字が「声」によって「生れ直」す可能性をもつこと⁶⁵。そのことへの気づき、あるいは驚きは、石牟礼にとって決して小さくなかったのではないだろうか。

二点目は、石牟礼が『梁塵秘抄』に強い関心を寄せていたということである⁶⁶。興味深いのは、そこでも石牟礼が「声」に注目していたということ

⁶¹ 全集16巻、229頁。

⁶² 石牟礼道子（詩）・荻久保和明（作曲）『女声／児童合唱とピアノのための組曲 しゅうりり えんえん「みなまた 海のこえ」より』音楽之友社、1984年。

⁶³ 全集16巻、232頁。

⁶⁴ 荻久保は『しゅうりりえんえん』の他にも、『あやとりの記』、『花をたてまつる』といった作品も手がけている（全集16巻、238-246頁）。また、「詳伝年譜」によると、1989年9月3日には、川崎洋が脚本を手がけたラジオドラマ『椿の海の記』がNHK FMで放送されたという（全集別巻、344頁）。近年では、作家の姜信子が2016年に発生した熊本地震の直後に、東京から熊本まで「三味線で弾き語りをする祭文語りとともに」『水はみどろの宮』を歌い語る旅をしている（姜信子「かなしみよ、水になれ、光になれ」『文藝別冊 石牟礼道子 さよなら、不知火海の言魂』（河出書房新社、2018年、22-26頁）、姜信子・中川五郎『路傍の反骨、歌の始まり——姜信子×中川五郎 往復書簡』（港の人、2021年）も参照）。

⁶⁵ 全集16巻、231頁。

⁶⁶ 全集別巻「詳伝年譜」の1995年をめぐる記述（351-352頁）を参照。『苦海浄土 第三部 天の魚』に「遊びをせんとや生まれけむ……」というよく知られた歌が引用されていることも印象深い（全集3巻、296頁）。石牟礼の『梁塵秘抄』への関心については、石牟礼道子『綾蝶の記』（平凡社、2018年）の第3部および、高山花子「声が歌になるとき——苦海浄土の音響世界」宇野瑞木・高山花子（編）『石牟礼道子を

ある。たとえば、「時代の調べ」というエッセイには、「『梁塵秘抄』におさめられた歌の性質を、口伝集によって読み解こうとすると、今の時代とはかなりちがった、当時の人びとの肉声が聴えてくる」、「今ごろ聴く歌謡などは、まわりの雰囲気も、歌唱の声も、かなりちがったものではなかったろうか」という記述がある⁶⁷。目の前にある文字を介して「肉声」を「聴」き、「歌唱の声」に思いを馳せる。石牟礼は、文字というものを、いま・ここにはない「声」をたぐり寄せるよすがととらえていたことがうかがえる⁶⁸。

また、伊藤比呂美との対話のなかでも⁶⁹、石牟礼は『梁塵秘抄』について熱心に語っている。注目すべきは、石牟礼が文字や書くことの限界に思いを巡らせているという点である。

石牟礼 私が面白いと思うのは、後白河院、『梁塵秘抄』を集めて残した法皇が、口伝の中に、「詩をつくり、和歌を詠み、文字を書く（文字を書くというのは書家ですね）輩は、後世に自分の生きた印を残せるけれども、声わざ（技）は残らない。それが残念で自分は今様その他を集めて口伝をつくった」と書いていること⁷⁰。

読む——世界をひらく／漂浪く』（東京大学東アジア藝文書院、2021年、19-32頁）なども参照。

⁶⁷ 全集16巻、268-269頁。初出は1986年6月11日の『読売新聞』（書誌情報は同書「後記」による）。

⁶⁸ 同じエッセイのなかで知里幸恵の『アイヌ神謡集』に言及した際に、「古代叙事詩と云っても、私どもは文字で読むほかないが、祖神の時代の調べを聴くような、知里さんの叙述である」と述べていることから、石牟礼が「文字」を「読む」ことによって「声」の世界が立ちあがりうるという思想（あるいは〈希望〉かもしれない）を抱いていたことが透けて見える（266頁）。

なお、石牟礼道子『葎の渚 石牟礼道子自伝』（藤原書店、2014年、198頁）には、「文字というものに興味を持ち始めたのは小学二年生の「綴り方」の時間であった。／一字一字、文字を書きつけ読んでゆけば、今まで見ていた栄町通りの色や形や音までが、わらわらと立ちあがり、肌目を持ってあらわれる」という、「文字」ないし「書くこと」をめぐる原体験とも言える記述もある。石牟礼の「文字」観については、別の機会にさらに詳しく論じていきたい。

⁶⁹ 石牟礼道子・伊藤比呂美『新版 死を想う われらも終には仏なり』平凡社、2018年。

⁷⁰ 同上、136-137頁。

石牟礼 […] 和歌を書く輩、歌人たち、書家は後世に残る。けれども、なにしろ、声のわざは残らないのでまとめておく、と無念そうに書いている⁷¹。

『梁塵秘抄』の「口伝」とは、「声わざ」が消えてしまうことに必死で抗おうとした、後白河法皇の苦闘の痕跡なのだ。上の引用からは、石牟礼が後白河法皇の言葉をそのように解していたことがうかがえる。「声」は消える。確かに消えてしまうけれど、それをなんとかして——たとえ、必ず消えてしまうとしても——残したい。その切実な思いが、「口伝」=文字を書かした。「声」は消える。文字は残る。文字は、「声」とはなりえない。それを痛いほど分かったうえで、それでもなお書き、残／遺した後白河法皇に、石牟礼が強いシンパシーを感じたのは、彼女もまた「声」を、「声音」を「表現」する＝書くという不可能事（とされること）を実現したいという「思い」を秘めていたからではあるまいか⁷²。

4.2 「意味」の手前

改めて、そうした「思い」を抱いていたと考えられる石牟礼は、作品のなかで「声」や「声音」をどのようなものとして描き出していたのか。そこから何が浮び上がってくるのか。以下、『水はみどろの宮』に描かれた「龍玄寺の鐘騒動」⁷³の一部を見てみよう。

「龍玄寺の鐘騒動」とは、黒猫のおノンが「おしよろが淵」の主たる「大鯨」とともに、近く地震が起きることを人びとに知らせるために、龍玄寺の大鐘をつきにきたというエピソードである⁷⁴。以下は、鐘つき堂から落ちた鐘が「唸り声を出している」⁷⁵原因がわからず、集まった村の人びとが不安がるなか、和尚さまと弟子たちがお経⁷⁶をあげる場面からの抜粋である（下

⁷¹ 同上、193頁。

⁷² 「声わざ」の消滅と「書く」ことをめぐっては、馬場光子（全訳注）『梁塵秘抄口伝集』講談社、2010年（とくに石牟礼が言及している箇所「補説」（312-313頁）も参照。

⁷³ 『水はみどろの宮』、127頁。

⁷⁴ 同上、第7章を参照。

⁷⁵ 同上、128頁。

線および番号は引用者による)。

①「^{ぶつせーあみだきょうーおー}仏説阿彌陀經」

厚味のある和尚さまの聲が、みんなのおなかにどーんと響き渡った。

「^{ぶつせつあみだきょう}仏説阿彌陀經」は節もあんまりなくて、みじかい言葉が続く不思議なお経である。かねがね和尚さまは弟子たちにこう教える。

「^②これはな、お浄土の音楽じゃ。死んで仏になったものも、鳥もけものも、お浄土に遊んでいるがごとく、天女の手から花が舞うようによまねばならん。^③ことばの意味をあんまり考ゆるな、むずかしかけん。それよりは、遠いあの世から送られてくる、花の声と想着て、となえよ」

村人たちもそんな読経を聞くうちに、少し気持ちが落ち着いてきたらしい。そこらに坐って両手を合わせながら、ときどきうす目をあげ、和尚さまと大鐘とを見くらべている。弟子たちは和尚さまからいわれたとおりに、

「相手が大蛇であろうが、ろくろ首であろうが、^④天女の撒く花のように、お経の文字が花びらに見えてくるまでとなえよ」

と想着て、ともかく一心不乱となえていた。

しばらくすると、不思議に鐘がうならなくなった⁷⁷。

下線を引いた箇所について、順に見ていこう。

①和尚さまの「声音」のありようと、その「声」が聴く者（の身体）に作用するその瞬間をとらえた箇所である。

和尚さまがどのように経を唱えたかが、長音符号を使ったルビで表されて

⁷⁶「蕾のまさにほころぶ刻」というエッセイには、石牟礼が真宗寺で「仏説阿彌陀經」を聴き、いたく感銘を受けたことが綴られている（全集10巻、461-463頁）。全集別巻（338-339頁）の記述から、それが『やつせ川』連載開始の3年前の1984年3月に真宗寺でとりおこなわれた「親鸞聖人の御遠忌」における出来事であったことが分かる。なお、『やつせ川』連載中の1988年12月に、真宗寺の住職・佐藤秀人が逝去している（同上、343-345頁）。呢懇だった佐藤住職が亡くなったことと、この場面（初出は『飛ぶ教室』36号（1990年11月））でこのお経が読まれたことのあいだには、浅からぬ関係があるように思われる。

⁷⁷『水はみどろの宮』、134-135頁。

いることは注目に値する。文字で「声」を表現する一つの試みと見ることができよう。

②比喩（直喩）がふんだんに用いられている。「天女の手から花が舞うように」というイメージは、③にも④にも引き継がれていく。

③ここで言う「ことばの意味」が、前項で見た一連の論稿で言う「テキスト」に類する概念を指すことは明らかだろう。和尚さまはそれは考えなくてよい、その代わりに「遠いあの世から送られてくる、花の声と想着て、となえよ」、と着う。つまり、「ことばの意味」にとらわれず、己を媒体（メディア）と思えという教えである。自分が唱える、のではない。「遠いあの世から送られてくる、花の声」を受けとめ、それが自分の身体を通して出ていく、そのような出来事として経を読むという行為をとらえよ、ということである。

「花の声と想着て、となえよ」には、経を唱える自分の「声」を「花の声」だと思え、もっと言えば、その「声」を「花の声」にせよ、というメッセージが含意されているとも考えられる。自分の「声」であって自分の「声」ではない、という二重性を引き受けることもまた、己を媒体（メディア）とする試みの一部をなすように思われる⁷⁸。

④「お経の文字が花びらに見えてくるまでとなえよ」で想定されているのは、「文字」が「文字」でなくなる瞬間である。そこでは「文字」のシニフィエはもとより、シニフィアンまでもが失われている。「文字」が「声」になるだけにとどまらず、「花びら」というまったく別のモノに〈なる〉。

⁷⁸ この点については、「中動態」をめぐる議論を参照することで考察をより深めることができるように思われる。別の機会に論じていきたい（中動態に関しては、坂部恵『かたり 物語の文法』（筑摩書房、2008年）、國分功一郎『中動態の世界——意志と責任の考古学』（医学書院、2017年）などを参照）。また、「表現する」こと、物語を語ることにおける主体の「転移」と「声」の変化の結びつき、近代文学における「近代的自我」の成立など、広範な問題に鋭く切り込む兵藤裕己『物語の近代——王朝から帝国へ』（岩波書店、2020年）も別の角度からこの問題を考えるための多くの手がかりを与えてくれると思われる。「声」の変容と「二重化」については、拙稿「草木の〈とき〉——石牟礼道子『あやとりの記』を中心に」宇野瑞木・高山花子（編）『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』（東京大学東アジア藝文書院、2021年、33-57頁）も参照されたい。

「意味」もなければ、「読む」ことさえもできないモノ。そこに至れば、もはや「言葉」は「言葉」ですらなくなる。「ことばの意味をあんまり考ゆるな」の最果てである。だがしかし、それでも「声」だけは残っている。「一心不乱に」、「天女の撒く花のように、お経の文字が花びらに見えてくるまでとなえ」続けることでしか、「花びらに見えてくる」ことはないのだから。

以上が石牟礼の文学における「声」の世界（のすべて）であるとはもちろん言えるはずもない。が、少なくとも彼女が創り出した世界の一部であるとは言えよう。では、そこから見えてくることとはいったい何か。石牟礼が、ルビや比喩の力で「声音」を「言葉」にしようと試みていたということ、そして、「意味」のやりとりは言葉のやりとりの一部に過ぎないという認識を抱いていたということである⁷⁹。

先にも参照した鷺田は別の論稿で、川田の『口頭伝承論』にも論究しつつコミュニケーションにおける「言葉のテクスチュア（肌理）」について考えるなかで、次のように述べている。「いうまでもないが、[...] 言葉のテクスチュア（肌理）だけで人と人のあいだの伝達が成り立つわけではない。言葉のテキスト（言語的な意味）が依然として伝達の中核にあることに変わりはない。しかし、出来事としてあって言葉として残るものではないこうした言葉の濃密なテクスチュアが人と人とを繋いでいるのも、おなじように確かである」と⁸⁰。上で見た和尚さまたちと村の人びとのあいだのコミュニケーションで前景化されていたのは、まさに鷺田の言う「出来事としてあって言葉として残るものではない」部分に他ならない。

ずいぶんしゃがれ声のうえに調子っばずれで、あんまり聴いたことのないお経のようでもあった。それでもその声は、まわりの木々に巻きついている色とりどりの蔦かずらや、苔岩や、空へつきぬける百舌の声なんか、ぐあいよく交りあって、じっと聴いていると山また山の重畳とひろがる世界に連れてゆかれる気分になった⁸¹。

⁷⁹ 拙著『反復のレトリック——梨木香歩と石牟礼道子と』（水声社、2018年）の議論も参照されたい。

⁸⁰ 鷺田清一『つかふ——使用論ノート』小学館、2021年、198頁。

⁸¹ 『水はみどろの宮』、232-233頁。

ごんの守がお葉に「花扇作り」の「歌」を歌って聞かせる場面の一節である。お葉はこの歌で歌われていることのすべてを理解しているわけではない⁸²。しかしそれでも、ごんの守の「声」を聴くお葉は、「山また山の重畳とひろがる世界に連れてゆかれる気分になる」。『水はみどろの宮』には——もちろん石牟礼の他の作品にも——、読者（＝読む、者）を「意味」の手前で立ちどまらせ、「声」のやりとりが生み出す「出来事」に注意を向けさせる、このようなコミュニケーションが随所に描かれている。

比喩を駆使し、言葉を尽くし、描き出された「声」のやりとり。そこに、「おもかさま」の〈声〉を、水俣病患者の〈声〉を、「生類」⁸³たちの〈声〉を……、想い、耳を傾け、記し、祈った、石牟礼道子という詩人・作家の言語観、コミュニケーション観を探る糸口が、あるように思えてならない⁸⁴。

⁸² このことは、歌い終えたごんの守が「ひともとすすきちゅうは、わかったか」と尋ねたところ、お葉は「光りすすきかや」と見当違いのことを言ったらしく、ごんの守に「一本^{ひともと}すすき、ちゅうことよ。並のすすきによう似とるが、つやがちがう」と説明されていることからうかがえる（同上、236頁、強調原文）。

⁸³ 『苦海浄土 第三部 天の魚』「序詩」（全集3巻、8頁）などを参照。

⁸⁴ 結城正美（前掲書）は河野信子の議論を参照しながら、『あやとりの記』のなかで、「みっちゃん」が「おもかさま」が唱える言葉を聞き間違えたことを契機に「音の世界が広がる」と論じている（104頁）。結城が「幼女の耳がとらえた世界には概念の存在がまったくないわけではない」（105頁）と述べていることに異論はないが、筆者は「概念」の手前に敢えてとどまり、「声」や「声音」に目を向けたときに何が見えてくるかを探究することに強い魅力を感じている（拙著（前掲書）の議論も参照）。この問題を考えるにあたっては、桑田光平「消えゆく声——ロラン・バルト」塚本昌則・鈴木雅雄（編）『声と文学 拡張する身体の誘惑』（平凡社、2017年、44-73頁）が大きな示唆を与えてくれると思われる。

なお、本稿のもとになった口頭発表における質疑応答のなかで、『水はみどろの宮』に「声音」に関する記述が頻出する理由として、この作品が児童文学として書かれたことが挙げられるのではないかとこの指摘があった。「声音」を表現することと、児童文学というジャンルがどのように関わっているのか——たとえば、テキストを「声」に出して子どもに読み聞かせることで文字が「生れ直」す可能性をもつ（本稿4.1を参照）など——、今後検討してみたい。コメントをくださった鈴木将久氏、徐嘉熾氏にこの場を借りて御礼申し上げる。

第2部
世界と文学を問う

建部良平

徐 嘉熠

池島香輝

池澤夏樹

1

苦海を吹き抜ける風

石牟礼文学における風の描写について

建部良平

本稿は、前稿¹と一部課題を共有している。それは『苦海浄土』において「救い」を見出すという試みである。「救い」を論じることは、ともすれば加害者側が水俣病の問題を「解決」したものとする論理に、加担しかねない危険性を有している。しかし『苦海浄土』という作品、或いは石牟礼道子の文学において「救い」を考えることは、文学的想像力の働かせ方として、重要なあり方の一つであるとわたしは考えている。

議論の鍵となるのは、前稿でも扱った『苦海浄土』第2部の『神々の村』である。そして本稿ではこれに加えて、『椿の海の記』（1976年）や『水はみどろの宮』（1997年）も並行して読むことになる。注目するのはこれらのテキストにおける「風」の描写である。最終的に、議論は石牟礼の作品が所謂「もうひとつのこの世」を志向するものであるという、彼女を語る上での基本的な（そして最も重要な）点へと戻ることになるが、手探りながらも進めるその過程において、本稿が新たな読みの可能性をもたらすものであることを望む。

¹ 建部良平「『苦海浄土』と共に——狂いと救い、そして笑い」、『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』東京大学東アジア藝文書院、2021年、119-138頁。

1. 問題設定

全体を通して念頭に置きたいのは、『苦海浄土』第2部『神々の村』の末尾に置かれた、以下の言葉である。

晴れて胸の内を吐露し、狂える日もなかったのだ。重みのある山の風が、一行の足許をとりつつみ、頂きの方へと吹き抜けていった²。

『神々の村』で描かれるのは、水俣病患者たちがチッソの株を一株購入し、1970年11月28日に大阪で開かれるチッソの株主総会に参加しようという動き、そして参加にあたって巡礼団として御詠歌を披露する計画を立て、それを村の寄り合いにて練習する情景である。株主総会当日において御詠歌がどのような場面をもたらしたのかについては、前稿で些か詳しく論じたことである。患者たちの積年の思い、大阪という故郷水俣から遠く離れた異質な場所、そして御詠歌が持つ音や歌詞、これらの要素が相交わることによって、極めて特異な「狂い」の空間が生み出された。そしてその翌日、巡礼団は高野山に登り、患者たちは前日の「狂い」に思いを馳せる。株主総会で御詠歌を披露することによって全てが救われたわけではないが、共に「狂う」という経験は、『神々の村』第2章で息子を無くした母が狂乱する様子を周りの人々が、「(今日どもは、狂え、あんたも)」³と心中で共感しつつも、表れとしては一人が「狂い」に入っている情景と比べた時、共にすることによる、ある種の清々しさをもたらしている。そしてそんな場面を描いた後に置かれたのが、上に引用した言葉なのである。

これを踏まえた上で本稿が目にするのは、後半の「重みのある山の風が、一行の足許をとりつつみ、頂きの方へと吹き抜けていった」という一文である。単なる情景描写なのかもしれないが、今少しこの表現に拘ってみることで、新たに見えてくることがあるのではないか。そのように考えた時、今回注目したのが「風」である。

² 石牟礼道子『苦海浄土』河出書房新社、池澤夏樹個人編集=世界文学全集28、2011年、450頁。以下注においては『苦海浄土』と表記する。

³ 『苦海浄土』、242頁。

自然や、そこに生きる生類についての石牟礼道子の鮮やかな描写は、これまで多くの読者を魅了してきた。わたしは「風」もその内の一つであると考えており、以下言及することになる『椿の海の記』や『水はみどろの宮』では、季節を知らせる風や、香りをもたらず風などが度々描写され、一定の存在感を示している。そして、両作品における「風」をめぐる描写を追うことによって、それぞれの作品に対して込められた相異なる思いが、図らずも明らかになってくる。本論考では、そのような両作品間の相違を意識しつつ、冒頭に挙げた『神々の村』のワンシーンは、実はその相違が複雑に入り混じることによって成立するのではないか、という読解を試みたい。

2. 白川静の「風」

具体的な内容に入る前に、蛇足的ではあるが、本稿でわたしが「風」の議論をする際にイメージしているものを、ここに示しておきたい。それは白川静の「風」という文字に関しての議論である。石牟礼道子が白川静を慕っていたことは良く知られていることであり、実際に両者は対談を行っている⁴。両者が一体どのような点で通じ合うところがあったのか、石牟礼道子の著述活動に白川漢字学の影響はあるのか、などの点については本稿では能力的に論じられるものではないが、石牟礼道子が「風」を描写する際に示しているイメージと、白川静の語りもたらずイメージは、相通じるものであるとわたしは考えている。或いは、白川静の「風」に関する議論によって、わたし自身が『椿の海の記』や『水はみどろの宮』、『苦海浄土』における「風」の描写に一層注目することになった、と言った方が良いかもしれない。

白川静が「風」について端的に語っているのは、晩年に完成させた辞書の一つ『字通』においてであるが、『漢字』（1970年）、『漢字の世界』（1976年）、『漢字百話』（1978年）、『文字逍遥』（1994年）、『文字遊心』（1996年）などの代表作で度々「風」について言及している。ここでは『漢字』での発言を示すことにする。

⁴ 「漢字の素晴らしさを伝えたい」、白川静『回思九十年』平凡社、2011年、365-381頁（初出は『婦人公論』2000年3月号、中央公論新社）。

ことばの終わりの時代に、神話があった。そして神話は、古代の文字の形象のうちにも、そのおもかげをとどめている。そのころ、自然は神々のものであり、精霊のすみかであった。草木すら言問うといわれるように、草木にそよぐ風さえも、神のおとずれであった。人々はその中にあって、神との交通を求め、自然との調和をねがった。そこでは、人々もまた自然の一部でなければならなかった。

人々は風土のなかに生まれ、その風気を受け、風俗に従い、その中に生きた。それらはすべて、「与えられたるもの」であった。風気・風貌・風格のように、人格に関し、個人的と考えられるものさえ、みな風の字をそえてよばれるのは、風がそのすべてを規定すると考えられたからである。自然の生命力が、最も普遍的な形でその存在を人々に意識させるもの、それが風であった。人々は風を自然のいぶきであり、神のおとずれであると考えたのである⁵。

白川静の学問は、古代の人々のアニミズム的な世界観を描くことに力を入れており、その表現は極めて文学的である。一方、石牟礼道子の文学が語られる際には、彼女の筆致によって描かれる古代的な感性がしばしば指摘される。肩書きとしては一方は文字学者、一方は文学者であるが、白川が探究するものと、石牟礼が描き出すものは、明らかに通じ合っている。だからこそ、石牟礼道子は白川静を慕い、わたしも白川の論考における「風」の扱いから、石牟礼道子の文学に入ることが出来たのだと考えている。

以上のイメージを頭の片隅に置きながら、次節より具体的な考察に入る。

3. 『椿の海の記』における「風」

『椿の海の記』と『水はみどろの宮』はそれぞれ何を描いているのか。その最大の相違点は、前者が森羅万象の全てが相互に関連する未分化の世界から、言葉や数によって分離された人間の世界への移行が描かれているのに対し⁶、後者はその未分化の世界で生きる人間を、描いていることにある。本

⁵ 『白川静著作集1』平凡社、1999年、29頁。

⁶ 渡辺京二『『椿の海の記』讃』（『預言の哀しみ——石牟礼道子の宇宙Ⅱ』弦書房、

節と次節では、この点について、特に「風」との連関を明記しながら論じてみたい。

まずは『椿の海の記』である。第7章「大廻りの塘」、主人公の幼女みっちゃんは土俗神やその眷属たちが好んで集まる大廻りの塘で、白い狐の子に化身する。

自分を化生のものにしてたたずめば、あたりは幻妖に昏れながら、大廻りの塘は、四、五歳ごろのわたしのひとり道行きの花道だった⁷。

この花道でちょこちょこ歩きさまよっていると、ふと我に返る瞬間が訪れる。

五位鷺が、ギャッギャッと啼いて渡って、わたしはにわか^{しょうね}に性根づく。完全にひき裂けて、継目の合わさらぬ人間の生身でそこにいるのに気がつけば、もう狐の仔ではない足元に、生あったかい風が這^はって来て立ちすくむ⁸。

狐の子になっていたみっちゃんは、五位鷺の鳴き声が契機となって人に戻る。神々や妖怪の集まる大廻りの塘においては異質な存在へと戻ってしまったのである。「生あったかい風」が足元に這ってきたことで、自身の異質性が一層際立ち、逃げ出すようにみっちゃんは家に帰っていく。

このような一種の気づき、或いは一つの状態から別の状態への移行を決定づける境目として「風」が現れるのは、第10章「外ノ崎浦」にも見える表現である。『椿の海の記』の最終章である本章では、みっちゃんが色々なことに気づいていく場面が印象的である。

○思えばこのときはじめて、人間の顔の美醜というものがあって、衆目のみとめる基準というものがあるらしい、ということをおわたしは知っ

2018年)でも同様の作品評がなされている。

⁷ 『石牟礼道子』河出書房新社、池澤夏樹=個人編集日本文学全集24、2015年、135頁。

⁸ 同上、136頁。

た。

- わたしは、客観と主観とを持って、自己認識しはじめていたようであった。それは悲哀のふかい認識だった。
- 自分の魂が、並に外れて心もとなく、ゆく先がないということに思い当る。なにかと辛い大人たちに、つとめと心得て、子どものふりをすればするほど、胸の中の悲哀は深くわだかまる⁹。

祖母のおもかさまとその義理姉妹のお澄みさま、母の春乃とその妹はつとの触れ合いの中で、みっちは以上のような想念を抱いていくのである。これらが語られた上で、話はみっちな住む栄町にやってきたサーカスの演奏に移る。サーカスの楽団が「美しき天然」なる曲をメイン通りで演奏する。その音色は、通りから離れた田んぼや花畑にも、「柔らかい風」¹⁰に乗って聞こえてくる。みっちは、そこに哀泣するかのような音色を聞き取り、音楽が自分の心に絡み付いてくるように感じる。その旨を表現する文章は、何か重大なことを暗示しているように思えるのだが、同時に俄には理解し難い言葉で書かれている。これを読み解くことが、『椿の海の記』における「風」の表現を考える上で重要となる。

まずはその文言を示す。

末広の前の通りを花魁道中するときに、うなじの奥にさし入ってきて、われにもあらず背中がなよなよした微風の化身が「美しき天然」になって、心のいちばんさびしいところに絡まってくる。もひとりのわたしが、ふっと旅立ってゆくような音色である。そのような、いま往ってしまおうわたしの気配が、背中でした¹¹。

「末広の前～絡まってくる」の一文は、文章としてあまり意味が通っていない。花魁道中は、『椿の海の記』において印象深い情景の一つであり、みっちな栄町の女郎屋の妓たちと接する中で、花魁の格好を真似て闊歩する様

⁹ 同上、232-234頁。

¹⁰ 同上、235頁。

¹¹ 同上、236頁。

子が描かれている。そのため、「末広の前の通りを花魁道中するときに、うなじの奥にさし入ってきて」とは、サーカスが演奏している場所で、自分が花魁道中をしていたことを想起しているものと考えられる。しかしそれに続いて、「背中がなよなよした微風の化身」が「美しき天然」というサーカスが演奏する音楽となり、心に絡みついてくる。そしてその音色によって、「もひとりのわたし」がどこかへ行ってしまふのである。「背中がなよなよした微風の化身」とは一体何か。第一に考えられるのは、サーカスの演奏を運んでくる「柔らかない風」のことを示す、という解釈である。しかし、わたしはこの「微風の化身」は、ある存在を暗示する言葉でもあると考えている。これを理解するために参考になるのが、第8章「雪河原」での言葉である。うなじから「風」が入ってくるという表現は、実は第8章に既に登場していた。

第8章は、その末尾においてみっちゃんが花魁道中を始めたエピソードが描かれる章である。章の序盤にて、以下のことが突然語られている。

この世の成り立ちを紡いでいるものの気配を、春になるといつもわたしは感じていた。

[…]

おかっぱの首すじのうしろから風が和んできて、ふっと衿足に吹き入れられることがある。するとうしろの方に抜き足さし足近寄っていたものが、振り返ってみた木蓮の大樹のかげにかくれている気配がある。高い梢に眩しく浮上している半咲きの、白い花と花の間の空に、いのちの精のようなものを見たような気がして、わたしはそこらの茱萸の木、櫛の木、椿の木などのめぐりを歩いてみるのである。それは一種の隠れんぼだった。

[…]

ものをいいぬ赤んぼの世界は、自分自身の形成がまだととのわぬゆえ、かえって世界というものの整わぬずうっと前の、ほのぐらい生命界と吸引しあっているのかもしれない。ものごころつくということは、そういう五官のはたらきが、外界に向いて開いてゆく過程をもいうのだらうけれども、人間というものになりつつある自分を意識することになると、きつともうそういう根源の深い世界から、はなれ落ちつつあ

るのにちがいがなかった¹²。

下線部の箇所が示している様に、みっちは「この世の成り立ちを紡いでいるものの気配」を、首すじのうしろから和んでくる「風」によって感知していた。そして物心つく前の赤ん坊は、未分化の世界と吸引し合うとも語っているように、この時点ではみっちは「風」を吹き付けてきた存在を認識しつつも、「一種の隠れんぼ」であると言ってその存在と遊ぶことができていた。物心つく前のみっちは、そのような存在から完全に離れていなかったのである。

これを踏まえると、「微風の化身」についての理解が大きく進むことになる。第一義的には、先に述べた様に「微風の化身」は「柔らかい風」であり、それに乗って音楽「美しき天然」が流れてくることで、音楽は風となり、風は音楽となり、音楽と風が一体化する。そしてその音楽であり風であるものが心に絡まり、みっちんの中にいたもう一人のみっちは、それと一緒に去っていくのである。その上で「微風の化身」を第8章「風を吹き付けてきた存在」であると考えてみる。それは物心がつく前のみっちんと「隠れんぼ」をしていた存在である。それが音楽となりみっちんの中に入り、一緒に「隠れんぼ」をしていたみっちんを連れ去ってしまう。つまりこの部分は、みっちんの分裂を表現したものであり、一方は風や音楽の形で具現する存在と一体化できるみっちん、そしてもう一方はそのような存在との連結が切断された人間としてのみっちんである。サーカスの記述に先立って、顔の美醜や、客観と主観を区別出来る様になったことが描かれていることから、ここでは「微風の化身」と戯れることの出来る状態からの移行が示されているのである。

このように読解すると、大廻りの塘で狐の子から人間に戻ったタイミングで足元に這ってきた「風」と、サーカスの音楽を聞くにつけて入って来た「微風の化身」は、一つの状態からもう一つの状態へと移行することを示すものとして、共通点を有していることになる。また、サーカスの演技を見たことで、みっちは花魁道中の真似ごとをやめ、ブランコの真似ごとに熱中するようになることから、一つの変化を示している。

¹² 同上、161-162頁。

これに加えて、第10章の末尾に置かれた祖母おもかさまとの会話にも触れておくべきであろう。栄町の往還道を歩きながら言葉を交わす2人には、度々「風」が吹いてきており、最後にまたもやみっちんの状態移行が表現されている。

- 柳の風のようなものが、おもかさまの胸にさあっと吹きおろすのがわかった。
- そしてまた、川のようなあかつきの風が、わたしたちの躰をつつんで流れてゆく。
- 風の気配が変化して、重たい霧のたゆたっているような、青い匂いにつつまれる¹³。

2人を包むように流れる様々な「風」。それは稲や蓮の香りをもたらし幻想的なものである。そして本書の結びとなる詩につなげる形で、以下の言葉が置かれている。

芳香のある風が山脈^{やまなみ}の彼方^{かなた}から、陽さま^{ひい}のまだ出ぬ彼方から渡って来る。霧の漂うような花穂を浮かせている稲田の上を渡りながら、目の前の蓮田の中に吹き入ってくるのだった。なよなよと揺れ立って並んでいる蓮の茎の、まだほの暗い根元の水面が、瑠璃色の茜^{るり}空^{あかね}を沈めていて、その水面に、ちりちりとふるえるような風の足が散る。そのような風足のつづきのように、おもかさまがささやいた。

「蓮^{つぼみ}の蕾がひらくばえ」。

風がやんだ。

名残の風にゆらめいている茎のかげに、なかばは隠れて合掌したような花弁のさきの、あるかなきかの紅^{くれない}が、みじろぐようにはらりとひらきかけた。

まだ暁闇の中である。わたしはおもかさまに寄りそっていた。

「もうじき、七夕^{たなばた}さまじゃあ」。

稲の花穂の香りのうずきのようなものが、わたしの胸にもひろがって

¹³ 同上、241-242頁。

ゆく。それはたぶん、最初の詩想のようなものかもしれない¹⁴。

「最初の詩想」。これが生じたことは、みっちゃん、そして石牟礼道子にとって重大な出来事である。世界との未分化の状態から、言葉に満ちた隔たりの世界への移入であり、その場面において「風」がまたも現れている。そしてみっちゃんに詩想が生まれた一方、「風足のつづき」のように囁く点で、おもかさまは「風」と一体になっている。非常に近い存在であった祖母と孫娘であったが、「風」との関わり合いにおいてここで大きな相違が発生しているのである。

4. 『水はみどろの宮』における「風」

続いて『水はみどろの宮』である。本作は熊本近辺を念頭に置きつつ展開される長編作品である。自然や生類の描写の鮮やかさがやはり際立っており、人と人との関係というよりも、山に住む精霊や神さまについて、或いはその種の存在と人との関係に、より焦点をあてて描かれている。主人公だと考えられるのは、船渡しの千松爺が面倒をみている七歳の少女お葉である。このお葉は、『椿の海の記』のみっちゃんと同様、村共同体の中ではあまり上手く生きることが出来ない者として描かれている。しかし、みっちゃんと異なるのは、彼女が人間の世界に寄っていくのではなく、お葉の住む山のまもり神として尊ばれている狐のごんの守や、一風変わった山犬のらん、黒猫のおノンとの関わりから、人の世ではない世界に入っていくことである。この点において、『椿の海の記』とは描かれるイメージが異なっている。そして本節で注目するのも、お葉をみっちゃんとは異なる方へと導いた存在たちである。

全12章の内、第7章まではお葉とらん、お葉とおノンが山の生活でどの様に共生しているかが描かれている。その中で大きな存在感を見せているのは、山犬のらんである。物語の冒頭から、一風変わった柴犬として登場し、お葉の頼りになるお供として、度々共に山に入っている。らんがどのような存在であるかについては、物語を通して明らかにはされていないが、お葉を助け

¹⁴ 同上、243頁。

る存在であることは間違いなく、『水はみどろの宮』のクライマックスの一つである、第8章での噴火と大地震の発生に際しては、お葉と千松爺の命を救っている。そこでらんは「茶色い風」となる。

さっきよりさらに鋭い高い声をおノンがあげたかと思うと、目の前の道が真っ二つに割れた。青い火がゆらっと割れ目をなめ、立ちすくんでいると、後ろから茶色い風のようなものがどーんと来て、お葉は突き飛ばされ、悲鳴をあげたときは割れ目を越えていた。ふだんなら、いくら跳び上手でも越えられない幅だった。

「爺さまあっ」

後ろを振り返ったとき、爺さまも茶色い風とともにお葉のそばにどっと置かれていた。風はあの山犬、らんだった。この頃いなかったのにどこから来たのだろうか。おノンが黒い半月形のように飛ぶ時は、必ず前か後ろで土が崩れたり木が倒れたりした。らんは、風のようにうなりながら二人のあとさきになって走りつづけた¹⁵。

「風」に注目する本稿としては、無視することが出来ない場面である。登場当初から特別な存在であると見做されていたらんが、ここに至って「茶色い風」として再登場することで、それが『椿の海の記』で言う所の、「この世の成り立ちを紡いでいるもの」や「微風の化身」と同種の存在であることを想像させるのである。お葉は「茶色い風」へと変身したらんによって助けられるのである。

おノンについても、同じ様な表現が見られる。上に示した噴火と大地震の前兆として、龍玄寺というお寺の鐘が地に落ちるという事件が発生する。人々は慄きながらも力を合わせてその鐘を元の位置に戻すべく、動かそうとする。そして人々が綱で引っ張る力で大鐘が傾く。

黒い風の塊がそのとき、鐘の口からどっと吐き出されたように、みんなには見えた。全身の毛を逆立て、口をかーっとあけたおおきなまが、つむじ風を巻き立てて、宙を飛んでいったのだと、その場にいた者たち

¹⁵ 同上、343頁。

はあとで話しあった。黒猫にも似ていたという者もいた¹⁶。

この「黒い風の塊」がおノンであったことは、後の章で明かされており、山に住む精霊や生き物たちによって行われる「天の儀式」において、地震を人々に知らせたことは、おノンに霊力が備わったことの証左であると告げられている¹⁷。おノンはらんと同様、「黒い風」になることによって、間接的にお葉を救うのである。また、おノンと「風」の関係については、猫嶽という特別な猫が登る山に関する、人々の伝承も重要な示唆を与えてくれる。

村には、ほんのときたま、ほかの猫とは風のちがう^{ふう}様子の猫があらわれることがある。人間やほかの猫たちとはちがう、別の世界からやってきて、なにかしら、高いところばかり^{すわ}坐り場所をもっているような猫がいるとしたら、気をつけて見てみるがよい。

人からもほかの猫たちからも離れて坐っている猫のまわりには、人間の世界とはちがう風が吹いていて、その毛並みがかすかに波立っているようだったら、たぶんそれは、猫嶽へゆく途中の猫だと思ってよい¹⁸。

どこか特別な存在は特別な「風」をまとう、或いは「風」それ自体になるというイメージが、以上のらんとおノンの表現から窺うことが出来る。これを踏まえた上で『水はみどろの宮』で重要なのは、お葉がこのような存在へと近づいていくことにある。

そのきっかけは第5章で展開される、ごんの守との接触である。お葉が住む山の奥深く、誰も見たことのない水宮で、ごんの守は水底に溜まった濁りを清める者であると人々に伝えられている。そのごんの守がお葉の前に現れ、彼女をその秘密の場所へと連れていく。そこでお葉は、亡くなった母が化身したと思っている白い蝶に出会い、ごんの守の発する祝詞を聞くことになる。そして人間の時間で三晩経った後、千松爺の所へ戻ってくる。戻ってきた後、お葉は「山の声」というものが聞こえるようになる¹⁹。これが、お

¹⁶ 同上、334頁。

¹⁷ 同上、404頁。

¹⁸ 同上、320頁。

葉が人の世とは異なる世界へと近づいたことの合図であると考えられる。というのも、黒猫のおノンもまた、ごんの守によってもたらされた時間逆行の旅を経ることで、どのような音でも聞き分けられるようになっているからである²⁰。そして場面は『水はみどろの宮』の最後の場面である。

おノンが祭典長を務める回の「天の儀式」、或いは「猫嶽の儀式」に、お葉はごんの守によって招待される。山の精霊や、特別な動物のみが参加できるこの儀式に、お葉は招かれるのである。その儀式は、煌びやかな色彩に富み、美しい音が響き渡るものとして描かれている。ここに作者石牟礼道子の、憧れのような感情が表れていると考えることは、十分に可能であろう。目を見張るような美しい色彩と、人の世には響かない音。噴火と地震の前兆を知らせる舞台となった龍源寺の和尚が、おノンの声は極楽の鳥であるかりようびんが 迦陵頻伽の声のようだと言っているように²¹、それはある意味で極楽と呼ぶことの出来る場所なのである。

『椿の海の記』は人の世の困難を語りつつ、みっちゃんも人の世に入っていくことを、一種の哀しみをもって語られていたのに対し、『水はみどろの宮』は、まるで極楽のような情景を、一種の憧れをもって語る。お葉は、「風」に変身する動物たちと共に生き、自身もまたその様な存在の世界へと入っていくのである。

5. 『苦海浄土』における「風」

以上の議論から示されるのは次の二点である。一つは『椿の海の記』に見られた様に、みっちゃん、もとい石牟礼道子は次第に「この世の成り立ちを紡いでいるもの」と共にいられなくなったということ。もう一つは『水はみどろの宮』のお葉のような、そのような存在と生を共にすることへの憧れである。そして『苦海浄土』を書く石牟礼道子は、この二つの間で揺れ動いている。

『椿の海の記』のみっちゃんやおもかさま、『水はみどろの宮』のお葉は、村

¹⁹ 同上、313-314頁。

²⁰ 同上、352-359頁。

²¹ 同上、325頁、389頁。

共同体の中心にいる存在ではなく、何か常ならぬものを抱えながら周辺に生きる者であった。渡辺京二が既に述べているように、石牟礼道子もそのような前近代的な村共同体では上手く生きられない人物の一人である²²。そして彼女は、文字を書き、言葉で表現することも好んだ点において、文字で世界が記述される近代社会に身を置く者でもあった。おもかさまやお葉のような存在であることは出来なかったのである。一方、『苦海浄土』で表現される患者の人々は、おもかさまやお葉に通じる存在であり、世界と呼吸し合うこと、つまりは本稿で再三述べてきた、「風」と共に出来る人たちであった。

この点が最も端的に示されているのは、『神々の村』第6章「実る子」の以下の記述であろう。

ふかいかげりをひそめた白い蓮華が、微風を従えて静かに漂いゆくかのような一団だった。大阪市街の雑踏も喧騒も消えうせ、怨の一字を染め抜いて、ゆるやかに流れる幾筋かの黒いのぼり旗も、この世の無明の中に、つかのま、浮上した象^{かたち}のようにみえる²³。

引用文の節々に現れているように、これは大阪で行われるチッソ株主総会に向かう患者巡礼団が、大阪市街を闊歩する場面を描いたものである。「ふかいかげりをひそめた白い蓮華が、微風を従えて静かに漂いゆくかのような一団」。この一文において、『椿の海の記』の「微風の化身」や「風足のつづきのように」ささやくおもかさま、『水はみどろの宮』で人々に地震の危機を知らせる「黒い風」となったおノン、そしてお葉と千松爺を救う「茶色い風」のらんを想起することは不自然だろうか。

石牟礼道子も含め、全ての人が日々吹き続ける風を感じることはできる。しかしその風を物理的な現象としての風ではなく、精霊や神様がそこに関与するような「風」として認識し、共にすることとなると全く別の資質となる。『椿の海の記』では、物心つく前のみっちゃんやおもかさま、『水はみどろの宮』では、おノンとらんと協力しながら生きるお葉がこの資質を有しており、石牟礼道子はこれを『苦海浄土』における患者に投影しているように思

²²「石牟礼文学の多面性」、渡辺前掲書、38頁（初出は『現代詩手帖』2014年10月号）。

²³『苦海浄土』、425頁。

える。

これに関して、『神々の村』の中で一際印象深く表現されている田上義春に、お葉的な要素を見出すことは難しくない。『神々の村』では田上義春について、以下のように描く場面がある。

彼がどこからか帰って来たなどと思うのはまったく逆のことで、こちらへ来るのは、村の人びとがいう様に「漂浪さいて来る」のかもしれないのである。彼がいつも帰るのは、こちらの方ではなく、むこう側の世界かもしれない。それは、樹々の匂いや、花粉や花蜜の匂いの流れてくるところ、そのような風の起きるげんこく玄谷や、そのようなものを統合する山野の神々の世界かもしれない²⁴。

ここで言う「むこう側の世界」は、お葉がごんの守に招かれた「天の儀式」が行われる世界とほぼ同種のものであると考えられる。或いは、これを所謂「もうひとつのこの世」と言うことも十分に可能であろう。石牟礼道子が住む人間の世界に、匂いをもたらす根源的な「風」の吹く場所。田上義春はそのような場所で「風」と共にできるのである。この羨望を込めた視線は、『水はみどろの宮』でお葉が招待された儀式を描く筆致にも見出すことが出来、大阪市街を歩く巡礼団が「微風」従えていたという表現は、このような羨望を投影したからこそ出てきたのであろう。

以上の論点を一方に置きつつ、冒頭に示した『神々の村』の言葉に戻るための最後のステップとして、『苦海浄土』という作品の発端である、釜鶴松との邂逅について触れたい。第一部『わが水俣病』の第3章「ゆき女きき書き」では、釜鶴松の魂魄が石牟礼道子に移り住むという有名な場面が描かれている²⁵。注目するのは以下の表現である。

彼の病室の半開きになった扉の前を通りかかろうとして、わたくしはなにかかぐろい、生きものの息のようなものを、ふわーっと足元一面に吹

²⁴ 同上、278頁。

²⁵ 詳しくは、渡辺京二「『苦海浄土』の世界」（石牟礼道子『苦海浄土』講談社文庫、1972年、解説）を参照。

きつけられたような気がして、思わず立ちすくんだのである²⁶。

「坂上ゆき」²⁷の病室に向かう途中にあった半開きの扉。そこから覗かせる姿が石牟礼道子を引き止めた。上の引用文は、その出会いを息が足元に吹きつけられる、という表現で際立たせている。これに関して、わたしは第3節で触れた『椿の海の記』の表現との類似を感じている。大廻りの塘で狐に化身していたみっちゃんが我に返り、「生あったかい風が這って」くる場面である。既に述べた様に、ここで風が這ってきたのは、世界と未分化の状態にあったみっちゃんが、人の世に近づいていくことを表現するものと考えられる。

そしてその構図で釜鶴松との邂逅の場面を見ると、「なにかかぐろい、生きものの息のようなものを、ふわーっと足元一面に吹きつけられ」ることは、水俣病患者を背負っていく石牟礼道子に成っていくことを表現するものとして考えることが出来る。まるで「みっちゃん→石牟礼道子→水俣病患者を背負う石牟礼道子」という、這ってくる「風」や「息」を契機とする、変身の過程を見ているようである。水俣病によって自分一人では何をする事も出来なくなってしまった釜鶴松の、視力も言葉も果てた先の表現、それが息のようなものとなって、石牟礼道子の足元に吹きつけられたことで、『苦海浄土』の物語が始まった。そしてこの足元という表現に注目しながら、本稿の出発点である言葉へと戻っていこう。

『神々の村』の末尾に置かれた言葉を、もう一度示す。

晴れて胸の内を吐露し、狂える日もなかったのだ。重みのある山の風が、一行の足許をとりつつみ、頂きの方へと吹き抜けていった²⁸。

この発言の前日に、御詠歌によってチツソの株主総会で共に「狂う」空間が

²⁶ 同上、80頁。

²⁷ 水俣市立病院の奇病棟で知り合った、天草出身の女漁師川上タマノがモデルであるとされている（米本浩二『評伝 石牟礼道子——渚に立つ人』新潮文庫、2020年〔初版2017年〕、135頁）。

²⁸ 注2を参照

作られたことは既に述べた。また、この「狂い」によって、ある種の「救い」がもたらされたと考えたのが、前稿での試みである。その上で本稿では、「狂う」ことによって一種の「救い」があったという読みを上積みする形で、「重みのある山の風が、一行の足許をとりつつみ、頂きの方へと吹き抜けていった」という表現に注目している。足元に風が吹く、という視点で見ると、前段落で考察した『椿の海の記』や『苦海浄土』第一部に見られた表現がまたもや登場していることに気づくだろう。しかし、上の言葉や前後の段落を見た時、舞台が冬の高野山であることも相俟って、『椿の海の記』や『わが水俣病』に見られたような、(少々抽象的ではあるが)生あたたかさやどんよとした感じが弱くなっている。まるで何か滞留していたものを、吹き飛ばしていくような印象を覚えるのである。

わたしはこの高野山での「風」の表現において、石牟礼道子が背負っていた患者の魂が、お葉が招かれたような世界へと導かれていった、という読解を試みている。本節の冒頭で述べたように、石牟礼は患者の方々に対して、お葉的な存在を投影していた。それはその魂の深さからして、人の世の先にある「むこう側の世界」や「もうひとつのこの世」に行くことの出来る存在であり、それは同時に「風」と共に出来る存在でもあった。「風」を契機としながら、一つの世界から、もう一つの世界へと移行する。そのようなことが、『神々の村』の最後で起こっているのではないか²⁹。

ただ当然のことながら、この世界移行を喜ばしいことと素朴に捉えることは出来ない。その点について、石牟礼道子の発言をもう一つ挙げておこう。1970年11月28日の株主総会の翌年に書かれた、「わが死民」というテキストにて、彼女は以下のように語っている。

まほろしとうつつのあわいにめぐり来たった風のぐあい、そこに閉じこめられていた永劫の景色をかいま見た、とする。

²⁹ 渡辺京二が述べているように、第六章の「実る子」は、2004年の『石牟礼道子全集・不知火』の刊行に合わせて書きあげられており、時系列で見ると、ここで取り上げた場面は『苦海浄土』三部作の中で最後に書かれた場面である(渡辺京二「『苦海浄土』三部作で要の位置を占める作品」、石牟礼道子『神々の村』藤原書店、2006年、395頁)。

われにもひとにもわからぬ、おのずからなる運命があり、その者は、そこに展^{ひら}いでいる世界のなかに閉じ込められる。ここからの脱出はむずかしい³⁰。

米本浩二はこの「わが死民」の言葉を引用した上で、「株主総会でのこのご詠歌こそ、近代と前近代をつなぐ「風」だったろう」³¹と述べている。非常に詩的に書かれる「わが死民」を解釈することは、現時点のわたしにとって手に余るものである中、米本がこの発言を株主総会での御詠歌を受けたものであると主張していることは、重要なヒントとなる。閉じ込められた世界の中にいたとしても、めぐり来たる「風」によって、永劫の景色を見ることが出来る。どうしようもない状況にあったとしても、どこかで「救い」の境地に繋がる事が出来る。同テキスト中で「木の間隠れに、まぼろし世界と通じあっていなければ、ここでは延命できないのだ」³²とも書かれているように、同じ場所に在っても別の世界を志向すること、そのようなことが『神々の村』の最後では語られているように思える。

水俣病患者の救いを考えることは、簡単なことではない。それは今尚解決されたとは言えない、極めて困難な問題である。しかしながら、『苦海浄土』という作品、或いは石牟礼道子の文学においては、それが文学であるからこそ、「救い」への想像力を傾けることは可能であろう。そう考えた時、『神々の村』の最後に描かれる情景は、高野山の「風」に導かれることによって、石牟礼道子が背負っていた存在、その魂の深さからして、みっちゃんがかつていた、そしてお葉が招かれた世界に行くことの出来る患者たちが、「風」に導かれてもう一つの世界へと入っていった、と読むことが出来るのではないだろうか。共に「狂う」という株主総会での御詠歌の披露によって、患者たちの精神は高野山の「風」に導かれながら、迦陵頻伽の美しい声が響き渡るような、「救い」の境地に至ることが出来たのではないだろうか。もちろんそれは完全な救いではなく、閉じ込められた世界の中で、何とか別の世界へ

³⁰ 石牟礼道子「わが死民」、『石牟礼道子全集』第三巻、藤原書店、2004年、408頁（初出は、『死民』第11号、福岡・水俣病を告発する会発行、1971年）。

³¹ 米本前掲書、215頁。

³² 『石牟礼道子全集』第3巻、409頁。

の回路を見つけ出したような「救い」ではあるけれども。

6. 結びにかえて（ワークショップでの議論を受けて）

本稿は東京大学東アジア藝文書院主催の国際ワークショップ「石牟礼道子を讀む——世界と文学への問い」（2021.11.14）に向けて準備されたものである。当日の議論を通して多くの啓発を受けたが、残念ながら全編に修正を加える暇がなかった。様々な問題が未解決ではあるものの、本稿の結びにかえて、以下二点ほど会を通して啓発を受けたことを記したい。

一点目は詩人・作家であり、石牟礼文学の著名な紹介者でもある池澤夏樹氏より頂いたご意見である。池澤氏は「風」が一つのテーマになっている宮沢賢治の『風の又三郎』に言及した上で、宮沢は如何に「風」というものを視覚的な表現で描くのかを試みたのに対し、石牟礼道子は見えないものを視覚化するのではなく、聴覚や触覚や嗅覚によってそれを描いていく、と述べられた。例えば『風の又三郎』の以下のような表現である。

その時風がざあっと吹いて来て土手の草はざわざわ波になり運動場のまん中でさあっと塵があがりそれが玄関の前まで行くときりきりとまわって小さなつむじ風になって黄いろな塵は瓶をさかさまにしたような形になって屋根より高くのぼりました³³。

宮沢が土手の草や運動場の塵などの、「風」に吹かれるものを描くことで「風」を可視化させたのに対して、本稿で扱った石牟礼の「風」はその輪郭がぼやけている。表現に優劣はないが、石牟礼は「風」それ自体を表現するのではなく、「風」を視覚的に描かないことによって、何か他のものを読者に感受させるようなところがある。言葉によって「風」を見えるようにするのはなく、他の何かを表現する過程の中で「風」が描かれる。大雑把にまとめらるなら、このように考えられようか。

二点目は『反復のレトリック——梨木香歩と石牟礼道子と』（水声社、2018年）の著者である山田悠介氏より、会終了後にご教示頂いた、坂部恵

³³ 宮沢賢治『新編 風の又三郎』新潮社、1989年、312頁。

氏の論文「風の通り路」である。「風」という文字に関する議論から始まり、折口信夫、そして折口信夫を語る吉増剛造へと話が展開され、「まい」、「ふり」、「ふるまい」、「いき」、「いのち」、「ふれる」、「ふれあい」等々が語られる論文である。文章自体も非常に味わい深く、石牟礼道子の文学を読む上でも重要な論点に富んでいる。今ここでは、どこか本稿の内容にもつながるような言葉を引用して、一連の記述を終えることにしたい。

風にそよぐ葦を見るような場合、われわれは、風を見る。風の響きを天籟として聴くような場合、われわれは、風を聞く。風に運ばれた花の香りを嗅ぐような場合、われわれは風を嗅ぎわける。ひとり異郷・逆境にあって風の冷たさを身に沁みて感じる場合、われわれは風を味わう。このように、風は、五感のそれぞれによって、感じられ、感じ分けられるのだが、そうした感覚与件を足し合わせても（「共感覚」^{システネジー}を足し加えても）、風に「ふれる」という端的な原体験に達することはできない。むしろ、さまざまな感覚与件を媒介にして、われわれは、端的に風のいのちに「ふれる」、といったらよいだろうか。あるかなきかの風に、心をひそめて「いのち」の気配を感じ取るとき、そこにあるのは、微細であればあるほど確かに感じ取られる「いのち」の「響きあい」にほかならない。風が「ふれ」てくるとき、われわれは、ひとつのいのちの息吹に「ふれ」る³⁴。

³⁴『坂部恵集5——〈日本〉への視線、思考の文体』岩波書店、2007年、402頁。

「不知火」における『山海経』の受容について

「夔」のイメージを中心に

徐 嘉燿

1. はじめに

『苦海浄土』は、聞き書きなぞではないし、ルポルタージュですらない。[…] 石牟礼道子の私小説である¹と、編集者にして伴走者である渡辺京二によって評され、池澤夏樹責任編集の「世界文学全集」に日本人作家の長編として唯一収録されて以来、石牟礼作品の文学性に注目する研究は増えつつある。特に、2020年6月から東京大学東アジア藝文書院（EAA）では、石牟礼道子を読む会を開き、「世界文学や世界哲学、さらに環境文学や古典文学など、さまざま角度から解きほぐし」²、学際的に石牟礼作品を研究する機運が高まった。

石牟礼文学は1990年代アメリカから日本に伝わったエコクリティシズム（環境文学研究）によって注目され³、現代日本の環境文学を代表する作家と

¹ 石牟礼道子『苦海浄土——わが水俣病』講談社、1972年、368頁。

² 宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく/漂浪く』東京大学東アジア藝文書院、2021年、v頁。

³ 1999年出版したエコクリティシズム雑誌『フォリオα』第5号「特集 〈自然〉というジャンル 2/ジャパニーズネイチャーライティング」には、苦海浄土の抜粋や、野田研一、高橋勤と石牟礼とのインタビュー、さらに高橋勤の石牟礼文学から見る環境破壊、人と自然との関係の断裂を分析した論文が収録され、石牟礼文学のエコクリ

評価されてきたが、作品に溢れる古代的要素は見逃すことができない。同時代の哲学者の鶴見俊輔は石牟礼を「私たちの間にいる古代人」⁴と評価し、「石牟礼の文章を受け入れると、石牟礼の眼で世界を見るから、現代は太古のように見える」⁵と指摘した。さらに、石牟礼が台本を書いた新作能「不知火」は2002年に初演され、『石牟礼道子全集・不知火』第16巻「新作能・狂言・歌謡ほか」には狂言、歌謡なども収録されている。石牟礼が日本伝統芸能の各方面で活躍した姿も見られるのである。

石牟礼文学における古代的要素については、さまざまな角度から研究が展開されている。エコクリティシズムには、水俣病が起きる前の世界を「場所」として、「場所の感覚」と共同体の崩壊の研究⁶や、自然物が過去と現在とに二重化されたことから、自然の他者性を確認する研究⁷などがある。フェミニズムには、「古代母系制社会の自由連合の社会」と不知火の海イメージの関係を指摘したものが挙げられる⁸。他に、アニミズム、自然観、古代的形象の意味と文体特徴との関係の考察など示唆に富んでいる⁹。

しかし、以上の研究は主に日本の歴史や、形象、自然観などに着目したものであり、まだ石牟礼の古代性を越境的に捉えていないといえよう。石牟礼

ティシズム研究の起点であると考えられる。

⁴ 石牟礼道子『石牟礼道子全集・不知火』第7巻、藤原書店、2013年、559頁。

⁵ 同上。

⁶ 生田省吾「覚醒の“場所的感覚”——关于人類与自然環境的現代日本言論」、野田研一・結城正美編『越境するトポス——環境文学論序説』中国社会科学出版社、2014年、12-17頁。

⁷ 野田研一「「草の道」から「歴史の時間」へ——石牟礼道子の「亡所」探索」野田研一・山本洋平・森田系太郎編『環境人文学I文化のなかの自然』（勉誠出版、2017年、47-66頁）、野田研一「脱人間中心主義の文学——石牟礼道子の《魂の秘境》」ハルオ・シラネ編『東アジアの自然観——東アジアの環境と風俗』（文学通信、2021年、116-121頁）、山田悠介「草木の〈とき〉——石牟礼道子『あやとりの記』を中心に」宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく/漂浪く』（東京大学東アジア藝文書院、2021年、33-57頁）。

⁸ 井上洋子「ゆき女きき書」成立考——石牟礼道子とフェミニズム』『フェミニズムあるいはフェミニズム以後』（笠間選書、1991年）。

⁹ 宇野瑞木「『苦海浄土』における古代的形象の意味——円環的多声的語りの構造へ」（宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく/漂浪く』前掲書、59-80頁）を参照。

は中国文学者である白川静の研究について、彼に弟子入り願いを出したほどの関心を持っていた。漢字の研究から、莊周の思想¹⁰、『詩経』¹¹などに至るまで、中国の古典文学、文化や思想に幅広く注目したと考えられる。石牟礼文学にも中国古典イメージが散在し、例えば1969年に出版された『苦海浄土——わが水俣病』には、古代中国の「呂太后」と「戚夫人」というイメージがあり、新作能「不知火」には古代中国の楽祖「夔^き」と漢の孝武帝が死んだ李夫人の姿を見る反魂香が挙げられ、また戯曲『草の砦』の中に「西王母」という名の椿の古樹などが描かれている。中国の漢字にもとづく文学、思想や文化が東アジアに広まっていたことを、石牟礼がどのように理解していたのか。またいかに水俣問題の解決ないし自分の文学世界の構築に応用したのか。そのような問いに答え、さらに石牟礼文学の世界性を理解するためには、東アジアを俯瞰する視点が欠けてはいけぬのではなからうか。

したがって、本稿は主に新作能「不知火」における「夔」のイメージに注目し、東アジアと日本、世界を接続して考え、石牟礼がいかに東アジアの文学伝統を継承しながら発展させたのか、という問題意識にもとづいて考察を試みたい。

2. 「夔」と新作能「不知火」

新作能「不知火」は石牟礼が台本を書いた日本古典芸能であり、2002年に東京の国立能楽堂で初上演され、2003年にDVDブックとして出版され、熊本、水俣などでも上演されたことがある。プロットを簡単にまとめると、竜神の姫の不知火（シテ）と弟の常若（ワキツレ）は、「海底と陸にありてこの世の水脈のゆたかならんことにたづさはり、心魂を燃やして命の業をなす」¹²が、産土の山河ともの「皆の母なる海」が毒によって妖変した。「姉

¹⁰ 石牟礼道子・白川静「〈対談〉漢字の素晴らしさを伝えたい」『婦人公論』（85巻4号、2000年）で、石牟礼は「先生は莊周に触れられて、「無の思想」というのを「深淵の思想」ともおっしゃって、たいへん心ひかれております」と述べている（同書、161頁）。

¹¹ 石牟礼「私もいろんな方の『詩経』を読もうとしたんですが、ちっとも気持ちが入っていかないですね。先生の『詩経』を読ませていただいて、初めてすーっと入っていきまして。」同上、163頁。

弟ともにその身毒きはまりて余命のほどもおぼつかなし¹³。菩薩の隠亡の尉(ワキ)は反魂香を焚き、常若と不知火とを恋路が浜に呼び、次の世では二人を妹背の仲となさんという。「夔」は作品の最後に呼びかけられ竜神の姫と王子の祝婚を行い、磯の石を撃ち妙音を出した。それを聞いて浜に惨死した百獣が呼び出され、舞い狂うようになった。

上演詞章(台本)の中で、「夔」は初めて登場する前に、地謡で紹介されている。

地「しかあらば二人が祝婚に、しかあらば二人が祝婚に、木石の怪にして魍魎共が祖、変化しては窈窕たる仙女ともなる蒼き顔。ここ日の本は、いにしへの香具の木の実のかほる恋路が浜にて、歌舞音曲を司どる、もろこしの楽祖夔を呼ばん。」¹⁴

そして「夔」の一人称の視点から、自分が呼ばれてくる経緯が述べられる。

夔「東の洋のかなたより呼ぶ声ありて、永き睡りよりさめたるに、木石の怪よ魍魎よ夢の中にて呼ばれし妙音、耳許に残り候。われ楽祖と呼ばるる一足の仙獣なり。かき昏るる海面の、神雨とともに参りしなり。」¹⁵

また菩薩は夔に浜の石を取らせ、撃ち合わせようとする。

菩薩(尉)「音曲の始祖たる夔師よ、来たりて、いはれ深きこの浜の石を両の手に取り、撃ち合わせ撃ち合わせ、声なき浜をその音にて荘厳たまへ。」¹⁶

夔は浜の石を取り撃ちて妙音を出し、最後は百獣が出て舞う場面が描かれ

¹² 石牟礼道子『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、藤原書店、2013年、26頁

¹³ 同上。

¹⁴ 同上、30頁。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 同上、31頁。

ている。

夔「さても匂ひ濃き磯の石なるぞ。手にとり構ゆれば創世の世のつぶら
貝を抱く心地かな。この石撃ち撃ちて歌はんずる。」

地「ここなる浜に惨死せし、うるはしき、愛らしき猫ども、百獣どもが
舞ひ出する前にまづは、出て来よ。」

夔「わが撃つ石の妙音ならば。」

地「神猫となって舞ひに狂へ、胡蝶となって舞ひに舞へ。」

全員「いざや橘香る夜なるぞ。胡蝶となって華やかに、舞ひのぼれ。舞
ひのぼれ。」¹⁷

テキストから、「夔」のイメージの特徴を以下のようにまとめてみる。①
木石の怪、②魍魎共が祖、③変化しては窈窕たる仙女ともなる、④蒼き顔、
⑤歌舞音曲を司どる、もろこしの楽祖、⑥一足の仙獣、⑦かき昏る海面
の、神雨とともに参りしなり、⑧浜の石を両の手に取り撃ち合わせ、妙音を
出す、⑨百獣どもが舞ひ出する。さらに、夔の第一人称の嗅覚と心理描写、
⑩「さても匂ひ濃き磯の石なるぞ」、⑪「手にとり構ゆれば創世の世のつ
ぶら貝を抱く心地かな」が見られる。

3. 『山海経』のイメージの受容

「夔」というイメージは中国の早期文献の中に主に四つある。木石の怪
（『国語・魯語下』）、牛類の獣（『山海経』）、人面龍形神獣（『説文解字・夬
部』）、堯舜時代の楽官（『尚書』）¹⁸である。「不知火」における「夔」のイメ
ージと比べてみると、いずれにも重なる部分もあれば、異なる部分もある。

3.1 「楽官」から「楽祖」への脱政治化

石牟礼はインタビューで、「夔」のイメージを創造する経緯について、次

¹⁷ 同上。

¹⁸ 雷欣翰「夔与東夷文化——《孔丛子·論書》所引《尚書》文字考之一」『文化遺産』
2015年第6期、78-88頁を参照。

のように述べた。「白川静先生の本を読んだのがヒントになりました。中国の古典ですけど、『山海経』にあるのです。山海経には、元の神話に再生できない、神話のかけらが集められているそうですが、夔に関心を持ったのは、それが蒼い顔をしていて木や石が化けたものであるという点でした。木や石も化けるのかと。次いで歌舞音曲の始祖であるということですね。その皮をとって太鼓にすると四百里四方に聞こえるとか、叩けば百獣が舞い出てくるとか、いかにも歌舞音曲の神さまですよ」¹⁹。つまり、白川静の本に『山海経』が引用されており、石牟礼がその中に夔を発見し、作品に応用したと説明しているのである。しかし、前述したように、「不知火」の「夔」のイメージは中国早期文献の4つのイメージとも重なる部分があり、典拠は『山海経』だけには止まらない。

『山海経』の中国語の原本を調べると、夔については、次のように書かれている。

東海中有流波山、入海七千里。其上有獸、状如牛、蒼身而无角、一足、出入水則必風雨、其光如日月、其声如雷、其名曰夔。黄帝得之、以其皮為鼓、橛以雷獸之骨、声聞五百里、以威天下²⁰。

しかし、石牟礼が言った「木や石が化けたものである」や、「歌舞音曲の始祖である」などの点は『山海経』には見られない。それは白川静が『山海経』を加工したためだろうか、それとも石牟礼が加筆したのだろうか。白川静の著作を調べると、白川は、『中国の神話』という本で殷の神話に関係のある例として、『山海経』における夔の記事を下記のように引用している。

東海のうちに流波の山あり。海に入ること七千里、その上に獣あり。状、牛の如く、蒼身にして無角、一足。水に出入するときは、則ち必ず風雨あり。その光は日月の如く、その声は雷の如し。その名を夔といふ。黄帝これを得て、その皮を以て鼓を為る。橛つに雷獣の骨を以てするに、声五百里に聞ゆ。以て天下を威せり。〈大荒東経〉²¹。

¹⁹『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、120頁。

²⁰袁珂校『山海経校注』北京聯合出版公司、2014年、307-308頁。

これは中国語の原本をそのまま日本語に訳したものと考えられるが、後ろの部分に、白川はほかの文献に記載された夔の特徴をこうまとめている。

『国語』〈魯語下〉に「木石の怪を、夔・蝸蝓と曰ふ」[…] 夔は一足の神である。『山海経』〈大荒東経〉に、[…] すでに引いたが、これが『書』の〈堯典〉に、楽官の夔としてみえるものの原型であろう。〈舜典〉に「ああ、われ石を撃ち石を拊てば、百獸率る舞う」というのは、この山神の姿を経典化したものである。堯の楽正とされるのは、〈堯典〉の文の全体がそうであるように、神話的なものからの経典化に外ならない²²。

「不知火」にある「夔」のイメージと対照して、表に整理し、相違している部分を太字にするると以下ようになる。

「不知火」に描かれた「夔」	中国古典から見る「夔」のイメージ
1 木石の怪	木石之怪曰夔 ²³ (『国語』〈魯語下〉木石の怪)
2 魍魎共が祖	蝸蝓 (『国語』〈魯語下〉蝸蝓)
3 変化しては窈窕たる仙女ともなる	ない
4 蒼き顔	蒼身而无角 (『山海経』蒼身にして無角)
5 歌舞音曲を司どる、もろこしの 楽祖	帝曰「夔！命汝典楽」 ²⁴ (『書』〈舜典〉舜の 楽官)
6 一足の 仙獣	一足 (『山海経』一足)
7 かき昏るる海面の、 神雨 とともに参りしなり	出入水則必風雨 (『山海経』水に出入するときは、則ち必ず 風雨 あり)
8 浜の石を両の手に取り撃ち合わせ、妙音を出す、	夔曰「予！予撃石拊石」 (『書』〈舜典〉われ石を撃ち石を拊つ)
9 百獣どもが舞ひ出ずる。	百獸率舞 (『書』〈舜典〉百獸率る舞う)
10 さても匂ひ濃き磯の石なるぞ(嗅覚)	ない
11 (石を)手にとり構ゆれば創世の世のつぶら貝を抱く心地かな(心理描写)	ない

²¹ 白川静『中国の神話』中央公論新社、2003年、171頁。

²² 同上、187頁。

そこから見られるように、石牟礼はインタビューで提示した『山海経』だけではなく、もともと中国古典における夔のイメージが変化したため、白川静の『中国の神話』に引用した他の文献も参考し、独自の「夔」のイメージを創造できたと考えられる。『山海経』では夔は牛のような獣であるが、『書』では舜の楽官となった。それは「神話的なものからの經典化」であると白川静が判断した。中国神話学者の袁珂によると、「魯哀公は夔の伝説についてまだ分からず、孔子に『夔一足』と聞いたが、それは本当なのか」と尋ねた。孔子はすぐ「いわゆる『夔一足』は、夔は足が一つしかないということではなく、『夔のような人は一人で足りる』という意味です」と答えた。孔子が本当にそのように解釈したかどうかは確定できないが、そこから儒家が神話を歴史化する巧妙さが見られる」²⁵と指摘し、さらに神話を歴史に転化する原因は統治階級の利益に沿うためであると分析した。石牟礼の場合は、『書』における夔の「楽官」の特徴をとりつつ、人間のこの世の要素を捨て、「仙獣」、「楽祖」のような神話的な要素を加え、「夔」を「君臣」の縦の権力関係から外し、猫や胡蝶など、百獣と一緒に舞う、横の平等的な関係に書き換えた。ここには、毒で惨死した百獣と回生の竜神の姫と王子は、行政システムにいる官吏によって救えるのではなく、世界の源にある音曲の始祖によって始めて救済できるという石牟礼の脱政治的な考えが伺える。中国の神話について、白川は「それでもし体系化を要求するときにおいても、それは多元の包摂による統一という形でなく、のちに述べるように、神話的表象をすてた世界、すなわち經典や歴史のなかで行われる」²⁶と論じているが、石牟礼が対談で述べた、山海経に「神話のかけらが集められている」というのはそのことであろう。つまり、石牟礼は夔のイメージを中国古典から作品に持ち込んだが、その經典化、あるいは歴史化した要素を拒絶し、神話的表象に戻す意図が見られるのである。

²³ 徐元诰『国語集解』中華書局、2002年、190-191頁。

²⁴ (清)毛奇齡纂『舜典補亡』商務印書館、1937年、7頁。

²⁵ 袁珂『中国古代神話』華東師範大学出版社、2017年、5頁。翻訳は拙訳である。この本はまた白川静『中国の神話』（中央公論新社、2003年）の参考文献に出ている（同書、338頁）。

²⁶ 白川静『中国の神話』中央公論新社、2003年、17頁。

石牟礼は「不知火」創作の前後に、白川との対談で、60年代の学園紛争²⁷に言及して水俣と比較して次のように語り合った。

石牟礼「水俣を考えると、ああいう権力闘争からは、人間の魂に触れるような世界は開けないという気がするんです。」

白川「中国なんかは長い歴史を持っていて、現実の闘争的な世界から離れたところに、本当の世界を見るという考え方が、古くからありましてね。」²⁸

石牟礼は水俣病患者支援運動などにも参加したが、政治の権力闘争から一歩引いたところに立っていたと見られる。それはイメージの脱政治化と一致し、さらに石牟礼が中国の歴史、神話を受容する一つの原因となったといえよう。すなわち中国の歴史、神話により本質的に人間の魂に触れるような世界をとらえようとしていたのである。あるいは、石牟礼は中国の歴史、神話にそのような世界を発見しようとしている。

『山海経』の世界の他に、『詩経』の世界も石牟礼の興味を引いた。石牟礼はテレビで中国貴州省の習俗を紹介したNHKの番組を見たとき、古代歌謡の時代を思い出した。

民族の歴史がはじまろうとする時期に、かがやかしい古代歌謡の時代が忽然として現れ、その様式を完成して古典となるが、ふたたびそのようにかがやかしい詩歌の時代はあらわれないと書かれたのは白川静先生である。[...] 万葉を読み解くように上古の人の心になって読めば、儒教的にゆがめられてきた『詩経』の世界が、血脈を持って豊かによみがえるのではないかと書かれたのが示唆深く、『詩経』の流れを意識し

²⁷ 1960年代の日本大学紛争を指している。「1968年、フランスの学生による五月革命に代表される世界的な大学紛争の嵐は日本にも及んだ。日本には67年10月の羽田闘争以来の過激派学生運動の素地もあった。紛争の原因や様相は多様であり、学問、教育、研究のあり方、大学の自治への問いかけから、社会体制の変革、国家権力の打倒を目指すなどさまざまだった。」『ブリタニカ国際大百科事典』の解説より。

²⁸ 石牟礼道子・白川静「〈対談〉漢字の素晴らしさを伝えたい」『婦人公論』85巻4号、2000年、161頁。

ながら目を凝らしてみたのだった²⁹。

ここからも石牟礼は儒教的な歪みを拒絶した考えが読み取れる。石牟礼文学における中国古代世界の受容については、引き続き検討する余地があると考えられる。

3.2 「夔」をめぐるイメージの多義性

「夔」のイメージを「楽官」から「楽祖」へ変化させた他に、石牟礼は独自の加筆を以下のように行っている。③変化しては窈窕たる仙女ともなる；⑧浜の石を両の手に取り撃ち合わせ、妙音を出す；⑩⑪第一人称の視点からの嗅覚と心理描写。まず、仙獣は仙女に変身する特徴を有する。変身のシーンが石牟礼文学に多く見られるが、この点について、野田研一は、それは自然を他者として認識し、想像力を駆使している³⁰と解釈した。また山田悠介は、それは「[人間]であることから「離れ」、動物／自然に近づいていること」³¹であると指摘し、「人ならざる存在の〈言葉〉やふるまいをくり返すことによって人ならざる存在への〈変身〉が描き出されている」³²とまとめた。では、神話の場合はどうであろう。もし仙獣が動物だとして、仙女は人間だとすると、その変身の方向はいつもの変身シーンと逆ではなからうか。しかし神話の仙境では、もともと人間と非人間の区切りが曖昧で、動物が話すのも読者は変だとは感じないだろう。テキストには、夔はいつ仙獣なのか、いつ仙女なのかは、描かれていない。むしろ分別できないと考えられる。つまり、他の変身シーンと違って、夔には主体の「離れ」という過程がなく、人間・非人間の特質が同時に一つのイメージとして存在することが可能になっている。しかも夔は木石（植物）の化物でもあり、「不知火」のオリジナル版では、「一木一草も生ひ立つあたはず」³³の力を持っているとき

²⁹ 『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、288頁。

³⁰ 野田研一「山東大学環境文学論（日本生態文学）」（2021年7月16日講義）を参考にした。

³¹ 山田悠介『反復のレトリック——梨木香歩と石牟礼道子と』水声社、2018年、284頁。

³² 同上、293頁。

³³ 『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、20頁。

れている。木石で仙獣でありながら仙女であるという多義性が夔のイメージに存在する。このような生命の総合体であるからこそ、水俣病の毒で惨死した百獣を呼び戻し、救済することができるのだろう。夔のイメージに多義性が必要されたのはこうした理由によるものと考えられる。そして、一つのイメージに複数の主体があるという多義性は神話の力によって初めて実現できるといえよう。そうすると、テキストに、「さても匂ひ濃き磯の石なるぞ。手にとり構ゆれば創世の世のつぶら貝を抱く心地かな。この石撃ち撃ちて歌はんずる」³⁴ という、夔の一人称的な視点からの嗅覚と心理描写は、「人間でないものを人に擬して表現する」³⁵ 擬人化ではなく、夔自身の言葉であろう。石牟礼はインタビューで、「この世に存在している、わたしが生きているうちに目にすることができる諸関係を、人間だけの目じゃなくて、気配というか、そのものたちにも語らせたいという思いがあります」³⁶ と述べたことがある。ここで神話のイメージを使って非人間の存在に主体と声（話、音曲）を持たせ、人間と混じり合うことを実現したと考えられる。

また、夔の撃つ石は匂ひ濃き水銀まみれの石であるが、妙音を出して死んだ百獣を呼び戻すことができる。海や陸がすでに水銀の毒に汚れているものの、救済は被害を受けたものにしかできない、という石牟礼の考えが読み取れる。被害者でありながら救済者というような多義性が再び夔のイメージで表現された。

3.3 「夔」というイメージの意味

以上、「夔」のイメージについて、テキスト分析と中国古典との対照分析を通して、イメージの脱政治化、多義性という特徴をまとめた。では、このようなイメージから石牟礼のどのような思想が読み取れるのか。

石牟礼はこのイメージの創作モチーフについて、次のように述べている。

文明の行く末を考えると、いまは人殺しの文明になってきています。

[...] この文明を存在丸ごと蘇らせると言ったってですねえ。[...] その

³⁴ 同上、31頁。

³⁵ 新村出編『広辞苑』第7版、岩波書店、2018年、708頁。

³⁶ 石牟礼インタビュー「ことばの力」より。

ためにはただならぬ力がある。人間にはできないだろう。[…] 破天荒なエネルギーがあるなあ、と³⁷。

神話に人間の力を超える破天荒なエネルギーがあって、しかもそれは現代文明を存在丸ごと蘇らせるると石牟礼は主張し、現代文明（人殺しの文明）を批判するため、神話を再発見しようとするモチーフを持っていると考えられる。神話について、白川は「近代の合理主義的な思考からいえば、どのような神話も、もと一片の虚構にすぎない。しかし神話が生まれ機能した地盤においては、神話はむしろ現実の生活の根拠であった」³⁸と論じた。神話が現代文明を存在丸ごと蘇らせるのは、神話のもつ非合理的な、虚構の要素ではなく、その根本にある現実の生活が内包する破天荒なエネルギーの力なのだというのであろう。石牟礼の場合、現実の生活の力とは近代以前の水俣での生活を指し、木石、人間、動物、神々、生きとし生けるものの諸関係が存在している。例えば、自伝的な作品『椿の海の記』に、石牟礼は山にいる動物たちや神々を「あの人たち」と書いている。そのように、人間と非人間、あの世とこの世と分別されていなく、いわゆる「未分化」の世界が、石牟礼の創作の源に潜んでいると思われる。

また、なぜ音曲の祖なのだろうか。プロットから見ると、不知火と常若との姉弟は来世夫婦神になるので、祝婚するために歌が必要とされている。その他、「声なき浜をその音にて莊嚴給」³⁹い、惨死した百獣を呼び出し舞わせることができる。音曲の祖が出した音がなぜそのような働きがあるのか。音について、石牟礼は対談でこのように述べたことがある。

大変無学な人でしたけれど、いつも何か、ほら、言葉になる前の意識というのがありますね。それを言霊とってしまえば、もう言葉ができてるけれど、そんなことも意識しないで、口をついて出る言葉。それは一種の古代的な心性、言葉と歌がはっきり形成される前の古代的な衝動といえますか、それは蝶々のおしりがふっくふっくとふくらんでいた

³⁷『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、120頁。

³⁸白川静『中国の神話』中央公論新社、2003年、12頁。

³⁹『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、31頁。

り、セミがワーッと鳴いて、しんとなって死ぬみたいな、そんなのを全部ミックスしたような、生命の、ここにいるという呼びかけといますか⁴⁰。

石牟礼にとって、言葉と歌は人が意識して創造したもので、それが形成される前の無意識の音こそ、生命の象徴で「ここにいるという呼びかけ」である。音曲の祖である夔が出した妙音は歌でも言葉でもない音が生命へ呼びかけする最適なイメージであると考えられる。石牟礼は「人間は、言葉以前の世界から言葉の世界へ、さらに文字の世界へ、文明の世界へと、長い間かかってやってきましたけれども、それが全部だめになって、もう一度無意識の混沌にいま一度環るのかしら」⁴¹と作品に呪術的な要素を含む芸術表現を提出する原因を解説している。水俣病を近代文明の行く末の表現として捉えて、人間の生命に加害している近代文明を批判するため、文学を用いて、無意識の混沌、音の世界に帰る。音曲の祖である夔はそこにいる。

4. 『山海経』の神話組織方法の受容

「不知火」の構造から見ると、竜神の姫である不知火は海底よりうつつの渚（恋路が浜）に参り、隠亡の尉と会った。隠亡の尉は反魂香を焚き、上天した常若を呼び戻した。最後にもろこしから夔を呼び、また夔の出した妙音で惨死した百獣を呼び出した。つまり、すべてのキャラクターは同じ空間（恋路が浜）と同じ時間に移動してきたといえよう。では、このような構造はどこからきたのか。

白川は『中国の神話』で国々の神話を三つの種類に分けている。「時間的な結びつきで成立する組織容態」をもつ国の神話をAとし、日本の神話はそれに属する。Bはヨーロッパ諸族の「種々の物語群が平行的に、横の同時的組織関係をもつ」もので、Cは中国のような「これらと異なる分列的な様態のもの」としている。さらに、「神話の様態をA・B・Cにわかつにして

⁴⁰ 鶴見和子・石牟礼道子『鶴見和子・対話まんだら 石牟礼道子の巻 言葉果つところ』藤原書店、2002年、36頁。

⁴¹ 『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、67頁。

も、そのなかにまた要素的に a・b・c それぞれの様態を含むことが多い⁴²と主張している。つまり一国の神話は体系的には一ジャンルに属しても、なかに他の種類の要素を含むことができる。「不知火」には、菩薩（隠亡の尉）と竜神家族と夔、各自の物語の時間と空間を超えて集められ、いわゆる b「横の同時的組織関係をもつ」要素を持っているといえよう。そこから、石牟礼が白川静を意識し、イメージだけではなく、神話の組織方法も吸収し、能世界の構築に応用したと考えられる。

また戯曲『草の砦』にも、時間的に、鳥原の乱の直前に斬首された渡辺佐太郎（四郎の姉婿）、乱の中に戦死した天草四郎、乱の後、代官として入島し逝去した鈴木重成、それぞれ乱の前、中、後に死んだが、空間的にいずれの魂が原の古城に登場する。時間の横座標軸で表現すると、



以上のように、おひながただひとりのこの世の者として、時間順に逝去した人たちを追憶するのではなく、時間差をなくして魂とこの世の人、ものが同じ空間に存在するという同時的な世界であろう。『山海経』に、西王母が住む山は玉山であるが、それはただ西方にある山々の一つで、他にも山神が住んでいる山があり（例えば、鐘山や崑崙山など）、特にひとりの神を中心としていない。野田研一によると、脱遠近法とは、「中心となる視点の不在、欠如、無効化」⁴³で、戯曲の文体は各人物がそれぞれ登場し、そういう脱遠近法の特徴を持っているが、石牟礼の場合、さらにイメージの運動を使い、その同時性を強調したと考えられる。

石牟礼は作品世界を同時的、平面的にするため、同じ組織関係を持つ『山

⁴² 白川静『中国の神話』中央公論新社、2003年、10-11頁。

⁴³ 野田研一「山東大学環境文学論（日本生態文学）」（2021年7月13日講義）を参考にした。

『山海經』のイメージを取り込むのであると言いきれないが、『山海經』が重要な参考として、石牟礼の神話作りに影響を与えたといえよう。

5. おわりに 水俣から東アジアへ

以上、主に「不知火」に現れた「夔」のイメージに着目し、原典と対照して判明した石牟礼の改造点から、イメージの特徴を脱政治化と多義性とまとめた。さらに、石牟礼の創作モチーフに基づき、以上の特徴の意味を解説し試みた。総じて、石牟礼は二つの再発見を行ったといえよう。一つは神話の再発見である。石牟礼は白川静から受容した神話の組織方法（横の同時的組織関係）を、能、戯曲世界の構築に応用したと考えられる。また石牟礼の神話は水俣の現実生活から力を獲得し、それを使って現代文明を丸ごと蘇らせようとする。神話の意味について、白川は「神話はそれぞれの民族がもつ固有の構想力の、最初の所産である。それは三木清氏によると、ロゴスとパトスとの内的統一の世界であるといわれる。民族はその神話において、はじめて成立するともいえよう。[...] 民族のもつ可能性が、すべてここに含まれ、ここに発するともいえるからである」⁴⁴と論じた。石牟礼が作った神話が近代の行く末に新たな可能性を提供したといえよう。

もう一つは神話のイメージの再発見である。イメージに多義性を持たせる背後に「未分化」の世界が潜んでおり、脱政治化から石牟礼はより本質的に人間の魂の世界にアプローチしようとする考えが読み取れる。ポスト3.11の時代、3.11に生まれた⁴⁵石牟礼が書いた作品に反映された人間と自然との関係をさらに深く解説する課題が残っている。一方、『山海經』を環境被害や自然保護の角度から再発見する石牟礼文学は、再び『山海經』の価値を認識する手がかりにもなるのであろう。

⁴⁴ 白川静『中国の神話』中央公論新社、2003年、53頁。

⁴⁵ 松岡正剛は「高橋睦郎さんが三・一一以降の日本をなんとかできるのは妹の力であること、いま日本でただ一人だけ詩人を選ぶとすれば石牟礼道子であること、この二つの話をつづけさまにした。[...] 高橋さんは石牟礼さんが三・一一の生まれだということを知っていることだったのだろうか」と指摘した。松岡正剛「『その浄化』『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、月報17、1頁。

「不知火」の上演詞章の最後にある語句の説明のところに、「紫尾の湖」について、「鹿児島県にある紫尾山は、はるか昔に中国の徐福が不老不死の薬を求めて訪れたという伝説の残る霊峰である。不知火海の沖からこの山を見ることができるが、その山からの水脈が不知火海の底に湧きだしているのだと水俣の漁師たちが言う。その山の胎内にある想像上の湖」⁴⁶という説明がある。行政的区分では日本の鹿児島県に属する紫尾山が、その伝説＝神話世界では国境を越えてつながっているのである。水俣は日本の中心である東京から見ると、僻遠でいわゆる田舎かもしれないが、東アジアの範囲ではむしろ中心であろう。日本だけではなく、益々環境問題を重要視してくる中国にとっても石牟礼文学の解読は不可欠だと考えられ、中国の古典文学に環境保護の思想を掘り出すヒントを与えた。それは石牟礼文学の世界性の一側面であるのではなからうか。

参考文献

- 石牟礼道子『苦海浄土——わが水俣病』（講談社、1972年）
井上洋子「ゆき女きき書」成立考——石牟礼道子とフェミニズム』『フェミニズムあるいはフェミニズム以後』（笠間選書、1991年）
スタッフNO²編「特集 〈自然〉というジャンル 2/ジャパニーズネイチャーライティング」『フォリオα』第5号（ふみくら書房、1999年）
石牟礼道子・白川静「〈対談〉漢字の素晴らしさを伝えたい」『婦人公論』（85巻4号、2000年）
鶴見和子・石牟礼道子『鶴見和子・対話まんだら 石牟礼道子の巻 言葉果つるところ』（藤原書店、2002年）
白川静『中国の神話』（中央公論新社、2003年）
石牟礼道子『石牟礼道子全集・不知火』第7巻（藤原書店、2013年）
石牟礼道子『石牟礼道子全集・不知火』第16巻（藤原書店、2013年）
野田研一 結城正美編『越境するトポス——環境文学論序説』（中国社会科学出版社、2014年）
袁珂校『山海経校注』（北京聯合出版公司、2014年）
雷欣翰「夔与東夷文化——《孔丛子・論書》所引《尚書》文字考之一」『文化遺産』2015年第6期、78-88頁
野田研一・山本洋平・森田系太郎編『環境人文学Ⅰ文化のなかの自然』（勉誠出

⁴⁶『石牟礼道子全集・不知火』第16巻、31頁。

- 版、2017年)
- 袁珂『中国古代神話』(華東師範大学出版社、2017年)
- 山田悠介『反復のレトリック——梨木香歩と石牟礼道子と』(水声社、2018年)
- 石牟礼道子『椿の海の記』(河出文庫、2018年)
- 宇野瑞木・高山花子編『石牟礼道子を読む——世界をひらく/漂浪く』(東京大学東アジア藝文書院、2021年)
- 野田研一「脱人間中心主義の文学——石牟礼道子の《魂の秘境》」ハルオ・シラネ編『東アジアの自然観——東アジアの環境と風俗』(文学通信、2021年)
- 野田研一「山東大学環境文学論(日本生態文学)」2021年講義

3

もだえ神たちのかなしみ

『椿の海の記』を読む¹

池島香輝

はじめに

石牟礼道子の文学を読む際に足場となるものは何か。石牟礼の研究は今後一層広がっていくと思われるが²、その前にもう一度彼女の文学的表現の特異性に立ち返ることが必要ではないか。これらの問題意識から、本稿では特に『椿の海の記』を参照し、石牟礼の文学世界を構成する「離魂」や「流浪」に関する表現方法を考察する。石牟礼作品を分析し言葉で論じる困難さを自覚しながらも、今後の石牟礼研究へ寄与したい。

『椿の海の記』は石牟礼文学を代表する作品の一つである。初出は雑誌『文芸展望』（筑摩書房）で、1973年から1976年にかけて連載された。単行本化、文庫本化を経て、近年では『池澤夏樹＝個人編集 日本文学全集』に収録されるなど注目を集め続けている³。幼少期の石牟礼を象った「みっち

¹ 本稿は2021年度EAA国際ワークショップ「石牟礼道子を読む——世界と文学を問う」における口頭発表及び予稿に基づくものである。当日の貴重なご意見を元に再考、推敲を重ねた。

² 結城正美は、石牟礼研究は文学性を徹底解明する「新たな段階」に入ったと指摘し、批評概念なども含めて真正面からテキストに向き合う必要性を指摘している。結城正美「はかりしれない文学的鉅脈」『文学と環境』第23号、2020年、5頁。

³ 自身の編纂した『池澤夏樹＝個人編集 日本文学全集』に『椿の海の記』を収録した

ん」の視点から自身を取り巻く世界を描いた作品で、自然と共にある日々の労働や食事など、うたげのように彩られた世界が描かれている。幼女であるみっちんが村の人たちや自然との交流を通して世界を認識していく様子が複数の時空から切り取られており、自伝的な形を取りながらも、決して回想記には収まらない現代の我々の世界を投影したような作品であると言えるだろう。作品内で特に印象的なのは、語り手のみっちん⁴の魂がどこか遠くへ離れて行ってしまうような場面であろう。本稿ではそのような「離魂」と称すべき事態、現世に居所の無い魂の彷徨が描かれている箇所を議論の出発点とする。そして渡辺京二の論を下敷きに、みっちんの魂の彷徨と、精霊的世界すなわちコスモスから離れた人々の魂の流浪が重ねて描かれていることに石牟礼文学の表現の特徴があることを指摘する。さらに、コスモスを構成している「異人的存在」と「異形的存在」について説明し、彼らのあいだで伝播するかなしみを分析する。最後に、みっちんとおもかさまを具体例に、どこにも行き場の無い魂について言及し、『椿の海の記』に描かれている「かなしみ」の文学世界を提示する。本稿で「かなしみ」とひらがなで表記するのは、ここで言うかなしみが決して「悲しみ」や「哀しみ」に止まるものではなく、「慈しみ」などの意味をも含む、多義的な語であると捉えたためである。本稿での検討を通し、『椿の海の記』で描かれるかなしみは単にネガティブな印象を与えるものではなく、複数の型に分けられることが見えてきた。

池澤夏樹は、本作には「四歳の自分に見えていた世界という仮構を用いて今の我々（大人である著者と読者）にとっての世界を解釈しようという意図がある。それを実現するだけの文章の力がある。つまりこれは四歳の時の自分というスクリーンに投影された石牟礼道子の全人生なのだ。」（池澤夏樹『されく魂 わが石牟礼道子抄』河出書房新社、2021年、94頁）と評している。

⁴ 『椿の海の記』における語り手をみっちんであると同定することは難しい。後述するように作品内には現在からの視点が入り込んでおり、書き手である石牟礼道子本人こそ語り手であると見なすことも可能ではあるからだ。しかし、ここでは一つのフィクションとして作品を捉え、みっちんを一応の語り手として論じる。

1. みっちんの離魂

『椿の海の記』の一応の語り手である4歳の幼女みっちは、祖母や父、豊かな自然に囲まれながら暮らし、一見すると充足した幼少期を過ごしているようである。しかしながら作品内では彼女が抱く決して現実世界にはいられない居心地の悪さを暗示するような、魂が離れていく描写が散見される。例えば作品の始まりで描かれる離魂の場面は、みっちんの魂が身体から離れていくことを感じさせる不思議な箇所である。

山の稜線や空のいろが虚空のはてに流れ出したり、そびえ立つ樹々の肌が、岩より硬く大きく割れだしてみえる日に、そのような世界の間を吹き抜けてゆく風の音が、稚い情緒を、いっきょに、人生的予感の中に立ちつくさせることがある⁵。

みっちは秋の山野の中に誘い込まれるように、自らの魂が現実世界から離れていくような感覚を覚える。花々が咲き乱れる山野の精気に悶絶しながら、彼女の魂は山々を漂い始める。ここでの人生的予感とは一体何なのか、続く文章を見ていくとその具体的な意味が見えてくる。

光りながら漂う花粉とともにわたしの感覚は山々をめぐり、それは早すぎる官能の告知ともいうべきで、空のはたてに離魂しているような酔いからようやくさめて、とんびにさらわれたような目つきになって帰るときを、たぶん、ものごころつく、というのででもあったろう⁶。

このような一文で終わる一連の描写からは、まさに離魂を経験する自分、そこから目覚めてゆく自分、そして物心ついていく自分を捉えているみっちんの姿がうかがえる。「人生的予感」とは、現実世界から離れていく心のありようであると言えるだろう。ここで「官能の告知」という語を使っていることも着目しておくべきである。みっちゃんにとって離魂の状態とは、まるで引

⁵ 石牟礼道子『石牟礼道子全集・不知火』第4巻、藤原書店、2004年、18頁。

⁶ 同上、19頁。

き寄せられるかのように何かの予感や告知を感じている状態なのである。大人になってゆくにつれて消えていく世界の不思議を、みっちは自分の魂が現実から離れていく中で捉えている。『椿の海の記』にはこのような離魂の描写が散見される。例えば「どんぐりの実がコチンと頭に落ちて来てわたしはびっくりする。それでうつつの世界に目がさめたわけでもなくどんぐりの笠を拾い出す。」⁷といったように、いつまでもその魂が現実に戻れない少女の姿が描かれるのである。作品内では、数というものの恐ろしさや自分という存在の不思議に戸惑いながら交わされる、みっちんと祖母のおもかさや父の亀太郎との対話も綴られる。彼らを通してみっちは世界や自分の存在を確認していくが、何故か現実世界に手応えはなく、自分が彼岸会の無間地獄や三千世界に属しているように感じて、自分は一体何の生まれ変わりでの生にいるのか分からず、そんなことを思いながらあたりを見渡すとそこにあるのは彼岸花の群生であったりするのである。みっちはうつつから離れたところで世界を見つめながら、大人になって世界を認識していくことへの恐ろしさを感じ、どこか現実世界に足を置けないようであり、大人になるにつれて目の前に広がっていく新しい世界とそれ以前の官能的世界との間で、ふらふらと彷徨っているようでもある。その彷徨こそ、「無限世界にむかって歩きはじめたおぼつかない魂が、この世の有限を知りはじめた最初の旅のごときもの」⁸なのではないか。みっちなが抱えている本来的な現世への居心地の悪さは、作家石牟礼道子本人が抱える現世における生きづらさであるという推測もできるが⁹、ここではあくまでも作品内での描かれ方に止めることにする。ひとまず『椿の海の記』は、現世とはどうしても折り合いのつかない、現実から離れてしまうようなみっちんの魂のあり方が夢とうつつの世界を行ったりきたりする形で随所に描かれる作品であることがここで確認できるだろう。

⁷ 同上、35頁。

⁸ 同上、27頁。

⁹ 例えば渡辺京二は「私は故人のうちに、この世に生まれてイヤだ、さびしいとグズリ泣きしている女の子、あまりに強烈な自我に恵まれたゆえに、常にまわりと葛藤せざるをえない女の子を認め、カワイとずっと思っていました。」と述べている。渡辺京二「カワイソウニ」『預言の哀しみ 石牟礼道子の宇宙Ⅱ』弦書房、2018年、133頁。

2. 離魂と流浪

ではこのような離魂、すなわち現実から離れていく魂の状態とは一体何か。石牟礼と長年並走してきた編集者であり日本近代史家である渡辺京二の論を下敷きに、『椿の海の記』におけるこの離魂の表現について具体的に考えてみよう。渡辺は、「石牟礼道子の時空」¹⁰という講演を基にした論の冒頭で、石牟礼作品で描かれる農民たちは文字で形成されるワールドではなく、森羅万象の世界であるコスモスを体験していると指摘する。

ここでわたしは、世界といってもふたつあることを申しあげておかねばなりません […] ワールド的世界は言うまでもなく文字=知識によって構成され知覚されるものです。知覚といっても二次的疑似的な知覚にすぎません。 […] ところが私たちはこういう意味の世界には実際のところ住んでいないし、それを本当の意味で経験することもないので。私たちが住んで経験している世界は、水平に広がる並列的な多様性ではなく、生きている自己を中心として構成される同心円的な統合です。大地に立つ自分をとりまき、自分の心音となって鼓動する万象、つまり家族・交友といった限られた人びと、建物や街並、そして吹く風、香る花々、とりわけ樹木たち、遠くに望む山脈、空にきらめく星辰、そのような具体的に統合された森羅万象の世界を私たちは自分の生きる世界と感受しているのです。そのような世界を仮にコスモスと呼んでおきましょう¹¹。

このように「ワールド」とは対照的な「コスモス」の世界が描かれることが石牟礼文学の特徴であると渡辺は指摘し、言葉以前の世界に住まうからこそコスモスの響きを感じ取れる人々、すなわち、決して文盲という意味ではなく、農民を始めとした「文字によって構築された世界、書物から始まって

¹⁰ 渡辺京二『もうひとつのこの世 石牟礼道子の宇宙』に収録。講演は1984年に熊本の真宗寺にて行われた。真宗寺は石牟礼が1978年から1994年まで仕事場として借りていた寺。

¹¹ 渡辺京二『もうひとつのこの世 石牟礼道子の宇宙』弦書房、2013年、49頁。

ビューロクラティックな制度・組織・機関に至る抽象化された知識の世界と無縁であり、それから疎外された存在」¹²である人々が近代に生きることに石牟礼文学の本質があると述べる。

彼女の自然描写が独特の美しさをもつのは、知識と自我意識によって自然と分離する以前の、前近代の民のコスモス感覚が輝いているからではないでしょうか¹³。

石牟礼作品の特徴はまさにこのコスモスにあるのだが、ただコスモスを描いているのではないと渡辺は指摘する。

前近代的な文字以前の世界に生きる人びとといっても、現実には彼らは近代に生きているのです。正確にいうと近代の周辺に生きているわけですが、実は石牟礼さんのテーマは、そういう人びとが生きている精霊的な世界それ自体にあるのではなく、そういうコスモスが近代と遭遇することによって生じる魂の流浪こそ、彼女の深層のテーマをなしているのです¹⁴。

石牟礼作品の人々はあくまでも近代に生きており、その中でコスモスとの関わりが描かれる。文字以前の世界に生きる人びとの精霊の世界すなわちコスモスと、近代が遭遇することによって生まれる魂の流浪が石牟礼文学の深層にあると渡辺は指摘する。コスモスと近代の遭遇によって生まれる流浪の表現が『椿の海の記』の根幹にあることが渡辺の指摘を踏まえても確認できるのではないかと。そして同時に渡辺は、前近代的な文字なき民から超出する自我の視点が石牟礼文学にあり、その描写の方法が近代文学の中でも異質であると指摘する。

ただ彼女は、コスモスから剥離する自分の意識が生む孤絶感を、個的自

¹² 同上、50頁。

¹³ 同上、49頁。

¹⁴ 同上、130頁。

我に即して表出するという、数多の近代文学者がたどった道をたどらずに、逆にその孤絶感を、近代と遭遇することによってあてどない魂の流浪に旅立った前近代の民の嘆きと重ね合せたのです¹⁵。

ここで注意したいのは、先に言及したみっちんの離魂は渡辺の言葉で言うところの「孤絶感」に対応することである¹⁶。離魂の只中にあるみっちは、コスモスから剥離し、しかしまたそこに戻ろうとする孤絶感や、大人になっていくにつれて戻れなくなっていくことの寂しさを明確に意識しているように思われる。つまり、魂の流浪と異なり、みっちんの離魂では拠り所のない自分の魂の寂しさが自覚されているのではないだろうか。そしてみっちんの離魂と、近代との遭遇から生まれる魂の流浪は、異なるものでありながら、重なるようにして描かれる。あくまで前近代の民の嘆きと語り手の孤絶感のこの重なりには石牟礼文学の独自性があるのではないか。「石牟礼道子の宇宙」において渡辺は、『あやとりの記』（1983年）と『おえん遊行』（1984年）の二作品を気配と周縁という点から論じ、石牟礼文学に見られる乖離感をより具体的に提示している。『椿の海の記』が上記の二作品に並べられることはないが、石牟礼自身が「『椿の海の記』と『あやとりの記』は姉妹であり、『あやとり』とこの『おえん遊行』は姪と叔母のような間柄だろうと思っている。」¹⁷と語っていることから、この二作と『椿の海の記』はいわば親縁関係にあり、同系として検討する意義は十分にあると言えるだろう。

3. 異人的存在と異形的存在

では渡辺が指摘する、近代とコスモスの遭遇のために魂の流浪に旅立った前近代の民の嘆きとは一体どのようなものだろうか。この問題はあまりにも

¹⁵ 同上、131頁。

¹⁶ 河野は、「『あやとりの記』『おえん遊行』『椿の海の記』のごとくが、「ひとりの幼女」の記憶のようでもあり、人類の夢のようでもあり、あらゆる人びとに共通の場でもあり、生命体の発生にまつわる記号でもあり、未来図でもあるような幻想世界を示している」と、その通底する作品世界のあり方を指摘している。河野信子・田部光子『夢劫の人 石牟礼道子の世界』藤原書店、1992年、72頁。

¹⁷ 石牟礼道子『おえん遊行』筑摩書房、1984年、289頁。

大きいのが、本稿ではもう少し渡辺の論を見ながら、コスモスというものを具体的に考えることでその嘆きの一端を捉えたい。渡辺は先に挙げた「石牟礼道子の時空」において、石牟礼文学の中で異人的存在と形容できるような共同体から排除されている存在について、次のように述べている。

こう見て来ると、彼らはみなふつうの意味の村人ではありません。いずれも村社会の周辺に位置していて、半ば異界に入りこんでいる存在です。しかし村人たちはこういう異人たちに対して、畏敬と愛情をもって接しています¹⁸。

渡辺によるとこの異人的存在は石牟礼文学において重要な存在であり、その具体例として渡辺が取り上げるのは『あやとりの記』に登場する岩殿や仙造爺さんである。こうした異人的存在の特徴として、彼らは山の精たちや狐や狸といった、人間からすれば異形なるものたちと触れ合っているのだと言う。

異形のものたちとはもちろん、何よりもまず山の様ざまな精たちであり、さらに狐や狸たちであります、狐や狸は怪異を現すけものとして、民話のないし怪談的な想像力を代表する存在でありますけれども、ここに登場する彼らはもっと濃厚な農民的想像力で裏打ちされています¹⁹。

異人的存在が世界の予感や兆候を受け取る存在のことだとすれば、そこで予感や兆候とされるものが異形的存在である。異形的存在は松の大きい幹の間や、やまももの葉のしげみや、ぐみの木の間に隠れている。どうやらこの異人的存在と異形的存在が石牟礼文学における精霊の世界すなわちコスモスの構成員であるようだ。このコスモスから離れてしまうことこそが、みっちんの離魂の原因であり、人々の魂の流浪が指すところなのではないだろうか。このような渡辺の指摘を踏まえた上で、次に『椿の海の記』における異形的存在と異人的存在を具体的に見てみよう。みっちは幼児であることもあつ

¹⁸ 渡辺京二『もうひとつのこの世 石牟礼道子の宇宙』、54頁。

¹⁹ 同上、55頁。

てか、異形的存在の賑わいや予感に敏感であり、彼らを強く認識している。第1節で取り上げた離魂の描写は、そのような予感を表していると言えるだろう。ここではもう一つ、大廻りの塘にてみっちんが狐に変身する場面を引用してみたい。

そのような昼下がりの、人気のないこの塘に誘いこまれると、神々や妖怪どものにぎわいが、うちつづく野菊の道にこうこうと沈みこみ、白狐の仔に変身して、こん、こん、と啼いてゆけばさびしくて、芒の穂の光って消えるそのあたりに、見たこともないふかぶかとしたまつげがじいっと伏し目勝ちに、こちらを見つめているようなまぼろしを見た²⁰。

異界との境界のような大廻りの塘で、みっちんはとうとう狐になる。これはまさにみっちんが異形的存在を幻視している場面ではないだろうか。河野は、「無意識界をかもし出す素材は、いまだ国家だの企業だのに介入されない時代のものであり、幼児たちは、自らの心性の内部に、秘かに育ててきた『人とは異なった動物』に、なにかの相同性を求めて、気配物質が周辺をみたすときに、そっと、外界との境い目にせり出されたりする。』²¹と指摘するが、まだ幼児のみっちんは世界の境目に入っていくことができるのだと考えられる。現実からひととき離れて自らが異界の存在となって世界の境目にせり出すみっちんを、「見たこともないふかぶかとしたまつげ」と表される人間ではない何者かがじっと見つめている。このような世界の境目、石牟礼の言葉で言えば「あわい」に入り込むことができなくなってしまうことをみっちんの孤絶感の要因の一つと捉えると、ここにはある種の「かなしみ」があるようにも思われる。すなわち、異形的存在が居るコスモスからいずれ離れることになるという予感からくるかなしみである。大廻りの塘という場所が「チッソ八幡プール残渣の下に生き埋めのまま、神々とともにあった、ひとびとの壮大な魂の世界は水銀漬となり、わたしの村の目の前にある。』²²と描かれていることは、コスモスの世界が失われた先を生きていくことにな

²⁰ 『石牟礼道子全集・不知火』第4巻、138頁。

²¹ 河野信子・田部光子『無劫の人 石牟礼道子の世界』、16頁。

²² 『石牟礼道子全集・不知火』第4巻、141頁。

るみっちんの生を暗示しているかのようである。

一方異人的存在とは、みっちんと同じようにコスモスから離れて魂の流浪を経験する前近代の民たちの中でも、特にその嘆きに貫かれた存在と考えられる。異人的存在たちは町から半ば排除された、寄る辺のない存在として登場する。例えば『椿の海の記』の代表的な異人的存在として、とんとん村の人々が連想される。物語の中でみっちんの家族は、町から離れたとんとん村の涯に越して来るのだが、その排除された流れ者たちの場所においてみっちは複数の異人的存在と出会う。

「とんとん村」と町のひとびとが称ぶときは、あきらかに軽い蔑称のひびきがこもっていた。この町の成立感覚からいえば、この世のはずれに出現した部落というべきで、そこに住みつくものたちといえ、流れ者の中でもことに落魄したものたちが住みついて、どことなくうらんだけど、精根の死にごわい人間たち、というニュアンスでも見られている²³。

とんとん村の住人の中には、町から疎外されると同時に、ある種の敬意を払われながら生きる者もいる。彼らは死の近くにいる存在であったり、病者であったりする。例えば指の欠けた癩者、徳松殿は、別の部落に住んでいるが、動かない身体と分かっていながらも頻繁に村の共同行事の手伝いにやって来る。しかし、最終的には救癩事業への収容のために強制連行されてしまう。村人の中では熊本の法妙寺に行ったことになっており、彼についての噂が村人の涙を誘う²⁴。救癩事業のために元居た世界から切り離されることを、コスモスと近代の衝突に起因する、コスモスからの剥離と捉えることはできないだろうか。泣き悶えながら連行される徳松殿の叫びは、コスモスからの剥離を嘆く慟哭とも捉えられる。そして、徳松殿の姿に涙を流し、彼について語り継ぐ村の人々には、徳松殿のかなしみが伝播していると考えられる。このように『椿の海の記』にみられる「かなしみ」には、先に述べた、大人になるにつれて余儀なくされるコスモスからの剥離に起因するかなしみ

²³ 同上、46頁。

²⁴ 同上、50-53頁。

の他に、コスモスから強制的に引き剥がされる際のかなしみや、そのかなしみが乗り移ったかのように生ずるかなしみなど、複数の型が存在するのである。

ここでさらに、上記の三番目の型に注視してみたい。『椿の海の記』には、他者のかなしみを引き受けるようなふるまいをみせる人物が複数登場する。例えば女郎屋に出入りする土工兄たちは、その女郎屋に売られ連れてこられる妓たちが周囲から吐きつけられる蔑みを「わが身に受けとめ」²⁵る。これには自分の姉妹や心定めた女たちが連れてこられているかもしれないという理由もあるのだが、家族に売られて連れてこられた妓たちのかなしみが、兄たちに伝播しているように見受けられるのである。また他に、人魂を伴って闇夜を歩き、死者の膝の骨を齧りながら酒を飲んでいると噂される²⁶火葬場にいる隠亡、岩殿のことも連想される。この火葬場で焼かれる死者は無縁仏であり、岩殿はこの世とあの世の「あわい」にある存在でありながら、寄る辺のない死者の魂を拾い上げる人物であると考えられる。言うなれば岩殿は、身寄りのないままこの世から去っていく死者のかなしみを引き受けているのである。そして、語り手であるみっちゃんも例外ではない。次節で提示するように、みっちゃんは祖母のおもかさまのそばに寄り添い、そのかなしみを受けて自らも悶えるような傾向にある。このように作中の登場人物たちには、排除された個人的歴史をもつ異人的存在に寄り添う動きが見受けられる。異人的存在のそばには、彼らのかなしみを受けて自らも悶え苦しむ存在がいるのである。

こうして『椿の海の記』ではまず、異形的存在の居るコスモスの世界が描かれ、さらにそのコスモスに半ば入り込んでいる異人的存在が登場する。当節の冒頭の問いにて提示した、近代とコスモスの遭遇のために魂の流浪に旅立った前近代の民の嘆きとは、まずは彼ら異人的存在が元居た世界から切り離される時に生ずるかなしみであると考えられる。一方このような異人的存在のそばにはそのかなしみを引き受ける者たちが寄り添うように描かれ、彼ら寄り添う者の中にあるかなしみは畏敬や愛情とも言い換えられる「慈しみ」と捉えることができる。そして語り手みっちゃんには、異人的存在に寄り

²⁵ 同上、59頁。

²⁶ 同上、47頁。

添う者が背負うかなしみと、自身もいつか大人になってコスモスと切り離される時がくるという予感に由来するかなしみの両方が課せられている。この重なりはひとつ、『椿の海の記』における文学的表現の核をなしているのではない。言い換えれば、コスモスの世界から離れざるを得なくなった魂が、みっちんの現世には居られない魂と重なることで『椿の海の記』のかなしみの文学世界が創出される。ここでのかなしみは、決して悲しみというネガティブな印象を与えるものではなく、情愛を含んだかなしみと考えられるのである。

4. もだえ神たちのかなしみ

最後に、これまで論じてきたみっちんの孤絶感と人々のかなしみが重なる実際の例として、みっちんとおもかさまの関係から何が見て取れるかを考えてみたい。みっちんの祖母である盲目で足の悪い「狂女」おもかさまは、魂が彷徨から戻らない異人的存在として作品内で強い印象を与える人物である。河野は「『狂女』は、その行為と語りにおいて、社会性のゆらぎだけではなく、自然性のゆらぎをも表現し得るものである。」²⁷と指摘する。世界に揺らぎを与える存在であるからこそ、人々の嫌悪の感情を引き出し、そのために「子どもたちから、町の辻々で囃し立てられ、石のつぶてが、彼女をめぐって飛んできたり」²⁸するのだ。おもかさまに寄り添うみっちんは、彼女のかなしみを聞き取ろうとする。例えばみっちんは、夜の町をされくおもかさまを探しに出て彼女を見つけると、そのさびしさがのりうつったような気持ちになる。妾を作った旦那のいる家には帰りたくないおもかさまの気持ちを感じ取ったみっちんは泣き出してしまう。

おもかさまの心持ちもなんとなくわかってきていて、寒さは寒し、地の上を這ってくるどこかの夕餉の匂いがおなかに沁んだ。腰にとり纏ったまま頭をくっつけ、「なあなあ」と私はちいさな足ずりをする。祖母はしばらくだまって、片手でわたしの髪やらほっぺやらを探っているが、

²⁷ 河野信子・田部光子『無劫の人 石牟礼道子の世界』、73頁。

²⁸ 『石牟礼道子全集・不知火』第4巻、23頁。

この神経さまの、芯のあたたかい掌に撫でまわされると切ない気持ちがこみあげて、その手をとって曳きながら、わたしは泣きじゃくり出してしまふのだった²⁹。

また別の場面でのみっちは、震えているおもかさまを見て同じように涙を流す。

そのようにふるえている躰に抱かれていると、この魂のありかたは尋常のものでなく、やさしげな雪空のはたての雪女婆が身じろげば、人は自分のかなしみさえ語ることができなくて、雪の夜に火のない火鉢を抱えて、ぺっちゃんこにひしゃげていねばならないのかと、ふるえているおもかさまのふところわたしは涙をこぼしていた³⁰。

みっちは、自分のかなしみさえ語ることができなくておもかさまの、そのかなしみを我がことのように受け取ると同時に、その苦しみを弄ぶ人々を見分ける力もつけていく。

正気人、正気人とあんまり耳近く立て続けにいうと、おもかさまは機嫌がわるくなり、ちいさな躰がふるえて来て、先の方はささらになっている竹の杖で地をたたきながら、邪気払いをするのである。そのような狂気の起るさまを見るにつけ、病者に対してむきつけに、さなきだに千切れかかっている神経を、逆撫でしてあそぶようなことをいう大人たちの種類を、わたしはひそかに識別するようになっていた³¹。

みっちは幼女の目を通して、おもかさまのかなしみを我がことのように受け取るが、同時にそのようなかなしみを生んでしまう社会や、彼女を蔑む人々を見ては、人間世界の嫌らしさを感じているようでもある。末広の妓たちに淫売と叫ぶ人々を見ておいらん道中を行ったのも、このような世界の嫌

²⁹ 同上、106 頁。

³⁰ 同上、158 頁。

³¹ 同上、117 頁。

らしさに抗するための表現だったのかもしれない。時には孤絶感がおもかさまのかなしみと重なり、自他が混在するようになる。みっちはおもかさまの側で、「彼女は自分の影のようなちいさな孫娘のわたしをうしろに伴っていたり、あるときは、ちいさなわたしの曳いている影が、そのような祖母の姿でもあった。」³²と感じたりする。

狐の姿をあらわしかけて、ちょこちょこと爪立ち歩いてゆくきわの、あわれでならぬ葛の葉は、おきやさまでもあり、おもかさまでもある。いま狐の子になって、それから人間の子に化生している自分とおもえばただならぬおもいがする。野菊の咲き乱れている足元がふっと暗くなり、この世は仮りの宿りとつぶやいて、えたいもしれずさまよい出したわが魂におどろいて見あげれば、もう色の変った海の風がするするとうねって来て、逆さ髪の影響のような芒のあい、赤いおおきな落日がぼっかりとかかっているのだった³³。

みっちはおもかさまの影になって、そしてついには人間から狐になって、それぞれのかなしみに自らの孤絶感を重ねるのである。おもかさまのように疎外されながら不安を感じ取ること、他者に対して無防備に開かれていることは、それがあまりにも強い場合は自らを蝕み、壊しさえもする。例えば、町の人たちは、その場に現れたおもかさまの存在をその都度不安に思うが、囁き立てられ石を投げられる存在のおもかさまは常に不安に晒されているのである。彼女のかなしみは自らの狂気が故であるだろうが、それは彼女の内奥世界と現実世界とのずれと言い換えることもできるだろう。そのずれをみっちゃんも認識し、同じようなずれを感じている。上述した場面もまた、おもかさまのかなしみがみっちゃんの孤絶感と重なっているからこそ生まれるのではないだろうか。言うなればみっちゃんは、おもかさまのかなしみをその身に受けるもだえ神ではないか。もだえ神とは、人のかなしみを自分のかなしみとして悶える人間であるが、石牟礼作品にはこのような他者の苦しみを受けて悶えるもだえ神の姿がふんだんに描かれる。みっちゃんは他にも父の亀太

³² 同上、23頁。

³³ 同上、140頁。

郎のかなしみを受け止め、その亀太郎は殺されたぼんたのかなしみを背負う。このような共に悶え苦しむ姿に、石牟礼世界での一つの共生のあり方が見出せるのではないだろうか。おもかさまはもだえ神なのかなど、おもかさまに関する疑問はまだ残るが、今後「可傷性」や「あやうさ」といった概念で捉えることもできるかもしれない。ここで見る限りでは、彼女の傷つきやすさがみっちゃんにもりうつった形になっているようである。他者の苦痛を自分の苦痛として感じてしまうみっちゃんはかなしみの姿を決して客観的に外から見ているのではなく、彼女たちが抱える懊悩を我がことのように感じ、自らに抱えながら悶えているのだ。そしてみっちゃんはそのかなしみが故に、もう人間の世界に居たくないとする。特に、第7章の大廻りの塘では、人間の世界に別れを告げて異界に入るようなみっちゃんの姿が描かれる³⁴。

人と、人との間に無常の風が吹くように、景色と景色の間にも無常の境というものが、この世にはしつらえられているのかもしれない。そのような気配が漂う風に当てられて、巨きくなってゆく厚い松の木肌というものがある。わたしはしばらくお堂の前に立ちなずみ、権現山の方にむいて、そこからいつも、おじぎをするのだった。それは、町の、人界のある方角だった。さようなら、さようなら³⁵。

ここでも間や境という言葉が使われ、何かの境界が強く意識されている。これもまたみっちゃんが異界とこの世の「あわい」に立っている場面と考えられる。仮の宿りであるこの世、人の世界に別れを告げるこの場面は、人間世界への絶望やそりの合わなさ、コスモスへの同化を表しているようである。この現世との離別へのあこがれは、渡辺が指摘する原罪意識と結び付けられるのではないだろうか。

人間であることが羞かしいというこの原罪感、ものたちすべてが生命

³⁴ 『椿の海の記』を訳した日本文学研究者のリヴィア・モネは、石牟礼との対談の中でこの章を取り上げ、その表現方法の異質さを指摘している。石牟礼道子「落ちてゆく世界（リヴィア・モネとの対談）」『石牟礼道子全集・不知火』第4巻、316頁。

³⁵ 同上、134頁。

の祭りにさんざめいているよろこびの世界の底にはりつめられたかなしみとして、石牟礼道子の文学宇宙の最深の音色を表しているのです³⁶。

このような原罪意識、人であることの恥ずかしさは、生きていることのかなしみ、この世界のかなしみに通じている。それがおもかさまを始めとする人々の中にもあるからこそ、それぞれの孤絶感、かなしみが重なっていくのではないだろうか。もちろん、このかなしみは時代によって作られたものではないかという指摘は、今後石牟礼文学を考える上で非常に重要である。今回はそれを具体的に検討することはできないが、岩岡の指摘するように、石牟礼が対峙していたのは「一方で前近代性を色濃く残しつつ、他方で極端なまでに近代主義や自由主義の弊害をまとった、最も皮相な日本の『近代市民社会』」³⁷であることは確かだろう。そこから生まれるかなしみとして、魂の流浪が生まれていることも検討するべきである。「社会の権力構造とイデオロギーの支配を離れることができなくなった中で自然と天地、その中に生きる人間」³⁸のかなしみをみっちはその身に感じているからである。「そのような世界を産み出して、自身は動かぬ島というものが、未知の謎を胎みながら微光を放って、空とひとつになってゆく海の向こうに浮き出た。」³⁹とあるように、そのかなしみは幼女のみっちんが大人になっていくこととほぼ同義でもある。「この世は凄惨で息をのまずにはいられない。」⁴⁰と感じるみっちんがこの世の有限を知り始めたことのかなしみとも言えるだろう。

ものをいいえぬ赤んぼの世界は、自分自身の形成がまだととのわぬゆえ、かえって世界というものの整わぬずうっと前の、ほのぐらい生命界と吸引しあっているのかもしれない。ものごころつくということは、そういう五官のはたらき、外界に向いて開いてゆく過程をもいうの

³⁶ 渡辺京二『もうひとつのこの世 石牟礼道子の宇宙』、40頁。

³⁷ 岩岡中正「共同性のパラダイム転換」『熊本法学』第97巻、2000年、5頁。

³⁸ 渡辺京二『もうひとつのこの世 石牟礼道子の宇宙』、117頁。

³⁹ 『石牟礼道子全集・不知火』第4巻、113頁。

⁴⁰ 同上、29頁。

だろうけれども、人間というものになりつつある自分を意識するころになると、きっともうそういう根源の深い世界から、はなれ落ちつつあるのに違いなかった⁴¹。

おわりに

ここまで『椿の海の記』の中のみっちんの離魂の場面から出発し、コスモスの具体的な構成要素とみっちんともだえ神たちのかなしみを見てきた。第1節ではまず、『椿の海の記』にはみっちんの離魂が散見されることを確認した上で、離魂とは何かを予感している状態、かつ、現実世界に居所の無いみっちんの魂の動きであると論じた。みっちんの離魂は、大人になっていくにつれて広がる新しい世界とそれ以前の官能的世界とのあわいで彷徨っている状態であることを示した。第2節では渡辺の論を下敷きに、ワールドと対置されるコスモスが作品内で描かれていること、そしてコスモスと近代との遭遇によって魂の流浪が生まれることを確認した。その流浪は、確かにみっちんの離魂と似ているが、みっちんがまだコスモスとのあわいで彷徨ってそれを自覚しているのに対して、流浪を経験する人々はコスモスに取り込まれているように思われ、その似て非なるものを重ねて描くことが石牟礼文学の特徴のひとつであることを示した。第3節では、コスモスの構成要素とされる異人的存在と異形的存在をそれぞれ考察し、『椿の海の記』に登場する代表的な異人的存在や彼らのあいだで伝播するかなしみを分析した。第4節では、みっちんとおもかさまのかなしみが交差する具体的な描写を抽出し、『椿の海の記』で描かれるかなしみの文学世界を提示した。

本論の最後で提示した、現世に居所を持たない自分の魂が離れていくこと、魂の流浪に出ることはいずれも、石牟礼文学のキーワードである「されき」、特に「魂のされき」の一つの形と言えるのではないか⁴²。されくとは水俣の言葉で「さまよう」「ほっつき歩く」という意味だが、この表現は石牟礼作品を考える上で非常に重要なものであることは間違いない。確かに離

⁴¹ 同上、166頁。

⁴² 池澤夏樹は、石牟礼道子のキーワードとしてこの「されく」を挙げている。池澤夏樹『されく魂 わが石牟礼道子抄』、178頁。

魂も流浪も、意味していることは微妙に異なるが、どちらも彷徨っている魂の動態である。それらを重ねて描いていることから分かるように、石牟礼文学においてこの「されき」は様々な形をとって、作品内に現れるのではないか。『椿の海の記』では実際にされく存在として、みっちはふらふらと迷い込むし、おもかさまは寒い夜に外に出ていく。そして彼女たちの魂がどこにいくこともできず、この世の「あわい」で彷徨っている様子が描かれているのである。重要なのはそのされく魂の行き場がどこにもないことであり、彼女たちの魂は目的地を持たず戻ってくるかも分からない。確かにみっちな魂はものごころついて戻ってくるし、おもかさまもみっちに連れられて家に帰る。しかし再びみっちな魂はどこかを彷徨うだろうし、おもかさまは闇夜に彷徨い出るだろう。本論で論じようとしたかなしみとは、そのようなどこにもいけな魂が抱えるかなしみ、そしてそのような魂から人々が受け止めるかなしみである。されく魂を持つ存在を、そのそばにいてかなしみを引き受ける存在の語りによって描き出すのが『椿の海の記』という作品ではないだろうか。みっちんがするような、ただ他者のそばにいてそのかなしみを聴き取ろうとする行為は、臨床的なそれとも考えられる。これは聴き取る本人の魂がされくからこそ、他者の苦しみが乗り移るからこそ可能となる行為であるのかもしれない。『椿の海の記』で見られるみっちな離魂の表現は、作品内の人々の魂の流浪と重なって描かれる。コスモスと現実の狭間で揺れるみっちな孤絶感は人々の嘆きと重なって、石牟礼文学の表現を作り上げていくのだ。このような、されく魂を捉えようとする事それ自体が石牟礼道子の文学的表現といえるのではないだろうか。

応答記録 みっちんの魂

みなさんのお話を聞きながら

池澤夏樹

いろいろと面白い発表をありがとうございました。石牟礼道子の文学を正面から論じるということをこれまで何度もやってきて、しかもそれを1冊の本にまとめましたので¹、ここではそういうまとまった話ではなくて、今日発表を聞きながら思ったこと、連想をお話いたします。まあ、雑談だと思ってください。

風の表現について——客観的描写と主観的描写

どこからいきましょう。まず、建部さんの風のお話は非常に面白かったです。私は2つの種類の風があると思います。1つは、おっしゃるように、どこか別の世界への導き、促し、あるいは境界線を越えたことを伝えるための風です。それに対して、『椿の海の記』の犬のゴンや『水はみどろの宮』の猫のおノンといったキャラクターたちが具体的な物理的な風になって物を動かすような風がある。だから、あれはやっぱり使い分けられていると思うんです。

それから風と息と両方まとめてプネウマという言葉があります。その場合も、そういう印象の風の使い方も多いと思う。ただ、石牟礼さんで面白いの

¹ 池澤夏樹『されく魂 わが石牟礼道子抄』河出書房新社、2021年。

は、大体が感じるものだという事です。ふわっと吹いてきて、それを体で感じる。あれは背中に風が入ってきている。それから見えないことが大事になっている。ところが、一般には風というのは、なんとか可視化しようとするものなんです。いちばんいい例が「風がまたどうと吹いて来て窓ガラスをがたがた言わせ、うしろの山の萱かぶをだんだん上流のほうへ青じろく波だてて行きました」。これは『風の又三郎』です。あるいは同じように、「その時風がざあっと吹いて来て土手の草はざわざわ波になり、運動場のまん中でさあっと塵があがり、それが玄関の前まで行くと、きりきりとまわって小さなつむじ風になって、黄いろな塵は瓶をさかさまにしたような形になって屋根より高くのぼりました」というように、必ず見える形にする。これは宮沢賢治を偉いと思っていた宮崎駿もそうです。たとえば『風の谷のナウシカ』（1984年公開）とか『風立ちぬ』（2013年公開）とか、あの中でも、彼はいかに風が吹く様子を草の動きで表現するか、というところに、たいへん手間を掛けている。

その点で、石牟礼さんの場合には、見えないことが大事になっている。そうすると見えないものはなにかというと、風であり、音であり、それから匂いである。つまり、見えるものをそのまま言葉で描写することを彼女はあまりしない。なにか見ているのはみっちんの目であり、おノンの目であり、それからお葉という女の子がいましたよね、彼女の目である。だから、作者として、客観的な描写をなるべくしないようにしている。ところが、作品の描写、視覚的描写については、映画が20世紀になって広く使われ見られるようになってくると、映画と文学の関係ということになって、大体みなさんが文学作品の映画化の話をなさるんです。しかし、実際には、僕は文学作品の中で映画的描写が使われるようになった影響のほうが大きいのではないかと、思います。だから、ある場面で小説の中でこちらを見て、それからこっちへカメラがパンしてズームアップしていくというふうな描写を文章でする。ところが、石牟礼さんにはそれが無いと思うんです。そういう客観的な書き手にはならないようにしている。それは彼女の1つの特徴で、主観的な世界で終始するように思います。

白川静の漢字学——「雲」と「風」

白川静さんは面白くて、古代中国の神話ですね、それを大変詳しく知っていらして、それと漢字論を結び付ける。これは雑談みたいなものだけでも、しばらく前に僕は「雲」という字の解釈を読んで感心しました。上に雨冠が付いているけれども、あれは後になってからのもので、もともとの雲の形というのは、その下の「云う」という字、漢数字の「二」の下に片仮名の「ム」が付いている。あれだけだった。あれは何かというと、あの上の二の字が雲で。下に付いているのがその雲の中に登っていて半分見えなくなった竜の下半身だと言うんです。そのぐらい大胆というか。ぶっ飛んでいて面白い。

風の場合は、中に今は虫が入っていますよね、あれはもともとは鳥であった。ですから、「鳳」という字に近かった。それが、ある時期から風を作るのは鳥ではなく竜であるというふうに解釈が変わって——だから竜というのは虫偏なんです——それで今の形になったと書いてありました。

「されく」能力とその喪失

今日の建部さんも池島さんも詳しく論じられた『椿の海の記』、あれは僕もよく読んでいますが、あの場合は近代社会、それから疎外された人。それと「されく」ということの関係の真ん中にみっちんがいて、つないでいる。確かにそうなんだけれども、僕は、「されく」という言葉については、そんなに否定的な概念や印象じゃないんじゃないかという気がしています。

例えば子供を老人が見て「魂の深か子じゃ」って言うんです。これは褒めている。それと同時に「この子はされくぞ」という言い方もする。「されく」というのは「さまよう」だけれども、むしろ僕には「ほつつき歩く」という感じがする。だから、しばらくほーっとしている。その間は魂が確かにどこかに行っている。どこかに行っているんだけれども、それは具体的な旅路をするんじゃなくて、そういうことの報告はなくて、あるのはただ、ほうぜんとして、はっと元に戻る、という本人の主観的な感じですが。だから、具体的な旅路ではないんです。

雑談だからどんどん脱線しますけれども、石牟礼さんと縁のある、旅路の

話で面白いのは、高群逸枝さんの若い時の『娘巡礼記』。熊本の新聞だったかな、契約して旅先から原稿を送るから、と言って四国を巡礼で一周された。大変評判が良かった。その場合なんかは具体的にその日のことを全部書いておく。それが旅なんです。「されく」というのは、どこに行くではない。「さまよう」って言う……。目的地が明確に出ているわけじゃないから「さまよう」でもいいんでしょうね。それは1つの能力であるような気がする。つまりそれができた時期とそれがだんだんできなくなる時期があって、そのように移行していく。

そのように自然に近くて、海のもの山のものという、キツネ、タヌキ、その他いろいろというのは、妖怪というほどには怖くはないんです。そういう人間界の外にいて、しかもたぶんそっちも魂を持っている。そういう者たちとの行き来ができた。その能力が次第に失われて人間界に回収される。それをみっちは嘆いているんじゃないか、と思うんです。つまり、人間になりたくない。

渡辺京二さんが、どこかで、石牟礼道子は生まれた途端にもものすごい大声で泣いた。それはなぜかという生まれたくなかったからということを書いていらっしやいました。あっちの世界のほうがずっとよかった。禅の言葉だったかな、「父母未生以前^{ぶもみしよういぜん}」という言葉があります。父、母が生まれるさらに前ということ。そう言ってみれば、魂たちがみんなでいる楽しい前世みたいなものが、記憶の中のどこかにあって、それはだんだん薄れていってしまう。そうやって人間になっていくことを、どこかで嘆くとか、惜しむとか、そういう部分がある。

ですから、『椿の海の記』で気が付くのは、みっちゃんには同じ年の友達がないということなんです。そこから疎外されている。だから、自分が異人の側にいる。異端者、あるいは入っていけない者であることをどこかで自覚している。

神話的世界からの言葉による隔絶と結び直し——短歌から散文へ

徐さんの発表にあった「夔^き」というのは、ものすごく難しい漢字で「キ」と読むことを見つけるだけで結構苦勞しました。どの部首で引いていいかよく分からない。この夔というものがこのイメージの変化を石牟礼さんがずっ

と丁寧突き合わせてお書きになっているところが非常に面白いです。

ここで白川静の中国の神話に用意した云々と、『山海経』では夔は牛のごとく獣であるが、夔は舜の楽官となった。それは神話的なものからの經典化であると白川静は言う。その次のページだったかな。「それはつまり官僚たちの手に掛かると結局は神話性が失われて制度化される」。

それと同じで、石牟礼道子も神話的なものとの親和性を持っていた時期から、人間のほうに戻ってきて、そこで生きなければならない自分に出会って、それがつらかったのではないか。その中で、自分とまだ行き来ができる者としてとんとん村の人たちなどが出てくる。それから、もちろん、なるべく海のもの山のもの、神様と親しいままでいたいと思いつながら、しかしそれはどこかで終わらざるを得ないんだ、ということも意識している。そこから、4歳という設定だけれども、実際に年を取って大人になっていく思春期の辺りは彼女は非常につらかったんです。たいへん不幸であると自分は思っていた。

そこから先、石牟礼道子は何度か自殺未遂をしています。その先でなんとか自分が生きていけるように、というので、気が付いたのが言葉だった。その言葉がなければ、異形の者たち、あるいは異人たちと行き来できたのに。それは言葉を必要としないから。しかし言葉を知ってしまった。田村隆一(1923-1998)に「言葉なんかおぼえるんじゃなかった」(「帰途」『言葉のない世界』1962年)という詩がありますけれども、そういう思いがどこかにあって、しかし、そうやって得た言葉で彼女は自己表現を始めるんです。

最初は短歌です。短歌というのはミニサイズの私小説なんです。自分のことを語る。そこから始めて、しかしだんだんその短歌では言い切れないことが出てきて散文を書き始める。初期の作品で『タデ子の記』(『潮の目録』1974年12月初出)というのがあります。戦災孤児の女の子を馱で見つけて連れてきて一生懸命世話をする。それはただ悶えるんじゃなくて本当に育てようとする。結局、彼女はいなくなってしまうんだけど、そういうことを文章で書くことで人間世界に対する自分のスタンスを作るというか、そういう過程を経たんだろうと思うんです。それがそのまま水俣闘争、水俣の患者たちとの付き合いへつながっていく。

魂のなかの神話、精霊的な世界観——小説を書かせる力

中国の古代神話は白川静さんももちろん面白いけれども、もう1人僕が好きなのは李賀（791-817）という詩人がいます。晩唐の詩人で非常に難しく、注釈がないと読めないけれども、特に神話的な世界を書くのがうまい。『李憑の箏篋引（くごのうた）』というのがあります。李憑の「李」はやっぱりスモモです。憑は「取り憑く」、「憑依する」の「憑」。箏篋というのは楽器です。ハーブのような楽器だと思います。「うた」という字は、普通は「引用する」の「引」の字で、そこでは歌という意味で使われている。

今の日本語に訳せば、「李憑という名人が箏篋を弾く（箏篋はハーブのような弦楽器です）。この人が演奏を始めると崑崙山の玉砕け、鳳凰は呼び交わり、芙蓉（ふよう）の花は露に泣き香り高い蘭が笑う。十二の都の門の辺りでは冷たいひんやりとした光も溶け、二十三本の弦は天帝紫皇、天帝を感動させる。女媧（じょか）が五色の石を練って天の穴を塞いだところの石破れて天は驚き秋の雨がほとぼしる」。これは全部神話的なイメージなんです。女媧というのは天が壊れた時に石を詰めて修理した女神です。

そういうものを全部石牟礼さんが読んでいた、というわけではないけれども、中国人の神話的詩作はやはり面白いものです。僕は徐さんの研究をうかがって、石牟礼さんがこんなに詳しく読んだとは知らなかった、と思いました。彼女が「私は本を読んでいないから」と言うのは嘘なんです。ただ、1冊の本を通読する、他の作家の長編小説を読むということはあまりしなくて、ものすごく勘がいいから、ざっと読んでいいところがあるとぱっと掴みます。この場合も、たぶんそうだっただろう、と思う。だから白川漢字学にも親しかったでしょうし、弟子入りしたいという気持ちも分かるんですけども、しかし相手は辞書ですから。辞書は普通、通読しない。

その中国神話からまた広がっているのが精霊的な世界観です。さっきの言い方だとコスモスのほうです。石牟礼さんはそっちの側に半分身を置いていたから。人間界ではチツソを相手にあれだけ闘ったし、自分は患者さんに付いて行っただけだって言うけれども、そんなことはなくて、彼女は運動を煽っています。扇動している。その一方で、神話的なものをそれぞれ魂の中に持っていて、そっちのほうで小説を書かせる力だったんじゃないかと思うんです。

よく安直に彼女は「巫女だから」って言う人がいるけれども、そうではない。神がかりにはならない。ただ、そっちのほうの居心地のいいような感じはあったと思います。いつか石牟礼さんから電話がかかってきて、「夢を見ました」って言うんです。若い女の人が出てきて、明日からお天道様がいなくなります、と彼女に伝えた、と。「あしたったから、というところの促音が東京っぽかったです」なんて言っていました。僕はその時は気が付かなかったんだけど、その若い女ってアメノウズメ、つまり日神（アマテラス）が曇った時に踊りを踊って彼女を引っ張り出したというあの人じゃないのかなと思って、そのことを石牟礼さんに話そうと思っているうちに、いつも行くと、次々と話題が変わっていくから、結局、言っていなかったんですけども。

『椿の海の記』と『水はみどろの宮』——異形の者たちの言葉の有無

もう一つさっき話を伺っていて気が付いたのは、『椿の海の記』はやはり悲劇だということです。なにかの喪失、そして喪失してしまった人たちとのそれこそ魂の悲劇。それに対して『水はみどろの宮』のほうは、これは童話なんです。お葉が途中で影が薄くなって代わりにおノンのほうが前へ出てくる。つまり。あの作品の中では、自然災害が起こり、それを回復するために努力する。しかし、一番違うのは『椿の海の記』では異形の者たち、異界の者たちとは喋らず、言葉を持っていないことです。それに対して『水はみどろの宮』ではみんながよく喋る。そのことの違いは大きいんじゃないかと思うんです。言葉がある世界とない世界。喋るようになったら、これはいくらでも話が広げられるわけだから。

導きとしての風について。昔、僕の親しかった友人が「風は怖い」って言っていました。「眠りの中で風の夢を見るとどこかに連れて行かれそうな気がしている。自分にとってはそれは悪夢だ」と言っていた。そういう感覚というのがあるのかなと思いました。

石牟礼道子さんの2つの語りの朗読

皆さんは研究者だから精緻に研究なさるし、どの作品もいかなる深い研究

にも耐え得るからくりを持っているからそれは聞いていて面白かった。なるほど、と思って感心して聞いていたのですが、僕はやっぱり作家であって詩人ですから、まずもって文章に惹かれる。それこそいい場面もたくさん知っているし、あんまり僕は分析をしないでそのまま読むようにしてきました。これは確か僕が作品から引いたんじゃないじゃなくて、石牟礼さんに聞いた話だったと思うんですけれども、ちょっとメモをしてありますので、読み上げます。

学校帰りに海に行きますと、渚で、岩に付いている小さな巻き貝がおりまして。貝たちがいつも遊んでいるんですけど、人の足音を聞きこるんころんと落ちて逃げるんですね。ぜんぶ落ちてしまって、下を見れば数え切れないほどずくまっています。

耳を澄ますと砂浜いっぱいにそういうものたちの呼吸の音がみしみしと聞こえまして。海そのものやその生物たちと自分の呼吸を合わせている感じがとても幸福で……。

ずうっと葦が生えていますでしょう。その葦の葉にハゼが乗って遊んでいて、葦の葉は風に吹かれて揺られて……ハゼの大きな目玉はお日さまの方を向いてきらきら虹のように光ってて。

下にいるハゼたちは葦の葉っぱを目指して跳びあがりますんですよ。でも重みですると落ちたりして。でもうまーく乗れることがあるんですよ。ずっとしゃがんで観察していると応援したくなって、それぞれって言って、乗れるとああよかったねとほっとしますんです。

やがて夕方になって潮が満ちてきますとね、ハゼたちはみな沖の天草の方を向いて、沈む夕日を見物するんです。そしぼちゃんぼちゃんとは波の中へ帰ってゆくんですね。

あれはハゼたちはどんな気持ちかしらと思っておりましたね²。

この共感の力。ハゼに対する、あるいは生物全体に対する、あるいはそうではないものに対する共感の力。この幸福な雰囲気というのは『椿の海の記』にも随所にある。それに対して、それを喪失する悲しみもある。4歳の

² 池澤夏樹「水俣の闇と光」、『されく魂 わが石牟礼道子抄』河出書房新社、2021年2月、66-67頁。

女の子の1人語りという、とんでもない仕掛けの話をよく作ったと思いますけれども、しかしそこで既にして、つまり書いているのは大人になっているとか、その間の彼女の世界観や宇宙観がそこに投写されている。そんなことを考えながら皆さんのお話を聞きました。

もう一つ。一番悲しい例文です。皆さんご存じだと思います。

ああ、シャクラの花……。

シャクラの花の、シャイタ……。

なあ、かかしあん

シャクラの花の、シャイタばい、なあ、かかしあん

うつくしか、なあ……

あん子はなあ、餓鬼のごたる体になってから桜の見えて、寝床のさきの縁側に這うて出て、餓鬼のごたる手で、ぱたーん、ぱたーんち這うて出て、死ぬ前の目に桜の見えて……。さくらちいいきれずに、口のもつれてなあ、まわらん舌で、首はこうやって傾けてなあ、かかしあん、シャクラの花の、ああ、シャクラの花のシャイタなあ……。うつくしか、なあ、かかしあん、ちゅうて、八つじゃったばい……³。

本当にこれは義太夫節ですよ。このままで太棹に乗りそうな気がする。というわけで、勝手な話ばかりでしたが、これで僕の一方的なお喋りは終わりにします。ありがとうございました。

³ 石牟礼道子『天の魚』第6章「みやこに春はめぐれども」より。池澤夏樹個人編集『世界文学全集Ⅲ-04 苦海浄土 石牟礼道子』河出書房新社、2011年、652-653頁。

むすびの言葉

鈴木将久

石牟礼道子を世界文学として読むとはどのようなことなのだろうか。もちろんそれは、石牟礼のテキストが世界文学の基準に達しているかどうかを判定することではないだろう。そもそも世界文学は唯一の基準によって認定されるものではない。たとえばダムロッシュは、世界文学とは流通や読みのモードだと述べている（『世界文学とは何か？』、国書刊行会、2011年、17頁）。つまり「世界文学」か否かではなく、いかに「読む」かが問題になる。

石牟礼道子の『苦海浄土』を世界文学全集に収録した池澤夏樹は、その解説において、石牟礼道子の魅力を語っている。そこで語られたのも、石牟礼道子のテキストをいかに読むかであった。池澤は解説の最後で、「解説としては破格かもしれない。だが、小声で言い訳をすれば『苦海浄土』はそのように読む者に憑くのだ」（『世界文学全集Ⅲ-04 苦海浄土』、河出書房新社、2011年、771頁）と語り、石牟礼道子のテキストが、解説としてまとめることのできない豊かな内容を持っていること、それが読者に取り憑くような魅力を持っていることを述べた。

石牟礼道子のテキストは、読むという行為を読者にうながす力を持っている。その力の強度において、石牟礼道子は世界文学と呼ぶに相応しいと考えられる。そのことを私は、石牟礼道子を読む会に参加することで、文字通り体感することができた。

石牟礼道子を読む会では、自分一人でテキストを読むのではなく、他の参加者の読解を聞きながら、一人では思いつかないような読解を受け入れ、新たな意味を見出す経験をした。それは複数の読解が交流することで意味が生成される場、すなわち読むという行為が生産性を発揮する場であった。複数

の人間が集うことで、石牟礼のテキストが持つ、読むという行為の強度が引き出されたと言えるだろう。

しかしそれはまだ文字テキストの次元の行為であった。2021年になって、DVDではあるものの、石牟礼道子による新作能の舞台を見たとき、石牟礼を読むという行為の意味が刷新されたのを感じた。能の舞台において、石牟礼の書いた言葉は、能特有の節回しと身体性をともないながら、声として響き渡った。そのとき、声の響きの中に私自身の身体が放り込まれたように感じた。それは、石牟礼の文字テキストを目で見ても頭で理解するのは、まったく異なった経験であった。その経験をあえて言葉にするならば、呪術的あるいは祭祀的のと言いきる方がないかもしれない。しかし私はそのとき、石牟礼のテキストがある種の空間となって能舞台の上に出現し、それを受けとめる読者たる私は、身体全体でテキストを感じ取ったように思った。すなわち、石牟礼のテキストを読むとは、理性的に文字の意味を理解することではなく、ある種の身体的な体験だと感じたのである。

そのように感じたとき、不思議なことに、石牟礼の文字テキストも、異なった様相を示し始めた。それを最も明確に感じ取ったのは、国際ワークショップ「石牟礼道子を読む——世界と文学への問い」において池澤夏樹氏の話聞いたときであった。池澤氏の人を惹きつける声質と独特のリズムをともなった話を聞きながら、ある種の空間が生み出されていると感じた。そして最後に、石牟礼のテキストを朗読する声を聞いたとき、私は確信した。石牟礼道子のテキストが読者にうながしているのは、文字を読むことに留まらない。石牟礼道子のテキストを読むという行為は、ある種の空間に身体が投げ込まれる体験であり、そのような体験に誘う力が、石牟礼のテキストの魅力である。読むという行為の意味を刷新し、新しい読書を体験して、その豊かさを身体で感じとること、それこそが、石牟礼道子を世界文学として読むことの意味なのではないだろうか。

石牟礼道子を読む会に参加することを通じて、私はこのようなことを考えている。

付録

盲僧琵琶の語り物・兵藤コレクション
山鹿良之演唱「石童丸」翻字資料

盲僧琵琶の語り物・兵藤コレクション、成城大学民俗学研究所所蔵（但、映像資料のみ）

番号	タイトル	撮影日	撮影場所	記録媒体	撮影者
1	あぜかけ姫初段	1990.3.12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
2	あぜかけ姫二段	1990.3.12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
3	あぜかけ姫前席	1989.3.17	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
4	あぜかけ姫二席	1989.3.17	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
5	橋口桂介、あぜかけ姫初段・二段、口琵琶	1991.4.9	橋口宅	Hi8	兵藤裕己撮影
6	あぜかけ姫初段・二段	1991.4.10	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
7	あぜかけ姫全	1992.4.10	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
8	石童丸	1989.3.16	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
9	石童丸	1989.4.8	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
10	石童丸、端唄「梅は匂ひで」	1991.8.1	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
11	一の谷・初段	1991.11.30	荒尾東宮内公民館	Hi8	兵藤裕己撮影
12	一の谷・二段	1991.11.30	荒尾東宮内公民館	Hi8	兵藤裕己撮影
13	小栗判官初段	1989.3.15	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
14	小栗判官二段	1989.3.17	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
15	小栗判官三段	1989.3.17	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
16	小栗判官初段	1990.5.2	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
17	小栗判官二段	1990.5.3	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
18	小栗判官三段	1990.5.3	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
19	小栗判官四段	1990.5.5	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
20	小栗判官五段	1990.5.5	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
21	小栗判官六段	1990.5.6	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
22	小栗判官七段	1990.5.6	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
23	小栗判官初段	1990.9.13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
24	小栗判官二段	1990.9.13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
25	小栗判官三段	1990.9.13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
26	小栗判官四段	1990.9.14	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
27	小栗判官五段	1990.9.14	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
28	小栗判官六段	1990.9.14	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
29	小栗判官初段・二段	1991.1.21	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
30	小栗判官三段	1991.1.22	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
31	小栗判官四段	1991.1.22	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
32	小栗判官五段・六段	1991.1.23	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
33	小栗判官初段二段	1991.11.29	山鹿市八千代座	Hi8	兵藤裕己撮影
34	小栗判官三段	1991.12.1	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
35	小栗判官四段	1991.12.1	柳川崩道若宮神社 (夜ごもり)	Hi8	兵藤裕己撮影
36	小栗判官五段	1991.12.1	柳川崩道若宮神社 (夜ごもり)	Hi8	兵藤裕己撮影
37	小栗判官六段（かまと祓い直会）	1991.12.2	南閩町刀塚さん方	Hi8	兵藤裕己撮影
38	かまと祓い、小栗判官六段末尾	1991.12.2	南閩町刀塚さん方	Hi8	兵藤裕己撮影
39	小野小町全、端唄「ぎにあらたま」	1990.12.20	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
40	葛の葉初段、石童丸（冒頭）	1989.10.12	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
41	石童丸（途中から）	1989.10.13	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
42	葛の葉二段	1989.10.14	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
43	葛の葉三段	1989.10.15	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
44	葛の葉四段	1989.10.15	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
45	葛の葉初段	1991.9.12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
46	葛の葉二段	1991.9.12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
47	葛の葉三段	1991.9.13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
48	葛の葉四段	1991.9.13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
49	橋口桂介・葛の葉初段・二段、荒神祓い他	1991.11.17	橋口宅	Hi8	兵藤裕己撮影

50	鞍馬下り初段	1991,10,14	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
51	鞍馬下り二段	1991,10,14	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
52	鞍馬下り三段	1991,10,15	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
53	鞍馬下り四段、端唄「木綿車」	1991,10,15	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
54	俊徳丸初段～	1988,9,18	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
55	俊徳丸初段・二段	1988,9,18	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
56	俊徳丸初段～二段	1988,9,18	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
57	俊徳丸初段	1990,3,13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
58	俊徳丸二段	1990,3,13	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
59	俊徳丸三段	1990,3,14	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
60	俊徳丸三段（語り直し）	1990,3,16	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
61	俊徳丸四段	1990,3,12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
62	俊徳丸五段	1990,3,15	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
63	俊徳丸六段・七段	1990,3,15	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
64	俊徳丸初段	1991,4,11	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
65	俊徳丸二段	1991,4,11	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
66	俊徳丸三段	1991,4,12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
67	俊徳丸四段	1991,4,12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
68	俊徳丸五段・六段	1991,4,12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
69	隅田川初段	1992,1,19	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
70	隅田川二段	1992,1,19	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
71	隅田川三段・四段	1992,1,20	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
72	卒塔婆引き初段	1991,11,18	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
73	卒塔婆引き二段	1991,11,18	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
74	道成寺全	1989,10,14	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
75	道成寺全、稽古風景	1990,3,12	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
76	日光白面退治	1990,12,19	熊本県立劇場	Hi8	兵藤裕己撮影
77	都合戦筑紫下り（牡丹長者）初段	1989,3,18	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
78	都合戦筑紫下り（牡丹長者）二段	1989,3,18	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
79	都合戦筑紫下り（牡丹長者）初段・二段	1991,7,29	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
80	都合戦筑紫下り（牡丹長者）三段	1991,7,30	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
81	都合戦筑紫下り（牡丹長者）四段	1991,7,30	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
82	都合戦筑紫下り（牡丹長者）五段	1991,7,31	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
83	餅酒合戦（付、都合戦初段）	1992,4,10	山鹿宅	Hi8	兵藤裕己撮影
84*	(1) 山鹿良之 御幣切り(1)	1989,4,4	古賀芳郎宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
	(2) 山鹿良之 御幣切り(2)	同	同	同	同
	(3) 山鹿良之 御幣切り(3)。更級武勇伝（一部）	同	同	同	同
85	かまど祓い	1989,4,6	山鹿宅かまど	Cカセット	兵藤裕己撮影
86	かまど祓い、小栗判官四段・五段	1989,4,5-6	山鹿宅かまど	VHS	ヒュー・デフェランティ撮影
87	山鹿良之 朝の勤行	1989,3,18,8:45	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
88	山鹿良之 朝の勤行	1989,10,14	山鹿宅	Cカセット	兵藤裕己撮影
89	高木清玄、山鹿良之「日光白面退治」	1990,12,19	熊本県立劇場	Hi8	兵藤裕己撮影
90	永田法順、高木清玄、経文	1990,12,19	熊本県立劇場 (昼の部)	Hi8	兵藤裕己撮影
91	永田法順、高木清玄、経文	1990,12,19	熊本県立劇場 (夜の部)	Hi8	兵藤裕己撮影

* 84 は 3 本で 1 ファイル

山鹿良之演唱「石童丸」(前掲コレクシヨン、8) 翻字資料

000000 (ナガシの手) 月に一むら雲 オー花に一かアーゼーエー

(ナガシの手) 散りてー はかーなきー世のなーかに一筑一ゼーエー

23:34(短)いコトバの手) 我れの一國もとーは九州 筑後一筑前一肥

後肥一前 九州 九州でござるか 筑後筑前肥後肥前 おとこ

よ おつかさどる 加藤左衛門重氏 なに 探題しゅうぎよおつかさどる加

藤左衛門重氏 驚きながらその顔色まで変わってくる重氏公 その次は

忘れがたみの石童丸 聞いて驚く重氏なのれの果てー 筑後

筑前肥後肥前 大隅薩摩で六箇園探題しゅうぎよおつかさどる加藤左衛門

重氏までは書いてるが忘れがたみの石童丸と 聞いてびっくり 持った

一筆はばったり落す おーいかなることか おおゆることか 我れに

も覚えもないが 家を出をいたすその拙者があるとき めか胎内にはなな

月 宿りしもり子があるとは思おていたが 男の子とおに 我れは生み

我れなきあとーに今生に生まれ ああーただ女の胎とおに 我れは生み

つけたるばかりー 親とゆうところごとにある なんの思も 無情もな

いーこの一重氏ーをー 親と思ひ生みの父とー はるばるー 海山越えてー

たずねてー来たー石童丸 おおー そなたがたずぬる 父はー我れじやー 加

藤左衛門重氏は 我れであるぞ 名乗ってしまおうと思おたが はっーと

この山の法合を破っては罪かるからず 十四年の 得度ーも無駄になる

そればかりではない 大師さまの ご厚恩 そのお忘れ 我れの罪はかるか

らず いやあ まわりめぐー 罪をおこわり どのよに かんなん苦

勞をいたすと言ひながら 大師さまご恩 忘れはならぬ それじや

ゆうて 名乗ったなら さぞー さぞ喜ぶだろ 知らぬとゆうて か返

すわけにはゆかぬ いかかかせんとー道心ー 両眼にははらはらー

思わずー 見せるまいとは思えどーも 浮かんでせめずる玉一なみーだ

03:36(短)トナリ このよしを眺むるよりも石童丸 おん僧さま 我れが

たずぬるお父上さまはあなまでござりませよ 父上さまであるならば

お名乗り下さりませ せがれであるか 父じやとひと言だけー お名乗り

下さりませやあやお若いの 我れはまだだ この世に 今生に生まれ

てな 妻とゆう これを定めた覚えもさらになし さても 父とゆうものが

ただいちにんで子どもが生まるわけござらん でも 男とゆうでない

申されますか せんせんをおゆう者ではござらん いいえ たしかに父に

違ひはござりません いや それがお若いのわけがある おん身の父上さ

まど 我れは弟子朋輩 しかしながらお父上さまは去年の秋のわづらいに

この世に帰らぬ人となりました それを思えばお若いの いまだにおん身

のお父上さまがいられたならさぞお喜びであらうと 思えば思はずこの

身も涙が出ました いいえ あなたさまは父に違ひはござりませぬ 他人

の人のお嘆きと あなたの嘆きは さつーと なんば言われてもまじし

く 我れの父上さまと存じます せがれであつたか石童と ひと言だけー

いやいやお若いの さよおな者ではござらん ささ お墓からお父上さま

がお待ちでござります お墓参りをなされませ しかれば父の 墓がこ

のあたりに 少し参りますとお墓がござります はやー あないをいたし

ますお越しなさい さよおでござりまするか しからば おぞお願ひい

たします ごこいのでよまた石童の手を引いて 墓所をさして急いでゆ

く七八軒 手前まで来て あれご覧なされ あの 石碑をござらん あれが

おん身のお父上のお墓 はやくお参り下され さよおでござりますかと

石童夢にも知らずに 指された墓所をさして急いでゆくあとに残つた

蒞置は じつとうしろ姿をながめているところ 墓の前になればひざまず

き香花たてまつり 南無阿弥陀仏南無阿弥陀仏 申し父上さま ただ今こ

れに参りしは 筑後筑前肥後肥前大隅薩摩で六箇園探題しゅうぎよおつか

ささる 加藤左衛門重氏の 忘れがたみのせがれ 石童丸と申します たず

ねたずねてこのみ山に ご仕健のよしと聞くより喜んでたずねて来てみ

れば お変わり果てたるおん姿 こればかりではござりませぬ お父上さま

國もとに残つて居る姉上から 頼まれごとすかつた品がござります

これは 墨の衣香の袈裟 姉は そなたがたずぬてゆくならば 我れの思ひ

ひと品こそ上げて頼むから 必ず父上と だどけてくれと預かたる袈裟衣を

一生のうち間に合はん 死んでもーおん身のお心は 必ず

変わりはござるまい この世で間に合わぬ姉のー真実 二日ふた夜さも

ひと目眩らずに仕立て上げたる袈裟と衣ー 一生の体に間に合わぬ石碑に

なりと着せ申おー 立ち上がったて風呂敷包みー 着せかきはなし

石碑の前に広げ さてもふりほどいてーほとけと石に着せかかると 思

議するかな風も吹かずにー 着せたるー衣ーに香の袈裟ー

虚空 はるーかにキリキリ キリキリと舞い上がってゆく(短)いノリ

オトシ) 〱

06:20の十間近く離れたる蒞置僧 此のありさまを眺めて はーいまかす

いーかね おお この上からは めかけ千里のいまはの際 死に顔なりと見てやろおと **ワリカガリ** あとを暮おてかぶろが宿 一生懸命い急いでくだりくる(短いノリオトシ)▽

(48:26) **ワリカガリ** 石童丸は母の居間に **ワリカガリ** よおよおー 上がり母上さま母ととりすがり 呼べどもー 叫べどもー 母の千里ー この世を去りてー うわ息ばかりー なんの言葉もさらになしー あとを慕おて 刺置来て 様子を眺むれば なにもお無情の風もおだれたか じゃあこゆううことになつたら 人に見られぬうちに 石童に知られぬうちに 急いでまた高野の山と登りー ゆく **ワリ** 呼んでもー 叫んでもかきなきー 母 こーなれば 仕方が無いー 宿屋のあるじをはじめとしー 隣近所集まって 野辺の送り をいたしー そこに四十一九日ーのあいだ

(49:26) **ワリカガリ** (コトバの手) 母のー 菩提 供養いたしー 四十九日があつたらー ば 九州ー 筑前 さしてー 掃りゆくー 石童丸 かえつてみればー わがふるさと えてにー ならぬー 人間ー 寿命情けー ない 杖よ 柱とー 頼りにー 思うー 姉もー この世をー 去り 頼りに思うー 人ぞー さらになしー 石童丸は ころー ばかりの 供養をいたしてー また 尋ねて登りゆくー 高野のー 山ー

(51:41) **ワリカガリ** (短いノリの手) **ワリカガリ** 苜萱ー 僧をたずねて参り 親といわずに子とー 名乗らずー さまー 苜萱ー 道心のー 出家弟子とー なつてー 得度ー いたすー 親子の人びと さまも石童丸が一人前 よおやくー 出家になるその頃ー には 重氏公もその世を去る **ワリカガリ** 去るいまわの際に 初めてー 我が名を名乗り 聞かせてー そののちー 石童丸ー とそれほどもでも 子といわず親とー 名乗らずに 得度修行いたしたその功力かー 人びとさまがー 弘法大師高野の山(短いノリの手) 無明の橋にいささか離れ 親子ー 地藏と祭られるー 石童丸のなれの果てー 筑後ー 筑前肥後肥前 大隅薩摩で六箇国探題しゅうぎよおつかさどるー 加藤ー 左衛門重氏 **ワリカガリ** 親子地藏のものー がたー ー 石童丸ー まず これー までー ▼

(53:28)

(兵藤裕己「座頭琵琶の語り物伝承についての研究(一)」『埼玉大学紀要』(教養学部)第二六卷(一九九〇年)より抜粋)

兵藤裕己 (HYODO, Hiromi)

学習院大学名誉教授。研究分野は日本文学、芸能論。著書に『物語の近代——王朝から帝国へ』（岩波書店、2020年）、『琵琶法師——〈異界〉を語る人びと』（岩波新書、2009年）、『演じられた近代——〈国民〉の身体とパフォーマンス』（岩波書店、2005年）、『〈声〉の国民国家・日本』（NHKブックス、2000年）、『太平記〈よみ〉の可能性——歴史という物語』（講談社学術文庫、1995年）、『語り物序説——「平家」語りの発生と表現』（有精堂、1985年）、校注に『太平記』全6冊（岩波文庫）など。

池島香輝 (IKEJIMA, Koki)

東京大学人文社会系研究科欧米文化研究専攻博士課程。専門は日本近現代文学、障害をめぐる文芸。修士論文「風景の詩人——石牟礼道子と宮沢賢治」（2020年3月、東京大学人文社会系研究科提出）では、石牟礼道子と宮沢賢治作品の風景描写を分析し、両者に共通する共苦の思想を論じた。

池澤夏樹 (IKEZAWA, Natsuki)

作家、詩人。小説に『ワカタケル』（日本経済新聞社、2020年）、『キトラ・ボックス』（KADOKAWA、2017年）、『カデナ』（新潮社、2009年）、『スティル・ライフ』（中央公論社、1988年）、評論に『されく魂——わが石牟礼道子抄』（河出書房新社、2021年）、『みっちんの声』（石牟礼道子共著、河出書房新社、2021年）、個人編集に『世界文学全集』全30巻（Ⅲ-04は『苦海浄土 石牟礼道子』河出書房新社、2011年）、『日本文学全集』全30巻（河出書房新社、2020年）など。

倉持長子 (KURAMOCHI, Nagako)

聖心女子大学・昭和女子大学ほか非常勤講師。研究分野は能楽、中世文学。編著に『紙漉きの里のたからもの——福西家所蔵墨蹟等報告書』（吉野町、2021年）、論文に「能「雲雀山」のトポス——大和・紀伊の境界をめぐる」（『ZEAMI 中世の芸術と文化5——世阿弥とその周縁』森話社、2021年）など。

志村昌司 (SHIMURA, Shoji)

1972年京都市生まれ。京都大学法学研究科博士課程修了。京都大学助手、英国ウォーリック大学客員研究員を経て、2016年にアトリエシムラ (<https://www.atelier-shimura.jp/>) を設立。芸術学校アルシムラ特別講師。新作能「沖宮」プロデュース。著書に『夢もまた青し——志村の色と言葉』（河出書房新社）『文藝別冊 志村ふくみ』（河出書房新社）など。

鈴木将久 (SUZUKI, Masahisa)

東京大学人文社会系研究科教授。研究分野は中国近現代文学。著書に、『上海モダニズム』（中国文庫、2012年）、訳著に『思想史の中の日本と中国』第Ⅰ部・第Ⅱ部（孫歌著、東京大学出版会、2020年）など。

高山花子 (TAKAYAMA, Hanako)

東京大学東アジア藝文書院（EAA）特任助教。博士論文を執筆後、ひろく「物語」や「歌」について、言語以外の映像や身体表現も対象として、思考している。EAAでは石牟礼道子を読む会を宇野瑞木氏と主宰。著書に『モーリス・ブランショ——レシの思想』（水声社、2021年）がある。

建部良平 (TATEBE, Ryohei)

東京大学総合文化研究科地域文化研究専攻博士課程。研究対象は中国哲学、清代儒学、戦後日本思想など。論文に「人情と科学の哲学者——戴震及びデイヴィッド・ヒュームの比較可能性についての試（私）論」（『比較文学・文化論集』37、2020年）、「他者をその他在において理解する——丸山政治学の現代的読解と「弱い主体」」（『思想史研究』27、2020年）、「「苦海浄土」と共に——狂いと救い、そして笑い」（『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪（され）く』東京大学東アジア藝文書院、2021年）、「老いた人間は何処へ——段玉裁「四郊小学」説を読む」（『中国哲学研究』31、2021年）、がある。

宇野瑞木 (UNO, Mizuki)

東京大学東アジア藝文書院 (EAA) 特任助教。研究分野は東アジアの説話文学、日本中近世文学、表象文化論。著書に『孝の風景——説話表象文化論序説』(勉誠出版、2016年)、編著に『和漢のコードと自然表象——十六、七世紀の日本を中心に』(島尾新・亀田和子と共編、勉誠出版、2020年3月)、『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』(高山花子と共編、東京大学東アジア藝文書院、2021年)、共訳著に『海東高僧伝』(小峯和明・金英順編訳、平凡社東洋文庫、2016年)など。

徐嘉熠 (XU, Jiayi)

清華大学人文学院外国言語文学専攻博士課程。研究分野は石牟礼道子文学、環境文学。論文に、「石牟礼道子文学における私小説的な記録文学——『苦海浄土』を中心に」(清華大学、2019年)がある。

山田悠介 (YAMADA, Yusuke)

大東文化大学文学部日本文学科講師、立教大学ESD研究所研究員。研究分野は環境文学。著書に、『反復のレトリック——梨木香歩と石牟礼道子と』(水声社、2018年)、共著に、『〈交感〉自然・環境に呼応する心』(ミネルヴァ書房、2017年)、『フィールド科学の入口 文学の環境を探る』(玉川大学出版部、2020年)、論文に、「草木の〈とき〉——石牟礼道子『あやとりの記』を中心に」(『石牟礼道子を読む——世界をひらく／漂浪く』東京大学東アジア藝文書院、2021年)など。

編集者

高山花子 (EAA 特任助教)

宇野瑞木 (EAA 特任助教)

EAA Booklet 29

EAA Forum 20

石牟礼道子を読む2——世界と文学を問う

[2021年6月15日／10月19日／11月14日]

編者 高山花子・宇野瑞木

発行日 2022年3月20日

発行者 東京大学 東アジア藝文書院

製作協力 一般財団法人東京大学出版会

デザイン 株式会社 designfolio／佐々木由美

印刷・製本 株式会社 真興社

© 2022 East Asian Academy for New Liberal Arts,
the University of Tokyo



EAA Booklet - 29

EAA Forum 20

石牟礼道子を読む 2——世界と文学を問う



E A A
EAST ASIAN ACADEMY
FOR NEW LIBERAL ARTS