

意識的と無意識的と

——「銀河鉄道の夜」に触れて——

1、そこを何と呼ぶ？

ジョバンニが勢よく帰って来たのは、ある裏町の小さな家でした。その三つならんだ入り口の一番左側には空箱に紫いろのケールやアスパラガスが植えてあつて小さな二つの窓には日覆ひが下りたまゝになつてゐました。

「お母さん。いま帰つたよ。具合わるくなかつたの。」
ジョバンニは靴をぬぎながら云ひました。

よく知られた宮沢賢治の少年小説「銀河鉄道の夜」の第三章「家」の冒頭。午後の授業が済んで、「同じ組の七八人」が「こんやの星祭」に「川へ流す」「青いあかり」のため

栗原敦

の「烏瓜を取りに行く相談」をしているらしい様子を横目に、アルバイト先の印刷所に向かい、一仕事して元気よく家に戻ってきた場面です。

「下り」ている「日覆い」は洋風のブラインドのようなものを思わせ、ジョバンニやザネリ、カムパネラといったクラスメイトの名前から想像させる西欧的（おそらくは、南フランスやイタリアあたり）の設定に沿うもののようにでもあります。

ところで、いま話題にしたいのは靴をぬぐジョバンニの振る舞いとその場所のこと。

長年建築誌の編集等に携わってきた植田実さんの『住まいの手帖』（みすず書房、2011・6）は多年の経験によつて蓄積された自身の「住まい」というものの「感触」を探つ

た連載エッセイによるものだそうですが、その中に「畳に靴」、「机に靴」、「ドマに靴」があつて、興味深いヒントを与えてくれます。

その焦点だけ先に言つてしまえば、「玄関のドアを開けて入つた場所。いまの日本の住まいでは決め手となる名称がない。平面図にはたいして玄関と記入されていて、それで間違はないのだが、脱いだ靴を置いてある床面を指すには隔靴搔痒の感がある。」ということなのです。その場所を指すには「踏み込み」が当たるようですが、玄関と結ぶには揺れがあるようだと言ひ、ドマ（土間）、タタキ（三和土）もそれに相当するが、拡がりに、微妙なズレも含むと言つています。

いずれにしても、「畳の上を靴で歩くのはそこでの生活をふみにじるような気持ちになつてしまふ」日本人の感覚、その時の禁忌感覚、「スリッパで畳に上がる」違和感、そういう「住まい」にともなう「感触」（建築の空間と住まい方・振る舞いの関わり、ハビトウスといったことでしょうか）の様々が探られています。「台北の集合住宅」の場合、「玄関ドアの外、つまりだれもが通る廊下に靴が脱ぎ捨ててある」、だからドアを開ければ「上がり框」は要らないわけです。「欧米では（これもあまいまいな範囲だけ）家の外では靴を脱ぐ場面はまずない。」「ブルガリアの民家な

ど」の「土の床から一段高い木の床を壁に沿つてつくりつけ、部屋としては狭いがベッドというには広く長い場所」、「当然靴を脱いで上がる」例。そして「アメリカのある新興宗教の道場に、ゆるい白衣を着せられ、靴を脱いであがったとたんにその場で泣き崩れた（癒されたということか）信者たちの話もある」と紹介されていたのです。

なかなか奥の深い問題ですが、ここでの本題は「靴をぬぐ」ジョバンニの仕草を描きながら、作者宮沢賢治はそのこととどの程度意識的だったか、ということなのです。定かな証拠があるというわけではありませんが、この場面の場合、おそらく作者はあまり格別な意識なくジョバンニの行動・振る舞いを当時の日常的感觉のままに描いたのではないかと思ひます。すぐ続いて「ジョバンニは玄関を上つて行きますとジョバンニのお母さんがすぐ入口の室に白い巾を被つて寝んでゐたのでした。」とあるように、無意識のうち、「入り口」には「玄関」があつて、靴を脱いで「上つて」いくと見なしていたのだと思われまふ。いわば、南ヨーロッパ（？）風の舞台に近代日本の都市の裏町風の家が取り込まれているといつていいでしょう。

そういえば、すでに前章の「活版所」でも、「大きな活版処にはいつてすぐ入口の計算台に居ただぶだぶの白いシャツを着た人におじぎをしてジョバンニは靴をぬいで上

がりますと、突き当たりの大きな扉をあけました。」とありました。この活版所（処）でも、ドマの靴脱ぎ、上がり框、室内の作業所という導線になっていたわけで、一昔前までの、あるいは現在でも残っている小規模の印刷所の日本的形態をそのまま投影していたようです。

「銀河鉄道の夜」のジヨバンニの町（学校、印刷所、家その他）が、作品世界の世界内現実であるとして、いわばイーハトーブ世界の旅の夢に対する世界内現実であるならば、それは半ば国境を越えつつ、半ば無意識的に作者の生活圏を取り込んでしまうことを容認するものだったことをよく示しています。読み手である私たちは、作者の「意図」を過剰に考えすぎずに、いっぽう、隠された「真意」を見落とすこともないように、バランス良く作品に出会うことを心がけるべきでしょう。

*

なお、付け加えれば、「畳に靴」の例では、エッセイ「ごはん」（『父の詫び状』）に、戦時中空襲に遭った晩のこと、類焼を避けるために必死で対応する中、夫のコードバンの靴を履いて畳の間に上がって懸命だった母の姿を、生き生きと捉えていた向田邦子のことも思い出されましたが、大正生まれで農村育ちの私の老母は、雨降りの時には下駄を手持っではだして小学校に通学したものだと言います。下駄が多

様な履き物として定着してくるのが、ようやく江戸時代の都市でのことだったのも、よく知られていますし、近代以後の和洋折衷の家におけるスリッパのおさまりの悪さも体験によく分かります。履物の歴史の中の、近代日本における靴の歴史はさほど古いものではありませんが、ジヨバンニの靴もそのような中で受けとめられていたはずです。

かつて、ジヨバンニの家を三軒長屋のイメージを背負ったものとして捉え、その入口の空き箱と草花に注目して一言したことがあります（『花をめぐる賢治と宗次郎』宮沢賢治 透明な軌道の上から』、新宿書房、1992・8）、作品を描く営みにとつての意識と無意識の交錯への注視は、作品の精読にとつて欠かせない観点だと思えます。

2、「銀河鉄道」は死者の乗り物か？

大学生の報告などに、「銀河鉄道の夜」についてしばしば「死者の乗る乗り物である銀河鉄道」とか、「銀河鉄道には死者だけが乗ることができる」といった表現を見ることがあります。尋ねてみると、初読以来の漠然とした思い込みであったり、先行する諸言及からの受け売りだったりすることがほとんどです。

いつの場合にも共通することではありませんが、おおよっ

ばにいえば誤りとはいえないこと、まあ容認して置いても構わないということでも、一旦、厳密に確かめる、範囲やレベルや密度を精細にし、その上に立って次の展開を図るということになると、簡単にそうはいえなくなりませう。「銀河鉄道の夜」のジヨバンニの夢の中での乗り物がどのような本質を託されたものであったかを追究しようとするとき、「銀河鉄道」（銀河軽便鉄道）がどんな特質を持ち、誰のための、どのような役割を果たすものであったかは、厳密に確認される必要があります。

乗車している人もひとりひとりすべて「死者」だったのかどうか点検すること、例えば乗車の仕方（形態、方法、資格、条件など）、下車の仕方（同じく）その他に即して吟味しなければなりません。検札にくる車掌は、常識的にいって銀河鉄道の従業員でしょうから、乗車してはいませんが、乗客ではありません。乗客とそれ以外の区別も必要ではないでしょうか。それでは、燈台看守や鳥捕りはどうでしょうか。なかなか微妙です。大きな鍵を腰に下げた人はどうだったのでしょうか。

さらには、鉄道の軌道周辺、沿線、停車場ごとに開かれている周辺にいる人たちは、それではみんな「死者」だったのでしょうか。

そもそも、〈ジヨバンニの夢〉ということすらが、はし

めには「夢」であるかどうかを明示しないようにしてあり、末尾近くになって「ジヨバンニは眼をひらきました。」と描かれることで、前後勘案してそれまでの銀河に沿った軽便鉄道や停車場の周辺の旅のすべてがジヨバンニの「夢」だったのだな、と読者に認められる形なのです。一方、夢を見ていたらしいジヨバンニはその体験をどのように受けとめているのか、語りは必ずしも断定的に述べてはいないと言っていいくらいなのですから、ジヨバンニによって「夢」みられたらしい世界には、多くの隙間があっても不思議ではないかもしれません。

いま、この問題に深入りすることは避けておきますが、「死者」という言葉を用いる際の「死」の概念について、「銀河鉄道の夜」の作者は、それを時間の経過の中で幅を持つ段階的なものとして示しているということだけは、強調しておきたいと思います。

たぶん、作者は、カムパネラがザネリを救おうとして、彼を川から押し上げ、自分では力尽きて水中に没してしまつて、まだ発見されていないという現実的な時間の幅を背景にして、ジヨバンニにカムパネラとの旅の時間を重ねさせました。その意味で水難者カムパネラは死ぬことを確定された人物ですが、まだ遺体は発見されていない状態にありました。すなわち、海難事故の殉難者の場合で

も典型的なように、「銀河鉄道」は、そのような乗客が生
の世界から次の生（天上とか次生）にたどり着くまでの途
中を運んでいく乗り物としての機能をもっていたことは否
定できません。

おそらく、作者賢治は過去―現在―未来という時間の分
割を前世（過去世、前生）―現世（現生）―来世（次生）
として語る三世の説明に対して、単に「死」によって一瞬
のうちに切り替わる如きものでなく、いわば現在の生と次
の生の間の中間の領域を用意することで、その中間の領
域に対する想像力の發揮をもって、現在の生の意義を捉え
返すことに用いようとしたのではないかと思えます。「死」
を瞬間の概念として扱わないで、次生に至る経過的、過程
的時間として捉え返すこと。それによって、現生もまた過
程的構造によって意味づけ直されることになるはずだ、と
いうもくろみです。

このことは、作者宮沢賢治が、十分に意識的に考え詰め
て、この作品の中に書き込んだことでした。大まかに、大
体でよいというような扱いではなく、厳密に精細に追いつ
めようとした結果でした。「銀河鉄道の夜」の先駆的作品
のひとつと目される童話「ひかりの素足」に見られるよう
な古い仏教の中有観を、晩年に至る思索の中から、もう一
度新らしく作り替えたものといってもいいでしょう。

*

現代の死生観の下でも、「死」の定義は難問です。脳死、
心肺停止、臓器の死、細胞の死等の間に時間的なずれがな
ければ、臓器移植を巡る深刻な議論が生ずるはずはありま
せんが、その一方で、それらの死が個体の死そのものであ
るとも言えません。愛する者を失った人が、以上のような
生理的、生物学的な死のすべてが過ぎた後でもなお、喪
われた者の死を受け容れることが出来ない時間を持つこと
も、しばしばです。

早い頃の童話「よだかの星」で自ら選んで死に至ったら
しいよだかの死は、最後「よだかは落ちてゐるのか、のぼっ
てゐるのか、さかさになってゐるのか、上を向いてゐるの
かも、わかりませんでした。」とあって、「こゝろもちはや
すらかに」なり、「それからしばらくたつてよだかにはっ
きりまなこをひらき」、自分が「燃える」星に転生してい
ることに気がつくことになっています（覚悟の死ではあつ
ても、いわゆる自殺とはどこか異っているようです）。

晩年に近い「なめとこ山の熊」では、猟師小十郎は熊に
のしかかれて、もうおれは死んだと思います、「そして
ちらちら青い星のやうな光がそこらいちめんに見
え」「これが死んだしるしだ。死ぬとき見る火だ。熊ども、
ゆるせよ。」と思えますが、その後は「それからあとの小

十郎の心持ちはもう私にはわからない。」と語り手の「私」が引き取っています。前者では、現生から来生への切り替りの蝶番のように死が機能して、よだかには「わからない」果ての転生が与えられるのですが、後者では、小十郎のその後は語り手の「私」に追尋の及ばぬこととさせているのでした。

死の当事者から見ると、他者から見ると、作品ごとの主題、ねらいの違いも反映しているでしょう。作家の生涯の歩みによる変化も影響しているにちがありません。賢治の場合、詩の中でも幾たびも死との対決が残されています。それらは、作家論による傍証を重ねて、論証し直す他ないことがらですが、自己自身にとつての死との対決を通じて、生者にとつては、死ぬということも、過程的に死を生きるということ以外にはないのだという真実を学び取ったものの精神が「銀河鉄道の夜」（最終形）を書かせていた、というのが現在の私の見取り図です。

（くりはら あつし・実践女子大学教授）