

## 宮沢賢治「ひかりの素足」論

——一九二〇年代から一九三〇年代における仏教的童話の変遷を背景として——

大島 丈志

### 一、はじめに

宮沢賢治の作品に仏教的要素が織り込まれていることは研究史上の常識となっている。その常識を支える根拠としては、賢治が熱心な浄土真宗の求道者である父の影響下に育ったこと、日蓮宗系の国柱会に入会したことなどが挙げられる。このため「二十六夜」や「ひかりの素足」といった仏教的要素を強く含んだ作品は「仏教童話」として定義されてきた。しかし、宮沢賢治作品を単純に「仏教童話」と括ることは逆に賢治作品の理解を狭めてしまう可能性を持つのではないだろうか。

一般に日本の近代以降の創作活動においては作家は様々な思想の影響下にあり、一つの宗教によって作品を括ることは難しい。特に仏教と文学に関してはその傾向が強い。見理文周は仏教と文学について言及し、まず明治の廃仏毀釈・西欧思想の流入によって、日本の精神風土に変化が起こったことを述べる。そして、文学と作家との関係について「『自我の確立』という近代のもっとも特徴的な思想と、それに基く『文学』の理念にしたがい、従来の『仏教』的な発想や習俗を批判したり、否定したりすることによってのみ（中略）近代の作家たりえたように思われる」と述べている。このことは、例えば宮沢賢治と同時代人である倉田

百三が『出家とその弟子』において、浄土真宗の開祖である親鸞とその弟子の話に大正期のキリスト教的個人主義の影響をも取り入れていることに表われている。「仏教文学」について見理は「私が、近代——とくに現代文学のなかに『仏教文学』がほとんど存在しないというのは、まさにこの点からであり、その意味から、近代文学で仏教にかかわる作品を、『仏教文学』ではなく、『仏教的文学』と呼びたいのである」と述べている。本論で扱う宮沢賢治作品にしても、浄土真宗から始まり日蓮宗キリスト教（カトリック・プロテスタント）などから影響を受けていることが指摘されている。

しかしながら宮沢賢治は昭和六年の「雨ニモマケズ手帳」の中に「高知尾師ノ奨メニヨリ／＼、法華文学ノ創作」と書き記しており、彼の創作活動と法華経信仰には密接な繋がりがあことは確かである。また、大正一〇年の突然の出家と上京、大正一一年のトシの病死といった人生の危機に直面した時、法華経信仰熱が高まり、それと共に創作活動が盛んになっていることを見逃すことは出来ない。

ただ前述したように、賢治の童話を仏教・法華経信仰そのものと直接結び付けてしまつてはあまりにこぼれ落ちるものが多い。そこで賢治童

話を論ずるにあたっては、「仏教童話」としてひとくくりにしてしまう事を避け、同時代の仏教的童話を巡る状況の中で考察する視座が必要とされるのではないだろうか。

本論では見理の論述を参考にして、賢治の「ひかりの素足」を仏教的童話として扱っていききたい。そして一九二〇年代から三〇年代における仏教的童話の流れの中でこの作品がどのような位置にあるのかを考察する。その上で「銀河鉄道の夜」との対比を行いながら新たな読みの可能性を探って行きたい。なお、宮沢賢治作品は『新校本宮沢賢治全集』筑摩書房より引用する。

## 二、仏教的童話を巡る論考と「ひかりの素足」の位置

まず仏教的童話とはいったいどのようなものとして捉えれば良いのか探っていく。内山憲尚は昭和一六年『仏教童話とその活用』の中で「仏教童話」を次のように解釈している。

- (1) 仏教的信仰を有する人が (2) 仏教的影響を目的として (3) 仏教的 (広義の仏教童話) に書き又は話すもの。<sup>3)</sup>

この他、内山論においては「仏教童話」が単なる信者養成の目的ではないと述べられており、教化の為の童話から離れていることが見て取れる。しかし内山論は「信仰」や「影響」の範疇がはっきりと規定されていないため、余りにも広範囲な解釈を許すものとなってしまっている。前述したように様々な宗教の影響下にある近代日本文学の作家・創作に

おいては、内山論に従えばその殆どが含まれてしまうであろう。よって内山の論考は仏教的童話を定義する考察として適当であるとは言えない。仏教的童話に関する定義は非常に曖昧になる傾向が強くそれは現在までも続いている。現在の仏教界における代表的な児童文学者である花岡大学は「仏教文学」について触れ、「原典を持っているものは（中略）それはついに『文学』にはならない」と述べ、さらに「宮沢賢治だけが『仏教文学』がかかざるべき松明」と論じている。<sup>4)</sup>

花岡論はまず「再話」は文学ではないと言い切ってしまう。だが、果してそういう切れるのだろうか。佐藤宗子は『家なき子』の旅の中で再話に関して次のように論じている。

口承であれ文字化されたものであれ、ともかくある原テキストがあるとき、それを意識して、あらたにテキストを文字化する作業、およびその結果生みだされたテキスト、という広範な枠を示す言葉として、それだけでは良くも悪くも色のつかない語として用いたい。<sup>5)</sup>

佐藤論に述べられているように、「再話」とは、原テキストをあらたなテキストとして文字化する作業であり、その結果「生み出されたテキスト」である。そこには当然あらたに生み出す者の創造が加わるのであって、それを「文学ではない」と言い切ることは出来ない。また、花岡は「仏教文学とは、仏教精神を踏まえた文学でなければならない」としている。しかしこの「仏教精神」とは何を示す範疇なのか非常に曖昧である。曖昧な「仏教精神」を掲げた上で様々な宗教遍歴を持つ宮沢賢治の

みをその保持者であり創作者であると言ってしまうのは考察の視野を狭めてしまう危険性を持つのではないだろうか。では、この厄介な仏教的童話をどのように捉えていったらよいのであろうか。

上笙一郎は『宗教児童文学』の構図―神道・仏教・キリスト教系の児童文学―の中で宗教童話の範囲に関して、巖谷小波を例に出して説明を試みる。上は、小波が神道・仏教・キリスト教系の雑誌にそれぞれ創作をのせており、日本においては宗教的童話というカテゴリー自体が難しいとする。その上で「近代的児童文学としての創作については、宮沢賢治論はいたずらに多いけれども、その歩みの全体を跡づけたものは皆無だとせねばなるまい」と論じる。

上論にあるように、現在まで仏教的童話について全体的に考察したものは無く、研究自体が不十分なものとなっている。そのため内山論や花岡論のように「仏教的」や「仏教精神」という曖昧な見解が横行し、その上で宮沢賢治論ばかりが多く出る為、宮沢賢治のみが仏教文学たり得ているということになってしまっているのである。これが現在までの仏教的童話をめぐる現状である。

では、このような不十分な仏教的童話をどのように捉え、宮沢賢治の作品へと繋げていけば良いのであろうか。まず仏教的童話の扱い方を明確にしたい。本論においては、まず仏教的童話を狭義の意味と広義の意味の二つに分ける。これは「仏教的」や「仏教精神」といった曖昧な表現によって仏教的童話が無限に広がり、様々な作品をまたいでしまう事を避ける為である。ここでは「再話」もまた新たに生み出されたテキストであると捉え、「創作」と同様に捉える。以上の考えに従うならば、

宮沢賢治「ひかりの素足」論（大島）

仏教的童話は次のように定義される。

①狭義の仏教的童話―仏教教団による教化を目的とする再話／創作  
②広義の仏教的童話―物語の素材として仏教を使用する再話／創作  
①、②について順に解説を加えてゆこう。先ず①狭義の仏教的童話であるが、大正期の仏教的童話には、教化の道具としての要素が多く含まれていた。大正一〇年発行の『仏教童話』創刊号では仏教的童話の使用法が次のように述べられている。

仏教界に於て童話の月刊雑誌として唯一のものです。寺院、教会にて、少年少女に施本するには本誌を描いて他にはその類がありません。乞ふ江湖の教界の諸君、どしく本誌を御使用下さらんことを！

賢治が多量の童話の創作を行ったとされる大正一〇年においては、仏教的童話は寺院・教会で「少年少女」の教育に使われるテキストであったのである。

次に②広義の仏教的童話であるが、これは芥川龍之介の「蜘蛛の糸」(『赤い鳥』大正七年)や小川未明の「金の輪」(『金の輪』大正八年)に代表されるように、仏教的な事柄を素材として使用した再話／創作である。

では、賢治の童話は仏教とどのように切り結んだのであろうか。

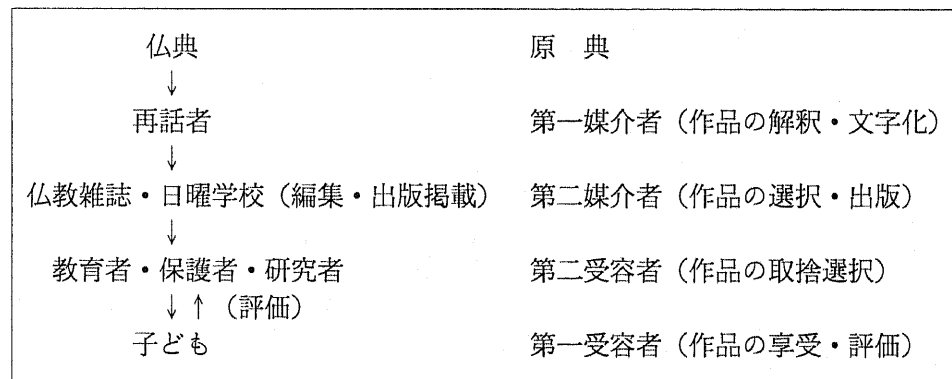
宮沢賢治の場合、国柱会の機関紙『天業民報』(いずれも大正一二年)に「角隣行進歌」(八六八号)「黎明行進歌」(八七四号)「青い槍の葉」(八八二号)などの歌曲を載せている。この歌曲は国柱会の国性文芸の

活動に賢治が応じて投稿したものであった。国性芸術とは「教理を知性の面から説くのではなく、いきなり感覚に訴え娯楽として鑑賞する間に、法華経・日本国体の正義を味識させ、おのずから感化を与える」<sup>10</sup>ものであり、教化のための芸術の使用であり、具体的には演劇が中心であった。童話ではないものの、歌曲に関して賢治は教化を目的とした狭義の仏教的創作活動を行っていたと言いうことが出来る。しかし、一方で賢治は童話を仏教教団の雑誌には出さず、『赤い鳥』等の有名誌に投稿していた。なぜ宮沢賢治は大正一〇年から一二年にかけて書かれた多くの童話を仏教教団の雑誌へは投稿せず、『赤い鳥』等に投稿したのであるうか。

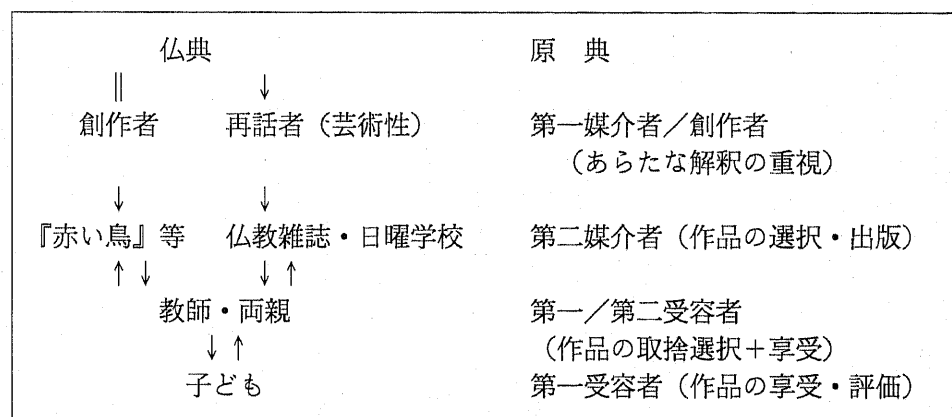
その原因の一つとしては、当時賢治の所属していた国柱会の国性文芸が歌や劇を中心としたものであり、童話というジャンルと合致するものではなかったということが挙げられる。ただし、大正七年以降、『赤い鳥』創刊の影響を受けた仏教界においては様々な雑誌で仏教的童話の募集がなされており、発表の場は存在した。よって国柱会にジャンルが無かったと言っただけでは賢治が童話を仏教教団の雑誌に投稿しなかった理由とはならない。

賢治が活発な創作活動を行った大正期において仏教的童話はどのような変遷していったのであるうか。前述した上笹一郎「〈宗教児童文学〉の構図」を参照しながらさらに考察を深めてゆきたい。

大正七年の『赤い鳥』創刊以前の仏教的童話は主に再話中心であり、明治の廃仏毀釈以降、新たな教化の場としてつくられた日曜学校における語り聞かせの為の教材として使用された、狭義の仏教的童話であった。そこにおいては、図Iのような仏教的童話の受容の構図があった。



〈図I 大正七年以前の仏教的童話〉



〈図II 大正一〇年前後の仏教的童話〉

大正七年以前の仏教的童話は基本的に仏典の再話であり、第一の媒介者による作品の解釈・文字化では仏典をいかにして第一受容者である子どもに理解しやすく、また、教化のためになるものとするかが重視された。この時点では仏教的童話は主に子どもの教化のための教科書であっ

たということが出来る。当時においては、第二受容者である教育者・保護者・研究者は作品の取捨選択を行ない、子どもからの評価を受け取るという役割が主であり、彼らにとって作品の享受という側面は希薄であった。

では、大正七年以降はどうであろうか。大正七年の『赤い鳥』の創刊を受けて、仏教界においても教科書としてではなく、芸術としての童話が考えられるようになる。この過程において、大正一〇年頃から超宗派による仏教的童話雑誌の発行が相次いだ。主なものは、『金の塔』（大日本仏教コードモ会 大正一〇年）『仏教童話』（仏教少年団本部 大正一〇年）『金の鳥』（全国仏教少年連合団 大正一一年）であった。これらの雑誌の特徴は、童話を単なる子ども向けの教科書として捉えるのではなく、図Ⅱから分かるように、大正七年以前の仏教的童話との大きな違いは、仏教的童話が子どもも大人も享受可能な文学の一つとして変化したこと（大人も第一受容者となりうる）、仏典の再話のみではなく創作性が重視された点である。当時の仏教界において、仏教的童話がいかなるものとして考えられていたか和賀周道「仏教童話其の他に就いて」から見よう。

仏教童話を主題として起つた雑誌が現れたことを衷心悦ばざるを得ない。（中略）今回生れた仏教童話其他に現れたる宗教教化運動に於て在来の否を悟り、仏教の真理を人間的（感性の浄化）に解釈せんとする試みの出現したと云ふことは誠に意義のある現象であらうと思ふ。

宮沢賢治「ひかりの素足」論（大島）

この記事において注目すべきは、童話が子ども向けの教化のジャンルではなく、「仏教の真理を人間的（感性の浄化）に解釈」する試みとして捉えられている点である。ここからは大正七年の『赤い鳥』創刊が童話というジャンルに及ぼした影響の強さを見ることが出来る。同時に大正一〇年以降の仏教界が童話を仏教の真理の表現が可能なジャンルとして捉えていた事を知ることが出来る。

ただし、前述した大正一〇年発行の『仏教童話』創刊号では、仏教的童話は教化の道具として使用されていた。つまり、大正一〇年前後の時期は教化のための仏教的童話と芸術としての仏教的童話が両立している状態、つまり狭義の仏教的童話と広義の仏教的童話が同時に存在していた時期であったと言える。

この後、昭和二年から三年にかけて、国柱会の田中智学が主任として編纂した『日蓮主義』には教化を前面に出さない童話が載り始める。『日蓮主義』が童話をどのように捉えていたのか、昭和三年の記事には次のような記述がある。

一言にして云へば、古典仏教童話の新解釈である。チャータカとか、西遊記とかいふ古典は、あまりに素材的、外形的な意味の宗教童話で、これを紹介するに当つては、私たちは、近代の精神でこれを洗練しなければならぬ。

この記事で注目すべきは、「新解釈」「洗練」という言葉が使われている点である。ここからは、古典を題材とするも、それは単なる「再話」

ではなくあくまで解釈され洗練された芸術でなければならぬという方針を見ることが出来よう。

賢治が、童話を大量に制作した大正一〇年から大正一二年にかけては、仏教界の側に広義の仏教的童話が認められ始めた時期であった。この時期の宮沢賢治は東京の図書館に通い、童話を書くための勉強をし、また国柱会の国性芸術にも多大の関心を払っていた。当時の仏教界では広義の仏教的童話が生まれてくる一方、教化の為の道具としての仏教的童話が残存していた。このような状況の中で賢治は教化の為ではなく、「仏教の真理を人間的に解釈」する為の芸術としての仏教的童話を書き続けていたのであった。

宮沢賢治は、既成の仏教に満足できず、攻撃的な日蓮主義を唱えた国柱会に入会した。そのような賢治が、いまだ古い教化の為の仏教的童話の残存する雑誌ではなく、仏教を素材とする広義の仏教的童話が既に掲載されている『赤い鳥』等の一般の童話雑誌に投稿したのは当然の結果であったと言えよう。仏教的童話にかける賢治の意気込みの強さは大正一〇年関徳弥あて書簡にも表れている。その書簡では「なるほど書く丈なら小説ぐらゐる雑作のないものはありませんからな。（中略）これから宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です」と述べられている。この賢治の芸術としての仏教的童話という考えは、彼の晩年まで持ちつづけられたと考えられる。『雨ニモマケズ手帳』において賢治は「高知尾師ノ奨メニヨリ／＼、法華文学ノ創作ノ名ヲアラハサズ、／＼報ヲウケズ、／＼貢高ノ心ヲ離レ、」と書き記しており、彼の創作が国柱会や法華経信仰に繋がるものであったことは間違いない。また同手帳には「筆

ヲトルヤマツ道場観ノ奏請ヲ行ヒ所縁ノ仏意ニ契フヲ念ジノ然ル後ニ全力之ニ従フベシノ断ジテ教化ノ考タルベカラズ！ノタゞ純真ニ法楽スベシ。ノタノム所オノレガ小才ニ非レ。ノタゞ諸仏菩薩ノ冥助ニヨレ。」と書かれておりここに芸術としての宗教を志向する賢治の童話観を見ることが出来よう。

大正七年の『赤い鳥』出版を契機として、仏教界において仏教的童話の位置付けが大きく変わっていった。それは大きく見るならば、教化から芸術へ、狭義の仏教的童話から広義の仏教的童話へという変遷であった。宮沢賢治が上京から刺激を受け、大量の童話を創作した大正一〇一二年頃は仏教的童話に於ける教化と芸術との端境期であったと考えられよう。次に論じる「ひかりの素足」もまた、この時期に作られた作品である。それ故この作品は端境期ならではの問題を含むこととなるのである。

#### 四、「ひかりの素足」論

「ひかりの素足」は宮沢賢治の生前未発表作品である。推敲の過程において原稿用紙が何度も差し替えられており、手入の激しさを示している。成立年代は明確では無いものの、第一形態の成立は大正一一年前半頃まで、現存の最終形態の成立は大正一二年ごろと推定されている<sup>13</sup>。推敲の過程においては、冒頭の一郎と樗夫の兄弟をベルとゼル、ベルンとペルという兄弟（会話は中央語）に換え、さらにもう一度、岩手県の地方語を話す一郎と樗夫に戻している。また、原稿の表紙には、題名の右側に赤インクで「凝集を要すノ恐らくは不可」、同じく赤インクで左側

に「余りに／センチメンタル／迎意的なり」という書き込みがなされている。

「ひかりの素足」に関する論は多くあるが、ここでは、主な先行研究を挙げ、二つの疑問を提示したい。中村稔はこの作品を「自己犠牲を媒介として展望を許されたユートピア<sup>14</sup>」であるとし、「銀河鉄道の夜」との類似性を指摘する。確かに、両作品とも死者との離別の記憶をもった人物が現実世界に生還するという設定において共通している。この点で中村論に同意することが出来る。しかし、中村論の一郎の行為を自己犠牲と定義し、この一郎の行為を媒介としてユートピアへの展望が開けたという解釈は果して得ているだろうか。

一郎は鬼に樞夫が叩かれるのをかばううちに、どこからか「によらいじゅりやうぼん第十六。」という「語」を聞く。一郎は「何だかまはりがほっと楽になった」ように思う。この「によらいじゅりやうぼん」はひかりの素足を持った人の出現の際に流れてきた語であり、妙法蓮華経如来寿量品第十六が下敷きとしてある。後に一郎はこのひかりの素足を持った人に弟を棄てなかった事を誉められる。しかし、だからと言って、一郎の樞夫をかばう行為がひかりの素足を持った人を呼び、ユートピアを展望させたわけではない。むしろこのユートピアは、子どもたちが鬼に叩かれ足を傷つけることで己の罪を贖ったが故に与えられるのである。それはひかりの素足を持つ人の次の言葉に表われているように。

「こわいことはない。おまへたちの罪はこの世界を包む大きな徳の力にくらべれば太陽の光とあざみの棘のさきの小さな露のやうな

もんだ。」なんにもこわいことはない。」

いつの間にかみんなはその人のまはりに環になって集って居りました。さっきまであんなに恐ろしく見えた鬼どもがいまはみなすなほにその大きな手を合せ首を低く垂れてみんなのうしろに立ってるたのです。

中村論で述べられている様に、「ひかりの素足」において一郎の自己犠牲には何かを動かす力はない。この世界において絶対的なのはひかりの素足を持つ人の行為である。では、一郎にとって、ひかりの素足の人がユートピアを示されたことはどのような意味を持つのであろうか、これが一つ目の疑問である。

天沢退二郎は『注文の多い料理店』解説において「愛する者と死の国へ入りこんで、ひとりだけ戻ってくるというこの物語の設定は『銀河鉄道の夜』の先駆をなし、かつ、妹トシを喪った体験を素材とする詩篇群と通底する<sup>15</sup>」と述べた。中村論でも述べられている様に、「銀河鉄道の夜」と「ひかりの素足」の離別と生還の設定は同じであり、その背景にあるトシを喪った体験との通底に関する指摘は鋭い指摘であるといえる。ただ、ではなぜ幾度の推敲を重ねたにもかかわらず、「ひかりの素足」は同じ設定を持つ「銀河鉄道の夜」のように、賢治の晩年に「風の又三郎」「ポラーノの広場」「グスコブドリの伝記」と共に少年小説と括られるような作品として残らず、途中で「恐らくは無理」として放棄されてしまったのであろうか。これが二つ目の疑問点である。

以上の二つの疑問点を解決する為に、本論では、一郎がひかりの素足

の人より見せられたユートピアについて考察する。さらに「ひかりの素足」のユートピアを「銀河鉄道の夜」に描かれた天上と比較しながら、何故この作品が、宮沢賢治の晩年の長編作構想まで残らずに、途中で放棄されてしまったのかを考えてみたい。

まず確認しておかなければならないのは仏教的な観点で言えば、「ひかりの素足」や「銀河鉄道の夜」に描かれている死者と生還する者との交流する世界とは、極楽や地獄ではなく、死んだ後、死者が次の世界に行くまでの途中の世界、中陰（冥途）の世界である。<sup>16</sup> ここにおいて、死者は生前の罪によって振り分けられ、それぞれの進路を進んでゆく。両作品ともこの中陰の世界から生還する者が描かれるのである。

中陰の世界で一郎と樗夫が見せられたものは一体なんだったのか。ひかりの素足の人が見せたユートピアに就いて引用しよう。

「此処はまるでいゝんだなあ、向ふにあるのは博物館かしら。」

その巨きな光る人が微笑って答へました。

「うむ。博物館もあるぞ。あらゆる世界のできごとがみんな集まってる。」

（中略）

「本はこゝにはいくらでもある。一冊の本の中に小さな本がたくさんはいつてゐるやうなものもある。小さな小さな形の本の中にあらゆる本のみな入ってゐるやうなものもある。お前たちはよく読むが、いゝ運動場もある、そこでかけることを習うものは火の中でも行くことができる。チョコレートもある。こゝのチョコレートは大へんにいゝ

のだ。あげやう。」

（中略）

「今にお前の前のお母さんを見せてあげやう。お前はこゝで学校に入らなければならない。それからお前はしばらく兄さんと別れなければならない。兄さんはもう一度お母さんの所へ帰るんだから。」

以上の描写から気付くのはまず、このユートピアでは立派さが強調されていることである。右の描写以外にも、天人の落とす花びらの黄金や、黄金色の着物、真珠のように光る欄干などの形容によって、この世界の美しさ、煌びやかさが語られてゆく。当時熱烈な法華信仰を行っていた賢治が、あたかも幼少の頃多大な影響を受けた浄土真宗の描く豪華な極楽を連想させるユートピアを描き出したことは興味深い。

さらにこのユートピアにおいて興味深いのは、その立派な世界が学校を中心として語られている点である。樗夫や一郎を除く子どもたちはこのユートピアに入るとこの世界の学校へ入り、そこで勉強しなければならない。そのことは、既にひかりの素足の人によって決められている。ユートピアにおいてなぜここまで学校というものが強調されるのか。その理由としては子ども達はまだ学習の途上なのであり、これから大人になる為には十分に勉強しなければならないと言うことが挙げられよう。ここからは「グスコブドリの伝記」の主人公ブドリが盛んに学習するように、学び成長することに対する関心の強さを見ることが出来る。しかし、両者の学習は一点で決定的に異なっている。それは「グスコブドリの伝記」においてブドリは自ら寸暇を惜しんで学習するが、「ひ

かりの素足」においての学習はひかりの素足の人よって与えられたものであるという点である。

子どもが上位の者から与えられる美しい教育といった時、われわれの頭の中に浮かぶものは、『赤い鳥』の標榜語（モットー）ではないだろうか。当時の『赤い鳥』は子どもの純性に対する教育に力を入れていた。次に『赤い鳥』の標榜語を挙げよう。

「赤い鳥」は世俗的な下卑た子供の読みものを排除して、子供の純性を保全開発するために。現代第一流の芸術家の真摯なる努力を集め、兼て、若き子供のために作家の出現を迎ふる、一大区割的運動の先駆である。<sup>(註)</sup>

賢治のメモ「迎意的」とはこのような世俗的な子供の純性保存の主張に流れてしまったことに対する反省であろう。

一郎はひかりの素足の人に「お前の国にはこゝから沢山の人たちが行つてゐる。よく探してほんたうの道を習へ。」と言われて現実世界へと生還する。しかし、一郎は再びユートピアへ行くために何を学べば良いのかは示されていない。ユートピアの学校は確かに優れていたが、現実世界ではそうは行かない。そのような一郎に対してひかりの素足の人は「お前の国にはこゝから沢山の人たちが行っている」としか述べていない。一郎はどうすれば再びあのユートピアへと行くことが出来るのであろうか。論者はここに、この作品の矛盾が生まれてしまっていると考える。ひかりの素足の人は、一郎に樞夫の行く世界を、学校を中心とした

ユートピアとしてははっきりと示しながら一郎には曖昧な「ほんたうの道」を習わなければならないと主張する。このひかりの素足の人の発言は、最初に最上の物を示し、そこへ辿り着く為の具体的な方法論を示さないという点において不十分なものとなってしまっているのである。ユートピアで幸せそうに暮らすであろう白く輝いた樞夫の記憶を負って生きてゆく一郎の姿は、賢治が原稿の表紙に書き込んだように確かにセンチメンタルなものである。しかし、一郎は今後はどうすべきなのか。現実世界にはユートピアのような学校はない。一度見てしまったユートピアに焦がれつつ、あてのない「ほんたうの道」を求めなければならぬ一郎の生活とは苦痛でしかないのではないだろうか。これが一つ目の疑問に対する答えである。

前述した中村・天沢論では「ひかりの素足」の離別と生還という設定から「銀河鉄道の夜」との類似性が述べられてた。しかし、同じ離別と生還という設定を持ちながらも、「ひかりの素足」と「銀河鉄道の夜」ではその内実が大きく異なるのではないだろうか。

「ひかりの素足」においては中陰の世界の先が立派で豪華絢爛なユートピアとして描かれている。加えてひかりの素足の人が樞夫に「前のお母さん」を見せてあげると述べていることから、このユートピアは様々な人々が向う普遍的な場所であることが示されている。

一方「銀河鉄道の夜」では中陰の先の天上がユートピアであると言うことに対して疑問が投げかけられている。それを最も端的に示しているのは銀河鉄道の車内で十字架の元へ去っていくとするとする女の子とジョバンニとの間に交わされる言葉「天上へなんか行かなくなっちゃな

いか。もっといゝとこへ行く切符を僕ら持つてるんだ。天上なら行ききりでないって誰か云ったよ。」（初期形一 大正末期以前の成立と推定される）である。

この描写は、後の賢治によって僅かに変更が加えられている。そこではジョバンニは「天上へなんか行かなくなつていゝぢやないか。ぼくたちこゝで天上よりもっといゝとこをこさえなけあいけないうって僕の先生が云ったよ。」（初期形三 大正末期以降成立と推定される）と述べる。この変更は最終稿でも継続されている。文脈でいうならば、「僕の先生」とは学校の先生と考えるのが妥当であろう。大正一〇年の「ひかりの素足」においては、ユートピアの立派な教育機関に視点が向けられるが、「銀河鉄道の夜」では、地上の教育機関へ目が向けられている。ここに両作品における生還者の見る死者の行くユートピアの大きな違いを見ることが出来る。

さらに「銀河鉄道の夜」（最終稿は昭和六年〜七年に成立と推定される）において死者の向う天上は次のように描写される。

そして見てみるとみんなはつゝましく列を組んであの十字架の前の天のなぎさにひざまづいてみました。そしてその見えない天の川の水をわたってひとりの神々しい白いきもの人が手をのばしてこっちへ来るのを二人は見ました。けれどもそのときはもう硝子の呼子は鳴らされ汽車はうごき出しと思ふうちに銀いろの霧が川下の方からすうっと流れて来てもうそっちは何も見えなくなりました。

以上のように「銀河鉄道の夜」においては、死者が向った天上ははっきりとは示されない。そこが美しい場所であることは暗示されるものの、あくまではっきりとは描写されないのである。

そして、この天上の曖昧さは生還するジョバンニにとって特別な意味を持つこととなる。ジョバンニは女の子と別れた後、カムパネルラとも離別する。その描写においては注目すべきは、カムパネルラに見えていく美しい天上が生還するジョバンニには全く見えないということである。

「あゝきつと行くよ。あゝ、あすこの野原はなんてきれいだらう。みんな集ってるねえ。あすこがほんたうの天上なんだ。あゝあすこにゐるのぼくのお母さんだよ。」カムパネルラは俄かに窓の遠くに見えるきれいな野原を指して叫びました。ジョバンニもそっちを見ましたけれどもそこはぼんやり白くけむつてゐるばかりどうしてもカムパネルラが云ったやうに思はれませんでした。

ここでは、天上とその美しさは死者にとって見えるものであり、生還者には見えないものであることが描かれている。

以上のように、「銀河鉄道の夜」においては、天上は多様であると同時に曖昧に描かれる。その理由は「天上よりもっといゝとこ」が現実世界において追求されるべきだとするジョバンニの言葉に端的に表現されているだろう。死者と離別するものは天上のユートピアに憧れるのではなく、死者の記憶を持ったまま、地上にユートピアを現出させなければ

ばならないのである。

「ひかりの素足」と「銀河鉄道の夜」を比較した時、二つ目の疑問の答えが出てきたのではないだろうか。「ひかりの素足」が放棄された理由は、「銀河鉄道の夜」とは正反対に生還者である一郎に立派なユートピアを確かなビジョンとして示してしまったことにある。豪華絢爛なユートピアを見せることで生還者に仏の世界の偉大さを知らしめると言う点は、教化の童話としては使えるかもしれない。しかし、賢治が目指したものは教化のための文学ではなかった。広義の仏教的童話の創作を考えた宮沢賢治にとって、現実世界における立正安国の実現を目指す国柱会に属していた賢治にとって、ユートピアに一郎の進むべき道を見つけてしまうことは出来なかったのではないだろうか。だからこそ、この作品の修正は「恐らくは不可」であるとして放棄されたのであろう。

## 五、おわりに

「ひかりの素足」において一郎に示される現実世界の進路は曖昧であり、ただ立派なユートピアの幻想のみが残される。そのユートピアに少しでも近づこうとして修行を積み生きることはおそらく可能である。しかしその後の「銀河鉄道の夜」において生還者がユートピアを見ることが出来ないように描写されていることからするならば、宮沢賢治が童話を逃避のための幻想とする事を許さなかったのは明らかである。賢治にとって仏教的童話とは教化の為ではなく、芸術でなければならなかった。同時にそれは死者の記憶を乗り越えて現実社会で生きる為の手段としての童話でもあった。現実からの逃避をなくすためにはユートピアをリア

ルに描いてはならないのである。しかし、「ひかりの素足」においては、ユートピアが描かれなければ樞夫は救われず、その死は単なる不条理な死としてしか記憶されない。樞夫の幼さ、その幼いものが何の理由もなく死ななければならぬという不条理を埋めることの出来るものは説教臭いほど立派なユートピアでしかなかったのである。この矛盾は、この作品の作られた時期とも大きくかかわっているだろう。賢治にとって仏教的童話が教化を離れ芸術となるためには安易な救いを手放さなければならなかった。しかし仏教的童話の狭義から広義への移行は不条理を埋めるユートピアの欠如を生んでしまう。それゆえにこの作品は放棄せざるを得なかったのである。

## 注

- (1) 見理文周『法蔵選書 現代仏教文学入門』法蔵館 一九八三年 一五頁
- (2) 注1同書同頁
- (3) 内山憲尚『仏教童話とその活用』興教書院 一九四二年 七一頁
- (4) 中村元他監修『仏教説話体系 第一八巻』鈴木出版 一九八二年 三四一頁
- (5) 注4同書 三四二頁
- (6) 佐藤宗子『「家なき子」の旅』平凡社 一九八七年 一四五頁
- (7) 注4同書 三四二頁
- (8) 上笹一郎『宗教児童文学』の構図(『日本児童文学学会』『児童文学の思想史・社会史』東京書籍 一九九七年 一五〇頁)
- (9) 『仏教童話』第一巻第一号 中央仏教社 一九二二年 広告文
- (10) 田中香浦監修『国柱会百年史』国柱会 一九八四年 一五〇頁
- (11) 『智嶺新報』二四四号 智嶺新報社 一九二二年 三頁
- (12) 「後記」(『日蓮主義』第二巻第一号 日蓮宗宗務院 一九二八年) 一一八頁

宮沢賢治「ひかりの素足」論（大島）

- (13) 杉浦静「ひかりの素足」『国文学 解釈と教材の研究』二月臨時増刊号 学燈社 二〇〇三年 一四八頁
- (14) 中村稔『宮沢賢治』五月書房 一九七二年 一四一頁
- (15) 天沢退二郎『注文の多い料理店』解説 新潮社 一九九〇年 三四七頁
- (16) 中村元他監修『仏教説話体系 第二〇巻 地獄と極楽』鈴木出版 一九八三年 四一〜四五頁
- (17) 鈴木三重吉『『赤い鳥』の標榜語』『赤い鳥』創刊号 赤い鳥社 一九一八年)