

文学とメディア 三浦哲郎『ユタとふしぎな仲間たち』

——劇団四季・ミュージカル化の試みとの関連から——

要 旨

昭和三五年『忍ぶ川』で芥川賞を受賞した作家・三浦哲郎の作品の中でも、特に異色なのが「ユタとふしぎな仲間たち」である。本論は、本来児童文学の範疇であろうその作品を、「いわば『忍ぶ川』等の私小説を中心に描き続けていた作家・三浦が、敢えて発表したその意味と、その『ユタ……』を既に、今から二四年も前から、劇団四季という演劇集団が、我が国のオリジナル・ミュージカルとして舞台化し、現在に至る迄、繰り返し上演し続けている事実などを絡め、改めて作品との関わりからの意義を問うものである。近年、ＩＴ化が盛んに叫ばれ、数年前までは必ず中学や高校の国語教科書に掲載されていた漱石や鴎外の作品さえ、今ではむしろ若い世代にとっては古典領域に考えられ、しかも教材から削除されつつある現代の読書離れの傾向などをも鑑みて、他の三浦文学とも関連させつつ分析する。そして改めて文学がメディアとどう関わり、時代の中で如何に存在すべきかを考察するものである。

はじめに

三浦哲郎は良く知られているように、昭和三五年『忍ぶ川』で芥川賞を受賞した作家である。文芸評論家の奥野健男は、新潮文庫の解説で「昭和の名作の一つとして、人々に長く愛され、いつまでも繰り返し読みつがれていく作品」だと書いている。当時は確かに私小説全盛の時代であったけれども、芥川賞に私小説らしき作品が選考されたという事実は多くの人々を驚嘆させたい。当時選者の一人であった

川端康成氏は、選評の中で「『忍ぶ川』は私小説だそうである。自分の結婚を素直に書いて受賞した三浦氏は幸いだと思える」と述べている。

ただし、いわゆる短編小説である『忍ぶ川』を読むだけでは、作家・三浦哲郎の本来の姿は決して見えてくるものではない。彼は、もちろんその受賞作『忍ぶ川』を初めてとして少なからず作品を描いているが、中でも特に異色であるのが、これから論じようとする『ユタとふしぎな仲間たち』という作品ではなからうか。本来、恐らく児童

文学の範疇であろうその作品を、三浦氏が敢えて書いたという意味と、そして、その作品を、既に遡ること二十四年も以前、一九七七年から一九七八年にかけて、オリジナルミュージカルの作品として、劇団四季が舞台化し、しかもこの平成の現代に至る迄、何度も繰り返し上演され続けられている事実などを絡めて、改めて三浦哲郎「ユタとふしぎな仲間達」を考える。

そもそも筆者が三浦作品としてではなく、劇団四季によるいわゆる「ミュージカル」としてこの作品を観たのは今回が初めてであるが、（決して児童文学作家とは言えない）三浦氏の手によって描かれた作品が、劇団四季という（今では日本を代表するミュージカル劇団になっているとも言えるであろうが）、初演当時は専用の劇場すら持たなかった小規模演劇集団によって舞台化され、そして、それが、今もこうして全国の子供たち、更には大人達に支えられて多くの観客を動員しているという、そのロングランの意味を、現代との関わりから探り出す。

近年、IT化という言葉が盛んに叫ばれ、それに伴って、書籍、特に小説の類いの販売数が目に見えて減少してきている事実がある。数年前までは必ず中学や高校の国語教科書に登場していた漱石や鴎外の作品さえも、今ではむしろ古典領域に考えられ、削除されつつあるという読書離れの傾向を示す現代を鑑みながら、三浦作品としてのこの「ユタ」（「ユタとふしぎな仲間達」のこと。以下同）を他の三浦文学とも関連させながら分析した上で、改めて、それを三〇年近くにも

渡って、各地で上演し続けている劇団四季のオリジナル・ミュージカル作品としての意味を、文学とメディアとの関わりから捉えなおし、文学がメディアがどう関わり、時代の中で存在するのかということを考えてみたい。

一、三浦文学としての「ユタ」と演出上の「ユタ」

この作品では、主人公であり、そして、作品内では「ぼく」という第一人称で語り手の役割を果たしている「ユタ」は、（これは作品の中ほどで、彼自身が自己紹介するくだりで明らかにされるのであるが）、本名を「水島勇太」という、東京から母の実家のある「湯ノ花村」へと引っ越してきた、小学校六年生の男の子である。転校生である勇太には、村の子供たちの中に、まだ友達が一人もいない。登下校さえ、いつも一人ぼっちで、寂し気に歩いている。只、ユタにとっては、その登下校の道の途中にある温泉場の傍で、薪小屋の管理をしながら火の番をしている寅吉じいさんだけが、唯一気軽に会話が交わせる相手であった。

そんな寅吉じいさんが、三浦作品冒頭で、教室で居眠りばかりしているという、眠そうなユタの顔を呆れたように見て、「寝る子は育つと昔から言うが、坊はちと眠り過ぎじゃのう」といいながら、この村でも勉強や遊びが一緒に出来る友達を作ることが大切だ、と励ます場面があるのだが、そこでユタは次のように呟く。

「だけどねえ、おじいちゃん」と、ぼくはいった。「この村の子

供たちは、だれもぼくの仲間になってくれようとはしないんだよ。そりゃあ仲のいい友だちが欲しいんだけど」(四)

それに対して、寅吉じいさんはユタに「……この村に限らず、いなかの人間というものは、よそ者に対してそう簡単には打ち解けてくれないものなのだ」と言い、特に「都会からきた人間には、警戒心が強く、なかなか自分の本心を見せようとはしない」と論ず。けれども「短気を起こしたらいかん。何事も辛抱がかんじんじやよ。そのうちには、村の子どもらにも、きつと坊がいい子どもだということがわかってくる」と勵ます。

さて確かにこの作品は、ずっと都会暮らしだった勇太が、突然の父親の死で母親の実家のある湯の花村へと転校を余儀なくされた事から始まる話だが、村の子ども達が「勇太」を「ユタ」と呼び、「『東京のモヤシっ子』」と言って、誰も仲間に入れてくれようとしなない」という設定から、「田舎」と呼ばれる地域社会が、都会の転校生を簡単に受け入れようとはしない閉鎖性を示唆していると(ある意味では)考えられるのではあるが、更に別の場面においては次のように表現されている部分にも注目したい。ここには作者による別の意図も伺えるように思われる。

この湯ノ花村は、その名のとおり湯の花のおう村である。湯の花というのは、温泉の中に出て来る沈殿物のことだが、においとしてはそんなにいいにおいとはいえない。ちよつとアンモニアに似たにおいだ。それが、どこへいっても空気の中にかすかににおっ

ている村なのである。(九)

そういう臭いの漂う村をユタは、次のように自ら決めつけている。「いまはもう、馴れてしまって、何ともないが、初めはこんないやなにおいのするむらで暮らすのかと思って、うんざりしたものだ。」(傍線・筆者、以下同)と。ユタのこの「うんざり」は作品当初、そこかしこに見られる言葉である。例えば、

うんざりしたといえは、初めて村の分教場をみたときも、これから毎日こんなところへ通うのかと、正直言つてうんざりした。なんてちっぽけな学校だろう！ この分教場には教室が三つしかなくて、それでいて小学校と中学校を兼ねているのである。(前回)

しかも、ユタは、六年生が「たった六人しかないな」とも嘆く。更に、隣の机に「五年生の小夜子という女の生徒がいて、この小夜子は殆ど毎日のように、まだ赤ん坊の弟をおんぶして学校へ出てくる」事実も、どうやら東京育ちのユタにとっては、又「うんざり」の一つのようであった。

田舎の分教場は狭い。東京の学校とは大きな違いがある。ユタは自分がこの学校でこれほど眠気を催す原因を次のように思う。

東京の学校に比べると勉強はだいぶ遅れているのだが、この分教場では教える先生も教わる生徒たちも、たいそうのんびりしているのだ。ぼくは白慢をするわけではないけれども、東京の学校にいるころは、体育さえのぞけば常にクラスのトップを争っていた。競争相手が何人もいたから、勉強するのも張り合いがあった。

ところが、この分教場へ来てみると、競争相手なんか、人もいなければかりか、はくはなにかの手違いで、一年か二年下の学年にいれられたんじゃないかという気さえしたものだ。(二〇)

すなわちユタという少年は、親の事情で仕方なくこの湯ノ花村へ引越し、分教場へと転校してきたけれども、彼自身が「友達がいない……」と寅吉じいさん相手に嘆くその心の根底には、ユタのほうから、この村や村の子ども達に決して心を開こうとはしない、ある奢りや少年期特有の意固地さが、読者側に対して明らかにされているとも言えるだろう。

さてここで、このユタという少年が、劇団四季のミュージカルではどのように表現されているかを比較検討してみたい。実は四季における舞台化された「ユタ」像は、原作とは少し違った演出方法によって登場するのである。第一部開幕後間もなく、如何にもひ弱で怯えきった様子のユタ少年が、村の子ども達大勢に取り囲まれ、「モヤシっ子」と囃し立てられながら、かなり悲惨な暴力的いじめを受ける。しかもそのシーンが冒頭部において数分に渡り舞台上に展開されるので、観客側には、「田舎」という地域が、特に子供という（ある意味では残酷過ぎるほど）正直な世界では、閉鎖的疎外感が強烈に存在するということを強く印象付ける。これは、先ほど作品内で分析してきたような、作者三浦が繰り返し表そうとしていた「都会の子の奢り」ようなユタ側の感情は全く示されない。すなわち、「ユタ」善……同情すべき者」対「村の子ども達」悪……（とまでは言い切ることが出来な

いかもしれないが、少なくとも）部外者を排除しようとする地域密着型の閉鎖性」というかなり顕著な違いが表現されているのである。

もちろんこうした演出は、現代社会で盛んに問題化されているいじめについても考慮に入れているものではあるが、むしろ、こうした暴力シーンは、学校現場においては却って過去の時代のものであり、現代のいじめや疎外は、更に陰湿化・陰悪化している傾向もあるらしい。確かに、突然やってきた「東京のモヤシっ子」を疎外する田舎の体質を表現するには、いじめの暴力シーンには説得性があり、又非常に強い衝撃も観客に与えがちではあるが、この辺りの場面については、原作から感じられるユタの心情が舞台上には全く見えてこない。作者三浦氏が表現しようとしていた、都会から来た子どもならではの、田舎に対する一種の奢りや蔑みの視線が存在するからこそ、ユタと湯ノ花村の子ども達の対立が起こる、という状況を出来ればもう少し鮮明にしても良かったのではないかと思われる。

ただ、いずれにせよ、ユタが新しくやってきた土地に馴染めない状況は、第一部冒頭において観客側に深く印象つけられる。

作者は、主人公ユタを通して「はくは、人間がロケットで月へ降り立つ時代の子」と言わしめ、ユタが東京で生まれ育った「現代っ子」という印象をまずは冒頭部で明らかにしているのである。

さて、多くの場合、このメディアの発達した（家に居ながらにしてTVやPCで様々な世界中の情報が手に入る）現代においては、地域ごとの（いわゆる昭和初期等に見られたような）情報格差は存在しま

い。そんな時代の只中であつて、このユタと湯ノ花村の子ども達との関係が示しているような、他所者を排除しようとする閉鎖性は、作品内でしきりに登場する「田舎」と言う言葉に匹敵する地方村落よりは、むしろ都市近郊に（ある意味では、企業戦略の一つとして）作り上げられた新興住宅地の、コミュニティ集団にこそ見られる状況ではなからうか。全くの偶然性から集まってくる、新興住宅地の住民達、特に核家族を主体として、個々の生活をまず第一に重視し、コミュニティの相互関係（例えば、生活の場におけるルールや連帯性を作り上げようとする動き等）からは、むしろ意識的に目を逸らそうとする、土地や地域・そして住民との関わりあいを極力拒絶しようとする心理が強い場合が多いのではなからうか。その意味においては、四季舞台の冒頭でしきりに強調されている、背中を丸めた「モヤシっ子」のユタの弱さや、村の子ども達全体の、都会から来た転校生に対する集団いじめの状況は、後で分析することになる「時代」との関わりの、別の意味での演出効果を狙つての表現方法であるのかもしれないと思われる。

二、座敷わらしの存在

さて、こうして村の子ども達の中に入れて、人ぼっちで背中を丸め、怯えた様子で村道を行き来するユタではあるが、彼が心を開いて親しく話をするのは、先述の通り、（ここでも、ユタの「都会っ子」ぶりがさりげなく表現されていると言える。相手にされない……

否、あくまでも「原作」からすれば、ユタのほうこそが相手にしていないあの子ども達などでなく）唯一、寅吉じいさんである。

その寅吉じいさんからユタは、「そんなに仲間がほしかったら、座敷わらしにでも相談して、しばらく遊び相手になってもらうほかはないじゃないやろうな」（二四）と、さりげなく「座敷わらし」の存在を教えられる。

ここで作者は寅吉じいさんの言葉として、それを次のように作品内で説明する。「昔からの言い伝えの中に出てくる男の子のことじゃよ。満月の晩にな、古い家の座敷の大黒柱のあたりから、ひよっこり出てきて、寝ている者をからかつて遊ぶという子どものことじゃ。」（前回）この「座敷わらし」については、周知のように既に柳田国大が『遠野物語』の中で、古くから伝わる遠野の山里の物語の貴重な記録として取り上げているものの一つである。少々長い記述にはなるが、それをここに引用してみたい。

旧家にはザシキワラシといふ神の住みたまふ家少なからず。この神は多くは十二、三ばかりの童児なり。をりをり人に姿を見ることがあり。土淵村大字飯豊の今淵勘十郎といふ人の家にては、近き頃高等女学校にある娘の休暇にて帰りてありしが、ある日廊下にてはたとザシキワラシに行き逢い大いに驚きしことあり。これはまさしく男の児なりき。同じ村山口なる佐々木氏にては、母人ひとり縫いものをしてをりにしに、次の間にて紙のがさがさといふ音あり。この室は家の主人の部屋にて、その時は東京に行き

不在の折りなれば、怪しと思ひて板戸を開き見るに何の影もなし。暫時の間座りてをればやがて又しきりに鼻を鳴らす音あり。さては座敷ワラシなりけりと思へり。この家にも座敷ワラシ住めるといふこと、久しき以前より沙汰なりき。この神の宿りたまふ家は富貴自在なりといふことなり。(二二)

ザシキワラシ又女の児なることあり。同じ山口なる旧家にて山口孫左衛門といふ家には、童女の神二人いませりといふことを久しく言ひ伝へたりしが、ある年同じ村の何某といふ男、町より帰るとして留場の橋のほとりにて見馴れざる二人のよき娘に逢へり。

物思はしき様子にてこちらへ来る。お前たちはどこから来たと問へば、おら山口の孫左衛門が処から来たと答ふ。これからどこへ行くのかと聞けば、その村の何某かの家にと答ふ。その何某はやや離れたる村にて、今も立派に暮らせる豪農なり。さては孫左衛門が世も末だなど思ひしが、それより久しからずして、この家の主従二十幾人、茸の毒にあたりて一日のうちに死に絶え、七歳の女の子一人を残せしが、その女も又年老いて子なく、近き頃や見て失せたり。(二四)

『遠野物語』の「座敷わらし」についての記載はこの二箇所だけであるが、ここの部分からまず我々は、三浦哲郎の描く「ユタ」の中で、寅吉じいさんの口を通して語られる「座敷わらし」が、この柳田の記述とは若干異なる部分があることに気がつく。

すなわち、寅吉じいさんは、先に引用した部分にも書かれていたよ

うに「昔からの言い伝えの中に出てくる男の子のこと」(傍点・筆者)とあり、更には、「人間にならずともなれなかった怨霊」、「つまり、恨みを持っているたましいじゃよ」と語られる。この「人間にならずともなれなかった者」という言葉に込められている意味こそが、後で改めて三浦文学を読み解くキーワードともなるのだが、ひとまずその点については後の章で触れることにして、まずは柳田の語る「座敷わらし」について、簡単に触れてみたい。

柳田の記録による「座敷わらし」は、始めの引用の記録では「一三程度の年齢として登場する少年であり、「一八」では、「童女」とある。性別の区別のないという部分が三浦文学との相違の第一点であり、しかもこの「座敷わらし」の住む家は富貴自在となり、それが出ていった家については没落の一途を辿ると書かれている。すなわち、「家」の繁栄に関わる「神」の如き存在として伝承されているのである。

けれども三浦作品に描かれている「座敷わらし」は、柳田の解釈とは異なる。『遠野物語』で柳田が語り継いで行こうとしたのは、自身が初版の序文の中で、「我々はもともと、^{かみかみ}霊々の世界からやってきたもの」であり、「^{かみかみ}霊々の世界」に去つてゆく存在」と述べているように、ある種、神懸りのな伝承でもある。

又、現代の妖怪博士とまで言われる水木しげる⁽²⁾の妖怪についての詳細な調査によっても、「座敷わらし」については、

東北では、古い家には童子が住んでいると信じられている。⁽³⁾そ

この主人もなかなか姿は見えないが、童子は、赤い顔をして子供のようにあり、家に住みついている時には家は柔えるが、これが逃げ出すと家は衰えてゆく、といわれる。夜中なんか原因不明の音などがすると、座敷童子のせいにされたりする。(略) いずれも「家の霊」であろう。(三三)

と、水木特有の絵を用いて紹介している。だがここにも、「座敷童子」が男の子の霊のみということについては全く言及されておらず、ただ、単に「家の霊」として存在することが明らかにされているだけである。このような伝承はその他にも幾つも書かれてきているが、ここで改めて問題にすべきことは、本論で取り上げている「ユタ」の中の座敷わらしは「男の子」のみだという点である。

三浦作品の中では全部で九人の座敷わらしが登場する。けれども劇団四季のミュージカルでは、一番古い生まれ(……と敢えてここでは言っておこう)で、大將格のベドロを初めとする五人のみである。彼らの特徴については、四季のパンフレットの中に、「親分肌のベドロ、哲学的なタンジヤ、癪癪持ちのゴンゾに泣き虫のモンゼ、それからヤサ男のヒノデロ」と紹介されているのだから、この違いについては、観客がこの舞台を観る際に理解しやすい数を示すという点で、むしろ適当な方法であるのかもしれない。

さて、ユタは寅吉じいさんのアドバイスにしたがって、村一番の古い家で、大黒柱がある旅館の離れに一人で泊まることによって、自らの勇気を示そうと試みる。そして、望んだ通り真夜中に座敷わらしした

ちと出会い、彼らの住む不思議な世界に連れられて行くのだが、そこでそれぞれの座敷わらしたちは、まずユタに対して自己紹介を始めるのである。それがどうやら、この作品の大きなモチーフであり、そして作者三浦が、又、この作品を舞台化した四季が、最も「現代」に生きる我々に伝えようとしている部分とも考えられる。

三、生まれた年が死んだ年

当然の事ながら、作品中では文字によって示されている彼らの自己紹介が、ミュージカル化された四季の舞台では五人の座敷わらし達が、盛んに繰り返し歌い、踊りながら、ある言葉を繰り返す。それが「生まれた年が死んだ年」という歌詞である。

現代に生きる我々は(もちろん子ども達を含めて)小学校の社会科や中学・高校の歴史授業の中で、大まかな政治や時代の流れは教えられていても、その、それぞれの権力政権下でごく一般の庶民の暮らしがどのようなものであったかという細部には、恐らく詳細に知らされていない場合が多い。ましてや、先ほど少々言及したような、核家族を中心とする現代における新興住宅の中で育った都会の子ども達にとって、今の時代が、過去にどのような生活史を経て築きあげられてきたものであろうかなど、考える余地さえ持っていない。

作品中、ユタはベドロ達の言葉をきっかけとして、

座敷わらしというのは、どうやら赤ん坊たちの死んだ亡霊のようだ。どんな赤ん坊にとっても、生まれてまもなく死んでしまわな

ければならないということは、これは不幸なことにちがいない。そんな不幸な赤ん坊達のうちでも、とりわけ座敷わらしたちは、(ペドロもちょっと口を滑られたように) 殺されたか、そうでなくてもそれに近いみじめな死に方をした、ひどく不幸な赤ん坊達の亡霊らしい。(八〇)

ということに気づいて行く。又、舞台上では省かれている場面ではあるが、座敷わらしの一人であるシンジヨが読書をしている姿につられてユタ自身も古い年表のような本を捲る場面

はくは、年号のところを見ていくうちに、ふとペドロのことを思い出して、元禄八年の項を探してみた。すると、そこには、こんなことが出ていた。(「元禄八年 この年、大凶作。餓死者多し」) 次に、タンジャが生まれた天明三年の項を見ると、こう出ている。(「天明三年、この年、天明の大飢饉。死者多数」) 更にシンゾが……(九九)

そしてユタは次のように思うのである。「ペドロは元禄八年の生まれだといっても、生まれてまもなく死んだのである。タンジャもゴンゾも同様である。恐らく、他の六人のわらしたちも「凶作」や「飢饉」の年に生まれて、ペドロ達三人と同じような運命を辿ったのに違いはない」と。

座敷わらしにとっては、「生まれた年」が「死んだ年」なのであった。そして、更には、この言葉に込められた意味が、只単に飢饉の年に生まれてしまった悲運の子ども達の運命を示唆するものばかりでは

なく、作者三浦哲郎が自らの運命をモチーフにして描いた言葉であるとも、一方においては言えることでもあるかもしれない。

「生」というものがどのような不可思議な運命に導かれ、今我々一人一人がここに存在するかということを、作者自身は、児童向けに描いたこの作品を通しつつ、改めて自らを振り返っているようにさえ思える。

先ほどから何度も言及してきたように三浦哲郎は『忍ぶ川』で芥川賞を受賞したのであるが、児童文学に価する作品は、殆どこの『ユタ……』のみと言ってもいい。更に、『忍ぶ川』は短編であり、白らの結婚を自伝的に描いた作品ではあるが、その中に込められた彼自身の思いや悲哀を知るには、むしろ、(文庫版の紹介文を取ってここに書くとして)「必死に生きようとして叶わず、滅んでいった著者自身の兄姉達の足跡を鎮魂の思いで辿る長編小説」と書かれている、三浦自身の自伝的長編作品『白夜を旅する人々』に詳しい。その詳細をここで説明するのは敢えて別稿に委ねるが、端的に言えば、作者三浦自身の母親は、末っ子の哲郎を産む以前に、既に五人の子を産んでいたのがあった。そして不幸なことにそのうちの二人は「白い子」⁽⁵⁾であった。作品内に次のような部分がある。

産まない方法は、二つしかなかった。自然に流してしまうこと、あとは闇から闇への堕胎である。きぬは、早いうちに流してしまおうと思ひ、これまでの五人を身籠ったとき自分に禁じていたことばかりを、片っ端から日課のように繰り返した。(略) もはや

墮胎をするしかなかったが、これは自分一人の思案にあまつた。

墮胎は、法で禁じられているから頼んだ方も手を貸したほうも罪を犯すことになる。(略)それにいわば暗いところである手品のようだから、仕損じた例も少なくないと聞いている。お玉(筆者注・闇で墮胎をするという産婆)は、鬼灯の根を使うとも、いつも自分の頭に差している珊瑚玉の付いた簪を使うとも言われている。(略)いずれにしても仕損じたら泣き寝入りで、悪くすれば胎の子諸とも闇へ葬られることにもなりかねない(四八)

そして、迷いに迷った母・きぬは、助産婦に自分の思いを打ち明ける。すると助産婦は次のようにきぬを説得したという。

産みたくないという気持はわかるが、胎の中には既に一つの命が生まれている。この世の中には無駄な命など一つもない。どんな命も生まれるべくして生まれるのだから、それを途中で摘み取ることは、例えば母親でも罪になる。(略)墮胎などという恐ろしい逃げ道は考えなされるな。そんな危険を冒す勇気があったら、それを産む方にお使いなさい。どんな子が生まれるかは、産んでみなければわからない。万が一、又白い子が生まれたときは、白い子には白い子の生き方があることを二人で教えてあげましょう。勇気を出してお産みなさい。——助産婦はそう言った。きぬは、その後またたび助産婦の励ましを受けて、漸く産んでみようという決心したが、もしもあの時、いままじの暗い勇氣に恵まれてお玉の手に掛かっていたら、きぬ自身はともかく、羊舌はこの世のど

こにもいなかったのである。(前同)

こうしてきぬが決死の思いで産んだ子どもが、作者「三浦哲郎」自身であると考えられる。

三浦がその後次々と発表した短編の中にも、この「ユタ」を読み解く幾つかの表現が見受けられる。例えば「忍ぶ川」の中に

私は、血というものに思い至った。私たちきょうだいを数珠つなぎにしている血そのものが、病んでいるのではないかとうたぐったのである。そうして、私が呪わしかったのは、そのきょうだいたちの病んだ血が、私自身の体にも流れているという、動かしがたい現実であった。すると、私は、生涯この病んだ血の誘惑に抗いながら生きて行かねばならないのかと思った。俺の人生は、俺自身の血との駆け引きかと、やけの自嘲もでるのであった。そうしてそんな、私自身いつ亡ぼされるかわからない危険な血を、子どもに分けるのが無性にこわくてならなかったのである。(8)

すなわち、作者自身も作品の中で告白しているように、積極的に家族の期待の中で望まれて産まれてきた存在ではなかった。飢饉や凶作で口減らしの為に捨てられ、殺される命が過去にも限りなく存在していたのと同様に、親の都合や血の宿命で葬られる子もある、否、この科学の発達した(一見すると)何の不自由もない生活がこうして存在する以前には、貧困や宿命の為に全く気づかれないままに、「人間」としての誕生さえも許されなかった「命」のあったこと、又、そうせざるを得なかった庶民の底辺の生活があったことを、作者は東京から

やってきて、半ば（作品中では特に）田舎に対して拒絶感さえ持つて
いるユタに、こうした座敷わらしたちの在りようを通して気づかせて
いくのである。

しかも、三浦がここでその「座敷わらし」達が男の子だけに限定さ
れる、という解釈をしているのも、彼、自らが男であるということ、
そして、その昔、旧民法下の家制度が存在した我が国では、貧困層に
おいて特に、家督を継ぐ為の「長男」のみが重要視され、その他の男
の子はむしろ経済力を持たない家にとっては邪魔者とされていた事実
さえ髣髴とさせられる。女子の場合は、いずれは奉公に出したり、遊
女として売ったり出来る可能性在りとして多少は尊重されたいが、
男子の場合は、全く論外であつたらしい。

教育思想史を研究する太田泰子氏によると、日本の社会における少
子化傾向の原因には時代差があるが、『ユタ』に登場する座敷わらし
達の生まれた近世後期から大正期にかけては、「貧しい家族が多くの子
を産み育てること」の困難さの要因として、（略）「家族計画の欠如
が貧困の原因」⁽⁹⁾、「三男への財産分与は長子の不利になるというの
で、男子が多く産まれることを嫌」⁽⁹⁾つたらしい、と分析している。又、
作者三浦が男児だったことを考えれば、六番目の子供を産む母が、再
び障害を持つ子供の生まれる遺伝的宿命を恐れ、その一方では随胎さ
えも決意出来ぬままに生まれてしまった子である彼を、直ちに処分す
る「間引き」が行われた可能性⁽¹⁰⁾さあるという事実を考えざるを得な
かつたのかもしれない。

四、舞台化された「ユタ」の意味するもの

——劇団四季の試み——

さて、こうして三浦作品についてある程度読み解いてきた上で、改
めてこの作品を、我が国における「オリジナル・ミュージカル」とし
て舞台化した劇団四季側との関連から、その意図するところを考えて
みたい。

まず、冒頭でも指摘したように、ユタという少年は、原作では、父
の死によつて湯ノ花村にやってくることを嫌々ながらも受け入れざる
を得なかつた白らの立場に対して反発心を持ち、村の学校や子ども達
に対して「心を聞かぬ子ども」として描かれているのだが、舞台上で
は、幕開け直後から、田舎の子ども達によつていじめを受け、ただ一
人疎外されている「心を聞けぬ」少年として登場している。その中で、
只一人、ユタに優しい言葉をかけるのが「小夜子」という少女だが、
ユタはその小夜子に対しても決して近づいて行こうとしない。もちろ
ん、舞台上でも作品に沿った形で、彼女だけが、村の子ども達の中で
唯一、彼を「ユタさん」と呼び、ユタの理解者として存在化させてい
るが、原作では、

ぼくは転校生だから、一番後ろの机が与えられた。処が、隣の机
には五年生の小夜子という女の生徒がいて、この小夜子はほとん
ど毎日のように、まだ赤ん坊の弟をおんぶして学校へ出てくる。

困るのは、この赤ん坊がときどき大きな声で泣き出したり、ぐ

すぐずとむずかつたりすることよりも、蒸れたオムツのにおい^{臭い}が鼻先に漂ってくることであった。(一〇)

とあるように、ユタは、その小夜子にさえも結局は、「湯ノ花村の子ども」、しかも都会では決していなかった「赤ん坊をおんぶして学校へ来る」奇妙な子ども、としてしかみてはいない。

先述のように、四季は作品冒頭で、湯ノ花村の子ども達が集団化して、ひ弱なユタをいじめる場面を観客に嫌というほど見せつけながら、現代の子ども達、いや、このミュージカルを観にやってくる全ての人々に、こうした対立の中で起こる疎外観はもろろんのこと、それと同時に、どんなに白らの近くに理解者が存在していようと、自分自身がまず心を開かねばそれに気付くことは出来ない^と暗に示しているようである。

だからこそ、村の子ども達誰一人に対しても、心を開かぬユタは、いじめの対象となり、ますます疎外観は強まっていくのだが、その反対に、ユタが対等な立場で話を交わすのが、先にも述べたように、唯一「寅吉じいさん」なのである。そのユタと寅吉じいさんとの会話は、三浦作品の中でも、又、実際に舞台上での役者の演技によっても、実に和やかな場面として描かれている。すなわち、ユタは少し背伸びをしながらも、全く対等に「大人」である寅吉と話を交わそうとするのである。そこには、ユタが「村の子」ではなく、東京からやってきた都会の子であって、しかも小学六年生という、ちょうど大人の入り口に差しかった時期であるからこそ、ある気負いさえ感じられよう。

「村」そのものののんびりとした雰囲気や、そこで何の疑いもなく、純朴に過ごしている子ども達に対して、ある意味では、(自分は都会育ちだから……という奢りによってもたらされる) 一種のさげすみの視線さえ持ちながら、ユタは彼らに馴染もうとしない。それはユタが、先に引用した部分でも明らかのように、寅吉じいさんから聞かされた不可思議な座敷わらしの存在については、いとも簡単に信じてしまっていることから推測できよう。ユタが自分自身を、単なる弱虫のモヤシっ子などではなく、後に母親に「分教場の連中ねえ、ぼくがまだお母さんのおっぱい飲んでる、なんていうんだよ。みんなぼくのことを意気地なしだと思ってんだ。だけど、ぼくは本当は意気地なしなんかじゃない。それを自分で確かめたいんだ」と言っているように、白らを勇気を持った「男」として意識し始めているからなのである。

この辺りは、四季の舞台において、寅吉じいさんのユタを見る視線に、背伸びしようとしているユタの気持に理解を示す心情が、何ともいえない純粋な南部弁と共に、役者によって見事に表現されており、それこそが、文学作品を「読む」という行為だけでは得られない効果でもあるが、そのために一層ユタは、自分と対等に話をしてくれる寅吉じいさんに親近感を持つようになるのである。

原作においては、「背伸びをして大人び」ている少年ユタを、「鞆を抱えて背中を丸めて弱弱しく村の道を歩いていく」男の子として、四季は冒頭部に登場させ、寅吉じいさんの優しいまなざしに励まされて、満月の夜に座敷わらしが出ると言う銀林荘の離れに一人で泊まること

を決意する、という方向へ導いて行く。そのときのユタ自身の心情は、作品内では、「自分の胸の鼓動が聞こえる。正直^{（まこと）}言つて、ぼくは怖かった。体がかすかに震えてくるので、ぼくは自分で自分の胸を固く抱いた。」たとえ、その瞬間に氣を失ってしまったとしても、あとで分教場の仲間達に、ぼくは座敷わらしに会ってきたんだぞと叫んでやるのだ。皆はびっくりするに違いない。そうして、もうだれもぼくのことをモヤシなどとは呼ばなくなるだろう」と描かれているが、いくらかひ弱な弱虫少年として舞台冒頭で登場していても、こうした勇氣ある行動によって、観客は、彼に対する見方を次第に変化させる方向へといざなわれていくのである。すなわち、田舎・都会に限らず、一人になることを恐れ、一人で行動することを嫌がり、とかく集団化しがちな現代日本人の特質には当てはまらない、何とか、一人で自立しようとし始めている少年ユタの心情が、冒頭部の「ひ弱なユタ」の演出から改めて強調されているとも言えるだろう。^{（12）}

そしていよいよ「座敷わらし」の登場である。この場面は原作の三浦作品では、大黒柱を抜けてわらし達の住む世界へと連れられていく設定となっているが、四季は、舞台ならではの技術を用い、この場面を見事な演出効果で描いている。レーザー光線を平面的に用い、如何にも不可思議な世界へとユタを誘^{（いざな）}つて、彼らの登場を盛り上げる。そしてユタ自身は、驚いた様子を見せながらも、奇妙なダンスをしながら自分をとり巻く童子たちに次第に視線を和やかなものに変えていく。五人の童子たちはユタを取り巻きながら、彼らが何故こうして座敷わ

らしにならなければならなかったかという運命をそれぞれ語り始める。それが、ミュージカルの中では、「ご挨拶、ごあいさつ」「ご挨拶、ごあいさつ」という歌詞で、むしろ軽妙ともいえるリズムの中でダンスと共に表現される。そして、その中で何度となく繰り返されて行くのが、前章でも取り上げたあの「生まれた年が死んだ年」という歌詞なのである。舞台上の童子たちは実に明るくその歌詞を歌い、踊る。そもそも死を描く時、例えばその死がどのような場面であったとしても、多くの場合、周囲に惜しまれ、哀しみの中でそれぞれの最期の瞬間を、特にメディアの中では、（読み手や観客の）涙を誘うことを前提に描かれるのが最近の常道であろう。「死」の哀しみを描くことは、それが誰もが必ず迎えないといけない事実として、容易に理解され、文学や映画では、更に無常観として強調されて、比較的安易に描かれやすい素材でもある。特に現代ではTVや映画を通して、現代における（事件・事故を含めた悲惨な）死を描き、見る者の共感を得ようとする意図があからさまに表現されているものさえある。

けれども、四季の演出はその類とは少し異なる。自らの死を語る座敷わらし達には、その悲惨な運命に対して、決して誰の同情をも求めない。あの「生まれた年が死んだ年」という歌詞は、占くは元禄や天明時代の大飢饉の話にまで遡って行くのだが、その部分さえ、このミュージカルでは、それほど悲惨さを訴えたり観客の涙を誘うが如く沈んだ調子では語られない。とかく歴史を絡めて「死」を語る作品が陥りやすい、説明調の台詞を極力省き、むしろさりと流すが如く歌

われることによって、観ている側に、自らこの現代を生きる「生」の意味や時代に対する意識を高めようとしているとさえ思われる。更には、初出が昭和四十六年であるこの原作中においても、座敷わらしの親分肌であるベドロの言葉によって、

「今の時代にだって、自分の子どもを殺したりするひどい親がいねえこともねえが、俺達の場合はそんな発作的な犯罪とは性質が違うんだ。おれ達の親は、それが当たり前のこととして俺たちを殺したんだからな。だけで、だからと言って俺達の親は、別に頭がどうかしちやつてたわけでもねえ。…おめえ、問引きって言葉知ってるか」(二七.)

というように、近年増加傾向にある幼児虐待のニュースや事件性を絡めながら悲惨に伝えられているのだが、「生まれた年が死んだ年」という明るいリズムに乗って歌われるこの台詞こそが、太占の昔……まで振り返らずとも、少なくとも明治期以降、更には、戦後の高度経済成長という時代の波に乗って、ここまで発展・進歩を遂げてきた「現代」のその背後にあった、一般庶民の暮らしや苦しみの存在、政治的・国家的政策や時代の流れを、無条件に受け入れなければならなかった一般の人々の存在を我々現代に生きる者達にもさりげなく伝えているとも言えよう。⁽¹⁴⁾

「問引き」という行為は、もちろん、我が国のみで行われていた習慣ではないが、そうした行為をどんな思いで、生まれてしまった子どもに対して施していたのか、そして、「問引き」された側のこどもも、

決して親を恨むことなく、それを受け入れ、人間としても、又、墓に埋葬されて霊として存在することすら許されず、古い民家に住みつきながら、人の世の移り変わりを見つめているということをこの作品は我々に伝えているようでもある。

更には、次のような台詞もまた強く印象に残るものである。

〈ワダワダ アゲロジャ ガガイ〉
〈ワダワダ アゲロジャ ガガイ〉

この不思議な呪文は、座敷わらしのベドロが、ユタを初めて迎えに来た時からずっと唱え続けていた言葉であるが、作品を通して、特にミュージカルの中では、冒頭から最後まで何度も繰り返し歌われる。作品中では、その意味をしきりに知りたがるユタに対してベドロが

あの文句はすべてこの辺りの方言でできていて、ワダワダのワは〈自分〉、したがって〈ぼくだ、ぼくだ〉という意味で、アゲロジャは〈開けてくれよ〉、ガガイは〈母ちゃんよ〉、それを通して言えば、〈ぼくだぼくだ。開けてくれよ、かあちゃん〉という意味になるということであった。「これはつまりこの辺りの子どもらが遊びに夢中になつてゐるうちに日が暮れちゃう。急いで家に帰って見ると、案の定、表戸が閉まっている。そんなとき、子どもらが戸を叩きながらいう言葉なんだよ」(二六五)

とその本来の意味を語り、更に次のようにその心情を漏らす。

「……俺達には何辺でも言ってみてえ言葉なんだよ、こいつは。」

母親に心配ばかりさせている、やんちゃな人間の子どもらみてえにな」(六六)

原作においては、このようにペドロによって呪文の意味が明かされ、その傍では、それを聞いていたヒノデロという別の童子が涙を流し、自らの存在を振り返るという場面があるのだが、四季の舞台では、あくまでもこの呪文の意味は、童子たちの口からは語られない。それは、舞台に登場する座敷わらし達が、「生まれた年が死んだ年」と明るく歌っているのと同様に、あくまでも、白らの運命を受け入れ、悲観したり否定したりすることなく存在し続けようとしている証しとも受け取れよう。舞台においては、座敷わらし達が大きな大黒柱のある銀輪荘が建替えられることを知り、仕方なく別の村へと行く場面で、寅吉じいさんの口から明かされる。原作としてのユタは、当初にも分析したように、自分が東京から来たということに多少のプライドを持ち、そうした奢りの心があつたからこそ、村の仲間に入ろうとはしなかった少年であつた。けれども、四季のミュージカルはそうした都会や村との地域性を強調することではなく、むしろ、集団にはいれぬこと、馴染めぬことの難しさや勇気を現代の我々に訴えているとも言えるのではなからうか。

おわりに

四季が舞台化するにあたって作り上げたパンフレットの冒頭には、次のような文章が載せられている。

「この世とあの世との隙間で、信じるものの前だけに姿を現す座敷わらしたち」・「忘れていた生きることの素晴らしさと命の大切さをそつと教えてくれる」

もちろんこのミュージカルを観て、生きていることの素晴らしさ、命の尊さを観客達に訴えかけ、それぞれに感銘を与えていることは確かであろうが、筆者は、今回、作者三浦哲郎氏の過去からの一連の作品を読み返しながら、改めてこの「ユタと不思議な仲間達」の作品に触れ、そしてその上で、劇団四季によって舞台化されたミュージカルを観た時、文字で表現された作品が、「読む」という行為だけでは決して伝えきることの出来ないもの、例えば、明るさの中に潜む悲哀や、涙を堪えて無理にでも明るく浮遊する座敷わらしの存在、そして、それが単なる作品世界の物語としてでなく、確かにこのような時代が我が国の、しかも庶民の中には存在した、否、ある意味では未だに存在し続けているであろう可能性を含めた事実を、特に現代の若い親や子ども達に「気付かせる」というための絶好の方法であろうとも思われる。生身の人間が、自らの口で語りつつ、時代を振り返って見ることの必要性を、きつとこの舞台に触れた観客達は今一度、何らかの形で、自らの心に意識したに違いない。

舞台とは、芸術であり、又娯楽でもある。それを意図的に教科書の如く教訓的に作成するのではなく、こうした生身の人間が演じるという、計算され柔らかに演出を施された効果を通して訴えかける方法も、今日においては非常に重要であるかもしれない。まだまだ底辺の浅い

といわれる日本でのミュージカルのあり方を、今回の劇団四季における「オリジナルミュージカル」、「ユタとふしぎな仲間達」に改めて見たような気がした。

幸いなことに、我が国には優れた文学作品を初め、数々の歴史的文化遺産が多く残されている。ゆとりの教育として、義務教育の中で指導内容を削減し、未来に向かってのIT教育に力を注いでいくことも確かに現代においては重要なことであるが、これまで文学等によって表現され続けてきた我々日本の、そして世界における様々な出来事や作者の訴え（すなわち、それが、個々の庶民生活そのものでもあらう）を、よりわかりやすく表現し、後世に伝え行くということも、世代格差が広がり、核家族化・少子化が問題視されている現代にこそ、必要なことであろう。

その意味では、この二、三世紀初めの年に、敢えて過去から幾度も上演されているというこの作品を、現代の人々に改めて示すが如く、舞台化した劇団四季の試み、オリジナル・ミュージカル『ユタと不思議な仲間達』の功績は大きいとも思える。今後の文学とメディアとの関連を、四季を含め、ミュージカルや舞台、そして映画など、様々な媒体を用いた活動の中で、現代と過去、そして未来とのつながりや人間のあり方を、どう若い世代に伝えていくか、それが今現在におけるメディアの一つの大きな役割ではなからうか。

注(一) 本文中に、「ユウタの方がほんとうなんだ。勇気の勇に太いという

文学とメディア 三浦哲郎「ユタとふしぎな仲間たち」

字をつけて、それで勇太だ。でも、この村にきてから、誰も止しくユタと呼んでくれないんだよ」(六五)とある。

(2) 角川書店・柳田国夫『遠野物語』(昭和六〇年六月・角川書店)。引用部末の数字は、その頁を表す。(以下同)

(3) 水木しげる『妖怪画談』(平成二年七月・岩波書店)

(4) 例として、『日本昔話通観』や、宮沢賢治の作品集など、それは筆者が調べた限りにおいても枚挙に暇がない。

(5) 医学用語では、「先天性色素異常」「白皮症(albinism)」などと呼ばれる先天性の高い病気が、作者はその詳細に付いてはほとんど言及していないので、どの範疇に属するかは限定できない。

(6) 三浦哲郎『白夜を旅する人々』(平成二年・新潮社)

(7) 作者三浦は、自ら『白夜を旅する人々』について、白叙伝とは限定して述べてはないが、作中、五番目に生まれた子「羊吉」と、作者が同年代であること、作者の生育歴等を鑑みれば、その作品が三浦自身の手による私小説といつて差し支えないであろう。

(8) 三浦哲郎『忍ぶ川』(平成四年、新潮社)

(9) 太田泰子『家族計画の思想』(平成二年、岩波書店)

(10) 例えば、森栗茂一氏の調査では、山形県などでは間引かれる次男、三男をタメオジと呼び、間引いた子は白庭(家の上間)に埋めるので白子とも言った、とある。『性と子育ての民俗学』より

(11) 東京の学校から転校してきたユタが隣の机に座っている小夜子の背負う赤ん坊のオムツの臭いをかなり気にしている様子であるが、実は、作品が進むに連れて、これが伏線となり、座敷わらしであるベドロ達のオムツの臭いにも気付いて行くようになるのである。

(12) その意味においては、四季の演出も、冒頭部のかなり悲惨ないじめの部分が改めて効果を發揮しているとも考えられよう。

(13) 四季の舞台を見ている観客たちは、このベドロの台詞を聞いた瞬間に、敏感に反応し、何故か客席内からは笑いさ起こる。果たしてその笑いとは何か。元禄時代生まれの役柄を演じている役者が突如として現代を、皮肉を込めて語りだすことの可笑しさが、それとも、自らやその周囲を振り返つての嘲笑か。

文学とメディア 三浦哲郎『ユタとふしぎな仲間たち』

(14) 折りしも、アメリカで突如起こったテロ事件に関連して、世界が動き出している現代においては、より深刻な問題として受け止めることも可能であろう。

※ 本文は、新潮文庫『ユタとふしぎな仲間たち』を用いた。

(一九八四年九月)

引用本文末尾の数字はその頁数を表す。