

清水邦夫の『火のようにさみしい姉がいて』論

Shimizu Kunio's *My Sister, Lonely like Fire*

岩 崎 正 也

Masaya Iwasaki

1

人はある距離をおいて鏡を見ると、すぐにそのなかの映像によって見られていることを意識する。そのとき、向う側の映像はこちら側の主体から独立したイメージであり、他者として存在する¹⁾。こうして、鏡をたんに生理的に「見る」という最初の行為が、自己が対象によって見られていることを知るといふふうに変わる時、「見る」意味も変わる。「見る」主体と「見られる」対象とが限りなく接近・融合するだけでなく、「見る」行為と「見られる」行為とがほとんど等しくなり、しかも両者の間に可逆的な関係が成り立つからである。このレベルに到達した視線はものの本質を見る点で、〈見る可能性〉としてではなく、〈見ぬことの不可能性〉²⁾として作用する。

そして ぼくはぼくの鏡のなかに降りる
死者がその開かれた墓に降りてゆくように

エリュアールの視線は、鏡のなかの対象によって見られていることを意識するために、鏡のなかにイメージを現出させる。だが、鏡のなかとはどこか。もちろんそこは主体から鏡を隔てる空間のここではない。しかも、ほかでもない。

じぶんの鏡でゆたかになった瞳の
色っぽい女 美女 装った女はいったいどこに
にいるのか³⁾

詩人の視線が鏡面を通過するとき、このどこでもない空間のなかにイメージを捉える。しかし人は空間を越えて向う側へ入ることはできない。

だから文学的な意味で鏡の魅惑と恐怖が想像力をおして生れる。

いっぽう、グレアム・グリーンはドアを境にしてこちら側と向う側にある、まるで対称であるかのように近似した二つの風景を小説家の眼からつぎのように記す。

父の書斎のわきの廊下にある緑色のラシャ張りのドアを開けると、紛らわしいほどよく似た別の廊下に出る。それにもかかわらず、そこは異国の土地なのだ。寮母の部屋からヨードチンキの、更衣室から蒸しタオルの、あちこちからインクのかすかな匂いがしていた。ふたたびドアを背にして閉めると、世界は違った匂いがした。書物と果物とオーディオの匂い。私は両方の国の住人だった。土曜と日曜の午後にはラシャ張りのドアの片方の住人であり、平日はもう一方の住人だった。国境のうえで暮らしていると不安でないということがあるだろうか⁴⁾。

これはグリーンがすでに作家として認められていた三十五歳のときに、十六歳の自己を回想した自伝的エッセイの一部だが、作者が現実の校長公舎にある自宅から、ドア一枚を隔てて学校に通ずる見取図を描いているように見せながら、じつは愛と憎しみというアンビバレントな二種の意識を象徴的に伝えている点で、自己の幼年期の心象風景を表している。しかし、作者が六十七歳のときに発表した『自伝』(*A Sort of Life*, 1971)ではこのドアはたんなるものとして表されている。

校舎は父の書斎の向うにある緑色のラシャ

張りのドアを通り過ぎたところから始まる。廊下は休日に私たちが遊ぶことができる古いホールに通じ、もう一方の廊下は寮母の部屋のテラスへと続いていた⁹⁾。

自伝のなかで現実の「もの」としてあるはずの「緑色のラシャ張りのドア」は、さきのエッセイでは二つの世界の国境のシンボルとして記され、ほぼすべての小説作品のなかで、森のなかの一軒家、物置小屋、橋などとして無限に再生産される。

フィリップ・レインは下に降り、ラシャ張りのドアを押して、食器室を覗いたけれども、ペインズはいなかった。生れて初めて地下室に行く階段に足をかけると、またもこれが人生なのだという感じがした⁹⁾。

「地下室」(‘The Basement Room’, 1935)の少年は、両親が二週間の旅行に出かけたあと、子ども部屋からドアを通して初めて執事夫婦のいる地階へ下りる。そこはイノセントな子ども部屋と違い、奸計にみちた大人の住処であり、頹廢的な文明の世界である。少年の生と死の領域を分ける鍵は、ドアのもつ両義性にある。物語が展開するにしたがい、ドアがたんなる空間的移動だけでなく、時間的移行をも成立させる装置として働いていることが示されるからである。

2

鏡がまるでおさえかねた欲情を露出させたようにぎらついてそれが一瞬ひそやかな火照りを残して消えていった時……もう舞台は、いなか町の理髪店である。楽屋のなかにあらわれた理髪店がそのままそっくり拡大してきたかのように酷似している¹⁾。

清水邦夫の『火のようにさみしい姉がいて』(1978)は、舞台裏の楽屋で主人公の男の演ずるオセローが、妻の演ずるデズデモナを絞め殺すところから始まるが、この戯曲は全篇にわたり数多くの鏡のシーンで構成されている。

たとえば、第一場の冒頭では、すでにデズデモ

ナを絞め殺したオセローが、妻の死を嘆き悲しんでいる。鏡のまえでオセローを演ずる男が西洋剃刀をかざして、「ごらんください、剣はこのようにもっております。これ以上の名刀が武人の腰を飾ったことはありませんまい²⁾」と言うとき、その台詞はやがてオセローがそれによって自刃するはずの「スペインの、氷のような流れで鍛えた名剣³⁾」を介して、演技者としての男の挫折・失敗・死を予告する。台詞の途中で男が不用意に剃刀であごを傷つけたからである。さらにこの挫折感第二場で、かつての輝きを失いかけた男の現実を、元女優の妻が「やめて、そんな話、あなたは俳優。だからあたしと違ってずっと夢を追いつづけてちょうだい¹⁰⁾」と促すと、男が「しかし夢はさめかかっているんだよ。おれの意志に反して¹¹⁾……」と呟くことによって増幅される。それとともに妻との会話をとおして、男の演技力が衰退していることが伝えられ、転地療養と称する郷里への家族探しの旅が失敗に終ることも暗示される。

このような清水のオブセッションともいえる鏡のモチーフを、グリーンの国境の隠喩として示される両義的な「ドア」の視点から捉えることが、理解の一方法となるだろう。なぜなら、故郷を想うとき、「憎しみと愛という絆によって引き裂かれる¹²⁾」と言ったのはグリーンだが、その二重意識の葛藤にさいなまれながら、書くことをとおして郷里へ家族探しの旅を続けたのは清水だからである。

『火のようにさみしい姉がいて』があらためて〈家〉と家族という普遍的な問題をテーマとして制作されたことに注目してみよう。現存する最古の演劇であるギリシア悲劇だけでなく、シェイクスピアの悲劇もまた国家と〈家〉をめぐるドラマを扱ってきた。『オセロー』を「〈家〉の炉辺の幸福を守る貞節な妻の愛に支えられて、〈国〉のために公的な重責を果たしてきた夫が、部下の奸計に陥って、私人としても公人としても破滅する物語である¹³⁾」とすれば、この清水の戯曲のなかで『オセロー』のプロットに従って起る男と妻の関係に、愛の破綻を読み解くことは易しい。近代以降の劇をギリシア時代やエリザベス朝の場合に比べれば、そこに扱われる〈家〉は規模が縮小され

ているにしても、ここに表れる古く、新しい〈家〉というテーマを、作者が意図したかどうかは別として、こころみに神話の深層の視点からもまた解釈することはできないだろうか。「バスは三年前にやめになった¹⁴⁾」と〈べにや〉から語られた＝騙られたとき、男と妻が逃走の手段を奪われたために、外界から遮られた冥界に通ずる場としての理髪店は、ユングをもちだせば、「無意識の精神が、ときには現実の意識的な洞察よりすぐれた知性と合目的性とを表すことができる¹⁵⁾」世界である。そこは男が第一場の鏡の奥に幻として見た理髪店との微妙な同一性を保つ故郷である。ぐるぐるまわる三色の看板、客の顔を剃っている女主人、皮砥で剃刀を研ぎながら歌う見習の若い娘。この風景が第三場の鏡の向う側に BARBER「中ノ郷」のイメージとして現れる。

男はかつての演技者としての華やかさを取り戻すために、転地療養と称して、二十年ぶりに妻を伴って故郷のムラに辿り着く。生家のある板倉行きバス停のありかを聞きに立ち寄った理髪店のなかで、男は、店の女主人である中ノ郷の女に、「あなたは誰もいない店内へ無断で入ってらしてワザワザカップをひとつこわしたんです¹⁶⁾」と挑発されて、「ワザワザ？ いいがかりですよ、みんなも見ていたろう、あれがワザワザか、はずみだよ、はずみ¹⁷⁾」と激昂し、「無断侵入」の弁解を始める。また、ふたたび現れた女が角巻を取り、姉を名のって、「シーちゃん、ほんとってシーちゃんの方こそ、いい加減おしばいをやめてほしいのよ。せっかく二十年ぶりに帰ってきたんじゃない、どうしてこのへんで素直にあたしの腕にとびこんでくれないのよ¹⁸⁾」と目の前に立ちだかると、男は後退しながら、「なんだ、そのかっこう……やめろ、やめろ、商売女みたいに肩なんかゆすっちゃって¹⁹⁾」と激怒して、二人に突進する。女の挑発に応じて、男は他人の役割からしだいに弟の役割を引き受けるようになり、肉親の関係に引き込まれる。「姉」の挑発と「弟」の拒絶。この両者がなん回も繰り返されたすえに、男はゲームの中断を申し入れる。しかし演技者としての才能の欠如を罵倒されて妻を絞め殺す。妻が死んだかという結末は曖昧なまま、読者や観客の判断に任される。

女と男、老婆たちと男、スキー帽の弟と男、妻と男というさまざまな関係が、蜘蛛の糸のように張りめぐらされ、その中心に男がいる。それぞれの関係を示す場面ごとの接点には、鏡が「国境」の隠喩として配置され、男は鏡の出現を合図にして、楽屋と床屋、都会と故郷という二つの空間を、また役割と存在という関係を、さらに床屋のなかで演技する現在と、二十年前のシーちゃんとしての過去を行き来する。このように、ときおり劇の進行役を務める演出助手の青年を除けば、シーンの切り換えを指示するのは鏡である。

男の生家は、母がいないということだけでなく、作者が「これには“父”の影は表面上まったく見られない²⁰⁾」と記すように、父の不在が家族の特徴である。物語の展開を追うかぎりでは、故郷には男のほかに、五歳下の中学の教師をしている弟と、十三歳のときから毒消し売りの集団に入りながら、男を育てた姉の二人がいる。しかし、男にとって「説明しにくい²¹⁾」姉は親代りをした点で、姉というよりも、「母」の役割を果たしている。砂浜で姉と弟がぶなの木を燃やして焚火にあたり、白い密造酒を飲みながら夏の海鳴りの音を聞く。この肉感的な情緒の濃密な二人の関係のなかに、「中ノ郷」の女＝「姉」＝「母」にたいするエディプス・コンプレックスに取り憑かれたシーちゃんと呼ばれた男の心理を読み取ることが出来る。「母」は少年の美しい魂を驕慢で残酷なものに磨きあげるため、一切を棄てて「子」のかたわらに在る。「子」が七、八年前に結婚してしまい、「母」の役割は妻が引き継いでいる。だから妻と男はやはり濃密な「母」と「子」の関係の延長上にある。血縁共同体である男の〈家〉が血縁的な色彩を残すムラ共同体の一部である以上、生家に不在の父は、ムラの長、つまり毒消し売り²²⁾集団の親方である〈みをたらし〉によって象徴される。

両性具有的な〈みをたらし〉は、第二次大戦中、高田連隊を脱走し、故郷の毒消し売り集団に加わってから四十年にわたり女装を続けながら親方を務め、それが商売として成り立たなくなったいまは男装に戻り乾物屋を営むが、ムラ共同体の主宰者である点で、父権の行使者、つまり「父」

として存在する。二十年ぶりに帰郷した男とそれを迎える肉親たちとの再会劇は、抱擁と感涙にむせぶ現実のホームドラマとは異なり、ムラびとたちが生業の手段とする語り＝騙りを発揮して、シーちゃんの演技を試し、男をムラの成員として受け入れるかどうかを判断する通過儀礼の反ホームドラマとして演じられる。「もういいじゃないですか、しつこいよ、あんたたち²³⁾！」と言う男の反撃に、〈みをたらし〉は、法的には住居侵入罪と器物損壊罪が成立すると警告する。さらに俺を板倉に入れないつもりか、と詰め寄る男に、二十二か月の赤ん坊も含めて、夫婦を歓迎するために集まったとムラびとたちは言う。逆上して〈しんでん〉の首を絞める男を、〈ゆ〉が藁打槌で滅多打ちしたのは、「父」が力を行使して、男の暴力からムラの秩序を守ろうとしたからである。それとともに、床屋のなかで男の演技を見るムラびとたちは、オセローがデズデモーナを絞殺する場面で、役割を超える男の演技を識別する能力を生かして、ムラ共同体の防衛に参加する。

妻 そう見えたのは、この人の演技があまりにも真に迫っていたからで。

べにや (目くばせ) 哀れなもんだ、この男の本性がまだ見抜けねえんだわ。

妻 本性!? ねえ、混同しないで。

中ノ郷の女 (手をやすめないで) 誰も混同なんかしてないわ²⁴⁾。

妻も女も、男が首を絞める場面を演技と知っている。妻はもう四、五十回目になるこの場面を迫真の演技と信頼しているけれども、女は演技がいつか現実を重ねることを見抜いている。男は姉を騙って現れた女にたいして、姉に酷似するのは認めるものの、姉であることは拒否する。またここが故郷に似ていると感じながらも、故郷であることを否認する。妻が床屋を、「でも話にそっくりよ、店の感じ、鏡の位置……お湯のわき加減²⁵⁾」と好奇心を表すと、男は「床屋なんてだいたいどこも同じつくりなの、似ているんだよ²⁶⁾」と断定を避ける。女が姉かどうか、男が弟かどうかは床屋のある町が故郷かも含めて曖昧にされる。しかし、女や〈みをたらし〉が話す子どものときの男

の言動と、姉との間柄をとおして、シーちゃんと呼ばれた男の実体がやがて暴露される。

家族探しの旅が失敗に終り、二人が店を出るさいに、女は赤ん坊の位牌を男に持たせる。それは、姉と弟の近親相姦の関係をとおして、男が姉の生んだ子の父であることを暗示することにより、男を〈家〉に不在の「父」として、同時にムラの新たな家父として迎え入れようと図ったからに違いない。妻は男にそれを拒絶させ、「選ばれし者の宿命²⁷⁾」として美少年のときの演技を発揮して、女の騙りを超えることを指示する。だが、男にその能力がないのを察知した妻は「火のような眼²⁸⁾」をして、俳優として自分の方がずっと上だ、と叫んだとき、錯乱した男に首を絞められて死ぬ。なぜなら、いつもそばにいて、男から演技者としての華を引きだそうとする影の役割を務めていたにもかかわらず、その役割を超えて、シーちゃんといわれる美少年だった男の存在を侵したからである。故郷に戻って故郷を発見できず、家族との再会にも失敗した男にとって、いまはもう「母」である妻と自己との関係のなかにしか存在証明はないはずだ。すでに血縁と地縁による〈家〉とムラ共同体から閉め出された男は、妻が死んだ以上、「母」と「子」の関係からも排除され、どこにも救いを求めることはできない。他者との関係による「としてある」役割を失えば、それと重複する「である」存在も消滅する。こうして俳優としての文字どおりの役割が演じられなくなった舞台は幕を閉じないわけにゆかない。舞台にはデズデモーナと妻の役割を剥ぎ取られ、「もの」と化した女の死体が横たわっているにすぎない。

3

記紀に伝えられる海幸彦、山幸彦の物語は、両者がそれぞれの役割を交換することにより、役割が存在を脅かす恐怖を暗示している。猟師である弟の山幸彦は漁師の兄の海幸彦にたいし、たがいに道具の交換を提案する。その結果、弟は海中に釣針を落したために兄の怒りをかうが、後日、海神の力を借りて針を持ち帰るとともに、海神から授かった塩盈珠と塩乾珠を交互に駆使して、兄を負かす。降参した兄は水に溺れる仕草を演ずるこ

とによって、弟と主従の関係を結ぶ。幸の交換とはたんに道具を取り換えることではなく、漁猟の霊能を与えることを表し、自己の存在を失う行為なので、海幸彦は二度もその勧めを拒み、いったんそれを了承したあとも、「山さちも己がさちさち、海さちも己がさちさち。今は各さち返さむと謂ふ²⁹⁾」とその霊能を発現させるために呪詞を唱える。兄弟という先天的な関係が競合・対立の結果、勝敗が明らかになったとき、両者の関係は勝者と敗者という垂直の関係に変わる³⁰⁾。『日本書紀』の「神代下」では兄が和睦を申し入れるときの様子が詳細に記される。

是に、兄、著憤鼻して、赭を以て掌に塗り、面に塗りて、其の弟に告して曰さく「吾、身を汚すこと此の如し。これに汝の俳優たらむ」とまうす³¹⁾。

このように兄は赤土を掌と顔に塗ってメークアップをし、演技者の役割を自ら引き受けることにより、主従の関係に入る。海幸彦はたんなる漁猟を扱う役割だけでなく、自己の存在の実体である幸の交換までも認めたために、その存在を失う。高橋英夫は、役割の交換不可能な例としてこの説話を取り上げ、「日常的境界のかなたでは、『そのものであること』と『そのものになること』は著しく接近し、ほとんど融解して、厳密に区別することは不可能になってしまう。存在と役割のあいだの緊張は、その極点においてこのような不可説な一致ないし重層化を生みだしている³²⁾」と言う。

故郷で日常と非日常の境界に踏み込んだ男は、姉の役割を演ずる女に挑発されて、シーちゃんと呼ばれた弟である自己の存在と、弟として演技する自己の役割とが限りなく重なり合うのを意識する。つまり、他人であるはずの女と自己との間にある「姉」「弟」という選択的であるべき恣意的関係が演技をとおして、姉と弟の必然的な先天的関係に転化するのを拒否できなくなったために、恐怖に陥る。迷宮に落ちたために現実の世界に戻れず、虚構のなかで永遠に演技し続けなければならなかったからである。

この戯曲の発表以後、故郷と家族のテーマは

清水のいくつもの作品に登場する。『昨日はもっと美しかった』(1982)、『とりあえず、ボレロ』(1983)、『タンゴ・冬の終わりに』(1984)、『夢取りて、オルフェ』(1986)と続くが、このように作者が七十年代後半から意欲的に故郷と家族を取り上げてきたのはなぜか。1992年3月、郷里の高田で「作家にとっての『ふるさと』」という講演をしたとき、清水はそれまでにしばしば書いてきた以上に創作の秘密を吐露した。まず俳優が演ずる役は80パーセントが家族に関係があり、たとえ家族をもたない男と女の芝居であっても、家族の不在という点でこの男女は家族と係わる、と言ったあとで、家族はいろいろな形で社会の変化に曝されるという意味で、演劇関係者に、「家族にたいして好奇心をもった眼で、日々を見つめていく必要がある」と要請していることを話し、「家族には家というものが大事なんじゃないか。それも自分が育った家、自分が小さいときに体験した家の想い出。そういうものがものを書くとか、俳優の表現とか、あるいは絵でもなんにでもいわれなく係わっているような気がする。そして自分が育った家、それがふるさとにつながっていくんじゃないか」と解説する。さらに、十八、九歳の高校生までの年代が一番感性に恵まれたときだと前置きしてから、「自分の一番感性がよかった時期に体験したものを原型に置こうというのが、自分の作品が舞台でふるさとにこだわった理由じゃないか」と言う。その制作意図に基づいて昭和十年代、二十年代の新井、高田などが作品のなかで故郷のイメージとして無限に再現され、作者の感性と認識を仮託された人物たちが舞台上に登場する。また作者の幼年時代の記憶に残る狂人のいる「土蔵」や、父の生家にあった「使われざる部屋」の両義性は、舞台上の理髪店、写真館、映画館、遊園地、博物館などがグリーンという「国境」の装置として働くところに表れる。新井の町の中心部を南北に貫く旧北国街道の東側に、「母親の従姉が嫁いでいる<Y楼>という³³⁾」昔の芸妓置屋があり、北隣の歯科医院の裏に今もその土蔵はある。そこに閉じ込められた狂人について、「ただ狂人として閉じ込められたがゆえに、彼は狂人として演じてきたのではないか³⁴⁾」と、また土蔵には「狂気を狂気たらしめるような力が働い

ているのではないか³⁵⁾」というように、清水が感知するこの両義性が隠喩としての「土蔵」の在り方をよく示している。

『火のようにさみしい姉がいて』の最終場面は吹雪の音に充たされる。

風のざわめき……サーカスの音楽……それが吹雪の音にかきけられて……やがて鏡がとじて闇となる³⁶⁾。

「雪が降る、という現象は、どこか人間を劇的な興奮へひきずり込む力を内在している³⁷⁾」と作者がいうように、ドラマの現出を予感させる雪は清水の郷土に豪雪をもたらす気象と無関係ではない。故郷の新井、高田、直江津、板倉、中郷を含む地域全体は日本海沿いの新潟県南西部にある頸城平野におさまる。南北30キロメートル、東西15キロメートルの平野は、背後の三方を南葉や妙高などの山地と丘陵に囲まれている。この上越地方の冬は時雨の前ぶれから始まるが、「シベリヤから日本海を渡って来るモンスーンがもたらすこの時雨は、烈しい風を断続的にはらみながら、軒や廂に吹きつけ、一夜じゅう、降りに降る³⁸⁾」。「その冬の直前、上越地方では曲った大根がよくとれた³⁹⁾」と記された昭和二十年の正月はまれにみる大雪が降って、二月下旬の高田測候所の記録では最深積雪量が3メートル77センチに達し、町の表通りではその上に屋根からおろされた雪の高さは電線に接するくらいになったという。「雪は見上げるように高く、山へ登るようにして高みへ出た私は、肩の荷をゆるめ、一息入れて町筋を眺めた時、思わず眼をみはった。折柄雪は降り止んでいたが、曇天のにぶい朝の光の底にわが町は、あたかも白い巨鯨が横たわっているような雪のマスの下に埋没していたのである⁴⁰⁾」と、終戦の年に東京から故郷へ引き上げてきた主人公は街の雪を観察する。当時、高田に疎開した小田巖夫は、住んでいた善導寺の庫裡の窓辺に映る雪明かりを、「残り酒雪あかりに燭す冬至かな⁴¹⁾」と詠んだあとで、「雪あかりの夜道をひとり寂しく歩いていると、どうかした拍子にふっと『雪女』が現われたような幻覚におそわれることもあるし、いい匂いを漂わせた女人とすれ違うと、顔はよくわから

ないが、きまって何となく美しく、神秘的にさえ感じられる⁴²⁾」と書く。小田と清水の両者に通底するのは、雪女の挑発的なイメージを降る雪から掬いとったことである。だから清水は雪のもつ挑戦的な力に働きかけて劇的転換を促すのだ。

『火のようにさみしい姉がいて』に描かれた男の家族関係を見ると、故郷に帰るのは表層的には男と妻の二人連れだが、じつは、故郷そのものが故郷入りしたのだ、と考えるほうがこの劇的展開にふさわしい。なぜなら、太平洋戦争という動乱の時代の変化を受けながらも、故郷は以前と変わらずムラ共同体として存続しているからである。「正直いってこの床屋もおれが知ってる床屋にそっくり、その姉さんと称する女も姉にそっくり……でもどこかちがうんだよ⁴³⁾」と困惑する男にたいし、女は「流れていくのは時間じゃない、あたしたちの方なんだよ⁴⁴⁾」と、ムラの構成員に異動はあっても、ムラの秩序そのものは存続することを仄めかす。たしかに男の生家には父も母も不在だが、〈家〉では姉が「母」の役割を担っている。また〈家〉を拡大させたムラ共同体では〈み〉をたらし〈が〉が家父を務め、外圧の侵入からムラを守る、というふうにムラ共同体は〈家〉との同一性をしたたかに維持しながら、故郷のなまぐさを甦らせるのである。

(いわさき まさや 教授)

(1996. 1. 18 受理)

註

- 1) 宮川 淳『鏡・空間・イメージ』(水声社、1991) 11-12ページ。
- 2) モーリス・ブランショ『文学空間』(栗津則雄、出口裕弘訳、現代思潮社、1976) 26ページ。
- 3) ポール・エリュアール『ゆたかな瞳』(高村智編訳、勁草書房、1986) 330ページ。
- 4) Graham Greene, *The Lawless Roads* (1939; London: Bodley Head, 1978), pp.1-2.
- 5) Graham Greene, *A Sort of Life* (London: Bodley Head, 1971), p.9.
- 6) Graham Greene, *Twenty-One Stories* (London: Heinemann, 1954), pp.1-2.
- 7) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』(『清水邦夫全仕事 1958~1980 下』河出書房新社、1992) 238ページ。
- 8) ウィリアム・シェイクスピア『オセロー』(小田

- 島雄志訳『シェイクスピア全集』白水社、1994) 226-227ページ。
- 9) 同書、226ページ。
- 10) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』236ページ。
- 11) 同書、236ページ。
- 12) Graham Greene, *The Lawless Roads*, p.2.
- 13) 高橋康也「〈ホーム〉というドラマ」(叢書文化の現在『見える家と見えない家』岩波書店、1985) 85ページ。
- 14) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』246ページ。
- 15) Carl G. Jung, *Psychology and Religion* (New Haven and London: Yale University Press, 1938), p.45.
- 16) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』242ページ。
- 17) 同書、242ページ。
- 18) 同書、270ページ。
- 19) 同書、270ページ。
- 20) 清水邦夫『磨り硝子ごしの風景Ⅱ』(『清水邦夫全仕事 1958~1980 下』河出書房新社、1992) 446-447ページ。
- 21) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』271ページ。
- 22) 坂口安吾『毒消し売りの生態』(『日本随筆紀行 13 あゝ雪降りしきる』作品社、1988) 73-75ページ。
- 毒消し売りとは、生薬の「毒消丸」を売り歩く女の行商人のことだが、彼らの実在の出身地は新潟県の巻町にある農村地帯である。坂口安吾によると、親方と呼ばれる年配の女と、その下に何名かの子どもといわれる売り子たちにより一団が成り、1960年ころ、彼らは正月、盆、四月と十月の村祭りの期間を合せたやく二か月を除くと、一年のうち十か月は県外へ出る。商品として、生薬だけでなく、ヘアピン、鉢、化粧品から反物などの日用雑貨を売り歩くため、行き先は都会でなく、農村部に限られる。しかし、都会は村と村を交通によって結ぶ接点なので、都会に部屋や家を借りてそこを行動の拠点にするという。
- 23) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』243ページ。
- 24) 同書、250-251ページ。
- 25) 同書、240ページ。
- 26) 同書、240ページ。
- 27) 同書、236ページ。
- 28) 同書、278ページ。
- 29) 『古事記 上代歌謡』(『日本古典文学全集』小学館、1976) 136-137ページ。
- 30) 高橋英夫『役割としての神』(新潮社、1975) 8-49ページ。
- 31) 『日本書紀上』(『日本古典文学大系』岩波書店、1976) 184ページ。
- 32) 高橋英夫、前掲書、14-15ページ。
- 33) 清水邦夫『火から遠い沈黙』(叢書文化の現在『見える家と見えない家』岩波書店、1985) 19ページ。
- 34) 清水邦夫『偽故郷論』(『われら花の旅団よ、その初戦を失へり』レクラム社、1974) 33ページ。
- 35) 清水邦夫『火から遠い沈黙』21ページ。
- 36) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』279ページ。
- 37) 清水邦夫『雪女の挑発』(『ほほえみよ、流し目の偽彩よ』レクラム社、1979) 177ページ。
- 38) 井東 汎『バテンの家』(理論社、1970) 5ページ。
- 39) 清水邦夫『冬の少年』(講談社、1990) 92ページ。
- 40) 井東 汎『光と影』(審美社、1968) 7ページ。
- 41) 小田嶺夫『大杉屋惣兵衛の和菓子『雪あかり』栞』(大杉屋惣兵衛、1977)。
- 42) 同資料。
- 43) 清水邦夫『火のようにさみしい姉がいて』272ページ。
- 44) 同書、272ページ。