

さいころが導き出す、物語の展開

——川端康成『夜のさいころ』・戌井昭人『ぴんぞろ』——

文学部文学科文芸メディア専攻

おがわ
小川 貴博
たかひろ

目次

序章

255

第一章 「さいころ」と「男女」

第一節 『夜のさいころ』における「男女」

第二節 『びんぞろ』における「男女」

257 262

第二章 「さいころ」と「非日常空間」

第一節 「女性」と「非日常空間」の関係

第二節 「非日常空間」で「さいころ」を振る意義

266 269

第三章 「さいころ」に「意思」はないのか

第一節 『夜のさいころ』における「さいころ」

第二節 『びんぞろ』における「さいころ」

271 275

終章

281

付記

284

註

284

参考文献

288

序章

小説というのは作者が筆を進めることによって、紡がれ、成立する。その成立過程には、筆者による思惑や計算が多分に介入するわけであり、小説は「作為の塊」である。昨今急速に成長している生成AIによる文章であっても、次に来る文言を、これまでに書かれた大量の文章を分析することによって、コンピューターが恣意的に予測、選択し、その作業を連続で行うことで、文章を生成するわけである。しかし、現実世界においては、そういった作為的な行為があまり通用しないものが存在する。自然現象や人の感情、また運などである。これらの要素は小説において活かされることが多く、例えば「雨」という自然現象を一つ取っても、小説では一つの隠喩としての表現と認識されることもある。表現論が専門の中村明は、辻邦生の『旅の終り』を一例として挙げながら、次のように「雨」の要素を解説している。

この作品の場合、妻との旅の終わりにイタリアの小さな町で起こった心中事件の心理的余波を描く一節を抜き出した。⁽¹⁾

「私たちはその夜、一晩じゅう雨の音をきいていたように思う」

「私は暗い人気のない通りに雨の降りしきるのを見つめながら考えつづけた」「私は思わずそうつぶやき、街燈の光のなかにしづく雨脚を、ながいこと見つめていた」と、こう述べると、余情感を誘い出す〈雨〉の効果に気づく。街燈の明かりに照らされた雨が物思いにふける主人公の姿を映し出して降りしきる。あえて作品場面にイメージの素材を求めた「妻がそういつ

たときの気持が、私の中に、雨のしずくのように、流れこんでくるようだった」という、しつとりとした比喩表現の効果もあって、雨の冷たさと潤いが、いわば被写体としての「私」の内面にまで浸み込む。また、「雨はまだ降りしきり、街燈の光のなかで、雨脚がしぶきをたてていた」から「雨につつまれた町は死にたえたように静まりかえり」へと展開するあたりから、読者は作品場面での雨の激しさがまるで主人公の悲しみを象徴しているように読むかもしれない。そうすると、「雨にうたれた空虚な闇」という表現も、単に空間的な存在であるにとどまらず、心理的な存在として読者の胸に訴えかけることだろう。⁽²⁾（傍線は引用者によるもの。以下同様）

このように、小説で描かれる「雨」に対して様々な効果や心理的描写を仮託して、読み取ることは可能である。加えて、こういった表現がなされるために、「雨」に対して、読者が様々な印象を持つということは、想定されうるだろう。つまり、作為が介入できない事象でさえも、小説という「作為の塊」の中では、意図をもって利用されることがあるわけである。

では、そういった非作為的な、自然発生的な事象を、作為的な小説に組み込むということはどういうことなのか。先に挙げた「運」は、日常の様々な場面に入り込むわけであるが、その一つに賭け事、ギャンブルがあるだろう。ギャンブルはイカサマを除けば作為的な要素というのには限りなく排され、作為が介入する隙はない。しかし、このギャンブルの要素を、物語に多分に組み込んだ作品というのは間違いなく存在する。ここで一つの作品を取り挙げたい。川

端康成の『夜のさいころ』という、昭和一五年五月の「婦人公論」において発表された作品である。この作品は、旅館へ興行に来ていた踊子たちの一人（「みち子」と、その付き人である男（「水田」）が、「さいころ」を通して仲を深めていく作品である。特に、みち子が振る「さいころ」の出目が、物語の展開に大きく作用するわけであるが、この「さいころ」の出目というのは、現実においては偶発的に選ばれるものであり、イカサマや機械操作等を抜きにすれば、作為的な操作はできない代物である。しかし、物語を展開する都合上、必ず作者によって「さいころ」の出目というのは操作される。実際に「さいころ」を振った結果を作品に落とし込むことも出来るが、作者がどの結果を使用するかには、少なからず作者自身の意思が介在するであろう。つまり、みち子にどういった出目を出させるのかについては、川端の思い通りになる訳である。しかし、この時に問題になるのは、では何故小説という「作為の塊」であるものの中に、「さいころ」という非作為的な要素を組み込む必要があるのかという点である。

『夜のさいころ』の先行研究においては、身体的表現や身体的特徴に対する表現方法、音に着目するといった着眼点が提示されている。⁽³⁾ また中嶋展子は、みち子が「さいころ」を振るという描写から、川端文学の中における「踊子」による「名人芸」について、考察を深めていた。⁽⁴⁾ しかし、この『夜のさいころ』という作品は、あまり本格的な研究や批評が行われている作品ではなく、同時代評においても『夜のさいころ』について言及しているものは、管見の限りにおいては見当たらない。⁽⁵⁾ いわんや「さいころ」について注目するものもない。

これらのことを受けて、本論では作為的である小説の中に登場する非作為的な要素、今回は「さいころ」を中心に、非作為的な要素が如何に「作為の塊」である小説（物語）に作用しているのか、そしてそれがどういう位置づけとして存在しているのか等について、扱っていく。

また、本論においては、先に挙げた『夜のさいころ』以外に、もう一作品を用いることによって、論の検証を深めたい。『夜のさいころ』と同様に、「さいころ」が物語の展開に大きく関わる作品であり、「群像」の二〇一一年六月号に掲載された、戌井昭人の『ぴんぞろ』という作品である。この作品は、知人が博打で使用していた「さいころ」を手にした男（「おれ」）が、博打の結果がもたらした導きによって、温泉場（旅館）で働くことになり、そこで出会った芸者の女性（「リッチちゃん」と「さいころ」）を通して、最終的には仲を縮めていくという物語である。

『ぴんぞろ』は第一四五回平成二三年度上半期芥川龍之介賞の候補の一つとしても注目された作品である。『ぴんぞろ』に対しては、芥川賞選評において、次のようなものがあつた。

『ぴんぞろ』。的確な言葉を丁寧を選んで、好きでたまらない人間を真面目に描けば、おのずと場所も物語も付いて来るといふ小説の当り前に、久々に出会った気がする。⁽⁶⁾

（前略）主人公の行動に自発的、自主的なところはなく、すべては流れて行く。（後略）⁽⁷⁾

(前略) 何より「サイコロの目には意味がある……宇宙に繋がっている」という哲学的なテーマが作品中で十分な説得力を持たなかったのが残念だ。サイコロの目とは何か。いろいろと想像してみたが、腑に落ちてくれなかった。⁸⁾

右に引用した選評のように、『ぴんぞろ』への評価として、作家的な小説に介在する偶然性、偶発性、自然発生的事象及び展開に注目する選者がいる。小説というのは筆者による作為的なものであるのは間違いないだろうが、山田詠美が言う「おのずと場所も物語も付いて来るといふ小説の当り前」も同時に並立するところから、作為の中の非作為性に関心を持つことが肝要であろうことが示唆されていると窺える。

そして、この作品は昭和(戦前)に書かれた『夜のさいころ』とは異なり、平成二三年に書かれた作品であるが、この二作品には「さいころ」という要素が物語に深く影響を与えているという点以外にも、要素を共有する部分がある。両作品ともに、「芸者・踊子(女)」と「付き人(男)」の話である点。また、主に旅先である「旅館」や「温泉」周辺で話が展開されるという点がある。どちらも作品を特徴づける要素であるわけだが、いずれの要素に対して、両作品とも「さいころ」が関わりを持つてくる。このことを踏まえて、本論においては左記の段階を踏んで、論を展開する。

- (a) 「さいころ」が「男女」の関係に如何に作用しているのか
 - (b) 「さいころ」が「非日常空間」で振られる意義
 - (c) 「さいころ」自体に「意思」があるのか否か
- これらの点を順に踏まえていく。まず(a)において、両作品と

も「さいころ」が作品上の男女の関係を変容させていくわけであるが、その過程には「さいころ」の出目に関係している。その「さいころ」の出目がどうして男女の関わりを変容させるのか。その点について論を進める。次に(b)では、「さいころ」が「旅館」や「温泉」で振られることが、作品上で意義があることなのか。あるとするならば、それは如何なるものなのか。それを明らかにしたい。そして最後に(c)では、作中において「さいころ」は物語の転換点において、物語に対して多分に影響を与えるわけであるが、非作為的な存在である「さいころ」自体に、本当に作為的な要素はないのか。もしあるとするならば、それはどう作品に影響を及ぼしているのか。どういった点が作為的であるのか。これらの点について考察したい。⁹⁾

第一章 「さいころ」と「男女」

「さいころ」によって物語の行き先が決定され、話が展開していく中で、登場人物の男女の関係値も変容していくのが、『夜のさいころ』と『ぴんぞろ』の両作品ともに見られる、一つ目の一致点である。まずは『夜のさいころ』について焦点を当てる。

第一節 『夜のさいころ』における「男女」

『夜のさいころ』は、旅興行をしていた踊子に同行する付き人である水田(男)が、ある晩、みち子(女)が振る「さいころ」の音によって眠りを妨げられたことを契機に、物語が始まる。

(前略) さつきから水田の眠りをさまたげているのは隣室の音だった。

(中略)

なんだろうと思ったが、無論直ぐ、さいころだと、水田はわかった。

(中略)

水田は起き上って、襖をあけた。

「なんだ、みち子か。」

みち子はうつ伏せに寝たままで、振り向いた。にこっと笑いかかったが、眠けで顔がいうことをきかない。

右の掌の上に、さいころをころころさせていた。さいころのことを、ちよつと忘れながらも、そうしているらしかった。⁽¹⁰⁾

これは水田とみち子の作中における初の邂逅場面である。みち子が振る「さいころ」の音によって眠りを妨げられた水田は、「さいころ」の音に導かれる形でみち子と顔を合わせる。「さいころ」によって引き合わされた二人として読むこともできるだろう。

この時のみち子は何か「さいころ」を用いたゲームをしているわけではなく、ただ、「一万にしようと思つて」「さいころ」を振り続けていた。水田は出目の合計を一万にしようとしているのではないかと考えたが、みち子を出す出目は明かされているだけで「一」と「三」であり、水田の考えが合っているのならば、夜が明けてしまふような気の遠くなる出目しか出していなかった。

しかしこれ以降、水田は「さいころ」を振るみち子に興味を持つ

ようになり、周囲に対してみち子について聞き取る描写が入る。

「みち子は、どんな気持で、さいころを振っているのかしら……?」

と、水田は仙子に聞いてみた。

「そんなこと、あたしにわからないわ。見様見真似でしょうよ。」⁽¹¹⁾

「みち子も上手なの?」

「上手ね。」

「それで賭けるのかい。」

「ううん。みち子のさいころなんて、もうはたの者はあきちゃってるから、誰も相手になりやしないの。ああやって、みち子ひとり振っているだけですよ。」

「ひとりだね……?」⁽¹²⁾

この場面で、みち子の「さいころ」の腕前は相当なものであることが示唆されるわけであるが、それを踏まえると、先の一万を目指して振っていたみち子が出した出目というのは、単純計算(足し算等)を考えても小さい数字であることから、みち子の意図が後付的に分からなくなっている。

この後、水田はみち子を持っていた「動物の骨」で出来ている、「手垢の色がついて」いる「古び」た「さいころ」を海にすべて(五つ)投げ捨ててしまう。⁽¹³⁾ みち子はそれに対して「惜しが」ったり、「怒」ったりしなかったため、かえって水田は拍子抜けといった反応を見せた。みち子から「さいころ」を引き離れた水田であつ

だが、そのみち子に「さいころ」を再び引き合わせるのも水田であった。みち子に化粧品を買わせるために、水田はみち子付き合わせるが、次のような会話が展開される。

(前略) ぎこちない風で買いものをしているので、水田はそれをやわらげるように、

「おい、みち子、さいころがあるよ。」

「あら、ほんとう。」

みち子は明るい声で言った。

「さいころ頂戴。これとおなじの五つ頂戴。」

「五つ？ さあ、そこに出てるだけしかありませんよ。二つだね。」

と、店の人がさいころの方へ来た。

「二つ頂戴。」⁽¹⁴⁾

水田のこのような行動は、先の、みち子の「さいころ」を海に投げ捨てた行動と矛盾する動きであるが、ここで重要になるのが、水田のみち子に対する心情の変化である。みち子に化粧品を買わせるために、水田はみち子を町へと連れ出したが、それはみち子が他の踊子の舞台用の化粧品を使っていたことに起因する。それをたしなめる発言をした水田に対し、みち子は「ぎこちない風に買いものを」するため、「さいころ」にみち子の気を移させたのである。

このように水田がみち子に対して気を遣ったのは、みち子の感情を慮つたのことも考えられるだろうが、水田のみち子への好意もそれを行かせた一つの要因であろうと考える。

みち子も棒紅をつかったが、その紅を塗る前に、少しつぼめて突き出した、生地（しじ）の脣は、可愛かった。

(中略)

小さくて目立たない鼻も、近くで見ると、実にいい形だった。愛情をこめて作った、ていねいな細工物（さいこうぶつ）のようだった。

(中略)

そういう脣に、そういう鼻、掌のなかの小さい鏡をのぞきこんで少し伏目の円顔は、甘い眠りを誘うようだった。

舞台ではあまり映えないが、思ったよりいい娘だと、水田は気がついた。⁽¹⁵⁾

前掲引用箇所、特に傍線部のところから、水田はみち子に対して好意を抱き始めていることが窺える。前半はみち子に対する身体的特徴への評価であったが、最終的には「思ったよりいい娘」と包括的な評価をしている。これらは、時間軸としては水田がみち子を買った物に連れ出す前に、水田自身が「気がつい」ており、これらの感情もみち子に再び「さいころ」を与える行動の要因となったと考えられる。「さいころ」は水田とみち子を引き合わせた要素であり、それを一時の行動で排した水田であったが、自分の感情に気が付いたことで、彼らの接点となった「さいころ」を彼女の手に引き戻させることで、水田はみち子との接点を「さいころ」を通じて、復活させようとした。このように見ることも可能ではないかと考える。この見方を補強するかのように、水田はみち子に「さいころ」を買い与えた後、次のようなことを言う。

「なにか占ってくれよ。」

「なにを占うの?」

「なんでもいいさ。」

「そんなの……。なにかおっしやれば、いいように占って上げてよ。」

「そうだね。一が出たら、みち子と恋愛しようか。」

「いや、いや、いやよ。」

と、みち子は首を振って笑うと、

「だめ……。出そうと思えば、一が出せるんですもの。」

「いいから、出してくれよ。」

「いやよ。」

(中略)

みち子は呼吸を計って、ぼいと投げた。

(中略)

岩の上⁽¹⁶⁾のさいころは、二個とも、みごとに一が出ていた。

(中略)

「うまいねえ。もう一度やってごらん。」

「もう一度……?」

みち子はがっかりしたように声を落とすと、また指先で、岩の肌をなすりながら、

「もう一度、出るかしら……? いやだなあ。」⁽¹⁷⁾

水田はみち子に買い与えた「さいころ」を、みち子との関係性を進める鍵にしようとする。これに対してみち子も「出そうと思え

ば、一が出せる」として、満更でもない返しをするとともに、ここで本人の口から「さいころ」が得意であることが明かされる。加えて、「さいころ」の出目によって二人の関係性が大きく変容する可能性について、水田がみち子に対してハッキリと明示するとともに、「出そうと思えば、一が出せる」という発言から、みち子が意図的に出目を操作することができることが示唆されているため、水田がみち子に対して、誘いを受けるのか否かの判断を委ねているとも読むことができる。

ここでみち子は水田の言いつけ通り、二つの「さいころ」で一を出して見せるが、水田の「もう一度やってごらん。」という一言にひどく気を落とす。ここで水田がみち子に対して「もう一度」振らせようとしたことについてであるが、それは前述したように、水田がみち子に判断を委ねていることが影響していると考ええる。いくらみち子が「出そうと思えば、一が出せる」という発言をしていようとも、この時の水田は本当にそうとは思っていない可能性が高い。また、「もう一度」という言葉は、再現性を求めるための「もう一度」であるだけではなく、判断を安易に委ねた者にとっての動揺の表れでもあると考える。

物語が終局へと向かう中で、みち子が再び五つの「さいころ」をどこかで確保したことが明かされるが、その時に水田がみち子に対して、その増えた「さいころ」を含めた全てで一が出せるかどうかを問う⁽¹⁸⁾のは、その再現性と動揺を踏まえたと考えられる。みち子へも「もう一度」のアプローチであるとして読むことが可能であろう。そして、みち子はその水田の問いかけに「もう一度」答えを出す。

みち子の一心不乱の様子につられて、踊子達もなんとなく固唾を呑んだ。

みち子は掌の動きをだんだん早めたとみるうちに、ぱつと振った。

「ああ！ 出た！ 出た！」

と叫んだのは、みち子だった。

(中略)

見物は、あつけにとられた。

けれども、五つのさいころは、みんな一が出ていた。

しかも、傘を開いたように、五つのさいころが、整然と広がっていた。

それに気がついて、踊子達も手を叩いた。水田は頭がすつとした。

(中略)

「お休み。」

と、水田はみち子の頭を軽く叩いて、立ち上った。

「ええ。」

みち子はうなずいて、水田の足もとを見送りながら、

「頭が痛かったら、呼んでいいわ。起きてます。」¹⁹⁾

みち子は水田の要求通りに、五つの「さいころ」すべてで「一」を出し、水田の問いかけに「もう一度」答えてみせたわけである。この「さいころ」の出目を受けて、明確にみち子が水田に対して、または水田がみち子に対して、「恋愛しようか」という話は、物語の中において明示されないわけであるが、出目が出たときのみち子

の反応や、水田が「お休み。」と声をかけ、それに応えるみち子の様子といった点から水田とみち子の関係が、一つ先の段階に、「恋愛しよう」という関係に近づいたのが見て取れると考える。

「さいころ」が引き合わせた彼らは、「さいころ」の出目によって関係が進展したわけである。この二人の関係において、「さいころ」という要素は不可分なものであった。みち子は「さいころ」の出目がある程度操作することができることは、作中において示唆されており、それは先に言及した通りであるが、「さいころ」という不確定要素を多分に含むものを使って、二人の関係性に答えを出そうという試みは、水田の求めがあつたとはいえ、かなり挑戦的なことであろうと思われる。この作品は主に水田に焦点が当てられており、彼の心情は読者に向けて開かれているわけであるが、みち子の気持ちは分からない。これは一つの不確定要素である。加えて、実際の人間関係においても、他者の気持ちの変容や、感情の持ちようというものは、自らの作為によって思い通りにすることが、そうそうできるようなものではない。『夜のさいころ』における「さいころ」というのは、そういう男女それぞれがお互いに持つ、不明确的な思いや感情、心理というものを抽象化させた表象であり、「さいころ」の出目によって物語が展開するという流れも、掴むことが難しく、作為が介入しにくい男女の心理的距離を「さいころ」が表象していたという風に捉えることはできないだろうか。つまり、「さいころ」の出目が水田とみち子の二人の気持ちの距離感を表象していたとも読み取ることができるのではないだろうか、ということである。そして、このようにして読むと、作品を進ませるうえで、ただの道具として理解されそうになる「さいころ」の見方を、変えることが

できるのではないかと考える。

第二節 『ピンズロ』における「男女」

本節においては、『ピンズロ』における「男女」の関わりについて扱うが、その前に『ピンズロ』は作品を前半と後半に大別できるほど、内容に差がある。それについては、芥川賞選評においても同様の指摘がなされているため、その言を引用する。

戊井昭人氏の「ピンズロ」は、浅草界隈に生きる芸人の世界に身をすり寄せるようにして暮らしている、芝居の脚本書きの「おれ」を主人公にした小説である。(中略) 四十代のコメディアンがサイコロ賭博のイカサマに手を出し、それがばれたのをきっかけに頓死したので、「おれ」がコメディアンのかわりに群馬県の山奥の温泉場に出かけるところから小説は後半にはいる。(中略) そこで出会う人もやはり浅草に縁のある老女であり、親のいない孫娘ともども温泉場の劇場で働く人達の人物像がふつくと描き出され総じて人間が生きているといった体温が伝わってくる。⁽²⁰⁾

このように、前半は「おれ」の仕事に関する話と、仕事仲間(座間)との賭博における一部始終が展開されるが、後半においては賭博による結果として「おれ」が訪れた、場末の温泉場に出会った「ルリ婆さん」と「リッチちゃん」との物語が展開される。本節においては、『ピンズロ』における「男女」と題していることもあり、作品の後半部をもって、論を進めていく。

しかし、この作品においては「さいころ」が「おれ」とリッチちゃんとの関係性に対して断続的に、それこそ『夜のさいころ』と同様に介在するかという点については、否である。だが、「おれ」とリッチちゃんとの間の関係性が、大きな転換点を迎える場面においては、「さいころ」が間違いなく介入してくる。まず、「おれ」とリッチちゃんとの出会い、それは先にも述べたように、座間と訪れた賭場での出来事でもたらしたものであり、彼らはそこでチンチロリンを行っていた。つまり「さいころ」の出目がリッチちゃんとの出会いの遠因にもなったと読むことは、そう突拍子もないことではないだろう。加えて、「おれ」は今述べたそのことについて、どこか自覚的である。

流れるようにコトが進むということがあるけれど、座間のピンズロから、おれはわけもわからず流されて、群馬県の山奥のひなびた温泉場に行く羽目になった。サイコロの目に意味があるのならば、その意味は座間が死んだことでは終わらず、おれ自身のサイコロは転がり続け、いつこうに目が出ないでいた。⁽²¹⁾

また、リッチちゃんたちが生活する温泉場に「おれ」が向かう道中において、彼は「さいころ」を見つけ出す。

(前略) ジャケットを脱いでひざの上に置くと、内ポケットの中にゴロゴロするものがあつた。手を突っ込んだら、サイコロが三つ出てきた。もしかしたら座間がこのバスに乗っているの

ではないかと思つたが、乗っているのは老人が二、三人と、大きなリュックを足下に置いた中年だけだった。

このジャケットは、賭場にいったときに着ていたものだが、あのとき座間がサイコロを飛ばして中に入れたのだろうか。掌にふりこんでみると [目][目][目][目] と出た。イカサマではない普通のサイコロだった。

賽の目に座間からのメッセージが隠されているかも知れないとも思つたが、やはりなんの意味もないのだろう。バスの揺れにまかせているうちに、いつのまにか眠ってしまった。²²

このように、リッチちゃんに出会うまでの道中において、「さいころ」に対する言及場面が複数回挿入されている。また、「さいころ」を「内ポケットの中」から見つけ出す場面は、「さいころ」が「おれ」を導いていることを示唆しているとも読み取れる。それについては、先に引用した、「おれ」の心情とも一致していると見る事ができるだろう。

そして、その後「おれ」は無事に目的の温泉場へと辿り着くことができたわけであるが、次に「さいころ」が「おれ」やリッチちゃんといった登場人物の前に姿を現すのは、物語の最終局面である。

うどんを食べ終わると、リッチちゃんは炬燵のテーブルに骨壺を載せ、黙って眺めていた。おれはどんぶりを重ねて台所に運び洗った。そして洗ったどんぶりを一つ布巾で拭いて、炬燵のテーブルの上に載せた。

「チンチロリンやろうか」

「チンチロリン？」

「うん」

ジャケットの内ポケットから、座間の三つのサイコロを取り出して、どんぶりの中にふりこんだ。陶器にサイコロが跳ねる音がする。

[目][目][目][目]

リッチちゃんが、どんぶりの中をのぞき込む。

「なにこれ？」

簡単にルールを説明して、ルリ婆さんの骨壺の前で、緑茶を飲みながらチンチロリンをはじめた。

おれはまったくツキがなかった。なかなか目が出ずに、ヒフミを二回も出し、シヨンベンもやってしまった。一方でリッチちゃんは良い目を出しまくっていた。あげくピンゾロを出した。

[目][目][目][目]

²³

ルリ婆さんとは、「おれ」が目的としていた温泉場で働いていた女性である。温泉場での仕事において、「おれ」と大いに関わりをもっており、「おれ」はルリ婆さんにけしかけられる形で温泉場での仕事をこなす日々を作中において送っていた。しかし、物語終盤、ルリ婆さんは交通事故によって命を落とす。直前の引用で示した場面は、「事故から三日後、火葬場でルリ婆さんを焼いてもらった」あとの場面である。つまり、「さいころ」は、ルリ婆さんが作中において登場する一部始終の間、姿を見せなかったわけである。この「見せなかった」という要素については、第三章において言及

するため、この場では省略する。

ここで述べておきたいことは、「さいころ」がリッチちゃんとの二人きりの場面で再登場したということだ。前述したように、「さいころ」が登場する場面というのは、この作品において大きな転換点を迎える場面である。ここでも「おれ」が「さいころ」を持ち出したことで、ルリ婆さんの火葬後の空気を多少和らげ、リッチちゃんとの接点としての役目を「さいころ」が担っているが、これによって「おれ」とリッチちゃんとの間に、初めて仕事以外における会話というのが行われる。それまで、「おれ」がリッチちゃんと交わしていた会話というのは、ルリ婆さんの居場所についてのことや、過去に住み込みで働いていた、カズオという男の話に加えて、仕事場に向かう道中での会話といったものであり、仕事と関連性が全くない会話というのとは、このチンチロリンを行う場面まで一切なかった。しかし、その二人に対して、仕事以外の会話のネタを与えたのは、他でもない「さいころ」であったわけである。「おれ」の「さいころ」の出目は全くふるわないが、リッチちゃんが振る「さいころ」の出目は良い目ばかりであり、最終的にはピンゾロを出す。「おれ」やリッチちゃんの「さいころ」の上手さについては、作中では言及されていない。しかし、「さいころ」の出目については「おれ」自身が言及している場面がある。

チンチロリンはリズムである。輪になった人間がリズムを刻みながら、どんぶりの中にサイコロをふっていく。リズムに巻き込まれていく心地よさがある。全員がそのリズムにのっかり、と、どんぶりを囲んだ輪がメリメリと立ち上がり、金を賭けて

いるのではなく、存在を賭けているような気になり、おれ達はどうぶりの中に吸いこまれていく。²⁴

これは、座間とともに、賭場でチンチロリンを行う「おれ」が、チンチロリンについて自ら言及している場面である。ここで「おれ」は「チンチロリンはリズムである」と言い、「リズムにのけると」、金ではなく、「存在を賭けているような気にな」という風に述べている。リッチちゃんとのチンチロリンでは、「おれ」はリズムに乗れていないということになるのだが、リッチちゃんはリズムに乗れていると理解することは難しくないだろう。そしてそれは、「おれ」の言を借りれば、知ってか知らずか、リッチちゃんは自分自身の「存在を賭けている」ということになる。

では、リッチちゃんが賭ける「存在」とは何か。それは今後の自らの居場所であろうと推察できる。これまで、ルリ婆さんと共に温泉場での芸に勤しんでいたリッチちゃんであったが、仕事仲間であり、かつ唯一の血の繋がりのある身寄りであったルリ婆さんを失ったこの時、リッチちゃんは自らの「存在」について少なからず考えざるを得ない立場に置かれていたと推測するのは、飛躍した話ではないと考える。「これからの人生をどうするのか」、「自分はどのようなのか」ということの発露として、チンチロリンのリズムに乗っかり、出目が良くなったと捉えることができるだろう。そして飛び出したピンゾロ。この後、リッチちゃんから口を開くことで、二人の会話は再開する。次の引用はリッチちゃんが「□□□」と、ピンゾロを出した直後からの場面である。

どんぶりの中で、目の揃ったサイコロを見て、リッチちゃんがクスクスと笑い出した。

「そういえばさ、あのとき、なんであんなことやったの？」

「あのときって？」

「お尻出してさ」

「だって、なんかやらなきゃバイって雰囲気だったでしょ？」⁽²⁵⁾

「でも、よりによって、なんでアレなの？」

「屁がやたら出てたんだよね、あのとき」

「でもね、ああいうのガスのオナラじゃ駄目なんだよ」

「吸うんでしょ、尻の穴から」

「知ってるの？」

「ルリ婆さんから聞いた」

「じゃあ、あたしのお父さんのことも聞いた？」

「うん」

「ほら見て」

リッチちゃんはどんぶりの中のサイコロを摘んで、□の目をおれに向け、「お父さんは、ここから、空気を吸うことができね」と指さした。赤い□の目を尻の穴に見立てているらしい。

(中略)

リッチちゃんはサイコロをすくって、どんぶりにふりこんだ。ふたたび、□□□と出た。

「お尻の穴に御縁があるなあ」

リッチちゃんがボソツと言った。もしかしたらこのサイコロ

は、座間のイカサマサイコロなのかもしれないと思ったが、おれがふつたら□□□と出た。⁽²⁶⁾

リッチちゃんにとって、□の目はピンゾロではなく、「お尻の穴」として認識されていた。その様子を見て、「おれ」は「赤い□の目を尻の穴に見立てているらしい」と理解した。しかし、この認識はリッチちゃんだけではなく、以前の「おれ」もそう認識していた場面がある。それは、「おれ」がリッチちゃんとルリ婆さんのいる温泉場に向かう時に、知らぬ間に遠回りをさせられたときの場面である。

しばらく歩くと、細かい石ころだらけの広場に出た。

(中略)

広場を抜けると道はふたたび細くなり、前方に猿が座っていた。(中略)猿がクシヤミをしたので、おれが身体をビクつかせると、猿もビクツとした。やっと動き出してくれた猿であったが、おれの進もうとしている道を行くので、まるで先導されるようにおれは歩いていく。追いつくこともできずに、猿のスピードに合わせて進んでいく。目の前には猿の赤い尻が浮いている。眺め続けていると尻の穴がサイコロの□に見えてきた。猿はたまに立ち止まり、おれが付いてきているのか確認するようにふり返った。

十分くらい歩くと、アスファルトの国道に出て温泉街が見えた。猿はもういなくなっていた。(後略)⁽²⁷⁾

「おれ」は温泉場までの道のりを、猿に先導される形で歩き続け、遂には温泉場に到着する。その時に、前を歩く猿の赤い尻を「サイコロの□」と形容して、認識している。

リッチちゃんは再びピンゾロを出したときに「お尻の穴に御縁があるなあ」と呟く。それは、文章の流れるには、リッチちゃんの□への印象の表象として理解するのが正解のように思えるが、リッチちゃんはその感想を持つよりもかなり前に、「おれ」が猿の赤い尻を見て□と思ったことを考えると、この「お尻の穴に御縁があるなあ」というリッチちゃんの発言は、「さいころ」を介して、「おれ」とリッチちゃんの縁が暗示されている場面として読むこともできるだろう。

この後、「おれ」とリッチちゃんは、二人で「おれ」が元いた浅草に向かうことになるのであるが、この作品のラストシーンにも「さいころ」が登場する。そしてその頃には、「おれ」とリッチちゃんの関係はより深くなっているのであった。

鳥居をくぐり参道を歩いていると、リッチちゃんが腕を組んできた。

賽銭箱の前には、色が塗られていない木製の大きなおかめの顔が置いてある。

おかめは、お参り客がさするので、頬やおでこの出っ張った所がツルツルになっていた。リッチちゃんは目をつむり、しきりにおかめの頬やおでこをさすりはじめた。

おれはジャケットの内ポケットから座間のサイコロを出し、握った右手をおでこの前でカラカラふって、賽銭箱にふりこ

んだ。

賽銭箱の中でサイコロがピンゾロになり、リッチちゃんの顔は、つるんとおかめになった。⁽²⁸⁾

最後に「おれ」が「さいころ」を「握った右手をおでこの前でカラカラふって」というのは、一つの願掛けの表象として見ることは、そう不思議なことではないと考える。この時、「おれ」がどのようなことを踏まえて賽銭箱に「さいころ」を振り込んだのかについては言及されていないが、振り込んだ「さいころ」が「賽銭箱の中で」ピンゾロになったというのは、前述したリズムに、「おれ」が乗れたということの表れであろう。イカサマのピンゾロから始まった「おれ」の運命に、「おれ」自身が終止符を打つ形で物語の幕は閉じる。この作品も、「さいころ」によって男と女が引き合わされるといふ点において、「さいころ」の作品上での機能を改めて理解し直すことができる。つまり「さいころ」は男と女を繋ぐパイプとして機能し、物語の展開に必要な存在として、作品上に屹立として登場しているのである。

第二章 「さいころ」と「非日常空間」

第一節 「女性」と「非日常空間」の関係

本論で取り挙げている二作品は、いずれも「旅館」⁽²⁹⁾や「温泉」という、旅先の場所で「さいころ」が振られたり、「さいころ」によってその場に誘われたりする展開が見られる。加えて、第一章で

扱ったように、みち子とリッチちゃんは、踊子や芸者として登場し、その職というのは、旅先にやってくる人達をもてなすために、あちらこちらに仕事に出て行くという、「旅館」や「温泉」に欠かせないものとして描かれる。またそれだけではなく、実際の旅先としての地域において、その二つの職、ひいては女性の存在は、とても関係性の深いものである。『ぴんぞろ』では、一般の旅先として分かりやすい、「温泉」地域が登場するが、「温泉」地域と「女性」の関係について、他の文献を引用して確認したい。

例えば、大分県立歴史博物館主任学芸員の菅野剛宏は『温泉イメージの変容——広告・雑誌記事にみる志向の変化——』という論において、『ガイドブックおおいた』の、次の部分を引用している。

ネオンが輝きだすと町は一段と活気を呈す。(中略) ここは喫茶、スタンドバー、キャバレー、かつぼう、宴会場などを備えた総合娯楽場。(略)⁽³⁰⁾ そのほかバー、スナック、スタンド、お茶漬けの店など、美人をそろえた店がいっぱいある。(中略) ストリップ劇場も3軒。おとなのおもちゃを売る店、というのもある。(略) 酒よし、ムードよし、アバンチュールの風も吹いてこようというものだ。(後略)⁽³¹⁾

そのうえで、菅野は「昭和四十四年、別府の年間入込観光客数は一千万人を突破し、戦後の絶頂期を迎える。この時期以降に発行されたガイドブックの記載にも、歓楽的な温泉地の姿を見ることができ。(中略) 当時の別府が、いかに歓楽的なイメージの温泉で

あったかがよくわかる。」⁽³²⁾ というように述べており、昭和四十四年発行のガイドブックの内容を引用しながら、「温泉」と「女性」の関係性について間接的に触れている。

ここから分かるのは、戦後の高度経済成長期を迎えた頃の温泉街というのは、歓楽的な要素を多分に持つ街であったということである。特に男性向けの性接待を伴うことが示唆されるようなお店の名前が羅列されており、そのイメージというのは、「温泉」に対して強く印象付けられることは間違いないだろう。実際、『ぴんぞろ』においても、「温泉」地域には性接待が伴うということを示す場面が差し込まれている。「おれ」が目的地である旅館に到着し、ルリ婆さんにその旅館の中を案内されているところである。

ルリ婆さんは二階の廊下のどん詰まりまでおれを連れて行き、「部屋はここを使えばいいから」と襖をあけた。

中は三畳ぐらいのスペースで、畳んだ蒲団が一セット置いてあった。

「昔はこの部屋で、アレがあったんだけど、いまはそんなアレもないからさ」

「アレってなんですか?」

「男と女のアレだよ。野暮なこと言わせるんじゃないよ。あー寒い、さあ下に行こう」⁽³³⁾

ここから、戦後の「温泉」地域には少なからず「温泉」と「女性」にただならぬ関係があったことは明確である。「いまはそんなにアレもない」と言っているが、全面的に否定しているわけではな

いことから、作中の時間（時代）においても、そういった関係が持続していることも分かる。

そしてそれは『夜のさいころ』においても同様である。旅先である「旅館」と「女性」には、性に関する繋がりがあるということが示される場面がある。

「水田さん。みち子に会わなかった？」

「みち子？」

「ええ。途中で、いなくなっちゃったのよ。お座敷で、ちょっと立って行ったと思うと、戻らないのよ。」

「いなくなつた……？」

と、花岡⁽³⁴⁾が腕を振り上げて、ふらふら立った。

まさかまちがいのある筈もあるまいが、水田も少し不安だった。⁽³⁵⁾

この後、みち子は無事に発見され、何事もなかったことに水田は胸をなでおろすが、その水田の反応と、引用部分における水田の考えた「まちがい」というのは、みち子がお座敷でお客の男と抜け出し、関係を持つことを指しているというのは、文脈上判断できであろう。『夜のさいころ』が描かれたのは戦前であり、舞台の時代設定も同時期であろうと推察するが、この時代にも「旅館」での「お座敷」と「女性」の繋がりというのはあった。そのことについて、昭和四年に発行された、自身も芸者である花園歌子が著した『芸妓通』という文献を引用し、当時代の芸者について確認する。

芸妓の売春行為に至つては、今日の花柳界に行はれてゐるあらゆる制度と因襲とを根本的に改革した上でなければ、これを禁じようとしても禁じることが出来ぬのは極めて明白であつて、他人の意思に依り傀儡の如く動いてゐる芸妓その者に無益の責罰を加へる如きは、徒に弱者を脅かす苛酷の制度と云はねばならぬ。(後略)⁽³⁶⁾

このことから戦前において、「旅館」といった「お座敷」に出て行く「女性」、芸妓には、売春行為が付き物であつたということが分かり、「性」という要素を介して、「旅館」と「女性」には関わりがあつたことについて理解できる。

ここまで旅先と「女性」について述べてきたわけであるが、本論においてこの点に着目するのは、『夜のさいころ』と『びんぞろ』の二作品ともに、「さいころ」を振るキーパーソンとして「女性」が登場するためである。先の第一章で触れたように、「さいころ」が「男女」の関係性に対して、作用をもたらしていることは、明らかであるが、その「さいころ」を振るのは『夜のさいころ』ではみち子が、『びんぞろ』では「おれ」も振るが、リッチちゃんも振る。そしてその女性二人が「さいころ」を振ることの共通点として、どちらも旅先の地域において「さいころ」を振るということである。⁽³⁷⁾ 次節では、旅先と「女性」の関係性を踏まえたうえで、なぜ旅先の場において「さいころ」を振るのか。その意義について考察する。

第二節 「非日常空間」で「さいころ」を振る意義

まず、「温泉」という場所は、前節で歡樂的な側面を多分に持つ場所であるという話を展開したが、そもそもは療養や保養のために訪れることが主だった理由の場所であった。しかし、時代と共に「温泉」の役目が変わっていった結果、先に述べたような性質を持ち合わせる場所へと変化したわけである。しかし、その「温泉」を訪れる人にとっては、「いつもとは違う空間に来た」という感覚を持ち合わせる場所であり、それは「温泉」の役目が変わり、変わらない感覚であろう。先に引用した菅野の論⁽³⁸⁾では、次のように示されている。

そして、「旅の恥はかき捨て」という言葉もあるように、わたしたち日本人は、旅先で羽目を外すことも少なくなかった。これは、旅が日常とは違ったハレ（＝非日常）の場であることと関係が深い。（中略）建て前を立てやすく都合のいい旅行先であった温泉地に、羽目を外すためのさまざまな装置、つまり飲食店や風俗店が集まるのもいわば自然なことであったといえる。⁽³⁹⁾

つまり、「温泉」というのは、よそ者にとってみれば「非日常空間」であり、異世界というわけである。加えて、「温泉」というのは山間部やいくつものトンネルを抜けた先、電車や車に乗って到達できる地であることも多く、そういった境界を乗り越えた先に存在する地としても理解することができるわけである。その「非日常」

の舞台にいる「女性」というのは、男性客にとってみれば、日頃、仕事先や日常で出会う女性とは異なる「女性」として認識していたと理解しようとすることも、さほど突飛なことではないと考える。そしてこの考えは、「温泉」のみならず、旅先の場、つまりは「旅館」においても同様に敷衍することができる。いつも住んでいる家ではなく、移動の先に到達することができる、いつもの生活空間とは異なる世界が広がっているわけである。これを「非日常空間」と言わず、何と云えるだろうか。

ここで「さいころ」について改めて考えたい。序章で示したように、「さいころ」はイカサマを除けば、人間の意図的な、作為が入り込むことがなく転がるものである。もちろんその出目についても、ほぼほぼ操作することができない。だからこそ、運を用いるゲームに使用されるわけであって、かえってそこに作為を用いるのは、『ぴんぞろ』にて座間がイカサマをした後の結果のように、ご法度なのである。そのご法度の所以については、第三章にて扱うため、ここでは割愛する。

そして、そもそもではあるが、「さいころ」は、近現代においては遊戯で用いる道具である。つまり、みち子もリッチちゃんもただ遊んでいるだけなのである。そこに真剣度があるかないかの違いはあれど、二人とも欲しい出目が出るかどうか、どんな出目が出るかということについて、一喜一憂しているわけである。しかし、ここで本章が問題にしていることが重要になる。それは「非日常空間」で「さいころ」を振っているという点である。

その「非日常空間」にいる「女性」が振る「さいころ」に、意義は本当にないのであるか。ひいては旅先という「非日常空間」の

場において「さいころ」を振ること。このことに意義はないのであろうか。これが本章の問題である。「さいころ」は遊びであるが、振る場所が「非日常空間」であることを考慮すると、それは遊びが今日の遊びになる過程で踏んだ、神聖な「遊び」に、二作品の「さいころ」は遡っているのではないかと考えることができまいだろうか。遊びが「遊び」であったことについて、時代を遡って確認するため、古代日本の信仰問題を専門とする上田正昭⁽⁴⁰⁾の言を引用する。

今では“遊び”は日常の延長としての娯楽や享楽のように変貌してしまっただが、本来の“遊び”の場は日常生活のたんなる連続の場ではなかった。むしろ非日常の場、ハレの場において人々は世俗から脱皮し、精霊や神と人間とが交流する場において、“遊び”を感得した。古代人の“遊び”がまず“神遊び”として具体化してくるのも故なしとはしない。⁽⁴¹⁾

このように、「遊び」は元々人間が「精霊や神と」交流する場において機能しており、「遊び」はその三方を仲介する行為であった。「温泉」という非日常の空間において、「さいころ」を振るといふことは、それすなわち神聖な儀式的なものを行っているという風に捉えることも出来るのではないかと考える。加えて、重要なのは『夜のさいころ』と『びんぞろ』いずれの作品においても、男女の関係性という点において、物語の展開に大きな変化をもたらすのは、みち子とリッチちゃんといった「女性」が「さいころ」を振ったときである。

そして先の上田の引用は、ある話の脈絡で述べられるわけであるが、それが巫覡についての話である。

(前略) こうした巫覡は、呪能から芸能への道の有力な媒体となった。カミや精霊の神がかりする巫女の態、あるいはカミや精霊を招来する巫女の態は、のちに“神遊び”といわれる芸能の母体となり、巫覡によるカミや精霊の託宣などの語りは、“神語”（かんがたり・かんこと）⁽⁴²⁾の素地となった。⁽⁴³⁾

このことを踏まえると、「非日常空間」で「さいころ」を振ることの意義が見えてくる。「非日常空間」にいる「女性」、みち子やリッチちゃんはすなわち、巫女のような存在として作中において「旅館」や「温泉」地域に置かれ、託宣を持つ存在へと昇華する。そして彼女らは「さいころ」という道具を用いて、水田や「おれ」の行き先やその次の展開を指し示す。「さいころ」の意を解釈するのは受け手である男性であるが、その元となる道筋（出目）を男性に対して示し、授けるのは、「女性」が担う。「さいころ」によって、「さいころ」側の「女性」と、その「さいころ」からの啓示を受ける男性という、「男女」の関係性が定まるわけである。

つまり二作品ともに、水田と「おれ」という主人公は、みち子やリッチちゃんの導きがなければ次に進めない。旅先という「非日常空間」で「女性」が「さいころ」を振らなければならないのは、そういった理由が裏にあるからであると読むことは、新しい二作品の読み方に繋がるだけでなく、旅先で「さいころ」を振るといふ両作品の共通する構図に、一つの見方と妥当性を与えることにもなる。

た。しかし、本章では一つ、考察しきれていない点がある。それは、「さいころ」が神聖な「遊び」に使用されていたということは、先にも述べた通りであるが、その「遊び」に使われる「さいころ」自体には、本当に何の効果もないのだろうか。この点が本章での積み残しとなっている。そのため、それについては次の第三章で論を展開したい。

第三章 「さいころ」に「意思」はないのか

これまで「さいころ」を中心に、「さいころ」が「男女」の関係性に対して如何に影響を与えているか、何故「さいころ」が旅先という「非日常空間」において振られるのか、その意義について。この二点について解き明かしてきたが、第二章の最後でも触れたように、「さいころ」それ自体に対する、作品上における効果について、未だ触れられていない。作品上における、「さいころ」の存在自体を問うということである。

本章ではその「さいころ」自体に対して焦点を当てて、「さいころ」が持つ機能（本論ではこの機能について、「さいころ」の「意思」と呼称する）について解き明かし、「さいころ」の「意思」の在りかを見出ししていきたい。

第一節 『夜のさいころ』における「さいころ」

『夜のさいころ』において「さいころ」を振るのは、みち子だけである。そのみち子は作中において、とても「さいころ」が上手

な、欲しい出目を出すことができる人物として描かれており、それは自他ともに認めるところである。次の二つの引用はいずれも第一章でも引用した部分の一部であるが、再度確認のため引用する。⁽⁴⁴⁾

「そんなの……。なにかおっしゃれば、いいように占って上げてよ。」

「そうだね。一が出たら、みち子と恋愛しようか。」

(中略)

「だめ……。出そうと思えば、一が出せるんですもの。」⁽⁴⁵⁾

右の引用は、みち子は「さいころ」を上手く動かして、人が欲する出目を出すことができることを明かしている場面である。

「みち子も上手なの？」⁽⁴⁶⁾

「上手ね。」⁽⁴⁷⁾

右記の引用では、みち子が属する「一座の年かさの仙子という女優」が、みち子の「さいころ」の腕前を水田に教える場面であるが、このことから、みち子の「さいころ」の腕前は相当なものであることが分かる。

しかし「さいころ」というのはこれまでも述べてきたとおり、イカサマなどの細工を施すことを除けば、作為が介入しない代物である。だが、みち子はその「さいころ」の特性を無視するかのよう腕があるということである。そしてみち子が「さいころ」に細工をしていないことは、水田が買ってあげた「さいころ」でも、欲し

い出目を出せる場面から見ても明らかである。それが「出そうと思えば、一が出せるんですもの。」という場面の後に描かれている。

(前略) 岩に顔をつけそうにして、岩をふうふう吹いた。砂やほこりを払うのであろう。

そして、生真面目に岩の肌を撫でまわした。

「畳の上でなくちゃ、きつとだめよ。調子がちがうから……。」

調子がちがうからという言葉に、水田は笑い出した。

しかし、掌の上ところがす、さいころを見つめるみち子の一心な目つきで、水田も胸がかたくなった。

みち子は呼吸を計って、ぽいと投げた。

「ねー！」

と、きらきら光る目で、水田を見上げた。

岩の上のさいころは、二個とも、みごとに一が出ていた。

(中略)

みち子の全身には、なにか神聖なよろこびがあふれていた。⁽⁴⁸⁾

この場面が、みち子が「さいころ」に対して何の細工を行わずとも、好きな出目を出せるということの証左となっている。だがこれでは、本論で挙げてきた、「さいころ」は作物的なものが介入しない特性があるため、「運」によって出目が決まる、という前提が崩れてしまかぬない。

しかし、ここで重要なのは直前の引用で傍線を引いた、「みち子の全身には、なにか神聖なよろこびがあふれていた。」という部分

である。第二章で述べたように、「非日常空間」で「さいころ」を振る「女性」は、巫女へと存在が昇華し、神といった存在からの託宣などを他者に示す媒体者となるわけである。この「なにか神聖なよろこび」というのは、水田の感想であるが、水田が感じ取った「神聖な」感情というのは、みち子が巫女のような託宣を受け取ることができるよう存在になれたことを、水田という一般人が感じ取られる範囲内での最大限の表現であったというように見ることが、決して論理の飛躍ではないと考える。

また、そもそも「さいころ」及び、それに近いものというのは古くから存在した。そのことについて、将棋史及び盤上遊戯史を研究する増川宏一による解説を引用し、確認したい。

インドの一部とチベットでは、さいころそのものが占いとして使われている。当時の人々には未来や占いを司るペルデン・ラモの存在が信じられている。この神に奉仕するシヨモーがさいころを振って占う。(中略) 例えば、あるさいころの目が出た時は、「病気が癒る」とか「旅人は近いうちに帰ってくる」などの神のお告げという。

神の啓示を受けるといふ試みは、さいころかさいころのようなものを使うことによって遊びの一步手前までのところになった。自分と神とどちらが勝つかを決めるといふ相手との勝負になったり、さいころの目の出方で、広い意味での利益を得られるかどうかの判定も遊びと相似形である。神の意思を知ろうとする所作は遊びに直結している。しかし遊びじたいは広大で、別の形からも遊びに接近できる。⁽⁴⁹⁾

つまり、巫女という存在だけではなく、「さいころ」自体が神託を受託し、人々に広く示すものであったということが分かる。このように捉えると、みち子は巫女のような、神からの託宣を受け取る存在を超越し、みち子自身が「さいころ」と一体化し、その後の物語の展開を決定できる存在へとさらに昇華したのではないか。そして、その昇華している様子が、「みち子の全身に」「神聖なよろこびがあふれてい」という場面であったというように理解することも可能であろう。みち子が好きな出目を出せるというのはみち子自身が「さいころ」になったからであると考えると、腑に落ちるところがあるだけではなく、水田の求めにに応じて一の目を出しているところから、「さいころ」に「意思」があるという裏付けも取れるだろう。

さらに、みち子が「さいころ」とともにあることを示す場面というのが、作中でもう一場面描かれている。それはみち子が水田から要求された、五つの「さいころ」で一度に全て一の目を出すというものを達成するところである。

みち子はうつ向きに寝たまま、五つのさいころを、右の掌の上へ、一列に並べた。そして、さいの目をしらべていた。

水田がのぞくと、真中の一つが一、その両側が二、両端が四、つまり、と並べてあった。

神聖なものをいただくように、そして、さいころの列の崩れぬ程度に、掌を水平に動かした。

みち子の一心不乱の様子につられて、踊子達もなんとなく固

唾を呑んだ。

みち子は掌の動きをだんだん早めたとみるうちに、ぱつと振った。

「ああ！ 出た！ 出た！」

と叫んだのは、みち子だった。

みち子は、寝床の上に、飛び起きていた。

見物は、あつけにとられた。

けれども、五つのさいころは、みんな一が出ていた。

しかも、傘が開いたように、五つのさいころは、みんな一が出ていた。⁽⁵⁰⁾

みち子は水田の要求に答え、達成する。しかし、先のみち子「さいころ」という前提を踏まえて考えると、これは予定調和だったのかもしれない。そして直前で引用した部分で傍線を引いた箇所であるが、まずみち子は、「さいころ」をそれぞれ特定の目の上にして、意図的に並べた。その並べ方は四・二・一・二・四という順番であるが、その「さいころ」をみち子は、「さいころの列」を崩さぬように、「神聖なものをいただくように」して、「さいころ」と向き合っている。

まず、四・二・一・二・四という数字の羅列について考えたい。そもそも、みち子が五つの「さいころ」を振ろうとするのは、水田がみち子に持ちかけた、占いという名の賭けであった。それは「一が出たら、みち子と恋愛しようか。」という水田の言葉にある。元々この言葉が水田の口から出る少し前から、第一章で扱ったように、水田は自分の中にあつたみち子への恋慕に対して、自覚的になってい

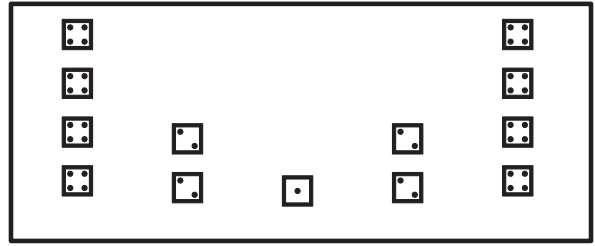
た。つまりこれは、水田が自分の気持ちをみち子が受け入れてくれるかどうかという、賭けであった。もっともこの賭けは、みち子にとっては「さいころ」を通して回答するだけという、水田の一方的な賭けであることは付言しておく。

このことを踏まえて先の数字の羅列について考えるが、これは明らかにみち子が意図的にその並びにしていることが分かる。それをみち子は「神聖なものをいただくように」扱って、「さいころ」とその並びが大事であるということの水田に印象付けさせている。ここで一つの見方を提案したい。それはみち子が並べた数字の分、列を崩さぬようにして「さいころ」を縦に積み上げるといふ手法である。そうすると、図①のようになり、横から見ると、U字のような形が姿を現す(図②)。これは、一つにお椀の表象として捉えることができるのではないかと考える。先ほども述べたように、この場面は水田の賭けに対して、みち子が答えを水田に示す場面である。「さいころ」を用いた賭け事というのは、丁半やチンチロリンなどがあるが、そういった「さいころ」を使う賭け事にはお椀状のものを使うことが多い。『ぴんぞろ』でも「おれ」がリッチちゃんとチンチロリンをする時には、「おれ」がどんぶりを持ち出して行うのである。このことから、この「さいころ」の目というのは、お椀を数字上で表象させていると読むことができるだろう。

そして、そのお椀説を補強するものとして、水田が感じ取った「神聖なものをいただくように」という動作である。これは掌の上に載せている「さいころ」を大事なものとして扱っていることの表れであろうが、その時にみち子の様子というのは、殿上人から何かを下賜されたときにとるような、お供え物を神前に供えるときにす

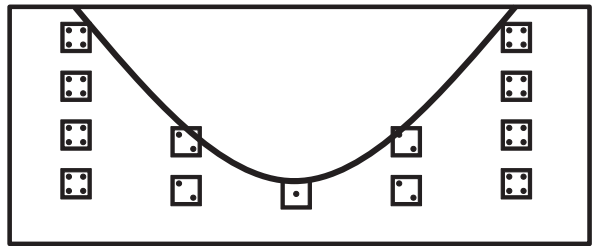
るような、拝する姿勢ではないだろうか。お椀というより、神前で盃を持ち上げるようなそのような姿勢ではないだろうか。また、みち子がそのような姿勢を取るといふのも、二つの視点から理解できる。一つは、先のみち子「さいころ」という点である。みち子が「さいころ」と一体化している状態であるがゆえに、みち子という身体を「さいころ」が借りているだけで、本体である「さいころ」が神聖なものに見えるように、みち子の身体がそのように動いているということ。もう一つは、これは水田からみち子への告白に対する返答であるということだ。その点を押さえたうえで、神前の前で盃をいただくというのは、神前挙式で行われる三三九度という誓盃の儀の模倣ではないだろうか。実際に、みち子はこの後に五つの「さいころ」全てで一の目を出して、水田に対して自らの好意を伝えるのであるから、このように捉えることはそうおかしいことではない。

そしてこれは、みち子「さいころ」という前提をなしには語れない点である。みち子が「さいころ」と一体化しているからこそ、みち子は好きな出目を作中において出すことができ、自分の思いを「さいころ」を通じて他者に伝えることができるわけである。これらのことをもって、「さいころ」には「意思」があり、それは物語の展開に多分な影響を与えていると言える。



図①：「さいころ」を縦に積んだ様子を表した図

(筆者作成)



図②：図①にU字の曲線を追加した図

(筆者作成)

第二節 『びんぞろ』における「さいころ」

『びんぞろ』では、「さいころ」を振るのはリッチちゃん以外にも「おれ」など、他の登場人物も振るが、本論においてはこれまでに「おれ」とリッチちゃんが振る「さいころ」に着目して考察してきた。確認すると、「おれ」が「さいころ」を振る場面は四つあった。一つは座間に誘われて、「チンチロリンの賭場」で「さいころ」を振る一部始終。二つ目は旅館へと向かうバスの中で、ジャケットの内ポケットから見つけた「さいころ」を振る場面。三つ目がリッチちゃんと二人でどんぶりを使って、チンチロリンを行う場面。最後

に四つ目が、物語の最終盤で、「おれ」が鷲神社の賽銭箱に「さいころ」を投げこむ場面である。対してリッチちゃんが「さいころ」を振る場面は、「おれ」と一緒にチンチロリンを行う場面に限定されていた。

この「おれ」とリッチちゃんと「さいころ」の関係は、これまでのところで明らかにしてきた通りであるが、本章で問題として取り上げている、作品上に影響を及ぼす「さいころ」の「意思」の有無を考えるうえで、重要になると考えるのが、座間とルリ婆さんの二人の死である。

まず座間は、「チンチロリンの賭場」でのイカサマが発覚したことによるショックによって命を落とす。次の引用がその場面の一部分始終である。

次は座間の番だった。チラッと彼を見ると、どんぶりからサイコロをすくい出すとき、手首が一瞬、不自然に内側に曲がった気がした。サイコロを握った手を額の前で折るようになっていくが、崖つぶちに取り残されたような表情で、奥歯を強く噛みしめた頬の向こうから、コリコリ音が聞こえてきた。こめかみに汗の粒が光っている。

座間がどんぶりにふりこもうとした瞬間だった。五分刈り男^⑤の手が伸び、座間の手首をグイッと掴んだ。

張り詰めた部屋の空気が真っ平らになり、ゆっくりと天井から降りてくる。座間はサイコロを握った影のように真っ黒になった。五分刈りの男は白く光りはじめ、おれの耳の中で、鴨居のおかめの甲高い笑い声が響いた。

(中略)

「なあ。兄ちゃん、こりゃあ、まずいだろ」

(中略)

まばたきもしない座間の目玉は落ちてきそうだった。

五分刈り男は、死人の宝物を奪い取るように、座間の指を一本一本、ゆっくりひらいていった。

ひらかれた手には三つのサイコロがある。男は一つずつ摘まんで、どんぶりの中にふりこんだ。

サイコロは全て□□□□になっている。

男は涙をすすって腕を組むと、目を細めておかめを眺め、「ピンゾロですな」と言った。おかめは善悪を曖昧にするように笑っていた。

ぶくぶくと変な音がすると思ったら、座間の口から泡が噴き出て赤い毛氈に落ちてきた。

「おい、大丈夫か？」

(中略) 座間は小便を漏らしている。そして小刻みに震え出し、全身が痙攣すると、ドサツと横に倒れて動かなくなった。

(中略)

五分刈り男が、脈をとって舌打ちをする。

「まいっちゃったな」⁵²

このように、座間はチンチロリンでイカサマを行ったことを発端に、命を落とす。このことについて、本論でこれまで述べてきたことを踏まえると、一つの答えが出てくる。それは神からの託宣を受託する「さいころ」に対して、人為という作為で刃向かおうとした

ということである。つまり、座間はイカサマという手法で、「さいころ」における聖域の「運」という領域に、強引に介入しようとしたのである。それがゆえに、反発を受けて、座間は死に至ることとなった。これはこれまでの本論における考察や分析等を踏まえると、決して無視できない考え、読み方であると考える。また、座間が倒れた後、五分刈り男はこの考えを補強するようなことを、「おれ」に伝えている。

「あんな、サイコロの目つてのは、すべて意味があるんだ。わかるよな？」

まったくわからなかったが、おれは頷いた。

「人生なんかよりも遙かに意味があるんだ。人生なんて意味はねえけどよ、賽の目は宇宙に繋がってるからよ」

男は毛氈の上に横たわる座間を一瞥して、

「その賽の目に背いたことをしたら、こんな風になっちゃうのは当たり前だよな？」⁵³

この場面からも、座間が「さいころ」の「意思」に背いたからこそ、あのような結末を迎えることになったという風に捉えることは無理筋な話ではないことが分かるだろう。

では次に、ルリ婆さんについてである。『ぴんぞろ』においては、作品のタイトルにもあるように、「さいころ」それ自体が物語の展開に大きな影響力を持っているということは、本論においてこまめに述べてきた通りであるが、ルリ婆さんがその「さいころ」と接点を持つことは、作中で一度もない。

「おれ」がバス車内で「さいころ」を取り出してから、次に「さいころ」を持ち出すのは、ルリ婆さんの火葬が行われた後に、リッちゃんとのチンチロリンを行うために持ち出す場面である。この間、「おれ」はルリ婆さんとともに旅館での宴会の仕事をこなしていたわけであるが、その間一度も「さいころ」が物語上で登場することも、話に挙がることもなかった。「さいころ」に導かれ、行き先を半ば決められている「おれ」が、旅館に到着してからルリ婆さんが亡くなるまでの二か月近くの間⁽⁵⁴⁾、一度も「さいころ」に対して言及すらもないのは疑念が残る。「さいころ」が作品の展開に對して、自覚的に機能しているという点に立って考えると、これは「さいころ」が導いた展開なのではないかと考えられはしないだろうか。

「さいころ」の意に背いたがゆえに、座間があのような結末を迎えることになったと考えられることは、前述した通りであるが、それは「さいころ」に少なからず「意思」が存在することを前提としている考え方である。

ではルリ婆さんは如何なる点において、「さいころ」の反感を買ったのか。それはここまで述べてきた、「さいころ」が物語の展開を導いているという視点に立つと見えてくる。

元々「おれ」が座間の代わりに、ルリ婆さんやリッちゃんのいる温泉場へ行くことになったとき、そこでの滞在は十日ほどになると「おれ」自身は理解していた。それは次の引用部でも明らかである。

(前略) 座間が受けていた仕事で、おれに代わりに行って欲しいというのだった。仕事は温泉場の宴会余興の司会で、十日ほ

ど滞在するものらしく、依頼してきたのは長谷川のおっさんが昔世話になった人なので断ることができないらしい。⁽⁵⁵⁾

しかし、「さいころ」の言及がない期間について述べたときにも触れたように、「おれ」は温泉場で一〇日以上の間を過ごすことになる。

「正月なんて、すぐよ」

「正月？ 正月ってなんですか？」

「正月まで頑張つてよ」

(中略)

「十日くらいで戻れるって、長谷川のおっさん言っていましたけど」

「正月までだよ」

「まいったな」



(中略)

一の酉の数日後にここに来てから、もう三の酉も終わってしまった。おれは東京へ一度も戻っていない。⁽⁵⁶⁾




このルリ婆さんと「おれ」との会話から、「おれ」が想定した期間よりも長い間を温泉場にて、この会話をした時点で既に過ぎていくことが明らかになる。酉の日は干支の順番に沿って回ってくるため、この時には、「おれ」が温泉場に滞在し始めてから一二日以上が経過していることが明白である。そしてルリ婆さんは年明けの正月まで温泉場に留まるように促しているが、このことが「さいころ」の意に沿わない発言であったがために、物語の途中で作品上か

ら退場することになったのではないかと考える。その根拠となると考えるのが、「おれ」が温泉場へと向かう道中、バスの中で「さいころ」を振る場面である。

車内は暖房が利いていて眠たくなってきた。(中略) ジャケットを脱いでひざの上に置くと、内ポケットの中にゴロゴロするものがあった。手を突っ込んだら、サイコロが三つ出てきた。(後略)

このジャケットは、賭場にいったときに着ていたものだが、あのととき座間がサイコロを飛ばして中に入れたのだろうか。掌にふりこんでみると   と出た。イカサマではない普通のサイコロだった。

賽の目に座間からのメッセージが隠されているかも知れないとも思ったが、やはりなんの意味もないのだろう。⁵⁷

バスの車内で「さいころ」を振った「おれ」は、「  」と、六・四・二の目を出す。「おれ」は「なんの意味もないのだろう」と考えたわけだが、それは「座間からのメッセージ」と仮定してからの考察を経た結論であったわけであり、「さいころ」からのメッセージとしては解釈していない。では、「さいころ」からのメッセージとして解釈するかどうかのようにつまえられるか。本論ではこの出目が、「おれ」が温泉場で滞在しなければならぬ日数を指し示しているのではないかと考える。ここで、この三つの数字の活用について、一案を示したい。六×四×二と計算すると、合計四八になるわけだが、この四八という数字は、「おれ」が温泉場で滞在しなけ

ればならない期間であると読み解くことはできないだろうか。

「おれ」は「十日くらいで戻れる」と自覚しながらも、それよりも長い期間を温泉場で過ごしていたわけであるが、それは「さいころ」の導きによるものだったのではないか。

そもそも「おれ」の温泉場行きは、賭場でのイカサマに端を発する。イカサマをしたのは座間であって「おれ」ではないが、座間のイカサマを看過したという点においては、「おれ」も「さいころ」の意思に背いたということになる。そのことについては、賭場の五分刈り男も「おれ」に指摘している。

「兄ちゃんもコイツがイカサマするのは、知っていたんだろう」何も答えられなかった。男が顔をしかめると、頬の傷跡にくつきりと溝ができた。この人を胡麻化そうとしても無駄だろう。「知らなかった」なんて言ったら、殺されるかも知れない。「知っていたのに、止めなかったのは、兄ちゃんにも責任があるってことだよな」⁵⁸ 頷くことしかできなかった。

すなわち、少なからず「おれ」も「さいころ」の反感を買ったがゆえに、温泉場での禊が与えられたと読み解くことは突飛なことではないだろう。そして「さいころ」が「おれ」に禊を与えたのならば、その期間を設定するのが「さいころ」であると考えられるのも、不思議ではない。温泉場へと向かうバスの中で指し示した六・四・二という数字はその禊の期間を示したものでないだろうか。

そのうえで話をルリ婆さんに戻したい。ルリ婆さんは前述したよ

うに、「おれ」に正月までいて欲しいと思っていた。しかし、「さいころ」の導き出した禊の期間は四八日である。ここに「さいころ」とルリ婆さんの考えに齟齬が生まれている。

では、「おれ」が温泉場にいた期間はどれほどであったのか。これを考えるには、「おれ」が温泉場にやって来た日を考察する必要がある。「おれ」は一の酉の数日後に温泉場にやって来たと回想⁽⁵⁹⁾しているが、それが何日であるのかについては触れられていない。なお、月は酉の市というところから、十一月と特定できる。三〇日しかない十一月において、三の酉まで迎えるためには、五日か六日までに一の酉を迎えなければならぬ。つまり、座間のイカサマの一件は十一月の六日までに発生しているわけである。

また、数日というのが考察にゆとりを与えるわけであるが、『日本国語大辞典』では、「数日」の期間を次のように説明している。

(前略) 三〜四日、五〜六日ぐらいの日数をばくぜんという語。

(後略)⁽⁶⁰⁾

この説明に依拠すると、数日というのは一週間未満の期間を指しているということが理解できる。そしてこと『びんぞろ』においては、この「数日」という言葉を持つ期間は、六日間いっばいほどまでを指しているのではないかと考える。その根拠となるのが、ルリ婆さんの死の前後の場面である。ルリ婆さんが事故で亡くなる日、「おれ」はその日を「あと数日で大晦日だった」という風に形容している。そしてその後、「おれ」とリッチちゃんはルリ婆さんを火葬する。

事故から三日後、火葬場でルリ婆さんを焼いてもらった。⁽⁶¹⁾

この時点で大晦日まであと数日の日に起こった事故から、三日が経過している。そして、ルリ婆さんを火葬した日の夜、「おれ」が東京に帰る話を持ち出し、次の日にはリッチちゃんを連れて東京に帰るのだが、そこで東京に着いた二人がお昼を食べる場面が描写される。

朝からなにも食べていなかったので二人とも腹が減っていた。リッチちゃんは、どうせなら東京でしか食べられないものがないと言うので、吉原の先にある、土手という場所へ天麩羅を食べに行くことにした。

年の瀬だからなのか、いつも混んでいる店だが、すぐに中に入れた。(中略)

国際通りに出て浅草方面に戻る途中、鷲神社に寄った。人であふれていた酉の市の日とはまったく違い、静かな境内では初詣の準備が行われていた。⁽⁶²⁾

この時点でまだ年が明けていないことが分かる。すなわち事故が起きた日から東京にやって来た日まで五日間はあることが分かるが、まだ年は明けておらず、しかし年末ということだけは示されている。このことから、『びんぞろ』における「数日」というのは五日〜六日の期間を指しているのではないかと考えることができる。また、鷲神社では初詣の準備が行われているが、境内にはほとんど

人がいないことも推察されることから、大晦日にやって来る参拝客もいないということになるため、「おれ」とリッチちゃんが東京に来た日は年の瀬であるが、大晦日ではない、一月三〇日と仮定することはできないだろうか。そしてこの日をもとに逆算すると、四八日前、すなわち「おれ」が温泉場にやって来た日は一月一二日となり、「おれ」が言う「一の酉の数日後にここに来て」というその「数日」は五日〜六日間を指し示すと考えると、一月七日もしくは六日となり、一月六日ならば、「おれ」の行動と物語内でちりばめられた日付の痕跡が一致する。ここまでの「おれ」の足取りをカレンダー上に起こしたものが、図③である。

このように、「さいころ」がバスの中で「おれ」に示した六・四・二というのは、「おれ」の温泉場での禊の期間を示したものであり、つぶさに検証すると、「おれ」が温泉場に居た期間が確かに四八日間であったことを見出すことができる。しかし、ルリ婆さんは「正月まで」ということを「おれ」に伝えた。そうすると、「さいころ」が示した期間を超過することになる。だからこそ「さいころ」は作品上からルリ婆さんを退場させることで、「さいころ」が敷いた展開からズレないようにしたわけである。それを示すかのように、「おれ」が東京に帰ることを決めるのはルリ婆さんの火葬後である。

「明日、東京に戻ろうかな」

アパートの家賃は払ってないし、郵便物も溜まっているだろう。

「行っちゃおうの」

「しばらく踊りの仕事もやらないでしょ」

「うん。そのつもりだけど」

「東京、一緒に行かない？」
「東京か、どうしようかなあ」⁽⁶³⁾

ルリ婆さんという温泉場に引き留める存在がいなくなったことで、「おれ」は東京に帰るという選択肢を得る。また、リッチちゃんに「しばらく踊りの仕事もやらない」ということを確認することで、温泉場にいる理由、禊の内容も失うことになり、帰京の大義名分を得たわけである。

11/1	2	3	4	5	6 一の酉 賭場へ	7
8	9	10	11	12 温泉場へ	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	12/1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26 事故
27	28	29 火葬	30 東京へ	31	×	×

図③：『ぴんぞろ』上での出来事を簡単に記載したカレンダー
「おれ」が温泉場で過ごした日には網掛けをしてある
(筆者作成)

このように、突然の出来事とも思われるルリ婆さんの死であるが、「さいころ」が示した襖の期間、つまりは「さいころ」の「意思」のことを前提に置いたうえで読み解くと、ルリ婆さんは「さいころ」の意に沿わないことを行う介入者であるがゆえに、作品上から退場させられたと捉えることができる。「さいころ」と全く接点を持たなかったルリ婆さんであり、温泉場での描写のほとんどで姿を現さなかった「さいころ」であったが、「さいころ」の影響力は、物語の裏側で確かに存在していたことになる。

そして、賭場での座間のイカサマを端に発する、「さいころ」に振り回された「おれ」の生活（襖）も、「さいころ」自身がその終幕を「おれ」に伝える。

流れるようにコトが進むということがあるけれど、座間のピンゾロから、おれはわけもわからず流されて、群馬県の山奥のひなびた温泉場に行く羽目になった。サイコロの目に意味があるのならば、その意味は座間が死んだことでは終わらず、おれの自身のサイコロは転がり続け、いつこうに目が出ないでいた。⁽⁶⁴⁾

賭場での一件が契機となった、「おれ」の温泉場行きについて、「おれ」自身は右記のように理解していたが、この「おれ自身のサイコロは転がり続け、いつこうに目が出ないでいた」というのが、後の場面に対する布石となっている。

おれはジャケットの内ポケットから座間のサイコロを出し、

握った右手をおでこの前でカラカラふって、賽銭箱にふりこんだ。

賽銭箱の中でサイコロがピンゾロになり、リツちゃんの顔は、つるんとおかめになった。⁽⁶⁵⁾

これは、「おれ」とリツちゃんが鷲神社にお参りに行く場面であるが、このとき「おれ」が振った「さいころ」は「賽銭箱の中で」「ピンゾロにな」ったのである。これは「さいころ」自身が、終幕を示している場面として理解できるだろう。終幕というのは、座間の「さいころ」へのイカサマを見逃したがゆえに負わされた、温泉場での宴会仕事という名の襖の終わりを、「さいころ」が「おれ」に対して示したということである。このようにして読むと、「さいころ」が「意思」を持って物語を展開してきたという風に理解することができるであろう。

終章

本論では、作者による「作為の塊」である小説で、「さいころ」という作為を入れ込むことができない、非作為的な要素を持つ存在が如何なる作用や影響をもたらすのかについて、第一章から第三章を通じて明らかにしてきた。

第一章では、『夜のさいころ』に登場する水田とみち子の関係性が、また、『ピンゾロ』では「おれ」とリツちゃんの関係性が、「さいころ」を通じて、如何に変容していったかについて、解き明かし

てきた。『夜のさいころ』では、「さいころ」が水田とみち子の感情といった心理的な、文章化されていない彼らの距離感を表象し、「さいころ」の出目が彼らの繋がりを支えていたことが明らかとなった。『びんぞろ』では、「さいころ」の出目によって物語が展開していき、「さいころ」によって作中に敷かれた伏線を、「さいころ」が回収していくという過程が、作中において展開されていたことが、「さいころ」に焦点を置くことで露になった。

第二章では旅先や温泉地という「非日常空間」において「さいころ」を振ることの意義について考察し、そこで「さいころ」を振ることによって物語が展開していく可能性について見出した。「非日常空間」にいる「女性」が「さいころ」を振るという行為が、物語の展開に対して神託を与えており、「女性」はその神託の媒介者として機能していた。その「女性」が振るという構造があるからこそ、物語が進んでいくということについて、解き明かした。「女性」が「さいころ」を振ることで話が進展することについて、一つの答えを示すことができたわけである。

最後に第三章において、「さいころ」は非作爲的な存在であるが、その「さいころ」自体に「意思」、つまりは物語を意識的に動かししている側面があるのではないかと、ということについて、第一章や第二章での話を踏まえて、論を展開してきた。第二章において、「女性」が神託を受託するという意味で、「さいころ」を振ることに意義があるとしたが、それを越え、そもそも「さいころ」自体に物語を進める「意思」が介在しているという読み方について明らかにしてきた。『夜のさいころ』では、みち子が「さいころ」と一体化したと読むことで、好きな出目を出せることの正当性が補完され、そ

れはかえって「さいころ」に「意思」が存在することを示すことができた。『びんぞろ』では「さいころ」の「意思」に刃向かった者、「さいころ」が作中で登場していない期間、「さいころ」の出目が物語の終幕を伝えていたことなどを挙げて、「さいころ」に「意思」があるからこそ、物語の展開に妥当性が生じる点を挙げることによって、「さいころ」に「意思」があることを明示した。

本論では「さいころ」が登場人物に与える効果、「さいころ」が振られる意義、そして「さいころ」の「意思」の有無についてと、段階的に「さいころ」へ接近してきた。ここまでの論によって、小説という「作爲の塊」の中に、「さいころ」という非作爲的な存在を入れ込むことの影響について明らかにすることができたであろう。

なお、「さいころ」を物語の展開を彩る一要素として読むことは、全く否定しない。しかし、その「さいころ」に焦点を当てることで、物語の読み方が大きく変貌するということは、本論で明らかにすることができたと考える。「さいころ」を使用した文学作品というの他にも存在するであろうが、そこで描かれる「さいころ」の「意思」というものに注目することで、その作品の捉え方も変えかねないほどの力があるであろうということを本論によって、示すことができたと考えている。

ここまで第一章から第三章までの内容を確認してきたが、ここで、興味深い「さいころ」への解説を紹介したい。次は『大日本百科事典』の「さいころ」の項目に書かれている一部分である。

さいころ 「賽子・采子」(中略) 原質が骨であるところから骨子、投げてころがすので投子とも書く。毬は動物の齒のことで

牙をも含み、采は中国漢代の宮廷の女官の采女で幣帛などの意味があり、日本でも祭政一致時代に采女の称があつて、のち巫女の別語となつたが、幣帛は社寺の賽銭と本質は同じで、采と賽は相通じている。賽の貝には貨幣の意味があつて賭博の賭の貝に通じ、賽には社寺への礼参りの意味があるので、賽・賭に社寺とのつながりがみられ、治外法権的な社寺領内における賭博のあがりには、寺銭という賽銭の別名のような名称が生まれた。⁽⁶⁶⁾

このように、「さいころ」に巫女の要素や、賭けとの繋がりが色濃くあるということが分かり、ここまで述べてきたことの一つの裏付けとも取れるような歴史的背景を「さいころ」が背負っていることが確認できるだろう。

「さいころ」という、人間の作為が介入できない「運」ないしは神の見えざる手のようなものが、「さいころ」の出口を決定するという共通認識を作者と読者、そして作中における登場人物が持っているがゆえに、その「さいころ」の「意思」に着目したときの、作品への捉え方、読み方、見方の変化は、人間の生き方が描かれた文学作品を読むうえで、無視できない要素になるだろうと考える。

また、本論で述べてきたような「作為の塊」である小説に非作為の要素、つまりは偶然性を加えた文学作品について思考する、包括的な枠組みとして、偶然文学論というのが存在する。この論について、提唱した⁽⁶⁷⁾ 中河与一は、文学の中の偶然を捉えることについて、次のように述べている。

吾々は吾々の文学をもう一度偶然事の多寡によつて判断し、偶然の真実によつてその素材を選択し、人間生活の中にある空想力をもう一度羽ばたきさせなければならぬ。私は今日の文学を蘇生させるものは、この根本的思考の改変にのみかかつてゐると固く信じてゐる。⁽⁶⁸⁾

そして偶然ということについては、「さいころ」を例として取り上げ、次のようにも述べている。

一つのサイコロを投げると、一から六までの、何が出るかわからない。

(中略)
(前略) しかしサイコロは、実際に於いて、必ず一から六までの間で出るのである。即ちサイコロは一から六までが出るやうに作られてゐるといふ意味で、それは必然の法則によつて制作せられてゐる一つの装置であると私は考へてゐる。

(中略)
(前略) 吾々がサイコロを制作し得るのは、不可解の中から切り取られた世界に於いて、一つの法則を見つけて、それを制作してゐるのにすぎない。その意味では、吾々は大きい偶然の中からわづかに一つの必然を抽象し、サイコロを作つて、しかもその中の運命をたのしみ、その中の不思議に翻弄されてゐるのにすぎない。⁽⁶⁹⁾

このように、文学の中から偶然という要素を見出し、それについ

て深く考察するという行為は、その行為自体が文学を深めることになるわけである。しかし、中河は「サイコロ」と形容しているが、つまりは書かれた文学（物語）がどのような物語へと展開するかは読者や登場人物には分からないが、何かしらの物語が展開するわけであり、そこに解釈や考察が成立し得るのは、その「一つの必然」に「翻弄されて」いるだけだということに自覚的でなければならぬわけである。

しかし、だからこそ本論は「さいころ」に着目しなければ認められなかったであろう物語の展開を見出せたわけであり、それは本論で取り扱った文学を深めるうえで肝要なことであつたと認識している。

「さいころ」に関する「文学作品」、いわゆる「さいころ文学」が文学作品を括る一つのキーワードになり得るのではないか。ひいては、先に述べた偶然文学論の一派として組み込むことができるのではないだろうかと考える。本論で示してきた「さいころ」の「意思」という見方を、他作品に向けたときに生じうる捉え方の変容とというのは、偶然文学論の一員になり得る可能性を秘めているという点を含めて、今後の課題になるだろう。本論においては、『夜のさいころ』と『びんぞろ』の二作品をもって、その道筋をつけることができたと理解している。

付記

本論において題材としたテキストの引用は、『夜のさいころ』は『愛する人達』（新潮文庫、平成一八年三月改版）により、『びんぞろ』は『戊井昭人 芥川賞落選小説集』（ちくま文庫、令和七年一月）によつた（なお、『戊井昭人 芥川賞落選小説集』の『びんぞろ』は、平成二九年に講談社から発行された『びんぞろ』を底本としている。）。また、本論において引用及び参照した辞典（事典）類については、いずれも紙媒体によるものを使用した。加えて、引用部分や題名、著者名などにおける旧字体は、新字体に適宜直している。

註

1 中村は「余情の感じ方」は「個人差が大きい」と考え、「早稲田大学・青山学院大学・成蹊大学の文学系の学部生数百人を対象に、『余情』に関するアンケート調査を」行った。そこで、「調査の対象とした文学作品は、幸田文『おとうと』・丸谷才一『笹まくら』・阿部昭『大いなる日』の各書き出し、里見淳『椿』・徳田秋声『風呂桶』・志賀直哉『山鳩』・石川淳『紫苑物語』・井伏鱒二『珍品堂主人』・安岡章太郎『海辺の光景』・辻邦生『旅の終り』のそれぞれの結びの文章であつた。『内容のまとまりを考慮して抽出した結果、それぞれ四百字以上一千字以内の範囲に』収めたものを学生に読んでもらつてアンケートに回答してもらつたため、「この作品の場合、（中略）心中事件の心理的余波を描く一節を抜き出した」という書き出し方となつている（中村明『文章を彩る 表現技法の辞典』東京堂出版、令和二年二月、二四二―二四三頁。）。

- 2 中村明『文章を彩る 表現技法の辞典』東京堂出版、令和二年二月、二四三―二四四頁。
- 3 奥出健は、水田がみち子の姿を形容するときの言葉が作中にて変化していることを取り挙げ、それは「水田の心の変容を象徴させた場面である」としている。また、「聴覚、身体変容に注目するほか、視点人物の色彩感覚にも注目すべきで、これらをこまかにたどれば、この物語はさらに深い世界を読者にもたらす可能性をもっている」と述べている（奥出健「夜のさいころ」、羽鳥徹哉・原善編『川端康成全作品研究 辞典』勉強出版、平成二〇年六月、三七七頁。）。
- 4 中嶋展子「川端康成「夜のさいころ」論——「踊子」と「名人芸」」（『芸術至上主義文芸』40号、平成二六年十一月、芸術至上主義文芸学会）を参照。
- 5 池内輝雄・宗像和重『文藝時評大系 昭和篇Ⅰ 別巻（索引）』ゆまに書房、平成二〇年三月。曾根博義・宗像和重『文藝時評大系 昭和篇Ⅱ 別巻（索引）』ゆまに書房、平成二二年三月。曾根博義・宗像和重『文藝時評大系 昭和篇Ⅲ 別巻（索引）』ゆまに書房、平成二二年四月。以上のいずれも参照したが、これらの限りにおいては、川端康成の『夜のさいころ』に対するものは一件も見当たらなかった。
- 6 山田詠美「選評」『文藝春秋（平成二十三年九月号）』文藝春秋、平成二十三年九月、四一七頁。
- 7 黒井千次「足りぬもの逸れるもの」『文藝春秋（平成二十三年九月号）』文藝春秋、平成二十三年九月、四一八頁。
- 8 高樹のぶ子「それぞれへの感想」『文藝春秋（平成二十三年九月号）』文藝春秋、平成二十三年九月、四二二頁。
- 9 『夜のさいころ』においては、「さいころの表記は「さいころ」であるが、『びんぞろ』においては「サイコロ」である。これを踏まえて、本論においては『びんぞろ』等の引用部を除き、「さいころの表記は「さいころ」で統一する。
- 10 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月 改版、八六―八八頁。
- 11 この会話の前に、芸者であったみち子の母はさいころの名人で、思いのままに出目を操れたという説明があり、ここでの「見様見真似」はその母を念頭に置いている。
- 12 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月 改版、九三頁。
- 13 最初は「石崖の石の上へ振ってみた」という記載があるが、最終的には意図的に「さいころ」を海に向かって投げこんでしまっている。
- 14 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月 改版、九九―一〇〇頁。
- 15 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月 改版、九六頁。
- 16 水田とみち子は「さいころ」を購入した後、河岸へと向かっており、その場でみち子に「さいころ」を振らせたために、「岩の上」という描写がある。
- 17 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月 改版、一〇一―一〇二頁。
- 18 水田は再び五つの「さいころ」を手にしていたみち子を見て、「五ついちどきに振って、みんな一を出せるかい。」と問いかけ、その場のみち子は「出せないわ。」と返答している場面が描かれている。
- 19 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月 改版、一一四―一一五頁。
- 20 黒井千次「足りぬもの逸れるもの」『文藝春秋（平成二十三年九月号）』文藝春秋、平成二十三年九月、四一八―四一九頁。
- 21 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、

変化——」日本温泉文化研究会編『温泉の文化誌 論集【温泉学Ⅰ】』

岩田書院、平成一九年六月、三二九—三三〇頁。

40 上田正昭は註41と註43の引用元の文献である、『神と仏の古代史』の「あとがき」において、「古代の日本列島における信仰の問題は、(中略) 今日までの六〇年ばかりの間たえずみずからの課題として探究しつづけてきた主要な研究テーマのひとつであった。」と述べている(上田正昭『神と仏の古代史』吉川弘文館、平成二一年一二月、二〇八頁)。

41 上田正昭『神と仏の古代史』吉川弘文館、平成二一年一二月、六九—七〇頁。また、この文献自体は、増川宏一の『日本遊戯思想史』(平凡社、平成二六年九月)を参照する際に発見したことを付記しておく(以下同様)。

42 引用元の文中における「(かんがたり・かんこと)」は原文ママである。
43 上田正昭『神と仏の古代史』吉川弘文館、平成二一年一二月、六七—六八頁。

44 註17と註12で示した部分を指している。

45 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月
改版、一〇一頁。

46 「みち子も上手なの?」という水田の発言は、みち子の「さいころ」の腕前を念頭に置いて聞いている。

47 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月
改版、九三頁。

48 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月
改版、一〇一—一〇二頁。

49 増川宏一『遊戯の起源 遊びと遊戯具はどのようにして生まれたか』
平凡社、平成二九年三月、八三—八四頁。

50 川端康成「夜のさいころ」『愛する人達』新潮文庫、平成一八年三月

改版、一一三—一一四頁。

51 「おれ」と座間が訪れた賭場を取り仕切る男である。このチンチロリンの回では、五分刈り男が親になっていた。

52 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、
一三八—一四〇頁。

53 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、
一四一頁。

54 「おれ」の語りの中に、「一の酉の数日後にここに来てから、もう三の酉も終わってしまった。」「あと数日で大晦日だった。」「仏壇の横にかかっているカレンダーは残り一枚でペラペラしている。まさかこんなに長く居るとは思っていなかった。」という語りがある。「おれ」が参加したチンチロリンが行われた賭場は、座間が「酉の市」ときだけひらかれる」と「おれ」に紹介していたことから、「おれ」の「一の酉の数日後にここに来て」という語りと、「あと数日で大晦日だった。」という語りを加味して考えると、「おれ」は一月の上旬から年末までの約二か月近くの間、温泉場に滞在していることが想定できる。なお、この想定には、酉の日は一二日に一回あり、「三の酉も終わってしまった。」という「おれ」の語りから、その一月は三回、酉の日があったと考えられ、その場合、一月の上旬に一回目の酉の日、一の酉が来るということ、また、酉の市は一月の酉の日に行われる、鷲神社の祭礼であるという前提があることを付け加える。

55 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、
一四五頁。

56 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、
一七〇—一七一頁。

57 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、
一四四—一四五頁。

- 58 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、一四〇―一四二頁。
- 59 註56での引用部分を参照。
- 60 「すうじつ」国語大辞典 第二版 編集委員会・小学館国語辞典編集部 編『日本国語大辞典 第二版 第七卷』小学館、平成一三年七月、八二七頁。
- 61 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、一八三頁。
- 62 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、一九二頁。
- 63 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、一八七頁。
- 64 註21と同じ。
- 65 戌井昭人『戌井昭人 芥川賞落選小説集』ちくま文庫、令和七年一月、一九三頁。この引用部分は註28で引用した場面であるが、ここではその註28で引用した部分の一部を切り出して、この後に論を展開している。
- 66 宮本敏雄「さいころ」相賀徹夫編『大日本百科事典 本巻18・別巻5 ジャポニカ―7』小学館、昭和五二年五月第二版、七四五頁。
- 67 『偶然の日本文学 小説の面白さの復権』の「はじめに――偶然性と文学の蘇生」において、著者の真銅は中河与一について「偶然文学を提唱した中河与一」と紹介しており、ここでの偶然文学論の提唱者として中河与一を挙げているのは、この文に依拠している（真銅正宏『偶然の日本文学 小説の面白さの復権』勉誠出版、平成二六年九月、三頁。）。
- 68 中河与一『偶然と文学』第一書房、昭和一〇年一月、三七頁。また、本論で引用及び参考にした中河与一の文献は、真銅正宏の『偶然の日本文学 小説の面白さの復権』（勉誠出版、平成二六年九月）を参

照する際に発見したことを付記しておく（以下同様）。

69 中河与一『非合理の美学』角川書店、昭和二九年六月、一五六―一五七頁。

参考文献

- 1 『大日本百科事典 本巻18・別巻5 ジャポニカ―7』小学館、昭和五二年五月第二版
- 2 『大日本百科事典 本巻18・別巻5 ジャポニカ―3』小学館、昭和五二年九月第三版
- 3 『大日本百科事典 本巻18・別巻5 ジャポニカ―13』小学館、昭和五二年九月第三版
- 4 『角川国語大辞典』角川書店、昭和五七年二月
- 5 『日本国語大辞典 第二版 第二卷』小学館、平成一三年二月
- 6 『日本国語大辞典 第二版 第七卷』小学館、平成一三年七月
- 7 『日本国語大辞典 第二版 第九卷』小学館、平成一三年九月
- 8 中河与一『偶然と文学』第一書房、昭和一〇年一月
- 9 中河与一『非合理の美学』角川書店、昭和二九年六月
- 10 南博・永井啓夫・小沢昭一編『芸双書 3（全10巻） さらす――ストリップの世界』白水社、昭和五六年四月
- 11 南博・永井啓夫・小沢昭一編『芸双書 6（全10巻） あしらう――接客婦の世界』白水社、昭和五七年三月
- 12 増川宏一『ものと人間の文化史 70・さいころ』法政大学出版局、平成四年七月
- 13 丸谷才一『丸谷才一批評集 第五卷（第二回配本） 同時代の作家たち』文藝春秋、平成八年一月
- 14 藤井一二『古代日本の四季ごよみ』中公新書、平成九年一二月

- 15 羽鳥徹哉・原善編『川端康成全作品研究辞典』勉誠出版、平成一〇年六月
- 16 高良留美子・岩見照代編「女性のみた近代Ⅱ」004 女と労働 花園歌子『芸妓通』ゆまに書房、平成一六年六月
- 17 石井研士『結婚式 幸せを創る儀式』日本放送出版協会、平成一七年一二月
- 18 岩下尚文『芸者論 神々に扮することを忘れた日本人』雄山閣、平成一八年一〇月
- 19 菅野剛宏「温泉イメージの変容 —— 広告・雑誌記事にみる志向の変化——」日本温泉文化研究会編『温泉の文化誌 論集【温泉学Ⅰ】』岩田書院、平成一九年六月
- 20 関戸明子『叢書・地球発見7』近代ツーリズムと温泉』ナカニシヤ出版、平成一九年八月
- 21 池内輝雄・宗像和重『文藝時評大系 昭和篇Ⅰ 別巻(索引)』ゆまに書房、平成二〇年三月
- 22 曾根博義・宗像和重『文藝時評大系 昭和篇Ⅱ 別巻(索引)』ゆまに書房、平成二一年三月
- 23 上田正昭『神と仏の古代史』吉川弘文館、平成二一年一二月
- 24 曾根博義・宗像和重『文藝時評大系 昭和篇Ⅲ 別巻(索引)』ゆまに書房、平成二二年四月
- 25 木村吾郎『旅館業の変遷史論考』福村出版、平成二二年七月
- 26 森正人『昭和旅行誌——雑誌『旅』を読む』中央公論新社、平成二二年一二月
- 27 「芥川賞発表」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 28 小川洋子「小説らしきもの」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 29 山田詠美「選評」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 30 石原慎太郎「駄作のオンパレード」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 31 黒井千次「足りぬもの逸れるもの」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 32 宮本輝「さざ波と小技」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 33 高樹のお子「それぞれへの感想」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 34 池澤夏樹「メタフィクション」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 35 島田雅彦「文字文字するのはやめてよ」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 36 村上龍「選考会雑感」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 37 川上弘美「中間」『文藝春秋(平成二十三年九月号)』文藝春秋、平成二十三年九月
- 38 増川宏一『日本遊戯史 古代から現代までの遊びと社会』平凡社、平成二四年二月
- 39 金益見『性愛空間の文化史 —— 「連れ込み宿」から「ラブホ」まで ——』ミネルヴァ書房、平成二四年九月
- 40 近代書誌懇話会『*文圃文獻類従30* 書評の書誌2012——ブックレビュー——索引 下巻 文学・芸術・児童編』金沢文圃閣、平成二四年一月
- 41 真銅正宏『偶然の日本文学 小説の面白さの復権』勉誠出版、平成二六年九月

- 42 増川宏一『日本遊戯思想史』平凡社、平成二六年九月
- 43 森本穂『魔界の住人 川端康成 上巻 その生涯と文学』勉誠出版、平成二六年九月
- 44 中嶋展子「川端康成「夜のさいころ」論 —— “踊子”と“名人芸”」(『芸術至上主義文芸』40号、平成二六年一月、芸術至上主義文芸学会)
- 45 岡田芳朗『改訂新版 旧暦読本 —— 日本の暮らしを愉しむ「こよみ」の知恵』創元社、平成二七年一月
- 46 石川巧「性愛のコノテーション —— 川端康成『雪国』論」(『敍説Ⅲ-13』、平成二八年三月、敍説舎)
- 47 金井景子・糊沢健・能地克宜・津久井隆・上田学・広岡祐『浅草文芸ハンドブック』勉誠出版、平成二八年五月
- 48 小谷野敦・深澤晴美編『川端康成詳細年譜』勉誠出版、平成二八年八月
- 49 田中優子『芸者と遊び 日本のサロン文化の盛衰』角川ソフィア文庫、平成二八年一月
- 50 増川宏一『遊戯の起源 遊びと遊戯具はどのようにして生まれたか』平凡社、平成二九年三月
- 51 富田昭次『おもてなし』の日本文化誌 ホテル・旅館の歴史に学ぶ』青弓社、平成二九年五月
- 52 瀬戸賢一『よくわかるメタファー 表現技法のしくみ』ちくま学芸文庫、平成二九年七月
- 53 石川理夫『温泉の日本史』中公新書、平成三〇年六月
- 54 中村明『文章を彩る表現技法の辞典』東京堂出版、令和二年二月
- 55 谷沢明『日本の観光 —— 昭和初期観光パンフレットに見る』八坂書房、令和二年九月
- 56 寺澤優『戦前日本の私娼・性風俗産業と大衆社会 —— 売買春・恋愛の近現代史——』有志舎、令和四年一月
- 57 高柳友彦『温泉旅行の近現代』歴史文化ライブラリー、令和五年一月
- 58 飯田育浩『日本の女性・ジェンダーのいちばんわかりやすい歴史の教科書』グラフィック社、令和六年六月