

「修羅」誕生の経緯

——内的生命としての「木」——

The Composing Process of Miyazawa's 'Shura'

——Trees as Images of the Inner Soul——

秋 枝(青木) 美 保

Miho AKIEDA(AOKI)

The image of *trees* is often found in the early works of Kenji Miyazawa. He had composed some tankas and studies of poem titled *Fuyu no Sketch* before he wrote the collection of poems, *Haru to Shura*.

In this paper the images of *trees* of the works, the tankas, *Fuyu no Sketch*, *Haru to Shura*, are compared to one another, and then the development of them in these works are discussed: the process of how the image of *trees* in his early works turns into that of *Haru to Shura*. And, finally, it is concluded that the prototype of 'Shura' lies on the image of *trees* in his early works.

○あらし来んそらのうす青なげなく乱れたわめる一本のひのき

(「ひのきの歌」第一日昼)

雪降れば昨日のひるのわるひのき菩薩すがたにすくと立つかな

(「同右」第二日夜)

○ (気層らよらよすみわたり

ひのきもしんと天に立つころ)

草地の黄金をすぎてくるもの

ことなくひとのかたちのもの

けらをまとひおれを見るその農夫

ほんたうにおれが見えるのか
まばゆい気圏の海のそこに

(かなしみは青々ふかく)

ZYPRESSEN しづかにゆすれ

鳥はまた青ぞらを截る

(まことのことばはここになく
修羅のなみだはつちにふる)

○ 鶴いろのはるの樹液を

アルペン農の辛酸に投げ

生しののめの草いろの火を

高原の風とひかりにさゝげ

菩提樹皮と繩とをまとふ

気圏の戦士わが朋たちよ

青らみわたる顯氣をふかみ

楢と榎とのうれひをあつめ

蛇紋山地に簞をかかげ

ひのきの髪をうちゆすり

まるめろの匂のそらに

あたらしい星雲を燃せ

dah-dah-sko-dah-dah

(「春と修羅」)

宮沢賢治の初期の作品の中で、「木」のモチーフは、強い印象を放っている。詩篇「春と修羅」における ZYPRESSEN、詩篇「原体剣舞連」における「樹液」、「楢と榎とのうれひ」、「ひのきの髪」等、いずれも詩の隠れたモチーフとして「木」の匂が、全篇を覆っている。また、初期の童話の中で、詩人としての意識の誕生を最も反映しているように思われるものとして、「若い木霊」が挙げられる。「いてふの実」、「ひのきとひなげし」といった作品も思い出される。

「木」は、「修羅」の原型のイメージを示すのではなからうか。短歌から「冬のスケッチ」、「春と修羅 第一集」と、賢治の心象がどのように展開するかを見ていきたい。

1、連作「ひのきのうた」から「ゴオホサイプレスの歌」まで

——短歌における「木」——

宮沢賢治の執筆活動の出発点である短歌において、すでに「木」は特異な相貌を持つ。歌稿 A・B における短歌の推移については、岡井隆氏がすでに報告されているが、これに「木」が登場する歌の数を対照すると次のようになる。(「新修宮沢賢治全集」本文の歌数である。)

(全歌数) (「木」の歌数)

	(「原体剣舞連」)	(波線筆者)
明治 42・4	(13才)	12
明治 44・1	(15才)	97
大正 3・4	(18才)	158
大正 4・4	(19才)	28
		7

大正 5・3より (20才)	91	9						
大正 5・7	39	9						
5・10	68	10						
大正 6・1 (21才)	22	19						
6・4	50	18						
6・5	47	18						
6・7より	115	17						
大正 7・5より (22才)	75	12						
8・8より (23才)	57	5						
10・4 (25才)	52	16						

全体の収録歌数から見ると、岡井氏がすでに述べているように、大正五、六年が爆発的にその数が多く、逆に、大正二年、九年は全くない。

年譜をたどれば、大正二年は、盛岡中学五年で、寄宿舎の新任の舎監に對するいたずらに連座したかどで、寮から追い出された年である。家で、上級学校への進学を許されていなかったため、学校生活への意欲を失っていたと言われている時代である。大正三年に、盛岡中学卒業。その後の進路について悩んでいたが、同時に鼻の手術で入院、初恋を体験。大正四年四月、父の許しが出て、盛岡高等農林を受験、入学。大正五、六年は、意欲に燃えた高等農林での生活が最も充実していた時期といえる。特に大正六年は、雑誌『アザリア』が創刊され、短篇「秋田街道」、「柳沢」という初期の習作の原体験のあった年である。大正七年三月に盛岡高等農林を卒業、研究生となる。七年から十年にかけては、再び卒業後の進路について

深刻な悩みが賢治を覆い始める。七年の末から大正八年二月にかけて、トシの看病のため東京に滞在、東京での生活設計を試みるが、父に反対されて断念。大正九年五月に高等農林研究科を終業。以後、家事手伝、読書にげみ、地質調査を続ける。大正十年一月に、八方ふさがりの状況からの突破口を求めて、東京に出奔。

このように見てくると、収録歌数は、年譜上の体験とある符合を示しているように思われる。収録歌数が百を越えているのは、大正三、五、六年であるが、これらの年は、将来の希望に対する抑圧と、それから解放された賢治の生命力が縦横に延ばされている時である。そして、「木」のモチーフが歌われている歌の頻度数も、収録歌数にほぼ比例して推移していると言えらる。

歌のモチーフから全体を概観すると、また一つの傾向を見出すことができる。大正六年から連作が非常に増えるが、賢治の生命力の横溢期大正六年は、特に「木」のモチーフの連作が多いのが特徴である。「ひのきの歌」「箱が森」「はくうんぼく」「夜の柏ばら」「まひるのかしはばら」「七つ森」である。これに對して、生命力の抑圧期とも言える大正七、八年には、「木」のモチーフに代わって、「水」のモチーフが登場する。「七年五月以降」には、連作「あおびとのながれ」、「アンデルセン氏白鳥の歌」、「八年八月以降」には、連作「北上川」(第一夜〜第四夜)がある。この「木」のモチーフと「水」のモチーフの交替には、賢治の心の根源的リズムの原型があるのではなからうか。また、大正七、八年の収録歌の「木」には、それまでに登場した「木」とは、異なったイメージがある。この七、八年に、何らかのひとつの節目があると思われる。

さて、これら「木」を描いた短歌の中で、最初に登場するのは、次のような歌である。

うす白きひかりのみに目とづれば／あまたならびぬ細き桐の木
あかるかに赤きまばろしやぶらじとするより立ちぬ二本のかれ木

(明治四十五年四月)

夜はあけて木立はじつとたちすくむ高倉山のみねはまじかに

(大正四年四月より)

いずれも、心象中に浮かぶ、じつと立つ木そのものを描いたもので、「木」に対する作者の思い入れの特別さを感じさせるものである。それは、立っている「木」の存在感への同化といったようなものであろう。こういった「木」への同化は、「われもまた白樺となりねぢれたるうでをささげてひたいのらなん」「白樺のかがやく幹を剥ぎしかばみどりの傷はうるおひ出でぬ」といった、「木」と「自」との存在の重なりを発展していく。その延長上に、連作「ひのきのうた」が生まれるものと思われる。

短歌における連作のひとつの特徴は、「ひのきのうた」に限らず、「第一日」「第二日」……という具合に、時間的な経過にしたがって句が並んでいることである。それは、のちの「心象スケッチ」の原型とも言えるものがあり、そこに心象の展開の様子を読みとることができる。

連作「ひのきのうた」に描かれているのは、「風」、「雲」、「雪」、「月」、「日」といった自然現象によって、次々に姿を変える「ひのき」の動態である。その動態のポイントになっているのが、「第二日夜」の「わるひのき／まひるみだれしわるひのき雪をかぶればさつ姿に」であることは言うまでもない。そこには、周囲の事物に感応しながら、「わるひのき」↕「菩

薩すがた」の間を揺れ動く「ひのき」の内面的な信仰のドラマが描き出されている。その中で、「第一日昼」の「風しげくひのきたわみてみだるれば異り見ゆる四角窓かな」の「四角窓」は、「第三日夕」の「窓がらす落つればつくる四角のうつろうつろのなかのたそがれひのき」の「四角のうつろ」と通ずるものであるが、それは、そこに描かれた「ひのき」が、もはや現実の「ひのき」そのものではなく、心象の空間、気圏の底に生い立つ特別な「いきもの」であることを示すものであろう。そして、動揺する「ひのき」の様々な形は、賢治自身の心象のドラマそのものであると言える。

「第一日昼」の「(ひかり雲ふらくはする青虚空延びたちふるふみふゆのこえだ)」は、「あらし」の後の空であろうか、その動揺する「虚空」に触れようとするかのように、触角のような小枝をのばして立ち震えている「ひのき」の様子が彷彿とする。第一日目の「あらし」に乱れる「ひのき」は、第二日目には「わるひのき」とされ、「わるひのきまひるみだれしわるひのき雪をかぶればさつ姿に」と変貌する。「雪」があたかも天からの啓示でもあるかのように、「わるひのき」を悟りに導く。だが、「第四日夜」では、「くろひのき月光濺む雲きれにうかっひよりて何か企つ」「しらくもよ夜のしらくもよ月光は重し気をつけよかのわるひのき」とあり、「月」「雲」は、「ひのき」に対して何か良くない、不吉なものを暗示しているようである。「第三日夕」の「ひのきのせなの銀鼠雲」も、「たそがれ」に忍びよる「ひのき」の不安といったものを感じさせる。だが、「第五日夜」では、「雪融けてひのきは延びぬはがねのそら匂ひいでたる月のたわむれ」とあり、不安の雲につつまれた「ひのき」は天からの雪によってゆるがされ、再び内面を正される。

この一連の句の流れの中で印象的なのは、「わるひのき」と「ぼさつ姿」のひのきと、天との間のダイナミズムである。「わるひのき」と「ぼさつ姿」との間には大きな隔たりはないと言つてよく、それは、常に生命の二つの表われにすぎない。つまり、現象にすぎないということである。そして、その根底に「はてしらぬ世界にけしのたねほども菩薩身をすてたまはざるなし」という大法則が流れているということになる。これらの連作の中で最も美しいのは、「第六日昼」の「年若きひのきゆらげば日もうたひ碧きそらよりふれる綿雪」という歌ではなからうか。「年わかきひのき」の揺らぎに応じて、天は、「さぎの毛」のような「綿雪」をふらす。天地呼応した美しい風景である。

このように、「ひのきのうた」によつて、「木」は、賢治の心象中に、生命の形そのものとして定着していくことになったと考えられる。「ひのきのうた」は大正六年一月と題されているが、これ以後に同年四月、五月の歌が続いている。この春の歌には、初期の童話との関連が考えられる歌が多く、興味深い。「雲とさすきりやまだけのかしはゞらチル／＼の声かすかきたる」を始め、連作「夜の柏ばら」「まひるのかしはゞら」は、童話「かしはばやし」の夜の原イメージをなす。また、「かたくりの葉の斑は消えつあらはれつ雪山々の光まぶしむ」や、「群青のそらに顛ふは木のはなのかほりと黒き蜂のうなりと」や、連作「はくうんぼく」は、童話「若い木霊」を想起させる。二つの童話は、いずれも「木」をモチーフとする原初的なエネルギーの目覚めを描いたものであり、賢治の内的生命の目覚めと、「木」のモチーフの展開とが深い関係にあることがわかる。

さらに、六年四、五月の歌には、「木々」の「みだれ」を歌うものが多い

のが特徴である。

さくらばな日詰の駅の桜花風に鳴りつゝ、こゝろみだれぬ
さくらばなあやしからずやたゞにその枝うちゆらぎかくもみだるは

これら「さくらばな」の歌の後には（一）付きの「ひたすらをみなを得んとつとむるはまことのつよきをこのわざか」「このむれはをのこのかたちしたりとてこころはひたにをみなにたり」といった「恋」を戒める歌が続いている。「さくらばな」の風に「みだれる」さまが、「こころのみだれ」そのものであり、その「みだれ」が、「をのこ」の「をみなを得ん」とする心に発するものであることを示している。この「さくら」のイメージは、「冬のスケッチ」から、詩「小岩井農場」まで続いていく。

また、連作「築川」では、「木」の「みだれ」と、木に泊まったまま鳴かない鳥とがくり返し描かれており、注目される。

口笛に応ふるをやめ鳥はいま葉をひるがへす木立に入りぬ
鳴きやみし鳥はいづちともとめしに木々はみだれて雲みなぎれり
鳴きやみし鳥を求めて泪しぬ木々はみだれて葉裏をしらみ

これは、童話「若い木霊」で、木霊が追いかける「鶉」を想起させる。あるいは、童話「鳥をとるやなぎ」で、鳥を吸いこんだまま不気味に立つ「やなぎ」のイメージとも通ずる。鳥を泊ませたまま、風にたわみ乱れる木々は、とらえきれない自らの心の深層であろうか。別の歌に、「雲乱れ薄明穹

も落ちんとて毒が森よりあやしき声あり」といったのがある。また、同年七月に、「こゝはこれ惑ふ木立のなかならずしのびを並ぶ春の道場」といった歌もある。このように、賢治は、春における心象の乱れの中で、まさしく「惑ふ木立のなか」にあったことが如実に感じられる。

そういった心象の乱れのなかで、異彩を放つのが、連作「夜の柏ばら」である。

かしはら路をうしなひしらくとわたる銀河にむかひたちにけり

これは、大正六年六月の岩手山麓行のときの体験を描いたものである。「柏ばら」は、岩手山麓の樹海を指すと思われる。溶岩の流れたあとには、まづ陽性の樹木が生い立って林を作るといふ。柏の林とは、そういう林ではなからうか。その樹海をさまよい、そこを抜けた果てで、夜空いっぱい「しら／＼」とわたる「銀河」に「むかひた」った感動をうたっている。

「惑ふ木立の中」、樹海の果てに開ける聖地のイメージは、『春と修羅第一集』においてたどられた心象スケッチ行程の原型をなすものと言える。

このように、大正六年の短歌は、賢治の内的生命のめざめを感じさせるものが多いが、これに対して、連作「祖父の死」があることも見逃せない。大正六年という年に、賢治の心象の中で、死と再生のドラマが展開されたことは確かであろう。「祖父の死」は、夜から夜明けにかけてのことであつたらしく、連作冒頭に置かれた夜明けのイメージが連作全体を覆っている。

うちゆらぐ火をもて見たる夜の梢あまりにふかく青みわたれる

香たきてち、は、来るを待てるまにはやうすあかりそらをこめたり

連作三十一首中十首が夜明けをうたつたもの、雨あがりをつたつたものが三首である。連作「祖父の死」の後に、(冬より春に至る 白丁)という詞書が挿入されて、大正七年春の句が続いている。(白丁)は、①まだ訓練をおえない兵丁。②事になれないもの。また、身分の低いもの。(広辞苑)という意味だが、これらの句が習作であることを示す表現であらうか。

大正七年からの「木」のイメージは、それまでとは異なつた傾向を示し始める。大正七年所収の短歌は、「歌稿A」「歌稿B」とで、構成を異にししており、謎が多い。これについては、また別稿にゆずる。まず、連作「夕暮の青木」(歌稿Bでは「薄明の青木」)が冒頭にあり、それ以後、「木」を描く歌はほとんど出てこない。ここまでは、両歌稿とも同じである。

その後、「歌稿A」においては、それに代わって、「天窗をのぞく四角の碧ぞらは暮ちかづきてうす雲をはく」(歌稿Bにおいては、「窓二首」と歌題が付されている。)から、空の様子をうたつた歌が十首余り続いて、その後「青びとのながれ」「アンデルセン氏白鳥の歌」が続くという順序である。「歌稿B」においては、「窓二首」の後、「青びとのながれ」連作はなく、それに代わって、「アンデルセン氏白鳥の歌」があり、その後に、小野隆祥氏によって「なまこ山連作」と呼ばれた恋の歌らしきものがある。

連作「夕暮の青木」においては、夕暮の「白光」の中で「ひたすら雨に洗はれて」立っている「青木」が描かれている。ひのきは、雪によって「ぼさつ姿」になつたが、「雨」は、「雪」とは異なるイメージであり、何らかの試練にさらされているといったイメージが強い。その後に登場する「天

窓をのぞく四角の／碧ぞらは／暮ちかづきてうす雲をはく」の中で、賢治は天窓からのぞく「四角の碧ぞら」に視線を集中させているが、それは、賢治の視線が、天をさして伸びていく「木」そのものに同化したことを感じさせる。そういった天への視線に引き換え、

いづこにも不平はみちぬそがなかに何をもとむるわがこゝろぞも

(歌稿Aのみ)

相つぎて銀雲は窓をよぎれどもねたみは青く室に濺みぬ

けはしきもやすらかなるもともにわがねがひならずやなにをやおそれん

(歌稿Aのみ)

といった歌が見え、暗い心象を浮かび上がらせている。この心象が、「青びとのながれ」につながっていくこと、また、それが、恋愛体験と関わっていることは言うまでもあるまい。

このとき、賢治の心象は、「青びとのながれ」の直視と、天への視線と二つの方向に分裂していたことを知ることができる。大正七年は、賢治が盛岡高等農林を卒業した年であり、再び進路の悩みが賢治を捉えていたと想像される。

「大正七年五月以降」に入れられているもので、「木」を歌ったものはわずかであるが、歌稿Bには次のような歌がある。「アンデルセン氏白鳥の歌」「天窓二首」の後に置かれ、「大正七年五月以降」の末尾にある、前述の「なまこ山連作」が、これである。

あはれきみがまなざしのはて／むくつけき／松の林と土耳古玉の天と
北上の大野に汽車は入りたれば／きみはうるはしき面をあげざり
うるはしく／うらめるきみがまなざしのはてにた、ずむ緑青の森
むくつけきその緑青の林より／まなこをあげてきみは去りけり

校本全集校異によれば、この歌の書かれた頁の右半分には、口語詩「ある恋」が書かれているという。

ある恋

なんだこの眼は

何十年も見た眼だぞ

昨日も今日も

問ひ答ひした

あの眼だぞ

向ふもぢつと見てゐるぞ

清楚なたましひたゞそのもの

また、左半分の頁には、文語詩「子らは手をひき交へて」の草稿が書かれており、前掲の短歌は、この文語詩草稿の左右に二首ずつ書かれているという。

こらはみな手を 引き交へて

巨けく蒼き みなかみの

つつどりの声 あめふれる

ひかりのなかに 出で行きぬ

ひるの高油の したたりて

さびしく風の かげろへば

これらの歌から、恋愛の問題がこの時期、何らかの形で賢治を捉えていたことを知ることができる。この歌は、小野隆祥氏がすでに「なまこ山連作」として注目し、「冬のスケッチ」の和賀にまつわる叙述とを結びつけて、「和賀時代の恋」を想定する根拠になっていたものである。詩集『春と修羅』誕生にまつわる恋愛体験について、牧野立雄氏などの言及もあるが、今のところ、両氏の言われるようなことが実際にあったともなかったとも断定できない状況のように思える。ただ、歌の背景に、かなり具体的な恋愛体験があったことは、「冬のスケッチ」を見ても明らかであり、その内面的な葛藤を経て、『春と修羅』が誕生したことは確実である。その中で筆者の興味は、賢治が自分の内的生命と葛藤する過程で様々なイメージを生み出したこと、またそのようにイメージを生むことが、そのまま賢治の内的生命の展開になっているという点にある。本稿においては、そのイメージの展開を明らかにしたいのである。

この恋の歌の特徴は、「きみ」が「まなざしをあげて」「緑青の森」から出ていくという点にある。その様子は、文語詩の「子らがみな手を引き交へて」、「ひかりのなかに」出ていくというイメージとも重なるものである。そして、大正七年の春に出てきた「こ、はこれ惑ふ木立のなかならずしのびを習ふ春の道場」という歌が想起される。「むくつけき松の林」「緑青の森」は、「惑ふ木立のなか」を指し、この歌は「きみ」が、そこから、立ち去ったことを意味していると思われる。そこには、恋の別れ、恋の断念といったものを読みとることができる。

この歌は、また校本全集においては、「文語詩一百篇」の、「けむりは時

に丘の」の原型をなすと位置付けられている。

けむりは時に丘の、 栗の赤葉に立ちまどひ

あるとき黄なるやどり木は、 ひかりて窓をよぎりけり。

(あはれ土^ツ耳^キ古^コ玉^{タマ}のそらのいろ、 かしこいづれの天なるや)

(かしこにあらずこ、ならず、 われらはしかく習ふのみ。)

(浮屠らも天を云ひ伝へ、 三十三を数ふなり

上の無色にいたりては、 光、思想を食めるのみ。)

そらのひかりのきはみなく、 ひるのたびぢの遠ければ、

をとめは餓えてすべもなく、 胸なる^{なま}瑠^るをゆきぶりぬ。

この詩の素材として、さらに、「文語詩篇ノート」のメモが掲げられている。それは、賢治が大正十二年に、仙台でミス・ギフォードと面会したときの体験を示すらしい。短歌と、文語詩、文語詩篇ノートとのこの関連性について、小野隆祥氏は疑問を示しているが、イメージの展開を考える上では、興味深い資料である。

この文語詩に描かれているのは、天をめざして厳しい旅を続ける「をとめ」の姿である。短歌では、「緑青の森」から出るというイメージだけが書かれており、それからどこへ行くのかということについてはイメージだけが書かない。賢治は、自らの恋を耐え忍ぶ過程で、自らの恋を抑圧するのではなく、恋人のイメージの変貌を描くことで恋の葛藤をのり越えていったので

はなかるうか。その過程で大正八年時点では、「緑青の森」を出ていくイメージしかなかったが、大正十二年時点では、天上をめざして旅する聖処女として明確にイメージ化されたのではなかるうか。おそらく、そこには、亡き妹「トシ」のイメージとの重なりもあつたであらう。この聖処女のイメージは、「冬のスケッチ」の、くるみに「金のあかご」を与える「その母」のイメージにも通ずるものがあり、興味深い。(後述)

歌稿Aでは、この恋の歌はとられておらず、「木」のモチーフを持つ歌は、次の二首のみである。これも、「大正七年五月以降」の末尾にある。

みそらよりちさくつめたき渦降りて桐の梢にわななくからす
つつましき春のくるみの枝々に黄金のあかごらゆらぎか、れり

ここで、新しいのは、「くるみの枝々」にかかる「黄金のあかご」というイメージである。これは、「冬のスケッチ」、詩集『春と修羅』においてさらに展開していく重要なイメージである。「君」が森から去つたあとの「きみ」の空虚を埋めるように、「黄金のあかご」のイメージが生まれたと考えられる。「黄金のあかご」は、失つた恋愛の代償として発生したイメージではなかるうか。それは、「冬のスケッチ」『春と修羅』を考察するところで詳述したい。

大正七年の短歌にひとつの転回点があることを肯かせるのは、直後の「大正八年八月以降」の短歌の最大の連作が「北上川」の連作だということである。それまで、心象の中によく立って、そこに垂直の志向性を打ち立てていた「木」にかわって、「川」という水平方向への志向性が、心象の中

に新たに登場するのである。

ものみなはよるの微光と水うたひあやしきものをわれ感じ立つ
ほしもなく漁火もなく北上川のこよひは水の音のみすなり

黒雲の北上川の橋の上に却初の風はわがころも吹く

水の流れに「あやしきもの」を感じながら川辺に立つ「われ」は、やはり「木」とは異なる形で、内的生命の発動を感じている。それを「却初の風」とも感じている。そこに何らかの生命の更新があつたと見るべきであらう。このような「水」をモチーフとした童話に「雁の童子」「銀河鉄道の夜」がある。

その連作の後に、連作「ゴオホサイプレスの歌」があり、歌稿Aは、この連作をもつて終焉となる。そこには、新たな生命の形が描かれている。

サイプレスいかりはもえてあまぐものうづまきをさへやかんとすなり
雲の渦のわめきのなかに湧きいで、いらだちもゆるサイプレスかも

怒りのために燃えて、雨雲さえ焼こうとするゴツホの「サイプレス」のイメージは強烈である。このイメージは、まさしく詩篇『春と修羅』における「ZYPPRESEN」のイメージに他ならない。「かがやきの四月の底を／＼ぎしり燃えてゆききする」「ひとりの修羅」のイメージである。連作「ひのきのうた」における「わるひのき」から、この怒りの「サイプレス」に至るまでの間に、「修羅」の特徴的な心象の核が成立したとみることができ

恋愛にまつわる葛藤、「青びとのながれ」による自己認識を越えた上にてできた力強い生命の形、それは「いかり」という否定のエネルギーによって、天へつき進む確固とした自我の形を示している。

2、「修羅」の展開

——『春と修羅 第一集』・『冬のスケッチ』における「木」——

「冬のスケッチ」と「短歌」、「春と修羅 第一集」との関係については、すでに多くの指摘があり、特に三者のモチーフの重なりについては、これ以上付け加えることがないのではないかとと思われるほどである。だが、この三者の関連を、賢治の表現史の上でどのように位置付けるかという点については、これまで、それほど言及されていないのではなからうか。それは、別の観点から言えば、「心象スケッチ」という手法がどのようにできていくかという過程を具体的にたどっていくということに他ならない。

それを考えていくためには、その三者の表現の位相の違いがまず前提とされなくてはならないであろう。「冬のスケッチ」は、断片しか残っておらず、トータルな姿を見ることはできないが、①日付らしきものがないこと、②恋愛にまつわる感情の表現がストリートであること、③表現の形式が一定でないこと、などから、覚え書き的な性格の強いものであることは疑いを入れない。これに対して、歌稿A、B、「春と修羅 第一集」は、いずれもそれぞれに完結した表現形式をもち、それぞれに日付にしたがってある構成意識のもとに構成されている。それは、両者が完成した世界を持つということであり、そこには、「象徴の大系」とでもいったものがあることが

感じられる。ここでは、短歌の象徴の大系そのものが、「冬のスケッチ」というデッサンを通して、どのように展開していくかということの問題にしてみた。それは、三者のモチーフの重なりではなく、重ならない部分に着目することによって見えてくるはずである。

『春と修羅 第一集』と『冬のスケッチ』の重なりは、すでに指摘されているように、詩章「春と修羅」から詩章「小岩井農場」までの前半部に集中している。

『春と修羅 第一集』で最初に登場する「木」のモチーフは、詩篇「春と修羅」の「ZYPPESSEN」と「ひのき」である。この詩においては、作品内の空間が天と地に分けられ、そこに、様々なイメージを構成することによって、修羅の心象の構造が示されている。「詔曲」は、「心象のいいろはがね」から「くもにからまる」「あけびのつる」や「のばらのやぶ」や、「腐植の湿地」であらわされ、「いかり」は、「ZYPPESSEN」で表わされ、「まことのことばがうしなわれた」状況は、「陥りくらむ天の椀から黒い木の群落が延び」てできる「喪神の森」のイメージとして描かれる。

それらのイメージのうち、「ZYPPESSEN」は、短歌連作「ゴオホサイプレス」の「歌」からきていることは言うまでもない。「サイプレス」は、「冬のスケッチ」には全く登場していない。それは、前述の短歌の象徴大系の中で作り上げられたイメージと言えよう。また、「はいいろはがね」「のばらのやぶ」「腐植の湿地」は、専ら「冬のスケッチ」の中に登場するイメージであって、短歌の中には登場しない。「あけびのつる」と「野ばらのやぶ」は、詩「小岩井農場」に登場する。また、「野ばらのやぶ」は、詩「習作」にも登場する。このように、用語の使用状況に、あるかたよりがあること

がわかる。これについては、徹底した調査をもとに本格的に論ずる必要があるが、本稿の主旨を越える問題であるので、別稿で論じたい。

いずれにせよ、詩篇「春と修羅」は、短歌、「冬のスケッチ」、詩の中で捉えられた小スケッチを集めて構成した上になりたっていることはまちがいない。その空間的構成に、修羅の心象の構造化がなされていると言つてよい。それは絵画的なイメージであり、シユールレアリスムか、フォービスムか、そういった抽象画の成立過程をみるような感がある。短歌の連作「ゴホサイプレスのうた」が、このような心象スケッチの手法に展開したと言えよう。「心象スケッチ」の手法には、天沢退二郎氏がすでに指摘しているように詩「小岩井農場」のような、歩行に伴う心象の時間的展開を追うものと、詩「春と修羅」のように、空間的なイメージによる心象の構造化を行うものがあるようである。

さて、次に『春と修羅 第一集』における「木」のモチーフで注目されるのは、「くるみの木」とその「黄金のあかご」のイメージである。「冬のスケッチ」における「木」については、すでに小野隆祥氏が指摘しており、その中に、「くるみ」のイメージについても言及がある。^{注2}

短歌

〇つ、ましき春のくるみの枝々に黄金のあかごらゆらぎか、れり

(大正七年十二月)

〇鬼ぐるみ黄金のあかごらいままだ来ずさゆらぐ梢あさひをはめり

(大正八年八月以降)

〇鬼ぐるみ黄金のあかごを吐かんとて波立つ枝を朝日に延ばす

()
〃
()

冬のスケッチ

〇その若き母に／梢さ、ぐるくるみの木／くるみのえだの／かほそい蔓
〇すこしの雪をおとしたる／母のみそのしろびかり／あらそふはからす／
枝をのばすはくるみの木
(一一一)

冬のスケッチのイメージについて、小野は、「生命力賛嘆・渴仰は空を生命の源とし、母とする当時の賢治の特別な心境なのであった。くるみの木は空の母に向かつて腕を伸ばす。それによって新しい生命・あか児を与えられる。あか児はゆらぎかかすることで生命の歓びを告げる。」という。そういった「生命の渴仰」は、前述したように、失われた恋の補償としてできたイメージではないかと思われる。そして、短歌と、「冬のスケッチ」のイメージを比較すると、「冬のスケッチ」ではじめて、「その母」というイメージが登場していることがわかる。失われた恋人は、「その母」のイメージに転移していったということができよう。そして、この「その母」は、童話の中で独自の展開を始めるのである。「雁の童子」における「天上の母」のイメージ、「銀河鉄道の夜」における「天上の母」がそれにあたる。また、「その母」から大地の母である木に与えられた「あかご」が、再び天へ帰っていく物語、「いてふの実」、「おきなぐさ」といった童話が、誕生していったと言える。

さらに、『春と修羅 第一集』では、詩「おきなぐさ」の「くるみの木」の「金のあかご」は、詩「かはばた」で、「光のなかの二人の子」のイメージとなり、詩「小岩井農場」における「ユリアとペムベル」へと具象化していくと考えられる。その「ユリアとペムベル」に魅かれる心は、恋愛感情の転移したものとして詩「小岩井農場」において否定されるのである。

また、この「その母」のイメージは、賢治の心象の中に、天上幻想への志向性を同時に生み出したものと思われる。「ユリアとペムベル」もその方向で生み出された幻想であるが、同じ方向を持つ詩として詩「真空溶媒」も挙げることができる。詩「真空溶媒」の冒険には、「銀杏なみき」が登場するが、「その一本の水平なえだに」は、「りっぱな硝子のわかもの」がぶらさがっており、その「硝子のわかもの」を通して、天上が透かし見られる形となっている。

また、『春と修羅 第一集』において注目される「木」のイメージとして「天狗巢病がたくさんある」「桜の木」がある。これについても、佐藤隆治、小野隆祥の指摘がすでにある。

短歌（書簡、大正八年五月二日、保阪嘉内宛）

○そら高く風鳴り行くを天狗巢のさくらの花はむらがりて咲く
○天狗巢の花はことさらあはれなりほそぼそのびしさくらの梢
冬のスケッチ

○天狗巢病にはあらねども／あまりにしげきこずゑなり／（光の雲と 桜の芽）
（二八）

○眩ぐるき／ひかりのうつろ、／のびたちて／いちじくゆるる／天狗巢のよもぎ
（三八）

詩「小岩井農場」

○桜の木には天狗巢病がたくさんある／天狗巢はやくも青い葉をだし／馬車のラッパがきこえてくれば／ここが一ぺんにスキツツルになる
○並樹ざくらの天狗巢には／いちらしい小さな緑の旗を出すのもあり／遠くの縮れた雲にかかるのでは／みづみづした驚いろの弱いのもある……

この二首の短歌は、どういうわけか、歌稿AにもBにも載っていない。前述のくるみの歌が、大正八、九年の保阪嘉内宛書簡にあり、歌稿A、Bいずれにも収録されているのと対照的である。

歌稿A、Bにおける「さくら」は、前述したように、恋心の乱れをイメージするものと思われる。ところが、引用のように、「冬のスケッチ」、詩「小岩井農場」にかけて、「天狗巢」のイメージが新たに付加されている。

「天狗巢」は、「菌類の寄生の結果、高等植物の側芽が異常に発達し、小枝が密生する現象」（広辞苑）をいう。植物の異常成長の一種である。植物の異常な形態は、詩「天然接続」にもあるように、賢治の注目する自然の姿であった。短歌では、側芽が発達しすぎたために花はむらがりて咲くが、「梢」は「ほそぼそ」としているという桜の状態が描かれている。（花が植物の生殖器官であることは、言うまでもない。）その異常成長の様子は、あるべき方向に伸びていかない生命の歪んだあり方を示すのではなからうか。

詩「小岩井農場」においては、桜並樹からはずれたところに立つ「むら気な四本のさくら」が、天上幻想を引きおこすきっかけとなったのであり、その幻想における「ユリアとペムベル」への異常な愛着は、詩末尾の恋愛の否定へとつながっていく。こういった歪んだ天上幻想や、恋愛を、賢治は、生命エネルギーの歪んだ発露として、「さくら」の「天狗巢」のイメージとしてとらえていたと考えられる。

さて、最後に、短歌にも「冬のスケッチ」にも登場せず、『春と修羅 第一集』において初めて登場する「木」のモチーフについて述べてみたい。

まず、「髪」の毛としての「木」である。それは、まず本稿冒頭に引用した詩「原体剣舞連」における「舞手」の「髪」の描写に見ることができる。

この詩については、すでによく知られているように、短歌連作「上伊手剣舞連」「原体剣舞連」が、詩の原型としてあるが、この短歌には、「舞手」を「木」の精霊としてイメージする表現は見られない。

うす月にかゞやきいでし踊り子の異形のすがた見れば泣かゆも
うす月にきらめき踊るをどり子の鳥羽もてかざる異形はかなし
さまよへるたそがれ鳥に似たらずや青仮面つけて踊る若者

(傍線筆者)

このように、短歌の段階では、「舞手」の「異形」の様は、頭に飾った「鶏の黒尾」から、「鳥」のイメージで表現されていたことがわかる。詩「原体剣舞連」では、「原体村の舞手たち」の体内には「轆いろのはるの樹液」が流れ、彼らは「櫓と桐とのうれひ」をあつめ、「ひのきの髪をうちゆす」って激しく踊り狂うのである。詩集の象徴大系の中にこの詩が組み込まれたとき、その生命の形は、「木」で表現されることになったと言つてよい。

「髪」のイメージは、同じ詩章「グランド電柱」内の詩「竹と櫓」に登場する。

煩悶ですか

煩悶ならば

雨の降るとき

竹と櫓との林の中がいいのです

(おまへこそ髪を刈れ)

竹と櫓との青い林の中がいいのです

「修羅」誕生の経緯

(おまへこそ髪を刈れ

そんな髪をしてゐるから

そんなことも考へるのだ)

「そんな髪をしてゐるからそんなことも考へるのだ」から「煩悶」が、「髪」にまつわる身体感覚と深いつながりがあることを示している。「髪」は、詩「原体剣舞連」における、うちゆすられる「ひのきの髪」あるいは、詩「高原」における、風にあおられて「鹿踊り」する「髪毛」といったイメージから、内的生命の発露を繊細にまた激しく表現する身体部位といつてよい。それは、萩原朔太郎における竹の根の纖毛とも通じながら、また、それは逆に光と風の中にそよぐ賢治における髪は、エネルギーシユな爽快感によつて独自のイメージとなつている。

そのうちそよぐ髪は、「ひのきの髪」という表現にもあるように、風にそよぐ木の枝葉のイメージと重ねられているのである。詩人は、全存在の感覚を、「木」になりきつて受けていると言えよう。特に、この詩の中では、「煩悶」の身体感覚は、竹と櫓という特定の木によつて表現されていると言つてよい。竹は、垂直に伸びてゆく幹と、風にしなう幹の感覚が独特であり、また、櫓は、ひのきや、サイプレスやラリックスや杉など針葉樹林にはない、広葉樹林特有の枝の張り方、また葉のざわめき等から、独特の感覚を引き起こす木である。それは、「櫓と桐とのうれひ」という表現が表われる所以でもある。「櫓」は、短歌、「冬のスケッチ」には登場しない木であり、詩集において初めて個性を発揮する木である。詩「山巡査」においては、櫓の木は、「雨にぬれてまつすぐに立つ緑の勲騎士だ」という美しいイメージで描かれ、それは童話「櫓の木大学士」(「青木大学士」)、あ

るいは、童話「ひかりの素足」の「樞夫」など、憂いを秘めた独自のキャラクターとしてイメージ化されていくことになる。

ところが、この髪と木のイメージは、最終章『風景とオルゴール』においては、変質するのである。この章では、木を切るというイメージがくり返されること、また詩「第四梯形」では、「あやしいそらのバリカン」がおりて来て、七つ森の雑木を次々に「刈りおと」すという、剃髪のイメージが描かれること、また詩「過去情炎」においては、アカシヤの木が、根から「掘りとられ」ということから、『春と修羅』第一集における生命の原型であった「木」が消されてしまうことがわかる。それは、『春と修羅 第一集』における象徴大系そのものの否定であり、生命観の変貌を示すと言ってよい。その変貌の事情については、すでに拙稿『イーハトヴの地図 その2』^{注2}において言及したので、ここでは省略する。

さて、『春と修羅』第一集において特徴的なイメージとして、もうひとつ、詩「青い槍の葉」における「楊」のイメージを挙げるができる。

雲はくるくる南の地平

そらのエレキを寄せてくる

「そらのエレキ」が「楊」に流れて稲田の稲を「りん」と立たせるという一見奇想天外なイメージが、ここには描かれている。このイメージについても、すでに拙稿（前掲）において解説したので詳述は避けるが、ここには、生命エネルギーを「エレキ」という新しい生命観でとらえようとする意図があり、それを「楊」という古い樹木信仰とつないでとらえる世界観

があるとと言える。そこには、エネルギーの受信・発信源として、「樹木」と「電信ばしら」とを重ね合わせる独自の生命観がある。それが、この『春と修羅 第一集』の新しい方向性と言えよう。

このように見てくれば、『春と修羅 第一集』における「木」のモチーフにおいて、詩集独自の生命観を打ち立てたことを知ることができよう。そして、その生命観は、最終章『風景とオルゴール』において否定され、『春と修羅』第一集は、新たな方向へ踏み出そうとするところで終わっていると言える。

そして、作品のイメージの展開を追っていくと、一つのイメージが、メモ、短歌、詩、文語詩、童話と、様々に枝別れして展開し、その執筆活動の状況そのものが、一本の「樹木」の感を呈する。これこそが、宮沢賢治という作家の内的生命の形そのものではなからうか。

注1 岡井隆 『文語詩人 宮沢賢治』（筑摩書房 平成2・4）

注2 小野隆祥 『宮沢賢治 冬の青春』（洋々社 昭和57・12）

注3 拙稿『イーハトヴの地図 その2』（比治山女子短期大学紀要 号 平成7・3）