

魂の修学旅行

——《春と修羅 第二集》修学旅行詩群考——

— はじめに —

宮沢賢治の花巻農学校教師時代、北海道修学旅行に取材した作品では、「津軽海峡」と「函館港春夜光景」だけがわずかに注目されてきた。¹⁾しかし、《春と修羅 第二集》(以下「校本 宮澤賢治全集」)のテキストを「第二集」、作者の構想を《第二集》と記す)に収められたこの時の作品群は、全体として無明の世界を越えようとするテーマをもった一つの詩群を構成していると思われる。

ただ、詩集の編集過程で詩群を構成する作品に出入りがあり、また、「牛」のように、下書稿(一)段階では比較的長篇の海辺の瞑想詩だったものが、下書稿(二)ではごく短いものになるなど、構成に大きな変化がある。賢治詩では、二つの下書稿間の改稿が通常の推敲の範囲を逸脱している例も珍しくない。作品番号や創作日付では繋がっていないが、「賢治の作品は生成し、変貌し、転生し、分離し、合体し、再転生していく」とされるのはこのためである。それはそうに違いないのだが、一つの作品だけの逐次稿をなぞっても、その必然性が追認できない場合も多いので、この点が従来謎とされてきた。本稿では、「牛」

木村東吉

の改稿過程に注目し、修学旅行詩群全体の変容過程の中で、この問題の内に秘められた意味について、解明の端緒をさぐってみたい。

そこで必要になるのが、詩集編集過程の各段階の形態の推定だが、この点について筆者は、詩稿の成立時期を三段階に整理し、詩集の構成単位としての詩群を認める、一つの仮説を立てている。²⁾次にその要点だけを述べる。

《第二集》の収録作品には、三種あるいはそれ以上の清書稿を持つ作品が多数ある。ここでいう清書稿とは、主として「校本全集」において詩稿の第一形態を「鉛筆できれいに書かれたもの」あるいは「罫を用いて、鉛筆のやや崩した字体で書かれたもの」とするものだが、第一形態に清書性があるものを包括的に考えている。この清書稿には、主要なものだけで赤罫用紙稿、黄罫22系用紙稿、定稿用紙稿があり、このうち赤罫用紙稿段階だけで二種の清書稿を持つ作品が六五篇ある。定稿用紙に藍インクで書かれた詩稿による最後の編集は死の直前まで進められていた。³⁾この点からすると、赤罫用紙稿は初めの二度の編集に際しての清書稿、黄罫22系用紙稿は二次清書稿の補遺・補正稿に当たると推定される。

この整理によると、赤野用紙稿で一つの清書稿しか無い作品と、最初の清書稿より早い段階の下書稿（一）が草稿的に書かれている作品の位置づけが問題になるが、傍証資料から前者を一次清書稿に、後者を二次清書稿段階の直前に位置づけられる。つまり、後者は二次清書稿段階の追加作品とみなされるわけである。詩稿をこのように三段階に区分した上、「第二集」から他の詩形へ移行した作品を個々に整理すると、「第二集」の三回にわたる編集過程の、各段階ごとの輪郭をほぼ明らかにできると思われるのである。

また、「第二集」の構成は、大掴みにいって、紀行に取材する詩群と生活に取材する詩群の交互の組み合わせになっている。この点に注目して詩群を詩集の構成単位として取り上げてみると、素材や取材時期の共通性による緩やかな構成しかない一次清書稿段階から、構成がより緊密なものとなっていく二次清書稿段階への流れも認められる。本稿はこの仮説の裏付けの意味も含めて、修学旅行詩群の事例を見ていくことにする。これがそのまま、先の「牛」の改稿にまつわる謎の解明にもつながるはずである。

二 詩群認定と各段階の詩群構成

修学旅行詩群認定の裏付けに必要な、この時の作者の足取りについては、小沢俊郎氏や梅木万里子氏によってすでに明らかにされている⁽⁶⁾。したがってここで確認しておくべきことは、一〇六番「日はト・パーズのかけらをそぎ」（一九二四・五・一八・）が作者の旅に出た日、一三九番「夏」（一九二四・五・二三・）は花巻に帰った日の作品で、ともに花巻の近傍を舞台にしているから、この詩群から除外できるとい

うことである。

賢治の花巻出発は、一〇六番「日はト・パーズのかけらをそぎ」創作日付の日の二三時〇〇分発の夜行列車で、作品の舞台は花巻の西、山の神・熊堂付近である。下書稿（一）に「花巻二万里のあひだに云々」とあり、手人形に「沼はむかしのアイヌのもので岸では鐵も石斧もとれる」とある。熊堂付近のアイヌ塚の存在は早くから知られており、出土品の一部は今も魔王塚に近い熊野神社の展示室に飾られている。下書稿（一）にある赤い石の塚に関しても、山の神部落の平賀静男氏宅裏の祠に赤煉瓦色の石の塚がまつられている。作者は北海道白老のアイヌ・コタンを訪ねる旅に出ることを考えながらアイヌ塚付近を歩いていて、豊沢川に沿って多数あったという沼の水面に、アイヌの幻を捉えたわけである。因みに言えば、賢治が訪れた白老のアイヌ・コタンに石塚は無く、アイヌに石塚をまつる習慣はないということであった。

これに加えて「第二集」の同じ詩群では、おおむね一連のモチーフが取り上げられている。ところが「日はト・パーズの…」の直前の九番「鉄道線路と国道が」には、「この国にむかしから棲んでゐる／三本鎌をかついだ巨きな人」や「精髪の小さなgod jin」が登場し、「日はト・パーズの…」のアイヌの幻や鬼神も、この種の幻想に近く、「一九二四年春詩群」の一部と思われる。これに対し、修学旅行詩群にこのようなモチーフは無い。

一三九番「夏」は、花巻の東に位置する成島の毘沙門天の祭日を描いたものである。一三三番「つめたい海の水銀が」（一九二四・五・二三・）と同日の作品だが、作者の花巻への到着時刻は二三時〇〇分

あり、「つめたい海の水銀が」が「原始の春」を主題とし、修学旅行詩群全体を春のイメージでまとめているのに対して、「夏」は夏の到来を歌ったもので、修学旅行詩群とは別のモチーフの作品である。

したがって、修学旅行に取材した『第二集』所収の詩群は、一一六番「津軽海峡」（一九二四・五・一九・）、一一八番「函館港春夜光景」（一九二四・五・一九・）、一二三番「馬」（一九二四・五・二二・）、一二六番「牛」（一九二四・五・二二・）、一三三番「つめたい海の水銀が」（一九二四・五・二三・）の五篇となる。なお、この旅に取材した「つめたい海の水銀が」と同日の朝の作品と推定される「船首マストの上に来て」が、『補遺詩篇Ⅱ』にある。これが『補遺詩篇Ⅱ』に収められたのは、音楽用五線紙ノートの紙葉に記されていても作品に日付と番号が無いからであるが、内容も社会的関心をもって対象を捉えている点で、『詩稿補遺』収録作品に近い。

次に、三次にわたる各段階の清書稿を整理すると、「馬」には二次清書稿以降の詩稿がなく、「函館港春夜光景」には一次・三次の清書稿に相当するものがない。しかし、「函館港春夜光景」の下書稿（四）は黄野24系用紙に読点を用いて改行を示しつつ書き流された草稿である。『第二集』に使用された黄野24系用紙は臨時的な意味をもち、問題を孕むが、ここでは用紙が不足した状況で書かれた定稿直前の草稿と考えられるので、仮にへくを付して三次清書稿に準じた扱いをした。これによって、各段階ごとの詩群の構成の変化を整理すれば、次の通りである。

一次清書稿段階

一一六番「水の結婚」「津軽海峡」下書稿（一）△[㊦]

一二三番「馬」下書稿

一二六番「海鳴り」「牛」下書稿（一）△

一三三番「島祠」「つめたい海の水銀が」下書稿（一）△[㊦]

二次清書稿段階

一一六番「修学旅行」↓「津軽海峡」「津軽海峡」下書稿（二）

一一八番「函館港春夜光景」「函館港春夜光景」下書稿（三）

一二六番「牛」下書稿（三）（削除）

一三三番「島祠」「つめたい海の水銀が」下書稿（二）

三次清書稿段階

一一六番「津軽海峡」定稿

一一八番「函館港春夜光景」下書稿（四）▽

一三三番「つめたい海の水銀が」定稿

ここでの要点は二つある。一つは「馬」に下書稿が一つしかなく、用紙の裏面が三四三番「暁宵への嫉妬」の草稿的下書稿（一）に使われているから、「馬」は一次清書稿以後放棄されたと見られることである。もう一つは「函館港春夜光景」の下書稿（一）（二）がともに草稿的詩稿で、最初の清書稿である下書稿（三）が、二次清書稿段階に位置づけられることである。下書稿（一）（二）の草稿的詩稿の筆跡が、一九二八年段階の「詩ノート」のそれとは異なり、下書稿（一）は「牛」の草稿的下書稿（二）の裏にあって、筆跡と筆記具が三四番「夜の湿気が風とさびしくいりまじり」下書稿（二）「業のはなびら」に類似し、下書稿（二）の筆跡と筆記具は六九番「どろの木の下から」下書稿（二）のそれと類似して、いずれも一次清書稿と二次清書稿の中間の草稿的詩稿と同時期の成立と考えられるのである。『第二集』の下書

稿(一)が草稿的である一群の作品では、△印や◎印(いずれも一次清書稿手入段階の詩稿につけられている)を持った例が一例もなく、生前発表もすべて一九三〇年以後であることも付言しておく。

作品のモチーフに改めて注目してみると、一次清書稿段階から小樽・札幌を舞台とする作品を欠き、海辺の三作品に「馬」が加わった形になっている。さらに二次清書稿段階では、「馬」が削除されて「函館港春夜光景」が加わり、海辺の作品としてモチーフが統一され、同時に「海鳴り」が「牛」へと大幅に改稿されている。修学旅行の全行程からすれば海辺の作品だけが取り上げられているわけで、これは三陸旅行詩群で海上の旅の部分を削除しているのと好対照をなしている。⁽⁹⁾ 修学旅行に取材する作品ではあるのだが、作品群から受ける印象は、実際の旅のそれとはかなり離れたものである。つまり旅で得た一連の心象のスケッチではあっても旅のスケッチでないことがわかる。

定稿まで発展した「津軽海峡」と「つめたい海の水銀が」は、一次清書稿段階で欄外に◎印を施された作品である。この二篇は詩群全体の基本的枠組みを形成し、他の三作品には差し替えや大幅な改稿があり、改稿には相互の関連がみられる。そこで《第二集》の構成単位としての詩群と、その有機的構成が予測される。以下、この点を確認していく。

三 一次清書稿段階の詩群構成

説明の都合で下書稿(一)の手入形を全文引用する。引用は「校本全集」により、原稿のコピーも参照した。詩稿の手入の鉛筆には、太く濃いものと細いものとの二種があるが、いずれの詩稿にも同種の鉛

筆が使われており、二度の手入に際して、作品がまとめて扱われていたことを窺わせる。

一一六 水の結婚 (一九二四・五・一九・)

東には黒い層積雲の棚ができて／古びた緑青いろの半島が／ひるの寂寥をたたえてゐる／その突端と青い島とのさげめから／ひとつの漁船がまばゆく尖って現はれる／波は潜まりやきらびやかな点々や／反覆される瑞西牧笛^{コランツァー}／その面映ゆいいたびの正反射／あるひは海蒼と銀との縞を織り／また錫病と伯林青^{ブリンク}／水がその七いろの衣裳をかへて／……東邦風のおかるく喧澄な結婚式……／わたくしに誇ってゐるときに／けむりはながれ／水脈はさびしい砒素鏡になる／／わたくしは南に一つの山彙を見／また雨雲^{ニムブス}の渦巻く黒い尾をのぞむ

〔津軽海峡〕下書稿(一)手入形

一二三 馬 (一九二四・五・二二・)

いちにちいっばいよもぎのなかにはたらいで／馬鈴薯のやうにくさりかけた馬は／あかるくそそぐ夕陽の汁を／食塩の結晶したばさばさの頭を感じながら／はたけのへりの熊笹を／ぼりぼりぼりぼり食ってゐた／それから青い晩が来て／やうやく厩に帰った馬は／高圧線にかかったやうに／にはかにばたばた云ひだした／馬は次の日冷たくなった／みんなは松の林の裏へ／巨きな穴をこしらえて／馬の四つの脚をまげ／そこへそろそろおろしてやった／が／が／が／垂れた頭の上へ／ぼろぼろ土を落して

やって／みんなもぼろぼろ泣いてゐた 「馬」下書稿(手入形)

一二六 海鳴り (一九二四・五・二二・)

あんなに強くすさまじく／この風の夜を鳴ってるのは／たしかに黒い巨きな水が／ぢきそこらまで来てゐるのだ／ ……

うしろではバルブ工場の火照りが／ けむりや雲を焦がしてゐる……／砂丘の遠く見えるのは／そんな起伏のなだらかさ

と／ほとんど掬って吞めさうな／黄銅いろの月あかりのため

で／じつはもう／その青じろい夜の地靄を過ぎるなら／にわか

かな渦の音といっしょに／巨きな海がたちまち前にひらくのだ

／ ……弱い輻射のにぶの中で／ 鳥の羽根を焼くに

ほひがする……／砂丘の裾でばんやり白くうごくもの／黒い丈夫な木柵もある／ ……あんなに強く雄々しく海は鳴ってる

……／それは一びきのエーシャ牛で／草とけむりに角を擦ってあそんでゐる／ ……月の歪形 月の歪形……／草種

と蔓と、みちはほのかに傾斜をのぼり／はやくもこの鈍い砂丘をふるはせて／海がごうごう湧いてゐる／じつに向ふにいま

遠のいてかかるのは／まさしくさっきの黄いろな下弦の月だけ

れども／そこから展く白い平らな斑縞は／湧き立ち湧き立ち炎

のやうにくだけてゐる／その恐ろしい迷ひのいろの海なのだ／

／ はるかにうねるその水銀を沸騰し／ しばらく異形な

その天体の黄金を消せ／ 漾ふ銅のアマルガムをも燃しつく

し／ 青いイオンに雲を染め／ はるかな過去の渚まで／

真空の鼓をとどろかせ／ わたくしの胸をおどろかし／

そのまっくらなしぶきをあげて／ わたくしの上着をす

たずたに裂き／ すべてのはかないのぞみを洗ひ／ それ

ら巨大な波の壁や／ 沸きたつ瀝青と鉛のなかに／ やり

どころないさびしさをとれ／／ いまあたりしく咆哮し／

そのうつくしい潮騒えと／ 雲のいぶし銀や巨きなよろし／

阿僧祇の修陀羅をつつみ／ 億千の灯を波にかかけて／

海は魚族の青い夢をまもる／ 傳教大師叡山の砂つちを

掘れるとき／／ ……砂丘のなつかしさとやはらかさ／

まるでそれはひとりの処女のやうだ……／はるかなはるかな

汀線のはてに／二点のたうごまの花のやうな赤い火もともり／

二きれひかる介のかけら／雲はみだれ／月は黄金の虹彩をはな

つ 「牛」下書稿(一)手入形。傍線筆者

一三三 島祠 (一九二四・五・二三・)

うす日の底の三稜島は／樹でいっぱい飾られる／海はもとよ

り水銀で／たくさんのかがやかな鉄針は／水平線に並行にうか

び／ことにも繁く島の左右にあつまれば／鷗の声もなかはは眩

む／パリスグリンの色丹松や／緑鑿いろのとままつ、ねずこ、

／また水際には新たな銅で被はれた／巨きな枯れたいたやもあ

って／風のながれとねむりによって／みなさわやかに酸化され

また還元される

「つめたい海の水銀が」下書稿(一)手入形

「水の結婚」では「黒い層積雲の棚」の下に広がる「古びた緑青い

ろの半島が／ひるの寂寥をたたえてゐる」時、島影から「漁船がまばゆく尖って現はれ、海上は「反覆される瑞西牧笛」のような渦潮とまばゆい反射光に満ちて、潮流の衝突による渦潮が繰り返されている。また、南の空には「雨雲の渦巻く黒い尾をのぞむ」とある。「ひるの寂寥をたたえてゐる」陸に対して、光に満ちて渦巻く海と空が対称的に捉えられている。

「馬」では、北海道の大平原に「あかるくそそぐ夕陽の汁を／食塩の結晶したばさばさの頭に感じ」ていた馬が、夜には死んで翌朝葬られている。働くだけ働いてあっけなく死んで行く馬の姿に生き物の哀れな運命の象徴を見るなら、一見穏やかにみえた陸上の生き物の精一杯の営みが捉えられ、次の「海鳴り」で生の迷妄を直視する際も、最初に海の「渦の音」と「砂丘の裾でばんやり白くうごく」エーシャ牛を配置し、モティーフの繋がりのための工夫が見られる。

「海鳴り」は未完成な部分を含むため、全体が晦渋である。理解できる範囲でたどってみれば、詩人は雲を焦がす火照りをあげるパルプ工場を背に、地靄に海面がかくさされている月夜の海辺に立ち、海鳴りを聞きながら空と遠い砂丘を見ている。海鳴りに誘われて、詩人は月光をうけて「湧き立ち湧き立ち炎のやうにくだけ」る靄を、傍線(ア)を施した部分のように「恐ろしい迷ひのいろの海」と捉え、半ば海底にいる思いになっている。そこで渦巻く黒々とした波に「はるかな過去の渚」まで遡り、「すべてのはかないのぞみを洗ひ」「やりどころないさびしさをとれ」と祈る。また、波が新たに「咆哮」すると、一転して靄の海が「うつくしい潮騒え」と「雲のいぶし銀や巨きなよろし」をあげ、「阿僧祇の修陀羅(月光が無数の筋状の光線に見えるのをいう

のであろう)をつつみ／億千の灯を波にかかけて」「魚族の青い夢」をまもっている様を想像したりもする。

次は脈絡が掴めないのだが、光の群れに「はるかな過去の渚」を想起すると「傳教大師叡山の砂つちを掘れる」時を思わせるらしい。この時、詩人の目に「砂丘のなつかしさとやはらかさ」が「ひとりの処女のやう」に見えてくる。現実の浜が、同時に詩人に原始の空間を幻視させている。その中で、やがて「はるかなはるかな汗線のはてに／二点のたうごまの花のやうな赤い火」をともす「二きれひかる介のかげら」を捉える。「黄金の虹彩をはなつ」月の光を受けたものである。全体としては生の深淵にまで錘を下ろした瞑想といったものを捉えたものである。

この「海鳴り」は、手入段階の完成度に問題を残した作品で、原稿の欄外上方に斜線を引き、右肩に「重／再出」とある。同一主題を扱った他の作品があって、重複を避けようとしたものと解される。二次清書稿段階の全面的改稿と深く関わるメモと考えられる。この作品では、牛のモティーフが「馬」のそれとの関連を考えさせるとともに、「はるかな過去の渚」のモティーフには、次の「島祠」のそれが絡んでいることも注目される。

「海鳴り」の暗い瞑想を経て、「島祠」に朝靄の情景が一際色鮮やかに描かれると、風景のスケッチが単なる風景を越えた新世界の誕生をイメージさせる。この第一形態が「原始の春の三稜島」をイメージしたものであったのである。日の出時の海に浮かぶ島の風景が、水銀の海、鉄針の波、パリスグリンの色丹松、緑髻いろのとゞまつ、銅で被われたいやと形容されて再生された風景が、風の中で酸化・還元される

という。悠久の時間の中で原始の自然を化学者の眼で捉えている。

「水の結婚」が自然の空間的広がりとその中の激動を捉えたのに対し、ここでは時間の中で自然の変化が捉えられている。

四篇を全体として見る時、この段階の詩群構成にそれほど緻密さはない。筆者が一次清書稿段階の詩群を、取材時期等に関連した緩やかな構成とする理由はここにある。しかし、「水の結婚」「海鳴り」「島祠」は、いずれも昼、夜、朝の順で配置された海辺の作品である。一つの旅に取材したものを集めたというだけのもではなく、一定の基調がある。「馬」も海辺の作品ではないが、夕日の情景ではじまっていて、時間的な流れは一応守られている。「春と修羅」(第一集)の「オホーツク挽歌」の章が往復の夜行列車と樺太での昼の三篇で構成されていたのに対し、これは往復の昼と朝の船旅の作品と北海道の夜の二篇で構成されている。

四 二次清書稿段階の詩群構成

二次清書稿段階では、詩群の構想変更があったと見られる。同時に「津軽海峡」「函館港春夜光景」「島祠」の手入の筆記用具がいずれも鉛筆と藍インクであり、一連のものとして扱われている様子窺わせる。「牛」は下書稿(二)が草稿的詩稿であるから、清書の下書稿(三)を仮に採用しているが、これは文語詩化される直前のもので、手入の跡がないので、手入以前の段階で文語詩へ移行したものと考えられる。また、「島祠」には、手入形に構想変更に関わる削除があるので、第一形態も並べて引用し、手入形には三次清書稿と同じ筆も入っているで、その直前の形を引用する。

一六 津軽海峡 (一九二四・五・一九)

南には黒い層積雲の棚ができて／二つの古びた緑青いろの半島が／ひるの疲れをこもも湛えまた払ふ／……………
ばしば海霧を析出する／ 二つの潮の交会点……

／波は潜まりやきらびやかな点々や／反覆される異種の角度の正反射／あるひは葱緑と銀との縞を織り／また錫病と伯林青
／水がその七いろの衣裳をかへて、／互いに誇ってゐるとき
に、^ア船はけむりをしりへにながし／水脈はさびしい砒素鏡に
なる／……………喧しく澄明な／ 東邦風の結婚式……
／／早くも^ニ北の陽ざしの中に夷曾^ヤの陸地の起伏をふくみ／また
雨雲の渦巻く黒い尾をのぞむ

〔津軽海峡〕下書稿(二) 手入形

一八 函館港春夜光景 (一九二四・五・一九)

地球照ある七日の月が／海峡の西にかかって／岬の黒い山山が
／雲をかぶってたゞずめば／そのうら寒い螺鈿(誤字を校訂)
の雲も、／またおぞましく呼吸する、／そこに喜歌劇「オルフ
イウス」風の／赤い酒精を照明し／奇怪な虹の汁をそ、いで／
水と陸とを唱和させ／春と夏とを交雑する／キタキタキタ
キタウイナ／ハコダテツツウ^ウラキタウイナ／ウンキニソソキ
ノハヤワカリ／カイリクイッショニ ワカリマス／エンダンマ
チビト ネガヒゴト／リヤウバノアタリモ ワカリマス／海ぞ
このマクロフィステイス群^①にもまがふ／巨桜の花の梢には／い

ちいちに氷玲の電燈を盛り／朱と蒼白のうっこんかうに／海百合の腕を示せば／訓路地網の親方連は／まなじり遠く黄の酒を汲み／魚の齒したワツサーマンは／肩狂ほしく灯影を過ぎる／
ハコダテフロンツネムロユキ／アオモリハイエンミナトツキ／夜ぞらにふるふビオロンと銅鑼／サミセンにもつれる笛や／探りかへす螺のスケルツォ／青いえりした水兵たちが／桜の枝をささげてわらひ／船渠会社の観桜団が／瓶をかざして広場を獲れば／風はバビロン柳をはらひ／またときめかず花梅のかほり／あゝ、緑のいたやの萌えに／なほ凛烈の冬を軋らせ／ふたたび襲ふ海霧のおぼろ／弧光さびしく真珠をかゝげ／巨蟹と青のバナナの森に／ひとりつぶやくクラリオネット／白のテントもつめたくぬれて／紅蟹、青のバナナにまじり／魚はいたやの梢をよぎる／ウラジオハイエンミナトイリ／ハコダテマオカユキ／ネムロムロランインディコライト／……春と夏とのデュエット／水と陸との雑婚市……／五ガツハマルヤマコウエンチ／ソトウミ ウチウミ 日本ウミ／二たびさらに展望すれば／さくらは水と淡く咲き／瓦斯の灯影とはるかにながれ／青い螺鈿（誤字を校訂）はそらにうかんで／残りの黒い七日の月が／いま海峡の雲にかくれる 〔函館港春夜光景〕下書稿（三）
手入形

一二六 「牛」 （一九二四・五・二三・）

一びきのエーシャ牛が／草と地靄に角をこすってあそんでゐる／うしろではパルプ工場の火照りが／夜なかの雲を焦がしてゐる

るし／低い砂丘の向ふでは／海がどんどん叩いてゐる／しかもじつに掬つても呑めさうな／黄銅いろの月あかりなので／牛はやっぱり機嫌よく／こんどは角で柵を叩いてあそんでゐる

〔牛〕下書稿三

一三三 島祠 （一九二四・五・二三・）

うす日の底の三菱島は／樹でいっぱい飾られる／パリスグリンの色丹松や／緑礬いろのとゞまつねずこ／また水際には新たな銅で被はれた／巨きな枯れたいたやもあって／風のながれとねむりによって／みなさわやかに酸化された還元される／

それは地球の気層の奥の／ ひとつの硅化園で

ある／海はもとより水銀で／たくさんのかゞやかな鉄針は／水平線に並行にうかび／ことにも繁く島の左右にあつまれば／鷗の声もなかはは暗む／

そこが島でもなかったとき／

／かってあすこにわたくしは居た

〔「つめたい海の水銀が」下書稿（二）第一形態〕

一三三 （一九二四・五・二三・）

海がつめたい水銀で／たくさんの新しい鉄針を／水平線に平行にうかべ／ことにも繁く三菱島の／右と左に集めれば／島は霞んだ気層の底で／ひとつの硅化花園のやう／銅緑の色丹松や／緑礬いろのとゞまつねずこ／また水際には鮮らな銅で被はれた／巨きな枯れたいたやもあって／風のながれとねむりによつ

て／みんないっしょに酸化された還元される

〔つめたい海の水銀が〕下書稿(二) 手入形

二次清書稿段階では、四作品とも海辺の作品として統一され、時間的な流れも滑らかになっている。「津軽海峡」は、まず「修学旅行」といった題名を考えた後、具体的な地名をもって題名とした。「水の結婚」で「反覆される瑞西牧笛」としていた部分を「二つの潮の交差点」としたのと併せて、潮の渦巻きの性格を明確にしている。「水の結婚」での漁船の影を消し、傍線(イ)を施した部分のように「船はけむりをしりへにながし」としている。詩人自身が乗っている船が渦巻きつつ妖しく光る海を乗り切っている姿で捉え直している。のみならず一次清書稿段階の「水の結婚」では、末尾で詩人の目が南に向いていたが、「津軽海峡」では、傍線(ウ)を施した部分のように「北の陽さしの中に夷曾^ヤの陸地の起伏をふくみ／また雨雲の渦巻く黒い尾をのぞむ」とし、「しばしば海霧を析出する」とされた海と合わせて、次の「函館港春夜光景」との関連を緊密にしている。

光に満ちて「喧しく澄明な」渦巻く海を越えた詩人は、一転して「函館港春夜光景」の人工の光の海に直面する。「地球照ある七日の月が／海峡の西にかかって／岬の黒い山山が／雲をかぶってたゞずめば／そのうら寒い螺鈿の雲も、／またおぞましく呼吸する」もとで、「喜歌劇『オルフィウス』風の／赤い酒精を照明し／奇怪な虹の汁をそ、いで／水と陸とを唱和させ／春と夏とを交雑する」世界である。「地球照ある」「黒い七日の月」(半月の影の部分が地球からの反射光によって薄く見える状態の月)が強調されているが、創作日付の日の月齢は一五・

二の満月である。気象資料によると午後青森で雨が降っていることも関連しているようだが、黒い影を強調されている月は意図された虚構である。

「海ぞこのマクロフィステイス群にもまがふ／巨桜」の梢に取り付けられた「氷玲の電燈」の「朱と蒼白のうっこんかう」の下では、「訓路地網の親方連は／まなじり遠く黄の酒を汲み／魚の歯したワッサーマンは／肩狂ほしく灯影を過ぎ」るし、また「夜ぞらにふるふビオロンと銅鑼／サミセンにもつれる笛や／操りかへす螺のスケルトン」が響く歓楽世界には、「青いえりした水兵たちが／桜の枝をささげてわらひ／船渠会社の観桜団が／瓶をかざして広場を獲」る騒ぎを演じている。この時「風はバビロン柳をはらひ／またときめかず花梅のかほり」とともに、「なほ凛冽の冬を軋らせ／ふたたび襲ふ海霧」を吹きつけてくる。これが「春と夏とのデュエット」なのだが、忍びよる不安と背中合わせのこの猥雑な世界には、基調低音のように辻占の呼び声もつづいている。

「津軽海峡」で光の海を越えてきた詩人は、ここで都市文明の光の海の中にあって、夜の無明の巷に「海ぞこのマクロフィステイス群にもまがふ／巨桜」を見、また「魚の歯したワッサーマン」が徘徊し、「魚はいたやの梢をよぎる」のを見る。ここには「海鳴り」において竊に包まれた空に「恐ろしい迷ひのいろの海」を見て、「億千の灯を波にかかげて／海は魚族の青い夢をまもる」としたのと、不思議なほどの類似点がある。「海鳴り」が瞑想的で、「函館港春夜光景」が社会現象において主題を捉えている点に差はあるが、ともに人の迷妄を夜の光の海のイメージの中に捉えている。この主題と比喩表現の方法の類似点

が「海鳴り」の原稿の欄外右肩に「重／再出」と記して、上方に斜線を引いてある意味ではあるまいか。ここに「海鳴り」の改稿を促す要因が認められる。

一方、「海鳴り」が削除されずに「牛」に改稿された背景には、作者が「馬」にかわる作品を必要と考えた時期があったことを示している。改稿された「牛」を見ると、詩群構成の中で「海鳴り」と「函館港春夜光景」が差し替えられ、「馬」と「牛」が差し替えられているとみられるからである。「馬」と「牛」は、哀れな動物を描いた点で似ていながら、働くだけ働いて「青い晩」に死ぬ馬と、「黄銅いろの月あかり」の下で無心に遊ぶ牛であるところに差があるわけだが、これは「海鳴り」と「函館港春夜光景」の差と同質のところがある。ここに描かれた牛は、「バルブ工場の火照りが／夜なかの雲を焦がし」「砂丘の向ふでは／海がどどん叩いてゐる」中で無心に遊んでいる。ここに不安や運命の呼びかけの中で、それに気づかぬ無知の哀れさを見るなら、それは「馬」の哀れさと異質だが、同時にこの差異は、「海鳴り」と「函館港春夜光景」のそれにも共通する。

しかし、こうなると「函館港春夜光景」と「牛」が主題的に近くなり、あえて「牛」を必要としなくなったので、重複を避けて文語詩へ移行したのではあるまいか。その場合、この詩群になぜ「馬」や「牛」のような作品が必要だったのかという問題が脳裏をかすめるが、この問題は、むしろ次の「つめたい海の水銀が」をみることで解決されるのではあるまいか。これの下書稿（二）「島祠」の第一形態では、夜明けの島を「地球の気層の奥の／ひとつの砒化園」と捉え、詩人が「そこが島でもなかったとき／そこが陸でもなかったとき／鱗をつけたや

さしい妻と／かつてあずこにわたくしは居た」と原始の昔の自己の魂の姿を夢想している。須弥山の下的大海底に住むとされた阿修羅の姿が思われているわけである。これは一面で「海鳴り」の「魚族の青い夢」を引き継いだ「原始の春」への思いの変奏であるが、ここには輪廻転生思想を根底においた、魂の自分史といったものが考えられている。輪廻転生思想を根底におくなら、迷いの問題が生物一般の問題として捉えられるのも自然であろう。

しかし、「牛」を文語詩に移行し、輪廻転生思想の観念的テーマは再び深く沈められたであろう。「島祠」の手人形の成立は、そうした方向を示している。大自然を空間軸で捕捉した「津軽海峡」と時間軸で捉えた「島祠」が形成する詩群の外枠に変化はない。

五 三次清書稿段階の詩群構想

「牛」が文語詩化されたため、三次清書稿まで整っている作品は「津軽海峡」と「つめたい海の水銀が」の二篇だが、これに黄野24系用紙に草稿的に書かれた「函館港春夜光景」下書稿（四）を仮に加えて、この詩群の最終段階を考えてみたい。

定稿二篇については、一部の詩句の変更と位置の変更があるのみである。したがって、紙幅の都合もあるので作品の引用は省略するが、「津軽海峡」の場合、「函館港春夜光景」を念頭においた虚構を含む表現は、定稿でもそのまま残されている。「函館港春夜光景」下書稿（四）との関連性は、おそらく意識されたものであろう。

そこで問題になるのが、「函館港春夜光景」の下書稿（四）の改稿である。その中でも注目される部分は次のようなところである。

(冒頭一一行略) /きたわいな / つじ
 うらはつけがきたわいな / オダルハコダテガスタルダイ
 ト、ハコダテナムロインデコライト / マオカヨコハマ船燈みど
 り、フナカハロモエ汽笛は八時 / うんとそんきのはやわか
 り、かいりくいっしょにわかります / 海ぞこのマクロフィステ
 イス群にもまがふ、巨桜の花の梢には、 / いちいちに氷質の電
 燈を盛り(中略) /五がつははこだてこうえんち、えんだ
 んまちびとねがひごと、 / うみはうちそと日本うみ、りゃ
 うばのあたりもわかります / 夜ぞらにふるふピオロンと銅
 鑼、サミセンにもつれる笛や、探りかへす螺のスケルトン / あ
 はれマドロス田谷力三は、ひとりセビラの床屋を唱ひ、 / 高田
 正夫はその一党と、紙の服着てタンゴを踊る / このとき海霧は
 ふたたび襲ひ / はじめは翔ける火蛋白石や / やがては丘と広場
 をつゝみ / 月長石の映える雨に / 弧光わびしい陶磁とかは
 り、白のテントもつめたくぬれて、紅蟹まどふバナナの森
 を辛くつぶやくクラリオネット / 風はバビロン柳をはら
 ひ、またときめかす花梅のかほり、青いえりしたフランス兵
 / 桜の枝をさゝげてわらひ / 船渠会社の観桜団が / 瓶をかざし
 て広場を覆れば / 汽笛はふるひ吠えて / 地照かぐろい七日の
 月は 日本海の雲にかくれる

「函館港春夜光景」下書稿(四) 手入形

この改稿では、かたりの口調を強調しながら、辻占の声を片かなと
 平かなと書きわけ、歌手に実名をあげている。辻占の声の書き分け
 は複数の辻占をイメージさせ、単調な基調低音だったものを賑やかな
 ものにしている。また「あはれマドロス田谷力三は、ひとりセビラの
 床屋を唱ひ、 / 高田正夫はその一党と、紙の服着てタンゴを踊る」と
 して、歌手に実名をあげたことは写実性を強めている。二次清書稿で
 「青いえりした水兵」とあった部分も、「フランス兵」とし、「白のテン
 トもつめたくぬれて / 紅蟹、青のバナナにまじり / 魚はいたやの梢を
 よぎる」とあった部分は削除し、幻想性を抑えている。末尾に「汽笛
 はふるひ吠えて」とあるが、この汽笛は下書稿(二)第一形態で、港
 に訣別を告げる船の汽笛としてあったものの復活である。夜の世界へ
 の別れの汽笛が、次の「つめたい海の水銀が」の朝の情景につながる
 ことはいうまでもない。全体として近代都市文明の皮相性をあらわに
 し、社会批判性を強める結果となっている。二次清書稿段階の主題の
 観念性を抑制したことに見合うものである。

しかし、この歓楽街に人が渦巻く風景も、「津軽海峡」における水と
 雲が渦巻く世界の空間認識と、「つめたい海の水銀が」における悠久の
 時間認識の間に挟まれてみれば、束の間の現世そのものと認識される
 のではあるまいか。もしそうだとすれば、詩人にとって、無明の現世
 を生きることが、魂の修学旅行と見えたにちがいない。

注

1 小沢俊郎「北海道修学旅行」(小沢俊郎編「宮澤賢治研究叢書2

賢治地理」学芸書林 1975.7.収録) 恩田逸夫「二つの潮の交差点

——「津軽海峡」をめぐる——」「函館港春夜光景」の鑑賞（「宮

澤賢治論」2詩研究 東京書籍1981.10.収録）等。

2 筑摩文庫本全集第一巻解説

3 拙稿「春と修羅 第二集」の構想試論——二次清書稿段階を中心
に——」（「国語と国文学」71巻12号 1994.12.）参照。

4 作者の死の年にあたる一九三三年六月に作った定稿詩稿用紙に記
された四九篇（不完全稿・行方不明稿を含む）の詩稿があり、三一
三番「産業組合青年会」の詩句が一九三三年九月一日付書簡（No.
488）の下書の裏にあり、三二六番「風が吹き風が吹き」の中断
稿を記した定稿詩稿用紙が一九三三年八月三〇日付書簡（No.427）
の下書に使用されている事実がある。

5 この推定は、今日の通説である杉浦仮説に抵触する。杉浦説は、
昭和三年頃構想されていた二次の《第二集》として、一次清書稿手
入形に㊦印がある17篇と㊧印と△印が付されている26篇のみを充て
る。その数が、詩集の最後の作品の原稿の余白に記された計算式
（16+23 = 38）の数値と近似するというのがその根拠である。

㊦印や△印をある時期の作品選択符号と見ることは、筆者も異存
がない。しかし、原稿の余白に計算式を記した例が多数ある中で、
この数値を詩集全体の作品数の計算式とする根拠が、氏の説明では
不十分である。詩集の最後に置かれた作品の用紙にあるというだけ
が、推定の根拠だからである。もし、この式の数値が㊦印や△印を
付した作品数を示すとしても、一次編集時の《第二集》の作品数が
これにだけ限定される根拠はどこにもない。選ばれた43篇が、必ず
しも次の段階に継承されておらず、一次清書稿90篇、二次清書稿83

篇とも開きが大きすぎる。

6 小沢俊郎の論は注1、梅木万里子の論は「北海道修学旅行」につ
いての新資料とその意義」（「弘前・宮澤賢治研究会誌」7号
1990.12.）参照。

7 花巻市教育委員会「花巻市熊堂古墳群——平成元年度発掘調査概
要——」（1990.3.）によると享保年間からその存在が知られていた
とある。

8 「詩稿補遺」収録作品の特色については、拙稿「春と修羅 第三
集」生活・社会詩篇試論」（「島大国文」22号 1994.3.）参照。

9 拙稿「旅の果てに見るものは——春と修羅 第二集」三陸旅行
詩群考——」（「国文学攷」14号 1994.12.）参照。

10 原子朗「宮澤賢治語彙辞典」（東京書籍）によると、マクロスイス
ティス（macrocytis = 超大型の褐藻類）の誤記とする。

11 拙稿「資料と考察 宮澤賢治「春と修羅 第二集」創作日付の日
の気象状況」（「島根大学教育学部紀要」第26巻へ人文・社会科学編）
1992.12.）参照。

（きむら とつぎ）