

宮沢賢治・《文語詩稿》生成の一面

——『歌稿〔B〕』にかかわって——

島田隆輔

はじめに

《文語詩稿》(草稿から定稿に至る過程を含めてこう表記する)に、一九二二(大正一一)年前後にまとめられたかと推定される『歌稿〔B〕』がかかわってくるのは、その初期稿が形成されてくる三〇(昭和五)年前後からのことである。

初期稿段階の針路は、やはり三〇年から三一(昭和六)年の形成とみる自分史の年譜を編成する『文語詩篇ノート』¹⁾によっていたと考えられる点で、自伝稿の構築のために歌稿の題材が求められたもの、とまずは指摘できよう。『歌稿〔B〕』には、盛岡中学時代から盛岡高等農林学校時代を経て二二(大正一〇)年頃に及ぶ短歌が収められている。

その清書原稿に、詩人がなんらかの手を加えている

もので、《文語詩稿》に至ったものが31編、そのうち三三(昭和八)年成立の定稿にまでたどりついたのは20編であった。

その『歌稿〔B〕』上の《文語詩稿》に向かう手入れ実態を整理しておく、次のようである(本稿では、宮沢賢治の本文は『新校本宮澤賢治全集』(筑摩書房)による。以下『新校本全集』と略示する)。

なおこの表では、

▼歌稿の? ↓ ↑ ?はその手入れが後の段階の可能性を、「藍」はブルーブラックインクを示す。

▼詩稿の[未]は未定稿、[五]は『文語詩稿五十篇』定稿、

[百]は『文語詩稿一百篇』定稿を示す。

こととした。

【表①】

展開過程

▼歌稿

▼詩稿

19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	番号	詩化
216	202	197	186	180	179	153・54	144・46	116・17	8996	34	32	22	18	14	13	10	8・9	1	歌稿番号	／
・	改稿・詩化	改稿	改稿	改稿	改稿	改稿	改稿	改稿	題材・枠	改稿	改稿・詩化	・	・	改稿	・	詩化	詩化	・	藍／鉛筆	二九〇?
・	改稿?↓	改稿	・	改稿	改稿	改稿	改稿	改稿	・	改稿	改稿・詩化	・	・	改稿	・	詩化	詩化	・	赤インク	?三二?
・	改稿?↓	改稿	・	改稿	改稿	改稿	改稿	改稿	・	改稿	改稿・詩化	・	・	改稿	・	詩化	詩化	・	鉛筆	三二
百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	↓定稿	三三

31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20
810・11	801・04	716・37	710	652・56	642・43	600・02	439	401・04	379	280	238
・	・	詩体枠・詩化?↓	・	改稿	・	改稿	・	改稿	詩体・	改稿	改稿・詩化
・	・	・	改稿・詩化	・	題材?↓	・	・	・	・	・	・
・	・	・	・	・	・	・	・	・	・	・	・
・	・	・	・	・	・	・	・	・	・	・	・
百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百

以下、ここを始発として《文語詩稿》化への途をみとおしてみたい。

05番稿がある。また18番にかかわる歌稿は202番稿に625・626番稿がある。

1 『歌稿〔B〕』から『文語詩稿』へ

表①に掲げた『文語詩稿』に向かう歌稿上の手入れ

現場は、おおむね4段階にとらえられそうである。

語句の手入れや派生歌を加えるなどした改稿を契機とみることができ、段階がまずある。ただそれが、文語詩化に向かおうという詩人の気持ちの現われなのかどうか。決め手は改稿歌句と《文語詩稿》詩句との親近性から認めるしかない。

また鉛筆によるのがほとんどで、どれがブルーブラックや赤のインク手入れに先後するのかは決めがたい場合が多い。ただもつとも早い段階に、ブルーブラックインクによる「詩体に直す」という指示が与えられたと仮定しておく。歌稿を詩化しようとの意識が芽生えた状況をうかがえるからだが、文語詩化を意図したか、必ずしも明確でない。

次に、題名・題材メモや枠囲みなどによって文語詩化への意欲をうかがえる段階がある。題名としては、

「中尊寺」

「◎教頭黒板を載る」

「◎見本園の夕暮」

「朝の写真」

などとみえ、題材としては(「↓」は推敲)、

「落葉松 赤き月、黒き葉桜、山羊／患者たち」

10

「葉桜 古き軍帽かぶれる 小学教師」 4

「赤みかげ石ひき／霧降る林と／濁り水／坂のぼり行く石切たち／雲たちまへる前山」 6

「氷盤 火星、公園下を放歌する群／あとすべりよくする内務部長」 7

「岩手山麓の谷の炭焼小屋、その老人、カラフトの話、夜、灌木の白き花／羊歯／鳥の声／石のくづれ落つる音／いたゞきの風」 9

「棒の硫黄「は／(倉庫↓いま鳴り出でぬ)↓ひび入れる音」 26

「夜はあけて 山々に白雲かゝり さつま隼人」 30

などといったかたちで現われている。ここには、短歌をてがかりにして、記憶を詳細にたどっている詩人の姿がある。

さらには、具体的な文語詩化本文を余白に展開させることによって、《文語詩稿》化への途に露わに踏みだしている段階があり、ついに個別の短歌へ「転」という指示を与えて、《文語詩稿》化の意志を明らかにしている段階(付与されたもののほとんどが《文語詩稿》として起稿されている)に至るのである。

それが、《文語詩稿》化の段階に入ると、次のよう

な過程をたどってゆく。表中の符号ついては、

・**文** 『文語詩篇ノート』の鉛筆、藍インク記事の段階。**文**は相当すると推定。

・**文** 赤インク記事の段階と推定。

・**東** 東京ノート。

・**了** 詩稿用紙に起稿し、〈了〉印付与。

・**?** 用紙筆具は初期稿要件に合致するも、〈了〉印なし。

・No. 1 遺稿番号、初期稿段階の形成。

2 遺稿番号、再編稿段階までの展開か。

・**写** 鉛筆・赤インク〔五・百〕(分収)の〈写〉印付与草稿。

・**写** 藍インク〔五・百〕(分収)、青インク〔百〕

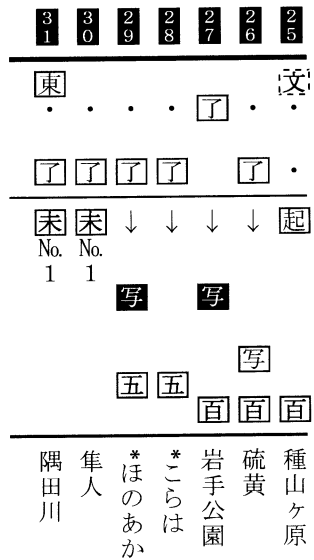
〔百〕の〈写〉印付与草稿。

などの意味で用いた。

【表②】

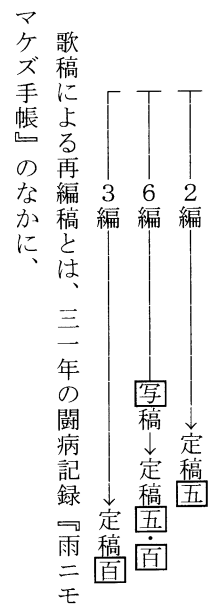
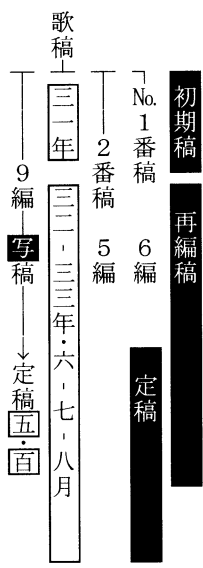
詩化 番号	三〇 三一	三二 三三	三三 三三
	初期稿	再編稿	定稿
1	文	起	起
2	文	起	起
		末 ₂	写
			百
			柳沢野
			中尊寺二
			定稿題名
			*無題の冒頭

24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	
文	?	文	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了	了
文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文	文
起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起	起
末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末	末
No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1	No. 1
写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写	写
五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五	五
百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百	百
*あかつき	*霜枯れの	記念写真	浮世絵	樹園	老農	日の出前	黄昏	釜石より	*月の鉛の	丘	麻打	百合を掘る	公子	*血のいろ	製炭小屋	*乾かぬ	氷上	*一才の	巡業隊	火渡り	*われら	



これを見ると、『文語詩篇ノート』を針路とした自分史構築の初期稿段階でなく、三一年の秋、終の疾中に陥って初期稿が途絶したのち、三二（昭和七）年以降に展開する再編段階に入ってから、『文語詩稿』化されるものも少なくない（7編）。逆に、定稿に至らなかったものも少なくないことに気づかされる。

歌稿からの『文語詩稿』の過程を整理すれば、次のとおりである（草稿である再編稿群は定稿化段階に併存する）。



というかたちで、あらためて刻印した「社余 農村を最後の目標として只猛進せよ」との詩人の覚悟に支えられた、農村改革へのいわば詩的実践として展開する、と私は考えている。そこではもう単純な自分史構築の意図を超えてゆくと考えられるべきであろう。

入沢康夫が、

発想の元にあつた「私性」「個別性」「具体性」が、推敲が進み、稿が改められるごとに薄れて行って、「三人称性」「客観性」「普遍性」がそれにとつて代わる（後略）。それほどまでの「個別性」からの脱却³を賢治はなぜ必要としたのか。

と指摘した、その変容の背景に『雨ニモマケズ手帳』の覚悟があつたのである。

歌稿から『文語詩稿』への過程を、少し具体的にみ

てみよう。

2 歌稿から文語詩稿「柳沢野」へ

1 番の「柳沢野」に至った場合である。

それは、「明治四十四年一月より」歌群のうち、

み裾野は雲低く垂れすゞらん／白き花咲き
は
なち駒あり。

1

という1番歌をもとに、三〇年以降に歌稿上で文語詩化をはかるところから始まっている。

その詩化1が(「↓」は推敲の過程、↓は新設、

↓・は削除、以下同)、

柳沢／こゆれば山の裾野にて

「流るゝ雲と↓(↓けはしき)雲の流れ(を↓と
↓て↓るるを)」

海鼠のにはひいちぢるく

きみかげさうの花さけば

「↓這ひ松青くつら↓」

馬は黒藻に飾られぬ

というもので、短歌にみられなかった「海鼠のにはひ」というのが不意に現われる。この詩化に並行しては、

『文語詩篇ノート』にも、

1911／岩手山ニ独り登山ス／夕暮、かくこう
鳥、空線、風、すゞらん、柏林、

という記述があつて、この山行の記憶が詳細によりみがえつていたことが分かる。もうひとつの詩化2には、

「↓柳沢をこゆれば山の裾野にて」

「裾野に來れば↓・↓にて↓」

「↓雲(ひくく垂れ↓の流れのいとひくく)」

「雲ひくく垂れ↓」海鼠のにはひ「して↓」

「雲垂れて↓風にみち」

「(すゞらん白き↓きみかげさうの)はな咲(きて

↓けば)↓」

馬は黒藻に「↓飾られぬ↓つくられぬ↓飾られぬ」

とあり、ここでは「海鼠のにはひ／風にみち」てくると、「すゞらん／きみかげさう」の花が、舞台から姿を消してゆくという事態を迎える。

それにしても、不意に現われてきたこの「海鼠のにはひ」とは何なのか。

そこで、口語稿に眼を転じてみると、心象スケッチ集『春と修羅』のなかに、「海鼠の匂」がすでにみえていた(「真空溶媒」(一九二二、五、一八)。

いてふの葉ならみんな青い
冴えかへつてふるへてある

いまやそこらは alcohol 瓶のなかのけしき

白い輝雲のあちこちが切れて

あの永久の海蒼がのぞきでてゐる

それから新鮮なその海鼠の匂

この農学校教師時代の「真空溶媒」について、恩田逸夫は「空の色を海の蒼で表現したのに続けて、その連想から、潮で洗われた新鮮なナマコの匂いを空の匂いとしている」とし、この稿に添えられた副題「(Eine Phantasia im Morgen)」に対して「ドイツ語、朝の幻想。im は am が正しい用法」と注をつけている。

つまり、二二年五月の朝の幻想として、雲の切れ間からのぞく空に深海の色を見て、そこに「海鼠の匂」を感覚的にとらえたもの、といえる。そのうえで「文語詩でも、次のようにナマコの匂いをとりあげている」と、恩田論は三〇年以降の歌稿文語詩化Ⅰを同例に引く。けれども、ふたつの「海鼠の匂／にほひ」は同質のものなのだろうか。

口語稿でも、昭和に入った羅須地人協会時代を題材とした『春と修羅第三集』一〇七二番稿（一九二七、六、一、一）に「海鼠」が現われてきていた。

第一おまへがここより東

驚いろに装ほひて

連亘遠き地塊を覆ひ

はては渺茫視界のきはみ

大洋をさへ犯すこと

第二にはかの層巻雲や

青い虚空に逆つて

おまへの北へ馳けること

第三 暗い気層の海鼠

五葉の山の上部に於て

あらゆる淫卑なひかりとかたち

その変幻と出没を

おまへがやゝもはゞからぬ

これらを綜合して見るに

あやしくやはらかな雨雲よ（定稿）

（県技師の雲に対するステートメント）

ここに「にほひ」はないが、その内容は「黒く淫らな雨雲」の到来に「異常な不安を持つ」った県技師が異議申し立てをおこなうもので、「雨雲」をもたらししているのが「暗い気層の海鼠」だというのである。

この詩稿の情景描写にはさまざまな形容、修飾がほどこされて幻想風なおもむきもあるが、これはどうも幻想でない。その「暗い気層の海鼠」が遠野の東南にあって、三陸海岸とを隔てている「五葉の山の上部に

於て」「あらゆる淫卑なひかりとかたち／その変幻と出没を」「やゝもはぐからぬ」というのは、この地方に凶作をもたらしてきた気象、あのヤマセが、いままさに迫ろうとしている、その光景だったのでないか。

ちよどここの頃に使用していたとみられる『方眼筆手帳』にも、「海温低ク不順ナル七月下旬ト／八月トヲ／迎フベキヤ否ヤト」と記してあつて、海水温に対する不安を示していたから、歌稿の文語詩化のなかに出現しはじめた「海鼠のにほひ」とは、そのヤマセの到来を嗅ぎとろうとしているところからきたものだと考えられる。

それが詩稿用紙に『文語詩稿』として展開するのは、三二年から三三年の間とみられ、次のように起稿する（『は連の境を示す。以下同）。

裾野

焼けのなだらを雲はせて

海鼠のにほひいちじるき

うれひて蒼き柏ゆゑ

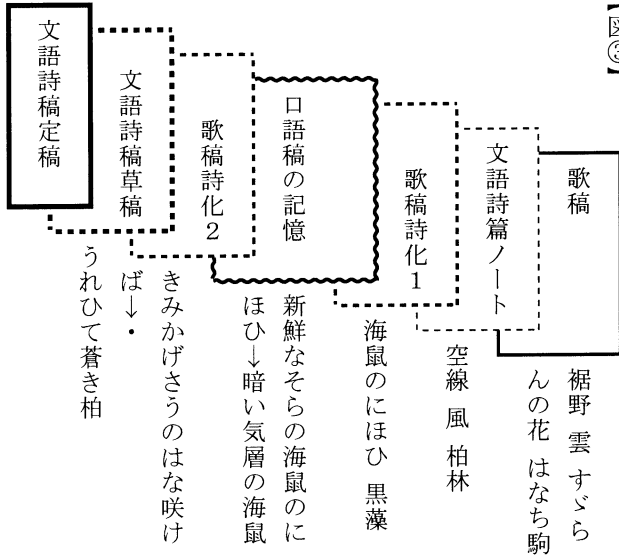
馬は黒藻に掃はれつ

下書稿開始形

「海鼠のにほひいちじるき」ままに、ここでは「うれひて蒼き柏」がまた不意に現われている。柏という樹木に霊力を感じていた詩人が、それを「うれひて蒼

き」さまだという。そこに、ヤマセの到来による凶作の不安が投影されている、といえないだろうか。

【図③】



ここには、右に概念化しているような、少年時代に散策した岩手山麓の歌を土台に、農村に向かつていった青年時代にまのあたりにした凶作の記憶が累層化してゆく過程があると考えられる。

いま、山麓から見つめられているもうひとつは、非近代的空間のまま取り残されつづけている凶作農村の存在なのではないか。

そうしてたどりついた定稿は、次のとおりだった。

柳沢野

① 焼けのなだらを雲はせて、

海鼠のにほひいちじるき。』

② うれひて蒼き柏ゆゑ、

馬は黒藻に飾らるゝ。

農民にとつてかけがえのない馬の、黒藻に飾られたすがたに、あの凶作地帯をみつめた文語詩稿「盆地に白く霧よどみ」にも登場している「藻を装へる馬」のかけもまた、透けてみえるようである。

試みに、定稿の口語訳を提示しておく。

焼走りのゆるやかな峯を雲が駆けてながれ、

海鼠の潮の匂いがひどく隠れもないこと。

心配そうに蒼ざめ立ちつくしている柏だのに、

馬は黒い藻でうつくしく装っているなあ。

3 歌稿から文語詩稿「浮世絵」へ

いまひとつ、280番歌を契機に「浮世絵」に至った1番の場合もみよう。

「大正五年三月より」の歌群のなかにある、

さわやかに／朝のいのりの鐘鳴れと／ねがひて過ぎぬ／君が教会
280

という、通りがかった「君が教会」に思わず「朝のいのりの鐘鳴れ」と心を寄せたもの。それに対して、詩人は歌稿の手入れ段階では、次のような派生歌を加えている。

[a] アジャー師よ／かのにせものの赤富士を／稲田宗二や持ち行きしとか

[b] アジャー師よ／いざさわやかに鐘うちて／春のあしたを／寂めまさずや

[c] アジャー師は／古き版画を好むとか／家にかへりて／たづね贈らん

[d] アジャー師や／さては浸礼教会の／タツピング氏に／絵など送らん

ここには、280番歌の「君」がアジャー神父である」と強調するとともに、彼にかかわる記憶に「にせもの赤富士」事件があったということを、鮮やかによみがえらせていたことが明らかだ。

これを土台に、三二年以後の《文語詩稿》再編段階

に、文語詩として詩稿用紙に展開してゆく。

・ (下書稿二で「春」と命名)

ましろなる塔の地階に

あしたともひるともわかず

さくらばなけむりわたせり

やるせなきプジェー神父は

あがなひしにせの赤富士

しめやかにとりいづるなれ

ぼうと降る日ざしのかなた

たゞ赤く錆びしタンクの

ねむたげに水吸ひあぐる

葱緑のかゞやくそらに

水いろのひとみをこらす

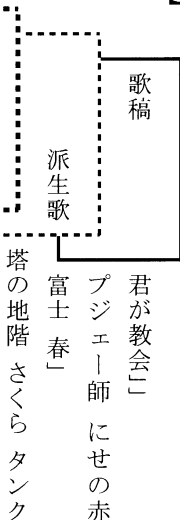
ひと紙をかぎすまずなれ

詩稿には、プジェー神父の肖像が、「にせの赤富士」

事件にからめて豊かに造形されているが、それ以外に、

「たゞ赤く錆びしタンクの／ねむたげに水吸ひあぐる」

【図④】



文語詩稿下書一 葱緑のそら 水いろのひ

とみ

文語詩稿下書二

赤く錆びしタンク↓・

文語詩稿下書三

藍微塵 青瓊玉の天

・ ↓もろ手なお祈る ↓これはこ

れ悪業乎「榮光乎 ↓榮光乎」

というあたり近代化のひとつの象徴であった蒸気機関

車の停車場光景ともみえて、別時空の記憶もまた重ね

られているようである。それもまた神父と関係のあつ

た事態なのかは、不明なのだが。

つまり、短歌を契機として、プジェー神父にまつわ

る記憶のいくつかが、《文語詩稿》の生成過程のなか

で、右の概念図④のように、定稿に向かう詩層として

集積されていたのではないか。

結局、三三年八月の定稿では、

浮世絵

①ましろなる塔の地階に、

さくらばなけむりかざせば、

やるせなみプジェー神父は、

とりいでぬにせの赤富士。

②青瓊玉かざやく天に、

れいらうの瞳をこらし、

これはこれ悪業乎榮光乎、

かぎすます北齊の雪。

という、題材をしぼり題名も改めた4句／2連構成の端的な詩の場が現われてくることになる。

ここで想い起こされるのが、詩法メモの8に、

第三詩集 手法の革命を要す／殊に凝集化 強く

鋭く／行をあけ

と指示されていたところであろう。この「第三詩集」を『春と修羅第三集』を指すとみるべきか、それとも、三一年以降の東北砕石工場花巻出張所用箋に記されたものであつてみれば、『第三集』の相当数が《文語詩稿》化されて解体に向かう時期に見合う点で、「第三詩集」とは、『第三集』を多く吸収する《文語詩稿》の再編が向かおうとしている先を指しているのかもしれない。後者の立場からいうと、「殊に凝集化」という手法が、草稿の過程における記憶の集積と、最終草稿から定稿にみられる表現凝縮への動向とは、《文語詩稿》再編以後の詩人の態度をちよどいいあてている、と考えられる。

さて、転生の果てに現われた「浮世絵」定稿は、た

とえば、木原理雄⁶など、舞台の主體的人物プジェー神父像に焦点をあてて読む鑑賞が多い。確かに、その表情からその心理が手に取るように分かる神父の造形が果たされており、見事なのだ。だが、詩人が託そうとした詩想の中軸は、そこにはないのではないか。この詩の場を「浮世絵」と命名した、そのことが詩想への指標ではないのか。「浮世絵」にみられるような問題、それを気づかせたのが、この神父だった。

彼の「悪業乎榮光乎」を、木原論が「にせ絵造り達の悪業の結果なのだろうか、それとも北齋の浮世絵があまりにも有名になり過ぎた榮えのしるしなのか」と理解、なるほどと思う。

ただ、「罪業」や「榮光」という語彙の信仰性がどうも気にかかる。それに、「かのにせものの赤富士」（傍点は島田）とあるように、それはけして単純な贖作購入事件でなく、なにか複雑な経緯があつたことをにじませた「あの贖作」にちがいない、とみえる。すると、この事件を教訓に、「罪業」の道から「榮光」の道に立ち戻らねば、という神父の悔悟のことばにも理解できそうだ。ただ、その舌の根も乾かぬうちに、神父はまたも「かぎすます北齊の雪」ということになって、その人間味がよく伝わってくる。

こうして、近代化の範とした異邦の聖職者でさえも魅了されてしまったのが、後進国の浮世絵だったといふのである。けれども、この江戸期以来の庶民文化を、近代化のなかで、ないがしろにしてしまっていた。実は、晩年の詩人に、かつて庶民の生活のなかにあった浮世絵について、

明治になって西の忙しい文明が嵐のやうに日本を襲ひ、日本がこれをしばらく忘れてゐたうちに、その大半は塵に移し、一部は海のかなたに散つて、今やほとんど内地にはこれらやさしい教葉のその影だにもなくなりました。(「浮世絵広告文」)

という認識があった。近代化の過程で発生した過誤のひとつとして、浮世絵の喪失を指摘しているのである。もちろん浮世絵はひとつの事例であり、近代化の過程で喪失していったものはさまざまである。失つてよかつたこともあるが、無念なことも多くあつたらう。それは、非近代的なものがいまなお存続している、というまなざしをも生む。詩想の軸は、この国の近代化のありようを問うところにあるのではなからうか。なお、ここでも、定稿の口語訳を試みておく。

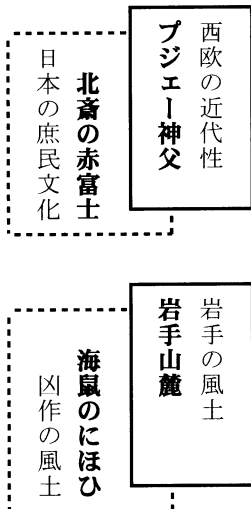
教会のまっ白な塔の地階にこもつて、窓の外に満

開の桜花がけぶつて陰をなしているのをみあげると、気持ち晴朗らすことができなないのでプジェ神父は、またも取りだしてみるのだ。赤富士のニセの版画を。

青い宝玉のかがやきそのものである天空に、麗しく澄みきつたその瞳をもつてしばらくちつと見つめ、これはまあ罪業なのか神の祝福の兆しか、鼻先まで近づけてあらためてみる。北斎の描いた雪と雲とを。

おわりに

最後に、それぞれの詩の場の構造を、試みに概念化してみると、

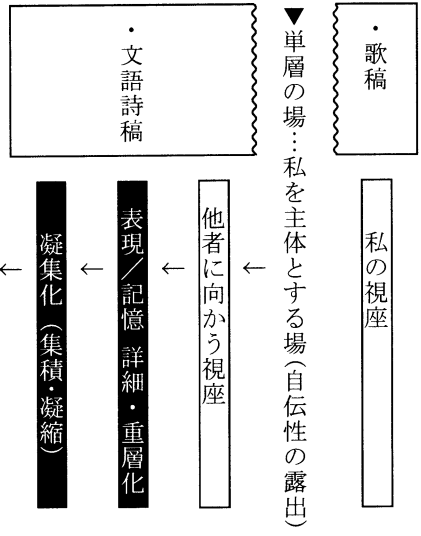


というふうであろうか。舞台の土台にあるのが、失わ

れた庶民文化であり、変わらぬ凶作の風土である。いずれにせよ、それぞれの詩層の底部に、日本の近代化のありように対する宮沢賢治の批判的な眼がひそんでいるように思える。

こうして歌稿から『文語詩稿』への過程を見としてみると、先の入沢論にあったとおり、顕著な傾向のひとつとして、私の視座から他者に向かう視座へ転じている、ということがいえるようである。

その過程を図示すれば、



▼単層の場：私を主体とする場（自伝性の露出）

▼多層な場：他者と共有する場（社会性の現出）

ということになるのであろうか。

(注)

- 1 島田「宮沢賢治・文語詩篇ノートの研究」(島大国文31 二〇〇五)。
- 2 「賢治の文語詩」(『宮沢賢治文語詩の森』所収、柏プラナー一九九九)。
- 3 日本近代文学大系36『高村光太郎／宮澤賢治集』、角川書店一九七一。
- 4 夏に停滞したオホーツク海高気圧から吹き出す低温の風が親潮(寒流)の海面を吹走する過程で霧や層雲を伴うようになる。この海洋性寒冷気流が北海道・東北地方の太平洋沿岸から内陸へと吹き込む。この霧や層雲を伴った(湿度の高い)夏季にしては低温(寒冷：日平均気温二〇℃以下)の風をヤマセと呼ぶ。ト藏建治『ヤマセと冷害・東北稲作のあゆみ』(成山堂書店二〇〇二)による。
- 5 『新校本全集』第十三巻上校異を参照。
- 6 『宮沢賢治文語詩の森』(柏プラナー一九九九)に所収の論。
- 7 ローカルな、あるいはプライベートな事件であ

ろうから、真相がつかみにくいですが、調査を継続中である。

8 昭和四二年筑摩書房版全集第十二巻後記に「浮

世絵広告文」は「昭和六年頃」盛岡の及川四郎に

「新商売のことについて相談を受け、浮世絵の販売をすすめて即座に書いたもの」という。浮世絵

に関する宮沢賢治のなみなみならぬ知見の一端がうかがえる。『新校本全集』第十四巻校異を参照。

〔本稿は、二〇一〇年七月三一日花巻の宮沢賢治学会イーハトーブセンターで開催された夏季特設セミナー『賢治短歌の謎に迫る②』における口頭発表「宮沢賢治短歌の転生について」をもとに、訂正・取捨とともに不足を補う加筆をしたものである。〕

（島根県立松江工業高校定時制課程教諭）