

宮沢賢治『曠原淑女』考

木村東吉

一 はじめに

『曠原淑女』にはその異稿と合わせて、五種の原稿における九回の改稿過程が見られる。本稿では、このそれぞれの段階の創作方法およびモチーフを明らかにし、その背後の『春と修羅』第二集時における作者の詩的イーハトーヴ観成立過程の一端を探りたい。

二 二つの創作日付と虚構の問題

校本全集の整理にしたがい、『曠原淑女』以下五種の原稿を、下書稿(一)～(四)および定稿と呼び、それぞれにおける削除や書き込み部分を含めて見る場合は、それぞれの推敲形と呼ぶ。校本全集では、下書稿(三)に「日あしがぼうとひろがれば」と仮題を付して、これを独立した作品と認めた形をとっているが、本稿では、これも一括して改稿過程の一部と考えることにする。

この場合(一)～(三)には、一九二四年五月八日の創作日付があり、下書稿(四)および定稿には、一九二四年一〇月二六日の創作日付が記されている。作品創作過程の一端を見るため、この日付が持つ意味につ

いて考察しておきたい。

作品の舞台となった場所について想定してみれば、下書稿(三)で生徒が登場し、推敲形では「農学校の先生が／「門のところ」におかしな顔で／「鉛筆をもって」立ってゐて」とある。これで作品の場面は農学校校門周辺と見当がつく。実際にその現場に立って見れば、賢治在職当時の花巻農学校のあった場所は、現在ギンドロ公園・市立文化会館・市立図書館・教育委員会事務所となっている。当時は、トシの埋葬地でもあった安浄寺の墓地やこれに隣接する焼き場のあった場所より更に小さな谷一つ越えた西側にあつて、西公園にほど近い町はずれであつた。大正十二年に学校規模を拡大し、県立に移管するため、新しい校地を求めて移転新築したばかりだつた。少し高台で南側が崖になっているから、下書稿(一)で「二人のおんながのぼって来る」とあり、下書稿(三)に「わざわざこの台地の上へ」、「崖の上ではこどもの尻の尾もひかる」とあるのにも符合する。元の校門の前を東西に通じる道があり、西から校門に至る坂道の傍らには、かつて接骨木の藪もあつたという。土地の人でもある花巻農業高校の阿部弥之氏および同校同窓会会長嶋二郎氏のご教示による。現在もその道は、駐車場と公園の裏門との間に残る。移

転当時の写真では、学校周辺が広い桑畑になっているから、見通しも良かったはずである。

また、この地形を考慮した場合、作品で村娘が登ってくるのは、学校の西方からかと推定される。この場合、現在では蕁菜がとれる沼が花巻市内でも北上川東岸にかたよっているの、村娘が蕁菜を「朝の爽かなうちに町へ売りに来たりする」とあることに疑問もあったが、嶋氏によれば、当時は花巻の西の地区でも蕁菜が採れていたという。念のために言えば嶋氏は昭和十二年の花巻農学校卒業、笹間村のご出身と聞いた。以上を総合すると、この作品の場面は、花巻農学校の校門付近の実景を踏まえていると考えられる。

次に、下書稿(一)～(三)にある日付の一九二四年五月八日と、下書稿(四)と定稿にある一九二四年一〇月二六日の盛岡気象台の気象観測データは、次頁の別表Iのとおりである。

この資料を見る場合、盛岡と花巻とで、直線距離で30km～40kmはなれている。したがって、これを花巻の天気を知る絶対確実な資料というわけにはいかないが、盛岡も花巻も北上山脈と奥羽山脈に挟まれた内陸部、北上川の流域の一つの平野の中央部に位置し、賢治の言葉を借りるなら同じ北上河谷の中にある。大まかな天気について見る場合なら、ほとんど差はないというのが、気象台の方の説明であった。しかし、局地性の強いわか雨や、地域差の大きい雪の量、天気の変化の時差などには注意が必要であろう。

その点に注意しながら見ると、一九二四年五月八日の場合、この日の天候は、午後二時くらいまで雲量10の曇天で、以後雨が降っており、降水データでみれば、五時以降が本格的な雨になった。日照時数のデータ

を見ると、九時から午後一時ころまでは時々日もさし、十時から十一時くらいまでは、日照があったらしいことがわかる。藤原咲平「序・三宅武雄」記述『雲の見方』（大正一五年刊）を参照しつつ雲形の記録を見ると、KC（積巻雲）は大またら雲だから、雲間を通して日がさすことも考えられる。午前中は主として層積雲を意味する当時の記号SCが記されているが、高層の雲なら薄日がさすのが普通のようなのである。これらを参考にすれば、花巻でも、朝の内、村娘が雨具の用意にケラを着て畑に出掛けるが、「日さしがほのかに降ってくるのでケラを脱ぐという、作品の表現に相応しい状況があったらしい。下書稿の(一)(二)(三)の場合、現実をスケッチする形で創作された可能性が高い。

下書稿の(四)と定稿にある一九二四年一〇月二六日の場合は、午後一時曇ったとしても、盛岡ではほとんど一日晴れていた。花巻も晴天だったと考えてよいであろう。

作品にはひばりや「茎はつかしのキャベヂ」が描かれ、下書稿(四)の結局削除された挿入句には「そこは去年のキャベヂのはたけ」とあるから、作品世界の季節は春から初夏が想定されているが、下書稿(三)推敲形からでてくる「烈しいかげらふの波のなかから」とか、「枯れ草もゆれ笹もゆれ／こんがらがった遠くの桑のはたけでは／けむりの青いLenioもながれ／崖の上ではこどもの凧の尾もひかる」とか「あをあを燃える山の雪」という情景は、天気が良い日を想像させるから、五月八日の実景に基づくものとは思えない。むしろこれは秋日和の一〇月二六日の情景にヒントを得て書き込まれ合成された虚構ではないかと考えられる。この日は「野馬がかってにこさえたみちと」および「うとうとするとひやりとくる」の創作日付の日で、日曜日である。「あをあを燃え

別表 I 盛岡气象台気象観測データ

注	雲形	雲量	降水量	日照時数	天候	時刻	一九二四年五月八日(『曠原淑女』下書稿(一)~(三)創作日付の日)							
							雲形	雲量	降水量	日照時数	天候	時刻		
〇快晴 ①晴れ ◎曇り ●雨 日照時数はデジョンダル式。 K積雲 NK積乱雲 S層雲	SK	1			○	1	CS	10				◎	1	
	SK	1			○	2	SC	10				◎	2	
	SK	2			○	3	SC SK	10				◎	3	
		0			○	4	SC SK	10				◎	4	
		0			○	5	SK	10				◎	5	
		0			○	6	SK	10				◎	6	
		0			○	7	SK	10				◎	7	
		0		0.70	○	8	SK	10				◎	8	
		S	0		1.00	○	9	SK	10				◎	9
		S	0		1.00	○	10	KC CS SK	10		0.30	◎	10	
		S	1		1.00	○	11	SK SC	10		0.75	◎	11	
		K S	2		1.00	○	12	SK SC	10		0.10	◎	12	
		K S	8		1.00	◎	13	SK	10		0.30	◎	13	
		K S	8		0.90	◎	14	SK	10			◎	14	
		K S	4		0.75	①	15	N SK	10	0.0		●	15	
		S	1		0.65	○	16	N SK	10			●	16	
		S	4		0.60	①	17	N	10	0.0		●	17	
		S	1			○	18	N	10	2.2		●	18	
		S	0			○	19	N	10	1.4		●	19	
			0			○	20	N	10	1.5		●	20	
			0			○	21	N	10	1.6		●	21	
			0			○	22	N	10	1.7		●	22	
		S	1			○	23	N	10	0.3		●	23	
		S	1			○	24	N	10	0.3		●	24	

宮沢賢治『曠原淑女』考(木村)

る山の雪」という表現についていえば、この年の一〇月二十九日の午後五時ころから三〇日の午前中にかけては、盛岡市内で降雪を見ている。記録での確認は出来ていないが、二六日で山に雪があるのは常識であろう。一〇月二十四日は『凍雨』の創作日付の日で、この下書稿(二)には「凍らす風に目を瞑り／＼それぞれの雲にあえぐもの」という表現も見える。盛岡気象台の記録でも、二四日は午前中雨が降っている。

ただ、指摘した下書稿(三)の推敲形のことばは、一九二五年四月一日の創作日付を持つ作品番号五一九の『春』にも利用されている。こちらから逆輸入されている可能性も、検討しておかなくてはならないが、次頁の別表Ⅱに見るように、一九二五年四月二日は終日雲量10(雲形SC、SKまたはS)の曇天だった。日照時数でいえば、七時ごろと一十一時頃に、盛岡でかなりの日照もあったと見られるので、花巻でも、午前中に晴れ間を見ることがあったかも知れないが、「烈しいかげらふの波」とか、「あをあを燃える山の雪」とかいった情景を層巻雲・層積雲・層雲が広がる天気で捉えることは、おそらく難しかったはずであり、『春』の原稿の状態を見ても、最初からこの表現が書き込まれていて、表現の定型化した様子が見えるのに対し、下書稿(三)への書き込みは、原稿のコピーで見る限り原稿用紙の上に表現が生まれてくる姿を示しているように思える。

下書稿(三) 推敲形以降は、秋晴れの情景を背景に取り込む虚構によって、初稿の曇天のイメージを消して背景を美化し、「烈しいかげらふの波」を用いて全体の幻想化を助けており、ここに創作方法の変化がはっきりと認められる。

下書稿の(一)～(三)での詩人の視線は、村娘をスケッチすること

に重点があつて、そのスケッチする姿勢の延長線上で、下書稿(三)では生徒までも登場させたのであろうが、下書稿(三) 推敲形からは、畑に農作業に来た村娘をフォーゲル・タンツの踊り手として捉えることに意識を集中している。そこに虚構を用いる気持ちも生まれたのであろう。賢治を幻想詩人と見ることに異存はないが、幻想的作品がいずれも幻想だけによるのではないようである。

下書稿の(三)の推敲形をコピーで見ると、その元原稿の鉛筆と推敲の鉛筆とで、鉛筆が明らかに違い、筆勢にも変化があつて、両者の時期がちがうことを暗示している。下書稿(二)以降、村娘を鳥踊の踊り手と見るということでは一貫しているが、作品の創作方法には下書稿(三)とその推敲形との間に構想変更を含む飛躍と断層がある。これを下書稿(四)に写したとき、この飛躍が作者に意識的なものであったから、創作日付も改めたと見られる。

しかし、そうは言っても、下書稿(三)で生徒が登場したり、下書稿(四) 推敲形では、一度加えられていた詩人と村娘の沈黙劇ともいえるべき視線の交錯を描いた部分が削除されている。これらも一つの構想変更であるが、これらの場合は同じ創作日付が継続されているから、意味の大きさを吟味しないで、構想変更があつたというだけを創作日付変更の理由と考えるのは、片手落ちの理論と言うことになる。モチーフの変更の有無も検討されなければならない。

そこで、この構想変更の背後にある作者の意識、ひいては作品改稿を促す根底の問題意識を探るためにも、下書稿や定稿のそれぞれの段階のモチーフを確認する必要がある。そこで、以下、構想変更があつた部分に区切りを置き、改稿過程の全体を下書稿(一)から(二) 推敲形まで、

一九二五年四月一二日(五一九「春」創作日付の日)

時刻	天候	日照時数	降水量	雲量	雲形	注
1	◎			10	SC S	○快晴
2	◎			10	SC S	C券雲
3	◎			10	SC S	CS券層雲
4	◎			10	SC	CK券積雲
5	◎			10	SC	KC積券雲
6	◎			10	SC	SC層券雲
7	◎	0.70		10	SK SC	日照時数はジョンダル式。
8	◎			10	SK	SK層積雲
9	◎	0.50		10	SC SK	N乱雲(雨雲)
10	◎	0.16		10	CS SC S	K積雲
11	◎	0.80		10	SC	KN積乱雲
12	◎	0.49		10	SC	S層雲
13	●	0.0	0.0	10	N	
14	●	0.0	0.0	10	N	
15	●	0.0	0.0	10	N	
16	◎	0.0	0.0	10	SK S	
17	◎	0.0	0.0	10	SK	
18	◎			10	SK S	
19	●	0.0	0.0	10	N	
20	●	0.0	0.0	10	N	
21	●	0.0	0.0	10	N	
22	◎	0.1		10	SK S	
23	◎			10	S SK	
24	●	0.0	0.0	10	N	

下書稿(三)、下書稿(三) 推敲形と下書稿(四)、下書稿(四) 推敲形と定稿とに四分割し、各段階のモチーフと構想変更の意味を考えていきたい。

三 下書稿(一)(二)のチーフと問題点

下書稿(一)つまり『曠原淑女』とその推敲形を中心に見ることから始める。まず下書稿(一)の段階では、村娘を「曠原淑女」と見立てたことに中心モチーフがある。モチーフを支えるのは、「けらを着 粗い縄をまとひ／萱草の花のやうにわらひながら／ゆっくりふたりがすすんでくる」とか「鍼を二挺たゞしくけらにしばりつけてるので／曠原淑女よ／あなたがたはウクライナの／舞手のやうに見える」という表現である。「今日でない日は青いつるつるの蕪菜を入れ／欠けた朱塗の椀を

うかべて／朝の爽やかなうちに町へ売りに来たりする」とあることで、町では物売りをしている村娘が、今日畑に立てば花形で、町の住人である詩人から見て「ウクライナの／舞手のやうに見える」。この位置の逆転した目覚ましさも捉えられている。このような仕掛けと、起承転結のはっきりした構造で捉えた村娘の姿の美しさを、最後に風に託して娘自身に伝えようとしたところで、作品は詩人の動的な心情を含んで、もう一つの膨らみを得た。

伊藤眞一郎氏は、小田忠氏の説を引用しつつ、最初の二行「日ざしがほのかに降ってくれば／またうらぶれの風も吹く」という表現の中に、すでに幻想的な世界を捉えておられる。北国(3)の曇天の朝のかすかな日差しには、確かに幻想的な雰囲気も想定できるからである。これに風の揺らぎが加われば、現実の情景にも幻想性が感じられよう。

だが、もし、これで下書稿（一）を読み終えたとするなら、作品を読んで心に残る重いものについて触れないまま、通り過ぎることになる。それは、詩人が風に託して自分の気持ちを村娘に伝えてほしいと言ったのと、村の若い衆が娘さんを見て口笛を吹く気持ちとどう違うのかと問うて見たときにも、自ずから明らかになるものについてである。

見る人と見られる人とが、一つの場を共有している空間であれば、相手に直接声を掛けることができる。このような空間にあるのが、村の若い衆と娘さんが共有している空間である。しかし、互いの視線を確認できる距離にあって、詩人が思いを風に託さねばならないということは、村娘と詩人とが簡単に言葉の通じない関係にあることを示している。この詩を読んで心に残る不思議なわだかまりは、詩人の思いが結局詩人一人のものにとどまってしまふ辛さを感じるからであろう。作品内において、風が詩人の気持ちを村娘に伝えると保証していないのである。

筆者は「作品は作者の動的な心情を含んで、もう一つの膨らみを得た」と言ったが、作者の心情は、村娘に働き掛けようとする温い心でありながら、風に託すしか方法のないもので、伝達不能なものとして詩人の心の中で膨れ上がっていくのである。その辛さが、この作品の成立と同時に、第二のモチーフとして詩人の中に胚胎した。この第二のモチーフこそ次々と作品を改稿させた原動力だと筆者は考えている。

その辛さについても少し説明するなら、詩人の気持ちが伝達不能なのは詩人の思いの中の村娘のイメージと、村娘の自己認識とに決定的といえる落差があるためである。これは、表面的には詩人と村娘との階層差とか、倫理的社會通念の問題といえようが、本質的には、「けらを着 粗い繩をまとひ」している村娘を、詩人が「ウクライナの舞手のや

うに見」てしまう所にある価値観の落差と、その根底にある思想の落差のためである。辛さとは、詩人がこの落差を察知するために口ごもり、伝達を断念している寂しさである。アガペー型の万人への愛に徹する者のこの寂しさこそ、作品が新たに抱え込んだ中核的思念といえよう。

この落差を一度認めて断絶を許すなら、教養人の側に、一種のおごりが生まれる。この点に、作者が気づかぬはずはない。下書稿（二）以下の改稿は、いわばこの第二のモチーフを中心に展開している。

下書稿（二）推敲形までの段階を考えると、作品の最後で、「そんなら風よ／おまえがステップ地方で歌ったやうに／今日はいちいち、／この人たちのたらくそばでふるえてくれ、／風よたのしいおまへのことばを／この人たちにさゝやいてくれ」と、詩人の気持ちを理解する風と、村娘との親和的な関係を描き出すことに、腐心しているのもその一つである。ただ、作者が問題を風に預けている限り、村娘と詩人との落差は解消されていない。この問題は、次の段階まで持ち越されたのである。

これに加えて、「日さしがほのかに降ってくれば」を最終的に「日脚がぼうとひろがれば」としたことは、現実に基づきながら、劇場のスポット・ライトで幻想的に浮かび上がらせた世界をイメージさせようとしている。「うらぶれた風」を「つめたい西の風」に、更には「大陸からの風」に改めているのも、詩人が村娘を爽やかな風の中に立たせようとした心ぐみの現れであろう。その意味で板谷栄紀氏が、「うらぶれの風」を「威勢の悪くなった冬の西風の名残り」という意味にとられたのには賛成だが、「ヤブカンゾウは（中略）一日咲くとしぼんで次の花に主役を譲るところから『一日だけ美しい』という意味のメロカリスという学

名になっており」「娘たちの笑いを野の花にたとえると見せかけて、内

心は『花のいろは移りにけりな』と冷やかに観ていた」とする解釈には賛成できない。むしろカンゾウの花に「一日だけ美しい」という意味があると気づいた段階で、逆の意味を求めて「星座のように」という表現さえ試み、ついに「睡蓮のように」という、より優美な表現に落ち着いたのであろう。これで専業を売りにくる娘のイメージにも合ってくる。「ウクライナの／舞手」と見ていた村娘の動作を「鳥の踊り」と捉え直し、風に「ステップ地方」でしてきたのと同様の評価をさせようとしているのも、風俗の違いなどを考慮にいれて、より合理的な表現を求めたからであろう。

下書稿(二)は全体として(一)の延長線上に表現の洗練を試みていると言ってもよい。板谷氏は上掲論文で村娘を「曠原淑女」と見たことにすら作者の「皮肉っぽ」さを捉えておられるが、ここには落差意識に対する誤解がある。村娘に優美なものを認めなければ「萱草の花のやうに」を「睡蓮のように」と直す必要はなかったはずである。

なお、この段階で、村娘の動作を「鳥の踊り」と捉え直したことが、後から見ると、意外に大きな意味を持つてくるが、それについてはまた後で触れる。

四 下書稿(三)の構想変更とその意味

下書稿(三)に目を移して見るなら、「こんどは生徒が四人来る／云々」という内容が加えられているから、ここに描かれたスケッチが、下書稿(一)(二)のそれとは少し時間がずれていることに、誰しも気づく。これは情景からして、下書稿(一)(二)の場面の後に起きたこと

であろう。

賢治の詩の下書稿を検討しながら、詩の場面を尋ねてみると、時々こういう例に出会う。例えば、賢治が白藤滋秀と生徒を引率して夜行で北海道修学旅行に出掛けた日の創作日付を持つ「日はトバースのかげらそそぎ」の仮題で校本全集に採録された作品では、花巻の西の郊外、大沢温泉への街道ぞいの才の神部落のものと推定される赤石の塚と、熊堂部落付近と推定されるアイヌ塚を一つの作品の下書稿で順次取り上げている。⁽⁶⁾しかし、この二つの部落は一キロ以上離れた地点にある。詩人が歩きながらスケッチしたためと思われる。一連のスケッチで素材や視野を拡大し、より適切な心象仮託の対象を求める試みなのであろう。

下書稿(三)でのこの改稿は、村娘を鳥踊りの舞い手として登場させたので、今度は登校する農学校の生徒を北清事変の兵士のイメージで登場させ、いずれも大陸ふうのイメージで共通するところを捉えたのである。構想としては、牧歌的イーハトーブ世界を展開しようとしたものと理解される。

同時に、ここに生徒が登場させたのは、詩人とも村娘とも意思疎通ができる位置にある生徒が登場させ、村娘と詩人との落差を埋める端緒をさぐろうとした面も考えられる。下書稿(二)の風への呼び掛けと引き替えに、生徒が登場していることから、それは言えよう。しかし、結果的には風への呼び掛けの削除によって詩人の村娘への動的心情の表現が消え、生徒の登場によってイメージは散漫になった。

とはいえ、下書稿(二)推敲形から見れば、思いを風に託す構造を捨て、新しい媒介項を求めたと言う意味で、ここに新しい構想の展開が認

められる。そういう意味で下書稿(二)の推敲形と、下書稿(三)の間に、一つの切れ目を見ることが出来る。

五 下書稿(三) 推敲形と下書稿(四)の問題

しかし、下書稿(三)とその推敲形との間には、先にも指摘した通り、これと比較にならない大きな構想変更があった。

推敲形で、「二人が畑へでて行くと／農学校の先生が／おかしな顔で／立ってゐて、／何か手帳に書いてゐたと／部落に帰ってみんなへはなす／たしかにそれはほくもつらい／けれどもほくにしてみれば／いまごろやめてしまへない／あらゆる非難を敢然うけて／云ふことだけは云ひますよ」という村娘と詩人の視線が交錯する沈黙劇が加えられたのは、一見、下書稿(三)で、生徒の登場に引き続き場面の取り込みと見られるところがある。しかし、これには手法で共通していても、それだけの単純なものでない面がある。

単純でないとする第一の理由は、書き込みの順序の問題である。

推敲形を原稿のコピーで見ると、原稿に推敲の鉛筆で先に書き込まれた言葉が、用紙の右端に「二人しずかにつれだつて、さういふ奇体な分装^{ママ}で、はげしいかげらふの紐をほぐし、接骨樹の藪をまはってくれば、季節の風にさそはれて、わざわざこゝの台地の上へ、ステップ地方の鳥踊^{オーケルタンツ}、それををどりに来たとき、いまのところは見えない。」とあり、

上側の欄外に「かれ草もゆれ笹もゆれ／こんがらがった遠くの桑のはたけでは／煙の青のLentoもながれ／崖の上ではこどもの凧の尾もひかる」とあり、左側には「さあはじめてもいゝといふ／ところがどうして二人の方は／さっさと胸の紐をとき 鎌をはたけへおろしてしまふ」と

書き込んであって、村娘と詩人との沈黙劇の部分は、その後からそれらの間に書き込まれた形になっている。つまり村娘を鳥踊^{オーケルタンツ}の踊り手と捉えることと、「はげしいかげらふの紐」も含めて秋の風景から得たヒントによって作品に虚構性を導入する構想が先行し、後から沈黙劇が採用されているのである。

作品の背景の風景に虚構を取り込んだのは、あるいは生徒の登場によって、散文的になった場面を、背景の美化と陽炎によってカバーしようとする努力かもしれないが、虚構を取り込めば、作品の基本構造は最初のスケッチとはすっかり変わったものになったはずである。この変更の後で、村娘と詩人との沈黙劇が取り入れられたとすれば、新しい素材の取り込みというだけのものでないことを思わせるのである。

沈黙劇を取り入れたことが、新しい素材の取り込みというだけの単純な動機によるものでないと思われるべき、第二の理由は、この沈黙劇と、生徒の登場とはまったく性格が違うという事である。

生徒の描写の削除と、村娘と詩人との沈黙劇の挿入がどの順序で進められたかは分からないが、結果的には両者を差し替える形になっている。

これは、生徒を取り込んでみてイメージが散漫になったので、ドラマのあるシーンを取り込もうとしたともいえるが、二つの場面には本質的な違いがある。生徒の登場には、牧歌的イメージを膨らませる中で詩人と村娘との親和的媒介項の役割を持たせうる可能性があるが、沈黙劇には、詩人自身を直接作品世界に取り込み、逆に詩人と村娘との落差と対立関係を顕在化させるからである。この異質な沈黙劇との差し替えが、村娘を鳥踊^{オーケルタンツ}の踊り手と捉える構想と並んで背景に虚構導入を決意した後に選ばれているとしたら、単純でないものを含んでいることが十分考えられ

る。改稿過程の全体を見通してみれば、作者は、ここでようやく問題の核心を掴みだし、正面から克服しようと考えた節がある。

この沈黙劇採用の背後に何があるのかを考える際、重要な示唆を与えてくれるものが二つあるが、それを見る前に、下書稿(三) 推敲形の構想変更の全体をもう一度見直しておく、詩人は村娘たちから怪訝な顔で見られながらも、あえて村娘の姿・動作を凝視して、それを「フォーゲルタンツ鳥踊、あるいは巨鷺踊りとして捉えることにモチーフを集中し、下書稿(二)で得た「睡蓮の花のよう」な村娘の笑顔も、蓴菜売りの健気な姿も削除している。

この構想変更の結論ともいうべき下書稿(四)についていえば、一部が消されているから翻刻された活字で見るとほかないが、表現の整理・手直し以外に大きな変化はない。結果として村娘と詩人の視線の交錯と、下書稿(二)で比喻表現として現れた村娘を鳥のようだとする言葉が、ここでは中心モチーフの座を占めていることが印象的である。

六 賢治詩における鳥のイメージについて

では、詩人にこの改稿を選択させたものは何か。この問題を考える時注目すべきことの一つは、下書稿(四)と定稿で、村娘を鳥と捉えることに、作者の意識が集中していることである。この理由を考えながら、賢治詩の全体を見直す時、鷺のような大形の鳥について、鳥になったトシをイメージしたり、トシからの通信をもたらすものと期待したりした時期があることに気づかれる。賢治の作品を読む場合、何にでもトシの影を見るようなことには慎重でありたいが、『春と修羅』第二集の前半にあたるこの時期の作品には、まだ関連を無視できないものがある。

宮沢賢治『曠原淑女』考(木村)

例えば『春と修羅』第一集の、『白い鳥』『青森挽歌』で、詩人はトシが鳥になったかと想像している。

二疋の大きな白い鳥が／鋭くかなしく啼きかはしながら／しめつた朝の日光を飛んでゐる／それはわたくしのいもうとだ／死んだわたくしのいもうとだ
(『白い鳥』)

(黄いろな花こおらもとるべがな)／たしかにとし子はそのあけがたは／(中略)／ほかのひとのこのやうにつぶやいてゐたのだ／そしてそのままさびしい林のなかの／いつびきの鳥になつただらうか／*Tesudianina*を風にききながら／(中略)／かなしくうたつて飛んで行つたらうか」
(『青森挽歌』)

また、『オホーツク挽歌』では、鳥がトシからの通信を持ってくるかと想像している。

空があんまり光ればかへつてがらんと暗くみえ／いまするとい羽をした三羽の鳥が飛んでくる／あんなにかなしく啼きたした／なにかしらせをもつてきたのか
(『オホーツク挽歌』)

さらに、「この森を通りぬければ」(下書稿題名『寄鳥想亡妹』)では、詩人が直接そうした想像を言葉にしているのではないが、先の例を参考にしてみると、鳥を見て詩人がトシのことを連想しているといつと解釈できる。

鳥は二羽だけいつかこっそりやって来て／何か冴え冴え軋って行つた／あゝ風が吹いてあたたかさや銀の分子モリキル／あらゆる四面体の感触を送り／螢が一さう乱れて飛べば／鳥は雨よりしげくなき／わたくしは死んだ妹の声を／林のはてのはてからきく

「この森を通りぬければ」(下書稿題名『寄鳥想亡妹』)

この他、『鳥の遷移』『北上川は焚氣を流し』(生前発表形題名『花鳥図譜・七月』)などでも、詩人が鳥とトシの面影を結びつけている例を探することができる。これらの例を見るなら、鳥とトシの面影を結びつけるこの詩人の特殊な心の動きが了解されよう。

詩人がこのように考えるようになったのは、多分、トシが生前に、しきりに林を慕っていたので、まるで鳥やリスのようだと、詩人に思わせた事実によるのであろう。それは、『噴火湾(ノクターン)』や、『松の針』に歌われている。

人の魂が鳥になったり、鳥が異界との使いを果たしたりするという民間の俗信もかなり広く行き渡っていると思うが、賢治自身は『白い鳥』で、『古事記』の日本武尊の例を挙げ、自分の心の中のトシと鳥との結びつき方を次のように述べている。

いま鳥は二羽 かゝやいて白くひるがへり／むかふの湿地 青い声
のなかに降りる／降りやうとしてまたのぼる／ (日本武尊の新らしい御陵の前に／ おきさきたちがうちふして嘆き／ そこからたまたま千鳥が飛べば／ それを尊のみたまとおもひ／ 芦に足をも傷つけながら／ 海べをしたって行かれたのだ

『古事記』中巻、景行天皇記「倭建命の薨去」の節で、命の魂が「八尋白智鳥に化りて、天に翔りて浜に向きて飛び行でましき」とあることよってしている。

七 『薤露青』で発見されたトシ像

しかし、このような事実があるにしても、村娘をたまたま鳥に譬えたからと言って、詩人に好意的でない村娘にまで、トシのイメージを結び

つけることに、なお疑問があるかもしれない。しかし、『薤露青』で、作者は、自分に好意的でない相手の中にトシのイメージを捉えたことがあった。時期的にも『薤露青』の創作日付は七月十七日である。この作品全体の解釈については先に述べたことがあるので、詳細は省略するが、ここで当面問題になるのは「声のいゝ製糸場の工女たちが／わたくしをあざけるやうに歌って行けば／そのなかにはわたくしの亡くなった妹の声が／たしかに二つも入っている」とある部分である。北上川の東側にあたる高木地区にあった製糸場の娘たちを歌ったものであるが、その工女たちが歌をうたいながら、詩人を嘲るように見て通りすぎたのに対し、詩人の方は、その歌声の中にトシ的なものを見ているのである。ここには、下書稿(三) 推敲形と下書稿(四)にあった、村娘と詩人の視線の交錯による沈黙劇と、同質なものがある。

しかも詩人は、『薤露青』で「……あゝ いとしくおもふものが／ そのまゝどこへ行ってしまうたかわからないことが／ なんといふいゝことだらう……」と言う。つまり、「いとしくおもふものが」「そのまゝどこへ行ってしまうたかわからないことが」詩人にその人をいつまでも追い求める気持ちにさせるので、それがひいては「製糸場の工女たちが／わたくしをあざけるやうに歌って行」くのを聞いても、「そのなかにはわたくしの亡くなった妹の声」を「たしかに二つも入っている」と認める契機になる。これは、まさしく『小岩井農場』のパート九でいう「じぶんとひとと万象といつしよに／至上福しにいたらうとする」「宗教情操」に近い。だから、それを「なんといふいゝことだらう」といえたのである。そう読んだ時、はじめてこの作品の意味が理解される。

賢治におけるトシ問題の克服の順序としては、『青森挽歌』で信仰の問題をまず克服し、それでも『噴火湾（ノクターン）』では「ああ何べん理知が教へても／私のさびしさはなほらない」としていたが、その寂しさを思想的に価値づけたのが、この作品だった。

しかし、自分を「あざけるやうに歌って行く」のを聞いて、そのなかになつたので、妹の死も「いゝことだ」と言い切るのは思想としては正しくとも、作品としては、思想を生で出し過ぎていた側面もある。作者は『薙露青』を抹消したのだが、その原因の一つにはそんなこともあつたかと推測される。では、その思想性を作品の背後に沈め、自分への批判者あるいは自分に無理解な人物の中にトシ的なものを認め、それを愛する思いを作品に表現しようとすれば、先に見てきた下書稿（三）の推敲形・下書稿（四）の構想にびたりと当てはまる。つまり、これなら、詩人と村娘との落差を一方に認めつつ、しかも詩人が村娘に心理的親近感を持ちうる構想になつている。村娘と詩人との落差はこうして克服されたのである。生徒を削除して村娘との沈黙劇が採用された理由は、このように見て、ようやく納得できよう。

このように見てくると、下書稿（三）推敲形の段階で、村娘の「睡蓮の花のようにわらひ」が削除され、鳥踊りの踊り手として捉えることに意識が集中されたとき、モチーフの質的変更も認めるべきであろう。

八 下書稿（四）推敲形と定稿の到達点

だが、下書稿（四）推敲形では、村娘と詩人の心理劇も削除されている。先の経緯を考えるならば、これも一つの構想変更と見て良い。それ

宮沢賢治『曠原淑女』考（木村）

は、経緯を捨てて結果を取るものであった。詩人と村娘との落差と対立関係を顕在化させた中で、詩人が村娘にトシの面影を捉えたとしても、それをそのままに表現するならば、作品はトシ挽歌の域に停まることになる。詩人にとって、村娘の中にトシ的なものを発見することを通じて、万人の中にトシ的なものを見出し、「じぶんとひとと万象といつしよに／至上福しにいたらうとする」「宗教情操」に近づくことが必要だった。しかし、下書稿（四）を、独立した作品としてこのまま読めば、陽炎の幻想で包んだとはいえ、詩人に冷淡な村娘を鳥のイメージで捉えただけでは、鳥にトシの幻を見ることを通して、そこに普遍的愛の対象を見ている詩人の思いを読者に伝えることは難しい。しかも、村娘の中に普遍的愛の対象を見た詩人にとって、村娘はもはや落差を感じさせる相手ではない。

そこで、沈黙劇は削除され、代わって強調されるのが、村娘の素朴なままの扮装と大地に下り立つ鳥のイメージである。結局削除されているが、「その柄は二枚の大きな羽」とかいたところから右下に線を引いて改稿を試みた部分には、「赤い漆の小手桶は／何か これからでもひどく遠くの方へ それは 渡りの象徴しるしのやう」などと書いており、（おそらく異界への）渡り鳥すらイメージしていたらしい。

ひばりが鳴き、「かれ草もゆれ笹もゆれ」「大陸から西風は／かげらふの紐をときどき消し／にはとこ藪もしゅうしゅう吹けば」とか、「西はぎらぎら雪の山／そこは去年のキャベチのはたけ」とあるので、季節も早春のイメージが強くなっている。

にもかかわらず、村娘が陽炎の後ろから現れ、最後を「たゞもういちめんラムネのやうに／こぼこぼと湧くかげらふです」と結ぶなど、陽炎

が強調されている。幻想的スポット・ライトに代わって、陽炎によるイメージの幻想化を意図しているからであろう。

こうした道具だての中で、定稿では鳥踊りの踊り手として捉えた村娘を「しばらく顔を見合せながら／赤い手桶をはたけにおろし／天使のやうに向きあって／胸に手あてて立つといふ／ビザンチンから近世まで／大へん古いポーズです！」と描いて、古典的で天上的なイメージにまで高めている。次いで「季節の風にさそはれて／ステップ地方の鳥の踊／それををどりに来たのか」と思わせたその娘らが、やがて羽をおろして地上の人になると、「まゝごとみために座ってしまひ／髪をなでたり／ぼろっぽろっとおはなしなどはじめれば」、その姿をすばやく「たゞもういちめんラムネのやうに／こぼこぼと湧くかげらふ」で、すっかり包んでしまう。ここには、天人降誕のイメージに似通う所がある。

定稿で、村娘の顔や質素な扮装を美化する表現を捨て、質素な扮装を質素なままに、それでいて、まるで村娘が天から降りてきた鳥のようなイメージで捉え、直前まで卑俗なイメージすらあったその村娘をその動作において天上的・古典的イメージにまで高めて表現した理由も、作者がその背後にトシの幻を見ているためだと理解してみることで、はじめてその表現の必然性が納得できるのである。

九 結 語

かくして、作品は現実には密着して発想されながら、最終的にフィクションの世界を構成していったのだが、この長い改稿過程を支えたものは、『曠原淑女』の段階で詩人と村娘の落差ゆえに思いを風に託して願うしかない辛さの自覚であった。この辛さを乗り越えようとした努力が、つ

いに万人への愛を思想的背景とする村娘讃歌を生み出したと言っても過言ではない。反面、詩人は自身と村娘との落差を自覚し、それを埋める方向を求めた時、意図して作品に幻想性を求めた。この背後にトシの幻が介在しているのを見るならば、この幻想性は、作品世界に彼岸性を導入するものであろう。伊藤眞一郎氏は『早春独白』においても、農婦に「普遍的トシ」の影を認めておられるが、これらを合わせて考慮するとき、定稿「ふたりおんなじさういふ奇体な扮装で」の到達した世界もこの時期の作者がイメージしていた詩的イーハトーヴ世界の反映ではないかというのが、目下の筆者の推測である。

これをトシ挽歌群の流れと重ね合わせて見るなら、『宗教風の恋』において一度「空間が二重になつてゐるところ」から引き返したはずの作者が、「この森を通りぬければ」「北上川は焚氣を流しイ」の初稿等で、再び彼岸的なものを視知し、『薙露青』を挟んで定稿「ふたりおんなじさういふ奇体な扮装で」への糸口を掴んだとも考えられる。¹⁰そして、やがて第三集の『村娘』にいたると、この幻想性も稀薄なものになるのだが、その意味するところ、そこへ至る詩人の精神的軌跡は、詩的イーハトーヴ観の変質過程として改めて考察されなくてはならない。

注1 日照時間の計測には、「チヨンダル式」の注記がある。これは、ピンホールを通して受けた直射太陽光線で印画紙を感光させ、その長さを測定する方法という。

2 この意味で森庄巴池が『春谷暁臥』の書かれた日』において紹介したような賢治の創作法がすべての作品に当てはまるのではないこと知る必要がある。

- 3 伊藤眞一郎「宮沢賢治『曠原淑女』」(国文学 解釈と教材の研究) 第3巻第3号 1987,3)
- 4 板谷栄紀『賢治幻想曲』Ⅳ「風の詩—曠原淑女考」(れんが書房新社 1982,1)
- 5 梅木万里子「北海道修学旅行」についての新資料とその意義」(弘前・宮沢賢治研究会誌 7号 雪渡り) 1990,12)
- 6 作者の在生当時から、アイヌ塚の存在が知られていたのは、熊堂古墳群であった。また、下書稿(一)の「三つ並んだ樹陰の赤い石塚と共に」に相当するものとして、才の神部落平賀静男邸内の才の神が想定される。
- 7 拙稿『春と修羅』第二集 私註と考察(その三)「北上川は焚氣を流しよ」(「島根大学教育学部紀要」第22巻第1号1988,10)
- 8 拙稿『春と修羅』第二集 私註と考察(その二)『薤露青』(「島根大学教育学部紀要」第21巻 1987,12)
- 9 伊藤眞一郎「黄いろなあたりを点し電車はいっさんにはしり—『早春独白』再読—」(「宮沢賢治研究 Annual」Vol 1 1991,3)
- 10 拙稿『宮沢賢治ヲシ挽歌の行方』(島根大学教育学部国文学会編「国語教育論叢」創刊号 1991,9)