

# 宮澤賢治『無声慟哭』と古事記・八尋白千鳥の伝承

下 西 善二郎\*  
(平成十三年七月十六日受理)

## 【要 旨】

「とし子」哀悼詩の編集というべき『無声慟哭』は、「とし子」に捧げられ直す〈誄〉としてのことばの位相を抱え込んで、へすでに死んでいく・これから死にゆく者へに別れを告げ、かれを天上に送り届けようとする〈送る歌〉であることを本質とすると考えられる。それは、トシの死後およそ半年をへて改めて「いもうと」を天上へ送る事態を生み出す賢治の心の作業であった。最終詩篇「白い鳥」に引用される古事記の葬送物語は、『無声慟哭』が〈送歌／葬歌〉として歌われてきた編集的構想を示している。

## KEY WORDS

宮澤賢治 Kenji MIYAZAWA 『古事記』 KOJIKI 挽歌 elegy

## 1 「とし子」哀悼詩篇

「とし子」哀悼詩の編集というべき『無声慟哭』『オホーツク挽歌』は、ときに無自覚に〈挽歌〉とひとくくりと呼ばれてしまっているようにみうけられる。「とし子」の死をめぐる一連のものとしてひとつかねされ、そのため、両者の基本的な差異が考えられにくくなっている。一連のものとみなされたとき、こぼれおちてしまったものは、哀悼詩篇としての両者の、哀悼にかかわる質的差異である。

〈挽歌〉という名づけにおいて呼ばれることのなかった詩群(『無声慟哭』)は、〈挽歌〉の名を総題にもつ詩群(『オホーツク』)

ク挽歌」とは、ことなる詩的世界の構築がめざされていたのではないか。たしかに、それらふたつの「とし子」哀悼詩群は、「とし子」の臨終時から死後の時間へと段階をおっている。歌々は、「とし子」の臨終から死後へと連続する段階的な変化を、賢治の事実面に即し事実の移りゆきにしたがってうたって、ひとくくりには〈挽歌〉と呼びうるかたちをもっているようにみえる。しかし、内実は、そうではあるまい。子細に見れば、二つの詩群は作中時間のことなりをもつ。それは、ことなつた時間の設定においてうたわれるべき主題上の必然にみちびかれてのことだと考えるのが妥当ではあるまいか。おそらくそれは、後日の賢治の「哀悼」の仕方

にかかわる問題としてあり、また、二つの「とし子」哀悼詩群の哀悼の質にかかわる問題としてあったのではないか。

本稿は、『無声慟哭』詩群について、作歌の時間と作中時間の関係、二重丸括弧付き日付けの問題、および、『古事記』伝承のとりこみの様相等の検討をつうじて、『無声慟哭』という「とし子」哀悼詩がどのような哀悼の歌であったのかについて述べる。

## 2 「作中時間」と「日付け」

書く行為へといざなうモチーフじたいは、書かれた詩の主題そのものではない。詩作の基盤としての事実経験そのものは、詩作品そのものではない。詩の表現はあらたに詩の現実を自立させ、素材・体験そのものからはすでに距離をもつ。詩のことばの展開がかたちづくる世界は、そのみで自立する世界をかたどらうとする。それは、私的経験に根ざすばあいの賢治詩でもおなじことであるだろう。妹トシの死という詩作のモチーフは、詩の主題ではない。トシの死と死後という賢治における経験そのものは、詩作品そのものではない。詩の表現は、素材・体験をそのままなぞるわけではない、という平凡な事実が確認されておかねばならないだろう。

「とし子」哀悼詩篇の二つの詩群（『無声慟哭』「オホーツク挽歌」）を通観して、「作中時間」と「詩作の時間」の関係を整理しておく必要があるように思われる。第一に、詩の現実世界と賢治の現実世界との不必要な混同を避けるために、第二に、詩表現の自立的な展開をそれとして考察するために。

「とし子」哀悼詩篇は、おおきく、二相の作中時間をもつ。臨終の時間と、死後の時間と。この二相の時間において、死にゆく「とし子」と死んだ「とし子」がうたいわけられている。この作中時間にくわえて、「とし子」哀悼詩の各篇にしめされた日付けをまとめてしめせば、つぎのような時間関係をもつことになる。「日付け」は、「目次で、各作品題名下方」に付せられたものである（\*1）。

付された「日付け」について、詩作の時間にかかわって議論がある。とくに問題となってきたのは、トシの臨終の日に一致する「日付け」をもつ『無声慟哭』三部作（①②③）の場合である。

「永訣の朝」「松の針」「無声慟哭」三編に付せられた二重丸括弧の日付け（一九二二、一一、二七）は、トシの死んだ日に一致する。入沢康夫は、はやくに、「成立日付け説によるなら、妹の死の当日にそれらの詩は書かれたことになる。しかし、そう考

詩題	日付け	作中時間
①「永訣の朝」	（一九二二、一一、二七）	「臨終の時間」
②「松の針」	（一九二二、一一、二七）	
③「無声慟哭」	（一九二二、一一、二七）	
④「風林」	一九二三、六、三	

⑤ 「白い鳥」	一九三三、六、四	「死後の時間」
① 「青森挽歌」	一九三三、八、一	
② 「オホトツク挽歌」	一九三三、八、四	
③ 「樺太鉄道」	一九三三、八、四	
④ 「鈴谷平原」	一九三三、八、七	
⑤ 「噴火湾（ノクターン）」	一九三三、八、一一	

るよりも、作品の日付けは成立日付けではなく、発想もしくは取材の日付けであると考えの方がより自然ではないだろうか。>(\*2)と述べ、ややおくれ、芹沢俊介が、「日付の二重丸括弧」から推測して、トシの死んだ日に三編が「成立」したのではなく、「これらの三編は、『風林』『白い鳥』の日付に近いところで成立していたのではないだろうか。」(\*3)とのべる。あたらしいところでは大塚常樹も同様の発言をおこない(\*4)、もつとも近いところでは天沢退二郎も、「この日付は単なる制作日付とみるのでは片付けられず、とりあえず発想日付、最初のメモまたは第一稿の書かれた日付」と「くりかえして」(\*5)、前説を踏襲する。要するに、『無声慟哭』三部作の成立(\*6)についてのおおかつたの見方は、トシの死後、一定の時間を経過してからのものだろうか、ということになる。

そこで、問題は、つぎのようにもうけられる。『無声慟哭』三部作が「臨終」の日を作中時間として設定したとき、それらの歌は、作者賢治の詩作の現在との関連において、何をうたうことになっただろうか。また、日付けの二重丸括弧という特別な記号は何を意味するのか。

あまりに平凡な事実だが、賢治は、〈詩作の現在時〉において自

由に詩の作中時間を設定してうたうことができる。賢治がトシの死を詩という作品のなかにしまいこむとき、虚構としての哀悼歌をうたうことができる。「とし子」哀悼詩篇における、臨終の時間と死後の時間という二相の作中時間は、賢治に選ばれ、焦点化された時間としてある以外にない。この二相の作中時間は、賢治という作者における〈詩作の現在時〉を単純にしめしてはいない。詩作の現在時からいえば、それは、想起された過去の時間を意味する。「とし子」哀悼詩篇における二相の作中時間は、まずもって詩の時間として設定されたものであると考えるべきことながらであるだろう。作中時間とは、なによりも、作品世界を成らしめるために選択され、設定された中心的な時間のことだからである。『無声慟哭』三部作における臨終時という作中時間の設定は、虚構としての哀悼歌を成立させるためにとられた方法的な時間だったとまず考えることができる。そしてまた、『オホトツク挽歌』における死後の時間の設定は、賢治の現実の〈サハリン旅行〉を契機としつつ、虚構の北上行を構想するものであった(\*7)。

作中時間の設定が、虚構としての哀悼詩を成立させる方法としてあったと考えるとき、二重丸括弧をもって付されたトシの命日に一致する「日付け」も、そこから考えあわされるべき点がある

ように思われる。むろん、賢治詩の「日付け」は、「ほとんど例外なく、発想日付、着手日付」(\*8)であるゆえに、『無声慟哭』三部作の日付けもまた、さきにふれたように、トシの死にゆく日に「発想」され「着手」されたことを示す、という説明をあたえることはできよう。だが、それだけなら、単純にすぎるし(\*9)、日付けに付された二重丸括弧が何を意味するのか、説明をあたえることもできない。

### 3 「未来形の挽歌」

『無声慟哭』は、「挽歌」という名でくくられてはいない。「挽歌」ではない、とすれば、『無声慟哭』という哀悼詩は、何であるのか。トシの死にかかわってうたわれるその詩篇たちは、どのような哀悼の歌だったというべきだろう。

『無声慟哭』の第一詩篇「永訣の朝」のはじまりの二行、

けふのうちに

とほくへいつてしまふわたくしのいもうとよ

を読む者は、「いもうと」の死がすでに「わたくし」において確信された状態でうたいだされていることに気づかなければならない(\*10)。ただし、栗谷川虹は指摘している。「妹を亡くした悲しみを詠っているのではない。今日のうちに妹を亡くす悲しみをうたっているのである」(\*11)。だが、栗谷川もこれを「挽歌」と捉えている。

「挽歌は『レモン哀歌』のように、当然過去形で書かれるべ

きものとすれば、『無声慟哭』は、未来の死の確信の上に立つて、そのとりかえしのつかない運命を嘆く、未来形の挽歌としか言いようのないものである。」(\*12)

「未来形の挽歌」という考え方は魅力的である。だが、おそらくこれは、賢治にとっては、「挽歌」としてうたわれてはいないだろうところに問題はのこる。

「未来の死の確信の上に立つて、そのとりかえしのつかない運命を嘆く」という「永訣の朝」冒頭の二行は、「永訣の朝」末尾の、

おまへがたべるこのふたわんのゆきに

わたくしはいまころからいのる

どうかこれが天上のアイスクリームになって……

という、「とし子」の「天上」への再生を確信するへのりんによってうたいおさめられることと、首尾照応する。庭先に立つ「わたくし」は、「あのとぎされた病室の／＼くらしいやうぶやかやのなか／＼やさしくあをじろく燃えてゐる」「いもうと」を、もはやすでに「死」の側へあづけたようにして祈るのだから。

注意すべきは、「永訣の朝」が、「わたくし」と死にゆく「いもうと」との距離がもつとも近接した場所である臨終の時間をうたいながら、かえって、これから死にゆくすでに死んでしまっている者」という矛盾をかかえこんだ表現としてあらわれていることである。この矛盾は、「とし子」の死が既定の事実としてうけいれられてしまっている賢治の、詩作の時間におけるころのありよう、作中時間における「わたくし」のころのありようとの矛盾としてあらわれているのではあるまいか。じつのところ、「永

訣の朝」の作者の詩作の現在においては、「とし子」はすでに死んだ者として待遇されているのである。そうでありながら、そんなことには一切ふれずに、詩は、死にゆく「とし子」にもっとも近接する「わたくし」をうたうのである。作中の「わたくし」は、詩作の現在における賢治ではない。その意味では、『無声慟哭』第一詩篇「永訣の朝」の表現は、臨終という時間の、死にゆく者にもっとも近接する「わたくし」をうたうそのこととはうらはらに、死者からすでに距離をもってしまっている作者賢治の位置をしめしてもいたのである（\*13）。確認しておくべきは、「とし子」への「いのり」が、へすでに死んでいる・これから死にゆく者」という矛盾をかかえこんだ表出となっていること、そして、詩は、そのような「とし子」を「天上」へと送る「いのり」としてうたっている、ということだ。

「いもうと」がすでに「死」のがわにあずけられたようにしてうたわれていることは、第二詩篇「松の針」でも、

ああけふのうちにとほくへさらうとするいもうとよ

とあつて、第一詩篇におなじである。その場所から、

おまへの頬の けれども  
なんといふけふのうつくしきよ

という、「臨終」における往生正念への期待がうたわれる（\*14）。「わたくし」においては、これから死にゆくものとしての「とし子」は、天上へと生まれかわらなければならぬ、そのような思いにおいて、「とし子」の死が確信されている。しかし、これもじ

つのところは、トシの死の現実には作者の詩作の現在においてはすでに確定していて、しかしそのことにはすこしもふれずに、賢治は、これから死にゆく人としての「とし子」を「わたくし」の声においてうたっているのである。「とほくにさらうとするいもうと」の、さりゆくべき「とほく」の場所が「天上」であることを祈り・願いながら。つまり、「松の針」もまた、へすでに死んでいる・これから死にゆく者」を「天上」へ送ろうとする意志に満たされている。

そのことは、第三詩篇「無声慟哭」の、

どうかきれいな頬をして  
あたらしく天にうまれてくれ

という詩句にあきらかではないか。「あたらしく天にうまれてくれ」とは、詩「無声慟哭」が、死にゆく者の行き場所を「天」として直接にさし示すことばである。それは、「永訣の朝」の末尾に示されていた「天上」が、ここでふたたび、死にゆく場所として指示されたものにほかならない。こうしてみると、『無声慟哭』三部作の基本的性格というものがはっきりしてくる。すなわち、『無声慟哭』三部作は、へすでに死んでしまっている・これから死にゆく者」を、ともかくも「天上」へ送りどけようとする意志に満たされている、ということらしいのである。

ただし、第三詩篇「無声慟哭」には、また、「わたくし」というものを前景化させるといふあらたな詩的展開局面が生じている。「ひとりさびしく往かうとする」「いもうと」をまえに、「わたくし」の「修羅」意識が明示的になうたいだされて、「わたくし」というものが前面にせりだしてくるようになうたわれるのである。そこ

に「わたくし」の前景化というものがある。「無声慟哭」では、「修羅」としての「わたくし」のかなしみをうたうことはが前面にせりだしてきて、臨終の「とし子」を後景化する印象すらあててしまっているのである。

それは、「修羅」としての「わたくし」が、死にゆく「とし子」をかなしむ悲しみのかたちの提示であるにちがいない。そしてそれは、死にゆく「とし子」にむかいあう「わたくし」のなげきのふかきの必然として登場していると理解されよう。「わたくし」の現場的なかなしみがうたわれればうたわれるほど、「とし子」の死はよりいっそう悼まれることになるのだというふうには。そのようにして、詩「無声慟哭」は、死にゆく「とし子」を悼む歌を讀者とともにうたいつづけ、われわれは、一人称で示された「わたくし」のなげきに同化することになる。一人称話者の感情の現場の至近へとちかづき、そこに死者を悼む感情を追体験する、というわけだ。

だが、それこそが陥穽ではないか。「わたくし」のなげきへの同化は、詩作の現在における作者としての賢治のすがたを涙でくもらせる。作者の現在と作中の「わたくし」が単純に混同されてはならない。

「わたくし」の前景化は、何を意味するのか。おそらく、こんなことではあるまいか。すなわち、詩表現の現実がつくりだす世界（『詩世界』）に、〈作者としての賢治〉が身をそわせようとするすがたを髣髴させているのである。という意味は、死にゆく「とし子」をすでに死者として待遇してしまっている〈作者の現在〉であるため、賢治は、反対に、詩表現の世界においては「とし子」の死の時間（『臨終時』）に密接する「わたくし」を再現させ現場的なかなしみを再経験しようとしている、ということだ。作者賢

治は、トシをあちらの世界にすでにおくっているのである。しかも、歌は、臨終時の「とし子」に密接する「わたくし」を前景化してまでもうたおうとする。それは、現実として一緒におくれなかつた作者現在のところを、作中現在の「わたくし」にきざみつけようとしているのである。かくて、「わたくし」の前景化は、作者賢治の無念の切片が、詩「無声慟哭」の一人称話者「わたくし」のなかに刻印されたその痕跡であると考えることができる（\*15）。

#### 4 〈送る歌〉

「わたくし」の前景化という表現レベルを交錯させつつ、「無声慟哭」三部作は、死にゆく「とし子」を臨終の現場からあちらの世界へと送りどけようとする意志に満たされている。天上への生まれ変わりを願望し確信することばたちが、「わたくし」の声として詩表現のそこここにたちあらわれているのはそのためである。

のみならず、「とし子」が美しいことばで飾られ、感謝すらささげられる存在としてうたわれるのも、そのためであるにちがいない。

・ ありがたうわたくしのけなげないもうとよ

・ わたくしのやさしいもうとの／さいこのたべものをもらつていかう

・ やさしくあをじろく燃えてゐる／わたくしのけなげないもうとよ

・ あんなおそろしいみだれたそれから／このうつくしい雪がき

たのだ(以上「永訣の朝」)

・おまえの頬の けれども／なんといふけふのうつくしきよ

(「松の針」)

・(うんにや ずるぶん立派だちやい／けふはほんとに立派だ  
ちやい)

・ほんたうにさうだ／髪だつていつそうくろいし／まるでこど  
もの苹果の頬だ

・かへつてここはなつのはらの／ちひさな白い花の匂いでい  
つばいだから(以上「無声慟哭」)

死にゆく者の「けふ」が、感謝とうつくしいことばたちによつて荘嚴されようとするのは、なぜか。

これらは、じつのところは、作者賢治の詩作の現在から、想起された過去における「とし子」のすがたをうかびあがらせることばとしてある、というべきであるだろう。換言すれば、感謝と美によるこの荘嚴は、「誄」という目的をもったことばとしてあるのではないか(\*16)。かかげたことばたちは、故人の生前を、眼前にあるがごとくに美しいことばでほめたたえ、遺徳をしのんで発せられることばとおなじ位相にあるのではないか。これは、すでに死んでしまっているトシを、詩的虚構としての臨終の床につれかえり、あらためて生前の「とし子」をほめたたえるがごとくにして、いま、天上へおくろうとするわかれのことば、すなわち誄詞(しのびのことば)の位相を形成しているというべきではあるまいか。賢治は、わかれのことばを、いま、「誄」として「とし子」にささげなおしているのである。

『無声慟哭』三部作は、「とし子」にささげられなおす「誄」としての位相をかかえこんで、へすでに死んでいる。これから死にゆ

く者」に別れを告げ、かれを「天上」におくりとどけようとする「送る歌」であることを本質としているということが出来る。それは、作者賢治の詩作の現在における、へすでに死んでいる者を「これから死にゆく者」としてあらためてあちらの世界へと魂送りする儀礼の歌であったといえよう。「誄」をうたう儀礼的行為が、「送る歌」としての「無声慟哭」三部作を、「とし子」への哀悼歌とするのである。賢治は、詩作の現在において、あらためての儀礼歌としての「送る歌」をうたい、「とし子」をたしかに死の側におくる。この「送る歌」は、しかし、一緒におくれなかつたじしんの心の悔恨を混入する。それが、前言した「わたくし」の前景化としてあらわれるのもあつたろう。そうした詩作行為の結実、それが『無声慟哭』三部作ではないか。くりかえせば、『無声慟哭』三部作は、死の悲しみを現場的に経験する「わたくし」をうたいつつ、感謝と美に荘嚴された「送る歌」を、天上への生まれかわりを確信することばたちでうたつたものにほかならない。賢治は、それをうたう行為において現場的なかなしみを再経験しながら、死者からはなれようとする「送る歌」をうたっていたのである。

『無声慟哭』三部作とは、「誄」としてのわかれのことばを、「送る歌」として編みなおし、あらためてささげなおされた、「とし子」哀悼歌であった。

二重丸括弧という記号をもった「日付け」の問題も、賢治の詩作の現在にかかわつてあるにちがいない。おそらく、二重丸括弧付きの「日付け」(一九二二、一一、二七)は、虚構としてかまえられた「わたくし」の現場的な悲しみの時間をしめし、同時に、作者賢治の詩作の現在における、想起すべき過去の中心的时间をしめすのである。つまり、「発想もしくは取材の日付けである」と考える方がより自然ではないだろうか>(\*17)と考えられてき

たこの二重丸括弧付きの「日付け」は、「とし子」永眠の日が、あらためて〈送る歌〉の捧げられるべき特別の日であった、ということの意味し、同時に、儀礼行為としての〈送る歌〉がうたわれたその虚構性（＝「心象スケッチ」性）を暗示するしるしであったのではあるまいか（\*18）。むろん「とし子」の葬儀は「十一月二十九日」（\*19）である。だが、記憶されるべきが、永眠の日「十一月二十七日」であるのは、いうをまたない。へすでに死んでいる。これから死にゆく者〉を「天上」世界へ送りとどけようとするこの三編の〈送る歌〉は、その日付けにおいても、現実の葬送儀礼の開始前に時間を巻きもどしているのだと考えられる。

## 5 「八尋白千鳥」の伝承

『無声慟哭』三部作につづく「風林」・「白い鳥」の二編は、生徒を引率する草原や「くらかげやまのした」で、偶然のように「とし子」をよみがえらせる構図をもっている（\*20）。生者の世界（＝「生徒」たちとの現実世界）と死者の世界（＝「とし子」の移り住んでいる世界）とのはっきりした区別が対比的にうたわれているのであろう。〈送る歌〉によって送られたのちの時間が、対比構造的にそこにあらわなものとなる。

〈群〉としての『無声慟哭』が、切断された二つの作中時間を表現しつつ五編としての連作的な移りゆきをみせていることをここに読みとることもできるのだが（\*21）、その『無声慟哭』詩群の最末尾に位置する「白い鳥」の、そのむすびちかくに、ヤマトタケルノミコトのいわゆる「白鳥物語」が引用されている点は、なお注意されるべきであるだろう。倭建命が「八尋白千鳥」と化して飛び去ったというその物語を、賢治がつぎのように引用しな

がらうたうとき、それは、何を意味するだろう。

a (大和武尊の新しい御陵の前に  
おききたちかうちふして嘆き  
c そこからたまたま千鳥が飛べば  
d それを尊のみたまとおもひ  
e 蘆に足をも傷つけながら  
c 海へをしたつて行かれたのだ)

『古事記』中巻には、「天翔る白鳥」の歌謡物語はつきのように記されている。

是に倭に坐す后等及御子等、諸下り到りて御陵を作りて即ち其の地のなづき田に匍匐ひ廻りて、哭か為て歌曰ひたまはく、

なづきの田の 稻幹に 稻幹に 匍ひ廻ろふ 野老蔓  
(記謡三五)

とうたひたまひき。是に八尋白智鳥に化りて、天に翔りて浜に向ひて飛び行きぬ。爾に其の后及御子等、其の小竹の荊杖に足切り破れども、其の痛きをも忘れて哭きて追ひたまひき。此の時、歌曰ひたまはく、

浅小竹原 腰なづむ 空は行かず 足よ行くな (記謡三六)

とうたひたまひき。又其の海塩に入りて、なづみ行きましし時、歌曰ひたまはく、

海処行けば 腰なづむ 大河原の植ゑ草 海処は いさよふ (記謡三七)



とうたひたまひき。又飛びて其の磯に居る時、歌曰ひたまはく、

浜つ千鳥 浜よ行かず 磯伝ふ(記誦三八)

とうたひたまひき。是の四歌は、皆其の御葬に歌ひき。故、今に至るまで其の歌は天皇の大御葬に歌ふなり。(『古事記』中巻・景行天皇条)(\*22)

波線部にしめたあきらかな対応は、賢治が、直接に『古事記』の本文を参照していた事態をおもわせる。このころ、『萬葉集』にもしたしむことになる賢治には、『古事記』もとおい書物ではなかったとおしはかられる(\*23)。

みぎにかかげた四首の歌(記誦三五―三八)は、『古事記』にあつて、葬送の歌としてあつた(是の四歌は、皆其の御葬に歌ひき)。だが、賢治の引用は、この四首の「葬歌」そのものに触発されてはいない。賢治詩の該当本文を具体的に構成するものは、「四歌」の前におかれた地の文の詞(波線部が対応する)のみである。賢治においては、倭建命(大和武尊)の「白鳥物語」は、四首の歌ではなく、地の文の詞とともにあつた。「白鳥物語」が、物語として感得される以上、それは当然のことでもあつたらう。もともと、四首の歌は、独立的に葬送歌としてあつたのではない。それは、「転用歌謡」として葬送歌となつたという事情がある(\*24)。賢治にはそのことが文学的の了解としてよくわかつていたといふこととであつたらうか。だから、賢治には、四首の歌が「大御葬歌」としてあつたといふ『古事記』における事実と、その四首をふくんだ倭建命の白鳥物語が全体として「葬」にかかわつて了解されていればよかつたのである。つまり、賢治詩における『古事記』の引用は、その具体的表現を地の文の詞によりながら、しかもな

お、白鳥物語の全体が四首の「大御葬歌」とともにすくいとられているといふことだ。そして、それら四首の葬歌をふくんだ全体が、賢治には葬送の物語として理解されていたという点が肝要だろう。とすれば、そもそも、『無声慟哭』最終詩篇が「白い鳥」と名付けられていることは、倭建命白鳥物語に照らしてまことによく符合するものといわねばならない。「無声慟哭」最終詩篇「白い鳥」は、根本的に、葬送の歌としてあつたのである。むろん、賢治詩に登場する「白い鳥」も、倭建命白鳥物語の「白千鳥」におなじく、死者の靈魂のこもる鳥であつたにちがいない。

かくて、「白い鳥」という命名、および、「白鳥物語」の引用は、最終詩篇「白い鳥」が葬送の歌としてあつたことを意味しつつ、『無声慟哭』詩篇の全体が「送歌」||「葬歌」としてうたわれたきた編集的構想をも意味するだらう。総まとめの意味をになつて、「送歌」||「葬歌」としての「白い鳥」が、最末尾に布置されていたのである。

『無声慟哭』という哀悼詩は、「送歌」||「葬歌」として編集されていたのであつた。それは、もうひとつの「とし子」哀悼詩群たる「オホーツク挽歌」が、「挽歌」として編集されることと密接にかかわつていなければならぬ。

### 注

- (1) 天沢退二郎『新編 宮沢賢治詩集』新潮文庫 による。
- (2) 入沢康夫『宮沢賢治 プリオシン海岸からの報告』八一頁、筑摩書房、一九九一・七。初出は、『文学』一九七二・八。
- (3) 芹沢俊介『無声慟哭』ノート・『磁場』臨時増刊、一九七五・一一、引用は『新修宮沢賢治全集 別巻』所収の芹沢論による。

- (4) 大塚常樹『宮沢賢治 心象の宇宙論』二三六頁、一九九三・七、朝文社。
- (5) 天沢退二郎『春と修羅』第一集から第二集へ(『国文学』一九九四・四)。
- (6) ここで「成立」とは、初版単行本に発表されたかたちでの成立をいい、刊行後の手入れ稿をいうのではない。
- (7) これについては、拙稿「宮澤賢治『オホーツク挽歌』への一視角―弥勒浄土と(サハリン旅行)』(『上越教育大学研究紀要』第二〇巻第一号、二〇〇〇・九)で論じた。参照をお願いしたい。
- (8) 注(2)におなじ。四四七頁。
- (9) じっさい、トシの死に行くその日に、その場で、賢治が「永訣の朝」を作詩している事態はまず考えられない。トシの死のとき、「賢治は押し入れをあけて頭を突っ込み、おうおう泣き、母はトシの足元の布団に泣きくずれ、シゲとクニは抱き合って泣いた」という(山内修編『年表作家読本 宮沢賢治』八九頁、河出書房新社、一九八九・九)。とすれば、臨終の日に「発想」されたと考えられるのも、無理がありはしないだろうか。「臨終の日」は、〈設定〉なのだとまずかんがえるべきではあるまいか。
- (10) 大塚常樹『宮沢賢治 心象の宇宙論』(朝文社、一三六頁)に、「死が既に訪れてしまったかのような錯覚を抱かせる」ほどの、「妹の死の確信性」ということがすでに指摘されている。
- (11) 栗谷川虹『宮澤賢治 見者の文学』二二〇頁、洋々社、一九八三・十二。
- (12) 注(11)におなじ。二二二頁。
- (13) 栗原敦『宮沢賢治 透明な軌道の上から』(新宿書房、一九九二・八)に、論の方向は異なるが、「つまり、「永訣の朝」は死にゆく妹を看取る日の体験の始まりであるとともに、妹の死を受けとめきつた最終的な決着の付け方も示している」とみるべきなのではないか。(八六頁)という発言がある。これは、すべて終わったところから出発しているという読みをしめすものとして共感できる。
- (14) 杉浦静『宮沢賢治 明滅する春と修羅』(蒼丘書林、一九九三・一、一〇五頁)に、「臨終の際の顔色、匂いなどによって、どこに転生するかは決定されるといふ仏教的考え方が当時の賢治のとし子の行方をめぐる不安の根源のひとつをなしていた。」という指摘がある。
- (15) なお、『無声慟哭』が「わたくし」の心の未整理を表出しているとしたら、それは、未整理な心という詩的現実がうみおとされたということにはかならない。作者賢治の現実の心の未整理が詩のことはたちをそのまま形成するのではなく、逆に、詩のことが心の未整理を生みおとしたのである。それが、一人称話者「わたくし」にぎざまれた、作者賢治の無念の切片の痕跡として理解されるのであるだろう。
- (16) ここでは、「誄」の一般的語義にしたがってこの語を使用する。『日本国語大辞典』(小学館)に、「死者を弔い、その人の生前の功德をたたえて、哀悼の意を表すこと。また、その文。しのびごと。」とあるによる。
- (17) 注(2)におなじ。八一頁。
- (18) なお、入沢康夫が「この二重括弧の意味もいずれ解かれねばならない。」と提起した問題について、たとえば杉浦静は、「『現場性』よりも〈主題性〉に重点が置かれて並べられた作品であることを暗示するための記号」(杉浦静『宮沢賢治 明滅する春と修羅』九二頁、蒼丘書林、一九九三・一)といっている。
- (19) 堀尾青史『宮沢賢治年譜』(二四七頁)による。筑摩書房、一九九一・二。
- (20) これについては、拙稿「『無声慟哭』という『詩群』」(『上越教育大学 国語研究』第九号、平成七・二)で述べた。参照をお

- 願いたい。
- (21) 注(20)の拙稿におなじ。
- (22) 引用本文は、小学館・日本古典文学全集本による。
- (23) 賢治と『万葉集』については、拙稿「賢治と『万葉集』」宮澤賢治における万葉受容をめぐって」(『金沢大学 国語国文』第二三三号、一九九八・三)で検討した。なお、「一九二七・六・二」の日付けのある「県技師の雲に対するステートメント」(二〇七二)、詩稿補遺「会食」に、「古事記」の書名があがる。
- (24) 伊藤博『萬葉集の歌人と作品・上』塙書房、昭和五〇・四、九頁。