

ハイパーテキストとしての《ギルちゃん》 —宮澤賢治による〈青森挽歌〉から〈マリヴロンと少女〉へのリンクをめぐる—

木村直弘*

(2013年3月4日受理)

Naohiro KIMURA

«Gil-chan» as an Hypertext

— On the Link from *Aomori-banka* to *Malivron and a Girl*

by Kenji MIYAZAWA —

0. はじめに

宮澤賢治の諸作品に、片仮名表記による名前が多く出てくるのは言を俟たない。しかし、たとえば、そうした中で最も有名であろう〈銀河鉄道の夜〉のジョバンニやカムパネルラなどのように、それらのほとんどは、その作品中にしか用いられない名前である。しかし、中には、詩〈樺太鉄道〉における「緑青のゴーシュ四辺形」が後に〈セロ弾きのゴーシュ〉として童話の登場人物の名として現われるように、別のテキストに、同時にあるいは時を越えて置かれる名前もある。それは、当然賢治の創作活動にあって、単なる物語の登場者名とは一線を画した、重要な含意をもつ語として考えられよう⁽¹⁾。そこで、この小論では、そうした賢治作品における片仮名表記の名前の中から、〈青森挽歌〉中に登場する「ギルちゃん」という名前を取りあげ、それが他作品とどのように関連づけられているのかを考察することによって、その語が置かれた意味を解明することを目的とする。

賢治の妹トシが結核で世を去ったのは、1922（大正11）年11月27日のことであり、24歳という

若さでの最愛の妹の死は、賢治の創作にも大きな影響を与えたことはよく知られている。すなわち、妹トシが亡くなった日の日付をもつ、〈永訣の朝〉〈松の針〉〈無声慟哭〉の、いわゆる「臨終詩篇」3篇に、その約半年後の1923（大正12）年6月の日付をもつ〈風林〉（3日）と〈白い鳥〉（4日）の2篇を加えた5篇から成る《無声慟哭》詩群や、それぞれ同年8月の日付をもつ〈青森挽歌〉（1日）〈オホーツク挽歌〉（4日）〈樺太鉄道〉（4日）〈鈴谷平原〉（7日）〈噴火湾（ノクターン）〉（11日）の5篇から成る《オホーツク挽歌》詩群が生み出されることになった。そして、それらが1924（大正13）年4月20日に関根書店より刊行された『心象スケッチ 春と修羅』に収録されたのは周知の通りである。

これら一連の挽歌群にあって252行と最長の〈青森挽歌〉を、詩人・吉本隆明は「宮澤賢治の世界を構成する方法的な単位というもの、そういうものと思想的な内容というものが一致して表現されている典型的な詩で、初期の代表的な作品」⁽²⁾として挙げている。前掲の「ギルちゃん」という語は、この〈青森挽歌〉という文脈ではいわば唐突に出現する語であり、一見すると無意味に置かれ

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

ているかのような印象を与える。しかし、この語は、コンピュータ用語に譬えて言えば、「複数の選択肢を読者に示し、読者が読みながらどの道筋を取るかを定めることができる」いわば「総合脚注」⁽³⁾としての「ハイパーテキスト hypertext」として置かれており、そこから「ハイパーリンク」を張られた別のテキストを参照させる機能をもつ。つまり、「ギルちゃん」という語自体の意味が何かということだけでなく、それがハイパーリンク先のテキストを示唆し、そこでの意味をも包含するという、(吉本の言葉を借りれば)「方法的な単位」となっているのである。まず、賢治の常套手段として他作品を参照させるハイパーリンクを張るという方法が採られていることを、改めて確認しておこう。

1. ハイネ『歌の本』中の詩に付曲された歌曲へのハイパーリンク

《春と修羅 第二集》所収予定だった1924(大正13)年7月17日の日付をもつ詩篇・一六六〈薙露青〉を例に、日本近代文学研究者・中村三春は次のように述べている。

「薙露青」という題名に挽歌の意を読み取った読者が、かならずや「オホーツク挽歌」詩群との相互関連のなかで、このテキストを読まなければならなくなる仕組みがこの題名には含まれているのである。⁽⁴⁾

ここではタイトルについての言及だが、この〈薙露青〉のテキストが、一回鉛筆書きされたあと消しゴムで消され、さらにそのほとんどが後に翻刻されたきわめて珍しい来歴をもち、そのモチーフが〈銀河鉄道の夜〉の源泉であるとする賢治研究の泰斗・天沢退二郎の指摘⁽⁵⁾をふまえ、中村は、「賢治的世界の典型とも言うべき、非常に完成度の高い詩」としてのこの詩の「特にそのレトリックとイメージラリー(イメージ系列)は、宮澤の文芸様式全体が濃縮されたものと言っても過言ではない」とする⁽⁶⁾。

実は、こうした中村の言う「イメージ系列」は、賢治作品の随所に看取される。たとえば、童話〈土神ときつね〉を例にとってみよう。前出・天沢退二郎⁽⁷⁾は、「賢治童話の中でもとりわけあざやかに『修羅』の憂悶が転位され書き尽されている作品」として、1923(大正12)年頃成立したと考えられるこの生前未発表童話の名を挙げ、土神と狐を賢治の「分裂相」と解釈した。つまり、土神には「『春と修羅』の詩人の憂悶そのものの顕現」、狐には(〈土神ときつね〉草稿表紙にメモ書きがあるとおり)「貧なる詩人」のイメージが重ね合わされているとする⁽⁸⁾。

この「貧なる詩人」というメモ書きは、〈土神ときつね〉中に置かれた「ハイネの詩集」という語句と響きあう。これは文中、前近代を象徴する土神に対して近代を象徴する狐のアトリビュートとして配されており、「そのハイネの詩集にはロウライやさまざま美しい歌がいっぱいにあったのです」という箇所から、その詩集がドイツの詩人ハインリヒ・ハイネ(1797-1856)の代表作『歌の本 *Buch der Lieder*』(1827年)であることがわかる。賢治の蔵書目録にはドイツ語の『歌の本』⁽⁹⁾があるため、賢治がこれを原文で読んでいたことは確かだろう。

もちろん、ハイネの詩は、森鷗外をはじめ、尾上柴舟・上田敏・生田春月らによって訳され、その名は明治時代から人口に膾炙していた。また、田中智学を介して賢治と繋がる美学者・高山樗牛をはじめとして、田岡嶺雲、生田長江、橋本青雨、佐藤春夫らが熱心にハイネを論じている⁽¹⁰⁾。特に、賢治にも大きな影響を与えた詩人・萩原朔太郎が、「ヒューマニストとしての啄木」というエッセイ(1936・昭和11年9月)で、ハイネと石川啄木を比較し、「その藝術はちがふけれども、その詩人的氣質や、文学上の時代的地位に於て、これほど酷似した二人は居ない」と評したことはよく知られている。朔太郎によれば、ハイネは「浪漫派最後の詩人であつて、同時に自然主義の先驅をなした詩人」であり、「理想主義者であつて同時に懐疑家」であり、「ロマンチストであつて同

時にニヒリスト」である。それに対して啄木も同じ「矛盾性」を有していた点、またハイネがカール・マルクスと親しく交流し、一時期社会主義運動に関心を寄せ、のちに離れた点、そしてまた「ハイネの理念した人生が、眞善美の體現されたユートピアであつたやうに、さうしたメタフィジックの世界を夢みた」点も啄木と重なるとされる⁽¹¹⁾。

以下のように、ハイネと啄木との関連についてはよく言及されるが、ハイネと賢治との関連については、これまでほとんど言及されてこなかった。しかし、「ハイネの詩集」が登場するこの〈土神ときつね〉は、両者の繋がりを考える示唆を与えてくれる。つまりここでは、賢治が意図的に「ハイネ」という固有名詞を用いたのかどうか、換言すればゲーテなど別の詩人でもよかったのかどうか問題となろう。結論から言えば、この「視座転換」を主題とする物語に登場する詩集は「ハイネの詩集」でなければならない。以下、その理由をみてゆこう。

草稿メモで狐は「貧なる詩人」に対応させられていたわけだが、これは、ハイネが1844年6月祖国ドイツで最初のプロレタリアート蜂起の報に接し書かれ、フリードリヒ・エンゲルスから絶賛され、マルクスにも大きな影響を与えた、ハイネの有名な社会詩「貧なる織工 *Die armen Weber*」(のちに「シレジアの織工 *Die schlesischen Weber*」と改題)を連想させる。この詩でハイネが暴動を起こした織工に自らを重ねて書いているので、「貧なる織工」ハイネと「貧なる詩人」ハイネは重ねられる。では、なぜ詩人は「貧」なのか。ハイネは、ユダヤ人織物商の家に生まれ、商人を目ざすも挫折、法律家を目ざして大学へ入るが、ボン〜ゲッティンゲン〜ベルリン〜ゲッティンゲンと大学を移る(ベルリン大学ではヘーゲルに熱心に師事し、論理学や宗教哲学の他、美学も修めていることは注目に値する)。ユダヤ教徒では大学教員のポストが得にくいこともあり、1825年にユダヤ教からプロテスタントに改宗しハインリヒと改名する。それまでに書きためた詩をまとめ1827年に上梓した詩集『歌の本』は世界的名声を博し(啄

木も友人・金田一京助から原著を借りて読んだ)、法律家ではなく作家の道に邁進する。ドイツ社会の現状を批判する文章を多く書いたすえ、1830年フランス七月革命に共鳴し翌年パリへ亡命する。しかし、フランス二月革命のあった1848年ごろから、従来の社会主義支持や教会批判のスタンスから「転向」し、共産主義への違和感やユダヤ教の神エホヴァへの信仰心を表明するようになる。以上がハイネの主たる経歴である。

このように、『歌の本』があまりにも有名なため、ハイネは一般的に恋愛詩人のイメージだが、「貧なる織工」が亡命先のパリで書かれたことが象徴するように、その立場は労働者同様、決して安定したものではなく、ユダヤ人として生を受けた彼の人生は、さまざまな「転換」を含んだものであった。

こうしたハイネの人生については、当時のハイネの知名度から察すれば、当然賢治も知っていたと思われる。ここでの「貧なる織工」は、実は、前出〈薙露青〉の以下の箇所と呼応している。

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
そのなかのはわたくしの亡くなった妹の聲が
たしかに二つも入ってゐる
.....あの力いっぱい
細い弱いどからうたふ女の声だ.....

ここでの「わたくしの亡くなった妹」の聲が「二つも」入っているとはどういう意味であろうか。それは2つの話し言葉が入っていると解釈するのが自然だろうか。その答えが否であることは、この箇所が同じく《無声慟哭》詩群5篇の最後に配された〈白い鳥〉の以下の箇所と照応することを知れば自ずとわかる。すなわち

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
兄が来たのであんなにかなしく啼いてゐる

つまり、「それ」という単数形で示される、一人しかいない「死んだわたくしのいもうと」がここで「鋭くかなしく啼きかは」す「二疋の大きな白い鳥」に比せられているのを知れば、「薙露青」の亡妹の声が「二人＝二疋」の声として、二重に響いていることがわかる。

この「二重性」は、実は、同じくハイネの『歌の本』の「帰郷 *Die Heimkehr*」の第20篇に付曲されたシューベルト（1797-1828）遺作の連作歌曲集《白鳥の歌 *Schwanengesang*》D.957（1827年）の第13曲〈影法師 *Der Doppelgänger*〉に通ずる「ドッペルゲンガー」性と置換することができる⁽¹²⁾。すなわち、その内容は、さすらい人（それはまさにユダヤ人詩人としてのハイネのイメージと重なる）が月夜の晩、かつて失恋した女性が住んでいた町に辿り着き彼女がすでに去った家まで来ると、そこに一人の男が立って天を見上げている。月あかりにその男の顔を見るとそれはまぎれもなく自分の顔であり、影法師よ、どうして自分の愛の苦悩を真似るのかとその男＝自分に問いかけるというものである。すでに町を去った彼女が亡妹トシであり、（まさに白鳥を追うように）高みを見あげて苦悶するドッペルゲンガーが賢治自身の幻影であることは言うまでもない。こうした「自己像幻視」的「視座転換」という、〈土神ときつね〉および一連の挽歌群に共通するテーマなのである。

さて、こうしたハイネ歌曲集へのハイパーリンクは、前掲「ハイネの詩集」から実はあざといまでに張られている。前掲の引用「そのハイネの詩集にはロウレイやさまざま美しい歌がいっぱいにあったのです」にあるように、その詩集にあるとされるは「詩」ではなく「歌」であり、それはまさに「ハイネの詩集」のタイトルが『歌の本』であることをも暗示する。テキスト中「ロウレイ」と直接指示されたのは、同じく『歌の本』の「帰郷 *Die Heimkehr*」中の第2篇だが、その詩は

無題であり、よって「ロウレイ」とは、当然のことなら、それに付曲されたドイツの作曲家フリードリヒ・ジルヒャー（1789～1860）の有名な歌曲〈ローレイ *Die Lorelei*〉（1838年）をも参照させることになる。「なじかは知らねど 心わびて」という詩句から始まる近藤朔風（本名：逸五郎）の訳詞によって、すでに1909（明治42）年から人口に膾炙しているこの歌のハイネ原詩⁽¹³⁾と近藤訳〈ロウレイ〉⁽¹⁴⁾を以下に掲げると、

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,	なじかは知らねど
Daß ich so traurig bin;	心わびて、
Ein Märchen aus alten Zeiten,	昔の傳説は
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	そゞろ身にしむ。

Die Luft ist kühl und es dunkelt,	寥しく暮れゆく
Und ruhig fließt der Rhein;	ラインの流、
Der Gipfel des Berges funkelt	入日に山々
Im Abend sonnen schein.	あかく榮ゆる。

Die schönste Jungfrau sitzet	うるは <small>をとめ</small> 美し少女の
Dort oben wunderbar,	いは <small>は</small> 巖頭に立ちて
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,	こがね <small>の</small> 黄金の櫛とり
Sie kämmt ihr goldenes Haar.	髪のみだれを、

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,	梳きつつ口吟ぶ <small>くちずき</small>
Und singt ein Lied dabei;	歌の聲の、
Das hat eine wundersame,	くすし <small>ちから</small> 神怪き魔力に
Gewaltige Melodei.	たま <small>たま</small> 魂もまよふ。

Den Schiffer im kleinen Schiffe,	こぎゆく舟びと
Ergreift es mit wildem Weh;	歌に憧れ、
Er schaut nicht die Felsenriffe,	岩根 <small>みや</small> も見為らず
Er schaut nur hinauf in die Höh'.	仰げばやがて、

Ich glaube, die Wellen verschlingen	浪間に沈むる
Am Ende Schiffer und Kahn;	ひとも舟も、
Und das hat mit ihrem Singen	くすし <small>まがうた</small> 神怪き魔歌
Die Lorelei getan.	謡ふローレイ

となる。ライン川航行の難所にある岩山ローレライ Loreley にまつわる伝説⁽¹⁵⁾に取材したこの歌詞をみてもわかるように、そのテーマは「美しい少女」ローレライの「歌」声にある。

〈土神ときつね〉において、これに対応するのは「一本木の野原の、北のはづれ」の「少し小高く盛りあがった所」のまん中にある「一本の綺麗な女の樺の木」ということになる。前出・天沢は、土神と狐の「葛藤の中心に、しかも中心からはずらされている」樺の木が「あきらかに比喩の森を裏がえしたすえの詩^{ポエジー}そのものとして現われている」⁽¹⁶⁾とし、序章の以下の文を引用する。

それはそんなに大きくはありませんでしたが幹はてかか黒く光り、枝は美しく伸びて、五月には白い花を雲のやうにつけ、秋は黄金や紅やいろいろの葉を降らせました。【引用文A】

これは、樺の木についての形容であるが、ここにも「ハイネの詩集」と関連する重要な主題動機労作がなされている。それは「五月」という語に関連する。この〈土神ときつね〉において、具体的な月名が記されるのはこの「五月」だけであるが、それは、次章の以下の箇所ですらに強調される。すなわち、

樺の木はやっと気を取り直して云ひました。

「もうあなたの方のお祭も近づきましたね。」土神は少し顔を和げました。

「さうちゃ。今日は五月三日、あと六日だ。」

この章「二、」は、「夏のはじめのある晩でした」という文から始まり、樺の木のところへ「狐が詩集をもって遊びに行」く。そして狐は星の話を自慢げにするが、その時の形容にも、詩集は敢えて含められる。すなわち、

狐は又応揚に笑って腕を高く組みました。詩集はぶらぶらしましたがなかなかそれで落ちませんでした。

星や星雲、星のいろについて語（騙）った後、「独乙のツァイス」に望遠鏡を注文済みという「偽」の話をしてしまった狐は、内心それを少し反省し、話題をハイネの詩集に変える。そして、狐が立ち去った後の描写は以下のものである。

そして樺の木はその時吹いて来た南風にざわざわ葉を鳴らしながら狐の置いて行った詩集をとりあげて天の川やそらいちめんの星から来る微かなあかりにすかして頁を「繰」りました。そのハイネの詩集にはロウレライやさまざま美しい歌がいっぱいにあったのです。そして樺の木は一晩中よみ続けました。

この翌朝、こんどは土神が樺の木のところへ登場するシーンがあり、最後は前掲の祭に関する会話になる。つまり、この物語のスタートの舞台は5月であることが強調されているのは自明だろう。

実は、これは、ハイネの『歌の本』と密接に関連づけられている。日本では森鷗外以降さまざまな翻訳が出て人口に膾炙したこの『歌の本』は、まさに「さまざまな美しい歌がいっぱい」収められた詩集であり、前掲のシューベルトだけでなく、シューマン、メンデルスゾーンといった大作曲家たちがこの詩集の詩に作曲した多数の美しい歌曲を残していることはよく知られている。たとえば、シューマン（1810-1856）の代表作といえる連作歌曲集《詩人の恋 *Dichterliebe*》op.48（1840年）は、この『歌の本』の「叙情的間奏曲」（Lyrisches Intermezzo）全20篇中から採られた16篇に作曲されており、1曲から第6曲までは愛の喜び、第7曲から第14曲までは失恋の悲しみ、そして最後の2曲は失恋の苦しみの回顧が歌われる。これをふまえ、賢治は、「ハイネの詩集」および「五月」という語を置くことによって、この歌曲集の第1曲〈美しき五月に *Im wunderschönen Monat Mai*〉へのリンクを張る。実際、「ロウレライ」という語によっても暗示される前掲・樺の木についての「五月には白い花を雲のやうにつけ」という描写は、この〈美しき五月に〉第1連の歌詞内容とも重なる。すなわち、

Im wunderschönen Monat Mai, うるわしい, 妙なる5月に
 Als alle Knospen sprangen, すべてのつぼみがほこ
 るびそめると,
 Da ist in meinem Herzen ほくの心の中なかも
 Die Liebe aufgegangen. 恋が咲き出でた。

Im wunderschönen Monat Mai, うるわしい, 妙なる5月に
 Als alle Vögel sangen, すべての鳥がうたい出
 すと,
 Da hab ich ihr gestanden ほくもあのひとに打ち
 明けた
 Mein Sehnen und Verlangen. ほくの心のひそかな想
 いを。

(喜多尾道冬訳)

さらに、第2連の歌詞では、第1連の「花」から「鳥」にトピックが移っているが、注目すべきは、その順番がそのまま〈土神ときつね〉でも踏襲されていることである。すなわち、【引用文A】には以下の文章が続く。

ですから渡り鳥のかくこうや百舌も、又小さなみそさゞえや目白もみんなこの木に停まりました。たゞもしも若い鷹などが来てゐるときは小さな鳥は遠くからそれを見付けて決して近くへ寄りませんでした。【引用文B】

このように、土神や狐が登場する前の序章(一)に鳥と鷹についての記述があるのは、その後(三)章での以下の文章との連関を意図してのことである。すなわち、

土神は一羽の鳥が自分の頭の上をまっすぐに翔けて行くのを見ました。すぐ土神は起き直って「しっ」と叫びました。鳥はびっくりしてよろよろと落ちさうになりそれからまるではねも何もしびれたやうにだんだん低く落ちながら向ふへ遁げて行きました。

～(中略)～

空を又一疋の鷹が翔けて行きましたが土神はこんどは何とも云はずだまってそれを見ました。

実は、これらの文章は、土神の「声」の上下行の描写のそれぞれ前後に置かれている。前者の方については「鷹」という字はないが、ここでの描写が童話〈よだかの星〉の最後の上下行のシーンで3回もよだかが「よろよろ(と)落ち」る表現と呼応関係にあるのは言うまでもない。ここではさらに、それぞれ直前に、「そして黒い瘡せた脚をがりがり搔きました」、「土神はひとりで切ながってばたばたしました」という、摩擦や振動をイメージさせる擬態的表現が置かれ、両部分の呼応関係が担保される。最終章(五)で狐が土神によって振り殺されるという結末の暗示は、この鳥・鷹という語を介して、すでに序章(一)における【引用文B】でなされていた。すなわち、【引用文B】後半の文では、他の鳥によって近づかれない存在という意味でよだかと通底する、「若い鷹」との関連づけという主題動機労作がなされており、すでにこれからの悲劇を予告するような一抹の暗さを漂わせた描写になっている。

ここでの賢治の用意周到さは、表層的なテキストにおける示唆、すなわち「ハイネの詩集」という語によって『歌の本』だけを示唆するのではなく、それ所収のテキストに付曲されたシューマン《詩人の恋》、就中〈美しき五月に〉を参照させていることにある。シューマンがこの2連の詩に付けた音楽は、ピアノ前奏(第1～4小節)、間奏(第13～14小節)、後奏(第24～26小節)をもつ有節歌曲形式(2/4拍子)で書かれている。歌唱部の音型は、第1連第1行(第5～6小節)が第2行(第7～8小節)でも反復され、第3行の音型(第9～10小節)の音型は、第4行の音型(第11～12小節)で少し変化を加えられ反復される。こうした歌唱部のシンプルな形式に対して、ピアノ前奏部分は、倚音(嬰ハ音)を伴った口短調の主和音(第1転回形)から始められ、第1連第1行と第2行はイ長調で終止するが、第3行は口短調、第4行はト短調となり、ピアノの後奏は嬰へ短調の属七の和音で締めくくられるという、きわめて不安定な和声付けがなされている⁽¹⁷⁾。この曲に付された#3つという調号は、この曲の

主調がイ長調か嬰へ短調であることを示しているが、前述のように、結局、嬰へ短調の主和音はこの曲中どこにも現れない。もし、前掲のハイネの原詩だけをみれば、愛の告白をしたこの時点で主人公である「詩人」の不安定な恋心について読み込む必要はかならずしもなく、ましてや将来の失恋への不安を暗示することは不要である。しかし、シューマンは、調性を曖昧化し、さらにピアノ部に問い掛け的な「疑念」を暗示する分散和音型を用いることによって、浮ついた恋心や愛の不安定さだけでなく、「詩人」のその後の苦しみを暗示する。そして、音の詩人シューマンは、彼自身がハイネのテキストから読み取った、すぐれてドイツロマン主義的な「Stimmung 気分・雰囲気」を音楽によって醸し出すことに成功している。こうした「雰囲気」を感じ取るのに専門的な楽曲分析的知識・能力が前提条件となることは勿論なく、その「雰囲気」は誰でもその音楽から聴き取ることが可能であり、いわんや歌曲の作曲⁽¹⁸⁾も手がけた賢治は言うに及ばずである。ちなみに、すでにこの童話が書かれる以前に、この曲のSPレコード、たとえば戦前オーストリアの名テノール歌手リヒャルト・タウバー (Richard Tauber, 1891-1948) による録音が1920 (大正9) 年 (Odéon: XX-80103) と1921 (大正10) 年 (Odéon: O-8035) に世に出ており、1922 (大正11) 年からレコードを蒐集し始めた⁽¹⁹⁾ 賢治が当時のレコード会社から感謝状をもらうほど多くのレコードを購入していたという点を考えると、賢治もそれを聴いていた可能性は極めて高いと考えられる。

あるいは、1923 (大正12) 年3月5日に中央美術社から上梓された馬場二郎著『詩人の戀：シューマン歌曲集』が、同年7月には岩手県師範学校校友会図書部の蔵書 (現在は岩手大学図書館蔵。図書番号：「師範4769：C：361」0202907861) となっていることを考え合わせると、賢治がその本を読んでいた可能性は高い。馬場二郎は、1920年代に、カール・ライネッケの『ベートーフェンのピアノ・ソナタ その解釈と演奏法』(中央美術社, 1923年) をはじめとする数多くのクラシック音楽

関係の訳書を世に送り出した音楽著述家だが、自著としてはこの『詩人の戀』とその翌年培風館から上梓されたエッセイ集『音楽夜話』を数えるのみである。しかし、前者について、のちに野村あらえびすが《詩人の恋》「十六曲それぞれ」に対する註は、微に入り細を穿ったもの」として「今は絶版の様子で入手は困難であるが、志ある方は、一度閲覧されるがよからう」⁽²⁰⁾ と述べているように、専門用語も交えた内容になっていることは看過されるべきではない。

たとえば、前掲第1曲〈美しき五月に〉の調については、「第1番……イ調長音階」の項で以下のように説明される。

或る人はこの曲の階調を嬰へ調短音階と見ます。それはこの調が恰度イ調長音階の屬和絃第七度に當るからなのです。施律が豊かで美しい上に和聲も豊かで非常に魅力の強い音色を持つて居ります。對位法も申し分がありません。

此歌曲の形式は極く單純です。二小節宛の四つの樂句から成り立つて居ります。今それを文字で表はしますと

A : A' : B : B' :

となります。A' と B' とは、それへ A と B の變形——延長——なのです。⁽²¹⁾

ここでは、一見、尤もらしいことが書いてあるかのようだが、馬場当人が「總じて音楽は説明す可きものではありません。また、説明の出来るものでもありません」「只々私自身のファンタジアである事を豫め御承知戴き度いのです」と《詩人と恋》各曲の説明に入る前置きでにわざわざ断っているように、その内容は、あたかも〈土神ときつね〉における狐と同様きわめて術学的で、歌曲を「要するに標題音楽」などと間違った知識を書いてしまった⁽²²⁾。この引用部でも、なぜイ長調ではなく嬰へ短調と見る人もいるかということについての説明は意味不明で、たぶん第1曲の最後の和音が嬰へ短調の属七の和音だからということが言いたかったのであろう。しかし、こうした

楽理的無理解に由来する瑕疵があるにせよ、少なくとも賢治は、この書物を通して、この曲が調の上でも両義性を孕んでいることを知りえたと十分考えられよう。

ここで重要なのは、音楽学者ヴァルター・デュールの言葉を借りれば⁽²³⁾、ハイネの原詩において示された「愛の約束」が「まったく不壊のものとしてひびき出ている」にもかかわらず、それに付けられた敢えて主調が曖昧化されたシューマンの音楽は「愛を期待させる」が「またため息と涙にもなりもする」ものであるというアンビヴァレンスを生起させている点である。つまり、賢治は、まさに〈土神ときつね〉中に「ハイネの詩集」というハイパーテキストを配することによって、彼がSPレコードから聴き取ったであろう、こうした愛をめぐる複雑な「気分・雰囲気」へのハイパーリンクを組み込んでいたと考えられるのである。

また、この馬場の書物は、さらに賢治にシューマン以外の音楽についてもインスピレーションを与えた可能性がある。すなわち、馬場はこの著でシューマンの《詩人の恋》を論ずるにあたって、この歌曲集が作曲されたシューマンのいわゆる「歌曲の年」から説き起こし、作曲者の経歴だけでなく原詩の作者ハイネについても言及する。さらにその次に芸術歌曲（リート Lied）史の紹介に移るのだが、それにあたって、シューマンが尊敬していたシューベルト、特にハイネの詩への付曲、すなわち連作歌曲集《白鳥の歌》（Schwanengesangという原タイトルにつけた馬場の訳は「終焉の歌」）中のハイネの詩に付けられた6曲（第8曲～第13曲）全てについてのみ取りあげられていることが注目に値する。《白鳥の歌》は、シューベルトの死後、友人たちによって編まれた遺作であり、ルートヴィヒ・レルシュタープの詩7曲+ハイネの詩6曲+ヨーハン・ザイドルの詩1曲の計14曲から成る。たとえば、馬場による第6曲についての説明を引用しておくと、

第六番の「影法師」("Der Doppelgänger")では、シ

ューベルトは今度全然新しい形式を採つて居ります。此處では抒情的な旋律ではなく、非常に劇的色彩の濃い宣叙調を用ひて居ります。肉聲部の旋律は、例えば「冬の旅」("Winterreise")の第五番——「菩提樹」("Der Lindenbaum")のやうに、詩句から詩句へと大雑束な進行をするのではなく、今や、言葉から言葉へと、其内容の微細な點にまで非常な注意を拂ひつゝ、朗吟法と切句法に驚く可き巧みさを示して居ります。これこそは、實にシューベルトの、来る可き新しい分野に對して、私達が非常な期待を持つようになる一つの原因なのです。そして、シューマンはそれを引き継いで、更に完成の域に引き上げて居ります。即ちシューマンに在つては「詩人の戀」("Dichterliebe")の第十三番——「私は夢に泣きました」("Ich hab' im Traum geweinet,")の中にそれ最も精練された表現を見出します。げに、シューベルトの素野な自由さは、シューマンに來ては、最も教養のある内観となつて居ります。維納の自然兒はシューマンの内に在つては、瞑想家となつて居るのです。⁽²⁴⁾

といったぐあいである。他にもベートーヴェンやメンデルスゾーンにも簡単な言及はあるが、本論の《詩人の恋》各曲の解説に移る前に、シューベルトの《白鳥の歌》中のハイネ歌曲群についてだけ詳述されているのは、きわめて異例なことである。《白鳥の歌》に含まれるハイネの詩は《詩人の恋》同様すべて『歌の本』（ここでは「帰郷 Die Heimkehr」）から採られているからであるが、賢治がこの馬場の著書を読んでいると考ええると、実は〈土神ときつね〉における「ハイネの詩集」を経由して、シューマンの《詩人の恋》だけでなくシューベルトの《白鳥の歌》にもリンクを張っている可能性が浮かびかかってくる。特に、すでに別の機会に口頭発表したように⁽¹²⁾、前掲の第13曲〈影法師〉は、〈土神ときつね〉だけでなく〈青森挽歌〉からもハイパーリンクが張られている楽曲であり、それはとりもなおさず、〈青森挽歌〉と〈土神ときつね〉が〈影法師〉によって媒介されるということも意味することになる。実は、ここには、シューベルトの歌曲〈影法師〉だけでは

なくアンデルセンの童話〈影法師〉にも大きな伏線が張られているのだが、これについては稿を改めて論じる予定である。

以上の考察からも、賢治が自作テキストから自作あるいは他のテキスト、特に歌詞を介して歌曲等の音楽へのハイパーリンクを張るために、きわめて入念に言葉を選んでいることはもはや自明であろう。これらをふまえて、いよいよ〈青森挽歌〉のテキスト中に置かれたハイパーテキスト「ギルちゃん」のリンク先についての考察に進むことにする。

2. 「ギルちゃん」とは何者か

まず、〈青森挽歌〉中の当該箇所を前後を含めて引用しておこう（第55～87行目）。

～（前略）～

あいつはこんなさびしい停車場を
たつたひとりで通つていつたらうか
どこへ行くとともにわからないその方向を
どの種類の世界へはいるともしれないそのみちを
たつたひとりでさびしくあるいて行つたらうか
（草や沼やです
一本の木もです）
（ギルちゃんまつさをになつてすわつてゐたよ）
（こおんなにして眼は大きくあいてたけど
ぼくたちのことはまるでみえないやうだつたよ）
（ナーガラがね 眼をちつとこんなに赤くして
だんだん環をちいさくしたよ こんなに）
（し、環をお切り そら 手を出して）
（ギルちゃん青くてすきとほるやうだつたよ）
（鳥がね たくさんたねまきのときのやうに
ばあつと空を通つたの
でもギルちゃんだまつてゐたよ）
（お日さまあんまり変に飽いろだつたわねえ）
（ギルちゃんちつともぼくたちのことみないんだもの
ぼくほんたうにつらかつた）
（さつきおもだかのとこであんまりはしやいでたね

え）

（どうしてギルちゃんぼくたちのことみなかつた
[ら] う

忘れたらうかあんなにいつしよにあそんだのに）
かんがへださなければならぬことは
どうしてもかんがへださなければならぬ
とし子はみんなが死ぬとなづける
そのやりかたを通つて行き
それからさきどこへ行つたかわからない
それはおれたちの空間の方向ではかられない
感ぜられない方向を感じやうとするときは
たれだつてみんなぐるぐるする
～（後略）～

次に、「ギルちゃん」についての先行研究をpushしておこう。たとえば、原子朗編『新宮澤賢治語彙辞典 第二版』では「ギルちゃん→ギルダ」とあり、「ギルダ」の項目の説明は以下のようになっている。

ギルダ【人】【レ】詩〔〔春〕変奏曲〕に登場する人名。対話体のこの詩は詩〔青森挽歌〕の龍とギルちゃんの幻聴を受けたものであり、龍（→^{ドラゴン}龍）やヨハンネス（→ヨハネ）も登場する詩〔春一水星少女歌劇団一行〕とも関連がある。詩〔〔春〕変奏曲〕のギルダは詩〔青森挽歌〕のギルちゃんと同想で、亡妹宮沢トシを意識したもの。こちらはのどに星葉木^{せいようぼく}の胞子を入れてしまったギルダちゃんが、楽長さんの手当てで助かる明るい対話である。ギルちゃんの出所は英語の *guilt, guilty*（罪、罪のある）ともとれなくもないが、恐らくギルもギルダも *Gilda*（英米に多い女性名）からきたものか、あるいは *Goruda*（インド神話の巨鳥。蛇の敵）のもじりかもしれない。⁽²⁵⁾

この解説の致命的な欠点は、童話〈マリヴロンと少女〉に登場する「ギルダ」について一顧だにしていないことだが、それについては後述するとして、まず明確に「ギルダ」という名称が登場する詩〈春 変奏曲〉を引いておこう。解説には「〔〔春〕変奏曲〕に登場する人名」とあるが、『春

と修羅』第二集所収の、1924（大正13）年8月22日の日付をもつ詩篇・一八四〈「春」変奏曲〉には、「ギルダ」という名前は登場しない。正しくは、1933（昭和8）年7月5日の日付をもつ詩篇・一八四ノ変〈春 変奏曲〉に「ギルダ」は登場する。すなわち、

（ギルダちゃんたらいつまでそんなに笑ふのよ）
 （あたし……やめやうとおも……ふんだけれど……）
 （水を呑んだらいゝんちゃあないの）
 （誰かせなかをたゝくといゝわ）
 （さっきのドラゴが何か悪気を吐いたのよ）
 （眼がさきにおかしいの お口がさきにおかしいの？）
 （そんなこときいたってしかたないわ）
 （のどが……とっても……くすぐったい……の……）
 （まあ大へんだわ あら楽長さんがやってきた）
 （みんなこっちへかたまつて、何かしたかい）
 （ギルダちゃんとてもわらってひどいのよ）
 （星葉木の胞子だらう
 のどをああんとしてごらん
 こっちの方のお日さまへ向いて
 さうさう お、桃いろのいゝのどだ
 やっぱりさうだ
 星……葉木の胞子だな
 つまり何だよ 星葉木の胞子にね
 四本の紐があるんだな
 そいつが息の出入のたんび
 湿気のか減がかはるんで、
 のどでのびたり、
 くるっと巻いたりするんだな
 誰かはんけちを、水でしぼってもっといで
 あっあっ沼の水ではだめだ、
 あすこでことこと云つてゐる
 タンクの脚でしぼっておいで
 ぜんたい星葉木なんか
 もう絶滅してゐる筈なんだが
 どこにいったいあるんだらう

なんでも風の上だから
 あっちの方にはちがひないが）
 そっちの方には星葉木のかたちもなく、
 手近に五本巨きなドロが
 かゝやかに日を分割し
 わづかに風にゆれながら
 枝いっぱいに硫黄の粒を噴いてゐます
 （先生、はんけち）
 （ご苦労、ご苦労
 ではこれを口へあてゝ
 しづかに四五へん息をして さうさう
 えへんとひとつしてごらん
 もひとつえへん さう、どうだい）
 （あゝ助かった
 先生どうもありがたう）
 （ギルダちゃん おめでたう）
 （ギルダちゃん おめでたう）
 ベーリング行XZ号の列車は
 いま触媒の白金を噴いて、
 線路に沿った黄いろな草地のカーペットを
 ぶすぶす黒く焼き込みながら
 挺々として走って来ます

前掲のように、この詩は1933（昭和8）年7月5日の日付をもっており、〈青森挽歌〉の方が「ギルちゃん」の登場としては古いことになる。例えば、前出・天沢退二郎は、この「ギルちゃん」について、「ギルダ（詩「春 変奏曲」に出てくる）の愛称ともみられるが、さだかでない。次の「ナーガラ」が蛇であるとすれば、「ギルちゃん」を小動物とみるのは好都合に見える」⁽²⁶⁾と慎重に注釈をつけている。

こうした「ナーガラ」＝「蛇」という前提に立って、「ギルちゃん」を「蛙」とし、ここに「《蛇と蛙の対峙》という衝撃的な構図」を指摘するのは、賢治学者・大塚常樹⁽²⁷⁾である。すなわち、「ナーガラ」とは、印度神話に登場する蛇神（竜神）「ナーガラージャ」に由来し、それが「蛇」であるのは、「環をちいさく」することや、「賢治テクストに類出する修羅意識の指標」として使用され

る「赤眼」がここでも「ナーガラがね 眼をぢつとこんなに赤くして」と書き込まれていることからわかるとされる。蛇神（竜神）は「水神」であり、ここでは「水」との関連も強調され、大塚は、「青くすきとほるやう」な「ギルちゃん」が「おもだか」という水生の多年草の近くにいることから《蛙》であり、「ギル」とは蛙の鳴き声の擬音語的名とする。また、それは〈青森挽歌〉のこの箇所のある、

オー おまへ アイリーガー ゲゼルレ
 (お おまへ せわしいみちづれよ)
 アイレドツホ ニヒトフオン デヤ ステルレ
 どうかここから急いで去らないでくれ

《尋常一年生 ドイツの尋常一年生》

いきなりそんな悪い叫びを
 投げつけるのはいつたいたれだ
 けれども尋常一年生だ
 夜中を過ぎたいまごろに
 こんなにばつちり眼をあくのは
 ドイツの尋常一年生だ

という箇所を受けて、〈春 変奏曲〉ではドイツ人の女の子の名「ギルダ Gilda」に変わったともされる。大塚は、〈春 変奏曲〉における「ギルダちゃん」をめぐる対話体の箇所について、「ドラゴが何か悪気を吐いた」ので、喉に「絶滅してゐる筈」の「星葉木の胞子」が刺さって苦しむが、先生の介護によって助かるシーンと捉えている。しかし、それはあくまでも「笑い」であり、そもそも〈青森挽歌〉には「環を小さく」とは書かれていても、蛇がとぐるを巻いてギルちゃんの首を絞めるという解釈にまでつなげるのには少し無理があるように思われる。

また大塚は、前掲・解説にもある詩〈春 水星少女歌劇団一行〉（補遺詩篇Ⅰ所収）で、「竜（ドラゴン）」は悪気ではなく「香油」を吐くものとして描かれていることから、「妹の化身としての蛙が竜（蛇）に危害を加えられるというモチーフは消滅している」とする。そのかわりに、大塚は、〈青森挽歌〉の「ギルちゃん」の箇所から《春と修羅》第二集所収の詩〈春〉や〈春 変奏曲〉

そして〈春 水星少女歌劇団一行〉へ至るプロセスに通底するものとして「性欲をめぐる思索」を持ち出す。その当否は措くとして、大塚が「ギルちゃん」＝「蛙」説に拘る理由の一つに、賢治が1923（大正12）年に密かに印刷して配った童話〈手紙〉「四」で描いた光景との関連がある。この童話の内容は、11月頃俄かに病気になり亡くなった妹ポーセの生まれかわりである「小さな蛙」を兄チュンセが石で撲殺してしまうというものであり、妹ポーセの死は妹トシのそれと重ね合わされる。となると、撲殺する兄チュンセは賢治に比されることになるが、大塚は、「自己を蛇の意識に捕らわれた存在としてとらえる発想」をもつ賢治にとって、「ナーガラ」とは、「畜生道に墮ちながらも、天上経由の水の循環（天への転生）に投企しようとする妹を妨害する、修羅的な赤眼の水神」であり、最終的に、ここに示された心象風景は、「妹の生まれかわりである蛙が、天敵の蛇に絞め殺されようとしているシークエンス」と見做す⁽²⁸⁾。

前掲・天沢も「『春と修羅』中心部にははじめじめした湿地帯のイメージがそこかしこに蝟集している」⁽²⁹⁾と指摘するように、前掲の〈青森挽歌〉からの引用にある、片仮名のルビがふられた2行を含む、『独語読本』から引用された詩のタイトルは〈水の周遊 Des Wassers Rundreise〉であり⁽³⁰⁾、「水」のイメージが一連の作品に底流しているのは疑いえない。実は、数多くの〈青森挽歌〉論のなかで、この「ギルちゃん」の箇所について何らかの意味付けをおこなった先行研究はきわめて少なく、ほとんどの研究は、スルーするか、この大塚が主張する「ギルちゃん」＝蛙説をそのまま受け容れるかのどちらかである。

しかし、実は、この「ギルちゃん」は、前述〈土神ときつね〉における「ハイネの詩集」と同様、ハイパーテキストとしてそこに配されており、そこから別のリンクが張られている。まず、前掲〈春 変奏曲〉に立ち戻ってみよう。この詩篇には、「ギルダちゃん」と「ドラゴ」、すなわち「ナーガラ」に通ずる龍が登場していた。ギルダが咳をする場面は、結核で苦しんだ妹トシのイメージが重ねあ

わせているのは言うまでもない。すべてに「沼」という場が設定されているのは、〈青森挽歌〉の「草や沼やです」と照応関係にある（さらにその次の行にある「一本の木もです」を含めて言えば、ここに登場する、草、沼、一本の木は、それぞれ〈土神ときつね〉の狐、土神、樺の木に対応している）。

こうした「沼」についての言及は、前掲の〈春〉〈「春」変奏曲〉そして〈春 水星少女歌劇団一行〉などに共通しているが、ここで特に注目したいのは、1924（大正13）年8月22日の日付をもつ詩篇・一八四〈春〉である。すなわち、

空気がぬるみ
沼には鷺百合の花が咲いた
むすめたちは
みなつややかな黒髪をすべらかし
あたらしい紺のベッティコートや
また春らしい水いろの上着
プラットフォームの陸橋の段のところでは
赤縞のずぼんをはいた老楽長が
そらこんな工合だといふふうに
楽譜を読んできかせてあるし
山脉はけむりになってほのかにながれ
鳥は燕麦のたねのやうに
いくかたまりもいくかたまりも過ぎ
青い蛇はきれいなはねをひろげて
そらのひかりをとんで行く
ワルツ第C Z号の列車は
まだ向ふのぶらぶら顫ふ地平線に
その白いかたちを見せてゐない

ここで注目すべきは、「きれいなはねをひろげて」「そらのひかりをとんで行く」「青い蛇」である。〈青森挽歌〉で「青くてすきとほるやう」だったのはナーガラではなく「ギルちゃん」であり、それは、〈青森挽歌〉の前に書かれた前掲詩篇〈白い鳥〉における、

二正の大きな白い鳥が
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
兄が来たのであんなにかなしく啼いてゐる
（それは一応はましがひだけれども
まつたくましがひとは言はれない）
あんなにかなしく啼きながら
朝のひかりをとんでゐる
（あさの日光ではなくて
熟してつかれたひるすぎらしい）

や詩篇〈春と修羅（mental sketch modified）〉における

いかりののがさまた青さ
四月の気層のひかりの底を
唾し はぎしりゆきゝする
おれはひとりの修羅なのだ

をすぐに連想させる。そして、親友・保阪嘉内宛て書簡（一六五・1920・大正9年6～7月）にある、

私なんかこのごろは毎日プリプリ憤ってばかりゐます。～（中略）～いかりは赤く見えます。あまり強いときはいかりの光が滋くなって却て水のように感ぜられます。遂には真青に見えます。確かにいかりは気持が悪くありません。～（中略）～私は殆んど狂人にもなりさうなこの発作を機械的にその本当の名称で呼び出し手を合せます。人間の世界の修羅の成仏。～（中略）～かなしみはちからに、欲りはいつくしみに、いかりは智慧にみちびかるべし。

からもわかるように、賢治にとって「青」とは「修羅」を象徴する色であるとともに、すぐれて「多義的」な色であった。換言すれば、それは媒介者の色でもある。〈土神ときつね〉で「はっと顔いろを変へて日光に青くすきとほりせわしくせわしくふるえ」るのは樺の木であり、それはとりもなおさず、樺の木がニュートラルなタブラ・ラサの存在として、土神と狐それぞれの感情に「感染」

(あるいは、鏡のように感情を反映)することによって「媒介者」となっていることを示唆していた⁽³¹⁾。またさらに別稿⁽¹²⁾で論じたように、前掲〈白い鳥〉における「二疋の大きな白い鳥」とは、彼岸と此岸の間、すなわち「中有」にいる亡妹の靈魂とそれに寄り添っていた賢治の分身というイメージが反映されたものである。「まつさをになつてすわつてみた」「ギルちゃん」が鳥であっても蛙であっても、それは大差ない。なぜならば、鳥は天と地、蛙は水上と水中、すなわち彼岸と此岸とを自由に往還できるという意味で、きわめてシャーマン的な存在であり、それは、現在「中有」にある亡妹の転生=再生を祈る賢治にとって、いわば一種の「可能性」でもあった。そして、それは、地中と地下を自由に往還することができる蛇もまた同じ存在であることを意味する。〈春〉での「青い蛇」とは、〈白い鳥〉での「(それは一応はまちがひだけれども／まつたくまちがひとは言はれない)」「二疋の大きな白い鳥」という記述と同様、賢治の分身が亡妹に重ねられた表現であり、そこには〈青森挽歌〉中の「お、おまへオー、おまへヅウ アイリーガー、ゲ、ゼ、ル、レ、アイレドツホ、ニヒトフオン、デ、ヤ、せ、わ、し、い、み、ち、づ、れ、よ、／、ど、う、か、こ、こ、か、ら、急、い、で、去、ら、な、い、で、く、れ、ステルレ」という賢治の希求が込められているのは言を俟たない。

さて、詩篇〈春〉には「青い蛇」や「鳥」以外にも看過できないキーワードが鑲められている。すなわち、「むすめたち」「プラットフォーム」「老楽長」「楽譜」「ワルツ第C Z号の列車」そして「ぷりぷり顫ふ地平線」という詩句群である。この〈春〉の2つの生前発表形は、それぞれ〈ワルツ第C Z号列車〉(『貌』第3号、1925・大正14年9月15日)および〈ワルツ第C Z号列車〉(『銅鑼』第8号、1926・大正15年秋)というタイトルが付けられており、後者には「(プレリユード)」という語句も詩末に付されていた。「プレリユード」とは「前奏曲」のことであり、この詩あるいは「心象スケッチ」がすぐれて音楽的イメージを背景としていることは自明である。では、このことと「ギルちゃん」とは、どのように繋がるのであろうか。

3. 「ギルちゃん」と「ギルダちゃん」

前章では、〈青森挽歌〉における「ギルちゃん」という語句と、詩篇・一八四ノ変〈春 変奏曲〉における「ギルダちゃん」との関連を確認した。前述のように、大塚常樹は、〈青森挽歌〉や〈春 変奏曲〉に蛙についての記述がなくとも、あるいは1923(大正12)年頃成立の〈手紙(四)〉に「ギルダ」あるいは「ギルちゃん」という名が直接登場しなくとも、「ギルちゃん=蛙」説を唱えていた。しかし、基本的に「ギルちゃん」あるいは「ギルダ」という語句によって明確に連関する関係を検証すべきである。「ギルダちゃん」が登場する〈春 変奏曲〉の日付は、前掲のように、1933(昭和8)年7月5日であり、これは〈青森挽歌〉に付された、1923(大正12)年8月1日という日付からはかなり離れている。一方、その原形とも言える詩篇・一八四〈春〉は、1924(大正13)年8月22日と、〈青森挽歌〉に近い日付をもつ。〈春〉には「ギルダちゃん」は登場しないが、〈春 変奏曲〉との共通する語として「楽長」と「列車」が挙げられる。後者は「ワルツ第C Z号の列車」から「ベーリング行X Z号の列車」へと後に名称変更が見られるが、ここでは「楽長」が一貫して残っていることは看過されるべきではない。

〈春〉の初期草稿では「(プレリユード)」という語句が最後に付されていたように、それは主題提示前の前奏であり、一方「変奏」とは主題提示後に来るのであり、換言すれば主題がなければ変奏はありえない。つまり、それは〈春〉と〈春 変奏曲〉がきわめて密接な関係にあることを意味している。では、〈春 変奏曲〉が由来する〈春〉と〈青森挽歌〉とはどのように関連しているのだろうか。実は、そのために賢治が〈青森挽歌〉中に配したハイパーテキストが「l'estudiantina」である。前出・天沢退二郎は「l'estudiantina」について、「スペイン語で、伝統的衣裳をまとって練り歩く学生の楽隊、または昔の学生に扮したカーニバルの仮装行列の意。ここでは Waldteufel

作曲のワルツの曲名⁽³²⁾と注釈を加えている。以下に、その前後の詩行を引用しておこう。

たしかにとし子はあのあけがたは
 まだこの世かいのゆめのなかにゐて
 落葉の風につみかさねられた
 野はらをひとりあるきながら
 ほかのひとのこの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らうか
 l'estudiantina を風にききながら
 水のながれる暗いはやしのなかを
 かなしくうたつて飛んで行つたらうか
 やがてはそこに小さなプロペラのやうに
 音をたてて飛んできたあたらしいともだちと
 無心のとりのうたをうたひながら
 たよりなくさまよつて行つたらうか
 わたくしはどうしてもさう思はない

ここでは、まさに前述〈白い鳥〉のリフレインが見出せる。「いつびきの鳥になつた」であろう「とし子」が「l'estudiantina を風にききながら／水のながれる暗いはやしのなかを／かなしくうたつて飛んで行つたらうか」と綴られるとき、鳥と水、そして音楽が、亡妹の追憶のイメージとして強調されていることはもはや自明である。

賢治が、たとえば、「向ふの柏木立のうしろの
 闇が／きらきらつといま顫へたのは／Egmont
 Overture にちがひない」(〈風林〉)や「ファゴツ
 トの声が前方にし／Funeral march があやしく
 いままたはじまり出す」(〈噴火湾(ノクターン)〉)
 のように、一連の挽歌詩群中の詩句に楽曲名を含
 んでいることは、よく知られているとおりである。
 この「l'estudiantina」は、〈スケートをする人々
Les Patineurs〉(1882年。通称「スケーターズ・
 ワルツ」)で有名なフランスの作曲家エミール・
 ヴァルトトイフェル(Émile Waldteufel, 1837～
 1915年)が、同時代フランスの作曲家ポール・ラ
 コーム(Paul Lacôme, 1838-1920)の曲〈6つの
 同声2部による二重唱曲〉第4番(1882年)、「ス

ペイン風二重唱」とも呼ばれた〈Estudiantina〉
 をもとに、1883年にピアノ連弾用に、のちに管弦
 楽用に編曲したワルツの曲名であり、日本では〈女
 学生〉という題名で人口に膾炙している。すでに
 1900年代からレコード録音はなされており、たと
 えば、1916年5月のヴィクター・レコード目録
 (Victor records, Philadelphia : C.J. Heppe & Son)
 では、「Estudiantina Waltz (Waldteufel)」のレ
 コードとして、オーケストラ(Victor Orchestra
 /16154), シロフォン(William H.Reitz /
 17050), アコーディオン(Pietro Deiro /17865)
 による演奏が確認できる。現代の日本人にとって
 〈女学生〉と比べて〈Estudiantina〉は見(聞き)
 なれない曲名であるが、1918(大正7)年の『ニ
 ッポノホン・鷲印レコード目録』5頁には、川口
 章吾のハーモニカ演奏による〈エストヂアンテ
 ナ,ワルツ〉(レコード番号15580)が見られるし、
 1923(大正12)年には白眉出版社から春柳振作編
 曲の「Estudiantina : Waltz(エスタディアンテナ)」
 (白眉ハーモニカ楽譜no.4), 1924(大正13)年
 には共益商社から川口章吾編曲の「Estudiantina:
 Waltz(エスツヂヤンチナ:ウワルツ)」(標準ハ
 ーモニカ楽譜第35編)と、ハーモニカ用楽譜が相
 次いで出版されていることから、賢治の時代は
 「l'estudiantina」は決して耳慣れない曲名ではな
 かったことがわかる。この原題に「女学生」とい
 う訳をつけた初出の文献もしくは録音媒体は未確
 認だが、初期の国産プレス・レコードには、たと
 えば日本ビクターから「ワルトトイフェル「女
 学生」(エスティディアンティーナ)」(35798b/
 1928年頃)といった表記のものが発売されている
 ことから、賢治もこの訳題を知っていたと考えて
 よからう。

ではなぜ賢治は訳題を採用しなかったのか。そ
 れはこの「l'estudiantina」に両義性を付与するた
 めと想像される。すなわち、本来、スペイン語
 で「学生の楽隊」を意味する「l'estudiantina」は、
 ヴァルトトイフェルのワルツ名であることから、「ワ
 ルツ第C Z号の列車」「楽長」「楽譜」といった語
 が鏤められた詩篇〈春〉と関連づけられる。さら

にその邦題である「女学生」をも含意させることによって、「むすめたち」という〈春〉中の語とも、そして何よりも、元気な頃は日本女子大学の「女学生」であった亡妹を暗示するという機能がこの語にはある。しかし、これは、あくまでも関連がある程度であって、意図的なハイパーリンクとまではいかない。実は、この〈青森挽歌〉中の「l'estudiantina」と「ギルちゃん」というハイパーテキストがリンクを張っている先は、前掲の解説が見落としていた童話〈マリヴロンと少女〉にほからない。以下それについて考察していこう。

4. 「ギルちゃん」と「ギルダさん」 (あるいは「少女のギルダ」)

童話〈マリヴロンと少女〉は、1921（大正10）年秋頃書かれたと推定されているが、すでに書かれていた童話〈めくらぶだうと虹〉と同じ草稿に、のちに大幅に赤インクで手入れをして改作された（草稿に「要三考！」とあるように未完と考えられる）生前未発表作品である。前者における登場人物は、タイトルにあるように、歌手の「マリヴロン女史」と少女「ギルダ」であり、それは〈めくらぶだうと虹〉の登場者である「虹」と「めくらぶだう」にそれぞれ対応している⁽³³⁾。「マリヴロン女史」は著名な歌手であり、その晩市庁のホールでのコンサートを控えている。一方、少女は、牧師の娘で「ギルダ」といい、明日アフリカへ発つ。人ごみを避けて「めくらぶだうのやぶ」にでてきたマリヴロンは、そこに前から「楽譜をもって」座っていたギルダと遭遇する。ギルダは、尊敬するマリヴロンを前にして「楽譜をもったまま」化石のようにすわってしまい、それを見たマリヴロンは軽く会釈する。明日アフリカに発つギルダは意を決してマリヴロンに話しかけるが「まるでぶなの木の葉のやうにプリプリふるえて輝いて、いきがせはしくて思ふやうに物が云へない」。やっと尊敬している旨を伝えらるることができたギルダとマリヴロンとの会話は次のよう続く。

「うやまひを受けることは、あなたもおなじです。なぜそんなに陰気な顔をなさるのですか。」

「私はもう死んでもいいのでございます。」

「どうしてそんなことを、仰っしゃるのです。あなたはまだまだお若いではありませんか。」

「いゝえ。私の命なんか、なんでもないのでございます。あなたが、もし、もっと立派におなりになる為なら、私なんか、百ペンでも死にます。」

この引用を見れば一目瞭然のように、ここでのギルダは、その前の息苦しくなる描写や（若いのに）「死にたい」といった語句との関連づけから明らかに、亡妹トシが念頭にある。そして、ギルダから「この世界やみんなをもっときれいに立派になさるお方」だと言われたマリヴロンは、自らの芸術観を開陳する。すなわち、

「えゝ、それをわたくしはのぞみます。けれどもそれはあなたはいよいよさうでせう。正しく清くはたらくひとはひとつの大きな芸術を時間のうしろにつくるのです。ごらんささい。向ふ[の]青いそらのなかを一羽の鶴がとんで行きます。鳥はうしろにみなそのあとをもつのです。みんなはそれを見ないでせうが、わたくしはそれを見るのです。おんなじやうにわたくしどもはみなそのあとにひとつの世界をつくって来ます。それがあらゆる人々のいちばん高い芸術です。」

「けれども、あなたは、高く光のそらにかゝります。すべて草や花や鳥は、みなあなたをほめて歌ひます。わたくしはたれにも知られず大きな森のなかで朽ちてしまふのです。」

「それはあなたも同じです。すべて私に来て、私をかゞやかすものは、あなたをもきらめかします。私に与へられたすべてのほめことばは、そのまゝあなたに贈られます。」

「私を教へて下さい。私を連れて行ってつかって下さい。私はどんなことでもいたします。」

「いゝえ私はどこへも行きません。いつでもあなたが考へるそこに居ります。すべてまことのひかりのなかに、いっしょにす[]んでいっしょにすゝむ人人は、いつでもいっしょにゐるのです。けれども、わたくしは、

もう帰らなければなりません。お日様があまり遠くなりました。もずが飛び立ちます。では、ごきげんよう。」
 停車場の方で、鋭い笛がピーと鳴り もずはみな、一ぺんに飛び立って、気違ひになったばらばらの楽譜のやうに、やかましく鳴きながら、東の方へ飛んで行く。「先生。私をつれて行って下さい。どうか私を教へて下さい。」

この引用の最後で「先生。私をつれて行って下さい。どうか私を教へて下さい」と懇願するも、もはやマリヴロンからの返事はもらえなかったギルダは、亡妹トシよりもむしろ、トシが亡くなった日の日付をもつ挽歌詩篇〈松の針〉で、

あゝけふのうちにとほくへさらうとするいもうとよ
 ほんたうにおまへはひとりでいかうとするか
 わたくしにいつしよに行けとたのんでくれ
 泣いてわたくしにさう言つてくれ

と真情吐露し、〈青森挽歌〉で「おゝおまへアイリーガー ゲゼルレ アイレドツホ ニヒトフオン デヤせわしいみちづれよ／どうかここから急いで去ステルレらないでくれ」と呼びかけた賢治の姿にも重なる。つまり、「連れて行って」というのは賢治のスタンスであり、前述〈白い鳥〉の「二疋の大きな白い鳥」のように、賢治の分身が亡妹に重ねられた表現であるともとれる。たとえば、「みんなはそれを見ないでしょうが、わたくしはそれを見るのです」という文が、「自己像幻視」という「ドッペルゲンガー Doppelgänger」性に通ずる表現であることは言を俟たない。さらに、マリヴロンが何回も強調するギルダと「いっしょである」こと、すなわち、「うやまひを受けることは、あなたもおなじです」や「私をかゝやかすものは、あなたをもきらめかします。私に与へられたすべてのほめことばは、そのまゝあなたに贈られます」、そして、最終的に、「いゝえ私はどこへも行きません。いつでもあなたが考へるそこに居ります。すべてまことのひかりのなかに、いっしょにす [] んでいっしょにすゝむ人人は、いつでもいっしょにあるのです」といった文は、まさに「二重に (doppel)

行く者 (gänger)」という「ドッペルゲンガー」の原義そのままの表現である。それは、〈青森挽歌〉の前掲「l'estudiantina」の引用部の直後に来る、

なぜ通信が許されないのか
 許されてゐる、そして私のうけとつた通信は
 母が夏のかん病のよるにゆめみたとおなじだ

にあるように、亡き妹から賢治が受け取りたいと希望している「通信」の幻聴と賢治自身の希求が重ね合わされた表現であると考えられる。

マリヴロンがホールに戻る際、賢治は敢えて「もずが飛び立ちます」と詩篇〈白い鳥〉に通ずる表現を口にさせる。それは、このドッペルゲンガー的詩句の直前に置かれた「向ふ [の] 青いそらのなかを一羽の鶺鴒がとんで行きます。鳥はうしろにみなそのあとをもつのです」に呼応し、さらに詩のラストシーンは、

そしてあたりはくらくらなり空だけ銀の光を増せば、
 あんまり、もずがやかましいので、しまひのひばりも
 仕方なく、もいちど空へのぼって行って、少うしばかり調子はづれの歌をうたつた。

と締めくくられる。このシーンが、前述の〈土神ときつね〉と〈よだかの星〉にあった上行シーンとも呼応することは言うまでもない。また、「ひばり」は賢治作品ではお馴染みの鳥だが、特に「燕麦の種子をこぼせば」で始まり、「どんどん翔ける雲の上で／ひばりがくるほしくないてゐる」で終わる、《春と修羅》第三集所収の詩・一〇二五〈燕麦の種子をこぼせば〉のように、ひばりは燕麦オートと関連づけられることがあるが、それは、まさに前掲〈春〉にある、「鳥は燕麦のたねのやうに／いくかたまりもいくかたまりも過ぎ」とも呼応している⁽³⁴⁾。

さて、賢治研究者・吉江久彌は、こうした鳥の飛翔について、インドの詩人タゴールの詩集『渡り飛ぶ白鳥たち』(1916・大正5年)冒頭の詩の、「おお つばさのある遍歴者よ」と呼びかけてい

るシーン、すなわち、「《全存在》の真空に つばさ
の^{コスモス}ある宇宙の音楽が こだまして満ちわたる——
／「ここではない。ここではない。もっと遠いかな
なたへ行こう」⁽³⁵⁾との関連を指摘する。妹トシ
が日本女子大学校家政学部での学生時代、詩人タ
ゴールの講演を聴き、賢治との間で頻繁に行なわ
れた手紙交換を通じて、賢治にもタゴールへの興
味を抱かせたのはよく知られているが、ここでは
「音楽」との結びつきに注目したい。

5. マリブランと「マリヴロン」

「マリヴロン」が、19世紀でもっとも有名な
オペラ歌手の一人であったマリア・マリブラン
(Maria Malibran, 1808-1836, メゾ・ソプラノ
だが声域はコントラルトとソプラノの両方の声域
を使えた)をモデルとしていることもよく知られ
ている(ちなみに、テキスト中には「マリブロン」
と「マリヴロン」とが混在している)。ここでの
ポイントは、トシ同様、彼女が28歳という若さで
夭折しているという点と、フランス生まれではあ
るがスペインの音楽一家出(父親マヌエル・ガル
シアはロッシェニからも賞讃されていたスペイン
のテナー歌手で声楽教師も務めていた)なので、
フランス&スペインの文化を合わせ持っていた点
である。

賢治がマリブランの話を知ったのは、チャー
ルズ・バーンズ(Charles Joseph Barnes, 1837-
1921)の「Barnes's New National Readers」シ
リーズ中の1冊で、国内では当時鍾美堂書店か
ら翻刻されていた英語教科書『*New National Fifth
Reader*』(1901・明治34年)所収の「マリブランと
若き音楽家 Malibran and the Young Musician」⁽³⁶⁾
からであり、中学生の時にこれを読み、また花巻
農学校教諭時代には、教科書としてこの本を採用
している。

その物語の概要は以下のとおり。ロンドンの貧
民街で病気の母と二人で暮らすフランス人少年ピ
エールには作詞作曲の才能があり、慈善活動にも
積極的なことで知られたマリブランのソロ・リサ

イタルがあることを知って、意を決して自作の楽
譜をもって彼女の楽屋を訪れ、当夜のリサイタル
でその曲を歌ってほしいと懇願する。マリブラン
はそのリサイタルへの招待券と食べ物を買うため
のお金をピエールに渡し、病気の母についても世
話をする約束する。その夜、マリブランはリサ
イタルでピエールの歌を素晴らしく歌い上げ、ピ
エールは感動して帰宅する。翌日、マリブランは
ピエールの家を訪れ、ピエールの才能を褒め、そ
の曲がロンドン随一の出版業者から出版のオフ
ァーを受けたこと、そしてそれによって印税が得ら
れるようになることをその母親に報告する。その
後マリブランは夭折してしまうが、彼女の慈善行
動のおかげで、ピエールは当代きっての作曲家と
して成功を収めるまでになったという内容であ
る。

さて、この本文の最後には簡単な「biography」
も付けられており、その最後の行には「Her early
death, in 1836, was universally deplored.」とマリ
ブランの夭折が明記されている。〈青森挽歌〉中に
唯一でてくる具体的な曲名である「l'estudiantina」
とは、前述のように「女学生」だけでなく、フラ
ンスの作曲家ヴァルトトイフェルの「スペインの
学生楽隊」を意味する曲という両義性をもった語
であったわけだが、それはそのままスペイン人の
血を引くフランス生まれの歌手マリブランという
存在にもあてはまる。亡妹トシは白鳥のように
「かなしく歌う」表現と多くの詩行で重ねられて
いるわけだが、シューベルトの歌曲集名をも連想
させる詩篇〈白い鳥〉中の日本武尊(日本武尊を
めぐる物語は主人公の名前が各場面によって変わ
るのが特徴)にも通ずる「夭折」というキーワ
ードによって、マリブランが亡妹トシに重ねられ
ているのは自明である。賢治は、マリヴロンに
「ほんの十分か十五分か声のひびきのあるうちの
いのちです」と語らせることによって、それを
象徴する。つまり童話の登場人物の二人、即ち
「マリヴロン」は夭折したマリブランおよび「l'
estudiantina」を介して、そして「ギルダ」は「ギ
ルちゃん」を介して、ともにトシを指向するとい

う「二重性」を胚胎する。そして、一方が一緒に行きたいと望みつつそれが叶わないというこの童話のラストシーンは、詩篇〈白い鳥〉の「銀の水」同様、「銀の光」という語句を介して〈青森挽歌〉冒頭の「銀河系の玲瓏」と接続させられることになる。つまり、〈マリヴロンと少女〉のラストシーンは、これから夜を迎える状況であり、ひばりが「少うしばかり調子はずれの歌をうたった」のは、それがドッペルゲンガーが出来する月夜への予兆として置かれたとも捉えられうるだろう。

すでに前述のように、この童謡におけるひばりの登場、そして、ギルダのアトリビュートとして配された「楽譜」、そして何よりも〈青森挽歌〉に通ずる「停車場」＝「プラットフォーム」というキーワードが、この童話と詩篇〈春〉や〈春 変奏曲〉との関連を浮かびあがらせている。こうしたキーワードは、前掲「ギルちゃん＝蛙」説では無視されざるをえない。〈青森挽歌〉の「ギルちゃん」は「l'estudiantina」とともに、少女ギルダが登場し音楽をテーマとする〈マリヴロンと少女〉に明確なリンクを張っているハイパーテキストとして機能していることはもはや自明であろう。このことは、さらに、「l'estudiantina」の邦題が「女学生」であるという含意によって、「ドイツの尋常一年生」と関連づけられていた「ギルちゃん」と結びつく。加えて、ドイツ系であることを明示する作曲者ヴァルトトイフェル Waldteufel（ドイツ語で「森の悪魔」の意）という苗字までもがそうした示唆機能を補強しているのである。

6. 結びにかえて

前出・吉江久彌⁽³⁷⁾は、この〈マリヴロンと少女〉と、1921（大正10）年8月20日の日付をもつ童話〈龍と詩人〉との関連を考察し、これらに「真の芸術とは何か」「真の詩人の在り方は何か」といった「芸術の根本を問う」という共通点を指摘する。〈龍と詩人〉の概要を記しておけば、罪を犯し洞窟に封ぜられた老いた龍チャーナタを若者ス

ールダッタが訪ねる。彼が「詩賦の競ひの會」で、以前耳にしたチャーナタの歌を歌ったところ、特に「いちばん偉い詩人」アルタから高く評価され、アルタはスールダッタを丁重に遇して彼を讃める四句の偈を歌い、東へ去っていった。貧しい母親の元へと帰る車中、スールダッタは、盗んだ歌でアルタを去らせたという陰口を耳にする。実際は意図的に盗んだのではなく、ただ洞窟の上で歌い疲れてそのまどろみの中で老龍の歌を聞いたにすぎなかったが、スールダッタは自分の行いを悔い、チャーナタに許しを請いに来たのである。チャーナタは、改めてアルタが歌った偈をスールダッタに歌わせ、その実力を改めて高く評価し、一つの小さな赤い珠を吐いてスールダッタに贈る。しかし、スールダッタは、いつか母が天に転生すれば海に入って大経を探すつもりなので、この埋もれた諸経を尋ね海に入る時に役立つこの贈り物をその時までとっておいてくれとチャーナタに言い残して、心明るく母の元へと帰ってゆく、といった内容となる。

吉江は、これらの童話と前掲タゴールの著作、特に『生の実現 *Sadhana*』（1913年／邦訳1915・大正4年）との関連に言及し、〈マリヴロンと少女〉のマリヴロンあるいは〈マリヴロンと若い音楽家〉におけるマリヴロンと、〈龍と詩人〉におけるアルタ、そして更には詩聖と呼ばれたタゴールを等号で結ぶ。そしてさらに、〈マリヴロンと少女〉のギルダ、〈龍と詩人〉のスールダッタ、そして賢治が、バランスをとって等号で結ばれることになる。ここで、注目すべきは、ギルダが賢治に比定されていることである。実は、「少女ギルダに作者自身を投影させたと見る上で、参考になること」の例証として吉江が言及するのが、〈青森挽歌〉のあの「ギルちゃん」である。吉江は、基本的に、大塚同様〈手紙（四）〉や〈春 変奏曲〉などをふまえ「ギルちゃん＝蛙」説に立ち、「ギル」が「アントンギルカエル」に由来するなど推測している⁽³⁸⁾。そして、「まるでぶなの木の葉のやうにプリプリふるえ」る少女ギルダに、「ギルちゃん」および亡妹トシのイメージを見出す。また、

〈マリヴロンと少女〉のギルダが南米あるいはアフリカへ行く少女と設定されてきたことから「ギルダには南方を憧れる作者自身と共に亡妹のイメージがまつわり付いているように考えられるのである。従ってギルダ＝賢治、マリヴロン＝タゴールと、女性を男性に変えて構想したと考えることもさほどの無理はないと思う」⁽³⁹⁾とする。賢治自身が南方に憧れていたから、南方へ向かう設定のギルダ＝賢治であるとは、議論が飛躍しすぎていると言わざるをえないし、なぜ男性と女性とを入れ替えたのかについても理由づけはされないままである。

吉江の論は、その著書名にあるように「タゴールと賢治」という構図を「マリヴロンとギルダ」（あるいは「マリブランとピエール」）や「チャーナタとスールダッタ」という構図に組み込むため、敢えて賢治をギルダに比定せざるをえなかったというきわめて演繹的発想に立っているわけだが、実は、この論考は、先行研究で唯一〈青森挽歌〉の「ギルちゃん」と〈マリヴロンと少女〉の「ギルダ」との関連について言及したものであった。しかし、「ギルちゃん」というハイパーテキストから少女「ギルダ」を介してこの〈マリヴロンと少女〉に張られたリンクの意味について、ここでは全く顧慮されていない。

この拙論によって、その意味について初めて光が当てられたわけだが、それは、〈青森挽歌〉に出てくる「ナーガラ」が蛇神＝龍神であることから、当然〈マリヴロンと少女〉（あるいは〈マリブランと若き音楽家〉）と似た内容をもつ〈龍と詩人〉にもリンクが張られている可能性も示唆している。実は、〈龍と詩人〉のテキストを読めば、そこに「芸術」という語は使われていないことがわかる。そこで扱われている主題は、もちろん「詩」であり、例えば「詩賦の競ひの會に、わたしも出て歌った」ことを「歌の競べにうたひ」と言い換えていることからわかるように、ここでの「詩賦」とは「歌われる」ものであることが前提である。また、〈マリブランと若き音楽家〉での主題は、ピエールの作曲した「歌」であり、有名な歌

手マリブランがそれを歌い、出版の手助けをしてあげることであった。そして、それをふまえて書かれた〈マリヴロンと少女〉でも、そこには「芸術」という語が用いられるものの、マリヴロンは有名な歌手であり、少女ギルダが楽譜を抱えていること、あるいはマリヴロンがギルダのことを知っていることから、ギルダが歌あるいは音楽を勉強しており、それゆえマリヴロンを敬っているということが基本的シチュエーションとして置かれているのは言を俟たない。

つまり、賢治は、〈青森挽歌〉と同時代かあるいはそれ以前に成立したと推定される〈マリヴロンと少女〉や〈龍と詩人〉の内容へのリンクを張ったハイパーテキストを〈青森挽歌〉の中に置くことによって、「歌」や「詩」をテーマとするこれらの童話のイメージを逆に詩篇〈青森挽歌〉に反映させようと企図していたとも考えられるのである。そしてそのイメージは、同時代に構想された詩篇〈春〉にも共有されていた。前述のように〈春〉（あるいは〈春 変奏曲〉）にみられる、「プラットフォーム」「楽譜」「鳥・燕麦」といった語は、それぞれ〈マリヴロンと少女〉における「停車場」「楽譜」「ひばり」と呼応関係にある。さらに、〈春〉における「ワルツ第C Z号の列車」が〈青森挽歌〉の「l'estudiantina」や〈マリヴロンと少女〉の「マリヴロン女史」と深く関わっているのは前述のとおりだが、実は、〈春〉の下書き稿（一）の当該行に、「ワルツ⇔反復曲→北（ノルド）→南（スード）→南方（スーダ）→南（スード）→[ウ→]ワルツ、」第C Z号の列車は」という書き込みがあり⁽⁴⁰⁾、これは、とりもなおさず、この列車が「南」へ行く列車、まさに「アフリカ」（あるいは南米）という「南」方へ向かうギルダがマリヴロンと別れた停車場から翌日まさに乗る予定である列車であるとも考えられる。

さらに、敷衍すれば、〈青森挽歌〉の冒頭で、停車場に停まっている汽車は、「北へ走つてゐるはずなのに／ここではみなみへかけてゐる」のであり、そうした「汽車の逆行は希求の同時な相反性」と賢治自身によって補足される。つまり、〈マ

リヴロンと少女)では、南へ行くのはギルダであり、マリヴロンはそれと逆行し北に行ったであろうことが想像されるし、「ひばり」が東へ飛んでいくのは、それが北と南で象徴された彼岸と此岸の中間に位置する媒介者であることを意味している。マリヴロンのモデルであるマリブランは夭逝するのであり、逆に死にたいと思っているギルダは死ねない。この構図はまさに、前述のように、マリヴランが亡妹であり、それを希求する賢治がギルダということにもなりうるのである。こうしたドッペルゲンガー的イメージが、

青ざめたあけ方の孔雀のはね
 やはらかな草いろの夢をくわらすのは
 とし子、おまへのやうに見える。
 「まるっきり肖たものもあるもんだ、
 法隆寺の停車場で
 すれちがふ汽車の中に
 まるっきり同じわらすさ。」

とある〈青森挽歌 三〉でも、共有されていることは看過されるべきではない。

前述のように、すでに筆者は、こうした自己像幻視的「視座転換」に関連して、〈土神ときつね〉中の「ハイネの詩集」というハイパーテキストと同様、〈青森挽歌〉中の前掲「お、おまへせわし^{オー}いみちづれよ^{ツウ}」から、シューベルトの歌曲集《白鳥の歌》第13曲〈影法師 *Der Doppelgänger*〉にリンクが張られていることを論じた。これについては、実は、北からの列車に乗ってくる古代ギリシヤ哲学専攻の大学教授が主人公の、アンデルセン童話〈影法師〉が大きな影響を与えている。また、賢治がドイツ語訳のアンデルセン『絵のない絵本』第28夜からインスピレーションを受け〈アンデルゼン氏白鳥の歌〉と題した9首の短歌を作ったことはよく知られているが、アンデルセンの他の童話〈白鳥〉も他の賢治作品のインスピレーションの源になっている。賢治とアンデルセンの関係を論じた多くの先行研究の中には、賢治の「ギルダ」が、アンデルセン童話〈雪の女王〉に出て

くる女の子「ゲルダ」に由来するのではないかとする説⁽⁴¹⁾もあることを考えると、アンデルセンから賢治への影響関係については、『新宮澤賢治語彙辞典第二版』の「アンデルセン童話の世界は、賢治作品に大きな影を落としている」⁽⁴²⁾という指摘を俟つまでもなく、改めて検証されねばならない問題が多く含まれている。アンデルセンの〈影法師〉と賢治作品との関連についての考察は別稿に譲る。

註(文中の賢治作品の引用はすべて筑摩書房刊『【新】校本宮澤賢治全集』に拠った。)

- (1) 「ゴーシュ」という名前のもつ意味について論じた先行研究は多いが、代表的なものとして、梅津時比古『《ゴーシュ》という名前:《セロ弾きのゴーシュ》論』(東京書籍, 2005年)が挙げられる。併せて、以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈摩擦〉〈震動〉〈感染〉—宮澤賢治『セロ弾きのゴーシュ』におけるトルストイの芸術論と石川三四郎の動態社会美学のインターフェイス—」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第10号, 2011年) 55-84頁。
- (2) 吉本隆明『宮沢賢治の世界』(筑摩書房, 2012年) 47頁。
- (3) ヤコブ・ニールセン『マルチメディア&ハイパーテキスト原論—インターネット理解のための基礎理論』(篠原稔和監訳・三好かおる訳, 東京電機大学出版局, 2002年) 1頁。
- (4) 中村三春『修辞的モダニズム—テキスト様式論の試み』(ひつじ書房, 2006年) 21頁。
- (5) 天沢退二郎『『薙露青』解説』(『入沢康夫・天沢退二郎『討議『銀河鉄道の夜』とは何か 新装改訂版』青土社, 1979年) 173-184頁。
- (6) 中村, 前掲書, 20頁。
- (7) 天沢退二郎「後記(解説)」(『新修宮沢賢治全集』, 筑摩書房, 1979年) 361頁。
- (8) 〈土神ときつね〉の現存草稿は、その清書後、表紙の題名右上に赤インクで「土神…退職教授/きつね…貧なる詩人/樺の木…村娘」という書き込みがな

され、さらに題名左側に「寓話よりも／蓋ろシナリオ風の／物語-」、他にも、草稿第一集右端欄外に「物譚詩」と同じく赤インクで記入されている。土神がなぜ「退職教授」であるのか、あるいは「村娘」とされた樺の木がどのような意味をもっているのかについては、それぞれ以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「宮澤賢治〈土神ときつね〉管見—狐はなぜ「美学」をかた（語・騙）るのか—」（『岩手大学教育学部研究年報』第71号、2012年a）69～88頁、木村直弘「樺の木は青ざめ顔える—宮澤賢治〈土神ときつね〉再考—」（砂山稔・池田成一・山本昭彦共編『賢治とイーハトーブの「豊穰学」』大河書房、2013年）73-114頁。

また、ハイネに関連して、さらなる手がかりもある。それは草稿に書かれた「物譚詩」というメモ書きである。『歌の本』中のRomanzenを「譚詩調」と邦訳する場合もあるが、一般的には、物語風の自由な形式の詩＝「物語詩」のことを指し、「譚詩」の前の「物」は「物語詩」の「物」と共通と考えてよからう。〈土神ときつね〉では動物として活躍するのは狐であるが、実は、ハイネにも、動物（熊）を主人公とする長編叙事詩『アッタ・トロル 夏の夜の夢 *Atta Troll – Ein Sommernachtstraum*』（1847年）がある。たとえば、啄木学者・池田功（『石川啄木：国際性への視座』おうふう、2006年、24-27頁）は、この長編詩と啄木の随筆「一握の砂」中の「林中の譚」（1907年）との共通点を指摘しているが、これらも「視座転換」という要素を強調している点で、〈土神ときつね〉に通ずるものがある。「林中の譚」では人間対猿の論争で、衣服を纏わないと蔑む人間に対して、逆に猿は、四季を通じて自然の衣服をもたず二足歩行の人間を、退化した生物として憐れむという視座転換が、まさに配置されている。一方、『アッタ・トロル』では人間対熊である。百獣の王であったにも関わらず人間に捕えられ見せ物にされた牡熊アッタ・トロルが逃げ延びて山奥の洞窟へ戻り、「万物の霊長」とうぬぼれる人間は「貴族主義者」であり、「毛のないできそこない」のくせに動物界を見下していると怒りをあらわにする。こうした描写は、設定こそ異なるものの、〈土神ときつね〉における、

「いやしいけれどもとにかく神の分際」である土神が、嫉妬心から、「畜生の分際」である狐を「たゞ一言もまことはなく卑怯で臆病でそれに非常に妬み深い」「世の害悪」として罵る場面を想起させずにはおかない。人間によってその毛皮を刈られる対象としての熊であるアッタ・トロルが人間を「毛のないできそこない」と貶すことから看取できるように、この物語詩にも「視座変換」という主題が底流しているのである。賢治がこのハイネの物語詩を読んだことがあるかどうかはわからないが、革命詩人ハイネの代表的な社会風刺詩としてその存在を知っていたこと、そして、啄木の随筆については読んでいただろうことは想像に難くない。

- (9) Heinrich Heine, *Buch der Lieder: Neue Gedichte* (Berlin: Rothgiesser & Possekel, 1924)。境忠一『評伝・宮澤賢治』（桜楓社、1975年）436頁参照。
- (10) ハイネ研究者・井上正蔵によれば、1901（明治34）年に出た尾上柴舟訳による『ハイネの詩』（井上は藤谷崇文館刊としているが、正しくは新聲社刊）がハイネの名が広まるきっかけだったという。日本におけるハイネ受容については、同『ハイネ序説』（未来社、1967年）287-302頁を参照のこと。
- (11) 『萩原朔太郎全集』第10巻、筑摩書房、1975年）405頁。
- (12) こうした「ドッペルゲンガー」性については、〈青森挽歌〉（および〈土神ときつね〉）における自己像幻視的「視座転換」に関連して、〈青森挽歌〉中の「お、おまへ せはしいみちづればよ」から、シューベルトの〈影法師 *Der Doppelgänger*〉に張られたハイパーリンクを例に、すでに以下で考察した。国際シンポジウム「文学における〈喪〉、そして共同体の再構築」（2012年12月22日、於岩手大学総合教育研究棟（教育系）北桐ホール）における口頭発表「宮澤賢治とドッペルゲンガー—青森挽歌における〈喪〉の視座をめぐって—」。同名の論文が後日刊行予定の同シンポジウム論文集に掲載される予定（入稿済）であるので参照されたい。
- (13) Heinrich Heine, *Sämtliche Werke, Bd.1: Gedichte*, (München: Winkler-Verlag, 1961), S.139.
- (14) 天谷秀・近藤逸五郎共編『女聲唱歌 訂正再版』（水野書店、1910年）44-45頁。

- (15) キャロル・ローズ『世界の妖精・妖怪事典』（松村一男監訳、原書房、2003年、458頁）によれば、「ローレライ」とは、「ライン川のビンゲン近くで不思議なこだまを響かせながら美しい声で歌い、船乗りを誘惑して死に至らせた」女の水の精またはセイレーンということになる。ライン川に聳え立つこの岩山は、山びこを生じるため、古来「ルーレライ」（待ち伏せるという意味の *lauern* に由来する「待ち岩」の意）と呼ばれていた。ライン川航行の難所であることと山びこに関連した、歌声で舟人を惑わせる水の精としてのローレライ伝説は、ドイツ・ロマン主義の文学者で、学友で義弟でもあるアヒム・フォン・アルニム (Achim von Arnim, 1781-1831) と共編した民謡集『少年の魔法の角笛 *Des Knaben Wunderhorn*』（1806/08年）でも知られるクレメンス・ブレンターノ (Clemens Brentano, 1778-1842) が1801年に書いた「譚詩」(Volksballade: 素朴な言葉によって謡われる短い物語詩) で描いた、男達を破滅させる美少女〈ローレ・ライ Lore Lay〉に由来するとされる。ブレンターノはさらに、この譚詩を、自らの長編小説『ゴドヴィ *Godwi, oder, Das steinerne Bild der Mutter: ein verwilderter Roman von Maria*』（1801年）第2部第36節で、ヴィオレッタが謡う歌曲 (Lied) として全文を載せている。ただし、この譚詩にはどちらにもタイトルは付されていない。それぞれ、以下の文献を参照のこと。Werner Bellmann (hg.), *Sämtliche Werke und Briefe / Clemens Brentano*, Bd.16 (Stuttgart: W. Kohlhammer 1978), S.535-539, Bernhard Gajek (hg.), *Sämtliche Werke und Briefe / Clemens Brentano, Bd.1, Gedichte 1784-1801* (Stuttgart: W. Kohlhammer 2007), S.165-169. ここでは、〈土神ときつね〉中の「ロウレライ」も「(物) 譚詩」と関連していることに留意しておこう。
- (16) 天沢退二郎『宮沢賢治の彼方へ 新增補改訂版』（思潮社、1987年）19頁。
- (17) 作曲家・池辺晋一郎は、ピアノ前奏の冒頭と歌唱部の冒頭の第1拍における長7度音程（低音部のニ音と高音部のアウフタクトから掛留された倚音の嬰ハ音）と、その和音が安定した（根音ロ音が低音部にくる）基本形ではなく（第3音のニ音が低音部にくる）第1転回形として提示されることによって形成される浮遊感について指摘している。詳しくは、池辺晋一郎『シューマンの音符たち 池辺晋一郎の「新シューマン考」』（音楽之友社 2010年）117-118頁を参照のこと。また、音楽学者アーサー・コーマーも、この「第1曲が有名なのは、まさにこの曲の調性が曖昧なためである」とする。コーマーは、この曲の主音をイ音ととれば、各節の両端や曲の最後で嬰へ短調の音階が優位であることが、あるいは主音を嬰へ音ととれば、曲を通じて嬰へ短調主和音が1回も登場しないことが疑問点として出てくることをふまえつつ、イ音が歌唱部開始の主要音となっていることからイ長調を主調として、シェンカー風楽曲分析 (Schenkerian Analysis) に基づいた考察を進めている。詳しくは、アーサー・コーマー編『シューマンの歌曲集：詩人の恋』（寺本まり子 訳、東海大学出版会、1980年）75-80頁を参照のこと。
- (18) 賢治の歌曲作曲については、以下の文献を参照のこと。特に前者は、書物のほぼ半分をその記述に当てている。佐藤泰平『宮沢賢治の音楽』（筑摩書房、1995年）3-173頁、菅野浩和「賢治の「歌曲」(声楽作品) について」(『国文学 解釈と鑑賞』第47巻第13号、1982年) 133-137頁。
- (19) 原子朗『新宮澤賢治語彙辞典 第二版』（東京書籍、2000年）765頁。ちなみに、賢治がレコード蒐集を始めたのは、妹が死去する前の1922（大正11）年2月頃からとされる。『【新】校本宮澤賢治全集第16巻（下）補遺・資料 年譜篇』（筑摩書房、2001年）236頁参照。
- (20) 野村あらえびす「『詩人の恋』概説」（ハイネ作詞・シューマン作曲「詩人の戀」、バリトン独唱：シャルル・パンゼラ、ピアノ伴奏：アルフレ・コルトー、『ビクター洋楽名曲集』日本ビクター蓄音器、JAS-621, 1900年）13-14頁。
- (21) 馬場二郎『詩人の戀：シューマン歌曲集』（中央美術社、1923年）125-126頁。
- (22) 同上、111-112頁。
- (23) ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート その詩と音楽』（喜多尾道冬訳、音楽之友社、1987年）237-238頁。この第1曲については、さらに

- 音楽学者チャールズ・ローゼンによる分析が示唆に富む。Cf. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995), pp.41-48.
- (24) 馬場, 前掲書, 72-73頁。
- (25) 原, 前掲書, 197頁。ちなみに, 原文にある「Goruda」は「Garuda」の誤植。
- (26) 天沢退二郎「解説」(『新編 宮沢賢治詩集』新潮社, 1991年) 389頁。
- (27) 大塚常樹『宮沢賢治 心象の記号論』朝文社, 1999年) 197-220頁。
- (28) 大塚常樹『宮沢賢治 心象の宇宙論 新版』(朝文社, 2003年) 255-260頁。
- (29) 天沢, 前掲「解説」(1991年), 同頁。
- (30) この詩は, これまで作者未詳とされてきたが, 実は, 寓話作家・詩人として名高かったスイスの牧師・教育者アブラハム・フレリヒ(Abraham Emanuel Fröhlich / 1796-1865) 作の, 原題が〈回復・復帰 Wiederfinden〉という寓話 Fabel である。その後, 様々な教本に収録される間に詩句の変更が行われている。詳しくは, 前掲註12の拙稿を参照のこと。
- (31) 詳しくは以下の拙稿を参照のこと。木村, 前掲論文(2013年)。
- (32) 天沢, 前掲「解説」(1991年), 同頁。
- (33) この草稿・表紙裏の右半には, 赤インクで「少女を戦場に／行く看護婦とする」と書き, それに×を入れ「南米の兄のもとへ行く／少女」と書き直し, さらに「南米」を「アフリカ」に書き改めるといふ推敲の跡が残されており, 最終的にギルダが「あすアフリカに行く牧師の娘」とされるまでには試行錯誤の跡が垣間見える。『【新】校本宮沢賢治全集第9巻・童話 [Ⅲ]・校異篇』(筑摩書房, 1995年) 186-187頁参照。
- (34) ひばりと燕麦については, 以下の拙稿も参照されたい。木村直弘「ホモイはなぜ盲いねばならなかったのか ―宮沢賢治『貝の火』におけるシャーマン召命の景観と神話論理―」(『岩手大学教育学部研究年報』第66巻, 2007年) 51-70頁。
- (35) 吉江久彌「『マリヴロンと少女』から「龍と詩人」へ」(『タゴールと賢治: まことの詩人の宗教と文学』武蔵野書院, 1999年) 173頁。『タゴール著作集第1巻』(片山俊彦訳, 第三文明社, 1981年) 354頁。
- (36) Charles J. Barnes, *New National Fifth Reader* (Tokyo & Osaka : Shobido, 1901) pp.44-48. ちなみに, 岩手大学図書館には, 盛岡高等農林時代の蔵書(第19版。1918・大正7年刊, XVII : C : 138 / 0290246693) がある。ちなみに, 以下の文献に, この物語の全訳がある。高木栄一「マリブロン」(『賢治研究』第11号, 1972年) 356-359頁。
- (37) 吉江, 前掲書, 173頁。
- (38) 同上, 189頁, 及び, 同「ギルちゃんはギルカエルか」(同『賢治童話の気層』大修館書店, 2002年) 292-294頁。
- (39) 吉江, 前掲書(1999年), 189頁。
- (40) 『【新】校本宮沢賢治全集第3巻・詩 [Ⅱ]・校異篇』(筑摩書房, 1996年) 279頁。
- (41) たとえば, 西田良子「宮沢賢治のアンデルセン受容」(同『宮沢賢治論』桜楓社, 1971年) 201頁, 天沢退二郎・脇明子「対談 宮沢賢治の"影"の世界」(『国文学 解釈と教材の研究』第41号第7号, 1996年) 49頁など。
- (42) 前掲『新宮沢賢治語彙辞典 第二版』36頁。賢治のアンデルセン受容についての概要は, 以下の文献を参照のこと。宮澤健太郎「賢治とアンデルセン受容の関係性」(『白百合女子大学研究紀要』第43号, 2007年) 21-42頁。

[付記]

本稿は, 平成22~24年度岩手大学研究拠点形成・重点研究支援経費「岩手豊穰学 ―宮沢賢治を中心とした岩手の研究―」による研究成果の一部です。