

「一つのメルヘン」成立に関する一考察

——宮沢賢治「やまなし」との比較から——

中野新治

一、
中原中也の「一つのメルヘン」（『文芸汎論』昭11・11）は、天逆した詩人の「最も美しい遺品」（小林秀雄「中原中也の思ひ出」）としてよく知られている。教科書に取り上げられたこの作品との出会いから中也への接近が始まるという例は多いのである。しかし、もし

「一つのメルヘン」と同じレベルの「美しさ」を初心の読者がその詩集から捜そうとすれば、おそらくあるとまどいを覚えることになるだろう。四、四、三、三という整ったソネット形式、母音、音の多用（79個）による開かれた空間性の感覚（〈夜／昼〉、〈死／生〉〈静／動〉、〈時間性／空間性〉、〈固体／流体〉などの二元的対立²）によって支えられた形式美、といった美的要素の累積を他の作品に求めるのは相当に困難なことなのである。少くともこの作品が収められている詩集『在りし日の歌』（昭13・1）からは、「含羞」³、「湖上」⁴、「北の海」⁵、「言葉なき歌」⁶、「月夜の浜辺」⁷、「冬の長門峡」などを「美しい遺品」の一群に加えるにすぎない。整った抒情性はむしろ例外であり、「骨」⁸、「正午」⁹、「春日狂想」に代表されるパロディ的なゆがんだ抒情こそ主流をなしていると言わねばならないのだ。

では、なぜ「一つのメルヘン」が例外的に誕生したのか、と問うてみても正確な回答が不可能であることは言うまでもない。創造の秘密は論理を越えているからである。しかし、たとえば吉田熙生氏の次のような視点は、この間に対する有力な回答になりうると思われる。

吉田氏は「一つのメルヘン」と同年同月に発表され、『在りし日の歌』では並置されている「ゆきてかへらぬ」（『四季』昭11・11）との関連に注目する。

「一つのメルヘン」はダダイズムの延長上に創り出された幻想世界であり、原初的な自然を舞台とした世界である。これに対して、「ゆきてかへらぬ」は人間不在の街であり、人間が否定された社会を舞台とする。二つの詩は一見異質のように見えるが、しかし時間の交錯あるいは逆転を詩法としている点では共通のものがある。そういう意味で、この「ゆきてかへらぬ」もやはりダダイズムの延長上に創られた世界と考えることができよう。推測すれば、この時中原は二つの詩の制作に際して「此

「一つのメルヘン」成立に関する一考察 —— 宮沢賢治「やまなし」との比較から ——

の世の果て」という世界の表現を、人間關係の否定（「ゆきてかへらぬ」と、自然法則の逆転（「一つのメルヘン」という二つの面から意圖したのかもしれない。

何気なく読めばつながりなど見出せそうもない二つの作品を、「此の世の果て」という空間の同質性と「ダダイズム」という秩序破壊的な表現意識の同一性でつなげてみせた卓見である。吉田氏は、「ゆきてかへらぬ」がかつての「京都時代」を舞台としながら、実際には昭和十一年の時空によって構成されており、「過去と現在とが自由に交錯している」ところにダダイズムの影を見ているが、具体的な表現においても、「林の中には、世にも不思議な公園があつて、」以下の「ゆきてかへらぬ」の最終連と、「秋の夜は、はるかの彼方に、」小石ばかりの、河原があつて」という、「一つのメルヘン」の冒頭は確かにつながっていることが感得されるであろう。しかし、かりに「ゆきてかへらぬ」を反転させたものが「一つのメルヘン」であると考えうるとしても、生の感覚が無機的にぬぐい取られている「ゆきてかへらぬ」を「異教的な天地創造神話」とさえ読まれている「一つのメルヘン」の世界へと反転させるためには、大きな創作上の契機、エネルギーが必要であるにちがいない。それを作ったのが宮沢賢治の童話「やまなし」ではないか、と考えたいのだが、本論に入る前に中也にとって宮沢賢治はどのような意味を持っていたのかを確認しておく。

二、
中原中也が宮沢賢治について触れた文章は五つ残っているが、詩集『春と修羅』（大13・4）については「私がこの本を初めて知つたのは大正十四年の暮であつたかその翌年であつたか、とまれ寒い頃であつた。由来この書は私の愛読書となつた。何冊か買つて、友人の所へ持つて行つたのであつた。」（『宮沢賢治全集』（昭10・4）と語つて、彼が数少ない生前からの賢治理解者の一人であつたことを強調している。その賢治への共感には次の一文に尽きていと言つていいだろう。

彼は幸福に書き付けました。とにかく印象の生滅するまゝに自分の命が経験したことその何の部分だつてこぼしてはならないとばかり。それには概念を出来るだけ遠ざけて、なるべく生の印象、新鮮な現識を、それが頭に浮かぶまゝを、——つまり書いてある時その時の命の流れをも、むげに退けてはならないのでした。（中略）彼にとつて印象といふものは、或ひは現識といふものは、勘考さるべきものでも翫味さるべきものでもない、そんなことをしてはゐられない程、現識は現識のまゝで、惚れ惚れとさせるものでもあつたのです。それで彼は、その現識を、出来るだけ直接に表白さへすればよかつたのです。（『宮沢賢治の詩』昭10・6）

くりかえし使われる「現識」の意味については、佐藤泰正氏や北川透氏の仏教用語をふまえての言及があるが、ここでは中也のい

わゆる「名辞以前」（「芸術論覚え書き」）につながる詩を発生させる根源的な生命感を指し、それが賢治の詩作における「心象スケッチ」の「心象」に相当するものであることを確認しておけば十分であろう。おそらく中也是詩作の意味を己れと同じくする稀な存在を賢治に見出したのである。それは彼が詩を論じる時、形を変えながら常に主張していたものに他ならない。

自分に、方法を与へやうといふこと。これが不可（いせ）ない。どんな場合にあるとも、この魂はこの魂だ。（一九二七・一・一九

日記）

デザイン、デザインつて？そんなものは犬にでも喰はせろ。

歌ふこと、歌ふことしかありはしないのだ。（同一・二十 日記）

近代の作品は、私には、歌はうとしてはゐないで、寧ろ歌ふには如何にすべきかを言つてゐるやうに見える。歌ではなくて歌の原理だ。かくて近代の作品は外的である。（中略）つまり近代は表現方法の考究を生命自体だと何時の間にか思込んだことである。（中略）だから私は繰返していふ、座標軸を、概念を、偶像を、他人の眼を忘れよノ（中略）忘れよノ忘れよノ自展の概念が誘起する記憶以外の記憶は、たゞ雑念に過ぎないものだ。

（生と歌）

中也の言うように「自展の観念が誘起する記憶」のみに従い、「他人の目」も「表現方法の考究」も視野に入れず書かれた例を、賢治の「心象スケッチ」群からあげてみよう。

コバルト山地（さんち）の水霧（ひなうら）のなかで
あやしい朝の光が燃えてあます
毛無森のきり跡あたりの見当です
たしかにせいしんてきの白い火が
水より強くどしどしどし燃えてあます（「コバルト山地」）

青じろい骸骨星座のよあけがた
凍えた泥（ぬい）の乱反射をわたり
店さきにひとつ置かれた
提婆（ていば）のかめをぬすんだもの
にはかにもその長く黒い脚をやめ
二つの耳に二つの手をあて
電線のオルゴールを聴く

（「ぬすびと」）

けふはぼくのたましひは疾（はや）み
からす
鳥さへ正視（せいし）ができない
あいつはちやうどいまごろから
つめたい青銅（プロテクト）の病室で
透明蕃薇（ばいばい）の火に燃される
ほんたうに けれども妹よ
けふはぼくもあんまりひどいから
やなぎの花もとらない

（「恋と病熱」）

「一つのメルヘン」成立に関する一考察 —— 宮沢賢治「やまなし」との比較から ——

少くとも詩に於ける賢治が、中也の言う如く「他人の目」（読者

の目)など全く考慮の外に置いていたことは、この三つの作品だけでも明らかである。「コバルト山地」「毛無森」は何のことわりもなしに登場するし、「骸骨星座」とは、ある星座の別名なのか、勝手につけた名前なのか不明である。(実際、どんな星座表にもこの名を持つ星座はない)。「青銅の病室」が、当時、肺結核を病む者の安静と保温のためにかやをつた、その青がやを指すなどとは解説書を読まない限り了解不可能である。「せいしんてきの白い火」「透明薔薇の火」も明白に理解することはむづかしいし、「ぬすびと」が「提婆のかめ」を盗み、風のためにオルゴールのように鳴っている電線を聞いていることに何の意味があるのか、また、「あいつ」と「妹」が同一人物なのか否かも作品の内部から答えを捜すことはできない。

このような特質は「七つ森のこつちのひとつが／水の中よりもつと明るく／そしてたいへん巨きいのに」(「屈折率」)から「そらにはちりのやうに小鳥がとび／かげろふや青いギリシア文字は／せはしく野はらの雪に燃えます」(「冬と銀河ステーション」)に至る全作品に一貫している。中也の言う通り、賢治は「幸福に」自己のためだけに、「書きつけた」のであり、言語による秩序ある小宇宙の形成という通常の詩的営為からは遠くへだたつた場所に居るのである。

しかし、このように宮沢賢治が「湧出する生命感の率直な表出」、「外在的なるものの遮断」に於て中也と一致しているとしても、賢治における「心象スケッチ」と、中也における「歌」には決して重なることのない領域があつたことは言うまでもない。

「すべてわたくしと明滅し／みんなが同時に感ずるもの」「すべてがわたくしの中のみんなであるやうに／みんなのおのおのなかのすべてですから」(「春と修羅」)とあるやうに、賢治にとつて「命の流れ」(心象)とは世界のあらゆる存在との交流、照応そのものを指すものであり、単なる自己意識とは似て非なるものであつた。自己とは世界から孤絶し共通項をもたない絶対的実体的な個なのでなく、仏によつて生命のエネルギーを注ぎ込まれたすべての存在と同質の「わたくしといふ現象」(「春と修羅」)である。ゆえに、自己の「命の流れ」(心象)を語ることはそのまま「世界」を語ることであり、「世界」を語ることは、そのまま自己の「命の流れ」を語ることであつた。その語りが「粗硬な」(大14・2・9 森佐一あて書簡)「スケッチ」でなければならぬのは、「風景やみんなといつしよに／せはしくせはしく明滅」(同)すること、即ち変化流転して止まないことがこの世の眞の姿である以上、当然である。もし、高度に秩序化された言語世界が造られたとしたら、それは過分な裝飾化を伴つたものと見なされねばならない。(Mental sketch book)という頭注を入れた作品の存在は、賢治がこのやうな「現象としての自己」⁶⁾「世界」のありのままの報告に極めて意識的であつたからに他ならない。

かくして、賢治における「心象スケッチ」とは、彼が到達した世界観によつて自己意識からも言語による美的秩序志向からも解放され、読者をとまどわせるほどの「自由」を獲得したことの証しであつたとすることが出来る。すでに見た作品の「ひとりよがり」は、その「自由」のゆえであるが、それに対しては「なんのことだか、わ

けのわからないところもあるでせうが、そんなところは、わたくしにもまた、わけがわからないのです」(『注文の多い料理店』序)と答えれば済んだのである。

一方、中原中也における「歌」の「自由」は、彼の「早熟」(自己完成の意識)からもたらされたものであった。

私は全生活をしたので(一歳より十六歳に至る)私の考へたことはそれを表はす表現上の真理についてのみであつた、謂はば。(十七歳より十九歳に至る)そこで私は美学史の全階段を踏査した、実に。かくて私は自らを全部解放されたやうな風になりに行つた。(一九二七・四・四 日記)

・宇宙の機構悉皆了知。

・一生存人としての正義満潮。

・美しき限りの鬱憂の情。

以上三項の化合物として、

中原中也は生息します。

ダダイズムとは、

全部意識したとしてなほ不純でなく生きる理論を求めた人から生まれた。(同 五・一四 日記)

二十歳の中也がここでくりかえして主張しているのは、「私は人生についても芸術についてもすべてを知り尽くした」ということであり、知り尽くしてなお抱へべきものとして残つたものがダダイズムである、ということである。「全生活の知悉」については、中也

の若さ故の傲慢と理解すればいいであらうが、「美学史の全階段の踏査」については、例えば大岡信氏の次のような指摘に学ばねばならない。

大岡氏は、中也の詩法の確立について「中原は昭和の詩の、いわゆるモダニズム系統の詩人たちとは全く別個の道を歩んだ。富永太郎から教えられたランボオ、ヴェルレーヌをはじめとするフランス十九世紀への傾倒は、やがて小林秀雄との運命的な出会いもあつて、ますます強まる」と述べ、さらにこうつけ加えている。

これら十九世紀末葉の詩人たちのうちに、「自分自身であること」が、とりもなおさず「表現者」であることにほかならなかつた詩的生活者たちを見出していたのである。それに対して、二十世紀のめまぐるしく展開する芸術思潮や様式変化の多くは、かれには根のない空疎なから騒ぎと映つた。「問題は紛糾してはいない。野望が紛糾してゐる」というのが大根おおねのところでのかれの現代芸術観であり、同時に現代人観であつた。ダダイズムは二十世紀の運動だが、かれはダダの中に技巧を排し、理智を排し、ひたすら魂の純粹性に生きるための理論を見たのである。^(?)

かくして、中也は生活人として「社会生活」を営むことから、詩人として新しい「表現」を求めて腐心することからも「解放」され、ただ、自己自身でありつづけることだけを自分に求めればよい、そういう「解放区」を得た、とすることができると言ふことができる。実家からの変ら

ぬ金銭の援助は、「解放区」を物質的に支えた。しかし、「美しい限りの鬱憂の情」(「日記」傍点引用者)と早くも記されているように、その「自由」は、賢治のような「幸福」なものではなかったと言わねばならない。なぜなら、事実として誰も「自己自身を生きる」ことのみで生を持続することは不可能だからであり、その「自己自身も賢治のように「世界」に向って限りなく解放されることのない、自閉したものであったからである。

なにもかも、いはぬこととし、
このゆふべ、ふきすぐる風に頸(うで)さらし

夕空に、くろぐろはためく、
いちぢくの、木末 みあげて
なにものか、知らぬものへの
愛情のかぎりをつくす。

(「いちぢくの葉」部分)

此処では薪が燻つてある、
その煙は、自分自らを
知つてでもゐるやうにのぼる。

誘はれるでもなく
覚めるでもなく
私の心が燻る

(「冷たい夜」部分)

通りには雨降りしきり、

家々の腰板古い。

もろもろの愚弄の眼は淑まなこやかとなり、

わたくしは、花卉の夢をみながら目を覚ます。(「雨の日」部分)

ここにはたしかに、「ある時刻における小さな宇宙が自分の中にも目覚めてくる」(吉田秀利^⑧)とでも表現する他ない、不思議な存在感覚がある。それは、中也が求めた「名辞以前」の世界の感覚であったかもしれないし、あるいは「現識」の言語化であったかもしれないが、「なにもかもいはぬこととし」とか「もろもろの愚弄の目は淑やかとなり」とかの中也特有の「愚痴」さえ無視すれば、風の立つた夕刻、または小さな薪の火を前にして、また、雨の日の朝(？)、自己が生きてあることの実在感覚を可能なかぎり言語化しようとする詩人の姿勢を読み取ることができる。それを、通常の社会生活を営む人間たちには稀にしか訪れない「自己が自己自身に回帰できる時間」と言い換えることも可能であろう。とまれ、中也の目ざしたものは、どこにもない、誰にも似ていない、初めての、という形容のつく外在的価値に基づく詩的世界を作ることと正反対のものだ。彼は、誰にもある共通の心の領域を探そうとし、その中の魂の陶醉を夢みたのである。

しかし、くり返し述べて来たように、そのような時間も空間も自閉的であることをまぬがれることはできない。見上げているものが「いちぢくの木末」ではなく「何ものか、知らぬもの」であり(「いちぢくの葉」)、真に燻り立ち上ってくるものが薪ではなく「私の心」であり(「冷たい夜」)、見ているものが外の雨ではなく「花卉の夢」

である（「雨の日」）のは、中也に「世界」との具体的な交流が始まらなかったことを示している。「あゝ、空の歌、海の歌、／僕は美の、核心を知つてゐるとおもふのですが／それにしても辛いことです。怠情を道れるすべがない」（「憔悴」という強い塞感はずでに第一詩集『山羊の歌』（昭9・12）に登場している。それは人生についても芸術についてもすべてを知悉したという中也が生きた「解放区」の、もう一つの姿であつた。

三、

秋の夜は、はるかか^{かみなた}の彼方に、
小石ばかりの、河原があつて
それに陽は、さらさらと
さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで^{ついでせき}硯石か何かのやうで、
非常な個体の粉末のやうで、
さればこそ、さらさらと
かすかな音を立ててもゐるのでした。

さて小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、
淡い、それでめてくつきりとした
影を落としてゐるのでした。

やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか、

今迄流れてもいなかった川床に、水は
さらさらと、さらさらと流れてゐるのであります……

（「一つのメルヘン」）

すでに多くの指摘があるように、この作品は現実的な条理を超えた世界によつて成立している。秋の夜であるのに陽が射し、それが硯石か何かの固体の粉末であり、さらさらと音をたてるのは全く奇妙である、蝶の「淡いがくつきりとした影」はまだ条理が通つていると言えるが、蝶の去つたあとと突然の水の流れや、それが陽の射す音と同じであるというのは不可解という他はない、というように。もちろん、実際には読者は「この詩にあるこれだけの不条理を読みながら、殆んど矛盾を感じていない。さらさらとすることは、連を改める度に、その意味を変えざるが、しかし、ほくらはそれすら気づかずに美しいひびきとして聞いてしまふ。」（北川透⁹）という指摘の通り、この作品はその非条理性、超現実性を意識させない完成度をもつて読者を魅了するのである。

それは絵画性よりも音楽性によるものが大きいと考えられるから、この作品を（「ダダ音楽」という概念で位置づけようとする最近の北川透氏の指摘は、これまでの文脈からも傾聴に値するものである。ただ、作品の非条理性、超現実性は、「一つのメルヘン」という題名と「秋の夜は、はるかか^{かみなた}の彼方に」という冒頭の一行によつて保証されているのだから、「太陽が落ちて／太陽の世界が始まつた」「太陽が上つて／夜の世界が始つた」（「ダダ音楽の歌詞」という秩序破壊を目指すダダイズムの系譜にこの作品を置くだけでは十

分ではないだろう。少くとも、表現の非条理性、超現実性に関して
は、「一つのメルヘン」よりも音楽性に欠ける分だけ突出した印象
を与える作品を『在りし日の歌』からいくつも挙げる事ができる
からである。

今宵月は裴荷を食ひ過ぎてゐる
澆製場の屋根にブラ下つた琵琶は鳴るとしも想へぬ
石灰の匂ひがしたつて怖けるには及ばぬ
灌木がその個性を砥いでゐる

〔月〕部分

黒い夜草深い野にあつて、
一匹の獣が火消壺の中で
燧石を打つて、星を作つた。
冬を混ぜる 風が鳴つて。

〔幼獣の歌〕部分

コバルト空に往交へば
野に
蒼白の
この小兒。

黒雲空にすぢ引けば、
この小兒
捲る涙は
銀の液……

〔この小兒〕部分

「月」にはダダイズム調の言葉遊びの名残りがあつても、ど
れもが超現実の「幻視」によつて成り立つており、これらの作品の
延長上に「ホラホラ、これが僕の骨だ」に始まる「骨」や、「一つ
のメルヘン」が生まれたことは明らかであろう。「骨」はそのニヒ
ルでありながらとほけたようなユーモアによつて、「一つのメルヘ
ン」はその秀れた音楽性によつて単なる幻視の世界以上の作品とし
て生成されたのである。しかし、ここでそれにも増して重要なのは、
これらの「幻視」が、中也の生の危機的状況から生れたものである
ということである。『在りし日の歌』という第二詩集の命名が何よ
り雄弁に中也の死への接近を語っているのだから、ここで改めてそ
の由来を論じる必要もないが、これらの「ダダイズム」や「幻視」
は彼を死へと追いやつた自閉的世界のいわば最後のあがきであつた
ことをここで確認しておこう。そして、彼がまぎれもなく自己自身
こそが自己を死へと追いやつたことを明白に自覚していたことも。

自然は、僕といふ貝に、
花吹雪きを、激しく吹きつけた。

僕は現識過剰で、
腹上死同然だつた。

自然は、僕を、
吹き通してカラカラにした。

僕は、現識の、
形式だけを残した。

僕は、まるで、
論理の亡者。

僕は、既に、
亡者であったノ

(「僕と吹雪」)

この未刊の詩には一九三五・一・一一という日付と、詩の本篇のあとに、「祈祷す、世の親よ、子供をして呑気にあらしめよかく慾^{〔ようまう〕}憑^{〔ようまう〕}するは、汝が子供の、性に目覚めること、遅からしめ、それよ、神経質なる者と、なさざらんためなればなり。」というエピソード(？)が字を小さくしてつけ加えられている。

二つを合せて読めば、ここで中也が、すでに見た一九二七年の日記に書きつけた「宇宙の機構悉皆了知」という早熟の自負を全否定していることは明らかである。宮沢賢治を賞賛するために用いられた「現識」とという言葉は、ここでは肯定的に使われない。それはみずから「腹上死」させるもの——快感が反転して生を奪うもの——とみなされているのであり、残されたのは自己を生かしかめれない形式論理としての世界の知悉意識なのであった。では、どうすればいいのか。詩人は同じ日付を持つ「不気味な悲鳴」(未刊)で次のように自答する。

僕はもう、何にも欲しはしなかつた。
暇と、煙草とくらは欲したかもしれない。
僕にはもう、僅かなもので足りた。

そして僕は次第次第に灰のやうになつて行つた。
振幅のない、眠りこけた、人に興味を与へないものに。
而もそれを嘆くべき理由は何処にも見出せなかつた。

(中略)

僕はいつそ死なうと思つた。
而も死なうとすることはまた起ち上ることよりも一層の大儀であつた。

かくて僕は天から何かの恵みが降つて来ることを切望した。
而もはや、それは僕として勝手な願ひではなかつた。
僕は真面目に天から何か降つて来ることを願つた。
それが、ほんの瑣細^(ささい)なものだらうが、それは構ふ所でなかつた。

※

——僕はどうぞればい、か？
かくして、すでに見た「黒い夜草深い野にあつて／一匹の獣が火

消壺の中で／燧石を打つて、星を作つた（「幼獣の歌」という「幻視」が、単なる幻視ではなく、中也の詩的営為そのものを表すものと読めることが了解されよう。

詩人はすでに人間世界に居場所を持たず、獣と化し、その生は「火消壺の中で星を作る」という無意味性、あるいは不可能性（酸素のない火消壺の中では、燧石は発火しないはずである）を繰り返すだけである。しかし、それが生命の火を消され、「火消壺」の中で「灰のやうになつて行つた」（「不気味な悲鳴」）自己のなしうる唯一の行為なのだ。それが「幻視」を伴うことが多いのは、詩の成立の契機がすでに「天からの恵み」にしかなく、地上の具体的な女生の交感が途絶えているためなのである。

以上の文脈が成り立つとすれば、「一つのメルヘン」は、「火消壺の中で星を作る」ことの、稀な成功例であつたといふことができるだろう。おそらくこの時、「天からの恵み」としてあつたものが、宮沢賢治の「やまなし」である。

四、

中也が宮沢賢治の詩だけではなく、童話も読み、それに刺激を受けて童話を書いていたことについてはすでに大岡昇平氏の指摘がある¹⁾。「家族」「夜汽車の食堂」がそれであり、特に後者は、「僕」が「お母さんやお父さんを離れて」、まるで「お星の方へ」向つていくような夜汽車に乗って旅しているというものである。賢治の「銀河鉄道の夜」の影響も十分に考えられるが、内容の貧弱さは比較にならない。ただ、注目に値するのは、「雪の野原の中に、一條のレー

ルがあつて」「レールの片側には、真ツ黒に火で焦がされた、太い木杭立ち並んでゐて、レールを慰めてゐるやうなのであります」「遮二無二走つて行くのでした」（傍点 引用者）などの語り口調が「一つのメルヘン」と同じであることである。それは「家族」においても全く同様であるから、中也はそれを童話の文体として意識していたと考えて間違ひはない。であれば、十分な童話を書けなかつた中也が、ひとつのきつかけを得て詩の中に童話的幻想世界を作つてみせたのが「一つのメルヘン」であつたと言ふことは可能である。そのきつかけを「やまなし」と考えてみよう。

「小さな谷川の底を写した二枚の青い幻燈です」という口上から「やまなし」は始まる。一枚は春五月の昼の谷川であり、もう一枚は秋十一月の夜の谷川である。「十一月」は次のように始まる。

蟹の子供らはもうよほど大きくなり、底の景色も夏から秋の間になつたり変わりました。

白い柔らかな円石もころがつて来小さな錐の形の水晶の粒や、金雲母のかけらもながれて来てとまりました。

そのつめたい水の底まで、ラムネの瓶の月光がいつぱいに透とほり天井では波が青じろい火を、燃したり消したりしてゐるやう、あたりはしんとして、たゞいかにも遠くからといふやうに、その波の音がひびいて来るだけです。

舞台が水底であるにもかかわらず、ここには有機的な濁りや汚れが全くない。「白い柔らかな円石」「錐の形の水晶の粒」「金雲母の

かけら」はあくまで美しく、そこに青い月光がいつぱいに降りそそぎ、水の天井は燃えているように見える。次の場面で蟹たちが登場しなければ、これは天上界の描写と云っていいほどの幻想性を持つてるのである。特に月の光によって「波が燃える」という超日常的な逆転描写が注目されるが、「笹の雪が／燃え落ちる燃え落ちる」(「丘の眩惑」)、「たしかにせいしんてきの白い火が／水より強くどしどしどしどし燃えてゐます」(「コバルト山地」)とあるように、それは賢治に特有な描写であり、その世界感受の強烈さを示すものに他ならない。同様の描写は蟹の親子の上に「やまなし」が落下したあと再び登場する。

間もなく水はサラサラなり、天井の波はいよいよ青い焰ほのほをあげ、やまなしは横になつて木の枝にひつかかつてとまり、その上には月光の虹がもかもか集まりました。

『どうだ、やつぱりやまなしだよ、よく熟してゐる、いい匂ひだらう。』

『おいしさうだね、お父さん』

『待て待て、もう二日はかり待つとね、こいつは下へ沈んで来る、それからひとりでおいしいお酒ができるから、さあ、もう帰つて寝よう、おいで』

親子の蟹かには三正自分等の穴に帰つて行きます。

波はいよいよ青じろい焰をゆらゆらとあげました。それは又金剛石の粉をはいているやうでした。

もし、世界との生々した交感を「生のボルテージ」という言葉で

計るとすれば、農学校教師時代の賢治が極めて高いボルテージを持ち、死を前にした中也のそれがゼロにも近いものであったことはすでに見て来た通りである。しかし、「やまなし」の命の喜こびにみちた世界を感受しえた時、中也の中にわずかな時間でも「生のボルテージ」が上昇する機会が与えられたのである。それを導いたものがくりかえし登場する幻想的な「月光により燃えあがる波」であり、終末部に登場する「サラサラ」鳴る川音であり、また、「金剛石の粉」のイメージである。もちろん、生のボルテージを賢治のレベルまで引きあげることが不可能であるから、同じく秋の夜ではあつても、舞台は生物の匂いがしない小石ばかりの河原である。夜であるのに陽がさす、という超日常的逆転は「月光により燃え上がる波」を無機的に裏返した表現と考えることが可能であり、陽の光が「珪石か何かのやう」な粉末であるのは、月の光が「金剛石(ダイヤモンド)の粉」のように降り注ぐことがヒントになっているであろう。「サラサラ」鳴る川音は、オノマトペの独自性において際立つ賢治としては全く平凡であるが、生のボルテージの低い中也にはむしろ心地よい平凡さであったにちがいないし、それが他の描写と共に感受された時、「耳のよい人であった」(大岡信^①)彼の中で確かな幻想的世界が創られはじめたためである。

では、「蝶」はどこから来たのか、という疑問が残るが、ここで想起されるのは、「山羊の歌」の中ではひとときわ死の匂いに満ちた「秋」の一節である。

草がちつともゆれなかつたのよ、

その上を蝶々がとんでゐたのよ。

浴衣ゆかたを着て、あの人縁側に立つてそれを見てるのよ。

あたしこつちからあの人の様子 見てたわよ。

あの人ジツと見てるのよ、黄色い蝶々を。

お豆腐屋の笛が方々で聞えてゐたわ、

あの電信柱が、夕方にクツキリしてて、

——僕、つてあの人あたしの方を振向くのよ、

昨日三十貫くらゐある石をコジ起しちやつた、つてのよ。

——まあどうして、どこで？つてあたし訊いたのよ。

するとね、あの人あたしの目をジツとみるのよ、

怒つてるやうなのよ、まあ……あたし怖かつたわ。

死ぬまへつてへんなものねえ……

死を前にした者と蝶という組み合わせは、たとえば北村透谷の蝶の連作を想起させるが、少くとも「蝶」に「はかない生」と「死への先導者」という二重の喩を読み取ることは無理ではあるまい。

「一つのメルヘン」においては、それはさらに人界を離れたほとんど無機的なもののみで成立する世界の住者となつて登場するのである。

しかし、ここでは蝶は「死」へ導くものではない。それは「水」「生命」を招く存在なのだ。ここに一層死にみいられた中也の生を見出しでも誤まりではないであろう。死者が末期の水を求めるところに、「いのちの水」は流れはじめる。それは生命にあふれ

た「やまなし」を読んだ中也におとすれた一瞬の至福の時であった。ゆえに、「やまなし」と同じく、「一つのメルヘン」の最後にこうつけ加えられてもいいのである。

私の幻燈はこれでおしまひであります。

註

- (1) 中村文昭『中原中也の経験』 冬樹社 80年9月
- (2) 小関和弘『作品の新解釈』「一つのメルヘン」 「解釈と鑑賞」 89年9月号
- (3) 吉田熙生編著『鑑賞日本現代文学』中原中也 角川書店 81年4月
- (4) 大岡昇平『中原中也』 角川書店 74年1月
- (5) 佐藤泰正『近代日本文学とキリスト教・試論』基督教徒兄弟団 63年9月
- (6) 北川透『中原中也の世界』 紀伊国屋書店 68年2月
- (7) 「心象スケッチ」をこのように自己の心象の「ありのままの報告」と簡単に理解してしまうことの危険については、入沢康夫氏の詳細な指摘がある。(新修全集第二巻解説)しかし、ここでは秩序化された詩的世界を問題にしているの、この点には深入りしないこととする。
- (8) 大岡信『現代詩人論』 角川書店 69年2月
- (9) 吉田秀和『中也のことを書くのは、もうよさなければ……』「ユ

リイカ」 70年9月号

(9) (5)に同じ。

(10) 北川透「悪魔の伯父さんが来る所」中原中也〈ダダ音楽〉の行方」『日本文学研究』第32号 97年1月

(11) 角川版全集第3巻解説

(12) ふつうのテキストはすべて十二月となっているが、これは初期形の通り十一月とすべきである。詳しくは拙著『宮沢賢治・童話の読解』を参照されたい。翰林書房 93年5月

(13) 次のような発言がある。「耳がよかつたんだと思いますね。この人は。耳で記憶しているんですね。目ではこんなに記憶できないですね。」対談「銀の涙、中原中也」『短歌』 75年5月号

(14) 『在りし日の歌』には、生の錯乱のシンボルとしての「蝶」が登場する。「僕は何を云つてゐるのか／如何なる錯乱に掠められてゐるのか／蝶々はどつちへとんでいつたか／今は春でなくて、秋であつたか」(「秋日狂乱」) 作品はこの世の終末幻想に濃く色どられてゐるから、ここに登場する蝶が再び姿を現わしたのが「一つのメルヘン」であると言ふことも可能であろう。

(15) 「蝶のゆくへ」(明26・9)、「眠れる蝶」(明26・9)、「雙蝶のわかれ」(明26・10)がある。この年の十二月、透谷自殺未遂。

翌明治二十七年五月、自殺。