

中原中也の宮沢賢治受容に関する一考察

古 賀 晴 美

中原中也と宮沢賢治に関しては既に多くの論考がある。その上に、最近では「中原中也研究」第八号（二〇〇三年八月）において、「宮沢賢治と中原中也」の特集が組まれている。いいだもも氏、中村稔氏の対談（「銀河鉄道の夜」と「夜汽車の食堂」をめぐって）、入沢康夫氏、北川透氏の討議（「心象スケッチ」と「名辞以前」をめぐって）が発表されており、主要な問題が論じられ、また提示されている。それらを踏まえつつ、賢治の〈心象スケッチ〉と中也の〈名辞以前の世界〉との関連について、さらに〈我が民謡の精神はなみ〜として〉といった中也の賢治作品の評価に関して、考察していきたい。

中也が賢治を高く評価していたのは、残された賢治に関する六つの文章から明らかである。例えばその中の一つ、一九三四年九月一九日付の草稿の中で中也は、〈大正中期以降〉の〈敬意を表して置きたい〉〈謂はば名人肌の詩人〉の一人として賢治の名をあげている。中也は『春と修羅』（関根書店、一九二四年四月）

で賢治を知り、〈私がこの本を初めて知ったのは大正十四年の暮であつたかその翌年の初めであつたか、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）と語っている。

中也の賢治に関する文章は文圃堂書店版『宮沢賢治全集』の刊行（全三巻、一九三四年一〇月〜一九三五年九月）と並行して書かれていく。没後急速に高まっていく賢治評価の一端を中也も担っているのだが、彼がそれ以前に『春と修羅』を愛読していたのは、引用文の他に一九二七年六月四日の日記に賢治の名前が記されていること、一九二九年に賢治の作品に触発されて制作したと考えられる詩篇が散見されることから明らかである。詩篇は「秋」「心象」「妹よ」「修羅街晩歌」等があげられるが、これらの作品は中也が企画参加した同人誌「白痴群」（一九二九年四月〜一九三〇年四月）に発表された。同誌掲載作品のほとんどが後に『山羊の歌』（文圃堂書店、一九三四年一二月）に収められており、

同詩集の過半数を占めている。この時期の中也は「白痴群」という作品発表の場の獲得とも相俟って詩作が盛んになるのだが、その背後に賢治の『春と修羅』からの刺激を見ることも可能であろう。「秋」に賢治の「青森挽歌」の影響を見る論や、「心象」の詩法を賢治の心象スケッチから学んだとする論もある。また「修羅街挽歌」と「春と修羅」から二者の修羅意識について触れた論もある。他に「妹よ」に賢治の「無声慟哭」パート作品との、「修羅街挽歌」と「原体剣舞連」との詩句やイメージの類似も指摘できる。とはいえ、私は安易に賢治の影響を言いたてることは避けたい。中也の作品は賢治の影響という視点でのみ捉えるにはあまりに自立しているからである。

例えば、「白痴群」第三号、第四号に詩を発表している小林佐規子（長谷川泰子）に宛てた書簡（一九二九年六月三日）の末尾に、賢治の詩句〈打つも果てるも火花の命〉（「原体剣舞連」）が掲げられている。〈（芸術の動機）〉と題されたこの書簡で中也は佐規子を〈詩人の素質を立派にもつたあんだ〉と呼び、〈自分自身でおありなさい〉、〈芸術とは、人が、自分の弱みと戦ふこととです。その戦ふ力が基準となつて、諸物に名辞なりイメツヂなりを与へる力です〉と語っている。私信の中での〈詩人の素質〉という中也の言説に疑問があるが、彼女の詩作への励ましとも受けとれる。ただ、末尾の引用詩句〈打つも果てるも火花の命〉には自分自身であるために〈戦ふ〉詩人の姿が象徴されていると考

えられる。

この〈戦ふ〉詩人というモチーフは「修羅街挽歌」で展開され、作品中の〈無邪気な戦士、私の心よ！〉という詩句にその姿が重ねられている。〈忌はしい憶ひ出よ、／去れ！そしてむかしの／憐みの感情と／ゆたかな心よ、／返つて来い！〉という詩行から始まるこの作品は、対外意識にだけ生きる人々との戦いに傷つき果て、昔の憐れみの感情や豊かさを喪失し、言葉をも失ってしまった自分の〈心〉への哀悼歌と読むことができる。ここには〈憐みの感情〉や〈ゆたかな心〉に満たされた芸術世界と、〈対外意識〉に生きる人々の生活世界との対立の構図をうかがうこともできる（この構図は中也の「芸術論覚え書」に通じる）。「修羅街挽歌」が『山羊の歌』の詩集名候補としてあがっていたことを考えると、この詩の意味するところは軽くない。また、〈無邪気な戦士、私の心よ！〉と「原体剣舞連」の〈気圏の戦士わが朋たちよ〉との詩句の類似を指摘することもできようが、作品の相違は明らかであり、中也は賢治の作品から影響を受けている、というより賢治作品に触発され独自の作品世界を展開していると言える。では何に触発されたのか。それは後に触れたい。

中也と賢治とを論じる上で問題となるのは、中也が賢治との間で芸術観を共有しようとしているように見える点である。これは生前未発表の「宮沢賢治の世界」という文章に、中也の芸術観をまとめた「芸術論覚え書」が組み込まれていることに起因する。

人性の中には、かの概念が、殆んど全く容喙出来ない世界があつて、宮沢賢治の一生は、その世界への間断なき恋慕であつたと云ふことが出来る。

その世界といふのは、誰しもが多かれ少かれ有してゐるものではあるが、未だ猶、十分に認識対象とされたことはないのであつた。私は今、その世界を聊かなりとも解明したいのであるが、到底手に負へさうもないことであるから、仮りに、さういふ世界に恋著した宮沢賢治が、もし芸術論を書いたとしたら、述べたでもあらう所の事を、かにかくにノート風に、左に書付けてみたいと思ふ。〔詩園〕一九三九年八月号)

これに続けて「芸術論覚え書」の冒頭の六か条とほぼ同じ文章が比較的まとまつた形で書かれている。「芸術論覚え書」は「これが手だ」と、「手」といふ名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が深く感じられてゐればよい」に始まる、いわゆる「名辞以前の世界」について語つたもので、〈芸術といふのは名辞以前の、世界の作業で、生活とは諸名辞間の交渉である〉、芸術には〈生命の豊富〉〈現識の豊富〉が重要であり、それを衰退させるのは〈固定概念〉である、といった中也の芸術観が語られている。芸術（名辞以前の世界）と生活（名辞の世界）との対立の中で、芸術（名辞以前）を表現することは獲得可能か、という

中原中也の宮沢賢治受容に関する一考察

ところに中也の《詩作の最大のモチーフ》があるのだが、「宮沢賢治の世界」では〈仮りに、さういふ世界に恋著した宮沢賢治が、もし芸術論を書いたとしたら〉として〈かの概念が、殆んど全く容喙出来ない世界〉、すなわち〈名辞以前の世界〉の表出を賢治に託して述べている。『春と修羅』の心象スケッチの世界に〈名辞以前〉の芸術世界の展開をみる姿勢は次の文章からもうかがえる。

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をも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、それが頭に浮ぶまゝを、——つまり書いてゐ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。

彼は想起される印象を、刻々新しい概念に、翻訳しつつあつたのです。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出来さへすればよかつたのです。

〔宮沢賢治の詩〕／「レッツェンゾ」一九三五年六月号)

ここで中也は、賢治は〈生の印象〉〈新鮮な現識〉を〈印象の生滅するまゝ〉に書き付けたとか、〈概念〉を遠ざけて〈想起される印象を、刻々新しい概念に、翻訳しつつあった〉と語る。

〈想起される印象〉を〈現識〉とも言い換えているが、これも「芸術論覚え書」に出てくる〈概念〉と対峙する〈名辞以前の世界〉を表象することばであろう。

北川透氏は、中也の〈名辞以前〉が成立するには名辞《ものの概念をことばで言い表したものの》を成り立たせているシステム、その《言語組織を根底から疑うことばによるしかない》とし、《根源的なものがあるがままに現れる》という〈名辞以前の世界〉では、《概念化された、認識のための、制度としての言語組織がモディファイドされなければならない》と指摘する。また作品の詩法に即して中也が賢治に共感を寄せる根拠を《直接的な影響関係の背後にある、同時代的もの》に見ている。『春と修羅』を《暮鳥の影響のもとに聖なるリズムが、世界を見る装置として埋め込まれた詩集》であると捉え、《修羅として実存を生きる〈心象〉そのものが、リズムとしての働きをも》つ〈心象スケッチ〉という方法を通して、《世界が〈固定概念〉とは、逆の方へモディファイド》された賢治の世界に、〈名辞以前の世界〉を主張する中也が共感を寄せたと指摘する。この中也の〈名辞以前の世界〉を、例えば「少年時」^⑨にうかがうことはできないか。

黝い石に夏の日が照りつけ、
庭の地面が、朱色に睡つてゐた。

地平の果に蒸気が立つて、
世の亡ぶ、兆のやうだつた。

麦田には風が低く打ち、
おぼろで、灰色だつた。

翔びゆく雲の落とす影のやうに、
田の面を過ぎる、昔の巨人の姿――

夏の日午過ぎ時刻
誰彼の午睡するとき、

私は野原を走つて行つた……
私は希望を唇に噛みつぶして

私はギロギロする目で諦めてゐた……
噫、生きてゐた、私は生きてゐた！

作品は二行四連、三行二連の全六連からなる。前半の四連は〈世〉の滅亡を予感させる情景を視覚的に描き、後半の二連はそ

の情景を目の当たりにした〈私〉の行動、心情を語る。第一連では真夏の強い日差しが照りつける〈黝い石〉、〈朱色〉に睡る〈庭の地面〉が提示される。〈石〉〈庭〉といった近景の強烈な色彩の対照から視点は飛躍し、第二連では〈地平の果て〉に立つ〈蒸気〉に〈世の亡ぶ、兆し〉を見る。さらに第三連では〈おぼろで、灰色〉な〈麦田〉へ、続く第四連では〈翔びゆく雲の落とす影のやうに、／田の面を過ぎる、昔の巨人の姿〉へと視点が注がれる。第一連の鮮明な色彩の情景は、〈地平の果て〉の〈蒸気〉、〈おぼろで灰色〉な〈麦田〉、と視点を移動するにつれゆらぎ、色褪せ、〈昔の巨人の姿〉は〈翔びゆく雲の落とす影〉のようにならぬ。

吉田熙生氏の指摘のように、第四連で《直喩において喩えるものと喩えられるものとの関係が、普通とは逆になっているところ》に《「私」が見た世界の特異さ》があり、その世界は《「午睡」している人々が外界を見る時の基準を完全に逆転している》¹⁰。〈誰彼〉が〈午睡するとき〉、この言語基準の逆転した世界で目覚め、過去の生物である〈昔の巨人の姿〉を今、現実として捉えているのは〈私〉だけである。この〈昔の巨人の姿〉は「四季」一九三三年夏号では〈昔の巨人の乞食〉と書き直されており、行き場もなく餓えてさまよい、亡びゆく〈巨人〉（の存在する世界）の行末が象徴されていることが分かる。また、〈昔の巨人の姿〉は〈翔びゆく雲の落とす影〉という〈誰彼〉の言語基準と隣り合

わせであり、ここに二者の世界の基準の微妙な転換点を見ることが可能であろう。第五連では〈午睡する〉〈誰彼〉に対して消えゆく〈世〉を見失うまいと〈私〉は〈野原を走って行った〉という。ここに静（沈黙）と動、あるいは死と生の対照をうかがうこともできようが、いずれにしるこの二者が言葉を共有することはない。〈昔の巨人の姿〉の甦生と、その世界の永遠を願う〈私〉の希望は〈唇に噛みつぶ〉され、〈私〉は滅びゆく〈世〉を目の前に無力である。〈ギロギロする〉覚醒した目でその最期を凝視して諦めるより他に何もできない。ただただ確かなのは、言語基準の逆転したこの〈世〉でのみ〈噫、生きてゐた、私は生きてゐた！〉と繰り返される〈私〉の生に対する実感である。第六連で繰り返される〈私〉という言葉には、〈誰彼〉の見ることのない滅亡寸前の世界に、たった一人対峙する〈私〉の姿が強調されている。そして、《幻視者》のそれと指摘される〈ギロギロする目〉には、〈名辞以前の世界〉を希望する中也が重ねられているのである。

さて、中也の賢治評価の特徴は、『春と修羅』を〈我々の感性に近いもの、寧ろ民謡でさへある殉情詩〉（『宮沢賢治全集刊行に際して』／「作品」一九三五年一月）と捉える点にある。次の文章ではそれについて、さらに詳しく述べている。

此処には、我が民謡の精神は実になみ／＼としてゐて、これ

は、詩書を手にする程の人には最も直ちに、感じられる底のものである。此処に見られる感性は、古来「寒月」だの「寒鴉」だの「峯上の松」だのと云つて来た、純粹に我々のものである。主調色は青であり、あけぼのの空色であり、彼自身の讚ふべき語を以てすれば、「鋼青」である。真昼の光はあつても少くであり、それもやがて暮れるとしてのこのやうであり、此処では、紅の花も、やがて萎れて黝ずんだ色になるとしてのことである。それに猶、諸君も嫌ひではない冗舌は、此処に十分に按配されてをり、直き直きに抽象語を以てしなければ、かの「意味がない」と云つて嘯く、平盤ムラな心情の人達のためには、十分哲學的學術的な言葉も此処には見出されるのである。

〔宮沢賢治全集〕／「宮沢賢治研究」第一号、一九三五年四月）

北川氏は、賢治の詩を「寒月」「寒鴉」「峯上の松」といった《古色蒼然たる歌語》でたとえていることに触れ、賢治の詩を《寒々とした孤独なモノトーン、モノローグの世界》として捉えているのならば、中也は《冬の夜の孤独な賢治像に、みずからの「寒い夜の自我像」を共鳴させている》のではないかと指摘している。¹²そこに「修羅街晩歌」の対人圏と戦う孤独な詩人の姿を重ねることもできよう。

問題は〈我が民謡の精神は実になみ〜と〉していることである。賢治の詩のどこに〈なみ〜〉とした〈民謡の精神〉を感じるのか。加藤邦彦氏は〈民謡でさへある殉情詩〉に触れて、中也は賢治の「心象スケッチ」に《表現面では自分の感性にきわめて近いもの》を、《形式面では音数律に対する志向性がみられること》を感じていたことがこのような評価につながっているのではないかと、と提言している。¹³中也の賢治評価を二側面から捉えた興味深い指摘であるが、形式面に関して私はもう少し踏み込みたい。氏は《「民謡」に通じる形式的な特徴》が認められる賢治作品の例として「青い槍の葉」をあげ、《「民謡」とは、節をつけて歌われる、まさしく語義通りの「歌」》であり、《そこには曲の拍子に合う、ある一定の等拍リズムが存在する》という。「青い槍の葉」は二行（七・七／七・五）を基本とした《一定の等拍リズム》からなっている。四行ごとに挿入される〈ゆれるゆれるやなぎはゆれる〉というリフレインも《三・三・三・七というわらべうたの定型リズム》との指摘がある。完全に整えられた音数律からなるこの作品には、確かに《「民謡」に通じる形式的な特徴》が認められる。しかし、中也が賢治の作品から受容したという〈なみ〜〉とした〈民謡の精神〉とは違うのではないかと。

賢治の〈民謡〉性を考えるとき、よく取り上げられるのが「原体剣舞連」である。¹⁵この作品の類似詩句を中也は自らの詩に最も多く引用しており、¹⁶『春と修羅』の中でも特に愛読していたもの

だと考えられる。中也が感じた賢治作品の「へなみ」⁽¹⁾とした「

民謡の精神」は、この「原体剣舞連」によるところが大きいのではないか。この作品は賢治が盛岡高等農林学校三年（一九一七年）のときに、江刺郡地質調査に訪れた際に見た郷土芸能がもとになっていると言われる。それは「こんや異装のげん月のした／鶏の黒尾を頭巾にかざり／片刃の太刀をひらめかす」⁽²⁾「原体村の舞手たち」への呼びかけに始まる。次第に激しさを増し太刀の軋りに火花を散らす舞手の乱舞と、「霹靂の青火をくだし」⁽³⁾

「夜風とどろきひのきはみだれ」と激しい様相を呈する自然と、「月は射そそぐ銀の矢並」⁽⁴⁾「獅子の星座に散る火の雨の消えてあとない天のがはら」という銀河が、渾然一体となって交感する様が描かれている。中也が「民謡でさへある殉情詩」というとき、

この「原体剣舞連」の舞手の乱舞に生活圏や対人圏に対峙して戦う詩人の姿、自らの情の世界（名辞以前の世界）に殉ずる詩人の姿が重ねられていると考えられる。また、この作品の溢れるような躍動感を効果的に伝えているのがリズムである。それは主として七七、七五、五七の音数律の繰り返しできている。しかし変則的である。中には「肌膚を腐植と土にけづらせ／筋骨はつめた炭酸に粗び／月月に日光と風とを焦慮し／敬虔に年を累ねた師父たちよ」と行を追う毎に音数が増加する箇所もある。かと思ふと、段を下げた悪路王登場の場面は七五で統一されている。他にも八音や六音が混在しており「青い檜の葉」の完全な等拍リズム

から大きくはみ出してしまっている。

作品冒頭の「dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah」の八連打の太古の擬音は私たちに一定のリズムを提示する。私たちがこのリズムを基本としてある一定時間内で各行を捉えんとするならば、規則的な七五を内包するこの変則的な音数の増減は、あたかもことばの伸縮運動となって私たちに躍動感を喚起する。おそらく定型性をはみ出していくところにこの詩の魅力はある。この音数の伸縮を伴うリズムが中也の士気を鼓舞したのは想像に難くない。それを中也は無意識のうちに「へなみ」⁽¹⁾とした「民謡の精神」として捉えていたのではないか。それこそ「詩書を手にする程の人には最も直ちに、感じられる底のもの」⁽²⁾だったのでないか。「民謡」とは意味を超えてすべてのひと（民）の無意識に、直接訴えてくることばの音楽的な働きを捉えたことばではなかったか。

面白いのはこの作品から中也が受けた触発が音数律にはとどまらないことである。作品中の「樹液もふるふこの夜さひとよ」⁽³⁾「原体剣舞連」の類似詩句が一九三四年に制作された中也の道化調の作品に多く見出される。「星も降るよなその夜さひと夜」⁽⁴⁾「お道化うた」⁽⁵⁾、「世紀も眠る此の夜さひと夜」⁽⁶⁾「秋岸清涼居士」⁽⁷⁾、「蟲鳴く秋の此の夜さひと夜」⁽⁸⁾「月下の告白」⁽⁹⁾、「秋の夜長のこの夜さひと夜」⁽¹⁰⁾「銀河も流るる此の夜さひと夜」⁽¹¹⁾「誘蛾燈詠歌」⁽¹²⁾があげられるが、これらの作品は「原体剣舞連」

のあの躍動のリズムとは程遠い。そこに賢治の力強いリズムの影響を見ることはできないだろう。おそらく、これらの類似詩句を喚起したのは、賢治の詩句の持つことばの響きである。〈樹液もふるふこの夜さひとよ〉、この一行(七七)を文節で区切り母音と組み合わせると、四 (ueio) 三 (nuu) 四 (ooa) 三 (oo) となる。ここで注目したのは〈この夜さひとよ〉の〈さ〉である。意味を持たず音数を整えるために挿入されたと考えられるこの音節 (sa) は (nuu) (oo) と単調に続く同母音の繰り返しをあざやかに翻す。中也が多用する〈この夜さひとよ〉だけみても、〈この夜〉 (konoyo) / 〈ひとよ〉 (hitoyo) と母音 o の続く文節が 〈さ〉 (sa) の挿入によって単調さから免れている。また (sa) を挟んで各文節が (yo) で終わっており、ここに脚韻の効果をうかがうこともできるかもしれない。この詩句の調子の良さは中也の道化調の作品にうまく入り込み、中也のリズムを展開させる。このようなことばの響きに対する中也の直覚は〈耳ごうど鳴つてさつぱり聞けなぐなつたんちやい〉(「青森挽歌」) にも指摘できよう。

北川氏は「サーカス」を中也の〈民謡の精神〉の発露として捉えることもできると示唆に富んだ指摘をしている。¹⁹⁾ 七五を基本とする音数律と〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉という特有の響きを持つオノマトペからなる「サーカス」は確かに、中也の〈民謡の精神〉の発露として読むことができるが、同氏が《その

発露の仕方が違っていると、中也のユニークさがある》と言及するように中也と賢治の韻律は明らかに違う。しかし、作品に韻律が(意識的あるいは無意識のうちに)あらわれる点では確かにつながる。菅谷規矩雄氏は《中原中也は宮沢賢治の韻律をすどく直覚しえたであろうゆいいつの同時代詩人ではなかったか》と指摘した。²⁰⁾ その中也の直覚が、彼独自の韻律を喚起し、その展開を促したといえる。

(1) 無題の草稿(一九三四年九月一九日付)、「宮沢賢治全集刊行に際して」(「作品」一九三五年一月号)、「宮沢賢治全集」(「宮沢賢治研究」第一号、一九三五年四月)、「宮沢賢治全集」アンケートの回答(同上)、「宮沢賢治の詩」(「レットエンゾ」一九三五年六月号)のほか、生前未発表の「宮沢賢治の世界」(「詩園」一九三九年八月号)がある。

(2) 生前の中也を知る大岡昇平氏は《私が中原と知り合ったのは一九二八年の春だが、彼はその頃渋谷のゾッキ屋で、一冊五銭で売っていた「春と修羅」を五冊ぐらい買い、一冊を私にくれ、他は誰かにやるのだ、といって持って帰った。その時、中原がどんな注釈をつけたか憶えていないが、彼がこんなすゝめ方をした詩集は、あとにも先にも「春と修羅」だけである。》(「宮沢賢治と中原中也」) / 「校本宮沢賢治全集第十卷月報」筑摩書房、一九七四年三月)と証言している。

(3) 大岡昇平氏は、当時《すでに『山羊の歌』のうち「初期詩篇」

の全部を書いていた《中也が同人誌の刊行を言い出し、《白痴群》は主として中原と河上のイニシアティブによって発刊された》と語っており、中原が作品発表の場を求めていたことがうかがえる。(「解説」／「白痴群」複製版別冊、日本近代文学館、一九七四年一月)。

(4) 分銅惇作「詩人像とその位相―宮沢賢治の影響をめぐって―」／『中原中也』講談社新書、一九七四年九月。

(5) 鈴木亨「中原中也の心象」／『近代文学 九 現代の詩歌』有斐閣、一九七七年八月。

(6) 佐藤泰正「中原中也と宮沢賢治 その詩的位相の対峙相関をめぐって」／『宮沢賢治』第七号、一九八七年二月。

(7) 「銀河鉄道の夜」「夜汽車の食堂」をめぐって／中村稔氏、いいだも氏対談(「中原中也研究」第八号、二〇〇三年八月)。

(8) 「宮沢賢治と中原中也―二つのプリズム―」／『梅光学院大学公開講座論集第五〇集 宮沢賢治を読む』笠間書院、二〇〇二年五月。

(9) 『山羊の歌』(文圃堂書店、一九三四年二月) 発表形態を引用。初出は「四季」一九三三年夏号であるが、詩集の本文印刷はそれ以前の一九三二年一〇月頃に終了している。

(10) 『鑑賞日本現代文学第二〇巻 中原中也』角川書店、一九八一年四月。また、第四連について三好豊一郎氏は「翔びゆく雲の落とす影」と「田の面を過ぎる、昔の巨人の姿」は同格だが、《この詩句はあくまで昔の巨人の姿が主である》と言及している(中原中也詩鑑賞「少年時」／「国文学」第二二巻第一三号、

一九七七年一〇月)。

(11) 吉田熙生氏、三好豊一郎氏の指摘がある。前掲書(10)。

(12) 前掲書(8)。

(13) 「書く」行為の背後にあるもの―宮沢賢治と中原中也―／『日本近代文学』第六八集、二〇〇三年五月。

(14) 菅谷規矩雄『詩的リズム』大和書房、一九七五年六月。

(15) たとえば、集中討議「〈心象スケッチ〉と〈名辞以前〉をめぐって」における北川透氏、入沢康夫氏、中村稔氏の指摘がある(「中原中也研究」第八号、二〇〇三年八月)。

(16) 〈生しののめ〉〈颯気〉〈まつくらくら〉などが指摘されている。

(17) 『新編中原中也全集』第二巻(角川書店、二〇〇一年四月)には《昭和九年の一年間を通じて、中原は道化た口調の詩篇を数多く制作している》として一〇篇があげられている。類似詩句が見られるのはその内の四篇である。

(18) 以後の作品にも類似詩句が使用されている。〈都会も眠る、この夜さ一と夜〉(「深更」)、〈今夜一と夜さ蛙は鳴く……〉(「蛙声」)。

(19) 前掲書(8)。

(20) 前掲書(14)。

※宮沢賢治の作品は筑摩書房版『新校本宮沢賢治全集』に、中原中也の文章・書簡及び作品は角川書店版『中原中也全集』、『新編中原中也全集』に拠り、ルビは適宜省略した。