

自然科学からみた宮沢賢治の「スケッチ」

— 「春と修羅」における天空の表現を例に —

米地 文夫*・佐野 嘉彦*

要 旨 宮沢賢治の作品に類出する「スケッチ」という語について、自然科学の立場から検討を加えた。賢治にとって「スケッチ」とは、自然科学におけるフィールドワークの「スケッチ」に類するものであった。一般には詩と呼ばれている賢治の「心象スケッチ」は、彼自身は詩ではなく、科学的な「スケッチ」であり、彼の心象に映じた心理学的世界像を科学的に記載し、後日の分析のための論料（証拠）としようとするものであった。賢治の「スケッチ」が描く世界は、現実の世界から彼の心象に投影されたものであり、賢治にとっては、真の世界像を構築するための論料（証拠）であった。

特に「心象スケッチ」の名のもとに書かれた作品における天空の表現を例にとりあげ、すなわち、賢治の「スケッチ」の特性の一端を明らかにした。すなわち、空や雲の色を、鉱物、特に宝石、貴石を比喩に用いて描写し、それによって色相のみならず、彩度や明度までの確に表現しようとしたのである。そのような比喩は、一般の読者には難解で術学的と受け取られがちである。しかしながら、賢治にとって、宝石、貴石などの名称を絵の具のように選んで用いるのは、科学的に最も的確に表現するために必要なスケッチ技法として、当然のことなのであった。

キーワード 宮沢賢治、スケッチ、天空の表現、色彩、鉱物

はじめに

宮沢賢治の作品に登場する重要な用語の一つに「スケッチ」がある。「心象スケッチ」の名のもとに書かれた多くの作品がもつ意味を、自然科学におけるフィールドワークの「スケッチ」の概念とその「スケッチ」技法の検討によって、賢治作品の世界の解明に新たな視角を提示したい。

これまで、自然科学、とりわけ地学的分野については、根本順吉 (1988) や宮城一男 (1975、1983 など) あるいは井上克弘 (1992)、板谷英紀 (1979 など) らをはじめとする多くの著書や論文があり、さらに農学、動植物学、天文学や地球物理学なども含めると、自然科学の立場からの賢治研究の蓄積はかなりの量に達する。

それらの多くは賢治の自然観や、賢治作品のテ

ーマの自然科学的背景、作品中の自然科学的用語の解説などであった。

筆者らは、宮沢賢治の世界を解明するには、賢治の用いた自然科学的手法が重要なキイの一つであると考え、賢治作品のなかの「スケッチ」について、その意味するものについて検討を加えることが必要と考えた。

筆者の一人米地は他の研究者とともに、賢治の用いた自然科学的手法に関連するものとして、すでに「標本」に関する報告を行っており (米地・三浦・平塚、2004)、本稿はそれと補完的な関係を有する。

I 「スケッチ」と賢治

1. 賢治と“美術的”スケッチ

賢治は、普通の意味でのスケッチが好きであっ

* 岩手県立大学総合政策学部 〒020-0193 岩手県滝沢村菓子

た。中学時代、寮で賢治と一緒にいた吉田沼萍の回想(葛、1973)に、賢治は教室で腰の矢立から毛筆を出しては、誰彼の見さかなく教科書の裏などに落書きする癖があった、というくだりがある。その落書きは人の似顔絵などであったらしい。後年、原稿の余白などに人の顔や山などの絵を書き込んだのも、その癖の延長であろう¹⁾。

手早くスケッチする、という普通の意味でのスケッチを賢治が好み、また、スケッチが巧みなことを好ましいと思っていたことは、作品の中からも窺える。例えば、「銀河鉄道の夜」の草稿の段階で、主人公ジョバンニは「ぼくはどうして、カムパネルラのやうに生まれなかつたらう。」と友人を羨み、さまざまな彼の長所を想うが、特に「絵なんかあんなにうまい。水車を写生したのなどは、をとんだってあれくらゐにできやしない。」と言うのである。

さらに「もしカムパネルラが、ぼくといっしょに来てくれたら、そして二人で、野原やさまざまの家をスケッチしながら、どこまでもどこまでも行くのなら、どんなにいいだらう。」とも言う。

これらの部分は、推敲過程で削除されてしまっていたが、これらに対応したくだりが、最終形の原稿にも残っている。それはカムパネルラが銀河鉄道に乗ってきて、「あゝしまった。ぼく、水筒を忘れてきた。スケッチ帳も忘れてきた。…」云々と言う場面がある。

賢治はスケッチしながらの旅、すなわちスケッチ旅行が好きだったのである。

2. 賢治の“科学的”スケッチ

賢治には、これまで述べたような、普通の意味での「スケッチ」、すなわち美術の分野で言うところの「スケッチ」以外に、少なくとも2種類の「スケッチ」用例がある。

一つは自然科学の分野において用いられる意味での「スケッチ」であり、他の一つは賢治のいわゆる「心象スケッチ」である。そして、後者はとりわけ賢治独特の用例ではあるが、これも自然科学的方法によるものと、賢治は認識していたと考

えられる。

従来、賢治の「スケッチ」については、絵画における素描や野外での写生に類するものと暗黙に受け取られていた。

しかしながら、筆者らは、賢治の用いた「スケッチ」は、地球科学の諸分野において用いられる「見取図」的なものであった、と考える。

確かに「スケッチ」という語は、『広辞苑』(第四版、1991、岩波書店)で引くと、第一義は、次のように書かれている。

《概略・印象をうつしとった図。素描。エスキス。また、(屋外での)写生。》

そして、そのような用例として「裸婦をスケッチする」「スケッチ旅行」があげられている。

これに対して、“sketch”を『新英和大辞典』(第五版、1980、研究社)で引いてみると、第一義として、

《スケッチ、写生画〔図〕、下絵；見取り図；略図：make a sketch スケッチする、見取り図をかく。》

とある。両者の違いは、“sketch”の和訳には「見取り図」があることである。

ちなみに『広辞苑』で「見取図」を引くと次のように書かれている。

《①一定の位置から、眼に映じたままの実景(地形・地物・建物など)か概要を描いた図。写真図。

②製図用器具を用いずに、手で描いた製図。スケッチ。》

賢治の「スケッチ」は、この「見取図」の①②の両義を合わせたものと考えるのが妥当であることは、後述の「ポラーノの広場」の用例からもわかる。

実は賢治のみならず、自然科学の場では、「スケッチ」は広義に用いられる。広義の「スケッチ」

の用い方は、むしろ英語の“sketch”と同じと考えられる。

ところが日本においては、美術関係で“sketch”を狭義にのみ用いる慣例であることから、一般にも狭義に用いるのが普通になってしまっていて²⁾、自然科学的用例は関係者以外にはほとんど知られていない。

Ⅱ 賢治の「スケッチ」と自然科学における「スケッチ」

1. 賢治の“とる”スケッチ

童話「ポラーノの広場」では、主人公のモリーオ市の博物局員レオーノキューストが、イーハトーヴォ海岸へ出張したときのことを回想するという形式で、こう書いている。

…その六十里の海岸を町から町へ、岬から岬へ、岩礁から岩礁へ、海藻を押葉にしたり岩石の標本をとったり古い洞穴や模型的な地形を写真やスケッチにとったりそしてそれを次々に荷造りして役所へ送りながら二十幾日の間にだんだん南へ移って行きました。

ここで注目すべき点の一つは、「…地形を写真やスケッチにとったり」と書いていることであり、写真をとるとおなじようにスケッチをとる、という表現をしていることである。

この言い方は自然科学系のフィールドワーカーに使われていたもので、筆者らも理学部の地理学教室などで地形のスケッチを「とる」実習を行った経験をもっている。この「とる」という言い方は絵画の方で用いるスケッチの場合には、普通は使われていない。

もう一点は、標本と写真、スケッチなどが「とる」つまり採集の方法として列記されていることであり、それを採集旅行の成果として役所に送るといふ、いわば標本に準ずる扱いをスケッチも受けていることである。

なお、自然科学系、特に地球科学的研究のフイ

ールドワークにおいては、写真とスケッチとはその役割を若干異にしていることにも触れておきたい。写真は対象をそのまま写し取るが、スケッチ、例えば地形スケッチや露頭スケッチは、対象のなかから調査者・研究者の証拠（賢治のいうところの論料）になるものを読み取った図であり、したがって主張すべき主題がいかに的確に図示できるかは調査者・研究者の対象を読む能力や、それを表現する技量によって差が生じる。地球科学的研究においてスケッチは重要な手法なのである。

2. 賢治の“とる”スケッチとしての「心象スケッチ」

賢治にとってのスケッチには、普通にいう美術的スケッチのほかに、自然科学的スケッチがあることは前節で述べた通りである。では賢治のスケッチの第三の類型であるスケッチで「心象スケッチ」はどうであろうか。

賢治独特の用例である「心象スケッチ」も、賢治にとっては、自然科学的研究の手法により、採集されたもの、つまり「スケッチをとった」と意識されていた。

「春と修羅」のなかの詩「東岩手火山」には、

さあみなさん、ご勝手におあるきなさい
向ふの白いのですか
雪じゃありません
けれども行ってごらんない
まだ一時間もありますから
私もスケッチをとります

とある。白いものが雪かどうか、自分で行って見て確かめるよう生徒に指示し、自分はスケッチをとるといふ、理系の教師らしい私、宮沢賢治が姿を見せているのである。

このことは、賢治の書簡における「春と修羅」すなわち心象スケッチに関する書き方からも窺える。

1925（大正14）年2月9日の森佐一宛の書簡にはこうある。

…「春と修羅」も、亦それからあと只今まで書き付けてあるものも、これらはみんな到底詩ではありません。私がこれから、何とかして完成したいと思って居ります、或る心理学的な仕事の仕度に、正当な勉強の許されない間、境遇の許す限り、機会のある度毎に、いろいろな条件の下で書き取って置く、ほんの粗硬な心象のスケッチでしかありません。

「書き取って置く」というのは「スケッチする」のではなく、「スケッチをとる」作業と賢治が考えていたことを示している。

また、同年12月20日の岩波茂雄宛の書簡も同様である。

…わたくしは岩手県の農学校の教師をして居りますが六七年前から歴史やその論料、われわれの感ずるそのほかの空間といふやうなことにどうもおかしな感じやうがしてたまりませんでした。わたくしはさう云ふ方の勉強もせずまた風だの稲だのにとかくまぎれ勝ちでしたから、わたくしはあとで勉強するときの仕度にとそれぞれの心もちをそのとほり科学的に記載して置きました。

この科学的に記載という点は、スケッチそのものが科学的手法によって「とった」ものであると賢治は考えていたことを示している。

「心象スケッチ」は読み手からは詩、ないし文学的スケッチとみられているが、書き手である賢治自身は自然科学的スケッチと認識していたという点はきわめて興味深い。

Ⅲ 賢治のスケッチブックと日付

1. 賢治が使ったスケッチブック考

賢治自身はどのようにしてスケッチをとったのであろうか。森荘巳池 (1988) は、賢治が紐のついたシャープペンシルを首から垂らし、手帳をもって歩き、歩きながらでもスケッチしたという。

森 (1988) によると、賢治に見せてもらった手帳は、黒いクロス張りの、当時どこの文房具屋でも売っていた、一冊10銭の手帳であったという。関 (1995) もまた、賢治は「詩を書く場合、首から細いひもでさげたシャープペンシルをもって、手帳の上に、流れるように記録してゆき」と回想している。

しかし、佐藤 (1981) は、賢治は「いつもの心象スケッチ帳をポケットに、銀のシャープペンシルを紐で首からつるし」て外へ出ると書き、「…いつも、スケッチブックとペンシルを持って歩いて」とも記している。賢治の教え子たちの証言に基づいての記述であるらしい。

賢治が心象スケッチを書き付けたものが、手帳であったか、スケッチブックであったか、という問題を取り上げたのは、入沢 (1991) である。入沢は、賢治は「ポケットに手帳が入っていて」といわれるが、異説もあって、小さなポケットに入るような手帳ではなく、「もうちょっと大きいスケッチブックだったと回想している人もある」と述べる。しかし、入沢は賢治が花巻農学校時代に用いていた手帳ないしスケッチブックは残っていない、と述べ、どちらであったかは不明のままとしている。

筆者らは、この時期の賢治が用いたものは、スケッチブックという名のやや大型の手帳であった、と推定した。一般的な名称の「手帳」はさまざまな用途のものを含んでいて多目的なものである。一方「スケッチブック」はスケッチをするものとして、通常は単目的のもの、すなわち画用紙をリング綴じなどによって綴じこんだものを指す。入沢がスケッチブックと聞いて連想したのは、こういう画材店にあるようなスケッチブックであつたらう。

筆者らが推定したスケッチブックは、一般の人の考える画用紙のものではなく、方眼紙を手帳型に綴じた測量用の野帳である。測量用野帳には、トランシットブック、レベルブック、スケッチブックの三種類があり、前二者はそれぞれの測量用の野帳で、測定した数値を記入するための表の印

刷された用紙を綴じた手帳である。スケッチブックは、これらとは異なり、水色の方眼罫で、スケッチのほか、さまざまな記載ができるものである。このため、スケッチブックは測量のため以外に、地質調査、地理調査、土壌調査など、地球科学の諸分野で広範囲に野帳（フィールドノート）として用いられている。大きさや内容は発注者や製作者により若干の違いはあるが、縦17cm、横10cm前後の大きさで、縦長の洋綴じ、2mm方眼用紙を用いたものが標準的である。（フィールドノートとしてはクリノメーター使用のための厚手の表紙のものが多く、3mm方眼のものなどもある。）

つまり、測量用野帳には、測量用器具を用いた前二者と、さきほどの見取図の定義の②に近い、器具を用いずに手で描いた図などのためのスケッチブック、すなわち汎用的な野帳があるのである。

この3種の測量用野帳は、地方都市においても文房具店などで購入でき、おそらく賢治もこれを用いていたと思われる。また、測量用の野帳そのものでなくとも、類似のものをスケッチブックと称していた可能性もある。

賢治の初期の短編「泉ある家」に描かれた土性調査の話に、賢治たちをモデルにしたとみられる青年たちが宿に着いてから、その日に採集した標本などの整理をするくだりがある。その中に青年たちが「…今日の仕事の整理をはじめた。富沢は色鉛筆で地図を彩り直したり、手帳へ書き込んだりした。斉田は岩石の標本番号をあらためて包み直したりレッテルを張ったりした。」とある。

このような土性調査には、測量用野帳すなわちスケッチブックを用いたことはほぼ確実である。そのスケッチブックを賢治は作品中では「手帳」と書いている。賢治は読者にはわかりやすく「手帳」としたわけで、専門外の人々に語るときには単に「手帳」と呼んでいたであろう。

花巻農学校で賢治の教えを受けた人の証言では賢治はスケッチブックを持っていたといい、文学仲間などは賢治は手帳を持っていたという、その違いは、相手が野帳をスケッチブックと呼ぶ専門領域の人か否かにより、賢治が呼称を使い分けた

ためと考えられるのである。

2. 「スケッチ」の日付

賢治は《論拠とすべき材料》としての「心象スケッチ」に、あたかもラベルを貼るかのよう、一作品毎に日付を入れた。ほとんどのスケッチには西暦の年月日がきちんと書き込まれている。

この日付に関しても、これまでに多くの論考（例えば天沢、1994など）があるが、筆者らにとって興味深い点は、次の三点である。その第一は日付が西暦であること、第二には晩年の文語詩には日付がないこと、第三としては口語詩「心象スケッチ」を賢治自身は詩と呼ばなかったこと、である。

賢治は心象スケッチという《材料》データを、たまたま仕事や散策などのおりに採集するというばかりでなく、むしろデータ採集のために外出する場合が多かったと思われる。例えば農学校教師時代の同僚白藤慈秀は、賢治の母から夜中に外出した賢治が森に行ってきたと話したということ聞き、直接、本人に確かめ、「詩材を得るため」に隣村の雑木林に行ったことを聞き出したという（白藤、1981）。おそらく賢治本人は「詩材」とは言わず、すなわち「論料」としての「心象スケッチ」の材料という意味のことを言ったと思われる。

山内（1889）は「日付は取材日を示すだけの可能性が高い」といい、さらにそれも絶対ではない、として詩「ぬすびと」の例を挙げ、「心象スケッチ」とは「別々の時・場所での着想をある一つの時空のもとに再構成し、さらにそれがあたかもその場で書かれているかのような仮装をとったものだ」と述べている。

筆者らは山内（1889）の主張の前半、すなわち「日付は取材日を示す」には賛同するが、その再構成や「あたかもその場で書かれているかのような仮装」を賢治が行ったとまで述べた点には疑問を感じる。

入沢（1998）は「銀河鉄道の夜」を例に、童話や詩を書くとき「賢治はまず紙にスケッチし書き

留めたものを原稿用紙に清書するのですが、そのときに徹底的に手を入れて作りなおしてしまうのです。」と記しているが、これは二重の誤りであろう。まず入沢は「銀河鉄道の夜」のような童話の場合の下書きを、スケッチと誤解しているのである。次に、詩のうち賢治が心象スケッチとしたものについてみると、賢治がのちに手を入れたことは確かであるが、それは「徹底的に手を入れて作りなおしてしまう」ことではなく、あくまでもスケッチをより正確なものとするための操作なのである。

自然科学のフィールドワークでは、昼間に野帳に記載した記録、すなわち調査当日の日付のついた記録について、宿に帰った後や調査旅行から戻ったあとに、補記や訂正をするのが普通である。スケッチブックに書き取ったものを書き直すとき、賢治は再構成とか仮装とかをする意識はなかったであろうし、作りなおす意図もなく、単により正確な記録にするという作業であったと考えられる。これに対して、後年の文語詩に日付がないのは、それがスケッチなどの再構成をしたものであり、賢治は晩年に至って、ようやく詩作に取り組んだということなのであろう。

さて、再び若き日の賢治の「春と修羅」に話を戻すと、その序に「たしかに記録されたこれらのけしき」とあるように、賢治にとって「心象スケッチ」は「記録」であることが明らかである。香取(1984)は、一般には詩集と呼ばれている「春と修羅」を「記録集」と表現し、その「記録集」という語にわざわざ「スケッチ」と香取が仮名を振っているのは、やや表現が技巧的に過ぎる嫌いはあるものの、内容的には当を得ている。

現在使用されている野帳すなわちスケッチブックの中には、発注者の希望でページ毎に日付を記入する箇所が刷り込まれているものもあり、記載時の日付記入はフィールドワークの記録に欠くべからざる基本的な必須事項である。

賢治にとって記録としての「心象スケッチ」に、日付を付すことはフィールドワーカーとして当然のことだったのである。

Ⅳ 賢治の「心象スケッチ」技法

一「春と修羅」における天空の色彩表現を例に一

1. 賢治の天空表現の問題点

宮沢賢治が天空を描く場合、夜間の星や月についてはきわめて幻想的な描写になることが多いが、それに比して、昼間の太陽や空、さらに雲などに関する描写は比較的写実的で対照的である。ここでは、彼の「心象スケッチ」はより科学的な記載を試みたと思われるので、昼間の天空に関する描写をとりあげて、彼のスケッチの手法を検討してみる。

賢治の「心象スケッチ」には天空に限らず、科学的用語が頻出する。したがって一般には、賢治の童話に較べて、彼の詩は難解であると受け取られており、その難解さをもたらす要因の一つとして、読者は科学的用語、すなわち術語の多用さをあげることが多い。田口(1889)は次のように指摘している。

用語が難解で賢治が理解できないという声が依然として多い。賢治は一般用語を用いなくて、学術語で表現したのは、それなりの意図と必然性があったのだから、用語面の正確で詳しい解説が必要となるだろう。

この文の前半部については、筆者らも同感である。しかしながら、賢治の「それなりの意図と必然性」を探るには「用語面の正確で詳しい解説」だけでは不十分であろう。文学者はとかく用語の正確で詳しい解説を自然科学者に求めがちであるが、必要なことは自然科学的手法、すなわち自然科学的な調査の方法や、その成果の分析の方法などを賢治はどのように作品に用いたかである。作品を建築に譬えれば、これまで文学者は自然科学者に、瓦や柱の材料にどんな土やどんな樹木が用いられているかについての「正確で詳しい解説」を求めてきたのである。しかし、それだけでは美しい屋根や見事な大黒柱の解説はできても、建築物全体のことはわからない。必要なことは、どの

ような目的の建物と考え、どのような設計思想をもち、どのような工法で建てたか、であろう。

賢治は「心象スケッチ」を詩とは考えておらず、これをフィールドにおける科学的な記載とみなしていたことは、すでに述べた通りである。少なくとも彼の「心象スケッチ」の中の用語については、詩の中に学術用語がちりばめられているのではなく、科学的な記載をする「意図と必然性」のために学術用語が用いられているのである。

野外調査において対象を科学的に記載するには術語を駆使することは当然であり、地形学から準平原、残丘、段丘などの地形の術語、地質鉱物学からは花崗岩や蛇紋岩、凝灰岩などの岩石名や古生層や沖積層など地層に関する術語、土壌学からは酸性土壌、などを「心象スケッチ」中に用いている。昼間の天空を記載する場合にも、積雲、巻雲、巻積雲などの雲の種類やハロウ、日輪、副虹などの現象については気象学の術語を用いている。

しかし、天空の描写の場合には、さらに比喩的（後述するように賢治は直喩をほとんど用いず、いわゆる暗喩を用いるが、彼自身は暗喩とは考えていなかったふしがある。したがって比喩という言葉方には問題があるが、ここでは一般に受け取られている意味で比喩的とした）に鉱物名を用いることが多く、そのため、天空描写は二重に科学的用語を駆使しているので、難解さを一層深めて

いると受け取られがちである。

例えば「オホーツク挽歌」では、「雲の累帯構造のつぎ目から／一きれのぞく天の青」という天空の科学的な描写がある一方、「鳥はただ一羽硝子笛を吹いて／玉髓の雲に漂つていく」というような雲を玉髓と形容している描写がある。（表1）

「心象スケッチ」を詩ではなく、科学的スケッチとした賢治にとって、「雲の累帯構造」というような術語的説明は当然のことなのであろう。しかしながら、問題は、一般にいう比喩的な用例の場合で、「玉髓の雲」というような表現をなぜ賢治は多用したか、である。比喩は一般には文学的ないし詩的営為として用いられると考えてよい。比喩の巧みさは詩人の資質である。賢治ははたして詩人の感性で比喩を多用したのであろうか。もちろん結果的に宮沢賢治は「心象スケッチ」と称する優れた詩を残した。しかし、賢治自身は、科学的スケッチのつもりであった。したがって「玉髓の雲」に類する表現、「蛋白石の雲」、「碧瑠璃の天」、「孔雀の石のそらの下」なども、賢治にとっては単なる比喩ではなかったのではあるまいか。

賢治はいかにも比喩という感じの「玉髓のような雲」、「碧瑠璃のごとき天」などというような形容詞的な形、すなわち直喩をほとんど用いない。「のような」とか「のごとき」と言わずに、暗喩的に鉱物名などのそのものを使うのは、それらが

表1. 賢治作品「春と修羅」に現れる貴石・宝石を用いた表現（天空現象について）

| 作品名 | 作品集名 | 気象に関する表現 | 日付 | 時刻 | 現象 |
|------------------|-----------|------------------------------|------------|---------|---------------------|
| 春と修羅 | 「春と修羅」 | 琥珀のかけらがそそぐとき | 1922/4/8 | 正午 | 透明感のある太陽光線 |
| 春と修羅 | 「春と修羅」 | 聖玻璃の風 | 1922/4/8 | 正午 | 春のすがすがしい透明感のある風 |
| 春と修羅 | 「春と修羅」 | 玉髓の雲がながれて | 1922/4/8 | 正午 | 太陽光線により色鮮やかに光る乳白色の雲 |
| 小岩井農場パート4 | 「春と修羅」 | ひとむらの海綿白金(プラチナスポンジ)がちぎれる | 1922/5/22 | 昼 | 海綿状の輝く雲 |
| 小岩井農場パート7 | 「春と修羅」 | トッパースの雨の高みから | 1922/5/22 | 昼過ぎ1時まで | 透明感のある雨 |
| 小岩井農場パート7 | 「春と修羅」 | 雨をおとすその雲母(きら)摺りの雲の下 | 1922/5/22 | 昼過ぎ1時まで | 光沢ある雲 |
| 青い楢の葉 | 「春と修羅」 | それは黄水晶(シトリン)ひでりあめ | 1922/6/12 | 昼 | 透明感があり太陽光線を受ける天気雨 |
| 東岩手火山 | 「春と修羅」 | 蛋白石か硝子の毛あるいは水酸化アルミニウムのゆるい沈殿 | 1922/9/18 | 夜明け前 | 乳白色の雲の塊と、乳白色の圏雲 |
| 東岩手火山 | 「春と修羅」 | 蛋白石の雲 | 1922/9/18 | 夜明け前 | 半月に照らされた乳白色の雲 |
| 東岩手火山 | 「春と修羅」 | オパール雲 | 1922/9/18 | 夜明け前 | 半月に照らされた乳白色の雲 |
| マザニエロ | 「春と修羅」 | 白雲母の雲の塊き | 1922/10/10 | 昼 | 乳白色の雲 |
| オホーツク挽歌 | 「春と修羅」 | 玉髓の雲に漂つていく | 1923/8/4 | 昼前 | 乳白色に光る雲の漂う様子 |
| 樺太鉄道 | 「春と修羅」 | 燃えあがる雲の銅粉 | 1923/8/7 | 夕刻 | 夕日に染まって輝いている雲 |
| 風景とオルゴール | 「春と修羅」 | 玻璃末の雲の積に | 1923/9/16 | 昼 | 透明感のある空 |
| 風景とオルゴール | 「春と修羅」 | 玉髓(キヤルセドニ)の雲のきれ | 1923/9/16 | 夜明け頃 | 薄明時の乳白色の雲 |
| 風の偏倚 | 「春と修羅」 | ちぎれた蛋白彩の雲 | 1923/9/16 | 夜 | 半月に照らされた半透明の雲 |
| 津軽海峡 | 「春と修羅」補遺 | 玉髓の雲が凍える | 1923/8/1 | 昼 | 高い高度の乳白色の雲 |
| 晴天恣意 | 「春と修羅」第二集 | 玉髓の八雲のなかに | 1924/3/25 | 昼 | 白く光る積雲 |
| 晴天恣意 | 「春と修羅」第二集 | 碧瑠璃の天 | 1924/3/25 | 昼 | 透き通るような青空 |
| 北上山地の春 | 「春と修羅」第二集 | 孔雀の石のそらの下 | 1924/4/20 | 午前中 | 青空に前雲がある様子 |
| 「日はトッパースのかけらをそそぎ | 「春と修羅」第三集 | 日はトッパースのかけらをそそぎ | 1924/5/18 | 昼 | 輝く透明感ある太陽光線 |
| 函館港春夜光景 | 「春と修羅」第三集 | そのうすら寒い蠟燭の雲も | 1924/5/19 | 夜 | 月光に輝く雲 |
| 函館港春夜光景 | 「春と修羅」第三集 | 月長石の映える雨に | 1924/5/19 | 夜 | 月光に光る透明感のある雨 |
| 林学生 | 「春と修羅」第三集 | ラクムス青(ブルー)の風だという | 1924/6/22 | 夕方から夜にか | 青空のもと透明感のある風 |
| 秋と負債 | 「春と修羅」第二集 | またあま雲の蝶細からくる青ばかり | 1924/9/16 | 夜 | 半月に輝く雲 |
| 氷質の冗談 | 「春と修羅」第二集 | ほのじろくあえかな霧のイリデセンス蛋白石のけむりのなかに | 1925/1/18 | 午前中? | 白く立て込める霧 |
| 「Largoや青い雲かげやながれ | 「春と修羅」第二集 | その玉髓しづかに集めて盛りあがる | 1925/5/31 | 夕刻 | 夕日に輝く半透明の雲 |
| 河原坊 | 「春と修羅」第二集 | 真珠が曇り蛋白石が死ぬように | 1925/8/11 | 薄明時 | 輝きが薄れ月の月へと変化 |

賢治の韻文的なスケッチの絵具として用いられているからである。したがって、それは厳密には暗喩(隠喩)ですらない。賢治は「白い雲」や「青い空」という表現では移し取れないので、「蛋白石の雲」、や「碧瑠璃の天」を用いたのである。

賢治の「心象スケッチ」を採る技法を、天空の色彩を表現する場合を例に検討してみよう。その際に、賢治は鉱物、特に宝石、貴石の類を用いることが非常に多い。賢治の心の中には宝石箱ないし鉱物標本箱のように整然とそれらのイメージが蔵されていたが、天空を表現する際には、それはいわば絵の具箱となって、必要に応じて鉱物、特に宝石、貴石の類を心のパレットの上に出すことができたのである。

雲などの形態の柔らかさを表現しようとする場合には、羊毛などを用いることもあるが、色彩を用いた場合に比し、やや陳腐の感を免れない。言い換えれば、賢治の「心象スケッチ」のきわめて独創的、個性的な点は、宝石、貴石による形容の多様さ、豊潤さにあるとあってよい。

宝石・貴石その他の鉱物が絵の具として用いられることを、賢治が明確に認識していたことを示すものとしては、「小岩井農場」のパート七の「雨をおとす雲母摺りの雲の下」の一行がある。「雲母のきらめく雲」ではなく、「雲母摺りの雲」とした点が注目される。

雲母(きら)摺りとは、浮世絵版画の技法で、背地の必要な部分にあらかじめ糊を塗っておき、雲母の粉をその部分にふりかけて摺り込むもので、白雲母や黒雲母、ときには紅雲母を用い、きらきらした光沢を与える。

「小岩井農場」のパート七の「雲母摺りの雲」も銀色にきらめく雲の色を表現している。それは宮沢賢治の浮世絵に関する造詣を示すとともに、「心象スケッチ」においては岩石や鉱物を粉末にして絵の具に用いる操作を語彙で置き換えることを、賢治が試みていることをも裏付けているのである。賢治は浮世絵の収集家でもあり、こうした技法からの類比で他の宝石・貴石その他の鉱物の場合を想定できたのである。

粉末よりも粗いものとして、賢治は「かけら」という語も多用する。題のないスケッチに「日はトパースのかけらをそゝぎ」と始まるものがあったり、「春と修羅」に「琥珀のかけらがそそぐとき」とあったりする。これらの「かけら」は陽光のふりそそぐさまの形容に用いられている。

ときには、このように粉やかけらとして破碎された形ではなく、板などの形で天空に張られているように表現することもある。「北上川は炎気をながしィ」と始まる題名不詳のスケッチには、「天があかるい孔雀石板で張られているこのひなか」と描かれている。また、「真空溶媒」では「東の空が苹果林のあしなみに／いつぱい琥珀をはつてゐる」とある。

宝石や貴石が装飾用にカットされた形を用いることもあるらしい。「小岩井農場」のパート七に「トッパースの雨の高みから」という表現があるのは、トパースがしばしばドロップカット(流滴形)を呈するため、と原子朗著『新宮澤賢治語彙辞典』(1999)は記している。

2. 色彩表現の多様性と鉱物、特に宝石・貴石

賢治の「スケッチ」において鉱物、特に宝石・貴石を天空表現の絵の具として用いたことについて、前述のように一般の読者は、この詩人の比喩の難解さ、さまざまな宝石・貴石の名前を使う術学的な姿勢などを感じるらしく、賢治のいわゆる「スケッチ」の類は童話に比してあまり読まれていない。

しかしながら、賢治の「スケッチ」が賢治自身のいうように詩ではない、とするならば、そして賢治の「スケッチ」が一種の自然科学的試みである、とするならば、賢治は一般の読者の理解を得ようとか、わかりやすくしようとか、いう姿勢をもともと持っていなかったのではないだろうか。賢治にとっては対象をよりの確に写し取ることの方が重要だったのであろう。

すなわち、青とか黄とかの色の名のみを用いては、色彩の正確な描写にはならないと考え、宝石・貴石を用いた、のである。青や黄の色名は、

いわゆる色感の3要素のうち、色相すなわちスペクトル単色光の波長で表されるものを示すのみであり、鮮やかさを示す彩度や明るさを示す明度は表現できない。

これに対し、宝石・貴石を用いれば、かなりこれら3要素を表現できるのである。

例えば、「晴天恣意」に「碧瑠璃の天」とあるが、快晴の朝の空を、瑠璃すなわちラピスラズリ、学名ラズライトを用いて表現している。ラピスラズリの色彩は西アジアのイスラム圏で特に好まれているが、その粉を青色の絵の具に用いることは広く他の国にも伝わり、その高価さにもかかわらず古代の日本においても使われていた。この「碧瑠璃の天」の場合の青空の明度は高いが、おそらく彩度はそう高くないはずである。

「北上山地の春」の「孔雀の石のそらの下」は孔雀石の青緑色を天空の表現に用いたものである。孔雀石の色彩も、彩度は高くないが光沢もち、縞模様などもある。

前掲の「真空溶媒」の東の空が「いつぱい琥珀をはつて」いるのは、夜明け前の彩度は高くないが温かみが増してくる空の表現である。

これに対して夕晴れの空は彩度が高く、透明感のある冷感のあるものとして描かれる。「青い檜の葉」の「そらは黄水晶ひでりあめ」や「風景観察官」の「こんな黄水晶の薄明穹」という箇所は黄水晶にはシトリンと仮名が振られ、たそがれの空の色に用いて、透明感、すなわち彩度や明度のかなり高い、さわやかなレモン色を表現している。

また、黄水晶と類似のものとして「冬と銀河ステーション」に「topaz のそらはうごかず」などと出てくるトパーズ（黄玉）がある。これも彩度や明度は高く、冬晴れの冴えわたった空が表現されている。

おなじような薄明でも、たそがれ空の冷たいトパーズ色と、あかつきの空のぬくもりを感じさせる琥珀色とを賢治は使い分けているのである。この対比については原（1999）も指摘している。

玉髓は彩度は低く、不透明であるので、「春と修羅」の「玉髓の雲がながれて」という表現をは

じめ、「オホーツク挽歌」の「玉髓の雲に漂っていく」、「晴天恣意」にある「玉髓の八雲」、「風景とオルゴール」の「玉髓（キアルセドニ）の雲のきれ」、「津軽海峡」の「玉髓の雲が凍える」など、雲の表現に極めて多く用いられている。同様に蛋白石も「東岩手火山」の「蛋白石の雲」や「オパールの雲」、「風の偏奇」の「ちぎれた蛋白彩の雲」などと雲に用いて、その不透明感を表現している。

中村（1991）は、宮沢賢治の詩の特徴として《「もの」のシネクドキー》を指摘する。すなわち、中村は賢治が「もの」の提喩を多用することに注目したのである。

筆者らは、少なくとも「こと」をあらわす心象スケッチの天空の表現においては、賢治が提喩として「もの」すなわち鉱物、特に宝石・貴石の類を用いたというよりは、彼の「心象スケッチ」のなかの現象、すなわち「こと」は、鉱物の類を絵の具や鉛筆として用いて描かれており、賢治が美しい標本として彼の宝石箱ないしは鉱物標本箱に入っていた「もの」を絵の具として用い、「こと」を表すために使用したのである。それらによって、賢治は独特の「スケッチ的世界」を描くことができたのであり、鉱物、特に宝石・貴石の類は「もの」として収められていた「標本」箱から、「こと」としての論料、証拠の表現のためにスケッチの絵の具として供されたのである。

賢治が宝石・貴石の類や繊維製品類を心象スケッチの描写のための語彙すなわち「言葉の絵の具」などとして多用したのは、彼が古着屋ないし質屋の子であり、石っこ賢さんと言われた少年であり、盛岡高等農林で岩石の研磨などに魅せられた学生であった賢治の生い立ちや専攻、関心などと深く関わっているであろう。

そのため、これらを用いることにより、色彩や形態のよりの確な表現、より科学的な表現ができることを、賢治は見いだしたのであった。

V 賢治「スケッチ」の本質

1. 文学的スケッチと賢治の「スケッチ」の比較

賢治の「スケッチ」は島崎藤村の「千曲川スケッチ」とは基本的に異なるものであろう。藤村の「千曲川スケッチ」は1911(明治44)年6月から1912(大正元)年8月まで、雑誌『中学世界』に連載された。当時中学三年生から四年生になる賢治の目に触れた可能性は高い。(単行本としては1912年12月、左久良書房から刊行)

この「千曲川スケッチ」から、スケッチを文章で描くということを学んだのかもしれない³⁾。しかしながら藤村のスケッチは田園の風物の記録であっても、その記録そのものを当時において清新な言文一致の平明な散文で年少の読者に伝えようとしたものであった。それに対して、賢治のスケッチはさらなる研究のデータとなるものと位置づけたところに大きな違いがある。

賢治のいうスケッチは本質的に散文ではなく、一見、韻文に見えるかたちをとっている。賢治は「心象スケッチ」をデータ(資料、「春と修羅」序における「論料」として扱い、その採取年月日を記入することによって、彼の言う心理学的研究の材料としようとしたのである。

藤村のスケッチが完成度の高いものであったのに対して、賢治のそれは、少なくとも賢治にとってはフィールドノートに手を加えたデータの段階のものだったのである。

2. 「論料」と賢治の「スケッチ」

データの段階のものといっても、それは単なる記録にとどまらず論料であるという点においても、賢治「スケッチ」は藤村の「千曲川スケッチ」とは異なる。

「春と修羅」の序で「たしかに記録されたこれらのけしきは」「ある程度まではみんなに共通いたします」と賢治は言う。さらに、賢治は現在「正しくうつされた筈のこれらの言葉が」「すでにはやくもその組立や質を変じ」ているかのように述べ、次のように語る。

けだしわれわれがわれわれの感官や／風景や人物をかんずるやうに

そしてたゞ共通に感ずるだけであるやうに記録や歴史、あるひは地史といふものもそのいろいろの論料といつしよに／(因果の時空的制約のもとに)

われわれがかんじてゐるのに過ぎません

ここで問題となるのは、「論料」という語である。この「論料」にはデータとルビが振られている。この論料は、後述する「証拠」とほぼ同じ意味で使われている。なぜならば、このあとには次のように書かれているからである。

おそらくこれから二千年もたつたころは／それ相当のちがつた地質学が流用され／相当した証拠もまた次次過去から現出し／みんなは二千年ぐらゐ前には／青ぞらいつぱいの無色の孔雀が居たとおもひ／新進の大学士たちは気圏のいちばんの上層／きらびやかな氷窒素のあたりから／すてきな化石を発掘したり／あるひは白堊期砂岩の層面に／透明な人類の巨大な足跡を／発見するかも知れません。

すなわち、「論料」とは《立論・証明の根拠となる事実》であり、それは《観察によって得られる証拠》であり、要するに《論拠とすべき材料》なのである。

大塚(1994)は、ここでいう「証拠」を「まさにこの心象スケッチ(に記された心的現象)のコノテーション」と言う。とすれば、「これから二千年もたつたころ」に、「二千年ぐらゐ前」は「心象スケッチ」の世界である、という証拠として「心象スケッチ」が出てくる、という自負が書かれているということになる。

「春と修羅」の序のなかに「記録や歴史、あるひは地史といふもの」という表現があるが、この「…歴史、あるひは地史…」という部分から、賢治のいう歴史が普通いうところの人の歴史ではな

く、地球の歴史、すなわち地史であることがわかる。地史は時代により書き換えられてゆくものであり、賢治の「心象スケッチ」は、地史がやがて書き換えられるときに、その「論料」（証拠）となるものと、賢治は考えていたのである。

おわりに

賢治の世界を、筆者らのグループは、「もの」と「こと」に分けて解明を試みている。もちろん、現実の世界も「もの」によって構成されているが、賢治は、そのなかから美しいものを取り出そうとした。その美しく、かつ典型的なものが、「標本」（米地・三浦・平塚、2004）である。

賢治の世界は「こと」の満ちている世界でもある。それは「心象スケッチ」の示す世界である。いいかえれば賢治の心象に投影した自然でもある。賢治はその「こと」の満ちている「心象スケッチ」世界を表現するときに用いた技法として、「標本」を、「証拠」のために転用したのである。例えば宝石や貴石を天空の色彩表現に用いて、おそらく賢治は心象に映じたそれらを彼の編む地史の証拠にしようと考えていたのである。そのことは前掲の「二千年ぐらゐ前には青ぞらいつぱいの無色な孔雀が居た」というフレーズが孔雀石を連想させることから推定できる。

賢治の「心象スケッチ」は、彼の心象に映じた心理学的世界像を科学的に記載し、後日の分析のための論料（証拠）としようとするものであった。

スケッチ的世界という表現は、賢治の作品世界を矮小化するものではない。スケッチ的世界は現実の世界から彼の心象に投影されたものであり、賢治にとっては、真の世界像を構築するための論料であった。真の世界像とは、おそらくは賢治のうちに形作られてゆくはずであった科学と宗教との一体的な世界であると思われ、賢治がもしも長寿をまっとうし得たならば、我々はその世界像を知ることができたであろうが、それが叶わなかった以上、その世界像に関する論議はすでに本稿の論じる範囲外にある。

この小論では、宮沢賢治の作品に登場する重要

な用語「スケッチ」を取り上げ、自然科学におけるフィールドワークの「スケッチ」に類するものが賢治作品において重要な意味をもつことを明らかにし、特に「心象スケッチ」の名のもとに書かれた作品における鉱物、特に宝石、貴石を絵の具的に用いた描写の技法に注目して、賢治の「スケッチ」の特性の一端を明らかにした。

付記 本論文は、平成15年度岩手県学術研究振興財団研究助成による「自然地理・生態学的手法による賢治作品の分析とその環境教育への適用に関する研究」（代表者米地文夫）の成果の一部である。

同財団ならびに同研究チームの各位のご援助、ご協力、ならびに査読者からの有益なご教示に、謝意を表する。

注

1) 賢治は「装景手記」手帳のなかの詩の下書きにスヴェン・ヘディンの名を挙げ、ヘディンの著述のなかに「かつましゅら天」を描いた「たわむれのスケッチをいろいろしてかゝげている」と賢治は書いている。賢治が関心を寄せた地理学者・探検家であるヘディンが科学的記録としてのスケッチを描いていること、そのなかにはたわむれに描いたと思われるものもあること、に注目したことが面白い。後述するように、賢治のいわゆるスケッチは“科学”的であるが、“遊び”的なユーモラスなものもある。

2) これを日英両言語による『日本美術用語辞典』（1990、東京美術）で確かめると、日本美術用語のスケッチについての英語による説明は次のようになっている。

Suketch: A quick sketching on the spot.

つまり、日本語のスケッチは英語の“sketch”のうち、手早く現地を描くもののみをいっていることになる。

3) このほか、賢治がアーヴィングの「スケッチ・ブック」を知っていたであろうし、賢治が愛読したアンデルセンの「絵のない絵本」も一種のスケッチ的文章ではあった。

文 献

- 天沢退二郎 (1994):『春と修羅』第一集から第二集へ
-日付と作品番号をめぐって. 国文学 解釈と教
材の研究. 39-5. 78-86.
- 板谷英紀 (1979): 賢治博物誌. れんが書房新社.
- 井上克弘 (1992): 石っこ賢さんと盛岡高等農林-偉大
な風景画家 宮沢賢治-. 地方公論社. 盛岡.
- 入沢康夫 (1991): 宮沢賢治 プリオシン海岸からの報
告. 筑摩書房.
- 入沢康夫 (1998): 宮沢賢治と心象スケッチ. れんが書房
新社.
- 大塚常樹 (1994): 《テキスト評釈》『春と修羅』より. 国
文学 解釈と教材の研究. 39-5. 124-133.
- 香取直一 (1984): 「心象」と化石学. 宮沢賢治. 4. 184-191.
- 佐藤成 (1981): 宮沢賢治の五十二箇月-教師としての
人間像-. 川嶋印刷. 一関.
- 白藤慈秀 (1981): こぼれ話 宮沢賢治. トリョーコム. 盛
岡.
- 関登久也 (1995): 新装版 宮沢賢治物語. 学研.
- 田口昭典 (1889): 賢治と自然科学. 国文学 解釈と教材
の研究. 34-14. 56-57.
- 葛精一 (1973): 賢治の彫刻. 川原仁左エ門編・発行. 改定
宮沢賢治とその周辺. 39-40. 盛岡.
- 中村三春 (1998): 〈統合〉のレトリックを読む-修辞学
の様式論の試み-. 安藤恭子編: 宮沢賢治. 168-
163. 若草書房.
- 根本順吉 (1988): 賢治の先見性について. 宮沢賢治. 8.
43-49.
- 原子朗 (1999): 新宮澤賢治語彙辞典. 東京書籍.
- 宮城一男 (1975): 農民の地学者 宮沢賢治. 築地書館.
- 宮城一男 (1983): 宮沢賢治と自然. 玉川大学出版部.
- 森莊巳池 (1988): ふれあいの人々 宮沢賢治. 熊谷印刷
出版部. 盛岡.
- 山内修編 (1889): 年表作家読本 宮沢賢治. 河出書房新
社.
- 米地文夫・三浦修・平塚明 (2004): 宮沢賢治作品にお
ける「標本」と「証拠」. 総合政策. 5. 391-409.

(2004年6月30日原稿提出)

(2004年8月25日受理)

Kenji Miyazawa's Sketch As Natural Science Sees It: Take the descriptions of the sky in "Haru-to-Shura" ("Spring and Ashura") for instance

Fumio YONECHI and Yoshihiko SANO

Abstract The term "sketch," frequently used in the works of Kenji Miyazawa, was discussed from the standpoint of natural science. "Sketch" as defined by him was equal to "sketch" in field-work in the genre of natural science. "Shinsho (image) sketches" of Miyazawa, typically referred to as poems, were not just poems, but scientific "sketches" for him; they were scientific descriptions of psychological images of the world created in his imaged scenery and the evidence he intended to use for later analysis. The world as described in Miyazawa's sketches was the real world projected onto his imagined scenery and was for him the evidence to construct a real image of the world.

The author particularly focused on the descriptions of the "sky" in a work of his written with respect to "Shinsho (image) sketches" and clarified some of the characteristics of Miyazawa's "sketches." He made figurative descriptions of the colors of sky or clouds by minerals, particularly gems and jewels, thereby trying to express accurately hues as well as saturation and brightness. Such metaphors may well be taken by general readers as abstruse and pedantic. But he chose and used the names of various gems and jewels like paints because it was his logical choice as a sketch technique necessary for scientific and highly accurate descriptions.

Key words Kenji Miyazawa, sketch, descriptions of sky, colors, minerals