

室生犀星「火の魚」論

—— 一つの芸術論として ——

一 色 誠 子

一、はじめに

物語は、一冊の書物の造本と装幀をめぐるもので、〈私の物語〉と〈私と折見とち子の物語〉の体を成している。〈私〉はある小説の装幀を、次のように描いてもらおうとしている。

或有名な西洋画家に手紙を書いて一尾の金魚が燃え尽きて海に突つ込んで、自ら死に果てるところを描いてほしいといひ、金魚は一尾で結構、ただし切火のやうに烈しさが見たいのですと勝手なことを書いて送つた。実際、私はもはや一尾の金魚が海に突つ込んで行くといふ光景よりも、一人の重い女体がそれ自身に体重に加へて、死ななければならぬ激越さで、髪のある方を海面に向けてただ眩しい瞬間に消えてゆくところを頭にゑがいて、書物の表紙繪を作ることにもちゆうになつてゐた。

(傍線論者・以下同)

ところが、△西洋画家からいま軀の調子を悪くしてゐて、当分かけないといふ断りの返事▽をもらう。返事をもらったあと、〈私〉は早計な依頼をしたと悔む。ところがある日、花屋の硝子の鉢の死んだ△朱いさかな▽を見、不意に魚拓をおもいつき試みる。しかし、〈私〉が意図している△先づその姿勢が遅しく頭を下に向け、尾は天を蹴つて鋭く裂けてゐなければならず、一体の炎は燃え切つて蒼い海面のがらすを切り碎いてゆく降下状態を、鱗目もあざやかに紙の上に刷▽ることが、どうにも上手に出来ないでいる。そのような時、婦人記者の折見とち子の存在を思い出す。彼女の父親が釣り好きで、魚拓を取っているのをよく見ていて、その様子をよく知っているらしいので、〈私〉は折見とち子に金魚の魚拓を依頼する。そして、彼女の労作〈炎の金魚〉が完成する。

ここでいう一冊の書物とは、周知のごとく『蜜のあはれ』(昭和

三十四年)を指しており、△一尾の未いさかなが、結局死ぬことになり、空から頭を突つ込むやうにして海に降下して行く、さういふ精神力を持った魚拓▽というのが、『蜚のあはれ』の箱の表を飾っている。

また、登場する折見とち子が、實在の人物であり、魚拓依頼も事實であることは、『蜚のあはれ』見開きの△魚拓「炎の金魚」 折久美子 装幀全般 著者▽とある点、次に挙げる昭和三十四年六月八日附の金魚らしい絵の入った、折久美子宛の書簡でも明らかである。

金魚の魚拓一枚作つてくれませんか、形は天から火のやうに墜ちてくる恰好、つまり頭が地上に向き、尾が天に向く恰好、にして、大きさは伸ばすつもりですから、原畫は小さくてもいいのです、眼ノ玉と尾とを正確に、
●問題は金魚をどのようにして手に入れるかといふ事が恐ろしい。

さらに、これらの事は、折久美子の『製本工房から』(昭和五十三年 冬樹社)に収められている「室生犀星と私」の中の「炎の金魚」に詳しく記されている。その中で、折久美子は以下のように述べている。

「火の魚」は、随筆風であり身边小説のようでありながら、事實をそのまま書いたということとは全く別の、一つの世界を作

り出しているのだということを、私は実感として知った。

折見とち子の物語の中で彼女が肋骨を四枚切り取る手術をし、胸にギプスをしていることや、手術のため休職した出版社に折よく復職をしたことは、『室生犀星全集』(新潮社)第十一巻、月報第四號の「ギプスの音」に詳しいところだ。

二、犀星の装幀意識

書物はその装幀を造り上げたところで、何時もその書物とわかれを告げるのが、私のならひであつた。

と、犀星は「火の魚」の中でこのように述べている。これは、作品を書くだけで作家の仕事は終わるのではなく、装幀をし、世に送り出すまでがその責務であることを言うものだが、(私)のことはであると同時に、犀星のことばでもある。犀星は、自身による装幀だけでも五十六作品にも及んでいる。また、装幀に関しては、出版社任せではなく、本人以外の場合には自らが依頼している。こういった書物に対する哲学は、すでに昭和四年に明確にされている。^{註2)}

○装幀は内容と一致しなければならないといふ條件は、装幀學の上で誰でも氣の付くことである。(中略)装幀は小説や詩の命題のやうな効果と役目を負うてゐる。装幀自身の力で讀者を惹きつけることが意外に多く、本屋の店先で最初に眼を射るもの

は装幀自身の權威であつて、内容の接觸はその瞬間では第二義の位置にある。

○装幀は作者自身で親切に行爲すべきものであつて、他を煩はす場合は飽迄氣持の通じる畫家や装幀家に依頼しなければならぬ。

○飽かない氣持を続ける爲には凡ゆる装幀は地道に、日を趁うて生じる書籍愛を繋かねばならない。

○書物また凡ゆる意味に於ける智性的幸福の感情を植ゑつけるものであつて、どういふ書物も人間を不幸な立場に立たすことがないものである。書物の作用によつて我々は育てられて行くのであるが、その主體である装幀が地味なら地味で何處までも質素な上品さをもつて表装されなければならないのである。

○一種の工藝美術としての建築的装幀が最近漸く識者の間に論議されてゐることも、自分として喜びに堪へない。かういふ機会に日本の書物は日本的な味ひと姿とを、何處までも材料と苦心とに依つて積み立て研究すべきものであらう。

つまり、書物を單なる読みものとしてとらえているのではなく、一つの「工芸品」としてとらえていることが、はっきりとわかる。さらには、次のように述べ、装幀への意識向上を、自論を持つて展開している。

○装幀は飽きないのが最もその要を得てゐる。

○堅牢であつて飽きることのないのは装幀の奥義である。

室生犀星「火の魚」論——一つの芸術論として——

これらは何も、犀星だけが述べている特異な事ではない。初めて世に出た犀星の詩集『愛の詩集』（大正七年一月 感情詩社）、『抒情小曲集』（大正七年九月 感情詩社）の挿画及び装幀をしている恩地孝四郎も、装本家の立場から次に挙げるようにほぼ同様の論理を述べている。^{註3)}

○本は文明の旗だ、その旗は当然美しくあらねばならない。美しくない旗は、旗の効用を無意味若しくは薄弱にする。美しくない本は、その効用を減殺される。即ち本である以上美しくなければ意味がない。

○どんないい裝飾美を成していても、それが本の性格に合わなければ凡そぶち壊しとなる。

○本の使用目的たる、本の内容の玩味と、も一つ本を愛する心情とによく適合するよう配案されなければならない。

○装本を単に工芸として扱う人もあるが、本というものの性質を考え合せれば、普通考えられる工芸品として扱つてしまつていいものとはいへない。本には人間の精神が生きているからである。一個の生き物であるべきだからだ。

以上挙げたような、犀星の哲学^{註2)}装幀意識は、「炎の金魚」を作成するにあつても、生きてるといえるし、その過程を描いた「火の魚」という作品の中にも生きてるといえる。しかし、これらの犀星の装幀意識が、全作品に当てはまるかどうかについては、検討・

考察がさらに必要になる為、稿を改めたい。

三、さかなのとらえ方

犀星は、魚と作品とのかかわりを「火の魚」の中でこのように述べている。

私の初期の抒情詩は魚のことをうたつた詩が大部分で、青き魚を釣る人とか、遠い魚介とか、七つの魚とか、魚と哀歎とか、魚は木に登るとか、枚擧に違なきまでにさかなの何かに觸れたいのぞみを持つてゐた。

また、「抒情詩集を上梓するに就て」(大正五年七月号 『詩歌』)では、次のように自ら述べている。

私の室になつてゐた脚高な縁側の下に市街を貫いた大きな犀川が流れてゐる。そんな關係から魚の詩が多い。水にちなんだ詩が多い。

では、「魚の詩」がどういった要素を持つてゐるのだろうか。前述の抒情詩を例に挙げ、検討したい。^{註14)}

魚とその哀歎

うかがくるはかの蒼き魚

しづかなる燐光とその哀歎との
かくてもわがころを去りえず
やはらかく伸びむとする梢には
わが魚はまた泳ぎそめたり
その肌指ふれむとすれば
指はころよく
小さき魚のごとし

(『抒情小曲集』)

愛魚詩篇

わがひたひに魚きざまれ
わが肌魚まつはれり。

われ、いつのころより

かの魚と燐光をしたひしかは知らざれど

池のほとりに佇つとき

われよりかへりゆく青魚を見る。

われ、水のなかにひそめるとき
魚もわがころととも

にあり。

われ、おほくの詩篇を焼けども

魚にかかはれるもの

すべてわが血もてはぐくめるもの

手にありてまた水にかへる。

われ、いま人の世の山頂
ただしく魚をいだきて佇てり。

(同)

いろ青き眼をかたみにならべ
喜び甘ゆるごとく
やがてまたわが肌にせめぎくる魚……

寂しき魚界

われつねに敬虔なるところを持ちて
魚界のはてなき方に對ふ。
魚は並みならぶ波の上
やさしく眠をあげて凝視めあり。

又た眺めくらせば

魚こそはただしく澄めるなれ。

静けさを纏ひつくしつ

ひとすぢに魚こそは澄めるなれ。

ああ、雪と神祕とのなかより

手を觸るれば

燃えあがる燐青の魚

くるくると舞ひあがり碎け散り

あらぬ方より笛を吹く。

うれひの地上

そを戀ひて躍るところか

吹きしきる渚のかたに

魚の名によりて

つねに捧ぐる詩篇はつたなし。

されど記せよ。

遠くて寂しき魚界のあなたに

日入りていよいよ繁く。

七つの魚

なやましき日の暮れなり

陶土つつちをもて

忘るなき魚の姿をつくりてありぬ。

かぎりもあらぬ肌の蒼さ。

草の葉のかなたにそよぐまに

ひとつの魚をつくり終へたり。

しろがねの眼をうがち

月白くいづるまで七つの魚をつくりて

このふるびたる僧院を泳がしめむ。

われのかほどに魚をしたふは

魚よりも生れしにあらざるか

猫の鼻のつめたきは魚の冷たさにあらざりしかど

われの觸るればたちまちに魚の燃ゆ。

(同)

ああ、北國の山なみふかく

ひかりて絶えぬ四季の雪

青ければ煙りて絶えぬ四季の雪

その雪にこころ悲しく放てば消ゆる七つの魚

ひとつは君に走りておもひを送り

君がちぶさのぬくみに親しまむ。

魚よ

(同)

これらの詩を読んでいくと、〈魚〉〈青き魚〉というのは、犀星自身を指していることは明らかである。これらについては、すでに奥野健男、鳥居邦朗、三浦仁の三氏により指摘され、ほぼこれに尽きていると思われる。論旨は以下のようなものである。奥野健男氏は、〈いろ青き魚のイメージの中に自分のかなし出生と環境と屈折したコンプレックスを故知らぬ深層意識を表現しようとした〉と見た上で、〈魚は母への胎内回帰願望の象徴〉(昭和四十二年十二月「季刊芸術」青き魚——室生犀星の詩的故郷)があると述べている。

これを受けた形で、鳥居邦朗氏は、「魚とその哀歎」等の作品鑑賞に際し、魚が犀星の〈自己の心情を託した〉イメージである点を指摘。それは〈意識以前あるいは未生以前からの欠落感を抱いて生きる「哀歎」を託した〉ものと説いている。(『現代詩鑑賞講座4』角川書店)また、この両氏の見解に添うとして、さらに三浦氏は、犀星の〈魚〉ないし〈青き魚〉には、二つのパターンがあり、一つは「凍えたる魚」に見えるように、〈魚が詩人主体と密接に重なり合っている〉、詩人が魚に化身する形で詩人の心情を魚が担う場合。二つは、

「青き魚を釣る人」に見ることができるよう、〈魚が時に詩人主体であり、憧憬や願望の対象として客体化〉された場合を見ると述べている。(『研究露風・犀星の抒情詩』第三章「抒情小曲集」の主題と方法 昭和五十三年三月 秋山書店)

さて、晩年になると、小説に〈魚〉が多く扱われる。初期作品に見られたように〈魚〉を自己と照し合せるのではなく、別の象徴として捉えるようになる。代表的なものとして、『蜜のあはれ』、『鮭の子』がある。人間世界で表現してしまつと、風俗にすぎない題材を、魚の世界に借りることにより〈生あるもの〉の必然、運命を充分に表現し得るものとしている。余計な状況説明もなければ、必要以上の時間の省略もなく、集約された世界を描き出している。

四、「火の魚」をどう読むか

さて、モデル捜しや、事実関係はさておき、一つの物語として、フィクション「火の魚」を読みすすめたい。

まず、〈私〉と〈とち子〉のさかなへの反応を見ると、〈私〉は、さかなに対してある概念を持つている。さかなには〈生きている在りか〉を見ることできるが、〈感情も何も見えない〉と見ている一方、次のような思いを抱いている。

さかなはやさしく、女の人のどこかに似てゐて、ことさらに生きてゐるのを握ると、生き物の生きてゐることがはつきりと判つて来て、ちよつとの間、こころも弾む思ひであつた。

さかなのぬめつとした柔らかな感触を、女性として捉えているのである。それがさらに魚拓を取ろうとしているさかな(金魚)を、彼女と呼んでいることからわかる。例えば、こうである。

彼女を洗ひ、充分に水分を切り硯に墨をすつて魚拓にとる用意をはじめた。

彼女と呼ぶのは、次に挙げるようにとち子もそうである。

○晴れた美しい水中に喜んで泳いでゐる彼女をどんな人でも、いきなり手掴みで殺せるものではない。

○彼女の死をねがふ人間の手に提げられた金魚は、一尾は白の交つたぶちで、一尾は火を噴いてゐる真紅に黒の斑點が雜つてゐました。

つまり、二人とも金魚を女性として見ているのだ。

では、へとち子は金魚の魚拓をとることについて、どのように思っているのだろうか。

金魚を魚拓にとるといふことは悪趣味であつて、わたくしに出来ることかどうかはわかりません(中略)わたくしは生きてゐる金魚を殺せるやうな恐ろしい女ではございません、いかなる情理があつても或ひは人間なら一人くらゐは殺せても、金魚を

まともに殺すといふ意識のもとでは、到底、これを殺すといふことが出来るものではございません(以下略)

〈私〉とは、魚拓を取ることへの意識の差が大きいことがわかる。この差は、〈私〉のへとち子への依頼内容が、あまりにも突飛すぎたための驚きからくるもの、と言つたほうがよいかもしれない。しかしこの驚きも次第に消え、魚拓をとり終える頃には、へとち子の意識は次のように変化している。

○……あなたの指揮どほりにやりとほした時に、これは普通の魚拓ではなく、わたくし自身がナイフか何かでいま刻みこんでゐるのだといふ感慨を、このお仕事の最中頭にかへてゐる信念でございました。

○わたくしは時たま、このセルロイドの扉を柔しく敲いてみる場合がございます。この固い扉の下にもわたくし自身の金魚といふすがたを持つた、女性のさかなが泳いでゐる筈ですから、わたくしは宜く劬つて上から扉を敲くことによつて、彼女らとお話することが出来たのです。

○わたくし自身がこのやうな患者であるのに、朱いさかなの死をねがつてゐるたことは何といつても、罪のふかいことに思はれます。いまは併しさかなはもう一度生き直ることが出来ると、わたくしはこの小包を作りながらたすかつたやうな氣になつて居ります。

こういつた意識の変化は、〈とち子〉が、金魚を一つの〈生命体〉として捉え、金魚の命と〈とち子〉が、一体化していることを意味する。

五、手紙による会話

ところで、〈私〉と〈とち子〉の会話は、手紙という方法を用いている。手紙という方法は、差し出し人が自己の内面を語る時に用いるのが通例であり、それだけにより集約された〈心理表現〉の場でもある。だが、この場合〈とち子〉から来た手紙を〈私〉が読むという形で、物語がすすめられている点に注目したい。

読む主体というのが、あくまでも〈私〉にあるのだ。ということ、こういつた形をとることで差し出し人の内面の他に、読み手自身の内面も入り混り、〈とち子〉の物語が、〈私〉の内面に組み込まれていると解釈できよう。例えば、出来上がった魚拓とともに送られてきた〈とち子〉の手紙の一節にこうある。

作家であるのにあなたの指揮された言葉がなかつたら、こんなに美事な飛躍した急所が掴まれなかつたかも知れませんが、(中略)いまはあなたが自分で出来ないことでも、言葉をあたへた瞬間から與へられた言葉は別の人間に據つて、あなたご自身でおやりになることと、些しも渝(ゆる)ぎない事をいしくも發見いたしました。

これは言うならば、〈私〉の内面と〈とち子〉の内面が、一つの魚拓をとることで〈共同感覚〉を持ち、これを終える事で二人の内面は同一化しているのだ。そして、〈私〉の意志と〈とち子〉の意志が、魚拓の中に反映された——自らも魚拓の中に生きたということにもなる。

また一方で、このような読みもできよう。〈私〉と〈とち子〉が〈共同感覚〉を持ち得たことと、〈内面の同一化〉が見られるという観点による読み。そして、先にも述べたが〈とち子〉の手紙を〈私〉が読むという点から考えて、〈とち子〉の文面によることは〈語り〉は、〈私〉のことは〈語り〉でもあるとの解釈である。つまりこれは、〈語りの同一化〉と言えるが、作品全体の構造として見たとき、〈とち子〉の物語を覆う形で〈私〉の物語が、二重構造の形で存在しているのだ。

さて、手紙による会話が、〈私〉と〈とち子〉の〈語りの同一化〉をもたらししているのだが、言い換えるならば次のように言える。〈私〉が装幀論を展開するには、舞台や語られることはの全てが、〈私〉の意識下に置かれなければならない。したがって、一見〈会話〉としての形体はふんではいるが、本質は、手紙という形の〈私〉の〈独白〉として捉えることができる。こういつた形体は、全文が会話体で描かれている「火の魚」の前作である「蜜のあはれ」にも見ることができよう。

六、芸術論として

《私》の求めていた《炎のやうなさかな》とは、生きとし生けるものの《生》としての存在である。しかし一方では、魚拓にとろうとしている金魚は、その生命をまさに終えようとしているのだ。つまり、《死》と隣り合せである。

晩年の犀星が、生きとし生けるものの最後の輝きを、魚拓に表現することは、「装幀と著者」で述べているところの《作者の精神的なものが一本鋭利にその装幀の上に輝き貫いてあなければならぬ》という点に通ずるところだ。《私》が魚拓で表現したかった《一體の炎は燃え切つて着い海面のがらすを切り碎いてゆく降下状態》とは、たつぷりとした真紅の夕陽をイメージするものである。と同時に持ち得ている魚拓は、《私》そのものでありまさに燃える魂と言えよう。

さて《私》は、魚拓をとるということを、《精神力で生きうつしに出来る》と考えている。そして、魚拓をとる我身をこのように言う。

馬鹿男が縁側に出て一尾のさかなをこねくり廻した態は、見られたていたらくではなかつた。

装幀を、意図した魚拓によって完成させるということは、装幀にも、もう一つの物語があり、それは小説を書くという行為と同じ意味をもつものとして考えているのではないだろうか。つまり、《私》

室生犀星「火の魚」論——一つの芸術論として——

にとつては、《魚拓をとるために魚をこねくりまわす》ということと、《作家が作品を作ること》を同次元の問題として、捉えているのだ。

物（文章）を書くことを《言語芸術》とするならば、魚拓をとることは、絵画・彫刻・版画と同じく《造形芸術》であると言えよう。そうすると、《私》のやっていることは、一種の《芸術》である。装幀へのこだわりや、金魚の魚拓をとることの執着という問題として捉えるのではなく、金魚の魚拓をとることへの執着は、《私》の飽くなき探求であり、装幀へのこだわりは、《私》の芸術論の展開と解してよからう。

これらを、「火の魚」をも含む犀星の晩年の作品に還元して考えてみると、次のようなことが言えよう。犀星にとつて作品というのは、物語のみに指すのではない。物語を包む装本・装幀が完成して初めて《作品》と呼ぶことができるのだ。おそらく犀星の頭の中には、雑誌などに初出として発表された時点で、単行本として世に再び登場させ、本当の意味においての《作品》を思い描いていたのではなからうか。そうして、そこには、読み物・書物としての役割と美術的要素が同次元に存在し、広い意味での《芸術》があると見えよう。

「火の魚」は、それらを前面に押し出した作品であり、犀星の《装幀論》・《芸術論》の結集として読むことができる。

註(1) 例えば、装幀依頼を扱ったものとして、「つゆくさ」(昭和三十三年六月一日 文芸春秋)がある。ここでは、小林古径という人物と、彼へ表紙絵を依頼した経過が、描かれている。

註(2) 『薔薇の羹』(昭和十一年四月七日 改造社)

〈初出〉「書物と友愛」「装幀学」(昭和四年七月一日 中央公論)

「書物雑考」(一)「書物の流転」「(二)工芸品と書物」「(三)工芸的美術品としての書物」と改題)「(三)初版本」「(四)装釘と材料」「(五)製本と奥付」「(装本と奥付)と改題)」「(完)読者層に就いて(読書に就いて)と改題)」「(以上、同年十一月十二日〜十七日 報知新聞掲載)

註(3) 恩地邦郎編「恩地四郎装幀美術論集『装本の使命』」(一九九二年二月一日 阿部出版)

註(4) 引用は、『定本室生犀屋全詩集』(冬樹社)による。

註(5) 拙稿 『蜜のあはれ』論——錯綜するイメージと作家の内
部——(『日本文学研究27』 梅光女学院大学日本文学
部) 平成三年十一月参照