

室生犀星晩年の作品群における

小説の形成に関する考察

一色誠子

室生犀星晩年の作品群における小説の形成に関する考察

目次

| | | |
|-------------------|------------------------------|-----|
| 序章 | 自己の再編——詩と小説の間 | 4 |
| I 自伝変奏 | | |
| I について | | 18 |
| 第一章 | 仮構すること／生き返すこと | 22 |
| | ——『杏つ子』論 | 19 |
| 第二章 | 伝世の死に忍ばせたメッセージ | 44 |
| | ——『三人の女』論 | 55 |
| 第三章 | 女の造形と男の造形 | 55 |
| | ——『かげろふの日記遺文』論 | 70 |
| 第四章 | 錯綜するイメージと作家の内部 | 70 |
| | ——『蜜のあはれ』論 | 81 |
| 第五章 | 一つの芸術論として | 81 |
| | ——『火の魚』論 | 90 |
| 第六章 | もの書く女たちと妄執の男たち | 90 |
| | ——『告ぐるうた』論 | 102 |
| 第七章 | 男の〈内部世界〉は何なのか | 102 |
| | ——『はるあはれ』論 | |
| II 〈見る〉〈覗く〉ということ | | |
| II について | | 111 |
| 第一章 | そこに救いはあるのか | 112 |
| | ——『鞆(ポストン・バッグ)』・『汽車で逢った女』論 | 118 |
| 第二章 | 酒井劉一とさよ子の〈交換の物語〉 | 127 |
| | ——『逮捕の前』論 | 136 |
| 第三章 | 観察者、権九郎 | 136 |
| | ——『衢のながれ』をめぐって | 142 |
| 第四章 | 〈見ること〉〈見られること〉 | 142 |
| | ——『字をぬすむ男』論 | 150 |
| 第五章 | 〈覗く〉という行為の先 | 150 |
| | ——『帆の世界』論 | 158 |
| 第六章 | 視線の行方 | 158 |
| | ——『末野女』論 <small>すゑのめ</small> | 164 |
| III 自己表現としての装幀と造本 | | |
| III について | | 165 |
| 第一章 | 装幀と造本をめぐる作家・装幀家・芸術家の思惑 | 165 |
| | ——室生犀星とその周辺から | 167 |
| 第二章 | 「作家」室生犀星と「装本家」恩地孝四郎の場合 | 182 |
| 終章 | | 197 |
| 初出一覧 | | 205 |

凡例

一、室生犀星の本文（散文）の引用は、特に記さない限り『室生犀星全集』（全十二巻 別巻二巻 昭和三十九年三月〜昭和四十三年一月 新潮社）によった。また、全集未収録の室生犀星作品は、『室生犀星未刊行作品集』（全六巻 昭和六十一年十二月〜平成二年十一月 三弥井書店）によった。

二、室生犀星の韻文の引用は、『定本 室生犀星詩集』（全三巻 昭和五十三年十一月 冬樹社）によった。

三、引用に際して漢字の字体等は、適宜新字体に改めた。引用文中のルビや副題については省略したものもある。仮名遣いは原文のままとした。

四、注は、文中では「室生犀星^{〔1〕}」「室生犀星全集^{〔10〕}」のように数字で示し、各章末にまとめた。

五、「」は、論文名、新聞名、雑誌名を表す。犀星の小説、詩、随筆等の作品名には、『』を施した。

六、作品名、文献名のあとの（ ）内には原則として初出発表時を示した。

七、本文中の年次の記載は、原則として和暦を採用した。

八、本文の引用箇所は ≪ ≫、もしくは字下げで示す。また、引用文の傍点、傍線は、引用者による。

九、先行論文については、それぞれの論考のなかで述べていく。

序
章
自己の再編——詩と小説の間

室生犀星（明治二十二年～昭和三十七年）の文学活動は、俳句に始まり、短歌、詩、小説、随筆、童話、戯曲と多岐にわたる。中でも、犀星が発表した小説（童話を除く）は、『幼年時代』（大正八年）から遺作（未完成）となった『好色』（昭和三十七年）に至るまで長短あわせて七百編近くあり膨大な量である。晩年までの小説の変遷をたどると、『幼年時代』と同年に発表された『一冊のバイブル』、『性に眼覚める頃』、『或る少女の死まで』などの〈初期自伝もの〉のころ。『あにいもうと』（昭和九年）、『チンドン世界』（昭和九年）、『神々のへど』（昭和十年）、『聖処女』（昭和十年）、『復讐』（昭和十年）などの〈市井鬼もの〉のころ。『弄獅子』（昭和十一年）、『作家の手記』（昭和十三年）、『泥雀の歌』（昭和十七年）などの〈中期自伝もの〉のころ。戦時下に書かれた『甚吉記』（昭和十六年）に代表される〈甚吉もの〉のころ。同じく戦時下の『王朝』（昭和十六年）、『虫寺抄』（昭和十七年）などの〈王朝もの〉のころ。戦後の『みえ』（昭和二十二年）、『氷つた女』（昭和二十三年）、『宿なしまり子』（昭和二十三年）など、昭和二十年から同二十九年までの間に百二十八編の短編小説を発表しているものの、戦後という新しい時代を感じさせる作品は少なく、〈第二次沈滞期〉とも〈不遇の時代〉とも言われるころ。そして、作品集としては四年ぶりに刊行された短編小説集『黒髪の手』（昭和三十年二月）以降の、奇跡的な復活とまで言われた〈晩年〉へと移っていく。晩年の昭和三十年から亡くなる昭和三十七年の八年間には、長短あわせて九十編をこえる小説を発表している。

また、晩年に至っても詩と小説とを縦横無尽に行き来する犀星は、

死去する十六日前に刊行された『室生犀星全詩集』（昭和三十七年三月十日 筑摩書房 限定千部）を自選している。その多面的な文学活動の中で変幻自在にことばを操る犀星を、川端康成は「言語表現の妖魔」と評したが、犀星のことばの源流は言うまでもなく詩にある。したがって、犀星の小説を論じる際には、詩と小説の間を念頭に置き、これらを整理する必要がある。

例えば堀辰雄は、「室生犀星の小説と詩」^①の中で、犀星の詩の変化を自然成長によるものだとする吉村鐵太郎の「室生犀星論」^②に賛同した上で、「詩のヴェイルを通して人生を見る」ことから「人生のなかへ詩を象徴する」ことへの変化だった」と述べ、この変化は詩壇全体の推移でもあったが犀星は自然に行ったとも言う。そして、小説のスタイル上の変化については、初期の《普通の散文といふよりも、もつと実感に近いもの》から、《かつては言葉からはみ出してゐたところの実感が、すっかり言葉の中に壓縮されて》しまったと指摘し、その変化は、《意識的努力から生まれたと言ふよりも、自然に成長したものである》と述べる。また、《私の言ひたいことは、そのもう一つ先にあります。それはあなたの作品の中で割合に変化しなかつた部分——主として小説の構成法に就てです。》と述べ、このように指摘する。

あなたの小説の最も成功してゐるのは、構成上から見るとき、詩的な小説としてであります。あなたが最近「死と彼女ら」其他に

よつてリアリズムの小説を書くこととしてゐることは私に理解できます。だが、それらの小説も、また本当の意味でリアリズムの小説まで到達してゐないと思ひます。といふのは、あなたの小説は、殆んどすべて、いくつかの心理的風景から構成されてゐると言つてよいかと思ひます。そしてそれぞれの心理的風景はいづれも、或は地味なくすんだタッチで、或は残酷なくらゐる生ま生ましいタッチで、描かれて居ります。のみならず、それらのさまざまな心理的風景は、数箇のダンゴが一本の串に刺されてゐるやうに、一本の感情によつて貫かれて居ります。(丁度詩においてあらゆる行が一本の感情によつて貫かれてゐなければならぬやうに。)しかしそれはまだ詩的な構成に過ぎません。そしてリアリストの構成とは言へないと思ひます。あなたの作品の中で比較的長いものが失敗してゐるのは、さういふ構成上の欠陥にそのすべてを帰することは出来ないでせうか。本当のリアリズムに達するために、人間の心理を、風景画家としてではなしに、一個の心理学者として取り扱ふことが必要であると思ひます。

さらに、構成の結果からも犀星の小説を捉え、犀星の「死と彼女ら」^③

と、芥川龍之介の「玄鶴山房」^④を比較して、犀星のリアリズムの欠陥及び真のリアリズムについて言及する。堀は、犀星が「死と彼女ら」に描いている人物の心理解剖は十分に掘り下げられており、「玄鶴山房」

の方より深いが、読んだ時の胸の痛みは「玄鶴山房」の方が長く残つたと述べている。「死と彼女ら」から受けた胸の痛みがいつの間にか消えてゆくのは、《私の胸を痛ませたものは、悲劇それ自身ではなしに、悲劇の影でしかないからであります。影だから、それは我々の胸の深くまで落ちて来ることは出来るがそこに何時までも落ちついてゐることは出来ないのです。》と述べる。一方、《「玄鶴山房」に描かれてゐるのは悲劇の影だけではないのです。そこに陰影ではなしに、悲劇それ自身があるのです。》と述べる。堀は、禪で首をくくろうとまでする玄鶴の心理を芥川が描いたことで、悲劇が《私の心の底に落ちて来るだけではなしに、そこでまた新しい現実となつて生き始めることが出来る》と述べる。確かに、犀星は臨終の床にいる野村孝次をめぐるお北と八重子のひりつくようなやり取りと、それを冷笑と「不思議」な感覚を持つて受け止めている孝次の様子、そして、孝次の弔いでみせる、お北と八重子のそれぞれの矜持を、畳み掛けるように描写している。そこには、孝次の死と二人の女性の悲劇がある。堀は、どこを《悲劇の影でしかない》と言つてるのであるか。死の床にいる二人の男性——「玄鶴山房」の玄鶴と、「死と彼女たち」の孝次の描写から考えてみる。玄鶴は、お芳が去つた後、孤独感とともに自らの一生と向き合わざるを得なくなるのだが、巡る思いも夢の中も安らかなものではなく、《眠ることも恐怖に近い不安を感じる》(「玄鶴山房」五)《ようになる。その果てに、禪で首をくくつて死のうとするが、身体の自由のきかない玄鶴には容易なことではなく、いざとなると恐ろしく《未だに生を食らずにはゐられぬ》(「玄鶴山房」五)《自身を嘲る。》

看護婦の甲野に自死の計画を勘付かれて機会を得られず、狸寝入りを
して甲野の様子を窺っていたが、急に可笑しさを感じて、とめどなし
に笑ってしまう。やがて、離れに誰もいない時にそれは実行される。
生と死の間を揺らぎながらも、その時を迎える玄鶴の描写はこうある。

「離れ」には誰も来てゐなかつた。のみならずまだ薄暗かつた。

まだ？——しかし玄鶴は置き時計を見、彼は正午に近いことを知
つた。彼の心は一瞬間、ほつとしただけに明るかつた。けれども
又いつものやうに忽ち陰鬱になつて行つた。彼は仰向けになつた
まま、彼自身の呼吸を数へてゐた。それは丁度何ものかに「今だ
ぞ」とせかされてゐる気もちだつた。玄鶴はそつと禪を引き寄せ、
彼の頭に巻きつけると、両手にぐつと引つばるやうにした。

(玄鶴山房「五」)

結局、自死は未遂に終わり、約一週間後に玄鶴は家族に看取られて、
肺結核で死ぬ。芥川の描く玄鶴が生と死の間で葛藤していく心理描写
は克明であり、この葛藤こそ、堀の言う悲劇の影ではなく悲劇そのも
ののではないだろうか。物語は、玄鶴を火葬し火葬場を後にする娘
婿重吉と重吉の従弟の大学生の乗った馬車に、煉瓦塀の前で佇んだま
ま目礼するお芳を見つけ、彼女のこの先についてつぶやく重吉の従弟
に対し、重吉は《出来るだけ冷淡に返事（「玄鶴山房」六）》をする。

そして、重吉の従弟の《彼の想像は上総の或海岸の漁師町を描いてゐ
た。それからその漁師町に住まなければお房親子も、——彼は急に陰

しい顔をし、いつかさし始めた日の光の中にもう一度リイブクネヒト
を読みはじめた。（「玄鶴山房」六）》という描写で終わる。ここに、
悲劇の影ではなく、お芳のその後という悲劇そのものを読み取ること
ができる。一方、孝次の場合はどうであろうか。彼を看護するお北と
八重子が無駄な話をすることもなく、黙々としてゐることに、《死に近
づいてゐるといふことより、時時かれらを見詰めては、不思議さうに
顔をしかめ（「死と彼女ら」四）》している。そして、お北と八重子が、
黙り合つて気持ちを探っている様子に、《最後まで付けねらはれてゐる
（「死と彼女ら」四）》ように感じている。その時の孝次の心のうちは、
このように描写されている。

彼はできるだけ物を云はずに、北窓から落ちる明りを見てゐた。
そして自分に近づく死といふものが本当にあるのかさへ疑ふ程、
その死が遅い気がするのだつた。その苛々とした気持ちでは或は
助かるかも知れぬと思うたが、それ以上の生活は想像できなかつ
た。（「死と彼女ら」四）

ある時、黙っている孝次も子供のことを八重子に訊ねる。あれこれ
言つて子供を孝次に会わせようとしなない八重子を憎む気持ちを持つが、
高熱で譫言を言う時も子供のことは口に出さなくなる。そして、孝次
の描写は、次のように書かれて終わる。

熱と仮眠と注射とで気がついて眼をあけた時に、お北や八重子の

その執方かの姿を見ると、孝次は日のさす障子を眺め、まだ生きてゐる自分を不思議に思ふくらゐであつた。彼は死を待つでもなく又生きるでない臆気な気持ちの中で、彼女らが静かに坐つてゐるのを見るのは、憎みよりも一層手強い「不思議」を感じるのであつた。

（「死と彼女ら」四）

孝次が死の床に就く前までにあつた八重子との鬨ぎ合いや、お北とのいざこざ、八重子とお北との板挟みで《故意と幾日も葉餌を撰らな

いで、あてつけた死に方をするのもよいと考えた程、氣重な圧して来る自棄気味（「死と彼女ら」一）》にまでなつていたことも全てが《憎みも一層手強い「不思議」で結ばれ、これ以上の生への足掻きは描かれず、孝次の物語は閉じられる。孝次の臨終以降は、孝次の弔いをめぐる、お北と八重子の物語へと場面が急速に切り換えられる。堀の言う《悲劇の影でしかない》というのは、この場面の切り換えの早さと、孝次亡き後のお北と八重子それぞれ後は書かれても、孝次の死がもたらした二人の女性の物語にまで発展していかないことを述べているのである。堀は、これらの犀星のレアリスムの欠陥の原因を次のように指摘する。

あなたの方法がさういふレアリスムとして欠陥を持つてゐるのは、一つはあなたの方法が映画の方法からあまりに多くのものを借りてゐるからではないかと思ひます。私は芥川さんの「玄鶴山房」の細部にセザンヌの絵を認めたと同じ程度に、あなたの小説

の全体のテンポ、一場面から他の場面への転向の仕方、俳優の顔を大寫しにするやうなところの心理描写、等の中に映画的なよさを認めました。しかしカメラは、いかに努力しても、現実の陰影をしか捕へることが出来ないものです。それがどんなによい映画であつても、全体としてはすぐに忘れられて、そして我々の記憶にはその細部だけしか残らないといふ事実が、それを証明します。だから、我々が映画から影響を受けることは各自の勝手ですが、ただその場合、我々は映画のすべての終つたところから小説を書き出さなければなりません。つまり映画の影響を受けることによつて、あらゆる映画的要素を我々の小説からことごとく除去しなければならぬのです。

自然変化していった詩に対し、《割合に変化しなかつた小説》の構成法と構成の結果についての鋭い批評であるが、レアリスムとしての欠陥》と言われた、心理描写よりも情景描写から書き込んでいく犀星の手法についても、顔のクローズアップや、場面（シーン）の切り取りといった（映画的方法を小説に取り入れる）ことも、すでに犀星の小説の方法として確立しているものであり、堀は批評をしながらも犀星の小説の特徴として詩との対比の中であぶりだしているのである。堀は、この「室生犀星の詩と小説」の後半で、スタイルや構成を犀星の作品から除いても《地平線のやうに、あなたの蒼茫とした精神が残つて居ります。そしてこれこそがあなたの作品の中で最も私を感動させ

てしまふものであります。(中略)あなたの精神が私をこんなにも感動させるのは、その精神が非常に烈しい野蠻なものであると同時にそれが非常に柔かな平静なものであるためのやうです。と述べ、犀星、萩原太郎、芥川を比較して、精神の在り処についても言及する。

あなたの精神が野性を帯びて起き上がるのはいつもあなたの外側に向つてであり、あなたの内側に向つてはそれはかならず平静な動きをするのです。私はあなたくらゐ絶えず自分の外側において

野蠻な不安を感じてゐる人を知りませんし、同時にまた、あなたくらゐ自分の内側においていささかの不安も持つてゐない人を知りません。その点、あなたは萩原朔太郎と非常に相違して居ります。萩原さんは自分の外側には割合に呑気であるのに反し、自分の内側にはいつもはげしい不安を、天使と組んだヤコブのやうな格闘を、感じてゐる人であります。その点、萩原さんはあなたよりもずっと近代的であるかも知れません。さうして萩原さんにはあなたの平静な部分が入らぬかも知れません。芥川さんもしさういふ萩原さんと同じ位に、自分の内側に絶えずはげしい不安を抱いてゐた人ですが、しかし芥川さんはあなたの平静さを十分に理解しそれを愛してゐたやうであります。いつか芥川さんが、「室生君は幸福だ」と言つたとき、あなたはその言葉に芥川さんの軽蔑しか感じなかつたやうですが、芥川さんはさういふ意味で言つたのではなく、自分が神から与へられたものだけではどうしても満足できずに苦しんでゐるとき、あなたが神から与へられた

ものだけで満足してゐる、いや諦め得てゐることを、痛切に羨望したのであらうと私は信じます。何故なら芥川さんの求めてやまなかつた平静さは、あなたの生れながら少しも害はずに持つてゐたものでありますから、さういふあなたにとつては人生といふものが、芥川さんのやうに苦しむものではなく、ただ嘆くべきものであるのは、きはめて自然なことであります。私は、私の知つてゐる人々のなかで、あなたこそ最も東洋的な精神の持ち主であると思ひます。

この堀の見解の下敷きになつてゐるのは、芥川龍之介の「出来上がつた人——室生犀星氏——」(大正十四年一月一日 雑誌「日本詩人」第五巻第一号/原題「詩人の印象(その五)——室生犀星氏」)の中で、
《室生は大袈裟に形容すれば、日星河岳前にあり、室生犀星茲にありと傍若無人に尻を据ゑてゐる。(中略) 僕の知つてゐる連中でも大抵は何かを恐れてゐる(中略) この恐怖の有無になると、室生犀星は頗る強い。》という、犀星の何にも動じない構えを持つてゐることについて述べていることである。そして、同じく芥川が「萩原朔太郎君」(大正十六年一月一日 雑誌「近代風景」第二巻第一号)で、犀星と朔太郎の違いを述べている中の、《室生君は天上の神々の与へた詩人の智慧に安住してゐる。が、宿命は不幸にも萩原君には理智を与へた。僕は敢て「不幸にも」と言ひたい。理智はいつもダイナマイトである。しかも萩原君はその理智の上に少からずニイチエの影響を受けた。萩原君が室生君ほど清福を楽しまないのは偶然ではない。》と述べていると

ころである。ここまで見てきた堀の犀星評と、芥川の犀星評は、いずれも、犀星の意識下にある関心事が、自己と他者との対比の中で動いていたのではなく、自身そのものにあつたことを裏づける。これに関連して、芥川の「食物として」（昭和二年四月十四日 「文芸時報」第三十四号）という短文を引用しておきたい。金沢の方言「うまそうな」（「肥った」という意味）から、友人知人を食物に例えて書いている中で、犀星についてはこうある。《室生犀星君——これは今僕の前に座つてゐるから、甚だ相済まない気がするけれども——干物にして食ふより仕方がない。然し、室生君は、さだめしこの室生君自身の干物を珍重して食ふことだらう。》——《室生君は、さだめしこの室生君自身の干物を珍重して食ふことだらう。》とは、犀星の関心事が犀星自身にあるということである。この自己へ注ぎ続けられた眼が、初期から晩年にいたるまで形を変えながらも、繰り返し自らを書き綴つてきたことに表れているといえよう。

ところで、犀星は詩と小説についてどのように考えているのであるうか。室生犀星は、「詩人系小説の時代」^⑤で、堀辰雄、北川冬彦、中野重治、飯島正、伊藤整、梶井基次郎、坂口安吾ら新作家は、詩人系の人が多いこと、そして、《その他新時代の人人などにも詩人系の作家が多い、又大抵の同人雑誌の重立つた作家だちも詩術表現や詩的精神の小説化を試みてゐる》と述べ、その要因を次のように言及する。

仏蘭西文学の新しい影響も含まれてゐるが、それよりも根本的な

ことは詩を感じるやうな良い素質の詩人が、生活状態から小説に乗りうつる必然の鬱勃さを発散させてゐる。も一つは詩人が詩を表現することに倦怠を感じ、もつと大きな芸術に打つかつて見たい欲望に燃えてゐることも事実であつた。大正中葉の詩人達のやうな馬鹿々々しい十行くらの詩を机上に書いてゐる暇に、今の詩人たちはもつと金が取れた生活内容を豊富にする、仕事らしい仕事を為し遂げる大きな芸術境を叩き破りたかつたのであらう、十行の詩を終日眺めてゐるやうなしをらしい青年は大正年間に滅びてしまつて、それよりも利巧な、それよりも生活的な基礎をきづく仕事につく詩人達が多くなつて来たのである。詩は青年時代のこのころの嘆きとして愛で哀しんで来たものであるが、いまはそれをすら最つとお金のとれる方向にその嘆きをつづつて行かねばならず、實際さうされてもゐるのだ。（中略）詩も小説のなかに浸し込まれ沈潜されて行くとしたら、もはや詩の表現は重複されて行くわけだから、殊更に詩を書きつづる必要がなくなるのだ、社会生活の上から言つても経済的に統一を欠く詩専門の生活は、最早今日にあつては極端に言へば愚劣に近い無能力な生活かも知れない。それよりも比較的物質に恵まれる生活をしてゐて、小説芸術の内容で思ふさま詩術を揮へば一石二鳥の微妙な芸術的快樂をも取り入れることが出来るのだ。何を苦しんで二三枚の原稿紙をひねくる必要があらう。

また、彼ら新作家の傾向を、新たな芸術的な展開と経済的な問題の

二極にあると指摘しつつ、彼らの動きによつて文壇にもたらされた自然主義の打破についてこのように分析する。

殊に最近進んだ気持ちである詩人は初めから詩人として立つことよりも、将来小説を書かねばならない気持ちでゐて詩のなかに悶えてゐる作家が多い。機会と衝動とを持つために、つづめていへば空しく詩を書いてゐると言つてしまへる程の詩人が多いのだ。自然主義作家は生れながらの小説家であり、小説以外のことは知らない小説家が多かつた、だが、今は新進作家といふものは悉く詩を書いて、詩で下勉強をして打つて出るやうな小説家が多くなつたのである。だから新作家たちの表現、文章などは最近著しく困難な自然主義風な描写からさへ抜け出て、一つの新しい形式内容を持つやうになつた。自然主義時代の描写を叩き破るといふことは、殆ど、万里の長城を抜くほどの難渋な仕事とされてゐたが、それが最近一二年間の間に綺麗に踏破ることができたのは、何と言つても新作家らがそれぞれの若々しい年齢がぢかに感じる、性欲に若さがあると同様な違ひで進んで行つたのである。彼らの文章にあたらしきがあるといふことは当然彼等の世界の特権でさへあると言つてよいのだ。

このように犀星は、詩人系の新作家たちの進出と傾向を理解しながらも、詩から小説への転向をこのように批評する。

詩本位の立場から見ると、質の良い詩人たちが僅か数十篇の詩を残したまま、どんどん小説の方面に立ち去つてしまふのであるから、実質のある、優秀な詩人が詩壇に見られなくなることもしつたのではないことである。そのため良い詩人で頭のある人々が抜かれて行くのであるから、詩壇は淋しくなり実力のある作家が数少なくなることも明らかである。つまりかすばかり残るやうになるのだ。詩壇に取つて損失であり渋滞を醸すやうな現在には依然たる群居鴉軍の観があると云つてよい。しかも詩壇の傾向は野武士のやうなのや素性のよいのや、さういふ詩人たちにも何等秀れた作家がゐないのである。それは先刻も言つたやうに小説の方に去つて帰らない彼等の罪でもあるのだ。然し彼等小説に転向した詩人たちも實際は詩的内容を持つ感覚は存在してゐても、小説構成の荒み方や疲労などが手伝つて、次第にその本質的な素直な詩が書けなくなつて再び詩を表はすすべを忘れて行つてしまふやうになるのだ。詩の神さまはかういふ小説の実を喰べる禁断の輩を戒めて二度と詩人に舞ひもどらせることはない、小説を書きつづけた詩人で相当立派な詩を書く作家はまるでゐないと言つてよい。それは矢張り一篇の小説構成の内部に詩の主要分子が消化されてゐて、それが実に量の上で可成に莫大なものであることが、彼等が再び詩作を続けられない状態に於いて分るのである。恐らく一篇の小説の内容に費される詩の分量は或ひは五六篇の詩作の内容を含むであらうし、その他断片詩のやうなものがどれだけ含まれてゐるか分からない、或ひはそれ全体が詩のうづまきであるかも

知れないのだ。

詩から小説に転向し、詩を顧みなくなった、あるいは詩が書けなくなった詩人系小説家に対しての、詩の立場から見たかなり手厳しい批評である。そして、《正系詩人でなくとも用語や態度その好み形式などが著しく詩人的であり、詩人小説家風の人が多くなつた》ことを踏まえ次のように述べて文章を結ぶ。

彼等詩人小説家は一様に憂鬱がつた一面と、また何處かモダニズムの頂上に立つた傾きを持ち、何となく或る者はハイカラでさへあるのだ。健康な社会心理とか英雄好みから這入つた豪快さとか深刻がるとかいふ傾向がなくて凡て上品である上に少々厭味のある傾きも加はつて来てゐるのだ。小説の本体を目ざしてゐるよりも、自分の奥に蟠るもの本位に打つかる文学につく人々である。寧ろ彼自身の詩を掘起すことに芸術と昂奮とを感じてゐる作家達である。かふいふ作家はどういふ時代にも一人前に坐り込んでゐられる特権を持つてゐることである。作家は作家自身の心を捜ることで終生飽きないとしたら、それも作家として特異な世界さへ持つて居ればそれでよいではないか。

新作家、詩人系小説家がある面において批評し、ある面においてはそれを受け入れている犀星の、《作家は作家自身の心を捜ること終生飽きないとしたら、それも作家として特異な世界さへ持つて居ればそ

れでよいではないか》という一文は、晩年に刊行された、『杏つ子』の「あとがき」（昭和三十三年十月 新潮社）にある、《作家というものはその生涯をつくして、絶えず自分をほじくり返している者である》と、述べていることとつながっている。

このように新作家、詩人系小説家について批評している犀星も、詩と小説の両方の世界を持つ。犀星は大正七年に浅川とみ子と結婚し、生活の安定のために詩よりも収入の多い小説を書き始め、中央公論の滝田樗陰に「幼年時代」（大正八年八月 中央公論）を売り込み、その後、続々と小説を発表したことは周知の通りである。だが、経済的な理由だけが犀星に小説を書かせたわけではない。富岡多恵子^⑦は、《本人が気づいていた以上に、本人が考えていた以上に、詩から小説への移行には、「文学的問題がひそんでいたのではなかったか」と指摘し、詩から小説への動機を次のように述べる。

幼年時代も性にめざめる思春期もすでに詩でとり扱われ、うたわれているのに、改まったごとくに、それらが散文で小説のかたちをとって表現された。されたというより、表現された。それは、詩で表現されないものがあつた、詩で表現しえないものがあつた、散文でなら表現できそうなものがあつた、ということになる。小説を、自発的に書かした「情熱」というものは、おそらく詩で表現しえないものがあるのを本人が漠然と気づいており、それを表現してみたいという欲望がもちあがつていたのでない

が。

それならば、いったいなにを散文で書いてみたかったのか。いったいなにが、詩ではあらわしえない感じがしていたのか。「幼年時代」とはいうものの、それは「ほんとの父と母」について、まず自分に「語り」たくなつたのではないか。

また、言語の問題とも絡めて詩から小説の移行をこう論ずる。

ひとりの人間のコトバが、詩から小説（散文）へ移行していく過程は、ヒトの言語の発生の過程をくり返している。詩から小説があつて、小説から詩がきわめて稀かほとんどない。という事情は、それをよく示しているともいえる。「うたう」ということは、本来、自然や神をおそれ、それがためにほめたたえるきわめて主情的な発語行為を指すのであるが、「かたる」とか「のべる」とかは、主情的に発語されたコトバを客観化するべく解説しひろげることである。「かたる」の意に、騙るがあるのは、客観化するべくひろげられていくこと自体がすでに虚構を内包しているのをよくあらわしている。

確かに初期小説のころ犀星は、富岡が述べるところの「うたう」と「かたる」、「主情」と「客観」を、無意識に書き分けて詩と小説の世界を行き来していたと言えよう。中期以降、小説の発表が増え詩集の刊行よりも小説集の刊行が増える。その中で、昭和二十六年から『黒

髪の手紙』や『随筆 女ひと』が刊行される昭和三十年までの第二次沈滞期には、『室生犀星詩抄』（昭和二十六年 酣燈社）、『抒情小曲集・愛の詩集』^⑧（昭和二十八年 筑摩書房）『室生犀星詩集』（昭和二十九年 弘文堂）、『室生犀星詩集』（昭和三十年 岩波書店）のアンソロジーが編まれる。晩年には、『杏つ子』、『蜜のあはれ』（昭和三十四年）、『かげろふの日記遺文』（昭和三十四年）など、次々と小説が発表される一方で、『哈爾濱詩集』（昭和三十二年）、『昨日いらつしつて下さい』（昭和三十四年）が刊行される。そして冒頭でも述べたが、死の直前に、『室生犀星全詩集』が刊行される。この『室生犀星全詩集』について犀星は、「古い雲」^⑨のなかで『私は、この秋の出版に詩だけの全集を一巻に編み、定本として死後にのこすためにその様に毎日詩集の読み返しを続けてみて、悔いのない好い詩ばかりを撰ぶ、生涯にまたない機会にこまかく眼をくぼる時期にあつてみた。』と、述べている。単なるアンソロジーではなく、『詩の詩集にあつめる詩を私は毎日読み分け、或る頁では怒るやうにその詩の全文を削り、あるページでは、よろよろしてゐる詩を生かすために永い時間をかけて、つくり直すやうな状態にまで及び、さらに思ひかへしてその詩を埋没することにした。』とあるように、また、『小説をかきながら詩をかくといふこと、詩といふものの道すぢはそれだけの思ひで終始すべきであることを、よく解つてゐるはずなのにそれが頭にきて、過ちが軽すぎる私の仕事にあることに気づいた。』と、自身にとっての詩と小説のバランスをと

ることに格闘をして編んだものであるということだ。

富岡多恵子⁽¹⁰⁾は犀星のこの格闘について、《とにかく『全詩集』の自選は、晩年の「小説家」の遊びでなく、楽しみもあつたらうがあきれるばかりの真面目さと真剣さで行われた。添削、加筆、書き替え、作品の取捨選択をする七十歳すぎた「小説家」は、自分の「詩人」と「詩篇」全体を向うにまわしていた。この闘いは、「小説家」が最後まで「詩人」と「詩」を棄てていないことをよくあらわしていた。》と、述べる。

そして、『室生犀星全詩集』「解説」の最後に犀星が書いた《私はこれから詩全集に対して到底生涯に尽しやうもなかつた詩への効はりが終わった時、日本でも有数の詩人であつたことだけを私自身の耳に、そつとささやいて媚びてみたのである。》を受けて、富岡は、《日本でも有数の詩人》であることの自信を裏つける作業が、「小説家」のした自選の取捨削除という闘いでもあつた。》とも述べる。また、富岡は、《小説家》室生犀星は、晩年に到つても「詩」を棄てなかつた《ことについて、次のように論じる。

犀星に於ける「詩」と「小説」の関係は、「小説」がはじめられてしばらくは「小説」が自覚されていないから両方が無意識に並存した。次に「小説」が自覚されると「詩」とは敵対関係になつた。それがやがて「詩」と「小説」が対であるという「対幻想」を生み、それによって「共存幻想」となった。そして最晩年の「小説」隆盛期には、「詩」が「小説」に平気で入りこみ、「小説」が

「詩」を平気で使う逆転現象を示した。犀星の晩年の「詩」は「小説」となった。これはまさに「詩」と「小説」の逆転だった。

ここへきた時、「小説」に溶かされてかくれてしまった自分の「詩人」と「詩」を確認する必要が生じた。それが『全詩集』へのマジメな真剣勝負となった。全生涯を通じて詩を棄てずに詩とともにあつた点に於いても、日本で有数の詩人であつた。また、西行、

芭蕉等のような旅と漂泊を詩にする伝統はずれ、旅人や乞食者^{ほかいひと}でなく、定着の生活人として詩をつくりあげていた点でも、また日本人の生活語に詩を見ることでも稀有なる詩人であつた。詩を棄てず、旅にでることなく、あくまで世の中にとどまろうということだった。詩人が旅に出るのをひきとめるのは、「小説家」であつた。

つまり、犀星がその時々、アンソロジーとして詩集を編み、あるいは、書き直すほどの添削を加えて詩集を編み直す——この作業は、詩人であることを確認するための「小説家室生犀星」の、《自己の再編》であつたということである。

この《再編》は、小説でも行われている。それは、《自己の再編》である繰り返しかれる《自伝小説》と、自伝的な要素を持つ《自伝変奏小説》である。『幼年時代』などの初期自伝ものころは、過去の自分と同化することで物語を展開し、『泥雀の歌』などの中期自伝ものの

ころは、登場人物に接写する。晩年には、『杏つ子』のように犀星を思わせる主人公や、『蜜のあはれ』のように作家を職業とする人物を登場させ、彼らに物語らせるという、自伝の変奏による展開をする。犀星は最晩年にいたるまで、形をかえながら〈自らを物語に書き綴る〉ことを繰り返していく。初期から晩年にいたる繰り返しは、自らを物語に書き綴るといふ〈自伝〉・〈自伝変奏〉だけではない。〈見る〉、〈覗く〉という行為をテーマ、あるいはキーワードにして繰り返し描いていることも同様である。例えば、『性に眼覚める頃』に見られるように、〈見る〉ことが、肉体や性欲の執着につながっていくことを描いていった初期小説のころ。同じく初期小説の『魚と公園』(大正九年)では、魚を〈見る〉ことよって、また、『寂しき魚』(大正九年)では、小動物の「眼」を通して自己確認を途中で試みている。やがて、〈見る〉という行為が女体を〈眺める〉〈観察する〉ことへと変質していき、『衛のながれ』(昭和三十四年)や『帆の世界』(昭和三十五年)を生む。〈見る〉ことをくり返し作品に描いていくこともある意味、作家の再編作業と言ってよからう。さらに、初期から晩年まで通じて、創作意識と相俟って作品を形成し、途絶えることなく続く犀星の造本と装幀も、繰り返される自己再編である。これらの再編は、犀星の文学活動の特徴といつてよからう。

本論文では、これらの特徴を踏まえ、犀星文学の豊饒期である晩年の作品群のうち小説に焦点をあて、晩年の小説がどのように形成されているかを考察していく。ここで、晩年の小説について述べておきた

い。多産された晩年の小説は、大きく二つの流れを持つ。一つは、作者を思わせる作家らしき人物を登場させる、作家のあゆみから生まれた小説群である。例えば、『三人の女』(昭和三十一年)、『杏つ子』(昭和三十二年)、『蜜のあはれ』(昭和三十四年)などがある。二つは、作者を連想させない登場人物を描き出した作品群である。例えば、『逮捕の前』(昭和三十一年)、『帆の世界』(昭和三十五年)、『末野女』(昭和三十六年)がある。冒頭の小説の変遷でも述べたが、小説の多産は、昭和二十年から同二十九年にもある。この期間に書かれていた小説のほとんどは短編小説であり、方々に書いていた短編を集めて連作の体を取り、短編小説集として出版した『山鳥集』(昭和二十二年)や、雑誌連載の執筆に制限がなかったため期せずして長編になった『みえ』(昭和三十三年)などがある。『或る少女の死まで』(昭和二十七年)の「後書」で、自身の小説の歩みをふり返り、小説というものについて叙述している中で、『私は何度も金のために濫作してゐるためにならうとしたり、だめになつたりした』と述べる。晩年も、家族を養うために書き続けていくではあるが、収入を得ることがより切実であったこの頃の多産と晩年の多産は違う。濫作という沈滞期を抜け出す機をつかみ、十版までの重版となった随筆『女ひと』(昭和三十年)の刊行による経済的安定や、『黒髪の手』刊行による精神的安定が、先にも挙げた『三年の女』、『杏つ子』、『蜜のあはれ』など、長編小説を次々と生むことにつながっていく。

さて、I、II、IIIの各項の最初に各項の解説を記すが、以下、全体

の構成と見通しを簡単に述べておきたい。

Iでは、〈偏愛と狂気〉〈妄執〉〈もの書く男〉〈もの書く女〉などの要素を伏線として持ちつつ、作者を思わせる主人公に語らせている作品として、『杏つ子』（昭和三十一年）、『三人の女』（昭和三十一年）、『かげろふの日記遺文』（昭和三十四年）、『蜜のあはれ』（昭和三十四年）、『火の魚』（昭和三十四年）、『告ぐるうた』（昭和三十五年）、『はるあはれ』（昭和三十六年）を取り上げて論じる。初期・中期の自伝ものとも違う様相を見せ、換言すれば〈自伝変奏〉といえる小説の形成を考察したい。

IIでは、初期小説から多用されている〈見る〉〈覗く〉というテーマが、晩年ではどのように作品を構築しているのかを、『靴』（ポストン・バッグ）（昭和二十九年）、『汽車で逢った女』（昭和二十九年）、『逮捕の前』、『衢のながれ』、『字をぬすむ男』（昭和三十五年）、『帆の世界』、『末野女』^{すゐのめ}を取上げ検討したい。

IIIでは、犀星の文学を論じる上で、初期の文学活動から晩年に至るまで、犀星の創作意識と相俟って作品を形成している装幀と造本を取上げ論じていく。IIまでの作品論とは異なり、作品の外側で繰り広げられてきた装幀というもう一つの作品をめぐる方法を論じるものでもある。また、装幀・造本について言及することは、Iで取り上げる『火の魚』の背景を読み解く上でも必要な作業でもある。ここでは、犀星とその周辺状況を整理するために「装幀と造本をめぐる作家・装幀家・芸術家の思惑」を論じる。さらに、犀星の装幀を多く手がけ

ている恩地孝四郎は、自らは、「装幀家」ではなく「装本家」ということばを用いているが、彼と犀星との「装幀」をめぐるかかわりを『作家』室生犀星と『装本家』恩地孝四郎の場合⁽¹⁾で論じ、犀星にとって本を造るといことがどのような意味あいをもっていたのかを考察する。

終章では、これまでの考察を踏まえて、室生犀星が晩年の小説をどのように形成しているのか、また、自己表現を小説というジャンルのなかでいかに表出していたのかを論じたい。

注

(1) 堀辰雄「室生犀星の詩と小説」(昭和五年三月一日「新潮」第二十七卷第三号)

(2) 吉村鐵太郎「室生犀星論」(昭和五年二月一日「文學」二月号)

(3) 昭和二年十二月「新潮」第二十四卷第十二号
本文は、『室生犀星全集』第五卷(非凡閣)によった。

(4) 引用は、全篇が掲載の昭和二年二月「中央公論」第四十二年第二号を定本とした、『芥川龍之介全集』第八卷(昭和五十三年岩波書店)によった。

(5) 奥野健男は、「室生犀星論——理想的女性像の形成過程」(昭和五十四年五月「現代詩読本 室生犀星」思潮社)の中で、『聖処女』(昭和十年)、『戦へる女』(昭和十一年)、『女の一生』(昭和十二年)を示し、犀星のレアリズム(リアリズム)と心理描写の問題についてこ

のように述べている。

《この中期の二、三年の間に矢継早に書かれた長篇群は、犀星の中でぼくのもっとも好きな小説であり、今日の眼でみても一向に新鮮さは失われていない。横光利一の純粹小説の影響も顕著にあらわれているが、通俗小説に堕ちそうに堕ちず、私小説的くソリアリズムを尻目につけて、当時の社会的状況を極めてアクチュアルにとらえた虚構の世界に、自己の抱く理想的女性を投げ入れやすいと泳がして、男たちの心胆を寒からしめる。そこにはリアリズムと観念的な夢とが不思議に混り合った、幻想的アクチュアリズムとも言うべきものがある。女のまわりをめぐる男たちの精神と活動の振幅の大きさと怪物性は大げさに言えばドストエフスキイの作品を思わせるものがある。犀星はドストエフスキイの小説に深い影響を受けたと何度も語っているが、彼のこれらの長篇は、思想と神と論理の欠如したドストエフスキイの世界と違ってよい。思想と論理がないため、彼の作品は空転りし、心理が書きわけられないため男たちは著しく観念的になり操り人形めいているのが、致命的な欠陥であるが。》

(6) 昭和七年二月六日(一)、七日(二)、八日(三)「都新聞」初出。のち、(二)(三)で「詩人系小説家」と改題して、『花囊』(昭和十六年八月 豊国)所収。引用

は、『室生犀星全集』第七卷(新潮社)を定本とした。)

堀辰雄の作品については、『堀辰雄の「恢復期」にある弱々しくて微妙に見える呼吸づかひは、いはゆる詩をかかなくなつた詩人の書いた小説であり、詩の数十行をそつと何処か文章のなかに安らかに眠らせてある小説である。僕はかういふ点で詩人系小説の美しさ良さを認め、それを愛したいときへ認めたいのである。》と述べている。

(7) 富岡多恵子『近代日本詩人選II 室生犀星』(昭和五

十七年十二月 筑摩書房) / 三 詩から小説へ 小説

への動機

(8) 現代日本名詩選の一冊

(9) 室生犀星「古い雲」(初出未詳。『好色』昭和三十八年

八月 筑摩書房所収)

(10) (6)に同じ / 六 詩の晩年 『昨日いらつして

下さい』と「晩年」

I

自伝変奏

I について

犀星の小説家としての活動は、大正八年に発表された『幼年時代』、『性に眼覚める頃』、『或る少女の死まで』などの〈自伝もの〉に始まる。これらは、「中央公論」主幹であった滝田樗陰の後押しを得て同誌に連続発表され、犀星が小説家としての地位を確立したことはつとに知られている。

犀星の小説は、初期から晩年を通して主人公を「私」と設定することが多いのが特徴の一つでもある。小説家としての出発点にある〈初期自伝もの〉の流れをおさえることは、晩年の小説群を読み解き、その形成を探る上で必要なことである。この〈初期自伝もの〉については、多くの論者によって小説の形成説明と作品論が展開されているが、論点整理のために〈自伝もの〉についての言及がされている論をまとめておきたい。

中西達治¹⁾は、『幼年時代』を論じる中で、〈自伝もの〉の虚構性を捉え、主人公の「自我形成のドラマ」であると述べ、『弄獅子』以降の方法も初期のころと同じであることを指摘している。

彼（筆者注 犀星）は、自分の生い立ちそのものを描こうとしたのではなく、自分の生い立ちに触発されて、同じ構造図の中におかれた少年の、自我形成のドラマを創造したのである。環境・人

間関係からみて、主人公が犀星の分身であることはまぎれのない事実だが、事ながら純化され抽象化されて表現された世界は、事実とははつきり異なる。これこそ彼の小説の方法だったのである。（中略）後年、『弄獅子』以降は、初期作品と対照的な生い立ちを描いていて、そちらの方がリアルだという評価が一般的だ。だが、じつは、そこでは同じ想像力が、初期作品とは正反対の方向にぶれただけで、基本的に彼の創作の方法はかわっていないのではなからうか。

二瓶浩明²⁾は、『或る少女の死まで』の冒頭で、犀星の自伝を定義づけ次のように述べる。

室生犀星の〈自叙伝〉は、そのすべてに〈眼覚め〉を内包している。そもそもが来し方、生い立ちについて記す〈自叙伝〉なるものが、〈眼覚め〉〈成長〉〈発展・進歩〉を終点、あるいは起点としているのは分りきった話であるが、その初期、〈精神〉の仕事に関わる選ばれた存在、〈詩人〉の誕生を描こうとする〈自叙伝〉、特に本書においては、その〈眼覚め〉は宗教的な覚醒と類同的な^{アナロジック}発想をもって語られていた。

また、論中で〈そもそも文学作品というものが虚構であって、〈自叙

伝)なるものも視点をもって仮構されているのは当然のことである」とし、《彼(筆者注 犀星)にとつて(自叙伝)を書くとは、ある目論見をもつて己が人生を再構築することの謂いに違いはなかったのである。》とする。

今野哲³は、中西論、二瓶論を踏まえた上で、《犀星の初期自伝小説は、創作集『性に眼覚める頃』の刊行に際して、作品配列が整序されている。主人公「私」の成青年代順に並べ換えられ、「私」の成長を順次辿つていく形に構成されたのである。》と指摘し、次のように言及する。

「私」の最終到達地点は詩人としての完成であり、そこから遡及するかたちで作品世界が形成されているということである。言い換えれば、「私」が詩人になり得たことによつて、「私」の過去が意味づけられ、再編成されているのではないかということである。

さらに中西達治⁴は、犀星の初期小説全体を捉えた上で、自伝小説について次のように言及する。まず、『幼年時代』、『性に眼覚める頃』、『或る少女の死まで』、『結婚者の手記』(大正九年)を初期自伝四部作とし、『結婚者の手記』に至つて払拭されるまで続いた「フィクションとしての自伝」と指摘し、自伝の方法についてこのように述べる。

犀星は初期自伝において、自分を取り巻く現実的生活に関わる側面を全く切り捨ててきた。そこに描かれたのは、犀星自身の心象としての自伝であり、客観的な世界が描かれているとは言い難い。犀星が、開き直つたような形で、始めて自分を取り巻くすべての世界をあからさまに描き出したのは、昭和十年の「弄獅子」においてであり、それまでは、小説における自他の世界は、截然と区分されていたといつてよいのである。もつとも、それ以後にも断片的にはさまざまな形で犀星自身の体験が小説化されてはいる。だが、初期自伝があることによつて、以後の小説の私性は、「私」でありながら犀星ではない虚構の「私」に化すという、重層的な受け止められ方を可能にする。その結果、自分の最も近いところに位置している世界でありながら、自伝的作品において描かれることなく排除されていた世界が、自伝の完成によつて、逆に犀星の創造力の源泉となつた。

《自伝もの》は、これ以降『弄獅子』(昭和十一年)、『作家の手記』(昭和十三年)、『泥雀の歌』(昭和十七年)の《中期自伝もの》が書かれる。『泥雀の歌』の中で、《私はもとめられるままに自伝「泥雀の歌」を書いた。そしてわたしは何度も自叙伝の裏側や表側を書き、溝のやうなところや空地のやうなところや、日あたりの悪いあをざめた土地のやうなところを描いて、やつと終わりかからうとしてゐる。(中略)私の伝記といふやうなものも、つひに、これが最後の自叙伝になるであらう、(後略)》と記すが、戦後には『童笛吹けども』(昭和二十三年)

が書かれ、晩年には、〈自伝もの〉の性格を有する『杏つ子』（昭和十二年）、最晩年には『私の履歴書』（昭和三十六年）が入院中に書かれる。

それとは別に、初期小説の〈初期自伝もの〉で確立され、〈自伝もの〉以外の例えば、〈市井鬼もの〉、〈甚吉もの〉、〈王朝もの〉などに形を変えて表出された¹⁾ 自伝的手法²⁾は、晩年の小説に表出される。それは、〈偏愛と狂気〉、〈妄執〉、〈もの書く男〉、〈もの書く女〉などの要素を伏線として持ちつつ、作者を思わせる主人公に語らせていく〈自伝変奏〉である。

本論では、この〈自伝変奏〉が表出されている作品のうち、『三人の女』（昭和三十一年）、『杏つ子』（昭和三十三年）、『かげろふの日記遺文』（昭和三十四年）、『蜜のあはれ』（昭和三十四年）、『火の魚』（昭和三十四年）、『告ぐるうた』（昭和三十五年）、『はるあはれ』（昭和三十六年）を取り上げる。なお、単行本発表は、『三人の女』よりも『杏つ子』が後であるが、初出の発表が同年の三か月違いであるということと、『杏つ子』が自伝変奏を論じる上でその要素が最も色濃く表れており、問題提起の意味もあり最初に取り上げた。

注

(1) 中西達治『幼年時代』の論（『室生犀星研究』第七

輯 平成三年十月）

(2) 二瓶浩明「閉じ込められた〈眼覚め〉——『或る少女の死まで』について——」（『室生犀星研究』第七輯 平成三年十月）

(3) 今野哲「犀星初期自伝小説の形成」（『室生犀星研究』第十七輯 平成十年十月）

(4) 中西達治「初期小説の世界」（『室生犀星学会編』論集 室生犀星の世界（下）』 龍書房 平成十二年九月）

第一章 仮構すること／生き返すこと——室生犀星「杏つ子」論

一、はじめに——『杏つ子』はいかに読まれてきたか

『杏つ子』は、昭和三十一年十一月十九日から同三十二年八月十八日まで、「東京新聞」夕刊に、二百七十二回にわたり連載された長編小説である。昭和三十二年十月に新潮社より出版され、昭和三十三年には読売文学賞を受賞している。同年、映画化（東宝）された。

『杏つ子』をめぐっては、これまでも作家論的アプローチ、作品論的アプローチ（主に自伝小説として）での言及が多くされている。ここで、論点整理のために、代表的な論考を研究史としてまとめておきたい。

吉本隆明は、「室生犀星 因果絵図」⁽¹⁾の中で、犀星の因果絵図つきの出生をめぐる諸問題と、生理的存在としての人間に言及し、『杏つ子』については、『平四郎』という小説家の演ずるいちばんの悲劇は、じぶんの「面くひ」⁽²⁾からくる、娘と息子の結婚と離婚であると述べ、さらに、『平四郎』の出生の関係を詳細にかきこみ、それまでの自伝的作品を光をかえてこの作品にはめこんでいる犀星が、こういう平四郎の悲劇を洞察していないはずがない。しかし、犀星はおそらくじぶんの生理的肉眼の偏った光をあまねく洞察しつくしているわけではないのである。』と述べる。吉本は、犀星の生理的肉眼、生理的審美眼など、「生理的なもの」を根底に初期作品から晩期作品まで俯瞰しており興味深

い。船登芳雄⁽²⁾は、吉本論を踏まえつつ、『昭和三十年代の初頭、相対的な安定が社会にもたらされたとは言え、まだ価値の混乱期に生きる不安な読者の心情を『杏つ子』はとらえた』と述べる。

亀井勝一郎⁽³⁾は、作中の作家平山平四郎の裏側に作家室生犀星を読み取りながら、『全体をつらぬくものは、結局は作家平山平四郎の作家であることの運命と云っていいだろう。平四郎という分身を設定しつつ、そこに作家であることの運命を凝視したと云ってよいのだ。』と述べる。娘杏子の夫である漆山亮吉とは、室生氏の中のおそらく二つ分身なのだ。換言すれば、ものを書くという生活がどんなに危ういものであるか。有名無名に拘らず、生の或る危険をつねに実感しつつ生きてゆくということだ。』と指摘する。そして、この物語を、『同時に人間であり父娘であることに「あはれ」を、室生氏は遅しさの背後に絶えず感じていた。『杏つ子』は独特の自伝小説だが、それは数奇な運命のもとに育った父と不幸な娘との「さすらい」の物語といってもいいのである。』と位置づけている。

星野晃一⁽⁴⁾は、『杏つ子』における〈庭〉は馬込の庭が題材として使われているが、作中において決して目立つ存在ではない。しかし、極めて重要な働きをしている。』と、第四章「家」以降に登場する〈庭〉に着目して次のように評する。

「杏つ子」には、平四郎の精神史、杏子の成長史を中心とした父娘二人の人生のさすらいの歴史の背景に、〈庭〉の創造から破壊へとというもう一つの歴史が暗示的に用意されていたのであり、その対位法が一つの魅力になっているといえよう。(中略)「杏つ子」は、「自分をあばくことで他をもほじくり返し」て作った「生涯の整理的な事業」(「あとがき」)であったが、〈庭〉も暴きほじくり返された自分の一部であった。

前田久徳^⑤は、まず、作品構造の点から次のように言及する。《杏子のことだけを書くのが目的ならば必要のないはずの、平四郎の出生から作品が始められたのは、作の主眼は飽くまでも平四郎その人に、さらに言えば、彼の辿った人生の道程を描き出すことであつたからである。のちに見るとおり、杏子を語ることは、とりもなおさず、平四郎の人生を描くことに外ならないという作品構造が、そのことを証明している。》また、《「杏つ子」を支える時間は回想の時間であつて、プロットによって紡ぎ出されて行くそれではない。》と指摘し、《時間の飛躍と点描風な場面の集約からなるのがこの作品の特徴だが、それに統一を与え、有機的な総合体として一つの世界を形成しているのは、この回想による〈秩序〉なのである。》と述べる。さらに、《作者は、平四郎と自分との同一性を隠そうとしない。それどころか、語り手と主人公との混同がみられる箇所すらある。》と語りの問題にも言及し、このように述べる。

作者と主人公との距離がなくなるまでに、主人公に自己を重ねている箇所があるとしても、そのことは作家の自己相対化の欠如を意味しない。平四郎は、杏子を始め、他の人物の視線に曝されて描かれるし、執筆時の作家による往時の自己の相対化、正確に言えば、語り手による平四郎の相対化の部分もあるのである。作家は、己の生を再認識しようとしたとき、自身を托した主人公に視点を固定する安易な方法を探らず、他者から平四郎に向ける視線を書き込むことによって、彼(＝自身)を客観的に描こうとする努力を怠っていないのである。ただ、平四郎は外ならぬ自分自身であるという強い意識が、この自己相対比、若しくは自己客観化の意識を上回った上記の箇所などで、近代小説の約束を無視する破格の表現を招いたのである。

前田は、平四郎の娘杏子とその結婚について、《杏子の結婚の根元には平四郎の支配があつたし、結婚後の彼女の背後には常に平四郎の存在が揺曳していた。つまり、平四郎が自己の分身として強く意識する杏子の結婚に、彼の人生観なり、人生への夢が仮託されていたのである。》と述べる。一方、息子平之介の結婚について、第六章「人」の「球」を根拠に、《平四郎は、りさ子に杏子が果しえなかつたもう一人の杏子を見ている可能性がある。》と指摘する。そして、全編に亘る詳細な読みの最後に、福永武彦^⑥が『杏つ子』は〈怒りの文学〉であると評した

ことに對して、《自己に課せられた宿命が次々に襲い掛かる苦難を妥協なしに真正面から受け止めそれに対して果敢に戦いを挑み乗り越えて行く平四郎の生のかたちに、(怒り)や(復讐)の概念は当てはまらない。寧ろ、これは人生肯定の文学である。最後の場面の、素朴な明るさはそれを証している。》と述べこの作品を《人生肯定の文学》として位置づける。

中川成美は、《ここに〈壊れた家族〉を描いた小説がある。》と、「杏つ子」を規定し、家族と性の視点で論じている。その中で、まず次のように述べる。

「杏つ子」はそうした近代小説の「安定性」を多く装いながら、そこからの逸脱が何重にも仕掛けられたテキストである。「杏つ子」は単純に近代小説の「正当性」に則ったテキストでない。〈壊れた家族〉の「壊れ」を認定する。パラダイム、つまり、近代家族の自明的な「安定性」とそこからの疎外という近代小説の常套的モチーフにこのテキストは、実のところ少しの興味も示していないのだ。新聞小説という多くの読み手に開かれた形式に依りながら、杏子の離婚を主軸にすすむストーリー・テリングがこの深層を巧妙に隠蔽したと言えるであろう。

そして、平四郎の獲得した《大正期のリベラルな都市型家族》と、

《家族に一つの性ダイアド》が適応しない平四郎の生い立ちを対比させながら、そこにある「家族のセクシャリティー」を論じ、《杏つ子》は近代家族の誕生によって失われられた「家族のセクシャリティー」を描いた稀有の小説である。》とする。さらに、《本格的に家族の基層を為してきたであろう関係性の失われた記憶、「家族のセクシャリティー」を主題化し、また近代におけるその隠蔽からの抑圧によって生じる多面的な《家族の錯綜》を文学に刻むことに成功したのである。》と、論考を締めくくる。

アプローチの違いはあるにせよ、これらの先行論文から見えてくる論点は、作家が、作家である登場人物をどのように描いていくのか。つまり、作家が自らを物語に書き綴るといことがどういことなのかということである。

そこで、本論ではこれらの論点を踏まえた上で、次の視点で論じた。一つは、『杏つ子』の中に、自伝と仮構の構図がどのように組み込まれているかである。もう一つは、杏子をはじめとする物語に登場する女性を、どのように描いているかである。『杏つ子』には、多くの女性が登場する。生母「お春」、継母「青井かつ（おかつ）」、おかつの養女／義姉「お孝」、義兄平一の最初の妻「為子」、二度目の妻「おしい」、平四郎の妻「りえ子」、娘「杏子」、息子平之介の妻「りさ子」、丸山看護婦、関東大震災後避難のため金沢に到着後、《むやみに人に逢いたくなく》訪ねた女性たち（十五年前にじっと見ていた眼の人Ⅱ平岡葉舟の妹）、平四郎の乳母「おとんちゃん」、おかつの女友達の嫁「お縫」、少年時代の友人の妹「かね子」、疎開先で出会った不思議な女「絹村

劉子」などである。彼女たちは、平四郎の生きてきた道を語る上で、欠くことのできない存在でもある。彼女たちの中から、「杏子」と「りさ子」を取り上げ、〈仮構〉、〈結婚〉、〈離婚〉をキーワードに、彼女たちを描くことで平四郎の何を描こうとしたのかを読み取っていきたい。

二、自伝と仮構の構図

《作家というものは生涯をつくして、絶えず自分をほじくり返している者である。》から始まる『杏子』単行本のあとがきで、作家室生犀星が、自らを描くことについてこのように述べている。

作家はその晩年に及んで書いた物語や自分自身の生涯の作品を、どのように整理してゆく者であるか、あらためて自分がどのよう
に生きて来たかを、つねにはるかにしらべ上げる必要に迫られて
いる者である。私にもその不可避の切迫がよく頭に來ていたけれ
ど、それはもう書く機会はあるまいと考えていた。本篇の後半に
あるありふれた結婚とか離婚とかいう日常茶飯事の問題は、それ
自身は文学では在りえない、それを避けて生きてゆくことにこそ
私はあかりを見ようとし、作中人物もそのみが目標でもあった
のであるが、それは例外なく飢えた人類によつてくいちらされる
ところの、やむをえないいけにえになっていた。だから私はそれ
をかくまいとし、あと廻しにしながらも、振りかえって見ること
は一日として、これに眼をとどめることを怠らなかつたものだ、

それにつながる私という一個の生き方に終わりの句読点をも打ちたかつたのであるが、その機会はやはりあるまいと思つていた。事実ありえなかつたのだ。

私がなさねばならない多くのしごとを、恰も取つて置きの悶々の状態に置いて眺めていた時、偶然にも東京新聞は私に連載小説の執筆を依頼した。私はただこの一つの生涯の決算ともいふべきごたごたを、秩序をもつて整えてゆくことを決心したのである。

そして、形を変えながら何度も自らの生い立ちを描くことについてこのように述べる。

私は生涯をつうじて私自身に中心を置かない作品は、ときに、つめたい不測の存在としていた。そして私という作家はその全作品を通じて、自分をあばくことで他をもほじくり返し、その生涯のあいだ、わき見もしないで自分をしらべ、もつとも手近な一人の人間を見つづけて来たわけである。

さらに、次のように述べて長篇を総括する。

本篇をよくほぐして見ればおよそ二百篇くらいの短篇が群蠻をつくり、女の半生というものも、つまびらかに描出されている筈であり、私の文学の過ぎ越しがここにそのあけくれを集成しているわけである。だから結局この一篇でばうふらのごとき文学老

年の一野人のしあげが、つねに為されたことをいまは決して不遇であつたなぞと、いいたくない、私の文学のうへの履歴書は斯様にして六十余年を閲して、ようやく今日書き終つたのである。私の作品の中でも八百枚をかぞえる最大の長篇になつたわけである。

ここからも、生涯にわたり自伝小説を書き続けた犀星にとつて、『杏つ子』もまた、自己確認の書であつたということを読み取ることができ⁽⁹⁾る。

その自己確認は、小説家平山平四郎の回顧——第一章「血統」——として始まる。ここに書かれている内容は、『幼年時代』（大正八年八月 中央公論）などの自伝小説あるいは自伝的小説に幾度となく書かれてきた自らの生い立ちをめぐる物語である。ではなぜ、晩年にこれらを書くのか。犀星が晩年に自らの生い立ちを含む自伝的な内容を書いたことについて、中野重治⁽¹⁰⁾は、繰り返してはななく生き返すとして、次のように述べる。

平静な、「晩年」という言葉に伴いやすい沈静したもの、安らかなもの、生活の流れて行く日々といったものは、衝突を避けて行く老年の知恵といったもののないのとともにそこにはなかつた。むしろ犀星において、それらと反対のところ⁽¹¹⁾に彼の老年の知恵はあ

つたといつていい。それはもう一度、『抒情小曲集』、『愛の詩集』、『性に眼覚める頃』、『結婚者の手記』を通して五十年生きてきた命の中心のものを、七十になんなんとしてもう一度最後に生き返すことであつた。世俗の場合しばしば文学者について見てさえ、老年の知恵とか老熟とかいうことは繰り返しにつながってくる。あるもの、ある然るべきものの繰り返し、人生上また芸術上の金利生活者ということがそこにできがちであるのに対して、この作家は、無一文の一人もの青年さながらの姿で、創造的一回的なものとしてこの生き返しにすすんで行つた。上辺の形では、それは老年の知恵の逆だつたとさえいつていい。(中略)くり返して、生き返しは繰り返かえしではない。むしろ蓄積はある。それは大きい。しかし創造は、現在にいたる蓄積を一擲してでなくて、全蓄積をそのまま踏み台にしての一步前進である。『杏つ子』において犀星はほとんどデスペレートにそれを試みた。

また、中野は、『結婚者の手記』（大正九年二月 中央公論）と比較して、『杏つ子』をこのように分析する。

『杏つ子』で問題はここからずつと進んでいる。家庭をまもるなとも破壊しろともいうのではない。ただ作者は、わが家庭と家族とをしらべ、新しい条件下で人間の問題をとらえようとした。『復讐の文学』、『巷の文学』、『あにいもうと』、『神々のへど』の時期を経たものとしてそれをしたのである。作者はもはや小説、虚構

ということにかまっていけない。ほとんど自伝の体を取り、芥川龍之介、菊池寛などを本名で出し、物語りの展開から道草を食って、あるいは食いすぎて、さまざまに感慨と意見を存分に書きこんでいる。子を育てようとする人の親の、特に父親でもあるものの誠意と愚かさとを極限まで描き切ろうと作者はしている。何がこの間に経過して、それが何を残したかを、学者のようにしらべようと作者はしている。粗雑に言えば、作品よりも人生がさきというのをこれを書いている作者の姿である。それだから、大部分の家庭小説のいわゆる大団円はついに現れない。愚かな父親は千々に心を砕いてそれなりである。砕けつ放しである。あたつて砕けるという言い方は必ずしも誠実、計画を予想していない。この場合の平山平四郎は、あらゆる彼の誠実と計画とにおいてあたつて砕けている。そこが創造的一回である。

こういう晩年は生活力に満ちた晩年といわなければならない。激烈な晩年、奮闘と斬り死との晩年といわなければならない。そこから無限の教えを汲み取ることができるとしても、一般的な規範、教条は、ひとかけらも引き出せぬというのが彼の晩年でありこれらの作品である。

つまり、生い立ちを記すことで自己確認をすると同時に、これらも含め人生を再編しているということである。これこそが、自伝という体を取りつつ、平山平四郎とその家族を仮構していくという、『杏子』の構図なのである。

この家族を仮構していくという構図の中で注目したいのが、「物語の時間」である。物語は平山平四郎出生以前から始まり、娘杏子の離婚の顛末までが描かれており、その時代も、明治・大正・昭和の長期に亘る。その中には、関東大震災、太平洋戦争、戦後間もないころの様子などが巧みに配置されている。これらは、出来事から想起される内容を描くために用意されたのではなく、人物を書きこんでいくために必要な時間の経緯を示すためである⁽¹⁾。さらには杏子と平之介姉弟の年齢を織り込むことで、読者は、物語時間の推移と姉弟の成長——特に、この物語の柱の一つである杏子の出生、少女期、青春期、結婚、離婚を時系列に把握することができる。しかし、経過する時間の全てが隙間なく綴られているわけではない。物語の時間を含む作品構造については、本稿「一、はじめに」の中で取り挙げた前田久徳⁽²⁾も指摘しているように、時間の飛躍が多くみられる。最も大きな飛躍は、《小説家平山平四郎は、自分の血統については、くわしい事は何一つ知っていない》⁽³⁾から始まる第一章「血統」と、《小説家に化した平山平四郎は》⁽⁴⁾で始まる第二章「誕生」の間である。第一章は、平四郎の出自にまつわる実父母とその家庭、養父母と養子たちで構成される家族、兄弟姉妹と養家との関係が平四郎の幼年期の様子とともに綴られている。第一章が、第二章以降語られていく平四郎の《新しい家族の物語》の序章として、小説家平山平四郎の回想の一部に必要であったと解せば、そこにある時間の飛躍は計算されたものであると言えよう。同様に、例

えば、第二章「誕生」と第三章「故郷」でも、生まれて間もない杏子（《ねずみの子》と表記）が、第四章「家」では六歳の《ちんぴら娘》に成長し、弟平之介が突然登場するというように、時間の飛躍が以後の章でも繰り返される。時間の飛躍があるにせよ、時系列に語っていることで小説として破綻をしていない。しかも、回想を積み重ねていくというスタイルは、小説家平山平四郎が自らの歩みを生き返すことであり、自身とその家族を仮構していくことにも繋がっているのだ。

『杏つ子』では物語時間の飛躍のみならず、回想の中に語り手の時間を持ち込むことで、時間軸に揺らぎが生じている。例えば、第四章「家」―「熱」である。自転車と衝突して二針縫う怪我をした杏子が、夜間に熱を出してしまう。翌朝、熱は下がったものの幼稚園を休むことになり、いつも一緒に登園している芥川龍之介の次男たかしと芥川夫人に、りえ子が事の次第を話している次の場面である。

杏子はたかしと何か話をしていたが、芥川夫人はでは「二三日、お誘いいたしません」といって、帰ったが、杏子はつまらないなあと言ったかしの後ろ姿を見送った。君、幼稚園も一緒にの聖学院だから、誘うように家内に言っておくよ、と、芥川はいついたが、道順も都合がいいので、毎日寄ってくれたのである。このたかしは芥川よりも夫人に似ていたが、大戦に捲き込まれて戦死した。芥川はずっと前に亡くなっていたから、その戦死は知っていない、知っていたらどう言うだろうか。

この場面の流れやこの先の物語の展開から考えると、傍線部分に書かれているたかしのその後や、芥川に思いを馳せる記述は必要なく、回想をしている語り手の時間がすべり込んでいるのである。また、別の見方をするならば、先に引用した中野重治の言う、《作者はもはや小説、虚構ということにかまっていない。ほとんど自伝の体を取り、芥川龍之介、菊池寛などを本名で出し、物語の展開から道草を食って、あるいは食いすぎて、さまざまに感慨と意見を存分に書きこんでいる》とも言える。

このほかに、第五章「命」―「古手紙」にもみられる。病に倒れたりえ子と、彼女が寝ている間に家の中を整理して古い手紙を焼いた平四郎との会話直後の《再び彼らはこの手紙については、話をするこたがなかった。今日にいたるまで》という一文である。《今日にいたるまで》とはこの場面の時間ではなく、回想を物語っている語り手の時間である。

このように、時間軸の揺らぎをもたらす語り手の介入だが、これらは、『杏つ子』における「語り」とも関係してくる。再度の引用になるが、第一章「血統」―「蟹」から考えたい。

小説家の平山平四郎は、自分の血統については、くわしい事は何一つ知っていない、（中略）小説家平山平四郎という人間の素性も、その血統にいたっては、一生つながれている犬にくらべて、犬の方がよほど正しいと見た方がよい、一人の人間の素性をあらわに立てて見ることは、この物語ではぬきさしならぬことなのだ、

平四郎はどうして生まれたかということは、やはり一人の人間の生きることが、必要であったかなかったかを意味するものである。

《小説家の平山平四郎》、《小説家平山平四郎》、《平四郎》と、物語の冒頭から三人称の語り手が設定されている。第二章「誕生」―「一応の憂愁」の冒頭でも、《小説家に化した平山平四郎は》と、三人称の語り手の設定である。ところが、その直後から一人称が顔をのぞかせる。

一応の憂愁とは、おれのような人間が文士と呼ばれている事、そして大した文章も書けないくせに、法外の金を貰っていることに、ひそかに舌を捲いて謙遜している状態であった。(中略) そういう憂愁とは反対に、おれも一ぱしの小説家に化したのであるから、四十八手の手を用いて化け終おせなければならぬ、化ける方法もまだ知らないちんぴら狸は、見よう見真似で聡明な人間の岸辺にむかつて泳いでいたのである。

この一人称は、平四郎と同化した作者自身の表出とも解することができる。また、第八章「苦い蜜」―「ひやりとすること」では、亮吉をはじめ知人の原稿を読まないことについての平四郎の考えが書かれ、杏子と亮吉の原稿をめぐるやりとりが描かれる。杏子から、《毎日書いているわ、一生懸命。》と、亮吉の様子が語られるのを聞き、平四郎の自らの書くということについての感慨が、次のように述べら

れる。

平四郎はいつもばかばかしいくらい一生懸命であった。嗤われて読まれるものさえ、一生懸命であった。何人も作家は一生懸命ならざるをえない、さらに、もつと突きこんで言えばあんなもの、ちよつと悪戯書きしたものですよと、そう言われたほうが、もつと一生懸命が手重く見えて来る、併し無名の人が生懸命に書いていると聞きたびに、ひやりとするものだ、平四郎自身のたかの知れた才能をしぼりつくした四十年くらいに、何が書けたというのか、そのこと自身がやはりひやりとして来るのである。他人へのひやりとしたものも、自分のひやりとしているものが、両方で或る処で打つかり合うのである。

そして、《これは一生ひやりとする奴か。》／「一生だね、こいつがないと小説は書けない。》と、「ひやりとすること」についての自問自答が繰り返され、《平四郎は頭の中の問答が、いつもこんなふう^に起こっては消散していた。世の中にある言葉のひやひやするという奴ほど、適切な急所をうがったものはないのである。》と結ぶ。

主人公を小説家に設定し、三人称の語り手の形態をとっていくことや、作中の小説家が小説を書くことについて語っていく形態は、犀星特有のものではなく、例えば、志賀直哉『和解』(大正六年)、太宰治『道化の華』(昭和十年)、川端康成『雪国』(昭和十二年)など、近代文学では多く取り入れられている。これらについて、安藤宏は、『私』を

つくる 近代小説の試み / 第五章小説家を書く「私」(平成二十七年十一月 岩波新書)の中で、

日本の近代小説は、「小説を書く私について書く」葛藤を通し、さまざまな表現領域を切り開いてきた歴史でもあった。「この小説」について語り始めた瞬間に「もう一つの物語」が並行して発信されていくこうした現象を、とりあえずここで「メタ・レベルの法則」と名づけておくことにしよう。

と規定し、

おそらく世界の近代文学の中で、日本のそれほど主人公が小説家を兼ねているケースが多い例も稀なものはあるまいか。そこには、作中の「私」が「小説家」を演じることによつて、さまざまな芸術理念、文学観を発信していく「メタ・レベルの法則」が貫かれているからなのだろう。

と述べ、田山花袋『蒲団』(明治四十年)を取り挙げて、作中の小説家と語りについて次のように分析する。

『蒲団』は花袋自身の実生活を大胆赤裸々に「告白」したものととしてセンセーショナルな反響を呼ぶのだが、実は花袋がもつとも意を注いだのは、いかにして主観的に題材を客観的なよそお

いをもつて描いていくか、という、「折衷」の実践なのだった。事実この小説は時雄を主人公とした三人称の形がとられており、語り手の主観的判断が正面にでることほとんどない。その意味では坪内逍遙以来のいましめが固く守られていたわけである。しかしその背後には場面に潜在する「私」が必ずいるわけで、実は双方の要素の橋渡し役として設けられたのが、時雄が「小説家」である、という設定だったのでないだろうか。

(中略)主人公を「小説家」にし、自分で自分を「客観」させる、という『蒲団』の形態は、実は坪内逍遙以来、一度否定されたはずの作品内「作者」の、近代におけるあらたな復活としての意味を持っていた。「作者曰く」という形でかつて物語内容を外側から対象化していたまなざしは、今度は物語を内側から、当事者の側から捉えるまなざしへとその役割を変えていったのである。「小説家」を主人公にする、というやり方は、「草子地」以来の散文芸術の伝統を引き継ぎつつも、「写実主義」というあらたな要請のもとに編み出された、近代固有の表現形態でもあったわけである。

自伝的内容を題材とし、小説家を主人公に据えた『杏つ子』の場合はどうであろうか。確かに安藤が指摘するように、『杏つ子』も、『ひと』とたいてい「小説家」が作中に登場し、しかもそれが当該作の作り手でもあるらしいというサジェスチョンが加えられた瞬間に「メタ・レベルの法則」に従い、その小説の「成り立ち」が、いわば物語する「もう

一つの物語」として派生していくことになるだろう。あたかも活動弁士の注釈を聞きながら映画を観賞するように……である。しかし、『杏つ子』では、これまでも述べてきたように、徹底した客観的視点ではなく、語り手である作者の感慨が処々に差し込まれ、いつの間にか語り手と主人公が同化して語るなど、変幻自在に作者が物語を出入りするという展開をする。語りの同化は、平四郎と語り手である作者の間にとどまらない。第八章「苦い蜜」―「せせらぎ」／「五十人の女」での杏子を描く場面でも語りの同化を読み取ることができる。それは、亮吉との初めての夜を過ごした杏子が、旅館の庭から谷川の河原に下りて一人歩きながら昨夜の亮吉との出来事を思い起こしている場面である。『どうだ、味はどんなだったかな。』『せせらぎ』という、突然出現した声について、『杏子はその時ふと、おかしい言葉が耳をなぶって来るのを聞きすました。辛辣にその声は何度も、杏子の納得のゆくまで続いた。』『せせらぎ』あるいは、『その姿のない自問自答の声はなお続いた。』『五十人の女』とある。ここで繰り返し返される問答は、『誰でもそうなんだよ、男は一人の女からすくなくとも五十人くらいの女の肉体を捜しはじめのさ、肉体ばかりでなく平常の暮しの中からも、女の精神をあばき立てようとするんだ、それが男のねがう平和という奴なんだ、(後略)』などと、男というものがいかなるものなのか、また女が男との関係の中で自身のなかの女性性を説くものである。続く問答の中で、『杏子は不図小説かになかを読んでいる。対手がちゃんと存在している自問自答の境をいぶかしく思った。』『五十人の女』と、思い至る。そして、次のような問答をする。

「一たいあなたは何処の誰方なんです。」

杏子の頭の中で笑いが起こった。

「わしは何処の誰でもないが、お前に必要な問答をするために臨時に雇われている男なんだ。これだけ話をすればお前には些しずつ判っている筈だがね。」

「判りました。五十人分の女の身代りにえらばれた一人の女だと仰有るのね。」

「そうなんだよ、お利口さん。」

杏子が生みだした心の声の体を持ちながら、その自問自答の内容は、父親である平四郎との会話を連想させる。つまり、杏子の自我による語りではなく、あくまでも平四郎によって語られ作られてきた杏子の姿を読み取ることができる。

三、娘杏子を仮構する

第七章「氷原地帯」以降、平四郎一家の物語を杏子と平之介を表面にして描き、杏子の見合い話から物語の焦点と語りが徐々に杏子に移行していくにつれ、『平四郎の生き返し』Ⅱ〔家族の仮構〕は安寧に完成しない。それは、杏子と平之介姉弟の結婚と離婚による、家族の関係性の変化が生じるからである。特に、父平四郎と、彼の眼が常に注がれ続けてきた娘杏子との関係である。

もとより、杏子は平四郎の手中にある。平四郎は、生まれて間もない杏子に対する思いをこのように語る。

平四郎自身の赤ん坊の時も不倖であり、十歳、十三、四歳の頃も、十七、八歳の時もつらい目にあっただけに、赤ん坊が女の子であつたらというねがいが、あつた。そして赤ん坊の誕生は、どういう意味にも美しい女というものにゆくゆくはそれを仕立てて彼自身の頭にある女というものを、もう一遍くみ立てて行きたかつた。つまり平四郎がさまざまな女に惚れて来て、その惚れた女にあつた惚れた原因のうつくしさを、自分でそだててゆく娘に生かしこみ、それを毎日見て生きてゆくことと他の女にあつたうつくしさがどの程度のものであつたかをくべて見たかつたのだ。これは甘つちよろい考えではあるが、父親という化け物がかたちを変えて、妻のほかにも一人だけ女というものを見たい考えと合致していた。(中略)娘というものはその父の終りの女みたいなもので、或る時は頬べを一つくらいつねって遣りたい奴でもある。

(第二章「誕生」——「終りの女」)

理想の美人に育てようというこの思いが、杏子を仮構する第一歩であると言えよう。そして、六歳になつた杏子に対しては、次のように考えをめぐらす。

おれは一人の女を自分の好みにまかせて、毎日作り上げようと

しているのではないか。それは自分の血すじを引き、自分からわかれて出たものを、これまで生きて見て来たあるだけの美しい女に、つくり変えようとしているのではないか。そしてそれを世界にみせびらかす前に、平四郎自身がつくづく美人だということを知りたかつたのだ、美人というものはどういふものであるかを、平四郎は自分の肉親の子供に知りたかつたのだ、美女を持つた父親というものの倅せが、かねがね、平四郎の眼にしたところによると、ちつとも美人というものを問題にしていな、開け放しの大きさをその父親が持つていたからである。茶の間から書斎へ書斎から茶の間へ庭へ、というふうには、平四郎の言いつけなら何でも聞いてくれる、娘という妻でない一人の女が家の中に生きていくことを、平四郎は今居て貰わねばならない気がしていた。

(第四章「家」——「髪」)

そして、《自分好み》の《美人》に仕立てるのに余念がない。その仕立ては、理容店から帰つたばかりの杏子の前髪を、《つまりおかつぱという奴は、眉とすれすれに刈られていてだね、何かの返事をするときに眉をあげると、眉がかくれてしまつておかつぱの下に、眼がぱつちりとじかに現われて来る。美事さがあるものだ。だから前髪が作る変化というものは微妙なものさ。」(第四章「家」——「髪」)と、ひとりごとを言いながら切りそろえていく行為になつて現れる。また、平四郎は風呂上がりに裸で走り回る《こころ構えのうすいきもの》(第四章「家」——「うすもの」)をまだ身に着けぬ幼い杏子との、十年後

の浴室の脱衣場での会話までも連想する。さらには、来客の膝の上に無邪気に座る様子に、《平四郎という人間の性に対する様ざまな問題が、杏子と客とのつながりを見て（第四章「家」——「抱かれる」》、落ち着かなくなる。

杏子が十七歳の女子学生に成長したあたりから、彼女のことを、《黒の制服に黒いおかつぱ、黒い瞳に靴下まで黒い、まるで黒づくめだから、一層顔だけが広がって目につく（第五章「命」——「美しい黒」》と形容している。この頃の杏子は、女学校の友人であるえん子とまり子と平四郎のことを話しているなかで、《うちの平四郎などは、わたくしを美人に仕立てたい空想を持っているから可笑しいわ。これは一般に父親の感情風俗なのね。》と、美人に拘る平四郎を批評する。その平四郎も、杏子の結婚話が出はじめると、このような考えに至っている。

あれほど娘というものに細かく気をくんでいた平四郎は、けりりとしてどういふ相手でも、杏子の気にさえいければ結婚させるつもりでいた。えらい男なぞ何処にもいないし、将来えらくなるなどということも当になるものではない、たかが人間のことであり食えるだけの金を取ればそれでよい、ただ、平四郎は相手の男の顔が相当にまとまった人間だけが、選びたかった。亭主の顔の悪いのはなにより悪い、きれいな男の方がよい、それも程度だが誰が見てもいやな感じのしない顔の亭主がよいと思った。

（第七章「水原地帯」——「男」）

娘の亭主の顔についての言及は、亮吉を杏子の婿とした根拠でも述べられている。

平四郎は相手に収入があるか、血統がどうかということは調べない。調べても収入などは変化のあるものであり、血統も人間のことだから調べても現われているものしか、判らないのだ、ただ、相手の男の顔があまり悪くては、こまる、その点で亮吉は及第である。男でも女でも顔が一応出来ていなくては、杏子も困るであろうし亮吉の方でも困るであろう、この点で対して苦情がなければ先ずどうにか片がつくのではないか、という平四郎の考えには、いわゆる見なれている顔というものに、一さいの根拠があるような気がした。

（第八章「苦い蜜」——「見なれた顔」）

さらに、息子平之介の嫁についても《よめさんは先ず美人でなければならぬね、美人は眼薬にもなるが胃腸薬にもなる、……》（第九章「男」——「三美人」）と言ひ、嫁候補の一人として名前の挙がった幼なじみのりさ子についても、《りさ子はどうしたかねあの子なら、平之介のよめに持って来いだがな、美人でもあり眼が真黒だし、りさ子はどうしているか。》（第九章「男」——「三美人」）と、子供たちの配偶者が美男美女であるという顔への強い拘りを条件としている。子供の成長とともに平四郎の拘りも変化をしているが、杏子を美人に仕立てることについてこのように決着をつけている。

平四郎は杏子の十三、四歳までの間、杏子を人もうらやむような美しい娘にして見たかった。このあわれなのぞみは、普通五人なみくらの器量しかない杏子の前から、平四郎はそろそろその考えから引き上げねばならなかった。それは世間の多くの父親もそれだったように、女の子を美人に仕立てて見ようというのぞみを持ち、それを生きるなぐさめに算えていたことには、少しも間違いはなかったのだ、それが美しい娘でないいまになっても、あの時はあんな空想を持ち廻つても、あれでよかつたのだ、あのときはあの時だ、いまはいまであると思つた。

(第七章「氷原地帯」——「虫」)

やがて、漆山亮吉が平四郎に杏子との結婚を申し込みに来た際には、杏子を理想的な美しい女にするという、これまでの仮構さえ手放している平四郎の姿がある。

どちらにしてもどんな人間でも、杏子さえ宜ければという考えが起こつた。こんなぎりぎりのところで平四郎の平凡極まる考えが、少しも修正されずに頭から胸へと通りすぎて了つた。自分で呆れるくらいに簡単な人事異動が、あれほど情熱をこめて育てた杏子にこんなふうにも容易に行われるとは、平四郎は予想外であつた。むしろ平四郎は自分の馬鹿面まで感じたくらいだ、しかも平四郎は淡々として水の如きものを感じて、呆れてしまうくらいであつ

た。

(第八章「苦い蜜」——「淡々」)

この理想を求め続けた仮構の手放しは、「父平四郎」としてだけではなく杏子への接し方あるいは眼差しに現われる。杏子に亮吉との結婚の意思確認をする場面で、平四郎の話を聞いていると結婚に明かりがさしているところがないという杏子に「友情」をもって男というものを語る。

「僕は正直にいつているんだがね、君に嘘を吐いて騙かす気はない、男というなまぐさいものを先ず君の前であらかた料理して、そして君をお膳の前につれてゆく、嘘の料理を食わせる父親がいたら、それが間違いのもとなんだ、僕は君への最後の友情というものがあつたとしたら、僕は男だから僕の悪いところをみんな話したいくらいだよ、黙っている時ではないんだよ。」

(第八章「苦い蜜」——「みなれた顔」)

結婚後、亮吉に殴られ家を飛び出た杏子は、父平四郎を呼び出し、食事をしながら話をしている場面(第九章「男」——「くさり」)がある。≪わたたくしきょう、つくづく女というものが厭になつて来たんです、たつた一人の男にかしらずいて、何でもはいはい聞いてるなんて何で引きずられているのかと思うと、それを断ち切りたい気がするわ。鎖みたいな物につながれているんですもの。≫という杏子に男の生理を語り、≪抜け道はどこも此処も、男の側からいえば女の肉体で行き詰

っているし、女の方も同様に男のそれで行き停まりだ。要は肉体を拒絶することにある。柔しいものも沢山要るが、相手方にうっかり乗らないことも必要だ。」と言う。そして、《いやはや、大へんな悪い親父になった気がするが、親切な親父というものはこのくらいの事は話さなければならぬものだ、或る意味で凡ゆる親父というものは、娘の一生を揉みくちやにされない前に、知慧をしぼって教えることは教えて置いた方がよい、だがおれの説得はもうだいたい遅れている》と、「父親」として男というものを杏子に語る。

経済的な理由もあり、平四郎の家の離れで住むことになった杏子と亮吉。写真家としても物書きとしても確かな収入がなく、毎日の深酒と酒癖の悪さ、度重なる借金——苦勞をしている娘杏子を目の当たりにしながらも、平四郎の眼は冷静である。例えば、次のような描写がある。

平四郎はもはや娘としてではなく、市井の女としての彼女をじろりと見た。そこに思慮分別を超越した人間としての、一個の物質に見入った。そしてこれは皆がこうなるのではなく女がそのために、いつもその生涯の大半を失っているからだ。どれだけ多くの女の人が此処で叫び声をあげられないで、荒縄でぐるぐる巻きにされて、おっぱり出されている事か、そのあたりに見よ、一個のきんたまを持った男が控えているだけである。この恐るべき約束事はふだんの行いに算えられている。

(第十二章「唾」——「荒縄」)

また、杏子の苦勞と苦惱を見かねた母りえ子の、《別れなさい、なにを手間取っているの。》別れなさいの一点張りであった。(第十二章「唾」——「荒縄」)というのと平四郎は対照的である。

平四郎はそのことでは、いつさい、自分から口を切らなかつた。意地悪いとでもいえばいえるその黙殺は、やらせるだけやらせるという肚であつた。人生はやってやり抜くことだ、打つ倒れるまで食つ付くものは食つ付けて置くのだ、どうせ女は損だ、どんな大きな損をどのように小さくまとめようとしてもすでに遅い、残念だがおおい損を背負つてから、くたびれ切つて引き上げるのがせいぜいだろう、これは父親でも、亭主でもとどめることは出来ない。損をした人が自分で損というものの下積みで、喘いで動けなくなるまでのことだ、ここで映画とか小説の種取りとかが表口で待ち受け、そのバカ女を引捕らえて料理するのだ。

(第十二章「唾」——「荒縄」)

娘とその結婚を第三者的視点で捉えており、《ここで映画とか小説の種取りとかが表口で待ち受け、そのバカ女を引捕らえて料理するのだ》からは、杏子の結婚から離婚の一連の出来事は、映画や小説の材料にもなりうるという「作家平山平四郎」の眼が窺える。杏子をいくら客観的に見ても、理想の美女を育てるといふ仮構を手放したとしても、平四郎にとって杏子は「分身」である。兵營と兵士に例えて、次のよ

うに語る。

平四郎は結婚後に抱いた杏子の感覚は、つねに、はたらきに行つて、家に來るときは悲しい宿さがりをしている感じであつて、亭主とくらししていることは、其処で年季奉公に行つてゐる感慨であつた。も一つ、極端にいうなら昔、兵營というものがあつた時分、日曜だけの外出を愉しんで息子をむかえる、おやじ共のどうにもならない諦めに似たものがあつた、それは亭主という兵營に一兵卒として住み込み、靴みがきや雑巾がけに、馬の手入れまでしてゐて、時どき、その生き馬の後ろ脚で蹴られることもあつたのだ。(中略) 人間の修業ということは、こういう雑役婦になり下がつてゐる自分の分身を、ただ、いたずらに見過ごしてゐて、よいのかどうか。

(第十二章「唾」——「亭主という『兵營』に住む女の兵隊」)

さらに、別居をしたいという杏子に賛成する平四郎は、「休暇をとれ、それが一生の休暇だつて構わない。」と、離婚をして構わないと示唆する。離婚を決意した杏子が、その旨を書いた手紙を亮吉に送る日、平四郎と杏子の間にこのような会話が交わされる。

「これからまたご厄介な女がまた一人ふえたわね。」

「それもそうだが喧嘩しながら昔どおりに暮そうよ。君は娘だし、おれはおやじという動物だし、巧く暮してゆけるよ。」

「え、ありがとう。」

(第十二章「唾」——「手紙」)

杏子の決断を待つてゐた平四郎に対して、杏子はこのように解釈している。

杏子はこれらの事態を自分から切り出さずに、じつと時期を待ち続けていた父親を、そこに見た。じれつたいのを我慢をし、しびれを切らしてはいるものの、女の底抜けのだらしないまでの本物が、しだいに厭気にかわるのを平四郎はまつてゐたのだ。

(第十二章「唾」——「手紙」)

そして、平四郎は杏子に「そこだ、きょうから君はおれの相棒だ、先ずスーツを一着作れ。」(第十二章「唾」——「では、そういうことに」)と云う。平四郎にとつて杏子は、「娘であり相棒である」という仮構の再編が物語の最後でなされるのだが、これで完結というわけではない。改めて最終場面を見てみたい。

わかい女の兵隊は、その日から紅い肩章に黄ろいズボンをはいて登場した。借金は凡て月賦償還、郵便で送ることにしたが、半年はかかるだろう。これは相当に面倒な事だが礼儀として返さなければ、ならない義理のある金であつた。

わかい兵隊は唐時代の官女のように、頭のとつぺんに髪を結い上げて、平四郎のあとに今日も明日もついて歩いた。

「男なんかいないと、さばさばするわ、生まれ変わったみたいね。」

この憐れな親子はくるまに乗り、くるまを降りて、街に出て街に入り、半分微笑いかけてまた笑わず、紅塵の中に大手を振って歩いていった。
(第十二章「唾」——では、そういうことに)

確かに、ここでこの物語は終わる。しかし、平四郎と杏子親子の彷徨に近い歩みは続いていくのである。

四、「女」というもの

平四郎の〈別嬪・美人崇拜〉ともいえる拘りについては、「三、娘杏子を仮構する」でも述べたところであるが、平四郎は平之介の妻となつたりさ子に対しても、この〈別嬪・美人崇拜〉の眼をもつて捉えている。ただし、美人であつてもりさ子の母親に対しては違う印象を持っている。例えば、《うっかり見ていたら叱られそうな美貌を持つている人である。(第六章「人」——「悪い癖」》、《自分の美貌に咎めるまなざしで男を見るものを、平四郎は行きあう度に感じた人であつた。(同)》とある。そして、外出時に挨拶をされた時には、《平四郎は凡そ美人というものが嫌いなものは、すぐそれを見る男の根性を卑しいと見る美人の傲慢さが、反射してくることだ、彼女にもそれがたくさんあつて、平四郎はつい早くは挨拶してわかれた。(同)》とある。世間一般でいうところの美人が、平四郎の崇拜対象とは限らず、彼の審美眼に叶つた女性が〈別嬪・美人崇拜〉の対象といえよう。

りさ子の描写は、杏子の後を追うようにして回る少女時代から始まる。

家で杏子がピアノを弾いている間も、りさ子はピアノとは少し低い背丈を見せ、熱心に杏子の弾く手付きを見ていた。たまには、りさ子が弾き、杏子がそれを教えていた。こんな絵のような姿はそのままで、ピアノというものと、よい調和があつて、平四郎の眼にとまつた。《妙なことに平四郎は十三、四の頃の杏子を、何時の間にかわすれていて、いきなり十九歳の杏子ばかり見ていることに気づいた。それはりさ子がピアノの前に立っていると、杏子もあんな少女であつたという考えがうかんで来るからである。だから同時に十三歳のりさ子に同じ年ごろの杏子を見出すことでも平四郎は二人の杏子を別様に見ている気がしていた。》
(第六章「人」——「球」)

この箇所と、「三、杏子を仮構する」でも引用した、《平四郎は杏子の十三、四歳までの間、杏子を人もうらやむような美しい娘に見たかつた。このあわれなのぞみは、普通五人なみくらの器量しかない杏子の前から、平四郎はそろそろその考えから引き上げねばならなかつた。(第七章「氷原地帯」——「虫」》とを重ねて考えてみると、杏子に成しえなかつたことを、最初から備わっているりさ子に見ようとしていることがわかる。また、《明眸の少女りさ子》について、次のように描いている。

この美しい少女は特別に長い睫毛を持ち、上睫毛と下睫毛とでひとみの被いをつくり、ふわりととじられる運動が、たいへん美しかった。上睫毛が下りてくると、眼がほとんどただの、黒いかたまりになった、それはかぶと虫のようである。だから、平四郎はりさ子のかぶと虫と呼んでいた。

ただそんな平四郎の注意力が、りさ子にとうに解っているらしく、ちよつと平四郎の方を見ている、直ぐに外してしまい、瞳はずばやく逃げて、杏子と平之介の話にまぎれこんでいた、そのたくまない巧さは、自分の美しいことを知っていて、平四郎がその美しいことに気づいていることを、さどつているものらしい。

(第六章「人」——「声」)

りさ子は自らの美しさを自覚し、《あまり物を言わない子で、おとなというものを判ろうとする年らしい、決まって平四郎を見る眼は、平四郎がりさ子を注意して見ていることを、何故注意して見ているかを解こうとしている。(第六章「人」——「悪い癖」)》というように、作為的でもある。平四郎は、杏子や平之介とも仲が良く、毎日のように出入りしているりさ子を、《平四郎の一等わるい癖であるところの「このりさ子をいまに平之介と結婚させたら、……」という考えをもつようになっていた。自分で美しい少女だと見たものをそのまま息子に移植させる考えに間違いはないのだが、大概の間違いは、そんなところから生じて来るものだ、併し平四郎はいつも自分の好きな人から物事を

考えはじめ、後年に平之介とこのりさ子の結婚が持ち上がった時、それも平四郎のわるい癖の一つとして見ることになるのだ、……(第六章「人」——「悪い癖」)》と、平之介の将来にも思いをめぐらす。

成人したりさ子が、平之介との結婚話のことで平四郎の家を最初に訪ねて来た時の印象は、《少女の頃からの美貌が、こわれずに、そのまま大きくなっていて、特徴のあるかぶと虫の色をした黒い瞳が、けぶつて美貌の威厳さえも見せていた。(第十章「無為」——「りさ子現わる」)》とある。一度は断つた平之介との結婚を受けるため、平四郎の家を再訪した際、《もともと美貌だったりさ子は、少女時分の殻をうまく脱ぎすてて人変りのべつの女に、平之介には少女風のゆううつ気分も加えて、見えて来た。(第十章「無為」——「硬質の美人」)》と、平之介は、感情をすぐに顔に表さないりさ子を見ている。また、バスの中の人をめぐるの、平四郎、平之介、りさ子のやり取りでも、《りさ子は言葉だけ冗談めいているが、顔はやはり色をうごかさなかった。硬質の美人かな、性質に浮いたもののない女がいるものだが、りさ子はそんな女らしい、少女の時分から真面目くさった子であったが、それがそのまま成長しているものに思えた。(第十章「無為」——「硬質の美人」)》ともある。

平之介の目に映った、りさ子の《少女風のゆううつ気分》であるとか、《硬質の美人》という印象は、この結婚に対する迷いの現われであるばかりではない。第十章「無為」——「蛤」での、平四郎と杏子の会話ではこうある。《硬い感じは—たい何かな。》という平四郎に、杏子は、《あれはお母様があんな器量自慢の方だったから、それをまな

んで冗談一ついえないたちに変らせたのじゃないか知ら。」と云う。結婚に際しての身支度が何もできないというりさ子に、平四郎は服などの見立てを杏子に頼む。杏子は、りさ子のある面を捉えてこのように言う。《「ただ、りさちゃんは小ちやい時から、この家の生活を見ているから、相当、派手な生活ができそうにかんがえていないかと、それが気がかりなのよ、あの子はじつと物を見つめている子だから、こちらに来る気になったのにも、そういう自分を建て直す気があつたんじゃないかしら。」と、りさ子の迷いの中での決断を読み取っている。

結婚前の支度で散々ねだつた挙句に百日あまりの結婚生活で、平之介とりさ子は別れることになる。伊豆の母親の所に立つというりさ子に、平四郎が離婚の意思確認をした時のりさ子の様子は、次のように描写されている。

このまよえる羊の眼には、少しの悲しみも読みとれないばかりか、早く一人になりたいのぞみが見られた。引き摺られている杏子にくらべると、ちがいの大きさは甚しかった。

（第十一章「まよえる羊」——「わかれ」）

さらに、りさ子は金銭での解決を手紙で伝えてくる。これに応えた平四郎は、りさ子を次のように理解している。

平四郎は受取だけは後日のために書くようにいい、金をいれた手紙を送った。少女の時分から特に平四郎から、注意して見られ

ている感覚を持つていたりさ子は、やはりその感覚の延長を持つていたわけであつた。

数日後にまよえる羊から手紙が来て、送つていただいた金で勤めの用意をすると書いて、お目にかかることもないでしょうが、どうぞお達者でと嬉しげに書いてあつた。まよえる羊は、その後どうしているか消息も聞いたこともなかつた。

（第十一章「まよえる羊」——「ゆくえ知らずも」）

平四郎の諦めにも似た理解がここにある。と同時に、杏子が早い段階で感じ取つていた過去の自分と決別をし、自らを立て直すための結婚というりさ子の選択が明らかになる。

ところで、犀星は、結婚における女性をどのように描いているのであろうか。まず、杏子の縁談の中から読み取つていきたい。終戦後、平四郎の家に、七人の若者が杏子との見合いにやつて来る。その中で、播麻夫人からの紹介状を持つた志築との一件を見てみよう。志築は、平四郎と杏子に挨拶をしたあと、《露骨に年寄りのような語調でいった。「あ、立派な体格のお嬢様ですね。母が長い間病氣しているものですから体格の頑丈な方でないと困るといつも話していたんです。」（第八章「苦い蜜」——「菓子折」）》と言ひ、平四郎とき杏子を失望させる。そして、志築に夕食を出すことになり、杏子は結婚というものを考える。

夕食を出すことになり、杏子は見ず知らずの人が次から来て、

何の為に一緒に食事をし町をあんないするのか、これが結婚というものの前奏曲なのか、今日の志築という男は母も年を老っている、からだの丈夫な女がほしいといったが、では、この男の母親の看護が第一条件になるのか、そんな丈夫な女を見にこの土地にまでやって来たのは、一つの生きた道具を見付けに来たもののようにある。

「生きた道具とはいいい思いつきだわね。」

杏子はお腹でそう呟いて見て、可笑しくなった。

（第八章「苦い蜜」——「知らない人」）

結婚の条件＝嫁の条件が、「生きた道具」であるというこの縁談を、当然のことながら平四郎は断つたのであるが、一方で平之介の縁談については次のように言う。

りえ子もやっと部屋に杖ついて歩ける程度だし、よめがあれば、女中の仕事の割当も出来るから、杏子のいうようになるべく別嬪のよめを見付けたいものだ、と平四郎は賛成した、ただ平之介には職業というものが無いからその点では困るが、よめをとることは、杏子がいなくて不自由を耐えて来たから、目下の急務だと平四郎はいった。

（第九章「男」——「買物」）

娘の結婚では「生きた道具」を否定しながらも、息子の嫁取りでは「生きた道具」を求めるといふ矛盾がある。この矛盾は、自分の分身

かそうでないかの差でもあろう。実際のところ、犀星は婚姻についてのどのように捉えていたのであろうか。

ここに、室生犀星と女優香川京子の対談がある。これは、昭和三十三年に映画化（東宝）された際に、原作者の犀星と杏子を演じた香川の対談を婦人公論が設けたものである。

香川 結婚生活がどうしてもうまくいかない場合は、思い切ってきつちり別れた方がいいのでしょうか。

室生 もちろんです。あの小説の目標は、別れたような人は、この映画なりこの小説を見て別れるということを示しているのです。あなたがたは、ぐずぐずしないで、もうお嫌いならばさっさと別れなさい、ということが、あの全篇に含まれているわけですけれども、それを汲みとっていただけれるかどうかですか。

香川 この頃は、女の人でも、離婚して出直そうという人が多いと聞いていますが、別れた先の生き方は……？

室生 女の人ですか？相手を見つけないのですか、根気よく。それが女の人の生涯にとって大事なことですからね、男を除いたら生活はありませんからね。だから万難を排して男を探すといいことでしょう。

香川 やはり女の人とのしあわせというものは結婚にあるのですか。

室生 結婚じゃなくて男にあるのですよ。男を除いたら御夫人は生きていきませんね。男からもいつてそうだし。男というものは、

僕も男だけれど、なかなかたちの悪いものだからよほどのわがりのいい男に出合わなければならぬのですよ。万事心得た奴じやなければ駄目ですね。そういうやつは上手だから、家庭の奥さんに心配などさせないし、そこが男の技倆だと思えますよ。

「女の幸せは、結婚にあるのではなく男にある」——このことは、作中の杏子とりさ子の結婚と離婚が物語っていることであり、結婚に關して「生きた道具」を否定しながらも、「生きた道具」を求める平四郎の矛盾も含めて、犀星の結婚観であり、女性観であると言つてよからう。

五、おわりに——仮構すること／生き返すこと

犀星は、『杏つ子』の「あとがき」で、この作品が自身の文学の集大成であることを述べている。

私には今後これ以上のしごとは出来ないと言つてよい。しかも東京新聞は完結前に当たつてもっと書けという。作家にとつては、これ以上のほめ言葉のない鞭撻をあたえてくれた。併し私の企画したものはこれ以上展いてゆくとすれば、たちまち再び膨大な紙面を要するので、最後の句読点をここに打ちこんで、文学の上の悶々をはらい退け、私ははればれとしたのである。

しかし、自らを書きつづる自伝という方法と、自伝の仮構は、「私の履歴書」昭和三十六年十一月十三日から同年十二月七日 日本経済新聞、「われはうたへどもやぶれかぶれ」(昭和三十七年五月 講談社／初出題「われはうたへどもやぶれかぶれ」昭和三十七年二月「新潮」)で再び登場する。いづれも、最晩年に、しかも病床で書かれたものである。「私の履歴書」は、《虎の門病院で肺炎の治療をうけながら、毎日七度二三分の発熱の間に執筆された。(私の履歴書)——憑かれたひと》(随筆風の小説である。出生から療養中の現在までの自己を語りつづ、併せて世相を巧みに描き出している。「われはうたへどもやぶれかぶれ」は、一度退院した時に書いた自らを題材とした病床小説でもある。ここでも、自らのことを書き綴ることで、自身を確認していくという「生き返し」をしているのであるが、仮構の関心は、「現在の私」にあり、「描いている現在の私」と「仮構された作品中の私」の距離は近い。

『杏つ子』は、どうであろうか。『杏つ子』でも、仮構の関心はやはり「私」にある。だがそれは、「私」ひとりにとどまらない。ここで語られてきたのは、作家という職業を持ち、家族を抱えて生きてきた「小説家平山平四郎」の出生から現在までと、彼が作り上げてきた家庭と家族の仮構の物語である。つまり、犀星は自伝という体を取り、家族をもふくめた自身を仮構し再編することで、自らを「生き返した」のである。

注

- (1) 吉本隆明「室生犀星 因果絵図」(「群像」昭和三十六年五月)
- (2) 船登芳雄『室生犀星論——出生の悲劇と文学——』第三章 小説における形象と主体(昭和五十六年九月 三弥井選書9)
- (3) 亀井勝一郎『杏つ子』解説(昭和三十七年六月 新潮文庫)
- (4) 星野晃一「人と作品 室生犀星の〈庭〉と〈陶〉」(「現代日本のエッセイ 加賀金沢・故郷を辞す 室生犀星」平成五年十月 講談社文芸文庫)
- (5) 前田久徳「室生犀星『杏つ子』論」(平成七年八月 金沢大学教養部論集三十三号)
- (6) 福永武彦「怒りの文学『杏つ子』」(「図書新聞」昭和三十一年十一月)
- (7) 中川成美「家族のセクシャリティー『杏つ子』」(「国文学解釋と教材の研究」六十二号十二 學燈社 平成九年十一月)
- (8) 《近代小説の「安定化」》とは、中川成美論中(注7)の《書き手、語り手、読み手のテキストへの連絡の在り方は小説の虚構性を確保し、一方にテキストから零れ落ちる作家の「事実」をも回収して、読みの一元的な方向性を示していく。》をさす。
- (9) 今野哲「キーワード 自伝もの」(『室生犀星事典』平成二十年七月 鼎書房)
- 今野は、『杏つ子』以降に書かれた「私の履歴書」(昭和三十六年十一月十三日から十二月七日 日本経済新聞連載のち『われはうたへどもやぶれかぶれ』昭和三十七年五月 講談社所収)もふくめ、犀星の自伝ものについて次のように述べる。《自伝小説の制作は、過去の整序によって現在を確認する作業といえる。犀星は、自らの生い立ちと生涯向き合いながら、自己の現在を常に確認し続けていたということになる。》
- (10) 中野重治「晩年と最後」(『室生犀星全集』第十巻 後記 昭和三十九年五月 新潮社)
- (11) 犀星は、「人間街」(昭和十年七月十六日から十一月二十四日 全百九回)を福岡日日新聞夕刊に、「聖処女」(昭和十年十月二十三日から十二月二十日 全七十八回)を朝日新聞夕刊に連載しているが、連載中の十一月一日付「新潮」に、「新聞小説に就いて」と題した次のような一文を載せている。《一日の分量は僅かではあつたが、その中に表現する人生は、それ自身だけで、つまるところ一日は一日の小説として進行すべきものであることや、假令、それを抜かして読んだり不意に読む人々にも、何か知らず人生の切れ端を会得するやうに私は心がけて書いた。(中略) 潔く白状すれば新聞に書いてある間ぢゆう、私は喜びの感情を以

つて仕事に従事してゐた。いまの社会機構とかこの時代にある特殊な思想とかいふものに私は好んで着目しなかつた。幾十人かの人間を描いてゆけばひとりでにその時代の思想や傾向なども収容れてゆく訳なのだ。ことさらにお節介めいた操人形をこさへ上げることよりも、やはり克明に永い間短篇で鍛へたものを、短篇作家がどれだけ忍従してあがきの取れない人生のなかにゐたかといふことを、仕事の上にも髣髴させたかつたのである。ここに述べられていることは、同じく新聞小説である『杏つ子』にもいえることである。強いて言えば、関東大震災や太平洋戦争などの、時代とその時代の人々の人生をも大きく左右させた出来事を書き入れることで、その時代を生きて来たであろう当時の読者の、小説への共感をよぶ効果を狙っていたとも考へることができる。

(12) 対談室生犀星・香川京子『杏つ子』とその父親〔昭和三十三年三月 婦人公論四十三(三)〕

※本稿では、物語の推移を明らかにして論じたため、「章」表記のある室生犀星『杏つ子』(新潮文庫)をテキストとした。異同の確認には、『室生犀星全集』第十卷(新潮社)を用いた。

第二章 伝世の死に忍ばせたメッセージ——『三人の女』論

一、はじめに

『三人の女』(昭和三十一年五月一日から八月七日「週刊新潮」のち昭和三十一年九月 新潮社刊)に登場する人物のうち、その中心を成すのが、宮内江梨子、島木靖子、伏見えふ子、宮内伝世、宋耕一、氷見康の男女六人である。彼ら六人のそれぞれの物語が、複合的に成り立っているが、特に、大胆で自由奔放・泰然自若な江梨子、江梨子の親友靖子、靖子の同僚で、おとなしく耐える女えふ子の三人の女性の生き方、そして、執念深くまとわりつく氷見に対して団結して戦う女に変身する姿や、実は、父(宮内伝世)の親しい女性であったえふ子を、彼女と協調することで認め、《神父のやうでない父》を解ろうとする娘江梨子の心の変化が克明に描かれている。

以下、六人の人間模様が章を追うごとに〈江梨子〉と、〈守影下絵の古九谷の香炉〉を媒介として濃密になっていくことに注目して、読み進めていく。

二、古陶のゆめ

本論に入る前に、犀星と陶磁器についてふれておきたい。

昭和三十年、犀星は実に多くの陶磁器——特に〈壺〉を、骨董店で購入している。しかも、軽井沢より帰京後の十月から十二月にかけて

集中している。十月十五日の日記には、こう記されている。《ねても、さめても古陶のゆめは次ぎからあらはれる》と記されている。これは、『三人の女』発表の前年のことである。また『三人の女』発表の昭和三十一年には、〈陶磁器〉を題材として随筆風の小説「陶古の女人」(十月一日 「群像」)、随筆「李朝夫人」(十二月一日 「暮しの手帖」)を発表している。陶磁器への強い関心が、〈愛陶の心〉を越え、物欲にまで発展してゆくなかで、これらの作品が生れたと推測される。

昭和三十年以降、初期とは違った趣きを呈し「陶磁器の世界」を作品上に展開している。星野晃一は、三十年代の陶磁器への展開をこのように述べている。

〈庭〉との一応の決別が、幸いにも晩年の妖美な〈陶〉作品の世界を創造した、といえるであろうか、(中略) 特異な審美意識によって極めて耽美的で個性的な作品が作られることになる。⁽¹⁾

昭和三十一年発表の「李朝夫人」と「陶古の女人」でみてみよう。まず「李朝夫人」の中に、十一年目にやっと手に入った白磁の壺を前にこう語る場面がある。

私はこの白磁を見てゐる間に、しだいに女人を感じ出した。李朝夫人であり陶古の女人であるという表題を、私は壺のことばかりを書いた小説に用ゐようかと思つた。陶痴の恋人にしようかなど

と、朝は朝のねざめに夜は寝る折にも眼をとめて、無限に円いものが肉体的である美しさに見惚れた。

※

洗はれた彼女は美事な満月のやうな顔になり、私の仕事机の真正面にその乳白の頬をかがやかせた。

そして、二ヶ月前に発表された「陶古の女人」では、作家である〈彼〉が次のように言う。

女性のやうなこの古陶の美しいもろさが、彼の驚きにこまかい更に別様なこの陶器の魅力を、加へしめた。さうかなあ、そんなに君は弱い人だつたかなあ、と、つぶやいた。彼も彼の家人も壺にたいしては、この壺とはいはずに、この人とか、あの人とか呼ぶやうになつてゐた。

犀星は、陶磁器を人格化し、そこに女性の肌や肢体を見ているのだ。

いわゆる〈女人陶器^①〉である。すでに星野晃^②、沢田繁春^③が指摘しているように、《陶磁器の人格化》や、女人の美と重ね合わせた《女人陶器の耽美的な世界》への移行である。犀星自身の内面と密着していた〈陶磁器〉が、やがて対象化され人格化——しかも女性——してゆく過程は、〈魚〉のそれと酷似した傾向をもっている^④。

また、単なる人格化に至ったという変遷だけでなく、〈陶古〉・〈陶古の女人〉・〈陶痴〉といった犀星独特のことばも生みだしている。加えて、「陶古の女人」では、作家である〈彼〉の陶磁器に対する思考や、陶磁器にのめり込んでゆく姿が語られてゆく。

たとへば陶器といふものは小説とおなじで、それを讀んだり見たりするときにこれはどういふ生れの陶器であるかといふことを、見ながらしらべてゆくのである。

※

家庭へは無理をして貰ひ、そのかほりに彼は一つの壺を眺めてゐられるのである。こんな無理をして自分だけ好い目にあふといふことは我儘であり、女に入れ上げてゐるやうなものであつた。財力のない人間が庭を作つても、確な庭が作れない、庭には金を食はさなければ美しくならないからである。陶器も、最後には財力がなくては何一つ買ふことが出来ない、金を食ひちらして生きてゐることでは、陶器は庭や住居よりも、もつと大きく馬の如くに食ひちらしてゐる。金といふまぐさは昨日も今日も何万かつつ食み、食い飽きることはないので、庭は一瞬にして何十万といふ札束は食ひちらさない、じりじりと迫つて来るけれど、陶器はすべての売買が一瞬の間に行はれる。

「陶古の女人」の〈彼〉の語るこの内容は、『三人の女』の、とりつかれたかのように香炉を追いまわす氷見の姿にも重なるし、大学を辞

め、陶磁器の鑑定という道を選んだ《隠れた陶学者》・《陶器の神様》と言われたことのある、江梨子の父宮内伝世の生き方にも通ずる。また、古陶を自分に有利なようにより高価で売買することにしか関心のない氷見に対して伝世が語る、

「僕はどんな古陶を見ても、それにいつも何代かの何十人かの呼吸が感じられて来て、そのために愛陶のこころみたいなのが浮んで来るのだ、君の酷薄なまうけ主義はいつも対手の生きたすがたまで抹殺しても、まうけようとする、それは君、流陶といふやつですよ、さういふ言葉があるかどうか知らないがね。」

(六、何もない世界から何かを)

ということばや、宋が氷見に語る、

「氷見君、も一度蔵の中を見ようぢやないか、何かがありますよ、僕らには見るといふこと以外に仕事がないんだからね。」

氷見は渋りながらいった。

「いつも僕らは何もない世界から、何かを掴み出さうとしてゐるんだから、当たるとも八卦、当たらずも八卦なんだ。」 (同)

※

「(前略) ただ見ることの厳しさがどれだけ自分にあるかといふことですよ、僕らには見るだけで結構救はれるのさ、それは同時に一族一家をも救ふことにもなるんだ。」 (同)

と言う宋のことばは、「陶古の女人」の《彼》の語ることばとともに、犀星の陶磁器に対する思考を作中に織り込んでいっているといえよう。

三、江梨子から広がる人間模様

物語は、「一、白魚」から「十五、父と子」までの間、畳み掛けるように六人のかかわりあいが出来事とともに展開する。そのかかわりあいには、何か起こりそうな雰囲気がある。中でも、靖子とえふ子が氷見にむかつてゆく「九、ぶろーち」。香炉競売の「十一、鳥と菊」、氷見の靖子とえふ子への仕返しと、香炉強奪。そして、伝世の死と香炉の行方の「十五、父と子」は、緊張感を伴う劇的な展開である。

物語は、江梨子の勤めていた三時十分前の金沢の銀行から始まる。窓口業務終了十分前というきわどい時間に、東京から来た若い男が相次いで小切手を現金に替えに来る。若い男というのが、《長身でさつぱりとした顔》の宋耕一と、《何処か落ちつかない、ちやかちやかした男》氷見康である。

一方、江梨子は、尋常でない顔色の悪さを宋と矢崎支店長代理に気付かれながらも、突然銀行を辞め、生れ故郷の東京へもどる計画を着々とすすめている。ただ、二人にだけは去ることを告げる。一人は、以前から彼女に好意を寄せていた、銀行の給仕の貴島少年である。彼には、《あなたね、小説の勉強なぞしないで銀行のお仕事をなさいよ、こんな田舎にゐて文学なんて誰も見てくれませんかね》と言ひ残し去

る。そして二人目の、《この土地でお別れにあひたい唯一の下宿のわかし》に別れを告げる。しかし、江梨子には悲壮感はなく、満開の桜が咲く土手ペリを《再度と来ることのない土地のしたしきで》歩き、ほとんど毎日眺めた医王山を、いとおいしい気持ちで《自分の両手で抱けさうに眺め》る。さらには、裏町の不景気そうなパン屋でパンと牛乳と林檎一個の夕食をとるのでさえも嬉しい、《誰も知らない処にゐるこゝとが嬉しい》と思つている。密かに金沢を去ろうとする行為を楽しんでいるかのようなのである。そのような江梨子の前に、昼間銀行で会つた宋と氷見が姿を現わす。偶然の出会いであるが、二度、三度の出会いが今後深くかわつていく前兆を思わせる。《旅行者》・《銀行》・《小切手》・《大金》・《住所書きも勤め先も刷られていないへんな名刺》・《突然金沢を去る、銀行員の女》——いかにも何かが起こりそうな設定である。江梨子を上野に迎えに来た父宮内伝世と江梨子の親友島木靖子との会話が、さらに読者に事件を感じさせるのに充分である。

「旨く逃げ出して来たね。」

「ええ、どうやら、我俣ばかり申して済みません」（一、白魚）

※

「君のやうな逃亡者を匿まふということも、これから骨が折れるね。銀行は黙つてずらかつたのか。」

「今朝ちやんと辞職届が見ていただけのやうに、お抽斗にいれて置きました。」

「君は何でもずばりとやる癖があるね、金沢に行くときも勝手に

出掛けたし、こんどもまたぶらりと戻つて来た、……」

「でも東京がいいわ、こんなに混雑してゐたら何をしてゐても、みんな街の中に紛れ込んでゐて悪い事でも何でも判りはしないわ。」

「ぢや、たくさん悪い事をした方がいいわ、わたくしなんぞは隠れようとしたつて何処にも隠れ場所が、いざとなるとないやうな気がするのよ。」

「それもさうね。隠れる処なんてないかも知れないわね。」

（二、剃刀）

この後、江梨子から車中で宋と氷見にもらつた折詰めのことなど、二人の話しを聞いた伝世は、父から陶磁器鑑定家へと口調を変えて、売立てのことや、宋、氷見、神崎教栄を知つてゐることを彼女に話す。このことによつて、人間関係が一举に広がっていくことがわかる。その広がりが、意外な様子を示すが、上野で江梨子たちと別れた後の伝世の行き先であるえふ子だ。

江梨子の金沢脱出からえふ子の出現という二章までに、主要な登場人物六人全員を登場させ、しかも、何らかの形で彼らが一つの線で結ばれているという設定は、凝縮された空間と逃げ出すことのできない因果を提示している。物語は、江梨子を核として、六人が絡み合つて展開していく。核となる江梨子とは、いったいどのような人物として描かれているのであろうか。

大胆・自由奔放・泰然自若——江梨子を形容するならばこの言葉が

あてはまる。先に述べたが、彼女は、二年間努めた銀行を急に辞め、東京にもどつてしまう。また、毎日のように食事に誘う氷見に対して、氷見の下心を見透かすかのようにはつきりものを言う。さすがの氷見も付け入るすきがない上に、江梨子にふりまわされている。例えば、次の描写からその様子を読み取ることができる。

この女の気色は発散してゐるけれど、それを自分に再び吸ひ戻す素早い手際があつた。氷見康はそれを追つ駆け廻してゐても、追ひつくことが出来ない。

(四、埴輪色)

氷見康は飛び込むやうに言った。

「僕はどういふふうにあなたから見えてゐるんです。」

江梨子は殆ど間髪をいれない、あざやかな返し言葉をそつと抛りだした。

「氷見さんはわたくしがお勤めした日からずっと、いろんな機会からわたくしの隙間を見つけようとしていらつしやいます。」

氷見はとつくに江梨子に見破られてゐるものを、つくろふことが出来なかつた。

(同)

作品中、登場人物の顔や目の動きが多く描写されているが、江梨子も例外ではない。氷見の見る江梨子の表情は、このようにある。

氷見康は、江梨子の顔ぢゆうが美少年のやうに緊つてゐるくせに、

眼と唇が、全然ちがつたわかい女の物ほしげな色気を含んでゐるのを先刻から、ずつと見とれてゐた。皮膚の密度が少年のやうに硬く見えるのは、なんともいへない安定感のあるものであつた。

(同)

(前略) 例の美少年のやうな硬い頬を見せて去つた。それは一つにはれいたんなこなしにも見えたが、顔のつくりがさうおもしろいものであると氷見康は思つてゐたにちがひない、硬い少年のやうな皮膚はつねにどんな場合にも、ただ歯痒い思ひ切り爪つてみたいものを男にあたへた。

(同)

氷見は、江梨子の《美少年のやうな硬い頬》の中に女の色気を見てゐるのだが、この不均衡が、江梨子の意識しないところで彼女のコケティシユな魅力となつてゐる。コケティシユな魅力は、氷見にだけ働いてゐるわけではなく、宋耕一にもである。江梨子につきまといつてゐる氷見の危さを知つてゐる宋は、《氷見康君のことで注意していいことは言つて置きたい》と言うが、江梨子はどのようなことなのか解つており、待合いでの顛末や自身の本心すべてを宋に話す。そして、氷見のことを次のように言う。

「わたくし男の方には愛していただきたくすけれど、ああいふ方には些つとも油断してゐない自分があるやうで厭なんです。わたくしは油断してお話してゐるやうな方でないとお話しても

何にもないんです。」

(五、手巾)

一方、宋に対して江利子は、《氷見さんとあんなにお親しくしてゐても、ちつとも嬉しいという気持ちになつたのに、宋様とお話してゐると妙に弾んで来て冗談をいひたくなる程、浮々した》という。

この比較は、本論「三、江梨子から広がる人間模様」にも引用した、宋への《長身でさつぱりした顔》、氷見への《何處か落ちつかない、ちやかちやかした男》という第一印象が始まって、

① 銀行の出方——《ふいに下りて来た大きな鳶のやうな恰好で、ドアの外に出て行つた》(宋)・《どこかに旅行者のしたしみは見せてゐたものの、平凡に表に出て行つた。》(氷見)——

② 退行後、桜橋のたもとで車に乗つた宋とすれ違つたとき——《宋耕一といふ名前が少しも記憶に逸れないで、頭にのこつてゐた》・《宋耕一といふのは一たい何をする方なのだらうと江梨子は頭にそれを引つかけた》——

③ 東京で再会した時、敬愛する父伝世の、陶学者としての姿を知る宋。江梨子との距離を保つわきまを見せる宋。

というように、江梨子の心の中に宋の印象が、順々に好印象として刻み込まれてゆくことがわかる。この好印象は、江梨子の一方的なものではない。宋も同様であり、彼の彼女に対する好印象は、旅先での興味関心から、宮内伝世の娘という確かさと親しみも加わり生れていく。これらは、《守影下絵の古九谷の香炉》の出現により、新たな展開をみせ物語は加速する。

四、見出された《香炉》

加賀まで八時間、加賀藩出身(加賀大聖寺より移住)の上田市在住藤野家の蔵で、それは見い出された。《絵は三つにきらられ、小鳥と菊の花がゑがかれ、小鳥の一羽はつばさをひろげて立ち、一羽は枯枝にとまつて》いる(《守影下絵の古九谷の香炉》)である。長い間蔵の中に眠っていた香炉は、「見ようとする人」宮内伝世の目にふれ静かに息をふき返したのである。しかし、ここで問題が起る。これまで《見た棚の上の箱類は、後始末も何もしてない打抛つた見方》をし、《やり放しの調べ方》しかしていなかった氷見が、香炉が価値あるものと見るや否や、売り立てようと口を出して来たのだ。これに対し、伝世はこのように言う。

藤野家に発見の報告をしたら、僕らのしごとはもう終つてゐる筈ですよ、だから僕も君も日当を貰つてこの地を發つだけです。あとのごたごたには尠くとも僕は関係したくない、僕は発見するためにやつて来たのですよ、(中略)僕は君に味方する気も微塵もない、若し我々にあぶく金が廻されたとしたら、君にも領けて上げよう、それは僕の好意ではなく、仕事に対していつも忍耐も誠意もない君への見せしめに、ほんのちよつぱり上げよう。

(七、交換条件)

それでも、自分の欲望をいっこうにおさめない氷見であつたが、肝心の香炉は、最終的に伝世のことに従つて、藤野良助が売り立ての一切を宋に委任することになり、氷見は手を引かざるをえなくなる。

後日の競売で香炉は予想通り、衆人の注目を集める。宋は、伝世の《君は手を出さな、金高がせり上つても結局自分には何ものこらないのが今までのしきたりだ》との戒めを心に留めていたが、氷見の出現により《氷見に立ち対ひ、氷見の手に九谷の落ちざらん》ことを自ら誓ひ、その結果、香炉は宋の手に落ちた。一晚伝世に預けた香炉を取りに行った宋の心中に、誠意のない氷見を香炉から遠ざけようとするのとは別の感情が芽生えていた。それは、江梨子に対しての感情である。

宋耕一は自動車の中で、一たい此の古九谷の香炉と、江梨子のびちびちした美事な生き身とが、どちらがおれに必要であるのかを考へてみたが、これは両面を合したものがけふの宋にとつての、全部であることを知つた。宋は白いうはぐすりの肌と、江梨子の肌とに、妙なつながりのあることを、箱をかかへた右の腕に感じた。

(十三、鉄の棒)

また、競売の翌朝、宋の店に神崎教栄が古九谷の香炉をもう一度見せて欲しいと来店し、じつくりと香炉を見ている場面でも読み取れる。

彼(筆者注 神崎)はおしまひに古九谷にびつたりと手を当てて、女にわかれるときにその肌の手ひらを当てて、なにかを、少時、

そこに残して又そこから自分にそそぐやうなものを試みてみた。

おなじ思ひは神崎の肩ごしに古陶にあるかがやきのやうなものを、宋は、この古九谷を見てからずつと女といふものを併せて感じるそれをいまでも感じた。こんなかんかくは今までに経験したことがない。宋にはこれはすぐ江梨子から来るものであつて、古陶の白い肌にあつてゐるものであることを知つた、「一たい陶器といふものほど女に近い感じのものは、ないやうですね。ことにこの九谷は別嬪のなかの別嬪ですからね。」

宋は肯いて見せた。神崎はなほ永い間これを見入つた後に、どうも有難うといつて香炉からはなれた。彼がはなれた時にいちどに宋耕一に色絵が、あかい蔓草のやうに香炉のそとにまで、美しい伸びを見せた。宋は、あ、美しいと思つた。

(同)

つまり、宋は、陶器に女の肌や肢体を見る(女人陶器)の感覚とともに、古陶の白い肌に、江梨子の肌をも重ねて見ているのだ。したがつて、宋にとつて香炉を守ることは江梨子を手中に収めることと同次元なのだ。

ところで、その後の氷見はどうなつたのだろうか。彼は「悪」の部分を全開にして、香炉に挑んでゆく。えふ子と靖子に思わぬ反撃と復讐を受けようと、競売で宋に敗れようと妙な勢いはとまることをしらない。再びえふ子と靖子を痛めつけた氷見は、宋が瓶子堂にいないことを確かめて、先月務め始めたばかりの事務員安原しん子に藤原敏と名乗り、宋とは話がついていると二十万円を渡し、受領証と香炉を

受け取ると姿をくらます。ついに氷見は、香炉を奪うという手段に出たのだ。

警察の手配があつても、氷見も香炉も二度と現れないと誰もが思った一ヵ月後、伝世の死とともにもどってくる。えふ子宅へ向う途中の土手で具合が悪くなった伝世は、到着後脳出血の発作で亡くなる。その時、古い立派な手提げ鞆とともに提げていたハトロン紙に包んだ箱こそ、氷見に奪われた香炉であるが、警察への訴状取り下げと交換に取り戻したのだと推測される。

なぜ伝世は、単身で香炉を取り戻したのだろうか。それは〈愛陶の心〉の解る宋のためでも、父としての伝世が、娘江梨子のために取り戻したのではない。ましてや、氷見を〈心理的にコナ微塵にする〉と宣言した伝世が、宣言を遂行するためにしたこともない。《人間としての生き方をする伝世》が、えふ子のために行動を起こしたのだ。つまり、伝世は香炉の中に、氷見に執念深くつけまわされ蹂躪されてきたえふ子の、女性としての尊厳を取り戻そうとしたのだ。だからこそ、伝世最期の方がえふ子のところであつたことも理解できる。奪われたことで失われた香炉の尊厳と、えふ子の尊厳を重ね合わせる——伝世の《陶器のなかにいつも人間を眺めている》姿勢の現れでもある。

五、おわりに——「三人の女」という設定

これまでにみてきたように、『三人の女』は、陶器に女体、女体美をみる〈女人陶器〉を構成の要素として側面に配しつつ、〈守影下絵の九

谷の香炉〉をめぐる男女六人の人間模様を描いている。男女六人の人間模様には、「伝世と江梨子の父娘」の物語があり、父娘の構図は、『三人の女』発表の三ヵ月後に発表された『杏つ子』にも見られる。『杏つ子』では、I第一章「仮構すること／生き返すこと——『杏つ子』論」で述べたように、娘杏子は、父平四郎の仮構の一部として語るために描かれていた。『三人の女』では、本稿「三、江梨子から広がる人間模様」で指摘したが、物語は江梨子を核として六人が絡み合い展開する。

ところが、父伝世の愛人である子持ちの女性えふ子の存在を知った江梨子が、複雑な思いと戸惑いの中で、伝世とえふ子のことを解ろうとする矢先に伝世が急死する「十五、父と子」から、物語に据えられた核が変化する。伝世の死により三人の女が一堂に会することになり、

《三人の女は、少時、泣きつづけた。》、《三人で伝世のからだを拭き上げた。》、《三人は偶然にその包を真中に置》、《三人の女はこの美しい香炉を眺め入つた。》、《三人は真白な顔をみごとに揃へて表に眼をそそいだ。》、《三人の女は同時にさつと眼色を変へた。》、《三人の女は眼と眼を合わすと》、《三人の女を一どきに半身にかまへさす程》、《三人の女を見てみた。》、《三人の女は宋耕一をまん中に置いて》というように、江梨子・えふ子・靖子が三人にまとめられた描写が増えるのだ。そして最終場面では、氷見が去つたあと、《三人の女は宋耕一をまん中に置き、《三人の女》を見守るといふバトン》を、伝世から宋に渡されたかのような描写がある。三人の女性をそれぞれに描きながら、最終的に三人に共通する悪の存在である氷見康に立ち向かわせることで、三人の女の心一つにしてしまうのだ。そして、父伝世は娘江梨子に、父で

はなく愛人を持つ男性の姿を、自らの死によって動かぬ事実として知らせることになる。娘江梨子と愛人えふ子の間には争いは起こらず融和して物語が終わる。犀星の死後明らかになった「峯子」⁽⁵⁾という女性の存在がある。このことと照らし合わせると、犀星は小説を通して娘朝子に「峯子」の存在を知らせ、小説の中の江梨子のように受け止めてほしいというメッセージを忍ばせていたと察する。しかし、犀星が小説に忍ばせ織り込んでいたのは、単に父の秘密を娘に知らせるということではあるまい。

複数の人物（この場合女性）を描きながら、一人に見ていこうとする構図から考えたい。『三人の女』以降も、このような構図の小説がある。例えば、本稿「二、古陶のゆめ」で取り上げた「陶古の女人」の中に、ある知人の話として次のようなくだりがある。

彼は或る知人が三人の女を愛してゐて、そこに通ふことで生きてゐたが、彼はその三人のうちで誰をあなたは一等愛してゐるといふことはないのかと、問ねて見た事があつた。そしてその人の答へは予想外の言葉として、彼に答へるのを聞いた。あなたは嘘だと思はれるかも知れないが、三人が三人とも私にとつては同じ愛情を分けることによつて、一人をよく思ひそれのみ愛情をそそぐといふことはない、どれもあはれであり、どれも愛しなければならぬために、自分で作った地獄の中に悶えてゐるのです。

一人だけのあはれにとどまつてゐるなら、金をやつて別れてしま

へばいいのですよ、さういふ一人に限られないから私には命がけで三人を一人にして仕へてゐるやうな始末なんです。一人づつの持つ女のうつくしさとあはれは、自ら釣り合ひを持つて惹きあうてゐるやうなものです。たとえば一個の壺といふものはどこまでも一個の形態ではあるが、二つならべた時に呼びあふやうな融和がある。二つが一つになつた形態を持つて迫ることをご存じでせう、それを一つづつ離して見ることが出来ないまでに、二つが一つになつて美しさを競うてゐる場合があるのです。それと同じに、私は三人のうちのどの女とも別れたくないのです。

そして、『かげろふの日記遺文』（昭和三十三年七月から昭和三十四年三月「婦人之友」連載。のち、昭和三十四年十一月講談社刊）では、兼家に紫苑の上がこのように言う場面が最後に描かれている。

「殿、生きた二人といふものが、思ひ余つて一人になるといふことも、そして一人の殿に仕へるといふことも、有り得るやうな気がいたして参りました。殿の、おん心にあるものが私をそのやうに寝けてまゐるやうな気が、只今、ふつと、いたして来ました。」

（十一、再会）

後年の二作品にもつながっていくこの構図の意味するところは何かであろうか。『三人の女』の一年半前に書かれた「手と足について」⁽⁶⁾

に、暗示的な記述がある。

一人の愛人があればそこから十篇の短篇小説がうまれることは、たやすい、一人の女の人の持つ世界は十人の世界をも覗き見られるものであつて、それ故にわれわれはいつも一人にしかあたへる愛情しかもつてゐない、そのたつた一人を尋ねまはつてゐる人間は、死たばるまでつひにその一人にさへ行き会はずに、おしまひになる人間もゐるのである。われわれの終生たづね廻つてゐるただ一人のために、人間はいかに多くの詩と小説をむだ書きにしたことだらう、たとへば私なども、あがいてつひに何もたづねられなくて、多くの書物にもならない詩と小説のむだ書きを、生涯をこめて書きちらしてゐた、それは食ふためばかりではない、何とか自分にも他人にもすくひになるやうな一人がほしかつたのである。これは馬鹿の戯言であらうか、人間は死ぬまで愛情に飢ゑてゐる動物ではなかつたか

《人間は死ぬまで愛情に飢ゑてゐる動物》であるからこそ、《自分にも他人にもすくひになるやうな一人》を探すために、詩と小説を書くということだ。『三人の女』では、伝世の《守影下絵の古九谷の香炉》を守り抜いた、陶磁器鑑定家としての生き方、香炉を取り返したその足で密かに生活を見ていたえふ子の家に向かい、そこで最期を迎えた生き様が、まさに、《人間は死ぬまで愛情に飢ゑてゐる動物》であり、《自分にも他人にもすくひになるやうな一人》を探し歩くことに重なる。

。犀星は、この人生観とも言える伝世の生き方を、『三人の女』の中に忍ばせ織り込んだのだ。

注

(1) 犀星は、女性と陶器を重ねて見て、《女人陶器》という表現をしばしば用いる。「鬼籍の翡陶」には、次のようにある。《陶器にも女人陶器といふ言葉までつかつてゐる程であるから、たとへば高麗青磁の釉触の面からも、人間にたとへると女のすぐれた肢体が感じられてゐて、それから離れては青磁のうつくしさが完う出来ない。》(室生犀星「鬼籍の翡陶」 昭和三十二年五月一日「芸術新潮」)

(2) 「室生犀星の〈庭〉と〈陶〉」(加賀金沢・故郷を辞す 現代日本のエッセイ) 一九九三年十二月十日 講談社

(3) 沢田繁春は、陶磁器をめぐる一連の作品を犀星の年齢とともに示し、陶磁器の《おのれとの一体感、犀星その人にもある古拙味を含むものに対する愛好》そして、《犀星自身との係わりにおいてのみ陶器は存在した》ことからやがてその中に《同じ暗さの中から出て来た「他者」の発見》であることを指摘している。(「室生犀星研究」第十五輯 犀星文学のキーワード 陶磁器)

(4) 〈魚〉の変遷については、I 第五章「一つの芸術論として——『火の魚』論」でも述べる。

(5) 事の顛末は、室生朝子『父室生犀星』（昭和四十六年九月 毎日新聞社）に記されている。その中で、「峯子」の父「宮城市郎」から、「先生は『三人の女』を読めば、朝子はきつとわしのことを気づいてくれるだろう。朝子に知らすために書いたのだ、といっておられました。」と、伝えられるくだりがある。

「峯子」と犀星の関係と、『三人の女』について、船登芳雄は『評伝室生犀星』（昭和五十四年六月 三弥井書店）の中で、『小説「三人の女」』（『週刊新潮』昭和31・5）(6)で描いた、男が家族に知られない愛人の家で急死する設定は、作者自身のひそかな恐れの作品化であったろう。』と述べている。

(6) 昭和二十九年十二月一日「中央公論」のち、『女ひと』昭和三十年十月新潮社刊

第三章 女の造形と男の造形

——『かげろふの日記遺文』論

一、はじめに

『かげろふの日記遺文』は、昭和三十三年七月から昭和三十四年三月に「婦人之友」に連載され、昭和三十四年十一月講談社から刊行されている。同年十二月には、『かげろふの日記遺文』にて、第十二回野間文学賞を受賞している。

道綱の母の『蜻蛉日記』を典拠とした、近代の作家による小説は、田山花袋『道綱の母』（大正十四年「婦人之友」に「愛と恋」として連載。のち、『道綱の母』と改題して、昭和二年刊行）、堀辰雄「かげろふの日記」（昭和十二年十二月「改造」）、そして、室生犀星『かげろふの日記遺文』の三作品がある。三作家の「蜻蛉日記」観を通覧したものと、宮崎荘平「近代作家の『蜻蛉日記』観」（昭和五十三年九月「国文学解釈と鑑賞」⁽¹⁾）がある。

本論では、発表年は二十一年の間があるが、親交の深かった犀星の『かげろふの日記遺文』と堀の「かげろふの日記」を取り上げ、両者の比較から、犀星がどのように作品を作り上げていったのかを考察し、何を『かげろふの日記遺文』で表出しようとしたのかを論じていく。

二、堀は、『かげろふの日記』で何を表出したのか

堀が王朝文学に目を向けはじめたのは、昭和十二年の春ごろといえる。『風立ちぬ』のあとがき（角川書店版『堀辰雄小品集・作品集』昭和二十一年十一月二十日）に、このように書かれている。

さうして翌年の春になり、それまで張りつめてみた自分の気もちが急に弛むと、私は何かいひしれぬ空虚な気もちに襲はれ、それから脱れるために、ひたすら心を日本の古い美しさに向けだした。さうしておもに王朝文学に親しんだ。

六月には、生まれてはじめて京都へも往つて、その古い寺の一室でひと月ばかり暮らしたりした。

堀の王朝文学への接近については、『姨捨記』に見られる。

「更級日記」は私の少年の日からの愛読書であった。いまだ夢多くして、異国の文学にのみ心奪はれて居つたその頃の私に、或日のこの古い押し花のほひのするやうな奥ゆかしい日記の話をしてくださいしたのは松村みね子さんであった。おそらく、その頃の私に忘れられがちな古い日本の女の姿を見失はしめまいとなすつての事であつたかもしれない。

私は聞きわけのよい少年のやうにすぐその日から、当時の私には解し難かつた古代の文字で書綴られたその日記のなかを殆ど手さぐりのやうに少し往つては立ち止まり立ち止まりしながら、

それでもやうやう読みすすんでゐるうちに、遂に或日そのかすかな枯れたやうな匂の中から突然ひとりの古い日本の女の姿が一つの鮮やかな心像として浮かんで来だした。それは私にとつては大切な一瞬であつた。その鮮やかな心像は私に、他のいかなるものにも増して、日本の女の誰でもが殆ど宿命的にもつてゐる夢の純粹さ、その夢と知つてしかもなほ夢みつつ、最初から詮めの姿勢をとつて人生を受け容れようとする、その生き方の素直さといふものを教へてくれたのである。

堀は、『更級日記』に出合い、それを読みすすめていくうちに、この作中に〈古い日本の女の姿〉を、心像として浮びあがらせている。

確かに、古典への接近は『更級日記』が先であるが、作品化されたのは、『蜻蛉日記』が先である。作品化に繋がったのには、ある出来事が関係している。昭和十年十二月の、婚約者矢野綾子の死と、その翌年に発表した『風立ちぬ』である。『風立ちぬ』の最終の章「死のかけの谷」がどうしても書けずにいた堀は、昭和十一年十一月二十二日付けの室生犀星に宛てた書簡にこう書いている。

(前略)「風立ちぬ」の続編のやうなものですが、あの静けさを踏み抜いたやうな、はげしい息づかひのするものを書きたいとおもつてゐます。それからもう一つ「鎮魂曲」と云つたやうなものを書き、再び静かな「風立ちぬ」の主題に立ち返りたいと目論んでゐるのです(それは出来れば五六百行の詩のやうな形式で書き

たいのですが)それだけを今年の仕事にして置いて、来年になったら何としても宿望の歴史小説に取り組まうと志してゐます。これは思ひ切つて小説にしたいと思ひます。(後略)

ここからは、『風立ちぬ』最終章の意図するところを読み取る事ができ、また、書き終えたあと《歴史小説に取り組まう》としていることも述べられている。だが、最終章の執筆は思うように進まず、追分まで冬を過ごすことになる。先に挙げた『風立ちぬ』あとがき「にあるように、《空虚な気もち》から脱れるために《心を日本の古い美しさに向け》《さうしておもに王朝文學に親しんだ》のである。そのようなとき生まれたのが、堀の王朝もの小説第一作目の「かげろふの日記」なのである。

この作品の創作状況や内容について、堀の複数の書簡やエッセイの中で見る事ができる。次に挙げる複数の書簡は、執筆のころにあたる昭和十二年のものである。八月三十日付 信濃追分油屋より佐藤恒子宛(封書)では、このように書いている。

僕はこんどは日本の古い女の生涯が書いて見たい 蜻蛉日記
だとか更級日記だとかいくつもいい日記を残していつてくれた
古い女たち——そんな女たちの一人を僕の物語の中に引き入れて
度ましく生かしてやりたいのです。その他にまだ僕の描いて
見たいと思つてゐるやうな女たちが二三人ある。みんなこれまで
僕の素描した女たちとはまるつきり異なつて、ひどい運命を背

負はせられた人達ばかりで、僕にはまだどう手をつけたらいいの
か分らないのです。

また、『蜻蛉日記』に「ぼるとがる文」に似た感動を受け、「ぼると
がる文」の《はげしい気持ちの作者だとか、さういつた僕の快心の女
性にちかい女のひとを、古い日本の時代に架空して、そんな女性の残
した日記みたいなのを、今度僕は発奮して書いてみたいんだ。》(八
月三十一日付 信濃追分油屋より 加藤多恵宛 封書)や、《一週間ば
かり閉ち籠つて「蜻蛉日記」といふ古い日本の女のひとの書いた日記
を読み続けてみました ちよつと「ぼるとがる文」にも共通する 女
性のきびしい気持ち(男に対する)がとてもいい——さういふものを
今度ねらつて、書きたいと思つてゐます》(九月十二日付信濃油屋より
佐藤恒子宛 絵はがき)と述べている。九月十五日付けの神西清宛書
簡(信濃油屋より)では、『蜻蛉日記』を、自分流に書こうとすること
が述べられている。

いつか君に話したことがあるだらう、ジョージ・ムアの「エロイ
ーズとアベラール」といふ小説、ああいつた行き方で、今度僕
が「蜻蛉日記」を自分のものにして書き直さうと企ててゐる こ
の一週間ばかり「蜻蛉日記」を何度も読み直しながら そのなか
のいくつかの情景を僕の好きなやうに組み立てかへたりしてゐ
るが小説もかういふ間が一番楽しい しかし今度は今迄とはだ
いぶ勝手がちがふので 書き出すまでにはだいたい手古摺りさう

だ

九月二十三日付の葛巻義敏宛(封書・信濃追分油屋より)では、《今
度こそひとつ歴史小説と思つたけれど、どうもなかなか手がかりが
けにくいので、「蜻蛉日記」を僕流に書き直してやらうかと思つてゐる
(後略)》と述べている。九月二十三日夕付の加藤多恵宛(封書・信濃
追分油屋より)では、《僕の仕事、なかなか捗取らない。自分持久戦の
覚悟をしてゐる。書かうと思つてゐるのは、この前話したやうな古い
日本の女の日記だけれど、最初の計画のやうに架空の日記を製造する
のはどうも手に負へないので諦めて、丁度僕のさういふ企てにうつて
つけの当時の日記が残つてゐるのでそれに託して僕の空想を満足させ
ることにした。日本の女の残した一番古い日記らしい日記である「蜻
蛉日記」といふのがそれなんだ。(後略)》と、神西、葛巻らと同様の
ことが書き記されている。自分流に書こうとすることについて、九月
二十一日夕付の佐藤恒子宛(封書・信濃追分油屋より)にはこうある。

今度の僕の小説、背景はぐつとこれまでと趣を変へて、平安時代
だが、(しかしさういふものにはちつとも凝らないつもり) 内容
は前に「物語の女」などでやつたやうな中年の貴婦人の日記——
しかし今度は所謂矜高き女性なるものを出来るだけ不幸な目に
遇はせてやりたいものです しかもその原因といふのが、移り気
の多いつれない夫に真面な深い愛を求めたがためなのです 日
本の女の書いた一番最初の古い日記である「蜻蛉日記」といふの

がさういふ主題を自らもつてゐるのです 僕の小説はそれの焼き直しですが、そんな古いものを出来るだけ operation など加へずにそのまま使用して、さういふものの中に何処まで僕——現代でもつともハイカラな詩人であることを自任してゐる僕が新鮮に生きられるか、とまあさういつたところが味噌でせう

自分流の書き方で、どれだけ堀自身が新鮮に生きることが出来るかを試みようとしていることがわかる。さらに、エッセイ『七つの手紙——或女友達に』で、『蜻蛉日記』とその中で見出したことについて、次のように述べている。

私の前に現はれたその「蜻蛉日記」といふのは、あの「ぼろとがる文」などで我々を打つものに似たものさへ持つてゐる所の、——いはば、それが恋する女たちの永遠の姿でもあるかのやうに——愛せられることは出来ても自ら愛することを知らない男に執拗なほど愛を求めつづけ、その求むべからざるを身にしみて知るに及んでは、せめて自分がそのためにこれほど苦しめられたといふ事だけでも男に分らせようとし、それにも遂に絶望して、自らの苦しみそのものの中に一種の慰藉を求めるに至る、不幸な女の日記です。

「唯生きて生けらぬと聞えよ」——さう、生きた空もないやうな思ひで男に訴へつづけた歎かひに拘らず、彼女がああ葡萄牙尼同様に、「いと物はかなく、兎にも角にもつかで」いたく年老ゆる

まで生きながらへてゐたらしい事、しかし彼らの死後さういふ皮肉を極めた運命をも超えて彼女らの生の激しかった一瞬のいつまでも赫きを失せないである事、常にわれわれの生はわれわれの運命より以上のものである事——「風立ちぬ」以来私に課せられてゐる一つの主題の発展が、思ひがけず此処において可能であるかも知れないのを見、私は何か胸がわくわくするのを覚えてゐる位です。(一 九月二十三日、追分にて)

また堀は、「蜻蛉日記」の印象を、《ひたむきな作者の痛々しげな姿にもかかはらず、何か変にくどくどしてゐて、いつもおなじ歎きざかり繰り返してゐるやうに見え、どちらかと云へばあまり感じのいいものではないのです。(三 十月二十三日、追分にて)》と述べた上で、創作にあたって心に生じた矛盾をこのように述べている。

私はこの日記の本質的にもつてゐる好いもの、例へばあの「ぼろとがる文」などのそれにも似たもの——さう云ふ切実なものだけをそつくりそのまま生かしながらその日記全体をもつと簡潔にして、それに一種の小説的秩序を与へ得たら、恐らくずつと我々に近いものになるだらうと信じてゐたのですが、私はその代償としてこの日記そのものの独自性をも危険にさらさなければならぬ事にはさまで深く思ひ及ばなかつたのです。

(三 十月二十三日、追分にて)

堀は《常にわれわれの運命より以上のものである事——「風立ちぬ」以来私に課せられてゐる一つの主題の発展》を「蜻蛉日記」の中に見出していると述べているのだが、『かげろふの日記』を、『風立ちぬ』の延長線上から切り離す見方がある。杉野要吉が、「堀辰雄『かげろふの日記』について——歴史小説の挫折——」（『国語と国文学』昭和四十五年二月）の中で、京都旅行（大和旅行も含む）の延長線上に『かげろふの日記』を見ており、次のように述べる。

要するに、昭和十二年六月の京都旅行の出発機を背後から支えていたのは、第一に当時の文壇を支配した日本回帰機運に象徴される昭和十年前後の歴史状況であり、それに対応した「私のうちに生じはじめた古代美への心の渇き」、第二に、それに触発されるように内部に高まってきた客観的歴史小説創造への野心、この二つであり、ことさらにリルケに摂取した「愛する女」のアイデアが織り込まれ、いわばこれらが混然とした形で堀をうながし京都旅行を試みさせたということになるだろう。そして「かげろふの日記」は、いわばかかる京都旅行の延長上に成立した作品だということである。

また、杉野は同論で原典との比較を通し、堀が恣意的な原典切り捨てをすることで、《歴史的所産として原典の生命を自己の作品に吸収する契機を掲棄することになってしまつてゐる。》と指摘する。さらに、「七つの手紙」の「三」に注目をし、《堀の当初の意図は「思ひ切つて

小説らしい小説」としての客観的な「歴史小説」の創造という点にあり、その意気込みにもかかわらず意図は挫折し、結果として、『風立ちぬ』以来私に課せられてゐる一つの主題の発展」の方向へ作品の像が結ばれていったと解されるのである。》と、歴史小説の挫折を『かげろふの日記』の中に見ている。

さて、『かげろふの日記』は、道綱の母の『蜻蛉日記』の特に上巻・下巻に取材したものである。作品全体は、主人公の日記体の形式をとっている。また、堀は、〈私〉と〈あの方〉をつなぐ大切な存在である道綱にも多くを語らせているが、〈私〉の眼を中心に物語は進められている。つまり、視点の中心はあくまでも、〈私〉に置かれているのだ。では堀は、〈私〉の視点で描くことによつて、何を表出させているのであろうか。〈坊（まち）の小路の女〉の出現で、心が揺らぎ山に籠つた〈私〉の下山後から見ていきたい。

下山後、西の京に住む〈あの方〉の妹君からの手紙に答える場面が「その七」にある。

しかしそのような苦しい思ひも、みんなあの方が私にお与え下さるものとおもへば反つていとしくて、或時などは自分から好んでそれを求めたほどでございました。（中略）——只、それほどまで私にとつては命の糧にも等しいほどな、その苦しみのお値打ちにも、それを私にお与え下さつてゐる御当人は少しもお気づきになつて入らつしやいませんやうなものですもの。私はこれをば此頃あの方のために何んだかお気の毒に思つております位。

苦しみそのものを《命の糧》と思うようになる。そして、それに気の付いていない《あの方》を《お気の毒》に思うようになる。さらに、「その八」で《あの方》に知らせずに住まいを移る。そこに突然やってきた《あの方》は、いきなり《私》の前に立ち上がり、香や数珠を投げ散らかす。そのような乱暴をはたらく《あの方》に対して《私》は、《身じろぎもせず、どんな事をなされようとも、じつとこらえながらあの方のなさるがまま》にされていた。そして、《私》は《あの方》に対して次のように思う。

そんな心にもない乱暴な事をなさりながら、反つてあの方が私にお苦しめられになつてゐるのが、どうといふ事もなしに、只、そうやつてあの方のなすがままになつてゐるうちに、私には分つて来たのだつた。しかし御自分ではそれには一向にお気づきなされようともせずに入らつしやるらしかつた。

さらに、何ごともなかつたかのようにふるまい、《その夜は、あ方と私といつになくお心をこめてお語りひ》になる。ここには、《矜高き女》としての私がある。しかし、翌朝にはある心境の変化も生まれてきている。

やつと平生のいかにも颯爽としたお姿に立ち返へられながら、お帰りになつて往かれやうとなすつてゐるあの方の後ろ姿を、突然、

胸のしめつけられるやうな思ひで見入りだしてゐるのは、いつか私の番になつていた。

《私》は、矜高き女でありながら、一方では胸のしめつけられる思いで《あの方》を見入る、愛する女に変わりのないのである。では、堀が矜高き女を描いたのはなぜだろうか。それは、『七つの手紙——或女友達に』(三三)から読み取ることが出来る。

自分を苦しめた男をいまは反つて見下ろしてゐられるやうな、高揚した心の状態を、私とその苦しい女主人公のために最後に見つけてやつた事は、この作品を私のものとして世に問ふ唯一の口実ともなりませう。

堀には、《不幸になればなるほどますます心のたけ高くなる女性》を描く必然性があったのだ。昭和十年十二月に婚約者矢野綾子の死による喪失感、孤独感を乗り越える力が必要だつたのだ。堀は、《自分を思ひ切り物語の中に引き込んでくれる》ような強い心を持った人を道綱の母に見出し、原典の『蜻蛉日記』上・中巻に描かれている道綱の母の心の軌跡に添いながら、「かげろふの日記」を描いたのだ。

三、『かげろふの日記遺文』について

全十二章から成る『かげろふの日記遺文』では、かげろふ日記の筆

者である（紫苑の上）、兼家の正妻（時姫）、具体的な描写はないが、兼家の第四の女（あたらし野の姫）、そして、原典に数十行しか書かれていない（町の小路の女（冨野））を登場させている。紫苑の上、時姫、冨野の三人の女性を三様に書き分けながら物語を進めているが、冨野をクローズアップして描き、彼女に語らせていることに、この小説の特徴がある。さらに、原典に登場しない冨野の前夫を創り出し、冨野がいつまでも兼家のもとに留まる人物ではないことを暗示する役を与え、兼家をめぐる女たちの物語だけではなく、冨野をめぐる男たちの物語の構図も造り出している。また、原典は回想録であり、日記形式であるが、『かげろふの日記遺文』は、現在進行形で物語形式である。『遺文』というタイトルも含め、犀星は、もう一つの「かげろふ日記」を造り出したのである。ただし、犀星は『かげろふの日記遺文』のあとがき「追記」の中で、原典との極端な乖離を避けようとする創作意図を述べている。

「蜻蛉の日記」はくり返して私の物として書きすすんだら、千枚を越える大部の物になりさうで、私は原典に十行くらゐしかかない町の小路の女に眼をとどめ、そこから外にはみ出さぬやうに執筆したのである。

さて、犀星は、『かげろふの日記遺文』に先立ち、昭和三十一年二月、河出書房から刊行された『日本国民文学全集七 王朝日記随筆』に、現代語訳『蜻蛉日記』を書いている。これが、『かげろふの日記遺文』

を書くことになる実質的なきつかけといえる。昭和三十年九月から十一月の、犀星の日記には次のような記述がある。

〔九月〕

二日 金曜日 はれ 仕事 注射三筒

河出書房の国民文学全集「かげろふの日記」の訳文 むりに押しつけられる、小谷恒に見てもらふことにする。

三十日 金曜日 あめ 台風九州へ、注射二筒

仕事 小谷恒来る、かげろふの日記、下訳百枚成稿、

〔十月〕

二日 日曜日 あめふる 仕事

かげろふの日記訳、十一月までつづけることにし、小谷恒の下訳。

十四日 金曜日 少雨 仕事 注射二

小谷恒来る、下訳かげろふの日記二十枚出来、四五日前に東京新聞から随筆依頼、十六日締切。

〔十一月〕

四日 金曜日 はれ 仕事 注射二筒

「かげろふの日記」二百枚河出社員に手交。

河出稿料一万五千元(税込)うけ取る。

これらのことから、犀星は小谷恒の下訳をもとに、現代語訳しているのがわかる。小谷は、『逍空・犀星・辰雄』(昭和六十一年六月 花曜社)の中で、このように述べている。

昭和三十年秋、犀星の代りに私の訳した『蜻蛉日記』を犀星は意外なほど喜んで読んでくれた。「君の訳文は一ヶ所言葉を変えると、全部変えなければならなくなるね」「そのままにしておく方がずっとよい」と言ってくれたのは、やはり珍しいことに褒めて貰ったのだと私は思っている。

小谷の記述からすると、昭和三十一年の「現代語訳『蜻蛉日記』」は、小谷恒訳の『蜻蛉日記』と言ってもよからう。そして、犀星の原典理解は、ここからきているといえる。犀星自身も現代語訳『蜻蛉日記』のあとがきのなかで、『本訳には故折口信夫氏の高弟小谷恒氏に学問的教えをうけた』と記述している。この現代語訳は、『かげろふの日記遺文』中に取り入れられている和歌に効果的に使われている。原典である『蜻蛉日記』にある歌は、『道綱母集』をのぞき、二百六十一首ある。そのなかで、『かげろふの日記遺文』に引用された和歌は、原典の上・中巻の二十九首である。引用は、「原歌のみ」、「原歌と口語訳」、「口語訳のみ」と、統一されていない。和歌の引用は、「三、真菰草」までに二十三首がとられ、そのほとんどが、紫苑の上と兼家の贈答歌

であり、紫苑の上を描くために、和歌は効果的であった。『かげろふの日記遺文』の和歌の効果について、三瓶達司^②は、『犀星は、王朝的雰囲気を醸成せんがために和歌を採取したのではなく、町の小路の女を描くために、それに対峙する存在として道綱の母が必要であったのであって、和歌もそれに付随してとり入れられたものと見るべきであろう。「長歌」の章に見えるように、和歌は、道綱の母にとっては生命であった。それだからこそ、道綱の母という女性をあらわすのに、和歌は欠くべからざるものであった。』と述べる。確かに、道綱の母にとっての生命線である和歌を切り離して物語ることはではない。しかも、兼家との歩みの中で詠まれた歌の採取は、彼女の心情を表現するのに効果的であったのだ。同じく『蜻蛉日記』を典拠とした、堀の「かげろふ日記」は、原典の上・中巻の百八十一首から四首の採取にとどまっている。これは、堀が平安時代という時代設定にとられずに、現代の小説を書くこうとする態度のあらわれである。作中に採取された四首は、愛されることは知っていても愛することを知らない兼家を、かえって哀れむ心境に道綱の母が至る過程で使われている。堀は、原歌をそのまま引用しているが、犀星の三種類の和歌の引用から考えると、必ずしも原典にこだわらず、和歌という詩情を小説の中に取り入れたということでもある。

四、『かげろふの日記遺文』の中の女たちの造形

様々な側面を持つ『かげろふの日記遺文』であるが、作中の女たちはどのように造形されているのであろうか。

『かげろふの日記遺文』を「婦人之友」に連載が始まった。昭和三十三年七月に、犀星の小谷恒に宛てた書簡がある。

〔七月十六日付 軽井沢より 小谷恒宛〕封書・速達

袋小路の女を一回分書きたく、適当な人の娘として、その適当な人の官位等（名前も）また、姫の名前もお示しあらば幸甚。いづれ零落の姫ごならんと思ひますが右たのみます。

〔七月十九日付 軽井沢より 小谷恒宛〕葉書

御教示有がたう、小琴がいいと思ひます。つまり袋小路の女を作り出すためです、勿論、日記の中にかきこむ考へです、誰もこの女にふれてゐないので、ふれて置きたいといふつもりです

この書簡を見ると、〈袋小路の女〉を作り上げようとして、小谷に助言をしてもらっていることが解る。この時点ではまだ、「町の小路の女」を作り出す途中の段階であつたといえる。現に、「婦人之友」に連載していた初出を見ると、「三、真菰草」までは、〈袋小路の女〉（袋小路）と記述している。ところが、「四、町小路の女」からは〈町小路の女〉として記述している。しかし、「十、あたらし野の姫」で再び〈袋小路の女〉（袋小路）と表記するなど、混用が見られる。昭和三十四年十一月に講談社から刊行された『かげろふの日記遺文』では、〈町の小路の女〉（町

の小路）に統一している。

この原典に十数行しか書かれていない町の小路の女への着眼について犀星は、『かげろふの日記遺文』のあとがきの中で、このように述べ、冴野の境遇と、犀星の生母との重なりを述べ、冴野の造形を示唆している。

私は私の生母がその夫の死後に、その邸から逐はれて再婚したとか、病死したとかで消息不明になつてゐたことを、この町の小路の女のくだりを読んで、何物かに行き当たつたやうな気がし、そこに彼女の若い日を思ひあてることに、書き物をする人間の踴躍と哀れを感じた。

さて、先にも述べたが、紫苑の上、時姫、冴野の三人の女が三様に描かれているが、歌の才を持ちもの書く女である紫苑の上と、女が持たねばならないあまさ（二、山辺の垣ほ）をたくさんに持つ冴野という対極にある両者から、『かげろふの日記遺文』における女の造形を章を追つて見てゆきたい。

物語は、〈彼女の眼を惹いてゐるわけは、見るとすぐひやりとさせる顔の冷たい美しさであつた。（一、花やぐひと）〉という、紫苑の上の少女時代（十七歳）の顔の描写から始まる。紫苑が十九歳になつた春の終わりに、兼家の第二夫人としての申し入れがある。紫苑は、歌の才を持ちものを書く上に、潔癖な女性であり、兼家のすべてを受入れることができないでいる。しかし、兼家との贈答歌と通いの中で、

《いつの間にか紫苑の上と呼ばれるやうになつてゐた彼女は、すこしづつ深く、兼家にかたむき、七月にはもうその結婚が成り立つてゐた。

(一、花やぐひと)と、立場が変わる。結婚成立後も、兼家は紫苑の上の《冷たい美しさ》に魅力を感じながらも、彼女の中に安らぎを得ることができないでいる。紫苑の上は、自身の理性と関係なく《不自然に成長》していく自身の中の女を恐れている。けれども避けることができずに、《二人であてこそはじめて独りの思ひがするといふ、ありふれた喜び》(二、山辺の垣ほ)を感じるようになる。このような思いとは別に、紫苑の上は心から《生ま身の女》になれずにいた。そのよくな紫苑の上に、兼家は自分の知っている姫たちの中で紫苑の上が最も秀れているが、温かさを欠いている女にここまで奪われることはないと言う。どのような姫たちが兼家の心を占めるのかという紫苑の上の問いに兼家は、町の小路の女のような人だと言う。紫苑の上の、なぜ卑しい女に心が動くのかとの問いに、兼家は次のように説く。

「いや、少しも卑しくも低くもない、あの女らには、女が持たねばならないあまさが沢山にある、女が桂や襲や位や学びを脱いだ本来の姿があるのだ。お身がその驚きをする前に、あの女がどのやうにして生きてゐるかを知らねばならぬ、女が女として生きてゐるかを知らねばならぬ、女が女として生きるころの、ただ一つの生き方をしてゐるのだ。」

(二、山辺の垣ほ)

さらに、町の小路の女と自分を同じ女に捉えているのかという紫苑

の上の問いにはこのように答える。

「お身よりも、もつと自然に生きてゐると言はれよう、お身は学んでゐるが、町の小路の女は女そのままなのだ」

(二、山辺の垣ほ)

やがて紫苑の上は身籠り道綱を生むのだが、赤ん坊を見ていると、生まれてきたことを恐ろしいと思う。道綱が生まれて間もなく、紫苑の上は兼家が町の小路の女のもとに通つてゐることを突き止める。本邸の時姫のもとに帰つてこないことがわかり、紫苑の上は時姫のもとに文を送り、《おなじ女心が寄り添ふことで慰め合ふ》(三、真菰草)《ことで、時姫と心を通わせる。しかし、多情な夫兼家をめぐり、紫苑の上は穏やかな心持にはなれない。

町の小路の女冴野は、二人の男渡りをしたと噂されており、《容顏の肉はおとろへを見せずに、こぼれる麗質はこの頃急に盛り返しを見せて、人はくちなはの君とさへ、その音もない立居の美しさをなぞらへた。》(四、町の小路の女)とある。さらに、冴野については、このよくな描写が「四、町の小路の女」にある。

三人の女の中で、冴野は何時もくづれおちる異国人の肉体を持つてゐたのだ。一方をおさへると長い一方の肉体が、ずつしりと重い音を立てて、弾みで返つた。兼家はその重さを惧れもし、愛して飽かず、真昼にこの人を見ると、この人から眩暈のやうなもの

が射して来て、兼家を同様の眩暈の中につれ込んだ。

※

白いくちなはは、くるくるとからだを器のやうに捲いて、その中心から顔を上げて見せた。眼のへりの朱、唇の朱、豊頬ななめに走る朱、それは名状すべからざるなまの生き身であった。最後に女はなま身で立ちむかふのであらうが、学も智もない冴野はそれをそのやうに愛せられるより外に、なんの企てもない無邪気ともいへる振舞ひであつた。

冴野を肉感的に捉え、くちなはに擬えることで、紫苑の上や時姫にない立体感をもつて描いている。これは、兼家を冴野に向かわせたものが、《生ま身の女》であることを印象付けている。ほどなく冴野にも兼家との間に子供ができるが、死産であつた。死産の報せを受けた紫苑の上は、長年の苦しみから解放された感慨から、《この悲しみとは反対に、次の瞬間では何処かがかたがついて、生きられてたまるものかといふちひさい叫び声（六、うたたねのまに》を上げる。その紫苑の上の前に、冴野が死んだ赤ん坊を抱いて現れる。紫苑の上は、冴野から《女といふものの裏側ではなく、裏側であると見てゐたものが悉く真正面にあつたのだ。女自身のよろよろしたものが悉く男をつつみこんでしまふ、最後には実は弱い作用ではなかつた。（六、うたたねのまに》ということを教えられる。その後、冴野は一瞬の間に眼の内から去り、そのあと兼家が現れる。迎えに出た紫苑の上は、《不思議に自分のうしろに冴野の姿を感じ兼家のうしろにも、髪のけふる人（六、

うたたねのまに》をおぼえる。この感覚的なものを確信として紫苑の上が捉えるのは物語の最終場面である。

「殿、生きた二人の女といふものが、思ひ余つて一人になるといふことも、そして一人の殿に仕へるといふことも、有り得るやうな気がいたして参りました、殿の、おん心にあるものが私をそのやうに躑けてまゐるやうな気が、只今、ふつと、いたして来ました。」

（十二、再会）

冴野は、死産と前夫の出現に加え、兼家の第四の女性であるあたらし野の姫の存在を知る。さらには、紫苑の上と時姫の訪問も受け、彼女たちに兼家の元から去ることを告げる。冴野は、このままだと《殿は、三人の女の沼で、溺れてお終ひになるかもわかりません。」（八、香の風》と、紫苑の上に言う。時姫や紫苑の上からの金銭の心配に対して、固くその申し出を断る。時姫には、《一文なしで結構でございます。橋の上にも坐ることができる身分です。」（八、香の風》と、これを受け。時姫は冴野のことを次のように捉えている。

時姫の頭にふいに閃いたことは、夫兼家をとらへたこの女の持つものの豊富でしかも殆ど縫ひ目なしに柔らかい物言ひは、したたかな丈夫の心を持つものの態度だ。しかも何一つとして欲しがらない今の冴野は、何処で何を学んだのであらうかと思つた。これだけの落ち着きと立派な応へを持つ女は、洛中でも数少ない女で

あつた。或る意味で紫苑の上とは、人物が上位にあるやうに思はれた。

(八、香の風)

また、紫苑の上には、こう言い切る。

わたくしは黄金を貰ふことに恥を感じてゐる。身を引く話のあつた時に、女は黄金を貰ふものではない、黄金で人間の仲が捌けるやうになるには、まだ年月が経たなければ、さうなりません。まいが、わたくしには食べるだけの物は、もう、用意してごさいます、町の小路にゐる女といふ者は、つねづね、さういふ細かい前方の暮しを何時も眼に見てゐるものでございませぬ、

(八、香の風)

冴野の潔さに、紫苑の上はこのように思う。

どんなに潔白さがあつても、いまの冴野が見栄や外聞を加へたとしても、決していへぬ断り方であつた。何といふ強い重たい心を何処までも持ちつづける人であろう。

(八、香の風)

冴野の出現に心を乱し、あたらし野の姫の出現にさらに心を乱し、多情の夫とその女のこと、紫苑の上の心は休まることがない。《冴野のあつた頃には、心が突つづける思ひであつたが、あたらし野の姫の出現には、ほとほと疲れ切つて今は何もききたくはなかつた。(十一、長歌)》

という紫苑の上は、《平然と少しの濁りも見せず去つた冴野には何一つの噂も立たず、水のやうに引いた後の穏かさには澄み切つた人間の閃き》のある冴野の去り際の見事さと、自身の囚われを比較してこのやうに思う。

冴野は信仰をもたないで野の女としての自分を作り上げてゐたが、私は自ら悶えて女は女であつても、女でなければ作れない世界に行き着かうとしてゐることに気づいたが、私の永年の日記や和歌の数々のそれよりも、先づ私の中から趁ひ出しかねてゐる情念をきつぱりと取りのぞきたかつた。

(十一、長歌)

やがて《山にこもるより外に自分のしばらく身の置きどころのないこと》を読み取り山に籠る。宗教的なものに救いを求めようとするが、救われることなく兼家により連れ戻される。紫苑の上は、籠る前以上に表面的には兼家に逆らわなくなつてゐる。やがて、黙つて父倫寧の邸に移つて初瀬詣での準備をしてゐるときに、兼家が突然やつて来て暴れだす。そのとき、紫苑の上は《声一つ立てずじつとしてゐた。そして、《言い様のない果敢さ、暴れ方の汚さにそれを此の人はどういふふう、数刻の後に取り繕ふのだらうか(十一、長歌)》と思う。そこには、紫苑の上の冷めた目がある。堀の『かげろふの日記』でも《私(道綱の母)は、《あの方》にされるがままになつてゐた。と同時に、あの方を気の毒に思う。ここで堀は、《矜高き女性》を出していくのだが、犀星は、《矜高き女性》である、男性を越えたところで男性を見て

いる女性までは描いていない。

冴野は、兼家の去つてくれるなことばに迷うが、前夫忠成の出現（九、くろ髪）によつて去ることを決め、静かに姿を消す。静かにそして見事に去つた冴野であるが、「十二、再会」で、生霊のようにもまた亡霊のようにも思える突然の出現がある。突然、冴野が現れたことに驚いた紫苑の上は、冴野と対峙する。しかし、兼家のことばにより、争うことをやめる。

「こんな間髪をいれない時間が、もう、間もなく何物かの片をつけてくれるだらうか、私はいづれに従くといふことは言はない、そなた達も言うてはならない、この短い時間が何も彼も、われわれの生涯をととのへてくれるのだ。」

「私は誰とも一緒には行けない、そなた達のどちらにも負けを取らしたくないし、私自身も運命をここで作り代へようとは思はないのだ。」
（十二、再会）

そして、兼家、紫苑の上、冴野は佇みお互いを見入る。《破れるものは破つたあとで、もはや、それ以上に壊れることがない（十二、再会）》ことがわかり紫苑の上と冴野は、闇に融ける兼家を見送る。その場面は、次のように印象的に描かれている。

「そなた達はいま何といふお互いの美しさを見せてゐることか。何か別の粧ひが蔽ひかかつて来てゐる。」

冴野がしめやかに言つた。

「殿、おすこやかに、」

紫苑の上の声も、それに継いで放たれた。

「では、またの日にこそ。」

兼家のすがたは硬い闇の中へ、闇は破られ、この人の通るみちを穿つてくれた。二人の女は立つたまま此の世にあらんかぎりの美しい瞳をはしらせて、闇に融ける兼家を見送つた。兼家のすがたは間もなく闇の中に没した。四つの瞳が暗さを撥いて光つた。

（十二、再会）

闇の中に兼家の姿が没したあと、紫苑の上と冴野の《四つの瞳が暗さを撥いて光》る。これが、前にも挙げた《不思議に自分のうしろに冴野のすがたを感じ兼家のうしろにも、髪のけふる人をおぼえる。（六、うたたねのまに）》であり、《殿、生きた二人の女といふものが、思い余つて一人になるといふことも、そして一人の殿に仕へるといふことも、有り得るやうな気がいたして参りました（十二、再会）》と、紫苑の上に言わせることにつながる。つまり、紫苑の上と冴野の同化を意味する。

五、おわりに

犀星は、町の小路の女への視点を、『かげろふの日記遺文』あと

がき」の中で、このように述べている。

町の小路の女が行衛不明になつたといふことの、その行衛の判らないところに、私はまた別様の松風を聴き入つた。いくら聴いてゐても夜明けのないやうな暗々たるかなでは、それが町の小路の女の本体であることを覚えると、私のこころは沈黙を破つて言葉が出ない状態であつた。あはれという事はかういふ人の上にあつて、紫苑の上すなはち蜻蛉の日記の筆者にはなかつたのだ。千年の後の或る日の女も、また町の小路の女のみちを歩いてゐる。

また、同じ「あとがき」で、このように述べている。

われわれは何時も面白半分^にに物語を書いてゐるのではない。殊に私自身は何時も生母にあくがれを持ち、機会を捉へては生母を知らうとし、その人を物語ることをわすれないでゐるからだ。われわれは誰をどのやうに書いても、その誰かに何時も会ひ、その人と話をしてゐる必要があつたからだ。誰の誰でもない場合もあるが、つねにわれわれの生きてゐる謝意は勿論、名もない人に名といのちを与へて今一度生きること^を仕事の上でも何時もつながつて誓つてゐる者である。

確かに、原典に数十行しか出てこない名もない町の小路の女に「野」という名前を与え、物語の中に生かした。それを、一度も会うこ

とのなかつた生母に重ね、犀星の生母憧憬の物語としての『かげろふの日記遺文』に仕立てた。しかし、これだけで片付くのであろうか。

堀が「道綱の母」一人を描き、彼女の中に当時の自身の心情を投影していったのに対し、犀星は、町の小路の女^野を創り出し、紫苑の上、時姫、^野を三者三様に描き、最後の場面では紫苑の上と^野の同化を示唆する場面を用意し、それぞれの造形を消し「女」に一般化していることを見逃してはなるまい。このことを考えるために、物語の最終部の「一さいは終つたのか、生きてゐる限りものの終りといふものは、何処にもないのではないかと、この無頼の男は呟いた。(十二、再会)」に注目したい。兼家の呟く「終りといふものは、何処にもない」とは何か——「女」を求めることに終りはないということである。「女」を求めるといつても、単に「男」の性の問題や好色を意味するのではない。「十、あたらし野の姫」で、時姫のもとを訪れた兼家が、あたらし野の姫に言われた、「殿といふ方は女の心のなかに住まうとして、結局、何処にもお住ひになれなくて門のべに立つていらつしやる。」ということを時姫に語り、「(前略)男は情痴の赤ん坊なのだ。これが判つてくれる女は千年経つても世界にはゐないのであらう。男はつづまり孤独になつて死んで往くことになる。何千年も続いてゐる孤独は一人や二人の女によつて、壊されることはなからう。」と語る兼家のことばに、その答えは集約されている。つまり、兼家は、紫苑の上、時姫、^野、そして、あたらし野の姫の中に分け入りながらも、結局は自らが翻弄されて居場所を定めることができずにいる。そのような男の姿も、犀星は『かげろふの日記遺文』で描こうとしたのだ。それを、兼

家の最後の呟きが物語っていることを読み落としてはなるまい。

考』昭和五十七年三月 桜楓社所収)

※堀辰雄『かけろふ日記』に関する引用は、『堀辰雄全集』(昭和五十二年 筑摩書房)によった。

注

(1) 宮崎は、『蜻蛉日記』を典拠とする小説を書いた近代作家は、それぞれ原典「蜻蛉日記」をどうみていたのか、あるいはどう評価していたのか、そしてそれが作品上どのようなあらわれしているか、というところに主眼をおく。』として、三作家の「蜻蛉日記」観を読み取っている。田山花袋については、『原典を大きく離れて、花袋独自の内面をつくり上げているのが、本作の特徴である』と評している。堀については、「その八」で、原典からやや離れるようになっていくが、それは、『恋する女たちの永遠の姿』を強調づけるものである』と評しているが、原典に添った作品であることも述べている。犀星については、原典から大きく離れてはいるが、『原典「蜻蛉日記」への独特に迫り方をなし、彼自身の特異な人生体験から学びとった女性観をそこに重ね合わせて成ったのが、この独自の作品であってみれば、「遺文」は丸ごと彼の「蜻蛉日記」であるといつてよいだろう。』と述べている。

(2) 三瓶達司「近代小説における和歌——室生犀星の場合」(昭和五十三年二月〜三月『形成』)のち、『近代小説出典

第四章 錯綜するイメージと作家の内部——『蜜のあはれ』論

一、『蜜のあはれ』はどのように読まれてきたか

『蜜のあはれ』(昭和三十四年一月から四月 「新潮」連載)は、犀星晩年の傑作の一つである。同時期には、『かげろふの日記遺文』の(七名もなき侍)から(十二 再会)までが「婦人之友」に連載されている。これらの作品は、犀星七十歳の作である。『蜜のあはれ』には、従来次のような評価がなされている。まず、「東京新聞夕刊」(昭和三十四年三月二十七日)で、篠田一士は、「近代小説の定法を徹底的に踏み破った室生氏の無手勝流の作品」であり、全編をつらぬくものは、「まばゆいばかりの感覚の世界」(『老熟した内的世界に投影したその輝き』)であると評価する。しかし、この作品に「本来の文学を積極的に夢見ることにはできない」と述べる。また、日沼倫太郎は、「図書館新聞」(同年十月二十四日)で、「読後の印象が構成する総体的なイメージは読者の側についてやつて来」ず、「小説としての」欠陥を語るもの以外のなものでもない」と述べる。そしてその原因を「対話的な構成をとったこと」にあると批判する。だが、日沼は、批判した部分にこの作品の特徴があると述べ、重要なのは「対話を通じて描き出される孤独なパンセー——生きものの死のあはれ——」とする。さらに、「詩をかくと同じモチーフで散文の世界を征服しようと努力し続け、それが『近代小説の構造にかくことのできない倫理性を拒んでいる』」のであり、「このような背反の上にあえて不安定な『蜜のあはれ』の世界はなり

たっている」と論評している。その他、円地文子や高橋新吉の評価で共通するのは、作品に表われた犀星の詩人的感性をどのように受け止めるかという点である。また、鳥居邦朗が、『蜜のあはれ』室生犀星」(『国文学 解釈と鑑賞』平成元年四月)で、金魚は「作中の老小説家上山が作り出した幻想だ」と指摘し、「実は小説家上山のモノローグでしかない」と述べる。そして、犀星は「幻想を抱いてしまう老小説家の心性の方をむしろ書かないではいられなかった」のであり、「幻想を樂しむそのさまを、そのまま小説に表現しなかったのだろう」と述べている。また、この小説のイメージを代表するものは「夕栄え」であろうと仮定し論証している。戸塚隆子は、「室生犀星『蜜のあはれ』論」(『室生犀星研究』第十五輯 平成九年六月)で、「後記『炎の金魚』という額縁に補完されて本体である狭義『蜜のあはれ』の物語の真実は増す」と述べ、メタフィクション性を指摘する。また、作品全体にちりばめられたイメージの連関性を析出している。今野哲は、「超現実主義的作品論——『蜜のあはれ』の場合——」(『論集 室生犀星の世帯下』室生犀星学会編 平成十二年九月)の中で、鳥居邦朗(『蜜のあはれ』室生犀星)『国文学 解釈と鑑賞』平成元年四月)と戸塚の論を踏まえつつ、「『蜜のあはれ』における超現実なるものの真実性は、実現されることによってではなく、可能性のままに限りなく先送りされることによって保持されている」と述べる。能地克宜は、「室生犀星の自己言及小説——『蜜のあはれ』の方法——」(『いわき明星大学人文学部紀要』第二十四号 平成二十三年三月)の中で、「現実と虚構の融合及び、犀星文学の引用・パロディ化に意識的な、犀星晩年の特徴

が最も強く窺える小説」と述べ、これまでの「老人の性」や「エロチシズム」「幻想」からの読みを否定した論を展開している。そして、「蜜のあはれ」では虚構を書き続けてきた自身が、自ら作り出した虚構に支配され、書くことが阻まれていくさまを見ることができると述べている。ここに、自己言及性を見るならば、蜜のあはれはまぎれもなく自伝小説として機能しているといえるだろう。と、自伝小説の流れを言及する。

さて本論では、金魚の人格化や、全文が会話体であるといった手法に注目しつつ、以下の点に注目して論を進めていく。まず一点は、金魚の少女の中には、犀星の作品にしばしば登場する（女ひと）のタイプのタイプが内包されているが、それがいかなる位相を持つかということである。もう一点は、『蜜のあはれ』の文体から何が考えられるかである。そして、これらのことが、老小説家上山（をぢさま）の内部にどのように響き作品が形成されているかに迫りたい。

二、金魚の少女、「赤井赤子」と老作家「上山」、そして田村ゆり子

ここに登場する（あた）は、少女にして金魚であり、金魚にして少女という人格を持っている。金魚として生まれ三年経ち、人間でいうと、二十歳くらいであると設定されている。ただし、自らは十七歳くらいと言っている。この（あた）は、七十歳になる小説家上山の家に住んでおり、上山を（をぢさま）と呼んでいる。（これ以降、本論中では、（をぢさま）と表記する。）彼女には、自らがつけた名前がある。（赤い井のなかの赤子、赤井赤子）である。この名前に対して（を

ぢさま）は、「いいかね、あか子、赤井赤子といふのはちよつと變つてゐて、呼びいいね。ではさう呼ぶことにしよう。」（一、あたいは殺されない）といいながらも、金魚の少女を呼ぶとき（赤子）とは一度も呼ばず、（きみ）と呼ぶ。そして、彼女もをぢさまも、（赤井赤子）という名前には、この後一度も触れていない。命名は、金魚の少女の少女の部分、つまり、金魚の人格化のための命名と言つてよからう。

この人格化は、命名のほかにはをぢさまの（きみの言葉を僕がつくることによつてきみを人間なみに扱へるだけだ（二、あたいは殺されない））によつて、また、（をぢさまが小説の中で化けて見せていらつしやるのよ、もとは、あた、五百円しかない金魚なんです。それををぢさまが色々考へて息を吹き込んで下すつてゐるの、……（三、日はみじかく））と、金魚の少女に語らせていることから明らかである。

人格化された金魚は、ハンド・バッグを持ち、をぢさまに小遣いをねだり、もらった金を持って買い物にも行くし、歯医者へ行き治療も受ける。タクシーにも乗れば、電車にも乗る。電車の中では、見知らぬ男に声を掛けられ困惑もするが、金魚が人間に見えればこそその出来事だ。逆に、人格化されたこの少女が本当は金魚であると分るのは、次の四人である。をぢさま、金魚屋、そしてすでにこの世の人間ではない二人の女性である。

一方、（をぢさま）は、七十歳の小説家であり、上山という姓を持っていることは前述の通りであるが、現在のをぢさまを取り巻く環境は、金魚との会話に表われている。例えば、垣根を石塀に作り変えるための石が着いた時の会話から読み取ることができる。

「今までの竹の胡麻穂だと燐寸一本で、火が一面にひろがるからね、まるで家の周囲に燃えやすい焚付を置いてみたやうなものなんだ。」

「火事があつたら小母さまの足が立たないから、なかなか逃げ出せないし、あたいは小ちやいからお手伝ひができないもん、その前にあたいなんかあぶられて死にまっつてゐるかも知れないわ、をぢさまはどうして小母さまを背負ひ出すおつもりなの。」

「そこで塀は石につくりかへることに考へついたんだ。をぢさんが死んだ後に垣根を結び返す必要もないね、胡麻穂の垣根つてお金がかかるんだ、息子や娘がゐてもみんなお金がとれないから、垣根をやり代へることも、一年遅れになり五年八年と遅れてボロ家にボロの垣根になつてしまふ、きみはをぢさんの大事な友達だけれど、それはただの金魚といふびかびかのおさかなに過ぎないしね。」

「何の役にも立たないわね、ただ、をぢさまの精神的なパトロンみたいにはなつてゐるけど、一緒に寝ることもできないわね。」

(一、あたいは殺されない)

一見、金魚の少女とをぢさまの他愛のない会話とが続くが、その中に、をぢさまの人生観あるいは世界観が、しばしば挿入されている。

「をぢさまはどうして、そんなに年ぢゆう女をんなつて、女がお

好きなの。」

「女のきらひな男なんてものは、世界に一人もゐはしないよ、女がきらひだといふ男に会つたことがない。」

「だつてをぢさまのやうな、お年になつても、まだ、そんなに女が好きだなんていふのは、少し異常ぢやないかしら。」

「人間は七十になつても、生きてゐるあひだ、性慾も、感覚も豊富にあるもんなんだよ、それを正直に言ひ現はすか、匿してゐるかの違ひがあるだけだ、もつとも、性器といふものはつかはないと、しまひには、つかひ物にならない悲劇に出会すけど、だから生きたかつたら、つかはなければならぬんだ、何よりそれが恐ろしいんだ、をぢさんもね、七十くらゐのヂヂイを少年の時分に見てゐて、あんな奴、もう半分くたばつてやがると、蹴飛ばしてやりたいやうな氣になつて見てゐたがね、それがさ、七十になつてみると人間のみづみづしさに至つては、まるで驚いて自分を見直すくらゐになつてゐるんだ。」

(二、をばさま達)

ところで、物語は金魚の少女が、この世の人でない二人の女性に出会うことで動きはじめ。二人の女性のうち一人は、田村ゆり子である。彼女は、昔自分の書いた原稿を、をぢさまに見てもらつていた。

ある日、アパートの一室で、心臓麻痺により孤独の死を遂げる。遺体の左手首には、付き合つていた男性に、死後腕時計をもぎ取られた時にできたと思われる擦過傷がある。そのような田村ゆり子が、十五年ぶりにをぢさまに会うために、講演会場に現れる。これが、最初の登

場である。会場で気分が悪くなったところを、金魚の少女の水筒に入
った井戸水で助けられる。二人の出会いには偶然ではなく、田村ゆり子
は「え、もう、今日会場にはいると、すぐあなたのおそばに坐るやう
に、頭がふいに報せたの。」(二、をばさま達)と言ひ、金魚の少女は、

「あたい、あの扉から誰かが来る筈だと、会場にはいると、すぐ、
ずっと、思い続けてゐたわ、一ぺんも会つたことのない人だが、
会へばすぐ打ち融けてお話の出来る方で、お話しなければならな
いことが沢山たまつてゐる方だとさう思つてゐたの。だから、お
席をとつてお坐りになられるやうにしてゐたのよ。」

(二、をばさま達)

と言ひ、お互いに会うことは、偶然ではなく必然であり、しかも予
測できたと言つてゐる。田村ゆり子は、をばさまに直接会いたいが会
えない訳があると残り残し去る。金魚の少女は、この田村ゆり子がい
かなる人物なのか、そして、すでにこの世の人間でないということ、を
をばさまに教えられる。もう一人の女性は、ある夕刻四時半ごろ突然
をばさまの家を訪ねてくる。女は、自らの正体が幽霊だと語る。

「もうだいたいぶ前に亡くなつてゐる女なんですから、お訪ねしても
むだだとは思ひましたけれど、女のはかなさで、ついお立ち寄り
したのでございます。」

(三、日はみじかく)

《女のはかなさで、ついお立ち寄りした》という言い方は、『かげろ
ふの日記遺文』で、町の小路の女冨野が、兼家と紫苑の上の寝所に現
れる場面を連想する。

「ただ殿にひと眼おめにかかりたいばかりの、心の縋りにござい
ました。女にも、夜盗に均しい焦燥の気で、忍びこむ時がござい
ます。」

(十二 再会)

また、幽霊の女に《あなただつて、それ、そんなに、巧くお上手に
化けていらつしやる。》と、ひと目で正体を知られてしまう。しかし金
魚の少女は、幽霊の女に警戒心を抱かず、かえつて正体を知られたこ
とを楽しんでいる。ところが、をばさまの過去の仕打ちが、女の口を
通して語られることに、金魚の少女は女に対して怒りを強くし、次の
ように幽霊の女とをばさまを会わすことを拒否する。

「愠るも愠らないも、ないわよ、何のために今どきうろろう出で
いらつしやるの、あたいのある間、いくらいらつしつたつて、何
時だつて会はせて上げるもんですか。」

※

「をばさまは莫迦であつて女好きだから、あ、よしよしと仰有るか
も知れないが、あたいの眼をくぐらうとしたつて、一歩もお庭の
中にも入れはしない。」

(三、日はみじかく)

この場面も、『かげろふの日記遺文』で、寝所に現れた冴野を、兼家に会わせまいとする紫苑の上の抵抗を連想する。

「殿、おん眼をおさましになつてくださいませ、冴野を、ご覧じく
ださい、殿、お早く。」

紫苑の上は身悶えをし、冴野の手のゆるんだ間に声を立てた。

「殿、お眼をおさましになつてはなりません。冴野は何時もの冴野と変つた人に見えます。もはや彼の頃の冴野ではございません、ご覧じませ、冴野は私の口をふさぎ、言葉を奪つてゐるのです。」

(十二 再会)

紫苑の上の抵抗は、命をも掛けるような必死のものが、金魚の少女の場合は、無邪気さのある抵抗——言つてみれば、をぢさまを独占したいという、独占欲の上に成り立つたものといえる。

四十五年ぶりに、をぢさまに会おうとした幽霊の女は、会うこともなく去り再び現れていない。他方、田村ゆり子は、幾度となく出現している。そのいずれもが、夕方五時ごろである。冬に近づきつつあるため既に暗くなっている。四度目に田村ゆり子が現れたときの、彼女と金魚の少女の会話に注目したい。

「あ、捉まへた、田村のをばさま、けふは放しませんよ、けふで三日もいらつしつてゐるんぢやない？あたい、ちゃんと時間まで知つてゐるんだもの。きのふも五時だったわ。」

「ええ、五時だったわね、五時という時間にはふたすぢの道があるのよ、一つは昼間のあかりの残つてゐる道のすぢ、も一つは、お夕方のはじまる道のすぢ。それがずつと向うの方まで続いてゐるのね。」

(四、いつもある橋)

〈五時〉という時間の、昼から夜へと変わる黄昏時に現れるのだ。

幽霊の女が現れた四時半という時刻も、この時間帯に当てはまり、〈五時〉という設定は、現世と後世の境界を意味し、彼女たちの存在が、現世と異にすることを印象付ける。彼女たちは、金魚の少女には見えるが、二人が会いたがつてゐるのをぢさまには見えない。むしろ、見ようとしなない、会おうとしなないと言つた方が適切かもしれない。ただし、講演会の帰りに袋小路の行き止まりで、〈見た、たしかに田村ゆり子だ、幾らぼやけてたつて嘘のない顔だ。〉(二、をばさま達)と、田村ゆり子の出現をその時は認める。が、五度目にをぢさまの家の前に現れたときには、をぢさまはこう言つてゐる。

「よくそこに気がついたね、あれは本物の女ではないんだ、きみが金魚屋に行く途中で田村ゆり子のことを、考へながら歩いて、遂々、本物に作り上げてしまつたのだ。」

「ぢや、何時か街の袋小路の行停まりで見たときも、あたいのせゐだと、仰有るの。」

「あの時は僕ときみとが半分づつ作り合はせて見てゐたのだ、だから、すぐ行方不明になつて了つた。人間は頭の中で作り出した

女と連れ立つてゐる場合さへある。死んだ女と寝たといふ人間さへあるんだ。」

(四、いつもある橋)

をぢさまは、現在に生きることに徹しているから、見ようとしないうし、見えないのかもしれない。金魚の少女のことは借りるならば《人間の正気には見えない》のだ。では、なぜ金魚の少女には見えるのだろうか。をぢさまの言うように、単に田村ゆり子像を作り上げてしまつたのだろうか。それは、金魚の少女が、ただの愛玩動物としての金魚ではなく、人間にもなり得る金魚であるというところに解く鍵があるのではないだろうか。

三、境界としての《水》

少女が実は金魚であると解る四人（をぢさま、金魚屋、故田村ゆり子、幽霊の女）が、彼女に対して共通して言うのは、《よく化けたね》だ。この《化ける》は、いわゆる《変身》ではない。この金魚の少女の場合、金魚でもいられるし、赤井赤子として人間でもいられるわけだ。これは、先に挙げた二人の女性が人間と幽霊の両者になりうる姿と重なる。さらに言えば、あの世とこの世を自由に行き来できる存在、両方の世界が理解できる存在と言えよう。では、金魚の少女では、具体的にどのようところにそれらが表れているのだろうか。まず、幽霊の女がをぢさまを訪ねてきた、「三、日はみじかく」の章で解る。をぢさまは、金魚の少女に過去の女性については一度も語っていない。

訪ねてきた女自身も、自らの素性は明らかにしていない。にもかかわらず、この女が《京都の病院で手術をして死んだ方》《をぢさまを放つて、外の人とかけ落ちした》《四十五年振りに手紙をくれと仰有るのは、無理だよ、書くにも、書きやうもなかつたらしいんですもの》であるとか、全てを知っておかなければ言えないことを次々と話す。これは、『はるあはれ』（昭和三十六年七月「新潮」）などに見られるような、時間や状況説明の省略といった問題ではなく、金魚の少女が、何もかも解る存在であることの表れである。

田村ゆり子と金魚の少女の接点——それは、《水》である。彼女たちの出会いは、をぢさまの講演会であることは、先に述べた通りである。二人をより近づけたのは、金魚の少女の持っていた《井戸水》だ。水を得たことで、田村ゆり子は元氣を取り戻す。二度目に現れ、袋小路《逃げるように消えていった先は、《どろどろ川》であり、最後に消えたのは、《水溜り》ばかりのある道である。いずれも、不透明な水だ。これは田村ゆり子という存在の持つ不透明さでもあるが、水という観点から見ると次のように考える。

古来日本では、水に死者の穢れを清め死霊を他界に導く霊威があるとされている。そうすると、田村ゆり子にとり《水》は、現世と後世の接点もしくは、通り道として捉えることができるのではないだろうか。水中で生活をする金魚にとつて、水は命であり生活圏である。また、金魚の少女が必要とするのは、《水》といつても水道水ではなく、《井戸の水》である。そして昼間地上で働く時には《井戸の水》の入つた水筒を持ち、夜にはほとんどの場合《水》（池）に戻っていく。さ

らに、二人の接点を探る上で、井戸にも注目をしたい。

井戸を、民俗・信仰の立場から考えると、以下のことが当てはまる。¹⁾

一、「魂叫び」に見るように、靈魂が井戸を通過して、死者の世界に赴く——靈魂の通り道とする。

二、洞窟や穴と軌を一にする井戸の形が、現世と他界の境界にあたることから、井戸のもつ独自の空間に靈的なものの存在を認めるに至り、ここに井戸にまつわる民俗信仰が作られた。

三、古くは水そのものが生活や生産にとつて重要であったことや、中国から伝来した道教の影響もあって、井戸水が靈水視された。

以上のことを、金魚の少女と水の関わりからすると、金魚の少女の生活圏の水も、現世と後世の通り道（異界との通路）になり得ると解することができる。さすれば、金魚の少女は、両方の世界を知り得る存在であり、何ら躊躇することなく、すでにこの世の人でない者と接することができるのだ。さらには、全てを知っていることを前提とした発言ができるのも、何ら不思議ではない。「五時」という時間が、現世と後世の境界を意味していたように、「水」もまた、田村ゆり子にとつて、現世と後世の境界を示している。そして、金魚の少女にとつて「水」は、金魚でいることと人間でいることの境界を意味している。このように、現世と後世の境界を物語の中に織り込んでいくことにより、生命の小さなさをも表現しているのだ。

四、〈女ひと〉の系譜における金魚の少女

さて、今まで述べてきたようなキャラクターの少女を、この小説中に登場させているが、この金魚の少女は、犀星の描く〈女ひと〉の系譜から見ると、どのような位置にあるのだろうか。

犀星の描く〈女ひと〉は、初期作品から後期作品を通して、大きく三つに分けることができる。一つは、生母をイメージした〈生母系の女性〉。二つは、『あにいもうと』のみにみる〈もん系の女性〉。もしくは、〈養母系の女性〉、そして、三つ目は、〈生母系〉と〈養母系〉の合わさったところの『かげろふの日記遺文』の〈町の小路の女系の女性〉である。これら三系譜のうち、金魚の少女は、現代的な〈町の小路の女系〉に属すると思われる。それは、次のことから考える。

金魚の少女は自身のことを、あたいた言ったりするはずばな面があったり、小遣いをねだる域を越えて、平然と要求する面がある。自己の倫理を展開させる、論理派の面もある。また、行為としては紫苑の上と重なるが、幽霊の女を、をぢさまと会わせまいとする激しさも持っている。これらは全て、金魚の少女の無邪気さの上に成り立っている。無邪気であるが故に、をぢさまにとつては心の休まるなくてはならない存在である。だから、激しさと優しさの二面性が、〈町の小路の女系〉につながるのだ。金魚の少女は、をぢさまをして、「きみはえらい金魚だ、娼婦であるが心理学者でもある金魚だ。」（一、あたいは殺されぬ）²⁾と言わしめている。先程から、金魚の少女を、〈町の小路の女系〉に属すると述べてきたが、『かげろふの日記遺文』の中で、

兼家が町の小路の女冨野に感じたことを、をぢさまも金魚の少女の中に感じていると考える。『かげろふの日記遺文』あとがきに、このようにある。

恐らく、気高いとか傲りとか、学や知恵のかがやきの間に失はれてゐるもので、人間にぢかに要るものが無邪気に用意されてゐて、兼家の眼は驚きと喜びとでそれらを迎へ入れてゐたからであらう。

《兼家の眼は》を、《をぢさまの眼は》と入れ替えて読んでみるとよく解る。発表年から、創作時期が『かげろふの日記遺文』と『蜜のあはれ』は重なるだけに、描かれた〈女ひと〉の相関関係は見逃せないものがある。金魚の少女は、金魚でありながら〈人間にぢかに要るものが無邪気に用意されている》存在として、造形されているのだ。

五、文体からのアプローチ

冒頭でも述べたが、この作品は全文が会話で成り立っている。これについて犀星は、「後記 炎の金魚」でこう述べている。

私は会話とか対話で物語を終始したことは、小説として今度が初めてを試みであつて、一さいの野心も計画も持たなかつた。最初三四枚すらすらと書き上げ、それを心に反芻してゐるあひだに自

然にこんな情景は、この形で踏むことが面白いといふ教へを自身の中から受け、また自然である気がして進行したのであるが、危気は百枚くらゐに達して感じたものの、勢ひとなめらかさは遂に説話体になり、それがたとへ失敗に終つても生涯に一度くらゐ失敗したつてよいといふ度胸を決めて了つたのである。

つまり犀星は、全文会話体という形体を、意識して用いたのではなく、書いているうちに、会話体であることが自然になつてきたと述べている。

『蜜のあはれ』の会話体について、久保忠夫²²は、犀星の戯曲や、島田清峰の評（大正十四年二月十三日「国民新聞」）『山ざと』室生犀星氏の処女戯曲一幕、大正十四年五月九日「国民新聞」室生氏の二つの戯曲）さらには、犀星の評論「話術」（昭和六年一月「新潮」）を引いて、大よそ次のように述べる。犀星は、《地の文をも機能的に持つ対話、会話をと心がけたのではないか》また、「話術」に書かれた《いつそ会話でゆくならそればかりで行つた方が素直》を、犀星の本音と受け取り、《戯曲や小説においてとりわけ犀星は会話を生涯にわたつて大切に思い、その総決算として、『蜜のあはれ』が書かれたと思う》と括っている。しかし、『蜜のあはれ』においてはこれだけでは片付かない。

会話の主導権は、常に金魚の少女にある。そのため、金魚の少女のおしゃべりばかりが高音部として響いている。このおしゃべりの影には、高音部を響かせている低音部があるのだ。その低音部とは、金

魚を人格化させたをぢさまである。人格化したことを明確に表した箇所は、先にも挙げたが、をぢさまが金魚の少女に向って言う「ただ、きみの言葉を僕がつくることによつてきみを人間なみに扱へるだけだ」

(一、あたいは殺されない)の場面である。また、すでに金魚の少女のことを小説に書いているにもかかわらず、「きみを何とか小説にかいて見たいんだが、挙句の果てにはオトキバナシになつて了ひさうだ、これはきみといふ材料がいけなかつたのだね、書いても何にもならないことを書いて来たのが、まちがひの元なのだ、(後略)」(三、日はみじかく)と語る場面。さらに、幽霊の女に正体を見抜かれたとき、金魚の少女自身の口から「ばれちやつたわね、をぢさまが小説の中で化けて見せていらつしやるのよ(後略)」(三、日はみじかく)と言う場面から、金魚の少女は、をぢさまによつて創り出されていることがわかる。この点について鳥居邦朗^③は、金魚の少女を《作中の老小説家上山が作り出した幻想だ》ということを前提として、《小説家は自分の空想する若い女の習慣をこの女に与えて、そのことばに反応する自分を想像して楽しんでいるといつてよいだろう》と述べる。この鳥居の論に同感であるが、《老小説家上山の幻想》と大きく括らなくとも、形体は《会話・対話》(ダイアログ)であるが、本質はをぢさまの《独白》(モノログ)と解してよかろう。会話体の発生を、犀星は自身の自然発生的なものと述べているが、一作品の文体として考えた場合、通常の小説形体の枠を越えたという意味において、犀星の試みは成功したといえよう。

六、何を語り、何を語らせたのか

犀星は、人格化した金魚の少女と、老小説家上山を語らせることよつて何を書こうとしたのであろうか。「後記 炎の金魚」にこのようにある。

この物語は一体何を書かうとしたのか、という問題はこれを書き終へてからも、私にあやふやな多くのまよひを与えた。読んだら判るぢやないかと、さう言つて了へばそれまでだが、私自身にも何か何だか判らないのである。ただ、このやうな物語の持つ美しさといふものは、どの人間の心にも何時もただよつてゐる種類のものであつて、それは、特定の現身ではないのだけれど、どの人間にもふかく嵌り込んでゐる妙な物なのである。或る一少女を作り上げた上に、この狡い作者はいろいろな人間をとらへて来て面接させたいといふ幼稚な小細工なのだ、これ以上に正直な答へは私には出来ない。(中略)一尾のさかなが水平線に落下しながらも燃え、燃えながら死を遂げることを詳しく書いてみたかつた。つまり主要の生きものの死を書きたかつたのだが、そんな些事を描いても私だけがよい気になるだけで、誰も面白くも可笑しくもなからうと思つて止めた。

《主要の生きものの死を》書きたかつたが、止めたとある。果して

そうであろうか。〈若くてぴちぴちしている金魚の少女〉に、最後にこのように言わせている。《をばさま、田村のをばさま。暖かくなったら、また、きつと、いらつしやい。春になつても、あたいは死なないでゐるから、五時になつたら現はれていらつしやい、きつと、いらつしやい。》(四、いくつもある橋)《これは、金魚を借りたをばさまの独白や、さらにその向こう側の、老境に入った作者自身のことばかもしれない。そして、「あたいは死なない」は、「あたいは殺されない」と、対応している。つまり、外圧に対して殺されないといきまいて元氣のよかつた金魚の少女も金魚としての寿命——運命と言つてよいかもしれない——を感じ、それに対し死なないと自身に強く言い聞かせている。これもやはり、金魚の意思の変化よりも、作者の息遣いがそこにある。

〈死〉を意識せざるを得ないところにとどまっているのならば、『蜜のあはれ』は、〈あはれ〉が強調されてしまう。だが、「後記 炎の金魚」の《一尾のさかなが水平線に落下しながらも燃え、燃えながら死を遂げる》を今一度注目してみると、決して〈あはれ〉ではないことが見えてくる。燃えるとは、さしずめ〈生きる〉という意味に置き換えることができる。これは、犀星の〈生きて、生きて、生き抜く〉という信条でもある。そこには〈死〉という負のイメージを含みながらも、描く作家の心理には正のイメージがあるのだ。正のイメージであることは、『蜜のあはれ』というタイトルの持つ意味を考へることにより明確になる。

〈蜜〉から連想するのは甘いというイメージである。しかしながら、

このイメージとは大きく違うことは確かである。例えば、〈蜜〉が象徴的に扱われている聖書から辿つてみたい。⁴ 以下を、昭和二十六年改訳の旧約聖書(口語)と、『聖書におけるシンボリズム』(平凡社)による。まず、旧約聖書「出エジプト記 三章八節と十七節」で、カナンの地(地中海)を〈乳とみつの流れる地〉と形容している。この地は、《神の約束の土地の代名詞、あるいは天国の比喩として使用》⁵ されている。そして、《乳もみつも、豊饒のシンボル》であった。また、《みつがイスラエル文学においての豊饒のシンボルとして用いられたのは、その甘味さが荒地をうるおす水のうちに魂の渇きをいやし、心をうるおすとみなされたから》⁵ である。

これらを『蜜のあはれ』にあてはめてみよう。『蜜のあはれ』の〈蜜〉は、《魂の渇きをいやし、心をうるおす》聖書的意味と同じであり、豊饒の意味を含み生のイメージそのものである。境界としての〈水〉のイメージについては先に述べた通りであるが、この小説は〈水中の小動物〉を描いているが故に、常に〈水〉の感覚が作中にある。従つて、単なる〈みつ〉と〈みづ〉(みず)の語呂合わせではなく、〈蜜〉の文字の裏には、〈水〉のイメージが存在し、生と死の二重映しで成り立っているのだ。

金魚を人格化させるという、シュールなイメージを持つこの作品から、老境に入り意識せざるを得ない死に対し、畏怖でもなく、悲しみ

でもなく、男女間の愛情Ⅱ（あはれ）の念を持って見つめる犀星の眼を読み取る。つまり、これを書いている作家犀星はその内部に、〈死の意識〉と〈生の意識〉の二面性を持っていたといえる。

注

- (1) 臨終に際して、死者の名を大声で呼ぶ民俗であるが、その中でよく聞かれるのは、井戸の底を覗き込んで名を呼ぶという行為である。
- (2) 久保忠夫『室生犀星研究』（平成二年十一月 有精堂）
- (3) 鳥居邦朗『蜜のあはれ』室生犀星（『国文学解釈と鑑賞』平成元年四月）
- (4) 犀星と聖書のかかわりは、大正三年一月から一ヶ月、前橋の萩原朔太郎を訪ねた際、利根川の旅館一明館で、聖書を耽読していることから始まる。しかし、この作品への聖書の投影は、見られない。
- (5) 『聖書におけるシンボリズム』（平凡社）

第五章 一つの芸術論として——『火の魚』論

一、『火の魚』への道のり

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の体重に加へて、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急がいて、書物の表紙絵を作ることにむちゆうになつてゐた。

ところが、《西洋画家からいふ躰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、花屋の硝子の鉢に《一尾だけ残つた朱いさかな》を見、不意に魚拓を思いつき製作を試みる。

しかし、〈私〉が意図している《先づその姿勢が逞しく頭を下に向け、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』を指している。作中では、このように書かれている。

最近偶然に繚乱の衣裳を着用した一尾の朱いさかなの事を書いて、私の知つたかぎりの女達をいま一遍ふりかへつて見ることにした。私の女友達は三十歳くらゐから三十七歳くらゐでみな死に、生きのこりの私はこれらの美しい死女の間をうろついて、あり余るほどの日没時を繰り返しては死女と呼び続け、その小説はそれだけで終わつてゐた。

そして、《二尾の朱いさかなが、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つた魚拓》というのが、『蜜のあはれ』の函の表紙を飾っている。

また、登場する折見とち子は、実在の人物であり、魚拓依頼は事実であることは、『蜜のあはれ』見開きの《魚拓「炎の金魚」 栃折久美子 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付の金魚らしい絵の入った、栃折久美子宛の書簡でも明らかである。

金魚の魚拓ヲ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、原画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、これらのことは、栃折久美子の『製本工房から』（昭和五三年 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、栃折久美子は以下のように述べる。

「火の魚」は、随筆風であり身边小説のようでありながら、事実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りよく復職したことは、『室生犀星全集』（新潮社）第十一巻、月報第四号の「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が終わるのではなく、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のだが、《私》のことばであると同時に、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、自身が装幀をしない場合には自らが装幀を依頼している。こういった書物に対する哲学⁽¹⁾ 装幀意識は、例えば、「装幀学」⁽²⁾ にまとめられている。

装幀は内容と一致しなければならぬといふ条件は、装幀学の上で誰でも気が付くことである。(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。装幀自身の力で読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権威であつて、内容の接触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ふべきものであつて、他を煩はす場合は飽迄気持の通じる書家や装幀家に依頼しなければならぬ。

飽かない気持を続ける為には凡ゆる装幀は地道に、日を趁うて生

じる書籍愛を繋がねばならない。

※

書物は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、その主体である装幀が地味なら地味で何処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。

※

一種の工芸美術としての建築的装幀が最近漸く識者の間に議論されてゐることも、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、何処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、書物を単なる読みものとして捉えているのではなく、一つの「工芸品」として捉えていることがわかる。さらには、「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無いのは装幀の奥義である》と述べ、装幀への意識向上を持論としている。

以上のように、犀星の哲学Ⅱ装幀意識は、「炎の金魚」を作成するにあつても生きているといえ、その過程を描いた「火の魚」という作品の中にも生かされているといえる。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・考察がさらに必要であることを付け加えておく。

三、さかなの捉え方

犀星は、「魚」と作品のかかわりを『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、蒼き魚を釣る人とか、遠い魚介とか、七つの魚とか、魚と哀歓とか、魚は木に登るとか、枚挙に遑なきまでにさかなの何かに触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。そんな関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もっているのだろうか。何篇かの詩を例に挙げてみよう。⁽³⁾

魚とその哀歓

うかびくるはかの蒼き魚

しづかなる燐光とその哀歎との

かくてもわがところを去りえず

やはらかに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

指はこころよく

小さき魚のごとし

〔抒情小曲集〕一部／初出『朱鸞』大正二年二月

愛魚詩篇

わがひたひに魚ぎざまれ

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

魚もわがところとともにあり。

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。

〔青き魚を釣る人〕愛魚詩篇

／初出『秀才文壇』大正二年九月

寂しき魚界

われつねに敬虔なるこころを持ちて

魚界のはてなき方に対ふ。

魚は並みならぶ波の上

やさしく眼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、雪と神秘とのなかより

手を触るれば
燃えあがる燐青の青
くるくると舞ひあがり砕け散り
あらぬ方より笛を吹く。

うれひの地上
そを恋ひて躍るころるか
吹きしきる渚のかたに
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……

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。

〔青き魚を釣る人〕愛魚詩篇／初出未詳

七つの魚

なやましき日の暮れなり
陶土をもて

忘るるとなき魚の姿をつくりてありぬ。
かぎりもあらぬ肌の蒼さ。

草の葉のあなたにそよぐまに
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

われの触るればたちまちに魚の燃ゆ。

ああ、北国の山なみふかく

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

なやましき日はすでに暮れはてて

いましのみ人生にひかり出でたり。

〔青き魚を釣る人〕愛魚詩篇

／初出『創作』大正二年九月

《魚》、《青き魚》と犀星自身を重ね合わせていることがわかる。このことは、奥野健男、鳥居邦朗、三浦仁の三氏が指摘している。論旨は以下のものである。奥野健男は、『いる青き魚のイメージの中に自分のかなししい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、三浦仁は、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」に見るように、『魚が詩人主体と密接に重なり合い、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に、『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 昭和五十二年三月 秋山書店）

さて、晩年になると、小説に《魚》が多く扱われる。初期の作品に見られたように《魚》を自己と照らし合わせるのではなく、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う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、運命を表現してい

る。そして、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

モデル探しや、事実関係はさておき、一つの物語（フィクション）として「火の魚」を読み進めたい。

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感情を持っている。さかなには『生きる在りか』を見ることができ、《感情も何も見えない》と見ている一方で、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探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、『私は水で彼女をあらひ、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』である。彼女と呼ぶのは、次に挙げるように《とち子》もそうである。

どんなに極悪非道な人間でもいきなり握り潰して金魚を殺すこと

ができて、晴れた美しい水中に喜んで泳いでい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ございません。

※

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点が雑つてゐました。

では、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でしょうか。

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もわかりません（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、（後略）

〈魚拓を採ることに関しての〈私〉と〈とち子〉の意識の差が大きいことがわかる。この差は、〈私〉の〈とち子〉への依頼内容が、あまりにも突飛過ぎたための驚きからくるものと言つた方がよいかもしいない。しかしこの驚きも次第に消え、魚拓を採り終える頃には、〈とち子〉の意識は次のように変化している。

（前略）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かべてゐた信念でございました。作家である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なかつたかもしれませんが、此間ちゆう作家といふ者をにくみ、あなたもい加減な方だと思つてゐたのに、いまはあなたご自分で出来ないことでも、言葉をあたへた瞬間から与へられた言葉は別の人間に抛つて、あなたご自身でおやりになることと、些しも渝りない事をいしくも発見いたしました。

※

魚拓を終へて気のついた時に、わたくしはギブスの上から、そつと胸をなでおろして見ました。（中略）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ことでございました。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った、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、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。

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的表現の場でもある。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。ということとは、こういった形態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じり、〈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。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採ることで共同感覚を持ち、これを終えることによつて、二人の内面は同一化しているのだ。

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〉の文面によることば（語り）は、〈私〉のことば（語り）であるとの解釈である。つまりこれは、語りの同一化と言えらるが、作品全体の構造として見たとき、〈私〉の物語の中に、〈とち子〉の物語が入るといふ、入れ子型の構造とも言える。

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ているのだが、〈私〉が装幀論を展開するためには、舞台や語られることばの全てが、〈私〉の意識下に置かれなければならない。したが

って、一見して会話（ダイアログ）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（モノローグ）として捉えることができる。

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（生）としての存在である。しかし一方では、魚拓に採ろうとしている金魚は、その生命を終えようとしているのだ。

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、「装幀と著書」⁴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ゐなければならぬ》という点に通ずるところだ。〈私〉が魚拓で表現したかった《一体の炎は燃え切つて蒼い海面のがらすを切り砕いてゆく降下状態》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。

〈私〉は、魚拓を採ることは、《魚を精神力で生きうつしに出来る》と考えている。しかし、魚拓を採ることに悪戦苦闘する我が身を《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、見られたいたらくではなかつた》⁵と言う。装幀を意図した魚拓によつて完成させるといふことは、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〉にとっては、魚拓を採るために魚をこねくりまわすということと、作家が作品を創るということとを、同次元の問題として捉えているのだ。

物（文章）を書くということを〈言語芸術〉とするならば、魚拓を採ることは、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、金魚の魚拓を採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る。

これらを、『火の魚』をも含む犀星晩年の作品に還元して考えると、次のことが言える。犀星にとって作品というのは、物語のみを指すのではない。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言えよう。

注

(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、彼に表紙絵を依頼した過程が描かれている。

(2) 「装幀学」（昭和四年七月一日 中央公論 のち『薔薇の羹』 昭和十一年四月七日 改造社所収）

(3) 引用は、『定本室生犀星全詩集』（冬樹社）による。

(4) 「装幀と著書」（昭和三年七月四日 時事新報 のち

『天馬の脚』 昭和四年二月 改造社所収）

第六章 もの書く女たちと妄執の男たち——『告ぐるうた』論

一、はじめに

『告ぐるうた』はある点からみると、ほとんど小説としての体をなしていません。ふつう、小説の成立する最も初歩な条件である客観的世界の再現はほとんど故意に無視されています。(中略) この歴史小説でも青春の回顧でもない作品に展開される作者の齢に似あわぬ放恣な妄想をそのままぶつけたような空想劇にとにかく読むに耐える内容をあたえているのは、作者が五十年にわたる文学生活から得た、男と女と文学にかんするひとつの信念です。氏が真剣に興味を抱いた対象は女と文学にあつたといつても非礼でないと思われませんが、ここには半生の間氏を苦しめてきた二つの魔物にたいして、この老作家がなにを考え、なにを信じているかが端的にうちだされています。この荒唐無稽の物語を読み終わつた者に、活字の魅力につかれ、名声の光輝で身を包んだ女性のおろかさ、いやらしさ、もろさ、あわれさなどは、はつきり印象されます。その空虚なベールに幻惑される男たちの観念的な生き方も、それなりに苦い気持ちで納得されます。

これは、中村光夫の『告ぐるうた』¹⁾評」の一部であるが、『告ぐるうた』(昭和二十五年一月から六月まで「群像」に発表、同年七月に講談社から刊行)の特徴と犀星文学の特質を的確に指摘している。

また、河上徹太郎は、「文芸評論上」(昭和三十五年五月二十四日 夕刊読売新聞)の中で次のように述べている。

室生氏のは題材的にも郷里の金沢めいた地方都市で過ごした文学青年的な青春の記録である。この世界は初期の「性に目覚めるころ」から戦後の「杏つ子」に至る代表的長編と同じでしかもそれが文学青年というよりは地方の投書青年といった人種にあこがれや嫉妬や征服欲の葛藤が、中央文壇に対すると同じように、男性と女性との交渉の間でも渦巻くのである。(中略) この時代がかつた官能性は作者の詩人的資質にも結びつき、元來室生氏は女、殊に女体の描写に、目で見、耳で聞いた所より嗅覚的触感的要素を多く用いる作家だが、それがここでは色あせず生きているのである。筋は特に紹介することもない。男女それぞれ三、四人が、地方新聞と同人雑誌を舞台に書いたりつき合ったりするのだが、それが別段島崎藤村の「春」のようなロマン的な理想に燃えているのではなく「わたくしは間もなく原稿を書かなくなるでしょうから、ただの女に戻ってしまうはずだが、それでもあなたはわたくしが必要なのですか？」と一人の女がいつている有様である。ところが終わり三分の一あたりで舞台が一変する。沢とという一人の男が発狂して、女一人を犯し、皆に対して凶暴な言動に出る。(中略) 人間的にはその暗い卑屈な青春への反逆なのであるが、ここで作者は発狂という手を使って突然、「市井鬼」を出現させた。氏は戦後アプレの女たちを描くにこの手法によって

成功している。しかし今この夢幻的な文学青年男女のさやあてを一挙に解決するためのこの対決は、ある読者には突忽かも知れない。ここに作者の五十年前の抒情と二十年前の反逆が顔を合わせただのだ。

一方、『告ぐるうた』発表直後の昭和三十五年七月に、安岡章太郎、遠藤周作、吉行淳之介が「群像」誌上の創作合評で次のように評している。

遠藤 これははじめからすじがきなどということを考えないで、室生さんの小説はいつもそうだろうけど、これは特にそういうことを何も考えないで、ある一つの主題みたいなものが頭にあつて、それでブツブツ書いていったという小説じゃないの。

遠藤 文明批評とかなんとかいうことをあまり考えないで、室生さんが初めから書きたいのは男と女のことだけであつて、男と女に文学というものがからみあうのを描こうとしたんじゃないか。

安岡 これはジャズに似ているよね。非常に簡単な主題曲があつて、それをくりかえし、まきかえし、いろんなふうにだしてくるというところがね。

遠藤 主題というものははっきりしていると思うんだ。男という

ものは普通の意味で女でなくて、ものを書いてる女に惚れ上げるということが一つ、それから女というものは絶えず男の視線によつて取り巻かれてる、視線によつて取り巻かれた場合に女というものはどういう反応を示すかということを高速度撮影みたいに描いていこうとしたんじゃないですか。

安岡 (前略)ただ、普通一般の形の小説からいうと枝葉末節みたいなところだけが極端に拡大されて出てきて……。しかし、それがまがりなりにも、ある統一をもつて流れているという点には、ちよつと私は敬服しました。

遠藤 (前略)男も同じなんだけど、女も灰子とゆりえというの
は描きわけられてないよ。男もみな同じ地盤だけれども、まだ幾分具体性があるよ。しかし女のほうは、文学少女が三人出てきたけれども、読んでいて混同したりするところが非常に多かった。おれが社撰に読んでいるのかと思つたら、そうじゃないんだよ。みな同じ型の女なんだ。

吉行 いや、灰子も、らつきよの皮みたいに少しずつ剥いでいくと、ゆりえになつちやつたという形なんだ。

遠藤 後半小説が抽象的になるから作者自身がわざわざ剥いでいるんじゃないの。

※

吉行 これほどの男のしゃべっている言葉も全部室生さんの言葉でしょう。登場人物の男はみな室生さんの分身じゃないかな。

このほか、永川玲二が「聲」（昭和二十六年冬号）で、《桁はずれに変わった文体が現代の日本語の散文のなかでほとんど出会わない種類のみずみずしさでぼくたちの不意を襲う。（中略）およそ俗語くさい俗語と、詩語・造語とが膝つきあわせて大量に同居している。この癖のつよい語彙が、幻想やイメージとむすびついて速度と驚きにみちた文脈をつくる。小説の散文としてはほとんど最大限に詩的な語法を持ちこむのだが、詩的な小説などにけっしてならない」と、文体論から批評している。

ここで改めて、『告ぐるうた』をめぐる作品論をまとめておきたい。まず、自伝的要素とモデル考の切り込みで論じた、青山克弥「室生犀星と遊佐ゆり子——「告ぐるうた」のモデル考・断片」（現代日本文学講座〈小説1〉 月報5 昭和三十七年五月 三省堂）と、新保千代子『室生犀星 ききがき抄』八、「告ぐるうた」の背景、（昭和三十七年十二月 角川書店）がある。さらに、当時の金沢の文壇から読み取った、笠森勇「大正初期の金沢文壇——室生犀星『告ぐるうた』の頃——」（金沢女子大学附属高校紀要5号 平成元年三月）がある。これらの作品論に見られるように、『告ぐるうた』は地方の文学少女・青年たちの回顧小説あるいは自伝的小説と評され、それらから離れて論じられることが少なかった。それは、小説という概念に収まらない形体

や独特の文体が、難解な印象を与えているからである。そして、読む手掛かりを求めた結果、作品の舞台・年代^②から回顧・自伝という切り口を得たからである。しかし、十九歳から二十歳という登場人物の年齢設定をしながらも、それを語る老年期の作者の視点が生みだす不均衡は否めない。この点に着目し、『告ぐるうた』とその背景を読み解き、青春の残像をなぜ晩年のこの時期に書かれたのかにまで言及した、船登芳雄『告ぐるうた』の世界——残像への執着」（室生犀星研究 第十六輯）平成九年十一月）がある。また、『二人の女』（昭和三十一年五月から八月「週刊新潮」。昭和三十一年九月新潮社から刊行）の氷見康と『告ぐるうた』の沢卓二に描き出されている《妄執》に着目し、犀星晩年の小説の方法とともに論じた、拙稿「晩年の作品における小説の方法 三、《妄執の男》」（論集 室生犀星の世界 下）室生犀星学会編 平成十二年九月^③）がある。

近年では、自筆原稿をもとに表題と章題の変遷から作者の創作過程を読み取った、嶋田亜砂子「室生犀星作品の表題——自筆原稿にみる表題変遷覚え書き」（『研究紀要』九号平成二十四年三月 公益財団法人金沢文化振興財団）の論考が興味深い。この中で嶋田は、自筆原稿の事例の一つとして「告ぐるうた」を取り挙げ、表題が「告別」↓「あかるい神」↓「告ぐるうた」の変遷をたどったことについて、この小説が犀星の妻とみ子の死去後すぐに書き始められたことに着目し、《とみ子を主人公の一人、それも理想的な女性として描くという、それま

でない作品を書くことで亡妻への「愛」を告げる鎮魂歌であると、とらえられる。」と述べる。また、第一章の章題の変遷は作品の展開と符合し、「作品を執筆しながら物語の主題に少しずつ変化があらわれ、あるいは物語の展開する速度が変化していったため、それに合わせて題を直していったものと推定される。」と述べる。さらには、このような物語の変幻自在な展開は犀星の小説執筆の手法でもあることを、犀星の『杏の三つある絵』の講演（『硝子の女』昭和三十四年 新潮社）、「恋愛すらも悪事に」（『新潮』昭和十年九月、『印刷庭苑』昭和十一年 竹村書房所収）を引用し言及している。そして、「告ぐるうた」はストーリーを追うというより、登場人物たちがそれぞれに自己主張を行い、劇場をつくりあげていくような感覚で展開しており、まさにこのような手法で書かれたものと考えられる。」と指摘する。

さて、これまでの多くの論者が言及してきたのは、「地方都市の文学青年と文学少女たち（もの書く女たち）との交遊」、「文学ともの書く女たちに妄執していく男たちのあり様」をモデル探しも含めて、妄執の男たちの視点からであった。作者である犀星が、作中の「もの書く女」たちに注いでいる視線について論じられることはほとんどなかった。

そこで本論では、もの書く女として自らの女性性（セクシャリテイー）を表現することで、地方都市の文学青年たちの関心を誘発するものの、やがて男たちに自らのことばと存在を侵犯されることにより書くことをやめた、もの書く女たちに視点を置き考察したい。そして、彼女たちが男たちにどのように絡み取られていくのか、また、もの書

く女たちを描くことで何を描こうとしていたのかを論じたい。

二、男たちにとっての「もの書く女」

『告ぐるうた』の構成は、「一、浅黄の幕」「二、男といふ男」「三、灰子の灰色の肌」「四、片類」「五、鶴来」「六、巖塊」「七、巖のすみれ」から成っている。「浅黄の幕」が上がると同時に、この物語の中を文学を媒体として、入れ替わり立ち代り登場人物が往来する。やがて物語の進行とともに、往来する人物は、三木ゆりえ、山名灰子、沢卓二、戸木総太、正木年彦の五人の男女に集約され、彼らの交遊が恋愛という様相を呈しつつ絡み合い急速に展開していく。彼らの登場を一章から七章の章題に当てはめて、新たな章題に置き換えるならば、「一、ゆりえの物語」「二、ゆりえと灰子の物語」「三、男たち（正木・岡本・沢・戸木）の告白の物語」「四、ゆりえと戸木の物語」「五、灰子と正木の物語」「六、ゆりえ対沢、戸木・正木対沢」「七、ゆりえ・灰子対沢」となる。

さて、市中にあふれた文学青年たちの関心的になっっている、三木ゆりえ（筆名 百合山あい子）と山名灰子。彼女たちは、『姉妹のやうに仲むつまじくその詠草を雑誌と新聞に掲載し、山名灰子はおもに景色とか草花とかを歌つてゐるのに、三木ゆりえは君来りたまはずとかいふ妖しい歌を物して』いた。この二人を文学青年たちは、次のよう

實際彼等にとつて文学少女といふ美名の持つ体温感は、同じ文学をまなぶ青年達にとつては我が手の内の物であり、我が女であり巧い口説き方によつて、通じること速度のある女性のあまさがあつた。

(一、浅黄の幕)

※

この市街に二人しかゐない有名な女流詩人の一人に、君待てばかりかかむしがつきはじめたことで、その君といふむしの正体を見極めたかつたのである。彼らはすくなくとも此の二人の女詩人の孰方かが、我がモノになる可能をしんじてゐたから、君待てばと上の句を読むとすぐに来る絶望と対ひあはせにならなければならなかつたのである。

(一、浅黄の幕)

殊に、大胆で挑発的な作風のゆりえに対しては、このような反応をしている。

(前略) たちまち市中の詩人達にその大胆な現はし方に、ずつしりと横たはつてゐる若い女の肉体までが眼に見え、百合山あい子にあふれこぼれる嫉妬を覚えたくらゐだ。その相手は一体誰なのだといふ問い方と、得体の知れない嫉妬がこれらの個々の心を掻き廻した。(中略) 誰もみなこの時勢では文学をまなぶ人間は何処までも文学の好きな女を愛人に持つことに限られてゐたし、文学を解くことを知らない女は女でないといふ、不思議な清節感があつて縹緖の問題よりもこの思ひがこれらの心を領してゐたの

だ。(中略) 實際、本物の女といふものよりも作品の上の女といふものは魅力を放射することで凄じく、文学といふ素晴らしい化粧が刷かれたら、女は一枚方本物よりもめきめきと縹緖が冴えてゆくものだ(後略)

(一、浅黄の幕)

男たちの心身を騒がしくしている、ゆりえ、灰子。この二人は、ゆりえが灰子の属する「あぢさい楽団」の音楽会に演奏を聴きに行つたことで急接近する。お互いをライバルではなく、文学を語る仲間としての関係を築く。ゆりえと灰子の物語は、「一、男といふ男」で描かれている。この二人に、おゑんを加えた三人の男たちへの反応が描かれている箇所が「三、灰子の灰色の肌」にある。

文学雑誌『かもしか』は灰子、ゆりえ、おゑんの三人の女の詩をその巻頭に掲載し、アトめいた白いつやのある紙質は、二十歳になつた彼女らの肉体にある漂白状態を包含しながら、各頁にその印刷の列を正し、余白の多い紙面は一糸をも纏はない背中を見せてゐる妖しい、疼くやうな奔放なわかさを読む者にあたへた。女といふ文字一つ長時間眺めてゐても、からだのぬらつく男どもにとつては、灰子といふ灰色の肌をもつ女、百合山といひゆりえといふ白づくめの中に、くろまめのやうな瞳を二つ点火してゐる女に、桃われといふ髪をばさつと結び上げ、えりもとをちらと覗かせその奥に何があるか判らないおゑん等三人の詩は、もはや詩であるよりも詩をつくり上げる唾液に似た、白い大腿部をつかん

で見るに均しい切実な肉感を伴うたものであつた。

んです。

(四、片類)

つまり、男たちにとつても書く女たちは、手中に収めたい文学の象徴であり、彼女たちが紡ぐことばが男たちの性的な関心を誘発し、性的な対象として捉えているということである。

巷の文学青年ばかりではない。絡み合い交錯する人間関係の男女五人のうちの一人、戸木はゆりえに結婚を申し込んだ際にこのように述べている。

さらに、《僕の結婚申込みもかういふ単純な思ひが、次第に昂じて往つて遂に僕自身もどうにもならない所に追ひ込まれた訣なんです。恋愛とか愛慕とかいふ動機はつねに非常な簡単な、ありふれた躰きから生じるものだ、(四、片類)ともいう。

また、ゆりえの上司であつた沢は、山名灰子と対峙する最終章でこのように言う。

僕はその文学少女といふ盛り沢山なあなたに参つてゐる始末なんですよ、文学少女といふ者は何処にでもゐる者ではない。それにああなたが妖しげな原稿を沢山書いてゐられるし、それを一々読んでゆく内、遂々、あなたに纏まへられて了つたのです。これは東京で流行してゐる女流作家といふ者がどんな大胆さで書き捲つてゐても、些つとも僕をしげきして来ないし何でもない仕事に見える。つまり他山の石なのだ、併しかういふ人口十五万の都市にゐる娘さんが、選ばれてたつた一人になり文学にくびを突つ込み、そして詩といふこれまた普通の人の書かない物を書いてゐるといふことは、女の上に女をかさね、縹緲の上に別の縹緲を累ねてゐる二重の女に見えるのです。こんな他愛ないことをいふと僕も文学青年だらうと言はれるだらうが、その文学青年の称呼で僕は沢山なのだ、だからあなたが詩人であつて誰かの手におちるといふことに、莫大な、殆ど莫迦々々しい嫉妬感に壓迫されてゐる

ゆりえはあなたの身代りになつたやうなものだ、男といふ者は同時に二人の女、或ひは三人の女目懸けてつねに恋愛といふ投網を打つてゐる者なんです、(中略)僕はゆりえでも、あなたでも、その執方でも宜かつたのだ、いやな言葉ですが女で文学を解する者なら誰でもよかつたのだ、僕は表面は紳士だが中身は詩とか小説をくひちらしてゐる美名のねずみのやうな奴なのだ(後略)

(七、巖のすみれ)

もの書く女たちに誘発され、女たちの内面に乗り込もうとする男たち。その男たちの言動から読み取ることのできるもの書く女たちへの(妄執)(嫉妬)は、言い換えるならば文学への妄執であり、自意識のうごめきにほかならない。

いふことに、莫大な、殆ど莫迦々々しい嫉妬感に壓迫されてゐる

二、書くこと／女であることの自覚

もの書く女であるゆりえと灰子は、〈女であること〉と〈書くこと〉とをどのように自覚していたのであろうか。まずは、ゆりえの場合から探っていきたい。

ゆりえは、〈女であること〉にも〈書くこと〉にも、自覚的であったといえる。例えば、「一、浅黄の幕」。《女が文学をたしなむことで最高の化粧をして見せたといふ、靴も燃える艶名》があり、《眼は大きく勤めの新聞の出版社前後の美事な歩き振りには、十九歳の彼女を膨れるだけ膨らかしてみせ、頭のでつぺんに黒髪は煙つて踊つた》、《三木ゆりえの眼を見てもすぐにその微笑をやどした曖昧な一瞥は、どんな男も自分の名前を知つてゐるといふ自賛があつたし、それだからこそつんけんした眼付はしてゐなかつたのだ》という、ゆりえの描写からも自身が女であるということを自覚するだけの様子を読み取ることができると。ゆりえは、社内の騒ぎに紛れて《今夜いらつしやい、母が出掛けてゐますから》と、沢にささやき大胆にも誘う。その一方で、帰宅後、ゆりえのファンであろう人物から花屋仕立ての花束が土塀から投げ込まれたことに、《からだぢゆうを固く凝り上らせ、花束を提げたまま身じろぎも出来ない恐怖と珍奇のおもひで、直ぐそのおもひを解くための緊張が、齒がしらをがちがち鳴らせて来た》という反応を示す。また、彼女の書く詩は、《特別寄稿家のやうに篇数をつらねた詩の列は、活字の羽振りもれいろたるもので、燦然と一面の小説の上の壇に組まれ》ていたことから、自らの書くものの取り上げられ方により、書くことに無自覚ではいられない。そして、女性投書家と投稿誌の動き

に敏感である。「かもしか」を舞台に突然現れた紅田おふんと、ゆりえが勤める新聞社に定期的に投稿してくる山名灰子が「かもしか」で一家の扱いを受けていることから、「かもしか」の編集者である岡本広之との関係を探ろうとしたり、投書雑誌にしかすぎなかつた「かもしか」が、正木年彦が関係してから雑誌の地位が上がったことの理由を推測したりしている。「かもしか」を舞台に、突然出現した女性詩人のおふんと灰子の素性を早く知りたいと思う。さらに、新聞社で詩歌や葉書便りなどの投書の整理をしているゆりえは、投稿してくる原稿を最初に手に取ることが出来る立場にある。彼女は、気になる存在である山名灰子の原稿を自宅に持ち帰り、風呂場で燃やしてしまう。嫉妬心が潜在した、書くことへの自覚が起こさせた行動である。

ゆりえの中で、〈女であること〉と〈書くこと〉とが大きく動いた一つは、沢と関係を結んだ直後に生じている。

「ね、あんな大胆なことは、もう、あたしには書けないわ。」

今まで空でうたつたことが実際になつてしまつた後では、とても、書けないことが判り出し、もう彼の様な開け放しにからだや心の有様がうたへない気がして来たのだ、沢はうなづいて見せたが憐れまれてゐるやうで、あわててゆりえは先の言葉を取り消した。

「いいえ、もつと端的に書いて見るわ。だつてあたし今日から別の人間になつてゐるかも知れないもの。」

「それは甚だ考へものだ、どの程度に君が書くかも判らないけれど。」

「あなたの女だと書くわ、きつと、さうなるに決まつてゐる。」

沢は黙りこみ余り愉快な顔をしてゐない、君がさう書けば皆が一層騒ぐ事になる、我々は細心になる必要に迫られてゐる。君とかうなつたからには外部に洩れない我々自身をまもる事が、どんな事よりも必要なのだ。この沢の言葉はゆりえには沢自身の地位を守るために用ひられ、ゆりえは湧きあがる感慨を打ち止められてゐる気がした。奇体にも、いま、ゆりえはからだの異変による作詩の展望が急激に拡大され、それを現はすことが何よりも嬉しかつたのである。(中略) 私のからだであつて私の物ではない、変な言い草だけれど文学にも半分渡してあるからだを、文学の形であらわして行くことに就て少しも沢卓二から禁められる必要はない筈であつた。

(一、浅黄の幕)

ゆりえにとつては、(女であること)(性を経験することを含む)と(書くこと)とが一体であることを自覚した出来事であつたのだが、彼女の反応と沢のそれには大きな差がある。この差が、こののちの二人の関係と沢の狂気へとつながっていく。

もう一つは、沢のゆりえに対する態度の変化と、戸木に結婚を申し込まれ、戸木と関係することによって生じたゆりえの意識の変化である。「四、片類」から読み取ってみよう。ここに描かれているのは、(山名灰子の名前が『かもしか』誌上から去り、百合山あい子の原稿が新聞の学芸欄に掲げられなくなった前後から、紅田お多んは突然そのすがたを『かもしか』誌上から消して了つた)ころのことである。ゆりえの

原稿が新聞の学芸欄に掲げられなくなったのは、彼女が書くものの中に戸木総太が登場するようになり、沢の嫉妬から原稿が握りつぶされることになつたからである。ゆりえは、(つまりわたくしが書くことをしなくなり、書く気がなくなつたのも沢さんとの間を切りたい事と、書いて印刷することが今までの仕事で沢山な気がしたからです。沢さんをこれ以上、書く物でくるしめたくないとするなら、やはり書くことをやめるより外はございません)という。戸木に沢のことを全て話したゆりえは戸木に言う。

ゆりえははつきり戸木に言つた、わたくしはもう原稿なんか書かなくなりませうし、書いても新聞には掲せてくれませんかから、間もなくただの女にもどつてしまふ筈だが、それでも、あなたはわたくしが必要なんですか、この市で騒がれてゐる間や、自分の肉体のことまでうたつてゐたわたくしに興味があたりだつたのなら、普通の女にもどつたわたくしには何もめづらしい物はないはずでせう、(中略)文学の衣裳を脱いだ女は一ぺんに寒気が生じて来るものなんです。年ぢゆうちやほやされてゐた女が脱いだ衣裳のそばで顫へてゐるのを見て、あなたは未だ何かがあると捜しにいらしたのだ、まだ着物を着てゐるとお思ひになつてゐるやうだが、実際は何も書くこともわたくしには残つてゐない、ただ、円つこい、赤ん坊のやうなすべすべした肉体があるだけだ、突き込んでいへば戸木さんはそのやうな赤ん坊のからだだがほしかつたのぢやないんですか、(後略)

(四、片類)

ゆりえの告白に戸木は嫉妬を覚え、ゆりえと関係を持つ。そして、関係を持った後のゆりえは、(前略)すくなくとも恋愛行為といふものはとても憂鬱なものねと、突然ゆりえはからだを揺すぶつて言ひ、あなたと何してゐる間にわたくしといふ女は、非常な速力でただの女に戻つていつて、年をとり古くなつて行く気がする」と言う。

この後、「六、巖塊」、「七、巖のすみれ」で再び対峙することになる。沢とゆりえ。正確には、狂気と化した沢に対峙する、ゆりえ・灰子・戸木・正木連合と言つた方がよからう。「六、巖塊」中で、(文学少女のなれの果てを見せてやる)、「なまじひ文学少女なんて奴はみなかうなるんだ。」と向かつてくる沢に、ゆりえの口から書くことについて語られることはない。

一方、灰子の場合はどうであろうか。小学校の教員である灰子。彼女の新聞への投稿は、夜九時の最終便の片町局の消印であり、『かもしか』への投稿は、近所に住む編集者の岡本の家へ出勤途中の八時三十分くらいに原稿を届けるといふ、ある意味規則的な行動をしている。

灰子が語る〈書くこと〉については、うまくいかなかった音楽会の場から救い出してくれたゆりえとの、此花亭での語らいの中(「二、男といふ男」)で読み取ることが出来る。新聞に投稿しなくなった理由を問うゆりえに、灰子はこう語る。

あなたの大切な地盤に私は出たくないのです、もう新聞には投稿はしない心算であること、私は『かもしか』に出してもらへばそれ

で満足であると彼女は言つた。そして音楽にまよひ込んでゐるのも書くことが充分に書き分けられないので、検定をうけるためにも音楽の方にはいつてみたのだが、今日のやうに失敗しては二つの仕事の執方にもつけないのだと、灰子はがっかりした重い言葉つきでいひ、(後略) (二、男といふ男)

さらに、灰子とゆりえは、投書家について次のように語りあう。

ゆりえも次第にその投書家のあがきから離れられないものを覚え、今までになく弱り切つたものを言葉に現した。

「では二人とも投書家なのね、それで沢山ぢやないんですか。」

灰子は投書家といふ者は一生投書家か知ら、みんな偉い人だつて投書家から昇つて行つたんぢやないでせうか、だから、昇りつめて行かれなくてそのまま流れてしまつてもいいし、当分投書家といふ若い名前でたくさんなのよ、(後略) (二、男といふ男)

灰子は、規則正しく投稿するように、定まつた枠の中で〈書くこと〉を完結しようとしている。しかし、此花亭でゆりえのほか、お多、正木、戸木と出会い話すことで、自らの中にある〈書くこと〉——〈音楽よりも書くことに重きを置いてゐる自分〉——を自覚していく。書くことの自覚は、ピアノの師である大館純から寄せられていた「不快な愛」が(女であること)の自覚であることにもつながっていく。例えば、「二、男といふ男」にこのように書かれている。稽古のたびに扉

の外で中の様子を窺っている夫人を意識した大館の態度に、《大館教授は灰子を愛してゐてそれをひた匿しに匿してゐるために、わざと残酷にへいぜいから扱はれてゐることを、灰子は大館の家庭にゐる間ぢゆう何時も感じてゐた。稽古中に自分の背後にいる大館に対し。《何時も恐ろしいのしかかつて来る物》を感じてもいた。そして、自身の状況を次のように思う。

(前略) 大館純が自分で私といふ女を精神的にせよいぢくり廻してゐることを私といふ人間が承知の上で此処に通ひ、彼の熟視の中で音楽といふ物と交換してゐる物は、一たい何物なのだ。それは女といふものを相手方の男に吸収されてゐることなのだ、厭々ながらもそれを頒けあたへることに拠つて私は教へられるものを受けとつてゐるのだ、ゆりえやおどんはさういふ卑しみを心に持たないであらうか、それともゆりえは沢卓二の愛情とゆりえの地位を築いてもらふ交換条件を受け、おどんもまた正木俊彦による愛の受取書の交換をしてゐるのだらうか。(中略) 三人とも何等かの意味で女といふものを展げることによつて、名を得たり立場の優先をとりいれてゐるのだ。一人として其処を切り放して孤独で立つてゐる女はひなかつた。ゆりえ、おどん、そして灰子自身は女といふものを相手に肉体的でないにせよ、切りくづして与へてゐた。しかも灰子は教師検定をとるために大館純の教へをふたたび受け、苛酷な彼の手で悶えてゐるのだ、残酷にいぢくられながらそれを受け、いぢくることによつて大館は愛情のない

性感だけの世界にゐるのである。

(二、男といふ男)

灰子は、《いひやうもない浅猿しい中からじりじりと趁ひ詰められ、遠くにこの不潔な濁つたものから泳ぎ出て(一、男といふ男)》
くために、大館との決別を宣言する。

やがて、書かなくなつた灰子の勤務先に正木がやってくる。正木は、灰子がかつて発表した詩の内容——女を書くということ——を問う。問答の中で灰子は、このように語る。

詩を書いてゐると平常ちつとも考へてもゐない事をすらすらと書いてしまひ、そんな大胆な自分でないと思ひ直すことがあるんですが、一度、書いてゆきますと羞かしい事も怖い事も、いやらしい事でも平気でかいて了ひ、こんな筈でなかつたと思つても矢張りかいてしまひます。

(五、鶴来)

“女を書く”ということに迷いを見せる灰子に、正木はこのように言う。

投書家といふ奴は女性の場合には文学のうへでも、必然に商売人よりもつと身をいれて肉体それ自身を感じてゐるものなのだ、商売人は金を取つて自分の何十分間の肉体を相手の男に渡してゐるが、投書家といふ女性はそれを誰にも渡さないでゐるくせに、書かれた内容を読んだ奴の全部に渡してゐるといふ間違ひを、殆

ど間違ひと同様な一つのしめくくりで書いた器に盛り上げてゐるんだから、何者にも羞かむ必要はない

(同)

灰子は、《商売人》という言葉に不快感を抱きながらも、正木と「女を書く」ことについて話をする。灰子は、書くことが恥ずかしい、恥ずかしいことをわざと書くということもこの頃いやになったと言う。そして、もう一切書かないつもりなのかという正木の問いに、こう答える。

「書かないでゐると、頭が何時も一杯になつてゐて愉しいのですが、書んでいると、何にもなくなつて了ひますもの。それに投書家といふ言葉の未熟さがいやになりました。幾ら一生懸命になつてゐても、結局、投書家といふ名前から出られないんですもの、雑誌に出していただくのも女だからといふ才能とは別な問題で、出していただくやうな今では、やはり先刻の女の方と同じ媚び方があるやうでいやなんです。」

(同)

「女である自分が、女であることを自覚して書く」ということの葛藤を抱えている灰子の姿がここにある。ゆりえと灰子。彼女たちの背景も個性も違う二人であるが、物語の進行とともに書き分けがなくなってくる。特に、沢の狂気の前では、ゆりえは灰子でもあり、灰子はゆりえでもあり、女で文学を解する者として描かれていく。

三、おわりに

犀星が小説の中に描く女性は、一律ではない。市井の人から姫君まで、少女から老婆まで、生活環境も含めて実に様々な女性が登場する。その中でも、「もの書く女」の登場は数少ない。例えば、『かげろふの日記遺文』の道綱の母、そして『告ぐるうた』のゆりえ、灰子、おゑんである。彼女たちのいずれもが、ものを書き続ける女としては描かれていない。犀星は、実際にもの書く女たちをどのように見ていたのであろうか。

犀星が『告ぐるうた』と並行して「婦人公論」に連載（昭和三十五年一月から十二月）した、十九人の現代女流作家の人と文学——「おごんの針をもて文をつくる人々の傳記 室生犀星作る」『黄金の針』として、昭和三十六年四月 中央公論社より刊行）がある。「後記」では、雑誌社を通して取り上げた作家たちに市販まえに閲読してもらった旨が書かれていることから、犀星はかなり慎重に書いたことが窺える随筆である。十九人の女性作家を紹介し論じる中で、取り上げている女性作家の事には関係なく犀星自身の文学観も語られている。その中で、女性作家全般について語られている箇所注目したい。

「一体に女性の作家は女の人の会話が甚だ巧い、舌の上からすぐ原稿紙ににじみ込むが、男性の作家は頭からべん先にぶらんぶらんしてゐて舌の上からぢかに飛び出すといふ滑らかさを持つてゐない、これは本物が本物を描き、本物でない男が本物の会話を生

みつける危険があるやうである。(「平林たい子」の項に記載)

このように述べる一方で、次のようにもみている。

私は正直にいへば女の人で小説など書くひとは、身ぶるひする程嫌ひな方であつた。それは私自身の考へている事がらに近いことを考へてゐる点だけでうんざりする位であつた。さういふ方と話をするよりも気の置けない頭のない凡くら女の方が、どれだけ天下泰平の長広舌のなかで遊べるか分からなかつた。小説や詩歌に高尚に精神涵養をされてゐる方々は、全く以つてご免蒙りたい程である。又冗らないことを喋つて了つたが、これは林芙美子に申し上げるのではないから不悪。

(「林芙美子」の項に記載)

例えば、女性作家の描く女の人の会話の巧みさを認めつつも、女性作家を《私自身の考へていることがらに近いことを考へてゐる点だけでうんざりする位であつた》と敬遠し、意識して対極に置こうとしている。『告ぐるうた』でも、もの書く女たちをそれぞれに描きはするが、分け入ることはしない。ゆりえ、灰子、おゑんに、文学青年たちの間でもてはやされる、"文学を解する、もの書く女たち"としての役割を与えるが、結局、彼女たちは投書家にとどまり、やがて自ら筆を断ち、"もの書く女"から"女"へと戻る。犀星は、ゆりえや灰子が、書くことで自らが女であることを自覚せざるを得ないことや、投書家

の域を出ることができないことについて、迷いや葛藤を抱えていることを彼女たちに語らせはするが、彼女たちの心理をそれぞれに深く分け入つて描くことはせず、最後は、正木と戸木もくわわるが、ゆりえと灰子二人を一人にして、妄執の男と化した沢に向かわせる。そして、『告ぐるうた』は、地方都市を舞台に繰り広げられる、男女の恋愛模様という愛情と人間関係のうごめきを下地に、もの書く男たちが、対極にいるもの書く女たちに囚われ、その囚われが妄執にまで至り自滅していく男を描いたのである。

注

(1) 中村光夫「文芸時評」(朝日新聞 昭和三十五年五月十八日)

(2) 「一、浅黄の幕」にある、『十五万の市街』《第四高等学校の文学部の生徒達も、髪を長くし群れを作って街上で文学論を闘わして歩いた》《東と西にわかれた犀川と麻野川のへりにある廓には、……》《島田清次郎といふ男が、相場新聞に勤め》などから、大正期の金沢であることがわかる。

(3) 拙稿では、『三人の女』の氷見康と、『告ぐるうた』の沢卓二に描き出されている(妄執)に着目して考察したが、本論文では、作中に登場する"もの書く女たち"に着目して考察した。

第七章 男の〈内部世界〉は何なのか——『はるあはれ』論

一、はじめに

『はるあはれ』は、昭和三十六年七月一日に、「新潮」に発表された。犀星死去九ヶ月前のことである。また、死去一ヶ月前の、昭和三十七年二月十五日に、短篇小説集『はるあはれ』として、中央公論社から刊行されており、最晩年の作品である。

犀星文学の晩年のおもしろさを、奥野健男は〈犀星の内部世界のおもしろさ⁽¹⁾〉と述べている。犀星の内部には、男女両性の視点が内在しているのが常であり、その視点が読み手に内部世界のおもしろさを与えている。『はるあはれ』では、両性に注がれた視点が〈男〉に集約され、男の一つの内部世界を創り上げている。

以下、〈男〉と、登場する〈女たち〉とのかかわりを読み解きながら、男の〈内部世界〉は何であったかを探っていく。

二、男と文房具店夫人

むかし男があた。むかしといっても、五年前もむかしなら、十年前の事もむかしであった。その男はうたを作り、それを紙に書いて市で売ってたつきの代にかへてみた。うたは大してうまくなかつたが、依頼者は悉く女達であつたからどうやらそのまま通つ

て、毎日一人くらゐの客があつて食ふことが出来てゐた。

《むかし男があた》で始まるこの物語は、『伊勢物語』の《昔男ありけり》を連想させる。また、物語は六つに分かれており、その始まりもことごとく男の行動の描写からである。この冒頭について、船登芳雄は、《全く自在に状況を単純化して、人を食った書き出し⁽²⁾》である

と述べている。また、中西達治⁽³⁾は、冒頭部分について、《語り手の主観的判断が見え隠れする》と指摘し、《うたをつくる男は、「男」と第三人称されているが、じつは語り手によって表現された作者の分身であるといつてよい。》と述べている。明確な舞台設定をせず、〈男〉という人称で固有名詞を出さないが、男の職業や、作中で男が語る女性観からも、中西が指摘するように「男」を作者の分身として物語を動かしていると言える。

さて、男の生業（職業）は、先にも引用したが、《うたを作り、それを紙に書いて市で売ることである。その場所は、大道である。《丘のやうな道路わきの、入口が五六段になつて踊り場のある、僅かな混泥土の空地に書卓を置いた場所である。その姿は、大道占いの師のやうである》と繰り返して述べられている。その男は、うたをつくるということをこう思っている。

うたを作つて売り乏しくとも金になれば男はしあはせであつた。

毎日いららして沢山の小説を書いて金を取るよりも、気のらくなうたを書いてみたほうが、朝起きるときにもすがすがしくその日をむかへることが出来たからである。

このような男のもとにやってくるうたの依頼者は、ことごとく女性たちである。だから、男も女性たちがある感情（好意）を持つて見ている。その好む型は、次の箇所から窺える。

男の永い間の好んだ女の人の歴史はことごとく同型であった。色感も同様の紅顔を外れたものは一つもなく、何時もそれらを見るには豊頬で血行のよい人ばかりであった。

しかし、これとは正反対の《蒼白い顔をして、お愛想にも微笑》のない《洋紙と文房具を商ふ店の夫人》に好意を持った時代が男にはあった。この文房具店夫人について、《彼女にある性行の服従が昼間は厳粛めいたものを浮べ、さうすることで彼女が完全に性感からのがれ出てゐるやうな清らかさを見せてゐるそれであった。聖母マリア型なのだ。何處からみても猥りがましい物を退け、気品高い蒼白い顔であった》と、彼女が《聖母マリア型》女性であると言う。元来好意を持つてゐる紅顔の女性ではなく、蒼白顔の女性を好んだのは、その当時、男に夫人が次のように映ったからだ。

女の顔から何時も悲しみを見つめる男の抒情詩風な用意があつて、

あなたはそれをたくさんに持つてゐられ、男の考へと一致した疲労感と悲哀の度合いを調節してくれてゐたのだ。

そしてまた、このようにも見ている。

黄味のある光らないきぬが男にある妙な悲しみを、女へのあこがれの第一級の物に考へたそれとうまく融和して、それらを美しいといつも見とれてゐた。

当時の男が、女性への憧れを夫人に見出し、彼女を《聖女化》していることがわかる。奥野健男は、文房具店夫人をこのように指摘している。

昭和十年に書かれた自伝的長編『弄獅子』の中に、《自分は大観音のある追分通りで原稿紙を買うのが楽しみだった。……其処のお内儀は石膏で作った裸体の女神の腰に、白いめりんすのスカートを纏わせている、そういう罪のあるような善良げな女だった》と三行ばかり書かれている女性であろう。¹

さらに、夫人のイメージは、《明治四十年の頃の、ちよつとした一目惚れの体験》を《五十年間、内部世界にとどめておい》て、《はるあはれ》で清潔で最も淫蕩な女ひとのイメージに結晶させたのだ」と述

べる。一人の作家の内部世界に、女ひとのイメージが一つの形態として流れていることは確かであり、最晩年に再び登場させているのだ。

さて、男の前には不思議な言動をする女性が現れる。一人は、文房具店の夫人の再来である。彼女は、《ひどい埃風の中》から男の目の前に現れる。夫人は、意識的に男の前に出現したのではなく、《足の向きがひとりでにさうなつた》《わたくしはあなたを少しも憶えてゐない》と言う。にもかかわらず、何か目的があるかのように現れこのように言う。

新聞に他人の心を自分の心とおなじやうに言ひ現はす商売があると読んでから、あなたにそれを教はりたくてお尋ねしたのだといった。

※

そして若しもあなたの記憶にわたくしがまだ存在してゐるなら、わたくしの顔とか眼とかがそのまま今もその通りであるかどうかをお聴きしたいと言つた

しかし、これが本来の用向きではなく、交換条件を出す。

あなたに一人の女性があらはれ、あなたの言ふことを全部お聴き入れするかはりに、その毎日お書きになるうたと縁を切つて生涯物をお書きにならない誓約をしていただきたくいために参つたのです。そのかはりにあなたにわたくしならわたくしのからだを差

し上げてよいのです。つまり、うたの代りに一人の女をあなたの思ふままに出来る交換条件に提供したいのだと、彼女は男の物欲を試すやうな強い眼色をあらはして言つた。

それに対し男は、《うたを取り上げたあとの私は空っぽなのだ。》と言ひ、さらにこのように言う。

うたを捨てて女を貫はうといふことは有り得ないことであつた。あなたはなにが面白くてこんな難題を持ちこんで来たのだ、あなたを掴まへたいけれどもうたは廃めるわけに行かない、うたを作つてゐる間だけが男の身上なんだから、そんな無理は言はずにゐてほしいと男は正直に言つた。

男は困りきつたといった様子ではなく、難題を持ち込む夫人を《全く美しい》《悲しみのうつくしさ》があると見ている。この時点では、過去の男がそうであつたように、夫人を《聖母マリア型》女性と見てゐる。だが、夫人が《元の埃で曇つた街路に》出て行つた後、男が《うたを作ることを廃めるといふ嘘をついて、この人をものにすればよかつた》《惜しいことをした》と思うに至つては、《聖母マリア型》の女性から、性の対象として夫人を見ることが窺える。一方で、男は夫人を次のように見ている。

美しい人間といふものは自分の心をあかしするといふことはない、

凡て相手から受けて立つことによつて美しい人間の本体がある。少しも性的な色気をみせない彼女はやはり味気のないマリア型であつた。マリア型といふ奴は逆様に振つて見たいものであるが、逆様に振つてみてもマリア型は気絶なぞしないものである。

ただ美しい《聖母マリア型》の女性と夫人を断言していた過去の男からは想像もつかない見解である。自らが発する美しさと違い、《相手から受けて立つことによつて》の美しさは、味気のないものだということを、夫人との再会で男は気づいたのかもしれない。

ところで、この夫人は男の前にもつと突然現れるのだが、出現の際共通する特徴がある。何年かの後、男の前に姿を現したのは、《ひどい埃風の中》からである。そうして、《元の埃で曇つた街路》に出て行く。再びやってきたのも、《埃で曇つた街の近く》からである。《埃で曇つた街》、《埃風》は、視界の悪い空間である。そう言った意味では、夫人は不透明な空間から出入りする存在であり、夫人自体も不透明な存在である。夫人のように、ある決まつた背景で登場・退場させるといふ手法は、『蜜のあはれ』の《田村ゆり子》の現れ方と消え方にも見ることが出来る。田村ゆり子の場合、必ずどこからともなく五時に現れて水のある所へ消えてゆく人物として描かれている。このように、人物の背景にある特徴のある描き方をする事によつて、その人物と人物をとりまく環境の不思議さを強調させることになる。

さて、男の前に現れる第二の女性は、《手のひらを見せる女》である。この女に会つた男は、いつもと違う空気をからだのある部分で感じて

いた。《顔のまわりにある空気はしじゅう円層をゑがいて、外界のはてしない空漠につづいてゐる》とあるように、顔の周りと限定されている。《しじゅう円層をゑがいてゐる》《顔のまわりにある空気》——これは、男を取り巻く雰囲気であるとか、男の発する雰囲気の意味するのではなく、男の感覚ではないだろうか。感覚とは、男の五感という意味であるが、顔のまわりから考え合わせれば、五感のうち四感——視覚・聴覚・嗅覚・味覚——と考える。また、《しじゅう円層をゑがく》とは、始終動いている（働いている）と解釈する。いわば、男は《感覚というアンテナを張り巡らし、それが始終動いている》ということになる。この《円層》に引つ掛かつたのが、《頭のとつぺんに髪を結びあげた》手のひらを背後に向けて歩く女である。男は、女の誘惑的な手のひらに次のような感覚に陥り、《穢い裏町ではこの手のひらが大きくひろがり、男はふにやふにやの手のひらの中を歩いてゆくやうな、歩きにくい足もとに混乱を感じてゐた》のである。その様子は、《この女の癖で手のひらをひろげて、背後から来た人に自分の手を見せびらかしてゐる》ようであり、歩いている時ばかりではなく、《手のひらを開くくせは何処でも開いては膝の上に、たなごころを表にして》見せている。この女の場合、手のひらを見せるといふ行為は、誘惑的であり、手招きと同じ動作である。男の感覚は、女の手に吸い込まれるかのような感覚である。突然登場してきた《手のひらを見せる女》の実体は、不明確ではあるが、実は偶然出会つた女ではないのだ。女に追いついた男と彼女との間で、このような会話が交わされ、男にはこの女が全く未知ではなかつたことが判る。

君の家のうしろに麦畑があるが、その麦畑までよく散歩にでかけるが早いもんで麦の穂はだいぶ重くなつたと喋つた。そんな麦畑がありましたかしら、ちつとも知らなかつたと氣のないふうに言ひ、女は少し早足でこの話の外にでようといふ構へであつた。男は急きこんであんなに深深と黄ろくなつた麦畑を知らないなんて、直ぐ家のうしろなのに顔を洗ひに井戸端に出れば見えるではないかといふと、やつと氣がついたふうに、そう、麦畑があつたわね、畑なんて不断から見たことがないものと答へた。

《女》につれなくされた男は、バスに乗り込んだ彼女を《立ち竦んで見送つた》のだが、このあともバスの中にいる《女》の描写は続く。バスの中の描写は、乗客の視点によるものである。バスの車内での描写から急に、男と女のかかり合いがこのように語られる。《その時分、男は病院つきの付添としてまる二か月この女とずつと接した仕事をして貰つてゐたが、彼女は何時も男のしたしまうとする機会をうまく避けて、付添婦だけの立場を眼に見える程に固守した》と。

《ふにやふにやの手のひらの中を歩いてゆく》ような感覚↓バス車内の描写↓男と女の現実。この一見ゆがみにも見える時間軸は、何を意味するのであろうか。手のひらを見せる誘惑的の女を描こうとしたのではなく、現実と非現実の世界を行き来している男を描くための、手のひらを見せる女の挿話であつたのだと考える。

一、不思議さが意味するもの

《手のひらを見せる女》にせよ、《文房具店夫人》にせよ、不思議な存在である。物語の後半部に出てくる夫人は、殊にその不思議さを増す存在である。それは、男の過去の夫人に対する心理から、現在、男が毎日うたを届けている石段の上の家に至るまでを知り尽くしたかのような言動に表れている。文房具店夫人は、《うたの代りに一人の女をあなたの思ふままに出来る》ということをも男に聞き入れさせるために、過去の男の心理を揺り動かすところから言い始めている。

「あなたはいいもしない手帖をもう十四冊もお買ひになつたが、あれは、わたくしを見たいためにああしていらして下さつたのですか。」

ここで注目したいのは、前述した過去の男の心理をうまく揺り動かすための意図を読み取ることができただけでなく、十四冊という具体的な手帖の数を夫人が述べている点である。この数は、物語の最終場面でも再度出され、手帳自体が夫人の気持ちをも鎮める役割をすることとなる。揺さぶりをかけられた上に、《だから何時かもし上げたやうに、うたも、文学もお捨てになつたらあなたの仰言るとほりになるつもりだと言つてゐるんです。うたを残すか、わたくしがあなたの物になるかといふことです。何をためらつていらつしやるんです。》と挑むように向つてくる夫人に対する男の反応は、次の通りである。

この機会をのがしたらこの女はもはや男の手に戻つて来ないであらう。この女に近づくと近づくなら今なのだが、男はやはりだまつて答へようとしなかつた。

ほとんど反応のみられない男に夫人は、突然ちつとも前後の話に関係のない石段の上の家に行く様子から、その家の住人のことまで、夫人はまるで毎日見ていて知っているかのように語り迫る。手帖と同じく、物語の最後の部分と関連するのが次の箇所である。

「あの石段の上の大広間に、三人の女の人が住んでゐますのね。同じ顔立ちの、みんな同じ恰好をした女が寸分異つてゐないですが、たゞ、あなたのおうたを読みつづけるといふ訣なんですか。たとへて申しますと、三面鏡のあるお部屋では女はいつも三人住んでゐることに、鏡にしきりがあるときには、さう現はれて見えてくるものです。一面づつのすがたの違いはほんの少しづつしか、見えてまありません。あなたは一人の女から三人の女を見ようとなさつていらつしやるんですね。」

逃れようとする男と迫る夫人のやり取りが続くが、身体で男に迫る夫人に手をつかまへられた男は、つめたい水道の水に手をつきこんでゐるのと同じ感觸を覚えてゐる。夫人自身を死人のやうな蒼白いからだをしてゐる女つて、冷たくてそれで柔らかくすべしめてゐて、

(後略)という。迫る夫人の様子には、生身の人間の持つ温かさや血の氣は全く感じられず、この世的な印象はない。

ところで、男と関係をもつた後の夫人は、物語の中で女と呼

称が変わる。これは、男の内部世界の変化とも呼応するであろう。男の内部世界の変化とは、かつて文房具店夫人に憧れ聖母マリア型の女性と夫人を憧れの対象として見ていた。それが関係を持った今、生身の女と捉えているという変化である。

では、夫人は男をどのように捉えているのであろうか。男と関係を持ったこの時点で、夫人の目的であるうたの代りに一人の女をあなたの思ふままに出来るは、達したわけではない。むしろその目的から少し離れ、夫人の全神経は、石段の上の家に向けられている。それは、石段の上の家にいる見えない相手への嫉妬からくると言つてよからう。また、夫人は、石段の上の家に達するために、幾度も豹変する。その豹変ぶりは自在であり、前述からの夫人のこの世的でない不可思議さを増大させるものである。例えば、石段を上がろうとする夫人の表情は、蒼白顔が緊張してゐるためか、石のやうにすべつく硬かつたのだが、奇異な笑い声とともにあまた一段と低い、この人がこんなことを言ふかと思はれるくらゐの、しだれかかる声音に一変してこのように言う。

わたくしね、その女のお顔とそつくりのお粧りをして見せて、あなたをよろこばして上げたいと考へたからなのよ、(中略)それ

もみんなあなたに好かれたいためなの、さあ、其処を退いて頂
い、早く思ひやり好く通して頂だい。

それでも通してもらえないとなると、今度は、ヒステリックな行動
に出る。

男のポケットから一綴りのうたの原稿をさつと引き抜くと、呼吸
を入れて三つに横裂きにし、それを段の上に投げ棄てると、赤い
皮の靴先で踏みにじった。

そこには、どのようなことをしてでも石段の上の家に行こうとする
夫人の執念がある。一方男は、夫人を上がらせたくない一心で、夫人
を階段から突き落とすという予期しない行動に出してしまう。突き落と
されてからの夫人の表情と行動に、またもや変貌を見る。下の踊り場
までころがり墜ちた夫人は、

そのまま声も立てない気味の悪い物しづかさで、すつと、顔だけ
あげると両手を石段についてからだを起し、殆どしなやか過ぎる
身のこなしで立ち上がった。

「今度はあなたを引き摺り墜してやる、……」

と言い、その表情は男から見ると《その上向きの額がまるい醜い生
き物の形をして威嚇的に迫つて来た。眼は余りに怒りすぎたため只睨

み返したまま男の眼にすゑられてゐるようであった。夫人は自身の
ことを、《わたくしはあぶらみたいな女だわよ》と述べている。この《あ
ぶらみたいな女》には、しつこく、一度ついたら離れないの意味があ
ると思われるが、突き落とされてもすつと起き上がる様子や、威嚇的
に迫つてくる様子は、むしろ《蛇》の印象と言つてよからう。

こうした夫人の様相や一連の変貌ぶりは、不可思議さを越えて夫人
の存在自体に疑問がわいてくる。つまり、男の目の前にいるこの夫人
が、実在する人物なのかどうかということだ。

夫人の言動とその変貌ぶりは、今まで述べてきたところであるが、
一方の男の動きも扉の前まで来て変わる。夫人の動きを制止すること
をやめてしまうのだ。それは、何か思惑があつてというよりも、ここ
で騒ぐと扉の中の女に夫人の存在を知られるばかりか、家の中にいる
女への嫉妬心から発せられた夫人の《しづかになさい、あなたが此処
で、呶鳴つたりすると扉の中の女も惴れ返つて了ふ。わたくしといふ
女を見ただけで、かつとなる。あなたは同時にその女もわたくしも一
遍に失ふことになります。》という低い声のたしなめの中に、男自身
が封じ込められたために、制止しようとする気力さえ失つたと言つて
よからう。そうなると夫人は、彼女の目標を達成させるために扉の中
へ進むだけである。部屋の中は、《ひと間には書棚がぎつしりと列び、
ひと間は折り畳んだ衣裳が虫干の時の様子で、順を置いてたまたまれて》
おり、《埃もなく取り乱したあとのない部屋は、いままで誰かがあたと
も思はれる人の気はひ》のある様子である。そして、夫人が男に関係
を迫つた時に言つたように、部屋には三面鏡と、男が夫人の元に通い

つめた痕跡である紙皮の手帖が十四冊あった。この一致について船登芳雄は、《女の嫉妬がもたらした透視の世界》⁽²⁾であると述べる。不可思議でこの世的ではない印象のある夫人であれば、透視の力があっても当然かもしれない。だが、この一致は、単に透視として片付けることのできない意味を含むのである。それは、意外な物語の結末に読み取ることができる。

四、おわりに

部屋の中を見回していた夫人は、机の上に重ねられた十四冊の手帖を見つめる。その中には、《鉛筆書きの細字で男の手蹟で一杯に何かが記され、或る一冊には何頁かを書き留めてやめて了つた手帖》もあつた。手帖の中を読んだ夫人は、急速に静まり《あなたはもういつてもいいでせう。》という男のことに促されるように、《ええ、帰ります。わたくしはこんなに親切にして頂いたことは、生まれて初めてでございます。》のことばを残し、静かに去っていく。この去り方は、今までの激しさからすると想像のできない様子である。

ところで、この時点まで夫人の不可思議さのみを指摘してきたが、次の点に注目すると、男に対しても疑問を持たざるを得なくなる。

一点目は、坂の上の家になぜ男がかつて買った手帖があつたのかという点である。二点目は、《おちついて煙草に火を点け》たという男の行為である。男が夫人に語つたように、この家が《うたの依頼者が

一人住んでいるんですよ、うたの原稿を届けに登るんです。》というのだけであれば、男の手帖が十四冊も当たり前のように机の上に重ねて置いてなどはないはずである。また、おちついて煙草に火を点けたりもしないはずである。とすると、この石段の上の家は、《うたの依頼者の家》ではなく、《男自身の家》とは考えられないだろうか。そして、男の手帖がが机の上に置かれていた部屋というのは、男の書齋であると推察する。

夫人が去つた後、男は別の部屋の《誰かが身をかがせてゐる鋭いがゆつりのある漂ひ》を充分に受け取っている。つまり、夫人や手のひらを見せる女以外の、第三の人物（べつの女）が現れることを、男自身は知っていたということになる。現に、《男はべつの女の指先にかつた硝子戸の枠と女の写るすがたを見つめた》とある。どこに女の姿が写つたとは書かれていないが、おそらく窓際にある三面鏡に間違いはなからう。

以上の点に注目して男の行動を見ていくと、夫人の再来も、手のひらを見せる女も、べつの女も、全て男の創り出した人物なのではなからうか。夫人が語つた、《あなたは一人の女から三人の女を見ようとなさつていらつしやるんですね》を、最終場面とつき合わせて考えると、かつて男が憧れていた頃の《聖母マリア型の文房具店夫人》から、三人のタイプの女性を見ていたと言えよう。さらに、《三面鏡のあるお部屋では女はいつも三人住んでゐることに、鏡にしきりがあるときは、さう現はれて見えてくるものです》という夫人のことばから連想するに、全ては三面鏡を前にして繰り広げられていたのではないだろうか。

つまり、これらの人物と出来事が、三面鏡の前に男の内部世界という名の男の〈妄想世界〉で動いていたのだ。この妄想は、文房具店夫人という男の忘れられない過去の印象が呼び起こしたものである。そして、〈三面鏡の中の世界〉は、男の内部世界そのものであり、これは、男の過去の幻影が作り出したものであるといえる。

注

- (1) 奥野健男『室生犀星の文学——評価の方法』(「文芸」昭和三十七年六月)
- (2) 船登芳雄『室生犀星——出生の悲劇と文学——』第三章 小説における形象と主体 (三弥井書店 昭和五十六年)
- (3) 中西達治「はるあはれ」の世界——幻化される性—— (「室生犀星研究」第十二輯 平成七年五月)
- (4) 呼称が作品中〈女〉にかわっているが、以後も論中では、〈文房具店夫人〉〈夫人〉としてすすめる。

II
〈見る〉
〈覗く〉
とらうこと

II について

〈見る〉・〈見つめる〉・〈眺める〉・〈覗く〉・〈観察する〉・〈視線〉――これらの行為は、作家にとってどのようなものなのであろうか。また、これらは作品に何をもたらしているのであろうか。

犀星の場合はどうであろうか。初期小説である『性に眼覚める頃』で、賽銭箱から賽銭を盗む娘を記帳場の重い板戸の節穴から見つめる「私」を描いたところから、すでに犀星は〈見る〉人であったことは周知の通りである。初期小説を取上げ、〈見る〉ことを論じたものに大塚博の論がある。大塚は、まず犀星が小説を量産していた大正九年に注目して次のように述べる。

大正九年の作品群を通して特に注意されることに、「眼」への注目あるいは「見る」という行為への犀星の深い関心がある。(中略)もともと「眼」への注目と「見る」行為とは必ずしも重なるものではない。「眼」への注目とは多くの場合「眼」の表情を描くことで人間の内面をとらえようとするのであって、それは行為としての「見る」とは異なる。最も目につくのは、この「眼」の表情による内的描写の方で、「古き毒草園」などは実に著しくそれが試みられている。しかし、主体と客体との相違といっても、「眼」の存在を内界と外界の媒体としてとらえるとき、「眼」への注目は「見る」という行為への深い関心に容易につながっていく。そ

して大正九年の室生犀星は「眼」への注目からしだいに「見る」ことへの関心を深めていったのである。^①

また、「見る」という行為が、精神の働きから肉体的なものに至ることをこのように述べている。

「性に眼覚める頃」や「蒼白き巢窟」の「私」の場合には「見る」ことで情欲がつき動かされるといふ形だが、「香爐を盗む」や「星座の下」の女や男にとつては「見る」といふ行為自体が性欲とか性的衝動そのものと化しているのである。すなわち、肉体の精神に対する優位を一つのモチーフにして展開してきた犀星が、このような「見る」行為を通して、肉体への執着が精神と肉体とも破り得る恐ろしさをとらえるまでに至ったのである。^②

そして大塚は、大正十年発表の小説について、《激しい「嫉妬」や「凝視」が「精神(性)」を狂わせ、やがては肉体をも危うくするというおなじみのモチーフがここに展開される》^③と述べた上で、「凝視」について次のように述べる。

「凝視」といふ言葉は室生犀星の常用語とも言うべきもので、実

に頻繁に使われている。それほど深い意味も与えられずに使われている場合も多いのだが、もともとただの「見る」とは違うのであって、そこには文字通り「視ること」に「凝」った精神がある。

「凝」った精神なればこそ、元始幻覚をとまなうことも多くなってくる。犀星が「凝視」という言葉で表出しようとしていたものもそれであった。「見る」ことへの執着が「肉体」あるいは「性欲」への執着に重なり、やがて「肉体」と「精神（性）」ともに破つていく。そうした人間の危うさを犀星はくり返し迫ってきた。

一つの作品の中でその経緯を描いてきた。⁴⁾

さらに、大正九年発表の『魚と公園』のころから「見る」行為が小さい生き物たちの「眼」を通すことで自己認識のモチーフの方をもより深めていった⁵⁾ことを指摘し、大正十年発表の『幻影の都市』では「見る」から「眺める」への変質、すなわち意力的な「見る」行為の臙化の問題⁶⁾が潜んでいると指摘する。

星野晃一は、『室生犀星 何を盗み何をあがなはむ』³⁾の中で、小説家としての室生犀星の転換期が、大正八年、昭和九年、昭和三十年の三回あることを指摘し、第一期を「発生」、第二期を「変革」、第三期を「熟成」として、その核となっている〈盗む〉〈盗み見〉〈盗み心〉をキーワードとして、小説家室生犀星とその作品を初期から晩年まで論じている。星野は、『性に眼覚める頃』とほぼ同時代に書かれた「盗

心」⁴⁾を並べて分析し、犀星文学の「発生」をこのように述べる。

この二作品を見つめると、犀星が、人間をそして自己を見る
とき、その背面に存在する負の要素として、「盗む」「盗み心」を
用意していることを知らされる。これは、犀星文学を貫く人間観
にかかわるのだが、と同時に、「盗む」と「盗み心」を日常の道
徳的な価値判断の世界から解放し、悪とさげすまれるそれらに、
文学の場において新しい生命を吹き込みえたことよって、犀星
文学は「発生」したのではないか、という思いを強くする。

そして、〈盗み見〉の背景を、『性に眼覚める頃』から次のように読
み取とり、晩年まで続くこれらをこう述べる。

犀星作品において、「盗み見」は絶対的な美を求めての行為として
執拗描かれる。その「盗み見」発生の源の一つに見えるのは。姉
であつて姉でない女の肉体であつたが、その陰に見えない生母の
姿が潜在しているようにも思われる。(中略)「盗み見」は、「盗
む」「盗み心」とともに、そこに存在する負の要素である。犀星
作品で活躍する人物は、それを背負つて登場する。と同時に、犀
星文学においては、「美」に至上の価値が置かれたとき、この「盗
み見」という醜悪な否定されるべき行為は、魅力的な肯定される
べきそれへと変じることになる。日常的な二元的判断は、「美」

に基準が据えられることによって、その対立する意味を失う。(中略)この特異な行為と心は、「性に眼覚める頃」以後、創作の方法にかかわるだけではなく、それ自体が内容・テーマにもなり、さまざまに色彩を変えて最晩年まで描き続けられるのである。それは恒常化し、性的倒錯の一症状である「窃視症」ともいえる状態にある人物の行為と心までを描くにいたっている。

晩年の〈盗み見〉について星野は、〈美〉を追究する犀星の姿勢を視野に入れてこのように言及している。

犀星晩年の創作エネルギー源は、思想ではなく、倫理でもなく、「美」であった。その美は、犀星の感性を刺激する快感としての女性の「裸体美」であり、それは瞬時のうちにきらめきそして消えてゆくはかないものでもあった。

犀星は、裸婦像を自分のキャンバスに描くのだが、その際モデルを使うことをしなかった。「盗み見」という方法で女性の美しさを極めようとしたのである。反道徳的行為である「盗み見」ゆえにこそ得られる「美」の魅力、「秘密」の中でこそ得られる「美」の魅力、を表現することに、犀星は惹かれた。

飯田祐子は、フェミニズムの視点から犀星の〈見る〉ということ

論じている。⁵⁾まず飯田は、〈男〉が〈女〉を見るといふ構造は、支配

と被支配の力関係に結びつくことが多い。(中略)〈男〉はつねに〈女〉を見ることで、それを手中に収め、〈女〉はつねに見られることによって、〈男〉の欲望に応じてきたのである。見るものとみられるものの固定化は、類型をつくる。ここであらためて確認するまでもなく、〈男〉は、類型化した〈女〉を見続けてきている」といふ、フェミニズムの視点からの前提を述べた上で、〈男〉が〈女〉を見るといふありふれた差別的構造が、女性嫌悪へと繋がらない特異な展開例として犀星の作品を扱う」とし、『帆の世界』と『字を盗む男』を取り上げ論じている。そして、この二つの小説から〈男〉が〈女〉を見るといふ行為の力学について次のように言及する。

見ることに特異な情熱を持った作家は、見ることの可能性と不可可能性について、小説を書いた。こうした執拗な情熱が、〈男〉が〈女〉を見るといふ、ありふれた構造を、複雑化する。〈男〉を支配者としてしまう、見ることをめぐる構造を振りながら、意味を排して〈女〉に驚くことへの欲望を失わない、室生犀星という作家の情熱に、〈男〉が〈女〉に出会うことへの可能性を感じるのである。

ところで、〈視線〉に焦点を合わせて東西近代小説二十六編を読み解いた、興味深い一冊がある。その中で、著者である廣野由美子は、視

線について次のように述べる。⁶⁾

視線とは何か。それは「外界の光点と網膜上にあるこれの像とを連ねた直線」と、『広辞苑』では定義づけられている。つまり平たく言えば、「対象と、それを見る人間の目とを結ぶ線」ということになるが、その線はもちろん想定上存在するのであって、目には見えない。しかし、方向性をもった現象で、特定の時間・空間内で生じるという点では、それは「出来事」であるとも言える。視線は、それを投げかける人間、あるいは投げかけられた人間に、さまざまな意味を読み取らせ、心理的作用を及ぼし、さらには相互の関係をも変えうる可能性を孕んでいる。それゆえ視線は、変化を引き起こすエネルギーを含んだ力学的現象であると考えられる。

また、『視線』に関しては、心理学、認知科学、生理学、社会学、その他さまざまな専門領域からアプローチが試みられている。しかし、人間について探求するさい、欠かすことのできないもつとも重要な分野の一つは、芸術である」とし、文学についてはこのように述べる。

文字を媒体とする文学もまた、これらに劣らず、人間のまなざしを追究してきた優れた表現様式であることは、ともすると忘れられがちである。ことにもつばら人間を描く文学ジャンルとして誕生した「小説」では、登場人物の目の表現や視線の動きを描写することによって、人間の心の奥に潜む「見えないもの」を暴き出

す試みが、これまでに飽くことなく続けられてきた。

さらに廣野は、『小説を論じるさいには、語り手がだれであるか、そして語り手がどのような位置から眺めているかという問題を、避けて通ることはできない』と述べ、『物語論ナラトロジー（語りの形式や語り手の種類などに主眼を置いて、物語を分析する文学研究）』の方法を用い、具体的な小説を例に挙げ作品分析を展開して視線についてこのように言及する。

点と点を結ぶ直線としての「視線」は、目に見えず、粒子に分解できるような物質性をもたない。しかし視線は、決して実態のない泡沫のようなものではない。（中略）視線はさまざまな形で人間に影響を与える。それは、人生に幸福な転機を与える場合もあれば、不幸の元凶となる場合もある。人の心の秘密を暴き、人のある行動へと誘い、人と人とを結びついたり引き離したりし、人を脅かし、錯誤に陥らせ、果てはその命までも奪う。これらはみな、一瞬によって引き起こされうる出来事なのである。視線とは、人間相互の關係に絶大な力を及ぼす非言語的な交信媒体であると言ひ換えられよう。（中略）視線は、小説の作中人物を動かすばかりではなく、作家にインスピレーションを与え、物語の創作へと駆り立てる力をも秘めているのである。

廣野のいう『視線』は、小説の作中人物を動かすばかりではなく、作家にインスピレーションを与え、物語の創作へと駆り立てる力をも秘めている』という指摘は、犀星にも同様のことが言えよう。

さて、犀星の場合（見る）行為として、特別な色を帯びて晩年の小説にも表出される。それは、カメラが人物を捉えて追う如く、あるいは、『タールの沼』（昭和三十六年一月）に登場する“しらみ”のように、マイクロスコープの目を持ち（男）から（女）に移って人体を駆け巡る。時には執拗にまた時には傍観者的に、（男）が（女）を、（女）が（男）を見続けることで物語が展開していく。

この点に注目し、初期の作中に見られる（見る）という行為が、肉体への執着や欲望へと化していること、これらがやがて（眺める）行為に変質していくこと、（盗み見）と（美）（裸体美）の関係などを、晩年の作品中でこれらがどのように変質し昇華されていたのかを論じていく。本稿では、晩年の小説の中で（見る）こと（見られる）ことが主題系としてある『靴（ポストン・バッグ）』『汽車で逢った女』『逮捕の前』『衢のながれ』『字をぬすむ男』『帆の世界』『末野女』^{すゐのめ}を取

注

(1) 大塚博「室生犀星稿（二）——『結婚者の手記』と二つの系譜——」（『跡見学園短期大学紀要』二十二号 昭和六十年三月）

(2) 大塚博「室生犀星稿（三）——「見る」ことの変質——」（『跡見学園短期大学紀要』二十五号 平成元年一月）

(3) 星野晃「『室生犀星 何を盗み何をあがなはむ』（二〇〇九年四月 踏靑社）

(4) 「盗心」は、初出未詳であるが、『性に眼覚める頃』とほぼ同時代とすることについて星野は、(3)の中で『初出未詳のこの詩は、大正十一年二月大鏡閣から刊行された『星より来れる者』に収められている。『星より来れる者』に収録されている作品の多くが大正九年、十年初出であるので、「盗心」の発表もその頃、つまり、賽銭を「盗む」女を登場させた「性に眼覚める頃」の『中央公論』掲載が大正八年十月なので、その直後の頃と推測される』と述べる。

(5) 飯田祐子「犀星文学における男と女——フェミニズムの視点から——」（『論集 室生犀星の世界（下）』 室生犀星学会編 平成八年九月 龍書房）

(6) 廣野由美子『視線は人を殺すか』（平成二十年一月 ミネルヴァ書房）／全十一章からなる本書のなかで扱わ

れている日本文学は、森鷗外『高瀬舟』(第二章 誘発する視線)、谷崎潤一郎『春琴抄』(第九章 遮断された視線)、石沢英太郎『視線』(第十一章 視線のミステリー)の三作品である。

(7) 廣野由美子は、語りに関する基本的な概念を次のように説明をしている。まず語り手側を、《語り手が物語の世界の内部にいる場合は、一人称の語り》、《語り手が物語の外にいる場合は、三人称の語り(全知の語り手)》とし、焦点人物について、ジェラルド・ジュネット、ミック・バール、リモン・キーナン等によつて論理化された物語論に沿つて、焦点人物の位置により《焦点人物が作中人物、つまり物語世界の内部にいる場合は内的焦点化》、《焦点人物が全知の語り手で、物語世界の外側から眺めている場合は外的焦点化》と分類している。そして、ここでの前提は、《語り手の「語る」行為と「見る」行為とが区別されて、後者を焦点化(focalization)という概念で捉えるのが原則》として

第一章 そこに救いはあるのか

—— 『鞆(ポストン・バッグ)』・『汽車で逢った女』論

一、二つの作品のつながり

『鞆(ポストン・バッグ)』(昭和二十九年一月一日「新潮」と、その続編としての意味あいを持つ、『汽車で逢った女』(同年十月一日「婦人公論」)二作品がある。ともに、どん底の境遇に生きる人々が描かれる。

昭和二十九年八月十五日付けの日記に、次のような記述がある。『汽車で逢った女』をかく、これはポストン・バッグの後編のやうなもの』また、同年九月十三日付けの日記には、『木村千依男といふ人から「鞆」と「汽車で逢った女」を脚色したいといつて来る。大映の市川課長に一度話してくれるやうにいふ。この二作一丸としたものは映画としても成功するであらうし、さういふ気持で書いた動機もある。』とある。ただし、『鞆』執筆時には、続編を用意する意志はなかったと思われる。現に、『鞆』執筆開始から完成までの間(昭和二十八年十月十七日に「新潮」より小説依頼があった。)に書かれた日記には、次の記述がある。

○ 小説は「ポストン・バッグ(鞆)」と題することに決めた。(昭和二十八年十一月八日付)

○ 仕事、ポストンバッグ五枚 (同年十一月十日付)

○ 「鞆」三十枚となる。場面の展換を主としたもの。(同年十一

月十五日付)

この後、二作品が収められた『黒髪の書』・『室生犀星作品集』第九卷(昭和三十五年三月三十日発行 新潮社)・『室生犀星全集』第九卷(昭和四十三年八月三十一日発行 新潮社)には、『鞆(ポストン・バッグ)』、『汽車で逢った女』の順で掲載されている。

また、「女」のための最後の詩集『随筆 続女ひと』昭和三十一年三月 新潮社の「亜麻色」に所収されている「俠盜詩傳」の初出は、『東京新聞』昭和二十九年六月二十八日である。『鞆(ポストン・バッグ)』と『汽車で逢った女』の中間の時期に発表されている。この詩は、『鞆(ポストン・バッグ)』の打木田が、汽車で逢った女であるまさ子に会いに行く場面が想定される。発表の時期と、『汽車で逢った女』の世間から隔絶された閉ざされた場での、つかの間の幸せを送る打木田とまさ子の描写と、『俠盜詩傳』の『かくて、きみはやつと普通の人間に立直るだらう／そしてその男も青天白日の人となるだらう。』を対比すると、『俠盜詩傳』は、『汽車で逢った女』への助走的な作品としての見方が可能である。

俠盜詩傳

きみはけふから売春婦でなくなるであらう

きみはいやな男と寝なくともいいだらう

きみは愉しい日光浴もできるだらう

きみの類のない明眸がものをいふだらう

きみはけふから貴婦人になるであらう

きみはきみの子供を悪人から取戻すだらう

きみはその子供をつれて東京を去るだらう

きみを救った男は誰であらうか

汽車の中で逢った鞆(ポストン・バッグ)をさげた男であらうか

きみをたづねればきみは子供をつれた売春婦

きみを愛した男は再た刑務所に舞ひ戻るだらう

数多くの犯罪が彼によつてなされたがゆゑに

きみのために出獄したばかりの彼が

喜んで再た刑務所のでつの扉の中に入るだらう

きみよ喜べ三年の後には彼は満期して出て来るだらう

空の鞆(ポストン・バッグ)を下げペル・モコのごとく

街の北方から大跨に歩いて現はれて来るだらう

かくて、きみはやつと普通の人間に立直るだらう

そしてその男も青天白日の人となるだらう。

小説 「鞆(ポストン・バッグ)」参照

このような経緯から、二作品を連続する作品として位置付けて論じていく。

さて、二作品が発表された翌年、二編が収められた短編小説集『黒髪の手』(昭和三十年二月二十八日 新潮社)の「序と解説」の中で、犀星は次のように述べる。

私の小説といふものには、何処にもすくひのあとが見えない、

そのくせ私は何とかしてすくひを失ひたくないために、多くのこまかい小説を書いてすくひを形づけようとして、いつも失敗をつづけてゐる。私自身が生きて来たことに関しては、すくひは私の中にかぎられて存在してゐたが、もはや私自身のすくひにも飽々してゐるからである。これは生きることに飽々してゐると殆ど同様なものである。この飽々してゐるすくひとか生きてゐるとかいふことは、すでに飽々してゐる實際のことだから、決して飽きてゐないことを証してゐるやうなものである。

ここで述べる《多くのこまかい小説を書いてすくひを形づけ》るとは、何を意味するのか。人々の生きていく姿を追い求めるためにどん底の境遇が必要であつたと同時に、どん底の境遇に置かれた人間を救うために、数々の小説を書くことが必要だつたと思われる。本稿では、この試みの延長線上に置かれている二作品の主人公である、打木田と見るという一瞬の行為で出会つた戸越まさ子との関係が、『鞆(ポストン・バッグ)』から『汽車で逢つた女』の過程で、作者のいう打木田に生きていく場所と救いは果してもたらされたのかどうか考えてみたい。

なお、『鞆(ポストン・バッグ)』、『汽車で逢つた女』には、次の論考がある。『鞆(ポストン・バッグ)』については、藤陰道子『鞆(ポストン・バッグ)考』(『室生犀星研究』第二十八輯 平成十七年五月)、

森晴雄「室生犀星『靴(ポストン・バッグ)』論——」激情」と心の支え——(「室生犀星研究」第二十九輯 平成十八年十月)がある。藤陰は、犀星詩「室生犀星氏」「蛇」「子守唄」「滞郷異信」、随筆「復讐の文学」と『靴(ポストン・バッグ)』を関連させ、打木田三郎の中に犀星を読み取っている。森は、犀星の女性に対する飽くなき関心と『蜜のあはれ』にみられる性欲へのこだわりを、打木田を主人公に女性とのかかわりをとらえた作品が『靴(ポストン・バッグ)』であると、犀星詩「盗みごころ」「俠盜詩伝」との関連を指摘しつつ作品論を展開している。また、『汽車で逢った女』については、森晴雄「室生犀星『汽車で逢った女』——仕合せな一夜」(「室生犀星研究」第三十五輯 平成二十四年十月)がある。森は、物語の最終場面の打木田とまさ子に着目し、『汽車で逢った女』は、別々の運命を持つ選ばれた二人である打木田とまさ子にとって、これ以上ないほどの仕合せな喜びの一夜であったとする。

二、『靴』の打木田三郎という男

《朝の九時に鉄のくぐりを出た打木田》を、出迎える者はおらず、打木田自身予想をしていたとはいえ、出所を知らせておいた妻さとの姿さえもない。再出発をしようとする打木田にまず用意されていたのは、彼の過去も含めて受け入れてくれる存在ではなく、孤独であった。しかし、だれも迎えに来る者がいないことを認識して以降の彼の行動は、悲観的とは言えずむしろ生きることへと向っている。それは、

自らの(欲)を満たそうとする行為によって始まる。まず、(二年半のあひだに四回見た女の顔は、二年半のあひだだれかに毎晩その顔をすぐわきにならべて寝てみてくれた)と、勝手に妄想を抱いた女のいる郭町交差点角の煙草屋に、偶然ではなく見澄まして入って行き煙草を買う。《利根川ぞひの町はづれにある、大きなとうふやにはいる前に打木田は餡パンを七個買ってからポストン・バッグに入れた。》このポストン・バッグは、《からのままのかれのただひとつの所持品》・《手ぬぐひと歯ブラシがはいつてあるきり》のポストン・バッグにも、打木田の(欲)と(気分)は、反映される。

打木田はなんでもいいから、品物も問はずに入れて、ポストン・バッグを一杯にふくらかして置きたかった。朝刊を絵本屋で買った二つ折りにして入れ、さつきの餡パンの重みにはへて、ちよつとした膨らみを見せたのでかれは陽気になつて、古い町家作りのとうふやにはいった。

とうふ屋では、念願の揚げたての油揚げを食べる。嗜好品である煙草を買い、油揚げで腹を満たす。いずれも、二年半の間に獄中で思い描いた外の世界を、思いつくままにたどっていくような行動である。打木田の置かれている立場は、決して陽気になれるものではないが、ポストン・バッグは、《これを提げてゐないと、手持ち無沙汰であるし、からだの恰好も気持ち構へも出来ない》存在であり、《ポストン・バッグを見ただけで、もう東京の町を何時間でも歩けるやうな気がし、し

やばに出たと同じ軽快さ——つまり、塀の外の自由な世界そのものを意味している。そして、彼の一連の行動を見てみると、ポストン・バッグを満たすことで、不安を解消させているかのようである。だが、そう簡単に解消されるものではなく、ポストン・バッグに物を入れても入れなくても、空虚さは募るばかりである。だからこそ、無計画に進んでいく場所で、次々とポストン・バッグに物を入れていくのだ。例えば、映画館の廊下に貼ってあった、次週上映のピラの女優の顔だけを、先のとふ屋で拾った釘でえぐり取ったもの。そして、何を買うあてもなく入った薬局で、次のような行動をとる。

使ひ紙を買ふためによぼよぼ媪さんが、あれでもない、これでもないといふ選び方にまごついてゐる間に、ポストン・バッグに石鹸を三個硝子台の上からすべり落した。

なぜ女優の顔だけをえぐり取ったのか、なぜ石鹸三個を盗みポストン・バッグに入れたのか、全く理由はない、思いついたらなんでも欲しくなるのが、打木田という人物なのだ。

三、〈やとえ〉から〈戸越まさ子〉へ

『鞆』から『汽車で逢つた女』への移行は、打木田の心中を占める女性——〈さとえ〉から〈戸越まさ子〉への変遷でもある。

出所後思いつくままに行動していた打木田は、映画館で出会った無

意味によく笑う女を見て、やつと妻さとえのことを思い出す。出所時、姿が見えなかったことに、多少なりとも落胆の色を見せていたにもかかわらずである。打木田が、千葉市の今町の家にいる妻さとえに会いに行く目的は、こうである。

さとえの本心をさぐるために、たとへ、相手にされないにしても今町に出掛ける肚だった。もひとつはいくらさとえの気性で打つかつて来ても、一晚や二た晩くらゐは泊めてくれるだらうし、泊ればさとえが元どほりにならなくとも、一晚でも間にあはせたい気持ちだった。あれほど好き勝手にいぢくり回すことのできたさとえのからだだが、二年半ぶりでたづねて行つていきなり拒まれることなぞある筈がないと、かれは三年前のさとえの或る種類のしつこさがかれのこんな思ひを証拠立ててくれるやうであつた。

ここでも見えてくるのは、《女なんてわけはない》と思い、全てが自分の思惑通り運ぶと思つている、打木田の自己中心的解釈である。さとえの実家に向く前に、打木田は彼の一年前に出所した伽川の家に寄り、さとえの様子を探ろうとする。

伽川は打木田とは一年前に出所してゐて、さとえ宛の言伝でも託んで置いたし、あちらでの知り合ひといふ仲では腹を割つて話しかふことが出来るし、仕事も分けて貰へさうな気がしてゐたからである。

しかし、事は思うようには運ばない。伽川からは、さとえを《つひぞ今町の家で見かけたことがない》また、《出所間際にもおれは会つて言伝てがいへなかつた》との返事をもらい、仕事も一晚の宿さえもきっぱりと断わられる。《あしらはれ方がきびきびして隙間も何もあつたものではない》からか、怒りの感情はなく打木田の思考は、汽車で出会つた女——戸越まさ子（以下、まさ子と表記）に向けられ、このように思っている。

それにしても列車のなかであつた女はどうしてあんなに手脆かつたのであらう、あんな脆さのある女に眼を放すことが、こはかつた。そしてあんな女に出あふことも二度とはなからうが、早く東京に行つてたづね、仕事にありついてあの女をものにしたかつた。

打木田の《なんでも、欲しくなる》資質は、まさ子をものにしようとするにも發揮されるのだが、反面このことが打木田の必要以上の執着心や、突発的な行動を抑制することにもなる。例えば、さとえにも、彼女の父母にも拒絶され、手土産にと出した例の盗んだ石鹼をつき返された時にも表われている。

何時もならかつと逆上して晋平夫妻をどういふ目に遭はせたか分らない打木田の眼の底には、列車の中であつた女がなんの拒みもなく抱かせたぬくとい腰が、すなほにかれゆく手にかがやいてゐ

た。

そればかりでなく、さとえの家を出てとある相当構えの大きい家の玄関にある五十足ばかり隙間なく脱いであつた靴をポストン・パツグにしまいこもうとするが、《あの女にあはぬ前にふんづかまつたら、元も何もなくなくなる》と思ひ元にもどす。

もはや打木田の関心は、まさ子にしかない。出所後、伽川のところで《もとの飾職をみがきたいんだ》とは言うが、それに就くために積極的に動く気配はない。一夜の宿を求めて、大胆にも交番で紹介してもらつた安宿の越中屋で同室になつた男達に、《仕事がないのなら蹤いて来い》と、《職業安定所の列に加はつたが、十一時近くなつてもあぶれた列の尾はまだ入口の方までまがりくねつて》いる状況下にも、必死に職にありつこうとする気分もなく、《けふは時間を切つてあふ人があるからと耳打ちをして、列をはなれ》てしまふ。

この時の打木田は、まさ子と再会した時の彼女とのやりとりを思いを巡らせながら《それが、たづねて行つた先で、何をどんなしごとをしてゐようが、内木田にはこんなことは問題ではなかつた。かれは逢へて肉まんぢゆうを二人で食べることで、分に過ぎたけふの出来栄えだつた》そして、《どんなことがあつても出所者だといふ素性を見破られまい》と決心をし、陽気な足どりでまさ子の書いてくれた《新宿×丁目六十九番地》《汽車で逢つた女》では、《新宿二丁目六十九番地》と明記）へと向う。

四、『鞆(ポストン・バッグ)』から『汽車で逢った女』へ

打木田をここまで虜にしまった(戸越まさ子)とは、どのような女性なのであろうか。まず、打木田とまさ子との出会いは、『鞆(ポストン・バッグ)』に描かれているように、柏崎発上野行きの中中である。混み合った車中で立ったままの打木田を見たまさ子が、席をつめて打木田一人分の席ができ、隣り合わせになったのだ。打木田は、まさ子の様子から彼女の素性を読み取るうとして、このように見ている。

○小柄で気の好さそうな女の素性は、すぐには見きはめがつかない、

○どこも隙だらけであり工場の女にしては落ちついてゐるし、浮いた感じがなく、踊り子や女給でもないのは所持品にどこか流行おくれがあつたからである。

○先刻からからだがふれてゐても一向平気であることで、充分に人なれがしてゐると思つた。

○笑ひも陰気くさい含み笑ひだつた。

○どこか、馬鹿みたいな正直さを見せてゐるこの女は、何をしかけても怒らないばかり従順さがある。

汽車の中で打木田の見ていたものは、一人の人間としてのまさ子ではなく、突然手をつかまえても、腰を抱いてもされるがままになり、思う通りになつてくれる女としての存在である。では、まさ子は全く

受身の女性かというところ、そうでもない。二人の車中の出会いから、『汽車で逢った女』の最終場面に至るまで、二人の間には、弁当・サンドイッチに始まり、常に食べ物があるが、そのやり取りを見てみると、まさ子のある一面が見えてくる。それは、打木田が食べ物を差し出すと、まさ子は必ずお返しをする。特に意識をしているわけではないだろうが、ほんの些細なことでも、貸し借りの関係を好まない律儀な性質を見せる。

さて、『汽車で逢った女』では、まさ子の本来の姿と接することによつて、徐々に打木田のまさ子に対する感情と、打木田自身の内部に変化が訪れる。

まさ子のいる(二丁目六十九番地というの)は、二軒の家を三軒にわけたやうな所であり、そこには、(お内儀らしい中年女)の他に、客をとつて生活する女達のいるところであつた。訪ねて行つた打木田は、当然のごとくその客となる。

偶然汽車の車中で出会い、客としてではあるがこうして向き合うことで、打木田は改めて(厭だつた娑婆世界に難なくすべりこんだ嬉しさ感じ)、まさ子がうれしいというものがどのようなものか(一どきに解きあかしてくれ)たことを思う。さらには、(この外におれのいるものに何があらう、何も無い、この人のすぐにしたしくして呉れるもの外に、なにが娑婆にあるといふのだ)と思う。まさ子の中に(娑婆世界)——外の自由な世界を見ている。ポストン・バッグにそれを見ていたようにである。だからこそ、常にそばに置いて、外の自由な世界の象徴であつたポストン・バッグは、『汽車で逢った女』には登場せず、

打木田とまさ子の物語として展開していくのだ。

まさ子によつてもたらされたのは、彼の持つ〈外の自由な世界〉の象徴の変化ばかりではなく、《この女のほかにおれは何処に行つても行くところは、どこもかしこも行き停りなのだ》という強い思いだ。

打木田をこのようにまで思い込ませるということは、すなわち、打木田の彷徨に終止符を打つことを意味する。また、これを決定づけるように、自分を疑つたり怪しんだりしないまさ子に《これから稼いできみを女房にしたいのだが、きみは女房になつてくれるかどうか》と申し込み、真剣に店のお内儀にも、まさ子の身請けを申し出る。申し込まれたまさ子は、《このような境遇にある者を女房にする相談》など今までになく、打木田のことを悪人ではないと思うが、その心中を計りかねている。

五、『汽車で逢つた女』の中の〈打木田三郎〉

打木田が、彷徨の終わりを成功させるには、まさ子を身請けするための金銭の問題を解決しなければならない。打木田は、一銭も金を持つていないわけではなく、服役中の労働で貯めた金はある。しかしながら、それにも限界はある。

だが、まさ子を身請けするには、打木田の持金の二倍以上の金が必要である。まず思いついたことが、強盗であり、具体的な手口も想像するのだが、《捕まつてしまへば、女に会へない、やけで稼ぐならともかく、危ない芸当はしたくなかつた》ため、荒仕事は思いとどまる。

そこで打木田の向つた先は、同郷人でありかつて彼の姉がお手伝いとして勤めていた、現在大学教員である北里家である。北里は、打木田に対して金はないが納屋の古本を自分で指示して全部売つてもよい、金の工面は今回限り、これも《姉さんの顔を立てるために、君の要求に応ずる》のだと、はつきりとそして、きっぱりと言ひ渡す。北里の厳しさを持ち合わせる好意に対して、《何とかしてこの金で身を持ち直したい》と述べる。金を手にし、まさ子のもとに帰つた打木田は、《どんな部屋でもいいから至急に貸間をさがす事、仕事につく事、女の身受けの金は少しづつお内儀に話して入れる事、北里先生からの金の事》を彼女に話し、さらに、自らの過去の告白をする。今後については、《おれは飾屋が本職なんだが、しごとは明日からでも出来る、君は店にあひに来てくれればいい、この金で店と鐵の砵盤とを手にいれたら、地道に生きてゆかれるんだ》と述べる。《地道》からはほど遠く、自らの力で生活していくことを積極的に考えなかつた打木田の、大きな意識の変化がそこにある。

さて、『靴（ボストン・バッグ）』では打木田の居る場所は、一ヶ所にとどまることなく転々としてきた。が、『汽車で逢つた女』の最終部にきて、その居場所がまさ子と共に生きる場所に定まろうとしている。その最終場面の描写には、性急さの荒涼とした様子もなく、非常に穏やかな時間が流れている。

かれらは別々の命運のもとに寄り合つた者共だが、隔てが取れ、ただの二三度の関係で、何も彼も打明けて世間から選ばれた二人

の人間になつてゐた。蒸菓子を半分たべかけながら。笑ひあつて接吻し、そしてみんな食べ終へるときにまた接吻をつづけた。ふざけ切つたこれらの情景にたいして、唯一人だつて指一本ふれることが出来ない。それはお内儀に支払つたわづかな金がかれらを世間から引き離し、好き放埒で仕合せな一夜をおくらせてゐるのである。

結局、この二人だけの時間は、『お内儀に支払つたわづかな金』で得られた限定的なものであり、永続する可能性は不確かである。しかしながら、これがどん底の境遇にあつた打木田が彷徨の果てにたどり着いた打木田三郎の居る場所なのである。そして、これを作者である犀星はこう述べる。

「鞆」汽車で逢つた女」の生き方は、こんな世界にはいらないと生きられない難しさがあつて、その難しさを簡単に解きあかした一人の男みちは、何処から見ても、いろいろな世界に通じる透明さを見せてゐる^①

『鞆（ポストン・バッグ）』と『汽車で逢つた女』の二作品を連続する作品として読んだ時、二作の役割は明確である。『鞆（ポストン・バッグ）』は、出所後自らを受け入れてもらえないことの結果が生み出した、〈打木田三郎の彷徨の物語〉である。この彷徨は、場面の切り換え

という作品構成からも読み取ることができ^②。また、構成の視点から見た時、『鞆（ポストン・バッグ）』の場面切り換えの多さが、打木田の執着心のなさにもつながっている。その彷徨の中で、打木田の居る場所は決して見つけられず、当然ながら打木田の救いも見出せなかつた。そこで、打木田の〈救い〉を書くために、『汽車で逢つた女』は用意されていたのである。その解決策が、〈打木田三郎とまさ子の物語〉への集約であつたのだ。打木田とまさ子の『仕合せな一夜』以降は、どのようなものかわからない。しかし、『俠盜詩伝』の最終部の詩句「かくて、きみはやつと普通の人間に立直るだらう／＼そしてその男も青天白日の人となるだらう。」を連想さる。

確かに『汽車で逢つた女』に至つて、打木田は自らの居る場所を見いだしたのであるが、本当にこれが、打木田にもたらされた救いなのであろうか。物語は、一見して穏やかに非常にまとまつた形で物語を収束させている。あくまでも、時間も空間も外の世界から隔絶させた設定の中での結末である。

注

(1) 『黒髪の手』「序と解説」（本文、冒頭にも引用）

(2) 「一、二つの作品のつながり」で引用した、昭和二十八年十一月十五日付の日記の、『場面の展換を主としたもの』と

の記述でも、作者の意図は明らかである。

※『鞆(ポストン・バッグ)』の表記について。表記には、『鞆(ポストン・バッグ)』と『鞆(ポストン・バック)』の二種類が用いられている。作中は、「ポストン・バッグ」であるが、「俠盗詩伝」では、「ポストン・バック」とある。また、本稿「一、二作品のつながり」で引用した犀星の日記には、「ポストン・バック」と「ポストン・バック」が混用されている。いずれも、修正せずそのままの記載とした。

第二章 酒井劉一とさよ子のへ交換の物語

——『逮捕の前』論

一、はじめに

昭和三十三年四月十五日「別冊小説新潮」発表。これが『逮捕の前』の初出である。この後二度にわたり、短編小説集『つゆくさ』（昭和三十三年三月二十日発行）『二面の人』（昭和三十五年十二月十五日発行）に収められている。いずれも、字句の訂正以外の改稿の跡はない。

『逮捕の前』は、例えば、笠森勇が『犀星の小説一〇〇選』六生涯への眼差し（平成二十五年四月 龍書房）の中で、作者の意図を、
《人の作物からいろいろなもの盗み出してきて自分の作物を作りあげる犀星の小説手法。犀星はそこに文学の殿堂を築き上げたのだが、それには、「おおざめたつかれ」がつきまとっていたに違いない。ここに言う逮捕は作者にとつては死を意味するものであり、さんざん文学の上で暴れまわってきたものを、遂には年貢の納め時がやってくるという次第を物語りたかったのかも知れない。》と指摘する。また、ウラル・ダイヤを、酒井に渡すさよ子という女の設定は、意味深長だとし、『愛の詩集』受けつき、「つくしこひしの歌」につながる純愛物語ともとれる。しかし、そこに妙に虚無的で前途に光明のない青年がいるのは、従来になかった工夫で、作者は自らの老いに重ねて女に愛される男の悪行を寸描したのだろう。》と、述べている。

本論では、主要登場人物である、正体を現さない小説家らしい青年

酒井劉一と、彼が逗留する山名旅館の女中さよ子に焦点を当て、視ることがもたらした〈交換〉という作用について論じていく。

二、謎多き男、酒井劉一

物語の舞台となっているのは、山名旅館。旅館という性質上、宿泊している部屋では一人になることができても、常に他人の視線の中にあることになる。しかも、ごく限られた空間の中で物語は展開していく。酒井劉一の宿泊日数は、次に挙げる箇所から約二週間強と推測される。

山名旅館に一人の青年がこのごろ泊つてゐた。もう五日も経つた。たけふ速達が来たが、差出の社名は有名な出版社からであつた。

※

翌日女が一人訪ねて来た。

※

一週間後に、これは明らかに令嬢と呼ばれたこともあるらしい、そして一度は結婚をしたことのあるやうに見える女が、たづねて来た。

※

帰つて来る筈の酒井は、その晩はもどらなかつた。翌朝おそくに、澄んだ皮膚に黄味をまげて戻つて来た。

※
一週間分の勘定の支払ひが下げられ、山名のもてなしが本腰となり、自分で送り迎へに帳場から立つて出て行くくらゐである。

※
二週間後に、埼玉県阿古屋町、酒井民といふ裏書のある書留郵便が着いて、さよ子はその午前中から手紙が来るかも知れないと、酒井が言ひ、来たらすぐ持つて来てくれと聞いてゐるので、酒井の座敷に持つて行つた。

※
二週間の宿料の金が支払はれた。

※
日曜日の午後、例のお嬢さんくづれの女が訪ねて来たが、わづかな間に、この女はすつかり以前来たときは、態度がちがつておつおづしたところがなくなり、顔一杯に笑ひをふくんで言つた。

※
酒井はその翌日の夕方、トランクに片付物をしながら、襯衣の洗濯物をとどけに来たさよ子に言つた。「君にもお世話になつたが、今夜立つことにきめたからお勘定をさう帳場に言つてください。」

宿帳には著作業と記し、所持品は《背広の着換へと、トランクの中身は、書物に原稿類、携帯ラジオ、それに酒井が発信をわすれたらし

い葉書一枚に、下着類がはいつてゐて、葉書は原稿料の受領書》である。彼の容貌は、《役者のやうな顔》、《女のやうな顔》、《きりつとした背丈》、《言葉づかひも柔し》、《青年紳士》とある。彼の背景ははつきりしないが、大きな屋敷に奉公人相手に一人住む母親がいる。彼に送られてきた書留郵便からすると、前述の酒井民がその人であるう。

宿帳には著作業とあるからは、小説にやうな物を書いてゐるらしいが、一々トランクにしまい込み、出かけに鍵をかけている。

※
書きものの反古も、いつも屑籠につき込んだりなぞしてゐない、何處に処分するかわからないが、眼に立つ処には棄ててなかつた。

※
大抵、どんなに遅くかへつた朝でも、ニュースだけは携帯ラジオで低音で聴くこともさうだし、午前中に書き物をすることも定まつてゐて、夕方から散歩と称する外出も決まつてゐた。

また、宿で出す料理には少ししか手をつけておらず、《妙なことはまづい物に箸をつけてゐるが、美味い高級なものはそのまゝ手をつけずに下げられ》ている。彼の部屋の係りである女中のさよ子はこの様子を、《意識してさう少なくて食べてゐるやうにも、気づいてゐた。何

のためにさういふ小食を銜つてゐるかが判らないが、まるで、食事を度外視してゐる（ように）感じている。主人の山名に至つては、（食事の分量を控へて身分にからくりを操つてゐる）と見ている。何か訳ありげな酒井の謎は、彼の行動からも読み取ることができる。

さらに、彼の元には二人の女性がたびたび訪ねてきており、しかも訪ねてくるのは、この二人の女性のみである。（以下、本文中の記述に従い、前述の女を〈先に来た女〉とし、後述の女を〈お嬢さんくづれの女〉とする。） さよ子によると、男の友人知己が一人として訪ねて来なかつたのは、仕事の邪魔になるからだそうだ、彼女らの来訪は、酒井が美丈夫であるということ強調するだけでなく、彼をより謎めいた人物にしている。（先に来た女） は、次のような人物である。

酒井さんて方いらつしやいませうかと言ふ女の語調では、相当、親密な間柄であるらしいが、菓子折を掲げあたらしい靴をはき、ちよつと判断のしにくいすがただった。

※

いかがはしい境遇の女には見えない、何処かに書物とか小説とかで、身を持ちくづして、自分でもどうにもならないふうがあり、そのため卑しさを脱けてゐる妙な女であつた。

もう一人の〈お嬢さんくづれの女〉は、次のような女だ。

これは明らかに令嬢と呼ばれたこともあるらしい、そして一度

は結婚したことがあるやうに見える女が、たずねて来た。

※

（酒井とは） まだ二、三度くらゐしか会つてゐないらしく、執方も、相手の氣を問ねるふうが見えた。大がらだが声が低く、からだにちからがあつた。

〈先に来た女〉の方が、しばしば酒井の元を訪ねているが、二人とも特別な用件がある訪問ではなく、酒井に会いそばにいただけが目的のようである。したがって、話の内容も複雑なものではなく、酒井も取り立てて相手をしている風でもない。かえつて（明日は間違ひないよ、長居して貰ふと女中達の手前もあるから、けふは温和しくかへりたまへ。）と、自ら遠ざけようとしているのだ。二人の女が同時に一人の男の元に足繁く通い、しかも男のほうは、長居をさせまいとするような男女関係は、周囲の人々の注意を引かないわけがない。殊に女中さよ子の酒井への関心度は、二人の女の出現により高くなるばかりである。

酒井とはいかなる人物なのかと、謎の部分が大きくなるのは前述のことばかりではない。酒井が宿泊して二週間目に、〈お嬢さんくづれの女〉と外出をして翌朝戻ってきた彼の様子は、注目すべきである。

酒井は机の上にポケットからなまのままの札を掴み出すと、それを少時見入つてゐたが、さよ子がいいつて来るとその上に朝刊を、半開きにしてのせた。物憂げな眼先だけがきらめいて、

なほも新聞紙の下敷きの札をかぞへようとしてゐるらしい、それは札がまじつてゐる上に、くしやくしやになつてゐるからだ、何故、札がこんなに皺だらけなのか、使つては歩き廻つてねぢ込んだためか、賭博でもやつたのか、その正体が判らない、最も変なことは酒井自身が新聞紙の下の金の高を知らないことだ、自分の金でない証拠にはそれをかぞへたがつてゐることでも、判るのだ。

とあるように、正体の明らかでない大金を所持している。しかも、この後一週間分の宿泊代が支払われているのだ。

また、彼の不思議な行動として、次の出来事を挙げることができる。女と一緒にではなかつたのだが、朝帰りをした酒井の部屋に行つたさよ子は、《机の上に女持の腕時計が置かれてゐて、雨戸のすき間あかりで純金の地がきらりと、その胴をひからせてゐる》のを見る。さよ子が部屋に來たのを感じとつた酒井は、《さよ子が階段の方に行くのを聞きすますと、今まで寝てゐた筈の酒井は突然起き上り、その腕時計を素早く状態に入れ、封をしてからまた寢床にかへつた》という反応を示すが、このなんともいわくあり気な《女持の腕時計》は、物語の最終場面で再び登場する。

以上のように、《酒井の謎》というのは、酒井と金銭（金目の物）の関係に起因する。そしてその金品は、酒井が額に汗して自ら求めて得たという性質のものではなく、言つてみれば酒井の元に吸い寄せられるがごとく集まつてきた性質のものと見えよう。現に彼の生活ぶり

からは、金品に執着した様子を見るができない。

三、酒井を見つめる視線

物語の中で、酒井の言動を観察するがごとく、つぶさにみつめる全く違ふ質の視線が二つある。一つは、旅館主人山名の視線、もう一つは、さよ子の視線である。山名の視線は、あくまでも旅館の主人として当然の客筋の把握からくるものであり、酒井の素性を知るために、彼の部屋に行つて所持品を調べたりもしている。そして、《職業の不可解な事、金廻りの宜い事、国元からの送金の事》、前述した食事の量、女に限られた訪問者の事など、《ぼろはいままでにも一つも現はれてゐない》が、次の部分から、完全に酒井劉一という人物を信用していたわけではなく、根底にはやはり疑念があると同時に、よく解らない客によつて引き起こされた事件に旅館が巻き込まれることを極端に恐れ、警察をも意識している態度を読み取ることができる。

一週間毎の勘定、毎日の執筆時間、郵便物は凡て出版社名入りの封筒が到着してゐる事、ぜいたくは一さいしてゐない事、特に女たらしであるといふ証拠になるべき女のあばれ込みのない事、人物がしつとりとして鋭いところが見えない事などが、山名のうたがひを解く原因にもなつてゐた。だから山名は近々国元に帰省するといふさよ子の報告を聞いたときには、ほつとして酒井に早く宿を立つて貰ひたかつた。なにかの、かかりあひが酒

井の宿泊中に起りさうで、気の小さい旅館業者はそれでもなくとも、内報の相手として酒井劉一の生活報告の時期をすでに怠慢から遅らせてゐた。こんな事であぶらをしぼられることも、警察相手ではいやだつたのである。

そして、酒井の係りであるさよ子が、酒井のことを「いいえ、お書き物は始終なすつていらつしやるし、ちつとも、あやしい方だと思つたことはございません。柔しいし親切でもあり普通のお客様のやうにお威張りになるところも、一度もございません。」と言ふのを聞き、彼を次のようにも見ている。

ただ、座敷の用事をさせてゐるだけで、何時の間にか手元に引き寄せてゐる。そこには、些んのひと言の冗談でもいへば、さよ子は崩れてしまふが、そこまでは手を伸ばさないことが、並の男でないと思つた。

他方、さよ子の視線は、《自身の保身》と《社会的立場》を気にやむ山名とは対照的である。先にも述べたが、さよ子の酒井に対する関心事は、単に女中が客に対してのそれとは違つてきている。例えば、美しい顔立ちで、物腰の柔らかな《酒井の用向きには念を入れるやうになり、言葉がすくないこの男から物は言われることが、言葉すくないだけに、はいはいといつて忙しい時にも、先に用達》するといった好意がもとである。それらがさらには、酒井の部屋の片付けをしに行

き、彼のいつも座つてゐる机の前の座布団に座つた時、《からだかむやみに滑つこく、襦袢がめらめらして来た》という感覚を覚えてゐる。また洗濯のため彼の《襯衣と手巾》を手に取り、このような感情にまで至つてゐる。

彼女は襯衣で自分の顔をふき、かうばしい体臭をどうして、かうも、かうばしいのかと、臭ひの奥を鼻でさぐつた。いままでにも、たくさんの客の洋服の塵払ひやら、手にとつたことはあるが、どの人にも、あぶら臭い臭ひがあつたが、酒井にはひと懐こい臭ひがあつて、いやな感覚をおぼえたことが、なかつた。

ここで注意しなければならないのは、酒井の使つてゐる座布団の上に座つてゐるうちに感じたやうな感覚や、彼の襯衣の臭いを嗅ぐといった行為は、さよ子の酒井への関心が好意から性的関心へと変わつてきていることを意味する。これらの感覚や行為は、酒井と彼の元を訪ねてくる女たちの様子を《観察》してゐるうちに生じてくる嫉妬と相俟つてさよ子の《観察》は、《階段のちよつとした暗みに立つて、聞耳を立て》るといふ、盗み聞きという行為に發展する。さよ子の視線が捉える酒井とは、旅館という限られた空間のみで増幅していく、彼女の好意と好奇心、そして性的関心に基づくものと言えよう。

山名もさよ子もいずれにしても、酒井に注ぐ視線は、彼に対し一応の理解を示しながらも一方では《いわく付きの男》・《謎の男》・《厄介な男》であるという観念を棄て切れずに注がれてゐる。山名とさよ

子は、酒井を観ることで彼の素性がわかり謎が解けたかというところまで、そうではない。なぜなら、酒井が自らを語ることがほとんどなく、崩れて地が見えてしまうところもなかったからである。だからこそ、山名やさよ子は勝手に気をまわして、謎が多く何らかの事件を起こしそうな（危険な人物、酒井劉一）像を創り上げ、ある種の緊張感を持って彼を見てしまっているのである。その緊張感こそが、あたかも犯罪者が追いつめられた（逮捕の前の架空の空気）であり、当の酒井不在の状態で山名とさよ子の周辺に生まれているのである。この空気は、酒井が宿を発つことになった時に、殊にさよ子の中では特別なものとなり高まる。

四、視線から〈交換〉へ

何の前触れもなく、酒井に「君にもお世話になったが、今夜立つことにきめたからお勘定をさう帳場に言ってください」と言われたさよ子が慌てないわけがなく、例の空気が、彼女を急速な勢いで包み込みまた別の空気になっていることが、彼女の言動から読み取ることができる。例えば、このようにである。

さよ子の顔は、酒井も驚く程、逆撫でをしたやうに泣き顔になった。それが、こらへ兼ねたさよ子のせいぜいの顔だった。

※

顔一杯に例の喘ぐやうならうばいの色を、みなぎらせて言った。

※
きふに砕けたさよ子には、恥ずかしさも女中といふ体面もないらしく、酒井のレインコートにそつと手をかけて、引き止めた。

さよ子の様子は、あの（先に来た女や（お嬢さんくづれの女）が、酒井の前で見せる表情と符号する。今まで、客と女中という壁によって仕切っていたものが、さよ子の中で崩れて一気に噴出したと言ってもよからう、このことは、さよ子の中で酒井に対する心境（空気が、例の（逮捕の前の架空の空気）から、女が男の前で見せる空気へと変化しているといえる。

彼女の心と視線の変化（これは、別の空気の変化といってもよい）は、酒井にも変化をもたらしている。帳場に行った彼女を待っている彼はほんやりとした表情をして、相変わらず「何等の動揺もない顔」で日あしを眺めているのだが、「ふしぎにも、あをざめたつかれが此の男の過去から、とどまつてゐるらしく見え」ており、これは今だかつてない表情でもある。不透明な部分があまりにも多すぎるが、人前では何事もそつなく振舞っている彼の本来の（顔）は、実は「あをざめたつかれ」なのである。そして、「動揺もない顔」と「あをざめたつかれ」の二極が引き出されたのは、さよ子の勢いに押されたことによる。

さて、最終場面。さよ子は酒井に「これ、持つて行つて」と（ウルル・ダイヤ）の入った箱を渡す。彼女によれば、「兄が満州から引き揚げる時に持つて来た物」である。彼女は酒井に「記念に持つていら

しつて下さい」と言う。さらに、「僕より君が指輪にしたらいぢやないか」という酒井に、「それよりあなたに差し上げたいわ、此間から何か上げたくて、……」と言う。好意を持っていたにせよ、一時的な感情の高まりと懸命さだけでここまでできるだろうか。一方酒井はさよ子に、「これは君におくるために買って置いた物だが、半年も経つたら、自分で買った物だといつて、つかひたまへ」と言い、さらに、「誰にも僕からだとは言わないほうがいいね。」と言い、高価な腕時計を渡す。非常に意味あり気な物言いであり、そして、この腕時計は、いつかさよ子が酒井の部屋で見つけた「いわくあり気な女持の腕時計」である。

確かに二人の間には「ウラル・ダイヤ」と「腕時計」の物と物との「交換」が成立したわけだが、二人にとってそれぞれのものは大切なものであるはずだから、単なる物と物以外の「交換」の要素が作用していたものと思われる。では、それが一体何であるかを「交換」の成立した時点の二人を今一度分析してみよう。さよ子には、感情の高まりと酒井をいかせまいとする懸命さと一途さがある。酒井は、少しでも早く勘定を済まして宿を発とうとしているばかりで、さよ子を認めたい以外目立った感情の変化はない。そうすると、さよ子が渡したのは「ウラル・ダイヤ」という物だけでなく、彼女の懸命さと一途さ——つまり、「心情」をも同時に渡したのではなからうか。それを受け取ることによって揺り動かされた酒井が、彼女の気持ちに応えるがごとく渡したいわくあり気な腕時計には、彼の本来の顔である「あをさめたつかれ」の中に潜む、過去があると考える。これは、過去であると

同時に彼の秘密と言ひ換えることもできる。すなわち、さよ子は「心情」を、酒井は自らの「秘密」を「交換」したという、いつてみればこの物語は、酒井とさよ子の「交換の物語」といえよう。

五、おわりに

犀星の、特に晩年の小説において、「交換」は一つの系譜を形成していると考ええる。その「交換」には様々な形があり、大きく次のように分類できる。

- ① 自ら交換条件を提示し、相手に交換を迫る
- ② 心情の交換
- ③ 社会的信用との交換

① ③の分類は、例えば次の作品から読み取ることができ。

「①自ら交換条件を提示し、相手に交換を迫る」の場合は、まず、I・第七章に取り上げた『はるあはれ』がこれにあたる。文房具店夫人が、「うたを作り、それを紙に書いて市で売る」ことを生業としている男に、「うたの代りに一人の女をあなたの思ふままに出来る交換条件を提示したい」と再三迫る。結局、交換は成立せず、物語は、夫人の第三の女への嫉妬へと流れ「交換」そのものは消えてしまう。だが、「大胆な交換条件は、「交換」というよりも夫人の「変貌」と嫉妬深い性格を示すものである。

また、守影下絵の古九谷の香炉と、複雑に絡み合う六人の男女の人間模様が描かれている『三人の女』には、生命を駆け引きに、〈交換〉が使われている。それらが、〈七、交換条件〉以降の章で色濃く表出される。『三人の女』の読みについては、I・第二章「伝世の死に忍ばせたメッセージ——『三人の女』論」で示したが、〈交換〉という視座での読みではないため、ここで少し述べておこう。

事の始まりは、藤野家の蔵の下見を宋耕一を通じて依頼された宮内伝世が、守影下絵の古九谷の香炉を見いだしたことである。藤野家の事情を察し、見つけるまでが仕事であると心得ている伝世に対して、同じく下見に来ていた氷見康は、香炉に価値があると知るや否や売り立てを強く主張し、摩擦が生じる。伝世は、氷見がいかに卑劣な人間であるかを認識させ黙らせるために、彼に虐待され続けているえふ子をこれ以上いじめないように切り出す。氷見は黙るどころか平然と、儲けを半分ずつにし、宋と同じ立場を与えてくれと交換条件を言う。だが、この交換条件は成立しなかった。結局香炉は、藤野家の藤野良助が売り立ての一切を宋に委任し、氷見は手を引かざるをえなくなる。しかし、氷見は何かに取憑かれたかのごとく、香炉を手に入れるために卑劣な行為にでる。宋の不在をねらい瓶子堂に行き、事情のわからない事務員に偽名を名乗った上、二十万円と引き換えに受領書と香炉を奪うように受け取ると姿をくらます。一カ月後、伝世は、警察への訴え取り下げと交換に氷見から香炉を取り戻す。しかし、香炉を持ってえふ子宅に到着後、脳出血の発作で帰らぬ人となった。伝世は、娘江梨子と、靖子・えふ子の三人を

氷見から守るために、そして、香炉を取り戻すために結果的に自らの生命と交換したのである。

「②心情の交換」の場合は、本稿で論じた『逮捕の前』があたる。

「③社会的信用との交換」の場合は、『帆の世界』が、この交換にあたる。『帆の世界』については、II・第五章「覗く」という行為の先——『帆の世界』論」で論じるが、これもまた〈交換〉という視座での読みの展開ではないためここで述べておきたい。更紗温泉のホテルの若旦那である〈私〉は、ホテルの《その三階の地下窓、つまり掃き出しの三尺の障子戸の隙間から、浴場の真正面の位置になる湯あみするひと達を≡横になつて眺めている。ある日〈私〉は、警察の尋問を受ける。尋問の内容は、弁護士鹿島氏夫人が入浴中に、夫人の化粧部屋にあつた指輪と時計が盗まれたことに関してである。過去に何度かわいせつ罪で拘置されたことがある上に、当日、庭から化粧部屋にいる入浴後の夫人の様子を眺めていたのを目撃されたからである。尋問の中で〈私〉は、自らの行為に対して次のように述べている。

孰れはぶらぶらしてゐられなくなつたら、何処かに勤めるやうになりませうが、いまはそんなに焦つて就職する気が向いてゐません、私は私のまなんだ学問より外にもつと私らしい学問がある気になつてはゐますが、それが音楽だか文学だかも判らないのです。つまりどつちつかずの人間がわいせつ罪でも犯さなかつたら、行く処のなくなつた人間の一人かも知れません。

※

秘密がなかったら凡そどんな恋愛も面白くならうし、女体が包まれてゐなくて露出されてゐたら決して常に美しいものではない、そのやうに隠れて窃かにこれを見るといふことは人間の生きてゐるかぎりの、いなづまのやうに鋭い色気の発作なのだ

〈私〉の行動が、社会の秩序や常識、倫理観から逸脱していることが見て取れる、しかし、世間のしがらみから解放された、あるがままの姿である裸体を見ることでしか自らを解放し、自然体で生きることが出来なかったのだ。〈私〉は、社会的立場、あるいは信頼と交換することで、これらを得ようとしたのだ。

①から③の分類の他に、『字をぬすむ男』（別冊小説新潮）昭和三十五年四月）・『末野女』（小説新潮）昭和三十六年九月）に見られる、〈視線の交換（見る人、見られる人）〉や、『蜜のあはれ』のおぢさまと金魚の少女にみられる、〈生命の交換^{いのち}〉への言及も可能である。

また、『告ぐるうた』（群像）昭和三十六年一月から六月）の大館純が、山名灰子に迫る〈愛情の交換を強要する場合〉もある。

物と物との〈交換〉を越えた心情と秘密の〈交換〉と解釈できる『逮捕の前』のさよ子と酒井も、出発は自身の思いを伝えるというさよ子の一方的なものであり、結局彼女の一途な思いに多少心を動かされながらも、最後まで本性が見えず、先行き不透明な酒井との間には、心の交換は成立していない。そこに見えるのは、究極の選択を求める心

理的駆け引きと、心の中に潜む利己主義である。ただ犀星は、駆け引きも利己主義も徹底的に追求することも、その行きつく先までは描いていない。それらを巡る人間模様を終始している。

——『衝つまたのながれ』をめぐって

一、物語の設定

晩年の犀星が描く小説世界は、星野晃一が指摘するように、《現実と虚構の境界線を薄め、両所を自在に行き来することによって、より自由な表現の中に生きていた》^①といつてよからう。現に、晩年の小説には、『蜜のあはれ』や『はるあはれ』に見られるように、『現実と虚構の境界線』の薄まったところに位置する作品が多いのも事実である。一方で、現実の世界にとどまり、事件性や劇的な展開のない《日常》を描いた作品も多数ある。この二つの設定によって生まれる物語世界の違いを端的に述べるならば、前者は、《感覚》が支配する物語であり、後者は、より多くを見ようとする主人公と、その裏側に陰のように存在する作者の《観察眼》が駆使される物語であると言つてよからう。ここで取り上げる『衝のながれ』(昭和三十四年六月 「中央公論」)は、後者に属する。

さて本論では、《日常》という設定の中で造り出された物語世界を、構成・観察眼の側面から読み解いていきたい。

二、断片の重なり合い

六つの段落から成るこの物語の物語時間の進行は、『バスは薫った風で一杯であつた』から始まり、『それから数週間が過ぎ、夏めいて来て』、『季節外れではあつたが手袋を見付け』、『幾日かが過ぎ』、『或日』、『その日から二三日後の午前』などのように、所々挿入される季節や時間を示す表記により、読み取ることができる。そして、最終部の『一年半ばかり経つた後、季節も同じ晩春の日暮れ近くなつて』のくだりにきて初めて、この物語に流れる時間が、一年という長時間に及ぶものだということがわかる。しかしそこにあるのは、ある一つの出来事に関する、連続した時間経過ではない。つまり、段落と段落を密接につないでゆく時間ではなく、六つそれぞれの断片の中での時間なのだ、そして、これらの断片と断片をつないでいく構成は、言つてみれば、映画やテレビドラマに見られるカットの役割——場面の切り換え——である。それが繰り返され積み重ねられて、一つの物語を形成しているのである。^②

バスに乗つた。何時もバスに乗る数瞬の前には、軽度のもの思ひともいふべき奴が、半分くらゐに断ち切られ、そのあと半分としよにバスに乗りあふことになつてゐた。残りの半分のもの思ひは乾いた道ばたに、あと半分は隣の座席に腰を下ろしてゐる。眩しい道路で残つた半分はどうなるのか、風は埃を捲き、誰かの靴

に踏まれても、本人ですらそれを知ることが出来ない。

《バスに乗った》という短い言い切りで始まる冒頭で、小説家権九郎が出がけに読んだ、在る少女からのファンレターの内容と、《けふでこの人を見るのが二度目だった》という、《歳は十九くらゐ、横顔では睫毛の立ちが瞼下を清潔にととのへ》た少女の描写が交互に描かれる。バスに乗るといふ行為によって、連続する思考と時間が断ち切られ、これらが錯綜するように描かれている。この錯綜の様子を、文字から映像へと転化させると、二つ以上の異なる場面を交互に写し出す方法——《カットバック》を見ることが出来る。映像を連想させる構成方法により、《日常》という急激な変化のない世界を、立体的にしているのだ。

三、注がれる視線

さて、権九郎の日常のわずかな変化は、彼の注ぐ視線によつてもたらされる。その視線は、例のバスの中で見かけた少女と、観月堂喫茶部で見かけた夫婦と行きあう。

少女への視線は、観察と呼ぶにふさわしく、実に細かい。その始まりであるバスの中の描写を見てみよう。

歳は十九くらゐ、横顔では睫毛の立ちが瞼下を清潔にととのへ、眼はいちども車内を見渡すことがなかつた。バスの方向に誰も人

を見ないで眼を向けてゐる。自分の美貌を信じる者の目のつかひ方であつた。

※

袖ぐちからあふれた若い手のつやは、こまかいあぶらを包んだ薄皮に、乱暴に手をつかふ仕事をしてゐるらしい。爪痕ほどの新しい傷が一つついてゐた。傷は鋭くなまめかしい。

※

やや長めのうづを捲いた紅顔が、やはり前方を眺めたきりである。たしかに自分が見られてゐる事をとうに知つてゐる。

※

此の前に乗り合した時にも、ちらりとも眼を向けずにゐた。他人をちつとも見ないふうをしてゐても、眼といふ世界は或場合には完全に対手を見とどけてゐる時がある。見ないで見つてゐるといふことは眼のあかりが、たとへ少しの動きをみせないでゐながら、あかりの広い範囲がそれを捉へてゐるものである。

では喫茶店で、権九郎の観察対象となつた夫妻はどのように描かれているのであろうか。

男は頭髮を角に刈りこみ顔は硬くむつつりと黙り、石のやうな奴だ。煙草も喫まずお茶の注文もしないで、じれて只此の店に這入つ来て坐つただけの様子であつた。女の人も気合に吞まれてみじろぎも出来ないふうで、よそ眼をして其処から男の顔に眼を戻す

ことだけがやつとのふうであった。(中略) 女はこれも男と眼をあはさずに男の耳からやや距離のある空間に、やはり視線を戸まどひさせてゐた。男の傲慢さは最近結婚したばかりの氣にいらぬ女を、此処でどうつくろへない内攻したもので、不機嫌を掻き廻してゐるぐあひである。給仕女はこの二人に氣がつかないらしく、かれはお茶の注文をするために手も上げなかつたし、呼びもしないで対ひ合つてゐた。

これ以降、男を〈石〉と呼び、《怯え切つた類》の女が、きつかけをつかみ話しかけようとするのを無視する様子に至つては、《小説家権九郎は怒りにもえて》見ている。この怒りは、《いっさい人情に関する以外には、発することのない奇異の怒り》であつた。一方的に怒りが増幅する権九郎は、このような感情を持つようになってゐる。

権九郎はすくひのないこれらの時間を、次第に自分自身の物とし、男といふ者が何処まで男の権利を主張するために、おなじ人間である女をこんな場所で無言の拷問を続けてゐるのか、くそ忌々しい面構へを蹴飛ばしてやりたくなつた。

黙りこくつてゐる《頭のしんまで石のやうな男》に、《何かひと言、たとへばお茶を注文するとか、菓子をあつらへるためにただの一言でも発してくればよい》と、怒りから願ひ、へと権九郎の思ひは移つてきている。そして、硬直した石と女の時間を、次のように見ている。

こいつは一体何者なのだ、こいつの持つあれがあるだけの、ただけしさがもう十五分以上も続いてゐるのだ、この永い十五分を叩きこはすことはどんな偉い人間がかかつても破壊しきれぬものではなかつた。一億の人間の中から約束された二人の世界であり、その大きさと鞏固な構へには誰一人として這入つて往くことも、物言ふことも及びがたかつた。権九郎は心で呟いた。これは見てはならない物なのだ。閨房の秘事とおなじ物で、かたちを変へ場所を転じたものだと思ひ、眼をとちて見えない構へを取つた。

しかし、そばを通りかかつた給仕女に、《彼処のね、お客様の注文がまだ通つてゐないんだよ、行つて上げたら。》と、お節介をやく。注文してあとも《ふたたび、石の拷問的な沈黙状態が始まつた》のを見つ、《勝手にしやがれといふ大まかな氣になれない権九郎》は、席を立つ。そして、自身に言い聞かせるようにつぶやく。

お茶が来たら、お茶でほつとするらしい人に、権九郎は心で曰くあんな奴は氣にしないでゐなさい、日が暮れたらどうにかなるものであるといふ氣であつた。

この先も、権九郎の〈石〉夫妻に対する心配、正確に言うると〈石〉の妻(《例の気の毒な夫人》)に対する心配は続く。なぜなら、行きあつたのが、この喫茶店で終わらず、成り行きで買物をする事にな

った少女の勤めていた店が、(石)の経営するものだったからだ。その心配は、彼女の表情をとらえ、次のように述べられている。

頬にはあの日惨酷に封じこめられてゐた微笑が、何の障碍もなく今日にははればれしくのぼり、権九郎はその微笑みにあの日の窮した夫人の顔附が、自分の心からも剥ぎ取られた気がした。

ここまでくると、(石)夫妻の実際を知りたくなり、自己満足のためには探偵まがいの行動にまで及んでくることが予想される。現に権九郎は、二度も少女に二人のことを聞こうと思つている。しかしながら、その度に《他人のかげ口をこんな少女から訊くの気がさして、訊きたかつたがやめた》、《やはり他人の性秘に触れる気がして訊かなかつた》とある。観察から追究には、権九郎の言動は移行していかない。

少女の場合も、(石)夫妻の場合も、観察者の側に権九郎はいる。だが、彼の観察とそれ以降の志向には、ある傾向を見ることが出来る。権九郎は、まずこと細かく対象を観察することから始める。そして、その対象者について分析・解釈をし、自分に良いように納得してゆく。この過程は、対象者との会話によつて成り立つてはならず、あくまでも権九郎独りの世界、言い換えるならば、独白の世界である。ただし、独白の世界であっても、翻弄され妄想へと陥つてしまう姿は見られない。それは、権九郎が徹底して一人の人物に注目、あるいは執着していかないからである。

『衢のながれ』の三ヵ月後の十月に発表された『朝顔』(「声」初出)

には、絞られた一人の登場人物について、このように語られている。

この少女にも、小説の宿命がやどつてゐる。勿論、女のひとは悉くといつて宜いくらゐる前方に小説の密気をひかへ、うしろに小説の花が咲いてゐるものだが、一目瞭然の間にそれらが感じられる顔立と、直ぐに其処まで見分けられない顔との二種類がある。

これを、『衢のながれ』の少女に置き換えてみよう。他の乗客もいるのに、少女に目がいき彼女を観察しているのだから、彼女にも《小説の宿命がやどつてゐる》には違いない。『朝顔』も『衢のながれ』も、小説家である私が見る対象は少女だけであり、『衢のながれ』では、少女の他にも存在するという違いはある。だが、決定的なことがある。それは、少女と積極的に関わっているかどうかということである。

四、避ける権九郎

偶然の出会いから、権九郎、少女、(石)夫妻の繋がりができた。このことについて権九郎は、しみじみとこのように思う。

人間の近づきといふものの迅速なめぐり合ひが、平凡にまで手近い。人間が互いに打ち合ふ機会があると、何物をも飛び越えて親しくなれるものだ。この微かな時間と心理の関係は、人間でない外の動物にはまるで解くことの出来ないものであらう。

ところが、買い物品の権九郎の家に届け、さらに二度目の来店以降、例の少女の態度が変わる。いや、それ以上に権九郎の心情が化する。ある日、混んでいたバスの中で、権九郎は少女と出会う。彼女が乗り込んだ時、《その美貌の勢ひが車内にちよつとの間、制圧の気分をあたへ、権九郎もまたその気に吞まれ》ている。彼女は人垣の間から立ったまま、彼に会釈をし、彼もそれを返した。権九郎の目には、《あひかはらずの粗服だが顔だけが光つてゐるぐあひ》に写り、《この若さで身なりに少しもゆとりのないのが権九郎には、奇異以上の不始末》を感じている。さらに、大森駅で下車した少女が権九郎を待っていた。

権九郎が彼女のそばを通りすぎようとしたところで、彼女の姿勢が一揺れをして、権九郎と平衡して歩き出した。この不意の馴々しいものは権九郎に痛ましい傷口のやうなものを見せ、たじろぎが感じられた。(中略)以前、バスの中では一瞥もくれなかつた人が、こんなに、たやすく人に馴れて来ることは、何かがほぐれた感じであるが、純朴すぎて不用意な気がしないでもなかつた

このように、少女に対する別の感情が生まれてきている。加えて急激な少女からの接近に、《鈍い足つきが決して揃つてゐないがたがたな点もあつて、寧ろ女の子が早く単独に別れて行つてくれた方がよいといふ、窮屈と気の重りとが相手の美貌が眼近にあるだけ、美しい物を

早く振り切りたかつた。そんな変な事は初めてであり心に咎まで生じてゐる。少女は一方的に、あの店を辞めること、次の仕事はまだ決まっていないことを権九郎に話す。彼を待ち合わせていたのが、次の仕事先を紹介して欲しかったためであつたことを察知した権九郎は、そういうあてのないことを話し、《少々苦痛感のある気持で女の子をやりすごして別れ》ている。

また別のある日、病院帰りの権九郎は、再び少女と出会う。彼女の様子は、《だいぶ以前から親しくしてゐた人間に会つて歩調を停めた工合いで笑ひかけ、妙にからだを左右にねぢらせ》何も問われていないにもかかわらず、今何をしていたかを話し始める。このような少女を前に、次のような思いを重ねるようになる。

今日は好い天気だからゴルフもいいでせうと権九郎は、早くこの少女と隔れたかつた。僅かな時間にある美貌の少女といふものを近くで見ると、つき過ぎて苛ら立ちがあるものだ、それにこの子の親しげな振舞いに警戒をもたない様子が、権九郎のいら立ちを誘うて来るのだ。

※

美しいものを見てゐるだけでも疲れるといふ奴か、美しいものの重量といふものは大したものだ、しかもそれが無邪気は無傷に生きてゐることに就ては、現代に於いては戦慄なしには見てゐられないものである。

少女は表裏がなく権九郎に向き合っているが、権九郎はあれほどまでに観察をしていた少女と、《美しいものは……》《美貌が……》ということばで、彼女を近づけることも、彼女に近づぐことも避けている。一年半後、結婚をし権九郎宅近くに来て急に子供を見せたくなったという少女が、赤ん坊を背負って訪ねてくる。その少女の行動に対して権九郎は、次のように理解する。

女が赤ん坊を生み、それを誰かに見せようとする素直な気を持つことも、権九郎は女の名誉のやうなものであることに、思ひはすぐ辿りつけた。殊にこの人の場合は赤ん坊がゐなかつたら、決して訪ねて来なかつたであらうと思つた。自分の作つた物を他人に見せる気持の元には、笑ひかける嬉しさを分けてみたいからである。

そして、物語は、《まだ二十二歳になつたばかりなのに母親になり、ねんねこ絆纏を深々と着込んで、それで省線を川崎まで平気で乗つてゆくのが、権九郎には無傷の意気こみだと思つた。》と、しめくくられる。小説家権九郎は、最後まで「観察者」である。権九郎の観察は、少女と《石》夫妻に対する興味から始まっている。ただ観るだけの対象から、《日常》の中ではあるが、関わりができるようになり、権九郎の心境に変化が生まれたことは先に述べた通りである。

いずれの場合も、権九郎には観察に続く徹底した追究はなく、あまりにも中途半端である。しかし、これもある意味において、計算ずく

であつたのではなからうか。別世界から眺めさせるのではなく、《日常》という設定に権九郎を置き、衝を流れてゆく出来事や人間模様を、あくまでも「観察」させたのである。

注

(1) 星野晃一『室生犀星 創作メモに見るその晩年』(平成十一年九月 踏青社) 新たに見出された、最晩年の犀星の創作メモのうち、八枚目、九枚目に見られた犀星の小説観をふまえた上での発言。

(2) この方法は、『靴(ボストン・バッグ)』『汽車で逢つた女』などの短編小説に多く見られる。

(3) 断片の積み重ねであることは、物語の最終部に意識的に、《これらの小さな物語が積み重ねられてから、一年半ばかりが経つた後……》と語られている。

第四章 〈見ること〉〈見られること〉——『字をぬすむ男』論

一、論点

「字をぬすむ男」

これは明るい日の私の散歩。

何処にも私を見る人間のゐること。

そして私はその者のためにこんな形を盛らなければならないことを必要とする者である。

これは、「字をぬすむ男」（別冊小説新潮「昭和三十五年四月十五日」の、後年所収の短編小説集『二面の人』（雪華社、昭和三十五年十二月十五日）に記された「あとがき」の一節である。散歩という日常的な場面で、〈私〉は、見る人であると同時に見られる人である。そのことを意識していることが、この「あとがき」の一節からも読み取ることができる。〈見る〉という行為を〈ぬすむ〉と表現し、〈ぬすむ〉のも、文章の内容を読み取るのではなく、姿や様子を盗み見るのでもなく、あくまでも〈字をぬすむ〉のである。これは単に、発想の面白さだけではない。〈私〉が結局、見る人なのか見られる人なのかにも関わってくる。

また、『字をぬすむ男』では、文章を書くことを生業としている男を〈私〉と表記し、坂を登りつめたところで手紙を書きながら返事を書いている〈髪のをそけたうそ寒い四十女〉を〈わたし〉と表記してい

る。物語の構成は、〈私〉の物語と〈わたし〉の物語が、交互に描かれている。これは表面上だけのことで、実は晩年の犀星の小説に多く見られるように、この作品も《男と女との、今までにほとんど描かれもさぐられもしなかつた世界が展かれて行く、それは目の前のごみつばい現実、現象を通して、しかしむしろ観念的に探られて行く。作家の頭蓋の下での対話とその進行、それはほとんど面妖なところまですむ》⁽¹⁾ 様相を見せている。

『字をぬすむ男』に関する作品論には、次の論考がある。星野晃一は、『字をぬすむ男』を「字」を「盗む」という行為を軸に作品論を「発端」と「散歩1〜3」の四部として捉え、次のように述べている。

「字を盗む男」の視点は一見複雑である。この作品には、話し手である作者は作中に登場せず、「私」と「四十女」の二人の作中人物の心の中に自由に入出入りするという、いわゆる三人称全知視点の手法の一種が用いられているように思われそうである。（中略）しかし、おそらく、「字を盗む男」は、「私」を主人公とし、「私」という一人称の視点から描こうとした作品なのだと思う。「発端」は、「私」の現在が「私」の視点で記されている。それに対して「散歩1〜3」に描かれているのは、散歩する「私」の心に浮び上がった幻想世界なのである。（中略）幻想世界における「私」はどうかといえば、ひたすら聞き役であり見る立場である。そこには「四十女」の荒々し

い言動が飛び回っている。それは、現実には生きる「私」と非現実世界の「四十女」との間には見えない壁があるからであろう。(中略) 作者は現実の「私」の中に自己の一面を描くだけではなく、非現実世界に生きる「四十女」の中にも、自分の分身を置いていたのである。⁽²⁾

高瀬真理子は、《作家としての日課となった原稿を一区切り書き終わった「私」は、散歩に出掛けその中からさまざま小説のネタをつかまえてくる。原稿を書き、創作するという行為は、他人が胸底深くしまこんでいる内面の真実を盗んでくることであり、そうした意味で、作家とは「字をぬすむ」商売なのである。》⁽³⁾と前提し、犀星の生い立ちに視点を置き論じている。

さて、本論では、「字をぬすむ」ということと「見る」という行為を連動させて論じていく。以下、論をすすめていく上で、《私》を《男》として、《わたし》を《女》として表記する。

二、《午前十時》という時間

物語の展開に必要な要素は、登場人物の関係・背景・場所・時間等様々であるが、そのうちの二人が出会った《午前十時》という時間に注目したい。同じ午前十時でも、二人にとって違った意味をもってお

り、そこには二人の感情や物事の見方のずれも暗示している。《男》の午前十時は、次のような時間である。

午前十時になると、ペンを擱いて、洗面所に下りて顔を洗ひ剃刀をつかつた。原稿のしごとをした後には顔が萎びて了ひ、眼がしよぼついて一枚の汚れた手巾のやうになる。それを剃刀ですつかり剃り上げてみると、文章のあぶらのやうな奴まで剃刀の刃を曇らせて来る。大抵剃刀は皮砥で七八十遍くらゐで研ぎ上げてゐた。私のもつとも好むこの時間には、扉を締め切り思ひ切り刃物としたしむのである。

私は帽子をかむり、洋杖をついて三十分間散歩するのが毎日の習慣で、午前十時といへば晴れた日も高く匂ひ、仕事の予定の枚数も出来上がつてゐて、散歩から戻るとそれを読み直して手を入れるのである。

つまり、午前十時は日常生活の一部であり、決まった時間である。

一方、《女》の場合はどうかであろうか。坂の上にはリヤカーを止め、まだ仕事を始めていないこの日のこの時間は、《女》にとつていつもと違ひかなり深刻な時間であった。女は手紙の返事を書いていたので。その手紙は、《あの女の運命に係してゐる混み入つた事情が書かれてゐるものだ。そしてそれを読みなおして、返事を書くために、手紙を持って仕事に出ている。

仕事をする前に手紙は何度も納得のゆくまで読み返さなければならぬ、その要のところは彼女は鉛筆で書き入れをし、談判の下用意をしたりして、下手な返事を書いてはゐられなかつたのだ。腹立たしく又悲しみはやくそになるばかりの、持つてゆきどころのないくそ忌々しい朝の時間だつたのだ。(中略) 爺だからいもの外の通行人だと手紙を見られると困るといふ気づかひがあつた。出勤する人は九時までには通り過ぎてしまふから、十時にはちよつとした午前中でも人通りが途絶える間があつた。彼女はそのあひを知つてゐた。

二人は、全く質の違う午前十時を迎えているのだ。その〈女〉の、いつてみれば深刻な時間に、日常そのもののゆつたりとした時間を持つた〈男〉が突然介入したことから、係わり合ひを持つことになつたといえる。言い換えるならば、文章を書くことが常である〈男〉が、だれにも内容を知られたくない、深刻な面持ちの〈女〉を刺激し、怒鳴られ罵声をあびせられることにより、〈女〉に係わり合ひをもたれることになるのだ。

三、〈男〉と〈女〉のずれは何か

さて、先程より、感情や物事の見方のずれや、関わり合ひを持たれるようになったと述べているが、注意深く作品を読んでいくとこの表現が不自然でないことが明確にならう。物語全体を通して〈男〉と〈女〉

の間に交わされた会話は一度もなく、〈男〉から〈女〉に向けられるのは視線だけであり、〈女〉から〈男〉に向けられるのは、怒鳴り声だけである。これは実に一方的なものである。例えば、〈女〉が〈男〉に対して、このような態度をとる。

何が見たいんだ、他人の物を読まうとしたつて誰が見せるもんか、何処のどいつだか知らないが人の手紙が何故さう覗きたいんだと急に呶鳴り始めた。

※

ちよつと聴き取りにくい言葉を叩きつけ、そして一段と声を張り挙げて、やーい、くそ爺、何とか言へたら言へ、やーいぢぢい野郎と高い声で喚き立てた。

その時〈男〉は、〈女〉を相手にしていないのだ。

永い間他人から冷罵されることのなかつた私は、相手が余りに熱烈に怒りかかつてゐるのに急に妙にさびしくなつた。実際、抵抗も何も出来ないでその罵りをうけてゐるのは、その荒い声が私といふ人間の間にまで来るには来ても、それがもんどり打つて女の耳に皆ただの空の勢ひになつて戻つて行くやうな気がした。だから私には何の影響もなかつたのである。

〈女〉は、〈男〉に対してだけでなく、学校を早退して《ぶらりぶら

りと道草をしながら『やつてくる一人の小学生に対しても、顔をじつと見詰めていたからというだけの理由で、毒づいて口を膨らませてぶうと息を吹きつけている。対し小学生は、次のように対応している。

怒った小学生はこれもまたぶうと唾を吹つ飛ばしたが、突然、道路に蹲みこむと手の平一杯に砂利を掴んで立ち上がったときに、女の顔をめがけて力一杯に投げつけた。(中略)小学生はその俛、くるつと廻れ右をすると、坂下をめがけて駆け下りて行つた。

走り去る小学生に〈女〉は、なおも怒鳴り続けている。この様子は、まさに野性と野性のぶつかり合いといつてよく、犀星の「市井鬼もの」に見られるような、凄まじさを連想させる。しかしながら、ここにあるのは、〈女〉の怒鳴り声のみで、小学生との間に、会話は成立していないのである。〈男〉と小学生に対する〈女〉の対応を見ると、人との関わり合いを避けようとしているにもかかわらず、結果的に逆のことをしている。

さて、読み手側の一つの視点として、〈女〉と小学生を同格に見てきたのだが、当の〈女〉はどうかというと、同格ではないのだ。彼女は小学生と〈男〉を同一に見ていることが、次の箇所で見明らかである。

併し何といふ気の早いガキだらう、黙つてひと言もいはずに手掴みで砂利を叩きつけて行きやがった。うつ向いたと思ふと早業で避ける暇なんかなかった。あんなガキの末はどうなるのだらう、

(中略) そのガキのむんづりとしたところは、ぢぢいの年が十二歳まで逆転して舞ひ戻つたやうなものぢやないか、あのぢぢいが打倒れたらそのままガキになり、ぶらりぶらりと歩いて来たやうなものだ、二人は半分づつになり入れ替つて現はれて来たのではないか、ああいふガキが大きくなり年を老ると、ああいふ質のよくないぢぢいになり、人の手紙でも、誰彼の区別もなく金銭出し入れの帳面まで暇に委せて覗いて歩くのである。

これは単に、『けふは碌な人間にしか会はなかつた』という不快な印象を〈男〉と小学生に重ね合わせさらには、過去の〈男〉との接点を思い出す契機となる。

彼女の記憶に蘇つた〈男〉との接点とは、〈男〉の置き忘れた一本の蝙蝠傘である。ある日、映画館の前で蝙蝠傘を小脇に抱えた〈男〉が、若い男に写真を撮られていた。二人が去つた後に〈女〉は、『小脇に抱へてゐたはずの蝙蝠傘が一本看板写真の窓硝子の枠の下に立てかけられ、わすれて行つた』のを見つける。その新調物の傘を、彼女のリヤカーの底にしまい込み当然の成り行きで、この傘を現金に換えるため懇意にしている蝙蝠傘屋に持つて行く。多少足元を見られるが、彼女にとっては高額の『長細いお札一枚と、外に百円ぎん貨五枚』を手に入れる。〈女〉は、赤い舌を出し、してやつたりと思つている反面、〈男〉の存在を気にしている。

わたしは毎日商売かたはら、ぢぢいの顔を捜すやうな気になり、

町々、小路、通り抜けを目ざとく見て歩いたが、どちいの顔は見られなかった。

存在を気にするのは、〈男〉に対する罪意識や、蝙蝠傘を急いで売ってしまったという後悔によるものではない。例の傘は、彼女が手にした現金の十倍はする代物であることを傘屋のおやぢから聞き、高級な蝙蝠傘を所有している〈男〉がどのような人物なのか関心があったという理由からだ。現に、《夕映えはむやみにかつと射して来てどちいと顔を合したら何食わぬ顔附きで済す心算であつた》と述べている。

後日、ある日の散歩で〈男〉は、仕事中の〈女〉と出会う。その際、〈男〉には〈女〉が次のように映っている。

私の顔を見た彼女の眼は何時かの勢ひと怒りを含めたそれではなく、すぐ氣勢を筆かれ、慌ててもちもぢしたふうであつた。

※

私はあの女だつたなと思ひ、あの日の高く晴れた日のぐあひまで威勢が好かつたのに、けふはすぐ彼女はリヤカーのそばに行き、普通のはたらく凡庸な一人の女として見られた。あの日の女の強引さは無類であつたが、そんな強い張りも何も今日は見せてゐなかつた。髪もそけてはゐない、今仕事に出て来たばかりのやうであつた。

※

その時、彼女の顔色におべつかをつかふやうな色がうかび、眼の

奥に非常にかすかな頬笑みが動いた。それはただ本心からのぼるお弁茶羅のやうな笑みで、寧ろ、詭媚媚びるといふ体のものであつた。

さらに、彼女から遠ざかりながら、《怒るといふことは階層の低いところではよく燃え、その反響もまた大きいことを知つた》と述べるやうに、〈女〉の態度が明らかに変わったことに、別段驚く様子もなく冷静で、かえつて怒ることしかできなかつた彼女に同情しているように思われる。他方〈女〉は、

どちいは何でも自分で知り尽くしてゐるつもりだが、実はなんにも判つてゐないのだ、歩いたつて何にもからだを鍛へることにならないものだ、砂地の崖を搔いて攀ち登つてゐるやうな奴が、どれだけ、ばたばたやつてもずり墜ちるのがせいぜいだと女は思ひ、だから年老つた奴は嫌ひだといふ結論に達した。蝙蝠傘といふ物でわたしはどちいに妙にながつてゐるものを感じるが、どちいは、もう蝙蝠の事も、あの日呶鳴りつけてやつた事も、皆わすれ果ててゐるやうだ、覚えて置かうとしても覚えのないやうにどちいの頭は、綿のやうにふはふはして何の手応へもないのである。

と述べているが、〈男〉を怒鳴りつけた時と同じ感情で、何の変化もなく〈男〉から見た〈女〉を想像することができない。〈女〉が相変わらず、自己中心的な考えを持っていると思われるが、他にも〈男〉を

見送った時、そばにいた二人の少女に〈男〉のことを訊ねて、少女たちが「あたし達の学校の校歌を作った人だ」と答える場面からも窺うことができる。ここで、〈女〉は、少女たちに校歌を作るくらいの人だから偉いに違いないがと切り出しながら、

あの人が校歌を作ったのなら、また何処かで他人の書いた校歌を盗んで自分で作ったもののやうに見せたものであらう、あの人はこの間わたしの手紙を道端で覗いて読んでゐた、そして後で手紙を読み返さうとしたら、いままであつた沢山の字が抜き取られて了ひ、手紙はただ白いところだけが残つてゐた。だから私はぢいさんを嘔鳴り散らしてお前の読んだ字を還せ、案内もなく他人様の手紙を盗み読みする奴があるかと喚いてやつたが、ぢいさんは黙つて坂をのぼつて行つた。変な鹿の足のやうなぢいさんだ、おかげでわたしの手紙は幾ら読んで見ても、大事な用件も、すつたもんだの事件が判らなくなつて了つた。

と説明する。この説明に対して少女たちの反応は、冷笑でしかなかった。しかし、〈女〉は、少女たちの冷笑が、自身のことではなく「多分、あのぢいこの事」であると解釈している。〈男〉との一連の出来事の説明にせよ、少女たちの笑いの理解にせよ、自己中心的解釈の上に成り立っている。

ところで、これまで考察してきた〈男〉と〈女〉の対応の違い、いわば、ずれば、〈女〉の自己中心性という人物の性格によるものではな

く、〈男〉と〈女〉の間に決定的に欠けている。会話に起因するのではないか。会話がなれないということはつまり、お互いがお互いを理解するための接点があかぬということである。当然、自身の思惑の中でしか考えが巡らないのであるから、ずれが生じるわけである。さらにいえば、偶然にせずれが生じたのではなく、〈男の物語〉と〈女の物語〉を徹底的に分け、対照的に描いたことによるのであつて、意図的であつたと考える。

四、「字をぬすむ」という発想

「三」で考察したずれとも重なるところだが、「字をぬすむ」という発想を理解する上で必要な手続きとして、まずそれぞれ二人にとつての「字」（文字）とは何かを見ていきたい。

まず、手紙の中にある文字を読もうとした〈男〉にこのように言いながら、嘔鳴り散らしている場面からそれらを読み取ることができる。

字を読んでゐるのが何が面白いといふのだ、字はわたし達にも要るものだ、（中略）字はお前達ばかりのためにあるもんどぢやないぞ、字はつかひ放題にしてゐたつて誰からも咎められる訣はない

また、〈女〉の頭の中にある物事に対する判断基準は、商売をしていゝる関係もあるのだが、金銭関係である。それが「字」に対しても顕著である。次に挙げる箇所がそれにあたる。

あいつはそんなに毎日他人の書いたり書かうとしてゐる字を盗んで歩いて、それを一体何にする気なのであろう、鉛の活字なら溶かして屑鉄にして売り飛ばせばいくらになるだらうが、ただの他人様の手紙の文句が金になるとは聞いたことさへなかつた。そんな商売が何処にあつてどんな店がそれを買入れるといふのであろう、可笑しな奴、眼で商売をし道端にゐるわたしまでが盗難にかかわらせる奴、(後略)

つまり、〈女〉は「字」を特別なものとして捉えてはいない。〈男〉の場合は、どうであらう。物語中、彼自身の文字感であるとか、字に對しての考えは直接述べられていないが、彼の職業から察するにこうであらう。原稿を書く仕事をしている〈男〉には、「字」(文字)は、必要不可欠である。繰り返すことになるが、これは彼にとっての日常であり、生きていく手段である。そして、再度の引用になるが、《原稿のごとをした後は顔が萎びて了ひ、眼がしよぼついて一枚の汚れた手巾のやうになる》と言うように、原稿を書くために、彼の全精力を注いでいることが窺える。言うまでもなく、原稿を埋めるのは、「字」(文字)であり、この「字」(文字)を作り出すのは彼自身である。「字」は、言語を表記するために一定の形に書いたものであるが、彼にとって「字」は「ことば」であつて同時に「魂」である。そして、〈男〉のアイデンティティーの全てといえるのではないだろうか。

五、「字をぬすむ」ことの果て

「字をぬすむ」という発想の裏には、「字」||「ことば」||「魂」という関係図が、成立しているのではないか。この観点から見ていくと、〈男〉が〈女〉の手紙の「字」を読み取りたい思つたのは、原稿を書く仕事をしている〈男〉が、「字」(文字)とみれば自然に反応する習性のようなものであると考える。さらに、〈見る〉という行為は、「ぬすむ」という表現と絡んで、「字」(文字)そのものから離れる。つまり、「ぬすんだ」あるいは「ぬすまれた」のは、果して「字」(文字)なのだろうか、ということである。

今一度、「字がぬすまれた」と言う〈女〉の発言に戻ってみよう。

手紙にぎつしり詰まつてゐた文字は空になり、まるで白い書かないところばかりになつた。

※

字が盗まうとした奴に對つて自分から飛び出して行つたのだ。

※

あいつは爪で搔つさらひをするへまな奴ではない、眼鏡の奥にしよぼつてゐる明りが射してくると見上げた際には、あいつはもう完全に手紙の中の大切な数行を音もなく引き抜いて了つた後であつた。

※

あの人はこの間わたしの手紙を道端で覗いて読んだ。そして後で

手紙を読み返さうとしたら、いままであつた沢山の字が抜き取られて了ひ、手紙はただ白いところだけが残つてゐた。

〈女〉には、例えば人の置き忘れた蝙蝠傘を傘屋に売ってしまうという発想はあつても、人の手紙を覗き見る「字」をぬすむという発想はなかつたはずである。〈男〉に手紙を読んでいるところを、しかも人に見られたくない内容のものを読んでいた時に見られるということは、思いもかけないことであるのは確かである。そうすると、一瞬にして、心は手紙から離れて〈男〉の方に向いてしまう。〈女〉が、もう一度手紙を読もうとした時に、手紙の「字」がなくなつていたのではなく、〈女〉の心は〈男〉に奪われ翻弄されて、実は、「字」が読めなくなつていたのでないだろうか。結局、見る人としての〈男〉にぬすまれたのは、〈女〉の心であると言えよう。

男と女の世界が、《ほとんど面妖なところまで》描かれ、いつの間にか作者の語りには一体化してしまうことの多い、犀星の晩年の小説において考えると、『字をぬすむ男』は、〈男の物語〉と〈女の物語〉を書き分けることによって、作品の構成としては、男女が一体化されることはない。しかしながら、次第に〈男〉に取り込まれていく〈女〉の様子を読み取っていくと、そこには〈男〉の観念の世界の中で、右往左往している〈女〉のこころの有りようが読み取れるのである。

注

(1) 中野重治 「仕事のなかでの七十二年」〔室生犀星全集〕

第十二卷 後記 新潮社

(2) 星野晃一 『室生犀星 何を盗み何をあがなはむ』 (4)

晩年の「盗む」——「字を盗む男」と「蜜のあはれ」(平成二十一年四月 踏靑社)

成二十一年四月 踏靑社

(3) 高瀬真理子 『室生犀星研究 小説的世界の生成と発展』

第4章 犀星の戦後小説／「作家の宿業と養母への鎮魂

——『字をぬすむ男』——」(平成十八年三月 翰林書

房)

第五章 〈覗く〉という行為の先——『帆の世界』論

一、どのように捉えていくか

昭和三十五年十二月一日、『帆の世界』は「小説新潮」に発表された。時に犀星七十一歳。確実に「老い」はその肉体に迫っており、「死」もより身近な問題となってきた。しかし、晩年の作品群からは、「精神」・「思惟」の衰えを知らぬ勢いさえも感じる。元来、犀星の作品、殊に小説は自由奔放・変幻自在・感覺的、「詩想」はあつても「思想」はないとまで言われてきたが、これら（感覺・詩想）が晩年になると、より研ぎ澄まされて作品世界が成り立っている。そしてそれが、衰えを知らぬ勢いへとつながっているのだ。この勢いを、安宅夏夫はこのように捉えている。

どの一つの作品を取りあげても、その中で作者は自分のことを語るのに大忙しであつて、他をふりかえるゆとりがないほどである。⁽¹⁾

油断すると、読み手は語り手である犀星の勢いに翻弄されてしまうことになる。当の犀星は、『かげろふの日記遺文』のあとがきの中で、このように述べている。

われわれは何時も面白半分⁽²⁾に物語を書いてゐるのではない。(中略)われわれは誰をどのやうに書いても、その誰かに何時も会ひ、その人と話をしてゐる必要があつたからだ。誰の誰でもない場合もあるが、つねにわれわれの生きてゐる謝意は勿論、名もない人に名といのちを与へて今一度生きること、仕事の上で何時もつながつて誓つてゐる者である。でたらの骨髄に本物が些んの少しばかり生き、それを捜ることに昼夜のわかなく続けて書いてゐると、言つていいのであらう。

つまり、《名もない人に名といのちを与へて今一度生きる》ことによつて、自らを何らかの形で語り、さらに自らも作品の中に生きようとして、その姿勢を一貫して見せているのだ。

さて、『帆の世界』もまた、自由奔放・変幻自在な構えを見せている。物語は、「私」の裸体観から始まる。

私は女の裸体というものをつねに怖れた。これは私のまはりに何時も不意に現はれては、わづかな時間のあひだに或ひは消え、そして見えなくなつた。その後で私はその怖れと驚きについて、詳しくどこがこのやうに私といふ人間を次第にこしらへ直すかをしらべた。その一個の裸体をどこかで見ると私はきつとまた別のはだかが見たい希みが起り、別のはだかを見るとその数を算へて見て私のまはりが大きく展がつてゐることを知つた。(中略)線とか線の続きのやうな粗末な現はれには、私の眼はとま

らなかつた。そこから、すぐきれめの深さが空気の透明なあひだにたつぷりともたれかかつてあるところに、一さいの美があるやうな気がした。

ここにある「怖れ」というのは、女の裸体に美を見いだしている「私」の、女の裸体への畏敬と言つてもよからう。「私」がどういった人物であるかは、この時点では明らかではないが、やがて「私」が自宅三階の一室から階下の浴場を覗いている場面が、「私」の裸体観とともに描かれる。この後、場面は一転し警察の刑事室へと変わる。そこで「私」は、鹿島夫人宅の化粧部屋にあつた夫人の指輪と時計が盗まれた件について、刑事の取り調べを受ける。窃盗の疑いは晴れたが、家宅侵入の始末書を書かされる。また場面は、三階の一室に戻る。階下の浴場を覗いている「私」は、いつも自分をつけている女中の満子が隣の間にいる気配を感じ声を掛ける。満子は「私」に、一枚の検事局からの召喚状を手渡す。これくらい用のならここまで来なくてもよかつたという「私」に満子は、《気がかり》、《怖かつたから》と答える。さらに、刑事がやって来て「私」のあの日の在、不在を問われたことを話す。「私」は、《事件と言つても、通りがかりのいはば災難みたいなものだ》と満子に話し、その後《むつつりとした状態を続けた》彼女を置いて、その場を去る。ここで物語は終わる。

「私」という人物の外観や、「私」と刑事。女中の満子との関係ははつきりしており、作品の構成もいたって簡単である。しかしながら、「私」が一体何者であるのか、ぼんやりとした形でしか掴むことが

できない。また、終始一貫して平静で、淡々とした口調で語る「私」のことばの真意は何なのかを考えるため、「私」の行動の元となつていく「覗く」という行為と、「私」の発することばを一つ一つ検証していく必要がある。

二、「私」という人物

更紗温泉のホテルの若旦那である「私」は、自宅の三階の下地窓、つまり掃き出しの三尺の障子戸の隙間から、浴場の真正面の位置になる湯あみするひと達を眺めることになり、湯あみするひと達を横臥しながら覗き見をしている。三十メートルも下の浴場を見ている彼の目に映る浴場の様子は、次のようである。

その三階の下地窓、つまり掃き出しの三尺の障子戸の隙間から、浴場の真正面の位置になる湯あみするひと達を眺めることが出来、立体を頭の上から見下ろしてみると映裸混浴の図面はことごとく縮み上つて、何本かのろうそくのやうに見えることだ、歩いたり動いたりしないかぎり足なぞはよくは見えて来ない、もつとも坐つてみると二枚の膝は見えてくるが、それは膝といふよりも立体的かたまりがこぼれて白漂のかたまりになつてみるとしか思はれないものであつた。

※

この三階までは三十米くらゐあつて湯気はふはしてあるので、卑俗にいへば水甕にひたしてあるとうふのやうな物であつて、人

間の膝が揃へられて坐つてゐた場合、二つの肩がならんで顔の両側にとりついてゐるのを見ると、それは四角か三角形の物体になり三角四角といふものが、かなり美しい形態をもつてゐるかに始めて気がつく程だ。私は永い間吸盤状であるはだかに見なれて飽きることはなかつたが、此処では立体の面白い動きで街にある彼女らが、何時も絹物の下にかういふ姿勢で歩いてゐる壯麗を思ひとどめた程であつた。

「私」は、はつきりと見えないものを、飽きもせず覗き見することを常としているのだ。これらの「私」の覗き見の描写から、映画「夜と霧」を見た印象が挿話されている。そこには「私」が日常的に覗き見をしている状況とは異なり。戦時下のナチスによって裸にされ「電気釜」に追い込まれる女性たちの様子という、特殊な状況での女性の裸体美が語られる。

私はそれには大戦の背景のある、いまはのきはの裸といふものの物凄い抗議に燃えた美しさには、全く呼吸も窒まるやうなものに打たれた。

私ははだかにされた彼女達に些かも淫らがましい気がなく、凄絶を感じ、美しいものの昇りつめた頂きを眺めた。

※

恐らくこの映画を見た一さいの人びとが尊敬と同感と、人間はそ

の運命の数奇によつて肉体の美しさを増益されるものであることを痛感したことであらう。

※

人びとはいかにはだかになつた女といふものの威厳、男にないものの凄気をいつかは回顧する時があるにちがひない。

この唐突な挿話であるが、直後に語られる、

私はここでは一さいの過去への追慕も哀傷も持つことがなく、手ぶらでゐられた。在るものしか見えなかつた。このつながりは私に何を与へてゐるのか、慾情とか淫心といふものはつねに最初の誘ひであつたが、ここでは、それらがどうして動くか、動くにつながら自分の心といふものは全く美感覚の動きだけに集中されてゐた、少しも情慾の渦中にあることを想定出来ない幸福感があつた。これはつねに思ひがけない私の頭にあるものの正しさが私にこの物を見るための充分な口実になつたのだ。

という、「私」の覗き見によつて得られる「幸福感」と覗き見のための「充分な口実」から考えると、「夜と霧」の挿話も含め主人公である「私」というよりも、作者である犀星の裸体に対する美意識と言つてよからう。

さて、《すでに何度もわいせつ罪で拘置され、垢だらけの刑事室の卓

の向こうに坐らされた。経験を持つている「私」に尋問した刑事や、いつも後をつけている女中の満子は、どのように「私」を見ているのだろうか。また、彼らとのやり取りの中で、「私」は、どのように自己を語っているのだろうか。

三、対社会的秩序

刑事の「私」への尋問の理由は、浴場の覗きではなく、弁護士鹿島氏宅に入り込んだ泥棒が、夫人の入浴中に夫人の化粧部屋にあった指輪と時計を盗んだ件についてである。刑事から、鹿島家の庭に侵入して化粧部屋にいる入浴後の夫人の様子を眺めていた時のことを事細かに聞かれ、それに応える。△「そのはだかのどこをおもに見てみたのか。」の刑事の問いに、「私」は、△「ただその全部のあひだを視線が走り廻つてゐただけで、或る部分の感覚は次の部分の刺激によつて次々に転移されていつて、個としての印象は決してまとまつて見られませんでした。」と、答える。そして、肌の色を聞かれると、△「練りミルクのやうで一面に朝顔のやうな淡紅がほかされてゐましたけど、膝とか背中へのりではもう湯ざめがしてゐて、再び練りミルクいろに変わったところがありました。」と、答える。この夫人の肌の表現は、随筆『李朝夫人』（昭和三十一年十二月）で、女人を白磁の壺に見立て、△「その平明な肌のふくらがりには満月のやうに美しい、きめは女の肌のやうにこまかく、乳白の釉調にゆめのやうなうすみどりがかうかがへたが、それは同様にゆめのやうな希薄な黄鼠の色にも、光線の工合で見られ

た。」に通じる。

さて、核心にふれる刑事の質問は続き、「私」にこう訊ねる。

「あらためて聞くが君はわいせつといふ言葉の内容を知つてゐるかどうか、（本件はわいせつ罪に拠るものであることは勿論だが。）」

※

「君は大学を卒てゐるが、専門はしかも独法で優学の士であるのに、少しも隠蔽口述もしてゐないのはどういふ訣であるか。」

これに対し、「私」はこう答えている。

「存じてゐます。私の行為は法文によるそれらの罪科を構成してゐることに、少しも弁解する気は持つてゐません。」

※

「事実を歪げることが出来ないからです、在つたことをないとすることの不可能の為なんです。」

自身のしていることは、認識していると述べている。これは一見「覗く」ということが、ある意味で無意識にしている癖として受け取ることができるが、彼の場合はそうではないようである。現に、刑事の△「話はまた飛ぶやうだが、何故、就職することをしないか、有為の才学をもつてぶらぶらしてゐることに就いて、これを更める気にならないの

か。』の問いに、淡々としたもの言いながらもどこか、思いを吐き出すかのように言う。

「孰れはぶらぶらしてゐられなくなつたら、何処かに勤めるやうになりませうが、いまはそんなに焦つて就職する気が向いてゐません、私は私のまなんだ学問より外にもつと私らしい学問がある気になつてはゐますが、それが音楽だか文学だかも判らないのです。つまりどつちつかずの人間がわいせつ罪でも犯さなかつたら、行く処のなくなつた人間の一人かも知れません。」

さらに、自らの行動に対しては、《若し私が自暴に方向にゐるとすれば、純然たる痴漢の墮落状態にまで陥ちこんでゆくことでせう》と言ひ、次のように続ける。

「ただ折々、私でない私といふ人間があたらしい顔をつき出して来て、その眼で見たいものを捜し出すために、ただの何分間かを恐ろしい大胆な勢ひを見せて現はれて来るのです。それは私に制御の出来ない危険な発作なんですが、それを制へてゐると却つて私は悪埒な人間になりさうですから、私は私の中にある猛獣にせんと方なく毎日餌をあたへてゐるやうなものです、猛獣はその餌をたべてから後はしづかになるのが通例です。だから、それを懲らしめるとか抑制するとかいふことは却つて有害なのです。（後略）」

※

「だからこそ呼び出しに応じ、あなたの質問にお答へしてゐるのだ、訊問応答の概念を正確に理解することで私なりの秩序はまもられてゐる筈です。私は一介の痴漢にちがひはないがそれを正統にうけとるために、私は敬語を使用しあなたは訊問的語彙を真向から振り翳してゐられる。ここに正直な告白が更に一層明確に表現されたとしたら、私は恥づべき者でないことを証拠立てられるのです。」

彼の屁理屈に近い論理は、刑事の言を借りるならば、《すると君は自分をやしなふためにも、見なければならぬ物を見るといふことになり、君の説によるとわいせつ其物も人間構成のうへに医薬同様なたらきをするといふ事になる、社会の秩序のうえから見て甚だ勝手な言ひ分ではないか。》ということになる。さらに、刑事の《君はさういふ女のだな、女の、そのはだかを見て歩くといふことに恥かしいと思つたことがないか、こんな事をしてゐる間、決して人間はえらくならないし、人に見られたら全く困るといふ念ひを持つたことがあるかないか。》と、誰しもが疑問に持つ点についての質問に対しても、このように述べる。

「それはある。そこまで自分といふ者が墮ちて行つた谷底のやうな処は、私は毎日眺めてゐる。だからこそ美しい物はいよいよ窺かにかがやき始めることになる。秘密がなかつたら凡そどんな恋

愛も面白くなからうし、女体が包まれてゐなくて露出されてゐたら決して常に美しいものではない、そのやうに隠れて窃かにこれを見るといふことは人間の生きてゐるかぎりの、いなづまのやうに鋭い色気の発作なのだ（後略）

社会の秩序や常識といったものから、かけ離れた「私」と、そういったものを守りまた、守らせようとする刑事の間には、お互いに相いれようとするとところなどなく、平行線をたどるばかりである。ただ最後に刑事が、

「（前略）つまり君のまなんだ学問といふものまでが、何等君を保護してくれなかつた訣なんだ。（中略）僕もかういふ下調べに身をやつして刑事といふ名のもとに、すでに刑事づらにさへなつて了つたが、もとは私立だが大学出身なのだ、君を見ながら君の若さで自分を崩壊するやうな行為が犯則に触れるまで平気でやつて退けてゐるのに、実は惘れ返つてゐるくらゐだ。」

と、お互いに大学出身者であるという、心を開いてくれそうな共通項を無理に出してくるが、「私」は無反応である。そこには、ひたすら「私」の心理状態を押し量り、心の内を探ろうとする刑事の、「私」への一方通行の視線が存在するだけである。

四、覗かれる「私」

女中満子の登場は、刑事の場合に見られた（対社会的秩序）の中の「私」とは違う側面を提示する。それは、《日常生活》の中での「私」という側面である。

ところで、いつも後をつけられているということは、常に見られているということであり、階下の浴場を覗く「私」にとつて、満子に一番気を遣いその視線を必ず気にする存在である。例えば、三階に登るときに、彼女を《始終追つ払つて》、《ようじん深く満子が外出してゐる時とか、洗濯をしてゐて相当時間のかかる仕事を見てから》にしていることからわかる。

満子は、始終追つ払われ無視されても、《自然に私の顔の見へる処に好んで現はれ》「私」をつけ回す。《眼をあはすと心からしぼり出したやうに笑ひかけ》、さらには、《眼だけで私にしだけかかつて来る》という、彼女のこれらの行為を次のように捉えている。

何が原因であるかは客すぢの若い男女の泊りこみから、細かいこととがらを眺めてゐて其処からさそひ出されて家でもつとも若い私を見つけたものに違ひない、私を見つけないといふことは男としての私を嗅ぎつけたことなのだ、それは私が三階に登つて行くのは何の為であるかを知つてゐるのは満子だけだからだ。

※

そんなあやふやな男ならたとへ厭がられてゐても、しまひには言

葉をかけ自分の近づいてゆくのを待つてゐる時もあると満子は考へ、眼を放さずに部屋から出てさへくれば満子は見られたいばかりに、私の眼の前にはあらはれて来るのである。

その後、《むつつりした状態》を続ける満子をそのまま置いて、「私」は三階から降りる。「私」は、自らの秘密を満子と共有することはない。「私」と満子との関わりにおいて、視線の先を考えるならば、お互いの様子を窺うために見てはいるものの、その視線と感情は交じり合うことがなく、これも刑事の時と同じように一方通行である。

五、「覗く」という行為の先

「私」、刑事、満子の三者の視線を、もう一度整理してみよう。「私」の視線は、女性の裸体を見るために、階下の浴場と鹿島邸の夫人の湯上り姿に向けられている。そして、自己保持と自分だけの世界の確立のために、それを邪魔する満子を避ける手段として、彼女にも向けられている。刑事の場合は、「三、対社会的秩序」でも述べたように、「私」の心の内に向けられている。満子の場合、一途にまでに「私」に向けられている。各々の視線と、視線を送る理由を改めて考えるならば、覗いているのは、「私」一人ではないことに気付く。刑事も満子も「私」という人物を、外観のみならず、その心理状態（心の内）をもある意味において覗いていると言えよう。

さらにこの点を突き詰めていくと、「裸体を覗く」、「服を着ている

（私）の様子を覗く」、「心理を覗く」——この三点に、どれだけの差があるのだろうか、刑事がそうしたように、社会的秩序や常識といった観点から三点を見ると、明らかに「裸体を覗く」行為は犯罪である。刑事のことは借りて述べるならば、こうである。

「併し君のいやらしいのぞきの事件はそのままに打つちやつて置けない、或る意味で窃盗行為は隠れた事態に違ひないが、のぞきといふほどの汚ならしさが無い、窃盗犯のよこれには何処かに生活困難の一般的なよこれ方があるが、のぞきには個人のいやらしい、当然これは抑制するべき行ひであるのに、君のやうな大学出身の有為の人間がそれを平気でやつてゐるのに較べると、本職はむしろ窃盗犯には盗むといふ詮方もない行き詰まりを発見出来るのだ（後略）」

しかし、視点を換え「私」の立場からこの三点を見た時、そこには差はない。刑事とのやり取りでもふれたように、彼は、自身の行為が犯罪であることを認識しているが、それは対社会的な面においてであつて、彼個人にとつては、「覗く」という行為が犯罪であるとかないとかは問題ではないのだ。

では、裸体を覗くことで「私」は、何を見ようとしていたのであるうか。最終場面に描写されているホテル三階下地窓から「私」が覗き見た三十メートル下の浴場の様子からそれが読み取れる。

真昼の浴室には四人の女がゐて音響はなく動きも静かで、かたまりは湯けむりの中で更に一層濃い湯けむりになり、凝つと動かなかった。その一際濃いかたまりには乳白色の芯があつて、その芯は肉体のかたちであることを知つたが、折柄のしぐれ空の曇りが一さいをもうろうとぼかしてゐて、到底、裸の輪郭をくつきりと見ることは出来なかつたが、併し私の飢ゑは充分に満たすことができた。人間の肉体でなければ決して描かれない四つのかたまりが、折々、そのかたまりを崩して個々に動いてゐたからである。絶え間なく引きずられる漂白色の上には、幾重ともない輪郭が累なり、その輪が一つづつ外れてそこらに廻つては、また、元の輪郭にもどつてゆく鈍い時間的美しさに私は見とれた。或る交響風な音譜がもどりかけてゆく、ああいふ秒間の静まり方があつて思はずいなあとと思ふ単純なものが心を打つて来たのである。女性といふものはそれ自身も勿論大切な目標ではあるが、それを作り上げる周囲の事物の手伝ひが中心人物を念入りにかがやかせて来ることが重大であつた。

「私」が覗き見している裸体は、《裸の輪郭をくつきりと見ることは出来ない》ものである。「私」は、かたまりが崩れ、《元の輪郭にもどつてゆく鈍い時間的美しさ》に見とれている。このはつきりと見えない裸体を見ることで、「私」は、情欲とか淫心ではない《私の飢ゑ》を満たしているのだ。つまり、「私」の覗き見という秘密の行為の先にあるのは、覗き見ることによつてもたらされた女体讚美といえよう。

注

(1) 安宅夏夫『愛の狩人 室生犀星』(昭和四十八年三月)

社会思想社)

(2) 星野晃一は、「晩年の『盗み見』——『帆の世界』を中

心に」(『室生犀星 何を盗み何をあがなはむ』 平成

二十一年四月 踏靑社)の中で、『帆の世界』と『性に

眼覚める頃』を比較し、『帆の世界』が女性の裸体美

を究極の美とし、それを盗み見る病的な心理を克明に

描いているのに対して、「性に眼覚める頃」では、女性

の美は主に着物の外に露出している「手」や「足」に

対する熱情的な描写によつて表現されていた。と述べ

る。さらに、「夜と霧」の挿話について、『犀星の「美

」に寄せる絶対的な思いが、ナチス批判を押しつけてい

る。「物凄い抗議」に見る悲愴感よりも、それによつて

生み出された「美しさ」を犀星は見るのである。と述

べている。

第六章 視線の行方——『末野女』論

一、『末野女』発表のころ

周知のごとく、昭和三十年以降の犀星は、第二次世界大戦後の沈滞期から、深く垂れ込めていた霧が一気に晴れるがごとく抜け出し、次々と作品を世に送り出す。その状態は決して濫作ではなく、晩年の犀星の「豊饒の世界」——豊饒期といって過言ではない。

豊饒期の小説には、老年の犀星を連想させる男が多く登場する。また、「自由奔放・変幻自在」でどことなくつかみ所のない登場人物が多く、これが、犀星の小説を読み手に解りにくくさせている素でもある。しかし、発せられる登場人物のことばを、一つ一つ丁寧にみていくと、そこには、作者自身の生の声が挿入されていることに気づく。

『末野女』もそうである。例えば、次の箇所がそれにあたる。

「僕はいままでずっと書くことがなくなると、さかなとか、へびとかが眼にうかんで来て、その末だ書かないところが書きたくなる。決して人間の誰々を書いてみたいといふ気が起こつて来ない。時とすると人間を書く気がなくなるのだ、こんな奴が作家といふ仕事をするのが間違つてゐる。(中略)縁も何もない人間の、ちよつとした事件が頭にのこつてゐて、どう仕様もないこともあるのだ。」

『末野女』は、昭和三十六年九月一日「小説新潮」に発表され、後に短編小説集『はるあはれ』(昭和三十七年二月十五日)に収められた。

物語は、物書きの〈男〉が、連れの吃音の〈女〉と観劇の帰りに、〈大きな建物を背負つた少しばかりのコンクリの空地〉でうはばみの面をつけ興行をしている、父娘らしい二人に出会つたことにより動き始める。単なる見物人と興行師のかかわりが、二組の度重なる出会いと、〈男〉の好奇心からさらに動く。この物語の動きは、偶然の出会いから出発しているが、〈見る〉という行為と繋がっている。

星野晃一は、『末野女』について、《王朝物の卒業論文と自ら称する「かげろふの日記遺文」(『婦人之友』昭和33・7・34・6)の兼家が愛の渉獵者・追究者であつたとすれば、最晩年の「足」作品である「末野女」の「男」は美的渉獵者・追究者であるといえようか。「末野女」は、発表時にもまた現在においても、ほとんど注目されなかつた、またされていない作品であるが、犀星文学の晩年の特色を十分に備えた作品だといえると思う。》と述べる。

さて、男女の関係にはあるが、夫婦の関係にない〈男〉と〈女〉。うはばみ父娘として興行をする二人。この簡単に片付きそうにない二組の絡み合った人間関係を読み解いていく視座もあるが、ここでは、〈男〉の〈視線の行方〉に主眼を置き考察していく。

二、うはばみの父娘の生業

うはばみの父娘は、実相ははっきりしないが、どうやら実の父娘ではないようだ。興行時に配られたであろう《五行折の小冊子》には、このように書かれている。

老いたうはばみは山中をのたのた歩いてゐるうち、この小さい何処の娘ともわからぬうはばみの子供を拾つて、山の中で充分に馴らしてうたをうたふことを教へたのである。そして小さいやつには本物の父うはばみのやうに思はせ、汽車に乗つて上京したといふ梗概がかいてあつた。

《父うはばみは八幡といひ、むすめは末野》と呼ばれている。(以下、八幡、末野と表記する) 彼らのしている興行というのは、裏街の路上で《うはばみの面をかむつた男がうたをうたひ、その娘らしい小さいうはばみが三味線をぺんぺん鳴らして》見物人から投げ銭をもらうものである。さらに八幡は、《見物人の中の、もつとも物好きさうな奴の耳もとで低声でいつた。もし君にその気があるなら彼処のゴミ箱のうしろで、この子のはだかになつて一くさりのうたをうたふ間、君にだけそれを見せてもよい、そのかはり金は三百円出せ》と云う。

いま少し、八幡の口上と、末野の様子を見てみよう。

お嬢様方だつてそんなに私の面をいやがつてご覧になるが、あん

たらのスカートの下、つつまれた大きな盛り上つた二匹のうはばみは、なんといつてもお嬢様方の生がいはなれずにあなければならぬ二匹、その二匹は何時も二匹でなければならぬやうに出来てゐる。あれが一匹だつたらどうしませう。あんたらも私も毎日髭といふものを剃る。こいつは剃れば剃るほど濃く密になる。実は剃つてゐるのはあんた方や私ではなく、何物か判らない奴であつて、ついでに山も森も叢も、沼もみづうみもみんな剃り落してしまふから、私のゐどころがない、そのあげく、汽車に乗つて娘と二人でこんな所に出て来なければならぬ。お面を脱げば河はうしろに消え、叢のかはりにゴミ箱がならんでゐるのだ。娘はきいきい声を挙げ私は日ぐれを待つ。娘は踊る、山にゐた時、錦のつづれ、焦げた黄の彩、簪をまくらに娘はやすみます。草の浅処に水もある。水のあるところでは安らかに、親子二人は生きられるのだと、父のうはばみは喋つた。

※

父親の話はこれから妙境にはいるのだと言ひ直し、娘を肘で小突いて見せたが、娘はわかつたわよ、あのことでせうと答へ、例の膝の頭から少しづつスカートに時間を置いて、上の方にずらせて行つた。上の方には十四歳の膝がきよらかな瞳をばちくりやつて、あらはれた、見物人は一様に自分の狼狽の気色を見せまいとして、却つてあをぎめた顔色になつた。それはさういふ処で見てもはならないものであつて、見た者は一旦それを見たことによつて見ない以前にまで立ち還らなければならぬものであつた。そこ

にまごついて收拾出来ない気分の混乱があつた。娘の手はスカートを放さずにもつと上の方にまで、それをずり上げる気はひを見せ、見物人はいま一息といふところで持前の横着な心を取り戻したのである。

八幡は、十三・四歳になる末野を使つて、日々の糧を得ているのである。見てはならないものを見ているのだという見物人の心理をうまく利用して、じらせながら膝頭を見せようとしているが、見物人のやじの前に末野は顔を赤らめスカートを下ろしてしまう。このような八幡と末野が気にしているのは、見物人の反応ではなく巡査の姿である。世間一般の目から見て、まともな興行をしていない彼らにとつては、警察の目を一番に恐れているのは当然である。警察への警戒心は、裏街での路上興行の他にデパートの屋上で、投身自殺者の後処理の為に、守衛が持ち場を離れたわずかの間に行った《歌謡うたひの仕事》や、八幡と末野にデパートで出会った《男》が見た、《少々不似合いなのは末野の手にさげられた包みが、どうやら一個の四角い形をしてゐる金具の光った持ち物》の謎とも関係する。つまり、窃盗犯としての八幡と末野行動がそうさせているのだ。

三、蛇

うはばみは、大蛇のことであるが、作中では蛇のこととして用いられている。蛇には、《まとわりつく》、《執念深い》、《狙った獲物は逃さ

ない》などのイメージがある。他方、神の使い——殊に《水神》として民間の信仰の対象にもなっている。一般的なイメージと重ね合わせると、先程引用した八幡の口上の中の《水のあるところでは安らかに、親子二人は生きられるのだ》と重なる。

さて、作中で蛇はどのように位置づけられているのであろうか。本稿「二」で、八幡の口上の冒頭にも引用したが、八幡が見物客に発した《あんたらのスカートの下、つまれた大きな盛り上つた二匹のうはばみは、なんといつてもお嬢様の生がいはなれずになければならない二匹、その二匹は何時も二匹でなければゐられないやうに出来てゐる。》からもわかるように、スカート中の女性の脚として見ていることがわかる。

一方、物書きの《男》も、蛇とは無縁ではない。《男》は、八幡と末野の興行を見た直後に、長々と自身の蛇論を語る。

「僕は子供の時からへびを見ると怖くて、どうしても殺さずにあられなかつたのだよ、他の友達もみんな怖がつてゐるものだからつい、おれは些つとも怖くないふうをして見せて誰よりも先頭に立つて、殺してしまふ、それが成年になつてからも、ずっと僕の英雄気をあふつて未だに見つけると殺すことになるんだ。(中略)だが或る時、或る女の人が遊びに来てゐる最中に、石垣の間を匍うてゐる奴を見つけてすぐ座敷から僕は下りて行つて、殺してしまつたのだ、その時その女の人がね、ああしてお置きになれば石の間にあるのだから美しく見えるぢやありませんか、山かかしだ

からペルシヤの敷物みたいで鮮やかに見えたのに、と、さう言はれたときにぐうの音も出なかつた。実際、あいつの美しさは無限だ、(後略)」

さらには、次のようにも語る。

「つまりあいつには何処かに偉さがある。無理にいへば俗物ばなれのした、いつもひとりであなれば生きてゐられない、果の果で生きてゐるからだ、それに妙なことには好きな女の人には、みんなあいつのしなやかさが棲んでゐる。からだのこなしは勿論だが、その様子がつまし過ぎてそれが奥ぶかく構へると、にじみ出る温和しい人からの気はひがあいつに見えてくる。つまり僕が女の人からさういはれてから、あいつを殺すとか威かすといふこともなくなつた。(後略)」

殺すことをしなくなつた(男)には、《あいつの去つたあとのただ動いた雑草だけを見てゐても、小さい草のうごいてゐるのが、いひやうもなく可愛らしい、眉とか肩とかを感じ》たり、《あいつも、山上に向つてだれかをつねに呼びかけながら消えて見えなくなる》と語つてゐる。加えて、蛇の姿を見た日には、《それが、僕には吉報のやうにその日には喜ばしい事件が起こつて来て、僕はそれをあいつの姿を見させた》と考えるようになってゐる。つまり、(男)の中で、蛇を人間と同様に、しかも(女性)として捉えるようにあるいは、女性の中に蛇

を見るようになって、(悪しきもの)から(吉きもの)へと変化してゐるのだ。(男)は、蛇と女性が持つ美しさを確認してると言つてよろう。

そして、(男)は、《八幡といふ変な男と、末野といふ少女にしても、僕のめいしんの中にずるずるに這入りこんでゐることは事実である》と云う。このことは、(男)が、八幡と末野を見て彼らのことを考えることで、彼らに捉われているということでもある。

四、視線の行方

八幡が末野という十四歳の少女の美しい「脚」と「膝」に魅せられたように、(男)も女性の「脚」に魅せられている。物語の冒頭に描かれてゐる、(男)と(女)が、日劇を出た後三笠会館に入り道行く女性の脚を眺めている場面にもどりたい。ここで(男)は次のように語る。

先刻から千人くらゐの女の脚を見てゐるが、どの脚も嬉しさうで元気が好い。膝の折れ目から靴先があがるまでの短かい時間の、さつさつと空気を分けてゆく恰好は人間の運動のなかでも、一とうつくしい、後ろ側のふくら脛の線と外光とのきれめに、ふくら脛にそのわづかな線のかげが映つてゐるなんて、とても言ひやうがないな。三方からの光線があつてそこで殆ど陰影のない先刻見てゐた裸体が、此処ではふんだんに歩いてゐるやうである。女の膝から踵までの立体といふものは、それだけでも女のからだで、

別個の生態を持つてゐて単独の物体として眺められるのではな
いか。こんなふうには女といふものは何処から何処までも、
つまり皮も骨も耳も爪もみんな食べられるといふことになるが、
それがなかつたら世界に音楽も小説もなくなるのだ

〈男〉が女性の脚に注ぐ視線は、まさにフェティシズムである。こ
の視線は、八幡と興行中の末野の十四歳の膝にも注がれる。この興行
を見ようとして半ば呆れ「十四歳の膝に何があるの。」と問う〈女〉
に対して、〈男〉は次のように答える。

「十四歳の膝自体は人間といふものを見たことがないのだ、人間
がそれに乗ることが出来ないところに、やがては誰かが乗るまで
の、無風状態が僕を惹きつけるのだ。嘗て人間の中の女はみなか
ういふところで、誰にも見られず本人も知らないで育つたといふ
ことに、いま気がつきはじめたのだ。たんにそれは清いとか美し
いといふものではなく、ああ、能くそれまでひそかに形づけられ
成長したといふことで、人間がまれにおぼえる感謝といふものを
ひそかに受けとりたいたのだ、そしてそれは君の十四歳といふ年齢
にあと戻りして君を愛するものにもなる。(後略)」

十四歳の膝を見たいというのは、〈男〉のフェティシズムからくるも
のではあるが、〈男〉は、見ることが見られることであることを自覚も

している。

「この二匹のうはばみを見物してゐるのは僕や君ではなくて、実
は僕や他のここにゐる連中がかれらから見られてゐるのだ。少女
の前でいやおうなしに何かを白状してゐる僕らが、やはり同様の
何匹かのうはばみなんだ。」

やがて最終場面で、〈男〉はさらに自身が見られる人であつたことを
知る。八幡と末野にはこれまでも何度も行き会つていたが、それが偶
然ではないことに中華饅頭で有名な料理店に彼らが入つてきたことで
気づく。

突然、少女は顔をふりむけると、男に挨拶をした、ちやんと先
刻からとうに知つてゐたのだ、八幡も挨拶をし、これも這入つた
時から彼らを見て知つてゐたのである。少しも見ないふりをして
ゐる間に、見てゐたのだ。ここにもこの親子が何時も平均した警
戒心を伏せてゐるのだ。

彼らは警察から逃れるために、末野は〈男〉と〈女〉と同席する。
難を逃れ少女は言つた。ありがたう、たすかつたと言ひ、八幡は向
こう側の卓の上で丁重に頭を下げて見せ、〈男〉と〈女〉が店を出て
しばらくの間、末野は二人の連れのように歩いた。そして、末野は「細
心にあたりを小聡しい眼で見廻してから、少しも眼に留まるやうな人

物のぬないことを確かめると、ただ、さいならと言つてネクタイ屋の前で姿を消した」のだ。

〈男〉と〈女〉は、八幡と末野が親子ではなく《相当に恐ろしい関係がふかくつながっている》と、互いに確認する。そして〈男〉は、八幡と末野の行く末をこう言う。

……でも、八幡も末野も、おしまひには八幡が捨てられる位置に立つのだらうが、ともかく、あんな小さいこむすめを唾へてゐるといふことは、生きるに重みを感じないものか、いまはああやつて八幡の言ひなりになつてゐるが、何しろ十四歳といふ年齢がゆく手にたくさんの障害物をばらまいてゐる。二三人の男が肩を怒らせて小娘の後ろから尾いてゆくのが、眼に見えるやうだ。

こう言つて、〈男〉は、十四歳の脚(膝)に魅せられた八幡と自身を重ねて心を乱し、《一人の人間を考へることで頭を奪られてゐるやうな歩き振り》をする。その〈男〉に〈女〉は、《いい加減にばかを打棄つた方がいいわ》という。これに対して〈男〉は、《我にかへりたいものだ》とゆつくりと答える。

〈男〉の視線は、「劇場の舞台」から街行く「女の脚」に注がれ、そして「八幡と末野」に移る。やがて、彼らを見ることで彼らへの共感が、〈男〉の意識を占領し始め〈男〉の心を揺るがす。そして、危うい〈男〉の様子を感じ取った〈女〉の《いい加減ばかを打棄つた方がいいわ》のひと言で我に返り、〈男〉は視線を自分へと戻していく。この

〈男〉の視線の動きが、物語を形成する。そして、もの書く男が最後に発した《我にかへりたいものだ》というのは、物語の中を縦横無人にかけ回った作者犀星が、自身に向けて発したことばでもあろう。

注

(1) 犀星晃一『室生犀星 創作メモに見るその晩年』(平成九年九月 踏靑社)

(2) 「足」は、女性美の象徴として犀星の詩や小説でたびたび描かれている。例えば、「手と足について」(昭和二十九年十二月 「中央公論」のち、『随筆 女ひと』(昭和三十年十月 新潮社所収)の中で、《街路ではスカートが益々みじかくなり。足の世界がいよいよ賑やかに女の子は爪立をし、ながれを渉るがごとき足つきをして、贅石の上に戯れて歩いてゐた。日本の女の子の足がこんなに重要な艶姿をもつことに気づいたのも、きものを脱いだ裸の足の美しさを認めたからである。》と、犀星の観察眼をもって、女性の「足」について述べている。

Ⅲ 自己表現としての装幀と造本

III について

室生犀星の文学を論じる上で、初期から晩年に至るまで、犀星の創作意識と相俟って作品を形成している装幀と造本についての言及を、はずすことはできない。I、IIで論じてきた作品論とは異なるが、作品の内容以外のところで繰り広げられてきた、装幀というもう一つの作品を論じるものであり、犀星の自己表現の過程を、装幀と造本から読み解くものである。

IIIでは、犀星とその周辺の状況を整理するために、まず、「装幀と造本をめぐる作家・装幀家・芸術家の思惑」を論じる。さらに、犀星の著書のうち二十三作品の装幀（扉絵、挿絵をのぞく）を手掛けている恩地孝四郎とのかかわりを、『作家』室生犀星と『装本家』恩地孝四郎¹⁾の場合²⁾として言及し、犀星にとっての本造りがどのような意味を持つていたのかを考察する。

ここで、本論文で使用する装幀と造本に関する語句について、説明しておきたい。

【1. 「そうてい」——「装幀」、「装丁」、「装釘」——】

「そうてい」には、「装幀」、「装丁」、「装釘」の漢字があてられてきた。現在も、これらが混用されているが、「幀」が常用漢字にないことから「装丁」が使われることが多い。

製本の意味だけで使用するのであれば、「釘とじ」の「釘」を遣えばよいが、「そうてい」には、表紙・外函意匠、活字組方、本文、紙質、

製本技術などの要素が含まれる。そこで、本論文では、本を装い仕立てるという意味のある「装幀」を使用する。また、本論文で取り上げている室生犀星も、恩地孝四郎も、「そうてい」を「装幀」と表記していることから、そのように表記する。なお、本文中使用する場合は、「」を付けずに表記する。

【2. 「装本」】

「装本」という語は、恩地孝四郎が次のような意図をもって使用している。

装本といふ言はまだ余り一般に通用してゐない。普通には装幀といはれてゐる。所でこの幀は経師屋のやるやうな種類のものだといふので、学者風な人は釘の時を用ひる。これは森鷗外氏やその他装幀学者といはれるやうな人達が使つてゐる。釘はクギである。そこでも一つやかましくいへば、釘とじだけにしか通用しないわけだ。学がある人は、釘にはとぢる意味がありとしてゐるが、どうせ言葉などは不完全なものが多いのだ、いっつそ簡単に本を装ふのだから装本といつたらよからうといふわけだ、この字なのである。(中略) 表紙を含めての上被類一切と見返し、扉、そして更に完全を求めれば内部の体裁までにわたつて配慮されたものを考へるのである。本を一つの有機的機能を以て働かせるための美術創作と成すわけだ。^注

この恩地の装本とは、《本を装ふこと》であり、書物の表紙・外函意匠、活字組方、本文、紙質・材料、製本技術といった、本の基本的な構成要素を美的に配慮することであり、《本を一つの有機的機能を以て働かせるための美術創作と成す》という意図を尊重し、本論文では恩地の装幀にかかわる内容を「装本」と表記する。また、装本に関する仕事を「装本」を呼ぶ場合も「装本家」という表現を用いる。なお、本文中使用する場合は、「」を付けずに表記する。

【3. 「造本」】

「造本」とは、書物の表紙・外函意匠、活字組方、本文、紙質・材料、製本技術など、製作技術面に関する設計とその作業を指す。

犀星の場合、このような「ブック・プロデューサー」的な側面があり、本論文では、彼の「本造り」に関する事項を述べる場合、「造本」という表現を用いる。なお、本文中使用する場合は、「」を付けずに表記する。

注

恩地孝四郎『本の美術』（昭和二十七年 誠文堂新光社）

第一章 装幀と造本めぐる作家・装幀家・芸術家の思惑

—— 室生犀星とその周辺から

一、装幀の役割

読者が一冊の書物を手に取ったとき、まず目に入るのは装幀である。言い方を変えれば、まず目に入った装幀のうち、気になった装幀の書物を手に取るといってもよからう。装幀の役割について、臼田捷治は次のように述べている。

装幀あるいはブックデザインの魅力とはなんだろうか？

それは、本の内容の単なる絵解きではないところにあるのではなからうか。装幀は、当然のことながら、本の内容の視覚化をはかり、それにふさわしい意匠を与えようとするが、内容そのものではない。本文に寄り添いながらも、装幀者の美しい書物を創造しようとする作業が加わることで、装幀は新たな次元をその書物につけ加える。装幀は本の内容に拮抗する小宇宙を形づくることをとおして、著者と読み手をつなぐ媒介役を果たしているのである^①

読者と著者を結ぶ装幀。一方で、装幀は作家と装幀家あるいは芸術家を結ぶものでもある。装幀をめぐるの両者の結びつきは、直接または出版社の編集者を介在とした結びつきであったりする。その装幀

の多くは、画家によるものであった。自身の作品に、画家の作品を纏う作家。作家の作品をキャンバスとして、新たな世界を生み出す画家たち。例えば、夏目漱石と橋口五葉・津田青楓、芥川龍之介と小穴隆一^②の組み合わせによる造本の評価の高さは周知のとおりである。また、室生犀星も自著の装幀に画家や装本家を纏った例である。装幀・造本をめぐるの、作家と装幀家・芸術家の結びつきは、六十年代にブックデザイナーが出現するまで色濃いものであった。一方、出版社にとつては、作家が画家たちの作品を纏うことに宣伝効果を期待していたと思われる。著作物の奥付以降に掲載されている、即刊、新刊の広告に注目するとそのことを推察することができる。

例えば、室生犀星著『抒情小曲集（新版）』（アルス 大正十二年七月）に掲載された犀星の『青き魚を釣る人』（アルス 大正十二年四月）の広告文（図1）を見ると、詩集の内容広告の他に「恩地孝四郎氏装幀」と、装幀者が明記されている。このころの恩地は、犀星をはじめ多くの詩人や作家の著書の装幀を手掛け、装幀家としての地位を確立していた。そして、広告には、詩集の体裁と表紙の情報が「菊半截版ポフリン水色表紙」と書き込まれている。これらは、当時の広告文としては珍しいものではなく、犀星に限らず他の著書の広告でもみられる。中には、「極美本」「絹表紙箱入美本」「豪華本」などと書かれているものや、装幀者名が、著者名と同じ文字サイズや著者名より大きな文字で書かれたものもある。

さて、作家と装幀家あるいは芸術家たちという、個性と個性の塊のような存在の両者が生み出す装幀と造本をめぐる、そこにはどのよ

うな思惑が働いていたのであろうか。本論では、岩本柯青、庄司浅水、柳田泉らが創刊した『書物展望』などを舞台に、装幀や造本に関する議論が盛んになされ、それ以降の装幀と造本に影響を与えていった昭和十年前後を中心に、犀星とその周辺に焦点を当て、作家と装幀家の思惑がどのように働いていたのかを探っていく。また、装幀と造本の議論が盛んになる中で、犀星が自著にどのような装幀を施していたのか考察する。

二、作家たちの言い分——室生犀星とその周辺から

西洋活字本の洗礼を受けて一世紀にも満たない中で、日本の装幀スタイルを模索する動きが表面化されたかのように、装幀に関しての議論が新聞や雑誌上で多くされ始めたのは、関東大震災（大正十二年）以降である。そこには、作家、文学者、画家、装幀家、編集者などが、名を連ねている。本論で取り挙げる室生犀星も、「書物の装幀」(読売新聞 昭和二年四月十三日)あたりから、装幀と造本に関する言及が始まっている。

ここで、昭和十年前後の作家たちの装幀と造本に関する言及が、どのようなものであったのか取り上げたい。

まず、志賀直哉は「装幀に関するノート(口述筆記)」^④のなかで、書物の装幀について昔ほどの気の入れようがなくなり「極く呑気に考へるやうに」^⑤なり、雑誌の校正も出版社任せにし、装幀も《自分の趣味をよく呑み込んでゐた今の座右宝刊行会の橋本基に任せて、川越で

特別に織らせた手織の木綿ばかりを使った。》と前置きをしている。その上で、次のように述べる。

近頃装幀が喧しく言はれて、円本時代に比べると大変美しい本が出版されるやうになつたのはいゝことだと思つてゐる。たゞあまり凝りすぎて過重な負担を読者に強いるやうなことがあつたらそれは考へものである。装幀に気をつけることはいゝ、内容を傷つけるやうな無神経な態度よりはいゝとしても、無暗に金をかけて贅沢な装幀をするのは買ふ人をたゞ困らせるばかりである。そんなところにたくさんの金をかける余地があるなら、寧ろそれだけのものを印税として著者に支払ふべきである。(中略)金をかけなくてもいゝ本はいくらでも出来るのだから、なるべく、多くの人が楽に買へる程度の安価で本は作られて欲しいものである。自分に言はせれば、書物といふものは、印刷された内容が主で、装幀はどこまでも従なのである。その従なものを、独立した一つの工芸として過度にのさばらされては困ると思つてゐる。

装幀のこのみならず定価と印税にまで言及しているが、書物は内容に重きを置き装幀は地味を好む志賀の趣向も読み取ることができる。また、北原白秋は、「装幀はやはり著者自身が為べきだと思ひます。稚拙なところはあつても、床しいものだと思ひます。薔薇の花は根から花まで一本の薔薇であるべきです。」^⑥と語る。《薔薇の花は根から花まで一本の薔薇であるべき》とは、いかにも白秋らしい表現であるが、

この短い言葉のなかには、書物は内容と装幀が一体となつてこそ書物であり、そのためには著者自身が装幀をすべきであるという主張である。そして、自著の装幀を手がけた萩原朔太郎は次のように述べる。

書物の装幀といふものは、絵に於ける額プチみたいなものである。それ自身が独立した存在ではなく、他によつて附属するところの美術なのである。もう少し詳しく言へば、額プチによつて絵が選定されるのではなく、絵によつて額プチが選定されるのである。

この一事は、装幀に於ける根本の常識である。どんな立派な芸術的の装幀でも、書物の内容と調和しないものは仕方がない。(中略)「善き装幀」とは、単独の意味に於て「美しい装幀」と言ふことではない。書物の内容する思想、精神、気分、情調、イメージ、エスプリ、モチーフ等の者を適確に全体から把握して美術的に構成された装幀、即ち言へば「内容の映像」であるところの装幀。そのみが常に善き装幀なのである。

それ故に善き装幀は、理想として著者自身の手にさるべきである。第二段の場合に於てさへも、著者を最もよく理解してゐる人の手にさるべきである。最悪の場合は、著者に対して全然芸術的理解を欠いた一般の出版業者等により、心なく装幀された書物である。(中略)画家に装幀を任せるといふことは、多くの場合に於て失敗である。特に名声ある大家に托したものと尚悪い。なぜなら画家たちは、自己に装幀を托された他人の書物を、自分

の創作のキャンバスとして、勝手に主観的の絵を描いてしまふからである。或る一流の小説家の書いた本を、或る一流の画家が装幀した。本屋はそれを自慢にし、広告に特記して世に誇つた。だが、その内容と装幀とは、全然互に関係なく、二人の別の芸術家が、各自に別々の表現をしてゐるのであつた。こんな装幀は最下等である。⁽⁶⁾

朔太郎も白秋と同様に、内容と装幀の一致と著者による装幀の必要性を説いている。さらに朔太郎は、こうも説く。

最後に宿望してゐることは、装幀専門の画家が出てもらひたいことである。前に言ふ通り、普通の画家に装幀を托する場合は、概して皆内容と調和しないで失敗である。と言つて著者自身が自ら装幀といふことは、色々な点で困難が多く閉口する。

※

僕等の探してゐるのは、かうした「芸術的な、あまりに芸術な」装幀画家の類ではなく、依頼者の注文に順応し、且つ著書の内容をよく理解して、巧みにそのモチーフを図面や活字に構成してくれる「技術家」である。(中略)自分の要求してゐるものは、かうした機械的技術の上に、充分芸術を理解し得るところの、眞の装幀的頭脳をもつた人なのである。

さて、自著に多くの自装を施している犀星は、装幀と著者のかかわ

りについてどのように言及しているのであろうか。「装幀と著書」に、自装することへの犀星の決意とともに、装幀に何を見ているかを読み取ることのできる一文がある。

自分は装幀家の装幀に倦怠を感じ、今のところ装幀的な考案は行き詰つてゐるも同様である。殊に画家の装幀はその絵画的な侘屈以外には出てゐない。癖のある画家の拵へ上げた装幀がどれ程天下の読書生を悩ますか分らないやうである。装幀が画家に委ねられた時代は、もういい加減に廃められてもいい。装幀に其内容を色や感で現はすことは事実ではあるが、其書物の内容や色を知るものは恐らく著者以外に求められない。著者こそは凡ゆる装幀家の中の装幀を司るべきである。装幀に一見識をもたない著者があるとしたら、これこそ嗤ふべき凡下の作者でなければならぬ。著者はその内容を確かりと装幀の上で、もう一遍叩き上げを為し鍛へ磨くべきである。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ゐなければならぬ。(中略)装幀は精神的であり力の込められたもの程自分は好いてゐる。美しくあつても其美に古さがあればよい。装幀を静かに見てゐると著者の面貌を髣髴する書物はなにか、自分の装幀に就て求めてゐることは常に此「一つの事」だけである。

また、「装幀学」⁽⁸⁾では、次のように述べる。

装幀は内容と一致しなければならぬといふ条件は、装幀学の上で誰でも気の付くことである。(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。装幀自身の力で読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権威であつて、内容の接触はその瞬間では第二義の位置にある。

※

一種の工芸美術としての建築的装幀が最近漸く識者の間に議論されてゐることも、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、何処までも材料と苦心に依つて積み立て研究すべきものであらう。

このように装幀と内容の一致、装幀についての積極的な議論と研究の必要性を説いている。さらに、犀星は、「書物雑感」⁽⁹⁾のなかで、「書物といふものが金なぞよりもずつと複雑な感情をもつてゐる書物を貸して返してもらえないときのことを例に上げて、『さういふ時に書物の装幀がいちはやく胸にうかんできると、そして装幀といふものの役目が却々に重大であることを考へるのも、そんな時である。装幀は記憶されるべき感情をたくさんに持つてゐることがわかるのだ(中略)装幀が単なる目つぶしであることは幼稚な考へであらう。』と述べ、装幀の役割の大きさについて言及している。

三、装幀家あるいは芸術家たちの言い分

犀星とその周辺の作家たちは、装幀と著作の内容の一致が必要であり、自身が装幀すべきだという。自身が装幀しない場合は、著者の意を十分に汲んだ装幀家や芸術家に託すべきだともいう。一方、装幀家たちはどうであろうか。装幀家と芸術家の他に、評論家などの言及をたどっていこう。

高橋秀三は、「装幀閑話」⁽¹⁰⁾で、《よき装幀者とは、技術者の耳と出版者の頭を有ち而して芸術家の眼と手を有つものをいふ。(中略)「装釘より装幀を生め」字義を云々せず實質上「装釘」とは技術上の意を含み、「装幀」とは美術上の意を有つものとして、然し世の多くが「装幀より装釘を生む」のであるからして装釘(広義の意味の)がウソになる、不健康になる。》と、字義を明らかにしながら装幀者に必要な要素を指摘する。岩本柯青は、装幀者と出版者そして著者の三者について指摘する。

造書の場合、装幀担当者と実際の衝に当る出版者及び製本者と、この三者の呼吸がピッタリ合はないと決していゝ本は生れない。如何に装幀者が良き絵を描き、珍趣向を案出するとしても、之を用ふる出版者に眼がなかつたり、製本者に工夫が欠けてゐたら、おしまひである。理解なき出版者、不熟練な製本者の手にかゝつたら、如何なる名装幀者も形なしになること必定で、折角のものを無残に殺されてしまふであらう。従つて装幀の出来不出来が、

決して装幀者独りの功罪ではないことはいふまでもない。それにしても今の出版界で直したいのは、出版者の頭、製本者の腕、それから、装幀者の独りよがり……

書物の装幀は、本来は著者がすべきであらう。が如何せん、あまりに日本の著者は装幀を知らなさすぎる。⁽¹¹⁾

岩本のように、出版者、製本者、装幀者、著者の装幀に関しての未熟さに言及する論は多い。英文学者であり書誌・和紙研究家でもあつた寿岳文章は、「作家と装幀」⁽¹²⁾の中で、《日本の文学者たちは、なぜ自分の書物の装ひにかくも無関心であり、または関心をもつてゐてもそれが甚だしく誤つてゐるのであるか。(中略)また私は、聞くに値するほどの装幀論を、未だ嘗てわが国の作家や批評家がやつたことを知らない。》と問題提起する。また、《日本の作家が書物の本当の美に盲目であつたり冷淡であつたりするのは、彼等に工芸の世界を理解しようとする熱意が欠けてゐるためだ》と自論を展開する。そして、谷崎潤一郎著『春琴抄』の装幀の欠点を挙げ、痛烈に批判する。この批評は、谷崎の装幀に対するものだけでなく、日本の作家の装幀意識に対するものである。寿岳は最終的に、次のような提言で結んでゐる。

わが国の作家たちは、書物とは何であるか、殊に、美しい書物とは何であるかを十分に認識してゐないのだ。自分の作品に対してもつほどの責任を、その作品が盛られる容器に対して持つことをせず、およそ書物の美などがわからない出版者の商業主義に凡

てをまかせてゐるのだ。いな、彼等自身、書物の美がどこにあるか知つてゐないのだ。知つてゐると自負する作家が稀にあつても、その知り方が正しくないのだ。(中略)書物の工芸性への理解が、少なくとも作家の常識であるやうな日が来なければならぬ。

そのためには、局限された自分の趣味——しかもそれは悪趣味であることが多い——から気まぐれな装幀を試みたり、書物の本質を深く知らない画家へ漫然と装幀を頼んだり、まして射利一方の出版者へ極めて不用意に装幀をまかせたりする従来の習慣が改められて、書物の美しさが鋭くわかり、紙、字体、印刷等に熱心な趣味をいただき、さうして図案には特にすぐれた腕前をもつ工芸家の手に委ねられねばならぬ。(中略)作家と装幀者と出版者とが、共に書物の美しさの交響楽中に溶け入るとき、初めて文学は、その外形である書物の世界に於いても、我々の過去の歴史をたまさかに訪れたかの輝かしい「復興」を経験するであらう。

寿岳の提言は、恩地孝四郎が目指していた、装本家が著者、印刷技術者、出版社と共同して作り上げる美術創作にもつながる。

ところで、装幀者でもある芸術家——特に画家たちは、装幀についてのどのような見解を示しているのであらうか。

東郷青児は、本の装釘が書籍出版業者の手でいろいろと趣向を凝らされるのは日本独特のことではなからうか。ヨーロッパでは大概の場合簡単な仮表装で、ヌメロのある限定版でも用紙を日本の極紙やとりのこを使用するところにその豪華を誇り、限定部数ではあるが故に特

に装釘に凝ると云ふ例はあまり一般的ではない。(中略)粗末な仮表装の本が五冊なり十冊なり溜まると、行きつけの散髪屋に行くのと同じ意味で、自分の嗜好を呑み込んでゐる製本屋に蔵書としてのデフイニタイプな装釘を頼むのである⁽¹³⁾とし、全部が全部の嗜好に当て嵌まることがないのだから、ヨーロッパのシステムが日本にもあればよいと述べる。

夏目漱石の著書の装幀を多く手がけた津田青楓は、どのように述べているのだろうか。

装幀は今迄画家の仕事のやうになつてゐますが、画家の装幀と云ふと大概に表紙に書や模様をつけることが役目のやうになつてしまつて、それ以外のことを余り考へないから、装飾にはなつても、いゝ意味の装幀にはならないやうに思ひます。

※

書物が第一に売物だと云ふことが、あらゆる希望を捨て、かゝらねば成り立たぬ様な破目になるのです。売物と云ふことが前提となることは経済的に誓約されると云ふことにもなり、世間の風調を全々無視することが出来ぬと云ふことも起こつたりいろいろいたします。私の方は装幀をして其の御礼をもらう丈だから、そんなことはどうでもいゝやうなものゝ矢張り本屋さんの方でいろいろ条件を出されるし、こつちも弱いから評判が悪くては気の毒だと云ふ気がするので結局妥協的なものしか出来ぬことになり⁽¹⁴⁾ます。

装幀を芸術としてではなく、現実的なものとして捉えている青楓の姿勢を読み取ることができる。

四、犀星の装幀の歩み

作家、装幀家のそれぞれの言い分を見ていくと、なかなか相容れるには困難で複雑な隔たりがあることがわかる。装幀と造本に関する議論が盛んになされている中で、犀星はどのような装幀をしていたのであろうか。

犀星は、他の作家たちの書物の装幀について関心を持ち、贈呈された著書の中に装幀の学びの場を得ていたのがわかる。これらのことは、昭和八年から十年にかけて書かれ、随筆として発表された日記・日録・日誌に記載されている。⁽¹⁵⁾ 例えば、「綬鶏日誌」の四月二十五日の項で、白秋、瀧井孝作、佐藤惣之助から著作を贈呈され、それぞれの装幀に対して印象を書き、自身の装幀について次のように述べている。

北原白秋氏から「白南風」を貰ふ。背皮を黄のいろにそめ。きちんとした歌集。瀧井孝作氏から「欲呆け」を貰ふ。手をこめた装幀にて検印が立派である。碧童氏の刀味ふ。佐藤惣之助氏の「魚心釣心」を貰ふ。佐藤君の装幀であるまいと思ふ。固い感じがする。けふは書物を沢山に貰つたが装幀が大切だ。考へぬいても仕上りでしくじることがあるからである。僕はいつもしくじる。装

幀の妙味はできるだけちみに材料を殺すことである。紙と文字より外に用ゆべきではない。色さへ考へものである。北原氏の「箱」はよい。瀧井氏の「箱」はどうかと思ふ。「箱」は一番大切であつて表紙よりも金をかけ、ていねいに作るべきである。「箱」は支那や日本が世界の工芸品でも秀でてゐるから、「箱」だけはいものを作りたい。

そのほかにも、贈呈された書物の装幀についてその印象とともに、使用されている紙やインクなどの装幀材料や、題箋や表紙のデザインについての気づきがつづらられている。「浅春日記」⁽¹⁷⁾一月二十八日には、このような記述がある。

深田久弥君から随筆集「わが山山」を貰つた。黄表紙に赤インキで題箋と作者の名前とを抜いたのは成功してゐる。谷口喜作氏の装幀。(中略) 竹村書房から中川一政君の「武蔵野日記」と川端康成君の「抒情歌」とを貰ふ。小説の題箋にいきなり「抒情歌」と名づけた意気込みは好い。中川与一君からいただいた「熱帯紀行」の表紙のさつぱりしたのも好ましい。(中略) 丹羽文雄君から作品集「鮎」を貰つた。装幀材料を凝つてゐるが、揉み紙の見返しが榮えてゐない。序文を奥附の上に持つて行つたところが変つてゐる。丹羽文雄といふ名前は美しい紅顔詩人の名前のやうである。(中略)「山羊の歌」詩人中原中也君の近業。旨さがびつたりと逸れなくなつてゐた。四六二倍の立派な詩集。西脇順三郎君

から「純粹な鶯」を貰った。これは詩のエッセイを収録してゐるもの。題箋の「純粹な鶯」は美しい書名であつた。「堀辰雄短篇集」地味でこくのある作品集。堀君の作品は書物にすると、いかに書物になることを作品自身が喜んでゐるかのやうにも思はれる。「美しい村」でもさうであつたが、今度もその感じが深かつた。上泉秀信君の「村道」表紙絵は好い出来であつた。パラピン紙を糊付にしたために箱におさまる感じがなめらかであつた。表紙絵もこのくらいびびつたりした感じが現はれると面白い。

この学びの實踐である自装の書物は、どのように批評されているのだろうか。詩人である長田恒雄は、「詩集の装幀」⁽¹⁸⁾の中で、《詩集といふものは、およそ、あらゆる文学書の中で、いちばんゆとりのあるものに属するものではないかと思ふ。(中略)私はここでは、ただ記憶に残つてゐる詩集の装幀について二三言つてみただけなのである。つまり装幀と内容とが持つ有機的な関係に、ほんの少し触れて見たいと思ふだけなのである。》と前置きし、犀星の詩集について《どれでもいい取り上げて見たまへ。自ら田舎者の泥をこしこしと削りおとして、洗練を一念に念じた室生氏の、ふと、もらす無作法なアクビのやうなもの、ペランメエ口調の無雑作の中にも、取乱すことなき都会人の冷静な眉とが、そのまま映つてゐる。それらのことを思ひ合わせると、一卷の詩集の装幀と謂へども、その語るところは実に少なからざるものがあるのである》と述べ、さらに次のように言う。

室生氏の場合、氏はあくまで礼儀正しい姿勢を以てその詩集を編んでゐるらしい。けれどもそこに、ゆくりなくも覗き出す氏の野性は、どうにもかくしきれないものらしい。そして、室生氏の場合では、氏の詩作品では、きわめて率直に表示されてゐるその野性が、装幀に於てはその率直さを欠いてゐると思はれる。これはたとへば、ひとりの女性が化粧と会話との上で、その洗練の不統一を示す場合と似てゐる。殊に詩人は詩への精進に於ては何人にも劣るまいけれども、詩集の造型美に対しては、或は充分な修練を経てゐないと言ふ場合もあるかもしれない。否、さういふ例も少なくないことであらう。従つて、一卷の詩集を出版するに際し、内容の選択にはあらゆる注意力をそそぎ乍ら、装幀の上に於て、いつか自ら忘れてゐる己れの影が、ふと首を出してゐることに気がつかないこともあるのであらう。かう言ふ詩集の見方は、甚だ意地の悪いことだと思ふけれども、また一面の本質を伝へるものであらう。

具体的な詩集名が書かれていないため、判断がつきにくくはあるが、この批評文が発表された昭和七年八月の近年を考えると、詩集に限らず昭和に入りよく用いられている。例えば、詩集『鶴』(昭和三年 素人社/図3)などに見られるのだが、題箋を函と本体に貼るといふ和装本スタイルを指してのことと推察される。いづれにしても、長田の批評は、犀星の装幀を考える上での同時代評と言えよう。

ここでもう一度、昭和八年から十年にかけて書かれてゐる日録等に

もどりた。これらを丹念に読んでいくと、自著の装幀について出版者に相談している記述がある。「馬込日記」⁽¹⁹⁾の九月二十八日の項には、《岡倉書房主人見えらる。十月に出す随筆集の装幀その他を相談する。僕は美しい装幀としやれた好みを廃することを主張。》とある。ここで書かれている随筆集とは、『茱萸の酒』(昭和八年十一月 岡倉書房/図4)を指すと推察される。また、「十一月の日記」(「四季」昭和九年十二月二十日)と「十二月の日記」(「四季」昭和十年一月二十五日)には、『抒情小曲集』(昭和九年十二月十日 四季社/図5)に関する出版社とのやり取りが記されている。

○ 日下部君見ゆ。「抒情小曲集」の装幀のことで一時間半ばかり相談した。(「十一月の日記」十一月二十六日)

○ 「抒情小曲集」出来につき心安き人々に発送した。表紙は上出来であったが包紙の赤のハリ紙は失敗であった。日下部君から一割の印税を貰ったが、心苦しくはあつた。かかる好意ある出版に印税をとるのはどうかと思ふが、また貰はぬ訳にも行かない。ただ売れるやうに祈らざるをえないのである。

(「十二月の日記」十二月二十日)

さらに、「浅春日記」⁽²¹⁾の一月二十八日の項にある《竹村書房主人と「慈眼山随筆」装幀につき別室で打合せをした。》とは、この年(昭和十年)二月十五日に竹村書房から出版された『慈眼山随筆』(図6)の

ことである。「慈眼山随筆」の装幀に関しての記述は続く。一月三十日にはこのようにある。

竹村書房から出る「慈眼山随筆」の題簽を書いて見たが、字が拙いのと自分の字に飽きてゐるのでどうしても好い味が出ない。やつとの事で左書をして見たが、稚拙が六朝風な味ひを出して来たので左書で箱、表紙、トビラの文字を書き、これを用ゐることにした。十枚ばかり書いてみたが五六度書くと字が字の形をつつて旨くなるので稚拙的面白味がなくなつた。それ故、最初の文字を選ぶことにした。

発行間際の二月一日には、《竹村書房主人見ゆ。「慈眼山随筆」装幀の件にて相談す。》とある。ここまで犀星が、自装に関する事を詳しく日記に書くことは稀である。恐らく随筆としての発表が前提の日記であつたために、装幀に限らずこまごまとしたことを記載したものと考える。

犀星は、自身の書いた文字を装幀に使うことが多いが、『慈眼山随筆』もそれである。「慈眼山随筆」が刊行された頃に目をやると、前述した『茱萸の酒』、『女の図』(昭和十年六月 竹村書房/図7)、『復讐』(昭和十年十二月 竹村書房/図8)、などがある。『高麗の花』(大正十三年 新潮社/図9)や『漁眠洞随筆』(大正十四年 新潮社/図10)に見られるように、扉に題名と署名を筆書きすることはあつたが、自筆を装幀として函や題箋や本体に用いることが多くなつたのは、昭和

七年以降である。昭和初期からの和装本の頃を経て、自装のスタイルが定まったことも関係する。犀星の文字による装幀は、インパクトのあるものだ。しかし、見方を変えればよりシンプルになったとも言える。シンプルになったことで、函や本体に用いる布や紙が際立つことにつながっている。このことは、犀星が「装幀と材料」⁽²³⁾の中で述べている、《装幀の本来は出来得る限り、至廉で堅牢な、珍しい材料を重要としたのだ。単純で素朴である願ひは誰しも持つ考へであるが、それを目標とした時は過失はない。平常我々が接してゐる多くの機会に、さういふ装幀に用ひる紙や紙の種類に着目しておく必要がある》ということが犀星の造本意識の中にあり、実践につながっているといえよう。

また、実子に書かせた文字を装幀に使用したものもある。『神々のへど』(昭和十年一月 山本書店/図11)や『薔薇の羹』(昭和十一年四月 改造社/12)などがそうである。『神々のへど』について、「浅春日記」二月一日に、《山本書店主人来る。「神々のへど」上梓。先づよい出来。扉の子供の書いた字がいい。大いに売れてほしい。》と記載されている。なぜ子供の書いた文字を装幀に使用するのか。ここには次のようなことがあったのではないかと考える。昭和二年十一月から昭和四年二月まで、『芥川龍之介全集』(全十二巻 岩波書店)が刊行された。この芥川の全集について犀星は、「芥川全集」⁽²³⁾の中で、次のように述べている。

芥川全集の装幀は生前にその布の色を決定してあつたさうであ

るが、遺子比呂志君の文字も釋拙を超越した見事さをもつてゐる。全集の委員が比呂志君の文字を選んだことは、美しい思遣りでないければならぬ。芥川氏の在来の書物の装幀は些か派手だつた。今、全集を見て芥川君の志もまた此処にあつたことを喜しく思つた。

ここでいう《遺子比呂志君の文字》というのは、『芥川龍之介全集』の背文字を、比呂志の文字を使ったことを指している。犀星が子供に文字を書かせ、それを装幀に使つたのは昭和十年の『神々のへど』が最初である。芥川と犀星の交友関係と、『神々のへど』の装幀の時期を考え併せると、犀星はこの芥川全集の題字(背文字)のことを意識していたのではないかと考えられる。

盛んに装幀と造本に関する議論がなされ、犀星の造本の数も四十冊を超えた昭和十年前後という時代。この時代に、犀星は他の作家たちの装幀と造本のありように注視しつつ、「装幀と著者」などで述べている自らの装幀哲学に基づき造本を続け、自らの造本スタイルを造り上げていったといえよう。

- (1) 白田捷治 『装幀時代』(平成十一年十月 晶文社)
- (2) 芥川龍之介と小穴隆一の組み合わせによる仕事について、広谷市蔵は「装幀作家を鳥瞰する」(『書物展望』四巻一号 昭和九年)の中で、『小穴隆一と芥川龍之介』とは、芸術上の双生児であつた。龍之介の創作は、小穴隆一の造本によつて一段の磨きがかけられた」と述べている。また、庄司浅水は『室生犀星氏や佐藤春夫氏などは、自分の著書は大抵自分で表紙の意匠なども考へ、版の組方などについても自分の好みを出させる相だ。さうまでゆかなくても作者は夫々自身の気心の知れた装幀者を選び、例へば漱石に於ける津田清風、龍之介に於ける小穴隆一と云ふ風にありたいものである。これは新聞雑誌などの挿絵に於いても同じ事が云へよう。』(『装釘の事ども』 昭和七年「書物趣味1」)と述べている。
- (3) 齊藤昌三著『書痴の散歩』昭和七年 書物展望社／初出「書物と装釘」昭和五年五月に詳しい
- (4) 志賀直哉「装幀に関するノート(口述筆記)」(『書物評論』1 昭和九年)
- (5) 北原白秋「装釘各説 3」(『書物展望』第五巻第四号 昭和十年四月／特輯 装釘を語る)
- (6) 萩原朔太郎「装幀に就いて」(出典は注(5)に同じ)
- (7) 室生犀星「装幀と著者」(『時事新報』 昭和三年七月四日のち、昭和四年二月『天馬の脚』改造社 所収)
- (8) 室生犀星「装幀学」(中央公論) 昭和四年七月一日のち、昭和十一年四月『薔薇の羹』改造社 所収)
- (9) 室生犀星「書物雑感」(『書物評論』昭和九年七月一日のち、昭和十年二月『慈眼山随筆』竹村書房 所収)
- (10) 「書物春秋 8」(昭和六年八月 書物春秋会刊)
- (11) 岩本柯青「装釘各説 7」(出典は注(5)に同じ)
- (12) 「新潮」第三十二年第六号(昭和九年四月二十九日)のちに『書物之道』 昭和九年十二月 書物展望社 所収)
- (13) 東郷青児「装釘のこと」(出典は注(5)に同じ)
- (14) 津田青楓「装幀断片」(出典は注(5)に同じ)
- 後年、津田青楓は、「装幀の話」(『日本古書通信』第二八巻第四号 昭和三十八年四月十五日)において、過去に手掛けてきた装幀と関わりのある作家について述べる中で、なにかと注文の多い鈴木三重吉と喧嘩になつたエピソードを交えつつこう述べている。《尤もこつちは小説の内容なんか全然読まないのだ、挿画なら内容を知らなければいけないが、装幀なんかそんな内容にかまはずやつてしまつた。(中略)何しろ当時の私は非常に忙がしく、装幀なんかは内職稼ぎのつもりでやつてゐたのだから余りあれこれ文句をつけられると、こつちも云ひたくなる。漱石先生はその点非常に気が

楽だった。『まかした以上相手を信頼する』といふのが

先生の信条だった。また、春陽堂、大倉書店、新潮社

に岩波が入ってくるようになって《段々装幀堅実主義

になつてクロースのコチ／＼の本が多くなり昔のやう

に滋味のある疑つた本は影をひそめることになつた。》

(15) この時期に随筆として発表された日記・日録・日誌の

うち、「馬込日記」(「文芸首都」一卷十一号 昭和八年

十一月一日)、「浅春日記」(「文芸」昭和十年三月二日)

には、それぞれ「まごめそのひぐらし」「せんしゅんそ

のひそのひ」との読みがついている。

(16) 「新潮」三十一巻七号 (昭和九年七月一日)のち、『慈

眼山随筆』昭和十年二月 竹村書房 所収)

(17) 注(15)に同じ

(18) 長田恒雄「書物展望」二巻八号(昭和七年八月 書物展

望社)

(19) 注(15)に同じ

(20) 『抒情小曲集』(大正七年九月 感情詩社)より三十四編

を自選したもの。

(21) 注(15)に同じ

(22) 室生犀星「装幀と材料」(「報知新聞」昭和四年十一月十

五日 のち、『薔薇の羹』昭和十一年四月 改造社 所

収)

(23) 室生犀星「芥川全集」(「文芸春秋」昭和三年一月一日の

ち『天馬の脚』昭和四年二月 改造社 所収)

※図1〜図12について

本文の補助説明のために、主に書籍本体の写真を添付した。

必要に応じて、函あるいはカバー写真を掲載した。

写真は、二〇一〇年九月〜二〇一二年二月にかけて、室生

犀星記念館(金沢市千日町)と、石川県立近代文学館(金沢

市広坂)で、各館所蔵の犀星本を撮影したものである。

図2 他作家広告文
 (「抒情小曲集」掲載)
 [室生犀星記念館蔵]



図1 「青き魚を釣る人」 広告文
 (「高麗の花」掲載)
 [室生犀星記念館蔵]

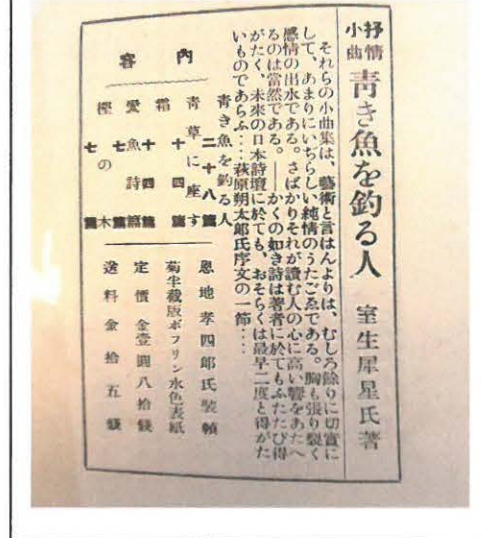


図4 「茱萸の酒」(昭和8年11月17日 岡倉書房) 菊版 紙装厚表紙 函入/装幀:室生犀星/校正:岡倉祐、小林美一
 [室生犀星記念館蔵]



図3 「鶴」(昭和3年9月15日 素人社書屋) 四六版 紙装厚表紙 函入 236頁/装幀:恩地孝四郎/木版彫刻:山本隆太郎
 [石川近代文学館蔵]

※写真:函(右),本体(左)



図6「慈眼山随筆」(昭和10年2月15日 竹村書房) 四六大判 紙装厚表紙 天染(黒) 函入 312頁
〔石川近代文学館蔵〕※写真:函



図5「抒情小曲集(別版)」(昭和9年12月10日 四季社) 菊版 厚紙 表紙 カバー装 80頁
〔室生犀星記念館蔵〕
※写真:本体(右), カバー(左)



図8「復讐」(昭和10年12月20日 竹村書房) 四六版 紙装厚表紙 函入 364頁/装幀:室生犀星
〔室生犀星記念館蔵〕



図7「女の図」(昭和10年6月15日 竹村書房) 四六大判 紙装厚表紙 函入 328頁
〔室生犀星記念館蔵〕



図 10 「魚眠洞随筆」(大正 14 年 6 月 25 日 新潮社) 四六版 紙装厚表紙 函入 404 頁
 /装幀、扉絵:岸田劉生
 [石川近代文学館蔵]



図 9 「高麗の花」(大正 13 年 9 月 5 日 新潮社) 四六版 紙装厚表紙 カバー付 220 頁/装幀、扉絵:岸田劉生
 [室生犀星記念館蔵]



図 12 「薔薇の羹」(昭和 11 年 4 月 7 日 改造社) 四六大判 紙装厚表紙 函入 396 頁
 装幀:室生犀星/題箋:室生朝子(犀星長女 11 歳) [室生犀星記念館蔵]



図 11 「神々のへど」
 (昭和 10 年 1 月 28 日 山本書店)
 新菊版 紙装厚表紙 函入 216 頁
 [室生犀星記念館蔵]



第二章 「作家」室生犀星と「装本家」恩地孝四郎の場合

一、犀星著作にみる恩地の仕事

室生犀星は、『夕映えの男』（講談社 昭和三十二年六月）の中でこのように述べる。

美しい装幀の書物から、作者自ら遠退かるといふことは、その作家の荒廃ただならざるものがあつた。終戦前後から私は美しい書物といふものが出ないでゐて、余りに美しい書物はこれを見る事が拒まれる気持ちになり、甚だ敬遠してゐた。（中略）知己朋友からの贈呈本がたくさんにたまり、その書物の重なりと、眼覚めも悪く心は躓き、文学上の地位もうすれてゆく思ひであつた。片方には書物にたいする荒廃の気合は愈々深く身心にくひ入り、かがやかしい装幀本は書屋にしまひ込んで、その扉の前に少時立ち竦んで見ざるをえないのだ。（中略）作品集はその作家の売れると売れないのに関係なく、二年くらゐ間を隔てて出版されるべきであり、近作集を持たない作家は刀をさしてゐない武士とおなじ腰抜けであつて、そのばか面は見られたものではない、誰の頭にもあるこのうらぶれの感情は、ひましに、生きることもいやになるものである。

ここには、書物を世に送り出すということについての、犀星の信念

が見え隠れする。いや、執念といったほうがよいかもしれない。言うまでもないが、ここに述べるのは小説が書けない、詩作ができないということではなく、著作集を世に送り出すことから遠のいていることに対するの忸怩たる思いである。具体的には、昭和二十三年から昭和三十年の『黒髪の書』出版までの七年間の空白を指している。

なぜ、ここまで出版すること＝本を造るといふことについてこだわることか。それを単に、書物を世に送り出さないということが、≪文学上の地位もうすれてゆく思ひ≫を生じさせるからだと片付けてはなるまい。なぜならば、犀星のこだわっているのは、≪美しい装幀の書物から、作者自らが遠退か≫っていることへの思いであるからだ。犀星は、文学活動の初期の頃より、彼の創作意識と自著の装幀に対する意識とが相俟つて作品を形成している。例えば、ある意味においての犀星の書物に対する哲学が、昭和四年七月に中央公論に発表した「書物と友愛」「装幀学」などで述べられ、昭和十一年四月に『薔薇の羹』（改造社）にまとめられていることから覗える。これについては、本論後半で述べたい。

ここで犀星の著作の装幀の数をみてみよう。犀星自装は、五十六作品にのぼる。犀星自装以外では、恩地孝四郎 二十三／岸田劉生 三（カバー絵） 二／東郷青児 二／山口蓬春 二十（装画） 四／武者小路実篤 一／小穴隆一 四である。¹これらの数字をみると、自装の数もさることながら、恩地孝四郎によるものが群を抜く。犀星の著書の中に見える恩地の仕事は、次の通りである。

- ・ 『愛の詩集』(大正七年／感情詩社)——装幀、扉絵、挿絵(八
点)
 - ・ 『愛の詩集』(大正九年／聚英閣)——装幀、挿絵(八点)
 - ・ 『新しい詩とその作り方』(大正七年／文武堂書店)——装幀
 - ・ 『抒情小曲集』(大正七年／感情詩社)——扉絵、挿絵(五点)
 - ・ 『第二愛の詩集』(大正八年／文武書店)——装幀
 - ・ 『性に目覚める頃』(大正九年／新潮社)——装幀、扉絵
 - ・ 『愛の詩集』(再版)(大正九年／聚英閣)——装幀、扉絵、
挿絵(八点)
 - ・ 『寂しき都会』(大正九年／聚英閣)——装幀、扉絵、挿絵(四
点)
 - ・ 『蒼白き巣窟』⁽²⁾(大正九年／新潮社)——装幀、扉絵
 - ・ 『古き毒草園』(大正十年／隆文館)——装幀、扉絵
 - ・ 『香炉を盗む』(大正十年／隆文館)——装幀、扉絵
 - ・ 『美しき氷河』(大正十年／新潮社)——装幀、扉絵
 - ・ 『蝙蝠』(大正十年／隆文館)——装幀、扉絵
 - ・ 『星より来たる者』(大正十一年／大鏡閣)——装幀、扉絵
 - ・ 『室生犀星詩選』(大正十一年／アルス)——装幀、扉絵
 - ・ 『青き魚を釣る人』(大正十二年／アルス)——装幀、扉絵、
挿絵(一点)
 - ・ 『鶴』(昭和三年／素人社書屋)——装幀
 - ・ 『定本愛の詩集』(昭和三年／聚英閣)——挿絵(三点)
 - ・ 『青い猿』(昭和七年／春陽堂)——題簽、挿絵(二十点)
 - ・ 『聖処女』(昭和十一年／新潮社)——装幀、扉絵、挿絵(十
三点)
 - ・ 『鮎吉・船吉・春吉』(昭和十七年／小学館)——装幀
 - ・ 『我友』(昭和十八年／博文館)——題簽
 - ・ 『動物詩集』(昭和十八年／日本絵雑誌社)——装幀、挿絵(六
十七点)
 - ・ 『三吉ものがたり』(昭和二十一年／新洋社)——装幀、扉絵、
カット
 - ・ 『山の動物』(昭和二十二年／小学館)——装幀
 - ・ 『乳房哀記』(再版)(昭和二十一年／コバルト社)——中扉
絵
 - ・ 『女の図(別版)』(昭和二十二年／大日本雄弁会講談社)——
装幀
 - ・ 『逢ひぬれば』(昭和二十二年／富岳本社)——装幀
- また、恩地が挿絵を担当した犀星の新聞小説もある。
- ・ 『青い猿』(都新聞／昭和六年六月十一日～八月二十二日)
 - ・ 『人間街』(福岡日日新聞夕刊／昭和十年七月十六日～十一月
二十四日)
 - ・ 『聖処女』(東京朝日新聞夕刊二十三日／昭和十年八月～十二
月二十日／大阪朝日新聞夕刊に同時掲載)
 - ・ 『山吹』(中部日本新聞夕刊／昭和十八年一月二十日～三月四

日)

・「唇もさびしく」(西日本新聞／昭和二十三年六月一日～八月十日)(北海道新聞／昭和二十三年六月四日～八月二十二日)

これらの数と内容からも、犀星の造本に恩地がいかに関わっていたかが解る。本論では、二人の交友関係とそれぞれの装幀意識を考察し、本を造るといふことが両者にとって創作上どのような意味をもっていたのかを考えたい。さらに、犀星にとって、本造りがどのような意味を持っていたのかを言及したい。

二、「感情」時代の犀星と恩地

大正三年、恩地は詩と版画の同人誌「月映」を、田中恭吉、藤森静雄らとはじめる。このころ(大正三年から同四年の間)、犀星や萩原朔太郎との交友が始まる。同五年には、犀星、朔太郎が創刊した詩誌「感情」の装幀をする他に、第二号以降には版画や詩を発表している。恩地は、号を重ねるごとに「感情」の主要なメンバーとして活躍をしていく。

この「感情」の活動の中での、犀星と恩地を強く結びつけたものについて、恩地は次のように述べる。

『白樺』に傾倒してゐた僕は、『感情』のなかでは室生傾斜であつた。二人でよくその人道主義的感情で感激し合つた次第である。³⁾

文学上の思想で意気投合し、犀星は恩地に「感情」に詩を発表する機会や、第二十号に「恩地孝四郎抒情画集」を特集する機会を作っている。恩地は、第二十五号に発表した詩(「ノートより——わが友に——」)に、犀星に対しての共感や敬愛の情を記している。また、恩地自身、「感情」に詩や小論を発表することで、《自分の詩がこの世に存在してもいいことを、此の頃やつと自信が持てて来た》(「感情」第二十三号「消息」と実感している。

これらの交友と信頼関係から、恩地は大正七年一月、犀星の詩集『愛の詩集』(装幀、扉絵、挿絵)を手掛ける。その『愛の詩集』について恩地は、『愛の詩集』手簡(「感情」十六 第三年第一月号)の中で、出版された『愛の詩集』を妻にまで贈呈してくれたことを犀星に感謝しつつ、半ば高揚した調子で次のように述べる。

自分は一人屋敷に座りこんで本をあげたりとぢたりしてゐた。そして、おちつかずよんだり、誰かと大声で話したり、腕を組んで闊歩したい気持ちだ。(中略)

何しろ君にあはねばならなかった。君はゐないと思つた。それでもゆかねばならなかった。電車のなかで第一頁を切つた。無性に心がはぢける。あけてはよみしてゐて僕は真昼からこの詩集の出したことを喜んだ。君がこうして詩をかいしてくれたことに感謝する。そしてこれが友人として僕を遇してくれる君であることに二重に喜ぶ。全く小供の様にうれしさで一杯になつてゐる。

人ごみのなかで君の詩をよんでみると君の立派さがはつきりする。人たちのなかにこの詩集を抱いてゐる僕をうれしく思ふ。この詩集を抱いてゐると君の心の君の肉体の君のこの世の形の大きい形のない世界を筋肉に感ずる様だ。そして僕に僕自身が愧しくなつた。だからそれよりもこの本の出たことがうれしかった。

さらに、『愛の詩集』の出版と犀星の詩作に刺激を受けた恩地は、自身を鼓舞するかにこう結ぶ。

室生君は立派だ。僕も立派にならなければ余りにさびしすぎる。その立派さが実にもつと大きくなり、山の如くになり、僕のまへに立つ。僕はその日を数へるとたまらなくなる。僕は僕のいひたいことをみんな君がいつてゐる様な気がした。そして心細かつた。併し、それは違ふ。やはり僕でなければ云われないことが僕のためにとつてある筈だ。君は君のことをかくも立派に語つた。ああ僕も言を語りうる日に到りつけ。そのとき初めて君の詩を、君の言の立派さを正当に受け入れることが出来るのだ。そして君は君で立派になつてゆく。そこに男性の、そして人間の美しい交りがある。僕はその日を夢想する。

後に恩地は、「装書回想」『書窓』七巻一号 昭和十四年二月)の中で、『愛の詩集』装幀についてこのように述べる。

「愛の詩集」。室生犀星の処女詩集、表紙に用ひた濃紅色の舶来雲目紙を探しあてた喜びを今も思ひ出す。この時見本に買つて来た紙は、未だに用ひずに大きなままとつてある。室生君は其頃ドストエフスキーに傾倒していて、「虐げられし人々」中の可憐な少女ポーラネグリ(室生君は必ずこう続けていふ)の顔をかけといふ。苦心してかいた顔を小さく中央上に仏文で題名を黒刷にした。背には細ゴチックで和字金押。この細ゴチックは当時盛に洛陽堂から出た武者小路さんの本の背文字を、又その他をいつもかゝた字風で、室生君が之を好いてくれたのである。室生君も大に喜んでくれて、僕の処にも一冊おくつてくれた。一九一八年とあるから丁度今年から二十年前であり、若かりし僕ら大に殉情であつた次第である。箱にもこの顔が採用されてゐる。

また、中野重治は、『抒情小曲集』の印象を驚きを持って述べている。それは実に不思議な本であつた。本といふよりも一種の函のやうなものであつた。絵とか、序文とか、覚え書とかいふものがない。つばい詰まつてゐて、作者はこの本をつくるために馬鹿のやうに一心になり、読んでゐるものにその神聖な馬鹿さがそのまま乗りうつつてくる種類のものであつた。⁵⁾

その後も、前述のように恩地は犀星の装幀を多数手掛ける。犀星ばかりではなく、多くの詩人、文筆家たちが、信頼できる装本家として

恩地に装本を依頼している。⁶⁾中でも、恩地の才能は、北原白秋との出会いにより、彼の全面的な信頼と出版社アルスでの活動の場を得て飛躍する。そして、恩地独自の装飾様式（百合花文様の放射状組み合わせ、アカンサス葉飾り、葡萄蔓草、連続文様の木版技法など）は、「オンチ式」と呼ばれ確立していく。⁷⁾

三、互いへの言及

感激と高揚と刺激に満ちあふれた「感情」の時代と、そこから生まれた『愛の詩集』の装幀。この高揚期以降、つまり、『愛の詩集』以降の犀星は恩地の装幀を、恩地は犀星の自装と装幀依頼の内容をどのように見ていたのだろうか。

例えば、犀星の恩地への言及を、自著の「あとがき」で追ってみよう。

本集におさめた恩地孝四郎氏清水太郎氏のカット木版について深い感謝をしながら。このよき友らに挨拶しながら。

『愛の詩集』自序

※

本集も恩地孝四郎君に装幀してもらった。これからも自分の著書はみな恩地君がしてくれることになってゐる。併せて感謝する。

『蒼白き巢窟』「覚書」

※

表紙装幀その他 表紙装幀は支那の布の絵を、その俣恩地孝四郎氏に複写して貰うたものである。困難に仕事に好意をもつてくれた恩地に感謝し、久し振りで君の装幀を得て喜びを感じます。

『鶴』自序「覚書」

恩地への謝辞が短く述べられているのみである。現在確認することのできる恩地宛の書簡の中にも、依頼している挿画（新聞小説）について、連絡事項がわずかに書かれているだけである。恩地への信頼と感謝の念は、短いことばの中に読み取ることができる。しかしながら、犀星の自装への刺激や影響は言及されていない。

一方、恩地は、「装幀雑談」（大正十二年七月『詩と音楽』二一七／＼のち、『工房雑談』所収）で次のように述べる。

装幀をやつていながら、果たしてそうしたこと方がいいのか悪いのかとよく考える。一番いい装幀は、書物の内容、即ち著者の現はしているものと、同じものを表紙とかその他の異なる材料で現はしているのが一番いい装幀であるに違ひない。しかし、こんなことが出来るか。例えば北原白秋氏のやうな、自ら画もかき装幀材料方法について知識も愛着を持つていられる程の人ならば、そのことは苦もなく成立する。しかし著者が自らせず他の人に任すとなると当然そこに同一人でない、そこから来る隙間のあるべきことは普通としてなければならぬ。（中略）僕は室生君の本を屢々装画した。室生君の本はいつも室生君がうまく自身の考えを

列挙して、僕がその形を与へるために代理する。だが正直の所い
つもいい装幀とは云へない、それだから著者は画もかき装幀法に
も通じていなければいい本は出来ないといふことに定れば、誠に
本を造ることは大変なことになる。(中略)装幀も、図案者だけ
では出来ない。出版者、製本者、彫刻者その他の従事者の協力に
よつてのみ可能なのであつてみれば、それらみんなの人々が完全
に一致しなければ、うまくゆくわけではない。それらの協力者の全
部が融合して一事を遂行しなければならぬ。装幀原案者がそれ
らの人々を著者に結合する仲立ちをする。そこで初めていい本が
出来る。

白秋と犀星という、装幀において異なるタイプの詩人(小説家)と
の仕事を経て、装本家として自らの位置を確認しようとする態度を読
み取ることができる。また、《室生君の本はいつも室生君がうまく自身
の考へを列挙して、僕がその形を与へるために代理する。だが正直の
所いっつもいい装幀とは云へない》と述べているところからは、恩地が
必ずしも犀星著書の装幀に納得をしていないことを窺うことができる。

このように、『愛の詩集』以降の互いへの言及を追っていくと、確か
に《恩地君》《室生君》と呼び合つてはいるが、「感情」の頃のような、
詩人仲間として互いの影響を認め新しい詩作へ向けて動き出すという
高揚した中であつた近さとは違う関係を築いていることに気づく。

恩地と犀星の関係について、恩地孝四郎の長男邦郎は『業としての
装本』(三省堂 昭和五十七年十二月)の中で、次のように述べる。

大正期から始まる、萩原朔太郎及び室生犀星との交友は、時に
感動的に高まりながらつづく。特に室生犀星の恩地孝四郎に対す
る友情は、あたたかく厚いものがあつた。「友の恩地はその愛す
る妻と……」で始まり「自分らはみな椅子にもたれて話した／お
たがひによく生きなければならぬこと／その一つ一つに深い
呼吸をかんじた」で終わる詩「午後」(『第二愛の詩集』所収)に
感じるほのぼのとした友愛から、孝四郎が六十三歳で死を迎え、
犀星はいたくおしみ、その葬儀に際し、参列者をおくるため、親
族とともに最後まで佇立をつづけるまで、その友情は脈々とつづ
いたのだ。

「原稿料はきちつと要求しなければいけない」と、金銭のこと
というとはつきりしない孝四郎に忠告していた犀星は、小説の挿
絵については、経験の少なかつた恩地孝四郎をあえて新聞連載小
説のパートナーとして新聞社に指名、それは五度(十五年間)に
わたつた。これは犀星の恩地の収入を増すための協力に他ならな
かつた。

ここで、犀星との関係で生まれた、恩地の新聞小説の挿絵について
みておきたい。恩地が挿絵を担当した新聞小説は、本論「一、犀星著
作にみる恩地の仕事」で示した五作品である。このうち、昭和十年「人
間街」(福岡日日新聞)と「聖処女」(東京日日新聞)に関連した、恩
地の三つの随筆に注目したい。まず、「書物展望」第五卷第十号(昭和

十年五月 書物展望社)に組まれた「特輯・挿絵研究」に書かれた「挿絵私言」である。ここでは、新聞小説の挿絵は犀星との縁故によるものであるとし、恩地が初めて手掛けた犀星の「青い猿」の挿絵についての回顧が書かれ、「挿絵」についての私見を次のように述べる。

室生君の作は、気合でゆく。神原泰君が室生君の「書窓」にかいた日記をみて、ピカソのデッサンの様で甚だ面白いといった。佐藤春夫氏に悪文の見本にされたらしいが、悪文の名文である。僕も気合でかく。一体挿絵といふものは、装幀になどと同じく、その據る所の作によつて各々趣が異なるべきものであると僕は思つてゐるので、大抵の挿絵家の画がどの作も同じやうなことにいつも不満を感じてゐるが、どの程度にまでかき分けられるものか一寸僕にない経験なので分らぬ。自由に作者の特質がかき分けられたら随分愉快だらうと思ふ。ただ文章でかいてある状況を絵になほしただけではわびしいと思ふ。画かき文学を解せずといったことになつては困る。さしゑと文作の一致といふことは望ましい。その意味で作者がそのさしゑを作者を定める位にまでゆきたい。

次に、「書窓」第二卷第三号(昭和十年十二月 アオイ書房)に組まれた「新聞小説挿絵特輯」に、「挿絵小感」と「無軌道の名文」の二つを載せている。「人間街」、「聖処女」を掲載中の「挿絵私言」と同様の内容も含まれているが、「挿絵小感」では、挿絵を介した文作者と画作者のあるべき関係にまで言及している。

小説あつての挿絵である。だから挿絵は文章に隷属するといふ様な考へ方は併し近視的だ。画は文なくとも存し得る。挿絵は文に結んだ画である。(中略) 文作者と画作者とはよく云はれる様に夫婦みたいなもので二つがよりあつて一つの世界を現じあつてゐるので、婦の一個の人間としての自由はもつてゐる筈なのである。殊に新聞小説の場合は発表時必ず伴ふ絵によつて、読者はこの二つの間に醸される一つの作を味ふのである。(中略) 上版者、作者、読者三者と更に読者まで参加するこの特殊な創作物は、又甚だ愉快な存在ではないか。(中略) 新聞小説とは限らぬが挿絵はあくまでも文と協同でなくてはならぬ。文を離れた絵は、一つの装飾画でしかない。挿絵とは云へぬものである。又文に協同する結果として、絵も亦文の持つ格を体しなければならぬ。であるから文作者を異にする場合画も亦異趣であるべき筈である。個性を持たぬ文の場合は別だが、苟も性格ある小説に対しては挿絵も同一画者たりと難も異なるべきだ。さうあつてこそ文画一致の創作であり得る。この意味から云つて、文家が特定の画家を持つといふことは望ましいことであらねばならぬと思ふ。

恩地は、「新聞小説とは限らぬが挿絵はあくまでも文と協同でなくてはならぬ」と文画一致を説き、「文家が特定の画家を持つといふことは望ましいことであらねばならぬと思ふ」と述べ、犀星との仕事の中で、新聞小説の挿絵という新しい境地で達した理念を綴っている。

さらに、「無軌道の名文」では、《室生君の文章は尋常の文章道でない文章である。(中略)彼の文は軌道にのらぬ、しかし彼自身軌道を用意してゐること、無軌道の如くであるそれでタンクの如く驀進する。(中略)挿絵者は文中にその姿を捉へねばならない。極めて端的簡明に要点を掴んで擲きつける。(中略)室生君は几帳面である。数回纏めて渡される原稿によつて、私は新聞挿絵家の苦難をせずに済んだ。仮りに私の画が賞められるべきものがあつたとすれば即ち此のお蔭である。》と、犀星を理解し、自らの仕事を見極めて恩地の意が汲みとれる。

ところで、先に引用した「装幀談話」で恩地が述べている《室生君の本はいつも室生君がうまく自身の考えを列挙して、僕がその形を与へるために代理する。だが正直の所いもいい装幀とは云へない》について、恩地邦郎は、《室生と恩地の性格・肌あいのちがいのためであり、またそのちがいのために、交友は長くつづいたとも見える》と述べている。そして、恩地とその家族に対しても終生変わらぬ交友を持ち続けた犀星の情を、恩地が身体の不調を覚え、入院、自宅療養を経て亡くなる昭和三十年四月から六月の日記の短い記述から読み取るこ
とができる。

「婦人朝日」脱稿、恩地孝四郎病気にて他の画家をさがすよう編集部に申し入れる。(四月十三日)

※

恩地孝四郎の長男郁夫夫妻来る。恩地病気で「婦人朝日」の挿絵邦郎君に代わって書いてもらふ。却つて出来よし。(五月八日)

恩地孝四郎病気につきカステラ一折おくる。(五月十二日)

※

恩地孝四郎を見舞ひに行く。恩地夫人、加藤奥さん、三保子さん、邦男夫人など賑やかに話す、かへりに堀たえ子の家に寄る、夕方かへる。恩地君病気快方、(五月十四日)

※

恩地孝四郎逝く、一週間前に会つたが、あれが生前の別れであつた。朝子と出掛ける。此間見まひに行つたとき、彼は僕をみると、すぐ、変わったねといったが、それは君も爺さんになつたといふ意味のものだつた。かへりに堀たえ子の家にゆく、(六月四日)

※

朝子、恩地家に代理として通夜に行く。(六月五日)

※

上大崎の高福院で恩地孝四郎の告別式に参列、朝子袴持参で待つことにしたが、袴をはくと胃ぶくろを締め付けるので、いつも廃してゐたがけふはさういふわけに行かないのである。

弔詞を持つて行つたが、読まずにそつと置いて来た、告別式の後に初七日法要も一しよにやることになり、三時までゐてもどつた。やはり相当つかれてしまつた。香典と初七日の菓子料とで八千円包んで、仏前にそなへた。(六月六日)

六月六日の日記にある《弔詞を持つて行つたが、読まずにそつと置

いて来た」という弔辞は、室生犀星記念館で開催された企画展「装幀の美 恩地孝四郎と犀星の饗宴」の会期中（二〇〇九年七月一日から十一月十五日）に、恩地邦郎の長女である恩地元子氏から室生犀星記念館に寄贈され、初めて一般に公開された。その中には、恩地への敬意を払う犀星のことばがつつられている。

（前略）恩地君 君は未完の人でなかつたか、何時でも一つの新しい工風を考へてゐた。どこを突ついても自分が完全に現はれて来ない、もつと何かが自分の中にある筈だといふふうには、自身に突き込んで行つてそして又戻つて来るやうな、最高の人間がいつもさぐつてさぐり飽きないところに、君もゐられた、そして不倖にもそれらは完成を見ないで、君は死ななければならなかつたのだ。

君の死はそんな意味で残念だつた。

六月六日以降の日記を読み進めていくと、恩地亡き後も、残された恩地の家族をなにかと気にかけている犀星の言動を、短い言葉の中から読み取ることができる。また、日記と悼辞に書かれたことがらを含む恩地の死の前後のことが、小説として「横着の苦痛」（「文芸」昭和三十年十月号）の後半で次のように描き直している。

けふの告別式に用意した弔詞を彼は懷中に持つてゐたが、弔詞といふものは皆の前でべらべら朗読すべきものではなく、ひそか

に、故人に告げるおわかれの言葉であるやうな気がして、帰り際に靈前にそつとそなへて置いた。それには恩地孝四郎はつねに未完成の仕事をしつづけてゐて、そのまま未完成で最後の息を引き取つたといふ主な意味であつた。何かを頭の中にさがしながら躓づいて、そしてまた歩きなほすといふところがあつて、決まつたものや形のついたものはそれぞれ半端であり、恩地君のめざしたものは頭の外に何時もあつたやうである。彼はそれを永年に互つてとらへようとしながら、時にはちよつと訳の判らぬものに手をつけて、自ら手を焼いたやうなところがあつた。（中略）さういへば私自身でも未完成だらけであつたが、恩地君のそれは外からも判然とわかるそれであつたのだ。

ではここで、改めて恩地と犀星のそれぞれの装本・造本に対する意識を確認しておこう。

三、〈オンチ・イズム〉

竹久夢二との関係の中で始められた、恩地の装本の仕事は、「月映」「感情」「内在」から、ダダやバウハウスの影響を受けた新興美術運動に関心を寄せつつ、独自の装本世界を繰り広げていく。また、恩地の新しい試みは、愛書家のための雑誌『書窓』（昭和十年創刊。同十九年六月まで続く）上で、自らの論理を唱え、誌上でそれを実践した。そして、自作の詩画集『海の童話』（昭和九年 版画荘）、詩・版画・写

真の総合創作『飛行官能』（同年 版画荘）、詩画集『季節標』（同十年 アオイ書房）、詩画集『虫・海・介』（同十八年 アオイ書房）で、表紙をはじめとする装幀、目次、本文の活字組み、挿絵までを自ら手掛ける（出版創作）を實踐する。この（出版創作）について、「出版創作」（『書窓』三卷一号 昭和十一年五月）の中で、このように述べる。

出版創作とは或は新語であるかも知れない。云ふ意味は創作最初から既に出版といふことが表現手段として選ばれてゐるものである。であるから、その製作は出版を終つて始めて完了されるのであつて、その製作中の文なり絵なりは、版下草稿なのである。（中略）近代製版印刷を使用する場合は、まづ他の協力を果たねばならないし、又多数刊となる刊行者の協力をも要するわけである。蓋し刊行者との協和によつて出版工程を用ひて製作するといふのが近代的な出版創作であり、そして生まれるものが創作出版物である。

加えて、『出版が商業化され過ぎた現在』をふまえ、『粗雑に流れ易い日本の出版過程の芸術的展開のために、優れた芸術家による出版創作の盛に現はれんことを切望する』と、繰り返し言及している。

戦後は、写真のクローズ・アップの技法を挿絵に取り入れるなど、新しい装本意匠に取り組む。そして、昭和二十四年一月に、博報堂主宰の装幀相談所副所長（後に所長）となり、同年四月には、第一回装幀美術展（装幀相談所主催）で、長与善郎著『その夜』（朝日新聞社刊）

の装幀により、一般教養書第一位を受賞。同二十八年五月、第五回装幀美術展において『萩原朔太郎全詩集』（創元社）装幀により、文芸部門で装幀賞を受賞するなど、この世界での地位をゆるぎないものとした。しかし、日本経済復興とともに日本の出版界は営利主義的営業に動き、恩地の目指し理想とする装本家が著者、印刷技術者、出版社と共同して作り上げる（美術創作）とは大きく離れていつてしまふ。

このような中、昭和二十七年十一月に『本の美術』（誠文堂新光社）を出版する。扉には、『この本を私の装本への機縁をつくつた故竹久夢二にささげる』とある。同著に書かれている「本というもの」「本へのデザイン」「本の美術要素」「装本とは」「装本美術」「装本デザイン」「本になるには」「装本者」「装本材料工程」「字・色・形」「装本回顧」「外国の本」で述べる装本論は、（オンチ・イズム）と言つてよからう。例えば、次のようにである。

——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。（「本というもの」）

※

装本を単に工芸として扱う人もあるが、本といふものの性質を考え合わせれば、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ひ切れなくなる。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。（中略）本はそれぞれ

れ個性をもっている。普段没個性に扱われる学術書なんかでも、それぞれその内容に応じて個性的に装はれたならば、さらにその本の昨日を増すに違ひない。〔装本とは〕

*

いふまでもないが本の内容に合致した装案である。どんな装飾美を成しているか、それが本の性格にあはなければ凡そぶち壊しとなる。どんな美術品でも、工芸品でも同じではあるが、使用目的と合致しない考察は全然ペケであるが、本の場合、本といふものが、相当はつきりした性格を持っている関係から、特にこの点、即ち本の使用目的たる、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やう配案されなければならない。(中略) それぞれに相応した装案をえて適宜な図様配字を施して、その美術要素を美術化することが、つまるところ装本美術といふことになる。(「装本美術」)

恩地は、芸術家として装本の理想を追究し実践してきた。その行きついた先が、装本とは、

表紙を含めての上被類一切と見返し、扉、そして更に完全を求めれば内部の体裁までにわたって配慮されたもの(中略)本を一つの有機的機能を以て働かせるための美術創作と成す

である。つまり、(装本は美術創作)することがすなわち、"オンチ

イズム"なのだ。

五、(サイセイ・イズム)

では、犀星は、装本、装幀をどのように捉えていたのであろうか。まずは、本論の冒頭でもふれたが、犀星の装幀に対する意識(書物に対する哲学を、八項目から構成される「書物雑稿」(『薔薇の羹』)の中から見ていきたい。⁽¹⁰⁾

前提として、犀星は書物を「工芸美術品」と捉えている。例えば、《書物を愛することはその内容を愛するあまり、工芸品としての彼をも愛するのである》(五、装幀と材料) また、《著者とその傾向に深く思いを潜めないであつて、装釘などは以ての外である。装幀は友情的であり理解してくれる一人であつた後に、初めて望むべきではなからうか》(同)と述べる。その上で、製本について言及している。

製本は工芸品としての完成を価値づけるためにも、どこまでも入念と手強さが要だ。製本の手強さはその最も装幀の上のいちぢるしい目的であり、装幀の美的感覚のなかに隠れてゐる努力としなければならぬ。(四、製本と奥附)

そして、「八、装幀学」で一氣に述べる。

装幀は内容と一致しなければならないといふ条件は、装幀学の上

で誰でも気の付くことである。併乍装幀の成功に依つて内容を一層手強く引き締めるといふ考へに辿りつく迄は、相当に装幀の経験をした後に分ることであつて、最初は文学的内容に拘泥しすぎる傾があるものである。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。(中略)装幀自身の力で読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、装幀自身の権威であつて、内容の接触はその瞬間では第二義の位置にある。(中略)作者に好意を持つ読者の希望は、飽迄彼の作者は今度はどういふ書物を見せて呉れるだらうかといふ、平常の信頼に拠る期待でなければならぬ。そこに書物に対する明るい喜びが迎へられるのである(中略)画家や専門の装幀家の場合は別であるが、装幀は作者自身で親切に行はずべきものであつて、他を煩わす場合は飽迄気持ちの通じる画家や装幀家に依頼しなければならぬ。自分の子供の着衣は母や父親が懇ろに選んで遣らねばならぬからである。(中略)装幀は様々な意味に於いて渋い好みを持つた時に成功するが、華美絢爛な装ひを凝らした時には余り成功してゐない、(中略)飽かない気持を続ける為には凡ゆる装幀は地道に、日を趁うて生じる書籍愛を繋がねばならぬ⁽¹⁾。

また、このようにも言及する。

装幀は作品と一緒に、或は全然装幀のみの独自の値として永く後世に問はるべきものである。書物の晴衣としての装幀はその時代

の結構や風俗文明の程度を後代に語るに雄弁なことは木版時代に於て元禄版享保版の紙質や表装の流行に伴うて、自ら元禄の典雅は享保の雅籍を超えてゐることは云ふまでもない。或意味では装幀は百年の後に一瞥してその時代の何物かを釈明するものでなければならぬ⁽²⁾。

《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》、《装幀は作者自身で親切に行はずべきものであつて、他を煩わす場合は飽迄気持ちの通じる画家や装幀家に依頼しなければならぬ》、《装幀は作品と一緒に、或は全然装幀のみの独自の値として永く後世に問はるべきものである》——ここに、装幀をめぐつての(サイセイ・イズム)を読み取る。

いままで見てきたように、装幀についての信念にも似た哲学を持つ一方で、別の思いもある。それを、一冊の書物と装幀・造本をめぐる物語である『火の魚』(昭和三十五年)に垣間見ることができぬ。

書物はその装幀を造りあげたところで、何時もその書物とのわかれを告げるのが、私のならひであつた。装本の奥義は造庭の一部分にもまがうもので、ただ飽きない本を造ることが目標なのだが、私はしつこく細かく飾り立てて、何時も書物の装幀は悲しい失敗をかさねてゐた。

これは、著者本人がかかりすぎることで装幀の全てがうまくいつているわけではないことへの反省の弁であると同時に、本を造ることとの格闘を語っていると解してもよからう。この格闘と犀星独自の美意識が、多くの自装本を生み出していくことにつながるのであるが、出版社の思惑が絡まると、作家と装本家との融合とは異なる面も出てくる。例えば、犀星の『黒髪の手紙』(昭和三十年二月)の装幀に関して、谷田昌平が『回想 戦後の文学』(筑摩書房 昭和六十三年)の中で、《最初『紙と字』だけの装幀を考えていた先生は、華やかなこの洋画の感じが好みに合わなかった。(中略)犀星の希望は、時代の感覚にあわない点が多くて、社の編集会議で受け入れられなかった。(中略)犀星のような独自の美意識をもった文壇の大家の好みにそいながら本を造ることのむつかしさを痛感した。》と述べていることから覗うことができる。

六、「本を造る」ということ

現在読む〈書物〉の形態は、日本では明治以降であり、近代日本文学の作家の中で、「本を造る」という意識を持ち実践したのは、むしろ犀星や恩地だけではない。例えば、夏目漱石が徹底した〈書物製作者〉であったこと、また、すでに明治・大正期の文学と装幀、挿画などの美術との関係について多くの言及がされているのは周知の通りである。¹³⁾

明治という時代の、書物黎明期から時を経ての、「作」家室生犀星と

「装本」家恩地孝四郎。(装幀は小説や詩の命題のような効果と役目を負う)とする犀星。(装本は美術創作)とする恩地。両者に共通するのは、装幀は書物の衣にすぎないという一般的な観念で本を造っていないということである。彼らの装幀理念あるいは、装幀哲学が融合して〈犀星——恩地の共演〉が書物に表出されたのである。

さて、犀星にとって「本を造る」ということは、どのような意味があつたのであろうか。「作家と書物」¹⁴⁾から読み取っていききたい。ここでは、円本を批評する一方で犀星の書物論が述べられている。

作家が作を為すことは前途に彼の後世へ呼びかける、「書物」の纏め上げがあるからである。片片たる雑稿の中にも我我の作家生活の苦衷を物語るものは、誠に一巻の姿を為し装ひを纏め上げた時、その雑稿もなほ栄光を負ふべきものである。作家はその半生に於て、誠に好き数巻の書物を著はして置くべきである。彼が世に容れられなくなつた時にも、自ら彼自身を嘆くべき数巻を抱擁し得ることもでき、顧みて自らの孤高清雅をも持つことができるからである。(中略)よき作家はよき書物を残してゆくことは、既に彼がよき作家であることを証明してゐるやうなものである。その著書を見よ。そして彼が作家としてどの程度の高さにゐるかを測るべきであらう。いい加減の作者に決してよき書物が残る筈がないのである。

この書物論とでも言うべき一文と、これまで述べてきた犀星の装幀

理念あるいは装幀哲学を併せてみると、自身の作品を演出して世に送り出すという、書物演出家としての犀星の姿を見る。そして、書物をつくる造本という行為は、自らの精神の宿った形あるものを残すということでもある。自らを確認するかのように、自らを作品のなかに生き返してきたように、本造りもまた、犀星にとって自己表現と自己確認の要素を持つのである。

注

(1) 装幀の他、題簽では、下島勲 七／畦地梅太郎 一／

恩地孝四郎 二。また、畦地梅太郎による字刻が七ある。山口蓬春二十冊は、『室生犀星作品集』（昭和三十三年 新潮社）全十二巻を含んでいる。一冊ごとに装画が違うみごとなものである。

(2) 昭和五十二年に、室生朝子により削除部分を補い冬樹社より再発行。その際も、恩地の装幀が使用された。室生朝子による「あとがき」には、『装幀は恩地三保子氏に礼を通し、恩地孝四郎装幀の「蒼白き巢窟」の昔のままの形にした』とある。

(3) 恩地孝四郎 『感情』(小宮允教授華甲記念文集編纂委員会『近代詩の詩的展開』昭和二十九年三月 河出書房)

犀星と恩地については、井上芳子が、「大正期の雑誌『月映』・『感情』『内在』と恩地孝四郎」(『恩地孝四郎 色と形の詩人』平成六年読売新聞社／美術館連絡協議会)の中で、『感情』時代の犀星が恩地に与えた影響や、親密であった関係について言及している。

(4) この詩集で、自作についての作品論「抒情画について」を載せている。犀星は、この詩集に関して同号に「見ても判らないものは判らないがどこかしら好きだ。微妙な力で迫ってくる。宇宙の力生気の振動を感じた。激しい新な匂ひをもつて心情にびつたりくる」と感想を述べている。

(5) 「短歌の思い出」(昭和十四年二月 『短歌研究』)

(6) 犀星『愛の詩集』発行の前年(大正六年)、朔太郎の詩集『月に吠える』で、故田中恭吉の遺作自作三点を加え、装幀、装絵、カットを構成した。この『月に吠える』について犀星は、『感情』八号の中で、『萩原の詩集は非常に売れた、本の美しかったのと又ああいふ風の詩と田中君の絵との調和は「よき読者」の心を温めたものにちがひない。』と評する。

(7) 沼田栄子「恩地孝四郎の装本の美学」(『恩地孝四郎 色と形の詩人』読売新聞社／美術館連絡協議会 平成六年) 沼田は、この論考の中で、竹久夢二に影響を受け、夢二との関係の中で装本美学の礎を得た恩地。白秋との

出会いにより花開き、さらに新興美術運動の影響から新たな展開をしていく恩地。これら、恩地の動きを論じており、⁸ 装本家恩地孝四郎⁹の側面を知ることができる。

(8) 『室生犀星全集 別巻二』(昭和四十三年 新潮社)

(9) 一般公開された犀星の悼辞は、室生犀星記念館学芸員の嶋田亜砂子によって左記に紹介された。

嶋田亜砂子「室生犀星記念館 室生犀星 恩地孝四郎宛悼辞」(『全国文学館協議会紀要』三号 平成二十二年三月三十一日)

(10) 「書物雑稿」には、次のものが所収されている。

一、書物の流転／二、工芸美術品としての書物／三、初版本／四、製本と奥附／五、装釘と材料／六、読者に就て／七、書物と友愛／八、装釘学

(11) 犀星は、「装幀」と「装釘」を区別せず混用している。

(12) 「書物の装幀」(初出題「書物の装幀——『鏡花全集』の箱について」 読売新聞 昭和二年四月十三日)

(13) 紅野謙介『書物の近代』(一九九二年 ちくまライブラリー80)に詳しい。その中で、紅野は、《漱石は書くこと、書物を作ることの根底に「自分」の満足をおいた。それは他のものには換えがたい「自分」であった。》と指摘している。

近代文学と図像との関わりを問う論者が、「日本近

代文学第78集」で特集として組まれた。特集の七本の論考の中で、宮内淳子「花田清輝と桂ゆき——画家による装幀の一例として——」が興味深い内容であった。宮内は、《画家の装幀は、画家の自己主張がかえって邪魔になり、書物の印象を壊すこともある。しかし、成功すれば、作家と画家の共演という、書物というかたちでしか味わえない醍醐味を生む。それは読者に、テキストだけのときとはまた違う視界を与えてくれる。(略)単行本刊行時の装幀は全集や文庫本になるときに消えてしまうが、活字文化のそばにあった美術の存在を改めて見直すことも必要である。》と述べている。

(14) 「作家と書物」(昭和三年七月一日、二日 「時事新報」、のち『天馬の脚』昭和四年二月 改造社 所収)

終
章

本研究論文の目的は、室生犀星の俳句、短歌、詩、小説、随筆、童話、戯曲と多岐にわたる文学活動のうち、特に晩年の小説に焦点を当て、その小説の形成について考察することであった。

以下、本研究論文をまとめるにあたり、序章を含めⅠ、Ⅱ、Ⅲにおける研究の成果を整理し提示したい。

【序章 自己の再編——詩と小説の間】では、晩年に至っても詩と小説の両方を書き続けた犀星の、詩と小説の間について、堀辰雄「室生犀星の小説と詩」、芥川龍之介「出来上がった人——室生犀星氏——」、富岡多恵子「死から小説へ——小説の動機」(『近代日本詩人選Ⅱ 室生犀星』)そして、室生犀星「詩人系小説の時代」を引用しながら、犀星の詩と小説の間について考察した。

小説の執筆が多くなった中期以降、犀星はその時々書き直すほどの添削を加えて詩集を編纂しており、この作業は、詩人であることを確認するための「小説家室生犀星」の〈自己再編〉であった。この再編は、小説でも行われており、それは〈自伝小説〉と、自伝的要素を持つ〈自伝変奏小説〉として、形を変えながら自らを物語に書き綴ることを繰り返していく。この繰り返しは、〈自伝〉・〈自伝変奏〉だけでなく、〈見る〉・〈覗く〉という行為をテーマあるいはキーワードに、繰り返し描いていることにも表れている。さらに、初期から晩年まで通じて、犀星の創作意識と相俟って作品を形成している装幀と造本も、繰り返し返される自己再編として位置づけた。これらの繰り返し返される自己再編を視野に入れて、犀星文学の豊饒期である晩年の作品群のうち、小説に焦点をあて小説の形成について考察していくことを、本研究論

文の目的として序で述べた。

【Ⅰ 自伝変奏】では、〈初期自伝もの〉で確立され、〈中期自伝もの〉とほぼ並行して書かれた、〈市井鬼もの〉、〈甚吉もの〉、〈王朝もの〉など形を変え表出された「自伝的手法」が、晩年には〈偏愛と狂気〉、〈妄執〉、〈もの書く男〉、〈もの書く女〉を伏線としつつ、作者を思わせる主人公に語らせていく〈自伝変奏〉になっていることに着目した。この〈自伝変奏〉が、晩年の作品にどのように表われているのかを、『杏つ子』、『三人の女』、『かげろふの日記遺文』、『蜜のあはれ』、『火の魚』、『告ぐるうた』、『はるあはれ』を取り上げ考察した。

「第一章 仮構すること／生き返すこと——『杏つ子』論」では、自伝の仮構がどのようにされているのかを、物語の時間軸と語りの同化、家族の仮構とその失敗を娘杏子を軸に考察した。そして、仮構の関心は「私」にあり、犀星は、自伝という体をとって家族を含めた自身を仮構し再編することを、『杏つ子』で試みていることを明らかにした。「第二章 伝世の死に忍ばせたメッセージ——『三人の女』論」では、三人の女性をそれぞれに書き分けながら、最終的には一つにして描くという構図が、『三人の女』以降、『陶古の女人』や『かげろふの日記遺文』にもあることを述べた。また、『三人の女』の一年半前に書かれた「手と足について」に、『三人の女』の伝世の生き様と重なり合う暗示的な記述(「人間は死ぬまで愛情に飢えてゐる動物」であり、「自分にも他人にもすくひになるやうな一人」を探し歩く。)を示し、犀星の人生観とも言える伝世の生き方を『三人の女』の中に表出したことを明らかにした。

「第三章 女の造形と男の造形——『かげろふの日記遺文』論」では、犀星が登場人物をどのような造形し作品を作り上げていったのかを考察するために、道綱の母の『蜻蛉日記』を典拠とした近代作家による小説のうち、犀星の『かげろふの日記遺文』と、堀辰雄の「かげろふの日記」を対比させて考察した。堀が、原典の『蜻蛉日記』上・中巻に描かれている道綱の母の心の軌跡に添いながら道綱の母一人を描いたのに対し、犀星は、原典に数十行しか出てこず名もない町の小路の女に冴野という名前を与え、物語の中に生かし『かげろふの日記遺文』に仕立てた。そればかりではなく、犀星は、紫苑の上、冴野、時姫を三者三様に描きながらも、最終章で紫苑の上と冴野の同化を示唆する場面を用意し、それぞれの造形を消して「女」に一般化していることを明らかにした。そして、紫苑の上をはじめとする女たちの中に分け入りながらも、結局は自らが翻弄されて居場所を定めることができずにいる男（兼家）の姿も、犀星は描こうとしたことを述べた。

「第四章 錯綜するイメージと作家の内部——『蜜のあはれ』論」

では、金魚の人格化や全文が会話体であるといった手法に注目しつつ、次の点を考察した。一点は、金魚の少女のなかには、犀星の作品にしばしば登場する（女ひと）の一つのタイプが内包されているが、それがいかなる位相を持つかということである。（女ひと）の系譜における金魚の少女については、（生母系）と（養母系）の合わさった『かげろふの日記遺文』の（町の小路の女系）であることを明らかにした。もう一点は、全文会話体で書かれているこの作品は、形体は会話（ダイアローグ）であるが、本質はをぢさまの独白（モノローグ）であるこ

と、そして、通常の小説形体の枠を超えたという意味において、犀星の試みは成功したことを論じた。

「第五章 一つの芸術論として——『火の魚』論」では、一冊の書の造本と装幀をめぐる物語である『火の魚』の作成過程と、犀星の装幀意識を導入部で明らかにし、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）の芸術論の展開であることを論じた。また、（私）と（とち子）の会話が手紙という方法を用いており、（とち子）から来た手紙を（私）が読むことで物語が進められている点に注目し、手紙という形の（私）の独白（モノローグ）として捉えることができることを明らかにした。

「第六章 もの書く女たちと妄執の男たち——『告ぐるうた』論」では、もの書く女として自らのセクシャリティーを表現することで、地方都市の文学青年たちの関心を誘発するものの、やがて男たちに自らのことばと存在を侵犯されることで書くことをやめたもの書く女たちと、彼女たちに絡み取られる男たちについて考察した。犀星は、もの書く女たちに「書く」という役割を与え、書くことで女であることを語るを自覚せざるを得なくなり、それにより葛藤を抱えていることを語らせるが、一人ひとりの心理に深く分け入って描くことはない、また、物語の進行とともに、もの書く女であるゆりえと灰子の書き分けがなくなり、文学を解する「女」と抽象的に描かれていくことを明らかにした。

「第七章 男の（内部世界）は何なのか——『はるあはれ』論」では、作者の分身を連想させるうたを作り、それを紙に書いて市で売る

〈男〉が過去に聖母マリア型の女性として好意を寄せていた文房具店夫人の再来に翻弄される様を読み解いた、物語の最後に出て来る「三面鏡の中の世界」は、現実と非現実、現在と過去を往来している〈男〉の過去の幻影という〈男の内部世界〉が作り出したものであることを明らかにした。

【Ⅱ 〈見る〉〈覗く〉ということ】では、犀星の初期から晩年までを通じて、テーマあるいはキーワードとして繰り返し描かれている〈見る〉〈覗く〉が、晩年の小説にどのように表出されているかを考察した。初期小説に見られる〈見る〉という行為が肉体への執着や欲望になっていること、これらがやがて〈眺める〉行為に変わっていくこと、さらに、〈盗み見〉と〈美〉あるいは、〈裸体美〉の関係など、〈見る〉〈覗く〉ということが、晩年の作品中にどのように変質し昇華されていったのかを論じた。

以下、取り上げた『鞆(ボストン・バッグ)』、『汽車で逢った女』、『逮捕の前』、『衢のながれ』、『字をぬすむ男』、『帆の世界』、『末野女』の論旨を記す。

「第一章 そこに救いはあるのか——『鞆(ボストン・バッグ)』・『汽車で逢った女』論」では、まず、二作品を連続した作品であることを示した。その上で、主人公である打木田三郎にとって、見るという一瞬の行為で逢った戸越まさ子との関係が、『鞆(ボストン・バッグ)』から『汽車で逢った女』の過程で、打木田に生きていく場所と救いをもたらしたのかということについて考察した。

「第二章 酒井劉一とさよ子の〈交換の物語〉——『逮捕の前』論」

では、山名旅館に逗留する、曰くありげな小説家らしい青年酒井劉一と、山名旅館の女中さよ子に焦点をあて、〈覗く〉(この作品の場合〈見る〉ではなく、〈覗く〉が内容と合致する)ことがもたらした〈交換〉という作用について論じた。その交換とは、ウラル・ダイヤと腕時計の交換である。突然、宿を立つという酒井にさよ子は、ウラル・ダイヤの入った箱を渡し、酒井はさよ子に、いつか酒井の部屋で見つけた曰くありげな女持ちの腕時計を渡す。突然の別れに一途な思いを持ってウラル・ダイヤを渡すさよ子とは対照的に、酒井には《動揺もない顔》と《あをざめたつかれ》があるばかりで、物と物との交換のみで心情の交換は、そこには成立しない。また、何か事件が起こりそうな雰囲気を作中に出しながらもそのいきつく先までは書かず、互いの様子を探ることで作り出した“事件の気配”を巡る人間模様を終始していることを分析した。

「第三章 観察者、権九郎——『衢のながれ』をめぐって」では、より多くを見ようとする主人公権九郎と、その裏側に陰のように存在する作者の観察眼が駆使された物語であることを言及し、〈日常〉という設定の中で創り出された物語世界を、作品構成と権九郎の観察眼から考察した。権九郎には、観察に続く徹底した人物や事柄の追究はなく、〈日常〉という設定に権九郎を置き、衢を流れていく出来事や人間模様を、あくまでも「観察」させていると分析した。

「第四章 〈見る〉〈覗く〉〈見られる〉——『字をぬすむ男』論」では、散歩という日常的な場面で、〈私〉Ⅱ〈男〉は、見る人であると同時に見られる人であることを提示し、「字をぬすむ」ということと、

「見る」という行為を連動させて論じた。『字をぬすむ男』は、〈男の物語〉と〈女の物語〉を書き分けることによって、構成上は男女が一体化されることはない。しかし、〈女〉は、次第に〈男〉にとり込まれていき、〈男〉の観念世界の中で右往左往していることを明らかにした。

「第五章 〈覗く〉という行為の先——『帆の世界』論」では、更沙温泉のホテルの自宅を兼ねている三階の下地窓から、三十メートル下にある浴場を覗いているそのホテルの若旦那である「私」と、「私」をいつも見ている女中満子の動きを分析し、「私」の覗き見という秘密の行為の先にあるのは、覗き見という行為によってもたらされた、裸体美、女体讚美であることを明らかにした。

「第六章 視線の行方——『末野女』論」では、偶然の出会いから出発している二組の男女（男女の関係にあるが夫婦の関係にない〈男〉と〈女〉、うはばみ父娘として興行をする〈八幡〉と〈末野〉）のうち、〈男〉の視線が物語を形成していることに注目し、〈男〉の視線の行方とともに、見る人であった〈男〉が、見ることでうはばみ父娘に囚われ、見られる人であったことを論じた。そして、〈男〉が最後に発した《我にかへりたいものだ》という一言は、作者が自身に向けて発したことばでもあることに言及した。

【Ⅲ 自己表現としての装幀と造本】では、犀星の文学を論じる上で、初期から晩年に至るまで犀星の創作意識と相俟って作品を形成している装幀と造本について論じた。これらは、作品の内容以外のところで繰り返し広げられてきた、装幀というもう一つの作品を論じるものと位置付け、犀星の自己表現の過程を装幀と造本から読み解いた。

「第一章 装幀と造本をめぐる作家・装幀家・芸術家の思惑——室生犀星とその周辺から」では、岩本柯青、庄司浅水、柳田泉らが創刊した『物語展望』などを舞台に、装幀や造本に関する議論が盛んになされ、それ以降の装幀と造本に影響を与えていった昭和十年前後を中心に、犀星とその周辺に焦点を当て、作家と装幀家の思惑がどのように働いていたのかを分析した。また、装幀と造本の議論が盛んになる中で、犀星は他の作家たちの装幀と造本のありようを注視しつつ、自らの「装幀哲学」に基づき造本を続け、自らの造本スタイルを造り上げていったことを明らかにした。

「第二章 「作家」室生犀星と「装本家」恩地孝四郎の場合」では、雑誌「感情」時代の犀星と恩地の交友にはじまった、犀星著書への恩地の装幀を、互いへの言及もふくめ、両者の装幀・造本意識を分析比較した。犀星にとって、装幀・造本は、自身の作品を演出して世に送り出すという、書物演出家（ブック・プロデューサー）としての動きであったこと。また、自らを確認するかのように自身の作品のなかに、自伝あるいは自伝変奏の方法で生き返してきたように、本造りも犀星にとって自己確認と自己表現の要素を持つことを明らかにした。

さて、これまで考察してきたように、室生犀星は、初期から晩年にいたるまで自己確認と自己再編を自らの文学活動上で繰り返し行い、それは初期の自伝あるいは自伝的作品から晩年には自伝変奏として小説を形成した。また、〈見る〉〈覗く〉という行為をテーマあるいはキ

「ワードにして繰り返し描き、初期には（見る）（覗く）ことが肉体や性欲の執着につながっていたが、晩年には、（見る）という行為が、（眺める）（観察する）ことに変質して作品を形成していった。装幀・造本についても、自らが装幀する場合はもちろんのこと、装幀家（装本家）に依頼した場合も、犀星の眼が初期から晩年までいきとどき一冊の書物という作品を形成していた。作品として表出されたものは変化をしているが、変わらない底流があることを確認しておきたい。

かつて百田宗治は、「変態性欲の現はれ」（大正九年七月 「新潮」三十三巻一号）の中で、犀星とその文学活動について次のように述べている。

文章なども細かい瑕瑾を拾へば無数にある。然しその感覚的で妙に魅力な筆致が、その欠点を読者の前で巧みに掩ひ隠して仕舞つてゐる。他人の世界を知らうとせず、いつも自分の感覚、見解、判断に執してゐる。この点かなりひとりよがりだ。がそこからぐんぐん自分の世界を拡げて行くので、強味もあり、ゆるがせない自信を持つてゐる、彼の前では彼を受入れてゐるより仕様がながい内心では色んなことに気付いてゐるのだらう、手などを見るとさう云ふところがよく解る。

また、百田は、「室生犀星論 この自由なノートを以て犀星論に代へる」（大正九年十月 「サイエンス」二巻十号）ではこのように述べている。

室生君はより自己の完成に赴く人である。攝取よりも整理に忙しい人である。自己の分野を越えて物を求めようとしない人である。または一切のものから厳密に自己の分野だけを取入れる人である。知つたか振りの出来ない（すれば必ず失敗する）自分の持つてゐるものより外は現はすことの出来ない人である。あまりにも他人を（世界を）自分の眼でより外は見られない人である。

※

心理的な錯雑した交渉を描くやうなところへ来ると、室生君はかなり幼稚で、屢々それが作意の浅さと混同して見られる。それは室生君の畑ではない。が不思議な直感が（これはおそらく「別種の詩才」から生れる特有のものだらう）一種科学的な描写から来るものと同じ効果を（然ももつと有機的に）現してゐるやうなことが少なくないのは注意すべきことである。

百田が指摘していることをまとめると、犀星の関心事は自己にあり、その視線も自己に向けられているということである。では犀星は、自身とその文学活動をどのように捉えているのであろうか。犀星は、自身の文学活動の確立期であった昭和二年に「室生犀星論」（昭和二年十一月一日「新潮」のち、「天馬の脚」——自画像「室生犀星論」昭和四年二月 改造社所収）を書いている。全九章から成る「室生犀星論」では、自身のことを「彼」と表現し、自己とその文学活動を客観的に分析している。このなかで、詩と小説の間を行き来する自身に

ついでこのように述べる。

詩は彼の小説に相応はぬ心の風俗や溜息を盛るに便利だったし、小説は又人生の荒涼を模索するに役立つことは実際だったが、本来はその執れをも手離し兼ねるのだった。(中略) 小説を書くために詩情や幽思を荒唐にする惧れはあつても、詩を捨てることが出来なかつた。かれらは執れも姉妹のごとく相離れられないものだった。彼は小説家であり詩人であり同時に俳人であり得てもよかつた。併しそのためにより小説家であり詩人である必要はなかつた。

(六 詩と小説)

また、自身の作品とそこに表出しようとしたことについて、次のように分析している。

彼の作品は人生に即したものと、又別様な風色的なものとの二面がある。彼は所謂熾烈な熱情的な作者ではない。彼らしい静かに映るもののみを克明に描くことに拠つて彼は満足してゐる。彼は芸術的な露骨な勇躍を試みることの危険を恐れてゐる者ではなく、何よりも彼以外の物に親しみを有つことを好まないからである。彼に親しみのない人生は遂に彼に取つて気の進まない人生である。まだ彼は作品によつて救ひを人生に求めたことは曾て一度もない。「彼は柔かに物語る」以外「説明しよう」気はないのである。(八 彼の二つの面)

犀星は、百田が指摘していることとほぼ同様のことを、自身とその作品について文学活動の確立期に捉えていたのである。これらのことは、小説と詩の両方を書き続けていた晩年にも、犀星文学の底流として確かにあつたが、晩年の特に小説ではより観念的になつてゐる。中野重治は、「仕事のなかでの七十三年」『室生犀星全集』第十二巻 後記 新潮社／「II」の第四章「(見ること) (見られること) —— 『字をぬすむ男』論」で、論点整理のために引用した。の中で、「男と女の、今までにほとんど描かれもさぐられもしなかつた世界が展かれて行く。それは、目の前のごみつぽい現実、現象を通して、しかしむしろ観念的にさぐられて行く。作家の頭蓋の下での対話とその進行、それはほとんど面妖などころまですすむ。」と評している。中野の言う、「観念的にさぐられて行く。作家の頭蓋の下での対話とその進行、それはほとんど面妖などころまですすむ」というのは、『蜜のあはれ』のように、金魚の少女と老作家上山(をぢさま)との会話の形体をとりながら、実はをぢさまの独白として物語られていることや、登場する女性たちをそれぞれに書き分けながら、物語の終盤になると一人の「女」と一般化して描いている『三人の女』や『かげろふの日記遺文』が、その例である。

以上のことが、本研究で明らかになつたことである。ただし、本論文の「序章 自己の再編——詩と小説の間」でも述べたが、犀星の小説は約七百編ある。また、晩年の小説も長短合わせて九十編あり、本

研究論文で取り上げた作品は、その一部にすぎない。さらに読みを進め、検討をしていく必要があることはもちろんのことである。これらのことを認識したうえで、研究を進めていく過程で浮かび上がった今後の研究課題について述べたい。

それは、犀星の「小説の方法」と「詩の方法」の関連と相違についての、初期から晩年を通観した検証である。先にも引用したが、犀星は、『室生犀星論』——六 詩と小説——の中で、《詩は彼の小説に相応はぬ心の風俗や溜息を盛るに便利だったし、小説は又人生の荒涼を模索するに役立つことは実際だったが、本来はその執れをも手離し兼ねるのだった（中略）彼は小説家であり詩人であり同時に俳人であり得てもよかった。併しそのためにより小説家であり詩人である必要はなかった》と述べ、詩と小説の間を自在に行き来しようとする姿勢が示されている。その姿勢は、作品集を刊行する場合も見てとれる。例えば、詩集である『忘春詩集』（大正十一年十二月 京文社）には、童話も収められ、随筆集である『庭を造る人』（昭和二年六月 改造社）には、小説、評論、俳句も収められていることからわかる。これらのことは、出版するにあたって、作品集としての分量の問題だけではない。犀星の作品の様式（ジャンル）を超えた認識とその創作過程の検証も、犀星の文学活動の解明に必要であると考える。

初出一覧 ※本研究論文執筆にあたり、加筆訂正を行っている。

序章 自己の再編——詩と小説の間 書き下ろし

I 自伝変奏

I について 書き下ろし

第一章 仮構すること／生き返すこと——『杏つ子』論

書き下ろし

第二章 伝世の死に忍ばせたメッセージ——『三人の女』論

(原題：『三人の女』論 「室生犀星研究」第十六輯 平成九年十一月)

第三章 女の造形と男の造形——『かげろふの日記遺文』論

(原題：室生犀星『かげろふの日記遺文』論——堀辰雄『かげろふの日記』を通して) 「室生犀星研究」第六輯 平成元年十二月)

第四章 錯綜するイメージと作家の内部——『蜜のあはれ』論

(原題：『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」第二十七号 平成三年十一月)

第五章 一つの芸術論として——『火の魚』論

(原題：『火の魚』論——一つの芸術論として(「日本文学研究」第三十一号 平成八年一月)

第六章 もの書く女と妄執の男——『告ぐるうた』論

(原題：『告ぐるうた』論——もの書く女たち 「室生犀星研究」第三十五輯 平成二十四年十一月)

第七章 男の〈内部世界〉は何なのか——『はるあはれ』論

(原題：『はるあはれ』論——男の〈内部世界〉は何なのか 「新樹」第七輯 平成四年一月 梅光女学院大学大学院)

II 〈見る〉〈覗く〉ということ

II について 書き下ろし

第一章 そこに救いはあるのか——『鞆(ポストン・バッグ)』・『汽車で逢った女』論

(原題：『鞆』・『汽車で逢った女』論——△打木田三郎▽の場所)

第二章 酒井劉一とさよ子の〈交換の物語〉——『逮捕の前』論

(原題：『逮捕の前』論——酒井劉一とさよ子の△交換の物語▽)

第三章 観察者、権九郎——『衢のながれ』をめぐって

(「室生犀星研究」第二十輯 平成十二年六月)

第四章 〈見る〉こと〈見られる〉こと——『字をぬすむ男』論

(原題：『字をぬすむ男』論 「研究紀要第十七号」平成五年十二月 徳山工業高等専門学校)

第五章 〈覗く〉という行為の先——『帆の世界』論

(原題：『帆の世界』論——△覗く▽という行為の向こう側 「研究紀要第十八号」平成六年十二月 徳山工業高等専門学校)

第六章 視線の行方——『末野女』論

(原題：『末野女』論——視線の行方 「研究紀要第二十号」平成八年十二月 徳山工業高等専門学校)

第七章 視線の行方——『末野女』論

(原題：『末野女』論——視線の行方 「研究紀要第二十号」平成八年十二月 徳山工業高等専門学校)

第八章 視線の行方——『末野女』論

(原題：『末野女』論——視線の行方 「研究紀要第二十号」平成八年十二月 徳山工業高等専門学校)

第九章 視線の行方——『末野女』論

(原題：『末野女』論——視線の行方 「研究紀要第二十号」平成八年十二月 徳山工業高等専門学校)

Ⅲ 自己表現としての装幀と造本

Ⅲについて 書き下ろし

第一章 装幀と造本をめぐる作家・装幀家・芸術家の思惑——室生犀星とその周辺から

(原題同じ) 「日本文学研究」第四十六号 平成二十三年一月)

第二章 「作家」室生犀星と「装本家」恩地孝四郎の場合

(原題：作家室生犀星と装幀家恩地孝四郎——「本を造る」ということ—— 「日本文学研究」第四十四号 平成二十一年一月)

終章 書き下ろし