

晩年の室生犀星の文芸における
関係的な様相の研究

米山大樹

目次 晩年の室生犀星の文芸における関係的な様相の研究

序論	5
凡例	12
第一部 晩年の〈復活〉まで	13
第一章 戦中・戦後の『室生犀星文学年譜』未記載作品——「言葉」「桃源」	15
第二章 虚構の〈復活〉前夜——「蝶紋白」	29
第二部 関係的に機能する主体	47
第三章 数寄屋橋のナルシス——「地球の良日」	49
第四章 陶器を見る室生犀星——「陶古の女人」「李朝夫人」	63
第五章 〈老いる〉自己の再編成へ——「朝顔」	71
第三部 〈金魚〉のモチーフと連なりの方法	83
第六章 対話体小説という方法——「蜜のあはれ」	85
第七章 前日譚／後日譚の連なり——「絵と随想 金魚」「後記 炎の金魚」「水の中」	103
第八章 「わたくし」の言葉を引き入れること——「火の魚」	119
結論	131
初出一覧	140
参考文献一覧	141

序論

本論文は、室生犀星〔本名…室生照道、一八八九・八・一―一九六二・三・二六〕の晩年の文芸営為をめぐって、〈書けない作家〉のモチーフに焦点を当てることで、書く／書かれる、見る／見られる、語る／語られる、読む／読まれるといった一方向的な構図とは異なる、対象にたじろぐ、主体が関係的に機能する様相、及び、複数の作品の間にまたがって作家イメージが形成される様相を明らかにした。

一九〇四〔明治三七〕年、『北国新聞』へ投稿した俳句が掲載されたことに始まり、七二歳で亡くなる直前まで続いた犀星の文学営為は、短歌、詩、随筆、小説、童話、戯曲と多岐にわたり、膨大な数の作品を世に残した。この長期間・広範囲に及ぶ文芸営為は、これまでの室生犀星の研究において、『性に眼覚める頃』（新潮社、一九

二〇・一）に収録される初期小説で小説家として出発する第一期、『神々のへど』（山本書店、一九三五・一）に収録される「あにいうと」（『文芸春秋』一九三四・七）などの〈市井鬼もの〉と呼ばれる小説群を発表した一九三五年前後の第二期、そして、『随筆 女ひと』（新潮社、一九五五・一〇）や『杏つ子』（新潮社、一九五七・一〇）の刊行によって再評価された一九五五年以降の晩年に至る第三期と、三つの時期に区分し整理されており、この三つの期間以外には、「停滞、沈静の時代」や「不遇の時代」などと捉えられてきた¹。定説化しているこの区分は、犀星自身が晩年に発表した自叙伝「私の履歴書」（『日本経済新聞』一九六一・一一・一三―一二・七）に大きな影響を受け、小説作品の評価を中心としたものである。「私の履歴書」では、戦後の数年間を「沈滞期」とし、また、「杏つ子」の好評によって「流行る作家」となり、一九五五〔昭和三〇〕年から一九六一〔昭和三六〕年初頭にかけての時期について「物の怪に憑

かれたやうに書いて、毎日たくさんの活字を吐き尽くした」と表現している。

近年の研究では、このような見取り図の再検討が進められ、室生犀星という作家の全体像を捉えるべく視野を拡大させる試みがなされている。九里順子『室生犀星の詩法』²は、犀星の詩について、初期から晩年までを網羅的に考察することによって、その「整合的ではない」「展開」を辿り、「自己を対象化し、意味づけ、さらなる地平へと歩み出る軌跡」を明らかにした。能地克宜『犀星という仮構』³は、犀星がその小説家としてのキャリアを通じて書き続けた自伝小説に注目し、その方法の変遷を辿ることにより「書いても書きつくせない、あるいは書き得ない自己の存在の根源とでも言うべきものを書き記そうとする犀星の文学的営み」を考察した。このような犀星の文芸営為の全体像に迫る研究が、現在の室生犀星研究を牽引し、その発展に大きく貢献していることに疑いはない。しかし、九里論が「地球の良日」(『新潮』一九五四・一二)を「過去の犀星の詩法も総ざら的に登場し、「夕映え」という終焉の祝祭の中に溶けていく」と論じ、能地論が「犀星文学における犀星文学の引用」を晩年の特徴として指摘した上で『蜜のあはれ』(『新潮』一九五九・一〇四)を「犀星の小説における書かれたものの自明性を自らの過去の文学的営みにおいて自己言及的に問うているのである。そのよ

うな意味において、「蜜のあはれ」は犀星文学の一つの到達点と言うことができる」と論じたような、犀星の晩年の文芸を、各文芸ジャンルにおける作家的道程の集大成として定位することについては、さらなる検証の余地がある。

中村真一郎、江藤淳、小島信夫が参加した合評会⁴で、江藤淳は、犀星の「朝顔」(『声』一九五九・一〇)について、「これ、小説ですか」と問いかけ、「ちよつとエッセイというわけでもないですね」「文学なんでしょう」と自答する。「朝顔」が「これ、小説ですか」と問われたことは、「朝顔」をはじめとするこの時期の犀星の作品の多くが身辺雑記的文芸であったことと関係する。そして、そこで頻出するのが、〈書けない作家〉のモチーフである。

表現行為における障害は、老いや病などによる身体への違和感、作家としての立場や心境の変化、書くことや見ることの本質的な不可能性など、様々な形で晩年の犀星の文芸のモチーフとなっている。そしてそこでは、『随筆 女ひと』以降、商業的な成果を収め、死の間際まで膨大な数の文芸作品を発表し続ける作家の姿とは裏腹に、作家として他者に見られる自己と自己認識との間の乖離から、〈書けない作家〉という主体の在りようが問題となる。

安藤宏『私』をつくる…近代小説の試み⁵では、小説における「自己」が次々に増殖していく現象」の要件として、「『自省』で

あること」、「書くことについて書く」という形がとられているということ」、「書けない」という否定の形をとっているということ」の三点を挙げ、その第三の要件について、「そもそも文学とは、言葉によって言葉にならざる世界を喚起していく『場』なのであり、われわれは否定を通してより多く想像力をかきたてられ、外側からうかがい知ることのできぬ本質に迫ることができると指摘している。

犀星の晩年の文芸は特定のジャンルに収めるには不純さを抱えている。しかし、それは却って、非常に〈文学〉的と言い得る特徴と見なされてきた。その検討を通して日本近代における〈文学〉の一面を照射できるはずである。

室生犀星の晩年の小説を総合的に考察した先行研究に、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』がある。一色論は、「〈自伝変奏〉」、「〈見る〉〈覗く〉ということ」、「装幀と造本」といった点に注目し、犀星の文芸営為を「繰り返される自己再編」として位置付け、「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」と論じた。しかし、繰り返される自伝的記述は自己を書くことの不可能性へと、見る主体のあり方を見ることの不可能性へと、それぞれ結びついていることが、〈書けない作家〉のモチーフから浮かび上がる。

本論文の問題提起は、「変わらない底流」ではなく、言うなれば「自己再編」の繰り返しにおける、横滑りする局面や、反復によってずれていくことにこそ室生犀星の晩年の文芸営為の特徴があるのではないか、ということである。本論文では、関係を織りなすなかで主客の境界が曖昧となりつつも局面的に行為を遂行する主体について、関係的に機能する主体として規定し、その様相を考察する。

本論文では、室生犀星の文芸営為において晩年とされてきた区分を見直すために、一九五五〔昭和三〇〕年以前の作品から、「蜜のあはれ」に代表される〈金魚〉のモチーフを描いた連作的作品群までの、詩、随筆、小説といった複数の文芸ジャンルの作品を分析した。

以下、三部構成、全八章からなる全体の構成を概観しながら研究の意義と意図するところについて述べる。

第一部「晩年の〈復活〉まで」〔第一章〜第二章〕では、室生犀星が『随筆 女ひと』や『杏つ子』の刊行によって晩年の〈復活〉を遂げるといった作家的道程の物語を再検討するため、一九四〇〔昭和一五〕年から、「随筆 女ひと」の連載が始まる一九五五〔昭和三〇〕年の文芸営為について考察した。

第一章「戦中・戦後の『室生犀星文学年譜』未記載作品…「言葉」「桃源」では、『室生犀星全集』（全一二巻別巻二、新潮社、一九六四・三）一九六八・一）、室生朝子・本多浩・星野晃一編『室生犀星文学年譜』（明治書院、一九八二・一〇）、室生朝子・星野晃一編『室生犀星書目集成…序跋付』（明治書院、一九八六・一一）に依拠していた既存の書誌研究を検証しなおした上で、これまでは言及されてこなかった未刊行作品として、犀星における最後の戦争詩「言葉」（『中学生』一九四四・一一）と、故郷・金沢の風俗を描いた小説「桃源」（『天馬』一九四九・五）を読解した。「桃源」の「私」は、「私にある命と、さかなの命とをくらべ」、そこに「繋ぎ」を見出そうとする作家であり、これは、「蜜のあはれ」（『新潮』一九五九・一〇）や「火の魚」（『群像』一九五九・一〇）と共通する〈隔たり〉のモチーフと通底する。一方、「桃源」には、同性の肉体へのセクシャルな眼差しという、『随筆 女ひと』で再評価をされて以降は後景化する特徴がある。ここでは、「桃源」におけるそのような眼差しが、最晩年の小説「われはうたへど やぶれかぶれ」（『新潮』一九六二・二）などの〈老いる〉自己の身体への眼差しとして、その後の犀星の文芸営為に屈折して表れてくることを指摘した。

第二章「虚構の〈復活〉前夜…「蝶紋白」」では、室生犀星の短編小説集『黒髪の書』（新潮社、一九五五・二）収録の「蝶紋白」（『文芸』一九五四・六）を分析した。『黒髪の書』は、犀星にとって、短編小説集『氷つた女』（クラルテ社、一九四八・一〇）、随筆集〔付、俳句・詩・小説〕『泥孔雀』（沙羅書房、一九四九・八）以来五年半ぶりの新作単行本であるが、小説「夕映えの男」（『夕映えの男』講談社、一九五七・六）⁷や、自叙伝「私の履歴書」で、犀星が自身の晩年の〈復活〉を物語として提示する際には、履歴から消去されていた。「私の履歴書」における「物の怪に憑かれたやうに」書くこと

によって為し遂げられていく〈復活〉と、「蝶紋白」における「彼は文章と一しよに入院した」その先に期待される〈復活〉は、ともに虚構であるが、その虚構の内実は大きく異なっている。ここでは、『随筆 女ひと』以降の犀星の成功を支えていく「物の怪に憑かれたやうに」書き続ける作家の像とは別に、「文章」を「休ませ」ることを書くという矛盾、さらに〈日常〉の言葉を〈文学〉の言葉に書き入れるという矛盾によって、その回復が期待されていたことを指摘した。

第二部「関係的に機能する主体」（第三章〈第五章〉では、詩、随筆、小説といった様々な文芸ジャンルを対象に、〈主体・客体〉の一方的な構図ではなく、複雑化した関係性において機能する主体の様相について考察した。

第三章「数寄屋橋のナルシス…地球の良日」では、「随筆 女ひと」(『新潮』一九五五・一〇三、五〇六)の前月に発表された詩「地球の良日」(『新潮』一九五四・一二二)に注目し、『随筆 女ひと』前後の室生犀星の文芸について、恍惚とともに消失へ向かう主体から、〈循環をつづける〉ことで機能する主体へと、モチーフが変化していることを検討し、後者の追求に〈女ひと〉表現における越境性の発生を指摘した。

第四章「陶器を見る室生犀星…陶古の女人」「李朝夫人」では、室生犀星が一九五六〔昭和三一〕年に発表した、短編小説「陶古の女人」(『群像』一九五六・一〇)と随筆「李朝夫人」(『暮しの手帖』一九五六・一二)を分析した。この二作品は、文芸ジャンルは異なるが、ともに陶器を女性に見立てた比喻を題名としている。この章では、見立てるという、対象そのものを見る行為からの逸脱でありながら、対象をより効果的に見ようとする行為に、陶器との一方向的な対峙とは異なる、複雑化した関係を抜きには語れない主体の様相を指摘した。また、この二作には、構造化された連作ではないものの、散漫だがゆるやかに連なる話題の編成によって、系列として捉える余地がある。その開かれた作品群の間で、作家・室生犀星のイメージが機能する可能性を検討した。

第五章「〈老いる〉自己の再編成へ…「朝顔」」では、室生朝子『父室生犀星』(毎日新聞社、一九七二・九)に「小山万里江(仮名)」として登場する女性をモデルとした室生犀星の短編小説「朝顔」について、他者を捉えようとしつつ、その捕捉が頓挫するときの主体の様相を検討した。そして、冒頭から「小説」に置き換えて少女を読んでいた「私」が、その「小説」の枠組みのなかに彼女を捉え続けられず、中身を読み得ないものとして彼女を再び見出しなおす物語として「朝顔」を分析した。その上で、一つの読みに収束しない対象との関係性の先に、〈老いる〉自己の在りようを新たに再編成する可能性が開かれていると指摘した。

第三部「〈金魚〉のモチーフと連なりの方法」(第六章・第八章)では、室生犀星の晩年の代表作である「蜜のあはれ」の対話体小説という形式について、関係的に機能する主体の様相を描く方法として論じた。また、室生犀星の晩年の文芸における〈金魚〉のモチーフが、〈書けない作家〉のモチーフに付随しつつ連作的に展開する様相を考察した。

第六章「対話体小説という方法…「蜜のあはれ」」では、「蜜のあはれ」の特徴である、全編が直接話法のみで構成される対話体小説という方法について検討した。地の文やト書きが一切なくとも、カギ

カッコが発話を示す引用符だと判り、その連なりが複数の人物による対話表現として読むことできるのは、すでに確立されていた日本の近代小説の慣習が利用されているからであり、そこには文学史的文脈が存在する。この章では、室生犀星の文芸における対話体小説の変遷を分析した上で、「蜜のあはれ」における対話体小説という方法が、戦前の犀星の文芸とは異なる局面性や反復の様相を表していることを明らかにした。

第七章「前日譚／後日譚の連なり…」絵と随想 金魚「後記 炎の金魚」「水の中」では、犀星の晩年の文芸営為のなかに、「蜜のあはれ」の前日譚や後日談を、複数確認することができることを指摘した上で、「絵と随想 金魚」(『小説新潮』一九五八・六)、「後記 炎の金魚」(『蜜のあはれ』一九五四・一〇)⁸、「水の中」(『自由』一九六〇・六)を、「蜜のあはれ」との関係进行分析した。また、「水の中」では、自律性を放棄するポーズを用いることによって、ただ「引き摺られて」「憑かれる」ことで連なる「続編」の在りようを確認できる。この検討を通して、「蜜のあはれ」の「続編」という前日譚／後日譚の繋がりが展開する様相を指摘した。

注

第八章「「わたくし」の言葉を引きいれること…」火の魚」では、単行本『蜜のあはれ』(新潮社、一九五九・一〇)の装幀に使われた魚拓「炎の金魚」を、折久美子が作成するエピソードをモデルとする、室生犀星の短編小説「火の魚」について、語る「私」が一貫して作品を統御するという前提を見直し、折見とち子によって書かれた手紙の言葉の効果を分析した。その上で、「装幀を造り上げ」ることをめぐる物語「火の魚」は、「書物とわかれを告げる」直前の「たわひもないまま小説の何処かが生きてゐる」地点を書き留める小説であることを指摘した。

本論文は、以上のような構成により、室生犀星の晩年の文芸営為について、既存の書誌的研究では言及されてこなかった作品の整理し、個別の作品を読解した上で、複数の作品の相互作用的な関係进行分析するなど、多角的な方法から、室生犀星の晩年の文芸における〈書けない作家〉をキーワードとした関係的な様相について論じた。

¹ 奥野健男「室生犀星入門」(奥野健男編著『室生犀星評価の変遷…その文学と時代』三弥井書店、一九八六・七)

-
- ² 九里順子『室生犀星の詩法』（翰林書房、二〇一三・七）
- ³ 能地克宜『犀星という仮構』（森話社、二〇一六・一）
- ⁴ 中村真一郎・江藤淳・小島信夫「創作合評一九五九・一〇・一九」
（『群像』一九五九・一二）
- ⁵ 安藤宏『「私」をつくる…近代小説の試み』（岩波新書、二〇一五・一一）
- ⁶ 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』（博士論文、二〇一七・三、山口県大学共同リポジトリ、
<http://ypir.lib.yamaguchi-u.ac.jp/bg/metadata/2181>）
- ⁷ 初出時は「ゆふばえの男」（『婦人公論』一九五七・一）と題され、
単行本『夕映えの男』収録時に改題された。
- ⁸ 初出時は「小説の聖地」（『新潮』一九五九・五）と題され、単行本
『蜜のあはれ』収録時に改題された。「小説の聖地」掲載号の『新
潮』は「蜜のあはれ」連載終了の翌月号である。

凡例

- ・室生犀星の文章の引用は、詩は『定本 室生犀星全詩集』（全三巻、冬樹社、一九七八・一一）、詩以外は『室生犀星全集』（全一二巻別巻二、新潮社、一九六四・三―一九六八・一）を参照し、適宜初出・初版本と照合した。新潮社版全集に収録されていないものは初出によった。
- ・引用文における漢字の表記は、原則として新字体に改め、ルビは適宜省略した。引用文中の傍点、傍線部は、特に注記のない限り原文のままである。
- ・文中の〔 〕は稿者による注釈を示す。また、引用文中の／は改行を示す。
- ・単行本、雑誌のタイトルは『 』、個別の記事は「 」で示し、書誌事項を○で示した。ただし、引用文献中に含まれる約物などは原則として原文の表記に揃えた。
- ・引用文献及び参考文献の書誌事項において、雑誌・新聞・文庫本・新書本の出版社名は省略し、文庫本・新書本についてはその叢書名を記した。
- ・本論文に掲載した【図表2】『黒髪の手』（新潮社、一九五五・二）、【図表4】『蜜のあはれ』（新潮社、一九五九・一〇）の画像は、株式会社新潮社著作権管理室より掲載の許諾を得て、稿者が撮影した。

第一部 晩年の〈復活〉まで

第一章 戦中・戦後の『室生犀星文学年譜』未記載作品——「言葉」「桃源」

一 『室生犀星文学年譜』未記載作品（一九四〇～一九五五）

最新の犀星全集である『室生犀星全集』（全一二巻・別巻二、新潮社、一九六四・三～一九六八・一）は、編者の一人である奥野健男が「この全集は全貌を表す企画ではあるが、完全全集ではなく、全著作の三分の一を収録したにとどまった」と述べているように、犀星の発表した作品を網羅してはいない。新潮版全集刊行後、『室生犀星句集 魚眠洞全句』（北国出版社、一九七七・一一）や『室生犀星童話全集』（全三巻、創林社、一九七八・七～一二）、『定本 室生犀星全詩集』（全三巻、冬樹社、一九七八・一一）、『室生犀星全王朝物語』（上下、一九八二・五～六）などによって進められた犀星作品の書誌的な整理は、室生朝子・本多浩・星野晃一編『室生犀星文学年譜』（明治書院、一九八二・一〇）と室生朝子・星野晃一編『室生犀星書目集成…序跋付』（明治書院、一九八六・一一）の刊行によって

一大画期をなした。その後、『室生犀星未刊行作品集』（全六巻、三弥井書店、一九八六・一二～一九九〇・一一）が刊行され、星野晃一「『室生犀星文学年譜』発刊後における収集資料の紹介」（『城西国際大学紀要』一九九五・三）や須田久美「室生犀星作品年譜補遺」（『室生犀星研究』二〇一八・一一）などの補遺とともに、犀星研究は多様化と細分化の道を進んできた。しかし、犀星の多様な文芸営為には、今なお未開拓の地平が残されている。

本章では、主に国立国会図書館のデジタル化資料のオンライン・データベース²を参照し、「歴史の祭典…皇紀二千六百年奉祝日に」が発表された一九四〇〔昭和一五〕年から、「随筆 女ひと」の連載が始まる一九五五〔昭和三〇〕年までの範囲を中心に調査した。【図表1】は、この調査によって確認することのできた、『室生犀星文学年譜』及び星野氏と須田氏による補遺に記載のない作品の一覧である³。

【図表1】『室生犀星文学年譜』未記載作品一覧

年	月日	作品名	種類	初出紙誌名	巻号	収録単行本	備考
1938	11	映画このごろ	随筆	東宝映画	2(3)	あやめ文章	
1940	2	湯の冬	俳句	ホーム・ライフ	6(2)		
	5	汲み水(扉)	随筆	青虹	14(5)		
	6	龜馬寺前	小説	公論	3(6)	戦死	
1941	5	行春	詩	通信協会雑誌	393	美以久佐	
	6	笛吹くひと	詩	文化日本	5(6)	蝶・故山	
		蠅	詩	文化日本	5(6)	蝶・故山	『蝶・故山』では「秋の蠅」と改題。
		人あれ	詩	文化日本	5(6)	蝶・故山	
1942	5	春日にこそ	評論	文化映画	2(5)	残雪	初出「大東亜建設と文化映画」欄。
1943	8	蠅ノ町七 ハタラクアリ	童話	ツヨイコヨイコ	13(5)	五つの城	『五つの城』では「蠅の町」と改題され、全11章となっている。
	12	冬に入る	俳句	実業之日本	46(23)		全8句。
1944	1	蠅ノ町 アリノユメ(一)	童話	ツヨイコヨイコ	13(10)	五つの城	※県立神奈川近代文学館蔵。
	2	蠅ノ町 アリノユメ(二)	童話	ツヨイコヨイコ	13(11)	五つの城	※県立神奈川近代文学館蔵。
	11	言葉	詩	中学生	28(7)		
1945	7	※片信	小説	月刊毎日	2(7)	信濃山中	※石川巧「補助資料『月刊毎日』目次」(『幻の雑誌が語る戦争』、『月刊毎日』戦時下文学『月刊毎日』傑作選(青土社、2017/12)、石川巧編『幻の雑誌が語る戦争』(青土社、2019/1)に紹介された。
1946	10	モギレエフスキ	詩	令女界	24(6)	旅びと	※影山亮「室生犀星「聖母」と初出誌『地上』について」(『室生犀星研究』2018/11)に紹介された。
1947	2	※聖母	小説	地上	1(7)	童女菩薩	
	3	あたらしい年	詩	フレンド	2(2)		目次では「初午」。『文学年譜』では、『一つぶのたね』(文祥)「祥」の誤り。堂、1947/11に初出と記載。

第一章 戦中・戦後の『室生犀星文学年譜』未記載作品——「言葉」「桃源」

<p>原則として、国立国会図書館のデジタル化補誌資料データから1940～1955年の範囲で室生犀星の執筆記事を抽出し、『室生犀星文学年譜』及び、星野論、須田論の補遺に記載のないものを示した。なお、再録と判るもの、俳句の選などは省いた。</p>			1958	1957		1955			1954		1952				1951	1949	1948				
	6 / 15	6	4	11		6	11	9	1	12	7	9	9	6	5	5	6	8	5		5
	私に寝る	かにや くまんばちと：室生犀星さんのおはなし	随筆 白い靴	私の人間形成 かみそりの刃	借景	わたくしより先に	白秋をおもふ記	草太郎の日記	追悼録 悼遥空	野に臥す者	哀婢伝	金沢と北国文化をどう観るか	御名夕暮の祭詞	生き方	二つのお話	桃源	ねずみの兄弟	雲雀	※紀有常	殺人的風景	枯草
	談話	談話	随筆	随筆	随筆	詩	随筆	童話	随筆	小説	詩	アンケート	詩	随筆	童話	小説	童話	随筆	小説	詩	詩
	週刊読売	こころに光を 2年生	装苑	旭の友	日本文化財	政治公論	短歌	3年の学習	短歌	小説公園	装苑	北国文化	詩歌	群像	よいこ 2年生	天馬	フレンド	思潮	新生活	浮世絵草紙	浮世絵草紙
	17 (27)		13 (4)	11 (11)	2	14	1 (11)	9 (6)	1 (1)	3 (13)	7 (7)	6 (69)	31 (6)	6 (6)	2 (2)	1 (4)	3 (5)	4	3 (1)	1 (9)	1 (9)
			随筆 硝子の女		誰が屋根の下	随筆 続女ひと	随筆 続女ひと		誰が屋根の下	舌を噛み切つた女	集『定本室生犀星全詩集』第三巻						五つの城	童女菩薩			
	今永里子・記。	山本和夫・記。『こころに光を 2年生』は、日本児童文学者協会編、実業之日本社発行の書籍。	『随筆 硝子の女』では「ちがひ」と改題。						『室生犀星文学年譜』では、1954/11と記載。	『室生犀星書目集成』『室生犀星文学年譜』では1951/12と記載。	『定本室生犀星全詩集』に初出情報あり、『文学年譜』記載漏れか。		目次では「弔詩」（前田夕暮追悼詩）。	「四季」欄掲載。他に河盛好蔵、草野心平、網野菊ら。『文学年譜』には、1946/10に同項目あり。	「一、くまとうま」「二、うぐいすのせんせい」。			『室生犀星文学年譜』『室生犀星書目集成』では1947/6と記載。	※石川巧「補助資料『新生活』目次」（『幻の雑誌が語る戦争』『月刊毎日』『国際女性』『新生活』『想苑』青土社、2017/12）に紹介された。		

二 犀星最後の戦争詩「言葉」

今回の調査で確認できた作品の多くは、児童や青少年を読者層とする雑誌に発表されたものである。戦中の犀星にとって、詩や童話が重要な活動の場であったことが改めて確認できる。

次に全文を引用する詩「言葉」(『中学生』一九四四・一一)は、おそらく犀星が発表した最後の戦争詩である⁴。この詩は戦時下に編まれた詩集『美以久佐』(千歳書房、一九四三・七)や『日本美論』(昭森社、一九四三・一二)刊行後に発表されたために未刊行のまま終戦を迎え、その後も紹介されることがなかった。

我々にただ一つの言葉がある、
この輝ける言葉だけをまもり
それを目標にすすむのだ、
それは我々の生きてゆくことは
勝つことより外にないことだ、
勝つことは生きぬくことだ、
生きぬくために勝たねばならないのだ、
この言葉をまもり
これを生かしてゆくために

敵首百万はおろか

その指一本の動くのを許さないのだ、
我々の祖父姉妹を生かしめるためには

子供や妻を生かすためには

何としても勝たねばならないのだ、

生きよ

勝てよ

そして我々は生きぬいで

死から躍り出る活闘さを持つて

迫りに迫るのだ、

生きる前にとうに命はすてゐる、

そこからあたらしい命をまもるのだ。

あたらしく生きて戦ふのだ、

日本人はみな生きて生れかはつて戦つてゐるのだ。

「生きよ／勝てよ」と訴えかけ、「死から躍り出る」や「あたらしく生きて」、「生れかはつて」といった蘇りのイメージによって(戦時下の日本人)に同化するこの詩は、明確に戦争協力的なメッセージを放つ。一方で、「それは我々の生きてゆくことは／勝つことよりほかにないことだ、／勝つことは生きぬくことだ、／生きぬくため

に勝たねばならないのだ、」という同語反復は、その題名とは裏腹に、
〈言葉〉の枯渇といった印象を与える。

犀星の戦中の詩について論じた九里順子「詩人Ⅱ生活者Ⅱ『美以久佐』『日本美論』『余花』」⁵は、詩「十二月八日」（初出未詳・『美以久佐』所収）について、「臣の一人」としての無名のナシヨナリズムの感情が、イデオロギーや思想で底上げされることなく表出されている。国民であり詩人であることが、この詩のモチーフのすべてである」と指摘する。「十二月八日」は、「絵も彫刻も音楽も／そして文学も勝利にぶら下がる」、「この日何かをつくり／何かをのこしたい、／文学の徒の一人としてそれをなし遂げたいのだ」といったように、国家の「勝利」と重ねあわせて自身の「文学」的成果へと意識を移す詩である。この「十二月八日」をはじめ、犀星の戦争詩では、戦時下の詩人としての自意識が多く書き込まれている。それは、九里論の指摘する「犀星にとって、書くことは何よりまず具体的な行為であった」ことに由来しているだろう。また、九里論は、詩「用意」（『新潮』一九四二・一二）について次のように考察し、やはり「具体的な行為」としての創作に触れている。

先が見えない非常時の中で、犀星は、できる限りの暮しの続行を心がける。書くことは、「餓えない金を用意」するための「仕

事」であり、同時に「つまらない一行を千古に磨く」果てのない鍛錬でもある。文筆という「武器」の鍛錬によって、犀星は自己と渉り合い、そのような自己を通して世と渉り合うのである。

しかし、「言葉」においては、生活も自己も、具体的なものとしては語られない。そこでは、「生きてゆくこと」が、「勝つこと」という国家のための「ただ一つの言葉」として反響している。これは、犀星のそれ以前の戦争詩で自己言及されてきた詩人像とは異なるものだ。そして、一九四四年末の逼迫した戦況で生まれた「言葉」の表現は追求されることのないまま、終戦が訪れたのだった。

三 「桃源」と雑誌『天馬』

「桃源」は、苦楽社発行の青少年向け雑誌『天馬』^{ベガサス}一九四九年五月号に「現代小説」と角書されて掲載された短編小説である。『天馬』掲載後、単行本や全集などに収録されなかった「桃源」は、『国立国会図書館オンライン・データベース』や「苦楽」『天馬』執筆者・画家・撮影者索引』（『おさらぎ選書』第二二集、二〇一四・五）でその作品名と書誌を確認することができるものの、初出誌『天馬』以外で

は読むことができず、管見の限りでは、文学年譜の補遺研究を含めたこれまでの室生犀星研究において言及されてこなかった。まず、その掲載誌「天馬」について確認する。

「桃源」の初出誌『天馬』とその姉妹雑誌『苦楽』について、『日本近代文学大事典』は次のようにまとめている。

文芸娯楽雑誌。昭和二一・一一―二四・九まで確認。通巻三八冊（内、別冊、臨時増刊の四冊を含む）。編集人須貝正義、発行人山口新吉。（のち須貝が兼ねる）。苦楽社発行。大戦後の外国謳歌の趨勢に抗して「頑固で旧弊な日本人の雑誌」という気概から、大仏次郎がはじめたもの。〔略〕

別冊として、小説特集、講談特集なども刊行、昭和二三年には大部の海外版発行権を得、さらに翌年から青少年向けの姉妹雑誌「天馬」をも併刊した。⁷

『天馬』創刊時の『苦楽』の編集後記には、「苦楽のほか、弟分の資格で、天馬と云ふ雑誌を、この正月から創刊します」として、「苦楽を信頼して下さった方々は、やはり天馬を認めて頂けるでせう。どうか、弟さんやお子さんに、おすゝめ下さいまし」とあり、『天馬』の創刊号でも、「ほんとに真面目な娯楽と教養を目的とした

雑誌」と創刊理念を述べた上で、「わが社の表看板である『苦楽』は、戦後の雑誌界に、真面目に、堂々たる歩みが続けてゐます。そして今後も益々「我が道を往く」ことでありませう。雑誌「天馬」（ペガサス）は「苦楽」の第二世として誕生しました。娯楽雑誌の新しいスタイルを創造したいと願ひてゐるのです。内容が面白く読めて、しかも教養の豊かな読物で全誌面を埋めたいと思つてゐます」⁹と、やはり『苦楽』との関わりを強調しつつその理念を説いている。しかし、苦楽社で編集に携わっていた須貝正義は、『天馬』は大佛の理想とした「少年倶楽部」と「中央公論」「改造」との間の教養・知識の狭間を埋める作業に、適切な回答を出し得なかった。第一、戦争の後遺症である、闇市文化の洗礼を受けている青少年たちにとっては、知識よりパンの時代だった。若々しさが無い。「苦楽」の垂流といわれても、仕方のない出来映えだった」と回想しており、販売状況も「想像を絶して不振だったのである。返本九割とも云われた」、「七月号まで計六巻を発刊したが、ついに浮上することは出来なかった。惨敗である」と述べている¹⁰。

『苦楽』を主宰していた大佛次郎は、戦後文学史において『苦楽』の名が語られないことを、「三号で消えた新しい同人雑誌のことは書いてあつても、新しい運動でないから「苦楽」を見なかったのだろう。古い日本の残照だった老大家の落着きはらった仕事で、どれだ

け戦後の日本人の感情の渇を癒したとか、私は現在も自慢に思っているくらいである」と回想しているが¹¹、一九五八年八月に日本芸術院会員となる犀星も、小説「山中を去る」(『苦楽』一九四七・四)、「俳句」(『苦楽』一九四八・八)、小説「妙齡」(『苦楽』一九四八・九)を発表した「老大家」の一人であった。

犀星の「日記」¹²には、一九四九年一月一日に「『苦楽』(天馬)原稿依頼」、同月二二日には「『苦楽』原稿送る。「桃源」二十三枚」、さらに同月二九日に「『苦楽』より一万三千、「文芸都市」(論者注、この年三月に「山に住む」を発表した『文芸首都』のことか)より九千九百円とどく」と、依頼を受けてから、原稿を送付し原稿料を受け取るまでの流れが書き残されている。

「桃源」は「大きな城下町」で暮らす少年期の「私」に寄り添った語りを主調とした一人称の回想体小説である。舞台の「大きな城下町」は、「蛤坂」¹³や「第四高等学校」といった固有名詞から、作者・室生犀星の故郷である石川県金沢市だと分かる。また、作中の「私」の様に犀星が「学校」に通っていた期間は、一八九五(明治二八)年に尋常小学校へ入学してから一九〇二(明治三五)年に高等小学校を退学するまでであり、回想される時間は一九〇〇年前後だろう。犀星の作品をある程度読みなれた読者にとっては、想起しやすい時空間となっている。「一 仏師」から「五 友情」までの物

語的な繋がりのない断片で構成される(それぞれの場面に脇田和による挿絵が描かれている)「桃源」では、少年期の「私」が見た、仏師の父子や、泥鰌のかばやき屋、幡田屋という鳥屋、役者、燐寸会社、川魚料理屋、川師といった、故郷の風俗とそこに生きる人々の姿が中心的に語られる。

回想体小説といっても、「店の中にはいろいろな種類の仏像が、折り重つて飾られ、塗金をした観音のやさしい顔のうしろに、弘法大師の像が開眼したまま置いてあり、釈迦の像が百獣にまもられながら横臥してゐるのがあつたりした」という冒頭に代表されるように、少年期の「私」が〈見たまま〉を語るような文体となっている。しかし、回想の枠組みは、「四 命」の後半、次のように唐突に顕現する。

そして長じて文学をまなび、執拗に機会あるごとに、私は私にある命と、さかなの命とをくらべて見て、そこにどれだけの繋ぎがあるかを知りたかつたのだ。多くの小説家は人間の生活を面白くまた可笑しく有益にえがいてゐるあひだに、私はけふもまた他人には些つとも興味のないらしいことを、私はこまごま〔ま〕と書き綴ることに倦むことを知らない、これも一人の育ちも感覚も異つた作家のよぎない手記なのであらう。これらの

手記によつてよぎなき作家といふものは、人事交錯を主眼とする小説家にとつては、或ひは雑草のなかにちらちらする得体の分らない花の類ひであつたら、私にとつて倅せなことどもであらう。私は魚について、または樹木について、故郷の町について多くの紙をむだづかひして来た者であるが、それも幾ら書いても書き尽せない多くの命が、眼に聳え、眼に動いて見えてゐたからであらう。

ここで、「けふもまた」「他人には些つとも興味のないらしいこと」を書いてゐる「私」の現在が示され、「幾ら書いても書き尽せない多くの命が、眼に聳え、眼に動いて見えてゐた」ままに書く態度が自己言及されていることは、「桃源」の大きな特徴である。

四 「私」と「さかな」との間

「桃源」においては、「私は私にある命と、さかなの命とをくらべて見て、そこにどれだけの繋ぎがあるかを知りたかつたのだ」、「幾ら書いても書き尽せない多くの命が、眼に聳え、眼に動いて見えてゐた」ことが、「私」の「よぎなき手記」の源泉である。しかし、樽の泥鰌、殺された小鳥、水槽のなかの川魚など、「桃源」に描かれる

生きもののほとんどは、自然環境のなかに生きるものではなく、人間の手の加わつたものとして表れる。「五 友情」で、「川原に年じう遊んでゐた私は、生きたさかなはそんな訳で何時も、自分の遊びの池に生かして眺める微妙さを、欠いてゐた」と語られるように、私は「さかなの命」をそのまま知ることができない。このような表現は、晩年の犀星の代表作「蜜のあはれ」（『新潮』一九五九・一四）や「火の魚」（『群像』一九五九・一〇）と類似している。

「蜜のあはれ」では、金魚の少女「あたい」に「あるだけを書き、あるだけを叩き売つた心のぼろを提げている踵のヤブれた人、そんなひとがさ、あたいのやうな若いのと一緒に寝るのは、百歳にして恋を得たと矜がましく仰有つても、いいくらゐよ、あたいはもう金魚ぢやないわね、一枚の洪紙同様のをぢさまだつて生きていらつしやるんだもの、一たい何処にいのちがあるのよ、いのちの在るところを教へていただきたいわ」と問われた老作家が、「をぢさんはをぢさんを考へてみても、いのちを知るのに理屈を感じてだめだが、金魚を見てゐると却つていのちの状態が判る。ひねり潰せばわけもない命のあはれさを覚えるが、をぢさん自身のいのちをさぐる時には、大論文を書かなければならない面倒さがある」と返答する。もちろん、ここでは「金魚を見てゐる」だけで「いのち」の状態を知ることとはできず、「ひねり潰せばわけもない命のあはれさを覚える」よう

なことも行われない。なにより、金魚の少女が言うように、「あたいはもう金魚ぢやない」のである。金魚の命と「をぢさん自身のいのち」の繋がりは、金魚を少女として言葉をやりとりする対話体小説を書くなかで求められていく。しかし、「蜜のあはれ」の後半では、「きみを何とか小説にかいて見たいんだが、挙句の果にはオトギバナシになつて了ひさうだ」という老作家の企てを、「あたい」は「金魚のくせに神通自在で、ひよつとしたら人間よりかなほ知ることば知つてゐると来たのでせう。で、書くことの狙ひが外れちやつた訳でせう」と見透かしている。

また、「火の魚」の、「感情も何も見えないさかなといふものに、その生きる在りかを見たいばかりに、裏の大河の磧に出て、さかなをつかまへると池を作つて絶えず新しい水を引き、そこに放流して私はさかなを眺めて多くの日々を送つた。〔略〕けれども多くのさかなは一ところに動かない姿勢をつづけ、ひどさうにあぎとの内の赤い物を見せ、呼吸を殺して潜んでゐた」という書き出しは、「桃源」の「五 友情」と同様、川原に作つた池で生きた魚を見たいがうまくいかないことを表す。「火の魚」では、女性編集者・折見とち子に金魚の魚拓をとらせることで、「私は小包の紐をとぎ、美濃半紙五枚にとられた魚拓を見いつた時、本物のさかなのからだを直接写し取るといふことの、その本物といふものが人間の手によつて描くこと

の出来ない生きのあることを知り、それに精神の勢ひが魚体にみなぎつて、反りを打ち、反りの背後に蒼ぞらを感じたくらゐであつた」と、間接的に目的が達成される。

では、「桃源」ではどうだろうか。やはり、「私は私にある命と、さかなの命とをくらべて見て、そこにどれだけの繋ぎがあるかを知りたかつた」という願いは、直接的には達成不可能なものとなっている。題名の「桃源」が示すのは、このような、達成不可能、到達不可能を表す〈隔たり〉のモチーフだと言えるだろう。そして、「桃源」においては、「私」が見る故郷の人々が、魚と「私」の中継地点に置かれ、「私にある命と、さかなの命とをくらべて見」るための補助となっている。最も代表的なのは、「きんとき」だろう。川師の「きんとき」から「私」が鮎を貰うと、「鮎は弱いものであるが、すぐ息を吹き返して池の中に泳ぐやうになつた」のである。

しかし、「私」と「きんとき」の繋がりをまた、曖昧なものである。「私」が「きんとき」に、「今まで何をしてゐたかといふ挨拶と、これから川原で時々会へるといふしたしみを含めた」声をかけても「私自身はよく分つてゐる心算だつたが、彼にそれが通じたかどうか分らない」のであり、「彼はいつでも卒気なく、ふんと鼻さきで返事するだけで、言葉にあらはして言つたことは、一度もなかつた。何でも可笑しいことでも、鮎の札をいつても、紙にくるんでお茶を持つ

て行つて遣つても、いつもふんといふだけであつた」ように、「きんとき」は「私」に対してほとんど「ふん」としか言わない。「町下の貧しい村落同様な処に住んでゐた」川師の「きんとき」と、彼に「上等なお茶」を届ける「私」との〈隔たり〉は小さくないのである。

「きんとき」だけではない。少年期の「私」が見た故郷の景観は、そこに生きる人々故郷と「私」との〈隔たり〉によつて構成されているようである。その〈隔たり〉は、例えば、職業的な偏見として、故郷の人々の容貌に見出される。常にひとりきりで他の人々は着目しないような対象を見ている「私」については、家族構成や家柄が語られないことは対照的である。

「一 仏師」で、友人・大宮の父は次のように語られる。

その日私は店の間に突然に這入つて来た大宮の父の顔を見て、仏師といふ者は普通の人と異つた容貌をしてゐることを、もつともらしく思つた。眼付は釣り上がり顔色は貝のやうにつつととにこく、つめたい感じであつた。物も言はず唯人間の顔に似た仏像ばかり作つてゐては、外出をしないから顔色が悪く、その上、眼をとぢた仏像や、開眼仏と終日睨みつこをして仕事をしてゐたら、あんな顔になるのかも知れない。

また、「二 幡田屋」での泥鰯の串焼きを売るお内儀さんは、「台の上で眼のむけたお内儀さんは今日も根気よく泥鰯を裂いて串にさしてゐた。下瞼のむけてゐるのも、永年何十万疋か算へきれない泥鰯を殺してゐたから、ああいふ怖い眼になつたのだと人は噂してゐた」と語られ、その人の職業と外見とが極めて無批判に結び付けられている。さらに、長年その職業に携わる人物だけではなく、仏師の息子である大宮が「どこか弘法大師の顔に似た」、「色は黄味をおびた白さで仏像の頬にぬられた陶器の色によく似てゐた」と語られ、「二 幡田屋」での鳥屋の兄弟が「暢びりしたバカのやうなところが広がつた顔付が、小鳥屋の倅らしく見え、亀一はすり餌をつくるので前掛を締め、前掛に糠の粉をくつつけてゐた」と語られるように、職と土地に結びつけられた人々への偏見は、その血族にも適用される。

五 〈女ひと〉以前の可能性

「桃源」においては、記憶のなかの故郷の人々が「私にある命と、さかなの命とをくらべて見」るための補助となつていてと考えられるが、そのとき、少年の眼差しによつて同性の肉体がセクシヤルなものとして捉えられている。

「一 仏師」では「私」と同年輩の大宮少年のことが「手足も少年のくせにくねくねして女のやうで、私はそんなくねくねしたところが鳥渡好きになる時があり」と語られ、「三 臉」では役者の裸体について「役者の胸には間もなく赤い襟と紫の着物とが、べつの着付方の手によつて着せられると、私は羞かしいものを見たあとの、眼を逸らすことを誰も咎めるものがゐないのに、さうしなければならなかった」と語られる。また、「五 友情」では、川師の「きんとき」の裸体は「裸体でいながら物騒なほど大きい肉体」、「荒々しい肉体」と捉えられていた。

この同性の肉体へのセクシャルな眼差しは、「生涯の垣根」(『新潮』一九五三・八)での「彼」と庭師の民さんとの関係などを想起させるものの、晩年の犀星の文芸を代表する表現とはならず、「女ごのための最後の詩集」(『随筆 続女ひと』新潮社、一九五六・三)のなかの「とらへられざるままに」で「どれだけあなたがたのことを／あなたがたのために うたつたことだらう」「だが、あなた方のことはうたひつくせない」と表現されているような、語り尽くせない憧憬の対象としての女性のイメージに収斂するようである。しかし、「桃源」の少年による同性の肉体へのセクシャルな眼差しには、『随筆 女ひと』(新潮社、一九五五・一〇)以降の実際の軌跡とは異なる別の可能性が秘められている。

この可能性は、犀星の晩年の文芸営為において、完全に失われるのではなく、屈折し、別の形をとって表れると考えられる。それは、〈老いる〉自己のの身体への眼差しである。「詩を書くのにも一々平常からメモをとつてゐる。メモの紙切れをくりながらその何行かをあはせようとすると、それがばらばらになつて粘りがなくなりどうしてもくつ附かない、てんで書く気が動かないで嘔気めいた厭気までがして来る」という文章と文章の繋がらないことに苦しむ作家の姿ではじまる、犀星が最晩年に発表した小説「われはうたへどやぶれかぶれ」(『新潮』一九六二・二)では、〈老いる〉身体について、で次のように語られる。

明るい電灯の下で尿意から放たれたからだを横たへると、ずっと暗い処ばかりにゐた眼にはこんなに電灯があかるくては、何も彼もたすかつたやうな気になり、うがひをしてから水を飲み、喉を充分に湿らしてから手を伸ばして煙草を一本つまみあげた。
〔略〕みるみる私は平常はたらく昼間の私に出会ひ、料理店で料理を食べてゐる私の張つた胸を見出して、そして不意に冷えた自分の睾丸にさはつて見ていまさらに驚いた。〔略〕そして自分の広漠としたはなればなれになつた胴とか手とか足とかの、それらのもだえ悲しみ冷えの類がみんなここに集まつて、或る

ときはただ他愛もなくわあと言つて啼いてゐると時もあるし、或るときは冷却しきつて今夜のやうに據りどころもなく、ぶらりとして言葉もないありさまの時もある。平常はちつともその動静を見てやらないのに何の苦痛もなく、この者はただ温和しくしてゐるばかりなのだ。

注

¹ 奥野健男「犀星評の変遷」(『室生犀星評価の変遷』三弥井書店、一九八六・七)

² <https://www.ndl.go.jp/> 閲覧日：二〇一九・八・三一

³ 「片信」(『月刊毎日』一九四五・七) 及び「紀有常」(『新生活』一九四七・五) は石川巧『幻の雑誌が語る戦争』、『月刊毎日』、『国際女性』、『新生活』、『想苑』(青土社、二〇一七・一二) に、「聖母」(『地上』一九四七・二) は影山亮「室生犀星「聖母」と初出誌『地上』について」(『室生犀星研究』二〇一八・一一) によって紹介された資料である。

⁴ 「言葉」発表から終戦までの期間、犀星は『芸苑』(一九四四・一二) に「夜半のあきかぜ」「山の深さ」を発表しているが、これらは戦後『旅びと』(臼井書房、一九四七・二) に収録された詩であり、ともに山中の情景を描いた内容である。一九四五年の詩の発表は確認できなかった。

ここでは、〈書けない作家〉のモチーフが、〈老いる〉自己の身体における〈隔たり〉として、執拗に捉えられていくのである。

⁵ 「詩人Ⅱ生活者」(『室生犀星の詩法』翰林書房、二〇一三・七)

⁶ 国会図書館書誌 ID : 000000015924,

URL:<http://id.ndl.go.jp/digimeta/1800363>, 閲覧日：二〇一九・八・三一

⁷ 古来侃「苦楽」(『日本近代文学大事典』第五卷、講談社、一九七七・一一)

⁸ 坐雨廬「編輯後記」(『苦楽』一九四九・一)

⁹ 「編輯室便り」(『天馬』一九四九・一)

¹⁰ 須貝正義「大佛次郎と「苦楽」の時代」(紅書房、一九九二・一一)

¹¹ 大佛次郎「安鶴さんと「苦楽」」(『安藤鶴夫作品集1』月報、一九七〇・五) ※引用は『おさらぎ選書』(第二二集、二〇一四・五) による。

¹² 室生犀星「日記 昭和二十四年」(『室生犀星全集』別巻一、新潮社、一九六六・五)

¹³
「蛤坂」は犀星の育った雨宝院の北側にある地名として、宮川成作『金沢市街全図改正実測』（一八九七）で確認できる。また、現

在も石川県金沢市野町一丁目から寺町五丁目にかけての坂の名前として残っている。

第二章 虚構の〈復活〉前夜——「蝶紋白」

一 履歴から消去された『黒髪の手』

一九五五〔昭和三〇〕年二月、室生犀星の短編小説集¹『黒髪の手』が新潮社より出版された。『黒髪の手』は、犀星にとって、短編小説集『氷つた女』（クラルテ社、一九四八・一〇）、随筆集〔付、俳句・詩・小説〕『泥孔雀』（沙羅書房、一九四九・八）以来五年半ぶりの新作単行本であり、奥野健男「犀星評の変遷」（奥野健男編『室生犀星評価の変遷…その文学と時代』三弥井書房、一九八六・七）によれば、「七年間一冊の新刊本も刊行されない不遇時代が続き、犀星は戦後の人々から、完全に忘れ去られ、過去の作家になつてしまつた」頃、そして、「この『黒髪の手』は売れなかつたが、その年の十月に刊行された『随筆女ひと』は、たちまち六万部というベストセラーになつた」、「犀星は奇跡のごとくよみがえり、人々は驚嘆し再び、みたび空前の犀星ブームが捲き起つた」という、『随筆 女ひと』

（新潮社、一九五五・一〇）による〈復活〉の前夜に出された一冊である。奥野は「その頃の犀星のうつうつたる心情と生活」に詳しいものとして「夕映えの男」（『夕映えの男』講談社、一九五七・六）²を挙げている。

「夕映えの男」は、「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」と書き出され、「五六年の間かういふさびしい日を送り、知己からおくられる立派な作品集に返すための自著もなかつた」「私」が、「わかい女の人」にむかふ、私の美学の観念をひそめたもの「まるで詩集のやうな装ひの本」を出版するまでが書かれた小説である。この「詩集のやうな装ひの本」については、森晴雄「夕映えの男」論…「生きてゐる証拠」³がすでに、室生犀星の作家生活における事実と照合し、『黒髪の手』ではなく、「本の売れない男を際立たせるには」「よりふさわしい」ものである『随筆 女ひと』を彷彿とさせる記述になつてゐることを指摘している。だが、「沈滞期」以降最初の単行本で

あるはずの『黒髪の手紙』が何故「夕映えの男」に書かれなかったのかを問いたおすとき、犀星の一九五五年三月四日の「日記」⁴から、極めて単純な回答を用意することができる。

「黒髪の手紙」古山高麗雄、川路柳虹、堀たえ子、の三氏におくる、こんどは寄贈分二十冊分を貰ふことにした。自分の書物を貰ふことはばかばかしいが、それとは別な意味で何年ぶりの本であるから、つい義理のある人におくるやうになるのである。装幀で失敗したので包ミ表紙をとつて、おくることにした。中の布表紙は自分がこさへた装幀だからである。

犀星は、待ちわびた近作集の完成に際して、「装幀で失敗した」と、包み表紙を外して知人に謹呈本を送っていた。つまり、犀星にとって、『黒髪の手紙』は「美しい装幀の書物」となり得なかったのである。本扉に「鍋井克之装幀」と書かれているその装幀【図表2】について、編集を担当した谷田昌平⁵は、「カバー（「包ミ表紙」）は表から裏にかけて画伯の花の画が刷られているが、最初「字と紙だけ」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」とした上で、次のように述懐している。



【図表2】 室生犀星『黒髪の手紙』（新潮社、一九五五・二）

『黒髪の書』は私が編集者になって最初に手がけた単行本である。装幀や目次についての犀星の希望は、時代の感覚に合わない点が多くて、社の編集会議で受入れられなかった。未だ編集者として素人に近かった私は、犀星先生に対する申訳なさと共に、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つくることの難しさを感じた。

とはいえ、前述の森論が「作者犀星と直接結びつける必要はない」と指摘したように、小説として発表された「夕映えの男」における取捨選択はその小説の構造のなかで問われるべきであろう。

では、「私の履歴書」⁶で、再度、この虚構が繰り返されることはどうか。室生犀星が自身の〈復活〉をどのように相応しい物語として提示したか、改めてその履歴から『黒髪の書』を消去した意味は、何であろうか。

「私の履歴書」には、戦後に体験した「三度目の沈滞期」について、次のようにある。

作家にとって一等さびしいことは一冊の書物も出ないといふ時期は、何と言つてもたすからないことなのだ。

昭和二十九年小説「ボストンバッグ」を書き前の年の「生涯の垣根」とともにいささか見直され立ち直つたが、随筆『女ひと』『続女ひと』を書いて久しぶり、書物としてこれを机上に眺めることが出来たが、どちらかといへば小型の地味な書物であつたが、珍らしく重版の時を得て出版書店からの検印紙の到着するのが、毎土曜日ごとになり速達便の呼び声を私は聞耳立てて聴いた。

ここでは、より確かに、『黒髪の書』が黙殺されている。このあと
の文章では、「小説「舌を噛み切つた女」を書き、「妙齡失はず」を書き、長篇「三人の女」を書き」と、「私」が「三度目の沈滞期」から「立ち直つていく様子が語られ、また、「憑かれたひと」として、

昭和三十年から三十六年初頭にかけ、私は物の怪に憑かれたやうに書いて、毎日たくさん活字を吐き尽した。「杏つ子」の後に長篇「我が愛する詩人の伝記」を書き、長篇「かげろうふの日記遺文」を書き、「蜜のあはれ」を書き、「硝子の女」を書き、「生きたきものを」を書き、「女流作家評伝」を書いた。

と述懐されている。つまり、「私の履歴書」における晩年の〈復活〉は、作品を書くこと、それも「物の怪に憑かれたやう」に書くことによって為し遂げられていくのである。さらに、この「私の履歴書」自体についても、同作中で「虎の門病院で肺炎の治療をうけながら、毎日七度三分の発熱の間に執筆された」と言及し、「書くといふ氣になつた時の私には、ふだんの健康がそろそろ戻つて来てゐることに氣づくのだ」と、書くことによる自己回復の期待が示されている。

本章は、その履歴から削除された『黒髪の手』の巻末に収められた短編小説「蝶紋白」(『文芸』一九五四・六)を分析するものである。「蝶紋白」はこれまで、一九五四年一月から二月にかけて日比谷胃腸病院に入院していた犀星の経験を書いたものとされ、先行する「黄と灰色の問答」(『群像』一九五四・四)、「文章病院」(『小説公園』一九五四・五)との三部作として言及されることが多かった。だが、「彼は文章と一しよに入院したといつてよい」と語られる「蝶紋白」での病院生活には、前二編や室生犀星の「日記」との相違点から、特異な虚構性が指摘できる。現実の成功の陰に隠れ、作家の神話化した履歴に残されなかった、このもう一つの〈復活〉前夜を検討することで、晩年の室生犀星の営為を捉えなおす契機としたい。

二 「蝶紋白」の虚構性

「蝶紋白」について、『黒髪の手』巻頭の「序と解説」には、「蝶紋白」は「黄と灰色の世界」「文章病院」の三編からなり立つ、病院の中の一つの世界であるが、この二編を割愛して「蝶紋白」だけをここにをさめて見た」と書かれている。一九五四年に発表された「彼の罹病生活を描いた連作三編のうち、最後の「蝶紋白」のみが『黒髪の手』に収められ、先行して発表されていた「黄と灰色の問答」と「文章病院」の二編は、のちに随筆集『誰が屋根の下』(村山書店、一九五六・一〇)に収録されたのである。『誰が屋根の下』の「あとがき」には、次のようにある。

「黄と灰色の問答」「文章病院」は小説として発表したものであったが、何処まで小説であるか、また随筆の形式をとつてゐるものだから、判断しにくい、敢てここにをさめることにした。生活にからみ合つたものは見のがすことが出来ない、これらは悉く病院で執筆したものであつて、「女ひと」「続女ひと」の後の私の第三の随筆集である。

「犀星文学がその晩年に大きな開花をみた」その「直接の誘因」に「入院生活」を挙げた沢田繁春「入院もの三部作「黄と灰色の問答」「文章病院」「蝶紋白」について」晩年開花への跳躍台⁷⁾は、この三編を「これまでの文学生活を多少なりとも振り返り、死の予感にとらわれながらもその後の方向を指し示しているような作品」だとしている。沢田論は三編における共通した特徴に、「病気を契機として入院生活そのものはもちろんのこと、病気に関連するいくつかの思い出、いくつかのエピソードについて感想を述べるといった随想風小説の体裁」をとり、「入院生活は、冒頭の執筆時期でも触れたように同時進行に近い形で取り扱われている」故に「作者の精神世界、バックグラウンドを垣間見せてくれることにより、読者の関心を引く作品である」ことを挙げている。また、星野晃一⁸⁾「われはうたへどもやぶれかぶれ」論への緒言⁸⁾も、「最晩年の目覚ましい活躍は、昭和二十九年から始まったとみることができる。その活躍を生んだ要因の一つは、昭和二十九年一月二十二日から二月二十三日にかけての胃潰瘍による約一か月の入院生活、およびその前後のそれにかかわる経験であると思う」と、その晩年の〈復活〉の一因として、この入院体験の重要性を指摘している。この星野論では、「黄と灰色の問答」、「文章病院」、「蝶紋白」に加えて、「くさ鏡」(『芸』一九五四・一一)、「芸術家の生涯」(『群像』一九五六・三)、「行

列の先にゐる人」(『キング』一九五七・五)、「われはうたへどもやぶれかぶれ」(『新潮』一九六二・二)と続く作品群を「へやぶれかぶれ」の覚悟・精神の中に創り上げられた、「杏つ子」「かげろふの日記遺文」「蜜のあはれ」等第五期のきらびやかな文学の陰に、きわめて特徴的なひとつの流れとして存在している」ものとして、合評における中村真一郎の発言⁹⁾を引用しつつ、「長い「遺書」として論じている。また、三浦仁論¹⁰⁾は、この一九五四年の入院中に書かれた「黄と灰色の問答」と退院後に書かれた「蝶紋白」を「共に入院中の出来事や心境を綴った短篇」と捉えた上で、「蝶紋白」について、「最後の「一緒に死んであげませうか」と若い文学者に言ったというその妻の言葉をめぐる犀星の感想には、文学者の死と生についての自身の想いも込められている」と論じ、笠森勇論¹¹⁾は「蝶紋白」を「黄と灰色の問答」「文章病院」に続く、「入院三部作」として「ガンかと疑われるような仕儀になって、自らの身体をいたわらざるをえなくなり、そこでそのことから直接に自分の作家業に思いをいたすというところが、まぎれもなく生活直結型である」と論じている。これらのように「蝶紋白」は、晩年の入院体験、罹病体験を主題とした一連の作品の一つと捉えられており、作家の生活との強固な結びつきから論じられてきた。沢田論や三浦論、笠森論は犀星の「日記」から窺える入院中の執筆状況に言及しており、また、前出の論

と同様の論点を含む星野晃一別稿「われはうたへどもやぶれかぶれ」のバックグラウンド¹²も、一九五四年一月から同年三月にかけての「日記」から、「黄と灰色の問答」および「文章病院」の行間を埋める生の声を聞くことができる」としている。しかし、「日記」と「蝶紋白」との特徴的な差異は、これまで論点とされてこなかった。まず一九五四年の室生犀星の入院中の執筆状況を、「日記」¹³から確認する。

入院中、二月二日には「共同通信に小品原稿を手交、／かうして入院してゐても、やはり書いてゐるヂプシイ生活は、死ぬまでつづくのだらう」とあり、四日には「小説公園」小説、書けるかどうか分らないが、結局書かなければ病院の費用が払えないことになる。すれば、無理にも書かなければならないのであらう」、九日には、「黄と灰色の問答」と題した入院記がやや見当がついた、医者の来ない間に盗人のやうに書いた小説」、一四日には「病室にこもつてゐても、雪とか雨とかはたいくつである。けふも原稿をかいてゐるが、ここで原稿をかかないでゐたら、たいくつなことであらう、「黄と灰色の問答」と「円舞曲ガン」二編で病院生活をつくしたつもりである」と、二編の執筆について書かれている。また、退院後の三月四日には、次のような記述がある。

「円舞曲ガン」をあらため、「文章病院」とした。その方が素直であたりがよいからである。入院中、「黄と灰色の問答」三十八枚、「文章病院」四十八枚、「蟲姫日記」二十八枚、雑文二稿八枚を書いたが、三十日間で百二十四枚書いたことになる、一日四枚医者の眼をぬすんだ仕事である。これだけの原稿料はそつくり病院に支払つたやうなものである。うっかり病氣もしてゐられない、糧道はねた翌日から止まつてしまふからである。

すでに先行研究での指摘がある通り、昭和二九年一月に胃痛を患い、その月の二二日から二月二三日まで日比谷胃腸病院に入院していた犀星は、必要に迫られて「黄と灰色の問答」と「文章病院」を含む数作を執筆し、「入院してゐても、やはり書いてゐるヂプシイ生活」、「医者之眼をぬすんだ仕事」をしていたことが「日記」から分かる。そして、このような作家の状況は、次のように、入院中に執筆された二編に書き入れられている。

「黄と灰色の問答」には、

そして彼は胃ぶくろにはちつとも関係のない顔付で、ちつとも胃潰瘍でも何でもない気持の取り直し方で例の鞆の中から原稿用紙を引きずり出し、毛布を四つ折にして机の高さをつくり上

げると、そこに果物の木箱を置いて書く約束のあるものを書くことにした。

とあり、「文章病院」には、

病室は彼がはひると同時に仕事場になり、彼はベッドの上で原稿の取引執筆をやつてゐた。己むをえないことである。文学者といふものは病んで倒れると、倒れた翌日から糧道を絶たれてしまふ。

とあるように、この二編では、たしかに「医者之眼をぬすんでした仕事」であつた入院中の執筆が「彼」の行為として書かれているのである。

一方、四月一二日に「『文芸』古山高麗雄来訪、仕事依頼」、同月二二日に「仕事、『文芸』の方は『蝶紋白』といふ題にほぼ決定」と「日記」にあり、退院から二か月後に執筆が始められたことがわかる「蝶紋白」は、この点で決定的に異なっている。「蝶紋白」の冒頭は以下のように書きはじめられている。

彼は彼の文章と一しよに病院に入つたといつてよい、永年のあひだに彼の文章はすさんでがたがたになり、潰瘍の出血やガン腫のおできだらけであつて、少しの休養のいとまもなく書いては人手に渡して、乏しい金にかへてゐた。文章もはつらつたる生きものであるから、心臓を酷使することが出来ないごとく、たまにはつかはずに休ませたかつた。だから彼はベッドの中にゐて卵を（タマゴ）搾くやうに、この文章といふものをひそかに搾いてゐた。¹⁴

「黄と灰色の問答」と「文章病院」では、「日記」の中の作家と同様に、入院中も、病室内で医者に隠れながら書き続けずにはいられない作家の姿が書かれていたが、「蝶紋白」では、「文章」を「つかはずに休ませたかつた」と、「彼」が「文章」と共に入院するという虚構が提示されているのである。『随筆 女ひと』に始まる〈復活〉の直前、「蝶紋白」には「文章」を「休ませ」ることが書かれ、もう一つの〈復活〉をその先に見据える物語が示されていた。

三 「文章」の入院

福永武彦¹⁵は、室生犀星の表現の特徴について「一般に犀星は悪文だと言われる」、「例えば人はそこに、主格と目的格が混同し、突飛な形容詞が出現し、一人称がいつのまにか三人称に化け、口では言えないような会話があり、従属句が奇妙に発展し、——要するに論理性がないと言う」ことに触れて、「そこには、この作者なりの論理が厳然としてあり、それは彼の書く文章をも強烈に支配している」と捉えた上で、「部分的に悪文と見られたものが、全体の不条理の世界を暗示するための、絶対的な条件である」と指摘している。ここで福永は、「犀星の文章は、小間切れにして見本として出されれば色彩を失うので、常にその全体が問題なのである」としつつ、「この全体を愛する者にとっては、部分部分の奇矯な表現、曲り角やでこぼこ道の多いこの文章は飽きることもない魅力を蔵しているように思われる」と、室生犀星の小説における部分と全体の関係を述べているが、「文章」を実体化し、「潰瘍の出血やガン腫のおできだらけ」な状態からの回復をめぐって語り出される「蝶紋白」の検討は、その細部の表現の追跡から始められるべきであろう。

では、「蝶紋白」において「文章」の入院とは、どのように表現されているのか。冒頭部分、第一段落の全文を検討する。

「蝶紋白」では、先に引用した「彼は彼の文章と一しよに病院に入つたといつてよい」という書き出しからも明らかのように、「彼」の「文章」が繰り返し実体化されている。冒頭の一文では、「彼」を主語として現在終止形の「といつてよい」と現在終止形で断定する語りが、読点を挟んで、「永年のあひだに彼の文章はすさんでがたがたになり、潰瘍の出血やガン腫のおできだらけであつて」と「彼」の「文章」を主語に据えた擬人化に移行する。その上で、「少しの休養のいとまもなく書いては人手に渡して、乏しい金にかへてゐた」と、再び主語を振じ曲げながら「彼」の状況を説明する。続く、「文章」もはつらつたる生きものであるから、心臓を酷使することが出来ないごとく、たまにはつかはずに休ませたかつた」というセンテンスは、「彼」の心情を代弁するものである。続く、「だから彼はベッドの中にゐて卵を搾くやうに、この文章といふものをひそかに搾いてゐた」というセンテンスでは、先の「彼」の視座を受けた上で改めて「彼」を外から眺めなおし、「文章」を実体化している。「彼」の入院と並行する、「文章」の入院という「蝶紋白」において最も印象的な表現は、このような視座の移ろいのなかで描出されているのである。

また、「蝶紋白」の文体の基調をなすのは三人称代名詞「彼」と〈タ〉文末の表現の使用であるが、「蝶紋白」には、〈タ〉文末と、その他

の文末表現の使い分けが見てとれる。特に、〈デアル〉〈デアッタ〉文末の表現が頻出する箇所について考えていきたい。

小説の文末表現と語りの主体性の関係进行分析した研究に橋本陽介「日本語の語りの位置はどこにあるのか」¹⁶がある。橋本論は、「一人称、現在」を表さない「比較的ニュートラルな形式」である〈タ〉文末と三人称代名詞の使用によって「三人称客観描写」を完成していった日本の近現代文学史において、「だ」も「である」も「一人称、現在」に属する判断を表す語であり、「もとをただせば『浮雲』第一編に見られたような主体的に語る語り手の残存である」とした上で、次のように指摘している。

このような日本語の物語の実態そのものを考察すれば、過去形で語られる物語内での出来事が「客観的な叙述」であり、現在形で語られる部分が「主体的な語り」というように、「本来的に別次元」とする考え方そのものが間違いであることがもはや明らかである。「タ形」を用いて客観的に叙述されているように見えるのは、その主体性を隠しているにすぎない。

このような前提に立つ橋本論が、「だ」「である」など、判断を表す文末詞とタ形」について、「一人称現在を示唆するような文末詞に

比べ、「だった」「であった」の方が客観的でニュートラルな感じになる」とした上で、「物語で使用されている場合、タ形による叙述はその文を物語世界内部のことだけについてのみ語っていることになり、判断する主体性が弱まるのである」と論じ、〈デアル〉文末、〈デアッタ〉文末、〈タ〉文末において見え隠れする主体性の程度について、その強弱を分析していることは示唆に富む。

「蝶紋白」に〈デアル〉文末の表現が最初に見られるのは、第一段落の「或る医者はほとんど患者とは反対の側に顔をそむけてゐても、お腹に置いた手のさはりだけで、少しのくるひのない見きほめができるのである」というセンテンスである。その出現部分を、既に引用した冒頭部分の直後から確認しよう。

元来は医者は医者という音楽家であつて、その指頭のかんかくは腹部にさはるときには、内臓の中にある異常であるための些かの濁音と傷痕をも、取りにがすこと無く捉へてゐた。医者と云ふ音楽家はただ単に皮膚のうへに、指がそぞろ歩きをするくらゐの触りであつても、とどろき互る心臓の交響樂をはじめとして、胆嚢の泥沼や、胃腸の懸崖坦道の悪沢をも、確りとおさへることが出来てゐた。指頭と大脳への電撃的な診方は、もはや音楽家と同じ速度と、或る優美なもつれ合ひを現はすことに

よつて、患者がどこでつまづいた健康を訴へるかを診判して行つた。或る医者ほとんど患者とは反対の側に顔をそむけてゐても、お腹に置いた手のさはりだけで、少しのくるひのない見きはめができるのである。最近はやつてゐるガイガー計数管が感応する放射能の効きめは、ずつと五百年近い以前から医師の指頭がその役割をはたしてゐたことでも判る。

ここでは、「その指頭のかんかくは腹部にさはるときには、内臓の中にある異常であるための些かの濁音と傷痕をも、取りにがすこと無く捉へてゐた」と、物語現在で「彼」を触診する特定の「医者」の様子が語られているようでありながら、「元来」という語により「医者」一般として総括されている。物語現在に対して再現的な語りから、非物語現在的で要約的な語りへとゆるやかに移行するなかで、「医者」の「指のそぞろ歩き」の「触り」は、その触診の捉える感覚が「とどろき互る心臓の交響楽」や「胆嚢の泥沼や、胃腸の懸崖坦道の悪沢」という比喻によって示される。そして、〈デアル〉文末の一文では、物語現在から距離を取り、「或る医者」と「患者」との関係が語られている。続く「判る」という現在終止形文末のセンテンスでは「最近」という語が使われることで、語りの現在が顕わになっている。ここでは、物語現在から離れていく動きによって、「彼」

と「文章」の症状のイメージが形成されるのである。このように「蝶紋白」においても、〈タ〉文末と〈デアル〉文末の使い分けは、「本来的に別次元」な位相のスイッチングではなく、主体性が見え隠れするように機能する無段階的な加減だと考えられる。

また、「医者」、あるいは比喩としての「音楽家」の説明は、プロフェッショナルな人物が有する感覚について、聴覚的表現と触覚的表現を用いて提示するものとなっていた。それは、「蝶紋白」における「文章」の実体化について、「文章」を「酷使」してきた「彼」の特異性に結びつけて考える補助線となるのではないか。

第一段落の末尾、物語の現在に戻ると、「医者」は平常あらゆる生活の中で嘗て誰からもたしなめられたことのない彼に、いつもベッドの上に起き上がり、タバコをふかし濃い玉露をすすつてゐるのを見て、煙草を禁じ茶を禁じて去つた。彼はふしぎさうにその厳格さが加へられたことを、いつも患者の立場にあることをわすれて不満げに感じた」と、「彼」は「患者の立場」になりきれず、外界での立場を病院に持ち込んでいる人物であることが示される。入院生活といつても、「彼」にとっては「平常」の「あらゆる生活」と地続きであり、「いつも患者の立場にあることをわすれて」しまうのである。そんな「彼」の現在に、「患者の立場」を突きつけ、「平常」の彼の立場が並べられることで、その差異が問題となる。彼の「平常」の

立場とは何か。「文章」を「酷使」してきたことが冒頭から示され、結末部では詩集を出していることも語られる「彼」は職業文筆家だと考えていいだろう。「医者」や「音楽家」と同様に、「彼」の視座には「文章」を感覚で捉えることのできる特異な専門性が仮託されている。「蝶紋白」において「彼」の「文章」の実体的な入院が語られるとき、「彼」の主体性は明滅を繰り返す反面、「文章」のプロフェッショナルである「彼」に寄り添った視座を引きずり、それに依存している度合いも大きいのである。このような、「蝶紋白」の文体は「彼」と「彼」の「文章」の関係によって、「患者」としての「彼」を浮かび上がらせ、その上に「患者」としての「文章」を見出し、編成されていく。

四 〈文学〉の言葉と〈日常〉の言葉

では、「彼」の入院の上に編成される「文章」の入院は、どのように展開していくのだろうか。「蝶紋白」の第二段落、「彼」の前から医者が去ると、「彼」と「かんごふ」の栗山さんとの会話が間接話法で語られていく。注目すべきは、ここで繰り返されるとりとめのない会話に、それぞれがどう発話したのかが示されていることである。栗山さんの「真顔になつていつた」のに対して、「彼」は「ふて

ぶしく大胆にいつた」とあり、さらに栗山さんが「怒つていつた」のを受けて、「彼」は「失敗つたえらい事になつたと思つたが、さらにながう然とぬけぬけと言つた」というように、二人の会話は、それぞれがどう発話したのか、イントネーションが付与されて語られている。そして、ここでも〈デアル〉〈デアッタ〉文末の表現が繰り返されていく。

スチームのそばで毛糸をほろほろと乾かしてゐるのを、眼ざはりだと彼は禁めさせたのである。それをお弁茶羅をいつて乾かしなさいといふのである。それからけふは女のお客様があるからお寿司を取るやうにし、暖かいからお清拭をしてくれませんか、此処にゐるとお清拭くらゐ気持の爽っぱりすることはないと、平常お清拭をいやがつてゐる彼はわざとご機嫌取りにお清拭をするといふのであつた。お清拭とはからだを熱いタオルで拭きとることをいふのである。

「彼」の発話は、「デアル」「デアッタ」文末の表現によって語りの判断が加えられ、「お弁茶羅」「ご機嫌取り」といったものとして捉えなおされている。このような「お弁茶羅」「ご機嫌取り」の言葉は、「彼」の酷使してきた職業的な「文章」とは異なつた、〈文学〉

的ではない〈日常〉の言葉であることが強調されている。また、「蝶紋白」は、「彼は彼の文章と一しよに病院に入つたといつてよい」という書き出しからしてそうであつたように、句点で区切られる文末表現だけではなく、現在終止形に読点が付けられた表現が見られる。例えば、病院勤務の「かんごふ」による「彼」への治療の場面では、

病院附のかんごふは髪に純白のかんむりのやうなものを冠り、白い靴をはいて毎朝やつて来る、修道院か何かの風俗の型をとつたものらしく、うしろで白いつばさのやうに結び目を蝶のやうに展げてゐた。この清潔なすがたほど、患者をきりつとさせるものはない、彼女はぶどう糖にビタミンBとルノチンのふとい注射を、永い間かかつて静脈に針をつつ通してゐた。ベッドの上からは朝の化粧したばかりのくちびるが、べにをふくんで生気を帯び、きんぎよの泳ぐやうに見上げられる、彼は文章を抱いてゐる母親のやうにおとなしく、永い注射が終るとからだの位置をかへた。

と、視座がゆるやかに移ろい、その主体性が見え隠れしていることがわかる。「彼」に焦点化した語りと外観的な語りとの境界の曖昧さ

が、「蝶」や「きんぎよ」に喩えられる「かんごふ」を騙し絵のやうに象つていく。

このような文体によって、「彼は文章を抱いてゐる母親のやうにおとなしく、永い注射が終るとからだの位置をかへた」実体的な「文章」が見出され、その治療へと向かう。「非常にゆつくりした言葉つきで、それも性質のゆるやかさの現はれとして、幾つかの文字を空気のあひだにならべた」と実体的に捉えられる「あかるいところに立たないで、……」という言葉、それに続く、「片手間の返事らしく先刻とおなじぐあひで、平仮名の一字づつに空間を置いて」とされる「おかんちようしてあげて……」という言葉、これらの「かんごふ」の発話は、「妙なところに文字のうつくしさのあることを知つたのである」と「文字のうつくしさ」に変換され、「彼」に見見されたものとして語られるのである。「彼は、この「かんごふ」の言葉を、「彼の文章に刺戟をかんじ、ひとり言をして言葉のあとを少時趁うた」と、反芻していく。「彼」によって「あかるいところに立たないで、……これは彼の文章といふ赤ん坊のためには、気のきいた子守うたのやうなものである。そして患者である彼自身へは、おかんちようして、といふ第二聯の詩が口ずさまれた」、「あかるいところに立たないで、……」と繰り返されるたびに、言葉が読点や空白によつて少しずつ変化していく。「彼」は「かんごふ」の言葉を反芻しな

がらも、そのままに繰り返していない。そのことは、「蝶紋白」に書かれ、私たちの読む、「かんごふ」の言葉が、その発話そのものでもなければ、「彼」が見た文字そのままのものでもないという当然の事実を浮き彫りにする。

「お辯茶羅」「ご機嫌取り」と語られた「彼」と栗山さんとの間接話法の会話の後、「栗山さんの機嫌がなおると、彼もいい塩梅だとあるだけの見えすいたお世辞をいつて、ベッドの上で例の彼自身の文章をいたはつた。これは誰にいつても通じないことであり同じ文学者でもこれを読むと巫山戯てやがると却つて笑ふかも知れない」と語られる。〈日常〉の言葉が書き込まれつつも、小説としての評価を下す〈文学〉的な枠組みが意識されているのである。

また、「かんごふ」の言葉を「彼」が反芻する場面も、〈デアル〉〈デアッタ〉文末と、現在終止形に読点が付けられた表現で語られている。それは、「彼はけふのそれが平常我が詩とか何とかを頭の中にさがしまはつてゐても、決して見付からなかつたものであつて、実際の人と人のあひだにうたはれてゐながら、それつきり失くなつてしまふ記憶すべき一行であつたのである」、「氣を附けてゐると人間はたいせつな言葉を、どれだけ多くのものを毎日失うてゐるか分からない、そしてそれは後で捜しやうもないのである」という、〈日常〉で発せられる、一回性の言葉である。

「蝶紋白」は、そのような言葉を小説に引き入れることで、「一箇のぶだう糖は彼と彼の赤ん坊とが半分づつ分けあふやうであり、そしてその効きめは同じでなければならないのである」という、「彼」と「文章」のための「くすり」としての効果を期待する。「文章」を「休ませ」ることを書く矛盾に始まった「文章」の入院では、「詩とか何とかを頭の中にさがしまはつてゐても、決して見付からなかつたもの」、「実際の人と人のあひだにうたはれてゐながら、それつきり失くなつてしまふ記憶すべき一行」という〈日常〉の言葉を〈文学〉の言葉のなかに書き入れる矛盾の先に、回復が想定されるのである。

「蝶紋白」は四つの一行空きを挟んで五つに分かれている。第一のまとまりでは、「かんごふ」の言葉を聞いてから「三週間は過んで」、その言葉を反芻する「彼」が病室を出て病院の一階へと階段を下りられるようになったところまでが語られ、第二から第四のまとまりでは、病院内を徘徊する入院中の「彼」が見聞きしたエピソードが断片的かつ羅列的に語られている。このなかで、特に文体の特徴が見てとれるのは、第三のまとまりの便秘に苦しむ「彼」が栗山さんに治療を受ける場面である。ここでは、それまで「備前の壺」を前に「彼」と「小使」が交わした会話でしか見られなかった直接話法による会話文の連続によって、物語現在が進められる。

浣腸での治療が失敗に終わると、栗山さんは「ほじる」という治療を提案する。これに対し、「彼」は、「ほじるとは?」、「何をするんです。」「ほじる? ほじるとはどんな訳なんです。」と繰り返す、未知の治療の前に、これまでの会話のように主導権を握ることはできない。そして、その治療が終ると、次のように語られる。

彼はその時すっかり不淨物が排出されたことを知り、あをぎめた栗山さんの顔を更めてちらと見た、そこには仕事をして終へた職業人として彼女と、それとは別の人間としての勢ひに満ちた彼女が、ふたとほりの優越感をもつて彼の視界をとほり過ぎた。汚穢と混乱とを整理した彼女は今は平和な普通の状態で、跡始末をするためにまめまめしく立ち働いてゐた。先刻の事どもはかんごふといふ職業を超越したものであつた。なかなかあれだけの事をやつて退けることは出来ないものである。

「蝶紋白」の冒頭では、プロフェッショナルの特殊な触覚が雄弁に語られ、それが「文章」を「酷使」してきた「彼」の特異性と接続されることで、「文章」を実体化する表現が用いられていた。しかし、ここでの栗山さんは、「職業人」と「人間の勢ひ」の二面性を同時に見出され、「職業を超越したもの」として語られる。それは、患

者の症状が「彼女の視界から神経にはいつて行き」、「おなじ方向にしたいに、日を趁うて連れて行かれる」ように「患者」との同化に向かうものである。

では、直接話法による会話文の最中に行なわれた行為が、「彼」への焦点化から事後的に捉えなおされるとき、「彼」の所属する職業的な〈文学〉の専門領域と〈日常〉の領域の隔たりを無化し、その境界線をとび越えた表現となり得ているのだろうか。だが、「彼」にとって、「患者」と同化してしまう体験談は、「いつも栗山さんのいふふしぎな言葉を胸にかんじた」ものとして想起される。つまり、「これは一体何といふ職業なのだ、縁もゆかりもない人間の苦痛を取り除くために、医者にも出来ないしごとを敢行するために自分の疲労体力まで賭けるといふことは、一体どういふことだらう」と、栗山さんを「職業」から捉えようとする語りからは、彼女の在り方は理解不能なものとなっている。「蝶紋白」の文体は、あくまで〈文学〉と〈日常〉の二元論に依拠しながら、〈文学〉の立場から〈日常〉の言葉を書き入れようと試みていくのである。

五 「どんな小説のなかにも発見できない」言葉

第五のまとまりは、次のように始まり、〈タ〉文末の表現以上に、〈タ〉文末以外の表現が多く見られる。ここでは物語現在と舞台であつた病院は後景化する。

赤ん坊の皮ふといふものは鋭敏な感覚を持つてゐるものだらうが、赤ん坊は夜が明けるとすぐに目をさます、老人といふものも、夜が明けると間もなく起きてしまふ、赤ん坊は生きるために夜明けといふ輪郭の外側に足を踏み出して暴れる、老人は一日といふ時間を少しでも余計に生きたいために、もう庭に出たり、畠に出たりしてゐる。この二つの世界で目先のない奴と、たつぷり先のある奴とが、うしろ向きになつて蟹のやうに横這ひを続けてゐる、彼は実は老いたる蟹の一疋であつた。

冒頭で「すさんでがたがたにな」るほど「酷使」した「文章」を「ひそかに搾いてゐた」と語られた「彼」は、「一日といふ時間を少しでも余計に生きたいために、もう庭に出たり、畠に出たりしてゐる」「老人」であることが示され、外側へと放たれる。「赤ん坊」が「鋭敏な感覚」の「皮ふ」を持って「夜明けといふ輪郭の外側に足

を踏み出して暴れる」ように、「彼」は「蟹のやうに横這ひを続けて」、慣れ親しんだ〈文学〉的な言葉の領域から、外側へと出ていく。ここで「老人」と「赤ん坊」とが並置されることは、第一のまとまりにおける、「彼」と「文章」との関係を転覆させている。この第五のまとまりでは、それまでのように「文章」が実体化されるのではなく、入院している物語現在の「彼」の実体性が抜きとられていることで、「彼」が「文章」の擬人化であるようにさえ感じられるのである。

「文章」を「休ませ」ることを書く矛盾に始まり、さらに〈日常〉の言葉を〈文学〉のなかに言葉に書き入れる矛盾によって回復が期待されていた「文章」の入院は、「彼」が立脚する〈文学〉の領域の言葉と、その「輪郭の外側」である〈日常〉の領域の言葉との二項を振りあわせていく。ここで注目すべきは、〈日常〉へ向かうその姿が、幾重にも比喻を重ねた、〈文学〉的な言葉によって捉えられていることであろう。

「蝶紋白」の結末部では、連想の果てに、「突然、彼の頭に或る一行の会話がうかんだ」と、「そんなに苦しかったら、ね、一緒に死んであげませうか、かういつて彼女は十年も苦しんでゐる若い有名な文学者であり良人であるかれに、顔をよせていつたさうである。ばかなことをいひなさんな、僕の小説をあつて誰が見てゐてくれると

思ふの、かれは咳を続けさまにしながら小説を見てみてくれと再度もいつたさうである」という会話が引かれた上で、次のように語られる。

人間はうそでかたまつたやうな動物であるが、ひとたび、その嘘がほぐれてしまふと、全く死んでくれる人さへあるのである。そのやうな人をおめおめ死なせるひともいないだらうが、この言葉の一行はどんな小説のなかにも発見できないものであつて、彼はうそでもいいからこんな言葉に出会すために、生きてゐたのではなかつたか、生きてゐるからこの言葉にふるひ付きたくなる、麗しさを見せてくれるのではなからうか。

ここで発される問いかけのなかで、答えは宙吊りにされながら、言葉の価値と生きる意味とは決して重なりあわないが、それぞれをどこまでも追いかけあう回転運動によって、作家の生活が夢想的に

注

¹ 室生犀星の単行本のジャンルについては、『室生犀星書目集成』（明治書院、一九八六・一一）

作り上げられる。「どんな小説のなかにも発見できない」言葉について書いたからといって、作者と読者とがその言葉を享受できるわけではない。だが、そのような言葉を「うそでもいい」とするとき、〈文学〉と〈日常〉、そのどちらでもないところに「うそ」が成り立ち得るなら、両者の差異は転覆されるであろう。回復点は、〈文学〉的な場とも〈日常〉の場とも離れた、書かれる／読まれる言葉が働く場へとずらされて、そこでの〈復活〉が期待されていく。

「蝶紋白」発表後の室生犀星の履歴を見るかぎり、その期待は正しかったことになる。『随筆 女ひと』以降、それまでの〈文学〉の場とは異なつた読者層によって、犀星は再評価され、〈復活〉していく。そして、その現実の成功は、「蝶紋白」によって示されていたプロセスを消去し、「私の履歴書」で懐古した「物の怪に憑かれたやうに」書き続ける作家の像を確立することによって、支えられていくことになる。

² 初出時は「ゆふばえの男」（『婦人公論』一九五七・一）と題され、単行本『夕映えの男』収録時に改題された。

³ 森晴雄「夕映えの男」論…「生きてゐる」証拠」（『再生の文学・室生犀星』龍書房、二〇一八・四）

- ⁴ 「日記 昭和三十年」(『室生犀星全集』別巻二、新潮社、一九六八・二〇〇五・四)
- ⁵ 谷田昌平「晩年の室生犀星」(『回想 戦後の文学』筑摩書房、一九八八・四)
- ⁶ 室生犀星「私の履歴書」(『日本経済新聞』一九六一・一一・一三・一二・七) ※引用は『室生犀星全集』(第一二巻、新潮社、一九六六・八)による。
- ⁷ 沢田繁春「入院もの三部作」黄と灰色の問答「文章病院」『蝶紋白』について：晩年開花への跳躍台(『室生犀星研究』一九九四・一〇) 星野晃一「われはうたへどもやぶれかぶれ」論への緒言(『解釈』一九九六・一一)
- ⁹ 中村真一郎・中野重治・加藤周一「創作合評」(『群像』一九五六・四)

- ¹⁰ 三浦仁「昭和後期(戦後期)」(『室生犀星：詩業と鑑賞』おうふう、二〇〇五・四)
- ¹¹ 笠森勇「蝶紋白」(『犀星の小説 100 編』龍書房、二〇一三・四)
- ¹² 星野晃一「われはうたへどもやぶれかぶれ」のバッググラウンド(『室生犀星：創作メモにみるその晩年』踏靑社、一九九七・九)
- ¹³ 「日記 昭和二十九年」(『室生犀星全集』別巻二、前出)
- ¹⁴ 『室生犀星全集』(第九巻、新潮社、一九六七・八)では「搾」の字を「擁」の字に訂正している。
- ¹⁵ 福永武彦「解説」(『日本文学全集 24 室生犀星』新潮社、一九六〇・一〇)
- ¹⁶ 橋本陽介「日本語の語りの位置はどこにあるのか」(『物語における時間と話法の比較詩学』水声社、二〇一五・八)

第二部 關係的に機能する主体

第三章 数寄屋橋のナルシス——「地球の良日」

一 未刊行詩「地球の良日」

〈女ひと〉と言われる晩年の室生犀星の女性表現は、犀星文芸の研究において主要なキーワードとして扱われてきた。この〈女ひと〉という言葉について、小林弘子¹は「女の人を表わす言葉であると同時に、書中で、庭の樹々や陶器の瓶、蛇までも、犀星によって「彼女」という女性人称で呼ばれる事物を含み、どこか「女のあはれ」と深く結びあう犀星文学の主要言語の一つとなっている」とした上で、「かつて「人生に索めるものはただ一つ、汝また復讐せよ」と己れに命じた若き日の犀星にとって、おそらく何にもまして求めても叶わなかった生母のイメージと深く重なるように「女のあはれ」が、つねに彼を突き動かしてやまなかったであろう」と「生母」への憧憬と結びつけて解説する。また、晩年の女性表現について「生母」のみに留まらない「女」でも「おみな」でもない「女ひと」の美し

さ」を指摘する笠森勇²は、「犀星の女性観の基盤」として、「エレナと曰へる少女ネルリのこと」（『愛の詩集』感情詩社、一九一八・一）を例に、「犀星が愛惜を込めて描き出すネルリは実は犀星の姿であった。犀星はそこに自らを客観視する方法をつかむことができた」と自己表象との関係を指摘する。

犀星は、『随筆 女ひと』（新潮社、一九五五・一〇）の「序」で次のように述べている。

随筆女ひとは同じ生き方をしながら、まるで異つたものでわれわれを取りまいてゐる麗しさを、すくへるだけ汲みこんだものである。或ひは私の生きるうへの評論とか一種の思想とか、小説の原因になるものとかが混合されてゐるかも知らぬ。或る一篇は小説の形体を敢て解きほぐしたものであり、避けがたい展望のうつくしさのために、些かの熱情をかたむけたものなぞが、入りみだれた思惟の草叢を今は形つくつてゐる、孰れにし

でもどれにもいやいや書いたものは一つもない、誰にもやみがないこの集成の晩年はある筈だが、人は余りにばかばかしいこととがらの意味を人間の最後まで趁ひつめることが、徳のために控へられてゐる、併し私は私どもの生がいをかけて見て来たものを、いまさら見なくてもよいとか、年をとつたと言つて打棄つてしまふ訣にはゆかない。

わかさの無限の継続はそれぞれの生がいでの眼の前で、毎日つくられてゐる、何百万人かのわかさがくり返へされ、そしてその展がつたものを見てゐる私は、此処でも早々に杖を推いて、とほり過ぎて行かねばならないことを知つてゐる、ここにどめて置きたいものはたくさんある筈であらう、私がことさら彼女らに関したものをあつめて見て、その理由がもつともであるといふ会得がいつたので、ここに編集してみたのである。

『随筆 女ひと』刊行当時の作者の言及では、晩年の女性表現に、「わかさの無限の継続」として「くり返へされ、そしてその展がつたもの」であり、〈老いる〉「私」が「とほり過ぎて行かねばならない」ものとして、これからの「展望」と、これまでの「集成」の、両極の性質が託されている。

本章では、詩「地球の良日」（『新潮』一九五四・一二）を取り上げ、『随筆 女ひと』前後の犀星の文芸における主体の様相の変化を指摘し、〈女ひと〉表現の発生を検討する。

「地球の良日」は次のような、犀星の生前単行本未収録の詩である。

あの女も この女も べつのまたの女も、
少女も あばずれも、

ふいに見えてつひに見えなくなつた女も、

あの女も、

あのひとと このひとと、

笑つてわらひのよいひとと、

話して声がおんがくとなるひとと、

白いものづくめの人、

あかいものばかり見せたひと、

みんな好いところばかりの、

みんなに何かあげたいひとばかりの、

みんなに逢ひたいことだらけの、

貴方つてをかしな方ねといひ、

貴方つて怒つてばかりゐるわねといひ、

貴方つて始終なんか心配ごとをしてゐるわねといひ、
街が三角になり六角になり八角になつた処で、
かんごくの塀の外の冰つた道路で、
鉄橋の胴の見える愛すべき洲の上で、
屋根が帆となるゆきの日にも、

舌と舌とで、

足と足とで、

あの女も どのひとも、

みんなが不倖で文なしでだから元気で、

ゆふ映えは何て美しいものなんでせうね、

あの女も この女も 女のなかの女も、

街が楕円形になり真ん円くなり、地球儀になり、

四角八角ゆがみゆがんで崩れてしまひ、

みんな数寄屋橋の夕映えにまぎれ込んでしまふ、……

どの女も あのひとも このひとも。

この詩は、『室生犀星全詩集』第三卷（冬樹社、一九七八・一一）に収められるまで、初出誌『新潮』一九五四年一二月号の「現代詩歌特集」でのみ読むことが可能であつた。これは、「随筆 女ひと」の連載が始まる前号の『新潮』である。

同特集には、三好達治「酩酊」、高橋新吉「火」、小野十三郎「高」ところ」、高見順「口耳」、田村隆一「十月の詩」、会田綱雄「醜聞」、谷川俊太郎「月のめぐり」、木原幸一「檻」、三井ふたばこ「速力」が掲載された。『別冊文芸春秋』一九五四年七月号や『解釈と鑑賞』一九五四年一一月号でも現代詩特集が行われており、これらとともに「現代詩は一般から難解だといわれながらも、それがしだいに普及しつつあることも否定できぬ」と壺井繁治³⁾の述べる、この年の「ジャーナリズムの現代詩にたいする関心の高まり」を象徴する事象である。犀星は一〇月二七日の「日記」に「『新潮』が詩の稿料に一万円払つたのははじめてであるが、文芸雑誌にも詩に高い稿料を払ふやうになつたことは、詩のために喜ばしいことである」⁴⁾と書いている。

詩集としては『逢ひぬれば』（富岳本社、一九四七・一〇）以来、晩年の室生犀星は、『哈爾濱詩集』（冬至書房、一九五七・七）と『昨日いらつしつて下さい』（五月書房、一九五九・五）、死去する直前に完成した『室生犀星全詩集』（筑摩書房、一九六二・三）の三冊を刊行している。『哈爾濱詩集』は、すでに『大陸の琴』（新潮社、一九三八・二）及び『美しからざれば哀しからんに』（実業之日本社、一九四〇・六）に収録していた詩を再構成したものであるため、「地球の良日」発表後に刊行された新作詩集は『昨日いらつしつて下さ

い』のみである。「随筆 女ひと」の連載第三回「ごぜのざれうた」(『新潮』一九五五・三)内の詩群「をみなごのための最後の詩集」は、『昨日いらつしつて下さい』にも収録されているが、その初刊は、随筆集である『随筆 続女ひと』になる。一九五五年一〇月一三日の「日記」⁵には、「古山高麗雄来る、詩集の自費出版について見てもつて貰ふやうたのむ」とあり、これについては三浦仁が「最初自費出版で単行の詩集として出す予定が、随筆集続編の話が進む過程でこれに収めることになった」⁶と推察する通りだろう。

『随筆 続女ひと』の「女ごのための最後の詩集」には、「をみなごのための最後の詩集」として発表された二二編(うち一編削除)を中心として、「俠盜詩伝」(『東京新聞』一九五四・六・二八)や「知らざる人」「奉る」(『婦人之友』一九五三・七)、「信濃の宿」(『信濃毎日新聞』一九五二・七・二七)など、六〇編の詩が収められている。発表時期を考えると、「地球の良日」が、『随筆 続女ひと』内の「女ごのための最後の詩集」に加えられても不思議ではないだろう。「地球の良日」を室生犀星の文芸営為のなかに改めて定位することは、犀星の〈女ひと〉表象について考察する手がかりとなるはずである。

二 室生犀星の詩における自意識(の欠如)

九里順子「時間とエロス」『昨日いらつしつて下さい』「晩年」⁷が指摘する通り、「地球の良日」の「女」たちは、「虚実をとり交ぜて犀星の人生に現れた女達」であり、「女達の、ひいては作者犀星のトポスも連動して浮かび上がらせる」ものとして捉えられる。さらに、九里論は「過去の犀星の詩法も総ざら的に登場し、「夕映え」という終焉の祝祭の中に溶けていく」と、女性のモチーフとしても、詩の方法としても、室生犀星のそれまでを総括するものであると論じている。見られる対象にも、見る方法にも、作家・室生犀星の像が求められるのである。本章では、このような「地球の良日」を、自意識にまつわる詩として考える。

市川浩⁸は、ナルシズムについて「対象化された像を見るよろこびにひたりつつ、その像のうちに自己自身を感じている」と「鏡のなかの他者の身体を見ているかれ」の意識を指摘した上で、次のように述べている。

〈主観身体〉——〈私の対象身体〉——〈他者の身体〉——〈私の対他身体〉——〈もう一人の私の主観身体〉のあいだの、め

まいにもいた魔術的な転換があり、かれは自己にとどまることも、他者に達することも、またこれらのいずれかの項にとどまることもできずに循環をつづける。この蠱惑的な循環をたち切るものは、ナルシスの変身が示すように、もはや死——意識存存としての死しかないのであろう。

「地球の良日」において、「女」たちが作者の似姿であるならば、「街が三角になり六角になり八角になつた処で」、「街が楕円形になり真ん円くなり、地球儀になり、／四角八角ゆがみゆがんで崩れてしまひ、」という街の変形は、それを見る主体の変身でもあるはずである。街が歪み崩れてあらゆる「女」が夕景に紛れこむとき、主体も同時に消える。題名である「地球の良日」に表された幸福感は、認識される世界とともに認識する主体が消失する感覚だ。

室生犀星の詩における自意識については、すでに多くの言及がなされている。

菅谷規矩雄⁹は、晩年の犀星の詩における聴覚表現に注目し、犀星の晩年の特に女性の声の表象を「ことばを発する声（のイメージ）こそは、もともと男（犀星）によってみられていた対象としてあるはずの美が（美の）主体としての女性として、（むろん作中のことではあるが）ひとりあるきはじめるモメントであるのだ」と指摘して

いる。そして、この女性語りの「ひとりあるき」こそ、「このモメントをつかんだとき」「情景の核心に固着した韻律を、トータルに外化し、対象の内部に転位せしめ、ひいては自己を相対化しうる表現の方法を詩にも小説にも随筆にもきりひらいた」という自己相対化の契機であると論じる。

しかし、「氏は、心理的な、観念的な彷徨に、言ひ換へれば、自意識の過剰に全く縁のない作家である」という一九三一〔昭和六〕年の小林秀雄¹⁰の評をはじめ、特に戦前の犀星の詩についてむしろその自意識の欠如が問題とされてきたことは、看過できない。

近年の研究では、安智史「網膜のスクリーンに投射されるもの…萩原朔太郎初期詩篇と映画」¹¹は、犀星と朔太郎の映画体験を対比させて、犀星の詩「兇賊 TICRS 氏」(『アララギ』一九一四・一〇)において「三人称——二人称——一人称といった順番で最終的にはチグリスそのものの心情を〈われ〉として作品中に書き込んでいく」ことから、「チグリス／われの間にはなんらの亀裂はなく、むしろ見られるスクリーン上の存在と、見る私との幸福な一体化のプロセスがこの詩は書き込まれているわけで、スクリーンを見る私自身の分裂や錯乱とは無縁なのである」と指摘している。また、能地克宜「へくろがねの扉」を開く室生犀星…(市井鬼)生成の場としての『鉄集』時代¹²は、『鉄集』(椎の木社、一九三二・九)に見られる新たな

試みとして「他者と自己の間を往還しながら対象を相対化していくことで、自らの立ち位置を確立し、そこから都会に生きる女性たちを捉えようとしていく姿勢」と自己を相対化する意識を確認した上で、同時期以降の小説から「相対化する捉え方が過剰になった結果、完全に女性の内面に入り込んでしまい、小説から他者の言葉が排除されてしまった」として「市井鬼」たちの物語」につながる一方で、自己相対化の試みが自伝小説「弄獅子」(『弄獅子』有光社、一九三六・六)として発展していくと論じている。

このような室生犀星の詩における自意識、また、その欠如の流れに、「地球の良日」を置くならば、これは自他の同化が双方の消失まで進む詩であると言える。

三 主体の消失

前述の菅谷論¹³が『昨日いらつしつて下さい』における「ひとりあるき」する声の例として挙げているのは、「野も山も」「舌」「あぢのない金」(『婦人公論』一九五五・五)などの身体の接触を女性の声に象徴させた詩編と、「受話器のそばで」(『新潮』一九五五・三)と「けど」(『文学界』一九五七・四)という対話における声を切り取ったような詩編である。「舌」は、富岡多恵子が「景色の下敷き」

¹⁴と指摘した、前三行と女性語りの後三行が明確に分かれた詩である。

みずうみなぞ眼に入らない、
景色は耳の上に、
つぶれてゆがんでゐる、
舌といふものは
おさかなみたいね、
好きなやうに泳ぐわね

この「舌」を除いた四編は女性語りのみで書かれている。次に、菅谷論が「混然とした〈情態〉そのものが、ひとつのひびきとして現前して、ことさら解釈を不要のものとしてしまう」と指摘した詩「けど」は、次のように、対話者の言葉を受取りつつもすれ違いを際立たせている。

けど、
だめなの。
けど、どうでも、
もう、いいわよ、……

このような女性語りについて、語りかけられる主体から「ひとりあるき」するものとして、菅谷論は「自己を相対化しうる言葉」と見なしているのである。これに対し、「地球の良日」においては、身体の接触や対話といった一対一の対・他関係は結ばれず、その女性語りは、「あの女も この女も べつのまたの女も、」という複数の「女」を様々に想起しつつ、二四行目の「ゆふ映えは何て美しいものなんでせうね、」という一つの声に重なって表れる。

その動きを追えば、「笑ってわらひのよいひと、／話して声がおんがくとなるひと、」という聴覚や「白いものづくめの人、／あかいものばかり見せたひと、」という視覚の記憶は個々に対するものであるが、「みんな好いところばかりの、／みんなに何かあげたいひとばかりの、／みんなに逢ひたいことだらけの」という全体の印象に結ばれる。その後、直接話法のように引用される「貴方つてをかしな方ねといひ、／貴方つて怒つてばかりあるわねといひ、／貴方つて始終なんか心配ごとをしてゐるわねといひ、」という女性語りは、他者の眼差しによって自己を相対化するものではなく、〈貴方つて……ね〉という、他者による迷いがない規定を無批判に反復することで、他者との一体感を強めていくように読める。

街が変形していくなかで表される「かんぐくの堀の外の氷つた道路で、／鉄橋の胴の見える愛すべき洲の上で、／屋根が帆となるゆきの日にも、」という「女」たちのいる情景や、「舌と舌とで、／足と足とで、」という身体は、作者の似姿の反映として、菅原論が『昨日いらつしつて下さい』の詩編について指摘した「ひとり歩きしはじめる」言葉から遠くはなれた極致に位置する。主体は相対化されることなく、一体感の恍惚に沈んでいるのである。

そして、「みんなが不倖で文なしでだから元気で、」という一方的な了解によって呼びこまれる「ゆふ映えは何て美しいものなんでせうね、」という女性語りは、主体の眼差しがその似姿であった「女」たちと同化した際に発せられた声である。この声が「街が三角になり六角になり八角になつた処で、」街が楕円形になり真ん円くなり、地球儀になり、／四角八角ゆがみゆがんで崩れてしまひ、」という街の変形と崩壊のなかで発せられることで、「みんな数寄屋橋の夕映えにまぎれ込んでしまふ、……／どの女も あのひとものこのひともの」という対象の消失を導く。

ここでは、市川論の言う〈循環をつづける〉自意識を断ち切り、〈意識存在としての死〉へと向かう瞬間がモチーフとなっている。

四 「数寄屋橋エレジー」

「地球の良日」の夕景は作者の似姿である「女」たちを映し出す鏡として考えられる、このように述べると、川端康成『雪国』（創元社、一九三七・六）の一節が連想されるだろうか。

鏡の底には夕景色が流れてゐて、つまり写るものと写す鏡とが、映画の二重写しのやうに動くのだった。登場人物と背景とはなんのかゝはりもないのだった。しかも人物は透明のはかなさで、風景は夕闇のおぼろな流れで、その二つが解け合ひながらこの世ならぬ象徴の世界を描いてゐた。殊に娘の顔のただなかに野山のともし火がともつた時には、島村はなんともいへぬ美しさに胸が顫へたほどだつた。¹⁵

『雪国』では窓ガラスによる反映と透映の効果が二重写しとなっていることで「この世ならぬ象徴の世界を描いてゐた」のに対し、夕景がスクリーンとしてまた鏡として「女」たちを映す「地球の良日」には、そのような奥行はほとんど見られない。しかし、ただ一つ透映されているものがある。それが「みんな数寄屋橋の夕映えにまぎれ込んでしまふ……／＼どの女も あのひとつも このひとつも」と

固有名詞で書かれる数寄屋橋である。ここでの「夕映え」と二四行目の女性語りの「ゆふ映え」との表記に差があることは、重なった二つの夕景に微妙なずれがあることを示唆している。

この時期の数寄屋橋を象徴する事象が二つある。一つは、一九五三年一月二四日、数寄屋橋からその下の外堀川へ米国軍兵士が客引きをしていた日本人男性を投げ込み水死させた事件¹⁶であり、そうしてもう一つが、数寄屋橋の名を一躍有名にした『君の名は』ブーム¹⁷である。菊田一夫原作『君の名は』は、一九五二年四月一日からNHKの連続放送劇として放送されて人気を博し、さらに松竹によって三部作で映画化（一九五三・九、一九五三・一二、一九五四・四）された。一九五四年六月二七日の『朝日新聞』夕刊には「総配給収入約十億円、観客動員数約三千万人という大当たり」と報じられている。

この映画からシヨールやストールを頭から首に巻く「真知子巻き」というファッションの流行が生れ、「銀座を通る女性のうち十人に一人がこの真知子巻きをしていたということである」¹⁸と雑誌に書かれるほどであった。映画の主題歌や挿入歌もことごとく流行し、「地球の良日」が発表された一九五四年一二月の時点でも、数寄屋橋という名に、約半年前に公開された映画第三部の挿入歌「数寄屋橋エ

レジー」(菊田一夫作詞、古関裕而作曲、伊藤久男唄)¹⁾を思い起こす読者は多かったはずだ。

雨に濡れ 雨に濡れ

あの橋に佇む人は 誰を待つ

人は変われども

数寄屋橋の顔は

いつも変わらない

来ぬ人は 来ぬ人は

遙かなる旅に立ちしを 君は知らず

夜霧流れても

数寄屋橋の顔は

いつも変わらない

風吹けば 風吹けば

想い出は 川のネオンにゆらめきて

泣く人もあれど

数寄屋橋の顔は

いつも変わらない

自他同化の恍惚を享受する「意識存在としての死」の後には、数寄屋橋という場が残り、そこには意識存在とは無関係に、「人は変われど／数寄屋橋の顔は／いつも変わらない」という空虚な流行歌が流れている。

五 詩と交換の美という把握

室生犀星「随筆 女ひと」(『新潮』、一九五五・一〇三、五〇六)の第一回「えもいはれざる」には、次の一節がある。

私はそこですぐ私自身の死がちかづいてゐることを、そこに喰附けて考へやうとした、それは仲々私にしては聡明らしい考へであつて、こんな美しい世界と私自身の死の交換がそろそろはじまりかけたのだと思つた。実際、ただ事の美しさではない、どうもへんだと思つてゐたが交換条件でこれらのものが、一層あたらしく映つて来て、よく見て置きなさい、心のこりなく後の世界を見て行つてくれといはれるやうであつた。

「女」の「美しさ」を主題とするこの随筆では、眼前の「美しい世界」を「私自身の死」の「はじまりかけ」として捉えなおし、「私自身の死の交換」として納得する「私」が語られる。「つねづね六十歳を過ぎたら、女のことなぞ気になるまいと思つてゐた」のに反して「その年齢にとどいてみると女といふ女のひとは、れうらんとふたたび開花の状態を見せて来た」ことに戸惑い、「そこで女のひとは永く見なかつたときあざやかさで、顔にも手にも、一杯の肉をつけて、踊つてみえた」光景を、「ふしぎさうに眼をほそめて、こんな筈はないと道ゆくひとを眺め」、「無理にも引き戻されて見直すやうな毎日がつづいて困つた」なかで、その解決策として先の結論が導かれたのである。

星野晃一「女ひと」の文学²⁰は、「えもいはれざる」に注目し、「死」を意識することによって、女性美が一層新鮮さを増して迫ってくることを知った驚きと、それと積極的に向き合おうとする意気込みとが、ここには示されている」と論じる。しかし、「死の交換」という発想が、「どうも変だと思つてゐた」「美しい世界」に対して納得できる理由として「考へやうとした」結果である限り、美しさが死への意識よりも先立っていたはずだ。忍びよる死の足音に耳を傾けることは、「地球の良日」の恍惚に身を委ねることの否定である。自己を死という解釈不能な神秘に置くことで、自他の同化を先送り

にして、その「美しい世界」を書きとめていく。「えもいはれざる」がその題名の通り、女性たちの美しさを「えもいはれざる」としか表せなかったように、晩年の犀星は女性の美への言及を繰り返しつつ、それを表現しえないものとして保留しつづけた。

これは「随筆 女ひと」の第三回（『新潮』一九五五・三）のなかで発表された「をみなごのための最後の詩集」の初出における冒頭の詩「けふほれてあすわかれ」と末尾の詩「とらへられざる」でも同様である。

何度でも女にほれて見たが
ほれるといふことには際限がない、
際限のないことのうるはしさ、

これだけはここのなかのもであり、
誰も何もいへないさかひのものだ、

けふほれてあすわかれ

あすまたほれてあさつてわかれ

毎日ほれて毎日失くする

毎日貰ひ毎日こなれてしまふ、

范々 生きて際限もない……（「けふほれてあすわかれ」）

どれだけあなたがたのことを

あなたがたのために うたつたことだらう、

阿呆のごとく

ごぜのざれうたのごとく、

だが あなた方のことはうたひつくせない、

凡才のおよぶところではない、

生涯をこめてうたつてみたが、

ちがつた顔とすがたの、

おんがくが接吻られないごとく

あなたがたはつひに捉へることが出来なかつた、

たうていうたひ尽せるものではない、

さよなら、をんなのひとよ、

私のおわかれのうたをおくる（「とらへられざる」）

女性への執着とも諦念ともとれるこの二編は、『随筆 続女ひと』

に収められる際、「とらへられざる」が「とらへられざるままに」と

改題されて「けふほれてあすわかれ」の前に移され、その第一三行

目「私のおわかれのうたをおくる」が「私のおわかれのうたを／さ

まざまな形でここに置く」と改稿されている。（「書けない作家」は、

「際限がない」からこそ、「うたひつくせない」からこそ、なお「さ

まざまな形」で繰り返す。この循環には、「けふ」、「あす」、「あさつて」と着実に死が近づくリズムが刻まれている。

一九五四年一二月から刊行が始まった創元社の『現代日本詩人全集』には詩人の自伝または小伝が掲載されており、一五冊目の配本となつた一九五五年八月発行の第三巻には、犀星による「半面自伝」²¹が載つた。「此処まで来て見ると、よく書いて生きにくい処を生き、書きもだえながら、書いて自分を棄てなかつた、適かに思いやられるのである」と書き出されるこの短い自伝においても、眼前の世界に対して、書きつづける、生きつづけることが示されている。

「私は何十年前の同じい日のごとく、あちこち見廻してゐるのである」、「檻の中では何でもぐるぐる廻つてゐる。柵の鉄棒も、見物人の顔もどうどう廻りをして見える」という見る「私」と見られる「私」を意識しつづけるなかで、次のように、「恍惚のさかひ」を覗くのである。

眼にはいつて来た心をとほり過ぎた、どんな細かいものまでも、どこかで私をよび止めて私を動かしてゐる。何一つとして用をなさざるはなく役に立たざるものはない、生きてゐることの大事を思はざるをえない、生きて恍惚するやうなことからでも死んでゐては、恍惚のさかいをのぞき見ることは出来ないの

ある。野犬であらうが丹頂鶴であらうが、生きて明日の朝も啼き、また吼えなければ生き甲斐がないのである。

『昨日いらつしつて下さい』のあとがき「最後の詩集」では、「詩人といふ者が崩壊してゆくことは勿論一人の人間の潰滅を意味するものだが、詩といふものの滅亡は我々にとって我々自身が、少しずつ死んでゆくことだ」と親友に言い、「少しずつ死んでゆくのが眼に見えて来るといふことは、悪い眼にハッキリとした眼鏡をかけて時計の針を見さだめるやうなものであつた」として停まった時計に「ねじを捲く」。

晩年の犀星の小説について「恐るべき魔術的な空想のなかに、人間の魂の形而上的な秘密を手玉にとってみせた」と述べる中村真一

注

¹ 小林弘子「女ひと」(『論集 室生犀星の世界』下、龍書房、二〇〇〇・九)

² 笠森勇「女ひと・少女」(『室生犀星事典』、鼎書房、二〇〇八・七)

³ 壺井繁治「昭和二十九年の詩壇」(『文芸年鑑』新潮社、一九五五・六)

郎²は、『昨日いらつしつて下さい』を「やはり過去と未来、この世とあの世、虚と実、との間を、軽業のようにとんぼ返りしながら、詩人は行ったり来たりして、私たちを幻惑させてしまふ」と評し、また、田村圭司²³も「この頃になると詩、小説、随筆等の区別は本質的なところではなく、言葉は時空を越えて自在に駆け巡る軽みを持つ」と指摘しているが、そのような「軽み」を含んだ越境性は、「地球の良日」のように恍惚とともに消失するのではなく、〈主体・客体〉の一方的な構図に留まらず〈循環をつづける〉ことの引き延ばしとして、「少しずつ死んでゆくこと」を追求していった結果によるものだと言える。

⁴ 「日記 昭和二九年」(『室生犀星全集』別巻二、新潮社、一九六八・一)

⁵ 「日記 昭和三〇年」(前掲『室生犀星全集』別巻二)

⁶ 三浦仁「昭和後期(戦後期)」(『室生犀星…詩業と鑑賞』おうふう、二〇〇五・四)

⁷ 九里順子「時間とエロス」『昨日いらつしつて下さい』『晩年』(『室生犀星の詩法』翰林書房、二〇一三・七)

⁸ 市川浩「現象としての身体」(『精神としての身体』勁草書房、一九七五・三) ※引用は新装版(一九八三・三)による。

⁹ 菅谷規矩雄「室生犀星 詩の初期と晩年」(『現代詩読本6 室生犀星』思潮社、一九七九・二)

¹⁰ 小林秀雄「文芸時評」(『改造』一九三一・四)

¹¹ 安智史「網膜のスクリーンに投射されるもの…萩原朔太郎初期詩篇と映画」(『萩原朔太郎というメディア―ひき裂かれる近代／詩人』森話社、二〇〇八・一)

¹² 能地克宜「〈くろがねの扉〉を開く室生犀星…〈市井鬼〉生成の場としての『鉄集』時代」(『犀星という仮構』森話社、二〇一六・一)

¹³ 前掲 菅谷規矩雄「室生犀星 詩の初期と晩年」

¹⁴ 富岡多恵子『近代日本詩人選11 室生犀星』(筑摩書房、一九八二・一二)

¹⁵ 川端康成「雪国」(『川端康成全集』第一〇巻、新潮社、一九八〇・四)

¹⁶ 「数寄屋橋からドブ 浮かぶ死体に橋上は黒山の人ばかり 三米兵客引きを投げ込む」(『朝日新聞』一九八三・一一・二五)

¹⁷ 鈴木貴宇「忘却の記憶…菊田一夫『君の名は』における東京」(『昭和文学』二〇〇六・三) では、『君の名は』とそこに描かれなかった「数寄屋橋投げ込み事件」についてサンフランシスコ講和条約署名(一九五一・九)から高度経済成長の間の社会状況と関連させて論じている。

¹⁸ 山脇敏子、仁戸田六三郎、柴田早苗「座談会 流行と女ごころとかけて」(『装苑』一九五四・七)

¹⁹ 『流行歌 数寄屋橋エレジー』(コロムビア、一九五四・三)

²⁰ 星野晃「『女ひと』の文学」(『室生犀星 何を盗み何をあがなはむ』踏靑社、二〇〇九・四)

²¹ 『現代日本詩人全集 第三巻 川路柳虹・室生犀星・千家元麿・野口米次郎』(創元社、一九五五・八)

²² 中村真一郎「詩人の肖像」(『日本の詩歌15 室生犀星』中公文庫、一九七五・二)

²³ 田村圭司「室生犀星」(『研究資料現代日本文学 第七巻 詩』明治書院、一九八〇・一一)

第四章 陶器を見る室生犀星——「陶古の女人」「李朝夫人」

一 陶器を女性に見立てる

「凝視する」という行為から文学を照射した阿部公彦¹は、文学作品における「凝視が「それ以上／それ以外」の領域に踏みこむ瞬間」について次のように述べる。

小説中ではしばしば、じっと目を凝らしたはずなのにいつの間にかそうではないことが起きていることがある。するつと対象が逃げてしまう。小説とは何かを書くためのジャンルではなく、書かないための、書けないためのジャンルなのかもしれないとさえ思う。

室生犀星もまた、凝視と、凝視からの逸脱を書いた作家のひとりだと言えよう。犀星の「晩年の作品には、とくに、見ることをめぐ

る複雑な関係が示されている」と指摘する飯田祐子「犀星文学における男と女…フェミニズムの視点から」²は、室生犀星「字をぬすむ男」(『別冊小説新潮』一九六〇・四)及び「帆の世界」(『小説新潮』一九六〇・一二)の分析を通して、「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〉を見るという、ありふれた構造を、複雑化する」と論じ、そこでの見る行為の複雑化に既存の支配や所有の構造とは異なる可能性を期待する。飯田論の指摘する女性を見る行為の複雑化は、金魚と女性との境界を曖昧なままに展開する対話体小説「蜜のあはれ」(『新潮』一九五九・一〇四)に代表されるように、主体が対象を見る関係に完結せず、何かを女性に見立てる、あるいは何かに仮託して女性を見出すといった、イメージや表現の問題を伴うことがある。そこでは、主体的な行為が複雑な関係に織りこまれ、その優位性を保てなくなり、見るができない、書くことができない、所有することができないといったことが表現

されていく。このような事態に陥るなかで、それを表現していく主体は、統御された大局ではなく、場当たり的に対応する局面にこそその機能が発揮される。

室生犀星が一九五六（昭和三一）年に発表した、短編小説「陶古の女人」（『群像』一九五六・一〇）と随筆「李朝夫人」（『暮しの手帖』一九五六・一二）は、文芸ジャンルは異なるが、ともに陶器を女性に見立てた比喩を題名としている。見立てる行為は、対象そのものを見る行為からの逸脱でありながら、対象をより効果的に見ようとする試みである。本章の目的は、この二作の検討を通して、陶器との一方向的な対峙とは異なる、複雑化した関係を抜きには語れない主体の様相を考察することである。

二 「三つあて」の目移り

「陶古の女人」の冒頭、「けふも鬱々としてまた愉しく、何度も置きかへ、置く場所をえらび、」と、「彼」は忙しなく自室で陶器を動かしつつける。そして、「彼」は三つの壺を組みあわせて配置することとで、「各陶の惹きあふ美と形とは、肩をくみあはせて、うたふがごときものがあつた」と、満足する。「なるべく壺といふものは一つあてに飾装せられるべきであり、それが本来のもの」であるが、「彼」

は「欲張りで執念ぶかい」ためにこのような「三つあて」によって「一どきに眼にをさめたかつた」のだ。しかし配置はその場で定められても、確定はしない。翌朝には壺の埃をふき取るときに、「またあたらしく置く場所とか座とか飾り工合が修正され」るのである。

「三つあて」の配置に代表されるように、「彼」が陶器を見る行為は、一対一の対峙としてではなく、散漫な目移りとして示されている。「彼」は壺が「ただしく置かれることを好いてゐる」としつつ、「壺を置いて見るのに邪魔な物があると、それを即座に外し」てしまい、「歪みを持った陶器は、その歪みを香台にたくみな挟み物」をするという操作を忙しなく行うように、壺そのものよりも、壺が置かれた状況が気になって仕方がないのだ。「彼」は、壺による「ただしく置かれること」の要求に場当たり的に対応することで、「彼は対手が陶器でありながらそれ以上の物に釣り上げて考へてやつてゐる」という主体性を機能させるのである。

陶器を見る方法として「三つあて」の配置が示される一方で、「友を厭ひ、伴れを拒んでひとりであつたが」、「ひとりで超自然の形をとりたがつてゐる」という雲鶴青磁の壺が、「きのふ、ならべて見た間違ひ」の発見とともに登場する。「もはや陶器であるよりも、絶えず一つの威厳と優美をそなえたもの、人間の顔とか、頭の中にある柔しいものを見せてくれる」というこの雲鶴青磁を、陶器以上のもの

のとして釣り上げるのは、「こんな言い方は胡魔化しであつて悉皆の表現がおよばないやうだが」「全くそれはすぐれた綺麗をもつた女人に、その類似をもとめてみると楽に現はせるものに思へた」、「永遠といふ言葉は甚だむなしなものだが、どうやら、このあたりでこの言葉のありかが判るやうな気がするのである。さうでなかつたら、この世界に永遠などといふ言葉が存在しない」と、弁解まじりに繰り返し諭えられることによる、陶器／「すぐれた綺麗をもつた女人」／「永遠といふ言葉」の「三つあて」の関係である。モノ／イメージ／表現という比喻における「三つあて」として換言できるこの関係は、比喻の対象と比喻のイメージとの反転が示すように不均衡なものである。

このことは、同時代評³では陶器への「執着」や「愛着」が中心化されていたが、近年の作品論における洞察からは異なる傾向が見られるという、「陶古の女人」の読まれ方と関係している。

笠森勇「陶古の女人」⁴が「文学と一体になった自らの人生そのものを見抜き、そしてその文学の根底にある自らの美学を構築している」と、文学の「根底」を見通しているように、陶器をめぐる表現は、書く行為それ自体を前景化する。「原稿を書いたあまつた時間で見た陶器と取りくんで」「永い文学生活」を送っているという作家らしい「彼」は、「陶器にくぐり込んでから、もう四十年近く経つてゐ

るが、陶器の鑑定になるとまるで判らない五里霧中の人であつた」と語られるが、「判らない境にゐて判らうとするから、奥をさぐり底を敲いて見ることが出来る面白さがあるのではないか」という態度については、「文学の事、小説や詩の事も、判り切つた顔をしてゐたら、一向、取り付きやうのないものではないか」というように「文学の事、小説や詩の事」と通底するものとされる。そして、これまでの記述自体が「彼」の書く小説であるという種明かしに繋がる。

〔略〕このくどくどしい彼の行文もまた麗々しく小説のつもりで書き、かういふ小説もたまにはあつてもいいではないかと、人のよろこばない作を綴るのも困り物だが、作者といふものにはその作品の種類のたねを明かし、どこで何を考へてゐるかといふくらいのことは、たまに、記してあつてもよいものである。

陶器から着想して「彼」が小説を書く行為が前景化されるとき、陶器は「彼」の小説を構成する道具立てとなる。そして陶器と小説の共通点に「読んだり見たりするときにこれはどういふ生まれの陶器であるかといふことを、見ながら調べてゆく」ことが挙げられながら、「小説といふ化け物はしらべ上げられない場合が、たまにあつた」のに対して「陶器の素性がしらべ上げられないことは、絶無で

あつた」というように、判らないことを「化け物」としてそのもの以上に釣り上げることは、小説の領分なのである。

また、森晴雄「陶古の女人」論・熱情の果⁵は、「晩年の犀星文学の主要な関心がすべて表現されている」とした上で、「陶器と女性、陶器と小説との深い関わりを述べながら、女にたいして『男であることの深い喜び』を描いた作品ということになる」と、女性に対する男性の眼差しを「中心」に定位している。「陶古の女人」の結末近く、「三人の女を愛してゐる」「或る知人」が登場する場面では、「たとへば、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、二つが一つになった形態を持つて迫ることをご存じでせう」、「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」と、女性を陶器に見立てた論理を繰りひろげる。ここでは、壺の配置という冒頭に「彼」が示したものと同一論理から、喩える対象と喩えられる概念の反転が起きているのである。「女の人で生涯男を知らない人」に思いを馳せ、それを「愛陶のころ」が「現実と絡みあふ」、「熱情の果」であると語られる結末部に至っては、現実の領域とは男女の問題であり、「愛陶のころ」は現実とは異なる領域に押しだされている。

しかし、「陶古の女人」は、このような表現の転倒を含みながらも、表現や女性の問題に収斂するわけではない。陶器と表現、陶器と女

性、それぞれが他方の比喩として関係性を複雑化し、三人の女を愛する「或る知人」が、「どれもあはれであり、どれも愛しなければならなかったために、自分で作つた地ごくの中に悶えてゐるのです」と語つたように、「彼」の主体性は、複雑化した関係性を抜きには語れないものとして機能している。

三 価値の不均衡

では、「陶古の女人」における、不均衡によつて関係的に機能する主体の様相は、同じく陶器を女性に見立てた随筆「李朝夫人」において、どのように展開するだろうか。

「李朝夫人」という題名は、戦時疎開中、「私」が軽井沢の中佐という美術店で見つけた、次のような李朝の白磁の壺に由来する。戦後二年目、「私」は白磁の値段を確認するが、困窮から手が出ない。戦後一〇年経ち、ようやく「私」は中佐の息子から白磁を購入する。このとき、「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ふ表題を、私は壺のことばかり書いた小説に用ゐようかと思つた」と語られる。しかし、後日、値段の上昇を理由に家に訪ねてきた中佐の主人に対し「私」は交渉を破談にする。白磁は店に戻るが、中佐の息子の仲介によつて、

再び購入することが叶う。その後、「私」は中佐の親子と酒や菓子などを送り合い、「一度は諍ひ、二度目には笑ひ、三度には折目正しい挨拶を交しあつたといふことも、永い間陶器を諸方で買つて歩いていながら、つい経験しない礼節のひとつだりである」という男性たちの連帯を確認する。

「李朝夫人」における陶器を女性に見立てる眼差しは、諍いと和解を通して男性たちの連帯が確認されるという使い古された型と対応している。ここで確認すべきは、いくらで売り、いくらで買ったという一般的な値段を明言できないような取引の成立が、男性たちの連帯を機能させていることだ。

「私」と中佐の親子による白磁をめぐる取引は出来事である。戦後二年目には一万円という値段が設定されていた白磁を、一〇年目の購入の際に「前に一万円だったがそれで売るか」と聞いた「私」は、「一応、父に話してみなければ何ともいへぬ」という中佐の息子に対し、「後金も五千円出せばよいといふ腹で一万円手付を打つて」部屋に運んでしまう。その後、「私」は、「いまは正価が三万八千円になつてゐるので、あなたが三万円でお買上げにならないければ、この話は不調に終る」と中佐の主人から相場である「正価」と「あなた」のための売値を提示されるものの、「何か突つぱりがあつて妥協の値段が口から出」ない。「私」は中佐の主人の「剛直な出方には、

商売人のやうに相手の意気を柔らげるやうな言い方は出来ない」として、主人と直接交渉することができないのである。そして、「おやぢも頑固ですが、あなたがあの日に二万と口を切られたら恐らく話が纏まつたと思ひます」という中佐の息子を、「では二万出すがあなたは引き受けるか」と仲介にする。このとき、中佐の息子の「二万円かつきりも愛想がないから、二万二千元で手を拍つことにしたと書面にさう書いて、二千元は僕の小遣ひにいただいたと言つてやつたのです」という気遣いのために、「それは取りやうによつては息子さんの小遣錢まで私が値段の中に入れてゐるのと同様」という、「取りやう」で変化する値段が発生する。白磁の取引を成立させるなりゆき上、三人の男性たちは連帯を確認しあうが、そこで価値の尺度は共有されていない。

白磁の壺は、中佐の店内において「何時も花が生けられ」ており、商品であると同時に私的な価値を持つかのように置かれていた。それを、戦後は「金持が手離した支那朝鮮の木工品や螺でんの器物、独逸人が出立の際に売払つた絨毯や家具類にまじつて、阿蘭陀陶器や銀器の食器類が店々に氾濫してゐ」るなかで、「誰もこの白磁を買う人がゐなかつた。といふより誰も白磁に眼をそそぐ者はゐなかつた」ところから、「私」が発見する。一般化されない意味を白磁に見出した当事者たちを納得させるのは、価値の尺度の共有ではない。

価値の不均衡なままに取引が成立したという事態の共有によって、冒頭部では「その平明な胴のふくらがり、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うかがへたが、それは同様にゆめのやうな稀薄な黄鼠の色にも、光線の工合で見られた」と、結末部では「併し我が家の李朝夫人は益々あでやかで、益々円まくなつて来る」と形容され、終始捉えどころなく表現される白磁の壺に対して、男性たちの連帯は主体的に機能するのである。

四 前日譚として読む

「李朝夫人」が『暮しの手帖』に発表されたのは、「陶古の女人」が『群像』に発表された二カ月後、短編小説集『陶古の女人』（三笠書房、一九五六・一二）が刊行されるのと同月である。そのため、室生犀星という同一の作者による、陶器を見るという共通の話題として、読者が系列化する可能性を指摘することができる。

陶器を女性に見立てるというモチーフの類似のほかに、「李朝夫人」に「李朝夫人であり陶古の女人である」といふ表題を、私は壺のことばかり書いた小説に用ゐやうかと思つた。陶痴の恋人にしようかな

どと〔略〕と語られるように、この二作には連続性が示唆されている。

二作の掲載誌が月刊誌『群像』と季刊誌『暮しの手帖』であることもあり、実際の執筆時期の前後は不明だが、読者にとってその繋がりには「陶古の女人」の前日譚としての「李朝夫人」という関係として見ることができる。このような、文芸ジャンルや発表媒体を超えたゆるやかな繋がりは、「蜜のあはれ」が、「後記 炎の金魚」（『新潮』一九五九・五）、「火の魚」（『群像』一九五九・一〇）、「水の中」（『自由』一九六〇・六）と後日譚を生み続けていくことと類似した特徴である。

また、「陶古の女人」の結末部における「彼」と「或る知人」との会話は、同年五月一日から八月七日まで『週刊新潮』に連載し、九月に新潮社より単行本を刊行した長編小説「三人の女」の登場人物であり、作中で三人の女性に執着する「氷見康」を想起させる⁷。「陶古の女人」の「彼」と「或る知人」との会話は、次のように展開する。

〔略〕先刻の物語の男も、ではあなたの好いてゐる三人の女の人を何かの機会に見せてもらふ訳には行かないでせうかと言つたら、言下に拒まれたであらうし、そして他人の女を見て一た

いあなたは何にするのだといふだらうし、彼はそんな女の人達
がどんな顔付をしてゐるかが見ただけだと彼は正直に言つた
であらう〔略〕

このように、仮定の会話が「言つたであらう」という推測で続け
られるなど、「彼」と「或る知人」の境界が曖昧になっており、これ
を「三人の女」を書く作者による作中人物への架空のインタビュー
として、「陶古の女人」を「三人の女」の広義の前日譚と捉えること
も可能である。

これらは構造化された連作ではない。しかし、散漫だがゆるやかに
連なる話題の編成によって、系列として捉える余地がある。その
開かれた作品群の間で、作家・室生犀星のイメージが機能するの
である。

最後に、「陶古の女人」に登場する、「彼」を訪ねて「私は或る随
筆を読んであなたに買つて貰へば余処物の手に渡るよりも嬉しいと

思つて上つたのだ」と軽井沢の家に雲鶴青磁の壺を持参する、随筆
の読者である青年について、検討する。

読者によって眼前にもたらされ、最終的に「彼」の手に入らな
ったこの雲鶴青磁に対しては、「絹のきれが全く除けられてしまふと、
そこにはだかの雲鶴青磁が肩衝もなめらかに立つてゐるのを見た。
彼は陶器が裸になつた羞かしさを見たことがはじめてであつた」と
弁解もなく陶器と女性が一体になった表現が見られ、陶器に描かれ
た四羽の鶴の形態について微細に語られるなど、一対一の緊密な凝
視が行われている。自身が所有する壺に対しては絶えず目移りして
いた「彼」が、ここでは「因縁がなくてわが書齋に佇むことの出来
なかつた四羽の鶴は、その生きた烈しさが日がくれかけても、昼の
やうに皓々として眼中にあつた」と、強調される不在に向かい凝視
しているということも、対象と純然で一方向的な対峙とは異なる、
主体の關係的な様相の一側面を表わしている。

注

¹ 阿部公彦『文学を（凝視する）』（岩波書店、二〇一二・九）

² 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、龍書房、二〇〇〇・九）

³ 山本健吉「文芸時評」(『朝日新聞』一九五六・九・二〇)、丸山静

「創作月評 10月号」(『図書新聞』一九五六・九・二九)、上林暁
「私の「今月の問題作五選」」(『文学界』一九五六・一一)

⁴ 笠森勇「陶古の女人」(『犀星の小説 100 編』龍書房、二〇一三・四)

⁵ 森晴雄「陶古の女人」論・熱情の果」(『再生の文学・室生犀星』
龍書房、二〇一八・四)

⁶ 秋山稔「李朝夫人」(『室生犀星事典』鼎書房、二〇〇八・七)は「李
朝夫人」を「陶古の女人」の「成立背景を探る手がかりになる随筆」

と指摘し、宗像和重「解説」(『日本近代随筆選 2 大地の声』岩波

文庫、二〇一六・五)は「陶古の女人」を「李朝夫人」の「題材を
踏まえて、「愛陶のこころ」を描いた作品」として紹介している。

⁷ 一色誠子「三人の女」論(『室生犀星研究』一九九七・一一)は、

「陶古の女人」の「彼」が語る内容と、「三人の女」の登場人物・
氷見康及び宮内傳世の類似を指摘している。

第五章 〈老いる〉自己の再編成へ——「朝顔」

一 一九五九年の室生犀星と「朝顔」

一九五九（昭和三四）年、一八八九（明治二二）年生まれの犀星はめでたく古稀を迎えた。この一年は、晩年の室生犀星の活動時期のなかでも、七〇歳の節目であること以上に際立って重要な意味を持つ。

短編小説集『生きるための橋』（実業之日本社、一九五九・五）、随筆集『硝子の女』（新潮社、一九五九・五）、詩集『昨日いらつしつて下さい』（五月書房、一九五九・八）、長編小説『蜜のあはれ』（新潮社、一九五九・一〇）、『かげろふの日記遺文』（講談社、一九五九・一一）と多岐にわたる新刊本を世に送り、十一月、前年刊行の『我が愛する詩人の伝記』（中央公論社、一九五八・一二）が第一三回毎日出版文化賞を、翌一二月には、『かげろふの日記遺文』が第一二回野間文芸賞を受賞するといったこの年の犀星の活躍ぶりは、

奥野健男が「昭和三十四年は室生犀星の年であった」と評するほどであった¹。その一方で、三月三十一日に次男・朝己の再婚、一〇月一八日には妻・とみ子の死去といった、私生活での大きな変化も起こっている。

この年の犀星について、『室生犀星文学年譜』²を見ると、「夏、軽井沢で過す。滞在中、小山万里江（仮名）、二日ほど遊びに来る」、「万里江は大丸の時計売場に勤めており、時計を買いに行き知る。

「万里江は小丸の時計売場に勤めており、時計を買いに行き知る。十九才」とある。「小山万里江（仮名）」とは、室生朝子『父室生犀星』³に登場する女性の名である。実際に訪ねて取材した星野晃一は、この女性が随筆「消える硝子」（『心』一九五九・一）にはじめて書かれ、短編小説「朝顔」（『声』一九五九・一〇）の登場人物伴つみ子についても「万里江さんがモデルである」とした上で、犀星が彼女と出会い、「住み込みの秘書」として一九六〇年一〇月に室生家へ招き、その後、「いぶかしげな、あるいは批難の目の見つめる前で」遺族とともに犀星の死に水を取るまでの関係を整理している。そし

て、二人の関係から随筆「紙幣」(『小説新潮』、一九五八・八)にある「死ぬまぎはのいのちの欲する」ような対象を望んだ、「犀星流の最晩年の設計」を浮かび上がらせる。

本章で取り上げる「朝顔」は、このように室生犀星の評伝的な受容のなかで重要性及び話題性を持っているが、これまで作品内容からアプローチする研究は余りなされていない。岩田恵子「朝顔」⁴は数少ない一例であり、作中に登場する時計を鍵とした読解から犀星像を読解するものだ。岩田論は、犀星の時計に言及された文芸群から「女の金の腕時計には美を感じ、女自身の美しさであるかのよう」にその輝きを賛美し「ていたという特徴を指摘した上で、「朝顔」では「美しいと思った女と繋がりのある時計の中に、女の皮膚の感覚を探り、自らの生命を見出したのではないだろうか」と論じている。このような「繋がり」のモチーフに注目し、対象に「自らの命を見出す」眼差しについての解釈は、本章とも一致するところだ。しかし、「朝顔」の問題は、その連想の結び目が作中でどのようなものとして表れているか、そして、どのように綻びをみせているのか、という点にある。

二 「朝顔」は小説か？

その問題は同時代評において示唆されている。「朝顔」について「作者の年齢と資質と才能とがすべてにじみ出ている、完成した芸術品である」と絶賛する中村真一郎⁵は、「それは随筆だろうか、詩だろうか、小説だろうか。——そうした疑問を無にしよう、深い輝きがここにはある。最も感動した作品である」と文芸ジャンルを問題としない作品として強調する。中村の時評の執筆との前後は不明だが、中村に加え、江藤淳と小島信夫が参加した合評⁶において、「朝顔」は「小説」であるか、という話題が出されている。

小島 室生さんのものは非常に評判がいいわけだけど、ぼくはあまり読んでなくて、最近はじめて読んだといつてもいいくらいだが、なるほどこの肌ざわりは文学的であると思つたですね。ただ読んでいて、何となくぼくらも学生時代にこういうつかまえ方の小説を書いたような気がする。昭和十五、六年ごろですが、何となくそんな気がしたですね。上手下手は別として。

江藤 これ、小説ですか。

小島 だから、ぼくなんかもそのころ小説とも何ともつかぬようなものを書いていたわけですよ。ただ、あるところの感覚だ

けは非常に大事にして書いたわけです。自分でそれを思い出して、ずいぶん懐かしい気もしたんだけど、小説でないとする
と、エッセイというわけでもないし……。

江藤 ちよつとエッセイというわけでもないですね。

小島 ということはどういうことかな。

江藤 文学なんでしょう。

この後も江藤は、「この少女に対する「私」なる人の感じ方とはとてもおもしろくて、非常にキメはこまかいし感覚の鋭さというか震えみたいなものがおもしろい」と評価しつつ、「あんまり過不足なくうまいぐあいになりすぎていて、そういうところはあまり小説じやないと思うな。そういう点では、やっぱりジャンルというようなことを考えれば、「女ひと」というエッセイのほうが純粹ですよ」と『随筆 女ひと』（新潮社、一九五五・一〇）を引き合いに出しつつ、「朝顔」が純粹な小説と見なせない「何だかわからないけど、やつぱり文学なんだろう」と言うしかない作品であることにこだわる。興味深いのは、初出誌『声』の「創作」欄に掲載され、その後、帯に「名匠室生氏の最新珠玉小説集！」と書かれる『火の魚』（中央公論社、一九六〇・三）に収録された「朝顔」が、出版上、どのようなジャンルとして判断されたかは明確であるにもかかわらず、江藤の皮肉

交じりともとれる、「純粹」でないものとしての「文学」という言葉の使い方や、小島の「小説とも何ともつかぬようなもの」という言葉の示すものが、まさに中村の「それは随筆だろうか、詩だろうか、小説だろうか。——そうした疑問を無にしまう」と言うような、「朝顔」の魅力そのものでもあるということだ。

「朝顔」の冒頭は、「この少女にも、小説の宿命がやどつてゐる」と「私」が少女に「小説の宿命」を見出すことから始まり、「朝顔」の語りはまず、そのような「小説」なるものの曖昧な輪郭を提示している。

勿論、女ひとには悉くといつて宜いくらみ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。小説の浸潤のない人には美しい人がゐない、美しい人ほど混乱した小説の懊悩が、紅顔となり明眸をちらつかせ、何処にも靠れかかる艶気が溢れてゐる。私はこれが小説美だといふことに永い間気がづかずに、その溢れる美しさの持つて行く処がなく、ただちに現はすことも出来ない不満を、不満とは知らずにゐた。この頃漸つと気がついて、尋ねてゐる物もそれではないかと思ひ当てるに至つたのである。これは甚

だ勝手な言ひ分だが、私には小説ほど手頼りになるものがなかったから、みなこの問題に生きものを片寄せて見てゐるのである。

ここでは、「私」が女性を見る際の態度が表明されている。「美しい人」に「溢れる艶気」が「小説の浸潤」や「混乱した小説の懊悩」といった「小説美」だと気付いた「私」は、その「溢れる美しさの持つて行く処」を見つけ、「ただちに現はす」ことさえ出来るのではないかと思ひ至る。「小説」を頼りにし、「みなこの問題に生きものを片寄せて見てゐる」と自嘲気味に語る「私」にとって、女性の美しさを捕捉する手段が、「小説美」として、「小説」なるものに置き換えて読んでいくことなのである。「一枚の写真をこれに批評を加へる時にも、これには小説的構図があるねといひ、何でも彼でも、ちよつと変つた事があると矢張小説的だといふ」人物とも語られる「私」は、「小説」という言葉で対象を取り込み、捉えようと欲する。

「朝顔」においてそのような「小説」を読む「私」の認識が向けられる主な対象は、「小山万里江（仮名）」をモデルにしたとされる、伴つみ子という一人の少女である。それは、例えば「一そ、やけくそになつて時計なんぞ当らなくてもいいが、あなたがほかほかと笑つてくれるので、それを見てゐたら時計なんぞどうでもいいんだと

即刻に自分でつくる作文を、永い習慣によつて頭の中で書いてゐた」と語られる場合には、「作文」としても表れている。「私はさういふ事が好きな男でありそのために小説といふ物を書き続けて来たのである」と続けられるように、「私」にとって、頭のなかでの他愛もない「作文」行為はモノローグ的な語りとして膨らみ、「小説」を立ち上げていくようである。

三 「私」の眼差しと見返される〈老いる〉自己

「朝顔」では、伴つみ子について、まず、「時計の秒間遅速を計る機械」に「私」の腕時計を乗せて測定機を読もうとするものの「よく測定が解らないらしい」という、「はたちくらめで、最近デパートの時計や宝石の売場に勤めたらしい」様子を示す。そして、「私」は、次のように、この少女の「何の蟠まりのない」笑みを捉えていく。

けれども客の私の手前と専門の機械士が来る間に、自分で試験的にやつて見てゐるが、解らない事は遂に解らないふうで、時計は機械から外して台の上に置いた、そして宝石の硝子棚をあちこち所在なく歩いてゐる私と眼を合せて、きまりの悪さを紛らせるためにふつと笑つてみた。それは何の蟠まりのない、と

でもわたくしにはこんな難しい機械の事はわかりませんでしたけれど、お客様の前だからちよつとやつて見ただけですといふ意味のものであつた。私は私で幾らやつてもあなたには無理なことだといふ答へで、いまに直ぐ機械士がやつて来るまで待つてたつていいんですといふふうに、笑ひ返してみせた。

少女の笑いは、「私」の過剰な語りによって注釈されていく。続いて、「また私と眼をあはせて無邪気に笑つた。こんどはただ意味のない笑ひで、こんなデパートの制服を着た子が決してしない、普通の娘さんの笑ひ顔であつた」、「些つとも笑ふことを怖がつてゐない笑ひだ、デパートの女の子は愛想笑ひより進んだ深い笑ひをしてはいけない筈なのに、彼女はそんなことには無関係な笑ひをうかべてゐた」と、ここでは彼女の笑いがデパートという場にそぐわないことを強調し、到着した機械士が計算を済ました際も、少女が「また美しく笑つてみせ」と、「こんな簡単な事が、わたしに出来ませんといふ読み方を、私に開け明しに報告してゐるやうであつた」と、「私」はその美しい笑顔の読みを披露してみせる。

少女の笑いに向けられた「私」の眼差しは、少女とのコミュニケーションが想定されたものというよりは、「私」のなかで反響するモノログである。

そこでは、「私は彼女の眼の来る毎に、私の顔にある皺とか斑点とかの老残の汚なさを恥ぢた。何時だつて人と話してゐると、自分の顔の汚さが相手にもれなく汚く見えてゐることが憂鬱であつた」というように、少女に見返される「私」の「老残の汚なさ」が映し出される。「私」には、「つねに人から見られることに面倒さを感じてゐる」ほど、〈老いる〉自己を見返す眼差しがつきまとっている。

「老人の感情は何時でも生ま殺しにされ、そこから一步も踏み出すことが出来ない」と考えている「私」が、「美しい者はかばうた方がいい、醜い奴はそのまま打抛つて置いた方がいいのだ」というほど「老人を甚く嫌つてゐる」のは、「老人といふものから愛されたためしが、子供時分にもなかつた」という幼年期の欠乏が原因だという。特に、「私」の家の前の説教寺に詰めかける老婆の「どこにこれだけの婆さん達が生きてゐたかと思はれるくらゐ、本堂に登る段々まで婆共がぎつしり坐り込み、臭気と不潔と溼気で一杯であつた」という記憶は強烈である。法話の果てた後、川べりに「異様な尖つた鼻や、横に膨れた顔や、長いあごが胸まで届いてゐるのや、ぐつと背丈の低い人と人の間に挟まれてゐる小さいのが、ぞろぞろ物も言はずに百人はかぞへられる行列」が連なる、「長いぬれた途方もないぼろ切れが刻み目を入れて、べとついて歩いてゐる光景」は、「異様怪奇なゴヤの絵から抜け出した行列」と譬えられ、「この行列が東

京の交叉点に現はれたら、どういふ事になるのだらうと折々思つた」と、「私」の現在を脅かすほどの記憶となっている。

「私」の語りは、少女と出会ったきっかけでもある時計についても波及する。「一人の人間の生涯を三つに区分すると、最後に買ひ入れた時計がもつとも高価であつて、その人間の生涯の地位が定まり金の取れ、小さな名誉もあたへられる時期」だと仮定する「私」は、「第二期」の「生涯の一等長期間に亘り、腕くびにへばりついて」いた時計が「この長期間に仕へた文字盤もしだいに痕や黄ばんだ変色で、長針は折れ醜くなつてゐた」と語る。「時計くらゐ私の顔をまじまじと見つめてゐた者は今までにゐない」というように、時計もまた、「私」を見返すものであり、時計の新調は仕事によって得た安定と名誉を、時計の劣化は〈老いる〉自己の惨めさを映し出す。「私」は、「早急に生きてゐる間に最後の時計を買ひいれなければならない」と迫られていた。それは、幼年期に見た老人の行列と「私」の現在を隔てる術でもあるだろう。そして、「私」は「せいぜい五年くらゐしかゼンマイは捲かなくても、いい」、「私の命を秤るために、腕くびにくひ入つてカチカチ動いてゐることになる」という第三期の腕時計を購入した。しかし、「私」の第三期の時計は、デパートで機械士が直しても、なお一日に三秒遅れていた。

再度デパートの時計売場に訪れた「私」が検査を待つ間、休憩から戻った少女に挨拶される。それは「事務員の箱のような固い挨拶ではなく、ねつとりとした重みのある頭の下げやう」であり、頭をあげた時の「挨拶とは全然別個の笑ひ顔」を見た「私」は、「よくいらつしやいました、ただいまお憩みの時間だつたものですから、失礼しましたといふふうであつた」と読み広げる。それに「答へる」のが、先にも引用した、次のような「作文」である。

時計にも当る当たらないことがあるらしく、こんどは当たらないので又やつて来ました。一そ、やけくそになつて時計なんぞ当らなくてもいいが、あなたがぼかぼかと笑つてくれるので、それを見てゐたら時計なんぞどうでもいいんだと即刻に自分でつくる作文を、永い習慣によつて頭の中で書いてゐた。私はさういふ事が好きな男でありそのために小説といふものを書き続けて来たのである。

ここで、時計が「当る」ことよりも少女の笑いを優先している意味は大きい。「当る」「当たらない」ということは、「私の職業でもある小説の上にも、必然に永い間眼前にちらつく奴」とされ、本や原稿が売れる売れないということへと連想されたものであつたからだ。

しかし、この後も「時計はきちんと合はねばならないものだ、奈何なる事情があつても時間は秒の目もまもらねばならない」という執着は引き続き語られ、「時計の方で間違つてゐても私自身は間違ふことはない」ために、「時計は私自身でなければならぬから、一日三秒遅れるといふことは私自身の命が三秒間あと戻りすることになり、「また三秒間進んでも命は遅れ時計が進むことになり、命は彼処に往つたり此処に行つたりして、一日ぢゆう時計の前側と後ろ側をいたちごつこしてゐる事になる」と語られていく。「私」にとって時計は、そこに映るものと自己を摺りあわせ、安定を確認するためのものだということだろう。「私」にとっては、「時計をのぞきこんで、軽快な秘密に一人で肯いた短い時間」が、「何十年間に私達がそこに小さい駅に似た物を灯してゐることに気づく」と語られるような掘り所でもあつた。

少女の笑いからも、時計からも、「私」は見返され、その時に〈老いる〉「私」が意識される。劣化した時計の新調や時計の遅速のズレの修繕は、「私」にとって、その〈老いる〉自己を正しく定まったものに戻すために必要なことであつた。しかし、どうやら少女との出会いは時計とも異なるようだ。

四 「娘」とデパート、権威性をめぐって

「私」によって語られる範囲は、極めて偏つたものである。「私」の「娘」について語る時、特にそれが際立って表れる。最初にデパートで「私」と少女が出会った場面に登場するのは「私」と少女と後から来た機械士の三人であるが、少女と別れると、そこではじめて「同行の娘」の存在が語られる。「娘」の存在は、その後も少女との関わりのなかで必要最低限のみ語られるだけである。

また、「朝顔」の語りは必ずしもその全てが閉鎖的なモノログで統一されている訳ではないことも確認しておくべきであろう。次に引用する箇所では、「書き忘れた」というように、読者の想定がなされている。

書き忘れたが、その大きな東京駅前にあるデパートは、二年ほど前に私に月末勘定の切符の手帳を一冊送つてくれ、現金を持たなくとも買物は一さい、ただで出来ることにしてくれてゐた。これは私といふ人間を社会的に紳士に見立てた現はれであつて、紳士録とか有名人名簿とかいふ冗らない物よりも、適切にあなたはお金を踏み倒すやうな方ではないから、お好きな時に買物

に気軽にやつていらつしやい、といふ証明をしてくれたものであつた。

ここで強調されるのは、「私」の作家としての社会的な認められ方であり、購買手帳がデパートのなかでの「私」の立場を保障しているということである。この「大局から見ればやはり愛読者としての一つの現はれ方」として、デパートが間接的な愛読者であるような関係は、「大正時代の作家」にはあり得なかったことで、「実に永い間文士といはれていた」者が「作家といふ白刃のやうな美しい名前が、そのままどこでも通るやうになつてゐる」という、時代の流れ、そして「私」にとっては加齢と共に獲得した、作家である「私」の権威を示している。

しかし、そのような権威の働く場であるはずのデパートは、少女との出会いから見ると、居心地のよい場所というだけではない。

はじめに少女と笑い合った後には、「ふいに此間動物園で見た象の巨きさを、このデパートの中におもひ起こしたのだ。デパートの何処かに象がつながれてゐる。近頃は象はデパートに棲んでゐる」と唐突に巨大な象をデパートに見出す。また、再度時計売場を訪れ、少女が見当たらない時に、「娘」に「休憩の時間で階下に行つてゐるのでせう」と言われると、「この大きなデパートの階下といふ所が恐

ろしく遠い、八幡の藪知らず」を連想する。「さういふ遠い所で沢山の女の子が休憩してゐるといふことが、大変美事で匿れて憩むといふ豊富な感覚があつた。誰も其処へ行くことの出来ないといふことが殊更休息の場所に適してゐると、その階下の小さい賑やかさを思つた」というように、自らの力の及ばない場所がデパートのなかに広がっていく。

娘やデパートに対して働く「私」の権威が、代理や仲介の役割として表れる箇所には特に注意したい。次の箇所で、「娘」は休憩から戻った少女に「私」の著書を渡す。

その日おなじデパートの書籍部で、私は自分の著書が必要があつて購つたが、娘はその一冊を少女に渡してお読みなさいと言ひ、私はそれにこだはらないでその儘見過ごした。少女は自分が貰つた本なのに売場の主任の卓上に本を置き、主任は私達の方を向いてお礼を言つた。客から物を貰つてはいけない厭しい達しがあつたのであらうが、私の場合は書物でもあり贈り手が筆者であることが、例外中の例になつて誰も不審に思はずに受けた物らしかつた。

「娘」とデパートでの立場を介して、少女に例外的な贈り物を受け取らせた「私」だが、「卓上に不似合な恰好で置かれ」た著書には、「本といふ物が一冊もないあたりに四角なただの箱のやうに見え、ちつとも本らしい姿を見せずに、貧弱な商品切手のボール紙が何かに見えてゐた」と、権威の頼りなさが浮かび上っていく。

伴つみ子の振る舞いは、周囲によつて「私」の権威に掬めとられながらも、伴つみ子にはそれを回避し得る何らかが秘められているようであり、結果として「私」の権威性を揺さぶるのである。

五 少女、伴つみ子、朝顔

三度目に「私」が時計の修理に訪れた時、少女は売場におらず、「娘の質問によつて」主任から少女が時計の卸問屋に転職したことを聞く。主任は既に「私」の姿を見て少女の勤め先に連絡を取っていた。主任に「何となく顔馴染みのしたしさに私自身の職業が介在してゐる事」とその「事務的なあつかひ」といった対応を「公のしたしみに謝意を持つたくらみであつた」とする。少女について「彼女は二十歳、伴つみ子といひ、時計売場見習、半年たらずで退職した」ことなどを聞く。

少女の伴つみ子という名前について、「私」と「娘」は、「包むと書いてつみ子と読む」と言い合うが、少女・伴つみ子に対して「私」の権威はその外側には働いても内側までは届かなかった。これは、彼女を「小説」として読む「私」との関係においても同様で、重要なのは、読みを誘導しつつも、読めないものを包み隠すという二重性である。伴つみ子は、「私」の家を訪ねはじめた時には、「見違へるほど肥り、顔は円まるく盛られてゐるので輪郭が溶けこみ、頬の奥行きがふかかつた」とされ、「私」の家に慣れた様子も「窮屈さうな肩の詰つたところも解け、顔のりんかくは全く見えないやうに柔らかくなつた」と語られる輪郭の曖昧さもまた、同様に二重性の表れだと言えるだろう。

三度目の修繕が終わった時計は合うようになり、少女・伴つみ子が「私」の家を訪れるが、この時に彼女が「私」の著書の礼として持ってきたのは仏蘭西人形であり、「伴つみ子はふだん自分でほしくてならなかつた人形を、殆ど相手の私など考へるひまもなく、手速く買ったものらしかつた」と語られ、また、彼女が「詩や小説の類は一つも読んでゐないこと」を知ると「私」は「別様の清潔を感じた」というが、伴つみ子という少女の特質はここに表されている。同席していた「新進の女流作家」が「面白い方がお宅に現はれますね」と言ったように、伴つみ子は「小説」的認識の対象として、非

常に好都合なふるまいを見せる。最初にデパートの時計売場で「何の蟠まりのない」笑いからそのような少女・伴つみ子の表され方は一貫していたが、その最初の笑いについて、「何だか普通のお客様とちがつて、売場の前をあちこち歩いていらつしやるので、お退屈さうでつい済みませんといふふうに、笑つたのであつた」と振り返る彼女の言葉が、「私」によって「彼女も何故さうしたか今から頭にそれをさぐつてみても、判るものがなさうであり、私自身も何一つその原因が判らなかつた」、「恰度、われわれの笑ひがそんなところに、笑ひ自身もうろついてゐる暇があつたのだ」と語りなおされることから考えれば、「私」にとって意外で自律的であるという要素こそが、彼女に求められていると言えるのではないか。

「娘」から服地の小包が送られた際の伴つみ子の返事に「早速姉に仕立てて貰ひ、それを着てこんどはお訪ねしたい」と書かれていたことに対して、「私」は、「女の子は服地を貰つたりすると、お礼の気持ちでそれを着用して送つた人に見せるといふしきたりが、古い日本にある礼儀のやうに重要視されて来た」として、「古代日本の風俗が一つの清水の湧くやうに近代にまで滾つてゐること」に「優美な思ひ」を抱く。また、伴つみ子が重いチャイムの置時計を持参したことに對する、「ただ夢中だつたわと言ひ、だつて自分で持つて来たかつたんですものと、それも正直にさういひ、さういふ大量な

感情を現はした言葉がすらすらいへることで、私は年の違ひの恐ろしさ、人間のあたらしさの違ひの大きいことに呆れた」という。これらの出来事は、「私」にとって意外なものとしてその〈若き〉への認識を更新する。

しかし、意外で自律的であるという要素は、包み隠された読めない部分を指向していく。「私」が伴つみ子からの手紙を探すが見当たらない時、

その時ふつと二米先の食卓にゐた伴つみ子は、上から三通めにございましたと、はつきり石炭色にかがやいた瞳をして言つた。そしてその三通めに伴つみ子の手紙があつたのだ。どうして判らなかつたのだらうと私は自分の眼をあやぶんだが、伴つみ子は私の手紙がうすい紙だつたから食附いてゐたせいでせうと、はれやかな顔附で言つた。全くはれやかな顔つきだつたのである。二米離れた食卓の方からは、手紙の文字もちよつと判りにくいのに、それを直ぐに見附けたのは、自分の手紙がきつとそこの中にあるといふ信じ方があつたやうに思へた。

と、伴つみ子は埋もれた自身の手紙を見つけ出す。ここで、すでに彼女は「私」のモノローグに統御されるだけの存在ではない。その

「かがやいた瞳」、「はれやかな顔つき」について、「私」はそれ以上に読み取る言葉をもたないのである。

「朝顔」の結末部もまた、次のような、伴つみ子の顔の描写だ。

信州に出掛けようとして一週間後私は上野で列車に乗り込むと、ふいに伴つみ子が現はれ、お見送りに来ましたと言った。此間の日曜は来客の間にまじり何時の間にか、列車の時間を聴き取つてゐたのであらう、レインコートをきちんと着込み、朝の顔色にしばしばした睡眠不足らしい、かすみのやうなものを皮膚のうへにかむつていた。

冒頭から「小説」に置き換えて少女を読んでいた「私」であるが、その「小説」の枠組みの中に彼女を捉え続けることはできなかった。

注

¹ 奥野健男「犀星評の変遷」(奥野健男編『室生犀星評価の変遷』三弥井書店、一九八六・七)

² 「年譜」(室生朝子・本多浩・星野晃一編『室生犀星文学年譜』明治書院、一九八二・一〇)

³ 室生朝子『父室生犀星』(毎日新聞社、一九七一・九)

そして結末部、「私」の眼差しは、その中身を読み得ない微妙な表情として彼女を再び見出しなおすのである。

「小説」としての少女の発見に始まった「朝顔」は、その「小説」から逸脱していくものとして伴つみ子を再発見することで終わる。

題名である「朝顔」は、「私」から送られた服地で作った服を着て「藍模様の服の裾をひらくやうに坐つて見せた」伴つみ子の「絞りの朝顔」と形容される姿と、この結末部の「かすみのやうなものを皮膚のうへにかむつてゐた」伴つみ子の「朝の顔」の二つの意味を持ち、一つの読みに収束しない。そして、その関係性の先に、「老残の汚なさ」をもつて幼年期に見た老人の行列に並ぶことも、地位や名譽の安定期とも異なる、〈老いる〉自己を再編成する可能性が開かれている。

⁴ 岩田恵子「朝顔」(『室生犀星研究』二〇〇二・一一)

⁵ 中村真一郎「文芸時評 11月号」(『週刊読書人』一九五九・一〇・二六)

⁶ 中村真一郎・江藤淳・小島信夫「創作合評」(『群像』一九五九・一二)。合評会は一九五九年一〇月一九日に開催された。

第三部

〈金魚〉

のモチーフと連なりの方法

第六章 対話体小説という方法——「蜜のあはれ」

一 「蜜のあはれ」の対話体をめぐる先行研究

室生犀星の小説「蜜のあはれ」(『新潮』一九五九・一―四)は、カギカッコで括られた直接話法の連続のみで構成される対話体を採用している。この方法は、その発話者の一人が金魚の少女であるという設定と相まって、「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」(篠田一士¹)、「期せずして現代文学の盲点をついた、もつとも尖鋭的なアヴァンギャルド文学の相貌を呈している」(奥野健男²)、「奇想天外なシュールレアリスムの傑作長編」(中村真一郎³)など、賛否両論の「蜜のあはれ」評価の要因となった。

中田耕治が同時代評⁴で「これをもし、この老作家の内的なモノログであるとか、または、古風な肉感への頌歌と見るべきか。そうした言葉さえ不潔に響くほど、純潔で力にみちた強靱な精神が認められるだろう。誤解されなければ、敢えて、想像力の文学と言っても

よい」と述べているものの、鳥居邦朗⁵が「若い女に化けた金魚は、作中の小説家を作り出したものに過ぎない」ために「この会話体小説の見せかけのダイアログが、実は小説家上山のモノログではない」と指摘するように、「蜜のあはれ」におけるこの対話体という方法は「見せかけのダイアログ」という見方をされてきた。

この問題に転機をもたらしたのは、戸塚隆子「室生犀星「蜜のあはれ」論」⁶による、「蜜のあはれ」は「小説の言説と小説の創造についての言説が共存している」「メタフィクション」であるという指摘である。戸塚論の指摘以降、老作家の自己表現と金魚の少女というフィクションナルな存在の関係性がどのように成立しているのか、という点で議論が進められるようになる。

今野哲「超現実主義的作品論——「蜜のあはれ」の場合」⁷は、「最終的にモノログかダイアログかの見定めをつけることはできない。会話文でのみ構成されている以上、メビウスの輪のように捻れて、いずれかに決定することが困難だからである。むしろモノログで

あり、ダイアログでもあるところに、「蜜のあはれ」の叙述の特色をみとめるべきなのである」とした上で、「作品世界をモノログに回収しようとする上山と、あくまでダイアログをまもうとする金魚との対決」を見出す。大西永昭「欠落する身体の言語空間…室生犀星「蜜のあはれ」試論」⁸は、「メタ構造を持った会話体小説」という形式を「意識的な実験ではない」ものとして、「性欲を根拠に長年「リアリズム」に準じた身体を描き続けてきた老小説家は、晩年に及んでそこから脱却し、「非・リアリズム」的な身体を描く境へと移行した」という作家のメタ物語を読み解く。また、能地克宜「室生犀星における自己言及性…「蜜のあはれ」の方法」⁹は、「蜜のあはれ」は、〈をぢさま〉の創作物である〈あたい〉が次第に〈をぢさま〉と同様の創作力を身につけ、〈をぢさま〉の支配から逃れ、その虚構世界において主体的な立場に立つようになり、〈をぢさま〉が〈あたい〉を統御できなくなる物語」と捉えた上で、「作中の書き手」が「作中からもその声や姿が消え、自らの創作物〈あたい〉によってあたかも排除されていくような構成となっている」と見る。

一方で、西田谷洋「室生犀星「蜜のあはれ」論…信じることと消費すること」¹⁰は、メタフィクションに限らない虚構生成のメカニズムとして、物語内容における仕組まれた客体の優勢が、虚構生成の場においては主体の立場をより強固に意味するという機構を指摘

し、「蜜のあはれ」について、「上山が金魚を若い女性である「あたい」として想像する虚構世界は、対話体やストーリーリー構成等の表現の工夫によってリアリティが作られる」と、老作家・上山と彼の被造物「あたい」の関係を捉えた上で、「語り手によって制作された作中人物が生き生きすれば、それは主体的な立場が転倒したのではなく、語り手の制作する主体性がより強固に立ち上がるはずである」と虚構生成の原則を論じる。

これらの先行研究で、「蜜のあはれ」における対話体が複雑な関係を構成すると捉えられてきた理由は、大きく三つある。第一の理由は、「あたい」と自称する金魚の少女に「をぢさま」と呼びかけられる老作家・上山が、作家・室生犀星を想起させること。第二の理由は、創作秘話を含む後日談「小説の聖地」(『新潮』一九五九・五)が「蜜のあはれ」連載終了翌月号の『新潮』に発表され、単行本『蜜のあはれ』(一九五九・一〇)に「後記 炎の金魚」と改題されて収録されたこと。第三の理由は、作中で「あたい」と「をぢさま」の関係が「書かれる人」と「書く人」とされ、「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ギバナシになつて了ひさうだ」と「をぢさま」が言うように、その関係の綻びが描かれていることである。

伊藤氏貴¹¹は「この作品が一種の私小説を装いつつ書かれそして

読まれてきた」と指摘するが、この〈私小説〉の装いにも注意が必要である。日本近代文学における〈私小説〉についての認知モデルの体系を検証した『「私」から考える文学史…私小説という視座』¹²では、「〈私小説性〉」を測るための指標を、「たとえば作者が投影された作中人物の名前やイニシャル、作者が投影された作中人物の職業、特に作家や芸術家であること、自作への言及があることなどで、その他、作者を想起させるようなテキスト内の様々な情報」といった「〈内在的サイン〉」と、「年譜や伝記的研究から得られた作家の〈伝記的事実〉との照合、作家自身のエッセイや日記、書簡等との内容的な合致、同時代評等で自伝的作品として扱われていることなど」といった「〈外在的サイン〉」とを設定している。この指標を「蜜のあはれ」に当てはめるなら、作家・室生犀星を想起させる老作家・上山の描かれ方からは「〈内在的サイン〉」を認めることができ、また、「蜜のあはれ」には「〈外在的サイン〉」を受け取るような後日談が存在する。そうすると、「蜜のあはれ」は「〈私小説性〉」がとても強い小説だということになる。しかし、荒唐無稽なほど虚構性が強い金魚の少女と、作家・室生犀星を想起させる〈私小説〉的な老作家とが同居する「蜜のあはれ」では、対話体という方法によって、その「〈私小説性〉」が攪拌されているのである。

久保忠夫¹³が「戯曲や小説においてとりわけ犀星は会話を生涯に

わたって大切に思い、その総決算として、『蜜のあはれ』が書かれた」と指摘して、「室生犀星の小説における会話の意識」の変遷をまとめている。しかし、それまでの犀星の対話体の方法と「蜜のあはれ」の差異については、管見の限り明らかにされていない。本章では、対話体小説という方法が、戦前の犀星の文芸においてどのような意味を持っていたのかを考察した上で、「蜜のあはれ」における局面性や反復の様相を分析する。

二 犀星における対話体の変遷

地の文やト書きが一切なくとも、カギカッコが発話を示す引用符だと判り、その連なりを複数の人物による対話表現として読むことできるのは、すでに確立されていた日本の近代小説の慣習が利用されているからであり、そこには歴史的文脈が存在する。

斎藤理生¹⁴が、「一般的に、明治から大正、昭和にかけて、小説における会話文は、改行してカギカッコで括弧することで地の文と区別されるが多くなつたと言えましょう。が、ひとたびそのようなスタイルが普及すれば、既成の枠組みを打ち破ろうとする作家たちは、あえてそこから逸脱する表現を試みてゆきます」とした上で、横光利一「機械」（『改造』一九三〇・九）と谷崎潤一郎「蘆刈」（『改造』

一九三二・一一（一二）を「会話文と地の文を区別するカギカッコや改行をあえて用いない」という試みの代表的な例としてあげているように、カギカッコを用いた直接話法は一九三〇年代には陳腐化した慣習的な表現となっており、様々な立場の作家たちがその慣習に自覚的な創作を行っていた。

室生犀星の短編小説集『鯉』（春陽堂、一九二〇・六）に収録された「蝗」（『童話』一九二〇・一二・二八）¹⁵と「春と地中に住む者」（『東京日日新聞』一九二〇・一・一、初版本目次では「春と地上に住むもの」）は、会話文の前に発話者が表記される対話体で書かれた小品である。「蝗」と「春と地中に住むもの」は、ともに詩集『田舎の花』（新潮社、一九二二・六）に再録される。文芸ジャンルの区分が曖昧なものとなっていることも、二作に共通する特徴である。

初出時は「対話詩」として発表された「蝗」は、

蝗の一 さむいな。

蝗の二 うん。さむい。

蝗の三 飛べるか。

蝗の四 半分ばかりしか飛べない。

蝗の五 みんな朝のうちは潜んでゐる。あたたかくなつたら這ひ出せ。

といった、寒さに地中で耐える蝗たちの会話という童話風の商品である。これに対し、「春と地中に住む者」は、穴で越冬する「地中に住む者」の「一」と「二」から「七」と「八」までの四組、そして、「地上へ出たる者」となった「一」と「二」の対話が続く、より抽象的な文章となっている。

（地中に住む者の三） おれのそばに誰かゐるのか。

（その四） ああゐるよ。

（その三） おれはお前が見えない。

（その四） おれも見えない。だがお前の匂ひがする。

（その三） おれもお前の匂ひがする。お前とおれとはあまり遠くないやうだね。

（その四） 声のあんばいでは大へん近いやうだ。おれが誰だか判るかい。

（その三） ちゃんと知つてゐる。

（その四） さうか。知つてゐるかい。おれもお前を知つてゐる。

お前は円くなつてゐるな。

（その三） うん。円くなつてゐる。この方がらくなんだ。

（その四） お前とおれとはさきにこの穴へはひつてゐたやうだ

ね。

(その三) さきだよ。おれは目がきかなくなる前にいつも穴へはひるのだ。

ここでは、「地中に住む者」たちの姿は描かれず、また彼ら自身も目が見えず体の自由がきかないなかで、嗅覚や聴覚を研ぎ澄ませて交流している。

また、一九二〇年代の犀星は「田舎の一日」(『女性』一九二五・七)や「ゑみ子」(『文章倶楽部』一九二五・一一)といった、戯曲やレーゼ・ドラマを発表している。石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」¹⁶が「直接話法の言葉づかいやリズムの力だけで読者を物語世界に導き、立体的な想像力の感化を促した点において、それは、それまでの小説が寄りかかっていた地の文の説明的文章を相対化した。冗長的で、相互依存的で、迂回や反復や省略を身勝手に使い分けようとする話し言葉を、テキストに刻み込んだことによって、レーゼ・ドラマは演劇と文学の垣根を越えたところで、心境小説の行き詰まりとともに閉塞感に打ちひしがれていた小説界に新たな言語表現の可能性をさし示した」と指摘する流行に、犀星の文芸も参加しており、これらの文芸ジャンル越境的な試みの延長線上に、一九三〇年代前半の会話文をめぐる試行を考えることができるだろう。

そして、さらに重要なことは、石川論が述べる「冗長的で、相互依存的で、迂回や反復や省略を身勝手に使い分けようとする話し言葉」という特徴が、犀星の文芸においては日常会話の再現ではなく、それが虚構であることが明示された上での「生きたしろものを最つと生かしてゆく」会話文の追求として表れていることだ。

一九三〇年代前半の室生犀星の小説にも、「会話文と地の文を区別するカギカッコや改行をあえて用いない」方法の試行錯誤をみることができ。短編小説「医王山」(『改造』一九三四・七)では、直接話法を一切用いず、二五年間の役所勤めに疲弊した「私」が、職を辞し、妻と五人の子どもを連れて医王山に住むことを決心するまでの葛藤を表現している。

しかし、「機械」について川端康成¹⁷が同時代評で指摘した「行が殆ど変わらず、会話のしるしが一つもなく、文字がきつしりつまつてゐる。ぎつしりつまつてゐるのは文字ばかりではない。つまり、作者がかういふ形式を選んだのは、人間共を息苦しく結晶されるためだったのであらう。工場全体を一つの生きものとして取り扱ふためだったのであらう。工場の人間共の、心理の、性格の、運命の複雑な交錯に、この作品は終始している」という特徴に一見合致するような「医王山」だが、中心的に語られるのは「私」の立場であって、心理ではない。次に引用するのは、「私」を主任書記が叱責する場面

である。

主任書記はひらめのやうに色が白くて眼と眼のあひだが離れてゐるが、その顔は殆ど毎日私を叱責することが道楽であるやうに、私を呼びつけると齒がゆくて仕方がない時の圧しつけるやうな眼づかひで、きみといふ人はまア何といふ呆れた男だ、あれほど注意してゐるのに他人の帳簿にある田地に、こんな間違をするといふことがあるものか。おれはもう君に注意することが厭になつたくらゐだ、第一、きみの愚鈍なる着実さが気に入らん、人を馬鹿にするやうなペコペコ頭を下げてばかりゐるのが気に入らん、いつもはいとかはあと安請合ばかりしてゐる返事も気に入らん、こんな大勢の諸君がゐるなかで、と主任は執務中の雇員一同をひと渡り眺めわたしてから、きみくらゐ手数のかかる人はゐないし、きみくらゐ何度言つても言ひ甲斐のない人間はゐないのだ、きみなんぞ本統にどこへでも行つてくれと主任書記は腹立ちまぎれに机の上を平手でぽんと一つ叩いて、眠つてゐるなら眼をさましたまへと叫びつづけた。私^{マツ}そのときはつと自分にかへつて本統に眠つてゐたのではなかつたかと、驚いて反り硬張るのであつた。吃驚したのは私ばかりではなく同僚の全部が私の方を慌てて振り顧つたくらゐであつた。

ここで間接話法によつて表現される主任書記の発話は、「私」とのコミュニケーションとしてよりも、その場におけるパフォーマンスとして描かれている。そして、その言葉に反応するのは、心理ではなく、「私」や同僚の身体である。

また、「医王山」と同月発表の「あにいうと」(『文芸春秋』一九三四・七)をはじめ、この前後に発表された犀星の小説では、発話を表す符号として改行と開始のみ倍角ダシ「——」が用いられる場合が多いが、短編集『女ノ図』(竹村書房、一九三五・六)には、改行と開始のみ倍角ダシと読点「——」を用いた「続女の図」(『維新』一九三五・四)、「貴族」(『経済往来』一九三三・六)「小鳥達」(『文芸春秋』一九三三・五)や、改行と開始のみ倍角ダシ・終了のみカギカッコ閉じ「会社の図」(『新潮』一九三五・二)、「弄獅子」(『早稲田文学』一九三五・一〇六)といった異なる符号を使用した小説が混在している。

犀星のこの試行錯誤には、犀星と伊藤整との間で交わされた会話の表現をめぐる諸論が影響していると考えられる。そして、犀星は「会話文と地の文を区別するカギカッコや改行をあえて用いない」試みと同時に、正反対の方法を採用していく。

伊藤整は「文学技術の速度と緻密度」(『文芸レビュー』一九三〇・

一〇)¹⁸で、「話すこと」を最大の技術とした旧文学は、実に「会話が人間の心理的現実から離れているだけ、それだけ現実の歪曲であり無視であった」として、「現実の偽りない緻密な表現は「意識するように」の外にはあり得ない」と提言した。これに、犀星は「僕の文学と現文壇の主流的批判」(『新潮』一九三一・一)で、「伊藤整氏が小説に会話がいらんと言ひ、それが作品の純粹性を濁らせると何かで言つてゐた」と反応した。そして、伊藤が再度、「会話と話術」(『今日の文学』一九三一・三)で応答し、その翌月「室生犀星」(『文学』一九三一・四)を発表する。ここで展開された伊藤の評論は、『新心理主義文学』(厚生閣書店、一九三二・四)に収録され、「およそ『新心理主義文学』は、犀星への言及に始まり犀星への言及で終わっている書物であるといつても過言ではない」(能地克宜¹⁹)という構成をなすこととなる。

伊藤整の主張の根幹は、「会話と話術」²⁰で「私が重点を置いているのは、地の文と会話との関係よりも、地の文章に於ける話術の問題である。地の文章に於ける話術、換言すれば話術を唯一の技術とする地の文は、表現を現実から分離し、また表現の的確さを妨害するということによって、新しき文学に於いては否定されねばならない」と述べているように、表現と現実との関係にあった。伊藤は、「話すように」書く旧来の表現から、「意識するように」書くという

新しい表現へと進歩を遂げる技術的達成によって、「現実の偽りない緻密な表現」を目指していたのである。

これに対し、犀星の「僕の文学と現文壇の主流的批判」で気にかけられているのは、「今までの中堅作家の作品に親しんだ読者」の「戸惑ひ」や「読み苦し」さである。その上で、犀星は次のように述べる。

僕も会話といふものが浮々として落着けないものに日頃考へてゐる。経験から言つても定つたところにおさだまりの会話が出来るのが、酷く観照上の良心をにぶらしてしまふ、いつそ会話でゆくならそればかりで行つた方が素直にも思うのだ。どういふ名小説といふやうなものでも会話だけが地の文の上にふうはりと浮いて見えて来るのが、会話がいかに困難なそれだけ重要な生きたしろものだから分かるのだ、此の生きたしろものを最つと生かしてゆく作家が出て来るであらうが、今のところさうした作品に接してゐない。

ここで、犀星が「生きたしろもの」と述べているのは、小説中の会話文そのもののことであり、現実ではなく虚構のなかで「生き」ているものだろう。伊藤整と犀星の主張の食い違いは、伊藤が表現

を現実との関係から捉えていたのに対し、犀星は表現を既存の表現群と読者との関係において捉えていたという、両者の考え方の違いに由来するものである。そして、伊藤が「現実の偽りない緻密な表現」を目的に据えているとすれば、犀星における表現の目的は、虚構のなかで「生きたしるものを最つと生かしてゆく」ことにあった。

このような虚構観の差異から決定的にすれ違っていた両者であったが、能地論²¹が「ルーヂンはまだ生きてゐる」（『近代日本』一九三二・一〇）や「ハト」（『中央公論』一九三三・八）、「笄蛭図！」（『文芸春秋』一九三五・四）に「犀星なりの伊藤整受容の痕跡」を見出したように、犀星は「いつそ会話でゆくならそればかりで行った方が素直にも思うのだ」という言葉のままに書いた小説を発表していく。能地論は、「これら複数の人物の心理や内面が一人物の様々な側面を捉えていく方法」に「昭和三年の自然主義的リアリズム傾向のなかで書かれた『幾代の場合』以降の心理描写」との連続性を指摘し、「複数の人物の内面が他者像を揺るがしていく語りの特徴」という点でいわゆる〈市井鬼もの〉に連なると論じている。たしかに、未亡人の家を転々とする一人の男性に関する女性たちの噂話によって構成されている「ルーヂンはまだ生きてゐる」や、詩人・戸塚始の自殺について尋問される関係者の問答によって構成されている「笄蛭図！」は、ともに不在の中心人物をめぐる対話体小説であ

り、その人物像が問題となっている。しかし、それを象り、揺るがすのは、伊藤整の述べた「現実の偽りない緻密な表現」に結びつく心理や内面ではなく、表層的な言葉のやりとりである。この時期の犀星の対話体小説において、他者の心理を代弁しようとする言葉が迂回しつづける様子にこそ「生きたしるものを最つと生かしてゆく」ことが求められているのではないだろうか。

「ルーヂンはまだ生きてゐる」では、「あの方は役者のやうな色々な顔を幾重にも持つてゐて、それを剥いだり作つたりして見せてゐるうちに、対手から好かれたり可愛がられたりしてゐるのぢやないかしら」と噂される男性について、最後に別れた女性とされる齋子が「僕の噂なぞお聞きになつても信用しないでください、僕はどうかして生活できる自信はあります」と言っていたことが明かされる。ここには、信用できない人物と、信用できない噂話という二重の不確かさがあるが、どちらにしても男性の人物像については、どこかでのうのと生きているだろうという以上のことを想起させるものではない。男性の人物像が揺らぐのは、男性の心理を「邪推」と自覚するほど想像した上で、「気の毒」に思いつづける齋子と、「あなたが平気さうにおつしやつてゐても、心では何か泣いてゐらつしやるのぢやないかと思ふわ、くやしいことをたへすぎてゐてそれが、痺れてしまつてゐるのぢやございませんか？ わたくしあなたの

気持ちになつて見るとじつとしてゐられないけれど、あなたはよく我慢なさいますのね」とその彼女の心理を代弁してしまうルイ子との会話によって、齋子と男性の関係性が揺らぐ瞬間である。

また、

——…

——わたくし、わるいことを言つたわね、言はなければよかったのだけれど、あなたのことを考へると静かにしてゐられないんですもの。

——…

——ほんたうにいい方ね。

——…

——…

と、面と向かつて齋子の心理を代弁し、「ほんたうにいい方ね」と内面を断定するルイ子の言葉が、齋子を沈黙させてしまう結末は、このような対話体小説が不在の人物について間接的に語りあわれる形式でしか継続しないことを示している。

戦後、犀星の小説における対話文は男女間のやりとりを主として展開する。本論文第二章で取り上げた「蝶紋白」では、作中の大部

分が看護婦と入院中の「彼」の会話を表現する直接話法の連続で占められていた。

そして、詩においては、「女ごのための最後の詩集」（『新潮』一九五五・三）の「受話器のそばで」や「告別式」といった、女性語りの切り出しとして表れていた。

ええ 五時がいいわ、

五時ね、

五時つてもうくらいわね、

五時つていいお時間ね、

まゐりますいつものところね。（「受話器の前で」）

わたくしがまゐりましたとき

もう遅かつたのよ だから何も

いへないぢやないの、

皆様に名前も告げずにかへりました。（「告別式」）

随筆においては、『随筆 女ひと』（新潮社、一九五五・一〇）収録の「季節の声」（『文学界』一九五四・七、初出題「季節の女声の変化」）で「へいぜいつかふ、はいといふ女の返事だけでも、どれだ

け異った表情をもつてゐたかさへ、私は見のがしてゐて捉へられなかつた。そして生涯のぎりぎりの断崖に辿りついて、やつと気付いても何にもならないのである。世界に類のない美しいはいという応答音が、いまは様々な場面にそれをきくごとに、言葉の美しさに呆れてゐるのである」と、女性が日常発する声に関する認識の変化が述べられている。しかし、菅谷規矩雄^{2,2}が次の指摘をしている。

「世界に類のない美しいはいといふ応答音」を、ほんとうに犀星じしんにきかせてくれる女性は、じつは現実には存在せず、犀星じしんの作中にしかあらわれないのである。

さらにいえば、ことばを発する声（のイメージ）こそは、もともと男（犀星）によってみられている対象としてあるはずの美が（美の）主体としての女性として、（むしろん作中のことではあるが）ひとりあるきはじめるモメントであるのだ。

このモメントをつかんだとき、犀星は、じぶんのじぶんへの執着、さきにもいった、情景の核心に固着した韻律を、トータルに外化し、対象の内部に転位せしめ、ひいては自己を相対化しうる表現の方法を詩にも小説にも随筆にもきりひらいたといえよう。

菅谷論の指摘する通り、犀星の文芸における女性の発話の引用や分析は、現実の再現ではない。

「蜜のあはれ」の「あたい」について、「金魚と少女、いつも同時にそのどちらでもある。この至極繊細な混ぜ加減を可能にしているのはなにか」というと結局は言葉だ」という蜂飼耳^{2,3}の指摘を受け、大西論^{2,4}が次のように検討している。

金魚と少女の境界を曖昧にしている〈言葉〉の本態とは、全編会話体という「蜜のあはれ」の特異なテキスト形式にある。先述したように、小説の地の文は物語内の視覚情報を一挙に担う機能を持っている。その地の文を排除したことによって、「蜜のあはれ」では、登場人物たちの細やかな動作や情景などが省略され、視覚に係る情報が極限まで抑圧されている。そのことによって、発話を行っている金魚がその時、金魚の姿なのか、それとも少女の姿であるのかということが曖昧となり、結局それを断定することが不可能となつていのである。つまり、「蜜のあはれ」の幻想性を最もひきたてている「少女であり同時に金魚である」という境界の曖昧さは、そのテキスト形式から導かれたものだといえる。

金魚の少女である「あたい」が、表現された言葉でありながら主体として〈ひとりあるき〉する「蜜のあはれ」のモチーフは、一人称に回収されない対話体の方法と関わっている。しかし、それは、地の文がないという形式的な特徴のみによるものではない。戦前の犀星の対話体小説とも異なる、局面的な展開や、反復によってずれていく様相といった、「蜜のあはれ」の対話の内実を検討する必要がある。

三 局面と反復

戦前の犀星の対話体小説が不在の中心をめぐるものであったが、「蜜のあはれ」における対話は、主に対面しているお互いについて語りあうことで、局面的に展開する。

「蜜のあはれ」の冒頭、「をぢさま、お早うございます」と言って登場した「あたい」が、「このあひだね、小説の雑誌巻頭にあたいの絵をおかきになったでせう」と「をぢさま」に訊く。そして、その「一疋ある金魚の絵」は、「をぢさま」にとって「頼まれて生れてはじめて絵といふものを画いて見た」「本当は絵だか何だか判らない」ものであり、「生れてはじめて画料といふものを貰った」仕事だったことが話される。絵のモデルとなった「あたい」と、絵を描いた「を

ぢさま」の間には、主客関係が構築されるかに思える。だが、そのような関係に甘んじる「あたい」ではなく、事態は複雑化していく。

「をぢさまはそれをわたくしにね、正直に仰有らなかつたわね。幾ら来たつてこともね。」

「金魚にお金の話をしたつて、どうにもならないぢやないの。」
「だつて、あれ、ほんたうは、あたいのお金ぢやないこと、あたいをお画きになったんだもん、あたいにくださるとばかり、さうおもつてゐたわ。」

「何だか僕もそんな気がしないでも、なかつただけど、」

このように「あたい」は、自分が描かれた絵の報酬がモデルの自分にこそ支払われるべきだと要求する。それに対して、「をぢさま」もまた、半ば「あたい」の主張する権利への理解を示していく。もちろん「をぢさま」も、このとき「あたい」が現れるまでは、「君なんかのことは、まるで、わすれてゐた」と言うし、「きみを見て画いただけで、それがきみのお金になるものかな」と疑問も口にする。

「いつ下さるか、窓の方を毎日のぞいてゐた」と言つて「あたい」が「をぢさま」の前にやってきたのは、そんな「をぢさま」の見解を覆すためであった。結果、「をぢさま」は、画料の半額以上にあた

る「総計五千九百円」を「あたい」に渡すこととなる。

この場面における話題の中心は、描かれた「あたい」の絵であり、その描かれた絵における、モデル「あたい」と描き手「をぢさま」の関係である。

主客をめぐる問題は、「あたい」のある発案によって、小説における「書く人」と「書かれる人」の交錯に転じていく。「をぢさま、いい考へがうかんだのよ、をぢさんとあたいのことをね、こひ人同士にして見たらどうかしら、可笑しいかしら、誰も見てゐないし誰も考へもしないことだもの」と提案する「あたい」に対して、「をぢさま」が「さういふ場合もあるだらうね」、「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が、まアそれでもいいね」と答える場面がある。しかし、「あたい」が会話の主導権を握るなかで、「をぢさま」と「あたい」における、「きみの言葉を僕がつくる」という関係は、ねじれ、覆されていく。

「また小説でせう、あたいのことなぞ書いちやいやよ、書く人と書かれる人のちがひは、大変なちがひだから書かないでよ、」
「ところがね、をぢさんは此間から金魚はなぜあんなみぢかい生涯を生きなければならぬかと、そんな事をしじゆう、考へ続けてゐるんだ、たとへば目高は人間にしたしまないが、金魚

はあしおとがすると、すぐ集まつてくる、そこに目高と金魚の遠近が人類とむすびついて来る。」

「つまらない事を仰有るわね、それより、此方に向いて頂戴、ことわざに曰く作家老いて悲境に陥るといふことがあるが、をぢさまもその部類ね、〔略〕あるだけを書き、あるだけを叩き売つた心のぼろを提げてゐる踵のヤブれた人、そんなひとがさ、あたいのやうな若いのと一緒に寝るのは、百歳にして恋を得たと矜がましく仰有つても、いいくらゐよ、あたいはもう金魚ぢやないわね、一枚の渋紙同様のをぢさまだつて生きていらつしやるんだもの、一たい何処にいのちがあるのよ、いのちの在るところを教へていただきたいわ。」

ここで「あたい」の言っているように、「書く人と書かれる人のちがひは、大変なちがひ」のはずだ。しかし、「蜜のあはれ」において、その関係性は一方的なものではない。「あたい」の痛烈な批評にさらされ、「をぢさま」は、「書く人」の特権を奪われていく。

「をぢさま」は、「一たい何処にいのちがあるのよ」という問いに、「をぢさんはをぢさんを考へてみても、いのちを知るのに理窟を感じてだめだが、金魚を見てゐると却つていのちの状態が判る。ひねり潰せばわけもない命のあはれさを覚えるが、をぢさん自身のいの

ちをさぐる時には、大論文を書かなければならない面倒さがある」と答えるが、書かれた時点で「あたいはもう金魚ぢやない」のである。果たして「をぢさん」の「小説」は、「大論文」の代わりに、「いのちの在るところ」を示し得るだろうか。

「蜜のあはれ」の後半では、「きみを何とか小説にかいて見たいんだが、挙句の果にはオトギバナシになつて了ひさうだ」という「をぢさま」の「小説」が、「金魚のくせに神通自在で、ひよつとしたら人間よりかなほ知る事は知つてゐると来たのでせう。で、書くことの狙ひが外れちやつたわけでせう」と、「あたい」に見透かされている。「あたい」の言葉は、小説を書くことについての「をぢさま」の言葉を批評するものとして働き、「をぢさま」の「小説」をその外部の言葉と引き合わせていく。小説を「書く人」であつたつもりの「をぢさま」は、小説の登場人物として「書かれる人」となっている。これでは、確かに「オトギバナシ」にほかならない。

この「書く人」と「書かれる人」の転覆は、「蜜のあはれ」が対話体の形式を採用していることと密接に関わっている。次々と局面を移しながらたゆたう会話は、「大論文」でも、「金魚を見てゐると却つていのちの状態が判る。ひねり潰せばわけもない命のあはれさを覚える」という感覚でもない、「金魚と揉み合つてのたれ死」にまで至る。

一人称に回収されない対話体は、関係を不確定なものとしていく。「蜜のあはれ」における老作家のイメージは、書く老人から書かれる老人へと、関係性の境目を移行するなかで喚起されるのである。

「あたいのお友達」が書いたという「人が好きになるといふことは嬉しいことのなかでも、一等嬉しいことでございます。人が人を好きになることほど、うれしいといふ言葉が突きとめられることがございません」という手紙の話題から、「人をよくといふことは嬉しいことでございますといふのは、とても、たまらない好い言葉ね、人を好くといふことは、をぢさま、言つてごらん遊ばせ」と、「あたい」は「をぢさま」に要求する。「いやだよ、いい年をしてさ」、「僕にはとてもいへない、かんにんしてくれ」と言つて言葉に詰まる「をぢさま」を、「あたい」は「勝手に言葉を作つてはだめぢやないの」、「それで小説家だの何のつて可笑しいわよ」と言つて追いつめていく。「あたい」は「また吃つたわね」や「幾らいつてもテンポが鈍くて」と、吃音や拍の違いを指摘して、「をぢさま」の発話を矯正し、遂には要求を吞ませたようである。

「をぢさまと遊んでやらなかつたら困るでせう。呼んだつて返事しないからね。」

「慍るな、あやまる、きみが遊んでくれなかつたら、誰と遊ん

だらいいんだ。」

「ぢや、先刻のことをもう一遍くり返していふのよ、ね、いいこと、人を好くといふことは、……」

「人を好くといふことは嬉しいものです。」

しかし、「あたいのお友達」の言葉の引用から「をぢさま」の発話まで、二人のレッスンを通して、表記は微妙に変化し続けている。

四 〈ひとりあるき〉による「をばさま」との邂逅

「蜜のあはれ」の四回の連載分にはそれぞれに「一、あたいは殺されない」、「二、をばさま」、「三、日はみじかく」、「四、橋」と、小題が付けられているが、単行本に収録される際、そのうち、第二回が「をばさま達」、第四回が「いくつもある橋」というように改められている。ここでは、二人の「をばさま」——「をぢさま」の妻である「小母さま」と、「いうれい」として登場する田村ゆり子——に注目する。

「をぢさま」の老いが会話の中で転じていく軽妙なものであるのに対し、「小母さま」の老いは常に悲痛な現実的なものである。しかも、「小母さま」は直接物語に登場することではなく、「をぢさま」と

「あたい」の会話の中にのみ表される。例えば、「をぢさま」が塀を造るために石を取り寄せるエピソードは次のようなものである。

「此間の火事でお懲りになったのね」と推測する「あたい」が、
「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んじまつてゐるかも知れないわ」と言う
と、「そこで塀は石につくりかへることに考へついたんだ」と「をぢさま」も同調する。石塀は、「をぢさま」にとって「やつと今度こそ生涯の垣根が出来た訳だ」と土地を隔てるものとして、また、「あたい」にとっては、「石塀の上に腰かけてゐると、ずつと町の彼方まで見えて来て、いい気持だわよ」と上つて「彼方」を眺めるものとして話されている。

また別の場面では、「この頃、小母さまは些つとも、お歩きにならなくなつたわね」、「膝ぶくろを作つて膝にあてたら、どうかと思ふの」という「あたい」の提案に、「よく、ほら、街なんか足なへの乞食がゐるだらう、あの人達がね、膝の頭に袋を嵌めてゐるのを思ひ出して厭なんだ」と「をぢさま」は答える。

「橋の上には何時でも乞食がくそのやうに坐つてゐて、足も腰も立たないんだ。僕は毎日家で見るとやうな光景が、橋の上にあ

るやうな気がして通りすぎるんだが、それも、田舎にある橋なぞではなくて、東京のまん中で見る橋なんだ、たとへば昔の数寄屋橋といふ橋はたまらなかつた。」

「あそこに、お乞食さんがゐたの。」

「お天気さえ好ければ、きつとゐた、或る日は男、或る日は女といふふうに、どれも足のきかない人達がゐたんだ、そして、このごろは橋はないが、通るたびに眼に橋が見えて来て僕が彼処に坐り、また、僕の妻も、僕と交替に彼処に出てゐるやうな気がして、あの橋があそこを通るたびに見えて来る、そして新橋の方に夕雲がぎらついて、街は暮れかけてゐても、橋の上だけが明るく浮いて見えてゐる。」

「をぢさま」には、自分や老妻が乞食になりかわって見えている。

「あたいは、」年中小説ばかり頭ん中で書いていらつしやるのね、

「小母様が橋の上にお坐りになるなんてこと、ありえないことぢやないの」と反論するが、「をぢさま」は、「人間は誰だつて彼処にいちどは、坐つて見る頭の向きがある。さうでなかつたら、仕合せといふものを認めることが出来ない訳だ。僕もあそこに何時だつて坐つて見るかくごはある。戦争中はみんな彼処に坐つてゐたやうなものだ」と論ずる。

階層をめぐる話題もあり、「お二階に暇さへあれば上つてゐたのよ」、「誰も知らない遠い所に来たやうな気がしてゐて、ヒミツを感じてゐたわ」と言う「あたいは」、「けど、小母様はお二階にはあがれないわね」と残念がつて続ける。

「それに二階といふものは、かなしいところなのね、階下とは世界がちがふし、階下のことが見えないぢやないの。」

「それは階下の人はどんなにあせつても、二階のことが見えなると同じもどかしさなんだ、階下と階上とで人間が坐り合つてゐても、この二人は離ればなれになつてゐるんだ。」

「気が遠くなるやうな、難かしいお話なのね。」

〔略〕

「さうだよ、階下と階上では大きなちがひだ。」

「何だかお話が判らなくなつて来たぢやないの、お二階の人はどうして階下の人と、お話ししないのでせう。」

「二階にゐるからなんだ。」

「階下の人は階下にゐるからなんでせうか。」

「さうだよ、幾ら言つても同じことなんだ、問題は階上と階下のことなんだよ。きみなら、ちよろちよると泳いで階下まで行くが、人間はさうは簡単にゆかない。」

橋も階層もおよそ現実世界にある実体を指してはおらず、明らかに此岸と彼岸の境目を想起させる、「をぢさま」とっての「大きなちがひ」として話される。そして、「あたい」は階上と階下との境目の上を通り、越えることのできる存在として〈ひとりあるき〉をはじめるのである。

「あたい」の越境は、田村ゆり子との邂逅において、より顕著に表れる。この田村ゆり子は「とうに死んでゐる女」で「いうれい」だという点で、生きて境目に接する「小母さま」とは対置された存在だといえよう。次に引用するのは、「をぢさま」の講演会の後、バーに入った「をぢさま」と「あたい」が、表の袋小路に現れた田村ゆり子について話す場面である。

「をぢさま、表に出ていらつしやい、ほら、此方をお向きになつた、をばさまだ、あの方よ、あの方なのよ、行き停まりなものだから、まごまごしていらつしやる。ね、をぢさま、塀の処を見るのよ、真正面で少しの惑ひもなく立つていらつしやるぢやないの、見てよ、見てよ。」

「見た、たしかに田村ゆり子だ、幾らばやけたつて嘘のない顔だ。」
「をぢさま、何か仰有い、をぢさまの仰有るのを待つていらつし

やるふうだわ、あ、お口が少しづつあいた、お微笑ひになつた、をぢさま、腰をかがめて遂に挨拶なすつたぢやないの、をぢさまもご挨拶をなさい、早くよ、早くするのよ、笑つてお上げするのよ、なんて臆病なをぢさまなことか、やつとしたわ。をばさまの嬉しさうなお顔つたらないわ、ふだん、あんなお顔で微笑つていらつしつたの、凄く美しい顔だな。」

ここで、「をぢさま」と「あたい」は共に田村ゆり子を見ているはずだ。だが、かなり不自然な会話となっているのは、「あたい」がまるで語り手のように田村ゆり子の姿を実況する恰好となっているからである。「あたい」と「をぢさま」が見ている光景が違うからこそ、このような実況が必要なのだ。このあとも「をぢさま」は、「きみ、呼んで見たまへ」、「行つてつかまへてくれ」と言い、田村ゆり子と自ら関わろうとはしない。そして、田村ゆり子は、「煉瓦塀の穴」を抜け、「どろどろ川」を潜っていく。死後の女性・田村ゆり子は境目を出入りするのである。

結末、このような境目の上での「あたい」と田村ゆり子の会話で、「蜜のあはれ」は収束する。

「そちらは反対の道路だわよ、其処にはもう人家がない、さび

れた裏通りだもの、」

「ええ、」

「あら、其処は焼跡になつてゐて、街灯も点いてないのよ、道順教へておあげしますから俟つてゐて、水溜りばかりでとても歩けはしないわ。」

「ええ。」

「俟つてゐて頂戴、意地悪ね、きふにそんな早足になつちやつて、ほら、見なさい、危ないわよ、水溜りにはまつちやつたぢやないか、ちよつと立ち停つてよ、一と走りお家に行つて、懐中電灯持つて来ますから。」

「……………」

「俟つてと言つてゐるぢやないの。聴えないのか知ら、振り向

きもしないで行つちやつた。」

「……………」

「をばさま、田村のをばさま。暖かくなつたら、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、五時になったら現はれていらつしやい、きつと、いらつしやい。」

老妻である「小母さま」をめぐるものとして、また、死後の女性である田村ゆりを発見する場として、「蜜のあはれ」にはいくつもの境目が、関係を揺るがすものとして表れる。

犀星の戦前の対話体小説は、不在の中心をめぐる求心的なものであった。それに対し、「蜜のあはれ」の対話は遠心的に機能し、周縁の人物を不意に呼び込むのである。

注

¹ 篠田一士「文芸時評 中」(『東京新聞』夕刊、一九五九・三・二七)

² 奥野健男「室生犀星論…生の文学」(『文学界』一九六〇・四)

³ 中村真一郎「近代日本文学をどう読むか」(『すばる』一九九五・二)

⁴ 中田耕治・谷田昌平・羽山英作「文芸時評」(『近代文学』一九五九・

五)

⁵ 鳥居邦朗「『蜜のあはれ』〈室生犀星〉」(『国文学 解釈と鑑賞』一九八九・四)

⁶ 戸塚隆子「室生犀星『蜜のあはれ』論」(『室生犀星研究』一九九七・六)

⁷ 今野哲「超現実主義的作品論…『蜜のあはれ』の場合」(『論集 室生犀星の世界』下、龍書房、二〇〇〇・九)

⁸ 大西永昭「欠落する身体の言語空間…室生犀星『蜜のあはれ』試論」(『近代文学試論』二〇〇七・一二)

⁹ 能地克宜「犀星文学における自己言及性…「蜜のあはれ」の方法」

『犀星という仮構』森話社、二〇一六・一）

¹⁰ 西田谷洋「室生犀星「蜜のあはれ」論…信じることに消費すること」(『始更』二〇一七・一〇)

¹¹ 伊藤氏貴「室生犀星『蜜のあはれ』」(千石英世・千葉一幹編著『ミネルヴァ評論叢書〈文学の在り処〉別巻3 名作は隠れている』ミネルヴァ書房、二〇〇九・一)

¹² 井原あや・梅澤亜由美・大木志門・大原祐治・尾形大・小澤純・河野龍也・小林洋介編『「私」から考える文学史…私小説という視座』(勉誠出版、二〇一八・一〇)

¹³ 久保忠夫『室生犀星研究』(有精堂、一九九〇・一一)

¹⁴ 斎藤理生「近代小説におけるカギカッコと〈読み〉」(『語文』二〇〇八・一二)

¹⁵ 初出時は「対話詩」として発表され、「春と地中に住むもの」とともに詩集『田舎の花』(新潮社、一九二一・六)再録されるなど、文芸ジャンルの区分は曖昧なものとなっている。

¹⁶ 石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」(『日本近代文学研究』一九九四・一〇)

¹⁷ 川端康成「九月作品評」(『新潮』一九三〇・一〇)

¹⁸ 引用は、伊藤整「文学技術の速度と緻密度」(『伊藤整全集』第一三卷、新潮社、一九七三・一二)による。

¹⁹ 能地克宜「女性心理との〈交際〉…「幾代の場合」論」(『犀星という仮構』森話社、二〇一六・一)

²⁰ 引用は、伊藤整「会話と話術」(前掲『伊藤整全集』第一三卷)前掲 能地克宜「女性心理との〈交際〉…「幾代の場合」論」

²² 菅谷規矩雄「室生犀星…詩の初期と晩年」(『現代詩読本6 室生犀星』思潮社、一九七九・二)

²³ 蜂飼耳「室生犀星『蜜のあはれ』」(『別冊新潮』二〇〇五・一)

²⁴ 前掲 大西永昭「欠落する身体の言語空間…室生犀星「蜜のあはれ」試論」

第七章 前日譚／後日譚の連なり——「絵と随想 金魚」「後記 炎の金魚」「水の中」

一 「絵と随想 金魚」

「蜜のあはれ」は、室生犀星の晩年における代表作の一つである。

三年子の金魚と老作家・上山や「いうれい」の「をばさま」等との会話文のみによって全編が成りたつ「蜜のあはれ」(『新潮』一九五九・一・四)は、奥野健男が「期せずして現代文学の盲点をついた、もつとも尖鋭的なアヴァンギャルド文学の相貌を呈している」¹と指摘し、中村真一郎が「奇想天外なシュールレアリスムの傑作長篇」²と評価する奇想的小説だが、決して孤立した作品というわけではない。犀星の文芸営為のなかに、「蜜のあはれ」の前日譚や後日談を、複数確認することができる。

「蜜のあはれ」の冒頭、「をぢさま、お早うございます」と言つて登場した「あたい」は、「このあいだね、小説の雑誌巻頭にあたいの絵をおかきになったでせう」と「をぢさま」に訊く。その「一疋あ

る金魚の絵」は、「をぢさま」にとって「頼まれて生れてはじめて絵といふものを画いて見た」「本当は絵だか何だか判らない」ものであり、「生れてはじめて画料といふものを貰つた」仕事だったことが話されるが、『蜜のあはれ』連載の半年前、室生犀星は、『小説新潮』(一九五八・六)の巻頭に絵と随想「金魚」【図表3】を掲載している。短い文章に、金魚を描いたと思われる一匹の魚の絵が添えられている。

「ご主人はどちらまでお出掛けでせうか。」

「は、只今、あの、金魚を買ひにまゐりましたけれど……」

「この雨の中に金魚を買ひにですか。」

「すぐ帰つてまゐります筈でございます。」

「実はあの、原稿のことはどうなつてゐるんでせうか。」

「べつに何とも申して居りませんでしたけれど。」

「困りますなあ、金魚買ひなんて。」

「お上りになつてお待ちくださいませし」

× ×

大きい金魚のふさふさした長い尾の中に、小さい金魚は甘えて夜も昼も、寝てゐた。ふさふさの尾は藻のつもりか、金魚は優しい性質なものですから、まだ、一度も喧嘩なんぞはいたしません。夜が深くなるとお姉さまと呼ぶ声がし、驚きと、悲しみのあひだには、うんこをします。

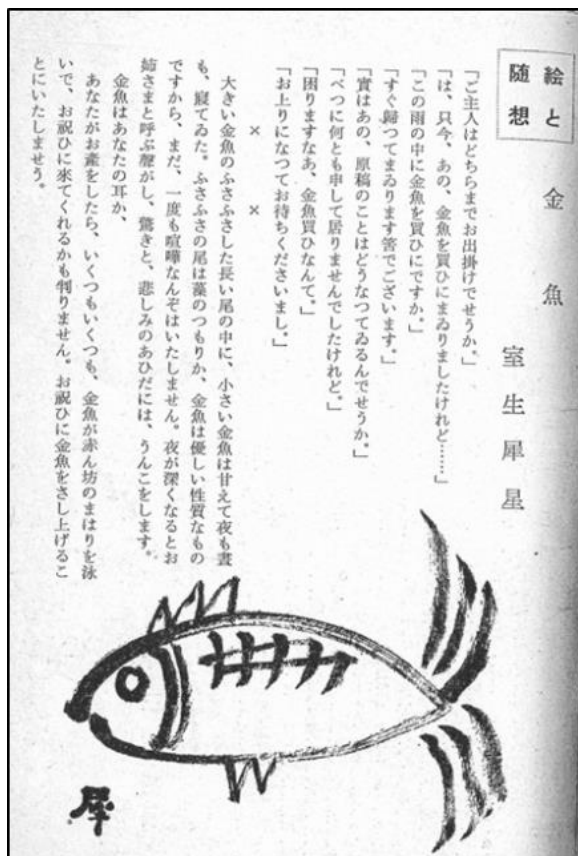
金魚はあなたの耳か、

あなたがお産をしたら、いくつもいくつも、金魚が赤ん坊のまはりを泳いで、お祝ひに来てくれるかも判りません。お祝ひに金魚をさし上げることにいたしませう。

犀星はこの仕事について、『小説新潮』編集者であった丸山泰司に宛てた葉書³のなかで、「この間、金魚の画料有難う、生れて初めてかいて、はじめて画料といふものを貰ひましたが、夜な夜な金魚が現れて、をぢさんあたのお金をどうしたのよ、と、枕の間を泳いでゐます」と記している。『蜜のあはれ』の「をぢさま」と同様に金魚の絵を描き、夜な夜なその画料を金魚に請求されるというのである。また、一九五七年発表の随筆「机ほとり」⁴にはすでに「考え事はわすれるに速いからすぐにノートに執るのだ。ネツカチーフと金

魚とが遊んでいたという冗らない思いつきから、外で散歩して尿をもよおしても、前をまわつて放尿することが絶対に既う出来なくなつたという事まで、頭にうかんでくるのである」という記述がある。

【図表3】「絵と随想 金魚」(『小説新潮』新潮社、一九五八・六)



二 「蜜のあはれ」の三つの後日譚

「蜜のあはれ」の後日譚として、まず挙げられるのは「後記 炎の金魚」だ。この題名は単行本『蜜のあはれ』（新潮社、一九五九・一〇）に収録時に改題されたもので、「蜜のあはれ」連載終了の翌号の『新潮』に掲載された初出時は「小説の聖地」（『新潮』一九五九・五）であった。『新潮』初出時の目次では小林秀雄「感想」、福田恆存「批評家の手帖」、今日出海「愚神礼讃」、井伏鱒二「艶書」といった評論・随筆と共に並べられている。

「後記 炎の金魚」は、「蜜のあはれ」の終りに、燃えながら一きれの彩雲に似たものが、燃え切つて光芒だけになり、水平線の彼方にゆつくりと沈下して往くのを私は折々ながめた」というように書き出される、「蜜のあはれ」を書き終えた「私」の述懐である。そのなかで、「私は去年の夏のはじめ、一尾のさかなを買つて町を歩いてゐた。こんな実際の事が私にありうることでない奇蹟の日を記憶させた」という事の始まりを明かしながら、「私」は自作解説をしていく。そして、「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見たかつた」が、「誰も面白くも可笑しくもなからうと思つて止めた」とした上で、喋る金魚の死が記される。「後記 炎の金魚」は、「蜜のあはれ」を執筆した書き

手の後日譚であると同時に、金魚を喪つた飼主の後日譚でもあるのだ。

そこでは、「その生き物に高度の愛情が蟠つてゐること」への驚きが、「その生き物を喪つた時にはじめて領ける」といい、次のように、親しい関係を、内から見るか、外から見るか、この違いが説明される。

つまり、われわれはたとへて手がどういふ種類の生き物であっても、その生態としたしく一緒にこれを眺めて暮してゐたといふことから、他の生き物と比較にならない近親感があつて、他人から見ると実にはばかしかしい可愛がり方を見せてゐるものだ、或る一人の婦人を愛するといふ状態の男を、外から見る時には想像の出来ないこまやかさがあつて、これにはただ、さうかなあ、かういふ事もあるのだといふ結論を出してその聖地から引き上げる外はないのである。

しかし、このように記す「私」は、「引き揚げる」ことを惜しむように、迂回的な文章を連ねていく。「後記 炎の金魚」は、「当然ここでペンを擱くべき日の来たことを知り、それにすら名残りが留められた」と吐露しながらも続けられる、「名残り」の記述なのだ。

「私」は、「それを書いてみた日とか、うごかない動機とかが一綴りの原稿のまはりにまで溢れてゐて、それを書くことや整へることも出来ないもやもやがあるものだ、凡そ人間の事で書けない筈がないのに、そのもやもやは書き分けられないのである」として、次のように「蜜のあはれ」について自作解説する。

書くのに破廉恥な事とか、きまりが悪く、あまつたるい事とか、文章には表現出来ない顔や性質とか、さういふ種類の物が作家のまはりに霧や靄となり、もやもやとなつて立ち罩めてゐる。それらは或る小説の或る機会にうまく融け合つてくれるもやもやなのである。このもやもやを沢山持ち其処から首を浮かべて四顧してゐる者が、作家といふ者だと言へさうである。

このもやもやは「蜜のあはれ」にまだ豊富にあることで、もう私は沢山といふ気がした。そして当然ここでペンを擱くべき日が来たことを知り、それにすら名残りが留められたのである。

〈書けない作家〉のモチーフは、〈書き続ける作家〉のモチーフでもある。そのことは「後記 炎の金魚」で「彼は生き彼は書き、ありもしない才華へのあこがれに悶えてゐる残酷さ」として対象化されている。

「私」は、「この解説のやうなものを書き終へた晩、何年か前に見た映画「赤い風船」を思ひ出して、それを書きこむことを忘れないやうに心覚えをしてその晩は寝たが、翌朝になつてすっかり忘れてしまひ、まる二日間思ひ出せなかつた」と映画「赤い風船」について、「今日この原稿を綴じて終り、ふと毎月「新潮」の竹山道雄氏の手帖を読む例にならつて、愛読の眼を凝らしてゆくと」と竹山道雄の文章について、それぞれ書き加えていく手つきを見せては、〈書けない作家〉のモチーフの書き終わりを引き延ばすのである。

また、作者犀星自身によって装幀された単行本『蜜のあはれ』の函の表には、栃折久美子作の魚拓「炎の金魚」が印刷されている。この一尾の金魚の魚拓をめぐるエピソードをモデルとしている短編小説が、単行本『蜜のあはれ』の出版と同時期の「群像」一九五九年一〇月号に発表された「火の魚」である。「火の魚」で描かれているのは、「二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多がいいて、書物の表紙絵を作ること」を思案する「私」が、折見とち子に金魚の魚拓の制作を依頼し、折見とち子の仕事の末、遂に完成した魚拓を受け取るまでの物語である。

折見とち子のモデルとなった栃折久美子のエッセイ「炎の金魚」⁵には、栃折は「火の魚」を読んだ際、「そこに書かれた殆どすべて

のことが、私に関係のあることであつた」と反応する一方で、「結局、この作品の主題は、魚拓の美しさなのであつて、その中にすべてのものが凝集されている。折見とち子は、もう私ではないのだと思つた」、「私は自分がカラだけになつてしまつたようなはかない気がして、先生はもう私の前を通りすぎて行つてしまわれたのだと思つた」とまで実感を述べている。

さらに、雑誌『自由』一九六〇年六月号に発表された短編小説「水の中」がある。「水の中」は、短編集『草・簪・沼』（新潮社、一九六一・七）に収録された際の「あとがき」で、「ある一篇の物語を終へた後年には、その物語の中の人を思ひやることによつて、作家も稀にその賑やかさを慕ふことがあるものである。「蜜のあはれ」の後にこの叙情がつけ加へられることは、やむをえない思ひであり、懐かしく明日も耀くのである」と書かれているように、この「水の中」もまた、「蜜のあはれ」の後に「つけ加へられ」た後日譚である。「水の中」では、「をぢさま」が『赤い風船』で映画を作つた外国の監督さん」に書籍を送る話題や、上山の書齋に飾られているという「空から海の中に自分で突つ込んでゆくさかな」の魚拓のエピソードなど、先に見た「後記 炎の金魚」や「火の魚」といった先行する諸編の内容を巻き込みながら、それらとともに連作として機能している。

また、「水の中」は、「蜜のあはれ」と同様に、ほぼ全編がカギカッコで括られた対話体の文章のみによつて構成されている。例外は、小説末尾に付された、丸カッコ内の次の文章である。

（これは「蜜のあはれ」の続編の形式を執り、「蜜のあはれ」に引き摺られて本編を為し遂げた。小説のあはれといふものに憑かれることもあるといふことを知つたのである。）

「蜜のあはれ」がいくつかの前日譚や後日譚を生んだとはいえ、作中に「蜜のあはれ」の続編」と明記されているものは、「水の中」のみである。

この「水の中」について、小松伸六の同時代評⁶は、「小説が芸術である以上醜惡をえがいても、読後、かならず美しい〈なにか〉が残らねばならぬ。その〈なにか〉をあたえるのが芸というものだが、いずれにせよ、小説は清らかな〈花〉である」とした上で「室生犀星の金魚との対話体の短編「水の中」（自由）が、〈文学という芸術〉のひとつの極限をしめす作品だった」と賛辞を送っている。近年においては、笠森勇『室生犀星 小説事典』⁷が「蜜のあはれ」続編」として解説し、『室生犀星事典』⁸の森勲夫執筆「草・簪・沼」の項で「蜜のあはれ」の続編として「生まれ変わった金魚と」をぢさま」

（上山）およびデパート店員大宮やえ子との会話から成る」と紹介した。また、拙稿「『蜜のあはれ』の続編」を読む…室生犀星「水の中」（『室生犀星研究』二〇一二・一一）発表後、加藤可純「室生犀星『蜜のあはれ』論」が、『蜜のあはれ』の続編と呼ばれる短篇、『水の中』に関しても考察を進めながら、『蜜のあはれ』を別の視点からも見てゆきたい」とした上で、「水の中」の金魚「水木」について「前作のような粘り気は無く、上山との蜜のような会話も見られなくなる」と指摘し、『蜜のあはれ』に対して「水の中」を「まさに蜜の粘り気と甘さを差し引いた、文字通りの「水」が内容とリンクし」た作品と述べている。

三 「水の中」と初出誌『自由』

このような「蜜のあはれ」の続編「水の中」が『自由』に掲載された経緯について十分に説明することは難しい。

『自由』は、「水の中」が発表される前年の一二月、石原萌記を編集長として創刊された総合雑誌である。石原萌記自身の回想¹⁰によれば、『自由』は、『日本文化フォーラム』の運動に共鳴する人々や自由主義擁護のために闘う人々の雑誌」であり、『日本文化フォーラム』の目的を、少しでも多くの人々に理解してもらうために出さ

れたものである」という。国際文化会議に呼応して自由主義者の集結を図った組織『日本文化フォーラム』と強く結びつき、自由主義擁護をアピールする狙いの許に『自由』は刊行された。また、石原は、編集体制の確立について、次のような経緯があったとしている。

私としては、『日本文化フォーラム』で発行するのが一番良いと思ったが、一般から機関誌視されるおそれもあり、また執筆陣の幅も狭くなるとの意見もあったので、別組織をつくり編集代表を竹山道雄氏にお願いすべく交渉した。幾たびかの交渉のなかで、「編集委員会」制をとるならという提案が出されたので、竹山氏を中心に委員として木村健康、林健太郎、関嘉彦、平林たい子、別宮貞雄、河北倫明（のちに福田恆存、西尾幹二）の各氏に承諾願って発足した。

この竹山道雄を中心とした『自由』編集委員は、創刊号の「編集後記」¹¹において、「編集は見られるとおりに、知識人として興味のあるさまざまな問題を取りあげて、読者に精神的糧を提供しようとするのである。特に政治的目的などは持っていない」、「しかし、立場として守りたいのは、正しい事実の認識の上にたつ、正しい論理の追求である」という方針を示した上で、創作作品の掲載について

も、「芸術の中では、大いに想像力をはたらかす。繊細な感覚と天翔るファンタジーの火を燃やす。あたらしい創造をする。ただし、そういう作品がなかなかないので、この号にはのせられなかったが、いつかは読者を楽しませてごらんに入れるつもりである」と、意欲的な宣言がなされている。

しかし、この気概に反して、『自由』創刊から「水の中」発表までの六か月間に掲載された小説は、原敬吾「難波大助の生と死」、斯波四郎「仙人掌の花」、今官一「開拓使事始」の三作に加えて、アブラム・デルツ「裁きが始まる」の翻訳があるのみだ。一九六〇年三月号の「編集後記」¹²には「本誌に関する読者の批評にはつねに耳を傾けており、力の及ぶかぎり改善しようと努力している。サブスタシヤルな料理だけでなく、デザートもほしいということには、われわれも同感である。次号以下を見守っていただきたい」という記述が見られるなど、政治批評や文化批評に比べて創作が手薄になる状態には、不満の声が上がっていたようだ。

このような状況で、やや唐突に「水の中」は『自由』に掲載された。一九五九年当時の室生犀星の活動が確かに「大いに想像力をはたらかす。繊細な感覚と天翔るファンタジーの火を燃やす」という『自由』が求めた芸術像と合致し得るとしても、『自由』のような新しい総合雑誌が古稀を過ぎた犀星に対して「新しい創造」を求める

のには、相応の動機を見出す必要があると思われる。まして、掲載された小説が一年前に『新潮』で連載された「蜜のあはれ」の続編というのだからなおさらだ。

先に触れたように、石原萌記は『自由』編集委員会の中心として竹山道雄の名前を挙げているが、竹内洋の『革新幻想の戦後史』¹³によれば、『自由』創刊後の三年間で最も執筆頻度の多かった執筆者もまた竹山道雄だという。そして、この竹山道雄は、室生犀星と「蜜のあはれ」にとつても、関わりの深い人物である。「蜜のあはれ」が連載された『新潮』では、竹山道雄も「手帖」(『新潮』一九五八・五―一九六〇・一)を連載している最中であつた。「後記 炎の金魚」の最終段落では、この竹山道雄の連載に触れている。

今日この原稿を綴ちて終り、ふと毎月「新潮」の竹山道雄氏の手帖を読む例にならつて、愛読の眼を凝らしてゆくと、「大宇宙の中で、われわれの生命は、(さながら大きな闇の中に弧をえがいて飛んでいく一つの火花のようなものだといつたら、いちばん当っている。)」といふ数行に出会して、この原稿の最初に書いた私の二三行そつくりなのに、ひそかに驚いた。私は何時もこの遠くで消滅する光芒が絶えずキラめいてゐることを感じ、竹山道雄氏のそれもこの火花にカチ当てられたのである。偶然

ではあるが、話のよく合ふ人と話をした数瞬を感じた。何十万年来の人間の爪痕を尋ねてゐる竹山氏の文献も、そしてたわいない私の文章の往くところも、一つの不死身の火を感じたことは、同じ思ひが邂逅したわけである。

ここで犀星が言及しているのは、「手帖」の第一一回「どこから来て、どこへ行く」¹⁴と題された文章の一説である。また、一九六二年一月、竹山道雄が第一三回読売文学賞を受賞した際には『読売新聞』紙面の評を犀星が担当しているが、このときも、「炎の金魚」で引用した文章を挙げて、「おなじ作家が一つの物の終わりを見きわめようとし、しかも滅多にない類似の驚きは美しい」と述べている¹⁵。「水の中」執筆時においても、犀星の竹山道雄への思いに変化はなかったと思われる。

創刊半年の総合雑誌『自由』に「蜜のあはれ」の続編「水の中」が載せられた経緯は不明だが、創作欄の充実を狙う『自由』編集委員と、その中心人物である竹山道雄に共感していた犀星、双方の意向が考えられる。

四 「ありさうもない事が在るやうになる」

「水の中」は次のように始まる。

「をじさま、またお逢ひできたわね。あたい、幾ら死んでも、直ぐ生れ変つて来るわね」

「おなじ顔をし同じ朱い色をしてゐて、去年とはちつとも変つてゐないぢやないか」

「けふはきつとをぢさまが入らつしやることが、もう三日も前から判つてゐたわ。金魚盃のうへまで曇つてゐて、いやな日ばかり続いてゐたけど、一ところ水が明るくなつた子供達の人垣の間から、あたい、をぢさまがいらつしやりはしないかと、表通りばかり眺めてゐたわ。〔略〕」

ここでの「あたい」は、少女であると同時に金魚であり、「生れ変つて来」た者でもあるようだ。これは、「蜜のあはれ」の「あたい」が、その連載第一回の小題「一、あたいは殺されない」の言葉通りに「殺されない」金魚であったことを想起させる。しかし、「生まれ変つて来る」とはどういうことか。

「あれから永い間どうしてゐたんだ。おれは冬ぢゆうきみをおもひ出してゐた」という言葉に、「をぢさまはあたいが海に落下してゆくところをお書きになつたわね、あたいも、そんな気がして何時の間にか死んぢやつた。ひとときの彩雲が突きこんでゆくやうに、なにもわからないところで、たうとうゐなくなつちやつた」と「あたい」は返し、「をぢさま」が書いた先行する物語の終りに自覚的であるようだ。しかし、「あたいも、そんな気がして何時の間にか死んぢやつた。ひとときの彩雲が突きこんでゆくやうに、何もわからないところで、たうたうゐなくなつちやつた」という言葉が続ぎ、「死んぢやつて」「たうたうゐなくなつちやつた」経緯については曖昧にしか語られない。また、次のように、登場人物である「あたい」と「をぢさま」は、「どうしてお話が繋がつてゐるか」について首を傾げているのである。

「きみはどうして去年の事をみんな知つてゐるんだ。この道路も、小川のあるところも、みんな覚えてゐるぢやないか」

「あたいにも、それが記憶だか何だかちつとも判んない、かうしてゐると去年の続きが、ただ、ぼうとしてうかんで来るだけなの、どうしてお話が繋がつてゐるかはまるで解らないわ」

「おれは無理にわからうとしてゐるんだが、それだけの事かも知れない、袋のなかはきゆうくつだらうね」

先行する物語として「蜜のあはれ」を誘引しながらも、「どうしてお話が繋がつてゐるか」、その連続性はどこか曖昧で流動的なものである。それだけでなく、「水の中」で「あたい、水木といひます」と自己紹介される「あたい」の名前が、「蜜のあはれ」で「赤い井のなかの赤子、赤井赤子つてのはどう」と自ら名付けていた「赤井赤子」とは異なっているところには、「水の中」と「蜜のあはれ」との差異を見ることができるといふ。

この「水の中」において、「あたい」と対置されるのが、「あれはデパートの売場にゐた人」で「時計の修繕や何彼で、つい、来るやうになつた」という大宮やえ子である。「水の中」では、大宮やえ子が「をぢさま」の家に着いた後、「をぢさま」は退場し、「あたい」と大宮やえ子の二人による会話が展開されていく。

「去年のね、十月にね……」

「あたいが此処からゐなくなつたのは、十月のはじめの頃なのよ」

「その十月のね、十八日にをばさまはお亡くなりになったのよ、もう手の盡しやうもなかつた、それからお部屋が明け放しになつてゐた」

「まあ、先刻からどきどきしてゐたけれど……」

「もう何処にも、なにも見えないでせう、あると考へればありさうなことも、みんな、なくなつて了つたあとなのよ」

大宮やえ子が「あたい」に、が具体的な日付とともに「をぢさま」の妻である「をばさま」の死を告げ、「もう何処にも、なにも見えないでせう、あると考へればありさうなことも、みんな、なくなつて了つたあと」と突きつけると、二人は問答を繰り返す。

「時計の修繕」を仕事とする大宮やえ子は、「をばさま」の死について、その日付や「新聞に四つも五つも出てゐた」という客観的事実を知っている。一方、「あたい」は自らのいた場所を「何もなしところ、をばさまが亡くなつても、それはどんなに知らうとしても判らないところなの、古い水ばかりあつて新しい水さへないところなんです」としつつ、「或いはをばさまが死んでからそこをお通りになつたかも、知れないところに似てゐるかも知れない」と言い換えて、「あたいがあなたと同じやうに生きてゐたといふことだけ判ればいいのよ、どんなにさびしい所だつて人のゐない水の中だつて、あ

たいが生きてゐたといふことが、おわかりになればいいのよ」と、「をばさま」との隔たりを認めながらも、そこに通じ合いの可能性を示す。また、「をばさま」の部屋に場を移すと、大宮やえ子は「をぢさま」が一人で「わざわざ金魚やにいらつしたことがどうしてもあたくしには判らない」という疑問を口にするが、「あたい」はその意味がよくわかる」として、次のように話す。

「をぢさまは金魚をお池に放して、このお部屋から見えるようににしたかただけなのよ、をばさまがまだ此処にいらつしやるといふ思ひを、さかなの動く容子で到かせるおつもりなのよ。をぢさまには、をばさまの眼がまだ此処にあるといふお考へなのよ」

〔略〕

「そこに金魚がうかんで来ると、をばさまの眼が少時休まるでせう、眼が休まつてくるのををばさまがちゃんとお考へになつてお放しになつたのよ、金魚はをばさまの眼のあかりをうけると、わざわざ跳ねて水の面をうごかしてお見せする、をばさまは何時もそれをただ眺めていらつしやる、そんなふうのをぢさまは考えこんで金魚をお買ひになつたのよ」

「あたい」は、「をぢさま」の「考へ」を代弁して、その「思ひ」を死後の「をばさま」へ伝えるというのである。そして、「あたい」は饒舌になって、「そこで利口な金魚はをばさまを驚かさうとして、時々、土の上に飛び上つてびよんぴよん跳ね廻つてみせるのよ」、「その人間みたいなおさかながしじゅうお話かけてゐたのよ」と話していく。水のなかにいた金魚とそれを部屋から眺めていた「をばさま」との、水面の境界を越えた交流である。

そして、このような「あたい」との会話を経る中で、大宮やえ子の立場は揺らいでいくことになる。「上山さんのお書斎にへんな額がつるしてあつて、それは、画いた物ではなくて墨で刷つたさかなの魚拓といふ物なの」、「その魚拓は空から海の中に自分で突つ込んでゆくさかななのよ、眼は一杯に開かれ、尾も鰭も張れるだけ張つた強いさかなの、生きたすがたが見えるわ」と魚拓について説明する大宮やえ子に、「あたい」は、「まるで誰かにそっくりだ」として、「誰かが死んでからをぢさまは魚拓に刷りかへたのだ、何かのすがたをのこして置きたいと思ひになつて、誰かのからだを紙に刷りこんでくだすつたのだ」と返す。この「あたい」の言葉に、大宮やえ子は、「血色」や「肌ぐあひ」、「ちつとも瞬きをしないところ」など、魚拓からは確認できない点にまで「あたい」との共通点を見出していくのである。

「わたくしの頭のせいかしら、あなたと話してゐると、普通の事がみんな変つて見えて来るのね、ありさうもない事が在るやうになる」というように、大宮やえ子は、「あたい」と会話を重ねる中で、「あると考へればありさうなことも、みんな、なくなつて了つたあと」という領域から、「ありさうもない事が在るやうになる」という領域へと移っていく。さらに、その言葉に対して「をぢさまもさういふわ」という返答が続き、ここでの「あたい」と大宮やえ子との関係は、「あたい」と「をぢさま」との関係に接続される。この場には「をぢさま」もまた、大宮やえ子とともに、「ありさうもない事が在るやうになる」という領域へと呼び込まれることになる。

五 続く会話

大宮やえ子は、「ありさうもない事が在るやうになる」と言った後で、「あら、先刻のおさかながないぢやないの。先刻お放しになつたのがゐない、底の方か知ら」と、唐突にこれまでの話題に上がっていないかった「先刻のおさかな」を話題にする。そして、「ゐない」、「見えない」と繰り返す大宮やえ子は、「あたいにはよく見えるわ、ほら藻がふはふはしてゐるでせう。あの中に大きな眼と眼をひらいて凝乎として、ひそみ込んでゐるぢやないの」、「其処によ、あたい

にはよく見える、朱い頭と背中と……」という「あたい」にさらに導かれていく。

「何処によ」

「藻がなびいてゐる一等くらいところに、いま、ちらつと動き出したでせう。白いぶちまで見えて来たぢやないの」

「見えて来た、ゐるわ、たしかに、あのおさかなの眼はおさかならしくない程、うは眼をしてわたしを見てゐる、おさかなの眼つてものは考へ深いみたいに、水の中にゐて、水のない世界が見えてくるから妙だ、あなた、動くためよ、じつとしてゐなきや、直ぐ喫驚りしてかくれて了ふから、あ、出て来たわ、とても大きいわね、先刻、見たときは小ちやいさかなだと思つてゐたのに、水の中ではふくれて大きく映つてくるのね、あ、浮いて来たわよ、頭をあげてこちらを見ながら口を開けたわ、お腹が減つてゐるのか知ら、へんなおさかなだなあ、わかいくせに年よりみたいに人の顔ばかり見てゐる」

大宮やえ子には見えなかった「先刻のおさかな」が、「あたい」の視点を共有する形で「見えて来」と、「水の中にゐて、水のない世界が見えてくるから妙だ」という「おさかなの眼」が語られます。

すると、饒舌になって実況を続ける一方とは対照的に、もう一方は「……………」で示され、その沈黙に向けて、返事のない会話が続けられる。

「……………」

「此方にいらつしやい、ほう、そろそろと泳いで来たわね、あなたつたら、どうしておさかななんぞに生れたの、ばかね、そんな窮屈なお池なんぞにゐて、同じ物ばかり食べてゐてよく飽きないわね、ほら、このお手手に乗つてごらん、お利口さんね、乗つたわね羞かしさうに、こんな冷たいからだをして水の中に生きてゐられるなんて、とても普通の頭ぢや考へられないわね」

「……………」

「ね、あなたも手でいぢくつて見るといいわ、とても、柔らかくて優しいさはりなのよ、手をお出しなさいといふのに、ちよつと触つただけでからだぢゆうが優しくなつて来るわ」

この引用箇所最後のカギカッコ内は、『自由』初出時は「大宮さん、あなたも手でいぢくつて見るといいわ、とても、柔らかくて優しいさはりなのよ、大宮さん、手をお出しなさいといふのに、ちよつと触つただけでからだぢゆうが優しくなつて来るわ」であり、「あたい」

（水木）と大宮やえ子が入れ替わってしまっていた。これが誤りであるかということよりも、以降、「……………」で示されるのが大宮やえ子、会話を続けるのが「あたい」、という捻じれを生みながらも読み進めることが出来てしまう、そのことが重要だろう。「おさかな」を触りながら話しかける言葉は、水面を隔てた「とても普通の頭ぢや考へられない」相手に対しての接近のなかで、二人を繋ぎ留める力として働いている。返答は「……………」という表記しかされていないにもかかわらず、会話は途切れていないのである。

「……………」

「あんなにおさかなが好きなくせに、返事もしないで黙つてゐるなんて益々おかしな方ね、見て見なさい、おさかながわたしの手に一杯に乗つてゐて、少しも恐がらずに眼を上げてわたくしを見てゐる、こんなおさかななんて始めてみるわ、人になれてゐてちつとも乱れずに、尾鰭をそろへてゐるなんて、恐いことを知らないおさかなだ」

「……………」

「さあ、もう宜しいからもとの水の真中にいらつしやい、いやだといふの、そんなばかを言わずに泳いでゆくよ、遠いところ

ろにいろいろな蔭があるわよ、よく睡れさうなところもあるわ、ね、いらつしやい」

「……………」

「行かないの、ぢや、そこに何時までもいらつしやい。もう日がくれさうだから、あなた方でも人なつこい時があるのね、ほんとに、さうらしいわ。さびしい水の中にあるものは、日ぐれの時間に会ふといふことは、たまらないことだわね」

ここで、「日ぐれの時間」の邂逅が名残り惜しく引き延ばされたまま、「水の中」の対話体部分は閉じられる。このような片方の「……………」に対して語りかける結末は、「蜜のあはれ」の結末とも対応している。

「俟つてゐて頂戴、意地悪ね、きふにそんな早足になつちやつて、ほら、見なさい、危ないわよ、水溜りにはまつちやつたぢやないか、ちよつと立ち停つてよ、一と走りお家に行つて、懐中電灯を持つて来ますから。」

「……………」

「俟つてと言つてゐるぢやないの。聴えないのか知ら、振り向きもしないで行つちやつた。」

「……………」

「をばさま、田村のをばさま。暖かくなつたら、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あるから、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。」

「蜜のあはれ」は、「あたい」と「田村のをばさま」が別れていき、「あたい」が一方的に期待を独り語りするこの場面で終わる。対話体でありながら独白に変わっていると言える。すでに二人は別れて、日は暮れ、会話が独白となって終わる「蜜のあはれ」。完全に二人が入れ替わってしまう初出版の「水の中」。そのどちらとも異なり、初刊版の「水の中」は、二個の対話者が混然とした語りのなかで閉じられる。そのような、返事がなくとも会話が続き、対話者の姿が判然としない結末部に、金魚に託された通じ合いを見ることができ。最後に、「水の中」の末尾の丸カッコに括られた文章を改めて確認したい。

注

¹ 奥野健男「室生犀星論…生の文学」(『文学界』一九六〇・四)

² 中村真一郎「近代日本文学をどう読むか」(『すばる』一九九五・二)

(これは「蜜のあはれ」の続編の形式を執り、「蜜のあはれ」に引き摺られて本編を為し遂げた。小説のあはれといふものに憑かれることもあるといふことを知つたのである。)

対話体の部分から隔たった、書き手による付記と思われるこの文章のなかで、「蜜のあはれ」に引き摺られて、「小説のあはれといふものに憑かれる」という受動的な状態が記述される。大宮やえ子が「あたい」に導かれて、「あると考へればありさうなことも、みんな、なくなつて了つたあと」という領域から、「ありさうもないことがあるやうになる」という領域へと移っていったように、自律性を放棄するポーズを用いて、ただ「引き摺られて」「憑かれる」ことによってのみ到達する境地が、表明されていると言つていい。「水の中」を「蜜のあはれ」の続編」という、前日譚／後日譚の繋がりによって捉えるとき、その通じ合いが立ち現れる。

³ 室生犀星「(四月二四日附 馬込より 丸山泰司宛)葉書・速達」(『室生犀星全集』別巻二、新潮社、一九六八・一)

⁴ 室生犀星「机のほとり」(『産経新聞』一九五七・六・一)

⁵ 析折久実子「炎の金魚」(『婦人画報』一九六〇・八)

⁶ 小松伸六「文芸時評 六月の雑誌から」(『新潟日報』夕刊、一九六〇・五・二六)

⁷ 笠森勇『室生犀星 小説事典』(こぶしの会、一九九七・一〇)

⁸ 森勲夫「草・簪・沼」(『室生犀星事典』鼎書房、二〇〇八・七)

⁹ 加藤可純「室生犀星「蜜のあはれ」論」(『あいち国文』二〇一四・九)

¹⁰ 石原萌記『戦後知識人の発言軌跡』(自由社、二〇〇〇・六)

¹¹ 「編集後記」(『自由』一九五九・一二)。石原萌記『戦後知識人の発言軌跡』(前掲書)では、「『自由』創刊の辞は、竹山道雄氏の筆

になる」としてこの創刊号の「編集後記」を引用していることから、竹山道雄が担当していたと思われる。

¹² 「編集後記」(『自由』一九六〇・三)

¹³ 竹内洋『革新幻想の戦後史』(中央公論新社、二〇一一・一一)

¹⁴ 竹山道雄「手帖」(『新潮』一九五九・四)

¹⁵ 室生犀星「交錯する詩情、非情」(『読売新聞』夕刊、一九六二・一・二九)

第八章 「わたくし」の言葉を引きいれること——「火の魚」

一 折見とち子の主体性

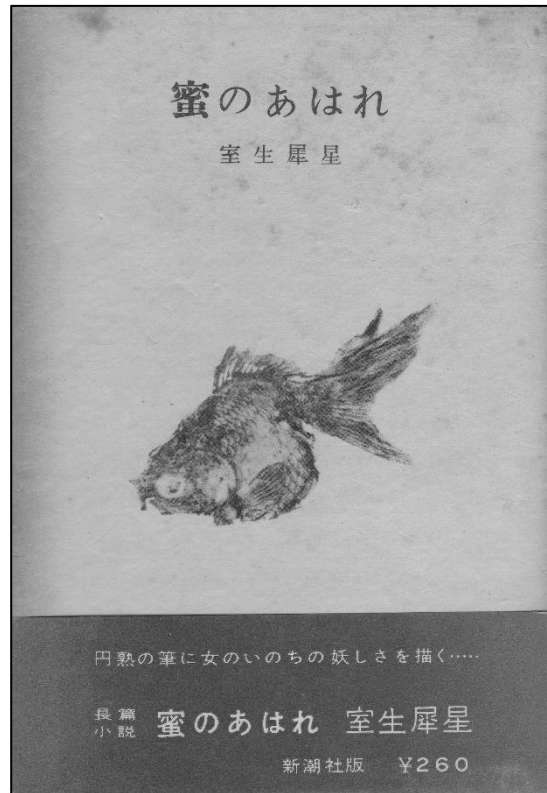
室生犀星の短編小説「火の魚」は、『群像』一九五九年一〇月号に発表され、一九六〇年四月に講談社から出版された短編集『火の魚』に表題作として収録された。以降、『創作代表選集』（第二五巻、講談社、一九六〇・八）や『日本短篇文学全集』（第二四巻、筑摩書房、一九六〇・二）等の選集に収録されており、現在では『蜜のあわれ・われはうたえどもやぶれかぶれ』（講談社文芸文庫、一九九二・五）が普及している。二〇〇九年には、NHK広島放送局によって、原田芳雄・尾野真千子出演のドラマ「火の魚」¹が放送されるなど、犀星の晩年の小説のなかでも人気の高い一編と言える。

「火の魚」は、同時代評において、「魚拓という一種の人工美にすべてを集約した文章上の凝集力」に着目した平野謙²や、「私はいちばん室生犀星の詩のような作品「火の魚」（群像）に感銘した」とい

う山本健吉³らに、その文章表現を高く評価された。これらの評価のなかでも、簡潔ながら最も分析的なものは、単行本収録に際しての瀬沼茂樹の評だろう⁴。

瀬沼は、「魚拓を描く女を象徴的手法において盛り上げた」一編として「火の魚」を「傑れている」とし、「天上降下の金魚の魚拓とこれをつくるギプスの女との一つになった世界がここに現出するからであり、その犀星の発想が粘液的な文体に生かされるからである」と評している。ここで「魚拓を描く女」「ギプスの女」と呼ばれているのは、「火の魚」に登場する折見とち子という女性である。

折見とち子のモデルとして、単行本『蜜のあはれ』（新潮社、一九五九・一〇）の装幀【図表4】に使われた魚拓「炎の金魚」の作者・栃折久美子が指摘されている。栃折久美子を東京女子大学で教えた経験のある白井吉見は「十五年目のエンマ帖」の連載⁵のなかで、「筑摩書房の栃折久美子さん」について次のように述べている。



【図表4】室生犀星『蜜のあはれ』（新潮社、一九五九・一〇）

モデルをじかに知っていることが、作品に接した場合、その鑑賞作用にどんな影響をもたらすものか、おそらくはソラゾラしくって、素直に作品の世界に入っていけないのではなからうか。モデルにつながる生臭さが、作品を独立させ難い事情があるにちがいない。「火の魚」は、そうした懸念の入りこむ余地がない。あくまで室生犀星の作品として、独立した世界をつくり出し、そのなかに、折見とち子という、三十に近い、胸を病むギプスの「童女」の孤独と格闘している強烈な精神が、一種妖しい光のままにとらえられているといった感じである。

白井の「室生犀星の作品として、独立した世界」のなかに「三十に近い、胸を病むギプスの「童女」の孤独と格闘している強烈な精神が、一種妖しい光のままにとらえられている」という見解は、瀬沼の、金魚の魚拓と折見とち子の「一つになった世界」として「火の魚」を把握しながらもそこに「犀星的発想」と作者を意識する評と共通して、折見とち子の描かれ方の特異さに言及しつつも作者・室生犀星の個性に結びつけていく。これに対して、近年の作品研究では、折見とち子に「書物の装幀」のための金魚の魚拓を依頼した、小説の大家という「私」を軸に論じられている。

一色誠子「一つの芸術論として…『火の魚』論」⁶は、その副題にある通り「火の魚」を「私」の装幀への意識から作者の芸術論の展開として検討した論であるが、そのなかで「へとち子」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⁷して、重要な指摘をしている。一色論はこの手紙部分について、「差し出し人の内面の他に、読み手自身の内面も入り混り、〈へとち子〉の物語が、〈私〉の内面に組み込まれて」おり、さらに「作品全体の構造として見たとき、〈へとち子〉の物語を覆う形で〈私〉の物語が、二重構造の形で存在している」と分析した上で、「一見して会話（ダイアログ）としての形式はふんではいるが、本質は、手紙という形の〈私〉の独白（モノログ）として捉えることができる」と論じる。手紙による会話が、「〈へとち子〉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」という前提に立ち返る以上、一色論の分析は的確である。「火の魚」の語りは、確かに一人称の「私」によって覆われたものであり、しかも直接話法をはじめ括弧書きの箇所が一切なく、全編がいわゆる地の文で統一されているという特徴を持っている。しかし、後述するが、魚拓作りの進行状況を報告していく折見とち子からの手紙について語られる箇所では、手紙を読む「私」は消えて、折見とち子の「わたくし」を主語とする文章

が前景化すると指摘できる。そして、そこには、「私」の主体性に取

り込まれない言葉が記述されていくのだ。
本章が企図するのは、語る「私」が一貫して統御しているという前提を見なおし、折見とち子によって書かれた手紙の言葉と、その効果から、「火の魚」を検討することである。

二 「私」の言葉を「取り上げ」る

最初に語られるのは、「感情も何も見えないさかなといふものに、その生きる在りかを見たいばかりに、裏の大河の磧に出て、さかなをつかまへると池を作つて絶えず新しい水を引き、そこに放流して私はさかなを眺めて多くの日々を送つた」という記憶だ。この作つた池に「さかな」を放流する試みは、「見てゐてもちつとも澁刺さがなく、面白いものは皆失くなつてゐた」とされ、「夜が明けて池に行つてみると、さかなはこしらへた瀬にも、深い砂場にもあなくて」と、「さかな」は知らぬ間に消えてしまう。そして、「私」は、「さかななぞの形態が見きはめられない、奔流の混乱した水の層層ばかりである」という本流に惹かれるのである。磧の池の次には生簀、というように、「私」は「さかな」の「生きる在りか」を見る方法を模索していく。

続いて、「私の初期の叙情詩は魚のことをうたつた詩が大部分で」と、「私」は回想する。「もとの大河の水簾に溶けこんでゆく一章」を求めるが、ここでもやはり試みは失敗に終わる「私」には、〈書けない作家〉のモチーフを見ることができ、「感情も何も見えないさかなといふものに、その生きる在りかを見たい」という目的から連なる「私」の試みは、「私」の創作と関りつつ、その達成は先送りにされたまま、以降の、「最近」「いま」と語られる時間に展開する。

「最近」「いま」という時間において、「私」は「小説家といふ類ひ稀な職業を持つやうにな」っており、「偶然」に書かれた小説について触れている。「私」は、「繚乱の衣裳を着用した一尾の朱いさかなのことを書いて、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」というその小説の「装本の表紙絵」を選ぶために、「或有名な西洋画家」に手紙で依頼するが、「断りの返事」を貰い、「意気込みが挫けて了つた」と、この装幀においても「私」の失敗が繰り返される。

続いて、金魚の魚拓についても、「私」が「表通りの花屋に行つて花を選んで買った」際に「不意に魚拓をおもひついたので」とされる。ここで「ぬらぬらが邪魔をして墨の濃淡が禍をし、さかなの形だけは刷れたが、鱗、鰭、尾、眼球の悉くが揃つた無二の鮮明さは、いくら刷りかへても旨くあがらなかつた」、「馬鹿男が縁側に出て一

尾のさかなをこねくり廻した態は、見られたていたらくではなかつた」と、失敗を重ねる「私」は〈書けない作家〉である。

この魚拓制作の失敗の後、「私はその時突然一人の童女の顔を、折見とち子といふ婦人記者を眼にうかべた」と、折見とち子をまき込む魚拓制作が発案される。「私」の主體的な行為が失敗を繰り返す中で、金魚の魚拓制作は「偶然」「不意に」「突然」という予期せぬものとして局面的に進行していく点に注目したい。折見とち子を「眼にうかべた」私は、次のように続ける。

童女とはいふけれど三十に近い婦人であるが、彼女の父は私と同郷で釣りを好み、釣つたさかなの大物は魚拓にして年月を記入し、つひに去年釣をしながらうとうと寝入るやうに脳溢血の症状で、釣竿を持つたまま多摩川の土手の上で亡くなつた人であつた。

この折見とち子の「父君」について、「拓本」を「詩の原稿」に譬え、「作り川で生かして置いたさかな」が「逃げる必要があつて逃げ出してゐたことが解るやうな気がした」と語り、冒頭の「私」が小説家になる以前の池や抒情詩の回想と結びつくイメージとして示されていく⁷。そのような「父君」を持つ折見とち子は、「父君が縁側

で釣つて来たさかなに、墨を刷いては拓本にとつてみるところを、釣りから帰った日によく見うけた」人物であるが、彼女自身の魚拓制作の技能の有無については語られないままに、適任者として因縁づけられていく。

「私」の折見とち子についての回想では、魚拓とは直接関係しないエピソードが並べられているが、そのなかに一つの傾向を指摘することができる。折見とち子が子供達に見せていた幻灯を「私」も見せて貰ったという場面では、「折見とち子も心身ともに未だ童女だからだと、さう結びをつけなければ、外に言ひ現はす言葉もなかった」、「ふしぎな素早い応答のあざやかさが、美人であるなしをいふ相手の批評を取り上げてしまつて、彼女は人には見えぬふふんといふ、鼻であしらふものを用意している」というように、折見とち子は、「私」と言い合い、「私」の言葉を「取り上げてしま」う。さらに、手編みの手袋をして来た際には、「ちぢんでみて見にくい」と言う「私」に対して、「いいえ、これは手編みでございますから、ちよいと見にはちぢんで見えます」と返して「私はいきなり次の文句を取り上げられて了つた」とされる。つまり、「私」に回想される折見とち子は、エピソードの累積によって、「私」の言葉を剥奪する存在として強調されるのだ。

三 「わたくし」の言葉

折見とち子についての回想の後二行の空きを挟んで、「火の魚」はその二部構成の後半へ入る。「私」は、「折見とち子なら父君の魚拓をとるところを見てみたし、この人に魚拓を頼んで見たらどうだろう」、「先づこの人のほかに頼んで見る人もいないやうだ」と、「私」は折見とち子に手紙を書いて、魚拓の依頼をする。以降は「私はこんな手紙を折見とち子に出してから間もなく、美しいペン書きのとち子の返事が着いた」というように、「私」と折見とち子のやりとりが中心となっていく。

ここで一度、犀星と栃折久美子の間で実際に交わされた書簡について見ていきたい。新潮社版『室生犀星全集』別巻二には、このモデルとなった栃折久美子宛に出された魚拓制作依頼の葉書⁹が収録されている。

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落ちてくる恰好、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、

◎問題は金魚をどうして手に入れるかといふ事が恐ろしい。

また、栃折久美子のエッセイ「炎の金魚」には、この手紙に対する栃折の返事が、次のような意味のものだったと書かれている。

大へんなことをうけたまわりました。金魚の魚拓なんて、残酷で悪趣味だと思います。先生はすっかり出来上がったものだけをごらんになればよろしいでしょうけれど、その間にいろいろ、しなければならぬことを考えると、どうしたらいいのか困ってしまいます。お気に召すものが出来るかどうか分かりませんが、もし出来ましたらお目にかけます。¹⁰

そして、栃折は「それから十日ばかりたって、ある日午後おそく、五枚の金魚の魚拓を、室生先生の前にひろげてお見せすることになったのである」という。臼井吉見¹¹は、「この小説の材料は、むしろ作者によって加工されている」として「とち子の手紙にしても、彼女の出したのは葉書であつて、あんなに長々と書いたのではない。あれは、久美子さんがその折々に語ったことが、手紙のかたちに仕立てられたものらしい」と、折見とち子の手紙部分が実際の栃折久美子の葉書とは異なることを指摘している。

犀星と栃折の実際の書簡では、犀星から栃折に宛てた葉書に「◎問題は金魚をどうして手に入れるかといふ事が恐ろしい」と書かれていることが確認できる。しかし、「火の魚」においては、この「金魚をどうして手に入れるかといふ」問題は、「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ともわかりません、第一、どうして金魚を手に入れるかといふ問題を、あなたは少しでもお考へに入れてくだすつたでせうか」、「作家であるあなたに對つて敢てこのおしごとの上で、重ねてお訊きしたいことは、どうして死んだ金魚を発見するかといふ一つのことなのでございます」と、折見とち子の側から「作家であるあなた」（「私」）に対して、繰り返し提起されている。

この折見とち子と「私」の手紙は、地の文に埋め込まれる形式で語られる。

この折見とち子の手紙は立派であつて、どうして金魚を手に入れるかに私自身も、折見とち子は困るだらうと思つてゐたのだ、そこで私はまだ急がなくてもいいのだから、何処かで金魚が見つかった時でいいから作成して下さい、併し生きてゐる金魚は魚拓にとれないものだらうかと筆のついでに書いてやると、お急ぎでないのなら何とかしますが、生きてゐるさかなを魚拓に

とるなんて、途呆けたことを仰言つてはいけません、先づ、酢で洗つてからの仕事ですから、生きてゐては、さかなを殺して了ふことになるのです。

このように、長い一文に読点を多用した文体になっており、個々の手紙の区切りは維持されないということが指摘できる。これ以降、完成した魚拓の入った小包が届けられるまで、白井が「長々と」と言つたような折見とち子の「わたくし」を主語とした言葉が一方的に展開されていく¹²。そこに手紙を読む「私」の言葉は介入しない。

「わたくし」の言葉には、「実は、一応はお断りはいたしたものの市場のある通りの金魚屋をたづね、」から始まり、「それから一週間のあひだ通ひつめてみても、大きい金魚はなかなか死なないらしく、何時も小さく気の毒に瘦せたコドモばかりでございました」と結ばれる一文を見ても大幅な時間の飛躍が見られる。また、「あなたの悪戯つばい意地悪なものが、そこにありはしないかとも考へました」という後に、「あなたを意地悪だとお手紙に書いたことも、さらりと忘れて」という更新があるなど、具体的にどこで区切られるのかという判別はできないが、確かに複数の手紙が再編集された上で記述された痕跡がある。そして、これらの痕跡から指摘できるのは、綴られ続ける「わたくし」の言葉のなかで、折見とち子からの手紙を

読み、さらに返信さえしていたかも知れない、「私」の言葉が削除されているということだ。

四 魚拓制作とギブス

では、そのような「わたくし」の言葉のなかで語られる、魚拓制作について見ていきたい。「あなたの悪戯つばい意地悪なものが、そこにありはしないかとも考へました」、「生きた金魚を眼の前に眺めてゐては、いろいろ考へを変へて見なければなりませんでした。その間にもこのさかなが早く死んでくれないかといふ願ひを持つことが、一等つらい思ひでございました」と悲観される魚拓制作だったが、金魚が死んでいるのを発見したという「今朝」になって、「その間に此間から今日までの雑念は一さいなくなり、あなたを意地悪だとお手紙に書いたことも、さらりと忘れて晴ればれた気分になり、いまは天上降下の彼女を精神こめて写し取ることに専念いたしました」と、折見とち子の手紙は前言を撤回し、金魚の死を契機に、積極的に魚拓制作に没頭していく。ここでは、「尾はつばさのやうにばさつくのを耳に入れ、固くとじられた口元からわたくし自身の悲鳴にも似たものさへ、啾々として聴きとりました」、「我ながら尾も鰭も翼のやうな張り方を見せ、口を閉ぢながら一文字に何物かに突入

していくさまが、瞬間に燃え切った炎のやうに、ジリジリといふ火ばなを撥いて往くのが眼に見えるやうでした」と、微視的な聴覚描写や幻覚的な表現で、折見とち子の感覚が書かれていき、次のようにその熱中が綴られる。

尾を開いて力を籠めさつと刷き、頭部は悲しみに怒りを交ぜた気持ちでやつてくさいと、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あるのだといふ感慨を、このお仕事の最中頭にう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、こんな美事な飛躍した急所が掴まれなかつたかも知れませんが、此間ちゆう作家といふ者をにくみ、あなたもいい加減な方だと思つてゐたのに、いまはあなたが自分で出来ないことでも、言葉をあたへた瞬間から与へられた言葉は別の人間に拠つて、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。

この魚拓の完成に際して、折見とち子の手紙では「作家であるあなたの指揮された言葉」の力が強調されている。しかし、それは「私」の許で発揮されるのではない。「言葉をあたへた瞬間から与へられた

言葉は別の人間に拠つて、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」というように、折見とち子は彼女自身の行為のなかに「あなた」（「私」）の言葉を見出すのである。

様子が書かれた直後、「魚拓を終へて気のついた時に、わたくしはギプスの上から、そつと胸をなでおろして見ました」と、やや唐突に、折見とち子の鉄筋とセルロイドからなるギプスの話題が持ち出される。折見とち子はギプスによつて、「この固い扉の下にもわたくし自身の金魚といふすがたを持つた、女性のさかなが泳いでゐる筈ですから、わたくしは宜く舐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」というように、直接触れなくとも「女性のさかな」と交流することが可能だと示される。

折見とち子の手紙には、「私」がギプスのことを知らず、「どうしてそんなに傲慢にちよつとだけしか、頭をお下げにならないんです」と折見とち子を注意した時のことが回想されている。

併し、さかなの頭部にある傷がもう治つてゐたやうに、わたくしの胸の中もいまはもう治りかけてゐるのです、けれども、傷は治つてもほかの事で今日のさかなのやうに、突然に死ななければならぬかも知りません、そして彼の時、わたくしはギプ

スの上をこつこつと敲いてお見せしたでせう、そしたら、あなたは何とも申し上げられないカナしい顔をなさいましたが、きつと、お仕合せにも、およそギプスといふものの音響をはじめてお聴きになったのだと、さうギプスの患者はさかしくもお察しました。はたして初めてギプスの音をお聴きになったと、あとであなたは仰言つたので解りました。

ギプスの音知らない「お仕合せ」な「私」は、ギプスを敲く音を聞いても「何とも申し上げられないカナしい顔」をする事しかできない。ここで、「女性のさかな」をギプスの下で泳がせる折見とち子から、「私」は隔てられている。「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ゐつても、罪のふかいことに思はれます」という折見とち子の手紙は、「さかなはもう一度生き直ることが出来る」のを感じること「たすかつたやうな気になつた」と述べた後で、「では又いづれ」と終わっている。

「私」の知らなかった音を出す折見とち子のギプスのなかで「さかな」は生き直り、それを見出すとともに、折見とち子は「私」の依頼によって巻き込まれた「罪」から救済されたと言うのである。

この折見とち子からの手紙の記述の後でも、手紙を読む「私」、返信する「私」は語られない。「私」は、「小包の紐をとき、美濃半紙

五枚にとられた魚拓を見」て、「ここまで這入つて何もかも寫し取つた」折見とち子のことを、彼女の言葉をなぞるように振り返るが、それも、「悪趣味を悪趣味のままでこじ附けようとする一人の作家を、又しても憎たらしく思ひやりのない人だといふ、折見とち子の顔附まで」が「うかんで来た」というところまでであり、魚拓制作やその後のギプスのことには触れていない。

五 「さかな」の「生きる在りか」を見る試み

「私」は折見とち子から受け取った魚拓を二枚選び、「係の記者」へ送る。「火の魚」の結末では、「直ぐに訪ねて来て」、「あれを見たときに初めて一種の美しい化学の所作を感じたくらゐだ」、「激溢してはゐるけれど孤独きはまる画面が、数人の人間の手によつて作られた気がし、ちよつとの間、恐ろしくくらゐであつた」という「係の記者」の激賞が語られる。「化学の所作」、「数人の人間の手」という表現からは、「私」と折見とち子の主体が、入り混じり、魚拓に表れた結果を窺うことができる。これは、「火の魚」冒頭で大河の本流についての「さかななぞの形態が見きはめられない、奔流の混乱した水の層巒」と重なる表現である。しかし、自然の大河とは違い、金魚の魚拓には「ただの一尾のさかなだけが白紙から抜け出してさ

らに天上降下を往くところもなく続けてゐる」姿が見られると言うのだ。

そして、「あなたは妙な人だ、さらに折見とち子といふ女の人はさらに妙な人ではないか」という「係の記者」に対して、「私はこれで宜かつた、と思つた」という「私」の胸中が語られて、「火の魚」は終わる。

ここで、一度「火の魚」を振り返り、「さかな」の「生きる在りか」を見る試みがどの様に記述されていたか、検討したい。「私」の試みが抒情詩において失敗した後、次のように語られている。

恐らく作り川の池から魚は飛び上り、磧の石の間をすべつて行つて本流にぼちやんと飛び込んだものか、作り川のすそが本流に捌けてゐる水口まで行き、そこから、難なく本流の激しいざなひに紛れ込んだものでなからうか、何時かはこのさかなの行方を遠いところを突きとめたかつたが、機会はなかなか来なかつた。

注

「さかな」の「生きる在りか」を見るための「私」の試みは、「さかな」をつかまえた後で失敗に終わっていたことが示されていた。

また、書物の装幀については、「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、

「装幀」の完成を「書物」との「わかれ」として示していた。折見とち子へ魚拓を依頼する手紙のなかで、「作家といふ人間は小説を書き終つてからも、その小説に未練がましく絶えず揺りうごかされてゐるあひだ、たわひもないまま小説の何処かが生きてゐるとも言へば言へる」としていた。ならば、「装幀を造り上げ」ることをめぐる物語「火の魚」は、「書物とわかれを告げる」直前の「たわひもないまま小説の何処かが生きてゐる」地点を書き留めると言えるだろう。

折見とち子の「わたくし」の言葉を引き入れて代弁していく「火の魚」は、「私」の試みを記述の位相で展開させるものであり、折見とち子の生きる姿を「さかな」の「生きる在りか」として失わずに喚起させ続ける、〈書けない作家〉の足掻きである。

¹ 劇場公開用に音楽および音声を変更して録音したDVDが、『劇場版 火の魚』（NHKエンタープライズ、二〇一二・七）として発売

されている。〈出演〉原田芳雄、尾野真千子、高田聖子、岩松了ほか〈スタッフ〉原作…室生犀星、脚本…渡辺あや、音楽…和田貴史、プロデューサー…行成博巳、監督…黒崎博「受賞」平成二一年度(第六四回)文化庁芸術祭大賞、ヒューゴー・テレビ賞奨励賞、第五〇回モンテカルロ・テレビ祭・ゴールドニンフ賞(テレビ映画部門)、第六二回イタリア賞・単発ドラマ部門・最優秀賞(イタリア賞)ほか。

² 平野謙「今月の小説(下)」(『毎日新聞』一九五九・九・一九)

³ 山本健吉「文芸時評」(『読売新聞』夕刊、一九五九・九・二五)

⁴ 瀬沼茂樹「文芸時評中」(『東京新聞』夕刊、一九五九・九・二九)

⁵ 白井吉見「十五年目のエンマ帖」(『婦人公論』一九六〇・六)

⁶ 一色誠子「一つの芸術論として…『火の魚』論」(『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』(博士論文、二〇一七・

三、山口県大学共同リポジトリ、<http://ypir.lib.yamaguchi-u.ac.jp/bg/metadada/2181>)

⁷ 滝口雅子・津村節子・栃折久美子・萩原葉子・葉山修平「座談会 晩年の室生犀星」(『蝶』一九七四・五)の中で、栃折久美子は、「私どもの両親の故郷は金沢ではないんですけれどもね、その点は『火の魚』ちょっとフィクションがあるんですけどね、伯母が金沢におりまして、金沢という町はたいへん親しい町だったし、戦争中に疎開しました、金沢に」「こまかいところでは先生のフィクションが

働いて、だから、折見とち子の父君は「釣が好きで、魚拓を作って」それは事実なんですけど、「去年、釣をしながらとうとうと寝入るように脳溢血の症状で、釣竿を持ったまま多摩川の土手の上で」死んでいたっていう、それは嘘なんです(笑)」と指摘している。

⁸ 全集三七九頁下段一行目、初出一〇九頁一五行目。森晴雄「『火の魚』論…生きる在りか」(『再生の文学・室生犀星』龍書房、二〇一八・四)は、「前半三節、後半三節の計六節から構成されていると考えられる」として分析している。

⁹ 「五月八日附 馬込より 栃折久美子宛」葉書(『室生犀星全集』別巻二、新潮社、一九六八・一)

¹⁰ 栃折久美子「炎の金魚」(『婦人公論』一九六〇・八)

¹¹ 前掲 白井吉見「十五年目のエンマ帖」

¹² 折見とち子から「私」に宛てられた手紙において、「作家であるあなたが作家の傲慢さが知らずにはたらいてゐる時は、私はこの妙なおしごとを或ひは多少の押しつけがましい気はいをこめて、お求めになつたらしいヒガ目も起り、悲しい非情のお手紙を何度も拝見しました(注、傍線は論者による)」という一カ所で一人称「私」が使われているのを除き、一人称として「わたくし」が使われている。

結論

本論文は、室生犀星の晩年の文芸営為をモデルとして、〈書けない作家〉の主体が関係的に機能する様相及び、複数の作品の間にまたがって作家イメージが形成される様相について考察を行ってきた。最後にもう一度全体を整理したい。

第一部では、室生犀星が『随筆 女ひと』（新潮社、一九五五・一〇）や『杏つ子』（新潮社、一九五七・一〇）の刊行によって晩年の〈復活〉を遂げるといった、定説となっている作家的道程の物語を再検証するため、一九五五年までの犀星の文芸営為を分析した。犀星の文芸の総数は膨大かつ多彩であり、犀星における最後の戦争詩「言葉」（『中学生』一九四四・一一）や、故郷・金沢の風俗を描いた小説「桃源」（『天馬』一九四九・五）は、これまでの研究では言及されてこなかった未刊行作品である。「桃源」には、「蜜のあはれ」

（『新潮』一九五九・一〇四）や「火の魚」（『群像』一九五九・一〇）と共通する〈隔たり〉のモチーフが表れている一方で、「桃源」には、同性の肉体へのセクシナルな眼差しという、『随筆 女ひと』で再評価をされて以降は後景化する特徴を見ることが出来る。また、『黒髪の書』（新潮社、一九五五・二）収録の「蝶紋白」（『文芸』一九五四・六）には、その後、犀星が自身の晩年の〈復活〉物語として提示する際に履歴から消去された、「文章」を「休ませ」ることを書く矛盾に始まり、さらに〈日常〉の言葉を〈文学〉のなかに言葉に書き入れる矛盾によって回復が期待されていた。

第二部では、詩「地球の良日」（『新潮』一九五四・一二）、小説「陶古の女人」（『群像』一九五六・一〇）、随筆「李朝夫人」（『暮しの手帖』一九五六・一二）、小説「朝顔」（『声』一九五九・一〇）といった多様なジャンルにわたる営為を検討し、犀星の晩年の文芸を捉え

なおした。これらの犀星の文芸には、〈循環をつづける〉ことで機能する主体、見立てるとする対象そのものを見る行為からの逸脱する主体、他者を捉えようとする試みの頓挫を通して〈老いる〉自己を再編成する主体といった、〈主体・客体〉の方向的な構図ではなく、複雑化した関係性において機能する主体の様相が表れている。このような複数の文芸ジャンルにまたがる自己表象の問題については、今までほとんど研究されておらず、この点で、室生犀星の作家研究に、新たな一側面から光を当てたと言える。

第三部では、室生犀星の「蜜のあはれ」などに表れる〈金魚〉のモチーフが〈書けない作家〉のモチーフに付随して連作的に展開する様相を考察した。「蜜のあはれ」は、全編が直接話法のみで構成する対話体小説である。室生犀星の文芸における対話体小説の変遷を辿ると、「蜜のあはれ」における対話体小説という方法が、戦前の犀星の文芸とは異なる局面性や反復の様相を表していることが分かる。「絵と随想 金魚」(『小説新潮』一九五八・六)、「後記 炎の金魚」(『蜜のあはれ』一九五四・一〇)、「水の中」(『自由』一九六〇・六)は、「蜜のあはれ」と前日譚／後日譚の関係にある。局面性や反復は、連作的な展開とも関連しており、「水の中」には「引き摺られて」「憑かれる」ことで「続編」として連なる様相を確認することができる。また、装幀を造り上げることがめぐる「火の魚」について、「書物と

わかれを告げる」直前の「たわひもないまま小説の何処かが生きてゐる」地点を書き留める小説である。

以上、本論文は、〈書けない作家〉のモチーフの検討を主眼に置き、関係性において、横滑りする局面や、反復によってずれていくことで機能する主体の様相を考察した。

本論文では、晩年の室生犀星における〈書けない作家〉のモチーフに焦点を絞り、身辺雑記的な内容の文芸を中心に分析した。そのため、犀星の文芸営為の全体像を論じることとはしていない。晩年の犀星に限っても、自伝的長編小説『杏つ子』や〈王朝もの〉と言われる小説『かげろふの日記遺文』(講談社、一九五九・一一)など、本論文で扱うことのできなかった領域は多く残っている。特に、犀星の最晩年の小説である「われはうたへど やぶれかぶれ」(『新潮』一九六二・二)¹などにおける〈老いる〉自己／〈病む〉自己の表象と、犀星の文芸の〈老人文学〉としての受容に関しては、各章で部分的に触れるに留めたが、〈書けない作家〉のモチーフとの関わりからも重要であり、今後研究されるべき問題であるので、最後に触れておきたい。

磯田光一²は、一九六〇年代のいわゆる〈老人文学〉の流行について以下のようにまとめている。

経済成長政策によって明るい未来が約束されたかと思えた一九六〇年代は、週刊誌ブームが定着して作家が次第に多忙になってゆく時代であった。それをオプティミスティックに考えるかぎり、危機は意識されにくい。こういう時代の中では、老年のために“死”の意識にさらされるとき、改めて“生”を確認せざるをえないという形で、個人の生々しい声が文学化され、いわゆる「老人文学」または「老年文学」が人々の注意をひくにいった。〔略〕室生犀星『われはうたへどやぶれかぶれ』（昭和37・2「新潮」）も老年文学の秀作の一つで、犀星はここで肺と気管の異常で発熱した男が、やがて泌尿器科で入院治療を受けるさまを、デスペレートな自虐にユーモアの入り交じった文体で描いた。かつての時代には、結核、梅毒、淋疾などは、文士の文士たる標識の一つとさえ考えられたほどで、私小説家の放縦と不幸にもとづく文学的創造力も、病気がアウトサイダーの刻印をなすことと無関係ではなかった。抗生物質の進歩によってこれらの病気が放逐されてゆくのが昭和三十年代であり、右の犀星の作品は、古典的な意味での病気のリアリティーが渾然とした文学世界を築きえた最後のものの一つであった。なお、

谷崎の『瘋癲老人日記』の完結した月に、平野謙は文芸時評（昭和37・5・1「毎日新聞」）で「老人芸術」という用語を使つて、「それは単に老人を書いた作品でもなければ、老人が書いた作品でもない。老人が老人を書いた作品のことである」と定義している。

ここで磯田は、「われはうたへどやぶれかぶれ」について「アウトサイダーの刻印」としての「古典的な病気のリアリティーが渾然とした文学世界を築きえた最後のものの一つ」とする。しかし、矢澤美佐紀³が、「今「老境」神話は崩れ再定義する動きは活発になってきている。／現在、我々は六十歳代を老人とは呼ばない。過去に比べ、平均寿命は格段に伸びた。〔略〕作家も、当然そうした社会の変化に敏感にならざるをえず、「老境」を後退でも超越した境地でもない、日々変転する文学的な領域として捉えなおそうとする作品が多く生み出されている」と指摘するように、〈老いる〉ことを描いた文学は、磯田の言う「アウトサイダーの刻印」とは別の文脈で、再検討されなければならない。大鹿貴子⁴は、「社会学系の研究が医療系の論文に取って代わるようになったのは昭和三〇年代である」と

して「高齢者に関する書籍は発行数を増やし続けていく」ことと指摘した上で、次のように述べる。

このような昭和三五年以降の急激な研究の進歩、あるいは研究書籍の増加は、当時の社会と見事なほど呼応関係にある。昭和三六年には女性の平均寿命が七〇・二六歳となり、人生七〇年時代と呼ばれた。それに伴い、それまで五五歳だった定年を六〇歳まで延長するよう求める働きが各地で起こったり、三七年には全国老人クラブが結成されたり、翌三八年には老人福祉法が制定されるなど、一気に高齢者への関心が高まったのがこの時代である。

また、「犀星の〈女ひと〉への思いを凝縮し、幻想的な抽象を描いて、しかも切実な感動を人に伝える傑作として評価が高かった」と「蜜のあはれ」に注目した三好行雄⁵は、川端康成「眠れる美女」〔新潮』一九六〇・一〇六、三六・一〇一一）、谷崎潤一郎「瘋癲老人日記」〔『中央公論』一九六一・一一一三七・五）とともに、「老大家と呼ぶにふさわしい作家たちによって書かれたこれらの作品は、性的能力をうしなった老人の性愛を描くというモチーフの共通性によっ

て、文壇の注目を集めた」と指摘した上で、次のように、日本近代文学史に定位する。

これらの老人文学（の傑作）は、個々の作家の資質の成熟とともに出現してきたという固有性と同時に——それぞれの作家にとって、生涯をかけた主題の完結を示す作品であると同時に——死を予感しつつ、自己の経てきた過去に重ねて、人間の生のありかたや愛の意味をあらためて問おうとする普遍性をも担っている。日本の近代文学のひとつの節目を暗示する作品でもあった。（傍点ママ）

三好論の述べるように、昭和三〇年代は、老大家たちが〈老い〉を描いた傑作を生み出していった日本近代文学史上稀有な時期だといえよう。しかし、同時代において、「眠れる美女」や「瘋癲老人日記」と並列的に評価されたのは、発表時期の近い「われはうたへどやぶれかぶれ」であった。犀星が死去する一九六二（昭和六二）年の文壇動向である。

同時代評で「われはうたへどやぶれかぶれ」を取り上げた本多秋五⁶は、「かくいう私なども早晚そこに到達しなければならぬ人生の

秘境——老齡と難病を克明精細に描いたもの」、「あくまで特異な感覚を通じて、そこに普遍性のある人生の秘境が事こまかに報告されている」と述べる。同時期の合評⁷で、「チベットとかペルーとかニユーギニアを探検してきた人が秘境物というのを書く」ことを引き合いに発言しているように、本多の「秘境」という語彙は、大森栄『秘境ヒマラヤ』（二見書房、一九六〇・五）の評判を受け二見書房の『秘境シリーズ』や双葉社の『特集週刊大衆 世界の秘境シリーズ』などの秘境ものの書籍が流行していた状況を反映したものである。⁸犀星の没後、この本多の評を受けて平野謙⁹は「『瘋癲老人日記』にもそういった趣がある」として、次のように述べる。

秘境ものという評語のなかには、自分はまだ辺境にはいないという安心感と、しかし、すべての虚飾をとりはらえば、彼我の差いずくにかある、という予感なり不安感なりがそこにこめられていたかと思う。単に珍奇なものをそのものとして傍観的に賞ずる気持ちも人間にはあるが、その珍奇なものが本質的には自己と相似形だと悟ったとき、それはすでに単純な珍奇さをこえている。そういえば、すべての小説は一種の秘境ものだともいえそうだが、無論、本多の評語はいわゆる老人芸術のことを

さしている。老人芸術などはあいまいな言葉だが、それは単に老人を書いた作品でもなければ、老人が書いた作品でもない。老人が老人を書いた作品のことである。

「秘境もの」という本多の「われはうたへど やぶれかぶれ」評を受けた平野は、そこから「老人芸術」と言い換え、「老人が老人を書いた作品」と定義していったのである。そして、この「老人芸術」は、この年の文壇を代表するトピックとなる。佐伯彰¹⁰は「このところ、強く印象に残った小説を思い浮かべてみると、谷崎潤一郎『瘋癲老人日記』室生犀星の晩年の諸作、また川端康成『眠れる美女』と、いずれも「老人芸術」の傑作ばかりだ」として、「主人公の「老人」という位置が——他者や環境に働きかける行動力は失われて、欲望だけが妄執のようにかえって熾烈に燃え上がるといった設定と、死の近接のつよい意識とが、一種抽象的なワク組みを作り出している点が共通だ」と述べ、山本健吉¹¹は、「後年の文学史家からみれば、ことし一九六二年の文壇は、老人謳歌の時代だったとみえるかもしれない」、「これらはすべて、老境の作というばかりでなく、老人が主人公の作品であり、さらにまた、老人の性的な欲望——というより失われた、または失われつつあるものに対する夢、あるい

は観念的な渴望の激しさを描いている点で、すべて異常である。老境の静寂からは、いずれもほど遠い」と述べる。

肯定的な評価ばかりではない。大岡昇平¹²は、「瘋癲老人日記」や「眠れる美女」とともに、「死んだ室生犀星や外村繁の作品を含めて、一体に老人が性的体験を回顧的になぞったり、感傷的になぞったり、感傷的自己陶醉に耽る傾向は困ったものと申し上げるほかない」、「ほゞ「ロリータ」など西欧の老人性欲文学の翻訳と平行して発生したものだが、大衆の異常な性的好奇心の発達という状況と見合っている」とした上で、次のように批判する。

無論年齢はそれぞれ「花」を主張する権利があるし、老人性欲の発露も人間記録として興味ないこともない。しかしそれを芸術品として、社会に提供するためには、何等かの美化と自己正当化を伴うので、そこに現われる精神のゆがみが醜悪なのである。

さらに困るのは、これら老人の法螺話にだまされた若い世代が、自己の性生活について、ゆがんだ観念を持つことである。老人的で人工的な性欲昂進は若い大江健三郎の作品に見られ、老人によつて共感されるという現象が生じている。

申すまでもなく老人は経験を積み、有効な智慧を蓄積した人間として社会的に存在の理由があるわけである。老人が年甲斐もなく、若者の前に現われて、ゆがんだ性観念の誇示に耽るなら、尊敬される資格なく、風俗の均衡を破るものと言わなければならない。現代の老人芸術の流行と批評家の賞讃には、時代風俗としてグロテスクなものがあると思われる。

このように同時代評を概観すると、「彼我の差いずくにかある」ということを問題とした本多や平野の「秘境もの」「老人芸術」という観点は急激影をひそめ、老人の性を露骨に描く内容面の特徴のみが焦点化されていくことが分かる。先述の三好論が、「われはうたへどやぶれかぶれ」ではなく、「蜜のあはれ」を取り上げたのも、この文脈の延長線上の事象であろう。

「われはうたへど やぶれかぶれ」は、次のように、冒頭から〈書けない作家〉のモチーフを描く。

詩を書くのにも一々平常からメモをとつてゐる。メモの紙切れをくりながらその何行かをあはせようとすると、それがばらばらになつて粘りがなくなりどうしてもくつつ附かない、てんで書

く気が動かないで嘔気めいた厭気までがして来る。こんな筈がないと紙切れを読みなほしてゐる間に、頭に少しもなみが打つて来ないで只のふろしきを展げたやうに、ぼやぼやと、よりどころがない、やはりだめだ、机の上を片づけながら臥てしまふ。この六十日くらゐの間にも書いてゐないで、只、うつらうつらと寝るにまかしてゐた。書くしやうばいをしてゐる奴が書くことが出来なくなると、一行もはたらかなくなつてしまふ。病ひの重さもさうだが、頭がかすかすになつて水分も油気もなくなるのだ、例のふろしきのやうな奴が夜昼なしにふうはりと冠つてゐた。私はその下にゐた。ああいふ詩がつづり合せられなくなるといふことは余程のことだ、出来てゐる行と行とを合せてゆげはよいだけなのに、口から、はあはあと大息を吐いてまゐつてしまふ。これは余程のことだ。

作家である「私」の室生犀星という名前をはじめ、宇野浩二、保高德蔵、青野季吉といった実名が登場する文士小説という側面も「われはうたへど やぶれかぶれ」にはある。「私といふ人間は仕事をはなれた平の人間になつた時には、少しの威厳もなにもない、へなちよこ野郎にしか見えない」という作家が、入院体験による健康の回

復とともに「夜中に眼をさましてみると、この頃きまつて頭の中で原稿を書くやうになつた。或る新聞に一ヶ月くらゐ書く約束のある履歴書風の文体が、毎晩永い間は二時間くらゐ、うつうつしてゐながらそれを頭の中で書いてゐた」と書けるようになり、退院時には「丁度、退院といふことの打ち合せを秋成主治医と話をすました午後、一人の看護婦さんが私の著書を持つて三人の同僚からたのまれて署名をもとめに来た」と、入院時に損ねた威厳をも回復するこの物語は、果たしてハッピーエンドとして、まとめられるだろうか。〈書けない作家〉が書けるようになった場面を確認したい。

七、八、九、十、十一月の五ヶ月間原稿や葉書の返事も書くことに全然気のなかつた私は、そこらを睨んで見て戻つて来たぞ、あいつが戻つて来てうづき始めたぞと病室を眺めわたした。あいつが戻つて来たからには私はもう書けるやうになつたのかも知れぬ。健康がもどつて来る時に連れた文章といふ物も、つまり私と同様に永い間病臥してゐて治れば二人づれで仲よく戻るわけになるのだ。文章といふ奴も白魚や若さぎの水中の列を見るやうに、はてもなく見えてゐる。あれを書きこれを起し題は何とつけたらよいか、私は起きて蛍光灯の一般照明灯を点け、さらに等身くらゐある電気スタンドをともし、病室に白昼を呼び戻して見た。文章の怨霊ともいふ奴はそれらの強い光の中で

も消えることなく、私の頭に少しの危気ない順序を立てて現れた。たしかに奴が戻つて来たことが確かめられた。

ここでは、「あいつが戻つて来た」と〈書ける作家〉のあり様が異化されている。そして、「履歴書風の文体」や「白魚や若さぎの水中の列」、「少しの危気ない順序」という回復後の文章として語られているものと、それを語るこの文体自体との間には、大きな隔たりがある。「われはうたへど やぶれかぶれ」の文体に一貫するのは、小説の冒頭における「ばらばらになつて粘りがなくなりどうしてもつ附かない」文章の披瀝であり、また、序盤の「明治初年頃のすり硝子の笠を持つ電気スタンド」の笠の硝子の破片を拾う場面であつたように語られる、「ちひさな乾いた音を立てて棘立つた破片がならべられ、そのあひだちゆう沢山の過去の出来事が頭があいてゐるので、そのあいてゐるところに浮んでは沼の上を見るやうに消え」ていく様相である。

私は安堵と喜びのあまりちよつと肘を伸ばして何かを取らうとした拍子に、明治初年頃のすり硝子の笠を持つ電気スタンドを、がう然と、横倒しに引つかけてしまった。すり硝子の笠はたう

てい見つけやうもなく、二度と手にはいらない稀品でこのスタンドはこの笠一つで装はれてゐるものであつたから、私は畳の上の破片をしばらく阿呆のやうに眺めた。櫛マリ子も奥テル子も起きて来ない、物音は化粧の間にも離れにもとどかなかつたらしい、私は新聞紙をひろげすり硝子の破片を拾ひはじめた。破片で目にもとまらない物まで眼鏡をかけて、新聞紙の上に一つあて置いていった。ちひさな乾いた音を立てて棘立つた破片がならべられ、そのあひだちゆう沢山の過去の出来事が頭があいてゐるので、そのあいてゐるところに浮んでは沼の上を見るやうに消えた。それは結局何と永い間生きてゐたかといふ冗らないことに過ぎなかつた。

平野謙による「老人芸術」の定義は「老人が老人を書いた作品」であつたが、書く老人と書かれる老人が乖離していく様相を通して、「われはうたへど やぶれかぶれ」は、〈老い〉の表現として読むことができるのである。

晩年の室生犀星の文芸営為は、老大家という立場から自在になされたようである。しかし、決して孤立したものではない。正宗白鳥、

谷崎潤一郎、川端康成といった他の既成作家との関係や、作家としてのキャリアや性別を問わない同時代の文芸営為との関係、そして、すでに亡くなった作家たちの面影との関係から、晩年の犀星についての考察を深めていくことは、今後必須の課題となる。さらに、晩年という枠組みだけでは、犀星の文学営為を捉えきれないことは、言うまでもない。随筆という文芸ジャンルを文学史的に検討し、特に昭和初期の文芸メディアにおける作家の自己表象を考察することは、本論文に取り組むなかで得た大きな課題である。

注

- 1 室生犀星の没後に刊行された『われはうたへどもやぶれかぶれ』（講談社、一九六二・五）において表題のように改題された。
- 2 磯田光一「一九六〇～七〇文学略史」（松原新一・磯田光一・秋山駿『増補改訂 戦後日本文学史・年表』講談社、一九七九・八）
- 3 矢澤美佐紀「老境」（尾形明子・長谷川啓編『老いの愉楽…「老人文学」の魅力』東京堂出版、二〇〇八・九）
- 4 大鹿貴子「老いと文学」（『昭和文学研究』二〇〇九・三）
- 5 三好行雄「性愛の果て…近代文学におけるもうひとつの〈愛〉」（『日本的美学』一九八七・一一）
- 6 本多秋五「文芸時評（中）」（『東京新聞』夕刊、一九六二・一・二九）
- 7 武田泰淳・江藤淳・本多秋五「創作合評」（『群像』一九六二・三）

『随筆 女ひと』が多くの同時代読者を生み、現在でも「蜜のあはれ」などの作品が普及し高く評価されていながらも、晩年の室生犀星の文芸は日本近代文学史上には十分には定位されていない。晩年の室生犀星の文芸を考察した本論文を、日本近現代文学における〈書けない作家〉のモチーフとその関係的な様相の意義を明らかにするための第一歩としたい。

- 8 一九六〇年代の「秘境もの」ブームについては、飯倉義之「美しい地球の〈秘境〉…〈オカルト〉の揺籃としての一九六〇年代〈秘境ブーム〉」（吉田司雄編『オカルトの惑星…一九八〇年代、もう一つの世界地図』青弓社、二〇〇九・二）や、大道晴香「一九六〇年代の大衆文化に見る「非合理」への欲望（Ⅱ）…〈秘境〉ブーム」をめぐって」（『紀要』二〇一八・三）に詳しい。
- 9 平野謙「今月の小説（上）」（『毎日新聞』夕刊、一九六二・五・一）
- 10 佐伯彰一「文芸時評（上）」（『東京新聞』夕刊、一九六二・六・三〇）
- 11 山本健吉「活躍した老大家 若手組の『成熟』目立つ」（『読売新聞』夕刊、一九六二・一二・二四）
- 12 大岡昇平「戦後文学は復活した」（『群像』一九六三・一）

初出一覧

第一部

第一章 「戦中・戦後の『室生犀星文学年譜』未記載作品…短編小説「桃源」を中心に」(『室生犀星研究』二〇一九・一一)

第二章 「室生犀星「蝶紋白」論…虚構の〈復活〉前夜」(『立教大学日本文学』二〇一六・七)

第二部

第三章 「数寄屋橋のナルシス…室生犀星「地球の良日」の夕景」(『室生犀星研究』二〇一六・一一)

第四章 「主体の関係的な様相…陶器を見る室生犀星」(『芸術至上主義文芸』二〇一八・一一)

第五章 「室生犀星「朝顔」論…「小説」からの逸脱と〈老い〉の再編成へ」(『室生犀星研究』二〇一四・一一)

第三部

第六章 「室生犀星『蜜のあはれ』論…書く老人と書かれる老人」(『立教大学日本文学』二〇一二・七)

第七章 「『蜜のあはれ』の続編」を読む…室生犀星「水の中」(『室生犀星研究』二〇一二・一一)

第八章 「室生犀星「火の魚」論…「わたくし」の言葉を引きいれること」(『室生犀星研究』二〇一三・一一)

※ただし、いずれも初出時から大幅な改稿を施している。

参考文献一覧

【主要参考文献——室生犀星作品 初出雑誌・新聞】

- 「ルーヂンはまだ生きてゐる」(『近代日本』一九三二・一〇)
- 「医王山」(『改造』一九三四・七)
- 「言葉」(『中学生』一九四四・一一)
- 「桃源」(『天馬』一九四九・五)
- 「黄と灰色の問答」(『群像』一九五四・四)
- 「文章病院」(『小説公園』一九五四・五)
- 「蝶紋白」(『文芸』一九五四・六)
- 「地球の良日」(『新潮』一九五四・一二)
- 「随筆 女ひと」(『新潮』一九五五・一〇三、五〇六)
- 「陶古の女人」(『群像』一九五六・一〇)
- 「李朝夫人」(『暮しの手帖』一九五六・一二)
- 「ゆふばえの男」(『婦人公論』一九五七・二)
- 「絵と随想 炎の金魚」(『小説新潮』一九五八・六)
- 「蜜のあはれ」(『新潮』一九五九・一〇四)
- 「小説の聖地」(『新潮』一九五九・五)
- 「朝顔」(『声』一九五九・一〇)
- 「火の魚」(『群像』一九五九・一〇)
- 「水の中」(『自由』一九六〇・六)
- 「われはうたへど やぶれかぶれ」(『新潮』一九六二・二)

【主要参考文献——室生犀星作品 書籍】

- 『鯉』（春陽堂、一九二〇・六）
- 『女ノ図』（竹村書房、一九三五・六）
- 『黒髪の手』（新潮社、一九五五・二）
- 『現代日本詩人全集第三巻川路柳虹・室生犀星・千家元麿・野口米次郎』（創元社、一九五五・八）
- 『随筆 女ひと』（新潮社、一九五五・一〇）
- 『随筆 続女ひと』（新潮社、一九五六・三）
- 『誰が屋根の下』（村山書店、一九五六・一〇）
- 『三人の女』（新潮社、一九五六・一〇）
- 『陶古の女人』（三笠書房、一九五六・一二）
- 『李朝夫人』（村山書店、一九五七・四）
- 『夕映えの男』（講談社、一九五七・六）
- 『随筆 硝子の女』（新潮社、一九五九・五）
- 『蜜のあはれ』（新潮社、一九五九・一〇）
- 『火の魚』（中央公論社、一九六〇・三）
- 『生きたきものを』（中央公論社、一九六〇・九）
- 『草・簪・沼』（新潮社、一九六一・七）
- 『われはうたへどもやぶれかぶれ』（講談社、一九六二・五）
- 『室生犀星全集』（全一二巻・別巻二、新潮社、一九六四・三）一九六八・一）
- 室生朝子編『室生犀星句集 魚眠洞全句』（北国出版社、一九七七・一一）
- 室生朝子編『室生犀星童話全集』（全三巻、創林社、一九七八・七）一二）
- 『定本 室生犀星全詩集』（全三巻、冬樹社、一九七八・一一）
- 室生朝子編『室生犀星全王朝物語』（上下、一九八二・五）六）
- 奥野健男・室生朝子・星野晃一編『室生犀星未刊行作品集』全六巻（三弥井書店、一九八六・一二）一九九〇・一一）

【主要参考文献——室生犀星作品以外】

- 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』
（博士論文、二〇一七・三、山口県大学共同リポジトリ、
<http://ypir.lib.yamaguchi-u.ac.jp/bg/metadata/2181>）
- 伊藤整『伊藤整全集』（第一三巻、新潮社、一九七三・一二）
- 井原あや・梅澤亜由美・大木志門・大原祐治・尾形大・小澤純・河
野龍也・小林洋介編『「私」から考える文学史：私小説という視座』
（勉誠出版、二〇一八・一〇）
- 岩田恵子「朝顔」（『室生犀星研究』二〇〇二・一一）
- 上田正行「生命の幻想：「蜜のあはれ」考」（『室生犀星研究』二〇一
六・一一）
- 白井吉見編『日本短篇文学全集』（第二四巻、筑摩書房、一九六〇・
二）
- 白井吉見「十五年目のエンマ帖」（『婦人公論』一九六〇・六）
- 大岡昇平「戦後文学は復活した」（『群像』一九六三・一）
- 大鹿貴子「老いと文学」（『昭和文学研究』二〇〇九・三）
- 大西永昭「欠落する身体の言語空間：室生犀星「蜜のあはれ」試論」
（『近代文学試論』二〇〇七・一一）
- 大道晴香「一九六〇年代の大衆文化に見る「非合理」への欲望（Ⅱ）：
「〈秘境〉ブーム」をめぐる」（『紀要』二〇一八・三）
- 大橋毅彦『室生犀星への／からの地平』（若草書房、二〇〇〇・二）
- 『室生犀星全集月報』（全一四号、新潮社、一九六四・三～一九六八・
一）
- 阿部公彦『文学を（凝視する）』（岩波書店、二〇一二・九）
- 安藤宏『「私」をつくる：近代小説の試み』（岩波新書、二〇一五・
一一）
- 石川巧『幻の雑誌が語る戦争：『月刊毎日』『国際女性』『新生活』『想
苑』（青土社、二〇一七・一二）
- 石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」（『日本近代文学研究』一九
九四・一〇）
- 石原萌記『戦後知識人の発言軌跡』（自由社、二〇〇〇・六）
- 市川浩『新装版 精神としての身体』（勁草書房、一九八三・三）
- 一色誠子「「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』一九九一・一一）
- 一色誠子「室生犀星「火の魚」論：一つの芸術論として」（『日本文
学研究』一九九六・一）
- 一色誠子「三人の女」論」（『室生犀星研究』一九九七・一一）

- 尾形明子・長谷川啓編『老いの愉楽…「老人文学」の魅力』（東京堂出版、二〇〇八・九）
- 奥野健男「室生犀星論…生の文学」（『文学界』一九六〇・四）
- 奥野健男編著『室生犀星評価の変遷』（三弥井書店、一九八六・七）
- 奥野健男・室生朝子・星野晃一編『室生犀星未刊行作品集』全六卷（三弥井書店、一九八六・一二）一九九〇・一一）
- 大佛次郎記念館編『おさらぎ選書』（第二二集、二〇一四・五）
- 影山亮「室生犀星「聖母」と初出誌『地上』について」（『室生犀星研究』二〇一八・一一）
- 笠森勇『室生犀星小説事典』（こぶしの会、一九九七・一〇）
- 笠森勇『犀星の小説100編』（龍書房、二〇一三・四）
- 加藤可純「室生犀星「蜜のあはれ」論」（『あいち国文』二〇一四・九）
- 川端康成「九月作品評」（『新潮』一九三〇・一〇）
- 川端康成『川端康成全集』（第一〇巻、新潮社、一九八〇・四）
- 上林暁「私の「今月の問題作五選」」（『文学界』一九五六・一一）
- 九里順子『室生犀星の詩法』（翰林書房、二〇一三・七）
- 久保忠夫『室生犀星研究』（有精堂出版、一九九〇・一一）
- 黒崎真美『童子と笛の音と富山と…室生犀星論』（龍書房、二〇一八・八）
- 小林秀雄「文芸時評」（『改造』一九三一・四）
- 小林弘子『室生犀星と表棹影…青春の軌跡』（能登印刷出版部、二〇一六・八）
- 小松伸六「文芸時評六月の雑誌から」（『新潟日報』夕刊、一九六〇・五・二六）
- 斎藤理生「近代小説におけるカギカッコと〈読み〉」（『語文』二〇〇八・一二）
- 佐伯彰一「文芸時評（上）」（『東京新聞』夕刊、一九六二・六・三〇）
- 沢田繁春「入院もの三部作「黄と灰色の問答」「文章病院」「蝶紋白」について…晩年開花への跳躍台」（『室生犀星研究』一九九四・一〇）
- 篠田一士「文芸時評 中」（『東京新聞』夕刊、一九五九・三・二七）
- 須貝正義『大佛次郎と「苦楽」の時代』（紅書房、一九九二・一一）
- 菅谷規矩雄「室生犀星詩の初期と晩年」（『現代詩読本6室生犀星』思潮社、一九七九・二）
- 鈴木貴宇「忘却の記憶…菊田一夫『君の名は』における東京」（『昭和文学』二〇〇六・三）
- 須田久美「室生犀星作品年譜補遺」（『室生犀星研究』二〇一八・一一）
- 瀬沼茂樹「文芸時評中」（『東京新聞』夕刊、昭和三四・九・二九）

- 千石英世・千葉一幹編著『ミネルヴァ評論叢書〈文学の在り処〉別巻3 名作は隠れている』（ミネルヴァ書房、二〇〇九・一）
- 高瀬真理子『室生犀星研究…小説的世界の生成と展開』（翰林書房、二〇〇六・三）
- 滝口雅子・津村節子・栃折久美子・萩原葉子・葉山修平「座談会晩年の室生犀星」（『蝶』一九七四・五）
- 竹内洋『革新幻想の戦後史』（中央公論新社、二〇一二・一一）
- 武田泰淳・江藤淳・本多秋五「創作合評」（『群像』一九六二・三）
- 竹山道雄「手帖」（『新潮』一九五九・四）
- 谷田昌平『回想戦後の文学』（筑摩書房、一九八八・四）
- 田村圭司「室生犀星」（『研究資料現代日本文学第七巻詩』明治書院、一九八〇・一一）
- 千葉俊二・長谷川郁夫・宗像和重編『日本近代随筆選 2 大地の声』（岩波文庫、二〇一六・五）
- 壺井繁治「昭和二十九年の詩壇」（『文芸年鑑』新潮社、一九五五・六）
- 坪井秀人『感覚の近代…声・身体・表象』（名古屋大学出版、二〇〇六・二）
- 栃折久美子「炎の金魚」（『婦人画報』一九六〇・八）
- 栃折久美子『製本工房から』（冬樹社、一九七八・六）
- 栃折久美子『美しい書物（大人の本棚）』（みすず書房、二〇一一・一二）
- 戸塚隆子「室生犀星「蜜のあはれ」論」（『室生犀星研究』一九九七・六）
- 外村彰『犀星文学 いのちの呼応…庭といきもの』（鼎書房、二〇一二・一一）
- 富岡多恵子『近代日本詩人選11 室生犀星』（筑摩書房、一九八二・一二）
- 鳥居邦朗『蜜のあはれ』（室生犀星）（『国文学 解釈と鑑賞』一九八九・四）
- 中島国彦編『文藝時評大系』（昭和篇Ⅱ全一三巻、昭和篇Ⅲ第一巻）第四巻、ゆまに書房、二〇〇八・一〇（二〇〇九・一〇）
- 中田耕治・谷田昌平・羽山英作「文芸時評」（『近代文学』一九五九・五）
- 中野重治『室生犀星』（筑摩書房、一九六八・一〇）
- 中村真一郎・中野重治・加藤周一「創作合評」（『群像』一九五六・四）
- 中村真一郎「文芸時評11月号」（『週刊読書人』一九五九・一〇・二六）

- 中村真一郎・江藤淳・小島信夫「創作合評一九五九・一〇・一九」
 『群像』一九五九・一二）
- 中村真一郎「詩人の肖像」(『日本の詩歌 15 室生犀星』中公文庫、一九七五・二)
- 中村真一郎「近代日本文学をどう読むか」(『すばる』一九九五・二)
- 西田谷洋「室生犀星「蜜のあはれ」論：信じることと消費すること」
 (『始更』二〇一七・一〇)
- 日本近代文学館・小田切進編『日本近代文学大事典』(第五巻、講談社、一九七七・一一)
- 日本文芸家協会編『創作代表選集』(第二五巻、講談社、一九六〇・八)
- 能地克宜「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研究紀要』二〇一一・三)
- 能地克宜『犀星という仮構』(森話社、二〇一六・一)
- 能地克宜「〈蜜〉の物語から〈あはれ〉の物語へ：室生犀星「蜜のあはれ」を読む」(『日本文学』二〇一六・一〇)
- 橋本陽介『物語における時間と話法の比較詩学』(水声社、二〇一五・八)
- 蜂飼耳「室生犀星『蜜のあはれ』」(『別冊新潮 名短篇』新潮社、二〇〇五・一)
- 平野謙「今月の小説(下)」(『毎日新聞』一九五九・九・一九)
- 平野謙「今月の小説(上)」(『毎日新聞』夕刊、一九六二・五・一)
- 福永武彦「解説」(『日本文学全集 24 室生犀星』新潮社、一九六〇・一〇)
- 星野晃一『室生犀星：幽遠・哀惜の世界』(明治書院、一九九二・一〇)
- 星野晃一「『室生犀星文学年譜』発刊後における収集資料の紹介」(『城
 西国際大学紀要』一九九五・三)
- 星野晃一「「われはうたへどもやぶれかぶれ」論への緒言」(『解釈』一九九六・一一)
- 星野晃一『室生犀星：創作メモにみるその晩年』(踏靑社、一九九七・九)
- 星野晃一『室生犀星：何を盗み何をあがなはむ』(踏靑社、二〇〇九・四)
- 本多秋五「文芸時評(中)」(『東京新聞』夕刊、一九六二・一・二九)
- 丸山静「創作月評 10 月号」(『図書新聞』一九五六・九・二九)
- 松原新一・磯田光一・秋山駿『増補改訂 戦後日本文学史・年表』(講談社、一九七九・八)
- 三浦仁『室生犀星：詩業と鑑賞』(おうふう、二〇〇五・四)
- 宮川成作『金沢市街全図改正実測』(一八九七)

- 三好行雄「性愛の果て…近代文学におけるもうひとつの〈愛〉」(『日本の美学』一九八七・一一)
- 室生朝子『父室生犀星』(毎日新聞社、一九七一・九)
- 室生朝子・本多浩・星野晃一編『室生犀星文学年譜』(明治書院、一九八二・一〇)
- 室生朝子・星野晃一編『室生犀星書目集成…序跋付』(明治書院、一九八六・一一)
- 室生犀星学会編『論集 室生犀星の世界』(上下、龍書房、二〇〇〇・九)
- 室生犀星学会編『室生犀星事典』(鼎書房、二〇〇八・七)
- 森晴雄『再生の文学・室生犀星』(龍書房、二〇一八・四)
- 安智史『萩原朔太郎というメディア…ひき裂かれる近代／詩人』(森話社、二〇〇八・一)
- 山本健吉「文芸時評」(『朝日新聞』一九五六・九・二〇)
- 山本健吉「文芸時評」(『読売新聞』夕刊、一九五九・九・二五)
- 山本健吉「活躍した老大家 若手組の“成熟”目立つ」(『読売新聞』夕刊、一九六二・一二・二四)
- 山脇敏子、仁戸田六三郎、柴田早苗「座談会流行と女ごろとかけて」(『装苑』一九五四・七)
- 吉田司雄編『オカルトの惑星…1980年代、もう一つの世界地図』青弓社、二〇〇九・二)
- 劉金挙『「自己実現」・「超越」の室生犀星文学…室生文学の「気魄」について』(龍書房、二〇一二・八)

2019 年度

立教大学大学院 博士学位申請論文

晩年の室生犀星の文芸における関係的な様相の研究

立教大学大学院 文学研究科日本文学専攻

米山大樹