

写真との邂逅、写真の不在、

そして避けられる物語

——村野四郎『體操詩集』をめぐって——

疋 田 雅 昭

「體操詩集」は、昭和十四年十二月アオイ書房より出された。この詩集には、序文とよばれるものはないが、表紙カバーの裏に、村野四郎自身と北園克術の序文と思しきものが掲載されている。

私はこの詩集の目的を一層完全にするために、主としてリーフエンシユタールとウオルフと北園克術の援助を必要とした。今これらの芸術家の伴奏で私の體操が演じられることは、この著者にとつて非常に光榮である。

村野は、「援助」といい「伴奏」という。あくまでも、詩を「主奏」と考えるこの序文には、詩人の自己の芸術に対する自負もあるのだろう。しかし、北園はこう述べる。

而して著者はその完璧な作品の一つ一つに対して極めて鮮明な写真を鋭く対立せしめているが、それらの優秀な写真はその強烈な物質感に

依つて作品を衝撃し、その作品効果を一層顕著なものとしている。然し乍らここに注目すべきは、それらの写真が決して所謂挿絵の概念によつて求められたものでなく、又その作品は写真の解説として与えられたものでもない点であらう。

北園は、この写真を詩に対する「解説」「挿絵」とする主従關係を認めない。むしろ、「突発的な作品と写真の遭遇」における何かを、この詩集の「新しいタイプの性格」であるのだと言う。そして、北園は、この詩集のタイプを「スポオツ詩集」「スポオツ写真集」「詩集」「何れにも嫉さない」という四つの「テイメンション」を持つ詩集であると標榜している。しかし、この二者のプロローグを前提としながらも、従来の先行研究は、村野の提唱する「詩Ⅱ主奏」という諷解コードに強く規定されている。以下、まずその研究の礎場を形成する特権的な言説として機能する村野自身の自作詩に対する言及、およびそれが(を)補完する言説を考察する。その

際、芳賀秀次郎の研究は、その典型的なケースとして非常に重要になつてくるであらう。そして、そこから得られる問題系は、まさに作家論が問題とされる射程そのものであり、それは、この一詩集のみの問題に留まらないはずである。

そして、その着地点として、我々は北園の言う「突発的な作品と写真の遭遇」という視点を改めて導入する必要があるだろう。その視点が、いかなる作家論的磁場からの離陸を可能にするか。そして、いささか逆説的に聞こえるかもしれないが、写真の中におけるある対象の不在、そして、写真自体の不在が、どのような読みの位相を隠蔽しているのだろうか。

1

「體操詩集」を論じる際に必ず参照すべき論考として、芳賀秀次郎「體操詩集の世界」⁽¹⁾がある。二〇〇頁を越える紙幅の九割以上を一つの詩集の分析に費やしたこの論考における、収録詩篇全てに関する詳細な註釈の多くは、二十年経った今尚有効性を失っていないものも多い。しかし、先行研究において、この論の以下の部分に言及されることはない。

「體操詩集評釈」有難う存じました。私の見ましたものの中では最も正確で精密、まことに感激致しました。

「序」として紹介される村野四郎からの書簡である。この書の帯にも使用された引用部は、この論の正当性を分析対象の詩人自身が保証している。つまり、この論における解釈に詩人自ら「お墨付き」

を与えたわけである。

私の手元にあるのは、これだけですが、おそらく、その他の作品は、詩集をまとめることになってから、その為に書き下ろしたものに記憶します。

これは、論における初出の実証的調査の正確さを村野が保証した件である。この論考は、分析と実証の両側面において、詩人の「お墨付き」を頂いているわけだ。だが、この実証については、既に和田博文の優れた論考⁽²⁾により、その正確さについて疑問が呈されている。

むろん、それは単に村野の記憶の曖昧さを示すものに過ぎないかもしれない。さらに、この記憶の曖昧さは、芳賀論の権威性を揺るがすほどのものではないだろう。だが、村野と北園の序文の比較により、北園の視点の重要性に着目する我々にとって、村野の記憶の不確実性という事実関係の確認から歩み始めることは、ただの辻褄とも言えぬはずである。

ところで、この詩集の性格を論じる際にしばしば引用される「新即物主義の展開」⁽³⁾という村野の言説がある。

元來、ノイエ・ザハリヒカイト文学は表現主義や浪漫主義の、あの「膨張した心臓」の超克として現れた。この不当に尊大な自我、この疑わしい権威によつては、決して十全な自我は把握できない。そこに必要とされるものは、事物に対する冷静な客観と没感情的な、しかも明快な精神的秩序でなければならぬ。

作家論的に考えて、この詩集が新即物主義の影響下にあることは、疑い得ないことである。だが、詩集の中から「新即物主義」という単語を見いだせぬ以上、我々は、作品内部から、この即物観の特殊性を論証せねばならない。この言説は、

私はこれを配列することによつて、私の一つの面を強調してみたいとおもふ。そしてそれが、在来の憂悶詩に対抗することになれば、また望外のよろこびである。今日ではもう、詩人が本質としてヒステリーでなければならぬと言ふ理由は何処にもない。

という序文における村野の言葉と対応している。具体的な作家を論の対象とせずとも、「村野四郎」と署名された詩集における詩人自身の言説が、読者に内包された作者(W・ブース)を喚起するとう当たり前の事実を確認しつつ、この序文の持つ意味を改めて考えてみたい。

この詩集を一読した時、「僕」という一人称の多用に気が付くことは容易である。芳賀に代表される諸論者は、一人称の主語が、自己言及する形で己を即物的に描写する方法を、この詩集の特質と考える。つまり、詩中の主体が外界を捕らえ、そこから発生する叙情を詠うという従来の詩法への対立と考えるわけである。

僕には愛がない

僕は権力を持たぬ

白い襯衣の中の個だ

僕は解體し、構成する

地平線がきて僕に交又る

僕は周囲を無視する

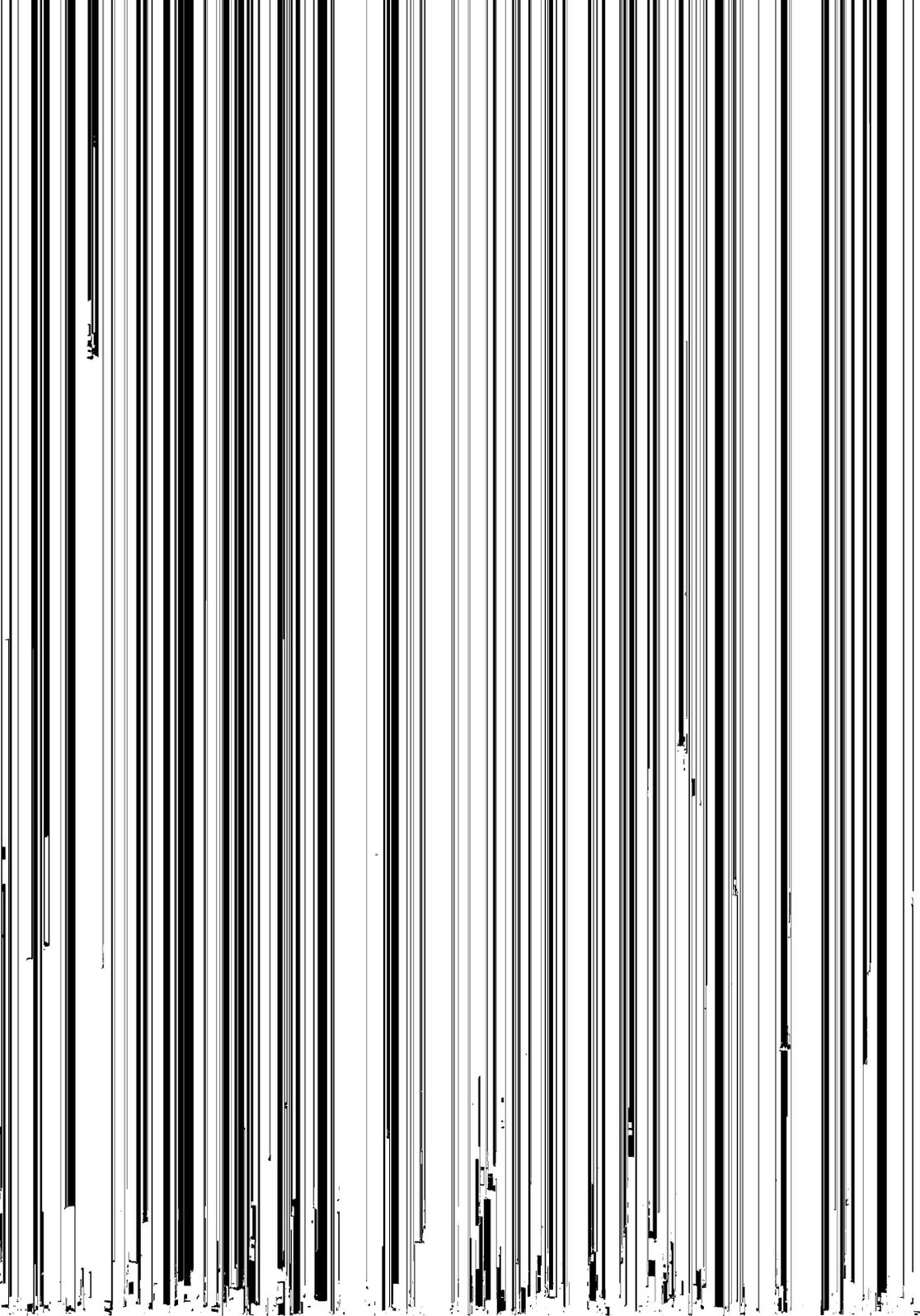
しかも外界は整列するのだ

僕の咽喉は笛だ

僕の命令は音だ

安藤一郎は、この「體操」という詩篇を「『體操詩集』全体の序言」と位置づけているが、確かに、第二連の三行目などは、序文における「笛のやうな咽喉を持つことを要する」と明確に対応している。そして、戦後、またしても村野自身が、再三「體操」を根拠とした「體操詩集」の解説を行う⁵⁰ことによつて、こうした写真を捨象した読解コードは、絶対的権威をまとうこととなる。そこで、詩のみの解説を以て「體操詩集」の性格を論じることとなるわけだ。確かに、作家の言説を考慮せずとも、「體操」における序文との対応や、詩集の最初という位置、詩集のタイトルとの対応を考慮して、この詩篇の重要性は疑い得ない。しかし、当然のことながら、このような説明では、「體操詩集」における写真の持つ必然性が全く捨象されている。さらには、詩語の問題。例えば、致ある一人称の中で、他でもない「僕」が選択されている必然性も説明できないだろう。

恐らく、この点について、十分意識的であつたと思われる論は前述の和田のものだけである。和田は、村野の写真に対する考え方を示す言説として、「写真における新即物主義」⁵¹を引用している。





「吊環」という詩集は、タイトルが一番左に付いている。普通タイトルが位置すべき一番右の行は「。」になっている。さらに、注目すべきは、この詩は行同士の関係を示す接続詞や指示語がなく、右から読み始めても読解上の不自然さを呼び込まない構造になっている。

写真は逆さまになった演技者を下から写したものであり、その形態美を外部から見つめる視線を示している。見開きで組み合わされると、詩の内容は「體操」同様、写真の演技者の内面に対応しているようだ。

詩集前半部の「僕」という一人称を採用する詩篇と写真は、多くこの関係を持っている。「鐵棒」「飛込」など詩集前半部における多くの詩と写真の関係も同様である。

一方で、この「自己言及」という構造を有していない詩篇も、後半部以降顕著となる。ちなみに「體操詩集」におけるこの「前」「後」という二分法は、私の恣意ではない。これまでの作家論的論考にすらあまり言及されることがなかったが、こうした詩集の区分は、実は作者自身が示唆しているのだ。

この詩集をお読み下さった方には既にお気づきのことと思ひますが、この體操のフォームは前の方と後の方では相違ちがつたものを示してゐます。

中学生のやうなキチンとしたフォームは次第に大學生のやうな仕様のないフォームを示しはじめてゐます。これは勿論年齢のせいもありますが、體操の正課が新たな修身の課目によつておかされてゐることを示すものです。

ここで「修身の課目」に言及していることは、当時「近代修身」の編集を終えていたことを考えれば作家論的に興味がある言説ではあるが、ここではそのことは問わない。むしろここでは、自己言及という「キチンとしたフォーム」が、「仕様のないフォーム」を示し始めるという作家的言説からも、詩集後半部に別の特質を読み込む必要が確認できれば十分である。

2

前述のように、この詩集は「僕」という一人称が使用されているが、その初出は、全て「私」であった。この一人称の表現の変更に關して、芳賀は以下のように述べている。

初出本文では、「私」であり、詩集では「僕」となっているのも、語感の上で「私」という「やさしく」「しめつた」「弱い」ことばよりも「僕」という「つよく」「乾いた」「無機質」の語を選んだものと思われる。

この説明がかなり主観的なものであることは、言を要すまい。詩集の収録において、一人称を統一的に「僕」に変更したことは、やはり詩集の中で考えられねばならない。

ペンキが剥げるバルコンの端まで
あなたのブランコはやつてくる

いつも あなたは

その限界から飛躍できない

あなたは痴だかい聲にのり

(中略)

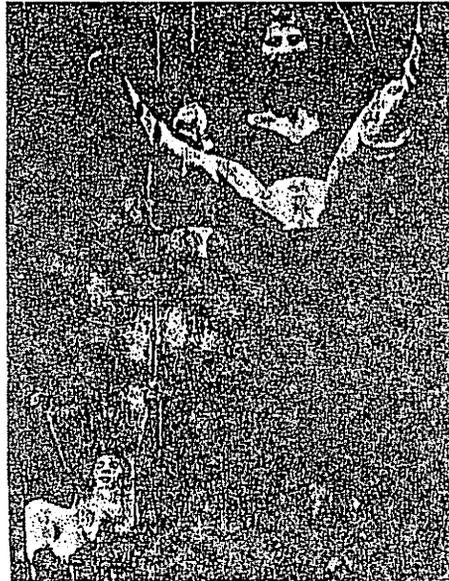
あなたは其処から下りてくる

そして眩暈を

僕の體で支へるのだつた

「鞆」という詩は、「僕」という視線が「あなた」を見つめている構造になっている。「僕の位置」は、ブランコの上昇する「限界」である。「痴だかい声」とされる「あなた」は、最後に「僕」に支えられる。ここで、容易に想像されるのは、「僕」が男性であることだろう。

ここで使用された写真は、和田論において「世界写真真年鑑傑作



集」昭和十二年三月に掲載されていた「遊戯」という写真であることが指摘されているが、実はこの写真は左の位置にいた男性の部分のカットし、女性を中心にくるようにトリミングされている。このことにより、女性が一人でブランコに乗りその可動の「限界」にいるような印象を受ける。それは、まさに詩中で歌われた視線と同様である。つまり、写真はトリミングされることにより、詩は「僕」という人称に変更されることにより、両者相俟って一つの物語を構成しているわけである。

そのま、ま

彼女の視野の中へ落ちてくる

速力の上に着陸しながら
僕の狼敗た制動クリスチアニア

「私」から「僕」という人称の変化は、そこに明らかなジェンダーの視線を介入する。「スキー」という詩は、「僕」が「彼女」に配置されることにより主体の性的位置を明らかにする。

ビイクの風が友の袈裟をめぐり上げると

彼女は赤くなつて

それを抑へるのであつた

山脈は僕らを翻弄した

「登攀」という詩も同様である。こうして考えると、「僕」という位置は、「村野四郎」という署名と相俟つて、少なくともジェンダー的位置は固定されている。この詩集は、序文において、

私は私の作品の中からスポーツに関する詩を抜き出して並列させた。
するとそれらの詩の一群は私の詩の世界の中へ、一つの縮を現して見せた。(傍点は論者)

と宣言されている。この詩集は、個々の詩篇以上に、統一された「一つの」世界として読むことを要求されている。しかも、それはまだ「縮」にすぎない。それを完成させるのは他でもない、写真であり読者である。よって、この詩集において、読者により内包された詩人を想定することは、作家の外部情報を導入しない限り、単な

る作家論的視点では決してない。そこで、この視点を他の詩にも普遍化して考えてみると、「僕」という人称を持たない詩においても、同様の視線の存在を窺い得ることに気が付くはずである。

運動シャツの處女性は

白いリンネルに過ぎなかつた

彼女は身軽にハードルを越えた

そして考へた

かくも容易く

超すことが出来ると

「高障害」という詩である。この詩の最後の倒置は、当然なる倒置ではない。「超すことが出来ると」と助詞で終わる表現には、「鞞」における「その限界から飛躍できない」という表現と同様に、異性に対する何かしらの含みを有している。

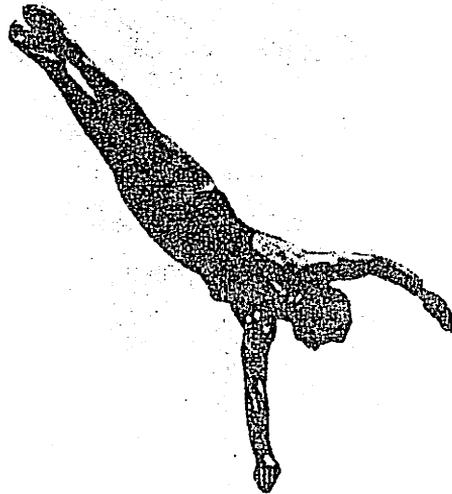
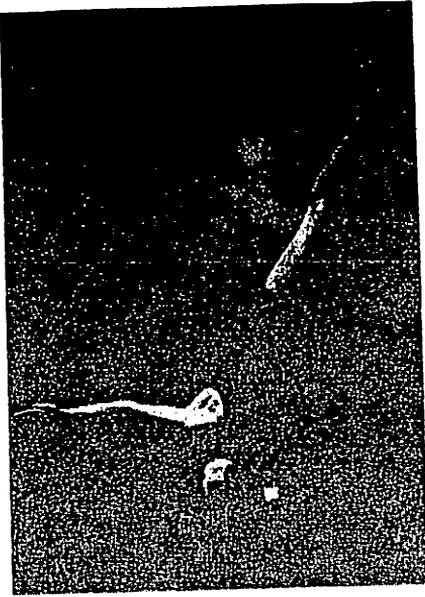
さらに、この詩には多分に性的な隠喩が示されているという近藤東の指摘がある。

この詩はあきらかにエロ詩であるが、そのような不潔さは感じさせない。まことにフツのない技法である。このどちらともとれるアイマイさは一方では彼の護身術でもある。

芳賀もこの詩集を構成する要素として、作家の反論に留意しながらも、「スポーツの中の愛と性」という項目をあげている。前述のように、この詩集には、自己を即物的に捕らえる内面と、演技の一瞬

の美を写し取った写真という外部からの視線との邂逅、という側面がある。しかし、描写の対象が女性であった場合、その表現は即物的でありながらも、明らかに対象に性的視線を投げかける主体が現れる。

典型的な例として、「飛込」という詩篇がある。詩集には同題の詩が二つ連続で掲載されているが、前者は、「あなた」という人称で描写され、女性の選手の写真が掲載されている。一方、後者は「僕」という人称を有し、ウォルフの「伯林オリンピック写真集」から「飛板飛込走前半捻り」という、男性の選手の写真がトリミングされて掲載されている。トリミングされることによって、女性の写真的背景は無地との対照をなし、さらに両者は飛び込もうとする



方向が左右逆になっており、視線の方向も前者が斜め前から、後者が後ろからと対照的な位置関係になっている。

花のやうに雲たちの衣裳が開く

水の反射が

あなたの裸體に輪をつける

あなたは遂に飛びだした

筋肉の翅で。

日に焦げた小さい蜂よ

あなたは花に向つて落ち

つき刺さるやうにもぐりこんだ

前者の方の詩篇である。この「飛込」についても村野は、

ここではすべてが暗喩の方法でかかれています。グイピングする裸体と、水にうつる雲は始終、蜂と花によって表現されているので

す。

と、即物的描写の観点から自作解説をしている。にもかかわらず、吉田精一は、この「暗喩」の別の側面についてすくなく指摘している。

この詩を読んでいるうちに、どうも微笑すまい句があるぞという気がしてきた。(中略)もつとも、性的なものをてんめんさせることは詩として一向さしつかえないことで、それがヨオロッパ近代詩の一特色でもあり、そのために詩の価値が上下することはあり得ない。

「意外なる解釈」

むろん、我々は、作者の言説であつても、言説のコンテクストを十分考慮すべきであるという基本を忘れるべきではない。この村野の解説は、中学生向きの教育書であり、性的な暗喩が隠蔽されるべき理由は十分にある。

しかし、それ以前に、もはや我々は、こうした作家の言説に逡巡する必要はないだろう。これまで論述して来たように「體操詩集」の詩篇は、構造的に男性の視線の詩集である。よつて、多くの論者が、作者の言に反して、詩篇に男性からの性的視線を読みとることにはむしろ必然なのである。

芳賀は、「體操詩集」における村野序文に「ためらい」や「不透明さ」を指摘しその原因を時局に対する「自己防衛」と考えている。

そしてその「自己防衛」とはこの「體操詩集」の世界の中に、村野四郎がひそかに築めた愛や性の香気を、軍国の戦威から守りぬくことであつた。

しかし、戦後「白らの業績によせる烈しく強い確信」を示し続け「ゆらぐことのない強い自信と明るい幸福感」を示してやまなかつた村野の、本當に守りたかつたものが、もし芳賀の指摘の通り「愛や性の香気」であつたとすれば、芳賀が明晰であると評価する戦後の村野の評論において、「體操詩集」の性的な暗喩が否定され続けたこととは、根本的に矛盾してしまふ。詩人が否定したものを詩人の重要なモチーフとして標榜した論が、詩人のお墨付きによつて權威ある解釈となる。芳賀論には、そんな作家論的手法の矛盾した構造を露呈した一面があつたのである。

3

再び、村野の序文に戻らう。

私はこの詩集の目的を「層完全にするために、主としてリーフェンシユタールとウォルフと北岡克衛の援助を必要とした」。

ここでの写真の初出についても、和田の詳細な調査がある。そこで、和田も指摘しているように、写真は全て日本人のものではな

い。和田は、これを村野自身の言説から、作家の形態美の問題に起因するものと分析している。確かに、作家論的に考えれば、これは村野の理想とした美観の問題と密接に関係しているだろう。さらに、前述の新即物主義の観点から考えても、外人選手としての身体的他者が、写真の人物に余計な物語が読み込まれてしまうことを回避してくれる。ただ、作家的言説の重要性をエボケーしようにする我々の立場からは、やはり詩集の外部からの観点でこの問題を考えてみたい。

序文において名指しされているウオルフは、「體操詩集」の二年前、昭和十二年三月に「ライカによる第十一回伯林オリムピック写真集」を出している。詩集収録の写真はこの写真集からも収録されているのだが、この写真集の意義について、松澤一鶴は、以下のように述べる。

次は「世界の若人を、東京に呼んで」居るのだ。此の画集に示されたモチーフは、東京への発展性が語られて居るのではあるまいか。ウオルフ氏の芸術が理解消化される様になつた時、真に日本式なオリムピックの根底と用意が出来るのだとさへ云つて見たい。

ドイツが國家の威信をかけた、後にナチオリムピックと呼ばれることとなる伯林オリムピックは大成を収めた。電信による写真の配信やラジオによる実況放送など通信技術の進歩は、このオリムピックを多くの人々の記憶に残るものとした。さらに、昭和十五年のオリムピック開催予定地は東京であった。しかし、日中戦争のため三年に返還。開催地はヘルシンキに変更になったが第二次世界大戦

により中止になった。昭和十四年の時点でスポーツについて語ることは、無条件にそうした社会的文脈を呼び込む。

数少ない同時代評は、「體操詩集」を作家で読むという戦後の研究者と同じ読解コードを共有しているが、詩集収録の写真に日本人のものが無いことに気が付いていたものもいた。

これは真に審美上から同情に値する。しかしそれだからと言って日本にカメラがないわけでもないのに、複製を使用したといふことは単なる便宜主義に他ならぬ。
「體操する主知」¹⁰⁹

近藤東は、「およそハチマキをしたスポオツマンなどは僕の好む形態ではないので敬遠した」¹¹⁰という村野の言説を一応認めた上で、問題の本質を「複製」の是非という倫理の問題に置き換えている。しかし、ここで問題なのは、その問題の本質ではなく、セレクトされる写真の偏向を見抜いた読者の存在である。

和田は、日本人の写真が掲載されていないもう一つの理由として、村野が「日本という物語が掻き立てられる」ことを回避したという推測を述べている。確かに、ウオルフの写真やリーフエンシユタールの映画には多くの日本人のものも含まれているから、その選択は意図的である。我々もその指摘された可能性を支持しよう。だが、逆に考えれば、この「掻き立てられ」たかもしれない物語とは何であったのか。恐らく、村野自身の意図がどうであったにせよ、リーフエンシユタールの映画の映像を多用した結果は、この詩集に必然的に伯林オリムピックの記憶を呼び込んだしまったはずである。実際、収録されているスポーツで、オリムピックに関係しない

ものは「登壇」と「フープ」のみであり、他は全て伯林オリンピックの時点で競技に加えられていた。

詩集前半部の詩篇が、抽象的形態美を旨指すスポーツにおいて、「僕」という主語を採用したものが多きことは前述した。確かに、これらの多くは、前述した新即物主義の理念の実践として理解できる。しかし、作家の新即物主義、読解装置という図式では見えてこない文脈がある。人稱を複雑化し、様々な表現実験を試みたと思われる後半部は、様々なスポーツが取り上げられる。これらの中には、伯林オリンピックで日本人が話題になった種目も少なくない。

「飛込」は、男女五名が参加していたが、柴原恒夫と大沢礼子は、アメリカの一角を崩す選手としてメダル獲得の期待が高まっていた。結局、両者とも飛び板飛び込みで僅差の四位に終わったが、特に大沢は、アメリカのジャーナリストにも、優勝候補としてあげられるひとりであった。「拳闘」は、伯林オリンピックの前年、マニラでの東洋選手権で大差で優勝したライト級の松永英吉が期待を背負っていた。当初は「健闘もあり得る」という程度の予想であった松永だが、一回戦を突破すると、東京日日新聞では、「松永優勝の好機」という見出しで「ライト級優勝のチャンスが頗る濃厚となつた」と報道され、大きく話題となったが、二回戦は大差の判定で破れてしまった。

そして特に、「棒高飛」は、当初からメダルの期待のかかった種目であった。この種目は、竹がボールの材料として非常に適しているという点もあり、日本でも非常にレベルの高い競技であった。既にロサンゼルス・オリンピックで二位に入賞していた西田修平、当時西田に匹敵する実力を示し始めていた大江季雄は、激闘の末、

一位こそ逃したものの、見事二、三位を獲得した。

むろん、これらの詩の初出は、昭和九年頃のもののなので、作家論的には、伯林オリンピックと直接関連づけることは不可能である。

だが、ここで重要なのは、これらの収録詩篇が、日本人の活躍の記憶が新しい種目のものであり、さらに、伯林オリンピックを喚起させる写真と共に収録されているということである。そこには、いくらか回避しようとしても回避し切れない日本人の物語を、物語の記憶を喚起することとなる。

和田は、回避された「日本人の物語」として、マラソンで優勝した孫基濱を讃える西条の詩を例にあげている。

踵れ！ 起て！ 歌へ！ 日本人！

日本は見せた

けふ明瞭り見せた

この小男孫のなかに

世界を指導する、躍進日本の勇ましい現在の姿を

和田は「このような物語」という示唆に留まり、「體操詩集」中の詩篇には直接言及していない。しかし、当時日本の植民地下におかれていた為、「日本」選手として出場せざるを得なかった孫の胸の丸を塗りつぶした写真を掲載し、「東亜日報」が発表を受けて以後、常に日本の監視下におかれることとなったことは、伯林オリンピックをめぐる「日本人」のニュースの中では、大会後まで最も注目された事件である。前述したこの詩集の写真が持つ文脈を背景に、この事件が以下の詩と出会うとき、その政治性は明らかである。

あなたは不思議だ

あなたの胸のナンバーは

すばやく空間を行きすぎた

おお一枚の白い速力だつた

だが いまあなたは

笑つて僕と握手をする

あなたにはもう速力もなく

言葉は吃り

思想のタオルを肩から垂らしてゐる

古くは中沢マキエ論¹⁾以来の、この詩に詩壇への擲論を読み込む作家論的コンテクストにおいて、この「思想」という語に積極的な評価が与えられたことはない。「思想」という語を含む「鉄棒」と併せて、「ビステリー」である詩壇の「思想」の浅さへの嘲笑を読みとるのである。しかし、我々が当時の写真の物語る文脈を重視したとき、逆にこの詩に写真が掲載されていないことは、回避すべき「日本人の物語」の暗喩として、その意味は重要である。

即物的な対象であった人間が、スポーツから解放されたとき、それは審美的世界の終演でもあった。「體操」において「笛」と称された即物性は、もはやそこにはない。そして「言葉」は「吃り」ながらも、徐々にある「思想」を語り始めるであらう。

そして、詩集刊行からおよそ半年後の昭和十五年六月、この詩集の読解装置をさらに補完するかの出来事がある。リーフエンシユタールの「民族の祭典」が、日本でも公開され大ヒットとなったの

だ。「キネマ旬報」のランキングでもこの年の洋画部門最大のヒットとなったこの映画は、同盟国でもあった日本の選手の映像を多く収録している。

敗るるとも難も恥なきを、見よ

時に竿頭高く国旗を掲げしめ

孫や南やよく闘へり。

彼等もの言ふ蘆ら何を競ひ狂ふやと、

嗜き交わせる路傍の蘆のそよぎ爽か。

『映画「民族の祭典」の印象』

この映画に魅了され、佐藤春夫は詩を書き、小林秀雄は、身体美と詩についての珠玉のエッセイを書いた。同じ映画から、この両者が詩的なものを創造したことは興味深いが、佐藤の詩は、明らかに西条の延長上にある。

緊張の極と見える一瞬も、仔細に写し出せば、優しい静かな舞踏である。魂となつた肉體、恐らく舞踏の原型が其処にあるのだ。併し、考へてみると、僕等が投げるものは鉄の丸だとか槍だとかに限らない。知識でも思想でも投げなければならぬ。(中略) 詩人にとつては、たつた一つの言葉さへ、投げねばならぬ鉄の丸であらう。

しかし、小林の場合、注目すべきなのが、このエッセイが単なる身体美と詩における象徴美という問題に閉じていない点である。

國文學

12月号 発売中 1100円(税込)

太宰治

文化・国家・個人そしてメディア

検証・太宰治の昭和二十三年
安藤 宏

文化・国家・個人

語る女たち 坪井秀人

難民の記憶 紅野謙介

貴族としての(天皇) 柴田勝二

引用とパロディ 中村三春

太宰治とジェンダー 鈴木直子

「惜別」と魯迅 藤井省三

新しいテキスト読みから

「虚構の春」 榊原理智

「女の決闘」 安藤 宏

「右大臣実朝」 木村小夜

「斜陽」 山崎正純

「人間失格」 勝原晴希

(受容史)1933~53 山内祥史

(受容史)1954~69 東郷克美

(受容史)1970~89 花田俊典

(受容史)1990~2002 細谷 博

メディアから見た太宰治
(10の雑誌) 編：安藤 宏

【太宰治資料室】
日本近代文学館/神奈川近代文学館
山梨県立文学館/青森県近代文学館

別冊國文學 発売中

●必携●万葉集がわかる、面白くなる。
万葉集を読むための基礎百科
神野志隆光編 定価一四七〇円(税込)

1 万葉百五十首を読む(歌歌鑑鑑賞)
2 万葉集を読むための基礎知識(2)16項
3 これからの万葉集(情報化、文字ほか)

東京・新宿 學燈社 西星橋03
電話 03(5272)2055

- 注(1) 芳賀秀次郎「罷控詩集の世界」昭和五八年四月 右文書院
- (2) 和田博文「詩と写真との遭遇——村野四郎「休控詩集」成立の文脈」『日本近代文学』平成二年五月

夜空には、電光ニュースが動いてゐた。それは恐らく、今世間で掲げられた國旗のうちの何木かの意味が、既に變つてゐる事を語つてゐた。人だかりは、肉體を紛失した者の魂の様に見えた。

スポーツが魅せる身体美の背後に漂う政治の臭い。この小林の視線を西条、佐藤、そして村野がどの程度共有していたのか。戦時中の村野言説を見る限りにおいては疑わしい面も認めざるを得ない。やはり我々は穿ちすぎたのか。村野と北園の写真の偏向は、作家論的に見て単なる審美眼の結果なのかもしれない。しかし、であるなら尚更、モダニズム的審美眼が、作家論的視点が、無自覚に隠蔽してしまふものに眼を向けなくてはならないだろう。それが、単なる遅れて来たものの特権であつたとしても。

- (3) 村野四郎「新即物主義の展開」『現代の詩論』昭和三九年 宝文館
- (4) 安藤一郎「人と作品 現代文学講座」昭和三六年 明治書院
- (5) 例えば、「自作解説」(『今日の詩論』昭和六一年三月 宝文館出版)など。
- (6) 村野四郎「写真における新即物主義」『フォトタイムズ』昭和十三年一月
- (7) 「鐵棒」「飛込」は、それぞれ同名詩が二つある。ここで相當する詩篇は、十六頁、三十頁に掲載されている後の方の詩篇である。
- (8) 村野四郎「感想」『文芸汎論』昭和十五年五月
- (9) 岡崎清一郎「體操詩集」小評『日本詩壇』昭和十五年三月
- (10) 近藤東「未知する體操」『詩学』昭和三五年三月
- (11) 吉田精一「意外なる解釈」『無限』昭和三六年 冬季号
- (12) 近藤東、體操する主知「新領土」昭和十五年二月
- (13) 村野四郎「後記」『新領土』昭和十四年十二月
- (14) 言うまでもなく「スキー」は冬季のものであるから、ここでは例外に考える方が自然である。
- (15) 中沢マキエ「體操詩集」論『薩摩路』昭和四〇年十月

(ひきた・まさあき/立教大学大学院)