

福岡女学院大学紀要 人文学部編 第二十四号

二〇一四年三月

架橋としての桃源境思想

ユートピア

— 関東大震災から現代 —

遠小安大

藤島藤國

公眞

祐望美希

架橋としての桃源境思想^{ユートピア}

— 関東大震災から現代 —

大 安 小 遠
國 藤 島 藤
眞 公 美 望
希 美 祐

私たちにとって、理想の環境とはどのようなものだろうか。それはおそらく、あらゆるものが、あらゆる意味で整っていることを意味しまい。私たちは風景や景色を俯瞰的に眺めて、自己反省する。そこに文化が生み出される余地がある。理想境とは、その意味では、環境を感受し、理解し、受け入れ、且つ不断に補完する感性の営みでもあるのだ。

文化のひとつの形である文学に目を転じてみれば、現実存在する桃源境^{ユートピア}をそのまま写実すれば作品になるわけではない。ある作家は、存在しない桃源境^{ユートピア}を現実「在らしめよう」として作品を書く。ある作家は、自身の感覚を媒体として、超時間的な場としての非存在を創出しようとする。ある作家は、すでに存在しない場を、非在として抱え込みながら作品生成を試みる。非在を核として、存在を生成する。その際、桃源境^{ユートピア}の表象は、ある根源的な場を示唆するものとなるだろう。そうであればこそ、震災などで私たちが危機に晒されたときに、文学は効力を

發揮するのだ。実際、私たちは関東大震災を体験した人々を鼓舞するために書かれたわけではない武者小路実篤の「桃源にて」によって、震災体験で傷つけられた人々が、直接的に勇気づけられた例を目の当たりにできる。直接的に震災体験を描いたわけではない作品によって、読者が直接的に勇気づけられるとはどのような事態なのだろう。本稿では、まず関東大震災直前に描かれた作品「桃源にて」がどのような機構を有する作品であるかを読み解いていく。続いて、震災後の風景を見聞した記録という体裁を持つ、芥川龍之介「大震雜記」を中心に、直接的にその空間が描かれることなく、作品の彼方に読者がその存在を感じる事が可能な桃源境ユートピアの描出について論じていく。そのなかで重要となる、「永久に」「大事にしておきたい」「あの記憶」や「小説じみた僕の気持ち」などは、芥川個人に関わる感性ではなく、小説生成にかかわる磁場や姿勢を示唆していると考えられる。そこで、芥川の小説空間の特徴を継承し、発展させている太宰作品について、本稿に共通する語句となる桃源境、水、音に注目しながら、やや概略的に論及する。

小説は人によって作られるが、決して人間内部にとどまっているわけではない。眼前にある自然を直接描写しないことによって、逆説的に自然への道がひらける。小説を読み、私たちは人工物である小説を通じて、自然がどのようなものであるか、自然をわれわれはどのように理解するかを知る。一歩進めて、自然をどのように理解すべきなのか、自然にどのように相対すべきなのかを学ぶ。そのためのひとつの鍵が「音」なのだ。文学作品を読むことにより、(視覚情報に頼りがちな)日常生活では焦点化されにくい、聴くことの意義が浮かびあがる。まったき理想の世界が目の前に広がっているわけではない。しかし、私たちは感性の感度をあげ、耳を澄まし、自然を感受し、その変容に耳を澄ませ、自分がどのような環境に今、取り囲まれているのかを知り、失ったものに身を寄せ、未来につなげるべきものを差し出す主体を模索することができるのではないか。その道筋をつけるために、実際の環境における「音風景」のありようを具体的に指し示したい。武者小路、芥川、太宰の作品を通じて見えてきた共通の

場、水辺を中心として、〈音〉に留意することで、環境問題とも横断し論を進めていく。

一、おのずから成る世界は何処に——武者小路実篤「桃源にて」

「桃源にて」は、大正十二（一九二三）年九月一日付で『改造』に発表された。同年八月七日の「気まぐれ日記」（日向の新しき村に住んでいた四十歳頃の日記）新潮社版全集22巻の「後書き」に「一幕ものをかきかけた。あまり自信がない。あしたまでにかくのだから困る（この一幕もの、一幕ですまなかつた。『桃源にて』がそれ）」とある。右の日記の一節と新潮社版全集収載の「桃源にて」末尾の日付とで、執筆は八月七日～八日とみられよう。劇を組立てる〈とき〉・〈ところ〉については、「所・支那／時・昔／人物・男（少年の兄）、少年（あとで武人）、少女（あとでその妻）、老人、その他」と設定される。

「桃源にて」は、広く知られた中国唐代の伝奇小説「桃花源記」に武者小路実篤が出逢った事実を基にして成り立つ。その内容は、「東晋の陶潜（淵明）撰。武陵の漁師が溪流をさかのぼって道に迷い、桃林の奥に秦の戦乱を避けた人々の平和の郷を発見。たいそうなもてなしを受けて帰宅し、また訪ねようとするが、再び見出し得なかつたという。ユートピア物語の一つ。」（傍線引用者／日本国語大辞典〈桃花源記〉）というもの。原話と「桃源にて」とのかかわりを、傍線の箇所¹に注意をして検討することが、われわれの課題となろう。

実篤のドラマは〈ユートピア物語〉なかどうか。いわゆる〈ユートピア物語〉は、既に在る〈ユートピア〉を見出して訪れるのだけれど、実篤のドラマでは向こうではなく、「天下」＝「この世界」に桃源境を〈在らしめる〉こと²の目指されているところが見逃せない。男のせりふに「私はこの仕事をやり出した以上は美しい上に美しくする。そしてこんなにも美しい桃の山を見たことはない」と云ふ仙境をつくって見る」とあるのに注意しておきたい。

そういう視点において、「桃源にて」は実篤がみずからの〈新しき村〉創設の情熱を、男に依託して劇化した作とみなされるであろう。その意味で「桃源にて」の製作は実篤にとつて軽からぬ出来事に他ならなかったと思う。

劇の構造を支える三つの要素について検討してみよう。「時」は「昔」、「所」は「支那」ときわめて漠然とした設定で、劇中の状況を大きく規定するにとどまる。故にあまり気にする必要はない。(とき)は、今でないこと、(ところ)は中国であることに留意しておけばよい。そこで、注意すべき要素として「人物」が挙げられる。「男(少年の兄)」、「少年(成人して武人となる)」、「少女(あとで弟の妻となる)」、「老人」が主要人物である。(その他)として(あらくれ男四五人登場)とあるが、実際は甲乙丙丁の四人。(王、狩の姿で家来五六人と登場)とあるが、実際に口をきくのは家来一と二。

「桃源にて」は三幕から成るが、第一幕は登場人物の数が多く、かつ出入りも著しい。少女とそれを追うあらくれ男たちと王と家来たち、静かに始まった場面が次第に騒然さを増していく——という在り様が第一幕に目立つ。第二幕には男と老人の二人が姿を見せる。第三幕は二つの場面に分かれ、前半に男と老人が登場、後半に男と老人に加え、武人とその妻が登場。二、三幕には登場人物たちの動きはわずかしかない。彼らの(語り合い)が主となっている。テキストで二、三幕は、それぞれ五ページ弱と短い。第一幕は、十五ページ弱で、全体の五分の三を占めている。

第一幕のはこびは三つの場面から成る。舞台は背後に「桃の花」をひかえた川岸。わきに男の棲家がある。少年は招かれて、其処に一人流れを見つめて、たたずむ。

第一場。男が登場し、二人は山で仕事について語り合う。男は仕事にゆき退場し、少年一人残る。

第二場。「悪者」に追われる少女の登場をきっかけとして、さまざまの事情が起こる。人物の出入りの最もはげしい場面。少女が現われ、少年の指示で家にかくれる(一人と一人)。

「悪者」四人が登場。少年を囲み、少女の行方を白状させようと打つ（五人と一人）。四人、山へゆき、男をつかまえてくる。少女の行方を明かすか否かをめぐり、男と少年と「悪者」どものあいだに緊迫した会話がやりとりされるとともに、桃の木が切り倒されていく。王と家来たちの登場を知り、「悪者」が退散。〈護るべきもの〉は、桃か少女かで対立した兄弟のあいだは、男の少年追放というかたちで、訣別をむかえるに至る。

この場のなりゆきの到達した箇所——

男 早くゆけ。逃げないと打殺すぞ。

少年 さやうなら、お兄さん、お目にかからないでせう。

男 早く行け。

(少年逃げる)

(男、桃の木にすがつて泣く)

ここでの二人の心の在り様をどう読み解くか。それが、「桃源にて」に接するもののみならず遭遇する謎だ。

男のセリフには、決定的に弟を憎めない、思い遣りの心情が動いている。そうして、少年のセリフには、兄への和らいだ心情、いつかまた〈お目にかかりましょう〉の温かな想いが、揺り椅子の動くように揺れている様を見出せるのではないか。

それについても、私達の言語では、別れの挨拶が一語であるのがもどかしい。二度と再びお目にかかりません・〈またお会いしましょう〉のどちらも「さようなら」なのだから……と嘆いていても始まらない。王が家来たちと登場して傷められた桃の木を離宮に移すべく命じて去る第三場を横目にみつ、視点を第二幕に移そう。

第二幕の在り様を示すト書きに、「翠年の春。同じ場所。すつかり荒廢してしまつてゐる。桃の木は一本もない。男、見すばらしい風して川で釣をしてゐる」とあつて、すべては〈無〉という情況のもとに、「老人登場」となる。すると、この人物は情況はさうでないことを告げるために姿を現わした、とみられよう。あるいは、彼を必要とする劇の要請に應じて現われたとしてもいいのだが、ともあれ喪失感に打ちひしがれて茫然自失した男の起死回生を計る役割を担つて登場したところに注目したい。この場面に桃の木は、王と家来が持ち去つて（一本もない）けれど、切り株が残つて、芽を出している。それに気づかぬ男に、「君はあの切られた桃から、はえ出したあの元氣のいい芽の美しさをまだ見ないのだね」と注意を促すために、老人は姿を見せる。

そこで私たちは、ひとつの重要な課題が提示されていることに気づかねばならない。この劇には、いま（一人）、欠くことのできない（人物）として桃の木が在ることに。気づけばそれが「桃源にて」との題を負う所以が理會できざるはずだ。劇の主人公はほかならぬ桃の木であつて、〈声〉なき彼らの代理者として老人が動く。そういう機構を内蔵する点に、「桃源にて」の特色が求められる、と思う。老人は、ユングの規定した老賢人のタイプに属する人物と見られようか。

二場に分かれた第三幕は、どうか。案内役をつとめてくれるト書きには「桃は第一幕よりもなほ美しく咲いてゐる。第二幕より数年後。男、東屋で琴（他のものでもいい）を弾じてゐる。老人登場、静かに桃を見る。男琴を弾じをはり、老人に気がつきおどろいて立ちあがり、うれしげに声をかける」とある。前の幕からの、正確には十五年の歳月の経過は、男と少年と少女との、内面の成熟を物語っているだろう。前半に姿をみせた男と老人は花盛りの桃林の前に満ち足りた〈桃源〉の回復と、この世のすべてが調和した「静かな、静かな日」の訪れを祝福して盃を交わす。

後半には、ひとたび兄と訣別した少年が立派な武人となつて、妻、かつての惨劇の原因となつた少女の後身とと

もに登場する。それは二人の〈桃源郷〉すなわち〈故郷〉への帰還にほかならない。そのようにして劇空間に、より大きな永遠に破れない調和がもたらされて、「桃源にて」は幕を閉じる。確固たる口調のにじむ最後のセリフ、男の言辭——「何事が出来ても恐れなくて、お互に進んで行かう。私は死ぬまでこの山を美しくするだらう。お前は、お前の信じた方に戦つてゆけ。さあ二人とも腰かけて祝杯を上げやう」の響きに私はそれまでに経過した事態のすべてを振り返つて確認する姿勢を見出す。その上で、新たな出発の決意が口にされるのだ。そこに終わりは始まりとする認識が明かされていよう。いまこのセリフの前にたたくずむ私は、自身への問いを抱えている。これを「コリントの信徒の手紙」16章22節にある《マラナ・タ（主よ、来てください）》という《挨拶》の光で照らすことができるかどうか——それは〈私も知らない〉。

二、水辺の歌と空中の花束——芥川龍之介「大震雑記」のユートピア

武者小路実篤の「桃源にて」は、大正十二年九月一日に起きた関東大震災前に書かれ、発表されたにもかかわらず、〈震災文学〉かのように享受される可能性を有していた。偶然にも震災前日と当日に本作品を読み、「多くの悩み傷ついてゐる東京の人たちに、『桃源にて』を一冊づ、配つて廻りたい」（『桃源にて』を讀んで）『文学的散步』新潮社一九二四・六）と感想を述べたのが宇野浩二である。そう描く意図がなかったテキストが、享け手の想像性のなか、震災を暗示し、また都市崩壊後に垣間見えるユートピア小説として享受された事實は、読書経験が現実の時間意識を転倒させるに足る生きた経験であることを証明している。

「桃源にて」を震災に先行する桃源境物語と読むなら、震災後に発表された芥川龍之介の「大震雑記」（『中央公論』一九二三・十）もまた、桃源境創出のテキストといえる。一から六までのいずれも短い章からなり、〈僕〉が

見聞した震災にまつわるエピソードを並べる。一章で語られた季節外れに咲いている花々から「自然の発狂」を感じ天変地異を「予言」するという言説、そして、六章に提示された少年の「歌の声」に導かれる「花束」としての「芸術」という語に注目するならば、時間意識の顛倒を含めた超時間的な場としての非存在をいずこにか（在らしめる）という、「桃源にて」と同様の桃源境の現出を、この「大震雑記」も志向するからである。

直接的にユートピアを描いている芥川文学は多くない。「杜子春」の末尾に語られた桃源郷的イメージや、「三つの宝」の末尾「もつと大きな御伽噺の世界」、そして「河童」の「ガリヴァ旅行記」や「エレホン」に共通する（何処にもない場所）がそれに当たる（注1）。しかし、ここで問題にしたいのは、直接的にその空間が描かれることなく、テクストの、或いは表現の彼方に、読み手がその存在を感じることが可能な桃源境の描出である。その恰好のテクストの一つに「沼」（『改造』一九二〇・四）を挙げることができる。昼か夜かわからない時間のなか、「おれ」は「ひつそりと水面をとざしてゐる」沼のほとりを夢現のように歩いている。葦の茂った「向う」に「不思議な世界」があることを、「おれは遠い昔から」知っていたといひ、Invitation au Voyageの曲（注2）に誘われるように沼に飛び込み、死骸となった体を沼底に横たえる。その死骸の口から「何やら細い茎が一寸ち」すらすらと伸び、水面へ届いて「白い睡蓮の花」を咲かせる。そして、「これがおれの憧れてゐた、不思議な世界だつたのだな。——おれの死骸はかう思ひながら、その玉のやうな睡蓮の花を何時までもちつと仰ぎ見てゐた。」と結ばれる。日常的な線条の時間は、遠い昔から「不思議な世界」を知っていたとフラッシュフォワード技法により顛倒され、非時間的世界を補強する。（おれ）の水底への願望は、達成されるや否や水面に突出した花という形象によりやはり顛倒され、自らが望んでいた場が、非存在の場であることを自らの語りにより示す。水面は表裏ある鏡のようにその上下を照らしている。「沼」は、主体の死が主体の望みを達成させるといふありうべからざる現象を（在らしめる）小説ということができよう。「大震雑記」には、芥川文学におけるこの水辺の理想境創出の方法が踏襲されて

いると考える。語り手である〈僕〉を媒介に、見ることより聞くことの優先によりその創出が達成されていることも注目される。

「大震雑記」は、作家芥川馴染みの人名や地名を使い、震災後の風景を見聞した記録という体裁をもつ。詳しく述べれば、一章の話題は、鎌倉に咲く花であり、八月にもかかわらず藤、山吹、菖蒲が同時に咲く現象を、〈僕〉は「八月の藤の花は年代記ものである」とし、そこから「天変地異」が起きると〈予言〉する。予言とはまた、フラッシュフォワードである。つまり、○時点を前にずらし、震災以前に先取りされた体験意識を前面に出す。この〈予言〉は「誰も真に受けない」と否定された。否定される予言とは、あたかも「聖書」的な福音——キリストの死と復活がイエス本人により予言されながら、弟子たちに理解されず、また信じられずに実現したことの在り様を仄めかすが、末尾に「実は僕も僕の予言を余り信用しなかつた」と〈僕〉自身が否定する。ここは、言葉を発した主体と、言葉を享受する主体の二重化を見るべきであろう。

二章では、吉原の焼け跡にあった無数の貼り紙の一枚に「僕」が目をとめたことが書かれる。「浜町河岸の舟の中に居ります 桜川三考」というその貼り紙は、「秋風の舟を家と頼んだ幫間」を想起させるだけの「風流」を「僕」に感じさせる。「江戸作者の写した吉原は永久に還つては来ないであらう」という〈僕〉の言葉が伝えるのは、震災前の吉原を失った喪失感ではなく、かつて「江戸作者の写した吉原」が確かに在ったという確信である。積極的な読み手としての〈僕〉は、震災後の屋外での人々の交流を書き留める三章にも顕著にうかがえる。田端のボプラ倶楽部の庭に集まった人々の楽しそうな風景を見留めた〈僕〉は、しかし、クライストが描いているように（注3）、地震後の興奮が静まればまた「平生の怨念が徐に目ざめて来る恐ろしさ」を認めながら、「大勢の人人の中にいつにない親しさの湧いてゐるのは兎に角美しい景色」だといい、「僕は永久にあの記憶だけは大事にして置きたい」と述べる。地震前後の二つの「平生」にはさまれた、直後の出来事は、〈僕〉の内部に「永久に」「大事

にして置きたい」「あの記憶」として留められる。日常の中にいざれ溶解し、見えざる出来事になったときにもそれが確実に在ったものとしたい、このように〈僕〉の願望は突出する。震災自体を特異な出来事として描くのではなく、震災を契機として日常に於いて不可視となっていた出来事を想い出させる、発見する役割を〈僕〉は担う。

〈僕〉は、表出を待つものに対する積極的な媒介者となっているといえよう。

四章では、「小説じみた僕の気もち」という表現が取られることから、〈僕〉の媒介性がより前面に出される。浅草の収容所で見た病人らしい死体が「ちやんと足を伸ばしてゐた」ことに感心し、「僕」は「静かに宿命を迎へた死骸」と捉え、「もし顔さへ焦げずにゐたら、きつと蒼ざめた唇には微笑に似たものが浮んでゐたであらう」と想像する。それに対し、「妻」は、その人は地震の前に死んでいたのだという現実的な答えを提示する。その答えを「小説じみた僕の気もちの破壊されたことを憎む」という「僕」は、むしろ「妻」の言葉を事実として受け入れたことを証している。同時に、像を結びながら否定していく見せ消ちの方法により、〈僕〉は、「小説じみた気もち」という現実的な解釈の彼岸にある場を積極的に援護する役割を演じているといえよう。六章にわたるテクストは、六つの出来事をランダムに配置しているわけではない。〈僕〉の詩的役割を考えるなら、その不確定性から確定性へ、消極性から積極性という明らかな方向性がある。既に指摘がある通り、続く五章は、菊池との対話により、自警団という負の出来事を「善良なる市民」と括弧付きで表すことにより、逆説的に批評する章である（注4）。流言をはつきりと「デマだ」という菊池と、「善良なる市民」という胡散臭い存在の間にある者として〈僕〉は配置される。菊池が第一章において、唯一〈僕〉の予言を信じたものであることも指摘しておくべきだろう。〈僕〉は、「善良なる市民」の側から言葉を発しつつ、菊池の言を受けて「忽ち自説（？）を撤回」する享け手としてある。声の鏡ともいふべき、エコー効果を用いてのことである。生身の作家の腰の引けた態度以上に、ここには発信と否定とにより媒介する役割の〈僕〉が前景化される。では、最後の六章で何が創出されたのか。「丸の内の焼け跡」

を通った二度目の経験で、〈僕〉は、「思ひもよらぬ歌の声」を聞く。それはお濠の水たまりで水浴びをしている少年が歌う歌なのだが、その声は〈僕〉に「妙な興奮」を感じさせ、「否定の精神」を打ち破り、以下の言葉を紡がせた。

芸術は生活の過剰ださうである。成程さうも思はれぬことはない。しかし人間を人間たらしめるものは常に生活の過剰である。僕等は人間たる尊厳の為に生活の過剰を作らなければならぬ。更に又巧みにその過剰を大いなる花束に仕上げねばならぬ。生活に過剰をあらしめるとは生活を豊富にすることである。

僕は丸の内の焼け跡を通った。けれども僕の目に触れたのは猛火も亦焼き難い何ものかだつた。

焼け跡で「僕」が発見したものは、「猛火も亦焼き難い何ものか」という言表を拒む出来事であつた。地震により新たに現出したものではなく、日常的時間の中では見出し難くも不可視のままに持続されていたものである。それは常に在り、しかし見えない。僕の身体を通して感受された共感が結ぶのは、聞くことの彼岸にある桃源境の存在である。見ることでできない彼岸は、聞くことによってその存在を証する。「歌の声」を聞くことで初めて常に〈僕〉の前に在った「何ものか」が、「僕の目に触れた」のだ。丸の内を二度通つたと強調するのは、一度目との差異を露出させる効果だが、その徴は、風景という視覚刺戟ではなく、歌の声という〈音〉に拠つた。この歌が、一家離散をテーマとする「懐かしのケンタッキイ」(注5)とは出来過ぎだが、〈僕〉は決して懐かしの故郷を偲ぶわけではない。一章で狂い咲いた花々を、「大いなる花束」に託し、新たな〈共有財産〉(四章参照)としての詩的価値を生み出す主体こそが〈僕〉なのである。「大震雑記」は、現状を再現する体裁をとりながらこうして非在の「何ものか」を在らしめる。

水辺の声は、〈僕〉を桃源境へ誘う。〈僕〉自らがそれを創出すると共に、享受者へは、あたかも手向けの〈花束〉（注6）の如く呈示する。詩的創出と媒介性を前面に出す〈僕〉という存在こそ、震災が生んだ新しいテクストの主体だったのではないだろうか。

三、月光と水底と声——太宰文学の〈音〉と〈桃源境〉

芥川の枕元の聖書を拾ったと象徴的に語られる作家太宰治は、ノートに芥川龍之介芥川龍之介と書きつけるだけではなく、芥川の小説から実に巧妙にその語句を掴み、自身の小説空間の構築に利用する。例えば、芥川の「お時儀」（一九二三）と太宰の「秋風記」（一九三九）では「トラタタトラタ」と虚構を走る列車の音が、美しい響き合いを見せている。もちろん、繋がりながら異なることも多く、芥川作品では白楊と明記されるユダの首吊りの木であるが、太宰作品のそれは無花果ではなかったかと想像してしまう。いずれにせよ、太宰が聖書のユダに取材をして小説を構想した時に、芥川の「西方の人」が頭にあっただであろうことは想像に難くない（注1）。「西方の人」（一九二七）には以下のような箇所がある。

クリストは四十日の断食をした後、目のあたりに悪魔と問答した。（中略）最後に「世界の国々と栄華と」を斥けた。それはパンを斥けたのと或は同じことのやうに見えるであらう。しかしパンを斥けたのは現実的欲望を斥けたに過ぎない。クリストはこの第三の答の中に我々自身の中に絶えることのない、あらゆる地上の夢を斥けたのである。（中略）悪魔は畢にクリストの前に頭を垂れるより外なかつた。けれども彼のマリアと云ふ女人の子供であることは忘れなかつた。この悪魔との問答はいつか重大な意味を与へられてゐる。が、クリ

ストの一生では必しも大事件と云ふことは出来ない。(傍線引用者)

ここでは悪魔が差し出す「地上の夢」、それが、クリストがマリアの子であることと共に悪魔に銘記されたことが示されている。この状況を太宰の「駈込み訴へ」の背景に読むと興味深い図が浮かびあがる。「悪魔に見込まれた」とされる、イエスを売ったユダの一人称語りで展開される本作では、唐突にマリアが示され、地上での幸せな「永い」(長いではない。この表記は永久を含有する)生活が、ユダによって提案されるからだ。

ユダが唯一度だけイエスと「しんみりとお話できた」と回想する、海辺、という水辺の場面に以下のように書かれている。

私には、いつでも一人こつそり考へてゐることが在るんです。それはあなたが、くだらない弟子たち全部から離れて、また天の父の御教へとやらを説かれることもお止しになり、つつましい民のひとりとして、お母のマリア様と、私と、それだけで静かな一生を、永く暮らして行くことであります。私の村には、まだ私の小さい家が残つて在ります。年老いた父も母も居ります。ずるぶん広い桃島もあります。春、いまごろは、桃の花が咲いて見事であります。一生、安楽にお暮しできます。

桃島があり、桃の花が咲いている景色を眼前に浮かばせていることにより、一層、叶うことのない「地上の夢」、桃源境と結びつく。イエスを売るユダがイエスに提案する「地上の夢」は、ユダのその立ち位置から判断しても決して叶わない。これが太宰作品に見られる桃源境ユートピアのひとつの形態である。「駈込み訴へ」では、「私」がユダであると名乗る姿が結末に示され、いわばユダが生成する瞬間が描出されていると捉えることができる。その際に、うる

さく鳴く〈鳥の聲〉が重要な音となって、作品に響いている。この〈鳥の聲〉は、悪魔に乗っ取られた「私」の肉声である。銀貨を受け取り、ユダとして主体を立てあげるとき、〈鳥の聲〉は消失する（注2）。

このように、太宰作品では、作品が生み出される磁場が作品のなかで示唆され、その折に「作品空間を構成する」言葉を超える音が作品の中に響き渡る。その顕著な例のひとつは「I can speak」（一九三九）だろう。「I can speak」では、無音となった影絵のような景色に月光が降り注ぐ。そのときに「はじめ言ありき」という語が不意に「私」を撃つ。そこに空間生成の磁場が示唆される。もともと冒頭部分から、「否定の精神」をうちやぶり、「生活のつぶやき」と対置される（対置されながら「生活のつぶやき」を消し去るものではなく、「声」を失った「私」が小説を書くことを励ます）「唄」の聲が聞こえてくる（注3）。

この月光の下に示される風景は、「お伽草紙」（一九四五）の「瘤取り」にある、「この月は、春の下弦の月である。浅みどり、とでもいふのか、水のやうな空に、その月が浮かび、林の中にも月影が、松葉のやうに一ぱいこぼれ落ちてゐる」という、「水のやうな空」のもとで「この世のものとも思へぬ不可思議の光景が展開されてゐる」場面を想起させずにはおかない。「瘤取り」でもまた、この後に「鬼」繋がりで、「文壇の鬼才何某先生」と芸術家の話になっている点は見逃せない。ともあれ、「瘤取り」ではお爺さんが「異様な風景」に接する。東郷克美は「お伽草紙」の桃源郷（注4）のなかで、「この風景は、「浦島さん」における海底の描写のかすかな前触れであり、「舌切雀」における雀のお宿の描き方との共通点も指摘できる」とする。つまり、月下の「不可思議の光景」が「圧巻」である「浦島さん」の竜宮の情景へと繋がっていくのだ。

竜宮で乙姫はまったく言葉を発しない。代りに、乙姫は琴を弾き、水底にはかすかにその琴の音が響いている。

日本の琴の音によく似てゐるが、しかし、あれほど強くはなく、もつと柔かで、はかなく、さうしてへんに

嫋々たる余韻がある。菊の露。薄ごろも。夕空。きぬた。浮寝。きぎす。どれでもない。風流人の浦島にも、何だか見当のつかぬ可憐な、たよらない、けれども陸上では聞く事の出来ぬ気高い凄しさが、その底に流れてゐる。

この空が海であるかのような、海が空であるかのような状態は、「鷗」(一九四〇)の冒頭に示される、空を写す(しかもそれを空から眺めるので更に反転している)水たまりとして変奏されている。更に発展させれば、空を写す湖のような瞳として、「女生徒」(一九三九)や「駆込み訴へ」(一九四〇)や「フォスフォレットセンス」(一九四七)に登場する。「駆込み訴へ」ではマリヤがそのような瞳をもつ存在として描きこめられる。ユダが小鳥の姿を見ることができないのは、そのような瞳を有していないからだと指摘できよう。そして、その瞳を有する顕著な例として、「雪の夜の話」(一九四四)で雪の景色を目に溜めてお土産にしようとするとする女の子を挙げる事ができるだろう。彼女は、芥川作品風に言うならば、「永久に」「大事にして置きたい」景色として、日常的には役に立たない小説家の兄が聞かせてくれた物語のように「小説じみた気もち」で、美しい雪の景色を目に焼き付けて、妊娠をしている嫂に届けようとする。

ところで、乙姫が奏でる琴は「聖謠」という曲名が与えられていた(注5)が、これに連なる、言葉による批評や不審がない理想的な姿、理想的な人間関係の姿として「水」が、景色、自然と共に描かれている例を見出し得るのは「右大臣実朝」(一九四三)である。その中で実朝は以下のように形容されている。

將軍家の御胸中はいつも初夏の青空の如く爽やかに晴れ渡り、人を憎むとか怨むとか、怒るとかいふ事はどんなものだから、全くご存じないやうな御様子で、右は右、左は左と、無理なくお裁きになり、なんのこたはる

所もなく皆を愛しなされて、しかも深く執着するといふわけでもなく水の流れるやうにさらさらと自然に御拳止なさつて居られた（後略）

そして、彼の詠む「ほとんど神品に近い」、時には「まことに神品とは、かくの如きもの」と評価される歌については、「さらさらと書き流す」と繰り返され、「湧いて出る泉のやうに絶える事なくお見事にお出来になつて」との文も見られるため、「水」が流れる想念で示されていると理解される。実朝は人柄とともにその芸術性が組上のせられ、その際に「水の流れる」想念で形容が重ねられている。それが「自然」であると提示されていることも見逃せない。

「新郎」（一九四二）には「青空もこのごろは、ばかに綺麗だ。舟を浮かべたいくらゐ綺麗だ」という表現もあり（注6）、実朝の「澄み渡つた」「青空」のような「お心」と「水の流れ」との関わりも、水に青空が写り込むような、青空に水が写り込むような想念の提示であると考えられる。

太宰作品において「青空を写し込む水」という想念が旋律となつて例は少なくない。例えば、前述の「鷗」では、「水たまりには秋の青空が写つて白い雲がゆるやかに流れてゐる。水たまり、きれいだなあと思ふ」とある。この直前、冒頭の箇所で自分自身を鷗に喩えており、空から水溜りを見つけるといふ視線があることに留意しなければならぬ。ここでは視線が交錯して、天と地とが反転しているかのような、「右大臣実朝」と類似した映像が示されている。そして、もうひとつ忘れてはならないのは、この天を写し込む水溜りが、作家である「私」にとつて、芸術の拠り所とされている点だ。その他、「めくら草紙」（一九三六）冒頭の「太古のすがた、そのままの蒼空」とそれを反射させながら流れる水にも、全く同じではないが、同根の発想を見ることができるといふことができる。ポオドレエルに自分との繋がりを見出す「私」にとつて、この冒頭の自然とそれをそのまま反射させる水は芸術のあり方を示す姿と

して提示される。ここでもやはり、天とそれをそのまま写す水とが、理想的な芸術のあり方と関わっていることを指摘しておく。付言するならば、「鷗」では、作家は姿を隠して音楽を奏でる辻音楽師をもつて形象する。

さて、話を「右大臣実朝」に戻すと、実朝の詠む歌は、水の流れる形容と共に、「何もかもそつくり明白にそのお歌に出てゐる」「あからさまなほど素直」と評されていた。天をそのままに写す水のように流れる文章。実朝の歌はそれである。この考察において、実朝の歌と実朝の存在を示すために最も重要な場面を以下に引用する。それは、実朝一行が「一片の雲もなく清澄に晴れ」た日に箱根の湖を眼下に臨んだ折のことだ。

相模伊豆の国さがひに、感じ易いもの姿で蒼くたゆたうてゐるさまが、毎度の事でございますが、不思議なくらゐそのまんま出てゐるやうに思はれます。(後略)

人によつては、このお歌にこそ隠された意味がある、将軍家か京都か鎌倉か、朝廷か幕府かと思ひまどつてゐる事を箱根ノミウミに事よせておよみになつたやうでもあり、あるいひは例の下司無礼の推量から、御台所さまと、それから或る若い女人といづれにしようか、などとばからしい。(後略)

ここで注意しなくてはならないのは、歌は実朝の心の投影では断じてないと否定されている点である。京都か鎌倉か、朝廷か幕府か、あるいは御台所か若い女人かと悩んでいる実朝の心が詠まれているのではないのだ。そうではなくて、「箱根の湖は、まことにお歌のままの姿で、生きて心あるもののやうにたゆたうて居りまして、」それを「見事に将軍家はお歌にお現しになつて居」るのだ。自然に実朝の心象風景が重ねられるのではない。つまりは、実朝の心があつて、それが自然に託されて和歌に詠まれるのではない。事態はその逆である。先に「感じ易いそのままの姿」「たゆたうてゐるさま」があるのだ。そして、それを実朝が歌で現す。それは青空をそのままうつす水、

水をそのまま写す青空のような、実朝の無心の「胸中」でもある。

実朝の歌には自然が詠まれる。しかし、自然に実朝の心が投影されて、歌となるわけではない。歌は自然そのままが詠まれる。自然そのままの姿が現れる。自然と対極としての人工。藝術は人工のものであるが、人工の極地は自然に連なるのだろうか。このような想念が「めくら草紙」をも貫いている。

実朝の理想的な姿は、理想的な人間関係にも接続する。冒頭近くにも示される「尼御台さま」との会談は「五月なかば、あのお天氣のよい日」と共に明示され、まさに青空の如く、雲の上で行われたかとさえ誤読してしまうほど、理想的な、晴れやかな印象をもって語られている。

しかし、ずっと晴れのままではいかず、五月雨が降り、結末では積雪が強調される。このような天候は、水の性質に呼応すると同時に、青空をうつす水が流れていくような人物の存在について、小説として語る場合には、その語りの中に自我の残滓のような核を有することを仄めかす。透明な天の水が雪の礫となるように。物語に即して言えば、天の論理そのものであるかのように行動する実朝は、「近代的小説」の自我意識を示す公暁とつながっていることと関わるだろう。先行研究では、「駈込み訴へ」のイエスとユダの姿と「右大臣実朝」の実朝と公暁の姿を重ねる考えが定説化している（注7）が、詳細に論じれば、実朝と公暁とは「首」を介して動的に繋がっている（注8）のに対して、ユダは銀貨によって自身を立てあげる点が異なり、更なる研究が俟たれる。

太宰はユダについて、レオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」を見つつ、「ユダ、左手でも何やらんおそろしきものを防ぎ、右手もて、しつかと金囊を掴んで居る」（『もの思ふ葦』一九三六）と述べている。ここにある「おそろしきもの」とはなんであろう。「最後の晩餐」を眺めても、はつきりと「おそろしきもの」を防いでいる左手が示されているとは言い切れない。この点については佐藤泰正がすでに論じているが、太宰が『自然』の峻厳に息がつかまるほどいぢめられた「旅行で、内村鑑三の著作について「これは、『自然』と同じくらゐに、おそろ

しき本である」と言った(注9)。「おそろしき」に関わるだろう。更には、この「信仰の書にはまあつてしまった。いまの私には、虫のやうな沈黙があるだけだ。私は信仰の世界に一步、足を踏みいれているやうだ」とも書いている(注10)。本稿では「虫のやうな沈黙」という語に注意喚起しておきたい。「きりぎりす」(一九四〇)に登場する「こほろぎ」も「きりぎりす」も虫であるし、一生懸命尽くそうとしたために盗人になってしまふ女性の一人称語りの小説「燈籠」(一九三七)では、「ああ、覗くなら覗け、私たち親子は美しいのだ。と庭に鳴く虫にまでも知らせてあげたい静かなよるこびが、胸にこみあげて来たのでございませう」と終わるからだ。

太宰作品における桃源境の系譜は、戦後、「自給自足のアナキズム風の桃源」(「苦悩の年鑑」一九四六)や「みんなが自分の過去の罪を自覚して気が弱くて、それこそ、おのれを愛するが如く隣人を愛して」という「支那の桃源境みたいなもの」(「冬の花火」一九四六)へと姿を変える。ここでは、桃源境の変奏とも考えられる「津軽」(一九四四)中の、故郷で乳母のたけと再会した時に感じる心の平安は影をひそめる。「雲雀の声」という題名で戦中に書かれながら、改稿されて戦後に発表された小説からは、やはり桃源境の変容を読むことが可能であるが、その小説では、内容だけでなく、象徴的にも「パンドラの匣」(一九四五―六)と改題された。ここで失われた「雲雀の声」は、何を意味するのだろうか。鳴きわたることのなかった失われた鳥の声(注11)を私たちはどのように感受する／すべきだろう。

四、音の変化が示す人工の極地〈里山〉

多くの日本人の原風景となっている「里山」は、「農耕地や集落を含め、かつての伝統的な農業や暮らしにおいて必要な植物資源の採集に利用された雑木林やマツ林などの里山林、水田、灌漑水路、畦道、ため池、草地などか

ら成るモザイク状の自然」のことをいう。里山に住む人々はその暮らしのなかに四季を感じつつ、移ろいゆく自然の変化をうまく利用しながら農林水産業を成立させてきた。そこには、ひとが農林水産業に従事する、あるいは持続可能な暮らしを営むにあたって、自然から一方的に何かを搾取するのではない、自然とうまくつき合う技術が存在していた。里山の生物もまた、ひとがつくった環境や生活に適心して、生息・生育してきた。

唱歌『ふるさと』の「兎追いし彼の山、小鮎釣りし彼の川……」にあらわされる情景は多くの日本人が思い描く里山像であろう。目を瞑ればよみがえってくる、懐かしいこの里山の光景は、各々が心に映し出す〈風景〉であり、目前の光景そのものではない。それまでの実体験に基づき、主体内部に起こる出来事としての〈風景〉である。〈風景〉は光景を前にした主体の経験に左右されるという（注1）。そうであれば、里山の人々もまた、実際の生活や人生と結びついた独自の〈風景〉をもっていたに違いない。なぜなら、自然の脅威と恵みという相反や矛盾の克服のために、自分だけの里山の〈風景〉（＝内なるユートピア）を描くことによって、自然との結びつきを強めていたことが容易に予想されるからだ。

ひとの暮らしと自然とが調和していたとされる里山は、現在では両者のかかわりが分断、消滅し、両者の関係には大きな変化が生じている。その背景として、従事者の高齢化や後継者不足、農林水産業の機械化、高度経済成長にともなう雇用形態の変化などが挙げられるが、ここでは里山の自然の音、特にため池などに生息する水生生物とそれらが出す〈音〉の変化に注目することによって、ひとと自然との関係の変容についての考察を試みたい。

ため池は、農業用水の確保を目的とした灌漑用施設である。農作物を育てるための水を確保するだけではなく、水を抜いて魚を取るなど、地域住民の食卓の充実のためにも利用されてきた。ため池には、コイ、フナ、ナマズ、ウナギ、ドジョウ、カエル、カメ、淡水エビ、淡水ガニ、タニシなどが生息していて、これらは住民にとって仕事や暮らしとかかわりをもつ身近な生物であるため、その存在は深く認知されていただろう。なかでも特徴的な鳴き

声を発するカエルは、「音」に注目するならば、ため池では第一に挙げられる生物といえる。カエルを示す方言がその鳴き声に由来するものが多いことはこれを裏付けている(注2)。

与謝蕪村の「日は日暮れよ夜は夜明けよと啼く蛙」や松尾芭蕉の「古池や蛙飛び込む水の音」などの著名な句を挙げるまでもなく、鳴き声だけでなく、水に飛び込む音さえ広く認識されてきた。地域住民がカエルの鳴き声を中心にため池の自然を自らの〈音風景〉に取り込んでいたことは予想に難くない。また農作物の害虫を食べることから農家にとって有益な生き物であると長く保護されてきた(注3)。カエルは地域住民にとって今も昔も、鳴き声を含めて、馴染みの深い生き物といえる。

近年、メダカやホタルなどの身近であった生物の減少が指摘されている。在来種がいつの間にか姿を消す一方で、外来種が増加していく傾向も顕著にみられるようになった。例えば一九七二〜二〇〇〇年に京都市の見泥池において行なわれた外来魚捕獲調査・駆除事業レポートには、在来種が外来種へと置き換わる経緯がよく示されている(注4)。オイカワやタモロコがブラックバスやブルーギルが確認された後に消え、メダカもまたカダヤシの確認後に姿を消すなど、一九七〇年代から二〇〇〇年までの四半世紀の間に、当該池に生息していた在来魚は十五種から七種と減り、九種が絶滅あるいは激減した。他の池でも同様に、爬虫類では特に在来種イシガメやクサガメの減少と外来種ミシシippアカミガメの増加が報告されている(注5)。両生類に属するカエルもその例外ではない。環境省によると、日本には現在四三種のカエルが生息しており、そのうち八種が絶滅危惧種に指定され、外来種三種が確認されている。なかでもウシガエルが定着した沖縄諸島や秋田県の池では在来のカエルがほとんど見られなくなったという(注6)。

このような、身近であった生物種の増減が、どのような生態系システムの変化によってもたらされたのかは定かではなく、現在も厳密な研究は行なわれていない。しかし、自然科学的な手法ではないながらも、人々の記憶から

ある程度の傾向を探ることはできる。工業化によって自然破壊と公害被害が拡大した大阪府の西淀川一帯で行なわれたヒアリング及びアンケート調査では、古い地形図や年表、写真などを活用しつつ、住民と対話を重ねて環境変容の内実を探り出すなど、住民の記憶の中に残る自然との触れあい的一端を掘り起こす様々な方法が試されている（注7）。そこからは、単なる生物種の記録に留まらず、護岸改修やフェンスの設置によって、また水質汚濁によって河川や湖沼・池から住民の姿が消え、心理的な距離も離れていく様子がうかがえる。世代別に遊びの対象となった魚介類を調査したデータ（注8）からは、子ども時代の遊び相手が世代を追うごとに、タナゴやナマズなどの在来種からアメリカザリガニやブラックバスなどの外来種へと変わっていく様子が示されている。

外来種は、池と地域住民とのつながりが希薄になった後に突如として現れたわけではない。例えば、ため池一帯の空間で発生する音の変化は顕著であつたに違いない。在来のトノサマガエルからウシガエルへと置換が起こつた際、鳴き声や飛び込む水音の大きさには明らかな変化や差異が生じただろうし、ナマズやタナゴがブラックバスやブルーギルへと置き換わっていく過程のなかでは、飛び跳ねる音や季節的な行動時に生じる音にも変化がみられたはずである。ため池という空間の変化について、直接現場を確認せずとも、またある程度離れた距離からであつても、自らの〈音風景〉を通しての把握が可能であるからだ。

このような在来種から外来種への置換の事実は、住民にとって、ため池の自然を内在化させた自らの〈風景〉を侵食される深刻な問題である。それにもかかわらず、長らくこれらへの対処がなされず、あるいは放置されてきたのは、時代の変化のなかで、もはや自然とのつながりを求めず、心理的な距離が生じてきたことも原因としてあるのではないだろうか。住民たちが自然とのかかわりを失ってしまった結果、〈音〉が聴こえなくなつてしまったのか、あるいは〈音〉を聴かなくなつたことが、自然との精神的なかわりを喪失させてしまうきっかけとなつたのかは定かではない。ただ確実なこととして、ひとの仕事や暮らしが自然とのつながりを消失させていく過程で、自

然の〈音〉への関心が薄れていくのは当然である、ということではできない。外来種もまたひとの無関心が生んだ産物といえるのだから(注9)。

かつてため池が多く見られた都市郊外の田園地帯は、急速に都市化が進み、現在住宅街が広がっている。その結果、埋め立てから逃れた一部のため池は、自然の少ない住宅街に残された稀少野生生物の生息地となっている(注10)。今や、ため池は、代替生息地のない絶滅危惧種へ生息地を提供すると同時に、一帯の野生生物のユートピアを創出して地域の生物多様性保全の支えとなっている。このような現状のなか、昨今、様々な角度からため池を検証する観察会が開催され(注11)、その存在意義が見直されはじめている。単なる水利施設としてではなく、地域の共有財産として位置づけるような施策が動きつつある(注12)。

ため池を含めた里山の自然は、本来であれば外部環境である自然を、ひとの内なる環境へと取り込んでつくった〈風景〉を体現化したものといえる。様々なかわりを通じて内在化された自然であるが故に、ひとのかかわりが希薄となったり、あるいは一旦切断されてしまったりすると、一部の野生動物の行動変化や急激な個体数の増減を招く、あるいは外来種の侵入を容易に許してしまう特性をもっている(注13)。そのため、里山を再生する活動には、再度ひとと自然とのかかわりを物理的・精神的両面からつなげていく取り組みが必須となる。特に精神面では、かつての集落、または地域単位の伝統的な暮らしのなかで育まれてきた経験知である民族技術(伝統文化)が参考になるだろう。そこには、実際の生活や人生と深く関わりながらつくられてきた住民のもつ〈音風景〉の記憶が存在する。ひとの「感性」を自然と重なり合わせ、失われた環境や風景、奪われた生物の生命を、また文化的継承や創出の契機を、〈音〉を通じて考えるのである。それが、鳥越のいう(注14)「音をそれが聴かれる風景全体の中へ引き戻し、とりわけ主体者の内なる世界観を創り出す音をその成立を支える社会や歴史、環境や文化全体の中へクストの中であらえなおす行為につなげていくはずだ。

したがって、ため池が地域の生物多様性を支える身近な空間であるという認識のもとで、地域の共有財産とするならば、従来の視覚のみの風景ではなく、住民の〈音風景〉の視点の導入を強く提案したい。視覚では補うことのできない、これまで軽視されがちだった聴覚刺激を感じ取る感性こそが、これから新たにはじめようとする〈風景〉の保存や復元に役立つのではないだろうか。

文学を単に過去の知的情報とせず、自己のなかに文学空間を構築する。このような読書を通して、感性が磨かれ、文化が継承される。同様に、自然への理解もまた目前の光景や生物の姿を見ることだけではなく、自らの内部に自然との「かかわり」をつくって取り込むことにより深まり、環境問題の核心に近づくことができる。両者とも自己の内部に〈風景〉を描く際、〈音〉を感じ取る感性が深くかかわっている。環境教育と文学教育の架橋を〈音〉に求める理由はそこにある。

注 二

1 それぞれ前田愛『都市空間の中の文学』（筑摩書房一九八二）、安藤公美「三つの宝」（芥川龍之介年誌）二〇一〇・九、和田敏英「芥川龍之介の『河童』と『ガリバー旅行記』」（山口大学文学会誌）一九六二・一〇）など。

2 ボードレール『悪の華』中「旅への誘い」にアンリ・デュバルクが曲をつけた「Invitation au voyage」。但し、同じ主題の散文詩「旅への誘い」があり、「沼」本文にある「スマトラの忘れな草」の句も含まれている。ヴァトーの「シテール島への旅立ち」からのインスピレーションと言われるこの詩だが、曲は、織田作之助「木の都」（『新潮』一九四四年三月一日）、福永武彦「風土」にも引用され、戦後文学（におけるユートピア）への架橋となっていることを指摘しておく。

3 ハインリヒ・フォン・クライスト「チリの地震」（二八一〇）。なお、太宰治「女の決闘」（一九四〇）に、森鷗外全集「翻譯篇、第十六卷」に収められた「地震」KLEISTの引用がある。その意味とともにクライストの表現にみる「天にもとどく作者

の太い火柱の情熱」と芥川が晩年の文学論で述べる「詩的精神の淨火」との共通性なども今後の論を俟ちたい。

4 関口安義「関東大震災と芥川龍之介」〔国文学論考〕一九九四・二三)

5 フォースター My Old Kentucky Home。日本語訳は、讚美歌の訳詞でも知られる津川圭一による。小澤純「震災後の〈ジャアナリズム〉」〔文芸と批判〕二〇一〇・一一)が「懐かしのケンタッキイ」に触れ、「大いなる花束」と共に論じている。

6 「大久保湖州」〔女性改造〕一九二四・五、六)に「僕の文章は、天の声などを代弁しない」「諸君の前の人の声にすぎない」「しかし」「中道に倒れた先達の為にも多少の回向にはなる筈」で彼等に「無数の花束の手向けられるのはいつのことか」とある。

三

1 「西方の人」と「駈込み訴へ」との関わりについて論じた先行研究に、佐藤泰正「『駈込み訴へ』と『西方の人』——イエス像の転移をめぐる』〔国文学解釈と鑑賞〕一九八三・六)等がある。

2 「駈込み訴へ」については、大國眞希「〈鳥の聲〉と銀貨」〔学芸国語国文〕46号)を参照されたい。

3 「I can speak」については、大國眞希「小説に倍音はいかに響くのか、言葉はいかに生成するのか」〔太宰治スタディーズ〕4号)を参照されたい。

4 『太宰治Ⅱ』(有精堂出版株式会社、一九八五・九)

5 「桃源郷にて」でも「琴を弾じてゐる」との指示があり、〈琴〉と〈言〉についての関わりについての論及の必要性を覚える。記紀、万葉集などに散見する「琴の声」と〈言〉については、吉田修作の〈言〉と〈琴〉についての論考〔古代文学表現論〕おうふう、二〇一三・三)に詳しい。

6 石井和夫「おのづから」と「無心」の発見——戦時下の太宰治」〔香椎潟〕53号)では、「右大臣実朝」と「新郎」には、「非常に時に発せられる」類似した表現があることがすでに指摘されている。

7 奥野健男「解説」〔定本太宰治全集〕6、筑摩書房、一九六二・八)、佐藤泰正「『右大臣実朝』試論」〔作品論太宰治〕双文社出版、一九七四・六)、饗庭孝男「太宰治論」(講談社、一九七六・十二)等。

8 「右大臣実朝」については、大國眞希「『右大臣実朝』論」〔太宰治スタディーズ〕5号)を参照されたい。

9 『碧眼托鉢』(一九三五)

- 10 佐藤泰正は「ユダにしてキリスト、あるいはバプテスマのヨハネ」「ユリイカ」一九九八・六)で、この点について詳細に論じ、「何やらん、おそろしきものを防ぎ」という時、それは自身の闇を指し、峻厳なる神の問いに碎かれんとして、なおあらがう自身の裡なる混沌そのものとの闘いを指すともみえる」と指摘している。
- 11 『パンドラの匣』では、「一陣のそよ風」「翼のすきとほるほどの身軽な鳥」に対して、「鶯の笹鳴き」が示されている。これについては、別稿を期する。

四

- 1 大國眞希・安藤公美「(音)に注目した文学教育と環境教育の横断的研究序論」(「川口短大紀要」26号)を参照されたい。
- 2、3 碓井益雄「蛙(もの)と人間の文化史 六四」(「法政大学出版局、一九八九・五)
- 4 竹門康弘・細谷和海・村上興正「深泥池」外来魚の捕獲調査と駆除事業」『外来種ハンドブック(日本生態学会編・村上興正・鷺谷いづみ監修)』(地人書館、二〇〇二・九)
- 5 矢部隆「名古屋市川原神社境内の池における外来カメ類の増加と、その対策に地域コミュニティが果たした役割」(「コミュニティ政策研究」9号)
- 6 ちなみに、ウシガエルの餌として輸入されたアメリカザリガニは、一九七二年に鎌倉市に持ち込まれた。水質汚濁への耐性が高く、繁殖力も高いことから分布が拡大した。詳しくは、千石正一・戸田光彦「ウシガエル」『日本の外来生物』(多紀保彦監修・自然環境研究センター編)『平凡社、二〇〇八・四)を参照されたい。
- 7 神吉紀世子「話してみようー原風景を探るヒアリング調査のすずめー」『都市に自然をとりもどすー市民参加ですずめる環境再生のまちづくりー』(学芸出版社、二〇〇〇・四)
- 8 嘉田由紀子・遊磨正秀「水辺遊びの生態学ー琵琶湖地域の三世代の語りから」(農山漁村文化協会、二〇〇〇・三)
- 9 外来種が蔓延した理由としては、経済的利益目的による導入(食料として、あるいは毛皮の採取など)に加え、ペットとして飼育していた生物の逸走や放逐、遺棄がおもに挙げられる。いずれも野外に放たれた生物がどのような影響を及ぼすのかについて無関心であったり、想像力を著しく欠いていたといわざるを得ない。
- 10 江崎保男・田中哲夫「水辺環境の保全ー生物群集の視点からー」(朝倉書店、一九九八・一一)

- 11 危険であるとして住民を遠ざけてきたため池であったが、集まる鳥獣や水生昆虫を対象に観察会が開催されるようになってきた。なかでも珍しいのは、排水されたため池の底を歩くという観察会であり、ため池の成り立ちの調査や泥中の顕微鏡観察などを行っている。詳しくは、山崎博史・竹下俊治・佐藤高晴「ため池の底を歩いてみよう―身近な自然景観の一つであるため池を活用した環境学習活動の実践」〔環境教育〕15号)を参照されたい。
- 12 角野康郎「ため池における生物多様性の保全―植物を中心に―」〔農山漁村と生物多様性(宇田川武俊編・農林水産技術情報協会監修)〕(家の光協会、二〇〇〇・九)
- 13 川道美枝子・岩槻邦男・堂本暁子(編)『移入・外来・侵入種―生物多様性を脅かすもの』(築地書館、二〇〇一・一二)
- 14 鳥越けい子「サウンドスケープとデザインの考え方」〔サウンドスケープ〕1号)

本稿は文部科学技術研究費助成金採択課題「〈感覚〉作用、特に〈音〉に注目した環境教育と文学教育の横断的研究とその実践」(研究課題番号二四五三〇九八〇)の課題研究の一部を含むものである。