

風景の醸成

——室生犀星『哈爾濱詩集』論——

九 里 順 子

初めに

室生犀星は、朝日新聞の委嘱により、昭和一二年四月一八日に東京を立出し、旧満洲、朝鮮地方を訪ねて五月六日に帰京した。犀星唯一の洋行である。この時に得た詩作品は、長篇小説『大陸の琴』（新潮社 昭13・2）短篇集『美しからざれば哀しからざらん』（実業之日本社 昭15・6）に併載されたが、詩集単行本としては戦後の『哈爾濱詩集』の刊行（冬至書房 昭32・7）を待たねばならなかった。

『泥雀の歌』（実業之日本社 昭17・5）^註の中で犀星は、「昭和十二年の四月、私は何となく満洲に行つた。何となくではなく外の人が洋行するやうな時期を私は哈爾濱の古い都にえらんだといふと、はなはだ気障ではあるが、全く私は何となく哈爾濱の旅にあこがれた。」（二十三、哈爾濱の章）と回想している。同じ回想は『自叙伝全集 室生犀星』（文潮社 昭24・6）においても繰返されている。さりげない口調であるが、ここには「犀星なりの意味や命題」があったと伊藤信吉は推測している。^註「満洲旅行には特殊な国際的、政治的条件があり、環境の時局色というべき（色合い）が付いてまわつた」が、犀星の場合も「政治的色彩のあるどこかの団体、あるいは組織の資金援助を受けた、といった風評」があり、それを否定するためであつたというのである。用心深く風評に抗しつつ、犀星は己がテーマを見定めていく。それは、「自分の中の「古き露西亞」を遠く再生」させることであると伊藤は述べている。

伊藤の考察は、『哈爾濱詩集』所収の「はるびんの歌」「古き露西亞」における憧憬と遠望を踏まえており、「山査子」

「石炭箱」「南京豆」における『愛の詩集』（感情詩社 大7・1）を思わせる娼婦への眼差しと併せて十分に首肯できる。犀星は、「美文の都」（『新潮』35巻1号 昭13・1）においても「哈爾濱」の第一印象を「極めて外国的な愁のある、且つ甚だ文学的な哀しい都のおもかげであつた。かういふ都に遣ふことを私は子供の時代からあこがれてゐたのである。」と述べている。犀星は若き日のトルストイやドストエフスキーを通した（露西亞）の受容を、眼の前の風景に投影し、確かめていたのである。

『哈爾濱詩集』の「序文並びに解説」で犀星は、「奉天でも、大連でも、哈爾濱の街々でも、すぐ口にのぼる機嫌の好いたのたぐひは、いたるところで詩のかたちをもつて、微熱のほとぼりのやうなものを私にあたへた。」と述べている。犀星が詩集刊行の希望を二〇年間抱き続けてきたのは、詩心が甦つた貴重な体験の記念ということがあろうが、思入れの強さのみならず、時代を経ても色褪せない独自の世界を認めていたからであろう。重苦しい時代の中で、犀星が「自分の中の「古き露西亞」の再生を通して創り上げた自立する作品世界とは何だったのか。

一 満洲行き

犀星の満洲旅行の産物には、他に随筆集『駱駝行』（竹村書房 昭12・9）所収の「駱駝行」（初出『中央公論』52巻7号 昭12・7）「生菜料理」（初出『婦人公論』22巻9号 昭12・9）、随筆集『あやめ文章』（作品社 昭14・4）所収の「大陸の春」（初出『婦人画報』410号 昭13・4）「あやめ文章」（初出『報知新聞』昭13・5・11）と長篇小説『大陸の琴』（初出『朝日新聞』昭12・10・10）全61回）がある。『大陸の琴』は、哈爾濱育ちの藍子、十年前に捨てた我が子を捜しに満洲にやつて来た兵頭鑑を中心に、兄の料理屋を手伝うために大連に渡つた苺子、正体不明の紳士、大馬専太郎、藍子の従弟の石上讓、女衞の庄屋力造、娼館を商う宝田欣三等のエピソードが交錯しつつ、藍子は兵頭に伴われて帰国し、苺子は大馬を追つて齊齊哈爾に赴くという形で終わる。通俗小説的なストーリー展開であるが、伊藤信吉はこの小説の主題を兵頭の「孤兒院めぐり」と「棄兒捜し」であると、そこには生後程なく生みの母か

ら引き離され、赤井ハツの養子となった犀星自身の問題意識が投影されていると見る。即ち、「王道楽土」と持て囃された新領土を舞台に借りつつも、作者の極めて個人的なモチーフが描かれているということである。

これに関し、伊藤は興味深い指摘をしている。満洲旅行に先立つ随筆「実行する文学」(『改造』19巻2号 昭12・2)^{注4}では「社会的に時代的に、作家が積極的な姿勢をとり、時として何らかの組織や機関と結合すべきだ」という主張を読み取ることが出来、「(国策的)方向への浮わつき」が見られる。しかし、旅立つまでの三ヶ月の間に、小説の孤児院「我善堂」のモデルである奉天の「同善堂」の資料(満鉄庶務部・古家誠一作成『奉天同善堂報告書』)を入手し、「国策方向からの反転離脱」「あわただしい時間での菓子捜し主題への転換」が行われたというのである。伊藤が着目するように、「実行する文学」には「文学といふものにも、文学としての使命や目的がある程、文学の大きさや深さがあるのではないかと思はれ出した。(略)旗色の瞭らかな、一つの大きな抱負の下に書かれた小説のあることも宜いと思ふのである。」「我々はあまりにも文学の孤独を愛し過ぎてゐた。これが為、文学はひとりよがりになり、広い意味での世間知らずのところがあつた。」と戦闘的な姿勢が打ち出されている。この昂揚感に立つて犀星は、「私は哈爾濱からチハル及びそれらの地方を氷雪の融ける季節を待ち受けて出掛けることにしてゐる。」「私のこれらの小説完成は半年の後であらうが既に一大新聞に拠つて連載されることも決つてゐるから、私の仕事そのものよりも、文学が断ち拓いてゆくべき分野が非常に広大であり、且つ甚だ国家的であることを人々は知るであらう」と勇ましく予告する。ここで予告された小説が『大陸の琴』である。

当初の意気込みとは異なる内容になつたことについて、犀星は「私は先年満洲に赴いた時、何等かの意味に於て日本を新しく考へ、そして国のためになるやうな小説を書きたい願ひを持つて行つたのであつたが、結果に於てそんな大それた小説などは書けずに相渝らず私らしい小説を書いて了つた。作家のたましひといふものはどういふ処にゐても、猫の目のいろのやうに変わるものではないのである。」「(文学は文学の戦場に)『新潮』35巻7号 昭13・7」と述べている。^{注5}

「実行する文学」に見られた熱気はここにはない。伊藤が言及しているように、「実行する文学」は前年(昭和十一年)の夏に、犀星、歌舞伎の市川左団次、画家の南薫造と伊藤多喜男、近衛文麿、永井柳太郎、鳩山一郎というメンバーで

行われた軽井沢の会談に触発されたものである。犀星にとつて強烈な体験だったことは、「実行する文学」がこの会談記で始まり、四人の政治家が「政界の巨頭連」と称されていることから窺える。犀星は彼等から「戦ふことの若さ」「大きな寝返り」を感じ取っており、圧倒的な容量の実感が、「尠くとも文学現象は最高文化であるから、政治の高さとともにもうそろそろ握手して、大臣も我々の友人としなければならぬと考へてゐる。」と彼我を容積で拮抗させる発言へと繋がったのだろう。しかし、容積の拡充への志向が一時の昂揚感でしかないことを悟るのである。

『大陸の琴』の連載を開始した昭和十二年一〇月に、犀星は「戦争と文学」という評論を『改造』（19巻10号）に掲載している。「永年机にしたしみ孤独のなかにゐて、ひとり、こつこつとその芸と術にはまり込んでゐた人間に取つては、鼎の湧くごとき戦場では文章を書く気なんか起らず、また、書けもしないのである。それよりもせめて一発でも打放つて戦ひの中にはいり込む方が、よほど文学的かも知れないのである。」と「孤独」を文学の属性と見、「戦ひの中にはいり込む」という実践とは相容れない性質として捉えている。文学の沈潜と戦争の実践は二者択一的行為なのである。「さすがに戦争と文学といふ問題では皆が落着いて、心ある人はかういふ時にこそ文学の奥深く這入り込んで、日頃感じも見もしなかつたことがらに確かりと掴まつて、深く深く物思ひに耽る時であることを教へられるのである。」と「非常時」こそが内部に沈潜する好機であると述べる。この認識は、「私は私の文学だけを益々深くそだてることを忘れないやうにしたい。」（「文学は文学の戦場に」）「我々の注意すべきことは戦争詩といふ大きな輪郭にたいして徒らな掛声をやめて、内へ深くはいり込んでそれを表現すべき唯一の時代に到達せねばならぬことである。」（「詩歌小説」『新潮』39巻2号 昭17・2）と繰返され、戦時下の犀星の基本的な姿勢になつていく。高さではなく深さを目指す姿勢が、「我々は幼にして文学の前に命を投げ出してゐた人間であり、文学によつて飯を食つて来た人間であつた。かういふ際にこそ日本の文化や文学がないがしろにされぬやうに、戦勝の際にはそつくり美しい昔のままの文学を育てて置かねばならぬのである。」と「己が地盤」としての文学を堅持する意志に繋がつていく。

犀星はこの一文の中で哈爾濱紀行についても触れているが、「実行する文学」に見られた血気逸つた表情はない。「私は哈爾濱の中央大街キティスカーヤを歩いて昔の露西亞人の散歩姿を眺めながら、此処まで近づいた昔ながらの露西亞の空気を、伸び

上がりながらどれだけ嬉しげに呼吸したか分らなかつた。「戦争と平和」の作品も吸うた空気はこの中央大街にも夕は漂ふ白ぼい夜とともに、私の肺臓に深くをさめられたかのごとくであつた。」とトルストイやドストエフスキーを通して若き犀星が眺めた露西亜との対面として描き、往時の感触を現在の犀星の肉体を通して再現している。「己が地盤」、文学的原点の確認である。「人はその考へを守るより他は無く、また、人はその天与の仕事をいそむことより外に立派さは存在しなかつた。」と犀星は言い切る。自己の基盤の確認と保持は、肉体的対面及び再現という形で『哈爾濱詩集』の核心となる。

二 原点と現在

『哈爾濱詩集』は三段階の経緯を経ている。まず、『大陸の琴』で、雑誌既発表の作品（『中央公論』52巻13号 昭12・12）が「序に代へる数章の詩」として掲載され、『美しからざれば悲しからんに』で、それ以降の作品（総題「船路」『新日本』1巻2号 昭13・2、「大陸詩集」『婦人公論』23巻6号 昭13・6、「曠野集」『新潮』35巻10号 昭13・10、「奉天の石獸」『文学者』1巻1号 昭14・1）と併せて「哈爾濱詩集」として構成された。『四季』40号（昭13・9）には「詩集 哈爾濱 昭和十一年哈爾濱羈旅吟草／室生犀星著」という広告が載り、翌四一（昭13・10）には「室生犀星著 詩集「哈爾濱」草木屋出版部発行」を評した津村信夫の「犀星の詩業」が掲載されている。四〇号の広告において「純日本紙菊二倍判 新刻活版 値拾円／発行所 赤坂区田町四ノ九 草木屋出版部」と具体的な体裁と価格が記されているにも関わらず、「詩集 哈爾濱」は刊行されなかつたようである。「哈爾濱詩集」から何篇かを削除して現『哈爾濱詩集』が成立した。個人的な感慨を小説の「序」と見做すことは、小説も詩も個的なモチーフに貫かれていてというメッセージであり、詩に即せば、これが犀星の満洲体験の核心だということである。「序に代へる数章の詩」で犀星は、『愛の詩集』時代の感受性に立ち戻りつつ、眼前の「哈爾濱」を捉え、そこに立つ自分を見つめ直す。

街に支那の男の跼蹐かがまり

生きたる鼈かめを手を持ち

悲しく茫々たる声を挙げて

わんばあ、わんばあとは叫べり。

我この呼声をきくごとに

悲しき声に和すごとく

わんばあ、わんばあと心の中に叫べり。

傳家甸ふたぢやてんの昼深く春は浅かれど

ああ、わんばあ わんばあの声絶間なく

わが愁とはなりけり

(「鼈」)

犀星は、「わんばあ、わんばあ」の響きに共鳴し、生きる哀しみを感じ取っている。鼈売りの男の哀愁は「わが愁」として内面化される。川村湊によれば、「日本の一般的な大衆レベルでの満州イメージ」は「通俗案内書や紀行文」によつて作られていき、「満洲の夕陽」や馬賊と並んで「泥棒市場、淫売窟、阿片窟、暗黒街」等の猟奇的な視線で語られ、「傳家甸」は「満州国の最大の裏世界、暗黒街の代名詞」であつたといふ。^註「鼈」はこのようなイメージが先驗化されることなく、男の肉体と一対一で向き合う犀星がいる。意味がわからぬことが声自体の感受を敏感にし、異国の心許なさと同俟つて一個の生への通路となる。これは、『愛の詩集』の例えば「ある街裏にて」の「恥知らずの餓鬼道の都市」の一員として己を認め、「すべての芸術志望者らの虐げられた生活は／極貧とたたかつて／ただ一本の燐寸のやうに瘦せほそつて／餓鬼道のやうに吠え立つてゐるところだ」と底辺の命の苛烈さを潜り抜けてきたことによつて可能になつたのだらう。「みんなはありのままに／ありのままなら犬のやうに生きてゆく」（「ある街裏にて」という生き

ることが剥き出しになつてゐる状況を共有した過去が犀星の心に息づいてゐるのである。

「ある街裏にて」所収の「我永く都会にあらん」の章では、娼婦を歌つた「この苦痛の前に額づく」「この道をも私は通る」がある。「麻のやうにほそい腕や／燐火のやうな手足やを」「この苦痛の前に額づく」「刷りへらした活字のやうな肢体は／釘のやうに歪つたくちびるは」「この道をも私は通る」と「ある街裏にて」の「芸術志望者」と同質の形容がされ、辛酸を嘗めてゐる肉体が共通項として捉えられている。語り手はそこから「ああ このくらやみの小路に／まだ健全な魂の存在してゐることを／自分はどうして信じなかつたのだらう」「この苦痛の前に額づく」と娼婦の聖性を見、「君たちを背景にしてゐる／この人類の生きやうはどうだ」「この道をも私は通る」と生きる苦しみの象徴的存在に畏怖を覚える。しかし、「序に代へる数章の詩」で娼婦を扱つた「山査子」「石炭箱」では、ドストエフスキー描く娼婦像を直接投影した昂揚感もはやない。「芝居の幕のごとき布垂れ／女は畳一畳の居間にありて／終日淫を囁げり。」「山査子」と犀星の眼は苛酷な空間を過たず即物的に捉える。「我 何をか云ひ得べき／亦 何をかあたへんものぞ。」と彼我の乖離を痛感するのみである。「山査子の実に黒砂糖を打ちかけ／くちびる染めて啻に食らへり。」と一つの肉体として女を眺める他に術はない。「石炭箱」でも「朝日は寢床に／女は死のごとく／石炭箱の夜はほのぼのと明け／往来の人ら叫び合へり。」と活気づいていく往来とは対照的な空間を描き出す。犀星は、観念を媒体とした若き日の連帯感からは遠い地点に立ち、極限的な生を直視してゐる。

過去からの距離感とは、現在の地点を鋭く意識させる。「奉天の館」では、「ひと日 洋館はてらにこもり／わが行末を思ひ見ぬ／虎のごとく書いて死くたばらんか、／陋居に餓ゑて死くたばらんか、／死くたばらんか、／この日 降砂は天を蔽ひ／濁れる雲は乱れたり／我 杖を市街に曳き／降砂のなかに立ち出でぬ。」と異国の「洋館」に籠り、寄る辺無き心情と悲壮感に襲われつつ、物書きとして生き抜いていかねばならぬことを改めて確認している。その決意は、「降砂」の荒々しい外界へ犀星を押し出すのである。「死くたばらんか」の繰返しは、『哈爾濱詩集』では三・四行目が「虎のごとく書いて死なんか／陋居に餓ゑて死にはてんか」と改変されているが、「序に変へる数章の詩」所収の方が畳み掛ける切迫感がある。異国の旅の緊張感と脆弱な自己を意識させる。唯一の自分の空間であるホテルの一室で思いは越し方行末

に向かう。「死ばらんか」という粗雑な口調は、堆積してきた過去の危うさの認識であり、「ありのまま」の命で乗り越えていこうとする意志の表れでもある。整序されていない命の底力に触れようとするのである。「すらぶの琴」でも犀星は、「きみは蛍のごとく／われは老いたる虎のごとく／霾ばいの單まめたる日のなかに／すらぶの琴を掻きならしけり。／すらぶの琴を掻きならせ。」と自らを「虎」に擬えて動物的な生命力を掻き立てようとする。この作品も『哈爾濱詩集』では最終行の「すらぶの琴を掻きならせ。」が削除され、より穏やかに改変されている。

満洲の地で犀星は、若き日の貧困とドストエフスキー体験をより直截に命に向き合う形で甦らせ、現地点を確認し、生の方向を見定めようとする。過去と現在が複合した視線は、「哈爾濱」という街に対しても向けられる。「古き露西亜」では「古き露西亜の時計の針折れ」とある店にひさがれたり、「銅のメタルにザアの顔ゑがかれ」とある店にひさがれたり。」と針が折れた時計と皇帝の顔のメダルを骨董品としてあることに帝政ロシア時代の凝結した時間を見、「古き露西亜を見むために／われは伸びあがり／遠く遠く空気を吸はんとす。」とその時間を呼吸し、身体を通して解凍しようとする。「中央大街キツイスカタ附近」では松花江河畔に佇んで「濁れる波はこころを痛ましめ／遠き草原の岸べにつづきたり。／草原のあなたに／ソ聯といへる国のあるものか。」と「露西亜」ならぬ「ソ聯」の認識を通して現在の時間が流れていることを確認する。伊藤が指摘するように、対岸はソヴィエト連邦という認識は誤りで、国境を流れる河は黒龍江（アムール川）ではあるのだが、犀星が「哈爾濱」に重層する時空間を読み取っており、それが、堆積された個の時間を確認する視点でもあることが注意される。

「哈爾濱」に凝結した「露西亜」と進行する「ソ聯」を読み取り、『愛の詩集』からの隔たりを確かめ、現在の自己を確認する「序に変へる数章の詩」は、『哈爾濱詩集』の基盤となる内容であり、犀星が満洲旅行を意味づける基本的な姿勢である。「哈爾濱詩集」は、船旅↓大連↓旅順↓奉天↓哈爾濱↓朝鮮と旅行のほぼ時系列に沿った構成に「序に代へる数章の詩」を組み込んでおり、犀星は、「序に代へる数章の詩」で自分が「哈爾濱」と向き合う姿勢をまず打ち出したのである。

三 石獸詩群

阿部正路は、犀星を満洲旅行へと動かしたモチーフとして、一、犀星の詩への告別宣言（「詩よ君とお別れする」『芸芸』2巻8号 昭8・8）をめぐる朔太郎との応酬の中で、「日本の風俗気候にすつかり調和し」た「幸福人」という朔太郎の犀星評を踏まえつつ自己を見つめ直そうとしたこと。二、芥川龍之介の「支那に遊ぶ記録」である『支那游记』（改造社 大14・11）を超えることによつて、芥川の死を乗り越えようとしたこと。三、昭和四年三月に満蒙に旅行して優れた作品を残し、同年九月から『白秋全集』全一八巻（アルス社）の刊行を開始し昭和九年一月に完結した白秋の軌跡にあやかろうとしたこと。の三点を挙げている。阿部は、三点目について、犀星初の全集が昭和十一年九月から翌一二年一〇月にかけて非凡闊より全一四巻で刊行されたことを踏まえて指摘しており、最も直接的な刺激になつたと見ることがができる。白秋が満蒙旅行から得た優れた作品とは『夢殿』（八雲書林 昭14・9）所収の「満蒙風物唱」である。これは、『改造』15巻4号（昭8・4）『日本評論』（昭14・8）『香蘭』（昭8・1）に発表した作品で構成されており、雑誌掲載の時点から犀星が読み、参照したことが考えられる。「哈爾賓詩集 初章」（「三角帆」）収録の「石獸」は奉天の北陵を詠んだ歌群であり、初出は『文学者』1巻1号（昭14・1）であるが、同じく北陵を詠んだ白秋の「奉天北陵」はそれに先立つ『改造』15巻4号に発表されている。

太宗文皇帝の陵とふ北陵は遼し松の陵

牌楼の影は日向と閑かなり狛犬が見ゆうしろなで肩

狛犬の卷毛の渦のをさなきよ日をあびにけり冬をこぼれ日

奉天北陵の磚道を踏みのぼり来てひえびえとよし春の松風

森ふかし対ひ衝立つ石獸の影多くして音無かりけり

みささぎのこの松かげに人をりて茶をたつる湯気のほのぼの寒し

帝王のただに踐ましし玉の階我ぞ踏みのぼる松風をあはれ

丹の柱黄金蕈の端にして寝陵は見ゆ枯れし円山

靈廟の森厳さが「松」「松風」「森」「丹の柱黄金蕈」によつて構成されると共に、「狛犬」の「なで肩」や「巻毛のうづのをさなさ」も描かれ、遺跡の人間臭さを感じさせる。更に、「松かげ」に茶を立てる人影も点描されて風景に動きと奥行きが出、通り一遍ではない詠み手の眼を通した親和的な情景が作り上げられている。

森厳さと人間臭さという白秋の情景の枠組を犀星も受け継いでいる。「荒野なる／王宮はひそとしづもりて／蕈に黄金の／苔をいただく」「象の吼ゆ／太宗文皇帝の軛道に／皓として神松は／鳴りわたるかな」「王宮なる／松美しきかもくろがねの／枝さしかはず／幾百年なるらむ」と王宮の蕈と松林の神々しさを基本的な構図とし、「遊女一人／石のけものによりそひて／おろがみゐたり／もろ手あはせつ」「遊女一人／石獸群のただなかに／ざれうたうたひ／遊びけるはや」と遺跡に交じる生活を詠う。しかし、犀星は、「荒野なる／王宮かたぶき石獸の／吼ゆるに堪えず／人ら群れけり」と作り手の息遣いを感じさせる温かみにとどまらず、石獸を「荒野」に立ち上がらせ、肉体を与えてしまふ。「石獸ら／むらがり立ちて吼えゐたり／走獸の肌／我は手を触る」「此処に来て／石のけもの肌にさわり／巨大なる足を／眺むる我は」と石像ではなく「石獸」として石に刻まれた命を与え、肌触りを確かめる。「大荒野の／極まるるところを知らざれば／王宮の階に／のぼるくちなは」「石獸ら巨いなる足ふまへけり／荒野のなかの／城の深きに」と生きてゐる「くちなは」も「石獸」も満洲の「荒野」の命として等価であり、靈廟の主体は遺跡としての「王宮」ではなく、咆哮する石獸達である。「序に代へる数章の詩」において犀星は、「われは老いたる虎のごとく／藁の罩めたる日のなかに／すらぶの琴を掻きならしけり。」「（すらぶの琴）」「虎のごとく書いて死ばらんか、」（「奉天の館」）と己が身を「虎」に擬えていた。「虎」に擬えた自己は、猛々しい命の露出を荒野の石獸に見、共振するのである。遺跡を風景として捉える基本的な構図を食い破つて、凝固した石の命が犀星の眼と手を通して解き放たれる賛歌が現れているのである。

同じく廟に舞う「鳶」を扱つても、白秋は「鳶の影流れたゆたへれ陵や槐は枯れぬ土に槐は」と伸びやかな空間を表す「鳶の影」を詠い、犀星は「清朝第二代／太宗文皇帝の陵墓に／鳶は輪をゑがき／啼きもやまざれ」と旺盛なる命の発露を受け止める。

「石」への愛着は、『高麗の花』（新潮社 大13・9）の「石一つ」「わが心もかくあれと」、『故郷図絵集』（椎の木社 昭2・6）の「この家の主人はあらぬか」に見られる。また、庭造りに生涯格闘した犀星が好んだのは、「石と苔との上に松が立ち拵がり／古い石仏を刻んだ茶室燈籠がある、」（「この家の主人はあらぬか」という石と苔の基調であった。犀星が着目するのは「黄金薔」（白秋）ではなく、「薔に黄金の／苔をいたたく」黄金の苔であり、「輓道の／石のあひまに燦として／満洲の苔の／かがやける見つ」という「満洲の苔」である。生活の趣味嗜好の上にある眼差しが満洲の風物を手許に引き寄せるのである。異国ならではの悲壮な自己との向き合い方と生活の延長線上の眼差しの日常性が同居している。「遊女」への眼差しも「駱駝行」（「五、石獸」）で記されているように、実際の見聞であるが、金沢は西の廓の近くの兩宝院で育ち、義理の姉のテエも一時期遊郭に出ていたことを考え併せると、堆積された過去が引き寄せる光景ということになる。遺跡と生活の構図は、犀星固有の時間の厚みの上に見る側と見られる対象の命が響き合う光景として立ち上がる。

白秋は北陵について、紀行文「春の枯野」（『改造』13巻4号 昭6・4）の中で「青や黄の瓦の牌楼や石馬、残雪、これらは御陵の枯れた槐や大きな土饅頭の枯草の寂びれ以外には、いささか荒涼たる枯野の趣とも離れて、寧ろ伝統的な幽邃の境地に入る。」と述べている。「幽邃」という感受を深めると、三好達治が朝鮮の旅行（昭和十五年九月〜一月）から得た詩群になるであろう。新羅の王の陵を歌った「鷄林口誦」（『一点鐘』創元社 昭16・10）では「うつらうつらと観相の眼をしとづれば／つきつきと起りて消ゆるものこそ」と遺跡の空間に同化し、「日のおもて石獅は土にうづまりて／礼をするときや石人は身をこめたり／ああいつの日かゆけるものここにかへらん／王も 妃も 群集も はた八衢も 高殿も」と時間の痕跡としての石像と痕跡をとどめぬ命の行方に思いを馳せる。古都慶州を訪れた「冬の日——慶州仏国寺畔」（同）では次のように歌う。

ああ智慧は かかる静かな冬の日に
それはふと思ひがけない時に来る
人影の絶えた境に

山林に

たとへばかかる精舎の庭に

前触れもなくそれが汝の前に来て

かかる時 ささやく言葉に信をおけ

「静かな眼 平和な心 その外ほかに何の宝が世にあらう」

達治は仏跡から望む「遙かな／巔いただきの青い山々」に「いま地上の現を 虚空の夢幻に橋わたしてゐる」空間を見、自己の輪郭を溶解させていくような、人間の有限性を相対化するような超越的な何かを感受する。それが「智慧」であろう。「幽邃」の果てにある達治の超越性と時間を隔てて命に呼応しようとする犀星の肉体性は、遺跡との対照的な向き合い方である。

四 風景の隔たり

「哈爾濱詩集 中章」（「奉天の館」）では、犀星の目に留まった満洲の風俗や自然が歌われている。それは、「洋馬車やんちやう」「洋車夫やんちやふ」（「海市」）であり、「熊のごとき豚」（「荒野の王者」）であり、「百万年寝ころびしままの荒野」（「山なきところ」）である。これらは、満洲のイメージを語る上で目新しい素材ではない。例えば、「満洲産業建設学徒研究団」（文部省が昭和八年五月に結成した）に参加した橋本甘水（岐阜県岐阜の農業学校校長）の『満蒙の旅』（堀新聞店書籍部 昭

8・10)では、「満洲情調」を「行けよ幌馬車／夕陽の赤い／川の彼方の／お城まで」と歌い、「満洲は曠い、沃野千里の大海原の様だ、」と述べて「吹けよ秋風／高粱畑の／赤い入陽に／虫が鳴く」と歌っている(「三四 満洲情調(二)」。注意されるのは、ここでも犀星の視点が生命の発露に向かっていることである。「山なきところ」では、「褪せたる藁のごとき土の色、／土の色は荒野の色、／楊柳は扇のごとく枯れ／行くところ山を見ざるなり、／山を見ざる荒野のありや、／あはれ山を見ざる荒野は此処なり、／きみにも見せたや、／行くところ山を見ず、百万年寝ころびしまの荒野なり。」と遮るものがない野の広がりや、「山を見ざる荒野」と表す。山のある風景は犀星の原風景である。『抒情小曲集』(感情詩社 大7・9)において犀星は、「たちまちに雪光る山なれ／たちまち鳴りてはくもる山なれ／四方の氷の扉ひらかれ／いつさいは萌えむとす」(「氷の扉」)「ふくらみて青める山／ひかり寂しき明眸の／山にもひそみ／こがれ、こがれたるか」(「山にゆきて」と「山」)に啓示的なものを読み取り、「この柴草なみに／もみづる もみづる／あきつを染め／空とぶあきつのむれを染め／山山のみねの上／ちらちら雪を染め／かなし秋を終らしぬ」(「積」)と平地から山へ視線を移していき、遠望することで季節という時間の節目を確かめていた。これらは故郷金沢の情景である。『愛の詩集』所収の「犀川の岸辺」では、上京と帰郷を繰返した日々について、「私は以前にもまして犀川の岸辺を／川上のもやの立つたあたりを眺めては／遠い明らかな美しい山なみに対して／自分が故郷にあること／又自分が此処を出て行つては／つらいことばかりある世界だと考へて／思ひ沈んで歩いてみた」と「山」に向けた視線が自己の現在地を意識させるといふ運動性が描かれている。故郷を離れても「山」を遠望するという行為は、自己の位置を顧みることを誘発する。「寂しき春」では前橋の地で「したたり止まぬ日のひかり／うつうつまはる水ぐるま／あをぞらに／越後の山も見ゆるぞ／さびしいぞ」と眼前の光景から遠方の山へと移っていく視線が個の孤独という感情を生み出すのである。現地点を越えることを促すのも「山」である。『故郷図絵集』の末尾に置かれた「故郷を去る」では、「故郷に一年を暮らした／古い人情にもひたつた／そして国境の山ざかひに東京の町の一片を／あるたいくつした日に思ひ描いて見た。」と一巡りの季節を過ぎたという意識が「山」の彼方へと想像を押し出していく。犀星にとつて、「山」は現在地点を意識させ、季節の巡りと連動しつつ向こう側へ越えていくことを促す媒体である。文語詩においては視野の広がりと同じ

調する繰返しのリズムが感情を増幅させていき、口語詩においては彼我の距離感の内実が語られる。

「駱駝行」^{註16}の中で犀星は、「大連から新京までの鉄路」の光景を「駱駝色の低い円まるい山々が続いてゐて、裸馬の背中を見るやうに柔かく美しかった。山といふよりも瀬戸内海の島々のやうに、低い山が大きい山のそばに凭れかかつてゐたり、大きい山が幾つも続いてゐて、突然離れたところにピラミッド型の山が一つきり盆石のやうに置かれてあつたりした。」と掌中に置いて自在に描いている。阿部正路は「駱駝行」について、「そこには、時空を超えた詩人がいて、広大な大陸は、まるで、ひとまたぎの箱庭のようです。」と述べているが、〈山〉という内面化されたモチーフは異国の風景から実測感を消去して、見立てとして風景を独立させる。また、「新京から哈爾濱まで」については、「私はこれほど自然の骨身を削り立てて奥の奥まで素直になつてゐる風景を見たことがなかつた。此処では岩も石も古い梅干のやうな色の粉土になり、赭茶の粉土は、乾き切つて、光らないくすんだ一枚の古い赭い皮のやうに何百里もつづいてゐた」とあり、剥き出し、露出という印象は「梅干」や「皮」という比喻によつて具体的な質感を獲得しようとする。しかし、「山なきところ」では、随筆における見立てを排して実測的な視点に立ち戻り、風景を実体に従わせる。犀星が得意とする対象の肉体性を賦活させる比喻ではなく、事実の提示であり、離れたものを引き寄せ取り込むのではなく、原風景からの隔たりを確かめるのである。その視点が「行くところ山を見ざるなり」、「山を見ざる荒野のありや」、「行くところ山を見ず」という繰返しとなり、「あはれ山を見ざる荒野は此処なり」と詠嘆が彼我の相違を表出する。個別の対象については、「褪せたる藁のごとき土の色」、「楊柳は扇のごとく枯れ」と喩によつて捉えているが、風景は外側にある空間として意識されている。喩による内面化を敢えて凶らず、風景を一たび実体的な地点に戻して自分の詩法を対象化している点に、類型あるいは自己模倣を超えようとする詩人の目がある。犀星が自然の内面化を重視していたことは、「小説の自然描写に就いて」（『新潮』34巻8号 昭12・8）^{註17}で、「人間の魂や血や肉を抉り取るやうな手腕の逞しさを持つた作家は、同時に自然の中に這入つて行つてもいきなり自然の一等佳いところをふんまへる度胸と手腕を持つてゐるのである。」と人間と自然の人格を等しく扱つてゐることからも窺える。この中で犀星は満洲で見た自然を回想し、「荒野にあつた自然の美しさや優しさは荒野のなかにのみあつて、決して人間に乗り移らないものであると考へてゐたが、

けふこの粗末な原稿を書いてゐる私に早くも乗り移り、私の中に薄荷のやうな香気をちらすごとく、既に、体内にとけ込んで了つたのである。」と述べている。「荒野のなか」から「自然の美しさや優しさ」は内在化されても、荒野という空間自体は「こんなにも手入れのしない自然」として外側のままである。

風景の中にある個別の対象を限定した上で、犀星の目は対象の生命感と一対一で向き合う。「荒野の王者」では、「荒野の果に／砂けむり立てつつ／熊のごとき豚のあゆめり／毛は緒く荒々しく／爪は鎌のごとく光れり／あはれ豚とは云ふなかれ」と「鎌」という身近な喩によつてその偉容を描き出す。豚の偉容は、「ひもすがら荒野の果に遊びゐて／時刻をも知らざるの豚なり」と悠久の大地という通俗的なイメージに落着いてしまうが、ここでも「あはれ」という詠嘆は意味づけに収斂できない彼我の距離感を表出している。「杏姫」でも「あはれ奉天の杏の／ことしもまた蠟たき色をつけるや。」とあり、「あはれ」は意味づけを越えた感情の動きの表出であると言える。

詠嘆による彼我の橋渡しを必要としない対象が、〈蟬〉や「洋車夫」である。「蟬」では、「此処は奉天のみやこなり。／此処こそは奉天といへるなり。／洋馬車はだんだらの幌をかけ／幌の上にとまりて／じいいと鳴きけり。／形小さき満洲の蟬はも／じいとは鳴きけり」と奉天にいる実感を「洋馬車」の幌の上にとまつた〈蟬〉に見出す。〈蟬〉も犀星が愛好したものである。『抒情小曲集』所収の「蟬頃」は、「いづことなく／じいいとせみの啼きけり／はや蟬頃となりしか／せみの子をとらへむとして／熱き夏の砂地をふみし子は／けふ いづこにありや」と蟬の声に故郷を偲び、「みやこの街の遠くより／空と屋根のあなたより／じいいとせみのなきけり」と故郷の夏を都の夏に引き寄せる媒体として蟬を感受していた。年月を経て、ここ満洲でも、犀星は蟬の鳴き声に心の落着き場所を見出すのである。形は小さいが鳴き声は同じであると共通性を確かめていることに、異国の実感が沸き上がる。「海市」では、「一毛銭を投げすてて／われけふも洋馬車に打ち乗り／奉天の街中に出で往けり。／日は魚のごとくみどりにけぶり／洋車夫の叫びごゑ高くひびき／その鞭は海市のごとき輪を多がりけり」と『抒情小曲集』時代の〈魚〉の喩が復活している。〈魚〉は、「青き魚を釣る人」(アルス 大12・4)に「愛魚詩篇」という章が立てられ、「わがひたひに魚ぎざまれ／わが肌に魚まつはれり。」(「愛魚詩篇」)とあるように、犀星のエロスの分身である。〈魚〉は、「火はいま盛りあがる。／みやこ

の空にえんえんと／鐘のひびきに盛りあがる。／きよらかに姿あらはす樹のもとを／火はただ紅き魚を曳く。」（「地上炎災」『音楽』5巻3号 大3・3）と眼前の風景に泳ぎ出て己が生命の発露を幻視するモチーフでもあった。「一毛錢」『洋馬車』「洋車夫」という鎖の輪を手繰るような異国の言葉の響きが（魚）の肉体的な喩を呼び覚ます。この作品は耳の感受性に発している。『抒情小曲集』の若き犀星は、「つうつうと啼く」（「夏の朝」）「つうつうつまはる」（「寂しき春」）「桜すんすん伸びゆけり」（「桜と雲雀」）「わがゆくみちはいんいんたり」（「室生犀星氏」）と独自のオノマトペによつて、外景を心象風景に変容させた。（魚）の喩は復活すれど、ここでは心象から浮上するオノマトペではなく、音を音として聞く他ない状態に即して外景を意味づけるのである。それは、「鼈」の「わんばあ、わんばあ」の感受と同様である。耳を介して異国を受け止めるという特徴は、最初の上陸地を歌った「大連」^{ダルニ}に象徴される。「日暮れて乏しき飯を食べけるに／はや葱とにんにくのほひ走りて／表には支那人らの口々に呪文のごとく／あわあわわと喋べれり／何の意味かは知らず／風吹けどもその色なく／ダルニとはかかる町かや、」と異国の言葉は「呪文」のような響きとしか受け止め得ず、その心もとなさが吹く風も「その色なく」と感じさせる。それはまた、「もろもろの旗立てる船ならび／みな汽笛鳴らして／あさ夕となく往きかよふなり。」という国際都市大連の内部への視線、実質的に都市を支えている存在への感受性でもある。群れとして異国人を捉えた上陸直後の大連に比べ、奉天では一個の対象として「洋車夫」を注視する余裕を見せる。「馬の毛は古木綿のごとく汗を掻けども／馬の心は人をうたがはざるなり。／噯！／洋車夫は印度王のごとく叫びつづけり。／洋馬車は街から天にのぼりゆけり。／噯！／噯！」という掛声の鋭さが「洋車夫」を威厳に満ちた異国の王者のように見せる。それは、音の炸裂と循環から成る幻景であり御伽噺の王者である。犀星は、「駱駝行」の中で「私はこの洋車夫といふ道化たやうなものが好きだつた。長い鞭の先の紐を頭の上で静かに円を描いては、馬のお尻をびしつとはたいたのであるが、その鞭を頭の上に高々と振り上げては鳶の輪を糸がく手つきが板についてゐて、その落着き払つた偉さうなところがとても好きだつた。日焼けのした顔の色は印度人のやうに深く焼け込んでゐて、僅か馬車と馬車との擦れ違ひにも信号的に叫びあふのも、言葉のわからない私にはかなり鋭い濁り声で怒るがやうに聞き取れた。」（「五、石獸」と述べている。犀星の目は「洋車夫」の無駄のない流れる

ような一連の動作に注がれ、風貌と声と動作に調和を見ている。それは、概念的な規定に埋没しない目の働きである。「印度人」という比喩は、かつて上野広小路で度々見かけたバナナ売りのインド人の記憶（「寂しき印度人」『寂しき都会』聚英閣 大9・8）によるのであろうか。犀星は、「寂しき印度人」の「容貌の漆黒の深み」を異国人の印象を語る手がかりの一つにしているのかもしれない。

犀星は、満洲の自然が内面化された風景の外にあることを表出し、一対一で向き合える対象を発見していく。先に述べたように、「洋馬車」「荒野」「豚」という素材自体は通俗的であり、夙に白秋も取上げて自分の世界として構築している。

しばしばも見つつ越えなむ枯山かわらやまの榆のほづえの細描ほそがきの線

冬の榆しんみの繁しんみみにほそき髪かみの毛は梳櫛しんみの齒はに梳かき流ながし見ゆ

寂さびびつくし楊やなぎも土圀つちがわも薄黄うすきなりこの冬ふゆの日ひをひろはむ

〔「枯野」 『香蘭』 8巻12号 昭5・12註〕

鞍山くらやまはまことよき山やまよく枯かわれてよき鞍型くらがたの春はるさきさきの山

娘々にやにや廟やしろあたる日ひあかしこころこころべは早はややなごやけやけき低ひき枯山かわらやま

枯野かわらやまゆく幌馬車マフチヤのきしみきこえこえるて春はるあさあさきかなや砂塵さじんあがれり

〔「湯岡子の春」 『香蘭』 11巻1号 昭8・1註〕

犀星は「駱駝行」の中で、「人々は満洲の野のことを荒野とか妖野とか言つて鬼畜すしの猥すしり泣くやうに曠漠たる野にしてしまつてゐるが、」（二、船の初旅）と通俗的イメージに異議を唱え、固有のイメージを打ち出そうとしていた。白秋の歌も「荒野」の繊細さやのどかさに着目しており、詩人の絵画的な目を感じさせる。白秋は、満洲の野で頻々と見かける「楊柳」について、「私は観た、楊柳の長い髪の毛を。到るところの日向に観た。／その枝の、梢の、あまりに

も繊細な、長い髪の毛は、やはり穂の長い面相筆でしかも毛描きのやうな細心さで描くべきであらうか。水墨の気品をにじみ流してゐる。それはちやうど梳櫛の齒で梳き流す寒さで細る。／百穂、恒友、さうした画伯の筆を私は思つた。少くとも東洋の画家はこの閑寂と墨色とを写生し画すべきである。」「春の枯野」と述べている。満洲の野を一つの空間として見た場合は、「茫漠たる満蒙の平原。／黄土、編目正しい高粱の根つ株、土糞、さむざむとした榆と楊、でろの林立、あゝ、さうして鵲。／何処まで行つても同じ曠野の影と日向である。」「同」と同質性が意識されているが、白秋はその中の差異に寄り添つていく。安定した大枠を設定するからこそ、個別の対象を美として捉えることができるのであらう。それは、遼陽の観音寺からの眺めについて、「その丘はちやうどよい瞰下し台になつてゐるので、私の眼に展ける城内の風俗絵巻は次々とうれいものばかりであつた。わびしくも見えながら必ずしも貧しいものでもなかつた。閑かで穏かであつた。土塀と埒牆と、いかに厳めしく繞らした家々でも、上から覗ればその内庭や、明り障子や、裏の井筒が隣り隣りに分明であつた。浅葱色の女や赤い子供もあちこちしてゐるし、ちよろ／＼と豚小屋から走り出る黒いものも見えた。」「同」とあることから窺える。白秋にとつて満洲の旅は外側から眺めるものであり、「風俗絵巻」なのである。内面化された風景に拘らないからこそ、東洋的画材として「楊柳」の「水墨の気品」「閑寂と墨色」を鑑賞することができる。「幌馬車」は満洲的な風物ではあつても、一對一で向き合い共鳴する対象ではない。遼陽の印象は、『満蒙風物唱』の中で「寂びつくし楊も土塀もあらはなりこの冬の日の道をひろふに」「冬楡にしらしらとある日の在処土圍曲り来て我は仰ぎつ」「黒豚の仔豚走り出陽は寒し観音寺山の表を来れば」「遼東春寒／遼陽」と詠われている。「駱駝行」での犀星の視線は、眼前の風景を内面化された風景とは無関係に捉え、掌中の詩法によつて独立させているという点において白秋と似通つてゐる。しかし、詩においては、肉體性を掴まえない風景であることを認め、戸惑いを引き受けるのである。

五 哈爾濱の時間

「序に代へる数章の詩」において、犀星は哈爾濱の第一印象を「荒野の果に街ありて／蛍のごとく点燈れたり／何といふ都なるらん／寺院には古き鐘鳴り／街に人の往来するなり。／われこの都を知らず／われこの都を尋ねんとす／何といふ都なるらん／とづくにの人ら行き通ひ／春寒く咳をせりけり。」（「荒野の都」と歌っている。犀星の〈虫〉への一通りではない愛着が生んだ比喻が「蛍のごとく点燈れたり」であり、独自の比喻によって「都」をぐいと手許に引き寄せる。引き寄せた上で、「われこの都を知らず／われこの都を尋ねんとす／何といふ都なるらん」と言葉を変えながらその中に入っていく心の昂ぶりを繰返し、「とづくにの人」の「咳」という肉体的な音に現実はこの地にいる実感を確かめるのである。犀星は高鳴る気持ちで「はるびんの歌」として歌う。

きみははるびんなりしか

古き宝石のごとき艶をもてる

はるびんの都なりしか。

とづくにの姿をたもちて

荒野の果にさまよへる

きみこそ古き都はるびんなりしか。

燐寸のレットルのごとき

数々の館をならぶる

きみは我が忘れもはてぬはるびんなりしか。

はるびんよ

はるびんよ

我はけふ御身に逢はむとす。

ハ爾濱への呼びかけは、「はるびんの都なりしか。」「きみこそ古き都はるびんなりしか。」「きみは我が忘れもはてぬはるびんなりしか。」と昂揚していく。呼びかけに挟まれた「古き寶石のごとき艶をもてる」「燐寸のレットルのごとき／数々の館をならぶる」という比喩は都市のファッションや風俗を纏う女性のイメージである。それは、積年の恋人に向けた眼差しに等しく、「はるびん」という平仮名表記にもその意識が表出されている。恋人の姿は記号的表層的に描き出される一方で、「とつくにの姿をたもちて／荒野の果にさまよへる」と国際都市ハ爾濱の度重なる変転も端的に言い止められ、人格化される。『大陸の琴』の中で大馬専太郎が藍子に「ええと、双鷲旗、赤旗、五色旗、青天白日旗、それに満洲国旗の五度も代つてゐますね、では、あなたの中からだにも色んな旗が翩翩としてはためいている訳ですね。」と話しかける件がある（「十一、五つの国の旗」）が、犀星は、数奇な運命と華やかな表層性を通して都市を肉体化する。「燐寸のレットルのごとき」という比喩は『ハ爾濱詩集』では削除されているが、生身の肉体への呼びかけとして統一的な像が選ばれたのであろう。

犀星は、都市が内包する肉体を通してハ爾濱を体験していく。「君子の悲しみ」（序に代へる数章の詩）では、「喫茶店マルスの少女光りて／露西亞娘の大き臂うごき／日もすがらお茶をはこべり。／大き臂だぶつけども／少女は少女ゆゑ清げなり／少女は知らざるなり／われ とつくににありて／大き臂を眺め／読めぬ露字新聞に肘をつき／虎のごとく悲しむ。」と「少女」の「大き臂」が異国の人格となる。「中央大街裏」（「すらぶの琴 ハ爾濱詩集 終章」）では、「ことばは分ちがたけれども／肌さしのべしかば見よといふならん、／おのが肌のうつくしきをいふならん、／さらばいま少し寄りたまへ、／大なる膝すすめたまへ／いかなる驚きのあるならん。」と「露西亞娘」であろう女と文字通り膝を突き合わせて、異国人を読み取るうとする。「ニコライエフスキ寺院」（同）では、「此処に来てまた何をかいらむ／きみが上か／わがさちか／猫柳の花のつける小枝をささげ／われもまた額づきて／何をかいらんとす。／きみ

が上か／わがさちか／仄ぐらきなかにありて／胡弓のごとき声をあぐるは／露西亞のをとめご、／えにしあらばまた逢ひもすらむに。」と歌う。『愛の詩集』の「父なきのち」からも窺えるように、犀星は上京と帰郷を繰返した若き日々、聖書を耽読し、教会に通った。詩人犀星を培った基底部の時間が甦り、行きずりの異国人である自分は「露西亞のをとめご」に共振するのである。「きみが上か／わがさちか」の繰返しに赤の他人同士の二人の魂が交錯する。

生身の肉体を持つ存在としての共振には、田端に住んでいた時期に白系ロシア人のワシリイ・セストビートフと親交を持ったことが影響している。「駱駝行」の「七、邂逅」で犀星は、田端時代のワシリイの生活ぶりを「尋常一様でない赤貧のなかにゐても、妙に信仰的な宗教くさいところがあつて朝はお茶と林檎一つ、晩も同じ食事を摂つてゐるやうであつた。それでゐて生計の苦しみを憫へるとか、人に取り入るといふやうな卑しさがなかつた。」と回想し、哈爾濱での一二年ぶりの再会を「ワシリイ氏の眼には涙さへ光つて見え、私は感情を押し殺すのに相当用意せねばならぬやうであつた。」と述べている。ワシリイとの再会と交流は「あやめ文章」にも描かれ（「一、あやめさく」「二、哈爾濱のチヨコレート」）、「ワシリイの死と二十人の少女達」（『文芸』12巻9号 昭30・7）では、第二次世界大戦後の窮乏の中で命を断つた氏への思いが語られている。敬虔な信仰と清廉な生活を貫いたワシリイは、犀星の聖書とロシア文学受容を露西亞という土地に繋ぐ存在だったのである。

表層的記号的イメージから入り、過去の時間を介して都市の肉体に触れようとする犀星に対し、知覚による印象に限定し、一貫して表層性を語ったのが、春山行夫の『満洲風物誌』（生活社 昭15・11）である。春山は、冒頭で「旅行記だけは古来から素通りの印象、眼による知覚のたのしみを以て生命とする。」と「内地からでかけた文学者の満州を見る見方が皮相であるという不満」に対して異議を唱え、「旅行記はいはばデテイルの興味である。それはまた見られた対象の量的な、外在性の面白さであると同時に、見る側の人間の持つてゐる角度の質的な、内在的な面白さをも意味する。」（東京／奉天／旅行記）と述べる。具体的な細部への着眼はその人の感性や意識のあり様を映し出すのである。それは、「あとがき」の「総合的且つ想像的・創造的な、主知やイメージや秩序の結晶にまで高められる機会」という旅行観に照応する。「我々がいままでに知識として受取り、概念として覚えこんだ事柄」は知覚による体験を介してヴィ

ジョンへと昇華されるのである。言い換えれば、「自然と文化につながるすべてに対して、それら自身の持つてゐる地質学的な生理やメカニツクな物理の発見に一つ詩 (Poetic) を感ずること」である。ここからは、知覚を抒情に囲い込むのではなく、対象の客観的な構成要素や関係性から喚起されるものとして捉え、昇華のメカニズムを成立させようとする春山の詩法が窺える。

春山は「傳家句」に「國際小説的な秘密」を感じ取り、「一方では海からの交通による連絡と、暗黒にとざされたシベリヤ蒙古方面からの連絡が、所謂ルートをなしてゐるためではないか。」と「満人財閥」の「秘密取引」の経路を想定し、客観的な要素を捉えようとする（「哈爾濱／傳家句」）。「松花江の埠頭の裏側」の商店街では「大きな歯茎を赤ペンキで描いた入歯の店、ゴム靴や支那沓を並べた店などが、ジョイスの『ユリシイズ』の意識の流れの場面のやうに押し合つてゐる。」（同）と乱雑な光景は夢幻的な光景として感受される。物資や商品の不可視のルートの想定が、顔が見える商いではなく、乱脈な品物の充満した空間を作るのである。「迷路のやうにつづいた蟻の通るやうな路次」には「真中の板塀を隔ててその両側が共同便所のやうに狭く区切られて」いる娼婦窟があり、「もう夕方で、さうした屋並みの正面に聳える埠頭事務所の裏側が、くつきりと空に立体的なシルエツトを描いてゐる。その向ふは松花江であるといふ空気の冷たい動きが、ひしひしと身に感じられる。」と春山の目は閉塞と開放が踵を接している空間を捉える。「かういふ自然といふものは人間的な醜悪さには無関心に、むしろそれを地上的な調和に変へるやうな魔術的な力を持つてゐるものなのであらう。それは人間的にはポオドレエルの地獄の世界ではあるが、情景それ自身としては超現実的な美しさを持つてゐる。」という感想は、自然と人間が関知せず背中合わせで同居している都市の一断面を切り取つている。風景を対象化し、一定の距離感を保つてゐるからこそ見えてくる特徴である。旅行者として風景の外側に立つという位置の取り方は、白秋とも共通するが、外側という前提を方法化して対象と知覚の接触から意識化されるものを表出したのが春山である。

春山は、犀星のやうに、都市に堆積した時間と自己の時間と交錯させようとはしない。「キタイスカヤ街」では「寒気のはげしいせいとか、内地のやうに道路にあげ放しになつた店は一軒もない。だから果物店などは飾窓が第一線でポス

ターの図案のやうにバナナやメロンが一面に上から吊られてゐて、その間に色彩のさまざまな色テープが土人のスカートのやうにさがつてゐる」と飾窓の必然性を氣候という地理的要因から考え、陳列の印象は食物としてではなく色と形の記号として語られる（「哈爾濱／キタイスカヤ街」）。「莫斯科瓦經濟商」といふ店の飾窓は、そのなかでもシユルレアリストの絵を見るやうな奇妙な組合せである。この店はロシア語では、モスクバ・エコノミカとか何とか読むのであらう。真中が入口で左右に飾窓があり、左手の窓にはミシンの上に古ヴァイオリンがブラ下つてゐて、古タイプライター、一寸した機械工具、小学校ロシア地図、ロシア魚類・鳥類掛図、トランポリン^{Trampoline}が雑然と並べてあり、「（同）と脈絡のない隣接性の増殖に心惹かれてゐる。春山は「詩」を見出す対象として「それら自身の持つてゐる地質学的な生理やメカニツクな物理の発見」を挙げていたが、それは対象が内包する時間も空間的に変換された現在への関心である。

風景の外側に立つた上で、春山とは逆に、空間化された時間の感受を肉体的な極限にまで推し進めたのが、逸見猶吉であろう。『満洲浪漫』第3輯（昭14・7）に発表された「地理二篇」（「海拉爾」「哈爾濱^{ハルビン}」）には、人間的な交流を断固として拒絶する土地が描かれている。「哈爾濱」では「埠頭区^{ブリスツク}ペカルナヤ／門牌不詳のあたり秋色深く／石だたみ荒くれてこぼるるは何の穂尖ぞ／さびたる風雨の柵につらなり／擾々たる世の妄像ら傷つきたれば／なにごとの語るすべなし／巨いなる土地に根生えて罪あらばあれ／万筋なほ欲情のはげしさを切に疾むなり／在るべき故は知らず／我は一切の場所を捉ふるのみ」と体温を奪われたかのような光景は深部を揺り動かし、病める「欲情のはげしさ」として表出される。川村湊は、猶吉のより早い時期の詩群「ウルトラマリオン」について、「≪血ヲナガス北方 ココイラ グングン密度深クナル 北方 ドコカラモ離レテ 荒涼タル ウルトラマリオンノ底ノ方へ——≫」（「報告」「学校詩集」昭4・12）等に触れつつ、「厳然たる北方の外的環境、氷雪の無人地帯を、壮絶な精神世界の暗喩として構築しようとしたものである」と指摘している。^{注22}「ウルトラマリオン」の詩篇は北海道旅行から得たものであるが、昭和十二年一月、日蘇通信社新京駐在員として新京に居住して以降の作「哈爾濱」にもその志向性は通底する。風景に対する異和が精神の深部を掻き立てていく光景は、そのような空間に共振する心象の隱喩である。「海拉爾」では「凄まじき風の日なり／この日絶え間なく震撼せるは何ぞ／いんいんたる蝕の日なれば／野生の萼を嚙むごとき／ひとりなる汗^汗の怒りをかんぜり／

げに我が降りたてる駅のけはしき」と攫われるような風に「汗の怒り」を感じ、「大興安のみぞおちに一瞬目を閉づる時過ぎるもの／歴史なり／火檻樓なり／永遠煌みがたき汗の意志なり」と異国の歴史が襲いかかる幻影を見る。異質の光景がその風土に根差し、歴史の堆積を経たものであることを感じ取り、地霊を立ち上がらせるのである。「黒竜江のほとりにて」（昭18・1創作^{註4}）は次のように歌う。

アムールは凍てり

寂としていまは声なき暗緑の底なり

とほくオノン・インゴダの源流はしらす

なにものか厲げしさのきはみに澱み

止むに止まれぬ感情の牢として黙^レだせるなり

まこと止むに止まれぬ切なさ

一望の山河一切に蔵せり

この日凛烈冬のさなか

ひかり微塵となり

風沈み

滲みとほる天の青さのみわが全身に打ちかゝる

ここでは時間も凍結し、源流の記憶も痕跡もない。搔き立てられる「切なさ」は「感情の牢」という心象風景となる。ここでも風景は喚起された心情の喩である。一方、犀星は、「春の濁り江」で松花江を「うら寒きさざなみなるかな／氷をまげてかちかち鳴れるに／われはその一片を手にくくひ／はるか茫たる対岸を眺め／日本にある娘らに思ひを馳せたり、／あはれ松花江の水澄むことなく／濁りにごりて行くところを知らず」と歌う（「すらぶの琴 哈爾濱詩集 終

章)。日本の家族を思い、「あはれ」という詠嘆で抒情の架け橋をする犀星と、橋を掛けるのではなく異和を風景として自立させる猶吉との相違が明瞭である。肉体的感受と言つても、犀星は空間の体温に接点を求め、猶吉は人間的基準を超えた地霊との交感に反応する。

犀星は、「哈爾濱」という都市も満洲の平原も一個の大きな人格の喩として捉えている。しかし、日露戦争の戦跡に對してはそうではない。「旅順」(三角帆 哈爾濱詩集 初章)では、「旅順の道路は眩しく／日のひかりは道ばたにあふれぬ。／海は葦を溶き／帆は蕊のごとくならびたり。／此処こそは旅順なり。／われは二百三高地のうへに立ち／二百三高地のはつ夏に逢ひければ／いたいけなる蒲公英をも愛しけり。／此処こそは旅順なり。」と葦のような海の色や「蒲公英」という個別の対象と向き合うことはできるが、「二百三高地」の重さは概念化を超えてしまう。その重みが「此処こそは旅順なり。」「二百三高地のうへに立ち」「二百三高地のはつ夏に逢ひければ」という事実を確かめる線返しとなつて表出される。「荒野の王宮」では、東鶏冠山北堡壘を「われは眼をみひらき／ホテルのごとき白き砲壘に／過ぎんとする風の音に耳をすましけり。」と記号的表層的に捉える。これは、白秋が「滿蒙風物唱 上巻」(遼東春寒／東鶏冠山)で、「寒月は谷を埋むる屍にまた冴えたらし或はうごくに」「命にて一人一人と跳び入りしまた声もなし塹の深きに」「息はつめて死角に對ふ敵味方この壘の中に敢て憎みし」と戦闘状況を追体験しているのとは対照的である。犀星は、この堡壘について、「駱駝行」(四、杏花村)でも「東鶏冠山北堡壘は爆破された戦蹟のままであつたが、白いホテルの部屋々々をつらねたやうな廃坑の美しさを、その窓々や入口や長い坑道の間に見せてゐた。」と描いている。「私はベトン掩蔽部を占領してから一尺を争うたといふ、想像もつかない凄惨な白兵戦を思ひ耽つたが、かういふ実感に永い間遠ざかつてゐたことに私の不覚があるやうに思はれた。」という「不覚」の現状に立つた印象であり、構えるところはない。二百三高地に對する感想も同様である。「処々に濃い紫色を滴らす葦の花が幾株となく咲いてゐたが、何故かその美しい花を摘み取ることが控へられた。七千五百人の肉と魂とで占領したこの山頂には、花らしいものが咲いてゐなかつたからである。そして今はただ余りにも明るい光のしたに私は言葉無くして歩いて行くだけであつた。」(同)と葦の美しさと陽光の眩しさに違和感を抱きつつも、それ以上の意味づけはされない。ここには、「実行す

る文学」の勇ましい言挙げからの覚醒後、満洲事変以降の「環境的時局色」（伊藤）で見られまいとする犀星の用心深さが働いていると考えられる。それは、対象をどの次元で捉えているのかを表出し、人格的喩、記号的喩、事実の提示の区別を行うことでもあった。

六 醸成される風景

「ソ聯といへる国」が現実の時間であることを知りつつ、「古き露西亜」の時間を遠望しようとする姿勢は、眼前の光景を介して過去の時間と向き合い、眼前の光景を超えることでもある。このような風景の媒体性は、犀星に師事し親交があった立原道造を想起させる。阿毛久芳は、立原の『抒情小曲集』評（『四季』4号 昭10・2）について、『抒情小曲集』とサン・ピエール作『ポオルとヴィルジニイ』が併記されていることに注目し、立原が「海を眺めて日を送つてゐた生活」においてポオルの見ていた風景と、「海浜独唱」の風景を同種のものだとし「ていることに対して、「見る風景が、見る風景としてありながらそのまま異空間化した自然となる」特徴を指摘している。それは、「現前の風景を突き抜けた空間の息吹を感じること」であり、「自分が呼吸できる空間の表現への通路として、自分の見る風景、自分の読む風景があればよかつたのである。」と阿毛は述べる。阿毛の指摘は「ノート」（昭10・4・3推定^註）の記述からも窺える。映画「宝島」を観た後の風景が、「それは童話のやうな夕暮れだつた。茜色の空には三日月と金星とが並んでうすい色でその形を空から切抜いてゐた。その前には、建物のシルエツトが、描かれてゐた。ゴチックの尖塔の形である。そしてそこから、濠に沿つて正しい透視図法に従つて柳の並木があつた。」と人工的な装置のように描かれている。それは、「僕のなかには、ジム・ホーキンスとジョン・シルヴァが別れを告げあつてゐたばかりであつた。その海の上の景色がまだはつきり心にのこつてゐた。それは帆船船だつた。そこへ不意に、こんな中期の絵葉書のやうな景色がとびこんで来た。」とたつた今体験したばかりの映像空間と運動し、映像的体験の延長として眼前の風景を捉える感受性である。更に、休憩時間に目に留まつた、二人の弟を連れた「女学校三年ぐらゐの少女」に気づき、「僕

は心のなかで半分づつ、三日月と金星と茜色の地に描かれた尖塔の影絵のことと、この少女たちのことを考へた。それははしあはせな心持であつた。」と風景と「少女たち」の姿はイメージとして等価になる。それは、「Marchenweis (編註 巧妙な作り話の意) とつぶやきながら、こんな言葉がこの時間にふさはしいのはなぜかしらと考へながら。」と時間的変容を受けつつイメージが構築されていくことへの自覚でもある。少女たちは目黒行きの電車に乗つて行つてしまひ、「僕」は日比谷の停留所に一人残される。「僕は先刻見た柳の並木道の方へ歩いてゐた。その尖塔を眺めながら、もうその少女のことは、完全にこの風景に場所をとりかへられてゐた。」と「少女」は喚起されるイメージの一地点に過ぎない。「僕はこんな風景にはげしい愛情を感じてゐた。一生のうちの或るとき、僕はこんな風景のなかにゐる、」と立原にとつて眼前の風景は一回的であり、忽ち変容するイメージの追認である。時間は対象の内部に堆積することなく、刻々と対象を変容させていく。犀星にとつて風景は時間の痕跡を確かめる媒体であるのに対し、立原にとつて風景は時間の痕跡をとどめずに通過していくイメージの媒体である。

津村信夫は「犀星の詩業」で「とくにハ爾賓を歌つた「中央大街裏」等々の詩は、私にとつて興深くあつた。氏の青春である「愛の詩集」を記憶する読者には、少女ネルリの像や成長したネルリの呼吸をきくやうに丁々と迫るものがあるではないか。」と印象を述べている。詩人の成長と共に風景も育つていくという犀星の特徴を言い当てている。犀星は、『泥雀の歌』で「トルストイとかドストエフスキイとか、ゴンチャロフとか、ガルシンとかチエホフといふやう」な往年のロシア文学の耽読について、「私の頭のすみの方からだんだん小説といふものでない、実際の露西亞を永く旅行してそこで見たり会つたりしたことのあるやうな、変な実在的な人物にまで小説のなかの人間が生きて見えて来た。」と回想している(「十六、『愛の詩集』」)。耽読がもたらしたイメージの肉体化が時を経て、過去の感動とそこからの距離感を内包した現実の肉体との遭遇になる。

イメージも「実在的な」肉体的な持つて内面化してしまう犀星に対し、立原が羨望と隔たりを感じていたことを阿毛が指摘している。阿毛は、『抒情小曲集』評後に書かれた草稿「室生犀星論」(昭10・4、5推定)について「奇妙な屈折」を見、立原が捉えた「隨筆と詩に見る犀星の多様な顔、文人の奥の頑強な城、死とすれちがった面ガマエ」につい

て「犀星への深い理解とその理解が問い詰めてくる自己の言葉との齟齬に拘泥している」姿を読み取っている。文中の「僕は誰と別れるのだらう」という繰返しは、両者の資質の相違の明白な認識であると共に、「犀星への親愛を（深めこそすれ）そこないはしなかつたし、また自己の方向を全否定することになつた訳でもない」立原の位置の表れであると阿毛は述べている。阿毛が指摘するように、「室生犀星論」の立原は揺れている。「ただその千の顔に感心し、その表情でない多くの顔が行はれる一つの顔に粉をふいた洪にうつとりするのだ。」と犀星の多面性を支える強靱な自己を見、「一切、僕のやうなものにも、音楽とすれちがつたやうに、はげしい面ガマへはなさないみじめさははじきとばすのだ。」と犀星の実体感が自分の脆弱さを粉碎してくれるように思う。しかし、「すべてが僕とはとほい光景だ。而も鏡にある故にそれは僕の掌にある。この物理のたはむれは僕に希望に見えてゐる」と資質的な距離感が認識という「鏡」を媒体に鮮明な像として掌中に収められることに、犀星と自分が交錯するあり様を見るのである。「捕へた犀星は黙つてゐた。彼は決して疲れない。疲れてゐるのは幻影だ。それと同じことが僕に就てもいへよう。そしてそれが僕に就いては、このペンをおかせるのだ。」と「幻影」の疲労という共通項の抽出は「面ガマへ」の追求へと進むことはない。「僕は終りでないときにばかり、物を終らせるすべを知つてゐる。そのおかげで僕のいのちはつづくのだ、一生。」と恣意的に終りを設け、「ああ、未来の時間は際がない。」と流れる時間に身を委ねて決定的な何かの出現から身を躲そうとする。立原は強固な「一つの顔」を保持するのではなく、「僕の弱さ」に拠るのである。

犀星も、直面の回避という立原の特徴を捉えていた。『我が愛する詩人の伝記』（中央公論 昭33・12）の「立原道造^註」で、犀星は「夢のあと」（昭13春 推定^註）の一節を「おまへの 心は／わからなくなつた／《私の ころは／わからなくなつた／（後略）》と引用しつつ、「この『夢のあと』一篇は立原にはめづらしく、心に突きこんだ現はれを見せてゐる。抒情の世界で溜息をつく詩の多い中で、この『夢のあと』は或日の机の上で書きちらしてゐる間に、突然、殆ど自然にこんな現はれを見せた四行を彼は別の紙に書いて、のこしても宜い詩のうちへ入れたものらしい。」と述べている。立原には珍しい直截な吐露に犀星は注目したのである。「抒情の世界で溜息をつく詩」の一例として、犀星は「夢のあと」の前に「さびしき野辺」（昭13・7、8推定^註）を引用している。「いま だれかが 私に／花の名を ささ

やいて行つた／私の耳に 風が それを告げた／追憶の日のやうに」と始まるこの詩は、「だれか」を追い求めようとはしない。「いま だれかが とほく／私の名を 呼んでゐる……ああ しかし／私は答へない おまへ だれでもないひとに」と「だれか」は特定の肉体を持たず、「私」の過ぎ行く時間を喚起する装置として昇華される。

立原が実体感を映し出す鏡として犀星と自己を交錯させたように、後年の回想ではあるが、犀星も、抽象化され昇華された関係性を構築する立原に自分との相違を認めつつ、垣間見える直截な心情に接点を見出していたのではなからうか。眼前の光景が関係性への媒体であり、それを介して固有の風景が成立するという意識は立原と相通する。しかし、立原の時間が想起されつつも肉体を形作らず通り過ぎるのに対し、犀星は想起された時間を風景の厚みへと変える。

「室生犀星論」と同質の逡巡と実行を感じさせるのが、「FRÄULEIN A. MEROHE GEWIDMET」（室生朝子に献ず）という献辞が付いた「旅人の夜の歌」（『四季』18号 昭11・6^歳）である。

降りすさむであるのは つめたい雨。

私の手にした提灯はやうやく

昏く足もとをてらしてゐる、

歩けば歩けば夜は限りなくとほい。

私はなぜ歩いて行くのだらう、

私はもう捨てたのに 私を包む寝床も

あつたかい話も燭火も——それだけでも

なぜ私は歩いてゐるのだらう。

朝が来てしまつたら 眠らないうちに。

私はどこまで行かう……かうして
何をしてゐるのであらう。

私はすつかり濡れとほつたのだ 濡れながら

悦ばしい 追憶を なほそれだけをさぐりつづけ……

母の あの街の方へ いやいや闇をただふかく。

「私の手にした提灯」とは今後の見通しの隠喩であろう。見通しはなく、諸々の慰藉も捨てたのに、とにかく歩かなければならない。歩く程に闇は深まり、「なぜ私は歩いてゐるのだらう。」「私はどこまで行かう……かうして／何をしてゐるのであらう。」と自問を繰返す。これは、「ああ、未来の時間は際がない。」が、「ほんとうにこれでやめよう。／僕は誰と別れるのだらう。空しかったといひやうもない。ただ、さよならだ。／だが何も終りに来たものはありやしない。」と時間を内面化できず、時間と行為とのずれを感じつつ決断する「室生犀星論」の心象風景である。慰藉を「悦ばしい 追憶」にすることは、現実的には犀星一家と過した軽井沢での夏の日々のようであり、観念的には犀星の「面ガマへ」から離れて希薄な肉体性を自覚しつつ、決定を回避しつつ生きることである。立原は、「室生犀星論」で「僕は死をおそれ沈黙するあまり、僕を死と沈黙に送るのだ。このやうに書きつづけるだけが生なのに、僕はここでやめるのだ。(略)ただおそろしい。それを僕のその日々に、頭のなかにいっぱいになる出たらめな観念ではかられる物の姿だ。流れ去らない時間のカスだ。僕は決心のあとでためらふのはそのためだらう。」と述べる。立原にとつて時間の痕跡は「流れ去らない時間のカス」という生の固着化、物象化であり、生の沈殿に足を掬われぬように動き続けなければいけない。生の方法を意識しながら実行に踏み出す立原。時間の二重化を自覚しつつ風景を描いていく犀星。『哈爾濱詩集』における風景の方法的と肉体性は、犀星と立原の相互の影響の現れではなからうか。犀星が感じ取った「心に突きこんだ現はれ」とは、ある決定的な瞬間に直面してしまった立原の声であり、立原が羨望する犀星の「面ガ

マへ」とは、時間的存在であることが生きた方法と化している犀星の肉体性である。

終りに

犀星の満洲旅行は文学的原点の確認であると共に、肉体的詩法の確認でもあった。時局的偏向性を介して読まれることを注意深く避けつつ、自分の詩作を見つめ直す旅であった。見知らぬ異国で砂塵に捲かれて窮死するイメージを打ち出し、対象の命と自分の命の呼応に詩が生れることを改めて見出した。それは、一対一で向き合いきれず内面化できない対象の発見でもあった。白秋の満洲旅行を射程に入れつつ、白秋の安定した絵画的な構図とは異なる動的な関わり方であり、朝鮮の古寺で三好達治が感受した超越性とは対照的な現前性である。内在する方法が及ぶ範囲を確かめつつ、自己に堆積された時間を手がかりに風景の内部へ入っていくこと。これが、「序に代へる数章の詩」及び「哈爾濱詩集」での犀星の詩作である。

旅行者という通過的立場に立つて表層的印象と地理的イメージとの繋がりを方法化した春山行夫、精神の深部の喩として風景を捉えた逸見猶吉とは異なり、犀星は表層的印象から入って時間を遡行し、過去の憧憬と目の前の光景が交差する地点に風景を見出していく。眼前の光景を超えた風景が自己の生を喚起する媒体性は、昇華された関係性として風景を構築した立原の影響も考えられる。媒体でありながら生々しい肉体を持つのが、犀星の風景である。どの次元で共鳴しているのかを捉え、対象の多層的な肉体性が見えた時に固有の風景は成立する。満洲旅行から二〇年の歳月を経て犀星が『哈爾濱詩集』を刊行したのは、生きた時間が流れる自立した風景を掴んでいたからである。

注

- 注1 初出『新女苑』5巻5号(昭16・5) 6巻2号(昭17・2) 引用は『室生犀星全集』第8巻(新潮社 昭42・5)による。
 注2 伊藤信吉『室生犀星 戦争の詩人・避戦の作家』(集英社 平15・7)の「第一篇『哈爾濱詩集』——露西亞文学の古き

おもかげ」。

注3 注2と同書の「第二篇『大陸の琴』——棄子捜し・孤児のさすらい」。

注4 『駱駝行』所収。引用は『室生犀星全集』第7巻（新潮社 昭39・9）による。

注5 『此君』（人文書院 昭15・9）所収。引用は注4に同じ。

注6 『筑紫日記』（小学館 昭17・6）所収。引用は注1に同じ。

注7 広告の所在は軽井沢高原文庫の大藤敏行氏の御教示による。

注8 『詩集 哈爾賓』の所在について、大藤敏行氏、室生犀星記念館の嶋田亜砂子両氏に問い合わせ、御教示を得た。大藤氏は津村の「今度一卷になつて上梓される大陸の歌」（傍点引用者）という言い方が予定であることに注目し、嶋田氏は犀星と親しかった津村が原稿段階で読んだ可能性を推測している。

注9 『岩波講座 近代日本と植民地』7 文化のなかの植民地（岩波書店 平5・1）の「II 大衆と「外地」／大衆のオリエ
ンタリズムとアジア認識」。

注10 注2に同じ。

注11 阿部正路「室生犀星と中国」（『室生犀星研究』4輯 昭62・4）

注12 『白秋全集10 歌集5』（岩波書店 昭61・4）の後記（中島国彦）による。

注13 引用は『白秋全集11 歌集6』（岩波書店 昭61・6）による。

注14 『きよろろ鶯』（書物展望社 昭10・7）所収。引用は『白秋全集22 詩文評論8』（岩波書店 昭61・7）による。

注15 引用は『三好達治全集』第1巻（筑摩書房 昭39・10）による。

注16 引用は注4に同じ。

注17 引用は注11に同じ。

注18 『駱駝行』所収。引用は注4に同じ。

注19 引用は注12と同書による。

注20 引用は注13に同じ。

注21 引用は『定本 逸見猶吉詩集』（思潮社 昭41・1）による。

注22 川村濤『異郷の昭和文学——満州と近代日本——』（岩波書店 平2・10）の「Ⅲ 偽りと幻の新都——新京 三 詩人たちの北方幻想」。

注23 注21と同書の菊地康雄の年譜による。

注24 注23に同じ。

注25 引用は注12と同書による。

注26 阿毛久芳『四季』における『抒情小曲集』（『近代文学研究』7号 平2・10）引用は『日本文学研究資料新集23 佐藤春夫と室生犀星——詩と小説の間』（有精堂 平4・11）による。

注27 『立原道造全集』第4巻（角川書店 昭47・1）の「編註」（堀内達夫）による。「ノート」の引用も同書による。

注28 注26に同じ。

注29 引用は注27と同書による。

注30 初出『婦人公論』43巻8号（昭33・8） 引用は『室生犀星全集』第10巻（新潮社 昭39・5）による。

注31 『立原道造全集』第1巻（角川書店 昭46・6）の「編註」（堀内達夫）による。

注32 注31に同じ。

注33 引用は注31と同書による。「編註」に「A. MIKOHUは室生朝子」とある。

*テキストは『定本室生犀星全詩集』第1巻（冬樹社 昭53・10）及び第2巻（同）による。振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。なお、著作の初出は『室生犀星文学年譜』（室生朝子・本多浩・星野晃一編 明治書院 昭57・11）による。