

Title	トポスとしての島
Author(s)	内藤, 高
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2005, 45, p. 1-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/5176
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

トポスとしての島

内 藤 高

1. はじめに

ギリシャ神話を始めとして<島>は、古来から文学を形成する一つの重要な場としての役割を果たしてきた。例えば、ギリシャ神話の世界では、『オデュッセイア』の中のカリュプソやロートパゴスなど快楽や長寿と結びついた楽園のイメージをしばしば構成する。愛の島シテール島のイメージも後世に至るまで（例えばワトナーの絵画）しばしば反復されるトポスであろう。

また、その閉鎖性、完結性、独立性等の故に、島はしばしばユートピアの空間として設定される。トーマス・モアの『ユートピア』では、まず冒頭に人間の労働によって、独立した空間として一つの島を造る作業が喚起されている。後のユートピア的文学においても、島がその場を構成する例は数多く見られる。

近代以降においても、こうした島の世界は、文学や芸術において模倣・反復され、作品の枠組みを作る。例えば古代神話の楽園的イメージに関しては、18世紀後半の『ブーガンヴィル世界周航記』（1771）において南太平洋の島を語る際に、ヴェルギリウス『アエネイス』のデイドーの島の描写が大きく影響しているように⁽¹⁾。

島に関する様々な象徴的意味や属性を思いつくままに挙げてみると、例えば次のような事項を挙げることができよう。輪郭、全体性、完結性、浮遊の中の限定（ユートピア文学）。楽土として。始源性、神話的（無）時間。純粹無垢の空間としてのイメージ（ベルナルダン・ド・サン＝ピエール『ポールとヴィルジニー』）。愛の島。エロスの空間、性的歓待の場（デイドロ『ブーガンヴィル航海記補遺』）。女性性、母系性、父に対して、母との結びつきの強さ。島ー（女性的）身体の表象（ヴァレリー『若きバルク』）。閉ざされた場、自意識のメタファーとして、自閉症的空間（クローデル『繻子の靴』における日本の一つのアスペクト）。島と庭園、博物学的趣味、ルソー、ロマン派的自然感情。北の島ーアイルランド、ケルト神話。南の島ー南国志向（生命、太陽）、再生の場。島の作る距離、遠さ。島流し、犯罪者・故郷喪失者などの作る空間。流刑、再構築の場（ナポレオン伝説）。小さな世界、疑似王国、文明の発展過程の模倣（『ロビンソン・クルーソー』）。人工性、実験の場（ポートアイランド）。魔法・魔術的空間（モーム『雨』の中の雨の役割）。

こうした性格を何らかの形で保持しながら、近代以降の文学でとくに重要になってくるのは、島の問題が楽園願望やエキゾチズムの問題と同時に、国境など境界の問題やコロニアリズムの問題と深く関わってくることであろう。18世紀後半以降、タヒチ、サモアなど植民地の南洋諸島を舞台とする文学は、英仏文学などに数多く登場する。スティーヴンスンの『南海千一夜物語』、モームの『月と六ペンス』、『雨』、ロチの『ロチの結婚』、そして、ハーンのカリブ海を舞台とする文学、ゴーガンの『ノアノア』もその中に含めることができよう。19世紀後半から20世紀初頭にかけて書かれたこれらの作品は、西洋の侵入によって、半ばく混血化>された島の現実と、島に彼らの夢を求める文学者たちの<幻想>が微妙に交錯するテキストとなっている。そこでの作家自身のアイデンティティの問題も当然重要な問題となってくる。そうしたとき島は本国以上に、様々な要素の対立する緊張の場となるのである。

近代日本の文学や芸術も、この問題と決して無縁ではない。島国日本において、元来、島を舞台とする古典も多い。（「俊寛」の喜界が島、為朝伝説、西鶴 etc.）また江戸時代においては、新井白石『南島志』などの琉球研究や北斎の『琉球八景』など南島についての関心を始めとして、日本をとりまく周辺の島への関心はさらに高くなる。「稲づまや浪もてゆへる秋津しま」という蕪村の句のように、国土全体を鳥瞰するかのよう、島として意識して詠んだ作品も存在する。明治以降、近代国家の成立とともに、まず国境の確定・拡大という意味で、こうした島の輪郭というものが問題になったことはいうまでもない。そして文学や芸術がそれに付随するケースもある。明治20年、伊藤博文は大島、沖縄などを視察するが、それに随行した画家山本芳翠は沖縄の絵を多く残している。⁽²⁾

本稿では、こうした時代を経てやや後、文学や芸術に島が重要なモチーフを構成するどのような作品が現れ、それはどのような意味を持っているかについて考える試みである。島が重要なトポスを構成する作品は数多く存在し、とてもまだ詳細に立ち入った論でなく、とりあえず概観として論を進めたいが、⁽³⁾明治後期頃から第二次世界大戦終戦後にかけて幾つかの特徴的なタイプの、島を舞台とする作品が存在するように思われる。不完全であることを承知の上で、幾つかの傾向を追ってみたいというのが、この小論の狙いである。

2. 南方への憧憬と西洋の模倣

ところで、明治後期から大正にかけての文学や芸術の変化の時期は、大まかに言って浪漫主義の時代の到来であるとともに、一つの新しい文学や芸術の形式の確立の時期でもある。モチーフとしての<島>の新しい形での出現はこの両方の問題とも密接に結びついている。当時の文学や芸術のなかに、島が、テーマと形式の両方のレヴェルで、新しい意味を担った形で入ってくるケースが多くなるのである。そしてそこには翻訳詩の問題など、外国文学の影響も既に大きく関わってくる。

こうした問題に関して、蒲原有明はまず注目すべき詩人であろう。いうまでもなく彼の第二詩集『獨絃哀歌』(1903)は、ロセッティを始め数々の外国文学の影響や日本の当時の文学や絵画(藤島武二『天平の面影』)の傾向を強く反映した、浪漫主義的雰囲気溢れる作品が多いが、遠い過去への憧れなどと同時に、空間的にも遠く隔たった「彼方」を詠った詩が、既に特徴的に現れる。「破船の後——南海の孤島」という副題のついた「獨語」では、「海ぞわが恋、いかなれば／おもひかなしき、／海ぞいのち、／見よ波はあふれ、日こそ照らせ。／(中略)／幸さちなのともよ、蔭かげもなき／珊瑚さんごの島ね、——／日こそ燃ゆれ、／井いをもとむれども潮湧うしおわきぬ。(以下略)」、こうした詩句に現れるように、海、波、南の方位などが、すでに憧れを含んだモチーフとして有明のロマンチズムの一つの側面を決定している。⁽⁴⁾「蓮華幻境」という仏教的タイトルの詩も、その樂園涅槃の地が、「『かなたへ、君よ南へ、緑の国、／情の日の彩饒にぎはき空の下へ。』——」というほとんど宗教性を失い、南国への情熱的憧憬とそのまま重ねられて謳われている。

そして有明に関してさらに注目すべきは、第三詩集『春鳥集』(1905)に収められた「姫が曲」という長編詩であろう。この詩は有明が新しい象徴詩としての詩の形式の確立を狙ったものの一つであり、用いられる語や表現の形式も、『獨絃哀歌』よりもさらに神秘化された曖昧性を多く伴ったものとなっているが、テーマ自体は南国性を強く帯びた一種の神話的な恋物語である。

『何処いづこへ汝いまししのびて』と、
 南の宮おおたるびの大足日、
 まよひ、なげきに堪へかねて、
 多摩たま姫ひめの手を手に執とらす。
 (嗚呼ああ、うたかたや、
 惜しむとき、消ゆるとき。)

『何処へいまし出てゆく』と、
 大椰おおやし樹しげる国の王

南の国の王なれど
 今はまどひの園の草、
 (嗚呼うたかたや、
 浮ぶとて、痛むとて) (以下略)

この詩は、南の島を舞台とした島の王と泉の精の物語である。満月の夜、泉から出てきて熱帯の葉陰で憩う水の精を、酋長アティが捉え、子を作ることになるが、人間世界で子を産むことは、水の国の母の死を意味する。今引用した冒頭の連に続いて、この水の精の我が身の上の告白、水に戻ろうとする泉の精を追うが水の世界に到達できないアティの物語が語られることになる。大椰子、黄羽胡蝶、「紫金羽の／碧胸毛の垂尾鳥」、素足の姫など南の島を喚起するモチーフは数多い。そしてこの詩は、王と泉の精の異類婚という神話的性格をもっている。有明とも親しかった青木繁の画題によく現れているように、当時のロマン主義的傾向のなかには、神話・伝説的テーマがよく現れるが、この詩でも、島がそうした神話伝説の場として、日常の空間とは別の意味を担った場となっており、空間的な隔たりと同時に、時間的にも遠い距離をもつ、神話的世界を謳った詩となっている。

ところで、注意すべきことは、この詩の冒頭で作者自身によって説明されているように、この詩が W・W・ギル(Gill)による『南太平洋の神話と歌謡』(*Myths and Songs from South Pacific*)から材源をとっているという事実である。原話は「泉の妖精(The Fairy of the Fountain)」というハーヴェイ群島・ラロトンガに伝わる伝説だという。イギリス人宣教師ギルの人類学的な学術的書物が、日本の近代詩成立の上で、媒介者となり、それは南洋の島に対する西洋的関心のありかたも含めた上で、日本の詩のモチーフのあり方に大きな影響を与えているのである。⁽⁵⁾

このように、日本近代文学で島を謳う詩などの中には、既に西洋の影響が強く存在する。まず明治後期に日本に紹介された西洋の作品の翻訳詩には、彼方への憧れ、遠い距離の中にある種の憧憬を謳う詩が多い。そしてヨーロッパの詩の場合、憧れは、とりわけ南という光の空間へと向かう。そして、こうした詩が、日本でも好んで翻訳され、受け入れられることになる。そもそも、本格的な翻訳詩の嚆矢ともいえる鴉外訳のゲーテ「ミニヨンの歌」もまずこうした南への憧憬を強く意識させるものであったろう。木下杢太郎が天草の乱等に引かれて明治40年、北原白秋、吉井勇たちとともに九州旅行をした際にも、その時モデルとして、頭の中にあっただのは、ゲーテのイタリア紀行であったことを後に回想している。「二三年前ゲーテのイタリア紀行を読み、それに心酔していましたから、そういう見方で九州を見てやろうという下心でした」と告白している。⁽⁶⁾「明治末年の南蛮文学」1942)ゲーテのみならず、ボードレールの「旅への誘い」などにも彼方、輝く空の国への誘いが謳われている。こうした作品が、日本の文学者の異国趣味などのモデルになったケースは数多い。

上田敏の翻訳詩集『海潮音』(1905)も、直接島を謳う作品はないが、よく人口に膾炙した、テオドル・オオバネルの「海のあなたの」などは、遠い海の彼方への憧憬をよく伝える詩である。「海のあなたの遙けき国へ／いつも夢路の波枕」は、非常に口ずさまれた句である。あるいはまた「山のあなたの空遠く」など、「あなた」というものが、引き起こすロマ

ンチズム、遠い空間を思う心の高まりが、『海潮音』のなかでは一つの重要なテーマとなっている。

こうして、何らかの形で西欧の文学の影響を受けて成立する日本の近代詩、翻訳詩には、まず遠い距離（とりわけ南の方の）を思い、彼方への憧憬を謳うことが一定の定数として根付くことになる。

3. 近代日本画における南の島の表象

ロマンチズムの表象としての島、こうしたテーマは、また同時期に並行して絵画にもあらわれる。絵画の方がより直接的といえるかもしれない。ここで大正初頭、1910年代の島の絵の隆盛に目を向けておく必要がある。しかも、この傾向は風景の写実風な洋画よりも、絵画の革新を目指す近代の日本画の方により特徴的に現れるようにおもわれる。例えば、赤や青などの思い切った純色が利用される国画創作協会の絵画など。そしてこうした傾向の出現に関しては、とりわけゴーガンの強い影響は見逃すことはできない。それは、原色の大胆な利用や単純化された画面分割など表現手段のレベルと南国の生命感の追求など主題・思想のレベルで同時に現れてくる。

ゴーガンの絵が『白樺』に初めて掲載されるのは、明治43年5月第1巻第2号の『タヒチの女』である。このときには、解説はほとんどつけられていないが、高村光太郎が『早稲田文学』でゴーガンについて論じていることが紹介されている。ロダン、クリンガー、ビアズリーなどが中心的な紹介の対象となるこの時期は、第2巻のシリーズでも、まだほとんど『白樺』の中に、ゴーガンは登場しない。しかし第3巻では、第1号から小泉鐵訳によるゴーガンの『ノアノア』の翻訳の連載が始まる。独訳からの翻訳である。掲載されない号もかなりあるが、第4巻第10号で、この翻訳は完結する。大正2年である。

日本画においても、ゴーガン熱ともいえるべきものが生じる。土田麦僊が、伊豆大島や志摩の波切の旅行をとおして、『島の女』（1912）や『海女』（1913）など、単純化された海浜風景に素朴な土着の美に溢れた原始的ともいえる半裸体の海の女たちを描いたことはあらためて指摘するまでもないであろう。豊田豊によれば、『海女』の制作の準備のために波切を訪れていた麦僊は、同じく波切に滞在していた小林和作にゴーガンやマチスなどフランスの新興芸術について熱っぽく語ったという。

和作と二人で会話する時は、麦僊は眼を輝かして、海女の肉体美を讃嘆し、当時雑誌白樺で紹介されて居るゴッホのタヒチの少女と海女を比較し、仏蘭西の新興芸術を説いてマチスにまで及んだ。⁽⁷⁾

ゴーガンの影響に関しては、『白樺』以前に田中喜作なども重要な紹介者として注目しなければならぬだろうが、ともかく第1回国画創作協会展（1918）の出品作を見るだけでも、その一つのピークを確認することができる。くっきりとした海と山とのコントラストをもつ小野竹喬の『波切村』、島の中であるか、そうでないか、断定はできないが、山間の溪谷で水浴をする男女をまさにゴーガン風に思い切った赤や青の原色で描いた野長瀬晩花の『初夏の流れ』、ピロードのような山の斜面に雲のようにふわふわと葉叢が漂う伊藤草白の『島』、いずれも風景ではあるがそれを描いた人の感覚や感情が強く伝わる個性のある風景である。

これと同時に、院展系の絵画でも、思想的背景に異なる点はあるにせよ、南海一島がかき立てる人間感情、情熱、生命感などを表現しようとする点においては、共通する部分も多い作品が存在する。南ということに関しては、日本美術院の創設者岡倉天心が1901年（明治34年）には、インドに渡航するなど、インドという空間が果たした役割は大きい。インドはいうまでもなく、聖地として宗教的、思想的背景を持つ場合が多いだろう。しかし、1914年にインド、中国南部などに赴いた今村紫紅が残した『熱国の巻』（実際はシンガポールの風景などが重要な意味を持つようだが）のように、高く並んで聳える椰子の木、赤や朱の衣裳や家の屋根、波や小舟、そして画面全体を通して感じられる光や熱、こうした画面はほとんど宗教性をもたない、近代人の感覚と生命の礼讃を謳った画面の印象を与える。とりわけ、紫紅は、当時肝臓病を病んでおり医者からの忠告も聴かずに渡航したという。また天心の死や、紅児会の解散など外的な困難もいろいろ多かった時期の、一つの脱出の試みともいえる。こうしたトータルな形での、ロマンチックな行動を背景としている。病身をおしてあえて行動者として光と風と夢そして生命を南に求めるという意味での中島敦（その南洋行きに関してはもっと様々な角度から検討する必要があるが）と紫紅の行動は非常に接近する。

大正4年日本美術院同人となった富田溪仙も、1916年（大正5）沖縄を旅行して、同年『沖縄三題』を残している。芭蕉が生え、帆船の停泊する入江を描いた風景が一つ、鯨取りの風景をユーモラスに描いたものが一つ、小村の市場の日傘をさした小さな店の連なりと山の方に上っていく家の連なりをリズムカルに描いた風景が一つ、この三つからなる。いずれもリズム感のある構図をねらったもので、穏やかなユーモアのある、活気に満ちた作品である。思い切った山の形のデフォルメや山肌の青緑色の使用など、大胆で単純化された描き方が画面に力を与えている。それが、素朴で飾り気のない島の生活を喚起している。

こうした絵画について、この論の枠内でまずいえることは、絵画においても、まず憧憬があり、次いで実際に旅行可能な空間が拡大するにつれて、近代化する日本社会の現実からの一つの脱出の場として島という場が意味を持ちつつあるということであろう。それは、近代日本の一つのアンチテーゼとしての場の意味も持ちつつある。ゴーガンの刺激はもちろんある。しかしそれだけでこうした作品を見ることもまた不十分なように思われる。少なくとも

これまで挙げた作品は、思い切った原色の利用などとともに、簡素化され、素朴化された形態、そしてそれが一種のユーモアを出すような効果が狙われている。島の風景には、一種の素朴趣味、プリミティヴィズムが窺われる。ゴーガンの生命主義は確かに思想的支えとしてあるのかもしれない。しかしゴーガンの画面に窺える一種の生硬さとは違うものを、こうした日本画家たちは求めているように思われる。紫紅、溪仙などの画面では、波は「へ」の字型に極めて様式化された形で描かれている。それ以外は水が細かく描かれているということはほとんどない。穏やかで、音楽的ともいえるリズムカルな線がそこにあるだけである。紫紅の中の屋根の赤や木の緑、溪仙の山肌の緑青など思い切った色彩の利用、それらの色は明度が高く、面を覆うのではなく、限定されて用いられているので、程良く装飾的な効果を作り出している。塗り残しや、画面と一体化した空無の空間など、省略も意図的に利用されている。南画的雰囲気を感じさせる部分もある。麦僊の『海女』も、紺青の海面など、色面による大胆な画面の分割はあるが、海女の身体など簡略化されたユーモアのある線であり、海の白波なども様式化したユーモラスでのどかな表現である。画面全体に琳派など屏風の画面の影響も強く出ているようにみえる。

こうしてみると、これらの絵には、思想的背景としては、ゴーガンの始源の探求、生命の探求などの影響はあるだろうが、島の表象に関しては、どこか東洋の雰囲気の漂う理想郷的世界として描かれているのではないだろうか。のどかで、どこかユーモラスな世界がほとんどであるようにおもわれる。圧倒するような自然や激しく溢れるそれぞれの人間の生命の強調とはやや違う穏やかな調和の世界がそこにある。ゴーガンの例えば『タヒチの牧歌』のように、どこか最後まで人間臭さが残るような雰囲気もない。ゴーガンの場合、人間中心主義の痕跡は消えないのである。そして画面には様々なシンボリック・イメージが配されている。反キリスト教的なイメージかもしれないが、そこで描かれているものが、人間中心的な「意味づけ」にされていることは疑いない。これに対して、今採り上げている日本画では、人間はむしろ小さく描かれており、周囲の風景と調和や親和性のある空間が出現している。日本画という枠が単に技法やテーマの枠だけではなく、一つの世界観の枠組みでもあるとするならば、ここではゴーガンなどとの違いも明らかになる。また文学というジャンルとの違いも問題になってこよう。ともかく、このように絵画は大胆な色彩の使用や、島や海の表象に伴う簡略化された画面によって、ある意味では、我々の憧憬に近い、素朴で、力強く、光や熱、生命に溢れる島という空間を、明治末から大正期のロマンチズムの波の中で、文学以上に出現させたともいえる。

なおこうした絵画とともに、今村紫紅などの影響のもとに、1916年インドに赴き、その成果を『熱国妍春』として現した石崎光瑤にも注目しておく必要がある。この作品では、主眼は熱帯の植物や極楽鳥などを近距離から描く、ほとんど森の中だけを描いた画面となって

いる。熱帯性の植物の葉の、目を強く撃つ線と緑、朱色の花と鳥の白、ほとんど隙間のない色面は、ある意味では見る者を窒息させるような南の森の濃密さを感じさせる。人間はいない。奄美の田中一村など、人間をほとんど描かずに、南の島にまず動物や植物などを通して生命やエロスの表現を求める一つの傾向に道筋をつけたものともいえよう。ともかく1910年代、南の島の表象は次々と日本画に登場するのである。

4. 無意識の領域

文学の場合はどうか。絵画ほどには、直接的で素朴な表現に留まることはできなかったのではない。とりわけ大正の時代が進むにつれて、島というモチーフが、素朴な憧憬と結びついた異国趣味に留まらない文学がでてくる。その一つの現れが、東京を中心とする急速な都市の肥大化と結び付いた問題である。江戸川乱歩の幾つかの作品は、その一つの運動の方向を示す。「群衆の中のロビンソン・クルーソー」(1935)という彼のエッセーは、問題となるところをよく伝えている。本来のロビンソンはほとんど問題とならない。人気のない島で、独立心と創意工夫によって小さな王国を作り上げていくロビンソンの姿はもちろん数多くの翻訳(例えば巖谷小波訳『無人島大王』1899年)を通して日本に伝えられている。だがそうしたイメージはここにはない。乱歩がこのエッセーでとりあげるのは、アーサー・マッケンという小説家の自伝小説である。ロンドンの下宿屋でまったく他人との交渉をもたず、自己の夢のなかで生きる男、「都会のロビンソン・クルーソー」の物語である。ロビンソンはもっぱら厭人病への秘かな憧れ、こうした「潜在願望」を語るために引き合いにだされる。このエッセーでは、ロビンソンが長く読み伝えられてきたのも、こうした願望のせいだと強調される。著者によれば、そこには一種の深い懐かしさがある。それは都会の中の犯罪者の心理とも共通するものがあるとさえ彼はいう。ともかくそれは都会に溢れる群衆の奥底、無意識のレベルにひそんでいるものである。こうして、ロビンソンは都会の日常のアンチテーゼとも言うべき役割を担うことになる。都市化・巨大な近代の進行とともに、それに対抗せざるを得ない人間の無意識を担う領域がまた強く意識されはじめる。それが、また一つの文学的トポスを生みだし、その資格で島が問題になることも生じてくるのである。

これに先だって1927(昭和2)年に書かれた乱歩の『パノラマ島奇談』は、人口島の描写などに様々な脚色はあるものの、まさにこうしたロビンソンをそのまま小説化したような作品である。都会に出てきて、大学を卒業しても定職につかず、文学、建築、絵画と様々なことに首を突っ込みながら、現実化することもなく、ユートピア建設を夢想する主人公。しかし彼は偶然と一種の犯罪によって、一つの島を手に入れそこを楽園化する。そこで展開される美は、様々な光学装置によって変形された海の「奥底」の自然が作る恐怖の美、まさに意識の深層に訴える美といえるだろう。そして主人公の犯罪を疑う妻をこの島で殺すという犯

罪シーンにおいて、この小説は一つのクライマックスを迎えることになる。島が前の段落でも述べた無意識の容器ともいえる空間を構成するのである。

5. 異国趣味の隆盛——幻想と自然

日本の領土的拡大は、文学にも大きな変化をもたらす。まず異国趣味の文学の中の島が挙げられる。谷崎潤一郎や佐藤春夫はその代表であろう。谷崎は中国や印度などを舞台としてさまざまな異国趣味の文学を展開したが、「アエ・マリア」のなかでも、さりげなくハワイのフラダンスの踊りや唄を挿入している。佐藤春夫の『女誠扇綺評』は、現実の台湾の風景に、謎の多い物語を融合させた異国趣味と幻想性の混じり合う作品の代表的な例であろう。

エキゾチックな自然、西欧の異国趣味の模倣、コロニアリズム的側面、こうした要素があるにせよ谷崎や佐藤春夫の作品は、今述べた江戸川乱歩と共通する要素も含んでいる。幻想怪奇というものが、現実主義的傾向が進む日本、とりわけ都市部に対抗する過去へのノスタルジーという時間的性格を強くもつようになる。江戸川乱歩など、自国の身近な空間の中で、こうしたノスタルジックな空間を求めようとした作家達とは異なり、異国に大きな刺激を求めようとした作家達も（画家達も）得ようとしたものは、大差がなかったかもしれぬ。画家三岸好太郎は、上海で中国の新聞『申報』のインタビューに答え次のように答えている。「日本の最近の文化は現実主義的傾向のものばかりであるが、中国はまだ幻想主義的世界を保っており、自分たちが中国に来たのも、つまりはいささか幻想的イメージを求めてのことである」⁽⁸⁾。こうした見方が、ある意味では「遅れている世界」としての中国というものを前提とした、オリエンタリズム的なものを無意識にもっていることは当然だが、ここではその批判が主眼ではない。ともかく、怪奇な事件（その典型は殺人や自殺による人の死だが）が「自然」に起こる場としての異世界（モームの「雨」の、降り続く雨のなかいつの間にか殺人が行われる南の島などその典型的な舞台であろうが）、そうした場が、現実主義の進行する東京のアンチテーゼとして求められるのである。こうした意味では、絵画よりも文学の方が幻想性が強くなる。文学は想像力の世界の中でより飛躍することができる。谷崎の場合、島自体は少ないが、中国やインドを舞台とした異国趣味の文学は、『西湖の月』（1919）『天鷲絨の夢』（同年）——いずれも月光のもと、水面に美女の死体が浮かぶ——など典型的な作品として挙げることが出来る。日本を舞台とする「アエ・マリア」でも、それに通じる傾向は存在する。ここでは異郷の中のハワイがある。横浜の町中で聴くハワイの音楽団の音楽、山の手のアパートで夜聞こえてきた不思議な音楽。「月影が射す」中、「チョキ、チョキ」という拍子につれて、フラダンスを踊るハワイ人の姿、娘の歌のこの上もない音色。「その唄の節には南国的な、明るく晴れ渡った疲れたような気分の底に、一種のやるせない悲しい心持が酌み取られた。」谷崎においては、ハワイさえも、明るい南国の白日のもとにおかれ

るのではなく、異国の夜の月影の下に、幻想的に、夢のなかから立ち現れるものなのである。月夜、音楽、女、悲哀、こうしたものが谷崎の異国趣味のほとんど定数としてここでも現れるのである。

佐藤の場合、島という空間の持つ意味は、谷崎より複雑な様相をおびている。

例えば、その複雑さは台湾旅行を経て書かれた『女誠扇綺評』にも現れている。いうまでもなくこの作品には、谷崎と共通するような、怪異談的側面がある。かつては裕福な一族が所有し、今は廃屋となった空き家から聞こえる一族の最後の娘の声とされる幽霊じみた謎の声。一族の繁栄にいたるまでの過去を語る時には、反抗するものは老女さえも何のためらいもなく殺してしまうような、一族の善悪を超えたエネルギッシュな過去が語られる。そこには、異国という場での物語の際にしばしばとられる極端化、誇張化が混じっているだろう。日本と違う台湾の地はそのことを可能にするという〈異国趣味〉の利用が、無意識的かもしれないがそこに働いていよう。しかし、最後の種明かしの結末、日本人との結婚を嫌がった台湾人女性の話など現実的歴史的側面もある。またこの作品全体が、空想的ロマネスクの傾向の強い台湾の詩人とこの土地に来て半ば職務に投げやりになっている日本人の新聞記者との会話を中心に進行していくことを考えると、一種の相対化がそこに働いており、単に怪奇談を述べるという単一のトーンではないことも感じとることができる。そしてさらに、佐藤のこの旅行自体が、彼の恋愛問題という背景を強くもっていることも、ある意味では彼が自然な感情でこの地に接近できない原因を作っていることにもなる。「日月潭に遊ぶ記」(1921)にも、台湾に対する佐藤の複雑な見方、それゆえに結果的にこの地に対する距離が感じられるし、同じ場所を舞台とした「旅びと」では(1924)では、稼ぐために内地からやってきた女に対する同情と距離というものがあり現れてしまうことになる。川本三郎氏が指摘するように、「蝗の大旅行」のなかに無条件の南国の島の礼讃、佐藤の台湾での上機嫌があるが⁽⁹⁾、佐藤と台湾の複雑な関わり方については、他の稿に譲ることにする⁽¹⁰⁾。

しかし島ということを考える上では、ある意味では、さらに単純化された形で、島の自然や人間が語られる、終戦直前のインドネシア方面への旅行記は、台湾の場合とは異なる点から注意する必要がある。川本氏も前掲書で指摘しているように、終戦直前にもかかわらず、このインドネシア行では、この南の島において、むしろ島そのものを楽しむ旅を佐藤はしている。そのとき書かれたテキストの一つに、「東印度の人々」⁽¹¹⁾というエッセイがあるが、ここで彼は、一般に流れている俗見などに対しては距離のある立場をとる。様々な消去法によって、彼が与みしない見解は否定されていく。例えば当時広がりを見せつつある「インドネシアの無知と無気力」という見方への疑問が提起される。彼等は本質的に無知、無気力が、必ずしもそうはいえまい。しかし、生活力旺盛な中国人に比べると、どうしても劣る事は確

かである。佐藤はそれを政治的な環境と風土的影響のせいとみる。そして、彼等を本当に評価できるようになるためには時間がかかると。時間的なく遅れは指摘しているが、それを決定的なものとして断定しているわけではない。

こうした、現在については、いわば判断保留の状態においたうえで、彼が特に強調しようとするのは、彼等の芸術的側面である。「彼等は実行力に富む現実家の気質よりも芸術家らしい天稟を持った民であるらしい」と記している。そして、この箇所での注意すべきことは、彼等に向けるべき眼差しとして、ジャポニズムの文学者ゴンクールが、日本に向けた視線と同質のものを持つように勧めていることである。

ゴンクールは我が浮世絵を見て、これだけの美術を持った国に文明がない筈はないと云ったとか聞くが、我等もジャワ更紗を見てほとんど同じ事を云ひたい。

こういった後、佐藤の論は、食事（あまり積極的な評価は与えられていない）を除き、ほとんど美学的観点が中心になる。皮膚の色と衣裳の適合を強調することに終始するのである。まず皮膚の色が正確化される。単に黒いといっただけではいけない。日本人のなかで特に黒い自分（佐藤自身）よりも少し黒い程度である。「牛乳入り珈琲の色」といふのがインドネシア女の理想とするところであると聞く。（この表現は、カリブ海女性の皮膚の色を称賛したラフカディオ・ハーン表現を思い起こさせる。）その土地の美にふさわしい皮膚の色がある。「ジャワの自然を背景として人間を見る時、男女にかかはらず人種の如何にかかわらず色の黒い方が確かに美しく感ぜられるからである。」この皮膚の色と衣裳との適合が次に問題になる。その「うす汚くよごれたような色彩」も、その土地では「思ひの外美しく立派に感ぜられる」。「それは山野を背景とした田園で見出された時最も美しい」。市中や、西洋風の室内などでは全くみすばらしくみえることが強調される。土地の美ではない、西洋風の美の侵入は否定的に語られるが、身体や衣服と、土地、自然環境との調和を佐藤は強く確認している。さらに、彼の注意はカインとよばれる女の布の衣裳に向かう。肩や首に巻き垂らした単純無比な服装である。華僑たちの作り出した華美なカインとは違う。それは確かに人工の世界では映えない。しかし、「樹や水や土や空などの色合から暗示を受けたうへに樹皮や樹果、泥土などを材料として染め出されたといふジャワ更紗が大自然と調和するといふよりは、寧ろそのものが最初から既に自然の一部なのである。これを身につけてあるインドネシアは言はば木の葉の着物を身につけてあるようなものである。」そして、さらに華僑との衣裳の対比を述べながら、晴れがましさを羞恥の感情を持つ彼女たちの、それゆえの文明性を強調する方向に佐藤の論は向かう。「未開の民ではない」という言葉が繰り返される。これ以後もさらに、幾つかの衣裳の美が述べられるが、ここでは割愛する。ともかく、布だけ

でなく、その服装全体が、「風土や体質、生活などの上から最上のものに達している」、その土地にふさわしいものであることが力説される。

このように佐藤の幾つかのインドネシアの滞在記では自然・風土ということがもっぱら強調される。台湾のときのようなある種の文学性、感傷がない。一面からいえば、ここでは人間が自然の中に溶け込んで、ほとんど消失しているともいえる。衣裳や食事を除いて、ほとんど人為的なこと、人間の感情や社会的なことは語られない。

「バリ島の旅」⁽¹²⁾も見逃すことのできないテキストであろう。昭和26年に刊行されているが、バリ島旅行は、昭和20年1月、終戦以前であり、そのとき書かれた原稿は、半年後に、未定稿のまま『文芸』に発表されている。それが改稿されて発表されたものである。

このエッセーでも、島の意味は一つのトーンで染められているわけではない。冒頭でバリに赴くための役人に向かったの渡航申請の場面がまず記されているが、そこでは西欧特にアメリカの姿勢と、自己の距離が強調されている。当時起こっていたアメリカ人のバリ熱、胸を露わにした島の女性に向けるアメリカ人の視線がまず強調され、それとは違う自己の立場が表明される。外国人が書いたバリ案内とは違うバリそのものからまず啓発を受けたい、彼はまずこう主張する。続いてバリ島に渡ったときの風景などの印象の違いが展開される。まず花。ジャワ島と違い、ここには花が少なくさっぱりとしている。南において、佐藤の場合、花はしばしば樹木に地位を譲る。ジャワ島の花の多さ、そして埃っぽさは、オランダ人が持ち込んだものだろう。ここでも西洋のコロニアリズム的な視線そして嗜好を共有することが避けられている。こうした見方は、花と同様に人にも及ぶ。ここには、人が少ない、そして「混血らしい混血の目立たないのもよい」。島の胸を露わにした女性も、西洋人の眼差しによる「淫靡」という解釈とは違い、風土の労働に適した「健康に美しく素朴に野趣のある風俗である」。それを、倫理の問題として考え、淫靡としてみるこそ偽善であると。

しかし、このエッセーの中でも、インドネシアにおいては、人間というもの、台湾において示した人間との関わりりの深さが、弱まって行くような印象を受ける。この島で、佐藤がさらに引かれるのは、住まい、家の門であり、さらに島の空間の中心をなす一本の大樹である。ここでは、生活がさらに自然や風土に根付いていることが強調される。ジャカルタやスラバヤで見たものを遙かに超えて、これまでの大木の観念を全く裏切るようなバンヤン（ようじゅ）、それは琉球や台湾で見たものをさらに遙かに超える。ここで佐藤にとっての南方一島の植物性は極点にきている。それはオランダがバリ島侵略を試み、王宮に火を放った際にも、焼け残った生の復活の神話的なシンボリックな意味を伝える。そして、この樹木そのものが、林ようになっており、それは一つの共同体を喚起させる。「何しろ林のようなどはいへ本来は一本の樹で本来同心、上下平等、渾然一体となって共存共栄し、どれがどの幹だか枝だか梢だか根だかそんな区別はなく、一本一本の幹のようなものも実は相互にそれぞれ他の枝

や梢や根を兼ねているのだから全体が部分であり、部分が全体である。」誇張された表現ではあるが、「万国共栄」の姿をこのバンヤンにみるのである。

このように島というモチーフを採り上げても、谷崎が怪奇的異国趣味の表層中心になるのに対して、佐藤の場合、幻想に留まりえない。自然という背後がどうしても最終的な拠り所として、しばしば登場することも忘れてはならないであろう。それを代表するのは樹木である。インドネシアの紀行文に現れる自然への言及を人間の軽視ととくに解釈する必要はないであろう。花から樹木へ、ここでは、例えば「木の国」(1926)⁽¹³⁾というエッセーで出身地の和歌山の新芽を吹く杉の樹木についての礼讃を書いたように、自己の原点を模索し、そこに回帰しようとするような志向がある。

6. 南への懐疑

前に述べたように、近代の日本におけるこうした島への注目は、西洋近代の文学・芸術とも密接に結びついてきた。西洋の文学を模倣、追体験する傾向も強いのである。ゴーガンに典型的に現れるように、19世紀末の文学者や芸術家の南洋志向は、世紀末ヨーロッパ文明・社会からの逃走という性格を強く帯びていた。世紀末芸術は、死の喚起とともに、物質主義の肥大化や過度に道徳化された社会の中で生命の復権という意味も内包している。タヒチなどの島はまさにそうした理想の場となる。生命の場、神話的時間、両性具有など性の根源としての場、こうした意味が島に期待される。(ゴーガン『ノアノア』)そして日本の中でも、こうした生命の希求の意味での南島志向の影響が生まれてきていた。しかし、こうしたなかで南へ強い憧憬を示しながら、西洋的なモデルをそのまま模倣することへの懐疑が生まれてきたことも確かである。

文学者の中で、こうした志向を代表するのは中島敦⁽¹⁴⁾であろう。死の直前実際にパラオの島で過ごすことになる中島は、「真昼」で記されているように、西洋の文学によって、南への憧憬を培っている。ランボーのヨーロッパからの脱出の欲求、そしてさらなるモデルとしてのゴーガンやスティーヴンソン。パラオの島で書かれた「環礁」の様々な短篇は、実際に島で暮らしたときの現実と、生を激しく求めたかつての幻想との距離も示しているが、「内地」に留学した「外地」(島)の有力者の娘の話など、コロニアル的な現実の状況を考える点からも興味深い作品である。

こうした作品のなかでも、「真昼」は、島の熱帯の茂る植物の下、まどろむ私の中の意識、この島にやってきた私の根拠を厳密に問おうとした作品である。自分が北の地を旅立つ上で期待していた南方の至福とは何だったのか。「この昼寝の目醒めの快さ、珊瑚屑の上での静かな忘却と無為と休息」なのかと。心の動きとともに、様々な自己の現在を支える根拠が提示され、また否定されていく。新しい環境のなかに自己を置き、まだ知らない自己の力を試

すこころみ。だがそうした厳しい試練への願望はいつのまにか消え去っている。だが、そこに悔いはないのか。こうした、心の中での対立する対話が反復されていく。だがそうしたなかでも変わらないものがある。この島で、島の食事をとっているときも、「お前はいつもお前だ、少しも変わりはせぬ。」それは、決して現実の島、海や空を見るのではなく、ランボオの詩を模倣し、あるいはゴーガンの複製を見るだけの人間、あるいはギリシャ神話のオデュッセイアの世界で見てしまう人間、ヨーロッパ文学の亡霊にとりつかれている人間である。こうした自己がふっと意識され、こうした自己も相対化される。だが、それに脈絡なく続けられるのは、昨夜夢に見た東京の歌舞伎座の売店などの華美であるとも、通俗的ともいえるような、薄っぺらな風景である。中島の中での堂々巡りは、こうした平凡な風景、人工性、人為性の強い空間、一種の夢から覚める状態へと結局回帰していくのである。

そして、「風物抄」においても、中島の島の描写は不安定な様相を帯びる。風景は熱帯の原色の南国そのもの、あるいは西欧的視線によって捉えられた南国風景とは別の、むしろ漢詩的世界によって捉えられている時がある。細かい雨のもと目にはいつてきたクサイの島は、これまでみてきた島々とは違う様相を呈する。それは、「どう見ても、ゴーガンの画題ではない。細雨に煙る長汀や、模糊として隠見する翠の山々などは、確かに東洋の絵だ。(…)

純然たる水墨の風景である。」ここには唐の戴叔倫の詩句や宋の蘇軾の詩句が形容としてはいる。あるいはまた、ロタの島ではれいしの実が蘇東坡を思いおこさせる。このように、ある種の方向転換の要素も、南国の風景や風物の描写に介入してくるのである。

島の現実に関しては更に消極的なものしか感じることができない。島に住む日本人は、島を管理する警部補と公学校の校長のみであり、お互い反目しており、魚釣りの上手下手など些細なことが悪口の種となる。およそ自然主義文学的世界である。土地の現住民に対しても中島は全く共感を示していない。レロの石の遺跡、ミクロネシア、ポリネシアなど広汎な地域に及ぶかつての力強い文明、「強い意志と欲望」によって成立した文明に対する憧れの念は湧く。これに対して現住民は「愚昧」であると中島ははっきり述べているし、人から聞いたことだが、この土地の人々は「鼠を食べる」ということをわざわざ付け加えたりしている。

こうした点から言えば、実際に南の島にやって来て、現実の島では求められなかったことを中島はもう一度神話的な世界として自覚しようとしているともいえる。それを時間軸のレベルに置き直して、そのなかで彼自身の憧憬としてかき立てようとしたのではないだろうか。佐藤春夫の場合とは違い、中島の場合自然という背景にはなかなか戻ることができなかったように思われる。神話の世界、抽象性、一種の人工的思考を求めた人物である。それは、彼の古典へ戻るという内的運動に向かうしかなかったのではないか。

7. 戦後の島—再定位に向けて

第二次大戦の終了によって、こうした旧日本領の島々を舞台とする文学が一応終わりとなることはいうまでもない。しかし戦後ということを考えるうえでも、なんらかの形で、〈島〉というものが手掛かりとなる作品は多い。終戦から間もない時間においては、旧日本領の島々からの帰還ということが重要なテーマとなるであろう。そして、そのとき、回帰する場としての日本本土、とりわけ東京や大阪という大都市は決して確かな場ではありえない。久生十蘭の「母子像」(1954)も、短い小説であるが、こうしたテーマをよく伝えている。戦時中、父は失うが、サイパンで美しい母親と暮らすことに至上の幸福を感じる少年、母の命令に従って、一緒に死ぬのならサイパンで自決することも少しも悲しくはないと思う。だが母親に首を締め上げられて死にそうになった少年は、助けられ孤児としてハワイの学校に移された後、東京の方へ戻ってくる。サイパンから戻った母親は東京の銀座でバーをやっている。少年は姿を変えて、母親に会いに行くが、母はそれを好まない。母のフラットのベッドの下に潜り込んで、母親の情事を見聞かしてしまう少年。嫌悪から諦めへ。もう何もすることがないという意識、鉄道や石油自殺を試み、最後に警官の拳銃を奪い、警官に撃たれて死ぬ少年。サイパンで自決出来なかった母と子が戻った東京の地は、結局それぞれにとって〈虚無〉の空間である。島に対比して、東京という空間が非常に不確かな、非限定の場と化す。

林芙美子の『浮雲』(1951)も同様のテーマを含んでいる。大戦中にもかかわらず仏領インドシナで熱い恋愛の日々を過ごしたヒロインは、帰国以後も、混沌とした日本で、その思い出と男を忘れることが出来ない。東京に妻子もあり、さらに伊香保などで他の女性を誘惑し続ける男が、終わり近く再出発の意味もこめて、このヒロインと暮らそうとするのが、屋久島である。激しい雨が降り続き、樹齢数千年の大木がそびえ立つ屋久島。それは、仏領インドシナの自然が、つまるところ仮象の夢的な空間であったのに対して、ヒロインが病死する屋久島は、彼女が最終的に身を置く真の場ともいえる。この小説は、一人の女性の南国への思い出と戦後の日本の混沌のなかで揺れ動く恋愛の物語を通して、この日本人女性の浮遊する生の位置を定位しようとした物語とも読むことができる。その点で東京、その他の都市はヒロインがその中で、不安定に漂う場としての意味しか持ち得ない。結局そこで生き続けることは不可能であったが、屋久島はその最後のより所、そして再生への期待の場の意味を持っていたということができるのである。

屋久島の(……)土地は、(……)すべて官有林であった。仏印の個人の私有地にも足りない狭さだったが、小さい島であってみれば、土地なきところに、土地を求めるやうなもので、この狭い二万ヘクタールも、現在の日本にとっては、得難い宝庫であらう。朝鮮

や台湾や、琉球列島、樺太、満州、此の敗戦で、すべてを失って、胴体だけになった日本は、いまでは、台所の隅々までも掘りおこして、大家族を養はなければならないのだ。⁽¹⁵⁾

この小説が準備されていた昭和24、5年頃は奄美大島がまだ返還されていない、屋久島は日本の最南である。今の引用のように、時代的狀況の点からもこの島の意味が強調されている。こうした屋久島という場でもっとも根本的な役割を果たすのは激しく降り続く雨と樹木である。その樹木は、ゆき子の愛人、仏領インドシナで営林局の役人であった富岡が、日本での混沌とした生活の後、再就職の地として考えた和歌山の高野山の森よりも更に年月を経たものである。こうした場を背景とし、この中にゆき子のかつての仏印の記憶が浮かんでくる。美しいビエンホアの町。

小さいホテルで、ゆき子は、加野と富岡と、三人で、ここへ一泊した。仏蘭西人のホテルで、メエゾン・ポアソンという家号だった。看板には魚の尻尾だけが、大きく描かれている。

丁度空襲があつて、発電所がやられたあとだったので、三人は、火炎木の花盛りの黄昏の庭で食事をした。何処かの植込みで、奇妙な野鳥が啼いた。むせるような花の匂いがした。庭の芝生は、黄昏の光の底に、濡れたようなグリーンで、ゆき子の白い靴先が、木の卓子の下で、富岡の足とたわむれている。

牧野陽子氏の指摘にもあるように、⁽¹⁶⁾ 仏領インドシナの中でも高原の地にあるこの地は、他の箇所でもミモザの花が強調されるように、現実からは隔たった美しい<花>の空間であり、植民地の豪華な別荘やテニスコートが存在する光や白、明るい色や芳しい匂いによって特徴づけられる空間、それゆえにヒロインにとって、そして植民地化を目指した日本人にとっても<幻影>の空間である。その思い出が激しい雨の続く屋久島の現在、戦後に残された現実のなかで回想されるのである。上で述べたように、この屋久島という場は、まず古代から聳える樹木によって特徴づけられる空間である。花に対する樹木の優位という点からいえば、前に述べた佐藤春夫の嗜好とも重なってくるところがある。

そして、こうした現実の場では、何よりも雨の意味が強調される。仏印の夢を追っかけながら、ゆき子は死の床につく。外の激しい雨、「ノアの洪水のように、家そのものが、ぞっぷりと、水浸しにあっている」。ゆき子が、いろいろな物想いにふけているときに、彼女の胸元に、「激しい勢いで、ぬるぬるしたものが」が噴き上げてくる。

息が出来ない程の胸苦しきで、ゆき子は、ぐるぐると軀を動かしてゐた。両手を鼻や口へ

持つて行つたが、嘔き上げるぬるぬるはとまらないのだ。息も出来ない。声も出ない。蒲団も毛布も、枕も、嘔きあげる血のりで汚れた。

そしてゆき子は、自己の解体を意識する。牧野氏の論が強調するように、反復される「嘔き上げる血」のイメージ、雨と呼応するその激しさは、単に死のみならず、再生しようとする彼女の生命の強さも示しているのではないか。ノアの洪水のイメージも繰り返される。この水のイメージもゆき子たちの不安定な過去に対する審判であると同時に、洪水の後の新たな蘇りも予想させよう。事実、ゆき子の死の直前、ひさしぶりに雨が止み、目を開けていることができないほどの青空が広がるシーンが現れるのである。

詳細には立ち入らないが、この小説の中で、屋久島を予想以上に死と再生の空間に設定しているのに気づく。空間的な拡大が終わった時代に、南限のそれほど大きくない一つの島は樹と雨（いうまでもなく空に繋がる）という垂直軸のレベルで神話的世界へと結びついていく。林自身屋久島を訪ねるとき「戦争の頃、（……）ボルネオや、馬來や、スマトラやジャワ」を訪ねたことを思い出している⁽¹⁷⁾。『放浪記』の作家、たえず移動した作家にとって、それを締めくくるにはふさわし過ぎるともいえる空間だったのではないだろうか。

こうして、終戦直後の文学には、逆に縮小され、それゆえに集約性の有る空間として島という場に頼る傾向もでてくる。三島の文学としては、あまりに素朴かもしれないが、『潮騒』（1954）も、昭和20年代頃の日本そして日本人の位置を島に求めようとする一つの模索を示しているのかも知れない。伊勢湾の小島に、一つの集約された小ユートピアのミニチュアを求めるようとする試みである。

以上概括的に述べてきたが、島が文学的に働きかける一種の〈力〉は、以後も持続していると思う。この論を序説としてさらに検討を続けていきたいと思う。

注

- (1) 工藤庸子『ヨーロッパ文明批判序説』東京大学出版会、2003年、16頁
- (2) 高階絵里加『異界の海』三好企画、2000年
- (3) 本稿は2004年11月7日徳島大学で開催された日本比較文学会関西大会におけるシンポジウム「トポスとしての島」の準備原稿的性格を持っていることをお断りしておく。
- (4) 本稿では蒲原有明の詩の引用は、いずれも『現代日本文学全集58 土井晩翠 薄田泣菫 上田敏 蒲原有明』筑摩書房、1957年による。
- (5) この点に関しては、菅原克也氏も『「南蛮」から華麗島へー日本近代詩におけるエキゾティシズム』（東京大学 比較文学比較文化研究室編『ポスト・コロニアリズム——日本と台湾』所収、2003年）のなかで言及されている。

- (6) 西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム』中央公論新社, 2003年, 40頁
- (7) 豊田豊『土田麦僊の芸術』美術往来社, 1937年, 82-83頁
- (8) 西原大輔「大正日本のアジア幻想」『幻想文学』67号, 2003年7月, 87頁
- (9) 川本三郎『大正幻影』筑摩書房, 1997年, 203頁
- (10) 本稿では詳細に論じることができなかったが「日月潭に遊ぶ」および「旅びと」については, 陳萱氏論文「佐藤春夫の台湾像」(前掲『ポスト・コロニアリズム——日本と台湾』所収)に教えられるところが多かった。
- (11) この作品に関しては、『佐藤春夫全集』第22巻, 臨川書店, 1999年による。273-280頁。なお個々の引用の頁数については省略した。
- (12) この作品に関しては、『佐藤春夫全集』第27巻, 臨川書店, 2000年による。173-188頁。この作品の引用に関しても, 個々の引用の頁数は省略した。
- (13) 『佐藤春夫全集』第19巻, 臨川書店, 1998年所収
- (14) 中島敦の作品の引用は, 筑摩書房版『中島敦全集』、1976年による。個々の引用の頁数については省略した。
- (15) この小説の引用は『林芙美子全集』第8巻, 文泉堂出版, 1977年による。個々の引用の頁数については省略した。
- (16) 牧野陽子「「熱帯」の幻影—林芙美子「浮雲」における屋久島, 仏領インドシナと戦後日本」(前掲『ポスト・コロニアリズム——日本と台湾』所収)
- (17) 林芙美子「屋久島紀行」『林芙美子全集』第16巻所収, 文泉堂出版, 1977年, 12-24頁