



Title	都鄙にひらく《玩具箱》：『晩年』の中の「葉」 「玩具」
Author(s)	小澤, 純
Citation	太宰治スタディーズ. 2010, 3, p. 166-182
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97702
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

都鄙にひらく《玩具箱》

——『晩年』の中の「葉」「玩具」

小澤 純

I 『晩年』に響く“Nevermore”

「晩年」——その背表紙に空白を抱えた書物に刷り込まれる表題は、決して収録された十五篇の内的一篇を指すものではなく、また諸テキストの一傾向を指すのみでもなく、一冊の書物を束ねる象徴的な一語として、常に自らの在り方を最表層から名指しつつ、その意味の収束する ふるさと を探しあぐねている。

太宰治の第一創作集『晩年』は、一九三六年六月に砂子屋書房から上梓された。小説に辿り着く前に三度、「晩年」の一語が目に入る体裁を取る。巻頭の「葉」は、エビグラフの後に「死なうと思つてゐた。」と始まり、確かに「晩年」を想起させるが、「着物」によつてすぐに「生きてゐよう」と翻ることになり、以後、諸断片は死と生の往還運動を繰り返す。そして、いわゆる標準語で書かれた断片に紛れ、突如、文末に「ふるさとの言

葉で。」と指定される鄙びた第二十六断片が、半ば過ぎに置かれるのだ。そこでは「もくらもくら」ののの」と、独特なふるさと のオノマトペが多用され、ヴェルレーヌの引用で始まった前衛的な形式性に対して不協和音を奏でる。しかし続く小断片「たつた一言知らせて呉れ！ “Nevermore”」「二度と再び：しない」は、その多義性ゆえに暗示的な一句として、反復される「ずおん。」の語感に宿つた磁場を吹き飛ばし、架空のふるさと への回帰を切断するよつに、「葉」の結末に向かつて軽みと速度を増幅させる。対象を明らかにしないまま再来／再発を禁ずる“Nevermore”の反響が、書物全体に貫流する「晩年」の一語にも響き、裏表紙に刷られた書物の書き手「太宰治」というテキストのふるさと（を、『晩年』の諸テキストに散在する ふるさと 表象から遠ざけていくかのようだ。^①興味深いことに、「太宰治」がテキスト内に初登場する「ダス・ゲマイネ」（『文藝春秋』一九三五・一〇）は、『晩年』に収めら

れることなく、一九三五年三月に起きた「太宰治」の縊死未遂事件を素材とした「狂言の神」(「東陽」一九三六・一〇)は未だ執筆されていない。そういえば、巻頭に挿入された肖像写真は「太宰治」なのか「大庭葉蔵」なのか、「僕」なのか「私」なのか、そもそもキャプションがないこと自体を問わなければならない。^②

また、「玩具」が「作品」(一九三五・七)に掲載されたとき「葉」の第二十六断片をなぞるように「津軽の言葉で」と指定する「雀こ」は、目次に明記されないまま、あたかも「玩具」の諸断片を鎮める玩具置場のように寄り添っていた。だが『晩年』において、「雀こ」は十五の創作中、前半七作目に独立して配され、切り離された「玩具」は、末尾に「(未完)」と付け加えられ、後半十三作目に再配置された。周知のように、「葉」の末尾と「玩具」の冒頭には、どうにか、なる。「ノ」どころになる。「の」呼応があり、両テキストが共有するフラグメント形式も含めて、『晩年』の諸テキストに遍在する磁場の両極として、「葉」ノ「玩具」をその書物の両端に置く構成を、読者は「玩具」の冒頭に辿り着いたときに想像するかもしれない。しかし、その末尾は、ただ「祖母の子守歌」に対して「その余の言葉はなくもがな。(未完)」と「生家」というふるさとにおいて「言葉」の行く先を見失い探しあぐね、断片化されたまま「未完」を迎え、さらに「陰火」と「めくら草紙」が、締めきりなく控えているのだ。この「未完」の二文字は、「玩具」のみならず、

ふるさと の在り処だった「雀こ」を顛倒させ、「葉」ノ「玩具」の狭間に綴じ込む『晩年』全体へと向けられているのだろ^③うか。かつて奥野健男が「フラグメントを詩的精神によって排列したもの」と説いた「葉」の方法意識は、それぞれの機会に発表された諸テキストを再編成した「晩年」という書物全体を把握する鍵となる。東郷克美は「葉」について「作家以前の習作の断簡をこれも構成的に配列したものだが、見方によれば、「晩年」全体の構成も、この「葉」の構成意識の変奏とみられなくはない」と敷衍したが、関井光男は「葉」にプリコラージュの方法を読み、「晩年」に、テキストの諸要素を再構成するモンタージュの手法を捉える。^⑤

なぜ、『晩年』は、このように構成されたのか。例えば渡部芳紀は「道化の華」を中心に据え「虚の世界のなかに 永遠の愛と悲しみ を、真善美を表」す主調首を聴き取り、鳥居邦朗は配列順に「自伝的作品」「客観的手法」「小説方法模索の作品」と分割して考察を加える。また安藤宏は「作」との書き分けを一旦括弧にくくり、前半に「郷愁」と「逃避」の方法、後半に「演技・嘘」の方法を見出し、「ひしがれた自尊心の悲哀」と「作者自らの自意識と不安」を重ね合わせていくモチーフを抽出して示唆に富む。^⑧

本論は、「葉」ノ「玩具」の相関性と差異を手掛かりに、『晩年』に貫流する、仮構された「都鄙」の遠近法について考察する。米英の『都』と『鄙』を漂泊した詩人ポーの「大鴉」を想

起させる「Nevermore」は、「葉」の諸断片に、『晩年』全体に響き渡りながら、どこへと吹き抜けていったのか。「Nevermore」が再び持ち出され、ふるさとの疎外感が増幅され、「才能」よりも「作者の晩年」こそが「ひとに憩ひを与へ、光明を投げてやるやうな作品」を生む条件だと告げられる第九篇「猿面冠者」が、直前の「道化の華」とともに、『晩年』の分水嶺となっていることは間違いない。そして「墓標」としての「猿面冠者」の「題」が「書きかけの原稿用紙」に冠された後（それは「地球図」冒頭にある「シロオテの墓標」の完結性へと異議を差し挟む）、『晩年』後半のテクストは、文字通り「逆行」を多岐に亘り試み始めるが、「玩具」諸断片における原初の記憶への逆行が、「未完」のまま潰えるのは見逃せない。「めくら草紙」の末尾では「読者と別れる」ことへの言及と、「心にもなきふやけた描写を一行、否、一句だになかったこと」への矜持によって「さらば、行け！」の掛け声が響き、鉤括弧を付した「この水や、君の器にしたがふだらう」という企投によって、『晩年』は終わる。そして、裏表紙に「太宰治」の署名が取り残される。「この水」の行方を追うことは、翻れば「水」が去った後の「皺」（『晩年』の諸テクストに散見される）を凝視することにも他ならないが、「ふやけた描写」を峻拒する「心」と、「水」の行き先としての「君の器」に思い至り擱筆するこの末尾を、同時に『晩年』の末尾として重ね合わせ、書物に横溢する『世界像』を読み解きたい。そのために、まずは「葉」に揺曳する

『都』の作家・芥川龍之介——最晩年、ポーを「故郷に入れられなかった」詩人と記した^⑨——の幻像について考察する必要がある。

Ⅱ 「雛」／「哀蚊」の〈形式〉

「葉」の第四、五、六断片は旧作「彼等と其のいとしき母」（細胞文藝一九二八・八）を寸断し、再構成したものである。「その根底に、芥川の影響がある」と指摘されているが^⑩、大久保典夫は、「葉」のフラグメント形式自体を、或阿呆の一生」（改造一九二七・一〇）等、芥川最晩年の諸テクストと関連させている。続く第七断片「白状し給へ。え？ 誰の真似なの？」を受けてか、第九の断片では芥川「雛」（中央公論一九二三・三）からの「影響」を明示したうえで旧作「哀蚊」（弘高新聞一九二九・五・一三）を引用する。

彼は十九歳の冬、「哀蚊」といふ短篇を書いた。それは、よい作品であつた。同時に、それは彼の生涯の渾沌を解くだいじな鍵となつた。形式には、「雛」の影響が認められたけれども心は、彼のものであつた。原文のまま。

おかしな幽霊を見たことがございます。……」

この「哀蚊」が初出の「まま」でないことは多く問題にされてきたが、東郷は、「地主一代」第二回（座標一九三〇・五）

挿入の「哀蚊」に「若干の字句の訂正を加えたもの」であることとの動機を探る。初出「哀蚊」には「億万長者」への批判も紛れていたが、太宰自身の「家郷追放による故郷喪失、転向による自己喪失」を経て「葉」の中に再生した「哀蚊」こそが、作家「太宰治」の誕生にとつて「だいいじな鍵」であつた所以を見出し、その「喪失の浪漫的美学」が「思ひ出」「海豹」一九三三・四、六、七を導いたと跡付けた。「原文のまま」の言を信じ、仮に伝記的事実を重ねるならば、芥川自裁直後である十九歳の冬」に書かれた初出以前の原「哀蚊」は、芥川作品の「形式」に「彼」の「心」を流し込んだ「よい作品」として、初めて「葉」の中で発表されたことになる。渡部は「主人公が幼時を回想して語る話」であり、「ほの暗い家の中で、夢とも現ともつかぬ人の姿を見る」筋に「離」からの「影響」を読み取る⁽¹³⁾。また清水康次は、「語り手が事実や謎を暗示し、読者にはそれを読みとらせながら、自身は気づかないポーズをとるという二重の物語」を共通点として挙げ、「哀蚊」における「物語の二重性はそのまま、登場する語り手の内面である」仕掛けを読み解いている⁽¹⁴⁾。

ところで、「離」からの「形式」的な「影響」がテキストに明示されるのは、初出「哀蚊」でも「地主一代」でもなく、「葉」においてである。「哀蚊」の前に置かれた「彼」が「書いた」と示す「形式」によつて、初めて原「哀蚊」と「彼の生涯の渾沌」を繋ぐ回路が形成される。中村三春は、決定的に重要なのは

「哀蚊」の「私」の問題のみならず、表現部分の「彼」の問題であり、またその「彼」の問題に即して「哀蚊」を評価する語り手の問題」であると指摘する⁽¹⁵⁾。しかも「葉」は、この第九断片のみで完結するのではなく、前後に散在する諸断片とともにテキストを構成する「形式」である。直前に第八断片「水到りて渠成る」があることで「晩年」の最後を飾る「めくら草紙」冒頭の段落と響き合い、直後に「芸術の美は所詮、市民への奉仕の美である。」と続くことで、その「よい作品」の「美」は、「彼」の「心」だけに留まらず「市民」という外部への不可逆的な裂開が暗示される。

そのことを確認したうえで、遡つて「離」の「形式」について触れたい。「離」は、冒頭に「これは或老女の話である。」の一文が添えられ、その「老女」(わたし)によつて「横浜の或亜米利加人へ離を売る」顛末が語られる。ここまでの「形式」を考えれば、「老女」／「彼」を対象化する主体の位相を重ねられないこともない。しかし「離」には、「葉」におけるヴェルレーヌの詩句のようなエピソード「箱を出る顔忘れめや離」対「蕪村」があり、「哀蚊」に対応する語りの部分が終わつた後、さらに以下の付記が控えているのである。

「離」の話を書きかけたのは何年か前のことである。それを今書き上げたのは滝田氏の勧めによるのみではない。同時に又四五日前、横浜の或英吉利人の客間に、古離の首を

玩具にしてゐる紅毛の童女に遇つたからである。今はこの話に出て来る雛も、鉛の兵隊やゴムの人形と一つ玩具箱に投げこまれながら、同じ憂き目を見てゐるのかも知れない。

ここでは、「雛」の話と「この話」が「何年か前」／「今」に切り分けられ、その「書きかけた」／「書き上げた」間に、「四五日前」の出来事が挟まれる。「或老女」が語り手となる縁起は後景化し、書き手が「この話」を「書き上げ」る動機が迫り出してくるのだ。「紅毛の童女」の「玩具」となり果てた「古雛の首」を見て、「老女」の語りにつじ込められた「雛」が、同様にどこかの「玩具箱」に収められている「憂き目」を想像するが、冒頭の添え書きやエピソードにこの付記を包摂して、初めて「雛」の「形式」となる。「或老女の話」の中の「わたし」（お鶴）と「哀蚊」で「幽霊」の話を語る「私」は、「形式」的にも同位相であろう。しかし「老女」と「哀蚊」を書いた「彼」とは、語り手／書き手の差異を孕み、付記での書き手の顕在化を以て、漸くその「形式」の対応関係は埋まるかのように思える。しかし一旦刻まれた位相のずれは、そのまま「葉」総体の「形式」の剰余を、「雛」の「形式」と鏡合わせにしながら駆動させてしまつたろう。「雛」における付記の書き手の位相——「葉」では、第九断片も含めた全ての断片を構成する、無言の書き手に他ならない。「形式」には、「雛」の影響が認められた。けれども心は、彼のものであつた」という評言は「葉」のフラ

グメント形式の裡に埋め込まれたのであり、その「形式」と「心」の齟齬をなぞるように、「哀蚊」の内部と第九断片の外部へ、読み手は同時に彷徨しなければならぬ。

いわば「葉」は、不確定性の強い諸断片によって、「彼の生涯の渾沌」のみならず、無言の書き手という到達不可能な「渾沌」を産出する仕掛けなのではないか。その境界を攪乱するのが、エピソードや付記を含み込む「雛」の「形式」であり、「哀蚊」に伏流する「彼」の「心」という「形式」である。「雛」において語り手と書き手に断層があつたように、「葉」では、「哀蚊」の書き手である「彼」と、「彼」を対象化する第九断片の書き手と、諸断片を構成する無言の書き手は幾層にもずれている。にも拘わらず、「晩年」や「生涯」といった多義的な鍵語が、語り手／書き手の差異を再編成し、プレテキスト・「葉」の諸断片・『晩年』の諸テキストを跨いで氾濫し続ける。『晩年』の読み手は、巻頭において、語り手／書き手もろとも断片化され攪拌されて、帰着する ふるさと の当てもないままに投げ出されてしまつたのだ。

ただ、反復強迫のように現れる ふるさと への言及に注意深く目を向けると、第九断片と同様に短篇の「形式」を保ち舞台を「都」へと移す第三十断片に、第九断片を発端とする「渾沌」の糸口を探ることは、あながち間違ではないだろう。第十断片では「芸術の美」が「市民への奉仕の美」へと晒されるが、「哀蚊」が「よい作品」で「あつた」と過去時制で評され

たことに接続すれば、「葉」のみならず、『晩年』全般に散見される「花」のモチーフに、「哀蚊」における「都鄙」の遠近が醸す「美」から溢れ出した先を探さなければならない。第十一断片では「花きちがひの大工」は疎まれ、第十二断片では、触れれば「指を腐らせる」「花」よりも「散るまで青いふりをする」「葉」にアクセントを置く対話がなされる。ここに、タイトルでもある「葉」と「花」の拮抗が明示されるが、第三十断片のタイトルが「花」であつた可能性は見逃せない。⁽¹⁶⁾断片内部においては断片性を感じさせないまま「葉」に紛れた二掌篇を楳円の長軸として、芥川から太宰へと変奏される「都鄙」の「渾沌」を捉えたい。

Ⅲ 「葉」の中の〈哀蚊〉

そもそも、なぜ第九断片において「雛」の「形式」と「心」とのずれが強調されたのか。主題から考えるならば、「雛」は江戸幕府の崩壊後「横浜の亜米利加人」に雛人形を売らなければならない没落商家を舞台として、滅びゆく江戸文化への哀傷を描いた開化期物である。発表当時は、昭和期文学へと向かう潮流の中、盟友である久米正雄にさえ「説話の形式としては達者だが、芥川として、もう古い感じ」と評される。⁽¹⁷⁾しかし、習作時代の太宰には、上京以前、江戸文化への強い耽溺があり、芥川を始めとした「都」の「文人」作家に強い関心を抱いたことはよく知られている。安藤は「哀蚊」の系譜としてこの時代

を跡付けたが、「哀蚊」の「私」が「都」に在りながら江戸の「都」に憧れる位相に注目してみたい。

と申しますのは、私の婆様は、それはそれは粋なお方で、つひに一度も縮緬の縫紋の御羽織をお離しになつたことがございませんでした。御師匠をお部屋へお呼びなされて富本のお稽古をお始めになられたのも、よほど昔からのこととございました。私なぞも物心地が附いてからは、日がな一日、婆様の老松やら浅間やらの咽び泣くやうな哀調のなかにつつとりしてゐるときがままございました程で、世間様から隠居芸者とはやされ、婆様御自身もそれをお耳にしては美しくお笑ひになつて居られたやうでございました。

ここで興味深いのは、まず「私の婆様」が「都」の「粋」を習得していく様子であり、「縮緬の縫紋の御羽織」への強烈なフェティッシュや「隠居芸者」として離されることへの矜持が、「私」の目にも映っていることだ。「私」は、「咽び泣くやうな哀調」に「つつとり」しつつ育つが、その「都」への憧憬は、「婆様」に近接しながらも、「粋」からは逸脱したところにある。

それゆゑ婆様も、私の姉様なぞよりずっと私のはつを可愛がつて下さいまして、毎晩のやうに草双紙を読んで聞かせ

て下さったものでございます。なかにも、あれあの八百屋お七の物語を聞いたときの感激は私は今でもしみじみ味わうことができるのでございます。そしてまた、婆様がおたはむれに私を「吉三」「吉三」とお呼びになつて下さった折のその嬉しさ。らむぶの黄色い燈火の下でしょんぼり草双紙をお読みになつていらつしやる婆様のお美しい御姿、左様私はことごとくよく覚えてゐるのでございます。

自らが「草双紙」の中の「吉三」に重ねられる恍惚を、「私」は「今」も「味わう」のであり、それは、江戸の終焉とともに二度とは到来しない「物語」への、到達不可能ゆえに尽きない願望なのだ。「婆様」が焦れる「粹」は、そのフェティッシュと化したアイテムや所作の中に留まり続けるだろつ。「雛」においては、売られゆく雛人形への愛情を隠せない、わたし（お鶴）や父であり、またそれは「紅毛の童女」の「玩具」となつた「古雛」を見届け、「雛」の話を「書き上げ」る書き手も連帯している。「雛」に、多くの人物の涙が印象的に描かれていくことは見逃せない。しかし「哀蚊」では、「鄭」において前近代の「都」を体現する「婆様」と「私」との差異が際立っている。「雛」の「老女」のように間近で「都」の臨終に立ち会うことはできなかったにせよ、「婆様」は滅びつつある「都」の「粹」を鮮やかに纏い、「鄭」における「哀蚊」としての「はかない」死を美しく彩つた。

ところが「私」にとつては、やがて死を迎える「婆様」が紡ぐ「哀蚊の御覆物語」の声に身を委ねることこそが「美」の源泉なのであり、「婆様」に媒介された「吉三」になる倒錯こそが重要なのだ。そこでは、初発から「都」の遠近が崩れている。「雛」の話の書き手には、「古雛の首」という断片化したフェティッシュを、「物語」の外部である「玩具箱」の間に再び封入する幻像が与えられた。しかし「哀蚊」を書いた「彼」の「心」には、かつて実在した「都」への哀悼よりも、「鄭」において非在の「都」に憧れ模倣し続けた「婆様」が紡ぐ「物語」の純度が、「哀蚊」の声の響きが途切れる瞬間こそが、欲望されていたのではないが。

「古雛」が「首」となり果てても残存したように、「哀蚊」に書き取られた声もまた「鄭」の「物語」として、近代日本の「都」に漂着することもあるだろつ。そのためには書き手である「彼」が要請されるのであり、あたかも「葉」という言葉の諸断片を収めた「玩具箱」の中に、たまたま「哀蚊」の「物語」が紛れ込んだかのようだ。「晩年」へと「葉」の次に収められた「思ひ出」では、「雛祭り」を口実にして学校を早退し、「雛を箱から出すのに要らぬ手伝ひ」をする主人公が描かれ、江戸の「都」に始まる雛人形の様式が、むしろ「鄭」で生き永らえる様子を活写する。しかし「都」では、蕪村の句をなぞるように「箱」から出た「雛一對」は、時を経て「首」のみが、鉛の兵隊やゴムの人形」とともに「玩具箱」に投げ込まれているのか

もしれない。

そう考えてみれば、「散るまで青いふりをする」「葉」のように「御死顔」まで「すごいほど美し」かった「婆様」が、それでもやはり、「姉様と今晚の御嬢様とがお寝になつてゐるお部屋を覗いてゐる」「確かな美在感によつて読み手に迫ってくる」「哀蚊」の結末——そこには「芸術の美」や「市民への奉仕の美」では括り切れない、「きたない汁」を宿す「花」の「渾沌」を思い抱かせる強度がある。いわば、「鄙」の「哀蚊」であつた「私の婆様」の生こそが、既に「離二対」であつた時代を離れた「都」の「古雛」なのであり、死後、その「物語」は残された「私」の語りの中で一層「都鄙」の遠近を狂わせてゆく。しかし、「御死顔」を語る「私」は「婆様」＝「古雛」の生ではなく、いわば「古雛の首」のフェティッシュに傾き（それは「粹」へのフェティッシュを求めた「婆様」からは大きく逸脱している）、受け容れられない「花」の「渾沌」は「幽霊」としてしか語らない。だからこそ、「私」ではない「彼」が「物語」の表裏もろとも「作品」として再構成する「心」を与えられ、「婆様」／「私」双方の「物語」のずれを縫合する「形式」が、いわば「花」の「渾沌」を第九断片の外へ飛散させるために重ねられたのではないか。

IV 「葉」の中の〈花〉

では、かつて「花」と名付けられた（と推測される）第三十

断片には、いかなる「都鄙」の「物語」が、さらに重ねられたのか。この断片は、江戸開府まで遡る「日本橋」の来歴から始まる。

むかしの日本橋は、長さが三十七間四尺五寸あつたのであるが、いまは廿七間しかない。それだけ川幅がせまくなつたものと思わねばいけない。このやうに昔は、川と言はず人間と言はず、いまよりはるかに大きかつたのである。この橋は、おほむかしの慶長七年に始めて架けられて、そののち十たびばかり作り変へられ、今のは明治四十四年に落成したものである。大正十二年の震災のときは、橋のらんかに飾られてある青銅の竜の翼が、焰に包まれてまづかに焼けた。

「おほむかし」から「大正十二年の震災」に至る「日本橋」の栄枯盛衰が、「川」や「人間」の不可逆的な変化に重ねられることに注意したい。どこかメルヘンめいた叙述は、さらに「私の幼時に愛した木版の東海道五十三次道中双六」という虚構上の「都」の「繁華」に接続されるが、「いま」は既に廃れ、東京名所絵葉書から取除かれ、たと纏められる。三谷憲正は、これらの記述が決して太宰の空想ではなく、資料に忠実に従つたものである可能性を指摘したが、その「都」の「繁華」から遠のいた「日本橋」を舞台にして、「私」はいかなる叙述を試みる

のか。「私の幼時」における『都』の幻想が記述された後、「三日ほどまへ」から「日本橋」で「屑花」を売る「異人の女の子」が登場する。それは、「離」の付記に登場した「紅毛の童女」とは極めて対照的な境遇であるように思われる。

日本のひとは、おちぶれた異人を見ると、きつと白系の露西亞人にきめてしまふ憎い習性を持つてゐる。いま、この濃霧のなかで手袋のやぶれを気にしながら花束を持つて立つてゐる小さい子供を見ても、おほかたの日本のひとは、ああロシアがある、と楽な気持ちで呟くにちがひない。しかも、チエホフを読んだことのある青年ならば、父は退職の陸軍二等大尉、母は傲慢な貴族、とうつとりと独断しながら、すこし歩をゆるめるであらう。また、ドストエフスキイを覗きはじめた学生ならば、おや、ネルリ！と声を出して叫んで、あわてて外套の襟を掻きたてるかも知れない。けれども、それだけのことであつて、そのうへ女の子に就いてのふかい探索をして見ようとは思はない。／＼しかし、誰かひとりが考へる。なぜ、日本橋をえらぶのか。こんな、人通りのすくないほの暗い橋のうへで、花を売らうなどといふのは、よくないことなのに、——なぜ？／＼その不審には、簡単ではあるが頗るロマンチックな解答を与へ得るのである。それは、彼女の親たちの日本橋に対する幻影に由来してゐる。ニホンでいちはんにぎやかな良い橋は

ニホンバシにちがひない、といふ彼等のおだやかな判断に他ならぬ。

ここには、「日本橋」という舞台だけでなく、「ことし、十二月下旬」という日時さえ記述されたにも拘らず、「女の子」をめぐる正確な情報はまったく欠如している。「日本のひと」は様々なロシア文学の断片を媒介にして幻想を練り上げ、事実に到達しようとししないのだ。それは、「哀蚊」における、「私」による『都』の想像と酷似する。そして、「日本橋」という前近代の『都』の名残は、さらに「誰かひとり」によつて、「女の子」が立つ舞台としての尤もらしい理由を付与される。それは、「彼女の親たち」の「ニホンバシ」という「日本のひと」による迂回であり、『都』の幻想は飽和状態を迎えていくのだ。「女の子」には「日本のひと」が「幻影」を託し、「日本橋」にも「女の子」を媒介にして「にぎやかな良い橋」という「幻影」が生じるという錯綜した「ロマンチックな解答」を、「幼時」に「日本橋」の「繁華」を幻視した「私」が用意し叙述する。「探索」のないままの「独断」——しかしここで幾重にも語られる「日本橋」／＼「ニホンバシ」に纏わる史的／私的言説の集積の裡に、『都』の遠近が生まれてきたことも確かだろう。この第三十断片では、「誰かひとり」も「私」も、やはり「日本のひと」に包摂されたような、幻想の諸断片にしか思えない叙述形式こそが重要ではないだろうか。確かに舞台としての「日本橋」はあ

るのだが、そこに「女の子」が立つ事実以外は、それを目撃し叙述する「ひと」の幻想しか描かれない。「女の子」は「ちかくの支那蕎麦の屋台」に寄るが、その境遇については未だ語られていないことを確認しておきたい。

三晩つづけてここで雲吞を食べるのである。そこあるじは、支那のひとつであつて、女の子を一人並の客として取扱つた。彼女にはそれが嬉しかつたのである。／あるじは、雲吞の皮を巻きながら尋ねた。／「売レマシタカ。」／眼をまるくして答へた。／「イイエ。……カヘリマス。」／この言葉が、あるじの胸を打つた。帰国するのだ。きつとさうだ、と美しく禿げた頭を二三度かるく振つた。自分のふるさとを思ひつつ釜から雲吞の実を掬つてゐた。

ここでは、「日本橋」の「ちかく」を舞台に、「異人の女の子」と「支那のひとつ」のやりとりを描くが、「カヘリマス」という「この言葉」が、新たな「物語」を立ち上げていく。「支那のひとつ」が、帰宅しようとする「女の子」の一言を「帰国する」とと受け取つたからだだが、「自分のふるさと」への気持ちが源泉となるだけでなく、見逃せないのは、「カヘリマス」という「言葉」である。この「異人」同士での「言葉」の交通を可能にさせているのは、片言の「日本語」である。「カヘリマス」という曖昧な「言葉」であつたからこそ、「支那のひとつ」に自らのふるさと

とを喚起させ「胸を打つ」出来事を齎したのである。確かにどこまでも曖昧な「物語」なのであり、「日本のひとつ」の「断」と何かが違つているわけではないだろう。ただ「離」にあつたような「都」の「物語」は、「異人」達の無数の「鄙」によつて無効化していると言わなければなるまい。

「離」では、付記の書き手によつて、「四五日前」に見た「古雛の首」は、「この話に出て来る離」へと置き換えられた。江戸の「都」を離れ「紅毛の童女」の「玩具」となる「古雛」の「物語」に対して、「葉」第九断片では「都鄙」の遠近を狂わせ「婆様」／「私」のずれを包摂する「彼」の「作品」が立ち上がり、「花」の「渾沌」を託す行き先が求められた。ところでこの第三十断片には、「ロマンチック」な誤解が「言葉」の行き違いによつて生まれているが、そもそも、この「カヘリマス」とふるさとをめぐる解釈には、「女の子」についての情報が多つた欠如している限り、何一つ正解が用意されていないに等しい。「日本語」という「異人」の「言葉」であるがゆえに「支那のひとつ」も、まさに「女の子」に就いてのぶかい探索をして見ようとは思はない。いま、「ワタシノゴチソウ」を贈る。しかし、その誤解に端を発した行為が、「女の子」の新たな行為を生む。「わけの判らぬ言葉でもつて烈しいお祈り」をした後に「女の子」は「日本語」で「咲クヤウニ。咲クヤウニ。」と、「二言囁いた」。この「祈り」が、誰に売つた「悪い花」に向けられたのかは分からないし、「支那のひとつ」に差し出した「おほきい

蕾のついた草花」に向けられたのも分らない。そもそもこの「二言」が「祈り」の続きであるかも判然としない。しかし、「カヘリマス」の一語を「支那のひと」が解釈したこととまったく同位相において、この断片の最後に置かれた「二言」は、読み手に解釈を委ねているのだ。

それぞれの「言葉」の遠近が狂ったまま「咲く」ことを託された「花」は、『晩年』に散在する諸々の「花」へと接続していく。また、ふるさと は幻想の「日本橋」を虚焦点にして、「日本」／「日本語」という「形式」から溢れ出ていくようにどこまでも膨張するだろう。ここには、新たな「都鄙」の遠近法が立ち現われている。この「ロマンチック」な夢想は、第三十三断片の、ねむるやうなよいロマンズへの希求に繋がる。第九断片の「よい作品」を書いた「彼」の「心」は、「男」の「もやもやした胸」へと変奏され、「かぐはしき才色」の「ギリシャの女詩人、サフォ」へと向かう。しかし「葉」と「花」が反転するように、「恋の身投をするならば、よし死にきれずとも、そのこがれた胸のおもひが消えつせるといふ迷信を信じ、リユウカディアの岬から怒涛めがけて身をおどらせた。」という「美人ではな」「い」「サフォ」の「物語」を、「男」は、「二冊の書物」に知らされる。「サフォ」と「男」の関係は、第九断片の「哀蚊」と「彼」の「形式」をなぞりつつ大きな乖離を生じさせる。そしてやはり、「玩具箱」のないままに放り出されたかのようだ。最小断片「生活」の後、ようやく「よい作品」「よいロマン

ズ」を包括する、「よい仕事」の一語が現れる。無数の「お茶のあぶく」が、一つ一つの幻想だとするならば、その生成と消滅の一つ一つに、諸断片ごとに「彼」でも「男」でもあった「きれいな私の顔が」、「いくつもいくつも」、「うつてある」——「あぶく」という「水」が変身した先に、一つ一つ書き手が「幽霊」のように憑依していくこと、その際限なき「晩年」の果てに、「どうにか、なる。」の結語が導かれる。では、その最後の一語がまさに「あぶく」に映るように始まる「玩具」の冒頭に、問題の所在が映り込むことは免れないだろう。

V 『晩年』の中の〈玩具〉

『晩年』という書物によって浮かび上がる「葉」／「玩具」の連関と、翻って『晩年』総体への交響を問いたい。大國眞希はこの「どうにか、なる」の引き継ぎが、「自己の根源を探すべく生家に吹きもどされる」ことを導くと述べる。「玩具」の一語はやはり「離」の一語がそうであったように、「思ひ出」の一節に印象的なかたちで登場している。

父母はその頃東京にすまつてゐたらしく、私は叔母に連れられて上京した。私は余程ながく東京に居たのださうであるが、あまり記憶に残つてゐない。その東京の別宅へ、ときどき訪れる婆のことを覚えてゐるだけである。私はこの婆がきらひで、婆が来る度毎に泣いた。婆は私に赤い郵

便自動車の玩具をひとつ呉れたが、ちつとも面白くなかつたのである。
(一章)

「東京」の記憶がない中で、「婆」と「玩具」の記憶のみが『都』の中で抽象化され残っている。「私」にとつて、『都』で与えられた「郵便自動車」は「面白くない」。「都」の「私」と、『都』の「玩具」には疎隔感があるばかりである。『晩年』第十三篇として収められた「玩具」では、「玩具」の一語はどのようにに登場するのか。「玩具」は、冒頭のやや長いテキストと続く十の断片から成り立つが、第五断片には、「だるま」が「玩具」として登場する。

同じやうなことが、二度あつた。私はときたま玩具と言葉を交した。木枯しがよく吹いてゐる夜更けであつた。私は、枕元のだるまに尋ねた。「だるま、寒くないか。」だるまは答へた。「寒くない。私はかさねて尋ねた。」「ほんたうに寒くないか。」だるまは答へた。「寒くない。」「ほんたうに。」「寒くない。」「傍に寝てゐる誰かが私たちを見て笑つた。」「この子はだるまがお好きなやつだ。いつまでも黙つてだるまを見てゐる。」

「私」は「玩具」と「言葉」を交すのであり、しかも「誰」もそのことに気付かない。「玩具」後半に置かれる十の断片には

「大人」とは隔絶された中での『世界』との交感と疎外が次々と描かれる。⁽²⁾「だるま」と「言葉」で呼びかけ、「寒くない」と皮膚感覚についての終ることのない問答であることは興味深い。第三断片は「ものの名前」について、「ふさわしい名前であるなら、よし聞かずとも、ひとりでに判つて来るものだ。私は、私の皮膚から聞いた。ぼんやり物象を見つめていると、その物象の言葉が私の肌をくすぐる。」とあり、「どうしても呑みこめなかつた名前」である「ヒト」は、記憶を遡るにつれて、第七、八断片では「馬」と名指されている。

これらの断片へと遡行する前に用意された冒頭のテキストに大きな仕掛けがあることについては、先行論の積み重ねがある。安藤は「語り手がプロットの効果を十全に知覚しておかねばならぬという信仰——姿勢——の元壁にとりつかれ、散文の叙述機能そのものへの限界を口にしたまさにその瞬間に、それとは対極をなす 情念の模範——十個の断章——がうかび上がってくる」構造を指摘する。⁽²⁾「葉」「玩具」に「散文と詩との交差点」を見る安藤論は大國に受け継がれ、「玩具」は物語る時間を限定せずに、その枠を取り外し、「(未完)」と付記したことによって、物語る私の物語が立ち現われ、「詩」的空間を抽出する。と解析された。山崎正純は、「意志的自我的明証性を構成する、原基としての言語」が「ありきたりの他者の、しかも不特定多数によって語り継がれてきた子守歌の詞であること」によって、自我の言葉であり、同時に他者であることを発

見する』と分析し、第十断片に至るまでの論理的帰結を提示している。⁽²⁴⁾

ところで、「葉」では大久保が最晩年の芥川との関連を示していたが、佐藤泰正も「フラグメンタルな志向の傾斜・「抒情の静謐な旋律」・「作品というトルソ、あるいはボディそのものへの信頼」等を挙げ、その先に「道化の華」の登場を跡付けている。だが、「より正確には「彼は「或阿呆の一生」を書き上げた後、偶然或古道具屋の店に剝製の白鳥のあるのを見つけた」という部分にこだわれば、「剝製」とは自身の存在ならぬ、このフラグメントの集積としての『或阿呆の一生』自体を指していたとみるべき」との指摘は、「葉」では未だ萌芽に過ぎなかった方法論が「玩具」において意識化された側面を考える際に有効である。中村三春は、「葉」や「思ひ出」になく「玩具」にあるもの、それは、書くことについての自己言及にほかならぬ」ず、「嘘」としての小説論を前段に置く「玩具」において、「これはすべて嘘である」という虚構の識別付与は、決して特定の言葉にとどまらず、このテキストの全要素に及ぶものとも読める。すなわち「玩具」が根源について語っているとしても、語れば語るほど、それは根源回帰の不可能性も含意する」と喝破した。⁽²⁵⁾

本論においても、『晩年』の諸テキストには、ふるさとに纏わる言説が散在しているものの、いわゆる実体的なふるさとを回避し、虚構上の「都鄙」の遠近に「物語」を置換して

いることを論じてきた。まさに「玩具」とはいわゆる「物語」を駆動させるあらゆる遠近法を、より微分化された「言葉」自体へと破碎する装置である。その在り様を確認し、『晩年』の中での「未完」の刻印について考察したいが、「鍵」となるのは、「葉」第九断片を連想させずにはおかない、「玩具」第九断片である。二つを並べる。

さやうでございます。私の婆様ほど美しい婆様もそんなにあるものではございませぬ。昨年の夏お歿くなりになられましたけれど、その御死顔と言つたら、すこいほど美しいとはあれでございませう。白蛾の御両頬には、あの夏木立の影も映らむばかりでございました。そんなにお美しくていらつしやるのに、縁遠くて、一生鉄漿をお付けせずにお暮しなされたのでございます。

「わしといふ万年白歯を餌にして、この百万の身代ができたあのぢやぞえ。」

富本でこなれた渋い声で御生前よくかう言ひ言ひして居られましたから、いづれこれには面白い因縁でもあるでございませう。[...] (葉)

私の祖母が死んだのは、かうして様様に指折りかぞへながら計算してみると、私の生後八カ月目のころのことである。このときの思ひ出だけは、霞が三角形の裂け目を作つ

て、そこから白昼の透明な空がだいじな肌を覗かせてゐるやうにそんな案配にはつきりしてゐる。祖母は顔もからだも小さかつた。髪のかたちも小さかつた。胡麻粒ほどの桜の花弁を一ぱいに散らした縮緬の着物を着てゐた。私は祖母に抱かれ、香料のさはやかな匂ひに酔ひながら、上空の鳥の喧嘩を眺めてゐた。祖母は、あなや、と叫んで私を畳のうへに投げ飛ばした。ころげ落ちながら私は祖母の顔を見つめてゐた。祖母は下顎を上げしくふるはせ、二度も三度も真白い歯を打ち鳴らした。やがてころりと仰向きに寝ころがった。おほぜいのひとたちは祖母のまはりに駈集ひ、一斉に鈴虫みたいな細い声を出して泣きはしめた。私は祖母とならんで寝ころがりながら、死人の顔をだまつて見てゐた。臍たけた祖母の白い顔の、額の両端から小さい波がちりちりと起り、顔一めんとその皮膚の波がひろがり、みるみる祖母の顔を皺だらけにしてしまつた。人は死に皺にはかに生き、うごく。うごくつづけた。皺のいのち。それだけの文章。そろそろと堪へがたい悪臭が祖母の懷の奥から這ひ出た。

（玩具）

ここで確認したいのは、「哀蚊」の「私」は「婆様」の死を語った後に「幽霊」のエピソードを続けていくが、「玩具」第九断片の「祖母が死んだ」「思ひ出」は、断片のまま他の諸断片と繋がらないことである。十の断片は順に「三歳」「二歳」歳のとき

の記憶であるかもしれない、一日にたつた五六行づつ書いたのかもしれない、これらはすべて嘘であるのかもしれない、すべてかもしれない。逆行と断片化のため、「嘘」の中の線条性も保証されない。「哀蚊」では、語りの途中に差し挟まれる「婆様」の死を担保としながら、「物語」と「婆様」の美に耽溺する「私」の意識が瀾漫していくが、「玩具」では、「皺」についての言及に収斂される。佐藤は、この「皺」とは「言葉、そのもの」であり、「一切を読みとり、つかみとる表現者の宿命がしいられた、その意識の顫動そのもの」と推論する。中村は解釈の行き過ぎを制し、「最低限みとめられるのは、誰も知らぬ死者の皮膚の微細な変化をその感覚によつて記述するミニマリズムである」と判断する。ただ『晩年』を書物として眺めたとき、やはりこの「離」の「老女」を連想させる「婆様」／「祖母」の差異と配置には注目せざるを得ない。

まず、「婆様」の死の光景——「御死顔」は飽くまで「すごいほど美しい」のであり、「白蠟の御両頬」に焦点が当てられている。そして「万年白歯」に関する台詞が挿入されるが、やはりその死は、「粋」な声の記憶とともに保存されているといえよう。この後に続くのは、「婆様」が一度も、縮緬の縫紋の御羽織を離さなかつたエピソードなのである。『晩年』の巻頭でこの「婆様」の死に接したならば、巻末間近に置かれた「玩具」での「祖母」の死において、「白蠟」とは対照的な「皺」へと、読み手の意識は向かうのではないだろうか。「だるま」との問答が

典型的だが、「玩具」の断片には皮膚感覚に纏わるものが多く、この第九断片にしても、「白昼の透明な空がだいじな肌を覗かせて」の隱喩に始まり、「白い顔」の「一めんにその皮膚の波がひろがる過程が具に描写される。また「万年白歯」の「婆様」に対して、「祖母」は「下顎をはげしくふるはせ、二度も三度も真白い歯を打ち鳴らし」て果てたのであり、ここで「婆様」／「祖母」はともにその存在を「白」の色彩によって強調されていることに気付かされる。しかしその「臆たけた祖母の白い顔」は「皺だらけ」となり、そして「人は死に、皺にはかに生き、うごく。うごくきつづけた。皺のいのち。それだけの文章」が続くのである。

この一連の「文章」「言葉」が多義性に富むことは中村の指摘する通りだが、この解釈の袋小路（「白」は紙を連想させる等）に迷い込むことから一旦身を引いたとき、二つの断片に横断線を見出すことができる。「婆様」は、縮緬の縫紋の御羽織を離さなかったが、「祖母」もまた「胡麻粒ほどの桜の花弁を一ぱいに散らした縮緬の着物」を着ている。これらの「縮緬」が、一方では「婆様」の「粋」へのフェティッシュとして、もう一方では、あたかも「皺」の代補として「私」と「祖母」の間の境界面を作っていたことは興味深い。「婆様」は「私の寝巻をみんなお剥きとりにな」り、「輝くほど綺麗な御素肌をおびきだし下さつて、私を抱いてお寝にな」ったこともあった。しかし「玩具」第九断片の「私」は「縮緬の着物」を着た「祖母」抱

かれ、香料のさはやかな匂ひに酔う。そしてそのまま「祖母」の死の瞬間に立ち会つことになるが、「縮緬」と「さはやかな匂ひ」は、やがて「皺」と「堪へがたい悪臭」へと二重写しになっていくのである。だが、これこそが「葉」第十二断片にあったように、「散るまで青い」「葉」と「きたない汁をはじきた」す「花」の「渾沌」ではないのか。死の瞬間に刻み込まれる「皺」は、常に既に、「桜の花弁」の「縮緬」として皮膚と隣り合っているという感觸『晩年』の中では、決して来歴を明かさない「縮緬」の微細な「皺」が、いつと言わず、「婆様」「祖母」「私」の皮膚に生死の遠近を狂わせたまま触れ、「うごくきつづける。死と生の往還に『都鄙』の幻像を折り重ねながら、「縮緬」は『晩年』における「いのち」の両義性を象るのだ。「玩具」「冒頭の「私」は「幽霊でないといふこと」を確認されるが、「哀蚊」における「婆様」／「幽霊」の「渾沌」を書いた「彼」と、第九断片で「皺のいのち」／「それだけの文章」という多義性に満ちた「言葉」の欠片を並列させる「私」「冒頭の「私」とは別位相」とは、作品／「文章」と、扱う「言葉」の水準にずれがあるにせよ、極めて近い（しかし同じではない）存在なのではないか。

いまもなほ私の耳朵をくすぐる祖母の子守歌、「狐の嫁入り、婿さん居ない。」その余の言葉はなくもがな。（未完）

この最後の断片において、「耳朵をくすぐる」皮膚感覚を「いま」も持続する「私」(第九断片の「私」とは別位相かもしれない)が、「祖母の子守歌」のみを残し「その余の言葉」への欲望を断ち切る。「作品」から「文章」へと寸断され、遂に「言葉」が無際限に途切れる(「未完」が刻まれる。ここが、『晩年』に響く「Nevermore」が収束する、書物の「ふるさど」ではないか。「陰火」で「尼」が「一寸ほどの人形」となり、「浅黒い頬は笑ったままで凝結し、雨滴ほどの唇は尚つす赤く、けし粒ほどの白い歯はきつちり並んで生へそろつてゐた」こと。「めくら草紙」で、「草花の名まへ」を「原稿用紙に書き」、「涙が出」て「はだかの胸にまで這ひ流れ」、「生れて、はじめての醜をさらす」こと。「物語」、「短篇」、「文章」、あらゆる「言葉」を収め得る「玩具箱」は、いわば底に穴の開いた「花」の「器」である。その中には、「皺」を深く刻む「古雛の首」が、「縮緬」さえ纏わず、ただ軋がつているのかも知れない。「玩具」末尾の「未完」は、『晩年』という書物の在り様を最深層から名指し、「いま」も「その余の言葉」——行ってしまった「この水」へと響き続けるのだ。

注(1) 安藤宏『晩年』と『津軽』(「上智大学国文学科紀要」一九九五・三)は、『晩年』に散在する「ふるさと」表象の機能を考察しており示唆に富む。

(2) 紅野謙介「侵入する肖像写真」(『書物の近代 メディアの

文学史」一九九二・一〇、筑摩書房)は、この肖像写真が「いわば葬式写真を演じていた」と指摘し、松本和也「性格破綻者への道程——『晩年』、創生記・第三回芥川賞」(『昭和十年前後の太宰治 青年・メディア・テクスト』二〇〇九・三、ひつじ書房)は、「死をめぐる断章を多く配した「葉」や、心中未遂事件を物語内容とする「道化の華」等は、小説の内容と、肖像写真が孕み込んだ意味内容の相乗効果により、新たな意味(あるいはリアリティ)を産み出していった」と分析する。

(3) 奥野健男「作家と作品」(『日本文学全集』70 太宰治 一九六七・九、集英社)

(4) 東郷克美「小説の小説——『晩年』の実験2——」(『太宰治という物語』二〇〇一・三、筑摩書房)

(5) 関井光男『晩年』(『解釈と鑑賞』一九九六・六)参照。滝口明祥「太宰治のエディタースhip——『晩年』から『太宰治全集』まで——」(『学習院大学人文科学論集』二〇〇七・一〇)は、太宰の作家的営為全般に「エディタースhip」を認め、『晩年』をモニタージュの手法と結び付けている。

(6) 渡部芳紀「晩年」試論——「道化の華」を中心に——(『無頼文学研究会編『太宰治』 着える狂言師 一九七七・一二、教育出版センター)

(7) 鳥居邦朗『晩年』論(一)(『太宰治論 作品からのアプローチ』一九八二・九、雁書館)

(8) 安藤宏『晩年』論——その再評価のための視点と方法——(『解釈と鑑賞』一九八七・四)

(9) 芥川龍之介「西方の人」(『改造』一九二七・八)の「21故郷は、勿論又あらゆるクリストは故郷に入れられなかったのに違ひない。現にボオを入れたものはアメリカ力ではないフランスだった。」と結び、断章²² 詩人「へと繋げる。

- (10) 渡部芳紀「テキスト評釈「葉」」(『太宰治 心の王者』一九八四・五、洋々社)に指摘があるが、中村三春「葉」評釈(一)——引用とフラグメント——」(『太宰治研究』二〇〇六・六)は、「葉」に引用された箇所に「芥川色」はないとする。
- (11) 大久保典夫「葉」論ノオト——芥川龍之介との関連を心に——」(『太宰治研究』一九九四・六)
- (12) 東郷克美「逆行と変身——作家 太宰治」の誕生——」(『太宰治という物語』同)
- (13) 渡部芳紀「習作期の太宰治」(『解釈と鑑賞』一九七四・二二)
- (14) 清水康次「芥川龍之介と太宰治——「離」の語りと「哀蚊」の語り——」(『太宰治研究』一九九七・七)
- (15) 中村三春「葉」評釈(二)——アイロニーとフィクション——」(『太宰治研究』二〇〇七・六)
- (16) 渡部芳紀「テキスト評釈「葉」」(同)
- (17) 「創作合評」(『新潮』一九三三・四)
- (18) 安藤宏「哀蚊」の系譜——習作時代の太宰治」(『太宰治』一九八八・七)
- (19) 三谷憲正「太宰治「葉」試論——「資料」と「伝説」の距離」(『太宰文学の研究』一九九八・五、東京堂出版)
- (20) 大國眞希「太宰治「玩具」論——「東京八景」との比較を視座として——」(『昭和女子大学大学院日本文学紀要』一九九五・三)
- (21) 服部康喜「私という墮天使」——「玩具」の擬態——」(『終末への序章——太宰治論——』二〇〇一・三、日本図書センター)は、「意味への飢餓と意味への自足は二項対立的風景を形成しつつ、同一内容を語っているにすぎない。端的にそれらは「天才」選ばれた者の表徴なのだ。」と指摘する。
- (22) 安藤宏『晩年』における「詩」と「小説」——太宰治「玩具」「葉」論——」(『上智大学国文科紀要』一九九二・二)
- (23) 大國眞希・前掲(20)論文
- (24) 山崎正純「玩具」の系譜学」(『転形期の太宰治』一九九八・一、洋々社)
- (25) 佐藤泰正「玩具」論——『晩年』の中の二視点として——」(『佐藤泰正著作集 太宰治論』一九九七・二、翰林書房)
- (26) 中村三春「捏造・収集・サンプリング——「玩具」——」(『係争中の主体 漱石・太宰・賢治』二〇〇六・二、翰林書房)
- (27) 佐藤泰正・前掲(25)論文
- (28) 中村三春・前掲(26)論文