

田中冬二論

「郷愁」の詩的構造

藤本寿彦

I はじめに

日本文学において、農村がリアルな相貌を持って描出されたのはそれほど古いことではない。と言うと、奇異に感じられるだろう。和歌俳諧において、山川に隣接する田や畑、それを耕す人々の居住地という景観が表象され続けてきたからである。だからといって、表現者が様々な要素が織り込まれた景観の意味構造を読み解いているわけではない。たとえば題詠という表現形式の存在が示すように、表現者がかつて見聞した景観を想起しながら、料紙の白に向かっていたとしても、それはジャンルが要請する文体と美意識に牽引され、浮上するのはモノ化した風景に過ぎない。こうして出来上がったカタログとしての風景が日本文学のパースペクティヴを形成してきたのである。

明治二十年代になって、故郷・筑前の農村を描出した宮崎湖処子のような表現者が現れるが、それもまた宮崎が受容したキリスト教的自然観や田園趣味に拠る読み取りでしかなかった。だから、東京近郊の

農村を定住者の視点で捉えた長塚節「土」¹に対して、農民が置かれた悲惨な状況に驚いたという感想を、夏目漱石が序文にしたためる事態が起きたのも当然であったわけである。

花鳥風月の題材を包み込んだトボスとして農村を見出す伝統詩歌の美意識から切断されて（湖処子の田園趣味も、そうした景観の読み取りの枠組をベースにしたに過ぎない）、農村それ自体が主題化されるのは大正期の民衆詩派の詩的世界においてであった。このグループが造型した農業のイメージと農村というトボスについて考察したことがあるが、それを要約すれば、ウィリアム・モリスの快楽としての労働という概念に見出された人間と自然が、共生する営為としての農業に位置づけられ、村落共同体もそのような農民のネットワークとして読み替えられたということである。このようにして主題化された農村は、左翼思想にリードされて派生してきた労働文学において、さらに昭和十年代の生産文学というシーンにおいてクローズアップ

されていくわけである。

本稿で考察する田中冬二は、おおよそ大正末から昭和初期に詩作活動を続け、その独自の詩的世界の故に、「郷愁の詩人」あるいは「田園詩人」とも評されている。彼が造型した言語空間とは、次のようなものである。

家根に鳶尾科の咲いた家

家根に鳶尾科の咲いた家――

索麴の糸を晒してゐる

しろい蝶がたくさん家根をこえてとんでゐる

鳶尾科しやがの花

田中の第一詩集「青い夜道」（昭和四年十二月、第一書房刊）に収められたこの詩の原風景は、柳田国男⁽²⁾に拠れば昭和初期にはほぼ消滅していた。関東地方の藁葺き屋根には、葺いた藁が落下しないように軒の周囲を土で練り固めていた。鳶尾科はその部分を補強するため植えられたのだが、ブリキ板がその用途に使われなくなるとともに、このような習俗は急速に姿を消していったのである。

一見すると、この作品世界は短歌俳句が培ってきた美意識に拠って見出されたとも見紛う田園風景である。しかし、そのような印象批評

に囚われる前に、大正期の短詩形文学の主流が「写生」を旨としていたこと、大正末の新進詩人達、たとえば同人誌「亜」の安西冬衛や北川冬彦が散文に堕した詩の表現を、ヨーロッパ経由で回帰してきた俳諧詩やシャガール等の前衛絵画を足場に、意味へと統辞される表現回路を切断しつつ、イメージャリーな表象空間を創造していたことを想起しよう。

田中冬二はたとえば、「ない」景観を「ある」風景として造型していく試行において、田中固有の世界の読み取りと詩作法（それは田中という身体性と世界の関係がいかに見出されたかと関わる）を構築することによって、「家根に鳶尾科の咲いた家」を書き上げたと思われる。そこで、「ある」風景として顕在化させた視覚性の問題が浮上してこよう。本稿は、こうした田中冬二の構築した言語空間に迫ろうとする試みである。

Ⅱ 田中冬二研究の枠組をめぐって

田中の第一詩集「青い夜道」は、第一書房主・長谷川巳之吉の「我々の詩界は、あまりにも日本的な香りを失つて仕舞ひました。至るところ模倣のみ多く、而も次第に詩の本流を遠ざかつてゆく傾向が多くなり⁽³⁾」という現状認識の下で刊行された。おそらく、田中に向けられた最も早い批評の一つと思われる桑山武三の「近時詩壇 私のノートからの走り書き」（「文学」昭和四年十一月掲載、「愛知新聞」よ

りの転載)には、もう田中の詩的世界に対する読解のパーस्पекティヴが顕在化している。このノートの一部を切り取ってみよう。

私の好きな田舎の物静かな風景。生一本な野人の人情、雨に濡れた温泉町。ノスタルジヤア。それらはみんな氏の作品によき位置を示してゐる。と同時に氏自身もそこに位置してゐる。

このようなコンテクストは、岩佐東一郎では「田中冬二君は「お豆腐」のもつ簡素な風流を何時も心たのしく歌つてゐられると思ふ」、「この田中君の詩の境地こそは田中君にとつて、大切な心の故郷であらねばならぬ。」となる。そして、昭和十四年二月の「新領土」誌上にあらわれた志茂太郎の「故園の歌」(田中の第五詩集) 広告文に目を向けると、「明るい郷愁と、沈静な華麗さ——といふ文句と結びついてゐたのである。まことに此の詩人の詩は、この國の風土のニュアンスを、風趣の照りかけりを教、朴沈雅なる表現に託し、淡彩一抹縹渺の裡に」という批評文になる。

和田利夫の評伝「郷愁の詩人 田中冬二」は、質的にも量的にも振るわぬ田中研究の現在にあつて、貴重な業績である事は確かだ。だが、批評の枠組そのものは更新されてはいないのだ。和田が「あとがき」において、本のタイトルに言及した箇所を引用してみよう。「ランプ、ガス燈、藁屋根、高原、ふるさと、山の湯、都会の夕ぐれなど、田中冬二のキーワードを心に浮かぶまま挙げてみると、失われた日本への

思い懐かしく、どうしても郷愁という言葉へ帰着してしまうのである。田中冬二自身、この言葉に愛着を持っていて、「郷愁」という詩を作っていたということがある」。ここに引いたコンテクストの最後の部分あたりに、表現者とテクストの関係性に対する基本的な認識の不足が露呈しているわけであるが、それはこれまで量産された研究論文にも指摘できることでもある。

一方で、田中作品世界はこうした「郷愁」という読み取りのために、厳しい批判に曝された。龜山勝の「海の見へる石段読後」がその一典型である。龜山は田中の詩的モチーフを、子供の頃の生活、記憶に残る土地、季節の移動、風物の変化と列記した上で、「彼はそのしなやかな指先で《思ひ出》のすみずみまでもまさぐつてゐるかのやうだ。彼の詩には時間的なまた空間的なあこがれが瀾漫してゐる。」と、詩的世界を規定する。それをもって、龜山は田中の「智性の欠如」に収斂させ、「それは外面的には形式の乱雑となつて現れ、内面的には認識に浅薄となつて現れてゐる。」、あるいは「技法も古く、本質への何等のペネトラシオンが感じられない。」として、田中のコンテンツポラリイな詩人としての資格を否定して見せた。

戦後詩壇の公器的役割を担った「詩学」に「田中冬二論」を掲載した扇谷義男も、「花鳥山水の光れる感覚ばかりを愛で慈んできた郷愁の詩人」、「逃避的な、極めて「俳句的な心境」へ凭れかかつてゐる」という論難を浴びせ、「シユル・リアリズムの洗礼や苛烈な戦争によつてもたらされた精神的荷重についても、何ら正面を切ることなく、

まんまとこの「地獄の季節」をくぐりぬけ、終始一貫して東洋的（俳句的）心境のなかへ没入していったその毅然たる態度には私は寧ろ驚異の眼をみはらざるを得ない。」と、総括した。皮肉に満ちた田中冬二像であるが、批判することのみに囚われていたためだろうか、これもまた幾度も繰り返された枠組から脱してはいない。

さて、シュールレアリスムの洗礼が前衛詩人の資格を判断する物差しになるわけではない。まして俳句の世界への没入によって田中の創作主体が守られたわけでもないことは、高浜虚子をはじめとする多数の戦争俳句の作り手達を想起さえすれば自明であろう。小田切秀雄や小野十三郎らの戦後批評は、俳句や短歌の「前近代性」にメスを入れつつ、戦争文学の内実に向けて測鉛しようとしたものだったわけだが、扇谷の批評の眼差しにはこうした時代性がこびりついているのだ。むしろ、田中がぬけぬけと昭和十年代をやり過したというのなら、彼はその要因を、「郷愁」という「前近代」の叙情性に求めるのではなく、「郷愁」を構造化することによって時代の潮流に飲み込まれなかった田中独自の詩法の問題として捉えるべきだったのだ。

Ⅲ 田中冬二の作品世界

昭和三十年九月、田中は「抒情の悲願」という文学的エッセイを発表している。そこに、高名な詩論家「K」による辛辣な田中評が、次のように紹介されている。「あのようなものなら、小学生の作文と同

程度で、誰でも書ける」と言っておられる。当代一流の詩論家や詩人の諸先生からは、或いはそのとおりに見えるかも知れない。しかし私はなんと言われようとも、敢えて意に介さない。」と――。「K」、すなわち木下常太郎の批評は「ゆうとびあ」昭和二十二年五月に掲載された座談会の中に見える。田中が抜き出したコンテクストの直後に、「しかも田園的で、みな一つの郷愁みたいなもので、日本人があの世界にすぐ飛びついてゆける。詩は俳句の世界にも通じている。」という発言が続いている。この春山行夫や城左門が出席した座談会記事を通読すると、それぞれが戦後詩の建設という認識を共有し、その障害ともみなされるべき流行現象、つまり田中冬二スタイルに対する苛立ちが噴出したことがわかる。こうした田中をめぐる批評軸の中にあつて、田中の文学性に内在する「現代に対する無言の抵抗」を読解したのが村野四郎である。だが、村野が「田中冬二論」¹⁰に書いたコメントは、不意に思い浮かんで来たものを掴み取ったものでしかない。

これ以降、このような批評を深めるような営為は村野においてなされることも、それを継承する者もなかった。やがて、それは「郷愁」という枠組に終始する研究史の中に埋没していったのである。こうした問題はのちに論述することにして、まずは田中が構築した作品世界に目を向けてみよう。

ふるさとなて

ほしがれひをやくにほひがする

ふるさとのさびしいひるめし時だ

板屋根に

石をのせた家々

ほそぼそと ほしがれひをやくにほひがする

ふるさとのさびしいひるめし時だ

がらんとしたしろい街道を

山の雪売りが ひとりあるいてゐる

少年の日郷土越中にて

「鳶尾科の花の咲いた家」などとともに「パンテオン」昭和三年五月に発表されたこの作品は、田中の代表作の一つである。和田利夫は「ふるさとなて」の作品世界に造型された場所を、富山県生地町（現在は黒部市生地町）と捉えている。そして、田中が生まれ故郷でもなかったこの地を「ふるさと」としたのは、「この土地と人情とを慕い、なつかしみ、愛し」、父祖の「血につなが」っていたからだと推測している。詩というフィクション世界に対し、用意されるべき読み方の

イルターもなくされた彼の論述に、どれほどの意味があるのか。

さて、ここでだが、この詩の語り手は和田が指摘した「ふるさと」に寄せる心情を吐露するために、物語を開始しているのだろうか。一般に使われる漢字と平仮名で織りなされる「干し鰯を焼く臭いがする」が、現実的な生活をリアルに再現しようとするコンテクストだとすれば、平仮名表記のそれはこれから逸脱しようとする語りの開始を予感させる。このことは丁度、タイトル「ふるさとなて」と注記「少年の日郷土越中にて」の相似形と対応しているだろう。そのことに気付く時、もはや和田のような「ふるさと」に対する感情移入が成立し得ない異次元世界（言語空間に浮かぶフィクション）の構築へと向かう書記行為が鮮明化してくる。この語り手は見ての通り、第一連・二行、第二連・四行、第三連・二行というように、がちりちりした構成秩序を有する言語空間として、「ふるさとなて」を構想していたことがわかるだろう。それは意識の中に漂う記憶の断片を一つ一つ掘り上げることで、過去のおのれに出会おうとするウェットな感情操作の所産ではない。だから、平仮名表記から語り始められたこの作品世界が、一筋縄では読み解けないことも仄見えてくるのだ。語り手は焼魚の匂いを強調することで、「ほしがれひ」を一旦、世界の背後に押しやる。しかし、語られたものは残像となつて読者の意識の中に伏在している。語り手はその残像に新たな言語イメージを賦与しようとし、「にほひ」としか語らなかつたこの「ほしがれひ」が、第二、三連に至って顕在化してくるのだ。

すなわち、焼かれて熱を帯びた平たい、そして石のような色彩とごつごつした触感をした表皮のイメージは、真夏の日差しに焼ける石を乗せた「板屋根」に転置され、さらに、「ほしがれひ」の熱を帯びた白い腹側は、雪売りが歩く「がらんとしたしろい街道」に置換し、語られているのだ。それだけではない。もう一つの仕掛けが用意されているのだ。この作品世界における横軸（「ほしがれひ」「板屋根」「街道」）が孕んでいる「あつさ」に対し、縦軸（「雪売り」）の「冷」というコントラストである。

さて、語り手はこのイメージリイナ「ふるさとにて」という作品世界の注釈として、「少年の日郷土越中にて」を用意したわけだが、さきに記したように「越中」は田中の「郷土」ではなかった。われわれは田中の年譜的事実を把握していなければ、「少年の日」に黒部市生地で見た景観が「郷土越中」の風景として造型されたという虚構性に気づき得ない。いったい故郷でも故里でもない「ふるさと」とフィクショナルなトポスとしての「郷土越中」のあわいに語られた世界は何のために仮構されたのか。気をつけたいのはこの「郷土」が、柳田民俗学や戦中に喧伝された「郷土詩」の探し当てた日本、そしてこれと繋がろうとするメンタリティーとは無縁であることだ。「ふるさとにて」では、記憶の世界（一般に言われる郷愁に縁取られた）が語られる現在においてバラバラに解体されていた。その上で「ほしがれひ」の身体性の読み取りによって、世界の再構築がなされていた。ここに検出される書記行為とは何か。それは骨肉化した「郷愁」の造型どこ

ろか、そうしたメンタリティーがもはや言語の織りなす虚構世界においてしか生き得ない存在であることを、照らし出そうとしているのだ。

ところで、昭和四年十一月に発行された「木いちご」に、田中の「ラムネ他 三篇」が掲載されている。これまで知られることのない資料なので、煩を厭わず紹介しておこう。

ラムネ 他三篇

ラムネ

水雷艇

地中海 マルタ島 英国海軍

二百二十日

女は雨に靴下の膝までぬらしてゐた

僕の燐寸は発火しない

少年の悲哀

ふねは何うして女性ですか

蕎麦湯

寒い秋の晩だ

茶立虫の泣くのをききながら

芭蕉翁は爐辺でひとり そば湯をのんで居られた

ここで達成されている言語世界は、田中の文学性の特質を端的に表象していて興味深い。というのも、大正末より大連在住の安西冬衛や北川冬彦がリードした短詩運動の余波が田中にも及んでいたことが明確になるからである。たとえば、安西の「バクター駐在将校 苦大佐の脳／秘密書類一束。／ペルシヤ石油地図。／（以下略）」（詩「タンポポ」）にみられる軍事機密めいたイメージ連鎖の構成するロマンは、一陣の風が巻き起こるとき瞬時に霧散してしまふタンポポに擬されている。このような冷笑を湛えたニヒリズムを、北川が「戦争」で「その骨灰を掌の上でタンポポのやうに吹き飛ばすのは、いつの日で

あらう。」と詠ったことは周知のことである。

田中の詩「ラムネ」はどうだろう。語り手は「地中海 マルタ島」で、マリンブルーと白砂の海岸、輝く陽光を喚起させている。この健康的なイメージは、「水雷艇」と「英国海軍」が挾撃するコンテクストによって、地中海の歴史が雄弁に物語る軍事の重要な戦略拠点へと変貌していく。このようなモダニスト・田中の眼差しは農事の厄日、そして秋の季語である「二百二十日」に向けられる。暴風雨の中で、立ち竦む一組の男女。視線を下に落とした「僕」の恋愛の運命はとも危うい。「女は雨に靴下の膝までぬらしてゐた」。この簡潔な客観描写は二人の距離感、平たく言えば「僕」と彼女の間に風雨という邪魔者が闖入したため、恋を語るべき相手は普通名詞「女」の位置にまで後退してしまった。「僕の隣寸は発火しない」。つまりおれの恋愛の炎は燃え上がらない、なんと厄日だというように、農事の厄日を当代の若者風俗に転換しているわけである。

さて、「蕎麦湯」はどのような作品世界なのか。一見すると江戸俳諧の風流な世界が詠まれているようなのだが、この詩が「ラムネ 他三篇」という枠組の中に挿入されていることに着目すれば、俳諧世界に対する読み取りや、それに沿ってなされた詩的造型のために、モダニズムの詩法が援用されたと言えるかもしれない。芭蕉などの俳諧が西欧近代の詩人達に受容され、アポリネールやコクトーたちによって「俳諧詩」と命名される短詩が創作されるのだが、大正末年、それは「亜」の同人による短詩運動のモデルとなった。田中の「蕎麦湯」も

また、俳諧という文学世界を一旦解体した後にはポエトリーという枠組の中で解釈し、再構築していくことで立ち現れる詩的世界なのではないか。

この作品は「寒い秋の晩だ」という詩行から語り始められるのだが、それが孕む時間は発表誌が表象する昭和四年なのか、それとも芭蕉が生きた十七世紀なのかはつきりしない。それから、語られている「芭蕉翁」の姿にしても、芭蕉の作品や弟子が残した先師に関わる文献にも描かれていない。つまり「ない」過去を「ある」がごとく語るという状況がここに現われているのだ。では、この語り手はなぜ江戸の風狂世界を仮構しようとするのか。それにしてもこの語り手が十七世紀と現在のあわいにある、何の手掛かりもなく江戸もどきの作品世界を操れるはずはない。

手掛かりになつたのは、文学テキストを読み解く想像力にはかならない。この想像力を刺激するテキストは作品の背後に潜在し、過去と現在を繋ぐ架橋となつてはいるはずだ。架橋となるべきテキストとして、「芭蕉の名句「秋深き隣は何をする人ぞ」を想定してみたい。そうすると、発句の読み取りによって喚起される晩秋の感懐を語る現在と、その語られる現在（仮構された過去）とを渾然一体化したフィクションの世界が出現するだろう。おそらく田中は、読む想像力が横溢する時間と空間を創造しようと、ここで企んでいるのだ。

IV 「郷愁」の詩作法

秋の哀感によって、他者と響き合う芭蕉の発句を、作品世界の背後に潜ませた詩作が「蕎麦湯」だったとすれば、「ラムネ 他三篇」のひとつ「少年の悲哀」はその後、新しく創作された詩に組み込まれることで、作品世界の核心を担う表現へと変貌した一行詩である。

レーキサイド・ホテル

少年の悲哀

レーキサイド・ホテル

山の湖水に鱗の子の光る八月

湖水に山の影が はつきりとおちてゐる

私の白い服に うす紅色べにいろのひかりの輪を

お姉様おえさま あなたの絹傘きんかさがかける

私はふと湖水のヨツトを指して

うつくしいあなたに

「ふねはどうして女性ですか」と訊ねる

あなたは微笑つたままそれに答へないで

ハウプトマンの沈鐘の話をつづけていらつしやる

白樺の葉を洩れた日光に

あなたの頭髮の宝石が 南十字星サザンクロスのやうに光る

中産階級の繊細な内面に生じたデイス・コミュニケーションの現場へ分け入った「レーキサイド・ホテル」であるが、そこに挿入された一行詩「少年の悲哀」は、他者との関係性から生じたものではなかった。というのも、語り手の「少年」（それも実は「少年」の一般性を、ウィットによって拗り上げようとすする影のナレーターが伏在している）に沸き上がってくる名状しがたい心情に焦点を定めているからだ。「少年」すらもはつきりとした理由が掴めない。突然、そんな心象を抱え込んでしまった戸惑いが、「ふねは何うして女性ですか」という問い掛けの形をもって噴出したのだ。つまり、少年の悲哀／「ふねは何うして女性ですか」がパラレルなものであることを、作品の構造は明示している。

しかし、「レーキサイド・ホテル」の詩的風景の中では、「ふね」は確かに浮かび、「少年」もまた「私」という実存性を賦与されて生きているのだ。和田利夫は「郷愁の詩人 田中冬二」で、「英語で船を女性形と呼ぶところから、少年が憧れる年上の女性に、いたずらっぽく、その理由を質問したところ、体よく逸らされるといったものでそれ自体どうということもないのだが、やはり『青い夜道』になかった

視点が出ていると思うのである。これより三十年後の詩集『晩春の日』の中に散見できる女性憧憬詩の端緒である。」と批評した。彼の言う『青い夜道』になかった視点とは、作品世界の男性と女性の関係性をリアルに捉える試みであり、そこには田中の女性に対する憧憬が投影しているというものである。表現と身体性を生きる文学者に対し、その人間の総体を歴史軸に沿って炙り出していく評伝の方法を採用するならば、「レーキサイド・ホテル」における表現は、結果としてあまりにも安直に、田中自身の性的欲求へと接続され、読解がなされてしまうのだ。

そこで、詩「少年の悲哀」の存在を注視しながら、「レーキサイド・ホテル」の表現性に迫ってみたい。第一連の二行には物語の情報、すなわちトポスと季節が簡潔に語られている。高原の湖水に面して建つホテルと八月の日差しを浴びて輝く存在の指摘がなされただけだが、ここで採られた眺めの感覚は「私」の眼差しの特異性を表している。この世界の中で見出された「山の湖水／鱒の子」というイメージの配置は、景観を読み取る枠組となっているのだ。それは第二、三連では「湖水／山の影」に、また「白い服／あなたの絹傘」として、さらに最終連の「日光／あなたの頭髮の宝石」に焦点を定めた風景の造型に生かされている。

この語り手「わたし」は視覚に徹した人物なのである。実は「山の湖水／鱒の子」という視覚による景観の読み取りは、「私／お姉様」の関係性とパラレルであり、「私」が景観を風景化してゆくのは、他

者との距離を縮めることである。その決定的な場面が「ふねはどうして女性ですか」と訊ねる」というシーンであるが、彼は内情すら視覚化しなければ語れないのだ。それを読み解く必要もなかったがゆえに、西欧ロマンの世界をひとり語り続ける「あなた」の意識はハウプトマンのテクストに釘付けになったままであり、それゆえに「私」の眼差しは彼女の身体上で宙吊りとなるのだ。

このように、徹底した視覚的イメージによって構成された「レーキサイド・ホテル」だが、ここで語り手が明かそうとするのはデイス・コミュニケーションの悲劇だった。それは湖水に浮かぶ「ヨット」を風景から抽出し、それを「ふね」という普通名詞が担う名辞の世界に浮かべたことに起因する。フランス語が生成されていく歴史性の中で、男／女という差別化が孕んでいた意味が忘れ去られ、「ふね」は記号として女性性を表象している。「少年」は言語における失われた女性性の意味へと測鉛していくことが、「あなた」とのコミュニケーションを成立させる架橋だと認識されたのだろう。しかし、その試みが失敗に終わることで、「ふねはどうして女性ですか」という言葉は彼の内面に深く沈み、心的外傷を引き起こす。それは言語の原初的イメージへと遡及する行為が生んだ物語なのである。こうした言語が孕む物語に挑んだ詩として、三好達治の「郷愁」を紹介したい。

郷愁

蝶のやうな私の郷愁……。蝶はいくつか籬を越え、午後の街角に海を見る……。私は壁に海を聴く……。私は本を閉ぢる。私は壁に凭れる。隣の部屋で二時が打つ。「海、遠い海よ！」と私は紙にしたためる。——海よ僕らの使ふ文字では、お前の中に母がある。そして母よ、仏蘭西人の言葉では、あなたの中に海がある。」

小野隆は「詩人は前述の機智を示すが、これは単なる機智ではない。いくつかの作品で母なるものにやすらぎを求めた達治は、海にも同じものを求めている。この両者を達治は郷愁とまとめたわけだ。」¹²⁾とコメントしている。「前述の機智」とはフランス語の「Mère」(母)の部分に「Mer」(海)がある、という表現である。こうした読解が三好達治研究において一般化しているわけだが、その読み取りには表現者の詩作法が反映されず、ひたすら三好の実感を炙り出す方向が指摘できる。三好の詩法とは、すなわち既存の表現を引き入れて、作品世界の地色として生かしつつ(それはネタを意識的にばらすことで、読者に対して読みの既成的枠組を喚起する)、それをズラすことで重層的かつ多角的なイメージの織物を創造するセオリーであった。だから、作品世界は仮構された言語空間でしかない。三好のモダン性とは「実感」から訣別するという認識とかわつている。

「郷愁」がフランス語と日本語のあわいにおいて浮上してくるのは、そのためである。日本語の「海」／フランス語の「母」に組み込まれた巧妙な表象——。洋の東西にかかわらず、言語のメタレベルにおいて共有する意味（しかし、似て非なるものもある）があり、無意識下に潜り込んでいたそれが、表現意識のレベルにおいて開かれていくという瞬間を、三好は自己の体感として作品世界に映し出した。そうだとすれば、「郷愁」とは、言語が孕んでいる原初的イメージに向けて測鉛していこうとする欲求ということになるだろう。

詩「郷愁」¹³が、当代の新進詩人の親しんだ「月下の一群」に収録された「私の耳は貝のから／海の響きをなつかしむ」¹⁴（コクトーの詩「耳」）を下敷きにしたことは明白である。そうすると「母」及び「郷愁」なるものが三好にとって、言語表現によって生み出された二十世紀のイメージであり、詩「郷愁」はその組み換えと先鋭化であったと言える。だから、日本語とフランス語に孕まれていたイメージの相似形に対する発見は、ウィットといった一時的な知的遊戯に回収されるはずもなく、二つの言語のはざまの上に立たざるを得ない表現者、三好の深刻な自己認識を眼差す営為だった、と言っておこう。

そのような方向性はもはや「罅」〔青空〕昭和二年三月〕で示されている。「夕暮が四方に罩め、青い世界地図のやうな雲が地平に垂れてゐた。草の葉ばかりに風の吹いてゐる平野の中で、彼は高い声で母を呼んでゐた。／街ではよく彼の顔が母に肖てゐるといつて人々がわらつた。釣針のやうに脊なかをまげて、母はどちらの方角へ、点点と、

その足跡をつづけていつたのか。夕暮に浮かぶ白い道のうへを、その遠くへ彼は高い声で母を呼んでゐた。／しづかに彼の耳に聞こえてきたのは、それは罅になつた彼の叫声であつたのか、または遠くで、母がその母を呼んでゐる叫声であつたのか。／夕暮が四方に罩め、青い雲が地平に垂れてゐた。」

幼い日に養子に出された三好の母なるものに対する郷愁を、ここに読み解く向きがある。ところで、「罅」と同時掲載された「雪」について、山本健吉は「三好達治の『雪』の詩」¹⁵で、井伏鱒二が「太郎次郎が青い鳥を探しあぐね、疲れきつて寝所で眠つてゐる。ところが青い鳥は、いつの間にか囲炉裏端に来て泊つてゐる。」と読解したことに感嘆の声を挙げていた。井伏らが三好のテクストの背後に伏在するメタテクストを探り当てつつ読解に向かったことに着目したい。それが同時代の表現者達の間に生まれた読みのカタチを想起させるからだ。

三好の創作上の核心はそこにあつた。だから、作中人物「彼」はほんやりと夕暮れの残照を浴びる地平に立つだけの少年ではない。物語の世界、言い換えると文学のコンテクストを鏡として、「彼」は詩的現実を読み解くだろう。その時、自己が存在する世界と相似形の雲を発見し、それが自分の探し求める「青い鳥」の棲むフェアリーランドの「青い世界地図」だと直感する。だとすれば、「彼」は伊藤整が「青い鳥」（メーテルリンク作）におけるフェイクとしての自己存在性（原作には登場しない配役を演じた）を、「幕間——外語劇大会印象」¹⁶

で表現したことが示すように、作中人物「彼」もまた、おのれを劇中人物に準えているのだ。言い換えれば「劔」はメーテルリンクの言語空間を地色としつつ、それをズラすことで成立したフィクションの世界なのである。

そこで、語り手は「母」を求めて遍歴する少年ではなく、少年が発した「母」という言語の旅をめぐる物語りをしている。発せられた「母」なる言葉は、母を産み育てた存在を呼び出そうとするのだし、そうして受け継がれ、反響しつづつ週及を続ける言語「母」は、それが誕生した時空に到達するだろう。こうした言語が孕む物語世界こそ、三好の「郷愁」のトポスなのだ。

三好の代表作として知られる「郷愁」は、「オルフェオン」(昭和五年二月)に掲載されたものだが、第一書房発行のこの雑誌は田中冬二の主要な発表舞台となっていた。そこで、「田中冬二全集 第二巻」の解題を読むと「レーキサイド・ホテル」が初出未詳であること、そして初収録が「今日の詩人叢書」の一冊「海の見える石段」(昭和五年十二月刊)だったことがわかる。

「ラムネ 他三篇」のうち、「二百二十日」を除いた「ラムネ」「少年の悲哀」「蕎麦湯」は推敲ののち、「海の見える石段」に収録されている。「レーキサイド・ホテル」の直後に配置された「ラムネ」の決定稿は次のようなものであった。

ラムネ

地中海 マルタ島 英国海軍

水雷艇隊

魚形水雷発射演習の

水色に淡紅色のすずしさうな旗

昭和五年七月九日、長谷川巳之吉主宰の「今日の詩人叢書」の会が開かれた。田中も出席しているから、詩集刊行に向けた実務がこの時点で進行していたことは確かだろう。この第二詩集に収録された詩は四十篇、「田中冬二全集 第二巻」の「書誌」に拠れば、初出誌及び初出年月が判明しているのは、「春」(「オルフェオン」昭和四年七月)のみである。「青い夜道」に収録された「洋燈」「村」「アスピリン」も初出未詳となっているから(「木いちご」昭和四年七月に「洋燈他二篇」として発表)、この「書誌」の緻密さについてははなはだ疑問の残るところだが、第一詩集の収録詩の初出がおおむね明らかになっているのと比較すると、「海の見える石段」の初出未詳の多さは異常というしかない。

処女作「蚊帳」(「詩聖」大正十一年四月)を発表し、それを収録した第一詩集の刊行に漕ぎ着けるまでに八年あまりを費やしているから、田中は量産型の表現者ではない。二つの詩集の間に横たわる時間はわずか一年しかない。そうしたことから、次のような推測が生まれ

る。「海の見える石段」の刊行が決定した時点において、田中が収録すべき作品の多数を保有していたとは考えにくく、その多くはこの詩集のために創作された新稿だったのではないか。このように推測を重ねていくと、新稿「レーキサイド・ホテル」が完成していく過程において、田中にとって馴染み深い雑誌に掲載されていた三好の「郷愁」が触媒作用を果たした可能性が浮上する。

それは可能性ではないわけだが、なによりここで重要なのは当代の表現者二人が「郷愁」というフィクショナルな言語空間の創造に腐心していたという事実である。「田中冬二全集 第一巻」の「解説」で、深澤忠孝は長谷川巳之吉が「海の見える石段」の第二章「ロマンティックな夕暮れ」の新しい疑問を呈した点について、「それは冬二が、モダンイズムやシニールに毒されたことを惜しんだ忠告であったともとれる。」と解説している。その彼は「昭和抒情詩の実相（3）」——田中冬二の実相——¹⁹において、「レーキサイド・ホテル」を次のように読解している。「冬二が風景詩人、田園詩人としてだけでなく、昭和の抒情詩の出発点にしかとその位置を示した作品の一つであった。道具立ての平凡を、ハイカラな外来語と大和言葉とで一気に語り尽くす物語詩の手法は、冬二の数多い作品の中でも特異である。これはこれで優れて魅力ある作品ではあるが、冬二がもしこの作品の線を強く進めていったとしたならば、おそらくモダンイズムに合流する（以下省略）」、というのである。

ボン書店が発行した「レスブリ・ヌウボオ」第一冊（昭和九年十一

月）に、田中の詩「駅」が掲載されている。この雑誌のタイトルは昭和初年代に「詩と詩論」を中心としたモダンイズム詩のエコールであったわけであるが、同誌はその水脈を引き継ぐ詩人たちの集う場所だった。ここに田中が請じ入れられ、本人もまたそれに応じたという事実が厳然としてあるのだから、田中がモダンイズムではないという深澤の見解には信憑性がないと断ぜざるを得ない。

駅

すずしい山間の駅では山女魚鮎やまめづしを売つてゐる

当駅 海拔三千三百尺
 猿、鹿、羚羊、捕獲禁止区域
 K——温泉（アルカリ性炭酸泉）西北二里十丁
 O——釣橋 北十九丁
 詩人N——の生家 南一里
 名産 榎の実、木通細工、凍餅、フレップ羊羹

語り手は清涼な高原の駅頭に立ち、駅弁売りに視線をやっている。だが、語り手を囲繞する自然への関心はここでふつりと切断される。そして、視覚を通して頭在化するのは観光案内板である。文字によつ

て自然や景觀が記号と化し、情報となるシステムへの関心がここに存在しているだろう。張り巡らされた鉄道網によって派生したツーリズムは、田中を旅人にしたのだが、それはまたツーリズムが表象する風景の読み取りを体现することでもあったはずだ。観光案内板というカタログによって、風景をイメージするという近代人の感性に対する批評が、ここに表出している。

ところで、文字の書かれた平面、たとえば名刺を持ち出すことで、特異な詩的世界を構築した詩人に安西冬衛²⁰がいる。そして、伊藤整はその表現に魅せられてモダニズムの試作をした表現者であった。²¹実は田中もそうした中の一人であったのだ。しかし、この「駅」において、語り手はどこにも存在しない観光案内板を読んでいる。「K——温泉」、「O——釣橋」あるいは「詩人N——の生家」といった観光情報は実用的な意味を持たないからだ。だから、このボードは現実中存在するいかなるトポスとも対応しない。語り手はこの時、自分が立っている駅（日常の時空に通じる詩的現実）と観光案内板（仮構世界）のあいだに存在し続けることになるだろう。まさに第一行目とボードを表象する野の間に置かれた行間に、である。

家根に鳶尾科の咲いた家

家根に鳶尾科の咲いた家——
索麩の糸を晒してゐる

しろい蝶がたくさん家根をこえてとんでゐる

鳶尾科しやがの花

山川菊菜は相模地方で過ごした思い出を『わが住む村』（昭和十八年十二月、三国書房刊）において、次のように回想している。「昔からのこの辺の藁屋根の棟には、家をたてる時、からす菖蒲といふ小さな菖蒲様の草を植えておく習わしで、その葉はいつも青々してゐますが、此季節になると棟の上一列に端から端までつづく、すらりとしたその浅緑の葉の中に薄紫のしをらしい花がのぞきます」——。柳田の記した風習とはいささか異なるが、山川に拠れば、このような景觀は関東大震災前まで残存していたという。

さて、「家根に鳶尾科の咲いた家」の語り手は記憶を、山川のように構造化しない。だから、「すらりとした」、「いつも青々した」、「しをらしい花」といった読み取りはなされることがないのである。身体が刻み込んでいる時系列（記憶）に沿って任意の景觀を意味づけるのではなく、むしろ意味性を漂白する方向へと歩み出しているのだ。したがって、語り手は三つの詩行それぞれが孕む意味を接続しない。「鳶尾科」のフェイク、「しやがの花」（注の「鳶尾科しやがの花」は正確ではない。イチハツ [Iris tectorum Maxim.] はアヤメ科の多年草。別名コヤスグサ。高さ30 cm ~ 50 cm、花は藤色。一方、シヤガ [Iris Japonica Thunb.] はアヤメ科の多年草。別名コチョウカ。高さ30 cm ~ 70 cm、花は白色。「植物レファレンス事典」平成十六年一月、

日外アソシエーツ刊より)を焦点化した「家」の白い色彩と鉛直線上に伸びる運動、垂直方向に吊り下げられたまま中空で揺れる運動、こうした人間の世界(とはいえ人影は見事にぬぐい捨てられている)に關入した「しろい蝶」の飛行が並列している。この「しろい蝶」は、実は「しやがの花」の別名コチヨウカを存在させる名辭的空間に対する想像力によって生成されており、それが詩的空間を飛ぶことで、白いフィクションの世界が完成する(注はそうした読み取りへといざなう装置だったのだ)。このように語り手は景観を漂白化し、ひたすらこれら中空に存在するもののイメージを表象しているのだ。その結果、これらが織り上げるイメージの世界は、時間や空間の中空に存在し続けることになるだろう。この語りには「ない」と「ある」ものを接続するなんらの契機も検出し得ず、だから「あった」という時間性に囚われることも、「郷愁の詩人」と評されるような語り手の心象にも回収されないのだ。無機質なカメラアイによって捉えられた風景は過去、現在という時間軸に縛られることはなく、テキストとして読みの現在に浮上するものであり続けるらしい。²²⁾

V 昭和十年代における田中の詩作をめぐって

田中が創造した「郷愁」という詩作法と作品世界の内実について論述してきたが、この最終章では、扇谷義男が「戦争によつてもたらされた精神的荷重についても、何ら正面を切ることもなく、まんまと

「地獄の季節」をくぐりぬけ、終始一貫して東洋的(俳句的)心境のなかへ没入していった」と批判したことを念頭に置きつつ、考察を進めてみたい。

さて、昭和十年代は詩人たちが俳句表現に關心を寄せた時期であった。それは田中も投句した「句帖」や「風流人」の創刊となって顕在化したわけだが、北園克衛は「詩人の作句」(「句帖」昭和十三年十一月)において、詩人が句作をなす意義について、「今日の詩をより完璧なる状態に置かんとする努力であつて、言語の意味の拡充、リズムの転換、に關する実験」だとコメントしている。その北園はやがて大東亜戦争の勃発とともに、戦争の大義に沿うかのような「郷土詩論」を明らかにする。一見すると、彼が提唱した「郷土詩」は俳句的な作品世界と見紛う。

たとえば、「概念過多の詩人がその概念追及に焦るあまりに技術を歪め、文学的骨格を喪ふ」というコンテキストがある。それに「畑の土が雨に洗われて、小さな石塊を一面に浮かべてゐる表情は僕にとつて静寂の極地である。しかもその上に黙々と落葉して、雑草があらちこちらに枯れてゐる情景はたまらないまでに僕の郷愁をそそるものである。」が接続し、フォルムの重要性が強調される。さらにここを基盤として「郷土詩は倫理性のはてしなき高さを、自然のはてしなき厳しさに於て把へようとする一つの詩の方向」が打ち出されるのだ。

しかし、北園が描こうとしたのは、彼の机の上に置かれた一個の「茶碗」が象徴する静謐なフォルムなのである。そこに、民族の倫理

的精神の在処を見出そうする北園の思考のカタチが「茶碗」をめぐってなされる限り、詩作法をめぐる観念論にすぎない。だから、こうした詩論によって創造された作品世界は、戦時下に量産された郷土詩と全く趣きを異にするのである。

茶

穀の音が

しづかに

夜にみちていった

屋根も

小溝も

凍つてゐた

ちひさな机に

古書を置き

荒涼と壁にむかつてゐた

いまだ

郊外の春はとほく

人の声もとだえてゐた

庭の石も

濡縁も

婢娟と穀がつもつてゐた

北園の詩集「風土」に収録をみた「茶」（昭和十七年六月、河出書房刊行の『現代詩 昭和十七年春季版』に再録）は、「郷土詩論」の理論が形象化されている。ここに侘び寂びの世界を読み取ることは容易い。三つの詩行によって構成された五連の詩的世界で、書物の宇宙に遊ぶことに倦んだ語り手の「壁」（それは「荒涼」たる彼の内面とパラレルである）と対する気配が、前後の二連の寒々しい外的風景に挟まれることで炙り出されている。北園はいわば侘び寂びの精神世界に「郷土」を封印することで、当代と切り離された書記行為（その暗示として、語り手が机上に載せた「古書」は存在する）としての詩作を行ったのである。それは、郷土が戦争遂行を支える食糧基地であるという認識に立って、農作業に邁進する農民の姿を描き続けた愛国詩に対するアイロニーでもあつたらう。

北園が戦争協力的な詩作を行なつたことは紛れもない事実である。そして田中も同様なのだが、「郷愁」の詩作法によって造型した作品世界は損なわれていない。たとえば、「詩叢」昭和十八年一月に発表された全集未収録資料がその一証左となる。長い秋の夜／疊の上に柿の種が一つおちてゐる／あめうをを釣りにゆき七尾／かへりに吉野屋で 山ごぼうの乾し葉を貰つてかへる——／日記を書いてゐる」

(詩「夜長」)。この仮構世界がどうして変容しなかったのか。それに迫っていく際に、手掛かりとなるコメントが存在する。

フランス・ジャム氏に

ほしぐさの中にねころび

くれゆく空をながめながら

山鳩をききながら

ふと思ふ

とほいフランスを

そしてあなたを

麥搗のうたに

かなしく暮れゆく日本の村

うす暗くなり 障子ばかりしろい家の庭には

筵をたたく音

縁先で洋燈の芯を剪つてゐる娘

それからしだいに黒いかたまりになつてゆく桑畑

たうもろこしの畑

かうしてしづかにくれゆく日本の村

夕餉まちつつ

ほしぐさの中に

わたしはフランスを思ふ

そして うつくしき夕ぐれのランヌメザンの野を

この詩集の原稿を整理してゐる中に高原の町は合歓の花から霞宵花、百日紅、槐の花々とつき夏は老ひていつた

そしてホップの花を摘みそれを乾花にする頃となつた

それからモリス・マーテルリンク氏があのものしづかな古い

ガンの町を硝煙の故国を後に貨物船でアメリカへ渡つたといふ悲報に暗然とした

『現代詩人集 6』(昭和十五年十月、山雅房刊)に収録した「高原」に添えられたこの小文は、彼によって創造された「郷愁」のテク

ストが嘗て読んだマーテルリンクの存在を思い起こさせ、当代の文学

者の悲劇を炙り出す機能を果たしている。このフィクショナルな時空

は、さまざまな文学テクストと接続していた。たとえば、田中は文学

的エッセイ「立春より雨水に」²³⁾において、「カルルス温泉／銀鯛のフ

ライ レモンのうすい一片／セロリのつめたい根／ナプキンの角の赤

い小さい縫いとり乙女座／ホップ草のさく山腹を家畜の群のやうにゆ

く霧(以下略)」という自作の詩的イメージが、少年時代の読書体験

(マーテルリンクなどの北欧文学)によって培われたと注釈している。

このように文学が達成した表現と接続する「郷愁」の世界だからこそ、

次のような詩作が可能になるのだ。

フランシス・ジヤム氏よ

ブレン・ソーダ水のやうなあなたの詩を

リラの花のかげのやうなあなたの詩を

(以下略)

『青い夜道』に収録されたこの詩(初出は「オルフェオン」昭和四年九月)は、「わたし」という語り手の想像力によって「とほいフランス」と「日本」が二重写しになっていくさまが活写されている。二つの国を蝶番のようにバインドしているのは、「フランシス・ジヤム」である。語り手が述べているように、昭和三年の雑誌空間に生まれた「わたし」は故人となっていたジヤムに会えない。「あなたの詩」をテキストとして読むことで、「わたし」はジヤムの存在を体感できるわけなのだ。だから、この作品世界を構成するもう一つの風景、「日本」も「とほいフランス」と等価でなければならぬ。つまり、語り手「わたし」が「ほしぐさの中にねころ」ぶことで、ジヤムが「うつくしき夕ぐれのランヌメザンの野」と表現したのとそっくり同じテクストとしての「日本の村」を造型し得ているのだ。というのも、当代の田中が愛読した堀口大学訳『フランシス・ジヤム詩抄』(昭和三年六月、第一書房刊)に収録された詩篇の中に、田中が造型した閑寂で、「郷愁」に繋がる「匂い」に溢れる「村」の祖型が確認出来るからである。同書の巻末に添えられた堀口の「フランシス・ジヤム小伝」には、ジヤムは一時代の芸術家に、彼の夢想とノスタルヂイとを伝へた。」

というフランソワ・ポルシエの簡潔なコメントが紹介されているのだが、このような文学テクストが孕んでいた「郷愁」の世界が、「日本の村」を読み取る枠組となったことは明らかだろう。このように文学テクストへと景観を回収していかうとする果てに立ち現れてくるのは、「ここ」でも「そこ」でもない非在の時空にちがいない。それはナシヨナル²⁴なものが漂白された「日本」なのだから――。

それを可能にしたのが「ねころぶ」という姿態である。大正十二年に発表された田中の処女作「蚊帳」は、蚊帳の中に寝ころぶ「わたし」が物語る世界だったわけだが、立ち、そして労働する農民を描き続けた日本近代詩の中にあつて、田中の存在は特異である。大正期の民衆詩派の詩人は、農村を富国の礎と捉え、日露戦争によって荒廃したこのトポスを復興しよう²⁵と画策した国家に対し、農作業を快楽とするモリス的労働観に依拠するへ農のイメージを提示していた。大正末に勃興した労働文学や、その水脈をマルクス主義に依拠しつつ批判的に継承したプロレタリア詩人は、激しい労働に明け暮れる貧農を描き、搾取階級の告発に繋げた。そして大東亜戦争下の銃後において、農村は食料供給地としてクローズアップされる。これに呼応して刊行されたのが、松村又一編集『農土日本詩集』²⁶である。尾崎喜八、河井醉茗、相馬御風、高橋新吉、白鳥省吾らが名を連ねているが、ここでは、かつて民衆詩派として農村自治を詠った福田正夫の詩篇を紹介しよう。

戦ふ大敵

風爽かな暁に 固土をざくりと割る大敵です

砕けた土塊が 飛び散る畑打ちこそ

老いて壮んな源吉ちいさんの戦ひです

土と戦つて戦ひ抜いて 鍛へ切つたその頑丈な腕で

いまでも振る 大敵の刃先の鋭さ烈しさ

「何にッ 負けるものか 敵に負けてたまるか

若い者が弾丸をくッッて戦ふなら

俺だつて留守を護つて 増産でも敵に勝つて見せる」

(以下略)

大門正克他編「戦後経験を生きる」(二〇〇三年十二月、吉川弘文館刊)の第一章「総力戦の時代」に拠れば、農作業に従事すべき若者が兵士として、また軍事景気に沸く都市へ労働者として流入することで、人手不足が地域社会の問題になっていた。山川菊榮が「わが住む村」で、「百姓は年寄りと女の内職」と化していた様子を活写しているように、総力戦を掲げる国家体制の思惑に反して、国民はおのれの生活防衛に腐心していたわけである。こうしたリアルに現実を贖める眼差しに出合う時、農村と戦場をバインドしつつ銃後の使命に生きようとする「源吉ちいさん」の虚妄が浮かび上がってくるだろう。農村の実態から遊離したイデオログのかまびすしい宣伝が読者にフィク

ショナルな表の顔を強制し、身体をも縛りつけようとしたことは記憶しておいたほうがいい。だが、もつと深刻だったのはこうした戦時下の生活を生きていない表現者の側だったかもしれない。書記行為を遂行した身体が、おのれの語ったフィクショナルな言語世界を銃後の現実として生きてしまうこと――。

本論は田中冬二が構築したメタフィジックな詩法と、それによって立ち上げられた「郷愁」という装置を明らかにしてきた。「郷土」は日本人の基本的な発想とコミットするトポスであり、近代の官僚機構はここを食料と兵士の供給地とし、さらに近代教育は、立身出世を果たした者が回帰すべき聖なる地と位置づけた。幾重にも人間存在を縛るイデオロギーが張り巡らされたトポスを作品世界に選んだ詩人こそ、田中冬二であった。彼はこのトポスの陥穽である「郷愁」というメンタリティーを、モダニズムの詩法によって解体し、それとは似て非なる過去にも現在にも実在しない時空の中において続ける文学空間(白秋以降の文学表現が築いた心象世界)に新しい解釈を加えた。それはこれまでの文学者が取り得なかつた「ねころぶ」という姿勢とパラルルである。この怠惰なポーズこそ「郷土」にまとりつくイデオロギーやメンタリティーに向けられた鋭い批評にはかならない。

こうした彼の詩作は、今日においても誤解されているわけであるが、敗戦直後、田中のエピソードが多数現われたという事実は重要である。なぜなら田中の作品世界が戦時下を生き抜き、当代の支持を得たことを物語っているからだ。それは真の理解が生んだ流行現象とは言

い難い。しかし、戦中をくぐり抜けることで体得した戦後世代のアマチュア詩人の批評眼が、田中冬二を見いだしたことは記憶されるべき昭和詩のワン・シーンなのである。

注

- (1) 明治四十五年五月、春陽堂刊
- (2) 柳田国男『明治大正史―世相編』昭和六年二月、朝日新聞社刊
- (3) 『文学』昭和四年十二月
- (4) 『伴侶』昭和五年十二月
- (5) 平成三年十一月、筑摩書房刊
- (6) たとえば、村上隆彦『田中冬二詩集「青い夜道」私註(5)』(佛教大学学会刊「文学部論集」平成四年十二月) 他の田中冬二論が挙げられる。
- (7) 『詩と詩論』昭和六年三月
- (8) 昭和二十三年七月
- (9) 『私はこうして詩を作るⅡ』昭和三十年九月、創元社刊
- (10) 『国文学 解釈と鑑賞』昭和二十五年一月
- (11) 田中の生誕地は福島市であるが、父の死後、東京市本所区横網町で過ごした。また、夏期休暇などには、父の生まれ故郷富山県生地町で過ごしている。
- (12) 『研究資料現代日本文学 第七巻』昭和五十五年十一月、明治書院刊
- (13) 大正十四年九月、第一書房刊
- (14) 三好は『全詩集大成 現代日本詩人全集11』に寄せた「自伝」で、この訳詩集の受容を認めている。
- (15) 『漂泊と思郷』昭和五十五年二月、角川書店刊
- (16) 『雪明りの路』大正十五年十二月、椎の木社刊に収録
- (17) 昭和六十年四月、筑摩書房刊
- (18) 昭和五十九年十二月、筑摩書房刊
- (19) 「田中冬二研究」一九八七年十一月
- (20) 安西冬衛の詩「タンポポ」(『軍艦茉莉』昭和四年四月、厚生閣書店刊に

収録)を紹介する。

タンポポ

バクグード駐在将校 苦大佐の脳

(略)

韃靼国郵政事情

韃靼国郵政処告示

凡そ郵便物は

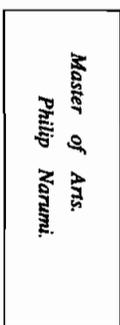
内国行は「タンポポ」の

国外向は「青褪めたベアリング海峡」の貼付を要す。

(21) 伊藤整の詩「青函丸」(『文芸都市』昭和四年五月)を紹介する。

青函丸

甲板で彼のくれた名刺



「ペンシルヴァニア大学で応用心理学を専攻しました。

「あれが僕の仲間です」

彼の指さす所に、美しい女が着更してゐる。

乗客の注意は彼女へ集中してゐる。

(22) 村上隆彦「田中冬二詩集「青い夜道」私註(5)」(『文学部論集』平成

四年十二月)において、同時について「つまりこの作品は、『家根に鳶尾科の花のさいた家』のたたずまいを表現することに眼目がある」と読解している。

(23) 『現代詩の実験』昭和二十九年二月 寶文館刊

(24) 村上隆彦は「田中冬二書付け——異邦人的な眼——」(『京都語文』平成十年十月)において、同時について「現実の日本の田舎のたたずまいでもないし、実際の日本の姿でもない。異邦人的な眼によって(この場合は、フランシス・ジャムの眼を借りて)、捉えられた『日本的』景物である。」と述べている。

(25) 昭和十九年七月、彰考書院創立事務所刊

The study of Tanaka Fuyuzi

Toshihiko Fujimoto