

研究ノート

新資料紹介

萩原朔太郎の東京アマチュア・マジシャンズ・クラブ入会時期をめぐって

栗原飛宇馬

一 新資料紹介

晩年の萩原朔太郎が手品にどれほど熱中していたか、それを端的に示すエピソードが東京アマチュア・マジシャンズ・クラブ(TAMC)への入会だろう。誰の紹介で、また、どのような経緯で入会に至ったかは不明だが、その入会時期については従来伊藤信吉・佐藤房儀編「萩原朔太郎年譜」によつて、昭和十二年十二月から翌十三年の初め頃と伝えられてきた。が、このほど筆者が確認した資料により、実際はそれより早く、昭和

十二年の遅くとも四月までには入会していたことが判明した。

その資料とは、昭和十二年四月二十五日に発行された「TAMC会報」VOL.3 NO.1である(図1)。この会報の最終頁(十三頁)に「会員名簿」があり、「新入会員」として萩原朔太郎の氏名・職業・住所が記載されているのだ(図2)。その前号(昭和十年五月二十三日発行)の名簿には記載されておらず、これにより、朔太郎の入会時期は昭和十二年五月(十二年四月のどこか)だと判る。

前掲の年譜には、昭和十三年の会報に名前が出てをり、十二

年には出てゐない。入会は十二年末か十三年はじめとおもふ」という「後の倶楽部会長・坂本輝芳書簡」が紹介されており、これが入会時期を推測する唯一の手がかりであった。確かに、先の号に続いて発行されたVOL.3 NO.2には会員名簿自体が掲載されておらず、翌年十月十日発行のVOL.4

NO.1の会員名簿に萩原朔太郎の名前がある。おそらく新しい号から会員名簿を確認していったために、新入会員として紹介されている旨が見落とされたのだろう。

戦前の「TAMC会報」の発行は昭和十四年を最後に中断したが、その後も「ABRAKADABRA」と題するガリ版刷



図1



図2

りの内報が発行され、書簡の手である坂本種芳によつて数多くの手品が会員に紹介されている。明太郎の手品の腕前について坂本は「奇術は非常に好きだがその手際はあまり芳しくはなかつた。いちばん好きなのは掌の中で色絹の色の變を手品で、この道具をいつもタモトに入れてみた⁴」と述べているが、これは『ABRAKADABRA』NO.12に掲載された「手の中でハンケチの色を染めかるといふ手品」のことだろう。この手品を文士仲間集まりで披露したところ、「種が丸見えだ」と大笑いされた失敗談を明太郎は会の集まりで語っている⁵。

また、明太郎没後の有名なエピソードとして「手をふれるべからず」と書かれた原稿用紙大の紙束が遺されており、書きかけの原稿かと思つたら、すべて手品の種明かしだつたという話がある。おそらく、それはこの『ABRAKADABRA』の束だつたのだろう。大事に保管していたところからも、TAMCを通じて熱心に手品を学んでいたことがうかがえる。

なお、坂本種芳はその後もマジックに関する書籍を多数上梓するなど、奇術研究者として様々な活躍し、日本の奇術史にその名を残す人物である。明太郎が「死なない顔」を掲載した『新青年』にも、天城勝彦の筆名でたびたび執筆している。明太郎と同じ世田谷に住んでいたため、しばしば散歩途上の明太郎の訪問を受け、手品談義をしたり、明太郎の家に行つて手品の手ほどきをしたりしていたという⁷。

近年、彼の遺族が保管していた会報がTAMCに寄贈され、同会の特別な厚意で筆者は現存する戦前の会報を調査すること

ができた。部外者に貴重な資料の閲覧を許していただけたこと、記して感謝したい。

二、昭和十一年の明太郎と手品への書及

上述したように、明太郎のTAMC入会時期は昭和十一年内である可能性も出てきたわけだが、このことは年譜の訂正以上に何か意味があるだろうか。まず考えられるのは、昭和十一年における明太郎の手品熱の高まりである。学生時代から手品に興味を持ち、大正十二年の秋には四つ玉の練習を始めるなど⁸、かなり早い時期から手品に親しんでいた明太郎だが、手品について書くことはほとんどなかつたと思われる。が、昭和十一年になると、手品への言及が非常に目立つのである。

まず、少し長い引用になるが『四季』昭和十一年二月号の「詩壇時言」を見とみよう。ここで明太郎は当時勢いあつた日本のモダニズム詩人たちを西洋の物真似にすぎないと酷評するのだが、手品がその喩えとして長々と用いられている。

実際コクトオにしよ、ヴァレリイにしよ、今の仏蘭西詩人といふ連中は、芸術上に於てのリアインされた手品使ひだ。彼等のアトする興味の主眼は、空中から脚を出したり、カードの数字を消滅させたり、鏡の中に女を消したりする種類の、手品式機智のトリックと手際好さとに尽されてる。そしてまた読者が、かうした機智的の詩を悦び、手際のリアインされた鮮や

かきを悦ぶのだ。「如何にして詩人が魔術師に変化したか？」これが二十世紀の悲哀を語る題である。

日本のシユル・レアリスムと自称する連中は、かうした仏蘭西詩壇を直訳して、日本に模範の舞台を作り、西洋手品の真似事をして、公衆を驚かせようといふのである。さしづめ彼等は、日本の詩壇に於ける「松旭彦天勝一座」といふところだろう。(西脇順三郎氏あたりが、その座長格になつてる)

(中略)

日本の新しがつたモダン詩人等は、表面でも解つたやうな顔をして、シユル・レアリスムなどと自称してゐるのだけれども、実際には解りもしないし、解る意もないのであるから、ただ燕尾服をきて舞台に立ち、手品師のスタイルだけを真似して居るのである。彼等の正直な見物人は、いつ空中から脚が出るか、いつ女が鏡の中に消えるかと、コクトオ式のすばらしい機智とトリックを期待して居る間に、勿体ぶつた様子をした舞台の詩人等は、そのまま何もしないでコンコンと引つ込んでしまつた。へんな魔術師もあつたものだ。今さら呆気に取られるばかりである。ただ彼等の中で、渾身の力長の西脇順三郎氏一人だけが、その詩論集「純粹の聲」などで、少しばかり手際の妙い手品を見せてくれた。これが西洋の脚本小屋だつたら、「イヨオ、コクトオそつくり」なんて掛け声をする昌助があるか知れない。

(9・四八頁)

* 勢は天城勝彦「西脇順三郎の魔術を評す

西脇順三郎たちに対するすいぶん意地悪な評言だが、「松旭彦天勝一座」の名を挙げているのが興味深い。天勝は日本に西洋奇術を広めた松旭彦天一の後継者であり、明治末から昭和初期にかけて「魔術の女王」と呼ばれるほど絶大な人気を誇つた女性奇術師である。昭和十二年は天勝が足掛け四年にわたる引退旅行を行つていた最中の年であり、同年三月には彼女が出演する映画『魔術の女王』(木暮実千代監督)も公開され話題を呼んでいる。明太郎もそのような時流に乗つて天勝の名を挙げたのかもしれない。

だが、ここでの手品はモダニズム詩人を貶める比喩として語られるだけでなく、手品それ自体も盛く評されているまじりがある。「詩人が魔術師に変化した」ことを「二十世紀の悲哀」と呼ぶところや、天勝一座を単なる西洋の模倣者とする書き方にそれは顕著であろう。

一方、『四季』昭和十一年十月号の「詩の本質性について」では「詩人は手品師と同じである」(10・二頁)と云い、「真の詩人は、いかなる場合に於ても人生の魔術師である」(10・三頁)と肯定的な比喩に転じている。「詩術(種と真実)」と題した二節では次のように論じていて、先の「詩壇時言」とは対照的である。

「詩術」とは、読者を楽しませることの術である。そのためにこそ、芸術はすべてのトリックを使用する。嘘をついたり、誇張したり、吃驚させたり、軽蔑させたり、色仕掛けで悦ばせたり、不意打ちを食はせたり、空の魔法箱の中から色々の品物を取り出して見せたりする。

詩術とは、読者をベテンにかけることの技術であり、その限りの意味に於て、すべての善き詩人はベテン師である。詩術を持たないところの詩人は、花の咲かない花壇と同じく、無意味で退屈なものにすぎない。なぜなら彼等は、読者を楽しませることを知らないから。そして楽しみのないところの詩は、本質に於て藝術でないからである。

(10・七月)

この「詩の本質性について」では、詩は読者を楽しませなければならぬ、と繰り返して論じており、その点では「詩とはこのつまらない現実を一種独特の興味(不思議な快感)をもって意識させる一つの方法である。」という西脇順三郎の詩論に通じるものさえある。「イヨオ、コクトオそつくり」と冷やかす「詩壇時言」に比べると、ここでは手品を積極的に評価しているように見える。

ただし、朝太郎は右の二節に続いて「しかしながら、ホエジイ(詩精神そのもの)はトリックでない。詩人が詩を思ふは、まことに切々たる熱意であり、自己表現への焦燥である」と釘を刺すのを忘れていない。詩が「手品式機智」だけになってしまうことを「二十世紀の悲哀」と呼ぶ理由はこの辺りにありそうである。手品のな意匠はあくまで表現の表層に属するもので、それだけでは詩たりえないということだろう。

が、こと手品に関して言えば、単なる西洋模倣の比喩から詩の本質性に関わるものとして、すいぶん株を上げた印象がある。昭和十二年の二月から十月にかけて、何か手品への評価を高める出

来事があったのだろうか。あくまで推測の域を出ないが、ここには江戸川乱歩との交遊が影響しているかもしれない。というのも、昭和十一年七月二十日の乱歩宛書簡に、朝太郎は「先日御手紙いだけてから、すぐ御伺ひして手品拝見したく、楽しみに思つて居た」(3・三九二頁)と綴っているからだ。

実際、乱歩は九州に旅行した昭和十一年二月十日、別府市にあった正徳奇術研究所で数多くの手品のレクチャーを受け、そのメモを遺している。また、そこで購入した大量の手品道具も現存しており、おそらく、朝太郎にそれらを見に来るよう手紙で誘ったのだろう。この時期、朝太郎の手品観察が一段と高まったのは、乱歩の手品趣味に刺激を受けたからとも考えられるのだ。

もともと、手品に対する評価の〈揺れ〉に関しては別の要因も考慮する必要があるかもしれない。例えば、江戸川乱歩が「純探偵小説は結局手品文学なんだが、手品というものは舞台芸術の内でもあまり高級なものではない。」と自己卑下して語ったように、そもそも手品とは一般的に低く評価されてきた文化なのである。手品に用いられるトリックはたいていの場合、子供だましとも犯罪めいたものとも見なされてきたからであろう。朝太郎がどこか肯定的なニュアンスで手品を語るくたりに、そのような手品特有の文化事情が滲んでいるとも考えられるのである。

三 『月に吠える』の〈見世物性〉

手品が文化として常に低く見られてきたことは右に述べた通り

だが、学問の分野でもそれは同様で、近年になってようやく表証的な奇術史の研究が纏まりつつある。つい最近刊行された『近代日本奇術文化史』(河合勝・長野栄俊・森下洋平著、東京堂出版、二〇二〇年)は、その最新の成果の集大成と呼ぶべき大著で、同書によつて我々は朝太郎が生きていた時代の奇術界の状況をうかがい知ることができる。ここではそれを踏まえ、朝太郎の手品趣味と詩との関わりについて考察を試みたい。

とはいえ、手品の直接的な影響によつて書かれた詩がすぐに見出せるわけではない。そこでまず注目したいのが映画との関わりである。すでに諸家が論じている通り、『月に吠える』に収録された「殺人事件」(初出『地上悪孔』一九二四年九月号)には、当時、朝太郎と厚生屋良が熱中した「探偵及び風俗を主人公とした活動写真」のイメージが投影されている。映画がその出発期において見世物や奇術との連続性を持つていたことを考え合わせれば、さらに詩と手品趣味との関わりを見出すことも可能ではないだろうか。

朝太郎の詩と映画の関わりを詳細に考察した安智史¹²⁾は、朝太郎らが熱中した探偵活動で用いられた映像のトリック(フィルム編集による瞬間的な変容や、二重露出による同一画面内での一人二役)による視覚体験を重視する。「殺人事件」に見られる「探偵≠犯人」という暗示は、映画という新しいメディアによつてもたらされた、視覚による分身・分裂体験に根差すものと説くのである。

安はまた「映画はごく初期から、酒酔中毒者の身振りなど、

身体の不統一な動きを相対化することに熱意をかたむけていた」とし、シロルジ・メリエス¹³⁾やその模倣者が「一分断された身体がばらばらのままハネまわったり、同一人物の首がいくつもあらわれ動きまわるイメージを、クロアスクな笑いとして一般化させていた」¹⁴⁾と述べている。同題の身体イメージは「死」や「酒酔中毒者の死」など『月に吠える』のいくつかの詩に容易に見出せるものである。

このような映像トリックに基づく初期映画の特徴をトム・ガニングは「アトラクションの映画」と呼び、それらをストーリー映画の未熟な前段階とする見方に展を唱えている。当時のトリック映画は「それ自身が一連の展示であり魔術的なアトラクションであつたとし、メリエスの代表作である『月世界旅行』にしてもストーリーは映画のさまざまな魔術的可能性を並べて詩示するための枠組みを提供したにすぎない」¹⁵⁾と言う。

この「アトラクションの映画」という、言わば映画の〈見世物性〉を重視する概念は、まさに安の説く朝太郎の視覚体験に通じるものである。その基礎となる映像トリックが奇術と密接な関係を持つことは、前掲『近代日本奇術文化史』の「奇術と映画」の章に詳しい。一例を挙げれば、メリエスには「フィルムという素材を使って奇術を演じた」(同書三二二頁)と呼びうる作品(「ロベール・ウーダン劇場における婦人の雲隠れ」)がある。これは椅子に座つた女性に大きな布をかかせて消してしまう奇術をトリック撮影で再現したもので、しかも、布を取り去ると女性は瞬時に骸骨と化すという、原案の奇術にはない演出

が加えられている。つまり、初期映画のトリックは奇術から着想され、さらには現実の奇術では不可能な現象を視覚化するかたちで、独自の発展を遂げたとも言えるのである。今日、奇術と映画は全くの別物として扱われるが、両者は同一の根から生じたものであることを初期映画の歴史は物語っている。

もう一つ指摘しておきたいのは、奇術にせよ初期映画にせよ、グロテスクな身体イメージといった不気味なものゝが頻繁にモチーフとなっていることである。「近代日本美術文化史」によれば、日本に初めて西洋奇術が移入された際、流行したのは「首切り」の奇術だったという。明治期の奇術が不気味なものゝに溢れていたことは、明太郎が晩年に回想した「松旭齋天二の奇術」からもうかがうことができる。

しかし今から考えると、当時の天二の自稱した「西洋奇術」といふものは、その頃流行つた生人形や若年などの血縁と同じく、幕末以来の凄惨な怪奇趣味を多分に取り入れ、半ば芝居がかりでした旧日本的情題のものであつた。それで僕のやうな子供は、いつも怖いのが半分、面白いのが半分で見物した。呼び物の演藝は、たいてい残酷な殺人劇に、奇術を入れた怪談めいたものであつた。たとえば悪徳の嫉妬によつて、惨害に殺された女の首が、胴から飛び出て口首となり、見物の頭をさらふらと飛び廻つたりした。(その首が僕の頭に来た時の恐怖は、未だに決して忘れられない)

(口・三六三頁)

注目したいのは「殺人事件」が『月に吠える』に収録されたのに対し、「再会」はその選にもれたという事実である。その事実からは、映画の視覚体験、ひいては見世物的なイメージ要素が詩集採録の一つの要件だったことが読み取れないだろうか。先に挙げた「詩の本質性について」で明太郎は「詩術」と称するトリックの使用と切々たる熱意(モラル)の必要性を説いていたが、まさに『月に吠える』の諸詩篇は、特異なイメージと主観の差し迫った〈熱情〉が融合したものと見る事ができる。「詩の本質性について」で、唐突に詩と手品を並べたかに見える明太郎だが、その萌芽はすでに『月に吠える』の中に含まれていたと言えるだろう。

四、戦争と娯楽文化

明太郎の手品熱が高まり、ついにはTAMCに入会するまでに至つた昭和十一年(十二年)は、国家総動員体制が準備され、国全体が戦争へと突き進んでいく時代でもあつた。昭和十二年七月に起こった盧溝橋事件はやがて日中戦争へと発展し、同年十二月、明太郎は唯の戦争協力詩と目される時局詩「南島陥落の日に」を発表する。よほど不本意な仕事だったらしく、後悔の念を丸山薫宛の書簡に綴っている¹⁸⁾。

時局の影響はTAMCにも及んでおり、毎年開催していた試演会(会員による芸術公演)を昭和十二年度は取りやめたことが会報に記されている。また、この時期以降、出征兵士の家族や

『近代日本奇術文化史』を参照すると、天二の奇術についての明太郎の記憶は、かなりの部分、正確であることがわかる。「天竺人間」の記述から、少なくとも一回は見に行つたことがうかがえるが、天二以外の興行も含め、おそらくは何度もこうした見世物に通つたのではないだろうか¹⁹⁾。萩原葉子は「明太郎とおだまきの花」(『新報』二〇〇五年)で、幼い明太郎が医師である父に屍体の解剖を見せられ、そのトラウマへの対峙が『月に吠える』に結実したと綴っているが、不気味な見世物体験もまた、この詩集に影を落としていと考えられよう。

明太郎自身『月に吠える』を『麗祥にイマズスツクのヴァイオリンに詩境』、これに或る生理的の恐怖感を本質した詩集²⁰⁾と呼び、その視覚性と恐怖感を強調している。それを踏まえるなら、この詩集に収められたいくつかの詩篇は誰かにある種の見世物のようにも感じられるのである。このように、初期映画にも共通する〈見世物性〉という観点眺めるなら、意外に響くようなかたちで、明太郎の詩と手品趣味は通底していると言えるだろう。

「殺人事件」に語を戻せば、ほぼ同時期に発表された「再会」(初出「アララギ」一九四年十月号、のち『純情小曲集』に収録)との差異にも興味深い点がある。両者は「玻璃」「きりぎりす／＼ほろろき」「ぐんずぬ」「大理石」なめいし」といった回し(らしい)類似の語彙を用いながら、別趣の作品に仕上がっている。そこには口語詩と文語詩という違いもあるが、両者の差異を際立たせているのは探偵活劇のモチーフの有無であろう。

傷病兵を慰問し、有志が奇術を披露したという活動報告がたびたび掲載されるようになる。明太郎は月に二回、團圓亭木曜に行われる例会にはいそいそと参加していたようだが、その趣向のせいもあるが、あるいは本人の意向なのか、慰問や試演会の舞台上に上がることは遠になかたらしい。

ところで、明太郎が入会する以前の、昭和十年十月二十六日に開催された第三回試演会では、会員の田中仙雄(天日本茶道学会の創設者)が松旭齋天二に扮し「西洋奇術遊来の頃」と題して次のような奇術を披露したという。

天二「そこけの旗影がすむと、ジンタの曲に乗つて、万国旗を両手の中からもみ出す。

「エ、首尾よく万国旗を手中よりもみ出しましてござります。これより万国旗を再び手中にもみ込みます。それではお前の手に穴があいているのかと訊ねがござりまする。

我輩、日露戦争に従軍いたし、鐵陣にあたつて手に穴があいておる。じゃが、もはやタコがあたつて痛くはない」と言いながら、万国旗を引きネタで引込み、腰ネタの旭日旗をハツとひるげ、万国旗を手中に納めましたる、わが日本帝國万歳！」と叫んで「礼。大喝采。これは天二の舞臺を本人が実際に見ての再現と大評判となりました」。9)

これは昭和に入つてからの再現だが、天二の「白本が世界を手中に収める」という口上は、すでに明治時代に演じられ、喝采を

第46回萩原朔太郎研究会研究例会 研究発表

萩原朔太郎の愛した〈不思議〉

— 手品・乱歩・『詩の原理』

栗原飛宇馬



1

本稿の目的は、萩原朔太郎の趣味の一つであった〈手品〉が、詩人にとってどのような意味を持つものであったかを考察することにある。朔太郎の手品への熱中⁽¹⁾は、多くの近報者によって語られているが、それがこの詩人の文学とどう関わるか、真正面から論じられることはなかった⁽²⁾。

例えば、伊藤信吉は「朔太郎の離郷前・上京時のこと⁽³⁾」の中で「手品にはミステリアスな興趣がある。朔太郎は何かが意識の側面を擦過するような、人工の陥穽めいた気分が好きだったのではないか」と述べる一方で「どれほど癡つたところで手品は遊びだ」と正面から論じる気にならないことを率直に語っている。伊藤の目には、朔太郎の手品はミステリアスな興趣をの

んびり味わる「精神のくつろぎ」や「一種の自己放棄の心理」あるいは手すそびのわびしい趣味としか映らなかつたようだ。

そうした中で目をひくのが、朔太郎を追悼した『四季』第六十七号で、堀辰雄が次のように語っていることである。

晩年には特に彼は奇術とか催眠術とかいふものに深い興味をいだいてみて、阿部徳蔵の主宰してゐる奇術倶楽部に正式に入会してゐたことは私達も知つてゐたし、又酔客の手品の二三を私達も見せられたりしてゐたが、いま考へると、それを単に彼らしい遊樂とのみ考へてすませることは出来ないやうな気がせられてくる。

ほとんどの者が朔太郎の手品を単なる遊びとしてしか見ていないのに対し、それ以上のものを彼は漠然と感じている。だが、

この感想はそれ以上深められることはなかつたようだ。

当の朔太郎自身にも、手品に関する言及は多いとは言ひ難い。けれども、晩年に書かれた「遊びへの熱意」というアフォリズムには次のような一節がある。

詩人はその文学の上で、お洒落をしたり、エトモアを弄したり、手品をして見せたりすることへの熱意——遊びへの熱意——を持たねばならぬ。(『遊にて』、5、一五七頁)

* 教養は筑摩書房版『萩原朔太郎全集』の教養を指す

続けて朔太郎は「芸術である所以のものは、常に人を楽しくすることを要素にする」と言う。そのためにはまず作者自身が「主観的に楽しくなければ」ならず、したがって「詩人の修業は——彼が厳肅であればあるほど——自ら努めて快活にし、常に遊びへの熱意を失はないやう、自分で努力することである」と結んでいる。少なくとも手品は、朔太郎に快活をもたらす、新鮮な刺激だったのだろう。

さらに、隨筆集『詩人の使命』に収められた「詩の本質性について」では「詩人のイロニイ」と題して、こう語っている。

詩人の言ふことは真実である。そしてまた当にならない。なぜなら詩人といふ性格は、矛盾によつて対坐してゐる、一の弁証論的性徳だから。詩人の表現するすべての言葉は、本質上に於て皆逆説である。(『詩』、)

詩人は手品師と同じである。彼がその左手を観客に見せる時、種をその右手の中に隠して居る。(10、一二頁)

この「詩の本質性について」は短い十一の章から構成されており、先の「遊びへの熱意」に通じる発言も多数含まれている。例えば、詩人は読者を楽しめるために「すべてのトリックを使用する」ものであり「嘘をついたり、誇張したり、吃驚させたり、戦慄させたり、色仕掛けで悦ばせたり、不意打ちを食はせたり、空の魔法箱の中から色々の品物を取り出して見せたりする」という。ここでは手品が詩の技術の比喩として語られている。

もともと「しかしながら、ポエジイ(詩精神そのもの)はトリックでない」と明言されているように、朔太郎は手品と詩とを全く同一視しているわけではない。だが、手品と文学を結びつけたこれらの発言の根底には、堀辰雄の言うように「遊樂」以上の何かがあるのではないだろうか。

そこで本稿では、手品だけでなく、朔太郎が〈不思議〉と見なしていたものに着目することで、手品と文学に通感するものを探つてみたい。手品への嗜好の興に、朔太郎の文学をより深く感じる手がかりがあるように考えられるからだ。

2

萩原朔太郎の愛した〈不思議〉。そう聞いて思い浮かぶもの

は何だろうか。晩年、凝っていたという手品や、同じく趣味であつた立体写真、あるいはその独特な詩の世界が想起されるかもしれない。

けれども、筆者が真つ先に思い浮かべるのは、朝太郎の詩論なのである。長年にわたる思索の末、ついに昭和三年に刊行された『詩の原理』において、朝太郎はこう語っている。

そもそも詩とは何だろうか。広い意味に於て、自然や人生の刻るところに觀念されて、一種不思議な「詩」といふ言葉は何だろうか。吾人はあへてそれを不思議と言ふ。なぜならこの言葉は、常に多くの人々によつて使用され、到るところに思惟されてゐるにかかはらず、一も判然とした定義がなく、どこか正体が不明であり、捉へどころのない霧の中で、曖昧茫然としてゐるからである。吾人はこの不思議を解明して、詩の本質する定義を確立せねばならないのだ。(6・五六頁)

詩とは何か。朝太郎はそれをくり返し「不思議」と呼ぶ。「芭蕉のイデヤしたところのもの、石川啄木が生産を通して求めてみたもの、西行が自然の懷中に見ようとしたもの、ゲーテが觀念に浮べてみたもの、李白やエルレーヌが思慕したものの、ラムボオを駆つて漂浪の旅に出したものの、シエレーが熱恩郷に夢みしたもの」など、詩と呼ばれるものはみな「不可思議なる「靈魂の掲ぎ」であつて、認識の背後にひそむ、或る未可知のものへ

怪しげなる謎の一つである。学者はこれに深き注意をもち、藝術家はその神秘的香氣を愛して之を理智の白日に曝すことを悦ばない。さほれこの古き謎は、今日に於て正に分明さるべきものでなければならぬ。今や吾人は、吾人の特異の智慧にまで自ら認識の批判をあたくしようと思ふ。(15・三三頁)

ここでもやはり、藝術家の智慧なるものを「不思議」という言葉で形容している。そして朝太郎は当時の哲学書を読み漁り、藝術を藝術として感じる「感性」がいかなるものか、認識論的に証明しようと試みるのである。

けれども、結論からいふと、その試みは不発に終わっている。少し頓項になるが、朝太郎の説くところを追つてみよう。

朝太郎によれば、通常の認識過程とは「感性」によつて外界の存在を感知し「悟性」によつてそれを「概念」に結びつけ、事物を判断するというものであつた。これに対し、藝術を感じる「感性」は、「概念」に結びつけることなく「物そのもの」を直覺するという。

朝太郎にとり「概念」はあくまでも相対的な知であり、物そのものを表すことができない不完全なものであつた。その不完全さは、次の一節に端的に示されている。

「力にみちたもの」は「軟弱なるもの」でない。この二つの概念は反対である。しかるに歌麿の美人画に於ける線

の實在的¹⁾意義に外ならない。／＼英にすべての詩人は之れを知つてゐる。詩を思ふ心は一つの暇きかたい不思議であつて、何物か意識されぬ、或る實在感への²⁾懐はゆき高感である(同前、二三頁)という。およそ「詩」なるものは全て「不思議」と結びつけられているのである。

これほどまでに朝太郎が「不思議」を強調するのはどうしてだろうか。それは『詩の原理』の成立過程を吟味してみるとよくわかる。その思索の一時期、朝太郎は詩を詩たらしめる根拠を、人間の「感性」を解き明かすことで示そうとしていたからだ³⁾。

その事実は年譜にも記されており、伊藤信吉・佐藤房儀年譜⁴⁾によれば、朝太郎は大正十三年六月五日、米訪した木暮勇次に「芸術より見たる認識論の原理」刊行の計画を語つたという。また、久保忠夫年譜⁵⁾も、大正十五年四月頃「芸術哲学の認識における根本問題」を出版する計画があつた」と伝えている。いずれも『詩の原理』構想期間中のことである。

この未刊の著作の草稿とおぼしきものが、筑摩版全集第十五巻に収められている。「認識論・芸術論に関するもの」としてまとめられた、三九七枚の「未発表原稿」である。それは次のように書き出されている。

世界は未だ充分には照らされて居ない。そこそこには偶像の気味あしき影があつて、理智の光線が力なく感じられる。藝術家のふしきなる智慧の如きも、やはりこの

の如きは、限りなく軟弱であつて限りなく力に乏ちてゐる。その一つの線の中から、吾人は「軟弱」と「剛健」との矛盾するものを同時に感じ得るのである。

(傍点)朝太郎、同一九五頁)

「軟弱」と「剛健」という、概念のうえでは矛盾する二つのものを、私たちの「感性」は同時に感得している。朝太郎によれば、「概念」は事物の一面のみを抽象化して捉えたもので、決して本質たりえないのである。

このような「概念」の否定は、朝太郎の第一詩集『月に吠える』の序文にすでに表れている。「未発表原稿」の内容を理解するうえで非常に参考になるものなので、参照しておきたい。

「どういふわけであらうか？」といふ質問に対して人は容易にその理由を説明することができる。けれども「どういふ工合にうれしい」といふ問に対しては何人もたやすくその心理を説明することは出来ない。(中略)

どんな場合にも、人が自己の感情を完全に表現しようと思つたら、それは容易のわざではない。この場合には言葉は何の役にもたたない。そこには音楽と詩があるばかりである。(1・二頁)

ここで述べられているのは、「うれしい」といふ言葉と示されるものが一般的な「概念」に過ぎず、個々人が感じている心

の内実とは無縁だという事実である。その内実を表現できるものは言葉と詩、すなわち芸術であり、朝太郎流の認識論でいえば〈概念〉によらない〈直覚〉ということになるだろう。「未発表原稿」では、それは次のように語られている。

すべての人々はだれも皆「生活そのもの」を知り「幸福そのもの」を知つてゐる。しかも彼等はそれを「感じてゐる」のみである。それに就いてあへて観察しない故に、何物その深い意味を知らず、また表現することもできない。拙り芸術家のみは、よく生活や自然を観照して、その言葉それたる深い意味を吾人に語るのである。(15-150頁)

通常の〈感性〉は存在を感じるのみで、それを弁別できないが、〈芸術家のふしぎなる認識〉である〈特殊な感性〉はそれを表現できるとする。確かにその〈特殊な感性〉を明らかにすれば、芸術を芸術たらしめている根拠、すなわち詩を詩たらしめている根拠も明らかにできるだろう。

だが、そのような〈特殊な感性〉が通常の〈感性〉の仕組みとどう異なるのか、それを論証するのは非常に困難である。おそらくその困難から「芸術より見たる認識論の原理」等の出版は未遂に終わったのであろう。

けれども、論証が不可能だとしても、朝太郎は〈芸術家のふしぎなる認識〉の存在を確信していたと思われる。例えば次に掲げる一節のように、「未発表原稿」の思索の跡をうかが

点として「視覚における意外性」を挙げ「朝太郎が晩年まで趣味とした『立体写真』は、のぞき眼鏡の中に浮き上がってくる立体映像、の不思議なものであつた。そして『マジック』の趣向に満ちた時間差による物世界への変転こそ朝太郎にとって興味を誘われたのである」と分析している⁽⁸⁾。確かに、手品の多くは視覚によるもので、時間差を利用して錯覚をもたらすトリックが用いられることもしばしばである。

だが、その点をもう少し踏み込んで考えてみれば、なぜ人はそのような錯覚に陥るのかという問いに行き着くだろう。朝太郎が関心を持ったのは視覚の意外性だけではなく、マジックを感じる人間の〈感性〉だったのではないだろうか。

ここで、朝太郎が実際にやっていたという手品を詳しく見てみたい。とかく下手くそぶりが伝えられる朝太郎の手品だが、実は成功した例も伝えられている。

この頃になるといつのまにか、父は紙なりを小さく丸めてほつたにしまりに指先でこすりつけていたかと思ふと、ふとその紙がなくなつてしまい、そして頭のでこべんや、目や耳の中からひよいと取り出す手品を、いたづらっぽく顔で、やりはじめていたのだ。

子供のとき、はじめて父が目の中から紙を出すのを見て、私は思わず「痛いからだめ」といつてしまった。が注文に応じてとんでもないところから、父はまじめくそつてなくなつた紙を取り出しては私や妹を驚はせてくれたが、それ

をさせる言説が『詩の原理』には多数目出せるからである。

より徹底した、真の芸術的な認識手段は、事物を部分について観察せずして、全体から一度に、気分的な意味として直観してしまふのである。言ひ換へれば、物の写実的な形態について見ないで、かかる感覺的形態相の上位にある、全体としての意味の直感、即ち形相以上、形以上のメタフィジックに突入するのだ。

この形而上学的認識への突入を、吾人は普通に「象徴」と呼んでゐる。されば象徴こそは、実にあらゆる芸術的認識の構造であつて、レアリスムもロマンチズムも一切の表現の登り降り山頂は此処である。(6-123頁)

このように、『詩の原理』成立の根底には、朝太郎の認識論的な思索が構たわつているのである。それは人間が持つ〈感性〉への深い関心からもたらされたものであつた。根に芸術の末に、その論証の不可可能性に朝太郎が突き当たつたと考えれば、詩をことさらに〈不思議〉と呼ぶのも頷けるだろう。

ところで、〈感性〉への深い関心という点に着目すると、本稿の主眼である〈手品〉との関わりが見えてくるのである。

3

野口武久は『朝太郎の日々』の中で、立体写真と手品の共通

がいつのまにか晩年のときの習慣のようになってしまつていた⁽⁹⁾。

藝師兼子「晩年の父」の一節である。おそらくは小さく丸めた紙玉を右手でつまみ、左手に持ちかえて体のどこかにこすりつけていたのだろう。もちろん本当に消してしまふのはなく、紙玉を左手に移したように見せて、実際には右手に隠し持っているのである。観客からは、左手の紙玉が忽然と消えてしまつたように見える。そしてリクエストに応じて、右手の紙玉をまも体の中から取り出したように見せるのである。上手く消えだすように見せるには練習が必要で、晩年のときの習慣になつていたというのも、せつかく身につけた技法がおとろえないよう反復していたのだろう。

もう一つ、朝太郎はこんな手品も披露している。昭和十五年に第四回選抜賞を受賞した、その配役会での一幕である。

仕舞ひには先生も大分酔はれたらしく、懐中から妙なものを出して、立ち上り
「ハッ—ハッ—ハッ」
と響け声をなまりやら、手品をばはしめになつた。まるで得意満面といふところである。
妙なものを—といふのは、丁度癖の爪のやうな恰好のもので、銀色に光つた金属で出来てゐた。
それを指にはめて、片方の手でその「銀の爪」を握り

返くと、その「銀の爪」はゴツ然と消え去るのである。私はアツクにとられて、先生の器用な空当を眺めて居た。⁽¹⁰⁾

ここでいう「銀の爪」とは、手品用具のシンプルであろう。シンプルとは、もともとは縫い物をするときに針の頭を押さえるために使う裁縫用具である。西洋舞のキャップの半分くらいのサイズで、キャップを逆さまにしたような形をしており、細くはめて使用する。西洋では装飾を施したシンプルが土産物にもなっているが、いつのころから手品でも用いられるようになり、消えたり増えたり変化したりと、多彩な現象を起こすことができる。

明太郎が演じてみせたシンプルの消失は、最初に見える基本の技法である。といつても、それなりに練習が必要で、右手の人差し指にはめたシンプルを、左手で握る際にはやく指を曲げ、右手の中に隠し持たねばならない。一連の動きがスムーズにできるようになると、観客とシンプルが消えたように見えるのである。

長々と練習したが、ここで強調したいのは、紙玉にせよシンプルにせよ、道具それ自体には何の仕掛けもなく、観客がそれらの移動を観察することで、ものが消失したと感ずることである。術者は右手のものを左手に移したように見せながら、右手に隠し持っているにすぎない。それなのに観客の目は、ごく自然に、消失したと映るのである。

これを明太郎が致命に摂取しようとした、カントの認識論⁽¹¹⁾

せず「消えた」と認識する。〈感性の形式〉に沿ってそのように外界の事象を結びつけるから、自然にそう見えてしまうのである。物体の消失という現象は、外界で起こっている出来事のようにありながら、実は私たちの心の働きが見せているものと見えるだろう。

このように、明太郎が深い関心を抱いていた〈感性〉と手品は密接に関わっている。種がわかれば「何だ、そんなことか」とあきれてしまうのに、種を知るまでは不思議でたまらないのが手品というものである。たあいのない実際の仕掛けと、それによって感受される不思議な現象とのギャップ。手品術の側からすれば、なやすく不思議を感じてしまう人間の〈感性〉の方が不思議に思えるだろう。明太郎もまた、そのような〈感性〉の不思議さに引かれつつ、手品に魅せられていたのではないだろうか。

もちろん、手品の種を知って、それが単なる錯覚の寄せ集めであり、はかばかしい手帳だましと断じることが簡単である。そのような見方をすれば、どんな手品も巧みに人をだます詐欺ということになるだろう。

けれども、明太郎にとって手品は単なる錯覚でも詐欺でもなかった。堀辰雄が明太郎の手品を「道楽とのみ考へてまますことは出来ないやうな気がせられてくる」と言ったのは前に見た通りだが、蒼生庵も『我友』の中で、次のようなやりとりを記している。引用中「春吉」とあるのが蒼生庵屋で、「吾郎」が明太郎である。

旦那から考へてみたい。私達はふつう〈時間〉と〈空間〉というものを、意識の外側にあると考へている。けれども、カントは『純粋理性批判』の中で〈時間〉と〈空間〉は〈感性の形式〉であり、外界ではなく人間の内面にあらかじめ備わっているものと説いている。

常識的に考へると、これはすぐには納得できない説だろう。例えば、ある場所に種を植へ、芽が出て、花が咲く。このような外界の事象の変化を目の当たりにすることで、私達は〈時間〉が流れたことを意識する。〈時間〉は外の世界を流れるものなのである。

だが、この見方には盲点がある。種→芽→花と変化していくとき、形が変わっていくその種を、どうして同じものだと認識できるのか。形状の異なるものを同一のものとして結びつける心の働きがそこに作用していると考えなければ、つじつまが合わないのである。

つまり、〈時間〉という〈感性の形式〉に沿って外界の事象を結びつけるから、私達はものの変化を認識できるということになる。こう考へていくと、経験に依拠して、私たちの内面にこのもろな〈感性の形式〉が備わっていると認めざるを得ないだろう。

カントのこの「実践的認識論」の旦那から考へると、手品はまさに〈感性の形式〉によつてもたらされるものである。先の明太郎の手品としても、左手の中にあった紙玉やシンプルがなくなるとき、観客は「最初から消えていなかった」とは判断

できず「消えた」と認識する。〈感性の形式〉に沿ってそのように外界の事象を結びつけるから、自然にそう見えてしまうのである。物体の消失という現象は、外界で起こっている出来事のようにありながら、実は私たちの心の働きが見せているものと見えるだろう。

「また手品か。」

そしてどういふ春吉には手品がいやでならない。種だもがあつた。

「君は神話とか象徴とかいふものに分かんぬだよ。君ははつきりと見えるものしか信じないぜだ。」

「おれはそんな種子を持つてゐて人の眼を瞞着したり、それを深く知つてゐながら故てそれを行へる人間の低級さに堪へないんだ。鷹爪らしくそれやる君の顔を見てゐると馬鹿のやうな気がする。」

「手品の面白味に分らない単純な人間は、現実主義者でなければ利己主義者だよ。まくなぐとも論を解せざるやからだ。トランプだつて出来ない君が詩を作るなんてのは、間違つて君が詩のなかにはいつて来たもぐり見たいなもの⁽¹²⁾。」

この作品は、母屋が相次いで没した二人の親友、明太郎と佐藤物之助を悼んで書いたもので、小説と詩で構成されている。右の一節も小説として書かれたものだから、このような会話

実際に明太郎との間で交わされたのが定かではない。

けれども、これが明太郎の実際の発言でないのだとしたら、原星が明太郎の手工品趣味の根柢にあるものを付録して描いたことにならざる。手工品を世俗な嗜好としか考えない発言に対し、原星はそこに神秘や象徴とのつながりを見出している。手工品の面白がわからない者を「語を解せざるやからだ」と断じるほ



明治45年頃のトランプ（立体写真複製）

しる気遣いがあることを確認しておきたい。昭和十年に「散文詩風な小説」として発表された『羅針』である。

そこで描かれるのは、主人公が経験する奇妙な旅だが、その原星は実に単純で、この作品自体が手工品的事物であることに気づかされる。いつもの見慣れた街に、音段とは逆の方向から迷い込むことで生じる錯覚。それがこの物語を成立させる〈軸〉なのだ。たつたそれだけのことで〈不思議〉が生じると断じられるのは、明太郎が手工品を知っていればこそと考えられよう。

とてつもなく不思議に見える手工品が、きわめて単純な原理によって成り立っていることを、手工師は知悉している。手工品を本格的にたしなんでいた明太郎もまた、そのことをよく知っているからこそ、たつたそれだけの原理で『羅針』を成立させたのである。

けれども、明太郎がそこで重視するのは錯覚ではない。立体写真に対してもそうであったように、この錯覚の背後に「事物と現象の背後に隠れてあるところの、或る第四次元の世界」（5・三五三頁）の実在を感ず、「このやうに二つの物が、視線の方向を換へることで、二つの別々の面を持つてゐること。同じ一つの現象が、その隠された「秘密の裏面」を持つてゐるといふことほど、メタフィジックの神秘を告げた問題はない」（同前）と述べているのである。

ここで説かれる「メタフィジックの神秘」と、手工品に神秘や象徴とのつながりを見る原星の発言は、自身に通じ合っている。日本では伝説化されていたメタフィジックも、子供じ

く、手工品は文学に遡基しているというのだ。

手工品を嗜む原星は、そのような主張は断じて認めなかったかもしれない。原星と明太郎は、互いに毒舌の限りを尽くして議論を交わす仲だったというが、右の二節にもそれは如其に表れていよう。けれども、互いの議論は別にして、明太郎にとって手工品が単なる娯楽以上のものであったことを、原星は誰かに受けとめ、作品に押すのである。

また、この二節を読むと、明太郎が長年楽しんできた立体写真のことが想起される。立体写真も箱根の産物だが、明太郎がただ娯楽を楽しんでいただけではないことは、原星「僕の写真機」（口・三四八頁）に明らかである。「僕の心の中には、昔から一種の癖が巣を築つてゐる。（中略）かかる僕の癖を写すためには、ステレオの立体写真にまさるものがないのである」と語られているように、明太郎は立体写真の中に自らの〈癖〉を感受する。

明太郎はまた、通常の平面の写真を「リアリステックであればあるほど、いよいよ僕の心の「夢」や「謎」から遠ざかつていくものと述べている。換言すれば、彼が立体写真に見る〈癖〉とは、この世のどこにもないものなのだ。

それは詩集『羅針』の「序」（一・一三三頁）で述べられた「ただ静かに雲霧の影をながれる雲の舞臺」「遠く遠く来在への深ぐましいあこがれ」と同じものであり、詩を「現在」しないものへの憧憬（6・一五七頁）とする「詩の原理」に通じるものである。他にも、明太郎の作品には、右に挙げた『我友』の二節に通

みた趣味と言われがちな手工品も、明太郎にとってはそれ以上の意味と魅力を持つたものであった。

4

明太郎の文学と手工品の関わりを考へるうえで、もう一人欠すことのできない人物がいる。手工品への造詣も深かつた探偵小説家、江戸川乱歩である。

互いの作品を高く評価し、直接会って文学談義を交わすこともあった二人だが、現存する明太郎の乱歩知書目からは、共通の趣味として手工品が交流の一端を占めていたことがうかがえる。けれども、面白いことには、二人の手工品へのアプローチを細かく検証してみると、実に対照的な違いが浮かび上がるのだ。

それを端的に示すのが、乱歩の遺品に含まれていた「魔術術材料カタログ」（立教大学江戸川乱歩記念文学文化研究所センター所蔵）という小冊子である。これは別府にあった「正徳書術研究所」の商品カタログで、乱歩はここで数多くの手工品道具を購入したうえで、手工品の購買まで受けている。「魔術の種」と題されたメモに「昭和十一年一月十日 別府市禮町二五四正徳書術研究所にて」とあるため、九州旅行の途上で乱歩がこの場所に立ち寄ったことがわかるのである。

ここで興味深いのは「面白い魔術の教役（責任付随明し）」としてカタログに記載された項目のうち、乱歩が関心を示していない項目があることだ。カタログには乱歩の書き込みが多岐

あり、購入する手品に印をつけたり、金額を計算したメモが記されているから、熱心にこのカタログを読んでいたことは間違いない。

だが、カタログに記載された「種類のトランプ奇術のレクチャーのうち、乱歩が印をつけたのは「練習無しですぐ演れます」というふれこみの美しい手品で、プロの奇術師が舞台で使う「高等テクニク基本動作」にはいっさい印がつけられていない。「奇術の種」にも、前者の美しいトランプ奇術や、ロープなど他のトリックのメモはあるものの、トランプの技法に関しては何の記述もないのである。相当な練習を要するそれらの種には関心を持たなかったのだろう。

カタログには「バルミンダ バス ミリオン フォース テンズ」等々、多数の技法が挙げられ、それらを個人教授すると謳っている。乱歩はその一つにも印をつけていないが、これとは対照的に、明太郎はフォースと呼ばれるテクニクを、自宅で熱心に練習しているのである。

フォースとは、顧客に好きなトランプを選びさせる際、アシヤンの思ひ通りのカードを選び取らせる技法をいう。様々なやり方があるが、萩原美子「手品」の二節を讀むと、明太郎が娘を相手にその練習をしているのがわかる。

その手つきが、ちよつとよまかつたので、初めはメモが判らなかつたが、どうも一枚だけ特に目につくカードがあるので、別のを引こうとすると、父は、それを引いてくれ

なくては困る、といった顔で、私の方へその一枚を苦んじて引かせるように向けてくる。(巻末) 母かしなもので、私はそれをよけながらも、いつの間にか引いてしまふのだつた。

ここでの明太郎は特定のカードを引かせようとしていることがばれてしまっているが、本来はさらけなく行なうことで、顧客に自分の意思で自由にカードを選び取ったと思わせるのがプロの義務である。あらかじめ何のカードかわかっているのだから、あとは予言なり透視なり、好きな方法でカードを当てればよい。トランプの奇術において、フォースはとても効果的で重要な技法なのである。

このように見ていくと、先に挙げた感玉やシンプルもさうだが、明太郎は指先の練習を必要とする手品に熱心に取り組んでいたといえよう。特にこのフォースの練習は一人ではできないので、カードを引いてくれる相手を見つけて、コツをつかむまでくり返しやってみなければならぬ。おそらく明太郎も家族を相手に、何度か何度も練習していたはずである。

一方の乱歩はというと、種品の中にシンプルや四つ玉があるから、練習の必要を手品に全く手を出さなかつたわけではないようだが、それらを熱心に練習したという話も伝わっていない。石川巖草によれば、乱歩は「アマチュア奇術の会などにもよく出かけられたし、明々れば自分でも舞台上立って簡単なものの二つや三つは披露もされた」という。

「簡単なもの」とあるが、手品の難易度というものは、種を



『魔術師のカタログ』への乱歩の書き込み(京都大学山田風太郎文学文化研究センター蔵)

知らない。一般の顧客にはそもそも判断できないものである。けれども、石川は天啓一座の正堂に師匠で、奇術に関する著作もある人物だから、彼の言う「簡単なもの」とは、確かに美しい、あまり練習の要らない手品だつたに違いない。事実、乱歩の選品の手品選買を調べてみると、仕掛けのある道具が数多く含まれている。それらは指先の修練を積まなくても、道具の仕掛けによつて比較的簡単に手品が演じられるのだ。

このように、明太郎と乱歩とは同じ手品好きでも姿勢が異なるのである。自ら演じるために熱心に練習していた明太郎と違い、おそらく、乱歩には探偵小説の参考として、手品のトリックを収集していた側面があるのだらう。

けれども、その収集ぶりからは、種を知ること自体への乱歩の熱心が感じられないだろうか。先の方カタログの書き込みを見ると、乱歩はそこで十数種類の道具を購入したり、四十前後近い手品の種を教わつたりしている。けれども、「奇術の種」に記載されたメモはほとんど簡素で、それだけでその奇術を演じられるとは考えにくい。こういう点からも、乱歩はトリックを知ることに関心を置いているように見えるのだ。

その志向は、乱歩の探偵作中人物にも如実に表れている。自分の卓越した頭脳を誇示するにはいられない人物が、乱歩の作品には数多く登場するのである。その一例として、テレビ工作品の「読解員」を見てみよう。

だが、少なくとも現在に於ては、俺は彼奴に打動つたのだ。

通じるものがこの〈共通〉という語には込められているように思える。例えば、『青蓮』所収の詩「寝台を求め」を見てみよう。

えいこは私たちの悲しい寝台があるか
ちつくりとした寝台の 白いふんの中になうづくまる手足
があるか
私たちが男はいつも悲しい心である
私たちが寝台をもたない
けれどもすべての娘たちは寝台をもつ
すべての娘たちは 願に似たりひそな手足をもつ
ちうして白い大きな寝台の中で小鳥のやうになうづくまる
すべての娘たちは 寝台の中でたのしげなすすりなきを
する
ああ なんといふしあはせの奴らだ
(中略)
けれども私たちが男の心はまじしく
いつも悲しみにみちて大きな人類の寝台をもとめる
その寝台はほね仕掛けでちつくりとしてあたたかい
まるで大鳥のやうになうづくまるやうに
人と人の心がひとつに離れあふ寝台
かぎりなく美しい夢の寝台
ああ どうに求める 私たちの悲しい寝台があるか
らここに求める
私たちのひからびた裸い手足

この世のどこにもない何かの〈存在〉を想起させる、重要な役割だったのである。

●本稿は「第四十六回 東京大学文学部研究例会」(二〇一六年十一月二十日、於：用語文学館)にて発表されたほかには、東京・埼玉を廻したものである。引用に際し、田中は姓字と通称あらため、ひと・類がの順に題頁を略した。

註

- (1) 朝本節の主人公の紹介より引く。『朝本 手記と後編朝本伝』(『日本現代詩研究』国研ネットワーク会編)第三〇・三二四頁・二〇〇八年四月一・一〇一〇頁(七月)を参照されたい。
- (2) 本書に取りあげたもの以外に神崎詩『寝台朝本伝と春恋』(『詩』第三二二号・朝野文庫 一九九六年二月・九〇頁)があるが、これは朝本伝の題解「朝本伝天」の「春恋」について書かれたもので、手記そのものを参照したのではない。が、神崎はそこで朝本伝が「一を指し指しとゆらゆら」とは述べており、朝本伝とどうして意味が異なるかを考察しているものもある。たゞそれを省略しよう。
- (3) 『土曜版』第三九〇号(あさき社 二〇〇五年十一月・五三頁) ※別冊は第三九四号(一九九九年五月)
- (4) 『朝本伝天』(『朝野文庫』第三二二号・朝野文庫社)一九九七年三月三〇頁
- (5) この『朝野文庫』というとは、雑誌『朝野文庫』(朝野文庫社)と『朝野文庫』(朝野文庫社)とを指す。『朝野文庫』第三二二号(一九九九年五月・五三頁)を参照されたい。
- (6) 『朝野文庫』第三二二号(朝野文庫社)一九九七年三月三〇頁
- (7) 八段の主題『朝本伝』『朝野日本現代文学』(朝野文庫)一九九二年四月八頁

このみじめな寝た魂の寝台はどこにあるか。

(一三三頁)

〈大きな人類の寝台〉とあるように、この〈寝台〉は〈朝〉に関わっている。それを求める心情は、まさに〈朝〉に通じていよう。『月に吠える』の「序」で述べられた〈共通〉への希求は、『青蓮』では〈朝〉として発露されるのだ。

晩年にも、詩の内容を〈朝〉と結びつけて語ったものがある。『詩と先験的記憶』と題したアフオリスムで「真の純粋な抒情詩は、決して経験的なものを素材としない。詩の純粋な内容は、詩人が既に生れる前から、経験以前に所有して来た記憶——何億万年の昔から、人類が歴史と共に経験し、何代もの先祖を経て、個人の意識中に遺伝されている記憶——なのである」(二巻にて、5・一五〇頁)と述べている。

詩の真の内容が〈先験的記憶〉だとする説は、いさかが拙著でこのアフオリスムだけを見ると強烈な印象を受ける。けれども、これまでに見た朝本節の〈朝〉への関心や、その根拠に想定される〈朝〉としての共通性を考え合わせれば、この〈先験的記憶〉も朝本節が〈朝〉と呼んでいるものと同様に考えられよう。

江戸川乱歩の手品への関心は、主として知的なトリックに焦点が当てられていたが、朝本節は手品を〈不眠論〉に感ずる人間の心そのものに感興を抱いていた。手品も立体写真も、人間の〈朝〉の根拠に〈朝〉としての共通性を感じさせ、さらには、

(8) 朝野文庫社編『一九六六年・一四三頁

(9) 朝野文庫社『文・朝野文庫』(朝野文庫社)一九九九年・五頁

(10) 三橋二夫「朝の市」(『文芸春秋』第四巻第七号、一九四二年七月、文芸春秋社)二六頁

(11) 『全選』第三二巻『朝野文庫』には、田中などの朝本伝も多量に記されており、朝本節の欠点をほかに指摘する意図を察知しただことがわかる。詳しくは前掲(8)の脚注を参照されたい。

(12) 『朝野文庫』一九九三年・五三頁

(13) 『朝野文庫』(一)・一四頁

(14) 「春恋を受けた文壇の姿」(『朝野文庫』第三二巻第三号・力書院)一九九五年十二月・四一頁) 別冊は『朝野文庫』五月日米誌

(15) 米友文『江戸川乱歩全集』第三巻・一〇〇四頁・二二頁

(16) 本多正一「朝野 祝の夜」(『朝野文庫』「うしろの朝野」朝野文庫社)二〇〇九年・三二五頁

(17) 五三頁へくはなごたまたまされるのか：誰か心算が解き明かす「心」の不眠論(『朝野文庫』二〇一一年・五頁)

(18) 朝野 四六頁

補章 朝本節の所属していた AMCIST

朝本節が所属していたアメリカンクラブとは、どのような会だっただらうか。「朝野文庫の主宰してゐる朝野文庫社」と朝野文庫は伝えているが、この名は正式には「朝野アメリカン・クラブ・クラブ (AMC)」という。昭和八年の発足以来、読者会や朝野への敬語など、現在も精力的な活動を行っている団体である。

幸いにもTAMC 50年のあゆみ(一九八三)など、会の活動を振り返る書誌が発行されており、朝太郎と交流をもつた人々がどのような人物だったか、うかがい知ることができる。ここに補遺として、その概要を紹介してきたい。

そもそも、この会の創設を導いたのは東京帝国大学教授で医学博士の緒方知三郎であった。緒方は世界の医学教育を視察する傍ら、欧米各地のアマチュア・マシンガンズ・クラブを巡回、そのレベルの高さに驚き、日本にも同様の団体を組織し、奇術界の発展に寄与しようと考えた。それまでも同好士の集まりはあるにはあったが、それらはアロの奇術師に教わって、その芸をただ真似るだけのもので、本当の意味で奇術を研究・研鑽する会ではなかったという¹⁾。

そこで、奇術に深い関心を持っていた藤藤・徳川義親の後ろ盾を得、結成されたのがTAMCであった。藤藤が名を挙げている阿部徳蔵は、この時すでに奇術研究の大家として知られており、会の顧問格として迎えられた人物である。阿部はその後、二代目の会長に就任しており、朝太郎はちょうどその任期中に入会したらしい(朝太郎の正確な入会時期は明らかではないが、昭和十三年頃と推定されている)。朝がTAMCを阿部の主宰と捉えているのは、このような事情からだろう。

阿部は、朝太郎が随筆「秘蔵奇術家一(口・三六二頁)の中で「業人奇術師の泰斗阿部徳蔵氏」と呼んでいる通り、アロの奇術師ではなかった。が、生涯を奇術に賭けたその情熱はすさまじく、私財を投じて古今東西の奇術文献を収集し、家庭

を顧みず修練に明け暮れていたという。

やがて、徳川義親の知遇を得たことから、昭和天皇にだけたびその奇術を披露した阿部は、その栄誉に感涙し、以後、報酬をもらって奇術を披露することは一切やまると心に決め、生涯それを貫いている。どこまでもアマチュアに徹し、奇術を単なる余興ではなく芸術にまで高めようとした覚悟者であった。

なお、大正の頃から阿部と交友のあった谷崎潤一郎は「三つの場合」の中で阿部の人となりやその奇術に対する姿勢、晩年の様子などを詳しく描いている。阿部は『改造』などの雑誌に新聞を書けており、その愛読者大空に出陣する途中の汽車の中で、芥川龍之介や佐藤春夫に妙技を披露して驚かせたという。朝太郎以外にも、奇術家と文藝者の間にこのような交流があったのである。

さて、話をTAMCに戻すと、会のメンバーで特に朝太郎と交流があったのは、当時、会の世話役を務めていた坂本勝芳と柳沢純²⁾であった。坂本は世田谷に住んでおり、「私の家の近くに同じTAMC会員の一人阿部の藤藤朝太郎さんが住んでいて、よく遊ばして、散歩の道すから提灯に立ち寄って手品の話などをしては、まヨロ目を騒がせていたものであった」と回顧している³⁾。晩年の朝太郎の日記に、手品が深く浸透していたことを感じさせる記述もある。

坂本はのちにTAMCの会長として会の発展に貢献しただけでなく、昭和十年六月には文壇勝彦のペンネームで『新青年』に「魔術学」を連載、戦後も数多くの奇術入門書を書き、マジック

クの普及に尽力している。財産を全て投じて奇術研究に没頭する阿部徳蔵に、原稿を依頼するかたちで経済的支援を行なったのも坂本であった。新しい奇術の考案もしており、昭和十三年には日本人として初めて、世界的なスフィックス賞を受賞している。

『新青年』といえば、江戸川乱歩が「二探偵賞」でデビューし、多くの探偵小説家が活躍する場となった人気娯楽雑誌である。朝太郎も昭和二年四月に「死なない朝」を寄稿している。朝太郎がTAMCに入会した経緯は不明だが、ひょっとするとこの『新青年』でのつながりから、紹介を受けたのかもしれない。

坂本とともに会を盛り立てた藤沢義成は、たびたび朝太郎の自宅に赴いて、手品のレクチャーをした人物である。ハンカチの手品をくり返し伝授したが、文士の集まりで朝太郎がこれを披露したところ、朝がまる見えだったという。そんな失敗談を、TAMCの例会で朝太郎は披露していたらしい。

朝が戦後、舞台やテレビで活躍、マジックの普及に貢献した人物だが、奇術に深く関わったがために実に数奇な体験をしている。

TAMCの例会に、朝太郎が毎回いそいそと出掛けていたことは、藤藤淳子(父・藤藤朝太郎)が伝えているが、この例会は朝太郎の没後を説いていた。戦時中の灯火管制のさなか、会員宅にメンバーが集まって、各々トランプや四つ玉などを手に奇術を楽しんでいたのである。

ところが、その会の最中に灯りが外にもれていたので、憲兵

隊に踏み込まれてしまった。多数の男が集まり、卓上トランプなどが散乱していたとあっては、賭博の現場とも疑われかねない。そこで難を逃れるために、お回のため、奇術を軍の戦術に使うにはどうすればいいか、集まって研究を重ねているとでまかせの弁明をした。すると、それがきっかけとなって「よろしい。その奇術とやらをもって、軍の戦術、謀略に御参公して貰いましょう。貴殿の団体から、誰でもよろしいから一名を選抜して、参謀本部に差し出しなさい⁴⁾」という話になったのである。

こうして藤沢は、昭和十八年十月、会を代表して陸軍参謀本部の第九科学技術研究所(通称・登戸研究所)に配属される。そこで従事した研究とは、物品隠蔽法(スリの技術)に始まり、印刷の偽造や暗号解、変換機など、諜報活動のための様々な技術・道具の開発であった。人を楽しませるはずの奇術がこのように使われていたという話は奇術師としての気分をさげすが、戦時中の活動員体制はこんなところにもまで及んでいたのである。

一方で、藤沢は参謀本部入りが決まったため、同時期に届いた赤紙による徴兵を免れている。この時に徴兵された人々は、連と満州の国境に送られ、生還したのはわずか二名というから、藤沢は奇術のおかげで九死に一生を得たともいえる。

けれども、この経はこれで終わりではなかった。昭和二十三年に発生した帝都空襲で、藤沢は避難者として豊原にマークされ、数時間に及ぶ取り調べを受けるはめになる。犯人が厚生省の技官を装い、疫病の予防薬と称して毒物を住民に飲ませる陰

自分も教壇だかりをしてみせたことから、変装や奇術に長けた者、さらには毒物を扱っていた旧陸軍の関係者として、あらゆる嫌疑をかけられたのであった。奇術をめぐって、まさに「藝翁が馬」の故事を繰り返すような体験をしたのである。朝太郎に手品の手ほどきをしたのは、このような人物であった。

他にも、朝太郎と交流があったかは定かでないものの、特筆しておきたい会員がもう一人いる。昭和十年に入会した長谷川晋である。彼もまた、日本の奇術界の拡充に大いに寄与した人物であった。

長谷川は昭和十三年、日本奇術連盟（JMA）を設立、各地に支部を持つ全国的なクラブを目指して会員募集を開始する。TAMCが組織たるアマチュアの会であるのに対し、このJMAはプロ・アマ双方を包括し、奇術道具や教本の販売も行なう組織であった。そのため、長谷川はTAMCを離れることになるが、やがてJMAはアマチュアの奇術道具販売にも進出、多くの愛好家を育成するだけでなく、東洋版売で紙を磨き、プロに転向する若者を育てる土壌を築いていく。

この長谷川と軍後になつて知り合い、親しく交わつたのが江山混争であった。乱歩は、のちに長谷川が四十歳の若さで亡くなった際、その遺稿に序文を書き添えている^⑤。それによれば、長谷川は年に数回、日本探偵作家クラブの例会に来て、奇術の面白さを伝えたり、乱歩の遺稿記いの会では、大勢の弟子を引き連れ、探偵奇術の余興を披露してくれたという。乱歩もまた、JMAの試演会（発表会）に参加しており、その時の

写真が「アルパム石田大海もきぬ」(田代海影会、一九〇年)に収められている。

ところで、TAMC在籍時の長谷川にはこんなエピソードがある。当時、お礼を嫌う奇術を使うイミテーションの紙幣を、長谷川は偽造印刷して会員に配り、たいへん喜ばれていた。ところが、警官が彼の家を訪問した際、その紙幣を自分が印刷したと自白げに語ってしまったため、紙幣偽造の容疑で逮捕されてしまうのである。

結局、前掲の辨方知三郎が著本教授の名で警視庁に出向き、ようやく放免となつて事なきを得たという。無罪気といえは無罪だが、奇術に誘ふされたばかりに起こつた騒動とも言えるだろう。朝太郎が所属していたTAMCは、こんなにもマジックを愛し、熱中した人々の集まりであった。

TAMCとJMA、関わつた団体はそれぞれ異なるものの、朝太郎も乱歩もそれらを通して、日本の奇術史に名を残す人々と交流していたのである。

脚注

- (1) 式部三郎・辨方知三郎「毒物の世界」(演劇)、(辨方知三郎先生追善会、辨方奇術記念刊行会、一九七五年・七三頁)
- (2) 「奇術の歴史」(『すなわち探偵雑誌編集部編、探偵雑誌部会』一九八三年・四三頁)
- (3) 朝比呂風「悪魔の舌」(『すなわちのうた』朝文社、一九七〇年・二〇頁)
- (4) 松山英村「探偵・日本の手品史」(東京新聞社、二〇一〇年・二八七頁)
- (5) 高木重明編「奇術の歴史」(文芸春秋、一九七六年)