

佐藤春夫「春風馬堤図譜」の模倣とオリジナリティ

朱 衛 紅

一 背景と問題意識

大正末期から昭和にかけて、ジャーナリズムなどの発達に伴い、文芸の大衆化の風潮が現われた。一方、西洋の先進的な近代技術の輸入や、西洋の物質主義に対抗するため、文壇で東洋精神を主張する「古典回帰」の動きも現われている。こうした古典回帰の風潮を受けて、佐藤春夫は、昭和2年に『車塵集』（古代中国の女流詩人の詩を翻訳した詩集）や「春風馬堤図譜」（『中央公論』昭2・3。以下「図譜」と略称）などを発表した。ここで検討する「図譜」は江戸の俳人と謝蕪村の「春風馬堤曲」（『夜半楽』安永6年刊、所収。以下「曲」と略称）を当時の無声映画のためのシナリオに翻案した作品である。

古典回帰に同調する一方で、佐藤は早くから映画の芸術性、その表現の現代的創造力に注目してもいた。大正7年に、佐藤は物語に映画を登場させた『指紋』（『中央公論』大7・7）を執筆しているが、その中で佐藤は主人公「R・N」の口を借りて、「活動写真は芸術の最も新しい立派な一様式だ」、「科学が芸術に向かって直接寄与した唯一のものである」、「それはヴァルガアなグロテスクな、またファンタスティックな美だ」と指摘している。そして、彼は「カリガリ博士」（大10・7）などの映画評論も発表している。

「図譜」は映画化されることはなかったが、佐藤は、「図譜」などのシナリオ創作について、それらは「時の流行であつた」が、「あそこにシナリオライターを持ち出したのは、ただの新奇好みのアクセサリーではなく、言ふまでもなくそれ相応の必要があつた」（「うぬぼれかがみ」『新潮』昭36・10）と

主張している。さらに、佐藤は「文芸映画」に関して、「白鷺をのんきに見る」(『日本映画』昭16・6。「白鷺」は泉鏡花原作の悲恋物語の映画化。東宝東京、昭16)を執筆し、そこでシナリオは原作に忠実に従う必要はなく、観客は映画人がどのように原作を感受したか、それをどのように自己の芸術世界で処理したかを、楽しむべきだと主張している。

そこで本発表では、シナリオとしての「図譜」と蕪村の「曲」とを比較考察することで、第一に佐藤春夫が古典として蕪村の俳詩をどのように理解・解釈していたのか、第二になぜ翻案小説ではなく、シナリオという方法をとったのかを考察し、佐藤春夫における模倣とオリジナリティの問題を考える。

二 「曲」に見る映画性

1 曲の特徴

まず、簡単に蕪村の「曲」について整理しておく。「曲」の全篇は次のとおりである。

余一日間耆老於故園。渡澗水過馬堤。偶逢女婦省鄉者。先後行数里。相顧語。容姿嬋娟。痴情可憐。因製歌曲一八首。代女述意。題曰春風馬堤曲

「春風馬堤曲」十八首

- | | |
|--------------|---|
| やぶ入や浪花を出て長柄川 | ① |
| 春風や堤長うして家遠し | ② |
| 堤下摘芳草 荊与蕪塞路 | ③ |
| 荊蕪何妬情 裂裙且傷股 | |
| 溪流石点々 踏石撮香芹 | ④ |
| 多謝水上石 教儂不沾裙 | |
| 一軒の茶見世の柳老にけり | ⑤ |

- 茶店の老婆らうばしつれ子こ儂ねを見て慇懃しんしんに ⑥
- 無恙ぶやうを賀がし且かつ儂ねが春衣はるを美ほム
- 店中有二客 能解江南語 ⑦
- 酒錢擲三緡 迎我讓榻去
- 古駅三両家猫兒妻べうじを呼妻よぶ来きたらず ⑧
- 呼雛籬外鷄 籬外草满地 ⑨
- 雛飛欲越籬 籬高墮三四
- 春艸路三又さん又また中ちゆうに捷徑せつていあり我われを迎むかふ ⑩
- たんぼ、花はな咲さり三さん々ざ五ご々ざは黄わうに ⑪
- 三さん々は白はくし記き得とくす去きょ年ねん此この路みちよりす
- 憐れんみとる蒲みかう公こう茎せう短ちゆうして乳ちちを浥アマセリ ⑫
- むかしむかししきりにおもふ慈母じぼの恩 ⑬
- 慈母の懷抱わいほう別に春あり
- 春あり成長なにはして浪花なにはにあり ⑭
- 梅は白し浪花けうへん橋はし辺へん財主さいしゆの家
- 春情はるまなび得えたり浪花なには風流ふうりゆう ⑮
- 郷きやうを辞しし弟あにに負まかしし身み三さん春しゆん
- 本ほんをわすれ末すえを取と接つ木きの梅
- 故郷こきやう春はる深ふかし行い々々て又また行い々々 ⑯
- 楊柳やうりゆう長なが堤つゝ道みち漸しだくくくだれり
- 嬌首せうしゆはじめて見る故園こゑんの家黄昏くわん
- 戸こに倚よる白髮はくはつの人弟あにを抱かかき我われを
- 待春まち又また春
- 君不見きみ古人こじん太た祇ぢが句 ⑰
- 蓺入げいの寝ねるやひとりひとりの親おやの側そば

「曲」は俳句形式、和歌形式、それに漢詩の五言絶句形式などさまざまな詩

形を組み合わせた混交形態の作品で、一見すると、イメージの連鎖のみがつからなっているように見えるが、実は浪花から故郷へと藪入りで帰る娘の視点で一貫している。そこにはイメージの連鎖による絵画的性が顕著である。この点については、早くから指摘されている。例えば、佐藤紅緑の『蕪村俳句評釈』（大学館 明37）は「此の作を読んで彼の俳句と比較し見れば実に蕪村の詩想豊饒、而して飽くまでも美術的文学的なるに驚ろかぬものはなからう」と、その詩美を評価している。

しかし、ここで注目したいのは、静止的な絵画的性よりも、視覚的イメージの連続性による「物語」の構築、すなわち映画的手法が、「曲」に読み取れることである。「曲」には映画を見るような視覚的な情景がいたるところに展開されている。例えば、9首目の「呼雛籬外鶏」に始まる漢詩句の部分は、鶏の動きと背景の変化の流動的モンタージュではないか。そして、「曲」は詩形の転換を通して、場面の展開をしているのである。

また、「曲」は一定のテーマをもっている。同じく佐藤紅緑『蕪村俳句評釈』はこれをいち早く指摘している。彼によれば、「曲」は遊戯性に墮し易い連句に対して「全篇を通して一貫する意味のあること」だということになる。「曲」の本文からは、浪花から故郷へと藪入りで帰る娘のストーリーを読み取ることができる。また、「曲」の序文によれば、「曲」は故郷にいる知合の老人を訪ねる際、たまたまそこに帰省する若い娘に出会った作者が、彼女に成り代わってその思いを述べたものという。一方、「曲」の関連資料として、有名な安永6年の『夜半楽』送付案内状（2月23日付で伏見の門人柳女・賀瑞に宛てたもの）がある。そこで、蕪村は、「馬堤は毛馬塘也 則余が故園也」といい、幼い頃に故郷毛馬の堤上で見かけた藪入りの田舎娘を想起し、「愚老懐旧」の「実情」を吐露するため、浪花から毛馬の故郷までの道行に仮託して、「曲」を創作したと告白している。蕪村本人は、江戸に出た後、一度も故郷に戻る事はなかった。つまり、藪入りの娘も老人「余」も架空の人物である。これらの登場人物を蕪村の事情にあわせて考えれば、「曲」の主題は、単なる故国への

郷愁だけではなく、青春懐古、恋心、エロスへの思いなども含まれていることが分かる（那珂太郎「蕪村の俳詩の近代性——「春風馬堤曲」をめぐる」『国文学 解釈と教材の研究』平8・12）。

以上のように、焦点人物や、老人「余」——「娘」を重層的に仮構することによる蕪村の実情吐露（自意識の形象化）などの手法、つまり、視覚的イメージの連続によって「物語」を生成する特徴をもっていることから、「曲」は映画と共通する特性を有する作品である、と言えよう。

2 佐藤春夫の「曲」論

「曲」について、佐藤は昭和11年に「春の詩歌」（『セルパン』昭11・1）を発表し、以下のように書いている。

春の詩歌——和漢の。といはれてすぐに思ひ浮ぶ作家は何人よりも第一に蕪村。（中略）蕪村は考へるまでもなく春風馬堤曲がある。（中略）春の詩歌として傑出したもの。春の詩人蕪村を代表させるに足る作たる疑はない。淀河の毛馬の堤上で偶々道連れとなつた蕪入の婢女の容姿嬋娟痴情可憐なる者を取材として製せられた歌曲一八首から成つてゐる。その女に代つて意を述べるといふ引（はいがき）のあるこの一篇は一七字の句と漢詩の五言絶句めいたものを自由に取り交へた連作で独自の体を具へた新詩の先駆とも見る事ができさうである。堤上の芳草を踏みながら春風になぶられて故園に急ぐ可憐な少婢の都会化した風俗とその得々たる面目とが映画よりも鮮やかである。

このように、佐藤は「曲」を映画と比較した上で、「曲」の鮮やかなイメージに注目している。彼は、「曲」の動きを感じさせるイメージに着目して「図譜」というシナリオに翻案したと考えられる。

しかも、「図譜」を執筆した当時、佐藤が、文芸の社会化の潮流を受けて、

「心境小説」から脱皮するため、さまざまな模索をしていたことも注目されている。この点を加えて考えれば、佐藤が「曲」をシナリオにする際、「曲」にみる自意識の形象化をそこでどのように表現しているかという、非常に興味深い問題が浮かび上がってくる。次節以降、この問題について、「図譜」にみられる複数の視点の意味を検討することによって考察していきたい。

三 「図譜」に見る複数の視点とその移動と転換

「図譜」全篇は91カットによって、成り立っている。前半部は「曲」を土台にしたものであり、藪入り娘の道行きを描いている。一方、後半部では、「公達に狐化けたり宵の春」（夜半叟652、句集52）等の、「曲」にはない蕪村の句を借用し、狐と顔が狐である「公達」などを描いている。「曲」は主に娘と老俳諧師を焦点化している。まず、この娘と老俳諧師の焦点化の問題を考える。

1 藪入り娘の視点

「図譜」は娘とその道行きの風景を描く一方、娘の視点に転化することを通して、彼女の内部世界も描いている。この方法は「曲」の模倣である。それは娘の恋心、兄弟愛、親子愛などである。庶民の生活振りとその感情は娘の世界の中によく反映されている。例えば、17カット目切りは次のように描かれている。

17

彼女、堤から川原に下りる、小ばしりに元気よく。

まづ風呂敷づつみをおろす。それから若草の萌えてゐる上に腰を下す。

〔中略〕草の刺に手をさされたらしく、手の甲を自分の唇で吸ふ——空を見上げながら。

18

空には紙鳶があがつてゐる。高く、また低く。

19

彼女の目前にかぶまほろし。……五つぐらゐな男の児〔中略〕その児は母親に手をひかれてゐる。〔中略〕それらの人物はみな田舎びた風俗である。……最後に草屋根のささやかな家が淡く浮んでは消える……

17カット目の最後で、娘が空を見る顔をアップにすることで、視点を娘の視点に転化する。18カットは娘の視点からみたものである。この場面は蕪村の「やぶ入のまたいで過ぬ巾の糸」（夜半叟623、句集162）からの発想であろう。「図譜」は、この句のイメージを利用して娘の回想を導入する。ピンボケを使用することで、色の濃淡さで現実と記憶の差異を表出し、早く家に帰りたいという娘の気持ちを表している。

2 老俳諧師の視点

一方、「図譜」は娘の正面だけではなく、娘の後ろ姿も数多く描かれている。

13カット目には、行商人たち、猿回し、娘、老俳諧師の順に、渡り船から降りた人たちは長い堤の上の路を歩いているという説明があるが、13カットの続きはつぎのように書かれている。

14

娘のうしろ姿、上半身。右手には腕の上にかかへてゐる風呂敷つづみ。〔中略〕風呂敷つづみの端に見える風車が、クルとまはりつづけてゐる。

15

「春風や堤長うして家遠し」

16

路ばたにごごんだ娘のうしろ姿。彼女は新らしい手拭ひで、姉さんかぶりをする。彼女の前に長い路が展けてゐる。

14カット目は娘の後ろ姿であり、スピートは緩やかであるため、娘の風貌に感心し、娘の姿を追っていく老俳諧師の視線を感じさせる。15カット目は字幕タイトルであり、「曲」の「春風や堤長うして家遠し」を使っている。この句の視界はすでに娘のものを超え、そこには老人「余」のノスタルジア、つまり失われた故郷における幼き日の思い出を追憶する蕪村の気持ちが反映されている。そして、16カット目ではまた娘の後ろ姿を描いている。画面に娘の後ろ姿を入れることによって、娘の視点を共有することもできるが、そこにはやはり娘の後ろ姿をみている視点もある。つまり、ここは老俳諧師の視線を暗示し、老俳諧師のノスタルジア、娘に同感する気持ちも表わそうとしているのではないか。娘の後ろ姿は、老俳諧師の庶民の生活への眼差しを暗示するものと考えられる。

3 「月」の視点

「図譜」の後半では、藪入り娘が家に一夜を過ごして、翌日、母と兄弟と別れ、大阪に帰っていく。一方、老俳諧師が宿屋から出て、娘の家の前を通る。ここから「図譜」は「曲」の枠組（物語）から逸脱し、大きく変化していく。この部分では、スポット・ライトは主に老俳諧師に当てられている。

71

掛茶屋の柳に、十日ばかりの月がおぼろにかすんでゐる。老俳諧師がその景色のなかを通りすぎる。——長堤の上をゆく彼は影絵の如く。（以後は月光の世界）

この部分は視点を高いところにおいて「撮った」ものである。おぼろ月と影は幻想味をかもし出す。これは「渡月橋」のイメージを思い起こさせる。蕪村は、「渡月橋」（『蕪村全集』第6巻402ページ、講談社、1998年）に「花影上欄干山影入門などすべてもろこし人の奇作也、されど只一物をうつしうごかす

のみ、我日のものとの俳諧の自在は 渡月橋にて 月光西にわたれは花影東に歩むかな」という自画賛を書き、先人の詩句をたっぷり詩囊に貯えて自在に利用すべきことを説いたのである。ここで「図譜」は「渡月橋」のイメージを借りて、月の視点（同時に影の世界も意味する）を暗示し、「俳句の自在」を表現しようとしているのではないだろうか。「図譜」の本文は、71カット以後は「月光の世界」であると説明し、幻想的なシーンが展開されている。

7 2

路の上に老俳諧師は立ちとまる。彼は立ちとまつて川原の方を見る。

7 3

凝視してゐる老俳諧師の顔。驚き。感心する表情。

7 4

月夜の川原。その灌木の茂みのなかに一匹の狐がゐる。狐はくると一つころんで立ち上ると、……一人の貴公子の後ろの姿を見せる。

7 5

7 3 景と同じ表情で、俳諧師は歩き出す。月を見上げる。

7 6

「公達に狐化けたり宵の春」

7 7

老俳諧師は〔中略〕小さな竹藪のある別の場所に立ちとまる。再び川原の方を見る。

7 8

7 3 景と同じく驚き感心する人の顔。

7 9

月夜の川原。〔中略〕灌木の草原のかげに、睦しげに坐つてゐる若者と娘の形が見える。

8 0

凝視してゐる老俳諧師の顔。〔中略〕

81

老俳諧師は歩き出す。彼の目の前にころんでちやれて遊んでゐる二匹の狐がおぼろに浮ぶ。彼は感心して、自分の眉毛に唾をつける。

以上は、「曲」に見えない句「公達に狐化けたり宵の春」から連想されたものである。74カット目、79カット目では、「月」の視点から、狐と若者たちを撮っている。月夜に、定まらぬ物の影が不思議な気分を誘う。動物と人間が一体となり、夢か現実かを分別できない。言うまでもなく、映画だからこそ、このような非現実な材料を実在のように見せることができる。またここで、狐や貴公子、若者たちの後ろ姿を描く一方、月の視点を通して老俳諧師の表情を繰り返しアップにする。こうすることで老俳諧師の視線（精神世界）を強調し、老俳諧師の視点を通して、娘の世界を狐の世界へとつなげていく。老俳諧師の視点と「月」の視点を交差させることにより、娘の世界や狐の世界、そして二つの世界を彷徨う老俳諧師（精神世界）が同時に表現されている。

以上のように、「図譜」には、娘の視点、老俳諧師の視点、「月」の視点など複数の視点が存在している。「図譜」は、これら視点の移動、転換を通して娘の世界と老俳諧師の世界を交錯させる形で構成されている。当然のことであるが、カメラ・アイは総ての視点を統括しているため、小説や演劇ではあり得ないこれらの手法を実現することができる。「図譜」が翻案小説という形式ではなく、シナリオという方法をとったのはこのような理由からであろう。

四 「図譜」にみる対話性

俳句には、視点の移動とさまざまな句のイメージの組み合わせによって、新たな情緒的な句を創造するという方法がある^①。「図譜」は、映画の技術を生かして、俳句の方法を実現しようとしているのではないか。そこで、「図譜」にみる視点の移動と異なる世界の組み合わせという二つの方法を用いた結果生じ

た効果をさらに分析してみたい。

「図譜」の前半部は忠実に「曲」を追いながら、物語としての論理性を与えるため、時に原作にない付け加えをした。それは二つの回想場面である。これらも、娘の視点に転換することで導入したものだった。まず、娘の回想として、彼女の子供時代、大阪に奉公に行く前の貧しい生活をリアルに描いている。

3 9

……貧しい田舎家の一室に病みやつれた瀕死の男——五十ばかり。その枕もとには三つぐらゐの男の児を抱いた〔中略〕母親と、十五ぐらゐの女の子。彼女たちは泣いてゐる。外に村人が数人。

この部分は「曲」の最後の「藪入の寝るやひとりの親の側」に対応し、田舎での貧乏生活、父親をなくした娘の悲しみをよく表現している。また、「図譜」は以上引用の続きに、娘の回想として、彼女の大阪の奉公生活を描いている。

4 2

……富有な都会の家。朝早く。白髭の隠居がじょたんのなかから、鶯の籠をとり出してゐる。老人が座敷の障子をあける。外は縁側である。縁側の向ふに、庭木の梅が花をつけてゐる。〔中略〕

4 3

縁側に鶯の籠を持出した隠居が手をたたく。そこへ餌すり鉢と青菜とを用意して出て来る仲働きの女中——それは今、藪入をしつゝある娘と同じ人物である。

この部分は「曲」「春あり成長して浪花にあり 梅は白し浪花橋辺財主の家」から連想したものであるが、娘の奉公先の「財主」の優雅、風流な生活振りはリアルに描かれている。「財主」の風流な生活よりは田舎にある娘の家の貧し

い生活と対照をなしており、両者の落差が非常に際立つ。働き手がない娘の家の家庭事情も想起される。それだけではなく、「図譜」はまた「二重露出」という映画の手法を使用し、財主の家と母親の待つ故郷を、より緊張感のある状態で対比させる。

4 4

彼女、うなだれた手にたんぽぽの花をくるくと弄びながら歩いてゐる。

4 5

かの若者の胸に顔をおしあてて、羞づかしげにうなだれてゐる彼女。（前景の上におぼろに二重露出）

4 6

歩んでゐる彼女、おもむろに笑ひ顔になる。

4 7

故郷の家、弟を抱いてその戸口にゐる母親（19景と同じもの、前景の下におぼろに二重露出。）

財主の家と娘の故郷の対比は、都会と田舎や、富貴と貧賤、華やかさと寂しさ、男女の恋と家族愛などのイメージの衝突を生み出し、両者の間に揺れ動く娘の心を立体的に表現していると言える。また、「曲」は、「君不見古人太祇が句 蕪入の寝るやひとりの親の側」という2行をもって、娘の前途に待っている幸せを暗示して幕を閉じる。それに対して、「図譜」は娘が帰郷した後の様子をいくつかのショットを持って描いている。

5 7

貧しい田舎家の内部。〔中略〕弟が炎のゆれてゐる新らしい蠟燭をそろくと歩みながら持つて来る。姉はその部屋の押入れをあける。その内部に現れた貧しい仏壇に、弟から受取つた蠟燭を立てる。さうして拜む。

62

貧しい田舎家の内部（57と同じところ）行燈の下に食事を終った母と娘がある。幼い弟は、〔中略〕姉の土産の馬のおもちや〔中略〕押し動かしてゐる。〔中略〕顔を上げた娘の前にはまぼろしのやうに7景（渡し場）の若者がにこやかに立つてゐる……

目を伏せた母の顔の下には、おぼろに39景の瀕死の男が見えてゐる。……しかし、この三人はみんなそれぞれに笑顔をしてゐる。

62カットでは娘や母親、幼い弟、瀕死の父親、若者を配置することで、娘の過去や現在、将来が多声的に語られている。これらのシーンは、家族団欒の喜び、夫に死なれた母親の悲しみ、娘を奉公に出した母親の無念、華奢の都会の風俗に浮かれてきた娘の悔恨、恋の苦悩など様々な解釈ができる。そして、これら総ては貧しい人たちの人生と理解することもできるし、あるいは、いわゆる世俗の人情と理解することもできる。

一方、「図譜」では、右引用のショット群の間に、以下の老俳諧師をめぐるシーンが挿入されている。

58

老俳諧師が、彼女の家もそのなかに雑つてゐる三四軒の家並の前の路を歩きすぎる。

日が暮れかかつてゐるなかを、彼は小さく遠ざかつて行く。

59

淡い月光の中。或る門がある家の前。梅の花が咲いてゐる。老俳諧師は来て立ちどまる。案内を乞ふ。

60

「燈を置かて人あるさまや梅が宿」

58カット目では老俳諧師は娘の家を通り過ぎる。視点は鳥瞰的視点すなわち月の視点となっている。蕪村の「月天心貧しき町を通りけり」（自筆句帳518 句集529）という句からヒントを得ているのだろうか。60カット目は「曲」にみえない句「燈を置カで人あるさまや梅が宿」（句集31）を使っている。この句について、『蕪村全句集』（清登典子ら編、おうふう、平12・6）によれば、「日が暮れたのに、燭台に灯を点じることもしぬ闇中ながら、人の気配がする。暗香浮動の梅の香を楽しむこの家のあるじの心がゆかしい。視覚性を消して、香りをより鋭く感じようとする意」と解釈しているが、宿の情景は、娘の家の情景（庶民の生活）と対比されたため、風流、淡白、孤高、雅などの意味も喚起される。

娘の世界に老俳諧師の世界が挿入されたため、普通「世捨て人」と言われる俳諧師と、幸せな家庭生活を求める娘一家の両方のイメージが一層鮮明になっている。それは、娘の世界と老俳諧師の世界のそれぞれが、お互いを見るためのレンズを提供したからである。娘の世界と老俳諧師の世界の両者は互いに異化しあい、青春と老年、家庭生活と放浪生活、俗情と風流、日常と非日常など、様々な意味の衝突を生じた。これによって、人生の様々な側面がよく表現されている。そして、これらのショットは鳥瞰的視点から「撮った」ため、空間の広がりが非常によく表現されている。娘の世界と老俳諧師の世界がすべて単なる自然界の一瞬の出来事という感も出て来るのである。このように、ここはモンタージュの構成を効果的に用いている。「曲」に別な（句の）イメージを重ね描くことで、新たな意味を作り出したのである。

前半部の田舎の風景、庶民の生活、娘の内面などのリアルな描写に反して、後半部では、顔が狐である「公達」などの幻想的な内容が展開される。現実と幻想とが重なって、情景が一層鮮やかになる。また、前半部の娘の世界という枠組みは、後半部に幻想世界を書き加えたことによって崩壊し、作品の全体は「胡蝶の夢」（「図譜」冒頭部の二つの蝶の登場に対応）のようになっている。そして、若者たちと狐は、現実と幻想の相互的關係、客観と主観の相互的關係に

移行していく。

86

川原には渡場に近づく人影。〔中略〕ひとりの公達である。しかしその顔は狐である！

87

船頭は棹をとつて打ち殺す用意をする。老俳諧師はそれを手でおしとどめて、〔中略〕

89

舟は動き出す。〔中略〕船頭、若者、狐の顔と姿を見てクスクスと笑ふ。

91

おぼろの十日月が、大きな口を開けて楽しさうに笑ひつづけて消えてゆく……

漁師は顔が狐である「公達」を殺そうとしているが、老俳諧師にとめられた。「公達」を生かすことは、日常の秩序がもたらす疎外からの精神性の回復を意味しているだろう。老俳諧師は、若者たちと「公達」をつれて船に乗り、彼岸に進んでいく。彼岸に桃源郷があるのを想像させる。「おぼろの十日月が、大きな口を開けて楽しさうに笑ひつづけて消えてゆく……」。こうして、人間が自然に溶け込んでいく。「月」の視点の下で、現実世界と幻想世界が渾然一体となる。

先にのべたように、娘の世界（現実の象徴）と狐の世界（幻想の象徴）は、老俳諧師の視点においてつながっている。つまり、ここに描かれているのは、世界は仮の相であり、影であり、夢であるという荘子の世界というより、現実とも夢ともつかぬ恍惚の境を逍遙する老俳諧師の姿である。

五 まとめ

以上のように、「図譜」の視点の特徴はその多重性にある。つまり、「図譜」においては、娘の視点や老俳諧師の視点、「月」の視点などが交錯して、多重の視点を形成しているのである。「図譜」はこれらの複数の視点を移動、転換する事で、娘の世界、老俳諧師の世界、狐の世界などの異なる世界を組み合わせ、人間世界の様々な葛藤を描き、現実と幻想が渾然一体の世界を表現している。そこでは、映画の自由な視点やモンタージュという美学がよく生かされている。これは方法上の模索をしていた佐藤が、映画というジャンルから新たな創作方法への可能性を感じ取っていたからではなかったろうか。

【注】

- ①「春風馬堤図譜」の発表された一年後、セルゲイ・M・エイゼンシュテインが「映画の原理と日本文化」（『映画の弁証法』往来社 昭6に参照）を発表したが、その中でエイゼンシュテインも、俳諧・短歌の組み立て、編集の方法に映画のモンタージュと同じ原理を見出している。

【備考】

蕪村の「曲」およびその他の句、『夜半楽』送付案内状、資料1の引用は『蕪村全集』尾形昶ほか校注、講談社、平6による。佐藤春夫の著作の引用は「定本 佐藤春夫全集」臨川書店、平10～平3）による。漢字表記は引用者による。

* 討議要旨

アナタ・カンナ氏は、どうして狐の世界を導入したのか、それは何を象徴しているのか、と尋ね、発表者は、後半部にこれを置くことにより、前半部の現実性を疑わせる効果がある、蕪村には狐の句が多く、抑圧された精神の象徴である、あるいは自然界の不思議・非現実を表したもの、といった解釈があるが、佐藤春夫は非現実をねらった、と答えた。

座長のロバート・キャンベル氏は、①もともとレーゼ・ドラマ（読むためだけの脚本）なのか、映画制作を想定していたのか、②無声映画で字幕が発句だけというのは、絵画とその賛というようなものをイメージしていたのではないかと尋ね、発表者は、①制作を想定して書いたと思われる、佐藤は映画に強い関心があり、小説にも映画的手法を取り入れている、②その通りで、南画を想像してそれをつなげていくという方法で映画にしていたのではないかと思う、南画は、遠近法で描く西洋近代美術と異なり、視点の移動によって描く方法を持っており、映画に近い位置にある、これが、「図譜」が「曲」をシナリオにした時に南画を参考にした理由だろう、大正末期、ヨーロッパの立体派以降の前衛美術運動に対する反動として、作者の人格表象、「主客合一」状態を重視する南画を再評価する状況が生まれた、「国譜」の発表はこうした南画の再評価にも関連していると考えられる、と答えた。