

# 書簡集と書簡体小説の間——太宰治「虚構の春」をテコに——

浅野 洋

はじめに

本書は、山岸外史に宛てた太宰治の書簡（はがき）八十三通を収める。

より正確にいえば、ここには太宰治という個人が特定の一人物に宛てた複数の発信だけが並んでおり、それと関わる往信や復信はいつさい掲載されていない。むろん、これらが現実投函された書簡である以上、山岸側から太宰に宛てた書簡も多数存在していたはずである。にもかかわらず、本書が太宰側の一方的な発信集となったのは、ほかでもない、たまたま入手された書簡の束をそのまま影印本で出そうという本書の刊行経緯による。つまり、ここに見られる書簡の（一方通行）は、そうした偶然の結果であり、何か特定の企図や創意に基づくものではない。したがって、本書は広い意味においても（作品）ではないし、ましてや（小説）でもない。それでもなお、本書が何か（意味ありげ）な一冊に見えるのは、以下のような理由による。

たとえば、本書をへ太宰治が特定の一個人に宛てた発信

集という形式から見た場合、その（裏返し）かと思いがう一編がすぐに連想されるからだ。それは（「太宰治」一人に宛てられた不特定多数からの来信集）という（形式）をもつ小説「虚構の春」（昭11・7「文学界」）である。ちなみに、前者を太宰治と表記したのは現実の作家その人の氏名だからで、後者を「太宰治」としたのは作中で多くの来信の宛て先となる受信者、その登場人物名だからである。いずれにせよ、山岸宛ての太宰書簡集である本書と「虚構の春」は、まるで好一対のような対照の妙をなしている。

## 1

「虚構の春」執筆前後の状況については、佐藤春夫宛書簡（昭11・5・18）や本書所収の書簡（書簡番号28 || 昭11・5・20、同30 || 昭11・6・24）をはじめ、檀一雄や小野正文、伊藤佐喜雄や河上徹太郎らの証言があり、そうした経緯についてはすでに山内祥史の労作「解題」<sup>\*1</sup>や「年譜」<sup>\*2</sup>が詳細に語るとおりである。それらを参考にまとめれば、「虚構の春」は昭和十一年五月頃に起筆され、六月末にはほぼ完成したと

考えられる。だが、前年の四月、急性虫様突起炎の手術時に腹膜炎を併発した太宰は、その際、鎮痛剤として注射されたバビナルの中毒となり、翌十一年二月には佐藤春夫の指示で済生会芝病院に強制入院させられる。しかし、退院から一カ月後には再びバビナルに手を染め、その間、第二回芥川賞にも落選（三月）、心身ともにすさんだ生活状態が続いていた。夏（八月）頃の借金は、総勢十八名、総額四百五十一円にのぼったとされる。

「虚構の春」は、上記のような生活の中で、友人・知己・縁者・読者からの来信（私信）の数々を、原文通りや一部改変し（数名は実名のまま）、無断で公表したというシロモノであった。作品のこうした成立状況を考えれば、「虚構の春」は、来信（私信）の多くをノリとハサミで切り貼りしただけの作、あけすけにいえば、バビナル中毒の患者だった作家が、葉代欲しさの原稿料稼ぎのために窮余の一策としてデッチ上げた一編だった、といえる。

しかし、作品の「質」はしばしば作家の実生活を裏切る。つまり、作家の天分とは、悲惨な現実に根ざすいかに安直な創作動機であれ、それが作品となる最後の瞬間、モチーフの安直さを一気に「創作の秘儀」に転化し得る才能のことではあるまいか。救いのない窮状の中でヤケ気味に執筆（？）された「虚構の春」も、現実の泥田に花開く蓮に

も似た不思議な鍊金術の賜物だったのかもしれない。

## 2

たとえば野口武彦<sup>3</sup>は、「虚構の春」が「まさに書簡体小説の形式を利用し、あまつさえそれを逆手に取って、まったく新しい手法を開発しつつ書いた小説」だと高く評価している。《書簡体小説》（epistolary novel、roman par lettres）とは、ひとくちに言えば、小説の中軸となる部分が手紙やがき（もしくは手記）という形式によって構成された作品をさす。だが、状況説明をすべて排除し、虚実とりまぜた来信の羅列だけで全編を構成した作品となると、まぎれもなく異例の一編だろう。その意味では、「虚構の春」は確かに《書簡体小説》の極北に位置する作だといえる。

野口氏は前掲の論文で、《書簡体小説》の機能と「虚構の春」の「新しい手法」をきわめて丹念に論じている。以下、私見をまじえて同じ問題を整理・再確認してみたい。

まず、「手紙」という「言語伝達の機能」を氏の論旨にそって私なりに概括すれば次のようになる。

- ① 「手紙」のような特定の発信者と特定の受信者をもつ言語伝達は、一般に言表行為の場面性を要請されるが、逆に場面性の差異に還元できない独特な表現機能を言表行為過程に与える。

②その独特な表現機能は、社会慣習における心理的価値と結びつく。たとえば、隔離された発信者と受信者の間の「手紙」は、情報精度の高さ、両者間でのみ完結する原則的な非・公開性、口約束と異なる保障性などである。

右でやや難解なのは「場面性」であるが、ひとまず手紙を媒介する（関係性や状況）もしくはコミュニケーション論におけるコードやコンテキストと理解しておこう。

では、こうした機能をもつ手紙（書簡）が小説中に導入された場合、いかなる「機能」をもつのか。野口氏によれば、書簡体小説の手紙は「発信者の言表行為性そのものの顕在化」であり、手紙の書き手はテキスト「内部」の「特別な言表行為の場を所有する言表行為主体」であるため、「小説話法上、作者自身とはつねに別個の人格」として「作中に自立した現在時制を確保できる」存在である。要するに、書簡体小説の手紙の書き手は、現にそこにある手紙を書いた主体として自己を主張し、小説の語り手や作者と画然と区別される存在だということだろう。手紙のもう一つの特徴は、発信者と受信者の両者だけで完結する「非・公開性」であるが、それが書簡体小説の手紙となると、「小説の言表であるかぎり、読者に読まれる」ことを前提にしつつ、「手紙の言表であるかぎり、原則として受信者以外のだ

れにも読まれない」ことが前提になる。したがって、書簡体小説は、本来は受信者に向けられたメッセージを読者が「傍受」もしくは「窃視」する仕組みをもつ。以上のことから、野口氏は「書簡体小説の手法の秘密」が「手紙の非・公開性のルールの侵犯」にある、と結論づける。へ書簡体小説」という方法の核心をつく簡明な分析で、ここに付け加えるべきものはない。したがって、以下ではやや視点を変え、書簡体小説の変遷を実例に則して一瞥してみたい。

### 3

ここでもまた、先の野口論が参考となる。ただし、氏は〈書簡体小説〉のカタログや系譜に関心はないとして、指標となる数編の作品をあげ、きわめて簡略な概説にとどめている。たとえば、書簡体小説の原型を「源氏物語」に挿入された「消息文」に見、本格的な先蹤は江戸初期の仮名草紙「薄雪物語」だとした上で、書簡体小説を「手法として自立させた」一編として西鶴の「万の文反古」をあげる。さらに近代以降では、永井荷風の「監獄署の裏」（明治43）や近松秋江の「別れたる」妻に送る手紙（明治43）に言及し、その実例を数え出したらいくらでもあるだろう」と述べている。現に芥川龍之介ひとりをとって、「尾形了齋覚え書」（大正6）「二つの手紙」（同）「開化の殺人」（大

正7)「糸女覚え書」(大正13)「文反古」(同)「温泉だより」(大正14)「手紙」(昭和2)といった作品を、すぐ数え上げることができ。したがって、探索の範囲を広げれば、その実例は文字通り「いくらでもある」。

そこでまず、書簡体小説の先蹤として名のあがった「薄雪物語」を検討してみよう。「まったく古風な中世ふうの恋物語」と評されるこの作品の筋は、以下のようなものである——都のほとり深草の里に住む「やさしき」男が、清水寺で「容顔美麗」の女を見かけて思いをつのらせる。観音の御利益で、美女に仕える下女からその名が「うすゆき」で「御年十七」だと聞き出した男は、下女を介して「文」を送る。以後、物語は「おとこ」の文と「女返し」の往復書簡が繰り返される。最初、薄雪は亡夫の戒めの歌などを引き合いに男の申し入れを拒み続けるが、やがて受け入れる。その後、男が留守の間に女は病死し、悲嘆した男は出家して高野山に入るが、女の面影懐かしさに都へ戻り、墓の近くに庵を結ぶが二十六歳の若さで没する——。

悲しい恋物語と出家譚が接合した筋立て自体は、中古から繰り返されたありふれたシチュエーションの一つといつてよい。したがって、この物語の特徴は、大半を一人の(手紙)のやりとりによって構成した(書簡体)の形式にある。しかも、その往復書簡は、単に物語の形式的特徴にとどま

らず、読者の現実的要請に応える利点としても機能した。たとえば、恋文中に引かれた業平と井筒の女や滝口と横笛など、古典的な恋愛モデルの引用は、読者にとって(恋の規範)もしくは(恋文の用例)として「啓蒙性と実用性」を伴い、広く受け入れられたのである。実際、「薄雪物語」は、幕末の天保十五年(一八四四)までに「少なくとも十五種の刊本が出た」とされる。

むろん、(恋)を主題とする男女間の(歌)のやりとりは、古来からの定型として枚挙にいとまがない。だが、「薄雪物語」がやや異質なのは、(歌)を含む一定の文章量(長さ)をもつ(散文)手紙)によって、互いの心情を具体的に(叙述)説明)するという点である。こうした(散文化)が文学の進歩か退歩かは別として、「薄雪物語」がひとまず往復書簡による(書簡体小説)としての体裁を具えていることは確かだろう。とはいえ、ここには読者が受信者へのメッセージを「傍受」もしくは「窃視」するといった「仕組み」、すなわち「手紙の非公開性のルール」が読者によって「侵犯」されるという方法意識が希薄である。換言すれば、作家自身の中に(秘匿しながら露出する)というそれ自体背理的な言表行為に伴う自己相対化の意識や創作論理が皆無である。「薄雪物語」は、作品世界を見下ろす(作者)がもつばら手紙を交換する男女二人の(使い分け)と

いう技術に腐心する。ここには書簡体小説の「へ形」があるだけで、「方法」は存在しない。

#### 4

次に、西鶴の「万の文反古」（元禄九、一六九九）について検討してみよう。「万の文反古」の冒頭には次のような「序文」が付されている（紙幅の都合上、必要な箇所のみ原文を「」で示し、前後は簡略な口語訳要旨とした）。

代々の賢人が書いた書物は有益だが、それに対して「見苦しきは今の世間の状文なれば、心を付けて捨つべき事ぞかし。かならずその身の恥を人に二度（ふたたび）見さがされるひとつなり」。去年の暮れ、正月の準備に忙しい家の大掃除の際、かき集められた反古紙を買って行く人がいたが、それは日々の暮らしに流行の張り子の美人人形を作る人で、「塵塚のごとくなる中に女筆もあり、または芝居子の書けるもあり。をかき曝、かなしき沙汰、あるいは嬉しきはじめ、栄花終り、ながくと読みつづけて行くに」「人の心も見えわたりてこれ。／某月某日／西鶴」

西鶴は言う——「見苦しいのはこの世の中の手紙（状文）であるから、十分に気をつけて捨てておくべきだ。でなければ、必ずやその手紙が他人の目にふれ、差出人の身の恥は、送

り手だけでなく、第三者にも知られ、二重の恥をかく原因となる」。『塵塚』のような文反古の中には、女性の手紙もあれば、また少年役者の書いたものもある。ヘンな噂や、悲しい事件、あるいは嬉しい事の始まり、栄華な生活の終わりなど、ながながと読み続けてゆくと「人の心の奥まで見通せて、興がつかない」と。

この「序文」が宣言しているのは、「状文」＝手紙が本来「他人の目にふれ」ることのないプライベートな伝達手段だという事実である。処分する場合にも「心を付け」るべきなのは、そこにヘンな噂や悲しい事件など「身の恥」となるような「人の心」が刻まれているからだろう。それはとりもなおさず手紙が「非・公開性」をもつ言語伝達だという認識である。「万の文反古」は、そうした「書簡」の特質を明確な前提とし、たまたま目にふれた何通かの手紙を寄せ集めたという設定になっている。各々の書簡は、語り手の短い感想を付した独立した短編だが、それら全体がやがて「金銭」を軸とする世相を浮上させる。あえて無関係な複数の書簡を並べたにもかかわらず、結果的に金銭という統一的な主題が提示されるといふ仕掛けに、作者の方法意識は鮮明だろう。他者の目にはふれない私信の「非・公開性」、その秘密保持性が保証する信憑性、さらにはその信憑性に依拠して吐露されるホンネの数々……、そこから醸

成されるリアリティこそ西鶴が「書簡体」に求める創作論理だった。つまり、「書簡」の機能が保証する秘密保持や信憑性は、彼の別扱した「世間」の本質シビリアンな金銭の世界を律する重要なファクターであり、そうした金銭の物語を読む読者たちを説得する方法としても有効な武器だった。

このように見てくると、「万の文反古」が「書簡体小説」を「手法として自立させた」メルクマールだとする見解に異を唱える必要はない。ついでにいえば、ここに提示された複数の書簡の内容の同一性は、結果的に金銭こそ「世間」の本質だというメッセージの正しさを多角的に検証するという機能をもつことも自明だろう。その意味でも、「万の文反古」が「書簡体」という技法を存分に活用した完成度の高い作品であることは疑いをいれない。

## 5

次に、タイトル自体が書簡体小説であることを明示している「別れた妻に送る手紙」を見てみよう。その冒頭は以下のように始まる。

拝啓

お前——別れて了つたから、もう私がお前と呼び掛ける権利はない。そのみならず、風の音信に聞けば、お前はもう疾に嫁いてゐるらしくもある。もしさうだ

とすれば、お前はもう取返しのかかぬ人の妻だ。その人にこんな手紙を上げるのは、道理から言つても私の間違つてゐる。けれど、私は、まだお前と呼び掛ける暇もない。……

一見して明らかだが、この作品は「私」が「お前」に「呼び掛ける」「手紙」という形式をとった典型的な「書簡体小説」である。手紙は二人が共有した過去の時間と「私」の現在とを交錯させながら、痴愚にも等しい「私」の末練を綿々と語る。それは「私」という発信者が「お前」と呼ぶ受信者に宛てた「私信」であり、それゆえ「手紙」の言表として「非・公開性」を原則とするが、一方では「小説」の言表として読者の前に「公開」される。したがって、読者は「私」が「お前」に発したプライベートなメッセージを「傍受」窃視し、「手紙の非・公開性のルール」を「侵犯」しつつ物語を読むことになる。

ところで、「別れた妻に送る手紙」の手紙は、むしろ「私」の語る一人称の言表で構成されている。一般的な「書簡体小説」がそうであるように、小説の物語内容は発信者である「私」の抱える問題に焦点がしぼられ、小説のプロットも「私」の言表によつて展開される。それゆえ、この手紙からは、遠く離れた「お前」の声をはじめ、「他者の声」はほとんど聞こえてこない。この手紙が「私」の一方的な往

信である以上、それも当然なのだが、だとしてもこの言表には書き手（語り手）である「私」の思いだけがあまりに濃厚すぎる。実際、小説の前半では往信らしく、「私」の「お前」に対する（呼びかけ）が顕著なのに対し、小説の後半ではそれが消失し、もっぱら「私」の愚かな現況だけが（書簡体）の枠を逸脱した客観描写の世界として語られる。そこでは受信者と発信者の間に（距離）が介在する「手紙」の言表の特性や、その形式にともなうさまざまな制約や配慮がすっかり溶解し、「私」の現在だけがただあてどなく語られる。それはひたすら自身の思考や感情に埋没する「私」の自己完結的な一人称の言説であり、その言表主体を裏うちする（私）自身からも（自己相対化）や（対象化）の意識が消滅していったことを意味する。

最も典型的な（書簡体小説）である「別れた妻に送る手紙」の「私」は、書簡体形式に特徴的な一人称の言表から出発しながら、その（背理）を食い破り、より肥大化した自己完結的な一人称言説に居座り始める。（モノローグ）にも等しい、方法意識を喪失したこの（私の王国）こそ、やがて（私小説）と呼ばれる世界への入り口となる。

## 6

さて、ここまで（書簡体小説）の結節点ともいえる三編

の作品「薄雪物語」「万の文反古」「別れた妻に送る手紙」を一瞥してきた。それらは形式上では男女の往復書簡・市井に生きる複数の人々の書簡・特定の人物に宛てた一人の書簡と姿が異なっており、その主題も男女の悲しい恋と出家譚の接合・世間の動因となる金銭・別れた女への繰り言というふうになんぞそれぞれ異なる。しかし、表層こそ大きく異なるが、（書簡）内部の言表が基本的には言表主体の一人称的言表であることに変わりはない。平たくいえば、手紙の書き手はその文章の中で結局は「私のこと」を語っており、読者の関心もそこに向かう。つまり、従来の（書簡体小説）の多くは、書簡の（発信者＝書き手）に焦点が当てられる物語だった。だが、太宰の「虚構の春」は、一編のすべてが複数の人々からの来信であり、しかも発信者同士に特別な関係や脈絡はない。したがって、作品の焦点は、来信のすべてを受け取る唯一の（受信者）＝「太宰治」という登場人物にしばられ、読者の関心もその（受信者）に向かうことになる。書簡の（書き手）でもなく、空白の（受け取り手）でしかない人物を主題とする（書簡体小説）、それが「虚構の春」の採用した新たな形式<sup>フレイム</sup>だった。

この点について、野口氏は、太宰の「虚構の春」が一般的な書簡体小説の「常識を踏みやぶ」ること、「根本的な約束事をばらばらに分解し、裸にし、逆手にとり、つまり

徹底的なパロディ化操作を加えることで、作者が自己の存在の問題性を追求するのを托するに足りる、まったく新しい小説手法として生まれ変らせた」と述べている。

しかし、問題は「徹底的なパロディ化操作」を加えた「新しい手法」だけではない。重要なのは、作者が「追求」した「自己の存在の問題性」であって、それがどのような理由で「新たな形式」を要請したかを問うことだろう。

脈絡のない複数の来信の中にバラまかれた「太宰治」の断片、それがさしあたり「虚構の春」が「新しい手法」で示したへもう一人の「太宰治」であり、新しいへ私の姿であった。つまり、一個の完結した実体としての「私」などは存在せず、「私」とは無数の他者（複数の来信）の目に映じた断片的なへ私への集合であり、それが作家「太宰治」の正体なのだ、と。そこには彼がこれまで「太宰治」というレットテルの下に要求されてきたへ真実への姿もへ本物の私へも存在しない。

人は、時として他者の言説や視線に映るへ私」と「私」、自身との間に奇妙な違和感や距離を感じつつも、その乖離を埋めるすべを知らない。としたら、他者の視線に映じる多面体のへ私」以外に「私」と呼べる私など存在するだろうか、と太宰はへもう一人の私へである「太宰治」に問いかける。

たとえば、「元旦」と題された「虚構の春」の終章には、寄稿の手違いを知らせる一通を除けば、新年を賀す二十一年通のステレオタイプな挨拶だけが無表情に並んでいる。「謹賀新年」に始まり「頌春献寿。」で閉じるこの一章は、紋切り型の挨拶の集合こそ「春」の内実であり、それをへ虚構の春」として否定するならへ真実の春」もまた存在しないと語っているように思える。つまり、へ虚構の春」だけが「春」であって、それ以外に「春」などあり得ないのだ、と。同様に、他者の目に映じた「太宰治」の断片の数々、そのどれもがへ真実」でもへ本物」でもないへ虚構の「太宰治」の断片だが、それだけが辛うじて太宰治という存在なのだ、と。だからこそ、「虚構の春」では、他者の目に映じたへ私」の断片である来信の数々を掻き集め、その受信者でしかないへ虚構の「太宰治」を物語ろうとしたのである。「虚構の春」のへ書簡体」形式は、「私」とはへ他者の視線」の中へ存在でしかない、という明白な事実を告げる最も端的な方法だった。

## 7

へ書簡体小説」は、当然ながら日本文学固有の形式などではない。それどころか、西欧における近代のへ小説」は「書簡体」とともに始まった。たとえば、へ近代小説の祖

とされるサミュエル・リチャードソンの「パメラ」(二七四〇、二一)や「クラリッサ」(二七四七)がそうだし、それらの影響下に書かれたルソーの「新エロイズ」(二七六一)やラクロの「危険な関係」(二七八二)なども書簡体小説であった。

大宰が、上記のヨーロッパ文学をどれほど読みこんでいたかは詳らかにしない。だが、「虚構の春」を考える上で、「危険な関係」一編はいささか興味深い。ただし、注目したのは、全編百七十五通という大量の書簡からなる物語本、体ではなく、「刊行者の言葉」と「編集者の序」という二編の前文である。おそらく(作者)ラクロ本人が「刊行者」と「編集者」になりすまして書いたこの二文には、それぞれ次のような一節がある。

まず「刊行者の言葉」の冒頭の一節である\*。

前もって一般読者におことわりしておかなければならないのは、本書の標題がいかにあるうと、また編集者とその序文においていかに説いておろうと、われわれとしてはこの書簡集の真偽のほどは保証しないということ、それどころかわれわれは本書を単に一篇の小説にすぎないと考える有力な理由さえ持っている、ということである。

「書簡集」を商品として売り出す「刊行者」自身がのつけ

から「真偽のほどは保証しない」と宣言し、それが「小説にすぎない」のではないかと疑念を抱き、さらに「編集者(の説明)」に対する不信感を露わにする。二重三重の猜疑に包まれたこの一文が表明しているのは、結局のところ、書簡集の「真偽」を追及することの空しさである。

また、「編集者の序」には次のような一節がある。

おそらく一般読者は(中略)この書簡集が、これでもなお大部にすぎるとお思いかもしれないが、じつはここに収めてあるのは、交わされた全書簡のうちのごく小数を抜萃したものにすぎない。……私が(修正を)ほどこすことについては「浅野注」受けた反対の理由は、発表したものは書簡そのものであって、単にそれにもとづいて書かれた作品ではないこと、また、この文通にたずさわった十人ほどの人物がすべて同じような正確さをもって文章を書いたとするのは、事実にも反するしかえって不自然でもある。

「編集者」が語っているのは、①この書簡集が「全書簡」の一部を「抜萃」した「ごく小數」であること、②本書は「書簡そのもの」であって「作品ではない」こと、③手紙の拙い文章が(原文)通りであること、などである。①はこの書簡集が事件の全貌を伝えていないこと、②はもしかすると「作品」であること、③は「事実」が不「正確」な文

章中に存在すること、などを言外に示している。つまり、この一文が表明しているのは、事件へ全体を「事実」通りに「正確」に再現することの困難さ、すなわち「作品」と「事実」との境目の難しさである。

〈書簡体小説〉の代表作といえる「危険な関係」の作家が、わざわざ「刊行者」や「編集者」に身をやつし、「書簡集」の「一般読者」に向けて差し出したこの奇怪な弁明は、一人称的言表それ自体の危うさ（アポリア）を鮮明に物語るものとして記憶されてよい。それは、「真偽」の「保証」を拒否し、「作品」と「事実」の境目をへ溶解させた作家太宰にとっても心強い示唆となり得るものだろう。特に虚実とりまぜた複数の来信を並べただけという〈暴卒〉（「虚構の春」）に出た作家にとって、書簡の「真偽のほどは保証しない」とうそぶく「刊行者」の厚顔は、もし対面していればとりわけ親近感を覚えるものだったに違いない。

太宰治が山岸外史という一友人に宛てた〈書簡集〉は、むしろ「作品」ではない。しかし、一通々々に点在する〈太宰の顔〉の断片は、「真偽」のほどを超えて「ある一人」の太宰治を形成するだろう。また、複数の太宰書簡に点在する〈山岸の顔〉も「ある一人」の山岸外史を彫琢するだろう。〈書簡集〉の中の〈顔〉はわれわれ自身の胸中に思い浮かび、〈書簡体小説〉（作品）の中の〈顔〉はテクストの

体系内にその映像を結ぶ。〈書簡集〉にあって〈書簡体小説〉にないモノ——それは書簡の書き手が否応なく背負い、その書簡と対面するわれわれ読者もまた逃れられない現実の時間——ときがたてばやがてセピア色に黄ばんでゆく、あの止まらない時間だけである。

#### 【注】

\* 1 「太宰治全集 第一巻」（昭64・6、筑摩書房）所載。

\* 2 「太宰治全集 別巻」（平4・4、筑摩書房）所載。

\* 3 「小説手法としての手紙——太宰治と『虚構の春』」（「國文學」昭54・11、學燈社）参照。

\* 4、\* 5 岸得威「解説」（『日本古典文学全集 37』平6・8、小学館）参照。なお、テキストは「仮名草子集成

第六巻」（昭60・11、東京堂出版）による。

\* 6 暉峻康隆「仮名草子」（岩波講座「日本文学史」、ただし\* 4参照。

\* 7 この点については、野口氏に限らず、神保五彌「解説」

（『日本古典文学全集 40』平2・3、小学館）や暉峻康隆「日本の書簡体小説」昭18・8、越後屋書房）などを参照すると、近世文学ではほぼ定説に近い。

\* 8 ピエール・シヨアルロ・ラクロ著・竹村猛訳「危険な関係」（平16・5、角川文庫）