

富大比較文学 第七集

富山大学比較文学会編集・刊行

2014

- | | |
|---------------------------|------------|
| 小説家としての賀川豊彦 | 萩村 成昭 (1) |
| ——『死線を超えて』を中心—— | |
| 宮澤賢治論 | 表 千尋 (15) |
| ——恋愛・結婚観の変遷と童話作品への反映(上)—— | |
| 『放浪記』から見る林芙美子像の変遷 | 高藤 実代 (29) |
| ——映画・演劇を視座として—— | |
| 「滝口修造とシュルレアリスム美術」研究 | 利長明日海 (45) |
| ——日本へのシュルレアリスム美術伝播を中心に—— | |
| 尾崎翠研究 | 青井 詩織 (59) |
| ——女主人公の影と彷徨—— | |
| 三つ巴の構造 | 近藤 周吾 (71) |
| ——萱野二十一の戯曲「父と母」—— | |

小説家としての賀川豊彦

——『死線を越えて』を中心に——

荻村成昭

はじめに

賀川豊彦（一八八八—一九六〇）は社会運動や執筆活動など幅広い範囲で活動を行っていた。そこではじめに、賀川豊彦がどのような人物であったのか、また、この研究の中で扱う『死線を越えて』がどのような作品であったのか見てみたい。

賀川は一八八八年七月一〇日、神戸市兵庫島上町で生まれた。父は回漕業者の賀川純一。母は芸者の菅生かめである。

彼は徳島県板野郡堀江村の第二堀江尋常小学校を卒業し、進学した県立徳島中学校の在学中（一九〇四年）に宣教師のF・M・マヤス博士より洗礼を受ける。その後明治学院高等部に進学、二年修了時に神戸神学校へと転校し、小説『鳩の真似』（後の『死線を越えて』）の執筆を開始した。また、賀川は自伝的小説『死線を越えて』を発表する以前から、神戸市葺合新川での路傍伝授を始めている。一九〇九（明治四二）年、二一歳のときから神戸葺合の貧民窟に住み込み、一三年（大正二）にはると結婚。ともに貧民窟の救済に当たった。

一九一四（大正三）年にはプリンストン大学及び神学校に入学のために渡米し、アメリカの社会事業、労働運動を垣間見る。ニューヨークでは労働者のデモ行進に遭遇、またユタ州で書記として小作人組合の運動を直接指導し、その経験から労働運動の必要を痛感した。一九一五年には貧民窟での経験を踏まえて『貧民心理の研究』を出版する。賀川は一七年に帰国するとふたたび葺合の貧民窟に入り、米国留学中の体験から貧困問題を解決する手段として労働組合運動を重要視していた賀川は鈴木文治率いる友愛会と接触し、一九一九（大正八年）に友愛会関西労働同盟会を結成、理事長となった。賀川は二三年の関東大震災救済のために東京へ移住するまで、神戸葺合の貧民窟を拠点とし、友愛会、神戸市連合会の活動に参加するなど様々な労働運動に参加した。

一九二〇（大正九）年には自伝的小説『死線を越えて』を発表した。『死線を越えて』は賀川の自伝的小説である。その内容は、明治学院に通う新見栄一は周囲の救済のために困窮し学費を払うことが難しくなり、学校をやめ徳島の父の元へと帰り学校の教師をするなどして生活をする。彼は友人や家族との関わりなどの中でさまざま

な精神の遍歴を経て神戸の貧民窟に入りキリスト教の伝道、労働争議に献身するなどし貧民の救済に尽力する、というもので、主人公が明治学院に通っている、神戸の貧民窟に入るなど賀川自身の体験を元として書かれているところが多く見受けられる。

『死線を越えて』は、後半を加えて一〇月改造社から刊行されベストセラーとなる。主人公、新見栄一の人物像は賀川自身を思わせる。本作は彼の半生記で、キリスト教的社会主義の立場から現実の社会主義をルポタージュの形で取り上げている。

「黎明を呼び醒ませ」(第一書房、一九二三)の中に掲載されている『死線を越えて』を書いた動機には、次のように述べられている。

「私は貧民窟に入りました。それから一三年経りました。一三年目に改造社の山本実彦志賀、貧民窟の私の事務所にやつて来て、その小説を出さうぢやないか、と云はれたので、私は、『死線を越えて』上巻の約三分の一を新しく書き加へたのです。その時に、前の三分の二の文章があまりごたごたしてゐて拙いと思つたのですが、妙なもので、一つ直さうと思へば、全部直さなければならなくなるし、一二年後の私の筆は、よほど昔よりは上手になつてゐるやうでしたけれども、何だか血を啗いた頃に書いた物は、ほんとに厳肅で、その頃の私の気持が最も真面目に出てゐたものですから、私は文章よりか気持を取りたいと思つて文章の拙いことを全く見逃すことにして、厳肅な血を啗いた時の気持を全部保存することにしました。そのために『死線を越えて』上巻の前半に実にごつごつした所もありますが、加筆を許さない強い調子

が残つてゐることも、また事実であります。」

ここに、一九〇八(明治四一)年の時点で書かれた部分は三分の二で、残りの三分の一、二二章以降は二年後に新たに書き加えられた部分であると言う事が述べられている。初めの三分の二は一九〇八年に書かれたものそのままで発表しているのである。そのため、『死線を越えて』は、賀川豊彦の自己の形成の過程を見ることができ作品ともなっている。

また、二〇〇九(平成二一)年九月、スウェーデンのノーベル財団がホームページ上でノーベル文学賞(一九五〇年分まで)と平和賞(一九五六年分まで)の英語版での候補者リストを公開し、賀川豊彦が戦後間もない一九四七、四八年に二年連続でノーベル文学賞候補に、一九五四〜五六年の三年連続でノーベル平和賞候補になつていたことが判明した。日本人のノーベル文学賞受賞者は、一九六八年の川端康成、九四年の大江健三郎がおり、賀川はこれらの受賞者よりも二〇年以上も前に候補に挙がっていたのである。賀川は欧米でも知名度が高く、『死線を越えて』などの小説はスウェーデン語に翻訳もされていた。

一 『死線を越えて』発表当時の評価

大正の半ばに発表されベストセラーとなつた『死線を越えて』には、発表当時に文芸に関わつていたさまざまな人物の書いた論評が残っている。どのような立場の人物にどのような評価をしているのか『文藝時評大系』(ゆまに書房、一九〇七)に掲載されている評価

をまとめることによって、賀川豊彦の『死線を越えて』が当時の文壇にどのような受け取られていたのか見ていきたい。

著者	評価まとめ
<p>江口 奂 1987(明治20)年7月20日に東京麹町で生まれ、1975(昭和50)年1月18日に亡くなった小説家。 1917(大正6)年8月6日には処女短編集『赤い矢帆』を刊行し、つづいて10月に『労働者誘拐』を刊行した。 1920年12月に日本社会主義同盟が結成されると数少ない文壇人の一人として参加したが、この前後からアナキズムに心を寄せるようになる。</p>	<p>新年の創作評・(3)-江口奂『時事新報』大正9年1月8日 「死線を越えて(賀川豊彦氏 改造)を読んで、私は賀川氏が遂に芸術家でないと言う事が好く解った。如何に深刻な或いは悲痛な体験が若しそれが芸術家の手をくぐらなければ、遂に何等の芸術的効果をも生み得ないそれはこの一篇が凡てを証明して余りある。」 「賀川氏は矢張実行家であつて、芸術家ではないらしい。」 『文藝時評大系 8・13b』</p>
<p>太田善男 1880(明治13)年10月生まれの評論家。1904年に小山内薫や川田順、武林夢想庵らと「七人」を創刊。翌年には東大英文科卒業すると博文館に勤め『文学概論』(博文館 1906・9)出版。1910年に退職すると「朝日文芸」欄などに反自然主義の評論をつぎつぎと載せる。東京外語講師等を経て、ふたたび1918(大正7)年ごろから新古典主義の評論を多く書く。</p>	<p>初春の文壇(一)太田善男『読売新聞』大正9年1月1日 「人間を創り上げると言ふとは、大なる芸術である。吾々の環境を改造することも、それによつて是迄压抑されてゐた人間性を解放して、自由な人格の発展を得しむると能きるが為に意義があるのであつて、一切の社会運動は即ち、此の人間と言ふ偉大な芸術を拵へる一段階であると考えるべきである。」 「死線を越えて」は芸術として完成品であるかどうかは別として、一個の人間の記録として極めて意義のある者であると思ふ。」 『文藝時評大系 8・23c』</p>
<p>宮島新三郎 1892(明治25)年1月28日に埼玉で生まれ、1934(昭和9)年2月27日までを生きた評論家、英文学者で、早大英文科を卒業した。文芸評論でみとめられ「早稲田文学」の同人となった。『芸術改造の序曲』(1925年刊)、『現代文芸思潮概説』(1931年刊)のほか近代</p>	<p>新春文壇の印象 宮島新三郎『国民新聞』大正9年1月2日 「改造」は総頁数四〇六頁中、「新年号創作大附録」が二一六頁、これに露伴道人の「道路」以下賀川豊彦の「死線を越えて」の頁数を加へると二七九頁。 『文藝時評大系 8・37a』</p>

<p>文学研究として『明治文学十二講』(1925 年刊)、『大正文学十四講』(1926 年刊) などがある。</p>	
<p>有馬尼亭 不明</p>	<p>新春の文壇(四)有馬尼亭『やまと新聞』大正 9 年 1 月 9 日 「賀川豊彦氏の死線を越えては六百枚の小説ださうで今月発表されたのはその五分之一に過ぎない。けれど自分は一息に読んだ。」「ただ一つの欠点は心理の描写が少々大ざっぱで時とすると概念的伝習的の不用意な文句が出てくることだが、それらの欠点があるにしても兎に角襟を正して一読する値打ちがある。」 『文藝時評大系 8・55b』</p>
<p>中村星湖 1884(明治 17)年 2 月 21 日～1974(昭和 49)年 4 月 13 日) に生きた小説家、評論家、翻訳家。山梨県南都留郡河口村に生れ、甲府中を経て明治 36 年に早大予科入学、翌年英文科に進む。はじめは泉鏡花を崇拜し、鏡花や国木田独歩ふうの処女作『盲巡礼』(1906) は懸賞当選小説となる。元来ロマンティックでまた主観的な個性を矯めて、自然主義文学運動の推進者の一人となった彼は、小説とは忠実な人間記録なりとの主張を保持した。しかし大正期には次第に理想主義の影響をうけ、平凡で陰鬱な現実の中に調和と建設を求める方向に推移して行った。</p>	<p>二月の創作と評論【四】中村星湖『読売新聞』大正 9 年 2 月 9 日 「賀川豊彦氏の『死線を越えて』(改造)といふのを読んだ。「社会小説」と断つてあるのは、編集者の細工かも知れぬが、ああいふのが社会小説だとすると、社会小説ほど下らない物はないやうに思ふ。幼稚で蕪雑で低級である。」 『文藝時評大系 8・138a』</p>
<p>坂谷治平 不明</p>	<p>八月の創作及評論(六)坂谷治平『やまと新聞』大正 10 年 8 月 13 日 「私は「死線を越えて」を歓迎した日本の読者階級を、強ち盲目だとか新しいもの好きだとか言ひ得ないと思ふ。」「フヤケた文壇を何うにかする為めには、」「文壇に無名な新人をどんど</p>

	<p>ん送り出す事が近道だと思ふ。」 『文藝時評大系 9・401a』</p>
<p>柴田勝衛 1888(明治 21)年 6 月 4 日～1971(昭和 46)年 1 月 16 日に生きた評論家、新聞記者。仙台生まれで、1909 (明治 42) 年に青山学院高等科を卒業し、時事新報記者となる。大正 8 年には読売新聞社に入り、のちに編集局長となる。大正中期に「新文壇」などで文芸評論に携わる他、北歐文学の研究、ジャーナリズムの研究に従事した。</p>	<p>今年の特題を顧みて 柴田勝衛『新文壇』大正 10 年 12 月 1 日 長編小説の続出 ○「かの賀川豊彦氏の「死線を越えて」 「の如き長編が続出して、而かも何万部といふ需要を充たした所以のものは、たんにこれを広告や商略の巧さに帰して仕舞ふ以外に、今年の特題を反省さす可き、もつと深い根柢があるやうに思はれる。」 『文藝時評大系 9・523a』</p>
<p>宮島新三郎 前述の通り。</p>	<p>創作界の傾向及事件 宮島新三郎『早稲田文学』大正 10 年 12 月 1 日 (五)長編小説の流行 「今日の文壇は差当り長編小説の全盛期とでも言はるべきであらう。」「七月の新文学に掲載された柴田勝衛氏の『長編小説の全盛期』なる論文の一部」には「然らばこの長編流行の機運を打開した現代作家の創作的衝動の内容は果してどんなものか。……私は今これを一口に現代作家の社会的意識によるものだと断定する。その理由は、従来自然主義の作家は、殆んど病的と思はれるまで深刻な心理解剖を遂行すべく、その考察の範囲を飽くまで狭隘に、個的に鋭く突込んでいくやうな態度を執つて来たものだが、現代作家はそれと同時に、その個人的深刻味を更に社会全体、人類全体の運命と結びつけて観照しようとしてゐる」と書かれている。しかし、「あらゆる長編小説が、この社会意識によつて発生し来たつたものと見ることは出来ない。中には一時の流行にかぶれて長編に走るといふやうなものがないとは限らなかつた。」</p>

	『文藝時評大系 9・555a』
JI 生 不明	新春の文壇(三)JI 生『やまと新聞』大正 11 年 1 月 15 日 ◇賀川豊彦氏の芸術 「今までに二三回、何故あの本が素晴らしい売行きがあるものなのかしら？通読した上で是非を論じて見ようかなどと思つた事はあるが、曾その一部分を読んだ際の軽部が、何うしても抜け切らないために通読する気になれぬ。」 『文藝時評大系 10・31d』
川路柳虹 1888(明治 21)年 7 月 9 日に東京で生まれ、1959(昭和 34)年 4 月 17 日に亡くなった詩人。京都美術工芸学校を経て東京美術学校日本画科を卒業。1907(明治 40)年 9 月号「詩人」誌上に『塵溜』(のち『塵塚』と改題)その他を發表、『路傍の花』(1910 年刊)に次いで『かなたの空』(1914 年刊)を出し、また雑誌「未来」を刊行した。その後『勝利』(1918 年刊)、『曙の声』(1921 刊年)、『預言』(1922 年刊)などの詩集のほか訳詩集『ヴェルレーヌ詩抄』(1915 年刊)、評論集『作詩の新研究』(1926 年刊)など数多くの著書を出した。	文藝時評 クロオデル、その他 川路柳虹『新潮』大正 11 年 2 月 1 日 「私は賀川氏のあくまでも自分の意志を貫徹しようとする人道主義的なあの生活にも、その主張にも賛成しないものではありません」が、「その作品に現れた人を感動させるものに対しては、不満であります。何故と云つて、そこに読者の涙を誘うものがあるにはありますが、それ等はすべて安値なセンチメンタリズムで、例へば、女なんか芝居へ行つて、泣くといふ、又泣きに芝居を見に行くといふ、それと同じ程度の最も低劣な涙を唆るものであるからです。」 『文藝時評大系 10・45a』
村松正俊 1895(明治 28)年 4 月 10 日に東京で生まれ、1981(昭和 56)年 9 月 20 日に亡くなった人物。東大美学科を卒業している。第五次「新思潮」に参加、「種蒔く人」や「文芸戦線」の同人を経て新居格、宮島資夫らの「文芸批評」に加わり、アナーキズム的な文芸評論を發表した。翻訳はギリシア悲劇やジョーレスの『仏蘭西大革命史』(1930-32 年刊)、『見失なわれた日本』(1964 年	自己反省なき作品 村松正俊『時事新報』大正 11 年 4 月 12 日 「多くの作物は著者の自己の陰がうつつてゐつが、さういふ場合には、著者自身作中の人物と共に、自分の反省をしてゐない。また著者が作中の主人公より離れてゐる場合にも、その人物は決して自己を反省してゐない。」「見るべし、あらゆる今の時代に属すべきものは悉くそれである。ブルジョワ芸術と、プロレタリア芸術の争ひはなほや

<p>刊) など、詩集に『現在』(1962 年刊) などがある。</p>	<p>まないがその両方とも、ひとしく安価な自己肯定から戦つてみるとすれば、その内容は知れたものではない。」 『文藝時評大系 10・138a』</p>
<p>平林初之輔 1892(明治 25)年 11 月 8 日に京都竹野郡深田村に生れ、1931(昭和 6)年 6 月 15 日までを生きた評論家。京都師範に入学したが教職をきらい、1913 年に早大英文科に入学し、17 年 25 歳で早大を卒業。その後も、アテネ・フランセにフランス語を学んだ。20 年に国際通信社に入社し、得意の外国語を生かして海外通信の翻訳を行った。一方で同僚の市川正一や青野秀吉とマルクス主義の研究に没頭した。21 年に相沢駒子と結婚し、『唯物史観と文学』(1921 年) その他の注目すべき文芸評論を発表しマルクス主義に依る気鋭の文芸評論家として注目された。</p>	<p>文壇の一年間 平林初之輔『解放』大正 11 年 12 月 1 日 四 大菩薩峠の第一期完結 「無抵抗の賀川豊彦氏はもとより改造社の要求に抵抗しないで『死線』の先に『太陽』をのぼらせたりした例もあるから、売れ行き一つで作品の長さはどこまででも引つづることができるやうだから長いのが自慢にはならぬが。」 『文藝時評大系 10・320a』</p>
<p>宮島新三郎 前述の通り。</p>	<p>小説界の傾向 宮島新三郎『早稲田文学』大正 11 年 12 月 1 日 「在来の小説は何等かの方法手段に依つて、その局面を展開せざる限りは、現代人の胸を打つべくにはあまりに行き詰つて新味に乏しく、他方、旧文芸に変わるべくプロレタリア新興文学が華々しい叫びをあげて台頭するにはしたが、これこそプロレタリア文学だといつて示すに足る代表作品は終に見当たらなかった。」 「かういふ過渡期に於ては、変態物が流行するのが、殆ど例となつてゐる。」 『死線を越えて』の中巻などが「その事実を物語つてゐる。」 『文藝時評大系 10・360a』</p>
<p>直木三十二 不明。おそらく直木三十五の誤植。 直木三十五</p>	<p>月評 時に回顧 (二) 直木三十二『時事新報』大正 11 年 12 月 6 日 「死線を越えて」を愚と思ひながら何</p>

<p>1891(明治24)年2月12日～1934(昭和9)年2月24日に生きた小説家。本名は植村宗一。1911年に早大英文科予科に入学したものの学費が続かず、高等師範部に転ずるが除籍される。1918年にトルストイ全集刊行会(のちの春秋社)をおこし雑誌「新潮」を創刊した。しかし絵画分裂したため、鷺尾雨工と冬夏社を興し、それも放漫な経営で潰れてしまい、里見弴、吉井勇らの「人間」の運営にタッチするなどした。</p>	<p>処かにか潜む作者の体験からくる力を思ふとき世のプロ作家、評論家達は口賢しけれど未だ途遠しの感を抱かざるを得ない、繰返すが問題は芸術的であるとかないとかでは無い。その口にしてゐる生活が真実であるか如何に力強いとかといふ事だけである。そうしてそれが溢れて次の時代の潮流となるのである。」 『文藝時評大系 10・366d』</p>
<p>南部修太郎 1892(明治25)10月12日に仙台で生まれ、1936(昭和11)年6月22日に亡くなった小説家。1917年に慶大文科を卒業。翌年から3年間「三田文学」を編集する。紀行風の短編『修道院の秋』(1916年)で典雅な作風を認められ、同窓の小島政二郎とともに芥川龍之介、菊池寛らの「新思潮」派と交わりつつ、三田派として活躍した。著書には『修道院の秋』(『新進作家叢書』二二として1920年刊)、『若き入獄者の手記』(1924年刊)などがある。また、『新進傑作小説全集』のなかに『南部修太郎集・石浜金集』(1930年刊)などがある。</p>	<p>六月の小説月評(五) 南部修太郎『都新聞』大正13年6月11日 ○「何しろ昨今の文壇には、一つは読者の好奇心を惹かうとする自作広告術のためか、また一つは文壇凡々沈滞の声も久しい折柄せめて題名にでも変つた趣向を見せようとするせいか、」 「題名に雄篇名作響を並べている。」 「作家題目に狗肉を売らんとす、窮せる哉と云ふべしであるが、「死線を越えて」或いは「愛すればこそ」「などと思ひきつてたつてのければ、また狗肉を喜んで買ふ世間でもある。小説家も不幸にして食はなければならぬ人間である。」 『文藝時評大系 12・360c』</p>

江口は『死線を越えて』が小説として芸術であるかという点に着目しており、同様に「生、村松も同様の点に注目した論評を載せている。一方、直木は「問題は芸術的であるとかないとかでは無い。その口にしてゐる生活が真実であるか如何に力強いかといふ事だけである。」と述べており、芸術か否かということとは別の視点からも小説を見ているということが伺える。

その他、柴田、宮島、南部はこの時期に多く発表された長編小説について述べており、その一例あるいは代表例として『死線を越えて』を挙げていることが読み取れる。

二 『死線を越えて』発表当時の日本の社会

明治三〇年代から明治末にかけて、日露戦争の前後には日本の資本主義は帝国主義の道を急ぎ、台頭してきた民主主義運動は次々と弾圧を加えられることとなった。文学界では浪漫主義思潮が挫折し、自然主義へと移行して行くこととなった。大正前半ばから大正期末にかけて、日本は第一次世界大戦によって日本の資本主義は金融資本の独占をし、戦後の恐慌に際しても民衆の意志は抑えつけられ、文学の世界にもこの宗教の潮流が起こった。賀川豊彦の『死線を越えて』はまさにこの時期に発表され、大衆に歓迎されたのである。

賀川は『死線を越えて』以外にも多くの著作がある。当時キリスト教伝道や社会事業、労働運動の実践的な活動も行っており、この膨大な量の著作がこれらの活動のかたわらに執筆されたのである。賀川は思想と実践の両方の力を兼ね備えていた人物であり、いわゆる小説家や文壇人とは違っていたということは念頭に置いておかな

ければならない。

「黎明を呼び醒ませ」（第一書房、一九二三）の中に『死線を越えて』を書いた動機」という一文があり、その中で次のように語られている。

『死線を越えて』を書いた動機を話せとの御言葉ですが、困つてしまいました。明治四十年の五月だつたと思ひます——さうです。もう丁度二十年も前になりますね、私が肺病で明石の病院から三河蒲郡の離れに移つた頃、独りぼつちであり淋しいものですから、私は小説を毎日書き綴つたのでした。誰も訪ねてくれる人はなし、知っている人と云ふのは村に誰も無いものですから、幻の中で過去の人間を小説として想ひひ浮べてみました。さうでした、その前の年だつたと記憶します。私は小説を書きたかつたので、古雑誌の上に小説を書き綴つたことがあります。あまり貧乏で原稿用紙が買へなかつたものですから、古雑誌を原稿用紙代りに使用したものでした。そんなに私が小説を書きたかつた理由は、私の小さい胸に、過去のかなしい経験があまりにも深刻に響いたことと、私が宗教的になつて行くことに依つて非常に気持が變つて来たことを、どうしても小説体で書きたかつたからです。」

この中で賀川は「過去のかなしい経験があまりにも深刻に響いたこと」と「私が宗教的になつて行くことに依つて非常に気持が變つて来たこと」が「どうしても小説を書きたかつた理由」だと述べている。当時、賀川が家庭環境と病氣から来る孤独感から自己表現の欲求に駆りたてられたことは確かだろうし、読書を通じていかにし

て生きていくのか模索していた彼は、文学青年、哲学青年と言われ
るにふさわしい人物であったことがうかがえる。

その頃、日本文壇では永井荷風らによって自然主義文学に気運が
高まり、一九〇七（明治四〇）年、田山花袋が自身の恋愛を題材と
した『蒲団』を発表したことによって自己告白の文学系列として形
式された。そこで、彼の自己表現の欲求はこの告白体という方法を
自身の表現の場所として見出したのではないだろうか。『死線を越え
て』の二五章には「最近起つて来た自然主義文学の感化は栄一の胸
にも強く感ぜられた」と記されており、賀川自身が自然主義文学に
対して関心を持っていたことが見て取れる。

キリスト教伝道活動、社会運動、執筆活動といった多方面で活躍
した賀川にとって小説を書くことが第一義の自己表現ではなくキリ
スト教的な救済活動による社会の改良に随伴することではあったが、
しかしそれでも賀川は自身を小説家と自負していた。『死線を越えて』
発表当時の文壇での評価はくだらない小説だ、賀川氏は芸術家では
ない、というように芳しいものではなかったものの、自身の小説が大
衆から商品として扱われ、大衆から歓迎されたことが賀川の小説
家としての自負を強くしたことは疑われない。

『死線を越えて』にある通り、彼は神戸葺合の貧民窟に住み込み、
そこでの諸問題の一つ一つに身を持って取り組むのだが、彼は貧民
窟を知れば知るほど人間の暗い部分を目の当たりにして無力感に陥
ることとなり、結局、貧民窟を救うためにはキリスト教の説教と祈
り以外に手段はないということを確認させられる。慈善事業のよう
な場当たりの救済事業や、場当たりの社会革命といった外部の
力では結局人間社会を救うことはできない。外部的な力で救うこと

が出来ないのなら、人間内部に働く神の力を信じたいという認識を
持った。

賀川は問題の根本的な解決策を探すために米國に留学し、ニュー
ヨークでたまたま労働組合のデモと遭遇をした。ここで賀川は資本
主義社会の負の側面である貧民問題の解決策として、外部からの救
済活動を行うのではなく、貧民や労働者が自らを救済する社会変革
活動をするしか手はないと認識するのである。こうして、賀川は
帰国後、労働組合運動の組織を始めることとなる。

第一次世界大戦後、日本は未曾有の好景気を経験し、その裏側
では労働問題が続出していた。帰国後、友愛会に属していた彼はこう
いった労働問題を解決するために「関西労働同盟会」を結成。資本
主義によって引き起こされる社会的諸悪との戦いに突き進んでいく
こととなった。『死線を越えて』の終盤では、労働者が町工場の人権
無視と非情とに抗議をするために行ったストライキに同情し、後援
していた主人公の栄一は留置されてしまう。しかし、栄一は留置さ
れたことを全く罪に感じず、留置場で祈祷と瞑想にふけり、労働者
解放の決意を持って『死線を越えて』は締めくくられるのである。

第一次世界大戦後の日本は、戦時中の好況から一転して、世界的
な経済恐慌の波に巻き込まれ、株式相場は暴落した。企業による事
業は縮小、廃止され大衆は大きな不安に陥っていた。賃下げや工場
の閉鎖は労働運動の思想を加速させ、他方では大戦によって引き起
こされた「デモクラシー運動」が学生や知識人を風靡、普通選挙運動も、
労働階級を主力とした大衆運動となってきた。

一九二〇（大正九）年二月に起こった八幡製鉄所でのストライキ、
二月と四月の東京市電でのストライキ、五月の日本最初のメーデー

など、盛り上がった民衆のエネルギーは、政府や資本家と強く対立、高揚した。さらに、戦争を経験したことによって生死の問題への関心が高まり、人間味を疎外する資本主義機構の持つ非情さへの反発が、大衆を宗教的なもの思想にひきよせることとなった。こうした社会状況の中で、『死線を越えて』は資本主義社会の暗黒部である貧民窟に於ける貧民救済の実践報告として大衆の前に登場し、問題に体当たりして解決を目指したりりしき、たくましさで魅惑されたのであった。

しかし、当時の文壇からの評価は「下らない」「表現が稚拙だ」というように非難するものがほとんどだった。たしかに文壇小説に比較すればそういった欠点は指摘されるころではあるが、有馬尼亭のように、表現が大ざっぱで時として不用意な文句が用いられることがあるが、そういった欠点がある。『死線を越えて』を含め、賀川豊彦の小説は通俗的なものが多い。宗教は、もともと人類全体に神を信じ、信仰させることが目標となる。人類全体へ浸透させるためには或る程度の通俗性は必要となり、さらに戦前の日本にとつては西欧から輸入されたキリスト教というものは民衆には異国の宗教として映っていたということもあり、芸術性を高めるのではなく、啓蒙的な態度を織り交ぜて行く他になかったのではないだろうか、ということが考えられる。

そういった欠点があるものの、『死線を越えて』に描かれているのは人生を諦めて生半可にさとり澄ましている人間ではなく、第一義を求めてもがき苦しんでいる人間であり、襟を正して一読する価値があるとした者もあつたのである。彼の自伝的小説『死線を越えて』は、小説の技巧としては拙いところが多かったが、豊富な体験によ

りその構成の弱点を補って余りあり、作者の体験をリアルに保持している点が現在からみても高く評価できよう。

以上のように、賀川は自身の自伝的小説ともいえる『死線を越えて』は当時の大衆に歓迎を持って受け入れられ、大正の大ベストセラー作品となった。また賀川自身もノーベル文学賞候補に挙がっており、『死線を越えて』は当時の日本の大衆での評価だけではなく、海外からの評価もきわめて高かく反響も大きい作品だったと言えるであろう。

一方で『死線を越えて』は、発表当時の日本の文壇からの評判は良くなかった。特に表現の稚拙さや小説自体の芸術性のないという点を低く評価されており、中には表現の技術などには目をつぶって小説の中に書かれている情熱を評価したものはやはり少数であった。賀川が第一の目標としていたのは、小説での自己表現ではなくキリスト教の伝道による貧民の救済であつたために、自己告白という小説の方法のみを自然主義から借りてきたというところに酷評を下された理由があるのかもしれない。

しかし、だからと言って賀川の小説が評価に値しないわけではもちろんない。賀川は小説家として第一に目指したものは小説によって芸術を作り上げるのではなく、民衆を救済することで、賀川の小説にはそこから来る熱に満ちているのである。

参考文献・資料一覽

- 賀川豊彦著「黎明を呼び醒ませ」(第一書房、一九二二)
 『増補改訂 新潮日本文学辞典』(新潮社、一九九三)
 『賀川豊彦全集』(キリスト新聞社、一九六四)
 『日本大百科全書』一〇(小学館、一九八六・七・一)
 『日本近代文学大事典』(株式会社講談社、一九七七・一一・一八)
 『文藝時評大系』(ゆまに書房、一九〇七・三・二五)
 『近代日本総合年表 第四版』(岩波書店、二〇〇一・一一・二六)
 日本文学研究資料刊行会編『大正の文学』(有精堂出版株式会社、一九八一・一〇・三)
 塩田庄兵衛著『日本社会運動史』(岩波書店、一九八二・八・二〇)
 瀬沼茂樹著『大正文学の擡頭』(株式会社講談社、一九七九・五・二〇)
 歴史科学協議会著『歴史科学大系第二六卷 社会主義運動史』(校倉書房、一九七八・四・一)
 辻橋三郎著「賀川豊彦の小説上」(日本文学協会『日本文学』(七)、『日本文学協会、一九五九・七)
 辻橋三郎著「賀川豊彦の小説下」(日本文学協会『日本文学』(八)、『日本文学協会、一九五九・八)
 吉武信彦「ノーベル賞の国際政治学：ノーベル文学賞と日本：日本人初の文学賞候補、賀川豊彦」(『地域政策研究、一六(二)』二〇一三、八)

一八八二明治五年に福沢諭吉が東京で創刊した日刊紙。独立不羈(なんの制

約にも縛られない)、国権皇張(国の権力をおおいに主張する)をモットーとした。福沢諭吉没(一九〇)後は石河幹明、板倉卓造らが筆政を担当、各界に影響を及ぼした。一九〇五(明治三八年三月)に大阪に進出し『大阪時事新報』を創刊したが、関東大震災(一九二三)被災後経営が悪化、昭和に入つて一九三六(昭和十一年)二月五日『東京日日新聞』に買収され廃刊となった。

一八七四(明治七年)二月二日、子安岐、本野盛亭、柴田昌吉という神奈川裁判所の三人の翻訳官が創刊した。日清・日露両戦役の後には、島村抱月、徳田秋声、上司小剣、小杉天外、正宗白鳥らの自然主義時代の牙城となり、泉鏡花、樋口一葉、斎藤緑雨、川上眉山らが執筆をつづけ、ロマン主義から写真主義、自然主義へと移行する明治文壇の華やかな舞台を提供した。

二一八九〇(明治二三年)二月一日、徳富猪一郎(蘇峰)が創刊した日刊紙。当初青年層の圧力的支持を受けていたが、日清戦後に蘇峰が桂太郎に接近したため官僚、軍人の支持を得るようになる。一九二二(大正十一年)の憲政擁護運動で桂内閣を支持するなどして民衆の襲撃を受けるが、根強い蘇峰信者の支援を得て紙勢は衰えず、大正中期には二〇万〜二五万部を維持した。

四日刊新聞。明治一九・一〇・七、昭和一九・四・三〇まで確認されている。明治四四年から大正元年まで『文芸評論』が掲載されたが、大正初年新政運動を支持、しだいに読者を失っていき、昭和六年一月四ページ建ての夕刊新聞となり、同時に右翼の言論機関の新聞となった。

五明治二九年に六冊発行されたものと明治四一年〜大正五年の間に発行されたものがある。しかし、どちらにも当てはまらない。

六文芸雑誌。一九〇六(明治三九年)一月〜一九二七(昭和二年)二月(第一次)。編集者島村瀧太郎(抱月)。早稲田文学社編集、金尾文淵堂、のちの東京堂発行。第二次は始め文芸協会の機関誌形をとっていたが、たちまち自然主義文学運動の牙城となった。大正期にはおおよそ自然主義の匂いが残存し海外の新思潮の導入にも敏感で、民衆芸術論義も盛んに行われた。しかし徐々にその指導性は衰退し、プロレタリア文学、新感覺派の運動に押され、本間久雄の努力で明治文学の研究、回想、さらに江戸文学、記紀、万葉集の研究などに展開していった。

七一九〇四年五月創刊。新潮社発行。「文壇の公器」たらしめようとする配慮は今日に及んでおり、文学上の新運動に注意を怠らず、白樺派、新思潮派、新感覺派、プロレタリア文学、新興芸術派等に誌面を開き、「新進当時には誰でも一度は厄介になる」(広津和郎)ともいわれ、海外の新文学の紹介も積

極的であつた。

八 第一次世界大戦直後のデモクラシー思潮を背景として創刊された総合雑誌の

一〇 『一九一九(大正八)年五月創刊。一三年九月に終刊。総合雑誌として『改造』や『中央公論』よりも社会主義的で、吉野作造や黎明会の福田徳三、東大新入会の赤松克麿を中心として、佐野学、坂井利彦、石川三四郎らが登場。マルクス主義者とアナキストの呉越同舟である。創作欄は、小川未明、宇野浩二、宮地嘉六らの初期プロレタリア文学系の創作、評論が主流だった。

九 賀川豊彦『死線を越えて』(改造社・一九二〇)のこと。

一〇 賀川豊彦『太陽を射るもの』(改造社・一九二二)のこと。『死線を越えて』の続編に当たる。

二 第二次世界大戦前、東京で発行されていた日刊紙。文学や芝居、演劇に重点を置き、花柳界の広告を載せるなど独特の編集方法で庶民の人気を集めた。一時は改進黨色を帯び、経営不振に陥ったが、一九一九(大正八)年二月二日、足利の機業家福田英助が買収し、独立自営を信条とした健全な経営を続けた。一九四二(昭和十七)年一〇月一日に戦時新聞統合で『国民新聞』と合併し『東京新聞』になる。

宮澤賢治論

—— 恋愛・結婚観の変遷と童話作品への反映（上） ——

表 千 尋

はじめに

宮澤賢治が禁欲主義者として生涯を未婚で貫いたことはよく知られているが、彼が実際に現実の女性へ抱いた思慕や結婚に関する意識の変遷というのは余り周知されていない。賢治は精神主義者としてまるで孤高の聖人のように世間ではとらえられているが、彼は一人の男性として、人間という高尚かつ本能的な生物として、結婚を大いに意識していたのである。

本論は宮澤賢治の生涯に起きた様々なエピソードから彼の「結婚」観がどのように形成され、変遷していったかを検証し考察するものである。

一 賢治の「結婚」観の変遷、賢治の実体験の検証

賢治の童話作品には数はそう多くはないが、あるパターンのヒロインが登場する。「シグナルとシグナレス」のシグナレスや、「土神と狐」の樺の木がそうである。彼女たちヒロインには共通点があ

る。皆一様に健気で純真、つつましやかで、儂げなのである。この女性らしい女性像は、賢治の好みであり賢治の思う「女性」というものの理想の姿でもあった。孤独の修羅の道を選び、女性を遠ざけまた彼女らに対して遠慮や苦手意識を持ちながら、賢治は「女性」性に憧れを抱き続けていた。このヒロイン像のルーツはどこにあったのだろうか。

・この多感な旅人は旅の間に沢山の恋を致しました、女をも男をも、あるときは木を恋したり、何としたわけ合やら指導標の処へ行つて恭しく帽子を取つたり、けれども、とうとう旅の終りが近づきました。

これは盛岡高等農林学校時代に作った同人雑誌『アザリア』第一号（大正六年（一九一七年））に載せた「旅人のはなし」から」という散文作品の部分である。賢治自身を思わせる「旅人」が旅の経験譚を述べていく。独身主義者として知られる賢治だが、実際は彼のまわりには何人か、周囲から結婚を勧められるなどして関係を

取りざたされた女性がいたことが分かっている。彼は禁欲主義者で理性の人たろうとしたが、その実惚れっぽく、「女性」に夢見る青年としての一面も持っていた。二節以降はしばし、賢治の女性観・恋愛観・結婚観の変遷と独身主義の成立要因を、賢治の実生活から探して時系列にそって整理してみることとする。

二 初恋の特別視、非成就

賢治が初めて恋をしたのは十八歳の春だったという。大正五年（一九一六）三月に盛岡中学校を卒業した後、賢治は岩手病院で肥厚性鼻炎の手術を行ったが、術後の経過があまり良くなく高熱が続いた。この入院中に賢治は片思いの初恋をした。相手は岩手病院の看護婦だったという。

リビドー・肉的な衝動から湧き起こった初めての恋、文字通り熱を上げるような恋が自分の体温を上げるのを賢治は感じた。この恋は賢治の一途な片思いであったが、「この人と結婚したい」と退院してきた賢治は父母に話したという。そのとき父は「まだお互いに若すぎる」と許可しなかった。シグナルとシグナレスの結婚を阻んだのも、やはりお目付け役の電信柱というシグナルの男性の眷族の反対である。自由結婚という言葉に人々は憧れはしたものの、家同士の結婚が当然だった時代のことである。賢治は家長制度に反発の念を持ちながらも、父に対する畏敬の意は捨てられずにいた。次は文語詩「公子」の下書稿一の部分である。

父母のゆるさぬもゆる

きみわれと 年も同じく

ともに尚 はたちにみたず

われはなほ なすこと多く

きみが辺は 八雲のかなた

わが父は わが病ごと

二たびの いたつきを得ぬ

火のごとくきみをおもへど

わが父にそむきかねたり

白衣の看護婦への恋情は結局相手に告げられなかったが、本能的でロマンチックなこの初恋の非成就は特別な経験として賢治の心に留められた。後に自分の人生を振り返りながら詩編のためにまとめたノートにもその様子が見てとれる。「東京」ノートには「岩手病院熱 芝赤十字ノ看護婦」の語が、「文語詩篇」ノートにはドイツ語で初恋を示す「Erste Liebe 移り行く心」というメモ書きが残されている。その後もたびたび賢治は初恋の思いを詩などに残し、推敲を重ねた。

森の上のこの神楽殿 いそがしくのぼりて立てば

かくこうはめぐりてどよみ 松の風頬を吹くなり

（略）

さらにまた夏雲の下、 青々と山なみははせ、

従ひて野は澁めども かのまちはつひに見えざり

うらゝかに野を過ぎり行く かの雲の影ともなりて

きみがべにありなんものを　うちどよみまた鳥啼けば

いよいよに君ぞ恋しき　野はさらに雲の影して

松の風日に鳴るものを

これは詩「丘」の部分である。初恋の思いを連ねた多くの短歌や詩作品に共通するのは「高台(神楽殿)にのぼって北の空へ流れて行く夏の雲を見つめる」と言う情景である。賢治は初恋の人の出身地だったともされる北の方向に流れる雲に初恋の思い出を重ねていたようだ。この初恋の情景が、のちに「女性」への憧憬やセクシュアルな「艶かしき雲」のイメージへとつながる原点となっている。

また同時期に、島地大等訳の「漢和对照妙法蓮華経」を読んだ賢治は体が震えるほどの感銘を受け、法華経思想に深く傾倒していく。恋の非成就——第六節で後述する「魂の同行者」の希求と非成就も含めて、個人的な愛の挫折の経験はやがて我欲の否定や法華経の思想と混じり合い、自己犠牲的ともいえる博愛精神、「みんなのまことの幸福」を願う心へと昇華する原点でもあったことをここで先に述べておく。

三 結核の発病、肉体の悩みと絶望

初恋も経験し、人並に女性に対して悩ましげな思いも抱いていた賢治青年であるが、そもそも彼は何故結局結婚しなかったのだろうか。女性に憧れながら、賢治は女性を苦手とした。ときに大げさに「女性」を自分の周りから排除しようとさえした。賢治は宮澤家の長子であり、本来ならば結婚して子供を設け家督を継ぐべきであっ

たのに、何故彼はその生涯を未婚で通したのだろうか。

賢治の「結婚」を阻んだのは何だったのか。家制度による一族への束縛と個人の自由恋愛の反対か、それまで知識階級では常識とされていた所帯や女性関係を持つことは理性的な活動の妨げになるという固定観念だろうか。だがとくに大きな要因として挙げられるのは、やはり賢治自身の結核の発病と自覚であろう。

賢治の結核が発覚したのは大正七年(一九一八年)、六月三十日のことであった。賢治は胸の痛みから岩手病院で検査を受けた。医師には肋膜炎と診断された。肋膜炎とは現在で言う胸膜炎のこと、肺の外部を覆う胸膜に炎症が起こる疾患である。胸膜炎はそれ自体で発症することは少なく、ほとんどはがん・結核・肺炎などの後に発症することが多い病である。賢治の肋膜炎の端となったものこそ結核の発病だったのである。

結核は昭和二十五年に治療法が確立されるまで、日本人の死亡原因の第一位を占めた病である。初期症状は風邪に似ているが、咳や痰、発熱が長く続き、悪化すると血の混じった痰などが出はじめ呼吸困難に陥り、やがて死を迎える。当時は不治の病であり、若くして命を落とす人が少なくなかった。明治時代には樋口一葉や正岡子規といった名だたる文学者や芸術家が結核のために夭逝したため、創造的精神と肺病に相関関係があるという考え方——芸術で名を残す人は結核で死ぬという結核のロマン化、結核をテーマにした結核文学の潮流も生まれた。結核患者は熱のため頬が赤くなり、目はうるみ、痩せて肌は白くなるため美しいというイメージにも結び付けられ、薄倅の才子佳人に特有の病氣として悲劇的に描かれることが

多かつたのである。

しかし現実の結核は肺を病み苦しみながら死に至る恐ろしい病である。病院で診断を受けたころ賢治は『アザリア』の同人である河本義行に「自分の命もあと十五年はあるまい」と述べたとされる。結核の発病は賢治の意識を否が応にも死へと向けさせた。自分の生命の存在価値と意義を賢治は見つけ直さねばならなくなったのである。

家族の証言によると、診断を受けた直後の夏ごろから賢治は「双子の星」や「蜘蛛となめくちと狸」といった童話の創作を始めたという。同年七月に鈴木三重吉主催の童話雑誌『赤い鳥』が創刊されたことも影響を及ぼしているだろう。大正九年十月ごろには国柱会に入会し、上京。その後国柱会理事の高知尾智耀のすすめもあって賢治は法華経紹介のための童話制作に熱中した。大正十年八月妹トシの病の報で帰花した際、賢治のトランクは書きためられた童話の原稿でいっぱいだったという。弟の正六によれば、賢治は「童児（わらわし）こさえる代りに書いた」と言いながら、書いた童話を家族に読み聞かせたという。価値の失われた肉体の牢獄のなかで、賢治の意識はより精神的なものの延長に自らの存在意義を見つけようとしたのである。賢治は童話制作に励むことで自己の存在価値を見出そうとした。賢治にとって学校の先輩でもあり、詩人として敬愛した石川啄木もかつて明治四十五年（一九一二年）に結核のために命を落としている。賢治もおのれの創作を我が子として世に残さんと、この頃各所に原稿を持ち込み熱心に文学活動を行った。

このとき賢治は二十五歳、結婚適齢期を迎えているのに腰も落ち着けず、家業を手伝うわけでもなく、創作に耽るばかりの賢治を、家族はいかに落ち着けるか頭を悩ませていた。十八歳の頃、お互いに若いからという理由でかなわなかった結婚を、今度は周囲の方から勧めてくるようになったのであろう。しかし賢治は結婚しようとはしなかった。賢治は童話を「童児（わらわし）こさえる代りに」書いたと家族に言った。結核が発病してから賢治はすっかり自分が結婚することを諦めてしまっていたのだ。

結核は発病者の咳などから飛沫感染する病である。遺伝によつて感染するのではないことは当時すでに科学的に明らかにはされていたが、大衆のうちでは結核はまだ遺伝病と同じ扱いをされていた。結核を発症しやすい体質、遺伝子というものは存在するとまことしやかに言われていたのである。そして、宮澤一族の家系がそれだった。宮澤家は花巻では優秀で有力な一族（マキ）——宮澤マキとして畏敬の念を集められながら、同時に肺病（はい）マキとして差別の対象でもあったのだという。宮澤家では賢治の妹トシをはじめ、母イチ、叔母コト、母方の叔父磯吉や母方の祖父金次郎も結核を患っていたことが分かっている。

賢治が最初に結婚しないことを宣言したのは、大正七年二月二日の政次郎宛書簡で、こので肋膜炎と診断される前であるが、自分が肺病マキの者であるという自覚と、胸の痛みや下がない熱といったこれまでの症状から、賢治はおのれの身体に欠陥があるのではと薄々理解していたのかもしれない。

では賢治の結婚を阻んだのは「結核患者・結核体質の者への差別意識」であつたかという、それは違ふ。賢治がおのれの結婚を忌避したのは、科学者としての見解から——優生学の見地に基づいてのことであつた。賢治はハヴロック・エリスの『性の心理』を愛読しており、エルンスト・ヘッケルの『生命の不可思議』や丘浅次郎の『進化論講話』も読んだらうと推測されている。^六 優生学の積極的推進者であるエリスの『性の心理』中で、優生学について述べた「産児の科学 (The Science of Procreation)」の章にはこんな文章がある。

結核患者の系統を引いた夫婦の間に於ても、万全の策を講じて子供を生まないで済ますやうにしなければならぬといふ事は、これまた幾多の学者から主張されてゐるところである。(例へば一九〇〇年にネーブルスで開催された結核病会議の席上で、マッサロンゴが結婚と結核との關係を論じてその必要を力調してゐる。)^七

生物学・優生学的に見て劣る遺伝子は淘汰されるべきであつた。進化論を信奉していた賢治自身がおのれの身体には欠陥があると判断してしまつたのであらう。全体の繁栄を考えるなら結核を発症しやすいおのれの遺伝子は残すべきでない。結核を発病した自分は生物として落伍している——賢治青年はさぞや悩み、絶望したことだらう。自分は人並みの恋をしてはいけない、結婚すべきでないという忌避と諦めはこうして形成されたと考えられる。

四 性愛を自然への同化希求に変えて

禁欲主義者となつた賢治は、『春と修羅』の序で「わたくしはどこまでも孤独を愛し、熱く湿つた感情を嫌ひますので」と書いている。周囲の者が持ちかけて来る縁談をことごとく断り、羅須地人協会時代に賢治を慕つて接近した高瀬露を避けたという逸話も有名であらう。女性にたいする忌避(あるいは無視)は、初期作品「女」や詩「聖女のさましてちかづけるもの」、童話「土神と狐」におけるヒロインであるはずの権の木を無視したストーリーの展開に跡づけられる。また「土神と狐」のテーマは恋愛をめぐる嫉妬心であり、その成立には禁欲主義の考え方が根底にあると思われる。賢治は「女性」を精神修養の道を阻む者であり、欲を誘発する存在として嫌悪すべき生々しき「女」として考えていた。

肉体的な伴侶を娶ることを否とした賢治の性愛はその矛先を「女性」から自然へと変えた。賢治は「おれは、(欲が治まらなくなつて)たまらなくなると野原へ飛び出すよ。雲にだつて女性はいるよ。(略)風だつて、甘いことばをささやいてくれるよ」と友人藤原嘉藤治に話した^八という。森佐一も、賢治は性欲に襲われた時「手帳とペンシルを持って、夜でも暁でも、たちまち気圏の底に、ぼとしき(よだか)のように飛び出した」^九のだと語っている。

結核の発病から結婚する事を諦め、精神的な連れ添い(第六節で後述する「魂の同行者」)も得ることの叶わなかつた賢治は、自然を自らの恋人としようとした。詩「一本木野」でも「わたくしは森やのほらのこひびと」と称している。

次は賢治が病床で作つたという詩「風がおもてで呼んでゐる」の

部分である。「疾中」詩篇群（羅須地人協会時代の終わりごろ、一九二八—一九三〇に成立）の一片であり、病床で弱気になり恐怖に追いつめられた賢治が、己の病や死を敵しき自然の一部であると感じ、死によって自然と一体化する自分を「結婚」の言葉で表現している。

風が交々叫んでゐる

「おれたちはみな

おまへの出るのを迎へるために

おまへのすぎなみぞれの粒を

横ぞつぼうに飛ばしてゐる

おまへも早く飛びだして来て

あすこの稜ある巖の上

葉のない黒い林のなかで

うつくしいソプラノをもつた

おれたちのなかのひとりと

約束通り結婚しろ」と

繰り返し繰り返し

風がおもてで叫んでゐる

五 反動としての仲人賢治

自身の結婚には諦念を感じ未婚を貫いた賢治は、その一方で埋め合わせのように友人の結婚の世話には熱心だったという。賢治自身は家にとらわれぬ純粋な自由恋愛・結婚に賛成していた。友人藤原嘉藤治の話によると、レストランで何気なく出会った女給が自分の

好みだと呟いた藤原嘉藤治に対し、「好きなら結婚しろ、ここでハッキリ返事しろ」と賢治は言つたという。○実際昭和三年三月、賢治は嘉藤治のためにわざわざ青森まで出向いて花嫁（女給の女性）の親の許しを得に行き、婚礼の準備を整えるなど仲人の役割を懸命に果たした。賢治はその後生まれた嘉藤治の長女と長男に名前まで贈つている。

童話作品「シグナルとシグナレス」にも二人の結婚を取りまとめやろうとする倉庫の屋根というキャラクターが登場する。彼はシグナルとシグナレスの結婚に唯一賛成してくれる者であった。倉庫の屋根の立ち位置はそのまま賢治の自由結婚に対するスタンスを表しているだろう。

六 「魂の同行者の希求」と非成就

なんだこの眼は 何十年も見た眼だぞ

昨日も今日も問ひ答へしたあの眼だぞ

向ふもぢつと見てゐるぞ

清楚なたましひたゞそのもの

先に挙げたのは詩「ある恋」である。人並みに妻として女性を娶ることを避けた賢治は、その代償を求めるように、胸の虚を埋め寄り添ってくれる道連れ、「魂の同行者」を希求した。「魂の同行者」とは具体的に言えば、肉体のしがらみや性欲の範疇の外にある、精神的な恋人であり、宗教の道と同じくする者である。その大きな候補に挙げたのは、妹のトシと一つ級下の親友であった保阪嘉内で

ある。

二歳年下のトシは賢治のすぐ下の妹である。賢治にとつて、自分の宗教の理解を得られなかつた宮澤の家族のなかで唯一の理解者であつた。勉強のためトシが上京し、離れて暮らした間も兄妹は書簡を多くやりとりした。トシは賢治の思想を理解し、トシ自身が病臥し静養中だったときも賢治の作品整理に協力した。賢治にとつては分身ともいえるかけがえのない人物である。

トシ本人は、卒業間近で病がちとなつてしまつたが、東京の日本女子大に主席入学したほどの才女で、性格は物静かでしとやかな女性だったという。賢治が理想としたヒロイン——女性の姿のモデルが、妹トシであつたことは間違いないだろう。

保阪嘉内に賢治が出会つたのは盛岡高等農林学校時代のことである。大正五年（一九一六年）、嘉内は賢治の一つ下級生として盛岡高等農林学校に入学し、その時の寮の室長を勤めていたのが賢治だった。嘉内は演劇・文学趣味をもち、石川啄木とトルストイに傾倒していた。奔放な立ち居振る舞いと、深い演劇の知識などに賢治が惹かれ、二人は無二の親友となり盛んに談議を交わすようになった。賢治と同級の小菅健吉、嘉内と同級の河本義行と大正六年（一九一七年）七月に創刊した文芸同人誌『アザリア』でもお互いを意識し呼びあうような作品を書いている。

また『アザリア』完成ののち二人で岩手山を登山したときに、「みんなの幸福を実現させる」銀河の誓いを交わした相手である嘉内は『銀河鉄道の夜』のカムパネルラのモデルの一人とも言われている。

大正七年（一九一八年）三月、嘉内は高等農林学校を除名処分となり山梨へと帰郷したが、その後も二人は親密な手紙のやり取りを続けた。

賢治と嘉内はお互いを精神的な恋人と認めあつていた。「文語詩篇」ノートの農林第二年 第一期の項のメモには「Zweite Liebe 果樹園」の語が見られるが、これは賢治が嘉内との邂逅を「魂の同行者」にならう者との出会いとして見ていたからではないだろうか。以降は『アザリア』第四号（大正六年（一九一七年）十二月十六日）に掲載された嘉内の小説「打てば響く」の部分である。

友よ、まことの恋人よ倚り来よ。

われと思ふさま泣かうではないか、地が固く氷つて身を切る様な風の吹き荒ぶ夜なら、北海のはなれ島、月下に二人よりそひて泣かう、心ゆくまでに泣かう。

（略）友よ、梅川忠兵衛のうるはしい物語を御存じだらう。小春治兵衛のはなしも知つてだらう。ロメオとジュリエット。天文学者レオ、ニコラツキツチと星との話を知つて御いでだらう。空と土との恋物語、また旅人と里程標、ある若者と材木との恋物語」。

（略）人はいかに多く集るとも鳥合の衆では何にもならない。それ故にある集りに集るとき人々ならばすべてが全じ方向に向かつて全じ考へで、ほんとうに、まじめで、御俐口者でなく、共に共に進んで行たいものだ。あゝしかし誰がほんとうに私の心を汲んでくれるだらうか。あゝ恋人よ、おんみより他に我を知る人はない。

次は賢治のちに自分の学生時代を思い出しながら書いた詩〔古びた水いろの薄明穹のなかに〕(昭和二年(一九二七年)五月七日)である。

古びた水いろの薄明穹のなかに

わたくしは遠い停車場のれつこのあかりをのぞみ

それが一つの巨きな建物のやうに見えますことから

その建物の舎監にならうと云いました

そしてまもなくこの学校がたち

わたくしはそのがらんとした巨きな寄宿舎の

舎監に任命されました

恋人が雪の夜何べんも

黒いマントをかついで男のふうをして

わたくしをたづねてまゐりました

そしてもう何もかもすぎてしまったのです

大正六年(一九一七年)十二月二十三日、賢治と嘉内は雪の中を「七つ森」方面へ出かけたことがある。その時、その時が嘉内の歌稿『文象花崗岩』に記録されており、その中には「夕闇のデンシンバシラ　へだたりて　ひろ野の雪と二人の若者」という歌がある。賢治童話には様々な場面で電信柱が登場する。「銀河鉄道の夜」の最後のシーンや、「月夜のでんしんばしら」の行軍、あるいは「シグナルとシグナレス」では盛んに電信をやり取りしている。精神を共有する電信柱のイメージはこの時生まれたものである可能性が高い。

近親であることや同性であることのくびきに捕らわれぬ精神上的の恋人、トシと嘉内の存在は賢治の孤独を埋めてくれるはずであった。しかし賢治はそんな二人とも悲痛な別れをせねばならなくなった。

先に賢治のもとを離れて行ったのは保阪嘉内だった。大正九年(一九二〇年)に賢治が国柱会に入会した後、書簡をやり取りする中で賢治は嘉内にも執拗に法華経への入信・帰衣をすすめて経典を贈るなどした。しかし嘉内は入信しなかった。とうとう大正一〇年(一九二一年)七月信仰上の問題で二人は決別することとなった。

嘉内との離別に悲しむ賢治の耳にトシの啜血の報が届いたのはそのすぐあと、同年の八月であった。知らせを受けて賢治は帰花。懸命に看護にあたるも大正十一年(一九二二年)十一月二十七日の夜、結核のためにトシは没する。みぞれ降る寒い日のことであった。トシの死に衝撃を受けた賢治は「永訣の朝」の三部作を書き、そして「永訣の朝」以降半年詩作などを止んだ。トシの存在とそれを喪った悲しみは賢治文学全般に強く影響を残した。トシの死により、賢治は自分は地上に残された「修羅」、トシを失われた聖なる分身として見るようになり、やがて聖性の希求は個別希求(恋愛)から普遍的倫理性(宗教情操)へと変換した。

次は詩「無声慟哭」の部分である。

わたくしが青ぐらい修羅をあるいてあるとき

おまへはじぶんにさだめられたみちを

ひとりさびしく往かうとするか

信仰を一つにするたつたひとりのみちづれのわたくしが

あかるくつめたい精進のみちからかなしくつかれてゐて
毒草や蛍光菌のくらい野原をただよふとき
おまへはひとりどこへ行かうとするのだ

「魂の同行者」の希求の非成就は、賢治をさらなる孤独の奈落へと突き落した。個人的な恋愛(肉体的な恋愛、そして精神的な恋愛)の挫折は賢治の意識を大きく転換させた。個に愛を求めるのではなく全体を愛す——賢治は「みんなのまことの幸福」を願う宗教的な愛の求道者となったのである。

七 自己無化志向

結核という死病により己は遺伝子を残すに不適合であるという肉体の悩みを抱え、賢治は自身の存在意義と価値を再考し、童話制作にそれを求めた。しかし賢治の文学活動はその熱心さもあえなく、世間に認められず上手いかなかった。肉体の悩みのために生じた孤独を埋めようと探した魂の同行者も得ること叶わず、さらに深い孤独と懊悩を抱え賢治は一人きりで修羅の道を歩んだ。賢治が求めるものはみな賢治の手をすり抜けこぼれ落ちてしまったのである。誰にも必要とされぬ無価値な自分はいつそ無であればよかったという賢治の悲嘆は自己無化志向として多くの作品の底流となった。

詩集「春と修羅」に収められた「小岩井農場」の「パート一」「パート四」「パート九」を整理してみる。大正十三年(一九二四年)に出版された当時の初版本と、賢治が手元に置き後に手入れた宮澤家

本を比較すると後者では一部が削られていることがわかる。

宮澤家本では、みんなの輪の中から「わたくし」が消失し、魂の同行者の希求のテーマさえ削られている。「みんな」から欲待される「わたくし」は居らず、「みんな」の幸福には「わたくし」は数えられていない。後ろを振り返っても「わたくし」の道連れとなつてくれる者もない。孤独はより強調され、賢治の抱える悲しみは自己無化志向として作品に反映されるようになったのである。

八 賢治の女性観・恋愛観・結婚観の変遷のまとめ

次は「業のはなびら」詩群(大正十三年(一九二四年)十月頃)の草稿「産業組合青年会」(第二葉)である。賢治の悲しい「恋」の変遷が表現されている。ここに出てくる「恋」は初恋の淡い感傷であり、「魂の同行者」の希求であり、宗教情操の求道である。それらが挫折して虚無に襲われる賢治の悲痛を、読む者に感じさせずにはいられない詩である。

びしゃびしゃの寒い雨にぬれ

かすかな雲の蛍光をたよりながら

こんやわたくしが恋してあるいてあるものは

いつともしらぬすものころの

なにか明るい風象である

まことにわたくしはこのまよなかの

杉やいちみに囲まれて

ほのかに睡るいちいちの棟を

つぎからつぎと数へながら
どこからともわかない稲のかほりに漂ひ
つかれたこほろぎの声や水の眩き
またじぶんとひとともわかず
水たまりや泥をわたる蹠音を
遠くのそらに聞きながし
から松が風を冴え冴えとし
銀どろが雲を乱してひるがえるなかに
赤い鬼げしの花を燃し
黒いすももの実をもぎる
頬うつくしいひとびとの
なにか無心に語つてゐる
明るいことばのきれぎれを
狂気のやうに恋ひながら
このまつ黒な松の並木を
はてなくひとりたどつて来た
あゝわたくしの恋するものは
わたくしみづからつくりださねばならぬかと
わたくしが東のそらに
声高く叫んで問へば
そこらの黒い林から
嘲るやうなうつろな声が
ひとときの木だまをかへし
じぶんの恋をなげうつものは
やがては恋を恋すると

さびしくひとり呟いて
来た方をふりかへれば
並木の松の残像が
ほのじろく空にひかつた

賢治の女性観・恋愛観・結婚観がどのように変遷してきたかをこれまでに見証してきた。そのまとめを次に整理しておく。

- 童話作品に共通する「儂げなヒロイン像」のルーツは特別視された初恋の非成就の経験と妹トシの姿にあつた。
 - 自身の結核の発病から、肉体的なものから精神的なものへと大きく結婚観・恋愛観が変化した。
 - 個人的な恋愛の挫折から、個への愛でなく「みんなのほんとうの幸福」を願う全体愛の思想へと転換し、さらに賢治自身は自然との同化希求を持つに至つた。
 - 独身主義・禁欲主義の中で女性観が、想の「儂げなヒロイン像」と避けるべき「生々しき女」に二極化した。
- 宮澤賢治論 恋愛・結婚観の変遷と童話作品への反映(下)ではこれらのことを踏まえたいうで、童話「シグナルとシグナレス」を読み解くこととする。

「春と修羅」(初版本)	「春と修羅」(宮澤家本)
<p>小岩井農場 パート一</p> <p>あすこなら空気もひどく明瞭で 樹でも艸でもみんな幻燈だ もちろんおきなぐさも咲いてゐるし <u>野はらは黒ぶだう酒しゆのコツブもならべて</u> <u>わたくしを歓待するだらう</u></p> <p>(略)</p> <p>ひらつとわたくしを通り越す みちはまつ黒の腐植土で 雨あまあがりだし弾力もある 馬はピンと耳を立て その端はじは向ふの青い光に尖り いかにもきさくに馳けて行く <u>うしろからはもうたれも来ないのか</u></p> <p>(略)</p> <p>汽車からおりたひとたちは さっきたくさんあつたのだが みんな丘かげの茶褐部落や 繋つなぎあたりへ往くらしい 西にまがつて見えなくなった</p>	<p>小岩井農場 パート一</p> <p>あすこは空気も明瞭で 樹でも艸でも幻燈だ おきなぐさも咲いてゐやうし きみかげさうもぎっしりだ</p> <p>(略)</p> <p>ひらつと横を歩き過ぎる みちはまつ黒の腐植土で 雨あまあがりだし弾力もある 馬はピンと耳を立て その端はじは向ふの青い光に尖り いかにもきさくに馳けて行く</p>
<p>小岩井農場 パート四</p> <p>いまこそおれはさびしくない たつたひとりで生きて行く <u>こななきままたましひと</u> <u>たれがいつしよに行けやうか</u></p> <p>大びらにまつすぐに進んで それでいけないといふのなら 田舎ふうのダブルカラなど引き裂いてしまへ</p>	<p>小岩井農場 パート四</p> <p>いまこそおれはさびしくない たつたひとりで生きて行く</p> <p>大びらにまつすぐに進んで それでいけないといふのなら 田舎ふうのダブルカラなど引き裂いてしまへ</p>
<p>小岩井農場 パート九</p> <p>いま疲れてかたちを更へたおまへの信仰から 発散して酸えたひかりの澱だ <u>ちいさな自分を割ることのできない</u> <u>この不可思議な大きな心象宇宙のなかで</u> <u>もしも正しいねがひに燃えて</u> <u>じぶんとひとと万象といつしよに</u> 至上福しにいたらうとする それをある宗教情操とするならば</p>	<p>小岩井農場 パート九</p> <p>いま疲れてかたちを更へたおまへの信仰から 発散して酸えたひかりの澱だ</p> <p>まことの福しにいたらうとする それを一つの宗教風の情操であるとするならば</p>

そのねがひから砕けまたは疲れ
じぶんとそれからたつたもひとつのたましひと
完全そして永久にどこまでもいつしよに行かう
とする
この変態を恋愛といふ

(略)

もうけつしてさびしくはない
なんべんさびしくないと云つたところで
またさびしくなるのはきまつてゐる
けれどもここはこれでいいのだ
すべてさびしさと悲傷とを焚いて
ひとは透明な〔軌〕道をすすむ
ラリツクス ラリツクス いよいよ青く
雲はますます縮れてひかり
わたくしはかつきりみちをまがる

そのねがひから砕けまたは疲れ
じぶんとそれからたつたもひとつのたましひと
完全そして永久にどこまでもいつしよに行かうと
する
この変態を恋愛といふ

(略)

もうけつしてさびしくはない
なんべんさびしくないと云つたところで
またさびしくなるのはきまつてゐる
けれどもここはこれでいいのだ
すべてさびしさとを焚いて
ひとは透明な〔軌〕道をすすむ
ラリツクス ラリツクス いよいよ青く
雲はますます縮れてひかり
かつきりみちは東へまがる

参考文献・資料一覧

- 『(新)校本 宮澤賢治全集』(筑摩書房、一九七九)
- 原子朗・編『宮澤賢治語彙辞典』(東京書房、一九八九、一〇〇)
- 山内修・編『年表作家読本 宮沢賢治』(河出書房、一九八九・九)
- 上田 哲ほか『図説宮沢賢治』(河出書房新社、一九九六・三)
- 森荘巳池『宮沢賢治の肖像』(津軽書房、一九七四・十)
- 宮沢清六『兄のトランク』(筑摩書房、一九八七・九)
- 佐藤隆房『宮沢賢治』(富山房、一九七五・四)
- 『文藝別冊 宮沢賢治 修羅と救済』(河出書房、二〇一三・九)
- 『宮沢賢治 第十六号』(洋々社、二〇〇一・六)
- 渡部芳紀『国文学 解釈と鑑賞』別冊 宮沢賢治 名作の旅』(至文堂、一九九二・四)
- 国文学編集部・編『宮沢賢治の全童話を読む』(学灯社、二〇〇三・五)
- 『春と修羅』第二集 研究』(宮沢賢治学会イーハトーブセンター、思潮社、一九九八・三)
- 大塚常樹『宮沢賢治 心象の宇宙論(コスモロジー)』(朝文社、一九九三・七)
- 関口安義『港の人 児童文化研究叢書〇〇三 賢治童話を読む』(港の人、二〇〇八・一二)
- 松田司郎・笹川弘三『宮澤賢治 花の図誌』(平凡社、一九九一・五)
- 松田 司郎『宮澤賢治 イーハトーヴ図誌』(平凡社、一九九六・六)
- 加藤篤『童話「月夜のでんしんばしら」の工学的考察』(『北九州工業高等専門学校研究報告』四四、北九州工業高等専門学校、二〇一

一)

- 遠藤 祐「シグナルとシグナレス(その一)——信号機たちの物語」(『キリスト教文学研究』(二〇)、二〇〇三)
- 遠藤 祐「シグナルとシグナレス」その二・夜と、そして昼の物語」(『學苑』七五一、昭和女子大学、二〇〇三)
- 牧野立雄「恋愛と音楽：「シグナルとシグナレス」覚書 特集「宮沢賢治童話の再検討：生誕百年記念」：(作品の再検討)」(『国文学』七一(九)、至文堂、二〇〇六)
- 萬田務「シグナルとシグナレス」考…宮沢賢治作品ノート(一)(たて組)」(『大阪城南女子短期大学研究紀要』一〇、大阪城南女子短期大学、一九七五)
- 信時 哲郎「結核患者・宮沢賢治」(『上智大学国文学論集』三六、二〇〇三・一)
- 池川 敬司「宮沢賢治の初恋と短歌…不可解な歌をめぐる」(『国文学』九二、二〇〇七・三)
- 中野 新治「宮沢賢治における恋愛と宗教…「丁丁丁丁」をめぐる」(『日本文学研究』二四、一九八八・十一)

一 「道づれの旅人との別れ」無窮遠のあなたに離れたる友達は誠の兄弟だった」という表現には後の賢治の作品の大きなテーマの片鱗がうかがえ、またその後の彼の半生——妹トシや親友保阪嘉内との離別、魂の同行者の切なる希求を暗示するような内容が見られる。

二 発疹チフスと診断されるが、結核の初期症状の可能性がある。
三 相手は岩手病院の看護婦、高橋ミネ説があるが未詳。

四 賢治の看病にあたつた賢治の父政次郎は二度も倒れた。そのため賢治は負い目を感じ、父の言うことに反対しにくかつたという。

五 当時は死病である結核と直接診断する事ははばかられたため、結核であっても肺浸潤や肋膜炎などぼかした表現で患者に伝えられることが多かつた。

六 信時 哲郎「宮沢賢治とハヴロック・エリス…性教育・性的周期律・性的抑制・優生学」(「神戸山手大学環境文化研究所紀要 六」二〇〇二・三)

七 増田訳「産児の科学」による。

八 森荘巳池『宮沢賢治の肖像』(津軽書房、一九七四・十)

九 注一一に同じ。

一〇 注一一に同じ。

一一 賢治の『旅人のはなし』から」に呼応する部分。

『放浪記』から見る林芙美子像の変遷

—— 映画・演劇を視座として ——

高 藤 実 代

はじめに

林芙美子は、一生を通じて社会の底辺に生まれ、つつましく暮らす市井の人間たちを愛し続けた作家である。貧しいからといって絶望することはなく、むしろ「貧しさ」を当り前の日常として小説の中に組み込み、ときにはユーモラスに描いた。芙美子自身、関東大震災を体験し、戦争を直視し、そして戦後の混乱期を肌で感じ、いくつもの波乱を乗り越えてきている。苦難の日々を自分の力で生き抜いてきた強い女性だ。さまざまな底辺の女性たちを描き続けてきた林芙美子の小説には、現代に生きるわれわれにも通じるものを見出せるだろう。

その一つとして、『放浪記』がある。林芙美子『放浪記』は、森光子が主演した演劇として余りにも有名である。しかし演劇だけかと言うとそうではない。過去、映画やテレビにもなっているというこ

とだ。私は過去に何度も映像化されていたことに興味を持った。現在の視覚化された『放浪記』と昔の視覚化された『放浪記』では、何処がどう違うのか。また映像化されたことで、人々が持つ芙美子の印象に変化はあるのか。これらをこの研究で解き明かしていく。

一 林芙美子と同時代

林芙美子は山口県下関生れが主説とされる。

一九〇三年十二月三十一日生まれとして二行商人宮田麻太郎を父に、林キクの私生児として届けられた。しかし宮田の商売が成功し、芸者を家庭に入れると宮田は母キクと芙美子を追い出した。のち離婚し、同情した宮田の番頭沢井喜三郎とキクは結婚した。九州の炭坑地帯を行商して歩き、芙美子は転校を重ねた。一九一五年(大正四)、転校先の尋常小学校を卒業する頃は広島県尾道に落ち着いた。

一九一八年(大正七)尾道市立高等女学校に合格、在学中は帆布工

場の夜勤の女工をした。一九二二年(大正十一)尾道市立高等女学校卒業後、愛人岡野軍一を頼って上京、女性のできる限りの職を転々とし、いわゆる放浪時代が始まった。翌年、大学を卒業した軍一は因島の工場に就職。家族の反対に、軍一は芙美子を棄てた。失恋した芙美子は、日記をつけることで傷心を慰めた。これが『放浪記』の原形となる。

関東大震災のとき、両親と避難先の四国で一緒になった。一九二四年(大正十三)、芙美子は単身上京、神田の市民座をやっていた新劇俳優で詩人の田辺若男と同棲したが、彼には女優の山路千枝子がいることを知り別れた。本郷肴町の南天堂書店の二階のレストランでアナキスト詩人萩原恭次郎、岡本潤、壺井繁治たちと知りあい、また、友谷静栄と「二人」という詩のリーフレットを創刊。翌年、新進詩人の野村吉哉と同棲する。

一九二六年(大正十五)、野村と別れた芙美子は、本郷三丁目の大黒屋という酒屋の二階に間借りしていた平林たい子と同居、一緒に女給となって働きながら、売文の道をひらくために助けあつた。芙美子は童話や詩をつくっていたが、やがて手塚緑敏という画学生と結ばれた。芙美子のアナキーな生活はようやく安定を得た。一九二八年(昭和三)『女人芸術』に『放浪記』を連載、好評を博し、一九三〇年『放浪記』出版して、ベストセラーとなる。続いて『続放浪記』を出版し、出世作となった。その印税で満州、中国を旅行した。その後次々と作品を発表、作家としての地位を確立した。

戦中は日支事変、ペン部隊に従軍、上海派遣へ行つた。戦後は反戦的な作品を残す一方、『うず潮』(一九四七)などの長編小説を発表。一九四三年(昭和十八)、男児泰を養子とする。一九五〇年(昭和二十

五)屋久島旅行に出たが、流行作家としての酷使に衰弱し、昭和二十六年六月二十八日心臓麻痺のため急逝した。

芙美子の人生は波乱万丈ともいえる。しかしその分人との交流も多かった。当時の芙美子を知る人の印象とはどのようなものであつたのだろうか。以下の文章や肉声に注目する。

芙美子の異父姉ヒデの娘で、芙美子の建てた家で家政婦をしていた林福江は、「叔母・林芙美子の思い出」(芸術座 放浪記パンフレット)の中で次のように語っている。

叔母は社会的な性格で、ちよつと時間があるときはお客さまとお酒を呑んだり、自分で料理をしてもてなしていました。お友達もいろいろ訪ねていらつしやいましたよ。(中略)私は叔母によく叱られていましたが、性格がケロッとしている人でした。思つてもすぐ忘れて、『福江』と呼ばれては用事を言いつかつていました(笑)。

また共に文学を志し、切磋琢磨していた平林たい子は「林芙美子の霊に」(婦人画報社「婦人画報」一九五一・九月号)にて芙美子が亡くなった時の悔しさを示す。

貴女こそ、この汚らしい人生を愛した人でした。ほんとうに人生のたのしきを知つて巾と丈いっぱいに生きた人でした。(中略)貴女はいろ／＼な生きる知恵を授けて下さつた。漬物のつけ方を教えてくれたのも貴女でした。クヌート・ハムソンの『飢餓』という小説があることを私に教えたのも貴女でした。

あの小説は、私と貴女の心に革命を起しました。『放浪記』はたしかにその革命の中で書かれた小説です。

当時の文芸評論家・中村光夫は、芙美子の死に関して、「この才能が死によって中断されなければもつと延びて新しい可能性を実現したであらうと思はれる場合にだけ、或る作家の死を正當に惜しむことが出来るわけですが、このやうに非情な考へ方をしても林芙美子の死は惜しまれるに価すると思はれます」と、現代文学の発展という観点から見ても、この急な出来事はあまりにも傷ましいと述べる。一方では、川端康成が告別式の弔辞にて「故人は自分の文学生命を保つため、他に対して、時にはひどいこともしたのであります。しかし、あと二、三時間も経てば故人は灰となつてしまいます。死は一切の罪悪を消滅させますから、どうかこの際、故人を許してもらいたいと思います。」と語つたと伝えられている。同時代の作家や周囲から恨まれることもあつたが、この場では芙美子を悼んでほしい川端の気持が強く表れている。

また、林芙美子は死去する数日前、ラジオに出演していた。その時に語っていたのが、芙美子自身の人生観だつた。

いつ死ぬか分からないしね、だから無駄弾丸は抛りたくない。その点では非常に野心を持つているわけなんです。よ。みんなに共感を持たれるような、そして庶民の人が読んでくれるような、仄々したものを書きたいと思つています。三

どこまでも庶民の生活によりそう作家として、最後の最後まで野

心を持つていたのだつた。

以上、一章を通してみると、林芙美子は、放浪時代に職を転々とし、裕福とは言えない生活を送つて来た。しかしどん底でも貧しくても、決して心まで暗くしなかつた。強く、逞しく、そして懐の大きい人物だつたと言えよう。

二 小説『放浪記』と同時代の評価

震災後の一九二六年(大正一五)に改造社が出版した『現代日本文学全集』全六三巻が低価格で成功をおさめ出版界では円本ブームが起きていた。また震災後の復興の過程で女性の社会進出が進むなど時代が大きく変わる中、『放浪記』の出版、林芙美子の誕生は、新しい時代にふさわしいものだつた。

小説『放浪記』の内容は主として、女学校卒業後、上京しての放浪生活の苦しさを日記体でつづつたものだ。はじめ女性の文芸雑誌『女人芸術』に「秋が来たんだ」の題名で連載され、『放浪記』は副題だつたのが単行本にする際に本題となつたものである。第一部から第三部の三つからなる。作者を含め実名で登場する作家や詩人たちが、物語により現実感を与えているが、虚構性も指摘されている。悲惨な生活と絶望、それに抗するたくましさ、恋愛と旅など、その後の芙美子の文学に内在する基本的な要素がこの出世作に含まれている。

注意しなければならないのは、第一部から第三部は、時系列順になつていないことである。芙美子が上京時に書いた五年間の雑記の中から抜き出して編集したものだ。形式は第一部から第三部を通し

て五年間を縦割りにしたような形と想ってもらえればよい。

次に、小説『放浪記』の同時代評価について見ていきたい。

小説『放浪記』が出版されるとすぐさまベストセラーとなった。当時の評価には賞賛しているものが多い。第一部が単行本『放浪記』になった際に板垣直子は「林芙美子氏の『放浪記』にをさめられる十五の短編は、それ／＼に面白いもの許りである。全巻詩的雰囲気包まれてゐる。」^四と、詩才を認めている。第二部について森田草平は『放浪記』においては、作者はその景色と風物の中にあつて、彼女の生活を生活してゐた。^五と、リアリティのある描写を評価している。

第三部では浅見淵がこの作品の面白さは「第一に流轉物であり浪漫を生んでゐること、しかも、それが自傳であり実感が流露してゐること」「第二に、大正時代の風俗が鮮やかに出てゐること」^六にあるのではないかと推測している。また、上林暁は「氏のどん底時代の偽らぬ体験を日録したこの作品は、その詠嘆の純粹さにおいて、氏が終戦後発表した数多くの小説らしい小説に比べてはるかに僕らの心にも沁むものがある」^七と虚構を駆使した近代小説に比べ『放浪記』という実録はより心に響く作品だと述べている。

以上を見るかぎり、特に実感に伴つた詩が好評につながっており、芙美子の詩才を認めている。さらに芙美子の生活が浮びあがってくるような作風が受けていたのだと思われる。ここで共感されているのは、郷愁やどん底の暮らしの中でも生きて行く芙美子の強靱な姿だったのだろう。

三 映画『放浪記』

林芙美子が体験をリアルに描いた小説が、映像や演劇という眼に見える形になった時、『放浪記』はどう変化するのか。その鍵を紐解くため、はじめに映画『放浪記』から把握しておきたい。

映画という媒体を取ったとき、観客は画面上で次々と起こる出来事を享受する。失敗すれば何回もシーンを取り直すこともある。そういう意味では完成された作品を私達は見ている、といえるだろう。また、観客は登場人物やカメラ、観客としての視点から物語を見ることが出来る。観客は次々と起こる事件を、様々な視点から一貫して見ることが出来るのだ。このような映画の特徴を捉えたい。

映画版の『放浪記』は三つ存在する。一九三五年（昭和十年）^八、木村荘十二監督・夏川静江主演『放浪記』。一九五四年（昭和二十九年）^九、久松静児監督・角梨枝子主演『放浪記』。そして一九六二年（昭和三十七年）^{一〇}、成瀬巳喜男監督・高峰秀子主演『放浪記』である。

まず、修正前の第二部に当たる『続放浪記』が出版された後に公開された一九三五年版映画『放浪記』について。小説『放浪記』の中で触れていた女優・夏川静江の主演であった。

夏川静江は一九二〇年代終わりから一九三〇年代にかけて流行した日活の映画で多くのヒロインを演じている。演技は抑制された微妙な表情や動きにもとづいており、物語展開の中で社会の波にもまれ、もがき苦しむ女性の心理を巧みに表現した。洗練した演技で難しいこなす女優として賞賛を得ている。ある批評家は、「総理大臣の名前すら知らない尋常一年生すら名前を知っているほどプロマイド

が売れている」と評した。二

右記のように国民的人気スターであった夏川静江は、『放浪記と私』(改造社「改造」一九三五・三)にて映画化についてと林芙美子の印象について言及している。

林芙美子さんの役に扮する事は今迄に私がかつて演つた事もない全く違つた役柄で有るだけに非常に私の興味をそゝつた事は事実でありますし、又これ迄にない興味と興奮とを以つて放浪記を読みましたので、これの映画化には野心的な氣持さへ湧いて來たことも事実で御座います。

『放浪記』のようなどん底でも力強く暮らしていく活力のある女性の役を演じる機会がなかったのだろう、不安を感じながらも野望を持つて映画に挑む夏川静江の姿がうかがえる。さらに林芙美子と対面する前は、陰気で暗い影のある、いじけた感じのする人物だと思つていたという。しかし対面すると「人生の暗さや絶望的な重苦しさを描写してはいるがどこかゆとりのある明るく楽天的な雰囲気」だつたと語る。その理由は、「芙美子さんに旺盛な生活力と創作の熱が身内に燃えてゐたからどんな不幸も撥ね返してしまつたのだらう」と想像している。芙美子は不運に遭つてもそれを諦め、甘んじて受けて、すこしもこだわる事なく、荒い人生の波をただようだけのゆとりが心にあつた、ということを夏川静江は理解していた。

また、芙美子が映画化について公開前に寄せた言葉がある。「原作者の私が一番不安に思ひ怖れてゐたことは、筋のばらばらな此放浪記が、映画ではどのやうな筋を持つか」だつたが、「手元にとゞけら

れたスチールや、製作台本を見ますと、案外、筋が素直に運び、一カット一カットの写真にも、無理のないことをうれしく」思つてゐる。初めての『放浪記』映画化なだけに、原作者である芙美子自身も不安に思つてはいたようだ。しかし、台本や撮影風景の写真を見て安心している。ばらばらだつた放浪記に筋をつけることで観客を楽しませてくれることはたしかだと自信をもつてゐる。

では公開された当時、どのように評価されたかと言うと、役者、演出どちらも受け付けられない意見が見受けられた^三。

夏川静江では、その氣品からいつても、その理智の閃きからいつても到底無理であり、主人公のガムシヤラなヤケクソな甘酸っぱい生活感情は到底表現できない無理があつたのを最大の不幸とする。従つてこれは根本的に企画の失敗であつた。

しかし批評の中には「あの映画は、いろいろ文句も出たにもかゝらず、必ずしも不評ではなかつたし、少くもあの座談会に出た連中は、あの写真を、面白いと思つたればこそであらう。」^四というものもある。これは『放浪記』の座談会に出席していた舟橋氏の意見であるが、ここでは公開前の映画の写真のみただけに過剰な期待をしてしまった結果、と言うことだろう。夏川静江がいうように、芸術的には成功しても、大衆に受けるかは別だつた、と筆者は推測する。

林芙美子の死後三年後に作成されたのが一九五四年版映画『放浪記』であつた。この時は監督が久松静児、主演が角梨枝子であつた。

久松静児監督が可成お芝居風に演出している。この主人公を演ずる角梨枝子も感情をにじみ出すに到らず、気迫がない。出来上ったものは通俗的なメロドラマに終っている。

など辛口な評価が見受けられた^{一五}。当時、創設されたばかりの東南アジア映画祭(現・アジア太平洋映画祭)参加作品だったのだが、他の出演作品に埋もれてしまった印象がある。

そして現在よく流通しているのが一九六二年版映画『放浪記』である。この映画を担当した成瀬・高峰コンビは、当時の映画界で高い評価を受けている。また、成瀬巳喜男監督は林芙美子作品を多く手掛けていることで有名だ。成瀬は平凡な市井の人物たちの喜怒哀楽をリアルにきめ細かく描くことにかけては天才的であった。派手な演出を嫌い、さりげない表現のうちに心情がにじみ出てくることを求めた^{一六}。

高峰秀子は『放浪記』映画化に向け、参考のために、戦前の林芙美子の写真を出来るだけ見、生前の彼女を知っている人々からしゃべり方や癖、人柄などを聞いて回った。そうして作り上げた高峰のふみ子像が、次の六点である。

- 1 『放浪記』以前のふみ子はごく普通の女性で、ものを書いて
- も、現代の投書婦人程度、または大人の綴方教室。
- 2 明るさは常に「心の暗さ」から出し、空虚さとやけっぱちさが常につきまとっていること。
- 3 無意識のうちの心の潔癖さ。若い女らしい、文学へのあこがれ、美しいものへのあこがれ(男性の容貌もふくめて)

- 4 人間臭さ。美と醜は表現しても、下品と紙一重で抑えること。
- 5 終始、自分が美しく、ないというコンプレックスが重大な影響を持つ作品だから、絶対に美人に写らないこと。美しさは容姿以外のものを出すこと。

- 6 初めは泥臭い少女でも『放浪記』出版からラストにかけて、きたえられた一種の人格と品を出すこと。^{一七}

(傍点原文ママ)

この時の評価としては「貧乏を描いてもあわれや悲しさだけでなく、どきっとさせるものや厳肅なものがほしい。成瀬・高峰のコンビによる水準以上の作品だが、それだけにもの足りない。」^{一八}といった評価や「本物の林芙美子さんに似ていない」といった意見が数多く見受けられる。

暗く、やぼったい人物が『放浪記』のヒットを足掛かりとしてたくましい人間となっていく。成瀬・高峰コンビではこのイメージが前面に出されているため、制作側と観客側のミスマッチがおこり、興行的にはヒットしなかったものと思われる。

芙美子が生きている時に制作された一九三五年版、さらに芙美子死後約三年の一九五四年版、死後約十年時の一九六二年版、林芙美子の生存時の印象が色濃かっただけに、林芙美子その人を描くように観客側が求めている可能性は極めて高い。

四 演劇『放浪記』

他方、演劇はどのような特徴があるか。観客と役者が一空間に存在しており、ライブのようなものである。撮り直しがきかず、その場かぎりの演技を観客は見ることになる。さらに長い年月をかけて何度も公演することがままある。同じ役者が同じ役をする場合、若いや死という問題が発生する。その際によく聞くのが、肉体は衰えるが、芸でカバーするというものである。演劇では役者と観客が同じ場所での場限りの一劇を創り上げるのである。これらを前提として、演劇『放浪記』から林芙美子像にどのような変化があったかを紐解いてみたい。

菊田一夫演出、森光子主演のこの演劇は今までに多くの人に感動を与えた。一九六一年初演時、「この芙美子を森光子がほとんど捨て身の芸で演る。巧いとは言えないが素直なのがいい」という演技の評価や、尾道や女給部屋場面は原作をよく要約しており、この辺りは脚色が満点である、というように映画よりおおむね高い評価を受けている^{二九}。さらに一九六二年二月十六日付けの新聞に「女性客に変わらず人気／森光子『放浪記』アンコール」の記事も見受けられる。

映画と演劇について女優や脚本家が語ったものがある。それらを参考に、『放浪記』についてどのように向き合っていたのかを突き詰める。

成瀬巳喜男が映画『放浪記』をどのように撮っていたかを知る手がかりとして高峰秀子の自伝『わたしの渡世日記下』がある。この自伝には成瀬が高峰に対し「好きに演りなさい」と言ったり、成瀬監督とともに照明を工夫し、もっと荒びた肌を出すようにとカメラマンに注文して、わざわざ不美人に撮り直したエピソードがある。

はじめから、『放浪記』をひとつの文学作品として理解し、その映画化に当たって、その生きざまを描こうとしたのだという。(傍点原文ママ)

また菊田一夫は、放浪記の演劇化の際に、芸術座パンフレットにて以下の文を寄せている。

劇化は『放浪記』の順を追わず『放浪記』の登場人物を登場させながら、そのモデルを無視して他の人物を創り上げました。モデル問題を恐れるにあらず、かつて私の知っていた林芙美子を通して『放浪記』という一つのドラマを描きたかった。

(中略) 幼ない頃から幸運の神に突ッ放されて生きてきた人間の人生への処しかたは、時として、そうでない人には理解できないことがあります。幸福に育ってきた人から見れば、その実際の体験談すらが、そんな馬鹿気たことは世の中に有り得ないこととして嘲笑されることさえありがちです。その理由により、私は林芙美子の人生を肯定した『放浪記』を書きました。

『放浪記』を創作としたりうえて林芙美子を描き、それを見た人に、林芙美子の人生を肯定的に見るように試みたわけである。

『放浪記』を手掛けた成瀬巳喜男、菊田一夫のどちらとも林芙美子本人を描こうとしたわけではなく、『放浪記』の登場人物としての林芙美子を演出しようとしていたのである。

同じ姿勢で『放浪記』に挑んだ菊田一夫と成瀬巳喜男。今まで述べてきた映画と演劇の評価の違いは何故生まれたのか。特に成瀬巳

喜男が監督の一九六二年版は、菊田一夫の舞台脚本をもとにして
いる。そこで一場面を比較して、演出の違いから探ってみたい。

資料一にて演劇『放浪記』からあらすじを引用^{二〇}した。誤解がな
いように、映画の筋との主な違いを四つ挙げておく。

一つは、映画には菊田が出てこないこと。晩年の菊田のセリフは、
印刷会社の社長になった安岡が語っている。

二つめは、『放浪記』にある日記の一部が画面に表示され、芙美子
役の高峰による独白があることだ。

三つめは、芙美子の幼少期が描かれるなど、芙美子の人生を演劇
より時系列順に演出している。

四つめは、演劇では「花のいのちは みじかくて 苦しきことの
み 多かりき」の表示が、映画では最後のフェードアウト前に使わ
れていることである。

資料二に同じ一場面を筆者が聞き取って文におこしたものがある。
カフェーに来た土建屋の田村たちが、「カフェーの女給は三十五銭で
淫売をする」と馬鹿にし、芙美子が怒る場面を取り上げた。

演劇は、観客と役者が同一の場所にいるため、会場の笑い声が劇
の雰囲気をつまみかきしている。役者の身振り手振りも大げさで、
コミカルさをさらに引き立てている。セリフとセリフのテンポがよ
く、観る人がその場にいるような感覚がある。森光子演じる芙美子
も、どこかチャヤミングでかわいげがある。

一方映画は、始終緊張の張ったシーンである。特に芙美子のアッ
プが多用され、迫真に迫った場面となっている。芙美子のセリフが
重く、芙美子の人生観を感じさせる。高峰秀子演じる芙美子は、コ
ンプレックスのある、捨て鉢なところを感じさせる。

この雰囲気の違い、芙美子の演じ方の違いが、決定的な評価の差
をつけたのではないだろうか。

演劇が好評を博した結果、一九七一年、十年ぶりに演劇『放浪記』
が再演されることになった。この再演以降、二〇一二年まで公演し
続けることになるのだが、批評内容が時代を経るにたがって徐々
に変化していく。

五 演劇『放浪記』を支えた森光子

森光子は一九二〇年（大正九）五月九日、京都の三条大橋のすぐ
近くで生まれた。母は祇園の芸妓で、父は京都帝大（現京都大学）
の学生だった。母は反対を押し切り「私生児」として光子を生んだ。
十三歳の時、母が結核で、父もがんで死ぬ。そこで食、べていくため
の手段として、十四歳で女優になった。

十八歳になるころには娘役として多くの映画に出演した。二十一
歳、戦時中に歌手を目指して陸軍の満州慰問団に参加した。千地慰
問先の南京で既に肺浸潤性疾患を患っていた。

二十九歳の秋に秋に肺結核と診断され、約三年間芸能活動を休止、
京都山科で、闘病生活を余儀なくされる。大阪へ戻り、仕事復帰の
準備を始めるが、森を待っていたのは芸能界の厳しい現実だった。
ようやくこぎつけたラジオ出演で人気を得、徐々に顔と名を知られ
るようになる。

そして三十八歳の時に菊田一夫の誘いで東京へ行く。「花のれん」
で東京・芸術座初舞台。四十歳で芸術座「がしんたれ」にて林芙美
子役を演じた。翌年『放浪記』初演が決定し、林芙美子役に抜擢さ

れる。初演から十年の間、順調にキャリアを積み上げ、再演以降『放浪記』をライフワークに据えるようになる。

九十二歳、肺炎による心不全のため東京都内の病院で死去。

林芙美子と似た境遇に置かれた森光子だったが、持ち前の謙虚さと粘り強さで生きてきたのだった。

前章にて、演劇は役者の老いが問題になるが、芸でカバーをするということに触れた。森光子も例にもれない。その証拠に、数々のインタビューで演じることについて言動の変化がみられるのだ。

例えば初演時には「はじめての主役ですし、林さんを知っている方も多いので、そのイメージをこわさないでやればいいのですが……」^{二二}と言っている。林芙美子その人のイメージを大切にしようという気持ちが見て取れる。当時は脚本の持つ味が充分分からず、主役と言うだけで肩に力が入って脚本を読む力も余裕もなかったと振り返っている^{二三}。

そして再演時には「体当りで生きた林芙美子さんを表現するには、からだを張るよりありませんもの」^{二四}と、ここでもやはり芙美子のイメージ優先の気がある。

しかし、一九九四年一二〇〇回を迎えた際には

私はせりふを今の時代のテンポでしゃべるようにしました。すごく早いです。真ん中でブレス(息)しないで一息で言う。

二四

さらに二〇〇四年には明らかに演じる上での変化を見せている。

芙美子は貧しい人の味方だと観ていたお客さんが、あらー、こんな人になっちゃったのーって、引いてゆくんじやないかと心配で『バカヤローって言うておやりよ』を、なるべく控えめに言ってたんですよ。お客さんに嫌われたくなくて

いまでは『バカヤロー!』って強く言った方が、人間らしいんだと思つて、はつきり言っています^{二五}

観客に合わせて林芙美子を演じるというより、時代に合わせて人間というものを演じようとしている。

観客にもある種変化が起こっていると言えよう。『放浪記』一〇〇〇回公演の舞台裏^{二六}にて、森光子が思い出を語る部分がある。「何回も見てくださっている方もいます。女子大生の時に初演を見て、何年か経ってまたごらんになり、『私は、あの暗い夫婦喧嘩の場面が、とても嫌で不愉快でした。でも、あれから結婚して子供ができましたら、わかるようになったんですよ』と。これは夫婦の間に溝が深くなつて、言葉の役げつけあいになる。互いに傷つけあい、決定的な言葉まで言ってしまう、という場面だ。初めは嫌で不愉快だった場面が、人生経験を積んで新たに見るとその場が好きになつたという。観客が自分の人生と比較し、似ているところをあてはめて、共感を生んだ結果である。森光子は「演じる私も、見てくださるお客様も、一緒に成長していった」^{二七}と表現している。

時代がすすむにつれ、評価の内容がどのように変わるのか。新聞記事を比較して検証していこうと思う。一九六一年に、「脚色は、『放浪記』がすんだあとの、出世後の芙美子の心境に触れているが、

ここをもっと描き込んだらホントの『現代劇』になるう」^{二七}といつた劇評や、演技の評価。また別の記事では森光子の演技について言及している。一九七一年の再演時には、森の評価と共に「演劇の見事な勝利だ」^{二八}と演劇の効果について述べている。

一九七四年では森の進歩について触れ、他の役者の演技にも一言加えている。一九八九年の日本経済新聞では「森が演じる美美子はけなげで明るく、愛すべき女」^{二九}とある。

二〇〇二年は「今は彼女のエゴイステイックな側面や醜い部分も直視し、表現する。そこからにじみ出る作家の孤独感とすこみは、見る人びとの心をとらえて離さない。森の成長が美美子像を膨らました」^{三〇}。

二〇一二年日本経済新聞では「ここに描かれた林美美子の生涯は、その大半が艱難辛苦につきていたのだが、作・演出にあたった菊田一夫も、美美子に扮した森光子も、おなじような自分の『放浪記』を持っていた」^{三一}とはつきりと森光子の人生と演劇『放浪記』にでてくる林美美子の人生を重ね合わせていることが読み取れる。

演劇『放浪記』の評価が森光子主体に移り変わっていくとき、観る側にどういふ影響を与えたか。二〇一二年、森光子が死去した際、評論家の矢野誠一氏は「舞台には大切な物を失ったような人間ばかり出てくる。観客は自分の人生と向き合い、心地よい時間を過ごす。菊田一夫は林美美子を超えた」^{三二}と小説『放浪記』から演劇『放浪記』が分離し、一つの芸術作品として独立したと明確化している。

文芸評論家の尾形明子氏は「森光子は大衆性を獲得したかわりに、美美子のニヒリズムに至る知性や深みを手放し」^{三三}と分析する。観客が生きてきた人生経験と、演劇にて表現されるふみ子の苦勞が

共感を呼び、さらに美美子の人生を肯定する脚本により本来の林美美子のあくの強い部分が薄れ、大衆受けする形に変貌したのである。林美美子と同じ私生児として生まれ、あいつより／上手いはずだが／なぜ売れぬ」と詠んだほど苦難を味わった森光子。四十一歳で花開き、主役を一度も変わることもなく演じ続けた姿も、生涯死ぬまで小説を書き続けた林美美子と通ずるものがある。

おわりに

林美美子という作家はどんなに貧しくても、決して心までは絶望的にならなかつた。むしろ当たり前のものとして貧乏をありのままに描き出すという、したたかさをもった女性であつた。林美美子が上京してから経験した放浪時代を書いた『放浪記』は、出版した当時からベストセラーで長らく人々に愛された作品だ。だからこそ、映画や演劇といった媒体で何度も公開・上演されたのだろう。

映画はだいたいが好評とはいへない難い評価であつた。それは、小説のふみ子Ⅱ作家としての林美美子を過剰に期待したからである。制作側と観客のミスマッチが引き起こした結果であらう。一方、初演時の演劇が受け入れられたのは、森光子の明るくチャーミングな演技が人々の心をとらえたからだろう。そして再演以降、約五十年もの間二〇〇回以上、上演され続けた。今では演劇『放浪記』といえは森光子、というイメージがあるほどだ。林美美子の人生と森光子の人生が重ねられ、人々に感動を与えていた。さらには観客が各々の苦勞した体験をも重ね合わせ、共感するようになった。これは林美美子その人を知る人物が少なくなり、林美美子に「似ている」^一似

ていない」を気にしなくなつたことも一つの原因である。

庶民に暮らしを泥臭く書いた林芙美子。彼女が描いた『放浪記』は、今の移り変わりが激しい混沌とした時代にも通じるものがあるのではないか。彼女の生きざまは今なお演劇や小説、漫画といったメディアで私達に語り継がれている。

一 平林たい子は「林芙美子」(新潮社 一九六九・七)のなかで、芙美子自身は五月に生まれたと「放浪記」に書いているが、母キクは六月だと聞いたことがある、と記述している。

二 銭湯の下足番、印刷屋の工具、すし屋・牛屋の女中、女性新聞記者、株屋の事務員、派出婦、毛糸店の売り子、セルロイド工場のキュービーの色づけ、小学新報社の帯封かき、産院の手伝い人、カフェーの女給など。特にカフェーの女給は資格もいらなかった為、働き先としてよく選んでいた。

三 「花のいのちはみじかくて……」林芙美子展 生誕一〇〇年記念 (アートプランニングレイ 二〇〇三)

四 板垣直子「新興女流作家」(女人芸術 一九三〇・九)

五 森田草平「文藝時評」(二)(「東京朝日新聞」一九三五・三)

六 浅見淵「文藝時評」(「文藝首都」一九四八・十)

七 上林暁「文藝時評」(「時事速報」一九四七・七)

八 改造社刊『続放浪記』の出版後。

九 留女書店刊『放浪記』の出版後。林芙美子死後三年経っている。

一〇 林芙美子死後一〇年近く経過している。

一一 藤木秀朗「増殖するヘルソナ 映画スターダムの成立と日本近代」(名古屋大学出版会 二〇〇七・一一)

一二 林芙美子『放浪記』の映画化に就いて (改造社「文藝」三、四号特別号 一九三五)

一三 「映画と演劇 新作画評」放浪記 (朝日新聞朝刊 一九三五・五・二七)

一四 舟橋聖「文藝時評」(五)『中外商業新報』一九三五・六)

一五 藤井静「放浪記(東映)」(映画技術 一九五四・五)

一六 佐藤忠男「日本の映画人—日本映画の創造者たち—」(日外アソシエーツ 二〇〇七・六)

一七 注二二と同じ

一八 「淡い笑いはあっても 胸をつくものがない」(朝日新聞夕刊 一九六二・一〇・七)

一九 「森光子、捨て身の芸」(朝日新聞社東京夕刊 一九六一・一・六)

二〇 「放浪記DVD BOX」のDVD版特製プログラムより。

二一 「芸術座で『放浪記』上演 森光子が林芙美子になる」(朝日新聞東京夕刊 一九六一・九・一九)

二二 注二六と同じ

二三 「森光子、十年ぶり 『放浪記』を再演」(朝日新聞東京夕刊 一九七一・一一・一一)

二四 「森光子 時代に合わせ『放浪記』三十三年(聞く)」(朝日新聞夕刊芸能 一九九四・一一・一五)

二五 「役者 森光子(現代の肖像)」(週刊アエラ 二〇〇四・一・一九)

二六 森光子「『放浪記』一五〇〇回 女優という業を背負って」(中央公論新社「婦人公論」一九九九・九)

二七 注二四と同じ。

二八 注二七と同じ。

二九 「放浪記」赤裸の生に深い理解(舞台) (日本経済新聞大阪夕刊 News 二〇〇四・一・一六)

三〇 「森光子・芸を求めて(歩く)『放浪記』の世界・上」(朝日新聞夕刊らうんじ 二〇〇二・一〇・三)

三一 「森光子さんを悼む、波瀾の昭和婦人像を体現——評論家矢野誠一氏(文化) (日本経済新聞朝刊 二〇〇二・一一・一六)

三二 「放浪記——三人の苦節、塗り重ね(名作の横顔)」(日本経済新聞夕刊 二〇〇五・三・七)

三三 注三三と同じ。

本郷の下宿・大和館。新劇俳優の伊達春彦と同棲している林美子は、ある夜、春彦の着物の袂から一通の女文字の手紙を見する。ほどなく、まさにその手紙の女・日夏京子をともない、春彦が帰ってくる。あわてて押入れに隠れる美美子だが、自身の立場を考え直し、春彦と別れる決心をするのだった。

美美子は、由美という名で神田小川町のカフェ「寿楽」の女給をしていた。冬の夜、寿楽の常連で土建屋の田村に侮辱された美美子は、ののしり返し、勢いあまって店をやめることにするが、彼女の妹分で、田村のおめがねの悠起も一緒にやめると言い出した。

「こた」こたの最中、店に詩人の、白坂五郎をはじめとする雑誌「太平洋詩人」の同人たちが美美子を訪ねてやってきた。美美子は、印刷担当の菊田一夫から詩の原稿を依頼されたり、昔の恋仇・日夏京子と再会したり。京子は今、同人のひとり、上野山光晴と同棲していた。その中に、福地貢がいた。美美子は、ずうずうしくはつきりした気性の福地に惹かれるのだった。

福地との同棲もうまくゆかなくなった美美子は、心機一転、故郷、尾道の実家に戻った。さっそく初めての恋人、香取恭助を訪ねることにする。因島の造船所で事務員をしている香取には、すでに妻子がいた。平凡な世間並みの生活を送っている彼の姿に、美美子は埋めきれない距離を感じるのであった。

実家では、母のきしが、義父の嫌作と暮らしている。身を寄

せる美美子は、腹をすかせて歩く行商人の親子の姿に、昔の貧しかった日々を思い返すのだった。ある日、香取が自責の念にかられて訪ねてきた。美美子は、自分も結婚していると虚勢を張り、明るく香取を見送るのであった。

美美子がまだ福地と住んでいたころ、一方で京子は白坂といっしょになっていた。美美子の世田谷の借家では、隣人の村野やす子が、美美子と京子の小説を「女性芸術」に紹介する段取りをたててくれていた。どちらか一方が採用される予定だ。しかし、二人一緒に原稿を編出部に届けるべきところを、美美子が独断で自分の原稿のみを一足先に提出したことを知り、やす子は絶交を言い渡す。自分に舞い込んできたチャンスを大切にすする余りの軽拳がやす子に誤解を与えたことに、美美子は呆然となる。

借家に印刷工の安岡信雄がやってくる。本郷の下宿時代から美美子に想いを寄せていた安岡は、美美子の頼みで金を都合してきたのだ。今、美美子には結核を患う福地の療養費が必要だった。しかし、その行為が彼のプライドを傷つけてしまう。しかもそこに福地の愛人、間島時枝が現われ、堂々と福地の部屋に入っていく。

福地と喧嘩別れした美美子は、渋谷の木賃宿で暮らしていた。画家の藤山武士や女占師など、雑多な職業の連中が寝泊まりする中、美美子はみかん箱を机代わりに原稿用紙に筆を走らせていた。

ある夜、淫売狩りがあり、逃げ込んできた売春婦が美美子の

ふとんにもぐり込んだため、巻き添えを食って芙美子も警察に捕らえられてしまう。芙美子は、「女性芸術」に掲載された「放浪記」林芙美子」のことが新聞の片隅で紹介されていたため、程なく嫌疑を晴らすことが出来た。

木賃宿に戻り、「放浪記」が活字になった喜びに小躍りする芙美子に、取り巻く周囲の空気は沈んでいる。芙美子の苦境を助けようと、悠起が田村に身体を売って金を工面したことを知った芙美子は、衝動的に悠起の頬をなぐってしまふ。

「放浪記」の出版記念パーティー。

文壇の大御所をはじめ、昔の詩の同人たちや、木賃宿の仲間たちなどが招待され、芙美子にとっては、まさに栄光に輝くひとときであった。喧嘩別れをした福地も旧怨を忘れ、『放浪記』を素直に称賛し、芙美子は万雷の拍手を受ける。

だが京子は、芙美子の頬を打ち、「物書きの生活があさましくなった」と、抗議の一矢をむくいて立ち去る。果然と京子たちを見送る芙美子の背後に藤山がそとと近寄り、変わらぬ誠実さで芙美子の興奮をはずめようとするのだった。

清貧と放浪の半生を経て、今や女流文壇の流行作家となった芙美子は、母親のきしを東京に呼び寄せ、良人の藤山を好伴侶として、多忙な文筆生活を送っている。

彼女のもとに、放浪のころの懐かしい友人たちが訪れてきた。作家として名をなした菊田一夫。

印刷会社の社長になった安岡信雄。

白坂五郎と死別し、その遺言どおり実業家の妻となった京子。

「花のいのちは みじかくて 苦しきことのみ 多かりき。そんな想いを胸にいだく暇もなさげに、仕事に追われ、疲れ果てて机で寝入ってしまう芙美子。

「お芙美、あんた幸せじゃないんだね」

京子はそとと語りかけ、芙美子の寝姿をあとに去ってゆく。

○ は役者の行動を、□ はカメラの動きを、◇ は会場について表している。

演劇・カフェー寿楽にて

女給みなそつば向く

芙美子「ばかやろ、鬼は外（手に持っていた豆を投げる）」

子分「やろう、親分に向かつてふざけたことしやがると、ただじゃ

おかねぞ」

子分、芙美子を投げる

おかみ「お芙美ちゃん、酔ってんだよ、奥行ってお休みよ」

芙美子「ばかやろうにばかやろうっていつてどうしたってんだよ」

客「よ、よせ」

田村「なんだとう（たちあがる）」

おかみ「親分あんたおよしなさいよ。沽券にかかりますよ。ゆき

ちゃん（悠起駆け寄る）」

悠起「親分よして、わたしがつらいからよして」

田村「ああ、分かった分かったいいんだよなあ（悠起の手を握りし

める）へへ（芙美子に向かつて）（中略）土木建築でならした田村

こうへいつてんだ。仮にも俺はこの店の客だぞ」

芙美子「客なら客らしくしろい」

おかみ「芙美ちゃん！」

《会場笑い》

芙美子「人間はね（詰め寄る）、人間は食わなきや死んじまうんだよ。死にそうになれば五十銭だろうが十銭だろうが淫売もするよ。そんなことするぐらいなら死んでしまいわ、て言つたやつに死んためしがあるかよいい年しやがって」《笑い》「いい年しやがって人生の裏表（手のひらをひっくり返す）も分らないようなやつが大きな面するなつてんだよ（指さし）」

子分「このあまああ！（椅子振り上げる）」

おかみさん止める

全体叫び声

おかみ（叫ぶ）おまわり呼ぶわよ！」

子分椅子下げる

おかみ（芙美子みて）芙美ちゃん、あんたもね、今日限りで、お店

やめて頂戴！」

学生一「おい！ころつきい！」

学生二人登場

田村「なんだ？」

学生、悠起を背後に隠す

学生一「おゆきちゃんは、我々のマドンナだ。おゆきちゃんを穢そ

うとするやつは許さんぞ」

学生二（とめようとする）おい、ころつきを相手にするなよな」

田村「ころつきだとお（つめよる）」

学生一「威勢を張って、声裏返る」おい、こころつきい！表へ出るお！」
親分「よし、話つけてやるから、覚悟してかかってこい」

おかみ「親分！」

親分、学生、女給たち退場

映画…カフェー金の星

十杯のお酒を飲み干して酔っぱらう芙美子

芙美子「ばかやろお！【芙美子の上半身アップ】何言ってやがんでえ」

田村「なんだこいつは」

おかみ「芙美ちゃん」

西原「ば、ばかやろうとはなんだ！」

芙美子「ばかやろうにばかやろうだったのがどうしたのよ」

おかみ「芙美ちゃんあんた酔っぱらってんだから、奥行ってお休みよ」

芙美子、肩抱かれておいだされる。

おかみ「なにばやばやしてんだよ、いいからお芙美ちゃんはやく奥へ連れてって」

女給たち「さ、いこ芙美さん」

芙美子、女給たちを振り払う。

芙美子「人間の面なんてのは上等か下等か本人が一番よく知ってるだ。他人に言われなくたって鏡を見りゃわかるんだい」

田村「なに（立ち上がる）」

おかみ「親分、ときちゃんのおしやべりで機嫌なおしてくださいましね。西原さんもね。さ、どうぞ」

おかみ、田村たちをなだめて座らせる。

【芙美子のショット】

芙美子「椅子に座って）人間はねえ、人間はねえ食わなきゃ死んじまうんだよ。（田村をにらむ）二日も三日も食わずに、腹が減って死にそうになったら、五十銭だろうが十銭だろうが淫売でもするよ」
おかみ「芙美ちゃん、いい加減におし！あんたたち何してんだよ。さあ、向こうへ向こうへ」

女給たち駆け寄る

芙美子「いい年しやがって、世の中の裏表も知らねえ奴が大きな面するな！」

田村「（立ち上がり）このあま、外へでろ！」

芙美子「（女給たちを振り払って）ああ、出るよ。出てどうすんのさ」

おかみ「芙美子に寄る」芙美ちゃん、あんた今日から店やめて頂戴」
親分「（芙美子の胸倉つかむ）生意気な口、ゆうて！（投げる）」

西原「ばつかやろう（投げる）」

女給「（芙美子を受け止める）よしてよ、酔ってんじやないの」
親分「くそ面白くねえ、帰ろう」

おかみ「あ、親分、じゃああの隣のかめずしへ席変えて飲みなおしてくださいますよ。ね、ときちゃん、あんた親分のお供して、ね（ときを親分のところへ押し出す）ささ、親分参りましょう。ねえ、景気よく飲みなおしてくださいませよ。お願いですよ……」

おかみ、ときと親分を背中を押して退場させる

【真正面に女給と芙美子】

女給「ばかにしてるよ」

芙美子「なにが親分でえ」

女給「ほんただよ」

「滝口修造とシュルレアリスム美術」研究

—— 日本へのシュルレアリスム美術伝播を中心に ——

利 長 明 日 海

はじめに

私はかねてよりシュルレアリスム画家ルネ・マグリットの描く絵画が好きだった。日常の風景に漠然とした違和感が同じ空間に存在する、人の手によって現実の風景の中に空想を入り混ぜることのできる絵画にしか成しえない魅力にとらわれているのであろう。マグリットの絵画を見ていると感じる違和感は、時によって不気味さとして感じることもよくある。この不気味さは一体どこからくるものなのだろうか。マグリットの絵画について、瀧口修造はその絵画のもつ不穏さを美術評論の形で指摘してくれている。瀧口修造は、『骸子の7の目』において、「マグリットの絵画は、たしかに一種の謎解きの様相を呈している」と表現し、マグリットの「大家族」（一九四七年）を取り上げ、「マグリットの絵は今日その謎がまる見えに見えると思うことで愛されるのだろうか。しかしそこにはそのようなあべこべの状況の運命をこそ待ち伏せしている気配がある。マグリットは今日「不思議の国」が存在するとすれば、その理由を「実物」で示したのである」と、その謎の魅力について論じている。私はこ

の自分の中にある「絵画を見た時に感じる何か」がモヤモヤとして特定の形を持たず言葉にあてはめることが困難であったが、瀧口修造の言葉はすつと腑に落ちた。やがて私はシュルレアリスムに関心を抱き、瀧口修造が日本にシュルレアリスムを積極的に持ち込んだ第一人者であることを知った。

私が瀧口修造について関心を持った時期に、四月から六月にかけて富山県近代美術館において開催された、シュルレアリスムの企画展「ロマンの系譜 怪奇幻想玉手箱―ゴヤからシュルレアリスムへ」が開催された。その一コーナーに西欧の画家から瀧口修造へと送られた作品や、交流のわかる手紙等を展示した一室が設けられていた。日本の美術評論家が、西欧画家たちとも幅広く交遊関係を持ち、作家自ら作品を贈るような間柄であることに私は驚き、その人物に興味を惹かれるようになった。修造自身の守備範囲は詩から美術までと幅広く、専門はシュルレアリスム美術で、交流のあった画家にもシュルレアリストが多い。私は修造に共感を抱いた。修造はなぜシュルレアリスム美術に行きついたのか。彼は日本にシュルレアリスム美術を持ち込むことで一体何を期待していたのだろうか、私は彼

について詳しく調べることにした。

一 滝口修造の人物像

一 瀧口修造の基礎情報

修造は一九〇三(明治三十六)年十二月七日、富山県婦負郡寒江大塚(現在の富山市大塚)に生まれた詩人であり、美術評論家である。

幼い頃から絵画、詩作といった創作活動に親しみ、近代文学作家たちと同人活動が続ける中で、一九二七(大正十六)年、修造は二十四歳の時にブルトンの『シュルレアリスム宣言』【仏名・*Ma nifeste du surralisme*】を読み、シュルレアリスムに出会う。シュルレアリスムに深く感銘を受けた修造は、慶応義塾大学在学中に『シュルレアリスム宣言』を翻訳した。その事を契機にシュルレアリスム観に深く、交流を続けてきた。藤井貞和氏の「精神の革命、いま絶えず総合の夢 主題小考・瀧口修造」によると、一九五八(昭和三十三年)のヨーロッパの旅でブルトンの邸宅を訪れた際に、ブルトンの夫人にむかって「あの人の思想が私の生を変えてしまったのですよ」と語ったとされ、彼との出会いが修造のその後の生き方を決定づけたということがわかる。

一九三八(昭和十三年)、『近代芸術』において、パブロ・ピカソを紹介。戦後の日本において、国民が再び海外の美術に対して関心を持つためのきっかけとしてピカソをもう一度紹介している。その他にも戦後の日本美術復興のため、アンデパンダン展、実験工房といった修造主導の総合芸術集団を結成する。実験工房については、実

く傾倒するようになり、自らの理想とする思想を日本国内に広めようとした。その上で数多くのシュルレアリスム作家との交流を持ち、戦後の日本に近代美術を発展させるための活動に意欲的に取り組み、多くの展覧会の主催や美術協会の発足に携わった人物である。彼の人生を簡潔にまとめるとシュルレアリスム美術に身を捧げた一生であった。彼が生涯追いかける程の影響を与えたシュルレアリスムだが、日本に広めようとした目的は何に比重が置かれていたのか。彼の人間性と美術評論から考察していきたい。

二 シュルレアリスムとの出会い

修造のシュルレアリスム運動において特筆すべき点は、その幅広い交遊関係にある。アンドレ・ブルトンとは一九三〇(昭和五年)に『超現実主義と絵画』を翻訳して以後書簡のやりとりが始まり、質的な活動期間は一九五一〜一九五七年までであるが、活動停止後においても正式に解散はされていない。この組織は第二次世界大戦後の前衛芸術運動において先駆的な功績を残した。メンバーは修造の友人、知人らが揃って組織されたが、皆反アカデミックな思想の持ち主であった。

一九五六(昭和三十一年)には、駒井哲郎展において南画廊を開廊する。ミロやジャコモメッティ、サム・フランシス、ジャスパール・ジョーンズら、修造と長年交流のあった海外で活躍する作家の個展を他に先駆けて行った。修造はしばしばここを訪れて、彼らとの交流を深め、数多くの評論を残したとある。

一九五八(昭和三十三年)、修造は第二十九回ヴェネツィア・ビエ

ンナーレの日本代表として審査員に選出され、ヨーロッパに招かれた。六月中旬に大会を終えた後、五カ月にわたりヨーロッパの画家を訪問する旅に出た。この旅の目的の一つは、長年敬愛してきたアンドレ・ブルトンをはじめ、ヨーロッパの名だたる美術家、評論家を訪問することであった。また、修造が旅立つ三年前に『芸術新潮』に「異色作家列伝」と題し、ラ・トゥール、ボス、クレイ、グリユ、ネヴァルトなど、彼が偏愛するヨーロッパの画家の論考を一年間に渡って連載していた。そこで取り上げた作家の足跡をたどることをもう一つの目的としていた。

以上の修造の多様な人間関係を俯瞰すると、彼の幅広い美術活動が浮かび上がってくる。まず一つ目に、日本でまだ知られていない海外の作家を日本へ紹介する重要な役割を担っている。紹介するにあたり、海外ではどのような評価をされているかだけではなく、作家本人と書籍で連絡を取り合うこともある。それも作品を翻訳し終えるとすぐ交流を絶つようなビジネスライクな関係ではなく、後に共作で詩画集を出版したり、画家の初めての画集に寄稿したり、また遺作にコメントを寄せるくらいに密な信頼関係を築きあげるという点も忘れてはならないだろう。一九七六(昭和五十一)年には、修造は『手づくり諺』に載せるための原画をミロから貰った際の感謝の手紙を残している。例として、この本文を一部抜粋する。

親愛なるミロ様

なんとすばらしいことでしょう！わたしの詩の本のためにあなたが描いてくださった原画をようやく受け取り、じっくり眺めることができました。今朝、友人がよい状態でパリから持ち帰ってく

れたのです。日本での出版のために大きな仕事をしてくださったことに、いま一度、心から感謝申し上げます。これは深い友情の証であり、同時にとりわけ日本において記念碑的な出来事でもあります。このままで、まさしく貴重な、魔術的ですからある一個のオブジェにほかなりません。

(※「ジョアン・ミロ宛書簡草稿翻訳」笠井裕之、中島恵 出典、
「詩人と美術 瀧口修造とシュルレアリスム」)

文面からは、ミロに対する心からの感謝が伝わってくる。初めて修造がミロを紹介したのが一九三七(昭和十二年)、『手づくり諺』に対する感謝の手紙が贈られたのが一九七六(昭和五十一)年、その間およそ四十年にわたり交流が続いていたということである。共に仕事をする仲間としても厚い信頼を置かれていたということであろう。しかし、修造は海外の作家のみならず日本の芸術家とも交流を持っている。こういった彼の活動の仕方から、まず海外から日本へ新しい絵画手法や作家を紹介することで、日本の伝統的絵画手法に刺激を与える。続いて、日本の作家、特に流行に敏感な若者を中心に作品発表の機会を積極的に設け、一人前の芸術家に育て上げようという目的があったのではないだろうか。

一九三六(昭和十一年)年の自筆年譜によると、若い画家たちの活動が活発化し、修造は連日来訪を受けているとの記述がある。同年四月には「**アヴァンギャルド芸術クラブ**」を組織し、毎月曜に新宿武蔵野茶廊を中心に自由に集まり、の美術に関する情報を交換し合う場を設けるようになる。修造の若手作家が活動できるための場所

を積極的に提供しようとする姿勢がうかがえる。こうした修造の若手作家支援活動は一時的なものではなく、実験工房や、神田のタケミヤ画廊といった若手作家の作品発表の場の提供へとつながっていく。修造の若手作家支援の体制は海外の作家にも及んだ。先に述べた**一九四〇(昭和十五年)**年に発行された『ミロ』は、ジョアン・ミロにとつて世界でも初めての画集となり、また、同年に発表された『パウ・クレー夢の博物館』はクレーの遺作とされたことで、各所の注目を集めることとなる。国内外を問わず精力的に活動を行っていた修造であったが、この頃から特高による検閲が強化され、月例研究会には必ず特高刑事が臨席するようになった。この時期については第二章で詳しく取り上げたい。

さらに、戦後の目まぐるしい組織結成や改変に、修造は積極的に参加している。参加というのも、主催的な立場で組織を主導することが多かった。戦争中に行動を制限されたことも、修造を奮い立たせる一因であったのかもしれない。そこで、次章では戦争という時代が修造にどのように影響を与え、修造のシュルレアリスム観がどのように変化したかについてさらに追及してみたい。

二 美術評論から見る滝口修造と第二次世界大戦

一 考察方針

第二次世界大戦時は、表現物の規制が強化されていた戦前から戦後までに起こった瀧口のシュルレアリスム美術に対する意識の変化について注目する。この経験が後の修造のシュルレアリスム観や美

術観にどのような影響を与えたのかについて考えていきたい。そこで、第一章に続いて、戦前／戦後に渡り修造が残したシュルレアリスム美術に関連する評論の思想をたどり、どのような変遷を迎えたのか考察を進めたい。

二 修造と戦前

戦前の修造の美術評論の特徴としては、修造が順三郎を通じてブルトンの説くシュルレアリスムから影響を受けてまだ間もないために、詩や文芸における「シュルレアリスム」の論考が美術に関する評論よりも多く見られる。美術雑誌にシュルレアリスム美術の評論を発表し始めたのは**一九三四(昭和九)**年以降のことである。次に、修造のシュルレアリスム美術に対する意識がうかがえる表現を取り上げ、考察していきたいと思う。

※年度

「論文タイトル」：「本文の一部抜粋」とする。

一九三四(昭和九)年

「脱貞」：「僕自身、最近日本での総じて、シュルレアリスム的と謂われる傾向の要素について、いろいろな問題に遭遇してゐるのであるが、(中略)その賛否はともかくとして、若い画家達のシュルレアリスムに対する関心はかなりに深いものだといふことを、僕は時折り感じさせられた。」

「超現実主義絵画の方向について」：「超現実的要素は、歴史的、心理的、もしくは造形上の、しかも複雑多様な分析を許容するもの

であるにしても、今日の若い画家たちのあいだには、とにもかくにもひとつの争うことのできない傾向となっている。「もつとも望ましいことは、若い意志をもつた総合的な集団が現われて、明晰な対象を通して、もつと切実な作品を示してくれることだと思う」

この二篇に共通するのはシュルレアリスムと若手作家との関係について書かれているという点である。瀧口は、日本全体におけるシュルレアリスムに対する意識はまだ根付いていないが、流行に敏感な若者がシュルレアリスムに対して抱いている関心は極めて強いという点について指摘している。若手作家の中から複雑である超現実主義絵画をきちんと理解した上で、何を対象にするかを明晰にして作品の作成にあたってもらいたいと、その若者に対する期待と露わにしている。

しかし、若手作家のシュルレアリスムの受容の仕方は修造の理想とは異なっていた。同年六月に開催された「日動」主催の「日本超現実主義作家展」を觀ての雑感を「**街の美術展**」において記している。修造は「実際に展覧会を觀たら散漫なもので失望した。いくら「超現実」が複雑だからって何でも許容されるわけではない。認識と対象をはっきりさせるべきだ」という旨の感想を残している。絵画における超現実主義が、日本では依然として認識不足であるというのみならず、認識していると期待を寄せていた若い画家ですら正確にシュルレアリスムを正しく認識していなかったことを、この展覧会で実感させられたのである。つまり、シュルレアリスムから受けた衝撃を素直に受け取り、作品に昇華しようとする姿勢が若者特有のフットワークがなせる良い点である。だが、その複雑性に甘ん

じて最低限のルールすら守らないという考えが、当時の修造の理想的なシュルレアリスム受容とは決定的に違ったのである。この時期はこの類の葛藤にとらわれていたのか、「**現代芸術と象徴**」においても、芸術家に正しく理解されないまま日本に入り込み紹介されることを嫌っており、「真の追求者」の出現を望んでいる。

一九三六(昭和十一年)

「**超現実主義形論**」…「超現実主義を、造形的領域の関連においてのみ考えることは、ある種の根本的な危険を犯すものである。詩的領域といい、哲学的領域といい、あらゆる領域が誤った専門化、純粋性を固守することは、現世紀の、ひとつのもつとも大きな不幸を暗示するものであろう。この国で超現実主義が、芸術のしかも多くは絵画のみの一形式として、部分的にしか理解されないことは、致命的な欠陥となるだろう」

当時の瀧口は超現実主義を、これまでに伝統化されてきた手法や制約から独立した全く新しい思想だと理解し、その点を評価している。そのため、超現実主義を一方面から捉えることで、特定の手法が固定化し、従来の絵画手法と同等に成り下がってしまうことを危惧していたのだろう。そのため絵画手法と詩的表現との融合を目指すことで、安易な価値観の固定化を回避しようとしたに違いない。彼は「**超現実主義形論**」だけでなく、同年発表の「**超現実性の測定**」「**詩と絵画のあひだ**」「**詩と絵画について**」においても同様の意見を述べている。

一九三七(昭和十二年)

「動向展について」…「此処に現われた所によれば、ジャナナリスムの狭義な報告性とはかなり異つたものであり、むしろ対象の把握の上に内面性を加へようとするものである。この反対律は、これらの作家の努力如何によつて、現在の絵画にもつとも有意義なものを附加するだろう」

「超現実主義の動向 現実を直視・批判せよ」…「私は今後、超現実主義の国際的交流と同時に、一刻も早くこの国の現実を直視し、批判すべき時に到達してゐることを痛感する」

「表現 第五回展」…「超現実主義も觀念や技術のみでは何もものなし得ない。それだけに若い作家に期待する所は大きいのである」

「黒色・白蛮・新現実・同時展」…「シュルレアリスムは此の国ではかなり永い間種々な消長の後を辿つてゐるのに対して、抽象芸術は比較的新しい絵画意識として追求されてゐる」

「動向展について」では、第一回に引き続き動向展の第二回について修造が感想を述べている。およそ一年前に開催された動向展の第一回展に比べると、第二回展はきちんと超現実主義を理解した作品が見られるようになったような印象を受ける。修造が美術雑誌に掲載した動向展に対する嘆きは無駄ではなかったようである。「黒色・白蛮・新現実・同時展」においては、同じく新興芸術として日本に紹介されたはずの抽象芸術とシュルレアリスムの間に大きく差がついた事について述べられている。抽象芸術は新しい絵画手法として積極的に追求されているのに対し、超現実主義は意識的はまだその独特な立場から受け入れ難く、新規に追求しようとする者が少

ないということであろうか。この点は「超現実主義絵画の方向について」について言及されていた「真の追求者」に通ずるものがあると考えられる。

修造が日本で展開するシュルレアリスム活動に対し、思うような活動ができず悩みを抱いていた時、パリの万国博覧会ではピカソが「ゲルニカ」、ミロが「古い靴のある静物」を発表し、超現実主義絵画が世界的にも大きく取り上げられるという重要な時期を迎えていた。そのために、パリ万国博覧会開催の五か月前には、日本国内で「海外超現実主義作品展」を開催していたにも関わらず、超現実主義美術に対する関心が一向に薄いままの日本に一層歯がゆい思いをしていたことだろう。一九三七(昭和十二年)「民族財と世界財」では民族的な美の在り方について記述しており、民族的な美は、その独自性に甘んじて評価する人物が限定されるようではならないと主張している。美は世界単位で認められなければ意味のないものであり、日本特有の視野の狭さを短所として指摘している。このような日本の特性から、新興の美術が受容されにくいと考えたのではないだろうか。

また、一九三七(昭和十二年)に、雑誌『みづゑ』にて修造が初めてスペインの画家であるミロを日本に紹介した。「超現実主義の動向 現実を直視・批判せよ」にて指摘しているように国際的交流の一環として修造が活動を行っていることがわかる。ミロとは詩画集の共作も行い、一章で触れたように交流は他の作家と比較しても特に長くに渡る。超現実主義における国際的な活動を修造自身が活発に行っていたこともあり、修造は世界と日本における超現実主義の比較を盛んに行っていた印象を受ける。

一九三八(昭和十三年)

「前衛美術の諸問題(超現実主義に対する私見)」：「超現実主義も、なるほど一種の既成のエコールとして、わが国に移入されたものであるが、われわれが、ここ十年以上、曲がりなりにこの運動に関心を持ちつづけてきたのは、単に好奇心や便宜的な精神からであろうか。またわが国の画壇では、とくに超現実主義的な動向は、かなり複雑なコンプレックスとして作用しているという事実を看過してはならない」「われわれは美意識の方向の欠如した、グロテスクな超現実絵画をはき違えたか、表現が未熟なためかであろう。超現実主義の絵画が、表現主義時代の絵画のヒステリックな歪形や、遊離的な色彩から脱却しつつあることは注目すべきである」

「超現実主義の詩的概観」：「シュルレアリスムは、このやうに他のあらゆる政治的枢軸とは異つた世界的な運動に展開してゐるが、それが単に従来の一画派の絵画様式の伝播とか追従としか解しないならば、この思想の現代的意義の大半が見失はれるのではなからうか。私は超現実性といふものを、創造的表現が枯渇しつゝある現代にあつては、思想上、芸術上の必至なモティーフの一つとして、一層普遍的に解釈しその適用性は各国の個性的な伝統の上に立つて、充分に生かさるべき自由を持つてよいと考へてゐる」

「自由美術協会第二回展」においては、パラマウント・ニュースでアナウンサーが最近の抽象派の絵画を三科等と混同していたことについて、修造は「つまり彼らにとつては、どんな現象が起らうと、起つてゐやうと何の関するところもないといふ点で、新しい芸術運

動などはすべて同一なのである」と述べている。シュルレアリスムは一画派の絵画様式の一つとして単純に理解されるべきではなく、「各国の個性的な伝統の上に立つて、充分に生さるべき自由を持つてよいと考へてゐる」ということから、修造の考えるシュルレアリスム絵画は各国の美術における伝統がまず存在する前提で、かつ伝統の美術を否定しているわけでないことがわかる。むしろ各々に確固とした美術の伝統が存在し、その伝統が新たなシュルレアリスムの思想に触れることによつて、より一層絵画の可能性を多様にすると思へられるのではないだろうか。

日本におけるシュルレアリスムへの認識が浅いことに対する批判は、日本の美術の将来性を案じてのことだろう。修造の考へによると、日本の美術の可能性を広げるためにはシュルレアリスム美術が不可欠だ。絵画の動向以外について、この年にシュルレアリスム画家のサルヴァドール・ダリに関する評論を二作発表している。ダリに関して修造は、「シュルレアリスムを最終段階に持ち込んだのはダリである」と述べており、シュルレアリスム美術を現代の形まで進化させたのがダリであると考え、同時期のシュルレアリスム画家の中でも特に高く評価していることがわかる。日本でも知名度のまだそれほど高くなかったダリを積極的に紹介し始めたのもこの年からである。しかし、同時期に「ドル亡者」として批判されていたダリと、秋にはエリュアール、マン・レイ、エルンストらも運動から離脱したことで、シュルレアリスム運動自体も重要な局面に立たされていた。

一九三九(昭和十四年)

「新しい時代について(美術前衛の意義)」では、ドイツのナチス

における前衛美術の弾圧に不安を感じており、「吾々は吾々の新しい芸術の精神と表現と技術とに明るい信頼をもつて発展せしめるべきである」と述べているように、戦争がもたらす新興美術に対する無理解な弾圧は、美術の可能性を狭めると危惧している。戦争絵画についての評価は次の章で触れたいが、「美術に於ける時間と永遠」で「戦争は文化の創造者だといふことは逆説的に真理である」としても、戦火のために滅びた文化の例は決して少くないのである」と述べており、戦争の歴史を振り返り、その影響が美術にも起り得ると考え、この時点ではあまり戦争に対し肯定的ではない。日本国内でも戦争に対する意識が高まっていたデリケートな時期であったため、言い方も直接的ではなく若干オブラートに包んだ物言いである。当時の彼の戦争に対する認識は「戦争による弾圧は新たな文化を滅ぼす恐れがある」というもので、戦争賛成派に対して意義を唱える意図を含んでいたと考えられる。

一九四〇(昭和十五年)

「夏の日」：「主として私のまぶしい詩行動との間のギャップのためもあるし、詩では「技術」とか「機能」とかの面を抽出してみることが、造形芸術よりもはるかに困難になつてゐる実状も手伝ふのである」「実際の詩作に於て超現実主義の定理が私の念頭を離れ初めてから、かなりの時が経つてゐる。そしてそれに並行するやうに、いよいよ詩作が困難になつて来た。」

修造が詩作による超現実主義運動に限界を感じ、美術評論に関するシュルレアリスムを中心に活動の方向転換を図つた理由について

述べている。

詩作による活動を発端として、一九二七年(大正十六年)から本格的にシュルレアリスム運動を始めてから、詩作に限界を感じ、美術での活動を行うまでの心境の変化について記されている。

修造は、油絵などの安易な「日本化」を嫌い、日本の美術に対し危機感を抱くといった発言を繰り返しているというくらいは見られない。根拠として、「幻想と芸術」において、利休の大成した茶器を取り上げ、「これらの名器は、前期の形式に対比して明らかに超造形の性格を持つ。私はまた最近、初めて龍安寺の石庭を見て、それまで多くの讚美や研究に接していたにもかかわらず、やはり新鮮な感動を抑えることができなかった。そこにやはり、シュルレアリスムとは非常に懸隔がありながら、その中の超造形の精神と相通するものを感じたのであった」と、日本の芸術に対して「さび」を例にあげてその独自性を尊重しつつ、修造の推し進めるシュルレアリスムとの関係性を見出そうとしている。修造が指摘するにはこの「さび」は、民族固有のものとして先在するものではなく、「支那渡来の形式的に完美なものから始まったものであり、日本において茶器をもとに「生活と幻想との新しい機能的結合」した結果生まれたものである。修造は日本の美術の価値を正しく評価しており、なおどういった性格を持つのかを把握していたと考えられる。ちなみに「わび」「さび」については修造が戦後に発表した論文にも取り上げられており、彼なりに強く意識していると考えられる。

戦前の総括としては、主に海外と比べた日本のシュルレアリスム

美術への認識の欠如、若手作家が運動の中心になるべきであるという主張、シュルレアリスムの詩的表現と絵画表現との融合を目指すことの三本柱が、修造のシュルレアリスムにおける基盤としてあるように考えられる。戦争が文化を滅ぼしてきた歴史について触れ、美術の可能性を狭める危険性について警戒していた修造であったが、その警鐘もむなしく世間は戦争色が濃厚になっていく。思想に関する規制も始まり、特高により自宅搜索を受けた修造は、三百点以上のシュルレアリスム美術に関する資料が特高により押収された。押収された資料の中からブルトンとの書簡が発見されたために、ますます厳しい取り調べを受けたとある。ブルトンは過去に共産党に所属していたことはあるが、所属する前から共産党について肯定的ではなく、まだ新興勢力のシュルレアリスムが急速に力をつけ運動範囲を拡大させるためには、当時フランスで最も大きな権威を誇っていた共産党の助力を得るしかなかった。そのため、ブルトンが所属した後も折り合いが悪く、彼は所属して間もなく脱退し、その後共産党から支援を受けていた他の美術組織から嫌がらせを受けるなど犬猿の仲であったが、その経緯は正しく理解されることはなかったのだろう。共産党の活動に修造自身が関与していたか否かを明確にする記述は今のところ見られないが、一九六〇年(昭和三十四年)に美術ジャーナル上で発表した「超現実絵画の展開」展のあとで「において、私が検挙されたのももちろんシュルレアリスムの紹介宣伝とそれによる当時の前衛芸術運動の理論的責任者としてであった。しかし事件としては、このシュルレアリスム芸術が社会不安を起すことよって共産主義革命に寄与するものでなければならず」事件は当時の情勢が仕組んだカラクリにすぎない」と述べている。した

がって、彼自身に共産党の活動家としての面は見られないと判断して良いだろう。

当時の政府による規制の異常性、過度なまでに緊張感が高まっている様子がよくわかる事件である。「特高月報」一九四一年(昭和十六年)によると、修造が検挙された時の出来事について特高側の残した資料では、次のように記録されている。

警視庁に於てはシュール画家福沢一郎、シュール詩人瀧口修造等を四月五日検挙したるが、右一派は絵画の創作方法としてシュール・レアリズムを採る所謂前衛画家にして、シュール・レアリズムは反ファツシヨ的傾向を濃厚に持ち且共産主義理論の革命性と相通ずるものあるを以て、彼等は所謂シュール派画家の中心人物として左翼的画家を糾合し前衛絵画グループを結成し居りたるものなり。而して福沢一郎は、昭和十三年以来検挙したる美術学校学生グループの指導者たりし役割を果しつゝありたるものなり。

この資料からは、修造と、同じくシュルレアリストの福沢が検挙された際の出来事についての記録が詳細に残されている。このような報告の仕方から、世間一般における認識ではシュルレアリスム美術を説き、若者をいたずらに煽動する者として悪意を以て記録されている。戦前の修造は政府から睨まれていたため、戦争へ突入していくにつれますます行動が制限されて行く。しかし、こういった第三勢力による弾圧によつてシュルレアリスム美術に対する情熱は冷めなかった。ここから彼の長い充電期間が始まるのである。

三 滝口修造と戦中 戦争と思想統制

修造は一九四二(昭和十七)年、特高による拘留から解放された。しかし、解放された後も、月一回の保護観察司の下での執筆活動を命じられる。この時期(一九四二—一九四五年)については極端に修造の評論作品が少なく、思うように執筆活動が進められなかったこともあるだろうが、最も大きな要因としては諸雑誌からの依頼も途絶えたことが挙げられる。修造は一九四一(昭和十六)年、自身の自筆年譜にて次のように述べている。

釈放後、月一回保護観察司が訪れ、執筆活動を続けるように指示される。これ以降、雑誌からの執筆依頼が絶える。デュテユイの『近代芸術と支那神秘思想』を全訳、ブルトンの『超現実主義と絵画』の後日改版のために朱筆を入れる。同じく保釈中の戸坂潤に近代芸術の分野での協力を依頼される。

修造の記述から、厳しい監視下での執筆が余儀なくされ、仕事の依頼が来なくなっても、規制された作家同志での交流は継続していたことがわかる。戦中の修造の活動の特徴として、美術に関する評論が極端に少ないことがあげられる。その上、これまであまり肯定的ではなかった戦争絵画を称賛する評論を発表したり、これまでの修造の方針に背くような行動が目立つ。土淵信彦氏は、「約八カ月の拘禁を解かれた後も保護観察下に置かれ、自由な発言を封じられたばかりか、「太平洋戦争と美術」(四十二年二月)など、不本意な執筆を強要されたようである」と修造の文章における異変について指摘

している。最も特徴的なことは、この時期に発表された文章は美術に関する評論であるにも関わらず、シュルレアリスム美術に関する記述が一切なされていないことである。当時の修造の心情については、戦後に修造が発表した批評や評論において記述されている。結果的に、戦争は日本における美術発展の大きな遅れをもたらしたのである。戦時中に政府により海外からの情報を遮断されていたことから、日本国民の新しい思想に対する渴望は最高潮に達していた。この渴望こそが結果的に戦後の美術発展に勢いをつける要素となった。修造のシュルレアリスム新興活動が軌道に乗り始めたのもこの時期のことである。次の章では修造のシュルレアリスム新興活動の再開を戦後の美術発展の様子と共に考えて行きたい。

三 美術復興と次世代への課題

一 戦後の修造の動向

一九二九(大正十八)年から一九四〇(昭和十五年)年に至るまでの十年間は、修造自身が『シュルレアリスムのために』を執筆した時代のことについて聞かれた際に、「当時のぼくの十年は非常に激動しているんです。だから、書かれた文章の調子も、時と場合によってたいへん違ってきます。」と述べているように、彼にとつて激動の時代となる。それに従って特高と情報局による検閲も厳しさを増していき、画家たちに深刻な重圧がかかりはじめ。修造自身も自らの展開するシュルレアリスムの現状について思い悩み、体調を崩してしまふ。思い通りの活動ができないままであった。戦後、戦中には

どういったことを考えていたのかについて美術評論を通じて述べている。

一九四五(昭和二十年)、八月十五日の終戦を境に、これまで厳しく規制を受けてきた美術家たちの活動が俄かに活発になり始める。まず同年十月には東郷青児、高岡徳太郎らが戦中に政府提出の要綱により解散させられた二科会を復興する。また、旧二科会のメンバーが新しい組織を新興したり、日本書道美術院を結成したりと美術組織も数多く組織された。この動きは画壇にも伝播し、修造も年譜で自身も参加した「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」と「前衛美術会」の結成について紹介した上で、「画壇の動きが漸く活発になる」と当時の美術界の盛況ぶりについて報告している。戦時中、長らく執筆依頼が途絶えていた修造であったが、一九五〇(昭和二十年)読売新聞から要請されジャーナリズム的な美術評論を書くようになる。これを皮切りに読売新聞とはこの後十数年以上にわたる長い付き合いとなる。一九五一(昭和二十六年)には読売主催の「アンデパンダン展」にマグリット、マッタ、ラムなどのシュルレアリスト系の作品が、さらにポロック、デュビュッフェらの戦後の新しい画家の作品が賛助出典されたため、当時の修造はカタログ「海外の作品」の解説を徹夜で仕上げたと述べている。一九四九昭和二十四年に開催された第一回展については「アンデパンダンの精神からはほど遠いものであった」と失望を明らかにしていただけに、第二回展の出品作は彼にとつて「アンデパンダン」の名に恥じない出来だったのだらう。戦後に入ってから、美術に対する周囲の意識が、戦中に比べて修造にとつて良いように動き始めたようにも見える。政府によって抑圧されていた新たな美術への需要が一気に溢れ出し

たという表現がびったりかもしれない。

一九五四(昭和二十八年)、

「現実と超現実」において、「シュルレアリスムの歴史的な発展、殊に戦後における動きに関連して、すこしくわしく書くようにというのが本誌の注文」と、執筆依頼を受けた経緯とその内容についてふれている。美術関連雑誌の要望から、当時の大衆のシュルレアリスムに対する需要が高まっていることがわかる。修造の理想が世間に受け入れられ始めた証であろう。しかし、かねてからの悲願であったであろう「世間にシュルレアリスムが受け入れられている」ことを喜ぶという趣旨のことは書かず、「頼まれた仕事はこうだった」と端的に事実を説明しているのみにすぎない。こうした一時的な評価に対して甘んじようとしめない姿勢が、これまで貫き通してきた批評家としての意地のようにも思われる。これまで冷遇されてきたシュルレアリスムであるからこそ、日本で求められることに対し甘んじてはならないという修造なりのけん制かもしれない。

一九六〇(昭和三十四年)

「超現実絵画の展開―展のあとで」では、戦争中の超現実主義に対する考え方がうかがえる。戦争によって命を落としたシュルレアリスム画家は多くいるが、肉体の死を以て彼等の超現実性が死んだわけではない、と述べている。修造自身も戦中は超現実性から遠ざかっていたが、その間もシュルレアリスムの魂が途絶えることはなかったと主張している。自身のみならず、志半ばに逝去した同志に伴ったその超現実性の死についても意義を唱えている。

二 戦後のシュルレアリスム美術の需要

日本は終戦を迎え、これまで政府から強いられていた様々な規制が解禁され、展覧会や組織の結成が活発になる。それに伴い、戦中は仕事が激減し、諸雑誌からの執筆依頼も一切絶えていた修造であったが、戦後に入り、美術評論の執筆を再開するようになる。戦後に出版した『十六の横顔・ボナールからアルプへ』のあとがきにおいて、次のように述べている。「この本は、第二大戦が終って間もなく、ながいあいだ眼と耳を奪われていた私たちがふたたび世界の美術の動きにいきいきとした関心をもちはじめた頃から、諸雑誌にもとめられて書いた作家の素顔を十六人だけあつめてみたのである。だから「生きているピカソ」のように、戦争中のブランクになっていた芸術家の影響を呼びもとそうとした、筆者にとつては感慨深いものである」

この記述から、修造が戦争中に、活動を抑圧されていたブランクを埋めようと、急いで西洋画家の紹介を紹介するべく、『十六の横顔』を執筆したことがわかる。『十六の横顔』は、西洋画家を紹介する役割を担うだけでなく、修造にとつて重要な意味をもった著書である。『十六の横顔』の出版は、修造が書きたいように書くことができる時代が到来したことを意味しているのである。

おわりに

国内外を問わない幅広い交流関係は、修造に様々なシュルレアリスム観を与えた。元々は詩作からシュルレアリスムへ足を踏み入れ

た修造であったが、思想の違いから同人仲間との離別を経験した。

順三郎との出会いや様々な衝突、苦悩を経て手段やアプローチ方法は変化しても、彼は自身の思うシュルレアリスムの形に対する主張を周囲の影響により曲げることはなかった。自分の理想とする形でシュルレアリスムを広めるためには、詩作よりも美術で視覚的に訴える方が有効であると考え、美術評論を中心に方針転換を図った。戦時中の思想に対する政府による抑圧は、主に美術関連雑誌の読者を中心とした人々の反発心を煽り、戦後の修造のシュルレアリスム運動への弾みをつけることにつながった。彼がわざわざ海外からシュルレアリスム美術を日本に持ち込もうと挑み続けた理由は、日本の美術を拒んだからではなかった。修造は日本の美術を客観的にとらえ理解し、その美術性を高く評価していた。それゆえに、海外の新興芸術を受容しながらない日本の美術の閉鎖的な特徴を知り、その特徴が日本の美術の可能性を狭める危機だと考えた。自発的に海外の美術を取り込もうとしない性格の日本だからこそ、修造が外部から新興美術を持ちこまねばならないという使命感に駆られたのだろう。シュルレアリスム美術はこれまでの伝統性に縛られないという特性を具えていたため、修造の主張の意図をよく反映し、日本に持ち込むべき美術思想として選ばれたのではないだろうか。修造が自身の生涯をかけてシュルレアリスム美術を広めたのは、その思想が持つ可能性が日本の美術の進化と発展に大きく貢献すると期待したからであった。

修造は戦後に、公務のためヨーロッパの旅に出る。公務を終えた後、これまで書簡や文書による交流のあつたシュルレアリスム作家に会いに行く。そのヨーロッパの旅での出会いにより、修造の文筆

活動に変化が現れたとされている。この変化は、一通り「日本でシュルレアリスムを広める」という役割を果たし終えたことに對する修造なりの区切りを示していたのではないだろうか。つまり、いわゆる「ジャーナリストイックな評論」は、シュルレアリスム美術を日本で広めるといふ彼の役割を果たすべく使命感を以て書かれたものであり、交流のあつたシュルレアリスム作家など個人の断章やカタログの序文など「プライベートなもの」は文字通りシュルレアリスム美術を愛する自分自身の意志を以て書かれたものとしての區別が見受けられる。「プライベートなもの」を中心に書くようになって初めて、修造の「役割」から解放されたのではないだろうか。つまり、日本に修造の理想とする形でのシュルレアリスムが浸透し始めたのである。

もし修造のシュルレアリスム作家の宣伝活動がなかったら、日本に住む私がベルギーの画家マグリットの絵画に感動するという構図は成立しなかつたかもしれない。修造の意志を継ぐ若手作家の芽は日の目を見ることなく潰えていたかもしれない。その若手作家の中には後の高名な画家ジョアン・ミロやクレーも含まれているかと思うと恐ろしい。修造の生涯をかけて行われたシュルレアリスム美術新興活動が日本にもたらしたものは大きい。私と同様に、シュルレアリスム絵画に魅せられた人々には、ぜひ修造の功績について幅広く知ってもらいたい。どのような経緯を経てその絵画が日本に持ち込まれたかの背景を知れば、シュルレアリスム絵画はまた違う味わいを見せてくれることだろう。修造の活動を知ることによって、私にはシュルレアリスム美術の持つ特有のグロテスクさ、人の趣向を激しくわかるような作風を通して、古い慣習から抜け出し新しい美

術への方向性を模索しながら迷う芸術家たちの叫びのようなものを感じ取るようになった。これまでの修造の生涯を振り返ると、閉鎖的な日本美術の世界に新たな美術思想を持ち込み、定着させるまでは決して平坦な道ではなかった。美術作家が思想統制と闘う陰で、その美術作家の意義を高めるために闘った人物が存在したこと忘れてはならないのだ。

参考文献・資料一覧

述べられている。

一次資料

『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』(瀧口修造展実行委員会, 二〇一三年五月)

『瀧口修造全集』(みすず書房, 一九九一年七月〜一九九八年七月)

その他

『日本大百科全書』(相賀徹夫編, 小学館, 一九八五年四月)

『現代美術用語辞典 1.0 実験工房』

(URL: <http://artscape.jp/dictionary/modern/11986021637.html>)

塚原史『シュルレアリスムを読む』(白水社, 一九九八年五月)

『岩波 世界の美術 ダダとシュルレアリスム』(マシュー・ゲール著, 巖谷國士・塚原史訳, 岩波書店, 二〇〇〇年九月)

『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』(濱田明・田淵晋也・川上勉, 世界思想社, 一九九八年六月)

『二〇世紀年表』(毎日新聞社, 一九九七年七月)

『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』の「作家紹介、アン・ドレ・ブルトン」の項を参照。

『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』第四章参照。

『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』第一章序文では、「それまでのジャーナリストや批評家な評論を避け、個人に贈る断章やカタログ序文など、プライベートなものを中心とさせていただきます」と

尾崎翠研究

—— 女主人公の影と彷徨 ——

青 井 詩 織

序章

尾崎翠作品には「片恋・失恋」のモチーフが頻出し、登場人物はしばしば「三人のうち、どの二人も組になつてゐないトライアングル」を形成する。登場人物たちのほとんどは「儂いヴガボンド」であり、影と共に歩き、影との対話を試み、そして、『地下室アントンの一夜』で彼ら自身が地下の住人となつてしまふ。分身文化の一つである映画に心奪われた翠は、モンタージュといった映画の技法を作品に取り入れたが、「分身」もまた視覚技法と共に持ち込まれた重要なモチーフであるといえないだろうか。

本研究ではテキストに即しながら、尾崎翠作品で扱われている「分身」のテーマについて読み解き、翠にとつて「分身」への恋をテーマとして扱うことほどのような意味を持ったのか、「分身」のモチーフに翠のどのような恋愛観・ジェンダー観が込められているか、考察する手がかりとしたい。

一 尾崎翠と分身小説

一 分身作品の隆盛

翠が作家として活躍した一九二〇年～一九三〇年代は新感覚派、新興芸術派の運動時期と重なる。また、分身小説が隆盛した時期でもあった。

鈴木貞美「都市大衆社会と「私」——「分身」と「自己像幻視」の位相」によれば、一九二〇～三〇年代の日本文芸にみられる「分身」の特徴として、以下の三つの型が挙げられるという。

- ① ロマンチックな傾向を残すもの：芥川龍之介『二つの手紙』（一九一七年）、野溝七生子『往来』（一九二七年）、堀辰雄『恢復期』（一九三二年）、坂口安吾『群衆の人』（一九三二年）、内田百閒『七体百鬼園』（一九三九年）

- ② 「分身」による浄化・解放をテーマにしたもの：梶井基次郎『Kの昇天』（一九二六年）

- ③ 「分身」を創作方法の手段として用いるもの：牧野信一『鏡地獄』（一九二五年）

日本の文芸において分身作品はロマン主義の影響を受けつつも次第にその傾向から逸脱していく。どうして「分身」のテーマが流行したのか。鈴木貞美氏によれば、急速な都市への人口集中と「情報革命」の中、機械文明の発展と交通通信のスピードアップなど今まで経験したことのない感覚を味わい、大正期の人々は神経衰弱とヒステリーに陥る。学生として上京した人びとが共同体から解放されると同時に見知らぬ他者の中へ放り込まれたことを認識し、世界の中の自己というアイデンティティの不確定さにたえず苛まれ、ノイローゼになって帰郷することもしばしばだったという。

また、同氏によれば、そのような近代的自我意識の崩壊危機を回避するため、現実的もしくは精神的に異郷へ旅立つ手段がとられた。その具体的な方法の一つとして「分身」の表現が文芸に表出する。すなわち、作家たちは「分身」「自己像幻視」のテーマを扱うことで自己の分裂（アイデンティティの危機）に耐え、「見られる自己」と「見る自己」という多面的な自我を獲得し生き延びようとした。

二 尾崎翠作品に見られる「分身」

尾崎翠作品は分身作品の隆盛とどのような関係を持つのだろうか。翠は頭痛薬を常用し幻覚症状に悩まされながら、上京と帰郷を繰り返す生活をしてきた。分身を文芸に取り入れた同時代の作家たち同様、翠もまた近代的アイデンティティの危機に瀕していた一人といえよう。また、翠は映画への関心が高かった。

(i) 発表時期

前述の通り、翠が作家として活躍した時代は分身作品の隆盛と重なる。とりわけ注目を浴びた作品『第七官界彷徨』（一九三二）、『こほろぎ嬢』（一九三三）などは日本文芸に見られる分身作品において多大な影響を及ぼしたのでないかと考えられる。しかも、翠の作品は後年になって再評価される。一九三〇年以後も文学の流れの中に生き続け、一九五〇年頃文学の中心に据え直される「分身」という主題に、「再発見」された翠の作品が再び脚光をあびるという構図をここに見ることが出来る。

(ii) 作品内容

尾崎翠作品には自分の分身に恋する詩人が登場させた『こほろぎ嬢』、『ナンセンス心理学』としてドッペルゲンガーに触れた『第七官界彷徨』などから翠の「分身」への関心が見られ、翠もまた「分身」をテーマに扱った作家と言える。

たとえば、語り手が「わたしたち」と名乗ったり『こほろぎ嬢』、翠の作品には単一ではない多面的な自己という特徴的な（私）の像が表れている。

しかも、翠の作品にはしばしば片思いや失恋状態にある登場人物たちがでてくる。たとえば『歩行』では恋の戯曲を男女が対話しながら朗読するうちに町子（女）が恋に落ちる（片思い）など、代理者同士の恋愛で「取り違え」が起きている。

分身小説ではよく「取り違え」が起きる。たとえば、もう一人の自分と自分自身が対決し、もう一人の自分にとどめを刺した筈だっ

たが、そこに相手の影はなく実は自分自身を傷つけていたという展開はもはや分身小説の「様式」となっている。このことは鏡像と影像が等価であることを示している。ただ翠の作品にみられる分身は単なる私ともうひとりの私という相関関係にのみ置かれているわけではない。

そこで、翠の作品にみられる「分身」表現を詳しく見て行くことにする。特に一九三二～一九三三年の『第七官界彷徨』『歩行』『こほろぎ嬢』を中心に取り上げることとする。

一 翠作品の「分身」の性格

一 『第七官界彷徨』(一九三二)

『第七官界彷徨』にみられる〈影〉については、石月麻由子「〈影〉への志向——尾崎翠『第七官界彷徨』試論——」^四が詳しい。石月麻由子氏によれば、「小野町子」と「隣家の少女」(名無し)、そして「女詩人」は影同士であるという。分身作品では鏡によつて、主体が「見られる自己」と「見る自己」に分断されるが、石月麻由子氏によれば、『第七官界彷徨』も例外ではなく、「鏡を見ない町子」と「鏡に映る町子」の一瞬の分断が、分身である「隣人の少女」を生んだという。また、『第七官界彷徨』では一助、二助、三五郎、柳浩六という数字を名に持つ男性たちが登場するが、川崎賢子「少女の世界のなりたち——尾崎翠の彷徨」^六で次のような指摘がある。

記号化され代数化された男たち、とはモダンイズム文学にたいす

る通念によりそう、おあつらえむきの設定のようだが、数字がしめすことがらはいつでも自己同一的な安定をうばわれている。そして、翠作品の男性たちは己の存在の不安定さゆえか、分身に恋をし、影を希求する。

翠の作品において、女主人公と影はどのような関係にあり、二者の関係はどのように変化していくか。また、翠の作品ではしばしば登場人物が彷徨するが、彼らはどのように歩行し、どこを目指すのか。女主人公らの行く先を追って行きたい。

二 『歩行』(一九三二)

『歩行』は冒頭と末尾をこの同じ詩を挿入することで物語が展開している。近藤裕子「尾崎翠『歩行』の身体性——風とお萩とおたまじやくし」^七で次のように指摘されている。

首尾に同じ歌を据える構造は、枠で挟んで物語の時間をその間に封じ込めるというより、語り／読む時間を回転させることで、物語の時間を永遠に循環させる働きをもっていると言ったほうが正しい。

『歩行』において主人公である「私」は自宅から松木家、松木家から久作の住居へ、そして久作宅と薬局の間を二往復し、また自宅へ戻ってくるが、近藤裕子氏によれば主人公の行うこの円形の「歩行」(言うなればプロットに見られる円)、そして物語の起点と終点を同

じ詩で繋ぐというストーリー自体に表れる循環構造には、『第七官界彷徨』で翠が成しえなかった「円環構造」に対する翠自身の未練が由来しているのだという。そして、同氏の指摘によれば、主人公は絶えず歩行の目的を外から与えられるものの、目的を達成できないまま、また異なる任務を果たすよう目的をすり替えられ、しかし結局すべての指令が叶わないうちに帰宅しており、このような「私」の様は近代的な「目的、主体、成長」と無縁であり、そのため「私」は「歩行」のストーリー及びプロットの円環構造から脱出することができない。

『歩行』では、役の上での恋が登場人物の心に作用する。

私がマルガレエテになると幸田氏は柿をたべてゐるフアウストになり、私が街女になると幸田氏は柿を食べてゐるならずものになった。

このように『歩行』では幸田当八の研究のため「私」と彼はトランクいっぱい恋の戯曲を用いて恋人たちの台詞を互いに語りかけあう。「私」は役の上での恋情を自己の気持ちとすり替え、もしくは役たちの恋愛関係を代理したかのように、幸田当八を慕うようになる。これは分身小説でよく見られる取り違えの一種といえよう。さて、幸田が「私」の家を訪れる前に「私」と祖母が医者が必要とするモデルとは何かと語りあう場面がある。モデルとは模範や手本となるようなもの、また適切な型であり、人型ともいえるかもしれない。

人型といえ、人の似姿、影といったイメージが連想される。『歩行』では、「私」の発する言葉はこのモデルについての会話と、幸田

と交わす戯曲の台詞、また例外的なものとして土田の前で漏らすため息も挙げられるかもしれない。主人公は幸田が去ったあと、ふさがちで物語の中では幸田と交わした恋の台詞を最後のため息のみを漏らす存在となってしまう。

三 『いほろぎ嬢』（一九三二）

『いほろぎ嬢』は自らを「風」と称する語り手「私たち」によつて紡がれる女主人公「こほろぎ嬢」の恋物語である。「こほろぎ嬢」は己の住みかである二階の借り部屋を出発し図書館を目指す。「風」のたよりによれば、女主人公は余程の人間嫌いで、「名前をあかしてもあかさなくてももの生きもの」であり、「私たち」は語りの方針として「こほろぎ嬢」の影を見失わないように、静かについて行きたい旨を明かす。女主人公が図書館を目指し雨の降る原っぱを行く道すがら、「私たち」は主人公が「迂遠な恋をしていたことを打ち明け、主人公が図書館で得た異国の詩人のエピソードが挿入される。その内容とは詩人「ありあむ・しやあぶ」が女詩人「ふいおな・まくろおど」と恋仲になるが、「ふいおな」の正体は「ありあむ」の「どつべるげんげる」、

すなわち「ありあむ」が女性に扮した姿であったというものだった。この異国の詩人こそ「こほろぎ嬢」の思い人であり、己の分身を思慕する異国の詩人に恋をした彼女は、詩人の更なる消息を得るため、足繁く図書館へ通うが今日も今日とて芳しい成果を得られない。女主人公は落胆し閲覧室を出て地下の婦人食堂へ向かい、パンを食べながら「黒っぽい痩せた対手」と記される一人の先客、そし

て「ふいおな」へ向かつてパンなしに生きる方法を願うと心の中で呼びかける。

恋愛小説としての『こほろぎ嬢』の特異性に関して、小谷真理「翠幻想——尾崎翠のメタ恋愛小説——」^九で詳しく触れられている。「ありあむ」が内なる女性性に「ふいおな」と名づけたことを、「ありあむ」が抱く「ふいおな」への恋とする翠の解釈について、小谷真理氏^〇はピグマリオン・コンプレックスを例に挙げ、次のように指摘する。

完成された女性、愛すべき女性とは、むしろ男性の想像のなかにのみ存在するというような考察が導き出される。尾崎の考えるしやあぶ／まくろおど関係は、このピグマリオンの構造を反復しているのではないだろうか。ひとつの人格が互いに恋しあうこと。しやあぶにとつては、それは明らかにピグマリオンのような、つまりはガラテアに対するのと同様の「恋」である。こうして、両性具有像は不思議にも、分裂した分身同士の恋から、恋という幻想の装置それ自体をめぐる視点へと転ずる。

そして、「ありあむ」と「ふいおな」と「こほろぎ嬢」或いは両性を有した異国の詩人と「こほろぎ嬢」という、二人の人物によるトライアングルとも一対一とも言えるような関係について、小谷真理氏^二は次のように論じる。

しやあぶ／まくろおど関係を「恋」と捉えるこほろぎ嬢は、したがってあらかじめ、ピグマリオンの構造を見抜いている。「恋

愛小説」のシステムそのものをクールに分析して眺めている。ほどなくこほろぎ嬢の恋は、「恋愛小説」のシステムを喝破したあと、女性詩人まくろおどへの興味に変わる。こほろぎ嬢は、まくろおど嬢に自分の境遇を重ねあわせる。女性詩人として、こほろぎ嬢とまくろおどは限りなく接近する。

『こほろぎ嬢』では語り手の姿は、「風」という目に見えぬもの、声なきものへと変じている。すなわち、語り手はより透明で自他の境界が曖昧な身体、自由自在に移動できる自己を獲得している。そこで、語り手の特徴について見ていきたい。

「私たち」と「こほろぎ嬢」の関係において、おそらく「こほろぎ嬢」は「私たち」を認識すらできず、また文中で「私たち」が「こほろぎ嬢」の影を見失わないように、静かについて行きたいと述べるといふ両者の関係に、対等というよりは主—従の結びつきを見出せるかもしれない。『こほろぎ嬢』の語り手はしばしば「こほろぎ嬢」の姿を見失う。たとえば、次の文では「私たち」が目を離れた際に、異国の詩人に対する「こほろぎ嬢」の恋が開始したことが書かれている。

けれどそのやうな願ひにも拘らず、私たちはその後彼女に逢ふこともなくて過ぎた。すると彼女は、このごろ、よほど大きい目的でもある様子で、せつせと図書館通ひを始めてしまったのである。

このように「私」にずっと付き添うのではなく、「こほろぎ嬢」の周囲を巡り、時には見失うという「私たち」のつかみどころのない視線は、散歩者の行く道を吹き渡る「風」を連想させるかもしれない。外套に包まれボディラインが曖昧な出で立ちでも、強風に煽られて

くつきりと自分の身体の在り様を自覚するように、「私たち」の語りは「こほろぎ嬢」の誕生から遡り、「こほろぎ嬢」は常用する葉や内なる恋という秘密、またその時々々の心理など正体を吹き晒されていく。

野を行く「こほろぎ嬢」に萎びた桐の花の匂いを届けたように、「私たち」は「人々」そして読者に「こほろぎ嬢」の消息をもたらす。ただ、「私たち」は数々の「風のたより」を耳にし物知りではあるけれども、彼らの視線は全知全能の神の視点に置かれず、「私たち」自身が「地上の人の子」であることを自覚しており、「こほろぎ嬢」が「名前をあかしてもあかさなくてもの生きもの」である原因や彼女が常用する葉の副作用といった「こほろぎ嬢」の情報に関して、推量や伝聞の域を出ないものもある。「私たち」自身も、たとえば「こほろぎ嬢」が「儂い生きもの」である原因について半分でも理解できれば十分で、それ以上事実を追及しないといった態度を見せている。

一方で、「私たち」は「こほろぎ嬢」のもとへたびたび帰還し、女主人公を吹く風であり続ける。「こほろぎ嬢」を吹く風といえは、「私たち」の目が離れているうちに「こほろぎ嬢」は異国の詩人から彼女の身体の中へと秋風が吹き送られ、恋に落ちる。「私たち」は女主人公の周囲を巡る「風」であるが、「こほろぎ嬢」の内側を通り

抜けることはできず、「こほろぎ」嬢に干渉できない。そして、おそらく「こほろぎ嬢」も「私たち」を知覚することができない。ちなみに、『歩行』でも「私」の心に幸田の面影を風が吹き送るという描写がある。

また、「私たち」は「く小さい声」で「こほろぎ嬢」の恋を打ち明けるなど噂話を絶やさないのに対し、「こほろぎ嬢」は会話が不得手な人物である。「パン屋の店の女の子」に呆れられた「こほろぎ嬢」自身も己の無愛想な声音を自覚しているのか、食堂で勉強に勤しむ一人の先客を咽喉を用いた会話の練習相手とすることなく、黒つばい瘦せた相手」と表現される先客を「未亡人」と名付け、彼女に対し心の中で呼びかけるという「声を使はない会話」をする。

「黒つばい瘦せた相手」というイメージは影、分身を連想させる。「こほろぎ嬢」から「黒つばい瘦せた相手」という影を連想させる人物との対話、すなわち女主人公から分身へと声の伴わない一方的な呼びかけが試みられている。『こほろぎ嬢』に見られる影、「未亡人」とはどのような人物か。「こほろぎ嬢」が図書館の地下室へ降り婦人食堂へ入ってパンを食べようと思いついたとき、彼女は「未亡人」を発見する。

そして、「こほろぎ嬢」は先客を「産婆学の暗記者」と信じ込む。彼女は嬢の話相手として丁度よかったが、一心に勉強に打ち込む余り、「こほろぎ嬢」に気づかない有様で、「こほろぎ嬢」は挨拶もできぬまま仕方なく一度食堂を出る。再び戻ってきてパンを食べ終え、産婆学について心の内で話しかけるも、勿論反応は得られず、相手はずっと俯いたまま「同じボオズ」をとっていた。「こほろぎ嬢」は「相手の薄暗い顔」に向かってもう一度心中で話かけ、相手を「未

亡人」と呼び、また彼女を通して「ありあむ」の分身である「ふいおな」へも語りかける。地下室は既に夕方を迎えており、夜を前にして影たちが伸びる中、「私たち」は「こほろぎ嬢」の物語を語り終える。

「こほろぎ嬢」は、「私たち」から「この女主人は、あれこれの原因から、名前をあかしてもあかさなくても生きものであつた」と断じられたように、「こほろぎ嬢」とは「私たち」から与えられた愛称もしくは便宜的な呼び方であり、物語のなかで名無しの存在である。名もない影といえるかもしれない。

女主人公は自らが「私たち」から「こほろぎ嬢」と呼ばれていることももしかすると「私たち」の存在すらも認知していないのであるが、このような名付け／名づけられる関係、一方のみが他方を認知する関係は図書館の地下室において再び繰り返される。「こほろぎ嬢」が地下室へ下ると更なる暗がりに潜む「黒つばい瘦せた対手」を発見するが、相手は女主人公にいつまでも気づかない。

「こほろぎ嬢」は「産婆学の暗記者」など相手の正体を推量してみるが、この人物に対し一つの「風のたより」も持たない彼女は便宜的に「未亡人」と呼びかけ、そして彼女の影のようなイメージに「ふいおな」の姿を口寄せる。「こほろぎ嬢」が二階の借り部屋に住む言わば「屋根裏」詩人とすれば、黒いイメージの先客は地下の住人と言えるかもしれない。「こほろぎ嬢」はこほろぎを思い、片や「未亡人」は実用的な産婆学を学び、二人は実に対照的である。

以上のように、『歩行』には歩行それ自体に特徴が見られたが、『こほろぎ嬢』はどうだろうか。『こほろぎ嬢』では部屋から図書館へと

いう往路が描かれている。円環する『歩行』の歩行とはちがひ、『歩行』はどちらも半分の環となっている。丁度互いが補いあえる関係にある。『歩行』では「私」が風に吹かれて幸田の面影と共に野を歩き、ぐるりと回って家へ帰る。

『こほろぎ嬢』で女主人公は部屋を出て糠雨に降られ、「風」に囁かれながら野を行き、山頂の図書館に至って、最終的にパンを求めて地下室へ降り、そこで影のような人物を見つける。

『こほろぎ嬢』では女主人公自らが「こほろぎ」の名を冠して歩行する。そして、「こほろぎ嬢」は物語の最後に図書館の地下室へ足を向ける。

四 『地下室アントンの一夜』(一九三二)

前節、『こほろぎ嬢』で女主人公が迎り着いた先は図書館の地下室であった。夜が迫る中、そこで彼女は影と出会い、『地下室アントンの一夜』で忽然と姿を消す。

河合隼雄『影の現象学』^三で、河合隼雄氏は地獄の世界を例に挙げ、地上の世界に比して地下の世界は影に満ちた、いわば影の世界とし、また、自我をより確実にするため心中の地下世界、すなわち無意識へと至る道である夢の中に、しばしば地下世界のイメージが表出するのは当然であるとも述べている。

『地下室アントンの一夜』では、「幸田当八各地遍歴のノオト」・土田九作詩稿「天井、地上、地下について」・「動物学者松木氏用、当日日記」という男性の手によって書かれた冊子が三つと、土田の心によって作り上げられた「地下室アントン」が展開している。さて、

「地下室アントン」で行われる松木・幸田・土田の会話はすなわち地下室という影の世界で行われる影達（他作品の登場人物の影或いは分身）の会話といえないだろうか。

まず、『地下室アントンの一夜』では幸田のノートが開かれ、「分裂心理」について端的な説明が寄せられる。「分裂心理」は『第七官界彷徨』でも扱われており、石月麻由子「影」への志向——「第七官界彷徨」試論——^三によれば、このような心理に意識と無意識の葛藤すなわち人間存在の二重性が現れており、「分裂心理」には影つまり「私ではないもう一人の私」（分身）への志向が見られるという。

次に幸田の「分裂心理」論を前提にして、土田の詩稿が紐解かれる。土田は風の吹く静かな空の世界（天上）、そして「いろんな物事が絶えず打つかり合」い、また自らも住む地上について語る。松木こと動物学者の世界と土田こと詩人の世界の衝突、そして『歩行』の「私」こと小野町子と出会い、彼女が失恋者であるがゆえに心惹かれたこと、姉である松木夫人との相互不理解など、人間の世界での煩雑な物事について告白した土田は先の幸田の論に加筆し、地下の世界について考察し始める。

地上での衝突を避け、地下室へ出かけ、土田は「チエホフ」の恩恵をあやかり地下室を「地下室アントン」と名付ける。さて、土田の語りにはいくつ「影」のモチーフが見られる。

失恋してゐる女の子とは、片っぱだけが残った手袋のやうなものです。身近かに、こんな様子の女の子にみられると……：し
かし、女の子の方では、彼女の側にそんな奴があるなんて考へ

ても見ないんです。

ここに失恋者は半身を失った影であるという土田の指摘をみるこ
とができる。また、『こほろぎ嬢』で挿入された影に恋する男性の構
図をここに見ることが出来る。そして、「僕はそれつきり小野町子に
逢ふこともなかつた」と土田は語り、相手の肉體より相手の面影に
執着しているような印象を受ける。『こほろぎ嬢』でしばしば女主人
公を見失う語り手を連想できるかもしれない。

次に、松木が語る影のモチーフとして、影を志向する動物たちが挙
げられる。

さて、土田の住まいの階下の部屋の立地に相似した「地下室アン
トン」で「女の子」不在の中三者は会話をを行う。幸田と松木は研究
者同士の繋がり、幸田と土田は町子を交えたトライアングルがあり、
地下室でどちらか一組が接近する時、その組にあぶれたもう一人は
おし黙る。また、土田と松木は親戚関係にあり、三者のうち、どの
ふたりも組を形成しうが、三者は三つ巴となることを避けている
ように見える。さて、幸田と土田と町子に話を戻して、幸田に「女
の子」のことを殆ど覚えていないと言う土田の言葉通り、土田の心
象風景である地下室に女の子の姿はない。土田は地下室へ至る道中、
町子の面影と共に彷徨し、風の中に彼女の影を置き去ることに成功
したのでろう。土田が散歩し風に「女の子」の姿を与えた頃、男性
の書いた三つの冊子しかなかった作品の世界に「私たち」が登場し
「地下室アントン」が姿を現す。「私たち」は『こほろぎ嬢』におい
ては「風」であった。もし、『地下室アントンの一夜』に登場する「私
たち」が『こほろぎ嬢』と出自を同じくするなら、土田が風に与え

た町子の幻影が「地下室アントン」の語り手に変じていると言えるかもしれない。

土田の詩稿において、天上・地上・地下の世界が語られ、天上へ向かう「火葬場の煙」に象徴されるように、循環するこれら三つの世界の中で男性たちは安寧を求め自らの無意識の世界を目指す。「地下室アントン」が土田の住まいの階下に似ているのも、土田の住まい（意識）と階下の真暗な部屋（無意識）という対比によって、「地下室アントン」を影のモチーフとして意味づけるためだと考えられる。

登場する男性たちが皆影を志向し彼らが「女の子」を認知し得ない地下／無意識の世界に至り、女性たちの影が男性たちの地上／意識の世界で名を持たない「風」となる。すなわち、『地下室アントンの一夜』は「地下室アントン」という土田のもう一つの住まい、無意識の世界を目指し、他の作品の登場人物である土田、幸田、松木は影の世界の住人となり、結果的に彼ら自身が分身となったといえるのではなからうか。

終章

翠にとつて「分身」への恋をテーマとして扱うことはどのような意味を持ったのだろうか。翠の作品に登場する男性は影を希求し、女主人公たちは影のようにひっそりと生きる名無し無しの儂い生き物として紹介される。女主人公たちは男性の視界の中で「あなたがた」に代表されるような男性の中にある理想の女性像に変じ、女主人公たちは影を思慕する男性たちに恋をし、失恋する。そして、『地下室

アントンの一夜』で男性たちが地下の世界へ辿り着き、自らも地下の住人になった頃にはもう「女の子」の姿はどこにもなかった。というのも、翠作品の女主人公は影と共に彷徨し、影との会話に試みる中、『こほろぎ嬢』で一足先に地下室へ降りる。女主人公は男性に恋するのではなく、男性の思慕する分身、つまり男性に内在する女性性それ自体に興味の対象として選んだのである。そして、男性たちの集う地下室には「女の子」という空白が生まれ、男性たちは安寧を得る。

明石亜紀子「翠作品の映画性——『第七官界彷徨』にみられるモンタージュ——」^{二四}によれば、モンタージュの方法を駆使することで翠の描く主人公は自己の多層性を得た。翠は影のモチーフを切り貼りすることによって、男性の目に映る「私」「私たち」「あなたがた」といった多様な自己を表現し得たのではなからうか。

尾崎翠が作家として活躍した時代は、分身作品が隆盛した時期であった。同時代の作家たちが多層的な自我を獲得しようと、「私」を分割し「私」と「もう一人の私」という「二」の関係に置く一方、翠は「トライアングル」という「三」の関係に主眼を置いた。『第七官界彷徨』では町子、隣人の女の子や女詩人といった町子の影、そして三五郎、柳浩六といった影を思慕する男性達、「歩行」では「私」、「私」の脳裡に浮かぶ幸田の面影、そして遠くへ行ってしまった幸田、『こほろぎ嬢』では「こほろぎ嬢」、「ありあむと」「ふいおな」、「地下室アントンの一夜」では土田と幸田と不在の町子といったように、物語に「私」ともう一人の「私」、そして、「私」の幻像を思慕するもう一人が登場することで、尾崎翠の女主人公らは見る／見られる自己の外にもう一つのメタ的な視線を得ている。

同時代の作家たちが「私」と「もう一人の私」という対応する関係にアイデンティティの安寧を得ようともがく一方、翠は「三」という葛藤状態の中に、自我の救済への道を探ろうとする。その道中、『第七官界彷徨』や『歩行』で女主人公たちは、湿っぽい気持ちや傷心した気持ちを抱えるけれども、彼女たちは影に親しみ、分身と共に歩き、何度も「三」の關係に恋し続ける。

加えて、『こほろぎ嬢』から『地下室アントンの一夜』へ、物語世界が地上の世界から地下の世界へと下降したとき、女主人公達は空白の存在となる。もしかすると、女主人公たちは平穏な地下世界へ逃げ込まず、影のはびこる煩雑でごみごみした地上の世界を選択したのかもしれない、女主人公たちの覚悟が「三」の關係に端的に現れているといえよう。このように、翠の作品は分身小説の流れに位置しながら、「私」と「もう一人の私」に収束しない自己像を探求し続けた女主人公たちの足跡であるといえるかもしれない。『第七官界彷徨』で町子は三五郎に隣人の女の子、柳浩六に女詩人という影を与えられ、二人で一つの影を映写する装置的な存在として扱われるが、一方『第七官界彷徨』の終盤で町子は彷徨を開始し、『歩行』で「私」は影と散歩し、『こほろぎ嬢』では終に影と対峙し『地下室アントンの一夜』では男性たちの視線から脱却する。常に影と会話を試み続けた女主人公たちの後を追えば、翠作品の主人公たちは決してただ受動的な存在であるといえないのではないか。翠は「分身」に「恋」というモチーフを加え、男女の間に「影」という存在を見出し、男性の視線の中でのみ存在する想像上の女性たちを自ら自立して歩行する女主人公として生まれ変わらせた。そして、『地下室アントンの一夜』で忽然と姿を消した女主人公の面影は一九五〇年頃文学的中

核に据え直される「分身」という主題の中に、再び見出され、翠の女主人公たちの循環する歩行のように、翠作品もまた分身のモチーフと共に文学の流れを循環していくのである。

参考文献

- 石田麻由子「影」への志向——尾崎翠「第七官界彷徨」試論——
 (早稲田大学大学院文学研究科「早稲田大学大学院文学研究科紀要
 第三分冊」(四九)、二〇〇三)
- 鈴木貞美「都市大衆社会と「私」——「分身」と「自己像幻視」の位
 相」(中西進編『日本文学における「私」』河出書房新社、一九九三・
 一一)
- オット! ランク『分身 ドッペルゲンガー』(人文書院、一九八八・
 一一)
- 山田稔「歩行する蘇—尾崎翠について」(『尾崎翠全集』創樹社、一
 九九九・一一)
- 浜田一字「影の文化比較論」(共立女子短期大学文科「紀要」(四三)、
 二〇〇〇・一)
- 水田宗子「尾崎翠『第七官界彷徨』の世界」(新典社、二〇〇五・三)
- 川崎賢子「少女的世界のなりたち」尾崎翠の彷徨」(『少女日和』
 青土社、一九九〇)
- 近藤裕子「尾崎翠『歩行』の身体性——風とお萩とおたまじやくし」
 (『国文学』第四十八卷五号学燈社、二〇〇三・四)
- 明石亜紀子「翠作品の映画性——『第七官界彷徨』にみられるモン
 タージュ——」(『国文目白』第四十四号、二〇〇五・一一)
- リヴィア・モネ「自動少女—尾崎翠における映画と滑稽なるもの」
 (『国文学』特集、学燈社、二〇〇〇・三)
- 稲垣真美「解説」(『尾崎翠全集』創樹社、一九七九・二一)
- 仁平政人「漫想」する言葉——尾崎翠における「映画」の翻訳——」
 (『日本文芸論叢』第二十号、二〇一一・三)
- 河合隼雄『影の現象学』(思索社、一九七六・六)
- 寺田操「金子みすゞと尾崎翠」(白地社、二〇〇二・五)
- 近藤裕子「匂いとしての(わたし)——尾崎翠の述語的世界——」
 (『日本近代文学』第五十七号、一九九七)
- 戸塚隆子「尾崎翠の作品解釈——『第七官界彷徨』『歩行』『地下室
 アンTONの一夜』を中心に」(『日本文学文学部(三島)研究年報』
 第三十号、一九八三)
- 鈴木ちよ「尾崎翠作品に於ける(女の子)の彷徨」(『第七官界彷徨』
 『歩行』『地下室アンTONの一夜』を中心に)(『国文目白』第四十
 六号、二〇〇七・二)
- 奥村哲夫「ドッペルゲンガー小説試論」(『京都学園大学論集』第九
 号(二)、一九八〇・一一)
- 浜田一字「ドッペルゲンガー(分身)の世界——鏡像、影、人形、
 クロウインの比較文化論——」(『紀要』第四十二号、一九九九・二)
- 浜田一字「影の文化比較論」(『紀要』第四十三号、二〇〇〇・二)
- 望月満子「尾崎翠『歩行』について」(静岡近代文学 第十四号、一
 九九九・二二)
- 坂根俊英「尾崎翠作品研究——『第七官界彷徨』『歩行』『こほろぎ
 嬢』論」(『広島女子大学国際文化学部紀要』第十三号、二〇〇五)
- 鈴木貞美「都市大衆社会と「私」——「分身」と「自己像幻視」の
 位相」(中西進編『日本文学における「私」』河出書房新社、一九九三・
 一一)より。
- 二 注一に同じ。

- 三 注一に同じ。
- 四 石月麻由子「影」への志向——尾崎翠『第七官界彷徨』試論——
（早稲田大学院文学研究科「早稲田大学院文学研究科紀要第
三分冊」（四九）、二〇〇三）より。
- 五 注四に同じ。
- 六 川崎賢子「少女」的世界のなりたち——尾崎翠の彷徨——（『少女日和』
青土社、一九九〇）より。
- 七 近藤裕子「尾崎翠「歩行」の身体性——風とお萩とおたまじやくし」
（『国文学』第四十八巻五号学燈社、二〇〇三・四）より。
- 八 注七に同じ。
- 九 小谷真理「翠幻想——尾崎翠のメタ恋愛小説——」（『日本文学』一
九九八・一一）より。
- 一〇 注一〇に同じ。
- 一一 注一〇に同じ。
- 一二 河合隼雄『影の現象学』思索社、一九七六・六）より。
- 一三 注四に同じ。
- 一四 明石亜紀子「翠作品の映画性——『第七官界彷徨』にみられるモン
タージュ——」（『国文目白』第四十四号、二〇〇五・二）より。

三つ巴の構造

——萱野二十一の戯曲「父と母」——

近藤周吾

清濁併せ呑むといふ處があつた。又、一種の氣概があつた。

——木下正雄「懐かしき友 郡」

何とも云ひ知れぬ謙虚や悔恨や幻想や信念やが代る代るに巴のやうにグルグル廻つて身を包んで、霧のやうなものに取巻かれて茫々とした心持がしたが、其の霧のやうなものが赤くなつたり青くなつたり黄色くなつたりして、現になつて恍然としてゐると、何時の間にか説教はおしまひになつて、会衆一同の賛美歌が始まつた。

——萱野二十一「松山一家」

はじめに

萱野二十一の戯曲「父と母」(『三田文学』一九二一年八月)は、どのようなところに着目して読み、演じればよいのだろうか。

一読してわかるように、異国趣味の強い劇作家・萱野二十一／郡虎彦にしては珍しく、現代劇である。それゆえか、同時代評を除くと、さほど注目を集めた形跡もないようだ。管見のかぎり、本格的

な先行研究はなく、上演された記録もほとんど見あたらない。たしかに、同時代評にも指摘があるように、不義の子どうしが結婚する話にすぎず、メロドラマとしてはありがちな、陳腐な物語と要約して、凡庸との評価を下すこともできないはなないだろう。が、プロットだけで「父と母」を駄作と決めつけるのはいささか性急であるとの憾みも残る。血統・遺伝・感染・狂気といったテーマに小説——「ベスト」(『白樺』一九一〇年七月)や、内田魯庵が「大袈裟になる」と断りつつ「青年の燃ゆるやうな生気が全幅に充ちてゐて、天才の弟が仄見えてる」(『』)と絶賛した懸賞受賞作「松山一家」(『太陽』一九一〇年二月)——とも通底する系脈があり、興味深いからだ。また、本稿が扱うように、戯曲としての構造面にも見るべきものがあるという理由がある。つまり、これまで異国趣味的な素材にばかり気を取られて、十分に分析されてこなかった「三つ巴」の構造を読み取るための好個の材料というほどの意味である。ごく単純な意味において、「父と母」の構造の強度は、戯曲として比類ないものがある。

少なくとも同時代の日本人作家の戯曲（二）と比べると、不透明、曖昧を排したその構造の緻密は止目に価する。Torahiko Koriとして海外で成功する素地も、あるいは、すでにこのようなところに胚胎していたのかもしれないと思わせる。より分析的にみても、ここで「三つ巴」と名づけることになるその構造に、看過を許さぬ重要な契機が含まれているようなのだ。

以下は、その「三つ巴」の強固な構造に潜む「しなやかさ」の一端を分析する試みである。なお、この分析を通じて、同時代評に見られたジャンルをめぐる困惑についても併せて言及できるはずである。この分析はもちろん、海外で好評を博し、三島由紀夫に影響を与えた、いわゆる能をアダプトした作品群にも適用できるだろう。ただし、ここでは紙数の関係もあって、そこまで筆が及ばない粗描であることをあらかじめ断っておく。

一 題名について

そもそも「父と母」は、なぜ「父と母」という題名なのだろうか。「三つ巴」の構造を明らかにする前提として、まずはこの意外に厄介な問いから着手してみよう。

「父と母」は、（松山一家ならぬ）青山一家の騒動を描いた一幕の戯曲であり、全五段で構成されている。ごく手短に梗概を辿ろう。

第一段は、青山よし子が、娘の乳母であるさよに悩みを打ち明ける場面で幕を開ける。よし子の娘・くに子が、書生の大村と親しい

ということに両者は気づいている。ところが、実はこの大村は、夫・俊一の不義の子でないか、とよし子はいう。第二段は、俊一がくに子への縁談を持って帰る場面で、ここで俊一は息子と娘が親しい関係であることをよし子に聞かされる。第三段は、俊一が家族を集め、大村とくに子が腹違いの兄妹であることを告げる。第四段は、部屋に残った大村とくに子が話し合う場面で、くに子が幼いころを追憶しつつ、実は自身は俊一の子ではないかもしれないと疑惑を持ち出す。第五段は、再び家族が集い、縁談を持ち出す俊一に対し、よし子に自らが俊一の子でないことを告白させた上で、くに子が縁談を断る場面である。最後は、くに子が大村の子を妊娠していることを明かす。俊一が「二た親の罪の結果が結びあつたら、却つて又堅い実がみのるかも知れない。」と結婚を許し、大村が「阿父様！」と言いき、くに子が「お許し下さいますか阿父様！」と歓喜して、幕となる。

如上、梗概を辿っただけでも既に明らかだが、人物によって秘密となるべき影の部分に相違があり、そのずれを縫い合わせることによつて、その全貌が姿を現すというふうに構造化されている。

戯曲において重要な人物造型もまた、この秘密を分有する構造によつて半ば自動的に定義される。さよは、よし子が安田と密通してくに子を生んだことをすでに知っている。しかし、大村が俊一の不義の子であることまでは知らない。俊一は、大村が自身と芸妓との間の子であることはむろん知っている。しかし、くに子が自身の子でないということは知らない。くに子は、自身が俊一の子でないこ

とは、薄々感づいている。しかし、大村が俊一の子であったとは知らなかった。よし子は、よし子と大村の出生の秘密双方について知っていた。その意味では、全知の人物であるかのようにも映る。しかし、「女親が娘の胸の中を察するのはそんなにむずかしいことでは御座いませぬ。」(第二段)という台詞を吐くよし子であっても、くに子と大村がもうすでに子を設けてまよいようとは思いが至らない。

要するに、「父と母」という題名は、幕開きの時点では、それが俊一とよし子のことであるように見せかけながら、最終的には大村とくに子のことを指しているというイロニー含みのものだった。そして、それは最後の「阿父様！」と言う大村とくに子の台詞が、実父なのか義父なのかという複雑な味わいを示すこととも連動している。そもそも現実世界において、義理の家族ほど演劇的なものもない。反対に、舞台上の家族も、演じられているという時点で、すでに疑似家族である。家族であるかのようにふるまう様子が常態化している青山一家は、だから、そもそも演劇的だと言えるし、演劇という形式に似つかわしいとも言える。しかも題名に即するかぎり、視点はまだ生まれていない胎児に置かれているという解釈すら可能だろう。胎児が外枠からこの物語を見守っているというような。

ともあれ、「父と母」が、実は「父と母」でないというふうに観客の無意識、いわば幻視した家族を脱臼させたり整復したりしてみせるのが、この物語の中心的な構造なのだ。戯曲では対立の創り方が重要だとしばしば言われるところだが、男と女、親と子といった二項対立の図式で観客を欺いておいて、近親相姦にも限りなく近接し

つつ^三、最後には別の第三項を持ち出し、脱構築してしまうドラマツルギー。それをここでは『三つ巴』の構造と名づけておく。

何げない題名のようにありつつ、題名自体もこの劇の成立に不可欠な、いわば演出家のような役割として組み込まれている。もしこの戯曲が、若き劇作家の習作、たとえスケッチ風のレーゼドラマ(読むための戯曲)だったとしても、観客の早とちりを織り込み、役を演じるという演劇の本質を逆手にとつて、役を付与しつつ役を外すという一種のメタドラマ(劇の本質を批評する劇)に挑戦した、そのことの意義を過小に見積もるわけにはいかない。そして、そのようなメタドラマに、題名が主体として貢献を果たしている。ここにおいて「父と母」という題名は、内容を表すだけでなく、それ自体が演じるものとして現前してくる。それをよく知悉していたこの一篇の書き手は、もはや小説家などではなく、海外に雄飛する以前からすでに、真性の劇作家であったことを認めておかなければ説明がつかないだろう。

二 同時代評について

ところで、「父と母」は、どのようなジャンルに属すべきなのか。もちろん、書き手自身が「一幕喜劇」と記した事実を軽視するわけにはいかない。が、作者の自注だからといって有難く追従するだけでも能がない。事実、「父と母」の同時代評においても、話題の中心は、ジャンルをめぐる困惑が占めている。

月旦子「八月の文芸（八）」は、梗概を紹介した上で、「舞台上の知識があるだけ人の出し入れにも無理がなく、言葉が真面目な意味で書かれてゐる為、随分考えねばならぬ人生のいたましい有様を見せられた。之を喜劇といふならば、在来喜劇の改良の第一歩を云つてもよい位である。」^(四)と評す。

これに対し、無署名「八月の創作（二）」は、梗概を紹介した上で、「新しいポイントに立つてゐる作者の態度は受取れるが書足らない作である。」^(五)と批判する。

巳の字「八月の小説と戯曲」は、「一口に云へば、日本の仁輪加から可笑しみを抜いた様な喜劇である。筋のいやに込入つて居るのも、それである。其込入つた筋を讀者だけ知つて居て、作中の人物が知らずに居るなぞも、それである。誰やらこれを喜劇ぢやないと云つたが、悲劇ぢや尚更ない。」^(六)とジャンル論を展開し、仁輪加でも喜劇でも悲劇でもない点を指摘する。「誰やら」とは生田蝶介か。

生田蝶介「小説と戯曲（八月）」は、「一幕喜劇としてある。しかし私は、はりつめた心で読まなければならなかつた。前号の三田文学に出た久保田万太郎氏の『遊戯』と共に喜劇としたらば笑へない喜劇真の人生が語る喜劇、悲痛な喜劇である。これがほんとの喜劇の行くべき道かも知れない。実際人生を真面目に一つ一つ見て行けばとても笑へるものではないからである。」^(七)とジャンルの問題に言及し、新しい喜劇として受け取つていた。

無署名「八月の小説と劇」は、「一幕喜劇。こんな題材はよく昔からありふれて居る。但し作者は近代人の思潮をうたひ自覚に入つた

生活を描写したのだと云ふならば尚更ら益々恐縮する次第である。太郎冠者作として差づめ帝劇にでも出さるべき代物だ。」^(八)と揶揄し、狂言と捉える。

川村花菱「八月の新脚本」も次のように述べて批判する。

拵へものにも程があると自分は可笑しくなつて来た。忌しい現実、不倫な事実を穴ぐり求める事すらも自分には堪へられぬ、まして慙した破倫不徳な事件を編出して芝居に拵へると云ふ点に至つては、新しいと云ふ作家が馬鹿にされても為方が有るまいと思ふのみならず、習俗と戦つて進まふとする新しい作家の名折であるやうな気がする。殊に喜劇と云ふ銘を打てある事などが作家が芝居と云ふ事に対しての頭腦を自分は深く疑らずに、居られない。明治座の『毛抜』以来『ある意味に於ての喜劇——』と云ふやうな文字がやたらに使はれるやふに成つて、単純なるべき事を妙にひねくつて考へる傾向が、不徹底な新進劇作家の頭を迷はして居る。自分は喜劇はかくあるべしと云ふ定義は下さない、又喜劇と云ふものゝ伝来の形式に倣へとも云はない。が只独ばかりの不真面目な態度がイヤだと云ふので、技巧の点から見ても、極めて不自然な未熟なものである丈、切に作者の反省を促がして、真面目な道を歩いてほしいと思ふのである。^(九)

「可笑しな拵へもの」と捉え、倫理とジャンルの双方から批判を繰

り広げている。ちなみに「明治座の『毛拔』とは、岡鬼太郎の勧めにより二代目市川左團次が復活させた歌舞伎『毛拔』(一九〇九年九月)を指している。当時の喜劇観を証言していて興味深い。

他に、片上伸「新月月評(甲)」が、一方で仲木貞一「母親」(『劇と詩』一九二一年八月)を批判しつつ、他方で萱野二十一「父と母」を褒めている。「多少緊張を感じさせる力がある。作者が巧みに局面をこしらへてゐるにも依るか、それとても人物の内部の動乱に対する作者の理解が一層密であるからだと言へよう。(中略)ともかくも張り」と緩みとの区別がついてゐるから、その張り方が可なり手数のかかつた、少し無理らしいものだとは思ながら、平板な倦怠は感じずに済む。喜劇的効果をも収めてゐる。」(二〇)という具合である。

時代を下り、二〇世紀後半の短評にも目を配ろう。紅野敏郎「郡虎彦―白樺派作家論―」は、「やや手のこんだドラマである。題材自体は、取りあつかいによつては、「白樺」特有の重苦しい運命悲劇的な材料なのだが、郡は、比較的淡泊に処理している。」(二一)と述べる。杉山正樹「郡虎彦の世界」も、「軽いタッチの喜劇だが、あきらかにここで虎彦は、イプセンの『幽霊』のような運命悲劇のパロディを試みているのである。」(二二)というふうに運命悲劇と捉え、そのパロディという見方を提出している。近親相姦をモチーフとするイプセン『幽霊』の影響を示唆した点は重要である。(二三)

以上の批評を整理しよう。肯定的な意見と批判がそれぞれある。演劇の特質をよく理解しており、緊張を作り出す力を評価する一方で、倫理的な批判がある。ジャンルについては、諸家によつてかな

り捉え方が異なっており、それがそのまま賛否にもつながっている。

三 ジャンルについて

改めて問う。「父と母」は、いかなるジャンルに帰属させるべきか。考えられる選択肢は、素朴に言えば三通りある。喜劇、悲劇、笑劇の三通りである。もちろん、テキスト―G・ジュネットの術語に従うと、パラテキスト―を額面通りに受け取るならば「喜劇」である。にもかかわらず、同時代評でこれだけ一致をみないということは、そうでない可能性が濃厚であることを示唆しているよう。

悲劇の可能性はかなり有力だ。内田魯庵の「生氣」という評に代表されるように、当時から萱野二十一を「氣」によつて評価する言説が少なからずあり、「父と母」の悲劇的な緊張感とも関わってくる。その一端は、ト書きによつて浮き彫りにされるだろう。「凡是等々の発語は恐しき秘密に入らんとする導火線の如く、危険と期待と憂慮とに慄えつゝ。」「長き焦立たしき間。」「大なる黒影の落ち来らんとするが如き間。」「俊一の瞑想を沈めて、舞台には息づまるが如き沈黙よどむ。扉をたたく音す。」「若き男女を残せる舞台は、しんしんとして果実の熟し行くが如き沈黙を保つ。間。」「長き間。測り難き洞穴の如き沈黙。」

摘記してみただけでもすぐに気づくことだが、表現がユニークで個性的である。抽象的で非指示的であるにもかかわらず、比喩自体は過剰に具体的なのである。役者に指示を与える直接性、即効性は

ないが、イメージや方向性が明確に伝わってくる。そして間というものに並々ならぬこだわりがあることが確実に伝わってくるのだ。このようなト書きの演出的なはたらきに着目すれば、これが喜劇や笑劇のものとは思われず、悲劇と認定するよりほかにない。そもそも出だしからして、次のような雰囲気なのだ。

よし子　（明に永き憂鬱病の徴候を示せる容貌語調にて。）誰も来やしないだらうね。あとをしておくれ。（小さき円卓を囲める椅子の一つを取り、さよが扉を閉づるをまちて。）乳母、私はどうしていいか分からなくなつてしまつた。まあお前かけておいでよ。（同じ椅子の一つを取らしめつゝ。）此の年になつてまだこんな苦しい目を見て居るより、死んだ方がいくらいゝか知れやしない。（間。）もうつくづく生きて居るのがいやだ。

イプセンの『幽霊』に出てくるアルヴィング夫人を彷彿とさせるが如きよし子の嘆息。すぐれた戯曲一般に言えることだが、「父と母」もその例に漏れず、幕開きから悲劇的世界に引き込むエネルギーが横溢している。かかる悲劇的な色調を第五段で一挙に「喜劇」まで持つて行こうとするのだが、それは明らかに至難の業である。しかし、そうであるからこそ、笑劇ということもできるのだらう。

笑劇 *comic* とは、略述すれば、ばかばかしい茶番、滑稽劇のことで、日本で言えば、狂言や仁輪加のようなものである。そこに深い意味を見出す必要はなく、ただ笑える劇である。悲壮な雰囲気から一挙

にその雰囲気は拭い去つてしまえば、その落差によつて空白が生まれる。それを書き手は「喜劇」と呼んだわけであるが、いわゆる通念で想起するところの喜劇、悲劇に対立する喜劇とは言えないだらう。事実、最後の最後に記されるト書きには「若き人々の歓喜と、老ひたる人々の嗟嘆とを喚びつゝおもむろに幕。」とあるのである。つまり、この劇は「歓喜」と「嗟嘆」とが同一平面に置かれるような新次元を創り出した。したがつて、既成のジャンルのいずれにも属さない新機軸を打ち樹てたと見なければならぬだらう。笑劇といつても、それはたとえ坪内逍遙が言うような意味では既になく、後に坂口安吾が言ったような意味での、すなわち非意味ですら全的に受容してしまうというような意味での、いわば括弧付きの「ファルス」である。ラテン語の原義が「詰め込み」であつたことも想起されたい。

この問題についてはさらなる探究が求められようが、さしあたり次のように言つておこう。萱野二十一の戯曲は、同時代の自然主義的な告白体の文学を密かになぞり、通用しているかのように見せかけつつ、しかし同時にそれには舌を出し、あからさまに茶化すような側面をも持ち合わせている。言い換えれば、日本の自然主義のパロディなのだ。

喜劇、悲劇、笑劇、パロディといったあらゆるジャンルを包摂し、詰め込んでみせるこの企ては、この時代にしてはかなりの野心作となるはずであつたが、それゆえに日本の同時代の枠組みだけでは十分に評価することができなかった。書き手自身も例外でない。ジャ

ンル分けできない「何か」を、「喜劇」という二字で片付け、自作に
適当なジャンルを付与することができなかったのである。

おわりに

おわりに、萱野二十一における「気」とは何か。このことを志賀
直哉との対比において問いかけて、筆を擱きたいと思う。

なぜ、志賀直哉か。萱野二十一／郡虎彦を研究する上で、対比し
なければならぬ近代の日本人作家は少なくとも二人いる。一人が
志賀直哉で、もう一人が三島由紀夫である。白樺派最年少作家であ
ったにもかかわらず、白樺派とは「異質」^(二四)であったとされる萱
野二十一／郡虎彦は、ある意味で「あれは志賀直哉に追い出されて、
外国へ行ってしまったのだ。」^(二五)と三島由紀夫に邪推されるほど不
仲に見えなくもない微妙な間柄であったが、この問題は人間関係と
いうより、文学表現や文学観の親疎として洗い直されなければなら
ない。少しく志賀直哉を対比させてみるゆえんである。

この問題を考える上で恰好のヒントとなるのが、意外に思われる
かもしれないが、加藤弘『石川淳 コスモスの知慧』^(二六)である。
とりわけ第一章「気」の海」を全文まるごと引用して済ませたい衝
動に駆られる。約言すれば、「気分」の一語で代表できる志賀直哉と
対比し、「けはひ」「けしき」「気合」「いぶき」「ふせい」「かをり」「い
きほひ」「血気」「殺気」「元氣」「妖氣」「陰氣」「肅殺の氣」といっ
た語彙の豊富な「気」の作家・石川淳の根本を明らかにした評論で

ある。それはおそらく、柄谷行人が自我も他者も欠いた「気分」が
主体の世界」と呼び、山崎正和が公的なものを喪って陥った「感情
の自然主義」と呼んだ志賀直哉の閉鎖的な不快という情の代案を石
川淳に見る試みでもあっただろう。

ただ、この評論にやや無理があるとするならば、一八八三年生ま
れの志賀直哉と一八九九年生まれの石川淳を取り合わせた点である。
広く捉えれば同時代人であり、取り合わせの妙をほめるべきかもし
れない。活躍した時期のピークが敗戦直後であったため、(志賀直哉と
対立した)坂口安吾や太宰治らとともに無頼派に組み込まれてしまう
石川淳だが、前の世代との関係も視野に入れなければ捉えきれない
作家であることは間違いない。とはいえ、研究と評論は違う。石川
淳を取り上げる前に、一八九〇年生まれの萱野二十一／郡虎彦を先
蹤としてワンステップ差し挟むほうが文学史的な整理としてアクセ
ントになるし、説得力を持つようにも思われる。映画好きである志
賀直哉だが、この時代の文学者にしては稀有なことに戯曲に手を染
めなかったということもあわせて、萱野二十一／郡虎彦と対比させ
ることには意義があるように思えてならない。萱野二十一／郡虎彦
の研究だけでなく、志賀直哉の研究にとっても合わせ鏡のように裨
益するところがあるはずである。

萱野二十一／郡虎彦は、影響の有無はさておき、坂口安吾の「フ
アルス」や石川淳の「気」をある意味、先取りしていたところがあ
る。その先に三島由紀夫の存在が像を結ぶというのが私の文学史的
な見立て、見通しとしてある。反、志賀直哉の系譜とでも言おうか。

志賀直哉的なものを反面教師として自らの文学を塑造する作家群の先頭に、萱野二十一／郡虎彦を据える見方である。

そろそろ紙数が尽きるので、この程度の示唆に止めおかざるを得ないが、ここまでを簡潔にまとめておくと、次のようになるだろう。

「父と母」の書き手は、「気分」ならざる「氣」の劇作家であり、ジャンル分けにおいても喜劇・悲劇・笑劇・パロディの狭間を往還させて常に既に安定をみない「氣」の作家であり、さらには劇の構成や人物造型に至るまで、常に既に間主体的であるような「三つ巴」を徹底した文学者であったということである。それは構造的には宙づりを意味し、結末がどう転んでも対応できるような準備＝待機状態としての「しなやかな氣」ということである。

「ペスト」でも「松山一家」でも、きっかけさえあれば、喜劇にも悲劇にも笑劇にも容易に転化し得るわけで、いわば日本語の「詞と辞」（時枝誠記）にも似た構造上の問題が指摘できるはずである。すでに「松山一家」については「遺伝」は決定的な要因から外され、「空氣」（環境）や外界からの刺激によつて、その内面に狂気が植え込まれていくのだ。」（七七）という松本和也の卓見がある。三つ巴の構造は、最終的には個人の内面にも三つ巴の混乱、一般的には狂気と標識されてしまうものを充填する。「清姫」と「道成寺」の間の書き換え、そして結末の齟齬についても、基本的にはこの構造で解くことができるだろう。この意味で、萱野二十一／郡虎彦とは、すぐれて構造を重視する書き手だったと概括できる。ただ、それらの由来、淵源としての能、ダヌンツイオ、ホフマンスタール、イブセン等々

の海外文学の摂取・受容の問題を含め、詳細は今後の研究課題としたい。

「父と母」をどのように読み、どのように演じるか。一口に言えば、三姉み、三つ巴になった中心に渦巻く「氣」を読み取り、演じるといふよりほかあるまい。「父と母」が萱野二十一の最高の作であると評価すれば異論も出ようが、Toniko Kohの天分と可能性を密かに、しかし豊かに胚胎し、蔵し、産み出さんとする「氣」に充ちた実験的なテキストである、というふうには鳥瞰できると思う。「再々評価」（二八）の俟たれる作である。

註

- (一) 内田魯庵「選評」『太陽』一九一〇年二月
- (二) たとえば、翻訳劇を推奨した小山内薫は、日本の既成作家の創作からは演出欲をそそられない旨を講演し、菊池寛から反発されている。Cozy Poulton「大正戯曲の再検討」（川本皓嗣・上垣外憲一編）一九二〇年代東アジアの文化交流』思文閣出版、二〇一〇年三月）参照。もとより当時といえども例外的な傑作はいくつもあるはずだし、一概には括れない部分もあるだろうから、個々の戯曲の再検討が求められることは強調しておきたい。
- (三) 初出では「たとへまたほんとの兄妹にしたところで」と「親子だつて兄妹だつて」の二箇所が伏せ字となっている。検閲者は近親相姦という禁忌への侵犯を鋭く嗅ぎ分けたものと推測される。
- (四) 月旦子「八月の文芸（八）」『時事新報』一九二一年八月
- (五) 無署名「八月の創作（一）」『東京日日新聞』一九二一年八月八日

(六) 巳の字「八月の小説と戯曲」(『東京日日新聞』一九二一年八月二五日)

(七) 生田蝶介「小説と戯曲(八月)」(『白樺』一九二一年九月)

(八) 無署名「八月の小説と劇」(『三田文学』一九二一年九月)

(九) 川村花菱「八月の新脚本」(『歌舞伎』一九二一年九月) 強調は原文。

(一〇) 片上伸「新月月評(中)」(『読売新聞』一九二一年八月二六日)

(一一) 紅野敏郎「郡虎彦―白樺派作家論―」(『早稲田大学教育学部学術研究人文・社会・自然』一三〇号、一九六四年)

(一二) 杉山正樹「郡虎彦の世界」(『悲劇喜劇』一九八九年九月)

(一三) 杉山正樹「郡虎彦 その夢と生涯」(岩波書店、一九八七年八月)は、イブセンの『幽霊』の影響について前出の論考に加筆し、「全体の構成を綿密にたどれば明らかなのだが、たとえば幕切れの「二た親の罪の結果が結びあつたら、却つて又堅い実がみゆるかも知れない」という父親の台詞ひとつを見ても、充分に推察できるだろう。」と述べている。イブセンの『幽霊』との綿密な比較は、今後の研究課題である。

(一四) 本多秋五「解題」(『明治文学全集 76 初期白樺派文学集』筑摩書房、一九七三年二月)は、「郡虎彦は、志賀直哉と文学上の好みを異にしていたばかりではない。『白樺』派のなかで異質の才能であった。」と述べる。宮岸泰治「郡虎彦―ローマへの遡行」(『悲劇喜劇』一九八九年九月)も、「当時全盛にあった自然主義文学にたいして「反」であったが、『鉄輪』にも見られるように社会道徳に対しても「反」だった点では、後に人道主義へと移行する白樺派にたいしても対立する要素をもっていた。」と述べている。

(一五) 本多秋五「解題」(前掲) 参照。

(一六) 加藤弘一「石川淳 コスモスの知慧」(筑摩書房、一九九四年二月)第

一章の初出は「コスモスの知慧―石川淳論」(『群像』一九八二年六月)

(一七) 松本和也「郡虎彦(萱野二十一)の出發―「松山一家」を中心に―」(『國語文』二〇〇七年九月)

(一八) 拙稿「評価・再評価・再々評価―なぜ萱野二十一―郡虎彦なのか―」(演劇におけるまちなかと大学をつなぐプロジェクトパンフレット報告書「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェクト」, 14) 萱野二十一作『父と母』(二〇一五年二月) 参照。

付記

断りなき引用は『郡虎彦全集』(創元社、一九三六年六月)に拠っている。ただし、作者名は初出に準じた。引用は原則として、旧字を新字に改め、ルビを省いたが、仮名遣いはそのままとした。評家等の敬称は略した。

〔付録・再録〕拙稿「評価・再評価・再々評価―なぜ萱野二十一／郡虎彦なのか―Transforming the Reading of Torahiko Kori」

なぜ萱野二十一／郡虎彦 Torahiko Kori (1890-1924) なのか。

白樺派という名前は、文学史の教科書には必ず載っている。そして武者小路実篤、志賀直哉、有島武郎、里見弴といった耳なじみのある名前とともに、さまざまに語られ、それこそ微に入り細を穿つようにして、縦横無尽に論じられてきた感がある。ところが、そのような活況に反して、雑誌『白樺』に最年少の二十一歳で参加し、国際的に賞賛された一人の劇作家については――結論的には、あまりに早く生まれ過ぎ、あまりに早く亡くなりすぎたためと言うよりなかるうが――日本においては研究・評価されることが極端に少なく、あまりにもさびしい状況に置かれつづけてきた。これは一つには演劇を軽視し、もう一つには比較文学の視点を軽んじてきた可能性があるが、これまでの文学史家の怠慢であると言って差し支えないように思う。その劇作家の、名を萱野二十一と呼ぶか、郡虎彦と呼ぶか、はたまた Torahiko Kori と横文字にするかはともかく、小説・戯曲・翻訳・批評のすべてが、もっと広く読まれるようになっていいだろう。英文で戯曲を発表し、フランス語やイタリア語にも翻訳され、ロンドンやトロントで上演されてきた演劇についてはとりわけ、日本語によるか、外国語によるかの選択はさておき、もっと積極的に上演が試みられていい。〔限定三百部の『郡虎彦全集』（創元社、一九三六年）が、幸いなことにも一九八一年、飯塚書房から復刻されてい

ることをここに付記しておく。また、彼の旧蔵書が九州大学附属図書館に所蔵されていることも、参考までに書き添えておく。〕

エズラ・パウンド Ezra Pound やウィリアム・B・イエイツ William

Butler Yeats といった世界的な文学者に靈感を与えたにもかかわらず、

日本では長らく看過されつづけてきた萱野二十一／郡虎彦。この逸材が再評価されるのは、時代を遙かに下って『近代能楽集』の作者の登場を待たなければならなかった。武者小路実篤をして「郡虎彦の再来」と言わしめた『近代能楽集』の作者、すなわち三島由紀夫は、同じ学習院の大先輩であった萱野二十一／郡虎彦から非常に大きな影響を受けている。それは単に『近代能楽集』の成立にのみかわっているのではなく、平山城児が『ダヌンツイオと日本近代文学』（試論社、二〇一一年）などで繰り返し指摘するとおり、三島由紀夫が人知れず傾倒していた G・ダヌンツイオ Gabriele D'Annunzio の受容というテーマとも密接にかかわっている。三島由紀夫にとって、萱野二十一／郡虎彦という先駆者がいかに偉大であったかを明らかにすることは、今後の三島由紀夫研究にとって重大なテーマであると捉えてよいだろう。

しかしながら、こうしたレヴェルとはまた別に、萱野二十一／郡虎彦の文学にとつて、三島由紀夫による再評価がはたして妥当なものであったか――「幸いであったか」というふうにも言い換えておきたい――との反転した問いを一度、きちんと検証してみる必要があると私は診る。というのも、三島由紀夫が萱野二十一／郡虎彦を再評価するのは、やや穿った見方かもしれないが、三島自身の評価

を崇高化するため、自らの名声を不動のものにするためだろう、との疑いが拭えずにいるからである。つまり、セルフ・プロデュースの身振りが障る、より理論的に言い換えれば、「父殺し」(フロイト)の色が濃すぎる、ということである。『影響の不安』の著者であるハロルド・ブルーム Harold Bloom によれば、遅れてきた詩人は、偉大なる先駆者を乗り越えようとし、最終的には先駆者から影響された痕跡を消去するという。もしそうだとするならば、三島由紀夫の評価を即、客観的な評価と見なすことにはきわめて多くの危険が伴うことになる。したがって、われわれは相応にこの陥穽に警戒してかからなければならぬはずなのだが、それにもかかわらず困ったことに、多くの論客は、三島由紀夫の仕掛けた罠にやすやすとひっかかりてしまう。三島由紀夫の言説に全面的に依拠する吉田精一やドナルド・キーン以下、有力な文学史家のほとんどすべてが、その過ちを無批判に反復してしまっていると言つてよいほどである。すぐれた評伝である『郡虎彦―その夢と生涯』(岩波書店、一九八七年の著者・杉山正樹、あるいは画期的な文学史である『能と近代文学』(平凡社、1980年)の書き手・増田正造であつても、それは例外でない。繰り返すが、趣及的に萱野二十一／郡虎彦を探ろうとするかぎり、萱野二十一／郡虎彦を救恤することはできない。

端的に言つて、今日において求められるのは、切斷(解除)である。萱野二十一／郡虎彦の文学を、いわゆる「白樺派」という枠組みから解放し、例の「三島由紀夫」というフィルターを媒介することもなく、いや少なくとも、これらの喚起力の大きな名前からはそれな

りに距離を置いた上で再々評価することが求められよう。そのための道筋は、大きく二つある。一つは、先入観なく、萱野二十一／郡虎彦のテクストと直に対峙すること。その上で、新しい視角から照明を当てる試みが待たれる。もう一つは、考古学的なアプローチ、すなわち、発表された当時の文脈に差し戻して再審することである。

後者によれば、驚くべきことに、萱野二十一／郡虎彦が、少なくとも同時代においては無視されていたわけでもなければ、評価されずに冷遇されてきたわけでもないことが分かりかけてくるはずだ。

萱野二十一／郡虎彦が正当に評価されていないという、文学史で反復されてきた常套句自体、われわれの思い込み、より正確に言えば「創られた伝統」(ボブズボウム、後付けの虚構であつた可能性すら浮上してくるのだ。

たとえば、『時事新報』の批評を精査した池内輝雄『時事新報目録 文芸篇大正期』(八木書店、二〇〇四年)によると、「明治四十四年度を概括的にとらえるなら、この年度に最も好評を博したのは萱野二十一の戯曲作品で、つづいて志賀直哉、正親町公和、里見弴、有島生馬らの作品ということになる。」と瞠目すべき事実が明らかになるのである。ちなみに、明治四十四年(一九一一年)に好評を博した萱野二十一の戯曲作品とは、「鉄輪」(『スバル』2月)、「清姫」(『スバル』6月)、「父と母」(『三田文学』8月)、「タマルの死」(『白樺』9月)である。今日では能楽をアダプトしたものがばかりが再評価されるくらいがあるが、萱野二十一／郡虎彦を再々評価しようとするのであれば、そのようなものをばかりをとりあげる偏り、歪みについても是正する

必要がある。

今回、富山大学人文学部の比較文化研究室が、果敢にも「父と母」の富山初演に挑もうとしている。非常に意欲的かつ意義ある試みとして、大いに歓迎したい。森鷗外のいわばお墨付きを得てデビューした萱野二十一／郡虎彦を取り上げるのは、これまで十年近くにわたり、森鷗外の戯曲を復刻上演し続けてきた同研究室にとっても財産となるだろう。

金子幸代『鷗外と近代劇』（大東出版社、二〇一一年）は、『スバル』の創刊号に森鷗外が戯曲「ブルムウラ」を発表したことから、後進の木下柰太郎、吉井勇、与謝野晶子らが戯曲に手を染めるようになったとの構図を提示している。同様のことは、おそらく『三田文学』についても言えるわけで、そうだとしたら、萱野二十一／郡虎彦の誕生もまた、狭義の白樺派という見方だけでは十分に捉えきれないことになる。森鷗外が敷いた軌道があったればこそ、萱野二十一／郡虎彦の誕生もあつたわけである。

ともあれ、この上演が萱野二十一／郡虎彦の再々評価につながることを希つてやまない。

付記 本稿は二〇一五年二月一日、フォルトツア総曲輪ライブホールで行われた劇団富山大学比較文学第10回記念公演「父と母」プログラム『演劇におけるまちなかと大学をつなぐプロジェクトパンフレット報告書「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェクト」14」萱野二十一作『父と母』に寄せた文章の全文である。

|| 編集後記 ||

富大比較文学第七号には、二〇一三年度卒業生の荻村成昭さん、表千尋さん、高藤実代さん、利長明日海さん、青井詩織さんの論文を掲載することに編集委員会で決定しました。寄稿いただいた皆さんに感謝申し上げます。

おかげ様で劇団比較文学の方も、記念すべき第十回の上演を迎えることになり、今年は萱野二十一の「父と母」を街中にあるフォオルツア総曲輪のライブホールで上演しました。この上演は、「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェクト¹⁴」に選ばれました。学生達はもちろん、多くの方々に協力していただき、萱野二十一の独特な世界観を再現しました。卒業生も観劇に駆けつけてくださり、御礼申し上げます。演劇の上演によって、まちなかと富山大学比較文化のつながりがさらに強くなっているように感じ、大変嬉しく思いました。

「富大比較文学」第七集が研究面でのつながりを広げ、深める一助になることを願ってやみません。今後の発展に向けて、さらに精進していきたいと存じます。ご意見、ご批評をぜひ富大比較文学会にお寄せいただきますれば幸いです。

(小堀麻実／廣川歩実)

富山大学比較文学会会則

第一条 この会は富山大学比較文学会と称し、事務所を富山大学人文

学部比較文学・比較文化研究室(富山県富山市五福三二九〇)に置く。

第二条 この会は会員相互の協力により、比較文学・比較文化研究を進めることを目的とする。

第三条 この会は前条の目的を達成するために次の事業を行う。

- 1 研究発表会、公開講演会などの開催。
- 2 機関誌、会報などの刊行
- 3 その他、会の目的を達成するために必要と認められる事項。

第四条 この会の設立の趣旨に賛同する富山大学比較文学・比較文化の教員および在学生、院生、卒業生、修了生をもって会員とする。この他、この会の設立の趣旨に賛同するものをもって会員とする。

第五条 前条の会員は一般会員および維持会員をもって組織する。

富大比較文学 第七集

二〇一四年十二月十二日発行

編集人 富山大学比較文学会編集委員会

発行人 富山大学比較文学会

代表 金子幸代

発行所 富山大学人文学部比較文学・比較文化研究室

富山県富山市五福三一九〇

〇七六一四四五―六一九二(研究室 直)

リサイクル適性 (B)

この印刷物は、紙へ
リサイクルできます。