

富大比較文学 第九集

富山大学比較文学会編集・刊行

2016

菊池寛『真珠夫人』における〈宿命の女〉——瑠璃子の人物造型を中心に——	・ 荒屋 愛莉 (1)
太宰治「乞食学生」におけるフランソワ・ヴィヨンの影響	・ 廣川 歩実 (19)
川端康成「古都」における西洋と日本——パウル・クレーを視座として——	・ 松村 聡美 (42)
江戸川乱歩「幽霊塔」における時計塔——「時は金なり」のアイロニー——	・ 浅岡 真衣 (67)
池澤夏樹「キップをなくして」論——死と向き合う時空——	・ 下出 茉波 (84)
検閲を掻い潜る漱石——「それから」「門」を中心に——	・ 山下 瑞葵 (101)
「八つ墓村」に見る都会と地方——横溝正史の田舎観を中心に——	・ 石坂実夏子 (121)
ロボットの表象——文学作品に登場するロボットへ与えられる性別について——	・ 岩本侑一郎 (143)
日本近代文学に見る心中	・ 谷 香菜子 (156)
森見登美彦『夜は短し歩けよ乙女』における先行文学作品受容	・ 宮澤 菜那 (172)
ラフカディオ・ハーンにおける日本語の音——日本語の響きと出雲方言——	・ 三島 佳音 (234)

菊池寛『真珠夫人』における〈宿命の女〉

——瑠璃子の人物造型を中心に——

荒 屋 愛 莉

はじめに

『真珠夫人』は菊池寛が『東京日日新聞』及び『大阪毎日新聞』に一九二〇年の六月九日から十二月二十二日まで連載した菊池にとつて初となる新聞連載小説である。『真珠夫人』の連載は成功し、劇化もされ、それまでは文壇にのみ知られていた菊池の名を世間一般に浸透させる作品となった。

『真珠夫人』のあらすじはこうである。真珠のように美しい男爵令嬢唐沢瑠璃子は船成金庄田勝平により恋人の杉野と別れ、金権の権化である勝平に復讐するために勝平と結婚する。勝平への復讐は一応勝平の死という形で幕を閉じるが、物語後半で瑠璃子は今度は女性を軽視する世の男性や社会への復讐のため男性を弄んでゆく。

物語の後半瑠璃子は処女らしい清らかさを捨て、世の不平等を訴えるために男性を自宅のサロンに招き、気のあるふりをして弄ぶ。

その間に瑠璃子は二人の青年、青木淳と青木稔を破滅へと導き、物語の最後には瑠璃子に弄ばれた稔によって彼女自身も死という破滅へ向かってしまう。しかし、瑠璃子は男性には冷たい心で残酷な行

為を繰り返すが、勝平の娘の美奈子には優しい母として振る舞い続ける。瑠璃子の少女らしさや美奈子へ愛情をそそぐ姿に見える彼女の優しい性格とは相反する行動を、物語の後半で出会う男性にとつていことになる。なぜ彼女は青木兄弟に対するような非情な行いをするのだろうか。

第一章では、まず瑠璃子がこれまでの研究でどのように捉えられてきたのかを見る。第二章では、瑠璃子の人物造型を明確にしている上で『真珠夫人』本文に描写のある外国文学、特に『ユーディット』『カルメン』そしてオスカー・ワイルドなどに登場する〈宿命の女〉と呼ばれる女性像に注目して瑠璃子との比較検討を行う。そして第三章では、『真珠夫人』執筆当時の文壇における性規範をめぐる議論と瑠璃子の発言や行動を照らし合わせ、菊池が彼女にどのような主張を持たせたのかを検討し、瑠璃子の人物造型を明らかにしていく。

一 先行研究における瑠璃子の評価

『真珠夫人』は同時代には通俗小説という枠の中での評価が中心だった。松岡譲^一は『真珠夫人』を「通俗小説一般のレヴェルからいつて上位にあるものだ」とし、青野季吉^二は私小説的写真と絶縁してしまっているために通俗小説化していると指摘した。

しかしこの通俗小説としての評価傾向は前田愛が瑠璃子に四つの女性像を見出して以後、瑠璃子の人物造形と『真珠夫人』のプロットの破綻という二点に焦点を移して行つた。前田愛^三は瑠璃子に「清純な美少女」(復讐を誓うユーディット)、「娼婦型の傲慢な未亡人」(継娘を庇護する未亡人)という四つの女性像の要素を見出し、一人の人物に要素を詰め込み過ぎたため長編小説としてのまとまりが失われていることを論じた。また瑠璃子の人物造形の点で前田は、瑠璃子の復讐の動機が莊田勝平個人では無く社会悪への挑戦となっている点に瑠璃子の新しさを肯定している。しかし、物語の結末近くでは「母」「処女」としての役割が強調されることで瑠璃子の新しさは相殺されていると批判的に捉えた。

瑠璃子の新しさという点では前田以前に川端康成^四も瑠璃子は処女を守り通し初恋の人に抱かれて死んでゆく点と美奈子を愛し初恋を大事に思つてやる点に菊池は読者に同情を求めており、新しい女としては不徹底であり矛盾があると述べていた。

この瑠璃子は新しい女としては不徹底であるという川端、前田の論を受けて駒尺喜美^五は、瑠璃子は自己の身をもつて主張した女であり、古い道徳を打ち破り男と対等であることを主張する確かな思想を持っていることから彼女に新しさを認めた。

さらに西垣勤^六も瑠璃子の男権への復讐を社会一般と個人とを混同した間違つた復讐としつつも男性中心社会の不当さを衝いており、この瑠璃子の考えは「必ずしも当時常識とされる考え方ではないだろう」と瑠璃子の新しさを一部認めている。

陳月吾、唐麗燕^七は川端の論を受けて、瑠璃子に現れた人間的な善性は少しも新しい女としての造形と矛盾しないとし、処女を生涯守り通すという設定は古い貞操観念の現れというよりむしろ初恋の人に対する心と肉体の操を守りながら、初恋を踏みにじられた恨みを多くの男性に報いるという恋愛至上主義の変形として取るべきだと分析した。

これまでの研究史の中で瑠璃子という人物を見ていくと彼女に新しさを認めるか否かという点が『真珠夫人』研究の一個の争点になつてきたことが分かる。しかし、これまでの研究では陳月吾や唐麗燕が問題にしている貞操というもののどのような言説空間で『真珠夫人』とかかわりがあるのかは十分に検討されていない。また、瑠璃子の男を次々と弄んで行く姿からは当時流行した「宿命の女」モチーフを連想させるが瑠璃子と「宿命の女」モチーフとの関連はこれまで指摘されてこなかった。そこで本稿では、瑠璃子の人物造形について同時代の最新の女性をめぐる関わりや「宿命の女」というモチーフとの関わりから再検討していきたい。

二 『真珠夫人』における「宿命の女」

瑠璃子の人物造型を明らかにしていく上で、『真珠夫人』に登場する『ユーディット』『カルメン』『オスカール・ワイルド』に注目する。

『ユーディット』と『カルメン』には「宿命の女」と呼ばれる女性像が描かれており、またオスカー・ワイルドの代表作『サロメ』（一八九一年）の主人公サロメも「宿命の女」の代表的な一人とされてきた。この三つの文学はいずれも瑠璃子の発言の中に登場しており、瑠璃子と重なる形で描かれている。瑠璃子を、『ユーディット』『カルメン』オスカー・ワイルドの三つの文学に共通する「宿命の女」女性像の観点から比較検討し、瑠璃子の人物造型を明らかにしていく。

二一 「宿命の女」

「宿命の女」(femme fatale)は十九世紀後半のヨーロッパ、特にフランスで盛んに取り上げられた、男性を破滅へ導くような魅力を持つ女性像のことである。渡辺義愛^{一四}によれば、「宿命の女」型の女は神話や文学、絵画作品にも見られるがジョン・キーツの「つれなき美女」(一八一九年)をその原点とし以後、退廃的な風潮のなか世紀末にむかつて開花していった。カール・ウツドリントクは「宿命の女」という語が初めて登場したのは一八七二年にベルナルディーノ・ルーイーニの絵画『サロメ』をテオフィル・ゴーチエが『femme fatale』と表現したことからだとして述べている。マリオ・プラターツ^{一五}は、無数に存在する「宿命の女」をブロスベル・メリメのカルメンのように奔放で肉感的なタイプとギュスターヴ・フロベールのサランボーのように冷やかなタイプの二種類に分類している。しかし、今日まで正確に「宿命の女」の系譜を記したもののや定義などは定まっていないとされている^{一六}。

ヨーロッパで流行した「宿命の女」像は日本に翻訳を通して輸入された。平石典子^三は日本に最初に「宿命の女」を紹介したのは上田敏の美文集『みをつくし』(一九〇一年)だったと分析している。『みをつくし』は発表当時文壇からはほとんど無視をされたが、『みをつくし』の中のガブリエーレ・ダヌンツィオやギ・ド・モーパッサンの作品にはそれまで見られなかったような女が描かれていた。また、日本での「宿命の女」の流行という点では中村圭子^三がオスカー・ワイルドの『サロメ』(一八九一年)がオーブリー・ビアズリーの挿絵をともなうて日本に紹介されるや、当時の文学青年や画家や美術学生たちをたちまちとりこにした、と論じている。

「宿命の女」という女性像はやがて日本においても文学作品の中に取り込まれていった。特に夏目漱石や谷崎潤一郎の作品に登場する女性はい今日の研究で日本における「宿命の女」として分析されている。たとえば、『草枕』(一九〇六年)に登場する那美さんは漱石が展覧会で見たラファエル前派のジョン・エヴァレット・ミレーの有名な絵「オフエーリア」と重ねて描写されており「宿命の女」との関連が研究されてきた^{一四}。谷崎の文学に登場する女性たち、春琴やお遊様などは、日常に存在するのではなく日常生活から乖離し、永遠のイメージとして結晶する姿に「宿命の女」が見られてきた^{一五}。しかし、今日「宿命の女」として語られている明治・大正期の女性について同時代の評価を見ても管見の限り「宿命の女」という表現自体は全く使用されていない。恐らく、『みをつくし』以降今日「宿命の女」と言われる女性像は「男を破滅に導くような魅力をもつ女性」というこれまで日本では見られなかった魅力的なモチーフとして当時流行し、盛んに取り上げられたが、その女性像に「宿命の女」

というはつきりとした名称がついたのは昭和以降の事だったと思われる。確認した中では坂口安吾が一九二一年十一月に『我が人生観』の六節で「宿命の女」という語を用いているのが日本において比較的早いものである。そこで本稿では、明治以降外国から翻訳を通して日本に輸入された「男を破滅させるような魅力をもつ女性」のイメージを指す概念として「宿命の女」という語を使用して行くことにする。

二―二 瑠璃子と「宿命の女」概念との分離

第一節では「宿命の女」を「男を破滅させるような魅力をもつ女性」と定義した。この定義は「宿命の女」という女性像が持つ細かな特色や系譜は踏まえない大掴みなものだが、「宿命の女」イメージの最も中心的な要素を抽出したものである。この定義と瑠璃子を照らし合わせてみると、瑠璃子は青木兄弟を自身の魅力によって破滅させている。この瑠璃子の姿は「男を破滅させるような魅力をもつ女性」という「宿命の女」と重なる。これまでの『真珠夫人』研究において瑠璃子は第一章で述べた通り「新しい女」として認めるか否かという点から主に検討されてきたが、瑠璃子と「宿命の女」との関わりは語られてこなかった。なぜこれまでの研究の中で瑠璃子と「宿命の女」概念は結びついてこなかったのだろうか。

このことを考えるためにまずは、菊池の文学の特徴について同時代の作家の捉え方を見ていく。菊池と二高時代の同級生であり、『新潮』の同人仲間であった芥川はこのように述べている。

菊池寛の感想を集めた「文芸春秋」の中に、「現代の作家は何人でも人道主義を持つてゐる。同時に何人でもリアリストたゞる作家はない。」と云ふ意味を述べた一節がある。現代の作家は彼の云ふ通り大抵この傾向があるのに相違ない。しかし現代の作家の中でも、最もこの傾向の著しいものは、実に菊池寛自身である。彼は作家生涯を始めた頃、イゴイズムの作家と云ふ貼り札を受けた。彼が到る所にイゴイズムを見たのは、勿論このリアリズムの裏書きを与へるものであらう。が、彼をしてリアリストたらしめたものは、明らかに道德的意識の力である。砂の上に建てられた旧道德を壊つて、巖の上に新道德を築かんとした内部の要求の力である。私は以前彼と共に、善とか美とか云ふ議論をした時、かう云つた彼の風貌を未だはつきりと覚えてゐる。「そりや君、善は美よりも重大だね。僕には何と云つても重大だね。」―善は彼にとつては、美よりも重大なものであつた。一六

芥川は菊池を道德主義に基づいた「リアリスト」であり、「美より「善」を重んじる作家であつたと述べている。また、正宗白鳥は菊池を「現代を背負つた」作家であると述べている。

菊池君を論ずるのは現代を論ずることである。この雑多紛々の現代に於て、ある一人を以て現代の標本とすることは困難であつて、範圍を文壇に限つても、現代を背負つた標本的人物はそこらに散在してゐるやうであつて、特に一人を選び出すことは困難である。しかし、今日の私は、多くの躊躇するところな

く、菊池君をもつて好箇の現代の代表者としようと思つてゐる。私は彼に於てよく現代の影を見てゐる。^{二七}

このように菊池は同時代の文壇からは「リアリスト」であり「現代を論ずる」作家であるとされてゐた。「美」よりも「善」を重んじるという評価は、菊池の「生活第一、芸術第二^{二八}」という信条に通じている。菊池の中で「善」というものの優先順位が実生活において大切にされる「善」よりも意識的に下げられているものだとすることを察することができよう。

日本において「宿命の女」が文学に描かれた代表として、一節で漱石と谷崎の作品を例に出した。漱石と谷崎の作品に登場する女性が今日「宿命の女」として語られるのに対して、菊池の描く瑠璃子が「宿命の女」として語られないのは菊池のこの現実主義が原因ではないだろうか。漱石と谷崎の文学について菊池自身このようなことを述べている。

漱石先生の作品には現実其儘を描いたものは殆どないやうです。現実には皮被かせたものが多いやうです。現実には皮被せたものの、即ち芸術といふやうな気がします。芸術化されたものが結局長く残るといふやうな気がします。、（略）漱石先生や谷崎潤一郎氏の作品は現実をそのまま描いていないから——皮被せてゐるから、即ち芸術化されてゐるからいゝでせう。^{二九}

漱石や谷崎の作品は「現実には皮被せ」ているので「芸術化」されている。現実主義者として作品に現実を描く菊池と漱石たちの根

本的な文学に対する姿勢の違いが窺える。

また、瑠璃子の描写を見ると、視点人物が渥美信一郎である女王蜘蛛の章までは瑠璃子の正体が分からず、瑠璃子は神秘的な女性と言えなくもない。しかし、物語の後半は視点人物が瑠璃子となり、彼女の思考が読者に見えてしまう。それゆえに幻想的なイメージとつながる「宿命の女」と瑠璃子はこれまで結びつかなかったのではないだろうか。

しかし、本作の中で菊池は、ユーディット^{三〇}やカルメン^{三一}、今日代表的な「宿命の女」の一人であるサロメ^{三二}を描いたワイルドのイメージを瑠璃子に使おうとしている。このことから見える瑠璃子の「宿命の女」性について次節から検討していく。

二―三 フリードリヒ・ヘッベル『ユーディット』

本作の九章タイトル「ユーヂット」とは旧約聖書外伝^{三三}の「ユディット」に登場する女性のことである。このユーディットという女性はいままで絵画や小説などに男を破滅させる女として旧約聖書外伝以後、くり返し題材とされてきた^{三四}。勝平の妻になることを決意した瑠璃子が結婚に反対する父親を説得する発言の中で「ユーヂット」は登場する。

「左様でございます。妾はユーヂットにならうと思ふのでございます。ユーヂットと申しますのは猶太の美しい娘の名でございます。」

「その娘にならうと云ふのは、どう意味なのだ！」父は、激し

い興奮から覚めて、やゝ落着いた口調になつてゐた。

「ユーヂツトにならうと申しますのは、妾の方から進んで、あの莊田勝平の妻にならうと云ふことでございます。」

『真珠夫人』本文「ユーヂツト」第七節より

瑠璃子は勝平と結婚する自分を「ユーヂツト」と重ねている。「ユデイト記」は以下のような内容である。アッシリア王ネブカデネザルは、メディア王との戦いで戦鬪に参加しなかつた国々に報復するため、アッシリア軍総司令官ホロフェルネスをそれらの国に遣わした。ペトリアという町が水源を抑えられ、降伏を迫られたとき、その町に住む信仰深く美しい寡婦ユデイトは一人の女奴隷とともにホロフェルネスのもとに向かつた。ホロフェルネスはユデイトの知恵と美貌に夢中になり宴の席に彼女を招いた。やがて部下たちは次々に帰り、ユデイトだけが残された。ユデイトは葡萄酒を飲み過ぎて寝台で眠っているホロフェルネスの首をとり、街へと帰つた。それによつて司令官を失つたアッシリア軍は敗走した。この旧約聖書外伝における「ユデイト記」と瑠璃子の語る「ユーヂツト」には大きな相違点がある。

「お父様、昔猶太のペトウリヤと云ふ都市が、ホロフェルネスと云ふ恐ろしい敵の猛将に、囲まれた時がありました。ホロフェルネスは、獅子を搏にするやうな猛将でした。ペトウリヤの運命は迫りました。破壊と虐殺とが、目前に在りました。その時に、美しい少女が、ペトウリヤ第一の美しい少女、侍女をたつた一人連れた切りで、羅衣を纏つたのです。そしてこの少女

の、容色に魅せられた敵將を、閨中でたつた一突きに刺し殺したのです。美しい少女は、自分の貞操を犠牲にして、幾万の同胞の命と貞操とを救つたのです。その少女の名こそ、今申し上げたユーヂツトなのでございます。」

『真珠夫人』本文「ユーヂツト」第七節より

瑠璃子の語る「ユーヂツト」は貞操を犠牲にしてホロフェルネスを刺し殺している。しかし、先に見た「ユデイト記」では貞操を犠牲にすることなく、酔つて寝ているホロフェルネスの首を落としている。この相違から川上美奈子^五は、菊池が参照したのは吹田蘆風訳のフリードリッヒ・ヘッベル『ユデイト』(一九一四年)である可能性が高いとしている。ヘッベル版では瑠璃子の語る「ユーヂツト」と同じように貞操を犠牲にしてホロフェルネスの首を落としている。ヘッベルは当時の文壇で盛んに受容されており、芥川も評論の中でヘッベルの名前を出している。

長興善郎も本年度に於て、特に文壇の視聴を惹くべき作品は、遂に発表する事がなかつたらしい。が、氏の単等鐵門に迫るが如き努力は、懈怠なく続けられてあるやうである。善郎氏は決して一般批評家が考へてゐるが如く、無器用一点張りの作家ではない。氏の精進にして頓挫しなかつたなら、案外速くヘッベルを想はせるやうな、力強い戯曲なり小説なりが出現しないものもあるまいと思ふ^六

芥川は、長興善郎を評する際、ヘッベルの名を出している。また、

同じく長与善郎の戯曲『項羽と劉邦』（一九一七年）の匿名の同時代評でも、この作品にはヘッベルの『ユーディット』を思わせるものがあると指摘されている。

成程『項羽と劉邦』には種々の欠点があるといへばある、豊富なる史的材料から戯曲的珠玉のみが選択されてゐない、結構上に可成な不用意がある。白はまだ十分に板に載つてゐない、劉邦や其他の付属人物には殊に性格描写の不徹底がある、中心人物を二つに取らうとした所に劇の全的效果を弱からしむる恨がある。数へ来れば其技巧上の欠点は可成少くないが、自ら運命を嘲りて之と戦ひつゝ、遂に運命の弄ぶに終る力の巨人項羽を生まんとする力と熱とは、宛然ヘッベルのユーディットを思はしむるものあり、真摯なる努力、真に敬服に値するものがある

二七

ヘッベルは『真珠夫人』が執筆される頃にはすでに日本の文壇に名が知られており、彼の代表作である『ユーディット』も受容されていたことがわかる。ヘッベル作を菊池が参照したのではないかという川上の論は、菊池自身が『真珠夫人』を執筆した一九二〇年の六月に「最近ではヘッベルの作が好きである。殊に『ユーデット』などはいゝと思ふ^{二八}」と述べていることから、ほぼ間違いないだろうと思われる。ただ、菊池が吹田蘆風訳を参照したのではないかという点については、吹田と同じく板垣邦器が同じ年にヘッベルの『ユーディット』を翻訳・出版していることから菊池が参照したのが吹田訳であると断定することはできない。だが、吹田訳は出版時

に『朝日新聞』などに広告が掲載され^{二九}、『時事新報』^{三〇}や『万朝報』^{三一}などの紙面上で評価がされていることから、より世間に普及していたものと考えられる。

貞操を犠牲にしたヘッベルのユーディットと貞操を守り抜く瑠璃子の間には大きな相違もある。しかし、自身の魅力によつて勝平とその息子の莊田勝彦を魅了し、勝彦を介して勝平を死に導いた瑠璃子は「容色」によりホロフェルネスを誘惑し、死という破壊へと導いたユーディットのなしたことをなぞるかのようになっている。菊池自身が「宿命の女」という語を使用していない事から、彼がその言葉を意識して瑠璃子を描こうとしたとまでは言えないが、勝平と戦う瑠璃子を「宿命の女」であるユーディットと重なる形で描いていることは、瑠璃子の人物造型を考える上で重要な点であろう。

二一四 プロスペル・メリメ『カルメン』

『カルメン』（一八四五年）は渥美と瑠璃子の会話の中に登場する。好きな仏蘭西文学は何か、と聞かれた瑠璃子はアナトール・フランスやオクターヴ・ミルボーなどの名前を出しながらも、プロスペル・メリメの代表作『カルメン』の女主人公カルメンについて強く語る。

「あの女主人公を何うお考へになります。」

「好きでございますよ。」

言下にさう答へながら、夫人は嫣然と笑つた。

「妾さう思ひますのよ。女に捨てられて、女を殺すなんて、本當に男性の暴虐だと思ひますの。大抵の男性は、女性から女性

へと心を移してゐながら、平然と済ましてゐますのに、女性が反対に男性から男性へと、心を移すと、直ぐ何とか非難を受けなければなりませんのですね。妾、ホセに刺し殺されるカルメンのことを考へる度毎に、男性の我儘と暴虐とを、憤らずにはゐられないのです。」

『真珠夫人』本文「魅惑」第七節より

瑠璃子はカルメンを殺したドン・ホセの行為を「暴虐」とし、彼の行為を世間一般の男性に置き換えて、男性中心社会における女性の不平等に憤っている。勝平を金権の権化と捉え、彼に向かつていつた瑠璃子に重なるのがユーディットであるならば、本作の後半で、「男性の我儘と暴虐」とに反抗するため男性を弄び、そのために男性に殺される瑠璃子にはカルメンのモチーフがつかわれているのではないだろうか。

『カルメン』は『真珠夫人』に用いられる以前に翻訳が日本において幾つか出版されている。一九二三年に生田長江が翻訳を出版し、一九一五年には菊池の京大時代の恩師である厨川白村も一宮栄とともに『メリメエ傑作集』の中で『カルメン』の翻訳を行っている。当時世間で最も流通していたのは、知名度から考えるに生田長江訳であったと思われる^三。だが、菊池が『真珠夫人』にカルメンを用いるにあたって、その契機となつたと考えられるのは布施延雄訳の『カルメン』である。布施訳は『真珠夫人』が連載される前年の一九一九年一月に出版されており、出版時には新聞に広告が多数掲載^三された。直接菊池が参照したものがどれかは分からないが、『真珠夫人』執筆と布施訳の出版が近いことから、布施訳の出版に奮起

し、本作に『カルメン』を用いたのではないだろうか。

『カルメン』と本作との関係について先行研究では、小林幹也^{三四}が『真珠夫人』における視点人物の交代は『カルメン』からの影響ではないかと分析をしているが、カルメンが〈宿命の女〉であることのかかりについては『ユーディット』と同じく検討されて来なかった。

『カルメン』もまた、『ユーディット』と同じく〈宿命の女〉として代表的な女性である。鹿島茂^{三五}はカルメンを「猫型のファム・フアタル」であるとし、カルメン型の〈宿命の女〉は男をマイナス無限大の地獄に引き込むが、自分もまた死へと向かつて生きる「宿命」にある、と論じている。『カルメン』の結末カルメンは、彼女から愛されなくなったことに絶望したドン・ホセに小刀で刺殺されてしまふ。瑠璃子も同じように彼女に愛されていないことを知った稔によつて刺殺される。瑠璃子はカルメンと同じように「男性の我儘と暴虐」によつて殺される。この結末から鹿島の論じるカルメン型の〈宿命の女〉に瑠璃子が当てはまっていることは明白であり、菊池が『カルメン』のモチーフを瑠璃子に持たせていることが分かる。

二一五 オскар・ワイルド

本作には〈宿命の女〉を代表する『サロメ』の作家、オскар・ワイルドの言葉も引用されている。それは一九二〇年十二月六日に掲載された「一条の光」第五節で、稔からの求婚を断ろうとする瑠璃子がワイルドの警句を引用している。

「青木さん。貴君が、妾と結婚なさらうなんて、それは一時の迷ひです。貴君のお若い心の一時の出来心です。貴君には妾の心が少しも分つてゐないのです。いゝえ、妾の本体が少しも分つてゐないのです。妾の心が、どんなに荒んでゐるかそれが貴君には、少しも分つてゐないのです。妾が、貴君を本当に愛してゐるかどうかさへ、貴君には分らないのです。さう／＼、ワイルドの警句に、『結婚の適當なる基礎は相方の誤解なり。』と云ふ皮肉な言葉がありますが、貴君の妾に対する、結婚申込なんか、本当に貴君の誤解から出てゐるのです。」

『眞珠夫人』本文 二条の光 第五節より

「結婚の適當なる基礎は相方の誤解なり」という警句はワイルドの『アーサー・サヴィル卿の犯罪』（一八九一年）に登場する。瑠璃子は美奈子の初恋の相手に気づき、稔に自分をあきらめさせるため、稔の自分への思いは誤解であると説く。

菊池のワイルド受容は一高時代に本格的に始まり、このときが最も深いものであつたとされている。菊池自身も以下のように述べている。

最も早く自分を囚へ、動かし、青年期の情熱をそれに傾けしめたものは、作家としてはオスカー・ワイルドであり、作品としては就中彼の「ドリアン・グレーの肖像」であつた。自分は今ワイルドの名を言ふに当たつて、当時の自分が、あの作中のヘンリー郷の耽美主義的主張に共鳴し、採つて以つて自分の主張の如くに主張したことを回想し、禁じ得ざる微笑を私に口

辺に覚える。三六

一高時代に外国作品を本格的に読み始めた菊池が最初に情熱を持つて熟読したのはオスカー・ワイルド『ドリアングレイの肖像』であつた。今日では現実主義者といわれる菊池も若い頃には耽美主義に深く「共鳴」に「主張」していた。菊池のワイルド受容について片山宏行^{三六}はこう論じる。

大正二年十一月九日の『萬朝報』に懸賞小説の当選作として発表された菊池の「禁断の木の実」は、宗教学校のなかで生活する青年たちの自我の目覚めと動揺を描こうとした作品で、主題としては明らかにイブセンを意識しているが、自我に目覚め背徳的な行為に走る松田という青年と、この松田から自分の信仰を嘲笑され、懷疑心の芽生えに苦悩する吉田という青年の取り合わせは、ヘンリー郷によつてくりかえし享樂的思想を吹き込まれ、次第に人格を墮落させ破滅してゆく美貌の青年を描いた「ドリアン・グレーの画像」の場合に類似している。菊池はその後、この作品の舞台を一高の寮生活に移して書き改め、「落ち行く人」と題して大正七年四月の『雄弁』（春季増刊号）に再度発表しているが、今度はクリスチャンの厳格な家庭に育てられた相馬秀夫という美しい容貌を持った模範学生が、ワイルドを奉じ享樂的な学生生活を謳歌する山岡という学生によつて、そのストイックな生活を批判されるうち、自分の生き方に許瞞的なものを感じはじめ、ついには毎夜のごとく歓樂街に身を投ずるまでに落ちて行くという筋書きに改め、前にはなかった主

人公の破局まで付加するなど、「ドリアン・グレーの画像」を意識していることがいっそう明瞭になっている。

片山によれば、菊池の初期作品『禁断の木の实』には明らかな「ドリアン・グレーの画像^{三八}」の影響が窺え、七年後に題名を変え、「落ち行く人」として再度掲載した際にはさらに「ドリアン・グレーの画像」意識が強くなっている。このように初期の菊池が耽美主義に傾倒していたことは先行論でも取り扱われているが、ではリアリストとしての菊池はどの時期から始まるのだろうか。これについても同じく片山が菊池の経済的な逼迫や自身の顔に対するコンプレックス、そして一高退学の原因となったマント事件^{三九}を経て深く現実と対面していくことから次第に菊池の文学からうすくなっていた、と論じている。菊池の現実主義は根づからのものではなく、耽美主義の一面をその内面に併せ持った現実主義だった、と言えるだろう。現実と対面することで耽美主義から離れて行った菊池からは自然とワイルド受容も薄れて行ったが、再びワイルドに向き合う時がやって来る。その契機として天佑社の『オスカー・ワイルド全集』の出版が挙げられる。この全集は天佑社から一九二〇年四月から九月まで全五巻で出版されており、矢口達や本間久雄などが翻訳・編集に関わった。日本における最初のワイルド全集で、当時外国人作家の全集が未だ少なかった時期に出版され、話題となった。『真珠夫人』連載と同時期にこの『オスカー・ワイルド全集』は発行されており、菊池がこの『オスカー・ワイルド全集』に触発されて、『真珠夫人』にワイルドの警句を引用したということは十分に考えられることである。『真珠夫人』にワイルドの警句が引用されたのは一九二〇年一

二月六日のことで『アーサー・サヴィル卿の犯罪』が収録された『オスカー・ワイルド全集一』は一九二〇年の六月に出版されている。また、代表的な〈宿命の女〉である『サロメ』が収録された『オスカー・ワイルド全集二』も四月に発行されており、菊池がワイルド全集によって内面に潜めていた耽美主義を思い起こし、『真珠夫人』にもそれが現れたと考えることは不自然ではないだろう。

先にも触れたように、オスカー・ワイルドの著作にはユーディット、カルメンと並んで有名な〈宿命の女〉の登場する『サロメ』がある。『サロメ』のあらすじは以下のようなものである。ユダヤのヘロデ王の誕生日、サロメはヘロデの視線に嫌気がさし、外に出た。すると井戸から幽閉されている占い師ヨハネの声が聞こえた。声に興味を持ったサロメは衛兵を誘惑し、井戸の戸を開かせせヨハネを誘うが彼は王と妃を非難する言葉だけを発し続け、サロメには目もくれない。それに腹を立てたサロメはヘロデ王に踊りの褒美としてヨハネの首を望んだ。ヘロデは思い留まるように言うが彼女は譲らず、ついにヨハネの首が銀の皿の上にせられサロメの前に置かれた。サロメはヨハネの首を持ち上げ、くちづけをする。その有様を見ていたヘロデ王は兵士達にサロメを殺すように命じた。

サロメはワイルドが戯曲『サロメ』に描く以前から様々な絵画や物語のモチーフとして使われていた。井村君江^{四〇}によると、サロメはもともと聖書の一挿話として、「洗礼者ヨハネの生涯」連作図の最後の場面にただ副次的に登場するのみであった。それが、ルネッサンス期には絵画の中で華やかに踊る姿が描かれるようになり、十九世紀末モローやクリムトによって主役として描かれるように変化していった。その中でも、第一節でも触れたように、ベルナルディー

ノ・ルーニーの絵画『サロメ』(一八七二年)がゴーチエに(«*emme fatale*»)と表現されたことが(「宿命の女」)の始まりであり、サロメと(「宿命の女」)の間には切っても切り離せない関係があることがわかる。しかし、日本においてサロメという女性が広がった媒体は絵画ではなく、ワイルドの戯曲が中心であった。当時『サロメ』の日本での受容は一九〇七年に森鴎外が「脚本「サロメ」の略筋」という表題で『歌舞伎』の八十八号に『サロメ』の批評と紹介をしたことからはじまった。一九〇九年には小林愛雄が『サロメ』を翻訳し、鴎外も僅かに遅れて同じ年に翻訳を行っている。鴎外訳は一九一五年下山京子によって上演もされ、人々に知られることとなった。『サロメ』が日本に紹介されるやいなや次々と翻訳や舞台の上演がなされた。菊池も文学者を志望する若者に推薦する外国文学の一冊として一九三六年の文の中で『サロメ』を挙げている。

文学志望の人たちから、先づどんな書物を読めばいいかといふことをよく訊かれる。中学を出た位の人で、これから文藝を味はつて行かうとする人を標準として、読むべき書物を書き上げて見度いと思ふ。文学入門の書籍と云つてもいい。文芸を味はうとする人、小説でも作らうとする人は、先づこの位の本は読む必要があるかも知れないと思ふ。心付くままに挙げたのであるから、標準にはムラがあるかも知れない。(略)

外国では、(翻訳のあるもの)だけで云ふ

一、聖書 心を養ふ上からも又外国の文学(此頃では日本の文学にも)無数の材料を供給してゐる点から。

一、アラビヤ夜話 外国的な奔放な空想、面白い説話の本として。

一、ギリシヤ神話 外国の文学に多くの材料を供給して居る点及び話の面白い点で。

一、沙翁の戯曲 日本では非常に有名だから、ハムレットやマクベスなどを読んで置いたらいい。

現代のものでは、

一、英国 是非読まなければならぬものはないが、ワイルドやシヨオのものは、一二篇讀んでもいい。殊にワイルドのサロメなど。四一

『サロメ』は文学を生業とするものにとつては読んでおいた方が良い作品とまで述べられている。ワイルドの『サロメ』は当時、文学として読まれるだけでなく、実際に上演されており、多くの人がこれを見ていた。芥川も一高時代に『サロメ』を観劇しており、その感想を後に振り返っている。

これは僕等の十四五年前に見た最初の「サロメ」の印象である。同時に又日本の舞台に上つた最初の「サロメ」の印象である。僕は後に松井須磨子のやはり「サロメ」を演ずるのを見た。須磨子のサロメは美しい―よりも兎に角若かつたのに違ひない。が、僕のいつになつても忘れることの出来ないのはあの年をとつたサロメである。あの横浜へ流れて来た無名の英吉利の女優である。……四一

芥川は一高の友人四人とともに一九一二年アラン・ウィルキー一座によって横浜のゲイティ座で上演された『サロメ』と『フロレンタインの悲劇』を観劇した。この四人の友人というのは小山内薫、佐々木信綱、大仏次郎、島村抱月のことで菊池は含まれていないが、一高時代に菊池の周辺で話題となっていたワイルドの作品は『サロメ』であつたことが分かる。当然「青年期の情熱」をワイルドに傾けていた菊池も参照していただろう。『真珠夫人』に直接サロメという〈宿命の女〉が瑠璃子に用いられることはないが、『サロメ』を描いたオスカー・ワイルドが瑠璃子の発言の中に登場することは注目すべきことであろう。

これまで見た瑠璃子とユーディット、カルメンの重なりや〈宿命の女〉を描いた代表的な作家であるワイルドが出されていることから瑠璃子に〈宿命の女〉イメージが認められることは明瞭である。次章では、〈宿命の女〉である瑠璃子がどのような主張を行っているのか検討し、論争を文脈として踏まえることによって分析していく。

三 瑠璃子における性規範

第一章で確認したようにこれまでに瑠璃子は「新しい女」概念との関わりが論じられてきた。「新しい女」という言葉自体は明治時代には日本に存在していたがこの言葉が流行したのは一九一一年に平塚らいてうが『青鞥』を創刊してからのことだった。『青鞥』は日本初の女流文芸雑誌で女流文学の発達を目的として創刊されたが、次第に論調は旧道德打破の啓蒙運動に向かい「新しい女」の出現に注目が集まった。『真珠夫人』の連載はこの『青鞥』創刊の十年ほど後の

ことであつた。

この「新しい女」という概念は『真珠夫人』と深く関わるものとして注目されてきた。しかし、「新しい女」概念を見る上で、歴史的には外すことのできない様々な論争と『真珠夫人』の関わりについては検討されてこなかった。この論争は「新しい女」概念により展開されていったものであり、当時の「新しい女」を検討する上で重要である。そこで本章では『青鞥』創刊よりも『真珠夫人』執筆時により近い時期に起こった「新しい女」に関連する論争から当時における最新の女性像を検討し、それにかかわっていると見られる『真珠夫人』の内容を分析していく。

三―一 貞操論争・母性保護論争

貞操論争は生田花世が雑誌『反響』に発表した「食べることゝ貞操と四二」という文章の中で、弟を養いつつ生活して行くために自らの貞操を犠牲にしたことを告白し、それを安田皐月が「生きる」と貞操と―反響九月号「食べる事と貞操と」を読んで^{四四}において激しく非難したことから始まった。安田の非難を受けて花世は「周囲を愛することと童貞の価値と―青鞥十二月号安田皐月様の非難について^{四五}」の中で自己の貧困の実情と安田への非難を書き、安田もまたこれに応えるという形で論争は白熱して行つた。この論争は一九一四年八月から一九一六年十月まで続いたが、その間に生田花世と安田皐月の間の論争だったものが伊藤野枝や平塚らいてう、与謝野晶子などを巻き込んで大きく広がっていった。

貞操の問題は『真珠夫人』研究の中でも第一章で見た通り川端康

成が「処女を守り通し、読者に同情を求めた点で瑠璃子は新しい女としては不徹底」であると指摘したことから瑠璃子の新しさを議論する上で主要な点とされてきた。この貞操論争の渦中で伊藤野枝が「貞操についての雑感^{四六}」でこのようなことを述べている。

最も不都合な事は男子の貞操をとがめずに婦人のみをとがめる事である。これは最も夫人の人格を無視した道徳であると思ふ。男子の再婚或は三婚四婚は何の問題にもならぬが夫人の相当の人達は再婚は直ぐと問題になる、これは何と云ふ不公平な事であらう。男子に貞操が無用ならば女子にも同じく無用でなくてはならない。

この伊藤の発言は『真珠夫人』の「彼女の云文」の第四節に描かれている瑠璃子の発言と重なるところがある。

男性は女性を弄んでよいもの、女性は男性を弄んでは悪いもの、そんな間違つた男性本位の道徳に、妾は一身を賭しても、反抗したいと思つてゐますの。今の世の中では、国家までが、国家の法律までが、社会のいろ／＼な組織までが、さうした間違つた考へ方を、助けてゐるのでございませうもの。御覧なさい！世の中には、お女郎屋だとか待合だとかお茶屋だとか、男性が女性を公然と弄ぶ機関が存在してゐるのですもの。さう云ふものを国家が許し、法律が認めてゐるのですもの。また、さう云ふものが存在してゐる世の中に、住みながら、教育家とか思想家など云ふ人達が、晏然として手を拱いてゐるのですもの。

女性ばかりに、貞淑であれ！ 節操を守れ！ 男性を弄ぶな！ そんなことを、幾何口を酸くして説いても、妾はそれを男性の得手勝手だと思ひますの。

『真珠夫人』本文「彼女の云文」第四節より）

伊藤野枝の発言は女性の再婚について述べたものであり、金権で女性を好きにしようとすることに對する批判をしている瑠璃子と話題自体はずれている。しかし貞操という観念は男女平等であるべきだという二人の主張が共通していることは認められるだろう。瑠璃子が当時耳目を引いたこの論争の中で唱えられた思想を自身の状況とは離れた問題であるにもかかわらず唱えていることから、彼女が貞操論争問題のような議論を念頭に置いて語っていることが窺える。

また、先に引いた「女性ばかりに、貞淑であれ！ 節操を守れ！ 男性を弄ぶな！ そんなことを、幾何口を酸くして説いても、妾はそれを男性の得手勝手だと思ひますの」という発言に注目してみると、瑠璃子は「貞淑」と「節操」、女性が「男性を弄ぶ」という三つの事柄を並列させ、自身の主張として発言しているが、この並列されている三つの事項は全てが瑠璃子自身の行いに基づく主張ではない。瑠璃子は第三章で取り扱った通り男性を弄び、多くの場面で視点人物となつてゐる渥美信一郎からも非難されるような振る舞いをしてゐる。しかし、異性との性的接触だけから見ると、「貞淑」や「節操」という点において瑠璃子は他から非難されるような行いはしていない。彼女は多くの男性に気のある振りをして「弄」んではいるが、身体的な面においては物語の最後に亡くなるまで純潔であり続けている。女性にばかり「貞淑」を求めることを非難してい

るが、彼女自身は純潔を守り続けているのだ。このことから瑠璃子は本来自身が破つてはいない規範の議論にまで射程を広げて発言していることが読み取れる。瑠璃子自身は貞操を守っているが、その発言の中で女性にばかり貞操を求める価値観に一石を投じている。

瑠璃子の人物造型を考える上で、大正期に起こった重要な論争である母性保護論争にも触れておきたい。母性保護論争は一九一八年三月から十九年の六月まで続いた論争で、『婦人公論』『太陽』などの誌上でやりとりされたため、当時多くの人目に触れることとなった。この論争は、『真珠夫人』が連載開始される一年前に終了したばかりであり、最新の事項を多く取り入れる傾向のある新聞連載小説としての本作を考察する上で重要である。論争の中心となった与謝野晶子は女性を徹底して独立すべきであり、依頼主義は女性自ら差別を招くこととなると主張した。それに対して平塚らいてうは、母となることで女性は社会全体に貢献する事が出来るため、母の保護は当然の権利であると反論した。山川菊枝は両者の意見を認めつつ、現在の資本主義の改革をしなければ母の保護はなしえない、という社会主義的な主張を行った。

この三者の主張に瑠璃子をあてはめて考えて見ると、経済的に瑠璃子が独立しているとはいえ、勝平の残した財産により義理の娘である美奈子を養育しながら生計を立てている点において、女性の徹底した自活を求める晶子よりもやや平塚らいてうの主張によっているように思われる。しかし、瑠璃子の特殊性として、この三者に共通している「女性は搾取されるものである」という被害意識に留まらないということが挙げられる。極端に言えば母性保護論争の焦点

は男性に頼るか頼らないかという点になるが、瑠璃子は積極的に「女」を使って勝平を誘惑し勝平の経済力を利用していた。菊池は母性保護論争を受けて「男から搾取する女」という論争の中では触れられてなかった新しい女性像として瑠璃子を描いたのではないだろうか。

三二 男子の貞操

第一節では、当時起こった貞操論争と母性保護論争から女性の性規範について考察した。第二節では、大正期の男性、特に男子学生における貞操観について確認した上で、瑠璃子と青木兄弟のかかわりから瑠璃子における「新しさ」について考察する。

大正期の男子学生における貞操観については渋谷知美^{四七}が詳しく分析している。渋谷は、前近代までは童貞を馬鹿にする風潮があったが、一九二〇年代に入ると学生を中心に結婚する際、妻に処女を望むならば自身も童貞であるべきだという積極的な童貞主義「童貞美德論」というものが登場したと論じている。渋谷はこの「童貞美德論」を「新妻にささげる贈り物」としての童貞として捉え、女性が結婚するまで処女であることに拘る点において保守的であるが、当時の時代背景に照らし合わせて見れば彼等の「男子の貞操」に価値があるという考えは非常に新しいものだったと評している。菊池も『真珠夫人』の連載時期とは異なるが、「良人の貞操は、妻にとつて万金のダイヤよりも尊いのである^{四八}」と発言しており、一九二〇年代の男子学生たちと同様に妻にとつての男性の貞操の価値を認める発言をしている。

この「新妻にささげる贈り物」としての童貞という考えは、大正時代の男女平等問題を取り扱う中で男性に焦点をあてている。『真珠夫人』において、男女平等問題を男性の目線で考える場合、必要となるのは肉体の貞操ではなく、精神的な純情という視点である。

瑠璃子はカルメンやヘッベル版のユーディットなどとは異なり、肉体関係を持たず、男性を精神的に破壊させていくタイプの「宿命の女」である。男性を弄ぶという瑠璃子の行為は、彼女からすれば女性に不平等な社会への反抗という正当な行為である。しかし、純情な青木兄弟にすれば瑠璃子によって精神的な純情を弄ばれたことになる。本作の冒頭で亡くなる青木敦は手記の中で瑠璃子についてこのように記述している。

何うしても、彼女の面影が忘れられない。それが蝮のやうに、

自分の心を噛み裂く。彼女を心から憎みながら、しかも片時も忘れることが出来ない。彼女が彼女のサロンで多くの異性に取囲まれながら、あの悩ましき媚態を惜しげもなく、示してゐるかと思ふと、自分の心は、夜の如く暗くなつてしまふ。自分が彼女を忘れるためには、彼女の存在を無くするか、自分の存在を無くするか、二つに一つだと思ふ。(略)

さうだ、いつそ死んでやらうかしら。純真な男性の感情を弄ぶことが、どんなに危険であるかを、彼女に思ひ知らせるために。さうだ。自分の真実の血で、彼女の偽の贈物を、真赤に染めてやるのだ。そして、彼女の僅に残っている良心を、恥しめてやるのだ。

『真珠夫人』本文「女王蜘蛛」第七節より

敦の弟である稔が渥美から瑠璃子の正体を聞かされる場面ではこんな描写がされている。

彼の忠告は間に合つただらうか。いな、彼の忠告は、後の祭だつた。一時間だけ、遅れ過ぎた。

彼の忠告は、災禍の火を未然に消す風とならずして、却つてその火を煽り立てた。彼が、夫人の危険を説いたときに、青年はもう、夫人から弄ばれてゐたのだ。否、弄ばれたと思つてゐたのだ。夫人から、弄ばれた恨と憤とに、燃えてゐた青年の心を、彼はいやが上に煽つた。

『真珠夫人』本文「火を煽る者」第六節より

純真な二人の青年は瑠璃子によって弄ばれ、苦しめられている。

彼らは身体的には失つたものは何も無いが、瑠璃子によって確かに精神の純情を奪われ、それぞれ破壊へと向かつていく。この純情の喪失という問題は渋谷の述べる男子の童貞の問題そのものではないが、密接に関わる問題である。なぜなら「新妻に捧げる贈り物」としての童貞というものには、肉体の問題だけでなく、男子学生の中に現れた男女平等の思想とロマンチズムによる精神の問題が関係しているからである。そしてこの男性の純情という問題が『真珠夫人』の中では肉体の問題とならぶ形で現れている。

瑠璃子の発言には当時耳目を引いた性にまつわる論争への関わりがみられた。一つ目は貞操論争である。この論争の最中に発表した伊藤野枝の主張と瑠璃子の発言は、貞操という観念は男女平等であ

るべきだという点で内容が共通していることが確認された。先行研究において貞操の問題は、瑠璃子の「新しさ」を否定する根拠となってきた。川端は瑠璃子が処女を守り通す点で「新しい女」としては不十分だと指摘していた。確かに彼女は最後まで処女であり続ける。しかし、それは旧道徳に縛られていたわけではなく、むしろ処女であることを自身の武器として男性に対抗していたのだ。瑠璃子はあえて媚態を見せながらも体を与えないことによって、勝平の中での自身の価値を高めていた。処女であることを武器に男性を誘惑し、男性中心の不平等な社会を非難していたのだ。川端や当時の『真珠夫人』の読者は、瑠璃子が処女であることに安心していたのではないだろうか。この安心感が瑠璃子の「新しさ」を否定してきたのだろうが、本当に彼女は男性にとって安心できる女性だったか。瑠璃子は身体的には処女であっても十分過激な行為を繰り返している。男性を性的魅力で誘惑し、処女であることを利用するという手法は身体の貞操にばかり捉われていた当時としては逆転の発想であり、瑠璃子が旧来の道徳に縛られているとは到底言えないだろう。

二つ目に母性保護論争との関わりがみられた。美奈子を養育しながら勝平の財産で生活する瑠璃子の姿からは母性保護論争における平塚らいてうの母性保護の主張に沿っているように思われ、しかも、瑠璃子は、当時の女性にあった「女は搾取されるものである」という被害者意識を抜け出し、積極的に「女」を使って「男から搾取する女」という新しい女性像を獲得していた。この瑠璃子にみられる新しい女性像には第二章の〈宿命の女〉モチーフが重なる。母性保護論争ではとり着けなかった新しい女性像が、〈宿命の女〉を瑠璃子に描くことで表れているのだ。また本作は、女性の貞操にばかり

価値を置いていた時代に、男性の純情の問題を作品の中に取り上げ、身体だけではなく精神の純潔にまで言及する非常に革新的な作品であった。『真珠夫人』が多くの人に読まれる大ヒット作品となったことで、この男性の純情の問題は広がっていき、渋谷の論じる大正期に急浮上する男性の童貞にも価値を与える動きの先駆けとなったと言えるだろう。

『真珠夫人』は大正期のベスト・セラー小説である。これまで新聞をあまり購読していなかった婦人層などにも本作は読者を広げ、何度も劇化・映像化されてきた。本作のヒロイン・瑠璃子には、フリードリヒ・ヘッベルのユードイット、メリメのカルメン、そしてサロメを書いたオスカー・ワイルドのモチーフが使われており、彼女には〈宿命の女〉性が認められた。女性が現代よりも不利な立場に置かれていた当時の社会において、女性が男性を自身の魅力によって破壊へ導く〈宿命の女〉という存在は、男女平等の問題においてこれまでの日本では見られなかった革新的な女性像であった。瑠璃子が漱石や谷崎の作品に登場する〈宿命の女〉と比べて、俗的で幻想的なイメージの〈宿命の女〉と結びつかなかったことからは、彼女の内面を描くことで瑠璃子自身の主張を読者に読ませ、女性の新しい生き方から当時の不平等な社会に一石を投じようとした「生活第一、芸術第二」を信条とした菊池寛の〈宿命の女〉をみるこ

て出来る。

本作は時事的な問題を取り入れる傾向の強い新聞連載小説として書かれており、そのために広い読者層が講読した。『真珠夫人』が当時話題となった様々な議論を発展させ、読者に伝えたことで渋谷の論にあるような新たな性に関する思考を起動させていく契機となっ

た。本作はその点において、強い影響力を持った作品だったと言えるだろう。

- 一 松岡譲『現代通俗小説論』（『東京朝日新聞』一九七二・四）
- 二 青野季吉・伊藤整・中野好夫「創作合評会」（一）『群像』一九四七・四
- 三 前田愛「大正後期通俗小説の展開（上）―婦人雑誌の読者層―」（『文学』一九六八・六）
- 四 川端康成「真珠夫人」など（『菊池寛全集 第五卷』一九六〇・十二）
- 五 駒尺喜美「男権への反逆者―真珠夫人―の瑠璃子」（『国文学 解釈と教材の研究』一九八〇・三）
- 六 西垣勤「菊池寛『真珠夫人』の瑠璃子」（『国文学 解釈と教材の研究』一九八〇・三）
- 七 陳月吾・唐麗燕「菊池寛の『真珠夫人』の中に登場する新たな女性像について」（『福井工業大学研究紀要第二部』二〇〇六・三）
- 八 渡辺義愛「宿命の女」（『集英社世界文学辞典』集英社、二〇〇二・二）
- 九 カール・ウッドリンク「若島正訳『宿命の女』『幻想文学大事典』（国書刊行会、一九九二・二）
- 一〇 マリオ・ブラッツ『肉体と死と悪魔』（国書刊行会、一九八六・十一）
- 一一 平石典子「明治東京の『宿命の女』（『文藝言語研究 文芸篇』二〇〇七）、一木朋子「『煤煙』研究―『宿命の女』と『新しい女』（『日本文学』二〇〇九・九）など
- 一二 平石典子「明治東京の『宿命の女』（『文藝言語研究 文芸篇』二〇〇七）
- 一三 「魔性の女挿絵集 大正昭和初期の文学に登場した妖艶な悪女たち」（『河出書房新社』二〇一三・三）
- 一四 「画の寓意・画の象徴―『三四郎』を読み直す―」（『聖徳大学研究紀要』一九九八・十二）、今井洋子「漱石とコルタサル作品の女性像について―宿命の女たちなぜ殺されたのか―」（『京都産業大学論集』二〇〇六・三）など
- 一五 笠原伸夫『谷崎潤一郎―宿命のエロス』（冬樹社、一九八〇・六）
- 一六 芥川龍之介「菊池寛全集」の序（『菊池寛全集 第三卷』春陽堂、一九二二・四）

- 一七 正宗白鳥「菊池寛論その他」（『中央公論』一九三二・四）
- 一八 菊池寛「文芸作品の内容的価値」（『新潮』一九二二・七）
- 一九 菊池寛「漱石、潤一郎の芸術」（『菊池寛全集 補巻』武蔵野書房、一九九二・二）
- 二〇 旧約聖書外伝「ユディット」に登場する女性。
- 二一 ブリスベル・メリメの小説「カルメン」に登場する女性。
- 二二 オスカー・ワイルドの戯曲「サロメ」に登場する女性。
- 二三 土岐健治「聖書外典偽典第一巻 旧外典Ⅰ」（『教文館』一九七五・四）を参考にした。
- 二四 カール・ウッドリンク（若島正訳）『宿命の女』（『幻想文学大事典』（国書刊行会、一九九二・二）
- 二五 川上美奈子「菊池寛『真珠夫人』―大正期ベストセラー小説のジェンダー・イデオロギ―江種満子・井上理恵「二十世紀のベストセラーを読み解く―女性・読者・社会の二〇〇年」（『学芸書林』二〇〇一・三）
- 二六 芥川龍之介「大正八年度の文藝界」（『毎日年鑑』（大阪毎日新聞社・東京日新聞社、一九一九・十二）
- 二七 無署名「大正六年史文藝界」（『万朝報』一九一八・一・一）
- 二八 菊池寛「雑書を渉猟す」（『文章倶楽部』一九二〇・六）
- 二九 一九一四年六月三日『朝日新聞』朝刊一面に吹田訳「ユディット」の広告が掲載されている。
- 三〇 月旦子「読むがまゝ」（『一』弥生月の文壇）（『時事新報』一九一三・三・十八）
- 三一 無署名「大正六年史文藝界」（『万朝報』一九一八・一・一）
- 三二 例えば生田長江訳には、岩野泡鳴「十月の雑誌から」（『時事新報』一九一九・一）などの同時代評がある。
- 三三 一九一九年四月二十日の『朝日新聞』朝刊五面や一九二〇年二月二日の『朝日新聞』朝刊一面などに広告が掲載されている。
- 三四 小林幹也「誰の視点で眺めるか―菊池寛『真珠夫人』の視点人物―」（『文学・芸術・文化』二〇〇七・三）
- 三五 鹿島茂「悪女入門 フラム・フアタル恋愛論」（『講談社現代新書』二〇〇三・六）
- 三六 菊池寛「自分に影響した外国作家」（『テアトル』一九二六・五）
- 三七 片山宏行「菊池寛の軌跡（初期文学精神の展開）」（和泉書院、一九九七・九）

- 三八 菊池が参照した『ドリアン・グレイの肖像』と同じ作であるが、後に矢口達によって『ドリアン・グレイの画像』（一九二〇年）と訳された。
- 三九 菊池が一高の友人佐野文夫の窃盗の罪を被って退学したという出来事。卒業三ヶ月前のことだった。
- 四〇 井村君江『サロメ』の変容―翻訳・舞台』（新書館、一九九〇・四）
- 四一 菊池寛『文学読本』（第一書房、一九三六・五）
- 四二 芥川龍之介『サロメ』（『女性』一九二五・八）
- 四三 生田花世「食べることと貞操と」『反響』一九一四・八）
- 四四 安田皐月「生きていることと貞操と―反響九月号「食べることと貞操と」を読んで」『青鞥』一九一四年十二月）
- 四五 生田花世「周囲を愛することと童貞の価値と―青鞥十二月号安田皐月様の非難について」『反響』一九一五・十二）
- 四六 伊藤野枝「貞操についての雑感」『青鞥』一九一五・二）
- 四七 渋谷知美『日本の童貞』 文藝春秋、二〇〇三・五）と渋谷知美『立身出世と下半身』（洛北出版、二〇一三・三）を参考にした
- 四八 菊池寛「現代良人読本」（『主婦之友』一九三七・十一）一九三八・四）

太宰治「乞食学生」におけるフランソワ・ヴィヨンの影響

廣 川 歩 実

はじめに

太宰治による中編小説「乞食学生」は、文芸雑誌『若草』において、一九四〇（昭和十五）年七月号から十二月号まで、六回にわたって連載された。その後一九四一（昭和十六）年五月には実業之日本社より出版された『東京八景』に収録され、続いて一九四七（昭和二十二）年二月には『道化の華』一九四八（昭和二十三）年八月には『東京八景』へと再録されて同じく実業乃日本社より出版されている¹。

「大貧に、大正義、望むべからず——フランソワ・ヴィヨン」というエピグラフで始まる本作品は作中において前述のエピグラフを含め、ヴィヨン詩句の引用が四箇所認められる。また太宰は一九四七（昭和二十二）年三月号の雑誌『展望』の中で長編小説「ヴィヨンの妻」を発表している。このように見ると太宰がフランソワ・ヴィヨンという詩人に高い関心を寄せ、長い時間をかけて作品創作への刺激を受けていたということがうかがえる。

しかし、「乞食学生」は太宰作品群の中において今までさほど重要視されてこなかった作品であると言わざるを得ない。同じくヴィヨンを題材とした作品である「ヴィヨンの妻」が発表当時から話題を

呼び、今日に至るまで多くの読者に読み継がれ、研究成果も目覚ましい一方で、「乞食学生」はその影に隠れた作品であるといえる。その最たる所以は「乞食学生」が太宰には珍しい、いわゆる夢落ちと言われる結末で締めくくられているためであろう。塚越和夫はこのような結末を迎える「乞食学生」を「単純陳腐である」と評している。ただし塚越は、青春の文学と呼ばれる太宰文学の中で「これほど典型的な青春をとらえた作品は少ないのではなからうか²」とも評しており、「単純陳腐」な結末を肯定的に捉えている。また一方で、柏木隆雄は「最後には夢だと明かす物語の展開があまりに粗雑³」であると結末を否定的に捉らえている。どちらにせよ「乞食学生」はあまりに呆気ない結末を迎えるがために中期の太宰特有の「人間の善意と信頼とをうたいあげ、緻密な構成による知的な作品⁴」には届いていないとみなされ、今までさほど読者や研究者の関心を深めてこなかったのではないかと推測される。

しかし本稿では太宰の創作はもちろん思想にまで影響をおよぼしたであろう、フランソワ・ヴィヨンという詩人およびその詩作が初めて作中に取り込まれた「乞食学生」は少なくとも太宰の中期作品群の中において見落とすことのできない作品であると考ええる。さらに「乞食学生」におけるヴィヨンの影響を考えることが、今後の「ヴ

イヨンの妻」研究ひいては太宰治研究そのものにおいても重要になってくるのではないだろうか。

したがって本稿では、太宰におけるヴィイオン受容ないしは日本におけるヴィイオン受容を調査した上で、「乞食学生」におけるヴィイオンの影響について検討する。

一 問題の所在

「乞食学生」は現代においても多くの読者をもつ太宰作品群の中のひとつであり、太宰の代名詞ともいわれる「青春」という言葉が何度も使用されるテキストであるにもかかわらず、先行論文の数がそれほど多くないというのが現状である。その要因としては冒頭で指摘したようなあまりに呆気ない結末を迎えるということやそもそも『若草』というそれほど知名度の高くない雑誌に掲載されたこと等が挙げられるのではないだろうか。

「乞食学生」を単独の作品論として初めて取り上げたのは塚越の「乞食学生」について¹⁾であるが、塚越はこれの中で「素材を他におがないで、単純陳腐」な結末を迎える「乞食学生」を「典型的な青春をとらえた作品」であるとしている²⁾。九頭見和夫はこの塚越の論を含めこれまでに「乞食学生」について言及しているいくつかの文章を挙げ、それらは「若干の相違は認められるものの、塚越同様太宰の青春論、失われた青春への回帰と解釈するものが大部分である³⁾」と述べている。中でも大平剛は塚越の論に賛成しつつ、さらに「乞食学生」では同じ青春という主題を当時の青年に向けて語りかけるといふ新たな試みをなしたのではないかと考え、「言い換

えれば、この小説とは太宰の青春論であり、その虚構化であったということである」と塚越の論を引き継ぎ検討している⁴⁾。

九頭見自身は「既に二〇代において自分の現状を「晩年」と形容した太宰にはたして失うような青春があったのか、少なくとも白日の下で「アルト・ハイデルベルヒ」を高吟するような青春は太宰にはなかったはずである」とした上で、「乞食学生」において太宰が目指したことは「青春への回帰ではなくて、太宰自身は経験したことのない、「青春」と呼ばれている世界への憧憬に満ちた空想といえるのではないか」と指摘している⁵⁾。このように九頭見を含めた多くの研究者が「乞食学生」を「青春」という主題を中心に検討してきたといえる。

一方で国松昭は塚越に続き「乞食学生」を単独の作品論として取り扱った研究者のひとりであるが、前述した塚越、大平の論を受け「もはや悔恨に塗れた形であろうと何だろうと青春を描いたり、若者への青春のメッセージを伝えんとしたものではない。『乞食学生』は現在の自分のためさかげんをさらけ出し、その中で自分の最後の抛り所を微かに示した作品と見るべきであろう⁶⁾」と指摘し、「青春」という主題に囚われない新たな読みの視点を加えた。そして米田は前掲の国松までの「乞食学生」研究を総括し、「乞食学生」の理解として、作者の「青春論」とするもの、「作家としての姿勢・決意」の表れであるとするもの、併せてそこに執筆当時の作者の心境・自己評価を読み取ることができるとするもの、などが提出されている⁷⁾としてい

る。米田自身は結末における「私」が結局青春を取り戻し得なかったという描写から「中期」太宰のあくまでも作家たらしとする姿勢を

窺うことができる」と国松の論をふまえた上で検討している。このようにみると今までの「乞食学生」研究では作品内容に忠実に従った解釈がなされ、そこから太宰が「乞食学生」を通して表現したかった自身の思いや意欲などを読み取るうとする傾向にあったことがわかる。

確かに太宰は「乞食学生」において「私」と「佐伯」・「熊本君」を対立させながら物語を展開させ、大人と学生との間におけるやり取りを通して「青春」という主題を際立たせている。また「乞食学生 第一回」が掲載された『若草』における「編集後記」にて「挿画はお馴染の吉田貫三郎氏が、わざ／＼作者太宰氏の写真を取り寄せての快筆。この新しい名コムビに惜しみなき喝采を送りたい」と記されていることがすでに指摘されており^三、実際に「私」の挿画は太宰の容姿に酷似している。さらに「私」に与えられた「二十二歳の下手な小説家」という設定は「乞食学生」執筆当時の太宰本人の姿と重なる。したがって三十二歳の下手な小説家である「私」^四太宰と考えることは十分可能であり、結末における結局青春を取り戻すことができず「三十二歳の下手な小説家」に過ぎないことを自覚した「私」の姿から、小説家として再出発しようとする太宰の微かな意気込みを読み取ることも可能であろう。

そんな中で実方清は「夢に登場する少年佐伯五一郎は、留置され、窃盗し刃傷行為をする学生であ」り、さらに「作中にはフランソワ・ヴィヨンの詩に対する、痛切な共鳴の心情が書きとどめられている」とし、したがって『乞食学生』は、十五世紀中葉の盗賊「乞食学生」詩人、フランソワ・ヴィヨンから得たイマジユを核とする作品といつてよい」と指摘している^五。実方が指摘するように「乞食学生

第六回」では「むかし、フランソワ・ヴィヨンという、巴里生まれの気の小さい、弱い男が、「ああ、残念！あの狂おしい青春の頃に、我もし学にいそしみ、風習のよろしき社会にこの身を寄せていたならば、いま頃は家も持ち得て快き寢床もあるうに。ばかりしい。悪童の如く学び舎を叛き去った。いま、そのことを思い出す時、わが胸は、張り裂けるばかりの思いがする！」と地団駄踏んで、その遺言書に記してあったようだが、私も、いまは、その痛切な嘆きには一も二も無く共鳴したい」と記されている。この場面において「青春」をめぐるヴィヨンの嘆きに「私」が共鳴しているところを見ると、太宰の中で青春および「私（＝太宰）」というテーマのどちらにもヴィヨンが密接に関係しているのではないかと考えずにはいられないのである。

「乞食学生」全体で見ると太宰は冒頭のエピソードを含め、四箇所においてヴィヨン詩句を引用している。連載回で言えば第一回（エピソードを含む）・第六回において引用しており、さながらヴィヨンで始まりヴィヨンで終わるというような構成である。「乞食学生」にはゲーテの『ファウスト』およびマイヤー＝フェルスターの『アルト・ハイドルベルク』も引用されているが、それぞれが第四回と第六回に一度ずつ引用されているにすぎないことを考慮すると「乞食学生」執筆に太宰のヴィヨン受容が大きく関わっていることは明らかであろう。さらに「乞食学生」の執筆から約七年後には、戦後期における太宰の代表作のひとつである「ヴィヨンの妻」が発表されることとなる。つまり少なくとも太宰は「乞食学生」から「ヴィヨンの妻」に至るまでヴィヨンから感化を受け続け、作品創作への刺激を受けていたということがうかがえるのである。

したがって「乞食学生」を検討するにあたり「青春」および「作家太宰治自身の決意・意欲」というような主題が読み取れることは確かであるが、それに加えて太宰のヴィヨンの受容および作品へのヴィヨンの影響を考えることが非常に重要なプロセスとなってくる。このことは前掲の実方を始め複数の研究者によって示唆されてきたとおりわけ太宰がどの文献を用いていつ頃からヴィヨンの関心を抱いたのかということに関してはかねてより議論が重ねられている。中でも山敷和男や山内祥史は同時代人の証言や当時の刊行物等を比較して太宰のヴィヨンの受容に関する詳細な調査を試みている。また最近では柏木によって当時の日本におけるヴィヨンの受容を調査した論文が提出され、ヴィヨンが太宰だけでなく当時の文壇および社会全体で広く受容されていたのではないということが示唆されている。しかし太宰のヴィヨンの受容に関してはいまだ不明瞭な部分が多く、同時に「乞食学生」におけるヴィヨンの影響に関しては研究の余地が十分にある。そこで本稿では、太宰および日本におけるヴィヨンの受容に関するこれらの先行研究を参照しながらさらに独自の調査を進め、最終的に「乞食学生」におけるヴィヨンの影響について検討していく。

二 太宰治におけるフランソワ・ヴィヨンの受容

太宰におけるヴィヨンの受容を考察する前に「乞食学生」の執筆が開始された時期について確認しておく。「乞食学生」は、文芸雑誌『若草』において一九四〇（昭和十五年）年七月号から連載が開始された。山内は「乞食学生」の執筆開始時期について、本文中の描写や掲載

誌『若草』の奥付に記された納本年月日などから「昭和十五年（一九四〇）―廣川注）年「四月なかば」以後に執筆開始されたのではないか^四」と指摘している。さらに、それに付け加えて米田は「乞食学生」冒頭において「私」が、「新聞を取り上げ、こども欄の考えもの」について頭を悩ませるという描写を受け、実際に昭和十五（一九四〇）年四月十四日付の『東京朝日新聞』における「懸賞」欄に同様の記事が掲載されていることを指摘し、「太宰がこの記事を参考にしたであろうことから、「乞食学生」の執筆は、―廣川注）少なくとも四月十四日以降であった可能性が高い^五」と述べている。つまり米田の指摘をふまえるならば、太宰がヴィヨンの感化を受けたのは少なくとも一九四〇（昭和十五年）年四月十四日より前であるということができる。

それでは「乞食学生」執筆までの太宰におけるヴィヨンの受容はどのようなものであったのであろうか。実際に太宰がどのような文献および媒体を通してヴィヨンの受容してきたのかということに関してはこれまでの研究によってある程度明らかになってきているが、いまだ不明瞭な部分が多い。そこで本節ではまず試みに、太宰がいつ頃からどのようにヴィヨンの受容していったのかということに関して先行論文を引きながら確認していく。

一九三八（昭和十三年）年十一月に井伏鱒二の仲介で石原美知子と婚約した太宰は、翌年の「十一、十二月には予定表を作って調整しなければならぬほど^六」原稿の注文が多くなり、公私ともに充実した生活を送っていた。したがって「乞食学生」は太宰の人生における安定期に執筆された作品といえる。

山内は、美知子夫人による証言^七の中に、「（太宰は、―廣川注）

金木に居るころも、ヴィヨンの大遺言書を読んで」おり、「十三年の秋、結婚前に、私は、彼にフランソワ・ヴィヨンにたとへた詩のやうな拙いものを捧げたことがございました」と記されていることを指摘し、「太宰治がフランソワ・ヴィヨンに関心を持つようになったのは、おそらく昭和十三年（一九三八年）廣川注^一の秋以降のことであろう^二」と述べている。したがってこの時点で山内の指摘をふまえると太宰は婚約したのとほぼ同時期に美知子夫人を通してヴィヨンに関心をもったということになる。さらに山内は太宰がこの頃ヴィヨンに関するどの書物に目を通したのかという疑問に対して、檀一雄の「小説太宰治（続）^三」と山敷和男の「ヴィヨンの妻論^四」を参照しながら論を進めている。

山内に従い、まず檀による『小説太宰治^三』を見ると「青い何処かの文庫本で読んでゐた、フランソワ・ヴィヨンの『大盗伝』が、尤も納得のいつた面白いものだつたらう^三」と記されている。次に山敷による「ヴィヨンの妻論」を見ると、「太宰がヴィヨンを原語でよめた筈はなく、翻訳でよんだとすれば、城左門、矢野目源一共訳の『ヴィヨン詩抄』（昭和八年、椎の木社刊）は発禁になっていたし、太宰の引用したものに該当するものはないので、おそらく佐藤輝夫訳『大遺言書』（昭和十五年三月、弘文堂書房、世界文庫）でよんだのではないか^三」と記されている。続けて山敷は、前掲の佐藤輝夫訳『大遺言書』は「縦十七センチ×横十センチの小型の本で、青い表紙である」とも記しているが、山内はこの点から前掲した「檀一雄の『青い何処かの文庫本』という記事とも一致する」と指摘している。

以上を踏まえて山内はひとまず前述した山敷の推論を支持し、太

宰が佐藤輝夫訳『大遺言書』を読んだことは「妥当かと思われ」と述べている。しかし同時に山内は檀の証言に対して「（太宰が）廣川注^一『青い何処かの文庫本で読んでゐた』のを、檀一雄氏が見たのはいつか、という点は、不明のようです」とも述べ、太宰と檀の交遊歴からすると檀が太宰の読書風景を目にしたのは「昭和一二（一九三七）年七月以前か、昭和十七（一九四二）年五月以後かのことであろう」と指摘している。

つまり山内は美知子夫人の証言を参考にすると太宰がヴィヨンに関心を抱いた時期を一九三八（昭和十三）年の秋以降まで遡ることが可能であるとしながらも、ひとまず太宰が実際に読んだヴィヨンに関する文献は一九四〇（昭和十五）年三月に弘文堂書房より出版された佐藤輝夫訳『大遺言書』であるとするしかなく、したがって太宰のヴィヨン受容が始まった時期を「一九四〇（昭和十五）年三月以降であろう」と結論づけているのである。ただし檀の証言と太宰との交友歴を照らし合わせ、さらに太宰が一九四〇（昭和十五）年四月から「乞食学生」を執筆し始めたことを考慮すると、太宰によるヴィヨン受容は一九三七（昭和十二）年七月以前からすでに始まっていた可能性が非常に高く、山内は「いまは、その確証を得ることができません」としながらも、「太宰が『廣川注』かなり早い時期に、フランソワ・ヴィヨンの詩を読んでいたかもしれない」とも指摘している。

本稿では山内の、太宰が一九四〇（昭和十五）年三月以前からすでにヴィヨンを受容していた可能性が高いという指摘を支持する。仮に太宰が一九三七（昭和十二）年七月以前からヴィヨンを受容していたとすれば太宰の前期作品群におけるヴィヨンの影響について

も検討する余地が生まれるとともに、これまでの太宰治研究において新たな視点を加えることが可能になるであろう。

三 日本におけるフランソワ・ヴィヨン受容

前節では、太宰におけるヴィヨン受容がこれまで考えられていたより早い時期から開始されていた可能性があることを確認した。そして太宰がヴィヨンを受容した時期について改めて考えるためには、当然「乞食学生」が執筆された一九四〇（昭和十五）年までの日本においてフランソワ・ヴィヨンというフランス詩人がどのように受容されていたのかということを知る必要があるだろう。

柏木は日本におけるヴィヨン受容を考えるにあたり、鈴木信太郎の『ヴィヨン結縁』^四という文章を取り上げている^五。これは鈴木いわく『ヴィヨン雑考』の後記として、「ヴィヨン結縁」と題し、私（鈴木・廣川注）がヴィヨンに這入り込んで行つた道程を語つた」文章である^六。

『ヴィヨン結縁』の中で鈴木は「ヴィヨンの『四行詩』及び『ヴィヨン墓碑銘』の稚拙な翻訳を私が雑誌に発表したのも、その頃（ヴィヨン研究に意欲を示した頃——廣川注）であつた。もう二十五年も前の話である^七」と記している。柏木はこの文章を受け、鈴木がヴィヨン詩の翻訳を雑誌に発表した時期について「二十五年も前は、大げさで、彼の訳詩は一九二五年前後のことである^八」と指摘している。柏木の指摘を考慮すると、鈴木は少なくとも一九二六（大正十五／昭和元）年までにはヴィヨンを知っていたことになり、同時に日本においてこの頃までにはすでにヴィヨン受容がなされていた、

もしくは鈴木の訳詩によつてこの頃からヴィヨン受容がなされ始めたと考えることができる。

このことに關して柏木は一九二六（大正十五／昭和元）年十二月号に出版された『思想』上で、「林達夫が峻厳な誤訳指摘をしたブリュヌティエール『フランス文学史』の邦訳書では、ヴィヨンはギロンと表記されている」とし、「ギロン」という呼称の違いに關してはともかく、「日本の批評界を震撼させた徹底的な誤訳指摘、それも『思想』と同じ出版社の刊行した本についてであれば、その『フランス文学史』そのものも、当時の読書人の注目するところとなつただろう」と指摘している^九。

なるほど調べてみると、一九二六（大正十五／昭和元）年に岩波書店から出版された『思想』第六十二号十二月号には、「ブリュンチエール『仏蘭西文学史序説』^{三〇}」の訳者より来信」という題の文章が収録されている。冒頭にはまず、関根秀雄から林へと宛てられた謝罪文にも似た書が掲げられている。そして次頁には「関根秀雄氏訳『仏蘭西文学史序説』の公刊せらるるや仏蘭西文学に關係する諸大家が、新聞に雑誌に近來の名訳であると推奨せられました、之に對して林達夫氏は「思想」九月号に全然反對の意見を寄せられました^{三一}」と記されている。

この一文に従い『思想』第五十九号九月号を見ると、確かに林達夫による「書籍の周囲」という批評文が収録されている。「フェルディナン・ブリュンチエールが関根秀雄氏を日本に於けるその翻訳者としてもつたことは、彼の不幸であると同時に我々読者の不幸である」と云へば、第一に意外とされるのは恐らく翻訳者自身であらう^{三二}という激しい一文で始まるこの批評文はその後十七頁にわたつ

て、邦訳版ブリュンティエール『仏蘭西文学史序説』における関根の誤訳を厳しく指摘している。

よって、この当時「仏蘭西文学に關係する諸大家」から「名訳であると推奨」されていた関根の邦訳に対する林の誤訳指摘は単なる個人への指摘ではなく、当時の日本におけるフランス文学者およびフランス文学研究全体に向けた批判であると考えられることができる。さらにそれが同じ岩波書店からの刊行本の間で生じた出来事であり、林が岩波書店をも批判対象としているとあれば、まさしく柏木が指摘する通り渦中の関根の邦訳による『仏蘭西文学史序説』そのものが「当時の読書人の注目するところとなつた」に違いないであろう。つまり鈴木^{三三}の証言および林の関根に対する誤訳指摘が『仏蘭西文学史序説』という書物を有名にしたことによつて、書中に記される「ギロン」(ヴィヨン)に関する知識が多くの読書人の目に触れることとなつたであろう、ということである。

さらに言えば、鈴木は「ヴィヨン結縁」の中で「学生時代にエミル・エック先生から、François Villonを仏蘭西文学史の中で教へられて、しつかり心に留めて置いた^{三三}」とも記している。『帝国大学出身録』によると鈴木は、「大正八年(一九一九年)廣川注」東大文学部仏文科を卒業」と記されている^{三四}。つまり少なくとも鈴木が大学を卒業した一九一九(大正八)年にはすでにヴィヨンは日本に紹介され、帝大の講義で扱われていたということになる。このことからヴィヨンは「東大文学部仏文科の」という限定つきではあるが、一九二〇年代より前にはすでに日本におけるフランス文学研究史上に登場していたということがわかる。以上を踏まえると、柏木が「詩人ヴィヨンは、一九二〇年あたりからすでに日本で知られていたこ

とになる^{三五}」と述べている真意を確認することができる。

一方でヴィヨンは研究史上だけの人物ではなかつたようだ。一九三一(昭和六)年十二月十三日から十六日にかけて、『東京朝日新聞』において、佐藤輝夫によるヴィヨンに関する特集記事が掲載されている。「中世の放浪詩人 フランソワ・ヴィヨンのこと」と題された本記事は、「今年は百年戦争末期の混としたるフランスの社会が産んだ偉大なる放浪詩人、らう獄の詩人、然してまた近代詩人の第一人者たるフランソワ・ヴィヨンの、生誕第五百年に相当する^{三六}」という一文から始まり、四日間におわたつて複数の文献を引用しながらヴィヨンその人について紹介するものである。

記事中で佐藤は日本に紹介されているヴィヨンをモデルとした外国作品に触れ、いくつかの作品を紹介している。中でも興味深いのは「ムツカアシイの「我れもし王者なりせば」および「ステイヴン」の「一夜の宿」の二作品を紹介していることである。まず「我れもし王者なりせば」について佐藤は「先年映画化されて我国へも紹介された^{三七}」と記している。調べてみると本作はUnited Artists社によつてアメリカで作られた無声映画で、原題はThe beloved pugueである。ジャスティン・ハントリー・マッカーシー(Justin Huntly Meachy^{三八})によつて一九〇一(明治三十四)年に書かれた戯曲「If I Were King」を原作にもつ。監督はアラン・クロスランド、主演はジョン・バリモアであった。日本においては一九二七(昭和二年)四月一日に封切られた。

このようなヴィヨンを題材とした映画はこれ以降の日本においていくつかが公開されており、邦題は全て「放浪の王者」である。公開年月日順に挙げると「放浪の王者」という題で初めて公開されたの

は一九三〇（昭和五）年十月三十日である。原題は「The Vagabond King」で、Paramount Pictures 社によって制作された。一九二五（大正十四）年に発表された同名のブロードウェイ・ミュージカルの映画化であり、原作はウィリアム・H・ポスト、ブライアン・フーカー、ルドルフ・フリムル、ジャスティン・ハントリー・マッカーシーの共作である。これは主に前掲のマッカーシーによる戯曲「If I Were King」をフィルムがミュージカル化したものであるという。監督はルドウィッヒ・ベルゲル、主演はデニス・キングであった。

次に公開されたのは一九四〇（昭和十五）年一月三十日である。原題は「If I Were King」で、Paramount Pictures 社によって制作された。前述したミュージカル「The Vagabond King」の映画化であるが内容はミュージカルではなく、前掲した「我れもし王者なりせば」におけるマッカーシーの戯曲「If I were King」が基になっている。監督はフランク・ロイド、主演はロナルド・コールマンであった。

最後に公開されたのは一九五六（昭和三十一年）年十二月一日である。原題は「The Vagabond King」で、Paramount Pictures 社によって制作された。原作は一九三〇（昭和五）年十月三十日に公開されたものと同様のミュージカル映画である。監督はマイケル・カーティス、主演はキャスリン・グレイスンであった。

このようにみると、ヴィヨンは一九二七（昭和二）年の「我れもし王者なりせば」から一九五六（昭和三十一年）年の「放浪の王者」までの間に四度も映画の題材として日本に輸入されていることがわかる。したがってヴィヨンは一般大衆の間において知名度の高い詩人のひとりであったということがうかがえる^{三六}。内容に関してはど

の作品も話に多少の違いはあるにせよ失政に苦しむ市民をヴィヨンが救うというような筋になっている。本稿では佐藤が新聞記事中で紹介した「我れもし王者なりせば（The beloved rogue）」の梗概を以下に紹介する。

百年戦争終結直後の一四五七年におけるパリで暮らす主人公ヴィヨン。ヴィヨンの父は二十五年前ジャンヌ・ダルクの殉教者であるとして火あぶりの刑に処せられたフランソワ・モンコルビエであった。ヴィヨンは酒と女を好む道化者ではあったがモンコルビエの魂を引き継ぎ、当時ルイ十一世一迷信家でする賢く、冷酷なパリの皇帝の失政によって貧困にあえぐ乞食たちの集いに頻繁に顔を出し、皆から絶大な信頼と人気を得ていた。しかしフランス王家を馬鹿にする言動を見咎められたヴィヨンはルイ王によって国外へと追放されてしまう。ルイ王への復讐を誓ったヴィヨンはまんまとパリ国内へと入り込み、そこで偶然王家の子女であるシャルロットと出会う。シャルロットの美しい姿を見てヴィヨンは恋に落ちる。だがシャルロットはすでに、フランスの中心地・パリにおける王座を虎視眈々と狙うブルゴーニュ公爵との政略結婚が取り決められていた。ヴィヨンは、公爵との結婚を拒絶するシャルロットの姿を見て彼女を救い出そうと決意する。しかしその矢先に国外追放の命を破ったことを理由にルイ王に捕えられてしまう。処刑されるはずのヴィヨンであったがルイ王を上手く言いこめることで、その罰から逃れただけでなく廷臣として王家に仕えることになった。シャルロットに恋い焦がれるヴィヨンであったが、ある日シャルロットは公爵によって誘拐されてしまう。ヴィヨンはパリの救世主となるべく乞食たちを引き連れて無理矢理結婚式に参加させられようとしていたシャル

ロットを助けに行くも、ひとり敵に捕まり拷問にかけられる。意識朦朧とするヴィヨンが公爵に殺されそうになったその時、群衆の中に潜んでいたルイ王が登場しその場にいた乞食たちとともにヴィヨンを救い出してくれた。パリに戻ったルイ王はシャルロットとヴィヨンの関係を認め、ヴィヨンは幸福な生活を手に入れたのであった。

「我れもし王者なりせば」においてヴィヨンは非常に戯画的な性質を与えられ、映画全体としては勧善懲悪的な物語となっている。弱者の味方であるヴィヨンが権力に打ち勝っていく姿はいかにも万人受けしそうであるが、本作は日本の知識人においてはそれほど評価されていなかったようだ。当時の『東京朝日新聞』における映画批評欄では「これはまたあほらしいパレスクで、笑ふことさへも出来ぬなさない映画であつた^{四〇}。」とまで記されている。

正宗白鳥は「緑蔭閑語^{四一}」の中でジョン・バリモアが演じるヴィヨンを「彼れは、シングの「プレーボーイ」に似たやうな快活性を具へて、その行為は米国人好みの探偵物の人物となつて奇知を弄してゐる。脚色者はヴィロンを膚浅な遊び人にしてしまつた」と批評している。続けて白鳥は「ヴィヨンは『廣川注』「プレーボーイ」や、シヨアの「悪魔の弟子」のやうな、陽気な、英雄氣取りの男子ではなかつたに違ひない。…それが、この映画では、遊戯的英雄にされてしまつた」と記している。さらに白鳥と同様に芥川龍之介も「続文芸的な、余りに文芸的な」の中で「我れもし王者なりせば」について以下のように言及している。

「我若し王者たりせば」と云ふ映画によれば、あらゆる犯罪に通じてゐた抒情詩人フランソア・ヴィヨンは立派な愛国者に

変じてゐる。

それから又シャルロット姫に対する純一無雑の恋人に変じてゐる。最後に市民の人氣を集めた所謂「民衆の味かた」になつてゐる。が、若しチャップリンさへ非難してやまない今日のアメリカにヴィヨンを生じたとすれば、——そんなことは今更のやうに言はずとも善い。歴史上の人物はこの映画の中のヴィヨンのやうに何度も軀身を重ねるであらう。「我若し王者たりせば」は実にアメリカの生んだ映画だつた。

僕はこの映画を見ながら、ヴィヨンの次第に大詩人となつた三百年の星霜を数へ、「蓋棺の後」などと云ふ言葉の怪しいことを考へずにはゐられなかつた。「蓋棺の後」に起るものは神化か獣化(？)かの外にある筈はない。しかし何世紀かの流れ去つた後には、——その時にも香を焚かれるのは唯「幸福なる少数」だけである。のみならずヴィヨンなどは一面には愛国者兼「民衆の味方」兼模範的恋人として香を焚かれてゐるのではないのか？

しかし僕の感情は僕のかう考へるうちにもやはりはつきりと口を利いてゐる。——「ヴィヨンは兎に角大詩人だつた。」^{四二}

以上より白鳥も芥川も映画で描かれるヴィヨン像と本来のヴィヨン像の間にはかなりの隔たりがあるということを指摘していることがわかる。芥川の指摘を考慮すると、映画を通してヴィヨンは「あらゆる犯罪に通じてゐた抒情詩人」から「立派な愛国者」へと変化しているようだ。したがってヴィヨンは一九二〇年代後半における文壇ではもはや一般化したフランス詩人として扱われており、ある

程度の知識人であればヴィヨンの「あらゆる犯罪に通じてゐた抒情詩人」という性質を理解していたのではないかということが想像できるのである。

続いて佐藤が紹介したもうひとつの作品である「一夜の宿」についてであるが、本作は一八七七（明治一〇）年イギリスにおいて雑誌『Temple Bar』に「A Lodging for the Night」という題で発表された後、一八八二（明治十五）年『New Arabian Nights』第二巻に収録され、刊行された。本作はヴィヨンを主人公とした伝記的物語である。この「A Lodging for the Night」の邦訳歴を辿っていくと明治時代まで遡ることができるとことがわかった。初めて訳文が掲載されたのは一九〇三（明治三十六）年四月に英字新報社より出版された戸川秋骨訳『英文訳注／世捨人（付 一夜の宿り）』であり^{四三}、本書に付された小説「一夜の宿り」がまさしくステイブンソンの「A Lodging for the Night」なのである。つまりヴィヨンは明治時代にはすでに日本において受容されていたということになる。実際に本作を読んでみると前述した映画の中で描かれるヴィヨンが戯画的な性質を帯び、弱者の味方であるのに対して「一夜の宿り」の中におけるヴィヨンは窃盗を犯す生来の悪人として描かれていることがわかる。

「一夜の宿り」は一四五六年十一月の巴里の町を舞台としている。雪が激しく降る中フランシス・ヴィロンは窃盗団の仲間とともに料理屋で思案に耽っていた。ヴィロンの傍らには愚かな老僧ドム・ニコラスとガイ・タバリーの二人がいた。反対側にはモンチニーとセベニン・ペンシートの二人が賭博をしていた。ヴィロンは「焼魚の歌」という詩を創っていた。皆で詩の韻を考えていると、突然賭博

をしていたモンチニーがセベニンの心臓をナイフで刺した。賭博に負けたモンチニーによる一瞬の出来事であった。セベニンは息を引き取った。タバリーは神に祈り、ヴィロンは痙攣したように笑いつけた。そんな中モンチニーはセベニンの持金を手早く奪って四等分した。それを受取ることはモンチニーと共に罪を背負うことを意味するが、ヴィロンを含めそこにいた全員がセベニンの持金を手にした。モンチニーがセベニンを椅子に座らせ、刺さっている短剣を引き抜くと鮮血が吹きだした。その様子を見たヴィロンは肝をつぶし、椅子に腰をかけて顔を覆った。この時ニコラスは動揺しているヴィロンを尻目にヴィロンの財布を素早く盗んだ。そしてモンチニーとタバリーとでこっそり金を山分けした。その直後何も知らないヴィロンは、死人の許を一刻も早く去るべく外に飛び出した。ふとヴィロンは近くに廃屋があることを思い出した。廃屋に入ると何かにつまづいたが、それは凍死した婦人の遺体であった。ぎょっとしたヴィロンであったがすぐに気を取り直し、婦人の靴足袋の中に小貨幣が二個あるのを見つけそれを奪った。ヴィロンは婦人の死に思いを巡らせながら、懐中の財布に小貨幣を入れようと試みた。そこでやつとヴィロンは財布が盗まれていることに気付いたのである。今晚は料理屋で飲み明かそうと考えていたヴィロンは突然寒空の元に放り出されてしまった。思案したヴィロンはまず養父の家に泊めてもらうべく彼を訪れた。しかし悪人であるヴィロンを養父は冷たく突き放した。仕方なくヴィロンは次に喧嘩別れした友の家を訪れることにした。戸を叩くと人の気配があつたが、突然窓から汚水を浴びせられた。気が動転したヴィロンは近くの見知らぬ家の戸を叩き、助けを求めた。戸口に老人が現れた。ヴィロンが乞食のように丁寧

に詫び入ると老人は快く家に招き入れてくれた。老人はアングランと名乗り、プリストーの領主にしてバタトラックの長官であるという。ヴィロンはアングランに盗賊と兵士とは紙一重であると説く。ヴィロンの物言いに腹を立てたアングランはヴィロンに反論し、精神を改めるよう忠告する。二人の議論は朝方まで続いた。アングランは自尊心を失わない内にヴィロンを戸口まで送った。家を出たヴィロンは身を伸ばしながら「痴鈍極まる老紳士哉。かれが杯の価抑も幾何なるべき」と呟いた。

以上が戸川秋骨訳「一夜の宿り」に即した「A Lodging for the Night」の梗概である。また『英文訳注 世捨人(付 一夜の宿り)』の中にはヴィロンの生涯を紹介する短い文章が掲載されているので以下に一部を引用する。

フランソワ（英称フランシス）ヴィロン氏本名をコルブイエ Corbueil と云ふ、千四百三十一年巴里に生れ、千四百八十五年の頃に死す。其の性行前記の如し放蕩無頼にして法廷に引き出さるゝ事三度に及べり、始めには笞刑に処せられ、第二回には死刑に判決せられしが、幸にして某女王の助けに依り死を免れたり。第三回には禁獄の身となれり、此れ実に千四百六十一年なりき。此の間また氏と等しき無頼の僧侶一人を殺したる事もありしと云ふ。其の経歴斯くの如しと雖も此れの間にて於て作る処の詩歌極めて醇雅にしてみな不滅の文字なり。

「A Lodging for the Night」において描かれるヴィロンは周囲の裏切りに遭いながら孤独な悪人として生き、世間から疎まれる存在

である。このヴィロン像は前記したヴィロンの紹介文、つまり、放蕩無頼にして殺人という大罪をも犯したことのある本来のヴィロン像に近い姿として描かれている。したがってヴィロンは日本において一九三〇年代から四〇年代にかけて映画を通して戯画的に描かれる前に、生涯の内に罪を重ねた放蕩詩人として受容されていたのである。

以上よりヴィロンは日本において明治時代からすでに受容が始まっていた、ある程度の知識人であればヴィロンの「悪人でありながら素晴らしい抒情詩人であった」という二面性を理解していたのではないだろうか。一方で昭和期に入り映画の題材として何度も日本に輸入される過程で一般大衆には戯画的な性質を与えられたヴィロン像が受容された。映画や戯曲として集客力を高めるためにはヴィロンを英雄として描き、勧善懲悪的なわかりやすい筋書きにする必要があったのだろう。しかしその性質は年譜等によって伝えられてきた実在のヴィロン像とは異なっていたために、その知識を持っていた人々からは映画におけるヴィロン像は快く受け取られなかった。いづれにせよフランソワ・ヴィロンというフランス詩人は昭和初年代の日本においてかなり知名度が高かったということは確かである。このようにみていくと太宰が一九四〇（昭和十五）年よりかなり前からヴィロンを受容していたとしても不自然ではない。むしろ太宰が敬愛してやまなかった芥川のヴィロンに対する言説が残っていることを考えると、太宰が芥川とともにヴィロンを受容していた可能性は十分にある。

四 小括

前節では、太宰のヴィヨン受容には芥川の言説が大きく関わっているであろうことを示した。先に引用したように芥川はヴィヨンに関する言及をいくつか残しており、太宰がそれらを読んだことでヴィヨンへの関心を深めた可能性は十分にあるだろう。相馬正一は太宰の芥川受容に関して以下のように述べている。

太宰が芥川にいかにか深く心酔していたかを物語るものに、太宰が愛蔵していた岩波版『芥川龍之介全集』全八巻がある。芥川の死の直後から刊行されて昭和四年二月に完結した全集である。上京後の太宰が左翼運動の渦中に巻きこまれて転々と居所を変えていたころ、その都度家財道具や蔵書を処分して、ほとんど夜逃げ同然の引越しをしたものだそうだが、そんなときでもこの全集だけは最後まで手離さなかった。おそらく芥川の自殺の衝撃も生々しい高校時代に購入したものと思われるが、よほど愛読したものとみえて、上京直後のころでもかなり表紙が傷んでいたという。^{四四}

相馬の調査によると太宰は高等学校時代に『芥川龍之介全集^{四五}』を手にし、その文章を熱心に読んでいたという。したがって太宰が芥川のヴィヨンに対する言説を目にしたことはほぼ確実と言って良いであろう。

さらに今回の調査ではヴィヨンが明治時代から一九四〇年代まで伝記の小説や映画、新聞記事など様々な媒体を通して日本に輸入さ

れていたことがわかった。これらの事実と先に示した芥川によるヴィヨンに対する言説の存在とを合わせて考えると太宰が一九四〇（昭和十五）年三月より前にヴィヨンを受容していた可能性は非常に高い。

以上より本稿では太宰が読んだとされる具体的な文献を挙げることはできなかったが、太宰が高等学校時代から「乞食学生」を執筆する一九四〇（昭和十五）年まで長い時間をかけてヴィヨンを受容し感化を受けていたことにかんがりの信憑性が出てきた。太宰のヴィヨン受容に関しては引き続き検討していく価値が十分にあるといえる。

五 太宰治が「学生」を描いたのは何故か

「乞食学生」はその題名の通り「私」こと木村武雄（本名は太宰）と学生たちとの交流を描いた物語であり、「青春」という言葉が何度使用されるテキストである。だからこそ「乞食学生」はこれまで「青春」という主題を中心に読まれてきた。しかし九頭見が「既に二〇代において自分の現状を「晩年」と形容した太宰にはたして失うような青春があったのか^{四六}」と指摘するように、「佐伯」と同じ高等学校生時代の太宰は一般の学生とはかけ離れた生活を送っていた。^{四七}

一九二七（昭和二）年に弘前高等学校文化甲類に入学した太宰はこの頃から義太夫を習い始め、青森や浅虫の料亭に通った。その後一九二九（昭和四）年には自身の出身階級に悩みカルモチン自殺を図ったという^{四七}。この経歴だけを見ても波乱の学生時代であったこ

とがわかる。そんな太宰が何故「乞食学生」において「私は二人の学生と、宵の渋谷の街を酔って歩いて、失った青春を再び、現実に取り戻し得たと思った」ような物語を書き得たのか。さらに言えば何故青春を憧憬するかのような物語を書こうと思いつたのか。それには当時の太宰自身の交遊が関係しているように思われる。

前章第二節で述べたように「乞食学生」を執筆した一九四〇（昭和十五）年は太宰にとって人生の安定期にあたる。太宰は師である井伏鱒二の仲介で石原美知子と婚約し、一九三九（昭和十四）年九月一日に甲府から三鷹へと引越してきた。一九四〇（昭和十五）年一月に太宰宅を訪れた田中英光は太宰を「疾風怒濤時代を乗切られ、安定した生活に入られたもののようである」と評し、「色白で、髭の剃跡青く、二十七歳のお写真より、ずっと肥り、眉と目の間に、やはり独得の魅力ある美男子」であつたと回想している^{四八}。それまでの病人のような生活とは打って変わり人生の中で最も多くの作品を生み出した時期でもある。

この頃前述の田中のように複数の人々が太宰の許を訪れていたようである。後に美知子夫人は当時のことを振り返り、「来客ははじめのうちは、前からの知己だけだったのが、次第に作品を読んで訪ねてくる文学志望の方々が、学生が多くなってきた^{四九}」と回想している。その言葉通り、高校時代に太宰文学に感銘を受けた戸石泰一は一九四〇（昭和十五）年十二月に初めて太宰宅を訪れ、それから太宰の良き酒友となっている。

戸石は當時を回想し「三鷹で飲んでも、吉祥寺で飲んでも、私たちは、途中まで太宰さんをおくつてゆく習慣になつてた。三鷹なら、上水のそばの道を、山本有三氏の家のあたりまで。（そこでまが

ると、まっすぐ太宰さんの家になる）」吉祥寺なら、暗い公園の通りを、万助橋のあたりまで^{五〇}」などと述べており、当時太宰自身が学生たちと行動していた場所と「乞食学生」の舞台が重なっているということがわかる。したがって当時太宰自身が学生たちと交流した経験が「乞食学生」執筆と大きく関わっているといえるのではないだろうか。

このようにして「乞食学生」執筆の頃の太宰は学生たちと触れ合う機会を多く持っていたが、この時太宰は一体学生に対してどのような考えを持っていたのだろうか。太宰は一九四〇（昭和十五）年に二十一本もの随筆を発表しているが^{五一}、その中で学生を話題として取り挙げたものがいくつに残っている。「困惑の弁^{五二}」・「心の王者^{五三}」・「諸君の位置^{五四}」の三つである。ここから太宰の学生に対する考えをうかがい知ることができる。「困惑の弁」において太宰は、太宰の許を訪れた学生が「尊敬してゐる人は、日本の作家の中には無い、ゲエテとか、ダヴィンチのお弟子になるんだつたら、それくらゐの苦心をしてもいいが」と口にしたのに対し、「青春無垢のころは、望みは、すべてこのやうに高くなければならぬのである。（略）私は、軽蔑されてゐる。けれども、その軽蔑は正しいのである」と自身を卑下しながらも、遠慮を知らない傲慢な学生の姿を賞賛している。

さらに「心の王者」および「諸君の位置」において太宰はシラーの物語詩「地球の分配」を引き合いに出しながら学生たちを戒めている。「地球の分配」ではゼウスが人間たちに地球を領地として与え、人間たちによつて地球の土地が分配されていく様子が描かれている。しかし全ての土地が分配されつくされた後に詩人がやって来て、自

身の土地がないことを嘆く。ゼウスは肝心な時にいなかった詩人を責めるが、詩人が地上のことを忘れ、ただ神の姿を見つめて天上の音楽に聞きほれていたということを口にする、それならば地上の土地はもうないが天上に詩人のための場所を空けて置くと言った。

太宰は以上の物語詩を踏まえ、学生たちに彼らがまさしくこの詩人の姿と重なりとし、「地上の営みに於ては、何の誇るところが無くつても、其の自由な高貴の憧れによつて時々神と共にさへ住めるのです」と語りかけている。さらに「心の王者」では「老成の社会人になりきることは学生にとつて、恐ろしい墮落であります」と記し、学生の特権である「自由な高貴の憧れ」を無下にするなと語り、「諸君の位置」では「世の中に於ける位置は、諸君が学校を卒業すれば、いやでもそれは興へられる」とし、「いまは、世間の人の真似をするな。美しいものの存在を信じ、それを見つめて街を歩け」と語りかけている。太宰の中で学生と詩人は現実には振り回されることなく、自分なりの美を追求することができるという点で共通しているようである。

また太宰は一九四〇（昭和十五）年十一月十六日に旧制新潟高等学校において講演会を行っている。山内は「乞食学生 第六回」（最終回）の脱稿を昭和十五（一九四〇）年十月末日までとしている^{五五}が、これに従うと太宰の講演会は「乞食学生 第六回」の脱稿からまだあまり日が経たない内に行われたことになる。この講演会は太宰に太宰の許を訪れる文学志望の学生だけでなく、様々な趣向を持つ当時の学生たちひいては学生がひしめき合う学校の雰囲気そのものを直接的に感じさせる機会を与えたといえる。そしてこの講演会を行うにあたり、講演を依頼すべく太宰の許を訪れた野本秀

雄は後にこの時のことを以下のように回想している。

白けた雰囲気に関口していた私は、それを見ながらつい「今日はわりに暖かいですね」と言ってしまった。とたんに一喝。

「なんだ！それは。商人のお世辞じやあるまいし。君は学生じやないか。自分の身を自分で切り裂いて、そこから吹き出す血のような事だけを言いたまえ。それが真実の言葉というものだ」——これには参った。^{五六}

「乞食学生 第六回」において「私」が「佐伯」と「熊本君」に対して演説を行う場面があるが、そこで「私」は「自分のからだに傷をつけて、そこから噴き出した言葉だけで言いたい。下手くそでもいい、自分の血肉を削った言葉だけを、どもりながら言いたい」と述べている。この言葉は、前掲の太宰が野本に対して放った「自分の身を自分で切り裂いて、そこから噴き出す血のような事だけを言いたまえ。それが真実の言葉というものだ」という言説と重なっている。つまり太宰は「乞食学生」における「私」の演説と同質の言葉を当時の学生（野本）に対して放ち、その場面を上演しているのである。

以上を踏まえると、太宰の言う「真実の言葉」とは「乞食学生」において「私」が演説の中で言った「自分の血肉を削った言葉」と重なり、それは例えば「商人のお世辞」とは対置されるものであるということになる。もしくは前掲した随筆「心の王者」の内容を踏まえれば、「真実の言葉」は「自由な高貴の憧れ」を内包しているともいえるだろう。そしてこの「真実の言葉」を使うことができる者

こそが学生であり、それは学生の特権であるという。

「乞食学生」において「佐伯」は大人である「私」に対して傲慢無礼に振る舞う一方で、ともすると「私」の優しさに涙ぐんで感謝したりもする。「佐伯」は大人にも真正面から向き合い、いかなる時にも自分に正直な言動を行う学生として描かれている。反対に「私」は「一つの作品を、ひどく恥ずかしく思いながらも、この世の中に生きてゆく義務として、雑誌社に送ってしまう」ような自己弁解ばかりする大人として描かれる。小説家である「私」は「表面は、どうにか気取って正直の身振りを示しながらも、その底には卑屈な妥協の汚い虫が、うじゃうじゃ住んでいるのが自分にもよく判」るような「まずい作品」を、本当は「破り捨て、飄然とどこか山の中にも雲隠れしたい」と考えながらも「ただ唯、編集者の腕力を恐れている」あまりに期日を守ってポストへと投函してしまう。この行為は自分なりの美を追求するはずの芸術家としては失格だが一家の生計を担う社会人としては当然の行為であり、明日の生活のためにはどんなに「まずい作品」であっても期日を守って原稿を編集者に届けなければならない。それが「私」の置かれている立場であり、「この世の中に生きてゆく義務」なのである。

このような行為は前掲の「商人のお世辞」と同類であると考えられる。商人も「私」と同様、明日の生活のために自分の気持ちとは裏腹に得意先にお世辞を言わなければならないのである。このように考えると前述した「真実の言葉」と「商人のお世辞」との対置はそのまま「学生」と「大人」との対置につながり、「乞食学生」ではそれが「佐伯」と「私」との対照的な描かれ方によって体现されているといえるだろう。

さらに言えば、「心の王者」の中で太宰は詩人と学生を重ね合わせている。シラーの「地球の分配」の中における詩人は俗事から遠く、常に神を見つめ天上の音楽に聞きほれている人物として描かれている。ここにおける詩人は土地の分配に関わることができなかったことから一社会人としては失格だが、自分なりの美を追求する芸術家としては当然の行為を行っていると考えることができる。つまり前掲の詩人の姿は、「乞食学生」において「まずい作品」と知りながらそれを「この世の中に生きてゆく義務として、雑誌社に送ってしまう」ような「私」やお世辞をいう商人とは正反対の性質を有するのである。したがって「地球の分配」における詩人は学生の特権である「自由な高貴の憧れ」を大人になっても持ち続けながら創作に専念する人物であり、太宰は詩人のそのような姿こそが芸術家として最も理想的な姿であると考えていたのではないだろうか。

六 太宰治における〈弱さ〉

前節で指摘した通り「私」は学生である「佐伯」と対置される存在であり、生活のために自己弁解を繰り返す大人である。しかしそのような正反対の存在である「私」と「佐伯」は「乞食学生 第六回」において「熊本君」と共にビールで乾杯し、初めて三人で心を通わせることになる。この乾杯は「佐伯」が、「佐伯」と「熊本君」の言葉を通して「自分の無力弱小を、いやになるほど知らされ」た「私」が思わず涙ぐむ姿を見たことによって、「僕は、心の弱い人を信頼する」と発言したことがきっかけとなり実現した。米田はこの場面における「私」を「佐伯」の言葉によって「一つずつ大人の仮面

を剥がされて、素の自分が残された^{五七}と表現しているが、この三人の乾杯はまさに「私」が「素の自分」、つまり、「一つの作品を、ひどく恥ずかしく思いながらも、この世の中に生きてゆく義務として、雑誌社に送ってしまう」ような「自分の無力弱小」さを認めたことで実現したといえる。

作品全体を通して「私」は自身では自分のことを「私には、まるで作家の資格が無いのだ。無知なのだ」と低評価しながらも、「佐伯」の前では常に「威厳を取りつくろう」としている。実際には「乞食学生 第二回」において「私」は自分のことを「どうも私には、大人の風格がありすぎて困るのである。ちつとも余裕なんて無いくせに、ともすると余裕を見せたがつて困るのである。勝敗の結果よりも、余裕の有無のほうを、とかく問題にしたがる傾向にある」と批評している。つまり「私」は他人に対して常に余裕が有るかのように振る舞うことで自分の〈弱さ〉を隠して生きているといえる。

太宰は「乞食学生」を執筆したのと同じ年に『国民新聞』上で随筆「このごろ」を発表している。その中で太宰は友人であるY君と共に過ごした日のことを以下のように記している。

先日かれは人力車に乗つて、三鷹村の私の家へ議論しにやつて来ました。夜明けの三時までさまさまの議論をいたしましたが、雌雄決せぬままに蒲団にぶつたふれてしまひました。(略)朝ごはんを食べて、家のちかくの井之頭公園へ散歩に出かけ、行く途々も、議論であります。

「それでは「たい」とY君は一段と声を張り上げ「君の最も、書きたいと思ふものは、なんだね。君のバツシヨンをどこに置

みているのか。それから、さきに決定しよう」と詰め寄り、私は少し考へて、「それは、弱さだ」ドストイ言ひかけた時、突然、右手の生垣から赤犬が一匹わんと言つて飛び出し、^{五八}

太宰はY君からの、小説家として何を第一に書きたいのか、どこに情熱をかたむけているのかという問いに「それは、弱さだ」と答えようとしている。さらに太宰は後に発表した随筆「かすかな声^{五九}」の中で「自己弁解は、敗北の前兆である。いや、すでに敗北の姿である」と記している。

以上をふまえると「乞食学生」において自己弁解を繰り返す無力弱小な「私」の姿は太宰がまさに小説に書こうと努めていたそのものであるといえるのではないだろうか。だからこそ「私」は学生である「佐伯・熊本君」と乾杯をし、「失つた青春を再び、現実に取り戻し得たと思つた」矢先に、警官に肩を叩かれて今までの出来事が全て夢であつたことに気付くのである。隣にいた青年は高等学校生の「佐伯五一郎」ではなく、青年には「熊本君」という友達はいなかった。「私」は「やはり三十二歳の下手な小説家に過ぎなかった」のである。つまり太宰が真に描きたかったものは夢の中で学生と交流し青春を取り戻し得たと思つた「私」ではなく、夢から覚めて自分が三十二歳の下手な小説家にすぎないことを自覚した「私」の姿なのである。

前節で述べたように芸術家というものは本来「地球の分配」における詩人のように俗事から離れて自分なりの美を追求すべき職業である。しかし多くの芸術家は「乞食学生」における「私」のように「この世の中に生きてゆく義務」として作品を創作することしかで

きないのではないだろうか。これは自分の気持ちとは裏腹にお世辞を言う商人の姿にも重なる。さもないければ「地球の分配」における詩人のように土地を手に入れることができずに世間からはみ出た存在とならざるを得ない。また本当は学生と同じように「自由な高貴の憧れ」を持ち、「佐伯」のように自分に正直に相手と対峙したくてもそのような言動をすれば最後、世間から突き放されて生活できなくなってしまう。つまり大人とは妥協した学生の姿であり、常に（弱い）自分を隠す存在である。これこそが学生と対置される「私」の真の姿であり、太宰が描こうとしていた（弱さ）なのではないだろうか。

そして太宰は、第二節で引用したように「乞食学生 第六回」においてヴィヨンを「巴里生まれの気の小さい、弱い男」と形容した上で「私」がその詩作に強く共鳴する姿を描く。太宰がヴィヨンを「弱い男」と形容する所以はどこにあるのか。その答えは太宰が敬愛してやまなかった芥川と言説の中に潜んでいるのではないだろうか。芥川は「文芸的な、余りに文芸的な」の中でヴィヨンについて触れ、「人として」失敗したと共に「芸術家として」成功したものは盗人兼詩人だったフランソア・ヴィヨンにまさるものはない」と記している。パリに生まれたヴィヨンは生涯の内に殺人や窃盗を犯す悪人の一面を持っていた。一方で現代まで語り継がれる優れた詩作を遺した詩人でもあった。芥川はさらにヴィヨンについて以下のように述べている。

ヴィヨンは彼の抒情詩を残す為に「長い敗北」の一生を必要とした。敗るる者をして敗れしめよ。彼は社会的習慣即ち道徳に

背くかも知れない。或は又法律に背くことであらう。況や社会的礼節には人一倍余計に背く筈である。それ等の約束に背いた罰は勿論彼自身に背負わなければならぬ。(略)僕は博物館の硝子戸の中に剥製の鰐を見ることを愛してゐる。しかし一匹の鰐を救ふよりも一匹の驢馬を救ふことに全力を盡すのに不思議はない。動物愛護会も未だ嘗て猛獣毒蛇を愛護するほど寛大ではないのはこの為であらう。が、それは人生に於ける、言はゞHome Ruleの問題である。もう一度ヴィヨンを例に引けば、彼は第一流の犯罪人だったものの、やはり第一流の叙情詩人だった。六〇

芥川はヴィヨンを、優れた詩作を遺すために「長い敗北」の一生を必要とした」と指摘するが、これは太宰の人生にも重なる言葉である。

太宰は学生時代から自殺未遂を繰り返し、非合法運動に加担して獄中に捕えられたこともあった。挙句の果てに「ピナール中毒に陥り無理矢理精神病院に容れられ、ついに「人間失格」の烙印を押されることになったのである。しかし太宰は今や知らない人はいないと言つても過言ではないほどの大作家となった。

「乞食学生」の執筆から約八年後、太宰は『新潮』において「如是我聞」を発表する。この随筆は太宰が「この十年間、腹が立つても、抑へに抑へてゐたことを、(略)書いていかなければならぬ」と決意して書き始めたもので、要するに「自分の抗議」を書いたものであるという。「他人を攻撃したつて、つまらない。攻撃すべきは、あの者たちの神だ。敵の神をこそ撃つべきだ。でも、撃つには先ず、

敵の神を発見しなければならぬ。ひとは、自分の真の神をよく隠す」というヴァレリーの言葉で始まるこの随筆は、主に「老大家」といわれる人々、とりわけ志賀直哉に対する太宰の心からの憤懣を記した文章である。実方は「如是我聞」について以下のように述べている。

老人家の自己肯定、自身の凄まじさを憎む太宰は、彼らの神は「家庭」つまり「家庭」のエゴイズムである事を知る。弱さの美しさ、優しさ、デリカシイの解せぬ人達、岩にしがみついてよじ登って来る後輩に、山の上から石を蹴落とす先輩。志賀直哉に対して、厚顔で頭悪く、感受性の鈍い馬鹿者だと雑言をまき散らす。罪の意識を持たぬ者、決して傷つかぬ者を太宰は永遠の敵であるとした。その敵の醜さをどうにも我慢ならず暴露した。強い者、自信のあるもの、役に立つものが高い価値を有しているとみる現代社会の中で、太宰は生涯、生命がけで弱い者、日蔭者、敗者の味方となった。六二

太宰は「如是我聞」を通して老大家たちに対し「重ねて問ふ。世の中から、追い出されてもよし、いのちがけで事を行ふは罪なりや。私は、自分の利益のために書いてゐるのではないのである。信ぜられないいだらうな。最後に問ふ。弱さ、苦悩は罪なりや」と問う。実方が指摘する通り、太宰は「生命がけで弱い者、日蔭者、敗者の味方とな」り、その者たちが持つ「弱さ」にこそ自分なりの美を見出していた。そして太宰はその「弱さ」を真に描くためにヴィヨン同様人生において「長い敗北」を必要とした。太宰は芸術家として常

に「地球の分配」における詩人の姿を、ヴィヨンのような敗北者の姿を理想としていたのではないだろうか。

以上より「乞食学生」は学生である「佐伯」と対置される「私」の姿を通して大人が持つ「弱さ」を描いた物語であるといえる。さらに結末における「やはり三十二歳の下手な小説家に過ぎなかった」と自覚した「私」の姿から、太宰自身の「弱さ」を認め敗北者として生きていこうとする強い意志を読み取ることができる。そしてなにより太宰のこうしたことさらに「弱さ」を強調する姿勢は、芥川の言説等を参照しながら「長い敗北」の「一生」を送ったヴィヨンを受容したということが深く関わっているといえるのではないだろうか。

七 「弱さ」をめぐる葛藤

前節で指摘した通り「乞食学生」は敗北者である「私」の「弱さ」を描いた物語であるといえることができる。しかし作中末尾において「弱さ」を抱える「私」は学生たちの前でそれを認めたにもかかわらず、その後もなお大人特有のしたたかな言動を断ちきることはできない。

「私」は三人で乾杯をした後に「佐伯」に対して制服と靴とを買い戻すための資金二十円を与える。この金はあくまでも「私」の「小遣金」の一部であり、「私」が自由に持ち出すことのできない金である。それは「乞食学生 第二回」において「私」が「佐伯」に親子どんぶりを奢るべく支払った五十銭について「これは先刻、家を出る時、散髪せよと家の者に言われて、手渡されたもの」と説明して

いることから想像することができ。つまり「私」は「佐伯」に対して「家の者」の管理の下「私」にその都度手渡される「小遣錢」を、「佐伯君、僕に二十円くらいあるんだがね、これで制服と靴とを買ひ戻し給え」と見栄を張って差し出しているのである。「佐伯」と「熊本君」の前で自身の「弱さ」を認め二人と心を通わせた「私」であったが、この場面ではすでに大人と学生という上下関係が取り戻され、「私」は学生を前にして再び「威厳を取りつくりよう」と努めている。さらにその後警官に呼びとめられた「私」はもはや「佐伯」と「熊本君」のことは頭になく、「自分の運命を直覚」することしかできない。この場面における「私」からは自分の体面ばかりを気にする大人特有のエゴイズムが読み取れる。

以上より「乞食学生」における「私」は「三十二歳の下手な小説家」という〈弱い〉存在であると同時に、世間において「三十二歳の下手な小説家」という位置におかれたひとりの大人なのである。このような設定の背景には太宰が随筆「諸君の位置」の中で記していた「世の中に於ける位置は、諸君が学校を卒業すれば、いやでもそれは興へられる」という考えがあることがうかがえる。

つまり「私」は自分が〈弱い〉存在であることを十分に自覚しながらも、世間と上手く付き合うためにその〈弱さ〉を隠しながら生きる大人の中のひとりであり、〈弱さ〉を隠した上で他人の前ではむしろ自分を誇大に見せるように努めているのである。否、努めてしまふと表現した方が良いかもしれない。このようにして「乞食学生」における「私」の姿を見ていくと、太宰が「乞食学生」を通して描こうとしていた〈弱さ〉は単純なものではなく、複雑に屈折しているということがわかる。

ではこのようにして太宰が描いた屈折とは一体何なのだろうか。相馬は太宰が生まれ持った性質について以下のように述べている。

太宰の性格は、この父に負うところが多い。權威に対する生理的な反発も、人並みはずれた道化も、金の濫費癖や人の意表をつくような発想も、すべて父源右衛門から受け継いだものと思われる。それでいながら、人一倍虚栄心が強く、常に周囲からチヤホヤされていなければ機嫌が悪かったという点でもよく似ていた。これに母たねから受け継いだ無気力な「自信の無さ」とそれから招来される「含羞の優しさ」とを加えれば、アブリアリな太宰の性格の原質はほぼ決まることになる。(略)

強さと弱さ、明るさと暗さ、新しさと古さ、これら二つの対立する要素はそのまま父母の性格の照映であると同時に、新興財閥津島家の内蔵する矛盾の姿でもあった。六三

太宰の生家が後に貴族院議員にまでのぼりつめた父津島源右衛門を家長とする地元でも屈指りの大地主の家であったことはよく知られるところである。相馬が指摘するように、そのような父と正反対の性質を持った母との間に生まれた太宰は「強さと弱さ、明るさと暗さ、新しさと古さ」といった「二つの対立する要素」を持っていた。そして「新興財閥津島家」そのものが父源右衛門・母たねを中心とする二面性を「内蔵する矛盾の姿」をなしていたようである。さらに安藤宏は津島家について以下のように述べている。

明治初頭の段階では名もない小地主であった津島家が経済的

に大きく成長したのは曾祖父惣助の代になってからである。油売りから身を起こし、木綿屋に転じた後、「対馬商行」と称する金融業を本業とし、明治三十年には県内十二位の多額納税者にまで躍進するのである。曾祖父惣助は勤儉貯蓄を旨とし、生活は極めて質朴なものであったというが、戦後の太宰がしばしば自らを〈津軽の土百姓の血統の男〉『十五年間』昭和二十一年）であり、〈貧農の子孫〉『苦悩の年鑑』昭和二十一年）であると強調するのも、曾祖母さよ、祖母イシラによって脈々と伝えられていたこうした生家の気風に、時代を超えて生きるたくましさ、したたかさを見てのことであつたにちがいない。六四

安藤によると、太宰の母たねの祖父つまり太宰からすれば曾祖父である惣助はその手腕で津島家を急速に発展させながらも「勤儉貯蓄を旨とし、生活は極めて質朴なものであった」という。こうした曾祖父惣助の性質が、後に太宰が母たねから受け継がれる「無気力な『自信の無さ』とそれから招来される『含羞の優しさ』」に派生していったのではないだろうか。

一方で太宰の父源右衛門は一九〇五（明治三十八）年五月に惣助が死去したことで津島家の実権を握ることとなる。相馬によると源右衛門は惣助の一周忌にあたる翌年の五月に「周囲の反対を押しきつて金木村の中心部にある旧宅を他に移転し、その跡に四万円の大金を投じて邸宅の新築にとりかゝったが、その規模は当時「県内長者番付第一位を誇る北津軽郡五所川原町の佐々木家」を模倣していたという^{六五}。この事実から太宰の父源右衛門がいかに豪胆な人物であつたかということがうかがえる。

以上より太宰は生まれ育つた津島家という環境の中で、相馬が指摘するように父親譲りの「人一倍強い虚栄心」の持ち主でありながら、母親譲りの「無気力な『自信のなさ』とそれから招来される『含羞の優しさ』」の持ち主であるという二面性を獲得した。太宰は「弱い者、日蔭者、敗者の味方」となり、その〈弱さ〉に美を見出していた一方で、自分の「高貴な」生まれを捨て去ることはできなかったのである。

だからこそ「乞食学生」はいわゆる夢落ちと言われる結末を迎え、太宰は敗北者であることを十分に自覚しながらもそれを隠すべく他人に対して自分を誇大に見せようと努めてしまう「私」の姿を描いた。太宰は小説家としてことさらに〈弱さ〉を描きそこに美を見出すことを求めたが、同時に自身を含め多くの人間が社会の中でその〈弱さ〉を隠して生活していることを理解していた。つまり太宰は〈弱さ〉を認めることと〈弱さ〉を隠すことは同時に行われ、人間は常にその葛藤の中で生きているということを強く実感していたのではないだろうか。また逆に言えば太宰は〈弱さ〉をめぐる葛藤を強く実感しそれを理解した上で、小説家として〈弱さ〉を描くことに重点を置いていたといえる。

では何故太宰はそこまでして〈弱さ〉にこだわつたのか。「乞食学生」の冒頭には「大貧に、大正義、望むべからず」というエピソードが掲げられている。これはヴィヨンの詩作からの引用であり、海賊であるディオメデスが「断罪に処せられるために」大王の前へと連れて来られた場面における言葉である。以下に一部を引用する。「大王はかくは訊ねた、／—汝、何故、海上に賊働きしや」と。／ディオメデス答へて曰く／—何故にわれを海賊と呼ばはるか／

小舟に乗じて海上に蠢いたのを／見たるがゆえか。汝のごとくに／武装をすれば、汝のごとくにわれも亦／世の帝王ともなつたであらう「いかに言はんや　わが所業は／ことごとくみな運命の／なせる仕業ぞ。運命に／強はん術はわれになく／欺くまに任ずるのみ。／われをば許したび給へ／諺に言ふ《大貧に大正義望むべからず》／この理を解し給へ」と。^{六六}この場面においてディオメデスは海賊である自分と「世の帝王」とは紙一重であり、自分が海賊であることは「運命」によって偶然に定まったことであると言う。ディオメデスは大王に海賊という「運命」に逆らう術などないことを主張し、「大貧に大正義望むべからず」という諺を用いて自身の正当性を訴えるのである。

ヴィヨンは以上の詩作を通して「運命」が持つ力の強さを説いている。海賊と帝王との間に大きな差はなく、「武装をすれば」海賊であつても「世の帝王ともなつた」という。つまり社会的な人間の価値は武装ひとつでいくらでも変わるほど脆く不確かなものであるということである。新興財閥である津島家に生を受けながらも波乱の学生時代を過ごし社会的に敗北者となつた太宰はこうしたヴィヨンの詩作に強く共感したのではないだろうか。いわゆる社会的な成功者たちが立つ富や名声といった土台の何と脆いことか。太宰はその脆さを忘れ、「弱さ」を隠すどころか軽蔑さえするようになった愚かな者たちを憎んでいた。だからこそ太宰は随筆「如是我聞」の中で老大家たちに対して「世の中から、追い出されてもよし、いのちがけで事を行ふは罪なりや」、「弱さ、苦悩は罪なりや」と問うのである。

太宰は「乞食学生」における「私」を通して（弱さ）を認めなが

らも（弱さ）を隠さなければならないという葛藤の中に生きる大人の姿を描いた。太宰はこうした葛藤を十分に理解し、小説家として（弱さ）を描くことに焦点を当てていたのである。父母から受け継いだ二面性を持った太宰は元々（弱さ）に対して人一倍敏感だったが、芥川の言説等を参照しながら、「長い敗北」の一生を送ったフランソワ・ヴィヨンというフランス詩人を受容したことで（弱さ）への執着を深めていったといえる。

以上より「乞食学生」からは太宰がヴィヨンを受容したことでより深まった（弱さ）への理解を読み取ることができるのではないだろうか。そして太宰における（弱さ）への執着は随筆「如是我聞」の執筆からも分かるように晩年まで続いていく。「乞食学生」は太宰におけるヴィヨン受容の原点ともいえる作品であり、後に文壇の老大家たちに対して「弱さ、苦悩は罪なりや」と問いかける太宰がヴィヨンを通して（弱さ）への理解を深めた跡が見える作品となっているのである。

- 一 山内祥史「解題」《『太宰治全集 第四巻』、筑摩書房、一九九八年七月、五〇三～五〇四頁
- 二 塚越和夫「『乞食学生』について」《『昭和文学研究 11集』、笠間書院、一九八五年七月
- 三 柏木隆雄「『太宰治「乞食学生」とフランソワ・ヴィヨン』『大遺言書』《『太宰治研究 20』、和泉書院、二〇一二年五月、二十九頁
- 四 奥野健男「『太宰治』《文芸春秋、一九七三年三月、一八二頁
- 五 塚越和夫「『乞食学生』について」《『昭和文学研究 11』、一九八五年七月
- 六 九頭見和夫「『太宰治と外国文学 翻案小説の「原典」へのアプローチ』《『和泉書院 二〇〇四年三月、一三二頁
- 七 大平剛「『乞食学生』《『太宰治全作品研究事典』、勉誠社、一九九五年十一月、一〇一頁
- 八 九頭見和夫「『太宰治と外国文学 翻案小説の「原典」へのアプローチ』《『和泉書院 二〇〇四年三月、一三三頁
- 九 国松昭「『乞食学生』論」《『太宰治研究 6』、和泉書院、一九九九年一月、一七七頁
- 一〇 米田幸代「『乞食学生』論——〈中期〉の決意と喜劇的手法と——」《『同志社国文学 第五十一号』、二〇〇〇年一月、二六六頁
- 一一 「編集後記」《『若草』第十六巻第七号、一九四〇年七月、一四〇頁
- 一二 山内祥史「解題」《『太宰治全集 第三巻』、筑摩書房、一九八九年十月、四四九～四五〇頁
- 一三 実方清「『乞食学生』《『太宰治辞典』、清水弘文堂、一九七二年六月
- 一四 山内祥史「『東京八景』の成立」《『神戸女学院大学』『論集 第十四号』、一九七七年十二月、一四頁
- 一五 米田幸代「『乞食学生』論——〈中期〉の決意と喜劇的手法と——」《『同志社国文学 第五十一号』、二〇〇〇年一月、二四四頁
- 一六 津島美知子「回想の太宰治」《『人文書院』、一九七八年五月、三十頁
- 一七 井伏鱒二「解説」《『太宰治集 上巻』、新潮社、一九九九年十月
- 一八 山内祥史「『東京八景』の成立」《『神戸女学院大学』『論集 第二十四号』、一九七七年十二月、一五頁～一六頁

- 一九 壇一雄「小説太宰治（続）」《『新潮 第四十六巻第八号』、一九四九年八月
- 二〇 山敷和男「ヴィヨンの妻論」《『批評と研究 太宰治』、芳賀書店、一九七二年四月、二九七頁
- 二一 壇一雄「小説太宰治」《『六甲出版社、一九四九年十一月
- 二二 壇一雄「小説太宰治」《『六甲出版社、一九四九年十一月
- 二三 山敷和男「ヴィヨンの妻論」《『批評と研究 太宰治』、芳賀書店、一九七二年四月、二九七頁
- 二四 鈴木信太郎「ヴィヨン結縁」《『鈴木信太郎「ヴィヨン雑考』、創元社、一九四一年十一月、二四七頁～二六二頁
- 二五 柏木隆雄「『ヴィヨンの妻』の周辺」《『太宰治研究 15』、和泉書院、二〇〇七年六月、二五五頁
- 二六 鈴木信太郎「ヴィヨン全詩集」《『岩波文庫、一九六五年一月、四四〇頁
- 二七 「ヴィヨン雑考」の出版が一九四一年であることから、鈴木が文中で述べる「二十五年も前」とは、およそ一九一六年前後ということになる。
- 二八 柏木隆雄「『ヴィヨンの妻』の周辺」《『太宰治研究 15』、和泉書院、二〇〇七年六月、二五五頁
- 二九 柏木隆雄「『ヴィヨンの妻』の周辺」《『太宰治研究 15』、和泉書院、二〇〇七年六月、二五五頁
- 三〇 関根秀雄「訳注 ブリュンチエール『仏蘭西文学史序説』《『岩波書店、一九二六年四月
- 三一 「ブリュンチエール『仏蘭西文学史序説』の訳者より来信」《『思想』第六十二号十二月号、一九二六年十二月、一三三頁
- 三二 林達夫「『書籍の周囲』《『思想』第五十九号九月号、一九二六年九月、八十三頁
- 三三 鈴木信太郎「ヴィヨン結縁」《『鈴木信太郎「ヴィヨン雑考』、創元社、一九四一年十一月、二四七頁～二六二頁
- 三四 原田登編「帝国大学出身録」《『帝国大学出身録編集所、一九二二年六月
- 三五 柏木隆雄「『ヴィヨンの妻』の周辺」《『太宰治研究 15』、和泉書院、二〇〇七年六月、二五五頁
- 三六 佐藤輝夫「中世の放浪詩人 フランソワ・ヴィヨンのこと」《『一九三一年十二月十三日付『東京朝日新聞』
- 三七 佐藤輝夫「中世の放浪詩人 ヴィヨンの生誕五百年に際し」《『一九三

一年十二月十四日付『東京朝日新聞』

三八 佐藤輝夫は『東京朝日新聞』におけるヴィヨンの特集記事中で「ムツカアシイの「我れもし王者なりせば」と記している。佐藤が記すムツカアシイとは現代においては一般的にマッカーシーと呼称されることの多い *Justin Huntly McCarthy* のことを指していると思われる。

三九 ただし映画に関して太宰は、「弱者の糧」『日本映画』第六卷第一号、一九四一年一月）の中で以下のように述べており、映画の題材となったヴィヨンにはそれほど関心を抱いていなかった可能性が高い。

私は外国映画は、余り好まない。会話が、少しもわからず、ざりとて、あの画面の隅にちよいちよい出没する文章を、一々読みとる事も至難である。私には、文章をゆつくり調べて読む癖があるのて、とても読み切れない。実に、疲れるのである。それに私は、近眼のくせに眼鏡をかけてゐないので、よほど前の席に坐らないと、何も読めない。

四〇 愚教師「週間映画 美男子でも―映画は出来る」(一九二七年九月二十二日付『東京朝日新聞』)

四一 正宗白鳥「緑蔭閑語」『改造』第九卷第六号、一九二七年六月、一六〇頁

四二 芥川龍之介「続文芸的な、余に文芸的な」『文芸春秋』、一九二七年七月

四三 川戸道昭・榎原貴教編「明治翻訳文学年表」『明治翻訳文学全集』『新聞雑誌編』七 ステイブソン集、大空社、一九九九年五月 参照。

四四 相馬正一「評伝太宰治 第一部」(筑摩書房、一九八二年五月、一一頁～一二頁)

四五 「芥川龍之介全集 全八巻」(岩波文庫、一九二七年～一九二八年)

四六 九頭見和夫「太宰治と外国文学 翻案小説の「原典」へのアプローチ」(和泉書院、二〇〇四年三月、一三三頁)

四七 「太宰治集 新潮日本文学 35」(新潮社、一九六九年三月) 卷末年譜参照。

四八 田中英光「太宰治さんのこと」『文芸大学 四』特集「わが青春の一断面」、一九四八年)

四九 津島美知子「回想の太宰治」(人文書院、一九七八年五月、二十八頁～二十九頁)

五〇 戸石泰一「青春」『太宰治研究 II その回想』筑摩書房、一九七八年六月

五一 『太宰治全集 第十一巻』(筑摩書房、一九九九年三月) 参照。

五二 太宰治「困惑の弁」『懸賞界』第六卷第二号、一九四〇年一月)

五三 太宰治「心の王者」(『三田新聞』第四八二号第五面、一九四〇年一月)

五四 太宰治「諸君の位置」『月刊文化学院』第二卷第二号、一九四〇年三月)

五五 山内祥史「東京八景」の成立」(神戸女学院大学『論集 第二十四号』、一九七七年十二月、十五頁)

五六 野本秀雄「こわかった言葉」『CULTURE』九月号、朝日カルチャーセンター、一九九四年九月)

五七 米田幸代「太宰治「乞食学生」論―(中期)の決意と喜劇的手法と―」(『同志社国文学 第五十一号』、二〇〇〇年一月、三十四頁)

五八 太宰治「このごろ」(一九四〇年一月三十日付『国民新聞』第一七三〇九号～一九四〇年二月一日付『国民新聞』第一七三二一号)

五九 太宰治「かすかな声」『帝国大学新聞』第八三三三号第七面、一九四〇年十一月)

六〇 芥川龍之介「文芸的な、余に文芸的な」『改造』、一九二七年四月～一九二七八月)

六一 太宰治「如是我聞」『新潮』第四十五年第三号、一九四八年三月『新潮』第四十五年第七号、一九四八年七月)

六二 実方清「如是我聞」『太宰治辞典』清水弘文堂、一九七二年六月、六〇頁)

六三 相馬正一「評伝太宰治 第一部」(筑摩書房、一九八二年五月、四十六頁)

六四 安藤宏「太宰治 弱さを演じるということ」(筑摩書房、二〇〇二年二月、七十四頁～七十六頁)

六五 相馬正一「評伝太宰治 第一部」(筑摩書房、一九八二年五月、三十八頁)

六六 佐藤輝夫「大遺言書」(弘文堂書房、一九四〇年三月、十二頁～十三頁)

川端康成「古都」における西洋と日本

—— パウル・クレーを視座として ——

松 村 聡 美

はじめに

川端康成は自身が旅した土地や住んでいた都市を舞台とした作品を数多く残した作家である。伊豆を舞台とした「伊豆の踊子」、浅草を舞台とした「浅草紅団」、新潟を舞台とした「雪国」、鎌倉を舞台とした「山の音」などが挙げられる。その中でも、一九六一年十月から一九六二年一月まで朝日新聞にて連載された「古都」は、京都を舞台としており、作中には京都の風物や名所、年中行事がふんだんに盛り込まれている。

文庫版の山本健吉の解説^一には「この美しい一卵双生児の姉妹の交わりがたい運命を描くのに、京都の風土が必要だったのか。あるいは逆に、京都の風土、風物の引立て役としてこの二人の姉妹はあるのか。私の考えは、どちらかという、後者の方に傾いている」とあり、これに川端自身の「古都」に関する言説^二も踏まえて、どちらが主となっているのかという論がこれまで先行研究にて繰り広げられてきた。実際にある京都の行事と作中に登場する行事のずれを指摘した三谷憲正^三の研究や、同じ時期に書かれた「美しさと哀

しみ」と「古都」を比較した蔵田敏明^四の研究など、山本の意見を支えるような研究も多々されており、今のところ、山本が言う後者つまり京都の風土がこの作品の主題となっているという意見が優勢である。

そこで、京都の風土が主題であるという点を踏まえて重要となってくるのが、色彩である。桜やすみれといった花や木などの自然物が作品を彩る中で、話の筋に関わってくるのがパウル・クレーの画集である。作中で太吉郎がクレーの画集を参考に帯の下絵を描く場面がある。日本の美、京都の美を描く作品の参照項として、なぜクレーの絵が取り上げられているのであろうか。山田吉郎^五は「川端康成『古都』論——廻行の構造——」において、川端とクレーについて左記のように述べている。

近藤不二氏も『現代世界美術全集一〇 クレー、カンディンスキー、ミロ』（河出書房新社刊）のクレエの解説の中で、「事物の中に霊的根源を認める神秘主義」がクレエの絵画に流れていることを指摘している。こうした霊界の人クレエを、『古都』執筆

中の川端が強く意識したであろうことが推測される。なぜなら、小説『古都』は先に栗原雅直氏が指摘した⁶とく、「人間がどのような世の中にあられるか、生前の我がいかようであつたかということ」を追いもとめる、つまりは未生の我をさがしもとめる作品だからである。このような霊的雰囲気は北山杉の村に色濃く漂っており、クレエの絵画世界とは色彩も構図も異質ながら、一脈の共通性を示している。

このように先行論ではクレレーについて言及はされてはいるものの、当時の日本のクレレー受容の中で、川端がどういった意図でクレレーを「古都」で利用したのかは未だ明らかではない。川端はどのように考え、日本の美を描く上で、クレレーを作中に登場させたのか。また、「古都」は「ノーベル賞審査委員会がその決定をするに当って参考にした⁶」作品であると言われている。本稿では、川端のクレレー受容や国際的な活動も視野に入れて「古都」を再考し、本作のノーベル文学賞受賞との関わりの新たな観点を示したい。

一 太吉郎とクレレー

本作の前半部で重要となってくるのは、秀男が千重子へと贈った帯である。この帯は、太吉郎がパウル・クレレーの画集を参考に描いた下絵を基に、秀男が織ったものだ。呉服問屋と営む佐田家と、織物屋である大友家の両家を表す、いかにも日本らしい場面である。帯を貰った後日、千重子は双子の苗子にも杉と赤松の山の帯を贈ってほしいと秀男に頼み、千重子と苗子が別人であることを打ち明け

る。そして、秀男と苗子が再会する流れとなり、秀男は苗子に惹かれ、話が先へ進んでいく。すなわち、この帯を織る展開が本作の後半部へと繋がるのである。本作において展開の軸を成しているのはこの帯であり、この発端として前半で議論の中心となるのがクレレーの絵を参考にした下絵なのである。

それでは、本文中に登場するクレレーについて確認していこう。まず、最初にクレレーが登場するのは「尼寺と格子」の章で、千重子が太吉郎の為に買った画集の画家名を挙げている場面である。

「嵯峨の尼寺に、千重子がお父さんにあげた、絵の本はおもしろい」と母は聞いた。

「さあ、目につきませなんだけど……」

「千重子にもらった本だけは、持って行かしたんどつせ」

それは、パウル・クレエとか、マチスとか、シャガールとか、もっと現代の抽象の画集だった。千重子は父に、新しい色の感覚でも呼びさましはしないかと、父のために買ったものであった。

（「尼寺と格子 九」『朝日新聞』朝刊五面、一九六一年十月二十七日。以下同様に、章題と初出を示す。）

なお傍線は引用者によるもの。以下も同じ）

この場面で注目したいのは、後に重要となってくるクレレーが、マティスやシャガールと並んでさりげなく登場する点である。太吉郎は千重子から貰ったこのクレレーの画集を参考に、帯の下絵を描くこととなる。

「じつはな、千重子がクレエの厚い画集を、二冊も三冊もくれたんです」

「クレエで、聞いたことおへんな」

「なんでも、抽象の先達みたいな画家やそうでんね。やさしくて、わりに地味で、夢があると言うんでつしやるか、日本人の心にも通じましてな、尼寺でくりかえし、くりかえしながらめてると、こんな図案ができましたんや。日本の古代ざれとは、まったく離れてますやろ」

「そうでんな」

「どないなもんができるか、いつべん、大友さんに織ってみてもらおう思って」と、まだ、太吉郎の高ぶりはしずまらないようであった。

（「きものの町 二」一九六一年十一月一日）

ここでは、他の画家の名前は挙げられず、太吉郎は専らクレエの絵を見ているようである。太吉郎がクレエの絵を参考に帯の下絵を描き、宗助に帯の依頼をする場面であり、引用部のようにクレエの絵についての思いを述べ、太吉郎が特にクレエの画集に関心をもったことが分かる。商売とは関係なく、ただ趣味で描いた図案を、実際に宗助に織ってもらおうと依頼に来るほどにクレエの絵を気に入っているということである。

また、この場面では、新聞連載時と単行本との間に気になる改稿もある。連載時には「やさしくて、わりに地味で、夢があると言うんでつしやるか、日本人の心にも通じましてな」となっていたが、

単行本では「やさしいて、品がようて、夢があると言うんでつしやるか、日本の老人の心にも通じましてな」と直されている。京言葉の直しも作品全体に見られるが、ここでは、「わりに地味で」を「品がようて」と直した点に注目したい。「地味」という言葉では、クレエの絵をあまり褒めていないように感じる上に、「古代ざれとまったく離れて」いるようには感じない。また、「地味」よりも「品がいい」の方が、西洋画を参考に帯の下絵を描いたという型破りな行動の理由づけとしては良い。このような理由から川端は改稿したのではないだろうか。

この場面に続き、息子である秀男にこの帯を織らせることを、宗助は太吉郎に提案する。

「佐田さんみたいなお人かて、クレエなんとか」

「パウ・クレエいうたかて、尼寺にひつこんで、十日も、半月も、夜ひる考えましたやんか。この帯の柄や色、こなれてまへんか」と、太吉郎は言った。

「こなれとります。日本風にみやびやかや」と、宗助はあわて、「さすがは佐田さんや。ええ帯に織らしてもらいまつさ。型もええうちに出して、ていねいにやらせます。そうや、織るのはわたしでもよろしおすけど、秀男にやらしてもらいますかな。うちの長男ですけど、ごぞんじでつしやるな」

（「きものの町 三」一九六一年十一月二日）

「第一に、この帯の絵どすけどな、花やかで、派手で、えらい新しいのに、びつくりしましたんや。佐田さんが、こんな下図、

なんでもかかはったんやろか。それで、じつと見てますと……」

「……」

「ばあつとして、おもしろいけど、あつたかい心の調和がない。

なんかしらん、荒れて病的や」

太吉郎は青ざめて、唇がふるえた。言葉が出ない。

（「きものの町 六」一九六一年十一月五日）

このように宗助はクレーを基にした下絵を「日本風にみやびやかや」と褒める。先程の改稿後の「品がいい」がこの「みやびやか」という発言に繋がっている。そして、宗助は秀男にこの帯を織らせることにするのだが、秀男は下絵を見て、「ばあつとして、おもしろいけど、あつたかい心の調和がない。なんかしらん、荒れて病的や」と太吉郎に意見する。太吉郎はこの秀男の言葉に怒りや悲しみを覚えて、帰り道、下絵を小川に捨ててしまう。ここではクレーの絵が病的なものとして秀男に評されている。なお、太吉郎が作中で参考にした絵や画集は特定できないが、例えば、第二章で掲げたクレーの絵の図版などを参照されたい。

「北山杉」の章では、千重子が苗子の姿を北山杉の村で見かけ、帰宅後、自分の出生について悩み、うなされる場面にクレーが登場する。

それから、奥二階の自分の寝部屋へこもって、父が嵯峨の尼寺へ持つて行っていた、パウル・クレエの画集、そして、シャガールの画集をながめて、千重子は眠りについた。

「ああつ、ああつ。」という、悪夢にうなされる声で、千重子は

目をさました。

（「北山杉 七」一九六一年十一月十九日）

先程の秀男の「病的」という表現や、千重子が捨子であるという心の闇、また太吉郎の心の葛藤など登場人物の心情に関わる形でクレーの絵が登場している。クレーの暗い絵が、「古都」の世界に表われているようである。

そして、完成させた帯を佐田家へ持つてくる場面で、秀男は緊張しつつ、太吉郎と千重子の前にその帯を広げて見せる。

秀男は濃い眉に、口を固く結んで、自信ありげの顔だが、風呂敷をほどく指先は、かすかにふるえている。

太吉郎にはものが言いくいらしく、千重子の方へ膝をまわして、

「お嬢さん、見とくれやす。お父さんの図案どす」と、丸帯を巻いたまま渡した。そして、固くなっていた。

千重子は帯のはしを、少しひろげるなり、

「あ。お父さん、クレエの画集から、お考えやしたんやな。嵯峨でどすか」と膝の上にたぐって、

「ああ、ええこと」

太吉郎はにが顔で、だまつていた。しかし、内心、自分の図案を、秀男がよくもこう頭に入れたものと、じつにおどろいていた。

「お父さん」と、千重子はあどけないよろこびの声で、「ほんまに、よろしいやおへんか」

（「北山杉 十一」一九六一年十一月二十三日）

千重子はこの帯の存在を知らなかったにも関わらず、見た瞬間にクレーの絵を基に織った帯であると理解する。秀男の腕前のおかげで、帯にクレーの要素が上手く表現され、さらに千重子がクレーの絵を好んでいることから、千重子はこの帯をとてもしに入る。そして千重子が喜ぶ姿を見て、秀男に対して不満があつた太吉郎も思わず顔をゆるめる。

次は「祇園祭」の章にて、千重子が苗子と再会した夜、太吉郎が店の今後について家族と話している場面である。

「千重子がいくらきれいでも、うちの商売のために結婚さすなんて、考えてみたことあらへん、なあ、しげ。神さまにすみまへんわ」

「そうですとも」と、しげは言った。

「わたしの性質が、店に向かんのや」

「お父さん、パウル・クレエの画集なんて、嵯峨の尼寺まで、持って行ってもらったりして、ほんまにごめんやす」と、千重子は起きあがって、父にあやまった。

「なんの。それがお父さんの楽しみや。なぐさめや。今では、生きがいや」と、父も軽く頭をさげて、「その図案の才能もあらへんのに……」

「お父さん」

「千重子。この問屋を売ってしもて、西陣でもええけど、静かな南禅寺か岡崎あたりあたりのちっちゃい家に移って、着尺や

帯の図案を、二人で、考えてみたらどうやろ。貧乏には辛棒出来るか」

「貧乏なんて、あたし、ちつとも……」

「そうか」と、父はそれきりでやがて寝たらしめた。千重子は眠れなかった。

（「祇園祭り 十三」一九六一年十二月六日）

太吉郎はクレーの絵を大変気に入っていて、図案を描くことを生きがいにしている。そして、今後その図案を描くことを前向きに考えており、クレーの画集を買ってきて新たな視点を教えてくれた千重子と二人で、その道を歩むこともよしとしている。千重子は自身が捨子であるという負い目もあいまって、両親に申し訳ないと思っている。そんな千重子を太吉郎と妻のしげは大切にしており、店を売って貧乏な暮らしになっても、千重子に幸せになつてほしいと願っている。このように、帯の下絵の場面以外では、佐田家の家族内の問題に関わる場面にクレーが登場している。登場人物の不安な思いを表すかのように、度々クレーが登場するのである。

以上が、「古都」前半部の大筋である。このようにクレーが六か所にも登場し、話の展開に絡んでくる。次に太吉郎について考察する。

先程も取り上げたが、太吉郎が「やさしいて、品がようて、夢があると言うんでつしやるか、日本の老人の心にも通じましてな」と宗助に話す場面がある。なぜ西洋の抽象画が太吉郎のような生粋の京都人の心に通じたのであろうか。太吉郎とはどのような人物なのか。羽鳥一英⁸は、川端と太吉郎を重ねて以下のように述べている。

何事も単純にはいかぬながら、古いものと新しいものの、老いたるものと若いものとの葛藤、浸透を通して、古いもの、弱まりそうなものが、その弱まりの中から、次第にまた再生してくるその力を、川端は「古都」でえがこうとしている。

これは作家川端が、古都や日本そのものへ寄せる思いであると共に、自己へ寄せる思いでもあって、太吉郎というのは、相当程度川端自身の性格を負わされて登場している。第一に、下絵を描くなどという芸術家肌、第二に、古典、古美術を身近に置くところ、第三に、「天才ではない太吉郎がゆきなやんで、麻薬の魔力をかりて、友禅の怪しい下絵を」云々とあるが、この「古都」を、「眠り薬に酔ってうつつないありさまで書いた」とは、「古都」あとがきその他で、くり返し述べている。川端自身、想行きづまりというより、厭世的に沈みがちな自身の分身を太吉郎に託し、そういう己れを乗り越えようとの願いが若者たち

に託されていると、まあ言ってもいいだろう。

このように羽鳥は、太吉郎と川端の共通点をいくつか挙げている。太吉郎は呉服問屋の主人であり、本来帯の下絵などは描かなくてもよいはずである。しかし太吉郎は、自分は商売には向いておらず、図案を描くことが生きがいだと言っている。こうした太吉郎の「商人ではなく芸術家」という面が、西洋の絵画を参考に下絵を描くという行動の基礎となっている。しかし、先行論で太吉郎は「芸術家肌」と一括りにされているが、その芸術面を表すときに、クレールの絵を用いたのは何か意味があるのだろうか。また、日本の美を描く上で、なぜ西洋の絵画を用いたのか。この件に関しては、四章で

触れる。

章のはじめに述べた通り、秀男が千重子に帯を贈る展開が後半へと繋がり、物語の核となる。その中心となるのが、千重子が買った下絵の基となったクレールの画集なのである。この点を踏まえて、何度も「古都」作中にクレールという名前を登場させた意味を本稿では考察していく。

「古都」及び川端にとつてのクレールを考える前に、まずは日本のクレールの影響を検討する必要がある。クレールはいったいどのような人物として当時日本でとらえられていたのだろうか。この点について次章で跡付けておこう。

二 日本 の クレール 受容

パウル・クレール（一八七九—一九四〇）はスイス生まれの抽象画家である。現在では日本でも数々の展覧会が開かれ、愛されている画家の一人である。

寺門臨太郎「クレールと日本…受容の端緒」によると、日本で初めてクレールの名前が挙げられたのは一九一四年の斎藤佳三「表現派と立体派と未来派」である。しかし、ここでは単にクレールという名前のみ挙げられていて、複製図版の掲載もなかった。その後は、アメリカでの初めてのクレール紹介となったアーサー・ジェローム・エッディ「立体派と後期印象派」が一九一六年に翻訳出版され、そこにはわずかながらも白黒複製図版が一点掲載された。日本で初めてクレールのみを取り上げて書かれた論文は、『パウル・クレール展 1933—1940』によると、一九二四年に『中央美術』に掲載され

た、中原實「ドイツ現畫壇の主潮」^三である。クレーの作品が初めて日本にて実際に展示されたのは、一九二三年のアウグスト・グルツペ主催の「最近露独表現派展覽會」で、水彩とエッチングが一点ずつ出品された。その後、一九五〇年代から徐々に論文も増え、クレーについて言及されるようになっていった。その中でも瀧口修造はクレーについて多くの言説を残している。次の二つの引用はいずれも一九五五年に書かれたものである。

パウル・クレーは二回にわたり近東を旅行して、その作品に決定的な影響をうけた。しかし今日かれの遺作を通して、極東の私たちが見いだす東洋的な親しみというものは、かならずしも近東旅行から直接にえられたものだけではなくて、むしろかれがキュビズムを消化していたという大きな事実を忘れるわけにはゆかないのである。^{一四}

「私の光はあまりに白熱しているので多くの人には温かさが感じられないかも知れない。それで私はひとびとから愛されないだろう」と謙遜したクレーは、たしかにこの地上に魅惑的な謎をつくりだした。それは恐怖と諧謔、陽気と皮肉、怒りと悲しみ、さては時間と空間、古代と現代、ロコスとエロス、東洋と西洋、想いつくあらゆる奇妙で微妙な対立を二次元の芸術のなかに織り込んだように思われる。^{一五}

また、瀧口は一九四〇年の論文に、「西洋よりも東洋からの反応に興味を示してゐるし、殊にアフリカのチュニジアへの旅行では、生々

しい東洋の風景や街、赤と白の圓屋根、カイラウアンの公園が彼を魅惑した^{一六}」と記し、一九五二年の論文には、「彼はさまざまな材料の物質感を通して色彩を語らせるのである。彼の色感、時には朝の露のように純粹に輝くかと思うと、時には燻んで、たそがれのように沈んでいる。鮮やかなプリズムのような近代感覚があるかと思うと、東洋の古画のようにさびた色調がある。クレーはこうした色彩を、ほとんど触覚的にとらえてさえるようである^{一七}」と記した。

このように瀧口は何度も「東洋」という言葉を用いて、クレーを評している。ただし、ここでの「東洋」というのは瀧口自身も述べているように直接にはクレーが旅をした近東のことを指している。クレーは一九一四年にチュニジア、カイルアンを旅し、一九二八年にはエジプトを旅している。

クレーと東アジアの国について述べた先行研究もある。野田由美意^{一八}は、クレーと東洋との出会いや、中国の抒情詩についても述べていた。また、クレーは葛飾北斎の浮世絵への関心もあったようだ。クレーは西洋と東アジアの要素とを併せ持った画家であったと言えよう。ただし、東アジアとクレーの関係を示したこの論文は二〇〇三年の論文である。当時の論文では、瀧口がクレーの息子・フェリックス氏に日本風の絵を見せてもらったと語っている一九五九年の記事^{一九}が、東アジア（日本）に関するものだと見える。その記事では、「私が日本から行ったものだから、クレエの作品に日本的なものがあるのだ」ということを強調するんですよ。（中略）どんなものかと思つたら、南面ふうの支那の絵から示唆をうけたような、そういう雰囲気をもったもので、われわれがいままで見ていたクレエとはちよ

つとちがった感じでした」と述べられていることから、当時はクレ
ーの日本風の絵はまだ知られていなかったということが分かる。

また当時の論文で瀧口以外にも、クレーと東洋について述べてい
る人物もいる。一番時期が早いものは、一九二四年に瀧口桐が「新
時代とパウル・クレーの藝術^{三〇}」にて、アラビア模様について述べ
たものである。他には、長谷川三郎が「クレーは、西歐的なものと、
廣い意味での東洋的なものと、奇妙な同存を思わせる、彼自身の
資質と個性について自ら、確かな認識を持つようになった^{三一}」と述
べ、江川和彦が「こうした現実の経験が彼の血管に流れている東洋
的なもの伝説的なものによつて一層そのフアンタジーを發展せしめ
て行つたのだつた^{三二}」と、それぞれ一九四九年に「東洋的」という
言葉を用いてクレーの論文を同誌に書いていたり、一九五六年に大
岡信^{三三}が同じく「東洋的」という言葉を用いて、クレーを評してい
る。また、一九五四年に出版されたハーバード・リード／片山敏彦
訳『クレエ 1879—1940^{三四}』には、以下のような言説もある。

むしろ彼がカイルアンで見出したのは、すでに彼が自己の存
在の中に建て上げていた、あの精神的中心へ呼応して来る具体
的な符合物なのであった。芸術家の精神と場所の精神とが適合
したのである。家々と回教寺院との配合、上部も凹凸のついて
いる壁と丘との配合、商品陳列市の輝かしい色調、そして到る
ところ彼^三の注目を惹いた回教の文字の形——これらは、クレ
ーがそれまでに自分の心に夢みていたものの、あるいは——彼
の母の血統にアラビアの血が遺伝していたという伝説が信用の
できるものだとなれば——古い遺伝による或る精神的特質の正

確な具象化がカイルアンの現実の中に在ったことを意味する。

彼のデッサンや彩画の中に思わず知らずたびたび暗示されてい
た東方精神が今や、じつさい現実^{三五}に在るものを眼をもって感得
することの体験によつて基礎づけられることができた。この体
験には、予感的まぼろしが現実的啓示に出会つたことの意味が
まことに大きかった。

同じく『クレエ 1879—1940』に収録されている、片山敏彦「ク
レエにおける「内容」」には、ヘルマン・ヘッセが著作『東方巡礼』
にてクレーを「東方巡礼者」として描いたと述べられている。この
ように、複数の人物がクレーについて述べていたが、クレーと東洋
について一番多く言及していたのは瀧口であった。瀧口がクレーの
こういった一面を世間に広めていったのであろう。クレーの近東へ
の関心が東方精神や東方巡礼者などの発想によつて、東アジアを含
む東洋との親近性として解釈されていたのである。

そんな風にクレーが日本で受容されている中、一九六一年十月十
四日から十一月十四日まで池袋西武百貨店八階催事場S・S・Sホー
ルにて「パウル・クレー展」が開催された。三章にて詳しく論じる
が、この展覧会の開催期間と「古都」の連載時期が重なっている。
このクレー展については、前田恭二「1961年——クレー展、はじま
りの季節^{三六}」に詳しい経緯が述べられている。この展覧会は、西武
百貨店の取締役であった「堤清二が展覧会事業に乗り出すにあつ
て近代美術に着目したこと、海外からの美術展事業をいち早く手
掛けていた読売新聞社の海藤日出男との協働によつて実現した^{三七}、

日本初の本格的なクレール展であった。堤清二は、この展覧会のあと一九七五年に西武美術館を西武百貨店池袋店内にて開館させ、その西武美術館では一九八〇年に「生誕100年パウル・クレール展」が開催された。堤は西武百貨店取締役という肩書をもった一方で、辻井喬というペンネームで作家活動もしていた。堤にとつてクレールは最も好きな画家のひとつであり、難波は、クレール展の「その原動力には、クレールに対する辻井喬からの創造者同士の敬意、というべきものがあつたのだらう」と述べている。

一九六一年のクレール展以前にも、一九五八年にブリヂストン美術館にてクレール単独の小規模な展示が行われてはいたが、前田によると、ベルン美術館のクレール財団が所蔵しているコレクションを、一〇〇点も展示した一九六一年のクレール展は、画期的だったという。入場者数は二万五千人であり、非常に盛り上がった展覧会となった。なお、この一九六一年のクレール展の展示作品の目録が掲載された新聞記事が巻末資料の図一であり、その展覧会にて展示されたクレールの作品を図二、三に挙げたので、参照されたい。

瀧口が一九五八年にクレールの息子・フェリックス氏を訪ね、「日本でクレール展を開けないものでしょうか」と質問したところ、「とても困難、思いもよらない」と返事が返ってきたという。このようなやりとりがあつたにも関わらず、大規模なクレール展がその三年後に日本で開催されたのは、それほどまでにクレールが日本で関心を集めつつあつたという点と、堤清二、土方定一、読売新聞社の海藤日出男らの協力があつたからであろう。

こうして実現されたこの一九六一年のクレール展が成し遂げたことはとても大きい。展覧会開催中、『読売新聞』では作品紹介の連載が

あつたり、『クレールの日記』が邦訳され新潮社から刊行されたりと、日本でクレールが大きく取り上げられた。展覧会閉幕後には、草月出版部より記念画集も発売された。

このように、一九六一年十月は日本でクレールが大きく取り上げられていた時期である。そんな中、「古都」にクレールを登場させた川端は、クレールをどのように考えていたのであろうか。

三 川端康成とクレール

「古都」執筆に至るまで、順を追つて川端のクレール受容を考えていく。

まず、一九三三年に発表された「末期の眼」という川端の随筆がある。ここで川端は、竹久夢二、芥川龍之介、古賀春江などと様々な分野の人々について述べ、回顧している。「末期の眼」という題は、芥川龍之介の遺書である「或旧友へ送る手記」の「けれども自然の美しいのは僕の末期の目に映るからである」という言葉が由来である。川端の芸術観を見る随筆として取り上げられてきたこの「末期の眼」で、クレールと関わって語られるのは、古賀春江である。

私がシユウル・リアリズムの繪畫を解するはずはないが、古賀氏のそのイズムの繪に古さがありとすれば、それは東方の匂う風な詩情の病ひのせみであらうかと思はれる。(中略) 古賀氏の繪に向ふと、私は先づなにかしら遠いあこがれと、ほのぼのとむなしの擴がりを感じるのである。虚無を超えた肯定である。童話じみた繪が多い。單なる童話ではない。をさなごころ

の驚きの鮮麗な夢である。甚だ佛法的である。今年の二科會出品作「深海の情景」なども、妖麗な無気味さが人をとらへるが、幽玄で華麗な佛法の「深海」をさぐらうとしたとも見える。(中略) 古賀氏は西歐近代の文化の精神をも、大いに制作に取り入れようとしたものの、佛法のをさな歌はいつも心の底を流れてゐたのである。朗らかに美しい童話じみた水彩畫にも、温かに寂しさのある所以であらう。その古いをさな歌は、私の心にも通ふ。けれど二人は新しい顔の裏の古い歌で、親しんだのであつたのかもしれない。だから私には、パウ・クレエの影響がある年月の繪が最も早分りする。二九

古賀について述べているこの隨筆を読むと、クレエという言葉が出てくると同時に、二章でクレエを説明する際に出た「東方」、一章で秀男が太吉郎に言つた、病的という言葉と連想させる「病ひ」「無気味」という言葉も挙げられている。つまり、「末期の眼」では古賀を通して、川端のクレエへの意識が垣間見える。

しかし、川端がクレエと関与したのは「末期の眼」が最初ではない。一九二五年五月に、新感覺派の影響下にあつた『辻馬車』の小説がクレエを用いて評されたことがあつた。橋爪健は「新感覺と無名の顔 五月創作評の九」にて、神崎清「蝶を書く人」、藤澤恒夫「首」を評した。ここでは、小説を評すとともに、新感覺派についても述べられていた。

新感覺派 ― 名稱はどうでもいい ― その功績は、決して新感覺そのものにあるのではない。新感覺派といふ呼名の上に

よつて、もし彼らが自らを縛り、第三者が彼を責めるのみに終始するならば、自他を誤るの甚だしいものである僕は何度も書いた如く、彼らの感覚が素晴らしく新しいとは決して思はない。彼らの感覚はその生活がさまで新しくない如く決して新しくない。

(中略)

「蝶を書く人」(神崎清氏辻馬車)

主題の構成がやゝぐらつてゐるが、非常に新しい幻想をもつてゐる。その新しさはクラシックからきたものだから、素直で誇張がない。その幻想も従つて古風なアラベスクを感じしめつゝ而も充分に近代的だ。現実感をエヤヘーベシした一種の稚拙感もあり、アブノルムでありながら一種の快朗性がある。

「首」(藤澤恒夫氏、辻馬車)

前者をパウ・クレエ風の表現派とすればこれは更に嚴肅感をもつた初期マルク・シヤガル流の表現派だ。従つて誇張も強く所謂活動寫眞的ではある。三〇

ここで評されている神崎清と藤澤恒夫は『辻馬車』の同人である。『辻馬車』とは、一九二五年三月―一九二七年十月に刊行された文芸同人雑誌である。『辻馬車』の初期は新感覺派の影響下にあり、『文芸時代』の大阪版ともいえる位置をしめていた。また、『文芸時代』とは一九二四年十月―一九二七年五月、川端も参加していた、新感覺派としても注目を浴びた文芸同人雑誌である。そんな新感覺派の同人が書いた小説がクレエを用いて評され、新感覺派について述べられていたことを川端は「末期の眼」やその後「古都」を執筆する

際に思い出していたのかもしれない。また、同年三月、林政経「今日又は明日の作家(三)」にて同じく新感覚派の『文芸時代』同人の稲垣足穂が「彼はマリイ・ローラサンの耽美的で情緒的な色彩とポール・クレエの童話風な空想とを有った作家である」だと評されていた。

「古都」内でも、新感覚派という言葉と連想させる場面があった。一章で引用した箇所だが、「尼寺と格子 九」(『朝日新聞』一九六一年十月二十七日)にて、「それは、パウル・クレエとか、マチスとか、シャガールとか、もつと現代の抽象の画集だった。千重子は父に、新しい色の感覚でも呼びさまはしないかと、父のために買ったものであった」とある。新聞連載時には「新しい色の感覚」となっていたが、単行本化された際に「新しい感覚」と改稿されていた。「新しい感覚」と聞くと、新感覚派という言葉がすぐに思い出される。川端は意識して、この箇所を「新しい感覚」と直したのかもしれない。

一九五四年に川端は再びクレイについて言及している。それはやはり「末期の眼」でも触れられた古賀と関わるものだった。古賀春江(一八九五―一九三三)は大正から昭和初期に活躍した前衛画家であり、川端とも親交があった。古賀は病気で若くして亡くなり、川端が「末期の眼」を執筆したのは、古賀春江の四十七日の前々日であった。古賀はさまざまな画家たちを勉強しており、セザンヌや未来派、ピカソ、ローランサン、そしてクレイにも関心をよせていたという。クレイからは特に多くのものを学んでいて、クレイ風の絵も描いたり、クレイの絵の模写もしていた。(巻末資料の図四を参照。)古賀が川端と出会った一九三一年はまさに、クレイ風の絵を

描いている頃であり、川端も古賀のクレイ風の絵を好んでいた。

また、川端が所蔵していたという古賀の絵について述べた、「古賀春江と私」(一九五四年)という随筆がある。

この展覧會には、私も所蔵の「煙火」(一九二七年)と「素朴な月夜」(一九二九年)のほかに、水彩を三點ほど出品してゐる。「煙火」や「素朴な月夜」は古賀の代表作と考へられ、ことに「煙火」は古賀一代の名作であらうか。(中略)古賀の「煙火」や「素朴な月夜」は、かりに古賀のポール・クレエ風の時代と言へるだらう。古賀のたびたびんの變貌、巡歴、あるひは探索のうちで、私はクレエ風の繪を最も愛好してゐる。三一

上記の隨筆に加えて、『川端康成全集第二十七卷』(新潮社、一九八二)の巻末の解題にて、「古賀春江と私」の別稿と思われる原稿が掲載されている。以下は、その文章を抜粋したものである。

「素朴な月夜」(五十號)は昭和四年(一九二九年)の二科出品、數へ三十五歳の作品で、シュウル・リアリズムの作風に移る直前、おそらくパウル・クレエ風の最後の大作である。クレエの影響を受けたころの繪は、童話的でもあり、牧歌的でもあり、幻想的でもあり、抒情的でもあり、古賀の本來が流露して、樂しい繪が多く、なかでも「素朴な月夜」は色彩も明鮮なのが、私は先日床の間にこの繪をおいてながめると、奇異な形の犬やふくろよりも、むしろ三四の蝶や黄色い子供などに氣味悪く病的なものを感じた。卓上の果物や花などはやや裝飾風に尋常な寫

生であるのに、まはりに小さく病的なものがこぼれて、蝕まれた魂がのぞいてゐるやうだ。三三

このように、川端は古賀の気味悪く病的な絵を床の間に飾つて鑑賞し、愛好していたようである。「末期の眼」でも述べられていたが、川端から見ると、古賀のクレール風の作品は無気味であるようだ。（川端が所蔵していたという「素朴な月夜」は巻末資料図五を参照されたい。）

古賀の実家は九州の寺院である。古賀が西洋の画家を勉強し、特にクレールから影響を受けていたことは、さまざまな資料から分かる。第二章で述べたクレールの中の東洋と西洋と同じように、古賀もまた東洋と西洋を持ち合せた画家であつた。また、「末期の眼」に「古賀氏は西歐近代の文化の精神をも、大いに制作に取り入れようとはしたものの、佛法のをさな歌はいつも心の底を流れてゐたのである。朗らかに美しい童話じみた水彩畫にも、温かに寂しさのある所以であらう。その古いをさな歌は、私の心にも通ふ」とあることから、川端は古賀の「をさな歌」にも惹かれていたことも分かる。川端は古美術も愛好していたことから、「佛法的」な古賀の作風を好んだという理由もあるのだろう。

小菅健一「末期の眼」論―前衛画家古賀春江との関係をめぐつて―
三四が指摘するように、川端の昭和初年代の作品「抒情歌」（一九三三）と「父母への手紙」（一九三四）に古賀春江の絵が登場する。また、「作家との旅」（一九三四）という随筆でも古賀の思い出が語られており、さらに、川端がノーベル文学賞を受賞した際の記念講演「美しい日本の私―その序説」（一九六八）にも「若く死んだ友人、

日本での前衛画家の一人」と称して古賀が登場する。それほどまでに古賀乃至クレールの存在は川端にとつて大きいものなのだ。

このように、古賀の絵を通してクレールを意識した川端だが、瀧口修造もまた、川端にクレールの影響を与えた一人かもしれない。前章にて、瀧口などの評論家がクレールを「東洋的」という言葉を用いてクレールを評し、世間に発信していたことを述べたが、川端もその記事を読んで、クレールを再認識したのではないだろうか。「末期の眼」が書かれたのは一九三三年、「古賀春江と私」が書かれたのが一九五四年である。その間にクレールが東洋と関連付けて批評されるようになり、川端もクレールを再び意識したのではないだろうか。そして、川端とクレールの関係は「古都」へと繋がる。

先述した通り、「古都」の連載時期と、一九六一年の池袋西武百貨店の「パウル・クレール展」の開催時期が重なっている。クレール展は十月十四日〜十一月十四日まで開催され、「古都」でクレールが登場するのは一章で述べた通り六か所、十月から十二月にかけてである。詳しくは巻末資料の年表を参照されたい。前章にて述べたが、このクレール展と「古都」の連載が重なった一九六一年十月は、新聞でクレール作品の紹介の連載があつたり、『クレールの日記』が邦訳され刊行されたり、記念画集が発売されたりと、日本でクレールが大きく取り上げられていた時期だった。それに加えて、クレール展と「古都」連載の関連をより印象付ける新聞記事が二件ある。まず、展覧会初日の一九六一年十月十四日付『読売新聞』夕刊に土方定一の記事が掲載されている。「ベルンは、ぼくがいうまでもなく、パウル・クレール（二八七九―一九四〇）が生まれたスイスの町であり、中世の大聖堂が町の中央にそびえ、山にかこまれた島のような美しい古都である

三五」とあり、「古都」という言葉が用いられている。また、「古都」が連載されていた『朝日新聞』にも、クレール展の記事がある。一九六一年十一月二日朝刊二面に東野芳明の記事^{三六}が掲載されており、この日は「古都」にクレールが登場した日でもあった(きものの町 三)一九六一年十一月二日、本稿一章参照。東野の記事にはクレール展で展示している絵が紹介されており、さらにクレールの「夢」について語っている。この記事の前日も同じく「古都」にクレールが登場しており、そこで太吉郎がクレールの絵には「夢がある」と宗助に話していたのだ。果たしてこの二件の新聞記事の内容は偶然であろうか。

このようにクレール展をはじめ、一九六一年十月は日本でクレールが大きく取り上げられていた時期である。そんな中、「古都」にクレールを登場させた川端はこのクレール展を意識して、クレールを「古都」に登場させたのではないだろうか。また、この展覧会が日本初の本格的なクレール展だという点にも注目したい。このクレール展が開催されたという社会背景も、「古都」における西洋と日本に大きく関わってくるのではないだろうか。川端は日本の美を描くために西洋を意識して、「古都」を執筆したのではないだろうか。次章にて検討していく。

四 川端の西洋意識

本章では、川端の西洋意識および「古都」における西洋と日本について考えていく。川端は、西洋を意識して「古都」を書いたのだろうか。「古都」執筆前の川端自身の背景を見ていくと、京都へ度々旅行に行っており、京都に関する随筆も多々残している。「古都」を

執筆する際には京都に家を借りたという。川端が京都に深い思い入れがあることが分かる。また、川端は「古都」執筆前年に国際ペンクラブの副会長に選出されている。それ以前にもペンクラブの活動で渡欧したり、一九五七年には国際ペンクラブ大会を東京、京都で開き、日本ペンクラブ会長としてその準備に追われた。川端はこの大会について、以下のような挨拶を残している。

東京のあとで御案内いたします古い都の京都には、古い日本的なものがまだ残されてをります。東京でも能、歌舞伎、その他日本の音楽、工藝に、古い傳統はまだ生きてをります。

ただいま日本を訪問されてゐる多くの外國の文學者たちの、すうどい感性和感情とによつては、日本人も及ばないやうな美を發見してもらへるかもしれないと思ふのであります。三七

国際大会を日本で開くだけでも大変なことだが、川端は来客へ向けた京都のアピールも忘れてはいない。ここで、外国の文学者たちは「古い都」京都」という図式を川端に刷り込まれたのかもしれない。また、川端は外国の文学者たちに「日本の美」を発見してほしいという思いも述べている。日本人には発見できない「美」を、外からの視点によつて見てほしい、発見してほしいと思っているのだ。

川端のノーベル文学賞受賞が決定したのは一九六八年十月である。ノーベル賞は受賞の翌年から五十年経てば、当時の選考資料、受賞理由が公開されるという。大木ひさよ「川端康成とノーベル文学賞」スウェーデンアカデミー所蔵の選考資料をめぐって^{三八}によると、「川端の名が一番最初にノミネートボードに挙がったのは1961年

であ」ったそうだ。この際のコメントとして「この日本人作家の作品は、心理描写と芸術描写に優れた技術が見られ、上手くそれらが表現されている」と述べられるが、「翻訳された今までの作品数が少なすぎるために、現在の状態ではノーベル賞を授与するに相応しかどうかを決めることは出来ない」とも述べられていた。その後一九六三年までノミネートボードに挙げられていることが大木の論文より分かる。「古都」がノーベル文学賞選考においてどのように評価されたのか、正式な資料を読むには二〇一九年まで待つしかない。ノーベル文学賞について以下のような論もある。

ノーベル文学賞授与に際して歓迎の演説を行ったスエーデン・アカデミーのアンダーシュ・エステルリングは「卓越した芸術的手法をもって、道徳的かつ倫理的的文化意識を表現した」と、「東洋と西洋の精神的架橋を作ることに貢献したこと」の二点を重視し、「すぐれた感受性をもって日本人の心の精髓を表現した小説技法」に賞を与えると結んでいる。これは単なる美辞麗句ではなく、世界の川端評価のポイントが凝縮されている。川端は東と西の世界のいずれか一方に住むとか、西洋のモダニズムにかぶれたあとに東洋回帰をするというような直線的な単純な存在ではない。いわば東と西の世界を絶えず往復する人であった。

(中略)

アンドレイ・ペールイの「ペテルブルク」をはじめとする都市を主人公とする二十世紀の都市小説に慣れ親しんでいる欧米の読者は、この作品をきわめて現代的テーマをもった小説とし

て読んだ。古都を Old Capital というように忠実に訳しているのはかなりあとになって出た英語版とロシア語版だけで、あとはすべて「Kyoto」と訳しているのも面白い。この作品が欧米人の考える小説に一番近く、結果的にはこの作品があるがゆえにノーベル文学賞が与えられたという一面もある。三九

都市を主として描いたという「古都」の一面がノーベル文学賞に繋がったのだ。引用前半および傍線部「東洋と西洋の精神的架橋を作ることに貢献したこと」については、あとで触れたいと思う。

さて、「古都」が外国語に翻訳されたのは、『川端康成の人間と芸術』によると、一九六五年に Walter Donat によって独訳されたのが最初で、そこからスウェーデン語、フィンランド語、デンマーク語、ノルウェー語と訳されていった。しかし、ノーベル文学賞受賞時にはまだ英訳はされていなかった。

それにも関わらず、「古都」がノーベル文学賞選考において参考された一作品となったのは、やはり川端の武器である「日本らしさ」を描いたことにあるのではないか。千重子と苗子の物語であるにも関わらず、京都の風物・行事が主となって描かれているのは、ノーベル文学賞を意識していたからではないだろうか。そして、その日本らしさを象徴している京都に西洋のクレーを加えたことによって、京都人である太吉郎がクレーの絵を参考にするという美意識を理解しやすくなったのではないか。クレーを好むという太吉郎の美意識が西洋人の美意識と同じだと、彼らに伝えたかったのだろう。川端が京都を好いていたのは確かではあるが、「古都」は川端自身の京都の見方だけを表した作品ではない。西洋から見ても日本から見ても、

両者が理解できる作品が「古都」なのではないだろうか。さらに言うところ、内側(日本)からでは見ることができない部分を外側(西洋)から見て、京都乃至日本を考えるための作品なのではないだろうか。ノーベル文学賞を意識して作品を書くには、西洋の美術、つまりクレーの絵が必要だったのだ。

そして、先程引用した「東洋と西洋の精神的架橋を作ることに貢献したこと」についてだが、まさしくクレーがそうであったように、川端自身も西洋と東洋、西洋と日本の架橋をつくったのである。川端の随筆に「東西文化の架橋」(一九五七)という題のものがある。

文化の交流、つまり作品の交流、人物の交流は、近年多くなり、新年はなほ盛んになる。ここで交流と言ふのは、これまでとは逆に、作品は日本から出すのであり、人物は日本に迎へるのである。たとへば文学でも、日本の作品が今ほどアメリカ、ヨオロツパに翻譯出版されたためしは、これまでになかった。

(中略)

國際ペン・クラブ大會はすでに第二十九回目なのに、ヨオロツパ以外の國で開かれるのは、今年の日本が初めてである。ヨオロツパ偏重の文學會議が初めて遠く日本へ動いて來るのには、やはり動かすものがあり、また動く時としていいだらう。東洋で初めての大會だから、議題も東西文化の交流についてである。東西文化の交流はユネスコの大きい課題の一つともなつてゐる。外國との文化の交流はおのづから自國の文化の自覺と反省を生み、つづいて創造が加はらねばならない。四一

これは、國際ペンクラブの東京大會が開催される前の川端の決意を表したものである。敗戦後、日本がようやく國際交流の場を広げられることになり、川端は西洋を強く意識している。それは、西洋の人々に日本を知ってもらいたい、理解してもらいたいと思つていたのであつた。そして、クレーを通して、西洋と日本が融合した作品「古都」を執筆する運びとなつたのである。

おわりに

川端は西洋と日本、両者からの理解を得るために「古都」を京都の風物・行事を中心に執筆し、そしてその中に西洋の要素としてクレーの絵を用いた。クレーを選んだのは、親交のあつた古賀春江からの影響、また、当時盛り上がつていた日本初のクレー展の影響、そして何よりクレーが「東方精神」を備えていたことが大きい。川端は一九二〇年代に新感覺派がクレーを用いて評されたことで、クレーを意識し、また古賀と出会つたことで再び、クレーを意識するようになった。一九四〇〜五〇年代には、瀧口らによる東方巡礼者としてのクレーの再発見があり、そして、一九六一年の西武百貨店のクレー展が開催され、クレー受容が日本で盛り上がつてゐる際に、「古都」にてクレーを登場させた。「古都」にクレーが登場したのは偶然ではなく、これらの文脈があつたことだったのだ。

また、「古都」連載後、文学界におけるクレーの位置づけも変化した。美術の世界では、「古都」以前にも人々に影響を与えていたクレーだったが、「古都」の連載が終了した一九六二年一月以降、クレーが文学の評論に用いられる頻度は、急激に増加した。さらにそれだ

けではなく、「古都」のように文学の中にクレールが登場する例が見られるようになる。

「古都」連載前は、先述した「辻馬車」同人や稲垣足穂への評の他に、一九五六年に堀田善衛「どす黒い川」、一九五九年に福永武彦「飛ぶ男」の評論が掲載されている。いずれもクレールは直接登場する訳ではなく、『どす黒い川』の方は、問題が基地の代りに重油になつて、米英石油資本のドス黒い血が「再建日本」の血管にどくどく流れこんでくる凄まじさを、パウル・クレールを思はせるやうな太い線で描きだしてゐる^{四二}」や「感動的なのはそれらの個々のイメージ(それは素晴らしい即物的な文章で書かれている)の一種無材質の深さと、その自由な変貌自体がくり出す時間と空間の不思議な密度である。それはふと、ある種のクレールの絵を思わせる^{四三}」とクレールが比喩に使用されている。

そして「古都」連載終了後、一九六二—一九六八年にわたり、多くの小説や詩集^{四四}がクレールを用いて評価されたり、作中にも登場する。小説は、久保輝巳「葉の秋^{四五}」、西条俱吉「カナダ館一九四一年^{四六}」、吉行淳之介「砂の上の植物群^{四七}」、安倍公房「他人の顔^{四八}」、大江健三郎「萬延元年のフットボール^{四九}」、稲垣麻里「蠢きながら^{五〇}」、大庭みな子「構図のない絵^{五一}」などであり、これらの中では「カナダ館一九四一年」「萬延元年のフットボール」を除く五作品の作中にクレールが作中に登場している。特に、吉行淳之介の「砂の上の植物群」は、題名もクレールの画題を借りたものであり、作中に作者が度々登場し、クレールの絵について語っている。また、直接クレールは登場しないものの、西条俱吉の「カナダ館一九四一年」は『中央公論』の新人賞を受賞した際に選考委員の臼井吉見が「この作品も、クレ

ールの絵の影響というところから書いたんじゃないかなという気もちよつとしたんです。この小説もクレールの絵を見るように面白いところがある。珍重すべき素質だと思うのです」とこの作品を激賞した。また作品の雰囲気も無気味であり、クレールを彷彿とさせる。

以上の作品は、作中に画家が登場することが多く、美術の要素を小説に取り込もうとするときに、クレールが使用されていたことが分かる。これは川端が「古都」で行ったことである。一九六二年以降、こうしてクレールが美術の世界だけではなく、文学の世界にも受容されたことは一九六一年に連載された「古都」が影響していると言えるであろう。

また、川端は一九六九年に開催されたパウル・クレール展を訪れた際、以下のようなやりとりをしたと酒井忠康の論文に記されている。

会期のいつの頃だったか覚えはないが、作家の川端康成氏が来館され、館長室に顔を出されて、土方定一氏に「いい展覧会ですね、ありがとう」といいにこられたことがあった。(中略)川端さんは、たしかに「ありがとう」といわれた。普通に解すると、これだけ充実したクレール展の展覧会を御膝元でみることでできるなんて……という、感謝の意ととってもまちがいでない。でも、そのときのニュアンスはちよつとちがった感じであった。私は、土方さんのところへわざわざ自分の気持ちを吐いたにこられた川端さんのなかに、忘れることのできない一人の画家がいたからだろうと、と思った。 五二

酒井はこの出来事から、川端が古賀春江を意識していたからわざ

わざ伝えに来たのではないかと述べている。しかし、川端は以前に「古都」でクレールを用いたという自負があったからこそ、館長に挨拶に来たのではないだろうか。あるいは、「古都」連載後、文学界でクレール受容が増加したことや、半年前のノーベル文学賞受賞が、川端の強い自信になっていたということも考えられる。「古都」連載終了から七年後の展覧会で自分が成し遂げたことを改めて実感しているのだろう。

西洋の人々に日本を理解してもらうために、「古都」はクレールを用いて書かれた。そして、それがノーベル文学賞受賞に繋がった可能性がある。しかし、「古都」が残した成果はそれだけではなかった。連載終了後、文学界にもクレール受容をもたらした「古都」は、日本でクレールつまり西洋の文化を流行させることにも成功したのだ。まさに「古都」は「東西文化の架橋」となった作品だと言えるだろう。

- 一 川端康成『古都』(新潮社、一九六八・八)
- 二 「古都」作者の言葉(『朝日新聞』一九六一・十・四)、「古都受賞」にこたえて(『朝日新聞PR版』一九六二年一月十三日)、「古都」を書き終えて(『朝日新聞』一九六二年一月二十九日)、単行本化した際の「あとがき」(川端康成『古都』新潮社、一九六二・六)など
- 三 三谷憲正「川端康成『古都』試論—《衰滅》の予兆と萌芽の予感と—」(『稿本近代文学』二十、筑波大学、一九九五・十一)
- 四 蔵田敏明「川端康成『古都』の主題—『美しさと哀しみと』との比較を踏まえて—」(『文芸論叢』五十六、大谷大学文芸学会、二〇〇一・一)

五 山田吉郎「川端康成『古都』論—遊行の構造—」(『茨城キリスト教大学紀要』二十一、一九八七・十二)

六 フランシス・マシー「川端康成—西への架橋の作り手—」(『川端文学—海外の評価—』早稲田大学出版部、一九五九・四)

七 「古都」の改稿問題については、野末明「『古都』成立考—その構想と改稿について—」(『康成・鷗外—研究と新資料—』審美社、一九九七・十)にて論じられている。ただし、「わりに地味で」「品がよくて」の改稿については触れられていない。

八 羽鳥一英「貫ぬくものと越えるもの—川端康成の古都三作—」(『愛知教育大学研究報告(人文・社会・教育科学編)』二十一、一九七二・一)

九 寺門臨太郎「クレールと日本—受容の端緒—」(『パウル・クレールの芸術』中日新聞社、一九九三)

一〇 斎藤佳三「表現派と立体派と未来派」(『美術新報』十三(六)、一九一四)

一一 アーサー・ジェローム・エッディ著、久米正雄訳『立体派と後期印象派』(向陵社、一九一六・九)

一二 『パウル・クレール展 1933-1940』(フジテレビギャラリー、一九八五)

一三 中原實「ドイツ現畫壇の主潮」(『中央美術』十(二)、一九二四)

一四 瀧口修造「絵画とオリエンタリズム」(『シンフォニー』一九五五・二)

一五 瀧口修造「パウル・クレールの世界」(『芸術新潮』六(三)、一九五五・三)

一六 瀧口修造「パウル・クレエ」(『アトリエ』十七(四)、一九四〇)

一七 瀧口修造「パウル・クレール」(『美術手帖』五十五、一九五二・四)

一八 野田由美意「1916年の文字絵制作に至るパウル・クレールと「東

洋」の関係について」(『成城文藝』百八十二、成城大学、二〇〇三・三)

一九 瀧口修造、駒井哲郎・武満徹「クレエの芸術から享けるもの」(『美術手帖』百五十二、一九五九)

二〇 溝口桐「新時代とパウル・クレレーの藝術」(『中央美術』十(四)、一九二四・四)

二一 長谷川三郎「ポール・クレレー」(『みづゑ』五百二十、一九四九)

二二 江川和彦「ハーバード・リードのポール・クレレー論」(『みづゑ』五百二十、一九四九)

二三 大岡信「PAUL KLEE」(『美術批評』五十六、一九五六)

二四 ハーバード・リード、片山敏彦訳「パウル・クレレー」(『クレエ 1879-1940』みすず書房、一九五四・二)

二五 前田恭二「1961年——クレレー展、はじまりの季節」(『パウル・クレレー だれにもないしよ』読売新聞社、美術連絡協議会、二〇一五)

二六 『北陸新幹線開業記念 時代の共鳴者 辻井喬・瀧口修造と20世紀美術—セゾン現代美術館コレクションから—』(富山県立近代美術館、二〇一五)

二七 難波英夫「堤清二という志士」(『ユリイカ』二〇一四・二)

二八 芥川龍之介「或旧友へ送る手記」(『東京日日新聞』一九二七・七・二十五)

二九 川端康成「末期の眼」(『文藝』一九三三・十二)

三〇 橋爪健「新感覚と無名の顔 五月創作評の九」(『読売新聞』一九二五・五・十)

三一 林政経「今日又是明日の作家(三)」(『時事新報』一九二五・三・十四)

三二 川端康成「古賀春江と私」(『藝術新潮』一九五四・三)

三三 『川端康成全集第二十七巻』(新潮社、一九八二・三)

巻末の解題にて、この原稿が別稿が続稿のどちらとは断定され

ていなかったが、内容的に別稿だと思われる。

三四 小菅健一「『末期の眼』論—前衛画家古賀春江との関係をめぐって—」(『国文学研究』九十、早稲田大学国文学会、一九八六・七)

三五 土方定一「魅惑の絵画の世界 パウル・クレレー展を迎えて」(『読売新聞』一九六一・十・十四)

三六 東野芳明「パウル・クレレーの芸術」(『朝日新聞』一九六一・十一・二)

三七 川端康成「國際ペン東京大會開會の辭」(『新潮』一九五七・十)

第二十九回國際ペンクラブ東京大会は一九五七年九月二日に開會された。その際、開會式の席上朗読が行なわれ、のち、『新潮』

五十四巻十号に掲載された。

三八 大木ひさよ「川端康成とノーベル文学賞—スウェーデンアカデミー所蔵の選考資料をめぐって—」(『京都語文』、佛敎大学、二〇一四・十一)

三九 川端香男里「世界の中の川端文学」(『世界の中の川端文学』、株式会社おうよう、一九九九・十一)

四〇 『川端康成の人間と芸術』(教育出版センター、一九七一・四)

四一 川端康成「東西文化の架橋」(『読売新聞』一九五七・一・二)

四二 神西清「私の『今月の問題作五選』」(『文学界』一九五六・九・一)

四三 日野啓三「文芸批評」(『日本読書新聞』一九五九・八・三十)

四四 林房雄「文芸時評(下)」(『朝日新聞』一九六四・五・三十)

「北森彩氏「塔のある風景」(思潮社)は傷ついた心の、または傷つきやすい心の嘆きの歌だ。が、この女性詩人の魂はグリムやアンデルセンをはじめとする数々の童話、ギリシャ神話、旧約聖書、そして多分パウル・クレレーの絵や「牧神の午後」など

の音楽をいつばい吸いこんでいるので、どの詩編も童画のように美しい。」

四五 久保輝巳「葉の秋」(『文学界』、一九六二・三)

四六 西条俱吉「カナダ館一九四一年」(『中央公論』、一九六二・十

二)

四七 吉行淳之介「砂の上の植物群」(『文学界』、一九六三・一)

四八 安倍公房「他人の顔」(『群像』、一九六四・一)

四九 大江健三郎「萬延元年のフットボール」(『群像』、一九六七・

二)

五〇 稲垣麻里「蠢きながら」(『小説現代』、一九六八・二)

五一 大庭みな子「構図のない絵」(『群像』、一九六八・十)

五二 酒井忠康「パウル・クレーと日本のことなど」(『旅のシンフ

オニー パウル・クレー展」図録』、中日新聞社、二〇〇二)

資料編

【年表】

※1961年10月14日～11月14日「バサル・クレー展」開催中の範囲を色づけた
※【日本のクレー受容・展覧会】欄は今回本稿で取り上げたものを中心に作成した

【年目】	【日本のクレー受容・展覧会】	【川端康成・その他文学】
1914年	・日本で初めてクレーの名前が挙げられる：斎藤佳三「表現派と立体派と未来派」（『美術新報』）	
1916年9月	・アーサー・ジェローム・エッデイ『立体派と後期印象派』（※アメリカで初めてクレーが紹介された本）が翻訳出版される。白黒複製図版1点掲載	
1923年	・最近露独表現派展覧会」にて、水彩とエッチングが1点ずつ出品される	
1924年2月	・初めてクレーのみを取り上げた論文：中原實「ドイツ現畫壇の主潮」（『中央美術』）	
4月 10月	・溝口桐「新時代とバサル・クレーの藝術」（『中央美術』）	・『文芸時代』創刊
1925年3月 5月		・稲垣足穂がクレーを用いて評される ・『辻馬車』の同人・神崎清の「蝶を書く人」が「バサル・クレエ風の表現派」と評される
1931年		・川端、古賀春江と出会い、親交を深める（古賀は1933年9月に死去）
1933年12月		・川端、「末期の眼」（『文藝』）を発表
1940年	・瀧口修造「バサル・クレエ」（『アトリエ』）	
1948年		・川端、日本ペンクラブ会長に就任
1949年	・長谷川三郎「ボール・クレー」、江川和彦「ハーバード・リードのボール・クレー論」（『みづゑ』）	
1952年4月	・「バサル・クレー」（『美術手帖』）	

1954年2月 3月	<ul style="list-style-type: none"> ・ハーバード・リード／片山敏彦訳『クレエ 1879—1940』（みずす書房） 	<ul style="list-style-type: none"> ・川端、「古賀春江と私」（『藝術新潮』）を発表
1955年2月 3月	<ul style="list-style-type: none"> ・瀧口修造「絵画とオリエンタリズム」（『シンフォニー』） ・瀧口修造「パウル・クレーの世界」（『芸術新潮』） 	
1956年9月	<ul style="list-style-type: none"> ・大岡信「PAUL KLEE」（『美術批評』） 	<ul style="list-style-type: none"> ・堀田善衛「どす黒い川」がクレーを用いて評される
1957年1月 9月		<ul style="list-style-type: none"> ・川端、「東西文化の架橋」（『読売新聞』）を発表 ・国際ペンクラブ大会が東京、京都で開催される
1958年	<ul style="list-style-type: none"> ・瀧口修造、フェリックス・クレー氏を訪れる ・フリデムストン美術館にて小規模な展覧会が行われる（油彩1点、リトグラフなど17点、複製26点） 	<ul style="list-style-type: none"> ・川端、国際ペンクラブ副会長に選出
1959年8月	<ul style="list-style-type: none"> ・瀧口修造・駒井哲郎・武満徹「クレエの芸術から享けるもの」（『美術手帖』） 	<ul style="list-style-type: none"> ・福永武彦「飛ぶ男」がクレーを用いて評される
1961年		<ul style="list-style-type: none"> ・川端、「古都」「美しさと哀しみと」執筆の為、京都に家を借りる
10月2日	<ul style="list-style-type: none"> ・『読売新聞』朝刊：パウル・クレー展広告 	
10月4日		<ul style="list-style-type: none"> ・「「古都」作者の言葉」（『朝日新聞』朝刊）、次の新聞小説の予告として掲載される
10月8日		<ul style="list-style-type: none"> ・『朝日新聞』にて「古都」連載開始
10月12日	<ul style="list-style-type: none"> ・『読売新聞』朝刊：出品作品一覧 ・『読売新聞』夕刊：クレー展広告 	
10月14日	<ul style="list-style-type: none"> ・池袋西武美術館にて「パウル・クレー展」開催 ・『朝日新聞』：土方定一「パウル・クレー展を迎えて」内にて、クレーの故郷を“美しい古都”と表現する 	

10月14日	・『読売新聞』夕刊 ：土方定一「魅惑の絵画の世界 パウル・クレー展を迎えて」 ：「幻想の美に酔う」（クレー展を訪れる人々の記事）	
10月15日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から①」 浜口陽三	
10月16日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から②」 亀倉雄策	
10月17日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から③」 遠山一行	
10月19日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から④」 東山魁夷 ・『日経新聞』朝刊：田近憲三による展覧会評	
10月20日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から⑤」 土倉孝 ・南原実訳『クレーの日記』（新潮社）発刊	
10月21日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から⑥」 谷川俊太郎	
10月23日	・『読売新聞』朝刊：連載「クレー展から⑦」 寺田透	
10月26日	・『読売新聞』朝刊：『クレーの日記』広告	
10月27日		『古都』（「尾寺と格子 九」）にてクレー登場
10月28日	・パウル・クレー展記念講演会：マックス・ツクラー教授「パウル・クレーの芸術について」 ・『毎日新聞』夕刊：「画廊」欄にてクレー展の感想	
10月29日	・『朝日新聞』朝刊：『クレーの日記』評	
10月31日	・『読売新聞』夕刊：瀧口修造「クレーはここにいる」	『古都』（「きものの町 三」）にてクレー登場
11月1日		
11月2日	・『読売新聞』夕刊：坂崎乙郎による『クレーの日記』評 ・『朝日新聞』朝刊9面：東野芳明「パウル・クレーの芸術」、クレーの絵画「北側の部屋」（1932）掲載、「夢」という言葉が出てくる	『古都』（「きものの町 三」）にてクレー登場

11月8日	・『読売新聞』夕刊：吉田秀和による展覧会評	
11月14日	・「パウル・クレー展」終了	
11月19日		「古都」（「北山杉 七」）にてクレー登場
11月23日		「古都」（「北山杉 十一」）にてクレー登場
12月6日		「古都」（「紙園祭り 十三」）にてクレー登場
1962年 1月13日		・「「古都愛賞」にこたえて」（『朝日新聞PR版』）
1月23日		・「古都」連載終了
1月29日～ 31日		・「「古都」を書き終えて」（『朝日新聞』朝刊）
6月25日		・単行本『古都』新潮社より発行
3月 10月		・久保輝巳「栗の秋」にクレー登場 ・西条俱吉「カナダ館一九四一年」がクレーの絵を引き合いに評される
1963年1月		・吉行淳之介「砂の上の植物群」内で、作者が度々登場し、クレーの絵について語る。「砂の上の植物群」という題もクレーの画題を借りたものである
5月	・1961年の展覧会を記念して、『パウル＝クレー』（草月出版部）が出版される	
1964年1月		・安倍公房「他人の顔」内にクレー登場
1967年1月		・大江健三郎「萬延元年のフットボール」評にクレーの名が
1968年2月 10月		・稲垣麻里「蠶さながら」内にクレー登場 ・川端、ノーベル文学賞受賞
1969年 10月	・神奈川県立近代美術館にて、「パウル・クレー展」開催	・川端、左記の展覧会を訪れ、館長に挨拶する ・大庭みな子「構図のない絵」内にクレー登場

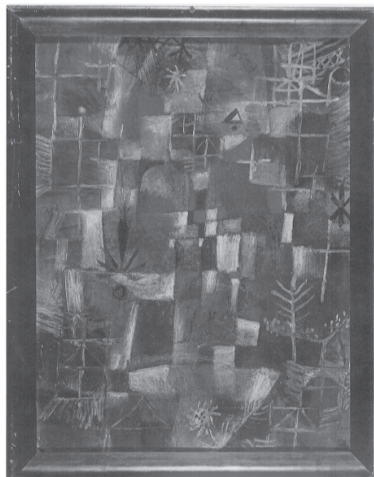
資料編

※図二～三の図版 出典：『パウル＝クレイ』（草月出版部、1963・5）

※図四～五の図版・解説文 出典：『古賀春江 創作の原点』（石橋財団ブリヂストン美術館・石橋財団石橋美術館、2001）

【圖一】

1961年パウル・クレー展の展示作品目録(『読売新聞』1961年10月12日朝刊11面)



【圖二】

クレー「B の文字のあるコンポジション」

1919 年

(『パウル＝クレー』、47頁)

【図三】

クレー「聖ジオルジュ」、1936年

(『パウル＝クレー』、89頁)



【図四】

古賀春江「クレー《カイルーアン》の模写」

1925年頃

(『古賀春江 創作の原点』、27頁)



【図五】 古賀春江「素朴な月夜」、1929年

(『古賀春江 創作の原点』、52・53頁)



江戸川乱歩「幽霊塔」における時計塔

——「時は金なり」のアイロニー——

浅岡真衣

はじめに

『幽霊塔』は、江戸川乱歩による探偵小説で、一九三七（昭和十一年一月から一九三八（昭和十三年四月まで『講談倶楽部』に連載された。これは、黒岩涙香の翻案小説「幽霊塔」〔萬朝報〕に一八九九（明治三十二年八月十日から一九九〇（明治三十三年三月九日まで連載）をもとに乱歩がリライトしたものである。乱歩は、連載が始まる前の号に載せた「幽霊塔の予告文」のなかで次のように述べている。

『白髮鬼』も『幽霊塔』も、黒岩涙香の名訳があり、世に知られてゐるのですが、文章が古風で、年少の方々や御婦人方にはやや親しみにくいところがあり、本誌の読者諸君のなかには、涙香の作品を読んでゐない方も多いことと考へます。

そこで、私は嘗ての『白髮鬼』の場合と同じやうに『幽霊塔』を現代の文章に書き改め、又筋の上にも私流の変化を加へて、謂はゞ私の『幽霊塔』を書いて見やうとする訳です。（中略）

御承知の如く、『幽霊塔』は本格の探偵小説ではありませんが、外国にかういふ種類の小説が初まつて以来の、夥しい作品の中で、通俗的な面白さでは、ほとんど比類がない程ツバ抜けた小説です。想像も及ばない奇怪な着想、魂もしびれるやうな恐怖、不思議に次ぐ不思議の筋の変化、私はこの小説を始めて読んだ時、夜の目も寝られない興奮を今に忘れることが出来ません。これ程面白い小説を、時代の古きや文章の難しさの為に、埋もれさせて置くのは本当に惜しいことだと思ひます。

乱歩が涙香の「幽霊塔」に対してかなり愛着があつたこと、これから始まる、自らが新たに著す「幽霊塔」に対しての意気込みが感じられる。「通俗的な面白さでは、ほとんど比類がない程ツバ抜けている「幽霊塔」は、乱歩以降、現在まで様々な作品や作家にその影響を与えている。

引用のなかに「黒岩涙香の名訳」とあつたように、「幽霊塔」には原作がある。この原作について涙香は「原作者はイギリスのベンジスン夫人で、原題名はザ・ファントムタワーである」と述べていた

が、小森健太郎^三が指摘するように、そのような著者も著作も現存していない。涙香の翻案小説は、連載途中に何度か他の新聞社に原作を知られてしまい、その後の展開とあらすじを掲載されて連載中止になったことがある。こうした事態を避けるために、原作を伏せたのだろうと言われている。このため、原作の特定は困難を極めた。それからおよそ一世紀、紆余曲折を経て「幽霊塔」の原作は一八九八（明治三十一）年に発表されたアリス・マリエル・ウィリアムスン^三の『灰色の女』であることが判明した^四。

ウィリアムスンの原作、涙香版、乱歩版で多少の違いはあるが、基本的に物語の筋は変わらない。「幽霊塔」のあらすじを、以下、乱歩版に即して説明しておく。長崎の片田舎の、時計塔のある古い屋敷は訳あって「幽霊塔」と呼ばれていた。この時計塔を建てた大富豪・渡海屋市郎兵衛と、その女中で後にこの屋敷の持ち主となった長田鉄が、この時計塔で悲運の死を遂げたからである。そんないわくつきの「幽霊塔」を買い取った叔父・児玉太郎の命を受けて、北川光雄は幽霊塔を訪れた。そこで、彼は時計塔に詳しい謎の美女・野末秋子と出会う。その日を境に、時計塔で不可解な事件が次々と起こり、光雄と秋子は事件に巻き込まれていく。秋子を救うために奮闘する光雄は、次第に秋子の謎、そして時計塔の謎へと迫っていく。

原作から乱歩版まで、時計塔が物語の舞台であることは変わらない。乱歩が「想像も及ばない奇怪な着想」と言ったように、作品の魅力の核となっているのがこの時計塔である。作中で時計塔は、不可解な事件が起こり、その結果人が亡くなる場所、そして伝説の財宝が隠されている場所である。なぜ、これらの舞台が時計塔なのだ

ろうか。時計塔が舞台であることに何か意味があるのだろうか。これまでの先行研究では、翻案作品であることや、作中に登場する整形手術について論じているものはあるが、時計塔については注目されてこなかった。そこで本稿では、時計塔が作品のなかでどう描かれているか、登場人物との関わりなどに注目して、時計塔がこの作品のなかでどういう意味を持つのかを考察していきたい。

一 時計塔の文字盤の表現

「幽霊塔」の物語の舞台となるのは、長崎の片田舎の古い屋敷にあるいわくつきの古い時計塔で、物語のなかで重要な事件が起こる場所がこの時計塔である。そこで、まず時計塔がどう描かれているのかを確認していく。

最初に時計塔について書かれているのは、作品の冒頭、物語の導入部分である。「その事件に出てくるものは、美しい女の幽霊ばかりではない。淋しい山の中に、まるで一つ目の巨人のようにそびえている古い古い時計塔がある^五」とある。ここで注目したいのは、時計塔を「一つ目」「巨人」と例えている点である。このあとも、何度か同じような表現が見られる。

話には聞いていたが、見るのははじめてであった。それにしても、なんという不思議な建物であるう。白い空と山と森を背景にして、ヒョイと地面から飛び出したお化けのような、無気味な夢の中の景色のような、古風な時計塔がそこにそびえているのだ。六

この時計塔は、大富豪・渡海屋市郎兵衛が自らの莫大な財宝を隠すために建てたものである。誰にも財宝を見つけられないように、時計塔の地下に迷路、それから誰にもわからない秘密室を作ったというのである。渡海屋はある日、その秘密室に財宝を運び込んだが、いざ出ようとしたところ、自らが作った迷路に迷って出られなくなつてしまつた。声を張り上げて助けを呼んだが、渡海屋しか秘密室への行き方を知らないで誰も助けに行くことが出来ない。行き方を探しているうちに、渡海屋は亡くなつてしまつた。この一件をきっかけに、時計塔は「幽霊塔」と呼ばれるようになった。引用は、このいわくつきの幽霊塔を買い取ることにした叔父・児玉丈太郎の命を受けて、主人公の北川光雄が幽霊塔を訪れた場面である。光雄は時計塔について以下のように続ける。

そのなんとも形容できない奇妙な建物の、三階の屋根の上に、芝居小屋の櫓みたいに、四角な時計塔が乗つてゐる。そして、大きな白い文字板が、一つ目の巨人のように、ギョロリとこちらを睨みつけてゐるのだ。^七

幽霊塔を外から見終わつた光雄は、中に入ろうと屋敷に近づきながら、次のように思う。

ますます雲が深くなつた薄暗い空を背景に、時計塔の一つ目が、ギョロツと睨んでいるのが、気にかかつて仕方ない。私の眼は、見まいとしても、磁石で引きつけられるように、時計の文字板

を見上げないではいられなかつた。そうして文字板を見ていると、思わずドキンとするような妙な現象が起つた。ほかでもない、何十年の年月を経て錆びついてしまつてゐるはずの時計の針が、まるで生あるもののようにグルグルと廻つたのだ。^八

時計塔は繰り返し「一つ目」「巨人」「お化け」に例えられてゐる。どれも不気味な印象を与えてゐるが、もうひとつ注目したいのは、直前の引用の、時計塔の「一つ目」に「睨まれている」ように感じているということである。光雄には、時計塔がまるで生きているように、人のように感じられてゐるのだ。

時計塔をこのように表現したのは何故だろうか。これを考えるために、次はもとになつた黒岩涙香の「幽霊塔」での時計塔について見ていく。

土地は都から四十里を隔てた山と川との間で、可なり風景には富んで居るが、何しろ一方ならぬ荒れ様だ、大きな建物の中で目ぼしいのは其の玄関に立つて居る古塔で有る。此の塔が英国で時計台の元祖だと云う事で、塔の半腹、地から八十尺も上の辺に奇妙な大時計が嵌つて居て、元は此の時計が村中の人へ時間を知らせたものだ。塔は時計から上に猶七十尺も高く聳えて居る。夜などに此の塔を見ると、大きな化物の立つた様に見える。爾して其の時計が丁度「一つ目」の様に輝いて居る。昼見ても随分物凄いや有様だ。^九

余が下検査の為此の土地へ着いたのは夏の末の日暮頃で有つた

が、先ず塔の前へ立つて見上げると如何にも化物然たる形で、扱は夜に入るとアノ時計が、目の玉の様に見えるのかと、此の様に思ううち、不思議や其の時計の長短二本の針がグルグルと自然に廻った。一〇

涙香版で、乱歩版で引用した部分に該当するのは、以上の二か所である。ここでも時計塔を「一つ目」「目の玉」「化物」と表現している。最後に、原作の『灰色の女』をみる。

アペイ館は、厳めしいというよりもむしろ奇異な雰囲気を湛えた建物だった。真つ平らな正面部分が川に対して四十五度くらい斜めに建てられているところや、壁面が無数の小さな窓で飾られていること、また樫材でできた丈の低い薄汚い扉がはまっている正面ゲートのアーチの門の上に、大時計を載せた時計塔が鎮座しているという特異な外観などが、館にそんな感じを与えていたのだろう。二

突然、視界の端で何かが動いたように思われた。急いでそちらに眼をやると、驚いたことに、これまでずっと止まっていたままになっていたはずの大時計の、金メッキを施した大きな二本の針が、文字盤の上をすると動いているではないか。三

『灰色の女』では、時計塔は「一つ目」「化物」といった表現はされていない。「一つ目」「化物」といった表現がみられるのは、涙香版と乱歩版だけである。そして、原作から涙香版、乱歩版と書き直

されていくにつれて、主人公の時計塔に対する感じ方も変わってきている。原作では淡々と時計塔について語られているのに対し、涙香版では「化物の立ったように見え」てきて、乱歩版ではさらに「時計塔の一つ目」に「睨まれている」ように感じている。時計塔に対して感じる恐怖が大きくなっているのである。日本人が翻案する際に、時計塔に対して不気味さや恐怖を感じさせる表現が加わっているというのは興味深い。原作と日本での翻案で、時計塔の表現に違いがあるのは何故だろうか。次節から近代の日本で時計塔、あるいは時間がどのように感じられていたのかを踏まえて考察していく。

一一 時計塔について

明治初期の日本は、欧米諸国に追いつこうと近代化を急いでおり、西洋の様々な制度を取り入れた。そのなかでも早い時期に取り入れられたのが工場や学校、軍隊や鉄道などである。西本郁子はこれらの制度が導入される時、同時に定時法に基づいた時間規律も導入され、時計塔がその敷地内に作られたと指摘している。西洋風の時計塔が最初に作られたのは、一八六八（明治元）年、横須賀製鉄所である。東京で最初の時計塔は、一八七一（明治四）年に竹橋陣営に作られたものである^三。

この竹橋陣営の時計塔に関して、西本は次のように述べている。

時計塔は文明開化を象徴する。しかし、時計塔を描いた作品のなかには、建物の輪郭としての尖塔を描いても文字盤までは描き込んでいないものもある。たとえば、井上安治の錦絵「竹

橋内」がそうした作品である。竹橋陣営の時計塔を中心に、左右に長く伸びた兵舎をできるかぎり画面におさめようとしたからだろう。やや離れた位置から建物全体を眺めている。そのため、数字や針がないどころか、文字盤の部分は単なる円ではない。丸く空いた「眼」のようにも見える。まるで時計は、敷地内のすべてを見回す「監視の眼」のようだ。

そういえば、「時計」をさす英語にはクロック (clock) のほかにもうひとつ、ウォッチ (watch) がある。もともと「見張り」を意味する言葉である。文字盤が眼と化した塔は文字どおり時計塔 (clock tower) であるだけでなく、物見の塔 (watch tower) の機能もあることをほのめかしているのだろうか。(中略) (彼の絵師としての洞察が建物の性質をみごとに描きだした。軍隊という、その活動が二四時間管理下に置かれる制度にあっては、まさに時間が眼となって一人ひとりの行動を絶えず高みから監視しているかのようなのである。一四

ここで例に挙げられている「竹橋内」でも、「幽霊塔」にあったように、時計塔の文字盤を「眼」だと捉えて描かれている。ここでは、時計塔の文字盤は単なる「眼」ではなく「監視の眼」だと述べられている。時計塔は、その文字盤が表す「時間が眼となって一人ひとりの行動を絶えず高みから監視している」。「軍隊という、その活動が二四時間管理下に置かれる制度」とあったように、何時に何をするか決められており、常に時間を意識して行動しなければならぬ環境では、時間に見張られて行動を制限されているように感じら

れるのである。

一一一 鉄道と時間意識

時計塔が建てられていたのは工場や軍隊といった公の施設ではない。西本によれば、文明開化を象徴するもののひとつとして、商店に据えられた時計塔が市民に親しまれていた。特に、「外神田の大時計」こと京屋時計店本店の時計塔には、十五分ごとに鐘を鳴らすウェストミンスター式の時報装置があり人気があった。時報が鳴る間隔が、不定時法の一刻(約二時間)ごとであったことに比べると、十五分ごとというのはその八分の一にまで圧縮されたことになる。「かつてない精緻な機構が分秒の細かい単位で時を刻む。(中略)機械時計のある生活。過ぎゆく時の早さは、かつてないほど身にしみて、人々は分という細かい単位の時間を感じるようになった。

人々が分単位の時間を意識するようになった要因のひとつには、橋本毅彦^{一五}が指摘しているように鉄道の発達が大きく関係している。「創業期官営鉄道の運輸面での最大の課題は、従来の交通機関に対する鉄道の優位性を利用者に周知させ、その信用をいかに獲得するかという点にあった。そのためにはどうしても定時運行を確保し、輸送の迅速性を彼らにアピールする必要」があった。こういう理由もあり、鉄道は定時運行を目標にして努力していた。列車が定時に駅に到着して定時に発車するには、利用者も到着時間や発車時間に合わせて行動する必要がある。しかし、鉄道が開通した一八七二(明治五)年はまだ改暦で定時法に移行する前だった。人々は不定時法で生活しており、時間通りに行動するという習慣は身について

いない。西本によると利用者に定時法の時間を意識させて鉄道を利用してもらうために、鉄道寮は乗車する者は遅くとも発車時刻の十五分前に駅に来て切符を買うなど都合はすませておくこと、また発車時刻を守るために、発車の五分前には駅の戸を閉めるという注意書きを出していた。そして次のように述べている。

鉄道のおかげで、時計や時間が妙に気になりました。明治の私たち自身もそのことを深く感じていたようである。時刻の正確さは、時間厳守とはまた別の意味で時計と鉄道を結びつけていた。^{一七}

時間を過ぎたら駅に入ることも出来ない。少しでも駅に着くのが遅れたら列車には乗れない。こうなると、人々は単に発車時刻だけでなく、分単位の時間を意識して行動しなくてはいけなくなる。こうして、人々の時間意識は変わっていったのである。

乱歩の「幽霊塔」にも何度か、主人公が列車に乗る場面がある。そのなかには始発の列車に乗るために駅に急ぐ様子が描かれている。主人公は発車時刻を意識して行動しており、鉄道による時間意識の変化がここにも表れている。

時計塔の時報装置、鉄道ともに定時法で時間を計るようになったことで、分単位など細かい時間を意識することになっていった。鉄道の定時運行は、「時間厳守」での運行だと言い換えることも出来るだろう。鉄道が開通してからは、鉄道の時間は定時法で、普段の生活は不定時法でというように、二つの時間制度が存在していた。しかし、一九二〇（大正九）年に「時の記念日」が制定され、普段の

生活でも「時間厳守」が求められるようになる。

源香の「幽霊塔」が発表された明治三十二年から、乱歩の「幽霊塔」が発表された昭和十三年の間に、人々の時間意識をさらに高めるきっかけとなった、この「時の記念日」について、次節でみていくことにする。

一三 「時の記念日」

日本人の社会生活の向上を目的として活動していた生活改善同盟会が、広く社会に時間厳守の習慣を定着させることを目的に、「時の記念日」の設定を提唱した。これを受けて一九二〇（大正九）年から、六月十日が「時の記念日」と定められた。

生活改善同盟会が「時の記念日」に行った主な活動は、時間厳守や定時励行を訴えるチラシの配布や、市中にクロノメーターを持ち出して通行人の時計を正確に合わせる、それから寺院や神社、工場や教会に依頼して十二時に一斉に鐘や汽笛を鳴らす、などである。他にも「時の講話」と題して時間に関する講演会を行い、時間に関する詩・標語・格言・替え歌などを一般の人から募集した^{一八}。

西本はこの生活改善同盟会の様々な活動の他にも、一九二五（大正十四）年に始まったラジオ放送によって、人々はよりいつそう正確な時間を意識するようになったと指摘している。ラジオでは「何時分です」という時報を告げる前に、十秒単位でカウントをしていた。これによって人々は分よりさらに細かい秒単位の時間を意識するようになった。そして一九三〇年代に入ると、このラジオで「時の記念日」にちなんだ歌^{一九}が放送されている。乱歩が「幽霊塔」を

発表する少し前に、さらに時間意識が変わる出来事が起きていた。

西本は「時の記念日」で使われていた標語などをいくつか挙げているが、その中には「時は金なり」に似ているものが多い。松江市生活改善同盟会で独自に作られた標語で「時に追はれず時を追へ、時と金とは活かして使へ」、それから「時の記念日」のために作られ、滋賀県神崎郡で配られたビラに載っていた「時の宣伝歌」には「人々時間を尊べよ／時は金なり黄金なり／フランクリンの言葉にも／時は命の元なり」とあることを指摘している。また、ラジオで放送された歌のなかには「金より尊い時間○」と題したものがあり、そのなかで「金より尊い宝は時間」という言葉がある。

「時は金なり」について少し触れておく。明治以降に紹介された「時は金なり」という言葉は、日本では「時間はお金のように貴重なもの」と解釈されて広まっていたと西本三が指摘している。この「時間は貴重なもの」は、だから無駄にしてはいけないという考えに繋がり、勤勉や勤労を奨励する意味合いで使われるようになった。そして栗山茂久三が、鉄道の定刻志向や工場での時間管理に基づく労働管理などの近代に入ってから「時間意識の変革の諸相」は、経済発展の影が随所にうかがえる」と指摘しているように、「時」と「金」は密接に関わっている。

「時の記念日」の標語に多く「時は金なり」と似た表現があることから、時間厳守をはじめとして時間の大切さを説く活動にこの言葉はうってつけだったようだ。

生活改善同盟会がこうして時間について熱心に説く一方で、これをよく思わない人々もいた。

生活改善同盟会が熱心に時間道徳を説き、街頭に繰り出しては人びとがもつ時計の正確さを確かめて回る一方で、時間厳守の宣伝を「押し付け」と受け取り、少なからず反発を抱いていた人たちがいた。時計はいらぬ、遅れる、壊れる、といつて憚らない。時計に対するこのような不満の胸のうちには、時間の規律を求める制度への不信が渦を巻いていた。時間に象徴される社会の支配の陰をみてとつたからだろう。時計の性能を端からあてにしないのは、誰にも支配されることのない自由な生活への希求があるからだ。二三

こうした「時間の規律を求める制度」への不満を描いたと思われる作品を、西本はいくつか挙げている。その中のいくつかをここではもう少し詳しくみていきたい。まずひとつは、一九二一（大正一〇）年に発表された小川未明の「時計のない村^{三四}」である。

あらすじは以下の通りである。町から遠く離れたある村では時計のない生活が当たり前だったが、ある日、村の金持ちが「この文明の世の中に、時計を用いなくては話にならぬというので」時計を買ってくる。この金持ちは「自分がたくさんのお金を払って、時計を求めることを心の中で誇りと」した。その日から「村のものたちは、万事の集まりや、約束の時間を、この時計によってしなければならぬと思ったから」である。時計を珍しがった村人たちは、連日この金持ちの家を訪れた。これを妬んだもうひとりの金持ちも時計を買ってくる。しかし、この二つの時計には三〇分ほどずれがあった。どちらも自分の時計が正しいと言って譲らない。そしてどちらの時計の時間を信じるかで、村人たちは二つに分かれてしまう。「いまま

で、平和であった村が、時計のために、二つに分かれてしまいました。時計は神さまのようになってしまったのです。しばらくして、ひとつの時計が壊れてしまう。その時計が正しいと信じていた組は、「その日から真つ暗になったように、まったく時間というもののがわからなくなってしまう。そしてもう一方の時計も壊れてしまい、村人は全員時間がわからなくなってしまう。そのうち村人たちは、時計はすぐ壊れる、信用ならないと思い始める。誰かの「時計があったって、なくたって、この一日には変わりがないじゃないか」の一言で、村は以前の、太陽を仰いで時を知る生活に戻り、平和に暮らすようになる。

「文明の世だから」と時計で時間を見て生活しようとするものの、肝心の時計が示す時間にずれがあったために、村人たちは「正しい時間を表しているのはどちらの時計か」で言い争い、二つに分かれてしまった。太陽の動きでだいたいの時間を見ていた頃よりも、時計で正しい時間がわかる状態になったほうが、かえって村人たちの生活は都合が悪くなった。

この作品が発表されたのは、「時の記念日」設定の翌年、時間厳守をはじめ「時間」がいかに大切であるかについて叫ばれ始めた頃である^{二五}と西本^{二五}は指摘している。

もうひとつは一九三一（昭和六）年に発表された萩原朔太郎の「時計を見る狂人」である。以下、作品の全文である。

或る瘋癲病院の部屋の中で、終日椅子の上に坐り、時計の指針を凝視してゐる狂人が居た。おそらく世界の中で、最も退屈な人間が此所に居ると私は思った。ところが反対であり、院長は

次のやうに話してくれた。「この不幸な人は、人生を不斷の活動と考えてゐるのです。それで一瞬の生も無駄にせず、貴重な時間を浪費すまいと考へ、あゝして毎日やつてるのです。何か話しかけてご覧んなさいきつと腹立たしげに怒張るでせう。黙れ！いま一秒時が過ぎ去ると。」^{二六}

前にラジオによつて秒単位の細かい時間を意識するようになったと述べたが、ここからもその様子がわかる。意識する時間は年代を経るごとに細分化している。

西本は指摘していないが、朔太郎の「散文詩自註^{二七}」のなかに「時計を見る狂人」に関して次のような文章がある。

詩人たちは、絶えず何事かの仕事をしなければならないといふ、心の衝動に驅り立てられてる。そのくせ彼等は、絶えずごろごろと怠けて居り、塵の積つた原稿紙を机上にして、一生の大半を無爲に寝そべつてゐるのである。しかもその心の中では、不斷に時計の秒針を眺めながら、できない仕事への焦心を續けてゐる^{二八}

時間を無駄にしてはいけない、だから何かをしなければならないと常に考へて、焦つてゐるのがわかる。「時間は貴重だ」無駄にしてはいけないという考へ方は、「時の記念日」で繰り返して伝えられてきたものである。

「時の記念日」が設定されてまだ日の浅い一九二〇年代の作品である小川未明の「時計のない村」では、時計に対する不信が描かれ

ている。しかし、「時の記念日」設定から時が経ち、ラジオ放送によってそれまでよりさらに細かい秒単位の時間を意識するようになっていった一九三〇年代の作品では、時間を意識することと狂気が隣り合わせであることが描かれている。萩原朔太郎の「時計を見る狂人」では、一秒というわずかな時間も無駄にしまいと時計を見ている老人が登場するが、彼は時間を意識するあまり人間性が失われている。一九二〇年代以降、時間を意識することへの批判が、文学のなかで問題になってきた。他にも時計を描いた作品の例は挙げられているが、年代を追うことに、その内容の薄気味悪さは増していく。

不定時法から定時法になり、時間は細分化され、人々はその細かい時間を意識して行動するようになり「時の記念日」も設定され時間への意識は徐々に高まっていった。だが、時間について説かれ、その大切さが強調されるほど、それに対する批判も出てきた。

新しい時間制度が取り入れられ、それが浸透していく過程にあった時代に「幽霊塔」は発表された。当時、時計やそこに表される新しい時間は、そこにあるというだけで人々を縛り、追い詰めることもある恐ろしい、気味の悪いものだと感じられていたのではないだろうか。そして、ただでさえ恐ろしい時間を表す文字盤が、巨大かつ頭上にある人々を見下ろしているような時計塔は、さらに恐ろしいものだった。それが、原作にはない時計塔の文字盤が目のように、睨まれているように感じるといふ表現に繋がっているのではないだろうか。

この章では物語の冒頭、時計塔について描かれている部分に注目してみてきた。この後、主人公が時計塔に気味悪さを感じたのが前兆であったかのように、時計塔で次々に事件が起こる。そしてその

事件を追い、この時計塔には元の持ち主の財宝が隠されているという伝説の真相にも迫っていく。次章からは、この財宝と時計塔に注目して、時計塔について探っていきたい。

二 財宝と時計塔

「幽霊塔」の物語のなかで、時計塔に莫大な財宝が隠されているという伝説がある。前節で少し触れたが「時は金なり」という言葉があるように、「時」と「お金」は密接に関わっている。そして「幽霊塔」では、この時計塔で、伝説の財宝あるいは財産をめぐる事件が起きて人が亡くなる。時間に関係する場所に財宝や財産が関係して事件が起きるのには何か意味があるのだろうか。この章では、時計塔で起きる事件に関わる登場人物の、時間やお金に対する価値観に注目して、時計塔が事件の舞台となっていることについて考察していく。

二―一 財宝に執着する人々

まずは、時計塔で財宝（財産）に関係して起きた出来事を話に沿って見ていく。

最初に財宝に関わっているのは、その持ち主であった渡海屋市郎兵衛である。渡海屋は、自身の莫大な財宝を世間の眼から隠すために時計塔を建て、その地下に迷路と誰にもわからない秘密室を作った。この当時は「維新前の物情然たる時世」で、大名や浪士からの微発を恐れていたということもあり、どんなに探されても見つから

ないように、こういった仕掛けを考えたのだという。しかし、この仕組みが巧みに出来すぎたため、自分でも出方がわからなくなってしまう。声の限り叫んで助けを呼んだが、本人以外の誰も秘密室への行き方がわからない。行き方を探しているうちに渡海屋は飢え死にしてしまった。

渡海屋亡き後、この時計塔の持ち主になったのは、渡海屋の女中であつた長田鉄だつた。鉄は強欲なことで知られており、一生かかつて財宝を探し出すつもりなのではないかと噂されていた。鉄には養子の長田長造と養女の和田ぎん子がいた。鉄はこの二人を夫婦にするつもりでいたが、ぎん子は長造を嫌つており結婚を認めなかつた。いくら説得しても結婚に傾かないので、鉄はぎん子を自分の財産の相続人にすると決め、その旨の遺言状まで書いたが、ぎん子はまだ首を縦に振らない。長造は、ぎん子と結婚も出来なければ、財産も相続できないとなつて、鉄を恨んで家出してしまつた。それでも鉄は諦めきれず説得を続けるが、とうとう折れて財産は元通り長造に譲ることにして遺言状を書き直そうとしていた矢先に、時計塔の真下の自分の寝室で何者かに殺された。この事件以降、時計塔は渡海屋の霊に加えて鉄の幽霊も出ると噂されるようになり、誰も近寄らなくなつた。

鉄の事件から六年後、主人公・北川光雄の叔父である児玉丈太郎が「幽霊塔」を買収する。下検分に訪れた光雄は、鉄が殺された部屋にいた野末秋子と出会う。秋子は何故か渡海屋しか知らないはずの塔の時計の動かし方を知つてゐた。それに加え、財宝の在処を示す呪文や絵図を自分なりに研究してゐると言い、その成果を記した手帳を部屋に置いてあるから真剣に研究するようにと光雄に言う。

秋子が時計塔の財宝について研究し、その成果を手帳に記してあると知つた付添人の肥田夏子は、手帳を盗み出し、養虫園を営む兄の岩淵甚三に送つて財宝の在処を突き止めようとする。しかし、手帳は秋子にしかわからないように書かれていたため、二人は直接教えるように秋子に迫るが、きつぱりと断られてしまう。そこで夏子と甚三は、鉄の養子で時計塔の元住人である長造に、秋子の手帳を渡して渡海屋の財宝は伝説ではないことを伝え、財宝を探させようとした。長造はこの話に乗り、財宝を手に入れるべく時計塔の部屋に忍び込むが、雷と十二時の鐘に驚いて心臓発作を起こして亡くなつてしまふ。亡くなつた後に判明したのが、六年前に鉄を殺した犯人は長造だつた。長造は、鉄の財産を自分のものにするために鉄を殺したのだつた。養母を殺した時にちょうど十二時の鐘が鳴つてゐた。それ以来、長造は十二時の鐘を恐れるようになった。時計塔の財宝を手に入れようとした時、鉄が亡くなつたのと同じ場所で、同じ十二時の鐘が鳴つて驚き、持病のあつた心臓に発作が起きて亡くなつた。まさに「天罰」が下つたのである。

作中で財宝を手に入れようとした人々のうち、渡海屋、鉄、長造の三人は、何らかの形で時計塔で亡くなつてゐる。渡海屋は、自らの莫大な財宝を奪われまいとして、大掛かりな仕掛けを作つて隠したが、その自らが作つた仕掛けによつて命を落としてしまふ。長造は財産欲しさに鉄を殺し、さらに時計塔の財宝も手に入れようとしたが「天罰」が下つたように、養母を殺した時と同じ場所、同じ時間に亡くなる。そして亡くなりはないが、夏子と甚三も「内地にも居たたまらず、シャンハイ方面に高跳びをした」らしいと言われており、最終的に逃げ出している。時計塔で亡くなつた人は、財宝

や財産、つまりお金に執着していたということが共通している。

また、このお金に執着する人は、時間も惜しむ傾向があることも共通している。

鉄は、ぎん子に長造との結婚を同意させるために、自分の財産の相続人にするという条件を持ち出す。要は条件にお金を持ち出して「手っ取り早く」ぎん子を説得しようとしている。そして夏子と甚三兄妹は、財宝を手に入れるために、秋子が時計塔の内部の財宝の在処について研究した成果を記した手帳を盗む。さらに、書いてあることを直接教えるように秋子に迫る。自分で財宝の在処について考える時間も、探す手間もかけるつもりはない。自分たちではわからないとなると、長造に財宝は本当に存在するのだと信じさせ、秋子の手帳を渡して財宝を探らせようとする。長造も、財宝が実在すると教えられてはじめて財宝を探そうという気になる。それに、もう財宝の在処がわかるような手がかりも渡された。夏子と甚三兄妹と長造、お互いにとつて最も「手っ取り早い」方法で、財宝を手に入れようとしている。

登場人物の、こうしたお金を得るために時間や手間を惜しむという姿勢には、前節で触れた「時は金なり」の価値観があると思われる。「時は金なり」は当時、一般的に奨励された価値観であった。

時計塔で亡くなった人は、財宝（財産）に執着していたこと、それらのためにかかる時間や手間を惜しむ、いわば「時は金なり」の価値観を持つていることが共通している。一方で、時計塔に関わっても無事だった人もいる。光雄と秋子である。二人はなぜ時計塔にあつても無事だったのかを次節で見ていく。

二二 財宝にたどり着ける人々

第一節と同様に、光雄と秋子の時間とお金に対する価値観について話に沿って見ていく。

夏子が自分の手帳を盗んで甚三に送った。このことを知った秋子は、取り返しのつかないことをしてしまった、あの手帳が悪人の手に渡つては、と言つてうろたえる。秋子の様子を見かねた光雄は、自分が養虫園に行つて手帳を取り返してくるという。それから何日か過ぎた頃、甚三が屋敷の敷地内に忍び込み、秋子に手帳の中身を教えるように言いに来たが、秋子に断られる。仕方なく帰路についた甚三の後をつけて、光雄は養虫園にたどり着いた。甚三は秋子にとつてよからぬ輩だと思つた光雄は、旅費は出すからシナに行け、二度と秋子の前に姿を見せるなと詰め寄る。

ここで光雄は、秋子を守るために彼女に害を為している人物を遠ざけるのにお金を使おうとしている。

しかし甚三は、自分や夏子がいなくなつても変わりはない、秋子の運命を握っているのは芦屋晁斎という人物だと光雄に教えた。一方、屋敷では叔父が何者かに毒殺されかけ、その容疑者として秋子があがつていた。秋子の潔白を証明するために、光雄は東京にいる芦屋を訪ねる。この時、入れ違いで芦屋のもとから立ち去る黒川弁護士を目にする。芦屋に、秋子が苦境に立たされているからもう一度救つてほしいと頼むと、まず報酬を受け取るのが先だと言われ、五千元（今の二百万円ほど）と註があるを要求される。光雄はその高価なのに驚きはしたが、それぐらいなら父の遺産で充分間に合うからといってすぐに支払つてしまう。

「ここでも報酬としてお金が出てくる。光雄自身も高価だと思いつつも、秋子を助けるためにと、お金を惜しまずに支払っている。」

そして、芦屋から衝撃の事実を告げられる。実は秋子は、鉄を殺した犯人として終身刑になり数年のうちに獄死した、養女の和田ぎん子だというのである。ぎん子は、当時彼女の弁護士だった黒川弁護士と、夏子と甚三たちの手を借りて脱獄、そして芦屋の整形手術を受けて、野末秋子として生まれ変わったというのである。秋子の過去を知ってしまった以上、妻にすることは出来ない。しかし、まだ秋子が犯罪者であることを信じきれないという二つの気持ちの間で光雄は思い悩む。長崎に帰ってきた光雄は、その足で芦屋のところに入れて違いになった黒川弁護士を尋ねる。黒川に、過去を知った今でも秋子を妻にしたいと思うのかと聞かれ、それは出来ないと言光雄は答える。黒川のもとを訪れていた秋子は、光雄が自分の過去を知ってしまったこと、妻には出来ないと言ったのを聞いて、失望のあまり気絶してしまう。この時、黒川と光雄の話を外で聞いていた刑事の森村が秋子を逮捕しようとするが、光雄と黒川が阻止する。この間に秋子は逃げ出し、幽霊塔へ向かう。光雄は、秋子は非常に苦しい立場にある、このまま幽霊塔に帰って自殺するつもりではないのかと心配するが、黒川はこのくらいで自殺する秋子ではないと言つて落ち着いている。黒川はその根拠として、驚くべき事実を語る。

秋子は濡れ衣のために自殺をするはずがないというのである。黒川いわく、秋子は鉄を殺していない、真犯人が別にいることが最近になって判明したのだという。事件当時は手首の傷が動かぬ証拠となつて有罪を覆せなかった。終身刑になったぎん子は、黒川に「お上に真犯人を探し出す力がないのなら、私自身で探してみせる。どん

な艱難辛苦を嘗めても、きつと探し出してみせる」と言い、それ以来、真犯人を探すことが彼女の使命のひとつとなったのだという。

「どんな艱難辛苦を嘗めても」という秋子の決意には、自身の潔白を証明するために、気の遠くなるような時間がかかることになつてもかまわない、と覚悟しているのがわかる。

黒川は光雄に、秋子の潔白の証拠を握り潰されなければ、秋子が光雄を嫌うように仕向けると言う。秋子のこれから先の人生を考え、光雄は黒川の言う通りにし、自分は秋子を諦めることを約束する。翌朝、黒川との約束を果たすために屋敷に帰る途中で光雄は、昨晩屋敷に帰る秋子を見たという小僧に会う。小僧によると、秋子は途中で薬屋に立ち寄ったという。薬と聞いて嫌な予感がした光雄は続きを聞くが、小僧は情報を小出しにして、その度に情報料を要求してくる。小僧は自分の持つ情報で、相手から最大限、情報料をもらおうとするのである。

光雄自身も、小僧のやり方を憎たらしいと思いつつも、彼の持つ情報は秋子の生死に関わつてくるため、情報を聞き出すためにお金を惜しまず渡している。

そうして全て聞き出したところ、秋子はいかにも怪しげな薬を買った後、大急ぎで屋敷に戻り、時計塔の窓から中に入つていったという。これを聞いて、時計塔の内部で自殺するつもりだと悟った光雄は、秋子の後を追いかけて時計塔内部に入ろうとするが、そこには渡海屋が作った仕掛けが待ち構えていた。時計塔の機械室の中に入るにはまず、緑盤の扉を通らなければならない。この緑盤は、一時間ごとに一寸ずつずれていく仕組みになっている。ここを通るには、緑盤が完全に開く十二時になるまで待たなければならない。こ

の緑盤を通過したら、その先は時計のゼンマイなどがある機械室になつてゐる。この機械室から出るための石の扉も、緑盤と同様、一時間に一寸ずつしか開かないようになってゐる。つまり、入口である緑盤の扉を通るために最大十二時間、その次の機械室の石の扉を通るために、また十二時間待たなければ通れない仕組みになつてゐるのである。石の扉を通過したら、階段を進み、地下まで降りるとそこからは迷路になつてゐる。この仕組みは、文字通り「時間をかけない」と財宝にはたどり着けないようになってゐるのである。これらの仕掛けを突破して、光雄はついに秋子を見つける。早くここから出ようと言う光雄に、秋子は財宝が本当にここにあるということとを伝え、この財宝を正当な持ち主の手に渡したかったのだと告げる。その後、二人は財宝を一切所有せず、全て免囚保護事業と科学研究所の設立のために使つた。

その後の財宝の使い道から、光雄も秋子も財宝に執着がないことがわかる。また、光雄がお金を使うのは、いずれも秋子を助けることに繋がると判断した時である。光雄は、秋子を救うためにお金を使うことを惜しまないということがわかる。

ここまで、秋子の時間に対する考え方が窺える箇所があつたが、光雄の時間に対する考え方はどうであろうか。それがわかる場面を以下に引用する。

「それがほんとうならば、僕に約束してくださることはできませんか」

私は非常な勇気を出して、並んで腰かけてゐる彼女の右手を取つた。

「あら、あたし、そういうお約束のできる身分ではありませんのよ。あたし、いろいろ深い事情がありまして、人の妻に慣れる身の上ではないのです」

(中略)

「どういう事情か知りませんが、そんなもの、僕の力でなくしてみせます。ただ、あなたがその秘密を僕に打ちあけてくださりさえすればいいのです」

私はいよいよ大胆になつた。

「いいえ、それはとてもだめですの。あなたにどれほどの智恵や力がありなすつても、この私の不思議な運命を打ちひらいてくださることはできません。人間業には及ばないほどの、それはそれは深い事情がありますの。これがお話できたら、あなただつてきっと無理はないと思つてくださるでしょうにねえ」

(中略)

「それじゃあ、もうお尋ねはしません。しかし、ねえ秋子さん、こういうお約束をしてくださるわけにはいきませんか。それはね、もしあなたが結婚してもさしつかえないような境遇になつた場合は、ほかの人とでなく、私と結婚してくださるという」

(中略)

「でも、そんな空なお約束をしましても、あたしは生涯人の妻になれる身の上ではありませんから」

「いや、かまいません。どんな空な約束でもかまいません。もし万一そういう場合が来たら、僕の妻になると約束してください。僕はそれだけで充分満足します。それ以上のことは決して望みません」

「ホホホホ、そんなお約束をして、もしあなたのお気がすむのでしたら」

秋子さんは淋しそうに笑った。

「ええ、気がすみますとも、どうか約束してください」

私はもうだだっ子であった。

「では、お約束いたしますわ。そんなお約束、実現する時は永久にあるまいと思えますけれど……」

彼女は悲しげに語尾をにごして、さしうつむくのであった。二九

先述したように、秋子は養母殺しの濡れ衣を着せられている。どんな艱難辛苦を嘗めることになっても自身の潔白を証明したいと思っており、そのために気の遠くなるような時間がかかることも覚悟しているということが、引用のなかで「生涯」「実現する時は永久にあるまい」と言っていることからわかる。秋子はこのように長い時間がかかること、長い時間がかかっても実現されないかもしれないことを理由に、光雄に空しい約束をすることを思いとどまらせようとしますが、光雄はそれでもかまわない、秋子の抱える事情が解決するまで待つと言いつける。光雄は、秋子本人のことに關しては時間がかかることを厭わない。光雄も秋子も、自分が求めるものが必ず得られるというあてがなくても、時間をかけることができる。財宝に執着せず、時間をかけることを惜しまない。二人がこのような価値観を持っていたため「時間をかけない」と通過できない時計塔の仕組みを突破できたのではないだろうか。

時計塔では、財宝や財産、つまりお金に執着した人々は不幸な結末を迎え、そうでない人は自分の求めるものを手に入れ、さらに財

宝も得て幸せになる。これだけを見ると時計塔は、欲深い人を罰して無欲な人は助かる、勸善懲惡的な空間に思える。しかし、時計塔は第一章で述べたように、どこか不気味で恐ろしい場所として描かれていて、単なる勸善懲惡の空間というにはすつきりしない。こうした勸善懲惡の空間だとは言いつれない時計塔の恐ろしさは何からくるのだろうか。次節では時計塔という空間について考えていきたい。

二一三 時計塔という空間

財宝にたどり着くためには時間をかけなければいけない仕掛けが待ち構えている。これを突破できたのは、光雄や秋子のような時間がかかることを惜しまない価値観を持つ人たちであったと第二節で述べてきたが、実はこの結果は必然だと言える。なぜなら、財宝に執着する人々は時間や手間を惜しむため、「開くまでひたすら待つ」という時間のかかる仕掛けには向かないからである。さらに言えば渡海屋が、財宝に執着するような人が来ることを予想して、そういった人を排除するためにこの仕掛けを作ったとも考えられる。

次の引用は、渡海屋が自身の作った仕掛けによって亡くなった後の後日談である。

伝説の宝物を掘り出そうという目論見は、それまでに、世間の欲張り連中によつてたびたび企てられたのだが、何しろこの頑丈な大建築を毀すだけでも大変な費用がかかるのだから、もし言い伝えがでたらめだったらと、二の足を踏んで、實際宝探

しをはじめたものは、まだ一人もないくらいである。三〇

「世間の欲張り連中」つまり財宝を手に入れようとする人々は、時間を惜しむ傾向がある。真正面から探すという、時間のかかる方法は選択肢にないようである。そうなるも彼らは財宝を掘り出す方法として最も「手っ取り早い」であろう「毀す」ことを考える。しかし、壊すのにも莫大な費用がかかる上に、確実に財宝が出るというあてもないので、結局は時間とお金の無駄を恐れて財宝を諦めている。財宝はこうして結果的に守られる。

「欲張り連中」が排除の対象だとすると、時間もお金も惜しまない光雄や秋子にはこの仕掛けは効果がない。したがって、財宝までたどり着けたのである。

この時計塔は、渡海屋の「財宝を奪われまい」とする執着と、そのために「欲張り連中を排除する」という、言ってみれば悪意のもとに作られている。時計塔は渡海屋が建てた時から悪意のある空間である。財宝に執着する人は、それを手に入れるために時間のかかる仕掛けに挑もうとせず、「手っ取り早い」方法を取る。財宝や財産を得るために邪魔となる他者を排除しようとする。欲張り同士が互いを排除しようとした結果、人が亡くなる。これは一見、欲をかい人々が時計塔で罰を受けているように思えるが、そうではない。時計塔では、悪意が、結果的に悪意を懲らしめることになるという、皮肉が起こる空間なのである。

時計塔は、単なる勸善懲惡的な空間ではない。そこは、財宝に執着する人同士が、互いを排除しようとして悪意を向け合い滅ぼし合う空間であり、これが時計塔にどこか恐ろしい雰囲気を持たせてい

るのである。

おわりに

乱歩の「幽霊塔」では、時計塔の文字盤が「目」などと表現されており、原作や涙香版よりも時計塔はどこか恐ろしい、不気味なものとして描かれている。このように描かれたのは、新しい時間制度がだんだんと浸透してきた一九三〇年代には時計や、そこに表される時間はそこにあるだけで人々を縛り、時には追い詰めることもあるものと感じられていたからである。

また、時計塔が恐ろしい、不気味だと感じられるのには、この場所で人が亡くなっているということも関係している。時計塔で亡くなる人々は、財宝や財産に執着していた人々である。こうした人々だけが時計塔で亡くなるのは、一見すると欲張りに罰が下ったように思えるが、時計塔の仕掛けについて考えてみると、それは少し違ってくる。財宝にたどり着くためには、時計塔の内部に入るための仕掛けを突破しなければならぬ。この仕掛けは、作った本人であり、そこに隠された財宝の持ち主である渡海屋が、財宝を奪われまいとして、お金に執着するような欲張りのことを考慮して作った仕掛けなのである。お金に執着する人は、時間を惜しむ。言うなれば、時間は貴重だから無駄にするなという、「幽霊塔」が発表された当時に広められていた「時は金なり」の価値観を持っている。こうした人々を排除するために、渡海屋は「時間をかける」ことでしか突破できない仕掛けを作った。この渡海屋の悪意のある時計塔という空間では、財宝を狙う者同士が互いを排除しようとする。時計塔では、

悪意が、結果的に悪意を懲らしめることになるという、皮肉が起る空間なのである。

一 「幽霊塔の予告文」『講談倶楽部』一九三七年三月号

二 「黒岩涙香、江戸川乱歩による『幽霊塔』の幻の原作とウィリアムスン『灰色の女』」(近畿大学文学部紀要『文学・芸術・文化』二〇〇三・十二) アリス・マリエル・ウィリアムスン(一八六九—一九三三)イギリスで生まれたが、アメリカ人の夫、チャールズ・ノリスと結婚後、渡米している。結婚後は筆名O・Z・ウィリアムスン夫人を主に用いている。著作は単独のものとは妻合作のものともに多数。「灰色の女」は単独著作で出世作だった。生前はかなりの人気作家で、小森健太郎によれば一九〇〇—一九一〇年代のアメリカの小説部門の売上げベスト〇に数度ランクインしている。日本では、涙香の「幽霊塔」の他に、矢野虹城「怪屋の奇美人」(一九二〇年)、春日野緑「花嫁誘拐」(一九二二年)といった邦訳がある。

四 小森健太郎の「黒岩涙香、江戸川乱歩による『幽霊塔』の幻の原作とウィリアムスン『灰色の女』」(近畿大学文学部紀要『文学・芸術・文化』二〇〇三・十二)のなかで、原作確定に至るまでが述べられている。一九八〇年代半ば、藤井茂夫が、古いアメリカ映画の中に、涙香の「幽霊塔」と筋がそっくりなものを発見、そのフィルムの原作とされているのが、A・M・ウィリアムスンの「灰色の女」だと報告した。この報告をもとに伊藤秀雄が当時の映画カタログであらすじを見て、その物語が「幽霊塔」と同じであることを確認した。そして二〇〇〇年に小森がインターネットの古書検索で『灰色の女』を発見、入手して確認したところ涙香の「幽霊塔」の原作であると判明した。

五 江戸川乱歩『江戸川乱歩全集第十巻 幽霊塔』講談社、一九七九・二

一五七頁。初出は現在入手困難なためこちらから引用した。

六 江戸川乱歩『江戸川乱歩全集第十巻 幽霊塔』講談社、一九七九・二

一五八頁

七 江戸川乱歩『江戸川乱歩全集第十巻 幽霊塔』講談社、一九七九・二

一五八頁

八 江戸川乱歩『江戸川乱歩全集第十巻 幽霊塔』(講談社、一九七九・二) 一六〇頁

九 黒岩涙香『黒岩涙香集』(筑摩書房、二〇〇五・四) 九頁

一〇 黒岩涙香『黒岩涙香集』(筑摩書房、二〇〇五・四) 十頁

一一 A・M・ウィリアムスン『灰色の女』論創社、二〇〇八・二) 一—二頁

一二 A・M・ウィリアムスン『灰色の女』論創社、二〇〇八・二) 四頁

一三 『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 一—二五頁

一四 『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 二五—二六頁

一五 橋本毅彦、栗山茂久『遅刻の誕生 近代日本における時間意識の形成』六頁

一六 中村尚史『近代日本における鉄道と時間意識』(橋本毅彦、栗山茂久『遅刻の誕生 近代日本における時間意識の形成』二二三頁

一七 『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 一四六頁

一八 『遅刻の誕生 近代日本における時間意識の形成』一八〇頁を参考にした。

一九 『時の尊さ』(青木季子作詞、永井幸次作曲)『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 二七—三頁

二〇 『金より尊い時間—田淵巖作詞、永井幸次作曲—』『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 二七—三頁

二一 『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 一八—一頁

二二 『時は金なりのなぞ』『遅刻の誕生 近代日本における時間意識の形成』(三才社、二〇〇一・八) 第十二章、三三四頁

二三 『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 二九〇頁

二四 『日本児童文学大系第五巻小川未明集』(ほるぷ出版、一九七七・一一)

二五 『時間意識の近代—時は金なりの社会史—』(法政大学出版局、二〇〇六・一〇) 一九三頁

二六 萩原朔太郎「時計を見る狂人」(『新作家』一九三一年五月号)

ここでは初出を引用した。西本が挙げているものは以下の通りである。

「或る瘋癲病院の部屋の中で、終日椅子の上に坐り、爲すこともなく、毎日時計の指針を凝視して居る男が居た。おそらく世界中で、最も退屈な、「時」を持って居る人間が此處に居る、と私は思つた。ところが反對であり、院長は次のやうに話してくれた。この不幸な人は、人生を不斷の活動と考へて居るのです。それで、瞬間の生も無駄にせず、貴重な時間を浪費すまいと考へ、ああして毎日、時計をみつめて居るのです。何か話しかけてご覧なさい。屹度腹立たしげに呶鳴るでせう。「黙れ！いま貴重な一秒時が過ぎ去つて行く。Time is life! Time is life!」と。(萩原朔太郎『萩原朔太郎全集第一卷詩集』(新潮社、一九五九・四)四五二頁)

二七

「故にこの「自註」は、実には詩の註解と言ふべきものでなく、かうした若干の詩が生れるに至る迄の、作者の準備した心のノートを、読者に公開したやうなものである」と「散文詩自註」の前書で述べている。(萩原朔太郎『萩原朔太郎全集第一卷詩集』(新潮社、一九五九・四)四五一頁)

二八

萩原朔太郎『萩原朔太郎全集第一卷詩集』(新潮社、一九五九・四)四六五頁

二九

江戸川乱歩『江戸川乱歩全集第十卷 幽霊塔』(講談社、一九七九・二)二二八頁

三〇

江戸川乱歩『江戸川乱歩全集第十卷 幽霊塔』(講談社、一九七九・二)一六〇頁

池澤夏樹「キップをなくして」論

—— 死と向き合う時空 ——

下 出 菜 波

はじめに

池澤夏樹「キップをなくして」は、『小説 野性時代』にて二〇〇三年十二月から二〇〇五年三月にかけて連載された小説である。連載が終了した四か月後である二〇〇五年七月には大幅な本文の修正を加え、角川書店より初版を刊行しており、また文庫版がその四年後である二〇〇九年六月に発売されている。

あらすじは以下の通りである。小学生であるイタルは山手線に乗っているときに電車のキップを紛失してしまい、困っているとフタバコと名乗る少女が現れ、イタルを東京駅へと連れて行く。そこでは、キップをなくした子どもたちは「駅の子」と呼ばれ、駅の中で不自由なく一緒に暮らしていた。その一員となったイタルは、不思議な幽霊の女の子ミンちゃんと出会う。ミンちゃんは残してきた家族が心配でなかなか天国に行けず、駅の子としてこの世界にとどまっていた。だが、イタルと一緒にミンちゃんの母親に会いに行き、ミンちゃんはようやく天国に行く決心をする。駅の子のみんなは、ミンちゃんの祖母のお墓がある北海道へと行き、ミンちゃんを見送

って再び東京へと帰ってくる。

この作品には多くの実在する駅や地名が登場し、それが物語の魅力の一つでもある。駅構内の様子や電車が発車する時刻なども忠実に再現されており、読者はまるで実際にその駅で登場人物たちと行動を共にしているかのような錯覚に陥るだろう。また、物語の主人公が小学生でありながら、生と死という重いテーマについて向き合っているのも、この作品の特徴だといえる。作者である池澤の価値観をベースに、作品では生と死という問題について分かりやすく解説されており、清々しい気持ちで読者も物語を読み進めることができるだろう。だが、それと同時に読んでいる最中にどこか寂然としない感覚もある。主人公であるイタルがやけに大人じみているのである。時代設定も連載当時より一昔前であり、最後の旅行の行き先もなぜ急に北海道なのか。そのわりに鉄道関係の描写は非常に丁寧で、現実味を帯びている。

これらの諸問題について、且敬介が文庫版にて解説を添えている。且はこの作品の時代が、書かれた二〇〇三年ではなく一九八七年前後であることに注目し、一九八〇年代後半の鉄道文化に焦点を当て

ている。国鉄が廃止になり一九八八年四月一日からは民営化されたJRが発足し、一九八八年三月には本州と北海道を結ぶ青函トンネルが、同年四月には本州と四国を結ぶ瀬戸大橋が開通した。なお、本州と九州を結ぶ関門トンネルは随分と昔である一九四二年に開通している。このことについて且は、「きわめて具体的な意味で、日本列島が歴史上初めて、ひとつに統合されたのが一九八八年の春」であり、「連絡船の時代の終わり、鉄道の（ひとつの）時代の終わりに対して池澤さんが捧げた別れの歌だったようにも見えてくる」と、作者である池澤について語っている。また、寝台列車や厚紙のキップ、駅員さんの入缺作業など、今はなきものが多く存在していたのがこの作品の時代であり、「すっかりファンタスティックな物語であるように見えて、これはある意味で実は、きわめて現実に密着したリアリティックな物語」であると解説を締めくくっている。

且は一九八〇年代後半の鉄道文化に注目しているが、作品の連載が始まった二〇〇三年当時の鉄道文化については触れられていない。二〇〇〇年代前半の鉄道文化に焦点を当ててみると、その時期は交通ICカードの導入が開始され、鉄道に乗車する際のシステムの移り変わりの時代であった。第一章では、タイトルにもある「キップ」に成り代わるものとして登場したICカードに注目する。キップとICカードの性質の違いから、池澤の連載当時の様子を考察したい。また、この作品は昭和五〇年に発表された黒井千次「子供のいる駅」という短編と、設定が似ていることが指摘されている。第二章では「キップをなくして」と「子供のいる駅」を比較し、両作品でのキップの描かれ方についてまとめた。第三章では池澤の作品に対するインタビューから、第四章では作品に実際に登場する駅から作

品の深層を読み取り、「キップをなくして」という作品に対する読みを深めていきたい。

作品が雑誌で発表された時期と、実際の鉄道文化の時期に注目して論じていくため、連載された年と号をここに明記しておく。

第一回	『小説 野性時代』二〇〇三年	十二月号
第二回	『小説 野性時代』二〇〇四年	一月号
第三回	『小説 野性時代』二〇〇四年	二月号
第四回	『小説 野性時代』二〇〇四年	三月号
第五回	『小説 野性時代』二〇〇四年	四月号
第六回	『小説 野性時代』二〇〇四年	五月号
第七回	『小説 野性時代』二〇〇四年	七月号
第八回	『小説 野性時代』二〇〇四年	九月号
第九回	『小説 野性時代』二〇〇四年	十月号
第十回	『小説 野性時代』二〇〇四年	十一月号
第十一回	『小説 野性時代』二〇〇四年	十二月号
第十二回	『小説 野性時代』二〇〇五年	一月号
第十三回	『小説 野性時代』二〇〇五年	三月号

一 ICカードとキップ

一一 キップの性質

この作品は、「キップをなくして」とタイトルにあるように、キップが非常に重要な役割を果たしている。では、そもそもキップとはどういうものなのか。『日本国語大辞典』では、「乗車船の際や劇場などに入場する際に、料金支払い済みを示す紙片」であると解説されている。ここでは乗車の際に必要なキップと、劇場に入場する際に必要なキップがひとまとめに説明されているが、この二つは少し性質が異なる。

電車を利用するためには、購入したキップを乗車前に駅の改札口で確認し、降車の際に再び改札口で確認する必要がある。電車では移動した距離によって運賃が異なり、乗車した地点と下車した地点を確認する必要があるからだ。だが、劇場などでは入場の際にキップを確認した後、退場する際にはキップを確認する必要はない。劇場などではあらかじめ決められたものを上演するのみなので、退場の際に料金変動することはあり得ないからである。つまり、劇場に入場した後にキップをなくしたとしても、何ら問題はない。それに対し、電車を利用する際に必要なキップは、乗車する時と下車する時の二回、駅の改札口で確認する必要があるため、なくしてはいけないものである。キップを途中でなくしてしまうと、降車した後駅の改札口から出ることは不可能なのである。しかし、ここで一つ注目しておきたいのは、改札口から出ることは不可能であるが、駅から駅へと移動することは可能である、ということである。この

「キップをなくして」という作品は、電車を利用する際に必要なキップの、その特殊な性質が利用されている。

キップをなくしてはいけない、というのは電車を利用する際に最も気を付けなければならないことの一つである。自動券売機で購入できるキップは、長さ三センチ、幅五・七五センチと非常に小さく^四、きちんとポケットに仕舞ったつもりでも、なくすことは簡単である。電車を降りる前や改札まで向かっている最中に、キップをなくしていか不安になり、衣服や鞆のポケットにキップがあるか手探りで確認するという行為は、誰しも経験したことがあるだろう。もしキップをなくしてしまったら、という想像からこの物語が生まれたと、楽天ブックスによる著者インタビュー^五にて池澤も述べている。

一二 ICカードの導入と普及

だが近年、文明の進化により交通システムの文化が変わりつつあり、現在ではキップより使用率が高いものがある。交通ICカードである。JR東日本が発行しているSuicaや、JR西日本が発行しているICOCAを代表とするICカードの使用は、「キップをなくして」が発表された時期と同時代に、首都圏を中心として急速に広がっている。キップの代用として登場したICカードというシステムの導入と普及の様子について、当時の雑誌や新聞の記事を参考にしながら確認する。

まずは、ICカードというものの成り立ちを見ていきたい。国土交通省がまとめた表によると^六、全国で初めてICカードというのが登場したのは、一九九七年十月のことである。静岡県磐田郡豊

田町にて「豊田町ユーバスカード」というICカード乗車券システムが導入された。その後、一九九八年七月には、東急トランセにより東京都渋谷区と目黒区において「トランセカード」が、同年九月にはスカイレールサービスにより広島県において「IC乗車券」が導入されている。「豊田町ユーバスカード」や「トランセカード」がバスのIC乗車券であるのに対し、広島県の「IC乗車券」はモノレールでの利用である。この後も、各地方自治体がこぞってICカード乗車券システムの導入を進めている。

ICカード文化を全国に一気に知らしめたのは、現在主流であるICカードのひとつとなっている「Suica」である。一九九九年一月号の『鉄道ジャーナル』では、JR東日本は一九九八年五月に、二〇〇一年一月から首都圏で非接触ICカード定期券を実用化すると発表しており、鈴木文彦による「実用化まぢかの非接触ICカード乗車券とは？」という記事が掲載されている。記事では「JR東日本の導入がICカード乗車券の普及にはずみをつけるであろうことは疑いなく、まさに『乗車券革命』の時期を迎えている」と述べられている。

Suicaの導入はずれ込み、二〇〇一年十一月十八日から導入がスタートしている。導入直前である二〇〇一年十一月十五日の『日本経済新聞』には、「十八日スタートJRのICカード定期、育つか？」「スイカ」——私鉄と併用できず」という見出しにて、次のような記事が掲載されている。

全国の鉄道では初めてという、プリペイド機能の付いたICカードタイプの定期券「Suica（スイカ）」が十八日から、

首都圏のJR各駅で発売される。「乗り越し精算の煩わしさもなくなる」と発売元のJR東日本は利便性をPR。しかし、新幹線や私鉄などとの連絡定期券として併用できないほか、現在、勤務先から支給された定期券を利用している場合、スイカに切り替えができないなど、使い勝手の悪さも。普及に向け、課題は少なくなさそうだ。（中略）企業側からも「JR利用者だけのサービスで、不公平感もあるので導入しない方向」（大手機械メーカー）、「個人個人の入金データの管理までできない」（都銀）などの声が聞かれ、現在の定期券から変更する動きは少ない。

Suicaが発行された翌日である二〇〇一年十一月十九日の『日本経済新聞』には、「午前八時過ぎに池袋駅でスイカを手に入れた東京都練馬区の主婦は「タッチするだけで通れるので楽だった。早く私鉄や地下鉄で使えるようにしてほしい」と話していた」という記事が掲載され、また発行一か月後である二〇〇一年十二月二十一日には「鉄道への本格的な導入事例として世界初というだけでなく、生活に密着した巨大なICカード市場の登場という点で異業種からの注目度も高い。（中略）磁気カードに比べて一般にはなじみの薄いICカードだが、駅からのIT化の波は確実に広がっている」という記事が掲載されている。これらの記事から、Suicaは、発行前は世間に受け入れられるか、利用者数が増えていくかを心配されているが、発行後は利用者がその利便性を実感し、急速に広まっていく様子がうかがえる。また、十二月二十一日の記事には「関西では二〇〇三年度に西日本旅客鉄道（JR西日本）がICカード導入を予定している」と書かれており、これは後のICCOCAで

ある。実際、二〇〇三年十一月にJR西日本によってICCOCA

が導入されており、二〇〇四年八月からはSuicaとICCOCAの相互利用がスタートしている。また、Suicaの使用範囲はJRのみに留まらず、二〇〇二年四月からは東京モノレールで、同年十二月からはりんかい線での利用が始まっている。

交通ICカードという文化は関東から始まり、数年後には関西にも普及し、さらに関東と関西の相互利用まで発展していった。それまで一般的であった、キップを購入し電車に乗るという文化は、たった数年の間に大きく変化したのである。当時の人々は、この変化にさらなる期待を持っていた。二〇〇一年十二月二十一日付けの『日本経済新聞』では、JR東日本の大塚陸毅社長の「一般にはなじみの薄いICカードだが、駅からのIT化の波は確実に広がっている」という言葉もある。鉄道の乗車システムを変えてしまった交通ICカードという文化が、やがて日本全国で普及していくと人々は考えていただろう。

また、JR東日本の交通ICカードであるSuicaは、交通以外での用途を發展させていく。二〇〇五年には三菱電機が社員証やビルの入退館の管理にもSuicaを利用すると発表し、また同年には大手コンビニエンスストアである「ローソン」と、また本来鉄道とは敵対関係にある自動車利用において欠かせぬガソリンスタンドの「ENEOS」においても、Suica支払い提携を発表した。二〇〇一年の発行当初では思いもよらぬような企業と提携し、成長・發展を遂げているSuicaに興味を持っている企業は未だに増え続けているという。

一三 ノスタルジーとしてのキップ

鉄道界において激動の時代であった二〇〇三年の十二月に、なぜ池澤は「キップをなくして」という小説を連載し始めたのか。この作品の人物が現代に沿ったICカードではなくキップを使用するのは、時代設定が一九八七年に設定されているからだというのは、先述した通りである。だがそれだけではない。ICカードとキップは、同じ役割を果たすものであるが、性質が大きく異なっている。ICカードはどの駅からでも乗車が、言ってしまうと駅に限らずどの交通機関でも使用することができ、また下りることが可能である。それに対し、キップはあらかじめ乗車する区間が決められたものであり、どの駅から乗り、どの駅で降りるのかを持ち主の好きにはさせない。また、ICカードには、いつ、どの駅を利用したのか、記録が残るといいうのが大きな特徴である。キップは持ち主の使用を終えた後は回収され、誰がどのキップをいつ使用したのか、特定することとは非常に困難となってしまう。ICカードが自由性と引きかえに情報化社会の管理下に置かれているのに対し、キップは特定不可能で曖昧なものなのである。この点については、後でも触れる。

また、ICカードの出現は、時間に追われる現代人を象徴しているとも言えるだろう。ICカードを使用すれば、わざわざ乗車するたびにキップを購入する時間を省くことが可能なのである。伊藤元重はそのような現代人の特徴を次のように述べている。

スイカを利用しないで改札口で現金を利用して切符を購入するためには、まず券売機の列について切符を購入し、それから

改札口に行くことになる。動作が一つ増えるのだ。その所要時間は一分程度のもんだろう。時間の価値という点からみればたいた時間のロスではない。しかし、多くの鉄道利用者にとってはこの切符購入が目に見えない形のストレスになるようだ。スイカが利用可能になる前は意識しなかった切符を購入するストレスが、スイカを利用しはじめると必要以上に重く感じるようになる。

それに対し、この「キップをなくして」という作品内の時間は非常にゆっくりと流れている。駅の子たちは時間に追われる生活は一切しておらず、それを強要させる大人もない。ICカードの登場により、失われつつある時間感覚がこの作品の中には未だ存在しているのである。

また、ICカードが主流となりキップが使用される回数が少なくなった今では、もはや「キップをなくす」という経験が縁遠いものになりつつある。むしろ、この作品のキップをなくした子供たちが駅の中で共同生活をするという設定自体は、次の章で詳しくみるように、一九七五年に発表された黒井の作品が書かれた時代でもあり得たものだ。そういった意味で、この作品は、現代はもちろんのこゝと執筆された二〇〇三年当時においても、どこかノスタルジーを感じさせる物語である。

今もあえてICカードではなくキップを使用することがあるが、その目的の一つに記念キップというものがあるだろう。遠くに旅行する際、目に見える形で思い出として残るキップを愛用する人はいゐる。そのような人々にとっては、いかに時間を短縮するかというこ

とよりも、乗車という経験をするこのほうが価値があるだろう。乗車の経験を含め、旅行全体の思い出をゆっくりと味わうことのできるキップは、そのような人々が求めるノスタルジーを満たすアイテムの一つなのである。そんなアイテムが、この「キップをなくして」で使用されるのは、ふさわしいといえるだろう。

著者インタビューにて、池澤は鉄道に対し、幼い頃から憧れと興味を持っていたことを語っている。また、『キップをなくして』のアイディアはかなり以前から?という質問に対し、池澤は次のように答えている。

前からアイディアではあったんですよ。キップをなくした子供たちが、駅の中で共同で暮らしているというシチュエーションは使えるなと思っていました。

池澤は物語の主人公であるイタルと同じ年代のころを東京で過ごしている。イタルたち駅の子が乗り降りする姿は、池澤の幼いころの姿でもあるのだ。また、池澤は一九九三年から沖繩に移住していることにも触れておきたい。池澤が移住した当時、沖繩に鉄道は存在しなかったが、池澤が沖繩に移住した十年後、二〇〇三年八月からモノレールの運用が始まっている。それは鉄道好きでありながら鉄道が存在しない沖繩で過ごしていた池澤にとってビッグニュースであり、それを期に再び鉄道に興味を持ち始めたのではないだろうか。少なくとも、当時の池澤の執筆意欲の根源の一つであったに違いない。

二 黒井千次「子供のいる駅」との比較

二一 「子供のいる駅」

黒井千次「子供のいる駅」という短編と、「キップをなくして」の設定が似ていることがインターネット上で既に指摘されている⁹。

「子供のいる駅」は、平成六年度版の国語Ⅰの教科書において、二社で採録されている。尚学図書『新選国語Ⅰ』と、第一学習社の『高等学校国語Ⅰ』である。他にも、中学三年生の教材としても取り上げられたことがあり、先行研究では、教材としての価値が問われているものが多い。

あらすじは以下の通りである。小学二年生のテルは友人の誕生日会の帰りに、初めて一人で電車に乗るが、キップをなくしてしまう。その時、キップを持たないまま改札を抜けようとした男が駅員に取り押さえられる様子を目撃したテルは、キップをなくしてしまった恐怖にとりつかれる。テルが改札口から離れた階段の裏手で途方に暮れていると、「キップ、なくしたんだろ？」と少年が声をかけてきた。そこには、テルと同じようにキップをなくした子どもたちがいた。

鶴田清司¹⁰は、この作品について、「キップ」をなくすということとはどういう意味があったのだろうか。（中略）これは、自己の道（進路）を保証するシステムの破壊であり、もっと言うと、大人への通行券（通行手形）の喪失である。（中略）大切な「キップ」をなくすということの表面的な意味としては、駅の外に出られない（家に帰れない）ということだが、その裏に隠れた意味は、「儀式」化さ

れた学校制度（受験体制、偏差値教育、進路指導）からの逸脱、「定期券」に暗示された自己安定性即ち進路（卒業・進学）保障システムの崩壊に伴う出口のない不安・閉塞の状況などが考えられる」と述べている。また、「キップをなくすな」と言うだけで、「キップ」をなくしたときの対処の仕方は教えていない大人の姿が浮かび上がっているのである。「キップ」の大切さ、「キップ」を持つことの自明性を主張し、それが社会に適応する（社会生活を営む）ための絶対的な手段と考えている大人たちの存在である。また、そうした大人たちの枠組みの中に閉じ込められて、主体的な判断力・問題解決能力をなくしている子どもたちの姿である」とも述べており「テル」は「自分の力で不測の事態を乗り越えようという積極的な姿勢は見られない」現代の子供の象徴であることが語られている。

だが、本田格¹¹は、テルが大人から逃げることに対して、「大人の庇護を拒否するというのは、彼らがテルにとって、むしろ駅員と同じ類に見えてきたからだろう。それはまた、テルの自立の萌芽を示すものと言って良いだろう。駅の構内が逃避の場として、生きられる空間に変わっていった」と解釈している。また、「テル」が駅の子供たちと出会うシーンの「子供たちのいる空間の描かれ方」について、「テルはそこを自分のうちだとして思うくらい、親近感と安らぎを覚えたのだった。子供たちにとってキップとは、大人たちが敷いた人生のルールをたどるためのものではなくなくなっていた」と述べている。

鶴田は、テルの行動は大人たちから逃げることであり、それは問題に直面しても、それと向き合うことのできない弱さであると言う。それに対し本田は、テルの行動は大人たちから逃げているが、それ

はテルの成長にとって必要な行為であり、逃げることによってむしろ自立へと向かっているのだと捉えている。この二つの解釈は対照的であるが、両者に共通しているのは、キップを中心とした乗車管理システムが大人の悪しき社会の圧力であり、不当なものの象徴としてネガティブに描かれているということだ。この点を踏まえつつ、「キップをなくして」と「子供のいる駅」の両作品を比較してみたい。

二―二 両作品の「キップ観」

第一章で注目したキップについて、両作品を比較してみたい。

まずは、黒井の「子供のいる駅」のテルが、キップをなくした場面からみていく。

テルが異変に気づいたのは、階段を降りて改札口の前まで来た時だった。困いの中にこちらを向いて駅員が立っていた。彼がなにかを要求しているのがテルにはわかった。駅員が広げた両手の上に、人々は次々となにかを渡しては狭い通り道をすり抜けた。テルはギョツとしてその場に足が凍りついた。どうしていいかわからなかった。誰もが当り前の顔をしてその行事をくり返していた。テルにはそれができなかった。ポケットには財布しかはいっていなかった。財布にはお金しか入っていなかった。

次に、池澤の「キップをなくして」のイタルが、キップをなくし

た場面の引用である。

階段を降りて、改札口に向かいながら、ポケットの中に手を入れてキップを探す。その間も歩いているから改札口はだんだん近くなるが、あるはずのキップがなかなか指先に触れない。とうとう改札口の前に来てしまった。(中略)

キップがない。おかしいな。渋谷でちゃんとポケットに入れたんだけど。

こういう時はあせってはいけない。おちついて探そう。そう思ってポケットの中を探索のだが、四角い小さな紙の感触はない。

キップをなくしたことに気付いたテルは、「ギョツとしてその場に足が凍りつ」いたが、イタルは冷静に「おちついて」キップを探そうとしている。テルはキップをなくしたことに焦りや恐怖を抱いているのに対し、イタルは焦ってはいえるものの恐怖は抱いていない。ここでまず、両者のキップに対するイメージがはっきりと表れている。

そして、テルがキップをなくしたことに気付いた直後に、このテルの恐怖をさらに増幅させる出来事が起きる。テルの目の前の改札口を、キップを持たずに通り抜けようとした人物がおり、駅員は改札口の囲いを跳び越えてその男を捕まえるのである。

一人の男が駆け抜けようとしてたちまち駅員に手首をとらえられた。大声のやりとりが二つ三つとびかい、それから急にお

となしくなつてしまつた黒い服の男の腕をとつて駅員はもどつて来た。男の顔は奇妙な赤い色に染つていた。

「逃げないから離せよ。」

「あんたは知つてたわけでしょう。」

「だからぼくは……。」

激しく身体が揉み合うと、男は腕を振りもぎつて改札口の前からもう一度逃げようとした。今度は駅員の顔が真赤になり、男の顔は青く変色していた。男は駅員に強くひかれて事務室の扉に消えた。

テルはこの光景を見て、「まるで泥棒がつかまる時みたいだ」と怯える。不正乗車をしようとした男の顔色は、「奇妙な赤い色」や「青く変色していた」と表現されており、この時のテルの恐怖の度合いが見て取れるだろう。この場面の後も、テルのキップをなくしたことによる恐怖はますます大きくなる。

人のいない改札口の囲いの中から、赤い顔をした駅員が何人も何人も湧き出しては襲いかかつて来そうな恐れがたちまちテルをおさえた。人のいる改札口より、人影のないまま口をひらいた改札口のほうがよけいに気味悪く感じられた。逃げなくて、とテルは思った。(中略)

ぼくはもう、ここから出られなくなつたのかもしれない、とテルは考えた。出ようとすれば、必ずあの男のように改札口でつかまつてしまふに違いない。

このように、テルは時間の経過とともに恐怖を増幅させていくが、その一方で、イタルにはそのような素振りは見られない。イタルはキップをなくした直後に、フタバコさんに出会う。彼女は少し乱暴な口調でイタルを東京駅に連れていくが、イタルはフタバコさんを「悪い人には見えない。(中略)ただ決まつたことをしているだけ」という感じで、悪いことを企んでいる風ではない」と思い、イタルはキップをなくしたこと自体には恐怖を抱いていない。

このように、テルとイタルはキップを中心とする乗車管理システムに対して全く異なる印象を持っているが、それは作者のキップに抱くイメージが大きく関係しているといえるだろう。

黒井の「子供のいる駅」では、テルがキップをなくす前、キップは正しいものであり恐怖の対象ではなかった。初出誌にて添えられている阿部隆夫の挿絵でも、それは効果的に表現されている。『問題小説』に掲載された初出の三十一ページの挿絵を確認してみると、物語の序盤でテルの手にあるキップは真つ白に描かれており、その正当性を主張しているかのように読み取れるだろう。だが、キップをなくしたと気付いた瞬間、テルにとってキップは恐怖の対象となる。さらに読み進めていくと、テルはキップをなくしたことを親や先生、駅員など、大人に知られることに恐怖を抱くことになる。先ほど不正乗車をしようとして駅員に捕まつた男のように、キップを持っていないテルは大人に捕まることに怯えているのである。ここでもう一度三十一ページの挿絵を確認してみると、真つ白のキップを持ったテルの奥に、黒い人影がある。この人影は小さく、誰なのかわからない。この黒い人影と同じような目をしているのは、三十五ページに描かれている駅員だが、三十五ページには描かれている帽子

や制服のボタンが、三十一ページの黒い人影にはみられない。見開きで隣り合っている三〇ページが、物語の導入部分であるテルが家を出る場面であること、黒い人影がテルを背後からうかがっていることから、この黒い人影はテルを見守る大人たちの象徴であり、この後のテルの恐怖心を増幅させる要素となることを暗示しているのではないだろうか。テルはキップをなくした瞬間から、キップが必要な世界に恐怖を抱き、そこになんとかして戻る方法を探すのではなく、遠ざかり距離を取ることを選んだ。これは「子供のいる駅」の作者である黒井が、キップを制度化された大人の世界の象徴として描いており、そこから遠ざかることによって、テルの自己の確立をめざしているからであるといえる。

それに対し、「キップをなくして」の作者である池澤は、キップを中心とする乗車管理システムを、ネガティブなものとしてではなく、むしろ好感を持てるものとして描いている。連載当時、便利で使い勝手の良い交通ＩＣカードの導入が始まり、急速に普及が進んでいた。だが、池澤はあえてキップを題材に扱い、そのキップをイタルから紛失させた。そしてイタルはキップをなくした直後に会ったフタバコさんに対して「恐い人には見えない」と思い、駅の子になった後もイタルは恐怖を抱くことはなく、むしろ楽しい時間を過ごしているといえる。また、イタルがキップをなくした際、イタルはきわめて落ち着いて行動している。その落ち着きは大人びているイタルの性格を表しているが、そこには池澤の、キップに対してネガティブな表現を避けたいという意図が組み込まれているのではないだろうか。本来であれば、「子供のいる駅」では大げさに書かれていたものの、テルのように恐がるのが自然である。「キップをなくして」

では、キップをなくしたことに不安を抱き、そのような状況に恐怖を感じる描写をあえて欠かせることにより、キップを中心とする乗車管理システムのマイナスのイメージを回避しているようにみえる。

これは、池澤が、ＩＣカードが普及されてからキップの使用が減っていることを受け、キップを使用する機会がこれからさらに少なくなってしまうかもしれないという寂しさを感じながら、本作を書いたことを示しているのではないだろうか。「キップをなくして」でのキップは、文明の進化によって塗り替えられていく古い制度へのノスタルジーであり、機械化・情報化が進む社会への、池澤のひそかな戸惑いの現れであるといえるだろう。

そのようにキップが描かれている世界で、イタルはどのように物語を追っていくのか、次の章からみていきたい。

三 「往きて還る物語」

楽天ブックスの著者インタビューにて、『キップをなくして』では鉄道が出てくるだけに「旅」も重要なモチーフのひとつですね」というインタビューアからの質問に、池澤は次のように答えている。

非日常を書きたいと思ったら、彼らをいったんどこに行かせて、何かをさせて変わって帰ってくる——これは、児童文学のある基本形なんです。とくにイギリスの児童文学の「往きて還る物語」ですね。（中略）ぼくの小説には、書く上で意識し

た先行する名作があることが多いんですね。『キップをなくして』もまた典型的なイギリスの児童文学のかたちを借りています。

まずはこの「往きて還る物語」について検討しておきたい。池澤のいう「往きて還る物語」は、イギリスの児童文学のパターンの一つである。そのことについて斎藤次郎^{二三}は、元々の日常性をA、新しい経験領域をBとし、次のように述べている。

Aはつねに日常性の側にあり、そこから新しい領域であるB地点に向けて「行く」ことになるわけだが、その場合、探究者はBに好奇心を刺激されていると同時に、A地点に対して不満をもっているはずである。Bの魅力とAの斥力が同時に働いたとき、「行く」行為が生まれるのである。そして、Bで新しい経験を得た探究者は日常性に「帰る」のだが、そのときAには行かずA'のほうにそれるのではないか。A'地点では、出発時のAのような斥力は消えて、新しい親和的な関係が探究者と結ばれるのである。Bを経由することによって、AがA'に変容しているといってもいいし、AをA'のように見直すといっても、この際同じことである。

この「キップをなくして」でいうAはイタルの日常である。Bへの好奇心とA地点に対しての不満は、颯爽と現れたフタバコさんへの好奇心とキップをなくしたことによる不安、と読み解くことができるだろう。この好奇心と不安が同時に発生したことにより、イタルはB地点、つまり駅の子の世界へと連れていかれる。そして駅の

子として様々な体験をしたイタルは日常へ、A'へとそれるのである。また、先のインタビュにて、池澤は「イギリスの児童文学」と述べている。ここであえてイギリスという国の名前を出したのは、日本の児童文学の特殊性によるものだと思うれる。『子どもと文学^{二三}』では次のようなことが何度も主張されていると、『日本文学の特色^{三四}』で引用されている。

世界の児童文学なかで、日本の児童文学は、まったく独特、異質なものです。世界的な児童文学の基準——子どもの文学はおもしろく、はつきりわかりやすくということとは、ここでは通用しません。また、日本の児童文学批評も、印象的、感覚的、抽象的で、なかなか理解しにくいものです。

これを踏まえて、『日本文学の特色』では、「ヨーロッパ、アメリカの児童文学に比べると、日本の児童文学は孤立あるいは唯我独尊的な性質が濃厚に見られる」と述べられており、日本の歴史からくる、作品に内在する閉鎖性を明らかにしている。池澤がインタビューにおいて、あえて「イギリスの児童文学」と明言したのは、日本児童文学のこのような背景からくるものではないだろうか。

この作品の中で「往きて還る」のは、イタルを含む駅の子たちだけではない。イタルとは異なる「往きて還る物語」を体験する登場人物がいる。その登場人物こそ、ミンちゃんだ。彼女は出会ったときから不思議な存在であったが、実は幽霊である。ミンちゃんは鉄道事故で死んでしまうが、家族や友人が心残りで天国には行かず、駅長さんの計らいによって駅の子になった。イタルやその他の駅の

子たちに手を貸してもらい、家族と別れを告げて、やがてミンちゃん天国へと行くことになる。ミンちゃんは死後の世界からやってきて、やがて天国へと帰っていくのだ。

つまりこの物語は、イタルとミンちゃんの二重の「往きて還る物語」なのである。イタルが日常から異世界にやってきて日常に戻るのに対し、ミンちゃんは死後の世界という異世界からイタルたちの日常の側へとやってきて、再び天国という異世界に戻る。石原千秋^{二五}は、AからBへ出て行き再びAに戻ってくる構造を「浦島太郎型」、BからAにやって来て再びBへ帰ってくる構造を「かぐや姫型」と定義づけている。駅の子という不思議な空間は、いわゆる「浦島太郎型」であるイタルと、「かぐや姫型」であるミンちゃんの、それぞれの内と外との境界が、絶妙なバランスで重なり合って生まれているのだ。

また、斎藤次郎は「往きて還る物語」における「作品の中でもう「ひとつの国」へ行く子たち」の特徴について述べており、そのような子どもたちはきまって「不幸からはじまるのである」と言っている。

A地点での状況は子どもたちにとって好ましいものではなく、しかし、だからといって子どもたちには自分の力で状況を変えることができないことはわかりきっている。子どもがそれぞれに引き受けねばならないその悲しさ、むなしさが、いつも「旅立ち」に先立って描写されている。

ここで「キップをなくして」のイタルで考えてみると、イタルは

キップをなくすという困難に直面しているものの、日常に対しては不幸を感じていないことに気付くだろう。イタルが家族や友人、学校について悩んでいる様子は見受けられず、むしろフィギュアを集めるという趣味を充実させている、幸福な少年のようにみえる。イタルはそんな状況で駅の子になるが、日常に帰ってきた際、イタルの中で何が解決されたというのだろうか。よく考えてみると、何も解決していないのである。そもそも、最初から解決すべき問題などなかったのだから、当然のことだ。他にも、イタルという少年やこの物語に対する違和感は存在する。イタルが駅の子から日常に帰り、家に帰宅する場面である。

自分の家の前に立って、デイベックの横のポケットから出した紐付きの鍵でドアを開いた。

この時間にはパパはもちろんママもいないだろうなと思いがら、大きな声で言った。

「ただいま！」

このように、イタルが「ただいま」と挨拶をしても、「おかえり」という声が返ってくることはない。なぜなら、まだ親が家にいる時間帯ではないからである。親からの「おかえり」という返事を聞いて、主人公は帰ってきたことを実感し、日常に対してこれまで見えなかった新たな意味を見出すという物語が展開されるのが普通であり、ハッピーエンドを望む読者はそれを想像するだろう。しかし、この「キップをなくして」はそうではない。この作品は、斎藤次郎がいう、子どもたちは不幸からはじまり、その不幸が解決しハッピー

「エンドを迎えるという「往きて還る物語」の特徴にあてはまらないということだ。

しかし、ここで「往きて還る物語」を体験するもう一人の登場人物であるミンちゃんに焦点を当てることで、この問題は解決し、さらなる物語の核に迫ることができる。先ほどの、子どもたちは不幸からはじまるという「往きて還る物語」における特徴について、ミンちゃんと考えてみたい。彼女が駅の子になったのは、鉄道事故で急に死んでしまい、自分の死に納得がいかなかったからである。自分の力ではもちろん、大人でもどうすることもできない問題を、「かぐや姫型」であるミンちゃんはB地点で抱えていた。そうして、ミンちゃんは駅の子になり、天国に行く決心をして、B'地点へと帰るのである。

この物語の中心は、自らの死に納得がいけないミンちゃんが駅の子の世界に行き、ミンちゃん自身が死と向き合い、いるべき場所に帰るという、ミンちゃんの「往きて還る物語」なのである。そして、イタルを含む駅の子たちが、そのミンちゃんの話に立ち会う物語なのだ。

四 駅や土地が持たされた意味

「キップをなくして」はJR山手線を主な舞台としており、我々がよく見知った駅の名前があちこちに登場する。それは読者に親しみを持たせる仕掛けであり、現実であり異世界でもあるこの不思議な物語を面白くさせている要素の一つでもある。

主人公であるイタルは、物語において様々な駅に降り立つが、そ

の多くが例に漏れずJR山手線沿いの駅である。一番登場回数が多いのは、駅の子のすみかともなっている東京駅であり、JR山手線の主要な駅の一つでもある。だが、JR山手線以外にも主に二つの土地が物語には登場する。一つは山梨県甲府駅、もう一つは北海道各地の駅であるが、なぜJR山手線とは関係のなさそうなこれらの駅が作中に登場するのだろうか。

まずは山梨県甲府駅からみていく。甲府駅は、山梨県甲府市のおよそ中央に位置しており、一日あたり約一万五千人が利用する駅である。この駅が作中に登場するのは連載第三回であり、イタルと駅の子の朝の仕事を決めたポックという少年が、「東京駅に戻るとキミタケさんに勉強勉強って言われるから、これから駅弁を買いに行こうか」とイタルと一緒に特急である「あずさ9号」へと乗車する。

ポックは「みんなの昼食に間に合わないから」と甲府から先へは行かないと言い、実際イタルとポックは甲府駅で十二個の駅弁を購入すると、折り返しの「あずさ12号」に乗車して再び東京駅へと帰っていくのである。物語の中では、仕事が終わった時間から昼食の時間までに、行つて帰ってくるのが可能な駅としてポックは甲府駅を選んだが、甲府駅は普通の駅としての役割を持つだけではなく、「境界駅」というもう一つの役割が存在する駅でもある。境界駅とは、異なるエリア間の境界となる駅のことを指す言葉であり、乗務員の交代などが行われるが、乗車客にはエリアが変わるからといって問題が起こることはない。甲府駅から延びる身延線はJR東海の管轄であり、甲府駅はJR東日本とJR東海の在来線の境界駅なのである。

JR山手線沿いの駅で、作中での登場回数が多い四ツ谷駅も、境

界としての意味を持っている。四ツ谷駅は、東京都新宿区四谷一丁目に位置しており、JR東日本と東京メトロが通っている駅である。作中で四ツ谷駅は、駅の子の仕事でイタルが受け持つことが多い駅であり、物語の中でも特に非現実的な、駅の子だけが持つ時間を止めることができるという特殊能力が発揮される場所でもある。ここで注目したいのが、四ツ谷駅は駅の敷地内に区境がまたがっている駅であるということである。駅の構内の一部は千代田区麹町六丁目でもあるのだ。

この二つの駅に共通する「境界」というものが、キップに次いで、物語では重要な意味を果たしている。第三章で、「キップをなくして」は、ミンちゃんの「往きて還る物語」であると述べたが、ミンちゃんのA地点とB地点、死の世界と駅の子の世界の境界が、この物語で最も重要な境界なのである。ミンちゃんはその境界を越え、天国へ行くが、この物語の主人公であるイタルは、当然だがその境界を越えることはできない。この境界を越えるということは、天国へいくこと、即ち死ぬことを意味するからである。イタルは日常から駅の子の世界へ行ったが、それは境界を越えたわけではなく、境界が視えるところに来たにすぎないのだ。当然ながら、境界を越えていないイタルは、日常に帰っても何も変わらず、何の問題も解決していかないのである。「境界」というキーワードは、直接的ではないにしても、この物語の深層に関係しており、甲府駅と四ツ谷駅は物語における重要な駅として登場しているのだ。

また、先ほど触れた、駅の子だけが持つ時間を止めるという特殊能力だが、この能力はもともと「通学の生徒たちを守る」ために生まれたものだ。鉄道事故で死んでしまう子供たちがこれ以上増えな

いように、生徒たちが危険な状況になると駅の子は時間を止める。それは、駅の子たちが一度は、子供たちの死の瞬間に立ち会うことを意味するだろう。時間を止めて、生と死の境界にじつくりと立ち会い、子供たちを助けるというこの能力は、物語の中で一番のフانتジー要素でもあり、生と死というテーマに深く関わっているのである。

もう一つのよく登場する土地が、北海道である。物語のクライマックスで、イタルを含む駅の子たちはミンちゃんを見送るために北海道を訪れるが、それより以前に北海道の地名は二回登場している。一度目は、先述した連載第三回の甲府駅の場面である。イタルとボックが「あずさ9号」に乗っている最中、ボックが線路で三番目に長い直線区間が現在走っている東中野と国立までの二十一・七キロであると説明している。一番長い直線区間をイタルに尋ねられたボックは、「北海道。室蘭本線の白老と沼ノ端の間。二八・七キロ。二番も北海道」と答えるのである。次に登場するのは、連載第五回の夕食に駅弁を食べ終わった場面であるボックとユータが駅名読みのクイズをしており、ユータが「読めない駅名と言えばやつぱり北海道だよ」とボックに池北線の駅名のクイズを出していく。そこでクイズとして出された駅名は、訓子府・小利別・大菅地・愛冠・足寄・勇足・様舞の七つであり、ユータはどの駅名を読むこともできなかった。

物語の終盤では、イタルら駅の子は実際に夏休み前の小旅行とミンちゃんの見送りを兼ねて北海道を訪れるが、函館駅から大沼公園駅、そして苫小牧から春立へと移動している。その移動の最中も数多くの北海道の駅名が登場するが、今回は割愛させていただきたい。

北海道がミンちゃんの祖母が眠る土地、また夏休み前の旅行の土地に選ばれたのは、青函トンネルが出来る前の日本を描きかけたからだと、序章で述べた文庫版の解説で指摘されているが、それだけではないことが著者である池澤のプロフィールを見れば分かるだろう。池澤は一九四五年に北海道広帯市にて誕生した。だが五歳の時に両親が離婚し、一九五一年、当時六歳であった池澤は母親に連れられて東京に移り、小学校以降は東京で育っている。三〇歳（一九七五年）から三年間をギリシヤで過ごし、その後、四十八歳（一九九三年）には沖縄へ、六〇歳（二〇〇五年）にはフランスのフォンテヌブローに移住を繰り返しており、六十四歳（二〇〇九年）から現在にかけては、北海道札幌市で生活をしている。多くの移住を繰り返したが、最終的には生まれ故郷に戻ったということだろう。北海道で過ごしたのは小学校に上がる以前のたった数年ではあるが、池澤にとっては立派な故郷であり、彼が北海道という土地に対して抱いていた安心感や憧れが作品には色濃く表れている。

また、池澤は幼い頃から鉄道に興味を持っていたと先に述べたが、それは北海道に住んでいた時期から抱いていたものだった。著者インタビューで、池澤は鉄道への興味について、次のように答えている。

それはもう、熱烈でした。時代もあるんだ。一九四五年生まれでしょ。戦後すぐの時代に、北海道の帯広ですから、テレビはもちろん映画は見たこともないし、本もままならない。自分が三〜五歳の頃、自分が知ってる範囲で一番立派ですごいものは汽車だったんですよ。それはもうダントツに。クルマはほと

んどないし、馬はいっぱいいたけど、いて当たり前だね。

駅に行くと、汽車が轟音とともに入ってきて、音はすごいし、熱いし機関車は複雑なたちをしているし、しかもそれが動く。線路が遠い町と自分の住んでいる町を結んでいる。線路にしたがつていくだけで、見知らぬ町に着く……想像力を刺激されるんですよ。

池澤は北海道で生まれ、鉄道に興味を持った。その後は海外を含め、各地を転々とし移住を繰り返すが、後年、北海道へと戻り、生活をしている。池澤は北海道に移住した直後である二〇〇九年十月十五日発売の『週刊文春』にて、「ぼくが生まれて育ったのは北海道である。梅雨がないことで知られるとおり、最も乾燥した土地だ。フランスを離れて日本に帰ろうかと思った時、同じ空気の中に住みたいと思って、札幌に決めた。この今日の湿度は六八パーセント。やっぱり乾いている」と述べている。池澤にとって、北海道という土地、また鉄道という興味は、自身の原点でもあり、再び心が向いていくという、まさに「往きて還る」場所なのである。

おわりに

この作品は、冒険小説でありながら、人間にとって深層の問題である生と死について語られている。人は死んだらどうなるのか、残された人はどうすればいいのかを問いかけて、善段の生活では考えないことを物語を通して読者に投げかけている。だが、本来はこの問題こそ、生を受けている人間として大切にしなければいけないこと

だ。

物語では、ミンちゃんという幽霊の女の子が登場し、彼女を通して主人公であるイタルは死の問題に向き合っていく。イタルは、残してきた家族が気がかりであり天国に行くことができないミンちゃんに寄り添い、そしてこれから残される側になる自分自身について考える。まだ小学生であるイタルは「むずかしい話だ」と思い、答えを出すことはできない。しかし、イタルは次のようにいっている。

でも、これからずっと考えていけばいい。その時間はあるだろう。たぶん大人になって、もっともつと後で、ぼくが老いてそれから死ぬまで、考えていればいい。ぼくの場合はミンちゃんのように短くはないだろう。いっぱい欲ばって生きることが大事なのだ。

イタルはミンちゃんの死を受け入れ、これからそのことについて考えていくことに納得する。このように、死の問題についてはいかに早く答えを出すことが重要なのではなく、時間をかけて考えてみるからこそが大切なのだと池澤は言いたいのではないだろうか。

また、作品に登場する駅や土地がこの死の問題を強調しているともいえるだろう。甲府駅や四ツ谷駅は境界の意味を持っており、生の世界と死の世界を隔てる境界をほのめかしている。そして物語の終盤の舞台である北海道は、作者である池澤にとって非常に重要な意味を持つ土地でもある。北海道は、後に各地に移り住む池澤が生を受けた場所であり、池澤自身の帰る場所でもあるのだと、後に池澤が北海道に腰を落ち着けたことから分かるだろう。また、物語

の舞台の中心はJR山手線であり、始点と終点が存在しない。これは、作品が「往きて還る物語」であることを暗示する一つの要素であるともいえる。

今回、新たに連載当時の鉄道文化に注目することで、作品において重要なアイテムであるキップについて、新たに见えてきたことがある。二〇〇一年からキップの代わりとして導入が始まったICカードは急速に広がり、Suicaの発売から十五年以上経った現在、その使用可能域は地方にも及ぼうとしている。だが、ICカードという文化が登場したことにより、これまで主流であった乗車管理システムのキップを買うという行為が、現代人には「目に見えない形のストレス」になってしまったと伊藤元重は指摘している。時間の短縮にこそ価値があるのだ。

だが、この物語の問いかけにもなっている死の問題というのは、先に述べた通り、いかに素早く答えを出すかというのが問題ではない。時間に追われる生活を送っている現代人こそ、一度立ち止まり、ゆっくりと考えなければならぬ問題であるのだと、池澤は作品を通してほのめかしているようにみえる。また、いくら情報化社会が進んだとしても、人はいつ、どこで死ぬのか、それを管理することはできない。多くの物の機械化が導入され、情報として管理されてきているが、この問題は永久に人類が向き合わなければならない課題なのである。この作品は、そうしたことを訴えているのではないだろうか。

一 黒井千次「子供のいる駅」《問題小説》九月号、一九七五年九月

二 『文芸雑誌小説初出総覧 一九八一—二〇〇五』(日外アソシエーツ、二〇〇六年七月)

三 『日本国語大辞典』(小学館、一九七三年九月)

四 『日本鉄道切符公園』(<http://www.ikeguramen.com/kipu/index.htm>)

二〇一七年一月十一日確認)より。このようなキップを「エドモンソン式乗車券」という。

五 タカザワケンジ「キップをなくしたら駅から出られない?! 読書の秋に親子で楽しみたい『キップをなくして』」(楽天ブックス 著者インタビュー、二〇〇五年九月二十二日、http://books.rakuten.co.jp/RBOOKS/pickup/interview/ikezawa_n/、二〇一七年一月十一日確認)

六 図三 交通ICカード乗車券システムの導入状況(「交通系ICカードの普及と設備投資の状況について」、国土交通省、二〇一七年一月十日確認、http://www.mlit.go.jp/toukeijouhou/toukei04/geturei01/geturei04_015.pdf)

七 『鉄道ジャーナル』月号(「鉄道ジャーナル社、第三十三巻第一号」、一九九九年一月一日)

八 伊藤元重「待つ時間」は「無駄な時間」《日本経済新聞》「第十七講、ストレスフリーの消費(伊藤元重のマーケティング講座)」二〇〇四年七月十七日

九 「キップをなくして」のAmazonレビューにて、「鉄道は好きです」により、二〇〇七年四月七日に指摘されている。

<https://www.amazon.co.jp/product-reviews/4043820038> (「キップをなくして」Amazonレビュー、二〇一七年一月十日確認)

一〇 鶴田清司「キップをなくした子どもたち——『子供のいる駅』(黒井千次)の教材性——」《日本文学 第四十四巻第八号》、日本文学協会、一九九五年八月)

一一 本田格「黒井千次『子供のいる駅』の学習案」《国語展望 第九十三号》、尚学図書、一九九三年十月)

一二 斎藤次郎『行きて帰るし物語——キーワードで解く絵本・児童文学——』(日本エディタースクール出版部、二〇〇六年八月)

一三 『子どもと文学』(福音館書店、一九六七年五月)

一四 『日本文学の特徴』(明治書院、一九七四年四月)

一五 石原千秋『未来形の読書術』(ちくまプリマー新書、二〇〇七年)

一六 池澤夏樹「私の読書日記 豚を飼う、詩の束、哈爾濱」《週刊文春 第五十一巻三十九号》文藝春秋、二〇〇九年十月十五日)

検閲を掻い潜る漱石

——「それから」「門」を中心に——

山下 瑞 葵

はじめに

「有夫の婦人が、其の夫にあらざる男と通ずること」である「姦通」が書かれた作品に対して、近代日本の検閲は厳しかった。夏目漱石は姦通へのベクトルが書かれた作品や姦通をほめかす作品をいくつも書いていたが、一度も発売頒布禁止処分になっていない。

当時の検閲は検閲官の裁量で行われた曖昧なものであったが、漱石の場合は一度ではないので偶然ではなく意図的に検閲を避けることに成功したと思われる。漱石の作品はなぜ検閲に引っかからなかったのか、姦通という題材をどのように扱ったのか考察していく。

姦通へのベクトルが書かれた漱石作品の中でも、先行研究で姦通罪改悪との関わりが示唆されている「三四郎」^二、「それから」^三、「門」^四の三部作に注目する。「三四郎」から「それから」の間には検閲の厳格化があったことから、本稿では「それから」「門」を中心に論じる。そのため、まずは一九〇九年当時の検閲の状況、実際に発売頒布禁止処分とされた作品について確認する。

夏目漱石が「それから」執筆直前の「新聞紙法」公布をどう受け

止めていたのか、それがどう「それから」に影響したのかを分析する。さらに漱石の「それから」と「行人」^五、発売頒布禁止処分となつた小栗風葉の「姉の妹」^六を比較検討することによって、漱石がどのように検閲を避けながら姦通という題材を書いたのか考えていく。

「門」は具体的な過去の設定が明かされていないが、「それから」の続編と捉えると姦通の末に結ばれた男女を書いた作品となる。単行本「門」が発売頒布禁止にならなかった理由については先行研究があるが、本稿では初出の「門」について他の新聞記事との関わりから考察する。

一 当時の検閲について

日本近代文学に関わる法律としては、新聞を取り締まる「新聞紙条例」、それを引き継ぐ「新聞紙法」、出版物を取り締まる「出版法」がある。法律における「新聞紙」は広義の意味を持ち、一般に言う新聞の他に雑誌の一部を含んでいた。時事に関する事項を掲載する

雑誌は「新聞紙法」、それ以外の学術や技芸、統計、広告などに関する雑誌は「出版法」によって規制された^七。本稿で中心に扱う「新聞紙法」の中で、処分の対象について言及している部分を『法令全書』から以下に引用する。

第二十三条 内務大臣ハ新聞紙掲載ノ事項ニシテ安寧秩序ヲ害シ又ハ風俗ヲ害スルモノト認ムルトキハ其ノ発売及頒布ヲ禁止シ必要ノ場合ニ於テハ之ヲ差押フルコトヲ得
前項ノ場合ニ於テ内務大臣ハ同一主旨ノ事項ノ掲載ヲ差止ムルコトヲ得^八

「新聞紙法」も「出版法」も、取締り対象は安寧秩序を妨害するものもしくは風俗を壊乱するものだ^九。それらに該当すると検閲官に判断されれば、発売頒布禁止や差し押さえといった行政処分や禁錮、罰金といった司法処分を下された^九。露骨な性描写は風俗壊乱として取締り対象となつたが、それとは別に姦通も風俗壊乱として扱われた。紅野謙介^{一〇}は「風俗壊乱」もその「意義混沌」たるところがあるが、「記事若は描写されたる事項が人の性欲を挑発し卑猥の感を起さしめ以て国民の道義的良心感覚を害する」場合は「猥褻事項」とされ、叙述に「淫猥なる言句」がなくとも、「嫌悪の情不快の念」を抱かせ、「道義的良心の損壊」をもたらす「乱倫事項」はそれだけで取締対象とされる^{一一}と説明している。姦通は「乱倫事項」に当たると、姦通を書けば必ず取り締まられるということではない。夫のある妻の姦通描写は風俗壊乱になるが、妻のある夫の姦通描写は黙認された^{一二}。人妻の姦通は検閲用語で「有夫姦」と呼ばれ、夕

ブルー視された^{一三}。これは「姦通罪」の男女差がそのまま反映されている。明治から戦前にかけて規定されていた「姦通罪」により、夫以外の男性と性交した妻は処罰（二年以下の懲役）された。一方、夫には姦通罪の適用はなかった。相手が未婚の女性であれば妾を何人囲つても法的に処罰されることはなく、既婚女性と性交した場合にのみ「姦淫罪」で罰せられた^{一四}。一八八〇年七月十七日に公布された旧刑法（明治十三年太政官布告第三十六号）では第三五三条に規定され、一九〇七年四月二十四日に公布された旧刑法（明治四十年法律第四十五号）の一八三条に引き継がれた。当初の姦通罪と改正後の姦通罪の条文を『法令全書』から以下に引用する。

第三百五十三條 有夫ノ婦姦通シタル者ハ六月以上二年以下ノ重禁錮ニ処ス其相姦スル者亦同シ

此條ノ罪ハ本夫ノ告訴ヲ待テ其罪ヲ論ス但本夫先ニ姦通ヲ縦容シタル者ハ告訴ノ效ナシ^{一四}

第百八十三條 有夫ノ婦姦通シタルトキハ二年以下ノ懲役ニ処ス其相姦シタル者亦同シ
前項ノ罪ハ本夫ノ告訴ヲ待テ之ヲ論ス但本夫姦通ヲ縦容シタルトキハ告訴ノ效ナシ^{一五}

この変更によつて姦通罪を犯した者への処罰は労働義務の無い禁錮から労働義務の有る懲役となり、罪が重くなっている。

では、具体的にどのような姦通小説が取り締まられたのか。城市郎による『定本 発禁本 書物とその周辺』と『発禁本・秘本・珍

本——城市郎コレクション』で紹介されている、姦通が主な理由で取り締まられた作品は例えば以下のようなものである。まず、具体的な描写がなく「乱倫事項」のみで取り締まられたと考えられるのが、フローベル著中村星湖訳『ボヴリイ夫人』^{一六}であり、一九一六年に起訴された。問題となった場面について城市郎^{一七}は「女主人公が男と馬車に乗り、当世風というと、カー・セックスを行うシーンがある。といっても、具体的に『露骨な』描写は一行もない。馭者がへとへとなるまで、馬車を走らせたという間接的な描写である」と説明している。女主人公はエマ、男はエマの不倫相手のレオンであり、これは姦通をほめかす場面である。紅野謙介が言うように「叙述に『淫猥なる言句』がなくとも、『嫌悪の情不快の念』を抱かせ、『道義的良心の損壊』をもたらす『乱倫事項』はそれだけで取締対象とされ」たのである。

ほめかすような「描写」だけでなく、端的に「事実」として書いた場合も取り締まられた。矢澤孝子の歌集『かへで』^{一八}が温和な作風だったにも関わらず一九一〇年に発売頒布禁止処分とされたのは、人妻の恋を歌ったものが収録されていたことが原因と考えられる。以下にその歌を引用する。

枕かみ落ちたる櫛をとり上げてさゝるゝままにさゝけるかな
な 疎みそな恋ひそ吾は人の妻さびしがらせぬほどに訪ひま
せ一九

この歌で「吾は人の妻」と書いた事が問題視されたと思われる。また、姦通の事実が書かれているかどうかという基準以外に、姦

通した女をどう扱うかという視点もあったようだ。一九二五年に『男犯』^{一九}が発売頒布禁止となった武野藤介は検閲当局に抗議し次のような回答を得た。

「姦通した当人を作者は殺してゐない」それが検閲当局の発売禁止の理由であつた。……姦通した当人を作者が殺してゐないというのは事実である。だからこそ発売禁止にしたと云ふのであるがその事実が社会に現存してゐるのは、一体、どうして禁止（？）したらいのか二

検閲は検閲官の裁量によつて行われたので明確な基準は無いが、「姦通した女を殺しているか」という基準で姦通小説を発売頒布禁止にするかどうかを決めた検閲官もいたという例である。

その他、姦通という違法行為をその作品が否定しているか肯定しているかも問題とされた。一九二六年、藤森成吉の戯曲「犠牲三」が「姦夫に擬せられしものを賞賛したのは我國の良風美俗を紊る」という理由で、それを掲載した『改造』一九二六年七月号が発売頒布禁止にされた。全五幕で、情死行におもむいた後半の三・五幕が問題となった^{二〇}。「姦夫に擬せられしもの」とは、この作品が有島武郎の心中事件をモデルにしているという意味である。これは一九二三年に作家の有島武郎がジャーナリストであつた波多野秋子の夫に姦通罪で訴えると脅迫されて秋子と心中自殺したという事件である^{二四}。「犠牲」が取り締まられたことは当時話題となり、「発売禁止防止期成同盟」の結成にも繋がった^{二五}。また、一九二〇年に姦通を扱った中編「極みなき破局」^{二六}を発売頒布禁止とされた細田民樹は、

その理由について「今のいわゆるベッド・シーンとか、愛欲もようではなくて、姦通に対する主人公の思想がいけない……（姦通を）肯定も否定もしていないところが、官憲のきいにふれた^{二七}」と自ら分析している。

また、城市郎は「姉の妹」にも触れている。「姉の妹」は小栗風葉の作で、一九〇九年六月に『中央公論』に発表され、発売頒布禁止となった。これは一九〇九年五月六日に「新聞紙法」が公布された直後のことである。「姉の妹」のあらすじは、巡查の夫に先立たれた姉の所に薄給の税関吏の女房の妹が訪れ、姉が手助けのつもりで妹に売色をさせ、当初は冷や汗を流していた妹が姉に言いくるめられてその道に入り込んでいくというものである。有夫姦を題材としているが、売色の具体的な描写は無い。

この作品が発売頒布禁止となった理由は『官報』に掲載されている。以下に引用する。

明治四十二年六月一日発行中央公論第二十四年第六号ハ風俗ヲ害スルモノト認ムルヲ以テ新聞紙法第二十三条ニ依リ六月一日其発売及頒布ヲ禁止シ之ヲ差押且姉ノ妹ト題スル記事ト同一主旨事項ノ掲載ヲ差止ム^{二八}

『中央公論』は雑誌であるが、前述したように法律上の「新聞紙」は広義の意味を持っているので、時事に関する事項を掲載した雑誌である『中央公論』は「新聞紙法」が適用された。

松本和也^{二九}は、この処分を受けて次号の『中央公論』の附録に「姉の妹」の発売禁止に対する諸名家の意見」が掲載されたことを指摘

している。この特集に寄せられた三十一人の言説の内、戸川秋骨以外は「姉の妹」の発売頒布禁止処分は不当であるという意見であった。作品の素材自体の際どさを認めながらも、婉曲的な描写や作者の真面目な態度や作品の出来が発売頒布禁止には値しないという論が多かった。この言説の内、永井荷風^{三〇}のものを以下に引用する。

日本の小説発売禁止については、自分は文学者としては別に何等の感想をも有して居ない。何故なれば当局者は吾々の発表する小説を、文学、芸術として観て居るのでない。凡て活字を以て印刷された出版物として取扱つて居るのであるから。当局者は其発売を禁止したいと思ふものは春本でも小説でも講談筆記でも、何でも構はない、随意に発売を禁止する。如何なる条件如何なる方針如何なる主意に基いて禁止するかと云う事も今日まで明白に発表された事はないから、吾々は知る事が出来ない。又知る必要もない。つまり、小説を発表するものと此れを禁止する当局者とは各自異つた世界に立つて居る人であるから、自分は文学者としては更に言ふべき議論がないのは当然であらうと思ふ。

当時の検閲の不透明さが窺える。明確な検閲基準というものは無かったか、あったとしても作家が知る事は不可能であった。その事については、一九一六年に谷崎潤一郎も「発売禁止に就きて^{三一}」という記事の中で不満を述べており、状況の改善は見られなかったようだ。

然るに今の当局者は、何故に、何処が悪いと云う事を摘示しないで禁止を喰はせる場合が多い。これでは当局者に誠意の認むべきものがなく、唯折々の気紛れで官権を濫用するやうに誤解されても仕方があるまい。私は彼等がいかに気紛れであるかと云う事実を証するに足る滑稽な逸話を沢山にき、込んで居るそれから、彼等がほんたうに社会公衆の秩序良俗を標準にして取り締まるのなら、形式よりも實際を考へて貰ひたい。此の点に於いても綿密周到なる注意と親切とが缺けて居るやうに思ふ。

検閲官は気紛れで発売頒布禁止処分を行っている、かなり批判的である。また、同業者としてどのような作品が発売頒布禁止となつたか、その処分がどれだけ不当であつたかを「逸話」として作家たちも知っていたようである。同時代の発売頒布禁止作品は、作家に検閲へ意識を向けさせ、自分の作品が検閲に引つかからないかという危惧も生んでいたと思われる。

「新聞紙法」が公布された年に風俗壊乱で発売頒布禁止にされた他の作品として、一九〇九年九月に発行された永井荷風の『歡樂三』が挙げられる。この作品について、城市郎^三は「青年と他人の妾との恋愛を描いた表題作の短編が、忌諱にふれたのですが、何一つ「露骨」な描写があるわけではなく、人妻ではない妾が旦那以外の男と通じることには「有夫姦」には該当しないじゃないか、と冗談口の一つでも叩きたくなるような「穩健な」内容です」と述べている。実際は表題作の『歡樂』だけでなく「監獄署の裏」という作品と合わせて問題とされたようだが^{三四}、読者の数の違いから「新聞紙法」

よりも寛容であるとされる「出版法」でも、こうした処分が行われたのである。

このような状況の中で、漱石は姦通と関わるような作品を書いていたのである。次章からは、漱石の作品と検閲との関わりを考察していく。まず、妻が夫以外の男と恋愛関係に陥ることがはつきり書かれている「それから」に注目する。

二 姦通罪改悪と検閲の厳格化

「それから」のあらすじは以下の通りである。代助は実業界で活躍する父・長兄からの経済的扶助を受けて、学生時代から裕福な生活を送り、卒業後も一戸を構えるが就職せず、実家からもらう金で、社会と距離を置く自由気ままな生活を続けていた。一方、親友である平岡は卒業後、銀行に就職し、一年後に代助と平岡との共通の友人である菅沼の妹である三千代と（三千代を愛する代助が斡旋して）結婚する。生まれた子はまもなく死亡し、三千代も心臓を悪くする。三年後、平岡は、部下の公金の使い込みが原因で辞職させられ、放蕩し、東京に戻ってきて、代助と再会し、就職斡旋を依頼する。平岡は新聞社に就職する。代助は、三千代に会う機会を重ねて、自分が三千代を愛していることにあらためて気づく。代助は、三千代に愛を告白し、佐川の娘との縁談を父に断る。代助は、平岡に三千代を譲ってくれるように言う。平岡は、三千代の病気が治るまでは譲ることはできないと告げる。そして、三千代・代助の関係を代助の父に手紙で知らせる。代助は、父からは、もう生涯会わない、どこへ行って、何をしようと当人の勝手だ、その代り、以来子としても

取り扱わない、親とも思ってくれるかと告げられ、兄からももう会わないと言われ、職業をさがして来ると言って、町に飛び出す。

姦通があつたかどうかは分からないが、妻が夫以外の男と恋愛関係に陥る物語であり、検閲に引つかかる懸念があつたはずである。この作品はなぜ発売頒布禁止にならなかったのだろうか。

まず、漱石が『三四郎』、『それから』、『門』の三部作を書いた動機について、千種キムラ・ステイブン^{三五}は次のように述べている。

漱石が三部作を執筆した直接の動機は、先行文学の影響よりは、むしろ日本における姦通罪の改悪にあつたのではないかと思わせる状況もある。

明治十三年七月に公布され、明治十五年一月施行の刑法で定められた姦通罪は、明治四十年四月になると、新たに重禁固から懲役刑へと改悪され、翌四十一年十月から施行になった。『三四郎』が朝日新聞に連載されたのは、同じく四十一年九月一日から十二月二十九日だが、すでに『三四郎』には『それから』と『門』の伏線が張られているので、二作の大体の構想も改悪された姦通罪が施行された前後にできていたといえる。そして『それから』には、姦通罪の改悪に触発されて作品が書かれたことを示す情報もある。

その一つは、テクストの冒頭で代助が読む新聞に出てくる「男が女を斬つてゐる絵」である。この絵は竹盛天雄論文で指摘されているように、「姦通罪が施行されている旧民法下の制度を反映した、報道記事か『続き物』かは別として姦婦を斬る図」である。しかしその新聞には、現実には、明治四十二年四月に起き

た東京高等商業学校のストライキも報道されているとあり、やはり同年四月に発覚した「日糖事件」(八)も出てくる。こうした明確な時間の設定は、絵も時事ニュース的にみるべきことを示唆しており、そうした見方をすれば、浮かび上がるのは、姦通罪が改悪されたばかりだという社会的状況であり、その批判である。

三部作を執筆する動機の一つに姦通罪の改悪があつたと思われる事が指摘されている。姦通罪が改悪されたということは国家の姦通に対する目が厳しくなったということであり、そんな時に新聞小説で姦通を題材とすることは危険ではなかったのだろうか。漱石が「それから」を新聞小説として書けた事について、大岡昇平^{三六}は次のように述べている。

もっとも姦通の場面は、二十世紀に入つて、『チャタレー夫人の恋人』までは、どこの国でも暗示的にしか描かれなかったのです。日本の検閲は特に厳しく、その作品も少なかった。『それから』以前で管見に入つたのは、一葉の『われから』(明治二十九年)、小杉天外『はやり雨』(明治三十五年)、島崎藤村『旧夫人』(同)ぐらいなものです。(略)

こういう状況の中で、漱石が姦通文学を新聞小説として書いたのは、検閲が少し寛大になりつつあつたのではないかと思われまふ。

この大岡の指摘に対して千種は疑義を挟んでいる。実は、漱石が

「それから」を書く直前に検閲は厳格化したのである。そのことについて漱石本人が言及している記事もある。一九〇九年十一月二十五日に新設され、漱石が主宰した『東京朝日新聞』『文芸欄』最初の記事の『煤煙』の序^{三七}である。

「煤煙」が朝日新聞に出て有名になつてから後間もなくの話であるが、著者は夫を単行本として再び世間に公けにする計画をした。書肆も無論賛成で既に印刷に回して活字に組み込もうと迄した位である。所が其頃内閣が變つて、著書の検閲が急に八釜敷くなつたので、書肆は万一を慮つて、直接に警保局長の意見を確めに行つた。すると警保局長は全然出版に反対の意を仄めかした。もし押切つて発売に至る迄の手續をしやうものなら、必ず発売禁止になるものと解釈して、書肆は引下つた。

この記事の内閣の交替と検閲の厳格化について、小森陽一^{三八}は次のように解説している。

この時期に内閣が變つたのは、明治四十一（一九〇八）年七月の、第一次西園寺内閣から第二次桂内閣への交替であり、『煤煙』連載以前のことである。ただし、桂内閣になつてのち、従来の「新聞紙条例」にかわる「新聞紙法」が公布（明治四十二年五月）されるなど、言論に対する取締りが厳しくなつた。

「煤煙^{三九}」は森田草平の小説で、妻子がありながら平塚明子との心中未遂事件を起こした実体験を元に書かれた。『朝日新聞』への発

表については、漱石が仲介した。「煤煙」の連載は一九〇九年一月一日から五月十六日までであり、「新聞紙法」の公布は一九〇九年五月六日である。「煤煙」の単行本の発売と関わるのは「出版法」であり、こちらは一九一三年に公布されたものから変更はなかつたようだが、「著書の検閲が急に八釜敷くなつた」とあることから、「新聞紙法」の公布と合わせて検閲全体が厳しくなつたと考えられる。この変更については、宇野慎三が『出版物法論^{四〇}』の中で解説しているので、以下に要約する。「出版法」では発売頒布禁止とされる対象について「安寧秩序の紊乱」「風俗壊乱」といった曖昧な表現が使われていた。一九一七（明治三〇）年の「新聞紙条例」改正はひとつの画期であり、行政処分と司法処分の分離、また取締内容の明確化がなされた。「新聞紙条例」の時代は、日本において最も取締が寛大な時代であつた。しかし、曖昧な表現が使われた「出版法」に足並みを揃えたのか、新思想の勃興と個性の目覚めによつて治安が乱れる危険性があつたためか、一九〇九（明治四二）年の「新聞紙法」では、発売頒布禁止の理由について曖昧な規定となつて取締対象が拡大し、検閲が厳格化する事態が生じた。

つまり、「新聞紙条例」による最も取締が寛大な時代には「煤煙」の新聞上での連載は問題とされなかつたが、「新聞紙法」の公布によつて検閲が厳格化されると「煤煙」の単行本の発売は反対されることとなつた。

「それから」の初出は『朝日新聞』であり、「新聞紙法」と直接関わる。漱石が「それから」を書き始めたのは一九〇九年五月三十一日のことで、「新聞紙法」公布（一九〇九年五月六日）の直後である。漱石が「煤煙」の単行本の出版を警保局長に反対されたのも、この

付近の時期であると考えられる。漱石が「それから」を執筆するにあたって、「新聞紙法」の公布と「煤煙」の単行本発売反対は念頭にあったのではないだろうか。

「それから」の第六章一節には、新聞で連載されている「煤煙」という作品について門野と代助が話す場面がある。以下に引用する。

「何うも『煤煙』は大変な事になりましたな」と大きな声で云った。

「君読んでるんですか」

「江々、毎朝読んでいます」

「面白いですか」

「面白い様ですな。どうも」

「何んな所が」

「何んな所がつて。さう改まつて聞かれちや困りますが。何ぢやありませんか、一体に、斯う、現代的の不安が出てゐる様ぢやありませんか」

「さうして肉の臭ひがしやしないか」

「しますな。大いに」^{四一}

この「現代的の不安」について、続く第六章二節では「仏蘭西文学に出てくる不安を、有夫姦の多いためと見てゐる」、また、心中未遂事件を断行した「煤煙」の主人公よりも「これを断行するに躊躇する自分の方にこそ寧ろ不安の分子があつて然るべき筈だ」と述べられている。代助が「煤煙」の主人公を評するこの場面について、仲

正昌樹^{四二}は『それから』は『煤煙』の恋愛幻想から一步抜け出した思^マつてゐる読者としての主体が、今度は自らが物語の主人公になるというアイロニカルな事態を描いた作品である」と述べている。第六章二節で『煤煙』の主人公について考えている時に述べた「誠の愛で、已むなく社会の外に押し流されて行く」というのが代助のその後の在り方を予言する役割を果たしているということである。

「肉の臭ひ」は、肉感的な表現のことであると思われる。「煤煙」には、「女は炎のやうな息を吐いて、身を悶えて擦りつけた。その度に髪の毛が要吉の頬を撫でる。少時黙つて肩で息してるかと思ふと、つと声を放つて泣く。要吉は脣を押附けて、堅くその泣く音を塞いだ^{四三}」など、肉体の接触が直接書かれている。婚姻関係に無い男女のこうした描写が検閲官に「風俗壊乱」にあたると見なされたと考えられる。

「それから」では、こうした描写は見られない。その事について、千種キムラ・ステイブン^{四四}は次のように述べている。

『それから』が検閲を逃れたもう一つの理由としては、代助と三千代の恋愛が、あくまでも心の結びつきを中心としたプラトニックな関係に終始していることがあげられると思う。代助が三千代に愛を告白する場面でも、二人は互いの顔を見詰めあうだけで手も握らないという清さを保ち続ける。とはいえ、漱石は「所謂恋情なるものより、両性的本能、即ち肉感を引き去るの難きは明らかなり」と考えていたから、二人の間にも性的欲望があることをきちんと描いてはいる。しかしそれは代助が

アマランスの赤い花の「ひよろ長い雄蕊の頂きから、花粉を取って、雌蕊の先へ持つて来て、丹念に塗り付けた」(四)り、美千代が「百合の花」の「甘たるい強い香」(十)を身を寄せて嗅ぐことなどを通して、象徴的に語られている。こうした描写方法ももちろん検閲をさけるために違いない。

「それから」の中で姦通へのベクトルが書かれている男女の関係は、あくまでもプラトニックなものであり、肉体関係の描写が排除されているからこそ、「有夫の婦人が、其の夫にあらざる男と通ずること」である姦通にはならない。姦通に対する国家の目が厳しくなった上、検閲も厳格化された中で、精神的な結びつきに終始することによって「それから」は検閲を避ける事ができたのだろう。

先に引用した『煤煙』の序の中で、漱石は「煤煙」の単行本発売について「書肆も無論賛成で既に印刷に回して活字に組み込もうと迄した位である」、「万一を慮つて」警保局長に「煤煙」の発売が可能か確認しに行ったと述べている。警保局長に出版を反対されるまでは、漱石は「煤煙」に書かれた程度の肉感的な描写では確実に問題があるとは思っていなかったということである。「煤煙」の単行本の出版を警保局長に反対されるという経験を経て検閲の厳格化を実感したからこそ、漱石は「それから」を「肉の臭ひ」を排除した作品にして、検閲を避けることに成功したのではないだろうか。

なお、「それから」が検閲を逃れた一つ目の理由として千種キムラ・ステイブンが挙げているのは、「三四郎」との連携である。「三四郎」で軽いタッチで姦通罪批判を繰り返すことによって読者の間に姦通に寛容な精神風土を生み出そうとしたのではないかとい

う事と、「三四郎」の続編として「それから」を捉えると好きな相手と結婚できなかった男の恋の続きを読者は同情心から肯定的に受け入れやすくなっていたと考えられる事を指摘している。

三 「それから」と「行人」

「それから」では「肉の臭ひ」を徹底的に避けた漱石だったが、「行人」では姦通へのベクトルが書かれている男女の危うい場面がある。

「行人」のあらすじは以下の通りである。長野家に同居する遠縁の娘、貞の縁談の使者として大阪を訪れた二郎は、胃病で入院した友人の三沢を看護する傍ら異性をめぐり嫉妬心を募らせていった後、彼に「早く帰つて来て頂戴ね」と言い続けたという精神病の娘さんの話を聞く。大阪へやって来た母や兄夫婦とともに和歌の浦へ旅立ち、妻の直が二郎に惚れているのではないかと疑う兄・一郎から彼女の節操を試すことを依頼された二郎は、偶然的の悪天候のために直と和歌山で一夜を過ごすことになった。直について一郎に報告する事を引き伸ばした挙句、彼の疑いを幻と決めつけたために怒鳴りつけられ、家の居心地が悪くなった二郎は長野家を出る。下宿を訪れた直の話から一郎の精神異常を懸念し始め、彼を親友のHさんに旅行へ誘い出してもらった二郎のもとに、旅先のHさんから一郎の近況を知らせる手紙が届く。その中には旅行中の兄の苦悩が、Hの目を通して詳しく書かれていた。

「行人」の三十五〜三十八節では、一郎に妻の直の節操を試してもらいたいと頼み込まれた二郎と直の、嵐の中で停電した旅館の暗

闇の中で妖しい雰囲気が漂っている様子が書かれている。「嘘だと思ふなら此処へ来て障つて御覧なさい」(三十五)は挑発的であるし、「是から二人で和歌の浦へ行つて浪でも海嘯でも構はない、一所に飛び込んで御目に懸けませうか」(三十七)は心中を仄めかしている。それだけでなく、「死ぬ事丈はどうしたつて心の中で忘れた日はありやしないわ。だから嘘だと思ふなら、和歌の浦迄行れて行つて頂戴。屹度浪の中へ飛び込んで死んで見せるから」(略)「あなた昂奮々々つて、よく仰しやるけれども妾や貴方よりいくら落付いてるか解りやしないわ。何時でも覚悟が出来てるんですもの」(三十八)と死ぬ覚悟があることを伝える場面もある。

このように、女が姦通に対して積極的であり、死ぬ覚悟までしているという点は、「それから」と共通している。三千代は「此間から私は、若もの事があれば、死ぬ積で覚悟を極めてあるんですもの」(十六章三節)という決意を代助に告げる。第一章で触れたように、当時の検閲は姦通の直接的な描写だけでなく、姦通を賛美する作品を問題視していた。細田民樹は自分の作品が発売頒布禁止になった理由について主人公が姦通を肯定も否定もしていないところが問題だったと分析した。そのような状況で、「死を覚悟するほど姦通に対して積極的な女」は危うい描写ではなかったのだろうか。

まず、「それから」については、三千代が死ぬ覚悟があることを述べた十六章三節で、三千代は病気で「永く生きられる身体ぢやない」からこそそういった台詞が出てくる事が書かれている。それ以前には、「天意には叶ふが、人の掟に背く恋は、其恋の主の死によつて、始めて社会から認められるのが常であつた」(十三章九節)と、姦通罪で罰せられる夫以外の男との恋は、その妻が死ぬことによつて世

間から認められるものとなるという見解が述べられている。漱石は、三千代が「死」に近い状態だからこそ危険が伴う姦通に積極的であるとすることによつて、「認められる姦通」にしようとしたのではないだろうか。実際に、第一章で触れたように「姦通した当人を作者は殺してゐない」という検閲当局の発売禁止の理由は存在した。

一方、「行人」の場合は「それから」とは違い、女が姦通に対して積極的であることと、危うい描写があることの二つの問題となりうる要素がある。

直が姦通に対して積極的である事については、対照的に二郎が姦通に対して消極的である。それは直に「大抵の男は意気地なしね、いざとなると」(三十七節)と言われるほどであり、読み手にも二郎は思い切った行動に出ることは無かつたのだろうという印象を与える。

二郎が消極的である事について、相良英明^{四五}は次のように述べている。

何故二郎はそれほど怯えたか。そこに漱石の仕掛けがある。

それは、近親相姦になってしまうことである。それは二郎が兄に「第一嫂さんじゃありませんか」と言うようにきわめて強いブレイキとなっている。

姦通は法律に違反する行為であるという意識以外に、相手は血は繋がっていないが家族であるという意識が二郎を臆病にさせた。これは「それから」には無い要素である。「肉の臭ひ」がする危うい描写がある作品だったからこそ、漱石は身内であるが故の忌避感を書

き、二人は姦通していないと確信させることによって安全な作品にしたのではない。一方で、二人が一夜を過ごした直後の三十九節には「車夫は土間から表に出た我々を一目見て、すぐ夫婦ものと鑑定したらしかった」といった思わせぶりの描写もある。

「それから」では三千代が死を覚悟するほど姦通に積極的なのは死が近いからであるとし、「行人」では姦通に積極的な直と対照的に二郎が消極的であり、その理由として「家族である」事を留意した。このように、同じ姦通へ向かうベクトルを書いた作品でも異なるアプローチが行われ、検閲官に問題視されないような作品に仕上げられている。

次に、第一章で取り上げた「新聞紙法」が公布された直後に発売頒布禁止となった「姉の妹」と、漱石作品を比較する。第一章で触れたように「姉の妹」には具体的な姦通の描写は無い。しかし、姦通があつたと思わせる描写はある。それは、妹のお兼が薬屋へ行つて「万一の用心に「月さらへ」を一服買った。次手に忍冬を一袋。其れの煎汁を毒消しだと云つて、姉の家の女が皆呑んで居るのを思出したのであつた^{四六}」という場面である。「月さらへ」とは「女子が月経の滞りを通じるために使用する薬^{四七}」である。また、八切止夫^{四八}は「現在の経口避妊薬ですか中絶薬ですか・・・江戸期までは「月さらえ御くすり」の名で馬琴の本にも広告があるくらい流布していました」と述べている。これは歴史小説での記述だが、この薬を飲む前夜にお兼が妊娠する悪夢を見る描写があるので、中絶薬として使つたと思われる。つまり、中絶する必要のある行為をしたと示唆されているという事である。これは漱石の姦通へ向かうベクトルを書いた作品とは異なる点である。もう一つの相違点は、女が姦

通へ向かう理由である。漱石作品、特に「それから」では三千代は代助に恋をしている。一方で、「姉の妹」のお兼は金に困つていたところを姉にそのかされて座敷に出るようになった。金のために体を売るのが夫以外の男に恋をしているわけではない妻と、夫以外の男と「誠の愛」を育んだ妻では、前者の方が不道德だと判断されたのかもしれない。

これまでは「それから」を中心に見てきたが、その続編という説もある「門」にも検閲に対する意識は見られるのだろうか。

四 「それから」から「門」へ

「門」のあらすじは以下の通りである。宗助は、大学二年生の時に旧友・安井の内縁の妻と思われる御米と結婚し、その結果大学をやめざるをえず、実家や親類ともほとんど絶縁状態になった。社会から弾き飛ばされるように広島、福岡へと渡り、今は友人の配慮で東京の役所に職を得て、山の手の奥の借家でひっそりと暮らしている。「一人は穏やかに幸せに暮らしていたが、三度子供を失っており、御米はかつての罪が祟っているから子供は決して育たないと宣告され、このことが彼女の心に重くのしかかっている。長男の宗助は父の遺産整理を叔父の佐伯に託し、弟・小六の面倒も叔父夫婦に任せていた。ところが叔父が死に、宗助夫婦が高校生の小六を引き取ることになる。気苦労の多い弟との同居のためなどで、御米は寝込んでしまう。大事にはならなかったが、やがて安井の消息が届き、坂井の弟とともに帰京していると聞く。不安を覚えた宗助はそれを御米に告げず、ひとり不安に悩みながら鎌倉への参禅に打開の道を探

ろうとするが、結局悟ることはできず帰京する。しかしすでに安井は満州に帰り、小六の問題も坂井の書生になることが決まっております。二人には安定が訪れ、御米は春が来たことを喜ぶが、宗助はじきに冬になると答える。

「門」は安井と御米の関係が明確に書かれていないので姦通とは言えないが、「それから」の続きと捉えることによって宗助と御米は姦通によって結ばれた夫婦だという見方もある。千種キムラ・ステイブレン^{四九}は次のように述べている。

漱石は『それから』の予告で、『三四郎』『それから』『門』は三部作だと示唆したが、研究史をひもとけば、三部作ではないとする解釈の方が多い。そのためか、出版される場合も、三作が一緒に収録されることは稀であった。しかし現実には、第二部で分析したように、野々宮宗八に結婚する美禰子と、代助に見捨てられたと思つて兄菅沼のもう一人の友人平岡と結婚する三千代は重なりあう部分が多く、『それから』という題自体も、『三四郎』の続編であることを物語っている。そして美禰子が口にする「われは我が愆を知る。我が罪は常に我が前にあり」（十二）という言葉も、姦通を犯して生まれた子が死んだダビデが口にするもので、これは『門』で、姦通を犯して結ばれた宗助と御米の間には子供が育たず、易者に「貴方は人に対して済まない事をした覚えがある。其罪が崇つてゐるから、子供は決して育たない」（十三）といわれることにつながっている。また、（姦通を犯すもの）というイメージをあたえられた野々宮宗

八と、現実に姦通を犯す長井代助、野中宗助の間には命名法の関連もあり、三部作であることを裏書きしている。

「三四郎」の中に既に「門」を思わせる言葉があったことが指摘されている。最後に述べられた命名法については、「三四郎」の「宗八」の「宗」の字と「それから」の「代助」の「助」の字を合わせて「門」の「宗助」が名付けられたということである。また、冒頭で言及されている夏目漱石「新小説予告 それから^{五〇}」を以下に引用する。

色々な意味に於てそれからである。「三四郎」には大学生のことを描たが、此小説にはそれから先のことを書いたからそれからである。「三四郎」の主人公はあの通り単純であるが、此主人公はそれから後の男であるから此点に於ても、それからである。此主人公は最後に、妙な運命に陥る。それからさき何うなるかは書いてない。此意味に於ても亦、それからである

この「それからさき何うなるか」が「門」であるという解釈である。「門」が発表された当時から、「門」は「それから」の続きだという解釈はある。谷崎潤一郎^{五一}は一九一〇年九月に次のように述べている。

「それから」は代助と三千代とが姦通する小説であつた。「門」は姦通して夫婦となつた宗助とお米との小説である。此の二篇

はいろいろの点から見て、切り放して読む事の出来ない理由を持つて居る。勿論先生は其の後の代助三千代を書く積で、「門」を作られたのであらう。

過去をほのめかす描写の中でも、早い段階で「門」は「それから」の続きではないかと感じられるのは、四章の「そうして二人が黙つて向き合つていると、いつの間にか、自分達は自分達の拵えた、過去という暗い大きな窖の中に落ちてゐる」、「宗助はあんな事をして廃嫡に迄されかかった」である。「廃嫡」について、玉井敬之^{五三}は次のように解説している。

旧民法（明治三十一年施行）第五編第九七五条に「法定ノ推定家督相続人ニ付キ左ノ事由アルトキハ被相続人ハ其推定家督相続人ノ排除ヲ裁判所ニ請求スルコトヲ得」として「三 家名ニ汚辱ヲ及ホスヘキ罪ニ因リテ刑ニ処セラレタルコト」とある。この適用はかなり厳格であつたらしく、家督相続人が家名を汚す罪を犯しただけでは十分ではなく、刑に処せられたことを必要とするのが当時の学説や判例の大勢であつたようである。宗助の場合「廃嫡」云々は法的なものであつたというよりも、親族間での事件であつたと思われる。

つまり、厳格な法律が適用されることはなかったが、親に縁を切りたいと思われたということである。「廃嫡に迄されかかった」という言葉は、「それから」の最後で平岡から三千代との関係を聞いた父にこれ以降は子としても取り扱わないし親とも思つてくれるなど兄

を通して告げられ、兄にももう会わないと言われた代助を連想させる。

五 他の新聞記事との関わり

「門」を「それから」の続きと捉えようと、姦通によつて結ばれた二人の物語となり「姦通賛美」にならないかという問題と関わつてくると思われる。「門」と検閲との関わりについて、千種キムラ・ステイブン^{五三}は次のように述べている。

漱石は『それから』では、姦通罪に「人の掟」というばかりした表現をもちいるなどして、主人公代助の親友の妻三千代への愛を苦心して描かねばならず、最後には代助は家族に勘当され、社会からも迫害されるであろうことを暗示し、姦通賛美にならないように気を配っている。また『門』では、姦通で結ばれた宗助とお米が世間の目を気にしながら、ひっそりと暮らしている姿を描き、二人の間に生まれた子供が育たないのは、お米の夫安井にたいして、二人がすまないことをしたからだ、易者にいわせている。漱石の作品には、このように検閲を避けるための妥協もある。

この論は「門」の単行本には確かに当てはまるが、初出の新聞では、罰が与えられていると明かされる前に問題があると判断される可能性はなかったのだろうか。千種キムラ・ステイブンは検閲に引っかけなかった要因として挙げている「子供」に注目したとこ

ろ、易者に「貴方は人に対して済まない事をした覚えがある。其罪が崇つてゐるから、子供は決して育たない」と言われる十三章よりも前の六章一節に「お米、お前子供が出来たんじゃないか」と笑ひながら云つた」という文がある。ここでは二人の間に肉体関係があると察せられるのみで、二人の間に子供が育たないという罰については分からない。

一九一〇年三月二十八日の「門」六章一節の二つ前の記事に、桐生悠々の「風俗壊乱罪^{五四}」という記事がある。これは第二章第一節で触れた、漱石が主宰する「文芸欄」の記事である。以下に一部を引用する。

法律上の風俗壊乱罪には、別に其行為の結果、風俗を壊乱した事実のあることを必要とせぬ。唯当局が見て以て風俗を壊乱する虞ありとする行為又は事実があれば、夫で足りるのである。随つて其題目の選択如何は此罪の成立条件に何等の關係を有して居ない。故に『吉原』の事を書かうが、『密売婦』のことを書かうが、或は正当な夫婦間の情交の事を書かうが、『お隣は妻君に岡惚する事』を書かうが、苟くも其筆にして風俗を壊乱するの虞がなければ、風俗壊乱罪なるものは成立せぬ。これに反して作者が尋常茶飯の事を思つて書いた事でも、其処に風俗を壊乱するの形跡が存して居れば、立派に本罪は成立するのである。而して此場合に於ける風俗壊乱の形跡の有無は、一にこれを当局の常識と良心との鑑別に俟つの外はない。語を換て言へば、人類の約束に反する性欲の描写と然らざる性欲の描写との鑑別は、当局の常識と良心とに依頼するより外はないのである(略)

但し此処に恋と云うのは文芸論に所謂プラトニツクのものではなくて、進化論に所謂ゼレレーションを予想する恋であることは言うまでもないことである。

「ゼレレーションを予想する恋」とは、ジェネレーション、つまり次世代を産む、肉体関係がある恋のことを指している。この記事には第一章で引用した永井荷風や谷崎潤一郎の言説のように、明確な基準が無く検閲官の裁量によつて下される発売頒布禁止処分に対して批判的な内容が綴られている。検閲官は「門」六章一節を読む直前にこの記事を読んだと考えられるのである。第三章第一節で述べたように、「門」六章一節以前の四章で既に「それから」の最後を連想させる場面があり、それは二人への罰について明確に述べられる十三章よりも前である。漱石には、この記事によつて検閲官を牽制する意図があつたのではないだろうか。

この記事を書いた桐生悠々(一八七三・一九四一)は、石川県出身のジャーナリストである。明治末から昭和初期にかけて、反権力・反軍的な言論を繰り広げた。一九〇七年に大阪朝日新聞に入社し、一九〇八年には大阪通信部の一員という肩書き付きで東京朝日新聞社内で勤務した。悠々は記者としてだけでなく作家としても活動しており、この時期だけでも一九〇八年に『新小説』に小説「桃の花」、『新声』に小説「属官」、一九一〇年に『新小説』に小説「同窓」を発表している^{五五}。同時期に東京朝日新聞社に在籍し、作家かつ記者であることが共通していたためか、夏目漱石とはプライベートでも交流があつた。一九一〇年十二月、突然首に激痛が走つて入院した悠々は次のような病床日記^{五六}を残している。

夏目漱石君は僕が此頃入院したと聞いて、早速電報を以て病氣を見舞ってくれた。又此男の几帳面の事つたらない。義理の堅い事つたらない。其処で、僕も早速電報を以て其見舞を謝した上で、

リュウマチで首の廻らぬ師走哉

と云う俳句を送ってやった。大方今頃は此電報を受け取って破顔一笑していることだろう。

悠々は、一九一〇年九月には信濃毎日新聞に移り、主筆に就任した。着任と同時に設けられたコラム「二三子」欄には、社説にすらもりこめない問題を寸評として引き受けた。着任の翌々日の一面に「京都で社会主義者狩」という記事が載ったのかこつて、「二三子」欄で大逆事件などの社会主義に関する報道規制について悠々は次のように述べている。

新聞の記事について警察部長から直接に注意したいことがあるから九日午前十時出頭しろと云う書面が来たので何の事かと警察部に出頭して見ると、幸徳秋水の公判を新聞に書いてはならぬと云うことだ。何の事だい馬鹿々々しい。

現内閣はソナナに社会主義が恐ろしいのか。多寡が知れた一幸徳秋水の為に態々地方の新聞まで手に入れようとする狼狽え方は余所の見る目も可愛相な位だ。哀願を容れて公判の記事は書かぬとしようが、扱て戸は立てられぬ世上の口じゃわい。

二三子は後の世の物語もと思つてここに大書して置く。明治四

十三年十一月九日、社会主義者幸徳秋水等の予審決定す、内閣狼狽して常識を失う。五七

検閲に引つかかるので記事にできないからコラムに書いたということである。地方新聞だから書けたのかもしれないが、挑戦的な文章である。

夏目漱石とプライベートでも交流があり、権力に迎合せず立ち向かう姿勢を見せ、検閲に対して挑戦的な文章も残している悠々が、検閲官に対するメッセージとして「風俗壊乱罪」を書いた可能性もあるのではないか。

漱石がどのように朝日文芸欄を担任していたかについては、「草平氏の論文に就て^{五八}」という記事からその一端が窺える。以下に引用する。

余は文芸欄の担任記者として、欄内に掲載する文字には大抵眼を通してゐるが、草平氏の原稿が後れた為通読の機会を得ずして、すぐに直接に編輯へ廻されたため、つい斯云ふ事を公ににいふ様になつた。それでなければ以上の諸項に就て一々氏と押問答をして裏面で埒を明ける筈であつた。

漱石が記事の内容を依頼することがあつたかどうかは分らないが、少なくとも原稿が遅れない限りは漱石が事前に文芸欄の記事に目を通していたことが分かる。

「門」と他の新聞記事の関わりについての先行研究は、小森陽一／五味淵典嗣／内藤千珠子の「新聞のディスクリブル分析へ 新聞小

説『門』を媒介にして」が挙げられる。その中で、新聞に載っていた伊藤博文暗殺事件を受けて御米がなぜ彼は殺されたのかと宗助に尋ねる場面について、小森陽一^{一五}は次のように述べている。

実は『門』の連載がはじまる直前の一九一〇年二月十四日、安重根の死刑判決が確定した後に、「どうして」伊藤博文が安重根に殺されたのか、という、お米の疑問に答えようような情報^{一六}が、裁判における安重根の供述書の紹介を通して、初めて一般の新聞読者には明らかにされることになったのである。そして、安重根に対する旅順監獄での死刑が執行されたのは、『門』の連載がはじまった後の、一九一〇年三月二十六日、伊藤博文暗殺の五ヶ月目の命日だった。その意味で、お米の問いかけは、同時代の読者にとってみれば、ほとんど同時進行的な関心事だったといえよう。

この場面では、一九〇九年十月二十六日に起きた伊藤博文暗殺事件の号外が配られたのが五、六日前でありこの日が日曜日と特定されているので、一九〇九年十月三十一日であることが分かる^{一六}。一方で、事件が起きた直後に関心が集まっていたのは暗殺に至るまでの事実経過が中心となっており、御米の投げかけたなぜ殺されたのかという疑問は、作中の時系列よりも現実世界に即したものであったということである^{一七}。当時の新聞記事の内容をそのままなぞるのではなく、同時代の関心に合わせた言及がされており、単に作中の時系列を示すのに留まらず、「今の読者」に対する意識が窺える。この他にも、同論文では内藤千珠子^{一八}が新聞広告と御米の書かれ方と

の関連性について次のように述べている。

彼女の身体は、一貫して血色の悪さや病み易さといった病の隱喻体系のなかで表現され、(略)御化粧する場所であった桑の鏡台を置く六畳が、義理の弟・小六の同居により取り上げられてしまうと、結果としてお米の身体は、居場所を奪われ、さらに健康から遠のくこととなるが、こともあろうにお米は小六その人から、血色の悪い肌をいろうどるべく、化粧品「倶楽部洗粉」を贈られもしている。そうしたお米の身体は、実のところ、当時の新聞言説のなかに編み上げられた女性表象の結節点に位置するものにほかならない。

その時代、女性の身体は子宮と皮膚とによって描きなされていた。『門』掲載前後にあたる時期の新聞を繰ると、いたるところに、あたかも新聞記事そのものといった体裁を装った「子宮血の道」治療薬に関する広告記事と化粧品をめぐるそれとが散見され、両者はともに女性を消費者として設定され、構成された二大商品とみることができる。

このように、「門」には当時の新聞記事や広告を読者に想起させる手法が何度も使われていた。

また、第二章第一節でも触れたように、こうした他の新聞記事との関わりは「それから」でも見られる。冒頭で代助が読む新聞に出てくる、姦通罪が施行されていた旧民法下の制度を反映した「男が女を斬つてゐる絵」である。

以上より、「門」で子作りが示唆された回と同じ紙面の「文芸欄」

にあった桐生悠々「風俗壊乱罪」という記事は検閲官に対するメッセージであり、姦通へ向かうベクトルを何度も書いてきて、他の新聞記事と小説とを関わらせてきた漱石の、検閲を掻い潜るための戦略の一つであったと考える。

おわりに

近代日本の姦通に対して厳しい検閲の中で、漱石は何度も姦通へ向かうベクトルを書いた。作品を発売頒布禁止にされてしまった作家と漱石の違いは何だったのか。一九〇九年五月六日に「新聞紙法」が公布され、検閲が厳格化した直後に書かれた小栗風葉の「姉の妹」は姦通を題材としていたために発売頒布禁止となった。しかし、この作品には具体的な姦通の描写は無い。女が中絶薬と思われる物を口にする描写などから推し量ることができるだけである。

「姉の妹」の書かれ方とその発売頒布禁止の約一ヶ月後から連載が始まった漱石の「それから」の書かれ方との間には大きな違いがある。それは心と体のどちらの清さを守るかである。「姉の妹」では、夫も子供もいるからと客の相手をするのをお兼が断ろうとしたら、「何が気恥しいものかね。是が色恋の沙汰ぢや無しさ、稼んだもの^{六三}」と言われる場面がある。さらに、お兼の夫は自分に嫌気がささないか聞いてきたお兼に対して「夫婦はお前、情愛で持つてるものさ。心さへ変らねば情愛に变りは無い……^{六四}」と答える。夫は妻が何をしていたのか察していたかどうかは分からないが、この台詞は作品の中ではお兼を擁護する役割を果たしていると思われる。お兼は体を売ったが、夫以外の男と恋愛をしていたわけではない。

一方で、「それから」は「誠の愛で、已むなく社会の外に押し流されて行く」ことになる二人を書いたものである。体の関係は全く書かれていないが、妻が夫以外の男と恋愛する様子が書かれている。「姉の妹」が発売頒布禁止となり、「それから」は検閲に引っかからなかったのは、検閲官が肉体関係の有無を重視したからだと思われる。「姉の妹」の書かれ方は、夫が許しているなら問題は無いという捉え方もできるが、この作品は心さえ夫に向けたままなら姦通は許される行為だと書かれていると受け取ることもできる。つまり、姦通を容認していると捉えられる危険性がある。作者は前者のつもりだったのかもしれないが、検閲官は後者の受け取り方をしたのではないか。お兼への擁護が意図的だったかは分からないが、心の清さを主張して肉体関係を匂わせるという手法をとった小栗風葉は検閲を掻い潜ることが出来なかったのである。

他の作家ももちろん検閲を意識していたと思われるが、当時は検閲が厳格化されたばかりで、何をどう書いたら検閲に引っかかるのかという判断が難しかったのではないだろうか。検閲についての言説から分かるように、具体的な基準は明かされていなかった。そんな時に、漱石は「煤煙」の単行本の出版を警保局長に反対されるという経験をする。「煤煙」には肉感的な表現が含まれるが「新聞紙条例」の時は問題とされず、漱石も万一を慮って警保局長に確認したが単行本発売には賛成していた。「煤煙」の発売反対を経験した直後に書かれたと考えられる「それから」に肉感的な表現が無いことから、どのくらいの事を書けば発売頒布禁止になる可能性があるかという具体例を知っていた事は、漱石が検閲を掻い潜った要因の一つであると考えられる。

「それから」の続編という解釈もある「門」の先行研究では、姦通の末に結ばれた男女の間には子供が産まれないという罰を与えることによって検閲官が問題視する姦通賛美になることを避けているという指摘がある。しかし、それは単行本に当てはまる話であって、初出ではその罰が明かされる前に「お米、お前子供が出来たんじやないか」という台詞がある。これだけでは二人に肉体関係があると分かるのみである。その回の「門」と同じ紙面には、漱石が主宰する「文芸欄」に桐生悠々の「風俗壊乱罪」という記事が掲載されていた。明確な基準がなく検閲官の裁量によって下される発売頒布禁止処分に対して批判的なこの記事を、検閲官は「門」を読む直前に読むことになる。桐生悠々が夏目漱石とブライベートでも交流があり、検閲に対して挑戦的な文章を残しているジャーナリストであったことを考慮すると、「風俗壊乱罪」という記事が検閲官に対する牽制だった可能性がある。

漱石が検閲を掻い潜った事についての先行研究では、夫婦の間には子供が産まれない罪など作品内の要因の指摘が中心だったが、本稿ではそれらを踏まえた上で、検閲の厳格化を実感する経験と他の新聞記事との関わりという作品外の要因を指摘した。

- 一 上田萬年・松井簡治『大日本国語辞典 第一巻』（富山房・金港堂、一九一五年十月）
- 二 夏目漱石「三四郎」『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九〇八年九月一日〜十二月二九日
- 三 夏目漱石「それから」『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九〇九年六月二七日〜十月一四日
- 四 夏目漱石「門」『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九一〇年三月一日〜六月二二日
- 五 夏目漱石「行人」（友達）「兄」（帰つてから）『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九二二年二月六日〜一九一三年四月七日。その後、胃潰瘍発病のため五カ月の中断。（塵勞）『東京朝日新聞』一九一三年九月一六日〜一月一五日。『大阪朝日新聞』では九月一八日〜二月一七日）
- 六 小栗風葉「姉の妹」『中央公論』一九〇九年六月
- 七 紅野謙介「検閲と文学」一九二〇年代の攻防（河出書房新社、二〇〇九年十月、三三頁）
- 八 『法令全書』（独立行政法人印刷局、一九〇九年五月）
- 九 紅野謙介「検閲と文学」一九二〇年代の攻防（河出書房新社、二〇〇九年十月、十五、十六頁）
- 一〇 紅野謙介「検閲と文学」一九二〇年代の攻防（河出書房新社、二〇〇九年十月、四一頁）
- 一一 城市郎『定本 発禁本 書物とその周辺』（平凡社、二〇〇四年四月、四五、一六四頁）
- 一二 同右、二一九頁
- 一三 坂爪真吾「はじめての不倫学 「社会問題」として考える」（光文社、二〇一五年八月、七六頁）
- 一四 『法令全書』（独立行政法人印刷局、一八八〇年七月）
- 一五 『法令全書』（独立行政法人印刷局、一九〇七年四月）
- 一六 フロオベル著中村星湖訳『ボヴリイ夫人』（早稲田大学出版部、一九一六年六月）
- 一七 城市郎「発禁本・秘本・珍本——城市郎コレクション」（河出書房新社、二〇〇九年十一月、一〇二頁）

- 一八 矢澤孝子『かへで』（田中書店、一九一〇年十月）
 一九 城市郎『定本 発禁本 書物とその周辺』（平凡社、二〇〇四年四月、一五五頁）
 二〇 武野藤介『男犯』（文芸日本社、一九二五年十二月）
 二一 城市郎『発禁本・秘本・珍本——城市郎コレクション』（河出書房新社、二〇〇九年十一月、三二九頁）
 二二 藤森成吉『犠牲』（『改造』、一九二六年六月・七月）
 二三 城市郎『定本 発禁本 書物とその周辺』（平凡社、二〇〇四年四月、四八頁）
 二四 千草キムラ・ステイブン『源氏物語と騎士道物語——王妃との愛』（世織書房、二〇〇八年十一月、一九〇頁）
 二五 紅野謙介『検閲と文学——一九二〇年代の攻防』（河出書房新社、二〇〇九年十月、一八八頁）
 二六 細田民樹『極みなき破局』（『新小説』、一九二〇年）
 二七 城市郎『定本 発禁本 書物とその周辺』（平凡社、二〇〇四年四月、六六頁）
 二八 『官報』（大蔵省印刷局、一九〇九年六月）
 二九 松本和也『明治四十二年・発禁をめぐる「文学」の再編成——小栗風葉「姉の妹」を視座として——』（『日本文学』五二（二〇〇三年六月）、六四頁）
 三〇 永井荷風『姉の妹』の発禁禁止に対する諸名家の意見（『中央公論』、一九〇九年七月）
 三一 谷崎潤一郎『発禁禁止に就きて』（『中央公論』、一九一六年九月）
 三二 永井荷風『歓楽』（『易風社』、一九〇九年九月）
 三三 城市郎『定本 発禁本 書物とその周辺』（平凡社、二〇〇四年四月、三二四頁）
 三四 永井壮吉『荷風全集 第六卷』（岩波書店、一九九二年六月、四一五頁）
 三五 千草キムラ・ステイブン『三四郎の世界 漱石を読む』（翰林書房、一九九五年六月、二九三・二九四頁）
 三六 大岡昇平『姦通の記号学——『それから』『門』をめくって——』（『小説家夏目漱石』、一九八八年五月、二六九頁）
 三七 夏目漱石『煤煙』の序（『東京朝日新聞』朝刊、一九〇九年十一月二十五日）

- 三八 夏目金之助『漱石全集 第十六卷』（岩波書店、一九九五年四月、七一〇頁）
 三九 森田草平『煤煙』（『東京朝日新聞』、一九〇九年一月一日〜五月十六日）
 四〇 宇野慎三『出版物法論』（巖松堂書店、一九二三年五月）
 四一 夏目漱石『それから』（『東京朝日新聞』朝刊、一九〇九年七月二十三日）
 四二 仲正昌樹『オートボーエシスする文学』『死の勝利』↓『煤煙』↓『それから』の間テクスト性をめぐって（小森陽一・石原千秋『漱石研究 第十号』翰林書房、一九九八年五月、九五頁）
 四三 『現代日本小説大系 第十七卷』（河出書房、一九五一年十一月、一七五頁）
 四四 千草キムラ・ステイブン『姦通文学としての『それから』（小森陽一・石原千秋『漱石研究 第十号』翰林書房、一九九八年五月、一六頁・一七頁）
 四五 相良英明『夏目漱石の純愛不倫文学』（神奈川新聞社、二〇〇六年三月、六〇頁・六一頁）
 四六 小栗風葉『姉の妹』（小田切秀雄『発禁作品集』北辰堂、一九五六年六月、一四四頁）
 四七 『日本国語大辞典 第二版 第九卷』（小学館、二〇〇一年九月）
 四八 八切止夫『信長殺し、秀吉ではない』（作品社、二〇一三年十月）
 四九 千草キムラ・ステイブン『三四郎の世界 漱石を読む』（翰林書房、一九九五年六月、二五二・二五三頁）
 五〇 夏目漱石『新小説予告 それから』（『東京朝日新聞』朝刊、一九〇九年六月二十一日）
 五一 谷崎潤一郎『門を評す』（『新思潮』一九一〇年九月）
 五二 夏目金之助『漱石全集 第六卷』（岩波書店、一九九四年五月、六四八頁）
 五三 千草キムラ・ステイブン『源氏物語と騎士道精神——王妃との愛』（二〇〇八年十一月、世織書房、二二四頁・二二五頁）
 五四 桐生悠々『風俗壊乱罪』（『東京朝日新聞』、一九一〇年三月二八日）
 五五 井出孫六『抵抗の新聞人 桐生悠々』（岩波書店、一九八〇年六月、七五頁）
 五六 同右、九七頁
 五七 同右、九三頁
 五八 夏目漱石『草平氏の論文に就て』（『東京朝日新聞』朝刊、一九一〇年三月

一八日)

五九 小森陽一／五味潤典嗣／内藤千珠子「新聞のディスクリール分析へ 新聞小説『門』を媒介にして」(石田英敬・小森陽一『シリーズ言語態五 社会の言語態』精興社、二〇〇二年四月、十五頁)

六〇 同右、十四頁

六一 同右、十五頁

六二 同右、二九・三〇頁

六三 小栗風葉「姉の妹」(小田切秀雄『発禁作品集』北辰堂、一九五六年六月、一三六頁)

六四 同右、一四四頁

「八つ墓村」に見る都会と地方

——横溝正史の田舎観を中心に——

石坂 実夏子

はじめに

「八つ墓村」は横溝正史による長編推理小説であり、「本陣殺人事件」^一、「獄門島」^二、「夜歩く」^三に続く金田一耕助シリーズの四作目にあたる作品である。

初出は雑誌『新青年』の昭和二十四年三月から昭和二十五年三月まで一年間、十一回に渡って連載された。連載回数が十一回となっているのは、『新青年』昭和二十四年八・九号は合併号、昭和二十五年一月号は休載であったためである。しかしその直後、作者が咯血により長期の安静を余儀なくされたため、一時連載が中断された。さらに同年七月を以て『新青年』が廃刊することを受けて、連載雑誌を探偵小説雑誌である『宝石』に移し、その後は「八つ墓村続篇」として『宝石』昭和二十五年十一月と昭和二十六年一月の二回に分けて掲載された。

この「八つ墓村」のあらすじは以下の通りである。
戦国時代の頃、岡山県のある村に三千両の黄金を積んで八人の武

者が落ち延びた。当初は落武者たちを快く匿っていた村人たちであったが、彼らの持つ黄金に目が眩み、その八人の武者を惨殺した。このことからその村は「八つ墓村」と呼ばれるようになり、何かあれば「惨殺された落武者の祟りである」と恐れられてきた。そして大正×年、落武者襲撃の首謀者の子孫である、田治見要蔵が妾・鶴子への思いを暴走させたことにより発狂し、村人三十二人を日本刀と猟銃で虐殺して回るといふ事件が起きる。要蔵はその後山中へと行方を眩ませた。

要蔵の事件から二十六年後、神戸に暮らす寺田辰弥はある日突然、自分が八つ墓村の田治見家という家の後継者にあたることを知らされる。八つ墓村に赴くこととなった辰弥は、迎え人である母方の祖父の井川丑松と対面するが、間もなく祖父・丑松は毒物によって辰弥の目の前で殺害されてしまう。その後、丑松の代わりに辰弥を迎えにやって来た女性・森美也子に伴われ、いよいよ八つ墓村に足を踏み入れた辰弥は、村人の強い敵意にさらされながら、村で起こる恐ろしく不気味な連続殺人事件に巻き込まれていく。

「八つ墓村」は横溝正史作品の中でも、「岡山もの」と呼ばれる作

品の一つであり、正史が戦時中疎開していた岡山県での体験・伝聞を元に、同県の主に地方を舞台として描かれている。「岡山もの」作品としては、「八つ墓村」の他に「本陣殺人事件」、「獄門島」、「悪魔の手毬唄^四」、「夜歩く」などが挙げられ、これらの作品は正史のその他の作品と比べても、日本の農村独特の地方性が強く表れていることが特徴である。

倉田容子は「鏡像としての村落——横溝正史『八つ墓村』」において、「横溝正史の金田一耕助シリーズはしばしば謎解きのプロット以上に村落のローカリティの表象が読者に強烈な印象を与えてきた^五」と述べたが、その言葉からも分かるように、作品における地方性や農村性、言うなれば田舎的要素が、金田一耕助シリーズの魅力の一つになっていることは確かである。つまり、正史の「岡山もの」作品は、金田一耕助シリーズの魅力が凝縮された作品であると言える。

その中でも「八つ墓村」に表れている農村性は群を抜いている。戦後になってなお残る落武者伝説、財宝が隠された鍾乳洞など、都会では設定しようのない舞台設定は勿論のこと、血や家柄を重要視し、外部の人間に対して排他的になりがちな村民たちの性質は、作品後半のストーリー展開に大きくかかわってくる要素となっている。このように、「八つ墓村」には田舎的要素がひと際重要なものとして組み込まれていることが分かる。

倉田容子は前掲した論文において、「八つ墓村」の農村性を都市論的な観点から論じ、「金田一シリーズにおける村落は都市の輪郭線を照射する他者としての〈場所〉であり、その意味において横溝の「村落もの」は変奏された都市文学に他ならない」と述べ、「八つ墓村」

においてはまさに、焼け野原と化した都市に代わって「特権的な死」を生み出すエキゾチックな村落空間が仮構されつつ、同時にそうした空間が仮構されることによって「反対物」としての都市が先進的で理性的な空間として再構築されている」と結論付けている。つまり倉田は、横溝正史が「八つ墓村」において描いているのは舞台となった農村自体ではなく、都市であると述べているのである。

倉田のこの解釈は、大筋においては妥当であり、鮮やかな図式で作品を捉えている。しかしこの解釈は「八つ墓村」における田舎性を捉える上では不十分にも感じられる。と言うのも倉田の定義は、「八つ墓村」という作品のみに当てはまるというのではなく、一般的な都市論的枠組みをなぞっているに過ぎず、「八つ墓村」に固有の特殊な田舎的要素が十分に考慮されていないように思われるからである。

倉田の論では触れられていない「八つ墓村」の具体的な特徴として鍾乳洞を挙げることが出来る。「八つ墓村」という作品において、確かに舞台となるのは八つ墓村という農村であるが、主人公が実際に行動する場としては村の地下に位置する鍾乳洞の中が大半を占めている。ならば、これをどう捉えるかは倉田の枠組みだけでは理解し難いのではないだろうか。

鍾乳洞は「八つ墓村」において、その独特の世界観を構築するのに必要な、特殊な道具の一つである。一般的な地方や農村の特徴としては当てはまらず、それそのものに農村性や田舎性を感じる舞台とは言えないが、だからといって都会的な要素を持つ舞台でもない。この鍾乳洞を「八つ墓村」に登場させた理由として正史は、「八つ墓村」考Ⅲ^六」において次のように語っている。

私はさっそく一さんに会って適当な村はないかと教えを請うたが、そのとき一さんの示してくれたのが「八つ墓村」のモデルになった村で、そこは伯備線の新見の近くらしい。そこに鍾乳洞があると聞いて俄然私の興味が盛り上がったのは、以前アチラの小説で「鍾乳洞殺人事件」というのを読んだことがあるからである。

ここで触れられている「鍾乳洞殺人事件」とは、アメリカのミステリ作家D・K・ウィツブルの『The Killings of Carter Cave』のことであり、雑誌『探偵小説』昭和七年五月号において、正史自身が翻訳したものが「鍾乳洞殺人事件」として掲載されている。

このことから、「八つ墓村」を執筆するにあたって、海外の探偵小説である「鍾乳洞殺人事件」から鍾乳洞という特殊な舞台設定を取り入れたことが分かる。

ただの農村ではなく、鍾乳洞のある農村を舞台にした「八つ墓村」と、その発想のきつかけとなった作品である「鍾乳洞殺人事件」を比較することで、新たに明らかになる部分があるのではないだろうか。

本稿ではまず、「八つ墓村」ならではの要素である鍾乳洞を一つの切り口とし、「鍾乳洞殺人事件」との比較を行う。またそこから、正史が「八つ墓村」に込めた思いについて考察していきたい。

そして本稿で触れるべき内容としてもう一つ、坂口安吾「不連続殺人事件」¹⁾を挙げる。「不連続殺人事件」は、横溝正史が「八つ墓村」を執筆するにあたって、一番初めの契機となった作品である。

この事実を知るのに欠かせない資料の一つが、以下に引用する「思いつくまま」²⁾である。

ハツキリいつておくが、私の「八つ墓村」の構想の最初のヒントは「不連続」である。ただしいくらなんでも完成された「不連続」から、思いつきを頂戴しようとは思わなかったらう。あの小説がはじまったころ、私はまだ岡山県の農村にいて、評判はききながら、雑誌が容易に手に入らなかった。すると、それをきいて同じ岡山に疎開していた阿知波五郎氏が、第三回までひとまとめにして送ってくれたのだが、私はその三回で作者の意図を見破ったのである。これは「ABC殺人事件」の複数化である。そう気がついたとき、私はなんともいえぬ戦慄と羨望を禁じえなかった。それというのが、当時私は農村を舞台にして、そこに起こるいろんな葛藤を織り込みながら、出来るだけたくさんの人殺しのある小説を書いてみたいと考えていたのだが、それには一貫した動機を考えるのが難しかった。「ABC殺人事件」を複数化すれば、それが容易に出来るのである。私は「不連続」がうらやましくて耐らなかつたが、そのとき私はむりやりにこう考えた。いやいや坂口氏はなんといつても探偵小説では素人である。私が考えているように、彼も考えているかどうかからぬ。ひよつとするとこれは私の思い過しで、作者の意図はもつと別なクダラナイものであるかも知れないと。私はそう考えることによって自分を安心させ、急いで案をねりはじめたのである。

「不連続」第四回目の掲載誌は、ついに手に入らなかつたが、

（これが入手出来てゐたら、私は金田一耕助に命じて作者の挑戦に応じていたのだが）そのあとは東京から武田武彦君が送ってくれた。そして、これはいよいよ最初、私のにらんでいたとおりだとハッキリしたところには、私の頭にだいたい「八つ墓村」の構想はまとまっていたのである。だから、「八つ墓村」は「不連続」に挑戦したものといつてもよいが、「毒薬と老嬢」は少しちがうのである。

以上から、正史は「八つ墓村」を執筆するにあたって、坂口安吾の「不連続殺人事件」を強く意識していたことがうかがえる。ただし意識していたと言っても、正史自身が引用部の冒頭で述べている通り、あくまでも「構想の最初のヒント」になっただけであり、決して「不連続殺人事件」と同じ方向性の作品を書きたかった訳ではないことは、文中の「農村を舞台にして、そこに起こるいろんな葛藤を織り込みながら」という部分からも明らかである。安吾の「不連続殺人事件」は、舞台こそ田舎の山奥の豪邸と設定されているものの、そこに「八つ墓村」の様な農村性・田舎性は見られない。

本稿の第三章では「八つ墓村」と「不連続殺人事件」、そしてその作者である横溝正史と坂口安吾を比較し、二人の具体的な相違点から、鍾乳洞以外に見える「八つ墓村」の田舎性を導いて行く。

こうした基礎的な調査を踏まえて、本稿では今一度「八つ墓村」の田舎性について再検討してみたい。

一 「鍾乳洞殺人事件」との比較

一一 「鍾乳洞殺人事件」と「八つ墓村」の共通点

まず「鍾乳洞殺人事件」について一通り紹介する。

「鍾乳洞殺人事件」とは、D・K・ウィップルによるミステリ小説であるが、前章で述べた通り正確な著者名や題名すら分からないという状態で、「プロフィールに未詳の部分が多く、本国アメリカでも既に忘れ去られた存在と言える作家」¹⁰と言われるほど、謎に包まれた作家である。

それも手伝って、この「鍾乳洞殺人事件」について述べられた文献・論文は非常に少ない。その中で最も仔細にこの作品について扱っているのは、倉西聡の「横溝正史・翻訳「鍾乳洞殺人事件」、翻訳「赤屋敷殺人事件」論」¹¹であろう。倉西は「鍾乳洞殺人事件」を、正史が「クイーンの作品と同じくらい、あるいはクイーンの作品よりも高く評価していたかもしれない作品」と位置付け、さらに「横溝は、ヴァン・ダイン、クイーンを筆頭とする「ガッチリ派」に対する不満から、あえて、本格探偵小説であつても「その柔らかさに於て、甚だしい異色を見せてゐる」この作品を訳載したと言えらるう」と結論付けている。

さらに杉江松恋は、『横溝正史翻訳コレクション 鍾乳洞殺人事件／二輪馬車の秘密』巻末の「解説」において、「鍾乳洞殺人事件」を含むD・K・ウィップルの長編作品における特徴を、「怪奇趣味を盛り上げる特殊な舞台」「出血大サービス気味の連続殺人」「主人公にもたびたび危機が迫る巻き込まれ型サスペンス」の三つである

とまとめており、それら全ての要素は「八つ墓村」にも当てはまることを示唆している。この杉江がまとめたD・K・ウィップルの長編作品に見られる三つの特徴に、「八つ墓村」と「鍾乳洞殺人事件」がどれほど当てはまるのかをまずは検証していきたい。

「八つ墓村」に登場する鍾乳洞は、作中ではまさに「怪奇趣味を盛り上げる特殊な舞台」として機能している。鍾乳洞とは、基本的には地方に点在しているものであるが、特に日本においては地方だからといってそうそうある物でもない。しかし正史は「鍾乳洞殺人事件」を読んで、鍾乳洞という舞台をかなり気に入ったらしく、「八つ墓村」以降の作品でも「不死蝶三」、「迷路荘の惨劇^四」、「悪霊島^五」などで繰り返し用いられていることは、杉江松恋が前掲の「解説」内で指摘している。「八つ墓村」において鍾乳洞がただの印象的な舞台として登場するだけではなく、作中において非常に重要な場として機能していることが正史の鍾乳洞好きを示す証拠とも言える。

まず「八つ墓村」において、鍾乳洞の最も重要な役割として挙げられるのが、作品に冒険的要素を付与することである。「八つ墓村」は先行研究において、「推理小説として本格物であるか否か」という観点でも何度か注目されてきた作品であるが、「本格物ではない」と断じられてしまう要因としてあるのが、この鍾乳洞での冒険描写が作中にあまりにも多いためである。実際、『東西ミステリーベスト100^六』において、「八つ墓村」は、「要するに日本的でロマンティックな一大冒険伝奇スリラーなのであり、謎解きではなく、その味を楽しむべき作品なのである」という文言で紹介されている。

しかし「八つ墓村」において、この鍾乳洞がただの冒険小説の舞

台でないのは明らかだ。「八つ墓村」において重要なのは、この鍾乳洞が連続殺人事件の最中にある村の地下に張り巡らされた未知の場所であるという事実であり、殺人事件の現場としても機能している点である。もともと鍾乳洞という場所自体は、閉塞感や暗闇に対する多少の恐怖を感じることはあっても、基本的には命の危機を感じるような場所ではない。そうであるのに、「八つ墓村」においてあれほどの不気味さと緊迫感を読者に与えるのは、その背景に殺人事件や落武者の祟り、錯乱した村人たちなどの要素が存在するからこそのである。ただ鍾乳洞が登場するから「日本的でロマンティックな一大冒険伝奇スリラー」という印象を与えている訳ではなく、もともとのミステリとしての大筋があつてこそその冒険の舞台なのである。

これは「鍾乳洞殺人事件」においても当てはまり、鍾乳洞は地質学博士で今作の探偵役であるベヤード・アシとその助手で語り部であるところのヘゼル・カーチスにとつての冒険の場でありながら、ほとんどの殺人事件の現場として設定されている。それに加えて鍾乳洞は抜け穴としても一応機能しているため、もしかすると殺人事件の犯人がどこかに隠れていて襲ってくるのではないかという恐怖と緊迫感が、始終表れて来る点においても共通である。

また、鍾乳洞の中にミイラが安置してある「八つ墓村」と同じく鍾乳洞で棺桶ごとなくなつた死体の幽霊が出るという伝説がある「鍾乳洞殺人事件」でも、鍾乳洞は怪奇趣味を盛り上げる舞台として一役買っていると言える。

次に「出血大サービス気味の連続殺人」という要素についてである。

「八つ墓村」は主に、①永禄九年に起きた落武者殺し、②大正X

年に田治見要蔵が起こした村人三十二人殺し、③昭和二X年に主人公辰弥が体験した出来事、④その後、という形で四つの時間軸に分けることが可能である^{一七}。この内メインとなる時間軸は③だが、その中でも未遂を合わせると十件中四件の殺人事件が、鍾乳洞の内部で行われている。②も合わせると作品中で合計五件、合わせて六人の人間がこの鍾乳洞の中で命を落としている。

さらに②の時間軸で命を落とした田治見要蔵は、その現場が鍾乳洞の内部であったがために、死蝟として姿を後世へと残すこととなり、作品にさらに不気味な効果を与えている。また彼の遺体が安置してある場所には財宝の一部が隠されており、不気味さと共に宝探しのなロマンを与えることにも成功している。

一方「鍾乳洞殺人事件」においても、鍾乳洞の持ち主であるアン・ドリユー・カーター、女優のクラリン・セルウッド、夫と共に新婚旅行に來ていたカール・スペンサー（未遂）、鍾乳洞の案内者の弟で脱獄者のバッチ・ボイー、そして探偵役のアシ博士（未遂）という風に、わずか三日間の内に未遂も含めると五件もの殺人事件が相次いで起こっている。全体の数としては「八つ墓村」より少ないものの、こちらは三日間の間の出来事なので、「八つ墓村」以上に矢継ぎ早な印象を与える。

最後に「主人公にもたびたび危機が迫る巻き込まれ型サスペンス」という要素についてであるが、「八つ墓村」については言わずもがな、語り手である辰弥が事件に巻き込まれるという形を常に取っている。特に顕著な場面としては、物語の後半に、村人たちから犯人だと思いい込まれ、鍾乳洞の中で決死の逃亡を行うシーンが挙げられ、作中最も盛り上がる場面の一つである。一方「鍾乳洞殺人事件」におい

ては、主人公に危機が及ぶのは最後の殺人の際のみだが、これについては探偵役であるアシ博士が犯人をおびき出すための罠であったため、作品を通して主人公や語り手が危険な目に合っているという印象はほぼない。杉江が挙げたD・K・ウィップルの長編作品における特徴については、全てが「鍾乳洞殺人事件」に当てはまっている訳ではないようである。

ここまで杉江のまとめたD・K・ウィップルの長編作品に見られる特徴を参考に、両作品の共通点を大まかに検証してみた。続いては、「八つ墓村」作中において最も分かりやすい「鍾乳洞殺人事件」との関連箇所である、鍾乳洞描写について確認していきたい。

一 横溝正史と寺田辰弥

正史は「八つ墓村」において鍾乳洞を描写する際、主人公が以前読んだことがあるという、鍾乳洞を舞台にした探偵小説からその様子を引用し、比較することで、鍾乳洞の様子を読者に伝えている。以下にその部分を引用する。なお本稿における「八つ墓村」本文の引用元としては、横溝正史『八つ墓村』（角川文庫、平成十五年五月）を使用する。

——入り口からしばらくの間は、石灰岩の天井画低く垂れさがって、頭をかめなければ歩けないのですが、行くほどに天井もしだいに高くなり、蛍石の結晶した壁が、百千の宝石をちりばめたように、うつくしく、燦然と、闇の中にかがやいていたのでした。（中略）

——天井の高さは百フィートもありましたろうか。幾百、幾千と知れぬうつくしい鍾乳石が、氷柱のように一面に懸垂しています。しかも大広間の天井の中央からは、真珠色をした巨大な天然のシャンデリアの総がキラキラを垂れ下がり、周囲の壁には、奇怪な天然の彫像や唐草模様、燦然として、眼にも綾な色彩を織りなしているのです。それはまるで、古代の宮殿をそのまま、さらに幾倍か崇高華麗にしたかのようなながめでした。……

しかし事実と小説とのあいだには、大きなひらきがあることを、いま、私たちが探検している、この洞窟が如実に示しているのだ。

以上が「八つ墓村」中にある「鍾乳洞殺人事件」を引用した鍾乳洞描写である。この引用部分が「鍾乳洞殺人事件」が元であることは、浜田知明が『横溝正史自選集3』の「解説」で指摘している。この引用部分を比較してみると、主人公が「ウロ覚えに覚えている」だけだと断りを入れている割には、細かな表記を除けばほぼ正確に引用されていることが分かる。第一章で述べた通り、正史自身が「八つ墓村」執筆以前に翻訳しているので、その経歴を生かした描写だと言える。これについて新保博久は、「作者自身より二十歳も若い主人公に無理をして『鍾乳洞殺人事件』を読ませる必要はなかったはずで、自作に刺戟を与えてくれた先行作品に敬意を表したかったのだらう^{一九}」と述べている。

しかし新保が「読ませる必要はなかった」というほど、作者と主人公は離れた存在だろうか。むしろ心情的に近しく、重なる存在な

のではないか。何故かと言えば、横溝正史は「八つ墓村」において、主人公の寺田辰弥に自分自身を意図的に重ねている様子があるからである。次からは一度鍾乳洞についてから離れ、主人公辰弥と正史についての共通点について述べていきたい。

これは先行研究ではほとんど触れられていない事実であるが、主人公寺田辰弥の幼少の経歴は、正史自身と被るものがある。

作中における寺田辰弥の出生はこうである。八つ墓村の田治見家の主人である田治見要蔵は村娘の鶴子に一目惚れすると、妻子のある身でありながら彼女を拉致し、自分の妾となることを強引に了承させる。しかし鶴子には既に、村の訓導・亀井陽一という心に決めた男がおり、二人は度々要蔵の目を盗んでは鍾乳洞の奥で逢瀬を続けていた。それを知っていた村人たちは、鶴子の息子である辰弥は、要蔵の子ではなく本当は亀井陽一の子ではないかと噂しはじめ、その噂を知った要蔵は鶴子と辰弥に暴力を振るい、耐えかねた鶴子は辰弥を連れて郷里を出走した。いつになっても帰ってこない鶴子に対し怒りを爆発させた要蔵は、村人三十二人殺しを起こし、行方を眩ましてしまう。その後鶴子親子は八つ墓村を去り、神戸の造船地帯で造船工場の職工長をしていた寺田虎造という男の元に身を寄せて暮らした。鶴子は辰弥が七歳の頃に亡くなり、その翌年養父の虎造は新しい妻を娶った。新しい母は心が広く辰弥の面倒もよく見てくれたが、血を分けていない親子特有の欠落を辰弥は感じていた。やがて虎造が新しい母との間に何人も子供を作り始めたため、辰弥も何となくよそよそしい気持ちになり、商業学校を卒業した年に養父と大衝突をした辰弥は家を飛び出し、戦争を経て父の死を知った。一方横溝正史の出生も、辰弥程とは行かぬまでもなかなか波乱に

満ちていることで有名である。以下は、『横溝正史自伝的随筆集』内の「書かでもの記」「続・書かでもの記」を参照し、稿者が要約した正史の詳細な出生である。

横溝正史は、父・横溝宜一郎と母・波摩の間に次男として生まれた。両親ともに岡山の者で、互いに結婚相手も子もある身でありながら駆け落ちし、岡山から出奔すると、神戸の東川崎という造船所周辺の町へ落ち着いた。二人の間には、富重、五郎、正史、トメ子の二男二女が生まれたが、トメ子は生まれて間もなく亡くなったため実質正史は末っ子で、母への依存心が強かった。父の宜一郎は、川崎造船所の下請けである伊勢鉄工所の支配人的立場にあり、番頭さんと呼ばれ町の人々から慕われていた。そして正史が五歳の頃、母・波摩はこの世を去り、宜一郎は後添えである浅恵を迎える。浅恵は世話好きで快気な人であつたため、正史だけではなく、宜一郎の最初の妻の子である歌名雄をその祖母ぐるみで引き取り、世話をした。その後、すぐに宜一郎と浅恵の間には武夫、綾子、博と三人の子供が生まれたが、綾子は早い内に亡くなった。

このように、岡山から神戸の造船地帯へ逃げるように居を移した点や、母と早い内に死別している点、その後すぐに父が後妻を迎えている点、父親が後妻との間にすぐに何人も子供を儲けている点など、共通点や類似点は多い。さらに作中では、辰弥が幼い頃死に分かれた母への懐かしさを語る場面が幾度もあるのだが、そこでは特に正史は自分を辰弥に重ねている。

ああ、私の母！私はいまでも臉の裏にはつきりと、七歳のとき亡くなった母の面影を描き出すことができる。幼いときに

母を失った男の子のだけれどもがそうであるように、私も自分の母ほど美しい婦人は、世の中にいないように思っている。(中略)そして始終沈んだ様子をされていて、口数もいたって少なく、外へ出ることはめつたになかった。しかし、一度口をひらくと、もの柔らかな岡山弁が、音楽のように快く私の耳にひびいた。

前の一節は、「八つ墓村」の冒頭にある、辰弥が母を懐古するシーンである。そして次に引用するのが、正史が自身の出生について語った部分である。

それは非常に抑揚の強い岡山弁であつた。

父と母が岡山の郷里を出奔し、東川崎へ落ち着いたのは明治二十九年のはずである。明治四十年では神戸へ落ち着いてから十年を超えているのに、母は最後まで岡山弁が抜けなかった。母はうまれつきそうだったのか、それとも境遇上そうなったのか、決して多弁なひとではなかったようだが、それでもなおかつ、私は母の抑揚にとんだ岡山弁をきくのが好きだった。それはドギつい神戸弁にくらべると、歌うようでもあり、語るようでもあり、なんとなく雅やかに耳にひびいた。二

このようにどちらも母の特徴として、口数の少ない女性であつたことと、音楽のように柔らかく心地よい岡山弁を話したことを挙げている。この部分から、早くに母を失った辰弥を、自身の分身として描こうとした正史の思いを感じ取ることが出来る。しかし勿論相違点もあり、母の面影を今でもしつかりと思ひ浮かべることが出来

るという辰弥に対し正史は母の面影について次のように語る。

しかし、私が縋々として、なぜこのようなことを書きつづつてきたかという、じつは私は悲しいことにそういう母の顔をぜんぜん憶えていないのである。母はつねに私のそばにいた。しかし、それは影のような存在で、その実体を把握するということは、いまや困難というよりは不可能になっている。それはちょうど等身大の人の形は書いてあるが、顔のところに楕円型の孔があいていて、そこからいろんな人が顔を出すというユーモラスな遊びが遊園地などにあるようだが、母を思うといつも顔のところに孔のあいている等身大の人形を思い出す。三三

この正史の言葉からはかなりの悲壮感が漂ってきている。正史が母親と死に別れたのは彼がまだ五歳の時のことであり、また非常に急な出来事であったこともあって、正史が母の顔を覚えていないのも無理はないことであろう。一方作中の辰弥が母親と死に別れたのは、七歳の頃のことである。ここで敢えて自身とは違う設定を採用したのは、自身の生涯最初で最大の悲しみの種であると言える母の顔を、分身である辰弥には覚えていて欲しいという一種の願望があったからではなかろうか。

さらに、継母である浅恵について正史は「続・書かでもの記・9」^三で次のように述べている。

私の継母の浅恵というひとは、ロクにお小遣いをくれなかったのには弱つたが、継子いじめをするようなひとはなかった。

ただ血をわけた親子とちがって、スキんシップに欠けていることはどうしようもなく、それがはた目には水臭くうつたのであらうか。

このように正史は、辰弥と同じく継母との仲は悪くなかったのにもかかわらず、どこか埋めようのない欠落を感じていたことが分かる。

これまで挙げてきたような正史と辰弥の設定の類似は、「八つ墓村」という作品が金田一耕助シリーズには珍しい、金田一の他に語り手としての主人公が存在するという作品であるからこそ生まれたと言える。金田一耕助シリーズの「岡山もの」において、探偵役の金田一耕助以外に語り手・主人公を設定した作品としては、「八つ墓村」の前作である「夜歩く」が挙げられるが、こちらの作品は語り手である人物が犯人であったという内容であり、「八つ墓村」以上に奇人的な登場人物が多いことも手伝ってか、正史が自分や家族をモデルにしている印象は見受けられない。

つまり「八つ墓村」という作品の執筆契機を総合すると次のようになる。戦争に伴い岡山に疎開した正史は、坂口安吾の「不連続殺人事件」に触れ最初の構想のヒントを得た。さらにそれと前後して、戦前岡山県で起こった津山事件という残酷な事件を知り、またモデルにしようとした村の近くに鍾乳洞があることから以前自身が翻訳した作品である「鍾乳洞殺人事件」のことを思い出した。「鍾乳洞殺人事件」における鍾乳洞の描写やそこで起こる冒険は、正史を惹きつけるものであり、その余りある関心から、自分の分身として作り出した主人公・辰弥に鍾乳洞を冒険させてみたいと考えた結果、「八

「墓村」は冒険小説的な要素を持つことになったのではないだろうか。正史が「八つ墓村」の執筆に際して、鍾乳洞への取材を敢行したのか、という疑問は「八つ墓村」研究において頻出する疑問であるが、乗り物恐怖症かつ閉所恐怖症であった正史は実際には鍾乳洞を訪れることは出来ず、その代わりに自身の作品の中で不気味な鍾乳洞の中を冒険することを求めたのではないだろうか。

鍾乳洞の中を歩きながら、以前読んだ「鍾乳洞殺人事件」の描写を思い出す寺田辰弥は言わば正史自身なのであり、「鍾乳洞殺人事件」を辰弥に読ませることで正史は自分自身を、冒険の最中にいる辰弥に重ねているのである。その点において、作中に「鍾乳洞殺人事件」を引用したことは正史にとって必然性があると言えるのではないだろうか。

一三 「鍾乳洞殺人事件」から見える

「八つ墓村」の田舎的要素

「八つ墓村」という作品において、鍾乳洞という舞台がかなり早い段階で物語に導入されていたであろうことは、前節で触れた「八つ墓村」の執筆契機を見ても察するに難くない。

本作において鍾乳洞は一つのとてであり、物語の山場のほとんどが鍾乳洞の中に凝縮されている。つまり鍾乳洞とは、「八つ墓村」が創作される上でかなり初期からあった骨組みであり、「ABC殺人事件^{二四}」の複数化という概念と合わせて、非常に前提的な要素であったことがうかがえる。

では何故、正史は鍾乳洞を作品の要として位置付けたのか。それ

は倉西が指摘していた通り、正史が「鍾乳洞殺人事件」を非常に高く評価していたという理由に尽きるのである。鍾乳洞と言う「怪奇趣味を盛り上げる特殊な舞台」を含めて、ウィツプルの作品における特徴は正史を惹きつけて止まないものであった。そのため正史は、第一節で見たようなウィツプルの作風を自身の作品により深く取り入れるために、鍾乳洞を要としたのだ。さらに、ウィツプルのな作品を再現するに当たっては、鍾乳洞を冒険する場面が必要不可欠であるが、その際、不精な探偵役である金田一では都合が悪かったであろう。辰弥という、金田一とは別の主人公を設定した背景にも、少なからず鍾乳洞とのかかわりが見て取れる。

そしてこの主人公の辰弥は、第二節で述べた通り正史自身が投影された人物である。作中それが明示されることはないものの、「鍾乳洞殺人事件」の回想にも、或いは幼少期の辰弥の記憶にも、常に背後には正史自身の生い立ちや願望があり、作者自身の生身の感覚が作品の随所にちりばめられている。

このような生身の感覚の描写が可能であったのは、神戸で暮らした辰弥の田舎観にも正史自身の裏付けがあったからである。辰弥は、幼少期から青年期を正史と同じように神戸で暮らし、ある日突然正史の疎開先であった岡山に赴くことになる。つまり、神戸と岡山というどちらの土地にも暮らした経験のある正史は、作中辰弥が八つ墓村に対して感じる神戸の住人から見た田舎観を、自分と共有させることが出来たのである。

このことは、前章で述べたように「八つ墓村」が単なる農村を舞台とした作品とは一線を画すことを如実に示している。やはり「八つ墓村」という作品を理解する際には、一般的な都市論だけでは不

十分であり、そこに正史自身の個人的な田舎観が表れていることを、まずは捉える必要があるのではないだろうか。

二 坂口安吾「不連続殺人事件」との比較を中心に

二一 正史と「不連続殺人事件」との出会い

では執筆においてもう一つのヒントとなった「不連続殺人事件」についてはどうだろうか。正史は第二章で引用した通り「思いつくまま」という資料において、「不連続殺人事件」を構想の最初のきっかけとしたことを明かしている。

正史が岡山に疎開していたのが昭和二十年の春から昭和二十三年の夏の約三年間。そして「不連続殺人事件」の連載時期は筑摩書房の『坂口安吾全集^五』には、「昭和二十二年八月一日発行の『日本小説』第一巻第三号（初秋号）に第一回が発表され、その後、断続的に七回に亘って連載され、昭和二十三年八月一日発行の『日本小説』第二巻第七号に「解決篇」が発表された」という記載がある。一方、冬樹社の『定本坂口安吾全集^六』には、「休載四回を挿み、八回に亘って発表された」と連載回数についての記載が、全集によって異なっている。

いずれにせよ時期としては、「あの小説がはじまったころ、私はまだ岡山県の農村にいて」という正史の言葉の通りであるが、厳密に正史が「不連続殺人事件」に触れた時期については語られていない。その後に続く、「同じ岡山に疎開していた阿知波五郎氏が、第三回までひとまとめにして送ってくれたのだが、私はその三回で作者の意

図を見破ったのである」という正史の言葉から考えるに、「不連続殺人事件」の第三回目が掲載された後であることは確実であるが、それ以上の言及はない。

第一、正史が阿知波五郎からまとめて送ってもらった三回分の内容が、「不連続殺人事件」のストーリーの内の何割に当たるのかという問題は、「八つ墓村」と「不連続殺人事件」との関係性を考えるのに必要不可欠な情報である筈だが、それについて触れられた論文は見当たらない。

そこでまずは「不連続殺人事件」の具体的な連載区間について確認したい。しかし、連載区間については調べた限り安吾の全集や研究論文にも資料が見当たらなかったため、以下に稿者が可能な範囲で調査したものを示す。

第一回 「一 俗悪千万な人間関係」→「三 招かれざる客」（『日本小説』第一巻第三号、昭和二十二年八月）
第二回 「四 第一の殺人」→「六 第二の犯罪」（『日本小説』第一巻第四号、昭和二十二年十一月）
第三回 「七 探偵小説狂の老政客」→「十 気違いぞろい」（『日本小説』第一巻第五号、昭和二十二年十二月）
第四回 「十一 火葬場からの戻り道」→「十四 聖処女と最後の晩餐」（『日本小説』第二巻第一号、昭和二十三年一月）
第五回 「十五 砂糖壺とピカ一の手品」→「十八 七人目」（『日本小説』第二巻第二号、昭和二十三年二月）
第六回 「十九 アリバイくらべ」→「二十二 八月九日・宿命の日」（『日本小説』第二巻第三号、昭和二十三年三月）

解決篇 「二十三 最後の悲劇」 ～ 「二十八 ぬきさしならぬ物的証拠」(『日本小説』第二卷第七号、昭和二十三年八月)

以上の調査の結果、正史が岡山疎開中にまず確認したという、「不連続殺人事件」の第一回目から第三回目については、「一 俗悪千万な人間関係」から「十 気違いぞろい」までの章であったことが明らかにになった。

「不連続殺人事件」において、「二十三 最後の悲劇」から「二十八 ぬきさしならぬ物的証拠」を解決篇、それ以前を出題篇という風に二分した場合、「一 俗悪千万な人間関係」から「十 気違いぞろい」は、出題篇の訳半分ということになる。

また連続殺人事件の進行度についても丁度半分となっており、「不連続殺人事件」においては都合八件の殺人事件が連続して起こるのだが、第三回目までの掲載分で描かれるのは第四の殺人までである。しかし、ここに描かれる第三、第四の殺人が、犯人にとつては予定外の犯罪となっているため、犯人を推測するに当たって最大のヒントとなる場面であろう。正史が第三回目までの内容で作者の意図を見破ることが出来たのも、この場面を読んだことかもしれない。

正史はその後の「不連続殺人事件」の内容については、「不連続」第四回目の掲載誌は、ついに手に入らなかったが、(これが入手出来てゐたら、私は金田一耕助に命じて作者の挑戦に応じていたのだが)そのあとは東京から武田武彦君が送ってくれた」と語っている。ということとは、正史は手に入らなかった第四回目と、岡山疎開の期間外である解決篇以外は、「不連続殺人事件」を岡山で読んだということ

とだ。

しかしここにおいて重要なのは、あくまで「八つ墓村」の構想のヒントとなった部分、つまりは正史が「不連続殺人事件」を「ABC殺人事件」の複数形であると気がついた部分であるので、やはり正史が「不連続殺人事件」に触れた時期は、昭和二十二年末から二十三年の夏の間であつたと言えるのである。

「八つ墓村」の着想の時期については、前章で挙げた新保博久がわずかではあるが触れており、『不連続殺人事件』の発端を読み『八つ墓村』を着想したのは、五七年末か五八年初頭と推定される」と述べている。これは西暦一九四七年(昭和二十二年)末から一九四八年(昭和二十三年)初頭の誤植であろうか。そうだとするならばこれは正しいだろう。

正史は昭和二十三年の七月には海野十三の世話で岡山から東京へ引き上げてしまう。そう考えると、新保の言う様に遅くとも昭和二十三年の初頭には着想を持ち始めていなければならない。何故ならば正史はその後、岡山県で青年学校の教師をしていた加藤一に、八つ墓村のモデルとして「適当な村はないかと教えを請う」必要があるからである。

二二 「八つ墓村」と「不連続殺人事件」に見える田舎性の比較

前節より「八つ墓村」と「不連続殺人事件」との関係性を考える上では、「不連続殺人事件」の中でも、「一 俗悪千万な人間関係」から「十 気違いぞろい」の内容に特に重点を置くべきであること

が明らかになったところで、両作品の具体的な比較を行っていききたい。その前にまず、「不連続殺人事件」について説明する必要性があるだろう。

「不連続殺人事件」のあらすじを以下に紹介する。本文を引用する際のテキストに関しては、坂口安吾『不連続殺人事件』(角川文庫、平成二十七年二月)を使用した。

昭和二十二年七月十五日、語り手である作家・矢代寸兵(私)は、妻の京子や探偵の巨勢博士と共に、友人の歌川一馬から自分の家で一夏過ごして貰いたいという招待を受け、一馬の家へ赴く。彼の家は、「汽車を降りて、山路を六里ほどバスにのり、バスを降りてからも一里近く歩かなければならない」と不便きまる山中」にあり、そこには一馬の家族である歌川家の者だけでなく、画家、女優、劇作家などという一馬のその他の友人たちも集められており、皆一癖も二癖もありそうな者たちであった。総勢二十名にも上る人物たちが集まった十六日の翌朝、招待客の一人である流行作家の望月王仁が他殺体となって発見され、ついで翌十八日には一馬の異母妹である珠緒が、十九日にはセムシ詩人の内海明と、一馬のいとこの孫にあたる千草が同じく殺害される。その後も殺人事件は止まず、一馬のもう一人の異母妹である加代子、一馬の父である多門老人、一馬の元妻である宇津木秋子が殺され、遂には一馬が毒殺されてしまう。その直後、東京へ調査に戻っていた巨勢博士が戻り、皆の前で推理を披露する。そして一連の殺人事件の犯人が、一馬の妻であったあやか夫人と、以前に彼女と関係があった流行画家の土居光一であったことを明らかにする。二人は歌川家の資産を狙って計画的に離婚し、周囲には喧嘩別れをして不仲である様子を装っていたのであつ

た。巨勢博士に全てを見抜かれてしまったあやか夫人は、何も語らぬまま服毒自殺をし、それを見た土居も後を追った。

これを見て分かる通り、「不連続殺人事件」は登場人物の多さ、そしてその人間関係の複雑さも相まって、非常に難解な印象を与える作品であり、その難解さはそのまま推理小説の醍醐味である巧妙なトリックへと繋がっている。

安吾自身がこの作品のトリックに多大な自信を持っていたことは、読者に対し挑戦状を記し、「犯人さがし懸賞小説」という形式で発表した点からも明らかである。そして実際安吾がこれまでの自信を持っただけあつて、推理小説としても高い評価を受けており、本職の推理作家の作品でないにもかかわらず、昭和二十四年の第二回「探偵作家クラブ賞」(現・日本推理作家協会賞)を受賞した。

さて本稿の「はじめに」において、「不連続殺人事件」には「八つ墓村」の様な農村性・田舎性は見られないと述べたが、実は「不連続殺人事件」においても田舎の要素は散在していると言える。まず物語の舞台となる歌川邸は、あらすじでも述べたように、「汽車を降りて、山路を六里ほどバスにのり、バスを降りてからも一里近く歩かなければならない」という不便きまる山中」という非常に閉鎖的な土地に位置しており、実際この舞台を数回に渡って田舎と呼び表す場面がある。

例えば、殺人事件の調査にやって来た刑事の一人・カングリ警部を、「田舎にはモッタイない探偵の大親分」と紹介したり、殺人現場の戸締りについて確認する際には、「珠緒さんの寝室の廊下の戸も閉ざされており、門もかかっていたが、然し例の田舎の習慣で、戸口の締りはいつもゾロツペイなのである」と、田舎の風習について

言及したりする場面もある。

また、『定本坂口安吾全集』の「解説」において奥野健男は、

山奥の旧家をなんだか作品化している彼の中に、人里離れた山奥の広大なしかし血の衰えつつある旧家というイメージが、自分の没落した生家と重なりあい深層意識的に形成されていたように思われる。その深層意識的なイメージ故、少々強引にして三十余の人物をそこに集め得たということができる。日本には珍しくこれだけの因縁ある人物を同席させる場所のイメージを持った作家であつたのだ。

と、安吾の中にあつた田舎のイメージが、無意識的に作品にも投影されていることを論じている。

さらに押野武志は、村で唯一の医者であり歌川家の遠縁の子弟に当たる海老名医師（実際は歌川多門の隠し子の子）を、「閉鎖的な空間、「村」に封じ込められた」知識人であり、「時間や事件の進行とともに精神の破綻を進め、その存在を変化させていく人物である」と述べ、彼を田舎的な空間の被害者であると言外に論じている。

前に引用した本文や論述から分かるのは、「不連続殺人事件」も実は田舎という要素を多分に含んだ作品であるということだ。しかし両者を比べてみると、「不連続殺人事件」は「八つ墓村」と同程度に田舎性が生かされた作品であるとは言えない。

その理由として挙げられるのは、両者の田舎という舞台の利用の仕方の違いである。

「不連続殺人事件」において重要なのは、奇人変人が集まる場と

しての田舎であり、「八つ墓村」に見出されるような、村民の暮らしや思想を感じ取ることの出来る生活感のある田舎は求められていない。安吾が作品の舞台として田舎を求めたのは、奥野の言葉から引用するに、「因縁ある人物を同席させる場所」として、都会と比較して非日常的な空間を求めた結果なのである。

確かに「不連続殺人事件」における歌川家については、当主の多門が色好みで、村娘を始めとして数々の女性を妾にしたことによつて、あのような複雑で罪深い家系が出来上がったという点については、「八つ墓村」の田治見家に見える、旧家における忌まわしき血筋という田舎的な共通点が考えられなくもない。しかしここで注目すべき点は、「不連続殺人事件」における登場人物は、歌川家の家人たちを除けば、ほぼ全ての人間が東京から呼び寄せられた都会人なのだという点である。さらに言えば歌川家に関しても、歌川多門は元大臣級の政治家であつたが、現在は公職追放中で暇な体という設定であるから、歌川家の生活の基盤は元々東京にあつたと見て良い。歌川一馬、あやか夫人の両人は月に一度は必ず東京に上京するという習慣があり、一馬の職業が異才の詩人であるという点からも、彼が東京にある程度は活動の基盤にしていることは間違いない。つまり「不連続殺人事件」においては、犯人となりうる人物は全員むしろ都会的な要素を持つ人物なのである。

対して「八つ墓村」において重要なのは、迷信を内包した村民が生活する田舎という舞台である。倉田いわく、「八つ墓村はその名の由来から既に「迷信」を内包した空間であり、ここではあらゆる事象が「八つ墓明神のたたり」というコードで読み解かれる」場所であり、それを成立させるためには土台となる村の風土や、そこに

暮らす村民の細かな描写が必要不可欠なのである。殺人事件以前にこれらの描写がなければ、迷信的で不気味な見立て殺人や、最終的に主人公を犯人だと思い込み追い詰める村人の行動が成り立たなくなってしまう、「八つ墓村」は作品として形にならない。

このように「不連続殺人事件」とは違い、「八つ墓村」における田舎は物語の展開上の必然性を持っており、さらにそれは、犯人は田舎的因習を持つ村人であるとミスリードするための、推理小説としてのトリックにも繋がっていくのである。

この点において、「不連続殺人事件」と「八つ墓村」の違いは明快である。正史が「不連続殺人事件」をヒントとして、クリスティーの「ABC殺人事件」の複数化を描こうとした際、やはり彼は全く別の作品を描こうとしていた。それは岡山に疎開し、「農村を舞台にして、そこに起こるいろんな葛藤を織り込みながら、出来るだけたくさんの人殺しのある小説を書いてみたい」と強く考えていた正史と、山奥の旧家を深層意識的なイメージによって登場させた安吾とでは、田舎に背負わせる役割の重さも異なっていて当然なのである。

二―三 横溝正史と坂口安吾

横溝正史と坂口安吾に直接の面識があったのかは不明だが、ミステリ小説を通して、互いの作品を批評し合う言葉が見られたりもする。この二人の関係性については、戦後のミステリ小説の変遷の中で、互いの位置関係というかわりでしか捉えられて来なかったのだが、今一度彼らの互いの評価や意見に注目することは、意義深いことに当たるだろう。

まず正史は言うまでもなく「不連続殺人事件」に対する思いを、「思いつくまま」で綴っている。そこでは「いやいや坂口氏はなんといつても探偵小説では素人である。私が考えているように、彼も考えているかどうかからぬ。ひよつとするとこれは私の思い過しで、作者の意図はもつと別なクダラナイものであるかも知れない」などと冗談めかした語り口で安吾を批評している。しかし実際安吾の意図は正史の睨んだ通りで、「もつと別なクダラナイもの」などではなかった。それを評価してのことか、その言葉の後には、

なお、ことのついでに、もうひとつ、大井氏の随筆についていわせてもらうならば、大井氏は、「不連続」の探偵を無能と呼んでいる。私は何も坂口氏の弁護をするわけではないが、多数殺人の場合、探偵が無能に見えるのは仕方がないことのようなのだ。

と、「不連続殺人事件」の巨勢博士について、正当性を主張している。ここで触れた探偵の無能さについては、正史は小林信彦との対談で次のように述べている。

今後は本当の謎と論理の探偵小説、書こうと思ったんですね。それにふさわしい探偵、それには由利先生（戦前の横溝作品の探偵役）はちよつと向かないと思つたんですよ。（中略）こんどは動きのない探偵小説ですから、ああいう不精な探偵をつくつてみたんです。二九

つまり、正史は「不連続殺人事件」の巨勢博士のキャラクター造形に、金田一耕助の造形と同じものを感じ、安吾を認めていたのではなからうか。さらに小林との対談において、正史と小林の両氏は安吾について次のように語っている。

横溝 つまりね、ぼくだけだったらダメだったと思うの。角田くんが続いてくれ、安吾が続いてくれたでしょう。それでああいう探偵小説が根を下ろしてしまったんだよね。

小林 そうですね。『不連続殺人事件』てのはずいぶん大きいです、ね、続いて出たっていうことが。

横溝 『樹のごときもの歩く』あれが未遂に終わったのが惜しいねえ。

小林 初め『復員殺人事件』で題でした。あれは、作者は『不連続』を凌ぐと称していらつしやいましたね。

横溝 いや、完結してたらそうなったと思うよ。いろんな伏線が張ってあるもの。

この資料より、正史は安吾を自分の後に続いた推理小説作家として認めており、彼の作品についても高く評価していることがうかがわれる。正史が安吾について語った言葉は少ないものの、戦後の探偵小説を形作った作家の一人としての一種の連帯感を感じていたことは、紛れもない事実である。

では逆に安吾から正史に対しての評価はどうであろうか。安吾はかなりの探偵小説愛好家として知られている。そのため、当時探偵小説作家として人気であった正史の作品についても、チェックを怠

らなかったようであり、安吾が正史について語った言葉は意外にも多い。

探偵小説の愛好者としての立場から、終戦後の二、三の推理小説に就て感想を述べてみよう。

横溝正史氏の「蝶々殺人事件」は終戦後のみならず、日本における推理小説では最も本格的な秀作で、大阪の犯行を東京の犯行と思わせるトリック、そのトリックを不自然でなく成立せしめる被害者のエキセントリックな性格の創造まことによく構成されておつて、このトリックの点では世界的名作と比肩して劣らぬ構成員を示している。

然し、敢てこの名作から三つの欠点をとりだして、一アマチュアの立場から、探偵小説全般の欠点に就て、不満と希望をのべてみたいと思う。(中略)

横溝氏の「蝶々」の場合のみではなく、世界的な名作と称せられる作品でも、以上三つの欠点のどれも無いというものはメツタにない。つまり大概、謎の成功のために人間性をゆがめたり、不当なムリをムリやり通しているもので多少のムリは仕方がない、というのは許さるべきではない。不当なムリがあれば、それは作者と作品の黒星なのである。三〇

また「推理小説論」では次のように述べている。

日本では横溝正史が抜群であり、作家としての力量は世界のベストテンに楽にはいりうるものである。特に「蝶々殺人事件」

は傑作であり、終戦後の作品には、愚作がすくない。最もつまらないのが「本陣殺人事件」で、「蝶々」をおさえて「本陣」に授賞した探偵作家クラブの愚挙は歴史に残るものである。

「蝶々」はすばらしいものだ。東京と大阪を往復しての相つぐトリックの華麗さは特筆さるべきものであり、展開の妙もめざましい。トランクを東京駅へ運んだ友人には船酔いの薬と称して毒薬を与えて軽く片づけているあたり、末端に至るまで捌きが軽妙をきわめて快い。

一つ難を云えば、犯人の志賀が大阪のホテルに於て第二の殺人を犯したとき、アリバイをつくるために屍体を縄でよじつて、よじれが戻つて屍体が街路へ落ちるまでの時間に階下へ降りるトリックであるが、これは単に殺して何喰わぬ顔をしている方が無難で、いつ殺したか、その時間に誰がどこにいたか、殆ど分らなくなるはずである。却つて、アリバイをつくろうとして妙に手のこんだ仕掛をするだけ、発見される危険が多いのである。仕掛の縄をあとで片づける危険だって大変だし、それらが人目につかない方が妙だ。

私がこれを指摘するのは蝶々にケチをつけるためではない。蝶々はこの程度のキズをおぎなつて余りある華麗な相つぐトリックの妙味にあふれているのだ。(中略)

しかし、横溝正史も病身をおかして多作しながら、作品のキズは、常にそれほど大きなものではない。相当ムリにツジツマを合せる苦しさはあるが、トリックやヒントの華麗さは、外国にもあまり例がなく、たとえば、「獄門島」に於て、犯人を和尚単独にすると手易く見破られやすい、そこで一人一殺ずつ三人

の犯人を仕立てたところは、意外であつてもムリであるが、三つの俳句による殺人法などのトリックは華麗であつて、大いに珍重しうるものである。

私は横溝君を世界のベスト・テン以上、ベスト・ファイブにランクしうる才能であると思つてゐる。純粹に推理小説作家ではなく、怪奇趣味、抒情趣味が謎ときゲームの妙味を減殺しているが、時には謎にモヤを加えて役立つ時もある。私としては、抒情怪奇趣味はとらないが、それを差しひいても、彼の才能は大きい。しかし、あとに続く推理作家がいない。三

ここに見える安吾の熱心な語り口から、如何に彼が探偵小説を愛し、そして正史の作品に対し並々ならぬ関心を抱いていたことが分かる。特に「蝶々殺人事件三」は絶賛である。

安吾は海外の探偵小説家についても同資料において批評を行つてゐるのだが、「根からの推理作家という天分にめぐまれた人」と認めるアガサ・クリスティーとエラリー・クイーン以外の作家については、ヴァン・ダインは「文章がヘタで冗漫すぎる」、クロフツは「駄作が多く」「謎解きゲームとしては、最後に至つて失望させられることの方が多い」、「カーも意外性を狙いすぎて不合理が多すぎる」とかなり辛口の評価を下している。

そのような中で正史のことを、「世界のベスト・テン以上、ベスト・ファイブにランクしうる才能」とまで評していることを考えると、安吾が正史のことをどれほど高く評価していたかが分かるというものである。

しかしそれでも、安吾にとつて正史の怪奇趣味などの作風や、ス

トリーテラー的な正史の性質を、完全に許容出来たという訳ではなく、やはり両者が作品において重視した点は本質的には全く別のところにあったのであろう。それが分かるのが、安吾と正史の両者の探偵小説への主張の違いである。

安吾は探偵小説に対して次のような主張を持っていた。

私は探偵小説を謎ときゲームとして愛してきたもので、このような真夏の何もしたくないような時には、推理小説を読むこと、詰碁詰将棋をとくのが何より手ごろだ。そのあげくに、暑気払いのつもりで、私もこの夏、本格推理小説を書きはじめたが、これは趣味からのことで、私自身は探偵小説を謎ときゲームとして愛好しているだけの話、探偵小説は謎ときゲームでなければならぬなどと主張を持っているわけではない。(中略)探偵小説はこうでなければならぬなどと肩をはってはいけないもので、謎ときゲーム、芸術の香気、怪奇、ユーモア、なんでもよい、元々、探偵小説というものは、読者の方でも娯楽として読むに相違ないものなのだから、本来が、軽く、意気な心のあるものでなければならない。三三

これについて奥野健男は「坂口安吾は推理小説の大ファンであり、推理小説を大切にしていると共に、芸術とは違う謎ときの高級娯楽、ゲームだと、はつきりわりきって意識していることがうかがえる。」^{三四}とまとめている。探偵小説家ではなくあくまで愛好家であった安吾は、「探偵小説は謎ときゲームでなければならぬなどと主張を持っているわけではない」と述べながらも、自身の好むところはやはり「謎

ときゲーム」としての推理小説なのだとはつきり主張している。

また前掲した「推理小説論」では、

推理小説というものは推理をたのしむ小説で、芸術などと無縁である方がむしろ上質品だ。これは高級娯楽の一つで、パズルを解くゲームであり、作者と読者の智恵くらべでもあつて、ほかに余念のないものだ。

と今一度主張し直している。

正史の作品におけるトリックの意外性や合理性を高く評価する一方で安吾は、正史のことを「純粹に推理小説作家ではなく、怪奇趣味、抒情趣味が謎ときゲームの妙味を減殺している」と指摘し、正史が好んで描く作品と自身の好むところでは微妙なズレが存在することを目覚し、そこにある種受け入れがたさを感じていたのであろう。

対して正史においても、彼独自の探偵小説に対するこだわりがあつたのだが、それについて分かりやすくまとめ、論じているのが倉西聡である。

倉西は「神戸在住時代の横溝正史(上)——L・J・ビーストンと岡本綺堂の影響から——」^{三五}において、正史はコナン・ドイルやオースティン・フリーマンの作品のような本格探偵小説に対する愛着を抱いてはいたが、自作においてはこれらの作家を模倣するのではなく、自分なりの独創的な作品を創作したいという野心を抱いており、本来正史の好むべきところは、前に上げた本格物の作品よりも、L・J・ビーストンのような「奇抜さ」のある作品であつたということ

を述べている。

さらに「横溝正史の『本格探偵小説（その一）——J・D・カーとF・W・クロフツの影響から——』」においては、正史はヴァン・ダインやクイーンของเกม的な様式を追求した作風を評価しながらも、自身ではそのような作品を書きたいとは考えなかったのは、正史の評価軸と嗜好性との間にあった落差、或いは編集者としての立場と作家としての立場の間にある差異を読み取ることが出来ることを述べている。

倉西が論文中において引用した、正史の「片隅の楽園」を確認すると、確かに正史の葛藤を感じ取ることが出来る。

それはさておき、そういういきさつのエラリー・クイーンだから、当然わたしにとってはひいきの作家であつた。（中略）

それでいて、じぶんの探偵小説を書くとなれば、こういう形式のものを書くとは思わなかった。ヴァン・ダインにしろ、エラリー・クイーンの当時のものにしろ、どこかわたしの趣味に抵触するところがあつたのだ。三七

そしてここから明らかになってくるのは、正史と安吾の嗜好性の対立である。

前掲した安吾の主張より、エラリー・クイーンは安吾が最も高く評価する作家であり、「謎ときゲーム」好きの彼の嗜好に近い作家の一人であつた。倉西が指摘した通り、クイーン作風は、「ゲーム的な様式を極限にまで追求した」作風であつたからである。

しかしそれに対し正史は、クイーン作風は自分の趣味に抵触す

ると語つた。安吾が評価の軸として重要視し、最も心から好んだ様式であるクイーンは、正史にとって評価は出来るものの、自身の嗜好からは外れていたのである。

安吾は自身が好んだクリスティーやクイーンの本格物の作風を元に「不連続殺人事件」を執筆し、その「不連続殺人事件」を読んだ正史は、海外の本格物の作風を持ち込んだ安吾の意図を正確に把握し、共感した。しかし自身が書く際には、ただの本格物の模倣にはしたくなく、その結果が自身の岡山疎開の体験を生かしてより日本の田舎的な要素を膨らませた「八つ墓村」であつたのではないだろうか。

正史も安吾も幼い頃からミステリ小説を耽読して来たミステリファンであり、ほぼ同時期に海外の本格推理小説的な枠組みを日本へ持ち込んだ作家であつた。しかし両者の推理小説へのこだわりは別であり、その嗜好の差異がそのまま作品である「八つ墓村」と「不連続殺人事件」に表れているのである。

おわりに

「八つ墓村」の田舎性についてのこれまでの分析は第一章で述べた通り、一般的な都市論的枠組みの中で「八つ墓村」を定義するものであつた。つまりそうした解釈では、視点はあくまでも都会人に限定されており、その都会人の視点から都会と比較した際の田舎批判としての側面が強いのである。この解釈は、作者・読者ともに知識のない土地を異界的舞台として登場させるような作品においては非常に効果的であるが、作者自身の郷里であり疎開先であつたとい

う、非常に馴染み深い土地を舞台にしている「八つ墓村」について考える際には、もっと固有な要素についても合わせて考慮していく必要がある。

その一つとして本稿で提示したのが、鍾乳洞という舞台である。この鍾乳洞という舞台は、正史が自身のお気に入りの海外作品であったD・K・ウィツブルの「鍾乳洞殺人事件」を元に、想像を膨らませた結果登場した、「八つ墓村」固有の要素の一つである。

恐らく正史は、以前「鍾乳洞殺人事件」を読んだ時から鍾乳洞という舞台に強い憧れを抱いていたのであろう。それは正史が、「八つ墓村」以外にも何度も鍾乳洞が登場する作品を書き続けていることから明らかである。だから「八つ墓村」のモデルになりそうな村の近くに鍾乳洞があると分かった際、正史の興味が盛り上がったというのも無理はないことである。岡山疎開中の正史にとってかなり身近な場所に、あれほど興味の惹かれた鍾乳洞があるという事実は、正史の創作意力を大きくかき立てたに違いない。

しかし元来閉所恐怖症と乗り物恐怖症であった正史は、鍾乳洞に入ってみたくてという願望を持ちながらも、恐らくそこを訪れることは出来なかったであろう。そして入ることが出来なかったからこそ、正史は「鍾乳洞殺人事件」を元に想像を巡らせることしか出来なかったのだ。

その際に正史が生み出したのが、「八つ墓村」の主人公・寺田辰弥だ。「八つ墓村」において、辰弥の記憶や生い立ちは露骨なまでに正史自身のものと重ねられており、言わば分身とも呼べるような人物として創造されている。そして作者の分身である辰弥は作中、その大半を鍾乳洞の探索に費やし、正史が憧れた鍾乳洞での冒険を果た

しているのである。

つまり「八つ墓村」において正史がやりたかったのは、ある意味「鍾乳洞殺人事件」の疑似体験であったとも言える。岡山に疎開していた際の自分を基点として、分身として創作した辰弥を使い、想像を膨らませた作品が「八つ墓村」なのである。

また正史は、自らの出生の事情や母との思い出などという繊細な部分についても辰弥に重ねており、自分自身を作品に密接に関連付けている。作者と同じく、岡山にルーツを持ち神戸で育った者として創造された辰弥は、正史自身の生身の感覚や願望を与えられた特別な人物である。その辰弥によって、神戸対岡山という視点でもって語られる八つ墓村の濃厚で生活感のある田舎の暮らしには、正史の個人的な田舎観が強く表れているのである。

そして、「八つ墓村」において鍾乳洞が登場させたきっかけが正史の興味の発露だとすると、農村性・田舎性という特徴が「八つ墓村」に表れた一因は、「不連続殺人事件」に見える坂口安吾の本格物志向への対立だ。

「八つ墓村」と「不連続殺人事件」は、どちらもクリステイの「ABC殺人事件」の複数形という共通の手法が用いられているが、その舞台の利用方法は大きく異なっている。

クリステイやクインなどの本格推理小説を好んでいた安吾は、自身の深層意識に潜んでいた山奥の旧家というイメージを、あくまで「因縁ある人物を同席させる場所」としてのみ利用した。

そして安吾とは真逆とも言える嗜好を持っていた正史は、「不連続殺人事件」を読んで安吾と同じ発想に行き当たったが、その際執筆したのは「不連続殺人事件」のような本格派一辺倒の作品ではなかつ

た。岡山県への疎開の体験や、自身の出生、幼少の頃の記憶、鍾乳洞という特殊な舞台への憧れなど、彼自身の持っているものすべてを活かして執筆した作品が、「八つ墓村」であったのである。

正史は小林信彦との対談において、「八つ墓村」の完結編を執筆した際の感情について、「しかしあれ、完結編の終りの十枚書くときは手が震えたな、うれしくて。感動して、これが完結できるといううれしさね^{三八}」と語っている。正史のこの言葉からは、彼が「八つ墓村」を執筆するの当たって、並々ならぬ思いを抱いていたことが強く感じられる。

このように「八つ墓村」という作品は、これまで論じられてきた以上に、作者である正史の願望や感覚が多分に与えられている作品であった。そのため作品の特徴である田舎性においても、正史の個人的な田舎観が表れており、その田舎観は従来の研究による一般的な定義に加えて、「八つ墓村」固有の要素を考慮することで、ようやく十分に捉えることが可能となるものである。

- 一 横溝正史「本陣殺人事件」《宝石》昭和二十一年四月〜十二月
- 二 横溝正史「獄門島」《宝石》昭和二十二年一月〜昭和二十三年十月
- 三 横溝正史「夜歩く」《男女》昭和二十三年二月〜五月、同誌誌名を『大衆小説界』に改名後、六月〜十一月
- 四 横溝正史「悪魔の手毬唄」《宝石》昭和三十三年八月〜昭和三十四年一月
- 五 倉田容子「鏡像としての村落」横溝正史「八つ墓村」《昭和文学研究》平成二十三年九月
- 六 横溝正史「八つ墓村」考Ⅲ『毎日新聞・日曜くらぶ』昭和五十二年七月十日（ただし引用元は、横溝正史『横溝正史自選集3』（出版芸術社、平成十九年三月）の巻末「付録資料」による）

七 著者名、タイトルとともに諸説あり。横溝正史『横溝正史翻訳コレクション 鍾乳洞殺人事件／二輪馬車の秘密』の「解説」において杉江松恋は、「黒白書房の表紙に記載された言語表記では作者名がD.K.Whipple・原題がThe Carter Cave Killingsとなっているが、まず二に疑問がある。レファレンスでは作者名がケネス・ブュエイン・ウィップル Kenneth Duane Whipple 作品名が The Killings of the Carter Cave になっているからだ。そういう表記も併用されていたのかは、横溝が底本とした原著を参照できない以上、確認は不可能である（なお、雑誌掲載版の本文口絵では「K・D・ウィップル」と表記されている）」と解説している。本稿では、著者名はD・K・ウィップルを、原題は「The Killings of Carter Cave」を用いる。

八 坂口安吾「不連続殺人事件」『日本小説』昭和二十二年八月〜昭和二十三年八月

九 横溝正史「思いつくまま」『探偵作家クラブ会報』昭和二十六年五月（ただし引用元は、横溝正史『横溝正史自選集3』（出版芸術社、平成十九年三月）の巻末「付録資料」による）

一〇 杉江松恋「解説」横溝正史翻訳コレクション 鍾乳洞殺人事件／二輪馬車の秘密、扶桑社、平成十八年十二月

一一 倉西聡「横溝正史・翻訳「鍾乳洞殺人事件」、翻訳「赤屋敷殺人事件」論」『日本語日本文学論叢』平成十三年三月

一二 杉江松恋「解説」横溝正史翻訳コレクション 鍾乳洞殺人事件／二輪馬車の秘密、扶桑社、平成十八年十二月

一三 横溝正史「不死蝶」《平凡》昭和二十八年六月〜十一月

一四 横溝正史「迷路荘の惨劇」《東京文芸社、昭和五十年五月

一五 横溝正史「悪霊島」《野生時代》昭和五十四年一月〜昭和五十五年五月

一六 文芸春秋編『東西ミステリーベスト100』（文芸春秋、昭和六十一年二月）

一七 横溝雄二／諸岡卓真「もう一つのクロースドサークル―八つ墓村」と『屍鬼』《幻想文学、近代の魔界へ》、青弓社、平成十八年五月）における表を参照した。

一八 浜田知明「解説」横溝正史『横溝正史自選集3』出版芸術社、平成十九年三月

一九 新保博久「ミステリ再入門 第二十一回 横溝正史は鍾乳洞の夢を見たか」『ミステリマガジン』平成十四年一月

二〇 横溝正史『横溝正史自伝的随筆集』（角川書店、平成十四年五月）

二 横溝正史『続・書かでの記・1』（『横溝正史自伝的隨筆集』角川書店、平成十四年五月）

三 横溝正史『続・書かでの記・2』（『横溝正史自伝的隨筆集』角川書店、平成十四年五月）

三 横溝正史『続・書かでの記・9』（『横溝正史自伝的隨筆集』角川書店、平成十四年五月）

四 日本語初訳は、アガサ・クリステイ「ABC殺人事件」（伴大矩・訳、日本公論社、昭和十年）原題は「The ABC Murders」（ギリス・Collins Crime Club、昭和十一年）

五 関井光男『解題』（坂口安吾『坂口安吾全集』第十一卷、筑摩書房、平成二年七月）

六 関井光男『解題』（坂口安吾『定本坂口安吾全集』第十卷、冬樹社、昭和十五年十一月）

七 奥野健男『解題』（坂口安吾『定本坂口安吾全集』第十卷、冬樹社、昭和十五年十一月）

八 倉田容子『鏡像としての村落―横溝正史「八つ墓村」―』（『昭和文学研究』、平成二十三年九月）

九 小林信彦編『横溝正史読本』（角川文庫、昭和五十四年一月）

一〇 坂口安吾『推理小説について』（昭和二十二年八月二十五日および二十六日発行の『東京新聞』第一七八一号および一七八二号の第二面の「文化」欄に「人間性の無視」、「ナゾのための無理」の見出しを付して発表された）（ただし引用元は、坂口安吾『坂口安吾全集』第十五卷（筑摩書房、平成三年六月）による）

一一 作口安吾『推理小説論』（昭和二十五年四月一日発行の『新潮』第四十七巻第四号の「探偵小説特集」欄に発表された）（ただし引用元は、坂口安吾『坂口安吾全集』第十五卷（筑摩書房、平成三年六月）による）

一二 横溝正史『蝶々殺人事件』（『ロッキン』、昭和二十一年五月〜昭和二十二年四月）

一三 坂口安吾『推理小説について』（昭和二十二年八月二十五日および二十六日発行の『東京新聞』第一七八一号および一七八二号の第二面の「文化」欄に「人間性の無視」、「ナゾのための無理」の見出しを付して発表された）（ただし引用元は、坂口安吾『坂口安吾全集』第十五卷（筑摩書房、平成三年六月）による）

一四 奥野健男『解説』（坂口安吾『定本坂口安吾全集』第十卷、冬樹社、昭和四十五年十一月）

十五年十一月）

三五 倉西聡「神戸在住時代の横溝正史（上）」―L・J・ピーストンと岡本綺堂の影響から―（『武庫川国文』、平成十八年十月）

三六 倉西聡「横溝正史の「本格探偵小説（その二）」―J・D・カーとF・W・クロフツの影響から―」（『武庫川国文』、平成十九年十一月）

三七 横溝正史「片隅の楽園」（『ヒッチコック・マガジン』、昭和三十四年八月〜十二月）（ただし引用元は、横溝正史『横溝正史自伝的隨筆集』（角川書店、平成十四年五月）による）

三八 小林信彦編『横溝正史読本』（角川文庫、昭和五十四年一月）

ロボットの表象

—— 文学作品に登場するロボットへ与えられる性別について ——

岩 本 侑 一 郎

はじめに

カレル・チャペック『RUR』から多くのロボットが多様な媒体の作品で描られてきた。その中で度々出てくるのが美しい女性型のロボットである。人に似せてロボットを作る以上どちらかの性別に外見が寄せられるのは不思議なことでは無い。しかしロボットに美しい女性の外見を与えることは、本来性別のないロボットに性別という属性を意識して付け加えていると言えるだろう。ロボットを美しい女性として扱うというのは文学史上何度も繰り返されていると同時に矛盾をはらんだことでもあるのだ。

ロボットに与えられた性別をどう捉えるかというのは今でも解決していない問題である。

例を挙げると、二〇一四年一月号『人工知能』の表紙に掃除をする女性型ロボットが描かれ物議をかもした。掃除をする女性ロボットは「女性蔑視」であるという批判が出たのである。人に使役される存在というイメージのあるロボットと男性に従属的というステレオタイプな女性観が重なったことが批判の発端であると思われる。

現代において美しい女性型ロボットは実用的かはともかくとして実現可能な領域に踏み込んでいる。近い未来そのようなロボットが一般的なものになった時、彼らの性別についてどう向き合うべきなのか。それを考えるうえで、今まで多様な媒体の作品で描られてきたロボットの在り方を追うことは有用な材料となるだろう。

本稿ではこのロボットと性の問題について、おそらく最初にこの問題に踏み込んだ作品である海野十三の「十八時の音楽浴」を起点として論じていこうと思う。

一 各作品についての個別分析

一一 「電波嬢」から「十八時の音楽浴」まで

まず「美しい女性型ロボット」が日本の文学作品に登場した早い例は、井上晴樹三によるとロボットを人を模した機械とすると一九二四年に発表された延原謙による「電波嬢^四」と思われる。これには鋼鉄、ゴム、電線などから出来た無線操縦の出来る美しい女性型

ロボットが出てくる。この作品は「電波嬢」という題名の時点でも分かるようにロボットに女性という性別を与えている。この作品は自身の目で原文を確認できなかったため正確なあらすじは紹介できないが、海野十三の言によればある博士に造られた美しい女性型のロボットが、その助手によって操られ人間離れた腕力や数々の仕掛けによって大暴れするが最終的には操縦者ともどもつかまり解体されてしまうという内容であるらしい。

海野は「電波嬢」の挿絵を描いており、その造形を「世にもまことに麗しい妙齡の夫人の容貌を備え^五」と評していることから「十八時の音楽浴」におけるロボット描写の下地のひとつになった可能性は高い。

もう一つ「十八時の音楽浴」に影響を与えた作品として考えられるのは一九二七年にベルリンで公開され二年後日本でも公開された映画『メトロポリス』である。海野は『メトロポリス』について次のように述べている。

独逸映画「メトロポリス」には、ブリギッテ・ヘルム扮するところの可憐なるロボットが製造せられるがこんなに美しいロボットは実在しない。

あの映画が、東京の邦楽座に出たとき、築地小劇場の連中が、「メトロポリス」の実演をやった。そのとき沢山の美しいロボットが、短い労働服で出てきて、点々として機械的に働いていた。その瑞麗にして無感情な顔や、柔らかそうな白い二の腕や、短いパンツの下から、ニュツと出ている恰好のよい脚などは、——勿論、本当の女優さんの方の演出であるが——「魂のない人間」に

扮しているだけに、非常に蠱惑的なものがあつた。屍姦だとか、人形を弄んだりする人達の気分が、なんだか判るような気がしたことである。五

ここから分かるのは海野十三が美しいロボットが創作の世界に登場することに一歩引いた視点を持っていたことである。美しいロボットを見た感想で屍姦や人形を弄ぶ人の気持ちに共感を示すのは、彼自身はロボットに性別を与えることがそれらに近い倒錯的な嗜好だと思っていたといえる。しかし『メトロポリス』によって性別を持ったロボットという存在に共感を得たことも読み取れる。この体験がなければ美しい少女の姿を持ったロボットの登場する「十八時の音楽浴」という作品は生まれなかったのではないだろうか。

そして一九三七年、海野十三の「十八時の音楽浴」が発表される。「十八時の音楽浴」はミルキ国という架空の国を舞台とするSF作品で、ミルキ国は「音楽浴」によって人間の精神をコントロールし、統治している。それが音楽浴の開発者であるコハク博士をミルキ国王が謀殺したことにより統制に綻びが生じ、突如現れた宇宙人の襲来により国家は完全に瓦解する。その直後、殺されたと思われたコハク博士が現れ多数の美しいロボットを従え宇宙人を撃退し、新たなロボットの国家を建設するところで終わりを迎える。

この作品には前述の通り美しい女性型のロボットが登場する。これははじめに言ったようにロボットという性別のない存在に女性という属性を付与する矛盾に海野も陥ったということではおそらくない。

理由はこの作品は性別というものを重要な要素として取り扱って

いるからである。まず人間の性別については、ミルキ国では国民に音楽浴による抑圧の反動によって男性が女性に、女性が男性へと性転換する手術が流行している。また女学員バラが女性型のロボットのアネットに同性愛的な感情を抱いていることが描写され、それを知った夫のベンは女性化した友人のポールと結婚の話をつけにいうとする。このように人間の性別が曖昧なものとして描かれている。

次にロボットについて、この作品のロボットの象徴的な存在であるアネットは美しい少女の姿をしている。地の文でも少女と称され国王であるミルキも彼女に対して「好色な喜悅をあげつばなしにして」おりロボットでありながらも女性として作中で見られているように思える。しかし海野がアネットを美しい少女の外見を持っているても女性とは別であると位置づけていることがわかる描写がある。ミルキはアネットに「人間として未完成な部分を発見した」とある部分だ。明言はされていないが女大臣アサリがアネットを「こんな女の出来損なひ」と言っていることからこれは性器のことを指していると思われる。

このように人間の性差が曖昧になりロボットも外見は女性でも女性とは言えずかといって男でもないという存在として描かれる。物語の終盤では女大臣アサリが音楽浴を常にかけることによって国民を完全にコントロールしようとするのであるが、そうやって操られる人々はまるでロボットのようである。まるで部品を交換するような手軽さで性を変えていき、音楽浴に操られる人間は作中でロボットとの同一化がされていると言える。

ロボットに性器がないのは本来性別がなく、生殖の必要もないのだから当然である。「電波嬢」のロボットも『メトロポリス』のロボ

ットにもなかっただろう。しかしそのことをあえて描写することには意味がある。

それは美しいロボットという、ある種の性的魅力を備えたロボットの存在を肯定しつつも、それは人形愛、死体愛好に近い感情であつて女性と同一視はしないという作者の立場の表明である。実際作中でもアネットは人の言葉に対して極めて薄い反応しか返さない人形のような一面——作中では「白痴美」とも表現されている——があり、女大臣アサリに殺され文字通りに死体を晒す場面で、アネットは「やや蒼ざめてはいたが、何にもしらぬ氣になつこりと微笑んでいた」と生前とほとんど変わらぬ表情を見せる。

海野のとつたこのような立場はロボットと性の問題への一つの答えである。

一——『鉄腕アトム』の女性的な身体表象

手塚治虫は「リボンの騎士」や「どろろ」などにおいて女性でありながら男としてふるまうといった両性具有のテーマについて幾度も扱った。

『鉄腕アトム』のアトムは少年型のロボットで本人もそう自覚している。性別のないロボットに両性具有というのは矛盾しているかに思えるが、男性でも女性でもあるというのはロボットの男性でも女性でもないという特徴に極めて近い概念といえるだろう。

アトムはもともと「お色気たっぷりな美人の丸」女性ロボットだったのが少年誌へ連載するにあたって少年のロボットへと設定が変更されたという。しかしロボットにとって性別が女か男かというこ

とは文字通り設定以上の意味を持たないものである。事実としてアトム顔は女性的でまっけも長く、女性型から少年型へと設定を変えるときに髪形や服装などの細かなディテールを除けば基本的な造形は女性型をそのまま引き継いでいるように見える。手塚治虫の描いた「ブラック・ジャック(ブラック・ジャック)」「アトム 鉄腕アトム」「写楽保介(三つ目が通る)」「サファイア(リボンの騎士)」を見比べる限り、でもアトムの目の形は成人男性でも少年のものでなく、少女として描かれた目に類似性がみられることが分かる。アトムの造形について漫画家の永井豪は手塚治虫と下記のようなやり取りがあったと述べている。

あるとき、『鉄腕アトム』の話になって、手塚先生が「実はアトムって、女の子のつもりで描いたんですよ」と仰って、「えーっ!!」と驚いたら、「だから、赤い靴履いてるでしよう?」と。面白いわねと、アトムってかわいいし、エネルギー注入の仕方もキワどいですよね(笑)。それは冗談としても、昭和二、三十年代という時代を考えると、少年誌で少女が主人公というのは、やり辛かった面もあったようです。それでも女の子を描きたかった手塚先生が考えたのが、少年の姿をした女の子だったというわけです。だから、アトムは敵に対してさえ徹底的に優しく、これだけ多くの人の心をつかんだんだと思います。二

このやりとりが本当なら手塚はアトムが設定変更され少年のロボットとして生まれ変わった後も、依然として女のロボットとして描いていたことになる。更に前述のアトムの造形に残るいくつ

もの女性的特徴は決して設定変更の名残ではなく意図的なものであるということにもなる。

手塚がアトムを女の子のつもりで描いたまま設定だけ変えるという力業を行ってまで女性型ロボットを描こうとしたのにはそれほど拘りがある部分であったということだろう。手塚が女性型ロボットを描くのはアトムが初めてではない。一九四九年、「メトロポリス三」という作品のミッチイというロボットである。設定では男にも女にもボタン一つで変えられる能力を持つが外見は美しい少女のそれである。また、「火の鳥三」においてもロボットが美しい女性に見える男の話を描くなど手塚はロボットに女性という属性を度々付与している。アトムに限った話ではなく、手塚にはロボットと女性に何か不可分のつながりを見出していたのではないだろうか。

手塚は女性型のロボットについて「男の心の中に自分が征服したい女性像があるわけ。それはロボットだとしやすいでしょう、いうことを聞くんだから九」と述べている。これは序論で挙げた人工知能学会の表紙の問題にも通じる。女性型ロボットには男の願望が反映されている場合が多々あるということに手塚は自覚的であった。その上でアトムの性格の特徴を見ると、アトムは基本的に人間に従順で作中で四部垣などのいじめっ子にいじめられても力に訴えることなく耐えていることが多い。そして永井豪も言うように心優しい性格で手塚の言う「征服したい女性像」を反映しているように思える。ロボットに男に都合のいい女性像が反映されていることを自覚した上でその通りの特徴を備えたロボットを描くことの意味はなんだろうか。少なくとも手塚自身の「征服したい女性像」というものがそのまま反映されているとは考え難い。

ここで「鉄腕アトム」の連載当時の読者側の科学に対する印象に目を向けたい。当時は、科学万能時代と呼ばれる、科学技術が万能の道具であるように広く大衆に思われていた時代である。しかし手塚自身はそういった科学技術観は持っていなかったことが「アトム」だつて、よく読んで下されば、ロボット技術をはじめとする科学技術がいかに人間性をマイナスに導くか、いかに暴走する技術が社会に矛盾をひきおこすかがテーマになっていることがわかつていただけたと思います^四という発言からわかる。

だがSF作品を描く上で読者側の持つ科学技術観というものを切り離すことはできない。なぜなら、伊藤憲二が述べるように「その時代において人気が高かったということは、その時代の科学技術観をある程度反映するものであった可能性が高く、また広く行き渡ることによつて、その時代の科学技術観を形成する役割を果たしたとも考えられるからである。とりわけ、サイエンス・フィクションの著者は、読者の科学技術観に敏感であると考えられる^五」からである。『鉄腕アトム』『赤いネコの巻^六』冒頭にてヒゲオヤジと作者の手塚治虫の会話する場面があり、ヒゲオヤジに未来都市や風景が当時と変わらないことについて文句を言われたのに対して作中の手塚は「ほんとの未来都市を描くと今の読者にとって風変わりすぎて読んでもなじまないんだよ。だからあちこちに現代のものをまぜて読者に親しみをかんじさせるようにしてあるんだ。ここがSFマンガのむずかしい所さ」と答えている。このように手塚も読者の視点というものをSF作品を描く上で多分に意識していたことがわかる。よつて手塚は「鉄腕アトム」を描くに踏まえて当時の科学万能という読者の科学技術観を取り入れたうえで科学技術の非万能性という

作者自身の科学技術観を描こうとしたのだと考えられる。

「鉄腕アトム」での科学の象徴とは当然アトムである。よつてアトムには科学の万能性と非万能性を同時に内包させられている。その為に必要なであったのがアトムに含まれる女性という属性だったのではないだろうか。

アトムは優しい心と人間以上の力を持ち読者が想像する科学技術の万能性が表現されている。そして科学の万能性を表す上で重要なのがそれらの力が人間の制御下にあるということである。そこにアトムの持つ女性的な要素が重なってくる。あくまでステレオタイプな女性観ではあるが女性に対して弱い立場で従属的であるというイメージが存在する。この男性と女性の関係が人間とロボットの力関係を暗示している。

もうひとつ、科学の非万能性も女性というものに関わっている。

山田夏樹は「女性の身体は、神話から近代科学に至るまで父権的言説の中で創られてきた、いわば人工のものであり、その上で「不完全」なものとみなされてきた^七」と述べロボットと女性の身体的人工性と不完全性を共通点として挙げた。アトムを作中の科学の象徴としてみなすならば、アトムの女性として描かれた身体の不完全性は科学の不完全性——非万能性——と対応していると言える。

手塚治虫にとつてロボットに女性という属性を与えることは思い通りになるものという、読者の持つ科学技術観と、万能ではないものという、作者の持つ科学技術観を融合させるための手段だったのではないだろうか。

一三 『ボッコちゃん』

『ボッコちゃん』とは一九五八年に同人誌『宇宙塵』の二月号に掲載された、星新一によるショートショート作品の一つであり、ボッコちゃんという名前の美人のロボットが登場する。これはバーのマスターが趣味で作ったロボットで出されたお酒を飲むことと相手の言葉を反復するだけの簡単な受け答えしか出来ないのだが、ボッコちゃんをロボットとは知らないバーの客の人気を集めるようになる。そんな客の一人がボッコちゃんにほれ込むが所詮相手はロボットであり彼の恋心は成就しない。バーに通う金にも困窮した男はこれで最後とボッコちゃんへ渡す酒に毒を入れ飲ませる。しかしボッコちゃんが飲んだ酒は足元のプラスチック管にたまるだけの仕組みで、男が去った後バーの店主はその酒を閉店前に客に振る舞う。その結果バーの店主と客の全員が毒により死んでしまうという結末になっている。

ボッコちゃんがそれまでの性別を与えられたロボットと違うのは、バーのマスター以外からは完全に人間の女性として扱われていること、そしてその構造は最も単純であることだ。

ボッコちゃん目当てに客がバーに集まる様子は男性が望む女性像というものを皮肉っているようにも思える。また創作に出てくる美しいロボットというものは大抵が科学者によって作られてきた。それをロボットの生みの親をバーのマスターという一般人に格下げしロボットの構造も限界まで単純化している。そこまでロボットというものを単純化に残ったのは客の男たちの理想の女性を投影される偶像的な存在であるということに今までの作品に登場してきた

美人ロボット全体をも皮肉っているとれる。

そういった美しいロボットが内包する要素の核だけを残したようなボッコちゃんが最後に間接的とはいえ製作者のバーのマスター含めた店内の人間を皆殺しにしようという結末は興味深いものである。ただこれをロボットと反逆という要素に分けるとこの二つはなじみ深いものだ。ロボットという語の初出作品である『R.U.R.』はロボットが各地で反乱を起こし人類が滅びる結末を迎えるし、ロボットについて語られるときよくあげられる作品『フランケンシュタイン』も造られた人間である怪物が創造主の科学者に反逆する物語である。『ボッコちゃん』はロボット作品のお約束といったものをあえて踏襲している作品なため、そういった要素も含ませたのだろうと思われる。

ボッコちゃんは「あらゆる美人の要素をとり入れたので、完全な美人ができた」と描写される。これは外見についての描写だが、後の「若いのにしっかりした子だ。べたべたお世辞を言わないし、飲んでも乱れない」と、客から内面までも評価されている。実際はお世辞を言わないのではなく言えない、飲んでも乱れないのはロボットだから当然である。このような見ようによつてはロボットゆえの欠点ともとれる部分も女性として好ましい部分だと思われるのだ。これを仮に欠点の美化と呼称する。この欠点の美化はなにも「ボッコちゃん」に限った現象とは限らない。二節でも述べたいわゆる女性型ロボットの持つ「征服したい女性像」としての側面である。二節ではこの側面を一般大衆の持つ科学技術観である科学の万能性に対応する要素として挙げた。科学の万能性はポジティブな意味を持つ言葉だが、それと対応している「征服したい女性像」

は男性側に都合のいい価値観の産物であり決していい意味とは言えないだろう。この二つを同系統の要素として対応させていることは欠点の美化と捉えることが出来る。

こうして見るとボッコちゃんは今までの節で出てきたロボットの中で最も機械的で人間から遠いが作品としては最も人間の女性という側面を重要視している。アトムは女性の要素をあくまで作者と読者の科学技術観の差を埋めるための手段として利用していたに過ぎなかった。しかし『ボッコちゃん』にみられる欠点の美化は、作中の客の男性の理想とする女性像はボッコちゃんにとつては機能の欠落に過ぎない。全てを分かっている読者の視点からはボッコちゃんに熱を上げる客が滑稽に映るだろう。だが彼らが夢中になっているボッコちゃんの姿は戦前の男性社会で根強かったステレオタイプな女性像の体現なのである。戦後になり法の下の平等が保証された『ボッコちゃん』発表当時の一九五八年にあってもまだ女性の社会参画は敷居が高く、女性は戦前と大きく変わらないイメージが持たれていたことだろう。星新一はロボットに敢えて女性という属性を付与して、読者の視点からはそれを滑稽なものに見せた。そうすることで当時持たれていた女性へのイメージとそれを問題にしなかった社会の在り方を風刺したのではないだろうか。だからこそ今まで取り上げた作品の中で唯一ボッコちゃんが作中人間として周りから扱われていたこともロボットではなく女性の立場やイメージというものをテーマにしていると考えれば納得のいくものである。ボッコちゃんはロボットに女性という属性を付与したというよりも、当時の女性像を表すために、女性にロボットという属性を付与したというほうが近いかもしれない。

二 各作品の統合的な分析

二―一 ロボットに与えられる性と男性的役割

一章では主にロボットを人間より弱い立場の存在として位置づけ、ステレオタイプな女性観との一致について論じた。しかしロボットとは人間より弱い立場だからと言って人間より能力において劣っているとは言い切れない。むしろロボットのほうが秀でている部分が設定されている場合が多い。

女性ロボットであるならまず容姿。女性ロボットは美しい容姿を与えられているのが一般的である。一章で最初に触れた「電波嬢」もそうであるし、「十八時の音楽浴」のアネットは作中で「その裸女は、年の頃は十七八歳でもあらうか。牛乳を固めたやうな真白な艶のある美しい肢態をもつてゐた。ことに人目を惹くのは、その愛くるしい顔だった。世界中探しても二人とはゐないほどの美少女だった。どこやらミロのヴィナスに似てゐたが、寧ろそれより天使に近かつたといった方がいいかもしれない」と描写される。世界に二人としない美少女で、天使に例えられるということはつまり人間の限界を超えたほどの美しさであるということだろう。「鉄腕アトム」のアトムは設定上は少年ロボットということもあつてか外見の美しさに言及されることはないが、手塚の構想段階で女性ロボットだった時は「お色気たつぷり」の女性的魅力を多分に備えたキャラクターであることが示唆されている。「ボッコちゃん」は一章でも引用したように「完全な美人ができあがつた」と描写されている。

作中の描写からロボットは人間以上であると示唆される場合も多い。アトムは単純なところでは少年漫画という媒体もあつてか十萬馬力の力を持っていたり、空も飛べ、聴覚などの感覚器官も人よりはるかに優れた描写がある。単純な力比べではどうあつても人間ではアトムに勝てないだろう。

「十八時の音楽浴」のアネットは意外にもミルキ国王の愛人の女大臣アサリによつて具体的な描写もなくあつさり殺されてしまう。しかし最後に「アネットに似た人造人間が、無慮五百體」登場し、自滅した人間に代わり宇宙人の襲来を退けるのである。アトムのようなわかりやすい特徴はないが、人間がコハク博士以外死に絶え、人造人間の国が出来た結末から作品内ではロボットが人間より優秀だったから成り代わったととらえることもできる。

ボッコちゃんは作中で「頭はからっぽに近かった」と言われる通り人間以上のことはほとんどできないにも関わらず結末で間接的とはいえ店内の人間を皆殺しにしよう。この作品が最も婉曲的だが結果的に普通の人間には到底できない大事をやつてのけたのに変わりはない。

女性性は男性と比べて少なくとも肉体の強度においては一般的に劣っている。また歴史上でも女性の立場が弱かった時期もあり女性には男性と比べて弱いといったイメージがある。そういつたか弱さのイメージを持つ女性の外見を持ちながら男性以上のことをやつてのける美しい女性型ロボットには日本の主にサブカルチャーにおいて発展してきた戦う美少女というモチーフと同一の発想の起源があるのではないだろうか。

戦う美少女の存在する作品として有名なものは「セーラームーン」

や『風の谷のナウシカ』『エヴァンゲリオン』などがある。斎藤環は日本の戦う美少女像について「無垢さや可憐さなどの「少女性」(必ずしも「処女性」とイコールではないが)、ほぼ完全な状態で維持されている。二〇」と述べる。そしてそれが本来「ローティーン」までの少女たちが同一化するためのアイコン」であつたが今は「戦う美少女」を「セクシュアリティの対象物」とみなす「おたく」と呼ばれる消費者集団が存在すると語っている。一章に取り上げた三作品では「戦う美少女」という概念は存在しないか、手塚治虫の時代まできてやつと「リボンの騎士」が登場した程度である。

戦うという男性的な要素を女性に行わせるというのはいかにも矛盾している。今でこそ少女が戦闘するということに少なくとも創作の世界では珍しくもない現象になつた。女性の社会参画も進み男女に出来ることの差がなくなつてきたこともあつてか大した理由づけもされなくなっているが、初期の作品である「リボンの騎士」ではそうもいかない。主人公のサファイアは男性の心と女性の心を併せ持つ男装の麗人という特異な設定が与えられた。

こういった理由付けが女性型ロボットには必要ない。いかに美しく少女のような体躯であつても根本的に性別がないことは読者にとつては共通理解として存在する。であれば「十八時の音楽浴」のように人間に代わつて国を支配したり、「鉄腕アトム」のように十萬馬力の力で戦つたり、「ボッコちゃん」のように大量殺人を犯すことになつても「女性らしさ」という社会通念には捉われない。戦うに限らず女性という属性を持たせた存在に男性的な役割を持たせる時にロボットという設定は都合のいいものだったといえる。

二二 ロボットへの性的魅力の描写

次は一章で主要に取り上げた「十八時の音楽浴」「鉄腕アトム」「ポッコちゃん」の違いに着目しつつロボットと性別に関する描写の變化を探りたい。

これらの中でロボットに対する性的魅力の描写を最も明確に行っているのは「十八時の音楽浴」である。女性のロボットを裸体で登場させ直接的ではないにせよ性器の有無にまで触れている。

「鉄腕アトム」は設定上は少年なため作中でアトムが美しいロボットであるとかいった扱いはされない。しかし手塚がアトムを女の子のつもりで描いていることを踏まえるといくつか注目すべき点がある。まずアトムが半裸であることだ。これはアトムが身体的には少女として描かれていると考えるとかなりあからさまな表現である。また、一章に引用した永井豪の「エネルギー注入の仕方もキワどいですよねー」という言葉だが、この「キワどい」とされるエネルギー注入の仕方とはお尻からエネルギーを補給することなのである。これらの表現を仮に女性ロボットで行えば当時の基準でもまず許されなかっただろう。むしろ手塚はアトムが設定上は少年ロボットだからこそあえて踏み込んだ表現に手を染めたのだろう。これの子供向けの少年漫画という媒体に掲載したという点では「十八時の音楽浴」以上に大胆なロボットに対する性的魅力の表現を行ったといえる。

最後に時代的にも一番後期の「ポッコちゃん」であるが、「完全な美人」であるとは書かれているもののあまり性的魅力を匂わす表現はされていない。理由として考えられるのは星新一の作風として性

的な表現をあまり行わなかったことである。これは星の作家としてのポリシーのようなものであったらしく一九五七年の彼の銀行手帳に「自己バクロコソ サツカ 性的ミリヨクガ ナイノデ ウイツトデ ヒキツケル三」（自己暴露こそ作家 性的魅力がないのでウイツトで惹きつける）との書付がある。

三作品のロボットの造形には「ポッコちゃん」にのみ該当する特徴がある。それはポッコちゃんだけが同じ女性でも大人の女性の姿をしたロボットであることだ。作中、年齢については「美人で若くて」「若いのにしつかりした」などただ若いとしか言われないが、ポッコちゃんは酒を飲む機能があり、客からもバーの「新しく入った女の子」として受け入れられていることから、成人女性に見える外見をしていることは推測できる。

少女の姿に性的な魅力を感じるといえるのはアンモラルなこととして文学ではしばしばテーマに取り上げられる。例えば一九〇七年に発表された田山花袋の「少女病三」がそうである。作中には中年の作家が名も知らぬ娘に性的魅力を感じてあれこれと妄想を巡らせる場面がある。少女と性的魅力の関係は日本で戦う美少女が発展する数十年前から存在はしていたようである。

海野十三がそう扱っていたようにロボットへの性的魅力を感じることは倒錯的嗜好の一種である。海野が影響を受けたと思しき作品、「電波嬢」は「妙齡の夫人の容貌を備え」ている。映画の『メトロポリス』のマリア兼アンドロイド役のブリギッテ・ヘルムは映画出演当時二十歳で少女と言っても良い年齢ではあるが、ドイツ人の彫りの深い顔立ちが日本人から見て少女に見えるに似ていた可能性があり、そうでなくともアネットは「年の頃は十七八歳」と外見年齢を

描写されておりブリギッテ・ヘルムよりさらに若い。ロボットの性的魅力を表現する時に、それをアンモラルなことであるとより強調するために少女の姿を海野は取らせたのだろう。

そして手塚もロボットに少女の姿を持たせることに対して同様の考えを持っていたと思われる。手塚は一九四九年「メトロポリス」という作品を描いておりこれが前述した映画の『メトロポリス』から何らかの影響を受けていることは間違いない。なぜなら手塚の「メトロポリス」でもロボットであるミッチイは少女の姿を与えられているからである。

星新一は彼のポリシーに従ってロボットの性的表現を排除した結果、ロボットを少女として描く必要性もなくなった。それがボッコちゃんの造形が成人女性となった理由といえるだろう。また、第一章で述べたように社会の女性の立場というものもテーマに組み込まれていたため、現実で社会に出る女性の年齢に合わせてボッコちゃんの年齢を設定したこともあるだろう。

二―三 ロボットの無垢性

第二章第一節で戦う美少女は無垢さや純真さといった少女性を残しており、それがセクシュアリティの対象になっていることを引用した。私はこの無垢さや純真さというものがロボットの特性に近しいものであると考える。「十八時の音楽浴」のアネットは人語を解さず話しかけられてもにこにこ笑うだけでその様子を「白痴美」と称される。ミルキ国王の喜悅、その愛人アサリからの嫉妬という悪意を向けられても気づきすらない彼女の幼児のような精神性は

「無垢」と言い換えられるだろう。「鉄腕アトム」のアトムは、というより作中のロボット全般に言えることであるが、作中のロボットは問題なく完成すれば善性の心を持つように作られているのである。「フランケンシュタインの巻」のフランケンシュタインは製造工程を全てロボットに任せてしまった為に「いい心」を植え付けられずに完成してしまい、悪事に手を染めるロボットとして出てくる。逆に言えばそういった異常が起らない限り作中のロボットは悪い心を決して持てないのである。構造的に不変の「いい心」を持つ、これもある意味で無垢や純真さを約束されていると言える。上記二作ではいずれもロボット、少女、純真または無垢という三つの要素が備わっている。

そしてこれは現代人のロボットに対する認識の話であるが、現代人はロボットを信頼している傾向がある。石黒浩は以下のように述べている。

しかし僕はここでひとつ問題にしたいことがある。人々がロボットに対して抱いている「嘘をつかない」とか「指示に従えば問題ない」という先入観についてである。今のところ嘘をつくロボットや、嘘をつく自動販売機はないと信じられている。(中略)

日本人の対ロボット意識に至っては、『鉄腕アトム』や『機動戦士ガンダム』のおかげなのか、はたまた宗教意識が希薄だからなのか、ロボットに対する嫌悪感がない。むしろロボットは万能、まちがえないという意識が強いので、全面的に信頼している。三

これはあくまで現代人の感覚なので本稿で取り上げている一九五

○年代前後の人々の意識とは異なるかもしれない。だが科学万能時代が過ぎ去った現代ですらこういつたロボットの認識が残っているのである。「鉄腕アトム」のような作品は当時の人々の認識を補強したに過ぎず、人々には元々ロボットや科学に対する万能性という認識や信頼があったものと考えられる。手塚治虫も当時の人々のそういった認識があったからこそアトムに科学の万能性と非万能性を併せ持つ要素として女性という属性を付けたのだらうということは一章でも述べた。

当時から人々はロボットは信頼できるものという認識があった。それはロボットが人間の言いなりになるもの、人間に対して悪心を抱かないものだと思っているからだろう。ロボットと反乱のテーマは創作では頻出するテーマではあったが人々の科学技術観を大きく変えるには至らなかった。人々の中でロボットは今も昔も嘘をつかない無垢な存在であったのだ。

三 ロボットという種族

三章では今までの考察から得た情報、結論を通してSF作家はロボットをどのように見て、描こうとしていたのか。彼らに共通した思想とはなんだったのかについて論じたい。

ロボットとは非成長の存在である。彼らの身体は人工的な物で、金属やバネで構成された身体が成長することは当然ない。山田夏樹は鉄腕アトムの元となった「アトム大使^{三四}」を例にしてアトムの非成長性についてこのように述べる。

物語は、宇宙人が「きみのかおをさんこうにしておとなのかおをつくりました。きみもいつまでも少年でいてはいけなない。こんどあうときはおとなどうしであおう」という言葉とともに「おとなのかお」をした頭部を贈り、アトムに「成長」を促す場面が幕を閉じる。(中略)「おとな」になる＝「おとな」の頭部を付ける、という直結からもわかるように、その身体はあくまで記号以上のものではなく、「成長」可能とする身体性が発生していないのだ。

一七

これはアトムの精神の非成長性についても言える。アトムが大人が子供かを大人の頭部という外見のみで決定するというのは彼の内面、精神の成長を最初から無視しているからである。

しかし個々の作品では成長性を持たないロボットも、作品をまたいでそのあり方は変容してきた。「十八時の音楽浴」でのロボットは自発的な行動をほとんど取れず自意識らしきものも薄弱で「白痴の唾女」と作中で言われるような様子であった。そして最後まで結局はコハク博士という人間に操られる道具であった。

「鉄腕アトム」になるとロボットは自分のはつきりとした意思を持つ。だがそれでも彼らにはわるい心を持つことが出来ない。これは一見利点のようにも思える、しかしそのいい心とかわるい心を定めているのは作った側である人間なのだ。善悪を自身で選べないまま画一的な価値基準をあらかじめ埋め込まれている以上、ここでもまだロボットは人間の手の中、無垢な少女のままであるには変わりが無い。しかしアトムは同じ作品内でも精神性的な変化が描かれる。「青騎士の巻」にて反旗を翻すロボット集団が登場し、アトムもそれに

同調していくのである。最終的にはアトムは人間側に立つて戦うの
だが少なくとも選択の機会とは与えられたといえるだろう。

そして「ボッコちゃん」でロボットは大人へと姿を変える。この
作品では逆にロボットから知性がほぼ奪われている。だが「十八時
の音楽浴」のように人間の支配下には戻らない。ボッコちゃんは相
手の言葉に同調するだけの機能しか持たない。それゆえに話しかけ
る男たちはボッコちゃんに理想を投影し理想の女性だと思い込む。
しかしボッコちゃんの同調の言葉は全て心にもないことである。「鉄
腕アトム」のロボットには彼らの持ついい心ゆえに同じことは

言えなかっただろう。それでもボッコちゃんは相手の理想に一〇
〇％沿うことはできない。だからこそボッコちゃんの態度に不満を
持つて殺そうとまでするものが出てくるのである。そしてここでも
「十八時の音楽浴」とは展開が違う、アネットはアサリによって抵
抗もなく殺されたが、ボッコちゃんは相手の望む通りに毒を飲んだ
うえで殺されず、逆に殺人を犯す。

SF作家たちはなぜロボットに無垢で純真な少女の属性をまず与
えたのだろうか。SF作家はロボットというものをSFの世界のみ
の存在ではなく、いざれあらわれる新しい種族のようなものと認識
していたのではないだろうか。ロボットとは科学の急速な発展によ
って新しく出てきた可能性である。言葉自体は『R.U.R.』が発表さ
れた一九二〇年からあったし、似たような概念はそれ以前からあっ
たかもしれない。だがそれらはまだその時点で現実的なものではな
かったのである。しかし海野十三に連なるSF作家はロボットを現
実的な可能性として見た。

ロボットを新しい種族として考えると、彼らは最初は生まれたば

かりで種として未熟、それゆえ未成熟な少女の姿と無垢な精神性を
与えられたのだろう。そして海野十三の時代、手塚治虫の時代、星
新一の時代、それぞれでSF作家はロボットという種を成長させて
きた。人間の支配下で主体性を全く持たないアネット、人間への恭
順と反抗という選択を与えられたアトム、人間の支配下にあると思
わせておいて最も明確に人間へ反抗してみせたボッコちゃん。どの
作家も科学が人類に与える危機について書いていたことには変わら
ない。しかしその危機についてのロボットの占める割合は徐々に上
がっていった。

そうして様々な作家が自らの作品を通してロボットという種族を
成長させ、成熟させてきた。そして現代、現実にはロボットという人
種が生まれてもおかしくないまでに科学は発展した。それでも現代
の人々はロボットに対して大きく信頼を置いている。女性の姿をし
たロボットを人間の女性と同一視して女性蔑視と取ってしまうこと
もロボットを将来的に生まれ得る新たな種族だとは現実的に認識し
ていないからかもしれない。ロボットという種族が現実にはどのよう
な成長を遂げるかは分からない。だが「十八時の音楽浴」のアネッ
トのように無垢に過ぎる少女だといつまでも認識していると、「ボッ
コちゃん」のように気づかない間に悲劇を生むことになるだろう。

- 一 Karel Čapek 『R.U.R.』一九二〇年
- 二 海野十三 『十八時の音楽浴』『モダン日本』一九二七年四月
- 三 井上晴樹 『日本ロボット創世記』NTT出版、一九九三年二月
- 四 延原謙 『電波嬢』『無線電話』一九二四年八月
- 五 海野十三 『人造物語』『新青年』一九三一年四月
- 六 手塚治虫 『リボンの騎士』『少女クラブ』講談社、一九五三年一月
- 七 手塚治虫 『デロロ』『週刊少年サンデー』小学館、一九六七年八月
- 八 手塚治虫 『鉄腕アトム』『少年』光文社、一九五二年四月
- 九 手塚治虫 『虫られつ話』潮出版社、一九八一年四月
- 一〇 手塚治虫 『ブラック・ジャック』① 秋田書店、一九七四年五月、表紙、手塚治虫『手塚治虫文庫全集 鉄腕アトム』講談社、二〇〇九年一月、表紙、手塚治虫『手塚治虫文庫全集 リボンの騎士』講談社、二〇〇九年十月、表紙、手塚治虫『手塚治虫文庫全集 三つ目がとおる』① 講談社、二〇一〇年二月、表紙
- 一一 永井豪 『鉄腕アトムは女の子だった』『文芸春秋』二〇一三年一月
- 一二 手塚治虫 『メトロポリス』育英出版、一九四九年九月
- 一三 『火の鳥』『漫画少年』学童社、一九五四年七月
- 一四 手塚治虫 『ぼくのマンガ人生』岩波書店、一九九七年五月
- 一五 伊藤憲二 『エフ氏』と『アトム』…ロボットの表象から見た科学技術観の戦前と戦後』『年報 科学・技術・社会』科学社会学会、二〇〇三年六月
- 一六 手塚治虫 『手塚治虫文庫全集 鉄腕アトム』① 講談社、二〇〇九年一月
- 一七 山田夏樹 『ロボットとジェンダー』『昭和文学研究』二〇〇六年九月
- 一八 『ボッコちゃん』『宇宙塵』一九五八年二月
- 一九 臼田昭訳 M.W.シェリー 『フランケンシュタイン』国書刊行会、一九七九年一月
- 一〇 Mary Wollstonecraft Godwin Shelley 『Frankenstein; or The Modern Prometheus』Harding, Mavor & Jones 一八一八年
- 二〇 斎藤環 『戦闘美少女の精神分析』太田出版、二〇〇〇年四月
- 二一 最相葉月 『星新一 一〇〇一話をつくった人』新潮社、二〇〇七年三月
- 二二 田山花袋 『少女病』一九〇七年
- 二三 石黒浩 『アンドロイドは人間になれるか』文芸春秋、二〇一五年二月
- 二四 手塚治虫 『アトム大使』『少年』光文社、一九五一年四月

日本近代文学に見る心中

谷 香 菜 子

はじめに

「心中」という語について『日本国語大辞典』にはこのように解説されている。「相愛の男女が、合意のうえでいっしょに死ぬこと。一般に、男女に限らず複数の者がいっしょに死ぬこと。「親子心中」「一家心中」。ある仕事や団体などと、運命をともにすること」。佐伯順子^二によると、そもそも「心中」という言葉は、相手への真意、誠意という意味だったものが、江戸時代、天和期（一六八一年—三六年）にかけての男女の相対死の流行によって、現在のような「情死」という意味になったといわれている。では、江戸時代にそれほどの流行を見せた心中、心中を扱った作品は、明治・大正と時代が移り、どのように変化していったのだろうか。

佐伯は、古典文学に描かれる心中と近代文学に見られる心中の対比を通じて、近代の「愛」の諸相について分析している。佐伯によると、古事記以来、心中は「エロスとタナトスの融合」という基本構造のもと、死は恋を成就する理想郷として幻想されてきた。そして、死による恋の完成というモチーフは、「心中」が「心中」という

意味を獲得する近世において、ひとつの物語的到達点を迎える。近世の心中文学と言えば、近松門左衛門「曾根崎心中」「心中天網島」などの「心中物」が特に有名であるが、西尾邦夫^三によると、そのころは物語だけではなく実際の心中も流行し、幕府を悩ませたそう。一七二三年に心中禁止令まで出されたほどの流行ぶりから、近松の浄瑠璃のような作品が世間に少なからず影響を与えていたことがうかがえる。そして佐伯は、「明治以降の心中文学においても、近世の心中物語の特質を継承し、遊女、芸者といった花柳界の女性、いわゆる玄人の女性が主人公になる傾向が残っている」とし、広津柳浪「今戸心中^四」と樋口一葉「にこりえ^五」を挙げ、「ともに遊女と娼婦、いわゆる玄人女性の心中（または心中らしきもの）を描いている点で、前時代の特徴を残している」としている。また、朴那美^六は「にこりえ」と、近松門左衛門「心中天網島」において、「舞台としての遊廊の設定や、遊女との三角関係に悩む男とその妻という三角関係の設定や、さらには心中に終わることなど浄瑠璃の情緒に似通う点を見逃すことができない」と述べ、その構成や場面設定においても類似性を認めている。そして、舞台設定としての遊廊や

三角関係においては、広津柳浪「今戸心中」にも共通するところがある。しかし、こういった部分で前時代の特徴を残しながら、「はっきりとした相思相愛の結果としての心中が描かれていない」ことから、「今戸心中」の遊女・吉里と「にぎりえ」の下級娼婦・お力の死には、近松の浄瑠璃が描くような近世の心中とは異質な性格があるとしている。

「にぎりえ」のお力は、結城朝之助という「人品いやしからぬ」男が店に来るようになりその男を愛したが、それ以前の馴染みで、源七という客がいた。源七は蒲団屋を営んでいたが、お力に入れ込んだことで没落し、妻子ともども長屋で貧しい暮らしをしていた。しかし、それでもお力への未練は断ち切れない。そのうちに、源七はろくに仕事もしないようになり、ついに妻子とも別れてしまう。そしてお力は、源七の刃によって、無理とも合意ともつかない心中の片割れとなって死ぬ。

「にぎりえ」の場合は、作品の結末にお力と源七の死が描かれているだけで、心中に至る経緯は説明されていない。そのため、彼らの死について先行研究では、その「心中」について無理心中説、合意の心中説など様々な議論がなされてきた。このことについて塚田満江七は「生前の一片をよく知る人馬場孤蝶が先ず、無理心中か他殺の如くささやかれている噂はあくまで噂であり、一片は合意の心中と見ている、と断言したことに私も賛意を表するものである」と述べ、合意の心中説を支持している。また、佐伯は、「下級娼婦として生きるうち、色恋にともなう人間の業の深さを見極めてしまったお力には、「今戸心中」の吉里と同じく、人生そのものに対する深い諦念や絶望が宿っていたのではなからうか。はっきりとした遺書を

残していないだけ、お力の絶望はさらに深い」と指摘し、源七についても、「お力への純愛ゆえに彼女を殺し、自分も死んだというよりも、妻が息子を連れて出て行き、家業も傾き、自暴自棄になって人生がメンドクさくなくなったという動機が強かったのではないか」と述べている。

また、広津柳浪「今戸心中」も、近松の心中ものの構成、手法を用いていることなどが指摘されているが、近世の心中小説とは異なる斬新な結末を持っていた。

「今戸心中」のヒロイン、吉里は、平田という客と愛し合っていた。しかし、平田は実家の都合で東京を離れなければならなくなる。一方、吉里には熱心に店に通い続けている善さんという客がいた。善さんは毎日吉里の元を訪れていたが、吉里はろくに相手をしたことがなかった。善さんは吉里の元に通い続けたことで金がなくなり、店もたたみ、妻も里へ帰してしまう。ついに吉里のところへもう通うことが出来ないと告げたのは、奇しくも吉里が平田と別れたすぐ後であった。平田という頼りを失った吉里は、善吉を頼りにし、文無しの善吉のために借金をしながら善吉を傍に置いておく。しかし、そのような生活も長くは続かず、吉里は平田の写真と自分の写真を重ねて残し、善吉と心中した。

「今戸心中」では、吉里が平田のことを思いながら好きでもない相手と心中しており、この斬新な結末については先行研究でも盛んに議論されている。このことについて、佐伯は、「人生そのものへの深い絶望が、吉里を、平田ではなく、善吉との死へと追いやつてゆく」とし、「相手は誰でもよかった吉里にとっては、相手がいてもいなくても、結局は同じことだったろう。遊女の心中という近世芸芸

で好まれるモチーフを踏襲しつつも、エロスの完成としての死ではなく、無常観や諦念の末の死という新たな心中ドラマを、柳浪は提出している」と述べている。

この二つの作品について、佐伯は、「玄人女性を主人公としつつも、近代文学における心中は、エロスからの脱却という質的変容を遂げたとし、近世までの文学が持っていた、エロスとタナトスの融合という構造の崩壊を指摘している。そして、『古事記』以来、「オンリーユー・フォーエバー」の理想によつて支えられてきた心中は、エロスとタナトスという神話を失い、近代小説では、死や愛に対する畏怖の念の消失から、死に愛の救済をみいだす心中は描かれにくくなっていく。かわつて、色恋とは無関係に、生きることそのもののへのニヒルな諦観めいたものが、心中の隠された動機となる、と佐伯は述べている。

「にぎりえ」や「今戸心中」のように、前時代の特徴を残した作品は他にもある。後に挙げる森鷗外「心中」と菊池寛「島原心中」である。これらの作品はどちらも舞台が遊廊で、遊女と心中している。しかし、この二つの作品は佐伯の指摘のように「生きることそのものへのニヒルな諦観めいたもの」が心中の動機になっているというだけには留まらない。また、岡本綺堂「箕輪の心中」「鳥辺山心中」は、江戸時代を舞台とした作品で、近代に書かれた作品ではあるが、佐伯順子の指摘にはあてはまらない。このように、佐伯順子の指摘にあてはまらない作品を調査していくことによって、近代に書かれた心中文学の特徴をさらに明らかにしていきたい。

一 森鷗外「心中」と菊池寛「島原心中」

森鷗外「心中」は、一九一一年八月、『中央公論』に発表された。あらすじを以下に紹介する。

ある料理店の女中であるお金には、決まって客に話すとっておきの体験があった。その話を好んで聞いていたある作家が物語を語りなおす。話は、お金が以前に勤めていた川柵という料理店での出来事である。川柵にはそのころ女中が一人、五人いて二十畳敷の二階に並んで寝ていた。暮れのある晩、お金は夜中にふと目を覚ました。一緒に寝ていたお松、お花も目を覚まし、小用を済ませるため、長く狭い廊下を通って憚りへと向かう。二人が部屋を出てすぐ、お金はもう一人床が空いているものを見つけた。今年の夏に田舎から出てきたお蝶である。お蝶は機屋の娘で、何不自由なく暮らしていたが、恋人がいたため、婿を嫌って親元から逃げ出して来た。そして恋人が東京の私立に入ったのを追いかけてきて、お蝶も東京へと出てきたのだ。佐野は度々お蝶の元を訪れたが、客としてきたことは一度もない。一方、憚りへと向かう廊下の途中で、二人は「ひゅうひゅう」という奇妙な音を聞く。音につられて四畳半の障子を開けると、そこではお蝶とその恋人が喉を掻き切つて心中していた。

森鷗外「心中」については、清田文武がこのように指摘している。

秋江が、小説「心中」について、「当事者の情緒や対話」を描かず、その晩の「薄気味の悪い光景」を描いていると述べたことが

参考になる。あくまで相対的観点からではあるが、情緒・対話を描く視点は時間軸によるものであり、光景は空間的把握ということになる。作者は長い廊下とその周辺の描写に力を発揮している観があり、これが作品世界の特色を示すものとなっている。この場合時間的契機を機軸にしていれば、情死に至る当事者の会話や心理の描写が入り、作品の世界は情緒性・湿潤性を帯びやすくなるはずである。しかし、突如二人の死の場の発見が提出され、遺書の中で死に至る事情が簡略に記されている程度であり、情緒連綿たる描述は排除されたことになる。鵑外の文体はどのようなことでも書けるというが、あるいはそれは作者の好まぬところであり、また苦手とするところであったかもしれない。「心中」ではこうして空間的、立体的把握から来る明晰性が呈示されることにもなったと解される。

清田文武の述べるように、鵑外「心中」からは、「情緒連綿たる描述は排除され」、代わりに「明晰性が呈示」されている。たしかに、樋口一葉「にぎりえ」や、広津柳浪「今戸心中」と比べてみると、「心中」はいかにもあつさりと二人の心中が描かれている。その理由として、一つは鵑外のもう一つの職業が関係していると考えられる。周知のように、鵑外は、作家である前に医学学校を出た医者であった。一八八一年、二十歳のころに東京大学医学部を卒業し、陸軍省に出仕している。文学活動を開始したのは一八八八年、二十八歳のときで、小説の処女作「舞姫」を発表したのはその翌年であった。医者であった鵑外は、職業柄解剖学にも一通りの知識があったと思われ、また、明治三十六年には久米桂一郎と共著で、『芸用解剖

学^九』という本を出版していることから分かるように、鵑外は日本における美術解剖学において造型が深かった。こういったことから、鵑外には芸術面においても解剖的な視点をもっていたのだということが分かる。また、朝岡浩史^{一〇}も『「心中」はそれまで怪談とは馴染みの薄かった医学的専門性の色合いが濃厚な身体器官の語彙を、怪談の筋の「主格」にすることで、「他者」としての「身体」を自らのうちに抱え込むことの違和感に、「吾輩は猫である」とは別の形を与えたのだといえる」と述べ、「心中」に医学的専門性が濃い語彙が意図的に使われているであろうことを指摘している。このような医学的な専門性を持った解剖的視点は文学においても取り入れられていたのではないだろうか。鵑外の、冷静で、まるで解剖するかのよう淡々と事実をあきらかにしていく書きぶりは、特にお蝶とその恋人との心中現場において発揮されている。

四畳半には鋭利な刃物で、気管を横に切られたお蝶が、まだ息が絶えずに倒れてゐた。ひゅう／＼と云ふのは、切られた気管の疵口から呼吸をする音であつた。お蝶の傍には、佐野さんが自分の頸を深く剌つた、白鞘の短刀の柄を握つて死んでゐた。頸動脈が断たれて、血が夥しく出でゐる。火鉢の火には灰が掛けて埋めてある。電灯には血の痕が付いてゐる。佐野さんがお蝶の吭を切つてから、明かりを消して置いて、自分が死んだのだらうと、刑事係が云つた。佐野さんの手で書いて連署した遺書が床の間に置いてあつて、其上に佐野さんの銀時計が文鎮にしてあつた。お蝶の名丈はお蝶が自筆で書いてゐる。

この場面では、異常なほど二人の状態、周りの様子が細かく描写されている。この場面において鵑外は、気管を切られながらも死にきれず、「ひゅう／＼」と音を漏らしながら息をしているお蝶の苦しみには一切心を寄せず、ただただ冷静に状態を描写している。この書きぶりからは、まるで解剖をするかのように容赦なくメスを入れ、淡々と暴き出す医者としての鵑外が現れているようだ。

また、「心中」から、「情緒性」が排除された理由のもう一つとして、樋口一葉「にこりえ」や、広津柳浪「今戸心中」を意識していった可能性が挙げられる。

塚田満江二が指摘するように、鵑外と推定される人物は、「幸田露伴・斎藤緑雨と共に『三人元語』『めさまし草』明治二九・七」の合評で、情死を描いた作品に道義評をもつてすることの否を発言しており、「今戸心中」に目を通していたことは明らかである。また、「めさまし草」巻七「三人元語」の一部に「縦令吉里に濁江のお力が履歴なしとせむも、その気風その心中するに至る筋との釣合頗るあやしからずや……」とあり、「にこりえ」「今戸心中」の両方を読んでいたことが分かる。周知の通り、「にこりえ」と「今戸心中」は、明治時代の代表作ともいわれており、同時代評も多い。そして鵑外もこの二つの作品について意見を述べた一人であった。では、鵑外は明治を代表するこれらの作品を批評した十六年後に、どのような意図をもってこの作品を書いたのだろうか。

「心中」と樋口一葉「にこりえ」、広津柳浪「今戸心中」では、清田文武の指摘するように、情緒性・湿潤性を帯びているか否かという点において、「にこりえ」や「今戸心中」は展開のほとんどが心中への道行のようなものであるのに対し、「心中」の方は二人が心中を

してから事情が明かされ、その書きぶりも淡々としたものである。

なによりも、心中の場面において、その違いは歴然としている。「にこりえ」「今戸心中」では、遺体の様子について「切られたは後袈裟、頬先のかすり疵、頭筋の突疵など色々あれども、たしかに逃げる處を遣られたに相違ない、引きかへて男は美事な切腹、蒲団やの時代から左のみの男と思はなんだがあれこそは死花、えらそうに見えたといふ」、顔は腐って其ぞとは決められないが、着物は正しく吉里が着て出たものに相違なかった」と描写されているに止まり、なんとなく「あはれ」をも感じさせるが、「心中」の方は、先ほど本文を引用したように、断ち切れなかった気管から「ひゅう／＼」という音が聞こえ、「頸動脈が断たれて、血が夥しく出ている」というような生々しい表現が使われていて、自ら命を絶ったあとの遺体の無残さを、はっきりと描き出している。このような、鵑外の心中を美化しない書き方は、「にこりえ」「今戸心中」を意識した上で、あえて対照的になされたものではないだろうか。鵑外は、あえて「心中」から道行を無くし、そのむごたらしさをまざまざと見せつけるような書き方をするので、江戸時代からの心中物、そして「にこりえ」「今戸心中」へと続いている心中の美しさを壊し、新たな心中観を提唱したのである。

同じく、心中を美化しない作品として、菊池寛「島原心中」^二が挙げられる。

「島原心中」は、一九二一年三月、『新潮』に発表された。時代は下って大正である。簡単にあらすじを紹介しておく。

ある小説家が新聞小説の筋を考えるために、法学士になったかつての学友、綾部の元へ訪れた。綾部は、小説家の彼のために検事時

代の経験話を話してくれた。それが島原の遊廓で起きた心中事件である。女は喉を突き刺して死に、男は気管を切っただけで生き残った。法学士である綾部は、男が女の死に手を貸していないか調べるため男を詰問する。女の名は錦木といい、この頃郷里の方から母が病氣になったと知らされ、見舞いに行きたいと言いつながら、日々の勤めのため果たせていなかった。男の方は、遊廓通いのために周りの人に借金をしていた上に、兵に入るのが嫌で、それを女に打ち明けたところ、心中しようという運びになったそうだ。男ははじめ、女の死に手を貸していないと主張していたが、詰問の末、実は女が自分で喉を突き刺したのが死にきれず、苦しんでいたところを自分が奥まで刺してやったと告白した。

「島原心中」においても心中は美化されていない。森鷗外「心中」のように、心中の悲惨さを生々しく描いている。

女が倒れかかる弾みに外れたらしい障子の中の畳には、ドロ／＼と凝り固まって居る血が、一面にこびり付いて居るのです。その血の中に、更紗か何からしい古びた蒲団が、敷き放されて居て、女の両足は蒲団の上にわづかばかり、かかつて居るのです。天井が頭に間へるほど低い部屋の中は、小さい明り取りの窓が、ある丈で、昼でも薄暗いのですが、その薄暗い片隅には、心中前に男女が飲食したらしい井とか、徳利などが、ゴタ／＼片寄せられて居るのです。壁は京都の遊廓によくある、黄つばい砂壁ですが、よく見ると、突き当りの壁には、口に含んで霧にでも吹いたやうに、血が一面に吹きかかつて居るのです。(中略) 女は、見事に頸動脈を切つたと見え、身体中の血潮が悉く、その傷口から

迸つたやうに、胸から膝へかけて、汚れ切つたネルの寝衣を、ベト／＼に、浸した上、畳の上から廊下にかけて一面に流れかかつて居るのです。が、傷口を見て居るうちに、もつと僕の心を打つたものは、その荒み果てた顔でした。もう確に三十近い細面の顔ですが、その土のやうにカサ／＼した青い皮膚や、眼尻の赤く爛れた眼などを見て居ると、顔と云ふ氣は何うしても起らないのです。人間だといふ氣さへ起らないのです。ただ、名状しがたい浅ましさを、感じたのです。

「島原心中」における心中についての描写は、「心中」よりもむごたらしく、そしてむなしい。鷗外のようにまるで解剖するかのような容赦ない書き方で心中を暴き、第三者の目にさらしている。また、「島原心中」における、鷗外のような解剖的な書き方は場面描写だけでなく、心理描写においても現れている。「憂鬱なるシヨウ——菊池寛へ——」において、芥川龍之介は、菊池のことをこのように評価している。

彼の価値を問ふ為には、まづ此処に心を留むるべきである。何か著しい特色？——世間は必ずわたしと共に、幾多の特色を数へ得るであらう。彼の構想力、彼の性格解剖、彼のペエソス、それは勿論彼の作品に、光彩を与へてゐるのに相違ない。しかしわたしはそれらの背後に、もう一つ、——いや、それよりも遙かに意味の深い、興味のある特色を指摘したい。その特色とは何であるか？それは道徳的意識に根ざした、何者をも容赦しないリアリズムである。

芥川は、「性格解剖」という語を用い、性格の解剖的な書き方を、菊池の作品における特色の一つとして挙げている。このように、菊池は周りからも解剖的な文章を指摘される作家であった。ところで、心理の解剖については、徳田秋声『小説入門』^四にこのような記述がある。

心理の解剖は、どうしても作者自らの心理の解剖から出発しなくてはなりません。(中略)自分の心理を、純粹な客観的態度から觀察して見なければならぬのであります。寧ろ、冷酷に過ぎた態度をとつてもいいのです。自分に便利のいゝ、都合のいゝ、反省や内省はいけなひのです。自己弁護の多い作品ほどいけなひものはありません。自分を責め苛むやうな心もちで、反省するか、内省しなければいけません。自分の心理を究めなくては、どうして他人の心理が分かりませうか。自分の心理を解剖し、分析した結果を、今度は他人の心理に応用するのであります。自己の心理状態をもつて、他人の心理状態を推定するのであります。他人にばかりに限りません。自分が書かうと思ふ人物が、實在の人物でなくとも、その性格特有の心理に、自己の心理を適用するのであります。

この「純粹な客観的態度」「冷酷に過ぎた態度」というのは、「島原心中」における菊池の書きぶりにまさに当てはまる。ここで興味深いのは、実際に作中に遺体の解剖の場面があることだ。死んだ女はまず服を剥ぎ取られ、その様子を見た語り手は、服を剥ぎ取られ

る「前よりもつと、みじめな浅ましいもの」だと思い、そこに十年の悲惨な生活をまざまざと見せられた感じがする。汚れた下着が露わにされ、さらにそれも取り去り、咽喉、胸、腹部へと解剖されていく。解剖が進むにつれて、女には肺尖カタルの痕があることが分かった。このような解剖の場面は、菊池の解剖的な書き方を象徴的に示している。そして、「島原心中」には、森鷗外「心中」を意識しているのではないかと考えられるような類似点がいくつかある。まず、話が人から聞いたものであること、そして語り手である自分が物書きを職業としているということだ。「心中」では、お金の話が

「いつか書かうと思つた」と言い、自分の書くものが「神聖なる評論壇が、「上手な落語のやうだ」と云ふ紋切形の一言で褒めてくれることになつてゐる」と述べており、小説家とは限らなくとも物書きを生業としてゐることが分かる。「島原心中」のほうでも、語り手に對して「貴公が、小説家として、法律の點に、注意をして居るのは感心です」と声をかけている場面があるため、「島原心中」の語り手は小説家であることが分かる。作品の設定においてこの二つの点が類似している。そして、このような第三者からのまた聞きという形は、解剖的な書き方に必要なものであつた。徳田秋声が述べているように、心理の解剖は、「純粹な客観的態度」「冷酷に過ぎた態度」から觀察しなければならない。それがこの作品において叶えられるために、この二つの設定を取り入れる必要があつた。語り手を作家という自分と近い設定にすることによって自分の心理を投影し、第三者からのまた聞きという設定によつて客観的で冷酷な態度を取り得たのである。

また、「島原心中」は、相手を死に至らせるいきさつにおいて、鷗

外の「高瀬舟」^{一五}」にもよく似ている。「高瀬舟」は、病気の自分のために、兄である喜助に負担をかけていることを気に病み、自らで喉を掻き切つて死のうと試みるが、うまく切れず中途半端に刃が喉に刺さったまま苦しんでいた。そこに喜助がやつてきて、刃をぬいて楽にしてほしい、死なせてほしいと懇願され、迷った末に刃を抜き、弟を死に至らせた。「島原心中」でも、女が先に首を切ったあと、死にきれずに苦しんでいたところを、奥まで刺してやつて女を死なせている。このように、「島原心中」には、菊池寛が鴎外を意識していたと思わせる点が多く存在するのである。鴎外はさきほど述べたように、元々は医者であつた。だからこそ、解剖的な場面描写、心理描写に優れていたのだと考えられる。では、菊池寛はどうだろうか。菊池寛もまた、性格解剖が特色としてあげられるような作家であつた。森鴎外の「高瀬舟」、「心中」の二作品と菊池寛「島原心中」との類似点から、そのような解剖的な書き方は、鴎外の作品から取り入れられたのだと考えられないだろうか。作品中に実際の解剖の場面が入っていることも、医者であつた鴎外の存在をより強く示しているように考えられる。

ここまで、菊池寛が鴎外の解剖的な書き方を取り入れて、「島原心中」を心中を美化しない作品にしていると述べたが、心中の表し方だけでなく、「島原心中」では遊廓という舞台の絢爛ささえも失われていた。「にぎりえ」や「今戸心中」では、やはり遊廓としての華やかさがあつた。「心中」においてはあまりそこには触れられていないが、「島原心中」ではあからさまに遊廓の華やかさを殺している。次に引用するのは、語り手に島原での心中のことを話している綾部が、初めて島原に訪れたときの感想を述べた部分である。

俣が、大門を潜つたとき「ああ島原とは茲だな。」と、思ふと同時に、可なり激しい幻滅とそれに伴ふ寂しきとを、感ぜずには居られなかつたのです。お恥ずかしい話ですが、僕が島原へ行つたのはその時が初です。（中略）だから、大学を出て間もないその頃まで、僕の頭に描いて居た島原は、やっぱり小説や芝居や小唄や伝説の島原だつたのです。壮麗な建物の打ち続いた、美しい花魁の行き交うて居る、錦絵にあるような色街だつたのです。（中略）が、俣がそれらしい大門を通り過ぎて、廓の中へ駆け込んだとき、下した幌のセルロイドの窓から十一月の鈍い午後の日光の裡に、澱んだように立ち並んで居る、屋根の低い朽ちかけて居るような建物を見たときに、それが名高い色街であると云ふだけに、一層悲惨なあさましいような気がしたのです。（中略）俣が、横町に折れたとき、僕の目の前に現れた建物は、もつと悲惨でした。悲惨と云ふよりも、醜悪と云つた方が、適当でせう。どれも、これも粗末な木口を使つた安普請で、毒々しく塗り立てた格子や、櫺子窓の紅殻色が、ムツとするような不快な感じを与えるのです。煤けた角行燈に、第二清開樓とか、相川樓などと書いた文字までが、田舎の遊廓にでも見るような、下等な感じを与えました。

まだ見ぬ島原の様子を、「小説や芝居や小唄や伝説」にあるような「壮麗な建物の打ち続いた、美しい花魁の行き交うて居る、錦絵のような色街」と述べているのに対し、実際に目にした島原は、悲惨で、醜悪で、下等な感じを与えると言っている。この、まだ見ぬ島原のイメージは、「にぎりえ」や「今戸心中」の舞台である遊廓

に近い。「今戸心中」のヒロイン、吉里が公娼であるのに対し、「にぎりえ」のヒロインのお力は私娼であるため華やかさについては少し劣るが、それでもこの二つの作品には色街としての艶やかさがあつた。着物や女性の描写も美しく、そして、どちらのヒロインもそれぞれ店で一番の器量よしである。しかし、「島原心中」ではそういった遊廓、遊女の美しさを一切排してある。また、島原を訪れる前のイメージとして、「島原心中」と云ふ言葉が、小説か芝居かの題目のやうに僕の心に美しく浮んで居たのでした」と述べているが、実際に島原で感じたのは、哀れな女の絶望であつた。このような伏線は、「島原心中」における「心中」のむごたらしさをさらに強調させるために用意されたものなのだろうと考えられる。菊池寛は鴎外の「心中」における心中美の破壊を、さらに徹底的に行つたのだと言えるだろう。

二 岡本綺堂「箕輪の心中」「鳥辺山心中」

岡本綺堂は明治から大正にかけて活躍した劇作家・小説家で、江戸時代を舞台として設定した作品を多く執筆している。「箕輪の心中」^{一六}、「鳥辺山心中」^{一七}も、江戸時代が舞台になっている。しかし、江戸時代を舞台としていながら、この二つの作品にはむしろ江戸時代らしくないのではないかと思われる部分がいくつかある。

岡本綺堂「箕輪の心中」^{一八}は、坂下智昭^{一九}によると、一九一一年五月に雑誌『演藝画報』に発表された戯曲である。発表時は「藤枝屋敷」、「箕輪農家」の上下巻、同年九月二十七日からの初演時にある序幕「梅若境内」と「武蔵屋門口」は載せられていなかった。さら

に、序幕を含んだ三幕物として発表された最初は、一九一二年に博文館から出版された『綺堂脚本集』であると、坂下は述べている。以下にあらすじを紹介しておく。

金沢五千石の旗本であつた藤枝外記が、大菱屋の綾衣という遊女に惚れ込み、度重なる遊廓通いにより身持放埒の廉で小普請入りを命じられた。しかし、外記は綾衣にかなり入れ込んでおり、妹のお縫をはじめ、伯父の五郎、用人の三左衛門などまわりの者が止めても全く聞き入れようとしない。一方、綾衣の方も、器量もよし、気前もよしの売れっ子だつたのが、外記に惚れてからは外記一筋で、他の客には見向きもしないため客が寄り付かず、借金が増えていつていた。ついに、綾衣は遊廓を抜け出し、箕輪に住んでいる外記の乳母のところに身を潜め、追いつめられた二人はそこであいびきをするようになった。ある日二人は出会つたきつかけである刀で心中をしようという考えに至る。

『日本近世人名辞典』^{二〇}によると、坂下智昭も述べているように、作中の藤枝外記というのは、江戸時代後期に実在した幕臣である。安永二年に家督を継ぎ、武蔵・相模両国にて四千石を知行する。当時、旗本・御家人などで遊興のため問題を起こす者が少なくなかつたが、外記も吉原の大菱屋久右衛門の抱遊女であつた綾絹となじみになり、通いつめたという。そして天明五年八月十四日、二人は心中した。このように、遊女綾衣との心中事件も実際に起こつたことであつた。また、作中では流しが現れ、唄で登場人物の心情、状況を表現している。この点は、三浦大輔^{二一}が述べるように『曾根崎心中』にある他所事浄瑠璃の手法と同じで、「箕輪の心中」は、まさに江戸時代の心中を描いた作品といえるだろう。しかし、この作品に

は先ほども述べたように、江戸時代の心中物と違った思想が見られる。

江戸時代、封建的支配体制の中に組み込まれていた武士は、主君から与えられる俸禄で生活を維持していた。飯田哲也^二によると、主君から与えられる俸禄は、個人に与えられるのではなく、「家」に与えられていた。あるいは、「家」に俸禄がついていた。この「家」が家名というきわめて観念的なもので表現され、家族員の結合の観念的支柱になっていると同時に、俸禄という物質的なものによって、この時代の武士階級の単位である実体としての家族が存続していたのである。たしかに、藤枝家もこの指摘の例外ではない。「箕輪の心中」において、外記の周りの人間が、外記の気持ちよりも藤枝の家、家名の存続を最優先にしている様子が描かれている。

よし原がよひに現をぬかして、三年越しの身持放埒、この叔父が陰になりひなたになり、隠しても庇つてももう及ばぬ。すでに今冬は小普請入り仰せつけられ、すこしは眼も醒むるかと思ひの外、ますく乱行募る趣、頭支配の耳にも入つて、ひと間住居を申付けらるゝか、あるひは甲府勝手はいひ渡されうも知れぬと、組中でも専ら噂する。かくては家の恥、親類縁者の恥、所詮このまゝには捨ておかれぬ奴。囲碁の争ひにことよせて、一刀に斬つて捨て、表向きは頓死と披露して、妹に然るべき婿をとれば、世間に恥もあらはれず、藤枝の家に疵もつくまい。

これは、外記の叔父が囲碁の諍いに紛れて外記を殺してしまおうと試み、未遂に終わって述べた言葉である。何よりも家の存続を大

切にする叔父は、藤枝の家を守るためには甥の外記を殺してしまうこともかまわない。また、妹のお縫は「あまり身分が違ふので、たとひわたし達は承知しても親類大勢が承知しまい」と、少しは兄の気持ちに寄り添おうという態度が見えるが、やはり家のためには思い人と別れさせられてしまうのも仕方ないことと考えていることが分かる。さらに、藤枝家の用人である堀部三佐衛門は、綾衣からの文を、「これへ出せ」という外記に逆らつて、破り捨ててしまつていく。こういった藤枝の家を守る者たちの態度は、外記、綾衣から対立することになるが、その時代の家族の実体としては普通のことであつた。逆に、外記は江戸時代における家族の在り方、考え方に反していると言えるだろう。

命が惜いと申したら、むかし氣質の叔父様は、ひとかたならぬ御立腹であつたが、家の為や親類縁者のために、命を捨てろといふのは無理な注文。自分の命は自分のもの、人のためになんで死なうぞ。外記の命も自分の為なら、なん時でも見事に捨てて見せるわ。

この台詞からも分かるように、外記は藤枝家の一員であるということよりも、一人の人間として生きることを優先している。この考え方について、坂下智昭は、「それまでの忠義第一とする武士の姿とは違ふ、自我を第一とする考え方である。そこには、家族間の義理や人情に葛藤する、これまでの近松の心中物に見られるような男の姿はない」とし、外記には、「確固たる自我が存在している」と指摘している。この「確固たる自我」というのは、いわゆる個人主義と

いうことではないだろうか。坂下智昭が指摘するような「近松の心中物に見られるような男の姿」や、外記と綾衣の仲を裂こうとする周りの人々が、前時代に即した集団主義の人間で、対する外記は近代的な個人主義であると位置づけられるだろう。しかし、よく知られているように個人主義というのは近代に入ってから浸透した思想である。江戸時代を舞台としていながら、主要人物である藤枝外記は、近代人らしい性格を付与されているのである。また、綾衣もその時代の女性にそぐわない豪気な考え方をしていた。外記の乳母から、外記のためを思っただけで別れてくれと言われ、このように返している。

なるほどお前のころでは、五百石のお家が大事であらうが、主とわたしの戀を唄うた此ごろの流行唄を、お前はなんと聞きなさんした。なんの五千石、君とねよ……。五百石や五千石はおはぐる溝へ流す白粉の水もおなじこと、百万石でも買はれぬは、廓の女のまことでござんす。(中略)それほど尊い女の誠を五百石で買ったとおもへば、廉いものではござんせぬか。おたがひに惚れたが因果、あすが日どのやうなことがあつても、わたしを恨んでくださんすな。

五百石や五千石、そしてそれが得られるための家の価値を否定し、遊女である自分の恋情を「尊い女の誠」として、高く評価している。さらに乳母が、外記の命にかかわるようなことがあつたらどうするかということを書くと、このように返している。

殿様が死ねば私も死ぬまでのこと。殿様が斯うなつたはわたしの為、わたしが斯うなつたも殿様の為、云はゞ両方が五分五分で、秤にかけたら重い軽いはござんすまい。わたし一人が悪いやうに思はんすは、あんまり身勝手でござんそうぞ。

この言葉について、坂下智昭は、「身分の違いを全く問題とせず、お互いがこの恋愛において平等であることを言っている」とし、「相手が旗本の殿様であつたとしても、自らの意志を犠牲にして身を引くことはしない、相手が誰であろうとも自分は自分の意志にしたがうことを述べている」と指摘している。たしかに、綾衣の考えでは、この時代にしては驚くほど、遊女である自分と武士である外記との立場が対等である。江戸時代、女は男より劣った存在とみなされていた。飯田哲也は、江戸時代に書かれた『女大学』という書物を引き合いにだし、この時代を「女性が最悪の状態にあつた時代に他ならない」と述べている。特に、綾衣は遊女であるため、その立場はさらに低くはざである。しかし、綾衣は男女、身分に関係なく、堂々と恋愛における平等を言っている。周知のように、この自由平等思想というの、近代に入ってから浸透したものである。この部分では「平等」という言葉自体は出てきていないが、二人が心中の意思を固める場面では、「冥途へゆけば家柄もなし身分もなし、武士も町人も自他平等、うるさい此世にあるよりも優しであらうよ」と「平等」という言葉を口にしている。外記は、藤枝家存続よりも個人の恋愛を優先し、綾衣は、恋愛における立場の平等を語っている。この二人は江戸時代に生きながらも、近代思想を先取りしたキャラクターなのだ。そして二人は、「家柄もなし身分もなし」の「自他平等」

な時代を目指して、二人のためだけに死んでいく。

同じように、登場人物に近代的な性格が付与されているのではないかと考えられる作品として、同作家の「鳥辺山心中」が挙げられる。「鳥辺山心中」は、一幕二場の戯曲で、一九一五年八月の作で、翌月に本郷座で初演が行われている。一九一七年に『新脚本叢書 第三篇三』にて単行本化された。以下にあらすじを紹介する。

寛永三年十二月中旬。江戸の武士である半九郎は將軍の上洛に従って京に来ていた。もう足かけ二月遊女のお染のところへ通っていたが、また將軍について江戸へ帰ることになった。店に出てからずつと半九郎しか客を知らないお染にすつかり情が移っていた半九郎は、自分の刀を売ってでもお染を自由にしてやりたいと願うが、友人市之助に止められる。そこへ、市之助の弟、源三郎が現れ、市之助の遊郭通いを責め、友人である半九郎のせいだと半九郎を詰った。口論になり、頭に血が上った二人は真剣で勝負をすることになる。結果、源三郎は負け、死んだ。さしたる遺恨もなく侍を殺してしまつた半九郎は、切腹するか市之助に弟のかたきとして討たれる他ない。一人で死ぬくらいなら、と二人は心中することを決める。

「鳥辺山心中」も「箕輪の心中」と同じく江戸時代を舞台とした作品である。この作品で注目したいのは、ヒロインであるお染だ。お染は、まだ廓に身を沈めてから日数も浅い。そして、「店出しの晩からおなじみになつた江戸のお侍が、わたしのやうな者でも可愛がつてくだされて、夜も昼も揚げ詰め、ほかの座敷へはまだ一度も出たことがござんせぬ」と述べており、お染は遊女でありながら、半九郎一人しか男を知らないことになっている。そして、作品の後半では、さらにお染の身体の清さを強調している。

店出しの宵からお前さまの揚げ詰めで、汚れない妾のからだは、どこまでも半様ひとりりを夫として、清い一生を送りたさ。

このように述べるお染に対して、半九郎も以下のように返している。

わしもそなたを色里に沈めて置くがいちらしく、身うけして親許へと、思ひしことも食ひ違うて、かうなるからは寧そのこと、そなたを殺すはそなたを救ふ、慈悲の殺生であらうも知れぬ。濁りに沈んで濁りに染まぬ、清い處女と戀をして……。

このように、二人はやたらとお染の「清さ」を重視している。しかし、遊女であるお染が一人しか男を知らないなどということが普通あり得るのだろうか。「夜も昼も揚げ詰め」とあるが、二月も遊女を揚げ続けるというのは並大抵のことではない。絶対にありえないということでもないが、現実的に考えて不可能に近いだろう。そもそも、遊女の身体が清いという考えがその当時あったとは考え難い。ではなぜお染はそのような特殊な女性として描かれたのだろうか。

佐伯順子^三は、その理由として、明治の近代化において芽生えた廃娼論を挙げている。牟田和恵^四によると、明治期に唱えられた廃娼論とそれに伴った廃娼運動は、「娼婦を表舞台から隠匿し売娼や娼婦を罪深いものとして一般の家庭や「まつとうな」婦人とは隔離され峻別される裏面の存在とすることで、新しい性の秩序を作り上げる機能」があつたとし、『青鞥』をはじめとする女性の言論が活発に

なつた大正の初めには「処女」や「貞操」に特殊な価値付与¹がなされたとしている。そして、また佐伯順子の主張に戻ると、救世軍の山室軍平が、公娼廃止論の代表作とされる『社会廓清論』を出したのが大正三年十月で、「鳥辺山心中」初演のほぼ一年前である。そのような社会背景の中で、江戸時代の歌舞伎と全く同じような遊女を主役にするわけがなかった。そこで、近代の歌舞伎のヒロインとして許されたのが、「清い處女」で「汚れないからだ」を持ったお染という登場人物であつた。こういった理由からお染には、遊女でありながら「清い」という無理な設定をもうけられたのだと佐伯順子は述べている。

このようにして、「鳥辺山心中」のお染には、当時の社会の動きから、やむをえず「近代らしい」特徴が与えられることとなつた。しかし、考えられる理由は、社会背景だけではない。佐伯順子は、『読売新聞』にて連載された、尾崎紅葉「伽羅枕^{二五}」を例に挙げ、「出張先の恋を楽しんで去る江戸の男という設定も、『鳥辺山心中』と共通している。だが、主人公が、島原、吉原の太夫として活躍する『伽羅枕』には、遊女を「清いおとめ」に捏造しようなどという意志は露ほども存在しない。それゆえにこそ、『伽羅枕』は同時代の文学批評から、古臭い西鶴の焼き直しとして糾弾された」と指摘している。そしてさらに、『鳥辺山心中』に、そうした批判を免れる新たなヒロイン像が求められたのも、時代の趨勢というものであろう」と述べている。これは、「箕輪の心中」について坂下智昭が述べていた、「近松のような心中物を書きながら、近松とは決定的に違う独自の新鮮さがある」ということと、同じことではないだろうか。いくら江戸時代を舞台としていても、それをそのまま描いては、それ

こそ「伽羅枕」のように、古典文学の「焼き直し」と評価されてしまい、二番煎じとみなされてしまう。しかし、近代的要素を入れすぎてしまうと、やはり江戸時代という舞台に合わず、観客に違和感を与えてしまう。そこでとつたのが、このように絶妙なバランスで、作品内に「近代らしさ」を取り込むことだつたのではないだろうか。岡本綺堂は、江戸時代という舞台を設定しながらも、近代の人々にも受け入れられやすいような工夫を凝らすことで、多くのヒット作を世に送り出したのである。

おわりに

ここまで近代の心中をテーマとして扱った作品の中でも、前時代の特徴を残した、もしくは前時代を舞台とした作品を調査してきた。第二章では、まず森鴎外「心中」について、その解剖的な書き方を指摘し、「にぎりえ」、「今戸心中」への意識について述べた。森鴎外が「にぎりえ」、「今戸心中」を読んでいたことは、「めさまし草」での発言からも明らかで、作品の描き方で心中の美しさを壊し、逆にその悲惨さを生々しく描いていることは、「にぎりえ」「今戸心中」を意識してあえて行っていることではないかと考えられる。しかし、鴎外がこの二つの作品を意識していると思われる部分はこれだけではない。「心中」のヒロインであるお蝶の恋人で、お蝶と一緒に心中をする佐野が、一度もお蝶の客として店に來たことがないという部分において、「にぎりえ」、「今戸心中」と異なっている。「にぎりえ」「今戸心中」でのヒロインの心中の相手は、どちらともヒロインの客という立場であつた。遊女との心中とすれば、その客が

相手というのが自然のように感じられる。しかし、「心中」では、佐野が「お客になつて来たことはない」とされ、佐野は初めから終わりまで、一度もお蝶の客になつたことはなかった。このような設定がどうしても作品内に必要だったとは思われない。では、なぜこの設定をわざわざ加えたのか。これは、第二章で述べたのと同じように、「に」^{二六}「りえ」、「今戸心中」を意識していたから、あえてこのように両作品の反対になるように、佐野をお蝶の客にしなかったのではないだろうかと考えられる。鴎外は、このようなやり方で「に」^{二六}「りえ」、「今戸心中」との違いをさらに強調したかったのではないだろうか。

そして、第二章の後半では、菊池寛「島原心中」と森鴎外の「心中」を比較し、その類似点から、両者の解剖的な書き方を指摘した。徳田秋声^{二六}によると、心理の解剖には、「純粹な客觀的態度」、「冷酷に過ぎた態度」が必要であるとされ、これらを叶えるために、第三者からのまた聞きという作品の形と、語り手が自分に近い人物設定であることを、菊池寛は作品に取り込んだのではないかと考えた。また、「島原心中」と森鴎外「高瀬舟」の類似から、「島原心中」における森鴎外への意識は、単に「心中」から「島原心中」一作への影響というだけではなく、彼の特徴とされる性格解剖という書き方すべてにおいて、菊池寛が森鴎外から影響を受けていた可能性を表していると指摘した。

第三章で扱った、岡本綺堂「箕輪の心中」、「鳥辺山心中」では、両作品ともに、近世を舞台としながらも、近代人らしい思想を持った登場人物について言及した。「箕輪の心中」の主人公である藤枝外記は、恋人である遊女、綾衣のためなら、家族のことも顧みないと

いう男であった。遊廓通いを主君から咎められ、小普請入りを命じられてもなお、綾衣と会うのをやめようとしなかった。それを、家族があの手この手でなんとか別れてもらおうとするのだが、外記はがんとして譲らなかった。そこで、家名を大切にする家族と、一人の人間としての自由な恋愛を優先する外記との対立関係が表れる。坂下智昭^{二七}が「これまでの近松の心中物に見られるような男の姿はない」と指摘しており、家族や、主君に迷惑をかけながらも「人のためになんで死なうぞ」とはつきり口にしてゐる外記は、およそ江戸時代の武士らしくない。むしろ、個人主義の浸透した近代人らしい考え方である。また、綾衣のほうも、恋愛において、武士である外記と自分の立場を対等と考え、その考えをきつぱりと口にしてさえる。綾衣の男女も身分も関係なし、すべて平等であるという考え方も、江戸時代というよりは、近代思想に近い。同じように、「鳥辺山心中」においても、ヒロインのお染に近代的な特徴が与えられていた。お染は、郭に沈んで日が浅いといえども、遊女にも関わらず、半九郎という武士しか男を知らなかった。半九郎が「昼も夜も揚げ詰め」てくれていたおかげで、他の座敷にでなくても済んだのである。遊女を二月あまりも揚げ続けるにはかなりの財力が必要で、一介の武士である半九郎が容易に行えることではない。そして、この作品では、お染が半九郎しか男を知らない清い身体であることをやたらと強調していた。岡本綺堂は、なぜこのような無理な設定を施し、お染が清い身体であると強調したのか。その理由としては、佐伯順子^{二八}が挙げていた廃娼論等の社会的背景にあるだろう。明治期に唱えられた廃娼論とそれに伴った廃娼運動、さらに、『青轡』をはじめとする女性の言論が活発になった大正の初めには「処女」や「貞操」

に特殊な価値付与」がなされ、そのような時代に江戸時代の歌舞伎と同じような遊女をヒロインにするわけにはいかなかった。それを取られた策が、ヒロインであるお染を、遊女でありながらも一人の男にしか身体を許したことがないという設定にすることであった。しかし、このような工夫が、近代の社会的な動きに合わせて設けられたものであっても、結果としてこの作品に、「箕輪の心中」と同じように、「旧劇の型に溢るゝばかりの新味を加へ、飽くまで心中を美化した^{二九}」のと同じことであった。このことによつて、「箕輪の心中」は、古典文学の「焼き直し」とされるのを免れたのである。このように、岡本綺堂は、近世を舞台としながらも、近代の人々に受け入れやすい作品にするため、作品中に近代的な思想を加えていた。こゝやつて、森鷗外「心中」、菊池寛「島原心中」、岡本綺堂「箕輪の心中」、「島辺山心中」の四作品について調査してきたが、いずれも近世の特徴、型を継承しながら、内容はそれぞれ近代の心中文学として、近世とは異なる特徴を有している。「心中」、「島原心中」では、佐伯順子^{三〇}が近代に書かれる心中文学の特徴として指摘しているように、「色恋とは無関係に、生きることそのもののへのニヒルな諦観めいたもの」が心中の動機となっている心中文学であったが、この二作品はそこに留まらない。解剖的な書き方で、心中の美しさを徹底的に破壊し、その悲惨さを暴き出している。そして、「心中を美化しない」ことを意識的に行っていることから、逆に江戸時代からの心中文学の流れを強く意識していることもうかがえる。また、岡本綺堂「箕輪の心中」、「島辺山心中」においては、同書で佐伯順子が述べた「色恋とは無関係に、生きることそのもののへのニヒルな諦観めいたもの」が動機となった作品ではない。近代に書かれた作

品ではあるが、近世の型を踏襲し、作品の舞台も江戸時代である。そして、主人公とヒロインは「死に愛の救済」を求めて死んでいく。しかし、作品内には近代的な思想が見え隠れし、完璧な近松の踏襲ではなかった。型を踏襲しながらも、近代の心中文学らしい特徴を持つていたのである。

こうしてみると、明治・大正期の心中文学は、近世の心中文学の要素をいくつか残しながらも、それぞれ近代らしい個性を発揮していることが分かる。しかし、その近代らしい個性は、近代の感覚で自由に発揮されただけのものというよりは、逆に近世の文学を強く意識させるからこそ、あえて強く押し出されたものもあるように感じられる。特に、森鷗外「心中」、菊池寛「島原心中」では、遊廓という舞台、遊女との心中など、近世の心中文学の鉄板ともいえる設定を使いながら、「解剖」といういかにも近代的な要素がみられた。では、この二作品のように、近代らしい「解剖的な」書き方で、心中の美しさを排して、それでも「心中」という近世文学の代表格ともいえるテーマを扱ったのはなぜだろうか。それには、近世の心中文学から変容し、近代らしい心中文学が確立されようとしながらも、いまだに近世の心中文学の要素を残している、いわば、近代における心中文学の在り方というのを模索している時期に、あえてこのような作品を書くことで、近世の心中文学の内実を暴き、それを越えていこうという意図があったのではないかと考えられる。このようなことから「心中」「島原心中」での心中の描かれ方は明治・大正期の心中文学において、非常に重要な存在であったといえるだろう。

- 一 『日本国語大辞典 第二版第七卷』 小学館、二〇〇一年七月二日
- 二 佐伯順子『愛』と「性」の文化史』角川学芸出版、平成二十年十一月十日
- 三 西尾賴夫『心中文学の成立——殉死から心中へ』『国文学論叢』一九九六年三月
- 四 広津柳浪『今戸心中』『文芸倶楽部 第二巻八編』一八九六年九月
- 五 樋口一葉『にこりえ』『文芸倶楽部 第一巻九編』一八九五年九月
- 六 朴那美『樋口一葉の『にこりえ』と近松門左衛門『心中天網島』——その愛の形、行方——』『東アジア日本語教育・日本文化研究』二〇〇三年三月
- 七 塚田満江『明治の心中と「にこりえ」』『女子大國文』一九六二年十二月
- 八 清田文武『森鴎外「心中」論』『文芸研究』二〇〇六年九月
- 九 森林太郎、久米桂一郎同選『芸葉解剖学』画報社、一九〇五年十二月
- 一〇 朝岡浩史『森鴎外「心中」——徘徊する幽霊——』『表現研究』二〇〇五年三月
- 一一 塚田満江『明治の心中と「にこりえ」』『女子大國文』一九六二年十二月
- 一二 引用は『日本現代文学全集 第五十七巻』講談社、一九六七年二月十九日を使用した。
- 一三 『憂鬱なるシヨウ——菊池寛へ——』『東京日日マガジン』一九二二年三月五日
- 一四 徳田秋聲『小説入門』『文芸研究叢書 第二編』春陽堂、一九一八年四月二十日（ただし引用は、徳田秋聲『徳田秋聲全集 第二十四巻』八木書店、二〇〇一年九月十八日を使用した。）
- 一五 森鴎外『高瀬舟』『中央公論』一九一六年一月
- 一六 引用は『現代日本文学全集 第五十六巻』筑摩書房、一九五七年六月十五日を使用した。
- 一七 引用は『日本現代文学全集 第三十四巻』講談社、一九六八年六月十九日を使用した。
- 一八 坂下智昭『箕輪の心中』に内包する「型」——岡本綺堂が描く藤枝外記心中事件——』『近代文学 第二次 研究と資料4』二〇一〇年三月
- 一九 竹内誠、深井雅海『編』、『日本近世人名辞典』吉川弘文館、二〇〇五年十二月二十日
- 二〇 三浦大輔『広津柳浪「今戸心中」論——心中事件の「解釈」と「上り新内」をめぐって』『同志社国文学』二〇一四年三月
- 二一 飯田哲也『家族の社会学』ミネルヴァ書房、一九七六年十一月十日

- 二三 岡本綺堂『新脚本叢書 第三編』平和出版社、一九一七年四月
- 二四 佐伯順子『お染 鳥辺山心中』『国文学 五十二巻』二〇〇七年一月
- 二五 幸田和恵『戦略としての家族』新曜社、一九九六年七月三十日
- 二六 尾崎紅葉『伽羅枕』『読売新聞』一八九〇年七月〜九月
- 二七 徳田秋聲『小説入門』『文芸研究叢書 第二編』春陽堂、一九一八年四月二十日（ただし引用は、『徳田秋聲』『徳田秋聲全集 第二十四巻』八木書店、二〇〇一年九月十八日）を使用した。）
- 二八 坂下智昭『箕輪の心中』に内包する「型」——岡本綺堂が描く藤枝外記心中事件——』『近代文学 第二次 研究と資料4』二〇一〇年三月
- 二九 佐伯順子『お染 鳥辺山心中』『国文学 五十二巻』学燈社、二〇〇七年一月
- 三〇 石橋思案『本町誌』『文芸倶楽部』一九一二年十一月
- 三一 佐伯順子『愛』と「性」の文化史』角川学芸出版、平成二十年十一月十日

森見登美彦 『夜は短し歩けよ乙女』における

先行文学作品受容

宮 澤 菜 那

はじめに

森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』は、『小説 野生時代』（川書店）に、「夜は短し歩けよ乙女」（二〇〇五年九月）、「深海魚たち」（二〇〇六年三月）、「御都合主義者かく語りき」（二〇〇六年十月）、「魔風邪恋風邪」（二〇〇六年十一月）の全四回の連載を経て、二〇〇六年十一月に刊行された長編小説である。この作品は、二〇〇七年四月に本屋大賞第二位に選ばれ、同年五月に第二十回山本周五郎賞を受賞、そして七月に第一三七回直木賞候補作に選ばれるなど、世間から注目を集めた、森見登美彦の出世作と言っている作品でもある。『夜は短し歩けよ乙女』は現代風の大学生の恋愛模様を軸に展開され、破天荒な人物たちが数多く登場し、奇怪な出来事が次々と起こる、一見すると荒唐無稽な物語である。しかしながら、森見登美彦独特の文体によって綴られる物語は破綻することなく、一定の調和を保ちながら成立している。読み手をその世界に引きずり込んでいくような不思議な力があり、そこが魅力の作品である。各章

のあらすじを簡単にまとめると以下の通りである。

第一章「夜は短し歩けよ乙女」の舞台は、春、夜の先斗町である。「黒髪の乙女」にひそかに思いを寄せる「先輩」は、彼女の姿を追いかけてさまよっていた。一方、「先輩」の思いにまったく気が付くこともなく、意識すらしていない「黒髪の乙女」は美味しいお酒を求めて、夜の街を飲み歩いていた。その中で彼女は錦鯉センターを経営し、春画を売りさばっている東堂さん、美人な歯科衛生士で酒豪の羽貫さん、天狗を自称し、空中を飛ぶ謎の人物樋口さんなど奇怪な人物たちと出逢う。最終的に三階建ての電車に乗ってやってきた謎の金貸し李白さんと、東堂さんや樋口さんの借金をかけて「偽電気ブラン」の飲み比べをすることになり、彼女は見事に勝利を収める。飲み比べのあと、「黒髪の乙女」が屋上で東堂さんと一緒に蛭狩りをしていると、以前竜巻によって攫われてしまった東堂さんの鯉たちが、空から降ってくるのであった。一方、李白さんの電車につそり忍び込んでいた「先輩」は空から降ってきた鯉を頭で受け止め、意識を失ってしまう。

続く第二章「深海魚たち」の舞台は、夏、下鴨神社の古本市である。ここでも、樋口さんや李白さんをはじめとして、新たに古本市の神様を自称する少年も加わり、「先輩」と「黒髪の乙女」が探している出来事に巻き込まれていく。「先輩」は、「黒髪の乙女」が探している絵本を手に入れるため、李白さんが主催している我慢大会に参加し勝利するが、そこに古本市の神様が現れ、李白さんの本を古本市へ解放してしまう。そのあと、急いで絵本コーナーへ向かい「先輩」が目的の絵本へと手を伸ばすと、「黒髪の乙女」も同時に手を伸ばすのだった。そこで「先輩」はヒロインにその絵本を買うように促す。その後、二人は並んで涼み台に腰掛けながら、意中の本を探す人々を眺めるのだった。

第三章の「御都合主義者かく語りき」の舞台は秋の学園祭である。学園祭では「先輩」の友人である事務局長が神出鬼没な集団「韋駄天コタツ」とゲリラ演劇「偏屈王」に頭を悩ませていた。樋口さんや、羽貫さんなど御馴染みの人物に加え、新たにパンツ総番長や、須田紀子さんという女性が登場し、「先輩」と「黒髪の乙女」はまたしても奇怪な事件に巻き込まれていく。黒髪の乙女が偶然、ゲリラ演劇「偏屈王」の主演女優として抜擢されると、「先輩」は最終幕でヒロイン演じるプリンセス・ダルマと再会することになっている偏屈王を演じるため奮闘する。パンツ総番長から偏屈王の役を奪い取った「先輩」は、見事に「黒髪の乙女」を抱きしめることに成功するのだった。

そして最終章である第四章「魔風邪恋風邪」では、十二月月中旬に差し掛かっており、「黒髪の乙女」は学園祭で「先輩」の腕に抱かれたことを思い出しボーっとしていた。一方、「先輩」はアパートの

一室でひとり酷い風邪に苦しんでいた。実は風邪で苦しんでいたのは「先輩」だけでなく、樋口さんを始めとしたいつもの面々、そして京都中の人々が同じ症状に悩まされていた。樋口さんや東堂さんを見舞っていた「黒髪の乙女」は、途中で以前古本市で出会った少年（古本市の神様）に出会い、どんな病気で治せるという薬「ジュンパイロ」を譲り受ける。彼女がそれを、京都中に蔓延している風邪の元凶であるらしい李白さんの元へ届けると、李白さんはそれを呑み、大きな咳をひとつする。すると、李白さんの身体の中で猛威を振るっていた風邪の神様が竜巻となって飛び出し、それに「黒髪の乙女」も巻き込まれ、天空へと連れ去られてしまう。そこで彼女は、同じく竜巻に攫われていた「先輩」に出会う。そして「先輩」が下宿で目を覚ますと、「黒髪の乙女」が自分の手を握っていたのだった。その後、二人が一緒にデートに行く仲にまで進展したところで、この物語は幕を閉じる。

あらすじは以上の通りであるが、この作品には、第二章「深海魚たち」において重要なアイテムとして登場する『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語』をはじめとして、合わせて三十以上もの文学作品が固有名詞として用いられている。また、固有名詞として登場しているだけでなく、他作品の台詞の引用なども多く見られる。本稿では、こうしたプレテクストに着目し、森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』について考察していく。

一 先行研究と問題の所在

森見登美彦『夜は短し歩けよ乙女』は比較的新しい作品であるため、この作品に関する先行研究は管見の限り存在しない。そこで山本周五郎賞の選評などをはじめとする同時代評をいくつか引用しながら、これまで『夜は短し歩けよ乙女』がどのように評価され、どのような点に注目されてきたのかをまとめてみたい。

まず山本周五郎賞の選評では、北村薫が「粗筋を聞いたら、腹の立つような話が、読んでみると、まことに魅力的なのだ」と述べた上で、「こういう饒舌な文章で長々と語られれば、読者は、普通、途中で飽きる筈だ。(略)ところが、第一章を読んでも、ページをめくる指は次へと進んでしまう。その思いが継続する。それどころか、加速度的に高まっていく。驚異である。いつの間にか、すらりというかぬらりというか、《こゝ》がそのまま異界になっていく」と評価しているように、森見登美彦独特の文章に対する賞賛が多くみられる。

次に直木賞の選評では、井上ひさし^二が「青春小説の独り善がりの青臭さを、わざと悪趣味に誇張してみせる批評的な態度、巡り逢い青春小説の御都合主義を徹底的にからかうおもしろさ、突拍子もないイメージをかたづけしから言語化してしまうたくましさ、「大学・書物・教養」など、実は通俗的で俗悪かもしれないものを、同じ通俗的で俗悪な手法で批評する知的な毒気、読者との距離をできるだけ縮めようと努力する文体、一つの事件を男と女の側から見ようとすると複眼の手法」などを作品の美点として挙げ絶賛している。一方で、渡辺淳一^三の「いかにも今風の男女の姿を描いているが、

ファンタジーがお笑いか。重い真摯なものを避け、斜めに書く姿勢をよしとしている作風が鼻につく」という意見や、北方健二^四の「この男女に、どう感情移入せよというのだ、という思いがつきまとった。才気は感じるが、ペダンチックな部分にも、私は馴染めなかつた」という意見のように、その作風に否定的なものも多い。

またそれ以外には、田中貴子^五が、京都が天狗などの特別な民俗的要素を色濃く残している土地であることに着目し、「森見作品には、舞台が京都でなければ成り立ち得ないものがある」と述べているように、京都という特別な土地を作品の舞台にすることで、森見登美彦がその土地のイメージを利用し、作品に生かしていることを指摘するものもいくつか見られる。

この中でも特に田中貴子の、京都という土地のイメージを作品に利用しているという指摘は、『四畳半神話大系^六』や『有頂天家族^七』など、奇怪な出来事が次々起こる森見作品の多くがその舞台を京都としていることから、かなり説得力があると言える。しかしながら、『夜は短し歩けよ乙女』内に散りばめられている明治・昭和の文学的要素が、どのような意図で用いられ、また作品にどのような効果をもたらしているのか、これまでの同時代評では十分に検討されていない。明治・昭和の文学的要素が数多く散りばめられていることは『夜は短し歩けよ乙女』の大きな特徴のひとつであり、これを検討することで、作品について新たに見えてくるものがあるのではないだろうか。

二 章題について

『夜は短し歩けよ乙女』で特に強く特定のプレテクストを連想させるものが、作品タイトル、そして各章の章題である。したがって、この章では、作品タイトル及び章題について、その原典となる作品の内容を吟味しながら、森見登美彦がどのようにそれらを用いているのかを細かく見ていく。

まず、作品タイトル及び、第一章の章題になっている「夜は短し歩けよ乙女」というのは、大正四年に発表された日本の歌謡曲『ゴンドラの唄』（吉井勇作詞、中山晋平作曲）の一節が元になっていると考えられる。以下に『ゴンドラの唄』の歌詞⁸を引用する。

1 いのち短し恋せよおとめ

朱き唇あせぬ間に

熱き血潮の冷えぬ間に

明日の月日のないものを

2 いのち短し恋せよおとめ

いざ手をとってかの舟に

いざ燃ゆる頬を君が頬に

ここには誰も来ぬものを

3 いのち短し恋せよおとめ

波にただよい波のように

君が柔手をわが肩に

ここには人目もないものを

4 いのち短し恋せよおとめ

黒髪の色あせぬまに

心のほのお消えぬまに

今日はふたたび来ぬものを

こうして見ると、『ゴンドラの唄』で繰り返されるフレーズ「いのち短し恋せよ乙女」を元に、「いのち」を「夜」に、そして「恋せよ」を「歩けよ」と変え、「夜は短し歩けよ乙女」というタイトルにしていることが分かる。先にも述べたが第一章の内容を簡単にまとめると、ヒロインである「黒髪の乙女」が、夜の京都の町を美味しいお酒を求めて飲み歩き、ヒロインに片思いしている「先輩」が追いかけるというもので、これはそうした内容を踏まえての変更だろう。『夜は短し歩けよ乙女』のヒロインは、名前が与えられておらず、『先輩』の語りの中で、常に「黒髪の乙女」という名前で呼ばれているが、『ゴンドラの唄』の四番の歌詞を見ると、「黒髪の色あせぬまに」という一節があり、ヒロインのイメージと重なっているように思われる。さらに、『夜は短し歩けよ乙女』は作品全体を通して、「先輩」と「黒髪の乙女」の恋が進展する様子が描かれているが、『ゴンドラの唄』も恋を題材とした歌謡曲であり、広い意味でテー

マが一致していると言える。しかしながら、「いのち短し恋せよ」や「熱き血潮の冷えぬ間に」などの歌詞から読み取れるように、『ゴンドラの唄』がおとめ自身の情熱的な恋を唄っているのに対して、『夜は短し歩けよ乙女』の第一章の時点では、「先輩」だけが「黒髪の乙女」に恋愛感情を抱いており、肝心のヒロインの方は、先輩を意識すらしていない。この両者のズレは、「先輩」が「黒髪の乙女」に望んでいることが、『ゴンドラの唄』の歌詞によつて暗示的に示されているように思わせる仕掛けになっている。「先輩」は「黒髪の乙女」への想いを意気揚々と、下手したら独り善がりですら、うるさいと思われても仕方ない程の勢いで語っており、この語りは一歩間違えば読者に不快感を与えかねない。しかしながら、このような饒舌すぎる語りとは別に、大正時代の歌謡曲を利用し、登場人物の気持ちを示すというような仕掛けがあることで、作品自体が俗っぽくなりすぎず、古風な雰囲気感を漂わせた、どこか上品さを感じさせるものになっているのではないだろうか。

続いて、第二章「深海魚たち」について、その章題の元になっていると考えられる作品は、管見の限り存在しない。他の章題のすべてが特定のプレテクストを容易に連想させるものであることを踏まえると、たとえ「深海魚たち」という章題の元になる作品が存在するとしても、他の章との差別化が図られていることは確かである。第二章「深海魚たち」は、先にも述べたように古本市を舞台にしており、明治・昭和の文学作品が固有名詞として多数登場する。そして、この後で詳しく述べていくが、第三章「御都合主義者かく語り

き」や第四章「魔風邪恋風邪」にもプレテクストを連想させる要素が複数含まれており、それらのプレテクストとして考えられる作品が、この「深海魚たち」に登場している。これは、第二章で先に文学作品のタイトルを印象付けておくことで、後から読み手が特定のプレテクストを連想しやすいようにするためだろう。このように、第二章「深海魚たち」は、他の章につながりを見せている、作品の中でもかなり特別な役割を持った章になっているようである。森見登美彦がこの章だけ差別化を図った理由は、この章特有のそうした性質にあるのではないだろうか。

次に、第三章「御都合主義者かく語りき」について、この章題の元になっていると考えられるのは、フリードリヒ・ニーチェの『ツアラトウストラかく語りき』である。この『ツアラトウストラかく語りき』は、この章のひとつ前の章である「深海魚たち」において、「先輩」と古本市の神様を名乗る少年との会話の中で、固有名詞として登場しているので、まずはその部分を以下に引用しておく。

少年は私のシャツを引っ張りながら言う。「どんな本を探しているの」

「うるさいな。超硬派なムツカシイ本だ。コードモには分かんない」
「日本政治思想史研究とか、ツアラトウストラかく語りきとか、論理哲学論考とか、そういうコワモテのする本かい」

「よく、ツアラ、ト、ストラなんて舌を噛まずに言えるな」
私は呆れて言った。「なんでコードモがそんな本を知っている」

「だって俺はなんでも知っているもの」

(傍線は引用者によるもの。以下も同じ)

このように、ひとつ前の章で『ツアラトゥストラかく語りき』という名前を目にしているため、第三章の章題を見た時、すぐにその作品名が頭に浮かぶ仕組みになっている。

第三章「御都合主義者かく語りき」では学園祭を舞台に、ギリラ演劇「偏屈王」事件を中心とする奇妙な事件に二人が巻き込まれている様子がユーモアたっぷりに描かれている。一方で、ニーチェの『ツアラトゥストラかく語りき』は、全四部からなる哲学書であり、その内容は「ゾロアスター教の教祖の名を借りた主人公の口を通して、キリスト教的な伝統的道徳を否定し、人間自身の可能性を極限まで実現して、権力への意志を遂行する超人の道徳を説く」というものである。『ツアラトゥストラかく語りき』の全四部構成という点は、森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』と共通しており、さらに、登場人物の「語り」を中心に物語が進んでいくという形式も、「先輩」と「黒髪の乙女」が交互に語るることによって話が進んでいく『夜は短し歩けよ乙女』と共通していると言えるだろう。しかし、第二章「深海魚たち」で古本市の神様を名乗る少年が「コワモテのする本かい」と言っているように、なかなか一般人が取っ付きにくいような硬いイメージのある『ツアラトゥストラかく語りき』と、破天荒な登場人物が多数登場し、面白おかしく「先輩」と「黒髪の乙女」の恋の進展を描く森見登美彦の作品との間には、大きなギャ

ップが生じている。直木賞の選評の中で井上ひさし氏が『夜は短し歩けよ乙女』の美点として、「大学・書物・教養」など実は通俗的で俗悪かもしれないものを、同じ通俗的で俗悪な手法で批評する知的な毒氣を挙げているが、確かに、わざわざ「コワモテのする本」として前章で登場させた上で、そのタイトルの一部を「御都合主義者」と変更し、好き勝手に荒唐無稽ともとれる物語を展開していることは、『ツアラトゥストラかく語りき』をどこからかっているような面白さがある。

最後に、第四章の章題「魔風邪恋風邪」のプレテクストとして考えられるのが、明治時代、読売新聞に連載された小杉天外の「魔風恋風」である。この「魔風恋風」のあらすじを簡単にまとめると以下の通りである。

物語は、帝国女子学院の生徒萩原初野と東大法科の学生で子爵の養子となっている夏本東吾との恋愛を主軸に展開される。夏本子爵の令嬢芳江は初野を義姉さんと呼ぶほどの仲であり、他方また東吾と許嫁の間柄でもあるところから、初野は芳江の義理に悩む。最後は芳江と東吾の結ばれることを望みつつ、初野が病気で急死する。

森見登美彦の「魔風邪恋風邪」と小杉天外の「魔風恋風」との大きな違いは、その結末である。前者では、「先輩」とヒロインである「黒髪の乙女」は見事に結ばれて、幸せな結末を迎えるが、その章題のプレテクストとして考えられる「魔風恋風」のヒロイン初野は、結局東吾と結ばれることが叶わないまま、病気によって命を落としていくという不幸な結末を迎えている。また、「魔風(邪)」、「恋風

「邪」が指すものをそれぞれ考えてみると、「恋風（邪）」は、どちらも恋煩いという意味であると考えられ、その点は共通している。しかし、「魔風（邪）」の方は、小杉天外の「魔風」が主人公初野に襲いかかる事故や病氣、金欠による生活難といった様々な不幸を指しているように思われるのに対して、森見登美彦の「魔風邪」は李白さんの風邪の事を指しており、その深刻さの度合いに大きな落差がある。森見登美彦が小杉天外の「魔風恋風」を連想させる章題を敢えて設定したのは、その内容のギャップを利用して、「先輩」と「黒髪の乙女」が無事に結ばれるという幸福な結末を、より際立たせるためだったのではないだろうか。

三 「偏屈王」と『巖窟王』

各章題の次に目立つ、プレテクストを連想させる要素は、第三章「御都合主義者かく語りき」に登場するゲリラ演劇「偏屈王」である。「偏屈王」が踏まえている作品は、アレクサンドル・デュマ『モンテクリスト伯三』の翻訳である黒岩涙香の『巖窟王』^四である。また、『モンテクリスト伯』及び、『巖窟王』は第二章「深海魚たち」において「先輩」が物色している本として登場しているため、その部分を以下に引用する。

私は少年を無視して、本を物色し始めた。

まずベアリング・グールドによる膨大な註釈のついたシャーロ

ック・ホームズ全集を見つけた。それからジュール・ヴェルヌの『アドリア海の復讐』があった。つづいてデュマの『モンテクリスト伯』のひと揃いを眺め、大正時代に出た黒岩涙香の『巖窟王』が麗々しくビニール袋に置かれているのを見てへエと思い、山田風太郎『戦中派闇市日記』をばらばらめくり、横溝正史『蔵の中・鬼火』を見て「やはり表紙の絵が怖い」と思い、薔薇十字社の渡辺温『アンドロギノスの裔』がうやうやしく祀られているのに驚き、新書版の「谷崎潤一郎全集」の端本を「よりどり三冊で五百円のコナーで見つけて立ち読みし、同じコーナーに新書版の「芥川龍之介全集」の端本を見つけてこれもち読みし、やがて福武書店の「新輯内田百閒全集」を見て、これはさすがに足を止めたのであるが、それでも財布を開くことはなく、三島由紀夫『作家論』を眺め、太宰治『御伽草子』を読んだ。

この部分では、『モンテクリスト伯』、『巖窟王』の他にも、たくさん文学作品が固有名詞として集中的に登場している。そして、その後、「先輩」と古本市の神様を名乗る少年との会話の中でこれらが再び登場する。以下がその場面である。

「ねえ、兄さん」

少年がふいに小さな声で言い、ほっそりとした腕を挙げて、見えないヨーヨーを弄ぶような仕草をした。

「父上が昔、僕に言ったよ。こうして一冊の本を引き上げると、古本市がまるで大きな城のように宙に浮かぶだろうと。本はみんなつながっている」

「なんのこっちゃ」

「あんたがさつき見てた本たちだって、そうだな。つながてみようか。」

「やってみろ」

「最初にあんたはシャーロック・ホームズ全集を見つけた。著者のコナン・ドイルはSFと言うべき『失われた世界』を書いたが、それはフランスの作家ジュール・ヴェルヌの影響を受けたからだ。そのヴェルヌが『アドリア海の復讐』を書いたのは、アレクサンドル・デュマを尊敬していたからだ。そしてデュマの『モンテクリスト伯』を日本で翻案したのが『万朝報』を主宰した黒岩涙香。彼は明治バベルの塔という小説に作中人物として登場する。その小説の作者山田風太郎が『戦中派闇市日記』の中で、ただ一言「愚作」と述べて、斬って捨てた小説が「鬼火」という小説で、それを書いたのが横溝正史。彼は若き日「新青年」という雑誌の編集者だったが、彼と腕を組んで「新青年」の編集にたずさわった編集者が『アンドロギノスの裔』の渡辺温。彼は仕事で訪れた神戸で、乗っていた自動車が電車と衝突して死を遂げる。その死を「春寒」という文章を書いて追悼したのが、渡辺から原稿を依頼されていた谷崎潤一郎。その谷崎を雑誌上で批判して、文学上の論争を展開したのが芥川龍之

介だが、芥川は論争の数か月後に自殺を遂げる。その自殺後の様子を踏まえて書かれたのが、内田百閒の『山高帽子』で、そういった百閒の文章を称賛したのが三島由紀夫。三島が二十二人の時に会って、『僕はあなたが嫌いだ』と面と向かって言つてのけた相手が太宰治。太宰は自殺する一年前、一人の男のために追悼文を書き、『君はよくやった』と述べた。太宰にそう言われた男は結核で死んだ織田作之助だ。そら、彼の全集の端本をあそこで読んでいる人がある」

このように、前章で触れた『ツアラトウストラかく語りき』と同じく、事前に黒岩涙香の『巖窟王』の名前が出てくることで、第三章で「偏屈王」という名前が登場した時に、すぐにそのプレテクストとして考えられる作品が頭に浮かぶようになっており、やはり第二章「深海魚たち」は作品の中で広がりを見せる特別な章になっていることが分かる。

『巖窟王』のあらすじを簡単にまとめると以下の通りである。

主人公である水夫、團友太郎は、自分の出世を妬む段倉、友太郎の婚約者であるお露に長年恋心を抱く次郎の罫にかかり、そして出世のためならどんな手段でも使う検事補蛭峰に裏切られ、お露との婚礼の日に無実の罪で逮捕され、そのまま投獄されてしまう。事情が飲み込めないまま、土牢の中でひとり絶望する友太郎だったが、そこで梁谷法師という囚人と逢う。梁谷法師から様々な知恵を教わり、隠された財宝を彼から相続した友太郎は、脱獄後、巖窟島伯爵

と名前を変え自分の身分を隠し、長い年月をかけ、段倉、次郎、蛭峰の三人への復讐を果たすのだった。そうして、すべての復讐を終えた巖窟島伯爵は、復讐の過程で出会った輶繪姫と共に東方へ向けて出航する。

続いて、『夜は短し歩けよ乙女』の第三章に登場するゲリラ演劇「偏屈王」について、本文を引用しながら説明していく。「偏屈王」の概要は作中で説明されている通りである。

「偏屈王」

それは構内の路上で突如上映される断片的な劇の総タイトルで、いわばゲリラ演劇である。

学園祭初日にその幕が上がった際は、誰もが意味不明の路上パフォーマンスだと思った。一回の上映時間は五分にも満たない。しかしその断片的な演劇が頻発するうちに、噂は噂を呼び、断片的な情報がつなぎ合わされ、全貌が明らかになってきた。

学園祭で運命的な出会いを果たした偏屈王とプリンセス・ダルマ。一目見るだけで恋に落ちた彼らの仲は、しかし唐突に引き裂かれた。その偏屈ぶりゆえに友人に誤解されること甚だしかった偏屈王は、さまざまなサークルから恨みを買って罵にはめられ、ついには行方知れずとなったのである。プリンセス・ダルマは愛しい偏屈王の想い出を胸に、彼を罵にかけた敵たちへ「耳にマシユマロを詰める」「襟元からプリンを流し込む」など奇怪な復讐を遂げてゆく――。

このゲリラ演劇「偏屈王」の主演女優の座にヒロインである「黒髪の乙女」が偶然抜擢されたことで、それを聞きつけた「先輩」が最終幕で偏屈王役を演じることになるのである。そして最後は、プリンセス・ダルマと偏屈王が見事再会を果たし、二人が抱き合ったところで「偏屈王」は幕を閉じる。このゲリラ演劇「偏屈王」の首謀者はパンツ総番長という人物なのだが、彼はある女性と再会するという願いが叶うまで、パンツを穿き替えないことを吉田神社に誓ったという人物で、ゲリラ演劇「偏屈王」を企てたのも、注目を集めることで彼女との再会を果たすためだった。また、「偏屈王」には、パンツ総番長の彼女への思いが込められている。そしてパンツ総番長が再会を望んでいた女性というのが、「黒髪の乙女」が学園祭の展示を見ている途中で出会った須田紀子さんという女性である。実は紀子さんの方もパンツ総番長との再会を望んでおり、第三章の終盤でこの二人は無事に再会を果たす。

黒岩涙香の『巖窟王』と「偏屈王」を比較するとどちらも復讐劇であるという点は共通しているが、両者にはやはり大きな違いがある。『巖窟王』の主人公は「團友太郎」と「巖窟島伯爵」という男性であるのに対して、「偏屈王」の主人公は「プリンセス・ダルマ」という女性になっている。そのプリンセス・ダルマは、捕えられた偏屈王を追い求めて、次々とその敵たちに復讐を果たしていくのだが、一方で『巖窟王』のヒロインの一人である友太郎の婚約者お露は、友太郎が捕えられた後、彼の帰りを待たずに次郎と結婚してしまっている。この違いは、パンツ総番長が紀子さんへの思い、期待

を込めて脚本を書いたからこそ生まれたものであるが、よく考えてみると、『夜は短し歩けよ乙女』という作品全体を通して「黒髪の乙女」を振り向かせようと必死になっている「先輩」の、彼女に対する期待とも重なっているようにも思われる。さらにそれぞれの作品の構図を見てみると、『夜は短し歩けよ乙女』自体は男性である「先輩」がヒロイン「黒髪の乙女」を追い求める構図になっているが、ゲリラ演劇「偏屈王」は、偏屈王をヒロインであるプリンセス・ダルマが追い求めるという構図になっており、まったくの正反対になっている。こうした微妙なズレと重なりを利用しながら、登場人物の願望を浮き上がらせる仕掛けは、第一章で扱った『ゴンドラの唄』の歌詞を利用した仕掛けと同様のものであり、作品の面白さを引き立てている。

四 森見登美彦と内田百閒

森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』の同時代評では、内田百閒の名前が何度か挙げられている。例えば、第一章でも引用したが、北村薫^{二五}は森見登美彦の饒舌な文章を評価しながら、「いつの間にか、すらりとかぬらりとか、《ここ》がそのまま異界になっていく。この感じは、たとえば百閒にもある」と述べている。また、重松清^{二六}も同様に「読み手を眩惑させつつ物語を運ぶ独特の語りは内田百閒なのか、あるいは遠くに夷斎石川淳も見え隠れしているのか、ともかく個性的で魅力的であることは間違いない」と、内田百

閒の名前を出しながら森見登美彦の文章を称賛している。そここの章では、森見登美彦の作品に見る内田百閒からの影響を探ってきたい。

まず、森見登美彦自身が二〇〇七年に、「作家の読書道」のインタビュー^{二七}において、「内田百閒はキングとは全然違う世界で、こういう書き方もあるのかという、真面目に考えるきっかけになりました」や、「無意識のうちに、笑わせ方が百閒の笑わせるエッセイと似ているところがあるなと感じていたのかもしれない。へんにいばって真面目な顔をしてアホなこと言うたりするのが共通しているなあと」などの発言をしており、内田百閒の文章が森見登美彦の文章に少なからず影響を与えていることが分かる。

内田百閒は漱石門下生の一人であり、作家デビュー後しばらくは『冥途』などをはじめとする幻想的手法を用いた作品を書いていた。そして昭和初年頃から随筆を書きはじめるようになったのだが、その随筆に関して、以下に『日本近代文学大事典^{二八}』の記述を引用する。

昭和初年ごろから、より随筆的筆致をきかせて生活の日常や、漱石をはじめ知人との交情を綴った文章が「文藝春秋」が醸しはじめていた随筆ブームの機運に投じ、『百鬼園随筆』（昭八）がにわかに多くの読者に迎えられることになり、一転ユーモアを効かせた文章の書き手としてクローズアップされた。（略）異色かつユニークな随筆家の地位を築いた。百閒自身は随筆の呼

称を好まず、「文章」の名をもって自作を呼んでいるが、それらはたとえば日常の穏和平明な写生、啓蒙的言説を事とするいわゆる随筆とは確かに異なり、日常の人間関係のかたちを、生活臭、人間臭を没却した視点から透視する底の徹底性を持ち、それが一見して奇警な観察眼や吹き抜けたユーモアとして読者に印象付けられるものとなる。

このように、内田百閒は特に随筆の分野において、ユーモアを効かせた文章が評価されている。たとえば、百閒の「特別阿房列車」^九は、「阿呆と云ふのは、人の思はくに調子を合わせてさう云ふだけの話で、自分で勿論阿呆だなどと考えてはあない。用事がなければどこへも行つてはいけなと云ふわけではない。なんにも用事がなければ、汽車に乗つて大阪へ行つて来ようと思ふ」という書き出しで始まり、その内容の大部分を占めているのが借金による旅費調達についての話である。ここでは金を借りることに關して「一番いいのは、必要なお金を借りようとするのである」として、旅費のための借金の正当性が長々ともつともらしく語られており、こうしたところが森見登美彦が「へんにいばつて真面目な顔をしてアホなこと言うたり」していると評価する内田百閒の特徴なのだろう。この百閒の特徴は森見自身も述べているように、確かに森見登美彦の作品にも共通しており、『夜は短し歩けよ乙女』では、特に「先輩」の語りにおいてそれが顕著に表れているように思われる。たとえば、単に片想いを実らせるための第一歩にすぎない「なるべく彼女の目

にとまる作戦」こと「ナカメ作戦」を計画し、それをさも盛大なプロジェクトのように大袈裟に語つていたり、学園祭を「青春の押し売り叩き売り」などと称して、どこかひねくれた解釈を堂々と正しいことのように語つているところが、内田百閒の文章を思い起こさせる。また、百閒の「特別阿房列車」には、「氣を待たせない為に、すぐに云つておくが、」などといった、読者を意識したメタ的な表現がいくつも見られるが、『夜は短し歩けよ乙女』でも、「先輩」が「読者諸賢におかれては、彼女の可愛さと私の間抜けぶりを熟読玩味し、杏仁豆腐の味にも似た人生の妙味を、心ゆくまで味わわれるが宜しかろう」と語つているように、百閒と同じ特徴が確認できる。

さらに、『夜は短し歩けよ乙女』には、鯉や鯉のぼりといったアイテムが登場しているが、百閒の幻想的手法を用いた作品の中に「鯉二〇」というタイトルのものが存在する。その百閒の「鯉」の中に登場するある表現が、第一章「夜は短し歩けよ乙女」内に登場する鯉の描写とかなり似ている。両者を比較するためにまず百閒の「鯉」から該当箇所を抜き出す。以下がその引用である。

すると遙か遠くの沖の方に、鯉が一匹鮮やかに泳いでゐるのが見えた。鯉の光が一枚一枚見別けられる様にはつきりしてゐた。

そして、森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』内でこれに似ている表現が見られるのは、第一章の終盤で、以前童巻によつて攫われてしまった東堂さんの鯉たちが空から降ってくる場面である。以下

にその場面を引用する。

紺青の空には綿を千切ったような淡い雲が浮かんでいます。そこへ散らばる、ひと握りの金の粒。初めは天空へ飛び去る鳥の群れかと思われたものが、息つく間もなくこちらへ近づいてきます。

それは鯉の群れでした。

ぴちぴちと宙で身をくねらせる錦鯉の一群が、街の灯に照らされて金色に輝いて見えるのです。私には一匹一匹の鱗や鱗さえ見えるように思われました。

百閒の「鯉」は、主人公が何か恐ろしいものに追いかけているところから始まり、山が大きな獣になったり、それがいきなり大きな鯉に姿を変えたりと不思議なことが起こる。そして最終的に、主人公は逃げついた先で湖に泳ぐ鯉の姿と、その動きに合わせて泳ぐ白い雲に映っている影とを見つめながら、自分も水の中に飛び込みたくて堪えなくなった、というところで幕を閉じるという、なんとも幻想的な雰囲気を持つ作品である。森見登美彦が空から鯉が降ってくるという非現実的な場面でわざわざ百閒の「鯉」の中の描写に似た表現を用いたのは、その作品イメージを利用して、より不思議で幻想的な雰囲気を出したかったからではないだろうか。

そして最後に、内田百閒の名前が第二章「深海魚たち」において登場していることを指摘しておく。それに関しては、まず第四章で

引用した「先輩」が古本市で本を物色している場面と、「先輩」と少年（古本市の神様）の会話の場面を参照されたい。そして、同じく第二章「深海魚たち」の終盤において、「先輩」が「黒髪の乙女」からお金を借り「新輯内田百閒全集」を購入しているのでその場面に次に引用する。

私は自分を呪い、古本市を呪い、やさぐれにやさぐれきった挙げ句、橙色の電燈に照らされたテントの下へずいっと乗り込んだ。そこには「新輯内田百閒全集」がばら売りされていた。

「これ全部ッ」と私は叫び、言った後に金が足りないことに気づいて地団駄踏んだ。

「あとおいくら必要ですか？」と背後から声がした。

振り返ると彼女が立っていた。「お貸しします」

「いや、そりや悪い」

「いいのです。本との出会いは一期一会。その場で買わねばなりません。もう私は掘り出しものが見つかりましたし——」

そう言って彼女は真つ白な美しい絵本を見せてくれた。「ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——」とタイトルがあり、美しい幻想的な絵が描かれている。彼女はそっと表紙をめくってみせた。真つ白な紙に、幼い字で彼女の名前が書かれていた。

「こんなところで出会ったのです。ありがたいことです。先ほどは譲って頂いてありがとうございます」

彼女は幸せそうにふっくら笑った。

私は彼女からお金を借り、内田百閒全集を買った。

ビニール袋に詰め込んだ全集を下げて振り返ると、彼女の姿は消えていた。

数々の文学作品が固有名詞として登場している中で、章の最後に「先輩」が「新輯内田百閒全集」を買っていることは、森見登美彦自身の内田百閒に対するリスpekトの表れであるようにも感じられる。

五 固有名詞として登場する文学作品

この章では、ここまで触れてこなかった固有名詞として登場する文学作品について、それらがどのように用いられ、作品自体にどのような効果をもたらしているのかを可能な限り検討していく。第一節では、第二章「深海魚たち」に登場する『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』について考察し、続く第二節では同じく第二章「深海魚たち」を中心に、文学作品のイメージとヒロインの人物像という観点で考察を進めていく。

五——『ラ・タ・タ・タム

——ちいさな機関車のふしぎな物語——』

第二章「深海魚たち」を読んで最も印象に残る文学作品が『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』である。これはヒロイン「黒髪の乙女」が幼いころ好きだった絵本として登場する。そして、ヒロインが古本市でその絵本を探していることを聞きつけた「先輩」が、それを手にするために奮闘することになるのである。この絵本の名前が最初に登場するのは、ヒロイン「黒髪の乙女」が、自分が過去に読んできた本を思い返している場面である。以下にその場面を引用する。

でも、もつと遡るとなると——。

そして私は、ラ・タ・タ・タムという言葉思い出したのです。

そう、ラ・タ・タ・タム！

その宝石のように美しい絵本と出会ったのは、私がまだひよこ豆のように小さき時分、いまだ文明人としての分別をわきまえず、実家の筆筒に一円切手をこっそり貼りつけたたりして、悪事三昧に明け暮れていた頃のことです。ちっちゃな頃だけ悪ガキでした。

『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』は、マチアスという男に造られた小さくて真つ白な機関車が旅に出たマチアスを追って、不思議な冒険をするというお話です。

絵がとても幻想的で美しく、私もこんな風景の場所へ行ってみ
たいと思つて、熱心に眺めていたものです。見開きで描かれた
不思議な風景の片隅から、とめどなく想像は膨らんでいき、幾
ら眺めても飽きませんでした。

樋口さんに話しながら、私は今は手元になき絵本の懐かしさに
身もだえしました。

「なぜなくしてしまったのでしょうか！」と私は呻きました。

あれほど夢中になつておきながら、私はその後の人生で出会つ
た数々の新しい本に目を奪われて、恩ある絵本をながしろに
したのです。名前まで書きこんでいたというのに！ この浮気
者！ 恥知らず！

樋口さんの提案で、我々は馬場の北にある絵本コーナーへ向か
うことにしました。

そして、「黒髪の乙女」が『ラ・タ・タ・タム』を探していること
を知った「先輩」が李白さんの主催する、真夏に炬燵に入り火鍋を
食べるという内容の我慢大会に参加し、樋口さんを始めとする他の
参加者に勝つことで、それを手に入れようと決意するのが次に引用
する場面である。

李白氏がやがて一冊の本を取り上げると、樋口氏が「おや」と
言つた。

「それはあの子が欲しがっていた本ではないか」

そう言つて樋口氏は李白氏から絵本を受け取り、ぱらぱらとめ
くつた。

「おい、樋口さん。汗を落としてもらつては困るよ」と李白氏。
「ほら、ここに名前が書いてある」

のぞきこんでみると、そこには私が追う黒髪の乙女の名前がひ
どく幼い字で書かれていた。

それを見た私の驚きをご推察頂きたい。

私はその絵本を奪い取り、舐めるように見た。そして、樋口氏
から、彼女がその絵本を求めて古本市をさまよつていることを
聞いた刹那、「千載一遇の好機がついに訪れた」と直感した。今
ここに一発逆転の希望を得て、ついにふたたび起動する私のロ
マンチック・エンジン。

彼女と同じ一冊に手を伸ばそうなどという幼稚な企みは、今と
なつてはちゃんちゃら可笑しい。そんなバタフライ効果なみに
迂遠な恋愛プロジェクトは、そのへんの恋する中学生にくれて
やろう。男はあくまで直球勝負であると私は断じた。

彼女が幼き日、まだあどけない顔をして、無心にその名を書き
入れた絵本そのものが目前にある。懐かしさのあまり彼女を悶
絶させるこの絵本こそ、天下唯一の至宝であり、かつ私の未来
を切り開く一冊となるだろう。これを手に入ると言うことは、
もはや彼女の乙女心を我が手に握ることに等しく、つまりそれ
は薔薇色のキャンパスライフをこの手に握ることに等しく、さ
らにそれは万人の羨む栄光の未来を約束されることに等しい。

諸君、異論があるか。あればことごとく却下だ・

私は勝利を求めて咆哮した。

「先輩」は見事、李白さんの課す試験に最後まで耐え抜き勝利を収めるのだが、そこに古本市の神を名乗る少年が現れ「悪しき蒐集家の手より古書を解放」すると言って、我慢大会の景品であった李白さんの所蔵する本をすべて古本市へとばらまいてしまう。そして「先輩」は『ラ・タ・タ・タム』を求めて絵本コーナーに向かうが、そこには「黒髪の乙女」も同じようにやって来ていた。

「なむなむ」と呟きながら身をかかめていると、ふと本棚の一角が白く浮き上がるようにして、「冊の絵本が私に呼びかけてきました。ドキンと胸が痛いほど高鳴りました。

なむなむ！

私が夢中で手を伸ばした時、横合いから誰かの手が伸びてきました。見上げると、手を伸ばしていたのはクラブの先輩でした。先輩は私の顔を見て、心底驚いた御様子で、百面相のような面白い顔をしました。何か言おうとして口をパクパクするのですが、何も出てきません。息を吸い込んでようやく先輩は「ほら！」と言い、「ラ・タ・タ・タム」を指してみせました。「早く買わんと！」

私が「ラ・タ・タ・タム」を手を取ってみせると、先輩は風のように走っていききました。

こうして、『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』は無事に「黒髪の乙女」の手に渡ることになる。そして、同時に手を伸ばした「先輩」がヒロインに絵本を譲ったことで、ヒロインが彼に恩を感じ、二人の距離が少し縮まるのである。したがって、この『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』という絵本には、二人の恋を進展させるための重要な役割が与えられていると言える。

『ラ・タ・タ・タム』のあらすじは、先ほど引用した部分でヒロインが述べていたように、「マチアスという男に造られた小さくて真っ白な機関車が旅に出たマチアスを追って、不思議な冒険をする」というものである。この小さくて真っ白な機関車は作品の中ではおじょうさん機関車と呼ばれているのだが、このヒロイン的位置にいるおじょうさん機関車が、チツボケ・マチアスという男を追い求めるという構図は、「先輩」がヒロインの「黒髪の乙女」を追い求めてさまよい歩く『夜は短し歩けよ乙女』の構図と重なっている。また、ヒロイン「黒髪の乙女」が『ラ・タ・タ・タム』を探して古本市をさまよっている姿も、このおじょうさん機関車の姿と重なる。

さらに、第二章「深海魚たち」の「先輩」の語りの中で、機関車を連想させるような表現がいくつも見られる。まずは冒頭、「先輩」が古本市で「黒髪の乙女」と同時に一冊の本へ手を伸ばし、それを譲ることによって彼女との距離を縮める計画を立てている場面を以下に引用する。

我ながら一点の曇りもない計画で、実に行連流水のごとく、その展開は見事なまでに自然だ。ことが成就したあかつきには、必ずや我々は語り合うにちがいない——「思えばあの一冊に手を伸ばしたのがきつかけだった」と。

どこまでも暴走する己のロマンチック・エンジンをとどめようがなく、やがて私はあまりの恥ずかしさに鼻から血を噴いた。恥を知れ。しかるのち死ぬ。

そして、先にも引用したが李白さんの元で『ラ・タ・タ・タム』を見つけ、ヒロインのためにそれを手に入れようとした時にも、「今ここに一発逆転の希望を得て、ついにふたたび起動する私のロマンチック・エンジン」という表現が見られる。続いて、我慢大会が行われている場面が以下の通りである。

私の眼前を、輝ける未来が走馬燈のように駆けた。彼女に絵本を手渡す私、二人がおずおずと心を通わせる様子、初めて二人だけで逢う日、やがて神社の境内にて手をつなぐ風景。紅葉が古都を染め上げる中、二人の関係は確固たるものになる、そして深まりゆく寒さとともに互いへの思いも深まってゆくだろう。そして栄光のクリスマス・イブがやってくる。私のロマンチック・エンジンはもはや誰にも止めることができない。だがしかし私は、もはや内なる礼節の声に耳を傾けはしない。

こうした機関車を連想させる表現が「先輩」の語りの中で何回も出てくるのは、第二章「深海魚たち」特有のことであり、これはやはり『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』を意識していることだろう。つまり、「先輩」の「黒髪の乙女」に対する恋心と、おじょうさん機関車のマチアスに対する気持ちが重ねられているのである。

さらに、『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』の最後が、おじょうさん機関車とマチアスが再会するハッピーエンドであることに着目すると、そうした絵本が重要なアイテムとして使われていることは、「先輩」と「黒髪の乙女」の恋が最終的に成就することを予感させているようにも思われるのである。

五——文学作品のイメージとヒロインの人物像

この節では、第二章「深海魚たち」で、ヒロインの「黒髪の乙女」が過去に自分が読んだ本として挙げている文学作品を足掛かりに、ヒロインの人物像についての考察をしていく。

固有名詞として登場する文学作品の内容を確認する前に、まずはヒロインの造型について言及している同時代評をいくつか引用する。千野帽子^三は次のように述べている。

今回（乙女）である（彼女）を語る主体とし、ガールズトークをやらせることによって、作者は「彼女は本当にそういう女の

子なんです」という責任を取る立場に立つてしまった。しかもそのキャラと来たら、凡百の男性作家がこういう造型の女性キャラを作ったら気持ち悪がられること必至の清純つぷりです。このキャラで説得力を持たせるといのは難易度の高い技で、ここでも作者は高いハードルをクリアしていると私は判断しましたが、作者にとつて勇気のいる冒険だったことでしょう。「おともだちパンチ」のネーミングなど、かなりギリギリだと思います。

続いて、重松清^三の言葉を以下に引用する。

森見さんは視点をヒロインの側にも割り振った。これ、ほんとうはとても危険で難しい試みだと思うのだ。いわゆる「天然」のヒロインは、外から描写されることでこそ、その特異でキュートな「天然」ぶりが際立つはずで、彼女自身のまなざしや語りを安易に導入すると、たちまちにして理に落ちてしまうか「天然」を演出する作爲が透けてしまうか……。しかし、森見さんはみごとに「一人称の天然」を描ききった。種明かしになりかねない内面へと無防備に足を踏み込むことなく、それでいて決して物足りなさは感じさせずにヒロインを造型し、描写した。その筆力（なかヒロインや物語そのものへの愛なのか）にただただ敬服して、受賞への一票を投じたのだった。

そして、篠田節子^二は登場人物たちについて「作者の作り出した登場人物は実のところ人物ではない。神仙、妖怪、妖精、そして乙女という名の生き物。しいて言えば、オタク学生のみが人物と呼べるかもしれない」と述べている。このように、『夜は短し歩けよ乙女』のヒロイン「黒髪の乙女」は、少々度が過ぎるほど清純で、天然な女の子というイメージで描かれている。千野帽子や重松清が、そうしたヒロインを造型し、説得力を持たせながら描き切ったことを称賛しているが、ヒロインが過去に読んだ本として挙げている文学作品のイメージもそのために利用されているのではないだろうか。

まずは、第二章「深海魚たち」の舞台である古本市でヒロインが初めて出会った本、ジェラルド・ダレル『鳥とけもの親類たち^{三五}』及び、『虫とけものと家族たち^{三六}』について、その登場箇所は以下の通りである。

惴りながら解説させて頂きますと、その時私が夢中で読んでいたのは、ジェラルド・ダレル『鳥とけものと親類たち』でした。

（中略）

そして出会ったのが『鳥とけものと親類たち』でした。

百円均一の文庫棚にあるその一冊が、まるで我から身を乗り出すようにして、私に呼びかけてきたのです。「ああん」と、我ながら色っぽい溜息を漏らしてそれを取ったのも無理からぬ話、私は『鳥とけものと親類たち』のことを片時も忘れたことはありませんでした。中学生の頃に『虫とけものと家族たち』とい

う無類に愉快なお話を読んでジェラルド・ダレルを知り、その続編があるという噂を小耳に挟んで早幾年、人生で初めて足を踏み入れた古本市で、のっけから探し求めていた本に出会うことができたのは、まことに僥倖と言うほかありません。

しかもわたしが中学生の頃から欲しかった本が、百円玉一枚だとは！ お財布への信頼に一抹の翳りのある我々にとつてはありがたすぎるお話です。ビバ、「ビギナーズブック」。それとも私は古本市巡りの才能があるのかしらん。私の興奮はいやが上にも高まります。

これらの作品のあらすじを簡単にまとめると以下の通りである。生き物が大好きな少年ジェラルドは、ギリシャのコルフ島に家族と共にやってきた。そこで彼はフクロウのユリシーズや、イチゴ好きな亀のアキレスなどの動物たちと出会い、純朴な住民たちとふれあいながら、愉快で楽しく心温まる時間を過ごす。ジェラルドが家に持ち込む生き物たちに家族たちは頭を悩ませるが、実はその家族たちも一風変わった性格の持ち主であった。その一家の様子をユーモラスに描いたのがこの二作である。

また、訳者の池澤直樹はこの作品の性格について『虫とけものと家族たち』の「訳者のあとがき」の中で次のように語っている。

ダレルの書くものは読物だと述べたが、これは決して作品よりも劣るという意味ではない。読物というのはつまり、文学とか

知識とかというほかの何かへの奉仕のためでなく、まずもって本を読むというその楽しみだけのために書かれた本である。もしあなたがこの本を読んで楽しいと思ったら、あなたの読み方は大変正しい。その意味でこれはとても高級な本である。

高級というのは別にここに盛られた思想が高遠だとか、ややこしい理屈が扱われているとかそういうことではなく、むしろ逆に、率直な読み方をせざるを得ないということ。ここには、言ってみれば徹底的に幸福な生活が描かれているが、読者はそれをうらやむのではなく、主人公たちが、ジェラルドからはじまつてサソリの親子にいたるまで、幸福であるということにさえ気づかないうちに、この本の世界に入ってしまったているかもしれない。生きがいとか富国強兵とかいうこわばった目的論とは無縁なところで、この本は成立している。

池澤直樹がこのように述べているように、この二つの作品はどこを取ってみても、読むのが本当に楽しいと思わせる、幸福な世界を描いた非常に純度の高い小説である。そして、このような性格の作品を大学生という年齢になっても好んでいるということは、ヒロインの清純で天然であるというイメージの大きな支えになっている。また、好奇心旺盛で生き物にやさしい主人公ジェラルドの姿は、同じく好奇心旺盛で、他人に優しい「黒髪の乙女」の姿と重なる部分がある。

続いて引用するのは、「黒髪の乙女」が過去に自分が読んだ本を思

い出している場面である。

私はこれまで読んできた色々な本を思い浮かべました。最近のものではオスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』、それからマーガレット・ミッチェルの『風と共に去りぬ』、あるいは谷崎潤一郎の『細雪』、円地文子の『なまみこ物語』、山本周五郎『日本婦道記』、萩尾望都、大島弓子、川原泉も忘れてはなりません。小学校時代まで遡ると、さまざまな児童文学が思い出されます。ロアルド・ダール『マチルダは小さな大天才』や、ケストナーの『エミールと探偵たち』に『飛ぶ教室』、C・S・ルイスの『ナルニア国物語』、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』。

ここではたくさん作品が登場しているが、その傾向として言えることは、女性的な作品が多いということである。たとえば、分かりやすいところで言うところ「萩尾望都」、「大島弓子」、「川原泉」の三人の名前が挙がっているが、これらはすべて七〇年代から八〇年代にかけて人気を博した少女漫画家の名前である。中でも萩尾望都と大島弓子はいわゆる「二十四年組^{二八}」の一員として名前を連ねており、少女漫画を語る上では欠かせない人物である。この内、萩尾望都に注目してみると、その作品は「トーマの心臓^{二九}」や「ポーの一族^{三〇}」を代表として、美少年の愛や葛藤を描いているものが多く、繊細で幻想的な絵柄も相まって、清純すぎるというヒロインの人物

像に説得力を持たせている。また、谷崎潤一郎の『細雪^{三一}』、円地文子の『なまみこ物語^{三二}』は女性に焦点を当てた作品であり、さらに山本周五郎『日本婦道記^{三三}』についても、それに一貫するテーマが、連れ添っている夫が気づかないところにあらわれる日本の女性の美しさであると木村久彌典が述べている^{三四}ように、やはり女性的なイメージの強い作品が多いようである。続いて、児童文学のラインナップを見てみると、『マチルダは小さな大天才^{三五}』、『ナルニア国物語^{三六}』、『不思議の国のアリス^{三七}』など小さな女の子が活躍する物語が多く、そうした活発な女の子のイメージは、興味の赴くままに歩き回る「黒髪の乙女」にも合致している。そしてこれらの作品は、第二章の古本市で「先輩」が物色していた文学作品の数々と比較してみると、その女性らしさがより際立ってくる。

そして、第一節でも扱ったが、第二章「深海魚たち」で重要なアイテムとして使われている『ラ・タ・タ・タム——ちいさな機関車のふしぎな物語——』という絵本は、マチアスに想いを寄せ、彼を探して旅に出るおじょうさん機関車の姿を描き、幸せな結末を迎えるという心温まるストーリーである。絵本を好きな女の子というだけでなくも相当可愛らしい印象をヒロインに与えることができるが、その内容も毒気が一切ない純粋なものであるため、より一層ヒロインの人物像に説得力を持たせたいと言えるだろう。

このように、固有名詞として登場する文学作品の数々は、ヒロインである「黒髪の乙女」に女性らしさを付加し、そのうえで「乙女」と称されるのに足りうる清純さや可愛らしさといった性質を疑いよ

うのないものにするための支えになっている。森見登美彦が瀧波ユカリとの対談^{三八}の中で『夜は短し歩けよ乙女』のヒロインについて「普通の女の子は書けないんで、「女の子の語りに挑戦する」と決めた段階で、よつぽどへんな、不思議な子に設定しよう」となるほどな、この人はこういう人なんだって感じられる、僕が書いて説得力が出るような女の子にしました」と述べているが、このために、これらの作品イメージが利用されているのだろう。

六 固有名詞以外で見るプレテクスト

『夜は短し歩けよ乙女』にはこれまで述べてきたように固有名詞として多くの文学作品が登場しているが、実はそれ以外にも台詞やアイテムなどプレテクストを連想させる要素があちらこちらに散りばめられている。

まずは、第一章「夜は短し歩けよ乙女」に「偽電気ブラン」というアイテムが登場するが、その名前が初めて出てくるのは、「黒髪の乙女」と東堂さんとの会話の中である。以下にその場面を引用する。

あたりを眺めながら、東堂さんは秘密のお酒の話をしてくれました。

そのお酒は「偽電気ブラン」というのです。何というヘンテコな名前でしょう。

「そもそも電気ブランというのは、大正時代に東京浅草の老舗

酒場を出していた歴史あるカクテルでね、新京極のあたりに飲ませる店はある」

「偽電気ブラン」というのは、電気ブランとは違うのですか」

「電気ブランの製法は門外不出だったが、京都中央電話局の職員がその味を再現しようと企てた。試行錯誤の末、袋小路のどん詰まりで奇蹟のように発明されたのが、偽電気ブランだ。偶然できたものだから、味も香りも電気ブランとは全然違うんだよ」

「電気を使って作るのでしょうか」

「そうかもしれんね。電気ブランというぐらいだからねえ」

そう言って東堂さんはくすくす笑うのでした。

「今でもどこかこっそりで作られて、夜の街へ運び込まれる」

そして第一章の終盤で、「黒髪の乙女」は李白さんと、この「偽電気ブラン」の飲み比べをすることになる。

「では、始めてください」

立会人の役を仰せつかった内田さんが言いました。

偽電気ブランを初めて口にした時の感動を如何に表すべきでしょう。

偽電気ブランは甘くもなく辛くありません。想像していたような、舌の上に稲妻が走るようなものでもありません。

それはただ芳醇な香りをもった無味の飲み物と言うべきものです。本来、味と香りは根を同じくするものかと思っております。

たが、このお酒に限ってはそうではないのです。口に含むたびに花が咲き、それは何ら余計な味を残さずにお腹の中へ滑ってゆき、小さな暖かみに変わります。それがじつに可愛らしく、まるでお腹の中が花畑になっていくようなのです。飲んでいるうちにお腹の底から幸せになってくるのです。飲み比べをしているというのに、私と李白さんがここにこ笑いながら飲んでいたのは、そういうわけであるのです。

ああ、いいなあ、いいなあ。こんな風にずうつと飲んでいたいなあ。

私はそうやって偽電気ブランを楽しく頂きました。やがて廻りの人々のざわめきは遠のいて、まるで静かな部屋の中で私と李白さんだけがお酒を酌み交わしているような不思議な心持ちになりました。大袈裟に言うのを許して頂ければ、偽電気ブランはまるで私の人生を底の方から温めてくれるような味であつたのです。

この「偽電気ブラン」というアイテムは、『夜は短し歩けよ乙女』だけでなく、『有頂天家族^{三九}』や『聖なる愚け者の冒険^{四〇}』など、他の森見作品にも何度か姿を見せている。「偽電気ブラン」の元になっている電気ブランというお酒は、数多くの文学作品に登場している。たとえば、太宰治の「人間失格^{四一}」には、以下に引用するような記述が見られる。

それが、堀木に財布を渡して一緒に歩くと、堀木はおおいに値切つて、しかも遊び上手というのか、わずかなお金で最大の効果のあるような支払ぶりを發揮し、また高い円タクは敬遠して、電車、バス、ポンポン蒸気など。それぞれ利用し分けて、最短時間で目的地へ着くという手腕も示し、淫売婦のところから朝帰る途中には、何々という料亭に立ち寄つて朝風呂へはいり、湯豆腐で軽くお酒を飲むのが、安い割に、ぜいたくな気分になれるものだと実施教育をしてくれたり、その他、屋台の牛飯焼きとりの安値にして滋養に富むものたる事を説き、酔いの早く発するのは、電気ブランの右に出るものはないと保証し、とにかくその勘定については自分に、一つも不安、恐怖を覚えさせた事がありませんでした。

「人間失格」において「酔いの早く発する」お酒として登場しているように、電気ブランはアルコール度数が高い、かなり強いお酒である。森見登美彦が「夜は短し歩けよ乙女」の飲み比べの場面で、それを元にした「偽電気ブラン」というアイテムを使つたのは、電気ブランのそうしたイメージをうまく利用することで、「黒髪の乙女」のお酒に強いという性質をより強調したかったからであろう。また、電気ブランは明治時代に売り出されたお酒であるが、その発売と時期を近くして東京にはじめて電燈が点燈されており、「電氣を文明の先端をいくものとしてその名を冠したといわれ^{四二}」ている。電氣の存在が当たり前になった現在において、電気ブランという商品名自

体が明治の香りを色濃く纏っており、それを元にした「偽電気ブラン」というアイテムの存在は、『夜は短し歩けよ乙女』という作品に、古風で、なんとなく上品な雰囲気をもたらしている。

次は、第四章「魔風邪恋風邪」に登場する「ジュンパイロ」というアイテムについて、これはどんな病気でも治せる幻の薬として登場するが、次に引用するのは、「黒髪の乙女」と樋口さんの会話である。

「風邪なんぞジュンパイロがあればたちどころに治るんだがな」
（略）「それはかつて結核の治療にも用いられた幻の媚薬。漢方の高貴薬を多種混ぜ合わせ、水飴の如くしたもので、巻き取ってひと舐めすることには熱は下がり、総身に力が漲るというものだ。とろけるような甘みと、口から鼻へ駆け抜ける高貴極まる強い芳香は、ひと舐めすれば虜になるといふ。あまりに美味しいので、世人は風邪でもないのに舐めまくり、のべつまくなし鼻血を流した。」
「なにやらすごいお薬ですねえ。本当にそんなお薬があればよいのに」

「今はもう手に入らん。無念だ。」

続いて引用するのは、「黒髪の乙女」と少年（古本市の神様）との会話の場面である。

彼は傷寒論を撫でて得意げな顔をします。「いざとなったら、僕は『風邪薬呑んで治らぬ風邪の薬』を舐めるよ」

「それは何ですか？」

「風邪薬を呑んでも治らない風邪を、たちどころに治す薬」

男の子は傍らから小さな瓶を取り出しました。そこには澄んだ褐色の液体が封じられ、達磨型に膨らんだ瓶の胴には、「潤肺露」と古風な活字のラベルが貼られています。「これは大正時代に売っていた風邪薬さ。もう今はないんだけどね、僕の父さんは漢方に詳しかったから、自分で工夫して作ったんだ。僕も自分で作ることができる」

「そんなに効くんですか？」

「まるで魔法の如しさ。お姉ちゃんが欲しければ、特別に一瓶分けてあげてもいい」

「ジュンパイロ」は、第四章「魔風邪恋風邪」において、京都中に蔓延する風邪の原因である李白さんの風邪と、語り手のひとりである「先輩」の風邪を治すという重要な役割を与えられているアイテムであるが、「作家の読書道」のインタビュ^{四三}で「小説家になって他の人の作品を見る目は変わりました？」と聞かれた際に、森見登美彦はこれについて次のように述べている。

これ面白いから使ってみたい、と思うことがありますね。例えば『夜は短し歩けよ乙女』に出てくる風邪薬のジュンパイロは、

岸田劉生の娘の、麗子さんのエッセイで、実家で飲んだ風邪薬、ジュンパイロがすごく美味しかったとあって、小説に出したくなったんです。

「岸田劉生の娘の、麗子さんのエッセイ」というのは、昭和三十七年に出版されている『父岸田劉生^{四四}』であろう。以下に『父岸田劉生』内の「ジュンパイロ」の登場箇所を引用する。

葉シャボンやジュンパイロについては、もう知っている人はほとんどいないであろう。（略）

ジュンパイロというのは、漢方薬の高貴薬を主とした薬で、水飴状の透き通った茶色の薬だった。口の中で溶けるような、何ともいえない美味しい甘味と、高貴な強い香りとは、一流の店の菓子でもちよつと太刀打ちできないと思える程のものであった。これは主として結核の薬であり、咳止めにも使われた。小さいころ、銀座の本家に父や母に連れられていつて、大きな罐から割りばしにたつぷり薬をまきとつてはなめ、まきとつてはなめて叱られたのを覚えていいる。いくらおいしくても薬なので、たくさんなめれば毒にもなり、のぼせて鼻血が出るともいわれたものだ。（略）

ジュンパイロも、葉シャボンも精錡水も、祖父の歿後これらの遺産を受けついで、新しい時代にそくした製品に発展させるだけの商魂とか頭とか、或は事業家肌の者とかが、一人も息子た

ちの中になかったもので、精錡水は大学目薬に、ジュンパイロは固形浅田飴に、葉シャボンは新しい化粧品と薬品とを兼ね備えた石鹼類に負けて、いつとはなく消えていつてしまった。

このように、「水飴状の透き通った茶色の薬」や、「美味しい甘味」、「高貴な強い香り」などの特徴が完璧に一致し、「のぼせて鼻血が出る」といった描写も同じように見られるため、森見登美彦がこの『父岸田劉生』というエッセイを踏まえて「ジュンパイロ」というアイテムを用いていることがより正確に確認できる。また、『父岸田劉生』の引用箇所の後半に「ジュンパイロ」に代わって登場した薬として「固形浅田飴」という固有名詞が登場しているが、こちらも森見登美彦の作品に登場している。「黒髪の乙女」の語りの中でそれが見られるわけだが、以下にその箇所をいくつか抜粋する。

浅田飴は、江戸時代の漢方医、浅田宗伯という人が考案したものです。浅田宗伯さんは京都の中西深斎先生に傷寒論を学び、明治維新の後には東宮殿下の侍医となった人です。彼から飴の作り方を教わった堀内さんという人が、「良薬口にして甘し！」という可愛い宣伝文句を使って世に広め、現代に至ったというわけです。大正時代に猛威を振るって多くの人の命を奪った「スペイン風邪」と、雄々しく闘ったという武勇伝も忘れてはなりません。史上最もたちの悪い薬と闘った、小さくて強い甘い飴。良薬にして口に甘し！ とはまことに文句の付けようがありません。

せん。私もかくありたいものです。

——というのは、すべて受け売り。

ご主人は茶色のマフラーを首に巻き、つるつるの禿げ頭には紅い毛糸の帽

子をかぶり、もぐもぐと動かす口の中にあるのは愛用の浅田飴です。

私はお礼に浅田飴を一つ上げました。彼は浅田飴を美味しそうに舐めながら、「でも僕は風邪つびきじゃないからな。風邪じゃないときの風邪薬は、身体に毒だよ。あんまり舐めすぎると鼻血が噴出するよ」と呟きました。

そして一つ目の引用箇所、浅田宗伯から飴の作り方を教わった人物として「堀内さん」という人物が登場しているが、この人物の名前が『父岸田劉生』にも見られるので、こちらも以下に引用する。

父はお茶の水高等師範（現教育大）付属小学校に通っていた。同級には、「宝丹」の守田豊蔵氏、「浅田飴」の堀内伊太郎氏、東明流曲家元の平岡次郎氏（この人の令息がビブラフォンの平岡精二氏である）、父君が政友会の院外団の親分であったという間一太郎氏、川崎銀行の川崎甲子男氏などがあり、皆父と親しい友人であった。守田氏の祖父に当る人が仁丹と共に有名な宝

丹を作った人で、吟香とは親しい間柄だったという。

このように、「ジュンパイロ」だけでなく、実は「浅田飴」、「堀内さん」の出典も『父岸田劉生』であったことが推測できる。また、第二章「深海魚たち」において、岸田劉生の名前が先に登場している。次に引用するのは、樋口さんが峨眉書房の主人から、李白さんの主催する我慢大会に出席し、岸田劉生の紛失した日記を手に入れてほしいと頼まれている場面である。

ご主人は声をひそめました。

「俺は古典籍は正直なところ苦手なのだが、何かそちらの方面でも凄い出物があるということだ。近代のものでは、岸田劉生が岡崎に住んでいた頃に紛失した日記帳がある。李白さんの言うことでなければ、まさかそんなことは俺だって信じない」

「その日記を取ってくればよいわけだな」

「宜しく頼むよ。あんたなら勝てるだろう」

そうして、樋口さんは岸田劉生の日記を求めて、我慢大会に参加することになる。これまで何度か述べてきたように、第二章「深海魚たち」には、何らかの形で他の章と関わりのある固有名詞が登場しており、この章は作品の中で広がりを見せる特別な章になっている。

ここまで確認してきたものの以外にも、『夜は短し歩けよ乙女』の中

には、プレテクストを連想させる箇所がたくさんある。まず第三章

「御都合主義者かく語りき」で、達磨を見た「黒髪の乙女」が「可愛きものよ、汝の名は達磨なり」、「よく転がる者よ、汝の名も達磨なり!」と言っているが、この台詞はシェイクスピアの『ハムレット』で、主人公ハムレットが、実の父が亡くなった後すぐに再婚した母親に悲嘆して放った台詞「弱きものよ、汝の名は女なり^{四五}」が元になっていると考えられる。さらに文学作品だけでなく、歌謡曲をプレテクストとして連想させるものもいくつか見られ、例えば第二章「深海魚たち」の中で「黒髪の乙女」が幼少期を思い出し、「ちっちゃな頃だけ悪ガキでした」と述べているが、これは八〇年代から九〇年代前半にかけて活躍した人気バンド、チエツカーズのデビューシングル『ギザギザハートの子守歌^{四六}』の歌詞「ちっちゃな頃から悪ガキで」が元になっている。また、同じような例で言うと、第三章「御都合主義者かく語りき」の、学園祭事務局長の演説で「盗んだバイクで走りだしたあの日のように、行きつく先も分からぬまま、走っていけると思っているのか!」という台詞があるが、この元になっているのは尾崎豊のヒットソング『15の夜^{四七}』の歌詞「盗んだバイクで走り出す 行き先も解らぬまま」だろう。それ以外に、映画やバラエティ番組のタイトルをプレテクストとして連想させるものもあり、ここで取り上げられなかったものに関しては、資料として付けた表を参照されたい。

おわりに

これまでの調査から、森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』を細かく見ていくと、プレテクストを連想させる要素があちらこちらに散りばめられていることがわかった。それらの要素は作品の中でどのような役割を果たし、作品自体にどのような効果を与えているのだろうか。

森見登美彦の『夜は短し歩けよ乙女』内で、プレテクストを連想させる要素をひとつひとつ確認していくと、そのほとんどが原典に忠実なわけではなく、プレテクストとの間に微妙なズレと重なりを生じさせながら、かなり軽やかに、自由な形で作品に取り入れられているようである。プレテクストとの間に生じたズレと重なりは、時に登場人物の願望を、語りとは別のところで浮かび上がらせる仕掛けになっている。

さらに、第六章第二節で述べたように、固有名詞として登場する作品の中には、その作品イメージを利用して、ヒロイン「黒髪の乙女」に女性らしさを与え、そのうえで彼女の清純で天然すぎる女の子という人物像に説得力を持たせるという役割を果たしているものもある。

また、『夜は短し歩けよ乙女』は、現代風の男女の恋愛を描いた作品であるのに、それぞれの要素のプレテクストとして考えられるものは、資料に示した通り、明治、大正、昭和など一昔前のものが非常に多い。このように明治、大正、昭和を連想させる要素がいくつ

も作品内に散りばめられていることで生まれる効果の一つは、ここまで何度か述べてきたが、作品全体に古風でどこか上品な雰囲気を与えるということである。独り善がりとも取れる「先輩」の語りと、天然すぎる「黒髪の乙女」の語りによって展開される荒唐無稽な物語が、暴走しすぎず、そして単なるふざけとして終わることもなく、一定の品を保ったまま成立していられるのは、こうした明治、大正、昭和を連想させる要素の存在が大きいのだろう。

そして、先にも述べたが『夜は短し歩けよ乙女』は現代風の男女の恋愛模様を描いている作品であるため、このような時代を異にする要素は、異文化と言ったら言い過ぎかもしれないが、なんとなく遠い、珍しいものとして感じられる。たとえば、第七章で扱った「ジュンパイロ」はもはや消えてしまった商品であるため、現在ではまったくその存在を確認できない。そして、固有名詞として登場する文学作品たちの中には、現代の人間からすると、よっぽどの読書家でない限り、その内容がなかなか浮かんでこないものもある。そうした現代ではあまり馴染みのない、明治、大正、昭和を連想させる要素があちらこちらに散りばめられていることは、現在と過去がゆるやかに混ざり合っているような、そんな不思議な雰囲気を作品に与えている。第一章にまとめたあらすじの通り、『夜は短し歩けよ乙女』の世界では、空から鯉が降ってきたり、古本市の神様が登場したりと、現実では考えられないようなことが複数起こる。北村薫^{四八}

が「いつの間にか、すらりとかぬらりというか、《ここ》がそのまま異界になっていく」と述べているように、森見登美彦はこうした奇想天外な展開を、かなり自然な流れで読ませることに成功している。これに関して、第二章で田中貴子^{四九}の言葉を引用したように、京都という特殊な土地のイメージを森見登美彦が作品に利用しているという指摘が既になされているが、それ以外にも、明治、大正、昭和という過去の時代を連想させる、時代錯誤的な要素の数々が醸し出す不思議な雰囲気を作品に充満させることで、森見登美彦は、非現実的なことが次々と起こる「異界」をほとんど自然に成立させているのではないだろうか。

以上、述べてきたように、作品内に散りばめられている明治、昭和の文学的、あるいは文化的要素は、それぞれ無意味に用いられているわけではない。第二章「深海魚たち」で、古本市の神様を名乗る少年が「本はみんなつながっている」、「本たちがみな平等で、自在につながりあっているのを感じることができる。その本たちがつながりあって作り出す海こそが一冊の大きな本だ」と述べているが、この台詞から、森見登美彦がこの作品を執筆する際に、他の作品とのつながりを強く意識していたことが想像できる。『夜は短し歩けよ乙女』は、確かに古本市の神様の台詞を体現し、他の本とつながりながら成立している作品であると言えるだろう。

- 一 北村薫『あれよあれよ』小説 新潮 七月号、新潮社、二〇〇七年
- 二 井上ひさし『抜群の一作』『オール讀物』九月号、文芸春秋社、二〇〇七年
- 三 渡辺淳一『大人の作品』『オール讀物』九月号、文芸春秋社、二〇〇七年
- 四 北方健二『二作はならず』『オール讀物』九月号、文芸春秋社、二〇〇七年
- 五 田中貴子『森見登美彦×京都 小さな都市の民俗学』文藝（河出書房新社、二〇一一年）
- 六 森見登美彦『四畳半神話大系』（太田出版、二〇〇四年十二月）
- 七 森見登美彦『有頂天家族』（幻冬舎、二〇〇七年九月）
- 八 『日本のうた 第1集 明治・大正』野ばら社、一九九八年六月
- 九 フリドリヒ・ニーチェ著、桑本巖翼訳『ツアラトウストラか語りき』『ニーチェ氏倫理説一斑』育成会、一九〇二年
- 一〇 『日本国語大辞典』第七卷（小学館、昭和五十年、一月）
- 一一 井上ひさし『抜群の一作』『オール讀物』九月号（文芸春秋社、二〇〇七年）
- 一二 小杉天外『魔風恋風』『読売新聞』（明治三十二年二月～九月）、なお、あらすじをまとめるにあたっては、小杉天外『魔風恋風』（岩波書店、一九五一年）を参照した。
- 一三 Alexandre Dumas *Le Comte de Monte-Cristo* 1844-1846
- 一四 黒岩涙香『巖窟王』『萬朝報』（明治三十四年三月～三十五年六月連載）なお、内容の比較にあたっては、アレクサンドル・デュマ原作・黒岩涙香訳『世界名和訳シリーズ 巖窟王』モンテクリスト伯』（はる書房、二〇〇六年九月）を参照した。
- 一五 北村薫『あれよあれよ』小説 新潮 七月号、新潮社、二〇〇七年
- 一六 重松清『読者として。選考者として。』小説 新潮 七月号、新潮社、二〇〇七年
- 一七 「作家の読書道 第65回 森見登美彦さん」
(<http://www.webdokku.jp/rensai/sakka/mich65.html>) (2007年 3月30日更新 2017年 1月5日最終確認)
- 一八 日本近代文学館、小田切進、文責：内田道雄『日本近代文学大辞典』第一卷（講談社、昭和五十二年一月）
- 一九 内田百閒『特別阿房列車』『小説新潮』（昭和二十六年一月）なお、内容の比較にあたっては内田百閒『特別阿房列車』『現代日本文学全集 47 中

- 勘介、内田百閒集』（筑摩書房、昭和四十二年十一月）を参照した。
- 二〇 内田百閒『鯉』『旅順入城式』（岩波書店、昭和九年四月）なお、内容の比較にあたっては内田百閒『鯉』『現代日本文学全集 47 中勘介、内田百閒集』（筑摩書房、昭和四十二年十一月）を参照した。
- 二一 ベーター・ニクル文、ビネッテ・シュレダー絵、矢川澄子訳『ラ・タ・タ・タムーちいさな機関車』『ふしぎな物語』岩波書店、昭和五十年七月
- 二二 千代帽子『満都ノ譚男諸女ノ紅涙ヲ絞ラシムル Boy meets Girl.』『小説 tripper』（朝日新聞社、二〇〇七年）
- 二三 重松清『読者として。選考者として。』小説 新潮 七月号（新潮社、二〇〇七年）
- 二四 篠田節子『上質さと普遍性と』小説 新潮 七月号、新潮社、二〇〇七年
- 二五 ジェラルド・ダレル著、池澤直樹訳『鳥とけもの』と親類たち』（集英社、昭和五十二年六月）
- 二六 ジェラルド・ダレル著、池澤直樹訳『虫とけもの』と家族たち』（集英社、昭和四十九年八月）
- 二七 池澤直樹『訳者のあとがき』『虫とけもの』と家族たち』集英社、昭和四十九年八月
- 二八 昭和二十四年前後に生まれた少女漫画家、萩尾望都、樹村みのり、大島弓子、竹宮恵子、山岸涼子らを指す。彼女たちは、七〇年代に出現し、手塚漫画や、過去の少女小説と類似性を示しながら示しながら、独自の世界を開花させ人気を博した。（竹内オサム『戦後マンガ50年史』筑摩書房、一九九五年三月を参考にまとめた）
- 二九 萩尾望都『トーマの心臓』『週刊少女コミック』小学館、一九七四年
- 三〇 萩尾望都『ボーの一族』『別冊少女コミック』小学館、一九七二年三月～一九七六年六月
- 三一 谷崎潤一郎『細雪』『中央公論』昭和十八年～
- 三二 円地文子『なまみこ物語』『中央公論』昭和四十年
- 三三 山本周五郎『小説 日本婦道記』講談社、昭和十八年、山本周五郎『小説 日本婦道記』新潮社（新潮文庫）、昭和三十三年
- 三四 木村久邇典『山本周五郎・人と作品』『昭和文学全集 第18巻 大佛次郎、山本周五郎、松本清張、司馬遼太郎』小学館、昭和六十二年八月を参考にまとめた。

- 三三 Roald Dahl, *Matilda*, 1988
- 三六 C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia*, 1950 - 1956
- 三七 Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865
- 三八 瀧波ユカリ、森見登美彦『漫画と小説の正しい濃度』『ダ・ヴィンチ』メディアファクトリー、二〇〇七年九月
- 三九 森見登美彦『有頂天家族』幻冬舎、二〇〇七年九月
- 四〇 森見登美彦『聖なる怠け者の冒険』朝日新聞出版、二〇一三年五月
- 四一 太宰治『人間失格』『展望』（昭和二十三年六月八月）なお、引用は太宰治『人間失格』（集英社、一九九〇年十一月）によるもの。
- 四二 『日本国語大辞典』小学館、一九七五年
- 四三 「作家の読書道 第65回 森見登美彦さん」
(<http://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi65.html>) (2007年 3月30日更新) 2017年 1月5日最終確認
- 四四 岸田麗子『父岸田劉生』（雪華社、昭和三十七年七月）
- 四五 坪内逍遙『ハムレット』明治四十二年二月
- 四六 康珍化作詞 芹澤廣明作曲・編曲『ギザギザハートの子守歌』（昭和五十八年九月）
- 四七 尾崎豊作詞、作曲『15の夜』（昭和五十八年十二月）
- 四八 北村薫『あれよあれよ』小説 新潮 七月号、新潮社、二〇〇七年
- 四九 田中貴子「森見登美彦×京都 小さな都市の民俗学」『文藝』（河出書房新社、二〇一一年）

資料編

章	本文/用	書籍情報	備考①	備考②
第二章	夜は短し夢より乙女		吉井勇「清風、中山晋平作曲『オンドラの唄』(大4)の歌詞「命短し 恋せよ乙女」	
	偽電氣ソラソ	太宰治「人間交信」『展覧』昭和23年	「人間交信」の中に「電氣ソラソが登場している	電氣ソラソ→(前)々年に東京にはじめて電報が点燈され、電氣を文明としてその名を冠したといわれる)明治13年に売り出されたソラソブームにつくられた雑酒の商品名。『日本国語大辞典』小学館、1975年)
李白さん			李白	
			→中国唐時代の詩人、詩聖杜甫に対して、詩仙と称される。また、大酒家であったことから、大酒呑みの称として用いられる。『日本国語大辞典』小学館、1975年)	
	酒と泪と男と男		河島英五作詞・作曲、宮本光雄編曲「酒と泪と男と女」(昭和51)	

	私には一匹一匹の鱗や鱗さを見えるように思われました	内田百閒「鱗」『創作入城式』岩波書店、昭和9年4月	内田百閒の「鱗」の中的一文と類似している。「鱗の光が一枚一枚見分けられるようにほつきりしてゐた。」	ヒロインが古本市で最初に出会った本。昔好きだった。
第三章 深瀬海魚たち	ジェラルド・ダレル『鳥と獣と植物たち』	Gerard Durrell, <i>BIRDS, BEASTS, AND PLANTS</i> , 1969		
	『足とけものど家族たち』	Gerard Durrell, <i>MY FAMILY AND OTHER ANIMALS</i> , 1956		
	『ジュースデアイース』	Lawrence Durrell, <i>Justing</i> , 1957	『アレスサンドリリア四重奏』の第一作目	
	『スルタザール』	Lawrence Durrell, <i>Balthazar</i> , 1968	『アレスサンドリリア四重奏』の第二作目	
	ロレンス・ダレルという人の『アレスサンドリリア四重奏』	Lawrence Durrell, <i>The Alexandria Quartet</i> , 1957-1961		
	日本政治思想史研究	丸山眞男『日本政治思想史研究』東京大学出版会、昭和27年		
	ソアラトウストラカへ語りき	フリードリヒ・ニーチェ著、桑本誠藏訳「ソアラトウストラカへ語りき」『ニーチェ氏倫理学一読』青成会、一九〇二年	第三章の章題の元ネタ	
	論理哲学論考	Ludwig Josef Johann Wittgenstein, <i>Logisch-Philosophische Abhandlung</i> , 1921		
	オスカー・ワイルド『ボリアン・ダレイの肖像』	Oscar Fingel O'Flahertie Wilde, <i>The Picture of Dorian Gray</i> , 1890		ヒロインの通称に「私」はこれまで読

資料編

レーカレット・ミッチェル『風に共に去りぬ』	Margaret Mitchell, <i>Come with the Wind</i> 1936		わできた色めな本を思ひ浮かべました。最近のものではオスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』、それからレーカレット・ミッチェルの『風に共に去りぬ』。あるいは谷崎潤一郎の『細雪』、円地文子の『なまみこ物語』、山本周五郎『小説 日本婦道記』
谷崎潤一郎『細雪』	公論』昭和18年〜		
円地文子『なまみこ物語』	円地文子『なまみこ物語』中央公論社、昭和40年		
山本周五郎『小説 日本婦道記』	山本周五郎『小説 日本婦道記』講談社、昭和18年		
	山本周五郎『小説 日本婦道記』新潮社（新潮文庫）、昭和33年		
萩尾望都		昭和44年『なまみこ』8月号に『ルルとミミ』でデビューする。以後、少女誌を中心に数多く作品を発表する。昭和46年から『ボーの一族』シリーズで、人気作家としての地位を確立。少女漫画界を代表する作家の一人である。『日本漫画家名鑑500』	1992年12月)
大島弓子		昭和43年に『週刊レーカレット』春の増刊号に『ボラの涙』を発表し、デビュー。以後、『週刊レーカレット』、『月刊セブンティーン』などを中心に、数多くの短編ミロドラマ作品を発表する。(※)昭和53年、『Lal	

			4) 5月号に『神の国』を発表。幾人化された“チビ神”を主人公とするこのシリーズは、人生の目覚めを豊かな色彩感で表現し、漫画界に大きな衝撃を与えた。昭和54年、この作品で第三回講談社漫画賞を受賞。昭和59年に、この作品はアニメ化された。『日本漫画家名鑑500』1992年12月)	
川原泉			昭和57年、『花とゆめ』9月号には『たじろぎの因数分解』を発表しデビュー。以後、『花とゆめ』を中心に作品を数多く描く。代表作としては、『笑う天使』(昭和62年)、『フロイト112』(平成元年)、『ペビロンまで何マイル』(平成2年)などがある。『日本漫画家名鑑500』1992年12月)	
ロアルド・ダール『ワチルダは小さな大天才』	Roald Dahl, <i>Matilda</i> , 1988			
カス トナー『エーミールと探偵たち』	Erich Kästner, <i>Emil und die Detektive</i> , 1928			
『飛ぶ教室』	Erich Kästner, <i>Das</i>			

資料編

	集』講談社、昭和47年		
コナン・ドイル『失われた世界』	Arthur Ignatius Conan Doyle『 <i>The Lost World</i> 』1912		
山田風太郎『明治ペンスの落』	山田風太郎『明治ペンスの落』『人読新潮』昭和56年3月		
谷崎潤一郎『春夢』	谷崎潤一郎『春夢』『新青年』昭和55年4月		
内田百閒『山高帽子』	内田百閒『山高帽子』『中央公論』昭和4年6月		
岩波文庫の古今和歌集	佐伯権友校注『古今和歌集』（岩波文庫）岩波書店、平成9年2月		
御都合主義者かく語りき	フリードリヒ・ニーチエ著、桑木義典訳『ツァラトゥストラかく語りき』『ニーチエ氏御読一現』育成会、一九〇二年		
編田王	黒岩源香『秘道王』『芳村報』（明治34年3月～35年6月連載）		
どこへいきんでいる	昭和26年公開の日本映画『どこへいきんでいる』		
可愛きものよ、汝の名は連勝なり	ウリアム・ソエイクス博士著、坪内道雄訳『ハムレット』明治42年2月	シェイクスピア『ハムレット』の中の台詞「弱きものよ、汝の名は女なり」	
名も連勝なり			
天の呼ぶ、地の呼ぶ、人が呼ぶ、天珠を加えよと我を呼ぶ、知りたくは胸かせてやろう、我が名はフリレンス・ダレンス	『仮面ライダーストロング』（昭和49,50）の主人公、ストロングの決め台詞。「天の呼ぶ、地の呼ぶ、人が呼ぶ！ 悪	ヒロイン演じるゾリンセス・ダレンスの台詞	

			を倒せと、俺を呼ぶ：闘人、悪人ども！俺は正義の戦士！仮面ライダーストロング！』昭和37年公開の日本映画『懐いぬちくしとろ』	
黒いパンチキョウ				
四半世紀の孤独	G・カレンズ=ウルクス著、筑直訳『百年の孤独』新潮社、昭和47年5月	尾崎龍作詞、作曲『15の夜』（昭和58）の歌詞「盗んだバイクで走りだす 行き先も解らぬまま」		
盗んだバイクで走りだしたあの日のように、行きつく先も分からぬまま、走って行くと思っているのか！	Arthur Ignatius Conan Doyle『 <i>Sherlock Holmes</i> 』1887-1927			
巨大な地図を前にして腕を組み、事件を解決しようとしてバイクをくゆらせるシャーロック・ホームズの如き楽しい顔をしています。				
ガラスの仮面	契乃すすえ『ガラスの仮面』『花とゆめ』白泉社、昭和50年～			
風雲編田坂		昭和61年5月から平成元年4月にかけてTBSで放送された『ウエディ番組』のきき番組「新編たけし組風雲」だけし組		
第四章 魔風邪恋風邪	小杉天外『魔風恋風』『読売新聞』（明治36年2月～9月連載）			
ジェンペイロ	岸田龍子『名岸田劉生』雪華社、昭和37年7月	岸田龍子のエッセイに『ジェンペイロ』		岸田劉生の名前が第二章「探偵魚た

資料編

		という風即葉が登場する	ち」に登場
竹久夢二の文集に眼を止めた。手にとってばらばらとめくっている。一遍の詩が目に入った。(略)	竹久夢二「ひとり」「夢のふるさと」新潮社、大正8年、8月		
ひとりある身をなんとせう		「私」 およびヒロイソンの台詞として登場	先輩及びヒロイソンの台詞
浅田鮎		岸田龍子『父岸田龍生』雪華社、昭和37年7月	
	岸田龍子『父岸田龍生』雪華社、昭和40年	『岸田江戸風俗往来』平凡社、昭和40年	
「修をしてもひとり」	尾崎放哉「修をしてもひとり」『雪華』大正5年2月		先輩の台詞

			or "the King of Fairyland."	
	Hōrai			蓬莱
	rōmon			楼門
	Kamuri			冠
	Daiza		This was the name given to the estrade, or dais, upon which a feudal prince or ruler sat in state. The term literally signifies "great seat."	台座
	Raishū	地名		莱州
	Hanryōkō	地名		蕃陵江
	Shisha			使者
Riki-Baka	Riki-Baka			力ばか
	Riki	人名		力
	Baka			ばか
	Kana			仮名
	Nanigashi-Sama			何某様
	Kōjimachi	地名		麹町
	Ushigomé	地名		牛込
	Zendōji			善導寺
	furoshiki		A square piece of cotton-goods, or other woven material, used as a wrapper in which to carry small packages.	風呂敷
	yen			円
Hi-mawari	Hi-mawari			ひまわり
	Takata	地名		高田
Hōrai	Hōrai			蓬莱
	Kakemono			掛け物
	Shinkirō			蜃気楼
	So-rin-shi			相隣子
	Riku-gō-aoi			六合葵
	Ban-kon-tō			万根湯
	Yō-shin-shi			養神子
	Shin	王朝		秦

				これより 簫 郎これ路人
Jiu-Roku-Zakura	Jiu-Roku-Zakura			十六桜
	Uso no yona,— Jiu-roku-zakura Saki ni keri!			嘘のよな— — 十六桜 咲きにけ り！
	Wakégōri	地名		和気郡
	Iyo	地名		伊予
	Samurai			侍
	Migawari ni tatsu			身代わりに 立つ
	Hara -kiri			腹切り
The dream of Akinosuké	Toichi	地名		十市
	Yamato	地名		大和
	Miyata Akinosuké	人名		宮田安芸之 助
	gōshi			郷土
	Yeomen			ヨーメン
	Daimyō			大名
	gosho-guruma			御所車
	kérai			家来
	Kokuō			国王
	Tokoyo		This name "Tokoyo" is indefinite. According to circumstances it may signify any unknown country,—or that undiscovered country from whose bourn no traveler returns,—or that Fairyland of far-eastern fable, the Realm of Hōrai. The term "Kokuō" means the ruler of a country,—therefore a king. The original phrase, Tokoyo no Kokuō, might be rendered here as "the Ruler of Hōrai,"	常世

	Echizen	地名		越前
	Daimyo			大名
	Hosokawa Masamoto	人名		細川政元
	Kyōto	地名		京都
	Tadzunétsuru, Hana ka toté koso, Hi wo kurasé, Akénu ni otoru Akané sasuran?		The poem may be read in two ways; several of the phrases having a double meaning. But the art of its construction would need considerable space to explain, and could scarcely interest the Western reader. The meaning which Tomotada desired to convey might be thus expressed:—"While journeying to visit my mother, I met with a being lovely as a flower; and for the sake of that lovely person, I am passing the day here.... Fair one, wherefore that dawn-like blush before the hour of dawn?—can it mean that you love me?"	訪ねつる、 花かとしてこ そ、 日を暮ら せ、 明けぬにお とる、 あかねさす らん
	Izuru hi no Honoméku iro wo Waga sodé ni Tsutsumaba asu mo Kimiya tomaran.		Another reading is possible; but this one gives the signification of the answer intended.	出づる日の ほのめく色 を 我が袖に 包まば明日 も 君やとまら ん
	ryō			両
	Kōshi ō-son gojin wo ou: Ryokuju namida wo tarété rakin wo hitataru: Komon hitotabi irité fukaki koto umi no gotoshi; Koré yori shorō koré rojin			公子王孫後 塵を逐う 緑珠涙を垂 れて羅巾を 滴る 候門一度入 りて 深きこと海 の如し

			Japanese method of reckoning time, was the first hour. It corresponded to the time between our midnight and two o'clock in the morning; for the ancient Japanese hours were each equal to modern hours.	
	kaimyō		Kaimyō, the posthumous Buddhist name, or religious name, given to the dead. Strictly speaking, the meaning of the word is silā-name. (See my paper entitled "The Literature of the Dead" in Exotics and Retrospectives, vol. IX of this edition)	戒名
Yuki-Onna	Yuki-Onna			雪女
	Musashi	地名		武蔵
	Mosaku	人名		茂作
	Minokichi	人名		巳之吉
	Yuki-akari			雪明り
	O-Yuki	人名	This name, signifying "Snow," is not uncommon. On the subject of Japanese female names, see my paper in the volume entitled Shadowings, vol. X of this edition.	お雪
	Yedo	地名		江戸
	Ki ga aréba, mé mo kuchi hodo ni mono wo iu	諺	When the wish is there, the eyes can say as much as the mouth.	気が有れば 目も口ほど に物を言う
The story of Aoyagi	Aoyagi		The name signifies "Green Willow";—though rarely met with, it is still in use.	青柳
	Bummei			文明
	Samurai			侍
	Tomotada	人名		友忠
	Hatakéyama Yoshimuné	人名		畠山善統
	Noto	地名		能登

	daimyō			大名
	Kwairyō			怪龍
	koromo		The upper robe of a Buddhist priest is thus called.	衣
	Kai	地名		甲斐
	Un·sui·no·ryokaku			雲水の旅客
	Kunshi ayayuki ni chikayorazu	諺	The superior man does not needlessly expose himself to peril.	君子危 <small>う</small> きに近寄らず
	ro		A sort of little fire place,contrived in the floor of a room,is thus described.The ro is usually a square shallow cavity,lined with metal and half-filled with ashes,in which charcoal is lighted.	炉
	Aruji			主
	Sōshinki			搜神記
	Miyagé		A present made to friends or to the household on returning from a jorney is this called.Ordinarily,of course,the miyagé consists of something produced in the locality to which the journey has been made:this is the point of Kwairyō's jest.	土産
	Suwa	地名		諏訪
	Nan·hō·i·butsu·shi			南方異物誌
	ryō			両
A dead Secret	Tamaba	地名		丹羽
	Inamura Gensuké	人名		稲村源助
	O·sono	人名		お園
	Kyōto	地名		京都
	Nagaraya	人名		長良屋
	Tansu			箆笥
	Zen			禪
	Daigen Oshō	人名		大元和尚
	Né·no·Koku		The Hour of the Rat(Né·no·Koku),according to the old	子の刻

			X of this edition.	
	Go-rin-ishi		Literally, "five-curcle[or 'five-zone']stone." A funeral monument consisting of five parts superimposed—each of a different form—symbolizing the five mystic elements: Ether, Air, Fire, Water, Earth.	五輪石
	Matsudaira			松平
	Matsue	地名		松江
Mujina	Mujina			貉
	Akasaka	地名		赤坂道
	Tokyō	地名		東京
	Kii-no-kuni-zaka	地名		紀伊国坂
	Kii	地名		紀伊
	Jinrikisha			人力車
	Kyōbashi	地名		京橋
	O-jochū	台詞	O-jochū("honorable damsel"),—a polite form of address used in speaking to a young lady whom one does not know.	台詞
	Soba		Soba is a preparation of buckwheat, somewhat resembling vermicelli.	そば
	Aa!—aa!!—aa!!	台詞		ああ！！あ あ！！あ ああ！！
	Koré!Koré!	台詞		これ！こ れ！
	Hé!	台詞		へっ！
Rokuro-Kubi	Rokuro-Kubi			ろくろ首
	Samurai			侍
	Isogai Hédazaemon Takétsura	人名		磯貝平太左 衛門武行
	Kikuji	人名		菊池
	Kyūshū	地名		九州
	Eikyō	年号	The period of Eikyō lasted from 1429 to 1441.	永享

	Shō-Chiku-Bai			松竹梅
	Mugen-Kané			無間鐘
	Nazoraëru			なぞらえる
	Umégaë	人名		梅ヶ枝
	Kajiwara Kagésué	人名		梶原影季
	Heiké			平家
	ryō			両
	Umégaë no chōzubachi tataitē O-kané ga déru naraba Mina San mi-uké wo Sōré tanomimasu		"If, by striking upon the wash-basin of Umégaë, I could make honorable money come to me, then would I negotiate for the freedom of all my girl-comrades."	梅ヶ枝の 手水鉢たた いてお金が 出るならば 皆さん見受 けをそーれ たのみます
	Ōigawa			大井川
Jikininki	Jikininki		Literally,a man-eating goblin.The Japanese narrator gives also the Sanskrit term,"Rākshasa";but this word is quite as vague as"jikininki,"since there are many kinds of Rākshasas.Apparently the word"jikininki"signifies here one of the Baramon-Rasetsu-Gaki—forming the twenty-sixth class of pretas enumerated in the old Buddhist books.	食人鬼
	Musō Kokushi	人名		夢窓国師
	Zen			禪
	Mino			美濃
	Anjitsu			庵室
	tōmyō			灯明
	Segaki		A Segaki-service is a special Buddhist service performed on behalf of beings supposed to have entered into the condition of gaki(pretas),or hungry spirits.For a brief account of such a service,see my Japanese Miscellany,vol.	施餓鬼

			“kaimyō”(“sila-name”)or “homyō”(“Low name”)given after death —religious posthumous appellations inscribed upon the tomb,and upon the mortuary tablet in the parish-temple.For some account of these,see my paper entitled,“The Litreature of the Dead,”in Exotics and Retraspectives,vol.IX,of this edition.	
	kaimyō			戒名
	homyō			法名
	butsudan			仏壇
	Ikao	地名		伊香保
	Echigo	地名		越後
Ubazakura	ubazakura			乳母桜
	Asamimura	地名		朝美村
	Onsengōri	地名		温泉郡
	Iyō	地名		伊予
	Tokubei	人名		徳兵衛
	muraosa			村長
	Fudō Myō Ō			不動明王
	Saihōji			西法寺
	Tsuyu	人名		露
	O-sodé	人名		お袖
	Fudō-Sama	敬称		不動様
Diplomacy	Yashiki			屋敷
	Tobi-ishi			飛び石
	samurai			侍
	Ségaki			施餓鬼
Of a Mirror and a Bell	Mugenyama	地名		無間山
	Tōtōmi	地名		遠江
	Jōdo			浄土
	Hakata	地名		博多
	Kyūshū	地名		九州
	Amida			阿弥陀

	Amidaji			阿弥陀寺
	Akamagaseki	地名		赤間関
	Hoichi	人名		芳一
	Biwa			琵琶
	Biwa-hoshi			琵琶法師
	Kijin			鬼神
	Samurai			侍
	Hai!	台詞		はい！
	Daimyō			大名
	Kaimon!	台詞		開門！
	Rojo			老女
	Nii-no-Ama			二位の尼
	(Hoichi-)San	敬称		さん
	Hannya-Shin-Kyo			般若心経
Oshidori	Oshidori			おしどり
	Sonjo	人名		馬允
	Tamura-no-Go	地名		田村郷
	Mutsu	地名		陸奥
	Hi kureuba Sasogshi mono wo- Akanuma no Makomo no kure no Hitori-ne zo uki!	和歌	At the coming of twilight I invited him to return with me!Now to sleep alone in the shadow of the rushes of Akanuma-ah!what misery unspeakable!	日暮るれば さそしも のを 赤沼の まこものく れ ひとり寝ぞ 憂き
The Story of O-tei	O-tei	人名		お貞
	Niigata	地名		新潟
	Echizen	地名		越前
	Nagao Chōsei	人名		長尾香生
	Nagao-Sama	敬称		長尾様
	zokumyō		The Buddhist term “zokumyō(“profane name”)signifies the personal name,borne during life,in contradistinction to the	俗名

	Jōrakuji			常楽寺
	Mommé			匆
	Genroku	年号		元禄
	Gaki			餓鬼道
	Beni			紅
	Jiku Shōnin			自空上人
	Myōten			妙典
	Sotoba			卒塔婆
Story of a pheasant	Tōyama	地名		遠山
	Bishū	地名		尾州
	Jitō		The lord of the district,who acted both as governor and magistrate.	地頭
The story of Chūgorō	Chūgorō	人名		忠五郎
	Koishikawa	地名		小石川
	Hatamoto			旗本
	Suzuki	人名		鈴木
	Yashiki			屋敷
	Yedogawa	地名		江戸川
	Naka-no-hashī	地名		中の橋
	Ashigaru		The ashigaru were the lowest class of retainers in military service.	足輕
	Urashima			浦島
Kwaidan				怪談 (節子の発音)
The Story of Mimi-Nashi-Hōichi	Mimi-nashi-Hoichi			耳なし芳一
	Dan-no-ura	地名		壇ノ浦
	Shimonoseki	地名		下関
	Heike	人名		平家
	Taira	人名		平
	Genzi	人名		源氏
	Minamoto	人名		源
	Antoku Tenno	人名		安徳天皇
	Oni-bi			鬼火

Shiryō	Shiryō		The term “shiryō”, “dead ghost”—that is to say, the ghost of a dead person—is used in contradistinction to the term “ikiryō”, signifying the apparition of a living person. “Yūrei” is a more generic name for ghosts of any sort.	死霊
	Nomoto Yajiyémon	人名		野本弥治右衛門
	Daikwan		A daikwan was district governor under the direct control of the Shōgunate. His functions were both civil and judicial.	代官
	Echizen	地名		越前
	Saishō		The Saoshō was a high official of the Shōgunate, with duties corresponding to those of a prime minister.	宰相
	Metsuké		The Metsué was a Government official charged with the duty of keeping watch over the conduct of local governors or district judges, and of inspecting their accounts.	目附
The story of o-kame	O-kamé			おかめ
	Gonyémon	人名		権衛門
	Nagoshi	地名		名越
	Tosa	地名		土佐
	Hachiyémon	人名		八右衛門
	Aa! Uréshiya!	台詞		ああ！うれしや！
	Bonji			梵字
	Ségaki			施餓鬼
Story of a fly	Kyōto	地名		京都
	Kazariya Kyūbei	人名		飾屋久兵衛
	Teramachidōri	地名		寺町通り
	Shimabara	地名		島原
	Tama	人名		たま
	Wakasa	地名		若狭

	Nakagawa Sado			中川佐渡
	Hakusan	地名		白山
	Hongō	地名		本郷
	Yedo	地名		江戸
	Wakatō		The armed attendant of a samurai was thus called.The relation of the wakatō to the samurai was that of squire to knight.	若党
	Samurai			侍
	Sekinai			関内
	Shikibu Heinai			式部平内
	Tantō		The shorter of the two swords carried by samurai.The longer sword was called katana.	短刀
	Matsuoka Bungō	人名		松岡文吾
	Tsuchibashi Bungō	人名		土橋久藏 (節子の間 違いか)
	Okamura Heiroku	人名		奥村平六
Common Sense	Atagoyama	地名		愛宕山
	Kyōtō	地名		京都
	Bosatsu		Samntabhadra Bodhisattva.	菩薩
	Fugen Bosatsu			普賢菩薩
Ikiryō	Ikiryō		Literally:"living spirit";that is to say,the ghost of a person still alive.An ikiryō may detach itself form the body under the influence of anger,and proceed to haunt and torment the individual by whom the anger was caused.	生霊
	Reiganjima	地名		霊岸島
	Setomonodana			瀬戸物棚
	Kihei	人名		喜兵衛
	Rokubei	人名		六兵衛
	Ōsaka	地名		大阪
	(Kihei)sama	敬称		様

巻末資料『Kottō』『Kwaidan』の作品中で八雲が英文にそのまま取り入れた日本語群

調査した作品は『Kottō』より「The legend of Yurei-Daki」「In a cup of tea」「Common Sense」「Ikiryō」「Shiryō」「The story of o-kame」「Story of a fly」「Story of a pheasant」「The story of Chūgorō」、『Kwaidan』より「The Story of Mimi-Nashi-Hōichi」「Oshidori」「The Story of O-tei」「Ubazakura」「Diplomacy」「Of a Mirror and a Bell」「Jikininki」「Mujina」「Rokuro-Kubi」「A dead Secret」「Yuki-Onna」「The story of Aoyagi」「Jiu-Roku-Zakura」「The dream of Akinosuké」「Riki-Baka」「Hi-mawari」「Hōrai」である。固有名詞もカウントした。

作品	言葉	種類	訳注	補足
Kottō				骨董
The legend of Yurei-Daki	Yureidaki		This and the eight following tales have been selected from the Shin-Chmon-Shū, Hyaku Monogatari, Uji <u>Jūi</u> -Monogatari-Shō, and other old Japanese books, to illustrate some strange beliefs. They are onle curious.	幽霊滝
	Kurosaka	地名		黒坂
	Hōki	地名		伯耆
	Taki-Daimyōjin			滝大明神
	Saisen-bako			賽銭箱
	Shin-Chomon-Shū			新著聞集
	Hyaku Monogatari			百物語
	Uji <u>Jūi</u> -Monogatari-Shō			宇治拾遺物語(抄)
	Yasumoto O-Katsu	人名		安本お勝
	Obaa-San			おばあさん
	Pichā-pichā	擬音		ぴちゃぴちや
	Oi		The exclamation “Oi!” is used to call the attention of a person: it is the Japanese equivalent for such English exclamations as “Halloa!” or “Ho, there!” etc.	
	(O-katsu) san	敬称		さん
	Asa-toriba			麻とり場
	Arā			あら
In a cup of tea	<u>Ten</u> wa	年号		元和

-
- ²⁴ 注 4 に同じ
- ²⁵ 『小泉八雲全集 別冊』(第一書房、1927.12)
- ²⁶ 注 24 に同じ
- ²⁷ 注 4 に同じ
- ²⁸ 八雲会編集『小泉八雲草稿・未刊行拾遺集第 1 巻草稿』(株式会社雄松堂出版、1990.8)
- ²⁹ Hearn, Lafcadio(1899) In Ghostly Japan, Boston:Little, Brown, and Company
- ³⁰ Hearn, Lafcadio(1899)The goblin spider, Y. Nishinomiya, Publisher and Art-printer, Successor to T. Hasegawa, 17 Kami Negishi, Tokyo, Japan
- ³¹ Hearn, Lafcadio(1900)Shadowings, Boston:Little, Brown
- ³² Hearn, Lafcadio(1901)a Japanese miscellany, Boston:Little, Brown
- ³³ Hearn, Lafcadio(1902)The old woman who lost her dumpling, Tokyo, Hasegawa Takejiro
- ³⁴ Hearn, Lafcadio(1907)Japan : an attempt at interpretation, Tokyo, Yushodo
- ³⁵ 平山輝夫編『島根のことば』(明治書院、2008.4)
- ³⁶ 藤原治「セツ夫人と松江言葉」、八雲会編『へるん今昔』(恒文社、1993.3)
- ³⁷ 後藤藏四郎『出雲方言考』(松江郷語改善会、1927.10)
- ³⁸ 1927 年発行とあるが、後藤本人が記したはしがきに「大正 12 年」と書いてあるので、実際に記されたのは 1923 年以前である
- ³⁹ 高橋龍雄「出雲方言考(完)」、『國學院雑誌』(国学院大学総合企画部、1907.7)
- ⁴⁰ 福田英太郎『出雲言葉のかきよせ』(嶋根縣私立教育會、1888.1)
- ⁴¹ 八雲会編集『小泉八雲草稿・未刊行拾遺集第 1 巻草稿』(株式会社雄松堂出版、1990.8)
- ⁴² 平川祐弘『骨董・怪談』(河出書房新社、2014.6)
- ⁴³ 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集第十一巻』(筑摩書房、1977.8)

特に擬音や出雲弁による台詞に関しては、節子が『思ひ出の記』にて話していたように、節子の発した言葉の響きを面白がっていたことが分かる。その節子の語りは、学問によって塗り固められていないからこそ素直な語りとなっており、それはやはり八雲が愛した自然な日本文化を内包するものであったと考えられる。八雲は西洋に近づいていく日本を嫌い、伝統や自然を愛する日本文化を愛する人間であった。節子の語りはハーンが愛した日本そのものの体现であったのである。この当時の日本語、そして出雲方言は西洋化に浸食され始めていたクレオール言語であった。小さく弱いものに同情し、クレオールの良き理解者であったハーンは、クレオール言語としての日本語と出雲方言を愛したように思われる。だからこそ日本語や出雲方言を作品の中に用い、日本語の面白い響きや出雲方言を扱う節子の語りを好んだのではないだろうか。

ハーンにとって母国語でない日本語は、不可思議で面白い響きを内包する音であった。下駄の音や虫の声、そういった言葉を時には作品に登場させてみたり声に出して真似たりして、自然や文化を豊かに表現する日本語の音をハーンは愛した。ハーンが日本語を作中に用いたのは何より日本の自然や文化を愛していたからであり、そしてハーンに日本語を用いさせたのはその面白い響きと節子の語りの存在であった。これまで、節子の出雲方言に対する研究はあまりされてこなかった。しかし、ハーンの作品に節子が多大な影響を与えたことは明らかであり、ハーンの作品に現れる節子の日本語や出雲方言は見逃せない要素である。ハーンにとっての日本語の音とはどのようなものであったのか。それは、節子の語りやハーンのクレオールの視点、それぞれのフィルターによって介された日本の自然と文化そのものであったと考えられる。

¹ Hearn, Lafcadio (1894) *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Boston, Houghton, Mifflin

² 西成彦『ラフカディオ・ハーンの耳』(岩波同時代ライブラリー、1998. 4)

³ 河野龍也「ハーンの視聴覚描写と日本理解——紀行・怪談から『日本——一つの解明』まで——」、平川祐弘『ハーンの文学世界』(新曜社、2009. 11)

⁴ 内藤高『明治の音』(中央公論新社、2005. 3)

⁵ 注4に同じ

⁶ Hearn, Lafcadio (1902) *Kotto: being Japanese curios, with sundry cobwebs*, New York, Macmillan

⁷ Hearn, Lafcadio (1905) *Kwaidan: stories and studies of strange things*, Boston, Houghton, Mifflin

⁸ 『日本大百科全書』(小学館、1986. 1)

⁹ 平川祐弘「ハーンにおけるクレオールの意味——ルイジアナ、マルティニーク、日本」、平川祐弘『ハーンの文学世界』(新曜社、2009. 11)

¹⁰ 注9に同じ

¹¹ 注9に同じ

¹² 竹内好編『国民文学と言語』(河出書店、1954. 10)

¹³ 1888年版は『国民之友』に連載されたもの

¹⁴ 1896年版は二葉亭四迷訳ツルゲーネフ『片恋』(春陽堂、1896. 11)に所収されたもの

¹⁵ 二葉亭四迷『二葉亭四迷全集第四巻』(筑摩書房、1985. 7)

¹⁶ 坪内逍遙『小説神髓』(松月堂、1885. 4)

¹⁷ 二葉亭四迷『新編浮雲』(金港堂、1887. 4)

¹⁸ 注15に同じ

¹⁹ 注15に同じ

²⁰ 前田愛『近代読者の成立』(有精堂、1973. 11)

²¹ Hearn, Lafcadio (1880) *Translating and Mutilating, The Daily City Item*

²² 『ラフカディオ・ハーン著作集 第三巻』(恒文社、1981. 8)

²³ Hearn, Lafcadio (1897) *Gleanings in Buddha-Fields*, Boston, New York: Houghton Mifflin

このように節子は物語を語る上ではあまりにも間違いを多く作る人であった。しかし、このような節子がハーンに物語を聞かせることは、やはりハーンにとって大切なことであったのである。無学を恥じる節子にハーンが述べたことを、萩原朔太郎が『思ひ出の記』を参考に「小泉八雲の家庭生活」という題で記している。以下は『萩原朔太郎全集第十一巻⁴³』からの引用である。

ある時ヘルンから萬葉集の歌を質問され、答へることができなかつたので、泣いてその無学を詫び、良人に不實の罪の許しを乞うた。その時ヘルンは、黙つて彼女を書架の前に導き、彼の尤大な著作全集を見せて言つた。この澤山の自分の本は、一體どうして書けたと思ふか。皆妻のお前のお蔭で、お前の話を聞いて書いたのである。『あなた學問ある時、私この本書けません。あなた學問ない時、私書けました』と言つた。實際もし彼の妻がインテリ女性であつたとすれば、日本の古い傳説や怪談を、女の素直な心で率直に實感することはできなかつたらう。『無學で貞淑な女は天才以上である』とニイチエが言つてゐるが、ヘルンの妻の如き女性は、正にその意味での『天才以上』であつたのである。

ハーンにとって節子の主観的で素直な語りは、物語を書く上で重要なものであったことが萩原朔太郎の記述から見て取れる。この節子の語りをハーンが大切にしたのは、節子の語りが面白かったというのもあるだろう。しかし、「同時代日本の翻訳文化状況」で書いたようにハーンは日本文化を愛し、その日本文化を英文によって失わせてしまうことのない作品を作ることを心掛けていた人間であった。節子の語りとは、ハーンにとって日本文化そのものであったに違いない。節子の語りは無學で素直であつた。だからこそ、彼女は學問で塗り固められたために生ずる思想や主張が入り込まず、作品の良さをそのまま映しこんだ自然な語りができたのではないだろうか。そしてハーンはその語りを生かして書くことを大切にしていたのではないかと考えられる。

おわりに

日本文化に基づいた単語をそのまま作中に配置したり、擬音や出雲弁による台詞を意図的に用いているところを見る限り、ハーンは日本語を英文に潜ませることにこだわりを持っていたように感じられる。八雲の作品に複数回登場する日本語の単語は固有名詞や日本語の形でしか表せない言葉、すなわち英語に翻訳した際にぴったり当てはまらない言葉が多い。出雲方言の言葉や日本語をそのまま作品に用いるあたり、八雲は英語に翻訳した作品に日本らしさを残すために節子や周囲の人々が使う出雲方言や、日本の文化を含んでいる日本語特有の言葉を用いたのではないだろうか。そしてハーンの作品に置かれた日本語は怪談を紡ぐ上で強力な武器となる。日本語を知らない読者にとって、ただでさえ不思議なものを語る文章に、突然今までの言語とは違った言語が現れることは、その物語の怪奇さをより強く感じさせる。そうして読者はより一層、物語が持つ不思議な雰囲気や飲み込まれていく。ハーンが日本語をそのまま用いることは日本文化の性格を表現し、そして同時に怪談の不思議さを表現するために必要なことであったのである。

は日本語や出雲方言の響きが面白いというだけでなく、日本語と出雲方言がクレオール言語であるからこそ、クレオール言語としての日本語、そして出雲方言に魅力を感じていたのではないかなと思われる。

第三節 節子の読み間違いの影響

また、節子の発音以外にも節子の読み間違いだと考えられるものも、ハーンの作品にはいくつか存在する。それは「Oshidori」より「Sonjo」（馬允 - マバヨウ）、「The Story of O-tei」より「Chosei」（杏生 - キョウセイ）などである。上に記した通り、節子は「本を見る、いけません。ただあなたの話、あなたの言葉、あなたの考でなければ、いけません」と八雲に言われていたため、八雲に話す際に間違えた可能性はあったと考えられる。以下は「馬允」が何故「ソンジョー」と節子が読んだかの考察である。上からそれぞれ八雲会編集『小泉八雲草稿・未刊行拾遺集第1巻草稿』の染村絢子の記述、平川祐弘の『骨董・怪談』の解説を引用した。

「魚虫禽獣」の最初の話は、「馬」に関するものである。第1丁オには、振仮名付きの草書体で「龍馬」、第1丁ウには、同じく「尊苗」が出てくる。以下に続く話にも「尊名」（第2丁オ、振仮名はない）、「尊像」（第2丁ウ）等が出てくる。ここに書かれた「馬」と「尊」の草書体を比べると、ラフな言い方を許して頂けるなら、「馬」の字体の上に「ソ」を付したのが「尊」の字体であり、混同するとは考えられない。ところが「おしどり」で2か所に出てくるうち、話の冒頭にある「馬ノ允」（第29丁ウ）の「馬」の字体は、上部が「ソ」に近くなっている。したがって「魚虫禽獣」の初めの話の「尊苗」あるいは「尊像」等の意識が働いて「そんじょう」となり、しかも送り仮名の「ノ」も読まなかったものと考えられる。第17丁オには「馬允」と振仮名付きで出てくるが、これは、楷書体であり、考証のためには、残念ながら参考とはならない。馬の草書体は、外のところでもみられる。しかし、「おしどり」の馬の草書体は、もともと尊の草書体と錯覚しやすい字体にみえる。⁴¹

原拠には「馬ノ允」とあるが、節子が「馬」の崩し字を「尊」と読み間違え、さらに小さくて墨も薄い「ノ」を見逃したために Sonjo となったのであろう。⁴²

「馬」と「尊」の草書体は形が酷似しており、染村や平川が言うように「馬允其陸奥國赤沼の鴛鴦を射て出家のこと」に出てくる「馬」の字は墨が薄くなっており、節子が「馬」を「尊」と読み間違えても不思議ではない。

また、「杏生」の「杏」には本来「チョー」という読み方はないが、「銀杏」の読みの時には「イチョウ」という読み方が存在する。節子は「銀杏」としての「杏」の読み方しか知らなかったか、その「杏」の読み方の印象が強かったために「杏生」を「チョウセイ」と読んだのであろうと考えられる。

また、ハーンが生きた時代に執筆された出雲方言の文献もある。それが福田英太郎の『出雲言葉のかきよせ⁴⁰⁾』である。『出雲言葉のかきよせ』には例として当時の親子の問答が載っている。以下はその引用である。

「親 今日 学校へ えんだかや」

今日は学校へ行きしか

(か[○]や[○]は疑問の語尾にしてまた單にえともいひまたか[○]とえ[○]を連発してか[○]え[○]と用ゐることあり例へわ「それわなんだえ | それは虚言ではないか[○]え」の如し)

「子 えんま もッどった」

いま かへりました

(え[○]ん[○]まといふは今の訛りならん)

「親 先生が 小言 つきーや せなかつたかや」

先生に しかられは せねか

(言[○]ふといふことをつく[○]といふ故に小[○]言[○]をい[○]ふとの意を小言をつくといふなり)

「子 えんやだった」

イヤ しかられは しません

(だ[○]つ[○]たはであ[○]つ[○]たの訛なりけ[○]ん[○]な[○]はけ[○]ーと[○]な[○]を連續して更に訛りしなるべし)

「親 わは 飯くつたかや」

おまへは 飯を食ひしか

「子 えんや まんだだ」

イヤ まだ 食ひません

「親 飯が しんだら ちかひに いんでごせや」

飯が 澄まば 使に往いて おくれ

(すむのす[○]をし[○]に訛ること訛音の部と見て知るべし)

後藤と高橋の「出雲方言考」、そして『出雲言葉のかきよせ』からわかるのは、当時の出雲弁もやはり「イ」と「エ」はかなり近い発音であったこと、さらに言えば現在の出雲弁よりも母音の区別がなく似た発音がされていたであろうことである。このことを踏まえると、ハーンが出雲訛りの節子の発音を聞いて「さそいしものを」と書くべきものを「さそえしものを」と原拠とは異なった発音で単語を記していたことにも説明がつく。

ここでもう一度思い出してほしいのは、ハーンがクレオール言語に理解があった人物であったことである。「同時代日本の翻訳文化状況」で述べたように日本語は英語に対するクレオール言語であった。そして同時に、出雲方言は日本語に対するクレオール言語であったのである。ハーンが日本語、特に出雲方言を用いたことはハーン自身がクレオールの理解者であったこと、そして東京弁という標準語が広がり始めた時代であったことに関係していたのでないだろうか。ハーン

學院雜誌』に記載されていたのでそれと上記の後藤藏四郎の『出雲方言考』を参考にする。高橋の「出雲方言考」は「出雲方言考」「出雲方言考（續）」「出雲方言考（完）」と続いており、それぞれ 1906 年 6 月、1906 年 12 月、1907 年 7 月のものである。高橋が「いづもなまり」を執筆したのが明治 39 年、西暦 1906 年のことであるから時期的に見ても、この「出雲方言考」と「いづもなまり」はほぼ似た内容のものであると考えられ、また「出雲方言考」は「いづもなまり」よりも早く世に出た言語学上、出雲方言を取り扱った文献ということになる。

後藤藏四郎の『出雲方言考』によると、出雲の方言は

(一) 口の開き方が少いこと

(二) 舌の運動が足らぬこと

口の開き方の少いことや舌の運動の足らぬことから母音に明瞭を缺き、イ列音とエ列音との區別、及びウ列音とオ列音との區別が出来難く、又イ列音とに混雜を生ずることがある

という特徴を持っていることが分かる。

また高橋の「出雲方言考」には出雲訛音の 50 音表が記載されている。以下はその引用である。

出雲五十音（方言及卑言用）

ア	イ	オ	エ	オ
カ	ク	ケ	コ	
ガ	ギ	ゲ	ゴ	
サ	シ	セ	ソ	
ザ	ジ	ジェ	ゾ	
タ	チ	テ	ト	
ダ	ジ	デ	ド	
ハ	フ	ヘ	ホ	
バ	ビ	ベ	ボ	
パ	ピ	ペ	ポ	
マ	ミ	メ	モ	
ヤ	イ	エ	ヨ	
ラ	リ	レ	ロ	
ワ	イ	オ	エ	オ

（前略）五十音圖の伊列は大多分訛つてゐる。又字列も過半訛つてゐる。而して佐行の「セ、ゼ」が「シェ、ジェ」となり、波行の「ヒ、ヘ」が「フィ、フェ」となり、也行のユ音が出来ないため、シュ、ジュ、キュ、ギュはすべてシ、ジ、キ、ギとしか発音されない。即ちユ音を含む拗音は、全然訛つてゐる。而して奈行良行は全體が曖昧である。³⁹

Sasoeshi mono wo- Akanuma no Makomo no kure no Hitori-ne zo uki!」(日暮るれば さそいしものを 赤沼の まこもがくれの ひとり寝ぞ憂き) などである。

上記の他にも節子の発音の影響で原拠となる作品と異なった表記がされている単語は複数存在する。以下は平山輝夫の『島根のことば』の引用である。なお、いわゆるズーズー弁と呼ばれる出雲・隠岐の方言と鳥取県西部(伯耆)の西伯郡・日野郡を合わせて雲伯方言という。

雲伯方言を特徴づけるのは、音声面の、①ズーズー弁であり、中舌母音の [i] である。さらに、②イ母音に近づいたエ母音[e]、③母音の無声化、④合拗音 [kwa] [gwa]、⑤ハ行子音の [Φ]、⑥ラ行子音が語中語尾で隠在し、「クー(来る)」「トーニクー(取りに来る)」「コーオ(これを)」などとなる現象、⑦開合の区別が存在し、「バーズィ(坊主)」「ニョーバ(女房)」と発音されることなどである。これらはいずれも石見では聞かれない。文法面では、①「〜シャル、〜サッシャル」という敬語が見られ、②「借りる」(中国地方ではカル)は共通語と同じ形である。③「ハラッタ(払った)」「クッタ(食った)」などと促音便になることや、「行く」が音便形にならずに「エキタ(行った)」になるのも特徴である。³⁵

これを踏まえれば、ハーンが「さそいしものを」と書くべき部分を「さそえしものを」と記した理由に説明がつく。出雲弁は「イ」母音を発音する時に「エ」母音に近い発音で発声するため、今回の場合で言うとハーンが節子の「さそいしものを」を「さそえしものを」と聞いたのではないかと考えられる。節子の出雲訛りは 100 年近く前のものであり、印刷上の誤植と考えられるものも勿論存在するが、それを考慮しても「相当なものであった」と藤原治は述べている。また、藤原は次のようにも述べている。

ヘルン直弟子の方たちによって訳された松江・出雲ことばを、現在のそれと、ついおもっていたが、もうずいぶん変わっているのだという実感。考えれば当然のことであったが、残念ながら大いに驚いた。百年はやはりたいへんな時の隔たりであった。そしてこの百年はそれ以前の百年どころか、二百年、三百年とも違うだろう。³⁶

それでは、当時の出雲弁はどのようなものであったのだろうか。次節から調べていくことにする。

第二項 100 年前の出雲弁についての文献

後藤藏四郎の『出雲方言考³⁷』には、「言語学上の見解から出雲方言を取り扱ったものは明治 39 年 8 月高橋龍雄氏「いづもなまり」と題して松陽新報に連載したものが始であらう」³⁸とあったが、松陽新報が所蔵されている国立国会図書館、島根県立図書館、出雲市立図書館には現在松陽新報の該当の記事は残っていない。しかし、高橋龍雄の「出雲方言考」と題された論説が『國

このように、ハーンは台詞の中に意図的に日本語を残している。これには 2 つの意図があったと考えられる。1 つは節子の記述のように日本語の響きを面白いと思ったハーンが、その響きを残すために、もう 1 つは不可思議な物語の中に、不可思議な言語の台詞を組み込むことで、より一層幻想的な物語の雰囲気を作り出すという意図である。テキストに残された日本語の音に関しては、内藤高が言及している。

音と同時にテキストの中の声ということにもここで注意する必要がある。一つの特徴として指摘できることは、ハーンはそれぞれの作品の中に、日本語をしばしばそのまま残していることである。例えば、「耳なし芳一」の中では、訪ねてきた侍の幽霊の呼びかけに対して、「はい」という芳一の返事がそのまま「kaimon!」となっている。直後に、門をはずす音が聞こえたところなので日本語を解さない読者（出版はまず英語圏の読者を対象としている）にも意味の想像はつくだろうが、とにかくテキストを声を出して読むとすれば、まず日本語の音が意味不明のまま響くはずである。何か不安が生じる。こうした書き方は、とりわけ怪奇なもの、不可思議なものを語るとき独自の効果を持つことになる。 (中略) 一般の英語の読者は当惑するだろう。こうした箇所では、ハーンは日本語の響きをそこに留めたかったのだろうし、それと同時に、読者に対しては、それが束の間意味不明瞭に音の〈幻影〉を提示することになることも意識していただろう。²⁷

ハーン自身が気に入った日本語の響きを残し、語る物語をより怪奇なものにするためにハーンは日本語をそのまま置いたと思われるが、それでは日本語の中でも出雲方言を記した理由は何だったのであろうか。ハーンの出雲方言を言及するには、節子が出雲方言について考えていく必要があるため、次節からは節子の影響について考察していく。

第二節 節子からの影響による原拠となる作品との相違

第一項 節子の発音による影響

まず、定義として節子が関わったと考えられる作品をここに明記しておく。染村絢子などによると²⁸、節子がハーンの仕事にアシスタントとして参加するようになったのは 1899 年に執筆された『In Ghostly Japan²⁹』からである。したがって、節子が出雲弁の影響を受けたのは 1899 年から 1907 年の作品となり (『In Ghostly Japan』『The goblin spider³⁰』『Shadowings³¹』『A Japanese Miscellany³²』『Kottō』『The old woman who lost her dumpling³³』『Kwaidan』『Japan: An Attempt at Interpretation³⁴』)、出雲方言の研究はこれらの作品が中心となる。

例えば、節子が出雲方言からの、もしくは発音の影響であろうと考えられるのは「The legend of Yurei-Daki」より「Uji Jūi-Monogatari-Shō」(宇治拾遺物語抄)、「Oshidori」より「Hi kurureba

モースなど他の多くの日本来訪者と同様、ハーンも来日以来この音に強い関心を持って耳を傾けている。滞在初期の記録「東洋の土を踏んだ日」の中に、早くも下駄の音に対する注意が窺える。しかも、それは単にその響きの大きさや騒々しさを記述したものではない。

「……日本の下駄は、それをはいて歩くと、いずれもみな右左わずかに違った音がする——片方がクリンといえ、もう一方がクランと鳴る。だからその足音は、微妙に異なる二拍子のこだまとなって響く」。教えられることなくこれを聴き取ったのであれば、鋭い耳であろう。左右異なる響きがつくる音楽性にハーンは早くも魅了される。²⁴

また、擬音を用いた理由には、ハーンが節子の用いた擬音の響きを面白いと感じたということも一因する。その根拠は小泉節子著『思い出の記²⁵』である。以下はその引用である。

私が昔話をヘルンに致します時には、いつも始めにその話の筋を大体申します。面白いとなると、その筋を書いて置きます。それから委しく話せと申します。それから幾度となく話させます。私が本を見ながら話しますと『本を見る、いけません。ただあなたの話、あなたの言葉、あなたの考でなければ、いけません』と申します故、自分の物にしてしまっていなければなりませんから、夢にまで見るようになって参りました。

話が面白いとなると、いつも非常に真面目にあらたまるのでございます。顔の色が変わりまして眼が鋭く恐ろしくなります。その様子の変わり方が中々ひどいのです。たとえばあの『骨董』の初めにある幽霊滝のお勝さんの話の時なども、私はいつものように話して参りますうちに顔の色が青くなって眼をすえて居るのでございます。いつもこんなですけれども、私はこの時にふと恐ろしくなりました。私の話がすみますと、始めてほっと息をつきまして、大変面白いと申します。『アラッ、血が』あれを何度も何度もくりかえさせました。どんな風をして云ってたでしょう。その声はどんなでしょう。履物の音は何とあなたに響きますか。その夜はどんなでしたらう。私はこう思います、あなたはどうです、などと本に全くない事まで、色々和相談致します。二人の様子を外から見ましたら、全く発狂者のようでしたらうと思われます。

また、台詞などの長文は「The Story of Mimi-Nashi-Hōichi」では「Kaimon!」、「Yuki-Onna」では「Ki ga aréba, mé mo kuchi hodo ni mono wo iu」などが日本語の台詞が用いられている。

日本語を用いた理由は前章に記した理由と同じで、英訳しても作品に内包される日本の雰囲気を残すためであると考えられる。以下は『思い出の記』からの引用である。

『怪談』の初めにある芳一の話は大層ヘルンの気に入った話でございます。中々苦心致しまして、もとは短い物であったのをあんなに致しました。『門を開け』と武士が呼ぶところでも『門を開け』では強味がないと云うので、色々考えて『開門』と致しました。²⁶

な書物を翻訳するのだろうか？原作の持つ価値が芸術的な価値だけであり、それをフランス語より男性的な言語に翻訳してしまえば、その芸術的な価値さえも失われてしまうのだ。こういう男性的な言語を用いると、少しも淫らでないことを言ってさえ、下品で卑しい感じになりやすい。こういう言語を外国の悪徳と調和させることは不可能である。²²

このハーンの論説から見えるのは、翻訳者というフィルターを通して外国語文学を翻訳することへの熱い思いである。ハーンは日本で言文一致を目指す動きが起こるよりも前から、翻訳とは原作の調子ごと言葉に置き換えることであると考えていたのである。ハーンにとって翻訳することは、ただそのまま意味が伝わりさえすればよいということではなく、原作の性格を失わないように言葉を当てはめることであった。このハーンの論説から考えると、ハーンが日本語をそのまま作中に用いたのは原拠となった作品や言い伝えが持つ日本らしさを消したくなかったからではないか、と考えられる。勿論、ハーンが『Gleanings in Buddha-Fields²³』の中で「A Living God」を書いたことで外国に伝わった「Tsunami」や、上に記した「samurai」「daimyō」という単語は日本文化特有のものであるため、他の英単語に当てはめることができなかったという理由も考えることができる。しかし、冒頭に「Ototsan! Washi wo shimai ni shitesashita toki mo, kon ya no yona tsuki yo data ne?—Izumo dialect」と書いた通り、必ずしも日本語を使わなければならないとは思えない場面でハーンは日本語をそのまま用いており、そこにはやはり確固としたハーンの日本文化の性格を失わせないためのこだわりがあったのではないだろうかと考えられる。

それでは何故、ハーンは日本文化を残すことにこだわったのであろうか。そこにはハーンがクレオールを理解する作家であったからだと考察する。この時代の日本はハーンが節子に「日本に、こんな美しい心あります、なぜ、西洋の真似をしますか」と言ったように日本文化が西洋化に向かう時代であった。平川祐弘は「クレオール化 creolization」ということがいまや世界史的な意味において話題となるのは、広義のクレオール化がグローバル化 globalization と対になる現象だからである」と述べる。日本が西洋化、グローバル化へと進んでいた時代であったからこそ、ハーンはクレオールである日本語を用いて世界に日本語の響きを発信したのではないかと考える。

第二章 ハーンが原拠となる作品と異なる単語を用いる意図

第一節 擬音や台詞などの長文

この章からはハーンが原拠には存在しない単語を作品の中に配置したその理由を考えていくこととする。原拠の中には存在しないハーンの表現としては、擬音がある。例えば、ハーンは「The legend of Yurei-Daki」の中で「picha-picha」という擬音を用いている。これはハーンが日本語の音を面白いと考えたためであると思われる。以下は内藤高の『明治の音』からの引用である。

れぬから聲を出して朗讀すると日本の文章はダラ／＼／＼して居るやうに聞こえ、どうも變化が乏しく抑揚頓挫が缺けて居るやうに思はれる。¹⁹

さらに、前田愛は二葉亭の文体に対し「外国語学校におけるグレイと二葉亭の出会い」が関係してと述べ、「グレイがその肉体をかりてじかに再現したロシア文学の人間像が、二葉亭の文学に及ぼした影響の深さについてはあらためて説くまでもあるまい」、「二葉亭が円朝の漸から学びとった「身振りとしての言語」は、たぶんこのグレイの朗読を絶えず想起することによって、『浮雲』の文体のなかに生かされた」ことに言及している²⁰。このように、二葉亭が外国文学で言文一致を目指すようになったのは、逍遙の『小説神髓』に刺激されたからであり、その文調の元となったのはゴンチャロフなどの西洋文化に基づいた文調であった。逍遙の『小説神髓』と西洋文化の文体、この二つが二葉亭に『浮雲』や『あひびき』を書かせるきっかけとなったのである。

以上がハーンの生きた時代における日本の翻訳の歴史であるが、それではハーンはどのように翻訳について考えていたのであろうか。言文一致の流れを生み出した坪内逍遙とハーンには親交があったことが分かっているが、逍遙はハーンとの仲を「つい昨今といふさへもいかがと思ふほど、ほんの浅い知合である」と言っており、ハーンが逍遙をきっかけで、もしくは逍遙とは関係のないところから、この日本の翻訳状況を理解していたかどうかは分からない。しかし、日本の翻訳状況を変えるきっかけでもあった「ふさわしい文章」を目指すことに関して、ハーンは日本で言文一致の動きが起こる前に言及している。1880年1月30日、ハーンは「アイテム」紙に「Translating and Mutilating²¹」という題でゾラの翻訳への考えを残している。以下は高木大幹の訳である。

ゾラの小説を何が何でも逐語訳せよ、と言うつもりはない。ゾラの小説は、芸術的には非常に価値が高いが、それにもかかわらず有害な文学の最たるものであると思う。ゾラの小説は原作のままでおくのがよい。だが、もし翻訳されたら、その翻訳を芸術的な観点から批評するほかはない。そして、そういう形で批評しながらも、この作品を推賞するわけにはいかない。謙虚な翻訳者が、猥褻な部分を抜かしたというのなら許せましょう。あるいは、淫らな箇所を積極的に訳すというのなら、それはそれでよい。だが、翻訳者が外国作家の不埒な考えの代わりに、自分自身の間拔けた凡説を持ち出したり、おもしろくもない意見を述べ立てたりする権利はないのだ。（中略）翻訳者が単純にゾラに従った場合はよい。だが、清められたゾラはもはやゾラではない。猥褻でないとしたら、ゾラは無に等しい。ゾラの作品は隅から隅まで道徳上のカリエスに犯されていて、それがページというページを蝕んでいる。少しでもそれを除けば、作品全体の性格が変わってしまうのだ。そういう訳し方をすれば、原作の調子や精神は失せてしまう。それはちょうど、骨がぼろぼろにくずれた骸骨を眺めても、かつてその骨が支えていた暖かい血の通う美しい肉体が少しも思い浮かばないのと同じことだ。それにしても、一体何でまたこういう不完全かつ有害

たが、忽ち碯と膝を打つて、これでいゝ、この儘でいゝ、生じツか直したりなんぞせぬ方がいゝ、とかう仰有る。

自分は少し気味が悪かつたが、いゝと云ふのを怒る譯にも行かず、と云ふものゝ、内心少しは嬉しくもあつたさ。それは兎に角、圓朝ばりであるから、無論言文一致體にはなつてゐるが、茲にまだ問題がある。それは「私が……でゐます」調にしたものか、それとも、「俺はいやだ」調で行つたものかと云ふことだ。坪内先生は敬語のない方がいゝと云ふお説である。自分も不服の點もないではなかつたが、直して貰はうとまで思つてゐる先生の仰有ることではあり、先づ兎も角もと、敬語なしでやつて見た。これが自分の言文一致を書き初めた抑である。¹⁵

二葉亭が言文一致を書くきっかけとなつたのは坪内逍遙の一言であつた。日本文学に悪影響を及ぼしている「勅懲主義打破」を目標に写實的な小説の創作を叫んだ坪内逍遙、そしてその著書『小説神髓¹⁶』に刺激され二葉亭は『浮雲¹⁷』『あひびき』を執筆するのである。

次の文は二葉亭四迷が 1906 年 1 月『成功』に書いた「余が翻訳の標準」の引用である。

文学に対する尊敬の念が強かつたので、例えばツルゲーネフが其の作をする時の心持は、非常に神聖なものであるから、これを翻譯するにも同様に神聖でなければならぬ、就ては、一字一句と雖、大切にせなければならぬとやうに信じたのである。

併し乍ら、元来文章の形は自ら其の人の詩想に依つて異なるので、ツルゲーネフにはツルゲーネフの文體があり、トルストイにはトルストイの文體がある。其の他凡そ一家をなせる者には各獨特の文體がある。この事は日本でも支那でも同じことで、文體は其の人の詩想と密着の關係を有し、文調は各自に異つてゐる。従つてこれを翻譯するに方つても、或一種の文體を以て何人にでも当て嵌める譯には行かぬ。ツルゲーネフはツルゲーネフ、ゴルキーはゴルキーと、各別にその詩想を會得して、厳しく云へば、行住座臥、心身を原作者の儘にして、忠實に其の詩想を移す位でなければならぬ。是れ実に翻譯における根本的必要条件である。¹⁸

また、この同年同月である 1906 年 1 月に二葉亭は『中央公論』に「余の愛讀書」を書いてゐる。

僕は文章ではガンチャロツフ（Goncharoff）が好きであつた。ガンチャロツフの文章の好きな點は基文調にあつた。ガンチャロツフの文調は少しくモノトナスの弊があるから、あれが僕の理想であつた譯ではないが、然し彼は或點に於て文調で成效して居るから自分も一つ日本語で文調を出したいと思つて、文章を書く時は文調が恐ろしく氣になつた。其當事の考では勿論日本語にも文調といふ奴は著しく明かではない。ないことはないがドウモハツキリせぬ。非常に上品で殊によると西洋の方が野卑かも知れぬが、ハツキリあらは

一の文学作品そのものに対しても下される傾向にもあるのである。そしてそのような口調の中にこそクレオール化への中心文化人の軽蔑が見てとれるのである。¹¹

ここで平川は「ヘルンさん言葉」を日本語系クレオール語と表現する。支配・被支配を考慮せず、広い意味で異国の言語が混じりあうという意味で捉えるならば、確かに平川の言うように「ヘルンさん言葉」は広義的なクレオール語になるであろう。

このようにハーンは自身が混血であることに悩んだ過去があったからこそ、弱い立場にあるクレオールを理解した人であった。そしてクレオールを肯定したハーンだったからこそ、ハーンは翻訳する際に日本語を用いたと考えられるが、その話に入る前に同時代日本の翻訳状況はどのようなものであったのかを見ていくこととする。

第三節 同時代日本の翻訳文化状況

ここからは、ハーンが生きた時代の日本翻訳文化はどのようなものであったのかを考えていく。以下は『国民文学と言語』の引用である。

日本文学の言文一致は 1889 年頃、山田美妙と二葉亭四迷によって始まる。文学は西鶴張りの擬古文で綴られていたものであったが、「です」「である」体で書かれるようになる日本文学の近代化が二葉亭らによって進められた。¹²

日本文学の近代化がどの程度進んだかを示すために、竹内は二葉亭四迷訳ツルゲーネフ『あひびき』を例に出している。二葉亭の『あひびき』は 1888 年¹³と 1896 年¹⁴のものとでは文体が大きく変わっており、1888 年では「さて其の下に栖を構へ、四辺の風景を眺めながら、唯遊獵者のみが覚えのあるといふ、例の穏かな、罪のない夢を結んだ」であった箇所も 1896 年の『あひびき』では「其の下に巣を作って、四方の景色を眺めながら、遊獵者でなければ興味を知らぬといふ、例の穏かな静かな夢を結んだ」に変更されている。

こうした二葉亭らの働きによって言文一致が着実に根付いて行つたが、どうして二葉亭は言文一致を目指したのであろうか。1906 年 5 月、二葉亭は『文章世界』に「余が言文一致の由来」を書いている。以下はその引用である。

もう何年ばかりになるか知らん、餘程前のことだ。何か一つ書いてみたいとは思つたが、元来文章下手で皆目方角が分らぬ。そこで、坪内先生の許は行つて、何うしたらよからうかと話して見ると、君は圓朝の落語を知つてゐやう、あの圓朝の落語通りに書いてみたら何うかといふ。

で、仰せの儘にやつて見た。所が自分は東京者であるからいふ迄もなく東京辯だ。即ち東京辯の作物が一つ出来た譯だ。早速、先生の許へ持つていくと、篤と目を通して居られ

れを狭義のクリオゼーション、クレオール化という——も、長い間本土や内地の人々の注意を特に引かず、記録もされなかった。それを最初に記録した一人がラフカディオ・ハーンである。⁹

ハーンは、英国占領軍の軍医であったチャールズ・ブッシュ・ハーンとギリシャ人のローザ・カシマティとの間に生まれた子であった。父チャールズの実家があるアイルランドに渡るがチャールズが転属のため不在であり、ローザとハーンは英語になじまず異国の生活に苦しんだ。その後ハーンはローザと生き別れ、チャールズに見捨てられ、裕福な大叔母に育てられるもその生活は辛い思いをして送っていた。そして 1866 年に左目を失明し、入学した学校も大叔母の破産により退校を余儀なくされる。

そのような背景で育ったためかハーンは社会的弱者への同情の強い人であった。そのマイノリティーへの共感的理解の能力、マージナルなものへの関心がハーンを世にも珍しいルポタージュ記者に仕立てたのである。アメリカへ一八六九年に移民して本人はどん底から這い上がって社会的上昇を夢み、一応成功してルポタージュ記者となったが、白人だけでなく黒人にも関心を寄せた。それは当時としては非常に稀なことで、ハーンは南北戦争後、オハイオ川流域の黒人の生活を最初に記録した作家ともいわれる。¹⁰

ハーンが弱いものに対して愛おしさを感じるのは、ハーン自身が「合いの子」であることを意識してきたからであった。ハーンは来日した際に混血の少女を見かけ、次のように感じる。

合いの子で、貧しくて、美しいおまえ！こんな外国の港で！おまえはこのお墓の中にいる人たちと一緒にの方が仕合せではないのか。そこへ行けば心優しいお地藏様がおまえの面倒をみてくださる。おまえを大きな袂の中にかくまってくれる。——「死んだ方がまし」とハーンは思わず口走った。自分もかつて混血児としてダブリンで捨てられという切実な思いが、その合いの子を見た時によみがえったことが察せられる。そして自分という子供に辛く当たった西洋社会との対比においてハーンはお地藏様信仰に象徴される子供を大切にする日本社会への好意的関心を深めていくのである。

混血児こそ主流文化という大潮流に巻き込まれた小文明の宿命である混濁現家の落し子、いい換えるとクレオール化の落し子、その象徴である。そして世間はまだ誰も指摘しないが、そのハーンが西洋人として来日し土地の女節子と交わりつつ作り上げた「ヘルンさん言葉」こそが日本語系クレオール語だったのである。ハーンはもともと混血児として生まれ、気がついてみたら日本でも混交語を話し、自分自身が混血児の父となっていた。だが父チャールズの真似はしたくないと思ったハーンは、妻子のために、自分が英国国籍を捨て日本の市民権を取った。そしてそのために日本在留の西洋人から「ハーンは土人になった」Hearn went native と陰口を言われるのである。そしてそのネガティブな評価はハ

ハーンが英文作品にそのまま取り入れた日本語を調査し、その真意を読み解いていくこととする。

第一章 ハーンが原拠となる作品と同様の単語を用いる意図

第一節 ハーンが複数の作品に用いた日本語

ハーンの作品の中には、日本語がそのまま用いられていることがある。

例えば、「samurai」は『Kottō』『Kwaidan⁷』の中の作品だけでも『Kottō』の「In a cup of tea」、『Kwaidan』の「The Story of Mimi-Nashi-Hōichi」「Diplomacy」「Rokuro-Kubi」「The story of Aoyagi」「Jiu-Roku-Zakura」の6作品に用いられており、「daimyō」は『Kwaidan』中の作品だけでも「The Story of Mimi-Nashi-Hōichi」「Rokuro-Kubi」「The story of Aoyagi」「The dream of Akinosuké」の4作品に用いられている。なお、『Kottō』『Kwaidan』に出てきた日本語についてはここで全て言及せず、巻末に資料として載せておいた。

ハーンが「samurai」「daimyō」といった単語を多く用いたのは何故だろうか。それにはハーンがクレオール言語を大切にしていたことが関連していると思われる。

第二節 ハーンにとってのクレオール言語

ハーンにとってのクレオール言語の話に入る前に、まず前提としてクレ奥ールの定義をここに記す。以下は桜井隆の解説である。

言語接触から生じたピジン pidgin が発達して、それを母語とする話者をもつに至ったものの。言語のタイプの名称であって、一言語の名ではない。代表例はハイチのフランス語系クレオール Haitian Creole など。言語自体としてはピジンとはっきりとした差異はないが、生活のあらゆる面で使用されるため語彙が増え、複雑なことを表現できるようになっている。ベースになった言語からみれば、ブローケンだという感じがあり、低く評価されてきたが、近年正書法を確立し、詩や小説などを生み出しているものもある。使用されている地域のほとんどが発展途上国に属するため、目立たないが、けっしてまれな存在ではない。

8

ハーンがクレオールをどのように受け止めてきたかについては、平川祐弘の先行研究を中心に見ていく。

(前略)主としてアフリカ渡米の人々の発音体系にフランス語文法体系が単純化され接木されて各地で生れたクレオール語は、フランス本国の人々から見ればいずれも腐ったフランス語 corrupt French であり、そのような言葉も、それに伴って生じた文化の雑種化——こ

ちなみに聴覚描写の精緻さに比べ、視覚描写が意図的に簡化されるのも本作の特徴であった。象徴的な“Ghostly”(かすかな／霊的な)の語によって、松江の景色は棚引く霞に包まれ、夕暮れ時の宍道湖は印象派絵画のように色彩表現が折り重なる。風景の輪郭は抽象的に、地理的な特性は曖昧に。視聴覚世界が分裂した様相を呈するのは、ハーンの創作に特徴的なものであるらしい。³

また、内藤高もハーンの聴覚に注目し、『怪談の音』に対して言及している。

幽霊としての音という問題にこだわるとすれば、より直接的にそれが問題になるのは『怪談』であろう。『怪談』の中でも音や声に対するさまざまなハーンの注意を感じ取ることができる。そしてそれは単に外界の音を聴くというだけではなく、「音を書く」、創作の問題とも密接に結びついてくる。例えば、下駄の音は、ハーンが現実においてしばしば耳にした音であるとともに、『怪談』の典型的な音でもあり、現実と創作の媒介者の典型的な例として興味深いものがある。⁴

来日したハーンは、左右違う音で鳴る下駄の音に魅了される。さらに内藤はハーンの履物へのこだわりを次のように続ける。

こうした下駄の音がテキストの中で鮮明に鳴り響くことになるのが、『怪談』の中の「宿世の恋」、有名な「牡丹灯籠」の再話であろう。『怪談』のもととなった妻小泉節子の語りを聞きながら、ハーンがその声や音の表現にこだわったことは、節子の証言からよく知られている。下駄の音ももちろんである。

「アラッ、血が」は「幽霊滝の伝説」の台詞となり、履物へのこだわりはそのまま「宿世の恋」の成立を想像させる。後者でハーンが下駄の音を響かせていることはあらためていうまでもない。原典『夜窗鬼談』の「牡丹燈」には、「履声ノ来ルヲ聞ク」と書いてあるが、音そのものを示すオノマトペ的な表現はない。ハーンはそこに音を入れる。⁵

ハーンが耳を使う作家であることは上記した通り様々な先行研究がなされてきたが、それは虫や下駄の音といった日本の自然や伝統文化の音、もしくは『Kottō』の「The legend of Yurei-Daki」の中にある「Arà! it is blood!」といった日本語の響きの研究が主流であり、節子の出雲方言には今まであまり注目されてこなかった。しかしハーンの作品は出雲方言訛りの節子の語りを聴いて書かれたものが多く、ハーンの作品を読み解く上で節子の発音や出雲方言が重要であることは言うまでもない。日本語が母語ではないハーンには、日本人とは違うように音としての日本語が聞こえていたはずである。今回の研究では特に節子自身の言葉や、節子の出雲方言の影響がどれほどハーンの作品に現れているかを中心に考察しつつ、ハーンが出雲方言、ひいては日本語をどのように日本語を受け取っていたのかということを考えていく。この論文ではその手掛かりとして、

ラフカディオ・ハーンにおける日本語の音

——日本語の響きと出雲方言——

三 島 佳 音

はじめに

小泉八雲ことラフカディオ・ハーンは、左目が失明しており右目は強度の近視であった。そんなハーンにとって、異国である日本で執筆活動をする上で重要となってくるのは、彼の耳の感覚であった。ハーンは数多くの「音」に関する文献や作品を残しており、特に日本本来の音や虫の声などを深く愛した作家であった。そういった自然の音の描写のほかにも、ハーン作品には日本語がそのまま用いられている箇所が多く存在する。さらに言えば『Glimpses of Unfamiliar Japan¹』の「By the Japanese Sea」にある話のように「Ototsan! Washi wo shimai ni shitesashita toki mo, kon ya no yona tsuki yo data ne?—Izumo dialect」と、ハーンが節子と暮らしていた土地である松江の方言が用いられている場面もあり、ハーンが何らかの意図を持って英文の中に日本語を配置したことが分かる。

ハーンは節子や周囲の人々から聞いた話を物語として著しており、その点においても、ハーンにとって耳は作品を書くために何より大切な商売道具であったと思われる。ハーンにとって聴覚がいかに大事であったか、その研究は今までにいくつもなされてきた。たとえば西成彦は『神々の国の都』は、聴覚に始まり聴覚に終わる、これまた巧妙に計算された好一対をなす紀行文である²と述べ、ハーンは耳の人であったと指摘する。西と同じく、「ハーンにとって、聴覚世界は常に想像力の源泉であった」とハーンの聴覚について言及する河野龍也は次のように述べている。

(前略)ハーンの表現意識を追うと、「神々の国の首都」が持つ一つの奇妙な特質に気付く。この作品において、聴覚世界と視覚世界とは執拗なまでに分断されているのである。第一章に登場する音は、すべて視界を遮蔽した部屋の中で聞く音である。それは第二章冒頭の、「このように町の人たちの生活が始まる早朝の物音に起こされて、私は小さな障子を開けて朝の様子を眺め渡す」という一節から明らかになる。だが、障子を開けて最初に聞こえる第三章の拍手の音には、わざわざ「手を打つ人の姿は灌木の植え込みにさえぎられて見えない」という一文が付加され、鶯の鳴き声“Ho——ke-kyo!”(ホーケキョー)が五度響く第四章の中にも、美声の主はついに姿を現わさない。「大きな櫓の箱に針金を張った窓の外に更に紙障子を閉め渡したのが彼の住みかで、その暗い中に身を潜めている」からだ。いずれの例をみても、音はその発信者の姿から丹念に切り離され、独立した雰囲気をかもし出すように設定されているのである。

Ⅱ 編集後記Ⅱ

『富大比較文学』第九号には、比較文化分野二〇一五年度卒業生の荒屋愛莉さん、廣川歩実さん、松村聡美さん、二〇一六年度卒業生の浅岡真衣さん、下出菜波さん、三島佳音さん、山下瑞葵さん、日本文学分野二〇一六年度卒業生の石坂実夏子さん、岩本侑一郎さん、谷香菜子さん、宮澤菜那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。寄稿して下さった皆さんに感謝申し上げます。

比較文化分野を中心として続いてきた本誌ですが、二〇一四年度の金子幸代先生のご退職と分野の廃止に伴い、今号で最終号となりました。そうした事情から今号では二年・二分野にまたがる卒業生の論文を掲載する運びとなりましたが、荒削りながらも力作の論文が集まり、充実した号となったと思います。金子先生の築いて来られた教育研究環境と、長年のご指導の賜物かと思っています。

金子先生が担当してこられた教育研究は、今後実質的には日本文学分野で引き継いで行かせて頂くこととなりましたが、新任の私も、金子先生のご学恩を様々な面で実感する日々です。『富大比較文学』第九集が研究領域の垣根を越えて研究面での繋がりを広げ、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ので、ご意見、ご批評をお寄せいただきますれば幸いです。

(小谷 瑛輔)

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)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、修了生をもつて会員とする。その他、この会の設立の趣旨に賛同するものをもつて会員とする。

第五条 前条の会員は一般会員および維持会員をもつて組織する。

富大比較文学 第九集

二〇一七年三月十日発行

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―四四五―六二〇〇(小谷研究室)

