

Japanese Studies Journal

Contents

The Significance of Illustrations in MURAMATSU Shofu's *Ayakinu Emaki*
HINODE, Yumi ... 1

A Study of ODA Sakunosuke's *Seiso* in Osaka Shinbun
SAITO, Masao... 24

A study of MISHIMA Yukio's *Kinjiki*
– Focusing on Conflict between Heterosexuality and Homosexuality
PARK, Soojung... 40

The Significance of *Omoide's* Citation in DAZAI Osamu's *Tsugaru*
ODAGIRI, Jake... 63

The Image of Street Children Group in “The Boy Detectives Club Series”
by EDOGAWA Rampo
– Case of *Pocket Boy*
PAHANICH, Tinnapas ...84

October 2017

Chulalongkorn University – Osaka University

No.
16

日本研究論集

第十六号

二〇一七年十月

チュラーロンコーン大学・大阪大学

ISBN 1906-8891

日本研究論集

目次

村松梢風「綾衣絵巻」における挿絵の意義

梶由美... 1

織田作之助『清楚』論 — 「大阪新聞」を手がかりに—

斎藤理生... 24

三島由紀夫『禁色』論 — 異性愛と同性愛とのせめぎあいを中心に—

朴秀浄... 40

太宰治『津軽』における『思ひ出』の引用とその効果

小田桐ジェイク... 63

江戸川乱歩「少年探偵団シリーズ」におけるチンピラ別働隊像

— ポケット小僧を中心に—

ティンナパス・パーハニット... 84

2017年10月

チュラーロンコーン大学・大阪大学

第
16
号



この雑誌はタイ国トヨタ自動車株式会社の出版援助によるものです。

The Japanese Studies Journal is published under the auspices of Toyota Motor Thailand, Co., Ltd.

目次

村松梢風「綾衣絵巻」における挿絵の意義

杲由美... 1

織田作之助『清楚』論

—「大阪新聞」を手がかりに—

斎藤理生... 24

三島由紀夫『禁色』論

—異性愛と同性愛とのせめぎあいを中心に—

朴秀浄... 40

太宰治『津軽』における『思ひ出』の引用とその効果

小田桐ジェイク... 63

江戸川乱歩「少年探偵団シリーズ」におけるチンピラ別働隊像

—ポケット小僧を中心に—

ティンナパス・パーハニット... 84

Contents

- The Significance of Illustrations in MURAMATSU Shofu's *Ayakinu Emaki*
HINODE, Yumi ... 1
- A Study of ODA Sakunosuke's *Seiso* in Osaka Shinbun
SAITO, Masao... 24
- A study of MISHIMA Yukio's *Kinjiki*
– Focusing on conflict between heterosexuality and homosexuality
PARK, Soojung... 40
- The Significance of *Omoidé's* Citation in DAZAI Osamu's *Tsugaru*
ODAGIRI, Jake... 63
- The image of Street Children Group in “The Boy Detectives Club Series” by
EDOGAWA Rampo
– Case of *Pocket Boy*
PAHANICH, Tinnapas ...84

村松梢風「綾衣絵巻」における挿絵の意義

The Significance of Illustrations in MURAMATSU Shofu's *Ayakinu*

Emaki

梶由美*

大阪大学大学院文学研究科日本文学助教

要旨

村松梢風「綾衣絵巻」¹は、昭和3年9月9日から11月23日にかけて、『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』（いずれも夕刊、『大毎』は掲載日が若干異なる）に掲載された連載小説であり、大和絵²中興の祖といわれた幕末の絵師・冷泉為恭とその妻綾衣の数奇な運命を描いたものである。本論では、小村雪岱による連載時の挿絵との関連を主軸として、原案と本作の比較、舞台上演の経緯、絵巻なる形式の持つ意義などの多角的な考察を行い、本作の同時代的な位置付けを試みることを目的とする。

キーワード：小村雪岱、挿絵、大衆文学、新聞連載小説、村松梢風

* Hinode Yumi, Assistant Professor, Osaka University

e-mail: yarai@let.osaka-u.ac.jp

¹ 本文の引用は『東京日日新聞』掲載の初出による。旧字体は適宜新字体に改めた。／は改行部分を示す。

² 大和絵の定義について、ここでは①日本の風物、景色（名所）を描いた「名所風景画」であること、②彩色を重視し、濃彩や金、銀を多用した、装飾的で「観美」な絵であることに加え物語や和歌、風俗や年中行事などの多様な画題も含めたものとする説（榊原浩「江戸時代のやまと絵」『冷泉為恭展—幕末やまと絵夢花火』展図録 平成13年11月）を採ることとする。

Abstract

MURAMATSU Shofu's *Ayakinu Emaki* is a serial novel that appeared in Tokyo Nichi Nichi Simbun and Osaka Mainichi Shimbun from the 9th of September to the 23rd of November, 1928. It is a story about the unfortunate fate of REIZEI Tamechika, an artist and founder of the *Yamato-e* revival at the end of the Edo period, and his wife Ayakinu. This paper focuses on the relations of the illustrations provided by KOMURA Settai during the serialized period, comparison of the original plan and the finished work, process of its performance on stage, significance of the form of *emaki* (picture scroll), and other aspects of the work to determine its place in the historical setting.

Keywords : KOMURA Settai, Illustrations, Popular Literature, Serialized Novel (Newspaper)

1、村松梢風と『本朝画人伝』

「綾衣絵巻」は、村松梢風が大正 13 年から 15 年にかけて『中央公論』誌上に連載した「本朝画人伝」の一編「冷泉為恭」³を原案とする小説である。本作に言及するに当たり、本論に関わる村松梢風の略歴から触れることとする。

村松梢風の自伝的読み物「梢風物語」⁴によれば、明治 22 年生まれの村松梢風（本名義一）は、父の早世で慶應義塾を中退し、故郷静岡に帰った 41 年頃から文学書や文学雑誌を読み始め、永井荷風に親炙し教えを受けたいと考え周囲の反対を押し切って再び上京、慶應の文科に再入学を果たす。だが程なく

³ 『中央公論』第 41 巻第 1 号、大正 15 年 1 月 1 日

⁴ 『現代作家伝』（昭和 28 年 5 月 25 日、新潮社）所収。自身に「梢風」という三人称を用いた語りの形式となっている。以下本章においては特に断りのない限り、梢風の自伝に関する引用は全て「梢風物語」による。

狭斜の巷に溺れ学業を断念し、「小説に多少の野心があると云つても、売れない原稿を一つでも書いてみるでなし、図書館へ通ふでもない」中途半端な文学青年であった彼は、大正5年日本電報通信社に入社し葬儀記事を担当するようになる。「電通へ通ふのは苦痛だったが致し方なかつた」と言うが、梢風の葬儀記事は伝聞でお茶を濁すのではなく、自ら葬儀に参列し焼香もした上で莫迦丁寧な記事を書くという、足で稼ぐタイプのものであった。

当時『中央公論』「説苑欄」の田中貢太郎の情話⁵を愛読していた梢風は、「純文藝の畑へ出たくても手掛りも足掛りもないが、情話ならどこかの雑誌でのせてくれるかも知れない」、「自分も何か書いて見よう」と思い立ち、「琴姫物語」という三十枚ばかりの原稿を『中央公論』へ送った。これが編集長瀧田樗蔭の目に留まって大正6年8月号の同誌へ掲載が決まり、梢風は作家デビューを果たした。樗蔭は本作に続いて次号にも百枚位の小説を執筆するよう求め、直ちに梢風は当時二、三度通つたことのある吉原稲本楼の稲葉という花魁の身の上を小説とすることに決めた。梢風「吉原が原稿に成るまで」⁶によれば、通信社とかけ持ちで働く梢風には取材のための時間も金銭的余裕もなかったが、「半分位聞いた時分からドシ／＼原稿に直し始め」、妓楼の廊下や開け放した窓から聞こえる様々なざわめきの物音に包まれながら「絢爛たる世界を鉛筆で描写してみると、われ乍ら水の流れるやうに言葉が選ばれた」という。こうして稲葉を朝妻という名に変え書き上げた「朝妻双紙」（『中央公論』大正6年9月）は、その月の説苑欄巻頭に掲載された。

葬儀記事一つでも自ら足を運ぶ愚直な取材態度を見せる一方で、限られた材料ではあっても、それが生まれ育まれた環境や雰囲気にも身を委ねつつ書き進めるという独自の執筆態度によって、単に事実を並べるだけの評伝とは一味違う

⁵ 梢風は、「中間読物ともちがつて、この欄には種々雑多の文章」が載っており、「情話といふ言葉は何処から出たか知らないが当時の通用語で、文壇小説でない読物風の小説を指して云つたやうだ」と述べる。（前掲「梢風物語」）。

⁶ 『騒人』第2巻第11号、昭和2年11月1日。

ものを生み出すことができたのであろう。

梢風が名匠・芸術家の評伝に着手したのは、大正 12 年 1 月『中央公論』に発表した「近世名匠伝 柴田是真・島村俊明」からである。本伝は以後同誌上に「続近世名匠伝」（同 2 月 狩野芳崖・木内喜八）、「続々近世名匠伝」（同 3 月 橋本雅邦・竹内久一）、「続々々近世名匠伝」（同 5 月 森寛齋・旭玉山）と続いて掲載される。この評伝は「美術批評として大して新らしい発見はないが、梢風が足に任せて手蔓のあらん限りの人を訪問して直接その人の口から聞き取った材料を克明に書き上げたところが特色であつた」とする点が読者に迎え入れられ、世評も良かった。この時に樗蔭が「いつそ絵かきだけにして古いところからやつて見てはどうか」と梢風に勧めたのが、『本朝画人伝』の直接の執筆動機となり、その初回が大正 13 年 6 月、『中央公論』に掲載された「惨苦と迫害の生涯を送った渡辺崋山」である。この連載をまとめた『本朝画人伝』（以下『画人伝』と略称）上・中・下（いずれも中央美術社より刊行）の刊行年月日および内容構成（初出）を次に記しておく。

上篇：大正 13 年 10 月 1 日

渡辺崋山（『中央公論』第 39 卷第 7 号 大正 13 年 6 月 15 日）

谷 文晁（『中央公論』第 39 卷第 8 号 大正 13 年 7 月 1 日）

池 大雅（不明・書き下ろしか）⁷

葛飾北斎（不明・書き下ろしか）

田野村竹田（『中央公論』第 39 卷第 9 号 大正 13 年 9 月 1 日）

中篇…大正 14 年 5 月 10 日

小 ^(ママ) 形光琳（『中央公論』第 40 卷第 2 号 大正 14 年 2 月 1 日）

円山応挙（『中央公論』第 39 卷第 12 号 大正 13 年 12 月 1 日）

⁷ 『中央公論』誌上に初出が確認できなかったものが他に二編あり、その掲載誌は特定できていない。だが連載決定の経緯から推して、梢風が同時期他の雑誌に画人伝を発表していたとは考えにくいと、ここでは刊行に当たっての書き下ろしとしておく。

平福徳庵（『中央公論』第39巻第10号 大正13年10月1日）

河鍋暁斎（『中央公論』第39巻第11号 大正13年11月1日）

長井雲坪（『中央公論』第40巻第1号 大正14年1月1日）

幸野煤嶺（『中央公論』第40巻第3号 大正14年3月1日）

下…大正15年3月20日

英 一蝶（不明・書き下ろしか）

与謝蕪村（『中央公論』第40巻第4号 大正14年4月1日）

中林竹洞と山本梅逸（『中央公論』第40巻第5号 大正14年5月1日）

冷泉為恭（『中央公論』第41巻第1号 大正15年1月1日）

富岡鉄斎（『中央公論』第40年第8号 大正14年7月1日）

画人伝は『中央公論』にほぼ一か月一編のペースで連載され、単行本としてまとめられるだけの分量が揃った時点で間をおかずに刊行されている。大正15年の樗蔭の逝去によって梢風と『中央公論』の関わりは一時途絶え画人伝の執筆も中断するが、その間にも梢風は、個人雑誌『騒人』を創刊し同誌を中心に作品を発表するなど、常に文壇とのつながりを保ち続けた。昭和10年から画人伝の連載が復活し、『画人伝』上・中・下巻に更なる画人伝を加えた新装版『本朝画人伝』巻一～巻六が昭和15～18年にかけて中央公論社より刊行される。梢風は昭和36年に病没する前年まで他にも多くの小説を発表しているが、本作は名実ともに梢風のライフワークといえる著作である。

樗蔭は梢風の文章を「考証がよく行き届き、文章が締つてゐて、それでうんと色気がある」と評したというが、それは先述のような梢風の取材態度が生み出したものであり、のちの「近世名匠伝」に始まる一連の評伝ものの根底をなす作風である。樗蔭のいう「色気」とは様々なとらえ方があるろうが、藝術とは「必ず其の作家の生活の中から生れ」⁸るものだという梢風自身の考えに照らして、生身の人間が醸す存在感・人間臭さのようなもの、とここでは捉えておきたい。

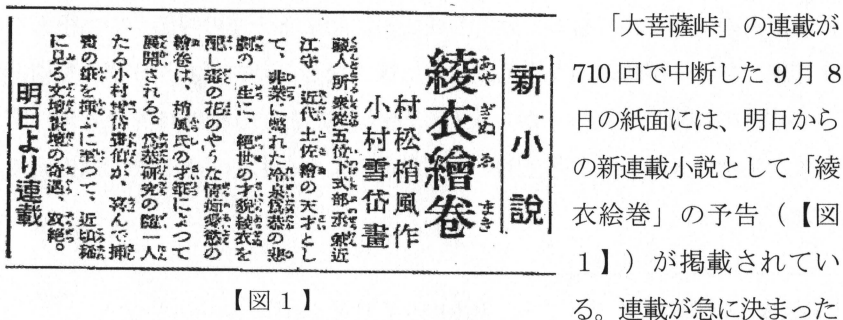
⁸ 新装版『本朝画人伝』巻一「序」（昭和15年11月15日）

2 「綾衣絵巻」執筆の背景および『画人伝』との比較

昭和3年9月、それまで三年以上の期間にわたり『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』紙上に連載されていた「大菩薩峠」が、筆者中里介山の突然の執筆中止宣言をもって連載打ち切りとなる。その穴を埋めるため急遽執筆依頼が梢風のもとに舞い込み、その時書かれたのが「綾衣絵巻」だった。

その執筆経緯について、少々長くなるが前掲「梢風物語」から引用する。

梢風は南支那へ旅行する手筈で、旅費も算段し、船の切符も買った。するとそこへ東京日日の學藝部長千葉亀雄から電話が掛り、直ぐやつて来た。(中略) 介山の中止はやむをえぬがそれがために数日間小説なしで新聞を発行することはいかにも不体裁だから、一日も穴を開けずに次の小説を載せて行きたい。については梢風に引き受けて貰ひたいといふ話であつた。梢風は新聞小説は始めてだし、千葉が切に頼むので、それでは旅行を延期して書きませうと返事をしたが、猶幾日かの余裕があるものと思つてみると、千葉が甚だ云ひにくさうに、実はあすの朝一回分貰はないと穴が明く、是非とも今夜中に、書き出して貰ひたいと云つた。梢風は新しい題材を考へてゐる余裕がないので、画人伝の中に書いた冷泉為恭の生涯を小説として書くことにし「綾衣絵巻」といふ題で可成りの長篇にした。挿絵は小村雪岱が描いた。この小説は比較的好評であつた。



【図1】

事情もあってか、時に二段、三段抜きの大々的な宣伝も見られる新連載予告に比べれば、本作のそれは一段のみの簡素な紹介に留まるものである。連載執筆の準備時間が皆無に近かったことは上の引用にも明らかだが、執筆依頼を受けてから構想を練り始めたのでは到底間に合わない。これまで書き溜めていた画人伝をこの機に活かすことができたのは、先にも述べたように梢風の評伝中の人物が有する生身の人間の「色気」が、物語を動かす原動力として急場の依頼にも対応できる大きな要因となり得たのであろう。

「綾衣絵巻」は、大和絵中興の祖といわれ、絵巻の模写や有職故実の研究に熱心な絵師・冷泉為恭とその妻綾衣の生涯を描いた小説である。美貌の女性を妻とし画業にも専念して順風満帆と思われた為恭の暮らしたが、あらぬことから佐幕派の疑いをかけられ、長州藩の大楽源太郎を始めとする勤王の志士から執拗に命を狙われる。為恭は綾衣と離別し僧形に身をやつして逃亡を繰り返すが、どうしても綾衣のことを思い切ることができない。綾衣との愛別離苦を経て大和永久寺で再会を果たし、しばらく共に暮したのち大和丹波市で大楽源太郎に討たれ落命するまでが一編の梗概である。

「冷泉為恭」の評伝を「綾衣絵巻」という一編の小説に描き改める際の大きな変更点は、『画人伝』ではあくまで主人公為恭の妻としての位置付けであった綾衣が女性主人公としてクローズアップされたこと、『画人伝』には見られない為恭と綾衣のエピソードが冒頭に付与されていることである。梢風は「為恭の生涯を通じて、絵画製作の方面を除いたる最も重要な諸点は、浪士に狙はれたる真の原因と、次が願海上人との交渉、いま一つが妻との交渉—この三点であらう」と述べており⁹、新聞の予告文にも「非業に斃れた冷泉為恭の悲劇の一生に、絶世の才貌綾衣を配し毒の花のやうな情痴愛欲の絵巻」と紹介されるように、梢風の執筆意図は殊に「妻との交渉」に重点が置かれたものであったことが看取される。

⁹ 『本朝画人伝』下、「冷泉為恭」追記。願海は為恭と親交の深かった紀州粉河寺の僧。

為恭が討たれたのは、尊攘派の裏切り者・公武合体派の間諜というあらぬ疑いをかけられた結果だとされているが、「綾衣絵巻」ではその背景に、結婚前の愛人千代葉が為恭夫婦への嫉妬心から浪士大楽源太郎を唆すという設定が加えられている。だが『画人伝』には千代葉に関する言及はなく、おそらく千代葉は、「為恭は正式の結婚をしたことはなかつたが、身持は可成悪るかつた。身持が修らないので結婚が出来なかつたかとも見られる位だつた」¹⁰という、結婚前の彼の放蕩を具体化し強調するために梢風が創造した架空の人物だったのであろう。脇役とはいえ千代葉は為恭の命運を左右する重要な役回りを与えられており、本作を連載予告に謳われるような「情痴愛欲の絵巻」に仕立てるための不可欠な存在であったと言える。

また、『画人伝』の為恭伝は勤王の浪士が深夜為恭邸を急襲する場面から始まっているが、「綾衣絵巻」でこれに該当するのは連載 17 回からである。1～16 回において、綾衣との幸福な結婚生活と画業に専念する為恭といった穏やかな側面の描写に大楽源太郎ら浪士の不穏な動きを交錯させることによって、梢風は為恭・その妻綾衣・大楽源太郎・芸妓千代葉といった主要人物の因果関係や今後の伏線を簡潔に提示している。

例えば連載第 1 回の為恭と綾衣の初対面の描写について。舞台は「四条南の芝居の顔見世」である。顔見世から「間もなく年が改まり」（第 3 回、9 月 12 日）、「秋になって婚礼をした」（第 5 回、9 月 14 日）と本文にあり、史実では二人の結婚は嘉永七年（安政元年）のこととされている。この時、舞台となった京都「四条南の芝居の顔見世」では「初上りの八代目団十郎」が出演しているとされるが、父・海老蔵を追って初めて東海道を上り、名古屋を経て大阪に到着した団十郎が謎の自害を遂げたのは嘉永七年八月のことである。梢風の設定には時間的なずれがあるものの、ここで重要なのは、為恭と綾衣の出逢いの場に曰く付きの役者のイメージを援用したことであろう。

¹⁰ 前出注 9 に同じ。

「八代目団十郎」の名には拭いがたい死のイメージがあり、華やかな南の芝居の顔見世とは裏腹に、読者の脳裡には団十郎が辿るはずの暗澹とした末路が浮かぶ筈である。物語冒頭からこうした不吉なイメージを提示することで、為恭らの将来が必ずしも明るいものではないことを読者にも示唆する狙いが梢風にはあったのではないだろうか。

また連載第6回「春（六）」（9月15日）、綾衣と庭で月を眺めていた為恭が「その時分のわしは、今の自分の十分の一のことも考へてはゐなかつた。人間は幸福になりかゝると、それまで夢にも知らなかつた幸福まで飛び出して来るから不思議なものだ」と現在の自分の暮らしに心から満足していることを述べる場面に続き、「綾衣は、爲恭の装束の上からその胸のところへ顔を押し付けた。二人は無我の境を彷徨してゐた。／その時どこかで大きな花が一つ「ボタリ」といふ音をさせて地に墮ちた」というくだりがあるが、これも為恭の末期を暗示する伏線として機能している。いささか陳腐にうつる描写ではあるが、冷泉為恭は一般によく知られた絵師とはいえ難く、読者の理解や興味を促す上でこうした物語の常套手段も必要だったのである。

連載決定からわずかな時間でこのような物語の枠組みを整えることができたのは、求められたものを短期間の内に形にするという、文壇登場当初からの梢風の臨機応変に富む才能ゆえでもあつただろうが、あるいは以前から為恭伝を一編の小説とする構想を抱いていたのかもしれない。確証はないが可能性として指摘しておく。

3 梢風と雪岱・挿絵から読み解く「綾衣絵巻」

「綾衣絵巻」の連載決定から開始までがきわめて短期間であつたことは先に触れた通りだが、注目すべきは挿絵画家として小村雪岱の起用が広告で既に明示されていたことである。新聞社から雪岱側へどのような働きかけがあつたかは定かではないが、「為恭研究の随一人たる小村雪駄画伯が、喜んで挿絵の筆を揮ふ」という文言を鵜呑みにするならば、挿絵画家として雪岱以上の適任は

ないと言えるが、「為恭研究の随一人」という煽り文句は事実無根ではないものの、若干の説明が必要となろう。この点については後述する。

当時雪岱は装幀家としては既に定評を得ており、泉鏡花の諸作をはじめ多くの仕事をこなしていたが、新聞連載小説挿絵の仕事は里見弴「多情仏心」（『時事新報』大正 11 年 12 月 26 日～12 年 12 月 31 日）に次いでこれが二度目であり、小説挿絵の経験はまだ浅かった。雪岱の起用は、或いは作家・画家ともに駆け出し同士を組ませてみようという新聞社の方策であったかもしれない。

実は梢風と雪岱はこれが初顔合わせというわけではない。大正 15 年 4 月、梢風は個人雑誌『騷人』を創刊するが、雪岱は同誌の表紙を描いたり、騷人社刊行の単行本の装幀を担当したりと、その意匠面で『騷人』ならびに騷人社を支援もしたのである。管見では、雪岱が装幀を担当した騷人社刊行の書籍には、梢風の『馬鹿囃子』（大正 15 年）や『梢風情話集』（同）、田中貢太郎『怪談傑作集』（昭和 2 年）などがあり、同社は「本書の装幀はアヲ小林雪岱画伯が大に力を注がれたもので王朝時代の女人を描いた表紙画の如きは精巧なオフセット印刷によって原画と寸分変らぬ美しさと気品を伝へ稀に見る好装幀でこれだけでも書物を愛玩したくなる位です」¹¹とその宣伝にも力を入れている。

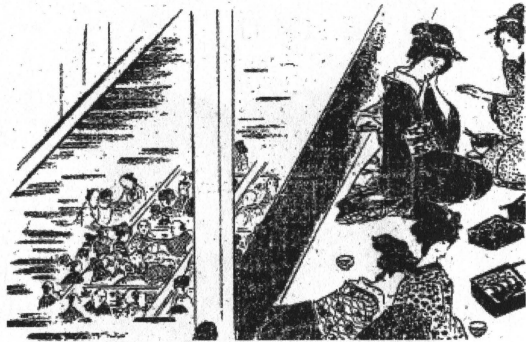
雪岱が初めて表紙を描いた号の「編集後記」で梢風が「本号の表紙画は小村雪岱氏に画いて頂いた。今後は表紙を毎月変へることを止めた」と言うように、両者に何らかの形での親交があったことは事実だが、先述の通り連載のスタートからして「あすの朝一回分貰はないと穴が明く、是非とも今夜中に、書き出して貰ひたい」という切迫した状況の中で急遽書き下ろされたものであることを思えば、おそらく雪岱は梢風以上に厳しい時間的制約の下で挿絵を描いたことになるだろう。

¹¹ 「騷人社書局出版月報」（『騷人』第 2 巻第 10 号 昭和 2 年 10 月 1 日）

しかし第1回の挿絵【図2】には、本文に示される通り棧敷の中央に為恭、「門人の儀三郎画名は恭儀、嘉吉同じく恭嘉の二人」、「若い芸子（筆者注、千代葉のこと）に仲居」が正確に描き込まれており、第2回挿絵【図3】も同じく、「華やかな振袖を着て、髪は高島田に結つて」いる若い女（筆者注、綾衣のこと）と「大切な一人娘を守るやうに中央に座らせて、行儀正しく重箱の物を食べたりして」いる女客、また「棧敷の一隅から時ならぬ騒動が勃発した」ことも挿絵に正しく反映されている。テキストに違わない精緻な挿絵の描きぶ



【図2】



【図3】

りからは、書き上げたばかりの梢風の小説原稿もしくは絵組の指示が急ぎ雪岱の元へ届けられたと推察される。芝居の棧敷席の様子などは江戸の浮世絵からいくらでも図像を拾うことはできるが、例えば【図4】のような類似の先行挿絵¹²を急場の参考としたことも考えられるのではないか。

¹² 中里介山「大菩薩峠」398回（『東京日日新聞』夕刊、大正15年4月27日）、石井鶴三挿絵。



【図 4】



【図 5】

当時の雪岱にとっては小説挿絵の作成は未だ試行錯誤の部分も大きかった。雪岱は、新聞小説挿絵デビュー作「多情仏心」の舞台が現代であることを意識したためか、例えば【図 5】（第 17 回挿絵 大正 12 年 1 月 11 日）のようにコンテや筆を用い陰影を付けた洋画風の挿絵を描いてはみたものの、その評価は果々しいものではなかった¹³。以来新聞小説挿絵の仕事から遠ざかっていた雪岱にとって、久しぶりに依頼を受けた「綾衣絵巻」の仕事は、今後の挿絵画家としての方向性を定める上での分水嶺ともなる、一つの挑戦であったと言えよう。

時間に余裕がない中での作画とはいえ、【図 2】【図 3】は同じ芝居小屋という空間を

異なる方向の視点で捉え、それぞれ為恭・綾衣という二人の主人公を中央に配

¹³ 「その技法の人物を描くうへに於てや、間然するところがあり、その失敗の、延いてはしば、構図のいみじさにさへ及ぶことのあつたのは、ときに、われ、味方をまでかなしましめたのである」（久保田万太郎「小村さん」『オール読物』昭和 15 年 12 月 1 日）

した一对の絵となり得ている。特に【図 3】はのちに〈雪岱調〉といわれる斜め上からの俯瞰的構図が巧みに使われ、二階棧敷の綾衣と一階棧敷の騒動とを同時に一つの枠内に収めることに成功している。「多情仏心」での不評を心に刻み、挿絵画家として一層の勉強を重ねた成果の現れであろう。同時に、雪岱のこうした作画技術は、舞台装置¹⁴や絵巻の模写といった仕事を通じて獲得した卓抜した空間認識の視点ゆえかと思われるが、特に絵巻という形態との関わりについては次章で詳述したい。

ところで、本作の骨子を連載予告の文言にあるような「情痴愛欲の絵巻」と捉えた時、雪岱の挿絵はそれを如何様に描出しようとしているのだろうか。

次に示す【図 6】は 2 章で言及した第 6 回の為恭・綾衣の幸福な結婚生活の様子を描いたものである。為恭が王朝風の装束を身に着けているのは彼が「自分の有つてゐる藝術を完成させるために、自分の生活を王朝時代へ持つて行くことを理想にして」いるためであり、この時の為恭は理想の妻と理想の芸術を掌中にした、現世における幸福の絶頂期にある



【図 6】

といえる。だがその後の為恭の運命は冒頭に暗示されるように転落の一途を辿り、妻の裏切りという憂き目にも遭う。そうした運命の中、テキストには時折為恭の芸術上の理想論が差し挟まれることもあるのだが、本作の主眼はやはり、僧形となった逃亡生活の中でもなお「綾衣の顔を見ると煩惱が狂ひ出し、全身の血が高鳴つて冷たい心が火のやうに熱くなる」(23 回、10 月 6 日)と云った気持ちを捨てきれず、隠遁先の寺近くに住む村娘に「富貴や巧名や、さ

¹⁴ 舞台装置家としての仕事は大正 13 年 8 月公演劇場で上演された菊池寛原作「忠直卿行状記」に始まり、以後多くの舞台装置や時代考証の仕事を重ねている。

ういふ華々しさや騒がしさからのがれてこの片山里でかの女と二人で暮して見たい」(28回、10月12日)と夢想する為恭の、世俗や女性への捨て難い執着と考えられよう。それゆえ当然、本作に対してはその通俗性¹⁵に対してしばしば批判が向けられることにもなる。

そのような情痴的側面が表面化しがちな物語に対して、雪岱の挿絵は基本的に本文の描写から大きく逸脱してはいないが、作中人物の生々しい愛欲の感情をそのまま絵画化するのではなく、抑制が効いた表現となっているのが特徴である。この点を具体的に雪岱の挿絵において確認してみたい。

為恭と綾衣は相手に対する執着が捨てきれず、互いを追いつ追われつ、波乱に満ちた結婚生活を送る。【図7】から【図10】は物語の上でそれぞれ二人の絡みの重要な場面を描いたものである。

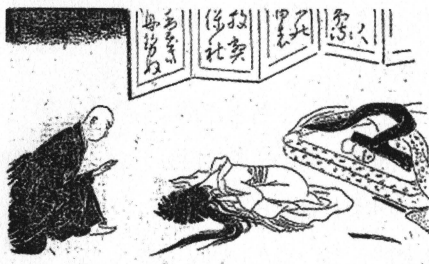


【図7】(23回、10月6日)

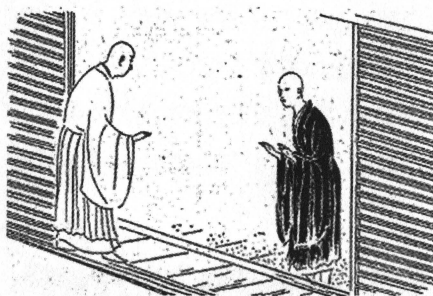
【図7】は僧形に身をやつた為恭を追って綾衣が西加茂の月心寺を訪ねてくる場面、【図8】は為恭を裏切った綾衣が罪悪感から髪を半分下ろし、八幡まで忍んできた為恭の前で泣き崩れる場面、【図9】は頭を丸めた綾衣が為恭を追いかけその隠遁先まで追ってきた場面、【図10】は「どんな生活をしてども生きてみたい」と願う為恭に「あなたと一緒にならどこへだつて行きますわ」と綾衣が熱っぽく答える場面である。

¹⁵ 「近時大阪毎日新聞に現れた綾衣草紙といふ為恭の小説と、それから昨年東京新富座に行はれた為恭劇には、為恭を放蕩の遊治郎として取扱ひ、絵画を以て国家皇室に対して尽したりし為恭の大精神をちつとも示さなかつた事は、実に遺憾千万の事とする」

(猪熊信男『岡田為恭の画蹟と其勤王思想』昭和7年9月1日 新三河新聞社)



【図 8】（36回、10月21日）



【図 9】（47回、11月3日）



【図 10】（49回、11月6日）

先に掲げた【図 6】も併せ、二人の恋のゆくたての要所を描いたこれらの挿絵を通して眺めてみた時、雪岱の挿絵はテキストに忠実な作画態度を貫いているように見えるが、その画面構成において、白と黒の配分のあり方が変化していることに気付く。物語が進み二人の関係が濃密さを増すにつれて、白の配分が多くなっているのである。

夫婦共に剃髪の身となっても、為恭が「尼僧の姿をしてゐてもかの女のなまめかしさはちつとも衰へない」（49回）と感じ、客人に対しては「解脱の出来ぬ僧が二人で、いまだ迷ひが晴れず、面目ない次第で御座る」（50回、11月20日）と語るように、情に溺れやすい為恭の人となりは基本的に変わってはいない。だが【図 10】のように人物を殆ど線描のみ、つまり白い部分を圧倒的に多く描くことで、画面から受ける人物の印象は随分と違うものになる筈である。

そもそも挿絵という表現様式には様々な制約が付き物であるが、白と黒のモノトーンのみで表現しなければならないということもそのうちの一つである。単に人物や物の色の濃淡を表すだけではない、それ以外の白と黒による表現の可能性、つまり共通認識として多くの人が持っているであろう〈白＝清浄、無

垢、聖性) (黒=汚濁、邪悪、俗性) といった記号性を、雪岱は挿絵の描法として意識的に用いているのではないだろうか。

本文を読む限りにおいて、為恭はその晩年にあっても未だ俗臭芬々といった印象が拭いがたい一方、線描のみ (= 白い部分が多い) の挿絵からは、俗世の余計なものをそぎ落とした一人の僧という印象も看取される。

雪岱は、為恭と綾衣を終始「情痴」「愛欲」といった側面のみからリアルに描くのではなく、物語末尾に向かって何らかの変容といったものを、その人物に付そうとしたのではないかと考える。現世に絶ちがたい末練を残してはいても、吾知らぬところで為恭と綾衣は俗世を離れんとする存在なのだと見ることもできるのではないか。それは作者梢風の意図とは異なるもくろみだったかもしれないが、前作「多情仏心」の挿絵では十分に試みるができなかった、白と黒の使い分けによる心象の表現という点に、雪岱は挿絵の新しい可能性を見出したのではないだろうか。

そのように考えると、綾衣が為恭以外の男性に気のある素振りを見せたり、過ちを犯したりといった場面の挿絵には、たとえば【図 11】のように、その背後に大抵黒い闇のようなベタ部分が描かれていることも首肯できよう。夫為恭に思いを寄せつつも、身近な若者への隠微な愛情を押しとどめることもできない、



【図 11】 (31 回、10 月 16 日)

綾衣という女性のはらむ闇の部分が、黒という色によって巧みに表現されると考えられるのである。

小説テキストの描写を絵で忠実に再現することは画家なら誰でもたやすいことではあろうが、雪岱が本作の挿絵を通じて獲得した方法とは、白と黒の二色

のみという〈色〉の制約を逆手に取って人物の心象を描き出す表現技法であった。それはリアルさを追及する具象画では寧ろ表しにくい、デザインの視点で人間の本質的なものを示そうとする画家ならではの試みだったのかもしれない。

4 絵巻という形態

次に、本作のタイトルでもある「絵巻」という形態の持つ意味について触れておきたい。

「大菩薩峠」のピンチヒッターとして連載の依頼が持ちかけられた時梢風は、時間もないためとりあえず手近な材料として『画人伝』から「冷泉為恭」を選んだと述べていた。確かに為恭は誰もがその名を知っている著名な絵師ではないが、『画人伝』追記に「為恭の画をやかましく云ひ出したのは僅々数年このかたの事だ。それは芸術上の立場から彼の作品が正当の理解と賞讃とを博して来たのである。当然の事とは云ひ乍ら喜ばしい現象だ。同時に為恭の伝記や事蹟を研究する人もポツ／＼出て来た」とあるように、大正の末頃から為恭その人の伝記や作品の美術的価値についての研究を行う者が現れ始めていたのである。こうした為恭再評価の背景には様々な時代的・思想的要因も想定されるが、美術の分野に限って言えば、この時期絵画製作において「絵巻」という様式への注目が高まっていたことが重要な点として挙げられよう。

『画人伝』刊行に先立つ大正 10 年 1 月、日本画家にして東京美術学校教授の松岡映丘が顧問となり、その教え子穴山義平ら四氏と共に「新興大和絵会」なる研究会を発足させる。これは古い大和絵の手法を単に踏襲するのではなく、その精神と技法を新しい時代意識の中に活かし、「宗教も詩も人間の叡智も美しく織り交ぜられた絵巻の中に我々の新しい世界を見出す」¹⁶ことを目的とした会である。この新興大和絵会と併行して、常夏荘と名づけられた映丘の私邸が会員らに開放され、目的を同じくする画家達が集う研鑽の場となった。

¹⁶ 遠藤教三「新興大和絵会に就て」（『中央美術』第 11 巻第 6 号 大正 14 年 6 月）

松岡映丘が最も私淑した大和絵の絵師が他ならぬ冷泉為恭であり、また映丘の元で絵巻の研究・模写に勤しんだのが小村雪岱だったのである。

この常夏荘同人たちによる画期的な創作が、大正 15 年 7 月に築地本願寺で展観された夏目漱石「草枕」を素材とする「草枕絵巻」である。この絵巻は全 27 点から成り、「草枕」本文の一部を詞書とし絵と文が交互に入る「段落式」と呼ばれる形態のもの¹⁷で、同時代では『藝術』第 4 巻第 19 号（大正 15 年 7 月 25 日）から第 4 巻第 29 号（大正 15 年 12 月 15 日）の誌上に写真入りで掲載され、衆目を集めることとなった。

この絵巻の 25 点目「出征青年を見送る川舟」を製作したのが雪岱である。「草枕絵巻」の前年・大正 14 年に木村荘八が春陽会展に発表した「たけくらべ絵巻」を引き合いに出して絵巻の流行に期待する同時代言説¹⁸も見られるように、「絵巻」という形態が、特に近代文学の持つ物語性と融合において脚光を浴びるのが大正末から昭和初めにかけてのこの時期であった。雪岱もそうした動向に反応した画家の一人であり、昭和 2 年の第 7 回新興大和絵会では招待出品として「高野聖絵巻」を発表しているが、この点については別稿で更に詳しく論じたい。

梢風が本作の表題に「絵巻」の文言を入れたことに深い意味はなかったのかもしれないが、『画人伝』という労作を著した彼が斯かる美術界の動向に無頓着であったとは考えにくく、雪岱に至っては当然その状況を自覚していたであろうし、その挿絵作成においては、絵と文の融合としての絵巻という形態が常に念頭にあった筈である。

¹⁷ 小林優「近代日本の出版・展覧会興隆期における絵巻物の復興と創造—松岡映丘とその門下による《草枕絵巻》を軸として—」（『Lotus』33号 平成 25 年 3 月）を参照。

¹⁸ 「絵巻物と云ふのは全く特殊な興味があるものでこれが流行になったら面白いものが随分出来やう」（M. O 生「SKETCH BOOK」『みずゑ』第 258 号 大正 15 年 8 月 3 日）

ところで、「綾衣絵巻」最終回（11月23日）の挿絵【図12】は、何らかの古画の模写と思しき図像に、「夢さめたる」という詞書が添えられているが、これは明らかに他の回の挿絵とは異質なものである。

おそらくこの図像の直接の典拠は、大正13年に京都知恩院で営まれた為恭の法要の折に作成された冊子『田米知佳』（非売品 大正13年5月18日 関西好古会）の巻頭に掲げられた写真版の挿絵「為恭自画像（石雲清事絵巻抄出）」から採られたものであろう。本冊子で為恭紹介を担当した藤堂祐範によれば、「石雲清事絵巻」は「願海が梅尾高山寺在山中に訪問した顛末を絵巻物にして、願海に贈ったもの」であり、「巻首に掲出したのはその一部の自画像」とされている。



【図12】

この絵巻については「昨夏」つまり大正12年に及んで初めて「彼の手になりしものを得た」とあるから、その存在を知る者はそう多くはなかった筈だが、その模写を挿絵に用いた事実からは、雪岱が為恭に強い関心を寄せ、その研究にも熱心であったことが窺える。「綾衣絵巻」連載開始前の新聞広告に雪岱は「為恭研究の随一人」と紹介されていたが、彼は為恭研究のパイオニアというわけではない。ただ東京美術学校の日本画科を卒業した雪岱ならば為恭の存在自体は早くから知っていたと思われるし、その後も松岡映丘や常夏荘同人らとの親交を通じて為恭をより深く学んだのであろう。その研究態度が浅からぬものであったことは最終回の挿絵に明らかである。

更に雪岱が「綾衣絵巻」という作品末尾の挿絵を【図12】のような形としたのは、本図が「石雲清事絵巻」全体の末尾¹⁹に配されていることにも関わ

¹⁹ 絵巻の全容は『田米知佳画集』（昭和4年7月15日 恩寵京都博物館）に掲げられているが、雪岱が絵巻をどのような形で見たかは不明。

っている。この絵巻の顛末は、文机に伏してうたた寝をする為恭が様々な不思議を体験するも、目覚めてみれば全てが夢の中の出来事であった、というものであるが、雪岱が「綾衣絵巻」という小説を文字通り一卷の「絵巻」になぞらえたのだと考えれば、為恭が送った波乱の生涯も現世への強い執着も、過ぎ去ってみれば全ては淡い夢のようなものである、という解釈もまた成り立つのではないだろうか。

挿絵を手懸かりとした斯様の読みは、先述の挿絵における白と黒の配分の意味同様、梢風の執筆意図に必ずしも合致してはいないかもしれないが、「情話」作家と見なされ文壇的な地位は必ずしも高いといえなかった梢風の、通俗的と等閑に付されがちな小説に対しても、そのテキストがはらむ可能性を様々な方面から掘り起こそうと努める挿絵画家雪岱の真摯な姿勢を認めることはできよう。

梢風の『画人伝』に描かれる絵師の伝はいずれも、「余りに専門家向きであり過ぎたり、あるひは人名事典式の簡略、無味乾燥であつたり」する従来のものとは異なり、芸術とは「必ず其の作家の生活の中から生れ（略）環境や、機会が熟して初めて花が咲いたり実を結んだりする」ものだという信念の元に書かれたものである²⁰。梢風の筆は作家の生み出す芸術以外の趣味生活にも及んでいるがゆえに、『画人伝』は読み物としての娯楽性にも富んだものといえるが、「綾衣絵巻」のようにその評伝が小説という形に変容する際にはその通俗的な一面が前景化してしまいがちである。

だが雪岱の挿絵はそうした毒々しさを徒に強調するのではなく、己の画家としての本分がテキストに対してどのように作用すればその世界観を深く掘り下げることができるか、極めて自覚的な方法論の元に描かれたものだと考える。大衆文学という呼称で一括されることが多い新聞連載小説は、雪岱のような希有な才能を持つ画家の生み出す挿絵を介することで、内包されたままの個々の作品世界の豊かさを掘り起こすことも可能なのではないだろうか。

²⁰ 『本朝画人伝』巻之一「序」（前出注8に同じ）。

「綾衣絵巻」は、為恭再評価の動きや絵巻という様式への関心の高まりといった同時代の美術をめぐる状況と深い関わりを持つと同時に、雪岱に挿絵画家としての目を啓かせる重要な転機としての意味を持つ作品なのである。

5 舞台化された「綾衣絵巻」

最後に、「綾衣絵巻」舞台化を取り巻く同時代的状況についても簡単に触れておく。

多くの新聞連載小説がその道筋を辿るように、本作も連載から一年余りを経た昭和五年、新国劇によって市村座の二月興業として舞台化されている。脚色を担当したのは新進の美術評論家であった豊田豊、彼にとっては本作が初めての上演であった。豊田豊の回想²¹によれば、自身の劇作の第一歩として日本画史にその素材を探求していたところ、「先輩として交誼する」梢風の『画人伝』に書かれた「冷泉為恭」に興味を抱いたという。また単行本化された『綾衣絵巻』（昭和4年4月1日 平凡社）を読んだ彼は「劇化に必要なプロットの大衆の構成が村松氏によつて完成されてゐることを知つた」。「綾衣との恋愛、綾衣への愛着の場合、かれは時に焰のやうに美しく、時に泥のやうに醜かつた」として彼が注目する為恭像は、連載予告の「毒の花のやうな情痴愛欲の絵巻」という惹句に違わないものだと言えるだろう。

上演に先立ち、豊田は『騷人』誌上で計四回にわたり舞台のための戯曲「綾衣絵巻」を発表し、梢風は次のように豊田の仕事を紹介している²²。

私の『綾衣絵巻』を豊田豊君の希望で脚色して貰ふことになつた。

(略) 脚色と云つても、原作の精神に忠実にして表現は可成り独創的

²¹ 「『綾衣絵巻』の主人公について」（『東京日日新聞』昭和5年2月11日）。以下豊田豊の言説はすべて本記事から引用したものである。

²² 『騷人』昭和4年12月1日「編集後記」。

だ。其の点で豊田君の創作だとも云へる。どうか原作を凌駕して立派な劇にして貰ひ度いと私も望んでゐる、どうか連続して愛読して頂き度い。

梢風が「可成り独創的」「豊田君の創作」と言うように、舞台化された「綾衣絵巻」では、千代葉—為恭—綾衣—源太郎をめぐる愛憎がより強調されたものになっており、それに加えて豊田が言う「最近の鬻芝居の流行要素である剣劇味」が付与されている。

こうした舞台を当時の観客がどのように捉えていたのか、それを伺い知るための資料は多くはないが、同時代評における一つの見方として、「画人」としての為恭が舞台でどのように描かれるのかという興味が、そこにはあったように思われる。「我々画壇のものは、これが上演に頗る興味をもつて観た」という日本画家の中村岳陵は、「見やうによつては（略）人間的悩みをそれに托した宗教的構想に解し得らると共に、その間を何処迄も羅刹のやうな剣士の執拗に追ひ迫つてゆく一貫した力強いストーリーと成つてゐる」²³と好意的な見方をしているが、「為恭の画家としての心理がどう云ふ風に扱はれたかと云ふ処に、私は多大の興味を持った」という高澤初風は、期待に反して舞台が「唯の人間としての女と剣の交錯たる幕末劇になつてゐた」ことに失望を感じたといひ²⁴、為恭研究の第一人者とされる画家・吉川靈華は「一書を裁して為恭を人間的醜悪性によつて解釈することへの不当を訓へた」（前出注 21）という。〈色恋〉と〈剣劇〉という二大要素が盛り込まれてしまえば、主人公が画人という特殊な設定であっても、結局は大向こう受けを狙つた演劇に過ぎないと切り捨てられるのも致し方ないことではあるが、高澤が「読物としての『綾衣絵巻』は相当に詩趣があつて面白かつたと私は聞いてゐる」と言うように、「綾衣絵巻」の舞台化には原作の趣旨をより深く汲み取るような脚色のあ

²³ 中村岳陵「豊田豊氏脚色『綾衣絵巻』所感」（『美之国』第6巻第3号 昭和5年3月）

²⁴ 「劇の「冷泉為恭」—『綾衣絵巻』を見る—」（『美之国』前掲注23に同じ）

り方も可能だったのではないか。

「綾衣絵巻」は、テキストにおいても舞台においてもその「愛欲情痴」的側面ばかりが前景化され、あまり顧みられることがないが、雪岱が挿絵でその小説世界の意外な一面を切り取って見せたように、本作は通り一遍の通俗小説に留まらない読みの余地がまだ残されているように思われるのである。

本作の舞台化に当たって豊田は、「松岡映丘氏は私の脚本道へのプロンプターであった。私の処女上演のため背景を一幕だけ装置しようとして熱心された」と述べている。詳細は把握していないが豊田と松岡映丘には個人的な親交があったらしく、為恭が主人公である以上松岡映丘が「綾衣絵巻」に関心を寄せ関わりを持つとするのはある意味当然とも言えるが、文学のみならず美術や演劇ジャンル側に属する人間が「綾衣絵巻」という小説に関心を寄せているという事実は非常に興味深い。それが「綾衣絵巻」という作品の特殊な性格ゆえなのか、それとも文学・美術・演劇というジャンル横断的な関心の持ちようが同時代的現象として広く存在するのか、即断はできないが、今後は調査対象を同時代のより多くの新聞小説に広げ、更に考察を進めたい。

【付記】 本稿は JSPS 科学研究費補助金（課題番号 17K02451）「新聞小説と挿絵の相関性解明を基盤とする大正昭和期の文化融合に関する研究」の研究成果の一部である。

織田作之助『清楚』論
—「大阪新聞」を手がかりに—
A Study of ODA Sakunosuke's *Seiso*
in Osaka Shinbun

斎藤理生*

大阪大学大学院文学研究科（日本文学専修）准教授

要旨

本論では、織田作之助が戦時下の大阪の新聞に連載した小説『清楚』を、当時の新聞紙面の中で読み直した。作之助が戦後に書いた新聞小説と同様に、発表当時の媒体に置き直して読むことで、『清楚』と連載中の「大阪新聞」の紙面とが深い関わりを持っており、当時の新聞読者にはわかる効果が様々に見受けられることがわかった。その上で、後に単行本になった際に加わった要素を含めて『清楚』から見えてくる織田作之助の小説作法を考えた。

キーワード：織田作之助、清楚、大阪新聞

Abstract

This paper attempts to analyze ODA Sakunosuke's novel *Seiso* that was serialized in Osaka Shinbun (Osaka Newspaper). The firsthand publication is referred and it is found that the novel is extremely connected to the articles and advertisements of the newspaper. Further, greater impact on the then readers of the newspaper too, could be tracked. These features could also be traced in his post World War II novels.

* SAITO Masao, Associate Professor, Osaka University

e-mail : samsa@let.osaka-u.ac.jp

1 織田作之助と新聞小説

織田作之助は、大阪に生まれ、大阪で暮らし、大阪を描いた作家として有名である。文学史的には「無頼派」の作家に位置づけられ、太宰治、坂口安吾、石川淳らと共に、敗戦直後に活躍したデカダンな作家と見なされることも多い。しかし同時代には、新聞や婦人雑誌の創作欄、ラジオドラマ、映画シナリオなど、純文学という領域にとらわれない多彩な活躍をした作家でもあった。また、「可能性の文学」（「改造」1946.12）に代表されるように、伝統的な小説スタイルに反旗を翻し、新しい方法で書くことを模索した、実験小説家でもあった。多くの読者を惹きつける面白い小説を書くことと、小説という枠組みを揺さぶる実験を試みることと。ともすれば相反しそうな二つの目的を、作之助は新聞小説という舞台において両立させることを目論んでいたように思われる。

織田作之助が書いた新聞小説として、現在確認ができるのは、『清楚』（「大阪新聞」1943.5.1～29）、『十五夜物語』（「産業経済（大阪）新聞」1945.9.5～19）、『それでも私は行く』（「京都日日新聞」1946.4.26～7.25）、『夜光虫』（「大阪日日新聞」1946.5.24～8.9）、『土曜夫人』（「読売新聞」1946.8.30～12.6）の五つである¹。

上記の作品の発表媒体をみると、地方紙や戦後に新しく創刊された新聞に連載していた若い作家が、成功して中央の伝統ある大手新聞に連載するまでにいたった経緯がうかがえる。それは作之助の人気を示すものである。人気を獲得する上で、作之助は発表媒体を巧みに利用した作品を書いてきた。それは同

¹ 浦西和彦編（1992）『織田作之助文藝事典』pp.276-278によれば、『清楚』の前にも『合駒富士』を「夕刊大阪」に1940年10月4日～1941年1月に、『五代友厚』を「日本織物新聞」に1942年1～2月に書いているという。しかし新聞原紙が見つからないため、現段階では調査ができない。

時に新聞小説という枠組みを問い直すような試みでもあった²。本論で取り上げる『清楚』は、そうした作之助の新聞小説における活躍の出発点としての意味を持つはずである。

『清楚』は、「大阪新聞」で1943年5月に全29回連載された後、全面的な改稿を経て、単行本として1943年9月に輝文館から出版された。当時の「大阪新聞」は、今回論者が調査に赴いた尼崎市立図書館以外に所蔵している公共機関が見つからないことから、ほとんど現存していないと推測される。また、『織田作之助全集第四巻』（講談社、1970）や『定本織田作之助全集』（文泉堂出版、1995）では単行本の本文が採用されているため、今日一般に『清楚』は単行本の本文で読まれている。しかし作之助が戦後に書いた新聞小説がそうであったように、発表当時の媒体に置き直して読むことで、改稿後の本文だけを読んでいては気づかない効果を見出すことができるはずである³。

論の手続きとしては、最初に、戦時下であった当時の新聞小説を取り巻く状況について確認する。その上で作之助の『清楚』という新聞小説を分析する。注目されるのは、『清楚』と連載中の「大阪新聞」の紙面とが深い関わりを持っており、新聞を継続的に読んでいるからこそわかる効果が見受けられる

² 以下の拙稿を参照されたい。斎藤理生（2012）「織田作之助『それでも私は行く』論—「京都日日新聞」を手がかりに」『国語と国文学』89-10、斎藤理生（2015a）「織田作之助『十五夜物語』論」『語文』104、斎藤理生（2015b）「織田作之助『夜光虫』論—「大阪日日新聞」を手がかりに」『国語国文』84-12、斎藤理生（2017）「織田作之助『土曜夫人』論—「読売新聞」を手がかりに」『語文』106・107

³ 初出と単行本とを比較した先駆的な指摘としては、柳井貴士「織田作之助「清楚」をめぐって—初出版と単行本版の差異と映画化の関連—」（2014年度日本近代文学会秋季大会発表）がある。ただ本稿は、まずは初出本文を紙面全体の中で読むことを主眼に置いている。

事実である。その上で、後に単行本になった際に加わった要素を含めて、『清楚』の方法を考える。

2 戦時下における新聞小説

明治大正期以来、日本の近代小説と新聞とは密接な関係があった。尾崎紅葉『金色夜叉』（「読売新聞」1897.1.1～1902.5.11）、夏目漱石の『虞美人草』（「大阪朝日新聞」1907.6.23～10.28、「東京朝日新聞」1907.6.23～10.29）以来の一連の作品、菊池寛『真珠夫人』（「大阪毎日新聞」「東京日日新聞」1920.6.9～12.22）など、文学史的にも有名なこれらの小説は、新聞の発行部数増に大きく貢献した。また、毎日家に届けられるメディアに小説が載ることで、世間において小説という芸術が身近になった。生活に根付くことで、多くの読者を獲得するようになったのである。さらに、作家たちにとっては、マスメディアから一定の期間、確実に原稿料をもらえる新聞小説の執筆は、生活の支えになった。雑誌とは比較にならぬ規模の読者を持つ新聞への執筆は、名を売るという意味でも魅力的であった。

昭和初期になると、新聞小説の多くは、通俗小説作家たちが書くようになる。しかし純文学作家が書かなくなったわけではない。純文学作家が、行き詰まりかけた芸術としての文学を発展させるには、通俗小説の要素、特に「偶然」を取り入れることが重要であるという意見も当時あった。横光利一「純粹小説論」（「改造」1935.5）である。純文学と通俗小説の止揚を考えたとき、新聞の創作欄という場は重要と見なされた。

しかし戦時下になると状況が変わる。日中戦争以降、新聞に対する規制は厳しくなり、報道の自由は失われていった。また、物理的に新聞の紙面が減少していった。紙不足、インク不足、鉄道などの輸送力不足のためである。「朝日新聞」は、1935年には12頁だったのが、40年には8頁になり、42年には4頁になり、44年には2頁になる。いきおい、小説を掲載するスペースの余裕はなくなる。「朝日新聞」は、1945年3月6日の「社告」で、創作欄をなくすことを告知している。「苛烈な戦局の現段階に応へ、これを機に本社創刊

以来連載されて来た小説は一応掲載を打切り、新しい読物をもつてこれにかへ、戦意昂揚、戦力増強に資することいたしました」というのである⁴。

ところが、新聞小説を取り巻くそのような状況において、新たに連載されようとしていた作品もあった。作之助には、先にはあげなかった幻の新聞小説がある。「香川日日新聞」に連載予定だった『光の都』である⁵。敗戦2ヶ月前の1945年6月17日に紙面で予告され、書きためられていたが、7月4日の高松市への空襲によって灰燼に帰したという。その小説の予告が図1である。

The advertisement is a rectangular box with a header '新小説 光の都 織田作之助作 荒井とみ三書'. Below the header, there is a portrait of the author, Tetsuzo Inoue, and a block of text. The text describes the novel as a 'new novel' and mentions that it was written by Tetsuzo Inoue and written up by Tami Mitsuji. It also states that the novel was intended to be serialized in the 'Kagawa Nichinichi Shinbun' but was destroyed by a bombing in Takamatsu City in July 1945. The ad concludes with the text '近日紙上より連載' (Serializing in the newspaper from this date).

図1「香川日日新聞」1945年6月17日「新小説予告 光の都 織田作之助作 荒井とみ三画 近日紙上より連載」

⁴ むろん各新聞の対応は一様ではない。「読売報知」では1945年8月15日にも吉川英治の『太閤記』を載せている。

⁵ 『光の都』は草稿11枚が大阪府立中之島図書館の織田文庫に所蔵されている。

記事には次のように書かれている。

国内すでに戦場と化し、もはや前線も銃後もない、われらは日夜陣中にある、さはれその陣中にも一輪の花一味の清風あらば■■の間勇士の心を慰め日々の戦ひにも賦活の力となることは疑ひない、茲に本社は清新鋭刺の新小説を贈り、戦場に家庭に、ひたすら戦ふ人々の心も豊かに、勝利の日への邁進に資すべく冀求して止まない、作者織田作之助氏はさきに「夫婦善哉」により文藝賞を受け近くは「正平の結婚」「猿飛佐助」の二作に放送賞を勝ちいるなど流麗秀美しかも簡潔にして含みのある作風をもつて、不振の創作界に縦横の活躍を続けつゝある文壇の■新■、挿画は異色ある郷土画人荒井とみ三氏が初めて新聞小説に彩管を揮ふ、切に御愛情を乞ふ

作者の言葉 新聞小説がつまらなくなつたとは近頃の定評である。が新聞小説といふものは本来があくまで面白くなければならぬものであるといふ持論を抱いてゐる私は私なりに面白い小説を書かうと思つてゐる。が、これは調子を下して読者に媚びるといふ意味ではない。私は私だけしか書けぬ面白い小説を書くために、これから毎日苦心をつづけたい瀬戸内海の人々よ、私が日日あなた方に贈る一輪の花を受けられよ。しかし、それがどのやうな花であるかは、それこそまことに言はぬが花ではあるまいか。

(■は印刷が薄れて判読不可能であった文字)

極限状況下でも、というより、極限状況だからこそ小説が求められていたことがわかる資料である。当時、天気予報は既に報じられなくなっている。敵国が空襲しやすくなることを怖れたためである。いわば、明日は雨が降るのか、爆弾が降るのかわからない。そのような時代のメディアに、それでも小説は載っている。極限状況において、小説は新聞社に、読者に、何を期待されたのか。作家たちはどう応えたのか。このような考察は、いま社会における文学の役割を考え直す手がかりになると考える。

戦時下における新聞小説の典型としては、岩田豊雄（獅子文六）の『海軍』（「朝日新聞」1942.7.1～12.24）があげられよう。真珠湾攻撃の「九軍神」の一人を美しく描いた小説である。発表の翌年には映画化されたり、少国民版が作られたりするなど、人気を博した。

1943年5月前後の新聞小説を概観すると、「朝日新聞」における火野葦平『陸軍』（1943.5.11-1944.4.25）、大下宇陀児『海軍聞書帳』（1943.4.25-5.7）、濱本浩『出撃』（1943.5.8-5.19）、「毎日新聞」における丹羽文雄『水焰』（1943.4.19-8.28）、桜田常久『水兵 第一部（兵科）』（1943.5.18-5.29）、「読売新聞」における舟橋聖一『巖』（1943.3.3-7.30）、吉川英治『太閤記（豊臣編）』（1943.1.1-6.25）など、戦争関連の作品の多さは一目瞭然である⁶。

『清楚』連載前後の「大阪新聞」を読むと、満洲に渡って新しい人生を求めてゆく夫婦の話である大庭さち子『春を呼ぶ街』（1943.1.3～4.20）、「前線硝煙の中から帰還」した中野実による「戦ふ銃後の大阪を具さに描いた待望の力作」と予告された『戦士の譜』（1943.4.16他）、「海軍報道班員として、久しく海軍航空隊に活躍、その貴重な経験を胸底に蔵し」たという北村小松の「帰還以来最初の新聞小説」である『大道』（1943.6.1～1943.??）など、やはり戦争に関わる内容・作家が選ばれている。当時の新聞小説に、戦時色の強い、戦意を昂揚する文学が期待されていたことがうかがえる。

ところが、実は上記の中野実『戦士の譜』が、1943年4月16日以来、紙面でたびたび予告されていたにも関わらず、一向に連載が始まらなかった。中野が「まったく別な小説」「今日、より重要な主題がみつかった」ために『戦士の譜』を書けなくなったという事情が、5月23日の紙面で明らかにされる。その、中野が作った空白を埋めるために起用されたのが織田作之助だった。作

⁶『太閤記』が紙面において当時の戦争と重ねて読まれるように仕組まれていたことは、拙稿「織田作之助『十五夜物語』論」を参照されたい。

之助に白羽の矢が立てられたのは、彼が前年まで、大阪新聞社の前身である夕刊大阪新聞社の社員だったから、無理を頼みやすかったのだと推測される。

3 『清楚』の構成

『清楚』は、軍医の岸上正平が、戦地から大阪に帰り、清楚な女性と見合いする、3日間の物語である。

1日目。フィリピンの戦場から大阪に帰って来た軍医の岸上正平は、地下鉄に乗って実家に戻る。帰宅するなり、両親の頼みで、叔父の知人の娘と見合いをすることになる。

2日目。正平は見合いの前に、戦地に慰問袋を送ってくれた浅間和子という女性に会いたいと思って家を訪ねる。ところが浅間和子は老婆で、既に亡くなっていた。代わりに慰問袋をくれていた娘は、昨日地下鉄で助けた女性だった。正平は彼女に惹かれるが、その父と話す中で、最近結婚が決まったと知る。

その後、正平は戦死した友人中瀬古の妻⁷に会いに、国民学校へ向かう。途中の電車で、元傷病兵の船山や、見合いをすすめる叔父に出くわす。正平は運動会をしていた国民学校で、急きょ飛び入りの長距離走に出場した後、中瀬古の妻に友人の最期を話す。

帰宅した正平は、父と時局を鑑みた呉服屋の廃業の相談をする。将来のためにも正平は結婚を迫られる。だが見合いを仲介する叔父が来ない。

3日目。正平の見合い相手の小谷菊代は、国民学校の教師である。菊代は運動会で正平を見ていた。しかし見合いが当日になっても始まらないので落ちこむ。職場に行くと正平が来ている。長距離走で男性教師に借りた巻脚絆を返却に来たのだった。そこで正平は菊代が見合い相手であることに気づき、「清楚なひと」だと思って惹かれる。帰宅した正平に、菊代から電話がかかる。返却する巻脚絆を間違えて、自分の巻脚絆を置いていったという。その菊代に正平

⁷ 単行本『清楚』では、中瀬古に妻はおらず、妹に会いにゆくことになっている。

は、先ほど会ったのを見合いと考えて欲しいと告げ、返事を願い、承諾をもらう。

以上のような展開をする『清楚』は発表後、手を加えられ、形を変えて、さまざまな表現に応用されていった。単行本『清楚』が出版され、シナリオ『四つの都』（「映画評論」1944.4）となり、ラジオで『正平の結婚』がNHK東京中央放送局において1944年5月19日に放送され、川島雄三監督の映画『還つて来た男』が松竹から1944年7月20日に封切られ、演劇としても明朗新劇座「結婚」（邦楽座 1944.8）、清水金一座「愉しき哉正平君」（常磐座 1944.8）佐野周二一座「還つて来た男」（浪速座 1944.10）などで上演されていった⁸。これらの事実は、この作品が、戦時下において人々に受け入れられた、魅力的なコンテンツだったことを裏書きしていると言えよう。

『清楚』が当時の人々に受け入れられた理由は三つ考えられる。まず、偶然が偶然を呼んで、登場人物たちが遭遇し、あるいはすれちがう展開の面白さが楽しまれたのだろうということ。また、作者が単行本の「あとがき」に「なによりも明るくたのしい小説を書きたいと念願して、作者はこの物語を書いた」と記しているように、どの登場人物も明朗で、前向きな話であること。そして、帰還軍人の結婚という、銃後にふさわしい物語内容を軸にしていたということである。

戦時色を織りこみながらも、戦時下という状況に縛られない面白さを作り出した点に、作之助の物語作家としての力が発揮されている。それは、戦後に流行作家となる下地でもあったにちがいない。

では、『清楚』の新聞小説として特色はどのようなものであろうか。

⁸ 山城ひとみ「清楚」（浦西和彦編『織田作之助文藝事典』pp.152-154）参照

4 「大阪新聞」のなかの『清楚』

単行本や全集ではなく、当時の「大阪新聞」の中で『清楚』を読み直したとき、最も注目されるのは、物語世界と現実世界とを重ねる効果が、複数のレベルでうかがえることである。

第一に、舞台設定があげられる。主人公の正平は帰還軍人で、しばらく大阪を離れていたのが、新鮮な目で町を眺める⁹。彼は三日間、大阪のあちこちを移動する。具体的には、難波・上本町六丁目・千日前といった町を、地下鉄・市電・南海電車を使って動き回るのである。

こうした町や交通機関は「大阪新聞」の購読者がよくなじんでいたはずのものである。作品世界と読者の生活範囲とが一致する。しかも、作品には柴谷宰二郎による挿絵が付いていた。挿絵は当然、主人公の正平がいる場所を描き出す。たとえば図2は、小説の第1回（1943年5月1日）である。ここには地下鉄のホームが描かれている。注目されるのはシャンデリアである。当時の梅田から心齋橋に至る大阪中心部の地下鉄のホームには、それぞれデザインの異なるシャンデリアが設置されていた。挿絵のシャンデリアは梅田駅のものである¹⁰。このような細部から、多くの読者は、自分たちの生活の舞台が描かれているのを一目で理解し得たのである。それは作品世界に親近感を覚えることにつながる。

⁹ この手法は、戦後「大阪日日新聞」に連載された『夜光虫』に受け継がれる。『夜光虫』の主人公は復員兵士で、やはり慣れ親しんだ大阪を久しぶり見て、新鮮な感覚で捉え直しながら、敗戦後の大阪の街を歩き回り、大阪の新聞の読者を楽しませた。

¹⁰ 『大阪市地下鉄建設 70年のあゆみ 発展を支えた建設技術』（2003）大阪市交通局、p.203を参照のこと。

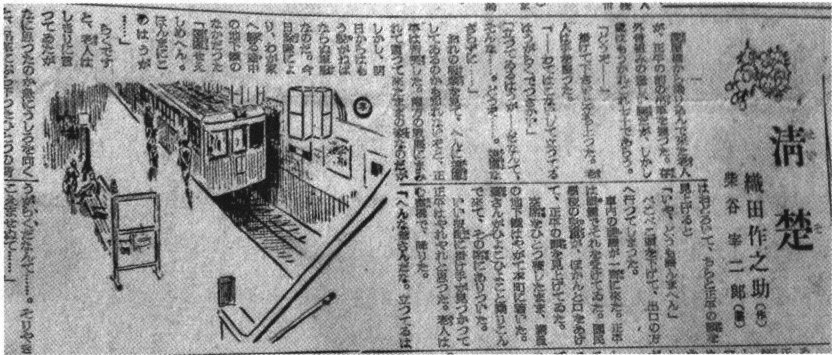


図2 織田作之助(作) 柴谷幸二郎(画)『清楚』第1回

第二に、紙面と作品内容との対応があげられる。作品内の話題と、連載前や連載中の新聞の話題との間に重なりが見られる。

たとえば、正平の家は呉服屋を営んでおり、モンペを作ろうとする客が登場する。また、巻脚絆の貸し借りが、終盤の正平と菊代との出会いに重要な役割を果たしている。そうした小説が連載される一カ月前の1943年4月3日の「大阪新聞」に、「戦時の家庭 決戦生活これで さア着更へよモンペに」という記事があり、「決戦生活表徴の一つとして今後毎月二回服装の戦時態勢日を実現することとなり男子の巻脚絆、女子のモンペ着用は大阪府を中心として近府県協力の下に励行されることとなりました」と書かれているのである。モンペについては4月20日にも「心さまざま戦ふ服装モンペに映る精神」という記事がある。

また、正平はフィリピンのバタアンやコレヒドールで戦ってから帰還したという設定になっているが、連載前には「バタアン総攻撃から一年 座談会」(4月4日)、「バタアン攻略一周年」(4月11日)といった記事が掲載されていた。

こうした内容を、作者が紙面を踏まえて持ち出したのかどうかはわからない。が、『清楚』には、当時の人々にとって身近な話題や、それまでも新聞で目にした内容が多く含まれていることは間違いない。

連載中になると、記事と小説との重なりは、いっそう明瞭になる。たとえば1943年5月9日の「大阪新聞」では、『清楚』の第九回として、正平が戦地に慰問文を送ってくれた家を訪れる話が載っている。その同じ面の上に、「慰問文お待かね 第一線慰問から帰った三浦県社寺兵事課長談」という、戦地では兵士たちが慰問文を待っているという記事が載っているのである。

また、翌5月10日にかけて、正平はコレヒドールの戦いや、そこで死んだ友人の中瀬古を思い出している。その『清楚』第10回の上に、「これぞ皇国の軍馬 盲目で弾丸輸送にご奉公 コレヒドール攻略戦話」という、コレヒドールの戦いの記事が載る。これらは偶然の一致であろう。しかし「大阪新聞」の読者は、記事と創作と、現実と虚構とが入り交じる感覚を楽しめたと考えられる。

なかには、作之助が計画的に対応を仕組んだと推測されるものもある。第11回において、正平は市電で、戦地で診察した元傷病兵の船山に出くわす。船山は「今日は公休日でありますから、これから「シンガポール総攻撃」の映画を見に行くのであります」と言って、千日前に向かう（第13回）。この「シンガポール総攻撃」という映画は、「大阪新聞」では4月28日の夕刊に広告が掲載されていた。広告は、連載中の5月4・6・9・13日などにも載った。実際に連載中に千日前で上映していたことも、当時の紙面の「映画案内」という欄からわかる。船山の行動は「大阪新聞」の読者にとって身近なものとしてあったのである。

他にも、『清楚』第17回の下に、作之助の小説『わが町』の書評が載ったこともあった（5月17日）。これは、作家は与り知らぬことで、大阪新聞社が勝手に行ったことであろう。ただ、読者に対して、作家の名前を印象深く焼き付ける効果を与えたにちがいない。

このように、『清楚』連載中には、作品と紙面の記事や広告が偶然に、あるいは計画的に呼応していた。その結果、読者は強いリアリティを感じたり、感情移入したりすることができた。作品世界に現実を重ねて楽しめたことは、

同時に、慣れ親しんだ現実世界の側を、普段とは異なる視線で生き活きと見直すことも可能にしたはずである。

先にも述べたように、作之助が戦後に執筆した新聞小説には、記事や広告など、創作欄とそれ以外の部分が紙面上で化学反応を起こすような仕掛けがあった。そのような紙面を活用した新聞小説の書き方を、作之助は『清楚』を「大阪新聞」に執筆する過程で学んだのではないだろうか。やはり先に確認したように、作之助への依頼は急だった。大阪府立中之島図書館の織田文庫には『清楚』筋書の草稿が所蔵されているが、戦地から帰ってきたばかりの男が見合いをするという設定や、慰問文を送ってくれた相手に会いにゆくという導入は同じであるものの、主人公が最後に中国へ向かうなど、細部はかなり異なっている。そのため、作之助が執筆中に当初の計画を変更していったことが推測される。また、単行本に登場する「作者」の説明に従うならば、原稿は一日ごとに書かれ、社に提出されていた模様である。だとすれば、作之助が日々「大阪新聞」の紙面を確認して、さまざまな効果を学んだ可能性は小さくない。

「偶然」が相次ぐ筋を展開させるなかで、地方紙にふさわしいその土地の風景を描き、紙面の記事や広告と意図的あるいは偶然に重なる仕掛けを盛りこむ。そのような試みは、戦後の作之助の新聞小説において、より先鋭化した形で行われるのである¹¹。

5 単行本『清楚』への改変

初出の本文と単行本の本文とを比較すると、単行本版では「偶然」が強調されていることが目を引く。基本的な筋は同じであるが、単行本では「今日はちよつとした偶然の起つた日だ。偶然といふものは、続いて起るものだから、さういふことにならぬとも限らぬ」(p64)、「昨日から引きつづいて、今日は偶然の多い日だ。これからどんな偶然が起るだらうか」(p135)、「一昨日からおれにはいくつかの偶然が重なつたが、しかし、今日おれがあの一とに会うた

¹¹ 2 であげた拙稿を参照されたい。

といふこと以上の、見事な偶然は、おれの一生の中でも、恐らくあるまい」(p261)などと、正平がくり返し「偶然」について語るのである。もとより小説に偶然はつきものである。ただ作之助は、話の展開に偶然を多く盛りこむだけでなく、語り手や作中人物がそうした「偶然」の面白さに言及する小説を書く¹²。評論「可能性の文学」では、偶然を積極的に導入することが、伝統的私小説とは異なる小説の面白さの追求の手段だと訴えられる。

単行本ではまた、以下のように「作者」が途中で登場して、メタフィクションになることが特徴である。

ここでしばらく作者を登場させよう。(中略)

この物語は絵入り連載小説として、大阪新聞の朝刊に日日掲載されたものを土台としてゐるが、連載当時作者は原則として毎日一回分づつを書いて新聞社へ届けた。原稿は直ちに挿絵をかいてくれる画描きさんのところへ廻されるのだが、作者と画描きさんとの連絡不十分のために、しばしば困ったことが生じた。

問題は正平の服装である。(中略)

画描きさんは、たまりかねて、自分の想像で正平の服装を描かれた。

それは、正平が船山一等兵と並んで、上本町五丁目から六丁目まで歩いて行く場面の挿絵だった。

正平はダブル・ボタンの背広を着て、鳥打帽をかぶらされてみた。

作者はそれを見るなり、しまつたと思つた。やはり、一言服装の指定をして置くべきであつたと、いまさらの後悔を(中略)作者の考へてゐる正平は、ダブル・ボタンや鳥打帽とははるかに縁遠い存在である。

¹² 尾崎名津子『織田作之助論』(2016)の「第九章 〈偶然小説〉の可能性」を参照のこと。なお、新聞小説に限らなければ、『アド・バルーン』(「新文学」1946.3)もここに含まれよう。

「作者」は新聞連載時の挿絵に言及して、画家に作家のイメージとはちがう正平の服装を描かれたので、背広を脱がすために、運動会で長距離走に出場するエピソードを入れたという。ここには新聞連載時に小説と挿絵の間で起こった偶然への着眼と、それを作品に取りこむねらいがある。

こうした一般的な小説形式とは異なる方法の導入は、新聞連載時にはなかった。ところが、この後に書かれた新聞小説では、すべてに用いられている。『清楚』の新聞連載版から単行本版への改変が、新聞小説にメタフィクションを取り入れるきっかけになった可能性はある。

単行本の特徴の三つ目として、脱線の頻出がある。「脱線しかけてみた母は、また本筋へ話を戻して」(p41)、「話がまた脱線しかけたので、父はそれに取り合はず」(p43)、「電車は依然として立往生をつづけ、庄造の話も依然として脱線をつづけた」(p164)、「話がまた脱線しかけたとたんに、電車は正平の降りる駅に着いた」(p179)、「叔父の話はまた脱線して来た」(p289)などと、母や叔父が、会話でしばしば脱線をする。

特に、叔父は口を開けば脱線をする。新聞連載時もそのような性格として造型されていたが、単行本でより極端になる。たとえば、会話の中でラ・フォンテーヌの『寓話』の一つをえんえんと紹介したりする。しかもその寓話の内容が、饒舌家批判である。つまり、饒舌を批判する話が饒舌に紹介されていることになる。

このラ・フォンテーヌの『寓話』は織田文庫に所蔵されている。内容も「十九 子供と学者先生」(ラ・フォンテーヌ(中村通介訳)『寓話 上』肇書房、1942)の、ほぼ引き写しに近い。また、単行本には正平の戦地での様子も少し描かれているが、これもやはり織田文庫に所蔵されている『比島作戦』(読売新聞社、1942)という本の、塩川記者による「コ島敵前上陸に従軍して」の本文から多く借用している。こちらは時局にふさわしい内容を組みこんでいるとも言えるが、正平の見合いの話からは大きく離れて、話が脱線している印象を受ける。もちろん前にあげた「作者」の登場も脱線の一つである。

こうした脱線に次ぐ脱線がされる小説は、深刻さや生真面目さから遠くなる。明るく滑稽なものとなり、軍事色は中心からずらされているのである。

※ ※ ※

本論では、織田作之助の『清楚』を連載当時の「大阪新聞」の中に再配置して読み直すことに重点を置いた。当時の「大阪新聞」の読者は『清楚』を、独立した小説として味わうばかりでなく、紙面の中で、あるいは現実世界と照らし合わせて楽しむこともできた。作之助の戦後の新聞小説の特徴である紙面全体の利用は、既に戦時下の新聞でもなされつつあったのである。しかし新聞小説という枠組みそのものを新聞小説の中で考えるような試みは、連載時にはなかった。それは単行本で果たされた。変わりゆく大阪の世相への関心はもちろん、紙面の活用、メタフィクション、「偶然」など、作之助の戦後の新聞小説の中心となる要素が生まれる起点に『清楚』があったのである。

〈参考文献〉

- 浦西和彦編（1992）『織田作之助文藝事典』、和泉書院
大谷晃一（1998）『織田作之助—生き愛し書いた』、沖積舎
山内乾史（1996）「織田作之助著述一覧稿（II）」、「近代」
関根和行（2016）『増補版 資料織田作之助』、日本古書通信社

〈付記〉

本研究は JSPS 科研費 17K02450 の助成を受けたものです。

三島由紀夫『禁色』論
—異性愛と同性愛とのせめぎあいを中心に—
A study of MISHIMA Yukio's *Kinjiki*
Focusing on conflict between heterosexuality and homosexuality

朴秀浄*

大阪大学大学院比較文学専門分野 D1

要旨

三島由紀夫『禁色』は、同性愛という社会的禁忌を真っ向から取り上げ、様々な反響を呼び起こした。本稿は、『禁色』の同性愛を、既成の価値に対する抵抗として読み取る文壇の評価に着目し、作中に描かれている同性愛者とその世界が、果たしてそうであるかについて検討することを目的とする。異性愛と同性愛との対立する構造のなかで、主人公・悠一が如何に変化していくかを追っていくと同時に、同性愛に触れる際の悠一の内面の描かれ方に注目すれば、『禁色』の同性愛は、抵抗ではなく、異性愛主義の再強化であることが考えられる。

キーワード：三島由紀夫、『禁色』、異性愛、同性愛

Abstract

MISHIMA Yukio's *Kinjiki* openly depicts the social taboos of homosexuality and, because of this, it evoked various reactions. This paper focuses on the evaluation of the literary world which has read *Kinjiki*'s homosexuality as a resistance to established values and aims to examine these readings. An analysis will be made on how the main character, Yuichi, changes in the conflicting structure between heterosexuality and homosexuality. At the same time, by paying

* PARK Soojung, graduate student, Osaka University
e-mail : parksoo78@naver.com

attention to the internalized descriptions of Yuichi when he confronts homosexuality, it can be understood that *Kinjiki's* homosexuality is not a resistance, but a reinforcement of heterosexuality.

Keywords: MISHIMA Yukio, *Kinjiki*, heterosexuality, homosexuality

1. はじめに

三島由紀夫(1925～1970)の『禁色』(第一部「禁色」は『群像』1951年1月号～10月号、第二部「秘楽」は『文学界』1952年8月号～1953年8月号に連載)は、作者の「廿代の仕事を総決算¹」する意気込みで書かれた長編小説である。1967年、『暁の寺』の取材を兼ねてタイに旅行し、バンコクのオリエンタルホテルに泊まった三島が、『禁色』のコピーを寄贈したことから²、三島にとって、この作品の持つ特別な意味が伺い知れる。

『禁色』は、女性に裏切られ続けた老作家の檜俊輔が、女性を愛せない美青年の南悠一と共謀して三人の女性に復讐を企てるという筋道を踏んでいる。悠一は、家庭の金銭的な苦境を救うために俊輔と契約を交わし、かつて俊輔の恋慕の対象であった康子と結婚するが、同時に彼は、様々な男性たちと肉体関係を結び、異性愛者の社会と、同性愛者の社会との両方に足を跨ぐ。作中に登場するゲイバー「ルドン」は、銀座5丁目4番地に実在した、ブランスウィックをモデルとしているだけに³、

¹ 三島由紀夫(1951)「「禁色」は廿代の総決算」『決定版三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、2003年、p.474(初出『図書新聞』1951年12月17日付)

² オリエンタルホテル(現・マンダリン・オリエンタルホテル)のオーサーズ・ラウンジにかかっている三島の写真に、“Donated a copy of ‘*Forbidden Colors*’ to The Oriental library”と明記されている。いつ、どのように寄贈されたかの詳細は、今後調査していきたい。

³ 三島の木村徳三宛書簡(1951年12月16日付)に、「僕、目下、寝てもさめても、ブランスウィックのポオイの姿が忘れられず」とあり、三島もこの店に通っていたらしい。詳しくは、山中剛史(2008)「「禁色」の中の禁色—<モデル>というフィクションのリアリティー」(『三島由紀夫研究⑤』、鼎書房、p.89)を参照されたい。なお、松本徹(2005)『三島由紀夫 エロスの劇』(作品社、

『禁色』では、1950年代の同性愛者の社会風俗が豊富に描き出されている。同性愛を前面に押し出しているがゆえに、『禁色』は、発表当時から同性愛に注目した言及が数多くなされてきた。

そのなかで、『群像』1951年11月号の「創作合評」において、花田清輝は、『禁色』の「男色」は「ブルジョアのモラルに対するプロテスト」、河上徹太郎は、「多数決原理に対するプロテスト」と述べ、『禁色』が、異性愛主義という既成の価値に抵抗していることを肯定的に評価した⁴。しかしながら、『禁色』の描いている同性愛が、果たして「プロテスト」であるかは疑問に思われる。なぜなら、『禁色』における同性愛は、既成道徳への抵抗というよりは、むしろ、その常識を後ろ盾としつつ、さらに再強化していると考えられるからだ。

この問題を追究するために、まず、『週刊朝日』1952年新年合併号「週刊図書館」に掲載された『禁色』の書評を見てみたい。

性的倒錯は、少年時代の一時的現象としては、それほど珍しいものではない。しかし、この小説に出てくる倒錯者は、ほんものらしく、中にはかなりの年輩の人間もいる。そういう人間が集つてみると、何ともいえずグロテスクである。そういうグロテスクの嫌いな人にはすすめたくない。この作家が材料の珍奇に頼りすぎるようでは、将来危険であろう。⁵

『禁色』発表当時は、同性愛を性的倒錯と見なし、蔑視する見方の蔓延した時代であったため、このような書評が書かれたとも言える。ところが、問題となるのは、読者の偏見だけでなく、作品そのものが、同性愛を「グロテスク」な形で描写し、相対化している点である。

p.139)、村松剛(1990)『三島由紀夫の世界』(新潮社、pp.194-195)にも詳しい。

⁴ 河上徹太郎・椎名麟三・花田清輝(1951)「創作合評」『群像』1951年11月号、講談社、pp.173-174

⁵ 「週刊図書館」(1952)『週刊朝日』1952年新年合併号、『週刊朝日』第57巻、朝日新聞社、p.80

これに関して、杉本和弘は、『禁色』における「男色家や彼らの世界に対して、語り手(作家)のとる一定の距離は読者の倫理的な抵抗を緩和している」と指摘し、「読者は自己の倫理的な立脚点の安全を脅かされることなく、<異常>な世界を垣間見ることができる」と述べている⁶。また、日高佳紀は、杉本の論考を参照しつつ、『禁色』の言説は「異性愛主義の規範意識に枠づけられた位置に読者を向かわせる⁷」と論じている。たしかに、『禁色』は、杉本と日高が指摘するとおり、読者が「異常」な世界に触れるに当たって、既存の倫理基準と矛盾しないように、読者の属している「正常」な世界から見た、「グロテスク」な同性愛の世界を描写している。しかし、そればかりではない。同時に、主人公・悠一の視線をも誘導し、悠一が、「グロテスク」な同性愛社会から抜け出すように働きかけている。このことは、康子の妊娠と出産をきっかけに、「現実の存在」になりかわる悠一が、最終的には異性愛社会に編入されるという物語構造と無縁ではないが、先行研究では、あまり検討されてこなかった。

これまでの『禁色』研究では、悠一の変化を捉える際に、俊輔との対立に焦点が当てられてきた。たとえば、井上隆史は、悠一と俊輔との対蹠的な人物造形に注目し、精神性の皆無な悠一が、「見られる」存在から「見る」存在に変貌することで、精神性を具体化した俊輔に勝る筋立てから、三島の芸術論を読み取っている⁸。むろん、『禁色』における精神と肉体や美についての観念論は、無視できない重要な問題ではあるが、このような議論では、悠一に変化をもたらす最も力強いファクター、すなわち異性愛主義についての考察が見落とされてきたと思われる。

先述したように、同性愛を「グロテスク」視する記述は、悠一を異性

⁶ 杉本和弘(1986)「鏡と男色—「禁色」の一側面—」『名古屋近代文学研究』第4号、名古屋近代文学研究会、pp.53-54

⁷ 日高佳紀(2008)「交換と模倣—『禁色』における<対話>の回路—」『三島由紀夫研究⑤』、鼎書房、p.67

⁸ 井上隆史(2008)「『禁色』論—「精神性」の喜劇と芸術至上主義—」『三島由紀夫研究⑤』、鼎書房、pp.50-64

愛社会に向かわせるに深く加担している。そのため、作品に根強く付きまとっている異性愛主義について検討すべき余地があるのではないかと考えられる。よって、本稿では、『禁色』における異性愛と同性愛とのせめぎあいに目を向け、その過程で悠一が如何にして変貌するかを辿ることで、従来の研究の補完を試みたい。

2. 「異性愛」対「同性愛」の構造

2.1 異性愛主義を内面化している悠一

還暦を五つ超えた老作家・檜俊輔は、康子を追いかけてきた伊豆半島の海岸で、完全な外面の美の具現である美青年・南悠一に出会う。醜いとしか言いようのない容貌の持ち主である俊輔は、世の美しい青年の悉くを憎んでいたが、「美」そのものである悠一に遭遇し、目を奪われる。ところが康子の許嫁である悠一は、生まれてから女性をほしいと思ったことのない同性愛者であった。男性をしか愛さないにも関わらず、悠一は、自身の肉欲を憎んできた。なぜなら、悠一は、「純潔の奇妙な論理」に従っていたからである。

すでに思春期このかた七年といふもの、悠一は肉慾を真向から憎んでゐた。彼は純潔に身を持した。(中略)とはいへ、競技部の部屋で下級生が汗にまみれたシャツを脱ぐとき、あたりにただよふ若者の肉の香りは彼を悩ました。彼は再び戸外へとび出して、薄暮のフィールドの草生の上に、うつぶせに伏して硬い夏草に顔をおしあてた。かうして欲情の静まるのを待ったのである。(中略)純潔の奇妙な論理によつて、悠一はこの少年が彼を愛してゐることを察知した結果、この少年を愛してはならないと心に決めてゐたのである。もし、女を決して愛することができないくせに女をばかり愛したいと切望してゐる自分が彼を愛したとしたら、彼は男でありながら女に、いいしれぬ醜悪な不感の存在に、変貌してしまはせぬだろうか？ (『決定版三島由紀夫全集』第3巻、pp.42-43)

この場面では、汗にまみれたシャツを脱ぐ下級生に欲情した悠一が、

純潔の奇妙な論理によって、彼を愛してはならないと決めている。悠一が欲情を抑え、身を守るのは、純潔の奇妙な論理のためであり、これは、「女を決して愛することができないくせに女をばかり愛したいと切望」することに関係している。つまり、この時点で悠一は、欲望を自覚しているものの、純潔の奇妙な論理に従ってその欲望を抑圧しており、まだ男性と肉体関係を持っていないことが分かる。

悠一が同性愛の世界に足を踏み入れるのは、康子と結婚し、初夜を経てからのことである。悠一は、夫婦の「義務」を行うために、男女間の欲情を懸命に模写する。

俊輔は悠一に避妊の手続をことこまかに教へはしたが、悠一はその手続が、彼の心をつくして築きつつある幻を妨げるのを惧れて放棄した。理性は子供の出来ることを避けるやうにと命じてゐるのに、もし目の前の行為が失敗したらといふ屈辱の恐怖に比べると、そんなさきざきのことはどうでもいいやうに思はれた。(p.71)

ここで注目に値するのは、悠一が「行為の失敗」を恐れて避妊しなかったことである。悠一が康子と結婚したのは、家計の困難を救うために俊輔と契約したからであり、当然ながら、そこには愛情も欲情も存在しない。康子に復讐を企てている俊輔にとって、二人の結婚生活は無意味であるべきで、俊輔は悠一に避妊を勧めたのだが、悠一は俊輔の指示に従わず、避妊しなかった。女性に対して「正常」な欲情を持っている「男性」なら、行為に失敗することはないはずである。行為の失敗は、欲情の皆無の証明であり、悠一が何よりも恐れているのは、このことであろう。

しかし、それが何故避妊しないことにつながるかが問題となってくる。竹村和子は、規範として近代社会が再生産し続けているのは、「正しいセクシュアリティ」であり、これは、家庭内で繰り返し再生産されることを目標とするがゆえに、挿入と射精が伴わなければならないと指摘し

ている⁹。竹村の知見に基づいて言えば、悠一は、避妊しないことで、家庭における「男性」の役割を果たしているのである。また、悠一が、新婚旅行の旅先で、幸福を演じつつ、他の新婚夫婦同様に、「自分の足もとにも同じ影を見ていくらか安心した」(p.73)ことを併せて考えると、悠一は、同性に惹かれる性的志向を持っているにも関わらず、近代家族を形成する「男性」という性役割を演じていることが窺える。

悠一が「純潔の奇妙な論理」に従って肉欲を憎んでいたことや、康子との性関係において「行為の失敗」を恐れて避妊しなかったことは、1940年代後半から50年代前半にかけて台頭した異性愛主義に関わる。オランダの産婦人科医であるヴァン・デ・ヴェルデの『完全なる結婚』(1946)の翻訳出版以来、日本では、夫婦の性行為のエロス化が主導され、性的享楽を家庭外に求めることを規制する異性愛主義が打ち出された¹⁰。『禁色』の背景となっている1950年代の日本は、婚姻内性交に当てはまらない同性愛を異常なものとする異性愛主義の社会であり、悠一は、その異性愛主義に多大な影響を受けつつ、脅かされているため、欲望を抑え、「男性」としての役割を演じていると言える。

2.2 異性愛主義に対する反感

悠一は、同性愛の世界に触れつつ、自己の内面化している異性愛主義と葛藤する。次は、「パーク」と呼ばれる男性同性愛者の出会いの場¹¹について話している「同類」を追いかけ、電車に乗り込んだ悠一が、ある広告を見る場面である。

⁹ 竹村和子(2002)『愛について アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店、pp.37-38

¹⁰ 赤川学(1999)『セクシュアリティの歴史社会学』、勁草書房、pp.301-303

¹¹ ハッテン場(発展場)とも言う。不特定多数の同性愛者が性交渉を目的に集まる場であり、深夜の公園や映画館などがその例である。『禁色』の「H公園」とは、東京の日比谷公園のことであり、日比谷公園は戦前からハッテン場として機能した。詳しくは、伏見憲明(2004)『ゲイという経験 増補版』(ポット出版、p.291)を参照されたい。

しかるに悠一は濃紺のトレンチコートの広い背を向けて、「秋の行楽はN温泉へ」と書いてある紅葉をよがいた広告を見上げてみた。広告はみんなそれだった。温泉、ホテル、簡易御宿泊、御休憩にどうぞ、ロマンスルームの設備あり、最高の設備最適の料金……。一つの広告には、壁に映る裸婦の影と、ゆるやかに煙をあげる灰皿の煙草が描かれ、「この秋の夜の思い出は当ホテルで」と書いてある。それらの広告は悠一に苦痛を与へた。この社会が畢竟するに、異性愛の原理、あの退屈で永遠な多数決原理で動いてあることを、否応なしに味ははされるからである。(p.77)

裸婦の描かれているホテルの広告は、異性愛を前提としたものであり、そこから社会を動かす「多数決原理」、つまり異性愛主義を味わわされた悠一は不快に感じる。悠一が同性愛社会に踏み込む直前に現れる、異性愛の「多数決原理」は、同性愛が、その「多数決原理」とは無縁なところ、言い換えると主流ではなく、周縁にあることを、悠一に想起させ、悩ませている。悠一は、「パーク」で出会った英ちゃんという少年と、初めて肉体関係を持ち、その時の感想は、「彼はあらゆる人工的な羈絆を脱して、彼の魂が裸かになったこの三時間に酔ひしれた」(p.82)と語られている。悠一の同性愛は、社会の強いる「多数決原理」の束縛から逸脱する経験として位置付けられていることが分かる。矛盾することに、一方では異性愛主義への従属を願い、他方ではそこからの逸脱を試みているのである。

ところが、悠一は、異性愛主義から脱却できないことが、以下の場面に示されている。「パーク」同様、「ルドン」は、同性愛者が相手を探めて寄り付く倶楽部であり、作中、同性愛者の世界の特徴は、「ルドン」を代表として表れている。

この男ばかりの世界には、しかし或る巨大な女の影が投影してゐた。悉くがこの見えない女の影におびえ、あるものはこの影に挑戦し、あるものは諦観し、あるものは抵抗のあげくに敗北し、あるも

のははじめから阿つた。悠一は自分がその例外者であることを信じた。次には例外者であることを祈つた。次には例外者であろうとこれ努めた。せめて奇怪な影の影響を、とるにたらぬ些事の上にとどめようと努力した。たとへば頻繁に鏡を見、街角の硝子窓に映る自分の姿にもふりむかずにみられない小さな習慣とか、劇場へゆけば用ありげに幕間の廊下を丹念に歩きまはる些細な癖とか、……これらは勿論正常な青年にもありがちな習性だからである。(pp.133-134)

「ルドン」に通うあらゆる階級と職業の同性愛者たちは、女性を鋭く意識している。同性愛者が女性を意識せずにはいられないことについて、松本徹は、「人間の男として持つはずの欲望が自分に欠落していると意識させられる¹²⁾」からだと述べている。そう考えるてみれば、「或る巨大な女の影」とは、社会を動かす異性愛の原理につながる。挑戦し、諦観し、抵抗しても結局は敗北し、阿るしか仕方のない異性愛主義から、悠一は、自分がその例外者であることを望む。しかし、彼の取る方策とは、「正常な青年にもありがちな習性」であり、悠一は、「正常」の観念に囚われているのが見て取れる。

同性愛の世界に関わるにつれて、悠一は、異性愛の「多数決原理」に強い反感を抱くようになる。柴田勝二は、「悠一が肉体関係を持つ男たちの多くが、異性愛を規範とする市民社会を憎悪しているのに対して、悠一はその世界にも生きうる人間であり、男色家としての行動に身を染めてからも、異性愛社会の価値観と衝突をきたしていない¹³⁾」と述べている。しかしながら、ある日曜日、「仲間」のいる店へ入った悠一が、日曜日の風景を語る次の場面を見れば、そうとばかりも言えない。

悠一は店へ入った瞬間から、この四、五人が今日の日曜をどこへ行く宛もなしに集まってゐるのを感じていた。男色家の日曜日はみ

¹²⁾ 松本徹(2005)『三島由紀夫 エロスの劇』、作品社、p.141

¹³⁾ 柴田勝二(2001)『三島由紀夫 魅せられる精神』、おうふう、p.122

じめである。その日一日はかれらの領分ではない昼の世界が、完全に主権を振つてゐるのをかれらは感じる。

劇場へ行つても、喫茶店へ行つても、動物園へ行つても、遊園地へ行つても、町を歩いて、よしんば郊外へ出掛けても、いたるところで多数決原理が誇りに闊歩してみた。老夫婦、中年の夫婦、若夫婦、恋人同士、家族連れ、子供、子供、子供、子供、子供、その上呪ふべき乳母車といふやつから成る行列である。歓呼しながら進む行進である。(pp.237-238)

日曜日は、「昼の世界が、完全に主権を振っている」とあるように、異性愛主義の支配する時間である。「日曜をどこへ行く宛もなしに集まつてゐる」同性愛者は、「昼の世界」の反対側、すなわち「夜の世界」の生き物である。男性と女性とが付き合い、結婚し、家庭を築き、子供を産むのが当然な「昼の世界」では、至る所で子供が見かけられる。その子供が育ち、結婚し、また子供を産むことで社会の「多数決原理」が再生産される。つまり、「子供」とは、異性愛主義の象徴とも言える。「呪ふべき乳母車といふやつから成る行列」から、異性愛主義に対する悠一の明らかな反感が見られ、異性愛と同性愛とが対立する構造が浮かび上がってくる。

しかし、悠一の問題は、異性愛主義を憎んでいるものの、そこから逃げ出ることができないばかりか、すでに異性愛主義の勝利を認めていることにある。悠一が同性愛相手の鏑木信孝と腕を絡んでいる姿を若い恋人同士に目される、以下の場面を見てみたい。

レストランを出しなに、信孝は悠一の腕にそつと腕をからませた。軽蔑から、悠一はするにまかせた。そのときすれちがつた若い恋人同士も腕を組んでゐた。学生風の男のはうが女の耳許にささやくのがきこえた。

「あれ、きつと同性愛だよ」

「まあ、いやらしい」

(中略)『あいつら！あいつら！』一美青年は歯ざしりした。『御休憩三百五十円の連れ込み宿で天下晴れて乳繰り合ふあいつら！うまく行けば鼠の巣のような愛の巣を営むあいつら！寝ぼけ眼でせつせと子供をふやすあいつら！日曜日に百貨店の大棚ざらへに子供連れて出かけるあいつら！一生に一度か二度、せい一杯の吝くさい浮気をたくらむあいつら！死ぬまで健全な家庭と健全な道徳と良識と自己満足を売り物にするあいつら！』

しかしいつも勝利は凡庸さの側にある。悠一は自分のせい一杯の軽蔑が、彼等の自然な軽蔑に敵はないことを知つてゐた。(pp.329-330)

この場面は、悠一が最初に向かい合う異性愛主義の差別である点で極めて重要である。これまでの悠一は、異性愛主義に脅かされつつも、直接的な抑圧を経験していなかった。それが、ここで初めて異性愛者による差別を、自分の目で目撃し、強い憤りを覚えている。悠一は、異性愛主義の権化である若い男女の恋人に向かって、「死ぬまで健全な家庭と健全な道徳と良識と自己満足を売り物にするあいつら！」と、彼らの従っている異性愛主義に対する、上記した日曜日の場面よりも激しい反感を表出している。しかし、「悠一は自分のせい一杯の軽蔑が、彼等の自然な軽蔑に敵はないことを知つてゐた」とあるように、異性愛主義は、覆すことができないと帰結している。

また、恋人たちの言葉に注目したい。従来の研究では、『禁色』において、同性愛者とその世界を指す言葉として、「この種族」「斯道の人」「あの社会」「その道の社会」などが用いられ、同性愛者の世界に深入りしたくない悠一の心境的な距離感や、同性愛者を他者化する語り手のまなざしが示されていることが指摘されてきた¹⁴。しかしながら、それ

¹⁴ 柴田勝二(2001)は、悠一が同性愛者を「この男たち」「あの男」といった三人称的な視点で捉えることには、そこに無化できない距離が存在するからだとして述べている(注 13 に同じ)。また、杉本和弘(1986)は、本文中の傍点の多くが、同性愛に関連することに注目し、傍点が同性愛者とその世界を揶揄するものと

と同時に、地の文や会話文を含め、ほぼすべての記述において、「男色」「男色家」という言葉が使われていることに注意を払いたい。古川誠によれば、男色という用語は、同性愛の言説の歴史的な変遷を見せてくれるコードの一つであり、衆道、稚児、若衆、念者など、さまざまな概念を包括する、前近代の同性愛観として、近代以降も継続して存在していたという¹⁵。『禁色』が書かれた1950年代は、男性同性愛を指す言葉として、未だ男色が混在して使われた時期であり、『禁色』の「男色」は、「同性愛」の同義語と見てよい。

ただし、『禁色』に、「同性愛」という言葉が出てくるのは、上の場面のみであることは興味深い。同性愛を非難する思想は、1872年に立案された鶏姦条令や、明治末期から大正時代にかけて流行した性科学・性欲学に因む、同性愛の変態性欲化、異性愛主義の台頭などによって、近代以降成立されたものである。そのため、前近代の男色は、近代の同性愛ほど非難の対象ではなかった。『禁色』では、異性愛者が同性愛者を差別する際に、他の場合同様に「男色」ではなく、「同性愛」が使われている。作者がどこまで意図して言葉を選んだか断言できないが、異性愛者が同性愛者を「いやらしい」と決めつける場面で、「同性愛」が用いられていることは、注目に値すると考えられる。

3. 「グロテスク」な同性愛の世界

このような異性愛と同性愛とのせめぎあいのなかで、同性愛は「グロテスク」に描写され、本稿の冒頭で述べたように、悠一が異性愛社会へ向かうように掻き立てる。同性愛を「グロテスク」視する『禁色』の語り的手法を捉えるために、ジュラル・ジュネットによる「物語の叙法」を援用したい。『禁色』は、いわゆる全知全能の三人称の語り手によって始まるが、途中で俊輔の日記や芸術論が挟まれている入れ子構造を成

して使われ、語り手が「日常世界(異性愛＝正常)の側から男色を相対化している」と指摘している(注6と同じ、p.53)。

¹⁵ 古川誠(1994)「セクシュアリティの変容：近代日本の同性愛をめぐる3つのコード」『日米女性ジャーナル』第17号、日米女性センター、p.30

しており、語り手が変わるだけでなく、登場人物の内面がそのまま地の文に書かれたり、物語世界外の語り手が、物語世界内の出来事に過度に関わってくるなど、視点人物と語り手とが混同される。そのため、誰の視点・感じ方で語られるかが重要となり、この場合は、ジュネットによる「焦点化」を採用した方が有効であるように考えられる¹⁶。

まず、「ルドン」の描かれ方を見てみたい。悠一が「ルドン」に初めて訪問した場面では、悠一の知るはずのない情報が、全知の語り手による焦点化ゼロで語られている。バレエダンサーの青年と、その恋人であるフランス人のことだが、このフランス人は、酒に酔うと、直腸に鶏卵を隠し、屋根に上って鶏卵を生む鶏の真似をすると書かれている。前後の流れから見れば、あえて紹介される必要はない逸話のように思われる。このような場面によって、本稿の冒頭で引用した書評のように、『禁色』の同性愛から、「グロテスク」さが感じ取られる読者もいるように考えられる。さて、続く記述には、「この話をきいた悠一は大いに笑った。笑ったあとで、彼は咎められたように沈黙した」(p.128)とあり、悠一への内的焦点化が見られる。それに次いで、バレエダンサーのカップルが四年間付き合ったことを聞いた悠一の「予感」が、二重鉤括弧でくくられた直接話法によってそのまま再現されている。

『もし最初の夜にしか僕の十全な愛の発露が見られぬとすれば、その拙劣な模倣の繰り返しは、僕自身と相手とを二人ながら裏切ることに他ならない。(中略)おそらく僕の誠実は、次々とかはる相手との最初の夜を無限に連続させた形をとるだらうし、僕の変わらぬ愛といへば、無数の初夜の喜びのなかに共通する経糸、誰に向つて

¹⁶ 『禁色』の語りに関する先行研究には、荒木映子(1999)による「同性愛を物語る作家—ナラトロジーで三島由紀夫の二作品を読む—」(『人文研究』第51巻第8分冊、大阪市立大学大学院文学研究科)がある。しかし、この論文は、もっぱら俊輔の視点にしか注目していない。なお、ジュネットの議論に関してはジェラルド・ジュネット(1985)『物語のディスクール—方法論の試み』(水声社)を参照されたい。

も変わらない強烈な侮蔑に似た一度きりの愛に他ならぬだらう』

美青年は康子に対する人工的な愛と、この愛とを比べてみた。どちらの愛も彼を慰ませず、急き立てた。彼は孤独に襲はれた。

(pp.128-129)

ここで悠一は、バレエダンサーのカップルに自己を見立て、自分は彼らのように持続的な関係を持つことができないと思うに至る。以降、悠一の「予感」のとおり、彼は男性たちと刹那的な肉体関係を繰り返し、康子との初夜が「欲情の懸命の模写」であったように、男性との関係も「拙劣な模倣の繰返し」であることを自ら証明する。この引用では、「美青年は」とあるように、悠一ではない語り手が、悠一の心情に焦点を合わせ、異性愛と同性愛とのどちらにも食い付くことのできない悠一の焦りや孤独を、あたかも悠一自身であるかのように語っている。

「グロテスク」な同性愛者の様子を提示してから、悠一の内面にフォーカスするパターンは、次の場面にも確認できる。

鞆は青年の膝のかたはらに、ややけば立つた皮革のたるんだ横腹を見せて置かれてゐた。せつかちな持主が、あまりいそいで尾錠を外したので、逆さまになった鞆からは、中味がつぎつぎと床にころがり落ちて音を立てた。(中略)クリームがある。ローションがある。ポマードがある。櫛がある。オー・ド・コロンがある。何か又別のクリームの瓶がある。……泊りの場合を考へて、朝の身だしなみのために持ち歩いてゐる品々である。

役者でもない男が鞆に入れて持ち歩く化粧道具は、たとへやうもないほど悲惨で醜く、悠一のそんな印象に気がつかず、罎が割れたかどうかをしらべるために、青年が灯火のはうへ高く掲げたオー・ド・コロンが、汚れた罎の三分の一ほどしか残つてゐなかつたのは、この印象の耐へ難さを二倍にした。(p.415)

「ルドン」同様の同性愛者の酒場で出会った青年の鞆から、化粧道具が落ちるこの場面では、最初、床に転がる品々の様子が焦点化ゼロで書

かれている。次に、「悠一のそんな印象」とあるように、悠一への内的焦点化が行われ、「役者でもない男が鞆に入れて持ち歩く化粧道具は、たとへやうもないほど悲惨で醜」という印象が、悠一の思考として語られている。

一つ前に引用した場面では、「グロテスク」な同性愛者の世界に触れた悠一が、異性愛と同性愛との両方に悩むことが描かれているのに対して、上記の引用に続く場面では、康子や生まれた子供の入院している病院へ向かった悠一の内面が、「『ここへ来たかつたんだ』と彼は切に思った。『床にころげ落ちたあの男の鞆の中味を見た時から、俄かにここへ来たくなつたんだ』」(p.417)と、隈なく語られ、焦りや孤独など、不安は見られなくなる。同じ叙述パターンにおける、悠一の心境の違いを捉えると、悠一は、同性愛社会から抜け出、異性愛社会に向かっているという変化が見出される。

4. 悠一の変化―「現実の存在」へ

すると、悠一に変化をもたらした事件は何であろうか。それは、悠一が康子の出産に立ち会い、「見られる」者から「見る」者に転身し、「現実の存在」となりかわったことである。『禁色』第二十五章の題目が「転身」であるだけに、康子の出産による悠一の変化は、『禁色』研究において数多く論じられてきた。そのなかで、中元さおりは、「悠一が、出産する康子の圧倒的な存在の肉迫によって、目の前の他者を凝視するようになり、その視線はさらに自己をとりまく現実を見ることになる¹⁷⁾」と述べている。示唆に富んだ指摘であるが、中元は悠一の変貌における康子の役割の重要性を説明しているため、「自己をとりまく現実を見ることに」なった悠一が、以前といかなる相違を見せるか具体的に論じていない。まず、悠一の変貌する過程を追っていきたい。

悠一は、俊輔と契約を結んだ時、鏡の中から「見知らぬ絶美の青年」(p.54)を発見し、自分の美を認識し始める。俊輔が「美」と名付けた、

¹⁷⁾ 中元さおり(2008)「三島由紀夫「禁色」におけるくもう一つの物語」『近代文学詩論』第46号、広島大学近代文学研究会、p.55

この「見知らぬ絶美の青年」は、「人の目に見えるだけの存在」(p.241)、つまり「見られる」存在である。悠一は、「見られる」者こと俊輔の「芸術作品」として、俊輔の指示に従って働くが、康子の妊娠を確認してからは、そのような在り方を切り捨てたく思うようになる。悠一は、欲望がないのに子供が生まれることに悩み、墮胎をまで考えるが、俊輔は、それこそが、自分を愚弄した康子への真の復讐になると思い、反対する。そこで、悠一は次のように言い出す。

「(前略)康子と別れて君がどうなりたいと思うんだね」

「自由になりたいんです。僕は本当をいふと、どうして自分が先生の仰言るとおりになつてゐるのか自分でもよくわからないんです。僕は意志がない人間かと思ふと淋しいんです」

この凡庸な無邪気な独り言は、迸つて、たうとう切実な叫びになつた。青年はこう言つたのである。

「僕はなりたいんです。現実の存在になりたいんです」

俊輔は耳をすました。それは彼の芸術作品がはじめてあげた嘆きの声を聴くやうに思はれた。悠一は暗鬱に言い添えた。

「僕は秘密に疲れたんです」(p.197)

悠一は、子供という康子との間の絆を無くし、結婚生活や、その結婚を企画した俊輔との契約を取り消し、俊輔の「芸術作品」として働くのではなく、自分の意志で自分の在り方を決める「現実の存在」に成りたいと訴えている。それまで受動的な客体であった悠一が、能動的な主体の「現実の存在」に変貌したいと発言しているのである。悠一は、「見られる」ことではなく、「見る」ことによって能動性を獲得するようになる¹⁸。

¹⁸ 井上隆史によれば、「見る」というのは、対象を捉えようとする精神の働きであり、精神性の皆無な美しい石造の彫刻として生み出された悠一が、存在のリアリティを獲得するようになったことで俊輔と同じ場所に位置しているという。(注8に同じ、p.58)

しかしこのとき、苦しみの絶頂にゐる妻の顔と、かつて悠一の嫌悪の源であつたあの部分が真紅にもえ上がつてゐるのを、見比べてみた悠一の心は、変貌した。あらゆる男女の嘆賞にゆだねられ、ただ見られるためにだけ存在してゐるかと思はれた悠一の美貌は、はじめてその機能をとりもどし、今やただ見るために存在してゐた。ナルシスは自分の顔を忘れた。彼の目は鏡のほかの対象にむかつてゐた。かくも苛烈な醜さを見つめることが、彼自身を見ることとおなじになつた。

今までの悠一の存在の意識は、限なく「見られて」ゐた。彼が自分が存在してゐると感じることは、畢竟、彼が見られてゐると感じる事なのであつた。見られることなしに確実に存在してゐるといふ、この新たな存在の意識は若者を酔はせた。つまり彼自身が見てゐたのである。(pp.405-406)

上の場面について、杉本和弘は、「見られる」ことで自己の存在を感じ取っていた悠一が、この時、康子を「見る」ことで、その「見ている」自分を確実に感じており、「美」を発見して以来の悠一の存在の在り方は、ここで終結したと論じている¹⁹。悠一は、康子の出産場面を目撃したがゆえに、「現実の存在」になることができた。この変化によって、悠一が新たに獲得した意識、つまり新たな生き方は、異性愛社会において見出される。というのも、康子の出産後、「グロテスク」な同性愛者に触れた際に、悠一は、自分の居場所として見つけ出した、婦人と子供のいるところに向かったからである。

もちろん、だからと言って悠一は異性愛主義を肯定し、それを絶対化しているとまでは言えない。依然として同性愛者との「危険な附合」(p.410)を保つからである。しかし、それまで「子供」で象徴される異性愛主義を憎悪していたこととは裏腹に、次のように「子供」を認めるようになったことから、異性愛主義に対する明らかな認識の変化が見られ

¹⁹ 注6に同じ、p.60

る。

「いいな、あんな風に」と探偵小説の一節を思ひ出した稔が言った。「人間をみんな花火に揚げて殺しちやつたら。世界中の邪魔なやつを、一人一人、花火にして殺しちやつてさ、世界中に悠ちやんと僕と二人きり残つたらいいだらうな」

「それぢやあ子供が生まれぬぜ」

「子供なんか要らないじゃないか。僕たちがもしだよ、もし結婚して子供が生まれても、子供が大きくなったら、僕たちを馬鹿にするか、さうでなければ、僕たちと同じになるか、どつちかしかないんだもの」(pp.456-457)

悠一と同性愛相手の本多稔とが花火を見る場面では、「悠ちゃんと僕と二人きり残つたらいいだらうな」と言っている稔に対して、悠一は「それじゃあ子供が生まれぬぜ」と答えている。日曜日に闊歩する「多数決原理」を憎み、その「多数決原理」を再生産する男女の結合による「子供」を呪った悠一は、ここで明らかな変貌を見せている。

5. 「火事」の实在化をめぐる

同性愛社会から異性愛社会に向かう悠一の変化について、様々な解釈がなされてきた。本稿では、悠一が異性愛主義の象徴である「子供」を認めることに着目し、悠一が異性愛主義の下に新たな生き方を発見したと論じた。一方、松永恵理子の先行研究では、悠一の変貌に伴って変化する「火事」の様相に注目し、「赤色が次第に悠一を追いつめる理由は、赤＝「多数決原理」の生が悠一の敵となっていることの証明でもある。つまり悠一は第一部までに無辜を確実に失い、「生」を追う立場ではなく限りなく「死」に近い立場へ轉身し、「社会から完全に疎外され」と論じられている²⁰。

²⁰ 松永恵理子(2008)「「足」と「火事」との意味するもの—三島由紀夫『禁色』のアスペクト—」『国文目白』第 47 号、日本女子大学大学院文学研究科、

しかしながら、『禁色』の冒頭と結末における「火事」の現れ方を比較してみれば、悠一は、社会から疎外されるのではなく、社会を受容し、また社会からも受容されるようになる。まず、「火事」が出てくる最初の場面を引用したい。

悠一にはそれが火事だとわかった。

さういへば火のまはりには白い煙の翳りがあつた。

美青年の目は欲情に潤んだ。彼の肉はものうげにひしめいた。何故ともしれず、もうここにじつとしてゐることができないと感じた。彼は椅子から立ち上つた。駈け出さねばならぬ。磨滅せねばならぬ。
(p.74)

「火事」は、悠一が同性愛の世界に入門する直前、初めて現れる。市街の彼方に工場地帯の煙突が林立する地平線に煙と紅が見られ、「悠一にはそれが火事だとわかった」。「火事」は、その姿がはっきりと見えたわけではない。ただこの時の悠一の目は「欲情に潤んだ」とあり、「火事」が悠一の欲情に関係することが分かる。この後、悠一は電車の中で遭遇した「同類」を追いかけ、「パーク」に入り、初めて男性と床を共にする。その時、窓に映った「ネオンサインの反映は火事のような」(p.83)となっている。また、大学で出会った鈴木と関係した際も、悠一は消防自動車のサイレンを聞いて「『また火事だ』」(p.141)と思う。「火事」はその実在が確認されておらず、あくまで悠一が「火事だ」と認識するに他ならないが、明確に、悠一の同性愛的欲望を表していることが窺える。

悠一は、康子が出産する病院へ向かう車の中で、再度消防自動車のサイレンを聞き、「火事はどこかに確実に存在していた」(p.396)と考える。その後、結末まで「火事」が出てくることはない。康子の出産によって「現実の存在」になった悠一の変貌に伴い、同性愛の欲望を表している「火事」が出なくなったということは、それまで異性愛と同性愛との間

で葛藤していた悠一の内面において、その葛藤が終息したことを意味する。

実在する「火事」が登場する場面を見てみたい。

悠一は電車を下りて、群集にまじつて、そのほうへ急いだ。すでに尾張町の交叉点は人でいっぱいである。三台の真紅の消防自動車が人ごみの中に停つて、細い数条の長大な噴水を、黒煙の昇つてくる箇所へ向けてゐた。

火事は大きなキャバレエであつた。こちらから見ると、手前の二階建の建物に遮られ、時たま高く昇る焰の尖だけが黒煙の中に閃いて見える。夜ならば無数の火の粉を含んで見える筈の煙は、無表情な黒である。(pp.557-558)

悠一がやうやく群衆の支配を脱したときは、思はぬ角度に立つてゐる自分を見出した。彼は乱れたネクタイを締め直して、歩き出した。もはや火事のはうは見なかつた。しかしこの擾乱の異様なエネルギーは、彼の体内に移つて、説明しにくい快活さを醸していた。

行くところがなかつたので、悠一はそこからしばらく歩いて、あまり見たくもない映画のかかつてゐる劇場へ入つた。(pp.559-560)

ここで重要なのは、悠一と火事との遭遇が、悠一が「現実の存在」へ変貌してから行われている点であろう。康子の出産に立ち会い、「見られる」存在から「見る」存在に転身した悠一は、「群衆」に混じって「火事」を「見る」ことができるようになった。杉本和弘は、この場面で悠一が、「群衆の中の一人として、人々の動きに身を任せた」と指摘し、「他者が在るように自分も在った」と述べている²¹。そのように考えてみれば、この場面での悠一は、社会から疎外されたのではなく、むしろ社会とのつながりを得ていると解釈できる。

もうひとつ注目したいのは、「火事」が出てくる最初の場面と最後の

²¹ 注 6 に同じ、p.63

場面とを見比べると、見事な対照を成している点である。悠一が初めて「火事」を認識した際、彼は上記の場面と同じく電車に乗っていた。その時の悠一は、電車を降りて「パーク」に向かい、同性愛の世界へ足を踏んだ。しかし、ここでは、電車から降りて「火事」を見た後、昼の世界で時間を過ごす。このように、悠一の取る行動の相違を念頭に置ければ、悠一は、異性愛社会に自身の在り方を獲得していることが明らかになるだろう。

6. おわりに

これまで見てきたように、『禁色』では、異性愛と同性愛との対立する構造が見られる。主人公・南悠一は、一方では異性愛主義への従属を願い、他方ではそこからの脱出を試みるという矛盾を抱えていた。彼は、同性愛者の世界に関わるにつれて、社会を動かす「多数決原理」、つまり異性愛主義に抵抗しようとする。しかし、康子の出産を目撃することで、悠一は、新たな存在の在り方を獲得し、異性愛主義から脱却するのではなく、その異性愛の支配する世界に、生き方を見つけ出す。三島由紀夫は、後年、「「禁色」二部作によつて、既成道徳との対決の困難を味はひつくした²²」と明らかにしている。悠一が、同性愛の性的志向を持っているにも関わらず、近代「男性」の性役割を選び、異性愛社会に回収されるのは、1950年代という時代状況を考えると、不可避な選択であったかも知れない。

ただし、『禁色』の問題は、同性愛者とその世界の描かれ方にある。本稿では、「グロテスク」な同性愛者に触れる際の悠一の内面が、どのように語られているかについて考察し、同性愛を「グロテスク」に見せる、語りに内在している異性愛主義を指摘した。語りにまつわる異性愛主義は、同性愛を相対化し、読者に偏見を持たせるだけでなく、悠一を同性愛社会から異性愛社会へ向かわせる原動力として働いている。このように見ていくと、『禁色』の同性愛は、「ブルジョアのモラルに対す

²² 三島由紀夫(不明)「あとがき「潮騒」用」『決定版三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、2003年、p.274

るプロテスト」「多数決原理に対するプロテスト」とは言えなくなり、作中、同性愛者を抑圧し、差別する社会の実態に対する批判意識や風刺が垣間見られるものの、結果的には、異性愛を規範とする、性のイデオロギーを強化するような言説を繰り返しているのではないかと考えられる。これを以って本稿の結論としたい。

<参考文献>

- 赤川学(1999)『セクシュアリティの歴史社会学』、勁草書房
- 荒木映子(1999)「同性愛を物語る<作家>—ナラトロジーで三島由紀夫の二作品を読む—」『人文研究』第51巻第8分冊、大阪市立大学大学院文学研究科
- 井上隆史(2008)「『禁色』論—「精神性」の喜劇と芸術至上主義—」『三島由紀夫研究⑤』、鼎書房
- 柴田勝二(2001)『三島由紀夫 魅せられる精神』、おうふう
- 杉本和弘(1986)「鏡と男色—「禁色」の一側面—」『名古屋近代文学研究』第4号、名古屋近代文学研究会
- ジェラルド・ジュネット(著)・花輪光、和泉涼一(訳)(1985)『物語のディスクール—方法論の試み』、水声社
- 竹村和子(2002)『愛について アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店
- 中尾莉奈(2014)「三島由紀夫『禁色』論：理想と現実の対立」『広島女学院大学大学院言語文化論叢』第17号、広島女学院大学大学院言語文化研究科
- 中元さおり(2008)「三島由紀夫「禁色」における<もう一つの物語>」『近代文学詩論』第46号、広島大学近代文学研究会
- 日高佳紀(2008)「交換と模倣—『禁色』における<対話>の回路—」『三島由紀夫研究⑤』、鼎書房
- 伏見憲明(2004)『ゲイという経験 増補版』、ポット出版
- 古川誠(1994)「セクシュアリティの変容：近代日本の同性愛をめぐる3つのコード」『日米女性ジャーナル』第17号、日米女性センター

- 松永恵理子(2008)「「足」と「火事」との意味するもの—三島由紀夫『禁色』の Aspekte—」『国文目白』第 47 号、日本女子大学大学院文学研究科
- 松本徹(2005)『三島由紀夫 エロスの劇』、作品社
- 村松剛(1990)『三島由紀夫の世界』、新潮社
- 山中剛史(2008)「「禁色」の中の禁色—<モデル>というフィクションのリアリティー」『三島由紀夫研究⑤』、鼎書房

太宰治『津軽』における『思ひ出』の引用とその効果

The Significance of *Omoide's* Citation in DAZAI Osamu's *Tsugaru*

小田桐ジェイク*

大阪大学大学院日本文学専門分野 D1

要旨

青森県津軽地方の出身者である太宰治は、しばしば「津軽」を自作の舞台として設定している。昭和 19 (1944) 年の春、小山書店の依頼を受けた太宰は、3 週間にわたってこの地を旅し、『津軽』を著した。本稿は『津軽』における『思ひ出』の引用の意義について検討する。「序編」は「昭和の津軽風土記」たる本作の内部に形作られた世界、すなわち「津軽」を紹介するものである。『思ひ出』もそのような導入の一環として引用されているが、本稿では、元来この作品では捨象されていた要素が『津軽』においてどのように付加されているのかを考察する。また、「五 西海岸」でも『思ひ出』は断片的に引用されているのだが、これらの箇所を原作の文脈と対比することで、『津軽』における引用の読み方を明らかにする。

キーワード：太宰治、『津軽』、『思ひ出』、引用

Abstract

As a native to the Tsugaru region of Aomori Prefecture, DAZAI Osamu frequently included 'Tsugaru' in his works. In the spring of 1944, Dazai was commissioned by Oyama Shoten and *Tsugaru* was written as a result of a 3 week trip. This paper will examine the significance of self-citation of *Omoide*

* ODAGIRI Jake, graduate student, Osaka University
e-mail : jake_timothy85@yahoo.co.jp

within *Tsugaru*. Written as a ‘*Tsugaru gazetteer*’, the world of the work is created and introduced in the preface; there, *Omoide* is used as a part of the introduction to the works’ world. However, many aspects that were omitted from the original and this paper will examine how additions are made in the narrative of *Tsugaru*’s preface. Furthermore, in the fifth chapter of *Tsugaru* there are fragmented citations of *Omoide* that will be compared with the original and a reading of these citations will be made clear.

Keywords: DAZAI Osamu, *Tsugaru*, *Omoide*, Citation

1、はじめに

『津軽』は昭和19(1944)年11月に、小山書店「新風土記叢書」の第七番の書として発行された、太宰治の第四書き下ろし長篇小説である。「新風土記叢書」というシリーズは昭和11(1936)年、宇野浩二『大阪』と佐藤春夫『熊野路』の二冊から始まり、八冊まで続いた¹。

このシリーズの第一執筆者であった宇野浩二は、太宰治の『津軽』を「五篇の短篇をつなぎあはせ」たものとして読み、「本当らしいことを、ほとんど本当のままに、素直に、書かれたもので、好感がもてた」と評価している²。また、佐藤春夫も太宰の『津軽』について、「あの作品には彼の欠点は全く目立たなくてその長所ばかりが現はれてゐるやうに思はれる。他のすべての作品は全部抹擦してしまつてもこの一作さへあれば彼は不朽の作家の一人だと云へるであらう」と高く評価している³。更に、亀井勝一郎は「『斜陽』『人間失格』

¹ 「新風土記叢書」は、1 宇野浩二『大阪』(1936・04)、2 佐藤春夫『熊野路』(1936・04)、3 青野季吉『佐渡』(1942・11)、4 田畑修一郎『出雲・石見』(1943・08)、5 中村地平『日向』(1944・06)、6 稲垣足穂『明石』(1948・04)、7 太宰治『津軽』(1944・11)、8 伊藤永之介『秋田』(1944・11)という順番である。

² 宇野浩二「太宰治」(『小説の文章』創芸社、1948)。ただし、引用は1950年版に拠る(p. 221)。

³ 佐藤春夫「稀有の文才」(初出『現代日本文学全集月報』筑摩書房、1954)。ただし、引用

が最も有名だが、彼の本質を一番よくあらわしているのは『津軽』である。私は全作品の中から一篇だけ選べと云われるなら、この作品を挙げたい⁴と、他の作品と並べつつ、『津軽』を高く評価している。

『津軽』の語り手である〈私〉は出版社に依頼され、作中世界の「津軽」について書くため、三週間の旅に出る。〈私〉は、「津軽」で生まれ育った。知っている場所も行ったことがなかった場所も訪れ、その風景を「昭和の津軽風土記」として、一人称回想の作品とした。作品の内容は〈私〉が会おう多くの人、あるいはそれぞれの場所に関する記述が中心となり、「旧作」をはじめ歴史や研究の資料を入れつつ語っていく。

シリーズ名の通り『津軽』は「風土記」として読まれることもあるが⁵、作中引用とその効果、特に〈私〉が称する「旧作」の引用方法の読み方も検討すべきである。『津軽』を引用を中心として読んだ場合、その引用をどのように読解すればいいのかを本稿で検討する。まずは、作品全体の構成と作風を明らかにし、その次に語り手〈私〉の読者へ話しかけるようなメタレベルの語りを分析する。そして、これらの機能が作中引用とどのようにつながっているのかを検討する。

2、作品構成とモチーフについて

『津軽』の作品構成は、目次で確認することができ、初版本から近年の文庫本まで同じ構成が守られている。初版本の目次は次のようになっている。

序編	三
本編	三七
一 巡礼	三九

は『定本 佐藤春夫全集』24（臨川書店、2000）に拠る（p. 266）。

⁴ 亀井勝一郎「解説」（新潮文庫版『津軽』新潮社、2004、p. 250）

⁵ 例えば、松本和也「旅人・翻訳・小説家——『津軽』——」（『太宰治の自伝的小説を読みひらく——「思ひ出」から『人間失格』まで』立教大学出版会、2010）を参照。

三 外ヶ浜	九五
四 津軽平野	一五九
五 西海岸	二一三

この目次で注目したいのは、「序編」と「本編」が別々のものとして提示されているということである。「序編」では取材が終わった後のことが語られ、「本編」では「津軽」での体験が語られる。このように、『津軽』は独特な作品構成になっていると言えるが、ひとまず「序編」の役割について考えなければならぬ。

文字通りに『津軽』の「序編」は作品へ入るための「玄関」のような役割を果たしている。三週間の旅が終り、語り手〈私〉がこれから語る作中世界「津軽」のことを紹介するための空間が「序編」であるが、旅中に訪れた場所ではなく、旅をする前、既に〈私〉の知っていた「津軽」が紹介される。「序編」並びに作品の冒頭は次のようになっている。

或るとしの春、私は、生れてはじめて本州北端、津軽半島を凡そ三週間ほどかかって一周したのであるが、それは、私の三十幾年の生涯に於いて、かなり重要な事件の一つであつた。私は津軽に生れ、さうして二十年間、津軽に於いて育ちながら、金木、五所川原、青森、弘前、浅虫、大鰐、それだけの町を見ただけで、その他の町村に就いては少しも知るどころが無かつたのである。

ここで列挙される六つの場所のうち、「弘前、浅虫、大鰐」には取材では行っていない。「まったく生れてはじめて他の津軽の町村を見」ということを目的にしていたことがこの「序編」で語られている。そして、「序編」において〈私〉が列挙した六つの場所に関する紹介が語られ、後ほど詳細に検討する「旧作」からの引用も取り上げられる。

この「序編」を「玄関」のような空間と考えるならば、『津軽』全体にわたる作中世界とモチーフが紹介されるはずである。次の箇所はその内容を提示しているのである。

私はこのたびの旅行で見て来た町村の、地勢、地質、天文、財政、沿革、衛生などに就いて、専門家みたいな知つたかぶりの意見は避けたいと思ふ。私がそれを言つたところで、所詮は、一夜勉強の恥づかしい軽薄の鍍金である。それらに就いて、くはしく知りたい人は、その地方の専門の研究者に聞くがよい。私には、また別の専門科目があるのだ。世人は仮りにその科目を愛と呼んでゐる。人の心と人の心の触れ合ひを研究する科目である。(中略)どの部門から追及しても、結局は、津軽の現在生きてゐる姿を、そのまま読者に伝える事が出来たならば、昭和の津軽風土記として、まづまあ、及第ではなからうかと私は思つてゐるのだが、ああ、それが、うまくゆくといひけれど。

〈私〉が提供しようとしているのは「津軽風土記」であるが、古典的な風土記とは違った「人の心の触れ合ひ」を中心としたものである。『津軽』のモチーフはこのように設定され、作中で語られることはまさしく多くの人との出会いとそれに関係する出来事である。

「序編」の末尾にあるように、語り手〈私〉は意識的に「風土記」のように書いている。この意識を「本編」の五つの章に反映するのである。また、先ほど取り上げた箇所と一致するように、〈私〉は「蟹田」という場所に行き、その土地についての紹介をするにもかかわらず「これらの事は、すべて私があとで調べて知つた」という。つまり、これは「序編」での〈私〉はその地についての具体的な情報を伝えるつもりがなく、「人の心の触れ合ひ」という内容をモチーフにしたという内容と一致するだろう。

また、『津軽』の作風について無視してはならないのは、作品の内容が事実に基づいて語られていることである。小山書店とのやり取りで太宰治は『津

軽』を書くこととなった。これは「一巡礼」の中の「津軽の事を書いてみないか、と或る出版社の親しい編輯者に前から言はれてゐた」と重なる。『津軽』の作風は、一人称であり、自伝的な語り方で、後に太宰自身が随筆で「旅行記めいた風土記」⁶と、他の作品では「旅行記みたいな長篇小説」⁷としている。

しかし『津軽』の内容が実際に体験したことに基づいて書かれているとはいえ、作中の出来事は虚構化された事柄である。作中で語られる出来事の多くは実際の旅で起こらなかったということが、先行研究で既に明かされている⁸。虚と実が同時に存在する作品を読解するにあたり、読者は虚実混在の問題に出会うだろう。そこで虚から実へ、実から虚へとその都度、視点を調整するのではなく、常に虚構の視点で読むことは揺らぎの少ない解釈をもたらすと言えよう⁹。

一方、次節で検討するように、『津軽』を一つの虚構作品であるという前提で読むと、メタレベルの語り方や実際に存在している作品に言及し、虚と実とを常に往復しているかのような作品構成や語り方から成立されているのである。

3、作品を超える語り方——メタレベルの語り方の効果

『津軽』の語り手〈私〉は作中で何度も「読者」に話しかける。このような語り方は確かに「メタフィクション性」があると言えよう。しかし、同時に

⁶ 太宰治『自著を語る』（『月刊東奥』昭和20（1945）年1月1日）

⁷ 太宰治『十五年間』（『文化展望』昭和21（1946）年4月）

⁸ 詳細は相馬正一『評伝 太宰治』第三部（筑摩書房、1985）の三章「戦時下の創作活動」の「四」節を参照。

⁹ この虚と実との混在や読解する視点について、ラマークとオルセン『真理、虚構、文学——哲学的な視点』（Peter Lamarque and Stein Olsen, 'Literature and Fiction', *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford University Press, 1994, pp. 284 - 285）を参照。

『津軽』はメタフィクション作品とは言い難い。太宰治の作品群には『道化の華』（『日本浪漫派』昭和10（1935）年5月）をはじめ、メタフィクション作品が存在する。一方、なぜ『津軽』は同じ類の作品にならないのか。

よく知られているようにメタフィクションというものは、「作中作」あるいは「作品についての作品」という仕組みで成り立つものである。例えば、『道化の華』には「さて、僕の小説も、やうやくぼけて来たやうである」や「僕は後悔してゐる。二人のおとなを登場させたばかりに、すっかり滅茶滅茶である」とあり、語り手〈僕〉が作品に顔を出しながら、『道化の華』という作品に関しての解説のようなことを述べる。これに対して、メタレベルの語りというものは、作品内容を超えた語り手の記述であり、意識的に自分は語っているという程度である。つまり、メタレベルの語りは作品の書き方にコメントをつける語り方ではなく、超越的なレベルで語る行為である¹⁰。本節では『津軽』の場合を分析する。

「序編」から「五 西海岸」まで、語り手〈私〉は作品を超えた語り方で「読者」に話しかけていることはメタレベルにおける語り方、メタ語り¹¹となる。このメタ語りは、語り手自身につながり、作品を書いている／語っているという意識になる。「序編」では、作中世界「津軽」を紹介しながら、その一部「浅虫」が取り上げられ、次のように〈私〉のメタ語りが現れる。

¹⁰ 「メタフィクション」と「メタ語り」の差異については、フルデルニク「メタ語りとメタフィクションの解説——メタ言説性からメタ語りとメタフィクションまで」（Monika Fludernik, 'Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarrative and Metafiction', *Poetica*, Vol. 35, No. 1/2, 2003）を参照。

¹¹ 「メタ語り (Metanarrative)」はしばしば「メタ物語」として訳されている（例えば、ジェラルド・ジュネット、花輪光・和泉涼一訳『物語のディスクール——方法論の試み』書肆風の薔薇、一九八五）。ここでは「narrative」を「語り」とするので、「メタ語り」と称す。

これは明らかに私の言ひすぎで、私は最近に於いてここに宿泊した事が無く、ただ汽車の窓からこの温泉町の家々を眺め、さうして貧しい芸術家の小さい勘でものを言つてゐるだけで、他には何の根拠も無いのであるから、私は自分のこの直覚を読者に押しつけたくはないのである。むしろ読者は、私の直覚など信じないほうがいいかも知れない。

このように語り手〈私〉が「津軽風土記」を書いていることを明らかに意識の範囲に入れていることが確認できる。同じく「序編」においても、例えば「いま見る」や「いまはことごとく忘れてしまった」「作者自身の反省」などのような、軽微な実例も取り上げることができる。つまり、〈私〉が語り手であると同時に「津軽風土記」の書き手でもあるということが読者には読み取れる。

一方、メタ語りというのは、必ずしも「読者」を巻き込むような行為であるとは言い切れない。例えば、一つの特徴として一時的な並列という語り方を取り上げることができる。これもまた内省的な自己言及という方法である。次の〈私〉の記述が「序編」にある。

或るとしの春、私は、生れてはじめて本州北端、津軽半島を凡そ三週間ほどかかつて一周したのであるが、といふ序編の冒頭の文章に、いよいよこれから引返して行くわけであるが、私はこの旅行に依つて、まったく生れてはじめて他の津軽の町村を見たのである。

ここで特に注目すべきは、〈私〉が意識的に「序編」を書いていることであり、その「序編」の一部を振り返っていることである。他にも「本編」の「三外ヶ浜」に酒で酔っていた〈Mさん〉に「あとで聞いてみると、おかみさんの話を一つも記憶してゐないといふ」とあるが、〈私〉がこの情報を知ったのは作中の時間軸で後のことにあたる。あるいは「五 西海岸」にも「今別は前にも言つたやうに」という風に、「読者」に既に語られていることを思い出させることもある。こうした機能はメタ語りの特徴となる。

しかし、注意しなければならないのは、『津軽』の語り手〈私〉はこのようにメタレベル的に語っているが、作品についての作品、つまり「作中作」の様子は無い。むしろ内容の解説は、読者に与えられた記述から読み取れるのである。例えば「五 西海岸」に〈私〉は「深浦」という場所へ行き、ある旅館に泊まる。翌朝、次のような旅館の「主人」と語り手〈私〉の会話がある。

「あなたは、津島さんでせう。」と言った。

「ええ。」私は宿帳に、筆名の太宰を書いて置いたのだ。

「さうでせう。どうも似てみると思つた。私はあなたの英治兄さんとは中学校の同期生でね、太宰と宿帳にお書きになつたからわかりませんでした。が、どうも、あんまりよく似てゐるので。」

「でも、あれは、偽名でもないのです。」

「ええ、ええ、それも存じて居ります、お名前を変えて小説を書いてゐる弟があるといふ事は聞いてゐました。（後略）」

この旅館の〈主人〉と〈私〉の会話が「津島」と「太宰」、二つの名前で往復していることに注目すべきである。〈主人〉に対して〈私〉は「太宰」を「偽名でもない」と否定するのに、読者にはそれを「筆名」とする。この場面で、語り手は「津島」でありながら、同時に「太宰」という情報を読者だけに見せている。また「二 蟹田」で、丸括弧で戸籍の名前が「津島修治」であることを読者に明らかにし、ここでは「筆名の太宰」を語っている。このように、語り手〈私〉の提示する自分が揺らぎ、二つのアイデンティティが見える。その一つは「都会人としての私」、もう一つは「津軽人としての私」であることが「二 蟹田」で表現されている。〈私〉にとって「太宰」という名前は自身の一部であるので作中人物に「偽名でもない」と言う。そして、読者には戸籍の名前を明らかにする。

『津軽』のメタ語りで重視すべき特徴の一つは、自伝的な作風である作品の虚実混在の問題を更に強める効果があることである。しかし、それだけではな

く、『津軽』を虚構作品の枠に入れた上で読解しようとする、虚構世界における現実性を強める効果があると言えよう。このメタ語りと現実性も、次節で検討してゆく自作の引用に似たような効果がある。

4、「序編」における引用の方法

超越的に語るメタ語りは「読者」に語りかける機能に限定されていないことを前節で確認してきた。作中を超越的に語ることが内省的、つまり自己言及という機能が働いていることを指摘したが、ここから『津軽』における引用、特に語り手〈私〉の称する自作の引用の役割を分析する。

『津軽』は全体的に多くの引用文章から成り立つ作品である。作中には「序編」をはじめ、各所で引用が行われる。その文献には『日本百科大事典』

（「四 津軽平野」）や『青森県通史』（同）などの資料が多い。このような引用の方法は語り手〈私〉が作中世界「津軽」に関する歴史的且つ研究的な文献を取り上げ、作中に現実性を与える。また「序編」と「五 西海岸」で自作から引用することも同様であろう。

引用について、宇波彰は次のように述べている。

つまり、引用されたテキストは、場所が移動し、またもとにあった場合とは、異なったものと結合しているために、それが引用である限りにおいて、何らかの変形を受けている。引用されたテキストは、縮小・誇張・歪曲・切断などの変形を受け、少なくとも場所を移動させられて、他のものと結合している。¹²

原作からの引用文が引用先の文脈に置かれることによって、原作のときとは異なる新しい文脈と意味が生じる。これは、他人の文章から引用する場合に応用

¹² 宇波彰「引用のレトリックと記憶」『引用の想像力』冬樹社、1979、p. 100

できるものであると考えられる。しかし、ここで問題視したいのは、『津軽』にあるような自分自身の旧作からの引用である。

『津軽』における引用の場合、例えば、本文前の「津軽の雪」や「三 外ヶ浜」にある「津軽凶作年表」からの引用について、宮崎靖士は「雪」や「凶作」が「現実の風土としての津軽の宿命的負性を反転させたところに現出する、やはり、「津軽」の原風景的な映像であった」¹³と指摘している。換言すれば、「津軽の雪」や「津軽凶作年表」が引用されることによって、津軽地方に関するマイナスな偏見がポジティブな風景のイメージへと逆転される効果がある。

しかし、なぜ語り手〈私〉は自作の一部を、断片的に引用するのだろうか。例えば、語り手〈私〉が自分自身の過去を整理するためだという読まれ方がある¹⁴。あるいは〈私〉は「以前から小説を書いてきた人物、つまりは「小説家」である」¹⁵ことを強調するためだとも言われている。しかし、『津軽』における自作の引用については、また別の役割が果たされているのではないか。

既述したように『津軽』全体にわたって引用がなされているが、自作の引用は「序編」と「五 西海岸」に限定されているのである。「二 蟹田」には「私の初期の小説」とあるが、引用はない。また「五 西海岸」では「随筆」が引用されるが、その原典に関する記述はない¹⁶。というのも、『津軽』において〈私〉が自作と称するもので、明らかに記述されているのは「思ひ出」の一作だけである。

¹³ 宮崎靖士「引用の織物としての『津軽』——「津軽の雪」と「津軽凶作年表」の典拠問題を中心に」（『弘前大学国語国文学』1997）

¹⁴ 萬所志保「『津軽』論——〈破格〉の〈貧〉と〈私〉」（『安田文芸論叢』2001）

¹⁵ 松本和也、前掲（傍点は原文）

¹⁶ この「随筆」とは、『五所川原』（『西北新報』昭和16（1941）年1月）である。

太宰治は、昭和8（1933）年4～7月に同人雑誌『海豹』に『思ひ出』という作品を三回に分けて発表した。この作品に先立つのは『列車』¹⁷と『魚服記』¹⁸とあるので、『思ひ出』はデビューして間もなく発表された、いわゆる“処女作”の一つであると言ってよい。三つの章から成り立つ一人称回想体短篇小説で、語り手（私）が幼少年期から（旧）高等学校を受験する直前までのエピソードを回想するという作風である。この作品が断片的に五回『津軽』に引用される。この断片性とその意味については次節で詳細に分析する。

『津軽』に断片的に引用されるもう一つの作品は『おしやれ童子』という、昭和14（1939）年11月に『婦人画報』に発表された太宰治の短篇小説である。しかし、『津軽』において二回引用されるものの、『津軽』では作品名が一度も明らかにされない。当初の『津軽』の読者は、太宰の作品に詳しくなければ、引用された作品が何であるのか分からなかっただろう。あるいは、『思ひ出』の一部だと思って読むこともあったのではないだろうか¹⁹。

『津軽』において、『思ひ出』は「序編」で三回、「五 西海岸」で二回引用される。『おしやれ童子』は「序編」で二回引用される。「序編」と「五 西海岸」で旧作の引用が使用されているが、どのように異なっているのだろうか。これからは、引用によって起こる文脈の「変形」、特に削除と付加に注目したい。

まずは、「序編」における最初の引用を取り上げて分析する。旧作からのものであることが引用文の前で次のように明らかにされている。

¹⁷ 太宰治『列車』（『東奥日報』昭和8（1933）年2月）

¹⁸ 太宰治『魚服記』（『海豹』昭和8（1933）年3月）

¹⁹ このように『おしやれ童子』の引用を『思ひ出』と重ねて読むのは、前掲の松本和也論やライオンズ『太宰治の伝説——一つの評伝と翻訳付き』（Phillis Lyons, *The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations*, Stanford University Press, 1985）等こうかがえる。

私は、中学校にはひるまでは、この五所川原と金木と、二つの町の他は、津軽の町に就いて、ほとんど何も知らなかつたと言つてよい。やがて、青森の中学校に入学試験を受けに行く時、それは、わづか三、四時間の旅であつた筈なのに、私にとつて非常な大旅行の感じで、その時の興奮を私は少し脚色して小説にも書いた事があつて、その描写は必ずしも事実そのままではなく、かなしいお道化の虚構に満ちてはあるが、けれども、感じは、だいたいあんなものだつたと思つてゐる。

この後は、『おしやれ童子』からの引用で、原作だと三つの段落であるが、『津軽』においては改行が削除され、一つの段落に改変されている。引用の後の文章には「この海岸の小都会は、青森市である」とあるが、引用文の前後の言葉がどのように旧作からの引用の情報を補っているのだろうか。先述したように、「序編」を作品の“玄関、として読めば、語り手（私）が作中世界「津軽」を説明するにあつての一部となり、旧作からの引用はその作中世界を補うためのものであろう。この旧作の引用は「青森市」の紹介につながっているはずである。しかし、引用される旧作の一部は「少し脚色して小説にも書いた」ものであり、またその内容が「かなしいお道化の虚構に満ちてはある」という文脈に置かれる。一方、取り上げられる旧作の一部は「感じは、だいたいあんなものだつたと思つてゐる」とあるように、虚構化された体験であるというものになるのではないか。

「序編」にはもう一つの『おしやれ童子』からの引用があり、「弘前市」という場所の紹介につながっている。引用されるのはやや長い芸者に関する箇所である。しかし、この引用の前後の文章では引用元の作品名が明らかにされず、ただ「私の昔の小説」とだけ語られる。しかも、先の例と同様に、引用される旧作については「おどけた虚構」のものでありながらも、「しかし、凡そ雰囲気に於いては、まづこんなものであつた」とあるのである。つまり、『おしやれ童子』の部分的な引用は虚構化された体験であるという扱いになっているのである。

もう一つの旧作『思ひ出』と比べ、引用文の前後には『おしやれ童子』では異なった方法が認められる。「序編」で引用されている箇所であり、「玄関」の一部として、『津軽』の作中世界としての「津軽」を紹介するのは、両方の旧作の扱いとして一致している。異なる点は、「虚構」のレベルにある。次の箇所は「序編」にある最初の『思ひ出』の引用の前の文章である。

けれども、私はこの青森市に四年ゐた。さうして、その四箇年は、私の生涯に於いて、たいへん重大な時期でもあつたやうである。その頃の私の生活に就いては、「思ひ出」といふ私の初期の作品にかなり克明に書かれてある。

「青森市」の紹介に続く引用であるが、作品名が明らかにされ、「その頃の私の生活」が『思ひ出』に書かれているというように導入される。『津軽』の語り手〈私〉はこの旧作『思ひ出』を「作品」とするのに、ここでは特に「虚構」に関する強調がない。続く引用では作品名が明確にされていないが、文章の流れからすれば、「青森市」の紹介が続いており、『思ひ出』の続きであることが確認できる。この二つ目の引用には紹介文と言えるものがないが、引用が終わってから「この弟は、それから二、三年後に死んだ」とあり、引用になかった情報が補足される。

「青森市」の次に紹介されるのは「浅虫」という温泉地であり、再び『思ひ出』からの引用がある。語り手〈私〉の言葉では「やはりその「思ひ出」といふ私の小説の中に次のやうな一節」とあるように、『思ひ出』からの引用だということが明確で、『思ひ出』が「自作」ではなく「小説」として紹介されている。ここでは「自作」と「小説」という言葉の意味上の差異が示されない。注目すべきは、引用文の前後の言葉からすれば、『おしやれ童子』が「脚色」された「虚構」の作品であることに対して、『思ひ出』は「私の生活」を「かなり克明に」語っているものとあることである。

注意しなければならない点は、引用される文章の提示の仕方そのものである。『おしやれ童子』は三人称で、主人公の〈少年〉の内面が中心に語られる作品である。『思ひ出』は一人称で、語り手が回想しながら昔の自分の内面を語っていく作品である。確かに、『津軽』に引用される『おしやれ童子』の一部には「本州北端」と「津軽弁」という言葉があるが、この作品の作中世界の詳細な情報はない。つまり、この両方の作品の原文でも、引用される箇所でも、『津軽』の作中世界「津軽」がほとんど語られていない。安藤宏は『思ひ出』の「舞台に“津軽、を重ねて読むのは実は読み手の予備知識”が必要であり、「作中には具体的な場所や地名に関する記述が注意深く省かれている」²⁰と述べている。であるとするならば、ほとんど「津軽」に関する既述のない『おしやれ童子』や『思ひ出』を部分的に引用することは、仮に文章や言葉の改変がなくても、新しい文脈に置き換えられているのではないかと。

旧作を引用するということは、新しい文脈や意味が生じてくるし、どのようにそれを読めばいいのかということが重要である。その一つの読解として、メタ語りにおける旧作の引用は、自己言及というものになるのである。ただし、『おしやれ童子』の作品名が『津軽』で挙げられていないので、太宰の作品に詳しい読者だけが分かることに対して、『思ひ出』の作品名は明確に挙げられ、調べることは簡単である。もう一つの読解とは、『津軽』において旧作が部分的、つまり断片的に引用されていることによって、あたかも新しい文脈と意味が生じるかのように読み取ることができることである。つまり、引用されているものを、原作とは別の作品として読むことになる。

5、もう一つの『思ひ出』——引用の方法とその効果

前節で検討してきたように、一つの作品を部分的・断片的に引用することによって、新しい文脈と意味が生じ、原作とは別の作品になるという可能性を見てきた。『津軽』の「序編」では二つの旧作が引用され、そして「五 西海

²⁰ 安藤宏『「晩年」と「津軽」』（『上智大学国文学科紀要』1995・3）

岸」で一つが引用される。作品名が作中に明らかにされるのは『思ひ出』だけであるため、ここではこの作品の引用方法を中心に検討してゆく。

既述したように引用自体は原作の文脈からの一部を切り取り、新しい文脈にそれを置き換えるため、読解は両方において必ずしも同様ではない。まずは前節で取り上げた安藤宏の指摘を踏まえつつ、「序編」の最初の二つの『思ひ出』からの引用を分析してみよう。『思ひ出』で地名や場所などが省かれていることが、「序編」という作品の「玄関、及び作中世界」津軽、の紹介とどう関わるのだろうか。

最初の『思ひ出』の「二章」からの引用は「青森市」の紹介と重なるもので、前節でも前の部分を見たが、ここでは引用の後の部分を中心に見る。

この中学校は、いまも昔と変わらず青森市の東端にある。ひらたい公園といふのは、合浦公園の事である。さうしてこの公園は、ほとんど中学校の裏庭と言つていいほど、中学校と密着してゐた。私は冬の吹雪の時以外、学校の行き帰り、この公園を通り抜け、海岸づたひに歩いた。謂はば裏路である。あまり生徒が歩いてゐない。私には、この裏路が、さすがしく思はれた。初夏の朝は、殊によかつた。

引用文には、学校は「海のある小都会」にあり、その「裏は海峡に面したひらたい公園」とあるが、これ以外に具体的な情報は与えられていない。しかし、引用の後の文章で「海のある小都会」は「青森市」と明かされている。また、「公園」も同じように、「合浦公園」という原作では明確に描写されていない情報が付加されているのである。このように、省略された情報を『津軽』で語ることで、原作では明らかにされなかった設定を付加していることになる。

二つ目の『思ひ出』からの引用の場合はどうだろうか。引用される内容は「二章」の主人公〈私〉が「作家にならう」と決意するときの場面とその後の人生の一部である。そして、次のように『津軽』で解説されている。

それから、隅田川に似た広い川といふのは、青森市の東部を流れる堤川の事である。すぐに青森湾に注ぐ。川といふものは、海に流れ込む直前の一箇所、奇妙に躊躇して逆流するかのやうに流れが鈍くなるものである。私はその鈍い流れを眺めて放心した。きざな譬へ方をすれば、私の青春も川から海へ流れ込む直前であつたのであらう。

ここで注目すべきは、原作にない情報だけではなく、新しい解釈とも言えるものが付加されていることである。原作にも、引用の箇所にも、主人公（私）が放心したときの内心が描写されていない。しかし、ここでは「私の青春も川から海へ流れ込む直前」とあるように、『津軽』の語り手の解釈が加えられているのである。更に、引用される部分には「（中略）」とあり、『思ひ出』の「二章」における重要な一部が省略されている。その省略された一部は主人公が「作家にならう、作家にならう、と私はひそかに願望した」という宣言とその後のエピソードである。この中には『思ひ出』の主人公が「そのことで長兄と気まづいことを起してしまつた」とあり、二人が手紙を交換するエピソードがある。これらを省略することは原作の重要な一部の変形とも言える。

「序編」にある、『思ひ出』の三つ目の引用には、特に原典と大きな差が見られる。引用の前に、「浅虫」のことを語り手が紹介し、「忘れられない土地」として、『思ひ出』の「三章」からの一部を次のように引用する。

私の学校ぎらひはその頃になつて、いつそうひどかつたのであるが、何かに追はれてゐる私は、それでも一途に勉強してみた。私はそこから汽車で学校へかよつた。日曜毎に友人たちが遊びに来るのだ。私は友人たちと必ずピクニックにでかけた。

これを原典と比較し、どのようになっているのかを確認してみよう。次の箇所は『思ひ出』の「三章」からの部分である。

私の学校ぎらひはその頃になつて、いつそうひどかつたのであるが、何かに追はれてゐる私は、それでも一途に勉強してゐた。私はそこから汽車で学校へかよつた。日曜毎に友人たちが遊びに来るのだ。私たちは、もう、みよの事を忘れたようにしてゐた。私は友人たちと必ずピクニックにでかけた。

波線の「、」が『津軽』では「。」に改変されているのは、読解そのものに大きな影響があるとは言えない。しかし、傍線部は読解に大きい影響を及ぼす。同じく「序編」で引用されている『思ひ出』の一部に「(中略)」という記号があるように、語り手〈私〉は原文を引用する際に編集していることが明らかであるが、「私たちは、もう、みよの事を忘れようとしてゐた」を削除したことに関する記号は挿入されていない。なぜ〈みよ〉に関する記述を削除したのだろうか。

先ほど検討したように、引用という方法には付加もあれば、削除もある。確かに『津軽』の語り手〈私〉にとって『思ひ出』は自作であるが、内容を変化させることはその意味や読解に影響することになる。原作の『思ひ出』で〈みよ〉は「二章」の末尾から「三章」全体にかけて、非常に重要な作中人物である。なぜなら主人公〈私〉は多く悩んだ上で〈みよ〉と結婚したいと決意するからである。しかし、〈私〉がいない間に、〈みよ〉はいなくなり、その行方が分からないままで作品が終わる。一方『津軽』での〈みよ〉は話の流れに無関係と言つていいほどの作中人物であった。そのために削除されたと考えることができるのではないだろうか。しかし、『思ひ出』の主人公〈私〉にとっての〈みよ〉は青春における重要な人物だったので、自分の「津軽」の記憶と無関係ではないはずである。

この削除の方法は〈みよ〉だけではなく、〈叔母〉にもされている。『津軽』の「五 西海岸」で〈私〉は「五所川原」へ〈叔母〉という人物に会いに行く。しかし、この〈叔母〉は不在である。一方、同章に取り上げられる「隨筆」の冒頭部は「叔母が五所川原にゐるので、小さい頃はよく五所川原へ遊び

に行きました」とある。あるいは、「序編」にも「五所川原」を紹介する際に「ここには、私の叔母がゐる」とあり、「幼児の頃、私は生みの母よりも、この叔母を慕つてみたので、実にしばしば五所川原の叔母の家へ遊びに来た」とある。『津軽』の〈私〉にとって、〈叔母〉が大切な存在であることを読み取ることができる。

この〈叔母〉も『思ひ出』に登場し、作品の冒頭部は「黄昏のころ私は叔母と並んで」いるところから始まる。しかし、この箇所は『津軽』に引用されず、『思ひ出』からの〈叔母〉に関する引用は他にもない。その代わりに、「五 西海岸」には〈叔母〉ではなく、子守だった〈たけ〉が重要な人物として登場する。

『津軽』における『思ひ出』からの引用と〈叔母〉と〈たけ〉への登場人物の設定の変遷を踏まえて、東郷克美は「その「思ひ出」でたけ以上に重要な「母」がわりの存在として描かれる叔母」²¹の『津軽』における不在が不自然であると指摘している。確かに『津軽』を原作の『思ひ出』と併読するなら、この指摘は妥当である。『津軽』では〈叔母〉と〈たけ〉の役割が入れ替わっていることが次の箇所を確認できる。

このたび私が津軽へ来て、ぜひとも、逢つてみたいひとがゐた。私はその人を、自分の母だと思つてゐるのだ。三十年ちかくも逢はないのであるのだが、私は、そのひとの顔を忘れない。私の一生は、その人に依つて確定されたといつていいかも知れない。以下は、自作「思ひ出」の中の文章である。

この導入の次に、『思ひ出』から〈たけ〉に関する全ての文章が引用される。ただ、この引用される文章の新しい文脈にしても、原作の文脈にしても、〈た

²¹ 東郷克美「『津軽』論——周縁的世界への帰還——」(『太宰治という物語』筑摩書房、2001、p. 195)

け)は「母」のような存在ではなく、むしろ子守としての人物造型に合致しているのではないだろうか。先述したように『思ひ出』の中心として語られる人物は〈たけ〉ではなく〈みよ〉であるのに、『津軽』では〈たけ〉に置き換えられているのである。このような原作の中心部を引用によって変形することは、作家自身が引用された文章を編集しているとも考えられる。生身の作家の編集者としての姿を浮かばせる。しかし、注目すべきは、もう一つの虚構作品における語り手の編集者としての姿である。つまり、作品を超えて、一つの虚構作品にもう一つの虚構作品を断片的に引用することである。この引用の方法はメタレベルでしか行われないので、『津軽』における旧作『思ひ出』の読解が引用と切り離せないのである。

引用という行為における原則として、原作から一部を切り取ることによって、その文脈と意味が異なり、引用されることによって新しい文脈と意味が付与されるのである。であるとするならば、『津軽』における『思ひ出』の解釈を考え直さなければならない。つまり、『津軽』に『思ひ出』が断片的に引用されることは、原作とは異なる、もう一つの『思ひ出』が提供されていることだとも言える。つまり、引用された時点で、原作の文脈と意味が『津軽』の一部となったということである。

6、おわりに

『津軽』は自伝的な作風で、語り手〈私〉が三週間の旅で見してきた「津軽」を述べている。作中ではしばしば「読者」に語りかけるように、メタ語りの機能が働き、虚実混在が強められる。このようなメタ語りの虚実混在は、結果的に作中の現実性をも強めることを確認してきた。作品の構成を分析すると、「序編」が「玄関」のような役割を果たし、作中世界の紹介になる。語り手の称する自作が引用され、新しい文脈の中に置かれることになる。特に『思ひ出』という旧作が作中で五回引用され、新しい文脈が与えられながら、別の、もう一つの作品として提供されることになる。このような引用によって起こる

改変があるため、『津軽』には原作とは異なるもう一つの『思ひ出』が成立していることを論じてきた。

更に、引用することによって、『津軽』の語り手〈私〉が作品の世界を超え、メタ語りと同じような効果で、二つの作品をメタレベルで結ぶことになる。このように作品を超越することは、〈私〉の編集者としての姿を見せ、生身の作家である太宰治を読者に思わせる効果もあるのではないかと考えられる。しかし、既に指摘しているように、『津軽』を虚構作品の枠組みに入れた上で読むと、語り手も虚構世界の一部となり、原文の切断や付加という編集の作業が『津軽』作中に限定してくる。引用されている『思ひ出』と比べて読むことが可能ではあるが、『津軽』にあるのはもう一つの、原文とは異なる、編集された『思ひ出』になる。

本稿では引用とその効果について検討してきた。その結果、原作の読解とは異なるもう一つの『思ひ出』が『津軽』の文脈の中に生じたことを確認することができた。本稿で扱ってきた『思ひ出』は太宰の他に三つの作品、『東京八景』（『文学界』昭和16（1941）年1月）をはじめ、『十五年間』（『文化展望』昭和21（1946）年4月）、『苦悩の年鑑』（『新文芸』昭和21（1946）6月）でも言及される。これらの作品の場合でも、『津軽』の中で見てきたような効果があるのか、検討する必要があると思われる。今後は『津軽』以外の太宰治の作品における自作引用並びに自作言及について論考していきたい。

〈付記〉太宰治作品の本文は、『太宰治全集』（筑摩書房、1998～1999）に拠った。適宜旧字を新字に改め、ルビ等は省略した。

江戸川乱歩「少年探偵団シリーズ」におけるチンピラ別働隊像
ーポケット小僧を中心にー
The image of Street Children Group in "The Boy Detectives Club Series"
by Edogawa Rampo -Case of Pocket Boy

ティンナパス・パーハニット*

チュラーロンコーン大学文学部日本文化・日本文学博士課程 D2

要旨

「少年探偵団シリーズ」は執筆時期を「第1巻～第4巻の戦前」と「第5巻～第26巻の戦後」の2つに分けられる。このうちの後者にはチンピラ別働隊という浮浪児の人物たちが登場し、小林少年を団長とする少年探偵団をと一緒に活躍した。チンピラ別働隊の隊員の中で一番出番が多くて、隊長の小林少年とよく活躍した隊員はポケット小僧。ポケット小僧は十二歳だが七、八歳に見え、ポケットにはいるほどからだ小さいので「ポケット小僧」と呼ばれている。本稿は浮浪少年のポケット小僧に着目し、ポケット小僧が小説の中でどのように描かれているのかを把握することを目的とする。

キーワード：少年探偵団シリーズ、チンピラ別働隊、ポケット小僧

Abstract

The writing time of "The Boys' Detective Club Series" is divided into two periods, "Before World War II: Volume 1 to Volume 4" and "After World War II: Volume 5 to Volume 26", and in the latter period, homeless boys called "Street Children Group" appeared and worked with The Boys' Detective Club and the leader,

* Tinnapas Pahanich, graduate student, Chulalongkorn University

e-mail : tinnapas@outlook.com

Kobayashi. The one who had the most lines among the members of the Street Children Group and usually active with Kobayashi was Pocket Boy. Pocket Boy was twelve years old, but he looks like seven or eight years old, his tiny body was small enough to enter pocket, so he was called "Pocket Boy". This research focuses on Pocket Boy and figure out how was Pocket Boy described in the novel.

Keywords : The Boys' Detective Club Series, Street Children Group, Pocket Boy

1. はじめに

「少年探偵団シリーズ」は推理小説作家の江戸川乱歩によって少年・少女に向けて1936年から1962年にかけて描かれた探偵小説である。このシリーズには探偵でリーダーの小林少年と、小林少年とともに活動する少年探偵団のメンバー、そして、少年探偵団の活動を助けるチンピラ別働隊のメンバーが登場する。

第5巻にチンピラ別働隊が結成された時、小林少年は

「こんどの仕事は、ひとつきみたちに頼もうってわけさ。でもまだ本団員にはしないよ。きみたちみたいなのをなかまに入れたら、ほかの団員がおこるからね。少年探偵団チンピラ別働隊っていうのを作るんだ。」と言った。

チンピラ別働隊はスラムのような「アリの町」でゴミ拾いなどして暮らす「浮浪児」のグループで、本研究で分析するポケット小僧はチンピラ別働隊の隊員の一人である。

戦後の日本には、親や住むところのないたくさんの「浮浪児・戦災孤児（逸見1994）」が生まれた。逸見（1994）は、彼らを「戦争の最大の被害者」と呼んだ。「アリの町」は、戦後、1960年に移転するまで東京の隅田公園に実在した共同体である（大條2012）。ニッ森（2003）は、チンピラ別働隊が少年探偵団にさせられない探偵の仕事を代わりに行うグループだとしている。

小説の中では、裕福な家庭の子どもでもある少年探偵団のメンバーと、チンピラ別働隊との「関係」が描かれている。

本研究の目的は、ポケット小僧と呼ばれる少年に着目し、ポケット小僧が小説の中でどのように描かれているかを把握することである。そして、戦後の社会変化の観点から両グループの関係の変化について考察を試みる。この考察によって戦後の浮浪児に対する偏見やその変化をよりよく理解することができるようになると考えている。

2. 研究方法

研究方法は、次の通りである。

2.1 「少年探偵団シリーズ」全 26 巻にチンピラ別働隊とポケット小僧が登場する場面を抜き出して分析を行う。

「少年探偵団シリーズ」にポケット小僧の出番があったタイトルは表 1 にまとめた。

表 1 「少年探偵団シリーズ」にポケット小僧の出番があったタイトル

巻	タイトル	初出
1) 第 17 巻	『悪魔人形』	1957 年
2) 第 18 巻	『奇面城の秘密』	1958 年
3) 第 19 巻	『夜光人間』	1958 年
4) 第 21 巻	『鉄人 Q』	1958～59 年
5) 第 22 巻	『仮面の恐怖王』	1959 年
6) 第 23 巻	『電人 M』	1960 年
7) 第 24 巻	『二十面相の呪い』	1960～61 年
8) 第 25 巻	『空飛ぶ二十面相』	1961 年

2.2 この 8 巻に収録された作品からポケット小僧像の描写を抜き出して分析を行う。

3. 結果と考察

3.1 ポケット小僧の描写の例

これからポケット小僧がどのように描かれたか理解できるために、いくつかの描写を例として取り上げる。

1) 第18巻の例

ポケット小僧は、浮浪少年あがりのチンピラ隊員ですから、苦しいことにはなれています。からだをまるめて、長いあいだ、じっとしていることなんか、へいきなのです。

浮浪少年あがりはポケット小僧の生い立ちで、苦しいことには慣れているのはポケット小僧の暮らしぶりを示している。

2) 第19巻の例

近づいたのを見ると、小林君よりもずっと小さい少年でした。

なんて、きたない少年でしょう。顔はまっ黒によごれ、服はぼろぼろで、まるで、こじきの子みたいです。しかし、そのきたない顔のなかに、目だけが、かしこそうに、キラキラと、光っていました。

小林君よりもずっと小さい少年や、きたない少年や、きたない顔などの線を引いたところはすべてポケット小僧の容貌を示している。

3) 第21巻の例。

ポケット小僧は「アリの町」で、くず拾いをやっている、チンピラ隊のひとりですから、板の間にねることなんかへいきです。

(中略)

やがてぐっすりと眠りこんでしまいました。からだは小さいけれど、大胆不敵な少年です。

「アリの町」で、くず拾いをやっていて、板の間に寝ることも平気、というのは、ポケット小僧の暮らしぶりを示していて、身体が小さいというのは外見で、大胆不敵な少年は性格を示している。

4) 第23巻の例。

ポケット小僧は、前に曲芸団にいたことがあって、小さなつぼの中に

はいる曲芸をやらされたことがあるのです。

(中略)

かれはいつか、奇面城の事件で、四角なカバンの中に身をひそめて、二十面相のすみかに、乗りこんだことがあります。あれも、そういう曲芸を心得ていて、体を、自由に曲げることができたからです。

曲芸団にいたことがあるのはポケット小僧の生い立ちで、小さなつぼにはいり、カバンの中に身をひそめて、体を自由に曲げることができたのは特技・特殊能力を示している。

5) 第25巻の例。

気がつくと、原っぱのむこうから、おおぜいの少年が、こちらへかけてくるのが見えました。みんな少年探偵団員です。ポケット小僧もいます。ノロちゃんの野呂一平君もいます。かぞえてみると、十三人です。それに小林、井上の二少年をくわえると十五人になります。十五少年が、せいぞろいをしたのです。

みんな少年探偵団員で、ポケット小僧もいるのはポケット小僧がすでに少年探偵団になったことを示している。

3.2 ポケット小僧像の描写の分類と回数

ポケット小僧像の描写を大きく分けた上で、6つのグループに分類するものである。各類の後ろの数字はその描写の回数を示している。

1. 容貌 (62)

身体が小さい (48)

からだ小さい (38)、小さな黒んぼう (5)、

チビスケ (2)、一寸法師みたい (2)、

めかたがかるい (1)

きたない (7)

きたない (4)、顔はまつ黒によごれ、ぼろぼろの服を

きている (2)、こじきみたい (1)

その他 (7)

怪物/小さな怪物 (2)、いたずらっぽい笑い (1)、

クリクリしたかしこそうな目 (1)、

目だけがかしこい (1)、足がみじかい (1)、

へいきで笑っている (1)

最初のグループは容貌で、その中で身体が小さい、汚い、など。

容貌の描写を見ると、ポケット小僧は身体が小さいことが強調されて、汚くて、乞食のような見た目を持っていることがわかる。

2. 身体・知的能力 (21)

すばしっこいなど (13)

りこう/かしこい/知恵を働かせる/頭のはたらく (7)

非力 (1)

2番目のグループは身体・知的能力で、その中ですばしっこいなどや、りこう/かしこい/知恵を働かせる/頭のはたらくと非力。

身体・知的能力の描写を見ると、ポケット小僧はすばしっこい動きをして、りこうな少年だとわかる。

3. 性格 (9)

だいたん/大胆不敵 (4)

辛抱強い/すこしもぐちをいわない (3)

いがいなことばかりやる少年 (1)

がんばりがきく (1)

3番目のグループは性格で、その中でだいたん/大胆不敵、辛抱強い/すこしもぐちをいわない、いがいなことばかりやる少年とがんばりがきく。

性格の描写を見ると、ポケット小僧はだいたんで辛抱強い性格があるとわかる。

4. 生い立ち・暮らしぶり (11)

生い立ち (3)

両親に死なれた (1)、曲芸団にいたことがある (1)、
浮浪少年あがり (1)

暮らしぶり (8)

チンピラ (4)、アリの町でくず拾い (1)、
冒険になれている (1)、板の間にねることがへいき (1)、
苦しいことになれている (1)

4番目のグループは生い立ち・暮らしぶり、その中で例えば、浮浪少年あがり、チンピラ、アリの町でくず拾いなど。

生い立ち・暮らしぶりの描写を見ると、ポケット小僧は両親と死別されて、浮浪少年で、チンピラで貧乏な暮らしをしていることがわかる。

5. 特技・特殊能力 (11)

暗いところでは、かべとみわけがつかなくない (3)、
カバンの中にかくれる (3)、ソツとふたをあけて車に
しのびこむ (1)、体を自由に曲げることができる (1)、
尾行の名人 (1)、小さなつぼの中にかくれる術を心得ている (1)、
屋根裏にしのびこむことができる (1)

5番目のグループは特技・特殊能力で、その中で例えば、暗いところでは、かべとみわけがつかなくない、カバンの中にかくれる、体を自由に曲げることができるなど。

特技・特殊能力の描写を見ると、ポケット小僧は探偵業に便利で不思議な能力がたくさんあることがわかる。

6. 明智探偵・小林少年との関係 (13)

てがらをたてる (4)、「あの子なら、きっとやれる」といった
明智に信頼されている (1)、明智探偵の命令で、こんな冒険を

やっている (1)、小林君の命令でいたずらをさせられる (1)、
 名探偵 (1)、小林団長のお気に入り (1)、
 小林少年のかたうで (1)、少年探偵団員になった (1)、
 有名になった (1)、小林団長をいさんのように、なつかしがって、
 しょっちゅう、遊びにくる (1)

6番目のグループは明智探偵・小林少年との関係で、その中で例えば、てがらをたてる、小林少年のかたうで、少年探偵団員になったなど。

明智探偵・少年探偵団との関係の描写を見ると、ポケット小僧は明智探偵と小林君の下で探偵として活躍していることがわかる。

最後に、ポケット小僧像の描写の分類と回数は表2にまとめた。

表2 ポケット小僧まとめ

巻	ポケット小僧像の描写の分類					
	① 容貌	② 身体・知的能力	③ 性格	④ 生い立ち・暮らしぶり	⑤ 特技・特殊能力	⑥ 明智探偵・小林少年との関係
17	7	2	1	0	0	0
18	17	7	1	4	2	1
19	9	2	0	1	0	3
21	1	1	2	2	0	3
22	7	4	4	1	0	1
23	12	2	1	1	7	2
24	9	3	0	2	2	2
25	0	0	0	0	0	1
合計	62	21	9	11	11	13

ポケット小僧まとめ表を見て、ポケット小僧の外見描写は最も多く、62のうちからだがちいさいの48も占めている。2番目は身体・知的能力で、外見の3分の1ぐらい21。3番目は明智探偵・少年探偵団との関係で、外見の5

分の1ぐらい13。それ以外は回数に大差がなくて、生い立ち・暮らしぶり、特技・特殊能力と性格で、10前後。

4. おわりに

ポケット小僧像の描写は、「容貌」、「身体・知的能力」と「明智探偵・少年探偵団との関係」に関する描写が多く「体が小さい」こと、普通の人にはできない「特殊能力」、小林少年との強い「信頼関係」が特徴だと言える。

ニッ森（2003）は、チンピラ別働隊が少年探偵団にさせられない探偵の仕事を代わりに行うグループだとしている。ポケット小僧は他の人にはできない特殊能力が使えて一人で登場し、小林少年のかたうでになり、チンピラ別働隊のイメージ・アップに貢献した。

ポケット小僧が最初に登場したのは戦後の1957年で、産業の復興に向けて明るい未来を見せたところである。ポケット小僧が探偵活動し続ける一方、「浮浪児」とも呼ばれた戦災孤児は終戦直後と比べて、大きな社会問題として意識されなくなった。乱歩はその社会情勢を把握しながら、戦後復興を反映するために、ポケット小僧の描写をより前向きな方向に進ませたと思われる。

また、大條（2012）によると「アリの町」は、戦後、1960年に移転するまで東京の隅田公園に実在した共同体。第5巻（1949年）で少年探偵団から差別されていたチンピラ別働隊のメンバーは、第25巻（1961年）に少年探偵団の一員になった。これは実在のアリの町の消滅という日本の社会変化に対応している。乱歩はポケット小僧の描写から戦後の浮浪少年が日本の社会に溶け込む様子を描いたと考えられる。

<参考文献>

- 江戸川乱歩（2009）『悪魔人形』、ポプラ社
- 江戸川乱歩（2009）『仮面の恐怖王』、ポプラ社
- 江戸川乱歩（2009）『奇面城の秘密』、ポプラ社
- 江戸川乱歩（2009）『空飛ぶ二十面相』、ポプラ社

- 江戸川乱歩（2009）『鉄人 Q』、ポプラ社
- 江戸川乱歩（2009）『電人 M』、ポプラ社
- 江戸川乱歩（2009）『二十面相の呪い』、ポプラ社
- 江戸川乱歩（2009）『夜光人間』、ポプラ社
- 大條あこ（2012）戦後の貧困家庭における子どもへの援助に関する研究：蟻の街のマリア北原怜子の記録から、桜美林論考・心理・教育学研究第 3 号、pp. 53-54
- 佐藤隆信（2007）『新潮日本文学アルバム 江戸川乱歩』、新潮社
- 武光誠（2014）『江戸川乱歩とその時代』、PHP 研究所
- 平井憲太郎（2014）江戸川乱歩の「少年探偵団」大研究 上巻、ポプラ社
- ニッ森由起（2003）江戸川乱歩「少年探偵団」研究—チンピラ別働隊を中心に—、群馬県立女子大学国文学研究 第 23 号、p. 126
- 別冊宝島編集部（2012）『僕たちの好きな明智小五郎』、宝島社
- 逸見勝亮（1994）第二次世界大戦後の日本における浮浪児・戦災孤児の歴史、日本の教育史学：教育史学紀要 第 37 号、pp. 99-100

Aims and Scope

Japanese Studies Journal is an academic journal of Arts published by Japanese section, Department of Eastern Languages, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, and Studies in Language and Society, Graduate School of Language, Osaka University, and Studies in Japanese Literature, Graduate School of Letters, Osaka University. It is a semi-annual journal, published twice a year in April and October. It publishes academic articles in the field of Japanese language, Japanese language education, Japanese culture and literature. The journal seeks to promote research and share knowledge among researchers and to be a channel for the dissemination of research outputs related to those academic fields. Submission can be made throughout the year. Articles can be written either in Japanese or in English. Articles previously published cannot be accepted. All articles will receive a single-blind peer review by referees in those academic fields. Contributors should follow the guidelines for contributors at the end of the issue or visit the journal's website.

(website : <http://www.art.chula.ac.th/~east/japanese/japanstudiesjournal>)

原稿執筆について

- 書式

- A5用紙
- 横書き
- 35字 28行
- 余白 上：15mm／下：20mm／左右：17mm／フッター：7.6mm
- 文字フォント：MS明朝（タイトルの場合はMSゴシック太字）
英文と数字のフォント：Century
- 文字サイズ 10pt
- ページ番号：不要
- 脚注：各ページの最後、文字サイズ9pt

- 第1ページの書き方

- 1行目中央に題目 (MSゴシック太字 11pt)
- 1行空けて中央に執筆者氏名 (10pt)
- 氏名の横に肩書き 例) 大阪大学大学院 コース名 MO
- 2行空けて要旨 (要旨の最後にキーワードを入れてください)
- 1行空けて Abstract (英文の要旨)
- 1行空けて本文

- 枚数：15-20枚程度

- 送付先

1. OPEN JOURNAL SYSTEM

<http://www.arts.chula.ac.th/~east/japanese/japanstudiesjournal>

2. メールアドレス

japsect@yahoo.com

- 締切：

4月号：毎年2月28日

10月号：毎年8月31日

編集後記

本号は、2017年6月10日、大阪大学豊中キャンパスで行なわれた第8回大阪大学・チューラーロンコーン大学日本文学国際研究交流集会で口頭発表された内容をもとに、論文として投稿していただいた5本の論考からなる。

梶由美先生（大阪大学）の「村松梢風「綾衣絵巻」における挿絵の意義」は、小村雪岱による連載時の挿絵との関連を主軸として、原案と本作の比較、舞台上演の経緯、絵巻なる形式の持つ意義などの多角的な考察を行い、本作の同時代的な位置付けを試みた論考である。

斎藤理生先生（大阪大学）の「織田作之助『清楚』論―「大阪新聞」を手がかりに―」は、織田作之助が戦時下の大阪の新聞に連載した小説『清楚』を、当時の新聞紙面の中で読み直し、『清楚』と連載中の「大阪新聞」の紙面とが深い関わりを持っており、当時の新聞読者にはわかる効果が様々に見受けられることを論証したものである。

朴秀浄（大阪大学）の「三島由紀夫『禁色』論―異性愛と同性愛とのせめぎあいを中心に―」は、作中に描かれている同性愛者とその世界について『禁色』の同性愛を、既成の価値に対する抵抗として読み取る文壇の評価に着目して考察したものである。

小田桐ジェイクさん（大阪大学）の「太宰治『津軽』における『思ひ出』の引用とその効果」は、『津軽』における『思ひ出』の引用の意義について「序編」や「五 西海岸」などを考察し、これらの箇所を原作の文脈と対比することで、『津軽』における引用の読み方を明らかにした論考である。

最後に、ティンナパス・パーハニット（チューラーロンコーン大学）の「江戸川乱歩「少年探偵団シリーズ」におけるチンピラ別働隊像―ポケット小僧を中心に―」は、浮浪少年のポケット小僧に着目し、ポケット小僧が小説の中でどのように描かれているのかを論じたものである。

今回の研究交流集会の企画、運営に関しては、大阪大学の斎藤理生先生をはじめとする諸先生方と多数の大学院生にご協力をいただいた。本号の編集長

として深謝したい。また、交流集会で講評をしてくださった先生方、論文査読にご協力くださった先生方に感謝の意を表したい。

(アッタヤ・スワンラダー)

『日本研究論集』 第 16 号
Japanese Studies Journal No. 16

2017 年 10 月発行
October, 2017

編集代表

Editor in Chief

チョムナード・シティサン (チューラーロンコーン大学助教授)
Chomnard SETISARN (Assistant Professor, Chulalongkorn University)

編集長

Issue Editor

アッタヤ・スワンラダー (チューラーロンコーン大学准教授)
Attaya SUWANRADA (Associate Professor, Chulalongkorn University)

査読委員

International Editorial Board

久保田裕子 (福岡教育大学教授)
KUBOTA Yuko (Professor, Fukuoka University of Education)

小橋玲治 (大阪大学助教)
KOHASHI Reiji (Assistant Professor, Osaka University)

勢田道生 (大阪大学准教授)
SETA Michio (Associate Professor, Osaka University)

莊千慧 (大阪大学特任助教)
CHUANG Chien Hui (Specially Appointed Associate Professor, Osaka University)

坪井秀人 (国際日本文化研究センター教授)
TSUBOI Hideto (Professor, International Research Center for Japanese Studies)

ドゥアンテム・クリサダーターノン (チュラーロンコーン大学准教授)
Duantem KRISDATHANONT (Associate Professor, Chulalongkorn University)

山本嘉孝 (大阪大学講師)
YAMAMOTO Yoshitaka (Associate Professor, Osaka University)

Printed in Thailand

© Japanese Section, Department of Eastern Languages, Faculty of Arts, Chulalongkorn University
(japsect@yahoo.com)

Studies in Japanese Literature, Graduate School of Letters, Osaka University

ISSN 1906-8891

印刷・製本

チュラーロンコーン大学印刷所

Chulalongkorn University Printing House

Bangkok 10330, Thailand

Tel. +66 (2) 218-3557, +66 (2) 218-3563

e-mail : cuprint@chula.ac.th

