

近世的隱逸觀「市隱」の成立

——俳諧と漢詩文を中心に——

李 国寧

本博士学位請求論文（以下は本論文と略す）は、近世初期の文学における隱逸觀を考察したものである。俳諧と漢詩文の二部に分けて、宝井其角と林鶯峰に焦点を当てた。この二人は、それぞれ俳壇と漢詩文壇における「市隱」の成立を告げる先駆的な存在であったということが、本論文の結論である。俳壇と漢詩文壇の間の影響関係も本論文の一つの課題として考えてみた。以下は本論文の概要を紹介する。

「序章」では、まず本論文の基本論調を述べて、隱逸の基本概念を確認した。中国の隱逸と日本の隱逸の違いについても、先行研究の成果を参考にしながら説明した。問題意識と内容展開の部分では、本論文が完成するまでのいきさつを概略し、問題意識がどこにあるのかを紹介した。さらに本論文の内容構成および各章の内容展開を予告した。

第一章「市隱其角―俳諧に於ける市隱の成立」では、頼原退蔵氏の指摘した「市隱芭蕉」への反論と、其角の作品における「市隱」の部分を示した。其角の活躍した時代では、『本朝遼史』や『扶桑隱逸伝』などの出版に象徴される隱逸思想の流行があって、芭蕉や素堂など隱者を自称する俳人たちが隱逸伝に影響されていることは、已に先行研究の指摘する所である。彼の俳文や序跋などを列挙し、其角も蕉門の一員として隱逸伝に関心を持っていたことを確認した。従来の研究では、芭蕉が「市隱」であるというように言われてきた。しかし、芭蕉は市中から離れて生活した人間で、

草庵と行脚の人生を歩んだので、「市隱」とは言い難い。むしろ、生涯江戸市中に定住していた其角こそ「市隱」と推定した。其角は、隱逸伝に寄せる関心のほか、多くの中国と日本の古典文学を受容し、その知識を巧みに引用していることが明らかになった。多くの発句（前書を含む）、連句、俳文などの作品において、「市隱」其角の像を刻み込んだことを指摘した。近年の研究は、其角を蕉風を牽引する特別な存在として重要視するが、全円的な其角像を得るためには、こうした其角の再評価は通らなければならぬ道である。本章も、其角再評価の一環として位置づけることができる。

第二章「其角における乞食の意義」では、其角の作品における「乞食」について考察した。芭蕉が「乞食の翁」と自称し、自ら身を乞食僧にやつして漂泊の旅を続けていたことは、これまでの研究で指摘されてきたことである。しかし、其角の作品における「乞食」に注目するのはほとんどなく、芭蕉の乞食を論ずる先行研究の中で、其角の詠んだ句を、その例として挙げていることすらある。芭蕉を中心とした俳諧研究では、其角たちの貢献をすべて蕉門というレッテルで括られて、一個人としての存在が無視されることが多々ある。本章では、其角の「乞食画卷」という絵の作品にある賛の部分を中心に、其角の描き上げた「乞食像」を考察した。芭蕉の「乞食」との比較を試みながら、二人の「乞食」の異同を指摘し、「隱逸」における芭蕉と其角との違いは、二人の描く「乞食」像においてはどう反映されているか、という問題も論証してみた。本章の考察によって、第三章で考察する白楽天との関係や第四章で取り上げる法華経との関係を発見できた。

第三章「其角と白楽天―『虚栗』を中心に」では、其角の俳諧と漢詩との関わりを論ずるものである。特に、其角の処女作『虚栗』において、其角の句にある白楽天の影響はどのようなものだったのかということについて考察した。第二章で、其角の「乞食」句の前書においては、すでに白楽

天の詩句が掲げられることを確認したが、本章の『虚栗』では、句の前書で「和古詩」や「効白氏之隣女」あるいは直接白楽天の詩句を掲げていても、かならずその掲げた詩句に拘ることなく、関連する白楽天の漢詩を何首か織りまぜて新しく換骨奪胎していることがわかった。前書では白楽天に触れていない句においても、白楽天の詩を自由に駆使していたことが明らかになった。神田秀夫氏は、其角の学問力に対しては低評価だったが、この章では、細かく其角の句にある白楽天の漢詩の転用を分析して解釈してみても、其角の学問力を再評価した。

第四章「其角と法華経」では、日蓮宗の徒としての其角が、いかに『法華経』を意識し利用していたかを考察した。其角が日蓮宗の徒だったことは、すでに江戸時代に指摘されたことだが、近代以降はほとんどそのことは顧みられなくなっている。其角の宗教信仰が日蓮宗だったということの最も大きな意義は、『法華経』との関係を確認することである。それは、貞門談林俳諧に行われてきた釈教俳諧の延長線として考えてもよいものがあり、これまでの先行研究の中では、蕉門の釈教俳諧に注目するものが少なく、本格的に其角にある仏教関係の句を取り上げる研究は見られない。本章では、其角の作品に出てくる多くの『法華経』の文句を示し、仏教研究者の富永次郎の其角論を借用して、其角と『法華経』との関係を指摘した。仏教関係の知識がほとんどない筆者は、問題提起としてのみ法華経との関係に立ち入ったが、其角と法華経との関係においては、「序説」のような位置づけとして本章を作成したということをお断りしておく。さらに其角の「市隠」の精神も、其角の描いた「乞食」像も、『法華経』という大きな存在を根拠にしたものだったことの意味も提示した。

第五章「芭蕉隠逸の虚実」では、本論文の出発点に戻って、芭蕉の隠逸の是非を考察した。第一章「市隠其角―俳諧に於ける市隠の成立―」で其角の市隠を提示するために、芭蕉の市隠ではない一面を引き合いに出した

が、芭蕉の隠逸を深く検討せずに終わった。本章では、芭蕉の多くの俳文に書かれる隠逸志向に関する内容を分析し、芭蕉の山林への隠逸志向を明らかにした。また、芭蕉は「市隠」ではなかったが、「市隠」の語り手としての意義を認めるべきであることも主張した。芭蕉の隠逸は中世的隠逸観に近く、市中より山林へ、あるいは自然への志向があった。それは其角と好対照で、近世初期の文学の中で、隠逸思想におけるこの師弟の違いは、川平敏文氏の指摘した中世的隠逸観と近世的隠逸観の併存を象徴するよう二人であったと言つてよい。

第六章「芭蕉の李白受容―『詩人玉屑』の影響―」では、「田舎の句合」の嵐雪の序文を取り上げ、その中に挙げられた中国の詩人蘇軾、杜甫、黄庭堅などの人名に注目した。この序文について、塚越義幸氏は『詩人玉屑』との関連から論じたが、『詩人玉屑』には、李白の名前がほかの三人と並称されることがあるのに、なぜ「田舎の句合」においては、李白の名前が挙げられていないのかについて言及していない。本章では、芭蕉の俳文や書簡などにおける人名のあるものを列挙し、芭蕉の中の李白の受容を考察した。筆者の調査では、芭蕉は貞享二年山岸半残宛書簡の前の『虚栗』跋（天和三）の段階では、まだ「李杜」を併記しているが、貞享三年の「四山の瓢」以降は、「李白」の名前はもう出てこない。この貞享二年が、芭蕉における李白受容の分水嶺と筆者は考える。その李白の名前が芭蕉の作品に出てこなくなった理由として、塚越氏と違う角度から、『詩人玉屑』の存在を挙げた。

第七章「芭蕉の白楽天理解―「楽天が腸を洗ひ」考―」では、元禄五年二月十八日付曲水宛の芭蕉書簡にある、「楽天が腸を洗ひ」という表現を考察した。先行研究においては、この表現に対する解釈にはさまざまあるが、いずれもこの表現の典拠を示しておらず、仁枝忠氏も出典の提示はあるが、何の説明もしていない。筆者は仁枝忠氏の示した出典を解説し、分

析を試みた。さらに新しい出典の指摘を提示し、「楽天が腸を洗ひ」という表現の意味を解釈してみた。芭蕉の作品において、特に俳文などにおいては人間の肉体の一部分を並べて何かを表現するという方法を示した。本章および第三章の考察によって、芭蕉や其角ら俳人の間では白楽天の漢詩がいかに意識され愛読されていたかを証明した。

第八章「吏隠鷺峰―漢詩文における吏隠の成立―」では、鷺峰の漢詩文を読解し、弟林読耕斎の隠逸観と比較した上で、鷺峰の隠逸観を考察した。林家二代目の当主としての林鷺峰は、弘文学院字士という称号を与えられて、儒者としての最高の地位を与えられた人物である。彼の周辺には、『古今逸士伝』を（万治四年）著した林家と親交を持った幕府の儒医野間三がいて、『本朝逸史』を著した弟林読耕斎がいる。こうした環境の中において、鷺峰も隠逸への関心が高く、自分なりの隠逸の方法を模索していた。それは「吏隠」の隠逸観であった。鷺峰は隠逸というのは環境によるものではなく、心の持ち方によるものと主張する。鷺峰の「吏隠」には、白居易の影響も無視できないものがあることが明らかになった。

第九章「林鷺峰と司馬温公の『独樂園記』」では、鷺峰における司馬温公の影響、特に司馬温公の「独樂園記」（『古文真宝後集』など）という、当時俳人の間でもよく知られる名文の影響を考察した。鷺峰の人生最大の仕事は『本朝通鑑』の編纂であり、その『本朝通鑑』の編纂は、中国北宋の『資治通鑑』に倣ったものであることは周知のことである。『資治通鑑』の著者は司馬温公で、歴史書の編纂において司馬温公から多大な影響を受けたことは容易に想像されるが、隠逸観においても、司馬温公とその「独樂園記」の影響が大きかった。しかし鷺峰は、司馬温公の「独楽」の精神だけを継承するのではなく、孟子の「衆楽」観念の影響や、儒家の「独善・兼濟」などの考え方を併せて、自分なりの「吏隠」観を作り上げた。司馬温公を詩文に詠む場合、邵康節の名前もよく一緒に出てくる。従って、鷺

峰の中では、司馬温公と邵康節は一对の人物として考えていたということができる。

第十章「林鷺峰と邵康節」では、鷺峰における邵康節の影響を考察した。邵康節は司馬温公と同時代の人で、隠逸の詩人であり、易学の大家である。鷺峰は司馬温公と邵康節との交遊に憧れて、自分と親友加藤明友との交遊を司馬温公と邵康節のそれに擬えることをよくした。そしてそのことは、鷺峰の詩文によって明らかになった。邵康節の詩集『擊壤集』は、鷺峰の愛読した書物で、その中の詩は鷺峰が詩作するときの見本でもあった。鷺峰は邵康節の最も特徴的な「吟」という詩体倣って、多くの「吟」詩を作った。それらの詩の中からも彼の吏隠の精神が見出され、邵康節の影響、白居易の影響を確認できた。さらに読書への隠逸や、別荘訪問の隠逸などさまざまな隠逸の形が鷺峰にあったことも提示した。司馬温公や白居易などの詩人と違って、邵康節は生涯仕官せず詩人と学者を貫いた人物で、この人物から多大な影響を受けたことは、大きな意味があると指摘した。

「終章」では、其角と林家を結びつける可能性を考えてみた。大庭卓也氏などの研究によって、其角門下で俳諧に遊んだ林家の儒者の存在が明らかになった。それを踏まえた上で、其角の作品によって、其角と林家の学問、及び其角がいかに鷺峰を意識していたかを考察した。また、鷺峰と読耕斎の二人の隠逸観の違いは二人の身分や性格にもよるものと説明した。さらに本論文の反省点と今後の課題をまとめた。

占領期の言論統制と坂口安吾の 創作活動の研究

時野谷 ゆり

序章 坂口安吾の創作活動と言論統制の問題

本研究論文では、占領期の坂口安吾の創作活動について、言論統制という制度との連関、肉体を抛り所とする生という問題に主眼を置いて考察を行う。戦前・戦中と戦後の安吾の活動を繋ぐ重要な作品と考えられるのが「墮落論」であり、ここでは言論統制という自己の外部にある制度への依存を否定する立場が示されると同時に、自分自身の肉体の実感を抛り所として生を構築する可能性が提起されていた。

まず、言論統制について、本研究論文が射程とするのは、戦前・戦中の内務省・情報局による検閲、占領初期のGHQ/SCAP (General Headquarters/Supreme Commander for the Allied Powers) 内のCCD (Civil Censorship Detachment、民間検閲支隊) による検閲、占領末期の国家による「文学裁判」である。

戦時中の内務省・情報局による検閲について、安吾は『吹雪物語』の一部伏字での刊行、『真珠』の再版禁止を体験したが、その是非については発言しなかった。「日本文化私観」では、文学は言論統制という自己の外部にある制度に依拠することなく、自己の内的な必然性から生まれるものであるという立場が表明されており、そのような合理主義は戦時下でも貫かれていた。

占領初期のGHQ/SCAPによる検閲の問題は、一九七〇年代にブランド文庫の資料の調査が着手された後、今日まで研究が重ねられてきた。その中で、特に重点的に論じられてきたのが、検閲に対する文学者の態度である。安吾は、占領開始当初に、兄坂口猷吉宛の書簡上でGHQ/SCAPによる統治と一時的な検閲の必要性に言及しており、実際に自らの作品が検閲による処分を受けた時には発言をせず、事後処理の形で対応していた。

占領末期の国家による言論統制について、戦後初の文学裁判である「チャタレイ裁判」への安吾の関わりが挙げられる。一九五〇年四月から五月に、D・H・ロレンス著、伊藤整訳による日本初の完訳『チャタレイ夫人の恋人』上・下巻が小山書店から刊行されると、同書は同年六月に「猥褻文書」の疑いで押収された。一九五一年五月にチャタレイ裁判が開始された時、安吾は臨時記者として公判を傍聴し、時評を連続的に発表して批判の声を上げたのであった。

また、「墮落論」で提示されたもう一つの問題が、肉体の実感に基づいて生きるこの可能性である。「欲望について——プレヴォとラクロー——」では、「人間」は思考に囚われた男性と肉体的存在としての女性に二元化されており、特に「娼婦」的女性の欲望に忠実に生きる可能性が仮託されていた。この問題は、一九四六年から四七年にかけて発表された、肉体を介して対峙し合う男女の関係性を描いた安吾の一連の小説において追究されていく。

このような考察を通じ、占領期における言論統制に安吾がいかに対峙し、肉体を抛り所とする生という問題を追究しながら、創作活動を展開したのかを明らかにすることを本研究論文の目的とする。

第一部 占領期の言論統制下での坂口安吾の創作活動

第一部では、占領期の言論統制下での坂口安吾の創作活動について考察を行った。GHQ/SCAPによるメディア検閲が実施されたのは、一九四五年九月から一九四九年一〇月までであり、一九四六年の「墮落論」、「白痴」に始まる戦後の安吾の旺盛な創作活動は、その言論統制下で展開していくことになる。同時に、「墮落論」で提起された「肉体」の実感を抛り所として生きる可能性は、「白痴」に始まる一連の小説において検討されていく。このような問題について、次の全六章を通じて分析を行った。

「第一章 「白痴」論——戦時下の「人間」像」では、「白痴」における、戦時下で肉体を介して対峙し合う男女の関係性について論じた。「白痴」の冒頭部では、伊沢も「白痴の女」も等しく動物的存在であることが暗示されていたが、伊沢は「人間」としての自意識に囚われているために、「女」との同棲生活において、肉体的な本能に忠実に行動する「女」に憎悪を向けていた。結末部では、伊沢が大空襲を経験したことで思考の限界を体感し、「豚」と化した「白痴の女」との性的交渉を夢想する場面において、抑圧されていた自分自身の「肉慾」を発見し、自分もまた動物的存在であるという自己認識に至る。しかしながら、「白痴」では、あらゆる「人間の生が戦争という外的状況に規定されている以上、伊沢が思考を放棄し、「女」の隣で佇む場面で物語が結ばれており、そこには、戦争という「運命」に身を委ねた「人間」の姿が、戦時下でのみ存在し得た利他的で希少な美として表現されていた。

「第二章 「戦争と一人の女」「続戦争と一人の女」論——坂口安吾の被検閲作品（一）」では、「戦争と一人の女」（『新生』版、部分削除）と「続戦争と一人の女」（『サロン』版）について、発表媒体、GHQ/SCAPによる検閲の実態、内容面の比較考察を行った。『新生』版だけが検閲に

よる部分削除の処分を受けたのは、『新生』が当時の有力な総合雑誌であったのに対し、『サロン』は大衆娯楽雑誌であるという性質上、前者がより厳格な監視と統制の対象にされたためであったと考えられる。その後、『いづこへ』の刊行時に、安吾は検閲処分に事後処理の形で対応し、改変された『新生』版を自らの作品として流通させまいとした。

内容面では、検閲によって、『新生』版から「女」の空襲に対する偏愛が表現された箇所が削除されたことで、「女」と戦争との結合という重要な要素が損なわれた。また、『新生』版では、「男」の視点に立った三人称の語りから、敗戦時の「女」の肉体の実感は語られることはなく、あくまで「男」の精神の物語として回収されていた。一方、『サロン』版では、「女」の一人称の語りを通じて、「女」と戦争との結合が十全に表現されており、結末部では、敗戦を機に「女」と戦争、及び「男」との関係が解体し、「女」の「肉体の思考」の始まりが予覚される場所に、戦後に肉体を抛り所にして自律的な生を構築していく可能性が提示されていた。

「第三章 「淪落その他」「特攻隊に捧ぐ」論——坂口安吾の被検閲作品（二）」では、安吾と林芙美子との対談「淪落その他」と、評論「特攻隊に捧ぐ」に対するGHQ/SCAPの検閲について、発表媒体、検閲の実態、内容面という観点から論じた。「淪落その他」での安吾と林の発言への部分削除から、検閲の現場にはマニュアルとして「検閲指針」が存在していたが、実際の処分は各検閲官の判断に左右されたこと、『婦人公論』編集部が処分を回避しようとしたものの、占領軍兵士と日本人女性との交際は厳格な統制の対象とされ、巧妙に削除されたという実態が明らかになった。次に、「特攻隊に捧ぐ」の全文掲載禁止の処分は、検閲文書によれば、表現のレベルでの統制であったと考えられる。内容面では、特攻隊を讃美するという言説が占領下の言論状況には適さないことを安吾が自覚しながらも、隊員の死にたくない本能との格闘と自己犠牲の精神の発揚に普遍的

な価値を発見し、それを敢えて表明したところに、検閲に対する安吾の自律的な態度が見られた。

「第四章 「決闘」論——戦後の「特攻隊」表象の中で」では、戦時中から戦後を貫く時間軸に沿って、「特攻隊」の青年と周囲の女性との肉体を介した関係性について論じた。「決闘」で焦点化されたのは、「特攻隊」の青年と女性の、敗戦を機に自由を許された時の内的な変容という問題である。戦後に自らの肉体の実感に忠実に生を構築していく可能性は、特に戦時中には「童貞」であった京二郎と「処女」であったトキ子に仮託されていた。戦後を迎えた時の男女の対照的な姿には、「人間」が自由を許された時に自律的に生きる可能性と困難さが体现されており、そのための唯一の手掛かりとなるのが自己の肉体の欲望の発見であるという主張が提示されていた。それは、「墮落論」を基点とし、「白痴」と二つの「戦争と一人の女」を経て発展した、肉体発見の論理と呼ぶべきものであった。

「第五章 坂口安吾の「流行作家」時代——一九四八年の同時代評をめぐって」では、一九四六年から四九年までを安吾の「流行作家」時代と区分する従来の評価について、評価の過渡期に当たる四八年当時の安吾の作品と人物像に関する雑誌上の同時代評に着目し、発表媒体の性質、論者、内容について論じた。「CAMERA」では、プロ写真家の小石清が安吾の時評を自説に援用し、『果実』では、俳人で詩人の岩田潔が「墮落論」を題材にした詩を創作し、『野球ファン』では、安吾と大学応援団との応酬を報道するという様相には、安吾の作品と人物像に寄せられた同時代の読者、記者、編集者の関心の多様性が見られた。同時に、これらの評は、安吾の言説が一九四八年半ばに東京を中心に発行された文芸雑誌、総合雑誌という枠組を越えて、地方誌、同人文芸雑誌、文学以外の専門雑誌までも含む広範な言説空間の中で受容されたことを意味していた。

「第六章 坂口安吾と「満洲」——「吹雪物語」から「火」へ」では、

一九四九年に長編小説『火』が未完に終わった問題について、『吹雪物語』と『火』における「満洲」の表象の比較を通じて考察を行った。二作品とも、主要な登場人物の現実からの逃避先として「満洲」という場所が設定されていたが、『火』では、「満洲国」がもはや存在しない時代において、安吾自身が見聞した「歴史」の上に新たな現実を創造しようとしたのに対し、『吹雪物語』では、「満洲国」が実在していた時代に「満洲」を表象するという差異が存在していた。『吹雪物語』では、一九三五年から三十七年頃の実際の旅程を踏まえ、「新京」に対する同時代的な批評性が発揮されたことで、「満洲」という場所に現実性が付与されていた。一方、『火』では、「満洲」は玄吉が立身出世を夢想する観念上の場所として描かれており、物語の途中で玄吉が「満洲」行きを断念し、物語上から姿を消すことで、玄吉の逃避先への通路も閉ざされてしまう。『火』は、玄吉の姿が次第に後景化し、物語の動力が枯渇したことで未完に終わることになり、『火』の執筆過程において、安吾は同時代の社会に対する批評性を十分に発揮できなかったのである。

第二部 占領期の言論統制終了後の坂口安吾の創作活動

第二部では、占領期の言論統制終了後の坂口安吾の創作活動について考察を行った。一九四九年一〇月にGHQ/SCAPによるメディア検閲が終了したが、その後も文学作品への言論統制は実施された。占領終了が既定路線となった一九五〇年当時の完訳『チャタレイ夫人の恋人』の押取と五一年に始まる裁判は、国家権力による言論統制に当たる事件であった。このような言論状況下で、安吾の創作活動がどのように展開されたのかを、次の二章において考察した。

「第一章 「安吾巷談」の形成と方法」では、一九四九年の安吾の創作上

の不調期と、五〇年の「安吾巷談」での復活について、『文藝春秋』との繋がりという観点から論じた。一九四九年当時、安吾は身辺雑記的な随筆や囲碁将棋の観戦記を中心とする創作活動に行き詰まりを感じており、薬物中毒が新聞、雑誌で醜聞として報じられたことが重なって、安吾の「流行作家」時代は終焉を迎えたと評された。一九五〇年に「安吾巷談」が『文藝春秋』誌上に誕生したのは、四九年から同誌が編集長の池島信平の下でノンフィクション性と話題の面白さを志向するという編集方針を確立しつつあり、安吾が時評家として登用されたためであった。そこには、『文藝春秋』の転換点と安吾の創作上の転換点が重なり合うという運動性が働いていた。

「安吾巷談」の文章の方法は、全一二回の連載を通じて、読者の反響を重視し、『文藝春秋』の編集者と緊密な連携を取りながら、次第に確立されたものであった。第一回から第三回までは一般的な時評と同様の方法で書かれていたが、第四回では、安吾が競輪について現地取材を行い、軽妙に語るという体験記的内容が読者の好評を得たことで、「巷談」の方法が決定された。第六回を機に、現地取材を重視しながらも題材を広く社会風俗に求めるという方法が確立された。以後、安吾は「巷談師」という自称を用いるようになり、「巷談」の書き手に不可欠な果敢な取材態度と鋭い批評眼を自分を持っているのだという自己認識を確かなものにしていく。「巷談」という方法と「巷談師」という自己認識は、その後の「安吾もの」へと引き継がれていくのである。

「第二章 坂口安吾と「チャタレイ裁判」」では、安吾が「チャタレイ裁判」を傍聴し、「チツボケな斧」を中心とする一連の時評を通じて積極的

個人の見解や節度という内的な規範に対して信頼を寄せていた。そこには、「墮落論」での敗戦を機に新たに自己の内部に規範を発見せよという論理からの連続性が見られた。しかし、占領末期になっても、国民の教養や判断力は十分に成熟していなかったため、安吾は国家再建の責任を国家による適切な法の運用という点に求め、GHQ/SCAPから日本政府への権力の移行が適切に行われるように、チャタレイ論を執筆したのであった。同時に、安吾のチャタレイ論は、占領政策の民主化路線から反共防衛路線への転換という観点が欠落していたことで、国家への不信とGHQ/SCAPへの信頼という二元論に陥っていた。しかし、安吾が占領終了後に占領政策の転換に関する情報を得た後も、日本の再建のために占領政策は必要であったとする認識自体は揺らいでいなかった。安吾のチャタレイ論は、権力を行使する主体が自国か占領国かという安易なナショナリズムには陥らずに、国家再建という大義の下で必要とされるものへと思考を切り替えていく実質主義に支えられていたのである。

第三部 占領期の言論統制と文学者

第三部では、安吾の言論統制に対する態度を考察するための比較対象として、占領期の文学者がどのようにGHQ/SCAPの検閲に対峙し、創作活動を展開したのかを考察した。次の第二章では、影山正治、舟橋聖一の実例を採り上げ、雑誌・単行本というメディアへの検閲の実態と二人の文学者の検閲に対する態度を分析した。

「第一章 占領期の「右翼」と短歌——歌道雑誌『不二』に見る影山正治の言説とGHQ/SCAPの検閲」では、影山正治が『不二』に国家主義的傾向の強い短歌や詩を発表し続け、日本の民主化政策を進めるGHQ/SCAPの厳しい監視と統制の対象とされ、検閲に対して極めて闘争的

な態度を示した点について論じた。占領期の歌壇は、戦時中の短歌が担った「短歌報国」の役割を喪失した時点から始まり、左翼陣営からは民主主義短歌運動が興り、短歌滅亡論が議論された。しかし、影山は同時代の歌壇の動向に関心外として、短歌を中心とする言論活動によって天皇の神格性を回復することにエネルギーを注ぎ、検閲を通過するように短歌や詩の表現に創意を凝らした。それに対し、検閲官は影山の意図を時に看過し、時に看過しながら統制するという表現をめぐる闘争が展開されたのであった。

「第二章 占領期の性表現の自由と統制——舟橋聖一「横になった令嬢」論」では、舟橋聖一が、占領下で性表現の自由が許されたことを好機として、「横になった令嬢」の創作に挑んだところ、同作品がGHQ/SCAPの雑誌、単行本の事前検閲による二段階の削除を受け、改変後に発表された本文が性表現の面で同時代の批判を浴びた問題について論じた。同一の作品に対する二段階の検閲から、単行本検閲は雑誌検閲では統制しきれなかった言説を除去するという役割を担っていたが、その相互補完性は十全なものではなかったと考えられる。

さらに、検閲で改変された「横になった令嬢」の本文は、同時代の読者から「エロティシズム」の面で批判されたが、未婚の男女間の接吻と性的交渉の描写は、当時の性に関する道徳意識を概ね遵守していたと言える。特に結末部での男女の接吻の描写は、接吻の描写を民主主義の象徴として推奨したGHQ/SCAPの言論のコードと合致しており、舟橋は執筆の過程で同時代の言論のコードへの便乗に陥ったのであった。

それは、連載当時、舟橋がCCDの検閲、読者からの批判に加え、CIE (Civil Information and Education Section、民間情報教育局) からの統制、内務省による告発、官僚機関からの用紙統制も含めた諸方面からの圧力を跳ね返すことができなかったことを意味する。同時に、そのような創

作上の蹉跎と性表現を自己規制する態度への内省には、以後の舟橋作品に見られる「愛欲愛憎」の徹底的な表現の可能性が兆していたのである。

終章 今後の研究課題

終章では、各章の論点を整理し、占領期の坂口安吾の創作活動について、言論統制という制度に対する態度、肉体を抛り所とする生という問題の結論を示した上で、今後の研究課題を述べた。

戦時中の内務省・情報局検閲、占領初期のGHQ/SCAPによる検閲、占領末期の国家による文学裁判を連続性の上に捉えることで明らかになったのは、言論統制に対する安吾の根本的な態度である。それは、権力による禁止を非人間的であると、文学は既存の価値観や検閲という外的な制度によって規定されるものではなく、自己の内的な必然性から生まれるとする態度であった。その一方で、安吾はあらゆる言論統制を抑圧的なものとして一様に批判するのではなく、各時代の検閲をその目的と必然性から峻別するという機能主義的で合理主義的な態度を貫いていた。

このような安吾の態度を同時代の文学者と比較する時、内なる必要から文学が生まれるという安吾の創作のありかたは、GHQ/SCAPが禁じる言論のコードを内面化し、それに対する反発から詩や短歌を生み出すという影山正治の創作のプロセスとは異なるものであった。また、舟橋聖一が、「横になった令嬢」の起稿時には「自己の内部の真実を吐露する」ことを志向しながら、結果として同時代の言論のコードへの便乗に陥ったのは、諸方面からの圧力を跳ね返すだけの内的な強さを保てなかったことを意味していた。これに対して、安吾は各時代の言論統制や既存の価値観に対する強固な自己を保持しており、それが安吾にとって文学の生み出される場であったと考えられる。

また、「墮落論」で提示された人間が自らの肉体の実感を抛り所として生きる可能性の追究は「白痴」に始まり、二つの「戦争と一人の女」を経て、「決闘」において、自由を許された時に自律的な生を構築するための手掛かりとなるのが自己の肉体の欲望の発見であるという肉体発見の論理として提示されたのであった。

今後の研究課題として、まず戦時中の安吾の創作活動について、「日本文化私観」に見られる内的な必然性から文学が生まれるとする安吾の立場がどのように形成され、小説の創作において実践されたのかという問題の検討が挙げられる。また、戦後の安吾の創作活動について、「白痴」、二つの「戦争と一人の女」、「決闘」以外の一九四六年から四七年にかけて発表された小説に、肉体を介して対峙し合う男女の関係性がどのように描かれ、そこには肉体発見の論理が貫かれていたのかという点の検証も残されている。そして、文学と言論統制の問題を安吾だけに限定するのではなく、事例研究を通じて言論統制の力学を解き明かしていくと同時に、各時代の言論のコードに対峙した文学者の態度を問い、研究を深化させていくことを課題としたい。

古事記構造論

——大和王権の〈歴史〉——

藤澤友祥

本論文は「古事記構造論——大和王権の〈歴史〉——」と題し、『古事記』が王権をいかなる構造で支えているかを考察するものである。全体を三部構成とし、様々な視点から『古事記』の構造と王権との関わりを探る。そのため、『古事記』のテキストと王権がいかに関わるかが常に問題として立ち現われてくる。すべての部立てにおいて「王権」という語を使用するのはそのためである。

序論 『古事記』と大和王権

第一部 王権を支える『古事記』の神々

第一章 猿女の君——『古事記』文脈での位置づけ——

第二章 気比の大神——『古事記』上巻神話との対応——

第三章 秋山之下氷丈夫と春山之霞丈夫——神話の機能と『古事記』の

時間軸——

第四章 葛城の一言主之大神——『古事記』下巻の神——

第二部 王権を支える『古事記』の皇位継承理念

第一章 「三皇子分掌」と「天下相讓」——父子継承から兄弟間継承へ

——

第二章 水歯別命と曾婆訶理——『古事記』における儒教思想——

第三章 下巻の臣下の諸相——『古事記』における君臣の関係——

第三部 王権を支える『古事記』の後妃皇子女

第一章 宇遲能和紀郎子——下巻への布石——

第二章 石之日賣命——「嫉妬」による排除——

結論 『古事記』が描く〈歴史〉の構造

第一部では、『古事記』において神話・神がいかに文脈上で機能しているのか、位置づけられているのかを確認した。

第一章では、『古事記』の本筋から遊離した箇所であると評されることが少なくない猿女の君条を取り上げ、そのような当該条を、『古事記』の文脈展開上に位置付けることを試みた。当該条は三つの部分——(A) アメノウズメがサルタビコを送り、その名を負って猿女君となる。(B) サルタビコがアザカで溺れ、三つの御魂が出現する。(C) ウズメが魚どもに天孫への奉仕を誓わせ、返答しなかった海鼠の口を裂き、猿女君が嶋の速賢を賜わる起源であるという。——によって構成されており、それぞれの部分ごとに考察を加える。(A) での問題点は、ニニギの「其神御名者、汝負仕奉。」という命令である。アメノウズメに、サルタビコの「名」を「負」って(天孫に)「仕奉」れと言うのである。『古事記』において「名」を「負」うことはその名に見合った力を獲得することを意味する。つまり(A)の意味は、ウズメがサルタビコの力を吸収・獲得して天孫に奉仕する、そしてそれは天孫の強い意志によってなされている、ということである。(B) での問題点は、サルタビコが「阿耶訶」で「沈溺」れる点である。「阿耶訶」は伊勢の地名であり、『古事記』において「沈」「溺」という語には敗北者の影がつきまとう。つまり、サルタビコが漁労神であり、その力を失ったこと。サルタビコに敗北者の影を負わせ、徹底してその服属を語ることに。これによって、「天孫による伊勢地方の完全なる支配」を強調するのが、(B)の部分である。(C)の部分は、ウズメが魚ど

もに天孫への奉仕を誓わせることから、以下のことが示される。ウズメがサルタビコの漁労神としての神格を受け継いだこと（サルタビコが漁労神だったことの再確認）。天孫に奉仕すること（サルタビコ服属の再確認）。そしてその漁労神としての力能によって、天孫による伊勢・志摩一帯の支配が確立されたこと。以上が（C）の部分の意味するところである。このように、当該条は、サルタビコがその力能を天孫の側に奪われていくさまが描かれている。伊勢の地方神サルタビコの力能を奪い、徹底してその服属を語ることで、「天孫による伊勢地方の完全なる支配」を強調している。当該条は、天孫降臨を受け、伊勢地方の完全支配を語るといふ必然性をもって『古事記』のこの位置に配されたものと理解すべきである。

第二章では、応神天皇と気比大神との「易名」について考察し、上巻神話との対応から、当該神話の担う意義を『古事記』の文脈に即して位置づけた。上巻の展開を歴史として再現することで、新羅も含めた天下の確立と、天皇がそれを支配することの正統性を語るものであることを述べた。まず当該条の「禊」については、次に扱う「易名」と一連のものとして、角鹿という聖なる空間・重要な土地で、至高の存在応神が新たに誕生したことを意味している。当該条最大の問題となっている「易名」については、『古事記』における他の名の変化する例から、大神から太子への名の献上と考えられる。その後記される大神からの「易名之幣」（易名の御礼の品）も、大神が服属の証として太子に献上した贄である。このように当該条の「易名」は、大神の名の献上による、太子への服属である、と解される。すると、「地方の有力神が、名の献上という形で王権に服属する」「名のやりとりにあたって、仲介者が存在する」「服属の証として、贄の献上がある」という点において、猿女の君条と共通する。両条とも、重要な土地の神の名を吸収することで、その土地の支配が確立したことを語るものではないか。朝鮮に対する要地として角鹿をクローズアップし、応神に

よるその地の支配を語ったものである。応神記においては、新羅・朝鮮を含む「天下」の確立が語られる。当該条では、「禊」と「易名」とが相俟って、朝鮮を支配する力能を持つ天皇として、新たなる応神が誕生した、ということを表している。上巻の神話は中巻冒頭の神武による初めての天下統治で完結した。中巻はその神話の保証を受けながら歴代天皇が天下を具体的に実現させることを歴史的に説く巻である。応神は二ニギと対応し、上巻での展開を歴史として再現し、重ね合わせることによって、朝鮮を含んだ天下の確立と、その支配の正統性を保証しようとしている。

第三章では、『古事記』中巻末に配されている秋山之下氷丈夫と春山之霞丈夫の神話の意義を、文脈と表現の両面から見定めた。当該条は、神話の機能を利用して下巻の兄弟間継承を保証し、さらに『古事記』の時間軸を越える表現方法を探ることによって、その有効性を、享受者が存在する現在にまで働きかけて主張するものである。まず当該条・オホナムチ条・海幸山幸条は、いずれも敵対的な関係の兄弟間で、年少者が他の兄弟たちをおさえて勝利を収めるといふ点が核となっている。これは、下巻の兄弟間継承を保証するためと考えられる。兄弟間継承の理想像は平和的な譲り合いであろうが、実際には、敵対的な兄弟間で皇位が争われる場合も『古事記』には記されている。当該条の「我御世之事、能許曾神習。（神の時代のことを、つまり神の行為をよく倣うべきである）」という言葉によって、兄弟争いの神話が当該条で繰り返されることで当該条自体も神の行為を倣っていることになる。これによって、兄弟間で敵対する場合もある下巻の皇位継承を、神話によって保証している（神話の機能の利用）。また「御祖」の語は息長帯比賣を想起させ、その力を得て勝利することは、単なる勝利ではなく、統治者たるべき資質を備えていたことを意味する。また当該条は、天之日矛条の分注に接続しており、この書式は『古事記』の時間軸の制約を受けないため、当該条全体が下巻の兄弟間継承を先取りして保

証することを可能にしている。「我御世」「此者神宇礼豆玖之言本者也」は、いずれも『古事記』の時間軸を越えて現在にまで働きかける表現である。

これらのことから、当該条の働きとは、『古事記』内部においては、神話を利用することで上巻の神話の保証を受けつつ、時間軸を先取りして下巻の兄弟間継承を保証することである。その上で現在にまで働きかける表現を用いることによって、『古事記』の時間軸をさらに飛び越えて、その保証の有効性を、享受する側の現在にまで働きかけて主張することである。

第四章では、葛城の一言主之大神条について、神の偉大さとそれを祭祀し得る天皇の姿を、君臣の關係に組み入れて描いたものと解した。記紀の記載順序の違いから、記において、葛城山の大猪条と葛城の一言主之大神条とは、一連のものとして構成されていると捉えられる。葛城山の大猪条に登場する「大猪」は、『古事記』における「猪」の用例や「宇多岐」の語から、神意の体現者・伝達者であることが分かる。雄略は、その「大猪」を射て「怒」の状態にしてしまった上に、最後まで「病み猪」としか理解できていない。つまり、葛城山の神の掌握に失敗しているのである。しかし続く葛城の一言主之大神条で、雄略は葛城の一言主之大神に対して、自らを「宇都志意美（現実の臣下）」とし、神に対して多大な敬意を払うことで、その祭祀に成功している。神が上位、天皇が臣下として下位となるこれにより神と天皇の關係が、君臣の關係に明確に位置づけられる。『古事記』において君臣の上下關係は絶対であり、君臣關係の頂点である天皇の、さらに上位に神が位置するのである。また、神の偉大性を強調することで、それを唯一祭祀し得る天皇の偉大性をも表わしている。『古事記』において、神とは、畏敬すべき存在としての立場を一貫して保持している。下巻である当該条においても、一言主之大神は最大限の敬意を払って遇すべき存在として描かれている。神が偉大であればあるほど、それを祭祀し掌握し得る天皇もまた偉大である。同時に、君臣關係のあるべき姿を、神

を登場させ、天皇よりもさらに上位の絶対的立場に据えることによって語っている。これは神を尊重し、神話の持つ力を重視していることの表れであろう。雄略は神の祭祀に成功し、且つ神と天皇との關係を確立した。安康天皇条におけるヲグナとしての荒々しい雄略が、天皇として完成されたことを表現すると同時に、中巻からの流れの中で、神と天皇、及び君臣の理想的關係を確立するのが記の構想として確認できる。それをあくまでも「神」によって語ろうとするところが、『古事記』の意図するところである。

以上、第一部において、『古事記』は神や神話を非常に重視しており、元の神話・伝承をできるかぎり保持することで、物事の由来と正統性を語る力を維持し、それを文脈上においても巧みに利用して王権の正統性を保証しているということを確認した。

第二部では、『古事記』において王権にかかわる様々な事象と、そこに働く理念について検討した。

第一章では、三皇子分掌条と天下相讓条について、皇位継承法の転換という視点から検討した。三皇子分掌条は三貴子分治条と、天下相讓条は意祁命と袁祁命の天下相讓条とそれぞれ対応することで、「天下」と「天下」継承法の保証をしていると位置付けた。まず三皇子分掌条と三貴子分治条との対応により、大山守命に高天原を放逐されるスサノヲの影を負け、王権からの脱落を示唆している。また、神話の力を利用して、天下の正統性を保証している。神話は、現実の事物や秩序の由来を語り、規定する働きを持つ。ある一つの既存の神話が人々に共通して理解されていたからこそ、その神話は規定力・拘束力を持つのであり、その力を利用するには、ある程度その神話（元となる神話）を踏襲する必要があった。その上で独自の主張をのせて、新しい神話が作られていった。『古事記』の神話はこのように、『古事記』の外部に存在した神話の力を、『古事記』内部に取り

こむことによつて、王権の由来や正統性を保証する力を持ち得ている。こうした神話の利用は、『古事記』内部においても行われているのではない。既存の神話を踏襲するということは、『古事記』内部においては、同じ型の神話・伝承が繰り返されるという、文脈上の拘束力としてあらわれる。三貴子分治条と三皇子分掌条とを対応させることによつて、応神記において完成した「天下」は、連続と続く高天原の神々の意志と力を継承しており、その正統性が保証されていることを主張しようとしたのではない。天下相讓条については、中巻の父子継承、下巻の兄弟間継承という転換点にあつて、平和的な兄弟間継承の理想像を示している。上巻の三貴子分治条と中巻の三皇子分掌条、中巻の天下相讓条と下巻の天下相讓条が、それぞれ呼応し合うことで、上巻の神々・中巻の歴代天皇の保証が、下巻最終章にまで及ぶことになる。当該箇所は、神話の力を利用して「天下」を保証し、さらに中巻の父子継承・下巻の兄弟間継承の橋渡しとして、いずれの「天下」継承法の正統性も保証し両立させる役割を果たしている。

第二章では、『古事記』における儒教思想の影響を水歯別命と曾婆訶理の関係から検討し、その影響が極めて表層的なものにとどまっていることを指摘した。『古事記』下巻においては儒教思想の影響を受けると思われる箇所が多数存在し、それが特徴の一つとなっているが、一方で必ずしも儒教思想を全面的に取り入れているとは思われない箇所もある。儒教の典籍特に『古事記』応神天皇条にその伝来が記される『論語』を検討し、水歯別命の「信」「義」が儒教思想に基づくものでありながらも、行為そのものについては儒教思想に矛盾してしまっていることを確認する。当該条で優先されたのは儒教思想を表現することではなく、臣下は主君に絶対服従するという君臣関係の原理を示すことである。儒教思想を備えることが下巻における「新たな」要素であり、「信」「義」のはざままで悩む水歯別命も、儒教思想を備えた「新たな天皇像」である。しかし、策略を以つて

自ら敵を討つという水歯別命の行動は、『古事記』の伝承より古く原型に近いと同時に中巻以来描かれてきた「伝統的天皇像」である。当該条の展開全体としては儒教思想に合致していない。これは、儒教思想が及ぼした影響は極めて表層的なものであり、より重視されたのは「伝統的天皇像」であることを示している。儒教思想を備えることは皇位継承の一つの要素にすぎず、大雀命・意祁命の場合にも同様に、それぞれ儒教思想よりも優先されて描かれているものが存在する。儒教思想に適合すること、儒教倫理を備えていることは、下巻において、皇位継承の要因の一つであり、これによつて「新たな天皇像」が示されているのだが、儒教思想を表現することは決して最優先事項にはなっていない。『古事記』における儒教思想の取り込みと影響はかなり表層的なものにとどまっている。そしてそれは、『古事記』が、儒教思想の影響を受ける以前の、より古く原型に近い伝承を重視していることの表れである。

第三章では、『古事記』下巻の臣下の在り方が問題となる箇所を検討し、『古事記』の君臣の関係について明らかにした。君臣関係が問題となる箇所は一〇例見られるが、そこで示される原理は「上下関係の絶対性」（臣下は絶対服従）である。これは山部大桶連、曾婆訶理、都夫良意富美の例に顕著であるが、それ以外の例もこの原理から逸脱するものではない。また志幾縣主、志毘臣の例では、君臣関係の頂点に位置するのが天皇であり、絶対的な立場であることが示される。そして葛城の一言主之大神の例から、君臣関係を超越して天皇のさらに上に位置するのが神であり、神と天皇の立場は非常に近いことが分かる。下巻においては、君臣関係が捉える裾野が広がって人間関係が複雑になることにより、君臣の関係も様々な様相を呈するようになるが、それを支える原理は一貫している。こうした君臣関係の全体像を示し、そのあるべき形を確立するのが下巻の主題の一つなのである。そして『古事記』における君臣関係の在り方で最大の特徴は、

君臣関係の構図に神を係わらせ、天皇よりさらに上位の超越的立場に据えている点である。神を畏敬すべき存在として最上位に据え、その絶対性を示すことで、唯一それを祭祀し得る天皇の偉大性を示しているのである。

このように、あくまでも神を神として位置づけ、それを祭祀する天皇を頂点とする君臣関係が描かれている。これは、天皇による天下統治の正統性を、神話から書き起こすという『古事記』全体の構想によるものであろう。神話は、現実の事物や秩序の由来を語り、規定する働きを持つ。こうした神話の働きを意識的に利用し、既存の神話を利用しつつそれに手を加え一本化することで、王権の由来と正統性を保証すべく編纂されたのが『古事記』である。『古事記』全体を一貫して支えているものは神と神話の力なのであり、それは人の代とされる下巻の、君臣の関係においても同様なのである。『古事記』における君臣の関係は、「上下関係の絶対性」(臣下は絶対服従)が原理であり、天皇を頂点とするピラミッド型のヒエラルキーである。さらにその上に神を据えることで、神の力で君臣関係全体を支えるという構造になっているのである。

以上、第二部の検証を通じて、皇位継承・儒教思想・君臣関係などの事象においても、そこに働く理念は、やはり神話・伝承を重視する姿勢であり、その力を利用することで、王権の正統性を主張しているということを確認した。

第三部では、『古事記』において后妃皇子女がいかに王権と関わるかを確認した。

第一章では、『古事記』における宇遲能和紀郎子について、記紀による記述の相違を中心に検討し、下巻の兄弟間継承への布石として位置づけられていることを指摘した。『古事記』の皇位継承においては、中巻では父子継承、下巻では兄弟間継承という顕著な違いが存在する。この皇位継承転換について『古事記』では周到な配慮を以って描かれている。宇遲能和

紀郎子は、(一) 応神から「天津日繼」を委任されている。(二) 神に通じる力を持つ存在であることが示されている。(三) 反逆者を討った功績がある。という点において、極めて皇位に近い存在として位置づけられている。またその最期も記紀間で異なり、記では「早崩」と記されるのみである。こうして、兄弟間で複数の皇位継承候補者が存在し、兄弟のどちらが即位してもおかしくない状況を設定することで、実際に兄弟間での皇位継承が行われていく下巻への布石とし、父子継承から兄弟間継承へと移行する導入としての役割を担わせている。宇遲能和紀郎子の早崩により、大雀命が仁徳天皇として即位する。大雀命は儒教思想を備えている上に、髪長比賣との婚姻譚によって応神をも上回る存在として示されている。更に秋山之下水丈夫と春山之霞丈夫の神話によって、神話による保証を付与されている。記において宇遲能和紀郎子は有力な皇位継承候補者として位置づけられている。こうした宇遲能和紀郎子を抑え、大雀命が皇位を継承するための装置として働くのが儒教思想である。紀では学問習得記事等によって、菟道稚郎子も儒教思想を備えた存在とされているが、記では大雀命のみが備えている資質であることを強調し、皇位継承の切り札としているのである。記において大雀命は、神話的保証を受けると同時に、儒教思想を備えている存在として位置づけられている。このような大雀命の在りようこそが、下巻冒頭を飾る天皇にふさわしい、と語られているのだと言える。そしてその二つの要件を兼備することが、下巻の理想的天皇像として求められるようになるのである。

第二章では、『古事記』の石之日賣命の嫉妬譚について、「嫉妬」による排除という視点から検討した。石之日賣命の嫉妬譚については『古事記』『日本書紀』ともに類話が記載されているが、その帰着点は大きく異なる。『古事記』においては、仁徳と石之日賣命との「和合」を描いたものと解釈されることが多いが、その場合、両者の和解の場面が描かれていないこ

とが問題となる。これは、「和合」ではなく、石之日賣命の（嫉妬が持つ拒絶・排除の力）を重視したためである。同じく嫉妬する女性として須勢理毘賣命と比較されることも多いが、須勢理毘賣命が最終的に大国主と伴に鎮まったのに対し、和解の場面が無いことは、石之日賣命とその嫉妬の威力も鎮まっていまいと考えられる。実際、石之日賣命の嫉妬が持つ拒絶・排除の力は、これ以降の文脈においても發揮されている。仁徳と八田若郎女との歌の贈答では、石之日賣命の嫉妬によって八田若郎女が引き離され、八田若郎女に子が無いことを強調し、仁徳―石之日賣命所生の次代三代にわたる天皇の正統性を主張している。女鳥王の反逆では、石之日賣命の嫉妬を問題とすることで女鳥王が排除される。つまり「嫉妬による排除」の最大の標的となるのは、応神―矢河枝比賣所生の御子である、宇遲能和紀郎子兄妹たちである。『古事記』において宇遲能和紀郎子は天皇たりえた存在であったため、次代天皇の正統性を保証するため、その血統は徹底的に排除されねばならなかった。山部大楯連の処断も、石之日賣命の性質の強烈さを描くことで一貫している。石之日賣命の嫉妬譚は、「和合」や多くの女性たちとの睦みを成り立たせる（理想的な王者のすがた）を描くためではなく、「石之日賣命の嫉妬を利用することで宇遲能和紀郎子兄妹たちの血統を排除すること」を描くところに主眼がある。その目的は、仁徳と石之日賣命の結びつきのみが存続することによって、その血統が唯一皇位を継承していくという必然性を保証することにある。

以上、第三部においては、直接的に正統性に関わる天皇以外の、皇子や皇后たちの伝承も、つまるところ王権の正統性を主張するためのものとして機能しており、そしてその主張は、やはり元の伝承を維持し、その力を利用してという方法によってなされていることが確認した。

このように、『古事記』は神話・伝承の力を非常に重視しており、その力を有効に利用するべく周到に配慮された構造を以って成り立っている。

神々・理念・后妃皇子女と、様々な構成要素が存在するが、それらはずべて王権を支えるべく構造化されているのが『古事記』なのである。

『古事記』が描く〈歴史〉は、「天皇による天下統治の由来と正統性の主張」という主眼のもと、天皇を中心とした大和王権の〈歴史〉を語るものであり、一貫して王権を支える構造となっている。そして王権を支える力の根幹となっているものが、神話・伝承の持つ力なのである。神話・伝承の持つ力を利用して自体和は、『古事記』と同じく様々な神話・伝承を取り込みつつ成り立っている『日本書紀』においても同様であるが、その力に対する自覚的な意識と配慮は、『古事記』のほうが格段に高いレベルにあるものと認められるのである。『古事記』は神話・伝承の持つ力に対して極めて意識的であり、それらを重視し、尊重する姿勢をとっている。そしてその力を巧みに利用することで、自らの主張を保証しているのである。こうした神話・伝承の力の重視は、『日本書紀』とは異なる、『古事記』独自の方法論である。『古事記』の描く〈歴史〉は、常に神話・伝承の力によって支えられ、保証される構造になっているのである。

『源氏物語』 引用表現論

—和歌および歌語表現を中心に—

中西 智子

第一部 『源氏物語』に見える引用の諸相

—人物造型にかかわる手法の多様性—

第一章 女君の官能性の形象—古歌・歌語・歌謡の引用表現から—

第一章では女君の官能性の形象にかかわる引用表現について、紫の君・女三の宮・玉鬘など「娘さまの妻」といった幼さの要素を持つ女君たちと官能性との取り合わせ、および玉鬘と朧月夜における官能的な表現の反復などを例に論じる。

第一節 紫の君および女三の宮と〈誘う女〉の映像

—蓄積された古歌と機知的応酬—

古歌を用いた機知的な応酬の中で、引用元のテキストを持つ文脈や世界観がどの程度意識されていたのかという問題について検討する。『拾遺集』前後の時期は「万葉復興」ともいうべき状況にあったが、この時期に書かれていた『源氏物語』に見られる万葉的な素材の引用は、そうした流行に對し相当に意識的なものであったと思われる。紫の君や女三の宮によって引用された万葉歌の〈ことば〉に内在する積極的な〈誘う女〉の映像は、引用した本人の意図をさらに一步超えたところで機能する。こうした引用の手法には、ある種王朝的な規範美から外れたものへの「ごっこ遊び」的な趣向が認められる。

第二節 玉鬘における「根」と「寝」の重層的展開

—植物に関する歌語と多義性の問題—

初期の玉鬘の造型と「根」の語との関係については、従来は玉鬘の出生や素姓といったいわば「ルーツ」の問題のみに絡めて考察されてきた。しかし玉鬘を取り巻く歌語としての「根」はこうした「ルーツ」の文脈に重

序章 本論文の目的と構成—文学作品における引用と重層的世界の構築—
 本論文は『源氏物語』をめぐる引用のあり方について、現実世界で進行している出来事と虚構世界との重なり合う地点に置かれた〈ことば〉の担う重層的な意味内容とその機能の把握を行うものである。第一部では物語の内部で先行作品がどのように引用されているかという視点から、和歌および歌語表現の引用を中心に、それらの〈ことば〉が形づくる重層的な表現世界の様相を探究する。このことはテキスト自身による自律的な展開としてではなく、作り手の手法として扱うべき問題であると思われる。また第二部では物語の外部でこの作品がどのように引用されているかという視点から、紫式部の周辺で直接のかかわりを持つ人々の和歌に見られる『源氏物語』の〈ことば〉について、その同時代的な存在意義を考察する。特に紫式部のほか、物語の制作にかかわる様々なレベルでの「作り手」側の人々について、享受者でもあり同時に制作者側の領域に属する彼らにとつて『源氏物語』の共同的な記憶が果たした役割を考える。

層する形で、時には「寝る」などといった官能的な意味合いさえ掛けられながら、特に求婚譚の初期の巻々に多く散りばめられたものと考えられる。この語には重層的な機能があり、「ルーツ」の問題の一方で、「みくり」・「竹」・「若草」・「あやめ」・「撫子（常夏）」等それぞれの植物の和歌的な性格と有機的に結びつき、男性を惹きつける魅力的な女性の雰囲気演出する役割をも併せ持つものである。

第三節 欲望の「くさはひ」としての玉鬘造型

— 催馬楽・風俗歌・万葉歌の古めかしさと斬新さ —

玉鬘求婚譚における玉鬘の役割は、六条院にあつて強烈な女性的魅力の源となることである。玉鬘のこうした魅力は、玉鬘十帖の前半部に見られる催馬楽引用による華やかな掛け合いのさま、また風俗歌引用による艶めいた雰囲気、万葉歌に由来の「赤裳」の心象がもたらす官能性などによって具現化されている。正統的な和歌とは違う、こうした歌謡に独特の語の引用を通して、玉鬘周辺には野卑とも言えるような強い恋の気分が演出されている。歌謡や『万葉集』由来の歌謡の引用は、『源氏物語』成立の当時に於いては古さと新しさの二重性を帯び、読者にかえって新鮮な印象を与えていたと考えられる。

第四節 朧月夜および玉鬘と〈藤原氏の女〉との恋

— うたことばの反復と人物造型の重なり —

朧月夜と玉鬘には尚侍という職掌や藤原氏の女という立場の共通、さらに源氏にあやまちを犯させる官能的な魅力といった共通点がある。両女君のこうした側面を形象する表現としては、催馬楽『貫河』の詞章のずらした引用、「玉藻」の官能的な象徴性、「ふち」への「身投げ」と藤原氏の暗示、別れの場面に用いられる歌語など共通の〈ことば〉が多く見出される。

両女君に関するこれらの表現の反復、同一の素材の重複といった文章の操作には、物語の作り手の「技」とも言うべきすぐれて意識的な創作の手法が表れている。

第二章 女君の〈古い〉の形象—浮舟・朝顔齋院をめぐる引用表現から—

第二章では女君の〈古い〉の形象にかかわる引用表現について、悲劇性と喜劇性の重なりという観点から、浮舟および朝顔齋院を例に論じる。『源氏物語』における官能性と〈古い〉の問題は、いわば「エロス」（生の本能に向かう力）への志向という点において逆説的に重なり合う。その意味で第一章と第二章とは連繋するものである。

第一節 浮舟と「世の中にあらぬところ」の希求

— 女君の隠棲願望と嘆老歌の系譜 —

浮舟の物語では、東屋巻と手習巻で「世の中にあらぬところ」という語句が繰り返され、重要なキーワードとなっている。この語句の出典である『拾遺集』歌は「古い」と「遁世」のモチーフによる歌群に属しているが、そこには『万葉集』の戯歌や『古今集』雑下に共通する戯れの雰囲気があり、真摯な隠棲願望の一方で諧謔性を帯びていることがうかがえる。こうした点から、「世の中にあらぬところ」という語句は、これを引用する浮舟本人の意図からは離れたところで、悲劇と喜劇の二面性を帯びた世界観を内包しつつ、浮舟の物語全体を支えていくべく東屋巻に配されていると言える。

第二節 朝顔齋院および浮舟と〈墓場の女〉の情景

— 白詩「陵園妾」を相対化するまなざし —

手習巻における「陵園妾」引用について、従来は浮舟の哀れさのみを表

現したものとみることが一般的であった。ただし手習巻における老尼らの描かれ方は、浮舟の運命に喜劇的展開の余地を残すものである。また、手習巻と類似する構図を持つ朝顔巻では、朝顔齋院と老婆らをめぐって「陵园妾」の引用が認められる。原典では女の孤独を憐れむという単一の主題があらかじめ設定されているが、『源氏物語』では、こうした悲壮感漂う主題を相対化するような捉え直しが試みられている。こうした点に、作り手の「陵园妾」の諷諭性を相対化する態度が示されていると考えられる。

第三節 浮舟の〈老い〉と梅香の記憶

—『紫式部集』「さだすぎたるおもと」像との相互関連性—

手習巻後半部の「袖ふれし」詠の場面と『紫式部集』の絵をめぐる歌群に属する四六番歌には複数の点において明らかな共通性が認められ、「画賛的和歌」（土方洋一）という作り手の俯瞰的な視点を媒介として関連するものと思われる。出家後の浮舟の造型と四六番歌の「さだ過ぎたるおもと」の描写とを重ね合わせると、女君と〈老い〉の可能性という問題設定の先に、〈老い〉を経て初めて得られる達観した明るさや、開き直った華やき、軽みなどのエロス（生の本能に向かう力）的なものを逆説的に評価するという作り手の指向が存在することが明らかになる。ここには、紫式部という同じ作り手による『源氏物語』と『紫式部集』という二作品間における相互関連性、相互補完性が認められる。

第二部 紫式部周辺の和歌と『源氏物語』

—「作り手」圏内の記憶と連帯—

第一章 『為信集』と『源氏物語』との関わり

—紫式部の母方の祖父「為信」の名を冠した家集—

第一章では『源氏物語』と紫式部の母方の祖父「為信」の名を冠した家集である『為信集』との関わりについての再検討を行い、『為信集』が『源氏物語』に先行する可能性の方が高いという結論を述べる。

第一節 『為信集』 収載歌の詠作時期（一）

—書名・詞書および本集の性質からの検討—

『為信集』 収載歌の詠作時期の推定を形態的な側面から行う。天理本の存在から本集の成立時期は少なくとも鎌倉初期以前となる。また収載歌の詞書から、少なくとも六波羅蜜寺建立の応和三（九六三）年以降、かつ『本院侍従集』が成立してまださほどの年月が経っていない時期（天禄三（九七二）年以降間もない頃）の作である可能性が高いものがあることが確認される。さらに私家集としての雑纂的なありようや物語的な趣向の存在、また敬語の使用からうかがえる貴顕へ献上された形跡などから、本集の性質にかかわる諸要素は初期の私家集と共通する側面を持ち、それらの成立時期と近いと見て矛盾がない。

第二節 『為信集』 収載歌の詠作時期（二）

—歌語および発想の型からの検討—

『為信集』 収載歌の詠作時期の推定を、和歌本文に使用されている歌語や発想の型の流行時期などの側面から行う。「唐衣」や「みのしろ衣」といった歌語、また「うきはし」という歌語を手紙に絡める趣向などは『後

撰集』前後の時期に集中しており、ここから時期的な特徴が見出される。さらに『為信集』と酷似したフレーズを持つ他の和歌との先後関係について検討すると、源順など河原院グループの歌人が用いた比較的珍しい表現も取り込んでいると考えられる。なお『狭衣物語』や『浜松中納言物語』、『夜の寝覚』といった物語の作中歌と酷似した表現が見られることから、これらの作り手の女房らが『為信集』を参照した可能性も想定される。

第三節 『為信集』と『源氏物語』の表現的類似―先後関係の再検討―

先行研究で特に注目されてきた「衣を脱ぎすべる女」・「なよ竹の折るる心」・「ひるくひ」などの一致については、『為信集』が『源氏物語』の場面に感銘を受けた上でそれを踏まえた虚構の作とするには必然性に疑問が残り、またそれらは『源氏物語』よりも以前の先行歌によって十分に詠出が可能な表現である。反対に『源氏物語』が『為信集』の表現を借りたことを見た場合、その特殊なことばの組み合わせが物語に与えた影響がうかがわれる。こうした点から、『為信集』と『源氏物語』との先後関係について、類似の場面の表現的検討から、『為信集』収載歌が先行する可能性の極めて高いことを改めて論証する。

第四節 自己表出の欲望と一族の戯画化

「為信」を紫式部の外祖父とした場合、創作主体としての紫式部の自己表出の欲望とその志向性が明らかになる。『為信集』の詞書の成立時期は定かではないが、紫式部が母方の祖父の珍妙な実体験を知った上で、それを自らの一族を戯画的にほめかす場面に組み入れ、華を添えるという創作の経緯は十分に想定され得る。初期の巻々の執筆時における紫式部と読者達との距離の近さ、あるいは作品自体の内輪性のようなものが、こうした点に表れていると考えられる。

第二章 紫式部周辺における『源氏物語』摂取

第二章では紫式部と同時代の人々、主として彰子および彰子付女房達の和歌における物語表現の摂取状況を調査する。これらの人々は『源氏物語』成立の最も近い場所で、読み手でありつつ作り手の側にも位置していた特異な存在である。彼らの『源氏物語』に対する距離感を考察の対象としつつ、当時この物語が果たした紐帯的な機能を探る。

第一節 彰子および一条天皇による物語摂取

彰子および一条天皇の和歌には『源氏物語』からの引用の例が存在する。一条天皇に対する彰子の哀傷歌、また彰子と和泉式部による小式部内侍および嬉子への哀傷歌、一条天皇の辞世の歌などである。『源氏物語』の表現が天皇の辞世の歌に採用されたこと自体が大変な名誉であり、この歌が詠み置かれたことは、この物語が権威化されていく中で重要な局面であったと考えられる。

第二節 彰子付女房による物語摂取(一)

―紫式部と伊勢大輔による贈答歌を中心に―

紫式部と伊勢大輔との間に交わされた贈答歌二組、および伊勢大輔が単独で詠んだ和歌二首は『源氏物語』とかわるものである。これらは『源氏物語』の「作り手」側の人々による二次的な解釈が与えられた重要な例であり、また同時に、物語の表現に関する共同的な記憶が、両者の精神的な結びつきを補強する役割を果たしていると言える。また伊勢大輔が紫式部との直接のやりとりではない折に詠んだ和歌には、物語作者と親しい関係にあった者としての伊勢大輔の矜持が表れている可能性がある。

第三節 彰子付女房による物語撰取（二）

—紫式部と同僚たちによる贈答歌を中心に—

紫式部と上臈女房である大納言の君および少少将の君との私的な贈答歌、さらに少少将の君を悼む加賀の少納言との贈答歌、続いて和泉式部や赤染衛門といった、各々が文学作品の担い手でもある同僚女房の和歌などには『源氏物語』とかかわりを持つ表現が散見される。娘である大式三位賢子による物語撰取の様相については、私的な贈答と公的な歌との間でふまえ方の区別が明確に認められる。

第四節 「作り手」側でない人々による物語撰取

—大齋院付女房らによる贈答歌—

『大齋院御集』に見える女房らの和歌には、『源氏物語』中の和歌に用いられた語句と非常に高い一致度を持つ例が認められるが、彰子や一条天皇、彰子方女房同士のやりとりが存在したような、物語の内容によりかかった心情の交流のようなものは見出すことができない。道長と政治的に良好な関係にあり、様々な物語を愛好する大齋院方でさえ、新作の『源氏物語』に対する理解は未だ十分ではなかったと考えられる。このことから、物語からの物理的および心理的な距離と享受のあり方において、彰子周辺の人々とその他の人々の間には明らかな差異があることが看取される。

第五節 紫式部の次世代の人々による物語撰取

—大式三位賢子と男性官人らによる贈答歌とその周辺—

『源氏物語』が完成して間もない頃の男性による撰取例は大変稀少なものであり、男性達が和歌の中で『源氏』を確実にふまえ始めるのは、女性達の例よりも大幅に後の時期になる。また男性官人らの和歌への『源氏物語』撰取に際しては、彼らとの交渉や歌合における大式三位賢子の働きが

重要であった。この結論は、第一章で述べた『為信集』の成立時期が『源氏物語』より早いとする結論を裏付けるものとなる。

紫式部以外の「作り手」側の人々による高度で複雑な物語引用は、この物語への彼女ら自身の主体的なかかわりの深さを思わせる。またそうした和歌の応酬が、書写や編集作業を通じて直接制作の現場にかかわった人々ならではの内輪意識、連帯感などを促進したと考えられる。彰子を支える女房らをつなぐものとして、『源氏物語』の記憶の共有が果たした役割は決して小さいものではない。紫式部という女房の存在意義は、物語の執筆や彰子への教育だけでなく、こうしたコミュニケーション内の連帯感を促進させる一種シンボリックな側面にもあったと言える。

終章 本論文のまとめと今後の展望

本論文では、現実と虚構の間で互いに影響し合う『源氏物語』の〈ことば〉の諸相とその意味内容について、特に和歌および歌語表現を中心に検証した。これらの〈ことば〉が物語の内部に引き込まれてくる場合、原典の持つ豊かなテクスト世界が重層的に流入するものであり、『源氏物語』の作り手はそうした現象を虚構の創造の手法としてあえて意識的に利用している。同時にそうした〈ことば〉の群は作り手の操作によって大まかな形を与えられているのであり、われわれは物語の文章を詳細に読んでいくことで、その操作の道筋をたどり直すことが可能なのである。また一方で、ひとたび虚構の物語世界へ流入した〈ことば〉が再び物語の外部へ引き出される場合には、それぞれの折に応じて意味内容が具体的に限定使用されることになる。さらにこの物語の表現を借りるといふ行為自体に積極的な意義があるような場合には、紫式部本人によってもさまざま場面のエッセンスが取捨選択され、ある時は強調されつつかなり便宜的に使用されている。

今後の展望としては、〈紫式部〉という作り手の存在をいかに扱うかという議論と関連して、『源氏物語』の成立圏および成立基盤について『紫式部日記』の表現なども視野に入れつつ考察を深めたい。紫式部の親族にまつわるテキストの問題では、まずは『為信集』の全収載歌について、改めて一字一句にわたる詳細な注釈を施す必要があるだろう。『惟規集』および惟規の和歌と物語の表現についても興味深い一致が散見され、ぜひとも検討したい問題である。また、彰子のみならず妍子の周辺で『源氏物語』が果たした社会的役割や、一条天皇による引用をはじめとするこの物語の権威化の問題などについても、当時の政治的な状況を視野に入れた上で考察する必要がある。現実の世界と『源氏物語』との交錯する様相について、今後も〈ことば〉の重層性を手がかりに解明していきたいと考えている。

和歌における『狭衣物語』撰取の研究

——藤原定家を軸に——

江 草 弥由起

本論文は文学史における『狭衣物語』の価値を改めて見直すことを目的とする。本論文は、第一部『物語二百番歌合』の基礎的研究と、第二部定家を中心とした新古今歌人ならびに後世の歌人の『狭衣物語』撰取研究の二部で構成される。

第一部では、『物語二百番歌合』の構成、成立、後世におけるの享受といった基礎的な研究について言及した。

第一部第一章では、『物語二百番歌合』の構成を扱った。これまでは『物語二百番歌合』右方の『狭衣物語』歌は、左方の『源氏物語』歌に合わせ撰歌されたと考えられてきたが、『狭衣物語』歌にも顕著な撰歌傾向が見られ、編纂者である定家は『狭衣物語』歌を『源氏物語』歌に添えるだけのものとしたのでなく、確たる意思を持って撰歌したと考えられる。配列は物語の場面やイメージ処理に拠って行われていることも明らかとなった。続く『物語二百番歌合』後半部の『後百番歌合』は、右方が『狭衣物語』歌ではなく『夜寝覚』他十篇の散逸物語歌が配されているが、構成ならびに撰歌傾向は前半部の『源氏狭衣百番歌合』を踏襲している。おそらく『源氏狭衣百番歌合』の好評を得て、『後百番歌合』は編纂されたのであろう。また、詞書の場面情報が少ないことから、『物語二百番歌合』は各物語と読み合わせながら鑑賞することを前提に編纂されたと推察される。

所収されている物語を所有している人物が第一鑑賞者となると、編纂に用いた物語テキストの提供者である宣陽門院が成立に深く関わっていたと考えられる。

第一部第二章では、第一章で問題に上がった、物語テキストの提供者である宣陽門院に焦点を当て、『物語二百番歌合』の成立について述べた。

従来『物語二百番歌合』は、建久期の物語撰取を模索する過程で成立した作品と考えられていた。それは、定家自筆本奥書「此本先年依後京極殿仰給□宣陽門院御本物語所撰進也私草被借失了仍更求書写本令書留之」にある、定家に編纂を命じたのが良経であることに起因する。『六百番歌合』の後成判を受けた良経が、物語撰取を模索した建久期に編纂を命ずるのは一見すると尤のように思われるが、定家自筆奥書に編纂に用いた物語を宣陽門院から借用したと明記されていることが看過されていたため、物語の貸借を当時の権勢を含めて再検討をする必要性が生じた。宣陽門院は後白河院の末の皇女で、母を丹後局に持つ。院没後には莫大な長講堂領を継承し、院の善提を申う供花会を催すなど、文事にも関わりのある女院である。また文事だけでなく、宣陽門院は院司には源通親を持ち、年爵の運用に長けており、源通親の勢力に翳りが見え始めると後鳥羽院の皇子を猶子にするなど、政治的な立ち回りも見られる女院である。宣陽門院の母丹後局と院司源通親は、建久七年の政変で九条家を失脚させた当事者であり、その宣陽門院から物語を借用したのを従来通り建久期と考えるのは難しい。物語を借用が可能であった最も有力な時期は、通親が没した建仁二年（一二〇二）から、建永元年（一二〇六）に良経が没するまでの間であらう。通親没後の宣陽門院は後鳥羽院との関係を強めており、『物語二百番歌合』は宣陽門院ならびに後鳥羽院へ向けて献上された可能性が高い。後鳥羽院の物語への関心の高さは『明月記』からも理解されるし、宣陽門院のような女院への献上目的で成立したと考ええると、配列が物語の場面やイメージ

処理に拠って行われていることにも合点がいく。

第一部第三章第一節では、姫路切について述べた。姫路切は『源氏狭衣百番歌合』の代表的な古筆切のひとつであり、料紙の優美さが特徴的である。元は榭形本で、一葉の中にゆったりと間隔をあけて書かれているところも、他に例がない。姫路切と同じ料紙の存在はこれまで指摘されていないが、本節で同様の料紙と見られる後撰切の存在を指摘した。ただし後撰切と姫路切では、筆の感じが異なるところがある。まず後撰切は一葉内の行数が姫路切よりも数行多い。姫路切が一人の手によるものと考えられるのに対し、後撰切は現存する三葉からして少なくとも二人以上の書写者がいたと推察される。筆が違っても、同様の装飾が施された特徴的な料紙が時間を空けて作成されたとは考えにくく、この二作品は近いところで作成されたであろう。『後撰集』と『源氏狭衣百番歌合』が書写作品に選ばれた理由を考えると、それぞれ物語的であるという共通項が見出せる。美しい料紙に物語的なものを書写している点からは、当該作品が身分の高い女性への献上を意図して作成されたことが窺われる。当該作品の成立時期を、第一享受者から割り出すことが可能であるかもしれない。それについては、今後の課題としておきたい。

第一部第三章第二節では、後世の享受のひとつとしてフランクフルト本『源氏狭衣物語絵巻』について述べた。フランクフルト本は近世の作品であり、明治期にドイツに渡っている。元は絵巻であったものが屏風に仕立てられ、屏風の劣化により、現在は切の状態で保管されるに至った。フランクフルト本は四季題と祝題で構成されており、各題に『源氏物語』と『狭衣物語』の詞書と絵がひとつずつ対応している。本節では本作品の絵画部分を中心に検討した。フランクフルト本は『源氏狭衣百番歌合』にはない題を設けてあり、それに対応する物語歌が独自に選ばれている。四季題の絵を見ると、それぞれに四季を表す花や景物で季節が表現され、祝題の絵

には人と装束の華やかさで賑わいが表される傾向にある。四季題の『狭衣物語』絵の内二つは、作品内の季節とは異なった季節が描かれている。当該作品が四季題に合わせることを優先し、物語を忠実に描くことを目的としなかったためであろう。冬の『狭衣物語』絵については、物語中の場面では狭衣がいるにも拘らず、狭衣が描かれていない。『源氏狭衣百番歌合』に記されている詞書と詠者のみを手掛かりとして絵が描かれたのであれば、狭衣不在の絵が出来るのも納得がいく。この問題からは、製作者が絵にする場面を選択する際、『狭衣物語』に直接あたらず『源氏狭衣百番歌合』を重視していた可能性が示唆される。祝題の『源氏物語』絵は、詞書から光源氏の四十賀を玉鬘親子が祝う場面であると推察されるが、州浜を鑑賞する様子が描かれている。実際の『源氏物語』では、光源氏の四十賀には楽が催されており、州浜を鑑賞する様子は描かれていない。取り違いによるとは考えにくく、意図的な改変であろう。絵が丁寧に描かれている点や、四季題や祝題を設けてある点からすると、当初フランクフルト本は贈答品として作成された可能性が高い。推測の域を出ないが、受け取り手側に関連付けての改変も十分に考えられる。

フランクフルト本には、このほかに出典不明の絵が三葉ある。その中の一つ、鷹狩をする男君の絵は、冷泉為恭作「春秋鷹狩茸狩図屏風」の構図に類似している。美術面から検討していくことで、フランクフルト本の改装事情が明らかにできるかもしれない。今後も研究対象として行きたいと考える。

第二部では、定家を中心とした新古今歌人ならびに後世の歌人の『狭衣物語』撰取について論じた。

第二部第一章では、『狭衣物語』の地名表現の多様性に焦点を当て、第一節では作中の女君を示す詞である「飛鳥井」を催馬楽との関係をふまえ

ながら論じた。「飛鳥井」は『狭衣物語』作中でも催馬楽に依拠する詞として用いられている。新古今時代には「飛鳥井」を『狭衣物語』撰取として歌に詠んだ例もみられるが、催馬楽のイメージがあまりに強かったためか「飛鳥井」を『狭衣物語』の詞として撰取する方法は定着しなかった模様である。

第二部第一章第二節では、飛鳥井の女君のいた「常磐の森」について、以前からある「常磐の山」との表現の違いや、内裏名所百首の歌題に「常磐の森」が選ばれたことを中心に撰取を論じた。内裏名所百首題は定家により撰出された後、順徳院により改められている。そのため内裏名所百首題の地名が『八雲御抄』にも見られる。古くから用いられてきた「常磐の山」ではなく、「常磐の森」を名所に選択したところに、定家や順徳院の『狭衣物語』への関心が現れていると言える。また、内裏名所百首題には『狭衣物語』に依拠する地名が、「常磐の森」以外にも選ばれていることが指摘できる。

第二部第一章第三節では、『狭衣物語』巻一末の飛鳥井の女君の入水場面をうけ、その舞台とされた「虫明」がいかに撰取されたかを述べた。「虫明」は曙の名所とされ、現在に至ってもそれは変わらない。歌においても「虫明」の曙を詠んだ例は散見されるが、新古今時代には「虫明」は飛鳥井の女君の月夜の入水と強く結びつけて考えられ、曙ではなく月と詠み合わされるようになる。しかし、それは新古今時代に限ったことで、それ以降はあまり例が確認されない傾向がある。

第二部第二章では、第一部を受け、『物語二百番歌合』の撰歌傾向より、源氏の宮、飛鳥井の女君、女二の宮の三人の女君関連歌に分類し、撰取について論じた。

第二部第二章第一節では、『狭衣物語』巻一冒頭で妹の源氏の宮への思慕を表した狭衣詠から「言はぬ色」の表現と、巻四で天皇に即位した狭衣

が斎院である源氏の宮に贈った歌にある「空行く月」の表現に着目し、撰取について論じた。「言はぬ色」を撰取する際には、巻一冒頭部の本文とともに撰取される傾向があり、妹への思いゆえに口に出すことが出来ないことから、明かすことのできない恋の辛さを表す方法として撰取された。

「空行く月」は、一般的に月は巡り合うものとして詠まれるなかで、巡り合うあてのない、頼りないものとして撰取されている。自分の意図とは関係なく、二人の立場が変化することで、源氏の宮への思いがますます困難なものになっていくことに、狭衣は報われない恋と分かっているながらも辛さを嘔みしめる。「空行く月」は、そんな狭衣の報われないと知りながらも捨てきれない恋の苦悩と、己が身の行く末の分からない不安が織り交ざった詞として撰取されていた。

第二部第二章第二節では、巻一末の飛鳥井の女君の失踪を受けて苦悩する狭衣が巻二冒頭で詠じた歌から、「草の原」の表現について、『源氏物語』「花宴」及び漢詩からの影響を踏まえつつ、歌語「草の原」の持つ物語的叙事性について論じた。「草の原」は『源氏物語』からの撰取のみならず、『狭衣物語』撰取によることもある。『六百番歌合』の良経詠などはそうであるし、直接的な撰取と言えなくとも、「草の原」の持つ物語的叙事性の中に『狭衣物語』が介在していると見られる詠も確認される。

第二部第二章第三節では、女二の宮の手習歌三首について述べた。女二の宮の手習歌は、狭衣の贈答歌に対して詠まれたものであるが、狭衣への返歌を目的として詠まれたわけではない。それにも拘らず、女二の宮のあざかり知らぬ内に狭衣の手に渡ってしまい、贈答の形を成してしまう。この不完全な形の贈答は、新古今歌人らの関心を惹いたようで、特に俊成卿女はこの手習歌からの撰取を多く試みている。

第二部第三章では、前章までに扱った『狭衣物語』撰取例以外を挙げて、歌人ごとに撰取方法を論じた。

第二部第三章第一節では定家について述べた。定家の『狭衣物語』撰取の試みは、初学期から始まっており、晩年の天福元年まで撰取例が確認できる。

初学期の定家は、「いかにせむ袖のしがらみかけそむる心のうちをしる人ぞなき」(養和元年初学百首)と、『狭衣物語』巻一冒頭にある狭衣詠「いかにせん言はぬ色なる花なれば心の中を知る人もなし」の第二句と第三句を変えただけという、実にシンプルな撰取を行っている。文治期になると、「いかで猶我がてにかけてむすびみんだあすか井の影ばかりだに」(文治三年皇后宮大輔百首)のように、狭衣に成り代わったような撰取方法を取るようになる。

続く建久期では、作中歌と物語の場面を複合的に撰取する傾向が見られるようになる。例えば「みるごとく猶めづらしきかざしかな神世かけたるけふの葵よ」(拾遺愚草中 建久七年韻歌百廿八首 夏 一六一八)は、狭衣詠「見るたびに心騒がすかざしかな名をだに今はかけじと思ふに」の初句と第三句を撰取するだけでなく、源氏の宮の本院渡御が重なった賀茂祭の場面も踏まえ、そこに描かれている狭衣の恋心をも撰取している。文治期が狭衣に成り代わったような詠み方をする撰取方法を取っているの compared to 建久期の定家は物語を精密に読み込み、描かれている場面をより詳細に理解することで、狭衣の胸中を歌に撰取する方法をとっている。

正治期に至り、定家の『狭衣物語』撰取は円熟味を増し、より複雑に『狭衣物語』の世界観を撰取していくようになる。以前は狭衣に共感し、その胸中を撰取するような方法をとっているのに対し、正治期以降の定家は、作中人物から距離を置き、物語をもっと広く捉えるようになってくる。そして、「蟲明の松としらせよ袖の上にしをりしま、の浪の月かけ」(建仁元年仙洞句題五十首 一七六五)のように、物語中に直接描かれてはいない作中人物の胸中を、物語の一連の流れから想像して撰取を試みるようになる。

この撰取方法は、定家の『源氏物語』撰取には見られないものである。『狭衣物語』は作中人物の意思疎通が希薄であり、それは独詠歌の多さからも理解される。しかし独詠歌が多いからといって、作中人物の胸中が鮮明に描かれているわけではなく、どこか想像を掻き立てる余情に満ちている。定家は『狭衣物語』の持つその余情に、撰取の可能性を見出したと考えられる。

第二部第三章第二節では、良経、俊成卿女、家隆、後鳥羽院、通具らの撰取方法について論じた。

良経詠「見しあきをなににのこさむくさのはらひとへにかはる野辺の気色に」(六百番歌合 十三番左勝 枯野)は俊成判で『源氏物語』撰取を指摘されているが、むしろ『狭衣物語』巻一末から巻二冒頭にかけて描かれている飛鳥井の女君の入水譚を撰取している。この良経の『狭衣物語』の撰取方法は、物語の場面を深く理解した上でのものである。良経も定家同様、建久期以前から『狭衣物語』に関心を持っていたと見られる。良経においても、『狭衣物語』撰取が『源氏物語』撰取の先にあるものという認識は捨てて然るべきである。

俊成卿女は、『狭衣物語』の中でも女二の宮詠を撰取する傾向にある。周りの状況に流されて、本意ではない結婚をせざるを得なくなった狭衣から送られた同情を求める歌に、女二の宮は返歌をせずに手習歌を詠む。俊成卿女は、女二の宮に成り代わり辛い胸中を表すような撰取方法をとっている。俊成卿女以外の歌人も、手習歌の場面から『狭衣物語』撰取を試みているが、いずれも女二の宮側に立った撰取を行っている。唯一、通具だけが狭衣側に立った撰取を行っている。俊成卿女と通具は、手習歌の場面の女二の宮と狭衣に、それぞれ自分の境遇を重ね合わせ、撰取を試みた可能性が示唆できる。

家隆は定家と同じく文治期から、『狭衣物語』撰取を試みていた。しかし、

定家が精力的に『狭衣物語』撰取に取り組んでいく一方で、家隆には積極的態度が見られない。家隆の撰取例は定家や良経、俊成卿女よりも格段と少なく、撰取方法も彼らとは異なっている。家隆は、狭衣詠とその歌のある場面から撰取を行っているが、物語に描かれている抒情とは少し異なる抒情を想像して詠作する傾向にある。定家らが作中人物に共感し、撰取を試みたのに対し、家隆には『狭衣物語』への共感が見られない。家隆の『狭衣物語』撰取は詞のみに限ったことであり、定家らの撰取方法に影響されることもなかったようである。

後鳥羽院は歌のある場面のみを撰取する傾向にあり、撰取の仕方も物語に立ち入ったものではなく、表面的なものである。定家らのような『狭衣物語』への深い共感は見えないが、『狭衣物語』の表現技法を取り入れようとすると姿勢が窺える。

第二部第三章第三節では、定家以後の撰取の例として長慶天皇と正徹を取り上げて論じた。長慶天皇の『源氏物語』への関心の高さは、『仙源抄』の編纂からも理解できる。長慶天皇は『源氏物語』撰取を試みており、特に光源氏の須磨流論と復活に、政治的劣勢にある南朝を重ね合わせ撰取したとみられる詠歌も確認できる。彼の物語への関心は『源氏物語』に留まらず、『狭衣物語』にもあつたようで、飛鳥井の女君の虫明での入水を、女君に成り代わって詠んだような歌がある。その撰取方法は定家ら新古今歌人も用いていた手法であり、長慶天皇の『狭衣物語』撰取は新古今歌人の手法を做つたと考えられる。

正徹は定家を尊崇し、その歌風に憧れていたため、物語撰取に関しても定家からの影響が確認できる。ただし『源氏物語』撰取に関しては、了俊から教えを受けたり『源氏物語』の講義を生業としていたりしたためか、独自の撰取方法を作りだしている。その手法は、伝統的な題意を『源氏物語』を踏まえて解釈し変えるという方法や、作中歌の対象を置きかえて撰

取するという斬新なものである。定家らを経て、正徹の時代には『源氏物語』の本歌取り、本説取りが根付いていたからこそ、このような大胆な試みが可能であったのだろう。『狭衣物語』撰取は長慶天皇詠に確認できるが、新古今時代に隆盛を極めた後、撰取例が急激に減少する傾向にある。『狭衣物語』の異本の多さや中世末期頃にならないと注釈書が出てこないといった事情も、『狭衣物語』撰取を衰退させる要因であったかと推察できる。しかし、その傾向にあつて正徹は定家の歌を学ぶことで、『狭衣物語』撰取をいわば再発掘し、時代の流れに逆らうかのように詠歌に取り入れようと試みているのである。また正徹が撰取している物語歌は、おしなべて『源氏狭衣百番歌合』に所収されているものであるという点からは、『源氏狭衣百番歌合』は正徹にとつて物語撰取の指針の書であつた可能性が指摘できる。

以上のように、『狭衣物語』撰取は定家ら新古今歌人を中心に行われていた。新古今歌人らにとつて『狭衣物語』が撰取する価値のある作品であつたことを鑑みれば、『狭衣物語』の評価を今一度見直さねばならないだろう。『狭衣物語』は『源氏物語』のように基盤となるテキストを持たず、テキストに多く問題を抱えている作品でもある。しかし、異本の多さは享受の厚さのあらわれとも言える。また、中世初期に定家ら新古今歌人が『狭衣物語』撰取を盛んに試みていたにも拘らず、それ以降は和歌における『狭衣物語』撰取は見られなくなってくる。『狭衣物語』の享受史を考えていく中で重要な問題であろう。或いは『狭衣物語』と『源氏物語』の享受の変遷を比較していけば、物語作品の価値付けが、どのような過程を得て変化していくかということも明らかにできるかもしれない。

内田不知庵研究

——明治二〇年代前半における批評家内田不知庵の
文学活動および文学論に関する研究

大貫 俊彦

内田魯庵（慶応四年閏四月五日―昭和四年六月二九日）は、明治二〇年代から昭和初年代にかけて批評家・小説家・翻訳家・編集者・随筆家・好事家として名を馳せた文学者である。

本学位請求論文は、多様な人生を送った六一一年間の生涯のなかでも、主に「不知庵主人」の号で文芸批評をはじめから『文学一斑』を刊行するまでの明治二〇年代半ばまで、すなわち出発期から文芸批評家としての成熟期をひとつの時代区分とし、その中で文芸批評の根幹をなしていた文学思想とその展開を中心に据えながら、同時代の幅広い文学活動との繋がりを考察したものである。従来、この不知庵時代については、「座談の名人」（坪内逍遙）と称された晩年の魯庵の回想に基づきながら研究されてきた。しかし魯庵の晩年を知る者が伝えているように、自らについて言及した回想が当時の様子を正確に伝えているとは限らない。本研究では魯庵の回顧談の重要性は認めながらも、そのような晩年の回想ではなく、同時代の資料や言説を用いることによって、この時期の不知庵像を捉えることに努めた。

以下、大きなテーマごとに区切りながら、各章の概要を記す。

序章…内田不知庵（魯庵）研究概観および本研究の 課題と方法について（書き下ろし）

研究全体の指針となる本章では、明治文学の証言者としての魯庵の存在が「明治文学研究」に与えた影響や、魯庵の没後に彼の若い友人たち（齋藤昌三氏、柳田泉氏、木村毅氏）の手によって、随筆家・愛書家・趣味人としての魯庵をクローズアップした随筆集が出版される経緯、さらに戦後の内田魯庵研究を概観することによって、従来の研究が【1】最終的には魯庵の回想に従う形で行われてきたこと、【2】文学論争を中心とした把握の仕方によって批評家内田不知庵が坪内逍遙の「亜流」として位置づけられてきたことを研究の偏りとして指摘し、この二つの観点が明治二〇年代の不知庵の文学活動を捉える可能性を狭めていることを論じた。

そして本研究では、晩年の回想ではなく、これまであまり積極的には用いられることのなかった資料（主に書簡資料）を利用しながら、同時代の言説、および作家との関わりに目を向けることによって、この時期の不知庵像を捉えなおすという研究方針を提示した。

・文芸批評家内田不知庵の登場について

第一章…「文芸批評家、内田不知庵の「出発」——明治二〇

年代初頭の批評言説と批評第一作「山田美妙
大人の小説」をめぐって」（初出『文学・語学』

第二〇五号・平成二五年三月）

明治二〇年代を代表する文芸批評家内田不知庵の登場は、これまで後年の魯庵の回想によって、偶然性に彩られた挿話として捉えられてきた。

本章は、登場の契機となった批評第一作「山田美妙大人の小説」(『女学雑誌』明治二二年一〇月)を同時代の思潮、すなわち出版状況の変動によつて生じた「批評」の要請、およびその「標準」をめぐる議論のなかに置きなおすことにより再評価を試みた。そこから得られた結論は、「山田美妙大人の小説」が、回想に見られるような美妙個人に宛てた「私信」の枠組みを大きく超えて、右の思潮に即応すべく書かれていたということである。混迷する文学状況のなかで坪内逍遙が提唱した「文学改良」を推し進める姿勢を示し、名声の上昇とともに世評に振り回される山田美妙を鋭く批判する。そこで用いられる多義的な修辞技法の使用には、自らの観察眼の卓越性をも読み取れる。

また、これまでの研究では個人的な文学観への影響と見なされてきた『小説神髓』の援用についても、不知庵は文学が進むべき指標を指し示すものとして用いる一方で、『小説神髓』下巻の小説技法論を作品評価の「標準」として批評の実践を行ったと意義づけることができる。

内田不知庵の「山田美妙大人の小説」は「批評」とその「標準」が求められた時代の要請に即応した内容を伴っており、そこに含まれた批評性こそがその登場を準備したのである。

・初期小説について

第二章：「共鳴する裏屋の響き——内田不知庵「酒鬼」論」

(『早稲田大学高等学院研究年誌』第五六号・平成二四年三月)

「酒鬼」(『女学雑誌』明治二二年五月〜七月)は、内田魯庵が小説家として世間に認められるきっかけとなった作品『くれの廿八日』を発表する

約一〇年前、不知庵と称して先鋭的な批評活動を活潑に行っていた時に発表した初期の小説である。この時期の小説は、「当世文学通」が後の『文学者となる法』に発展する諷刺性を孕んでいることで注目される程度であり、「酒鬼」については考察の対象となることすらほとんどない。

わずかな先行研究を参照すれば、禁酒運動に役立つ目的で書いたとするものや、西洋の小説に着想を得ているという指摘もあるなど混在している。本章では、これらの研究が見落としてきた同時代の「市区改正条例」公布という観点を取り入れることで、都市整備と禁酒をめぐる様々な言説が沸き起こる過程を整理し、さらに小説に用いられたモチーフの比較、不知庵の批評や読書環境、翻訳に関する新たな資料をもとに、表面上は禁酒を謳いながらも、実際は都市と飲酒による哀れな没落者を描いたゾラとディケンズの作品に着想を得た人情小説を試みていたのではないかという説を提出した。

さらに右の考察を踏まえ、この時期の神田の裏屋を舞台に、酒に身を持ち崩した士族を不知庵がどのように描き出したのか、「酒鬼」に特有の感覚表現に注目しつつ、禁酒の裏側に描き込んだ「悲惨憂愁」を読み解き、批評だけでは見えてこない小説観を明らかにした。

第三章：「内田不知庵「もみぢ狩」論——典拠と小説の

構成について」(『文藝と批評』第一一卷八号・

平成二五年一一月)

「もみぢ狩」(『婦人世界』明治二二年一〇月―明治二三年一月)は、「酒鬼」と同じく明治二二年に不知庵が書いた第三番目の小説である。

山田美妙と不知庵の往復書簡によって偶然見つかったこの作品はまったくの新出小説である。本論ではまず、不知庵がこの小説を書くにあたって

依拠したと考えられる先行作品や小説のモチーフについて検討した。先行する福井辰彦氏との共著「山田美妙・内田不知庵往復書簡紹介および「内田魯庵著述年譜」未紹介小説「もみぢ狩」について」『論究日本文学』第九八号、平成二五年五月）では「もみぢ狩」が、謡曲「紅葉狩」の翻案小説であることを指摘したが、本論ではさらに式亭三馬『人間万事虚誕計』を取り入れていることを具体的に検証し、二作が合わさって教訓小説となっていることを論じた。

その一方で、この小説にはこれらの教訓性を相対化しうる可能性も秘めている。それは不知庵が明治二二年の段階でディケンズやゾラなどの西洋の小説から着想を得たと思われる「悲惨憂愁」の観点である。不知庵は小説のなかに、依頼者の要望に沿うような教訓的な要素を取り入れつつも、そこに没落した者たちや、貧しい生活を送っている者への同情の眼差しも描き込んでいる。結局後者の要素は作中で未消化に終わり、教訓小説を相対化するまでには至らなかったが、ここから不知庵は第三者からの依頼に従って小説を書いていたのみならず、そこに自らが理想とする小説の要素を積極的に取り込んでいたことがわかるのである。

・初期評論・文学観について

第四章…「強硬」な不知庵——『浮城物語』論争における

内田不知庵の「小説」の保持」（初出『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三分冊五四集・平成二〇年三月）

明治二二年末から二三年にかけて交わされた「文学極衰」論争・『浮城物語』論争は、近代文学史においてごく初期に行われた小説のありかたを

めぐる論議として特筆され、ここでは「人情小説」の「狭隘」な天地を批難して雄大なテーマを要求する啓蒙主義者と「外面の大」を批判して、「内面の大」にこそ文学の「大」が存在すると主張する近代文学者との対立、そして啓蒙主義者の「敗北」と意味づけられてきた。ところで、軽妙な諷刺を用いる皮肉屋として知られていた不知庵がこの論争に限って「強硬」な姿勢を取っているのは何故だろうか。本章はこのような立脚点から、論争のなかに溶けこんだ（阿世）という認識や主張の根幹となる文学意識を検討することで、不知庵をめぐる状況やそのなかで保持した「小説（ノヴェル）」の問題にふれ、啓蒙家と人情小説家という対立図式に還元できない側面を浮き彫りにした。

「文学極衰」論争・『浮城物語』論争は、その代表的な発言者の顔ぶれも相俟って、啓蒙小説家と、新興の文学の動きを擁護する文学者の対立という形を呈してはいるが、そこにはまたロマンスとノヴェルの問題が絡み合っていた。不知庵にロマンスの勃興に対する排除意識があったことは確かだが、しかし、この批判の矛先が、啓蒙家だけに向いていなかったことが同時代の書簡からわかる。つまり、表面的には啓蒙家の功利主義、小説娯楽主義とロマンス的要素を文学界の潮流と画するように記しつつ、『小説神髓』のなかの「小説（ノヴェル）」の歴史的記述や進化論的変遷をもつて小説の意義を強調・保持する不知庵の意識には、この状況に沈黙し静観している文学者にも向いていたのである。

第五章・「巻を掩ふて嘆ずる」不知庵——明治二三年の

書簡からみるドストエフスキー『虐げられた人
びと』の読書体験と批評の変化」（初出『日本近
代文学』第八二集・平成二二年五月）

明治二三年の夏に内田不知庵がドストエフスキーの『罪と罰』を読み、深い衝撃を受けたことはよく知られているが、翌年の春に旅先で読んだ『虐げられた人びと』の「衝撃」についてはほとんど言及されることはない。『虐げられた人びと』を読んだ直後の明治二三年五月は、ちょうど同時期の評論や文学論争のなかで、不知庵の小説観が変化をみせる時期にあたり、この読書体験の影響が指摘できる。

本論では、同時代資料として旅先から坪内逍遙に宛てた不知庵の書簡を取上げ、英語版『虐げられた人びと』の読後の感想を具体的に検討し、不知庵が少女ネリーとその悲惨な境遇に「衝撃」を受けていたことを読み解いた。そしてその感銘は同じ旅先で読んだ『好色一代女』の読後感とも共通し、不知庵に理想の小説観を与えた体験と位置づけた。

この書簡をふまえて、文学観が変化を示しはじめる『浮城物語』の批評を見れば、その主張に『虐げられた人びと』から得た観点の反映を確認することができる。これまで抽象的とされた不知庵の「小説」観には常に理想となるべき具体的な作品が意識されていたのである。そして不知庵が重視した小説のなかに描かれるべき「社会」とは、人間の本性を歪めるほどの悲惨な境遇を指し示し、「人間の運命」とはその中でも生きる人びとの生き様を意味し、「観念」とはそのような現実を「小説」として切り取る者の位置として捉えられることを論じた。

第六章・「三日月」に見出す〈詩〉の材——明治二四年、

内田不知庵が村上浪六の登場に見た「小説」の
可能性と危惧」（初出『日本文学』第六〇巻第九
号・平成二三年九月）

明治二四年、『郵便報知新聞』の日曜付録「報知叢話」に掲載された「三日月」は、江戸の町奴を題材にした村上浪六の登場作であり、現在では大衆小説の一ジャンル「撥鬢小説」（任侠小説）の嚆矢として位置づけられている。そして、先行研究では内田不知庵は、村上浪六とその文学的価値を当初から否定した人物の代表格として位置づけられてきた。

本章は、浪六の「三日月」を不知庵がはじめて取り上げた評論を検討し、そこに「詩」（あるいは「詩材」という言葉が用いられていることに注目した。その理由は、ここで用いている「詩（ポーエトリー）」という概念は、坪内逍遙の提唱した写実理論を乗り越えるために不知庵がこの時期に摸索していた、写実の奥にある「文学の真の価値」のことを意味しているからである。そこで本章では、浪六についての不知庵の批評を「詩（ポーエトリー）」の観点から捉え直すことで、不知庵が浪六の登場時、「三日月」に同時代の文学観を刷新する「小説」の可能性（悲劇的要素による心情の深化）を見出していたことを指摘した。しかしその一方で、不知庵は浪六の小説のなかに、それを妨げかねない可能性（つまり読者の嗜好におもねった人物造型の平板さ）も持っていることを指摘し、大きく変化するこの時代の潮流を捉えようとする不知庵の批評が、その二つの可能性のなかで揺らいでいたことを論じた。

・武蔵屋叢書閣と不知庵について

第七章…「内田不知庵と武蔵屋叢書閣——「武蔵屋本」

出版事業と〈ドラマ〉論——（初出『国文学研

究』第一六一集・平成二二年六月）

明治二〇年代の浄瑠璃本の復興に大きな役割を果たした武蔵屋叢書閣の翻刻本（通称「武蔵屋本」）の出版事業には、不知庵が饗庭篁村と共に「相談役」として関わっていたことが指摘されているが、その詳細については分かっていない。本章は不知庵の書簡にある武蔵屋本に関する記述と「ドラマ」という言葉に注目し、武蔵屋本の序文を検討することで、彼が「文学一斑」へと通じる「ドラマ」という観点から近松門左衛門らの世話浄瑠璃を再評価しようとしていたことを明らかにした。

しかし留意すべきは、この再評価の試みが時代浄瑠璃も含め浄瑠璃の歴史や作者をも評価しようとする武蔵屋叢書閣主人や篁村の近松観と食い違っており、それが序文と内容の編集上の差となって武蔵屋本に表れていることである。本章では、両者の接点を見出すために武蔵屋が謳った「近松世話浄瑠璃」の「完成」という出来事に注目し、不知庵の「ドラマ」が、その「先進性」の面で出版事業に取り入れられていたことを論じた。

第八章…「内田不知庵と武蔵屋本『傾城買二筋道』」（初出

「武蔵屋本『傾城買二筋道』署名「発行者識」の

緒言について」（『文藝と批評』第一一卷三号・

平成二三年五月）と「明治二四年、再生する『傾

城買二筋道』——武蔵屋本『傾城買二筋道』署

名「発行者識」の緒言について（続）」『文藝と

批評』第一一卷五号・平成二四年五月を合わせ

たもの）

明治二〇年代の半ばになると井原西鶴など江戸期の文学が注目を浴びはじめ、この時代の文学作品が相次いで翻刻、出版される。本章では前章に引き続き、不知庵と関わりのあった武蔵屋叢書閣から出版された洒落本、梅暮里谷峨『傾城買二筋道』（明治二四年六月）を取り上げた。まずは、この本の緒言が無署名であることから、この本の出版前後に書かれた田辺花圃あて内田不知庵書簡を用いて、その内容と緒言の対応を根拠に筆者が不知庵であることを特定した。さらに注目されるのは、この緒言に「ドラマ」の要素を看取することができ、この観点によって作品が評価されているということである。不知庵は、遊戯的機智が主流だった江戸期には高く評価されることになかった「二筋道」を「人情の秘奥」の深淺から捉え直すことを主張する。そして新たな読みの観点として提供された「外界の抑圧」によって「内界の情緒」が交錯する有様をより深く描く」という『文学一斑』の〈ドラマ〉論を髣髴とさせる要素は、明治二〇年代にふさわしい「ライト、リテレチュア」に求められるべきものと位置づけられる。そのため武蔵屋本版では別の時期に書かれた「二筋道」の前編・後編・三編を一つの作品として合本し、『傾城買二筋道』を「憂愁と哀婉」の物語として刊行するのである。

不知庵は、武蔵屋本『二筋道』を通して、「ドラマ」という新たな評価軸のもとに作品を再評価し、「現代文学」として提示しているのである。

・内田不知庵・田辺花圃の往復書簡について

第九章・「田辺花圃宛内田不知庵書簡の再検討——早稲田

大学中央図書館蔵三宅花圃書簡との復元へむけて——」（初出『早稲田大学高等学院研究年誌』

第五七号・平成二五年三月）

第一〇章・「内田不知庵宛田辺花圃書簡の翻刻と紹介

——早稲田大学中央図書館蔵三宅花圃書簡との復元へむけて（二）——」（書き下ろし）

この二つの章では内田不知庵と田辺花圃（のちの三宅花圃）の交友、および往復書簡について検討を行った。

内田魯庵が書いた書簡は、不知庵時代のものも含めていくつか残っているが、いまだその全貌は明らかになっていない。そのなかで比較的多くの書簡を収め、先行研究でもたびたび用いられてきたものに『書物展望』（昭和一〇年六月）に安成二郎氏が翻刻した「内田魯庵の書翰」がある。野村喬氏の著した評伝『内田魯庵伝』にもその一部が引用され、その他明治二〇年代の不知庵の動向や文学観を検討するために用いられることの多い書簡ではあるが、これらには一部年月日を特定できないものがあり、研究資料として用いる際に、引用者がそれぞれ年代を推測するという問題を抱えていた。

その事態を打開する手がかりとなったのが、早稲田大学中央図書館が所蔵する「三宅花圃書簡」（本間久雄旧蔵・文庫14 C125）である。

本間久雄氏が中野清子氏から譲り受けたこの書簡を見ると、先の安成氏が翻刻した書簡と対になるものであることがわかる。さらに、花圃書簡には消印のついた封筒が残されており、その内容を照合することによって不知庵の書簡の年月日を割り出すことができる。

第九章では、安成二郎氏が翻刻した魯庵書簡をもとに、新たに花圃書簡との対応関係から年月日を特定する作業を行った。また書簡には解説と注釈を付けたが、これは先行する安成氏の紹介をさらに不知庵研究の観点から発展させることを目的としている。不知庵の書簡は、まさに彼の読書が生み出した引用の宝庫といった体をなしている。これらに注釈を付けることによって当時の彼を捉えていた関心や読書環境を明確に浮かび上げることができるのである。

第一〇章は、第九章の対になる花圃の書簡を、早稲田大学中央図書館の許可を得て翻刻し、解説を付けた。花圃の書簡には日常的な出来事の記事が多く見られ、漢詩人でもあった父田辺蓮舟のことや、当時の田辺家の様子がよく描かれている。当時の文学に関する話題もあるが、これらは解説で補うことが十分可能であり、こちらの書簡には注釈は付けていない。内容の性質上、解説では不知庵との気質の違いや彼女の生活や人柄がよくあらわれるように記した。

両書簡が交わされたのは、主に明治二四年から二五年であり、花圃は主に『女学雑誌』に小説や随筆を、不知庵は『国民之友』に批評や翻訳を載せていた。不知庵研究から見れば、『文学一斑』を執筆し、またドストエフスキーの『罪と罰』の翻訳へとつながっていく時期にあたり、批評や随筆などの公の発言が次第に減っていくこの時期の不知庵の様子を知ろううえで非常に重要である。往復書簡からは当時の文学界の状況や、不知庵が花

圃に自らが関わっていた武蔵屋本を贈っている様子も見られ、ここで得られた新たな知見は、本研究（第七章・第八章）でも利用している。

・『文学一斑』——〈ドラマ〉論の射程について

第一章・内田不知庵『文学一斑』論——「道義」の媒介性から捉える〈ドラマ〉論の射程（平成二二年七月文芸学研究会にて発表）

内田不知庵が武蔵屋本の出版事業（第七章・第八章）と関わるなかで膨らませ、『文学一斑』（博文館、明治二五年三月）の「戯曲、一名世相詩（ドラマ）」で提示した〈ドラマ〉という文学観は、先行研究においては「人生及び社会の運命」を描く「ドラマ」論の一つとして、同時代の批評家（たとえば坪内逍遙や石橋忍月）と同じ流れのもとに捉えられてきた。確かにこのような理解は、同時代の小説のありかたをめぐる議論を俯瞰する上では有効である。しかし逆にこのような把握の仕方が、〈ドラマ〉を論ずる際に小説に「描かれるべきもの」つまり「人間の運命」を描くものとしての「ドラマ」に議論を集中させ、不知庵が追及してきた〈ドラマ〉が持っていた広がりを狭めてきたとも言える。

本章では、『文学一斑』で不知庵が説く〈ドラマ〉の射程を捉えるために、それを成立させる条件として働く「道義」という言葉とその働きに注目した。この「道義」が「戯曲、一名世相詩（ドラマ）」で頻繁に引用されるヘーゲルの美学概念に着想を得、それを大きく読みかえることによって成立していることを確認し、不知庵が与える「道義」の意味やその役割に目を配ることで、〈ドラマ〉とは、描かれた対象（「人生及び社会の運命」）のみならず、そこから読者のなかに湧き起こる「同憐の情」をも含み、さらに

その感情が「詩（ポエトリー）」と直結する射程を持つ文学論であることを明らかにした。本章後半では、この〈ドラマ〉論をもとに近松門左衛門『心中天網島』を取り上げ、石橋忍月や坪内逍遙らの同時代の批評家の「ドラマ」論との差を明確にし、創作という立場からではなく、読書と批評によって培った不知庵の〈ドラマ〉論の特徴を析出した。

終章・研究の成果と課題——「内田不知庵研究」総括（書き下ろし）

研究全体の総括となる本章では、ここまで論じてきた各章について、本研究全体のテーマと各章の課題設定の妥当性について所見を述べた。成果としては、「文芸批評家」としての活動のなかで『小説神髓』を乗り越えるべく体系化された〈ドラマ〉論の独自性、批評活動と並行して書かれた「小説」の研究の可能性、後の丸善での活躍を予感させる武蔵屋叢書閣との関わり、作家田辺花園との交友など、これまで内田魯庵研究ではテーマとして取り上げられることのなかった文学活動や交友を新たに提示することができた。その一方で、批評家としての内田不知庵の最大の特徴でもあった「皮肉」や「諷刺」に関する研究が手薄になり、明治二〇年代における不知庵の「諷刺」と文学観の関わりに言及できず、偏りが生じてしまったこと、今後はこれらの研究を含めた全体像の検討が課題として残されたことを総括した。

夏目漱石文学の研究

—鏡の表象と「うつし」の文学—

解 璞

序 章——鏡の表象と「うつし」の文学

本論文の目的は、大きく分けて二点ある。一点目は、漱石文学における鏡の表象がいかに描かれ、いかに時代とともに変容した世界をうつしているかを究明することである。二点目は、漱石文学の表現方法が中国でいかうつされているかを検討することである。

従来、夏目漱石文学における鏡の重要性と特異性について、しばしば指摘されてきた。しかし、異なる文体で書かれ、そして東西両文化に基づいて書かれた漱石文学を、作品ごとに具体的に分析し、包括的に考察することはほとんどない。そこで本論文では、漱石の文学論やエッセイ、同時代の評論および雑誌・新聞の言説を参照しつつ、第一部「うつす文学」と第二部「うつされる文学」という二部構成で、漱石文学における鏡の表象とその機能について考察した。それによって、漱石文学を新たに見直す視点を提示してみたい。

本論文の考察対象となる鏡は、主に比喩的意味で使用されたものだ。漱石の言葉でいえば、「非我」（世界）を映す「我」の「意識」と、身心の気分を映す「想像」の鏡、さらに移動による映し方の変容およびその表現方法のことである。「意識」の鏡は、物事を鮮明に映す近代的な感性を表すものだとすれば、「想像」の鏡は、前近代的な象徴的神秘性を持つものだ

と言える。そして、両者の映し方は、移動の時代とも呼ばれる近代において、移動や越境とともに、必然的に変化するのである。

また、時代を超えて存在する「うつす」こと自体の不思議さ、そして「うつし」という言葉の多義性から見ると、鏡には、「映し」の意味に限らず、「顕し」という神や霊に関する意味もあれば、越境して移動するという近代の特徴をよく表す「移し」の意味もある。たとえば『倫敦消息』などの作品にあるように、境界を超えて移動する時に、必ず自己像の揺れが伴っている。そのため、移すことと、他者や異国の視線に映された自己像の問題、つまり「移し」と「映し」の問題が密接に関わっているのだ。しかも『文学論』の序にもあるように、自己と他者、自国文学と外国文学との緊張関係による自己像の不安定さにこそ、漱石文学の端緒があることを忘れてはならない。

さらに、この「移し」の問題は、漱石文学が翻訳や受容などの形で別の言語に移された時にも生じる。異なる言語に移され、異国の読者の目に映された漱石文学と漱石像も、当然、変貌するのだ。特に別の言語でほぼ同じ情緒を表す作品として再構成するという翻訳の問題は見逃してはならない。そこで本論文の第二部では、漱石文学が中国で初めて紹介された時期に注目し、最初の翻訳者である魯迅の訳文と創作にうつされた漱石像を検討することにした。

本論文の全体を通して、夏目漱石の文学を鏡の表象と「うつし」の観点から分析し、その意味と機能を明らかにしていく。また、魯迅文学との比較によって、漱石文学の表現方法のみならず、それが中国でいかに映されたかも明らかにするであろう。

以下では、本論文の概要を示すことにしたい。

第一部 うつつす文学

第一部では、夏目漱石の作品における鏡の表象が、具体的にどのようなように描かれ、どのような意味を持っているのかを分析していく。そのような分析を通して、作品における鏡の機能のみならず、同じ作品の中に出会う前近代と近代、東洋古典と西欧文学の接点も明らかにしていきたい。

第一章 初期の夏目漱石文学における「顔」と「鏡」

——『木屑録』と『倫敦消息』論

第一章では、夏目漱石の出発点をマークする二つの作品、漢詩文などの伝統的な文体で書かれた『木屑録』と、近代性を標榜する言文一致体で書かれた『倫敦消息』における顔と鏡に注目し、両作品における意味と関係について検討した。それによって、作家以前の漱石をマークする両作品における創作意識が、いかにつながっているのか、それ以後の作品といかに関わるのかを考察した。

従来の研究では、この二つの出発点の意味と関係について検討されることはなかった。しかし、両作品における鏡の表象を関連して検討すること、前近代から近代へ、東洋から西洋へ、象徴から写真へという変容が、明瞭に浮かび上がってくるのだ。『木屑録』では、前近代の「風流」人という規準が「顔」を分類する「鏡」となっており、『倫敦消息』では、近代的な「国元」が「顔」を分類する「鏡」となっている。両作品の根底にある顔と鏡の表象は、連続しており、深化されているのである。このように、漱石文学における鏡の表象を考える際に、『木屑録』と『倫敦消息』は重要な出発点となるのであろう。

第二章 鏡と時間

——夏目漱石『薙露行』論

第二章では、『薙露行』における漱石の独創した部分について検討した。特に、原典と異なる「鏡」の章に焦点を当てている。鏡世界を描く際に時間に関する言葉が頻出するため、本章では、鏡と時間について考察した。そして、『薙露行』の前年に完成された『文学論』などを参照しながら、鏡世界のシャロットの女と、現実世界のエレーンが生きている時間の特質と関連性について分析した。

その考察によって、『薙露行』においては、鏡世界にある循環する時間と、現実世界にある循環しない時間が存在していることが明らかになった。つまり、シャロットの女は、循環する時間が壊されることによって殺されたとすれば、エレーンは、循環しない時間で命を絶った時、循環する時間によって救済されることになるのだ。このように、『薙露行』は、先行研究の論じた後年の姦通を扱った作品のみならず、鏡と時間の問題を扱った小説も予告する作品だと言えよう。

第三章 「薙露」から『薙露行』へ

——夏目漱石における詩と散文

第三章では、英文学を取材しつつも、漢文学から題名をとった『薙露行』についてさらに検討した。先行研究では、『薙露行』はどのような材料で書かれたかについて綿密に研究されてきた。一方、なぜやや奇異で「謎めいた」題名になったのかは明らかになっていない。

そこで本章では、従来議論されてきた「挽歌」説を踏まえ、楽府詩「薙露」の意味と作品の内容の関係を明らかにした。また、同時代文学との比較を通して、同じ「詩興」を散文で表現した漱石の『薙露行』の特異性を考察した。漱石における詩と散文のジャンルの融合を最も明確に示したの

が、『薤露行』の「謎めいた」題名なのだ。このように、『薤露行』において、漱石は西洋文学あるいは視覚芸術を題材としたのみならず、漢詩と英詩との接点を求め、詩に凝縮された詩興を散文のなかに融合し、「詩の如き小説」という独自の文体を確立したのである。

第四章 『草枕』の「ユートピア」と一人称

——鏡としての語り手について

第四章では、西洋画の画工でありつつも、東洋的な旅に行く一人称の語り手について検討した。従来の研究では、『草枕』に関する作家論と作品のイメージ論が数多くあった。しかし、文体に関する研究は、ほとんどない。なかでも、一人称の変化を考察する研究はなかった。本章では、自稱画工という設定と一人称の変化を考察し、「余」によって語られた「ユートピア」（世界）の特異性を究明した。

『草枕』において、一人称単数が一人称複数に変化したのだが、個人としての意識は、一般的な画工の意識に変化していく。そして、一人称の変化によって「ユートピア」（世界）の区分の仕方、変化していくのだ。『草枕』の「ユートピア」は、先行研究で指摘されてきた現実逃避の美的理想郷でも、世紀末的悪夢の場所でもなく、一人称の制限と変化によって変わりつつある、夢と現実との間で揺れている世界なのである。矛盾した両面を併せ持つ語り手によって語られた「ユートピア」は、一方の夢を讀者に伝えながらも、他方の現実も暗示していると言える。このように、鏡のような一人称語り手のダイナミックな映し方にこそ、『草枕』の魅力があるのだらう。

第五章 『夢十夜』『第八夜』における鏡と夢

——『鏡の国のアリス』との比較を通して

第五章では、『夢十夜』の「第八夜」を、『鏡の国のアリス』と比較しながら検討した。先行研究では、「第八夜」について「夢の持味」や「生存の感覚」などと抽象的に論じられてきた。しかし、「第八夜」において、鏡のモチーフが具体的にどのような機能しているか、また『鏡の国のアリス』との比較を通して、「第八夜」における鏡と夢のモチーフがどのように関連しているのか、これらの問いに関する考察はまだない。

そこで本章では、「第八夜」に描かれた夢と現実の両方を映す鏡について検討した。『鏡の国のアリス』では、夢（「偽もの」）に対する現実（「本もの」）の優位性が示されている。それに対し、「第八夜」では、「鏡」を見る「自分」ととって、覚醒であっても断絶する対象しか見られない。鏡像が反復しても偽になっており、持続しても意味がない。現実はずしも夢より優位にあるわけではないのだ。また、『鏡の国のアリス』では、二つの状態が比較的明瞭に書き分けられている。一方、「第八夜」には「こんな夢を見た」という始まりがなく、「夢」と「目覚め」の境界が曖昧になっており、夢と現実が交差しているのだ。このように、『鏡の国のアリス』のように現実の立場から夢を回想するのではなく、「第八夜」では、夢と現実の矛盾した感覚が共存していると言える。このように、「第八夜」の鏡の空間においては、真と偽、意味と無意味を判断する基準が曖昧になっているため、現実と夢が交錯しているのである。

第六章 『門』における宗助の言語活動

——参禅の意味を問いなおす

第六章では、『門』に描かれた言語と鏡について検討した。具体的には、正宗白鳥の批判に基づく従来の観点ではなく、正宗白鳥も評価した宗助の

言語活動に関する物語という観点から、参禅の意味を考察した。参禅前の宗助にとつては、手紙や刊行物などの文字言語が、他者と関わる主要手段であった。それによつて、宗助は、直接的な対話を回避してきた。しかし、参禅後の宗助は「鳴きはじめ」た鶯の声に自分自身の声を重ね、それまで回避してきた問題を直接的な面談によつて、解決方法を試みるようになった。このように、参禅を転換点として、宗助は、文字言語による間接的な対他関係、すなわち「独り言」のような文字言語で閉じられた関係から自由になり、音声言語によつて直接的な関係性を築き上げるようになったと言えよう。

つまり、宗助は、これまでの他者と関わる手段である文字言語を一度放棄することによつて、自己の起源に目を向け、言語活動を再生する契機を獲得したと考えられる。宗助にとつて、参禅は、このような言語の死と再生、消滅と増殖の働きを果したのだ。従つて、参禅とは、宗助が「何もしない」鏡になろうと「する」ことではなからうか。

第二部 うつつされる文学

第二部では、中国における漱石文学の翻訳と受容を考察することで、漱石文学が当時の中国文壇によつていかにうつつされたかについて検討した。第七、八章では、漱石文学が最初に中国にうつつされた際にかなる背景があったか、そして具体的にいかに翻訳されたかについて考察した。第九章では、漱石文学と、最初に漱石文学を受容した魯迅文学を比較した。なぜならば、同じく「国民作家」と見なされた二人は、ともに外国文学を深く理解した上で、自国文学の文体と表現の標準を創立したからなのだ。つまり、二人の「国民作家」はともに、外国文学という他者（鏡）を通して、はじめて自国文学の独自性を獲得したと言えよう。このように、中国

における漱石文学最初期の受容状況ばかりでなく、魯迅によつてうつつされた漱石文学の魅力も探っていく。

第七章 夏目漱石文学最初の中国語訳について（二）

——魯迅訳「懸物」の成立を中心に

第七章では、漱石文学最初の中国語訳である魯迅訳「懸物」の成立背景と意義について検討した。漱石文学が中国に移入された際に、最初は長編小説ではなく、「懸物」のような小品文学であった。先行研究では、この短い小品が軽視されたため、その訳文について考察されることはなかった。しかし、本来、詩と散文の価値を判断する基準が異なるため、短い詩的な小品の価値は、必ずしも長編小説より低いとは言えないだろう。しかも、一九二三年前後、中国前近代の長編小説から新たな小品文学へ転換される文学状況のなかで、漱石の「懸物」が翻訳されたことは、無視できない重要性を持つていると考えられる。

本章では、まず類似した題材を扱った小説『門』の一部と比較することで、小品としての「懸物」の特徴を明らかにした。また、一九二三年前後の中国文壇で新たに出現した小品との関わりから「懸物」の翻訳背景を考察した。さらに、「一夜」などの翻訳候補作との比較を通して、「懸物」が最終的に選ばれた理由を検討した。このように、中国において最初に『永日小品』が翻訳されたのは、単なる偶然ではない。なぜならば、ちょうど「懸物」が翻訳された一九二三年前後に、小品文学とそれに関する理論が、中国に盛んに移入されていた時期だったからである。つまり、漱石文学最初の中国語訳は、中国文壇によつて小品文学としての価値が見いだされ、同時代における中国文学革新派の小品文に対する要請に応えるためのものであったと言えるであろう。

第八章 夏目漱石文学最初の中国語訳について (二)

——魯迅訳「懸物」の本文を中心に

第八章では、「懸物」最初の中国語訳である魯迅訳の本文を分析し、その特徴を考察した。具体的には、魯迅訳と、民国時代の尤炳圻による中国語訳および一九八〇年代の李明非訳と比較しつつ、「懸物」が最初にいかに翻訳されたのかを検討した。それによって、魯迅訳「懸物」の特徴ばかりでなく、漱石文学が中国で最初にどのように翻訳されたのかも究明した。全体としては、なるべく原文の口調を保つように訳し、漱石の表現を意識的に移入するという魯迅の特徴が判明した。これは、従来の「随意翻訳」の弊を改め、翻訳の精確さを図る翻訳者の姿勢によるものだとと言えるだろう。

しかし、これほど直訳に拘った魯迅には、改訳も存在している。たとえば懸物という文化現象に関する魯迅の表現には、懸物を眺める回数を増やす細部の改訳が見られる。この改訳は、懸物という日中共通の文化現象に対する両国の認識の相違によるものだと考えられる。さらに言えば、これは、数字の変更というよりも、むしろ数字に象徴された感情の重さに対する補強なのではなからうか。このような改訳から、漱石小品は、中国語にうつされた際に、作品の内容よりも、表現方法と作品全体の情緒のほうが優先されていることが明らかになったのである。

第九章 夏目漱石『夢十夜』と魯迅『野草』における不安の表現方法

——「第七夜」と「死後」を中心に

第九章では、「第七夜」(『夢十夜』)と「死後」(『野草』)の夢における不安の表現方法について検討した。その際に、両者を媒介する厨川白村の文学論との関連についても考察した。さらに、厨川白村や漱石の文学論を参照しつつ、両作品における不安の表現方法を具体的に分析した。

「第七夜」と「死後」は、場所に対する不安を描く際に、纏まった感情になる前の感覚で「自分」の複雑な気分が表現されている。また、他者に対する不安を描く際に、ともに沈黙または簡単な会話を用いている。これは、象徴主義文学の表現方法、特にメーテルリンクの「静劇」^{スタティック・ドラマ}にながる方法だと言える。従って、『夢十夜』は、象徴派の表現方法が活用された作品として、『野草』のなかで受容された可能性が考えられるのだ。一方、不安の中味から見れば、両作品の死後感が異なっている。「第七夜」の不安は、次第に強まっていき、結末では絶望の頂点に達している。それに対し、「死後」の不安は、次第に薄らいでいき、結末では希望を残している。前者はどちらの可能性も失った絶望に対し、後者はどちらの可能性も維持する希望で物語が終わるのだ。この相違は、「無限の憧憬」に近づく漱石の詩的な小品と、動乱の社会に役立てようとする魯迅の文学の違いによるものだと考えるのであろう。

第十章 『幻影の盾』と『鑄劍』における東西古典を書き直す表現方法

——夏目漱石と魯迅における自国文学と外国文学

第十章では、『幻影の盾』と『鑄劍』との表現方法を比較し、両作品の類似点と相違点について考察した。両作品の類似点から、『幻影の盾』が『鑄劍』において受容された可能性を検討した。そして、両作品の相違点から、同じく外国文学を受容する際に漱石と魯迅の態度の違いを究明した。両作品の類似点として、「騎士」と「武士」が同時に登場した物語背景の設定、歌と鏡という表現と内容の連動性が挙げられる。まず「騎士」と「武士」の揺らぎによって、西欧の中世世界と東洋の世界が融合され、または、東洋の古典世界に西欧の影が見え隠れする神秘的な空間が生まれるようになってくるのだ。また、対称性を持つ歌と鏡は、両作品のクライマックスにおいて、同じ場面で響き合いながら、物語の空間の神秘さを強化し

ているのである。

一方、両作品の相違点として、『幻影の盾』の結末にある純一無雑の世界と、『鑄劍』の混沌一体の世界との違いが挙げられる。この表現上の相違点は、漱石と魯迅の外国文学に対する考え方の相違点と重なっている。つまり、両作品において、題材と表現のどちらを自国文学にするかという点で正反対になっているように、二人の作家の外国文学の受容と自国文学の確立に対する考え方も異なっているのだ。魯迅は自国文学に外国文学を見出し、自国文学に活力をもたらす栄養として外国文学の役割を強調している。それに対し、漱石は外国文学の受容を通して、自国文学の独立をあらためて自覚しているのである。

終章

このように、第一部では、漱石文学における鏡の表象について考察した。鏡の表象は、漱石文学の出発点においてすでに重要なモチーフとして登場している。後の作品では、ときには象徴性に富んだ鏡として作品の時間を變形させ、ときには「意識」の鏡に擬える一人称として語られた世界に「幻惑」を創り出し、ときには夢と現実の境界を曖昧にし、ときには登場人物の自意識と言語と連動するというような多様な機能を担っている。全体的には、前近代的な象徴性に富んだ鏡から近代的自意識を表す鏡へと変容する傾向が認められる。しかし、後者に変容したといっても、前者の影も少しばしば見え隠れしているのである。

また、漱石文学が海外にうつされた時に、別の変貌を遂げた。第二部では、主に中国における最初の翻訳者である魯迅の訳文と創作に映された漱石文学について検討した。それによって、中国における漱石文学初期の受容状況ばかりでなく、当時の中国文壇に映された漱石小品の魅力も浮き

彫りになった。つまり、漱石小品のなかでは、東西文学が内容として共存しているのみならず、刹那で永久を示し、瞬間で人生を示す俳句的な表現方法と、微細な感覚で気分を表し、有限で無限を表す象徴派に近い表現方法も共存しているのだ。ここにも、漱石文学における東西文学の接点が見いだされるのだろう。

本論文で考察されたように、前近代と近代、東洋と西洋、象徴と写実、自国文学と外国文学など、一見異なる水準にある問題は、実はともに鏡の表象につながっている。鏡の表象を通して、漱石文学を新たに見直すことができるだろう。

今後の課題として、次の二つが挙げられる。第一に、漱石の後期作品における鏡の表象を検討することである。第二に、漱石文学の各時代の中国語訳を検討することである。このような観点から、漱石文学を今後さらに考察していきたい。

金史良日本語小説期研究

郭 炯 徳

本論文の目的は昭和十年代に活動した植民地朝鮮出身の作家、金史良（一九一四―一九五〇年）の日本語小説期を彼の日本体験、および同時代の「昭和十年代文学」の言説に照らし合わせることにより、その全体像を解明することにある。殊に、金史良の日本語小説と朝鮮語作品からの改作過程をあわせ検討することで、間テクスト性（有機的関連性）を具体的に提示した。

金史良の日本語小説は「ポスト・コロニアリズム」を用いる研究が盛んに行われ、学際的な研究の対象になりつつあるが、代表作とされる「光の中に」・「天馬」・「草深し」に研究が偏っていて、日本語小説間あるいは、朝鮮語作品との関連性は明確に分析されることはなかった。また、金史良研究はテクストが日本帝国の植民地主義に「協力」しているか、それとも「抵抗」しているのかといった二項対立的な言説分析に偏っていたのも否めない。そもそも基礎作業ともいえる金史良の日本体験の新たな調査と、日本語および朝鮮語、両言語によるテクストの生成過程に関する研究は未だ充分に行われたとはいえないのが現状である。

本論文は、こうした研究の現状をふまえ、基礎作業を実証的な方法で遂行しながら、テクストの読みを進めてゆく。これを通して、金史良の東京帝国大学在学期間（一九三六年入学）から中国亡命期間（一九四五年）までを主な検討対象として設定し、金史良の日本語小説期の始まりから終わ

りまでの軌跡を立体的にとらえ出した。それによって言語の問題による作品間の断絶だけではなく、戦前（植民地期）と戦後（解放後）の間で分裂した作家像を接続させることを狙った。また、戦後「在日朝鮮人文学」グループにおける金史良文学受容過程を解明することで、戦前と戦後における朝鮮人による「日本語文学」の意味を問い直した。

以下、第一部から第四部までの各章の狙いを要約しながら、本論文の概要を提示する。

第一部 金史良の日本体験とその文学

——東京帝国大学時代から朝鮮への送還まで

第一部では、金史良の日本滞在期間の中で東京帝国大学在学期間（一九三六年―一九三九年、学部）と、その後、「内地文壇」で新人作家として活動した期間（一九三九―一九四二年）に光をあてることで、彼の日本体験とそれによる日本語小説の相互関連を考察した。金史良の日本滞在期間に関してはすでに安宇植の一連の優れた「評伝」作業があるが、それには金史良と東京帝国大学ドイツ文学科との関連および、ドイツ文学との関わりは解明されていない。このような現状をふまえて、第一部では金史良の日本体験を実証的に検証すると同時に、その時期の作品を論じた。部」と、その後、「内地文壇」で新人作家として活動した期間（一九三九―一九四二年）に光をあてることで、彼の日本体験とそれによる日本語小説の相互関連を考察した。金史良の日本滞在期間に関してはすでに安宇植の一連の優れた「評伝」作業があるが、それには金史良と東京帝国大学ドイツ文学科との関連および、ドイツ文学との関わりは解明されていない。このような現状をふまえて、第一部では金史良の日本体験を実証的に検証すると同時に、その時期の作品を論じた。

金史良は東京帝国大学ドイツ文学科在学中、日本への憧憬が「故郷」への強い志向と合わせられ、被支配者側の民族として複雑な心境を抱くようになる。それは金史良が「朝鮮芸術座」との関連で元富士警察署に拘留（一九三六年十月二八日～十二月中旬）された体験とも深く関連している。それは同時期の金史良が東京帝大ドイツ文学科の指導教授、木村謹治の指導を受けながら、青少年期から影響されていたハインリヒ・ハイネ文学に魅かれていき、卒業論文でハイネ論を書き上げたことに繋がる。金史良のドイツ文学関連の評論には、彼がドイツのフォルクハフト（民族的）の概念を説きながら、それをナチの「愛族文学」に関する批判とすることが明らかだ。このような「民族的な文学」への自覚を通じて、金史良は東京帝大卒業後に民族間の問題を「混血児」を通じて追及した「光の中に」を発表し、日本文壇にデビューを果たした。その後の金史良の日本文壇における活動は『文藝首都』から『文藝春秋』への活動範囲の拡大が示すように、主には日本語小説の創作を中心に行われた。そして昭和十六（一九四一）年四月頃、金史良は東京から離れ、鎌倉の「米新亭旅館」に身を寄せ、そこで多数の「故郷・郷土物」を書き残している。第一部ではこのような金史良の佐賀高校在学時期から東京帝国大学ドイツ文学科在学期間までをロマン主義的な傾向から現実の葛藤に目覚めた時期として捉えて提示した。そして金史良の日本文壇での活動の足跡を追いながら、金史良の日本語小説の星座的な配置も統計を通じて提示することを目的に、以下の三章に分けて分析した。

「第一章 金史良の東京帝国大学時代——ドイツ文学、および「光の中に」との関わりを中心に」では東京帝大ドイツ文学科と金史良の関わりを『帝國大學新聞』などを通して検証することからはじめ、木村謹治（指導教授）のドイツ文学観などを調べることで、この時期を作家になる前の準備期として位置付けた。第一章の分析によって金史良の東京帝大での足跡

および、出世作「光の中に」の空間背景の問題がより立体的に提示できたと思う。

「第二章 金史良の日本文壇デビューから「米新亭」時代まで」では、金史良の『文藝首都』同人としての活動を保高德蔵との関わりからはじめ、『文藝春秋』への進出までの活動を高めながら、不発に終わった演劇・映画界への進出模索の様子を明らかにした。そして、金史良の東京における居住地を特定して並べ、昭和十六（一九四一）年半ば以降の鎌倉の「米新亭旅館」での滞在時期を現地調査（聞き取り調査）結果を取り入れながら、「米新亭時代」として命名した。

「第三章 「虎の髭」から見る金史良の創作傾向分析」では研究史において言及されることのなかった「虎の鬚」（『若草』一九四一年五月）を通じて、苗字の呼び方をめぐる葛藤の問題を「光の中に」および、「光冥」との比較を通じて解明した。

第二部 金史良文学における「地方」／「植民地」認識の行方

第二部では戦時期の「時局文学」と「戦争物」の流行を追いながら、その中で日本帝国の植民地に対する認識の変化に焦点を当てて分析し、金史良の日本語小説との関連を探ることを目的とした。特に、昭和十四（一九一九）年前後は「植民地」を「一地方」として位置づけようとする「外地ブーム」が日本人と植民地出身者との連携を通じて行われていた。そのような流れは芥川賞の選考過程にも色濃く反映されていく。金史良の日本語作品はこのように戦争と時局に関する文学作品が流行していた「昭和十年代文学」と共通項を有する。その中でも「光の中に」は「昭和十年代文学」の言説と密接に結びついており、「日本的なもの」がマジョリティを占めていた「内地」における「朝鮮的なもの」の行方を考察したテキストなの

である。

さらに、「天馬」は昭和十四（一九三九）年以降に始まった「内地文壇」による「朝鮮文壇」統合過程において、「朝鮮文人協会」の発足（一九三九年十月）前後に、「朝鮮語創作」と「国語創作」をめぐって立場を異にする文人たちの間の対立をテーマにして、それらの実人物をモデルにして書かれた問題作として位置付けた。方法論としては「天馬」の人物たちを「複数モデル型」として読むことによって、この作品を「玄龍」という一知識人の悲劇（自虐）ではなく、京城の「内鮮知識層」の問題として解釈した。特に、「玄龍」のモデルとされている金文輯に焦点をあて、その類似点と相違点を分析することによって、「玄龍」が「単一モデル型」に限定されないことを明らかにした。

「第一章 戦時期の「外地ブーム」と芥川賞の中の地方認識——「植民地」から「地方」への認識変貌をさぐって」では、昭和十年代における「内地文壇」の「文芸統制」をはじめとして、戦争文学の氾濫、そして「外地ブーム」をめぐるローカリテイ議論と、芥川賞を検討することで、金史良が活動した戦時期の見取り図を提示した。

「第二章 「光の中に」における「啓蒙」と「贖罪意識」の亀裂」では「光の中に」の誕生を巡って、揺れ動く作者の立場の問題と作品の関係性の問題に注目しながら、「光の中に」が書かれた当時の同時代評を昭和十五（一九四〇）年と昭和十六（一九四一）年、そして戦後に分けて分析して提示した。さらに、「南先生」と「春雄」の関係に焦点を当てて、「南先生」の心理が恐怖から愛情へ、罪悪感から贖罪意識へと変わる過程を明らかにしながら、作品の最後の場面で「松坂屋」と「上野動物園」、そして「不忍池」を巡って「南先生」が取る行動を「啓蒙」への意志と「贖罪意識」の亀裂として解明した。

「第三章 「天馬」における「モデル問題」再考——昭和十四年前後の京

城における「内鮮知識人」の行方」では「天馬」に与えられた発表当時と現在における評価と作者の意図とのあいだに生じている食い違いを考察しただけではなく、複数モデルによる解釈を行って、モデルと実存人物が一对で対応しているのではないことを明らかにした。

「第四章 金史良の日本語小説における移住問題——一九四〇年代、「在京朝鮮人」の行方」では金史良の日本語小説を移住／離散という観点から捉えなおし、「在京朝鮮人」を対象とするテキストを分析した。それによって「光の中に」・「光冥」・「虎の鬚」を、マジヨリティー集団に対してマイノリティー集団が覚える心理的な抑圧と、そのような現状に対する批判を書いた小説として解釈した。また、「無窮一家」・「虫」・「親方コブセ」分析では移住朝鮮人労働者を生命力の溢れる存在としてユーモラスに描いているテキストとして位置づけ、特に「虫」と「親方コブセ」の中で朝鮮人をイスラム教徒に、彼らの居住地をメッカに例えている箇所を分析して、イスラム表象が持つ意味を朝鮮語と日本語読者の問題と合わせて再解釈した。

第三部 金史良の日本語小説における改作・翻訳過程研究

第三部では諸作品の改作過程を追いながら、異言語間（朝鮮語⇄日本語）の言語変換（翻訳・改作）の問題を中心に金史良の日本語小説の生成過程を二つに分けて分析した。それは、たとえば「土城廊」（『堤防』一九三六年十月）のように日本語間の改作と、「草深し」（『文藝』一九四〇年七月）をはじめとする作品群のような朝鮮語（紀行文）から日本語（紀行文、小説）への翻訳・改作として二分される。まず、前者の「土城廊」の大幅な改作の理由をメディアの問題として捉えなおし、初出（一九三六年十月）から改作（一九四〇年二月）のあいだの四年間の時間的隔たりに注目して、

小説における植民地支配側の「高木商会」と植民地の貧民の対立的な関係（初出）が運命論的な世界観（改作版）に変えられている点を分析した。さらに、後者の改作過程（第二章と第三章）は「草深し」をはじめ「山の神々」のような複雑な生成過程を持つ作品群であるが、この場合は言語間・ジャンル間における有機的關係（間テクスト性）に注目する必要がある。

このように金史良の日本時代の創作傾向は頻繁な改作行為にあると言っても過言ではないが、その中には朝鮮語から日本語への翻訳・改作の問題が深く介入している。本部では金史良が頻繁に自作の改作・翻訳をしたという事実ではなく、その言語変換が持つ内実の解明に集中した。たとえば、「草深し」が小説化される過程には翻訳行為が介入しているのは確かであるが、金史良は二重語創作であったため、それを単純に翻訳として片付けることは難しい。特に、「草深し」の日本語化過程には「価値の再生産」をめぐる格闘の痕跡が散見される。それは朝鮮語と日本語紀行文の集結としての日本語小説「草深し」において朝鮮語の音読体系が多く「残余」されていることから確認される。さらに、「山の神々」の生成過程において朝鮮語紀行文が日本語の小説の中の重要なエピソードとして挿入され、その後、日本語小説自体が三回に亘って書き換えられるプロセスの中でもそれは確認される。この過程の中で最も顕著な現象は「朝鮮人」という用語が「国民」に書き換えられている箇所である。

次に「郷愁」（『文藝春秋』一九四一年七月）の改作過程の検討を通じては、「山の神々」と同様に時局に関する記述の本文異同と、「エレミヤ記」（『旧約聖書』）との関わりを中心に検討した。なお、「郷愁」の小説間の書き換え過程を通じては、初出で「立派な東亜の一人になる」と記されているくだりが、改作版では「立派な東亜の一人世界の一人になる」という内容に変更されている意味の拡大に注目した。この分析を通じて「郷愁」を

北京在住の朝鮮民族主義者たちの「転向」の方程式をめぐる作品として位置づけ、人物たちの「故郷」への志向をエレミヤの預言と関連付けて提示した。金史良の日本語小説の生成過程を解明することを目的とする第三部を、以下の四章に分けて分析した。

「第一章 「土城廓」 版本比較研究——運命論的な世界観の行方」では「土城廓」が大幅に改作されるにいたった理由を、作家とメディアの関わり、そして植民地主義（支配／被支配）の問題を中心に解明する。これらの検討を通して金史良が「土城廓」を改作した背景と意図も明らかにした。

「第二章 「草深し」における「異民族言語」の絶え間——「翻訳」された植民地奥地紀行」では異文化・異民族言語間の「翻訳」という行為を念頭におきながら「草深し」の生成過程を検証することを目的とする。これらの小説の生成過程を朝鮮語および日本語紀行文との比較を通して、小説化（デフォルメ）する過程でセンチメンタリズムが解消されていない問題を小説における構成の分裂と啓蒙言説の問題として分析した。

「第三章 「山の神々」 改作過程研究——作為としての「国民」の一人」では昭和十五（一九四〇）年前後のローカリティ談論と「山の神々」との関わりをさぐりながら、この小説の生成過程の検討を行った。特に、「山の神々」の版本比較を通じて「朝鮮人」を「国民」へと書き換える問題を考察して、金史良が書いた「民俗・土俗的なもの」との関連を解明した。

「第四章 「郷愁」における「東洋」と「世界」——民族「救援」への模索」では「郷愁」と関連するエッセイを対照することで作品間の有機的関連性を分析して、作品における朝鮮民族主義者たちの「転向」の問題を、作品の書き換え過程を通して捉えなおした。このような検討を通じて研究史においてそれほど注目されなかった「郷愁」が持つ意味を明らかにし、この小説を民族の滅亡（存続）危機から救援への道を模索する小説として位置付けた。

第四部 「植民地」から「亡命地」へ

金史良の日本語作品は日本国内の「少数民族」である朝鮮人作家が「広く使われて」いる「日本語」を用いて「創造」した文学である故、「マインナー文学」として位置付けることができる。金史良の日本語小説は言語レベルでは日本語を「非領域化」しようとする志向を示しながらも、それを以て朝鮮文化の特殊性を主張している特徴を持つ。第四部では金史良の「マインナー文学」の軌跡の終着点までの軌跡を「大東亜戦争」前後の「故郷・郷土物」と「ユートピア」への志向を示した「国策作品」、そして中国に脱出して書いた『鷺馬万里』と「胡蝶」を中心にさぐった。

特に、「ムルオリ島」(『國民文學』一九四二年一月)は表記言語(日本語)と内容(平壤大同江の風景)のズレが他の「故郷・郷土物」とは異なっており——読者が朝鮮内の日本語読者であるため、朝鮮語の固有名詞などに説明がほとんどないまま、カタカナと振り仮名を以て表記されている特徴があることに注目した。一方、「ムルオリ島」以降に書かれた日本語長編小説『太白山脈』(一九四三年)と朝鮮語長編小説『海への歌』(마리의 노래)(一九四四年、朝鮮語)における葛藤と分裂の「ユートピア」像を分析して、このような昭和十七(一九四二)年二月から昭和二十(一九四五)年五月前までの作品の分析を通じて、金史良の作品世界が「故郷・郷土物」↓歴史物↓国策物に変貌していく軌跡を明らかにした。さらに、昭和二十(一九四五)年五月における金史良の中国への脱出による申し子、『鷺馬万里』と「胡蝶」をはじめとする亡命物を『海への歌』が露呈する現実逃避欲望としての「ユートピア」とは異なる、現実化しつつある「ユートピア」への志向を行動を以て実現させた作品として把握して分析した。

第四部の全体構成は昭和十六(一九四一)年から昭和二十(一九四五)年までの金史良の作品世界を統一的な視点で捉えなおし、戦後(解放後)

の「在日朝鮮人文学」と金史良文学を接続させることを目的にして、以下の三章を通して分析した。

「第一章 「大東亜戦争」前後の金史良文学における「故郷」と「ユートピア」表象をめぐって」では戦時期の日本文壇が「外地文学」を「地方文学」へと変容させようとした経緯を追いながら、関連作品の分析を通してこの時期の金史良の故郷に関する創作が持つ特性を提示した。と同時に、『太白山脈』から『海への歌』の分析を通じて金史良の作品が国策文学化していった一九四三年以降の作品の中の「ユートピア」志向が持つ意味を解明した。

「第二章 「記憶」と「記録」の再編成をめぐって——金史良作『鷺馬万里』と「胡蝶」を中心に」では『鷺馬万里』の生成過程を追いながら、金史良がどのような軌跡を辿って日本語小説期の終焉を迎えたかを、金史良が中国亡命地である太行山の「華北朝鮮独立同盟、朝鮮義勇軍本陣」で模索していた「新しい文学」についての考察を通して明らかにした。なお、「胡蝶」の分析では金史良が「朝中連帯」とジェンダーの問題を積極的に取り入れるなど、作品化において多角的な視点を採用している点に注目しながら、『鷺馬万里』との比較を通して解明した。を採用している点に注目しながら、『鷺馬万里』との比較を通して解明した。

「第三章 金史良文学と「在日朝鮮人文学」——戦後における受容過程をめぐって」では戦後の「在日朝鮮人文学」サークルの中で金史良(文学)がどのように受容・解釈されたかに焦点を当て分析し、金史良文学の戦後日本における座標を提示するだけでなく、「在日朝鮮人作家」の言語観の一端を明らかにした。それによって「朝鮮人作家」たちの「戦前」(植民地期)と「戦後」(解放後)における日本での活動の連結点を捉えなおした。

本研究論文の第一部～第四部の考察によって明らかになった、論全体の

研究成果とその意義を、次に簡略に提示したい。

金史良の昭和十年代における文学活動を言語使用の問題として捉えなおすことは、既存の研究において捨象されてきた言語間（朝鮮語⇄日本語、および日本語間）・ジャンル間の有機的関連性（間テクスト性）の解明に繋がる。当然ながら、金史良の日本語小説期は朝鮮語小説期との拮抗状態の中でうみ出された作品世界であり、それが金史良の中国亡命期に朝鮮語小説期へと変貌していった軌跡は、単に「母語」への帰還ではなく、前時代との弁証法的過程を経ての創作活動である。

本論で金史良の日本語小説期研究を通してあげた成果を三つにわけるとめたい。

第一に、金史良の昭和十年代の日本体験を東京帝国大学ドイツ文学科との関連および、新人作家としての活動に分けて、新資料などを通して実証的に究明した。

第二に、金史良文学における「地方」／「植民地」認識の行方を「昭和十年代文学」の検証を中心に、代表作「光の中に」および「天馬」などの作品群を通じて分析することで、新たな読みの可能性を提示した。そして、金史良の日本語小説の有機的な関連を朝鮮語作品から日本語小説への書き換え（翻訳）過程を通じて分析することで、金史良の民族語・文化と異民族言語・文化に対する認識を立体的に解明した。

第三に、金史良の日本語小説期の終焉をめぐって、彼の中国亡命までの作品世界を連続的な観点で捉えなおして、「亡命物」を植民地期の作品にオーバーラップさせて、その接続をはかった。それによって、金史良の日本語小説期と朝鮮語小説期の相互関連性を問うための接続点を提示できたと思う。さらに、戦後「在日朝鮮人文学」グループにおける金史良文学受容過程を解明することで、戦前と戦後の繋がりを提示できたと思う。

これらが本研究における成果である。

平安時代中期までの和文における笑い

——『源氏物語』を中心に——

金 小 英

笑いは人間にとつての普遍的な現象であり、多様な人間関係によつて構

成される社会においては、批判・共感・排除・活力・包容などさまざまな機能をもつということとはひとまず認められるだろう。人間（性）をあつかう文学に現れる笑いも、このような性質と無縁ではないはずで、それについて検討することは、テキストの中を生きる個を理解するだけでなく、その時代の価値を読み解く上で重要な手がかりにもなる。そのような視座から、本論文は『源氏物語』を研究対象の中心としつつ、平安時代前期から中期までの和文における笑いについて、全三篇八章にわたつて論じた。各章の方法および内容は次のようである。

第一篇 平安前期の和文における笑いの諸相

第一章 「笑い」論の展開と文学における笑いの領域

——特に平安前期の和文に照らして——

本章では、まず古代から現代まで蓄積されてきた膨大な「笑い」論における重要な論点を平安文学、特にその前期の和文に照らしつつ、「笑い」論の（ある程度の）体系的な理解を試みた。その上で、これまで曖昧にされたまま議論されてきた文学における笑いをとらえなおすために、読者の享受とテキストの方法の側面からその意味内容を確認し、文学における笑

いの対象、領域を見定めようとした。

まず、西欧の「笑い」論の土台ともいべきプラトン、アリストテレス、キケローなどの考察をはじめとして、そこから発展する代表的な理論、すなわち笑う側の優越する立場を説く「優越理論」、不一致あるいは矛盾に焦点をあてる「不調和理論」、心的エネルギーの発散や笑いのカタルシスの側面に重点をおく「解放理論」、また、共同体における笑いの機能に注目するベルクソンの論など、西欧における「笑い」論の大きな流れを時間軸にそつてとらえてみた。

これら諸々の「笑い」論の考察をふまえても、完結した一概念として笑いを定義することははいよいよ困難になるばかりだろう。それゆえ、すべての笑いを包括する完全な概念としてではなく、ここでは読者の体験、それに個々のテキストを動かす内的原理という文学方法の側面から、文学における笑いの概念を提示してみた。それは、ひとつには微笑・哄笑・苦笑・冷笑・嘲笑・憫笑・嬌笑・失笑など様々な段階の笑いを包括する身体表現であること、また一方では笑う行為が表情・声に現れなくても、ある事柄に触れて「おもしろい」「おかしい」「喜劇的」「ユーモラス」「コミカル」などと感じる快（の認識）あるいは笑いたくなる心の働きを内包する意味内容であること、以上の二つに整理された。その上で、テキストのなかでは何が笑いの対象になるのかという問題、言い換えれば笑いの領域に関して、「滑稽」「諧謔」「機知」「諷刺」「皮肉・反語」「パロディ」などの範疇に分けられることを論じた。

第二章 『土佐日記』の方法としての笑い

——非日常空間における仮名日記の試み——

本章では、平安前期和文の散文群の中で、比較的諧謔性を全面に出している『土佐日記』の笑いの方法を第一章の成果をふまえ分析した。『土佐

日記」の笑いに關する従来の論では、笑いの領域の曖昧さという問題に加え、各論者が表現の特色に注目する傾向もあったため、方法としての笑いの全体像は充分考察されてこなかった感がある。そうした問題意識から「方法」としての笑いという観点に基づき、(一) 機智的言葉遊び、(二) 揶揄・諷刺、(三) 滑稽・諧謔に分けて、『土佐日記』の笑いの全体像を把握しようとした。

一つ目の「機智的言葉遊び」については、言葉の連想や概念の矛盾の喚起・対比からなる洒落をはじめ、和歌の縁語・掛詞の発想を生かした言語遊戯など、さまざまな言葉遊びが見られた。言葉自体に対する過剰なまでのこだわりは、一つの言葉が持つ表現方法の可能性をできるだけ書き込んでおこうとする、あるいは表現技巧の倉庫を作ろうとするような姿勢さえ窺えた。二つ目の「揶揄・諷刺」においては、言葉遊びの一特性である対比・対照を用い、知的・道徳的に優越する立場から相手を格下げしようとする方法が共通になされていた。都の常識・教養を共有しない鄙びた楳取・田舎歌人に対しては「都」対「鄙」意識から排他的な揶揄を使って卑俗化し、一方、同じ都人を批評する際には書き手の道徳性に基づき非難する諷刺の方法が採られていた。三つ目の「滑稽・諧謔」においては、滑稽が見立て・擬人化・誇張などをもって人や場面におかしみを与えたり、場合によっては恐怖や退屈を振り払う機能をするのに対して、諧謔は書き手側の人をえがく際に用いられ、人の弱点やしくじりを否定的にえがきながらも、人間的な共感を呼び起こすような包容する性質も察せられた。

『土佐日記』では、以上のように表現のおもしろみを開拓する機智的言葉遊びを基調に、書き手との関係性に応じて人々を揶揄・諷刺したり、また、おかしさを点描する滑稽・諧謔が形成されており、その笑いの幅も非常に広い。さらに、軽妙で俗っぽくすなおな散文ならではの表現は、仮名日記という形式、それに船旅という非日常空間における出来事という設定

によって獲得された面もあるだろう。

第二篇 平安中期までの「人笑へ」言説

第三章 「竹取物語」における「人笑へ」言説

―「源氏物語」からの系譜学的考察―

本章では、『竹取物語』の、五人の貴公子の求婚譚の末尾を分析し、そこに恥意識を基調にした、一種の「人笑へ」に相当する言説が見られるということ論じた。ただし、それは『源氏物語』から抽出される「人笑へ」の特徴をもって逆照射した時、すなわち系譜学的に見た時、構造的に把握されうる仕組みであると考えられる。そこで、その考察のため、まず本章では、『竹取物語』の五人の求婚譚の最後の語りをそれぞれ検討し、第四章で「竹取物語」以降に書かれた諸作品の「人笑へ」の系譜をたどることとした。

五人の求婚譚のうち、第一・二話の最後の語りは他者の視線に基づいた恥意識に注目しており、第三・四話では、世間の反応・外聞の形成過程が扱われている。人の行動を「聞き」「見る」側の観察的でかつ価値判断的な視線が語られ、個人の行動を顧み恥じるべき反省の視点を要請しているのである。さらに第五話では、これらの思考を集約したかのように、他人の視線に基づいた恥意識が極端化され、それに浸蝕され死に至る過程が示される。

五つの物語に散りばめられている、(一) 他人の視線を自分の行動に照らし恥じること、(二) 「世の人」の作る噂とその働き、(三) 内面に浸透する他者の視線と恥意識、といったものを、「人笑へ」という語を用いていない『竹取物語』の「人笑へ」言説と見なすことは、『源氏物語』の特質から逆照射しない限りありえない。その意味で『竹取物語』の五人の求

婚譚の末尾の語りは、「人笑へ」の語が生成・定着する前に、それに相当する中身が物語化されている面において、その先駆性が認められよう。

第四章 平安中期までの「人笑へ」のありよう

— 『竹取物語』以降から『源氏物語』まで —

本章は、『竹取物語』以降に書かれた和歌、日記文学、物語などに現われる「人笑へ」の系譜をたどり、一つの行動原理として重みをもつようになる『源氏物語』の「人笑へ」の特徴をとらえることを目的とした。あわせて、第三章で提示した論を裏づけるための論である。

「人笑へ」という語の出現は、その抽象的な内容を概括する概念が生じたことを意味するだろうが、『源氏物語』以前の作品の例をたどってみると、他者の視線としての「人笑へ」と、その結果として受ける恥意識は予想されるものの、一つの倫理になっているほどの制御力までは持っていないようである。常に自分を対象化するような、集団化された他者の視線として、また、自らを評価する基準として働き、外部世界の暗黙的な期待に応じようとする強い内在律になるほど、その意味が拡大・深化するのは、『源氏物語』においてである。特に出家・死といった世間との没交渉を通じて「人笑へ」を回避しようとする宇治十帖の志向性は、『竹取物語』と軌を一にしながらも、さらに深化・拡充された面が窺える。

こういった『源氏物語』の「人笑へ」の特徴から『竹取物語』の求婚譚を逆照射した時、「人笑へ」の原点というべき中身を『竹取物語』から見出すことができるのではないか。五人の求婚譚において破片のようにして埋め込まれていたそれぞれの最後の語りは、一貫した「人笑へ」言説行為として現われてくると思われる。また、一つの文学作品が先行する文芸をいかに吸収・変形し転移をなすのか、という観点から見れば、テキスト相互関連性が文学を吟味する上で重要な方法として浮かんでくる。その意味

で『源氏物語』の「人笑へ」は、『竹取物語』の五人の求婚譚を貫く思考の一つの価値として認めその深層に敷き、あるいは血肉化し、深化・拡大させたとも言えるだろう。

第三篇 『源氏物語』の諧謔性と笑い

第五章 頭中将と光源氏 — 「雨夜の品定め」の寓意性 —

本章は、「雨夜の品定め」における源氏と、その親友でありながら後に政敵にかわる頭中将に関する従来の議論を見直そうとする論である。その際、特に「総合」と照らし合わせた考察を展開し、「雨夜の品定め」で私的・個人的な次元を超えなかった二人の女性観および倫理観というべきものが、後の政権争いにかかわる「総合」で物質的な力、政治的な力へと変換することを物語の人物造形とからめて検証した。

「雨夜の品定め」に語られる頭中将と光源氏それぞれの、女性に関する発言・態度に注目すると、そこに投影されている二者の異なる理想の差を讀みとることができる。世俗的な繁栄と公的な承認を重視する頭中将の発言からは現実主義的な面が如実に示され、これと対比する形で、吉祥天女のような理想の女・藤壺を求める源氏の姿勢からは、完全なもの、理想的なものへと上昇しようとする人間精神の基本的な欲求がかいま見られるのである。お互いの軽いひやかしとおかしみの中で露見される二人の異なる志向性は、遠く「総合」の場で個人的あるいは私的な価値というべきものを、物質的な力、政治的な力へと変換させ、主導権の問題へと展開させる。こうして両場面の持つ緊密な関係性を解説することにより、頭中将の人物像についても、従来のように濡標巻以降において必然的に変貌しているのとらえるのではなく、「雨夜の品定め」での頭中将のありように照応していると解しうるだろう。また、両者の姫君への教育観にまで反映されて

いることも確認した。このように「雨夜の品定め」の女性論の寓意性は、少なくとも第一部の長編的展開を読み解く上での重要な視座を提供する総序として機能していると思われ、物語構想における綿密な意図を読みとることができよう。

第六章 『源氏物語』における「女」と「仏」

―若紫巻の喩としての「仏」を中心に―

本章では、若紫巻を中心に「仏」を喩として「女」に重ねる場面に注目した。仏教の思想・信仰のありようが問われるような文脈で「仏」を用いた場面、特に喩として「女」に重ねる場面について、先行する諸作品との比較のなかで『源氏物語』にどのような独自性があるのかを、特に表現面からとらえ、検討した。

『源氏物語』以前の説話集・日記文学・和歌・物語の中で、人を「仏」（仏像・菩薩を含む）になぞらえる例は、ほとんど男、それもすばらしくて尊さに満ちた法師に限られており、女に仏が重ねられるのはごくまれである。『源氏物語』の場合、男と女両方に「仏」を用いる比喩表現が点在している。男の例は、源氏に用いられ先行作品と同様のあやをなしている。しかし一方では、男君が「女」を「仏」に重ねるといふ、同時代のほかの作品にはない、めずらしい現象が見られる。まず、源氏が発する、若紫巻の二例の「仏」は、藤壺への思いから発展した、執着とも言うべき源氏の欲望を象徴する喩として機能していると思われる。鬚黒と玉鬘、柏木と女三宮、薫と中の君の関係などでも、「仏」と女という異質なものを同じ水準であつかう個所があり、源氏の例と同じく各場面からは女君に対する男のつよい執着心・欲望が看取される。男君の抑えがたい、また認められない欲望を表現するにあたり、両立しがたい女と仏という二者を巧妙に変形して響かせていると考えられよう。ただし、それらの文脈から深刻さは感

じられず、むしろ誇張および意外性による諧謔性さえ漂い、男を戯画化する傾向が見られる。ここでは、仏の教えどころか、地獄の苦しみからも、倫理意識からも離れ、無意識的・無批判的に踏襲されてきた「仏」の観念は覆され、その権威が無化されるといふ効果をも示しているだろう。

第七章 玉鬘十帖の笑い ―端役から主要人物への拡がり―

本章では、中年の源氏の恋心をそそる玉鬘を軸に話が展開する玉鬘十帖の笑いを考察した。その際、主に玉鬘十帖の前半部に登場する豊後介と女房三条、乳母らがもつ笑いの要素に注目し、そこから派生する笑いが玉鬘とどういふふうにつながり、また連動・拡大することかということを示すことにしようとした。

筑紫で二〇年近く過ごした玉鬘の世話と教育を担当し、大夫監の手から玉鬘を守った乳母一行の役割は、玉鬘が源氏に引き取られた時点で終わる。その直前で、かつての大夫監の特性が豊後介と三条にうけつがれたかのように、二人の身体の鄙性、それに三条の柔軟性に欠けた無知・頑固さが顕著となり、それが都人の右近の目を通して語られる。一方、乳母については「めのと」「おとど」から「老人」へと呼称が変化し、物語からの消滅が予告される。小品のように語られる豊後介と三条の、鄙性とその滑稽さの意義は、田舎育ちでありながらも人々に賞賛される玉鬘の美しさやすばらしさの後ろに潜む鄙性を象徴するものではなからうか。

大夫監から豊後介と三条へと拡がる鄙性を伴った笑いは、玉鬘周辺の者たちのものだが、当の主人である玉鬘とも無縁ではなく、むしろ彼女の負性と「わららか」な性格とが合致して都の人々を笑わせつつもひきつける力となり、ついには帝にまで拡がったということではないか。玉鬘十帖を華やかに彩る玉鬘の魅力は生まれつきの美しさと人なつこい性格だけでなく、夕顔から受けついだ負性、それに筑紫での境遇にかかわる鄙性が一体

化してあらわれ出たものであろう。

第八章 男女関係に用いられる「たはぶれ」の一考察

― 一〇世紀から一一世紀の物語における色恋の生成 ―

本章では、和語である「たはぶれ」を注釈の問題とからめつつ考察した。さまざまな関連語・派生語をもつ「たはぶれ」は、文脈によっておおむね、(一)遊び興じること、(二)冗談、(三)本気でない男女の交わり、といった三つの意味に解されるが、その語が男女間に用いられる時、諸注釈書では(一)か(二)の義に解することが多く、(三)の意味合いをくみ取る例は意外と少ないのである。そういった注釈の問題と関連づけ、特に物語の文脈に即して、「たはぶれ」の意味の特質をとらえようとした。

上代の諸文献を調べると、元来「冗談」「あそび」の意味合いしかなかった「たはぶれ」だが、「たはる」と「戯」の義を共有することによって、また、漢籍の訳・訓読の歴史が重なるにつれて、「冗談」「遊び」以外の語義が「たはぶれ」に加わった可能性が考えられた。すなわち、「たはる」の色恋に溺れる意の一部が「たはぶれ」に吸収されたのではないかと推し量られるのである。その根拠は、後の一〇世紀から一一世紀の諸作品、特に物語の中で、単に言葉だけの冗談やからかいにとどまらない、男女の色恋に関わる「たはぶれ」が散見されるからである。

物語におけるこのような傾向は『源氏物語』においてより顕著になり、その用例の半数以上が色恋にかかわる多様な「たはぶれ」を豊かに使い分けていることがわかった。男女の関係や状況に応じてその意味合いはさまざま変化するものの、男女の色めいた言行の性格は共通して含み持っていると思われる。

*

以上のように本論文では、平安前期から平安中期までの仮名書きの散文

作品群について、笑いを鍵語に色々な側面から焦点をあててみた。同時期に書かれた『うつほ物語』や『落窪物語』などの物語文学、また『蜻蛉日記』『枕草子』など諸作品も視野に入れて調べたものの、とりあげられなかった笑いも多く、今後は全体の検討を要する。同じ平安時代に書かれたといっても、形成される笑いの様相は相当に異なっており、それら全体を俯瞰することで平安文学の笑いをいっそう多角的に見ることができらるう。

黙阿弥の研究

——江戸の善人と悪人——

埋 忠 美 沙

おわりに

一、本論の目的

本論文は、河竹黙阿弥の作品のうち、江戸の世話狂言を対象とした作品研究である。台本を分析して黙阿弥の作劇法を明らかにするとともに、主人公が具現化する過程に着目して役者の役作りの様相を明らかにする。主な研究対象とするのは、黙阿弥の世話狂言のうち、四代目市川小团次の主演作である。

黙阿弥は長らく、二つの要点で評価されてきた。第一が歌舞伎史における位置付けで、坪内逍遙の「江戸演劇の大問屋」という評価をふまえ、江戸歌舞伎で受け継がれてきた多様な技巧と素材を駆使して芝居を作った大成者とされる。第二が作劇の特徴で、「洗練」「音楽化」「詩化」「七五調」「清元」という言葉によって、視聴覚美に優れた表現方法が高く評価されている。

こうした黙阿弥評は、近代以降の上演活動とも深く結びついている。現在の黙阿弥の代表作は『小袖曾我薊色縫』『三人吉三廓初買』『青砥稿花紅彩画』『梅雨小袖昔八丈』『天衣紛上野初花』だが、いずれも七五調の名台詞や清元の音楽、そして美しい舞台面が見所で、先述の黙阿弥評と合致する演目である。さらに主人公は市井の小悪党で、彼等の悪の行為に関心が集まっている。すなわち、今日連想される黙阿弥作品の特徴は美しく彩られた悪の行為で、それは「悪の華」という形容詞で表現されてきた。ドラマよりも表現方法への興味が勝った評価だが、果たして黙阿弥作品は、江戸においてもこうした評価でくくられるものとして上演され、当時の観客に支持されていたのだろうか。

『黙阿弥全集』を通読すると、こうした特徴が黙阿弥作品の一面に過ぎ

目次
はじめに

第一章 黙阿弥の江戸と明治・大正

第一節 明治の黙阿弥評価

第二節 大正の黙阿弥評価

第二章 嘉永の河原崎座——黙阿弥の初期作——

第一節 『都鳥廓白浪』論

第二節 『吾嬬下五十三駅』論

第三章 安政の市村座——小团次との提携——

第一節 『鼠小紋東君新形』論——鼠小僧の造形——

第二節 『敵討噂古市』の典拠考

第三節 『敵討噂古市』の演出研究——正直清兵衛の造形——

第四節 『三人吉三廓初買』論——和尚吉三の造形——

第四章 文久の市村座——『青砥稿花紅彩画』論——

第一節 『青砥稿花紅彩画』の典拠考

第二節 『青砥稿花紅彩画』の演出研究

ないことがわかる。作品を通して読むと、たとえ主人公が悪事を犯しても、悪の行為よりも、その報いによって悩み苦しむ姿を到底的に描写している。また悪事とは無縁の善人を主人公とした作品も数多くある。美しく彩られた悪の行為が黙阿弥の個性であることは確かだが、「悪事を懺悔する小悪党」と「難儀に見舞われ苦悩する善人」の葛藤とその過剰なまでの表現方法もまた、極めて重要な黙阿弥の個性であると考ええる。現在の洗練が極まった舞台から受ける印象との差異への関心が本研究の動機であり、幕末の江戸歌舞伎の実態の解明を目的として作品研究をおこなった。

二、「第一章」の概要

第一章では、作品研究の前提として、明治二十六年の黙阿弥没後から大正期までに発表された代表的な黙阿弥論を取り上げ、現在まで受け継がれる黙阿弥論の常識が成立する過程と、現在の人気演目が小団次の芸風を排除することによってレパートリーとして定着した過程を考察した。

代表的な論考として取りあげたのは以下の五編である。

- ・奥泰資編輯・坪内逍遙閣「古河黙阿弥伝」(『早稲田文学』明治二十六年)
- ・「標新領異録」(「めざまし草」明治三十年)『村井長庵』についての作家・劇評家七名による合評。参加者は依田学海・饗庭篁村・森田思軒・森鷗外・三木竹二・尾崎紅葉・幸田露伴

・永井荷風「紅茶の後」(『三田文学』明治四十三年)他。

・古劇研究会「世話狂言の研究」(『三田文学』大正四年)。

・河竹繁俊『河竹黙阿弥』(大正三年)。

分析した結果、現在の黙阿弥論は永井荷風によって興ったもので、それを定着させたのが古劇研究会と河竹繁俊であった。河竹繁俊は『河竹黙阿弥』執筆当時は坪内逍遙の同様、市井の写実描写と人間ドラマに黙阿弥の

価値を見出していたが、大正末から永井荷風および古劇研究会の影響によって、表現の美しさを重視する評価に変容していった。そしてこの河竹繁俊の評価が、現在まで受け継がれていることを指摘した。

三、「第二章」の概要

第二章では、小団次との提携が始まる前、嘉永期(一八四七～五四)の河原崎座における二作を取り上げた。当時の黙阿弥は、保守的な座元の方針で新作を自由に書くことができず、立作者としての本領を未だ発揮していない休業期間であった。当時の作品としては合巻種の二作品(『児雷也豪傑譚話』『しらぬい譚』)が注目されてきたものの未だ十分に研究はされておらず、この時期の黙阿弥の作劇の特色は不明な点が多い。

第一節では、『都鳥廓白浪』(嘉永七年三月河原崎座)を論じた。未翻刻の台本三幕の存在を明らかにして作品の全貌を詳らかにするとともに、原作『桜清水清玄』と比較して黙阿弥の作劇法を分析した。結果は原作に非常に忠実であったが、黙阿弥による書き換えの事例も多く確認できた。「梅若殺し場」に竹本を加えて割り台詞にしたという有名な工夫の他、局面的な見せ場に固執せず合理的な筋に書き換え、複雑な「綯い交ぜ」から二つの筋が独立した「テレコ」に変更し、雰囲気描写を大幅に加筆して市井の生活の様子を鮮やかに写し取っていた。いずれも黙阿弥の世話狂言の特色だが、『都鳥廓白浪』から早くもその萌芽を確認できることを指摘した。

第二節では『吾孀下五十三駅』(嘉永七年八月河原崎座)を取り上げ、曲亭馬琴作『頼豪阿闍梨怪鼠伝』・大岡政談『天一坊一件』・歌舞伎の「五十三次もの」(鶴屋南北作『独道中五十三駅』等)といった典拠を視野に入れ、主人公天日坊の造形に着目して黙阿弥の作劇法を分析した。『頼豪阿闍梨怪鼠伝』の主人公「木曾義高」は妖術使いの謀反人で、「五十三次

もの」の主人公も妖術使いの謀反人である。これらの影響下に生まれた『吾嬬下五十三駅』の天日坊も正体は木曾義高で謀反人という設定だが妖術使いではなく、それは天日坊があくまでも講談『天一坊一件』の世界に属する現実的な人物として造形されているためであった。本作の二年後に小団次との提携が始まり、黙阿弥は作品の素材としてたびたび講談を利用するが、『吾嬬下五十三駅』は黙阿弥が講談を素材とした最初の作品である。落胤詐欺を企む天日坊はむろん市井の小悪党ではないが、その造形にスケールの大きな謀反人像ではなく、講談に出自を持つ現実的な人物像を重視していることは、のちの世話狂言に受け継がれる脚色方法といえた。

四、「第三章」の概要

第三章では、安政期（一八五四〜六十）の市村座で上演された四代目市川小団次主演の三作を取り上げ、講談・実録の影響を中心に黙阿弥の作劇法を分析した。あわせて絵画資料を活用した研究方法によって小団次の役作りを分析し、主人公の造形を論ずるとともに黙阿弥と小団次の提携の実例を詳らかにした。

第一節では、「白浪狂言」の第一作と位置付けられるうえ、提携作のなかでも最大の当たりを取った作品『鼠小紋東君新形』（安政四年正月市村座）を取り上げ、主人公稲葉幸蔵の造形を論じた。本作が大当たりした理由の一つは、庶民の英雄である鼠小僧（幸蔵）を見物の隣人ともいうべき市井の人物として舞台にのせたことであった。黙阿弥の生世話の特徴は、歌舞伎の伝統的な世界が物語に関与せず、主人公があくまでも同時代の人物として生きていることで、『鼠小紋東君新形』はこうした特徴が確認できるごく初期の作品である。しかし絵画資料から黙阿弥の草案を読み解いた結果、黙阿弥は当初、「泉小次郎親衛」という正体を持つ妖術使いの謀

反人として幸蔵を造形していた。初日までにこの正体が失われて市井の悪党になり、扮装もそれにふさわしく着流しに半天羽織に変更されたのである。この変化は小団次による役作りの工夫であり、「白浪狂言」が黙阿弥と小団次との試行錯誤の末に生まれたことを述べた。

第二節では、善人が主人公である作品として『敵討噂古市』（安政四年五月市村座）を取り上げ、実録・講談・落語や、作品の舞台の伊勢の風俗も視野に収めつつ、黙阿弥の作劇法を論じた。黙阿弥の世話狂言において善人が主人公である場合、同時に徹底的な悪人も登場して一人で善悪を演じ分ける点が見所となる。本作でも小団次が善人清兵衛と毒婦お瀧の二役を演じたが、お瀧の存在感は薄く主人公は清兵衛であり、その愚鈍で酒好きという個性的な造形が作品の特色である。作品の典拠である講談『夢と寝言の仇討』および実録『豊嶋屋一件』を調査した結果、黙阿弥はお瀧の見せ場を削る一方、清兵衛の個性を著しく加筆しており、『敵討噂古市』において悪人以上に善人に力を込めたことが明らかであった。また、清兵衛の「正直者」と「乞食」という人物造形や舞台設定など、作品の細部に伊勢の風俗を取り入れていることを指摘し、それが古市の舞台へ出演した小団次の体験を反映していることを述べた。

第三節では、第二節の成果をうけて、正直者でありながら酒好きゆえ乞食に身を落とし惨殺される正直清兵衛の特異な造形に着目し、同じく小団次が演じた善人である番頭久八（『勸善懲惡視機関』）と上総市兵衛（『上総棉小紋単地』）と比較してその特色を述べるとともに、小団次の役作りを分析した。久八と市兵衛が世の中のルールともいえる道理に従う「正直者」像を持つのに対し、清兵衛は従順さのデメリットが表面化してきた近世に誕生した「正直者」像を持つ。また、久八と市兵衛が主人のために艱難辛苦を引き受けて身を落とす典型的な辛抱立役であるのに対し、清兵衛は御家騒動には一切関与せず、身を落とすのは酒癖の悪さゆえである。清

兵衛が久八・市兵衛・佐倉宗五郎（『東山桜莊子』）と多くの共通点を持ちながら、それとはかけ離れた個性的な人物として造形されていることを述べたうえで、その個性を際立たせるみずほらしさを強調した乞食の扮装が、小団次による役作りの工夫であることを明らかにした。

第四節では大正以降の黙阿弥論と深く関わる『三人吉三廓初貫』（安政七年正月市村座）を取り上げ、大正以降の評論と上演において和尚吉三が評価から抜け落ちてきたことを指摘したうえでその造形を分析し、和尚吉三を中心として物語を読み解くことで作品の再評価を試みた。和尚吉三は坊主崩れの悪党で前科持ちという設定だが、舞台上その行為を見せることなく、喧嘩を仲裁し肉親にまつわる因果を一身に背負い悩み苦しむ、到底悪人とはいえない男である。黙阿弥が和尚吉三に企図したのは、貫禄と分別がある兄貴分としての役回りで、それが「八百屋お七」の世界に登場するお七の苦難を救う勢いの男「土左衛門伝吉」を投影していることを指摘した。一方で小団次の役作りは歌舞伎の先行作から人物造形を受け継ぐのではなく、「坊主崩れ」の「前科持ち」という和尚吉三の半生と立場を直接表現するものであり、リアリティを重視する小団次の役作りが黙阿弥の企図とは異なることを指摘した。

五、「第四章」の概要

第四章では、『青砥稿花紅彩画』（文久二年三月市村座）を取り上げ、典拠と演出の分析をおこなった。文久元年二月に小団次は守田座に移り、以後、市村座に残った黙阿弥は十三代目市村羽左衛門と三代目澤村田之助のために作品を書いたが、この時代の代表作が『青砥稿花紅彩画』である。本作の登場人物としては従来弁天小僧菊之助が注目を集めてきたが、本論では日本駄右衛門に着目し、前章で論じた小悪党とは異なる大盗賊を黙阿

弥がいかにか描いたのか考察するとともに、絵画資料を用いて初演の演出を分析した。

第一節では、日本左衛門に関わる史実と実録・講談・歌舞伎・浮世絵などの先行作を調査し、白浪五人男が形成される過程と日本駄右衛門の人物造形を分析した。『青砥稿花紅彩画』は日本左衛門の最初の劇化である『秋葉権現廻船語』に影響を受けつつも、実録に忠実である。それは、一味の出自や盗みの手法などの物語の細部に加え、日本駄右衛門を御家騒動や謀反に関わる大義名分を持たない盗賊として造形した点であり、こうした日本駄右衛門の造形は「日本左衛門」物の歌舞伎としては異色である。日本駄右衛門は伝説的な大盗賊がモデルであるため、稲葉幸蔵や和尚吉三ほどには同時代の人物として描写していないものの、肉親との関係に苦悩する人物として描かれている点は黙阿弥が好んだ市井の小悪党と共通する特徴であり、安政期の市村座で生まれた白浪物の作劇手法にのっとり作られた作品といえた。

第二節では、第一節の成果を踏まえ、「浜松屋の場」と「勢揃いの場」の初演と再演以降の演出の変化を、絵画資料を分析して論じた。

六、「おわりに」の概要

「おわりに」では、本論の成果と今後の課題を述べるとともに、幕末の黙阿弥作品にみられる主人公の特徴を論じた。

本論の成果のうち、作品研究の成果は各章の概要で示した通りだが、作品研究以外に二点を述べた。第一が、幕末の歌舞伎研究における絵画資料の効用を示したことである。近年、浮世絵・正本写合巻・番付の研究と公開が飛躍的に進んだことによって、網羅的に絵画資料を収集することが可能となり、次の段階としてそれを活用した作品研究が求められていた。本

論において、絵画資料の制作時期を踏まえて画中情報を分析した結果、黙阿弥と小団次の作品解釈の違いや人物造形の変化が浮かび上がったが、それは文字資料だけでは明らかにならぬ情報であった。これは、絵画資料の量と情報が充実している幕末の江戸歌舞伎に最も有効な方法だが、少なくとも役者絵および合巻の挿絵が「絵空事」ではないことが明示できたのは、歌舞伎研究における絵画資料の効用を考えるうえでいくらかの意義を有すると思う。

第二は、黙阿弥と小団次の提携の具体例を示したことである。両者の提携は歌舞伎史の定説だが、提携の実例はいくつかの逸話が伝わるのみで作品ごとの詳細は不明であった。その要因は当時の「役者評判記」に江戸の評文が乏しいことで、台本を離れた役作りや演技に関わる文字資料の少なさが幕末の歌舞伎研究の隘路であった。第三章において絵画資料を利用して三作品を分析した結果、黙阿弥の草案と上演には違いがみられ、なかには作品の解釈に関わる要素も指摘できた。小団次が作品に関与した具体例を示して提携関係を詳らかにしたことは、本論の成果の一つである。

一方、今後の課題は、明治期の作品の研究である。本論の研究対象は約十年間の世話狂言に限られ、黙阿弥論の常識に対する疑問から開始した研究が、黙阿弥を逆に狭い価値観に押し込めたのではないか危惧する。また、小団次の特色を論ずるうえでも、他の役者にあてた作品への目配りが不十分なために、論が浅くなった面があったと思われる。ゆえに、五代目尾上菊五郎の主演作を中心に明治の黙阿弥作品を捉えることが、今後の研究における課題の一つである。

黙阿弥と小団次の提携は安政の市村座を頂点としており、そこで重要な上演レパートリーとなっていたのは、難儀に見舞われ苦悩する善人を主人公とする演目であった。『鼠小紋東君新形』『敵討噂古市』『三人吉三廓初買』の三作もまた、表現方法こそ異なるが、いずれもそうした人物が主人

公であり、それは市村座を離れた小団次にあてて書いた作品や、五代目尾上菊五郎の主演作には見出せない特徴であった。こうした役柄は、黙阿弥が小団次に見出した個性であり、その苦悩の表現こそが小団次の演技の真骨頂であったが、大正以降の研究と上演の双方で黙阿弥評価から抜け落ちたのがこうした役柄であったことを結論とした。

岸田國士前期戯曲論

純粹演劇における「不在」の表象

宮本啓子

これ以降近年にいたるまで、岸田は、一方では演劇にとって重要なのは劇的文体であるとする演劇理論家として、また一方では「近代日本人」というテーマを抱えた劇作家として受け止められ、岸田の前期戯曲はこのふたつの軸で分析されてきたのである。

本論文はこの「不在」表象に注目して戯曲を分析することによって、岸田の前期戯曲の新たな読解の可能性を明らかにするものである。

序章 岸田戯曲の読解可能性——本論文の目的と構成

第1部 脅かす「不在」——自意識と不在

岸田國士の前期戯曲には、舞台に姿をあらわさないが、登場人物に強い影響を及ぼす人物や事物が散見する。本博士学位請求論文は、この「不在」の表象を軸に戯曲を分析し、岸田の前期戯曲を読み直すことを目的としている。本論文の主な考察は、戯曲に描かれたこの「不在」の人物や事物がどのような意味を担い、それがどのようにテーマを形成しているのかを問うこと、そして戯曲において岸田の純粹演劇の模索がどのようになされているのかを検証することに向けられている。

「不在」表象は大きく二つに分けられる。ひとつは登場人物に執拗に取り憑いて離れない脅かす存在としての「不在」であり、もうひとつは惹きつけて止まない魅了する存在としての「不在」である。

第1部では『古い玩具』と『屋上庭園』を考察するが、登場人物はいずれも舞台上に登場しない「不在」の人物に脅かされている。

第1章 『古い玩具』と『三元論』

岸田國士はしばしば「言葉派」と評される。それはフランス遊学から帰国した岸田が、まず「劇的文体」の確立を日本の演劇界に主張したからであり、作家の人生観、思想、感情を表現することを芸術の「本体」とするテーマ演劇を批判して、『或こと』を言ふために芝居を書くのではない。

／芝居を書くために『何か知ら』を云ふのだ」と宣言したからである。

だが第一作目の『古い玩具』は、日本人であることに悩む西欧在住の画家白川留雄を描いたテーマ性の濃い戯曲であり、岸田が演劇にとって不可欠であるとする「語られる言葉の美」が必ずしも強調されてはいなかった。それゆえ多くの論者はこの人種的葛藤を岸田自身のものとして、そこに岸田のテーマを見出した。

1924年(大正13年)に発表された『古い玩具』は、これまで白川留雄を中心に分析されてきた。第1章では、この日本人男性白川留雄だけでなく、西欧人女性ルイズ・モンプレ、日本人女性手塚房子を加えて分析し、本作を三人の物語として読み直す試みである。

本作の「不在」の人物は西欧人男性である。先述の三人は、人種、性別において異なる組み合わせを持つが、「西欧／非西欧」、「白色人種／有色人種」、「男性／女性」といった二元論的価値観から見ると、いずれも劣等の項を有している。各場はその三人のうちの人によって構成されており、その二人は西欧人男性を頂点とする西欧の二元論的とその二元論によって形成される価値観について延々と議論を重ねる。つまり本作が描いている

のは、二元論的世界観が支配的であった時代に、それに向かい合い、己の生き方を探る人間の姿である。

また本作は、付随的に二元論の本質も解き明かしている。各場において二人が形成する二項対立は、その二人の関係性、差異によって変化する。

これは二元論が固定的なものでなく生成し変化するものであり、そこに付与された属性も実体ではないことを示唆している。また不在の西欧人男性は、第四場ではルイーズと留雄を眺める好奇に満ちた視線として、第五場では二人の結婚の破綻を喜んでいるかのようなダンス会場からの笑い声と拍手として表象されている。この二つのシーンは、留雄だけでなくルイーズさえも西欧人男性を内面化し、その見えない存在に脅かされていることを示す。さらに西欧男性を頂点とする二元論は、劣等と刻印された人間の自意識に取り憑き、動かし難いものと想像されることでその影響力を巨大化させ、階層秩序を維持していることを暗示している。

これまで『古い玩具』は二十世紀前半に洋行経験をもった日本の知識人の人種の葛藤を描いた戯曲とされてきた。しかし二元論の観点で本作を読み解くと、二元論的世界観の支配的であった時代に、それに抵抗を試み、結果的には回収されてしまう人間の姿が浮き彫りになる。だがそのなかにあつて階層秩序の最下位におかれた房子にその二元論を乗り越える可能性を見出している点で、『古い玩具』はきわめて先見性を持った、それゆえ優れた戯曲であると結論することができる。

第2章 『屋上庭園』に描かれた「視線」——1926・銀座・百貨店

『屋上庭園』は1926年（大正15）11月に発表された一幕物の戯曲である。本作には、かつては小説家志望であり現在無職の並木と実業家として成功をおさめた三輪という学生時代の友人が百貨店の屋上庭園で偶然に再会し、気まぐれ別れるまでが描かれている。本作はこれまで貧富をめぐ

るウエルメイドな近代的ファルスとみなされてきた。だが本作には「視線」のモチーフが繰り返して出現し、それが「生活が視覚性に冒された時代」である近代と、新しく生れつつある消費社会の価値観、そこで生きる人々の「近代生活」とその転落者を浮き彫りにしている。

第2章では以下の三点が明らかになった。

まず本作では、当時新たに生れた問題として、都市の新たな経済活動における「視線」の役割の重要性が描かれている。「見ること」が欲望を刺激し、所有欲を誘発し、それによってモノと金を中心とした価値観を形成される。さらにモノによってアイデンティティが確立され、所有できない人間は「見られること」に脅かされる。このように「視覚」は大量生産大量消費時代の経済と文化を表象するモチーフである。本作の舞台が関東大震災後の銀座にある百貨店の屋上庭園に設定されているのは、そこが「視線」を象徴する場だからである。

本作には、自分が自分を「見る」という能動的な行為が、他者に「見られる」という受動的な行為として想定され、主体性が放棄される過程と、その内面化した他者の目を通して、自分自身をも査定する人間が描出されている。本作は「他者の視線の内面化」という問題を提出しているのである。この他者の「視線」とは、実は自意識が作りだした内面化された他者の眼差しである。

最後に本作には新たな文学の問題が描かれている点を指摘したい。本作が発表された当時、文学にも大量生産大量消費時代が到来していた。もはや大文字の「文学」は消滅しつつある時代にあつて本作には書くという行為の困難が記されている。

本作の「視線」は、岸田が渡欧時に得たテーマであつたと推測できる。「西欧のまなざし」に端を発した「視線」という問題意識は、本作で近代において理性と目される「視線」を問うことへと向う。それは日本を、日

本人を問うことにつながる。本作は「視線」を背景にして、その時代を生きた人間の「近代的心理」を「近代人の敏感さと繊細さ」で描いた「新日本劇」である。

最後に第一部で描かれた「魯かす」「不在」表象について触れると、この二戯曲に描かれた「不在」は、いずれも登場人物の自意識によって作りだされ、それが登場人物を悩ませる。これまで岸田は社会的関心が薄く、岸田の前期戯曲はテーマが希薄であるとされてきた。しかし本章の分析を通して、岸田の戯曲には、岸田がとらえた当時の社会が構造的に描かれ、その問題が剔抉されていること、そこに生きる人間の位相がくつきりと立ち現れていることが明らかになった。

第2部 魅了する「不在」——もうひとつの現実

第2部では『チロルの秋』と『歳月』を取り上げる。この二戯曲には、登場人物を惹きつけて止まない魅了する存在としての「不在」の人物が描かれている。

第3章 『チロルの秋』に見る「虚構」の可能性——夢・遊戯・演劇

『チロルの秋』は、1924年(大正13年)に発表された。本作には、筋らしい筋、いわゆる劇的な行為、登場人物の背景が描かれていない。岸田の演劇の本質主義に則って演劇にとって不要だと判断された情報はそぎ落とされている。その結果、本作は社会的属性を持たないアマノとステラだけが舞台上にいるという、きわめて抽象的な舞台となった。

この二人はチロルの最後の晩に相手の恋人に扮する「空想の遊戯」をする。つまり本作に描かれた唯一の行為は「遊戯Ⅱ演劇」である。そしてこの「遊戯」が本作に施された仕掛けである。この遊戯が劇中劇の構造を作

り、劇中劇によって本作は演劇が演劇を語るメタシアターになったからである。本作は「遊戯Ⅱ演劇」を通して、岸田の「虚構」論、岸田の考える虚構の可能性を記した戯曲である。

遊戯は身体を介して成立する。本作は、夢が「身体性Ⅱ俳優」を得て演劇として実体化する過程を明らかにしている。はじめ「夢」の再現であった遊戯の時は過去ばかりでなく現在と未来へと移動し、場所も自由に変化し、この二人は虚構の世界を遊ぶ。ステラの恋人を演じるアマノは自分でありながらステラの恋人の西欧人であるという多義性を獲得し、ステラも現実の呪縛から解き放たれ、夢を生きはじめ。そして演劇は演じる二人の「真」をあぶり出していく。

遊戯はすぐに中断されるが、この中断は虚構の世界に現実を混入しようとした時におこり、そのとたんに「遊戯Ⅱ演劇」は色あせる。本作では、現実が演劇を侵食するものとして描かれており、現実が演劇の時間には相容れないことが示されている。

旅人のステラとアマノはもともと現実ではなく、かつての恋人との「思い出Ⅱ夢」という観念の世界に生きている。他者の身体を得て二人の「思い出Ⅱ夢」は「遊戯Ⅱ演劇」になる。その結果、「虚構」は、二人に、ここにいる自分、ここにある世界だけでなく、「別な相すがたをしてある」自分と世界を現出させる。つまり本作に描かれている「不在」の人物とは、一義的には遊戯によって現出するかつての恋人であるが、ステラとアマノを惹きつけている「不在」の人物とは、実は「別な相」のもうひとりの自分の姿だとも考えられる。岸田は「虚構」の力を「別の相」の現出の可能性に見出しているのであり、本作で語られているのは、このような「虚構の力」、「虚構の可能性」である。本作の登場人物は「不在」の自分を獲得するために「遊戯」をする。そしてこの遊戯を軸に本作を読み解くと、本作が「虚構性」について自己言及的な戯曲であり、また岸田は演劇の「虚構性」に

自覚的な演劇人であったことが明らかになる。

第4章 メタシアターとしての『歳月』——演劇の「いかに」をめぐる
1935年(昭和10年)に著された『歳月』は、「芝居を書くために『何か知ら』を云ふ」最後の作品である。

本作は浜野八洲子と齋木一正の十七年間を描いた三幕構成の戯曲である。第一幕は、高等学校の学生である一正の子を宿し、自殺しようと別荘に行った八洲子が自宅に連れ戻されたところからはじまる。七年後の第二幕では、八洲子は戸籍のうえでは妻になるが、実際には実家で娘と暮している。そこに一正が彼女に離婚を申し入れに来る。十年後の第三幕で一正は八洲子に復縁を求めるが、八洲子は一正が彼女の考える本当の彼ではないという理由で復縁を断り幕が下りる。

本作の「不在」の人物は、舞台上に姿を見せない、この齋木一正である。注目すべきは、一正という人物を八洲子は「いかに」言動したかであらえ、彼女の家族は「何を」したかで彼を把握している点である。本作は、八洲子が家族の一正像との違いに気付き、自身の「いかに」であらえる一正像に確信を持つにいたるまでの十七年の年月が描かれており、題名の「歳月」はこの八洲子の年月をあらわしている。

本作について書かれたこれまでの論考の多くは一正の正体を確定しようとした。だが本作では一正ではなく、登場人物が彼をどうとらえるかを中心に置き、八洲子の一正像の変化を分析した。

本章で明らかになったのは以下の点である。

本作は一義的には八洲子と一正の恋と結婚そして別離の物語である。だが岸田は、彼の演劇論で、俳優が「何を語り、何のために動くかではなく、如何に語り、如何に動くかといふことが」演劇の「興味の重点である」と述べている。つまり八洲子は本作の俳優であると同時に、家族の一正にた

いする判断基準である「何を語り、何のために動くか」ではなく、一正の「如何に語り、如何に動くか」に魅了され、一正を称える観客でもある。本作はこの二重の劇構造によって「純粹演劇」を語っているのである。

八洲子が一正と出会うのは岸田のフランス留学の旅立ちの年であり、第三幕は本作執筆の時期であることがト書きによって示される。つまり岸田がフランスで演劇の本質に出会い、帰国後、日本で純粹演劇を模索し本作にいたるまでの年月と、八洲子の十七年間は重なる。そうであるなら一正の「不在」はまだ見ぬ純粹演劇の比喩であると推察できる。

これまで第1部、第2部を通して「不在」の人物を軸に戯曲を分析した。本章の分析を通じて、この一連の「不在」表象が、岸田の演劇の本質主義の模索のための仕掛けであることが明らかになった。岸田は「戯曲でなくては表わせないもの」、演劇の本質を模索し、演劇が持つ可能性を「何を」ではなく「如何に」に見出した。つまり岸田は言葉では語り得ぬ領域に演劇の持つ力を発見したと言えよう。それが「不在」という実体ではないものを抱えて生きる人間を岸田が描いた理由である。岸田はこの「不在」表象によって文学にはない演劇独自の可能性を拓こうとした。岸田の前期戯曲に「不在」に脅える人間、また逆に魅せられている人間を舞台上に登場させたのは、演劇の本質への岸田の模索であったことを、この『歳月』は明らかにしている。

第3部 身体に巣食う「不在」／社会に蔓延する「不在」

これまでの「不在」表象は、登場人物に強い影響を及ぼし、戯曲の筋を牽引する存在であった。『風俗時評』にいたって、不在は痛みとして登場する。この痛みは、これまでのように登場人物の心ではなく身体に巣食う正体不明の存在として描かれている。

第5章 『風俗時評』の正体不明の「痛み」——「物語化・演劇化」と「異化」
『風俗時評』は、1936年（昭和11年）に発表された。その一週間後
に二・二六事件が起こっている。

第5章の目的は、この理由のわからない正体不明の痛みを分析し、エピソードの羅列に見える本作に統一したテーマを見出し、さらにそのテーマと形式の関係を問うことである。本作は、新たな演劇の試みがなされた作品であるにもかかわらず、これまで正当に評価されてこなかった。だが本作は、演劇がいかに社会を表象し批判しうるかを問い、演劇と観客の新たな関係の構築を模索した結果、新たな形式を生みだすに至った戯曲である。本章では、正体不明の「痛み」の受容を軸にして分析し、その結果、本作が当時の日本の風俗を批判した単なる時評ではなく、社会の「物語化・演劇化」を看破し、新たな手法でそれを警告していることが判明した。

岸田は、帰国した当初から、何かを主張するための手段にされた演劇、観客に感情同化を強いる、いわゆる劇的な演劇、安手な筋で観客の興味を喚起する通俗劇を批判し、純粹演劇を模索してきた。しかし社会の「演劇化・物語化」が顕著になった時、岸田は、その社会を表象するために、それまで批判の対象であった劇的な演劇を当時の社会のパロディとして第三場に描き、演劇化する煽動者とその煽動者による物語化の過程を可視化させた。また第七場にそれを異化する場面を入れ込むことによって、ブレヒトの叙事詩的演劇と親和性のある新たな形式の戯曲を著した。

岸田は『風俗時評』をはじめの『「或ること」を言うための芝居』であると規定している。しかし正確に記すなら、本作は『「或ること」を言うための芝居』をパロディにし、またそれを異化的に見せることで、観客に思考をうながすことを目的にした戯曲である。したがって逆説的ではあるが、岸田は本作のなかで、改めて『「或ること」を言うための芝居』を批判していると解することができる。そうであるなら岸田は本作でこれま

での演劇論を否定したのではなく、むしろその一貫性を保持したということになる。

発表当初、論者の多くは本作を時評として読み、その批判を正確に読み取らなかつた。現在においても本作の真価を認める論者は少ない。だが本作が描いた「物語化・演劇化」は、メディアの発展とともに現在ますます顕著になっている。本作の指摘したこの社会の傾向は現在形の問題である。それゆえ『風俗時評』は現代においても看過することのできない重要な戯曲なのである。

終章

本論文の目的は、岸田の前期戯曲に散見される「不在」を軸に分析することであつた。終章では本論考で明らかになつた岸田の前期戯曲の新たな一面を確認したい。

先述したようにこの「不在」表象は、演劇の本質主義の模索における岸田の手法であつた。岸田はコポーに倣い、演劇でなくては表現できないものを追求した。岸田は、演劇とは、俳優が「何を語り、何のために動くか」といふことよりも、彼が如何に語り、如何に動くかといふことが、この興味の重点である」と述べ、演劇の「進行」ではなく、「瞬間瞬間の『影と動き』」に注意を惹きつけられるやうに、見物は訓練されなければならない」と記している。この「進行」つまり「筋」が「何」に相当するなら、「影と動き」とは「いかに」にあたる。岸田は彼が重視した「如何に語り、如何に動くか」を「不在」に替える、また魅了される人物によって表現したのである。「不在」の人物、事物とは、観客には不可視であり、登場人物を通してしか感受できない存在である。また登場人物でさえ、その不在の人物や事物が何であるのか、言語化することも論理化することもできない。

それゆえに、登場人物は、その「不在」の人物や事物に脅かされ、あるいは魅了されるのである。岸田が劇的言語に見出したのは、いわゆる流麗な言葉でも論理的に伝達可能な言葉でもない。むしろ語り得ぬこと、その領域に、文学にはない演劇固有の可能性を見出したのではないだろうか。それを「心理」と言う言葉でくくるのは容易いが、そのような用語で限定することではおぼれ落ちるものをすくいあげて表象すること、それこそが演劇なのだ。岸田は考え、戯曲に演劇の可能性として示したのである。

最後に本論文が前期戯曲に『風俗時評』を含めた理由を確認したい。これまで岸田の前期戯曲は、『古い玩具』から『歳月』までとされて来た。『歳月』までの戯曲が、岸田の二分法で定義される「芝居を書くために『何か知ら』を云ふ」作品だからである。だが『風俗時評』と、それ以前の戯曲は根本的な演劇観の隔たりがあるのだろうか。岸田は、彼の純粹演劇の模索の過程で、いわゆる劇的な演劇にたいして、また安易な通俗的筋立てにたいして終始一貫して批判的な立場であった。岸田は、社会が「演劇化・物語化」していく様子を『風俗時評』に戯画的に描くことで、岸田の純粹演劇の模索で彼が劇的な筋立てを避けた理由を説明している。すなわち岸田前期戯曲の根底に流れているのは、プロットとして世界を語ることに、了解することへの違和感であり、演劇がプロットとして消費されることへの拒否である。そしてそれを鮮明に表現したのが、この『風俗時評』だったのではないだろうか。そうであるなら岸田前期戯曲は『風俗時評』で終るべきである。この「戯曲ならざる戯曲」こそ、「或ること」を言うための「芝居」であると同時に「芝居を書くために『何か知ら』を云ふ」戯曲であるという点で、岸田の演劇の二分法を越える戯曲だからである。

藤田嗣治の舞台美術と劇場空間

佐野 勝也

本論文は、藤田嗣治（レオナルド・フジタ1886—1968）において今まで研究がなされてこなかった舞台美術作品をテーマとし、藤田の舞台美術と劇場空間に対して美術史学の見地に加え演劇学と舞踊学の視点も交えた多角的な検証及び考察を行ったものである。

二十世紀における画家藤田の活動の六十余年は、パリ、日本を中心にし、ヨーロッパ、アジア、アメリカ、中南米等まさに世界を駆け巡りながら、世界の画壇の最前線で自己の美を求めて常に絵画に対峙する厳しい創造活動をつづけた足跡に他ならない。いわゆる広く一般に理解されている「藤田嗣治＝乳白色の下地裸婦像」という構図も、生涯の画業を眺めるなら1920年代エコール・ド・パリの寵児としての一時代に限定されるということも可能である。藤田嗣治の全画業を俯瞰する研究は、変容する個々の時代、日本とヨーロッパ、日本画と西洋画等々、様々な要素を総合的なかつ多角的に考察を進めていかなければならない。

1968年1月29日に藤田嗣治が亡くなってから40年以上の歳月が過ぎたわけだが、藤田の作品研究そして藤田の画業自体そのものに関する研究はまだまだこれから、という状況である。これまでは藤田という彼の強烈な個性と波乱に満ちた生涯により、彼自身に関する風評やゴシップばかりが独り歩きした感がある。その結果、藤田が描いた作品というよりは、

人物伝や伝記のほうに関心が集まってしまったのだとも言えるだろう。また、2009年4月2日、藤田嗣治の著作権継承者である藤田君代夫人が98歳で亡くなったが、夫人が生前、夫の著作権を守るため数々の訴訟を起こしたことは有名である。そのために藤田の作品は、図版を伴う美術書の出版や展覧会の図録作成等に際し、複製の許諾を得るのが困難な状況が長い間続いていた。生前から現在に至るまで日本においても世界においても美術マーケットでは人気は高く常に高額で取引されていた。が、その一方で学術的な研究対象になることは少なく美術館や研究者そして出版社が藤田と関わることを意識的に避けていた状態が続いてきたといえよう。

このように藤田研究は全般的に難しい状況にあったのだが、本論文で取り上げる舞台美術そのものも研究の容易な分野ではない。美術史学と演劇学・舞踊学のはざまにあり、かつ舞台上で瞬間的に成立する美術だからである。しかも舞台美術は、それ自体が独立したのではなく舞台芸術という総合芸術の一要素であるために、舞台美術を純粋に美術の視点から評価するということは、絵画、彫塑、工芸にくらべて非常に少ないといえよう。総合芸術であるがゆえにということは、台本の文学性、台本の時代背景、音楽、演技、舞踊およびその振付、照明等々の全ての要素がその公演作品のテーマを根底に一体とならなければならないことを意味している。絵画や彫塑など芸術家個人によって創造される作品とは異なり、舞台美術作品は最終的に舞台美術制作スタッフによる工房的なチームでの作業を通じて行われ、そして上演においては、照明の要素や劇場構造、劇場機構という要素が加味される。舞台美術家が専門的にならざるを得ないのも、美術草案の構築という創造作業に加えて、制作スタッフの作業のための各装置、道具等の設計図及び舞台図面をおこし、製作作業の立ち会いなどを精力的に行っていたかなければならぬためである。したがって、美術史学における画家が手掛けた舞台美術ということを考える際に、当の画家がどの程度

関わっているのかは押さえておくべきポイントである。舞台装置をはじめ大道具、小道具、衣裳等のための草案や習作を提供するだけの片手間の仕事と分類されかねない関わり方もあり得るからである。しかし、レオナルド・ダ・ヴィンチから始まって現在までに舞台美術を手掛けた画家は多く挙げられ、バレエ・リュスなど画家による舞台美術が美術史上に残した足跡は決して小さくない。そうした視点で藤田の作品を考察したとき、藤田が非常に真摯な姿勢で舞台美術に取り組み、専門の舞台美術家としても遜色ないほどの創作活動を行ってきたことが見えてきた。

現在までの調査及び情報収集の結果、藤田嗣治が手掛けた舞台美術として稿者は以下に挙げる9作品を特定している。

- 1) 1923年頃 『羽衣』ノエル・ペリ追悼公演、パリ、オデオン座
 - 2) 1924年前後 能公演 パリ、サン・ジェルマン地理学協会
 - 3) 1924年 『風変わりなコンクール』バレエ・スエドワ、パリ、シャンゼリゼ劇場
 - 4) 1927年 『修禪寺物語』新歌舞伎／仏語版、パリ、コメディ・デ・シャンゼリゼ劇場
 - 5) 1942年 『十二月八日の西貢』新生新派、東京、東京劇場
 - 6) 1946年 『白鳥の湖』東京バレエ団、東京、帝国劇場
 - 7) 1947年 『王朝』日本舞踊 吾妻流、東京、帝国劇場
 - 8) 1948年 『静物語』舞踊詩劇 光輪会、東京、有楽座
 - 9) 1951年 『蝶々夫人』ミラノ、スカラ座
- (1957年 ウィーン国立歌劇場が同作品舞台美術プロダクション採用)

公演年を見るとわかる通り、藤田は画家としての活動初期から晩年にさしかかる時期まで、幅広い時期に渡って舞台美術を手掛けている。また藤田が手掛けた公演の作品内容が、前衛的なもの、新歌舞伎を翻訳したものの、日本舞踊の舞踊詩劇という新しい試み、そしてバレエ、オペラのクラシカルなもの、という幅広いジャンルにまたがっている点は注目に値する。しかしながら、これら9作品の多くは第二次大戦の混乱の最中に資料の大半が散逸してしまい、藤田の手掛けた舞台装置のデザインはおろか公演の実態すら詳細の明らかでない作品も含まれているのが実情であった。先に挙げた舞台美術の学術的立場からみた研究の難しさと共に、藤田の舞台美術に関してはこうした情報の決定的な不足が、この分野の研究が著しく進んでいない大きな理由と言えよう。

本論文では、制作年代順に、作品それぞれの状況に合わせて、現状で可能な限りの調査研究と考察を行った。

まず前提として、藤田の生い立ちと育った環境を振り返った。陸軍軍医を父に持つ裕福な家庭に育ち、近代日本演劇を支えた小山内薫を従兄に持つ藤田は、舞台芸術を常に身近に感じる環境にあり、学生の頃は芝居三昧だったことを認めている。さらに、東京美術学校時代の指導教官であった和田英作の影響を受け、彼の指導のもと、学校卒業後渡仏に至るまで、開場まもない帝国劇場で背景部のアルバイトをしていた。稿者は、舞台美術制作の具体的なノウハウを身につけ、西洋劇場の機構を知ることの出来たこの時期の経験を特に重要なポイントと捉えている。

9作品のうち3)『風変わりなコンクール』は、藤田にとって初の、しかもヨーロッパでの本格的な舞台美術作品である。藤田の舞台装置のための草案が残っているが、当時の新進芸術家を次々と登用して斬新な舞台を創造したバレエ・リュスの活動に代表されるパリの志向を反映した、先鋭的な舞台デザインを藤田も試みている。しかし稿者が注目しているのは、

バレエ・スエドワがシャンゼリゼ劇場を借り切つて豊富な財源を費やして行う公演であったために、最新鋭の技術を駆使した照明が舞台美術にもたらす効果について、藤田に新たな目を開かせたであろうということである。この影響は、それまでの絵画作品に見られる平面的構成から直後の《舞踏会の前》における立体的構図への変化に端的に窺える。

4) 『修禪寺物語』、5) 『十二月八日の西貢』、8) 『静物語』の3作品は、公演の記事が掲載された当時の新聞・雑誌の資料をあたったことで舞台写真等によりわずかに藤田の舞台美術が窺い知れる。さらに取材を通じて関係資料を入手し、考察した。舞台美術そのものについて詳細な分析はかなわなかったが、公演前後の藤田の動向から公演にかかわるまでの背景、経緯などを出来る限り詳細に調べた。特に、5) 『十二月八日の西貢』に関しては藤田が舞台美術案を構想したであろう検閲前の内容も判断できる検閲台本、8) 『静物語』に関しては出演者が実際に稽古に使用した上演台本を、著作権継承者の方々の御協力も得て詳細に調査し、かつ今まで公表されたことがなかった2つの台本の全内容を本論文参考資料にデータ化したものを掲載することができた。

1) と2) の能公演、7) 『王朝』は舞台美術を手掛けたという事実が確認できるのみで、デザインの内容についてはほとんど不明であったが、これもその公演の概要と藤田がかかわった経緯など事実関係を掘り起こす作業から着手し、画家藤田を知る上での美術史的参考資料となるべく調査したところまでの報告を行った。

6) 『白鳥の湖』については、当初これも藤田直筆の舞台美術関連デザイン画は公演期間中に失われ、舞台写真も数枚しか残っていない状況で、概要は全くわからないに等しい作品であった。しかし、稿者の調査段階で幸運にも藤田の《『白鳥の湖』の舞台装置のための草案》と巡り合うことができた。装置製作を手掛けた当時帝国劇場背景部の関係者の方が実際の

作業用に藤田の指示を受けて模写したものであるが、存命中の君代夫人から藤田の《『白鳥の湖』の舞台装置のための草案》であることの承認も得られた貴重な資料である。さらに当時の関係者へのインタビューや記録資料を詳細に分析し、本作品については特に比重を置いて考察を行った。これにより、終戦翌年の様々な悪条件により実現は叶わなかったが、日本初の正統派古典バレエ全幕上演にふさわしい気品と豪華さを備えた藤田の当初の装置の草案を知ることができた。そこには帝国劇場の横長なプロセニアムという条件下で奥行き、高さを出すための工夫が感じられ、また舞台美術製作への真摯な取り組み、考え方などがかなり浮かび上がった。日本復興の先駆けとなったこの上演が舞踊界だけでなくバレエ・ブームという社会現象となる大きな影響をもたらした点で、藤田の貢献度は大きいと言えよう。さらに本作品は、日本に拠点を置いて活動した時期に別れを告げ、再びヨーロッパへと旅立つ端境期に手掛けられたものであり、このデザインを立案し進行する作業が数年後に日本を脱し再びパリで活動する藤田の創作傾向に繋がり、多少なりとも影響を与えていると稿者は考えている。同時期の絵画作品《優美神》、《私の夢》と対照させてその相関関係を考察した。

最後の9) 『蝶々夫人』であるが、世界オペラに君臨するスカラ座からの依頼により手掛けた超人気演目の舞台美術である。それも、戦時中に破壊された建物の修復が終わり新生スカラ座として再起をかける公演であり、『蝶々夫人』初演時の酷評を喫してスカラ座での再演を禁じた作曲者ブッチーニの封印を解き改めて真価を問うという二重に重要な公演での舞台美術である。それがスカラ座で20年、同じプロダクションを採用したウィーン国立歌劇場に至っては現在もなお約半世紀に渡り上演され続けていることを考えると、藤田がこの舞台美術を手掛けた事実はもつと評価されるべきではないかと考える。稿者は、スカラ座所有の豊富な資料を中心として、

さらに東京国立近代美術館アートライブラリで公開された藤田旧蔵書コレクションから新しい資料を発見することも出来たため、詳細な分析を行った。藤田は本作品で、ジャポニズムに馴染んだヨーロッパ人の目にも違和感のない日本の情景を描き出している。ここには3)『風変わりなコンクール』における本格的な舞台制作や4)『修禪寺物語』で課題となったヨーロッパで上演する日本題材作品制作など、これまでの様々な経験が生かされている。と同時に、9)『蝶々夫人』は、壁画《秋田の行事》に見られたダイナミックな構図や、作品空間の中にお気に入りの小物たちを丹念に描き込んだ自画像やアトリエを題材にした藤田の絵画作品との関連も認められ、藤田の舞台美術作品における集大成のような様相である。また、藤田は本作品で衣裳も手掛けており、和装に不案内なスカラ座の工房の事情を配慮して実に細かい指示を施された衣裳デザインのための草案や習作から、ここでも藤田の舞台美術制作におけるレベルの高さが確認できた。

これら一連の調査研究および考察を通じて、藤田が手掛けた舞台美術の作品群としての概要と意味、あるいは画家藤田における舞台美術分野の位置づけや意義などについて、総合的に考えてみたい。

先述のとおり、藤田は画家としてのごく初期から晩年に至るまで長期に渡り舞台美術を手掛けており、このように1作品ずつ丹念に調査していく作業はそのまま藤田の生涯を辿っていく結果となった。真剣勝負の絵画制作の傍ら舞台美術を手掛けることは、藤田としては好きな芝居に関われる楽しい息抜きであったかも知れない。しかし、元来器用で細かい作業をソツなくこなす職人肌の一面をもつ藤田の手にかかると、玄人はだしの高水準な仕事をしてのけてしまうのがこれら「藤田の舞台美術」であった。そして、藤田の舞台芸術への愛情と深い理解、そして舞台美術を手掛けるからには非常に真摯な姿勢で制作に取り組んできたことが分かった。

舞台美術というものは、当然のことながら藤田一人が創りたくて創れるものではない。公演、興行を企画する人あるいは団体があって、そこから藤田へ依頼がいかねば創ることはできない。そして大体の場合において公演全体としての演出意図は別であり、その演出案に沿って舞台美術も創られるのである。ましてや藤田が依頼を受けた舞台美術は多岐のジャンルにわたり、上演の主催・企画者も形態もそれぞれ異なるため、デザインの一貫性や手法の共通性だけを探し出して藤田の特色を導き出すのは少々無理があるように思える。

むしろ、多様な依頼に臆することなく公演企画者の意図を的確に掴み、それに応えて十二分のデザインを創出できること。その柔軟な応用力とキャパシティの豊富さのほうに瞠目させられる。藤田は決して絵画における自分のカラーを押し出しひけらかすことなく、その舞台で脚本が、あるいは演出家が求める舞台美術の姿を藤田はその通り、あるいはそれ以上に劇場空間における舞台芸術作品として具体化し提示できるのである。

そのうえで藤田らしい独自性あるいは特徴を探すとすれば、単に「絵」を描いているのではないということだろうか。つまり、ごく普通に画家に舞台美術を依頼すると二次元・平面的な背景画が提示されてもおかしくないものである。しかし藤田の場合は最初から三次元・立体のイメージなのだ。それは、4)『修禪寺物語』の舞台美術を依頼されるや否やたちどころにマケット(模型)を造ってしまったことに象徴されよう。元来器用で額縁だけでなく日常身の回りの品も木工・陶芸・裁縫に至るまで自分で物を作り上げてしまう藤田である。舞台についても、絵ではなく物を作る感覚でプランを構築していたと思われる。そのことは舞台美術を手掛けるキャリアを重ねるにつれて顕著になる。6)『白鳥の湖』の最終場面で、鬱蒼と茂っていた森の木々が取り払われて夜明けの日の光に湖面が照らし出されるアイデアを考えたというのは、実現はしなかったもののその証拠であ

ろう。最後の9)『蝶々夫人』ではスカラ座の大きな舞台空間に蝶々夫人の家の小さな室内空間を表象させるために、異なる3つの視点を持つ空間を斜め、斜めに組み合わせ全体として統一感のある室内空間を成立させるといふ考え方を導入したのも同様である。

こうした三次元でのプラン構築を藤田は容易に行うことができ、舞台美術という具体的な場で実践し製作して完成品を見ることができた。この経験が藤田の生涯における様々な面でプラスに働いていることは疑いない。

藤田は若いころから芝居三昧で能・狂言、歌舞伎等古典芸能から新劇、舞踊と、芝居小屋や劇場でかかるものは何でも観たようである。そして渡欧後も頻繁に劇場に入りし、オペラ、バレエ、演劇すべてに通じていた。「芝居通」をもう一步押し進めて「芝居好き」と断言してよいと思うし、だからこそ舞台美術の依頼も引き受けたのであろう。芝居好きなら誰もが共通を持つ劇場に入った時の特別な気持ち、幕開きの瞬間を待つドキドキ感、迫真の演技に観衆が一斉にどよめき喝采を送るその一体感。それは観客として堪能できるだけでなく、裏方の制作者側としてもいっそう特別な感覚で持ち得るものである。これまでの検証からも、藤田にとって舞台美術は一つの芸術作品であると稿者は考えている。しかもそれは、画家としての孤独な創作活動とは全く異なり、ひとつのチームで完成させる創造物である。装置・大道具が舞台上に載って照明が当てられ、音楽も入りつつ衣裳をまとった演技者がある前まで演技を始め、それを観る客席からの真剣な眼差しと反応がある、そうして初めて、かつその瞬間のみ完成する作品である。「芝居好き」なら魔法のようにとりつかれるその魅力を、藤田も知っていたと思う。

その意味でも、藤田にとって舞台美術は大きな意味を持っていると思う

のである。

画家を本業と心得る藤田は、「芝居好き」ゆえに手掛けたこれらの舞台美術を、ましてや自分一人で創り上げたものではないものを、自分の作品とは決して言わなかったことであろう。しかし、繰り返しになるが、これらは公演それぞれの物語や演出意図を藤田なりに解釈して表現した創造物であり、本職の舞台美術家であればそう呼んで当然なほどのハイレベルな舞台美術作品なのである。

多才な藤田はほかにも製本レイアウトや工芸品など様々な創造活動をしている。それは藤田のなかで絵画創作を軸としたひとつの大きな創作活動体を形成し、相互に影響し合っているのである。藤田がこうした別な表現手段を複数有していることで、それぞれで新たな発見をし、経験は豊かに蓄積されて絵画創作上の靈感の源泉となっていく。藤田の絵画の奥深さは内面にこうした多彩な才能とそれを生かした結果得られた豊富な経験が溢れていることに因るのであろう。稿者が当初よりこの研究で導き出そうとしているところであるが、そうした視点に立ったとき、舞台美術は、その規模と重要性から鑑みても、特に大きな源泉の一つであると言っている。と稿者は考えている。

これまでの藤田研究において舞台美術にはほとんど光があたりなかった。無視されていたと言ってもいいくらいであった。しかし、調査研究を重ねてきた稿者としては「藤田の舞台美術」は一つの分野として成立しうるのではないかというのが実感である。

既に述べたが、藤田の舞台美術に関する言述は非常に少ない。画家という本業を疎かにするまいとの自制心なのであろうか、あえて発言を控えているような気配さえ見える。しかし、藤田は舞台芸術に非常に愛着をもつ

ており、舞台の表にも裏にも通ずる「芝居通」で、舞台美術制作には常に真摯な姿勢で取り組んできたことが本研究で窺い知れた。そんな藤田の舞台とのかかわりについては、少ない資料を今後いつそう深く分析していく必要があるであろう。

藤田に関しては全般的に言ってこれから更に新しい資料・情報が出てくると思われ、舞台美術についても例外ではない。引き続き調査を行い、資料を発掘して分析・考察をしていくことにより、「藤田の舞台美術」は藤田の新たな魅力を世に知らしめてくれるものと信じている。

以上