

宮城学院女子大学日本文学会

日本文学ノート

第二〇一七年七月
第五十二号(通卷七十四号)

二〇一七年七月
第五十二号(通卷七十四号)

宫城学院女子大学日本文学会

日本文学ノート

高等学校国語教科書における『源氏物語』採録箇所の研究

——桐壺卷・若紫卷採録の適切さを中心として——

菅 智 子

はじめに

古典文学作品に一度も触れたことがないという人はいないはずだ。なぜなら中学校、高等学校の国語の教科書には必ず掲載されているからである。限られた教科書のページ数の中に古典文学作品を原文のまま全て掲載することは不可能である。教科書に採録されている作品は、数多くある古典文学作品の一部であり、そして採録された箇所はその作品の中のほんの一部分だ。教科書を編集する出版社は、作品の中のどの箇所を掲載するか、長続きの文をどこで区切るか、また生徒の発達段階に応じて、現代語訳を掲載する、概要を説明するなどの工夫をしているはずだ。

今回は適切な古典教材の条件を考えたいうえで、「最高傑作」や「最高峰」と評される『源氏物語』に焦点をあて、高等学校国語教科書において『源氏物語』の採録箇所は適切かどうかを考えていきたい。

一 適切な古典教材の条件

教科書の適切さには、様々な観点のものがあろう。例えば、山本眞一郎氏は、教科書の編集には「教育的配慮」というタブーが存在し、文学的な価値よりも「教育的配慮」が優先されることがあると指摘している。^(注)あるいは、吉井美弥子氏は、教員の多忙さにより、多くの教育現場において定番教材が含まれない教科書が望まれないことをあげて

いる。^(注) いずれも興味深い観点といえるが、筆者としては検証しがたいため、ここでは『検定基準』をもとに適切な古典教材の条件を考えていきたい。

教科書が生徒の手に届くまでには、著作・編集、検定、採択、発行（製造・供給）及び使用と約四年間という長い時間がかかっている。その中で出版社は、文部科学省が検定のために必要な審査基準を定めている『高等学校教科用図書検定基準』を満たすように編集を行っている。『検定基準』をみると、教科書は、教育基本法や学校教育法、『指導要領』に示されるような目標の達成を目指してつくられるものということがわかる。そこで私は、『検定基準』をはじめとし、『指導要領』や『解説国語編』もふまえて、適切な古典教材の条件として次の四点をあげたい。

(A) 生徒の心身の発達段階に適切しており、心身の健康や安全及び健全な情操の育成について必要な配慮を欠いているところはないこと。

(B) 古典を進んで学習する意欲や態度を養うのに役立つこと。

(C) 人間、社会、自然などに対する様々な時代の人々のものの見方、感じ方、考え方について理解を深めるのに役立つこと。

(D) 様々な時代の人々の生き方や自分の生き方について考えたり、我が国の伝統と文化について理解を深めたりするのに役立つこと。

(A) については、古典教材の条件の大前提であると考え、ここからは、(B) ～ (D) の条件と照らし合わせながら『源氏物語』の採録箇所について見ていく。

二 高等学校国語教科書における『源氏物語』の採録箇所

文部科学省は平成二八年四月、『高等学校用教科書目録（平成二九年度使用）』を提示した。ここには翌年度に発行予定の高等学校用の文部科学省検定済教科書及び文部科学省著作教科書がすべて登載されており、翌年度に使用される教科書は、この目録から採択しなければならないことになっている。今回はここに掲載されている古典Bの教科書全一九冊のうち、文英堂を除いた九社一八冊を比較・検討の対象とする。なお、これら一八冊は全て『指導要領』に基づいて編集されたものであり、平成二五年に検定済みのものである。今回考えていく古典Bの教科書の出版社名、教科書番号、教科書名を次に列挙する。

- ① 東京書籍 古典B301 新編古典B
- ② 東京書籍 古典B302 精選古典B 古文編
- ③ 三省堂 古典B304 高等学校古典B 古文編
- ④ 三省堂 古典B306 精選古典B
- ⑤ 教育出版 古典B307 古典B 古文編
- ⑥ 教育出版 古典B309 新編 古典B 言葉の世界へ
- ⑦ 大修館書店 古典B310 古典B 古文編
- ⑧ 大修館書店 古典B312 精選古典B
- ⑨ 大修館書店 古典B313 新編古典B
- ⑩ 数研出版 古典B314 古典B 古文編
- ⑪ 明治書院 古典B316 精選古典B 古文編
- ⑫ 明治書院 古典B318 高等学校古典B
- ⑬ 筑摩書房 古典B320 古典B 古文編
- ⑭ 第一学習社 古典B328 高等学校 古典B
- ⑮ 第一学習社 古典B322 高等学校 古文編

- ⑬ 第一学習社 古典B324 高等学校 標準古典B
 ⑭ 桐原書店 古典B325 探求古典B 古文編
 ⑮ 桐原書店 古典B327 古典B
- 以下、表や本文においては番号で示すことにする。

・ 続いて、『源氏物語』の巻別採録状況をまとめたのが次の表である。
 ・ 巻別採録状況（※採録のない巻は省略した。）

⑮	⑭	⑬	⑫	⑪	⑩	⑨	⑧	⑦	⑥	⑤	④	③	②	①	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	1 桐壺
										○					2 帚木
											○	○			4 夕顔
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	5 若紫
										○					8 花宴
○	○				○	○		○	○	○		○	○		9 葵
		○	○	○	○		○	○				○	○	○	12 須磨
			○	○											14 澁標
		○			○				○		○	○	○	○	19 薄雲
					○	○									28 野分
		○	○			○							○		33 藤裏葉
○	○				○	○	○	○		○		○	○	○	34 若菜上
○	○		○	○	○	○	○	○		○	○	○	○		40 御法
												○			41 幻
			○	○				○	○						45 橋姫
○	○							○							51 浮舟
												○			54 夢浮橋

この巻別採録状況をみると九社一八冊全ての教科書において桐壺巻と若紫巻が採録されていることが分かった。さらにその中でも桐壺巻では光源氏誕生の場面が、若紫巻では光源氏が若紫を垣間見する場面が全教科書で採録されていることを確認した。有馬義貴氏は「高等学校「古典」における『源氏物語』採録箇所 の提案——桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面との連結」の中で二〇〇六年三月時点での教科書の巻別採録状況を示しているが、そこでも全出版社で桐壺巻と若紫巻の同じ場面が採録されている。^(注三) 約一〇年間たった今でも採録されている箇所が同じだということはなにか理由があるはずである。この二つの場面の採録に関しては、吉井美弥子氏によっても考察されている。^(注四) そこで当該場面が採録されることに関して、両者はいずれもその価値や適性を認めている。ここでは改めて教科書全てで採録されているこの二か所の場面について考えていきたい。

まずは、桐壺巻光源氏誕生場面の採録に関してである。以下は桐壺巻光源氏誕生の採録箇所をまとめたものである。

「いづれの御時にか〜かしづき給ふこと限りなし。」①②⑤⑥⑨⑪⑫

「いづれの御時にか〜御局は桐壺なり。」③④⑦⑧⑩⑭⑮⑯⑰⑱

「いづれの御時にか〜その恨みましてやらむ方なし。」⑬

全ての教科書で「いづれの御時にか」から採録されていることがわかったが、作品としても冒頭であることや、他の作品とは違う特徴があるとされている点でそれが条件(D)を満たすため適切であると考える。採録がどこで区切られるのが適切かについては、光源氏の誕生のみよりもそれによる帝や桐壺の更衣、周囲の様子を描いた部分まで採録しているほうが条件(C)をより満たすため適切であると考えた。したがって、「いづれの御時にか〜御局は桐壺なり。」や「いづれの御時にか〜その恨みましてやらむ方なし。」までの採録が適切であると考えた。

次に、若紫巻垣間見場面の採録に関してである。以下は若紫巻北山垣間見場面の採録箇所をまとめたものである。

「日もいと長きに〜と思ふ心深う付きぬ。」①②③④⑤⑥⑦⑧⑬

「日もいと長きに〜涙ぞ落つる。」⑨

「日もいと長きに〜帰り給ひぬ。」⑩⑪⑭⑮⑰⑱

「日もいと長きに〜つやつやとめでたう見ゆ。」^⑫

「清げなる大人二人ゝ露の消えむとすらむ。」^⑬

『源氏物語』の作品上重要人物である紫の上を光源氏が垣間見した場面という点で、「日もいと長きに」からの採録は、条件(D)を満たし適切であると考ええる。「日もいと長きに」は若紫巻の冒頭部分ではないが、この箇所から光源氏が若紫を見る小柴垣に移動する場面が描かれるため採録の初めとしてはよい区切られ方である。そして「日もいと長きに」から始まる採録がどこで区切られるのが適切かに関しては、「思ふ心深うつきぬ。」までが適切であると考えられる。これは、光源氏が若紫を垣間見しての心情が描かれているからである。特に、光源氏が「かの人の御かはりに」と表現している箇所は、藤壺の宮に思いをよせる光源氏がその形代として若紫を追うようになるという展開の出発点と考えられるため、条件(B)(D)を満たし適切であると考ええる。

光源氏誕生場面の採録や垣間見場面の採録に関しては、『源氏物語』の物語そのものの冒頭である点や、物語全体を通して主要な女性となる若紫の登場という点で適切である。

一方で、この採録のされ方に関して有馬義貴氏は、採録の適切性は認めたくえで次のように述べている。^(注五)

但し、少なからぬ教科書にみられる、この両場面を連続して扱っていくという構成には疑問が残る。この両場面は、学習者にとって有機的なつながりを見出し難いものであるように思われるからである。

有馬義貴氏は、学習者の大半が『源氏物語』に初めて触れるという段階で「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面を連続して扱っていくことに関しては疑問を呈している。たしかに自分の高校時代の古典の授業を振り返ってみても、『源氏物語』がなんだかわからないが「すごい」作品だと学び、しかし実際に本文を読んでみても登場人物の多さや敬語などに難解だという印象が残っている。生徒にとってはこの両場面が単に連続して採録されているだけでは『源氏物語』は一体どんな物語かわかりにくいだろう。ここからはこの両場面を連続して採録するための工夫として適切なものはな

か考えていきたい。

三 「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の連結における工夫

桐壺巻では冒頭以外の場面を採録している教科書があることがわかった。特に「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の間に採録されているのは③④⑥⑦⑩⑬の六冊であり⑧は間に参考としての掲載がある。⑧を含めた七冊には桐壺巻冒頭以外のどの場面が採録されているかを整理すると次の表のようになる。

⑬	⑩	⑧	⑦	⑥	④	③	
飽かぬ別れ	藤壺の入内	藤壺の入内 (参考)	桐壺(二) 桐壺(三)	藤壺の宮の入内	藤壺の入内	藤壺の入内	見出し
「その年の夏、籠もりおはします。」	「藤壺と聞こゆ」と聞こゆ。」	「年月にそへて」とおぼえたまふ。」	「かの贈り物、たまひぬべかめり。」 「年月にそへて」とおぼえたまふ。」	「げに、御容貌」と聞こゆ。」	「源氏の君は」と聞こゆ。」	「源氏の君は」と聞こゆ。」	採録箇所
桐壺更衣が亡くなる場面	藤壺入内の場面	藤壺入内の場面	桐壺の死に帝の哀傷が深まる場面 藤壺入内の場面	藤壺入内の場面	藤壺入内の場面	藤壺入内の場面	場面

これをみると⑦の桐壺(二)と⑬以外は採録箇所の違いはあるものの藤壺入内の場面を採録していることになる。

「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の連結において、つまり生徒が「桐壺」冒頭を授業で学んだあと、「若紫」垣間見場面の本文に入る前までに理解させておきたいのは藤壺の宮の存在である。

母である桐壺更衣に似ているという藤壺の宮を羨慕し、その藤壺の宮に似ている少女若紫を追うようになるという展開、藤壺の宮と若紫の存在は『源氏物語』全体を通して核となるものである。そして教科書の採録をみると「桐壺」冒頭では桐壺更衣が登場している。「若紫」垣間見場面では、若紫が登場している。その間に藤壺の宮が登場しなければこの一連の展開が理解できず、生徒は両場面をひとつの物語として連結させることは難しいだろう。

したがって私は、両場面間に藤壺の宮が登場する場面を採録すべきであると考える。③④⑥⑦の(三)⑧⑩の藤壺の入内の場面を採録することで、有馬義貴氏が述べていたような「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の連結の問題点は解消されると思う。

一方、藤壺の入内の場面の採録を行っていないその他の教科書であるが、藤壺の宮の存在を知らないまま「若紫」垣間見場面に進むことは本文の内容や光源氏の心情を把握し難い部分が出てくるはずであるから、なにか工夫が必要である。教科書を確認すると、藤壺入内場面の本文の採録有無に関わらず、全ての教科書で現代語での補足説明があることがわかった。『解説国語編』には次のようなことが記されている。

古典の教材としての古文と漢文を理解しやすくし、親しみやすくするためには、学習に際して読みにくい漢字や熟語に読み仮名を付けたり、難解な部分には、注釈、傍注、解説、現代語訳などを適切に用いたりする配慮が必要となる。言うまでもなく、古典の学習においては原文は尊重される必要がある。したがって、例えば現代語訳などを取り上げるにしても、おのずと適切な範囲はあり、原文とのかかわりにおいて取り上げることが大切になる。具体的には、原文と対比できるよう現代語訳などを取り上げたり、原文の前後を現代語訳などで補ったり、原文と同一の文種や形態に属する他の文章や作品を現代語訳などで取り上げたりすることなどが考えられる。

ここでは古典の教材により親しみやすくするために、原文を尊重しつつも現代語訳等を活用する配慮が大切であるとされている。作品の全てを採録することはできない教科書においては、作品として価値ある部分の本文を採録し、またそれだけにとどまらず補足説明等の工夫によって作品全体への興味を示せるかが重要である。したがって、「若紫」垣間見場面の直前に補足説明がなされていることは適切である。

四 補足説明の適切さ

『解説国語編』からみても、「若紫」垣間見場面の直前に補足説明がなされることは適切であると思われる。ここでは、「若紫」垣間見場面の前後に書かれている補足説明の比較をし、何をどのように現代語で補足することが最も適切かどうか考えてみたい。

若紫卷垣間見場面では本文に入る前に全教科書で補足説明が現代語でなされている。桐壺卷と若紫卷の間には採録されていない巻があることや、若紫卷の中でも冒頭ではない箇所からの採録であることを考えると、垣間見場面の本文に入る前に補足説明をすることは生徒の理解のために必要な配慮であるだろう。そこで【表】では、全教科書でどのような補足説明がなされているかをまとめた。教科書番号が太字になっているものは、藤壺入内の場面の本文が若紫卷垣間見場面の前に採録されていることを表している。

【表】をみると共通点が見えてくる。基本的に次の四点が補足説明にふくまれている形が多い。光源氏三歳の時に母である桐壺の更衣が亡くなったこと、一二歳で元服し葬の上と結婚したこと、父桐壺帝の妻藤壺の宮に思いを寄せるようになること、一八歳、病気の治療のために北山を訪れたことの四点である。

③④⑥⑦⑧⑩は、若紫卷の垣間見場面の前に藤壺の入内の本文が採録されており、その本文の直前の補足説明として桐壺の更衣の死について触れられている。したがって全教科書で、桐壺の更衣の死は説明されていることになる。はや

くに母を亡くした光源氏が、藤壺の宮にその面影を探したり若紫を追ったりするようになるというこれからの展開を考えてみても、桐壺の更衣の死は補足説明がなされるべきである。

次に、光源氏が十二歳で元服し葵の上と結婚するという説明であるがこれは①②③④の四冊には含まれていない（コラムや葵の上が登場する箇所を採録するなどとはされている）。若紫巻垣間見場面は、女性の登場人物としては若紫と藤壺の宮が中心なため葵の上という存在がなくても話の内容はまとめることができる。しかし、光源氏が結婚しているのにも関わらずその葵の上との関係は良好ではなくその中で藤壺の宮や若紫を思うようになるというのが実際の作品の内容である。妻である葵の上という存在がいたということを若紫巻垣間見場面の前に生徒に理解させることは、生徒が今とは違う時代について想像力を広げながら考えることになるはずだ。したがって光源氏が一二歳で元服し、葵の上と結婚するという補足説明は必要であると考ええる。

次に、光源氏が父桐壺帝の妻藤壺の宮に思いを寄せるようになるという補足説明である。この説明がない③④は藤壺の入内場面の本文が採録されている。したがって全てで垣間見場面に入る前に、藤壺の宮という存在と彼女に光源氏が思いをよせていることを説明していることになる。垣間見場面から考えても、本文の中に藤壺を思う表現、「限りなく心を尽くしきこゆる人にいとよう似たてまつれるがまもらるるなりけり」や「かの人の御かはりに、明け暮れの慰めにも見ばや」があるため、直前に藤壺の宮の存在を知らせるのは適切である。

最後に、光源氏が一八歳の時に病気の治療のために北山を訪れたことの補足説明である。今までの補足説明は光源氏の年齢に沿いながらなされておりそれは今回も同様である。とくにこの説明は若紫巻の途中から採録されている垣間見場面直前までの説明がなされており、本文に入る前に、いつどこでどのような場面かを説明することは適切である。

五 補足説明に関する提言

一方でこの説明をどこまで掲載するかに関しては問題が残る。【表】の中で気になるのは⑤⑥⑨⑬⑰⑱である。それはこの六冊に関しては、光源氏が若紫と出会うところまでが説明されているからである。⑤⑥⑬では、光源氏がみた少女は若紫（のちの紫の上）であったと若紫という言葉を出して説明がなされており、⑨では「運命的な出会い」、⑰⑱では「藤壺宮によく似た少女と出会う」と説明がなされている。これは、「日もいと長きに」から始まる本文のしかも中心となる内容を現代語で説明しているという点で、『解説国語編』に示されている現代語での補足説明の工夫としては配慮が足りないのではないかと思う。

『解説国語編』では、原文は尊重される必要があるとし、現代語訳などを取り上げるにしても原文とのかかわりにおいて取り上げることが大切であるとしている。そして具体的な工夫として原文の前後を現代語訳で補うことをあげている。列挙した六冊は本文に入る前に、光源氏は若紫という人物と出会うことや、運命的な出会いであることを現代語による説明によって知った上で本文に入ることになる。言わばこの本文の結論をあらかじめ知った上で読み始めるということである。これは、本文（原文）を尊重していいことになるのではないか。たしかに、本文はすべて古語のため古語のみで内容をすべて理解することは難しい。しかしこの本文での一番の核となる部分を現代語で補ってしまうのは適切ではない。本文を読み進める中で内容を把握していくというよりは、ここで登場するであろう人物が重要であることを知った上で本文を読み進めていくことになるため、原文を尊重しているとはいえない。若紫巻垣間見場面の直前の、さらに桐壺巻冒頭との連結という点での補足説明ではなく、本文の内容までここで補足説明がなされることは適切ではない。

ただ、採録された本文の箇所では、光源氏は、若紫の実際の身分や血縁関係を知っているわけではない。かわいらしい少女が尼君に似ていると感じ、さらに藤壺の宮に似ているため代わりに慰めとしてみたいなどと思いを巡らせている

が、若紫が亡くなっている按察大納言と尼君の娘である姫君と兵部卿宮の間に生まれた子であるといった素姓を知るの採録箇所のことである。だから六冊にあるような補足説明は、本文の採録の後ろにあるべきである。また、この補足説明を本文の直前にするならば採録箇所は若紫を見た場面ではなく、素姓を知った上で光源氏が若紫に対してどのような行動をとるかに注目した場面を採録するべきであると思う。現代語での補足説明はあくまでも採録されていない箇所の補足説明であり、それが本文の内容を網羅するものであつてはならない。

補足説明としてほかの教科書と違ったのは⑭⑮⑯の第一学習社のものである。これが他の教科書と違うところは、採録されている桐壺巻とそれに続く若紫巻の間の三巻の説明がなされていることである。簡易であり、頭中将や夕顔、品定めなど突如として様々な用語が登場している。他の教科書の補足説明でも光源氏の年齢に沿って説明はなされているが、このように光源氏以外の存在を示してはいない（あるのは葵の上のみである）。この補足説明によって生徒が作品や古典への興味を持つようになるといふ期待はある。採録されてはいないが、他にも巻があり登場人物がいることを、よくある便覧での説明に限らず教科書においても工夫がなされることは良いことだと考える。しかし若紫巻垣間見場面直前で様々な用語があると、本文自体にも難解なイメージを持たせかねない。だから、補足説明としては光源氏の年齢に沿ったはじめに述べた四点を含み、コラムや参考といった形でこの帚木巻、空蟬巻、夕顔巻の内容を挿入すると「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の連結という点では適切であると考ええる。

以上をまとめると、藤壺の宮入内の場面を採録したうえで、垣間見場面の本文に入る前の補足説明としては、本文の内容にはない部分、つまり垣間見直前の場面設定を示すことにとどまるべきである。原文を尊重するという意味で採録された箇所は古文で内容を把握させたい。さらにその補足説明においては、光源氏の年齢に沿ってそれまでの出来事ならねるとわかりやすい。そして「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の間には、帚木巻、空蟬巻、夕顔巻が存在する。もちろん便覧等、補助教材を使ってその内容を見ることはできるが教科書のなかにもそれらの内容がコラムや参考という形で掲載されると一層連結として適切であると考ええる。以上が「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の工夫について考えたことである。

おわりに

適切な古典教材の条件に照らし合わせながら『源氏物語』の採録箇所適切さについて考えてきた。『源氏物語』は日本の文学に変化や影響を与えた作品として「読むべき」作品である。その中でも「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面は調査した全教科書で採録がなされていた。桐壺巻は物語の出発点であり、若紫巻は物語の中で主要な女性である若紫を光源氏が初めて見るという出発点であるということから二つの巻が採録される適切性は認められる。その中でも光源氏誕生の場面と若紫垣間見場面を取り上げること適切であった。一方その採録がどこで区切られるかについては、文が区切られることで原文とは意味合いがかわる可能性がある。また本文の前後の補足説明によっては本文（原文）を尊重していかないという危険性もある。

これらのことから「桐壺」冒頭においては「いづれの御時にか御局は桐壺なり。」や「いづれの御時にかその恨みましてやらむ方なし。」までの採録が適切である。そして「若紫」垣間見場面においては「日もいと長きに思ふ心深うつきぬ。」までが適切である。そして二つの場面の連結という点においては藤壺の宮入内の場面を採録するべきである。

また、その点をふまえたうえで、本稿ではとくに本文の補足説明に対する考察を行ってきた。垣間見場面の本文に入る前の補足説明としては、光源氏の年齢に沿ってそれまでの出来事をならべたうえで垣間見直前の場面設定を示すことにとどまるべきである。そして「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面の間には、帚木巻、空蟬巻、夕顔巻が存在する。便覧等、補助教材を使ってその内容を見ることはできるが、教科書のなかにもそれらの内容がコラムや参考という形で掲載されると一層連結として適切である。

以上が高等学校国語教科書において『源氏物語』の採録箇所は適切かについての結論である。

【表】

	補足説明
① ②	<p>三歳で母桐壺の更衣と死別した男皇子は、臣籍に降下して光源氏と呼ばれるようになった。光源氏は、その後入内してきた藤壺の宮が亡き母に似ていると聞いて、いつしか思慕するようになった。だが、父桐壺の帝の後である藤壺の宮への愛は、思うにまかせぬものであった。</p> <p>十八歳の春のこと、光源氏は、北山の聖にいる山寺に癡病（一定の周期でおこる熱病）の祈禱に出かけていった。祈禱の合間に、その寺の近くで小柴垣（雑木で編んだ垣根）に囲まれた風情のある住まいを見かけ、興味を覚える。</p>
③ ④	<p>十八歳の春、光源氏は熱病にかかり、治療のため、北山に住む聖（修行僧）のもとを訪ねて加持祈禱を受けた。その合間に辺りを散策するうち、小柴垣を巡らし、庭の木立も風情のある僧坊に童女や女房たちがいるのを目をとめる。</p>
⑤	<p>光源氏三歳の年に、病気がちだった母桐壺の更衣が亡くなる。悲しみの癒えない桐壺帝は、亡き更衣に似ている藤壺の宮を入内させた。光源氏も、ひそかに藤壺の宮を慕うようになる。光源氏は十二歳で元服して左大臣の娘（葵の上、当時十六歳）と結婚し、官位も進んで中将となったが、藤壺の宮への思慕はますます募っていった。十八歳の年、病気の治療に北山の聖のもとを訪れた光源氏は、惟光たちと、小柴垣をめぐらした風情のある僧坊に目をとめる。そして、そこで、藤壺の宮によく似た少女を見つけた。後の紫の上である。</p>
⑥	<p>光源氏は十二歳で元服して左大臣の娘（葵の上、当時十六歳）と結婚し、官位も進んで中将となったが、藤壺の宮への思慕はますます募っていった。十八歳の年、病気の治療に北山の聖のもとを訪れた光源氏は、惟光たちと、小柴垣をめぐらした風情のある僧坊に目をとめる。そして、そこで、藤壺の宮によく似た少女を見つけた。後の紫の上である。</p>
⑦ ⑧	<p>光源氏は一二歳で元服し葵の上と結婚するが、その生活に満足せず、亡き母の面影を求めて、天帝のもとに入内した藤壺を思慕し続ける。</p> <p>光源氏一八歳の春、彼は熱病にかかって苦しみ、京の北方の山に住む僧のもとにおもむいて、加持祈禱を受けた。その日の夕刻のことである。</p>
⑨	<p>桐壺の更衣は、周囲の人々の嫉妬や迫害を受けて病気がちになり、光源氏三歳の夏にこの世を去った。その後、父桐壺帝のもとで成長した光源氏は、一二歳で元服（成人の儀式）し左大臣の娘葵の上と結婚する。しかし、源氏はその生活に満足せず、亡き母の面影を求めて、父の妻藤壺を思慕し続ける。</p> <p>一八歳の春、光源氏は熱病にかかって苦しみ、治療に優れた僧がいるという北山を訪ねる。その北山で、源氏は女性ばかりが住む小柴垣の家を目をとめ、夕方、そこへ出かけることにした。そこで源氏は運命的な出会いをする。</p>

⑩	<p>光源氏は一二歳で元服し、左大臣の娘葵の上と結婚したが、藤壺の宮を慕う心が強くなっていく。一八歳の春、彼は病を得て、加持のため訪れた北山で気になる僧坊を見つけた。</p>
⑪	<p>「玉の男皇子」は、三歳で母、桐壺の更衣と死別した後、「源」の姓を与えられて臣下の身分とされ、「光源氏」と呼ばれた。父帝は、後に更衣に似た女性を后に加えた。藤壺の宮である。光源氏は一二歳で元服した際、左大臣の娘（葵の上）と結婚したが、ひそかに藤壺の宮を思慕し続けていた。</p>
⑫	<p>一八歳の春、光源氏は、病気の治療のため都郊外の北山に住む聖のもとを訪れ、小柴垣（雑木で編んだやや低い垣根）で囲まれた住まいを見かけ、興味を覚える。</p>
⑬	<p>皇子は、三歳で母・桐壺更衣を亡くしたのち、「源」の姓を与えられ、光源氏と呼ばれた。やがて源氏は、父帝が迎えた藤壺の宮をひそかに思慕するようになる。 源氏は、十二歳で元服し、左大臣の娘、葵の上と結婚したが、藤壺への思いはやみがたかった。十八歳の春、病気の治療のため赴いた北山で、源氏は若紫の君（のちの紫の上）を見出たことになる。</p>
⑭	<p>光る君は、三歳の夏に母更衣と死別する。帝は高麗人の予言なども参考にして、光る君を臣籍に下し、源氏とした。元服した光源氏は葵の上（左大臣の娘）と結婚したが、亡き母に生きうつしだと言われる藤壺の宮をひそかに思慕し続ける。桐壺に続く三卷（帯木・夕顔）は、源氏十七歳の物語である。五月雨の夜、頭中将（葵の上の兄弟）たちの語る女性論（品定め）を聞いた後、源氏は、さまざまな恋愛を体験するようになる。ふと知り合った女性（夕顔）の突然の死に遭遇して病床に臥したこともあった。次の若紫の巻は源氏十八歳の春である。</p>
⑮	<p>光源氏の母である桐壺更衣は、源氏が三歳のときに亡くなる。帝は高麗人の予言などをもとに源氏を臣籍に下し、源の姓を与えた。元服した源氏は、左大臣の娘の葵上と結婚するが、その心は、父の妃である藤壺宮への思慕の情で占められていた。母に似ているという藤壺宮への思いは、やがて許されない恋情へと変わっていく。一八歳を迎えた春、源氏は病気の治療のために訪れた北山で、藤壺宮によく似た少女と出会うことになる。</p>
⑯	

凡例

以下のよく利用するものは、↓以下の略号をもって注記を省略する。

文部科学省『高等学校教科用図書検定基準』（平成二十二年九月九日文部科学省告示第一六六号、平成二十六年一月一七日改正）

http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/kyoukasho/kentei/1343961.htm (二〇一七年一月三日一五時閲覧) ↓ 『検定基準』
文部科学省 『高等学校学習指導要領』(平成二十二年度文部科学省告示第三四号) ↓ 『指導要領』
文部科学省 『高等学校学習指導要領解説国語編』(平成二十二年六月) ↓ 『解説国語編』

注

- 一 山本眞一郎「教科書と文学」『日本文学』六四卷一号(二〇一五年一月)
山本眞一郎氏は、特に小説教材に定番教材が多いとしてその選定や教育的配慮に関して論を進めている。これらは古典教材に関しても同様に言えることだと考える。
- 二 吉井美弥子「国語教育を超えて」『早稲田大学国語教育研究』三四卷(二〇一四年三月)
- 三 有馬義貴「高等学校「古典」における『源氏物語』採録箇所 の提案―「桐壺」冒頭と「若紫」垣間見場面との連結―」『源氏物語 続編の人間関係―付物語文学教材試論』(新典社・二〇一四年)
- 四 吉井美弥子「国語教科書における『源氏物語』―『源氏物語』は「最高傑作」か―」『源氏物語研究の現在』(おうふう・二〇〇六年)
- 五 注三に同じ。

『とりかへばや物語』をどう読むか——『源氏物語』の影響を踏まえて——

安 齋 花那 恵

はじめに

『とりかへばや物語』は物語作成に当たって『源氏物語』の影響を受けている作品とされている。この物語は、幼少期から「男らしさ」「女らしさ」が見られなかった男女のきょうだいを、父の大納言が二人の性を取り替え、それぞれの人生を歩ませるところから始まる。自分の生き方、在り方について苦悩しながらも生きる登場人物が、感情豊かに生き生きと描かれている。

本稿では、『源氏物語』の影響を指摘する先行研究の再検証を行いつつ、『とりかへばや物語』がどのような物語として見ることができているのか述べていく。

一、先行研究の確認

『とりかへばや物語』が『源氏物語』のこういった部分から影響を受けているのか、確認する必要がある。『源氏物語』と『とりかへばや物語』が類似する部分について、鈴木弘道氏は「『とりかへばや物語』の研究」で次のようにまとめている。^(注1)

(A) 四の君のもとに忍び入った宰相を、四の君が、その夫の中納言(女)であると思ひ誤るのは、浮舟巻にも類

似場面がある。

(B) 中納言(女)が扇や畳紙によって、四の君のもとに忍び入った男を宰相だと知る趣向は、賢木巻に先蹤がある。

(C) 中納言(女)のつけた扇により、四の君を犯した男が宰相であることを知って煩悶するのは、若菜下で、源氏の見つけた柏木の手紙により、女三の宮を犯した男が柏木であることを知って煩悶するのに類似する。

(D) 宇治の大将(女)が尚侍(男)とともに帰京する時、反古を引き破り焼きなどしたのは、幻巻の源氏の末路、浮舟巻の浮舟の入水前のことなどによつた趣向であらう。

(E) 今大将(男)が新造の二条殿に吉野の姫君たちを引取ることは、匂宮が新造の二条殿に中の君を引取るのに類似する。

(F) 帝が宣耀殿で今尚侍(女)の碁を打つ有様をかいまみて、密通するのは、空蟬巻によつたものであらう。

(G) 今大将(男)が中納言のために、吉野の中の君を手引きして逢わせるのは、薫が宇治の中の君を匂宮に取持つのに類似する。

(H) 南殿の桜を鑑賞する宴は、花宴と類似する。

鈴木氏は場面に着目し、以上のように類似点をまとめている。他にも違つた面で見れば類似する部分は多々あることだろう。このことについては、二節で触れていくことにする。

鈴木氏が挙げたこれらについて再検討・再確認をしたところ、総じて正しいと言えるが(E)については、修正が必要であると考ええる。まず、『源氏物語』の該当箇所は、総角巻の以下の場面である。

かの宮よりは、「なほかう参り来ることいと難きを、思ひわびて、近う渡いたてまつるべきことをなむ、たばかり出でたる」と聞こえたまへり。(中略)二条院の西の対に渡いたまひて、時々も通ひたまふべく、忍びて聞こへ

たまひければ、女一宮の御方にこと寄せて思しなるにやと思ししながら、おぼつかかなるまじきはうれしくて、のたまふなりけり。

(総角卷・三四〇頁)

これは、匂宮が宇治の中の君を二条院に引き取ろうと計画している場面である。山里である宇治から、京の二条院へ引き取ろうとしていることになる。

一方、『とりかへばや物語』が影響を受けているとされるのは次の場面である。

大將殿は、年返らんままに吉野山の女君迎へきこえんと思して、二条堀川のわたりを三町築きこめて、三葉四葉に造りみがきたまふ、いとめでたし。

(卷四・四四五頁)

これは、男君が年が明けたら吉野の宮の姫君を引き取ろうと、二条堀川殿を作っている場面である。

自分に関わりある女性を、屋敷に住ませようとする構想は類似していると言える。しかし、『源氏物語』では、匂宮は新造した住まいに中の君を引き取ってはいない。二条院は元々匂宮が所有していた。この頃、新しく作っていたのは薫の三条宮である。したがって、匂宮が新造の二条殿に中の君を引き取ったことは修正しておくべきであろう。また、(F)についても問題がある。『源氏物語』の空蟬卷には次のようにある。

さて向かひみたらむを見ばやと思ひて、やをら歩み出でて簾のはさまにいらたまひぬ。

(空蟬卷・一一九頁)

これは、光源氏が空蟬と軒端萩の碁を打つ姿を垣間見する場面である。一方、『とりかへばや物語』には次のような場面がある。

葎などは下ろしてけるに妻戸のいまだかからざりける、風に吹き開けられたる、うれしくて、やはら入らせたまへど、知る人もなし。暗き方に立ち隠れて御覧ずれば、人二人ばかり居て碁打つなるべし。督の君は、帳のうちに琴を枕にて寄り臥して、手まさぐりにそこはかとなく掻き鳴らして、灯をつくづくとうちながめてものをいとあはれと思ひたる（中略）大きやかに結びたる文を御ふところより引き出でさせたまひて、ただ大方なるようにて、「尚侍に聞こえんことを、殿のゆるされありし後何となくて今までになりにけるを、今日よき日なれば、たてまつりて、やがて御返見せたまへ。」

（巻四・四四七頁）

これは、帝が女君への想いが募り宣耀殿へ足を運んだ際、妻戸が風で開いたためそこから垣間見をする場面である。隠れてご覧になっていると、女房二人が碁を打ち、女君は碁を枕に寄りかかりしんみりと考え込んでいる。

鈴木氏は「尚侍の碁を打つ有様を垣間見て」と述べているが、引用部分を読んでいただければ分かるように、実際碁を打っていたのは近くに居た女房たちであつて尚侍ではない。この点は修正しておくべきであらう。

以上のように、若干修正すべき点が認められるが、類似点があることは認めて良い。

二、物語の恋歌における「三瀬川」の影響関係

第一章では、鈴木氏の挙げた八箇所『源氏物語』と『とりかへばや物語』の類似点の見解について確認した。二節では、二つの作品を読んでいて自分なりに気づいた類似点を挙げる。

宰相中将が四の君へ詠ったものと、帝が尚侍へ詠ったものに「三瀬川」を用いているのは、『源氏物語』真木柱巻において、光源氏と玉鬘が「渡り川」を用いた歌のやりとりからであろう。

「おりたちて汲みはみねども渡り川人のせとはた契らざりしを

思ひのほかなりや」とて、鼻うちかみたまふけはひ、なつかしうあはれなり。女は顔を隠して、

みつせ川わたらぬさきにかでなほ涙のみをのあわと消えなん

(真木柱巻・三五四頁)

これは、鬚黒と結婚してしまった玉鬘の元を光源氏が訪れる場面である。光源氏は「渡り川」すなわち三瀬川を用いた贈歌で、三途の川を渡る時に玉鬘が、他の男の背に乗ることを恨んでいる。これに対し、玉鬘は「三瀬川」を用いて、三途の川を渡る前に泡となって消えたいと返しており、不本意な結婚であることを訴えている。

このような場面があることを踏まえたうえで『とりかへばや物語』を見ていくと、歌の中で「三瀬川」が用いられていることに気付かされる。以下に、その二例を挙げていく。

a、宰相の歌

「わがためにえに深ければ三瀬川後の逢瀬も誰かたづねん

なほ思し知らぬこそかひなけれ」と言へど、

(巻一・二〇八頁)

これは、人妻（中納言の妻）である四の君と関係を持つことができたが、夜が明けたため退出しなくてはならない場面で詠んだ歌だ。宰相は中納言よりも自分の方が、縁が深い意味合いを含め「三瀬川」を用いて、三途の川を渡る時あ

なたを背負うのは私だと訴えかけている。

b、帝の歌

「三瀬川後の逢瀬は知らねども来ん世をかねて契りつるかな

この世ひとつの契りはなほあさき心地するを、いかがあらんと思ふなん口惜しき」とのたまはするまに、

(巻四・四五二頁)

これは、女君と関係を持つことができた帝が、退出なさる場面で詠んだ歌である。「三瀬川」を用いて、来世で逢うことを約束している。

以上三つの原文より、どちらの作品にも歌の中に「三瀬川(渡り川)」が用いられていることが確認できる。

「三瀬川」と「渡り川」はどちらも冥土の三途の川のことを指している。「歌ことば歌枕大辞典」では「渡り川」について次のように記されている。(注2)

水・雨・波、深瀬などの縁語をよびおこし、恋の歌として「逢瀬」とあわせて詠まれる例が比較的目的がつく。『平中物語』「渡り川いかでか人ののがるべき音にのみやは聞かむと思ひし」『源氏物語』「おりたちて汲みはみねども渡り川人のせとはた契らざりしを」『狭衣物語』「後の世の逢瀬を待たん渡り川別るるほど限りなりとも」など、作り物語世界に多いのも特徴であろう。

三途の川を指す言葉は、死をイメージするため悲しみを表す時や、相手を悼む際に用いられると考えがちになるが、実は恋の歌として詠われるのである。また、当時女性は死ぬと初めて関係を持った男に背負われて、三途の川を渡るといふ俗信があった。このことをふまえ歌を分析していく。

まず、光源氏の歌から。「渡り川人のせとはた契らざりしを」の部分から、「三途の川を渡る時ほかに男の背に乗るとは約束していなかったのに」と解釈できる。つまり、本来なら、あなた（玉鬘）は誰のものにもならず、三途の川を渡る時は、私（光源氏）が背負うはずだったのにと、悔やむ気持ちが表示されている。玉鬘の歌は「三瀬川」を用いて、不本意な結婚であることを訴えている。この二人の贈答歌は、いずれもやりきれない恋の歌の例として「渡り川」「三瀬川」を用いていることがわかる。

先掲の『歌ことば歌枕大辞典』が挙例する『平中物語』一六段には、次のような男女の贈答歌がある。（注）

さて、つとめて、女、

音にのみ人の渡ると聞きし瀬をわれものがれずなりにけるかな

返し、男、

渡り川いかでか人ののがるべき音にのみやは聞かむと思ひし

ここでは、女が「渡ると聞きし瀬」と三瀬川を読んでいることを受けて、男も「渡り川」と詠んでいる。確かに「渡り川」は三途の川のことを指しているが、『平中物語』の「渡り川」は、人生において男女の逢瀬を渡ることや、三途の川渡ることは逃れることのできないものとして詠んでいると考えられる。

一方、『源氏物語』の場合は、先述の大意からわかるように、両者とも明らかに三途の川を意識して詠んだものだと考えられる。ここでの「三瀬川」という死後に渡る川は、光源氏の叶わなかった恋情と、玉鬘の不本意な結婚とに強く関連づけられている点は、『平中物語』と異なる点であると考えられる。

次に『とりかへばや物語』の歌を見ていきたい。a 宰相の歌は、「えに深ければ」の部分で「江に」「縁に」を掛けることで、中納言よりも、自分の方が縁が深かったことを表している。「三瀬川後の逢瀬も誰かたづねん」からは、「三途の川で逢うのは他の誰かではなくこの私だ」と、遠回しに自分が四の君の最初の相手であり、四の君を背負うの

は私なのだと言っている。四の君の夫と何かと比べたがり、自分の方が本来夫となるべきだったのだと、訴えかけているように捉えることができる。

b 帝の歌は、「三途の川の意味を表す語と「逢瀬」が用いられていることから、はっきりと恋の歌であることがわかる。「三瀬川後の逢瀬は知らねども」の部分は、死後に三途の川で逢うことができるか、わからないことを意味している。「来ん世をかねて契りつるかな」で「来世で逢うことを前もって約束しましたよ」と生まれ変わってもまた尚侍(女)と共に在りたいという気持ちが表れている。また、三途の川で逢うことが難しいことから、尚侍にとつて帝は最初の相手ではないことがわかるだろう。しかし、帝はそのようなことを責めずに、来世を考えていることから、帝の広い心と大きな愛を感じる。

この三つの歌は、ただ「三瀬川(渡り川)」を歌に用いた点が類似しているわけではない。歌の内容はそれぞれ違えど、光源氏や宰相、帝が歌に「三瀬川(渡り川)」を用いることにこだわったのは、死んでもなおまた逢うことができる点や、共に川を渡ることでも来世でも一緒になることができるのでないかといった点から、相手の女性に対しての執着心や、独占欲といった感情からきていると考えることができる。

つまり、『とりかへばや物語』は、先行する物語の中でも特にやりきれない恋のイメージを持たせた『源氏物語』を踏まえて「三瀬川」を用いたと考えられる。

鈴木氏の挙げていた場面の類似以外にも、『源氏物語』との類似を確認できた。紙幅に限りがあるため、ここでは詳細には論じないが、他にも『源氏物語』の葵の上と『とりかへばや物語』の四の君の類似なども挙げられる。以上のことから、『とりかへばや物語』が『源氏物語』の影響を受けていたことが、より浮彫になったことだろう。

三、光と表現される女君

これまで、『とりかへばや物語』と『源氏物語』の類似点を中心に見てきた。そのことを踏まえ、『源氏物語』から影

響を受けている中で、『とりかへばや物語』が描き得たものを検証していく。

長谷川愛氏は、『とりかへばや物語』研究―異装の姫君の物語―^(注4)にて、『源氏物語』での「光君」や「光源氏」といった「光」が用いられている点から、『とりかへばや物語』での「光」の用途に注目し、『とりかへばや物語』は「成物物語」と見ることができ、実は「挫折物語」であると述べている。この見解について考察していく。まずは、「光」が用いられている箇所を挙げていく。なお、該当箇所と共に、誰から誰への表現なのかも記すことにする。

替後 入れ わり	失踪時	異装の時	該当箇所本文	誰から誰へ	該当ページ
		<p>I いとど世になく玉光る男君さへ生まれたまひにしかば、</p> <p>II 月影に光るばかりめでたく見えて、</p> <p>III 光を放ち、はなばなとめでたく、</p> <p>IV 目もあやなる光ぞこよなかりけるかしと見るに、</p> <p>V 御容貌の光るばかり見ゆること、</p> <p>VI いみじかりつる世の光の失せぬることを思しめし嘆き、</p> <p>VII 世の中に光さすべきかげの雲にまがひなばかりにくれ惑ひたり。</p> <p>VIII わが身の光ある心地して瀬もしくうれしくおぼえしか、</p> <p>IX はなばなと光るやうににほひて、</p> <p>X 雲の上も闇にくれたる心地して光も見えずたどりあひつる</p>	<p>作者↓男君</p> <p>宰相↓女君</p> <p>吉野の宮↓女君</p> <p>宰相↓男君</p> <p>両親↓女君</p> <p>帝・院↓女君</p> <p>人々↓女君</p> <p>男君↓女君</p> <p>男君↓女君</p> <p>帝↓男君</p>	<p>卷一・一六五頁</p> <p>卷一・一八九頁</p> <p>卷一・二三七頁</p> <p>卷二・二六七頁</p> <p>卷二・三〇二頁</p> <p>卷三・三二八頁</p> <p>卷三・三二九頁</p> <p>卷三・三四〇頁</p> <p>卷三・三四八頁</p> <p>卷三・四〇三頁</p>	

『とりかへばや物語』をどう読むか——『源氏物語』の影響を踏まえて——

「光」が用いられる箇所を長谷川氏が挙げたものを参考に、表にまとめてみた。ここで一つ訂正したいところがある。長谷川氏は、Xの箇所は「帝↓「大将」(女君)」と記している。しかし、本文を確認してみたところ、帝が大将に向けて用いたことは違いないが、この箇所は男君と女君は異装を解き本来の姿に戻った後なので、正しくは「女君」ではなく「男君」とするべきだ。表現箇所の前後からも、帝の前に参上したのは男君の方であることがわかる。また、帝は、大将が失踪するまでの間、女君が男性の格好をして出仕していたことを知らない。そのため、帝が女君に向けた表現と考えることはできない。

女君が「光」と表現された箇所はⅡⅢⅤⅥⅦⅧⅨの七箇所であった。それに比べ、男君はⅠⅣⅩの三箇所だった。長谷川氏は「成功物語」として見る事ができるが、その実体は女の「挫折物語」と見ることができると述べている。そこでまずは、どういった部分から「成功物語」と見ることができると考えていく。

女君の「光」と表現された箇所の内、ⅡⅢⅤⅨは容姿の素晴らしさを表現する時に用いられており(光a)、ⅥⅦⅧは女君が帝や人々、男君にとって世の期待の星であり、世を照らし導いてくれる存在、支えてくれる存在であったことを表すために用いられている。容姿に不足無く、帝や人々、男君からは必要で大事な存在とされていた。(光b)そのような中で、自分の身の在り方や宰相、四の君との関係に苦悩しつつも乗り越える。最終的には元の性別に戻り、帝から寵愛され誰もがうらやましがる位に就くことになる。これらを踏まえると、「成功物語」と見ることができると見解

次に、どういった部分から「挫折物語」と見ることができると考えていく。長谷川氏は「挫折物語」であると見解した理由を次のように述べている。^(注)

物語の超越的主人公である女君の「光」をも失わせることによって、当時の女が「女」という枠組みによっていかに制限されていたか、また、女の生なまが生きがたいものであったかを浮き彫りにしているといえる。

ここで、女君が失った「光」とは何のことなのか考える必要がある。異装を解き、元の性別に戻るまでは、女性とし

て生きることができない点を除けば失ったものはないと見える。そうになると、女君は元の性別に戻ってから失ったことになる。容姿については、本文に次のように記されている。

同じ内裏ながら今までよそ人に思ひて過ぎにけるもありがたく思し知られて、

(巻四・四四八頁)

見る目有様の類なきに何の罪も消え失せぬる心地して、

(巻四・四五二頁)

帝が、「これほど美しいひとを見過ごしていた」「類なる美しさにどんな罪も消えてしまふ気がする」などと思つてゐることから、「光a」の容姿については問題なかつたことがわかる。つまり、女君が失つたのは「光b」の「世の光として導く存在、他者から必要とされる存在」だつたことが明らかになる。長谷川氏は、物語で女君からこのような「光」を失わせることで、異装していたからこそできていた男としての仕事や自由な行動などが、女性に戻つたことでできなくなつたことから、何かと制限され生きがたいものだつたことを浮き彫りにしていると捉え、「挫折物語」と見たといふことがわかる。しかし、物語の流れから考えると、女君が挫折したと見ることは妥当なのだろうか。『源氏物語』との類似点から考えるとどうなのか。このことについては、次節において考えていきたい。

四、『源氏物語』での光

『とりかへばや物語』での「光」という言葉に注目してきたわけだが、ここで『源氏物語』の中では、どのような意味合いがあり、使用されているのか見ていく必要があるだろう。

物語内で「光」は、「光る君」や「光る源氏」などと主人公である光源氏の呼称に用いられており、「なほにはほしさ

はたとへむ方なく、うつくしげなるを、世の人光る君と聞ゆ。」(桐壺卷・四四頁)とあるように、世の中の人からの賛称の意味合いが多い。この様な意味合いをもった呼称が用いられていた巻を大まかにまとめると次のようになる。なお、括弧には光源氏の年齢を記す。

1、桐壺卷・帚木卷・若紫(一〇代)

2、玉鬘卷(三五歳)

3、匂宮卷・紅梅卷・竹河卷・手習卷(没)

1からは、特に若き日の恋愛にまつわる主人公の呼称であることがわかる。2の玉鬘卷は、1のことを明確にしている。以下に、該当箇所を挙げる。

昔、光る源氏などいふ名は聞きわたりたてまつりしかど、年ごろのうひうひしさに、さしも思ひきこえざりけるを、ほのかなる大殿油に御几帳の綻びよりはつかに見てたてまつる、いとど恐ろしくさへぞおぼゆるや。

(玉鬘卷・一二九頁)

これは、十数年ぶりに京に上がってきた玉鬘の乳母たちが「昔」光源氏と呼ばれていた主人公にお会いした場面である。このことから、玉鬘卷では主人公は若い頃のように、光源氏と呼ばれていなかったことがわかる。

3からは、光源氏は亡くなっているが、容姿などでの比較対象や過去に眉目秀麗な人がいたといった昔話として用いられている。

これらを総じて、「光源氏」や「光る君」といった呼称は、あくまで男性につけられたものであり、加えて、主人公の若き日の恋愛にまつわる際に用いられていたと言つてよい。主人公が成熟し、安定した立場を得た後にはこれらの呼

称は用いられていないのである。

確かに、『とりかへばや物語』の女君は、男装時に「光」のイメージを持って描かれている。では、長谷川氏が述べていたように『とりかへばや物語』において、女君は挫折していると本当に言えるのだろうか。

物語の中で女君が「男性と同じような仕事がしたい」「自分の可能性を試したい」「制限されることなく自由に生きたい」といった描写があったわけではない。女性に戻り「光b」を失ったから「挫折した」と見るのは難しい。少なくとも、女君は異装をしている際の、性別を偽ることや自分の生き方についての悩みが解消されたので、心は軽くなったのではないかと考えられる。そもそも、女君も男君も「帝の后になる」や「権力を持ちたい」などといった明確な目標や自分はどうしたいといった欲が、はっきりと描かれていないので、そういった点でも難しいのではないか。

加えて、これまで『源氏物語』での主人公の呼称に用いられる「光」について考察してきた。「光源氏」や「光る君」といった呼称は、主に若い頃に用いられていたため、年を重ね安定した立場を得ると用いられなくなった。このことから、「光」が用いられなくなったのは、光源氏が「落ちぶれた」といったマイナスのイメージからではなく、立場・中身・見た目とも素晴らしい男性に成熟したため、「光」を用いる必要がなくなったとプラスの方に考えられる。つまり、挫折を意味していないのである。二節で述べてきたように、『とりかへばや物語』の影響を受けていたことを踏まえると、『とりかへばや物語』の女君が「光」と呼ばれなくなることが挫折を意味しているわけではないと考えられる。「光b」の「世の光として導く存在、他者から必要とされる存在」は失われたと考えられるが、異装をしている際の、性別を偽ることや自分の生き方についての悩み解消を考えると、プラスのイメージができる。また、素晴らしい女性になり国母という確かな立場を得たことで「光」を用いる必要がなくなったと考えられる。寧ろ、異装していた頃の男性としての「光b」は失ったが、女としての「光b」を新しく手に入れたと考えると、たとえ「光」と呼ばれなくなったとしても挫折には結びつかないのである。

おわりに

一節では鈴木氏の『とりかへばや物語』と『源氏物語』の類似点についての見解をまとめてきた。若干修正が必要な部分認められるが、物語の場面などの類似は認めて良い。加えて、二節では、和歌の中に「渡り川」と「三瀬川」を用いることで、やりきれない恋のイメージを持たせたという類似点について述べてきた。これらを総じて、『とりかへばや物語』は『源氏物語』の影響を受けていたということがわかる。

三節では、長谷川氏の『源氏物語』での「光君」や「光源氏」といった「光」が用いられている点から、『とりかへばや物語』での「光」の用途に注目し、そこから『とりかへばや物語』は「成功物語」と見ることができるとは、実は「挫折物語」であるという見解について考察してきた。ここで、「成功物語」として見ることができるとは、「挫折物語」として見ることは妥当なのか疑問がでた。このことについて、四節にて『源氏物語』での「光」は挫折を意味するのかを考え、一・二節で確認できた影響を踏まえた上で、『とりかへばや物語』の女君が「光」と呼ばれなくなることが挫折を意味しているわけではないと判断した。つまり、「挫折物語」と見ることができない。

『とりかへばや物語』を「成功物語」や「挫折物語」と見ることができるという見解があるわけだが、私は「成長物語」として見る。幼少期から男としての人生を歩み、そのような中で、自分の身の在り方や宰相、四の君との関係に苦悩しつつも乗り越える。最終的には元の性別に戻り、帝から寵愛され誰もがうらやましがれる位に就くことになる。これは、女君が自分の生き方に苦悩しながらも、男として宮中で仕事をし、吉野の宮と語らうことで、本来女として生きていては知りえなかったことを学び、経験し糧とした。このことを踏まえ、自分の生き方について考え、決断した結果である。女君の人間としての成長が窺われる。

注

『とりかへばや物語』と『源氏物語』の本文は『新編日本古典文学全集』により、引用部の末尾に巻名とページ数を示した。

- 一 鈴木弘道『とりかへばや物語の研究』（笠間書院・一九七三年）
- 二 日本国語大辞典第二版編集委員会『日本国語大辞典第二版』第五卷（小学館・二〇〇一年）
- 三 片桐洋一・福井貞助・高橋正治・清水好子『新編日本古典文学全集』二 竹取物語 伊勢物語 大和物語 平中物語（小学館・一九九九年）四八〇頁
- 四 長谷川愛一『とりかへばや物語』研究―男装の姫君の物語―『日本文學』第一〇二号（東京女子大学・二〇〇六年三月）
- 五 注4に同じ

堀口大學詩における恋愛観——母への憧憬を視点として——

小 川 桃 枝

はじめに

大正から昭和五十年代にかけての堀口大學の文学活動は、詩歌、翻訳詩、翻訳小説などの創作や、雑誌、新聞投稿欄の選者、文芸雑誌の編集など幅広く、多岐にわたるものであった。その中でも、特に訳詩家、翻訳家として、大正、昭和の文学に大きな影響を与えた。『月下の一群』（第一書房 大14・9）が詩壇に与えた影響は計り知れないものであったと言われている。

大學は、昭和五十四年、「翻訳詩、翻訳文学、及び詩人として日本の文学に貢献^{註1}」したとして文化勲章を受章した。しかしながら、詩人としてではなく、まず訳詩家、翻訳家として評価されたことに対して、少なからず不満を抱いていたようだ。大學は晩年、「僕は詩人なのだ。訳詩家、翻訳家、翻訳家で終わりがたくなかった」と^{註2}と松本和男に語ったという。また、晩年、「大學老詩生」と称している点からも、詩人としてあり続けようとした様子がうかがえる。

大學は戦前『月光とピエロ』（初山書店 大8・1）、『水の面に書いて』（初山書店 大10・9）、『新しき小径』（アールス 大11・4）、『砂の枕』（第一書房 大15・2）、戦後に『人間の歌』（資文館 昭22・5）、『夕の虹』（昭森社 昭32・7）『月かげの虹』（筑摩書房 昭46・8）『消えがての虹』（小沢書店 昭53・11）などの詩集を出している。生涯出版した創作詩集の数は二十冊を超えている。それにもかかわらず、翻訳詩ほど一般に知られておらず、詩壇において十分な評価を得られていたとは言い難い。

大學が、詩人としてそれほど評価されなかった理由として、篠田一士は「訳詩家の陰に隠れてしまったということもあります^{註3}が、その詩風が日本の近代詩の常套とは異なっていたからでもあります」と述べている。「日本の近代詩の常

「套とは異なっていた」詩風について、一概に言うことはできないが、その一つとして、近代詩人たちの自我意識による不安や苦悩の表出といったものは異なり、大學の詩風は甘美で遊戯的な世界を好んでいたという点が挙げられる。特に、エロティックな詩において、この特徴がみられる。

大學は、初期から晩年にかけて、数多くの官能的な詩を創作している。大學は、「エロスの詩人」として、活動を始めた大正末頃から詩人仲間の間で認められていた。また、出版禁止処分にあっても、戦時中においても官能的な詩を作ることをやめなかった。さらに、「エロスの詩人」とされることに、大學自身誇りをもっていたという。

佐藤春夫が、大學の詩の三大テーマは、一つは詩及び詩人についてであり、二つ目がエロティシズムの世界、三つ目が旅に関するものだとしている。さらに、佐藤春夫以外にも、大學の詩の特徴の一つはエロティシズムにあるとしている者が多く、大學の詩のエロティシズム性^{注4}というものは、注目すべき事柄なのである。

では、大學の詩の中にあるエロティシズム性とはどのようなものであったのだろうか。以下、大學の生涯を幼少期（誕生から尋常小学校入学前まで）、少年期（尋常小学校入学から旧制中学校卒業まで）、青年期（新詩社入社頃から海外交遊前）の三期に分け、根底にある母への憧憬、母の喪失体験がどのように大學の創作の形成要因になったかを考察していく。

一 幼少期

まずは、幼少期における生母政への憧憬についてである。

幼少期において最も有意な女性の存在というのが母親である。母親との関わり方というものが、その後の人生を左右するほどに影響する。例えば、大學と同時代に活躍した室生犀星や萩原朔太郎などの生い立ちからも、生母の存在が後の生き方に深く関わってくるということが見て取れる。

三歳で生母と死別した大學は、母からのぬくもりや温かな言葉がけをわずかな期間しか得られなかった。そのため、母への思慕というものが、詩歌上や人生において重要なテーマとなつていてと考えられる。大學は、乳幼児期の体験に

基づく乳房への感覚を、晩年期に至るまで途絶えることなく持ち続けた。すなわち、母との死別が夢見がちな少年の基礎となり、乳房への憧れが生涯ロマンチズムとエロティシズムに身を置く原点となったのだと考えられる。

大學が三歳八ヶ月の時、二十三歳という若さで母は亡くなった。幼少期に生母と死別したことで、大學は母を慕い、その幻を生涯追いつけたのであろう。

やがて母に似た女性に憧れ、多くの女性たちとの間で恋愛体験をもつに至った。そのうえで、女性たちを愛した思い出を詩歌や随筆に書いた。

二十歳前後の短歌では、

影に似る幼けなき日の思ひ出の後を歩む母のまぼろし^{注5}

亡き母の幻こそは眼にみゆれ暗きわが世を咀ふ夜なかに^{注6}

と母は天上人のような幻想的イメージであった。

また、後年になると、

母の声

母は四つの僕を残して世を去った。

若く美しい母だったさうです。

母よ、

僕は尋ねる、

耳の奥に残るあなたの声を、

あなたが世に在られた最後の日、

幼い僕を呼ばれたであらうその最後の声を。

三半器官よ、

耳の奥に住む巻貝よ、

母のいまはの、その声を返へせ。^{注7}

というように、その思いはいっそう高潮している。さらに、晩年期の随筆では、

母は死んでしまった、僕が四つの時だ。母のイメージを保つには僕の目はまだあまりにも幼すぎたようだ。いくらまぶたの裏をにらめても、母の面輪おもわは浮かんで来ない少年のころ、このことが悲しかった。(略)美しい母だったそうだ。このことは僕の身のまわりのおとなたちの話の端で十分に察しがついた。僕はその美しい母の顔が見たくてたまらなかつたものだ。たった一度でいいから、母の顔が見たいと僕はたえず思い続けて育つた。^{注8}

と記している。母への思いは生涯尽きることが無かつたことがうかがえる。他の作品においても、幼くして死別した母への限らない恋慕の情、生母を追い求め続けようとする熱い眼差しが書かれている。^{注9}

大學の女性観の根底には何よりも最初に、亡き母に対する眼差しと意思があり、それがやがて大學の詩歌全体を貫くエロティシズム観の根幹をなすに到る。

二 少年期

次に、少年期における恋慕意識について見ていく。

母の死後、大學と妹は祖母によって養育されることとなる。外交官の父は、常に海外にいるため家にはおらず、大學が七歳のとき、ベルギー人女性と結婚してしまう。このような複雑な状況の中、大學はどのようにして女性観を形成していったのであろうか。随筆「青春の詩情」を主軸として見ていく。

幼少期の密やかな心情について、大學は以下のように記している。

僕は早熟な少年だった。これだけははっきり言える。僕の旧作に『性』と題した一篇がある、

世之介は九歳とかや

わが性よ、うたてかりけり！

七歳はや哀れを知りて

形而下にひと恋ひけらし

というのだ。これはありのままの告白であって、誇張ではない。僕の場合、性の目覚めは五六歳の時だった。マスチュルバシオンもその頃覚えた。快感もエジャキュラシオンも十分にあった。男女が行う房事のこと、受胎や妊娠の理由も、みんなはっきり知っていた。『性』と題するこの四行詩にははっきりした名宛人があった。小学一年に入学した時、唱歌を受持たれたK先生がその人だ。（その頃は音楽とはいわずに唱歌といった。）小柄で薄手の未婚の若い女教師だった。声のきれいな、手足の小さな、美人だった。僕はこの先生が好きでたまらなかつた。好きだといつても、少年らしい無垢なあこがれやなぞではなく、欲情の対象として、はっきり彼女の肉体を恋いしつたのだ。形而下にあこがれたのだ。昼の間は、教室や廊下に彼女の姿を見たり、声を聞いたりするのが慰めでもあり、よるこびでもあったが、夜はよく夢にみた。恋々の情を彼女に打明けて、ゆるされたり拒まれたりした夢だ。そんな夢からさめた夜半には、悶々やる方なく、小さい体で床中を輾転反側したものだ。世間の人はとかく、少年——ことに十歳未満の少年——の肉体や精神は、清浄で無邪気で、肉情の悶えなどあろう筈はないと思つていようだが、僕に言わせると、これは大きな思いすごしだ。彼等の肉体も精神も、成人のそれと同じ穢れに汚れている。

(略) 僕は今、《穢れに汚れている》と書いたが、これは世間の慣用に従ったまでであって、僕自身はあれを決して、穢れとも汚れとも思っていない。それどころか、知識欲道義心なぞと同じく、人間に備わる根元的な性質の一つだと思っている。それは特に清くはないかもしれないが、だからといって決して穢れてなんかいやしない。これを汚穢のものと見たりするのは大きな人間冒瀆だと思う。そればかりか、性を穢れと見ることの習慣から抜け切らない限り、人間の生活から虚偽と偽善が影をひそめることは何時までたっても先ず^{注10}あるまい。

大學本人が言うように、随分と早熟な少年であったことがうかがえる。また、小学一年生の時に恋い焦がれたK先生の容姿を「小柄で薄手」「声のきれいな、手足の小さな、美人」と具体的に挙げ、自分の好みの女性像であると規定しているところは、注目すべき点である。

このことは詩においても、

好愛

旺盛なその肉体をめくり究め……

巨大な膝の斜面によじのぼり……

野末かけ長々と寝ころんだ

その巨女の乳房のかけに

山裾の平和な村にいるような気持になって

のんびりと眠ること

『悪の華』

ポードレールの巨女趣味は
僕にはないね

手も足も小さいがよい

乳房なら蓄の青蓮せいれん

透きとおるアラバスター……

柳腰 ひきちぎれそう

しめり気は多いほどよい注11

としていることからもうかがえる。「小柄で薄手」「声のきれいな、手足の小さな、美人注12」というのがまさに大學の幼少期から晩年に至るまでの、亡き母へ抱き続けてきた永遠の女性像の原型として存在していたのであろう。母の政は写真で見ると、たしかに小柄で美人であり、それだけにK先生は大學にとつて、母のイメージに色濃く重なる女性であったに違いない。K先生は大學にとつて人生で最初のロマンチックな、さらにエロスの対象となったのである。

さらに、「青春の詩情」においてエロスに対して肯定的な発言をしていることに注目したい。「僕自身はあれを決して、穢れとも汚れとも思つてはいない。それどころか、知識欲道義心などと同じく、人間に備わる根元的な性質の一つだと思つているし、(略)性を穢れと見ることの習慣から抜け切らない限り、人間の生活から虚偽と偽善が影をひそめることはない」とまで言い切つている。この箇所は、大學のエロティシズム観の一端を述べたものであり、エロスこそ人間の本然的なものだと説く考えは、エロスの肯定とともに恋愛や官能を賛美し、自我解放の歓びを数多く歌つた与謝野晶子と共通するところがある。そのうえで大學は少年期に自らが女教師へ抱いた恋慕体験を、ためらうことなくありのままに述べたのであった。

「青春の詩情」は大學が六十五歳のときのものであり、青年期にグウルモンの詩論にある「エロチシズムなしには、思考は存在しない」注14に感銘を受けて以来、それを自分の詩的立場として見定めてきた大學のエロティシズムの立脚点をこの年齢期において、あらためて確認することができた。

三 青年期

本節では、多感な青年期について見ていく。青年期には新詩社に入門して与謝野鉄幹（寛）や晶子から短歌の指導を受けた。また内に秘めていたものが、文学として表に現れるきっかけとなった時期であった。青年期におけるエロティシズム観として見逃せないのは、吉井勇の短歌との出会いと、与謝野晶子に対する大學の眼差しである。

はじめに、吉井勇の短歌との出会いについて見ていく。大學の女性観の形成において、とりわけ大きな影響を与えたのが吉井勇の短歌であった。

大學が出会った吉井勇の短歌には、「夏のおもひで」（『スバル』第8号 明42・8）と題した一連の作がある。

夏は来ぬ相模の海の南風にわがこころ燃ゆわが瞳燃ゆ

夏の带沙いさごのうへにながながと解きてかこちぬ身さへ細ると

君がため瀟湘湖南の乙女らはわれと遊ばずなりにけるかな

互いに恋愛感情を育くみ、その後に分れる様子がひと夏の思い出として歌われている。全体的には、青春期の感情が湘南の海を背景にノスタルジックに表現されている。

もとよりロマンチックな恋愛世界に対する憧れがあった大學は、吉井勇を通して知った短歌世界が自分の感情表出に最も適しているということは無意識のうちに感じとったのであろう。大學は、明治四十二年の秋以降、短歌を精力的に作っている。約一年半の間に三百首近くにも上る。この頃の短歌の例を挙げると、

やはらかに君がかひなに抱かるる夕の海のうすあかりかな
（「夏のなごり」^{注15}）

あまりにもはげしき恋をもつものか君に驚く我に驚く (「夏のなごり」^{注16})
美しき少年なればゆるされぬ君が心の柵をこゆべく (「夢の歌」^{注17})

などがあり、「夏のなごり」「夢の歌」などで歌われている世界が、吉井勇の「夏のおもひで」にある情景に近いものであることが分かる。さらに、「夏のなごり」という歌題が「夏のおもひで」からインスピレーションを受けていることも明らかである。大學は吉井勇の短歌に接し、そのうえで短歌に自分の理想とする恋愛模様を反映していったのである。さらに、大學は自身の短歌について、

一、二年前から、「スバル」や「三田文学」にずいぶんきわどい短歌や詩をのせて、誰いうとなき「桃色少年」の仇名を誇っていた私でありましたが、何といってもまだ十九。泣いて別れを惜しむほどの恋人もおりませんでした。あれら桃色詩歌はいわば、あこがれ多い多感な少年の情艶のいとなみに対する、こういうものもあるうかという想像と、こうもありたいという念願のあらわれであったといふべきでしょう。^{注18}

と書いている。吉井勇にあこがれて作り始めたころの短歌は現実を詠んだものではなく、願望によつて作られたものであると大學は明らかにしている。この段階では、大學のエロティシズム観は観念的なものにはかならなかったのである。大學は、吉井勇の詩を通してロマンティシズムや優美なエロスの感覚を体得していったのである。

次に、与謝野晶子に対する大學の眼差しについて考察していく。^{注19}大學は、与謝野寛、晶子について何篇かの随筆を書き残している。これらの随筆をもとに見ていくこととする。

云はば私は新詩社の乙弟子でした。(略)大勢ある子供の中でも、親にとつて一番に可愛いのは末の子だと云ふことです。その為に末の子が甘やかされて育つのは、どこの家庭にあつてもさげがたい定法のやうです。私も両先生

に随分甘やかされて育てられたやうです。^{○注20}

とやや自己陶醉的に書く大學は、新詩社の中では一番若いメンバーの一人であり、ある種の特権的な立場を与えられており、そのことを大學自身も十分に承知していたやうだ。大學が「特別に目をかけて頂き」「甘やかして頂いた」と平気で書いたり述べたりできる関係があった。なぜ大學だけが遇されていたのか。これには、父九萬一と与謝野鉄幹との間に特別な事情があったことによる。

日清戦争のさなか、九萬一は外交官初の海外勤務として朝鮮国仁川へ赴任した。その頃京城で韓国政府下の學術教師をしていた与謝野鉄幹は、「暫く父の官舎に起臥なさったことがあり、詩文を通して盟友^{注21}」関係にあった。そして、九萬一が閔妃事件に連座し投獄されたとき、後事を託されたのが鉄幹であった。寂しさをかこっていた鉄幹のもとに、盟友の子である大學が突然入門してきたため、鉄幹は驚くとともに奇縁を喜び、大學に特別の感情を持つに至った。晶子がお茶を運んできたとき、鉄幹は「堀口九萬一君のこれが息子の大學君だ、実に奇縁だ！」と言って引き合わせてくれた^{注22}、それ以降は母が亡くなっていて父が外国常在している大學の身を案じる晶子が、何くれとなく特別に目をかけてくれるようになったという。さらに大學は、

その為かどうか、私は寛先生に対して父に対するやうな、晶子先生に対しては母に対するやうな感情を持っており
ます。私はさきに自分の詩集を御両所に捧げて、「私の詩歌の上の父母である両先生云々」と書いたことがありま
すが、この感情は詩歌の上ばかりではないやうです。^{○注23}

と記している。師弟関係を越え、親と子にも近い間柄であったことがうかがえる。

節の最初に記したやうに、大學は晶子についていくつかの随筆を書き残している。その中では晶子の才能や女性としての魅力などを賛辞を持って記している。「これは、かつて日本が持った、男性女性を通して、最大の天才者の一人で

あった。女詩人としては、いまだ人類に類例のない第一人者であった。(略)万葉古今以来の、日本の歌のしらべの伝統は、晶子にいたって初めて完大成されたのであって、短歌十数世紀の歴史は、一人の晶子を生むための歴史であったとも言い得るのである」と言い切り、「注24晶子先生と肩を並べ得る程の国際級の女性が今日世界に果たして幾人あるでしょう」というように大學は晶子を大いに称賛している。

大學は母に似た女性の典型を晶子の中に見出していたのであろう。晶子を傑出した賢夫人として崇めるような大學の眼差しが見て取れる。

以上のことから、青年期は幼少期や少年期から持ち続けてきた女性への憧れというものが、文学として形成され始めた時期であることが分かる。

大學と女性との関わりについて幼少期、少年期、青年期に分けて見てきた。どの時期においても共通するのは、母に対する憧れである。わずか三歳で母と死別した大學は、母からのぬくもりをわずかな期間しか得ることができなかった。それだけに、母への思慕は拡大していったのであろう。

四 作品における女性賛美

本節では、母の欠落というものがどのように作品に反映されているのかについて考察していく。

まずは大學の根底にある生母への憧れについて見ていく。大學は幼くして生母と死別したことにより、生涯を通して母を熱烈に恋い慕うこととなった。幼少期の母親に甘えたい、抱かれない、愛されたいという男児らしい思いは歳を経るにつれ年上の女性への接近願望となる。例えば、大學は次のような詩を書いている。

温胎の時間

母よ その貴い時間は

本当に在ったのですよ！

あなたの心臓と 僕のそれと

ふたつの心臓が

呼び交わし 鼓動し合った

その貴い時間は

母よ 母よ

そのカダンス

その協和音

そのリズム

母よ 母よ

ついにかえらぬか

八十年前の

あの温胎の時間は

母よ

注26

子と母という関係にも関わらず、肉体的な印象を受ける。生母を母親として崇拝するだけにとどまらず、一人の女性として憧れを抱いているのである。しかし、大學の母への思いは決して叶うことのない願望であり、そのために代替としての対象を常に求めなければならなかった。生母への憧れというものが、恋愛観の基本的理念を作り出していたので

ある。

後に大學は海外交遊を経て、實際的な性愛の虜になる。その中で、観念的で虚構的な恋愛観からの脱皮がなされた。例えば、次のような詩がある。

風景

ああ

うねり 波うち また よれる

ああ美しい やはらかい

牛乳の海に浮いた

日当のいい三角小島

褐色の羊歯がしげつて

やさしい曲線がふつくらと三つに流れ

島のなかほど おお美学の中心

こんもりとした谷間の木影に

島番の一つ家の尖った家根が見えかくれ

桃色の尖った家根が 注27 ああ 見えかくれ

この詩では、大胆なエロティシズムが感じられる。女体美そのものを形象化し、情艶そのものを題材としている。感傷や叙情とは少し異なる、肉体そのもののもつ官能性が優雅に表現されている。

「温胎の時間」に表現されているような、母親という女性への接近願望を、現実の女性に見出したのである。女性の肉体、特に秘所を切り取って取りあげているという点に注目すると、現実の女性に失われた母を重ねるように見受

けられる。大學にとっては失われた故郷へ帰るような感覚であったのであろう。
母の喪失が、女性賛美へと繋がっていったのであった。

おわりに

母への憧憬、母の喪失体験が女性への憧れとなり、大學の創作の基盤となったのであった。エロティシズム観の根源にあるものは、生母の存在であった。幼くして死別した母に対して憧れを抱き続けた。そして、現実の女性に母を見出していったのであった。

詩歌の中で見ることができたのは、幼き頃に失われた聖なる女性への憧れであった。大學は生涯を通して女性との愛の情景、性愛の感動を作品に投影していったのである。

注

- 注1 『朝日新聞』（昭54・10・19）夕刊
注2 松本和男『堀口大学研究資料集第1輯』（松本和男 平18・3）の「はじめに」。
注3 篠田一士『三田の詩人たち』（講談社 平18・1）
注4 『堀口大學詩集』（角川文庫 昭33・10）
注5 堀口大學の短歌『スバル』第3年3号（明44・3）
注6 注5に同じ
注7 堀口大學「母の声」初出、『人間の歌』（寶文館 昭22・5）引用『堀口大学全集1』（小沢書店 昭57・1）
注8 堀口大學「母を語る」初出、『新潟新報』（昭34・5・13）引用『堀口大学全集7』（小沢書店 昭58・9）
注9 堀口大學「最初の記憶」初出、『季節と詩心』（第一書房 昭10・8）、堀口大學「念慈歌」初出、『捨菜籠』（彌生書房 昭47・

7) など

- 注10 堀口大學「青春の詩情」初出『捨菜籠』（彌生書房 昭47・7）引用『堀口大学全集6』（小沢書店 昭57・8）
- 注11 堀口大學「好愛」初出『月かげの虹』（筑摩書房 昭46・8）引用『堀口大学全集1』（小沢書店 昭57・1）
- 注12 注10に同じ
- 注13 注10に同じ
- 注14 堀口大學「ルミ・ド・グウルモン」初出『詩と詩人』（講談社 昭23・10）引用『堀口大学全集6』（小沢書店 昭57・8）
- 注15 堀口大學「夏のなごり」初出『スバル』第2年10号（明43・10）引用『堀口大学全集9』（小沢書店 昭62・12）
- 注16 注18に同じ
- 注17 堀口大學「夢の歌」初出『スバル』第2年12号（明43・12）引用『堀口大学全集9』（小沢書店 昭62・12）
- 注18 堀口大學「わが半生の記―最初の外遊前後」初出『水かがみ』（昭和出版 昭55・6）引用『堀口大学全集6』（小沢書店 昭57・8）
- 注19 堀口大學「晶子肖像」『スバル』第26号（昭31・1）、堀口大學「師恩の記」『秋黄昏』（河出書房 昭55・3）など
- 注20 堀口大學「晶子先生」初出『婦人公論』（大14・7）第10巻第7号 引用『堀口大学全集7』（小沢書店 昭58・9）
- 注21 注18に同じ
- 注22 堀口大學「宿世」初出『日本の詩歌4』（中央公論社 昭43・8）引用『堀口大学全集7』（小沢書店 昭58・9）
- 注23 注19に同じ
- 注24 堀口大學「与謝野晶子」初出『詩と詩人』（講談社 昭23・10）引用『堀口大学全集6』（小沢書店 昭57・8）
- 注25 注24に同じ
- 注26 堀口大學「温胎の時間」初出『消えがての虹』（小沢書店 昭53・11）引用『堀口大学全集1』（小沢書店 昭57・1）
- 注27 堀口大學「風景」初出『新しき小径』（書肆アルス 大11・4）引用『堀口大学全集1』（小沢書店 昭57・1）

木下夕爾、『生れた家』の〈現実〉

九里順子

初めに

木下夕爾の第二詩集『生れた家』（詩文学研究会 昭15・9）は、第一詩集『田舎の食卓』（同、昭14・10）のほぼ一年後に出版されたが、作風の印象はかなり異なる。栗谷川虹が「詩法は『生れた家』の内部で、すでに変化しはじめた。」^{注1}「感性的と呼んでおいた彼の詩の世界の、対極にあると思われる「生活の中から弾き出された生の感動」と指摘しているように、『田舎の食卓』における差異的なイメージの集積と非還元性によって、自己が位置する空間の跨ぎや軋みを繊細に表出した詩風^{注2}ではなく、感情の強度が前面化している。

夕爾は、故郷御幸村（現在の福山市）の薬局を継ぐために、名古屋薬学専門学校を卒業した昭和十三年三月に帰郷する。『生れた家』に収められた作品には、帰郷後二年の月日の中で夕爾が向き合った〈現実〉が描き出されている。『田舎の食卓』でも、夕爾のモダニズム的詩法には、北園克衛のメタレベル性や立原道造、田中冬二の現実の再構築への意志とは異なり、生身の不安定な身体が表出されていた。『生れた家』では、その身体性を感情の言葉としてより直截に表現し、イメージの集積力に替わって風景を成立させていると言えよう。

夕爾は、帰郷生活の目に映じた〈現実〉を、身体性⇨感情の言葉に拠ってどのように構成したのか。もはや、イメージの構築力では支え切れなくなったものとは何であるのか。本稿では、モチーフと方法に着目しつつ、『生れた家』における〈現実〉の構成について考察する。

一 差異化の後退と素材性

詩集巻頭の「街上某日」は、「銀行」「レストラン」「エレベーター」「百貨店」と『田舎の食卓』と重なる素材と枠組みを用いつつ、都会の風景が切り取られている。

1

よごれた紙幣を手にして

暗い石づくりの銀行を出たとき

ぱらぱらと霰が肩をたたいた

うしろから ふるさとの顔なじみはなしかけるやうに

あわただしい街のざわめき

(略)

『田舎の食卓』の「陽のあたる電車の上で」が、「若い銀行員のやうな日曜日／僕は陽のあたる電車に乗つてゐる」と職業も都市の風俗の記号として晴れやかに扱われていたのに対し、この「石づくりの銀行」は、「よごれた紙幣」を伴つて生活の陰鬱さを表象する。通り過ぎる「霰」についても、『田舎の食卓』では「驟雨通過」であつたのに対し、こちらは、もはや明るい夏の雨ではない。「うしろから ふるさとの顔なじみはなしかけるやうに」と桎梏としての故郷が想起されている。輝かしい夏という季節は過ぎ去り、故郷のイメージは冬へ向う季節に重ねられている。ここには、帰郷が決定づけられている夕爾の意識が投影されている。

2

あかるい陽がまた地上にもどつてきた

つかのま過ぎた祭よ 舗道の上で息絶える 寂しい祭よ

僕は故郷への手紙を書いた 切手のみどりが眼にしみた

とあるレストランで僕はコオヒイをのんだ

土いろのコオヒイを

それから エレベエターで百貨店の屋上に出た

遠くに あざやかに晴れわたる山脈の貌を見た

「驟雨通過」では、「明るさが／また地球にもどつて来た あたりはエエテルのやうにすずし／く 陽が輝いて私たちを安心させる そんなとき死もまた／死の顔もまた美しいもののやうに思ふことがある」と地上の重力から解放された俯瞰的な位置に身を置いて、「死」も審美化している。しかし、「街上某日」の視点は「地上」の高さであり、「舗道の上で息絶える 寂しい祭よ」と「死」は地上的存在の肉体性を意識させる。ここでも、「故郷への手紙を書いた」と「故郷」が実在的認識へと向わせるのである。

『田舎の食卓』の「僕」は、「とあるレストラン」で「ひと／りで マカロニといつしよに そんなに細長い自分の悲哀を／たべるのです」とあまりに明るい空の下で都会の虚脱感を消費し（「或る午後の手紙」）、「エレベエター」で「百

貨店」の屋上に上って「遠い山脈　そして青空とアドバルウン」を見渡しながら「都会よ　君／の大きな掌てのひらに囚へられてゐる僕ら自身を」感じていた（『都会のデッサン』。「故郷」が心に錘を下ろしている「街上某日」の「僕」は、都市のモチーフと記号的、遊戯的に関わることは、もはやできない。「土いろのコオヒイ」と「遠くに　あざやかに晴れわたる山脈」はそれぞれの实在、まさに「貌」として存在し、「僕」はそれらとの関係性を表す言葉を見出せていない。「土いろのコオヒイ」は故郷の畑を、山脈はその向こう側にある故郷を想起させるとも読める。

記号的な関係性に基づきつイメージを差異化していくことは、言葉がモノとして相互に独立しているフラットな次元の囲い込みが必要である。しかし、「街上某日」では関係性が「故郷」に向かう求心的構造となっており、囲い込みが壊れて、フラットな関係性を保っていた内部空間は实在の重さに満ちた凸凹の外部空間へと変容するのである。「都会のデッサン」の「遠い山脈」が、故郷から「僕」を区切る罫であったのに対し、「街上某日」ではくつきりとした姿を現している山脈を「貌」として見てしまう。ここには、「銀行」や「切手」や「コオヒイ」や「山脈」や、対象それぞれの「貌」を見直し、意味を読み取ろうとする「僕」がいる。それは、世界との関係性を再構築しようとする「僕」の第一歩であり、その先にはイメージの差異化という固有の関係性はない。かくしてイメージの差異化は退き、素材性が前面化する。モチーフ的に『田舎の食卓』と多くの共通項を持つ「街上某日」が詩集巻頭に据えられたのは、『生れた家』の姿勢を示すものとして象徴的である。

实在の重さの自覚は、時間意識とも連動する。夏の終りというモチーフは『田舎の食卓』の「夏のをはり」「秋のほとり」で扱われていたが、『生れた家』の「夏季学習帳の余白」では固有の時間がない。

街の屋根を染める遠い夕焼

悲劇のやうに　喜劇のやうに

豪華なフィナーレでもつて

ああまた今年の夏が閉ぢられる

古びたカンカン帽を

この橋の上から投げよう

さよなら

さよなら

それがしばらくためらひながら

やがてうすぐらい水の方へと消えてゆくのをながめよう

(「夏のをはり」第二、三連)

同じく『田舎の食卓』の「村 Fragments」でも、「僕らは河の方へ出よう／オフエリヤの頬のやうな水のひかりを眺めよう」と川を眺めるといふ行為で作品を締め括っている。「村」では水にとどまる陽光を見ることで「最後の夕映」を味わい尽くそうとし、「夏のをはり」では流れる水の行方を追うことで、名残りを惜しもうとする。川に表象される過ぎ行く時間を意識することで愛惜の心情が増幅され、固有の内面的な時間が意識されていく。

「夏季学習帳の余白」には、過ぎ行く時間に感覚を寄り添わせようとする姿勢はない。

高い木の梢で蝉が一匹鳴いてゐる 忙しげに

休暇もおしまひだ さやうなら 諸君

木の箱にピンで留めた昆虫たちよ 君らとおなじやうに

僕らもピンで留められるのだつた

別べつの学校に――

短く言い放たれた「さやうなら」は、「夏のをはりに」の「さよなら／さよなら」の繰り返しとは異なり、時間を断ち切つて断片化している。主人公は眺める主体ではなく、バラバラに「ピンで留められる」対象になつてゐる。ここには、寄り添える時間がない。「君ら」と対応する「僕ら」の一人として、いわば外部から外部へと移動している。

実在の身体性を受け止めつつ、その意味を見出そうとしているのが、帰郷を扱つた作品である。「田舎の理髪店で」は、「幼馴染の体は石鹸の匂ひがぶんぶんする／石鹸の匂ひのやうに このわかい男にも／もう生活が染みこんでゐるのであらう」（第一連）と実在から「石鹸の匂ひ」を受け取り、身体化された「生活」を理解する。「幼馴染の体」は自分がイメージを操作できる記号ではなく、自分の身体が向き合わなければ読み取れない対象である。ここでも、「鏡に映つてゆれる／木橋と濁つた水と／彼の顔と——（頤のところの小さい疵はあの時の喧嘩のあとだ）」（第二連）と鏡に映つた川は心象でもあるが、生の時間が刻まれた固有の肉体も映し出している。「ああ僕の臉のうらで／昔のままの木橋がゆれる／二十年の歳月が……寂しい怒りのやうに」（第四連）と凝固していた故郷の時間が「濁つた水」として一気に流れ出すのである。

「或る秋の午後」は、就職試験の帰路に「とある脳病院のそば」を通つて、ふと「発狂した友」が想起されたという作品である。

（略）

ふと僕は憶つた 発狂した友のことを

死ぬ日まで やさしい恋歌をうたつたといふその男のことを

秋であつた

まつさをに空は晴れてゐた

手にしてゐた新刊書の包装ばかりが派手で美しく

靴のさきやシャツのよごれが 僕はひどく気になった

人間の脳髓のやうに 石榴が笑みわれてゐた

とつぜん 堪へがたい重さで

おそろしい真昼の寂しさが僕の肩を襲うてきた

栗谷川は、「おそらくこの詩を直接に誘発したのは、中学五年次、ともに白煙街詩脈を編集し、夕爾に硬質の叙情を教えたという同級生の詩人の狂死と、弟の分裂症の発病ではなかったかと思われる。」と推察している。

「同級生の詩人の狂死」とは、夕爾の「私の詩と青春(三)」（『備南合同新聞』昭37・3・7）で回想されている府中中学の山根章道であり、「山根君はそのころには珍しい「硬質の抒情」をもっていました。」と述べられている。「弟の分裂症」についても、栗谷川が指摘するように、「私の詩と青春(四)」（『備南合同新聞』昭37・3・8）に「二人とも（引用者注「兄と弟」即ち卓司と良三を指す）私より上手でしたが、早く途中止めをしてしまい、弟のほうが発狂して廃人になりました。詩の負うべき罪業を代つて引受けてくれたのかとも思います。」とある。栗谷川は、他の作品とは異なつて直喩が一回しか用いられていないことに注目しているが、イメージを差異化する直喩は、「堪へがたい重さ」「おそろしい真昼の寂しさ」と、『田舎の食卓』にはなかった直截な感情の表出に取つて代られている。かつて「さうして都会よ 君はいつでも新刊書だ」（『都会のデッサン』）と「都会」の喩であつた「新刊書」も、「手にしてゐた新刊書の包装ばかりが派手で美しく」と違和をもたらずものに変容している。対象との安定した関係性は崩れて、外部からの衝撃の感受のみが表出されるのである。一箇所のみ直喩である「人間の脳髓のやうに 石榴が笑みわれてゐた」も、二つのイメージは近接しており、メタイメージではなく実体的な形容である。

メタイメージに拠らない対象の提示は、表題作でもある「生れた家」に顕著に見られる。

眼にちかい海 一つの波が牆をとびこえる

とびこえてはすぐに息絶える 若い波がまた立ちあがる
麦藁帽子のやうにゆれる日まわり

白い水着についた松の花粉

わらひごゑ 光る汗のアスピリン

私は古い椅子の上にある 私のうしろに家がある

家は大いさうして私のなかでは傾いてゐる

厨で魚を焼く匂ひ 食器をあらふ音

かつて私のすてたものがいま私をとりかこむ

窓から母親がよびかける 若若しい声で

黄いろい書物が私の手からすべりおちる

よはよはしい噴怒のやうに 風がしきりに頁をめくる

私のために 母親のために そのほかの人のために――

冒頭二行、観察の描写は従来の夕爾にはなかつた。『田舎の食卓』での夕爾は、空間的な構図を決めた上で時系列に沿つて出来事を配置していた。ここでは、眼の前にある一つの対象に限定し、その動きを受け止めつつ、「とびこえてはすぐに息絶える」と心情を投影している。「濁つた水」「川から腐つてあがつた水死人の話」（『田舎の理髪店』）「発狂した友」（『或る秋の出来事』）と『生れた家』には「死」が通低音になり、感情が傾斜しているが、この作品でも次々と崩れる波は、「死」の喩として意味づけられている。

三行目からは、田舎の夏の光景が点綴される。「麦藁帽子のやうにゆれる日まわり」は、夏の風物として近接する関係性にあり、イメージの飛躍はない。「私」は、田舎の夏の風物に圍繞されて、未だ自分の構図を作ることができない。「生れた家」というトポスを支えているのは「若若しい声」で「私」に呼びかける母親である。「私」にできるのは、本

のページをめくる風に「よはよはしい噴怒」を託すことであり、辛うじて「私のために 母親のために そのほかの人のために―」とこれから作り出す故郷の人々との関係性の通路として「よはよはしい噴怒」を意味づけるのである。「生れた家」をトポスとする故郷は、風物よりも、生身の人間との関係性の構築として志向される。イメージではなく心情の喩として風景を見、その心情を新たな関係性構築の土台にしようとする。これが、夕爾が受け止めた故郷という現実である。

二 異和の主体化

『田舎の食卓』における親和的な世界に軋みが生じる風景とは異なり、『生れた家』では風景は向う側、あるいは外側にある。「ゆふぐれ」で「教会」がモチーフであるのは、象徴的である。

2

蜘蛛の巣はその手でとらへてゐる

今さつきとほつていつた驟雨と

とほい夕映えと

基督のやうにやせた

昆虫の死骸とを

「基督のやうにやせた／昆虫の死骸」と詩人が捉えた風景は、十字架上のイエスのイメージを巡る。後年の「愛と死の歌」（昭34頃^{注4}）でも、「濁った水の堀割の／夕焼の／教会裏の／ピアノの／あふれてきて突き刺さるひとよ／あふれてきて突き刺さるひとよ」と「教会」と夕焼は、断念あるいは手の届かない存在への思いを描く構図として用いられてい

る。夕爾は、風景との距離感をこの構図に託して確かめようとしている。

一方で、故郷との関係化は、「帰来」では遍在する私となつて表れる。「僕はゐる　さまざまな場所に／昔のままのやさしい手に／責められたり　抱かれたりしながら」で始まり、以下の連で「さまざまな場所」が列挙されていく。

僕はそこにもゐる

酸っぱいスカンポの茎のなかに

それを折るときのうつろな音のなかに

僕はそこにもゐる

柿若葉の下かげに

陽のあたる石の上に

トカゲみたいに臆病さうに

僕はそこにもゐる

ながれのほとりの草の上に

とらへそこねた幸福のやうに

魚の光る水のなかに

「僕」は、「うつろな音のなかに」「トカゲみたいに臆病さうに」「とらへそこねた幸福のやうに」と「よはよはしい憤怒」(「田舎の家」と地続きの、諦めるでも抗うでもない心情で存在する。典型的な田舎の光景に同化しつつも、外からは見えない異和として次々に変容していく。

僕はそこにもゐる

土蔵のかけ 桑の葉のかけに

アイヌ人みたいに

日のほとりに桑の実の汁の刺青をして

僕はそこにもゐる

小鳥が巢を編む樹の梢に

屋根の上に

略奪の眼を光らせて

僕はそこにもゐる

しその葉のいろのたそがれのなかに

とほくから草笛のきこえる道ばたに

人なつかしくネルの着物きて

ああ僕はそこにもゐる

井戸ばたのほのぐらいユスラウメの木の下に

人を憎んで

ナイフなど砥いだりしながら

見えない異和としての変容する「僕」は、メルヘン的に北の先住民と化し、隙を狙う略奪者となり、また地上に戻つ

て「人なつかしく」黄昏の風景に融和した後で、殺意を秘めた等身大の自分となる。各連冒頭に据えられた「僕はそこにもゐる」という繰返しは、発話のリズムを整序することによって「僕」が風景のあちこちに入り込むことを可能にしている。観念ではなく、遍在する身体が「僕」の居場所を探っていくのである。それは、隠れた異和の多面化であり、愛憎相半ばする心情へと収斂していくが、関係化の一つの形式が成立している。夕爾は、隠れた異和にそれ以上の意味付けをすることはなく、繰返しというリズム＝身体的な形式を関係化の方法として選択している。

繰返しという形式は、帰郷の意味を自分に問いかける「途上」も特徴付けている。

故郷よ 竹の筒に入れて失くした二銭銅貨よ

僕はかへつてくる べつにあてもないのに

僕はかへつてくる そこは僕の故郷だから

「故郷」と「竹の筒に入れて失くした二銭銅貨」は、等しく呼びかけられている。仕舞って置いて失くした小銭とは、ささやかで卑近ではあるが、喪失感を喚起させるものである。「二銭銅貨」が「故郷」の喩であるのか、曖昧な関係性はこれ以上の意味付けには進まず、「そこは僕の故郷だから」と同義反復的な理由に収める。「僕はかへつてくる」の繰返しは、合理的な理由を超えた事柄として帰郷を位置付ける。理由の前に必然的な事実として帰郷がある。説明されないが故に、故郷の重さが喚起される。第二連では「風は樹木の間をぬけて／怒った縞蛇のやうに／僕の首や腕に巻きつく」と、やはり「よはよはしい噴怒」に類する風の喩がされている。漠然と、しかし運命の必然のやうに帰郷する自身への怒りなのか、そのような自分に向けられるであろう郷里の視線なのか、この喩も感情が向かう対象が曖昧である。これらの関係性の曖昧さは、「途上」の状態そのものである。第三連でも第一連の冒頭二行が繰返され、「ああ大根の花にむらがる 無数の蝶のなかの一匹」という詠嘆で締め括られる。説明できない事実の重さが詠嘆を押し出し、本能的な営為に埋没している光景を描き出す。「僕はかへつてくる」の繰返しは、事実の解析ではなく、事実を受け入れ

る形式である。「僕はかへつていく」ではなく、「僕はかへつてくる」と既に故郷に属する側として言葉が発せられていることに注意したい。外側の風景を内側に反転させる繰返しによって、「僕」は事実を身体に馴染ませていくと共に、内側の主体になろうとするのである。

異和を基点とした主体の姿勢が打ち出されているのが、「食後の歌」である。

1

麦を刈る鎌のやうに光つて

またあたらしい夏が来た

くすぐつたさうに僕は著る

糊のききすぎたゆかたを

母上よ 僕は著るのです

糊のききすぎたゆかたのやうに

僕の二十七歳を

「生れた家」の近接する直喩とは異なり、ここでの「麦を刈る鎌のやうに光つて」は、季節感の核心として田舎の風物を選択し関係付ける独自の眼がはたらいっている。やはり、夏の風物である浴衣も、「糊のききすぎたゆかた」と特定しつつ繰返し、お仕着せの暮しを引き受けている自己像の喩へとずらしている。それは、未だ内面化されない着脱可能な感覚である。『田舎の食卓』での記号的遊戯感に代わって、生身の肉体で受け止めている直接的な身体感覚が自己把握の触媒となる。

第二連は、「すこしばかりの酒にも／僕はすぐに赧くなる／僕はもう馴れた／貧しいくらしにも」とこれまた従来にはなかった直截な物言いが始まる。事実の報告とは、ひとまずは安定を保っている関係性を確かめることである。それ

が、仮の安定性であることは、「山のふもとにゐる驟雨」に向けた「そのやさしい牙を鳴らせ／僕はおまへに投げてやらう／僕の悲しみを／枇杷のたねをすてるやうに」という呼びかけから窺える。「枇杷のたねをすてるやうに」という直喩も、暮しの季節感を纏った、肉体が記憶している感覚である。「僕の悲しみ」と「枇杷のたね」はモノとして等価なのではなく、「投げてやるう」「すてるやうに」という行為と一体化して、核心にあるが顧みられない心情という意味が生じる。先の「ゆかた」も然りであるが、夕爾は季語的な言葉を主体の行為の一環として扱ふことにより、イメージを超えた心情の喩になし得ている。

第三連では、また、繰返しが構成の要となる。

3

巴里が陥落したといふ

母上よ 遠いことのやうに

あなたはそれをおつしやる

今僕は眺めそうして嗅ぐ

今日とつてきたばかりの

まつしろの百合のひとつ

とうとう巴里が陥落したといふ

母上よ 遠いことのやうに

あなたはそれをおつしやる

真中に異質の場面を挟むのは、「途上」と同じ構成である。直接的には連続しない場面が挟み込まれることによって、それに関わらず前に戻って繰返される内容の恒常性が強化されるのだ。「母上」にとつて、第二次世界大戦のヨーロッパの戦況は遠い世界のことではない。「僕」は田舎の暮しの困い込まれた平穩からひと時逃れるかのように、新鮮な白百合に顔を埋めてみる。「母上よ」という改まった呼びかけも、「僕」との距離感を浮び上がらせている。

異なる場面を挟み込みながらの繰返し、あるいはずらしながらの繰返しは、夕爾が愛読した堀口大学の翻訳及び創作詩に特徴的に見られる。枚挙に暇がないが、例えば、「夕ぐれの時はよい時」〔月光とピエロ〕注5 初山書店 大8・1)では「夕ぐれの時はよい時。／かぎりなくやさしいひと時。」に続く第二連は、「それは季節にかかはらぬ、／冬ならば暖炉のかたはら、／夏ならば大樹の木かげ、／それはいつも神秘に満ち、／それはいつも人の心を誘ふ、／それは人の心が、／ときに、しばしば、／静寂を愛することを、／知つてゐるものの様に、／小声にささやき、小声にかたる……」と季節ごとの表情を語り、以下「夕ぐれの時はよい時。／かぎりなくやさしいひと時。」を、第三、五、七連で繰返しつつ、世代（若者と老年）における対照的な感受（第四連）、夕暮の性質（第六連）、夕暮と世界（第八連）と「夕ぐれ」を多面的に捉え、立体化していく。「肖像」（『新しき小径』）（書肆アルス 大11・4）では、「心さびしき男なり／昼はひねもす夜もすがら／泣きて詩かく男なり」（第一連）以下、「恋にはぐれし男なり」「人を恨める男なり」「人を恋する男なり」「忘れかねたる男なり」「心いためる男なり」「退屈したる男なり」「思ひなやめる男なり」「憂に沈む男なり」「暗い心の男なり」と第二連から第十連の第一行を変奏させつつ、同じ三行構成で展開していく。

大学の繰返しは、「詩」にふさわしく、リズム形式に乗りつつ存在を多面的に立体化していく。夕爾は、大学から、繰返しという形式が持つ対象との関わりを深化させていく強度を学んだと考えられる。しかし、陶酔感を誘う、あるいは重苦しくなりがちな内容を整序し、浮力を与える大学の繰返しに対し、夕爾の繰返しは、動かし難い現実を事実として内面化していく働きを持つ。うたい上げる大学の身体性は、異和的な現実を自分の世界として受け止める方法として夕爾に受容されている。

三 リルケ的試み

大学の影響については、夕爾が後年「私の詩を書き始めた昭和初期はいわゆる詩の新芸術運動の時代でダダ未来派・立体派・超現実主義などが息づく間もなく輸入されてそのたびに私の詩の書き方は変化しました。堀口大学訳詩集「月下の一群」の影響はその意味でもかなり決定的なものです。」（私の詩と青春四）『備南合同新聞』昭37・3・8）と回想しているように、夕爾の詩法の基盤に関わっていると考えられる。

形式的類似性が指摘できる『生れた家』の中で、「昔の歌 Fragments」は趣が異なる。吉岡実は、この作品を「集の中の名篇」であると高く評価し、「リルケの詩集……」という字句が示すように、たしかにリルケの影響が見られる。比較的長いこの詩は、他の可憐な抒情詩と異なっている。錯綜する時間と空間の裡に、心情と景物が巧みに併置され、陰翳に富んでいる。夕爾の代表作といつてよい、一篇だ。」と述べている。注7

夜が来た 夜よ 壮麗な夏の昼が夜のなかに蔵はれる さ
うして私も蔵ひこまれるのだつた 見知らぬ大きいものな
かに――

――毎夜 私はリルケの詩集を枕がみにおいてねむつた
小さな灯の下で その白い頁のところどころに 草の汁で
ついた指紋がうねつてゐた それゆゑ私は いつでも晴れた
日のくさむらにすわることができた さうして 私は捕へる
ことができた 幸福を――帽子を投げて昆虫を捕へるやうに

早い朝の林のなかのpromナアドよ―しかし私がそこを

通るのは いつも神神の祝祭の終つたあとだ 空に向つて背
のたかい椅子の足がならび パン屑みたいな花が点点とこぼ
れている…… 樹脂が固まつてゐる 寂しいパンセのやうに
ときをり 池はジレットのやうに光つて まだ私の額につか
まつてゐる夢をそぎ落す……

私は好んだ 青空と木の梢とがつくり出す あのエエテル
のやうな世界を また 風と水とがゑがく あの美しい襷の
世界を―ときをり私はそこに在りたいと希つた―けれど
もしそれが出来たら ああ 母上よ たぶん私はすぐにか
へつて来たでせう かへつて来て 小さい傷でいつばいな
机のまへにすわるでせう さうして母上よ 私は あの花の
種子を蒔いたかどうかをたづねるでせう ゐなくなつた犬の
ことを話したりするでせう

夜という時間の定義(第一連)は、「リルケの詩集を枕がみにおいてねむつた」という夜毎の記憶を呼び覚まし、詩集の「草の汁でついた指紋がうねつてゐた」白いページの記憶は、晴れやかな草原での日々を想起させる(第二連)。記憶はその奥にある記憶へと連動し、時間を遡行していく。第三連は「早い朝の林のなかのpromナアド」へと場面が飛ぶが、「神神の祝祭のをはつたあと」という痕跡の時間が語られて、時間が複層化する。第四連は「私は好んだ 青

空と木の梢がつくり出す あのエテルの／やうな世界を」と、第三連の個の記憶と結び付いた固有の場所が抽象的な空間へと昇華される。この「風と水とがゑがく あの美しい襞の世界」という普遍的空間は、すでに喪失して戻らぬ時間でもある。「―けれど／もしそれが出来たら ああ 母上よ たぶん私はすぐにか／へつて来たでせう」と「私」の現在に直結し、「小さい傷でいっぱいな机」「あの花の種子」「おなくなつた犬」と過去と現在を繋ぐ具体的なモノを想起させつつ、それらとの距離感を語るのである。

「母上」への呼びかけは「私」の背後にいる帰郷を余儀なくされた夕爾像を引き込み、連動と飛躍、廻行と往還が複雑な軌跡を描きつつ立体化していく作中の時間に、作者の時間の重なりも示唆して、吉岡が指摘するように「陰翳に富んでいる」世界になっている。

作品の中でも言及されている「リルケの詩集」について、吉岡は、「読んでいたテキストは、茅野蕭々の名訳『リルケ詩集』であつたような気がするのだ。」と推測している。茅野蕭々訳『リルケ詩集』は、第一書房から昭和十四年六月に出版されているが、年代から考えて、昭和二年三月に同じく第一書房から出版された『リルケ詩抄』を想定した方が妥当かと思われる。

『リルケ詩抄』の「小序」で蕭々が、「用語、詩形、律動等に複雑微妙な異色を持つてゐる」と述べているように、リルケの詩は、単線的ではない往還する時間の中で展開していく。『第一詩集』の「冠せられた夢／愛する（五章）」では、「それから愛はどんな風にお前に来たんだらう。」（一）と継起する時間の途中から始まり、「それは白菊の日であつた。／私はその重々しい華美さが恐しい位だつた……／その時、あなたが私の魂をとりに来た。／夜ふけに。／私は恐ろしかった。あなたはやさしく静に来た―／丁度私は夢であなを思つてゐた。／あなたは来た。童話の歌のやうに静に／夜が鳴響いた……」（二）と客観的な時系列に沿つて語るのではなく、愛が訪れた「その時」に収斂していくように、「その時」を中心として時間が巡るように回想されていく。「愛する」は、「一」「二」「六」「一八」「二二」が訳出されているが、「一八」では、「春に、それとも夢に、／私はお前に逢つた、／嘗て。」と「春」と「夢」、即ち時間と空間は置き換え可能なものとして並置されている。

「二二」は、時間と空間が融合した、まさに時空となる。

長いことだー長いことだ……

何時ーと私には全く云はれない……

鐘が響いた、雲雀がうたつた、ー

心臓が幸福に鼓動した

天は若い森の傾斜の上に澄み渡り、

リラは花を持つてゐた。

それから日曜著の少女たちが、すらりと、

驚異の間に充ちた眼……

長いことだー長いことだ……

至福の愛の時間は、もはや計測できない。「何時ーと私には全く云はれない……」と言葉もその中に溶解していく天上的な世界である。

自分の身体を基点とする時間の展開という点で、リルケの「愛する」と夕爾の「昔の歌 Fragments」は類似する。しかし、リルケ的な、ずれを内包しつつ多層化していく時間の構築へと夕爾は進んで行かなかった。夕爾が選り取ったのは、大学的な、繰返しによる対象との関係性の深化である。繰返しと共に、対句的構成も用いている。

僕はよごれた襦衣しやつを脱ぐ

きたならしい若さを脱ぐやうに

僕はあたららしい襯衣しやつを著る
晴れた日の蓬の匂におひを嗅かぎながら

〔「旅舎」第一連〕

「よごれた襯衣」「あたららしい襯衣」の対句が、「僕」の汚れやすさと精気という「若さ」の両面を引き出してくる。対句とは、一方的な見方を回避し、平衡感覚を保つ方法でもある。対句もまた、大学の詩に目立つ技法である。

彼等よく知る、

よろこびに

果はあることのかなしさを

彼等は知らず、

かなしみに

果あることのかなしさを。

〔「彼等」／『月光とピエロ』〕

大学の「彼等」は、「かなしみに／果あることのかなしさを。」で「かなしみ」の通念を覆し、第一連の「よろこび」に関する共通認識とは対照的な構図を作ると共に、感傷に流されない知的な興味がある。「詩人」（『水の面に書きて』 朧山書店 大10・9）^注では、「雪のふるのを見て／花の散るやうだと云つた男が／花の散るのを見て／雪のふるやうだと云つたとすれば／この男は多分詩人なのでせう。」と対句による転倒の構図を通して、通俗的ロマンティズムを超越しようとする意識も皮肉な眼で眺め、詩人という存在を相対化している。対句は、その対照性によって対象を相対化し、

一定の距離感を保持させるのである。

繰返しによつて認識を身体化していくと共に、対句によつて、認識を固定化せず対象の両義性を見渡す視点を保持する。夕爾の対句は大学に比べて、意外性の発見、自己完結の否定という軽やかさよりも、両義性に対して等しい距離感を保とうとする意思を感じさせる。大学の繰返しと対句は、反転する視点を自分に向けつつ世界を受容するという、世界と向き合う方法と詩の方法として夕爾に受容されたと考えられる。リルケ的な、客観的な時間を差異化していく身体的時間の構築は、世界との軋みやずれや跨ぎを孕んだ身体性を表出した『田舎の食卓』の方法の到達点であり、軋みやずれの内実と言つてもいい帰郷生活と外側の世界に直面した夕爾には、実在としての自分を成立させる新たな方法が必要だったのである。ここで夕爾は、実在としての自分と身体的存在の意味を捉えることになつたのではないだろうか。

差異的なイメージの集積化から繰返しと対句への変化は、複雑化から単純化への転換でもあるが、それは、選択する対象の強度を求められることでもある。『生れた家』では『田舎の食卓』にはなかつた直截な感情表現と関係性が目立つ。

斧の音がきこえる 斧の音の木魂がきこえる きれいに
みかさねられた空気の層がふるへて 樹木のなげきの身ぶり
をつたへる ならべられた彼らの腕の切口に 樹脂が滲み出
る 涙のやうに 木洩れ陽に光りながら……

★ ふかく打ちこんだ斧は しばらくは抜けない 樹木はしつ
かりと斧をつかまへるのだ あらはなその肌の傷口をかくさ
うとするやうに

〔伐材〕第一、二連

切り倒される樹木は擬人化され、第一連では、語り手の感情移入が目立つ。「涙のやうに」という率直な感情の比喩も『田舎の食卓』には見られなかった。「樹木のなげき」「涙のやうに」と、夕爾は陳腐と言ってもいい平明な把握をしている。しかし、第二連で、「ふかく打ちこんだ斧は しばらくは抜けない 樹木はしつ／かりと斧をつかまへるのだ」と非力な存在の抗いの深さが語られる。それは、倒される側の実在の重さでもある。第一連で描かれた平明な嘆きと弱さを反転させた、第二連での非力さのしたたかさ。この描き方には、対句という方法から得た表裏一体の視点が窺える。第三連は、「略」／今日 さわめく水のやうに／私は浴びる 伐り倒される樹木たちの影を／斧よ 鳴れ／さうしてはやく伐り倒せ その木を／退屈で長かつたわが夏の日も」と感情を前面に出して終わる。「さわめく水のやうに」という「伐り倒される樹木たちの影」の直喩は、迸る樹液を幻視し、内蔵されていた生命力を感受している様子を喚起させ、その肉体性において『田舎の食卓』の遊戯するイメージとは変質している。感傷性を厭わない感情の露出と肉体的感受性を伴って、対句的想像力が成立している。

感情の露出は、「二」で引用したものと同題異作、巻末から二番目の「食後の歌」では、「あたらしい袴を著ながら／僕は思ふのです 真実に／愛しいのはわが身ひとりだと／僕は誰をも愛さない 僕は／誰をも 母よ あなたさへも」と局限的な心情の表出ともなる。しかし、この感情も、「うれひのやうにうすく曇つて／小さな珈琲サイフォンが歌ふ／僕の独善の歌を」（第四連）と「独善の歌」として相対化される。新たな方法は、不安定な強度で感情を前面化させるのだ。

悲痛な叫びや断定的露出に陥らず、喩と繰返しがバランスを保って心情を表出している作品が、「旅の一日」である。「旅の一日」は、「気楽な捕虜になるために僕の心はすぐに碇をおろしたがる」という自己認識が始まる。日常生活から限定的に解放された状態もまた、それに囚われるという意味で「気楽な捕虜」なのである。

もうこの碇を引揚げよう 僕はトランクのなかにシャツや

なんかをおしこむ 僕は書物をおしこむ 僕は僕をおしこむ
さあ出発だ さようなら 僕は挨拶する 誰もゐないのに
風が僕の靴をみがく きれいな流れのほとりで 娘が髪を
あらつてゐる

藪のそばに牛と羊がねむつてゐる さようなら 僕はかへ
るんだよ 僕は帽子をとる 誰もゐないのに 木犀の匂ひが
長いこと僕を追つかける まもなく僕は小さい停車場に出
るだらう 赤い舌のやうな切符に としよりの駅員がゆつこ
り鉄を入れる 僕の悲しみほどの穴をあける そして僕は古
風な汽車に乗り ああ二度とこんなところを通らないだらう

「シャツや／なんかをおしこむ 僕は書物をおしこむ 僕は僕をおしこむ」と畳みかけるにつれて、押し込むものも大きくなっていく。「僕は挨拶する 誰もゐないのに」「僕は帽子をとる 誰もゐないのに」という対句的繰返しが、「僕」の出発を決意というよりも、定められた行為として伝える。風、流れのほとりで髪を洗う娘、藪のそばで眠る牛と羊という背景も、生きた風景というより、メルヘン的世界である。儀式的な「僕」の行為と書割的風景が相俟つて、白昼夢のよゝな抽象的な印象を与える。それは、「僕」の諦念が見た世界との距離感である。

「木犀の匂ひが／ 長いこと僕を追つかける」以降、風景は動き出す。視覚ではなく嗅覚という直接的な感覚を通して、故郷への出発が自分の体験として身体化されていくのだ。「赤い舌のやうな切符」と切符も痛みを感じる肉体を持ち、「僕の悲しみほどの穴」と切符に穿たれた穴は感情に転化していく。呼び覚まされた感情によつて、「そして僕は古／風な汽車に乗り ああ二度とこんなところを通らないだらう」とこの出発が「気楽な捕虜」からの決別であったと知るのである。切符に鉄を入れられるという後戻りできない時点に到つて、諦念の意味を知つたと言つてもよい。

「旅の一日」では、繰返しの様式性が思考停止状態を作り出し、予定調和的世界を現出させる。しかし、「停車場」という別れの現場に到って、「赤い舌のような切符」「僕の悲しみほどの穴」という肉体的痛みⅡ心の痛みである喩が飛び出し、この出発が越境的行為であることを悟る。繰返しと喩が相関しつづ、今ここの行為が自己認識の内実を開くという感情の結節点を表出している。この内実を開くという点において、「旅の一日」の繰返しと喩は、「伐材」の叫びや「食後の歌」の断定よりも新たな表現の可能性を孕んでいる。

切符に銚を入れるというモチーフは、後年の「晩夏」(『晩夏』浮城書房 昭24・6)^注でも、「柵のそばの黍の葉つばに／若い切符切りがちよつと銚を入れる」と閑散とした田舎の駅を象徴する行為として用いられている。

四 麦の光景

『田舎の食卓』では、『月下の一群』を通してフランシス・ジヤムの詩から受容したであろう〈蜜蜂〉というモチーフが、明るい南国の風景の構成要素から生の時間の喩へと昇華されていた。『生れた家』で目に付くのは、「麦畑」というモチーフである。

第三詩集『昔の歌』(ちまた書房 昭21・7)所収の「麦秋」には、「僕は今かへつて来た／みのりゆたかな麦の村に／人人はみんな野に出ていつた／みちばたの青櫛の若葉のきらめき／はるかなはるかな麦の穂のそよぎ／(略)」(第一連)とあるように、麦畑は御幸村の日常的風景だったのであろう。

去年すてた帽子のなかに

雲雀はかれらの巣をつくる

麦の海におほれて

僕には何にも願ふことがない

子ひばりは僕のでのひらで
挨拶のやうに糞をする
ああ親ひばりが鳴いてゐる
僕の眼には見えない
けれどもそれは鳴いてゐる
鳴いてゐる 熱つぽい空の向ふで
僕の三半規管のなかで

〔春〕

「僕の三半規管のなかで」という最終行は、大学の「母の声」(『人間の歌』寶文館 昭22・5)の「三半規管よ、／
耳の奥に住む巻貝よ、／母のいまはの、その声を返へせ。」を想起させる、レスプリ・ヌーボの表現である。「僕には
何も願ふことがない」、波打つ麦と一体化した至福の時間であるが、^{注11}「僕の三半規管のなかで」と言わねばならなかつた
ことに、耳がしっかりと受け止めたこの時間をひとつの次元として自立させたいという願望が表れている。雲雀の巣と
いうモチーフは、後の『児童詩集』(木靴発行所 昭30・11)の「ひばりのす」で、「ひばりのす／みつけた／まだたれ
もしらない」と発見の生き生きとした喜びとして展開する。

眼前の麦畑をひとつの世界として自立させたいという願望が、「驟雨」のような作品を生む。

絵本で見た和蘭陀の田舎みたい

陽が照りながら雨が降る

あそここの家から出てくる老婆は

ほろほろ鳥そつくりだ

明るい村村

くらい村村

おとなしい少女のやうに

光る雨の櫛で

麦のブロンドもさつぱりと梳られる

市川速男は、「驟雨」を取り上げつつ、「彼の「田舎」は、まさに「絵本でみた西洋の田舎」のようで、芦田川ぞいの山に狭められた、井伏作品に形象化されているような、饒舌で一見人が悪そうだが、実は人のよい明るい人たちの住む、備後地方のそれではない。」とその反土着性を指摘している。夕爾は、眼前の麦畑の向こう側に、メルヘンの世界を描いている。これは、「帰来」の童話的「アイヌ人」や、「旅の一日」の旅先の風景と共通する視線である。

「陽が照りながら雨が降る」は、丸山薫の「汽車にのつて」(初出『椎の木』昭2・6、『幼年』四季社 昭10・6、所収)を想起させる。

汽車に乗つて

あいるらんだのやうな田舎へ行かう

ひとびとが祭の日傘をくるくるまはし

日が照りながら雨のふる

あいるらんだのやうな田舎へ行かう

窓に映つた自分の顔を道づれにして

湖水をわたり 隧道とねるをくぐり

珍らしい顔の少女や牛の歩いてゐる
あいるらんのやうな田舎へ行かう

「日が照りながら雨のふる」という天候の陰影が、薫のアルカディア的「あいるらんど」に籠められた繊細で慎ましい憧憬を象徴し、想像力のリアリテイを伝えている。薫の詩句とほぼ同じ「陽が照りながら雨が降る」からは、夕爾がこの作品から触発されたことが考えられる。薫のアルカディア性に対し、夕爾は、陰影自体に生活を越えるものを見出して、自立的な美を打ち建てようとしている。光と影の陰影を通して、見慣れた村はもうひとつの村に変わり、麦畑はその美の本体となる。麦畑は、一体化し得る自然であると共に、世界を形象化する媒体でもある。

「夜の風」では、「人が泣いてゐるやう」な「麦笛」の音色と夜の風から、「僕は感じる 暗い夜のなかで／熟れた小麦がそよいでゐるのを／ああ六月がそこに横臥して／ゆるい死の息づかひをしてゐるのを」と熟れ麦の情景を思い浮かべて、成熟の先にある死を感受する。「食後の歌」では、「麦を刈る鎌のやうに光つて／またあたらしい夏が来た」と夏の精気の残酷さを表すモチーフとして用いられる。

先に引用した、『昔の家』所収の「麦秋」というタイトルは、夏の季語でもある。「麦」自体は季語ではないが、特定の語を通して世界を多元化している点で季語と似通う。俳句が、季語という要素によつて世界を一たび分節化し、再構築するものであるとすれば、具体的なイメージを想起させる言葉が世界を拓く指標たり得るといふ点で、夕爾の「麦」は俳句的である。『田舎の食卓』のように、フラットな次元でイメージを操作するのではなく、生活の中にある言葉を見えない世界を拓く言葉にもすることが、『生れた家』における夕爾の姿勢であり、「麦」はその言葉であった。この後の本格的な句作への取り組みは、夕爾の詩作の本質に胚胎していたと言える。

終りに

家業の葉局を継ぐべく帰郷した夕爾に、『田舎の食卓』の等価な記号として対象を捉え得る世界はなかった。世界は生活で埋められた日常という姿で現われ、夕爾はその異貌と向き合う地点から詩作を始める。それは、『田舎の食卓』では、揺れや軋みや跨ぎとして表出されていた己が身体をテーマに据えることでもあった。異和的な世界を異和的な世界として受容し、起点とする主体の成立である。夕爾は、そのために、リルケ的な多層化する個の時間ではなく、大学的な繰返しと対句の形式を選択し、反転も可能な関係性を築いていこうとする。

世界との関係性は、風景の見え方に表出される。家業という生活⇨外側の世界に連れ出された夕爾が求めたのは、自分と無関係に風景があるのではなく風景の主体として自分が在ること、心情の喩として風景が構図を持つことであった。概念としての風景を固有の表情に変えることによって、外側の世界は内側へと反転する。夕爾が手にしたのは、生活に組み込まれた概念を具体的な情景に変換し、記憶を蓄積しつつ普遍化していく用法、例えば季語的な「麦」であった。

『田舎の食卓』におけるイメージの脱構築は、帰郷した生活世界では成立せず、夕爾は概念が概念のまま流通する世界の口中に置かれることになる。夕爾は、その世界を受け止め、自分が風景の主体となる方法を探る地点から出発した。『生れた家』の〈現実〉とは、概念的な風景を主体的な風景へと反転させる構図なのである。

注

注1 栗谷川虹『露けき夕顔の花―詩と俳句・木下夕爾の生涯―』（みさご発行所 平12・6）の「10 真昼の寂しさ」。

注2 『田舎の食卓』の詩法については、九里一木下夕爾、『田舎の食卓』の〈イメージ〉（『キリスト教文化研究所研究年報』50号 平29・3）で考察した。

注3 注1に同じ。

注4 引用は『定本木下夕爾詩集』（牧羊社 昭47・5）による。執筆時期の推定も同書の「定本木下夕爾詩集について」（安住敦）による。

注5 引用は『堀口大学全集』第1巻（小澤書店 昭57・1）による。

注6 引用は注5に同じ。

注7 吉岡実「夕爾の詩一篇」(『俳句とエッセイ・特集 木下夕爾の詩と俳句』牧羊社 昭57・1)

注8 引用は注5に同じ。

注9 引用は注4に同じ。

注10 引用は注5に同じ。

注11 引用は注4に同じ。

注12 市川速男「『望都と優情』木下夕爾ノート」(講談社 平10・10)の「V 夕爾における「郷土」とその詩の方法」。なお、市川の引用は「西洋の田舎」という字句から『定本木下夕爾詩集』(以下『定本』と略す)に拠ったと考えられる。安住敦は『定本』の編集方針について、夕爾の詩集収録作には重複があり、「しかも、その多くの場合、細部にわたって改作が施されており、中には題名も変えられているものがある。したがって、作品重複のものはすべて後出の詩集によって前の詩集の作品を訂正して収録し、各作品の末尾にそれぞれ出典を明らかにしておいた。」と述べている。完成形を重視した方針ということになろう。よって、『定本』収録の「驟雨」は『昔の歌』再録の形を採っている。しかし、本稿では、初版刊行時の夕爾の表現及び表現意識を探るため、『定本』ではなく初版をテキストとして用いた。

注13 引用は『丸山薫全集』第1巻(角川書店 昭51・10)による。

*引用に際して旧字体は新字体に改め、振り仮名は適宜省略した。

〈報告〉

「フクシマ」の問題

五十嵐 伸 治

【はじめに】

昨秋、「東洋大学東洋学研究所」から中国の内蒙古大学や内蒙古師範大学の先生方とのシンポジウムのパネリストと講演の依頼があった。東洋大学側から示されたことは、〈3・11東日本大震災以後、所謂フクシマの問題は深刻化の一途を辿り、放射能と核への懸念は独り日本国内にとどまらず、世界から注目される事態に立ち至った。ヒロシマ・ナガサキからフクシマへという課題は、今や既にグローバルな、地球的命題としての意味を帯びている〉という、フクシマ問題に焦点を絞ったものであり、かつ、〈フクシマの命題をグローバルな観点から創造的に捉え直し、提言することを目的とする〉という内容である。

そこで私の立場から、いくつかの文学作品を取り上げて、乱暴ではあるものの原子力発電の問題や核と放射能問題と「フクシマ」の問題を考えてみた。今年、一月二十八日に行われたその時の講演内容の一部をまとめ、以下に報告する。

I

東日本大震災は、青森・岩手・宮城・福島・茨城県沿岸に甚大な被害を与えた。なかでも、岩手や宮城や福島沿岸に押し寄せた巨大津波によって、三県で死者、行方不明者は二万人以上という自然災害では前代未聞の犠牲者が出た。こ

のような膨大な被害が出た東北三県の中で、福島だけに「フクシマ」と表示される言辭が付加された。それは、東京電力の福島第一原子力発電所で水素爆発事故が生じ、放射能が飛散したからに他ならない。

「福島」が「フクシマ」であることは、一九四五年九月に被爆地広島の取材に来た英国の新聞記者ウィルフレッド・バーチエット (Wilfred Graham Burchett) が、記事の最後に記した (NO more Hiroshima) や、米国の作家ハーシー (John Hersey) の広島ルポルタージュに記述された (ノーモアヒロシマ) という言辭、及び大江健三郎の「ヒロシマ・ノート」(昭三八・一〇) (昭四〇・三) 『世界』に見られるように、「広島」で開催された原水爆禁止世界大会の国際会議で (ノーモアヒロシマ) と表現されたことと同じ意味を持つと言える。

しかし、「フクシマ」の表示は、果たして原子力爆弾によって未曾有の被害が出た「ヒロシマ」や「ナガサキ」と一括りにできるだろうか。東日本大震災以降に発表された数編の作品、及び福島在住の芥川賞受賞作家である玄侑宗久や詩人の和合亮一の作品にも触れて考察してみたい。

II

『文藝春秋』は、震災から一年後に「百人の作家の言葉」(平二四・三) という特集を組んだ。なかでも福島第一原子力発電所の事故に限った内容を見ると、ほとんどの作家が、核の平和利用としての原子力発電に対して異議を唱えている。特に、「祭りの場」で芥川賞を受賞した林京子は、十五歳の時に長崎で被曝し、その体験から自らの生の意義を問う直し、その心の軌跡を綴った作品を多く発表していることもあってか、福島第一原子力発電所の事故について、

原発事故のあと、「電力不足」ということで、計画停電が繰り返された。不自由ではあったが、豊かな現在を当然としてきた日常に、考える時を与えてくれた。今日の満足を求めていけば、電力は不足するだろう。原子力発電も必要になるだろう。しかし、メルトダウンにまで至った原発事故は、放射能物質と人間、生命との共存が不可能であることを、十分に教えてくれた。(略) 人が生きるための規範、国が国である規範、ぶれない唯一のものは、あるはず

である。ノーモアヒロシマからはじまった戦後の日本に、ノーモアフクシマが加わった。私たち大人は子供たちに詫びる言葉がない。

と、敏感に捉えている。私たちの電力に頼り切った日常生活のあり方の根本を見つめ直す機会であり、また（メルトダウンにまで至った原発事故は、放射能物質と人間、生命との共存が不可能であることを、十分に教えてくれた）と言い、（ノーモアヒロシマからはじまった戦後の日本に、ノーモアフクシマが加わった）と断言する。小林信彦も（地震国に原発は合わないし、狂気の沙汰である）と言い、村上龍は、次のように述べる。

エネルギー政策は根本から変えないといけない。反原発・脱原発か原発推進かといった議論そのものが意味をなさなくなった。もはや日本では原発推進はありえない。原発の事故はリスクが特定できないことがわかってしまったからだ。したがって、原子力行政は大きく変わらぬと思う。それが上手く新しいエネルギーにつながるかどうかは分からない。

誰の言葉だったか、実は安全や安心というものはない、というのがあった。安全は追求すべきだが、「絶対に安心」という社会はありえない。いつまたどこで地震が起きるかわからないし、ヒューマンエラーは起こる。

原子力発電について、『文藝春秋』に掲載された多くの作家の見解は、林京子が（放射能物質と人間、生命との共存が不可能である）と言った内容で一括りに出来ると言える。また、天災と人災という二重の災害の中で、福島第一原子力発電所の事故は人災であり、村上龍の言う（ヒューマンエラー）でもある。

若杉冽の「原発ホワイトアウト」（平二四・六 徳間書店）やその続編とも言える「東京ブラックアウト」（平二六・一二 講談社）には、政府が推し進めるエネルギー政策の戦略的な背景の中で、出世を狙う高級官僚のエゴが様々に交錯し、揺れ動く心情が描かれる。経済界をも巻き込み国家権力の中に蠢く野心家の私利私欲に満ち、錯綜したむき出しの感情や原子力規制委員会の闇の世界を描出しながら、テロや自然災害と言った複合的な状況を織り込み、原子力発電事故が起こりえる危険性を指摘している。そこには単なる（ヒューマンエラー）の問題だけではなく、人倫の問題も組み込まれている。

「東京ブラックアウト」は、送電線爆破テロによって大規模停電となり、〈新潟県〉（新潟を想定）の原子力発電所の原子炉冷却装置も稼働しなくなり、また、大雪によって非常用発電機も作動しないという複合的な原因によって、福島第一原子力発電所の事故同様、メルトダウンが生じ、首都東京が完全に放射能汚染に見舞われるという内容である。これら若杉の作品は、東日本大震災以後の発表であるが、自然災害である津浪が大雪という気象条件に転化され、加えてテロ攻撃という最悪の条件が組み込まれており、そういった外的な破壊の他に原子力発電所設置に関与する人間の欲望の利害得失の絡みも考えると、原子力発電には限りない危険性が孕んでいることが読み取れる。

また、麻生幾は「前へ！ 東日本大震災と戦った無名戦士たちの記録」（平二三・八 新潮社）の中で、第一章が福島原発事故対応、第二章が津波被害地での救助活動、第三章が内閣府の初動対応と対策について、現場取材を中心に、最悪のシナリオにならないように命をかけて災害対策に奮闘した人たちのことをノンフィクションの形式で描いている。麻生は、被災した各々現場の多くは、マニュアル化された災害対策では対応できなかったことを取り上げ、最後に、〈危機管理において、最大のリソースは、やはり『人』であることをあらためて確信しました〉と言ったDMAT（災害派遣医療チーム）事務局長の言葉を添えている。

これは災害現場で一番大切なことは、災害想定に対応マニュアルより、その災害状況を目の当たりにした人間の蓄積された体験から育まれた洞察力と判断力、そして、その体験から育まれた知力と、次に何が起こり得るかという予測する能力が大事であり、実行する勇気だと実感したからだと言える。事故対策のあり方を一歩誤れば、東北や関東一円が放射能汚染に見舞われ、浪江や双葉、富岡、大熊町、飯館村等の九市町村の人々同様、自宅を捨てて避難しなければならなかったことを私たちは認識し、理解しなくてはならない。

囲碁棋士のマイケル・レドモンドは島田雅彦が司会した座談会で〈三十五年ほど日本で生活していますけど、原発がコントロールできなくなる事態はよその国のことで、日本は安全基準が高いし技術力もあるので、そんなのは（福島原発事故）あり得ない、という思い込みがありました。それだけにショックでした〉という感想を述べている。このような思い込みは、当然、日本で生活する私たちの意識の根底にもあったものである。福島第一原子力発電所の事故から六

年という時間の経過と共に、記憶の風化という麻痺しつつある感覚を振り払い、原子力発電所が再稼働しつつある現在、政府や原子力安全委員会や電力会社の安全神話に振り回されないよう、原子力発電の事故は、当然起り得るという認識をあらためて再確認しなければならない。

また、時代小説「髪結び伊三次捕物余話」シリーズを書いた宇江佐真理は、自然災害だけなら甦る力があるものの、原子力発電事故問題については、政府が報告する収束や復旧のあり方に疑問を示している。宇江佐はこの事だけではなく、福島原発の事故で被害に遭われた人々の気持ちを汲んで、〈福島第一原発は東京に、より多くの電力を供給するために設けられた。東京に住む人々は特にこのことを肝に銘じてほしい。他人事と思ってはならないのだ〉と言う。これは、東京を中心とする関東大都市圏に住む人々の犠牲者が、福島という生活地、故郷から追い出された人々であるということにもなる。原発事故のために、福島から横浜に避難した小学生に対する暴言やいじめの問題は、この宇江佐の言葉をしつかりと受け止めていれば生じなかつたかもしれない。

III

次に、世界で唯一の被爆国である日本における原子力の平和利用への移行について、簡単に述べよう。

太平洋戦争中、陸軍の理化学研究所で主任として招聘され、そこで原子爆弾の研究をしていた核・原子物理学者の仁科芳雄は、雑誌『世界』（昭二一・二）の中で「原子力問題」と題して、一九四六年にロンドンで開かれた国際連合総会で原子力の国際管理について、原子力委員会が設置された内容を踏まえ、その後の経過を説明している。原子力の管理を国際的に規定し、原子爆弾の使用を禁止する必要性を述べ、戦争は〈科学の進歩によって殺戮量は大きくなり、原子爆弾の出現によって遂にその極に達した〉と述べ、〈人類は今や原子爆弾を前にして破滅か平和の帰路に立っている〉と言う。国際連合に進言する委員会の〈原子力を管理しその使用範囲を平和目的のみに制限すること〉を中心とする内容の全十四項目の中の「六 危険にあらざる活動」に示された〈原子力により平和的福祉を増進するにある〉という

部分を取り上げ、仁科は、「原子力の将来」として、原子力エネルギーに焦点を絞り、アメリカの原子力研究者コンプトン博士の説を引用し、次のように述べている。

しからば原子動力はどうして得られるかといえ、原子力発生装置に於いてエネルギーは熱の形として出てくるから、これによって先ず空気を熱し、その空気によってボイラーを沸かし、得られる水蒸気を用いて動力を起すことは普通の通りである。然らばこの場合の操作の安全度はどうであろうか。人はすぐ原子爆弾を聯想して危険を感じるかもしれないが、原子力を爆弾として用いるには特別の手段を必要とするものであつて、爆発させることの方が困難なのであるから、この心配は無用である。ボイラーの危険性は普通の工場と同様である。それよりも危険なのは前述の放射能であつて、これは発生装置からも、それから取り出す物質も多量に放射せられ人体に危害を及ぼすものである。これには充分の注意を払わねばならぬが、現在原子爆弾の製造工場ではこの害を防ぐことが知られているから、それと同様の措置を講ずれば好い。(『世界』主要論文選) 平七・十 岩波書店 引用)

原子力爆弾の危険性を踏まえながら、(平和的福祉を増進する)ことを提案する立場ではあるものの、原子力エネルギーに関する内容は非常におおざなりで、原子力は、爆発させるわけではなく熱エネルギーとして活用するのであるから安心であると言ひ、放射能は危険だが、既にアメリカの施設で行つてゐる措置を真似れば良いとまで言ひ切つてゐる。

同じく、戦中は陸軍技術大尉で応用化学研究の専門家であつた吉村昌光は、雑誌『中央公論』(昭二九・六)の中で「原子力豫算の使い方」と題し、「原子力時代の夜明け」として、火力発電に使用する石炭が高価につくから、(化学燃料は化学原料として、誤つて用いられた原爆は本来の原子燃料として、正しく使い分けることが、科學者のねがう人類幸福への方法論である)と前置きし、(原子力発電といつても火力発電のことであり、石炭ボイラーの代りに、原子ボイラーが使われるだけのことで、発生した蒸気でタービンを廻し、発電機を動かして発電する段取りには、少しも變りがない)と断言している。電力コストの問題点を指摘しつつ、仁科と同様に原子力の発電事業に積極的な姿勢を見せている。この吉村の発言は、アメリカの原水爆実験が科学的観測地点のビキニ環礁で実施され、日本の漁船、第五福竜丸が被爆し、乗組員が死傷し、捕獲したマグロからも強い放射能が検出され、魚介への残留放射能の警戒心が国民にも広

がり、魚介類の不買、敬遠といった風評のみならず、「死の灰」という言葉も広まりはじめていた時のことである。

この『中央公論』には、インドのネール首相の「水爆実験禁止協定を締結せよ」といった声明も記載されており、南太平洋フランス領ポリネシアのムルロア環礁でのフランスの大気圏内核実験問題と合わせて、日本の社会動向は、翌年の八月、広島で原水爆禁止世界大会を開催する方向へ舵をとることになる。

一九五四年三月のアメリカのビキニ環礁水爆実験に対する、ネール・インド首相の水爆実験禁止声明やイギリスのアトリー労働党党首の水素爆弾の管理問題と軍備の縮小の呼びかけが、日本の市民運動の契機になったとも言える。一九五七年に政府は、国会審議を経て、「非核三原則」の骨子を表明したが、その内容は、原子爆弾禁止が主で、「原子力問題」、放射能問題は、残念ながら蚊帳の外という内容だった。

IV

大江健三郎は、一九六三年に開催された第九回原水爆禁止世界大会に初参加し、以降、広島を訪れ、「ヒロシマ・ノート」という記録文学を著したが、その中で、

放射能によって細胞を破壊され、それが遺伝子を左右するとき、明日の人類は、すでに人間でない、なにか異様なものでありうるはずである。それこそが、もつとも暗黒な、もつと恐ろしい世界の終焉の光景ではないか。そして広島で二十年前におこなわれたのは、現実に、われわれの文明が、もう人類と呼ぶことのできないまでに血と細胞の荒廃した種族によってしか継承されない、真の世界の終焉の最初の兆候であるかもしれないところの、絶対的な恐怖にみちた大殺戮だったのである。広島島の暗闇にひそむ、もつとも恐ろしい巨大なものとは、すなわちその可能性にほかならないだろう。

と、原子爆弾のみならず放射能が人類に及ぼす危険性と恐怖を訴えている。大江は、実際、多くの人から話を伺い、多くの被曝者に会い、この記録をまとめあげた。〈ヒロシマ〉は、人類にとって歴史の記憶に留めておかなければなら

ない場所であると言うことになるか。戦争とは言え（ヒロシマ・ナガサキ）は、人類未曾有の原子力爆弾の被曝地という受難、惨禍を受け、世界に類を見ない無慈悲な大量殺戮の地であり、原爆病という放射能による晩発性障害も起こしてしまった地であることも大江は、書きとめている。

続いて、広島に関する原爆文学は、峠三吉や原民喜、大田洋子をはじめ小説や詩や短歌、随筆も含めて多くあるが、黒古一夫が（被爆者の悲しみを静かに訴えかける名作）と賞する井伏鱒二の「黒い雨」について考えてみる。

一九六五年一月「姪の結婚」として『新潮』に連載され、後に改稿された井伏鱒二の「黒い雨」に関して言えば、モデルとなる重松静馬の「被爆日記」が基盤にあるというのは周知の事実だが、井伏は、「黒い雨」を執筆する上で、小説を書くように空想では描けないから、色々資料を熊手で集めるように掻き集めたと言いつつ、被爆者やその看護に当たった人々にも会い、極力事実を尊重してルポルタージュとして、記録者たることに徹しようとしたという。この井伏の執筆の姿勢は、大江と同じように事実をできる限り歴史に留め、人類を破滅させるかもしれない原水爆や放射能の恐ろしさを多くの読者に提言するための方法だったと言える。

また、井伏は、一九八六年四月二十六日のソ連のウクライナ共和国チェルノブイリ原発事故について、「原発事故のこと」（昭六二・七『新潮』）と題して、戦友の松本直治の息子が、原子力発電所で働いて被曝してしまい、舌がんで死亡したことを告発するかのようにならした「原発死」の遺恨の手記を取り上げながら、（原子力発電所は、その後ますます増設され、次々と日本列島を汚染の渦に巻き込んでみると私は思っている。そのことは、かつて戦争の発音が国民の上に暗く覆ひかぶさった暗い過去の想ひに繋がるのだが、一般にはその原発の持つ恐怖が以外と知られてゐない。あたかも戦争への道が、何も知らされていないうちにでき上つて行つたやうに―）と書き、（恐るべき原発はこの地上から取り去つてしまはなくてはいけない）と断言している。

このチェルノブイリ原発事故は、大量殺戮に繋がる兵器ではなく、（平和的福祉を増進する）国家経済戦略としての原子力発電だったわけで、核爆発によって高濃度の放射能が大気中に飛散し、十万人以上が他所への移住を余儀なくされたことは、世界の人々を震撼させた。日本では、六月に井伏鱒二や大江健三郎、大岡昇平等四百名ほどの文化人が世

論に原発停止の必要性を訴えた。

戦後、産業は、敗戦後の疲弊した日本国家の経済の立て直しを迫られて、新たなエネルギー源の開発に乗り出した。特に、電力の必要性から原子力産業が中心となり、〈平和的福祉を増進する〉目的で、新たな原子力エネルギーの開発研究に取り組み、政府は、放射能が及ぼすあらゆる問題に蓋をして、原子力エネルギー政策を押し出して、環境に優しいクリーンさや利便性と安全性を唱え、平和利用へとシフトを切り替えた。それに反して、作家や哲学者たちは、「ノーモアヒロシマ」や「ノーモアナガサキ」を唱え、原爆、核の脅威を語り続け、この二つの対立する考え方が日本の核問題を主にリードしてきたとも言える。

V

次に、戦後生まれの田口ランディと真山仁という作風の異なる作家の作品から、原爆や放射能の問題をどのようにとらえられているのかを考察してみる。

はじめに、インターネット上でコラムマガジンを配信し、幅広い読者層を持つ田口ランディの作品から「被爆のマリア」(平一七・八〇一一 『文學界』 単行本 文藝春秋社 平一八・五) に収録された二作品について、取り上げる。

「永遠の火」は、三十八歳にして結婚する主人公、私・山本佳代子の結婚式でキャンドルサービスをする際使用する火を、広島島の〈原爆の火〉にしようという七十二歳の戦争を体験した父親の着想に対して、佳代子が猛反対するところから始まる。

平和とか、戦争反対とか、原爆とか、そういう強くて正しい社会的なことに、私の人生は一切関係なくこれまできた。修学旅行に広島に行ったけど何を見たかも覚えていない。私はそういうパンピーな女なのだ。募金だってしたことない。せいぜい赤い羽根をしぶしぶ買うくらいだ。そんな私が結婚式にいきなり平和を祈る人になれるか。無理だ。まして原爆の火を灯し続けるなんてガラじゃない。考えただけで怖くなる。私は身震いした。とにかくごめんだ。

キャンドルサービスが原爆の火というのは私の平凡な人生に似つかわしくない。平和は大切だが世界平和よりも自分の平和である。

その佳代子が、先祖の墓を詣でて「死という未来の前に、ごまかしはききようもなく、私も何かを求めるかもしれない。ほしいのは神でもなく、愛でもない。それでも祈るべきものを求めるかもしれない。そのようなときになって初めて、死んでいった人たちの悲しみに慰められるのかもしれない」と、自分のなかの変化に気づく。戦後生まれの、広島から遠く離れた東京で生まれ育った主人公は、「平和とか、戦争反対とか、原爆とか、そういう強くて正しい社会的なことに、私の人生は一切関係なくこれまでできた」のであり、今、現在こそが自分の人生にとって大事であり、自分の人生の平和とそして未来が大切だと考える。戦後の高度経済成長に支えられ、これといって不自由なく生活してきた主人公にとって、過去の歴史は、知識としてはあるものの、今の自分の人生に全く関係のないことである。しかし、父親が提示した〈原爆の火〉を媒介にして、主人公の意識は、今の自分の人生が、遠い過去の歴史との繋がりがあったからだと感じ始め、徐々に過去に亡くなった人たちの悲しみにすり寄って行く。

「時の川」は、広島平和記念資料館や平和公園周辺が舞台となっている。四歳の時に小児ガンに冒され、抗ガン剤投与と放射線治療による被曝で発育が遅れた主人公・タカオは、広島修学旅行中に二十歳で被曝し、何度も甲状腺ガンを併発しながら語り部を続ける八十歳のミッコと出会い、ミッコの逞しい生命力に驚き、「人間として勝ち残った人だ」と実感する。末期の肝臓ガンで死んだ父親と比較しながら、「生命力とは生まれつきのもものだ。強い人間は何がある」と長生きする。原爆を浴びてすら」と思う。ミッコは、語り部として、話をしているうちに「声高に平和について叫ぶうちに、いつしか強い自分になっていたかもしれない」と振り返る。

この作品では、タカオもミッコも共に過去を引きずって、現在に不安を感じている存在として描かれている。影の薄い不安な未来に目は向いていない。しかし、広島で被爆体験のあるミッコは、タカオと出会ったことで現在と未来を見つめ、戦後から大きく時間がたった後の平和な時代に生まれたタカオは、ミッコの生命力を感じて未来に目を向け始める。

田口ランディは、取材で広島に何度も足を運んでいる。戦後生まれで平和な社会で育った田口にしてみれば、広島の問題は、実際に過去の風景を見つめ、記憶に留めながら想像し、それらを取材した事実と文章に昇華させる作業が必要になる。

「永遠の火」も「時の川」も、過去の歴史的事実と自己を見つめる現在と未来への不確かな希望という時間の流れを意識しながら描かれたと言える。大江健三郎や井伏鱒二とは異なった立脚点で広島問題を見つめ、原水爆や放射能の危険すべき問題を過去の出来事ではなく、現在も、いや未来にまでずっと継続して記憶し、語るべき事だと田口は静謐に受けとめている。

企業買収など国内外の投資ファンドの世界を描いた作品が多いエンターテインメント小説家、真山仁は、「マグマ」(平一八・一朝日新聞社)において、先進国エネルギー問題会議上で、「日本は世界で唯一原爆を落とされた国」だから、日本の原発の閉鎖が国際世論に対する原発建設抑止に繋がると要求されたところから物語を始める。内部告発によって、〈東都電力〉の原発の管理体制の杜撰さが公になり、世論の原発バッシングが続いていた最中のことと設定され、投資会社の野上妙子が主人公となり、原発代替エネルギーとして九州にある地熱発電の再建を図るというものである。

この作品で真山は、〈日本における原子力発電推進は、利権構造と権力構造が生んだ悪魔の選択〉であり、〈日本が核を有することは、先進国の仲間入りをするために絶対条件だった〉と原子力産業の構造を描く。また、〈経済的精神的文化的余裕のない国は原発を持つべからず〉で、成長著しいアジア諸国の原発ラッシュを警告する。また物語では、日本でも原発事故やトラブル隠しが発覚しても〈政府も電力会社も〉、〈日本を代表する原子力企業のいずれもが問題の解明も責任の追及もしない〉無責任なさを示し、日本の原発の危険性を描きながら、新しいエネルギーとして、〈電力界の負け犬〉と揶揄される今にも破綻しそうな地熱発電所を取り上げ、その具体化に向けて、人々が様々な事を乗り越えていく姿を描く。

また、「ベイジン 上・下」(平二〇・七 東洋経済新報社)でも真山は、中国北京で開催されるオリンピックを背景に、大連郊外に建設する世界最大の〈紅陽原子力発電所〉建設を中心に物語を始める。そこには日本の原子力発電開発

の技術力を買われ、技術顧問として工事のリーダーとして着任した田嶋伸悟の苦悶と苦闘が描かれる。

中国国家中枢の共産党政治勢力や企業集団等の利害確執も含め、天安門事件の問題も引きずりながら、また、工事に関わる中国人作業員の安全性の精度に対する気質の低さも加えて、不安要素を抱えながら工事が進捗する。〈原発に絶対はない〉、〈あり得ない事が起きるのが世の常〉であると考えるゆえに、工事の進捗に細心の注意を払う田島も、現状の工事のままでは事故が起こる可能性も否定できない不安を抱えたまま、原子力発電所の運転開始に漕ぎつける。しかし、ステーションブラックアウト（全交流電源喪失）が生じて、暴走する核燃料を冷却できない状況になり、福島第一原発同様の事故が起こるといふものである。

この二作品は、福島第一原子力発電所の事故が起こる前に書かれていたことに一種の驚きを感じる。原子力発電所の事故が起こりえる原因は、自然災害だけではない。作品には、原子力発電を巡る様々な産業の社会構図やそれに関わる人間模様が描かれ、そこから生まれるヒューマンエラーといった歪みを指摘して、原子力発電の安全神話を真つ向から否定する。地震列島に設置される原子力発電所の危険性は、政府や原子力規制委員会の数的判断だけでは拭いきれない問題が山積みされている。

昨年、夏に鹿児島県の三反園訓知事は、原子力災害対策特別措置法を取り上げて、〈生命、身体及び財産を災害から保護する〉必要上、施設設備等の再検証及び事故が起きた場合の住民の避難計画の実効性も含め、安全性を確認するよう川内原発の停止を申し入れた。原発事故が生じた場合の避難計画の難しさは、若杉例の「東京ブラックアウト」に描かれている。また、原子力発電所の事故は、建設の工事上の技術的な問題だけではなく、政界と官僚レベルの私欲望の攻防やそれらに関与する人間の内在するモラルも含めて、様々なヒューマンエラーが生じるリスクはあるわけで、〈原発に絶対はない〉と真山は断言し、事故の起こりえる可能性の高いことや危険性を既に指摘していた。

田口ランディは、現在の日常性に広島原爆に関する問題を取りいれて作品を描いた。そこには過去の歴史上の出来事が、現在においても様々な問題事項として浮かび上がっており、作品背景に〈ノーモアヒロシマ〉があるのは理解できる。真山仁や先の若杉例は、原子力発電の事故発生率の可能性と危惧を正面から問題として取り上げ、技術的なこと

ばかりではなく、原子力発電所建設をめぐる様々な国家戦略を含めた人間のエゴも描いて、事故発生の可能性を警告し、示唆する。

しかし、田口や真山、若杉の作品には、放射能に関する問題が取り上げられてはいるものの、原爆文学といった分野とは一線を画すと言える。文学における〈ヒロシマ〉・〈ナガサキ〉という言葉には、戦争とは言え、原爆が投下されて前代未聞の歴史上最悪の大量殺戮が行われ、放射能によって原爆病に苦しむ人々を陥れた特定のエリアといった意味が含まれており、当然、〈ノーモア〉といった言葉が付随する。つまり、戦中戦後を生き抜いた大江健三郎や井伏鱒二や林京子などのように反戦・反核・原水禁という批判上の信念が明瞭で、思想上の特定の意味があると思われる。

これは、一九八五年の夏の『解釈と鑑賞』（至文堂）で、中野孝次と長岡弘芳が原爆文学について対談していた内容と関係する。中野は、原爆文学の世代を二つに分けて、既に成人にいたって広島や長崎の原子爆弾を体験した世代と、幼年少年期に体験した世代に分け、長岡はそれに〈被爆体験を何等かの形でもつ人たちと、被爆しないで、その問題性ゆえに原爆とかかわった人たち〉を追加して、互いに原爆文学について対談をしている。この見解に、新たに、田口ランディや真山仁といった戦後生まれの第三、第四世代の作家が、どのような形で広島、長崎の原爆問題を取り上げ、どのように語るのか加わると言える。

VI

次に、東日本大震災・福島第一原子力発電所の爆発事故以後に発表された数編の作品を取り上げ、原子力発電のあり方について、どのように触れているのかを述べる。

はじめに村田喜代子の「光線」（平二三・一〇『文学界』 単行本 文藝春秋社 平二四・七）についてだが、作者は文春文庫の（あとがき）で、東日本大震災の一月前に子宮体ガンにかかり、福島第一原爆事故の最中、四月末から約一ヶ月ほど後遺症の憂えない放射線四次元ピンポイント治療を鹿児島の治療施設でうけたと言う。その後、〈ガンが

消えた後の私が書くべきものは、原発と放射線治療という奇妙な取り合わせしかなかった。その頃、鹿児島県の桜島は年間の観測史上最高となる爆発回数を記録し、私が滞在中の四月と五月の噴火は百六十八回を数えた。市内には黒い灰が臭気を伴って降り積んでいた。地球の深部は放射性元素の崩壊が行われている。核分裂の火が燃えているのだ。人間世界の動きから眼を空に移すと、太陽は核融合する巨大な裸の原子炉だ。そして地上では人間の手で造られた福島原発の炉に一大事が起こっている。私が鹿児島県の舞鶴町で日々めぐらせた思いは、これもまた一つの3・11に続く体験というしかない。原発への恐怖と、放射線治療の恩恵と、太陽を燃やし地球を鳴動させる巨きな世界への驚異である」と執筆の意図を書きとめている。

作品は、悪性度の高い子宮体ガンになり、放射線治療に耐える妻の状況が、夫、秋山（定年退職後の再雇用会社社員）の視点で描かれる。放射線と言えば、広島、長崎の原子爆弾のことが想起されて、被爆という恐怖や不安といったイメージが起こる。治療用放射線と放射能は異なるものの、放射能は被曝すれば、生命の危険性が一生付きまとうが、治療用放射線は、身体に果食うガンの細胞を死滅させて生命を獲得する手段のひとつである。放射線治療に成功した作者にとつて、福島原発事故の放射能問題は、リアルタイムで「奇妙な取り合わせ」であり、因縁めいた課題としてあつたと思われる。

〈核融合する巨大な裸の原子炉〉である太陽の下で、〈地球の深部は放射性元素の崩壊が行われ〉、〈核分裂の火が燃えて〉桜島が噴火し、亜硫酸ガスの酸性に似た異臭と黒い灰が降る見知らぬ街の中で、放射能とは異なるものの医学治療に施される放射線を受け、生への期待と放射線治療の後遺症に不安を抱える妻の孤独感を静かに見守る夫は、東日本大震災の津浪の被害状況や「人間の手で造られた福島原発」事故のテレビ映像を重ね合わせ、「自分の家の出来事と同時進行」で「厄災」が起こっていることに言うに言えない複雑な心境に陥る。

作者は、大自然の核分裂現象は、地球において必要欠くべからざるものであるが、人工的に造られた原子爆弾や原子力発電事故は、「厄災」を生むものであると暗示する。また、偶然または突然に生じた個人の「厄災」と東日本大震災や福島原発事故によって多くの人が「厄災」を受けたことを比較しながら、どちらにしても結局、「人間は一人」とし

て、〈厄災〉を受けた妻、本人（一人称）の寂寥と孤独感を取り上げ、夫といった二人称以上の他者には、分らない複雑で繊細な感情の起伏を、作品の上で示している。確かに、メディアを通じて被災地の状況が様々な方法で報道されているが、結局、被災者以外の他者が表面的なことを理解するだけであって、東日本大震災や福島原発事故で〈厄災〉を受けた人々の本当の苦しみというものは、実際には、当の一人称である本人しか分らないことなのだ。

福井晴敏の「震災後」（平二三・一一 小学館 初出『週刊ポスト』平二三・六・一三―一・一一）は、震災後の初秋、野田圭介の息子、弘人がインターネット上に〈フクシマベイビー〉として画像処理した奇形児の写真を公開した仲間の一人として発覚し、在籍する中学校で〈震災以来、大人社会に不審を抱き、ついにはこんな事件を起こしてしまった子供たちに、地域の大人たちから希望を与える言葉〉という趣旨でPTA主催の臨時集会が開催されている状況から始まり、そして一転して三月十一日にストーリーは戻り、この集会に至るまでの野田の家に起こった様々な出来事が描かれる。

福島原子力発電所の事故によって放射能汚染の様々な情報が流れるなか、圭介は〈自分や家族の生命を脅かすもの〉に對峙し、対応に葛藤するなかで、弘人の〈フクシマベイビー〉の問題が起きる。大人社会のうわべだけの、その場しのぎのやり方に対して〈未来を返せ〉と叫ぶ弘人に返す言葉を失う圭介は、同居する元防衛庁の幹部で退官した父の〈脱原発を反戦と同じ棚に置いてはいかん〉、〈この地震大国で、原発を運用するのはリスクが大きすぎる。今回の震災で得た、それが最大の教訓だとわしは思う。だが、だからと言って感情的に脱原発を唱えれば、安保闘争の二の舞になる。感情では現実には勝てん。現実を動かすのは意志の力だ。強い意志こそ未来を引き寄せ、この国に巣くった『闇』を払う〉、〈犠牲から何も学ばなかった復興など無意味だ〉といったアドバイスに触発され、『闇』と言う不確かな社会で、きつと誰かがしてくれるという〈無辜の民〉ではいけないと感じる。

この〈無辜の民〉の問題は、今の日本社会の本質を突いている。前出の田口ランディの「永遠の火」の主人公、山本佳代子の立場がそうであったように、現在において何不自由しない現代社会で成長した人々には、現政権が巻き起こす様々な国家戦略上の危惧されるべき問題が生じてても、対岸の火事同様に、自分が行動を起こさなくても、誰かがして

くれるという他人依存型で、一種の事なかれ主義の自分本位といった樂觀傾向の雰囲気がある。東日本大震災に関わる様々な怪情報が飛び交った中、作品の〈フクシマベイビー〉といった誤った情報も混在し、多様化する情報化社会でこそ、〈意志の力〉、〈強い意志〉を持って、各自が現実をしつかりと認識する必要性があることを作者は示していると言える。東日本大震災や福島第一原子力発電所の事故によって生じた問題を、「闇」の蔓延る国政が、再び「闇」に葬らせようとさせないためには、国民たる一人一人が〈強い意志〉を持って目を向け、監視することが大切だと言っているのである。また、〈地震国で、原発を運用するのはリスクが大きすぎる〉と言い、原発事故の問題は、国家戦略の犠牲者とも言える被災した当事者だけの問題ではなく、国民一人一人が未来に向けて各自が真摯に捉えるべきではないかという警鐘を示している。

「贗作坊ちゃん殺人事件」や「はじまりの島」といったミステリー小説を書いた柳広司は、福島第一原子力発電所の事故を題材に「黒塚」（平二七・七『オール讀物』）を書いた。

「黒塚」は、町の青年団員の阿佐利慶祐が主人公である。慶祐は、東日本大震災の津波被害に遭った町民の避難活動に追われていた翌日、福島第一原発が爆発したことを知らされる。避難勧告に従って、その場所を追われるように逃出すしかなかった慶祐は、津波で瓦礫のなかに生存者がいるかもしれないと思いつつ、見捨てていくようにその場を去らなければならなかった。不快な倫理観に苛まれつつ、どうにもならない憤りをのみ込みながら安全圏と言われた地域まで避難をする。〈原発は絶対安全〉、〈原発は原爆じゃないから、何があっても爆発なんかしません〉という安全神話が完全に崩れ、放射能という見えない怪物のような物質に不安と恐怖を感じながら慶祐は、東京の大学で物理学を専攻し、大学院を中退した田辺陽一郎と一緒に三〇キロ圏外まで逃れる。しかし、地形と風の流れが影響し、陽一郎が持参してきた線量計は強い放射線量を示す。

この作品は、能の「黒塚」が基軸として織り込まれている。能の「黒塚」は、紀州の祐慶という僧が旅の途中、安達ヶ原で老婆の住む岩屋を宿として求める。老婆が外に出た隙に、見てはならないと言われた部屋の内側に白骨化した死体が山のように積み上げられているのを発見し、人を殺めては人肉を食う鬼婆伝説を思い出し、驚愕のあまり逃げ出す

が、鬼女がどこまでも追いかけてくる恐怖に苛まれながら、仏法によってその鬼婆を退治するという話である。

主人公の阿佐利慶祐の名は、鬼婆伝説の僧、祐慶の名前と反転であることから分かるように、原発事故によって飛散した恐ろしい放射能という鬼婆同等の怪物が、逃げる慶祐たちをどこまでも追いかける様子は、鬼婆から逃げる僧、祐慶と相似する。人を襲い、死にまで陥れる放射能から逃れられない恐怖は、救済を求めようもなく、ただ〈タスケテ〉と暗闇の中から救助を求めながらも見捨てられた女の声と重層化したかたちで描かれる。また、放射能の恐怖のみならず、暗闇から聞こえる〈タスケテ〉という微かな悲痛にも似た叫びは、原発事故によって日常生活の場や故郷をはぎ取られ、非難せざる得ない人々のどこにもやり場のない悲痛な叫びにも聞こえる。

VII

最後に、「中陰の花」で芥川賞を受賞した福島県在住の作家、玄侑宗久の「光の山」と「桃太郎のユウウツ」及び、同じく福島県で高等学校の国語教師をする傍ら、様々な活動をしている詩人、和合亮一 の作品を取り上げる。

「光の山」(平二四・三 『文藝春秋』)は、震災が起こり原発事故もあり、東京大震災も起こり、富士山も爆発し、東京にすむ人も少なくなった(今から三十年まえ)、福島の前田舎で生活していた父親の不可思議な行為と放射能汚染廃棄物の山が〈光の山〉と神格化した経緯について、その息子が〈ホーシャノーツアー〉にやってきた人たちに物語るという構図になっている。

原発事故後の放射能飛散を過剰に恐れて人口流出が起こったことや、〈汚染〉や〈除染〉という言葉の内に孕む〈被曝〉という問題にも触れつつ、日常生活では野菜等の放射線除菌や医療のCTスキャンでも6・9mSvの被曝をすることから、これらも〈汚染〉なのかと訝りながら、父親は〈ホーシャノール〉に汚染された廃棄物を〈大丈夫、大丈夫〉と言ひ、広大な自分の敷地内に運び入れることを許したという。その汚染物で積み上げられた山から、三年間でチェルノブイリ原発事故が起こったベラルーシと同じ毎時10μSvを超す〈ホーシャノール〉が測定される。放射能に汚染され

た廃棄物を一手に引き受けて巨大な山になった側で生活しても父親も母親もその後、ガンにも罹ることなく、長寿を全うして死んだ。父の死後、山で茶毘に付した後、山が燃え、この世のものとは思えない美しさに変容し、神格化した山の放射能を浴びるために人々が集まってくるという奇想天外な話である。

臨済宗妙心寺派の僧侶である作者が、宗教上の様々な経験を踏まえ、対談集や随筆にも見られる禅の心構えのようなことがこの作品の表裏に複雑に織り込んで描かれているのだろうが、この作品では、乱暴な解釈になるが、放射能を「ホーシヤノー」と片仮名で表記していることに注目したい。

福島第一原子力発電所の事故による「ホーシヤノー」は、太平洋沿岸及び内陸部にまで拡散し、多くの人が避難した。被曝量によってはガンにかかる可能性の高い「ホーシヤノー」は、特に小さな子供を抱えた家族にとっては脅威であり、人々は「ホーシヤノー」を危惧して、生活の地を捨てざる得ない状況になった。また、「ホーシヤノー」汚染廃棄物処理といった現実的な問題は、作中、「なんでみんなのために考えられねえんだ」と嘆いても、「太平洋戦争の後のこの国は、「人権」の国になった」ことで一時保管場所の設置でも多くの自治体から拒否されたことを書き記す。このように誰からも忌避される「ホーシヤノー」汚染廃棄物を一手に自分の地所に集めた父親は、「ホーシヤノー」のお陰で、最後まで生きがいを持って生きられた」と母の火葬後に息子に話す。

父親が、社会、世間で言う危険な放射能汚染の廃棄物を「大丈夫、大丈夫」と言つて憚らずに自分の地所に引き受けたいことは、社会、世間の「ホーシヤノー」喧噪とは一線を画し、大事なことは、忌避すべき「ホーシヤノー」ではあるものの、現実をしっかりと受け入れて考えるべき問題だとする作者の意図を感じる。つまり、作中には、福島第一原子力発電所の事故がもたらした様々な放射能問題が散りばめられており、この「ホーシヤノー」問題は、福島といったひとつの特定された地域の問題ではなく、日本人いや世界の人々が考えるべき問題だとも読める。誰からも忌避された「ホーシヤノー」汚染廃棄物の塊の山は、父親の茶毘の後、「光の山」と化し、「紫のオーラ」を出しながら「透明で、清らかで、気高くて、しかも毒々しい」極楽浄土に導かれる信仰の対象としての「放射能」と表記され、「放射能」を浴びるために外国人を含め、多くの人が訪れ、多くの人の目を引く場所に変容するという寓話性の中に、単に危険さわ

まらない物質として、〈ホーシヤノー〉を感覚的に忌避するべきものではなく、私たちはきちんと〈放射能〉問題に向き合うことが大切ではないのだろうかというメッセージにもとれるということである。

「桃太郎のユウウツ」(平二八・四 『文學界』)は、主人公が佐藤桃太郎であり、先祖は、明治の中期に巖谷小波が「日本昔話」をまとめたことで広まったというあの桃太郎伝説の爺さん婆さんであるという。昔話のとおり桃から生まれた桃太郎の話をはじめ、様々な桃太郎伝説の逸話を挿入して、先祖代々の桃太郎の生い立ちも示している。主人公の佐藤桃太郎は、子供が出来ずに悩んでいた佐藤清成と民江が、那須の雲巖寺境内で拾った捨て子と設定される、これも寓話性の強い作品である。

震災が起こつて除染作業の班長として毎日地道に働く桃太郎だが、桃太郎を管理する得体の知らない桃太郎機関のようなどころから届く第二の指令を気にしながら生活をし、何をしてても常に〈ユウウツ〉で〈ウツトリーしい〉気分になる。その指令は〈鬼退治〉であろうことは想像できる。そしてついに以下のような指令が届く。〈佐藤桃太郎殿 二月十日午後二時半、いわきアリオスで小森氏を道連れに自爆テロを起こされたし〉という内容である。脱原発を唱える〈小森〉を殺すという設定から、桃太郎は自身の行動原理、美学と相対して悩む。しかし、桃太郎は、〈自爆テロという過激な手段〉は結局、脱原発の勢いがつく可能性があると大義を見いだし、意を決し、綿密な計画を練り、実行に移す。この時〈本当の鬼はこの指令を出している当人ではないか〉と思ひ当り、腰に爆弾を巻いたままの〈桃太郎の心〉は、自分が全身で抱きしめている小森氏への一方的な好意が澎湃として起こりつつあった〉なか、爆発までのカウントダウンで物語は終える。

この作品の脱原発を唱える〈小森〉とは、小泉純一郎元首相である。実際、二〇一六年二月一〇日に「いわき九条の会」が、小泉純一郎元首相を招き、「いわきアリオス」で脱原発等の講演会を実施しており、この会の発起人の一人として作者、玄侑宗久自身も名を連ねている。そのことを作品に挿入している意味では、原発再稼働に積極的な現政権に対し、脱原発の立場を宣言した作品とも言える。勸善懲惡という本来の桃太郎の美学から考えれば、本当に退治をしなければならぬ世の中の悪は、原発再稼働を推進し、経済向上を促そうとする〈得体の知れない桃太郎機関〉を抱える

政府機関が〈鬼〉であり、悪の根源ということになる。

次に、和合亮一の「詩の磔」(平二三・六 徳間書店)を見てみる。

この作品は、震災で津波被害に遭い、福島第一原発爆発事故で避難勧告が出た地域に居住し続けていた作者が、メルやツイッター等で現状を発信した内容を再録して構成されている。〈磔〉には、〈詩〉を編み出す慎りの言葉そのものを指すだけではなく、〈闇夜の磔〉の意味もあると想像できる。つまり、どこからともなく突然と襲ってくる恐怖と不安は、〈磔〉・地震・放射能そのものとも言える。

「詩の磔」は、まだ詩にもならない言葉〈磔〉が、作者の感情とともに一気にほとばしる。発信する時間帯が、ほとんど闇夜に近い時間であり、この悲惨な状況は、光りを閉ざされた闇夜と同様と想定し、〈明けない夜は無い〉と信じて、余震と放射能汚染という現実をしつかりと認識し、その場から〈私は震災の福島を、言葉で埋め尽くしてやる。コンドハ負ケネエゾ〉と発信続けた約一ヶ月間の記録である。

〈フクシマ〉は一晩で、世界に広まった、むしろチャンスだと思う、と地元のある番組で言っていたことに対し、和合は、捨てることのできない〈ここには家族と故郷があるんだよ〉と言い、原子力発電所の爆発事故で放射能が飛散し〈世界に広まった〉意味での〈フクシマ〉を否定的にとらえる。〈ここ〉は〈家族と故郷〉のある福島であり、〈フクシマ〉ではないと言う。この作品で唯一、福島が〈フクシマ〉とカタカナで表記される場所である。これは、チェルノブイリと同じように放射能汚染に塗れて〈世界に広まった〉日本の一地方の悲惨な地域というグローバルな意味での〈フクシマ〉ではない。また、この〈フクシマ〉という言辞には、何か特別な属性として、他と差別した意味も込められているような気がする。〈私たちはここに生まれた。福島を私たちが信じなければ、誰が信じる〉と言い、〈故郷を捨てちゃいけない〉、〈福島を捨てるな〉と言う和合からは、〈福島〉は、家族も住む故郷であって、人も住めないという放射能汚染地域の別称〈フクシマ〉ではないと強く発信されていると思われる。

〈フクシマ〉は、和合にしてみれば、故郷福島とは結び付かない異質の馴染みのない言語感覚である。だから逆に、放射能汚染によって誰も住むことができなくなった異空間の〈ふるさと〉を放射能の雨が降る〈フルサト〉と怒りを込

めて表象する。放射能は、〈幽霊〉とも表記され、作品の後半部分では〈原子力が私の家の扉のチャイムを押しした。〉と「なたですか」。話があります。「私にはありません。とにかく扉を開けて下さい。「開けるもんか。」と原子力に対する憤りが示される。原子力発電についての絶対安全という神話については、ある程度の信頼を寄せていたものの、福島第一原子力発電所の事故によって全てを失った今、〈絶対〉は信じないが〈絶対に生きる〉と強い意志を示し、捨てざる得ない〈故郷〉は、〈フルサト〉という表現に異化される。

また、故郷から離れなければならなかった人びとへの風評被害に〈私たちは噂話の中を、追われている、息を殺して嵐の中を、追われている、不条理な日本〉と憤怒を込めて発信した記録でもある。

「五年」は、和合亮一が平成二十八年四月に『文學界』に発表したもので、十数編の詩で構成されている。「火の柱よ」は、〈あらゆるものが海の中の火炎に奪われてしまった あの日から 残酷な静けさはいつ也未明の沖に集まる太陽は そこにいつも〉と〈夜明け〉を待つ思いが詠われる。「ザッツオール」は〈闇の中〉から人恋しくて来る〈誰かが〉いて、「どこへ」は、津波によって多くの〈長い影〉が〈雲の間〉に運ばれ、「空き部屋」からは、無人の静けさの寂寥感が漂う。「ある日」や「圏外へ」、「十二本」、「二時間」、「夢」、「星に」は、福島第一原発事故によって誰もいなくなった故郷の姿を静かに憤怒を言葉に込めて作者は詠う。

「詩の礫」から一転して、五年という年月がそうさせたのか、あの激しい日常的な憤りの言葉からこの作品には静謐とも言える磨かれた言葉に転化し、和合亮一の、犠牲になった人々への鎮魂と大切なものを失った人々の心の清閑さと故郷、福島をいたわるような想いが伝わってくる。

「ふと猫の目の光に振り返り」(平二八・一一 『文藝』)は、福島で「未来の祀りふくしま」というイベントを重ねてきた内容の紹介を兼ねた和合亮一のエッセイである。その中には、例えば、民族学者の赤坂憲雄の〈震災以来、私たちの感性は新しいアニミズムのようなものに回帰しているのか〉ではないか〉それは、〈日本人の感覚の故郷のようなもの〉だということや、姜尚中の話からは熊本震災と合わせて、〈郷土に思いを馳せることと四季への感受性を取り戻すことのつながり〉の大切さを感じたと記す。共に郷土、故郷と言った観点で話し合っていることが読み取れる。

「福島第一原発廃炉図鑑」をまとめた開沼博と批評家の若松英輔のトークイベントからは、〈福島島の状況を大げさに伝えようとすると、例えば脱原発や放射線被ばく回避の主張が正当化されていき、そこから歪んだ論理や差別が生まれる〉という警告を感じている。福島に住む作家、玄侑宗久に〈故郷とは一言で言うとか〉と尋ねた際、〈それは何かに夢中になる忘我の感覚に似ている。理由など抜きで、すっかり我を忘れてしまうことだ〉と即答されたことに、和合は、一瞬にしてある帰着点を感じたという。

このエッセイから「未来の祀りふくしま」というイベントに込められている和合の意識がくみ取れる。失った、失いつつある〈フルサト〉というものをどのように取り戻すのか、これからあるべき〈ふくしま〉の未来を〈祀り〉という概念、観点から探っていくこととする意図である。〈祀り〉は、そこに住む人々の歴史によつて支えられてきた〈ふるさと〉を代表する文化である。〈故郷〉の象徴または表象が〈祀り〉だとすると、被災や放射能汚染で避難をして故郷を離れた人々にどのように〈祀り〉をアピールするのかを模索する和合の真摯な姿勢が見える。

VIII

木村朗子は、「五年後の震災後文学論」(平二八・四 『新潮』)で、数多くの参考例を示しながら、技術先進国の日本で原発事故が起きたことは、〈以後、原発事故というのは、いつどこでも起こり得る事故だということになった〉と述べ、今後、文学は、アレクシエーヴィッチの「チエルノブイリの祈り」やメヒテルト・ボルマンの「希望のかたわれ」のように〈事故の原因に向かうのではなく、人生の中途に思わぬ方向転換を余儀なくされた人びとの暮らし〉の方向になると言う。そして、広島や長崎の原子爆弾による原爆症の問題や多和田葉子、林京子や井伏鱒二の作品から〈当たり前のことだが、生の危うさは、生き残った者にこそ問われるものとなる。被曝者にとって、生き残るとは、他者の死を目の当たりにしながら、死の恐怖におびえながらも生き続けることであつた。その意味において、ようやくヒロシマ、ナガサキは、フクシマに接続するものとなる〉と言う。

東日本大震災、福島第一原子力発電所の事故から七年目を迎える現在において、文学の方向は、木村朗子と言う（人生の中途に思わぬ方向転換を余儀なくされた人びとの暮らし）を描くようになることは想像できる。他に、吉村昭の「三陸沿岸大津波」、大江健三郎の「ヒロシマ・ノート」のような記録文学といった作品や、記録に徹して書き上げられた井伏鱒二の「黒い雨」や戦後に生まれ、広島取材をして書き上げた田口ランディの「被爆のマリア」のような作品も一つの方向性としてあげられる。社会の実情を踏まえ、その後を見通した真山仁や若杉冽の作品のように（事故の原因）の可能性を探り、警鐘を鳴らす作品もあり得る。これまで取り上げた数編の作品から分かるように、核、原発問題は、それぞれの時代に様々なたちで表出されてきた。東日本大震災における津波被災者の問題や福島第一原子力発電所の爆発事故における放射能問題も、原爆文学の世代間における作家の取りいれ方や独自の視点と立脚点の相違があるように、時代とともに変容すると思われる。

ただ、（ヒロシマ、ナガサキからフクシマへ）という問題は、木村の言うように一概に同列とは言い難い。文学の可能性について、福島の問題が（人生の中途に思わぬ方向転換を余儀なくされた人びとの暮らし）といった方向に行くことで「チェルノブイリの祈り」と同軸に置くことが出来るかも知れないが、被曝、原爆症といった問題を抱えた（ヒロシマ、ナガサキ）とは一線を画するものと思われる。

「フクシマ」の問題は、核の威力を知るために科学的実験として広島や長崎に投下された原子爆弾の惨劇とは異なる。広島、長崎の惨劇には、戦争という背景があり、無慈悲な国家戦略があった。「フクシマ」の問題は、J. サミュエル・ウォーカーが「スリーマイルアイランド」（訳西堂紀一郎 ERC出版 平一八・八）で顕したように核の危険性を（平和的福祉を増進する）といった国家経済戦力にすり替えて、原子力の開発を推進した結果、スリーマイル島やチェルノブイリ原子力発電所で原子炉から放射能が拡散するという思いも寄らない事故が起こったことと同じである。その結果、日常生活の地を捨て、住み慣れた故郷から離れざるを得ない人々の悲痛な悲しみと憤りを生むことになったことと同じである。放射能の問題は、柳広司が「黒塚」に描いた（鬼婆）恐怖と同じであり、福島在住の作家、玄侑宗久も（ホーシヤノ）こそが問題だというメッセージを「光の山」で発信した。和合亮一は、故郷、福島を愛する詩人であ

るがゆえに〈ホーシャノー〉によって穢され、誰もいなくなった、人も住めない異空間となった故郷を〈フルサト〉と怒りを込めて表象した。〈フクシマ〉という言葉は、何か特別な属性として社会から差別するものであり、玄侑宗久や和合亮一や福島で生活をしている人々や福島を故郷としている人々にとっては、故郷、福島・ふくしまは、〈フクシマ〉ではない。

福島第一原子力発電所の事故は、核爆発の驚異的な熱エネルギーを利用し、地球環境の保守や経済の活性化を狙うといった未来への理想的な核エネルギーの〈平和的福祉を増進する〉利用への転換によって生じた〈ヒューマンエラー〉である。敢えて、福島を〈フクシマ〉ととらえるなら、大気に飛散した〈ホーシャノー〉が、人々の生活を脅かし、未来への展望も挫くという意味において、〈フクシマ〉は、核や原子エネルギーの未来に向けた科学のあり方に警鐘を示す歴史的な地であると言える。

※本稿は、二〇一七年一月二十八日に行われた東洋大学東洋学研究所主催の公開講演会での口頭発表の一部に加筆訂正をしたものである。研究代表者である東洋大学の山崎甲一氏に御礼申し上げる。

- 原節子「私の歴史（4）」『映画ファン』1953年2月号
——「春待つ心」『新映画』1941年1月号
——「早春夜話（6）」『東京新聞』1959年2月27日付
山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984
四方田犬彦『日本の女優』岩波書店、2000
島津保次郎「私の映画」『映画の友』1941年3月号
——「新しき時代の女優」『新映画』1941年4月号

てきたが、正確には「聖なるもの」というベクトルで表象されている。③四方田が指摘したように、「西洋的なもの」の表象が「洋行帰りの美少女」に対する「観客の圧倒的な期待と願望」によったとしても、それは決して皆の期待と願望を満足させるものではなかった。④その表象は、原節子の演じる役の欲望が去勢されることによって成り立つ。

また、1939年頃から原節子が「妹を持つ姉」役を担うようになると同時に、その役に対する描写が否定的なものとしての「モダン的なもの」と結託した形で、そして妹との対立にもとづいて行われたことも確認できた。これは「原節子＝規範的日本人女性」としてきた「原節子神話」によって従来論議から排除されてきたものであり、その神話の反例にあたるものでもあった。

次いで、本稿においては戦争と原節子の女優表象との相関関係という視点から、原節子の表象する「銃後の女性」について考察した。その結果、原節子の演じる「銃後の女性」は「銃後の妻」と「銃後の姉」に分けて表象される傾向にあったことが明らかになった。とりわけ、原節子の「銃後の妻」という表象は、国策との不一致とイデオロギー的亀裂を露呈したものであり、それゆえ、「聖母」という表象を認める従来研究には無理があったことが確認できた。また、「銃後の姉」の場合、「銃後の妻」が積極的な行動力を持っていたのに対し、「非情念性」を含意するという特質が見られた。

以上の検討から、原節子の女優表象がいわゆる「原節子神話」とは異なる、時によっては、それを根本的に否定するような要素をまで含んでいたことが明らかになったと思う。戦時下日本映画における原節子の女優表象は、国策イデオロギーの矛盾と亀裂を明確に証している代表的な事例ともいえる。ここに、等閑視されてきた戦時下の原節子を射程に入れ、彼女の多様な表象とその変化様相を考察してきた本研究の意義もあるだろう。

■付記 本研究はJSPS科研費17K13373の助成を受けたものです。

■参考文献

- Q「映画『指導物語』」『朝日新聞』1941年10月9日付
 Q「映画『熱風』」『朝日新聞』1943年10月16日付
 吉村公三郎「島津保次郎監督素描」『映画芸術』1947年10月号
 熊谷久虎「映画『指導物語』の製作にあたって」『映画の友』1941年6月号

人間の「記憶」が形成されるシステムが、その記憶される対象のある部分を意識的あるいは無意識的に「忘却」する過程を必然的に随伴するものである以上、人間の記憶とその記憶の対象とはどこかですれちがわざるをえない。しかも、ある対象に対する記憶が神話化されるまでに至っているのであれば、それはその対象の何かを「排除」する作業が行われたことを意味し、それゆえ、対象と対象の記憶との距離は一層遠くなるしかない。

本稿を含めた「原節子再論（1）～（3）」¹⁵では、戦時下における原節子の女優表象を形成、屈折、戦争との相関関係の側面から検討し、「原節子神話」が「原節子」の何を「排除」して成立したのかを探りつつ、原節子の女優表象がどのような方式でつくり上げられたか、何によって屈折されたか、その屈折の結果は何であったか、戦争時局下ではどのような特質を見せていたかを明らかにしてきた。ここで、「原節子再論（1）」に述べた問題意識にそって、改めてその内容を整理しておきたい。

まず、女優表象の形成と屈折について、『新しき土』（1937）以前と以後に分けて論じた。

『新しき土』以前は、原節子の女優表象が形成される時期と見られる。現存するフィルム（『魂を投げろ』『河内山宗春』など）を検討した結果、この時期における原節子の女優表象は「妹的なもの」であり、それは「庇護」と「警戒」の二重の立場に立っていた。四方田犬彦がこの時期の原節子をドイツ映画『制服の処女』と関連付けて説明したのは、ナチスドイツの監督のつくった映画『新しき土』とそれに出演する以前の原節子を繋げようとした結果に過ぎず、むしろ原節子のこの時期における女優表象と『新しき土』のそれとは共通する要素がなく、異例かつ例外的な関係にあることも明らかになった。

『新しき土』以後は、洋行帰りという原節子の話題に当て込んだ作品に出演することによって、原節子の女優表象が屈折した時期と見られる。屈折の結果、この時期における原節子の女優表象は「聖なる妹」となるが、それは次のような特質を持っていた。①映画『新しき土』以前の彼女の表象とある部分で連続している。②既存の研究ではただ「西洋的なもの」といわれ

¹⁵ 「原節子再論（1）——神話の構築と解体」は、『日本文学ノート』第50号（宮城学院女子大学日本文学会、2015年7月発行）に、「原節子再論（2）——表象の形成と屈折」は、『日本文学ノート』第51号（宮城学院女子大学日本文学会、2016年7月発行）に各々掲載されている。本稿はこれらの論考の延長線上にあり、再論連載の最終論考である。

である。この時期を原節子は次のように回顧する。「だんだん戦争が激しくなるにつれて、映画もそういった色をおび、男ばかりの主演映画が多くなって、自然私たちは映画に出る機会が少なくなって参りました」¹³「大東亜戦争がはじまると『ハワイ・マレー沖海戦』とか『望楼の決死隊』とか『決戦の大空へ』とかいったいわゆる国策ものが多くなり、また空襲がはげしくなると同時にだれもかれもいきることに精一杯で映画どころではない時代になりました。」¹⁴

原節子が回顧したとおりに「男ばかりの主演映画が多く」「映画どころではない時代」につくられた映画であるからか、戦艦の父と呼ばれる平賀博士の伝記を映画化した『怒りの海』は、平面的な人物描写に終始していて、そこには解釈の余地がほとんどない。原節子は平賀博士の娘に扮し、彼の戦艦開発のための奮闘を励ます家族の一人を演じているのだが、記憶に残る印象的な姿を見せていない。上で検討してきた『指導物語』『ハワイ・マレー沖海戦』『決戦の大空へ』と関連付けて考えると、役柄が戦争の勝利のために奮闘する男性を支える銃後の娘・姉として設定されている点では同様であるが、その表現の幅は極めて狭い。そういう意味で、『怒りの海』は国策色の濃い映画が辿り着いた失敗の断面をみせる作品ともいえる。

以上で検討した通り、「銃後の娘」「銃後の姉」としての原節子の女優表象と特質は、「非情念性」にある。「情念」が「激化された感情がせき止められ苦悩にさらされる状態」を意味するとすれば、上で検討してきた原節子の表象は、感情が決して情念化されない状態で作くり上げられるのである。それは、第三節で考察した「銃後の女」「銃後の妻」という表象に内在する積極的な行動性とは異なるものであり、矛盾と亀裂を包含した「銃後の女」「銃後の妻」という表象とは対照的に、一抹の揺れやズレもないものである。「銃後の娘」「銃後の姉」という原節子の女優表象は、時局の激しい変化にも振れない価値の付与されたものであった。こうした非情念性の力は、日本帝国の男性と少年たちを生命を捧げて聖戦に臨ませる原動力となっている。それがこの時期の戦時下日本映画における原節子の女優表象が持つ意味でもある。

5. おわりに

¹³ 原節子「私の歴史(4)前掲書

¹⁴ 原節子「早春夜話(6)『東京新聞』1959年2月27日付

三番目のシーンでは、実際に少年が故郷に戻っている。彼は原節子の扮した長姉に母の様子を訊く。姉は最近母の様子が変わってきたと屈託なく話す。「どうせあの子(少年)はもううちの子じゃないんだもん」と言いつつも、帰ってきた少年の顔を泣きそうな表情でずっと見つめている母親の複雑な心境が、原節子の姉には理解できていないのである。

四番目は、弟の手紙を長女が母と妹に読み聞かせているさなかに休暇を得た少年が帰ってくるところで、彼を原節子は清々しい笑顔で迎える。

最後の五つ目のシーンは、弟が参加した真珠湾攻撃のニュースを一族の女たちがラジオで聞いているラストシーンである。

この映画において、原節子の扮する銃後の姉が戦争そのものへの疑念を持っていると感じさせる手がかりは何もない。彼女にはそれが生ずる隙間すら見当たらない。そしてこの姉には母親の心境が分からず、弟を心配する気配もない。彼女はこの映画で、永遠に続くような素敵な笑顔を弟に送りながら存在するだけである。それによって少年は力を得て聖戦に命を捧げる覚悟ができるのである。それは、母親が隠そうとする胸の千切れそうな情念より、そして国の言う聖戦へのイデオロギックな情念より、覚悟を決めるにあたって効果的である。『ハワイ・マレー沖海戦』において原節子が「刺身のツマ」のような、登場回数の少ない役を担っていても、その役の意味するものが「刺身のツマ」のような無意味なものではない理由がここにある。

映画『決戦の大空へ』(1943)には、『ハワイ・マレー沖海戦』より一層「銃後の姉」の持つ力が拡大されている。『ハワイ・マレー沖海戦』の原節子が少年一人の姉であったのに対し、『決戦の大空へ』の彼女は軟弱な弟の姉であると同時に、休暇のたびに彼女の家を訪れる少年兵たち皆の姉のような存在だからである。ある少年兵が原節子の扮する姉に服のボタンを付けてもらったことを話しながら、「実の家族のように扱ってもらえた」「そう思うと、自分が生命を捨てて守る日本が、いっそうありがたいものに思えてくるのであります」と語りながら、彼女が戦争に出る少年兵達の心に「銃後の姉」として存在していたことが分かる。そしてその「銃後の姉」の持つ力は、「自分が生命を捨てて守る日本」というある少年兵のセリフからも見て取れるように、個人的なレベルを超え、大日本帝国全体を包み込む規模にまで拡大されているのである。

『怒りの海』は、1944年の作品で、この年に原節子が出演した唯一の映画

息子を乗せた列車を追っていくが、フォームの先端に至るともう追うことは出来ず、立ち止まるしかない。倒れそうな老母を支えるため、その後ろに邦子がやってくる（【図5】の右側を参照）。原節子の扮した邦子は、最後まで情念の削除されたタッチで描写されているのである。

映画『指導物語』の封切られた2ヶ月後、太平洋戦争が勃発する。1941年12月1日、御前会議でアメリカ・イギリスとの開戦を決意した日本帝国は、8日、マレー半島に上陸、ハワイの真珠湾にあるアメリカ艦船を空襲した。原節子は、開戦のニュースをラジオで聞くシーンを『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）で一年後に演じる。そこには『指導物語』における原節子の表象の持つ非情念性が、崇高な戦争へ弟を向かわせる力を持つものとなってあらわれている。論を『ハワイ・マレー沖海戦』に移そう。

『ハワイ・マレー沖海戦』は、父なき家の少年が少年兵に志願し、真珠湾攻撃に参加するまでを描いた作品である。原節子はこの一家の長女に扮したが、出演シーンは「刺身のつま」であるかのように、次の五つのみである。

一番目は末っ子の少年が母親に少年兵志願を認めてもらうシークエンスで、喜ぶ弟に長姉の原節子は「よかった」という。

二番目は、訓練に疲れた少年が宿舎で夢をみるシークエンスである。その夢の舞台は少年の懐かしい故郷の家である。そこには母親と二人の姉がいるが、少年の存在は彼女らに気付かれず、懸命に話しかける少年の声も不思議に届かない。なぜか姉たちは大きなリボンをしていて、彼女達のあどけない微笑みの表情が映し出されている（【図6】参照）。この文字通りに夢幻的な夢は、聖戦におもむく少年と銃後の女たちの間の距離を象徴すると同時に、故郷にいる姉たちの懐かしいあどけなさ、少年が聖戦を通して守るべきものであることを意味するように思われる。



【図6】映画『ハワイ・マレー沖海戦』の夢場面

しばしば彼を家に連れてくることもあって、邦子と佐川とが接する機会は少なくない。佐川と邦子の間には微かな好意らしきものがあり、「(お姉さんが)佐川さんのことばかり言ってたよ」という妹のさり気ない言葉は、それを窺わせる。だが、その直接的な描写はつとめて画面から排除されている。邦子と佐川の「情念 (pathos)」¹²的な交流は意図的にと言えるほど、厳しく除外されているのである。その情念の排除は、出征の前夜の描写にもあらわれている。邦子の父と佐川は、寢床に入っても話をしている。邦子は隣の部屋で、その話を聞きながら、じっと無言でいる。深いもの思いに沈んでいる彼女の表情を、カメラは正面から捉えようとせず、後ろ横から映すにすぎない(【図4】の左側を参照)。外には激しい雨が降っている。そこへびしょ濡れになった女性が訪れる。佐川の老母が訪ねてきたのである。息子に最後に会っておきたい、その抑え切れない気持ちを田舎臭い表情(【図4】の右側を参照)で表現している母親の情念は、邦子の非情念性とコントラストされる。

いよいよ出征の日、佐川は列車の中に、邦子と佐川の母親はプラットフォームに立っている(【図5】の左側を参照)。列車の中の佐川の顔とプラットフォームに立つ原節子の顔はカットバックで交差されるが、両方ともに冷静な表情である。母親は前に出ずに誰かの背中に隠れているように見える。彼女は息子の顔から目を離さない。

突然、列車が動き出す。佐川の母親はフォームを走って



【図5】映画『指導物語』の出征場面

¹² 『世界大百科事典』によると、情念(pathos)は「『激情』を意味する。つまり『感情』が強まりそれがはつきり身体に現れるほどになったとき『情動』と呼ばれ、またさらにいっそう激化して感情の自然の流れがせき止められ苦悩にさらされるようになるとき『情念』と呼ばれる」と解説されている。また、『大辞林』によると、情念は「深く心に刻みこまれ、理性では抑えることのできない悲・喜・愛・憎・欲などの強い感情」と定義されている。本稿でいう情念の概念は、これらの解釈に基づいている。

とは、国家に必要な、指導する者とされる者の協調を表現することになるので、或る意味では国策に協力する。政治の要求していることを援助することになると感じている¹¹と述べ、この映画と国策との関連性を明確にした。それゆえに、この映画は、国民総動員体制下における技術者の養成や戦場で軍用列車を運転する機関員得業の兵士の育成など、国策に徹底的にもとづいており、原節子の扮した老機関士の長女役も国策の理想視する国防婦人と設定されている。

この映画は、「大日本国防婦人会」の白襷を和服姿にかけた邦子（原節子）がうれし気に微笑みながらカメラに向かってくるシーンで始まり、彼女が出征兵士を満載した特別列車を見送るシーンで終わる。その特別列車には彼女の父が三ヶ月間厳しく訓練させた佐川という青年が乗っていて、物語はその佐川と彼女の父の訓練過程を描くことに大半を費やしている。原節子はファストシーンとラストシーンを除き、6回にわたって登場し、千人針を集めたり、出征式の手伝いをしたりして父と佐川を陰ながら支える。もちろん「お父さんがこの苦しい中から学校にやりたい気持はよく分かりますが、こんな時には何かお国のために直接役に立つような仕事を見つけて働いたほうがいいと思います」と、妹の進路をめぐって父を説得するなど、彼女は母親代わりの役も果たしている。



【図4】映画『指導物語』の出征前夜

故郷に老母を一人残して来た農村青年である佐川を息子のように思う父が

¹¹ 熊谷久虎「映画『指導物語』の製作にあたって」『映画の友』1941年6月号

定」が「当時の国策に沿ったものであった」と述べたが、その「設定」が常に「当時の国策」に合致したわけではない。それゆえ、国策との不一致とイデオロギー的亀裂を露呈している原節子の女優表象を「聖母」という理想化されたものに一括することには無理が伴われる。先に取り上げた四つの作品の中、原節子が戦争イデオロギーからみて最も完璧に近い銃後の妻を演じた『望楼の決死隊』ですらそうである。原節子が朝鮮に住む理想的な植民者の妻を演じていても、夫から自決用の銃を渡された瞬間に映しだされた妻（原節子）の揺れる瞳は、その悲壮美だけに、戦争の矛盾と恐怖を克明にあらわしているからである（【図3】参照）。

したがって、この時期における原節子の「銃後の女」としての表象は、「聖母」などと一括できる性質のものではなく、戦争イデオロギーの矛盾と亀裂を包含した、あるいはそれを間接的に裏切る非均質的なものとして再解釈されなければならない。但し、原節子の「銃後の女」の表象には、「行動力」という特徴が含まれていることをここに明記しておきたい。出征した夫をただ待つのではなく、自分にできることを積極的に探したり（『女の街』）、銃後の内地にとどまらず、外地や戦地に積極的に向かっていったり（『緑の大地』『望楼の決死隊』）する行動力は、他の女優の演じる銃後婦人の表象にはあらわれていないからである。



【図3】望楼の決死隊

4. 「銃後の娘」「銃後の姉」と非情念性

第三節では、戦争と原節子の女優表象の相関関係に関する考察の一環として、「銃後の女」「銃後の妻」に変わりゆく原節子の表象について検討したが、ここでは戦争時局下に置かれている帝国の男性の「姉」あるいは「娘」としての原節子の女優表象について分析する。そのため、『指導物語』（1941）『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）『決戦の大空へ』（1943）『怒りの海』（1944）を取り上げることにしたい。

映画『指導物語』（1941）は、第二節で述べたように、熊谷久虎監督の作品である。熊谷はこの作品の製作にあたって、「『指導物語』を映画化するこ

久美子 どんな気持ちなのかしら、あの人達。

柴田 お可哀想にですか。

久美子 よしてちょうだい。お可哀想なのはあなただよ。できないことってないでしょ。できない人間がいるだけなんですよ。(中略)
偉そうなことばかり言わないで。

上の引用シーンで柴田と久美子は、夜中の帰りにすれ違った捕虜たちについて話す。そして久美子は、映画のなかで禁欲的な求道者かつ生産戦の戦士としてみんなに尊敬される柴田を「偉そうなことばかり」言う人だという。彼女は日本帝国の捕虜たちが「どんな気持ちなのか」を考えたりもする。できないことなんかないという柴田の考え方についても彼女は賛同できない。作品の後半部、死を覚悟したうえで、ダイナマイトを投げて溶鉱炉を直そうとする柴田に、「待って！ ダイナマイトなんて、もっともつとよく考えてよ。死んだらどうするのよ」といい、個人の命を犠牲にしてまで溶鉱炉を復活させようとする彼を必死に引き止めようとするのも、「できないことなんかない」という彼の考え方に共感できないからである。これは、戦争のためなら個人の命が犠牲になってもいいというこの映画における戦争イデオロギーに反する姿勢でもある。

したがって、黙々と柴田を見守り、彼の奮闘を応援する康子は、国策が求める銃後の女に準ずる人物といえるとしても、彼の考え方を疑問視する久美子は、むしろ生産戦を阻害する銃後の女とまで解釈できるのである。このように、生産増強映画としてこの作品に求められた国策性と、原節子の演じる銃後の女との間のズレがあったからか、久美子役に対する当時の評価は、「主要各人物の倫理意識は何とぶざまなものであるか。(中略)アメリカ映画から抜けだしてきたような女事務員(原節子)は工場内を無やみと彷徨し、勇敢な工員柴田へ口論を吹掛けたり、鼻持ちならない」¹⁰などと、手厳しいものであった。

以上の分析を踏まえて、先に引用した四方田犬彦の主張に戻ると、原節子がこの時期の日本映画において「典型的『聖母』」として存在していたという彼の意見は、適切ではないことが分かる。四方田は、原節子の「役柄の設

¹⁰ Q「映画『熱風』」『朝日新聞』1943年10月16日付

島津さんの『緑の大地』では、嫉妬する奥さん役をやりました。その中で私が嫉妬をむけている相手（入江たか子）に、嫉妬をふくみながらトゲのある言葉をチラッとというワン・カット。私はそういう役をやりたくて仕方がなかったし、自分ではそのワン・カットだけはうまくやれたんじゃないかと、妙に記憶に残っているワン・カットです。⁹

上の引用文で原節子は『緑の大地』における自分の役を「嫉妬する奥さん役」と説明している。確かに、この映画で彼女は入江たか子の扮した園子への嫉妬心を終始表現する。嫉妬の発端は、園子が夫の初恋の相手だったことであつたが、その嫉妬心を深めるようになるのは、園子が教師として外地の教育事業に貢献し尊敬される姿を目撃したことによる。つまり、国策的観点から考えると、園子という女性は外地人を教育する模範的かつ理想的女性であり、初枝は帝国の女性でありながらも国策に直結する行動を取っていない女性である。そしてこの映画には、前者に後者が劣等感を感じる場面が何回も映し出されている。映画は国策イデオロギーに沿っていても、原節子の演じる女性はそれが理想的とするものではないのである。

ここで「国策に沿った映画」のなかの原節子の役柄が「国策そのものからずれている」事例として、もう一つの作品を取り上げたい。映画『熱風』（1943）におけるズレは、上で取り上げた二つの作品よりも明確である。この映画には若い溶鉱炉技術者である男性主人公・柴田を間にして二人の女性が登場する。康子と久美子（原節子）である。康子は溶鉱炉事故で父を亡くした娘で、「父親を殺した溶鉱炉が憎くて憎くて…」と言いながらも、その溶鉱炉を復活させようとする柴田を愛している。いっぽう、久美子は、「できない仕事はない。できない人間がいるだけだ。お国のためにならないと駄目だ」という柴田に、「職場の犠牲者の問題を気合の問題にして解決つくもんですか」と言い返す女性である。柴田と久美子の意見対立は、次のようなシーンにもあらわれている。

柴田 驚いたんですか。捕虜ですよ。

⁹ 原節子「私の歴史(4)」『映画ファン』1953年2月号

検討してみると、その「国策に沿ったもの」として設定された役柄が「国策そのものからずれていること」が明らかになるからである。

たとえば、『女の街』を再び見てみよう。この映画の中心は、出征した夫ではなく、銃後に残された妻(原節子)に置かれている。彼女は夫の出征によって平穏な日常から離れる。寝不足の状態で朝市に出なければならず、その帰りはトラックの荷台に身を乗せるのである。そして、人妻が水商売をするということで義姉には猛烈に非難され、他の店の女店主には嫉妬され、町の人達にお客である青年とあらぬ噂を囁かされる。しかも、出征した夫に対する心配に起因する悪夢は毎晩のように不安な彼女を苦しめ(【図2】参照)、帰ってきた夫まで彼女が不貞をはたらいたのではないかと疑う。

もちろん、映画は噂された青年が婚約者を伴って登場することによって夫の疑いが晴れるという形で、すなわち国策の枠からはみ出ない範囲内で安全に終わる。だが、映画の大半は、戦争というものが主人

待ちの女にとっていかに辛くて恐ろしいものかを描いている。そういう点に限って言えば、この映画は女性の立場に立った、反戦的なメッセージの含意された作品にすら見える。つまり、出征兵士の家族の「問題」がこの映画の中心になっており、この作品が出征を肯定しているとは読み取れないのである。それは、映画と国策の間の関係設定が不明確であることを意味する。

映画『緑の大地』についても原節子の女優表象と戦争との相関関係という観点からもう一度考察してみよう。この映画が占領地での運河建設を素材に、日本帝国が外地の開発事業を主導することの正当さや重大さなどを強調するために製作されたことは、粗筋から推測できるが、原節子の役柄がその国策的の事業と関連しているようには見えない。彼女以外の人物たち、すなわち夫や園子、そして他の日本人たちは青島の発展のためという名目で外地開発に励むが、原節子の扮した初枝は、園子に嫉妬するばかりである。これについて原節子は次のように回顧している。



【図2】映画『女の街』

いうものである』⁶と説明した通りである。彼は映画の概要を説明したうえで「1942年から43年にかけて、東宝は鉄、松竹は造船、大映は飛行機というふうに割り当てられ、それぞれをテーマとした映画を各撮影所でつくれという命令が軍から出されてきた」⁷と証言しているため、この映画が国策に沿った企画の産物なのは確かであろう。原節子は「しっかりしたお嬢さんで、結婚前に鉄のように鍛えたいという希望で来た」というセリフで紹介される、新入社の女事務員・くみに扮し、鉄の増産に励む男子主人公に関わる。

以上で検討した作品それぞれの粗筋からみると、この時期において原節子の役が、植民地や戦地に向かった婚約者や夫を待ちわびる若い女性か、でなければ決意して彼らのもとへ向かう女性という役に急速に転換されたことが分かる。『女の街』が前者の一例で、後者にあたるものが『緑の大地』と『望楼の決死隊』である。『熱風』の場合は、死を覚悟して溶鉱炉の危険な修理に挑む男たちの生産戦が描かれているという点で、原節子の役もその銃後の戦争に関わっているといえる。

原節子のこうした役柄について四方田犬彦は次のように述べている。「こうした役柄の設定は、当時の国策に沿ったものであった。太平洋戦争に突入する日本の軍国主義が、直接に戦地で戦闘行為に就くことのできない日本人女性に要求したものは、銃後の守りを確かにすることであり、『聖戦』の遂行のために家庭を貞淑に守りつつ、健康な男子を育てることであった。(中略) 原節子が戦争中にさしかかっていた二一歳から二五歳という年齢と、その堂々とした美貌、アルカイクだと称えられた微笑が、彼女をして典型的な『聖母』たらしめた。いうまでもないが、あらゆる女優が聖母となりえたわけではない。」⁸

四方田犬彦のこのような主張は、一見正しい意見に見える。この時期における原節子の役柄は「国策に沿ったもの」として設定され、その国策というものが「直接に戦地で戦闘行為に就くことのできない日本人女性に要求したもの」、すなわち「銃後の守りを確かにすること」であった。だが、四方田の主張は間違っていないかもしれないが、正確かつ適切なものでもない。原節子の女優表象と戦争との相関関係という観点から映画フィルムを丹念に

⁶ 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984、73頁

⁷ 同上

⁸ 四方田犬彦『日本の女優』岩波書店、2000、73～74頁

3. 行動する「帝国の女性」——銃後婦人のあり方

『女の街』(1940)『緑の大地』(1942)『望楼の決死隊』(1943)『熱風』(1943)の粗筋を原節子の役柄を中心に纏めると各々次のようである。

『女の街』(1940)において原節子は銃後の健気な新妻がおでん屋を開いて奮闘する姿を演じる。本郷通りに洋服店を構える夫と新妻・いね子(原節子)は、夫の出征することによって離れ離れになる。一人でも頑張ろうとするいね子だが、肝心の店主が留守では商売はできず、時節柄洋服屋は成り立たないと思い、何か自分にできることをと、義姉の反対を押し切っておでん屋をはじめ。水商売のため周囲のちょっかいもあるが、それにもめげず、健気に働き続ける。夫が無事に帰ってきて、映画は終わる。

『緑の大地』(1942)は、日本で初産をすませ、中国大陸青島で運河建設を進める夫のもとに帰る初枝(原節子)と、青島の女学校に教師として赴任する園子(入江たか子)とが、青島に向かう豪華船の船内で同室するところから始まる。園子は、初枝の夫が高校生だった頃付き合っていた初恋の相手で、それを知った初枝は胸が騒いだ。青島開発に励む有力な日本人一家と教師の園子、そして若い技術者である初枝の夫とが、中国側を説得し協力して運河敷設を完成させて映画は終わる。

『望楼の決死隊』(1943)は、「匪賊」と呼ばれる抗日ゲリラから国境を守る守備隊の話で、満洲と朝鮮の国境鴨緑江付近の朝鮮人村が物語の舞台になっている。原節子は、警備隊長の妻の役に扮し、夫や日本人・朝鮮人隊員の支えとなって、抗日ゲリラの襲撃に備える気丈な妻を演じた。映画の終盤には、抗日ゲリラが雪山を越えて大襲撃をかけ、それに対応して銃を撃つ原節子の姿が出る。原節子が植民地である朝鮮と関わった唯一のフィルムであるこの映画で、彼女は銃後を守るのみならず、戦闘にも実際に参加する帝国の女性を演じているのである。



【図1】映画『望楼の決死隊』

『熱風』(1943)の物語は、監督の山本薩夫が自伝『私の映画人生』で「(映画『熱風』は)鉄の増産に次ぐ増産で溶鉱炉が大きな故障を起こすが、それを宿老をはじめ、みんなの力で直していくと

と自体が戦時下の日本映画における女優の位置をあらわしているといえるかもしれないが、実際に彼女はこの映画で「刺身のツマ」のようなものであったらどうか。確かに『指導物語』の粗筋からみると、なぜ監督の熊谷がそのような表現を使って彼女の役を説明したかが分かる。物語は、老機関士・漱木を中心としていて、彼が一兵卒佐川という青年を短期間に機関士として養成することに大半を費やしている。老機関士の長女（原節子）は二人の妹を持ち、父を支えながら、母親代わりに苦しい家計を切り盛りするしっかりものと設定されている。熊谷の言うように、原節子をはじめ娘たちは、粗筋上「刺身のツマ」にすぎない。それが銃後の女性描写の典型であり、また戦争映画の女優の位置でもある。

だが、「漱木の家族描写があり、原節子、若原春江、三谷幸子の扮する三人の娘が描かれるが、結局この方面は構成上、無意味な付加物で面白味がない⁵⁾」のは確かとしても、その存在は「無意味」ではない。つまり、「刺身のツマ」「無意味な付加物」といってもそれらが存在している以上、そこには何らかの意味があるはずである。その無意味に見えるものの意味を明らかにすることが戦争と原節子の女優表象の相関関係について考察することでもあるだろう。次の第三節と第四節では、その無意味に見えるものの意味を体系的に分析するため、この時期における原節子の女優表象を二つに分けて考えることにしたい。

第一は、「銃後の女」としての原節子の女優表象である。そのため、次の第三節では『女の街』（1940）『緑の大地』（1942）『望楼の決死隊』（1943）『熱風』（1943）の4篇を取り上げ、銃後の新妻のあり方を明らかにする。また、その際には、原節子が演じる銃後婦人のあり方を「聖母」とみなす主張に反論しながら分析することにした。

第二は、「銃後の娘」「銃後の姉」としての原節子の女優表象である。その分析のため、『指導物語』（1941）『ハワイ・マレー沖海戦』（1943）『決戦の大空へ』（1943）『怒りの海』（1944）の4篇を取り上げ、戦場へ導かれていく男子たちにとって、原節子の存在の持つ意味を分析すると同時に、それを「非情念性」という観点から考察することにした。

⁵⁾ Q「映画『指導物語』」『朝日新聞』1941年10月9日付

生…残念だ！僕は日本軍国主義に殺された！』と絶叫した³とされることを考えると、彼にとっては1942年以後からの映画がその「日本軍国主義に殺された」結果の産物だといえるだろう。

また、この時期における日本映画界の状況を推測させる次のような記録もある。1941年1月に雑誌『新映画』に載せられた原節子の「春待つ心」がそれであるが、ここには特に原節子本人が女優としてどのような状況に置かれていたかが示されている。

鳥津先生と云へば、先生の『兄の花嫁』以来、約三ヶ月も遊んでしまった私は、それこそ、身体に苔でも生えた様な、じめじめした気持でしたが、今後久振りに熊谷久虎先生——実は私の義兄さんですが、職場のオキテに従つて矢張り久虎兄さんとは云はず、熊谷先生と書かせて頂きます——の次回作『指導物語』に出演する事になりました。二月末から千葉ロケに出発することになつてゐますが、私が『指導物語』に出演と決まつた時、義兄さんは、「『指導物語』は鉄道隊の話だから、勢ひ君は傍系的な出演者なのだ、つまり刺身のつまだね」と云つて笑はれましたが、今の私はたとへ刺身のつまでも、何でも結構、精一杯の熱情をもつて仕事をしたい欲望に張切つて居るのです。⁴（下線は引用者による。以下同）

上の引用文で原節子は、鳥津監督の作品の撮影が終わって義兄の熊谷久虎の映画に出演することとなった当時の状況について述べている。鳥津は「明日のスター」として原節子に接していたのに対し、熊谷は「刺身のつま」のような役を担う女優として彼女に接している。鳥津と熊谷の対照的な発言は両方ともに1941年のものであるが、この時点、すなわち鉄道建設とその運営という重大な時局事業を扱う映画『指導物語』など、国策色の濃い映画において原節子の役は「刺身のつま」になぞらえられているのである。こうしてみると、1941年時点の原節子は、「スター」と「刺身のつま」の間のどこかで戦争というものと遭遇していたことが分かる。

原節子という人気女優に「刺身のつま」のような役が与えられるというこ

³ 吉村公三郎「鳥津保次郎監督素描」『映画芸術』1947年10月号

⁴ 原節子「春待つ心」『新映画』1941年1月号

作業を行うことにする。第三節と第四節では、それぞれの作品分析を基盤にその二つの女優表象について考察することにしたい。

2. 1941年時点の原節子

島津保次郎監督の『嫁ぐ日まで』(1940)のストーリーが『晩春』を思わせるものであることは上で述べたとおりだが、それはそのまま島津保次郎の得意の題材でもあった。島津はサイレント時代から松竹で活躍した監督であり、『嫁ぐ日まで』は彼が松竹から東宝に移籍(1940)して演出した二番目の作品である。

島津保次郎は東宝への移籍以後、原節子を主演にした映画を多くつくることになるが、その時点において彼は原節子に対して次のような印象を持っていたという。「最近私は数多い映画で原節子を登用していますが、この人を例に説明しますなら、原節子には常識的な教養もあり、又非常に健康美をそなえています。又表情からそこはかとなない知性を感じるのですが、それ丈はまだまだの感じがするのであります。(中略)原節子は明日のスタアとなるにはまだまだ勉強すべき段階にある人なのです。』¹

このように、原節子は成長途上にあり、これからの精進によって明日のスターになると見た島津監督と原節子の映画作業は、しかし長く続かなかった。それは島津監督が終戦1ヶ月後に病死したことにも起因するが、国策映画作りが強要されつつある映画界の状況に島津監督が賛同できなかったことも影響していたように思われる。『嫁ぐ日まで』が封切られた翌年の1941年3月に雑誌『映画の友』に掲載された彼の「私の映画」という文章がそれを裏付ける。

「私の映画」は、原節子を主演にした映画『兄の花嫁』(1941)の完成後に書かれ、「第一に会社を儲けさせる事、第二は、多くの人に観て貰ふ事、第三は世道人心を益する事」²と、自分の映画作りの目的が国策などとは程遠い大衆性にあることを言明したものである。だが、彼が「私の映画」で言明したとおりの映画を作れた時期もこの頃までであったように思われる。なぜなら、1942年に封切られた原節子出演の『緑の大地』で、島津は夫を追いかけて青島に赴く新妻の役に彼女を起用し、女性が戦争にどう貢献できるかというメッセージを映画に加味しているからである。彼が世を去る直前に「『畜

¹ 島津保次郎「新しき時代の女優」『新映画』1941年4月号

² 島津保次郎「私の映画」『映画の友』1941年3月号

原節子再論 (3)

——戦争と表象——

李 敬 淑

1. はじめに——原節子の表象する「銃後の女性」

原節子のはじめて「銃後の女」を演じた作品は、1938年公開の『将軍の孫』である。だが、それ以来原節子が戦争に深く関わった女性の役のみについていたわけではない。1939年の映画『上海陸戦隊』で「支那女」、すなわち占領地の女性を演じるなど、その女優表象に戦争の影があらわれ始めたのは確かであるが、それと同年に封切られた『美はしき出発』や『東京の女性』など、戦争との関連性の薄い映画においてモダンな女性役を演じることもあったからである。

1940年代に入ってから原節子の出演映画リストには戦争ものと戦争色の薄い映画が共存していく。1940年作『嫁ぐ日まで』を例にあげると、この映画で原節子は母親のいない、父と娘二人の平和な家庭の長女に扮する。母がわりに家事にいそむ姉嬢（原節子）はもう結婚しなければならない年頃だが、父には再婚の話が持ち上がる。まさに戦後の小津安二郎の映画『晩春』を思わせるストーリーであり、姉嬢役が原節子といえば、ほとんどそれを先取りしたものとして興味深い作品ではあるが、戦争時局を反映した要素は見当たらないのである。

本稿では、戦争との関わりが鮮明にあらわれている作品とそうではない作品とが共存していた1940年頃から、戦争イデオロギーにそった作品しか製作の許されなかった1945年頃までの作品を分析しながら、戦争と原節子の女優表象の相関関係について考察することとする。分析対象となる作品は、『女の街』（1940）『指導物語』（1941）『緑の大地』（1942）『ハワイ・マレー沖海戦』（1943）『望楼の決死隊』（1943）『決戦の大空へ』（1943）『熱風』（1943）『怒りの海』（1944）の現存する8篇である。第二節でこれらの作品群がつくられ始めた時点において原節子が女優としてどういう状況に置かれていたかについて検討したうえで、この時期における原節子の表象を大きく二つに分ける

『リリイ・シュシュのすべて』における作品世界の構築方法が岩井の作品群においてどのような立ち位置にあるのか、岩井作品全体を俯瞰で見る必要がある。また、岩井と同年代にデビューした監督の作品を映像論的に分析することで、日本の現代映画における岩井の立ち位置を明らかにすることも可能となる。本稿の分析方法及び結論はそうした研究の足掛かりにもなるだろう。

■参考文献

- 横田創「リリイ・シュシュ、映画の主体の脱構築」『ユリイカ 特集・岩井俊二——『Love Letter』『スワロウテイル』『リリイ・シュシュのすべて』から『ヴァンパイア』へ、未知なる映像を求めて』第44巻第11号、青土社、2012
- 岩井俊二・加藤典洋「なぜ映画を撮るか、なぜ美しいのか」『広告批評』第213号、マドラ出版、1998年2月
- 岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』角川書店、2004
- 坂上秋成「ピクニックに出かけられなかった人たちのために」『ユリイカ 特集・岩井俊二——『Love Letter』『スワロウテイル』『リリイ・シュシュのすべて』から『ヴァンパイア』へ、未知なる映像を求めて』第44巻第11号、青土社、2012
- 桜井亜美「岩井俊二のすべて」宮台真司『キネ旬ムック フィルムメーカーズ [17] 岩井俊二』キネマ旬報社、2001
- 山脇恵子『色彩心理のすべてがわかる本』ナツメ社、2010
- 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000
- 田中英司「岩井俊二——映像は、記憶の中で映画となる」『現代・日本・映画』河出書房新社、2003
- 武藤起一・森直人『〈日本製映画〉の読み方 1980-1999』フィルムアート社、1999

てみれば、映像の美しさはそうした目的を追求した結果の副産物でしかないのかもしれない。

本稿では記憶の脚色に伴う美化が映像に反映されていると考察したが、そうした物語的なトリックに映像が対応することで美しさが生まれることもある。要するに映像はあくまで物語を見せるためのツールであり、岩井美学の根底に映画の本質が隠されているわけではなかったのである。

5. おわりに

本稿では、岩井俊二作品の中で『リリイ・シュシュのすべて』を取り上げ、映像論的な分析とメディア間の差異について言及した物語分析から岩井俊二映画の構造を論じてきた。その結果、『リリイ・シュシュのすべて』という映画が、対立する二つの世界という構造体の中に、観客が自身の記憶を入れることで癒しを得られる仕組みになっているということが明らかになった。また、原作小説と比較することで、映画自体が初めから蓮見の述懐として語られている可能性を指摘することができ、この映画が蓮見自身の手によって脚色され、編集されたうえで再生されている物語であると読み解くことが可能になった。蓮見の記憶の読み直しのきっかけとして用意された緑色が使われた映像を追って見ていくことにより、その根拠はより強いものとなる。

こうした映像論的分析を行うことで、今までヴィジュアル重視の監督として評価されてきた岩井の映像の美しさは、映像を緻密に計算して作った結果の副産物であったことを明らかにすることができた。その副産物が『リリイ・シュシュのすべて』では、観客たちを映画の中の居心地の良い世界に留めてしまったことはこの作品における重要な問題点であり、原作小説において蓮見が主張した「世界のもう一つの側面」を無視するような結果となっている。本稿では映像論的分析に重点を置いたため触れることは控えたが、岩井映画の「音楽」がこの問題をより深刻化させていると言える。このような物語における「音楽」の扱われ方の他に、本稿でその存在は指摘したものの、触れることのできなかつたもう一方の作品群（『Love Letter』、『花とアリス』に代表される、明るくポップな少女漫画テイストの作品群）についても考察する余地を残している。

しかしながら、本稿で目的の一つとして掲げていた映画研究における映像論的分析の重要性の再認識は達成できたように思う。今後の課題としては、

とを理解してくれた、この映画の中に入れば大丈夫」と思う、自意識の密室に閉じ籠りたい人間にとっては映画の中にこそ最適の環境が整っている。現実の世界や社会に嫌気が差している人間は、映画内の美しく見える世界に憧れを抱く可能性が少なからずある。

実際に桜井亜美は「いつもあたしを苛立たせた裏のボスに本当はしたかったことを、蓮見とともにあのライブ会場でやり遂げた錯覚さえ覚えた」²⁵と述べている。さらに桜井は「学校で敵対していた同級生の背中にナイフを突き立てたら、どんなにすっとするだろうと思っていたこと」を生々しく思い出して、実際にそれらを実行したのは自分だったのか、蓮見や星野だったのかという記憶が曖昧になっていると続けている。蓮見が自分の代わりに、学生時代にできなかったことをしてくれているとも言わんばかりである。このように映画の記憶と自分の記憶を深いところで結びつけてしまえば、現実への浮上は困難になってくるだろう。

勿論、このように映画によって癒されるというのも映画の一つの見方だ。観客が映画を観て導き出した自分なりの答えである。しかし、その回答は外部から遮断された世界でしか生きられない状態に観客を導いてしまうのではないだろうか。

『リリイ・シュシュのすべて』では映像の緩急を利用して、観客の思考を停止させる場合もあれば、思考を巡らせることを強制する場合もあった。そうした映像の緩急が、監督の意図する方向へ観客を運んでいくことを可能にしている。また、この映像の波は観客を飽きさせないための工夫というわけではない。

当然ながら、映像は物語に沿って作られる。映像のために物語があるわけではなく、物語のために映像がある。もし映像のために物語があるという作品があったとしたら、それこそヴィジュアル重視の作品と言われるだろう。しかし、物語で「何かを伝えたい」のなら、映画ではそれを見せるための映像が必要になる。そしてストーリー上で重要なキーワードを観客に的確に拾ってもらうために、観客の意識が散漫になってしまわないような映像を撮る必要が出てくる。すなわち岩井映画の制御された映像は、物語で「何かを伝える」ために緻密に計算されて撮影、編集された映像なのだ。監督からし

²⁵ 桜井亜美、前掲書、150頁

語の把握』をともなって観客の内部に入り込んでいった」と指摘する一方で、岩井の映画は「『インパクト』として羅列された映像がコンパクトにしてパワフルな、刺々しい感覚の刺激として観客を絶えず引きつけ挑発する」と指摘している。²²そのように方法意識の異なる小津と岩井の共通点を田中は以下のように語っている。

岩井俊二の映画とは、小津のように映画が「観客の内部」で勝手きままな成長をとげ、そこに映画の本当の力が存在することをがむしゃらにアピールしている映画のように私には思えるのだ。²³

上の引用文で田中は、映画が観客の内部に入り込み、観客たち一人一人の内側で自由に成長していくのだと述べている。この映画が観客の中に入り込むことについては、岩井自身も「映画そのものは平面に過ぎなくても、ある程度実体のある体験としての感覚を、注射で注入するように相手に注入したい」²⁴と語っている。田中や岩井本人は、観客の中に映画の記憶を埋め込むことで、現実に戻った観客たちがその記憶を自分の記憶と混ぜ合わせながら考えを巡らせ、自分なりの答えを導き出すことを想定しているのだろう。それこそが映画の力だと田中は語っているのである。そして岩井はその目的を達成すべく、自身の映画世界を緻密に構築している。

しかし、実際のところ『リリイ・シュシュのすべて』においては、映画が観客の中に入り込もうとしているというより、観客が映画の中に居続けようとする傾向のほうが強かったのではないだろうか。なぜなら、映画や音楽によって癒されようとする人間にとっては、その映画世界や音楽世界の中のほうが現実よりも居心地が良いからである。なぜ心地良く感じてしまうのか。その原因の一つとなり得るのが映像の美しさである。映像や音楽の美しさと記憶移入を可能とする映画世界の構成によって、映画は観客にとっての時間の止まった温室と化するのだ。

蓮見や星野を他人とは思えなくなるほどに、映画内に自身の記憶を沈めてしまった観客は現実に浮上してくることが難しくなってしまう。「自分のこ

²² 上掲書、13頁

²³ 上掲書、11頁

²⁴ 岩井俊二・加藤典洋、前掲書、101頁

やリアルがあるのだと語っている。つまり、岩井は観客の要請で「きれいに描くという制約」をかけられているのだと言う。そして加藤がそうであったように、観客もまたそのきれいさから痛々しさやリアルのようなものを感じ取っているのだとすれば、わざわざ岩井の映画に美しさを求めるのは「美しいがゆえの痛々しさやリアル」を感じ取りたいからだとも言える。すなわち、岩井映画における美しさは「痛々しさやリアル」を描くための——あるいはそれを強調するための——手段であると考えられる。

『リリイ・シュシュのすべて』を映像論的に分析してみると、岩井映画の映像がただ美しいだけの映像ではないことがよくわかる。「ヴィジュアル重視の抒情的な作風」と言われてきた岩井への評価は間違いではないが、それが岩井映画において最も注視されるべき要素ではない。おそらく岩井映画の本質はその部分にはなく、映像の美しさ自体が岩井映画の核になるわけではないのである。映像の美しさに意味があるとすれば、それは「徹底的に制御された映像は無駄な部分が削ぎ落され、監督が意図する方向へ観客を導くことができる」という点である。

田中英司は『リリイ・シュシュのすべて』について、小津安二郎を例に挙げて以下のように述べている。

日本映画の画面は（作家の妥協の産物としての）雑多なものを吸い込んでゆくようになり、映画作家の純化されたイメージに限りなく近づけるような映画制作は困難なものにならざるを得なくなり、しだいに日本映画における作家主義はノスタルジックな響きを含んだマボロシのようなものになり果てたのである。（中略）この現状を打開するための作家側の強烈な方法意識を持って出現したのが岩井俊二という作家であったと私は考えるのである。²¹

上記のように田中は日本映画における作家主義が失われるとともに、小津のようにイメージを純化させた映画も失われてしまったと語り、その状況を打破するように現れた人物が岩井であったと述べている。さらに田中は、小津の映画は「『わかりやすいもの』として積み上げられたワンカットが、『物

²¹ 田中英司、前掲書、11頁

映画を記憶した脳内で行われる。¹⁹

映画は観客がいてこそ成り立ち、映画の意味は観る人によって変化する。観客の脳内で記憶になってしまった映画を、もう一度思い返そうとしても、それはすでに観客の感情や考えによって脚色されている。観客が映画を思い出す時は、蓮見と同じように自身の記憶を述懐することになるのである。

4. 映像美の理由

「美しい」や「きれい」という評価はどうしても主観的な要素を孕む。「美しさ」の判断基準は人それぞれであり、その判断は観客一人ひとりの感性によるところが大きい。それを前提としたうえで岩井の映像美というものを考えてみよう。

岩井の映像は、観客が直感的に美しいと感じられるであろう映像を構図やライト、色彩、カメラの動きなどで演出している。これまで美しいとされてきた古典的な映像手法でもってそれを演出する場合、ある種の形式的な美というものの再現しているということになるのだが、岩井にとっての映像美は手段であって目的ではない。つまり、岩井の映像は「美しく撮ること」を目的としてはいないのである。加藤典洋は岩井との対談にて以下のように述べている。

岩井さんの映画というのは、どれもすごくきれいなんですね。岩井さんに対するいまの時代の一つの要請は、やはりきれいに描くことなんだろうと思うんです。でもきれいに描くことは能力じゃなく、むしろ制約なんです。つまり、きれいに作ることを方法上のハンディとして引き受けてる。(中略) 僕はきれいにしか描けない痛々しさのようなもの、不思議なリアリティを感じました。²⁰

上記の引用文にて加藤は、観客たちが岩井に求めているのは「映画をきれいに描くこと」であるとし、岩井の映画にはきれいにしか描けない痛々しさ

¹⁹ 映画を観ている最中に映像の意味を考えることもあるだろうが、ゆっくりと意味づけを行うのは鑑賞後である可能性が高い。ましてや『リリイ・シュシュのすべて』のように情報量の多い映画ならばなおのこと、鑑賞中に意味を考察する暇などないだろう。

²⁰ 岩井俊二・加藤典洋「なぜ映画を撮るか、なぜ美しいのか」『広告批評』第213号、マドラ出版、1998年2月、105頁

『リリイ・シュシュのすべて』はインターネット掲示板を取り込んだ変わった形式の映画なのではなくて、映画ではないものが映画を演じている映画なのかもしれない（＝映画が映画になる過程そのものを描こうとしている映画なのかもしれない）。（中略）それとしか言いようがないものが、映画ではないものが映画を映画にしている。¹⁸

上の引用文で横田は、スクリーンに映し出されるものは映画の中のものでなく、現実にあるものをカメラで写し取ったものに過ぎず、映画は元から映画の外にあるものによって構成されているのだと語っている。例の一つとして、蒼井優の身体や素であるとしか思えない笑顔までもを含めて「津田詩織は蒼井優の私物によって構成されている」と語り、さらに役者自身を指して「俳優・蒼井優は、蒼井優ではないものによって構成されている」と述べている。それは津田と蒼井優だけではなく、「エーテルとは自分自身でないもの、他なるものであることでしか自分自身であることができない自分である」とし、蓮見はリリイ・シュシュの音楽を聴くことで自分自身であることができるのだという。さらに横田は、映画は「映画が映画になる過程」において、映像としてそこに映ったものがすべて映画の中のものであるように振る舞おうとするのだと考察している。

問題は、映画が現実に存在するものの外見だけを写し取った映像に、意味づけをして成り立っているということである。蓮見が物語を述懐するうえで行っていた作業は、映画を製作する際にも行われている作業である。蓮見もまた現実に存在したものを記憶として写し取った映像に、述懐する段階で改めて意味づけを行っていたと考えることができる。そして、その作業は観客も行う作業である。

例えば外見だけを写し取った映像に、最低限の意味しか与えなかった場合、観客はそれをどう処理するのか。観客はその映像の意味を考え、自分なりに意味づけしていこう。その際に自らの経験や感情で映画の空白を埋めていく。あらかじめその空白に入るもののヒントを与えられていれば、それに沿ったものを自分で用意してパズルのように組み合わせるだろう。観客もまた、映像に自ら意味を与える。その作業はおそらく、映画を観終わった後、

¹⁸ 横田創、前掲書、188頁

思い出したのではないだろうか。そして、その場面から述懐を始めた。それを裏づけるように、この美容院のシーンの直後、「2001年、15歳」という文字を最後にBBSの書き込みが挿入されることはなくなっている。ここでBBSに蓮見自身の記憶を書き付けていく作業を終了して、述懐は終わり、ここから先は2001年（作中での現在）の物語に移っていくのだ。

それではなぜこの映画は蓮見の述懐として描かれているのだろうか。第二節でも触れた、この映画に観客が記憶を重ねることに関して、桜井亜美は以下のように述べている。

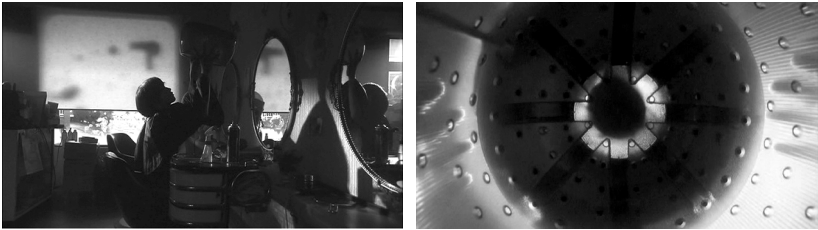
今は本当に自分の記憶なのか、星野や蓮見の記憶なのかすら境界は曖昧になっている。これは感情移入というより記憶移入だ。(中略) 岩井俊二監督は『リリイ・シュシュのすべて』で、見た人間の現実の記憶に忍び込んでしまうという、魔術師のように驚異的な映画作りをやった。¹⁷

上の引用文のように、この物語は登場人物の感情に観客自身の感情を同調させるのではなく、登場人物の身に起きた出来事を観客自身の記憶に同調させているのだと桜井は語っている。重要なことは、「自分の記憶と登場人物の記憶の境界が曖昧になっている」という点である。実際にあった出来事だけを脚色なしに映像にした時、おそらく観客はここまで自分の記憶を重ねて見ることはできない。この映画が記憶の再生であったからこそ、観客は自分の記憶を重ねて見ることができたのである。そして、記憶は観客の脳内で編集される。観客は自分の記憶にこの映画の中で体験した記憶を結びつける。映画の中での出来事を、まるで自分が体験したことのように編集して記憶してしまうことができるのだ。

『リリイ・シュシュのすべて』は蓮見の述懐という形で物語が語られている。蓮見はこの映画の中で自身の記憶を編集し、再生してみせた。そしてその作業は、映画の編集と上映によく似た作業であった。こうした作品の構造について、横田創は以下のように述べている。

¹⁷ 桜井亜美「岩井俊二のすべて」宮台真司『キネ旬ムック フィルムメーカーズ [17] 岩井俊二』キネマ旬報社、2001、150～151頁

らの光が軒先の緑のテントを通して店内に入り込み、画面が緑色に染まっていた（【図8】の左側を参照）。母親が赤ん坊（蓮見の弟）の泣き声でその場を離れた後、蓮見はパーマ用の加熱機器を自分の顔に引き寄せて機器の中を覗き込む（【図8】の右側を参照）。カットを挟んで加熱機器の中を映したショットに切り替わると、機器の上部は緑色に光っており、その緑色の世界をさらに求めるように蓮見の手がフレーム内の両サイドで動く。徐々にフレームの四隅は暗くなり、緑の光が強くなっていく。



【図8】緑色に染まる店内(左)と加熱機器を覗き込む蓮見(右)

このシーンは緑がかった画面が登場する最後のシーンである。このシーンだけ、他の緑がかったシーンとは違った方法で画面が緑色に染められている。軒先のテントに太陽光が当たり、そこから透けた光が射し込んで、店内が緑色に染まっているのである。他のシーンのようにフィルターを使ったわけではない。事件を起こした後の蓮見に、記憶を呼び覚ますきっかけがあったとすれば、このシーンがそのきっかけであると考えられる。なぜそのように考えられるのか。

もう一度、この映画の冒頭を思い出してみよう。リロードの演出やBBSの書き込みが挿入された後のシーンは、田園風景に一人佇み音楽を聴く蓮見のシーン(00:01:26～00:03:51)だった（【図9】参照）。それまでは撮影された映像を一切使っていないため、シーンとして



【図9】映画冒頭のシーン

はこの映画で一番初めのシーンとなる。視界を埋め尽くすような緑が、この映画において最初のシーンとなっているのである。美容院で緑を覗き込み、それに惹かれるかのように視界を緑で埋めていった蓮見は、この田園の緑を

まったり、時折人物の顔から外れて表情を浮かび上がらせたりしている。

人物を正面から捉える強いライトは、後半のシーン（02:14:14～02:14:30）にも使用されている。リリイのライブ後、星野を刺して逃げる蓮見の姿は強い光によっ



【図6】正面から蓮見を捉えるライト

て照らし出される（【図6】参照）。線路沿いの柵を背に電車の音が通り過ぎ、ライトが一人の人間だけを追いかけているという状況は、現実的に考えれば不自然だ。仮にその状況を現実とするならば、誰かが蓮見を狙って照明を当てていることになる。それはまるで世間にこの少年が事件の犯人だと明かさなばかりの行為である。そのため、突き刺すような光は、あの時本当に蓮見を照らし出したわけではない。それではこの光は、なぜ星野を追っているのか。

記憶とは、本当にあった事実を重ねただけの過去ではない。記憶は必ず再生される。むしろ再生されなければ記憶ではない。例えばほんやりとであっても、「覚えている」と確認することのできるものを記憶と呼ぶのであって、「覚えている」と確認できなければそれ



【図7】事件後、ピアノの前に佇む蓮見

はないものと同じである。記憶の保持者は、記憶を再生する際に、強調したり部分的にシーンを切断して繋げたりして、それを編集する。まるで映画のように、人は記憶を編集し、再生する。そうして記憶は歪曲され、脚色される。つまり、あの光は蓮見自身の記憶の編集によって付け加えられたものであったと推測できる。

事件後、まばゆい光が射し込む家の中で、蓮見が一人黙ってピアノの前に佇んでいるシーン（02:15:34～02:16:10）では、白い光が一切の淀みなく画面を埋める（【図7】参照）。この後、美容院を営む蓮見の母親が蓮見の髪を染める場面（02:16:11～02:17:34）にシーンは移るが、このシーンでは外か

あると前述したが、もし仮に冒頭のリロードが「記憶の読み直し」を意味し、原作と同様に映画もまた、初めから蓮見による述懐として語られているのだとすれば、この映画はどのように解釈できるだろうか。



【図4】星野が犬伏の髪を切るシーン

新学期に入ってすぐの教室にて、星野が不良の犬伏の髪をカッターで切るシーン（01:10:13～01:12:56）は、薄く緑がかった画面が印象的である（【図4】参照）。緑は自然そのものを指す言葉であり、生命力や永遠の象徴ともされる。国によっては再生を意味し、身近で神聖なものとする見方や、不幸を招き、思わぬ運命を意味するといった見方がされる。さらに、マイナスなイメージで言えば、異形の者の体の色を連想させるため、不吉で怪しいものとされることもある。¹⁶このシーンにおける緑は、閉塞感や淀んだ空気を演出していると考えられる。犬伏をいじめるシーンで、星野らが映るショットはローアングルからの煽りで映されており、その背景には重苦しい曇天模様が映るため、見下される威圧感と閉塞感を覚える。それ以外にも蓮見が星野らにいじめられる場面や強制的に行動させられる場面にグリーンフィルターが用いられている（【図5】参照）。



【図5】グリーンフィルターがかけられているシーン

グリーンフィルター以外にも、こうした精神的苦痛を伴うシーンではどのショットでもライトがカメラ側から彼らを捉えている点にも注目したい。彼らの動きに合わせてライトも動いて彼らを追い、強い光は彼らの表情を飛ばして、夜の暗闇とのコントラストを生んでいる。ゆらゆらと揺れる光は弱

¹⁶ 山脇恵子『色彩心理のすべてがわかる本』ナツメ社、2010、157～158頁

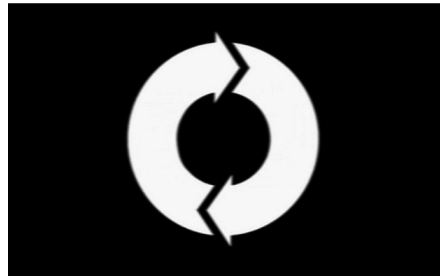
うすることでテレビの向こうの誰かの物語を組み上げて、パズルのピースを嵌め切ったような気持ちになってしまう。それは、他人を理解しようとする試みとはまるで別のものである。

蓮見は仮想世界でのフィリアと青猫という人物しか知らない人々に向けて、現実世界での蓮見雄一と星野修介という人物について語る。まるで、世界の半分しか見ようとならない者たちに対して、あるいは自分から見えない残り半分の世界に自らの記憶を押し込めようとする者たちに対して、蓮見自身が辿り着いてしまった場所から警鐘を鳴らすように、蓮見はもう半分の自分を彼らに見せつけたのである。

自分の頭の中も、心の内も、伝えようとしなければ伝わらない。伝える努力をしても伝わらないことさえあるのだから、伝えようともせずにわかってもらおうなどという考えは高慢で怠惰なことかもしれない。勿論「自分のすべてを相手に見せる。相手の全面を見る」というのは無理な話である。しかしながら、「自分からは見えないところに、自分の知らない相手の一面がある」ということを意識するだけで、人間同士の距離の測り方は変わってくるのではないだろうか。この『リリイ・シュシュのすべて』という物語は、客席に座る観客たちを指差しながら、他人を理解したつもりで結局は自分のことしか見ていない、人と本当の意味で繋がろうとしない人間たちの姿を浮き彫りにしているのだ。

3. 記憶の編集と再生

映画が始まって10秒後、「RELOAD」という文字と、くるくると回る矢印のマークが明滅しながらスクリーンに現れる（【図3】参照）。リロードとはデータを読み直す作業を意味する。回転する矢印は、ウェブ上のページを読み込む際によく見るマークだろう。つまり、この映画は何かを読み直すところから始まっている。いったい何を読み直しているのだろうか。



【図3】回転する矢印

この映画は原作の後半にあたる、蓮見の独白部分のみを映画化したもので

された星野は青猫で、殺した犯人はフィリアであり、フィリアは現在のサティであるということだった。サティはそれを認め、そこからはサティの独白として現実世界の蓮見のことが語られ、蓮見が星野を刺したところで物語が終わる。¹³

つまり、映画化されている部分はサティ（蓮見）の独白部分のみであり、原作は事件後に蓮見がそれまでの出来事を述懐する形で物語が展開している。原作で描かれている部分のうち、作品世界を読み解くうえで重要な点は、独白を始める直前、パスカルに動機を聞かれたサティが「君たちは、サイトの中の僕しか知らない。そして青猫についても」¹⁴と書き込んでいるという点である。この物語はフィリアと青猫の関係を知っているだけでも、蓮見と星野の関係を知っているだけでも成り立たない。映画でも、星野が青リングを持っていたことで二つの世界が繋がったように、原作ではこの書き込みをもって、二つの世界が繋がって見えてくる。二人の人物の関係は、二つの世界でまったく異なるものであり、仮想世界で語られた言葉はお互いの現実世界での姿を知らないために出た言葉である。

この作品では、「誰も現実世界の自分を知らないから本音が言える」というインターネット特有のコミュニティが描かれている。それは現代社会、この作品が公開された当時から現在まで変わることはなく、未だに若者たちの間では身近なこととしてありふれている。「インターネットを介した先の人物がどのような環境に置かれ、何を思っているのかなど知り得ない」ということは、至って普通のことである。

しかし、それは仮想世界に限定された話ではなく、現実世界でも同じことが言えるだろう。現実世界での人々も、自分の周りの人間が何を思い、何に苦しみ、何を願っているかなど知らぬまま、同じ時代、同じ世界に生きている。そうして人間は他人のことを、自分の知っていることだけで形作ろうとすることがある。例えばニュースで見た殺人犯の少年のことを、報道で得た知識と自身の経験や記憶だけで好き勝手に想像するようなことである。¹⁵そ

¹³ 岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』角川書店、2004を参照

¹⁴ 上掲書、213頁

¹⁵ 作中でも物語序盤（00:08:53～00:13:19）に、蓮見の母が営む美容院のテレビや蓮見宅の居間にあるテレビに、バスジャック事件の発生から犯人の確保までのニュース映像が流れる。これは蓮見が事件を起こすことへの物語的な前兆であると推測されるが、このバスジャック事件の犯人も蓮見と同じくテレビを通した外側の人物像しか語られない。

見はその混乱に乗じて星野を刺して逃げる。

2001年、蓮見は中学三年生・15歳になる。リリイのライブ会場で起きた殺人事件はインターネット上でも騒がれたが、蓮見は何事もなく、久野と同様に今までどおり学校に通っている。

以上が映画『リリイ・シュシュのすべて』の梗概である。作品世界に見られる現実世界と仮想世界という構造は、映画内の構造だけに留まらない。そもそも『リリイ・シュシュのすべて』は、インターネット・インタラクティブ・ノベルとしてウェブ上に公開されたことが始まりである。元々は映画としての企画が存在し、脚本やリリイのPVも作られたが、岩井はそれを一旦白紙に戻し、BBSで展開する小説として『リリイ・シュシュのすべて』をスタートさせた。2000年4月1日に開設した「リリイホリック」というホームページのBBSに、岩井自身がいくつものハンドルネームを使って書き込みを行い、リアルタイムで話を展開させていくというこれまでにない方法で物語が作られた。加えて、そのBBSは一般人も書き込むことができ、リリイのファンという設定で参加する一般人も多く現れた。一般人を巻き込んだインターネット小説の連載終了後、2001年に『リリイ・シュシュのすべて』は岩井自らの手で映画化される。

映画と原作小説の物語進行は、一見して異なるものとなっている。しかしながら、そのどちらにも共通して、現実世界と仮想世界という二つの世界が存在している。なぜ二つの世界は並行して存在しているのか。そして、なぜ二つの世界でのやり取りを描かなければならなかったのだろうか。これらの点については原作のほうがわかりやすい説明がなされている。映画では原作の一部に値する部分しか描かれておらず、蓮見の行動理由や心境が明確に描かれていない部分が多い。ここで原作について簡単に触れておきたい。原作の梗概は以下のとおりである。

フィリアが運営するサイト「リリフィリア」の更新が停止し、サティと名乗る人物が新しく「リリイホリック」というサイトを立ち上げた。管理人のサティを含め、「リリフィリア」に通っていた人物たちが次々と「リリイホリック」に姿を現す。しばらくは「リリフィリア」と同じくリリイに関する事柄が書き込まれていたが、長く姿を見せなかったパスカルという人物が始めた推理によって、星野が殺された事件と、「リリイホリック」にフィリアと青猫が現れない理由が解き明かされることになる。その推理の結論は、殺

に青リングを持ってきていたことによって「青猫の正体が星野である」と明かされる物語の都合上、星野がBBSに書き込んでいるシーンを入れられなかったということもあるが、このシーンがないことによって、観客には二つの世界がより隔絶されたもののように見えているはずである。この二つに分断されているように見えた世界が、実は強く結びついていたとわかると、登場人物たちが現実世界で見せていた言動や行動と、インターネットという仮想世界で文字として見せていた心境がようやく繋がって見えてくる。

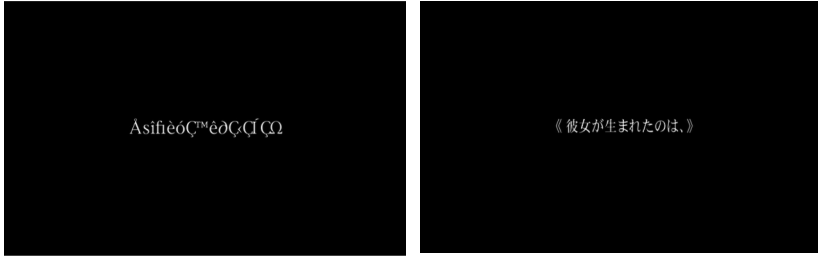
作品世界における現実世界と仮想世界の関係を把握するためには、まず物語の大筋を捉えておく必要があるだろう。映画『リリイ・シュシュのすべて』における物語の梗概は以下のとおりである。

田園風景が広がる地方都市に住む中学生の蓮見雄一（市原隼人）は、学校でいじめを受け、家庭内にも居場所がなかった。そのような環境にいる蓮見にとって、「リリイ・シュシュ」というアーティストの歌を聴くことだけが救いだった。インターネットで「フィリア」というハンドルネームを使い、リリイのファンサイト・リリフィリアを運営している蓮見は、サイト内で「青猫」という人物と知り合い、心を通わせていく。

これより一年前の1999年、中学一年生・13歳の蓮見は同じ剣道部の優等生・星野修介（忍成修吾）と仲良くなり、夏には他校の不良生徒たちから盗んだ金で剣道部の仲間と沖縄へ旅行に出掛ける。しかし、その旅行で二度も死に近づく経験をした星野は新学期を境に豹変し、蓮見をいじめの対象にし始める。

2000年、中学二年生・14歳の蓮見は星野に金を貢ぎ、同じく星野に弱みを握られて援助交際を強いられる津田詩織（蒼井優）の見張り役を任されている。蓮見にとって憧れのクラスメイト・久野陽子（伊藤歩）もクラスの女子の恨みを買って、彼女らの企みによって星野の子分にレイプされてしまう。また、同時期には津田が鉄塔から落ちて自殺してしまう。

自分に好意を寄せていた津田の死や、久野を自ら呼び出してレイプの手引きをしてしまったことに対する心の痛みを「青猫」に吐露した蓮見は、リリイのライブで「青猫」と会うことになる。そしてライブの日、「青猫」の目印である青リングを持っていたのは星野だった。星野にチケットを取り上げられた蓮見は、ライブが終わるまで会場の外にいた。ライブ終了後、会場前で蓮見が叫んだ「リリイがいる」という言葉にファンは混乱状態に陥り、蓮



【図2】架空の言語で入力された文字(左)と日本語に変換された文字(右)

ともない言語の文字列がスクリーンに現れるのだが、その時間はほんの一瞬である。謎の言語で入力された文字は、その後すぐ日本語に変換され、観客にも読める文章となる。ちなみに、当然ではあるが書き込みをしているフィリア（蓮見）や青猫たちは、この架空の言語を入力して日本語に変換する作業を実際に行っているわけではない。あくまでこれは演出である。それではなぜ、BBSの書き込みに架空の言語が用いられているのだろうか。

こうした演出を行う理由として、観客がこのBBSの書き込みを現実世界ではないどこか別の場所、仮想世界での話として受け入れられるような仕組みを作っているということが考えられる。事実、この作品における物語の軸は、現実世界と仮想世界でそれぞれ一本ずつ存在し、その軸は「リリイ・シュシュ」というアーティストを通してたびたび交差する。架空の言語を挟むことで、どちらの世界でも共通して日本語が使われる中で、観客に二つの世界を分けて考えさせることが可能になっている。

インターネット掲示板では、顔や本名、素性も知らない相手と会話をするのが、田舎の狭いコミュニティの中では顔や本名は勿論のこと、噂話ですら筒抜けになる。コミュニティにおける仕組みやルールの違いは、現実世界と仮想世界それぞれの基盤を作る要素となり、異なった人間関係を生み出している。見えてくる人間関係が異なれば、それぞれの世界での接点も隠れてしまう。この物語ではそうしたインターネットの世界の隔たりを、物語のロジックとして組み込み、観客を映画内に引き込んでいるのである。

併せて、映像とはまったく関係のない話がBBSの書き込みとして挿入されるという点も、現実世界と仮想世界の繋がりを感じさせない要素の一つである。蓮見以外の人物がBBSに書き込みをしている様子は出てこず、蓮見が実際に書き込んでいる様子でさえほとんど登場しない。星野がリリイのライブ

また、岩井作品はメディアを跨いで制作された同名の原作小説または映像作品が存在する場合があるが、先行研究では単体の映画のみを取り上げて論じられていることが多い。岩井本人が手掛けた他媒体の同名作品の存在は、岩井映画の構造を明確にするためには看過することのできないものである。具体的な変更点やそれによる作品世界への影響なども考慮すべきであると考え、本稿では、岩井俊二の作品世界の構造を明らかにすることを課題とし、映像論的分析に加え、メディア間の差異にも言及しつつ物語分析を行うこととする。

具体的には基本的な情報を整理しつつも、映像論的なアプローチを行う際はシーンやショットごとにカメラのアンクルやライト、色彩などに注目し、観客に与える効果や監督の意図を汲み取っていく。物語の構成について述べる際は、『リリイ・シュシュのすべて』と同名の原作小説を参考に、劇場版と比較する作業を行う。

2. 対立する世界

『リリイ・シュシュのすべて』という作品は、映画の冒頭からして謎が多い。この映画は「RELOAD」という文字がスクリーンに表示されることから始まる（【図1】参照）。その後、BBSの書き込みが自動でスクロールされていく様が、黒い背景に白い文字、



【図1】映画冒頭、スクリーンに現れる文字

もしくは白い背景に黒い文字で映し出される。「RELOAD」という文字が表示されてから、BBSの書き込みがスクロールされるまでの時間は3秒とかなり短く、その間は文字が明滅したり、文字色と背景色が反転したり、文字のフォーカスが甘くなったりと映像が忙しく動くため、BBSに書き込まれた内容を観客が読むことは難しい。この短い映像が挿入された後、タイピング音とともに文字が打ち込まれる。

その文字はどこの国の言語でもない、架空の言語で入力される（【図2】参照）。日本人が普段使っているローマ字入力でも仮名入力でもない、見たこ

上の引用文で田中は、いじめやレイプなどの光景を激しく揺れ動くカメラで撮影することで、それを見た観客が自分の脳内でそのイメージを再構築して映画を完成させるのだと語っている。映像的な観点から出発しているこの批評は、多くの研究が岩井俊二映画の優れた映像表現を高く評価しながらも、物語分析のみに重点を置きがちであるという点を考えると先駆的と言える。その一方、田中の批評も森と同様に、映画のシーンやショットを詳細に分析したわけではないため、論拠が不足していると言える。

しかしながら、田中は『リリイ・シュシュのすべて』における映像を「『生々しいリアル』と『洪水のようなインパクト』の壮大なコラージュ」¹¹であると述べ、作家主義が失われた現代日本映画において「この現状を打開するための作家側の強烈な方法意識を持って出現したのが岩井俊二という作家であった」¹²と語っている。このことから、田中が注目したように『リリイ・シュシュのすべて』の映像は、岩井俊二の映像美学が作品世界とどのように関わるかという点を明らかにする際に、適した作品であると言えよう。そのため、本稿では研究対象として『リリイ・シュシュのすべて』を取り上げて考察を行う。

岩井に関する従来の研究は、多くの研究が彼の「美的センス」を評価してはいるものの、作品の物語性への言及で帰結してしまっている。取り上げる観点として「演技」や「音楽」、「役者と登場人物の関係」、「映画史の中での岩井作品の立ち位置」などの振り幅は見られるが、そのほとんどが物語分析のみを行った作品論である。映画という芸術ジャンルは、物語的メッセージ性のみならず、観客の視覚や聴覚を刺激する映像的かつ音声的メッセージ性を含めて評価されるべきであるが、岩井作品においてそれらを総合して分析した例はまだないと言える。

これらを踏まえて本稿では、映像論的な観点から岩井の作品世界にアプローチしていく。そうすることにより、抒情的な作風と映像美という点で高い評価を受けている岩井作品を、新たな切り口から考察することが可能となるだろう。また、本稿にて映像論的分析を行うことで、映画研究における映像論的分析の重要性を再認識するというのも本稿における目的の一つとして掲げておきたい。

¹¹ 上掲書、14頁

¹² 上掲書、11頁

上も言及していない。

森直人は『〈日本製映画〉の読み方 1980-1999』⁶にて、岩井俊二について以下のように述べている。

とにかくマッキントッシュで入念に絵コンテを作成し、ハッキリとヴィジュアル重視の姿勢を示した岩井俊二は、やたら運動性にばかりにこだわって、「美的センス」という視覚表現にとって余りに当たり前のことをずっと忘却していた日本映画界で、あっけらかんと革命児になったのである。⁷

上記のように、森は岩井俊二が日本映画界で革命児となった理由の一つに、その「美的センス」に基づいたヴィジュアル重視の姿勢を挙げ、彼の「美的センス」が視覚表現に表れていることを指摘した。また続けて、TVやMTVを手がけていた岩井は、映画に対する執着がないために映画の常識に捉われておらず、それは彼の無自覚さに起因している⁸とも語っている。このように、森は岩井の「美的センス」や映像的特徴の源流について指摘しているが、具体的な作品を挙げたうえで分析を行ったわけではないため、そのセンスが反映されたシーンやその際に取り入れた手法など、根拠となり得る材料が不十分である。

この他に、岩井俊二の映画世界を映像的な観点から考察した代表的成果としては田中英司の批評が挙げられる。田中は『現代・日本・映画』⁹にて、『リイ・シュシュのすべて』について映像的観点から以下のように述べている。

リアルな生々しさを感じさせる衝撃的な映像が、次々と過剰なまでに映されることで、観客は自分の頭に残った印象を脳内で再構築して映画を完成させる。¹⁰

⁶ 武藤起一・森直人『〈日本製映画〉の読み方 1980-1999』フィルムアート社、1999

⁷ 上掲書、42頁

⁸ 上掲書、42～43頁

⁹ 田中英司「岩井俊二——映像は、記憶の中で映画となる」『現代・日本・映画』河出書房新社、2003

¹⁰ 上掲書、9頁

る映像を求めて』³の「ピクニックに出かけられなかった人たちのために」⁴にて、『PicNiC』（1996）における病と解放について論じるうえで、以下のように述べている。

彼は多数の作品の監督を務めており、その中には1994年の『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』、1995年の『Love Letter』、2004年の『花とアリス』のようにポップなトーンで世界観が構築されているものも少なくない。しかし、90年代後半から2000年代初頭にかけて、日本映画世界における岩井俊二のイメージを作り上げたものは間違いなく『PicNiC』や『スワロウテイル』、『リリイ・シュシュのすべて』といった何かしらの形で病に寄り添った映画だった。⁵（下線は引用者による。以下同）

上の引用文で坂上は、岩井作品を「病に寄り添った映画」と、そうではない映画——「ポップなトーンで世界観が構築されているもの」——の二つに分けている。つまり、坂上の本来の目的は、岩井俊二監督の映画『PicNiC』を「病」というキーワードに着目して分析することであったが、彼はその作品分析に入る前に、岩井俊二の作品世界が「ポップなトーン＝明るい世界観」と「病に寄り添った映画＝暗い世界観」の「相反する二つの世界観」に基づいていることを前提としているのである。

この前提に沿えば、明るい世界観の作品としては『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』（1993）、『Love Letter』、『花とアリス』（2004）が挙げられ、暗い世界観の作品としては『undo』（1994）、『PicNiC』（1996）、『スワロウテイル』（1996）、『リリイ・シュシュのすべて』（2001）が挙げられる。物語の内容だけを聞けば、同じ監督の作品とは思えないような二つの系統の作品を制作しているのである。映像という観点から見ても、二つの系統の作品群はそれぞれ異なる特徴を持っているのだが、それぞれの作品群に見られる映像的特徴は作品世界の何を表しているのかという点については坂

³ 『ユリイカ 特集・岩井俊二——『Love Letter』『スワロウテイル』『リリイ・シュシュのすべて』から『ヴァンパイア』へ、未知なる映像を求めて』第44巻第11号、青土社、2012

⁴ 坂上秋成「ピクニックに出かけられなかった人たちのために」上掲書、163～177頁

⁵ 上掲書、163頁

映像論的観点からみる岩井俊二映画の構築論

— 『リリイ・シュシュのすべて』を中心に —

佐藤唯香

1. はじめに

岩井俊二は1963年、宮城県仙台市生まれの映像作家、映画監督である。1988年にミュージックビデオから映像作家として仕事を始め、TVの脚本・演出を経て、映画監督としての活動をスタートさせた。

四方田犬彦は、90年代中頃にデビューした監督として、岩井俊二の名前を挙げている。そこで、四方田は岩井について「TVの演出から映画に移行し、その抒情的な作風が若者に話題を呼んだ¹」と語る。岩井初の長編映画『Love Letter』（1995）は、その抒情的な作風をいかんなく発揮した作品で、モントリオール世界映画祭観客賞など数々の賞を受賞し、アジアで絶大な人気を獲得した。四方田も、国際舞台に踊り出るタイミングが日本映画史始まって以来の早さであった²として、同時期にデビューした監督たちを含めて岩井を評価している。

このように、岩井は抒情的な作風で注目される一方、撮影時に実験的な映像手法を用いることでも知られている。ハンディカメラを揺らしながら撮る手法や、ハリウッドで使われていた手法など、彼は日本のドラマ業界や映画界にこれまでなかった撮影手法を導入した。こうした撮影手法から生み出された岩井独特の映像は「岩井美学」とまで呼ばれ、高い評価を受けている。この映像美は、岩井作品全体を見た際、最初に目につく共通項である。

ところが、岩井の映像の印象は一貫していない。むしろ二分化しているように見受けられる。彼の作品は、明るくポップな少女漫画テイストの作品と、人間のダークな面を描いた作品という二つの系統に分けることができるのである。坂上秋成は『ユリイカ 特集・岩井俊二——『Love Letter』『スワロウテイル』『リリイ・シュシュのすべて』から『ヴァンパイア』へ、未知な

¹ 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000、228頁

² 上掲書、229頁

大学文学部紀要『文芸と思想』1-12頁 第60号

- ・鎌田正・米山寅太郎（2007）『新漢語林』大修館書店
- ・岸江信介・吉廣綾子・山口陽子（2005）「高知方言における四つ仮名体系の動態」徳島大学総合科学部 編『言語文化研究』12巻 137-172頁
- ・小松英雄（1981）『日本語の世界7 日本語の音韻』中央公論社
- ・杉村孝夫（2001）「九州方言の四つ仮名」『音声研究』 第5巻第3号 10-18頁
- ・高山知明（2014）『日本語音韻史の動的諸相と蜷縮涼鼓集』笠間書院
- ・高山倫明（2003）「日本語音韻史研究とその課題」『音声研究』第7巻第1号 35-46頁
- ・高山倫明（2012）『日本語音韻史の研究』ひつじ書房
- ・築島裕（1981）『日本語の世界5 仮名』中央公論社
- ・日本国語大辞典第二版編集委員会 小学館国語辞典編集部 編（2001）『日本国語大辞典 第二版』小学館
- ・林四郎・相澤正夫・大島資生・篠崎晃一 編著（2006）『例解新国語辞典』三省堂
- ・文化庁 編（2006）『国語施策百年史』ぎょうせい
- ・松崎寛・河野俊之（2015）『日本語教育能力検定試験に合格するための音声23』アルク
- ・松村明 編（2006）『大辞林 第三版』三省堂
- ・馬淵和夫（1994）『国語音韻論』笠間書院
- ・山口仲美（2014）『日本語の歴史』岩波新書

参考URL

- ・「現代仮名遣い」文部科学省
http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/nc/k19860701001/k19860701001.html
（取得日：2017年3月21日）

（付記）調査では、多くの方にご協力をいただきました。あらためまして御礼を申し上げます。

して、揺れを引き起こしている要因として、語構成意識、語源、類推、ジ・ズの先行などを考えてみた。また、パソコン入力という現代特有の要因も絡んでいると見られることを示した。このほか、アンケートの回答結果と四つ仮名表記併存の有用性に対する意識調査とのクロス集計を行ったことで、表記併存の必要意識の有無が、四つ仮名の使い分けにあまり影響を与えていないということも明らかにした。

しかし、本稿の課題はまだ残っている。今回の調査は、対象者が宮城県出身の若年層が中心となったため、地域差や年代差には言及できなかった。幅広い世代からのデータや他の地域出身者のデータがあれば、より多様な結果が得られたかもしれない。また、四つ仮名の文字入力の現状を把握する調査項目では、パソコンでの文字入力に限定してしまったため、「パソコンは使わない」を選択した人の文字入力の現状を把握することができなかった。スマートフォンや携帯電話で、四つ仮名の入力の際に誤入力があるかどうかの問いを設ければ、四つ仮名の現状の輪郭をより明確にできたかと思う。このほか、義務教育での四つ仮名表記についての学習経験も興味深い課題である。

注

1. 九州地方や高知県の方言音声には、四つ仮名の発音の区別が残存している。岸江・吉廣・山口（2005）や杉村（2001）等からは、四つ仮名の発音の様相が示されている。
2. 「語構成意識」について、小松（1981）に「猫dzita」「丹頂zuru」の低位要素が、「ちた」や「する」に還元されることは起こりえない。そこに語構成意識が確実に存在するからである」という記述がある。

参考文献

- ・大野晋（1977）「7仮名づかいの歴史」大野晋・柴田武 編『岩波講座 日本語 8 文字』岩波書店
- ・奥村三雄（1977）「6音韻の変遷（2）」大野晋・柴田武 編『岩波講座 日本語 5 音韻』岩波書店
- ・風間力三（1999）『要説国語学』翰林書房
- ・鎌倉暄子（1996）「四つ仮名」について—国語史的観点から— 福岡女子

と発音すると思うか」の回答結果をまとめた箇所でも述べたが、誤入力が多い理由は、「di」と「du」に対する発音のイメージが、「ぢ」と「づ」ではないことにあるのだろう。

「di」と「du」のローマ字表記は、「ぢ」と「づ」に対して表音的なものではなく、同じ行は同じ子音でそろえることを重視した「日本式」の綴り方である。「ぢ」と「づ」を表音的な綴り方にすると、「zi」と「zu」あるいは「ji」と「zu」となる。実社会では表音的な綴り方を重視している「ヘボン式」が比較的普及していることを考え合わせれば、「di」と「du」の綴りから「ぢ」と「づ」を連想する回答者数が限られたと考えられる。それにより、キーボードでのローマ字入力によってヂとヅが誤ってジとズで書かれることが発生し、四つ仮名の揺れを引き起こすことにもつながるのではないかと推測される。

また、パソコンなどのソフトには、ジとヂ、ズとヅのどちらを入力しても正しい変換を実行する機能もある。実際に「つまずく」と「つまづく」の2パターンで入力したが、どちらの表記で入力しても「躓く」という変換結果であった。アンケートの自由記入欄にも、「携帯の変換だと、「せかいじゅう」と打って「世界中」が予測変換で出てきたりする」（宮城県10代女性）、「じとぢ」「ずとづ」を誤って使用する人も多いが、パソコンやスマートフォンなど予測変換機能に頼る人も多勢いると思う。それに頼りすぎると、自分で考えたり覚えたりする力は衰えていくように感じられる」（北海道20代女性）という意見もあった。パソコン等の機器が、ジとヂ、ズとヅのどちらの仮名を入力しても、正しい変換結果を表示するのは非常に便利な機能ではある。一方で、その機能が四つ仮名表記の揺れを新たに発生させる要因の一つになってきているとも考えられる。

おわりに

論文作業の当初段階では、「ダ行のヂ・ヅは将来的に消滅する」という仮説を立てた上で、今回のアンケート調査によって、「ヂ・ヅが減少傾向にある」ということを明らかに出来るのではないかと考えていた。しかし、調査の結果を見てみると、ヂ・ヅよりもジ・ズの方が先行しているということは明らかになったものの、ヂ・ヅには減少傾向にないどころかむしろ使用頻度が増えている面があり、表記の揺れの存在を明らかにすることができた。そ

ジ・ズの方を先行させるという傾向も結果からうかがわれる例があった。

その例として「こぢんまり」をあげる。「こぢんまり」は、「現代仮名遣い」では、「(2) 二語の連合によって生じた「ぢ」「づ」の項の語例として提示されているため、本来、「こぢんまり」を原則として使用するよう定められている。しかし、調査結果では、「こじんまり」での回答の方が上回っていた。

「こぢんまり」の語源説は、『日本国語大辞典第二版』によれば、「コシマリ（小締）の音便。コは、やや意を強めていう接頭語」とある。「コシマリ」に由来するとすれば、「こじんまり」の表記は語源に沿う形となるが、これが人びとの語源意識にのぼっているとは考えにくい。

一方、意味の類似から、「こぢんまり」の語構成を「こ+ちんまり」ととらえる場合も考えられる。しかし、「ちんまり」は、使用頻度がそれほど多くはない語と思われる。そのため、「こぢんまり」の語構成が推測しにくく、表記選択の際に表音的なジの方がヂよりも先行していることが考えられる。

同じヂを含む語に「間近」「鼻血」等があるが、これらの回答は、漢字表記を参考にしたということもあったためか、「まぢか」「はなぢ」の回答の方が多かった。つまり、四つ仮名表記の使い分けの判断材料が乏しい場合、表記行動ではヂ・ヅよりもジ・ズを先行するということがあるのではないだろうか。

アンケート結果からは、「鼻血」は先に「はなぢ」というイメージが出てしまう。その後、鼻血は「血（ち）」と気づき、訂正できる」との回答や、「「じ」と「ぢ」では、「ぢ」が劣勢なイメージありすぎて何でも「じ」に変換されてしまう」（宮城県20代男性）という意見もあった。四つ仮名表記の場面においては、表音的表記が先に浮かび、ジとズは、ヂとヅよりも優勢となる可能性があるのではないかと思われる。

4. 4. パソコン入力によって生じた四つ仮名の揺れ

四つ仮名表記の意識調査では、「パソコンで「ぢ」「づ」を入力する際、誤って「zi」「zu」を打つことがあるか」という質問をしている。この結果、「誤入力する」と回答した数と「誤入力しない」と回答した数がほぼ同じであったが、「誤入力する」の回答の方がわずかに多かった。すでに四つ仮名に関する意識調査項目の一つである「di」と「du」を見た時、それぞれ何

になっていることがわかるが、それは、必ずしも「現代仮名遣い」で定められた原則通りの表記につながるわけではないことがわかる。

4. 2. 類推

ある語が他の語の語形に引っ張られて変化を起こす類推の傾向が見られたのが、「躓く」「杯」「跪く」の3語である。これらの語は「現代仮名遣い」では、それぞれ「つまづく」「さかづき」「ひざまづく」のように、旧仮名遣いを離れたズを用いた表記を用いるよう定められている。しかし、アンケートの結果では、旧仮名遣いである「つまづく」「さかづき」「ひざまづく」の表記での回答も多く、特に「つまづく」と「さかづき」は、ズを用いた表記の回答を上回っていた。このような揺れが起こったのは、前項で示した「つまづく」における語源の残存のほか、他の語による影響があるのではないかと考えられる。

例えば、「躓く」と「跪く」における「つく」では、「気付く」「根付く」等の「一づく」の類推も考えられる。

「杯」の場合、表記の揺れが起こったのは、「杯」という事物自体が身近にないことも起因しているのかもしれない。「杯」の語源説は、『日本国語大辞典第二版』によれば、「サカツキ（酒坏）の義」「酒津器で、ツは休字」とあり、「さか+づき」という語構成になっている。しかし、容器の名称としての「つき（坏）」は、必ずしも日常でなじみがある語とは考えにくく、語源や語構成を考えた人もほとんどいなかったと思われる。「さかづき」よりも「さかづき」の表記に選択率が多いのは、「気付（きづ）き」や「三日月（みかづき）」等、より身近な言葉の語形からの影響を受けたために、「さかづき」の表記の回答が多くなったという可能性がある。

このように、表記揺れが生じた原因には、語ごとに個々人の類推がはたっていたということも考えられる。

4. 3. ジ・ズ先行の可能性

調査の結果を見ると、四つ仮名の揺れが存在しているため、「現代仮名遣い」で原則として「じ」「ず」を用いて書くように定められている語も「ぢ」「づ」で書かれているという例があることが分かった。しかし、ヂ・ヅが使用されているものの、個人が四つ仮名の使い分けを判断する段階において、

が少なかったと推察される。

一方、「稲妻」については、「現代仮名遣い」では、原則として「いなづま」と書くように定められている。しかし、アンケートの結果では「いなづま」の回答の方が多かった。現代において、「稲妻」の語源は意識されにくくはなっているが、「妻」一語では、「つま」と読み、「稲（いね）+妻（つま）」という語構成になっている。そのために、漢字の読み引に引張られ、「いなづま」の表記の方がかえって自然に感じたものと考えられる。これに対して、「現代仮名遣い」では表音的な表記である「いなづま」の方を原則として使用するよう定めているために、回答が「いなづま」と「いなづま」とで揺れたと考えられる。

語源に沿う仮名表記は、「躓く」と「跪く」でも見られた。両語の回答結果は、すでに示したように、「つまずく」「つまづく」（図2）および「ひざまずく」「ひざまづく」（図4）のそれぞれの表記について、ほぼ半々の割合である。これはおそらく語構成を推測したことによるのではないだろうか。まず、「躓く」は、『日本国語大辞典第二版』によると、「足先が物につきあたる。歩いたり走ったりして、つま先を路上の石などにつきあて体勢をくずす。けつまずく」とある。語源説は、同辞典によると「ツマツク（爪突・爪衝）の義」とある。「現代仮名遣い」では、「つまずく」が標準的な表記であると定められているが、一方で、語源通りの「つく（突く、衝く）」を意識し、「つま+づく」の語構成をイメージした人が多かったのではないだろうか。

また、同辞典によれば、「跪く」は、「両手を前につき、両膝を床などにつけて、臀（しり）をあげてかがまる。膝を地につけてかしこまる。主に屈服または拝礼の意を表す」とあり、「躓く」と同様に、膝と床や地面との接触が動作に含まれている。「跪く」の語源説には、同辞典で「ヒザマゲツク（膝曲衝）の義」「ヒザマヘツク（膝前衝）の義」「ヒザミナツク（膝皆突）の義」「ヒザマツツク（膝先衝）の義」「ヒザマツク（膝正着）の義」が見える。「躓く」と同様に語源に沿う接触を表す「付く」等を連想し、「ひざま+づく」という語構成を思い浮かべた人もいたのではないかと思われる。

このように、語源に沿う語構成意識と表音的に表記する場合の二様の存在が表記の揺れを引き起こしたのかもしれない。

語源と語構成に対する意識は、四つ仮名を使い分ける際の選択基準の一つ

いう問いによって、ジ・ズがなぜ先行するのかを調査したものである。その結果は、「[ぢ]と[づ]」が25.5%、「[でい]と[どう]」が50.9%、「[ぢ]と[づ]」、「[でい]と[どう]」どちらでも良い」が14.8%、「分からない」が5.1%、「その他」が1.9%、無回答が1.9%であった。「[でい]と[どう]」の回答が圧倒的に多く、半数以上を占めていた。これは、ヂとヅの日本式ローマ字表記が「di」と「du」であるという認識が希薄化していることがうかがわれ、「di」と「du」が「デイ」と「ドウ」という外来語音を連想させるために、表記の揺れを引き起こす原因の一つとなっていると考えられる。

4. 表記の揺れを発生させる要因

ここからは、アンケートの調査を受け、現代の四つ仮名表記の揺れを引き起こしていると考えられる要因を考察していく。

4. 1. 語源と語構成の意識

アンケート調査では、四つ仮名の使い分けに語構成意識の存在^(注2)がうかがわれる結果が見られた。

「片付ける」「お小遣い」「相槌」「間近」「鼻血」「三日月」「小包み」「やり辛い」の回答はそれぞれ「かたづける」「おこづかい」「あいづち」「まちか」「はなぢ」「みかづき」「こづつみ」「やりづらい」という、タ行のヂ・ヅを用いた表記の回答率が高かった。このような結果になったのは、これらの語が「相槌」を除けば、漢字表記として比較的分かりやすく、語源も意識しやすい語構成になっていることにあるだろう。これは、各熟語が二語から構成されていて、下位要素の語頭が連濁を起こしているという認識を持っている人が多いものと思われる。「片付ける」「お小遣い」「間近」「相槌」「鼻血」「三日月」「小包み」は、二語が連合した語で、下位要素の語頭がタ行のチカツになっている。そのために、下位要素のチとツが連濁を起こしているものと考えた結果、チとツに対応する濁音である、ヂとヅを用いた表記の回答が多くなり、表記揺れが少なかったのだと考えられる。さらに、漢字及び語に対する馴染み度も表記揺れに関係しているだろう。表記揺れが少なかった語は、ほぼ常用漢字で構成されている。その上、語自体が日常的によく使われるために、馴染み深さが表記揺れを少なくしたものと考えられる。また、「現代仮名遣い」で定められている表記と一致していることもあって、表記の揺れ

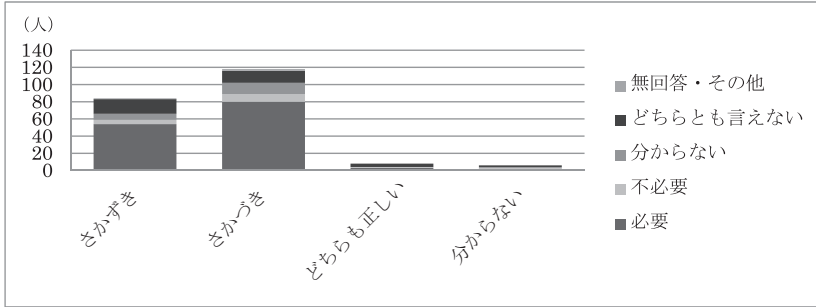


図7 「杯」の表記と仮名必要性意識のクロス集計

「杯」の結果は、わずかに「どちらも正しい」、「分からない」を回答した人がいるものの、「さかずき」と「さかづき」にほぼ同じ割合で意識回答のバリエーションが入っている。

そのため、表記併存の必要意識の有無は、直接的に四つ仮名表記の揺れを引き起こしている要因だとは考えにくく、四つ仮名の使い分けにはあまり影響していないということが考えられる。

3. 2. 2. パソコンでの文字入力及びローマ字表記に対する意識調査

意識調査の二つ目は、「パソコン使用者が「ぢ」と「づ」を打つ時に、誤ってそれぞれ「zi」と「zu」と打つことがあるか」を尋ねた。パソコンでヂ・ヅをタイピングする時に誤入力があるかどうかによって、ジ・ズがヂ・ヅよりも優先的に表記されているかを把握するものである。その結果は、「よくある」が16.2%、「時々ある」が28.7%、「どちらでもない」が2.3%、「あまりない」が27.3%、「全くない」が13.0%、「分からない」が3.2%、「パソコンは使わない」が7.4%、無回答・その他が1.9%であった。「時々ある」と「あまりない」の割合が非常に近い数値になっている。しかし「よくある」と「時々ある」の割合の合計は44.9%、「あまりない」と「全くない」の割合の合計は40.3%であるため、「誤入力がある」の割合の方が多い。この結果から、ヂ・ヅを入力する際に、「zi」「zu」を誤って入力する人が多いため、入力行動に関しては、ジ・ズがヂ・ヅに対して優勢であることが分かる。しかし、誤入力の有無の回答は、双方同程度となっており、揺れの存在の大きさを裏付ける結果となった。

三つ目は、「[di]と[du]を見た時、それぞれ何と発音すると思うか」と

つまり、「じ」「ぢ」および「ず」「づ」のそれぞれの表記併存の有用性自体には肯定的意見が多い。そこで、四つ仮名表記併存の有用性に対する意識が四つ仮名の書き分けに影響を与えているのではないかと考え、アンケートの18項目全てについて、仮名遣い使用のデータと使用意識のクロス集計を行った。

この結果、併存肯定者が実際の仮名遣いにおいて語源重視の表記型を積極的に選択する、あるいは併存否定者が語源意識にとらわれない表音型のみを選択する、といった結果は見られなかった。ただし、特に揺れの大きかった「こぢんまり」「躡く」「杯」「跪く」「稲妻」の5例のなかで、併存否定者は肯定者に比べて、「躡く」「こぢんまり」「杯」「稲妻」において仮名遣いの標準的な表記を選択した割合が低い。「どちらとも言えない」層は、「こじんまり」「ひざまずく」の表音型を選択している割合がやや低い。しかし、全体としては、表記併存の必要意識の有無は、ほとんどの人では実際の表記行動に影響を与えていないとみられる。

以上のことが顕著にうかがわれるのが、次に示す「躡く」の結果である。

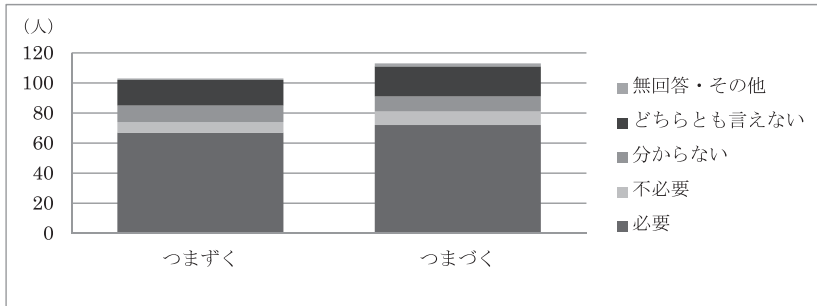


図6 「躡く」の表記と仮名必要性意識のクロス集計

図6を見てみると分かるが、「躡く」は、「つまずく」と「つまずく」とで、「必要」、「不必要」、「分からない」、「どちらとも言えない」、「無回答・その他」の割合がほぼ同じである。四つ仮名の併存肯定者と否定者がそれぞれ、どちらの回答にも偏りを見せていないことから、四つ仮名表記併存の有用性に対する意識は四つ仮名の書き分けを考える際に、あまり関与していないということが分かる。

さらに、図7の「杯」の結果も見よう。

と選択し直しの形跡で、合わせて57件にのぼった。アンケート回答者は216人であるため、およそ4人に1人は書き直し・選択し直しを行っていることになる。その中でも、書き直し・選択し直しが最も多かったのが、「間近」であった。「間近」の書き直しは11件である。その他、平仮名記述項目での「お小遣い」が9件、「こぢんまり」、「生地」が5件、「領く」、「世界中」が4件、「片付ける」、「相槌」、「稲妻」、「地面」が3件、「躓く」が2件、「鼻血」、「杯」、「小包み」、選択式項目での「お小遣い」、「やり辛い」が各1件の書き直しや選択し直しがあった。書き直しや選択し直しをすることというのは、自らが書いたこと、選択したことを不自然に感じたために修正を施していると見られ、直接の回答結果以外の部分から、表記揺れの実態を示すことにもなった。

また、アンケートの自由記述欄にも、「普段あまり気にしたことがないので、正しいか正しくないかが分からなかった」（宮城県30代男性）、「普段はあまり気にしていないが、改めてどちらかと聞かれると、「あれ？どっちだったけ？」となることが多い気がした」（宮城県10代女性）、「使い分けが良くわからない」（福島県60代）等、多くの声が多く寄せられた。どの年代からも、「使い分けが分からない」「回答の際に迷った」というコメントがあった。

揺れの原因については後述するが、規範となる「現代仮名遣い」において、表音による仮名遣いと歴史的仮名遣いが共存していることが一つの原因となっており、上記のような個々人の表記レベルでの揺れが生じているように思われる。

3. 2. 意識調査から見えた四つ仮名の現状

アンケートでは、四つ仮名に対する意識調査を3項目用意した。

3. 2. 1. 四つ仮名の必要性に対する意識調査

意識調査の一つ目は、「「じ」と「ぢ」、「ず」と「づ」はそれぞれ同音だが、同じ音のものは日本語として2つも必要だと思うか」という、四つ仮名の必要性を尋ねたものである。その結果は、「必要だと思う」が63.9%、「必要ないと思う」が7.9%、「分からない」が9.7%、「どちらとも言えない」が17.1%、無回答・その他が1.4%であり、必要と考える回答が半数以上占めていることから、四つ仮名表記の区別に有用性を認める意見が多いようである。

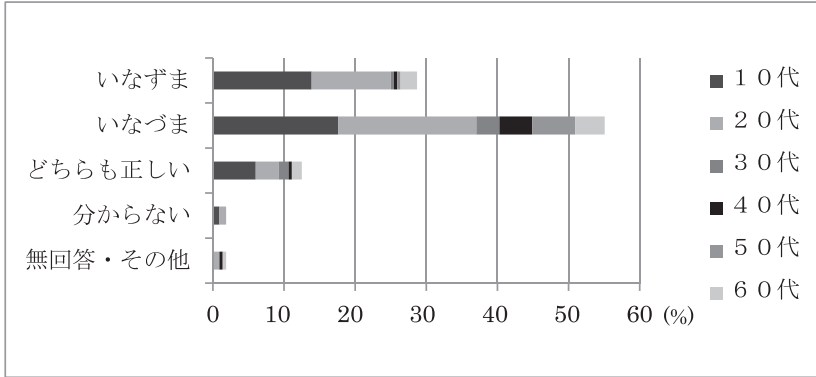


図5 「稲妻」の表記

識では一般に二語に分解しにくいもの等として、それぞれ「じ」「ず」を用いて書くことを本則とし、「せかいぢゅう」「いなづま」のように「ぢ」「づ」を用いて書くこともできるものとする」と記載されているため、「いなづま」という表記が認められていないわけではない。しかし、原則としては「いなづま」と書くように定められているため、その原則がかえって大きな揺れを引き起こしている可能性がある。また、「どちらも正しい」とした選択率は選択式の問いの中で最も高かった。アンケートの自由記述欄にも、「稲妻は「いなづま」だと思っていたが、「いなづま」でも良いのかと分からなくなった。妻は「つま」だから普通に「つ」に点をつければいいのかと思った」（宮城県10代女性）、「基本的に清音の読み方に濁点をつければよいと考えていたが、「稲妻」のみ「妻」なのに「ずま」を使用することが（個人的に）多いので、不思議に思った」（宮城県10代女性）、「漢字で書いた時にその漢字の単体の時と熟語の時とで書き方（送り仮名の）が違う時があるのは何故か。例、稲妻^{いなづま}」（福島県10代女性）というように、「稲妻」の平仮名表記に関する疑問が寄せられた。「妻」は「つま」と読むために、「稲」の複合によって「ずま」に変わることが気になる人が多くいるようである。

3. 1. 6. 回答の書き直し・選択し直しからみた揺れ

これまで示したように、アンケート調査では、表記に揺れがある語を示すことができた。しかし、この調査では、回答結果以外からも表記の揺れを見つけることができた。それは、回答用紙に痕跡として残っていた、書き直し

遣い」では、「現代語の意識では一般に二語に分解しにくいもの」と見なされており、「じ」「ず」を用いて書くことを本則」としているものの、旧仮名遣いの「さかづき」と書くことも許容されている。「さかずき」の選択率がこれほどに下回ったのは意外であった。

3. 1. 4. 「跪く」の表記

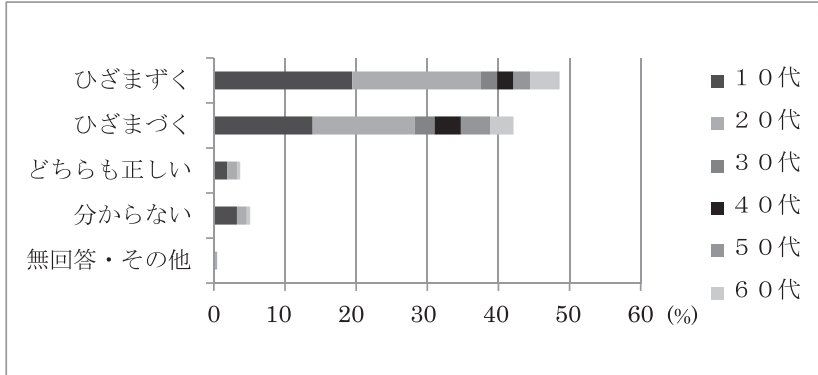


図4 「跪く」の表記

「跪く」の回答結果は、図4の通りである。「ひざまずく」の回答が48.6%、「ひざまづく」の回答が42.1%、「どちらも正しい」の回答が3.7%、「分からない」の回答が5.1%、無回答・その他の回答が0.5%であった。「跪く」は、「現代仮名遣い」で原則として「ひざまずく」と書くよう定められている。しかし、「ひざまづく」を選択した割合も半分近くを占めている。

「躓く」と似たような結果が出たが、「跪く」の方がヅを用いた表記の割合が少ないという結果が出たのは、「跪く」という言葉の方があまり馴染みがないせいもあるのだと考えられる。

3. 1. 5. 「稲妻」の表記

「稲妻」の回答結果は、「いなずま」が28.7%、「いなづま」が55.1%、「どちらも正しい」が12.5%、「分からない」が1.9%、無回答・その他が1.9%であった。最も選択率が高かったのが「いなづま」であったが、「現代仮名遣い」の原則では、「いなずま」の表記で書くように定められている。「稲妻」は、「現代仮名遣い」のお書きに「次のような語については、現代語の意

3. 1. 2. 「躡く」の表記

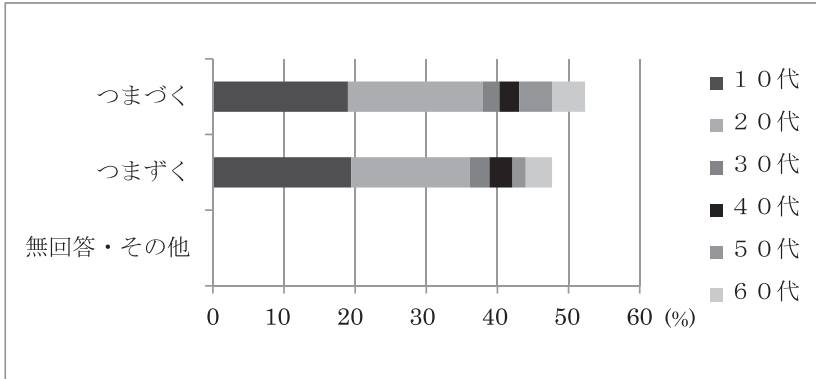


図2 「躡く」の表記

次に「躡く」を見てみたい。「つまづく」が52.3%、「つまずく」が47.7%と、ほぼ半々の割合となっており、表記揺れが非常に大きいことが分かる。「躡く」は、「現代仮名遣い」では、「つまずく」と書くように定められている。しかし、調査結果では、「つまづく」の回答率の方が「つまずく」よりもわずかに多いということがわかる。

3. 1. 3. 「杯」の表記

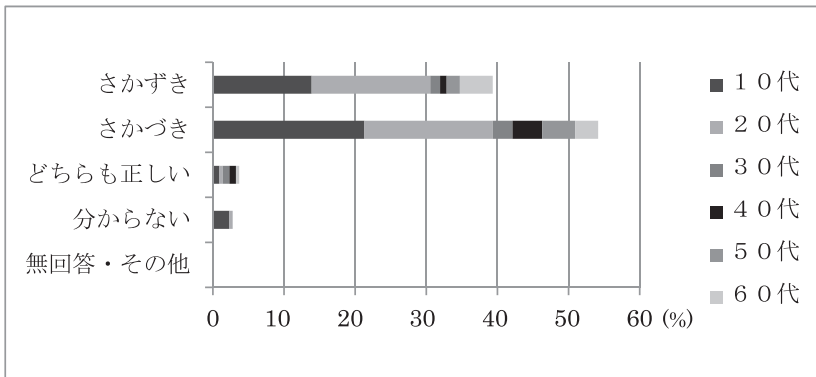


図3 「杯」の表記

「杯」の回答結果は、「さかずき」が39.4%、「さかづき」が54.2%、「どちらも正しい」が3.7%、「分からない」が2.8%であった。「杯」は「現代仮名

表記で回答した割合が多かった。「やり辛い」も「相槌」と同様に、「現代仮名遣い」に記載されていない語であるが、同辞書では、「動詞の連用形について、そうするのがやりにくい、という意味を表わす」接尾語として「づらい」という表記であった。

これらの語の回答結果はいずれも「現代仮名遣い」通り、あるいは辞書通りの表記で回答した結果が7割を超えているものの、多少の表記揺れが存在するということが分かった。

一方、表記揺れが顕著に表れたのは、「こじんまり」「躓く」「杯」「跪く」「稲妻」の5語である。これらの語は全て「現代仮名遣い」の原則通りの表記での回答が7割を下回っている。このような表記揺れが大きかった語は、その揺れにどのような傾向があるのか。以下で、詳しい実態について見ていく。

3. 1. 1. 「こぢんまり」の表記

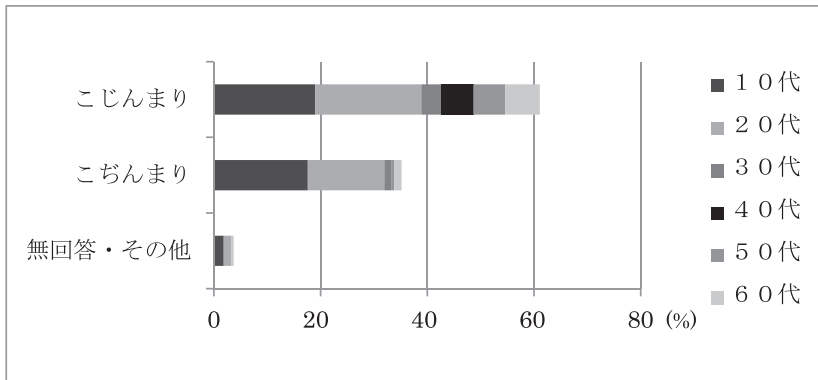


図1 「こぢんまり」の表記

図1は、「こぢんまり」の回答結果を集計したものである。「こじんまり」と回答したのが61.1%、「こぢんまり」と回答したのが35.2%、無回答・その他の回答が3.7%であった。「現代仮名遣い」では、「こぢんまり」は「(2)二語の連合によって生じた「ぢ」「づ」の項の語例として提示されているため、本来、「こぢんまり」という表記が標準的であると定められている。しかし、「こじんまり」という表記での回答の方が「こぢんまり」よりも上回っているという結果が得られた。

「地面」「やり辛い」のそれぞれについて、提示した複数の仮名表記から選択してもらった。選択肢には、「どちらも正しい」「分からない」も設けた。4項目は四つ仮名に対する意識について問うもので、「[じ]と[ぢ]」、「ず」と「づ」はそれぞれ同音だが、同じ音声のものは日本語として必要だと思うか」「パソコンを使うという方で、「ぢ」と「づ」を打つ時に、誤ってそれぞれ「zi」と「zu」と打つことがあるか」「[di]と[du]を見た時、それぞれ何と発音すると思うか」という3つの問いを用意した。また、5項目には、自由記述欄を設け、四つ仮名に対する意見や、アンケートを受けて感じたこと等を自由に記入してもらった。

2. 2. 調査方法

本調査は、幅広い年齢層の216名を対象にアンケートに回答してもらい、その回答によって、現代の四つ仮名表記にどのような傾向があるかを把握するという方法で行った。

アンケート回答者は、大学生が大半となり、10代が38%、20代が36%で、30代、40代、50代、60以上の、それぞれの年代は10%に満たない。回答者の出身都道府県は、宮城県が中心で68%を占める。このようなばらつきを鑑み、年齢差や地域差については考察の対象としない。

3. 四つ仮名表記の現状

ここからはアンケート調査から明らかになったことを述べていく。

3. 1. 四つ仮名表記の揺れの実態

アンケート調査の結果、「片付ける」「お小遣い」「領く」「間近」は、「現代仮名遣い」で原則として使用するよう定められている「かたづける」「おこづかい」「うなずく」「まちか」の表記で回答した割合が多かった。「相槌」に関しては、「現代仮名遣い」に語例として挙げられていないが、「あいづち」での回答が多く、たとえば『例解新国語辞典』では「相づち」で記載されているように、辞書通りの表記で使用している人が多いことが分かった。「世界中」「生地」「縮む」「鼻血」「三日月」「小包み」「お小遣い」「地面」の回答結果は、それぞれ「せかいじゅう」「きじ」「ちぢむ」「はなぢ」「みかづき」「こづつみ」「おこづかい」「じめん」という、「現代仮名遣い」の原則の

「現代仮名遣い」は、「語を現代語の音韻に従って書き表すこと」を原則としているが、歴史的仮名遣いも尊重されるべきこととして、一定の特例が設けられている。四つ仮名も「現代仮名遣い」の書き分けの対象となっており、基本的にジとズを使用するよう原則として定められている。しかし、「(1) 同音の連呼によって生じた「ぢ」「づ」と「(2) 二語の連合によって生じた「ぢ」「づ」については、表記の慣習を尊重してヂ・ヅを使用することが認められていて、語例も多く示されている。さらに、「なお、次のような語については、現代語の意識では一般に二語に分解しにくいもの等として、それぞれ「じ」「ず」を用いて書くことを本則とし、「せかいじゅう」「いなづま」のように「ぢ」「づ」を用いて書くこともできるものとする」というなお書きもあり、ジとヂ、ズとヅのどちらで書くことも認められている語もある。

このように、「現代仮名遣い」には、表音的に表記を行う原則を持ちながらも、歴史的仮名遣いを踏襲した部分が入り込むという二面性が存在している。このことは、仮名遣いの規範に備わる二面性が、四つ仮名の長い歴史の中で、表記の上での新たな「混乱」を招いているのではないだろうか。

そこで、筆者は、あらかじめ「現代では、ジズの使用例の方が多くなっており、ヂヅは減少傾向にあることが分かるのではないか」という仮説を立ててみた。そして、表記の実態を把握するために、アンケート調査を行い、その結果から四つ仮名表記の現状を明らかにすることを目的とした。

2. 調査の概要

2. 1. 調査項目

調査項目は、主に「現代仮名遣い」で提示されている、「じ・ぢ」「ず・づ」の書き分けの語例を参考とし、アンケート形式とした。

アンケートでの調査項目は、大きく五つの質問内容に分かれている。まず1項目でアンケート回答者の年齢、性別、出身都道府県について尋ねた。2項目では、なぞなぞ形式の問いによって、「片付ける」「お小遣い」「頷く」「相槌」「こちんまり」「躓く」「間近」をそれぞれ平仮名で記述してもらうことにした。3項目は、「正しいと思う表記」を選択するもので、「世界中」「生地」「縮む」「鼻血」「杯」「跪く」「三日月」「小包み」「お小遣い」「稲妻」

四つ仮名表記の揺れ

——大学生を中心としたアンケート調査の結果から——

田 鎖 美優紀

はじめに

日本語の歴史の中には、その変化の過程で、現在すでに消えてしまった音が存在する。このうち、ザ行のジとズ、ダ行のヂとヅという四つ仮名は、現代仮名遣いにおいて、表記面で残存しながら、現在、方言では音に区別が残っている地域もある。一方、共通語では、ジとヂ、ズとヅはそれぞれ同音になっており、変化の結果に従って、いずれかの仮名が消滅していても不自然ではない。しかし、ジ・ヂ・ズ・ヅはいずれも消えることなく、現在も使用されている。本稿では、アンケート調査の結果を利用して、四つ仮名表記の使用実態とその傾向を明らかにし、四つ仮名の表記には揺れが存在することを示す。そして、その揺れを引き起こす要因について、考えられることを述べる。

1. 研究の目的

四つ仮名は、現代日本語において、ジとヂ、ズとヅがそれぞれ同音となっている。歴史をさかのぼると、古くはその発音に区別があった。四つ仮名とその合流の歴史について考察した先行研究には、近年では、高山倫明（2012）、高山知明（2014）などがある。これらの研究では、文献に現れた、表記上の混同・混乱の実態が示されるとともに、それを引き起こした音の考察が進められている。前者では、四つ仮名の混同と前鼻音消失との関連性を裏付けるための根拠を探る必要性が説かれ、後者では、たとえば『蜷縮涼鼓集』の内容には、前鼻音消失が関わっていることなどが述べられている。

このような国語史資料を利用した四つ仮名研究に対して、現代日本語における四つ仮名の実態を記したものは、方言研究^(注1)を除けば数が少ない。特に、仮名表記上の混同に関しては、「現代仮名遣い」との関係から考察を加えていく必要がある。

〔書籍紹介〕

義経と菅江真澄、「北」を目指した人々

―菊池勇夫『義経伝説の近世的展開―その批判的検討』

『探究の人 菅江真澄』―

深澤 昌 夫

本学一般教育部教授菊池勇夫氏（日本近世史）がわずか半年の間に著書を二冊も刊行された。『義経伝説の近世的展開―その批判的検討』サッポロ堂書店（二〇一六）と『探究の人 菅江真澄』無明舎出版（二〇一七）である。青森出身の菊池氏は一貫して東北地方、より正確には北東北から北海道までを視野に入れた北方史の研究に精力的に取り組んでこられた。それはたんに北方の地域史、生活文化史というにとどまらず、中央（の歴史）に対する地方からの発信、問いかけ、問い直しという志に貫かれており、このたびの二書もあえて北海道のサッポロ堂や秋田の無明舎から刊行されている。

『義経伝説の近世的展開―その批判的検討』は全五章からなる。まず、目次を紹介しておこう。

第一章 義経蝦夷渡り（北行）伝説の生成―民衆・地方が作り出したのか

補論1 蔓延する「義経北行伝説」―伝説をいかに解体するか

第二章 『通俗義経蝦夷史談』の歴史舞台と蝦夷知識

付表 菅江真澄の義経伝説一覽

史料 『義経蝦夷渡り』 翻刻

第三章 義経蝦夷渡り伝説の地方的展開―三厩の観世音縁起をめぐって

補論2 義経の「粟の借用証文」

第四章 地誌考証と偽書批判

第五章 松浦武四郎と義経蝦夷渡り伝説

付表 松浦武四郎が記述した松前・蝦夷地の義経

伝説一覽

我々文学の側にいる人間にとつて、源義経という人物は『平家物語』に名高い歴史上の武将であると同時に、その一代記はより創作性・伝承性・伝奇性の強い『義経記』にまとめられ、あるいは能や御伽草子において「判官もの」というジャンルが形成されるようになり、さらには奥州を目指して旅する御曹司義経と浄瑠璃姫との恋物語から「浄瑠璃」という新興芸能が生まれ、これが後に人形と結びついて現在の文楽につながっていくという意味で、文学史および芸能史上きわめて重要なキャラクターであり、かつ史上まれに見る息の長いキャラクター

であるということができる。それだけに文学・歴史学はもちろんのこと様々な分野から義経関係の書物が多く刊行されている。ふと見上げれば、自分の研究室にも、渡辺保『源義経』吉川弘文館（一九六六）、高橋富雄『義経伝説―歴史の虚実』中公新書（一九六六）、桜間金記『能と義経』光芸社（二〇〇〇）、鈴木健一『義経伝説―判官びいき集大成』小学館（二〇〇四）、河北新報出版センター・京都新聞出版センター編『京から奥州へ―義経伝説をゆく』河北新報出版センター（二〇〇四）、五味文彦『源義経』岩波新書（二〇〇四）、別冊歴史読本『源義経の謎』中経出版（二〇〇五）、森村宗冬『義経伝説と日本人』平凡社新書（二〇〇五）、大三輪・関・福田編『義経とその時代』山川出版社（二〇〇五）、文化地層研究会編『源義経 夢の跡 探求地図』（二〇〇五）、伊藤孝博『義経北行伝説の旅』無明舎出版（二〇〇五）、金沢英之『義経の冒険―英雄と異界をめぐる物語の文化史』講談社選書メチエ（二〇一二）等々、義経関連の書籍がずらりと並んでいる。こうしてみると、一九六六年のNHK大河ドラマ『源義経』（主演は当時二三歳の尾上菊之助／当代菊五郎）や二〇〇五年の『義経』（主演は当時二二歳の滝沢秀明）にあやかった出版物も少なくないことが分かる。…が、それはさておき、義経であるもともと『平家物語』において「色白で出っ歯の小

男」と評されていた義経は、いわゆる「判官びいき」の心性を背景に、後世悲劇の英雄あるいはさまよえる貴種としてその姿かたちも美化・理想化されていくのだが、文学や芸能の世界ではこうした史実離れはよくあることで、義経もしいには衣川で自害せず、北方・蝦夷地に逃れ、果ては大陸に渡ってジンギスカンになった、などという荒唐無稽な物語も作られていった。そういえば長山靖生の『偽史冒険世界―カルト本の百年』筑摩書房（一九九六）で真っ先に取り上げられていた「トンデモ本」も小谷部全一郎の義経ジンギスカン説であった。

日本文学は伝統的にオリジナル（原典）を尊重しつつ、必ずしも原典にとらわれず、かなり自由奔放な二次創作、三次創作を許容するところがあるが、義経はその最たるものと言つていいだろう。我々文学サイドの人間にはそこがまたおもしろいところではあるのだが、これが近代以降も反復・増幅され、あたかも事実・真実であるかのごとく流布していくとなると話はちよつと違つてくる。たとえば大河ドラマなどで義経が取り上げられると、そのたびに義経関係の伝説や伝承が―それらが伝説・伝承であるからこそ事実の裏付けを欠いたまま、あたかも「隠された真の歴史」であるかのよう―にさかんに喧伝され、地域・自治体・鉄道会社・旅行会社・広告代理店等々、関連業界諸手を挙げて大々的なデスティネーショ

ンキャンペーンが繰り広げられる。むしろそれを歴史的な事実と混同するほど現代人はナイーブではないだろうし、義経の北行渡海・生存説など、大方はそれこそありえたかもしれない、あるいはそうであつたらおもしろい、こうあつてほしいというような架空の歴史ロマン、いわゆる歴史の「正」として受けとめているのではないか：とも思うけれど、菊池氏はこうした「伝説の垂れ流し」ともいえる現状に対し、実証性を重んじる歴史学の立場から批判を加え、こうした伝説が成立・流布し、あるいは義経関係の遺物・遺跡なるものまで「発見」されていく過程やその政治的な意図を明らかにしていく。

氏によれば、一七世紀から一八世紀前半にかけての蝦夷地で語られていた義経伝説は室町時代の『御曹司鳥渡』系統の物語であつて、これが「義経は衣川で死なず蝦夷地に逃げ延びた」とする蝦夷渡り伝説に昇華発展していく契機は寛文九年（一六六九）のシャクシャインの戦いであつたという（第一章、二二頁）。

東北民衆の義経に寄せる深い愛着のようなものが義経不死伝説を生成させたと考えるのはおそらく間違っている。そうではなく、義経蝦夷渡り伝説は幕藩制国家の華夷秩序システムにきわめて都合のよい物語であつたからこそ広まったものであり、その意味では体制迎合的な物語であることを本質としてい

たといつてよい。（第二章、一三三頁）

（引用者注―義経）北行伝説は江戸時代中期に生成し、その後の日本史の展開のなかで政治的な色彩を強く帯びた伝説として自己展開し発展を遂げてきた物語である。良くも悪しくも日本人のある人々の精神文化の営みが作り出し、積み重ねてきた物語である。その意味では北行伝説は近世史および近現代史の分野が扱うべき問題である。文学的領域の説話研究にせよばめないうでひろく精神史ないし思想史の重要な一環をなすものとして捉え、伝説（物語）を通して何がどのように語られてきたのか、当然作者の作為性・意図がからんでいることであるが、時代状況との相互関連のなかで精細に解き明かしていくことが必要である。（第一章補論、五七―五八頁）

一見、夢物語のような他愛のないロマン、あるいは非現実的な伝説・物語であつても、それがたんなる一個人の夢想でなく、ある時代・社会で共有されるもの、いわば事実らしきものになつていったとすれば、そこには個人（作者）の思惑を超えた力が働いている。伝説・伝承なるものも「昔からそう語り伝えられている」という「昔」がいったいいつなのか、いったい誰が語り始めたのか、何のためにそのように語る（騙る）のか、といったことは歴史学のみならず、文学の側にいる我々にして

も(ただだんに伝説をおもしろがるだけでなく)問うべき課題であろう。

ちなみに、義経と似たような伝説・言伝えとしては、琉球の為朝伝説や九州の安徳天皇生存説があり、その土地では一種の「事実」(それを信じる人々にとつての「事実」として語り伝えられている。一方、これはまったくの作りごとだが、延享四年(一七四七)初演の『義経千本桜』などは壇ノ浦(作中では屋島)で死んだはずの人々が、実は生きていた、生き延びていた、というサブライズから始まる。作中、平知盛は町人に身をやつし、義経にリベンジを挑み、再び破れ、海の底に沈んでいく(二段目、大物浦Ⅱ海)。あるいは平教経は僧兵に身をやつし義経に挑もうとするが、彼を兄の敵と狙う佐藤忠信に討たれる(五段目、吉野山Ⅱ山)。一方、平維盛とその妻子(清盛の嫡流である六代)そして安徳天皇は、名を変え姿を変えて、生き延びることになる。歌舞伎や浄瑠璃など芝居の世界では、一般によく知られた物語Ⅱ「世界」に対し、オリジナルな「趣向」を組み合わせて芝居を仕組むならわしがある。奇談・珍談へのニーズはいつの時代にもあって、一口に「物語(文学)と歴史」「虚構(想像力)と事実」と言っても、両者の関係は必ずしも一筋縄ではいかず、相互に奇妙な共犯関係を結びケースもある。もともと嘘・偽り・うわさ・でっちあげ

の類であつても、それを誰かが語り伝え、説き広め、広範に拡大・拡散させてしまえば、そう簡単に覆すことのできない「事実」として扱われてしまう場合もある。それが「語り」のおもしろいところでもあり、またおもしろいところでもある(ネット時代の現代はなおさらである)。我々に必要なことは、人のいうことを鵜呑みにすることではなく、また主体的な判断を留保したままあやしげな説の流布に加担することでもなく(それは結局虚妄の説の成長拡大・拡散に資することになる)、氏の指摘するように、その背後にある、人と意図と時代状況を批判的に検証することであろう。氏の『義経伝説の近世的展開―その批判的検討』はそのサブタイトルが示す通り、いわゆる義経伝説に対して歴史学的な批判・検討を加えたものだが、文学の側にいる我々も大いに学ぶべき書としてここに紹介しておきたい。

が、それにしても、本書刊行の二〇一六年現在、あいかわらず義経生存説を声高に唱える書が刊行されていることには正直驚きを禁じ得ない。幾度となく学問的に否定され、抹殺され、トンデモ本扱いされても、不死鳥のように、あるいは雑草のようによみがえる「義経は衣川で死んでない」説。義経それじたいよりも義経伝説(幻想あるいは妄想)を生み出す想像力のたくまじさに驚嘆せざるをえない。たしかに菊池氏も本書の中で指摘して

いるごとく、北東北から北海道にかけて義経がらみの伝承を残している土地をつないでいくとあたかも一本のルート（まるで義経の逃走経路）のようになる。このことをどう考えればよいか、いったいどういう事情でこういったルート（らしきもの）が出来上がったのか、興味は尽きないところではあるが、それが伝説であると承知の上で各地を旅して歩く「ロマンあふれる歴史紀行」というならまだしも、いわく「正史の虚構を覆す」とか「これが正しい歴史だとは誰も言えない」とか、言えはいえる、何でもありの世界であり、こうなってくると、たんなる「判官びいき」というよりは、むしろ「判官びいき」を含むこうした言説の根底に、（世の中において）支配的なもの、権力的なもの、「正しい」とされているもの：に対する「ルサンチマン」（抑圧され虐げられている者の恨み、怨恨、復讐、自己正当化）の水脈が滔々と流れている、と見るべきではなからうか。だとすれば、「悲劇のヒーロー」「不遇なヒーロー」義経はいつの時代もそうした人々の、そうした心性の、格好のはけ口になってきたし、今後もあり続けるだろう。そして、おそらくここが文学と歴史の分かれ道になるのだろうと思うが、佐々木幸綱氏などが言われるように、歴史（いわゆる「正史」）が勝者のものであるならば、文学や芸能は敗者や弱者の側にある、ということができるとはなからうか。

* * * * *

菊池氏の新刊、もう一冊は菅江真澄に関する本である。菅江真澄は江戸時代後期の人。三河の生まれで、東北地方を旅し、歌を詠み、絵を描き、土地の人々と親しく交わり、藩命により地誌を作成し、数多くの日記・随筆を書き綴り、故郷に戻ることなく秋田で没した。菊池氏にはすでに吉川弘文館の人物叢書『菅江真澄』（二〇〇七）があり、同書については筆者も本誌四三号（二〇〇八）で紹介したことがある。このたびの新刊『探究の人菅江真澄』はより一般読者向けにムック本のような体裁となっていて、真澄のことをよく知らない人たちにもその人となりや著作の魅力、菅江真澄という人物の「類まれな個性・感性」が伝わるように工夫されている。

本書は全九章からなる。以下、目次を紹介しておこう。

第一章 菅江真澄の魅力は何か

第二章 「蝦夷」への憧れ―松前渡海まで

第三章 「いにしへ」探究の真澄の旅・学

第四章 クニコトバの生活世界

第五章 真澄の「ひがおもひ」―金花咲く「みちの

く山」探索

第六章 「絵引」をする菅江真澄

第七章 日記から地誌へ―日記体地誌の位置づけ
第八章 真澄の地誌と『群邑記』―消えた村への関心

第九章 菅江真澄の著作と学問

菅江真澄はその故郷や生い立ち、家族のことなど、プライベートに関わる部分は本人があまり語っていないためよくわかっていない。が、氏は本人が語りたがらなかったことを「あれこれ詮索し、暴いてみせることにはあまり興味を覚えない。作品世界の魅力や可能性をもっと引き出し、語っていないからならない」と述べ（第一章、一一頁）、さまざま角度から真澄の人となりや「学文」、そして真澄が書き記した北東北の世界に迫っていく。

江戸時代、真澄と同じように歌枕行脚を志した故人・先人・文人たちは多い。松尾芭蕉などは晩年、それこそ「道祖神の招き」（という名の旅心）にとりつかれ、「日々旅にして旅を栖」（『奥の細道』）とする人となったが、真澄と芭蕉が違うのは、真澄が「いったん落ち着けば二年でも三年でもそこに根柢を置きながら、地域を歩き回る」人だったということである（第一章、一〇頁）。それでいて真澄は、どこかに住みついてその土地の人になるわけでもなく、また思い立って旅に出る。「出合いと別れ（旅立ち）」の繰り返し、それが真澄の人生であった

た」（第一章、一〇頁）。そういう意味では、彼はついに旅人で、よそ者だった。だが、決して孤高でも、孤独でもなかった。一部には彼を「初めから孤独な漂泊者として生きるより他なかった」「さまざまの迫害に耐えて生きた」などと評する向きもあるが（『日本古典読本』筑摩書房・解説、二〇八頁）、若干言い過ぎの感、なきにしもあらず、と思われる。もしそうなら、こうまでその土地の暮らしぶり―とりわけ地震、津波、水害、冷害、けち（飢饉）などに耐え、苦しみ、涙する土地の人々の困窮のさま―を子細に聞き取り、書きとめることはできなかつたであろう。菊池氏が言われる通り、真澄は「人々の嘆き悲しみに寄り添う」人であり（第一章、一四頁）、人々もまたそういう真澄を信用し、信頼し、自らの体験を語って聞かせたのであろうと思われる。

真澄はあるがままに物事を観察し記録したといわれてきた。正月の年中行事などの詳しい記述をみるとそのことに納得させられる。冷静沈着な性格のようにみえるが、ずいぶんと涙もろく、泣いた人だったのではないかと思う。作品の修辭的な決まりのパターンなどは必ずしも見做せないのではないか。真澄は本質的にそのような人だったし、それが真澄の作品全体に貫く特徴となっており、真澄に共感をもち人が多い理由なのではないかと思う。（第一章、

一六頁)

名もない生活者の声なき声に耳を傾け、これを子細に記録してきた菅江真澄は「民俗学の先駆」として位置付けられている。そうした「評価はそれほど間違っているとは思わないが、そう規定してしまうことによって、たとえば生涯歌人として生きたこと、あるいは晩年の文献考証家といった別な側面などがみえなくなってしまう恐れがある」(第九章、一一八頁)。そもそも真澄を北へ北へと突き動かしていたのは「歌人としての古歌・歌枕への憧憬」であった(第二章、三一頁)。

真澄は歌の向こう側に「いにしへ」を見ていた。真澄にはすでに失われた「いにしへ」に対するつよい憧れや思いがあった(第三章、三五頁)。真澄の場合、歌を理解するということは、たんに言葉(古語)の意味を知る、探究するというにとどまらず、実際にその土地(名所・旧跡・歌枕等)に赴き、その土地の「ふり」(風俗や言語・習慣、生活文化等「その土地の暮らしぶり」)を実見・実感することによって得られるものだった。そして、彼にとつて懐かしく慕わしい「いにしへ」は、一見みやびとは程遠い、蝦夷地を含む遠隔地にこそ多く残っているという逆説があった(たとえば方言「クニコトバのなかに宿る「いにしへ」」。したがって、真澄の「いにしへ」発見・探究の旅は奥羽や蝦夷地に暮らす人々の言葉

や習俗・習慣、史跡・旧跡、あるいはその土地土地で出土した考古遺物や言伝えなどのなかに「いにしへぶり」「いにしへのてぶり」を発見・探究する旅でもあり、彼の関心は自然と「歌から風俗へ」という展開をたどった(第二章、三三頁)。真澄の旅と探究は「古歌」から「その土地の人々の暮し・生活」へ、そしてかの地で連綿と受け継がれてきた「人々の暮し・生活」から諸文献に記された遥かなる「いにしへ」へとつながっていき、またそれによって蝦夷地や東北地方の暮らしと文化が実は「決して断絶していない、連続性において認識されることになった」(第三章、四三頁)。であればこそ、真澄には江戸からも京からも遠く離れた東北や蝦夷の人々(アイヌ)を見下すような態度はまったくくない。というか、あろうはずがない。真澄はその点、宣長など「日本文化の規範性によって華と夷(未開と文明)の別を論断していく多くの学者の態度と違っていた」(第三章、三四頁)。そういう意味でも、菅江真澄という人はまことに「稀有な人」(第一章、一〇頁)であった。

* * * * *

以上二冊、たいへん粗雑な要約で申し訳ないが、菊池勇夫氏の近刊を紹介してきた。菊池氏は著書の中で年を

とつても衰えを知らぬ真澄の旺盛な執筆力と健脚ぶりに驚嘆されているが、御自身もまた非常に精力的に研究に取り組んでおられる。私も氏の業績に触れるたびに触発されるものがある。そして、私もいづれ何とかしなければならぬという気持ちになる。何を？ 実は、実家で手つかずのままになっている曾祖父の遺品がずつと気になつていたのである。私事で恐縮だが、曾祖父の名は深澤多市。秋田関係の歴史史料を蒐集・翻刻し、『秋田叢書』全十二巻（昭和三〇年）および秋田叢書別集『菅江真澄集』全六巻（昭和五〇八年）を刊行した人である。多市が蒐集した本当に貴重な書物・古文書の類は大正時代に自宅が火事に遭い五千冊余りが焼けてしまったというし（実家には焼け焦げた日露戦争従軍記章が残っている。多市はこのときの火災がきっかけで『秋田叢書』等貴重史料の公刊を決意したという）、曾祖母いわく、多市の死後、何者かがトラックで乗り付けて曾祖母にいくばくかの金を渡し、多市が残した資料をこっそり運び去ってしまったという。だから、いま実家に残っているものは大したものではない。ほとんど見る価値のないガラクタのようなものである。とは思うけれど、それでもこまごまと、それなりに残っているのである。ちよつと見ただけでも毛筆に巻紙の書簡の束であったり（それも宛名が「秋田県／横手市／深澤多市」だけ

で届いているというのも時代を感じさせる。あるいはただよく確認していないが、当時交流のあった柳田國男の書簡なども残っているかもしれない）、土器等の考古資料であったり、あるいは大正時代のポスターやマッチのコレクション等々、一部は以前秋田県立博物館に貸出したことがあるけれど、大半はそのままになっている。歴史関係は私の専門外で、正直これらを扱う時間も能力も私にはない。しかし、そろそろ何とかしなければならぬ、と考えている。

それはそうとして、今回の菊池氏の二冊は義経に関心をもつ人たちや私たちの祖先である近世東北地方の庶民の暮しや言葉（方言）に関心をもつ人たちなどに、ぜひ一読を奨めたい。私も菊池氏のお仕事に導かれ、義経に思いをはせ、真澄に心を寄せつつ、こうした人々の事跡・業績を後世に伝えるために精魂を傾けたあまたの人々の想いも受けとめていかなければならないと思う。末筆ながら、菊池氏の学恩に感謝し、ますますの御健筆をお祈りする次第である。

（了）

《二〇一六（平成二十八）年度》

日本文学科卒業論文題目

ライトノベル作品におけるジャンルの融合性の研究	赤間晴香	地方日本語習者の現状と課題	西城夏希
― 涼宮ハルヒの憂鬱を中心に		― 仙台市内の日本語教室と比較して―	
『三国志』における善悪	石川実和	『人虎伝』と『山月記』の比較	齋田彩夏
『やさしい日本語』の普及と必要性に関する考察	梅津智絵	『源氏物語』における笑いについて	堺彩歌
創作「はじまりの流星」	太田里香	― 末摘花巻を中心に―	
樋口一葉と周辺の人々―『たけくらべ』を中心に―	大町莉帆	日本語教育と国語教育の連携―助詞の文法説明を中心に―	酒井稚菜
『源氏物語』における光源氏と葵上の関係性	大宮有加	宮城県石巻市の若年層の方言について	佐々木遥
― 和歌からの検討―		『犬神博士』における両性具有について	佐藤遥香
堀口大學詩における恋愛観―母への憧憬を視点として―	小川桃枝	夏目漱石『夢十夜』研究	佐藤史菜
宮崎駿監督論―『風の豚』『風立ちぬ』を中心に―	小野寺悠希	『衣配り』に登場する衣裳と各女君たちの性格の比較	佐藤美瑞穂
創作「地を流れる風は、四季を巡る時は」	梶原彩美	創作「春が来るまえに」	佐藤瞭
創作「葉の行方」	片岡ゆず葉	外国にルーツをもつ子どもを対象とした学習支援多読活動の試み	佐野史佳
創作「海へ」	片平侑佳	萩原朔太郎―人生から見る詩―	穴戸理紗
創作「腕のカルト」	菅野彩香	『女殺油地獄』論	地主悠梨
中国太陽神から学ぶべき思想	菊池成津美	宮崎駿『ハウルの動く城』論	白川冴恵香
中国文学における怪異―志怪小説『搜神記』を中心として―	倉内華	― 小説から映画への脚色過程とその意味を中心に―	諏江美奈実
石巻市方言アクセント―世代差をもとに―	近藤晴菜	職場の中における集団語について	菅智子
現代日本語におけるラ行五段動詞・二段動詞の命令形について	今野希美	高等学校国語教科書における『源氏物語』採録箇所の研究	菅原春菜
		― 桐壺巻・若紫巻採録の適切さを中心として―	菅原瞳
		『夢十夜』研究―漱石の理想と現実―	菅原有紀
		エセ関西弁を例とした方言の新用法	
		現代ファッション雑誌から見る女性語	
		― 20代女性誌『non-no』を中心に―	

キヤラ語尾が内包する日本語の意味……………	関根美蘭
太宰にとつての故郷・津軽―『津軽』を中心に……………	高井彩加
ら抜き言葉の変遷と外国人児童生徒の……………	高砂瑠音
夏目漱石研究―『永日小品』を中心に……………	高橋成美
映画『まあだだよ』における黒澤明の教育観……………	高橋麻里亜
創作「あなたの傍にも……心霊体験談集」……………	多田千花子
『万葉集』に見る死生観を中心とした信仰の変化……………	中嶋静
―『古事記』『日本書紀』との比較を通じて……………	中嶋静
創作「この世界が、愛で包まれているのなら」……………	中村莉世
木下恵介映画における〈老い〉と〈母性〉の女性像……………	縄田みどり
―『楢山節考』『笛吹川』を中心に……………	縄田みどり
多読用教材におけるオノマトペの扱いについて……………	早坂美香
山口百恵のアイドル像に関する研究……………	平野晴佳
創作「祭りの話」……………	廣瀬瑠璃
『杜子春傳』と『杜子春』の比較から見る杜子春の愛……………	古川映奈
『源氏物語』における六条御息所・秋好中宮母娘の……………	堀籠香琳
モデルの造型に関する研究―歴史上の齋宮との比較から……………	堀籠香琳
日本語学習者のための実用的なライティング教材について……………	馬籠志乃
―就職支援を目的に……………	馬籠志乃
木曾義仲の人物像の研究―『平家物語』を元に……………	松田沙己
「25次元」ミュージカルにおける〈世界〉の構築論……………	三河茉友子
―ミュージカル「デニスの王子様」の事例を中心に……………	三河茉友子
『魔女の宅急便』からみる宮崎駿の成長観と思春期観……………	渡部真子

創作「花語り」……………	渡辺真夕姫
創作「歌集 ハンカチのしわ」……………	跡邊希美
『源氏物語』と『白氏文集』……………	伊藤蓮菜
創作「あの日、オオカミが街を食んだ」……………	青木花奈
「とりかへばや物語」をどう読むか……………	安齋花那恵
―『源氏物語』の影響を踏まえて……………	安齋花那恵
楊貴妃論―中国文学における女性像……………	市中理子
『冥途の飛脚』論……………	伊藤綾乃
『巴后論』女として、政治家として……………	伊藤華奈子
夢野久作研究……………	伊藤実紅
近松門左衛門の研究―『曾根崎心中』『心中天の網島』から……………	伊丸岡美砂
『好色一代男』における遊女観……………	梅宮有沙
創作「蘭の中にいる」……………	遠藤春菜
『三国志』から見る英雄像……………	遠藤友里恵
『真空地帯』と軍隊……………	大久保咲希
『源氏物語』における女房に見る作中の教育観……………	大河内涼香
創作「どこへだっていける」……………	大友優
源義経の女たち―『義経記』を中心に……………	大松真菜
『ものけ姫』における死生観―シシ神・崇り神、人物を中心に……………	小野仁実
『本朝校陰比事』論……………	熊谷里穂
夏目漱石「心」論―「私」という存在……………	熊田知佳
創作「水中花」……………	栗田えみり
『愛のあとにくるもの』から見る……………	小針美里
日韓両国における歴史認識の比較研究……………	小針美里

- 『Shalwe ダンス』、『Shalwe dance』における女性像の差異……………松田李佳子
 日本語教育における母語保持支援について……………佐藤英里奈
 『男色天鑑』から考える義理と情……………佐藤晴香
 創作「君がヒーローになるために」……………佐藤広佳
 江戸川乱歩研究―乱歩文学における狂氣的執着について―……………佐藤唯香
 映像論的観点からみる岩井俊二映画の構築論……………佐藤唯香
 ―『リライ・シユシユのすべて』を中心に―……………鈴木和泉
 日本語教育におけるオノマトペの扱いについて……………鈴木和泉
 漫画における新オノマトペの語形と意味の対応関係……………鈴木美緒
 ―『ジョジョの奇妙な冒険』を中心に―……………須田遥
 中国茶研究……………須田遥
 『聊齋志異』における狐……………高泉優佳
 ―『今昔物語集』における狐と比較して―……………高泉優佳
 テレビドラマ『半沢直樹』『リーガル・ハイ』から見る正義論……………高山智尋
 四つ仮名表記の揺れ……………田鎖美優紀
 ―大学生を中心としたアンケート調査の結果から―……………田鎖美優紀
 『すぎる』と『てしまう』の肯定的な表現について……………丹野加奈子
 『源氏物語』における夕顔の人物造型……………千葉みなみ
 ―「心あてに」の和歌について―……………千葉みなみ
 創作「工藤愛美という女」……………長瀬友香里
 創作「声は霧になる」……………沼田佳南
 『孤悲』から考える「恋」……………畠山風花
 井伏鱒二『遙拝隊長』論……………花渕花
 『源氏物語』―紫上と藤壺宮の「ゆかり」―……………馬場佑季
- 村上春樹『海辺のカフカ』論―女性の描き方を中心に……………早川純奈
 『万葉集』における「女親」……………原田純加
 『古事記』と『日本書紀』、『万葉集』に見る鳥靈信仰……………平塚千絵
 創作「ワインレッドの躰」……………古屋敷美央
 日本語の断り表現の考察……………保坂拓香
 ―語用論的な観点で、日本語教科書の分析から―……………保坂拓香
 『好色五人女』論……………堀百伽
 『源氏物語』の笑いに関する研究―末摘花を中心に―……………増淵夏紀
 『枕中記』と『黄梁夢』から見る夢の解釈とその変容……………森美遥
 『三国志』―赤壁の戦いについて―……………山川千穂
 『青砥稿花紅彩画』論……………湯山愛実
 『源氏物語』における玉鬘の役割……………吉田汐里
 ―「くさはひ」に注目して―……………吉田汐里
 『氷点』論……………永澤えり子

《二〇一七（平成二十九）年度》

日本文学科講義題目

深澤 昌夫

日本文学史Ⅰ（古典）
日本文化史Ⅰ・Ⅱ（古典芸能史入門）
文学語学入門セミナーB（江戸時代の絵本『げげ物よめ入』を読む）

日本文学・文化演習ⅠB（『曾根崎心中』）
日本文学・文化演習ⅡB（『平家』の世界の芸能史）

身体表現A（声とからだを使い日本語の美しさや豊かさを発見する）

日本文化発展演習ⅠA・ⅡA（『平家』の世界の芸能史）

卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ

李 敬淑

文学語学入門セミナーB（日本映画入門）
映像文化論Ⅰ／表象文化論Ⅰ・Ⅱ（大衆文学・映画・ドラマ・マンガ・アニメなどを表象文化的観点から分析する）

日本文学・文化演習ⅠF・ⅡF（日本の映画史）

日本文化発展演習ⅠB・ⅡB（黒澤明・小

津安二郎・溝口健二映画研究）

卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ

キャリアデザイン

資格個別研修Ⅰ・Ⅱ（自分で学び、資格を

取り、自己を磨く）

古田 正幸

文学語学入門セミナーA（『百人一首』）
古典文学ⅠA・ⅡA（『源氏物語』）
日本文学・文化演習ⅠA（『伊勢物語』）
日本文学・文化演習ⅡA（『大和物語』）
古典文学発展演習ⅠB・ⅡB（『源氏物語』）

卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ

伊狩 弘

日本文学史Ⅱ（近代）
文学語学入門セミナーA（江戸川乱歩入門）
近代文学ⅠB（歴史小説を読む）

日本文学・文化演習ⅠC（田山花袋）
日本文学・文化演習ⅡC（江戸川乱歩）

近代文学ⅠB・ⅡB（昭和初期の文学を読む）

近代文学発展演習ⅠA（谷崎潤一郎・夢野

久作）

近代文学発展演習ⅡA（江戸川乱歩）

卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ

九里 順子

文学語学入門セミナーB（『若菜集』入門）
近代文学ⅠA（室生犀星）
近代文学ⅡA（北村透谷）

- 日本文学・文化演習ⅠD (北原白秋)
 日本文学・文化演習ⅡD (『一握の砂』)
 近代文学発展演習ⅠB (『楚囚之詩』)
 近代文学発展演習ⅡB (『蓬萊曲』)
 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ
- 池上 冬樹
 創作表現研究Ⅲ・Ⅳ
 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ
- 石川 秀巳
 古典文学ⅠB (『仮名手本忠臣蔵』)
 古典文学ⅡB (近世戯作文学を読む)
 書道Ⅰ・Ⅱ
- J・F・モリス
 文学語学入門セミナーB (『声の文学』入門)
 日本文化論Ⅰ (文化ナシヨナリズムを学ぶ)
 日本文学・文化演習ⅠE (『伝統工芸』の形
 成と近代日本におけるナシヨナリズム)
- 岩澤 万里子
 笠間 はるな
 菊地 仁
- 国語科実践研究A・B
 創作表現研究Ⅲ・Ⅳ
 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ
- 志村 文隆
 日本文学・文化演習ⅡE (『国語』の近代史)
 文学語学入門セミナーA (現代日本語研究)
 現代語Ⅰ (日本語の地域差研究)
 日本語学演習ⅠA・ⅡA (日本語方言研究)
 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ
- 小林 隆
 現代語Ⅰ・Ⅱ (方言研究)
 社会言語学 (『ものの言いかた』研究)
 日本語教育概説Ⅰ (日本語教育の歴史)
 日本語教育概説Ⅱ (日本語教授法)
 日本語教育演習Ⅰ・Ⅱ
- 三島 敦子
 音声学/日本語音声学 (日本語教育に必要な
 音声学の基礎知識を習得)
- 田 中和夫
 文学語学入門セミナーA (中国古典文学入門)
 中国文学概説Ⅰ (詩文)
 中国文学概説Ⅱ (散文)
 中国文学発展演習Ⅰ・Ⅱ (『聊齋誌異』)
 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ
- 中澤 信幸
 日本語学演習ⅡB (『吾輩は猫である』を
 社会言語学的に分析する)
- 相澤 秀夫
 国語科教材研究
 第二言語習得論Ⅰ・Ⅱ
- 堀田 智子
 日本語教育実習Ⅰ
- 大木 一夫
 日本語概説Ⅰ・Ⅱ (現代日本語の世界)
 日本語学発展演習Ⅰ・Ⅱ (現代日本語類義
 表現の研究)
- 五十嵐 伸治
 国語科教育法Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ・Ⅳ

大沼 郁子	創作表現演習Ⅰ・Ⅱ
押谷 祐子	異文化コミュニケーション
猿渡 学	メディア編集A・B(メディアコミュニケーションの体感)
	ITスキル(情報の収集と整理)
佐藤 育美	日本語コミュニケーションスキル(効果的な日本語コミュニケーションスキルの習得)
篠本 賢一	身体表現B(演劇エクササイズを通して、『身体表現』について実践的に考察する)
	日本語教育発展演習Ⅰ・Ⅱ
鈴木 寛子	書道Ⅲ・Ⅳ
建部 恭子	古典文学発展演習ⅠA・ⅡA(『万葉集』)
津田 大樹	中国文学Ⅰ・Ⅱ(唐詩)
渡部 東一郎	

受贈圖書目録（二〇一六年四月～二〇一七年三月）

- 國語國文學報 74（愛知教育大学国語国文学研究室）
愛知教育大学大学院国語研究 24（愛知教育大学大学院国語教育専攻）
育専攻）
緑岡詞林 40（青山学院大学日文学院生の会）
青山語文 46（青山学院大学日本文学会）
紀要 58（青山学院大学文学部）
大阪大谷国文 45 46（大阪大谷大学日本語日本文学会）
国語と教育 41（大阪教育大学国語教育学会）
学大国文 58（大阪教育大学国語教育講座・日本アジア言語文化講座）
大阪国際児童文学振興財団 研究紀要 29（大阪国際児童文学振興財団）
文学史研究 56（大阪市立大学国語国文学研究室文学史研究会）
上方文化研究センター研究年報 16（大阪府立大学上方文化研究センター）
言語文化學研究 日本語日本文学編 11（大阪府立大学人間社会学部言語文化学科）
大妻女子大学紀要 一文系 48（大妻女子大学）
大妻国文 47（大妻女子大学国文学会）
岡大國文論稿 44（岡山大学文学部言語国語国文学会）
國文 125 126（お茶の水女子大学国語国文学会）
帯広大谷短期大学紀要 53（帯広大谷短期大学）
香川大学国文研究 41（香川大学国文学会）
学習院大学上代文学研究 41（学習院大学上代文学研究会）
學習院大學國語國文學會誌 60（學習院大學國語國文學會）
歴史文化研究 6（華頂短期大学歴史学科）
國文學 100（関西大学国文学会）
阪神近代文学研究 17（関西大学文芸部増子周子研究室内阪神近代文学会）
日本語教育センター紀要 5 6（関西学院大学日本語教育センター）
日本文藝研究 69（関西学院大学日本文学会）
言語科学研究 23（神田外語大学大学院）
語文研究 121 122（九州大学国語国文学会）
和漢語文研究 14（京都府立大学国中文学会）
金城日本語日本文化 93（金城学院大学日本語日本文化学会）
熊本県立大学國文研究 61（熊本県立大学日本語日本文学会）
国語国文学研究 50（熊本大学文学部国語国文学会）
群馬県立女子大学国文学研究 36（群馬県立女子大学国語国文学会）
高知大國文 47（高知大学国語国文学会）
Journal of the Faculty of Letters 5（神戸松蔭女子学院大学学術研究会）
Journal of the Faculty of Human Sciences 5（神戸松蔭女子学院大学学術研究会）
神女大國文 28（神戸女子大学国文学会）

神戸女子大学古典芸能研究センター紀要 10 (神戸女子大学古典芸能研究センター)

日本研究 52 54 (国際日本文化研究センター)

国文学研究資料館紀要 43 (国文学研究資料館)

調査研究報告 36 (国文学研究資料館)

古代文学研究 第二次25 (古代文学研究会)

論輯 42 (駒澤大学大学院国文学会)

相模国文 53 (相模女子大学国文学会)

滋賀大國文 51 52 (滋賀大学教育学部滋賀大國文会)

實踐國文學 90 91 (実践女子大学実践国文学会)

上越教育大学国語研究 31 (上越教育大学国語教育学会)

上智大学国文学論集 50 (上智大学国文学会)

上智大学国文学科紀要 34 (上智大学文学部国文学科)

日本文学紀要 28 (昭和女子大学大学院)

椋山女学院大学研究論集 社会・人文・自然科学篇 各48 (椋山女学院大学)

成蹊國文 49 (成蹊大学文学部日本文学科)

成城國文學論集 39 (成城大学大学院文學研究科)

成城国文学 33 (成城大学成城国文学会)

聖心女子大学大学院論集 38 | 1・2 (聖心女子大学)

清泉語文 5 (清泉女子大学日本語日本文学会)

全国文学館協議会紀要 9 (全国文学館協議会)

専修国文 100 (専修大学日本語日本文学文化学会)

近松研究所紀要 27 (園田学園女子大学近松研究所)

日本文学論集 41 (大東文化大学大学院日本文学専攻院生会)

日本文学研究誌 15 (大東文化大学大学院文学研究科日本文学専攻)

日本文学研究 56 (大東文化大学日本文学会)

語文論叢 31 (千葉大学文学部日本文化学会)

中央大學國文 60 (中央大學國文學會)

紀要 言語・文学文化 117 118 119 120 (中央大学文学部)

中京大学文学会論叢 2 (中京大学文学会)

中京大学文学部紀要 50 | 2 (中京大学文学部)

文藝言語研究 文藝編 69 71 (筑波大学大学院人文社会科学

研究科 文芸・言語専攻)

文藝言語研究 言語編 70 (筑波大学大学院人文社会科学研究科

文芸・言語専攻)

国文学論考 52 (都留文科大学国語国文学会)

國文鶴見 50 (鶴見大学日本文学会)

湘南文學 51 (東海大学日本文学会)

学芸 国語国文学 48 (東京学芸大学国語国文学会)

東京女子大学大學日本文學 112 (東京女子大学文学部会)

東京女子大学言語文化研究 25 (東京女子大学言語文化研究会)

東京大学国文学論集 11 (東京大学国文学研究会)

文学研究科紀要 16 (同志社女子大学大学院)

日本語日本文学 28 (同志社女子大学日本文学会)

同朋文化 11 (同朋大学日本文学会・人間文化学会・人文学会)

国語学研究 55 (東北大学大学院文学研究科「国語学研究」刊

行会)

- 言語科学論集 20 (東北大学大学院文学研究科言語科学専攻)
 日本文芸論叢 25 (東北大学文学研究科国文学研究室)
 文藝研究 | 文芸・言語・思想 | 180 181 (東北大学文学部国文学研究室内日本文芸研究会)
 日本文芸論稿 38・39 (東北大学文芸談話会)
 日本文学文化 16 (東洋大学日本文学文化学会)
 文学論藻 91 (東洋大学文学部日本文学文化学科)
 並木の里 82 83 (『並木の里』の会)
 叙説 43 (奈良女子大学日本アジア言語文化学会)
 南山大学日本文化学科論集 16 (南山大学日本文化学科)
 西日本国語国文学 3 (西日本国語国文学会)
 二松學舎大学人文論叢 96 97 (二松學舎大学人文学会)
 日本近代文学館年誌 資料探索 12 (日本近代文学館)
 國文目白 56 (日本女子大学国語国文学会)
 清心語文 18 (ノートルダム清心女子大学日本語日本文学会)
 日本文学研究 51 (梅光学院大学日本文学会)
 花園大学日本文学論究 9 (花園大学日本文学会)
 言語表現研究 33 (兵庫教育大学言語表現学会)
 弘学大語文 43 (弘前学院大学国語国文学会)
 國文學放 228 229 230 231 232 (広島大学国語国文学会)
 文教國文學 60 (広島文教女子大学国文学会)
 日本語日本文学 26 (福岡大学日本語日本文学会)
 藤女子大学国文学雑誌 94 95 (藤女子大学日本語・日本文学会)

- 日本語日本文学 45 (輔仁大學外語學院日本語文學系)
 仏教学部論集 101 (佛敎大學仏敎教学部)
 文学部論集 101 (佛敎大學文学部)
 歴史学部論集 7 (佛敎大學歴史学部)
 文教大学国文 45 (文教大学国文学会)
 日本文學誌要 94 (法政大學國文學會)
 法政文芸 12 (法政大学国文学会)
 作家特殊研究 研究冊子 6 (法政大学大学院人文学研究科 日本文学専攻)
 日本文学論叢 46 (法政大学大学院日本文学専攻)
 能楽研究 40 (法政大学能楽研究所野上記念)
 能楽資料叢書 4 御囃子日記 (法政大学能楽研究所野上記念)
 三重大学日本語学文学 27 (三重大学日本語学文学会)
 武庫川国文 81 82 (武庫川女子大学国文学会)
 言語文化研究所年報 26 (武庫川女子大学言語文化研究所)
 日本語日本文学論叢 12 (武庫川女子大学大学院文学研究科)
 武蔵野日本文学 26 (武蔵野大学国文学会)
 武蔵野大学日本文学研究紀要 3 (武蔵野大学文学部日本文学研究所)
 武蔵野文学館紀要 6 (武蔵野大学文学部日本文学文化学科)
 明治大学日本文学 42 43 (明治大学日本文学研究會)
 文芸研究 130 131 132 (明治大学文学部文芸研究会)
 日本文学会誌 28 (盛岡大学日本文学会)
 日本文學會學生紀要 24 (盛岡大学日本文学会)

- 東北文学の世界 24 (盛岡大学文学部日本文学科)
 国語国文論集 47 (安田女子大学日本文学会)
 論究日本文學 104 105 (立命館大学日本文学会)
 琉球アジア文化論集 2 (琉球大学法文学部)
 國文學論叢 62 (龍谷大學國文學會)
 国文学研究 179 180 181 (早稲田大学国文学会)
 早稲田大学大学院 教育学研究科紀要 27 (早稲田大学大学院
 教育学研究科)
 早稲田大学大学院教育学研究科紀要 別冊24 | 1・2 (早稲田
 大学大学院教育学研究科)
 中國文學研究 42 (早稲田大學中國文學會)
 古代研究 50 (早稲田古代研究会)
 文藝と批評 12 | 3・4 (早大文学部文藝と批評の会)
 平安朝文学研究 25 (早稲田大学文学部平安朝文学研究会)
 和洋國文研究 51 (和洋女子大学日本文学・文化学会)
 宮城学院女子大学研究論文集 123 (宮城学院女子大学紀要編集
 委員会)
 2016年度創作表現研究Ⅱ作品集 (宮城学院女子大学日本文
 学科)
 2016年度創作表現研究Ⅳ作品集 (宮城学院女子大学日本文
 学科)
 新村出記念財団より
 『新村出記念財団設立三十五周年記念論文集』(臨川書店)
 宮城県連句協会より

『宮城県連句大会作品集』(宮城県連句大会事務局)

石川秀巳先生より

『翻刻 実録仙台萩』(東北大学生協プリント・コピー)

大沼郁子先生より

『日月』13 (日本女子大学児童文学研究会 日月会)

九里順子先生より

『風景』(邑書林)

『文化における〈風景〉』(翰林書房)

古田正幸先生より

『平安物語における侍女の研究』(笠間書院)

『前期物語の成立と変貌』(笠間書院)

秦 恒平様より

『秦 恒平 湖の本』129 130 131 132 133 (湖の本)

日本文学ノート 第五十一号 (通卷七十三号)

目次

犬飼公之先生特別講義 千の風と魂の行方―万葉挽歌をたどって……	犬飼公之……………一
『蜻蛉日記』と『更級日記』の夢―夢のあとの意識・行動―……………	本橋佳奈……………二二
『源氏物語』「宇治十帖」論―「香」から見る人物造型―……………	丹野美紀……………四一
夏目漱石研究―「心」を中心に―……………	依田詩穂里……………五八
山村暮鳥にとつてのキリスト教……………	早川京華……………七二
真山青果の考察―「南小泉村」の方言使用を視点として―……………	伊狩弘……………九一
北園克衛における詩と俳句―詩集『鯉』の試み―……………	九里順子……………一一三
二〇一五年度 第十二回「創作文学賞」選考結果について……………	日本文学会 創作文学賞委員……………一三二
原節子再論(2)―表象の形成と屈折―……………	李敬淑……………四五(五五)
日本と韓国の高等学校における隣国語教育の理念の接点……………	澤邊裕子……………23(七七)
―韓国・朝鮮語／日本語教育の指針と教師の語りからの考察―……………	内藤春菜……………1(九九)
日本語学習者における授受表現の誤用研究―英語圏学習者を中心に―……………	九里順子……………二〇〇
書籍紹介 犬飼公之著『アララギと万葉―正岡子規と扇畑忠雄論』……………	九里順子……………二〇〇
彙報 二〇一五年度 日本文学科卒業論文題目……………	二〇二
二〇一六年度 日本文学科講義題目……………	二〇五
受贈図書目録(二〇一五年四月～二〇一六年三月)……………	二〇八
『日本文学ノート』投稿規定……………	

《執筆者紹介》

菅 すが 智 とも 子 こ (本学二〇一六年度卒業生)

安 あん 齋 ざい 花那恵 かなえ (本学二〇一六年度卒業生)

小 お 川 がわ 桃 もも 枝 え (本学二〇一六年度卒業生)

九 く 里 のり 順 じゆん 子 こ (本学 教 授)

五十嵐 いがらし 伸 しん 治 じ (本学 非常勤講師)

李 い 敬 ぎやう 淑 すく (本学 准 教 授)

佐 さ 藤 とう 唯 い 香 か (本学二〇一六年度卒業生)

田 た 鎖 くさり 美優紀 みゆうき (本学二〇一六年度卒業生)

深 ふか 澤 さわ 昌 まさ 夫 お (本学 教 授)

編集後記

『日本文学ノート』第五十二号をお届けする。初めから訃報で恐縮ではあるが、昨年九月十四日に菊田茂男先生が亡くなられたことを報告する。日本文学科と大学院人文科学研究科に長らくお勤めになり、とりわけ大学院の創設に多大の尽力をいただき、研究科長を長く勤められた。学部生も源氏物語や枕草子などの講義や卒業論文でお世話になったと思う。あくまで紳士的で「自分のスタイルを崩さない教師」と研究者のゾレンに徹した姿勢にファンも多かったようだし、僥倖ながら私も多くを学ぶことが出来た。ご冥福をお祈りするものである。

日本文学科と日本文学会は今年も順調な歩み続け、新たなる伝統を築いてきたように思う。池上冬樹先生の御尽力のおかげで、年二回の特別対談が行われ、現役ばりばりの作家の生の声というか本音を間近に聞くことができ、サイン本も買えるという、なかなか出来ないような体験が簡単にしかも年二回も出来るでしょう。有難い。昨年度は六月に東山彰良さん、十二月に村田沙耶香さんをお迎えした。東山さんは台湾出身で本名は王震緒という。東山というペンネームはおじいさんの出身地の山東省をもじったもので、彰良の方はお母さんの出身地である台湾の彰化から取ったものだそうである。台湾出身のミステリー作家という異色の作家であるが、『流』は二〇一五年度上半期の直木賞を受賞し、二〇年に一作の傑作と言われる小説で、台湾の祖父のことを書いたものである。台湾に帰国したとき蔡英文總統に会ったということだった。村田沙耶香さんは、『コンビニ人間』で昨年度上半期の芥川賞を受賞したばかりの作家で、池上先生の絶賛する作家であった。今、編集後記を書くため『コンビニ人間』を読んだが、古倉さんと白羽さんの変な同棲生活とそれを取り巻くコンビニ店員の奇妙な生態はユーモラスのようでありながら現代のひしゃげたような人間とその生態を生き生きと描いていて怖いようでもある。芥川賞を貰った後もコンビニで時々働いていることが報じられる。コンビニが文学になるという現象は日本の現代的で将来性もありそうである。というわけで、サイン本がどんどん増えるのだが、あまり読めてないのが残念である。

(伊狩)

『日本文学ノート』投稿規定

1. 投稿資格 日本文学会の会員とする。なお、編集委員会の許可を得たものはこの限りではない。
 2. 掲載内容 ①論文・研究ノート ②創作作品 ③講演会原稿 ④書評 など
 3. その他、編集委員会において必要と認めたものを掲載する。
 4. 本誌は年一回発行する。
- 著者は、自らの有する著作権のうち複写権および公衆送信権の行使を投稿段階において日本文学会に許諾したものとす。日本文学会は著者より行使を許諾された複写権および公衆送信権により、その著作物を電子化または複製の形態などにより公開することができる。著者は自らの著作を他に転載することができる。ただし、その場合には事前に日本文学会に申し出るものとする。

日本文学ノート 第五十二号 (通巻七十四号)

二〇一七(平成二十九)年七月三〇日 印刷

二〇一七(平成二十九)年七月三〇日 発行

発行人 深澤昌夫

発行所 宮城学院女子大学

日本文学会

仙台市青葉区桜ヶ丘九丁目一番一

〒981-8557 ☎〇二二二七七一六二二

印刷所 株式会社 東誠社

仙台市宮城野区岡田西町一番五十五号

〒983-0004 ☎〇二二二八七一三三五一

日本文学ノート 第五十二号 (通卷七十四号)

目次

高等学校国語教科書における『源氏物語』採録箇所の研究	
——桐壺卷・若紫卷採録の適切さを中心として——	菅 智子……………一
『とりかへばや物語』をどう読むか	
——『源氏物語』の影響を踏まえて——	安 齋 花那恵……………一七
堀口大學詩における恋愛観——母への憧憬を視点として——	小 川 桃 枝……………三二
木下夕爾、『生れた家』の(現実)	九 里 順 子……………四七
〈報告〉「フクシマ」の問題……………	五十嵐 伸 治……………七六
原節子再論(3)——戦争と表象——	李 敬 淑……………45(一一七)
映像論的観点からみる岩井俊二映画の構築論	
——『リリイ・シユシユのすべて』を中心に——	佐 藤 唯 香……………23(一三八)
四つ仮名表記の揺れ	
——大学生を中心としたアンケート調査の結果から——	田 鎖 美優紀……………1(二五五)
書籍紹介	
義経と菅江真澄、「北」を目指した人々	
——菊池勇夫『義経伝説の近世的展開—その批判的検討』『探究の人 菅江真澄』——	深 澤 昌 夫……………一五六
彙報	
二〇一六年度 日本文学科卒業論文題目……………	一六四
二〇一七年度 日本文学科講義題目……………	一六七
受贈図書目録(二〇一六年四月〜二〇一七年三月)……………	一七〇

『日本文学ノート』投稿規定