

宮城学院女子大学日本文学会

日本文学ノート

二〇一八年七月  
第五十三号(通卷七十五号)

二〇一八年七月  
第五十三号(通卷七十五号)

宫城学院女子大学日本文学会

# 日本文学ノート

## 『源氏物語』における垣間見の研究

——敬語表現の消失に着目して——

佐藤光

はじめに

平安貴族たちの恋愛を描いた『源氏物語』の印象的な場面の一つに、「垣間見」がある。女性が男性に顔を晒すことが日常的ではなかった当時、男性が女性を覗き見る垣間見という行為は、男女の恋愛関係の発展において重要な役割を果たしていたと考えられる。しかし、その一方で、無視できない点も存在する。それは、垣間見場面において、たびたび敬語表現の消失が見られるという点である。

登場人物の大部分が貴族である以上、光源氏をはじめとする作中の主要な人物たちは、敬語表現をもって語られることが一般的だ。この敬語表現とは、地の文に表記される語り手から光源氏などの登場人物に対する敬意である。当時の文学は位の高い登場人物に関する事柄が敬語表現を用いた文体で書かれることが常であった。たとえば、光源氏が何かを視界に捉えたとき、地の文は光源氏がそれを「見給ふ」のように表記し、敬語表現を用いてその行動や考えを記していくのが、当時の物語文学における一般的な文体だったのである。しかし、垣間見場面では、本来なら覗き見ている男性に対して使われるべき敬語表現が見当たらない箇所が少なくない。先にあげた「見給ふ」ならば、「見る」のように、敬語表現を用いずに記述されているのである。この現象は、垣間見場面の重要性を考慮すれば、単なる文法間違いとして処理できるものではない。垣間見という行為が恋物語で重要な要素を担うからこそ、そこに何らかの効果が生まれることを期待して、意図的に敬語表現が削除されたのだと考えることができる。

わざわざ通常の文法表現を崩してまで、垣間見に盛り込まれた作者の意図とは何なのか。また、敬語表現の消失は垣間見場面にどのような影響・効果をもたらしているのか。本論文では、それらの疑問点を明らかにし、『源氏物語』における垣間見の特徴を考察していく。

### 一 垣間見とは何か

先の通り、垣間見とは、平安時代の貴族たちの中で用いられていた、恋愛を発展させるための手段の一つである。三谷邦明氏は、著書の中で、上流階層の女性が男性に顔を見せないとという習俗は律令制度が確立してからのものと想定でき、物語文学が成立する時代には既に貴族社会で確立していたと語っている<sup>(準)</sup>。さらに、垣間見と物語文学における恋愛についての深い関連性を認め、当時の一代記的な物語文学では垣間見を描かないテクストを採ることができないほどであり、垣間見は物語文学を貫くモチーフ<sup>(準)</sup>であるとしている。また、『鑑賞と基礎知識』の「垣間見の様式」の項では、覗き見る方と見られる方の性別の組み合わせによって四通りのパターンが想定されることに言及しつつ、『源氏物語』は男が女を見る場合の恋物語の展開において、垣間見を様式にまで高めたとしている。このように、垣間見は当時の貴族社会では一般的な習慣であったと同時に、当時の物語文学においても、恋物語の定番的要素として受け入れられてきたと考えられる。

その一方で、吉海直人氏は垣間見と恋物語展開の関係性を一般的な意見であると認めつつ、『伊勢物語』初段のように垣間見場面だけで終結・閉塞してしまっている例をあげ、必ずしも垣間見が恋物語展開に関係するものではないと主張している<sup>(準)</sup>。確かに、男が女はらから垣間見る『伊勢物語』の初段は、その後の恋愛展開を想像することはできても、その場面だけで恋愛関係に至っていると言いうことはできない。他にも、たとえば『竹取物語』には美しいと評判のかぐや姫を数多くの男たちが垣間見る場面が登場するが、かぐや姫と男たちが恋愛的に心を通わせることはしない。『狭衣物語』では狭衣大將が婚約相手である女二宮を垣間見して、それをきっかけに関係を持ってしまう場面が描かれるが、女

二宮が狭衣大将を拒絶したことにより、二人の恋はそれ以上の展開を見せない。以上のような例もあり、垣間見場面だけで男女二人が恋愛関係を持つことや、その後も二人の恋愛関係が続き何かしらの展開を見せるものは、吉海氏の主張通り、すべてとは言い切れないようだ。

しかし、垣間見が当時の貴族社会で受け入れられた一般的な習俗であることや、恋物語を取り扱う物語文学に多く登場していることを鑑みると、少なくとも物語上における垣間見は、恋愛展開を予期させるものであったと捉えることはできるだろう。物語上に垣間見場面が登場するとき、読者は垣間見る男性と垣間見られる女性の間に何らかの恋愛的展開があることを期待する。そのような恋物語を予想させる伏線として、垣間見は機能しているのである。

## 二 『源氏物語』における垣間見

このように、その後が続く恋愛展開を読者に想像させる布石としての役割を持つと考えられる垣間見であるが、『源氏物語』の場合もそれは同様である。このことについて、いくつかの典型的な場面と例外を取り上げて説明する。まず、若紫巻には、以下のような場面が登場する。

〔A〕 きよげなる大人二人ばかり、さては童べぞ出で入り遊ぶ、中に十ばかりやあらむと見えて、白き衣、山吹などのなへたる着て走り来たる女子、あまた見えつる子どもに似るべうもあらず、いみじく生い先見えてうつくしげなるかたちなり。髪は扇をひろげたるやうにゆらくとして、顔はいと赤くすりなして立てり。

「何事をや。童べと腹立ち給へるか」とて尼君の見上げたるに、すこしおぼえたるどころあれば、子なめりと見給。「雀の子をいぬきが逃がしつる。伏籠のうちに籠めたりつるものを」とていとくちおしと思へり。このあたる大人、「例の心なしの、かゝるわざをしてさいなまる、こそいと心づきなけれ。いづ方へかまかりぬる。いとおかしうやうくなりつるものを、烏などもこそ見つけれ」とて立ちてゆく。髪ゆる、かにいと長く、めやすき人なめり。少納言の乳母とこそ人言ふめるはこの子の後見なるべし。

(若紫巻(一)一五七)

この㊦の場面は、光源氏が後の紫の上・若紫をはじめて垣間見た場面であり、光源氏から見た若紫の容貌や様子が描写される。少なくともこの時点では、光源氏は若紫を恋愛対象としては見ていない。しかし、光源氏はこの垣間見によつて、若紫が自身にとつて忘れられない存在である藤壺によく似ていることに気付く。恋愛展開を予想させる行為である垣間見を通し、叶わぬ恋の相手である藤壺によく似た少女を見出すことは、作中の光源氏が若紫を恋愛対象として見なしていないにも関わらず、読者に彼女が光源氏の恋の相手になることを予測させる効果があると考えられる。

次に取りあげるのは末摘花巻だ。この巻に登場するのは正確には垣間見ではなく「垣間聞き」とでもすべきものであり、垣間見とは微妙に異なる形の行為だが、後述する内容に関わるため、この場では類する行為の一つとして取りあげておく。以下は末摘花の評判を聞いた光源氏が彼女の元を訪れ、彼女の弾く琴の音色を聞く場面である。

㊧ ほのかに掻き鳴らし給ふ、おかしう聞こゆ。なにばかり深き手ならねど、ものの音がらの筋ことなるものなれば、聞きにく、もおほされず。いといたう荒れわたりてさびしき所に、さばかりの人の、古めかしうところせくかしづきすへたりけむなごりなく、いかに思ほし残す事なからむ、かやうの所にこそは、昔物語にもあはれなる事どももありけれ、など思ひつづけても、物や言ひ寄らましとおほせど、うちつけにやおほさむと心はづかしくて、やすらひ給。

(末摘花巻㊦二〇七)

㊨の場面では、元々評判を聞いて訪れたということもあり、光源氏は完全に末摘花を恋愛対象として認識している。この垣間聞きで彼女への興味が深まった光源氏は彼女と結ばれるものの、実際に末摘花の顔を見て幻滅してしまう。垣間見に類する垣間聞きで読者に恋愛を予測させたうえで、末摘花が実は醜い顔立ちだったという一種の「オチ」でその期待を裏切るという構成が用いられている。

続いて、野分巻の垣間見である。この巻で描かれるのは、光源氏と葵の上の息子である夕霧による、紫の上の垣間見だ。

㊩ 御屏風も、風のいたく吹きければ、をし畳み寄せたるに、見とをしあらはなる廂の御座にあ給へる人、ものに紛るべくもあらず、け高きよらに、さとにはふ心ちして、春のあけぼの霞の間より、おもしろき榊桜の咲き乱れた

るを見る心ちす。あぢきなく、見たてまつるわが顔にも移り来るやうに、あい行はにほひ散りて、またなくめづらしき人の御さまなり。御簾の吹き上げらるゝを、人々をさへて、いかにしたるにかあらむ、うち笑ひたまへる、いといみじく見ゆ。花どもを心ぐるしがりて、え見捨てて入り給はず。御前なる人とも、さまざまにものきよげなる姿どもは見たさるれど、目移るべくもあらず。

(野分卷(三三七))

葵の上は夕霧を産んですぐ亡くなつており、夕霧は養母の花散里以外の光源氏の妻たちとは親しく会うことができなかった。これは、光源氏が藤壺に叶わぬ恋をし、過ちを犯してしまつた経験から、夕霧に同じ道を辿らせまいとしたためである。夕霧の生真面目な性格が幸いし、彼が光源氏と同じ道を辿ることはなかったが、㊦の垣間見は読者に光源氏と夕霧の姿を重ねさせるものとなつている。垣間見を通して光源氏の経験の投影がなされることにより、より強く恋愛展開を期待・予期させる場面であると言えるだろう。

最後に取りあげるのは、浮舟巻の匂宮の垣間見である。以下は、匂宮が浮舟を垣間見て彼女を見初める場面である。㊧ やをらのほりて、格子の間あるを見つけて寄り給に、伊予簾はさら／＼と鳴るもつゝまし。新しうきよげに造りたれど、さすがにあら／＼しくて隙ありけるを、誰かは来て見むともうちとけて穴も塞がず、き丁のかたびらうちかけてをしやりたり。火明かうともして、もの縫ふ人三四人あたり。童のおかしげなる、糸をぞよる。これが顔、まづかの火影に見給しそれなり。うちつけ目かとなを疑はしきに、右近と名のりし若き人もあり。君は腕を枕にて、火をながめたるまみ、髪のコぼれか、りたる額つき、いとあてやかにまめきて、対の御方にいとようおぼえたり。

(浮舟卷(五二〇〇))

浮舟を見初めた匂宮は薫になりすまし彼女と一晚を共に過ごし、浮舟は二人の男性の間で揺れ動くこととなる。いわば「三角関係」の構図である。㊨の匂宮による浮舟の垣間見からは、垣間見を起点に二人の恋愛展開がはじまることに加えて、薫も含む三角関係のはじまりを予測することができる。

このように、『源氏物語』においても、垣間見はその後の恋物語を読者に予測させる伏線としての効果を持つている。『鑑賞と基礎知識』の言葉を借りるならば、恋物語の伏線としての役割は、それ自体が一つの型である「様式」として

昇華され、垣間見場面がある時、結ばれるか結ばれないかはともかくとして、その後には何らかの形で男女の恋愛関係が描かれるという確固たるイメージを読者に抱かせるのである。垣間見が当時の恋物語において、ただ挿入される現象以上の重要な働きを持っていたことは、疑いようもないと思われる。

### 三 垣間見場面での敬語消失

平安文学、および『源氏物語』に関する垣間見を整理したところで、いよいよ垣間見場面での敬語表現の消失の問題に触れていきたいと思う。はじめに、『源氏物語』の地の文について言及したい。三谷氏は地の文について、登場人物や情景などの「物語の内容」を語り手の言葉として再現・置換・生成したものであり、言説化されたあらゆる出来事は語り手という主体を通過することなしに生成しないと述べている。<sup>(注4)</sup>ここに登場する「語り手」とは、地の文を語っている存在である。『源氏物語』は、光源氏などの登場人物ではなく、語り手という存在によって語られた、現代で言うところの三人称小説に近いものだ。『源氏物語』に限らず、平安文学がこのような三人称的な形で物語られていたことは、他の平安期の文学作品を見れば明らかであり、当時の物語文学の基本形態であったと言っていられる。また、三谷氏は平安期の敬語表現について、以下のように述べている。<sup>(注5)</sup>

古代後期の社会は階級・階層意識の強い社会であり、敬語なしに生活することなどは不可能であった。そうした世界の中で、尊大語・軽卑語・美化語・最高敬語・絶対敬語・自尊敬語などがあるものの、原則として一人称には敬語が使用されていない。つまり、敬語不在の言説を、一人称的に読んでしまう社会規範が平安朝にはあったのである。

以上の点を踏まえ、『源氏物語』の敬語表現の消失に関する先行研究をまとめていく。

最初に、島津久基氏の著作中の文章に注目してみたい。氏は「思ふ」という語が「思へり」のような使われ方している場面をいくつか取りあげ、これを主語である人物の心意をそのまま客観的叙述に移用している、客観的移用や主観

直叙とでも呼びたいようなものだとしている。<sup>(主6)</sup> この指摘は、敬語消失について直接的に語っている訳ではないが、登場人物の主観的な感覚が地の文に表出することについて認め、言及していると言えるだろう。

次に、向井克胤氏は、『源氏物語』では作者の筆が「地」の文から「心」の文に移り登場人物の心に入ってその動きを叙述しており、垣間見中の光源氏の目に視点を定着させ、光源氏が見、感じるままに描写しているという考えを主張している。<sup>(主7)</sup> また、三谷氏は、先の引用部分と同様、古代後期の貴族社会では階層意識の強さゆえに敬語なしに生活することはできないことを指摘し、敬語不在の言説は規範的に一人称として同化的に受容してしまい、敬語不在の文章を一人称現在の体験として読み取ってしまうと語っている。<sup>(主8)</sup> さらに、石坂晶子氏は、本論の二節で引用した若紫巻の垣間見を例にあげ、光源氏への敬語が消失している時、光源氏と語り手の間は完全に密着しており、読者は語り手の介在なしに光源氏の心と直接向き合うことができる<sup>(主9)</sup>と述べている。

このように、垣間見と敬語表現の消失について論じている先行研究では、『源氏物語』の地の文を語る「語り手」の存在が重要視されているようだ。そして、語り手と登場人物の視点の距離感が読者の視点にも影響を及ぼしている、という見方がされているように思う。これらの意見を踏まえ、実際に『源氏物語』の垣間見場面を取りあげながら、先行研究で指摘されている点について、詳しく分析していく。

まず、二節で引用した若紫巻の垣間見の敬語消失について見てみよう。重ねて引用することはしないが、□の場面は光源氏が若紫を垣間見る場面であり、当時の社会規範によれば光源氏には敬語が使われて然るべきである。実際に、この場面にも「子なめりと見給」のように、光源氏に対する敬語表現は見られる。しかし、敬語表現が抜け落ちている文章があることは一目瞭然だろう。その例として、「めやすき人なめり」と「この子の後見なるべし」という二つの文に注目していく。

「めやすき人なめり」の「なめり」は、断定の助動詞「なり」の連体形と推定の助動詞「めり」からなる「なるめり」の撥音便無表記というように品詞分解できる。そしてこの文を現代語訳すると、「感じが良い人のおようである」となる。次に「この子の後見なるべし」は、同じく品詞分解すると、「なるべし」は断定の助動詞「なり」の連体形と推量の助

動詞「べし」の終止形の組み合わせとなる。現代語訳は「この子の世話役なのだろう」である。これらの表現は、どちらも光源氏から少納言の乳母に向けたものであり、光源氏は彼女を「めやすき人なめり（感じが良い人のようである）」と感じ、「この子の後見なるべし（この子の世話役なのだろう）」と推測したということだ。しかし、品詞分解から分かるように、光源氏がそう感じた、そう推測した事柄にも関わらず、これらの表現には敬語表現が使われていない。先にあげた「子なめりと見給」などの敬語表現を含む当時の文法として正しい文章も成り立つため、この敬語表現の消失は特異な現象であると言えるだろう。

ここで一旦、先程の先行研究に立ち返ってみる。先行研究に共通するのは垣間見ている男性（この場合は光源氏）と読者の「距離の近さ」の重要視である。私自身も、それらの意見と同様の考えである。敬語表現が消失している時、私たち読者は、本来であれば語り手が語る三人称のように展開される地の文を、一人称として読んでいく。もちろん現代の感覚では敬語表現と人称の問題は必ずしも結び付くものではないが、三谷氏の指摘通り、敬語不在の文章を一人称的に読んでしまう社会規範が平安当時にあったのだと考えれば、「めやすき人なめり」「この子の後見なるべし」は当時の読者に一人称的に読まれていたのだと推測できる。読者は光源氏たち登場人物を語り手を通して外側から見るのではなく、彼らと同じ位置に立ち、彼らと視線を同化させ、彼らが垣間見ている光景と限りなく同一のものを感じ取っているのである。

以下の考察を踏まえたいうえで、二節で引用した他の場面についても見ていこう。まず④の末摘花巻の垣間聞きである。「おかしう聞こゆ」の「聞こゆ」は、ヤ行下二段活用終止形の自動詞であり、「(琴の音色が) 風情があるように聞こえる」と現代語訳できる。光源氏が感じたことにも関わらず敬語が消失しており、読者と光源氏の感覚の同化が起こっている。なお、垣間聞きは垣間見とは異なる行為であるが、敬語表現の消失により読者に三人称の体験を一人称的に読ませるという意味では同一であるため、本論文ではその点に関してのみ垣間見と同じ事象として扱うものとする。

続いて、⑤の野分巻の垣間見である。「見る心ちす」の「す」はサ行変格活用の動詞の終止形であり、「見る感じがす」と現代語訳できる。「目移るべくもあらず」は「べくもあらず」が「…はずがない」などの意味を表す連語である

ため、現代語訳は「目が止まるはずもない」である。敬語表現の消失により、読者自身も夕霧と同様に紫の上の美しさを垣間見る構図となっている。

さらに、この垣間見場面では紫の上に「ゐ給へる人」「めづらしき人の御さまなり」などの尊敬語が、夕霧に「見たてまつるわが顔にも」という謙譲語が使われている。特に紫の上への尊敬語は、光源氏が女性を垣間見している時に比べ非常に多い。これは、見ている側の夕霧に対し、見られている側の紫の上が上位だからに他ならない。紫の上は夕霧の父である光源氏の正妻格の女性であるから、夕霧が尊敬を向ける対象であることは明白だろう。

最後に、㊦の浮舟巻の垣間見では、「さら／＼と鳴るもつ、まし」、「対の御方にいとようおぼえたり」などで敬語が消失している。前者は「つつまし」が形容詞シク活用 of 終止形のため、「さらさらと鳴るのが気が引ける」と現代語訳でき、後者は「おぼえたり」の「おぼえ」がヤ行下二段活用自動詞「おぼゆ」連用形、「たり」がラ行変格活用の助動詞の終止形で「対の御方にとてもよく似ていた」と訳される。光源氏や夕霧と同様、匂宮の主観が明確に反映されると言えるだろう。

このように、垣間見での敬語表現の消失は、読者に文章を一人称的に読ませることで、垣間見る側の見たもの、聞いたもの、思ったことなどの感覚をより強く意識させる効果があるのだと考えられる。語り手という登場人物と読者の間の垣根を限りなく薄くして、見ている男性の視点に読者を同化させているのである。

こうした垣間見場面であるが、先に成立した『伊勢物語』や『竹取物語』では、『源氏物語』の垣間見と異なる点が見られる。まず、『伊勢物語』の初段の垣間見場面は以下の通りである。

その里に、いとなまめいたる女はらから住みけり。この男、かいまみてけり。おもほえず、古里にいとほしたなくてありければ、心地まどひにけり。男の着たりける狩衣の裾を切りて、歌を書きてやる。その男、しのぶずりの狩衣をなむ着たりける。

(一一三)

また、『竹取物語』の垣間見場面は、次の通りである。

世界の男、あてなるも、賤しきも、いかでこのかくや姫を得てしかな、見てしかかと、音に聞きめでて惑ふ。その

あたりの垣にも家の門にも、をる人だにたはやすく見るまじきものを、夜は安きいも寝ず、闇の夜にいでても、穴をくじり、垣間見、惑ひあへり。(一九)

この二つの垣間見には、ある共通点が見出せると私は考える。それは、女はらからとかぐや姫という見られる側である女性の様子の描写がない、という点である。反対に、見ている側である男の様相については細かく描写されている。そのため、地の文は覗き見ている男性の視点からは離れたものになっており、登場人物と読者の視点の同化が起こっていない。これら最初期の物語文学では、垣間見に登場人物の視点を強調する意図は含まれていなかったのだと考えられる。しかし、このような第三者視点での垣間見の描写は、徐々に登場人物の視点からの描写に置き換わっているように思う。

たとえば、『源氏物語』以前の物語文学である『落窪物語』の少将が姫君を垣間見る場面は、以下の通りである。

人少ななる折なれば、心やすしとて、「まづ、かいまみをせさせよ」と宣へば、(中略)添ひ臥したる人あり。君なるべし。白き衣、上につややかなる搔練の張綿なるべし、腰よりしもに引きかけて、側みてあれば、顔は見えず。かしらつき、髪のかかりば、いとをかしげなりと見るほどに、火消えぬ。くちをしと思ほしけれど、つひにはと思しなす。(二二六)

また、『狭衣物語』において、狭衣大將が女二宮を垣間見る場面は、以下の通りである。

(前略)あまた立て重ねられたる几帳どもにつたひつつ壁代の中に入りたちて見たまへば、こなたは宮たちおほしますなるべし、帳の前に二所寄りふしたまへり。(中略)かたはら臥したまへるや二の宮におはすらんと、目とどむれば、御髪のかかりなべてならで、あなをかしと見えたまへり。(一六八)

これらの垣間見場面は、『源氏物語』に登場する垣間見と同様に、「覗いている男性の目に女性がどのように映っているか」という主観的な描写がなされている。私は、この『伊勢物語』や『竹取物語』との描写の違いには、当時の作者たちの描きたいもの、読者に伝えたいものに対する意識の推移が関係していると考ええる。『伊勢物語』や『竹取物語』のような、見ている男性側を外側から見た描写が後に変化していくのは、それだけの描写では作者の描きたいものに届

かなかつたからだと推測できるからである。

当時の恋愛展開を描く物語文学では、見ている男性の心理により迫るようなある程度の一人称性、主観性が求められるようになったからこそ、垣間見場面での描写が変化していったと考えられる。垣間見は「一方的に見る側」と「一方的に見られる側」という立場を生み出す行為だ。そのため、登場人物の見えるものや感覚を強調し、敬語表現の不在による視点の同化を利用して一人称性を高めるには、最適な場面形態と言えるだろう。

#### 四 『源氏物語』の垣間見の役割

『源氏物語』の垣間見において、読者に一人称的な読み方をさせるために語り手から垣間見る男性側へと視点を移動させていることは、前節までで述べた通りだ。そう考えると、垣間見以外の場面の地の文と、光源氏たち男性の視点で描かれる垣間見の文章では、描写される女性像に差異がある可能性があるのではないだろうか。そこで、両者の場面を比較し、『源氏物語』における垣間見がどのような役割を果たしているのかを考察していく。

㊦の若紫巻の垣間見では、光源氏が北山で若紫をどのように見初めたのか、という点が詳しく述べられていた。それでは、垣間見場面以外では、若紫はどのように描き出されているのだろうか。以下は、光源氏が尼君に若紫の後見を申し出る場面である。

「みなおぼつかかなからずうけ給はるものを、ところせうおほし憚らで、思ひ給へ寄るさまことなる心のほどを御覧ぜよ」と聞こえ給へど、いと似げなきことをさも知らでの給とおぼして、心とけたる御いらへもなし。

(若紫卷①一六六)

この文章では、垣間見を通して若紫を覗いた光源氏と、長年生活を共にしている尼君との、若紫の性格的な幼さを可愛らしいものと捉えるか、深刻な問題だと捉えるかという認識の差が伺える。また、以下は尼君の死後、若紫が光源氏と共に暮らすようになる場面である。

君は、おとこ君のおはせずなどしてさうくしき夕暮れなどばかりぞ尼君を恋ひきこえ給て、うち泣きなどし給へど、宮おほことに思ひ出できこえ給はず。もとより見ならひきこえ給はでならひ給へれば、いまはたゞこの後の親をいみじう睦びまつはしきこえ給。ものよりおはすればまづ出でむかひて、あはれにうち語らひ、御懐に入りゐて、いさ、か疎くはづかしと思ひたらず。さる方にいみじうらうたきわざなりけり。

(若紫卷①一九七)

垣間見場面が光源氏の視点、先の引用部分が尼君の認識を通した若紫の描写とするなら、これらの場面は敬語を用いつつ、客観的に若紫の心情や態度を描き出していると言えるだろう。

続いて、㊦に関連する末摘花巻における地の文での末摘花の描写を見ていこう。まず、光源氏から手紙を送られた末摘花が、女房たちに返事を勧められる場面である。

かく世にめづらしき御けはひの漏りにほひくるをば、なま女ばらなども笑みまけて、「なを聞こえ給へ」とそ、のかしたてまつれど、あさましようものづつみしたまふ心にて、ひたふるに見も入れ給はぬなりけり。

(末摘花巻①二二四)

この場面では、末摘花が女房たちが呆れてしまうほど内気な性格だということが、手紙を読みさえしていないという事実と共に語られている。また、光源氏との一晚を経た後には、以下のような描写がある。

正身は、御心のうちにはづかしう思ひ給て、けさの御文の暮れぬれど、なか／＼咎とも思ひ分き給はざりけり。

(末摘花巻①二二九)

光源氏との関係を恥ずかしく思うあまり、朝に届くべきである手紙が夜まで届かなかったことを不審がる余裕もない末摘花の姿からは、彼女が恋愛事に関して不得手であり、あまり利口とされる要素を持たない女性であることが分かるだろう。

最後に、㊦に関連する、匂宮が垣間見た女性・浮舟について地の文で語られている場面を見ていく。まず例にあげたのは、東屋巻の文章だ。

かたちも心ざまも、えにくむまじうらうたげなり。ものはぢもおどろ／＼しからず、さまよう子めいたる物からか

どなからず、近くさぶらふ人々にも、いとよく隠れてゐたまへり。物など言ひたるも、むかしの人の御さまにあやしきまでおぼえたてまつりてぞあるや、かの人形求め給人に見せたてまつらばやと、うち思出で給おりしも、「大將殿まいり給」と人間こゆれば、例の御き丁ひきつくるひて心づかひす。  
(東屋卷(一)一四七)

先に引用した若紫への尼君の印象と同じように、浮舟の母である北の方の浮舟への印象や評価が、北の方の考えを通じて描かれている。また、浮舟の心理が垣間見える部分も存在する。

女、いかで見えたてまつらむとすらんと、空さへはづかしくおそろしきに、あながちなりし人の御ありさまうち思出らるゝに、又この人に見えたてまつらむを思やるなんいみじう心うき。  
(浮舟卷(五)二一〇六)

この場面では、匂宮と関係を持ってしまい薫に合わせる顔がないと嘆き、板挟みの恋に苦しむがゆえに後に入水を選ぶ浮舟の後悔や自己嫌悪のようなものが、はっきりと地の文で描かれている。

このように、若紫と末摘花、そして浮舟の垣間見場面以外の描写を抜き出してみると、彼女たちの内面に関する描写が多く補完されていることが分かる。尼君や女房、北の方などの女性に近しい者たちの考えを反映させながら、その女性がどのような性格や気質を持っているのかを、より具体的に描き出しているのである。しかし、女性の容姿に関する描写は、垣間見場面ほど詳しくはない。

垣間見場面では、たびたび見られる敬語表現の消失を通し、覗き見る男性側の一人称的な視点に読者を同化させることで、登場人物の視点を強調している。これはつまり、男性側が視覚や聴覚などから受ける女性の印象を読者と共有させるということである。男性が垣間見を通し、その女性をどのように捉え、何を感じ何を思うか。垣間見場面はそのような女性に対する男性の印象を読者に伝えることに特化していると言えるだろう。一方で、垣間見場面以外で描かれる女性は、より内面的な部分を強調されている。これは男性の視点を強調した垣間見ではほとんど語ることができない部分である。垣間見で覗き見ることができるのは、女性の外見的特徴や印象といった最も表面的なものであり、本来その女性が持つ性質を完璧に窺い知ることは不可能なのである。垣間見以外の地の文で描かれる女性は、語り手により、または女房など普段の女性に近い存在からどう見られているかという作中人物の思考を介して、客観的に表現されてい

る。

これらの差異から読み取れるのは、垣間見はあくまでも「きっかけ」に過ぎないということである。垣間見だけでは、男性は女性の本質的な内面に踏み込むには至らない。多くの垣間見で重視されるのは外見や印象であり、その第一印象をきっかけとして、男性は女性と恋愛関係を持ち、関わり合う過程で本質的な部分を知っていく。そのため、垣間見において重要なのは、男女が互いの内面にまで踏み込み、恋物語を展開していくためのきっかけになることなのだとは考えられる。それゆえに、垣間見の描写は男性側の視点と男性から見える女性の姿に偏り、女性のより本質的な人間性を読者に読み取らせるには至らないのである。一節において私は垣間見を「読者が恋物語を予期する伏線」と結論づけたが、それと同時に、登場人物にとっては恋愛展開をはじめきっかけの一つとなるよう、意図して物語上に配置されているのだと考える。

また、垣間見は女性の表層を見つめることに特化した場面であるが、同時に覗き見る男性側の心理に最も密着した場面であるという解釈もできるのではないだろうか。垣間見における敬語表現の消失は、読者に登場人物の視点を共有させる効果があるのだから、ここに描かれるのは語り手を通さない、垣間見る男性の感覚に寄り添ったものであるはずだ。それはつまり、男性の内面の考えや感覚が、最も直接的に読者に伝わる場面と言えると私は考える。垣間見場面は、女性の表層的な面を描くと共に、それを見ている男性の感覚を主観的に描写することで、男性の内心に密接に迫っているのである。

このように、『源氏物語』の垣間見場面は、敬語表現を消失させ読者と登場人物の視点を同化することで、女性の表層と男性の恋愛に関する本質部分を明確に描いているという特徴がある。これは、当時の貴族間の恋愛において一般的に重要視されたのが、家柄や教養という個人の品質ではない表層的な面だったからではないかと私は考える。だからこそ、垣間見という女性の表層を覗き見る風習は恋愛の契機となり、物語上でも、見ている男性や読者に恋愛展開を意識させる役割が求められたのだと考える。

おわりに

垣間見は、平安当時の恋愛に関する風習として、当たり前のように物語上に登場する行為である。しかし、その描かれ方には、風習としての行為を越え、作者が読者に「どう読んでもらうか」を意識した、たくさん意図が込められている。『源氏物語』のように多数の恋愛を取り扱う作品であれば、それはより顕著な特徴として表れていると言えるだろう。垣間見は恋物語のきっかけ・伏線としての明確な機能を持つて物語に組み込まれている。そのような意図と、その意図を成り立たせる手法によって、『源氏物語』における垣間見は、様式として確立しているのである。

注 『源氏物語』の本文は、柳井滋ほか『新日本古典文学大系源氏物語』（岩波書店・一九九七年）により、引用部の末尾に巻名、巻数とページ数を漢数字で記した。その他の作品の本文の引用は以下により、引用部の末尾にページ数を漢数字で記した。『伊勢物語』↓渡辺実『新潮日本古典集成伊勢物語』（新潮社・一九七六年）、『竹取物語』↓片桐洋一ほか『新編古典文学全集竹取物語伊勢物語大和物語平中物語』（小学館・一九九四年）、『落窪物語』↓稲賀敬二『新潮日本古典集成落窪物語』（新潮社・一九七七年）、『狭衣物語』↓小町谷照彦ほか『新編日本古典文学全集狭衣物語①』（小学館・一九九九年）  
倉田実「垣間見の様式」『国文学解釈と鑑賞別冊源氏物語の鑑賞と基礎知識若紫』（至文堂・一九九九年）については『鑑賞と基礎知識』と略し、注記を省略した。

- (1) 三谷邦明「語り」と〈言説〉——〈垣間見〉の文学史あるいは混沌を増殖する言説分析の可能性——『源氏物語の言説』（翰林書房・二〇〇二年）
- (2) 前掲注1に同じ
- (3) 吉海直人「若紫巻の「垣間見」」「垣間見」る源氏物語——紫式部の手法を解析する——（笠間書院・二〇〇八年）
- (4) 前掲注1に同じ

- (5) 前掲注1に同じ
- (6) 島津久基『對譯源氏物語講話』二(矢島書房・一九三六年)
- (7) 向井克胤「源氏物語における垣間見描写の視点―若紫の卷北山山荘における」『国文学解釈と教材の研究』一〇―一三(一九六五年一月)
- (8) 前掲注1に同じ
- (9) 石坂晶子「藤壺の反証―垣間見の発動力」『源氏物語における思惟と身体』(翰林書房・二〇〇四年、初出一九九九年)

## 『保元物語』における〈敗者〉の描き方

——崇徳院を中心として——

阿 部 日 菜 子

はじめに

『保元物語』は、保元元年（一一五六）に起きた保元の乱を題材に和漢混交文で記述された軍記物語である。この作品は『平治物語』、『平家物語』、『承久記』という、ほぼ同時代に起こった乱に題材を取った軍記物語と合わせて、「四部合戦状」とも呼ばれている。

保元の乱については、「保元元年七月二日、鳥羽院ウセサセ給テ後、日本国ノ乱逆ト云コトハヲコリテ後ムサノ世ニナリニケルナリ。」と、慈円の『愚管抄』に記述がある。<sup>（注1）</sup>保元の乱は貴族社会から武家社会への大きな歴史の転換期に出来した事件であり、『保元物語』はその様子を描き出した作品として、重要な意義を持つ作品であるといえる。

保元の乱は後白河天皇と崇徳上皇の皇位を巡る争いに端を発しており、『保元物語』もその次第を語る形で始まっている。時の権力者である鳥羽院の第一皇子・崇徳上皇は、母として我が子躰仁親王（後の近衛天皇）を即位させたいと願う美福門院によつて退位させられ、恨みを募らせる。崇徳上皇には息子の重仁親王がいたため、近衛天皇に万一のことがあった時は重仁が次に即位できるという目論見があった。しかし、いざ近衛天皇が崩御した際に天皇となったのは、崇徳上皇の弟・後白河であった。美福門院は、崇徳上皇側の重仁ではなく、自分が政治的に利用しやすい守仁親王（後の二条天皇）を即位させたかった。そのため、守仁の父親である後白河が中継ぎとして天皇に選ばれることになった。

結局、崇徳上皇は自分が権力を握ることができなくなったため、より一層の恨みを募らせて遂に乱を起こすに至る。そこで崇徳上皇が手を組んだのは、藤原摂関家の藤原頼長だった。頼長は父親の忠実に非常に可愛がられて育てられ、学問に秀でた人物であった。しかし、自分のみならず他人にも厳しく接していたために、人々から「悪左府」と呼ばれ恐れられていた。そして、次第に兄の関白藤原忠通と対立することになる。その結果、頼長は崇徳上皇側、忠通は後白河天皇側と、藤原摂関家の中で分裂し、とうとう乱が現実のものとなった。乱の〈勝者〉は後白河と忠通だったが、実際に軍事行動を行ったのは平氏や源氏を代表とする武士である。特に平清盛は恩賞や昇進などを積み重ねながら平氏の立場を引き上げていき、次第に武士の世が誕生していくことになるのである。

このように『保元物語』では大きく分けて〈勝者〉と〈敗者〉、二つの立場の人物が存在するが、今回注目すべき人物は〈勝者〉ではなく〈敗者〉である。崇徳上皇と藤原頼長は結託して保元の乱を起し、敗北して、逃走する。乱の後、崇徳上皇は流罪となつてその地で生涯を終え、頼長は敗走している最中に流れ矢に当たり、その傷が元となつて死亡する。二人の最期はそれぞれ異なるが、興味深いのは、彼らは二人とも死後「怨霊」になった、と後の世の人々に信じられていた点である。

安元三年七月廿九日二讚岐院二崇徳院ト云名ヲバ宣下セラレケリ。カヤウノ事トモ怨霊ヲオソレタリケリ。ヤガテ成勝寺御八講、頼長左府ニ贈一位太政大臣ノヨシ宣下ナドアリケリ。サテ又コノ年京中大焼亡ニテ、ソノ火大極殿ニ飛付テヤケニケリ。コレニヨリテ改元、治承トアリケリ。(注2)

『愚管抄』はこのように述べ、且つ安元三年（治承元年）に発生した様々な事件や天災等について記述する。それらの出来事は、傍線部に示したように、崇徳上皇と頼長の怨霊によるものだと思われていたようだ。

『平家物語』がそうであるように、中世軍記物語の背景には御霊信仰があり、これらの物語には無念のうちにこの世を去っていった怨霊たちを慰撫・鎮魂する目的がある。その点、『保元物語』も例外ではない。その意味で、中世軍記

物語は基本的に〈敗者〉のための物語であると考えられる。そこで、本稿では『保元物語』が〈敗者〉の崇徳院と藤原頼長をどのように語るのか、そこにどのような意図があったのか、ということ考察していくことにする。ただし、紙幅の都合上、二人を同時に扱うことはできない。よって今回はまず崇徳院を中心に論じていくことにする。

なお、『保元物語』の諸本は数多くあるが、本稿では最も古態を留めているとされる半井本を用いることとし、以下、作品本文の引用は、栃木孝惟・日下力 他 校註『新日本古典文学大系 保元物語・平治物語・承久記』（岩波書店、一九九二年七月）に拠り、その都度頁数を記す。また、特に断らない限り、引用文に付した傍線は筆者によるものである。また、本稿における人物の呼称はそれぞれ一種に限定することとし、以下、当時の呼称にかかわらず「崇徳院」、「後白河院」などと呼び方を統一する。

## 一、鎮魂されるべき存在としての崇徳院

『保元物語』において、崇徳院は他の登場人物とは一線を画した存在として語られる。もちろんそれは、彼が保元の乱の発端となった人物ということもあるが、それ以上に、彼が乱に敗れ、流された土地で没した後に「怨霊」になった、という事実が物語の中に大きく影を落としているからである。

『保元物語』自体に、崇徳院怨霊を鎮魂する目的があつた、とする仮定が成り立つならば、それを達成するために、怨霊化の場面以外でも崇徳院を語る場合には何らかの配慮がされているはずだと考えられる。そこで、まず最初に作品の冒頭部分から、怨霊化に至るまでの崇徳院の記述をみていこうと思う。

物語の冒頭、上巻「後白河院御即位ノ事」では、崇徳院の父・鳥羽院の治世が語られる。その中で、崇徳院についても言及されている。その最もはじめの部分が、「御歳廿一二シテ、保安四年正月廿八日、御位ヲノガレテ、第一ノ親王ニ讓奉ラセ給ヒケリ。第一ノ親王ト申スハ、配流ノ後、讃岐院是也。」（四頁）という記述である。ここでは、鳥羽院が未だ二十一歳の崇徳院に位を譲つたといった内容のことが語られているが、既にこの時点で、語り手は崇徳院が後に配流されて「讃岐院」と呼ばれた人物だということを示している。

作中、『保元物語』の語り手が崇徳院のことを「讃岐院」と呼ぶことは無く、この冒頭部分以外は一貫して「新院」という呼称で語っていく。それは、物語中で崇徳院が配流されて、讃岐で暮らしている時の描写においても同様である。この点は、崇徳院怨霊が話題となりはじめた安元三年（改元して治承元年）に、それまで「讃岐院」と呼ばれていたのを「崇徳院」とする追号があったことにも関係しているように思われる。つまり、『保元物語』の語り手は、作中の時間よりも過去の視点から物語を語っており、「新院」という呼称からも、崇徳院怨霊鎮魂の意識は十分にうかがうことができる。

この章段では、保元の乱に至る大きなきっかけとなった後白河院即位の経緯が大まかに語られている。そして、その中で崇徳院にとって大きな問題となった出来事は、①半ば無理矢理退位させられ、近衛院が即位したこと（息子の重仁親王が即位できなかったこと）、②近衛院の死後に即位したのが次期天皇として有力視されていた重仁親王ではなく、弟の後白河院だったこと、の二点である。それぞれの問題に対して、語り手は以下のように語っている。

①「先帝コトナル御ツ、ガモ渡ラセ給ハヌニ、ヲシヲロシ奉ラセ給フコソ浅増ケレ。」（五頁）

「誠ニ心ナラズ御位ヲサラセ給シカバ、ナヲ返シツクベキ御志モヤマシクケン、又、新院ノ一宮重仁親王ヲ位ニ付奉ラセ給ハントヲボシメシケルニヤ、御心中難知。」（同右）

②「新院トハ一ツ御腹ニテワタラセ給シカドモ、女院モテナシ奉リ、法皇ニモ内々コシラヘ申サセ給ケルトゾウケ給ル。是ニヨリ、新院御恨今一入ゾマサラセ給ゾ理ナル。」（六頁）

右の傍線部をみてわかるように、『保元物語』の語り手は、一連の出来事に対して崇徳院側の立場（視点）から評価を下している。特に、②については、崇徳院が恨みをより一層募らせたことも「理」であるというように、その心情を認めている。結果的にみれば、この二つの出来事に対して崇徳院が恨みを持ったことが、保元の乱に直接繋がることになるのだが、崇徳院が恨みを持ったことを語り手が「理」と認めるということは、崇徳院が乱を起こしたこともやむを

えない、と語り手が認めているような印象を読者に与える。つまり、『保元物語』の語り手は、物語の開始の時点から崇徳院に対してかなり同情的な視線を向けていると考えられる。

『保元物語』において、実際の合戦が行われている場面では、上皇という立場にある崇徳院の描写はなされない。院について記述されていくのは、乱に敗れたために如意山に敗走するところからである。

敗走の場面は、主に中巻「新院、如意山ニ逃ケ給フ事」において語られている。その場面での崇徳院の様子は、「御有様、実二目モ当テラレズ」(七三頁)といったもので、その後には気を失ってしまったという点から見ても、この時の崇徳院はかなり憔悴していることがうかがえる。

その後、崇徳院を供奉していた源為義がより遠くへ逃げることを提案するが、崇徳院は、「我モサコソ思ヘ共、何ニモ御身ノハタラカヌゾ。我ヲバ只是ニ捨進テ、ヲノレラハ何ノ方ヘモ落行テ、扶リ候ヘ」(七四頁)と、供としてきた武士たちに、自分を置いて逃げるように言う。彼らがそれでも逃げようとしないので、崇徳院は、「兵ヲソイ来バ、オノレ等ガ禦キ戦ハン程ニ、我モ被レ打ナンズ。我一人ハ、物武近付バ、『我ニテ有ヲ。扶進ヨ』ト、手ヲ合テ命ヲ乞ニ、サリ共、命計ハナドカ扶ザルベキト思ヘバ、ヲノレラ御身ニ副ジト思食ゾ。此上ヲ猶モシヒテ止バ、我為アシカルベシ」(同)と再三言い聞かせて、武士たちを逃がす。

その後、山道を行く間に崇徳院の従者はわずか三、四人となってしまう。「上皇」の立場である崇徳院が、敗戦したことによってわずかな従者と共に昼夜歩き続け、出家を願っても、僧も剃刀も無く出家できない、という状況に陥っている。その中で、崇徳院は乱を起こしたことに對する後悔や、このような境遇となってしまったことへの恨みなどを口にするには無い。従者を逃がし、出家を願ったのみである。物語前半部では恨みを募らせて乱を起こし、後半部では怨霊になってしまふ崇徳院だが、この敗戦直後はそのような激しい様子や気持ちの乱れはみられない。「サコソハ心弱カリケン」(七四頁)と語られているように、この場面での崇徳院に関する表現は、他の部分に比べて悲哀を感じさせられるものとなっている。

崇徳院が他者を気にかけている描写は、中巻「新院御出家ノ事」でも同様にみられる。この章段は、崇徳院一行が山

を抜け、阿波局などの女房の屋敷に寄ろうとするものうまくいかず、やっと辿り着いた知足院という園城寺の別院で休息をとり、遂に出家する場面を描いたものである。崇徳院が出家した後、平光弘が本鳥(鬻)を切る。その息子の家弘も後に続こうとしたところ、崇徳院が「オノレモ出家シテハ、悪シカランズル。ナ切候ソ」(七八頁)と制止する。自分に合わせて共に出家する必要は無いという配慮である。崇徳院が家弘の何を懸念して「悪シカランズル」と言ったのかは定かではないが、どうなるかわからない自分の将来に、家弘を付き合わせたくはないと思って発した言葉なのではないだろうか。その後、家弘は仁和寺まで同行し、そこで崇徳院と別れて北山に籠っている。このことから、崇徳院のこの発言は、中巻「新院、如意山ニ逃ゲ給フ事」と同様に、自分といることで命を落とすことのないように、といった気遣いのようにも捉えることができる。

この一連の崇徳院の発言を受けて、逃げるように言われた武士たちや、出家を止められた家弘は、それぞれが崇徳院に対して何らかの忠義の形をみせている。まず、中巻「新院、如意山ニ逃ゲ給フ事」において崇徳院の言葉を聞いた武士たちは、「罷留モ中ノ恐アリケレバ、為義以下ノ兵共、鎧ノ袖ヲゾヌラシツ、」(七四頁)という様子をみせながら逃げていく。この部分には、自分を置いて逃げるように、といった内容の崇徳院の言葉を聞き、武士たちは涙を流す描写がある。別れの悲しみや、最後まで同行して守護することができない悔しさという意味もあると思われるが、上皇の立場にある崇徳院から、そのような言葉を賜ったことに対する感動の意味での涙も含まれているかもしれない。いずれにせよ、崇徳院が従者として連れていた武士たちに慕われていたであろうことは確かである。

次に、出家を止められた家弘だが、彼は崇徳院と別れて北山に籠った後に、山中で出会った修行者の元で出家している。主君の崇徳院に止められて一度は踏みとどまったものの、それでも思いを断ち切ることができずに出家した家弘の姿をみても、崇徳院と従者の関係が強固なものであったことがうかがえる。

このように、敗戦後の崇徳院は、乱に敗れたことで憔悴しきっている様子が描かれたり、従者に対して気遣いのようなものをみせたりするなど、後に怨霊化するような人物とは到底思えない記述がなされている。逆に言えば、崇徳院がこのような人物として描かれているからこそ、後の怨霊化の場面が際立つものとなっている、という解釈もできるので

はないだろうか。崇徳院はこの時点において、人々に恐れられるような怨霊となる人物の片鱗を覗かせていない。強い恨みなどを口にするのではなく、ただ悲しみに耐え、他者を気にかけている。そのような崇徳院が後に怨霊化するからこそ、その場面がより強烈な印象をもたらすものとなるのである。

物語冒頭の記述でみたように、『保元物語』の語り手は、全体を通して崇徳院に対し同情的な視線を向けている。そのような語り手によって、崇徳院は最終的に怨霊化するほどの怨みを抱かざるをえなかった人物として描かれていくことになるのだが、崇徳院存命当時と物語成立当時では人々の崇徳院に対する印象は大きく異なっていたと考えられる。崇徳院の怨霊が人々の間で語られるようになったのは、実際には治承元年（安元三年）頃だった。つまり、崇徳院怨霊が人々によって語られるようになるまでは、崇徳院はそのような処遇や処罰を受けていても不思議はない人物として捉えられていた、とも考えられるのである。

しかし、世が乱れ始めたことよって状況は変わり、鹿ヶ谷事件等、様々な出来事が崇徳院怨霊のせいだと語られ始める。人々がそのように思った理由は、不安定な世の中になるにつれて自分たちの生活や今後への不安が募っていき、次々に起こる事象に対して人々が納得できるものが「崇徳院怨霊」という、現実を超越した存在だったためと推測される。人々はこれまでのように崇徳院を流罪になってもやむをえない人物として捉えることはできなくなっていた。当時の不安定な社会状況は、遡ってみれば保元の乱に起因する、という意識が人々の中にあつた、ということであろう。それと同時に、崇徳院を流罪にしまったというような思いが人々の中に生まれてきたのではないだろうか。当時の人々は崇徳院に対して、畏れの感情を抱くと同時に、怨霊化するに値する理由を持つ人物として崇徳院像を形成していったと考えられる。そして、『保元物語』は当時のそうした事情を十分に汲みとっていた。

『保元物語』は崇徳院に寄り添い、怨霊化に至るまでの様々な出来事を描写する。特に怨霊化する以前の崇徳院を、儂げな印象を持つ人物として語ることによって、最初から怨霊化するにふさわしい恐ろしさを持った人物ではなく、やむなく「怨霊化してしまった」あるいは「怨霊にならざるをえなかった」人物として、崇徳院を記述している。いわば『保元物語』は、崇徳院の怨霊化に対する正当性ともいえるべきものを自らの語りによって生み出しているのである。

ここまでみてきたように、崇徳院を「鎮魂されるべき存在」として描くために必要なことは、崇徳院の正当性を物語の中で肯定することだった。そのようにして崇徳院像を物語の中で築き上げていき、最終的に鎮魂される結末にする。このような構想そのものが、語り手が持つ崇徳院怨霊に対する畏怖の念と鎮魂の意図を最も如実に示しているといえよう。

## 二、「崇徳院怨霊」の存在

崇徳院の怨霊化は、『保元物語』が作り上げた創作ではない。崇徳院が流罪先の讃岐で崩御して少し経った後の、歴史の動乱期ともいべき時期から、崇徳院は怨霊になった、という認識が当時の人々の中にあつた。

崇徳院が崩御したのは、保元の乱から八年後の長寛二年（一一六四）とされている。その頃、平清盛を筆頭とする平家一門が政権を掌握し始めた。この頃は保元・平治の乱のような大きな政変が無かつた時期である。崇徳院が崩御した長寛二年は、平安時代末期という動乱期の中では比較的落ち着いた時期であつたといえよう。そのため、この頃は崇徳院怨霊についての認識は人々にそれほど無かつたと考えられる。

しかし、崩御から十数年経つと、また都の政情は不安定な状態となる。時の権力者となつていた平家に対して不満を募らせた人々による打倒計画が露見して、彼らが一斉に処罰される。安元三年（一一七七）の鹿ヶ谷事件である。清盛と後白河院はこの一件で対立を深めるなど、事態は混乱を極めていく。当時の貴族・三条実房の日記『愚昧記』には、この年の五月の記事に「讃岐院并左府事、可有沙汰云々、是近日天下悪事彼人□所為之由、有疑、仍為被鎮彼事也、無極大事也云々」<sup>(注三)</sup>、「讃岐院并左府□事、昨日以光能被仰遣也、頼業・師尚勘文下給之、又去年為用意」<sup>(注四)</sup>と記されている。これを見ると、その頃には既に崇徳院怨霊が人々の中に意識されるものになつていたということがわかる。この年には、崇徳院怨霊を鎮めるために社が建立され、それまでは「讃岐院」と呼んでいたのを「崇徳院」と改める追号が行われたが、崇徳院怨霊は強大な力を持つ特別な存在として後の人々に受け継がれ、近世の『雨月物語』などでも語られるような「日本最大の怨霊」として位置付けられていくことになる。

歴史的事実としては、治承元年（安元三年）頃から人々に意識されていたと考えられる崇徳院怨霊だが、『保元物語』では、保元の乱から三年後に発生した平治の乱も崇徳院怨霊の仕業ということになっている。

其後ハ御ケシモ剃ス、御爪モ切セ給ハデ、生ナガラ天狗ノ御姿ニ成セ給テ、中二年有テ、平治元年十二月九日夜、丑剋ニ、右衛門督信頼ガ左馬守義朝ヲ嘩テ、院ノ御所ニ三条殿ヘ夜討ニ入テ、火ヲ懸テ、少納言入道信西ヲ亡シ、院ヲモ内ヲモ取進テ、大内ニ立テ籠テ、叙位徐目行フ。（一三三頁）

これを見ると、『保元物語』の崇徳院は、まず生霊として、都に災いをもたらす存在となつてゐることが分かる。「中二年有テ」とあるので、具体的な日付は明記されていないが、平治の乱が発生する二年前、つまり保元の乱から約一年後には崇徳院は怨霊として影響を及ぼしていたということになる。『保元物語』と史実のどちらも、崇徳院は保元元年七月二十三日に讃岐に配流（遣）されているので、その時点から約一年経つた頃に、『保元物語』の崇徳院は生霊として怨霊化したと推測できる。

その後、崇徳院は讃岐の地で崩御する。『保元物語』によれば、崇徳院の怨霊は恨みの標的である後白河院に対して災いを起こそうとするが、後白河院のいる御所には不動明王などがいるため叶わない、ということと、代わりに清盛に目的を移す。そのために、清盛は平家滅亡の道突き進むことになる、といった記述がなされている。

其後、清盛、次第二過分ニナリ、太政大臣ニ至リ、子息所從ニ至マデ、朝恩肩ヲ并ル人ゾ無。ヲゴレル余ニ、院ノキリ人中御門ノ新大納言成親卿父子ヲ流シ失ヒ、西光父子ガ首ヲ切り、撰録臣ヲ備前国ヘ移奉リ、終ハ院ヲ鳥羽院ヘ押籠メ進スルモ、只讃岐院ノ御崇トゾ申ケル。（一三五頁）

これによれば『保元物語』では、鹿ヶ谷事件や治承三年の政変が、崇徳院怨霊の祟りによるものだということになつ

ている。その点は、当時の人々が認識していた事実と同じと見てよい。しかし、先ほど示したように『保元物語』の崇徳院怨霊は、生霊といった形で平治の乱にまで影響を及ぼしたとされているので、実際に崇徳院怨霊が信じられるじていた時期よりも、ずっと前に怨霊化したことになっている。

現代人の我々には、崇徳院が本当に怨霊になったかどうかということとは確かめようもないことである。だが、平安時代末期の混乱の中で、立て続けに起こった災害や事件などを実際に体験した当時の人々は、それを「崇徳院怨霊の仕業」と信じた。これは紛れもない事実であり、その時代の人々にとって崇徳院怨霊は確かに存在していたのである。

しかし、ここで注意しなければならぬ点がある。『保元物語』では、保元の乱が終結してからそれほど時間の経っていない時期に崇徳院は怨霊化し、平治の乱を起こした、ということになっている。だが、実際には、この時期の人々は崇徳院怨霊をさほど信じてはいなかった、と考えられるため、平治の乱を崇徳院怨霊が起こしたという『保元物語』の記述は、当時の認識と異なっているといえる。これを言い換えれば、崇徳院怨霊に対する実際の人々の認識と『保元物語』の語り手の認識には差異が認められるということである。『保元物語』は、作中で治承三年の政変に触れていることから、語り手は少なくともそれ以降の視点から物語を語っている、ということになる。つまり、現実に崇徳院怨霊の噂が語られ始めた安元三年（治承元年）を過ぎた位置に語り手は存在している。そうであるならば、この語り手は「あえて」時間をさかのぼらせ、崇徳院怨霊が平治の乱の時期から存在していた、というように語っていることになる。このことは、語り手の明確な意図によるものと考えられるが、それは一体どのようなものであったのだろうか。

### 三、崇徳院怨霊に対する「語り手」の畏れ

この問題を明らかにするためには、『保元物語』の語り手が、崇徳院怨霊に対してどのような立場をとっているのか、ということをもまず検討する必要がある。

先ほども述べたように、『保元物語』の語り手は少なくとも治承三年以降の時点から『保元物語』を語っている。矢代和夫氏によれば、治承から元暦にかけては、崇徳院怨霊が特に畏れられた時代であったらしい。<sup>(註)</sup>また、野中哲照氏は、

治承元年（一一七七）と寿永二年（一一八三）頃の社会的情勢が不安定だったことを踏まえつつ、「崇徳院怨霊が畏れられたのは、治承元年と、寿永二、三年の二度であり、とくに後者は歴史上、崇徳院怨霊のもっとも畏れられた——崇徳院怨霊がもっとも猛威を振るった——時点であると考えられる。」と述べている。<sup>(註)</sup>『保元物語』の具体的な成立年代は不明ながら、『保元物語』の諸本の中で最も古態をとどめているとされる半井本が治承三年の政変に触れているところをみると、矢代・野中両氏が指摘しているように『保元物語』の語り手は、崇徳院怨霊がもっとも畏れられていたといわれる時点から物語を語っている可能性が高い。

それでは、『保元物語』の語り手は、崇徳院怨霊に対してどのような立場をとっているのだろうか。

野中氏は『保元』には、平治の乱のことや治承三年のクーデタまでもが視野に収められて語られており、保元の乱に端を発する、院政末期の動乱を見据えて語っているというべき」との見通しを述べている。<sup>(註)</sup>先述したように、崇徳院怨霊が平治の乱を引き起こしたと語られているところからみて、『保元物語』は保元の乱後の出来事も、乱に到る顛末や合戦中の描写と同じように、それなりの重要性をもって語ろうとする姿勢があるといつてよい。

また、崇徳院怨霊が治承三年の後白河院の院政停止を引き起こしたと物語の中で述べられていることについて、野中氏は「崇徳院怨霊が乱世の原因であるというような認識まで踏み込んで提示しようとしている」と述べている。<sup>(註)</sup>この点では、崇徳院が怨霊化を宣言した後の記述である「平治元年十二月九日夜」（一三三頁）以降の平治の乱に関する部分にもよく表れていると考えられる。つまり『保元物語』には、保元の乱後の歴史の転換期ともいえる大きな動乱は崇徳院怨霊が原因である、というように語る意思がある。同じ章段の中でこのような例があるため、崇徳院怨霊が治承三年の政変を引き起こしたということになっている点も、語り手の明確な意志によるものだといってよいと考えられる。

歴史的な事実としては、平治の乱が発生したのは崇徳院がまだ存命していた頃だが、治承三年の政変が起きたのは崇徳院が崩御して十数年経過した後である。『保元物語』においてもそれは同様で、崇徳院は怨霊化を宣言した後には生霊となつて平治の乱を引き起こす。そして「八年ト申シ長寛元年八月廿六日、御歳四十五ト申シニ、讃岐国府ニテ御隠レアリヌ。」（一三四頁）と、崇徳院が崩御したことが述べられている。しかし、その後も崇徳院怨霊は鎮まることはなく、

鹿ヶ谷事件や治承三年の政変などが崇徳院怨霊によって引き起こされたということが語られていく。

野中氏は以上を踏まえて「基本的に崇徳院は鎮魂されない状態で怨霊として威勢をふるっている」と述べている。<sup>(注10)</sup>つまり、『保元物語』においては、崇徳院怨霊が西行によって鎮魂される、という明確な記述があるまで、崇徳院は怨霊として畏れられていたことになる。作中には西行による鎮魂が具体的にいつのことなのかという記述は無いが、本文の記述からみて治承三年の政変の後であることは明白なので、先程から述べているように語り手の物語の中での視点はこの時点にあるといえるだろう。

野中氏が、「崇徳院自筆五部大乘経供養問題を探り込むなど、『保元』は寿永二〜三年(一一八三〜四)の、崇徳院怨霊がもつとも畏れられた時代の社会状況を映し出している」と述べているように、<sup>(注11)</sup>語り手の物語の中での視点と、語り手が作品に取り上げた時代には数年の差異がみられる。しかし、今回の場合は、当時の人々が抱いていたと思われる、崇徳院怨霊に対する畏れを治承三年の直後に設定して語ることが重要であると考えられる。

また、崇徳院怨霊が最も畏れられていた時に、西行によってそれが鎮魂されたと物語るところには、語り手の崇徳院怨霊に対する畏怖が強く表されているとも考えられる。よって、西行による一連の鎮魂譚は、崇徳院怨霊を考える際にはかなり重要な意味を持つのではないだろうか。

『保元物語』の本文において触れられている歴史的な出来事は、下巻「新院血ヲ以テ御経ノ奥ニ御誓状ノ事<sup>付</sup>崩御ノ事」における鹿ヶ谷事件と治承三年の政変である。この二つの事件ももちろん重要ではあるが、現実的に考えればこれらとほぼ同時期に発生している出来事は多々あったはずで、この点について野中氏は、「例の文脈が、崇徳院怨霊によって脅かされた社会を強調して語るために、負の要素ばかりを語って、正の要素を捨象したものと考えられる」と述べている。<sup>(注12)</sup>「例の文脈」とは、「通時的最終記事として確認したのは、鹿の谷事件(一一七七)と治承三年のクーデタ(一一七九)であったが、この周辺で語り手の語らなかつたことがあまりにも多すぎはしまいか。」<sup>(注13)</sup>という野中氏の問題提起によるものを指す。つまり、『保元物語』の語り手は、自らが抱いている崇徳院怨霊に対する畏怖(当時の人々が抱いていた畏怖)を表現するために、必要な出来事のみを記述し、他は語らない選択をとったのだということである。

野中氏はこれを語り手の視点(野中氏はこれを〈現在〉とする)と絡めて、「語り手の〈現在〉とは、物語という表現世界における、怨霊によって脅かされている世相の表現としての〈現在〉、語り手が畏怖を装うための〈現在〉である」ということができる」と論じている。<sup>(注1)</sup>

野中氏が述べた「例の文脈」のように『保元物語』が事実を知っていながらそれを無視する、つまり、語るうと思えば語ることのできる内容をあえて「語らない」という選択をした背景には、語り手の作品に対する意図ともいうべきものが秘められているように思われる。それは「崇徳院怨霊に対する畏怖」である。それを作品に反映しようとするため、それに意味づけられることを語り、不必要な、あるいは不都合のあることを語らない、という選択をしているのだと考えられる。

#### 四、崇徳院怨霊化の場面

ここまで述べてきたように、『保元物語』において崇徳院が怨霊化したとされているのは、崇徳院が保元の乱に敗れて流罪となった約一年後である。「敗戦」や「流罪」からはそれなりに時間が経過しており、もし崇徳院がこれらの事実に対して怨霊化するほどの怨みを抱いていたのなら、一年待たずとも、それらが起こった時点で怨霊化していてもいはずである。

『保元物語』において崇徳院が怨霊化を宣言するのは、下巻「新院血ヲ以テ御経ノ奥ニ御誓状ノ事付崩御ノ事」である。そのはじめの部分において、崇徳院の流罪先での暮らしぶりが描写されている。

院ハ讃岐ニ付セ給テ、習又鄙ノ御住、只推量リ奉ルベシ。公家、私、事問人モナカリケリ。僅ニ候祇候ノ女房共モ、臥沈泣ヨリ外ノ事ゾナキ。秋モ深ク成行バ、イトゞ物ゾ悲キ。松ヲ払風ノ音モハゲ敷テ、叢毎ニ鳴虫ノ音モ弱リ、折ニ触レ、時ニ随テハ、只ウカリシ都ノミ忍ル、涙ニ、ヲサウル袖ハ朽チヌベシ。

(一三二頁)

この場面は、都から遠く離れた讃岐という場所で、罪人として余生を過ごすことを余儀なくされた崇徳院の哀れさ、みじめさ、悲しさを、情景描写から如実に感じ取ることのできる部分である。

この時点では、まだ崇徳院は怨霊となることを決意してはいない。先ほどの引用部分の後に、崇徳院の独白が置かれているが、「何ナル罪ノ報ニテ、遠キ島ニ被<sub>レ</sub>放テ、カ、ル住ヲスラム。馬ニ角生、烏ノ頭ノ白クナラム事モ難ケレバ、帰ルベキ其年月ヲ不<sub>レ</sub>知。外土ノ悲ニ堪ズ、望郷ノ鬼トコソ成ンズラムメ。」(二三二頁)と、都に帰りたいたいという強い心を覗かせているのみで、後白河院等に対する強い怨みを述べることはない。それよりも、「後生菩提ノ為ニ、五部大乘経ヲ墨ニテ如<sub>レ</sub>形書集テ候ガ、貝鐘ノ音モセヌ遠国ニ捨置カン事ノ不便ニ候。」(二三三頁)と、五部大乘経を写したことを明かす。そして、崇徳院はそれを都に届けて欲しいと願う。

しかし、その願いが叶うことはなかった。崇徳院はそれを知ると、遂に思いを爆発させて、怨霊化を宣言する。

此由ヲ新院被<sub>二</sub>聞食<sub>一</sub>ニテ、「口惜事ゴサンナレ。我朝ニモ不<sub>レ</sub>限、天竺<sub>二</sub>震旦<sub>一</sub>ニモ、新羅百濟ニモ、位ヲ争ヒ、国ヲ論ジテ、伯父甥合戦ヲ成シ、兄弟軍ヲス。果報ノ勝劣ニ随テ、伯父モ負ケ、兄モ負。其事悔還テ、手ヲ合セ、膝ヲカ<sub>二</sub>メテ嘆時<sub>一</sub>ハ、免ス事ゾカシ。今者後生菩提ノ為ニ書タル御経ノ置所ヲダニモ免サレザランニハ、後生迄ノ敵ゴサンナレ。我願ハ五部大乘経ノ大善根ヲ三悪道ニ抛テ、日本国ノ大悪魔ト成ラム」ト誓ハセ給テ、御舌ノ崎<sub>二</sub>ヲ食切<sub>一</sub>セ座テ、其血ヲ以テ、御経ノ奥ニ此御誓状ヲゾアソバシタル。(二三三頁)。

この場面は、「後生菩提の為に」書いた五部大乘経の善根を悪道に投げ捨てても怨霊となつて、この怨み、怒りを晴らすというような、崇徳院の強い意思を表明したものとなっている。この章段の冒頭部分の悲しみが強調された箇所とは、まったく対照的である。だが、その「悲しみ」の表現が前に置かれているからこそ、この怨霊化の場面が際立つものとなっている。いずれにせよ、崇徳院が感じた「悲しみ」、「怒り」、「怨み」が全て集約されて、この怨霊化に至っ

たと解釈できよう。

ちなみに、『保元物語』において、崇徳院が怨靈化するきつかけとなったものは、五部大乘経である。五部大乘経とは、「天台四教儀にいう究竟の大乘仏教の教えを説いた五部の経典。華嚴経、大集経、大品般若経、法華経、涅槃経」を指す。このように五部にわたる経典を、崇徳院は写経した。それだけでも崇徳院の並々ならぬ執念が伺えるが、諸本によって、これがどのように書かれたものなのかという点において異同がみられる。

金刀比羅本では、「後生菩提の爲にとて、御指のさきより血をあやし、三年が間に五部大乘経を御自筆にあそばされたりけるを」とあり、ここでの五部大乘経は、崇徳院が自らの血を以て写経したものだということになっている。しかし、半井本と古活字本にそういった記述は無い。

血で書かれたものとそうでないものとは、読み手の印象も随分と変わってくる。血で書いた記述がある金刀比羅本では、怨靈化する以前から崇徳院にそういった片鱗があるように思わせる表現となっている。一方で、墨で書かれたと思われる半井本と古活字本は、五部大乘経を写経していた時点では怨靈になるほどの怨みは抱いていない（自覚していない）ように感じる。

実際に、崇徳院が五部大乘経を血で書いたという事実はあるのだろうか。平安時代末期の貴族、吉田経房の日記『吉記』寿永二年七月十六日条に以下のような記述がある。

〈崇徳院自筆五部大乘経可有<sub>レ</sub>供養之由沙汰事〉崇徳院於<sub>二</sub>讚岐<sub>一</sub>、御自筆以<sub>レ</sub>血令<sub>レ</sub>書<sub>二</sub>五部大乘経<sub>一</sub>給、〈件経奥令<sub>レ</sub>書、可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>滅亡天下之由令<sub>レ</sub>書給事〉件経奥、非理世後世料、可<sub>レ</sub>滅亡天下之趣、被<sub>二</sub>注置<sub>一</sub>、件経伝在<sub>二</sub>元性法印許<sub>一</sub>、依<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>申<sub>二</sub>此旨<sub>一</sub>、於<sub>二</sub>成勝寺<sub>一</sub>可<sub>レ</sub>被<sub>二</sub>供養<sub>一</sub>之由、以<sub>二</sub>右大弁被<sub>レ</sub>仰<sub>一</sub>左小弁光長、為<sub>レ</sub>令得<sub>二</sub>道彼怨靈<sub>一</sub>歟、但尤可<sub>レ</sub>被<sub>二</sub>予議<sub>一</sub>歟、未<sub>レ</sub>供<sub>二</sub>養<sub>一</sub>之前猶果<sub>二</sub>其願<sub>一</sub>、況<sub>二</sub>於<sub>一</sub>開題之後<sub>一</sub>哉、能<sub>レ</sub>々可<sub>レ</sub>有<sub>二</sub>沙汰<sub>一</sub>事也、可<sub>レ</sub>恐々々、

右の引用部によれば、実際に崇徳院が血で五部大乘経を写経したという認識は当時の人々にもあったようだ。しかし、

これが寿永二年七月の記述だということに注目したい。第三節で述べたように、この頃は崇徳院怨霊が最も畏れられていた時期である。「崇徳院が五部大乘経を写経した」という事実には、様々な脚色を加えられて、このような形で伝えられることになった可能性もあるのではないかと思われる。「吉記」の著者・吉田経房は、血で書かれた五部大乘経が成勝寺で供養されるらしいというのを聞いただけで、その実物を見たわけではない。そのため、本当に血で書かれた経文が存在していたのかということは疑わしい。この点については、山田雄司氏も、「崇徳院が亡くなった長寛二年から十九年たつてからはじめて経の存在が語られるのにも疑問を感じざるをえない。」<sup>(注19)</sup> というように指摘している。

しかし、大事なことは、当時の人々が崇徳院怨霊をこのように捉えていた、ということではないだろうか。自らの血で、三年もの間ただひたすらに写経をしている姿が目につかぶほど、当時の人々は崇徳院怨霊を畏れていた。五部大乘経を血で書いた記述が無い半井本と古活字本も、崇徳院が怨霊となる時に書いた誓状が、舌を噛み切った際に流れた血によるものだというように記述している（金刀比羅本も同様）。事実かそうでないかには関わらず、崇徳院には「怨霊」としてのイメージが定着していたのだと考えられる。

## 五、西行による鎮魂

様々な災害や政変を引き起こすなど、恐ろしいイメージを人々に持たれる怨霊として捉えられていた崇徳院だが、『保元物語』では彼に対して最終的に「鎮魂」という救済が与えられる。特に重要視されているのが、西行による鎮魂譚である。

『保元物語』において、その鎮魂の場面は以下のように語られている。

西行法師、讃岐へ渡リタリケルニ、国府ノ御前ニ参テ、カクゾ讀タリケル、  
 松山ノ浪ニユラレテコシ船ノヤガテ空ク成ニケル哉  
 白峰ノ御臺ニ参テ、ツクくト候、泣クカウゾ仕リケル。

ヨシヤ君昔ノ玉ノユカトテモカ、ラン後ハ何ニカハセン

怨霊モ静リ給フラムトゾ聞シ。(一三五頁)

『保元物語』では、西行が讃岐を訪れて歌を詠み、そうすることによって崇徳院怨霊は鎮められ、崇徳院関連章段も終息する。

ここで注意したいのは、『保元物語』の西行は、崇徳院怨霊鎮魂の目的で讃岐を訪れているという点だ。西行による鎮魂の前に記述されているのは、崇徳院が清盛を崇りの対象にした結果、治承三年の政変が起きたということである。つまり、時系列に沿って物語を考えれば、その政変が発生した以後に、西行は崇徳院怨霊を鎮魂するために讃岐へ渡ったとするのが自然である。このことについて、原水民樹氏は以下のように述べている。(注)

この見方が妥当なものであるならば、この解釈が作者の意図にかなうものであるならば、半井本の記述には明らかに一つの虚構があることになる。

というのは、半井本は、清盛をして後白河院政を窮地に追いこませた崇徳院の荒れ狂う怨霊を鎮める目的をもって西行が讃岐へ下向したような書きぶりであるが、実際には、西行が讃岐に赴いたのは、清盛の悪行として記されている鹿谷事件（成親殺害、成経遠流、西光斬首）や、関白基房の備前国配流を始め、太政大臣師長以下四十三人の解官、並びに後白河院幽閉事件が起こる以前のことなのである。つまり、半井本は、世情の混乱を記した後、実際に、これら諸事件より以前の出来事である西行の崇徳院陵参詣によって、その混乱を惹起した崇徳院怨霊の鎮魂を期するという構想をとっていることになる。

原水氏の指摘にもあるように、西行が讃岐を訪れたのは、崇徳院怨霊が原因となって発生したとされている事件等より前のことであり、『保元物語』（半井本）とは順序が逆である。つまり、実際の西行が讃岐へ渡った理由は崇徳院怨霊

の鎮魂ではない可能性が高い。にも関わらず、『保元物語』における西行は崇徳院怨霊を鎮魂する目的で讃岐に向かっている。そして、西行に関する一連の説話を語るために物語中で語る内容も前後させている。

もっとも、『保元物語』のこの部分は具体的な日付が一切明記されていない。また、鹿ヶ谷事件や治承三年の政変などが起きたことを受けて、西行が讃岐へ渡ったというような記述もなされていない。「其後、讃岐院、方々へゾ御幸成ヌト見進セテハ、絶入シ、爰ニ御幸成ヌト見進テハ、ケ殺セ進ケリ。」(一三五頁)という結びの言葉の後に「西行法師、讃岐へ渡リタリケルニ」(同)と続いている。そのため、どこか唐突な印象があることも否めない。崇徳院が配流された際の日時など、歴史的事項や物語に関係する部分は、それがいつ起こったのかを具体的に記述する傾向がある『保元物語』にしては、この点はかなり不自然である。このことについて、原水氏は「全般的にみて、史実に忠実で編年体的性格が濃いといわれる半井本が、このあたりに限って年次を明記していないのには、それなりの理由があったわけである。」と述べている。<sup>(注2)</sup>確かに、これまで貫いてきた記述の方針・スタイル・性格を曲げてまで、西行による鎮魂譚をその箇所に置いたということには、語りの明確な意図があるように思われる。

ここから読み取ることができるのは、『保元物語』にとつて、西行による崇徳院の鎮魂譚は必ず記述しなければならぬものであったということである。つまり、「西行による鎮魂を描くこと」が『保元物語』にとつて重要な意味を持つ。そして、その鎮魂は物語の世界のみで果たされるべきものではなく、崇徳院怨霊が信じられていた当時の社会においても望まれていたことなのではないだろうか。

### おわりに

『保元物語』で崇徳院怨霊を鎮魂するためには、崇徳院が怨霊となることへの布石を物語の中で語る必要がある。また、怨霊を鎮める目的があるならば、その対象の崇徳院(怨霊)に対して、怨霊化の理由の正当性を認めなければならぬ。事実、第一節で述べたように『保元物語』は随所に崇徳院に対して同情的な面がみられる。そのために、『保元物語』の崇徳院は、怨霊化して然るべき人物であるというように読者に印象づけられていく。そして、崇徳院怨霊を鎮

魂するには、怨靈化に至る過程やその顛末、あるいはその後の社会にそれがどのような影響を及ぼしたのか、ということを描き、このことが物語の語りにも反映されていくことになる。よって、「崇徳院怨靈の鎮魂」という語りの目的を達成するために、本来行われていないはずの崇徳院怨靈の鎮魂を理由に西行が讃岐を訪れる話が、一連の結びの部分に置かれていたのだと考えられる。つまり、『保元物語』にとつて、崇徳院の怨靈化に至るまでの描き方は、「鎮魂」という目的を達成するための「過程」の一つだとも考えられる。しかしながら、『保元物語』において〈敗者〉がどのように描かれているのか、という点は、崇徳院に関する記述のみで結論づけることはできない。よって、崇徳院と同じように乱の首謀者として語られている藤原頼長はもちろん、実際に軍事行動を行った武士の〈敗者〉について論じていくことが今後の課題である。

本稿の冒頭で引用したように、『愚管抄』には「日本国ノ乱逆ト云コトハヲコリテ後ムサノ世ニナリニケルナリ。」という記述がある。保元の乱は当時の日本が「武者の世」となっていくにあたって重要な戦乱だった。そうであるにもかかわらず、『保元物語』はその戦自体を大きく扱うことはせず、むしろ戦を構成する「個人」に目を向け、物語全体を通してその注目した人物に焦点を当てているような印象を受ける。今回の崇徳院の例でいえば、『保元物語』は保元の乱の顛末の中で起こった様々な出来事の一つとして「崇徳院怨靈の鎮魂」を描いているのではない。むしろ、「崇徳院怨靈の鎮魂」を語るという目的のために保元の乱を扱い、時に虚構などを織り交ぜながら物語を語っていると考えられる。『保元物語』がそのような作品だとするならば、この物語は崇徳院に代表される〈敗者〉に対してとりわけ強い関心を抱いている、といえるだろう。

軍記物語における〈敗者〉とは、単純にいえば「戦に負けた人物」である。しかし、軍記物語は彼らをただ単に戦に負けただけの人物としては捉えていない。『保元物語』がそうであるように、〈敗者〉を語ることによって、作品自体の意思や目的を描き出そうとしている。このことが、軍記物語が〈敗者〉のための物語ということを示す根拠であり、軍記物語が持つ〈敗者〉へのまなざしといえるべきものだと考えられるのである。

注

- 1 『愚管抄』 巻第四。岡見正雄・赤松俊秀校注『日本古典文学大系 86 愚管抄』（岩波書店、一九六七年一月）より引用（二〇六頁）。以後の『愚管抄』本文の引用は本書による。引用の際、旧字体は新字体に改めた。
- 2 『愚管抄』 巻第五（二四六頁）。
- 3 『愚昧記』 治承元年（安元三年）五月九日条。東京大学史料編纂所編『大日本古記録 愚昧記 中』（岩波書店、二〇一三年三月）。以下、『愚昧記』の引用は本書による。
- 4 『愚昧記』 治承元年（安元三年）五月十三日条。
- 5 下巻「新院讃州二御遷幸ノ事」の記述による。
- 6 矢代和夫「崇徳院・悪左府の怨霊―記録からみた復讐者の時代―」（『都大論究』 五号、東京都立大学国語国文学会、一九六一年十二月）。
- 7 野中哲照「『保元物語』における語り手の〈現在〉と崇徳院怨霊」（『国文学研究』 一〇一号、早稲田大学国文学会、一九九〇年六月）の注12。
- 8 注7論文に同じ（二六頁）。
- 9 注7論文に同じ（二七頁）。
- 10 注7論文に同じ（二七頁）。
- 11 注7論文に同じ（二七頁）。
- 12 注7論文に同じ（三一頁）。
- 13 注7論文に同じ（三一頁）。
- 14 注7論文に同じ（三一頁）。
- 15 本文脚注五・解説（二三二頁）。
- 16 永積安明・島田勇夫校註『日本古典文学大系 保元物語・平治物語』（岩波書店、一九六一年七月）（二七九頁）。

- 17 半井本では、「御自筆ニ五部大乘経ヲ三年ニアソバシテ」とあるのみで、五部大乘経の文字がどのように書かれたものなのかという記述が無い。古活字本も同様で、「五部の大乘経を三年がほどに御自筆にあそばして」という記述に留まっている（古活字本の引用は注16に同じ）。
- 18 『吉記』寿永二年七月十六日条。引用は、栃木孝惟・日下力他校註『新日本古典文学大系 保元物語・平治物語・承久記』（岩波書店、一九九二年七月）所収参考資料による。
- 19 山田雄司『崇徳院怨霊の研究』（思文閣出版、二〇〇一年二月）、第二章『保元物語』の虚構―崇徳院の実像をめぐって―より引用（九〇頁）。
- 20 原水民樹『崇徳院の怨霊と西行―保元物語の成立をめぐる一問題―』（『国語と国文学』五二巻二号、至文堂、一九七五年二月）（三〇頁・上段）。
- 21 注20に同じ（三〇頁・上段）。

（付記）

なお、下巻「新院血ヲ以テ御経ノ奥ニ御誓状ノ事<sup>付</sup>崩御ノ事」の「生ナガラ天狗ノ御姿ニ成セ給テ、中二年有テ」（テキスト一三三頁）の前後については、白崎氏によって続き具合の不自然さが指摘されている（白崎祥一『保元物語』の一考察―讃岐院記事をめぐって―『古典遺産』二七巻、一九七七年七月）。そのため、崇徳院が怨霊として影響を及ぼしはじめたのがいつなのか、ということについては判断を保留せざるをえない。しかし、いずれにしても『保元物語』としては、「平治の乱は崇徳院の仕業である」という立場に立っていることは疑う余地がないと考えられる。

『みだれ髪』論——与謝野鉄幹と山川登美子——

山 崎 ひかり

初めに

明治時代、「温良従順で、貞操かたく、親や夫にさからわず、嫉妬をつつしみ、家にこもって育児に専念する、それが女の美德<sup>注一</sup>」であった。上田敏は当時の状況について「風景は世の常の「晝らしき」山川に限り、人情は咎めなき君臣、父子のきはに止りて、熱情の溢るるなく、深沈の反抗無く、疑惑の終局を究め盡さむ勇猛力なくして、巾幗者流の思想に媚ぶる<sup>注二</sup>」と痛烈に批判しているが、これが歌を詠む者の共通認識であったのである。女は一步引いた存在でなければならず、歌を作るうえでの決まり事のようなものがあつた時代に、官能的な表現で激しい恋愛感情を詠つた歌集が誕生した。それが、与謝野晶子の第一歌集『みだれ髪』（東京新詩社・伊藤文友館、明三四・八）である。

『みだれ髪』の出版は、その官能性から、世間に多大な衝撃を与え、賛否両論様々な意見が寄せられた。『みだれ髪』について、小田切秀雄は「近代短歌史上においてもっとも光栄ある瞬間の一つは、二二歳のうら若い女性の手に成つた歌集『みだれ髪』の出現のときである。」<sup>注三</sup>とし、「青春の携えて来た匂わしい歌が、『みだれ髪』を満たしていた。青春はときに老衰者のような顔をしていることがあるがここではまさにその反対に、青春の名に真にふさわしい力と情熱と明るさにあふれた、まことに緑なす青春であつた。」<sup>注四</sup>と述べている。また、日夏耿之介は「初期の代表歌品『みだれ髪』のごときも、ともすれば處女的作品の物珍らしきその異色すら、あつさりその幼稚未熟と浪漫的古風との故を以て荒々しく擯け去られてしまつた。」<sup>注五</sup>と同時代の評価の低さを述べている。好意的な意見だけではなく批判的な意見も多くある『みだれ髪』は、晶子自身「芸術としては未完成な部分が多い」と<sup>注六</sup>「嫌がつた」。<sup>注七</sup>『みだれ髪』に収められている歌について、晶子は「唯だ歌ひたいから歌ふと云ふ風で何の反省もせずにあつたのですから、自分の歌が何う云ふ質を持ち、

何う云ふ社會的價值を持つて居るかも考えずに居ましたが、今から思ふと、幼稚な歌が多くて赤面する許りです。」と述べている。にも関わらず、『みだれ髪』は後世に語り継がれ、今なおその知名度は決して低くない。その理由は、『みだれ髪』が当時の風潮に囚われず、「なまのままの女性の感情を歌い上げた」<sup>注九</sup>作品であるからだと考えられる。

本稿では、『みだれ髪』成立の背景にある与謝野鉄幹との恋愛、また山川登美子との関係に目を向け、『みだれ髪』の成立に欠かせなかつた鉄幹と登美子が晶子にとつてどのような存在だったのかを考察し、晶子にとつて「恋愛」とは何かについて、明らかにしていきたい。

## 1. 登美子という存在

登美子は明治一二年七月、福井県遠敷郡竹原村に生まれた。兄が二人と姉が三人、後に弟が二人生まれているので、八人兄弟の四女にあたる。登美子の実家は代々小浜藩主酒井家の重臣として名の高い旧家であり、父の山川貞蔵は七代目当主であつた。封建的家風の中で育つた登美子だが、幼い頃からしつかりとした教育を受けており、小浜の雲城高等学校を優秀な成績で卒業した後、明治二八年、一六歳のときに大阪の梅花女学校に入学した。梅花女学校に入学する前は、約一年の間、師匠について和歌を詠んだり、字を習つたり、琴を弾いたり、花を活けるなど、旧家の少女らしい教養を受けていた。実家の教養により、少女の頃から歌を詠んでいた登美子だったが、歌人になることは考えていなかった。明治三三年五月の『明星』第二号に初めて登美子の歌が掲載されたから以後毎号歌を発表していくが、登美子は歌人ではなく画家を目指しており、美術学校への進学を目指していたようである。しかし、その道は父や姉に反対され、断念せざるを得なかつた。<sup>注一〇</sup>登美子の進む道は自然と一つに絞られていった。

明治三三年八月三日、登美子は講演会のために大阪を訪れていた鉄幹に初めて出会つた。東京新詩社を設立し、『明星』の主筆だつた鉄幹のことを登美子は知っていたが、会う前は鉄幹に対して特別な感情を抱いてはいなかつた。むしろ登美子を気にかけていたのは鉄幹の方で、『新聲』や『文庫』に掲載された登美子の歌を見て『明星』の歌人にさせ

ようとしていたと考えられている。<sup>注一</sup>登美子が晶子と出会ったのはその後のことで、それは鉄幹の紹介によるものだった。後に『明星』を代表する女性歌人となり、恋のライバルとなる二人が、鉄幹によつて初めて対面することになったのである。知的で短歌への情熱溢れる鉄幹を二人は師として慕い、どんどん傾倒していった。西尾能仁によると、「登美子の方が晶子よりより積極的であつたように思われる」と述べており、その理由として登美子は鉄幹の講演会に全部出席していること、八月九日の夜に住吉で鉄幹に会いたいと申し出ていること（実際には晶子も一緒だった）、同じく九日の夜、晶子を先に堺に帰らせた後、鉄幹と二人で梅田駅まで同行したことを挙げてゐる。<sup>注二</sup>鉄幹に初めて出会つてから間を空けず、積極的に会いに行つてゐるところを見ると、登美子も晶子と同様、鉄幹に一目惚れに近い感情を抱いたと考えられる。晶子とは恋のライバルであつたわけだが、登美子は自分が鉄幹に会う時は晶子のこと誘ひ出してゐたようである。名高い旧家の娘として育つた登美子としては年上を敬う気持ちもあつただろうが、それ以上に同じ人を慕う者同士惹きつけられるものがあつたのかもしれない。

登美子は鉄幹に出会つてから、より一層真剣に歌に取り組むようになり、時には鉄幹への思いを歌にすることもあつた。

兄ぎみとよばむも神のとがありやそのみ使のほしのまな子を（『関西文学』第二号、明三三・一九）

あたらしくひらきましたる歌の道に君が名よびて死なむとぞ思うふ（『明星』第七号、明三三・一〇）

鉄幹に出会い真剣に歌の道を志すようになった登美子は、鉄幹を師と慕い、短歌革新を目指してゐた鉄幹にどこまでもついて行きたいと思つてゐた。右の二首は、鉄幹に対する敬意の念と、進むべき道を見つけた登美子の覚悟が感じられる。

戀として世にのこさばや立ち濡れし松の木蔭の合傘の君（『明星』第八号、明三三・一一）

こゝに君しのび泣く子の二人あり百二十里を遠しと思すな（同）

その人の袖にかくれん名もしらず夢に見し戀あゝもろかりき（同）

うす紅の芙蓉の花に露をつゝみ成らば女神の髪にそゝがむ（『小天地』第二号、明三三・一一）

姉君の鬢のほつれを搔きあげて戀歌弄ずる男にくしや(同)

いつしか登美子は鉄幹に対して師弟の關係を飛び越えた感情を抱くようになり、そのどうにも出来ない思いを歌に込めた。「こゝに君……」の歌の「二人」とは登美子と晶子のことを示していると思われる。晶子も自分と同じように鉄幹のことを思っていることを登美子は十分理解したうえで、自分の思い、そして晶子の思いをも表していると考えられる。また、「姉君の……」の歌の「姉君」は晶子のことを示しており、「戀歌弄ずる男」は鉄幹のことであると思われる。これは登美子の嫉妬心が分かりやすく表れた歌であるが、何も着飾ることなく自分の感情をぶつけている点は晶子のようである。やはり自分と同じ時期に『明星』に歌を発表し、優れた才能を持っていた晶子の歌を登美子は少なからず意識していたのではないだろうか。

晶子も登美子に負けじと、鉄幹を思う歌をどんどん発表した。

病みませるうなじに織ほそきかひな捲きて熱にかわける御口を吸はむ(『明星』第六号、明三三・九)  
たまはりしうす紫の名なし草うすきゆかりを歎きつつ死なむ(同)

わが歌に瞳のいろをうるませしその君去りて十日たちにけり(『関西文学』第二号、明三三・九)

わかき子が胸の小琴の音を知るや旅ねの君よたまくらかさむ(同)

やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君(『明星』第七号、明三三・一〇)  
水に飢ゑて森をさまよふ小羊のそのまなざしに似たらずや君(同)

「君」とは鉄幹のことを示す。鉄幹への思いをぶつけるために詠まれたような、素直で大胆な歌である。登美子の歌と比べてみてもその大胆さが窺える。晶子はただ鉄幹を思う歌を詠んだだけであろうが、歌を詠むうえで少なからず登美子の存在を意識していたのではないだろうか。

しかし、登美子の思いが叶うことはなかった。登美子の父貞蔵が登美子の結婚の話を進めてしまったことで、登美子と同郷の山川駐七郎との結婚が決まったのである。登美子は明治三三年一月、鉄幹と晶子と三人で栗田山に宿泊したのを最後に故郷に帰って結婚することを決意した。

それとなく紅き花みな友にゆづりそむきて泣きて忘れ草つむ（『明星』第八号、明三三・一一）

これは登美子が、鉄幹と晶子と別れた後の歌である。この歌からは、晶子に鉄幹を取られたという悲しみではなく、鉄幹への思いはもう二度と叶うことはないという現実に対する悲しみを強く感じる。登美子は実質的に恋の敗者になったのである。登美子は結婚をしたことで歌から離れたが、晶子はそんな登美子に対し

ひと花はみづから溪たににもとめきませ若狭の雪に堪へむ紅（『明星』第一二号、明三四・五）

魔のわざを神のさだめと眼を閉ぢし友の片手の花あやぶみぬ（『みだれ髪』、明三四・八）

などと歌い激励している。恋の勝者となった晶子の心の余裕もあつただろうが、登美子の才能を理解していた晶子だからこそ、女としてではなく歌人として詠んだ歌なのではないだろうか。

その後、登美子と晶子の人生ははっきり明暗が別れる。登美子は明治三四年一二月に駐七郎を結核で亡くし、自身も明治四二年の四月に結核で亡くなってしまう。一方晶子は様々な壁を乗り越え好きな人と結婚し、『みだれ髪』の刊行によって歌壇での地位を確立していき、多くの子供にも恵まれる。二人の人生は全く違った形で幕を閉じたが、「歌に生きた」という点は同じである。

『みだれ髪』の第三章にあたる「白百合」は、まるで登美子との思い出が語られているようである。処女詩集の貴重な一章分の題名を登美子の雅号にし、登美子に関する歌や登美子に宛てた歌を多く収めていることから考えても、晶子にとって登美子は恋愛に関しても歌に関してもライバルであったが、それ以上に友人という意識が強かったのではないだろうか。

友は二十ふたつこしたる我身なりふさはずあらし戀と傳えむ（『明星』第一一号、明三四・三）

と詠んだ晶子の気持ちは決して嘘偽りのないものである。登美子がいなければ『みだれ髪』の成立はなかったと言っても過言ではないのではないだろうか。

## 2. 晶子に出会う以前の鉄幹

次に、晶子にとつても重要な人物である、与謝野鉄幹（一八七三—一九三五）を取り上げる。

鉄幹とは雅号であり、本名は与謝野寛という。住職である父礼厳とその妻初枝の間に生まれた。三人の兄と一人の弟・妹がいる。父礼厳は偉大な人物で、住職を勤める傍ら国事に参与し、人智の開発、産業の振興、窮民施業などの公共事業に尽力するなどしており、逸見久美は礼厳を「維新のかくれた功労者」と称している<sup>注四</sup>。母の初枝は礼厳とは不仲であったが、礼厳の生き方を十分に理解しており、誇りを持って夫に仕えていた。家族の生活は二の次で、自分の思うままに生きていた礼厳だったので仕送りがなく、常に貧しい生活を送っていたが、子供たちの教育には真剣に取り組んでいた。気性が激しく強い性格をしており、鉄幹はそんな初枝の元で厳しい教育を受けていた。鉄幹は初枝から「常にますらをのように雄々しくなれ」と教えられており、逸見久美はそこに「寛のますらをぶりの提唱の根源があつたように思われる」と述べている<sup>注五</sup>。鉄幹は礼厳の思いを形にする行動力を受け継ぎ、初枝の教えをしつかり吸収して成長したのである。

鉄幹は成績優秀で、幼い頃から学ぶことに貪欲であつた。それは初枝の影響もあつたのだろうが、自ら多くの書物を読み、時には自分より年上の人に勉強を教えることもあつたという。そのような幼い頃からの取り組みが鉄幹の能力を伸ばしていったと考えられる。明治二二年から二五年にかけて、鉄幹は仲兄赤松照幢の住職であつた徳応寺で過ごしていた。そして照幢夫妻が経営していた徳山女学校の国漢の教師をしながら、自らも歌や詩を詠んだり雑誌の編集を手掛けたりもしていた。さらには照幢が購入していたという新文学書を読み、新文学に傾倒した。特に落合直文と森鷗外の記事に感激し、この頃の新文学への傾倒が鉄幹の短歌革新の道への第一歩となつたと考えられる。

鉄幹が歌を詠むようになったのは、礼厳の影響が大きいと考えられる。礼厳は作歌の手法として、詩経と易と『万葉集』を根本とし、それが身についたら『古今集』以下近世の集も読むように教えたが、鉄幹は『万葉集』を根本とし、ひたすら万葉調を模倣していた。しかし、前述した直文や鷗外の影響もあつてか、鉄幹はいつしか「模倣ではない、新

しい歌を作りたい」と思うようになり、上京後直文の門下となり、直文の紹介で鵑外とも知り合いになった。そして直文を中心に浅香社を創設し、鉄幹はその最前線で活躍した。さらに明治二十七年には「亡国の音」を発表し、旧派歌人を批判している。万葉調から脱し、模倣ではない独自の歌を作ることを目指した鉄幹の思いが徐々に形になっていっている証である。

しかし、鉄幹は浅香社で活躍していたにも関わらず、三度も渡韓している。

第一回目の渡韓は明治二八年四月から一〇月にかけてであるが、その目的は「政治的野心」と「日本文学や日本唱歌を教えて日本精神をうえつけよう」としていたためである。浅香社にいた頃ともに活躍していた直文の弟、鮎貝槐園が総長を務めている乙末義塾の教師になった。鉄幹の第一詩歌集『東西南北』（明治書院、明二九・九）に

かの国に赴く途次、大坂を過ぎ、中の島の豊公の祠を拝して、よめる。此行実にかの国学部衙門の教官として、日本語の教授を担当するもの也。

きこしめせ。御国の文を、かの国に、

今はさづくる、世にこそありけれ。（初出未詳）

と詠んだ歌があり、鉄幹の野望が感じられる。しかしこの渡韓は乙末事件の勃発による乙末義塾の廃校で失敗に終わった。

第二回目の渡韓は明治二八年一二月から明治二九年三月にかけてである。第一回目の渡韓から間を開けずに渡韓しているが、その目的は第一回目とは異なり商売をするためであった。

廿八年十二月、再び朝鮮に航するや、槐園と共に、身を商界に投ぜむとの念、切なり。万葉集二度まで浄写したる筆もて、大福帳つくるも亦、風流ならずと云はむやなどいふ。

世の中の、黄金のかぎり、身につけて、

まだ見ぬ山を、皆あがなはむ。（初出未詳）

末の世は人の、国さへ、売られけり。

たふとさきものは、黄金ならずや。(初出未詳)

『東西南北』では右のような歌が詠まれている。親日派の勢力を挽回するため、志士たちと計りごとを實行しようとしたが未遂で終わり、商売も失敗に終わった。二回目の渡韓も鉄幹の目的が果たされることはなかった。

最後の渡韓は明治三〇年七月から明治三二年四月にかけてである。この渡韓の目的は二回目と同様に商売をすることであったが、これも上手くいかなかった。しかし、この渡韓では鉄幹の心情に変化が生まれた。それまで抱いていた「政治的野心」と商売への強い欲求がなくなり、朝鮮での生活を芸妓との遊戯にあてるなどしていた。この生活の変化から、鉄幹の歌の特徴も変化した。『東西南北』には鉄幹の渡韓にまつわる歌が多く収められており、明治二九年に創刊された。様々な人物が序文として『東西南北』に文章を寄せている。鉄幹が師と仰ぐ落合直文は、

〔前略〕鉄幹は、わが浅香社の社友なり。社友三十名前後、いづれも、その歌に、一種の特色を備え居るが、鉄幹の如きは、雄々しき調を以てまさるものか。(中略)鉄幹の歌を見るに、桂川あらし山は見終りて、深く白河にさかのぼり、たかく比叡の山にのぼらむとするもの、如し。その志、注一八壯とやいはむ、快とやいはむ。(後略)と述べている。また、小中村義象は、

今の世の歌は、大よそ、二つにわかれたるがごとし。その一つは、詞をも心をも、古めかしく、よみ出づるものにして、その一つは詞をも心をも、なるべく、今やうに、よみ出でむとするものなり、されば、一つは賀茂川の流をたどり、一つは香川の雫をくめりなど、人はいふめり。さはいへ、共に一つの形式を守りたれば、新調といふも、必しも新ならず。いひもてゆけば、一つ道におつめり。こゝに、我友と謝野寛氏は、常に今の世の歌の、吟ずるに足らざるを憤りをる人なるが、この頃尋ねきて、議論は功少し、我は、わが思ふところあれば、みづからの歌を、世に公にせむとす。いかで、一こと添へずやといふ。見るに、その集の名の、東西南北といふさへ、めづらしきに、よみ出でられたる長歌短歌など、その体、全く、今の世の歌人の流と異なり。この書、一たび世に出でなば、ほむる人、注一九そしる人、その議論いくばくぞ。(後略)と述べている。さらに、鉄幹は「自序」において、

〈前略〉小生の詩は、短歌にせよ、新体詩にせよ、誰を崇拜するにもあらず、誰の糟粕を嘗むるものにもあらず、言はば、小生の詩は、即ち小生の詩に御坐候ふ。〈中略〉小生は、詩を以て世に立つ者にあらず候へども、短歌にもあれ、新体詩にもあれ、世の専門詩人の諸君とは、大に反対の意見を抱き居る者に御坐候ふ。されど、最早議論の時代にあらずと心得候へば、申し述べず候ふ。<sup>注</sup>（後略）

と述べている。これらの序文から、鉄幹の「雄々しき調」は、「今の世の歌人の流」と全く異なっており、短歌革新を目指し万葉調を脱しようとした鉄幹の新しい試みであることが窺える。『東西南北』では「雄々しき調」を象徴するモチーフとして、「太刀（刀・劍）」や「虎」、「益荒男（ますらを）」などがある。

京城に秋立つ日、槐園と共に賦す。時に、王妃閔氏の専横、日に加はり、日本党の勢力、頓に地に墜つ。韓山からまに、秋かぜ立つや、太刀なでて、

われ思ふこと、無きにしもあらず。（初出未詳）

から山に、吼ゆてふ虎の、声はきかず。

さびしき秋の、風たちにけり。（初出未詳）

この歌を、おなじやうにて、鎌倉に遊び居れる、槐園がりおくりたるに、いまだ死ぬべき時にはあらず、新体詩出来たならば、見せよなど、走り書きして、次の一首をつづけたり。

風の音に、おどろかされて、益荒男の、

夢やすからぬ、秋は来にけり。（『二六新報』「くすりぶくろ」、明二七・一〇）

諸友と、京城の南山亭に飲みて、席上大木書記生と賦す。

琵琶をとれ。我れ新体の、歌なりぬ。

かの益荒夫に、酒はすすめよ。(初出未詳)

或鏡道の千仏山にて。

尾上には、いたくも虎の、吼ゆるかな、

夕は風に、ならむとすらむ。(初出未詳)

二月廿八日、京城を出づ。何の未練、この国にありてか、往復は、二箇月と、ことわりおくも、可笑し。さすがに、こゝにも、泣く人はありて、やらじく〜とぞいふなる。

ますら夫の、腰にまもりの、太刀はあれど、

人のなさけを、いかに断つべき。(『日本』「出頭没頭録」、明二九・三)

明治廿七年五月、朝鮮問題のために、日清両国のこと、や、切迫せる折の歌に。

いたづらに、何をかいはむ。事はただ、

此太刀にあり。ただ此太刀に。(『二六新報』「雄たけび」(二)、明二七・六)

二たび、朝鮮より帰りける時。

筆とりて、あらばあるべき、おのが身を、

太刀にかへてと、何おもひけむ。(『日本』「出頭没頭録」、明二九・四)

以上が「太刀」や「虎」、「益荒男」がモチーフの歌である。落合直文が「雄々しき調」と述べたこれらの歌は「丈夫調」や「虎剣調」と称された。鉄幹の渡韓や日清戦争が背景としてある『東西南北』は「戦争を賛美し、士気を鼓舞し、大勝利をめざして国民意識を昂揚せしめた」<sup>注二</sup>詩歌集として支持され、鉄幹は「虎の鉄幹」と呼ばれた。『東西南北』は

短歌革新を目指していた鉄幹にとって大きな意味を成す作品となったことは間違いない、短歌界にとっても新しい風が吹いた一作品となったのである。

鉄幹は三回における渡韓後は文学の道に専念するようになり、『東西南北』の後は詩歌集『天地玄黄』（明治書院、明三〇・一）、『鉄幹子』（矢島誠進堂、明三四・三）、『紫』（東京新詩社、明三四・四）が刊行されている。しかし、『東西南北』に見られた「丈夫調」や「虎剣調」はどんどん影を潜めていき、鉄幹の短歌革新の野望は『東西南北』で満足されることなく、常に短歌界の進化を目指していたと考えられる。

そして、『天地玄黄』が創刊されてから『鉄幹子』が創刊されるまでに、鉄幹はある一人の女性と出会った。その女性との出会いが鉄幹の人生を変え、短歌界にも新しい風を吹かせることになる。

### 3. 晶子にとっての鉄幹

鉄幹と晶子が出会ったのは明治三三年八月三日で、第一節でも軽く触れたが、鉄幹と晶子と登美子は同じ日に初めて出会っている。

晶子は「晶子歌話」において、「歌や俳句の書物をも読んで居ましたが、其等のものは到底紫式部の小説や近松の戯曲に比較するだけの価値の無いものだと思つて、寧ろ軽蔑して居ました。其時は歌と云ふものを自分から可なり遠い距離に置いて眺めて居たのでした。」<sup>注三</sup>と述べており、かつては歌を詠むことを敬遠していたことが窺える。しかし、その後で「私は青春の日の愛に目覺めたのです。」<sup>注三</sup>とし、「私の内心に起つた新しい衝動を以て、何かの創造を藝術的に實現したくてならなかつたのです。その時、俄に私の必要を満たしたものは歌でした。」<sup>注四</sup>と述べている。つまり、晶子は自分の心の内を「藝術的」に表現する手段として歌を詠むことを選んだのである。ではなぜそれまで敬遠していた歌を選んだかという点、「明治三十年頃の「讀賣新聞」で與謝野の歌を讀ん」<sup>注五</sup>だことがきっかけである。

太宰春臺の随筆の「獨語」を讀むと、春臺は初めに歌を作りましたが、堂上の家風の窮屈なのを見て、之は到底

自分の感情を自由に歌ふことの出来ないものだと思つて、斷然歌を止めて漢詩の方へ移つて行つたと書いて居ますが、私も歌と云ふものが春臺の考へたやうに窮屈な修辭上の制約があつたり、また明治の舊派の歌のやうに獨創の無い、進歩の無い、平凡陳腐な、回顧的、常識的、概念的、類型的、非熱情的な題材の範圍にのみ停滞して居るものであつたりするならば、全く歌を蔑視して、——丁度私が早く琴の稽古を止めて仕舞つたやうに——再び其れを顧みなかつたに違ひありません。

然るに與謝野の歌は偶々私を刺戟して、歌に對する私の態度を一變させました。

與謝野は確に明治の歌に於る因習思想の破壊者でした。舊派の歌學に囚はれて、その歌學の追隨者の間にのみ獨占されて居た歌を、兎にも角にも一般民衆のために、解放して、各人の個性の産物であることを教へて呉れたのは與謝野でした。

明治三十三年に與謝野と其友人達とが新詩社を結んで雑誌「明星」を發行するに及んで、歌の積極的改革者たる與謝野の態度は益々鮮明になりました。與謝野は自身の歌を雑誌の上で發表するのに特に「小生の詩」と題して、内容も形式も古來の型に由ることなく、偏に個人々々の獨創的實感に立脚すべきことを主張しました。注二六

それまで晶子にとって歌はただ形式にこだわるばかりで全く魅力的ではなかつたが、鉄幹の歌を見たことでその考えは変わり、自分の感情を思うままに歌にすることは何も間違つたことではないのだと、歌に對する可能性を感じた。短歌革新を目指し自己流の歌を作ろうと試みた鉄幹に晶子は共鳴し、鉄幹が主宰の『明星』に参加した。晶子が初めて鉄幹の歌を見た明治三〇年はまだ鉄幹と晶子は直接的な面識はなかつたが、鉄幹の歌を見て心打たれた晶子は、顔も見たことない鉄幹に憧れの気持ちを抱いたと考えられる。

鉄幹に出会い、晶子の気持ちに火が付いた。知り合う前から抱いていた憧れの気持ちは最早憧れだけにとどまらず、恋愛感情に發展した。本稿の第一節で既に述べたが、晶子は鉄幹への思いを全て歌にした。歌に形式があることに納得せず、鉄幹が作った自己流の歌に感銘を受けた晶子は、ありのままの気持ちを歌にすることで、晶子も自己流の歌を作り上げようとしていたのである。鉄幹に出会う以前、晶子は堺敷島會に所屬していたので、晶子の歌についての知識と

技術はある程度そこで培われたと考えて間違いない。しかし、敷島会は旧派の歌会であったため、歌を詠み始めた頃の晶子の歌は型にはまったものであった。

ふるさとのあれし軒端の立花に昔の人そこひしかりける（『堺敷島会歌集第四集』、明二九・六）<sup>注三七</sup>

恋わふる胸の煙をよそにすむむろのやしまの秋の夜の月（『堺敷島会歌集第七集』、明二九・九）<sup>注三八</sup>

大空にたちまふ田鶴はもろこゑに君か千とせを呼かはすらん（『堺敷島会歌集第拾壹集』、明三〇・二）<sup>注三九</sup>

以上三首は晶子が敷島会の歌集に掲載した歌の中から取り上げたものだが、恋愛がテーマとなっている歌ではあるものの、『みだれ髪』に収められた恋愛の歌と比べると大胆さは皆無であることが分かる。そんな晶子の歌は、明治三〇年に鉄幹の歌と出会い、さらに明治三十三年に鉄幹本人と出会ったことで大きく変化し、大胆さが増した。

きのふをば千とせの前の世とも思ひ御手なほ肩に有りとも思ふ（『明星』第八号、明三三・一一）  
歌は君酔ひのすさびと墨ひかばさても消ゆべしさても消ぬべし（同）

もゆる口になにを含まむぬれとひし人のをゆびの血は酒れはてぬ（『明星』第九号、明三三・一二）  
といったように、鉄幹に愛の告白をしているような歌もあれば、

君が歌に袖かみし子を誰と知る浪速の宿は秋寒かりき（『明星』第九号、明三三・一二）

その血潮ふたりは吐かぬちぎりなりき春を山蓼やまたでたづねますな君（『明星』第二二号、明三四・五）

わすれては谿へおりますうしろ影ほそき御肩に春の日よわき（同）

といったように、自分ではない他の女性のことを考えている鉄幹に対する恨みの気持ちや嫉妬心を表現した歌もある。晶子が『堺敷島会歌集』に掲載した歌と比べると「口」や「肩」、「血」などの身体的なモチーフが多く使われており、その大胆さと情熱が窺える。

鉄幹に出会った後、晶子は『明星』により多くの歌を掲載するようになった。『関西文学』や『小天地』『新調』『文庫』など、当時晶子が歌を掲載していた雑誌は『明星』の他にもあったが、これらの雑誌には一〜三首ほどしか掲載していないにも関わらず、『明星』には多い時で六〇首を超える歌を掲載している。数字で見ると、約二〇倍の開きがあ

り、晶子がどれだけ『明星』に力を注いでいたかが窺える。島津忠夫はこのことについて、

これらの歌稿は『明星』への投稿ということよりも、『みだれ髪』編集のために、晶子から鉄幹へ送られて来る歌を、鉄幹が一方では『みだれ髪』を編みつつ、一方では『明星』に適当に選んで掲載したといったことではなかったか。<sup>注三〇</sup>

と述べている。歌集を作ろうとした鉄幹の思いに晶子は全身全霊で応えようとしていたのではないだろうか。

そう考えると、『紫』は『みだれ髪』の先駆的役割を果たしていると思われ。明治三四年四月、鉄幹は第四詩歌集として『紫』を創刊した。「丈夫調」・「虎剣調」が目立った『東西南北』の創刊から約五年の月日が流れていた。『紫』に収められた歌を見てみると、

われ男の子意気の子名の子つるぎの子詩の子恋の子あ、もだえの子（『明星』第一号、明三四・三）  
恋といふも未だつくさず人と我とあたらしくしぬ日の本の歌（『小天地』、明三四・二）

秋かぜにふさはしき名をまゐらせむ「そぞろ心の乱れ髪の子」（『明星』第八号、明三三・一一）  
あな寒むとたださりげなく云ひさして我を見ざりし乱れ髪の子（『明星』第九号、明三三・一二）

といったように恋愛の歌が多く、「丈夫調」・「虎剣調」のような雄々しさは見られない。ここで詠まれているのは「歓喜に満ちた恋の陶醉と感激」<sup>注三一</sup>であり、「自意識の強い浪漫的精神の高揚」<sup>注三二</sup>である。鉄幹が目指した短歌革新は、晶子と出会ったことで形を変え、その思いはやがて晶子にも受け継がれていった。『紫』の創刊から約四ヶ月後、ついに晶子の『みだれ髪』は創刊された。鉄幹が『紫』で示した恋愛による自我の解放は『みだれ髪』によって確立され、短歌界だけではなく世界中に衝撃を与えた。それは旧派短歌への挑戦であり、自分自身への挑戦である。そして『紫』がなければ『みだれ髪』はなく、鉄幹がいなければ歌人・与謝野晶子はいなかった。鉄幹はまさしく歌人・与謝野晶子を作り上げた人物であり、そこに晶子の恋愛の本質があるのではないだろうか。

終わりに

晶子は「人及び女として」の中で「妻の意義」と題して次のように述べている。

私共の結婚は媒酌人が先に立つて居ない、二人の愛の交感と思想上の理解が先になり基礎になつて居ります。雙方の靈と肉を愛重し合ひ愛重され合ふ關係に由つて對等に協力して生きて行かうとするのが私共の實行して居る結婚生活です。愛の交感も思想上の理解もない男女が、男は女を見くびり、女は男に頼り過ぎて屈從しながら、それで良人であり妻であると云ふことは私共の堪へ得ない所です。<sup>三三</sup>

晶子は「内容も形式も古來の型に由ることなく」<sup>三四</sup>詠まれた鉄幹の歌を見て、自己流の歌を作り上げようとしている鉄幹に感銘を受けた。それはまさしく短歌革新を目指していた鉄幹との魂の共鳴であり、晶子が述べている「思想の理解」なのではないだろうか。しかし、晶子が鉄幹に恋愛感情を抱いたことは紛れもない事実であり、鉄幹に出会うまで晶子にとって恋愛は想像の中の出来事だった。ほとんど恋愛とは無縁の生活を送っていた晶子は、鉄幹に出会い、いつしか歌人としてではなく一人の男性として鉄幹を思うようになった。それは晶子にとって自我の目覚めであり、それを表現するための手段として歌があつたのではないかと考えられる。また、登美子も歌人・与謝野晶子にとって重要な存在だった。時には鉄幹を取り合う恋のライバルとして、時には『明星』を代表する女性歌人として、晶子と登美子は同じ時間を過ごし、互いに切磋琢磨し合っていた。登美子の結婚で違う道を歩む結果になつてしまつたが、晶子にとって登美子は、青春の時を共に過ごした唯一無二の存在だったのである。

晶子が鉄幹に出会つてから結ばれるまで、登美子や林滝野など他の女性の問題や、裸体画掲載による『明星』の発禁（明三三・一一）、鉄幹の醜聞を告発した『文壇照魔鏡』事件（明三四・三〇四）など、様々な紆余曲折があつた。そんな中で何よりも二人を繋げていたのは歌であり「思想」なのではないだろうか。その繋がりは途切れることはなく、生涯続いていた。

こもり居に集の歌ぬくねたみ妻五月のやどの二人うつくしき（『みだれ髪』、明三四・八）

これは人生のパートナーとして鉄幹を選び、鉄幹と共に生きていくことを決めた晶子の、清々しくも強い覚悟が表れている。鉄幹と共に生きることが、歌人として、また女として生きた晶子の至上の喜びだったのである。

- 注一 『新文芸読本 与謝野晶子』清水勝発行（河出書房新社、平三・六）「みだれ髪」の女 田辺聖子著（初出…『人物日本の女性史 第一二巻 教育・文学への黎明』集英社、昭五三・二）
- 注二 『近代文学作品論叢書 4 与謝野晶子『みだれ髪』作品論集成Ⅰ』逸見久美編（大空社、平九・一一）「みだれ髪を読む」なにがし（上田敏）著（初出…『明星』第一六号、新詩社、明三四・一〇）
- 注三 『日本文学研究資料叢書 近代短歌』日本文学研究資料刊行会編（有精堂、昭四八・五）「みだれ髪」論―近代短歌の光栄― 小田切秀雄著（初出…『古典研究』昭和一四年一〇号）
- 注四 注三と同書
- 注五 『近代文学作品論叢書 4 与謝野晶子『みだれ髪』作品論集成Ⅱ』逸見久美編（大空社、平九・一一）「与謝野晶子 みだれ髪」の浪漫的感覚 日夏耿之介著（初出…『明治大正詩人』〈要選書5〉要書房、昭二五・七）
- 注六 『晶子と寛の思い出』与謝野光著（思文閣出版、平三・九）
- 注七 注六と同書
- 注八 『定本 与謝野晶子全集 第十三巻 短歌評論』与謝野晶子著（講談社、昭五五・四）「歌のつくりやう」（初出…『歌の作りやう』与謝野晶子著、金尾文淵堂、大四・一二）
- 注九 注六と同書
- 注一〇 『山川登美子』竹西寛子著（講談社、昭六〇・一〇）
- 注一一 『晶子・登美子・明治の新しい女―愛と文学―』西尾能仁著（有斐閣、昭六一・八）
- 注一二 注一一と同書
- 注一三 注一一と同書

- 注一四 『評伝・與謝野鐵幹晶子』 逸見久美著（八木書店、昭五〇・四）
- 注一五 注一四と同書
- 注一六 注一四と同書
- 注一七 注一四と同書
- 注一八 『鉄幹晶子全集1』 与謝野寛著（勉誠出版、平二三・一二）『東西南北』
- 注一九 注一八と同書
- 注二〇 注一八と同書
- 注二一 注一四と同書
- 注二二 注八と同書。「晶子歌話」（初出…『晶子歌話』天佑社、大八・一〇）
- 注二三 注二二と同様
- 注二四 注二二と同様
- 注二五 注二二と同様
- 注二六 注二二と同様
- 注二七 『鉄幹晶子全集別巻2』 与謝野寛・与謝野晶子著（勉誠出版、平二八・五）
- 注二八 注二七と同書
- 注二九 注二七と同書
- 注三〇 『近代文学作品論叢書4 与謝野晶子『みだれ髪』作品論集成Ⅲ』 逸見久美編（大空社、平九・一二）「みだれ髪の成立と鉄幹・晶子」 島津忠夫著（初出…『国語国文』第四七卷第一〇号、京都大学文学部国語學国文学研究室・中央図書出版、昭五三・一〇）
- 注三一 注一四と同書
- 注三二 注一四と同書
- 注三三 注一四と同書

注三三 『定本 與謝野晶子全集 第一五卷 評論感想集二』 与謝野晶子著（講談社、昭五五・五）「人及び女として」（初出…『人及び女として』天弦堂書房、大五・四）

注三四 注三二と同様

※テキストとしては『定本 與謝野晶子全集 第一卷 歌集一』（与謝野晶子著、講談社、昭五四・一一）と併せて『新みだれ髪全釈』（逸見久美著、八木書店、平八・六）を用いた。なお、本稿中の晶子の引用歌は全て『新みだれ髪全釈』によるものであり、表記は変えずそのまま引用した。

※本稿中取り上げた山川登美子の歌について、引用は主に『明治文學全集51 與謝野鐵幹與謝野晶子集 附明星派文學集』（与謝野鐵幹他著、筑摩書房、昭四三・五）によるものであるが、これに記載のないものは『山川登美子』（竹西寛子著、講談社、昭六〇・一〇）や『晶子・登美子・明治の新しい女―愛と文学―』（西尾能仁著、有斐閣、昭六一・八）から引用した。

※本稿中取り上げた与謝野鐵幹の作品について、『東西南北』所収の歌の引用は全て『鉄幹晶子全集1』（与謝野寛著、勉誠出版、平一三・一二）によるものであり、『紫』所収の歌の引用は全て『鉄幹晶子全集2』（与謝野寛・与謝野晶子著、勉誠出版、平一四・一八）によるものである。表記は変えずそのまま引用した。

※取り上げた作品の最後には必要に応じて初出を明記し、○でくくった。

※本稿で記載した鉄幹の略歴は『評伝・與謝野鐵幹晶子』（逸見久美著、八木書店、昭五〇・四）を参照した。

## 木下夕爾『昔の歌』——戦後の出発——

九里順子

初めに

木下夕爾の第三詩集『昔の歌』（ちまた書房 昭21・7）は、戦後間もない時期に刊行された。「集のをはりに」と題した夕爾の後書きには、「旧著『田舎の食卓』及び『生れた家』の二冊を主としてこの貧しい詩集を編むことにした。をさない夢をちりばめた、文字どほりの歌である。」と旧作を主にした旨が記されている。

『昔の歌』は全二十四篇が収録されているが、『田舎の食卓』（詩文学研究会 昭14・10）から三篇、『生れた家』（詩文学研究会 昭15・9）から十篇、残りは十一篇である。うち、五篇は、戦時中に刊行が予定されていた未刊詩集『青艸を藉く』（全十五篇）から収録され（改作も含む）、残り六篇のうち一篇は戦時中の句誌『多麻』に掲載されたもの<sup>注1</sup>、二篇は初出未詳、三篇は戦後、雑誌に発表したものである<sup>注2</sup>。

磯貝英夫によれば、『青艸を藉く』は、詩誌『詩文学研究』第八輯（昭16・9）の「メンバー消息」欄に「木下夕爾氏（福山市）本会叢書第七編『青草を藉く』近刊。」として紹介され、同誌第十五輯（昭18・9）に至るまで「詩文学研究会叢書」という広告欄にその名が掲載され続けた。二年間にわたり刊行への意欲を持ち続けながらも、何らかの事情で未刊に終わったのである。『青艸を藉く』は、「きれいに清書されたかたちで残されていた」（磯貝<sup>注3</sup>）ことがわかり、「ふくやま文学館所蔵資料シリーズ」の『福山の文学』第8集として、二〇〇七年三月に刊行された。

『昔の歌』は、その内訳を見ても「旧著『田舎の食卓』及び『生れた家』の二冊を主として」と言うには、それ以外の要素が大きい。清書原稿まで作りながら刊行には到らなかつた『青艸を藉く』の存在には全く触れず、しかしそこからも作品を収録しつつ、「をさない夢」として纏めている点に、何かを跨ぎ越したという印象を受ける。

夕爾は、続けて「夢のなかつた、あの重苦しく憂鬱な時代はすぎさつた。今後の苦しみも私たちは希望と夢をもつてそれに耐へてゆくことができるだらう。／そのやうに私もまたさらに大きい夢をもつてもつと明るく美しい歌をうたひたいと思つてゐる。」と結んでゐる。「夢のなかつた、あの重苦しく憂鬱な時代」は太平洋戦争下の時代を指すと考へるのが妥当であるが、この後書きには、詩集に織り込まれた戦中の時間、即ち「旧著」とここにうたわれてゐる戦後の再出発を繋ぐ時間が捨象されている。「昔の歌」にはどのような時間が流れてゐるのだろうか。「青艸を藉く」に触れないことは、「すぎさつた」ものとしての夕爾の処し方なのだろうか。本稿では、「昔の歌」における夕爾の時代との向き合い方を探つていきたい。

## 一 外されたもの

『青艸を藉く』には、戦争をモチーフにした三篇の作、出征した友にふるさとの早春の情景を語る「春浅き日に」(『文芸汎論』13巻8号 昭18・8) 遺骨となつて戻つて来た友を悼む題未詳作(原稿に題が記されていない)、南洋で戦う兄がふるさとの秋を懐かしむ「日本の秋」(『文芸汎論』14巻1号 昭19・1)が入つてゐる。「春浅き日に」は愛国詩のアンソロジー『いくさのには』(野田宇太郎編 豊国社 昭18・8)に、「真昼」(初出は「昼」と題して『詩文学研究』8号 昭16・9)「眠る子の傍らに」(「秋の日に」「冬の歌」と共に収録されている。「真昼」と「冬の歌」は『青艸を藉く』の一篇であり、「真昼」は「青艸を藉く」では「麦秋」という題名である。

『青艸を藉く』で愛国詩のアンソロジーに収められた作品は、もう一篇「学校」がある。これは『いくさのには』よりも早く、『国民詩 第一輯』(中山省三郎編 第一書房 昭17・6)に「戯画」と題して収録されている。同時に掲載された「小さな町で」は兄の出征をうたつたものであるが、「戯画」は「当時鼓吹されていた「小国民のあるべき姿」に反し、授業中に「ぼんやりよそみなどして」「齟齬が多く うそをつくことも上手」な子供(注)(市川速男)を描いており、市川が指摘するように異色作である。

これらの中で『昔の歌』に収められたのは、「真昼」（「麦秋」と「戯画」（「学校」）であり、「学校」は「おれはその時分から齧歯が多く／うそをつくことも上手だった」を含んだ「三」を削除した形に改変されている。

市川は、夕爾が「昭和一五年から一九年の間に発表した詩四三のうち、戦争に関連深い詩は五つに過ぎず、その五詩も、すべて「戦争鼓舞礼賛」の詩ではなかったのである。」と述べている。「五詩」とは、日中戦争で戦死した若い兵士の墓をうたった「哀歌」（『日本詩壇』9巻1号 昭16・1）「小さな町で」「春浅き日に」「日本の秋」「わが征く朝に」（『詩研究』1巻5号 昭19・10）を指す。これに、眠れる子に「今もどろくいくさの中に／ひらけゆく大きな未来の中に／つよく雄雄しく伸びあがれ」と呼びかける「眠る子の傍らに」を加えることもできる。

「ふるさと」「友」「兄」また「母」にまつわる真情に付会することよつてのみ戦争を歌っている。（市川）「時流に合わせた戦意昂揚の詩は一編もない。貫流しているのは、あの騒然とした時代とは異質の、哀愁というに近い詩情」（磯貝<sup>注6</sup>）という指摘は的確である。例えば、共に戦死をうたった「哀歌」と題未詳作を見てみる。

これが君の墓だ 君のやうにそれは磨かれてつやつや  
してゐる ときをり旅客機が影の花輪をなげてすぎる  
ここからは新しく出で征く人のかげも望める——けれど  
もまだ僕は思つてゐる あの古廟の苑で 槐の下で 僕  
に手紙を書いてくれた若い兵士のことを 今もその剣を  
血で染めてゐる老練な兵士のことを——これが君の墓だ  
思ひ出のやうに 毎日花がとりかへられる 哀惜のや  
うに 攀縁植物がすがりつく けれどもそのほかには何  
もない 何もない 何もない

〔「哀歌」〕

わが友は、声もなく、ふるさとへ今かへります。

在りし日はみづからも作りたまひし、

黄金なす稲穂を見つつ。

(略)

ふたたびは見ることなけむと、

ふるさとの明けがたの露けきこみち、

みどり濃き草木のそよぎ、

なつかしきうから、ともどち、

惜みつつい征きたまひしますらをは、

今はなし、今は亡し、今は亡し。

(題末詳作)

「哀歌」の「何もない 何もない 題末詳作の「今はなし、今は亡し、今は亡し。」という繰返し。唐突に命が奪われ、忽然とその人が消えてしまうことに抗う響きであり、リズムである。日中戦争が太平洋戦争に突入する戦況の変化に左右されず、夕爾は命の収奪という戦争の本質を感受し続けたと言える。

しかし、戦意昂揚や愛国心の鼓舞とは異質であっても、これらを含め、戦争に関する詩は、『昔の歌』には収録されていない。終戦直後、GHQの占領下で敗戦までの国家観が否定される状況にあつては、ついこの間まで続いていた戦争を対象化することは極めて困難だったのであろう。後で触れる占領下の検閲への抵触を考慮したことも考えられるが、戦時中のアンソロジーにも際どい「戯画」を出していた夕爾にその可能性は低いであろう。敗戦という圧倒的な現実の前に、どんな形であれ、戦争に関わる詩は、今更という受け止め方しかなかったのではなからうか。

一方で、先に触れたように、夕爾は、戦時下では時局的に際どかった「戯画」の第三節を、この時点で削除し、「学

校」に改変している。

その一

子供よ　そこで何を話してる  
窓に蔓草の影が伸びあがる  
今はやすみの時間です

彼らの夢を逃さないやうに  
アカシアが濃い影の網を投げる  
ぐるりに新しい木柵が光つてる

その二

僕によく似た子がそこにある  
一番すみつこの椅子にすはつて  
ほんやりよそみなどして  
おぼえたばかりの平仮名を  
松の花のつもつた机に  
らくがきしたりしながら

ああ今鳶もそれを真似てゐる  
夢のやうに晴れた青の中で

「戯画」及び『青艸を藉く』所収の「学校」では、第一節に「おれは朝夕ここをゆききしながら／今の自分を囚はれた熊のやうだと思ふ／ときをり木柵にぶら下がつたりしながら」という第三連と、先に述べた第三節があつた。キ

子供たちが唄つてゐる 空に向つて  
あんずの花びらを投げ上げるやうに

ひとしきり若葉は風にざはめいて  
白い建物の壁に燃えつく

肋木はむなしい手をひろげて  
さつきの子供たちを待つてゐる

あざやかな縞の影を持った肋木よ  
なんべんも塗りかへられた肋木よ

あのころはひどく色が褪せて  
ところどころ傷んでゐた

おれはその時分から齧歯が多く  
うそをつくことも上手だつた

「戯画」及び「青艸を藉く」所収の「学校」では、眼前の子供たち、殊に「おれによく肖た子」から時間が引き戻され、小学校時代の自分へと焦点化していった。肋木がひろげた「むなしの手」は、眼前の子供たちの不在と引き換えに昔の自分を誘い出し、今に到るまで続いている人間的弱さを改めて確認させることになる。それは、「今の自分を囚はれた熊のやうだと思ふ」（第一節）という感慨を、子供時代との対比による相対的なものから、自分に起因する抜けない檻として回帰させる構造を持っていた。しかし『昔の歌』では、第三節も、囚われ人の感慨を述べた第一節第三連も削除されて、昔の自分によく似た「ほんやりよそみなどして」いる子も等しく容れる、「彼らの夢」を囲い込む「学校」へと変容し、子供の自分が甦る微笑ましい空間になった。

もとの陰鬱さを持つ詩は、「希望と夢をもつてそれ（引用者注…「今後の苦しみ」を指す）に耐へてゆく」（『集のをはりに』）これからの時代にふさわしくないと夕爾は判断したのでろうか。しかし、夕爾は『昔の歌』に、向日的な詩を積極的に入れてはいない。

戦時下に作られた「早春」（『新文化』14巻2号 昭19・1）は、栗谷川虹によれば、昭和二十二年に新制中学校の二年の国語教科書に採用された。<sup>註</sup>

もつと明るく

大きく飛べよみそさざい

地に沿うて鳴いてゆく

臆病なみそさざい

繋がれた仔牛の眼に

梅の花が映つてゐる

手を触れてみる短かい角に  
かすかなぬくみが  
遠くから来るものの聲音が

五寸ばかりの麦の上

水の涸れた水車小屋のほとり

もつと明るく

大きく飛べよみそさざい

みそさざいに飛翔を呼びかけるこの詩は、「終戦後の、それも文部省が初めて出した教科書——「新制中学国語」(大森緋紹子)採用がさもありなんと思われる、新時代に対して真直ぐに構えた向日的で能動的な印象を与える。「私もまたさらに大きい夢をもつてもつと明るく美しい歌をうたひたいと思つてゐる。」(「集のをはりに)」という言にも、戦中から持続していた思いとして接続する。『昔の歌』に収めた作品の季節は、春と夏である。唯一、「小さな港町で」(『生れた家』からの再録)は秋であるが、秋と冬の作品は外されている。この作品選択の基準から考えても「早春」は入ってもよさそうであるが、夕爾は『昔の歌』に収録しなかった。

出征や戦死に関わるものや閉塞意識の表出を外す一方で、向日的に直接呼びかけるものも入れてはいない。選んだ季節は若々しい春と夏である。終戦に安堵しつつ、それを手放しでは喜べない不透明さがある。

「集のをはりに」でも、「今後の苦しみ」を前提に時代を捉えているのが注意される。夕爾は、戦時中、安住敦が同人であった句誌『多麻』に詩を送ったことが契機きんごとなって句作も始め、安住に誘われて、昭和二十一年一月に創刊された久保田万太郎主宰の句誌『春燈』に参加する。『春燈』創刊号の扉には、目次の上に「われわれの生活は、これから、苦しくなる／ばかりだらう。でも、いくら苦しく／なつても、たとえば、夕靄の中に／うかぶ春の灯は、われわれに／

しほしの安息をあたへて／＼くれるだらう。」という題辭が掲げられている。戦後の食糧難とインフレは、敗戦と再建を生活苦の時代として痛感させたであろう。夕爾も、終戦後二年ばかり（昭20・7～22・7）隣村の加茂村に疎開していた井伏鱒二との交流を振り返る「井伏先生のことども」（昭31・2）<sup>註11</sup>の中で「その古ぼけた宿（引用者注・釣宿のある「山野村」を指す）で、苦味チンキを燃やして木炭をいこし、また杯について飲んだことがある。酒は全然といつていい程手に入らない時代であった。」と回想している。井伏は「じつにやるせない気持ちだね」と呟き、「わたしも何となくわびしい気持ちで苦みチンキを口に含んだのをおぼえている。」と代用酒の苦さは、時代の苦さに直結している。『春燈』創刊号の「春燈雜詠 I」にも、「魚配給芒の光る日なりけり」（みち子）「茄子その他つ、みてくれし志」（高弓）「はしやく子とはしやぎて秋刀魚焼きにけり」（寛輔）と食糧を手に入れた喜びや感謝が詠まれている。

『春燈』題辭と夕爾の後書さは、生活苦を土台とする時代認識を共有していると考えられるが、夕爾は「今後の苦しみ」と抽象化しており、即物的な生活苦を超えた何物かを感じさせる。近年の研究で、戦後占領期の占領軍（GHQ）と連合国軍最高司令官総司令部（SCAP）が、検閲の痕跡を残さないという方針の下で通信やメディアの検閲を徹底的に組織化した様相が明らかになりつつある。<sup>註12</sup>川崎賢子によれば、<sup>註13</sup>昭和二十年九月一日よりGHQ／SCAPの下部組織であるCCD（民間検閲局）が横浜で活動開始、二十七日にはGHQ／SCAPがメディアを直接統治する方針を立て、CIE（民間情報教育局）とCCDが直接統制機関としてその実施を担うことになる。GHQ／SCAPの検閲実施の論拠は、「占領期は平時ではなく、日本のメディア検閲は軍事検閲である」というところであり、「その結果、占領軍によるメディア検閲が行われているという情報は、占領軍の動向にかんする情報とともに、占領政策にたいする批判といったプレスコードの条文に該当するものとして、それ自体が検閲の対象となり、公表を禁じられた」。検閲の存在自体が秘匿されたのである。

新聞や雑誌が事前検閲で削除を求められた場合、「空白、伏せ字などの検閲の証拠を誌面に見せない形に修正し、再提出することが義務づけられた」。占領期最初の一年間の検閲は、軍国主義、封建主義に関わる表現が厳しくチェックされ（その後は、国際情勢の動向に伴い、社会主義、共産主義の言説に対しても厳格になっていく）、「八紘一字」「聖

戦」「鬼畜米英」「大東亜共栄圏」といった単語の使用そのものが処分の対象になったと川崎は述べている。文脈や趣旨を考慮しない言葉狩りに、出版人も文学者も苦慮したことが想像される。戦前の可視的な検閲が不可視の検閲に変わったことも含めてである。

『古領期雑誌資料大系第一巻 文学編Ⅰ』（岩波書店 平21・11）には、不可視の検閲方針と齟齬をきたした初期の例として、小宮豊隆のエッセイ「印刷されなかつた原稿」（『人間』1巻1号 昭21・1）を掲載している。「解題」（十重田裕一）によれば、「東京大空襲」、日本上陸作戦について触れた一篇すべてが占領軍批判になることから、大幅な削除を要求された」ものであり、「編集者が削除命令の該当箇所の活字鉛版をつぶして印刷をし、雑誌を刊行した類まれなケース」である。「その結果、編集長の木村徳三は、検閲部分が明示的とならないような修正を当局から要求された」という。

該当の『人間』創刊号を見てみると、扉の見開きページには「直ちに文学の倉庫を開いて満天下の読書飢饉を救ひ、速に芸術の廢墟を復旧して、万世太平の揺ぎなき礎石たらしめよ／是わが鎌倉文庫に課せられたる第一の使命である。」と大きな活字で文芸復興の巻頭言がある。巻末の「鎌倉文庫出版だより」には「文化の天の岩戸は開かれた。暗黒時代の疲弊から今や立直るべき時が来た。」と冒頭で宣言している。しかし、二十六ページから始まる小宮の「印刷されなかつた原稿」は、四十ページ下段六行目から、四十二ページ下段六行目にかけて約二ページ分、活字が黒く潰されている。外からかかったストップが生々しく刻印されている。これを目にした者は、巻頭言や復興の宣言がそのままでは実行されない何者かの存在を感じたと思われる。

夕爾が『人間』創刊号を手にとっていたかどうかは不明である。しかし、復興や再興の掛声の下にあるものを感じ取っていたのではないだろうか。『人間』の「編輯後記」には「人間」創刊が発表されるや、打てば響くやうに、驚くべき多数の購買予約申込が殺到し、以後連日、その整理に鎌倉文庫社員一同大童の形である。」とある。川崎が「それでもなお、戦前戦時下の検閲によっていのちを奪われ二度と再び書くことも読むこともできなくなるといふ恐怖から解き放たれた自由は、歴史的に相対的な自由という限定付きの自由であるにしても、語る者、書く者、詠む者を鼓舞して

やまなかつた。」とまとめているように、理不尽な生命の収奪からの解放とその地点に立脚した思考や創造の喜びは共有されていたであろう。それは、同時に先が見通せない混乱期の中にあるということでもある。

『編輯後記』は、冒頭で「あの敗戦の晩夏に、見わたすかぎりの焦土を前にして、幾たびか、絶望なすところなく佇みつくさなかつたひとがあつたらうか。しかしまた、荒廢の風景に点綴された菜園の鮮かな緑のいろに、涙の出るほどの感動を味はなかつたひとがあるだらうか。」と数ヶ月前の光景を回想している。それでもなお生きていることとその可能性、占領下の見えない現実。夕爾が感じ取っていたのは、このような時代の空気ではないかと思われる。

『春燈』創刊号では、高橋鏡太郎が「俳壇時評」で、「……澄みきつた初冬の空のもとに垂れ下がった電線、崩れ落ちた壁面に枯蕨のからんだ焼ビルの巨大な残骸、累々たる焼トタンの褐色の堆積、——これらの敗戦帝都を象徴するものはまた終戦後の俳壇のそれではないか。」「戦後の俳壇はどんな動きをみせるか、それはむしろ、逆に僕の問ひたいところである。しかし、いま僕の眼に映るものは何であらう。あたらしい抒情の芽生えはのぞみ得べくもない。いまはまだ、一切が枯れつくし、ひろびろとした冬枯れの野をのぞみみるおもひである。」と俳壇の現状を枯れ尽くした「冬枯れの野」に喩えている。昭和二十一年三月号（1巻3号）では、大野札が「抒情進駐」で、俳句の抒情性について、「わたくしたちの即生活から生れざるを得なかつたいのちのなげきを、ものおぢなく、十七音の中に打ち込み、きびしい表現体としての俳句に完成させること」に求めて、「折から、ジープが、幾台も幾台も闇夜の舗道を駆けてゆくらしく、そのかすかな振動に身をまかせてゐるうちに、ふと抒情進駐という言葉が想ひうかび、何か意味があるやうでもあり、ないやうでもあるが以て小題とした。」と結んでいる。進駐軍のジープは、これからの抒情を拓いていく時代の象徴としてイメージされている。

喪失の実感と先駆する進駐軍、何かが断片的に見えて来てそれに希望を託す状況に、夕爾もいた。夕爾が『昔の歌』の季節として、高橋のように冬ではなく春夏を選んだのは、自分の抒情を保持し続けたという自負心と共に、漠然とした希望へと心を向けたからであろう。生きていることの可能性と見えない現実の中で、夕爾は戦争の意味を捉え返すことも、能動的な行動を呼びかけることも、弱い自分を自嘲することもせず、「今後の苦しみ」という言葉で時代を掴み、

「希望と夢をもつてそれに耐へてゆくことができればいい。」と耐えることの意味を語った。これも、積極的な意志の表明ではなく、受動的な推測、言い換えれば自分が確かだと思われることの表出である。

夕爾が『昔の歌』に収録した作品は、夕爾の時代の感受と関わり方から外れないものであった。「初めに」で述べたように、戦後、雑誌に発表したものも三篇含まれている。戦前に発表したものと繋いで顕在化したテーマが、生と死を巡る想念である。

## 二 命と生活

『昔の歌』の末尾に収録された四篇、「訪墓記」（『新文化』昭17・9、『詩文学研究』昭17・11、「友を喪ふ」と題して『青艸を藉く』所収）「日の御崎村」（『近代詩苑』1巻2号 昭21・2）「日の御崎村にて」（『現代詩』1巻1号 昭21・2）「若き日」（『新風』昭21・1）は、生と死を巡る想念を前面化した作品である。市川は、夕爾には詩の投稿を始めた昭和七年（十八歳）の頃から「詩」をモチーフにした作品が見られ、その後も「死」あるいは死の反面としての「生」をモチーフとした<sup>註14</sup>作品を作り続けたことを、年代を追って例を挙げつつ示している。「死」は夕爾のモチーフの基調音であったと言えるが、先の四篇について、ロバート・エップは、「生と死の問題に触れることによって——また以前の作品におけるよりもさらに強烈な感情の深さでもってそうすることによって——新たな次元の徴候を示している。」と評価し、「日の御崎村」については「まったく新しい主題、人間存在のはかなさ、を探究している。」と新たな展開を見出している。<sup>註15</sup>

市川も例として挙げている「雅歌」（『詩と美術』2巻5号 昭15・5）は、林を逍遙しつつの感慨をうたっている。

樹脂のよく匂ふ日

まばらな林のなかを 僕らはあるく 僕ら

の影をつれて

死んでゆく雲雀よ

冬眠する蛇よ

僕は見る 生命いのちあるものの脆さを

さうして生命あるものの勁さを

(第一連)

対句になっている、この「脆さ」と「勁さ」の発見は、未だどこか観念的である。第三連では、「つかれた蝶がしろい石につかまるやうに／今日僕らもつかまるのだ 陽ざしのかかる／いこの地上に／やさしい手で うつつのすがたで」と肉体を地上に繋ぎ止めるものを介して、実在感を欲している。

「日の御崎村」「日の御崎村にて」は、戦時中の山陰の旅に基づいていることを、栗谷川が考察している。註6栗谷川は、夕爾がエッセイ集「記憶と印象」(昭37・10)の中で「日の御崎村」に触れて、「この詩は昭和十七年頃に書いた。」(「山陰の旅」と述べていることに着目し、『含羞の詩人 木下夕爾』(福山文化聯盟 昭50・9)に収録された友人たちの回想と対照しつつ、夕爾の山陰行きは昭和十七年六月頃と推定し、細川晃の「大きなスランプにおちいったとき、それは詩活動だけでなく彼の人生に於ける生活環境をもふくめて、悩みこんでいた。ある日突然鳥取の方へ行つてくると云ったま、家を出て、一週間も十日間も音信不通。しかも帰えつて来なかつたことがある。」(「あの頃は―木下夕爾と共に」という言を踏まえて、「家出同然の放浪の旅」であつただろうと見ている。

栗谷川は、「日の御崎村」の表現から、「詩創作上のスランプなどというには、深刻すぎる状態」を感じ取っている。

松籟をくぐりぬけると

いちめんの桑畑

その葉のかげにねむつてゐる漁村が見える

この出雲の国の突端の

空と水の何といふ明るさ

短い旅の日の午後

激しい海鳴りに憑かれながら

私はふと死といふことを考へた

いつの日また私はこの代赭色の土を踏むだらう

あてもなく家を出て

はるかなものにあこがれたこの記憶はどこへ

消え去るであらう

仰ぎみる六月の陽のもとに

燈台は長い影を曳いて立ち

黝ずんだ桑の実に無心な蟻が群れてゐた

栗谷川は、「激しい海鳴りに憑かれながら／私はふと死といふことを考<sup>ママ</sup>えた」という言葉は見過<sup>ママ</sup>ごしにできない。全体の静かな調子の中に置かれているために、あまり目立たないが、海鳴りに憑かれた死とは、生と死の哲学的瞑想などという意味ではあるまい。おそらく彼はこのとき、死への強い誘引を感じた<sup>ママ</sup>としか思えないのである。」と述べる。確

かに、「激しい海鳴りに憑かれながら」という表現には、抗えない力に引き込まれていく異様な響きがある。栗谷川の指摘するように、それは、「はるかなものへのあこがれ」であり、向う側にある死の誘いである。

しかし、直後の連で、「はるかなものにあこがれたこの記憶はどこへ／消え去るであらう」とこの強力な誘いも相対化される。身の内を貫いた情動も、彼方へ消失し、語り手はその行方を追おうとはしない。

やがて、いつかは消えるという諦念にも似た心情は、「訪墓記」にも共通する。

傾きながら晚い夏の日が輝いてゐる

木の梢うれに 乾いた谷川の礫いしの上に

今私はやすんでゐる 帽子をとつて

秋のやうに影を傍らによこたへて

今私はやすんでゐる 蝶のやうに

おまへの憶ひ出の上にとまつて

手桶の水に小さな雲が映つてゐる

私はそれをおまへの顔だとおもふ

ああ蝉が鳴いてゐる 遠くで

鳴いてゐる すぐ頭の上で

おまへのやうにはやく鳴きやんだ  
蟬もゐるのだらう あの中には

あのやさしいこゑが虚空に途絶え

やがて永く失はれる 人には知られずに

そして私もまた忘れてしまふのだらう

忘れるともなしに 激しい別な声にまぎれて

語り手は、蝶と化して「おまへの憶ひ出」という形のないものと交感し、現実の次元を離れた身体となる。手桶に映った「小さな雲」に「おまへの顔」は同化する。肉体を持つ者も持たない者も、形があるものもないものも、自然が交感を可能にする空間と次元を開いているようである。

しかし交響する空間は、長くは続かない。語り手は、儂い蟬の命に「おまへ」の運命を思い、「あのやさしいこゑが虚空に途絶え／やがて永く失はれる 人には知られずに」と忘却によって存在は永遠の無に帰することを語る。いないのではなく、いたことも認識されないという形で、存在はなかつたことになってしまふ。語り手は、「そして私もまた忘れてしまうのだらう／忘れるともなしに 激しい別な声にまぎれて」と自分も例外ではないこと、それが次々生起することに関わりつつ生きていく生身の人間であると淡淡と語る。ここには、生きていくことは忘れることだ、執着しないことだという現実に対する覚醒した認識がある。

「日の御崎村にて」は、「日の御崎村」と対をなす作品であるが、「訪墓記」の覚醒、「日の御崎村」の諦念を経て自分がただ在るといふ原点を確かめている感がある。

その一

ここに来て

夏草の上

燈台の長き影踏む

ここに来て

わがひとり幼なごころに

丘の辺の桑の実を摘む

わがひとり

旅の日の暮るるも知らず

その二

ここに来て

何をか思ふ

ただ在るは

太古より絶ゆるとしなき

海鳴りと松吹く風と

かすかなるわがいのちのみ

風にとぶ草の祭より

なほ小さきわがいのちのみ

栗谷川は、「日の御崎村」での激しさは去り、「孤独に寂しげだが、しずかなおちついた心境を取り戻していることがうかがえる。」と評しているが、この静謐さは緊張感を孕んでいる。日常を離れた旅にあつて、日が暮れるのも気づかず無心で桑の実を摘むという時間（その一）の中でこそ、語り手は自分の「いのち」と向き合い得たのである。ただ海と向き合うことによって、「かすかなるわがいのち」「風にとぶ草の祭より／なほ小さきわがいのち」を見出す。この吹けば飛ぶような弱々しい命が、しかし、存在の基点である。二年前の「雅歌」では「僕らを見る 生命あるものの脆さを／さうして生命あるものの勁さを」と命の手応えがいささか観念的にうたわれていたが、ここでは弱いこと、小さいことの真実が見えている。栗谷川も言及しているように、後年の「山陰の旅」では「ウミネコの鳴き騒ぐ、いかにも山陰らしい風物が、私たちに太古と悠久、生と死の問題を考えさせる。あらためて自分の存在の小ささを感じ、それ故にこそ一そうわが身をいとほしむ気持ちわいてくる。」と成熟し、整理された形で回想されているが、この時点では、意味づけがされない存在の生の地点まじに立ち尽くしている。

「訪墓記」「日の御崎村」における死のエロスと日常性が踵を接する地点の底に、「日の御崎村にて」の関係性以前の存在の原形がある。これが、夕爾が摺んだ存在の本質であり、核であろう。巻末という配置から見ても、終戦後という時代を生きていく上での夕爾の自己認識の提示であると考えられる。

本質は、そのまま現実の生き方になる訳ではない。ただ在ることの体験を核心として語りつつも、夕爾は不確かに揺れる自分を言いたかった。それが、末尾の「若き日」である。

晴れた日の丘の草を藉きながら一人が言った

——もう百年もしたらきつといい時代が来るだらうと

他の一人がそれを笑った

もう一人は黙つてゐた

三人とも若く悩むことが多かつた

その丘は今でもあそこにひろがつてゐる

昔と同じやうに老いた芒がなびいてゐる

遠い未来を信じたあの一人は早く死んだ

激しい思想の持主であつた他の一人はとらへられて獄に下つた

もう一人は家庭を持つて貧しく暮した

そして彼は秋晴れの丘をあるきながら

時をりあの言葉を思ひ出した

——もう百年もしたら……………

すると何といふことなしに

水のやうな日射しの中に

無心にそよいでゐる羊歯の葉のさまが思ひ泛ぶのだつた

市川は、「ここに登場する三人の若者のうち、「黙つてゐた」「家庭を持つて貧しく暮らした」という一人は、夕爾の

分身であるだろう。」と指摘している。<sup>注19</sup> 夕爾が寡黙で議論を好まなかったことは、早稲田第一高等学院時代の友人、小倉翕が「眼鏡の中の目は、面と向かつて、いつも遠いところを見ているようで、ものはほとんどいわず」（木下夕爾との交友——その思い出<sup>注20</sup>）、夕爾が主宰した『木靴』（昭24・3創刊）同人の信来民夫が「木靴」合評会における木下さんは、何時も正座して頬に当てた手の肘をもう一方の手でかかえしうつむいた姿勢で、じつと他の同人の云うことに耳を傾けてゐた。そして時々最少限度のことをポツリと云うだけだった。」（一つの詩集——木下夕爾さんの思い出）と回想している。また、夕爾は、昭和十九年一月に梅田都和結婚しているので、市川が指摘するように、夕爾の人の柄や実生活が「もう一人」と称される第三の若者に投影されていると見ることができらう。

「もう一人」という非当事者的な呼び方からも、時代の悩みを共有しつつも、話題の中心にはいないという夕爾自身の位置付けが窺える。「遠い未来」へと希望を繋いだ「あの一人」にも、「激しい思想」で社会変革に参加しようとした「他の一人」にもなれず、即ち思想家あるいは活動家として指標を持つことなく、平凡に生活人の日々を送っているという自己認識である。

ダツシユとリーダーに挟まれた「もう百年もしたら」という繰返しには、「きつといい時代が来るだらう」という今は亡き友の予測に対して、肯定も否定もできない不透明さを抱えている自分がある。ここには、抑圧され監視された強権的な時代、「夢のなかつた、あの重苦しく憂鬱な時代」（『集のをはりに』）が終ったという解放感はない。時代を見通すことができず今を生きている自分があるばかりである。

戦争は敗戦で終わり、GHQの指令によって次々と体制が変革され、「若き日」が掲載された昭和二十一年一月には天皇の人間宣言が、三月には公職追放が実施されていく。そんな激変の時代にあつて、かつての「晴れた日の丘」は、今も「昔と同じやうに老いた芒がなびいてゐる」。変わる人の世と変わらぬ自然という構図は伝統的であり、そのような自然だけが自分を容れてくれる。最終連では「何といふことなしに／水のやうな日射しの中に／無心にそよいでゐる羊歯の葉のさまが思ひ泛ぶ」のであるが、流れゆく「水」の中の「無心」とは、自分とは対極的な存在であろう。語り手は心の動きを「何といふことなしに」と無意識の指向性として語るのみであり、無心の存在への憧憬や渴望として

意味づけてはいない。

栗谷川は、「詩集をたどって、この「日の御崎村にて」（『昔の歌』末尾所収）にいたると、華麗なイマアジュの連発は、拭うように消え去って、詩の調子が、孤独な告白の様相を帯びてくるのに驚かされる。」と『田舎の食卓』からの変貌ぶりを述べているが、個のイメージではなく、実在と対応するものとして自然を捉え、そこにおいて自分と世界を秩序化するという<sup>注21</sup>ことでもある。それは、俳句の感受性とも重なってくる。すでに『生れた家』においてイメージとしての自然を実在としての自然に還元し、季語的な用法によって再び固有の構図に転化させるとい<sup>注22</sup>う操作が見られたが、その方法が夕爾の中に根を下ろしていく。

### 三 俳句的秩序

実在との対応性において自然を秩序化し、そこに同化するという感受性は、『青艸を藉く』から収録された「青艸を藉く」（祖形は「青艸に座す」『詩文学研究』7輯 昭16・4）にも見られる。ここでも、語り手は丘を憩いの場としており、「昨日いこひし丘」に来て、ささやかな痕跡を発見する。

こは昨日わがいねしあととなり

こはなにびとのいねしあとならむ

小さな哀しみのかたちして

草花はなほうつぶせにたをれたり

わらひごゑ今もきこゆるごとく

かしこに人のものたべしあとあり

われのごとく貧しき家族ならむ

春ふかく 草みどりなる丘の上

かなしく ほほゑましく

あかるき秘密をのぞきいるごとし

(第三～五連)

祖形の「青草に座す」では、「わらひごゑなほきこゆるごとく／かしこに人のものたべしあとあり／われのごとき貧しき一族ならむ／いやらしくかなしく ほほゑましく／あかるき秘密をのぞきいるごとし」と第四連と五連が一体化しており、「かなしく ほほゑましく」の行頭に「いやらしく」という語が挿入されていた。『青艸に藉く』所収形で現在の表現になっているが、夕爾は「いやらしく」の唐突さどどぎつさを避けて削除し、代わりに「春ふかく 草みどりなる丘の上」で調子を整え、連を分けることで最終連としての収束性を作ったのであろう。現行の形では、「貧しき一族」に端的に見出される人間の卑小さと愛しさではなく、人間のささやかな存在や活動の跡が残されている風景に変わった。感動の焦点が、普遍的人間像から自然と人間の関係性、自然の中の人間に変わったのである。

ただそこに在る命を抱えながら日常を生きている中で、自然の秩序に立脚することで存在の秩序を作り直し、自己を定立させる。『昔の歌』に見られるのは、このような自己の保持である。先に述べたように、それは俳句的秩序に類似する。第一節で触れたように、夕爾は、戦時中『多麻』に詩が掲載されたことが契機で句作を始める。『多麻』に掲載された詩が、「日日の孤独」である。

春浅い竹林に来て石を投げる

発止！ 発止！ 発止！

その応答<sup>いさへ</sup>のころよさに今日も来て石を投げる  
 発止！ 発止！ 発止！

夕爾にしては稀な、遣り場のない苛立ちを率直にぶつけた詩である。「朝に俗銭を得て夕に詩をつくる」の文中でこの詩を引用した後に、「——戦争中むやみに腹を立てながら、そのくせうすぼんやりと暮してしまった自分を回顧する次第です。」とも述べている。それは、人の命をたやすく扱ひ蹂躪する戦争というものに対する怒りと共に、田舎における自己定立の難しさにも向けられているだろう。岡田秀子は、戦時中の夕爾について、「夕爾の家のすぐ近くに当時子供として生活していた筆者にも夕爾が往還に立って川べりに続く竹林に小石をひろつては投げる姿はやきついている。詩人夕爾としてよりは、人々が働く昼間、静かに石を投げて竹とたわむれるおかしな大人の影として、忘れ得ぬ人々の一人になっている。生活者としてのワクを出す思考など必要としない農村にあつて、学校先生と、駐在さん、以外の知識人は得体の知れないよそものであつた。売る葉のない薬局の薬剤士<sup>マツ</sup>であつて、文芸汎論詩集賞を受けた詩人などとは知るよしもなかつた。」と回想している。<sup>注23</sup>夕爾の疎外感と鬱屈が窺われる。夕爾自身も、「仲秋日記」(『詩学』8巻11号 昭29・11)で「僕の帰郷後の十年間は、孤絶で、数里四方にただ一人の詩友もなかつた。」と述べている。

この詩と同じモチーフで、後年『遠雷』(春燈社 昭34・7)に収められた句が、「早春の竹がとらへしわがづぶて」である。詩の激しさはなく、「発止！ 発止！ 発止！」という叫びは竹に吸収されている。主体の怒りも、「早春」という季語に支えられた光景を構成する要素として対象化されている。モチーフを共有する詩と句の差異からは、夕爾が自己定立の方法として土台に据えた俳句的秩序が見えてくる。

この秩序を通して、夕爾は故郷の風景を再構成し、改めて自分の姿を見出す。

麦秋

一

僕は今かへつて来た

みのりゆたかな麦の村に

人人はみんな野へ出ていつた

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

ああ軽い船酔がまだ

どこかにのこつてゐるやうな……………

二

ゆすらうめの実の紅い縁側で

僕はつめたいお茶を飲んでゐる

石榴の下につながれてゐた

小さな雲の影が庭から出てゆく

僕がかへつたことを知らせるために  
 野の方へ あの花の上を跨いで

先述したように、「麦秋」は『青艸を藉く』収録詩であり、『昔の歌』以前に「昼」と題して『詩文学研究』第八輯（昭16・9）に掲載されている。「昼」では、第三連が「青櫛のわか葉のきらめき／はるかな麦の穂のそよぎ」、第五連が「ゆすらうめの実の紅い井戸端で／僕はつめたい麦茶を飲んでゐる」であった。第五連については、『青艸を藉く』収録形でも同様で、『昔の歌』収録に際して改変された。「青櫛」に「みちばたの」を加え、「はるかな」を繰返しに変えることで描写がより具体的になり、「井戸端」を「縁側」、「麦茶」を「お茶」に変え、村の暮しの匂いを希薄化すること、暮しを共にする人ではなく、見る人としての「僕」の立場が明瞭になった。「僕」が見ているのは、「人人はみんな野へ出ていつた」後という場面設定が端的に示しているように、自分と風景のみが向き合う、審美的な視線によって構成された風景である。『昔の歌』には、麦をモチーフにした作品が他に二篇、『生れた家』から再録されている。麦畑の雲雀をうたった「春」、驟雨の麦畑をうたった「驟雨」である。田園を扱った夕爾の詩について、市川が「田舎一般」があっても、特定の郷土の「風土性」の滲みがない」と指摘し、「驟雨」についても「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<sup>註24</sup>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。」と述べているように、夕爾の美意識によって整序された風景である。実在との対応関係はありつつも、美的な次元に昇華されている。自然の中の存在を大前提に、四季の巡りに添って秩序化した言葉を季語と名付け、体系を作っているのが、俳句である。現実をなぞるのではなく、現実<sup>註25</sup>に立脚しつつもう一つの自立した世界を作ろうとする志向性において、夕爾と俳句の世界観は共鳴する。この詩の題名が「昼」から夏の季語でもある「麦秋」に改められたのも、夕爾が俳句への傾斜を深めていったからではないだろうか。既刊詩集から麦をモチーフにした作品を再録したのは、「得体の知れないよそもの」「売る葉のない薬局の薬剤士」（岡田秀子）という扱いか受けない現実を、季語的な言葉で梔子に審美的風景へと変換し、その中で生きていこうとする姿勢の表れだと考えられる。

夕爾は「雑記帖から」(『春燈』9巻12号 昭29・12)で、安西冬衛の『軍艦茉莉』(厚生閣 昭4・4)の「春」(「てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた。」)を引用しつつ、当時の短詩と俳句との共鳴関係について、「ちやうど俳句自身が、従来の枠の中から激しく脱出しつつあつた時だつたらう。俳句を如何に詩のごとく書くか、詩を俳句のごとく如何に完璧に書くか、といふやうな動きが、田舎の中学生であつた私にもおほろげながら眺められた。」と回想している。実作を始める前に、端的で圧縮されたイメージの喚起力という点で詩と俳句の共通性を感じ取っていたのである。夕爾は、続けて「私の、私なりの俳句開眼は、茶煙亭岩佐東一郎句集「昼火花」に負ふところが多かつた。(略)俳句の枠を横目にして、のびのびと体操される詩人岩佐さんの姿はまことに颯爽と新しく私には感じられた。これは案外に青春の文学であるぞとその時思つた。」と述べている。岩佐は、夕爾が「文芸汎論詩集賞」を受賞した『文芸汎論』の主宰者であり、夕爾も『昼火花』(風流陣発行所 昭15・1)を「岩佐さん主宰の「文芸汎論」をめぐる詩人仲間の拠つてゐた「風流陣」俳句叢書の一冊である」と位置付けている。自分に縁の深い詩人による清新な俳句の実作を読んで、俳句の同時代性に目覚めたのである。詩と俳句が交差する体験を重ねて、句作を始める機は熟していったと言える。

審美的風景の中で生きる自分は、周りの動きについていけず、規範的な生活の時間を刻めない自分でもあつた。

### 遅刻

若葉につつまれた学校から  
美しい合唱がきこえる

ああまた遅刻してしまつた  
途方にくれた私のまはりで  
紋白蝶が舞つてゐた

今でもよくおぼえてゐる

そのときのころほそさを

自分はいつも持ちつづけて来たことを

「遅刻」は、『昔の歌』が初出であり、『青艸を藉く』にも収録されていないが、改作された「学校」の「ほんやりよそみなどして」いる子供と相關する。第一節で考察したように、改作後の「学校」は、自嘲の響きが消えて穏和になつたが、「遅刻」と共に逸脱性を印象付けることになる。それは、固有性として意識されるのではなく、「ころほそさ」という取り残された負の感情である。初夏の鮮やかな風景は「私」の悲しみを際立たせ、心と記憶に刻み込まれる。夕爾は、「晩秋」（『春燈』昭25・10）でも旅先で汽車に間に合わなかつたエピソードに触れつつ「いつも汽車の時間をまちがへて記憶したり、ひと足ちがひで汽車に乗りおくれた時のやうなさびしさが自分につきまといつてゐるのに気づく。」と述べており、この心象を持ち続けたことがわかる。

夕爾は、昂然と審美的世界を構築していたのではなく、規範的生活にうまく適合できない自分を脆弱だと意識しつつ、薬局と家庭を持つ生活人として生きていた。「遅刻」という心象風景の根深さは、夕爾が人間を時間的存在として把握していたことを窺わせる。人間は社会的時間を不可欠とするが、それは自然の時間に基づいており、自然の時間は人間の肉体を形成する時間でもある。時間は多元的に人間の身体を流れており、時間割や時刻表はその入口となる制度である。入口で躓くことが本質も左右するかも知れないことを、夕爾は直観していたのであろう。躓きを独自性へと転化するのではなく、「遅れ」として捉え、「ころほそさ」「さびしさ」という孤独を意識するのは、文学の志半ばにして、実家の薬局を継ぐべく薬学専門学校に進路を変更せざるを得なかつた経緯が多分に影響しているであろう。東京にそのまま残つて文学の道を進むという、あり得たもう一つの現実の時間からはとり残され、田舎の薬剤師としての時間を生きている。目の前の時間を固有の時間へと組み替えて、薬剤師と詩人の二重の時間を生きるためには、自然からもう一

つの秩序ある世界を作り上げていく俳句が必要であったと考える。

夕爾は終戦から数年後、「詩に関する断想」(『エイドス』1号 昭26・9)で「何の為に詩を書くか——僕はいはば詩の院外団の一人である。長い戦争の間僕は田舎にいて一度も死に直面したこともなければ飢餓の経験もない。一種の温床の中で一人のんきに詩を書いてきた。与へられた題目は戦後の詩界展望であるが、僕はそれを書く知識も興味も持たない。僕個人にとつては詩を書くことはよりよく生きようとする方法の一つである。」と述べている。夕爾は、自分を「詩の院外団」と位置づけているが、少なくとも『昔の歌』刊行の時点ではそうではない。「日の御崎村」が掲載された『現代詩』創刊号で、編輯部員の杉浦伊作は、雑誌創刊に際しての経緯を回想している(「現代詩風景(私の頁)」。新潟の詩人で『詩と詩人』を主宰する浅井十三郎から「新日本文化建設のために、新しい詩の雑誌を出したい」と相談され、「戦前戦後活躍したい同人雑誌の各々の人々に集つて貰つて、ここではデヤナリズムから超越した詩的活動を各自の自由意志のもとに勝手にふるまつて貰ふ、詩壇唯一の公的機関雑誌として、いいものを刊行しよう。」という方針を立てたと言う。巻末には「後記」の上に「現代詩創刊号寄稿家」の一覧があり、「北川冬彦(詩・現実) 神保光太郎(四季) 近藤東(詩法) 笹澤美明(詩と詩論) 岡崎清一郎(暦程) 城左門(文芸汎論) 岩佐東一郎(同) 小林善雄(詩法) 中桐雅夫(同) 大瀧清雄(詩と詩人) 山崎馨(日本詩壇) 高橋玄一郎(同) 杉浦伊作(詩と詩人) 浅井十三郎(同) 木下夕爾(詩文学研究)」と今後の詩壇を担う十五人の一名として夕爾の名前が挙がっている。『戦後詩誌総覧④』によれば、『現代詩』の発行が確認されるのは、昭和二十五年六月号まで全三十七冊であり、昭和二十三年一月号(3巻1号)からは北川冬彦が実質的に編集の中心となり、第四巻第三号からは「編集者」として明記される。「この時期に足かけ五年、三〇冊以上を発行したことに加え、戦後期の旧モダニズム詩人たちの一拠点として、また「散文詩」の新たな可能性が追究された場として、注目に値する詩誌である。」と意味づけられている。途中から「散文詩」の追究が中心化していくが、出発地点では流派を超えた中から詩の活性化を目指した詩誌において、夕爾はその担い手の一人として選抜されたのである。

夕爾のこの文章が掲載された昭和二十六年は、『荒地詩集』の第一冊も刊行され(八月)、若い世代による戦争の意味

とそれを踏まえての戦後詩の追究が本格化する時期である。夕爾の「院外団」という言い方からは、詩壇の潮流から離れた存在という自己認識が読み取れるが、時流を横目で見ての発言というよりも、「一種の温床の中で一人のんきに詩を書いてきた」立場の継続という認識であろう。それは、薬剤師という生業の時間からも詩壇の時間からも二重に「遅れ」がちになりつつも、生活人として詩人として生きていく自分の曖昧さの自覚でもある。

『昔の歌』は、ちまた書房の『新選詩人叢書』全六輯（昭21・7、8）の第四輯として刊行された。第一輯から順に、岩佐東一郎『午前午後』（昭21・8）堀口大学『星を釣る』（同）殿岡辰雄『噴水』（同）夕爾『昔の歌』（昭21・7）菱山修三『夜の歌』（昭21・8）藪田義雄『岸花』（昭21・7）である。岩佐は「あとがき」で「私は戦争のための大闇黒時代のおかげで、いま再び、詩作への情熱が沸き立つてゐる。」、殿岡は「いまこれらの中（引用者注）、「これまでの詩集」を指す）から目ぼしいものを自選して一卷にまとめたのであるが、言ふまでもなく大戦中にもおこなった数多くの詩集はことごとく割愛した。」と述べており、共に太平洋戦争を断罪している。大学と菱山に後書きはなく、藪田は「詩集の方はいろいろな事情で延引して今日に到つた。こんど、巷書房の新選詩人叢書の一冊としてその機縁が開けてきたことは心から感謝される。」（後記）と「いろいろな事情」という言葉でままとめている。

第一節で考察したように、夕爾の「集のをはりに」には、断罪の口吻も判断保留もなく、「夢のなかつたあの重苦しく憂鬱な時代はすぎさつた。今後の苦しみも私たちは希望と夢をもつてそれに耐へてゆくことができるだらう。」と現在から未来へ繋がる地点での実感が語られている。これは、夕爾が創刊と共に参加した句誌『春燈』の巻頭言に共通する姿勢である。「われわれの生活は、これから、苦しくなるばかりだらう。でも、いくら苦しくなつても、たとへば、夕靄の中にうかぶ春の灯は、われわれにしばしの安息をあたへてくれるだらう。」という巻頭言の、明日へ繋がる生活実感を昇華したものが、夕爾の発言である。夕爾が「遅れ」がちになる時間の中で、「いくら苦しくなつても」生きていける希望が生活の中にあることを示してくれたのが俳句である。身の内を流れる何層もの時間が解けていかないように、この世に生起する物事を循環する四季の枠組みに添って構成し、季語という索引を作ったのが、俳句的秩序である。俳句との出会いは、以後の夕爾を深い地点で支えていったと言える。

## 終りに

「集のをはりに」から受けた何かを跨ぎ越した印象は、敗戦で終った戦争の実体を測る尺度が未だ見えず、終戦後の現在の位置も見えない夕爾の率直な心情の表れに因る。戦争からの解放と占領軍による矢継ぎ早な体制の変革と不透明な現実の中で、夕爾は、戦時中から持続していた思いに即して生きようとした。それは、戦争によって理不尽に奪われてしまう人の命であり、山陰への旅で向き合った、ただそこにあることの命の實在感である。夕爾は、理不尽さへの抗いを戦争への憎悪として積極的に表出していくのではなく、意味づけを拒んでそこにある命の本質として捉え、俳句的世界観に共鳴していく。少年時代の俳句と詩の交差点の発見がその出発であり、『生れた家』に見られたイメージに収束しない自然、戦時中の出征する命と自然という体験を経て、生起する四季の秩序の中でこの世の時間を編成していく俳句の世界を土台として選んだのである。それは、薬剤師として詩人として異なる時間を結びつつ、田舎で生きて行く夕爾を支える秩序でもあった。

戦中の時間と戦後の再出発を繋ぐ時間は捨象されたのではなく、ただ生きてそこにある命を根底的な秩序の下で明日へと生かしていく形で継続している。夕爾が『青艸を藉く』に触れなかったのは、慟哭や自嘲や秋冬の寂寥をも含めた内容のラインナップに意味を認めることが出来ず、既刊の『田舎の食卓』『生れた家』と共に、春夏という季節をモチーフとして選択し、これからの季節を生きるための蓄積として確認し再編したかったからであろう。「をさない夢」は、その幼さによって顧みられないのではない。「私もまたさらに大きい夢をもつと明るく美しい歌をうたひたいと思つてゐる。」という今日の「夢」に繋がっている。終戦直後という時期にあつて、『昔の歌』というタイトルは、敢えてつけられたといつてもいい後ろを向いた響きを持つ。それは、戦前と戦後の社会的制度的変動の中で、一筋の生きる時間を紡いでいこうとする夕爾の意思の表れなのである。

注一覧

注1 夕爾は集中の「日日の孤独」について、「朝に俗銭を得て夕に詩をつくる」（『春燈』3巻3号 昭23・3）で「以前、安住さんらのやつてをられた「多麻」に詩をのせていただいたのが機縁で俳句にも親しむやうになりました。その時の詩」として引用している。

注2 夕爾が戦時中及び戦後初期に発表した詩について、市川速男が『望都と優情——木下夕爾ノート』（講談社出版サービスセンター 平10・10）において詳細に調査しており（『IV 戦中詩』『VII 戦後詩の出版』）、本稿の書誌も市川の研究に基づいている。なお、『青艸を藉く』収録詩の初出は、『福山の文学 第8集 木下夕爾著 詩集 青艸を藉く』（ふくやま文学館 平19・3）の「各詩稿の収録雑誌・詩集等一覧」によるが、『麦秋』については筆者が補足した。

注3 磯貝英夫『福山の文学 第8集 木下夕爾著 詩集 青艸を藉く』の「解題」。

注4 注3に同じ。

注5 注2と同書の「IV 戦中詩」。

注6 注3に同じ。

注7 引用は「青艸を藉く」の「学校」である。「戯画」では、三行目「ざはめいて」↓「ざわめいて」、六行目「待つてゐる」↓「真似てゐる」である。

注8 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「11 大きく飛べよ みそさざい」。

注9 大森緋紹子『春燈と私』（『春燈』昭36・9）

注10 木下夕爾「わが俳句修業（7）」（『春燈』10巻8号 昭30・8）

注11 引用は「木下夕爾エッセイ集 わが詩わが旅」（内外出版印刷部 昭60・8）による。

注12 『占領期雑誌資料大系 文学編』全5巻（山本武利編集代表 岩波書店 平21・11、平22・1、3、5、8）

注13 川崎賢子『占領期雑誌資料大系第一巻 文学編I』（岩波書店 平21・11）の「第一巻解説 何が終わり何が始まろうとしてい

たのか」。

注14 注2と同書の「Ⅶ 戦後詩の出発／「死」と予感」。

注15 ロバート・エツプ『木下夕爾』（沖本治郎訳 葦陽文化研究会編 児島書店 平5・1）の「第一章 気の進まぬ薬剤師」。

注16 注8と同書の「10 真昼の寂しさ」。

注17 引用は注11に同じ。

注18 注16に同じ。

注19 注2と同書の「Ⅶ 戦後詩の出発／木下夕爾の戦後初期詩」。

注20 以下、小倉、信来の回想は「含羞の詩人 木下夕爾」（福山文化聯盟 昭50・9）による。

注21 注16に同じ。

注22 これについては、九里「木下夕爾、『生れた家』の〈現実〉」（日本文学ノート）52号 平29・7）で考察した。

注23 岡田秀子「木下夕爾の文学とその背景」（『法政大学教養部紀要 人文科学編』62号 昭62・1）

注24 注2と同書の「Ⅴ 夕爾における「郷土」とその詩の方法」。

注25 『戦後詩誌総覧④ 第二次世界大戦後の〈実存〉と〈思想〉』（和田博文・杉浦静編 紀伊国屋書店 平21・6）『現代詩』の項  
目の執筆は、熊谷昭宏。

\* 引用に際して原則として旧字体は新字体に改め、振り仮名は適宜省略した。

- 李敬淑「〈二つの舌〉をもった文芸峰——〈植民地発コクゴ映画〉における女優表象」杉野健太郎編著『映画とイデオロギー』ミネルヴァ書房、2015
- 李順鎮他編『植民地時代の大衆芸術人』図書出版蘇塗、2006
- 李和真「『国民』のように演じること——プロパガンダの女優たち」『女性文学研究』17、韓国女性文学学会、2007
- 卞才蘭他編『女性映画人事典』図書出版蘇塗、2001
- 崔創奉『放送と私』東亜日報社、2010

——「幸せな我が家——神様に守ってもらっているように」『三千里』  
1940年12月号

——「私はこうやってデビューした」『映画世界』1961年8・9月号合本号

——「名優と母親特集——私は母親に似ている」『三千里』1941年7月号

金幽影「シナリオ『処女湖』」『文章』1939年11月号

——「映画界の一年間」『文章』1939年12月号

金兌鎭「己卯年朝鮮映画総観」『映画演劇』1940年1月号

徐光霽「『無情』——3月映画評」『朝鮮日報』1939年3月26日、28日

——「映画『沈清』の試写評(上・下)」『東亜日報』1937年11月19日～20日

——「新映画評——高麗映画社の『授業料』をみて」『朝鮮日報』1940年5  
月1日

文芸峰「雑誌『女性』の創刊を祝います」『女性』1936年4月号

朴基采「シナリオ『無情』」『文章』1939年2月号

——「朝鮮男女映画俳優群像」『三千里』1941年6月号

柳致眞「映画擁護の辯——蔡萬植氏に送る文章」『朝鮮日報』1938年6月25日  
～30日

尹逢春「監督と主演女優の相互印象——美貌の女主人公金信哉」『朝光』  
1939年3月号

崔寅奎「『授業料』への招魂——映画監督の創作意欲」『朝光』1939年9月号

——「10余年の私の映画自叙——『授業料』の意図」『三千里』1948年9月  
号

蔡萬植「文学と映画——その実践である『圖生録』に関する評」『朝鮮日報』  
1938年6月16日～18日

——「文学作品の映画化の問題」『東亜日報』1939年4月6日

啞鳥生「朝鮮映画株式会社創立記念作『無情』をみて」『朝鮮日報』1939年3  
月16日

#### <二次資料>

安鍾和『韓国映画側面秘史』春秋閣、1962

韓国映画研究所編『李英一の韓国映画史のための証言』図書出版蘇塗、2003

親日人名事典編纂委員会『親日人名事典』民族問題研究所、2008

朴賢熙『文芸峰と金信哉』図書出版先人、2008

(appropriation) されていったかについて考察することにしたい。

■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

<一次資料>

「映画人の円卓会議——どう解決すべきか？女優難、人気得たらすぐに消えていく」『朝鮮日報』1937年1月5日

「監督として俳優として！映画界の夫婦肉弾戦——崔寅奎・金信哉班」『朝鮮日報』1940年6月5日

「合評会——春の映画放談」『東亜日報』1939年3月30日

「佐野周二、金信哉会談記」『三千里』1941年6月号

「雪恨の多い金素英——東京から帰ってきて」『三千里』1940年4月号

「満州国名優を歓迎する座談会——李香蘭、文芸峰、金信哉」『三千里』1940年9月号

「名作映画主演女優座談会」『三千里』1941年12月号

「名優文芸峰と沈影——五月京城永保グリルにて演劇映画問答」『三千里』1938年8月号

「李香蘭・金信哉会見記」『三千里』1941年4月号

安碩柱「映画人になろうとする人へ」『朝光』1939年5月号

安夕影「殉情の女性・金素英嬢——私が監督した主演女優の印象」『朝光』1937年10月号

——「朝鮮女優論」『春秋』1941年4月号

一記者「議政府スタジオ——映画の平和な町」『三千里』1939年4月号

岡田順一「朝鮮映画令解説」『文章』1941年3月号

許文「趙澤元・金素英の愛欲脱出記」『朝光』1939年10月号

金信哉「監督と主演女優の相互印象——監督尹逢春の印象」『朝光』1939年3月号

<sup>51</sup> たとえば、李和眞は金素英の女優活動を代表的な事例として取り上げ、「良妻賢母」という表象を占有することのできなかった女優たち、それゆえに「兵士の家族」を構成する女性役に起用されることが不可能であった女優たちが、戦争末期に入るにつれ徐々に朝鮮映画界から排除されていったと論じた。(李和眞「韓国映画人物論——金素英」韓国映像資料院ホームページ[www.kmdb.or.kr])

不安な現実認識にもとづいている。だが、そうした金信哉の態度は、家庭の守護者ひいては国家の守護者としての女性を求めた戦時イデオロギーから見て、最高の美德といえるものである。総力戦体制が強化されるにつれ、「内」と「外」をめぐる統合と排除の言説は強調され、その統合と排除の論理は、天皇—青年—銃後婦人—少国民のような位階を構築した。青年は「戦線の内」にいる成人男性を、銃後婦人は「家庭の内」にいる女性を意味し、それは大東亜の内存在する「国民」に統合されるが、それらの外に位置する存在は「非国民」として排除された。したがって、女性に限って言えば、「国民」と「非国民」を分ける基準は、彼女らが家庭内にいるか外にいるかにある。金信哉は、その家庭内に存在する女性であると同時に、その家庭を守る女性でもある。そのゆえ、彼女は「賢淑な主婦」と世の賞賛を浴びることができたのである。そういう意味では、「金信哉の女優表象=賢淑な主婦」は時局によく見合ったものともいえる。

## 5. おわりに

以上の考察によって、1937年のデビューから1940年頃までにおける金信哉の女優表象が、明朗さ、健全さ、誠実さといったキーワードを中心に構築された「模範的女優」であったこと、そしてそれは同時に朝鮮映画界の第一世代の女優たちの表象との区別を通して形成されたことが明らかになった。その点では文芸峰と同様だが、弁別される点——「憂鬱な色のない明朗さ」——も持っていたこと、また「賢淑な主婦」であったことも明らかになったと思う。

本稿を閉じるにあたってもう一つ明記しておきたいことは、これら形成段階における金信哉の女優表象が、戦時下の時局イデオロギーによく当てはまる要素を持っていた点、そしてその要素が後続論文で取り扱うこととなる国策色の強い映画フィルムに活用されるのに適切な特質を内在していたという点である。金信哉が自分の表象を時局の要請する通りに、国策イデオロギーの理想に合わせようと意図していたという意味ではない。むしろ、金信哉のような女優表象を持っていなかった人物達は映画界から排除されるような時代がすでに到来していたといったほうが適切であろう。<sup>51</sup>

次の後続論文においては、こうした金信哉の女優表象が、戦時総動員体制に入りつつあった朝鮮映画界においていかに帝国によって専有化

る。金信哉がそうした日常の描写に文章の半分を割いていることから、家庭の中での自分の位置、ひいては女性としての自分の位置を確認し強調しておこうとする意図が窺える。

「女性としての確固たる根本＝三世代の家族が共に暮らす家庭の嫁・妻・母」としての自己確認あるいは自己肯定は、金信哉にとって強固なバックアップとなっているために、夫の不倫などは気にする必要すらない。それはすべて「噂好きの人達が大げさに言っただけ」のこと、「他人のことを勝手に言うことを楽しむ人たちが騒いでいた」「時間が自然と解決してくれる」ことにすぎず、彼女には夫に対する「不満」がない。なぜなら、金信哉の夫は彼女にとって「世の中の誰よりも偉くて立派な方」だからである。我が家は「神様が常に守ってもらっている」「世の中のどの家庭よりも和楽」なところであって、そこに「魔」が「入り込」む「隙間」などはない。

金信哉のこの文章は、とても丁寧で女性らしい朝鮮語文体で書かれ、女学校中退という当時としては高い教育水準をあらわしているようにみえる。中でも特に注目すべきところは、自分の家庭をめぐる世間の視線を彼女が十分に認識している点、そしてそれにもかかわらず自分の堂々たる位置やその正当性を世の中に闡明することによって、自分と「偶々出会った夜の女」との間に明らかな差異をつけている点である。金信哉は「お母様が昔話やお父様の偉かった話などを自慢気になさるの」を毎日のように聞くことが許された、家父長制社会の正当な嫁かつ妻であり、それは夫との「艶聞に関わつた」女性達とは比べられない彼女の優越した位置を意味している。彼女はこの文章を通して「家庭の守護者」「家庭内に存在する女性」としての自分の優越性をしたたかに宣言している。<sup>50</sup>こうして彼女は、図々しい依頼をありがたい抗弁の機会に転換しているのである。

もちろん、「我が家」は「隙間など少しもない家庭」であり、「私の夫」は「最も偉くて頼もしい人」であるという金信哉の確信は、確かな根拠のない

<sup>50</sup> 金信哉がこのように「家庭という体制内に存在する女性」の位置を、その外に存在する女性の位置より優越したものとして認識する態度は、1941年7月号の雑誌『三千里』に掲載された「名優と母親特集——私は母親に似ている」にもよくあらわれている。金信哉は早くに夫を失った自分の母親が、他の女性とは違って一生を「家庭の守護者」として過ごしたことを述べた上で、「このように立派な母親の姿に私が似ているというのは、ほんとうに嬉しいことである。私は母親の姿を美しく、神々しく、大切に守って行かなければならない」と言っている。(金信哉「名優と母親特集——私は母親に似ている」『三千里』1941年7月号)

ら居間に集まって赤ん坊の可愛らしいしぐさを眺め、お母様が昔話やお父様の偉かった話などを自慢気になさるのを聞きながらその日の疲れを取るのが我が家庭の日課です。最近は『家なき天使』の撮影のこともあって、毎日のように徹夜が続き、私たち二人とも夜遅くに疲れきって帰ってくる人が多いのですが、私たちを迎えてくれる赤ん坊の笑い声だけですべての疲れが一気に取れる気がします。

結婚初夜に私たち夫婦は一生夫婦喧嘩をしないようにしようと約束をしました。それからの約五年間、皆さんに騒がれたこともありましたが、それは噂好きの人達が大げさに言っただけで、うちではちっとも知らなかったことです。それほど、夫の態度やら何やらすべての点において不満などありません。ですので、喧嘩も全くありません。偶々出会った夜の女との汚れた関係は、時間が自然と解決してくれるものです。家庭では、妻を愛する頼もしい夫であり、娘を可愛がる父ですから、それ以上立派なことはないと思います。この間、ある女との艶聞に関わって、他人のことを勝手に言うことを楽しむ人たちが騒いでいた時に、社会の重鎮とされているある方から私のことを同情でもしているかのように親切そうに「そんな人とは離婚してしまったほうがいい。そして他の幸せを探して下さい」と勧められました。私は相手のメンツを考えて何も言いませんでしたが、その時こそ私は夫が最も偉くて頼もしい人であり、私のことを愛してくれている人だと改めて考えました。

我が家にはいつも春風が吹いています。我が家は世の中のどの家庭よりも和楽であり、私の夫は世の中の誰よりも偉くて立派な方だと自信を持って言えます。隙間など少しもない家庭であるゆえに、こんな家庭に入り込もうとする魔があるとしても、神様に常に守ってもらっていると信じています。目を閉じて楽しい我が家と私の幸福を思い浮かべると、おのずと私は微笑むのです。<sup>49</sup>

金信哉が「神様に守ってもらっているように」という副題を付けた上の文章は、姑と義兄の家族と一緒に暮す主婦の忙しい日課の描写から始まる。女優活動をしながらも、家事と育児が生活の軸であり、彼女の幸せの根本であ

<sup>49</sup> 金信哉「幸せな我が家——神様に守ってもらっているように」『三千里』1940年12月号

が主催した崔寅奎と金信哉の同伴インタビュー<sup>47</sup>には、彼女が夫のスキャンダルにどう対処したかが如実に示されている。映画人夫婦として同伴取材であったにもかかわらず、インタビューは終始崔寅奎のスキャンダルを話題に持ち込もうとするものであった。「いつも恋愛をしているからか寅奎氏はどんどん格好よくなりますね」「こんなに美しい奥様がいらっしゃってまたあちこちに可愛らしい娘たちがいる」から崔寅奎は「幸運児」だという記者の発言に金信哉は沈黙を守るばかりであった。<sup>48</sup>

そんな金信哉に1940年12月、雑誌『三千里』から原稿依頼が入る。「幸せな我が家庭」という連載欄の原稿であった。沈黙すら許されぬこの凶々しい依頼に金信哉はどう対応しただろうか。やや長いが、その全文を引用することとする。

お父様（夫の父のこと——引用者、以下同）は二十余年前にお亡くなりになり、一人の身で息子たちを育ててきたお母様（夫の母のこと）、心優しくて繊細なお義兄様夫婦、そして女子高校に通っている姪と私たち夫婦二人、そして最近大人の言葉を真似し始めた愛嬌たっぷりの私の娘！この七人が我が家族です。両親の残してくれた遺産もないし、何か一山当てたということもないので、富豪とは言えませんが、生活に困ることはありません。夜が明けると、お母様はお起きになってすぐに孫娘と一緒に遊んで下さるし、皆で朝ごはんを食べてからは、お義兄様や主人、そして姪は会社や学校にかばんを持って出かけます。その後、皿洗いと掃除を済ませると、午前八時半です。伯父さんとお父さんについていきたいとねだる赤ん坊が泣き止むと、洗濯しに井戸のほうに向かい、アイロン、針仕事！そうこうするうちに夕飯の支度をする時間になります。夜六時頃、会社や学校から皆がお帰りになり、夕飯を食べ終わった

<sup>47</sup> 「監督として俳優として！映画界の夫婦肉弾戦——崔寅奎・金信哉班」『朝鮮日報』1940年6月5日

<sup>48</sup> 原文の一部を引用すると次のようである。「いつも恋愛をしているからか寅奎氏はどんどん格好よくなりますね」と挨拶をすると、崔氏はまごついて「恋愛ですか？」ともう一度記者に反問した。ちらっと妻の顔色を見てから彼は「そんなの全部昔のことですよ」と重くしかし静かにため息をつく。「奥さんの前でこんな話するのもあれだけど、話が出たから言っちゃうと、寅奎さんのような幸運児は他にはいないよ」「それはどういう話ですか」と崔氏は焦った顔をする。「だって、こんなに美しい奥様がいらっしゃってまたあちこちに可愛らしい娘たちがいるんだからな……」「しーっ！どうしたんですか。喧嘩でも起こしたいんですか」という。

性です。私はあの良い方が私のせいで心を痛めているだろうと思うと、良心の呵責を感じて辛くて耐えられませんでした。しかも、その赤ん坊のような方が天真爛漫に笑ったりすると、すぐにでも私に罰が当たるような気がしていました。それで私は彼に金信哉さんと楽しく暮らすことを勧めましたよ。なのに『朝光』の記事はまるで私をこの上もない妖婦のように…。私は悪くなかったと言っているわけではありません。でも、すべての過ちが私にあるように責めるのは本当に酷いことじゃありませんか。(中略) 崔寅奎氏は私と知り合う前にもあるカフェガールと同棲していて、金信哉さんには生活費を渡すだけでした。信哉さんがちょっと物を言うと、すぐ飛びかかって難詰しようとするのです。<sup>46</sup>

雑誌『三千里』の1940年4月号に掲載された上の引用文で金素英は、崔寅奎との不倫を認めながらも、自分だけを妖婦のように描写した『朝光』の報道に対し、その偏向は不当であったと吐露している。また、仕事にまで干渉する崔寅奎のしつこさと、カフェガールから自分に至るまで不倫を続けてきた非道徳性を辛辣に非難し、彼の妻である金信哉に対しては「良い方」「賢淑な女性」と褒めている。新聞・雑誌などのメディアにおけるこのスキャンダルの波及力を考えると、金信哉が夫の不倫相手にまで「賢淑な女性」と評されていることは、この時期一般大衆にも広く知られていたであろう。これは、文芸峰自らが献身的な妻や母としての自分が置かれている状況を美談化したこととは相違するものである。



【図5】金素英



【図6】崔寅奎

1939年の秋から1940年の春にかけてこのスキャンダルは世間の注目を浴び続けていたが、それに対して金信哉は沈黙を続けた。1940年6月、朝鮮日報

<sup>46</sup> 「雪恨の多い金素英——東京から帰ってきて」『三千里』1940年4月号

は理解されていのように思う。(中略) 崔氏がロケーションから下宿に帰ってきたところ、素英の姿はなく、手紙一枚が置いてあるだけだった。この時、素英はもう舞踊家・趙澤元と手を取り合っチョテフウォンて、あっちこっち遊びまくって楽しい時間を過ごしていたが、崔氏はそれを夢にも知らなかった。<sup>45</sup>

上の引用文は「趙澤元・金素英の愛欲脱出記」という題名で掲載されているが、その大半を費やしているのは、崔寅奎と金素英との不倫とその顛末である。金素英に虚栄、墮落、非道徳といったすべての不正的な観念を押し付け、彼女に加害者という烙印を押すこの記事は、三角関係の主軸である崔寅奎を被害者かつ同情されるべき対象として描写している。このスクランダルによって金素英は将来を嘱望された新人女優から墮落した女に墜落したのに対し、崔寅奎はいわば妖婦に惑わされ、不幸に遭った男として形象化されるようになり、それによって、妻を捨てたことに対する免罪符までを得ているのである。これに金素英は次のように反駁する。



【図4】  
映画『国境』のポスター

**記者** 崔寅奎氏とはいつから知り合いになりましたか。

**金素英** 『国境』の撮影が始まる前からです。すべて私のせいで、世間の笑いものになったんですが、人と付き合っている間、身も心も辛いばかりというのは良い関係でない証拠です。あの人と付き合っていた時は本当に大変でした。彼の干渉にはうんざりしています。私が彼と付き合っていた時期には私を他の作品には絶対に出演させないのですよ。誰かが私に出演を頼むと、彼がすぐその人たちと私が接触できないように邪魔したので、すべて出演できなくなりました。(中略)

**記者** あの方には奥さんがいたんじゃないですか。

**金素英** いましたよ。金信哉というとても良い方です。本当に賢淑な女

<sup>45</sup> 許文「趙澤元・金素英の愛欲脱出記」『朝光』1939年10月号、152～165頁

上の尹逢春の日記が書かれたのは1937年6月で、崔寅奎と金信哉が京城に上京し、映画界に入って間もない時期である。崔寅奎は上京してすぐにカフェガールと同棲し、そこに人が訪ねることも気にならなかったようである。ト惠淑と尹逢春の言及を総合してみると、崔寅奎の不倫とたちの悪さは朝鮮映画界において公然のことになっていて、彼の私生活は映画界の人達から良い目では見られていなかったように推測される。崔寅奎の女性問題が朝鮮映画界の垣根を越え、メディアを通して一般大衆にまで大々的に露出したのは、1939年10月のことで、この時、金信哉は妊娠中であつた。

スキャンダルの相手は、崔寅奎と金信哉の映画界第一作である『沈清』の主演女優・金素英キムソヨンであつた。『沈清』において崔寅奎は録音助手を、金信哉は端役女優をしていて、金素英はこの映画によって一躍スター女優となり<sup>44</sup>、1939年には崔寅奎の初監督作である『国境』の女性主人公役にキャスティングされた。スキャンダルが表面化したのは、この『国境』の撮影前後の時期である。雑誌『朝光』の1939年10月号は、次のように伝えている。

新義州一帯を行ったり来たりしながら約一ヶ月間もロケーション撮影をしていくうちに、崔氏と素英との間の距離は次第に縮まった。事情がこうなると、先に煩悶しはじめたのは崔監督であつた。彼にはすでに結婚している妻がいて、また彼は父親として新しい責任を果たさなければならなくなるだろう。しかし、彼らの愛は強く、火山のように噴出する情熱は抑えきれないものであつた。素英ははっきりした口調で「私は元夫とは正式に離婚して、もう彼は全然関係のない人ですよ」といい、それを聞いた崔監督は、信哉を自宅に戻し、素英に対する自分の情熱から逃げないと心を決めた。むろん、崔氏がこのように態度を決めたことは、社会的または道徳的に多くの非難と攻撃を受けても仕方ないことである。だが、虚偽を拒否し、情熱を尊重する彼の鮮明な態度は、幾らか

<sup>44</sup> 映画『沈清』の監督・安夕影は「殉情の女性・金素英嬢」という文章で、金素英は平凡な美しさの持ち主ではなく、世の荒波にもまれたことによる哀愁を持っていると評した。また、彼女が文芸峰のような一つのタイプを持つスターとなると予見し、これからは私生活の面においても管理が必要であると助言している。(安夕影「殉情の女性・金素英嬢——私が監督した主演女優の印象」『朝光』1937年10月号、182～185頁) 徐光霽もまた映画『沈清』に関する批評文において作品そのものに対しては酷評しているもの、主演女優の金素英については「セリフの処理が上手である」と評している。(徐光霽「映画『沈清』の試写評(上・下)」『東亞日報』1937年11月19日～20日)

対し、<sup>41</sup>金信哉に「賢淑な主婦」という表象が付与されたことには、夫の崔寅奎の貢献が大きい。貢献とは言ってもそれは文芸峰の美談と対照的な不倫スキャンダルであったが、とにかく金信哉はその夫のスキャンダルによってメディアの注目を浴びることとなった。

まずは、崔寅奎という人物について検討しておこう。次の引用は1973年に行われた映画史研究者・李英一と朝鮮映画界の第一世代の女優・ト惠淑のインタビューの中で崔寅奎を回顧する部分である。

**ト惠淑** 崔寅奎は才勝徳薄（才能はあっても徳は薄い——引用者）だよ、才勝徳薄！（中略）あの人は何かといえば人を殴ったからね。ビンタされた人に湿布をしてあげたことが何回もあるのよ。

**李英一** そうでしたか。

**ト惠淑** 自分の奥さんも二階の階段から突き落としてしまってね、それで怪我して病院に入院したこともあるらしいよ。<sup>42</sup>

ト惠淑は、崔寅奎が仕事の面においては「才勝」であったが、「何かといえば人を殴った」人物、すなわち「徳薄」であったと述べている。ト惠淑の記憶が正確だとすれば、崔寅奎の女性に対する接し方も良いとはいえないものであったように思われる。また、『圖生録』の監督で、この映画の助監督と録音技師に崔寅奎を起用した尹逢春は、日記の中に崔寅奎について次のような記録を残している。

バクチュル  
朴喆に脚本を送った。崔寅奎の家で遊んだ。崔寅奎はカフェガールと同棲中だったが、私の目には良くない印象を与えた。<sup>43</sup>

<sup>41</sup> 文芸峰の「雑誌『女性』の創刊を祝います」（『女性』1936年4月号）や「名優文芸峰と沈影——五月京城永保グリルにて演劇映画問答」（『三千里』1938年8月号）などを参照。

<sup>42</sup> 韓国映画研究所編「李英一の韓国映画史のための証言」図書出版蘇塗、2003、140～142頁。ト惠淑の証言の中には、「自分の奥さんも二階の階段から突き落としてしまってね、それで怪我して病院に入院した」という言及があるが、その「自分の奥さん」が金信哉のことを指しているかは不明確である。崔寅奎が拉北される前まで正式に結婚していた女性は金信哉しかいないが、金信哉に関連した記録の中でそのような記述は見つからない。

<sup>43</sup> 韓国歴史統合情報システム（www.koreanhistory.or.kr）の「尹逢春の日記」（1937年6月18日）

感情の持ち主だが、ノラ（イプセンの戯曲『人形の家』の女性主人公のこと——引用者）になりうる果断性がない。比較的背が高く痩せている。

石梅（21歳）＝とても聡明で伶俐である。小柄で理知的容貌。それゆえ一見冷たそうにも見える。だが、その中には想像を絶する美しい情熱が隠されている。<sup>39</sup>

上の引用文から分かるように、柳香伊は「果断性のない」「貞淑」な人物として設定されているのに対し、石梅は「とても聡明で伶俐」で「理知的」であると同時に「情熱」的な人物として設定されている。つまり、この映画において金信哉は、自分の聡明さを活用し、人々の間で発生した事件を情熱的に解決していく積極的な解決者である石梅を演じ、文芸峰は、彼女に自分の悩みを打ち明け、慰められ、助けてもらう柳香伊を演じていたのである。

それは、朝鮮映画界において模範のとされた二女優の女優表象上の弁別性を集約したキャスティングともいえる。先に述べたように、当時の文芸峰の女優表象は、貧しい家庭を守り続ける主婦としての苦衷と、それに対する世間の同情に満ちた視線によって構築されていて、金信哉の表象は「憂鬱な色のない」「明朗さ」を構築要素の一つにして形成されていたからである。この弁別性を集約したキャスティングは、1943年作の『朝鮮海峡』においてもまた繰り返されることになる。

#### 4. 「賢淑な主婦」という表象の形成論理と時局性

雑誌『春秋』の1941年4月号に掲載された「朝鮮女優論」において、安夕影は「文芸峰、金信哉は賢淑な主婦として女優達に尊敬され続けている」<sup>40</sup>といい、彼女らを他の女優たちより高く評価している。安夕影は二人を一括して「賢淑な主婦」と称しているのだが、実際には1941年を前後してその「賢淑な主婦」という表象に対応する二人の姿勢や、その表象が構築される過程には大きな相違がある。肺結核に苦しむ夫とともに貧困を乗り越えていく妻であり、赤ん坊のことを常に心にかける美しい母親としてメディアに膾炙していた文芸峰が、良妻賢母の美談にもとづいてその女優表象を構築したのに

<sup>39</sup> 同上

<sup>40</sup> 安夕影、前掲書

て総督府の検閲手数料が免除された。<sup>37</sup>



【図2】映画『授業料』の日本人教師と「我が国」の授業場面

文芸峰と金信哉の三番目の共演作である『水仙花』は、1940年8月に封切上映された。この時点は金信哉が長女を出産した後であり、そのため、上に挙げた三作品に比べ、金信哉により重要度の高い役を任せられたと推測される。ようやく二人は本当の意味で「共」に「演」じるようになったのである。



【図3】映画『水仙花』

文芸峰は女性主人公の柳香伊に、金信哉は柳香伊の下女の石梅に扮した。

シナリオ<sup>38</sup>によると、柳香伊は、両班の寡婦である。彼女は寡婦に対する世間の誤解に苦しめられた末、自らの貞節を証明するために自殺を選択する伝統的な価値観を持った女性である。金信哉の扮した石梅は、柳香伊の置かれた立場に人間的に同情し、柳香伊をめぐる村の噂の元を探り出すなど、柳香伊を助けるために奮闘する。噂を流した人たちの計略が一つ一つ明らかになっていく中で、石梅は解決者のような活躍ぶりをみせ、ただ涙を流しているだけの柳香伊と対照される。シナリオでは二人について次のように説明されている。

柳香伊（27歳）＝<sup>マ</sup>雅淡で<sup>マ</sup>貞淑な顔立ちである。かなりロマンチックな

<sup>37</sup> 崔寅奎の「『授業料』への招魂——映画監督の創作意欲」（『朝光』1939年9月号）によると、この映画の検閲手数料が免除された事情は、映画の原作が総督府の機関紙『京城日報』の付録「京日小学生新聞」の主催した小学生作文公募で朝鮮総督省を受賞したからである。

<sup>38</sup> 金幽影「シナリオ『処女湖』」『文章』1939年11月号。『処女湖』は、映画『水仙花』の原題である。

達役と推測できる。

同年8月に封切られた『愛戀頌』において金信哉は文芸峰と初めて共演した。文芸峰は主人公の安南淑に扮し、金信哉は安南淑の学友4人の中の一人として登場した。雑誌『劇芸術』の1938年12月号に掲載されたシナリオによると、登場するのはワンシーンだけで、そこでは望まない結婚をするようになった安南淑の状況に同情している。「今の朝鮮の天地で女王のように君臨している文芸峰」<sup>32</sup>という当時の記述からも明らかのように、この時期において最も人気の高かった女優は文芸峰であり、金信哉は端役として彼女と共演したにすぎない。

夫の崔寅奎の監督した作品に金信哉が初めて起用されたのは、翌年の1940年に封切られた『授業料』である。「複雑なさまざまな事情によって私は途中で体調を崩し、方漢駿氏が私の代わりに後半の作業をした」<sup>33</sup>という崔寅奎の回顧から推測すると、共同監督とはいえ、キャスティングにあたったのは崔寅奎であったように思われる。『授業料』は『国境』（1939）に次ぐ崔寅奎の二番目の監督作であり、文芸峰と金信哉の二番目の共演作でもある。だが、「天真爛漫な子供達が親元から離れ、小学校に入り、そこで先生の暖かい愛情と指導のもとで教育される」<sup>34</sup>内容を主にしていたため、映画における二人の比重は割に少なかったと判断される。<sup>35</sup>

『授業料』は現在フィルムが残っていないが、原作となった少年の手記<sup>36</sup>を参照すると、日本人の教師が登場し、朝鮮半島が日本の一部であることを力説し（【図2】を参照）、また貧しい朝鮮人生徒達が日本のおかげで勉強を続けることができるというメッセージがこの映画に含意されていたと考えられる。そして、崔寅奎は内鮮一体や皇国臣民化イデオロギーにもとづくこの映画に妻の金信哉を起用したのである。『授業料』は朝鮮映画としては初め

<sup>31</sup> 朴基采「シナリオ『無情』『文章』1939年2月号。しかし、このシナリオにおいては、人物紹介欄に美香役が掲載されていないのみならず、美香の登場するシーンもない。

<sup>32</sup> 一記者「議政府スタジオ——映画の平和な町」『三千里』1939年4月号

<sup>33</sup> 崔寅奎「10余年の私の映画自叙——『授業料』の意図」『三千里』1948年9月号

<sup>34</sup> 徐光霽「新映画評——高麗映画社の『授業料』をみて」『朝鮮日報』1940年5月1日

<sup>35</sup> 文芸峰がどのような役を演じたかは不明であるが、金信哉の場合は、徐光霽の批評文から推測すると、主人公少年の友達の姉である貴蘭役に扮したとされる。（徐光霽「新映画評——高麗映画社の『授業料』をみて」前掲書）

<sup>36</sup> 映画の原作となった禹壽榮の手記「授業料」は、川喜多記念映画文化財団の提供によって確認した。映画『授業料』関連スチール写真もまた同財団の提供による。

文芸峰と金信哉との間の女優表象上のこうした弁別性は、二人が共演した1940年作の『水仙花』にそのまま反映されることになる。二人のシネマレベルの女優表象が、フィルムレベルのそれと作品内で照応しているのである。次の第三節では、朝鮮映画界の二世世代女優を代表する文芸峰と金信哉の共演作を中心に、1939年から1940年までの金信哉の女優表象について考察することにしたい。

### 3. 映画『水仙花』（1940）と「明朗な女優」の表象

『圖生録』（1938）の封切上映以後、金信哉は1939年から1940年にかけて妊娠と出産を経験することとなる。そんな中、1939年には『無情』『愛戀頌』に、1940年には『授業料』『水仙花』に出演したが、それは出産を前後した金信哉の事情が許す範囲内のものであって、それゆえ彼女が扮した役は、助演あるいは端役にあたるものであった。夫の崔寅奎は、この時期、初監督作である『国境』（1939）を発表し、その才能が認められ、朝鮮映画界の新人監督として成功的なデビューを成し遂げた。<sup>26</sup>

1939年3月に封切上映された『無情』は、「春園李光洙の原作というレットルのバリューと、しかも3年もかけてつくりあげた朝鮮映画株式会社の創立記念作品という点で」<sup>27</sup>映画界の注目を浴びたため、当時の新聞・雑誌にはこの映画に関する数多くの批評文が掲載されている。<sup>28</sup>だが、俳優たちに関する言及は、主演女優であった韓銀珍ハンウンジンに対するものが大半を占めていて、金信哉については「美香（金信哉）の雅淡さが良かった」<sup>29</sup>「金信哉の顔を映した場面が良かった」<sup>30</sup>の二件しかない。金信哉の扮した美香は、シナリオの人物紹介に載っていないが<sup>31</sup>、原作小説を参考にすると、女性主人公の友

<sup>26</sup> 映画『国境』について金兌鎮は「かなり荒っぽくて卑しい雰囲気、その雰囲気もたらず強烈さが、『無情』やそれ以前の作品などとは異なる色を作品に与えている。この映画は観客に立ち向かって、彼らにつかかってみようとする野心をみせた作品である」（金兌鎮「己卯年朝鮮映画総観」『映画演劇』1940年1月号）と評し、また金幽影は「崔寅奎君の初作品は、過去に多くの作品を出してきた演出者達を驚かせた」（金幽影「映画界の一年間」『文章』1939年12月号）と述べ、監督としての崔寅奎の才能を高く評価した。

<sup>27</sup> 金兌鎮「己卯年朝鮮映画総観」前掲書

<sup>28</sup> たとえば、啞烏生の「朝鮮映画株式会社創立記念作『無情』をみて」（『朝鮮日報』1939年3月16日）、徐光霽の「『無情』——3月映画評」（『朝鮮日報』1939年3月26日、28日）、蔡萬植の「文学作品の映画化の問題」（『東亜日報』1939年4月6日）などがある。

<sup>29</sup> 啞烏生、前掲書

<sup>30</sup> 「合評会——春の映画放談」『東亜日報』1939年3月30日

に、詳しく教えてくれましたので、ありがたい気持ちもありましたけど、申し訳ない気持ちもありました。いくら熱心に指導してもらっても、私は思う通りに演じることが出来ず、泣きそうになったことが何回もあります。(中略) 初主演でそのくらいならいいよとおっしゃってくれる方もいましたが、私はそういう言葉に甘えてはいけなと思いました。『圖生録』が終わるまで、私は寝ることも食べることも忘れるほど、熱中していました。<sup>23</sup>

新人女優という立場にあった金信哉は、映画界の先輩である尹逢春について論評することに戸惑いを感じたのか、直接的な人物評を避け、主に撮影過程で起きた監督絡みのエピソードを伝えている。そのエピソードを通して強調されるのは、「寝ることも食べることも忘れるほど、熱中」した、金信哉の女優としての情熱や強い責任感、そして絶えず練習に励む誠実な態度である。夫と関わって偶然に映画界に入ったとはいえ、初主演というチャンスを得て自分なりにできるすべての努力を果たす金信哉の姿が示されているのである。「金信哉は『圖生録』以前に『沈清』という映画に端役で出たことがあるが、今回初めて主役を任せられ、自分の誠心を尽くして必ず成功させようと決心したのです」<sup>24</sup>という監督の尹逢春の言及からは、彼女のその努力が周りの人達にも伝わっていたことが見て取れる。

以上の検討からみると、『圖生録』を前後した時期、すなわち金信哉のデビュー時期の女優表象は、明朗さ、健全さ、誠実さといったキーワードを中心に構築された「模範的女優」というものであったことが分かる。これは、彼女の表象が、虚栄とスキャンダルの絡みついた朝鮮映画界の第一世代女優たちの表象とは確然と区別されながら形成されていたことを意味する。また、同じ第二世代女優の文芸峰の女優表象が「貧困との戦い」<sup>25</sup>の中で「育児と仕事を並行する家庭主婦」としての涙ぐましい苦衷の物語を背景にして形成されていたことを考えると、金信哉のそれは「憂鬱な色のない顔立ち」の天真爛漫な「明朗さ」に徹底していたことが分かる。

<sup>23</sup> 金信哉「監督と主演女優の相互印象——監督尹逢春の印象」『朝光』1939年3月号、163～165頁

<sup>24</sup> 尹逢春、前掲書、160頁

<sup>25</sup> 朴基采、前掲書

う。尹逢春は『圖生録』の封切前年である1937年に「映画人の円卓会議——どう解決すべきか？女優難、人気得たらすぐに消えていく」<sup>21</sup>という座談会に参加した。この座談会において、羅雲奎は「女は変な動物」であり、そのため、女優に対しては「抱主のように監督をしなないと」いけないといい、尹逢春はそれと意見を共にしながら、女優の問題は個人の「教養の問題」ではなく、「女だから威張ろうとする」ところに起因していると語った。女優に対してそうした認識を持っていた尹逢春から見ると、金信哉は既存の女優たちとは異なる、健全で模範的な人柄の新人女優だったのである。ここで金信哉の「健全さ」が指摘されていることは注目すべきである。その「健全さ」は監督・尹逢春が高く評価したものであると同時に、その後の時代が女優に要求するものでもあったからである。<sup>22</sup>

上に引用した「監督と主演女優の相互印象」は、尹逢春の目にうつった金信哉だけでなく、金信哉の立場からも尹逢春監督の印象を伝える構成を取っている。金信哉は「監督尹逢春の印象」と副題をつけ、次のように書いている。

他人のことをあだこうだと言うのはあまり良いことではないと思います。しかも、このように原稿に書いて、皆が読めるようにすることは…。また、私が一生の仕事にしようと思っている朝鮮映画の先輩に対して印象でいいからと頼む編集長さんは、私にとっては原稿だけを依頼したのではなく、大きな悩みを持たせたのにほかなりません。(中略)私は『沈清』という映画に端役で出たことがあるだけで、実際の経験や洗練された演技術などを持っていたわけでもないため、どうして私に主役を演じることができるだろうか、また監督の尹逢春先生に叱られるばかりだったらどうしようかと毎日心配でした。顔が丸々としているほうだから、ソルス(下剤——引用者)を飲んで痩せておいてという尹逢春先生の言葉もあって、私はその日から食事を取らないようにしました。最初はカメラの前に立つことが、まるで試験官の前に出るように感じられましたが、尹先生は優しく指導してくれました。そして、私が下手をしても怒らず

<sup>21</sup> 「映画人の円卓会議——どう解決すべきか？女優難、人気得たらすぐに消えていく」『朝鮮日報』1937年1月5日

<sup>22</sup> 時代が求める健全な女優像に関しては、安碩柱の「映画人になろうとする人へ」(『朝光』1939年5月号)、岡田順一の「朝鮮映画令解説」(『文章』1941年3月号)、安夕影の「朝鮮女優論」(『春秋』1941年4月号)などが参照できる。

十八才とはいえ、明朗で憂鬱な色のない順伊の顔は、まるで赤ちゃんが笑っているような顔立ちでなければなりません。実は、この順伊役を誰にするか、悩んでいました。現役の女優に顔立ちに憂鬱な色のない女優が見つからず、キャスティングはとても大変だったのです。(中略) よく笑ってよくいたずらする (金信哉の——引用者) 姿を見たことがあります。そして私はこの配役には、天真爛漫で明朗な金信哉しかいないと考えたのです。(中略) 映画に出ただけで、上映もされていないうちから、一流のスターにでもなったように振舞う女優もいますが、金信哉はそうではありませんでした。普段は化粧もしないのです。<sup>19</sup>

上の引用文は雑誌『朝光』の1939年3月号に掲載された「監督と主演女優の相互印象」の一部で、この文章で尹逢春は「美貌の女主人公金信哉」と副題をつけ、『圖生録』に出演した金信哉について評している。金信哉を主役にキャスティングした理由は「たった一つ」で、彼女が「可愛らしい顔立ち」をしているからだと述べている。主人公である順伊は、「明朗で憂鬱な色のない」「赤ちゃんが笑っているような顔立ち」でなければならないが、「現役の女優に顔立ちに憂鬱な色のない女優が見つからず」、「よく笑ってよくいたずらする」「天真爛漫で明朗な」



【図1】  
デビュー当時の金信哉

金信哉を起用したという。ここで重要なのは、彼が金信哉の顔立ちから「明朗さ」を発見したところである。悲劇に落ちても憂鬱に沈まぬ女優として金信哉が抜擢されたわけだが、その「憂鬱に沈まぬ女優」という表象は、戦時末期の国策色の強い映画においてもそのまま活用されるようになるからである。<sup>20</sup>

尹逢春は引き続き、映画の撮影が開始されて以後の金信哉についても評している。「映画に出ただけで、上映もされていないうちから、一流のスターにでもなったように振舞う女優もい」るが、金信哉はそうではなかったとい

<sup>19</sup> 尹逢春「監督と主演女優の相互印象——美貌の女主人公金信哉」『朝光』1939年3月号、158～162頁

<sup>20</sup> これに関しては、本論文の後続論文にて詳しく論じることとする。

役がどのような役であったか具体的な記録は残されていない。金信哉に文芸峰のような演劇舞台などでの演技経歴があったわけでもないため、デビュー当時の金信哉についての資料は、初主演作かつ二番目の出演作である尹逢春監督の『圖生録』(1938)に関連する文献からである。ここではそれをもとに彼女の女優表象の形成過程を追跡し、それが当時の朝鮮映画界においてどういう意味を持ったかを明らかにしていきたい。

「尹逢春がメガフォンを握ってからわずか一週間で撮影を終わらせた、韓国映画史上類例のない短い時間で映画一本をつくりあげた作品」<sup>17</sup>とされる『圖生録』(1938)は、シナリオもフィルムも現存していない。が、シナリオを執筆した柳致眞ユウチジンとそのシナリオについて酷評した蔡萬植チェマンシクとの論争が新聞紙面を借りて行われたため、その記事から粗筋を推測することができる。<sup>18</sup>物語は、貧乏な両親のために富豪の妾になる決心をした18歳の少女・順伊(金信哉)が、そうならず、逃げ出し、色々な苦勞をした末に娼婦になるというものである。借金を返すために貧しい人たちが経験せざるを得ない悲劇が物語の中心となっており、主人公の順伊は取引される女性の身体を象徴しながら、それにもかかわらず魂や心だけは美しい女性の純粋さを代弁していたと見られる。金信哉が初主演作で演じたのは、そのような可憐で純粋な少女だったのである。

監督・尹逢春はその可憐な純粋さを極大化してみせる女優として金信哉を起用したわけだが、その起用の理由を「監督と主演女優の相互印象」という文章にて次のように述べている。この文章は、デビュー初期の金信哉を理解するにあたって多くの示唆を含んでいる。

『圖生録』という映画の主演に金信哉を起用した動機はたった一つです。可愛らしいからです。可愛らしい顔立ちをしています。けがれの無い白玉のようでした。(中略)順伊は十八才の処女であり、可愛くなければならず、(中略)性質は快活で憂鬱な色なんかは少しもないのです。

<sup>17</sup> 安鍾和『韓国映画側面秘史』春秋閣、1962、52頁

<sup>18</sup> 蔡萬植の「文学と映画——その実践である『圖生録』に関する評」(『朝鮮日報』1938年6月16日～18日)に対して、柳致眞は「映画擁護の辯——蔡萬植氏に送る文章」(『朝鮮日報』1938年6月25日～30日)という反駁文で応酬した。主に映画という新しいメディアが文学という伝統的なメディアとどういう関係を持つべきかという問題をめぐる攻防であったが、ここではそれらから映画の概要を読み取ることにした。

上の表が示すように、金信哉は1937年(当時18歳)に映画『沈清』でデビューして以来、終戦に至るまでの約9年間に17篇の映画に出演した。すべてトーキー映画であり、文芸峰が無声映画からトーキー映画へと朝鮮映画の音声システムが移行していく中でデビューしたのに対し、最初からトーキー映画世代の映画人として活動を始めたことが分かる。また、1937年といえば、文芸峰を主演とした合作映画『旅路』が内地と朝鮮で封切上映された年であると同時に、日中戦争が勃発した年でもある。つまり、金信哉は、朝鮮映画界が内地進出を通じた国際化の欲望を胚胎していた時期、かつ日本帝国と中国との戦争が全面化した時期から女優としての活動を開始したのである。

各映画に使用された言語に注目すると、朝鮮語使用映画7篇、日本語・朝鮮語併用映画2篇、日本語使用映画8篇に分けられ、文芸峰のそれが各々14篇、4篇、4篇であるのに対し、日本語使用映画の比率が高いのが分かる。

金信哉の出演作品で、現存するのは4篇(『家なき天使』『朝鮮海峡』『望楼の決死隊』『愛と誓ひ』)である。崔寅奎が監督、共同監督、助監督、企画、録音、録音助手などで製作に携わった作品は9篇(『沈清』『圖生録』『無情』『授業料』『家なき天使』『望楼の決死隊』『太陽の子供達』『愛と誓ひ』『神風の子供達』)であり、そのうち、監督ないし共同監督したものは5篇(『授業料』『家なき天使』『太陽の子供達』『愛と誓ひ』『神風の子供達』)である。この5篇は従来の韓国映画史において概ね親日映画あるいは宣伝映画として分類されている。

日本・朝鮮における同時代の女優たちに関連してみると、文芸峰との共演作は6篇(『愛戀頌』『授業料』『水仙花』『家なき天使』『朝鮮海峡』『太陽の子供達』)があり、原節子とも『望楼の決死隊』(1943)で共演している。ちなみに、金信哉の最も好きな内地女優は田中絹代であった。<sup>16</sup>

では、金信哉の女優表象の形成過程に関する考察に移ろう。金信哉が1937年に夫の崔寅奎が録音助手を担当した安夕影監督の『沈清』に端役として出演したことから女優人生を始めたのは、先述のとおりである。だが、その端

<sup>16</sup> 金信哉は「名作映画主演女優座談会」(『三千里』1941年12月号、85頁)で「内地女優の中では誰が好きですか」という記者の質問に「私は田中絹代が好きですよ。他の人たちは作品によって好きになったり嫌いになったりしますが、田中絹代だけはいつも好きですよ」と答えている。

台作りとしての意味をも持つと言えるだろう。

## 2. 「模範的な女優」という表象の形成

女優表象の形成過程に関する考察を始める前に、金信哉の出演作品およびフィルムの現存状況についてまずここで簡潔に説明しておきたい。また、金信哉のデビューおよび活動に夫の崔寅奎の与えた影響が大きかった点を考慮し、崔寅奎が映画製作に携わっていた場合には、彼の担当についても表に記すことにする。【表1】は、終戦以前に金信哉が出演した作品の目録である。

【表1】金信哉の出演作品目録(終戦前)

| 年    | 作品名    | 監督                              | 製作会社                  | 使用言語       | 崔寅奎の担当分野  | 現存有無 |
|------|--------|---------------------------------|-----------------------|------------|-----------|------|
| 1937 | 沈清     | アンソギョン<br>安夕影                   | 紀新洋行映画部               | 朝鮮語        | 録音助手      | 無    |
| 1938 | 圖生録    | ユンボンチュン<br>尹逢春                  | 天一映画社                 | 朝鮮語        | 助監督<br>録音 | 無    |
| 1939 | 無情     | パクミチェ<br>朴基采                    | 朝鮮映画株式会社              | 朝鮮語        | 録音        | 無    |
|      | 愛戀頌    | キムユヨン<br>金幽影                    | 劇研座映画部<br>日本東宝映画社     | 朝鮮語        | —         | 無    |
| 1940 | 授業料    | チェインギョ<br>崔寅奎<br>バンハンジョン<br>方漢駿 | 高麗映画社                 | 朝鮮語<br>日本語 | 共同監督      | 無    |
|      | 水仙花    | 金幽影                             | 朝鮮映画製作所               | 朝鮮語        | —         | 無    |
| 1941 | 家なき天使  | 崔寅奎                             | 高麗映画協会                | 朝鮮語<br>日本語 | 監督        | 有    |
|      | 妻の倫理   | キムヨンファ<br>金永華                   | 朝鮮芸興社<br>京城映画社        | 朝鮮語        | —         | 無    |
| 1942 | 豊年歌    | 方漢駿                             | 高麗映画協会                | 朝鮮語        | —         | 無    |
| 1943 | 朝鮮海峡   | 朴基采                             | 朝鮮映画製作株式会社            | 日本語        | —         | 有    |
|      | 仰げ大空   | 金永華                             | 朝鮮映画製作株式会社            | 日本語        | —         | 無    |
|      | 望楼の決死隊 | 今井正                             | 日本東宝映画社<br>朝鮮映画製作株式会社 | 日本語        | 企画<br>助監督 | 有    |
| 1944 | 巨鯨伝    | 方漢駿                             | 朝鮮映画製作株式会社            | 日本語        | —         | 無    |
|      | 太陽の子供達 | 崔寅奎                             | 朝鮮映画製作株式会社            | 日本語        | 監督        | 無    |
| 1945 | 愛と誓ひ   | 今井正<br>崔寅奎                      | 日本東宝映画社<br>朝鮮映画製作株式会社 | 日本語        | 共同監督      | 有    |
|      | 神風の子供達 | 崔寅奎                             | 朝鮮映画製作株式会社            | 日本語        | 監督        | 無    |
|      | 血と汗    | ソクギョク<br>申敬均                    | 朝鮮映画製作株式会社            | 日本語        | —         | 無    |

議を進めていく。

朴賢熙の指摘は、金信哉の現存作がすべて国策映画であり、そのみにもとづいて「金信哉＝プロパガンダの女優」と結論づけてきた先行研究の問題点を考えると、意味がある。だが、宣伝映画の中の金信哉とスターとしての金信哉とは分離可能なものでなく、その二つの側面が必ずしも対立・葛藤するわけではない。国策と金信哉、大衆性と金信哉は、フィルムレベルとシネマレベルを横断しながらむしろ互いに影響しあう相互的な関係にあり、それゆえに一つの側面だけから金信哉という女優を正確に理解することはそもそも不可能に近い。朴監督のように『巨鯨伝』『豊年歌』『水仙花』は覚えていても『家なき天使』『朝鮮海峡』は記憶にないという態度からも、「金信哉＝親日女優」とみなして女優としての金信哉を立体的かつ具体的に見ようともしない態度からも、金信哉を正しく考察できるわけがないからである。

親日女優か人気女優かという二分法の枠から脱して金信哉を読解するためには研究方法を再考する必要がある。前述のように、従来の研究は年代記的研究とフィルムレベルから表象を分析する研究に分けられるのだが、これらはむしろ折衷・統合させなければならない。終戦まで17篇の作品に出演したにも関わらず、わずか4篇（『家なき天使』『朝鮮海峡』『望楼の決死隊』『愛と誓ひ』）のフィルムテキストしか現存しない金信哉の場合は、フィルムの内的分析だけでは立体的な論議が難しいからである。仮に金信哉をプロパガンダの女優あるいはスター女優のいずれかに位置づけることが可能であるとしても、その場合の金信哉は演技者としてというより、植民地という朝鮮の時代的かつ文化的状況に深く関わった産物としての金信哉である。それゆえ、金信哉は「社会的かつ歴史的現象」という観点から捉えられるべきであり、まさにここに「女優表象」という方法論的概念を用いる意味がある。

以上の問題意識を踏まえ、本稿では戦時下の朝鮮映画における金信哉の女優表象について考察する。第二節からは、金信哉の女優表象がメディアを通してどのように作り上げられたか、そしてそれに金信哉本人はどのように対応していたかという女優表象の形成過程を述べていきたい。これは、今まで語られてこなかった植民地朝鮮の女優・金信哉に関する本格的な研究の開始を意味すると同時に、後続課題、即ち金信哉の女優表象が日本帝国の男性の視線によってどのように専有化（appropriation）されたか、またその表象が戦時末期において如何に消費されていったかを論じる継続論文のための土

南玉監督とのインタビューに多いに起因していると思われる。朴監督の次のような言及からそれが読み取れる。

「捕鯨に励もうというメッセージの『巨鯨伝』、今でも夢に出る『豊年歌』、ところで『家なき天使』はあまり記憶に残っていない…。『朝鮮海峡』も見たのは見たけど、あまりね…。」

「『豊年歌』に金信哉が『豊年だね、豊年だね』と歌を歌うシーンがある。私その映画を見てその夢を何回も見たの。そのシーンは今でも夢に出るほど、本当に忘れられない。そのくらい美しいシーンでね…。」

「金信哉の出演した『水仙花』、それを見て私本当に嬉しかった。それで私が後に水仙の花をいっぱい買って金信哉の家に訪ねたの。なのに、本当につれない人で振り向いてくれなかったの。金信哉は元々冷静な人だよ。冷たいほど冷静で人のことも一切言わないし、無口なの。でも、親しくなるとね、それがまた優しく暖かくてね、本当に良くしてくれるの。」<sup>12</sup>

上の引用文は、2007年8月11日にアメリカのロサンゼルスで行われた朴南玉監督と朴賢熙のインタビューの一部である。韓国初の女性監督として知られている朴南玉（1923～2017）は、「私が映画監督になったのは金信哉が好きだったからだよ。映画界に入るきっかけは誰でも自分の好きなスターにあるから」<sup>13</sup>というほど、植民地時代からの金信哉の熱烈なファンであり、彼女の一生の親友であった。朴賢熙は朴監督とのインタビューを通して「植民地時代の映画観客に対して改めて考えさせられた」<sup>14</sup>といい、その結果、金信哉は当時の観客にとって『『スターとしての金信哉』であって、『プロパガンダの中の金信哉』ではなかった』と述べて、『『宣伝映画の中の女優』と評価される金信哉あるいは文芸峰が植民地の観客達にとって意味することは政治的なものとは異なっただけである」<sup>15</sup>と主張するに至る。朴賢熙はこうした観点にもとづいて金信哉を植民地朝鮮映画界のスター女優として捉え、論

<sup>12</sup> 朴賢熙、前掲書、17頁

<sup>13</sup> 同上、18頁

<sup>14</sup> 同上

<sup>15</sup> 同上

ける記述、李和眞の『『国民』のように演じること——プロパガンダの女優たち』(2007)、朴賢熙の『文芸峰と金信哉』(2008)<sup>7</sup>があり、管見の限りではそれらのみが学術的に金信哉を取り扱った研究として認められるものである。<sup>8</sup>これらは方法論的に「金信哉という人物」に注目し、彼女が歩んできた人生を年代記式に記述したものと、「金信哉の演じた役」に重点を置き、映画テキストにおける役割の分析、すなわちフィルムレベルの表象を分析したものに分けられる。李和眞の研究は後者に、それ以外の研究は前者に当たる。したがって、金信哉は「金信哉という人物」と「彼女の演じた役」とを同時に視野に入れた方法によって語られたことが現在までないといえる。もちろん、上掲した先行研究の中で最も豊かな資料にもとづいて書かれた朴賢熙の研究において、金信哉の女優としての人生を整理するという目的から、彼女の出演した作品について触れるところがないわけではないが、それは彼女の女優としての履歴を説明するための副次的かつ表面的な言及にとどまっている。

また、解釈の傾向からみると、金信哉を植民地末期の映画女優として捉え、彼女の持つ国策順応的経歴を強調するものと、それを認めつつも、彼女を朝鮮の人気女優と捉え、彼女が持つスター性を強調しようとするものに分けられる。主に「帝国の国策を宣伝した」<sup>9</sup>女優(卞才蘭)、「日本帝国主義を映画的に再現した」<sup>10</sup>女優(李順鎮)、「内鮮一体イデオロギーを宣伝するため『国民になること』の遂行過程を展示した」<sup>11</sup>女優(李和眞)という解釈が行われてきたのに対して、朴賢熙がスターという側面から金信哉を読みなおす必要性を提案したのである。

朴賢熙が金信哉を数多くの宣伝映画に出演した女優として把握しつつも、朝鮮のスター女優という視点から金信哉の再読解を試みようとしたのは、朴

<sup>7</sup> 卞才蘭他編『女性映画人事典』図書出版蘇塗、2001; 李順鎮他編『植民地時代の大眾芸術人』図書出版蘇塗、2006; 李和眞『『国民』のように演じること——プロパガンダの女優たち』『女性文学研究』17、韓国女性文学学会、2007; 朴賢熙『文芸峰と金信哉』図書出版先人、2008

<sup>8</sup> もちろん、戦後の回顧や証言集などにおいて金信哉に関する間欠的な言及がなかったわけではないが、これらは個人的かつ感想的な記憶にもとづいたものが多く、金信哉を研究の対象としたものではないため、ここでは先行研究ではなく、参考資料や参照文献として取り扱うことにする。

<sup>9</sup> 卞才蘭他編、前掲書、127頁

<sup>10</sup> 李順鎮他編、前掲書、46頁

<sup>11</sup> 李和眞、前掲書、388頁

1942年9月社団法人朝鮮映画製作株式会社の設立以来、金信哉は『朝鮮海峡』（1943）『望楼の決死隊』（1943）『太陽の子供達』（1944）『愛と誓ひ』（1945）『神風の子供達』（1945）など、国策色の強い作品に多数出演し、座談会や対談にも活発に参加した。夫の崔寅奎が積極的に親日的な態度を取っていたこともあり、現在韓国では『親日人名事典』<sup>5</sup>に二人の名前が載せられている。終戦後、朝鮮戦争期に拉北によって夫を失った金信哉は、1981年までは韓国に滞在したが、その後一人息子とともにアメリカに移住し、1999年にそこで死亡した。

金信哉が終戦以前に出演した作品は全部で17篇あり、すべてトーキー映画である。そのうち、夫の崔寅奎が関わっていた映画は9篇で、文芸峰との共演作は6篇ある（詳しくは本稿第二節の【表1】を参照）。また、日本内地との関係という側面からみると、原節子と共演した作品（『望楼の決死隊』）があり、佐野周二や李香蘭が朝鮮を訪問した際には彼女が朝鮮映画界を代表してインタビューに参加し、流暢な日本語で彼らに対応していた。<sup>6</sup>こうしてみると、金信哉は戦時下の植民地朝鮮におけるトーキー映画世代を代表する映画人夫婦の一人である点をはじめ、内地と朝鮮映画界の関わりや大東亜共栄圏との関係などにおいて、多くの示唆を含んだ研究対象であることが分かる。

だが、現在まで金信哉に関する研究はあまり行われていない。これは、文芸峰に対する研究が、2000年以降の植民地朝鮮映画の発掘をきっかけに活発に行われるようになったことを考えると、不思議ともいえる現象である。なぜ金信哉は語られないのだろうか。それは彼女に関する数少ない先行研究の傾向を検討すると推測できる。従来の研究は、方法論的に分類すると二つに分けられ、解釈の傾向も大きく二つに分けられている。まずは、金信哉研究の二つの方法論について検討しておくことにしよう。

金信哉に関する従来の研究には、卞才蘭他編の『女性映画人事典』（2001）と李順鎮他編の『植民地時代の大衆芸術人』（2006）の「金信哉」項目にお

<sup>5</sup> 親日人名事典編纂委員会『親日人名事典』民族問題研究所、2008、478頁

<sup>6</sup> 「佐野周二、金信哉会談記」『三千里』1941年6月号、50～54頁；「満州国名優を歓迎する座談会——李香蘭、文芸峰、金信哉」『三千里』1940年9月号、150～151頁；「李香蘭・金信哉会見記」『三千里』1941年4月号、180～185頁を参照。

# 戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象（1）

## ——女優表象の形成を中心に——

李 敬 淑

### 1. 問題提起——語られない女優

金信哉（1919～1999）は、1919年満洲安東で生まれた。満洲の安東女子高校を中退し、新義州にある「新演劇場」で事務員として働いていた彼女は、17歳になった1936年、同じ劇場の映写技師であった崔寅奎（1911～？）と結婚した。金信哉が映画界に入ったのは1937年の『沈清』を通してであるが、それには夫の崔寅奎が京城に上京し映画界に入ったことがきっかけとなったように思われる。崔寅奎は録音助手として『沈清』（1937）の製作に参加し、金信哉は同映画で端役を受け持ったからである。金信哉はこの頃のことを「夫の勧誘で演技をはじめ、彼から一年間演技修業を受けた」<sup>1</sup>と説明している。<sup>2</sup>

『沈清』の後、金信哉は二作目の『圖生録』（1938）で初めて主演をつとめたが、妊娠と出産によって1939年に封切上映された『無情』『愛戀頌』では脇役や端役にまわった。『愛戀頌』（1939）は文芸峰<sup>3</sup>と金信哉の初共演作であり、金信哉は女主人公役を演じた文芸峰の級友に扮した。それ以来金信哉が重要人物を演じるようになるのは、夫の崔寅奎の演出する映画に出演するようになった1940年頃からで、代表的な作品としては『家なき天使』（1941）がそれに当たる。この作品によって金信哉は、「朝鮮映画女優としては最も短い経歴の持ち主」であるが、早くも「文芸峰氏ないし金素英氏と同列の地位」<sup>4</sup>にのぼったと評されるようになる。

<sup>1</sup> 金信哉「私はこうやってデビューした」『映画世界』1961年8・9月号合本号、65～66頁

<sup>2</sup> 金信哉のデビュー過程については、金信哉の「私はこうやってデビューした」（上掲書）および崔寅奎・金信哉と同じく「新演劇場」に属していた放送人・崔創奉の証言（崔創奉「放送と私」東亜日報社、2010、34頁）を参照した。

<sup>3</sup> 文芸峰については、拙稿「〈二つの舌〉をもった文芸峰——〈植民地発コグゴ映画〉における女優表象」（杉野健太郎編著『映画とイデオロギー』ミネルヴァ書房、2015、1～22頁）が詳しい。

<sup>4</sup> 朴基采「朝鮮男女映画俳優群像」『三千里』1941年6月号

ジェニファー・ヴァン・シル『映画表現の教科書——名シーンに学ぶ決定的  
テクニック100』フィルムアート社、2012

高畑勲『太陽の王子——ホルスの大冒険』東映アニメーション製作、1968

藤田直哉・渡邊大輔「岩井俊二主要作品ガイド」『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

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

受動的に観るだけでなく、感じ、考え、自身の中に落とし込む作業までを作品の鑑賞とすることを示すような映画の構造になっているのである。

## 5. おわりに

本稿は、岩井俊二監督映画の中で『花とアリス』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を行い、岩井俊二映画の構造を論じてきた。その結果、『花とアリス』という映画が、二人の少女の物語からなり、その交点に浮かび上がる宮本という人物が少女たちの願望や記憶を映す鏡のように機能していたことが明らかになった。二人の少女の物語が並行する対の世界を生み出し、少女の願望や記憶がその交点に宮本という人物を存在させた。また、『日本文学ノート』第52号にて『リリイ・シュシュのすべて』においても、現実世界と仮想世界という「対の世界」と、かつての記憶に現在の記憶を流し込み自身の記憶を編集するという「空の構造」が存在していることを明らかにしたが、二分化されてきた岩井俊二監督映画には「対の世界」と「空の構造」が共通して存在していることを本稿にて明らかにすることができた。

これらによって本稿の目的としていた、映画における映像分析の重要性は再認できたと考える。今後の課題としては岩井俊二監督映画の「対の世界」と「空の構造」の中にはどのような核が存在しているのかという点である。岩井俊二映画は観る者に何を与えているのかを明らかにすることで、映画が観客に与えられる影響を読み解くことができ、映画を読むことの意義と可能性を広げていくことができるのではないだろうか。

## ■参考文献

- 石原陽一郎『タッチで味わう映画の見方』フィルムアート社、2005
- 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
- 佐藤唯香「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」『日本文学ノート』第52号、宮城学院女子大学日本文学会、2017

演技の演技だけではない。やたらとカメラマンやスタジオ、芸能人や業界人が登場するこの映画はまた、「映画の映画」でもある。<sup>13</sup>

上の引用文のように藤田は、この作品自体が「映画の映画」のような構造になっていると指摘している。下手な脚本を書く花と下手な演技をさせられるアリスの存在と、芸能人や業界人を映画に登場させていることによって、観客は映画が作られていく過程を見ているような錯覚を覚える。しかし観客はそれらがフィクションであると理解していながら、どこからか宮本の恋が本物になり、アリスの演技が自然なものに変わっていく様子を見せられるのである。過剰なフィクションで固められた世界が、ふとしたときに異様なほどのリアルを伴って映画の前面に浮上してくる。そうした不思議な構造がこの作品にはあるのだと藤田は考察しているのではないだろうか。さらにこれは藤田の意図するところではないが、宮本の分身と「映画の映画」という仕組みは繋ぎ合わせて考察することができる。

藤田は花とアリスを脚本家と役者と表現したが、宮本の分身の構造で言えば「本物の宮本の要素を持った器は映画そのもの」であり、「花とアリスは観客」であるとも捉えることができる。現実にあるものしか写し取ることのできない映画に対して、観客は「こうであってほしい」という願望と、自身が持ち合わせている記憶を流し込んで、自分の中に映画を作り上げる。その作業は大抵の場合、映画を観終わったあとに行われるため、映画は観客の中に入り込むと同時に記憶になってしまう。そうなることによって、観客自身が元々持っていた他の記憶と映画が混ざり合うのである。そのようにして映画が観客の内部で記憶として生成されるということを考えれば、『花とアリス』はまさに「映画の映画」という仕組みによって形成されていると言えるだろう。

さらに言えば、『花とアリス』はその「映画の映画」としての見方を観客に提供していると考えられ、観客それぞれが映画を自身の記憶の器として扱うことを容認する、あるいはそのように鑑賞されるよう誘導する意図があるとも考えられる。要するに『花とアリス』という映画は観客に対し、映画を

---

<sup>13</sup> 藤田直哉、前掲書、224頁

だったのではないかという可能性が浮上ってくる。この可能性については、宮本が最初に登場したシーンに遡って考える必要がある。

宮本は花とアリスに駅のホームで見つけられることで、この物語に登場する（【写真10】を参照）。そして、すでにそこは二人の物語の中なのである。宮本は花かアリスに認識されることでこの物語に存在することができるのだ。以降、第三節でも説明したとおり、花とアリスとはまったく異なる接し方をしているのは、花の物語の中の宮本と、アリスの物語の中の宮本がまったく別のものであったためと考えられる。宮本の分身は二人の少女のなすがままに左右される存在であったが、最後は本物の宮本の行動により、作品世界から消失する。この物語に出てくる宮本は、二人の少女の物語の中にいるからこそ存在できた人物であり、本物の宮本の物語が表出した瞬間に居場所を失う。すなわち、この物語における宮本は花やアリスによって存在が許された「宮本の分身」でしかない。それは花やアリスの一部を映した願望や記憶の幻影であり、宮本本人はそれを映す鏡のような存在でしかなかった。



【写真10】宮本を見つける花とアリス(上)とその視線の先にいる宮本(下)

これまで花やアリスに認識されることでしか物語世界に存在できない「宮本の分身」がいと述べてきた。宮本の分身とは、本物の宮本の要素を持った器に、花の願望とアリスの記憶を流し込んだものであった。アリスは宮本という器と花に与えられた設定があったからこそ、自身の記憶を上手く変換したり膨らませたりすることで自然な演技ができるまでに成長することができた。藤田直哉は『花とアリス』について、花とアリスに扮する女優たちが「下手な演技」の演技と、素朴なりアリティのある演技の両方を行っているということに触れて、女優たちは「演技の演技」をしていると述べたあと、以下のように続けている。

きた物語である。

ショートフィルム版では花にとって、劇場版では花とアリスそれぞれにとって必要なエピソードは存在し、必要のないエピソードは削除されている。それはさながら自分の記憶を編集して自身の映画を作るような作業である。言ってしまうとこの『花とアリス』という作品は、花の映画とアリスの映画という二本の映画が一つになっているようなものなのだ。そしてその二つの映画、物語の両面が合わさって形成される人物がいる。それは「もう一人の宮本」である。

この「もう一人の宮本」の存在は、宮本がアリスとのデートの際に「もう一人、別の自分があるみたいだ」とアリスに話していることから、宮本自身の体感している。それでは「もう一人の宮本」とは具体的にどのようなものによって構成されているのだろうか。当然ながらその大半は花とアリスによる嘘で構成されているわけだが、花とアリスでは担当している箇所が異なる。花は自身の願望に従って、「宮本は花のことが好き」、「宮本のほうから花に告白してきた」、「アリスと宮本はかつて交際していたが、宮本が花を好きになってしまったために別れ、その後アリスは宮本にストーカーまがいの行為をするようになった」という設定を作った。そしてアリスはその設定に沿って、自らの記憶を膨らませながら「かつて恋人同士だった頃の二人の思い出」を作り出した。いわば枠組みを作ったのが花であり、その枠内で「もう一人の宮本」の中身を作っていたのがアリスである。それらに加え、モデルである宮本の身体や「電車で手塚高校に通う高校生」という宮本自身が持っている要素が前提として存在する。すなわち「もう一人の宮本」とは、宮本の要素を持った器に、花の願望とアリスの記憶を注いだ分身である。

本来ならないものがあるものとして扱うという行為は、演技という形で行われ、当然ながら嘘をついてそれを行っている。そうして生み出された分身は、嘘が嘘でなくなった時点——文化祭の舞台袖のシーン——で消失する。アリスによって嘘が明かされた以降も宮本は登場しているが、花が嘘を明かしたときから宮本の登場はぱたりとなくなる。アリスの物語で役目を終えた宮本は、花の物語でも役目を終えて姿を消し、その後、宮本の件について花とアリスも触れることはない。まるで宮本などいなかったかのようである。

このことにより、この作品に登場する宮本が、初めから「宮本の分身」

きない。それらの記憶は、取っ手のない引き出しに収められているようなものである。すなわち、このときの花にとっての最重要事項は宮本に関することだったために、他の記憶は優先順位が自然と低くなり、彼女の中で消去されてきたのである。花にも家族と会話をすることはあったかもしれないが、そこは彼女にとってさして重要ではなかった。記憶する段階で、もしくは記憶を再編集する段階で、彼女はそれらの情報をなかつたことにしたのだ。

その重要視していた宮本との思い出が、暗く不気味な映像になっていることには、何か理由があるのだろうか。宮本との思い出は、最終的に花が望んだとおりに両想いになれたことを考えると、花にとっては良い思い出だったのではないかと推測できる。しかし、青春の記憶が必ずしも良い思い出として記憶され続けるとは限らない。一目惚れした先輩を騙して恋人になろうとしたその行為自体が、あとから振り返ってみれば本人にとって苦い記憶になっていることも考えられる。もしくはあのあと、宮本と手酷い別れ方をして、思い出したくない最悪の記憶となった可能性もあるだろう。あるいは宮本の気持ちが自分に向いた途端に、花の気持ちが冷めてしまった可能性もある。このようにいくつかの可能性は考えられるものの、宮本との関係の顛末が描かれておらず、花の背景と性格が作中でそこまで掘り下げられていないため判断材料が少なく、断定することは難しい。しかし、この作品が登場人物たちの記憶を再編集したものであるならば、再編集した段階での彼女らの心象を反映している可能性は大いにある。花の場合、それがあまり好ましい記憶ではなかったと映像から推測できる。

一方、アリスは花や宮本に関わるエピソードと並行して、オーディションに関するエピソードが物語内で進行する。オーディションでは上手く演技ができなかったり、言われたことができなかったり、審査員たちに与えられた設定や課題に応えられずにいたアリスにとって、「宮本の元恋人」という設定を与えた花はその審査員たちと同じ立場にいると考えられる。結果的にアリスが成長した過程には、花と宮本との関係も、家族の存在も、オーディションでの出来事も何一つ欠かすことができなかつたのではないだろうか。どれか一つでも外せばアリスの成長はなかつたのかもしれないと思わせるほど、この三つのエピソードはしっかりと結びついている。そうして作られたアリスの物語には、どれも欠かすことのできないエピソードであった。こうして見ると、アリスの物語のほうが花の書いたシナリオよりもよほど良くで

ともショートフィルム版はその裏側を映さずに成立してしまっているのだから、それらのシーンはなくても良いはずである。それではなぜショートフィルム版では削除され、劇場版では追加されているのか。

花にとっては、自分の筋書きどおりに事が進むほうがありがたい。なぜならその筋書きの結末こそ、自らが望むものであったためだ。実際はそこまで上手くはいかず、「宮本がアリスを好きになってしまう」というトラブルが発生してしまった。しかし、最終的には本当に宮本は花のことを好きになったのだから、花としてはありがたい結果に至ったはずである。あくまで花のシナリオには、花と宮本の二人が両想いになるまでのストーリーが必要ただけであり、その他のエピソードは必要なかった。ましてやそのシナリオに書いていないことを映す必要などない。つまり打ち合わせをしているシーンは花にとってはシナリオ外の出来事であるため、ショートフィルム版では描く必要がなかった。

しかし、花とアリスが主人公になった劇場版では、アリスの私的な事情があれほど語られているにも関わらず、花の事情が語られていない。このことにも何かしらの理由があるとみて良いだろう。アリスは学校以外の場所で、花と宮本以外の人間とコミュニケーションを取っている様子が劇場版で描かれている。そうしたシーンを見ていくと、アリスが花や宮本に見せる顔と、オーディションの際に見せる顔、父親や母親に見せる顔はそれぞれ異なっていることがわかる。そこからアリスが、花に対して向ける素直さや無邪気さだけを持ち合わせたような幼い少女ではないということが徐々に察せられるようになるのだが、花にはそのような背景は見られない。花の母親が出てきて会話をするシーン（01:14:27～01:15:03）は存在するが、花の母親と会話をするのは花ではなく宮本で、実際に花と母親が会話をするシーンは存在しない。花という人物を知るうえで必要な彼女自身の背景は、アリスほどはつきりとは見えてこないのである。

人間は日常のすべてを記憶しているわけではない。記憶する段階、あるいはその記憶を取り出す段階で必ず取捨選択を行っている。人間は印象深いことほど、よく記憶しているものである。例えば朝の身支度や帰宅後の就寝の準備など、毎日行っている作業を覚えている人は少ないだろう。何かしら印象的だったことに紐づけて日々の出来事を思い出すことはあれど、それがなければ記憶すらしない。もしくは、きっかけがないために思い出すことがで

劇場版で描かれることで、この物語の見方がどのように変わるのだろうか。ショートフィルム版には、アリスが抱える事情に関するエピソード以外にも、宮本の元恋人役を引き受けたアリスに花が礼を言うエピソードや、土砂降りの雨の中で花とアリスが二人で話し合うエピソードが存在しない。花とアリスが二人だけにいるシーンは、1話冒頭の駅でのシーンと4話のラストシーンである文化祭のシーンしかないのである。



【写真 9】劇場版で追加された花とアリスの打ち合わせのシーン

劇場版では花とアリスの二人きりのシーンで、花が自分たち（花とアリス）の関係<sup>10</sup>や途中で追加した宮本に関する設定を説明している。つまり打ち合わせをしている二人の姿が劇場版では描かれているのだが、ショートフィルム版にはそれが見られず、二人は阿吽の呼吸で宮本を巧みに騙しているように見受けられる（【写真9】を参照）。しかしながら、ショートフィルム版では打ち合わせの直前まででカットが入ってしまっているものの、雨のシーン自体は存在しており、劇場版を見た後にそのシーンを見れば、ショートフィルム版でも二人がそのときに打ち合わせをしたのだろうと察することはできる。<sup>11</sup>問題は、本来はあったはずの打ち合わせの様子をショートフィルム版では描いていない点である。

この問題に関しては、『ユリイカ』にて『花とアリス』の解説を担当している藤田直哉の「花は下手な筋書きを書くダメな脚本家で、アリスは下手な演技をさせられる役者でもある」<sup>12</sup>という弁を借りよう。藤田の例に沿って、花を脚本家、アリスを役者とするならば「脚本家と役者の打ち合わせのシーンなど、本来であれば映さない」ということが言えることになる。こうした見方をしてみると、ショートフィルム版であまりに上手く進んでいた物語の裏側を、タネを明かすがごとく暴いた劇場版での打ち合わせのシーンの数々は、元々は映す必要のなかったシーンなのだと思えることができる。少なく

<sup>10</sup> 実際は中学時代からの友達であるが、花の設定では「お互いまったく知らない他人同士で、繋がりはない」ということになっている。

<sup>11</sup> ショートフィルム版のこのシーンは、雨の中で踊る怪しい人物がアリスであると明かされないまま第三話が終わるため、劇場版でその謎が明かされる仕様になっている。

<sup>12</sup> 藤田直哉、前掲書、224頁

した日の出来事を踏まえたうえで、宮本に接している。さらにアリスは「自分が宮本と付き合っていた」という架空の思い出を語る際に、宮本を自分の父親に置き換えて、父親との思い出を語っていることがある。特に宮本と花とアリスの三人で海に行った際にアリスが花に仕掛けたゲームは、父と会った日に話した「前に海でトランプをしたことあったよね」という父との思い出に紐づけられているとわかりやすく示されている。

他にも、宮本とアリスのデートの際に「最後は必ずこれって決まっていたの。ところでん。昔は嫌いだったけど、今は好き」とアリスが宮本との思い出の味を語ったのは、父と会った日に二人でどころてんを食べたからだとすぐに連想できる。こうして考えると、アリスが宮本に海で「これ好きだったよね」と用意していたお弁当を差し出したことも、池で「ここで帽子、落としたんだよ」と言ったことも、すべて父親と過ごした記憶をなぞっているように思えてくる。むしろどこまでが嘘でどこからが本当なのか、混乱さえしてしまうほど巧妙に現実と嘘が織り交ぜられて、アリスと宮本の思い出が作り出されているのだ。

このようにしてアリスは、「自分のことを振って花のことを好きになった宮本」という花に与えられた設定と、「自分を置いて家を去った父」に対する思いを重ね合わせて、宮本の元恋人を演じてみせた。記憶を一から作るのではなく、自分自身が持っている記憶を与えられた設定に当て嵌める形にすることで、アリスは宮本と自然な会話ができるようになったのである。

与えられた設定に近い自分の記憶や感情を切り取ったり膨らませたりする作業を行うことで、嘘が嘘だけではなくなくなっていく。無理に演技しよう、作り出そうとするよりも、知っている、あるいは理解できることから広げていくほうが役を自分自身のものにしやすいということは、演技経験のない人間でも想像できる。何かを表現しようと思っても、自分の内にあるものしか外に出せないのは当然のことであり、自分の外にあるものを自分の内にあるもののように扱うということは至難の業と言えよう。アリスは自分の内側にあるものに向き合うことで、自分が知っていることや持っているものに気づき、それを自分の武器にする方法を覚えた。作中でアリスの演技が上達していく裏側には、そうした彼女自身の変化や成長があると考えられる。

それでは、ショートフィルム版では描かれなかったアリスの変化や成長が

の視点のみで物語が進行している。この『花とアリス』という作品は、それだけで十分に成立する物語なのである。それでは劇場版で追加されたアリスのシーンは、この物語のどのような一面を炙り出しているのだろうか。

ショートフィルム版にはアリスがオーディションを受けるも落ち続けるエピソードやアリスとアリスの両親のエピソード<sup>9</sup>、アリスが宮本に嘘を見破られるエピソードに加え、花とアリスが二人で雑誌を見て笑うエピソードが存在しない。そして劇場版においてアリスの最大の見せ場とも言える、オーディションでバレエを披露するシーン（02:01:05～02:05:50）もない。アリスしかない客席を前にして花が落語を披露する場面で、ショートフィルム版の物語は終わる。すなわちショートフィルム版は、アリスが抱えている事情や背景を語らず、アリスの変化や成長の一切を描いていないのである。

劇場版に見られるアリスの変化や成長は、アリス自身の演技から読み取ることができる。アリスは花の嘘に付き合わされて宮本の元恋人を演じることになるわけだが、宮本と恋人同士だったという過去を初めから作り上げようとしていた時点の彼女は引きつった笑顔やわざとらしい台詞回しをすることが多かった。しかし、次第にそれは自然な台詞や挙動へと変化していく。その過程で重要な役割を果たすエピソードが、アリスと物語中盤に登場するアリスの父親とのエピソードである。

離れて暮らす父親と娘が半日を共に過ごす。ただそれだけの話でありながら、親子のやり取りは約8分もの時間を使い丁寧に描かれる。引きの画と長回しが多用され、父と娘の微妙な距離感が見て取れるようなシーンが続く。父が仕事の関係で中国語を話せることや娘が高校に進学してからのことなど、離れている時間の分だけお互いを知らない親子は、何気ない会話からその時間を少しずつ手探りで埋めていこうとする。その間で親子がお互いの思いを語り合うシーンはないが、アリスが別れ際に父に向けて「我愛你」と言うシーンが存在する。その言葉はその日、アリスが父から教わった言葉である。父はその言葉を受け止め、「再見。また会いましょう」と返す。

こうしたアリスとアリスの父親のエピソードは、アリスが宮本の元恋人を演じることになったあとの出来事であり、宮本とデートを重ねるようになる前の出来事でもある。つまり宮本とデートを重ねているアリスは、父と過ご

<sup>9</sup> アリスの両親は離婚しており、アリスは母親と二人で生活している。劇場版ではアリスが父親と会うエピソードが追加されている。

きなかったのだ。

#### 4. 分身の形成

劇場版『花とアリス』には、花とアリスそれぞれを中心とした二つの軸が存在する。その存在を明示するように、この作品は映像的にも二つに大別されている。

第三節でも触れたように、花は博物館のシーンでも映画館でのシーンでも緑がかった画面で映されることが多い。逆光を用いたシーンでは、表情が見えないほど暗く映されることもある。そして、目に少しかかるくらいの前髪のせいで影が落ち、さらに顔を見づらくさせていた。つまり、花を軸にした物語部分は基本的に暗い印象を受ける映像なのである。

一方、アリスは公園やカフェなどの明るい場所にいることが多い。逆光を用いたシーンでは、反射板によって拡散された光が二人をやさ



【写真8】アリスがバレエを踊るシーン

しく包み込んでいる。<sup>8</sup>また、彼女の長い前髪は左右に分けられているため、顔が隠れるということはありません。したがって、アリスは花とは対照的に明るく映されていることが多いということが言える。特に物語終盤に登場するバレエのシーン（02:01:05～02:05:50）は、バレエという舞踊の様式化された美に加え、白を基調とした背景とアリスを包み込む淡い逆光や、手足のクローズアップショットとスローモーションの多用によって構成され、すべての要素が観客に「美しい」と認識させる要素となっている（【写真8】を参照）。アリスを中心としたシーンは、あまりに美しすぎるのである。

明度の差によって映像から見ても明らかに二分されている物語が、なぜ一つの作品の中に並行して存在しているのだろうか。物語を成立させるためには一つの視点だけで事足りる。実際に、ショートフィルム版ではほとんど花

<sup>8</sup> 石原陽一郎『タッチで味わう映画の見方』フィルムアート社、2005、65頁  
背後からの光が強めであるという点において若干の違いがみられるが、バウンスライトと呼ばれる技法に近い。バウンスライトはセットと人物を一様に照らし出し、溶け合わせることで親密さを演出することができる。

宮本と近い感情を共有していると錯覚させられていた。それまで宮本に寄り添うように物語に入り込んでいた観客は、宮本の突然の告白により突然その場から追い出され、現実に戻されるのである。宮本も所詮はこの物語世界の中の住人であり、観客はその物語を外から見守る傍観者でしかないのだとここでははっきりと知らしめられることになる。

第二節にてこの作品は花とアリスの両側から描かれていると述べたが、宮本の視点は花とアリスのストーリーの中に彼自身のストーリーが埋もれているがゆえに意識されずにいた。しかしながら、ここでふと彼のストーリーが浮上し、彼自身が見てきたものが花とアリスの物語とは独立して存在していたということが示される。この作品には花とアリスによる二面だけではなく、実は宮本による第三の面が存在していたのである。ショートフィルム版では語られず、劇場版でようやく語られたアリスの物語があるように、宮本にも隠された物語が存在するのだ。

ところがショートフィルム版でも劇場版でも冒頭のシーンと最後のシーンは花とアリスのシーンで終わっている。宮本とのラブストーリーがこの作品の軸であるならば、宮本が花を好きになったあと、二人は晴れて両思いになり、改めて付き合い始めて幕引きとなっても良いはずだ。しかし、二人が結ばれるという描写は存在せず、花の嘘が宮本に気づかれていたと明かされて以降、宮本は登場しないのである。このことから宮本の登場により、花とアリスがつく嘘こそ、この作品において重要なファクターなのであり、宮本はその嘘を生起させる装置に過ぎないということがわかる。こうした幕引きは、この物語が一貫して花とアリスの物語であると明示していると考えて良いだろう。宮本の側から見た物語の存在を匂わせておきながらそこには触れず、まるで宮本の物語を無視するかのように、『花とアリス』の世界は二人の少女だけで完結する。この作品において宮本の物語は描かれなかったが、その存在が示唆されることによって「同じ出来事を見ていたとしても、見る人によってはまったく異なるストーリーが生まれる可能性がある」ということが示されているのである。そして、それは物語の一面を作り出す力はあるとしても、物語に介入する力はない。これは観客が映画を観て感じたことや考えたことが、物語には何の影響も及ぼさないことと近いことのように思われる。花とアリスだけで完結した世界は、嘘の装置の登場により一旦は乱れたように思えたが、最終的には二人の少女以外の何者もその世界に居続けることはで



【写真7】花と宮本が会話するシーンで使われる繰り返しショット

ショットには二人の人物の距離感や関係性をより詳細に描くことを可能にする効果がある。<sup>7</sup>そして宮本はアリスと話すとき、アリスに視線を送っていることが多い。

対して、花と宮本のシーンでよく使われるのは横並びのツーショットか繰り返しショットである（【写真7】を参照）。話者のみの繰り返しショットは、聞き手が本当に話を聞いているのかもわからず、二人の人物の距離感や関係性を読み取りづらくさせる効果がある。宮本が花に対して抱いている感情が読み取れない理由は、宮本が花に視線を送っているとわかるシーンが極端に少ないためと思われる。

こうして考えていくと、そもそもこの宮本という人物は観客にそこまで近い人物だったのかというところも疑わしくなってくる。これまで見てきたシーンで、観客は宮本に共感しているわけではないと述べたことがあったが、その点を意識せずに見ていると、まるで宮本の視点から二人の少女を見ているように錯覚してしまいかねない。そう錯覚したまま見ていけば、美しく抒情的に映されたアリスと、暗くコミカルに映された花では、好意的に映るのはアリスのほうだと思はずである。必然的に観客は、宮本がそう感じているから二人の少女の映像にはこのような違いが見られるのだと感じてしまう。

しかし、実際このように少女たちを見ているのは観客たちであり、この映像がそのまま宮本の目に映っているわけではない。宮本にはこの映像とは異なるであろう、宮本から見たストーリーが存在していたのだ。そのストーリーを観客は知る由もなく、想像し、推し量ることしかできない。

宮本と観客の大きな違いは、花がついた嘘に対する真実を知っているかどうかと、映画の中にいるか外にいるかである。観客は映像の妙技によって、

のことを好きになったと告げているのだが、このシーンの宮本の行動は、観客にとって唐突で意外な言葉であったはずである。それは説明するまでもなく、ここに至るまでの過程を見れば、宮本が惹かれているのはアリスだろうと容易に想像がつくためだ。

事実、「最近、毎日君のことばかり考えてる。君のことを考えてるとこの辺がドキドキしてきて、これって恋だと思う」などとアリスに告げているし、別れのシーンでアリスにトランプを渡され、「机の引き出しの一番奥にしまっておいて。いつかまたそれを見つけたらあたしのこと思い出して」と言われたときには「毎日見つけるよ!」と言っている。そのトランプを、花に破いてもいいか聞かれたときも、「破かなくてもいいじゃん」と拒否していた。宮本と共に二人の少女を見てきたつもりでいた観客は、あの舞台袖のシーンで一気に宮本という人物がわからなくなる。

しかしながら、宮本の花に対する感情は初めから読み取りにくいものではあった。アリスといるときの驚くほどの口数の多さに比べて、花といるとき



【写真6】アリスと宮本が会話をするシーンで使われる肩越しショット

は極端に口数が少ないということも理由の一つである。加えて、映像にも理由がある。

注目すべきは宮本の視線である。宮本とアリスのシーンでは、向かい合った構図や肩越しショットがよく使われている（【写真6】を参照）。肩越し

<sup>7</sup> ジェニファー・ヴァン・シル、前掲書、170頁  
人物の肩の背後に置いたカメラから撮ったショットで、画面手前に人物の肩と後頭部が見え、大抵の場合はもう一人の人物が中心的な被写体になる。こうすることで二人の登場人物が画面内で「調和」する。それ以前のシーンで確立された内容によって、肩越しショットは緊張感、親密さ、欲望、憎悪、束縛、共謀など、さまざまな状況を提示することができる。

どいるだろうか。観客にとって宮本もまた、花と同じく得体の知れない、理解しがたい人物であるように思えてくる。しかしながら、宮本は観客にとってはむしろ理解せずとも良い存在であり、花とアリスを見るうえでの道具的な存在でしかないのかもしれない。

続いて、文化祭での花と宮本のシーンを見ていきたい。落語研究会はすでに出番を終えていたが、演劇部の演目の途中にトラブルが起き、芝居の続行が不可能になってしまったため、その穴を埋めるべく花は急いでステージに向かう。着物を脱いでしまっていた花は、舞台袖にいた宮本に帯の締め方を頼む。帯を締めてもらいながら、花は自分がついていた嘘を告白する。あふれる涙と震える声を必死に抑えながら、「嘘ついてました、ごめんなさい。先輩、記憶喪失じゃありません。先輩があたしのことを好きになったという事実はありません」と言う花に、宮本は「あるよ。勝手に決めないでくれる？」と告げる。「それにもう知ってんだけど、全部。記憶喪失が嘘だったとか、君の悪行非道の数々。償ってもらわないと」と続けると、「まずは本番がんばって」と花の肩を叩く。

このシーンは二人を横から映したミディアムショットと、花の顔の超クローズアップ、舞台上の部長と観客のショットによって構成される。映像面で特筆すべきは、やはり花の泣き顔であろう。アリスの泣くショット(01:35:07～01:35:17)ではアリスの姿は明るい光の中で映されていたが、花は舞台袖の暗がりで泣いている。さらに、アリスは顔を手で隠し、涙を見せずに泣いていたのに対し、花は至近距離からくしゃくしゃに歪んだ泣き顔を



【写真5】花の泣き顔(左)とアリスの泣き顔(右)

映されていることから、アリスと花の泣き顔は対照的に映されていると言える(【写真5】を参照)。

花を好きになった事実はないという意味の言葉を覆した宮本は、つまり花

るアニメ映画の映像は、壊れたようにコマ送りになったり、真っ白な画面になったりと、落ち着かない。

さて、このときの宮本は、花のパソコンに自分の盗撮写真が入っていることを知ってしまった。それを考慮したうえで、宮本の心境はどのようなものであったと推察することができるだろうか。夢の内容から考えれば、花に「君は誰なの？」と問うまでに、彼女に対する不信感が膨らみ、明確な疑念になっていると考えることができるだろう。したがって、アニメ映画の映像が止まったり流れたりをくり返す演出は、宮本が自分の記憶を疑い始めた時点——花とのおかしな関係が始まった辺り——から、自分の記憶を考え直しているということを表しているのだと考えられる。

しかし、観客は宮本の記憶を疑ってなどいない。なぜなら、観客はすでに花が嘘をついていることを知っているからである。宮本が知らないことを観客は知っているため、観客には花に対して不信感も疑念もない。確かに、宮本の精神をここまで責め立てる花とはどういう人物なのか、どうしてここまで大胆な嘘をつかなければならなかったのか、好きだからという理由だけでなぜここまでできるのかなどの点は謎のままであるが、観客はこの時点で宮本の記憶を疑うということはない。もし、観客も花が嘘をついていると知らなければ、宮本と共に花が嘘をついているのではないかと推理したかもしれないが、実際はそうではない。観客は宮本と同じように花を疑っているわけではなく、宮本の抱える疑念を共有しているわけでもないのだ。

そして、このシーンでも宮本は一度も花を見ていない。博物館でのときと同じように、花はしきりに宮本の顔を見つめているが、宮本は前を向いたままである。すなわち、またしても観客は宮本の視点を通さずに花を見ているということになる。

博物館と映画館のシーンについて分析してきたが、この二つのシーンに共通することは、宮本が花に対して不信感や疑念を抱いているということである。そして、観客もそれに近い感情を持ちながらも、宮本の心に完全に同調しているわけではないということが明らかになった。

それではいったい宮本とは何なのか。宮本は面と向かって花に疑問をぶつけるわけでもなく、罰の悪い顔で夢の話をするだけで、花との奇妙な関係を続けている。実際に、このような嘘をつかれてそれに付き合う人間がどれほ

花に対して宮本が抱いていた不信感を表すものと捉えるならば、このときの宮本は花を信じ切れず、彼女が誰なのかわからないという感情を抱いていたのではないかと考えることができる。したがって、観客と宮本の両者とも、似たような感情を抱いているということが言える。ただし、それは観客が宮本に共感しているというわけではなく、映像的な面から花に対する不気味さや違和感を受け取っているに過ぎないということも併せて言える。すなわち、このシーンの花を得体の知れないものと感じているのはあくまで観客のほうである。

次に映画館のシーン（00:24:26～00:26:11）を見ていこう。このシーンで、花と宮本はアニメ映画<sup>6</sup>を観ている。しかし、上映が突如止まり、花は宮本に「最近あの夢見ますか？」と、宮本が博物館のデートの際に言っていた夢について尋ねる。「いや、見ない」と否定した宮本は、「むしろ、最近はナメクジの夢が多いかな」と言う。その内容は、自分を追ってくる大きなナメクジから走って逃げ、この辺りまで来たら大丈夫だろうと思って振り返るとそこに花がいるのだが、自分は花が誰なのかわからない。そして「君は誰なの？」と尋ねると、「私はナメクジです」と花が答えるという内容である。



【写真4】緑色に照らされる宮本と花の顔

このシーンでは、花が夢の話を書本に振るショットから緑がかった画になる（【写真4】を参照）。緑色に見えるのは花と宮本だけで、二人の背後に映る劇場内の人々の顔は緑色

ではない。劇場は明るくなったり暗くなったりをくり返し、そのたび二人の顔は緑色に発光しているかのように浮かんで見える。上映が再開されると宮本の頭上に映写機のライトがちらつき、宮本の顔が見えたり見えなくなったりする。カットを挟み、似たような構図で花の頭上にもライトが来る。以降のショットは暗くなり、激しい緑色は見られない。その間、上映が再開された後も映画は停止と再生をくり返す。花と宮本のショットの間に差し込まれ

<sup>6</sup> 高畑勲『太陽の王子——ホルスの大冒険』東映アニメーション製作、1968

物語序盤で花と宮本が博物館に行くシーンと映画館に行くシーンがある。まずは博物館のシーン（00:19:53～00:21:30）を見ていこう。このシーンで、花は宮本に、自分たちの関係に対する不満を漏らす。このとき、映像では花がクローズアップで映されている。花の顔の左半分は展示ケースによって隠れているが、そのケースのガラス面に右半分の顔が反射して、左右対称の顔ができあがっている（【写真2】を参照）。この左右対称に見える花の顔には、どこか不気味な違和感を覚える。そう感じる理由は、元々人間の顔が完璧な左右対称ではないためだろう。ゆえに、人間は左右対称の顔を見た時に違和感を覚えてしまう。さらには花が動くたびに左右対称の顔も形を変えるため、違和感は増していく。



【写真2】左右対称になる花の顔

このあと、宮本は花が警察に連れていかれる夢を見たという話をしている。その話の先を促しながら聞く花の姿は、展示ケースのガラス越しに映される。宮本の夢に自分が出てきたということで機嫌を取り直した花は笑顔になるも、その笑顔はガラス面に歪んだ形で映り込む（【写真3】を参照）。つまり、花が展示ケースのガラスに映ることによって、彼女の姿が不安定なものに見えてくるのである。この不安定さは彼女の得体の知れなさとも言える。それならば、この映像を見て、花を得体の知れないものを感じているのは宮本だろうか、それとも観客だろうか。まずこのシーンの中のどのショットにおいても、宮本は花を見ていない。そのため、この映像が宮本の視点から花を見ている光景ではないと推測され、この映像に映る花が宮本の視点から見た花であるという説は消える。



【写真3】ガラスに映る歪んだ花の顔

このとき、宮本が目にしてきた光景は、映像とまったく同じというわけではなさそうであるということはわかった。それではこのときの宮本の心境とはいかなるものであったのだろうか。このシーンで宮本が話した夢の内容を、

ことのほうが不思議に思えてくる。

ショートフィルム版はアリス側の物語を描かないことで、『花とアリス』という作品の見方を一方向のみに限定している。観客はショートフィルム版の時点ではアリスが抱える事情を見抜くことなどできず、予想することすらままならないはずである。宮本とのやり取りもまるで秘密の約束であるかのように隠されてしまっただけで、花とアリスを巡る物語の半分も見えていないということになるだろう。つまりショートフィルム版では片側からの見方しか提供されないため、観客は『花とアリス』の物語の半分も知ることができないということになる。

ショートフィルム版『花とアリス』には、見ることでできる半分と、見ることでできないもう半分が存在している。それは一方向からでは一方の面しか見ることができず、物事はその一面のみを有しているわけではないと暗に語っているかのようである。ショートフィルム版を「花を主人公とした物語」とするならば、ショートフィルム版にはないが劇場版にはあるというシーンの説明がつく。ショートフィルム版には、花が頭を打って朦朧としている宮本に嘘をつくシーンや映画館と博物館で花と宮本がデートをするシーン、花が泡だらけの手で宮本の手を掴むシーンが存在しない。それらのシーンがないことによって花の身勝手な振る舞いがあまり見られないため、ショートフィルム版の彼女に対する印象は劇場版ほどネガティブなものにはならないだろう。しかし、劇場版で描かれたとおり、実際はそうした振る舞いがあった。それらのシーンが削除されて一番都合が良いのは、主人公の花である。都合の悪い思い出を記憶から消去するかのように、それらのシーンは淘汰されているのだ。この物語が本当の意味で花とアリスのものになったとき、それらの思い出はスクリーン上で一気に暴かれる。それは花にとっては忘れたくない記憶でも、他の誰かにとっては覚えていたい思い出だったからかもしれない。そしてその誰かとは、この物語の鍵を握る宮本という人物なのではないだろうか。

### 3. 嘘の装置

映画の中と外の世界を認識させるギミックは、アトム以外にも存在している。そのギミックの役割を担うのが、宮本という登場人物である。ここからは宮本を中心にこの作品を分析していく。

アリスは、「私が勝ったから、今日から先輩は自分のもの」と言って、花と喧嘩になる。

アリスと喧嘩をしたまま、文化祭を迎えた花は、宮本が持っていたハートのエースを見つける。宮本はアリスのことが好きなのだと考えた花は自ら身を引き、自分がついていた嘘を告白する。すべてを知っていた宮本はそれでも花を選び、初めて落語の高座に上がる花の背中を押す。客席にはアリスだけが座っている。後日、アリスは、面接官の前でバレエを披露し、初めてオーディションに合格する。自分が表紙を飾った雑誌を見ながら、アリスは花と二人、顔を見合わせて笑った。

以上が劇場版『花とアリス』の梗概である。次にこの作品の製作過程についても簡単に記しておく。

『花とアリス』には本稿で取り扱う劇場版の前身と言える、ショートフィルム版が存在する。ショートフィルム版『花とアリス』はキットカット日本発売30周年を記念して製作された。<sup>5</sup>そして、2004年にはこのショートフィルム版を元にした劇場版が公開された。ショートフィルム版では花の視点で展開した物語が、劇場版では花とアリス、それぞれの側から語られるなど、ショートフィルム版では見えなかった部分が劇場版で見られる。そのため、物語の大筋は同じでありながら、見る側にはやや異なった印象を与える二作品となっている。

ショートフィルム版『花とアリス』は「花の恋」「花の嵐Ⅰ～秘密～」「花の嵐Ⅱ～乱舞～」「花とアリス」の全4話構成となっており、その各話タイトルからもショートフィルム版における主人公が花であることが示されている。しかしながら、このショートフィルム版も劇場版と同じく『花とアリス』という名前を冠している。アリス側の物語はさほど描かれていないにも関わらず、アリスという存在が花と同列に並べられているのである。タイトルで並列された花とアリスの名前に意味づけを行うならば、アリス側の視点がない

<sup>5</sup> 一話は約15分で全4話が作られ、当時は珍しかったウェブ・シネマとして2003年3月から配信が開始された。ウェブでの配信が終了した現在では、DVD特別版の特典ディスクにて、そのショートフィルム版を見ることができるが、内容は再編集されているため、追加されたシーンなどがありウェブ公開時のままではない。

を見ているのである。

しかし、そうした第三者の視点を観客に意識させたいのであれば、実際にアトム視点から二人を撮影すれば良いのではないか。仮にアトムの視点から二人を映すとしよう。外から花と宮本を映した場合、二人の姿は下の大きな窓枠だけに収まってしまう。そうすると、上の窓枠は何の機能も果たさないということになる。窓越しに大きく映るアトムが窓枠をまたいで存在することによって、枠に縁取られた世界の存在はようやく意識されるようになるのだ。こうして考えると、このシーンは「あくまで観客は第三者の視点でこの物語を見守っているに過ぎない」と暗に示されたシーンであるように思えてくる。

漫画は紙面に描かれた世界だけで成り立つものではなく、紙面の外の世界に読者がいてこそ成り立つものである。それは映画も同じで、このシーンにおけるアトムは、物語世界の中と外とを意識させる目的で存在していると考えられる。

これから物語世界について詳しく見ていく前に、『花とアリス』の物語全体を把握しておこう。

中学生の荒井花（鈴木杏）と有栖川徹子（蒼井優）は同じバレエ教室に通う親友同士である。花は通学途中に見かけた高校生の宮本雅志（郭智博）を好きになる。駅で隠れて宮本を盗撮していた花だったが、翌年、花はアリスとともに宮本の通う手塚高校に進学する。花は宮本が所属する落語研究会に入部すると、すぐに宮本の尾行を開始する。下校途中、宮本はシャッターに頭をぶつけて気絶してしまう。慌てて駆け寄った花は、宮本の意識が朦朧としているとわかって、「記憶喪失ですよ、先輩！私に告白したことを覚えていますか？」と大胆な嘘をつく。宮本は強く否定することもできず、半信半疑のまま、花との奇妙な関係を始めてしまう。

一方、アリスは街でスカウトされたことをきっかけに事務所に所属するも、オーディションには落選し続けていた。そうしたなかで、アリスは花に宮本の元恋人を演じてほしいと言われ、宮本と二人で会うようになる。そのうちに、宮本はアリスに惹かれ始める。奇妙な三角関係のまま三人で出掛けた海で、アリスは「ゲームをしよう」と提案する。「浜辺に散らばったトランプの中で、ハートのエースを見つけた人が勝ち」というそのゲームに勝利した

き込む顔が真正面からはっきりと見えるようになっている。また、ここで忘れてはならないのは、花と宮本の二人とアトムとの間には窓があるということである。

窓という長方形の枠に切り取られているアトムは、このフレームの中で明らかに異質なものとして存在している。四つの直角で成り立ち、均整のとれた図形である長方形は、自然界にはない人工的で意図的な図形である。この長方形という図形は、映画において二つの世界に繋がる出入口として使われることがある。<sup>4</sup>長方形が別世界へのポータルとして利用されることがあるように、複数の長方形で構成されている窓は、アトムの存在と併せて大きな意味を持つと考えられる。複数の長方形に縁取られた世界と言え、漫画の世界が連想されるためだ。

『鉄腕アトム』も元々は漫画作品であるということは言うまでもないが、このショットを単に「アトムは漫画の世界の住人であるから、そのように演出した」とするのは、いささか短絡的すぎるだろう。ここではアトムが漫画のキャラクターであるということを前提としたうえで、あえて反対側に立った場合のことを考えてみたい。反対側とは窓枠の向こう側、つまり我々がアトム側に立った時のことである。アトム側から教室を覗き込んでみると、花と宮本は長方形に縁取られた世界にいるように見えるのである。そのように考えることによって、映画と観客の関係性が自ずと浮かび上がってくる。

そもそもなぜアトム側に立って考えなければならないのか。観客もアトムも、花と宮本を見ている。そして、アトムがあれだけ大きく存在を主張しているにも関わらず、花と宮本はアトムの存在については一切触れず、見向きもしない。その存在は、まるでないもののように扱われている。このように花と宮本を挟みながら向かい合う観客とアトムは、花と宮本の物語において完全なる部外者という立場を取る。つまり、アトムと観客は両者とも、花と宮本を第三者の視点で見ている存在であり、アトムは観客に近い視点で二人

<sup>4</sup> ジェニファー・ヴァン・シル『映画表現の教科書——名シーンに学ぶ決定的テクニック100』フィルムアート社、2012、54頁  
ジェニファーはジョン・フォードが監督した『搜索者』(1956)を例に挙げ、「長方形は未開と文明という二つの世界の繋がり(ポータル)の象徴として使われている」と説明している。

本稿では映像論的な観点から『花とアリス』という作品にアプローチしていく。具体的には作品に関わる基本的な情報を整理しつつ、映像論的にショットごとのカメラアングルやライト、色彩、画面に映り込むものについて触れながら、作品世界の構造を分析する作業を行う。また、劇場版の前身となるショートフィルム版との比較を行い、劇場版『花とアリス』の作品の構造をより明確化させていきたい。

## 2. 相対する世界

『花とアリス』の物語後半に、鉄腕アトムがスクリーンの中心を陣取る不思議なシーンがある（【写真1】を参照）。そのシーンにあたる部分の物語を簡単に説明すると以下のとおりになる。



【写真1】スクリーン中央に陣取るアトム

文化祭が行われるなかで、花と宮本は空き教室にいた。そこで花は、宮本の財布にアリスが持っているはずのトランプが入っていることに気づく。宮本を問い詰める花はそのトランプを「破いてもいいですか」と聞くが、宮本は「破かなくてもいいじゃん」と返す。「別れますか」と続ける花に、宮本が「なんで」と返すと、花は黙って教室から出ていってしまう。

このように物語の流れだけを書き出してみると、緊迫したシリアスな雰囲気漂う一幕のように思われるが、トランプを破る、破らないというやり取りを行う場面では、画面に「異質なもの」が入り込み、その雰囲気を砕けたものになっている。その「異質なもの」とは、教室の窓越しに見える鉄腕アトムの巨大なバルーンである。まるで花と宮本のやり取りを覗き見るかのようなアトムのバルーンは、意識せずとも観客たちの目に入る。このアトムはいったい何なのか。

まず、アトムのいる場所は教室の外である。おそらく中庭のような場所に立てられ、その大きさゆえに上階の教室に頭を覗かせることになっているのだろう。アトムの顔は花と宮本がいる教室から確認することができる。花と宮本の二人の表情は逆光で見えないが、アトムには光が当たり、こちらを覗

# 岩井俊二映画『花とアリス』の構築論

—— 映像論的な分析とメディア間の差異を通して ——

佐藤唯香

## 1. はじめに

岩井俊二監督映画『花とアリス』(2004)は、従来の研究において「ポップなトーンで世界観が構築されているもの」<sup>1</sup>とみなされてきた。『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がある一方で、『リリイ・シュシュのすべて』(2001)に代表される人間のダークな面を描いた作品があり、岩井俊二監督映画は二分化できるとされている。そのように二分化された作品群において、共通している要素は映像の「美的センス」である。岩井を研究するうえで、彼の「美的センス」を前提として語るもの<sup>2</sup>がある反面、映像論的に作品分析を行った例はほとんど存在せず、多くは作品の物語性への言及に留まっている。『日本文学ノート』第52号<sup>3</sup>にて『リリイ・シュシュのすべて』を分析し、人間のダークな面を描いた作品についてはすでに結論を出しているため、本稿では残されたもう一方の作品群の代表作である『花とアリス』を主な研究対象とする。

本稿の目的は、二分化されているとみなされてきた岩井俊二監督映画に共通する作品の構造を明らかにすることである。これまでの研究では十分に分析されてこなかった岩井映画の映像面を研究の切り口にすることで、岩井俊二監督映画の研究を進展させ、さらには映画研究における映像論的分析の必要性を再認できると考え、本研究では映像論的分析から作品の構造を考察していくこととする。

<sup>1</sup> 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、163頁

<sup>2</sup> 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、42～43頁

<sup>3</sup> 佐藤唯香「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」宮城学院女子大学日本文学会『日本文学ノート』第52号、2017、23～44頁

〈報告〉

平成29年度第二回日本語検定

「文部科学大臣賞」を受賞して

宮城学院女子大学学芸学部

日本文学科長 深澤 昌 夫

この度は日本語検定初挑戦にして、思いがけず文部科学大臣賞というこの上ない賞を頂戴し、学生たちはもちろん教職員一同たいへん驚いております。関係の皆様には心から御礼申し上げます。誠にありがとうございます。た。

宮城学院は明治19年（一八八六）に創設されたミッション系の女子校です。私ども日本文学科は戦前の高等女学校時代から現在に至るまで、終始一貫「国語」「国文」「日本文学」の暖簾と看板を守ってまいりましたが、昨今特に重視しているのは「社会人にふさわしい適切な確かな日本語運用能力の修得」です。世の中には「日本人なら日本語が読めて、書いて、話せて当たり前」という思い込みがあるように思います。しかし、この「当たり前」が実に難しい。時と場合、状況や関係に応じて、日本語を適切、的確に使いこなすというのはそう簡単なことではありません。であればこそ、日本のことばと文化

を学ぼうという学生たちには最低限、社会に出て恥ずかしくない日本語力を身につけてもらいたい。そうして「すぐれた日本語使い」を育成し、社会に送り出すことが我々の責務であると考え、その客観的な指標になるものとして今回日本語検定を受検させていただきました。受検者は100名超。2年生のほぼ全員です。学生たちにとっては日頃の成果と実力を客観的に評価していただき、かつまたこのような名誉ある賞までいただいて、きっと自信がついたのではないかと思います。大きな励みになると思います。本当にありがとうございます。今後ともよろしくお願いいたします。

（日本語検定機関誌『こけん』平成30年春号および日本語検定オフィシャルウェブサイトより転載）

日本文学科2年 藤澤 愛

受検のきっかけは、学科のカリキュラムに「日本語検定対策」という科目が新設されたことでした。学内で団体受検が行われること、また受検料も補助があると聞いて、せっかくだから挑戦してみようと思ったのです。

講義では過去問対策など、受検本番に向けた演習が中心となります。もちろん解説もありますが、それだけでは十分とはいえません。私は受検対策として公式テキストや例題集を購入し、予習・復習に活用しました。講義の方もあらかじめテキストを読んでおくことで、より理解が深まったように感じています。「語彙」や「言葉の意味」の分野はどうしても日本語に対する知識が問われますが、それでもいちばん大切なのは、解答を覚えることではなく、どうしてそうなるかという理屈や根拠を理解することです。そうすることで特定の問題以外にも対応できる実践力や応用力が養われるのではないかと思います。

日本語は、日本で暮らし日本語を母語とする私たちにあって、最も身近な言語です。しかしだからこそ、私たちにはその奥深さや面白さが見えづらい、という面があるかもしれません。日本語検定は私たちが普段意識することのない言葉のさまりや仕組みについて気付かせ、日

本語の魅力を再発見するきっかけを与えてくれました。私も今回の結果を糧として、今後さらに自分の日本語力に磨きをかけていきたいと考えています。

(学年は受検当時)

日本文学科2年 竹田 有理沙

日本文学科で学んでいる以上、正しい日本語の修得は必須だという思いから、今回、力試しの意味で日本語検定に取り組みました。

最も苦戦したのは、やはり敬語です。私は以前、接客業のアルバイトをしていた時に上司から言葉遣いを褒めていただいたことがあります。が、いざ勉強を進めると自分が今まで、いかにいいかげんな敬語を使ってきたかを痛感しました。また、日本語検定は自分の語彙力の乏しさとも向き合う良い機会となり、改めて日本語の難しさを感じました。

しかし、日本語の難しさは奥深さでもあります。日本語の特徴のひとつとして、似たような意味でも微妙にニュアンスの異なる表現がいくつもあります。数ある表現の中から何を選び、どのような言い回しを用いるかは、コミュニケーションの相手に対する配慮や敬意や思いや

りであると同時に、私たちにとって重要な自己表現の手段でもあります。

言葉は、ただ意味が伝わればいい、というものではありません。私は、何らかの事実や用件を伝えるといった言葉の実用性もさることながら、その言葉にどのような気持ちや感情がこめられているかを大切にしていきたいと思います。

これまで脈々と受け継がれてきた正しく美しい日本語をしっかりと学び、日本人に必要な「教養」として確実に次の世代に受け渡していくこと。それが日本文学科で学んでいる私たちの使命であると思います。

(学年は受検当時)

日本文学科2年 日野 愛心

私は今まで日本語検定というものを知りませんでした。どう勉強すればいいかということも分からなかったのですが、まずは授業で配布される課題の内容を完璧にこなせるよう勉強しました。

敬語などは中学や高校でもある程度勉強するかと思いますが、実際には授業数も限られていますし、きちんと教えてもらったことがない、というのが実状ではないで

しょうか。私自身、学校の先生やアルバイト先のお客様など、様々な場面で敬語を使う機会がありますが、本当に正しい敬語を話しているか、とても不安に思っていました。しかし、今回日本語検定に取り組んだおかげで、そうした不安はかなり解消できたと思います。

私は今回3級を取得しました。次は2級に挑戦したいと思います。日本語検定は敬語や漢字、四字熟語や言葉の言い回しなど、日本語を扱う上でとても勉強になりますし、単に試験に合格するとか資格を取得するという以上に、そこで学んだことが普段の生活に直接活かせる点がとても魅力です。

私は日本語検定の勉強を通して自分たちが普段使っている日本語により強い関心を抱くようになりました。また「言葉を使う」ということについても以前より注意深くなったと思います。世の中には「言葉なんてわかればいい、伝わればいい」と思っている人もいるかもしれませんが、私は日本文学科に籍を置く者として「日本語」をもっと大切にしたいと思います。

(学年は受検当時)

〔書評〕

歌集『夏至南風』伊良部喜代子

九里 順子

「伊良部喜代子」は、本学科二〇一一年度の卒業生、杉浦喜代子氏の歌人としての筆名である。本書は、二〇一七年六月に刊行された第二歌集。約十二年間の四三五首を収める。「あとがき」によれば、タイトルの「夏至南風」は、氏の故郷、沖縄の言葉で、夏至に吹く強い南風のことであり、地域により「カーツーパーイ」「カーチーパー」等、いくつかの呼び名があるという。

タイトルが象徴するように、本歌集は、伊良部氏の故郷への思いが底流している。それは、命に根差した世界観である。本源的な命の感受は、目に見えない向こう側の次元へと通路を開く。

猛禽の棲む森に建つ図書室にねっとり読む『日本霊異記』（夢死）

泥田ひじだに命いのちことほぎ朝夕を祝詞のごとし蛙の声は（這う）

風死して蟬の鳴き止み西方よりかあんかあんと夕暮きたる（「安堵」）

てのひらにダンゴ虫のせ笑みこぼす幼のからだふと

水のごとし（「清ら水の児」）

伊良部氏は、古代人の魂と交感し、蛙の声の奥処を聴き取る。蛙の声の歌は、茂吉を想起させるが、幻想的というより、野太い響きがある。それは、〈生〉を支えている数多の〈死〉に届いているということである。蟬の歌の「かあんかあんと」というオノマトペは、浄土からの反響のようで卓抜である。そしてこれらの底には、命の瑞々しさを「水のごとし」と受け止める純度の高い身体性がある。

本歌集には「寂しさ」「孤独」という語が散見されるが、この世に生まれ落ちることの本質に気付かせてくれる。それは、数多の魂が棲む場所から引き離されて、一人放り出されたということである。

日ごと夜ごと芽吹きふくらむ森に来て訳なくわれに湧きくる寂しさ（「春 幻夢」）

屈まりて水飲む猫の尾がゆるる足らうというも少し寂しく（「渦巻く」）

六千度の埧塙の孤独太陽はたえずおののき炎の風吹かす（同）

寄り添うは美しされど茫茫たる野に立つ一樹の孤独こそよけれ（「鉄砲ゆり」）

芽吹きがざわめく森に来て切り離された個の命を思い、小さな生き物の素朴な充足にも、巨大な太陽の燃焼にも、

それぞれの寂しさを感じ取る。他と置き換えが利かない固有性は、宿命的な孤独でもある。

しかし、氏は、そんな孤独に内閉するのではない。「二樹の孤独」の歌は、肚を括った生き方の投影である。それは、社会や国家への真つ当な批判へと展開する。

琉球銀行、沖縄銀行ならび建つ何か哀しきひび割れの歴史（「陵墓」）

「ウプヤマトウ」と慣れ呼びし日本を見ずに逝きたる祖母の幸い（同）  
ウプヤマトウ＝大いなる日本。

戦争は増殖している 夏空をぐわらぐわらと戦闘機ゆく（「悲憤」）

これらの歌は、沖縄に刻印された「本土」との関係性を如実に物語る。ここでも氏の鋭敏な耳は「ぐわらぐわら」と威嚇の響きを的確に捉える。

あめかぜも原発一つも制御できぬ人間が宇宙に住む夢を追う（「ボヘミアン」）

古き良き日本とぞ言う古き良き日本に絶えざる戦の歴史（「不穏」）

この国の現在を指摘して痛烈である。

三・一一を含め人の世の惨事を深く心に刻みつつ、氏は次のように歌う。

朱夏 うっそうたる森をさ迷いし今日という日がすべてでありき（「ちやぐべ」）

どうしても言わねばならぬ言葉などありはしないよ  
枯葉ふりつむ（「言葉」）

相聞と挽歌あやなす詩の海にひとりほとりと言葉を落とす（同）

限りある命と言葉は繋がっている。人はそれを痛切に感じてきたからこそ、恋の切なさや死を悼む心を不完全な言葉に託してきた。伊良部氏もそのような歌の系譜に立っている。命の発露としての言葉を調べに乘せる紛れもない歌人なのである。

（『現代女性歌人叢書』②）ながらみ書房 二、五〇〇円＋税

《二〇一七（平成二十九）年度》

日本文学科卒業論文題目

江戸川乱歩論―『孤島の鬼』における乱歩の美学……………阿部 櫻  
 創作「代わって」「君灯」「ナクシモノ」……………阿部 風沙  
 新しい評価法を取り入れた日本語教育の実践……………飯塚 優麻  
 ―留学生サポートにおいて……………海 上 みちか  
 東北方言に対する意識についての研究……………伊 丹 映 恵  
 日本語教育における音声教育……………大 友 遥 佳  
 ―日本語サポートの場にあった教育……………大 友 遥 佳  
 『枕中記』における「適」と……………大 友 愛 瑛  
 『南柯太守伝』との比較による物語の特徴……………尾 形 まどか  
 日本語学習者に効果的な訂正フィードバック方法……………小 山 千 佳  
 創作「ある一日」……………榎 村 有 紀  
 『聊斎志異』―妖……………加 藤 しずく  
 創作「このす」……………加 藤 しずく  
 白蛇伝論―『雨月物語』「蛇性の姪」との比較……………加 藤 真 代  
 漫画『カードキャプターさくら』における……………菊 地 綾 佳  
 「マイノリティ」の表象……………熊 谷 菜 那  
 「24年組」作品のモノログ分析……………熊 谷 菜 那  
 ―「トーマの心臓」「風と木の詩」「緋の国屋」を中心にして……………熊 谷 菜 那

宮城県登米市方言の年齢差……………後 藤 愛 詠  
 仙台市方言を用いた日本語教材作成……………駒 井 幸 奈  
 場面と言語行動―あいさつ表現に着目して……………佐々木 菜 摘  
 光源氏と女三の宮から考える紫の上の魅力について……………佐々木 恵  
 ―光源氏の心中の変化をもとにして……………佐々木 恵  
 映画『ひめゆりの塔』における人々の所属意識の分析……………佐 藤 杏 里  
 日本語教材における「〜んです」の分析……………佐 藤 い ず み  
 杜甫と松尾芭蕉の旅―影響とつながり……………佐 藤 悠  
 『平家女護島』研究―『平家物語』、能「俊寛」と比較して……………佐 藤 千 秋  
 二つの『伊豆の踊子』―吉永小百合と山口百恵の表象比較を用いて……………佐 藤 春 花  
 『杜子春伝』と『杜子春』の比較研究……………塩 原 桃 子  
 認知症高齢者に向けた「やさしい日本語」……………菅 原 佑 佳  
 ―高齢者と障がいの二つの観点から……………菅 原 佑 佳  
 形容詞の接尾辞派生にみる歴史の変遷……………鈴 木 小 春  
 江戸川乱歩の描く理想郷・うつし世と夜の夢……………高 橋 美 帆  
 ―『孤島の鬼』『パノラマ島奇談』を通して……………高 橋 美 帆  
 談話における言葉の省略……………千 葉 美 保 子  
 創作「放課後の義経記」……………寺 崎 早 保  
 森達也[A] [31J] [FAKE] から見る森達也の社会意識……………葉 坂 真 奈 美  
 『源氏物語』における明石入道の夢告げの研究……………長 谷 川 な な み  
 江戸川乱歩論―乱歩の見た「夢」……………林 菜 摘  
 福島方言の変遷……………蛭 田 心 香  
 江戸川乱歩研究―『陰獣』を中心にして……………藤 井 満 里 奈  
 女帝武則天論……………藤 田 紗 世

- 『月に吠える』から見る表現方法……………藤元裕美  
『源氏物語』における「かはり」「かたしろ」論…堀 佐奈恵  
創作「死から始まる物語」……………増 森 美津江  
能における女の変化についての研究―能「黒塚」に注目して―…柳 来 未  
『みだれ髪』論―与謝野鉄幹と山川登美子―……………山 崎 ひかり  
創作「素敵なものを見るように」……………吉 田 悠 似  
少女マンガにおける成熟嫌悪……………渡 邊 瑛里奈  
―「マジナル」『月の子』を中心に―……………佐 藤 美 咲  
創作「つぐなつてよ」……………蒲 生 智 里  
平安中期における継子いじめ譚の研究……………今 野 榮 子  
『源氏物語』手紙考……………白 田 美 優  
―『源氏物語』における「手紙」は秘密の發覚を示唆するか―……………箭 内 沙 也 佳  
宮沢賢治『猫の事務所』論……………阿 部 日 菜 子  
吉屋信子『花物語』論……………阿 部 日 菜 子  
―『花物語』における少女の自我について―……………尾 形 芽 依  
『保元物語』における〈敗者〉の描き方……………大 槻 里 美  
―崇徳院を中心として……………大 友 茉 那  
『入虎伝』と『山月記』の比較研究……………大 場 夏 希  
梶井基次郎研究―『檸檬』を中心に―……………大 野 寺 美 幸  
『外国人保護者』の視点から考察する年少者日本語教育……………尾 形 芽 依  
日本語における同音・同訓異字のゆれについての研究……………小 野 寺 美 幸  
小酒井不木研究……………尾 形 芽 依  
志賀直哉『暗夜行路』論……………小 野 寺 美 幸
- 富野由悠季監督のリアルロボット作品における家族……………加 藤 未 紗  
―『機動戦士ガンダム』『機動戦士ガンダムF91』を中心に―……………金 子 紗 也  
創作「ワタリドリ」……………神 林 春 美  
戦闘美少女アニメーションにおけるジェンダー意識の変遷……………小 泉 千 恵  
―『美少女戦士セーラームーン』と『フレッシュプリキュア』を中心として……………古 伯 玲 衣 亜  
『西遊記』―登場人物研究―……………小 松 茜  
慣用句における意味のゆれ……………齊 藤 さ り  
ノンネイティブにおける方言意識……………佐 藤 光  
坂口安吾研究―『白痴』における墮落意識……………佐 藤 真 由  
新海誠『言の葉の庭』論……………城 口 佳 菜  
『源氏物語』における垣間見の研究……………高 西 祐 里 佳  
―敬語表現の消失に着目して―……………高 西 祐 里 佳  
青森県南部地方における方言語彙の年齢差……………高 橋 礼 奈  
上代文学における「死」の表現―『古事記』上巻を中心に―……………高 橋 礼 奈  
創作「幾何学模様」……………滝 沢 悠 里  
若年層における方言語彙の使用語と理解語……………武 山 紗 帆  
―大学生へのアンケート調査の結果から―……………中 村 悠  
野田秀樹『赤鬼』における絶望論……………中 村 悠  
―『あの女』と『赤鬼』の差別意識に焦点を置いて―……………中 村 悠  
創作「水葬を巡る、愛を食す」……………中 村 悠  
江戸川乱歩研究―乱歩作品における「醜悪」について―……………中 村 悠  
創作「翼の人 風の子」……………中 村 悠  
江戸川乱歩研究―『怪人二十面相』を中心に―……………中 村 悠

|                               |        |
|-------------------------------|--------|
| 『堤中納言物語』「虫めづる姫君」研究            | 生田目 寧々 |
| ―前本文としての「北山の垣間見」―             |        |
| 創作「好きの形」                      | 蜂谷 尚美  |
| 七夕伝説における日中比較                  | 早坂 雪菜  |
| 江戸川乱歩論                        |        |
| ―レンズの考察『パノラマ島奇談』『鏡地獄』から―      | 鈴木 伶奈  |
| 小川未明研究―戦中・戦後作品を中心に―           | 平井 里奈  |
| 若年層が感じる方言の魅力                  | 藤田 優   |
| 『更級日記』における『源氏物語』の夕顔・浮舟への憧れの研究 | 藤元 美沙  |
| 1960年代の植民地朝鮮映画における支配と協力       | 牧野 とも  |
| 『落窪物語』における親子関係の研究             | 舩谷 瑛理子 |
| ―報恩譚を中心に―                     |        |
| 『源氏物語』における紫の上の装束の研究           | 松崎 希莉  |
| 日本語教材における敬語について               | 皆川 瑠菜  |
| 夏目漱石『坊っちゃん』研究                 | 宮城 朋佳  |
| 『源氏物語』惟光論                     | 山元 彩歌  |
| 福島市における方言音声の年齢差               | 渡邊 かれん |
| 文学作品から見る楊貴妃                   | 渡邊 有紀  |

《二〇一八（平成三十）年度》

日本文学科講義題目

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）  
日本文学・文化演習ⅠC・ⅡC（近代文学の名作を読む）

深 澤 昌 夫

日本文学史Ⅰ（古典）

九 里 順 子

日本文学発展演習Ⅰ・Ⅱ  
卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ  
文学語学入門セミナーB（『若菜集』入門）  
近代文学ⅠA（室生犀星を読む）  
近代文学ⅡA（北村透谷を読む）

日本文学史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『はげ物よめ入』を読む）  
日本文学・文化演習ⅠB（江戸の奇談・怪談を読む）

日本文学・文化演習ⅡB（『曽根崎心中』身体表現A）

澤 邊 裕 子

日本文学・文化演習Ⅰ・Ⅱ  
卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ  
文学語学入門セミナーB（日本語教育入門）  
日本語教育概説Ⅰ・Ⅱ  
日本語教育演習Ⅰ・Ⅱ（外国語としての日本語の構造を学ぶ）

李 敬 淑

日本文学発展演習Ⅰ・Ⅱ  
東北の文学・文化・ことはⅠ・Ⅱ  
卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ  
文学語学入門セミナーB（日本映画入門）  
映像文化論Ⅰ・Ⅱ／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）

志 村 文 隆

日本文学発展演習Ⅰ・Ⅱ  
卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ  
日本語教育実習Ⅱ  
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）  
現代語Ⅱ（言葉の多様性（変異）研究）

日本文化発展演習Ⅰ・Ⅱ  
卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ

日本語学演習ⅠA・ⅡA（日本語方言研究）

|   |       |   |
|---|-------|---|
| 日本語学発展演習Ⅰ・Ⅱ                                       | 千葉正昭  | 近代文学ⅠB（芥川龍之介・谷崎潤一郎を<br>読む）                      |
| 東北の文学・文化・ことばⅠ・Ⅱ                                   |       |   |
| 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ   |       | 近代文学ⅡB（戦後文学）                                    |
| 文学語学入門セミナーB（『百人一首』）                               | 市瀬智紀  | 対照言語学   |
| 古典文学ⅠA・ⅡA（『源氏物語』）                                 | 程艶春   | 対照言語学   |
| 日本文学・文化演習ⅠA（『伊勢物語』）                               | 堀田智子  | 第二言語習得論Ⅰ・Ⅱ                                      |
| 日本文学・文化演習ⅡA（『大和物語』）                               | 五十嵐伸治 | 国語科教育法Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ・Ⅳ                                   |
| 日本文学発展演習Ⅰ・Ⅱ                                       |       | 国語科実践研究Ⅰ・Ⅱ                                      |
| 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ   | 池上冬樹  | 創作表現発展演習Ⅰ・Ⅱ                                     |
| 文学語学入門セミナーB（『声の文学』入門）                             |       | 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ                                       |
| 日本文学論Ⅰ（『日本文化論』的な言説を<br>越えた日本文化の理解に到達する）           | 石川秀巳  | 古典文学ⅠB（浮世絵）                                     |
| 日本文学論Ⅱ（文化ナシヨナリズムを学ぶ）                              | 岩澤万里子 | 古典文学ⅡB（江戸の歴史文学）                                 |
| 日本文学・文化演習ⅠE（『伝統工芸』の<br>形成と近代日本におけるナシヨナリズム<br>を学ぶ） | 笠間はるな | 書道Ⅲ・Ⅳ   |
| 日本文学・文化演習ⅡE（『国語』の近代史）                             | 菊地仁   | 日本語検定対策   |
| 日本文化発展演習Ⅰ・Ⅱ                                       |       | 芸能文化論Ⅰ・Ⅱ（民間芸能の歴史的な展<br>開をさまざまな絵画資料を題材に概観す<br>る） |
| 卒業研究演習Ⅰ・Ⅱ   | 小林隆   | 現代語Ⅰ・Ⅱ（方言研究）                                    |
| 国語科教材研究   |       | 社会言語学（『ものの言いかた』研究）                              |
| 世界のなかの日本A（アジア諸国の映画に<br>おける日本表象について）               | 三島敦子  | 音声学／日本語音声学（日本語教育に必要<br>な音声学の基礎知識を習得）            |
| 世界のなかの日本B（欧米諸国の映画にお<br>ける日本表象について）                | 中澤信幸  | 日本語教育実習Ⅰ  |
|   |       | 日本語学演習ⅠB（『怪談牡丹燈籠』文献<br>研究）                      |

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)

日本語史Ⅰ・Ⅱ

大木 一夫 日本語概説Ⅰ・Ⅱ (現代日本語の世界)

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 (メディアアコミュニケーション  
シヨンの体感)

ITスキル

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)

比較文学A・B

佐藤 伸宏 身体表現B (演劇エクササイズを通して、

篠本 賢一 『身体表現』について実践的に考察する)

鈴木 由利子 民俗学A・B

高野 静枝 書道Ⅰ・Ⅱ

武田 真一 ニュース時事能力検定対策

津田 大樹 古典文学ⅠB・ⅡB (『万葉集』)

渡部 東一郎 中国文学概説Ⅰ・Ⅱ (漢文訓読)

中国文学A (唐代伝奇)

中国文学B (『聊齋志異』)

受贈圖書目録（二〇一七年四月～二〇一八年三月）

- 研究所年報 10（大妻女子大学草稿・テキスト研究所）  
 岡大國文論稿 45（岡山大学文学部言語国語国文学会）  
 國文 127 128（お茶の水女子大学国語国文学会）  
 帯広大谷短期大学紀要 54（帯広大谷短期大学）  
 帯広大谷短期大学紀要生涯学習センター紀要 3 4（帯広大谷短期大学）  
 青山学院大学総合研究所人文学系研究センター研究叢書 25  
 （青山学院大学総合研究所人文学系研究センター）  
 緑岡詞林 41（青山学院大学日文学院生の会）  
 青山語文 47（青山学院大学日文学会）  
 紀要 59（青山学院大学文学部）  
 国語と教育 42（大阪教育大学国語教育学会）  
 学大国文 59（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 30（大阪国際児童文学振興財団）  
 文学史研究 57（大阪市立大学国語国文学会）  
 阪大近代文学研究 14 15（大阪大学近代文学研究会）  
 上方文化研究センター研究年報 17（大阪府立大学上方文化研究センター）  
 百舌鳥国文 28（大阪府立大学日本語文化学会）  
 言語文化学研究 日本語日本文学編 12（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 47（大妻女子大学）  
 大妻国文 48（大妻女子大学国文学会）
- 研究所年報 10（大妻女子大学草稿・テキスト研究所）  
 岡大國文論稿 45（岡山大学文学部言語国語国文学会）  
 國文 127 128（お茶の水女子大学国語国文学会）  
 帯広大谷短期大学紀要 54（帯広大谷短期大学）  
 帯広大谷短期大学紀要生涯学習センター紀要 3 4（帯広大谷短期大学）  
 香川大学国文研究 42（香川大学国文学会）  
 学習院大学上代文学研究 42（学習院大学上代文学研究会同人）  
 學習院大學國語國文學會誌 61（學習院大學國語國文學會）  
 歴史文化研究 7（華頂短期大学歴史学科）  
 國文学 101（関西大学国文学会）  
 関西学院大学日本語教育センター紀要 7（関西学院大学日本語教育センター）  
 日本文藝研究 68-1 68-2 69（関西学院大学日本文学会）  
 神田外語大学大学院紀要 言語科学研究 24（神田外語大学大学院）  
 語文研究 123 124（九州大学国語国文学会）  
 和漢語文研究 15（京都府立大学国中文学会）  
 金城日本語日本文化 94（金城学院大学日本語日本文化学会）  
 国文研究 62（熊本県立大学日本語日本文学会）  
 群馬県立女子大学国文学研究 37（群馬県立女子大学国語国文学会）  
 大学院諸究 13 14（群馬県立女子大学大学院文学研究科諸究編集委員会）

- 高知大國文 48 (高知大学国語国文学会)  
神女大國文 29 (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 11 (神戸女子大学古典芸能研究センター)  
「食満南北」図録 (神戸女子大学古典芸能研究センター)  
日本文化研究 1 2 (國學院大學栃木短期大學國文學會)  
日本研究 55 56 (国際日本文化研究センター)  
国際日本文学研究集會會議録 39 40 (国文学研究資料館)  
国文学研究資料館紀要 44 (国文学研究資料館)  
調査研究報告 37 (国文学研究資料館)  
古代文学研究 第二次 26 (古代文学研究会)  
論輯 43 (駒澤大学大学院国文学会)  
相模国文 44 (相模女子大学国文研究会)  
實踐國文學 92 (実践女子大学実践国文学会)  
上越教育大学国語研究 32 (上越教育大学国語教育学会)  
上智大学国文学論集 51 (上智大学国文学会)  
上智大学国文学科紀要 35 (上智大学国文学科)  
文学研究 28 (聖徳大学短期大学部国語国文学会)  
昭和女子大学大学院日本文学紀要 29 (昭和女子大学大学院国文白百合 46 47 48 (白百合女子大学国語国文学会)  
相山女学院大学研究論集 社会・人文・自然科学篇 各49 (相山女学院大学)  
成蹊國文 50 (成蹊大学文学部日本文学科)  
成城國文學論集 40 (成城大學學院文學研究科)  
成城国文学 34 (成城大学成城国文学会)  
聖心女子大学大学院論集 39-1 39-2 (聖心女子大学)  
全国文学館協議会 紀要 10 (全国文学館協議会)  
専修国文 101 102 (専修大学日本語日本文学化学会)  
近松研究所紀要 28 (園田学園女子大学近松研究所)  
日本文学論集 42 (大東文化大学大学院)  
日本文学研究 57 (大東文化大学日本文学会)  
高岡市万葉歴史館紀要 27 (高岡市万葉歴史館)  
語文論叢 32 (千葉大学文学部日本文化学会)  
中央大學國文 61 (中央大學國文學會)  
紀要 言語・文学・文化 121 122 (中央大学文学部)  
中京大学文学会論叢 3 (中京大学文学会)  
中京大学文学部紀要 51-1 51-2 52-1 (中京大学文学部)  
文藝言語研究 72 73 (筑波大学大学院人文社会科学研究科)  
芸・言語専攻)  
国文学論考 53 (都留文科大学国語国文学会)  
國文鶴見 51 (鶴見大学日本文学会)  
山邊道 57 58 (天理大學國語國文學會)  
湘南文學 52 (東海大学日本文学会)  
学芸国語国文学 49 (東京学芸大学国語国文学会)  
東京女子大學日本文学 113 (東京女子大学文学部日本文学部会)  
古今和歌集 1 (東京女子大学古典文学研究会)  
東京女子大学言語文化研究 26 (東京女子大学言語文化研究会)  
東京大学国文学論集 12 (東京大学文学部国文学研究会)

- 日本語日本文学 29 (同志社女子大学日本語日本文学会)
- 同朋文化 12 (同朋大学日本文学会・人間文化学会・人文学会)
- 国語学研究 56 (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 21 (東北大学大学院文学研究科言語科学専攻)
- 日本文芸論叢 26 (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― 182 183 (東北大学文学部日本文芸研究会)
- 日本文芸論稿 40 (東北大学文芸談話会)
- 文学論藻 92 (東洋大学文学部日本文学文化学科)
- 徳島文理大学文学論叢 34 (徳島文理大学文学部文学論叢編集委員会)
- 徳島文理大学比較文化研究所年報 33 (徳島文理大学比較文化研究所)
- 富山大学日本文学研究 1 2 3 (富山大学人間発達学部日本文学会)
- 並木の里 84 (『並木の里』の会)
- 南山大学日本文化学科論集 17 (南山大学日本文化学科)
- 西日本文国語国文学 4 (西日本文国語国文学会)
- 二松學舎大学人文論叢 98 99 100 (二松學舎大学人文学会)
- 國文目白 57 (日本女子大学国語国文学会)
- 清心語文 19 (ノートルダム清心女子大学日本語日本文学会)
- 能楽研究 41 (法政大学能楽研究所)
- 日本文学研究 52 53 (梅光学院大学日本文学会)
- 花園大学日本文学論究 10 (花園大学日本文学会)
- 阪神近代文学研究 18 (阪神近代文学会)
- 言語表現研究 34 (兵庫教育大学言語表現学会)
- 弘学大語文 44 (弘前学院大学国語国文学会)
- 國文學攷 233 234 235 236 (広島大学国語国文学会)
- 文教國文學 61 (広島文教女子大学国文学会)
- 玉藻 51 (フェリス女学院大学国文学会)
- 福岡大学日本語日本文学 27 (福岡大学日本語日本文学会)
- 藤女子大学国文学雑誌 96 (藤女子大学日本語日本文学会)
- 文教大学国文 46 (文教大学国文学会)
- 日本文学誌要 95 96 (法政大学國文學會)
- 法政文芸 13 (法政大学国文学会)
- 作家特殊研究 研究冊子 7 (法政大学大学院人文科学研究科日本文学専攻)
- 日本文学論叢 47 (法政大学大学院日本文学専攻)
- 能楽研究所紀要 能楽研究 41 (法政大学能楽研究所野上記念)
- 大和物語研究 5 (北海道教育大学旭川校国文学研究室大和物語輪読会)
- 三重大学日本語学文学 28 (三重大学日本語学文学会)
- 武庫川女子大学言語文化研究所年報 27 (武庫川女子大学)
- 武庫川国文 83 84 (武庫川女子大学国文学会)
- 日本語日本文学論叢 13 (武庫川女子大学大学院文学研究科日本語日本文学専攻)
- 武蔵野文学館紀要 7 (武蔵野大学)

- 武蔵野日本文学 27 (武蔵野大学国文学会)  
 武蔵野大学日本文学研究所紀要 4 5 6 (武蔵野大学文学部日本文学研究所)
- 明治大学日本文学 44 (明治大学日本文学研究会)  
 文芸研究 133 134 135 (明治大学文芸研究会)  
 日本文学会誌 29 (盛岡大学日本文学会)  
 日本文學會學生紀要 25 (盛岡大学日本文学会)  
 東北文学の世界 25 (盛岡大学文学部日本文学科)  
 国語国文論集 48 (安田女子大学日本文学会)  
 米澤國語國文 46 (山形県立米沢女子短期大学国語国文学会)  
 琉球アジア文化論集 3 (琉球大学法文学部)  
 論究日本文學 106 107 (立命館大学日本文学会)  
 國文學論叢 63 (龍谷大學國文學會)  
 国文学研究 182 183 184 (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 28 (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25—1 25—2 (早稲田大学大学院教育学研究科)  
 稲田大学大学院教育学研究科)
- 古代研究 51 (早稲田古代研究会)  
 文藝と批評 12—5 12—6 (早大文学部文藝と批評の会)  
 平安朝文学研究 26 (早稲田大学平安朝文学研究会)  
 和洋國文研究 52 (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 124 125 (宮城学院女子大学紀要編集委員会)
- 2017年度創作表現研究Ⅱ作品集 (宮城学院女子大学日本文学)  
 2017年度創作表現研究Ⅳ作品集 (宮城学院女子大学日本文学)  
 2016年度古田研究室ゼミ論文集1 (宮城学院女子大学日本文学)  
 2017年度古田研究室ゼミ論文集2 (宮城学院女子大学日本文学)  
 フェリス女学院大学文学部より  
 『生誕150年世界文学としての夏目漱石』  
 (フェリス女学院大学日本文学科国際会議実行委員会)  
 公益財団法人日本財団より  
 『ふれあい文芸 (平成二十九年版)』 (公益財団法人日本財団)  
 秦 恒平様より  
 『秦 恒平 湖の本』 134 135 136 137 138 (湖の本)  
 吉田浩一様より  
 『日本語の原理 (一) 芭蕉俳句のつくり方 (二)』 (北越出版)  
 大沼郁子先生より  
 『日月』 14 (日本女子大学児童文学研究会 日月会)  
 伊狩 弘先生より  
 『江戸川乱歩全集 1~18』 (桃源社)  
 『図説日本の古典7 源氏物語』 (集英社)  
 『源氏物語を歩く』 (光風社出版)  
 『全集樋口一葉 第一巻 小説編一』 (小学館)

- 『全集 樋口一葉 第二卷 小説編二』(小学館)  
『全集 樋口一葉 第三卷 日記編』(小学館)  
『全集 樋口一葉 第四卷 評伝編』(小学館)  
『評伝 太宰治 上卷』(津軽書房)  
『評伝 太宰治 下卷』(津軽書房)  
九里順子先生より  
『日本文藝學』(岩波書店)  
『近代文体発生の史的研究』(岩波書店)

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

——桐壺巻・若紫巻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(一七七)

映像論的観点からみる岩井俊二映画の構築論

——『リライ・シユシユのすべて』を中心に——……………佐 藤 唯 香……………23(二三八)

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(一五五)

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

《執筆者紹介》

佐藤 光 (本学二〇一七年度卒業生)

阿部 日菜子 (本学二〇一七年度卒業生)

山崎 ひかり (本学二〇一七年度卒業生)

九里 順子 (本学 教授)

李 敬淑 (本学 准教授)

佐藤 唯香 (本学 大学院生)

深澤 昌夫 (本学 教授)

藤澤 愛 (本学 学生)

竹田 有理沙 (本学 学生)

日野 愛心 (本学 学生)

## 編集後記

『日本文学ノート』第五三号（通巻七五号）をお届けします。今回は学生の論文三篇、院生の論文一篇、教員の論文二篇を収めることが出来ました。

例年、学生たちの卒業論文に向けた努力には頭が下がる思いがします。掲載論文は原稿用紙換算約四〇枚にまとめられますが、日本文学科の学生には最低七〇枚の卒業論文が課されています。多いものでは、一五〇枚二〇〇枚を超えるものもあります。今後の進路にもありますが、これだけのまとまった文章を書く経験は、人生においてそう多くはないはずです。学生たちの自信につながったことでしょう。本号に掲載された論文は、その代表ということになります。ぜひご一読いただき、ご批評たまわることが出来ればと存じます。

昨年度は、池上冬樹先生の作家特別対談として、小池昌代先生と三浦しをん先生をお招きしてお話をうかがいました。先生方には貴重なお時間を本学科の学生のために割いていただき、改めて御礼申し上げます。ありがとうございます。いずれも盛況で、改めて文学の力を感じさせられる機会となりましたように思います。

来年度には、退位と改元とが予定されていると聞き及びます。『源氏物語』では都合三度の帝の退位が描かれていますが、全て生前のものとして描かれます。平安時代には一般的であったそうした様相が、近現代以降に生きる我々にはなかなか想像しにくくなっていることも事実です。無事に貴重な体験が出来ますことを祈念しております。

(古田)

## 『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られたものを掲載する。本誌は年一回発行する。
4. 著作権および電子化  
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（通巻七十五号）

二〇一八（平成三十）年七月二〇日 印刷

二〇一八（平成三十）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 ☎〇二二一二七七一六二二

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 ☎〇二二一二八七一三三五一

# 日本文学ノート 第五十三号 (通卷七十五号)

## 目次

|   |        |          |
|---|--------|----------|
| 『源氏物語』における垣間見の研究——敬語表現の消失に着目して——          | 佐藤 光   | 一        |
| 『保元物語』における〈敗者〉の描き方——崇徳院を中心として——           | 阿部 日菜子 | 一七       |
| 『みだれ髪』論——与謝野鉄幹と山川登美子——                    | 山崎 ひかり | 三八       |
| 木下夕爾『昔の歌』——戦後の出発——                        | 九里 順子  | 五六       |
| 戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象(1)——女優表象の形成を中心に——     | 李 敬淑   | 25 (一一三) |
| 岩井俊二映画『花とアリス』の構築論——映像論的な分析とメディア間の差異を通して—— | 佐藤 唯香  | 1 (一三七)  |

## 報告

|                              |        |     |
|------------------------------|--------|-----|
| 平成29年度第二回日本語検定「文部科学大臣賞」を受賞して | 深澤 昌夫  | 一三八 |
|                              | 藤澤 愛   |     |
|                              | 竹田 有理沙 |     |
|                              | 日野 愛心  |     |

## 書評

|                |       |     |
|----------------|-------|-----|
| 歌集『夏至南風』伊良部喜代子 | 九里 順子 | 一四一 |
|----------------|-------|-----|

## 彙報

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| 二〇一七年度 日本文学科卒業論文題目      | 一四三 |
| 二〇一八年度 日本文学科講義題目        | 一四六 |
| 受贈図書目録(二〇一七年四月〜二〇一八年三月) | 一四九 |

『日本文学ノート』投稿規定