

## 出発期の久保田万太郎

——小説・戯曲のジャンル布置について——

福井 拓也

### 一

戯曲と小説との文学表現上の差異は、はたしていかなる点に確認することができるのか。こうした問いに一般的に答えを与えることはさして困難ではないはずだ。たとえば戯曲は上演が念頭におかれるため、小説に比べて表現の対象となる時や場、人に制約が課せられることになる。あるいは小説のような地の文を欠く戯曲は、僅かばかりのト書きと会話によってのみ展開されるため、より客観的な表現世界が現出することになる、等々。しかしもう少し具体的に創作の現場を注視するならば、そうした答えでは割り切ることのできない実相が姿を現すことになるのは言うまでもない。

たとえば久保田万太郎に「菜の花」〔三田文学〕大9・6〕という作品がある。〈三田文学同人として、三田文学の原稿の穴を埋めたさそくの作である〉<sup>①</sup>という「菜の花」は、万太郎生前に上梓された好学社版全集においては第二巻に、つまり小説として収録されている。しかし、かぎ括弧を伴わない対話と〈ぼうつと燈火<sup>あかり</sup>がさしてゐる〉といった簡潔な情景提示により織りなされるごく短いこの作を、小説であって戯曲ではないとする根拠は、先の答えからは導出することができないのである。

思えば万太郎は、小説、戯曲、俳句と、三つのジャンルを往還し創作活動を続け、また〈わたしの俳句は、わたしといふ小説家の、戯曲家の、新劇運動従事者の余技でしかない〉<sup>②</sup>と小説・戯曲と、俳句との位置づけの違いをくり返

し確認し、実作に反映させてきた作家であつた。<sup>(3)</sup>

しかし一方で万太郎文学における小説と戯曲とは、差異を論じるよりはむしろ同一性に言及すべきものとして従来理解されてきた。たとえば水上瀧太郎は「たのむ」と「大寺学校」〔「三田文学」昭3・12〕において「久保田氏の戯曲は屢々その小説と同じ効果をもちたらし、地の文のかはりにト書があるといふ事の外には、余り甚しく差異を見出さない場合もある」と述べている。これは特別な見解ではない。出発期の戯曲「雪」〔「太陽」明45・5〕からしてすでに「脚本よりは寧ろ小説になるべき質のものだ」<sup>(4)</sup>との同時代評が残されているのである。

ただし万太郎その人の認識は異なる。たとえば「日暮里雑記」〔「三田文学」昭3・12〕において、「自分からいへば、小説は小説、戯曲は戯曲、おのづからそこに別個の存在である」へいふまでもなく小説の段取は小説の段取であつて戯曲の段取ではない」と述べられたように、ジャンル間の差異に対する繊細さは、小説と戯曲との間にも同じく向けられていたようであるのだ。

さらに興味深いのは、その間に、単なる形式的な差異以上のものを万太郎が意識していた事実である。たとえば『春泥・花冷え』（岩波文庫、昭27・1）の「後記」をみてみよう。

彼は「春泥」〔大阪朝日新聞「昭3・1・5」4・4〕から「花冷え」〔中央公論「昭13・6」〕までを、〈ありとあらゆる心の艱難をその十年でわたくしは味ひました〉と振り返り、〈その間、小説を書かないで、戯曲をばかり書きつづけたわたくしの存在がそれをわたくしに證據立て、くれる〉という。そして〈わたくしといふ作者は、少々物差の手もとが狂つてゐても戯曲なら書ける、が、ちつとでもその手もとにうそがあり油斷があつたとしたら小説は書けないのであります〉と続けている。実際にその十年の間にまったく小説を書かなかつたわけではない。しかし小説が書けない<sup>(5)</sup>という認識は、その後の万太郎をもしばしば苛み続けたものであつた。

ここに二つの問いが生じてくることになる。小説と戯曲をめぐる万太郎と周囲の理解との隔たりは、いかなる表現に起因するものであつたのか。そして、戯曲は書いても小説は書けない<sup>(6)</sup>との認識は、いかなるジャンル布置により生み出されたものであつたのか。本稿では、万太郎の作家としての出発期にまで遡ること、その淵源を探ることにしよう。

出発期の万太郎文学は、小説においても戯曲においても、ともに作品の論理に内在的な終わりが導かれないという点

で、きわめて近しい表現上の特徴を示している。それぞれがそうした表現上の難所を抱えることになった理由を問うなかで、万太郎が小説と戯曲との差異をいかに把握し、いかに書き分けていたのか、明らかにしていきたい。

## 二

まずは小説について整理しておこう。出発期の万太郎に印象的な作として、後に〈稚拙きまはまる恋愛小説〉<sup>(6)</sup>と切り捨てられることになる「お米と十吉」〔新小説〕明45・1に始まる長い連作<sup>(7)</sup>をあげることができる。後に論じるように「お米と十吉」の連作が延々と書き継がれることになった背景には、〈稚拙〉という自虐的な言葉では片づけられない志向が潜んでいたといえるのだが、ここでは作品の論理に内在的な終わりが導かれないう様相を追いかけていく。

「お米と十吉」は小説家である〈私〉が政次郎という友達についての〈物語〉を語るといふ体裁をとる。その〈物語〉は、政次郎について〈何んでも知つてゐるつもり〉の〈私〉の見聞に、彼からの手紙をあわせ語られる。政次郎も〈私〉も小山内薫の「大川端」〔読売新聞〕明44・8・8（9・13）の愛読者で、殊に政次郎は〈あの君太郎の物語と、自分の物語と一緒にしてしまつて、毎日、私の処へ手紙を

寄越す。だから政次郎を〈物語の主人公〉とする〈私〉の〈物語〉は、「大川端」を二重三重に模倣するものとして位置づけられることになる。

また〈私〉と政次郎は、岡本綺堂「箕輪の心中」〔演芸画報〕明44・5における〈十吉とお米〉を〈Anonym〉とし、本名がお米である小てるを〈女主人公〉とみなすことで「大川端」では叶わなかった〈美しい夢想〉（二十一）の実現を目論む。しかしそれはほかならぬ「大川端」によつて突き崩されてしまふ。〈もう今月末には一本になつてしまふんだと思ふと、もう僅かしかないお酌の姿のはつ子に逢ひたくて堪らないのです〉という政次郎は、〈物語〉の中途において別の女性に心を移してしまうのである。

この変心もまた、続編である「なりゆき」に、〈正雄がお酌の君太郎を惜しんだやうに、私もはつ子が一本になるのを悲しんだ。——情けなく思つた。さうして会ひに行つた〉と記されるように、政次郎にとつては「大川端」に擬えたものであった。<sup>(8)</sup>しかし皮肉にも〈お米と十吉のそも馴初め始まりからを、詳細に書いて寄越せつて云ふ注文〉に応じて書かれた政次郎の〈長い手紙〉を読んで初めて〈私〉はその事情を把握することになる。ここに傍観者として政次郎を後追ひする〈私〉の一人称語りの制約が、如実に示し

だされているといえよう。

《十吉とお米》という《主人公》《女主人公》の構想が破綻した後の《私》は、ただ政次郎の感性に追従するほかはない。《私》は《急にはつ子が好きになつちやつた》<sup>(9)</sup>といひ、はつ子に《とにかく会つて別れる事が出来た》と聞けば『あゝ、会へたんだ』<sup>(9)</sup>と思つて、ほつと安心した<sup>(9)</sup>といふ。そして、

この話は、要するにまあ、これっきりの事なんです（…）この頃ぢやあ妙にきまつてしまつて、こんな Sentimental な手紙なんか書かなくなりました。だからその後お米の事も、はつ子の事も、どうなつたか知りません。多分それつきりになつてゐるのだらうと思ふんですが。——そのうちに機会があつたら聞いて見やうと思つてます。

と、いかにも投げやりに作品を結ぶに至るのである。

物語世界に内在する一人物として語るかぎり、他者の内面は畢竟把握しきれず、《物語》を統括し《美しい夢想》を紡ぎ出すことは叶わない。そこで三人称全知の視点を採用する「なりゆき」の執筆が導かれたと、まずはいえるだらう。「なりゆき」においては、「お米と十吉」の《私》にある狭山のみならず政次郎にも内的焦点化され、そしてそ

れはもちろん、はつ子や小てるの内面を語ることさえ可能となつたことを意味している。

しかし「なりゆき」の語りは、彼女たちの内面に——殊に政次郎がくり返し《解らない》と嘆くはつ子の内面に立ち入ることはしない。それどころか話の進展とともに、政次郎の日記が長々と引用され、三人称的な視点は後退することになる。「なりゆき」の語りは三人称全知の視点を採用することで得た自由を自ら放擲し、日記という一人称的記述に沈潜するのである。そしてその記述こそが同時代評に好意的に受け止められたのであつた。<sup>(10)</sup>

無論こうした省筆は、三人称全知の視点では描出しえない何かを狙ひ、採択されたものであつたはずだ。たとえばはつ子の内面をあえて書かないことで、政次郎の抱える《解らない》という苦悩を前景化させようという意図を探ることとはたやすい。しかし同時代評において『なりゆき』（新小説）のかうした雰囲気や、かうした舞台は、氏自らに取つて氏自らが云ふ「覚める事の無い夢」であらう、覚める事の無い楽しい夢であらう<sup>(11)</sup>と冷やかに語られたように、《夢》に追いつがる政次郎の日記に終始するかぎり、《覚める事のない夢》は終わりを迎えることはない。ここでは当事者である彼の期待に相應しいはつ子の内面を語ること

《美しい夢想》を現実のものとして描きだす道も、またもちろん逆に哀しい《夢想》に過ぎないのだと否定する道も、ともに閉ざされているのである。

そこで「わかる、とき」では、ふたたび傍観者としての《私》を語り手とすることになった。ただしそれは何も「お米と十吉」に立ち戻ったというのではない。「わかる、とき」の語りの指針は明瞭である。《なりたけ、じぶんの心もちをまぜないで、筋を追ってお話して行きたい》《筋だけおはなしすれば、——筋だけ書いていたゞければ、それで好いつもり》といい、その《筋》についても《長い間一しよになつて》いた《私》を含む《四人》が構成する《一つの小さな世界》が《わかれ》により四散してしまう、その《深い悲痛》を語るのだと、《わかれ》を経た現在の時点から見定められているのである。

同時にまた《私》の限界についてもくり返し言及される。たとえば、榎（政次郎）の端書を紹介したうえで《二三枚、もつと深い心もちを書いてきたものがあつた》が《生憎さがしたんでございしますが見あたりません》と述べ、また《実を申しますと、私には、榎と、はつ子とのあひだの關係が、どのくらゐ深く、どのくらゐ切実になつてゐるんだか、よく解らなかつた》と自省する。これらのコメントには、語

り手《私》と語られる物語との關係性を明晰化し、できるだけ客観的に《わかれ》に至る《筋》を語ろうとする志向が明らかだろう。

しかし肝心の《四人》の關係性について、むしろ同時代評では「私」といふ男と妓との關係のはつきりしないのが何だか物たりない」と指摘されている。《はつきりしない》理由は単純である。《一つの小さな世界》とは、そもそも不在の關係性、《私》が拵えあげようとした虚構であつたからだ。その結びつきはたとえば《いつでも、およねの糸をひつぱると、はつ子の名前があがつて来——はつ子の糸をひつぱると、お米の名前があがつてくるんでございました》と、《私》の思考や語りにおいてのみ成立するものにすぎない。《わかる、とき》は、淡々とした客観的な語りのよそおいのもと、見定められた《わかれ》から逆算するかたちで《一つの小さな世界》をフィクショナルに構築しようとした作品であつたのである。

しかし《わかれ》は《私》の希求とは無縁に、榎の渡朝と小てるの死という外的な要因によつてあつさり導かれ《その後、はつ子とは、すっかり交渉がなくなつてしまひましたすから存じませんが、噂だけは、始終きいてをります。——しかし、はつ子も、このじぶんとは、だいぶ心も

ちが、今では違つてきたさうでございます」と、「お米と十吉」に酷似した結びにより閉じられる。そのため「一つの小さな世界」のリアリティは仮構されることなく、また「わかれ」も物語の結末たりえず、一段落したはずの「わかれ」にはさらなる続きが要請されてしまったのである。

### 三

ここからは連作「お米と十吉」と同時期にあたる万太郎の戯曲表現に目を転じたい。当時、自らの劇作法について万太郎は「書かうとすることの大体は、腹案して筆を取るが、細かな情景の展開は、筆の進みに任せるといふやり方である。最も結末は、予めはつきりと定めておく。脚本でも、幕切れのところは、一番先に出来上つてゐる」と述べているが、しかし言葉とは裏腹に「雪」や「凶」（『中央公論』増刊新脚本号、大3・8）といった戯曲には「幕切れ」をめぐる苦心が如実に表れている。いずれも外的な出来事が不意に生じて対話を打ち切り、そこに「幕切れ」を導く趣向がとられるのである。しかしそうした方法は不自然さを否めないもので、たとえば「凶」は小宮豊隆に「新脚本号」を評す「三」（『時事新報』大3・7・26）で「あれ丈の数多い人間を使つて、あれ丈の気分の曲折を描き出し得た点を

とる。唯お仕舞の騒動はない方が可い」と批判されることになった。

戯曲においてもまた、終わりをいかに形象化するかが、出発期の万太郎の課題であつたのである。その模索は「画面」（『三田文学』大7・1）について（当時、わたくしは、かうした、情景を描くだけでもいつばし「芝居」になると信じてゐたのである）と、後に苦渋に満ちたコメントを残していることからもうかがい知ることができるだろう。では、そうした困難はいかなる戯曲観により生じたものであつたのだろうか。

『雨空』のあとに「人間」大10・1）で万太郎は、木下李太郎の「和泉屋染物店」（『スバル』明44・3）を通じて戯曲の書き方を学んだ旨を述べている。ここで、まずは「和泉屋染物店」の表現史上の位置づけについて整理しておく。

李太郎は「和泉屋染物店」の発表の後、「三新作脚本の実演」（『スバル』明44・7）において同時代戯曲を批評しつつ自らの戯曲観を明らかにしている。とりわけ長田秀雄「歓楽の鬼」（『三田文学』明43・10）によせた次のコメントは見逃せない。

この戯曲は一応問題であるやうに見える。然らば何



を問題としてゐるかと検めると、實際は殆ど問題を構成せぬほど動機が弱いのに気が付く。「…」いまの日本ではこの戯曲にあらはれた通りでは葛藤の動機が弱い。博士は博士、夫人は夫人で別々の悩みになやんで居、そしてその悩みは互に相平行するまでも、戯曲的に相衝突する事は少いやうに思ふのでは嘘であらうか。

李太郎は、イブセンの影響下に主題とされた家庭と女性の自立をめぐる〈問題〉と、眼前の日本社会の成熟度との懸隔をとりあげる。そしてそのために博士と夫人との間にある〈葛藤〉や〈衝突〉は曖昧なままに収斂することになったという。

實際に「歓楽の鬼」は、この私が婦人<sup>をんな</sup>として、日向葵<sup>ママ</sup>の輝くやうに、自由に大胆に、美しく生きて行かれる新しい世界へ参ります」と高らかに述べていたはずの夫人が、突如として〈何時の間にか私はもう母になつてしまつて居りました〉と〈泣きつつ博士に悠りかか〉ることで幕となる、なんとも不徹底な終わりを迎えているのである。

ここで〈葛藤〉や〈衝突〉に注視する李太郎が念頭に置いていたのは、森林太郎「ユリウス・バップの戯曲論」(「スバル」明42・2)だろう。相互に対立し、働きかけあう人

間を戯曲の中心に据え、そこに生じる言葉の対決——〈言語を以てする決闘〉を〈戯曲の生命〉とみる。そしてその対話と劇中の〈行為〉との〈均衡〉を説くバップの戯曲観は、当時ひろく受け入れられていた理解であつた。<sup>(17)</sup>

しかし戯曲の中心をなす対立構図を、現実における矛盾から導くことは、祖父江昭二が〈大逆事件とそれにつづく「冬の時代」の影響、あるいはそういうかたちをとった国家権力の巨大な圧力<sup>(18)</sup>〉を指摘したように、事実上不可能な試みであつた。<sup>(19)</sup> また、たとえ「歓楽の鬼」のように何らかの思想を主題化しても、劇にリアリティを持たせようとすると、それは不徹底なものに落ち着いてしまう。<sup>(20)</sup> こうしたアポリアを前に登場したのが「和泉屋染物店」であつた。李太郎は『和泉屋染物店』(東雲堂書店、明45・7)の「跋」で自作について、

「旧劇の茜屋、堀川などの情調を今の予等にとつて合理的であるやうに改作しようと思つて作つたのである。『…』三味線などの音曲も、約束からでなく、もう少し論理的に使用して見た。」

〈読む人は寂寞たる雪の夜の、しんみりした染物店へ、外の雪を外套につけた黒衣の一人物がぬつと気味わるくはいつて来る時の目付、様子、その情調に同感し、

それ丈で満足して下さらねばならぬ。」

と述べている。しかし言葉とは裏腹に、同時にその作は「廃滅に向かう旧家の情調をバックに、一方に生々しい、ニュース性をもった社会主義青年を配置」した社会劇・問題劇としての射程をも併せものであったことは周知の事実である。

しかし「社会主義青年」としての幸一の言葉は、劇中に対話を形成することができない。彼が「お父さん、もう全く時代が違ふのですね」と問いかけても、「お前は何を云うてゐるのだ。私には少しも分りはしない」とその父に理解されることはない。だから「世界が違ふのです。お互に理解しないのです」と応じるよりほがなく、そのまま「暗い夜の世界」「灰色の世界」「もつと広い、もつと広い金色に光った海の表面」「広い広い緑色の世界」を求める、色彩感覚に依拠した詩的な言葉へと彼の言葉は自閉していくことになるのである。それは父には「気が狂つた」としか受け止められないもので、同時代においても「眼目とも言ふべき幸一の語」と其場の空気が前後に比して深刻を欠いてゐる」との批判を免れえないものであった。

ただしこうした幸一のあり方は、林廣親の指摘したように、改稿によってより強調されることになったのであり、

そこから「人物の性格、運命、機会などを劇的に發展せしめてゆくところよりも寧ろ、科、表情、情調よりさう云ふものを暗指せしめるといふことに興味をもつた」という自注の意味も理解することができる。幸一の語る詩的な言葉を通じて、新たな時代の訪れを告げる思想の存在が「暗指」される。同時に三味線の音色を通じて、それとは無関係であるかのように存続する古い生活の姿もまた「暗指」される。そしてさらに対話の不成立を通じて、新旧の絶対的な断絶が「暗指」されるのである。

「和泉屋染物店」における「暗指」の方法とは、検閲、そして劇のリアリティをめぐる問題に直面した李太郎によつて、対話による「劇的」な「発展」と引き換えにして選ばぬかれたぎりぎりの手法であつたと理解すべきものであつた。その直接の影響下に書かれたのが、万太郎の三作目の戯曲「暮れがた」「スバル」明45・1である。

#### 四

万太郎は「暮れがた」への「和泉屋染物店」の影響の大きさを、「子供の時分から経験して来た祭礼の夕方のとめない寂寥を芝居にしよう」と企てたが「和泉屋染物店」なしには「おそらくわたしにこの作を書く運びはつかかなかつ



たらう」と、『雨空』のあとに」において率直に語っている。そして「後記」（『久保田万太郎全集』第六巻、好学社）では、『和泉屋染物店』の「跋」の用語をそのままに借りて「和泉屋染物店」の作者によつて、人物の性格、運命、機会等を劇的に発展させるよりも、むしろ、科、表情、情調等によつてその暗示せらるべきだといふ方法を提示され、心から「なるほど」と感じ入つた」と、『雨空』のあとに」の自注に続けるのである。

「暮れがた」という戯曲は〈賑やかな祭の囃子が遠くゆるやかに聞える。——その遠いゆるやかな囃子の調子が更にだんだん遠くゆるやかになつて続く。音もなくしづかに幕開く〉というト書きに始まる。〈祭の囃子〉が幕開きに先行し、その音色が「暮れがた」の世界を作り出すのであり、ここに三味線の醸し出す情調を基調とする「和泉屋染物店」の影響を理解することはたやすいことだろう。

しかし〈祭礼の夕方のとめどない寂寥〉を描き出し、登場人物達に親和的なムードを揺曳させる〈囃子の音〉が、同時に彼らがその生を送る世界の変化を示唆するものとしても位置づけられている点をみるならば、万太郎が「和泉屋染物店」の方法を、ただそのままに採り入れたわけではないことがわかる。戯曲に交わされる日常的な対話が〈囃

子の音〉の情調のニュアンスを変えていくのである。

たとえば嘉介は〈お祭つて奴はいつになつても悪くないもんですが、併しどうも年々に何だかかう、さびれて来るぢやあご座いませんか〉といい、おりゑは〈世の中がだんだん進んで来ると人間がみんな伶俐りょうれいになつて莫迦もがな事はしなくなると見えます。この四五年といふものは山車はおろかお揃ひだつてまんそくに出来や致しません〉と返す。〈世の中〉の変化と〈祭〉の衰微との結びつきが言葉にされることで、〈祭〉がさびれたと語られれば語られるほどに、舞台に響く〈囃子の音〉は彼等を取り残して變つてゆく現実の姿をも赤裸々に表現するものとなる。「和泉屋染物店」のように新旧は截然と切り分けられず、むしろそのどちらもが〈囃子の音〉の情調のうちに〈暗示〉されるのである。

「暮れがた」は日常的な対話をベースとし、その対話が庄太郎という登場人物に新たな決意を導くというかたちで構成されている。〈四十何年といふもの折角まあこの町内で續いてやつてゐたのを鳥渡した手違ひから全然まるつきり知らない他所よそほかの土地へ引込んでしまつた〉彼は、おりゑと〈昔のお話〉をするうちに〈なんだかこの土地を離れるのが嫌になつてしまひました。もういくら貧乏しても三社様の側は離れない事にしませう〉と思ひを改める。

しかしその作品論理上の位置づけは単純なものではない。〈なんだか嫌に暗くなつて来たんだね〉〈雨が降つちやあ御難でございますからなあ〉〈さうでございます。今の雨は陰気でくさくさしてしまひます〉などと、劇を通して登場人物達は雨が降ることを始終案じていた。ところが幕前、雨が降るところか〈すつかり霽れて星が出〉る。そして〈居合はす人々がふと賑やかに笑ふ〉まさに、懐かしい〈囃子の音〉の中で幕となるのである。

これは一見すると樂觀的な結末である。あたかも〈何時か一度はきつと、またいい時が来ますよ〉というおりゑの言葉を表付けるかのように、庄太郎の再出発を祝い〈すつかり霽れて星が出〉たと、この結末を理解することができらるだろう。

しかし〈三社様はきつと一日は降らなきやあ承知しないんだから困ります。いつでしたかな。二日ともまるつきり潰れてしまつて十九日に神輿が廻つた事がありました〉と嘉介は述べていた。嘉介のいうのは「一昨々年」のこと。〈この四五年といふものは山車はおろかお揃ひだつてまんそくに出来や致しません〉とおりゑがいうように、丁度この頃を境に〈祭〉は〈さびれて〉来てしまつたのだ。とすれば〈きつと一日は降らなきやあ承知しない〉〈三社様〉

にもかかわらず、結末までついに雨の降らない幕切れは、〈祭〉がまさに〈さびれて〉しまつたこと、彼らの身を置く〈世の中〉が往時とはすつかり姿を変えてしまつたことを意味づけるものとしても理解することができるのである。〈囃子の音〉はその衰微を色濃く印象づけ、このとき〈昔〉にすぎる庄太郎の再出発は徒花にすぎない。〈「暮れがた」などは、その（引用者注―時代の）流れに負けた下町人へのまさに挽歌であると言つてもよからう〉<sup>(26)</sup>といった解釈が成立する所以である。

この両義的な、どちらとも定めがたい結末にこそ、李太郎の方法を自分なりのかたちで物にした、当時の万太郎の姿を垣間見ることができはらずだ。「和泉屋染物店」においては、情調はあくまでも新旧の時代の相克という主題を〈暗指〉するための道具立ての一つにはかならなかつた。しかし「暮れがた」において目指されたのは、情調の提示それ自体であつたのである。

李太郎の用いた手段が図らずも、それ自体が戯曲の骨格をなすものとして高められ、万太郎に受容されたといえる。つまり万太郎が「和泉屋染物店」ならびに「跋」に見出したのは、〈劇的〉な〈発展〉の不在のままに、日常的な対話を通じて情調を提示するジャンルとしての戯曲のあり方、

裏返していえば、その現出される情調をもって何気ない日常的な対話を劇とみなす美学的な裏づけであったといえるのである。<sup>(27)</sup>

この意味で、「暮れがた」における幕切れの両義性は、〈祭礼の夕方のとめどない寂寥〉（傍点引用者）という情調の提示には、むしろ必然的なものでさえあったといえる。ここで「暮れがた」以前に書かれた戯曲「遊戯」〔三田文学〕明44・7）ならびに「Prologue」<sup>(28)</sup>との差異について確認しておこう。

「遊戯」においては避暑地を舞台に〈萍のやうな〉〈生活〉や〈別れると云ふ事の悲しみ〉が描出される。そしてその主題に相応しく、末尾に記されるト書きは〈蟬はもうなかぬ〉という、一場を覆いつくしていた夏の情調の消失を示すものである。<sup>(29)</sup>

また「Prologue」においては〈東京日本橋の古い商家〉を舞台に、要次郎の落第をめぐり、その母であるお梅と、要次郎の義理の兄である政之助の新旧の思考法の対立が形作られる。そして要次郎が落第と決まり、〈無言——沈黙が再びこの室の中に動かない〉とのト書きで幕となる。ここで興味深いのは、学業に心を惹かれない要次郎は〈芝居〉のはなやかさに憧れるのだが、「Prologue」においては不自

然なほどにその〈情調〉の舞台からの排除がト書きによって強調されることである。たとえば〈その音に傾けるともなく耳を傾ける〉〈三味線の音〉はやがて〈勧進帳〉を弾き初める。併し全く明瞭には聞えない<sup>(30)</sup>。また〈朧夜〉と〈燈火〉の織りなす〈堀割〉の織りなす情景は〈併し勿論観客からはその障子が開かれたときにそれらの燈火の二つ三つを見る事が出来るばかりである〉。ト書きによる情調の排除が、戯曲の論理を補強するのである。<sup>(31)</sup>

出発期の万太郎は「和泉屋染物店」を通じて得た方法論的な自覚により、当初の情調の不在をアピールすることの一つの明確な主題を形づくる劇作法から、創作のスタイルを一変させたと理解できる。そしてその方法は、「凶」〔中央公論〕増刊新脚本号、大3・8）について、〈暮れがた〉で、祭礼の夕方のとめどない寂寥を芝居にしようとしたわたくしは、この作で、町中の、夏の夜のふけがたのやるせないかなしみを芝居にしようとしたのである<sup>(32)</sup>と述べたように、以後の万太郎の劇作を規定したのである。

ある情調を、日常的な対話とともに舞台に現出させようと努める際、そこに目指される表現世界は日常の姿ときわめて近いものとなる。しかしそもそも、間断なく流れゆく日常の時間を一つの閉じられた世界へと変換しようとす

る試みは、それ自体が戯曲と日常との決定的な差異を差し示しているだろう。「暮れがた」以降の万太郎の劇作上の苦心が戯曲の終わりをめぐり焦点化されたことは、その意味で自然なことであったといえる。

## 五

簡潔にいつてしまえば、出発期の万太郎において、情調を現前させるジャンルが戯曲であり、筋書を語るのが小説であった。<sup>(33)</sup>ただし、筋書を語る<sup>〃</sup>というとき、万太郎により強く意識されていたのは、その「筋書」の中身よりむしろ「語る」側面であったことに目を配るべきであろう。

連作「お米と十吉」は、語りの視点や語り手の資格に対して出発期の万太郎が向けたナイーブな意識を示す好例だが、ほかにも〈世間〉の〈評判〉を介しつつ語られる「〔はつ夏〕」（『三田文学』明45・6）や、Sという人物による枠物語の形式をとる「川波」（『新潮』大元・11）、〈何んかこのごろ、面白い話はないかとおつしやるんですか——〉と噂話のように語られる「おえいさんの事」（『三田文学』大元・12）など、当時の万太郎の小説の語り口は、実にバリエーションに富むものであったことに留意したい。

後に万太郎は〈いまみると、そのまへに、蝶<sup>〃</sup>につゞく

〃笛<sup>〃</sup>の時代の小山内先生の〃声色<sup>〃</sup>のつかひたかつたことがあり〃〃わかる<sup>(34)</sup>〉と述べている。当時の小山内薫は、小説家として〈一作毎に形を変へてゆく〉〈何を示すといふ問題よりも、如何に示すといふ問題に知らず〃多くの苦心を費してゐる<sup>(35)</sup>〉作家と目されていた。〈他人から聞いた話とか、対話とか、他人の日記とか、手紙とか、手記とかいった形式<sup>(36)</sup>〉を使い分ける小山内の素振りが与えた影響は想像に難くない。

こうしたコミュニケーションの枠組みを小説に取り入れることは自然、筋書の語り手を実体的な存在として作中に導入する。そのとき語り手と同一の世界に存在する他者の内面を断定することはできず、自ずと語りきれない剰余が作中には残されることになる。「なりゆき」における日記もその一例といえる。ほかにも「〔はつ夏〕」では、身投げしたお咲さんの〈藤さんのことをたのむ〉という〈一ト言〉が記された〈端書〉だけがあえて提示され、その内面は空白のまま語り残される。「川波」では、〈因縁話みたやうな話〉と感想をいう〈私〉に対して〈さうかねえ〉と〈謎のつけ切れないといった風〉を示すSの姿がただ記される。「おえいさんの事」では、周囲のいざこざにも関わらず〈店の飾りつけにうき身をやつす正ちゃん的心中に何が去来し

ていたかは謎のまま、その〈面白い話〉は閉じられることになる。これらの小説に共通するのは、筋書を語りつつ筋書に対して話者が明白で単一的な意味づけをなしえない様子をさらに描き出す二重性である。

語られる筋書が、その背後に存在する現実を十全にとらえきれないことを表現することで、筋書と現実との関係性を相対化しつつ、その割り切れなさに一種の詩情を醸し出そうとする戦略こそが、出発期の万太郎の小説を貫くものであったといえる。このとき、後の万太郎には〈稚拙〉としか感じられなかった「お米と十吉」の連作についても、また別の側面がみえてくることになる。

「お米と十吉」における政次郎を〈物語の主人公<sup>ヒーロー</sup>〉、小てるを〈女主人公<sup>ヒロイン</sup>〉とする〈私〉の構想の破綻、「なりゆき」における〈解らない〉という苦悩に囚われた政次郎の日記の前景化、「わかる、とき」における〈一つの小さな世界の虚構性、〈わかれ〉の外発性はどれも単なる創作上の不手際ではなく、意図的に採択されたずらしであったものではあるまいか。そしてそのとき「大川端」や「箕輪の心中」、さらにはメーテルリンクの「タンタジールの死」を取り上げる「お米と十吉」の連作は、先行する文学作品の引用や模倣を種々の次元において行い、フィクションと現実との

関係を問い直すメタフィクショナルな表現の可能性を探求した意欲作であったと評価を改めねばならぬだろう。

こうした筋書と現実との織りなす二重性への志向こそが、情調の現前を目指す戯曲との、出発期における万太郎の小説の決定的な特異性であったといえる。表面上は、登場人物たちの一人称的な言葉の重ね合わせを統括する視座が抑制され、そのために作品に終わりを導くことができないという点で、小説と戯曲とは相似た状況を示していた。しかし戯曲とは違い小説においては、あえて意図されて作品に内在的な終わりがつけられていたのであり、そこに出发期の万太郎におけるジャンル布置の意味が存在したといえるのである。

ただし万太郎の小説に対するジャンル認識は、〈「末枯」を書くことによつて、わたくしは救はれた。世間は、この作をみて、漸く忘れかけた往年の「朝顔」の作者をまたおもひだしてくれた<sup>②</sup>〉と回想されたように、「末枯」(「新小説」大6・8)における処女小説「朝顔」(「三田文学」明44・6)の方法への回帰により、仕切り直されることになる。〈夢〉へと向けられる思慕、それ自体の断念を登場人物に受け入れさせる、その非情な論理を自らの創作の核として初めて、「お米と十吉」の連作には見出すことができないと柳沢孝

子が述べた〈万太郎文学の良質な部分が持つ、時に冷淡でさえあるような淡彩色の哀感〉<sup>④</sup>は、その作に漂うことになったといえる。この延長線上に、小説ならば「春泥」（大阪朝日新聞「昭3・1・5」4・4）、戯曲ならば「大寺学校」（「女性」昭2・1、2、4、5）といった、万太郎文学の一般的なイメージを形成する諸作を見出すことができる。

しかし出発期に示された可能性がここで単純に途絶えたわけではない。とりわけ、戯曲は書いても小説は書けないと述べた期間に「月あかり」（「週刊朝日」秋季特別号、昭8・9）の書かれた事実は見逃すことのできないものである。「月あかり」は三人称全知の視点で語られるが、出発期のそれに似て手紙という形式が最終部において採用される。そしてその手紙とは、〈この物語の作者として、わたくし、突然ながらお二人に一書を呈します〉と〈物語の作者〉が作中人物に、自死した登場人物の〈顛末のあらまし〉を書き送るという、物語世界のお約束を侵犯するものである。万太郎は「旧作」（「劇場」昭21・1）において、「月あかり」は〈へんに癪の昂つてゐる〉作と、その理由に〈ある抜きさしならないことのために、社会的にも、家庭的にも、しばらく孤立せざるをえない一ト時代をもつた〉ことをあげている。現実を一つの論理で割り切り、筋書を語り切るこ

とに居心地の悪さを覚えずにはいられなくなつたとき、ふたたび出発期のジャンル認識が頭をよぎり、自らの目にも異色と映る作を書かせたのだろう。その意味で、小説が書けないというため息の陰には、出発期から底流していた小説に対する野心が密かに顔を覗かせていたといえるのである。

## 【注】

（1）久保田万太郎「後記」（『久保田万太郎全集』第二巻、好学社、昭22・5）

（2）久保田万太郎「跋」（『も、ちどり』文体社、昭9・6）

（3）拙稿「久保田万太郎『道芝』論」（『国語と国文学』令2・2）を参照。

（4）時評記者「最近文壇（四月中旬より五月中旬まで）の記録」（『文章世界』明45・6）

（5）たとえば「申訳ない気持——読売文学賞受賞の言葉——」（『読売新聞』昭32・1・25）において万太郎は〈こ、数年、ほかは、芝居の仕事ばかりに身を入れて、ちツとも小説を書かなかつた。／といふと、きこえがいい。書かなかつたのではなく、書けなかつたのだ〉と、類似する言葉を残している。



(6) 久保田万太郎「本多さん」(初出誌紙未詳)。引用は『だれにいふともなく』(演劇文化社、昭22・2)より。

(7) 「花火」(「スバル」明44・11)と「挿話」(「朱鸞」明44・11)に共通して描かれた題材が、「お米と十吉」、「なりゆき」(「新小説」大元・8)、「小てるとつる代」(「今様」大2・5)、「わかる、とき」(「新小説」大2・9)、「一とまぐ」(「処女」大2・11)、「路」(「東京朝日新聞」大3・10・3〜11・9)、「小藤の一周忌」(「新小説」大3・11)と書き継がれている。また戯曲「小なつのこと」(「三田文学」大5・1)と「続小なつのこと」(「三田文学」大5・4)も同じ題材のその後を描き、小説「歎き」(「三田文学」大8・2〜4)は一連の作を語り直そうとしたものが未完に終わっている。なお「なりゆき」には「お米と十吉」の続篇との副題が付されている。

(8) 「大川端」には「芸者になる前の晩、正雄は三四時間君太郎と一緒にゐた。正雄は君太郎のお酌姿を死ぬまで忘れまいとするやうに、瞬時も赤い着物から眼を放さなかつた。／＼もう君ちゃんはおなくなるんだ。もう君ちゃんはおなくなるんだ。」／＼正雄は幾度となく斯う言つた。／＼「花の散るのを見るやうな気もするねえ。何だか悲しいなあ。」／＼と常談のやうに言つた時、正雄の声は潤んでゐた」(三十)とある。

(9) 『浅草』(榎山書店、明45・2)所収において「話」と改題された所以はここにある。

(10) 加能作次郎「八月の文壇」(「早稲田文学」大元・9)には「最初三四回までは徒らに長きのみといふ感があつたが辛抱して読んで行くうちにしんみりした氣持になつた。政次郎の日記の辺から以下が作者の氣持の充實した所であらう」とある。

(11) 破天郎「八月文壇の印象評」(「文章世界」大元・9)

(12) 塔「今月の雑誌」(「読売新聞」大2・9・4)

(13) 「前月文壇史」(「新潮」大2・10)に「作者のセンチメンタルな氣分が作物の基調となつて――充り、主観的な題材である」とあるように功を奏していない。むしろそうした語り口は、しげし(井川滋)が「十一月の小説と戯曲」(「三田文学」明44・12)において、「事物に深く没頭しない換言すれば凡てのものを芝居を見るやうな氣持――即一種の客観的興味を持って眺めると云ふやうな感じ」を指摘した初期の「花火」や「挿話」に適當なものである。

(14) 久保田万太郎「文章を書く心構」(「文章俱樂部」大5・6)

(15) 久保田万太郎「後記」(『久保田万太郎全集』第六卷、好学社、昭23・8)

(16) 万太郎は「わたしは、当時、木下李太郎氏の(といふよりも、

「和泉屋染物店」の) 影響をうけた。木下奎太郎によつて、わたしは、わたし自身の道を見出すことが出来たといつてもそれは嘘ではない」と述べている。

- (17) たとえば小宮豊隆は「新脚本号」を評す 一「(時事新報) 大3・7・24」において「劇は二つの対立する心を要求すとは独逸の劇論家ユリウスバブママの云つたことだつたと記憶する」と評に先立ち述べている。

- (18) 祖父江昭二「近代戯曲集解説」(『日本近代文学大系』第四十九巻、『近代戯曲集』角川書店、昭49・8)

- (19) 劇に対する検閲については、坪内逍遙「新脚本と其の前途」(『早稲田文学』明43・5) や永井荷風「紅茶の後」(『三田文学』明43・10)、『紹介』(『スバル』明45・7) などに確認することができる。

- (20) 当時、戯曲にリアリティが強く求められたことは、たとえば「七月文壇概観」(『早稲田文学』明44・8) で生(相馬御風か)が、林和の「湖上の唄」(『早稲田文学』明44・7) を「現代に材を取つた思想中心の社会劇で……」思想にも肯かれる点が多いが、どうもまだ現実離れをして居る。切実でない。自然でない。人物にも思想にもどこか作者と離れ、現実と離れた所がある」と評していることから知られる。

- (21) 村田稻造「木下奎太郎と「和泉屋染物店」」(『講座 日本

演劇』5、勉誠社、平9・2)

- (22) たとえば奎太郎の詩「Elegia di un filosofo giovane」(『文芸復興』大3・6) や「門を守る老人の独白」(初出未詳。『木下奎太郎詩集』においては「曲中人物」(明治四十三年)として「老いたる人の海岸の独白——一 鷗の死」(『スバル』明43・2)、「老いたる人の海岸の独白——二 夜の港の悲哀」(『スバル』明43・9) と共にまとめられている) は「和泉屋染物店」の主題・表現と相互に響き合うものである。奎太郎において、詩と戯曲とは本質的に異なる表現様式ではなかつたとみるべきである。

- (23) 胡刀子「三月の小説と脚本」(『国民新聞』明44・3・26)

- (24) 林廣親「(演劇の近代)と戯曲のことば——木下奎太郎「和泉屋染物店」・久保田万太郎「かどで」を視座として」(『戯曲を読む術』笠間書院、平28・3)

- (25) 林前掲論は「新旧の相反する世界観から発した台詞を對話に仕立てたところで作り物の劇にしかない。幸一の革命家としての物語を彼の生きてきた世界のことばで語らせたとすれば、リアルであろうとすればするほどコントラストのみ目立つて浮いてしまう」と論じている。

- (26) 柳沢孝子「久保田万太郎の出发点——胡蝶本「浅草」を中心に——」(『国文学研究』昭55・10)

(27) 川崎明は「久保田万太郎における戯曲の方法―初期の作品について―」(『文芸研究／日本文芸研究会』昭35・3)に

おいて『和泉屋染物店』には社会への関心が既にうかがわれるのに反し、万太郎の作品にはむしろ環境や風土と結びついた人間生活に対する関心が強く、その点俳諧的であるとい、得る」と論じている。また越智治雄は「大正期の戯曲―その出発点の素描―」(『明治大正の劇文学』塙書房、昭46・9)において「社会劇から一步後退した地点で、万太郎の仕事が始められ、それゆえにこそ鮮やかに『日常生活』が定着された」と述べている。『社会劇』を暗黙のゴールとしないかたちでこれらを読み替えたのが私見といえる。

(28) 第一場を「太陽」(明44・7)に千野菊次郎の名で、第二場を「陰影」として「三田文学」(明44・10)にそれぞれ発表。

(29) 蓬里雨「七月の劇と小説」(下)『東京朝日新聞』明44・7・8は「題材は日常茶飯の事件を極めて自然に極めて軽妙に取扱つたものであるが、軽妙の底には漂ふ様な『あはれ』が滲み出すやうに浮いてゐる」と、月旦子「七月の文芸」(五)『時事新報』明44・7・11は「淡い物やさしい筆は、淡ければ淡いだけ哀愁をそゝる。そしてこゝにも逢ひ別れ、そしてうつりゆく人生の影が静かに現はれてゐる。そして舞台にかけても此気分が充分出ることと思ふ」と「遊戯」

を評している。

(30) ほかにも「何処からか三味線の低い調子でも聞えて来さうな情調」あるいは「花の香を帯びたやうな薄甘い風が吹き込んで、たしかに何処かで三味線を弾いてゐるやうな情調――夜が更ける」といったト書きを見出すことができる(傍点引用者)。

(31) 同時代評では「Prologue」の劇性の乏しさが指摘されている。小山内薫は「戯曲を選みて」(『太陽』明44・7)において「感情の動き方が余りに微弱で、読んでは受取れても、演ぜられては受取れまいと思はれる憾みがある」と述べている。また「七月の小説と劇」(『三田文学』明44・8)では端的に「此劇を舞台に上せて相当の効果を収めやうとするのは余程困難な事業であらうと思はれる」と評されている。

(32) 注(15)参照。

(33) 『末枯』を書くまで「『文章倶楽部』大10・4、5)において万太郎は「今戸橋」(『中央公論』大4・4)について「その頃小説を書く上に少しはきちがへをしてゐた私は、ただその筋書だけを書いていゝとした。出来あがつた結果は情けないほどくだらないものだつた。これではいけないと思つた」と述べている。

(34) 久保田万太郎「後記」(『久保田万太郎全集』第一巻、好学社、

昭24・12)

(35) 片上天弦「新作月評」(『文章世界』明41・10)

(36) 北村喜八「小山内薫論」(『近代日本文学研究 大正文学作家論』上巻、小学館、昭18・9)

(37) 久保田万太郎「あとがき」(『末枯・続末枯・露芝』岩波書店、昭29・5)

(38) 「朝顔」については、拙稿「久保田万太郎「朝顔」論」(『国語と国文学』平28・12)を参照。

(39) 注(26) 参照。

(40) 大笹吉雄は「人生を満ち足りた、幸せなものとする考え方

は万太郎にはなかった気がする。受苦というにふさわしいものとして人生はあり、それ以外の形は考えられなかったように思える」と『ドラマの精神史』(新水社、昭58・6)において述べ、そこに万太郎戯曲の本質をみているが、ここまで論じてきたように、それはあくまでも万太郎が文学表現において選り取った〈考え方〉とみなすべきである。

※引用は原則として初出本文により、ほかはその都度引用元を注記した。引用に際して一部旧字は新字に改めルビ・傍点は適宜省略し、引用文中の省略を「…」によって示した。