HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	林芙美子研究
Author(s)	姜, 銓鎬
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第14147号
Issue Date	2020-06-30
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k14147
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/79320
Type	doctoral thesis
File Information	Kang_Jeonho.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

博士学位論文

林芙美子研究

北海道大学大学院文学研究科
言語文学専攻　博士後期課程
０５１４５００９　姜銓鎬
（指導教員：押野武志　教授）

目次

序章 …… 1
(1) 本論の目的 …… 2
(2) 日本近代文学史における林芙美子文学の位置 …… 2
(3) 本論の構成 …… 5

第一部 初期林芙美子文学――自伝的作品の時期 …… 6

第一章 「放浪記」以前の習作期作品について …… 7
(1) 専業作家志望の時期――詩集『青馬を見たり』発表、童話作品の雑誌掲載 …… 7
(2) 童話執筆――どの雑誌に、どの作品が載せられているのか …… 8
(3) 作品分析 …… 9
①『少年少女 美談』掲載作「無名の愛国者」 …… 9
②『少年少女 美談』掲載作「街のベチイ」 …… 15
③『少年少女 美談』掲載作「海の勇者」 …… 18
(4) 結論 …… 21

第二章 「放浪記」論Ⅰ――芙美子の初期代表作品 …… 22
(1) 「放浪記」成立背景――発表までの過程、関連研究について …… 22
(2) 「放浪記」テクストの分析Ⅰ――改造社版と新潮社版の比較 …… 29
(3) 「放浪記」テクストの分析Ⅱ――新潮社版の問題点 …… 34

(4)「放浪記」テクストの分析Ⅲ――復刻版「放浪記」の登場 36
(5)結論 38
第三章　「放浪記」論Ⅱ――「放浪記」における女性イメージ 39
(1)「モダンガール」――近代的な女性イメージの登場 39
(2)「放浪記」の女性イメージⅠ――職業婦人としての「私」 42
(3)「放浪記」の女性イメージⅡ――女給物語 55
(4)同時代文学の女性イメージ――木谷絹子「女給日記」 60
(5)結論 65
第四章　「清貧の書」論 67
(1)作品の背景――芙美子本人が語る緑敏との生活 67
(2)作品の特徴、関連研究について 67
(3)「清貧の書」のテクスト分析――新婚夫婦の愛情を描き出すテクスト 69
(4)「小区（まち）」――夫婦間の葛藤と克服の物語 77
(5)結論 81
第二部　中期林芙美子文学――戦争協力作品の時期 82
第五章　芙美子の戦中期活動Ⅰ――従軍ルポルタージュ作品 83
(1)戦線で活躍する女性作家――「ペン部隊」としての活動 83
(2)芙美子の戦争認識Ⅰ――「漢口戦従軍通信」における戦争認識 85
(3)芙美子の戦争認識Ⅱ――『朝日新聞』座談会における戦争認識 89

(4) 結論 93
第六章　芙美子の戦中期活動Ⅱ——芙美子の中期非従軍・従軍文学におけるアジア認識 94
(1) 芙美子のアジア認識Ⅰ——非従軍文学における中国イメージ考察 94
(2) 芙美子のアジア認識Ⅱ——『私の昆虫記』と「戦線」における中国イメージとの比較 96
(3) 芙美子のアジア認識Ⅲ——朝鮮人作家の作品における中国イメージとの比較 99
(4) 結論 104
第七章　従軍作品以外の中期作品——短編集『初旅』収録作品分析 108
(1) 人気女性作家としての時代——従軍記に隠された中期作品に注目して 108
(2) 「帯広まで」、「牡蠣」の登場——客観的な語りの試み 110
(3) 『初旅』——どのような作品が載せられたか、初期作品と後期作品の架け橋として 114
(4) 「黯爾」テクスト分析——作品構造・語りの問題 115
(5) 「初旅」テクスト分析——作品構造・語りの問題 118
(6) 結論 123
第三部　後期林芙美子文学——戦後社会を批判する作品の時期 125
第八章　後期短編について——「夜の蝙蝠傘」、「骨」、「盲目の詩」、「下町（ダウンタウン）」論 126
(1) 先行研究の問題——既存研究における「晩菊」と「浮雲」への偏重 126
(2) 「夜の蝙蝠傘」テクスト分析——没落する戦後時代の女性イメージ 127
(3) 「骨」テクスト分析——家長としての戦争未亡人 132
(4) 「盲目の詩」テクスト分析——「盲目」の語りの物語 134

(5) 「下町」テクスト分析――終戦直後の女性イメージ …… 144
(6) 結論 …… 147
第九章　芙美子文学の完成――「浮雲」論 …… 149
(1) 「浮雲」――晩年の長編小説、芙美子文学全体を代表する作品 …… 149
(2) 「浮雲」テクスト分析Ⅰ――プロット・文章表現の変化 …… 151
(3) 「浮雲」テクスト分析Ⅱ――主人公と周辺人物間の関係問題 …… 159
(4) 結論 …… 164
第十章　同時代女性作家との比較――終戦直後の社会認識 …… 166
(1) 芙美子の戦後活動の理解のために――同時代女性作家における戦後社会 …… 166
(2) 宮本百合子「播州平野」における戦後社会 …… 166
(3) 佐多稲子「沖の火」における戦後社会 …… 173
(4) 結論 …… 176
終章――林芙美子文学の意義 …… 178
注 …… 181
初出・参考文献 …… 201

序章

(1) 本論の目的

本論は、林芙美子（一九〇三年～一九五一年）が一生をかけて行った文筆業について、文学研究の観点から論じるものである。芙美子は、一九三〇年頃から一九五一年まで、約二〇年間の活動期間中、作品発表を含め多様な社会活動を展開した。特に、昭和初期の日本を生々しく描いた作品により当時の大衆に幅広く支持された作家として知られている。ところが、文学研究の側面から論じる芙美子研究は、少数の作品に限られて行われており、また、芙美子の死後、ほぼ七〇年という長い時間が経過しているにもかかわらず、作品への評価と分析はまだ不十分な状況にある。そこで、本論では、先行研究が取り上げた作品はもちろん、これまでほとんど論じられてこなかった作品についても論じて、芙美子文学全体における読み直しを試みる。

(2) 日本近代文学史における林芙美子文学の位置

二十一世紀を生きている私たちに対して、最も大きな影響を及ぼしたことについて考えてみよう。そうすると、まず二〇世紀初めから二〇世紀末まで続いた対立の歴史に注目すべきである。世界レベルで行われた二回の戦争、その後の冷戦時代、そして今現在、世界各国で行われている紛争、テロの脅威など、すべてが一つの〈流れ〉として緊密に繋がっている。

日本も、二〇世紀という時代の流れの中で一つの大きな役割を担っていた。明治維新以後、急激な近代化が行われ、近代国家となった日本は、文化と経済の点でさらなる成長を遂げ、〈大日本帝国〉という、アジア諸国に君臨する支配者として、世界を相手とした戦争を引き起こした。もちろん、一九四五年の〈敗戦〉により、日本の〈栄光〉はすべてなくなり、現代の日本は平和を愛する国となっている。もちろん、二〇世紀初頭の日本の支配行為が、他のアジア諸国において深い傷跡を残したことも忘れてはいけない。

二〇世紀初頭の日本の行動に対して大きく影響を及ぼしたものがもう一つある。それは文学作品である。文学作品と近代化した日本との間に何の関係があるのだろうか。そのことは、当時活動していた作家とその作品を通して確認できる。例えば、この時期の急激な社会変化による新・旧観念の衝突が当時の文学作品によく見られること、また二葉亭四迷（一八六四年～一九〇九年）や森鷗外（一八六二年～一九二二年）、夏目漱石（一八六七年～一九十六年）などの優れた作家が登場した時期として、これらの作家たちの作品がよく読まれ、社会的に、そして思想的な面において大きな影響を及ぼしていたことが挙げられる。

〈思想的な面において影響を及ぼしていた〉とは、日本による侵略行為と戦争行為などについて論じるとき、当時の文学作品が一つの糸口となると理解しても良い。言い換えれば、近代初頭の日本が、どのような状況で、どのような考えで行動していたのかを確認し

ようとする場合、当時の文学作品を対象として、作家の行跡、作品の創作背景、具体的な内容の検証といった文学研究の側面から論じることができる、ということである。このようなアプローチが有効であることに疑いは容れないだろう。つまり、近代日本を現に生きた人たちの〈証言〉を通して考察するという方法だけでなく、当時の文学作品における社会と人物、そしてその書き方に注目することによって、当時の知識人階層の価値観、社会観などが、〈文学〉というフィルターを通じてどのように体現されているのかを考察することができるのである。

このような近代文学研究の有効性に注目した多くの研究者たちにより、数多くの近代文学論が展開され、日本文学研究の〈領域〉が拡張し、現在は日本国内だけでなく、アジア諸国、アメリカ、ヨーロッパなどの世界的な範囲で研究が行われている。特に、近代・現代日本文学に対する関心が高く、夏目漱石、芥川龍之介（一八九二年～一九二七年）、川端康成（一八九九年～一九七二年）、太宰治（一九〇九年～一九四八年）から、大江健三郎（一九三五年～）、村上春樹（一九四九年～）まで、幅広い日本人作家とその作品について論じる研究が発表されている。

ところで、近代日本文学研究の流れを見ると、研究対象における意外な〈狭さ〉に気がつく。つまり、有名な作家に関する研究は、作家・作品いずれの領域においても幅広く注目されている一方、一般的に言って、決して〈有名〉だとは言いにくい作家と作品についてはそれほど論じられていないのである。例えば、一般向けの日本文学史の概説書を例として見てみよう。有名な作家に対する説明は詳しい一方で、そうではない作家に対する言及はただの一行か、もしくは全く取り上げられていない場合が多い。その中でも、女性作家・文学に対してはより限定的な取り上げ方になる傾向があり、近代作家では、樋口一葉（一八七二年～一八九六年）、与謝野晶子（一八七八年～一九四二年）、平塚らいてう（一八八六年～一九七一年）以外は、言及すらしていないものが多い。

しかしながら、一葉、晶子、らいてうの以外にも、優れた女性作家はたくさん存在している。実際、近代作家に限定してみても、宮本百合子（一八九九年～一九五一年）、佐多稲子（一九〇四年～一九九八年）、平林たい子（一九〇五年～一九七二年）のように、優れた作品を多数発表した女性作家が存在する。さらに、百合子、稲子、たい子は、文筆活動はもちろん、社会的な活動も活発に展開したプロレタリア作家でもある。彼女らの社会活動については、批判すべき部分があることも事実であるが、文学作品に限って見ると、よく論じられる有名な作家たちの作品と比べ、水準が低いとは断言できない。むしろ、プロレタリア文学というカテゴリーの中で、それぞれの文学的な特徴、面白さが生き生きと表われていることに気づかされる。すなわち、単に当時の社会像を文学作品として描くだけでなく、作品自体としての面白さがあるということである。そして、この三人のプロレタリア作家と同時代に活動した女性作家がもう

一人いる。林芙美子である。

論者は、プロレタリア女性作家というカテゴリーではない、芙美子という作家と作品について関心を持っている。作品自体の面白さはもちろんであるが、作品内容ではなく作家としての行動が問題視され、文筆活動まで〈プロレタリア文学〉という枠の中で、思想的な部分が批判の対象となる先に挙げた三人の作家とは違い、芙美子の作品は、基本的に思想・哲学とは無関係で、同時代の下層民のことを描くことに注力している点が魅力的である。このような特徴こそが、今日まで芙美子の作品が読み続けられる原動力として機能していると言っても過言ではないだろう。もちろん、芙美子の作品が、すべて完成度の高い作品であるとは言いにくい。中には、専業作家の作品とは考えにくい作品もある。ただ、研究者の立場から見てそれほど高くは評価できない作品群が、長年にわたって多くの読者たちに支持されてきたことは、芙美子文学なりの何らかの魅力があるに違いない。また、具体的に芙美子の作品がどのようなものであるか、検証する必要もあると思われる。

近年、私たちの生活において、文学作品がどのように機能しているのかという文学の実効性への疑問がよく提起され、文学研究という研究分野自体の〈生存〉の問題となっている。確かに、柄谷行人が「文学の終焉」を宣言して以来、現在の文学研究における実効性への疑問は、今後の文学研究にとっても、看過できないことに違いない。

芙美子文学を研究するということには、どのような意義があるのだろうか。まず、十分に論じられていない女性作家の作品研究という点で意義のある作業である。先行研究で扱っている内容も「林芙美子」という作家の生涯、もしくは一部の代表作に限った作品研究という、極めて限定された枠内にとどまっている印象がある。このように、限定的な枠内にとどまる研究により、「林芙美子の文学」には具体的にどのような作品があり、どのような内容が語られているかを捉えるのが難しくなっている。例えば、〈放浪〉という、特定の作品が描き出すイメージに限定して芙美子文学を定義するというように。しかし、芙美子の作品全体が一貫して〈放浪〉だけを語っているはずはない。初期の代表作「放浪記」以後の作品、例えば戦中期の従軍ルポルタージュ作品、戦後の短編・長編小説などを、〈放浪〉という一つの枠内で捉えることはできない。より多様な作品を読み解き、それぞれの作品がどのようなメッセージを発信しているのかを明らかにすることが必要である。

本論は、芙美子の代表作である「放浪記」と「浮雲」など一部の作品に限って芙美子文学全体を定義するのではなく、これまでの研究で注目されなかった作品群に注目して、どのような作品があるか、そしてそれぞれの作品の持つ特徴がどのようなものなのかについて考察する。このような作業を通して、芙美子文学に対する新たな読みを模索する。

⑶　本論の構成

本論は、全三部十章の構成をとっている。芙美子の約二〇年間にわたる活動時期を初期、中期、後期に分けて各部に割り当て、それぞれの時期に発表された作品を分析する。

第一部「初期林芙美子文学――自伝的作品の時期」では、一九三〇年の「放浪記」発表以前から、「ペン部隊」の一員として、積極的に戦争協力を展開する前までの時期を芙美子文学における〈初期〉として規定し、「放浪記」はもちろん、それ以前に発表された作品についても論じる。より多様な初期作品を取り上げることから、「放浪記」論だけでなく、より新たな観点で初期の作品群を論じることを目指す。

第二部「中期林芙美子文学――戦争協力作品の時期」では、芙美子が従軍作家団体「ペン部隊」に参加して、直接体験したことを記録した従軍ルポルタージュ作品、当時の新聞メディアによる宣伝活動などを確認し、どのような形で戦争に協力したのかを考察する。一方、時流に合わせた作品群だけでなく、時代的な雰囲気とは無縁の作品群も扱い、芙美子文学における中期時代の作品活動を、戦争協力以外の観点から論じる。

第三部「後期林芙美子文学――戦後社会を批判する作品の時期」では、一九四五年八月の終戦後、芙美子が発表した短編・長編作品を取り上げる。後期作品は、ほとんどが終戦直後の日本社会が抱えていた社会的な問題を、直接作品の中で描き出している。このような作業を通して、これ以前の時期の作品には見られなかった強い社会批判・戦争批判が確認でき、これこそ、芙美子後期文学独自の特徴であることを明らかにする。

以上、本論で試みる芙美子文学全体の通時的な分析を通して、今後の芙美子文学に対する新しい読みが可能になると考える。

第一部　初期林芙美子文学——自伝的作品の時期

第一章　「放浪記」以前の習作期作品について

(1)　専業作家志望の時代――詩集『青馬を見たり』発表、童話作品の雑誌掲載

一九二二年四月、尾道高等女学校を卒業した芙美子は、商業学校を卒業して明治大学に在学している岡野軍一の後を追いかけて上京し、小石川区雑司ヶ谷墓地付近に住む。そして、毎日生計のために様々な仕事をしながら、専業作家になりたいという夢を見ている。しかしその後、芙美子の両親が上京したため、彼女が家族三人の生計を担わなければならい状況になる。さらに、婚約者の岡野から婚約を破棄されるなどがあり、都会生活の新参者であった芙美子にとって、当時の状況は非常につらかったのであろうと思われる。

この時期の生活については「放浪記」に詳細に描かれている。ただし、本章では「放浪記」以前の作品群に注目して論じる。具体的にどのような背景で、どのような作品が書かれているのかに注目する。これまでの芙美子研究では「放浪記」から説き起こす場合が圧倒的に多く、それ以前のことについては、ほとんどが芙美子の実際の状況に注目するといった作家論的な内容のものであったが、本章の分析により、幅広い視線で芙美子文学を読み解くことができるだろう。

芙美子が上京する前に、どのような作品を残しているのかについては、詳しくは不明であるが、年譜によると、女学校時代である一九二一年に「秋沼陽子」というペンネームで短歌と詩を『山陽日日新聞』と『備後時事新聞』に短歌と詩を投稿したそうである。ただし、これに対する本人の言及・評価などは一つもない。一九二九年五月に発刊された『青馬を見たり』の後記の中で「拾年間の作品の中で、好きなのだけ集めてみました。何だか始めてお嫁入りするやうで恥ずかしいのです」と述べている部分が、当時の詩作に対する芙美子自身の感想の全てである。しかし、詩自体に対する芙美子自身の関心は深く、「放浪記」などにも自作の詩を載せるなど、亡くなる前まで詩作が続いていることも事実である。

論者は、「放浪記」以前の時代で注目すべきところは、『青馬を見たり』に代表される詩作ではなく、童話作品にあると考える。詩作が好きという芙美子本人の好みとは別として、実際に発表された作品は、ほとんどが小説のような、あらすじのある形式のものが多いからである。また、童話作品を見ると、芙美子の作風がどのように変わっているのかもわかる。つまり、芙美子文学の変化を確認することができるのである。

次節では、「放浪記」以前にどのような童話作品を発表したのか、具体的に分類して、どのような内容なのかを確認していく。

⑵　童話執筆――どの雑誌に、どの作品が載せられているのか

「放浪記」以前、芙美子が童話作品を発表した期間は、一九二五年頃からである。この時期、野村吉哉と同棲していた芙美子は、様々な仕事をすること以外に、萩原朔太郎、辻潤、高橋新吉などのアナーキスト詩人たちとの交流などを通じて文壇に名を知られようとしていた。さらに、この時期は、芙美子の詩も少しずつ雑誌に載せられはじめた時期であり、詩だけでなく他のジャンル、特に童話作品を執筆し、掲載された時期でもある。では、どの雑誌で、どのような作品が掲載されているのだろうか。これについては、これまでの芙美子研究では、資料不足のため、単に年表形式で作品をまとめる程度にとどまっていた。もっとも、近年、野田敦子がこの時期の童話作品を集めて紹介しているが、本格的な作品の分析などは全然行われていない[1]。

それでは、具体的にどのような作品があるのかを確認してみよう。まず、この時期に発表された童話作品の中で、文泉堂版全集に収録されていない作品は全部で十二作ある。これについても野田がわかりやすくまとめており、それを参考にして年代順に分類すると、次のように発表されていることがわかる。

まず、一九二五年三月には、『少女号』に「黒ん坊のミーク（上）」を、五月には『婦人と子供』に「手帳猿と山蟹」を、七月には『少年少女』に「豚の出世」を、八月には『少年少女　美談』に「無名の愛国者」を、九月には再び『少女号』に「みさきの月」、続いて十一月と十二月にはそれぞれ「お京ちやんの手紙」と「我儘娘と黒猫」を発表している。また、十二月には、『少年少女　美談』に「思ひ出の唄」も発表している。

一九二六年には、『少年少女　美談』に「街のベチイ」（四月）と「丘にたちて」（六月）の童話二編を発表している。続いて、一九二七年には、『少女の友』六月号に「矢車草」を、『少年少女　美談』八月号に「海の勇者」を発表しているが、これ以後、戦後まで童話作品の発表は行っていない。

童話執筆に関連して、『少年少女　美談』（以後、『美談』と表記）には、筆名「芙美子」を使って投稿した作家がもう一人いる。「三島芙美子」という筆名で数編の童話を発表している作家のことである。この点について、作家研究の側面から芙美子論を展開している尾形明子は、『美談』の編集者でもあった元島英三が、当時の芙美子は「林芙美子」と「三島芙美子」という二つの筆名を使って童話を発表したという証言を紹介している。しかし、尾形自身は、三島が投稿した童話作品は、「古典や中国の物語を種本としたもの」であり、「描写はかなりリアルで、いずれも短編小説に仕立てられている」ものであり、やはり林芙美子とは別人だと指摘している[2]。ところが、尾形の指摘は三島の作品だけでなく芙美子の作品にも当てはまる余地がある。例えば「古典や中国の物語を種本としたもの」

という指摘。これは、芙美子の「無名の愛国者」にもそのまま当てはまる。次節で見ていくが、オランダ人少年の犠牲を基とした昔話は、日本だけでなく、韓国、アメリカ、オランダなど東西を問わず、幅広く伝承されている物語の一つである。

「短編小説に仕立てられている」という指摘も再考の余地がある。三島の作品同様、芙美子の童話作品も少年少女が読んで〈教訓〉として受け入れられる内容になっているとは見られないからである。「です・ます」体のような、シンプルな文体の使用、つまり〈読みやすさ〉以外に何が〈童話〉であるのか。この時期の芙美子の投稿作は、読みやすい一篇の「短編」として見る方が妥当であろう。これは、芙美子が『美談』に投稿した作品にだけでなく、少年少女を対象とした童話雑誌に投稿した作品群を見ても明らかである。このように、三島と芙美子が別人だと断定できない余地があることを忘れてはいけない。

それでは、具体的にどのような童話作品を発表しているのか、次節で詳しく確認する。そのために、『美談』に収録された童話の中でも一九二五年八月に発表された「無名の愛国者」について、内容と類似する他の作品との比較を行い、どのような内容なのか、またどのように描き出されているのかを確認する。本作の分析を通じて、プレ「放浪記」時代に芙美子が発表した童話作品がどのようなものなのか、また、作品における構造的な特徴がどのようなものなのかを確認することができる。続いて一九二六年四月『美談』に掲載された「街のベチイ」の分析を行い、「無名の愛国者」に見られる芙美子文学の構造的特徴が以後の童話作品にも継続しているのかを確認する。一方、一九二七年八月に発表された「海の勇者」は、他の『美談』収録作品とは軌を異にした構成が見られる。

以上の考察を行い、プレ「放浪記」時代の作品活動について確認することで、『美談』収録作品を、全集未収録でありながら、芙美子文学の再評価をする上での重要な部分として捉え直すことができるはずである。

ちなみに、現在『美談』の入手はかなり難しく、全国の大学図書館、国会図書館などでも入手できない状況である。日本近代文学館が唯一の所蔵館であるが資料の保存状態が良くない。これ以外では、個人所蔵の資料を利用するしかない。そこで、本論では、基本的に野田の『ピッサンリ』に収録されたものから引用する。

(3) 作品分析

①『少年少女　美談』掲載作「無名の愛国者」

『美談』収録作の中で始めに取り上げるものは、一九二五年八月に発表された「無名の愛国者」である。タイトル名から予測できるように、本作では他人のために犠牲になることに対する抵抗などは見られず、それを教訓的な物語として美化している印象がある。ま

た、芙美子文学全体にかけて見られる特有の叙事構造も確認される。つまり、以後の「放浪記」や「浮雲」などの代表作における物語の構造的な形は、本格的な専業作家デビュー以前から確立されていたとも見ることができるのである。

「無名の愛国者」には、外国（オランダ）の地名・人名が登場する。「フエル」と「テレサ」という二人の孤児の兄弟は、ある日、街を守っている堤が壊れて、海水が流れ込んでいるのを目撃する。誰かを呼ぶにしても、街は祭りの最中で、誰も来そうにない。そこで、「フエル」は壊れた堤の穴が開いたところに自分の腕を差し込み、妹の「テレサ」は町へ人々を呼びに行く。その後、町の人たちと「フエル」のところへ駆けつけるも助けが間に合わず、「フエル」は死んでしまっていた。しかし、彼のおかげで町は無事であった。以上があらすじである。

ところが、このような内容は、国籍を問わず誰もが一度は聞いたことのある話のようである。しかし、文学作品となって読まれるようになったのは、アメリカの童話作家であるメアリー・メイプス・ダッジ（Mary Mapes Dodge、一八三一年～一九〇五年）作「ハンス・ブリンカー　オア　ザー・シルバースケート[3]（『Hans Brinker; or, THE SILVER SKATES.』）」（一八六五年）からではないかと思われる。それ以前にも口伝として伝わっていたのは確かであろうが、「ハンス・ブリンカー」のように活字化されてはいなかった。もちろん「ハンス・ブリンカー」の内容すべてがこの「オランダ少年」物語から成るのではない。本作の中で登場する作品（物語の中の物語）が、この「オランダ少年」物語であり、時期（「ハンス・ブリンカー」の発表時期）などを考慮すると、「無名の愛国者」はこれを脚色したと見られる。

それでは、具体的にどのような部分が類似しているのだろうか。本節では、メアリーの「ハンス・ブリンカー」と芙美子の「無名の愛国者」を比較しながら確認する。

> As a great portion of Holland is lower than the level of the sea, the waters are kept from flooding the land, only by means of strong dykes, or barriers, and by means of these sluices, which are often strained to the utmost by the pressure of the rising tides. Even the little children in Holland know that constant watchfulness is required to keep the rivers and ocean from overwhelming the country, and that a moment's neglect of the sluicer's duty may bring ruin and death to all[4]. （「ハンス・ブリンカー」）

欧羅巴洲のオランダといふ国は、その陸地の面が、海の表面より余程低く、世にも珍しい国でありました。

古代より海に面する処には一帯の長堤が堤かれてありました。

――そうですね。この物語は十八世紀末の出来事で、今から百二三十年も昔の事などです。クキンデルといふ町に、憐れなフェルといふ少年と、その妹テレサといふ二人の孤児がありました。

ほんとにまだちいちやい時、両親を失ひ、他に頼るべき親戚もなかつたので、昼は町に出て、二人で辻々を唄ひ歩るき、夜は妹と二人で寺院の鐘桜の下に眠り、ほんとにさびしい生活をしておりました[5]。（「無名の愛国者」）

まず、物語のはじめにある「オランダ」という国に対する説明。これは「ハンス・ブリンカー」も「無名の愛国者」も類似する説明をしているが、「無名の愛国者」の方は、より簡略な説明で、西洋にはオランダという陸地が海水面より低い国があるという事実の伝達程度に留まっている。

次に、本作品の主人公である少年の描写部分からも、二作の相違点が見られる。堤が決壊しようとする様子を発見した少年、すなわち犠牲を覚悟することになる少年の姿自体は、「ハンス・ブリンカー」も「無名の愛国者」も相当類似している。ところが、メアリーが描く少年の方は名前が述べられていない。ただ「the boy」とだけ言われている[6]。むしろ、少年の名前を具体的にすることの代わりに、堤が切れるという緊迫した状況を目の前にしたときの苦悩という感情の描写に重点を置いているように見られる。もちろん「オランダ少年」物語自体が「ハンス・ブリンカー」の中の作品として登場するものであり、「ハンス・ブリンカー」の中心的な内容ではないので、登場人物の具体的な設定が不要であることも理由の一つに違いない。

しかし、芙美子の場合は、犠牲になる少年に対しても十分に関心を持っている。少年に「フエル」という名前を付けると同時に、「テレサ」という妹も登場させていることからもそのことは確かである。二人の少年少女、さらには両親のない兄弟という設定を通じて、物語に凄絶さを付与し、芙美子なりのスタイルで脚色しているのである。一方でメアリーの描く「the boy」は孤児ではなく、彼の父親が登場する。

Just as he was bracing himself for a run, he was startled by the sound of trickling water.

Whence did it come? He looked up and saw a small hole in the dyke through which a tiny stream was flowing. Any child in Holland will shudder at the thought of *a leak in the dyke!*

The boy understood the danger at a glance. That little hole, if the water were allowed to trickle through, would soon be a large one, and a terrible inundation would be the result.. "Quick as a flash, he saw his duty. Throwing away his flowers, the boy clambered stone by stone, until he reached the hole. His chubby little finger was thrust in, almost before he knew it..

The Flowing was stopped! " Ah!' he thought, with a chuckle of boyish delight, 'the angry waters must stay back now! Haarlem shall not be drowned while I am here!'[7]" （「ハンス・ブリンカー」）

『オヤテレサあの音がきこへるかい？』

今まで唄ひながら歩いてゐたフエルは急に不安そうに目を輝かせて立止まりました。近くの方でザ……と、いかにも水の音がきこへるのです。しかも波の音とちがつて、何かに流しこむやうな水の音がザ……と、どぎれては又ザ……と聞へるのです。（…）フエルがよう〳〵その音をつきとめた時はほんとにあやうい瞬間だつたのです。

堤の柔い部分が少し崩れて小さき穴になつてゐるのです。その穴から海水はザ……と底地へながれて混んでゐるのです。ほんとに間髪を入れない瞬間だつたのです。海水が流れ込むにしたがつて土は崩れて穴は大きくなるのです。フエルの胸には驚きの為に一次は血も止るばかりでした。でもフェルは軍人の子供です。海国少年です。沈勇のフエルは神々しいその顔に決心が浮かんだのです。

『誰か来て下さい！　大変だ！　誰か来て下さい！　大変だ！　堤だ切れた！』と大声で叫びました。でも町は祭です。皆家々を閉して道化踊りを実に行つてゐるのです。

フエルは叫びました。声のあるつたけ、やがて、テレサも走つて来てびつくりしてしまひました。でもテレサはやつぱりかしこい娘でした。

『兄さん！　私町に走つて知らせてきます！』さう云つて走り出して行きました。

フエル少年は見てゐる間にくづれゆく穴を見てフンゼンと表着をぬぎ丸めて自分の腕といっしょに穴にさしこみました[8]。

（「無名の愛国者」）

堤の崩壊に直面する時の描写も相当違う。「ハンス・ブリンカー」では、堤の損壊を目撃した「the boy」の戸惑いや、堤が決壊した時の悲惨な結果は、オランダ生まれの少年なら誰でもわかるということが語られている。

一方、「無名の愛国者」の「フエル」も、堤の損壊を確認して戸惑うのは同じであるが、「軍人の子供」とか「海国少年」という属性が述べられている。「愛国者」というタイトルに似合う脚色である。

さらに、堤の損壊を確認した後の対処法の描写も違う。「the boy」は、反射的に穴を指で防ぎ、人を呼ぶのはその次のことになっている。まずは一人で問題を解決しようとしている。一方、「フエル」は、周りに助けを求めた後、大きな〈決心〉の後に堤の穴を腕でふさぐ。やがて妹の「テレサ」が来て、町へ助けを呼びに行く。「ハンス・ブリンカー」とは違い、この部分における「無名の愛国者」の叙述は、とても長くて具体的な印象がある。

"This was all very well at first, but the night was falling rapidly; Chill vapors filled the air. Out little hero began to tremble with cold and dread. He shouted loudly; he screamed 'come here! come here!' but no one came. The cold grew more intense, a numbness, commencing in the tired little finger, crept over his hand and arm and soon his whole body was filled with pain. He shouted again, 'will no one come? Mother! mother!' (…) He tried to whistle, perhaps some straggling boy might heed the signal; but his teeth chattered so, it was impossible. Then he called on God for help; and the answer came, through a holy resolution—'I will stay here till morning.'[9]"

（「ハンス・ブリンカー」）

フエル少年は段々疲れて来ました。虫の息でそれでも叫びながらフエル少年は神を祈っていました。お父様を祈り、お母様にすがりフエルは助けをもとめてゐました[10]。（「無名の愛国者」）

ところで、堤を塞いだ後の経過の描写については、正反対の様相を呈している。つまり、「ハンス・ブリンカー」と比べ、「無名の

愛国者」の叙述は非常に短いのである。少年が自分の命をかけるという行為に対して、「ハンス・ブリンカー」では「the boy」の台詞を挿入し、冷たくなっていく体の様子を詳しく、臨場感のある文章で叙述している。一方、「無名の愛国者」では、文章の長さも短く、「フエル」の過酷な状況をそっけないほど短い文章で記述している。

結末部分に至ると、二作の克明な差が明らかになる。「the boy」は人々に助けられるが、「フエル」は遺体となって発見される。

"How can we know the sufferings of that long and fearful watch! What falterings of purpose, what childish terrors came over the boy as he thought of the warm little bed at home, of his parents, his brothers and sisters, then looked into the cold, dreary night! If he drew away that tiny finger, the angry waters, grown angrier still, would rush forth, and never stop until they had swept over the town. No, He would hold it there till daylight-if he lived! (…) At daybreak a clergyman, returning from the bedside of a sick parishioner, thought he heard groans as he walked along on the top of the dyke. Bending, he saw, far down on the side, a child apparently writhing with pain.

"In the name of wonder, boy," he exclaimed, "what are you doing there?" "I am keeping the water from running out," was the simple answer of the little hero.

"Tell them to come quick." It is needless to add that they did come quickly and that-[11]

(「ハンス・ブリンカー」)

皆が現場についた時はすつかり止まつてゐました。

けれど――何といふ惨(いた)ましいありさまでせうか――頭(あたま)をぐつたりとたれたフエル少年は冷たくなつて土におされてゐました。まだ涙の跡もなま〳〵しいのに少年は眠つたようにじつと頭(かしら)をたれてゐました。(…)フエルの死体の上にオランダの国旗がかぶせてありました。むせる程匂ひ高い、高貴の草花がフエル少年の体をづめてゐました。

クヰンデルの町長さんは、壇上に立つて国の為に少年の実を犠牲にしたその行為を讃(たゝ)へ、あはせて可憐なテレサの上にも厚い感謝

の辞をのべたのです[12]。（「無名の愛国者」）

この結末に至って、二作は完全に違う雰囲気で終わっている。「ハンス・ブリンカー」の「the boy」は、苦しみの中でも、自分が塞ぐことをやめると、家族がどのようになるのかを考えながら我慢している。その後、夜明けに付近を通りかかった聖職者に発見されるが、少年は疲れているだけで死んではいない。この場面において、「the boy」は「little hero」に変わり、少年の英雄的な行為が賞賛される形で物語は終結する。

ところが、「無名の愛国者」の「フエル」は正反対の結末を迎える。妹の「テレサ」が多くの人たちを連れて助けに来るが、「フエル」はすでに息絶えいた。そして、町長が彼の犠牲を称えるという形で幕が下ろされる。

「オランダ少年」物語は多様なバリエーションを持っているため、芙美子がメアリーの著作を参考にしたとはっきり言うことは必ずしもできない。ただ、重要なのは、本節のはじめに言及したように、芙美子文学の〈構造的〉な特徴を全て含んでいる点である。つまり、経済的に貧乏で、不遇な家庭環境（幼い兄と妹の二人家族）の登場人物が破局を招く事件（堤の決壊と自己犠牲）に立ち向かい、物語が悲劇に終わる（フエルの死亡、一人残されるテレサ）という構造がそのまま現われている。確かに、このような叙事構造は以後の作品群にもよく見られる。また、引用では省略しているが、もう一つの特徴、すなわち作中「詩」を挿入して音楽的な効果を狙うという芙美子文学の特徴も現れている。もともと詩人を目指していた芙美子にとって、「詩」の挿入は自然な行為であり、詩への熱望を表現する方法の一つであったのだろう[13]。

②『少年少女　美談』掲載作「街のベチイ」

芙美子が『美談』に発表した作品群は、すべてが外国を舞台としているのが特徴である。本節で扱う「街のベチイ」にもその特徴は一貫しており、「無名の愛国者」と同じく外国の地名と人名が登場している。もちろん、前節で指摘した芙美子文学の〈構造的〉な特徴も健在である。すなわち、経済的に貧乏で不遇な家庭環境、登場人物を困らせる事件、悲劇的な終わり方という形で物語が構成されているのである。

「おそろしいカクメイ[14]」のため、日本へ逃げたお父さんが唯一の家族である少女「ベチイ」は、モスクワの街で歌を歌うことを生業としている。雪が積もった二月のある日、「ベチイ」は車にぶつかってしまう。幸いに、すぐ二人の少女に助けられ、少女たちの父

（医者）から手術を受ける。しかし、手術のかいもむなしく「ベチイ」は死んでしまう。

「無名の愛国者」と同じく、作品全体の雰囲気は暗く、童話とは思えないほどネガティブな最後に終わっている。これは、この二作だけでなく、芙美子が発表した他の童話作品にも見出される点でもある。

今日も街のうた唄ひのベチイは、うすい肩かけを頭からかぶつて、淋しい音色のバラライカをかなでゝ来ました。

水藻に咲いた花なれば
いづこに住まんあてもなし
あさは小岸の草かげに
宵はさみしい星のした……

今宵は風も吹くけれど
わたしはたつた一人ゆへ
いどこに住まんあてもなく
月の波まに身をよせる……

細いバラヽイカの音色は、ビュン　ビュウン……と唸つてゐる電線の音にふきけされてその、唄ふ声さえもきれぎれでした。かれんなベチイの瞳には、もう全く、力もつきはてたようなやるせなさがたゞよつて、白いため息が糸のようにもれるのでした。（…）ベチイにはお母様も兄弟もなく、たつた一人のなつかしいお父様は、かのおそろしいカクメイのために日本へ逃げて行つたと云ふはさだけで、はつきり行方は知れないのでした[15]。

主人公「ベチイ」の不憫な状況を描写しているはじめの場面で、芙美子文学によく登場する〈唄〉、すなわち歌（詩）が挿入されていることがわかる。確かに、作中人物が歌を通じて自分の状況を語るという構造は、以後の芙美子作品にもよく登場する特徴である。

「カクメイのために日本へ逃げて行つた」という部分は、ロシア革命という、時代的な背景を反映した部分であろう。また、本作を執筆した時期は、芙美子が小野十三郎、壺井繁治と友谷静栄などのアナーキスト詩人・作家たちと交流した時期であり、彼らに直接的・間接的に影響を受けたことによるものとして見ることも可能である。芙美子本人は、自分は無政府主義者であり、哲学などとは無縁であると述べているが、その発言はともかく、芙美子作品全体にかけて急進的に変化する社会のことを見守って、それを物語として語っている点は、芙美子文学をプロレタリア文学として読み解くことも可能である[16]。また、「ベチイ」の家族関係に言及する部分も「無名の愛国者」と同じく、不遇な家庭環境を描き出すという芙美子文学の特徴を反映している部分である。

ところで、歌を挿入した部分であるが、先述したように、これは芙美子文学において登場人物が身の上を吐露するための装置、つまり劇的効果の上昇という目的として使用される場合が多い。本作に挿入された歌を通じても、そのような意図が読み取れる。

一方、歌（詩）を挿入する作法を、詩に対する芙美子の愛情表現として解釈することもできる。実は、この時期の芙美子にとって童話作品を書くことは、文人としてのデビューのためではなく、ただ生活のための〈稼ぎ〉として行われていた行為にすぎなかった。このことは、本作を発表する一ヶ月前に『日本詩人』に掲載されたエッセイ「私と詩」を見れば明らかである。「私の生活から詩をとりのぞいたなら、私は自殺してもいゝ位にシユウチヤクがあります」、「もう童話なんか書いて生活することもよそうと思つてゐます」とあり、当時の童話執筆に対しては、少しの愛情も窺えないのである[17]。一九二三年に友谷静栄と二人で自費出版した詩集『二人[18]』は、詩に対する愛情が体現された良い例である。詩集はほとんど発表しなかった芙美子であるが、このように小説などに挿入させた詩作は数多くある。

目もあかない程の粉雪が鳥の羽のようにヒラヒラ降つて一寸先も見へない程でした。
水藻に咲いた花なれば……

ベチイの心は、今食物の事で幸福でした。焼きたての馬鈴薯（いも）パンとスープ思つても（ママ）胸がわくわくしさうです。
プウ　プウ……とその時真黒いけものゝように自動車が走つて来ました。
よけるひまもなくかれんなベチイは赤い血の中に蝶々のようにのたうつてゐました。（…）ベチイは、水藻の唄を思ひ出しました。
そして、おさなくして亡くなつた母さんの事が思はれて、淋しくつて淋しくつてたまりませんでした。

今宵は風も吹くけれどわたしはたつた一人ゆへ……
それから間もなく、ベチイは手術の後が悪く、やつぱり月の出る頃、窓をいつぱいあけてもらつて死んでゆきました。
『ありがたうございました。お父様さよなら……お母様がむかへにいらつしやいました。皆様さよなら……』
はつきりとお礼を云つて街のベチイは死んでゆきました。
日本に居るベチイのお父様の夢には、定めし天国へ召されたベチイの淋しい顔がうつつたでせう――[19]。

不慮の自動車事故により、治療と手術を受けたにもかかわらず、一人死んでいく「ベチイ」を描写している部分にも歌は登場している。「水藻に咲いた花なれば…」ではじまるこの歌が、ベチイ自身の不憫な生を象徴するものとして、作品のはじめと終わりを飾っている構成は、やはり芙美子文学そのものとして見ることができる。しかし、このような典型的な構成が他作品にも見られること自体は、芙美子文学の〈アイデンティティー〉ではなく〈陳腐さ〉として解釈される危険も共存していることを忘れてはいけないと思われる。

以上の二作にはいずれも、少年少女が読んで教訓的だと思われる内容がないのに、どうして童話として選ばれて、童話雑誌に掲載されているのかは不明である。

いずれにせよ、本作も「無名の愛国者」と類似した構成の作品であり、芙美子文学の特徴がそのまま見られるものであることが明らかになった。

③『少年少女　美談』掲載作「海の勇者」

「海の勇者」は、『美談』一九二七年八月号に掲載された作品である。プレ「放浪記」時代最後の童話作品であり、他の童話作品とは少し違う構成を取っている作品として、一読する価値のある作品である。

作品の背景としては、一貫してどこかの外国を舞台とし、「ヒロー」と「ユウジック」という、日本人だとは到底考えられない名前の登場人物を登場させる。もちろん、母親を亡くし、妹と生活する少年「ヒロー」が主役である点は、他の『美談』収録作品とも類似している部分として認識されるはずである。ところが、「ヒロー」の場合は、両親を亡くしているのではなく、独り身の父親の手によって育てられたという設定である。これは、両親を亡くしたという設定がある以前の『美談』収録作品とは区別される部分であり、他の『美談』収録作品とは違い、明るい結末で終わる要素として機能している点に注目すべきである。芙美子文学の場合、戦時中に発表

されたルポルタージュ作品を除くと、ほとんどの作品が悲喜劇を描きながらも、前向きとは考えられない結末で終わる。しかし、毎日の絶望的な状況に苦戦しながらも、それに屈せず、自分の力で克服しようとする〈生〉の姿勢が作品全体にかけて見られ、それに共感した読者たちによって支持され、芙美子は昭和の人気作家として認められたのではないだろうか。言わば、憂鬱な現実に立ち向かって生きようとする内容こそ、芙美子文学の特徴であろう。そうすると、「無名の愛国者」と「街のベチイ」は、童話というジャンルにもかかわらず、ネガティブな状況に負けてしまう少年少女を描き出している点から、芙美子文学のプロトタイプとして読み解くことも可能である。ところが、この「海の勇者」の場合は、ネガティブな状況とは見られない背景を登場させ、語調もあらすじも明るくて軽い。当時芙美子が『美談』以外の雑誌に発表した他の童話と比べても、かなり異質なものなのである。

或町にヒローと云ふ男の子がおりました。ヒローは或日妹のユウジツクを連れて海辺へ遊びにまいりました。（…）

『ヒロー兄ちやん、赤い蟹とつて頂戴な。』

細いリボンで結んだ帽子を手にヒローはゆ〇ジツクに蟹をとつてやつてゐました。

『あんまりつかむと痛いよ、ほらそうつとつかまなきや』

『あら！　兄さん蟹にもお父さんやお母さんがあるのね。』

『あるとも！』

『だつて、うちにはお母さんがないじやありませんか……』[20]

ここでも〈典型的な〉芙美子文学の形を取っている。親（母）の不在、あわれみを催させる口調で現状を話す（読み手に情報を伝えるように）兄弟の存在。もちろん、多数の作品が類似した構成を取っている点は、特徴であると同時に、短所として認識されることも忘れてはいけない。

ただし、既に言及したように、本作の最大の特徴は、同時代の他の芙美子作品とは違う方法で話が進んでおり、暗くない結末を迎えている点にある。これは、船長である父の船に乗り込んだ少年「ヒロー」が、巨大な鯨を発見して以後、街に帰るまでのことを簡略に述べた結末からすぐわかる。

『ヒローお前はてがらをしたんだよ、とても大きな鯨だ。こんなに早く見つけるのは珍しい位だ。今におまえはお父さんに負けない海の勇者になつてくれ！』

お父さんはニコニコ笑つて申しました。（…）

ヒローは、初めて、見た、海の上の壮快な戦ひに小さな胸を、勇者のやうに、踊らせて手に汗を握つて見つめてゐたのでした。

一週間程して、この小さい海の勇者を乗せた船は、ユウジツクや姉さんたちの待つていゐ港へはいりました。

ヒローは海でのかの話を土産に皆を喜ばせました。

窓にはあかりがついて、赤々とした明るい食卓に海の勇者をかこんで、叔母さんお父さんお姉さんヒローにユウジツクで波のように笑ひさゞめきあいました。

ヒローは、こんな時お母様がゐて下つたら、どんなにどんなに喜んで下さるだらうと思ひました[21]。

結末には、「ヒロー」と妹の「ユウジツク」とお父さんだけでなく、「叔母さん」と「お姉さん」という他の家族も登場している。家の食卓では捕鯨に貢献して「海の勇者」になった「ヒロー」を囲んで、全員が笑っているという暖かい家族愛を強調する場面が簡潔に描かれているが、以前の『美談』収録作品はもちろん、同時代の他の雑誌（『少女号』など）に収録した作品、そして本格デビュー以後の作品にもほとんど見られない和やかな家族像であることは確かに注目すべきところである。

この時期の芙美子は、「放浪記」にも暴力的な同棲男として描かれた野村と別れ、手塚緑敏との結婚生活を過ごしていた。一九二七年は、「清貧の書」の背景となる時期として、夫の緑敏は国技館で絵描きの仕事をし、芙美子は平林たい子が『文芸戦線』で活躍することを横目に見ながら、早く文壇にデビューすることを望んでいた時期であった。

平林が「ここでの芙美子さんははじめて落ちついて妻らしくなった。（…）手塚氏との家庭は、砂上楼閣のような野村との生活とちがって、どこかがっしりして、安定性があった。彼女はこの生活こそ永続すべきものであることを信じたに違いない。（…）この時期を境に、彼女は、「放浪記」の女主人公ではなくなった。恒産はないけれども、恒心は生じて、どんなに生活は苦しくとも、いわゆるアウトサイダーではなくなった[22]。」と、「放浪記」以前の芙美子の生活について述懐しているように、野村との同棲時代とは違い、両親も東京から離れて扶養の負担も減っており、穏やかな緑敏との結婚生活によって心的に落ち着いた時期の作品として見ることができるだろう。そして、このような実際の執筆環境の影響を受けて本作が書かれた可能性もないとは言えない。多くの先行研究の中で芙

美子文学を作家本人と関連づけて読もうとするものが多いのは、芙美子本人が周辺の環境に影響を受けて執筆したという当時の状況に対する、注視・執着から起因しているのではないか。

⑷　結論

以上、芙美子が一九二五年から一九二七年まで雑誌『少年少女　美談』に連載した童話作品三編を通して、「放浪記」以前の作品にはどのようなものであり、どのような特徴があるのかを確認した。本論では、芙美子文学の特徴として、経済的に貧乏で不遇な家庭環境を背景とする主人公、作中詩の挿入、悲劇的な結末などを挙げた。そして、「無名の愛国者」も「街のベチイ」も、この特徴に該当する作品群であり、この二作の考察を通じて、「放浪記」の発表前に、芙美子文学の内容的な面はおおよそ確立されていると結論付けた。「無名の愛国者」は、アメリカの作家メアリーの作品を翻案した作品にもかかわらず、論者が立てた芙美子文学の特徴が全て現れており、「街のベチイ」の場合も同じであった。さらに、悲劇的な結末で終わることから、童話という少年少女向けのカテゴリーではなく、普通の短編小説として扱うのがより適切ではないかと考える。一方で、「海の勇者」については、論者が提示した芙美子文学の特徴がそれほど見られない作品として、また、他の童話作品、本論では紹介しなかった作品群とも違う形で書かれている異質の作品として評価した。このようにハッピーエンドーに近い形で終わる作品こそ、言わば「放浪記」と「浮雲」に代表される芙美子文学の読み直しに必要な存在として扱うのが正しいであろう。童話とか小説とかのジャンルの問題ではなく、まずはどのような内容を語っているのかに目を向けて、その中で注目すべき作品を発掘し、紹介することこそ、現在の芙美子研究における一番大切な作業ではないだろうか。

第二章　「放浪記」論Ⅰ——芙美子の初期代表作品

(1)　「放浪記」の成立背景——発表までの過程、関連研究について

芙美子にとって童話作品を書いたり、詩を書いたりした期間は、専業作家として飛び立つための準備期間であった。この時期の作品には、専業作家の文章という、円熟した味はまだ見られない。ただ、芙美子本人は、「放浪記」以前の作品群を、公開したくないものとしては扱っていない。初詩集『蒼馬を見たり』のあとがきに「此詩集の中の詩は、全部発表したものばかりです。皆働いてゐる時に書きましたので、この詩稿は真黄にやけて、私と転々苦労を共にして来ました」と書いているが、専業作家になるための〈跡形〉のように、「放浪記」以前の作品群を扱っているように見受けられる。「放浪記」は、このような過程の中で生まれた作品として、芙美子文学研究のなかでももっともよく分析されている作品として、発刊当時からほぼ一世紀が経過している現在においても、書店で販売されており、容易く入手できるものである。

「放浪記」の人気については、作品が発表されて以来、批評家を含め様々な人が言及している。その中でも、有名な女性作家である平林たい子は、「放浪記」の人気の理由を次のように分析している。

> 「放浪記」は、昭和三年十月から「女人芸術」にのって、非常な評判となった。これ以前には、若干のプロレタリア文学以外、ほんとうの庶民女の生きた生活と感情を表現した文学はなかった。その意味で画期的であったばかりでなく、日本の社会の道徳的束縛と慣習の外で育ったために、女のしつけのきびしい日本では伸ばし得ない奔放さを、この作品がもっていることで驚異に値した[23]。

「放浪記」は、田舎から上京した女性が、夢のために悪戦苦闘する日々を描き出している。しかし、ただ日常を描写しているのではなく、大正・昭和期の日本社会で生きていた下層民女性の生活像を生々しく描いた作品でもある。そして、女性に対する日本の厳格な慣習に反する主人公に読者が共感、話題になって六十万部の販売部数を記録した。本作は、一九二三年頃から一九二六年十二月まで書いた日記（後日、「歌日記」と名付けた[24]）を基にしている。芙美子は、女学校の卒業後、婚約者であった岡野軍一を追って上京するが、まもなく岡野から婚約を破棄され、一人で東京に住むことになる。そして、この時期のことを書いたのが「歌日記」であり、「放

浪記」になっている。

「放浪記」が世に広く知れ渡るようになるのは、新人女性作家の発掘という目的で一九二八年七月に創刊された文芸雑誌『女人芸術』に連載されたときからである。ただ、『女人芸術』の主宰者である長谷川時雨（一八七九年～一九四一年）の夫、三上於菟吉（一八九一年～一九四四年）の助力がなかったら、芙美子の文壇デビューは、もっと遅くなっていたはずである。というのは、この時期の芙美子は、いろいろな出版社に「放浪記」の出版を依頼しているが、拒絶されており、そういう状況で、三上が「放浪記」の原稿を読み、『女人芸術』に推薦したことにより、連載ができたのである[25]。

このような過程を経て『女人芸術』一九二八年一〇月号から「秋が来たんだ―放浪記―」を皮切りに、全二十一編のエピソードが連載される。この連載を改造社の編集部所属であった水島治男が読み、それがきっかけで文芸誌『改造』一九二九年一〇月号に「九州炭坑街放浪記」という題目で掲載されることになる。

ところで、どのような経緯で、改造社所属の水島が『女人芸術』に連載していた「放浪記」を読んだのだろうか。

この疑問に対する答えは、藤野智士が「林芙美子と改造社[26]」で指摘したように、水島本人が残した回顧録を通して確認できる。水島は『改造社の時代　戦前編』で、「放浪記」との出会いについて回想する。

> 当時交際中であった妻に、昭和の青鞜派ともいうべき、新鮮な婦人雑誌が生まれたとして送っていたところ、連載中の「放浪記」を是非よんでみてくれとバックナンバーを送り返してきた。林芙美子の最初の小説であった。林芙美子は『文芸戦線』へときどき埋めくさの形で詩を載せていることでもあり「蒼馬をみたり」という詩集も出ていることは知っていたから、はじめてお目にかかる名前ではない。そこで私はあらためて連載のはじめから読みはじめてみたのである。こいつはいけるぞと思ったので、いつか編集会議に持ちだそうと考えたがなかなかふんぎりがつかない[27]。

林芙美子という名前は知っていたが、本格的に彼女の作品を読んだことがなかった水島にとっても、この「放浪記」は、成功を確信させる作品であった。

ともかく、水島の主導によって「九州炭坑街放浪記」が『改造』に載せられて、一九三〇年七月には、改造社「新鋭文学叢書」シリーズの一冊として『放浪記』が発刊された。

芙美子は、単行本『放浪記』の発刊について、次のように述べている。

> 放浪記を受読（ママ）して下さいます方へ！私の放浪記が一冊にまとまつて、改造社から近刊されます。一人でも沢山の方が読んで下さいましたら、うれしうございます。これは筆者からのお願ひ[28]。

自分の作品が一冊の本として、さらに有名な出版社から出版されることは、誰にとっても嬉しいことに違いない。芙美子がどれほど嬉しかったか、そのことがよく感じられる箇所である。

この改造社版が「放浪記」の初版と言われるものである。初版は『改造』に掲載された「九州炭坑街放浪記」を「放浪記以前」と命名してプロローグとして挿入、それに『女人芸術』連載分の中から十四章を選択、収録した。

『放浪記』は、発刊後またたく間に人気を博した。前に言及したたい子の評価の通り、下層民の物語に共感する人が多かったのであろう。

後日、芙美子は、単行本『放浪記』の人気について、次のように回想している。

> この本が案外多くの読者を得た事は私としても意外であつた。貧しい生活をともにする人達の共感を得た事は感激だつた[29]。

一九四九年二月に発刊された「放浪記Ⅰ　林芙美子文庫」のあとがきに書いている内容である。つまり、下層民の共感を得たことで、「放浪記」が成功したということを芙美子自身もよく理解していたのである。また、芙美子は、これに続いてある婦人からの感想も紹介している。

この人気にあやかって、同年十一月には、『続放浪記』が発刊される。当時「新鋭文学叢書」シリーズのなかで、二冊目の作品を発刊した作家は、芙美子が唯一であった。すなわち、芙美子はこのような特別待遇を受けるほどの人気作家になったのである。そして『放浪記』の大成功によって、彼女の貧乏な生活も終止符を打つことになった。

一九三七年六月、多数の人気作を発表していた芙美子は、『林芙美子選集』（以後、「選集」と表記）を通じて再び「放浪記」を公

開した。一九三三年に文庫本の『放浪記・続放浪記』を発刊したときから四年の歳月が流れた時点であった。なぜ、また「放浪記」を発刊したのか。芙美子は「選集」のあとがきで次のように述べている。

この放浪記は昭和五年の七月に出版されて、のちに文庫になりましたけれど、私はこの放浪記をみるのが辛くて、しばらく絶版にしておきました。いま再び選集のはじめにこれを出しますのは、この放浪記を書いてゐた頃から丁度十年もたちましたし、これはこれだけで作者からつゝぱなしてもいゝではないかと言つた気持ちで、再び世に出してやる気持ちなのです。[30]

一九三七年に十二編の作品を発表していた芙美子において「放浪記」は、恥ずかしい初期作であった。専業作家になっていた芙美子の視線からみる「放浪記」は、自分の未熟さを赤裸々に表すものにすぎないので、自分の手で絶版するのがいいと思ったのである。けれども、「放浪記」に対する愛着を隠すことはできなかった。そこで、初版そのままではなく、いくつかの訂正・加筆を行う形で「選集」に収録したのである。

芙美子本人は「選集」版「放浪記」について、「この放浪記には、あまり手を入れませんでした」と述べている。しかし、広畑研二によると、エピソードごとに付けていた見出しの削除、各エピソードの作成年度の削除、正続（『放浪記』と『続放浪記』）の統合は、この「選集」からである[31]。

最後の部分には「追ひ書き」を挿入している。それに、文体にも大きい変化があった。「放浪記」の成立過程に関する先行研究で指摘される文体の改変は、この「選集」から始まっているのである。よって、この「選集」には、ある程度の改稿が行われていたと見る方が妥当であろう。

一方、一九三九年十一月には、『決定版　放浪記』（以後、「決定版」と表記）が発刊された。この「決定版」は新潮社から発刊されている。

「放浪記」は、幼い文字で、若い私の生活を物語つてゐる作品だけれども、私はこれを私の作品の代表的な物にされるのは、いまは不服な気持ちである。（…）「放浪記」は、いままでにずゐぶん版を重ねて、若いひとたちに多く読まれてきた。今度決定版として出版するにあたり、不備だつた処を思ひきり私は書きなほしてみた[32]。

要するに、「決定版」において、作品における不備な点を補完することができたのということである。人気作家になった芙美子にとって、粗末な出世作の存在は認められなかったのであろう。さらに、その作品が自分の代表作である以上、必ずそれを改稿してみたいと思ったにも違いない。

ところで、これまでの研究においては、この「決定版」が改造社ではなく、新潮社で発刊された経緯に関する分析はまったく行われていない。そういうことで、本論では、改造社との関係という側面と関連づけて仮定しようとする。

まず、一九三九年に新潮社版「放浪記」が出たとはいえ、その後、再び改造社から「放浪記」を発刊されているので、芙美子と改造社が対立関係にあったとは思われない。これは、『改造』に対する芙美子の寄稿数や寄稿期間から確認できる。

芙美子は、一九二九年一〇月号の「九州炭坑街放浪記」をはじめ、一九五〇年十二月号の「熱海閑談」にいたるまで、二十一年間で四五編の文章を『改造』に寄稿している（一九四二年、一九四四年、一九四五年、一九四八年、一九四九年には寄稿なし）。

一九四二年と一九四四年、そして一九四五年に寄稿がないのは、当時『改造』が共産主義的な思想の文章を掲載した嫌疑で、一九四四年に廃刊、一九四六年に復刊されたことと関係がある。一九四八年と一九四九年は、芙美子が数多くの作品を発表した時期で、単行本の執筆や様々な雑誌への寄稿が続き、『改造』にまで寄稿する余裕はなかったからと見られる。

一方、雑誌『新潮』には、一九三〇年一〇月号の「彼女の履歴」から、一九四一年一二月号の「万葉集の好きな歌（ハガキ回答）」まで、十一年間で二十七編の文章を発表した。単純に割合の点からみると、『改造』と『新潮』に寄稿した文章の量は似たり寄ったりである。しかし、『新潮』には太平洋戦争勃発後、二度と寄稿しなかった反面、『改造』には亡くなる約五ヶ月前まで寄稿が続いていた。このようなことから見ると、改造社との関係が悪かったとはいえない。

一九三九年になると出版界を対象にした検閲が厳しくなり、それによって芙美子と改造社の関係にも微妙な亀裂が生まれはじめる。こうして、このような状況が新潮社からの「決定版」発刊を導くことになる。

新潮社の「決定版」にも改造社の「選集」のように、伏せ字及び文章の空白処理などが見られる。ちなみに、「選集」では問題なく掲載された部分が、「決定版」では新たに伏せ字になったところもある。その例として、「放浪記」に登場する平林たい子の夫、山本虎三の名前が、「決定版」では新たに伏せられている部分などがある。

一九三九年頃の『改造』は、思想的な色彩を帯びていた。これは、改造社の全体的な編集方針にも影響を与え、当時改造社で発刊さ

れた書物を見てもよくわかる。例えば、「選集」発刊から四ヶ月前の一九三七年二月には石坂洋次郎の『若い人』前編が、同年一二月には後編が発禁処分を受けており、右翼団体からも不敬罪、誣告罪で告訴されている。すなわち、当時の改造社は、時代的な状況とは対照的な立場の出版社であり、こうした出版社の書籍に厳しい検閲が行われたのは当然であった。

芙美子にとって、改造社の左翼的傾向、またそれに伴う検閲の問題は、かなり気に入らないことであった。そこで「放浪記」を含めて、改造社からの単行本出版を減らしはじめ、ほかの出版社から発刊される単行本の数を増やしたと見られる。

つまり、長期間にわたって行われた『改造』への寄稿は、芙美子と改造社の円満な関係を意味するものではなかったのである。むしろ、その寄稿は、改造社との疎遠な関係を最小限度、維持するための安全装置であったのである。一九三九年以後、改造社から発刊された芙美子の単行本は、全部で六冊にすぎない。また、そのほとんどは『放浪記』と『続放浪記』のように、以前発刊された作品の再刊本であった。『改造』への寄稿活動と反比例する発刊数である[33]。

芙美子は、現実を考慮せず、空理空論化する社会主義思想に反感を持っていた。この反感については、『女人芸術』に関する芙美子の発言から確認できる。

> ――女人芸術には、毎月続けて放浪記を書いてをりましたが、女人芸術は、何時か左翼の方の雑誌のやうになつてしまつてゐましたので、一年ほど続けて止めてしまひました[34]。

また「放浪記」のエピソードの中の「目標を消す」は、社会主義に対する芙美子の意見が見られるエピソードとして注目すべきものである。

> いつたい革命とは、どこを吹いてゐる風なんだ……中々うまい言葉を沢山知つてゐる。日本のインテリゲンチヤ、日本の社会主義者は、お伽噺を空想してゐるのか[35]！

一九三〇年頃の『女人芸術』は、創刊当時の〈新人女性作家の発掘〉という趣旨が希薄になり、永島暢子らは、当時の支配階級を批判する批評を掲載するなど、左翼思想の雑誌になっていた。このような編集方針の転換は雑誌の発禁処分まで招来した。そして、引用

文からも判るように、芙美子はこのような左傾化する『女人芸術』を穏やかに見なかったのである[36]。

「放浪記」は『女人芸術』に連載する前から完成していた作品である。つまり、革命的な知識人と社会主義者に対する反感は、それ以前からの生活経験によって心の中にわだかまっていた感情であった。そして、人気作「放浪記」を書いた作家のこのような観点を批判する人たちが登場するのも必然であった。芙美子は、随筆「私の地平線」で「放浪記」に対する世間の批判を紹介している。

古い某女流批評家、林芙美子の作品を評して、此様な事を言つてゐる。

「私が林さんの作品を（主として放浪記によつて）ルンペン的作品だと批評したので私が林さんの芸術を大変けなしてゐると思つてゐる人が少なくないやうである。確かに林さんの作品には意志を欠いてゐる。彼女の作品には到るところ珠玉のやうに光る詩がちりばめてあるにも拘わらず、あるがまゝの現実にぶつかつて行く力が、欠けてゐる。そこでプロレタリア文学としては第二位に置かれなければならない理由がある。」

私は此一文を大変恐縮して拝読した次第である。

意志を欠いた作品であると言つてゐるが、ここの場合は私がプロレタリヤ文学の軌道を行つてゐない作品を書いてゐると言ふ理由で、そう言はれたのかも知れない。が、私はあの作品に何々文学、何々芸術派と言つた看板は出してゐない。なるほど、そこで彼女氏は意志がないと言はれるかも知れない。だが、意志とはなんであらうか！

私の作品はプロレタリヤ文学の第二位におかれると言ふ事であるが、私はプロレタリヤ文学と言ふものに反抗をさえ持つてゐる。ましてプロレタリヤ文学として旗をあげた事はない[37]。

芙美子は、「放浪記」という作品を「意志がない作品だ」と批判する批評家たちに、「意志とはなんだろうか！」と反問している。また、「放浪記」をプロレタリア文学だと勝手に裁断されたことに対しても、自分はプロレタリア文学を書いたことがない、むしろそれに反感を持っていると反駁する。芙美子は、自分の作品を勝手に解釈する批評家の批判を打ち返している。

一九三七年に発表した「選集」にも、「放浪記」に対する世間の批判を紹介している。

えらい方達の言ふ「思想」も大切ではあるけれど、生活あつてこその思想で、思想とは高邁なものばかりしか口にしない人達のも

のでもないと思ひます。この放浪記には思想がないと、その当時批評を受けましたけれど、これだつて一人の「人間の書」ではあるのだと、私はそつと誇りたい気持ちもあるのです[38]。

このように、芙美子は左翼思想の現実から遊離した抽象性を批判し、むしろ日常の生活自体こそ「思想」ではないかと主張する。一九三九年の「決定版」では、こうした批判に対して同様に反論している。芙美子は「決定版」のはしがきで「『放浪記』には思想がない」と批判する意見を紹介し、その「思想」という概念自体に対する疑問、それに対する反感を明らかにしている。

発表した当時は、左翼運動のさかんな頃で、「放浪記」には、思想がないと言つて随分ひどい批評をうけたものであつた。その批評にも私は黙つて応へなかつたが、いはゆる「思想」も大切ではあるけれど、生活あつてこその思想で、その人たちの言ふ高邁な思想と言ふのは、いつたい何をさして言ふのであらうか[39]。

改造社から「選集」を発刊した後、芙美子は一九三八年十二月に『前線』、一九三九年一月に『北岸部隊』という戦争ルポルタージュを発表する。つまり、時代の流れに便乗しながら〈最前線で活躍する女性作家〉という強靭なイメージを構築していた芙美子において、「放浪記」に対する批判は、容認できなかったことに違いない。そこで再び、反論する必要があると思ったのであろう。結果的に、新潮社版「決定版」で反論することによって、強靭な女性作家としてのイメージを維持する一方、「放浪記」を批判した人たちへの強い反感も表出することができたのである。

この「決定版」の売り上げも相当なものであった。『新潮社八十年図書総目録』によると、「決定版」は一九三九年十一月から一九四一年六月までの約一年五ヶ月で、売り上げは十万四千部に達した。一九四一年二月には、改造社から『新日本文学全集　第十一巻・林芙美子集』が出されたにもかかわらず、一定期間「決定版」は売れ続けたのである。

(2)　「放浪記」テクストの分析Ⅰ――改造社版と新潮社版の比較

本節では、「放浪記」のテクスト分析、特に各種版本を比較し、作品がどのように変化していたのかについて考察する。「放浪記」は、数多くの版本が存在する。初出は、女人芸術社の文芸雑誌『女人芸術』に載せられたものであるが、単行本としては、改造社、新

潮社、中央公論社などのいくつかの出版社を通じて発刊されている。この中で、何よりも注目すべき版本は、改造社からの初版単行本、そして新潮社からの改訂版単行本である。「放浪記」の原型として見てもいいのが改造社の初版なのであれば、新潮社の改訂版は、成功した作家としての芙美子が加筆したもの、つまり脚色されたもう一つの「放浪記」と見てもいいだろう。この加筆によって、初版と改訂版の間には大きな隔たりができ、今日の「放浪記」研究においても大きな争点になっている。

ただし、本節で考察する版本は、改造社の『放浪記』・『続放浪記』・『林芙美子選集』、新潮社の『決定版　放浪記』に限定する。版本を限定する理由は、たいていの「放浪記」版本（「放浪記」は多数の出版社から、文庫本、全集、選集などの形で発刊されている）が、ここで列挙しているもの、つまり改造社版と新潮社版を底本として作られているからである。

そして、どのような経緯で各種の「放浪記」の版本が出たのか、作品の中に書かれた「はしがき」・「あとがき」などを通じて確認する。このような考察を通じて、「放浪記」という作品がどのような作品なのかを把握し、その上で本格的な内容分析に入りたい。

ところで、「放浪記」の成立過程に関する先行研究では、改訂版である新潮社版を批判する意見が数多く出されている。その代表的なものとして、森英一、尾形明子、そして森まゆみの論が挙げられる。

> ほぼ十年後に作者自身がそういう短所や欠点を可能な限り排除しようと作品に手を加えた。その結果、確かに読みやすくはなった。しかし、〈生と性〉に立ちむかう主人公の像はかなり不鮮明になってしまった。初刊本（改造社版）を探る所以である[15]。（森英一）

> 乱暴な言葉が改められ、あるいは削除され、形容詞、擬音が省かれる。描写が具体的となり説明が多くなる等々により、それまでの断定的な独自体のリズムが崩れ、歯切れよい生々としたテンポが、「放浪記」の特色といわれるセンチメンタルなものに変わる。耳ざわりのよい歌となる。この大幅な加筆、改訂が「放浪記」にとって幸福であったとはとういて思わない。筆なれた芙美子の手により幼い文字が整えられた時、それはそのまま「放浪記」を強烈に貫いていた詩精神とリズムの喪失を意味する。（…）彼女自身のために書き綴じった同じものを、読者を想定して改めた時、「放浪記」は字句や文脈の改訂を越えて、本質から変えられてしまったといえる[16]。（尾形明子）

> 当初の、二十そこそこの、どん底の女の野性的な詩情や開き直りはなくなってしまった。（…）あれほど人の目を気にせず、ヤブ

レカブレに生きていたフミコさんは、作品の評価を気にする人気作家になって、「立派な」「澄んだ」仕事を企てるようになっていた[42]。（森まゆみ）

このような「放浪記」の改訂に対する批判は、共通して「放浪記」という作品は〈荒っぽい〉作品でなければならないことを前提としているのが特徴である。

しかし、なぜ「放浪記」が荒々しい文章で書かなければならないのか。こうした意見は、「放浪記」を洗練された文章に書き直すために行った改訂の結果を一方的に非難しているにすぎない。

尾形明子と森まゆみは、改造社版の過激な部分がなくなったことに焦点を合わせている。つまり「放浪記」の文学的な意義は、駆け出しの文学であるという点に存在すると考えている。

このような意見は、〈男勝りの勝ち気な林芙美子〉という作家イメージ[43]に便乗した評価として見ることができる。言い換えれば、一九三九年以降、確立されていった作家イメージに囚われた見方にすぎないのである。単純に改稿によって改造社版の特徴が見られなくなっただけで批判の対象になるのは適切ではないだろう。

では、改造社版（初版）と新潮社版（改訂版）には、どのような相違点があるか、引用文を交えながら概観する。

次の引用は、「粗忽者の涙」というエピソードの一部である。

（改造社版）

粗忽者の涙

六月×日

ほがらかな空なので、丘の上の絹のやうな緑を戀ひして、久し振りに、貧しい女と男は散歩に出る話をした。

鍵を締めて、一足おそく出ると、どつちへ行つたものか、男の蔭は見えない。

焦々して陽照りのはげしい丘の路を行つたり來たりしたが、随分おかしな話である。

あざみの莖のやうに怒りたつた男は、私の背をはげしく突くと閉ざした家へはしつてしまつた。

「オイ！　鍵を投げろツ！」

叉か……私は泥棒猫のやうに、臺所からはいると、男はいきなり、たわしや茶碗を私の胸に投げつける[44]。

――一九二五――

（新潮社版）

○

（六月×日）

美しい透きとほつた空なので、丘の上の緑を見たいと云つて、久し振りに貧しい私達は散歩に出る話をした。鍵を締めて、一足おそく出て行つてみると、どつちへ行つたものか、夫の蔭はその邉に見えなかつた。焦々して陽照りのはげしい丘の路を行つたり來たりしてみたけれど随分をかしな話である。待ちぼけを食つたと怒つてしまつた夫は、私の背をはげしく突き飛ばすと閉ざした家へはいつてしまつた。叉おこつてゐる。私は泥棒猫のやうに臺所から部屋へはいると、夫はいきなり束子や茶碗を私の胸に投げつけて來た[45]。

改造社版には題目（「粗忽者の涙」）が付いている。そして、文末には「――一九二五――」という年度表記がある。このように、改造社版にはそれぞれのエピソードに題目が付けられており、文末にはその作成年度が書かれているが、新潮社版ではそれが全部削除されている。また、改造社版にはほぼ全ての漢字にルビが付されている。頻繁な改行が見られるのも初版の特徴であり、発話文もよく使われている。

一方、新潮社版にはふりがなはあまり付けられていない。漢字表記も一部変えられており、誤字の訂正も行われている。また、文章を読むと、改造社版より説明的で頻繁な改行も見られない。

新潮社版は、改行の減少、それぞれのエピソードに付けられていた題目の削除によって、それぞれのエピソードが集められている日記文ではなく、一つの連続的な物語として読まれる効果を狙っている。つまり、日記文よりも小説に近い形になっているのである。

さらに、特定の人物を指し示す言葉にも注目すべきである。改造社版では、無礼な同棲相手の男に飽きた「私」が、このエピソード限定で「夫」ではなく、「男」という言葉を使っている。しかし、新潮社版では、全部「夫」と書き換えられ、主人公が〈叫ぶ〉部分も削除され、感情を表現する文章が整えられ、耐える女性の姿が強調されている。つまり、新潮社版では、人物を指し示す言葉の用い方の統一を通じて女性の直接的な感情表現という改造社版の特徴をある程度抑制しているのである。

ほかにも、新潮社版では改造社版で伏せ字になっている部分が一部復元されている点も注目すべきである。

（改造社版）

自動車は雨に打たれたまゝ夜の櫟林に転がつてしまつた。

私は××××××を感じた。機械油くさい菜つぱ服に×××ると、私はおかしくもない笑ひがこみ上げて来た。

十七八の娘ではなし、私は逃げる道を上手に心得てゐる[46]。

（新潮社版）

自動車は雨に打たれたまゝ夜の櫟林にとまつてしまつた。

私は何かせつぱつまつたものを感じた。機械油くさい松さんの菜つぱ服をみてゐると、私はをかしくもない笑ひがこみ上げて來て仕方がない。十七八の娘ではないもの。私は逃げる道なんか上手に心得てゐる[47]。

改造社版では伏せ字になっている部分が、新潮社版においては、復元されている。このような改訂は、完全な「放浪記」を残したかった芙美子の努力だと見られる。ところで、『放浪記』では、該当する部分の伏せ字がほぼ復元されている一方、『続放浪記』では該

当する部分の伏せ字はあまり復元されず、その前後の語句や文章も含めて削除されている場合が多い。『続放浪記』も『放浪記』と同じく『女人芸術』連載当時のエピソードを収録しているが、新潮社版において、なぜこのような構成が取られたのか不明である。こうした『続放浪記』の伏せ字問題は新潮社版に対する一つの重要な批判要素になっている。

(3) 「放浪記」テクストの分析Ⅱ――新潮社版の問題点

論者は、新潮社版（『決定版　放浪記』）において批判すべき部分は、先行研究で指摘されているような改訂の問題ではなく、別の部分にあると見る。その一例としては、伏せ字に関する問題を挙げたい。先述したように、新潮社版では改造社版の伏せ字が一部復元されている。しかし、この伏せ字が復元されていない場合には、新たな問題が生じている。例えば、新潮社版に載せられた『続放浪記』のエピソードで、伏せ字がある文章を無分別に削除している場合がある。

①（改造社版）

何でもない風をよそをつて、玄関へでる。

「荷物を持つて、もう帰へるの……。」

××の写真を、まるで散しのやうに枕元に散乱させてゐた女が、フツと起きあがつて、それに座蒲団をかぶせると、

「ちよいと、先生がかへるまで帰へつちや駄目だわ……私達が叱られるもの、それにどんなもん持つて行かれるか判らないし[480]。」

（新潮社版）

何でもない風をよそほひ、玄関へ出る。

「どうしたの、荷物を持つたりして、もう帰るの……」

「ちょいと、先生がかへるまでは帰つちや駄目だわ……私達が叱られるもの、それにどんなもん持つて行かれるか判らないしw9。」

②（改造社版）

私はわけもなく涙があふれた。事務員をしたりして、つくした私の男が、大学を出ると、造船所の社員になつて、すました生活をしてゐる。どうしても会つて帰へらなければならない。

「こゝから見てると、あんな門位、船につかふ××××××を投げやすぐ崩れちやふのに。」

「職工は正直でかんすけん、皆体で打ゝかつて行きやんさアねw50。」

（新潮社版）

私はわけもなく涙があふれてゐた。事務員をしたりしてあんなにつくした私の男が、大学を出ると、造船所の社員になつて、すました生活をしてゐる、こゝから見てゐると、あんな門位はすぐ崩れてしまふやうにもろく見えてゐるのに…。

「職工は正直でがんすけん、皆体で打つつかつて行きやんさアねw51。」

改造社版『放浪記』で伏せ字になっている部分は、十一箇所（改造社版では××××と表記されたが、新潮社版では（六月×日）と改稿された部分を含む）あり、『続放浪記』では二六～二九箇所（「〇」も伏せ字として含む場合、二十九箇所になる）ある。そして、引用に見られるように、新潮社版に載せられた『続放浪記』には、伏せ字が含まれている文章が全部、もしくは一部が削除されている場合が多い。

新潮社版に収録された『放浪記』の場合、伏せ字の部分が削除されているのは、一箇所しかない。一方、『続放浪記』の場合は、伏せ字が含まれている一五箇所（「〇」を含むと一七箇所）の文章は削除されている。また、削除ではなく、空白処理にされた場合もあ

る。

つまり、『続放浪記』が『放浪記』より二倍以上の伏せ字があるにもかかわらず、新潮社版では十分な復元が行われていないのである。よって、このような事実に言及せず、これまでの「放浪記」において不備な点を補完したものが『決定版　放浪記』だという芙美子の言葉をそのまま受け取るのは難しいだろう。

ただし、これは検閲の問題とも関連づけて見なければならない。伏せ字は、内務省の検閲によって、もしくは出版社や作家の自主的な検閲、すなわち「自己検閲」[52]によって発生する。つまり、当時、検閲される側が過剰に反応した、言い換えれば、検閲システムの過剰な内面化が起こっていたことを意味する。

また、伏せ字を削除することによって、作品に行われた検閲行為自体が隠蔽されることになる。すなわち、伏せ字の削除によって文学作品に加えられた権力（伏せ字）の痕跡が不可視化されるのである。

このような自己検閲について、芙美子本人も積極的に加担していると見られる。とすれば、戦争行為に協力し〈時流に乗った作家イメージ〉とも一致することになる。このように新潮社版には、検閲の痕跡が巧妙に隠されている[53]。

とにかく、以後「放浪記」は戦後再び発刊されることになる。そして、『決定版　放浪記』の発刊から二年後、再び改造社から「放浪記」が発刊される。

⑷　「放浪記」テクストの分析Ⅲ――復刻版「放浪記」の登場

一九四一年、改造社から再び、今度は『新日本文学全集　第十一巻・林芙美子集』（以後、「林芙美子集」と表記）に収録され、「放浪記」が発刊された。芙美子は「作品について」において、この「林芙美子集」を発刊した経緯について述べている。

「放浪記」は、言はゞ私の作品としては処女作のやうなものですけれど、いま読んでみると、自分のものとしては非常に苦しいもので、何時の場合でも、放浪記は私にとつて暗い影のやうなものに思へます。現在はこの放浪記の時代から十年以上も歳月が過ぎてしまつて、いま考へてみますと、私の青春の嘔吐を見るやうな淋しいものを感じないではゐられません。だけど、これはこれで、どうしてもと言はれる書店の求めであれば、眼をつぶつて出すより仕方がない。少しばかり加筆してこゝに出すことにしました[54]。

「林芙美子集」は、四年ぶりの改造社版芙美子文学集であった。「放浪記」も収録されているが、二年前に新潮社から『決定版　放浪記』を発刊した経緯については、何の言及もない。その代わり、「どうしてもと言はれる書店の求めであれば眼をつぶつて出すより仕方がない」という箇所から、「林芙美子集」発刊の理由が予測できる。

すなわち、当時厳しい経営状況に置かれていた改造社が「放浪記」の再発刊を依頼し、芙美子がそれに応じたのではないか、ということである。確かに、「放浪記」を、それも改造社から再刊することは、芙美子としてはあまり気が進まない話であったかも知れない。しかし、改造社でなければ人気作家になれるかどうかも不確実であったし、ほかにも多方面にわたって助けられたこと、例えば芙美子がパリとロンドンに滞在したとき、帰国の旅費を改造社から支援されたことなどもあった。芙美子にとって「林芙美子集」の発刊は、一種の恩返しとも言えるものだったのである。

「林芙美子集」に収録された「放浪記」は、これ以前に出された『林芙美子選集』のものを底本にしている。ただし、本文に挿入された石川啄木の歌一首を削除している点など、当時の時代状況を考慮した訂正が行われている[55]。

続いて、一九四六年一〇月と十一月には『放浪記』と『続放浪記』が発刊された（以後「復刻版」と表記）。これらは、一九三〇年七月と十一月に発刊されたものの復刻版である。

この「復刻版」のあとがきには、戦争を経験した感懐およびこれからの生活に対する覚悟が書かれている。

この「放浪記」は昭和五年に改造社から出版しました。今読みかへしてみますと、遥かな遥かな思ひ出で、そのころの風俗や生活なんかがなつかしく思ひ出されてきます。その当時から、約十六七たつてゐて、その間に十ねんもの戦争がつゞいてゐました。全く、こんどの戦争は、私たちを根こそぎいためつけてしまひました。この「放浪記」を読みかへしますと、私は戦争のつゞいてゐた長い年月が、まるで空白だつたやうな気がします。人間と言ふのがいかにも哀れに考へられてなりません。（…）もう、再び世に出る事もあるまいと思つてゐたものだけに、この「放浪記」が出版されると言ふことは、作者の私としては感慨無量なものがあるのです。（…）文化は人間があたゝかくつくつたものです。文化が戦争に負けてよい筈はありません。切角、日本も戦争に負けたのですから、この尊い敗戦を生かして、私たちはいゝ生きかたをしたいものです[56]。

芙美子は、「選集」や「決定版」を発刊した後の視点でもって、この「放浪記」を読むと自分が恥ずかしくなると述べている。しか

し、戦後、すでに様々な経験を積んだ専業作家になっていた芙美子にとって、初期作「放浪記」は、青春時代の記録のようなものであり、恥ずかしい作品ではなかった。そういうことで、復刻版の発刊を決めたのである。

(5) 結論

本章では、「放浪記」の成立過程について、改造社と新潮社で発刊された版本のテクスト分析を通じて考察した。改造社版と新潮社版以外に、いくつかの出版社からも「放浪記」は発刊されている。しかし、この節のはじめに言及したように、「放浪記」のテクスト構成に大きい影響を与えたのはこの二社の版本に限られる。ほかの版本は、この二社の版本を参考にして編集されており、独創性を持っているとも考えにくいので、本節では二社の版本に限定して論を展開した。

現在、「放浪記」はいろいろな出版社から発刊されている。その底本は新潮社版のものがほとんどである。ただ、一九九〇年代に入り、本格的な「放浪記」研究がはじまると、改造社版を底本にする版本も多数出版された。まず、尾形明子編『作家の自伝17　林芙美子』（日本図書センター、一九九四年）と、森まゆみの解説が付いた『林芙美子　放浪記』（みすず書房、二〇〇四年）などによって、初版『放浪記』が紹介された。また、一九九八年には、ゆまに書房から改造社版の単行本『放浪記』と『続放浪記』が復刻された。このほか、『放浪記』（第一部）は、一九七二年にほるぷ出版から復刻版が出されている。

一方、この節で言及した二つの「放浪記」の以外にも「放浪記」の版本のなかで注目すべき版本がもう一つある。一九四九年に留女書店から発刊された『放浪記　第三部』である。『放浪記』と『続放浪記』を、それぞれ第一部と第二部、そして『放浪記　第三部』を第三部にして、現行「放浪記」の形が成立するからである。ただし、第三部自体は、本節で取り上げた改稿と加筆という側面から見ると、ほとんど考察すべきところがない。よって、第三部に対する分析は、今後の課題にしておきたい。

第三章　「放浪記」論Ⅱ――「放浪記」における女性イメージ

(1)「モダンガール」――近代的な女性イメージの登場

一八六八年、日本は明治維新という政治的・社会的な変革によって、近代国家として歩み始めた。この明治維新は、様々な社会の変化を引き起こしたが、その中でも、近代的な〈女性〉のイメージが確立されはじめた時期ということが注目すべき点である。

維新以前は、「女大学」が女性に対する教育のすべてであった。女大学は、儒教思想を基盤として書かれたもので、一方的に女性の犠牲を強要し、それが正しい女性像だという認識を固定させた。

ところが、維新以後、近代的な教育の導入によって、「女大学」が造った女性のイメージは衰退し、女性も男性と同じ人間であり、平等な存在だという思想が広がった。そして、この近代的な教育を受けた女性たちが社会で活動することも増え始めた。ただし、明治時代は、良妻賢母が女性に要求された時期、そして女性に選挙権が付与されなかった時期だったということを忘れてはいけないだろう。

やがて、一九一一年になると、文芸誌『青鞜』が登場する。『青鞜』は、女性たちの手によって創刊された文芸誌で、平塚らいてうが中心になって青鞜社を創立、田村俊子、長谷川時雨、与謝野晶子、伊藤野枝などが参加し、女性の自覚を促す役割を果たした。また、青鞜社所属の女性たちの行動・言説は、社会的な反響を呼び起こし、青鞜社の女性たちは世間から「新しい女」と呼ばれた。

この「新しい女」について論じた当時の研究に、片岡鉄兵の『モダンガアルの研究』（一九二七年）などがある。これは、一九二七年という「新しい女」ブームが静まった時に書かれた論で、片岡は「新しい女」の象徴と見られた青鞜社や平塚らいてうを、次のように評価している。

> 青鞜社とは、この自然主義文学の盛なる頃に出現した『自覚せる婦人』の文壇的色彩を帯びた結社である。彼女たちは不合理な婦道の束縛から解放される事を要求した。『女』も同じく人間である限り、男とあらゆる点で同等の権利を与へよと叫んだ。その要求は彼女たちの創作となり、評論となつて月々の雑誌『青鞜』に発表されたが、中にも平塚らいてう女史の『ヘツダ・ガブラア論』の如きは、平塚氏が世界一流の女性思想家であるのを立証して余りあるものだと、私は信じて居る。[57]

青鞜社の女性たちは、自ら〈覚醒〉した人たちの集まりとして、慣習から解放された自由な女性像を目指し、活動した。しかし、この青鞜社の女性たちは、本当に〈新しい女〉だったのだろうか。いや、そうではなかった。何よりも、この「新しい女」としての行動・言説自体は、実は彼女らの内面から生まれたものではなかったからである。そして、片岡は、次のように、この「新しい女」を批判している。

然し、彼女たちは結局、思想的に目覚めたのではあるが、生れつきの『新しい女』ではなかつた。知識的に『我らは人形ではない、生きた人間である』と悟つたのであるが、彼女たちの自然の生活が『新しい』のではなかつた。彼女たちは『人間である』ことを主張するために、いろ〳〵女としては新しい行動に出たのであるが、それだけ、その新しい、もしくは奇矯な行動は意識的で無理があつたやうに思はれる。『人間として』生きなければならない、型にはまつた女らしさから、脱けなければならない。と言ふ意識が強く、激しく働いたのは好いが、その余りに、人間としての生活、女らしからぬ生活が、男の模倣に傾きすぎたのは、彼女たちの第一の弱点だつたのである[58]。

つまり、片岡は、「新しい女」と言われた女性たちの特別な行動は、真に彼女たちの心から発現した行動ではなく、男性と対等な存在として認められるために意図的にした行動、言い換えれば男性たちの模倣行動にすぎないと批判している。

片岡が指摘するように、「新しい女」には明確な限界があったので、まもなくその影を潜めてしまった。その代わりに登場しはじめたのが「モダンガール」である。

第一次世界大戦後、日本の経済状況が活況を呈し、イギリスをはじめとするヨーロッパの文化やアメリカの文化が急激に流入する。そして、この欧米の文化を模倣しようとする若い男性、女性をそれぞれ「モダンボーイ」や「モダンガール」と呼んだ。

また、片岡は、「新しい女」概念の定義後、「モダンガール」についても述べている。

現来、モダン・ガアルと言ふ流行語は、都会の大商店や事務所の数に比例して戦後俄かに数を増した職業婦人をさして名付けた言葉らしい。何ほどかの経済的独立を得た婦人が、何ほどかの自由を得た気持ちで街路を闊歩し、他の女より大胆に振舞ふのは、今に始まつた事ではないが、それが俄かに数を増して来ると、人目に立つことも著しい。比較的大胆な行動をする女が、沢山目につき出

すと、鈍感な一般人にも『あゝ、あんな女が此頃は沢山あるな』と言ふことが気付かれ、『あんな女』といふ一の型が認識されるのである。その、漠然たる一の型に対して『モダン・ガアル』といふ特称が誰かによつて適用され、それがだん〳〵日本語化して流行するやうになり、日本で独特の意味を持つやうになつたのに違ひない[58]。

一九二七年当時の視点で見ると、経済的に自立し、大胆な外見で街を歩く、普通の女性と一見して区別できる振る舞いをする女性を「モダンガール」と言うのである。

ただし、片岡が述べているように、「モダンガール」という呼称自体は、人によって、また時代によって、おのずからその定義も異なるようである。たとえば、文芸社編集部編『モダンガール物語』（一九三〇年）には、次のように「モダンガール」を定義している。

もとよりかうした新らしいタイプの婦人は、余程以前から存在してゐたに違ひない。けれども以前はたゞ例外的にすぎなかつたものが、今ではかなり普遍的に見出される事に、人々は驚かされたのであるかも知れない。（…）然し、このモダーン・ガアルそのものの概念は、その内容の解釈は、人によつてまちまちなやうで、いろいろの論議があるにも拘はらず未だ確然たる輪郭を以て描き出されるまでには至らないやうである[59]。

これは、片岡の論から三年後に書かれた論で、新しいタイプの女性自体は、昔から存在していたが、異質的なものが普遍的に認識されたことに「モダンガール」の意義があると評している。ただし、この論も〈解釈の仕方によって「モダンガール」という概念の定義が異なる〉と指摘している点は、片岡の論と同じである。

ほかにも、高橋康雄は、伊筒伊三郎の「現代女人国記」（一九二二年）を引用しながら、「女性がより活発になっていくありさま」「躍動感すらあたえる勢い」が「モダンガール」であり、都会で生きるために男性と同じく努力した存在がこの「モダンガール」であったと指摘する[60]。

まとめてみると、「モダンガール」とは、第一次世界大戦後登場した一つの女性像で、髪は断髪に、服は洋装で、都会で生活する若い女性のことを指す。また、一九二〇年代～一九三〇年代には、社会的に普遍的ではないものとして認識されたものを、「モダンガール」が、普遍的なものとして認識した。そのことが「モダンガール」に対する注目の一要因だったのである。

本章で取り上げている芙美子の「放浪記」には、この「モダンガール」の生活がよく見られる。それは、実際に〈「モダンガール」の生活記録〉としてみてもいいほど、これまでの説明と一致する場合が多い。よって、作中の「私」とその周りに登場する女性人物の姿を考察することで、一九二〇年代後半、すなわち「新しい女」が「モダンガール」として変貌する時期の女性像を確認することができると思われる。

次節では「放浪記」における〈女性〉のイメージについて考察し、「私」が見る下層民女性の姿、職業像、働く中で経験するエピソードなどに注目する。都市で働いている「私」の姿には、一九二〇年代の下層民女性の姿が見られるし、また働くことによって、男性から自立しようとした女性の姿も見られる。

⑵「放浪記」の女性イメージⅠ——職業婦人としての「私」

前節で、「放浪記」には〈「モダンガール」の生活記録〉と言ってよいほど、女主人公の「私」が一人で孤軍奮闘する姿が生々しく描かれていると述べた。「私」は、女学校を卒業しており、当時の社会においては、一種の〈エリート女性〉ではあったが、実際の生活は貧しく、一般的な下層民と同じ生活をしている。多数の読者の共感を得た「放浪記」特有の雰囲気は、このような背景から生まれている。

「放浪記」の「私」にこの下層民としての経験が蓄積されていったのは、いつからなのであろうか。そのことは、「私」の幼年期にさかのぼって考える必要がある。「私」は、「放浪記」の最初のエピソードである「放浪記以前」で、幼年期の思い出を語っている。このエピソードには、親と行商をしながら貧乏な生活をしていた時の記憶、特に少女である「私」の目から見た下層民の生活が描かれている。

「私」は、母と父と一緒に行商をしながら、ある炭坑町の木賃宿に住んでいる。この木賃宿には、「抗夫上りの狂人」、「祭文語りの義眼の男」、「夫婦者の抗夫」、「まむし酒を売るテキヤ」、「指のない淫売婦」のように、「サーカスよりも面白い集団」が住んでいる。つまり、「私」は幼年期から様々な職業の人たちと生活していたのである。

この「サーカスよりも面白い集団」の中で、「指のない淫売婦」という人が登場する場面を見てみよう。

——そのころ、指のない淫売婦だけは、いつも元気で酒を飲んでゐた。

「戦争でも始まるとよかな。」

この淫売婦の持論はいつも戦争の話だつた。この世の中が、ひつくりかへるやうに　なるといゝと言つた。炭坑にうんと金が流れて来るといゝと言つてゐた。「あんたは、ほんまによか生れつきな」母にかう言はれると、指のない淫売婦は、「小母つさんまで、そぎやん思うとんなはると……」彼女は窓から何か投げては淋しさうに笑つてゐた。二十五だと言つてゐたが、労働者上りらしいプチプチした若さを持つてゐた[62]。

引用からもわかるように、この淫売婦は、「私」と重なるイメージの女性として描かれている。いつも酒を飲んでいた淫売婦は、戦争という大きなことが発生すれば、この炭坑町にも金が入り、自分たちの生活も改善されると思っている。「私」は、このエピソードについて、十二歳の時、ある炭坑町で住んでいたときのことだと語っている。この「私」が、芙美子本人だとすると、「放浪記以前」は、一九一五年、第一次世界大戦が行われている時期を指す。戦争がはじまると、関連産業も発達する。つまり、この淫売婦は、社会的には最下層の身分であるにもかかわらず、わりあい正確に情勢を判断している。また、その世間に対する考え方もかなり肯定的で、「放浪記」全体にかけて見られる「私」の〈不安定な現実に対する肯定的な考え方〉とも重なっている。上京して女中・女給のような仕事を転々とし、失敗しながらも、自分の未来を疑わなかった「私」という人物は、この「指のない淫売婦」との出会いから、つまり、幼い時に下層階層の人たちと交流した経験から影響を受けたと見られる。

岩見照代は、「放浪記」について、『放浪記』は、教育もなく、直接的経験も乏しい女性の自己認識が、これまでの男性の女性観から逸脱し、一つの文学形式に姿を変えていく過程をみることができる格好のテクストである[63]」と評価している。恐らく、「これまでの男性の女性観」というのは、当時の女性に要求されていた社会的役割に基づいた女性観を意味するだろう。このような女性観が投影されている代表的な例が、女性の職業に関する社会の認識である。近代的な教育を受けた女性とそうではない女性が選択する職業には、それぞれ差異があり、またそれが当然だと認識されていた。しかし、「私」はこのような観念を蹴散らし、自分自身が近代的な教育を受けた女性にもかかわらず、下層民女性の仕事だと思われた職業、例えば、女中・女工・女給などを選ぶことに少しも躊躇わない。このような発想の転換が可能だったのは、幼年期から下層民と一緒に住んでいた経験が反映されたからである。

「放浪記以前」が終わると、本格的な「放浪記」がはじまる。「放浪記」には、女中、女工、派出婦、事務員、女給などをしながら生活している「私」が登場する。本章ではこのような職業を転々としながら生活する「私」に注目し、代表的な場面を挙げながら考察す

る。そして、この考察過程を通じて、一九二〇年当時の職業婦人が、どのような条件・環境で働いていたのかが確認できる。

「放浪記」の中で登場する職業について考察する前に、職業婦人という概念がどのようなものか、ここでまとめてみる。

石川桂子は、職業婦人について、次のように定義している。

> 職業婦人とは、「多少の事務又は技術的能力を有する、被傭者および営業者として独特の地位を有する女子」（『日本労働年鑑』大正一〇年）と定義されいわゆるホワイトカラーの仕事にあたる、事務員や店員、また医師・看護婦等の専門職、女給、芸能関係等の職について社会的な活動に従事した女性で、このなかには工場で働く女工や肉体労働係の職業は含まれなかった。（…）まだまだ女性は妻として母として、その役割を家庭に求められたため、職業婦人に対する偏見は強かった。また現実には結婚するまでの期間、家事の妨げにならない程度の労働で、低賃金であった。しかしながら新聞・雑誌ではたびたび「職業婦人」の特集が組まれ、女性の職業進出は、新時代の象徴とみなされるようになった[64]。

職業婦人の登場は、〈女性の社会進出〉という側面から見れば、当時の女性から支持される変化であった。しかし、既存の女性観、つまり、明治維新以後導入された「良妻賢母」の観念までをも変化させることはできなかった。女性に対する固定観念が根強かったからである。

ところが、石川の定義は、一九二一年当時のものなので、職業婦人というカテゴリーの定義という点で見ると、少し問題があるように思われる。肉体労働に従事する女性を職業婦人と称しないのは職業の差別であり、またその根拠もない。実際、現在の職業婦人関連研究では、女中も職業婦人の一つとして見られている[65]。従って、本論では一九二〇年代の日本で、何らかの職業に従事している女性のことを、職業婦人と呼ぶことにする。

「放浪記」の最初には、女中として働いている「私」が登場する。経済学者の尾高煌之助は、近代日本における女中という職業について、「一〇代のなかばから老年にいたる主として独身の女性で、原則として住み込みで他家の家事に携わる女性のこと」「住み込み奉公人の一種だが、雇主の所得形成活動の一環を担うのではない。勤務の性格から若い人たちが多かったが、既婚で夫に死に別れたなどの理由から働き続ける人もあった」と定義する[66]。つまり、明治から昭和初期にかけて、幅広い女性が従事した職業が女中なのである。

ところで、なぜ女中がよく雇用された時期が昭和初期までなのだろうか。尾高は、産業化による労働市場の変化からその理由を探し

ている[67]。

では、時代的な変化によって雇用が増えたとされる女中の日常について、「放浪記」はどのように描いているのだろうか。次の引用は、近松秋江の家で女中として働いている「私」の姿が描かれている場面である。

「婢(ね)やアお嬢さんおんぶしておくれッ！」

奥さんの声がしてゐる。

あゝ、あの百合子と言ふ子供は私には苦手だ。よく泣くし、先生に似てゐて、神経が細くて全く火の玉を背負つてゐるやうな感じである。——せめてかうして便所にはいつてゐる時だけが、私の体のやうな気がする。

（バナヽに鰻、豚カツに蜜柑、思ひきりこんなものが食べてみたいなア。）

気持ちが貧しくなつてくると、私は妙に落書きをしたくなつてくる。豚カツにバナヽ、私は指で壁に書いてみた。（…）

私は廊下の本箱から、狂はチヱホフを引つぱり出して読んだ。チヱホフはこころの古里だ。チヱホフの吐息は、姿は、みな生きて、黄昏の私の心に、何かブツブツものを言ひかけて来る。柔かい本の手ざはり、こゝの先生の小説を読んでゐると、もう一度チヱホフを読んでもいゝのにと思つた。

京都のお女郎の話なんか、私には縁遠い世界だ[68]。

「近松秋江」という有名な作家の家で女中として働いていることから、「私」が「秋江」から文学的な影響を受けたのかもしれないと思われるが、実際に全く違う。それに、「秋江」の娘は癇症な性格で、よく泣いてしまう。実に面倒な子どもであり、これだけでも「私」は飽き飽きしている。そして、仕事の合間に読む「チヱホフ」が唯一の楽しみで、「秋江」の小説に描かれている「京都のお女郎の話[69]」は、自分とは全く関係がないおとぎ話に過ぎないものであると思っている。厳しい女中の生活が手に取るようによくわかる。

別に行くところもない。大きな風呂敷包みを持つて、汽車道の上に架つた陸橋の上で、貰つた紙包みを開いて見たら、たつた二円はいつてゐた。二週間あまりも居て、金二円也。足の先から冷たい血があがるやうな思ひだつた。——ブラブラ大きな風呂敷包みを

さげて歩いてゐると、何だかザラザラした気持ちで、何もかも投げ出したくなつてきた[70]。

仕事の厳しさに比べ、給料は極めて少額である。「私」は、二週間の仕事を終え、女中先の近松家から出てすぐ給料を確認するが、労働の対価が低いことに失望する。下層民女性の労働に対する評価は、その過酷さに比べると実に低く評価されていたのである。そして、このような観念をもっていたのは、有名な作家の先生だとしても例外ではなかった。

もちろん、女学校を卒業した「私」が、はじめから女中のように低い賃金の職業を望んでいたわけではないだろう。女中の仕事が終わった後、「私」は女事務員になることを期待しながら神田の職業紹介所に行く。

昼から荷物を宿谷にあづけて、神田の職業紹介所に行つてみる。(…)
桃色の吸取紙のやうなカードを、紹介所の受付の女に渡すと、「月給三十円位ですつて……」
受付女史はかうつぶやくと、私の顔を見て、せゝら笑つてゐるのだ。
「女中ぢやいけないの……事務員なんて、女学校出がうろうろしてゐるんだから駄目よ、女中なら沢山あつてよ。」
後から後から美しい女の群が雪崩れて来てゐる。まことにごもつともさまなことです。
少しも得るところなし[71]。

しかし、事務員になるのはかなり難しいことであった。一九二〇年代に入ると、「私」のように女学校を卒業した女性が東京に上京するケースが急増する。この〈教育を受けた〉女性たちは、女中のような職業は希望していなかった。なぜ女中になることを選ぼうとしなかったのだろうか。それは、女中という職業が持っている根源的な限界に起因する。村上信彦が「女中は他人であってもその家族と独立した人格をもった人間として雇われるのでなく、その家に属する人間として家族の序列の末端に加えられる。だから給料を払うのは家長だが、家長以外のものも「お坊ちゃま」「お嬢さま」となる。極言すればその家で飼っている犬や猫も彼女にとってはただの動物ではなくなるのである[72]。」と指摘したように、女中はかなり卑賤な職業と考えられていた。よって、近代的な教育を受け、〈男性と女性の平等〉、すなわち人間の平等を考え始めた女性たちは女中になることを忌避したのである。このような次第で、引用の「受付女史」が言うとおり、一九二〇年代に入って、女中の仕事が有り余る状態になった。

このような女中の人手不足の原因については、東京市職業紹介所から一九二四年に発刊された「大正元年以後の女中求職の趨勢」を参照し、「私」が東京に来た一九二三年の女給の需給状況記録を見てみたい。一九二三年の東京における女中の募集数は一五五五九名に至っているが、求職数は四、八八三名である。つまり、求人に対する求職の割合は三一パーセントに過ぎない。さらに、これも、関東大震災による一時的な増加値で、それ以前はさらに低い割合であった。非人格的な待遇、低い賃金といった様々な要因から、このような女中の人手不足という現象を招来したと見てもいい[73]。しかし、「私」はこのような条件にも構わず、女中として働いている。都市で生活するために、何でもしたやろうとする強い意志があったからこそであろう。

女中の仕事が終わった後、まもなく「私」は新しい職業を探し始める。女中として稼ぐのには限界があり、賃金も低かったことが主な動機だったはずである。ちなみに、転職は、一九二〇年代の働く女性たちの間では頻繁に行われたており、職業婦人に対する劣悪な待遇が、女性たちの頻繁な転職を引き起こしたことには注意すべきである。

「私」が新たに見つけた職業は派出婦である。この派出婦という職業については、一九三一年に発刊された『婦人職業の實際』で詳しく紹介されている。

> この職業は女中といふものでなく、或る一定の期間、例へば一週間とか十日間といふ風に、申込みのあつた家庭に雇はれて行つて炊事洗濯、病人の付添、育児保母等のことをなすもので、その期間内は雇はれた家庭に宿泊して、食事は先方持ちにて、規定された料金を得て帰るのであります[74]。

ところで、この説明によると、前の引用で言及された仕事（近松家での子守）は、女中より派出婦とみる方が適切である。ただし、「私」は、「近松秋江」の家で働きながら、文学的な経験・指導を受けることを期待していたので、自分のことを女中だと考えていたのではないかと思われる。

とにかく、「私」は仕事を紹介してもらうために、大久保にある派出婦会に行く。

> 朝起きたらもう下駄が洗つてあつた。
> いとしいお母さん！　大久保百人町の派出婦会に行つてみる。中年の女の人が二人、店の間で縫ひものをしてゐた。人がたりなか

つたのであらうか、そこの主人は、添書のやうなものと地図を私にくれた。行く先の私の仕事は、薬学生の助手だと言ふことである。

（…）本村町で降りると、邸町になつた路地の奥にそのうちがあつた。

「御めん下さい！」

大きな家だな、こんな大きい家の助手になれるか知ら……、戸口で私は何度かかへらうと思ひながらぼんやり立つてゐた。「貴女、派出婦さん！　派出婦会から、さつき出たつて電話がかゝつて来たのに、おそいので坊ちゃん怒つてらつしやるわ[75]。」

「私」は、派出婦会から仕事を紹介され、ある薬学生の家に行く。そして、目的地の家に着くと、その大きさに圧倒される。つまり、今まで縁がなかった世界と対面し、自分の立場を振り返ることになるのである。このように、現実と自分の置かれた状況との乖離は、いろいろな職業を転々としながら生きていく「私」の体験のなかでますます深くなった。

私の仕事は薬見本の整理でわけのない仕事だそうだ。

「でもそのうち、僕の仕事が忙しくなると清書してもらひたいのですがね、それに一週間程したら、三浦三崎の方へ研究に行くんですが、来てくれますか。」（…）「いっそ派出婦の方を止して、毎日来ませんか。」

私も、派出婦のやうないかにも品物みたいな感じのするところよりその方がいゝと思つたので、一ヶ月三十五円で約束をしてしまつた[76]。

「私」は、自分がこの家で担当する仕事が、薬見本の整理という単純な作業だけだと思っている。ところが、雇い主である薬学生は、「清書」という、派出婦の仕事とは思えないことまで提案する。そこで「私」は、一ヶ月三十五円という給料をもらう約束をする。しかし、この仕事も長い間続いたとは考えられない。これ以降のことについて、「私」は一切言及せず、次に載せられているエピソードは六ヶ月後のものだからである。この新しいエピソードで、「私」は、また新たな職業に就いている。その新たな職業とは、セルロイド工場の女工である。

女工は、前節で紹介した尾高の論によると、近代的な施設（工場など）で働く女性のことを指している。女中よりは熟練労働者で、西欧からの新しい技術に適応できる女性が求められる職業である。ただし、この女工の数が増えると同時に、その労働力を「搾取」さ

れる女性の数も急激に増加する。これは、資本主義の社会で発生する〈雇用される人に対する「搾取」の問題〉が登場したことを意味する。

この「搾取」について、一九二〇年代になって登場しはじめた社会科学研究会などに参加する女性たちによって、その実態を確認するための工場見学などが活発に行われた。そして、社会的な問題として注目されるに至った。

「放浪記」にも、搾取される女工の厳しい生活が描かれている。

浮世離れて奥山ずまひ、こんなビゾクな唄にかこまれて、私は毎日玩具のセルロイドの色塗りに通つてゐる。日給は七五銭也の女工さんになつて狂で四ヶ月、私が色塗りをした蝶々のお垂(さ)げ止めは、懐かしいスヴニールとたつて、今頃はどこへ散乱して行つてゐることだらう——。(…)

私達はいつまでもこんな馬鹿な生き方をしなければならないのだらうか？　いつまでたつても、セルロイドの匂ひに、セルロイドの生活だ。朝も晩も、ベタベタ三原色を塗りたくつて、地虫のやうに、太陽から隔離された歪んだ工場の中で、コツコツ無限に長い時間と青春と健康を搾取されてゐる。若い女達の顔を見てゐると、私はジンと悲しくなつてしまふ[77]。

派出婦として薬学生の家に行ったときから約六ヶ月後、「私」がセルロイド工場で単純作業をこなしている場面である。一日中過酷な労働環境の中で酷使されている女工の姿を生々しく描いている。

女工も女中と同じく下層民女性の職業というイメージが強い。赤松常子が『労働婦人』に寄稿した[78]ように、貧しくて学力も低い女性が従事する職業として認識されていた。

しかし、女工という職業は、もともと下層民向けの職業だったのではない。宮本常一によると、最初に女工という概念が日本に紹介されたとき、その女工として働いたのは、「侍」の娘たちで、新しい世の中の到来に際し、「大家のお女様」が模範を示すために進んで出かけたという[79]。それが、身分制の廃止および近代化による工場の急激な増加、女性労働者の登場などの影響を受けて、下層民階級の代表的な職業として認識されるようになったのである。「私」は、女工として働きながら、その中で働いている自分たちの姿を嘲笑している。

それでも、このような状況を、肯定的に見ようとする態度に「私」という人物の魅力があるのである。

だが待つて下さい。私達のつくつてゐる、キユウピーや蝶々のお垂げ止めが、貧しい子供達の頭をお祭のやうに飾る事を思へば、少し少しあの窓の下では、微笑んでもいゝでせう――[80]。

たとえ劣悪な条件で働いても、「私達」が作ったものが「子供達」にとっては、大事なものになることを期待しながら、今の状況を肯定的に捉え直している。このように、「私」が持っている肯定的な思考方式が、「放浪記」全体にかけて見られる〈明るさ〉を支えているのはないだろうか。

「放浪記」は、別々の日記を集めて一つの作品にしているので、女工に関する内容もこれ以後登場しない。作家本人もこれについて特別な言及はしていないので、以後、再び女工として働いたことはないと見られる。

「私」は、女工の仕事に続いて、牛屋で再び女中として働く。ところで、「私」は、自分が働く理由について、「男に食はしてもらふ事は、泥を噛んでゐるよりも辛いことです[81]」と述べている。つまり、男性に依存せずに生活したいという意志が窺われる部分である。これだけみると、「私」は強い意志を持っている女性のように見られる。

しかし、このような意思は次の場面で完全に崩壊している。

私も今日から通ひでお勤めだ。男に食はしてもらふ事は、泥を噛んでゐるよりも辛いことです。体のいゝ仕事よりもと、私のさがした職業は牛屋の女中さん。(…) 私がやつと店を出た時は、もう一時近くで、店の時計がおくれてゐたのか、市電はとつくになかつた。神田から田端までの路のりを思ふと、私はがつかりして座つてしまひたい程悲しかつた。街の灯はまるで狐火のやうに一つ一つ消えてゆく。仕方なく歩き出した私の目にも段々心細くうつつて来る。上野公園下まで来ると、どうにも動けない程、山下が恐ろしくて、私は棒立ちになつてしまつた。(…) どんな人でもいゝから、道連れになつてくれる人はないかと私はぼんやり広小路の方を見てゐた[82]。

「私」が牛屋に出勤する途上で考えていることの中には、〈男性に依存しなくて一人で自立する女性〉、つまり職業婦人という概念に

内包されている意識が見られる。しかし、市電も終わった深夜まで働き、帰宅する時には、限りない孤独感が募り、悲しさに駆られている。そして、誰か頼りになる人はいないかと辺りを眺めている。

不意にハッピを着て自転車に乗つた人が、さつと煙のやうに目の前を過ぎて行つた。何もかも投げ出したいやうな気持ちで走つて行きながら、「貴方は八重垣町の方へいらつしやるんぢやあないですかツ！」と私は大きい声でたづねてみた。（…）もう何でもいゝ私はポックリの下駄を片手に、裾をはし折つてその人の自転車の後に乗せてもらつた。しつかりとハッピのひとの肩に手を掛けて、この奇妙な深夜の自転車乗りの女は、不図自分がをかしくなつて涙をこぼしてゐる。夜目にも白く染物とかいてあるハッピの字を眺めて、吻と安心すると、私はもう元気になつて、自然に笑ひ出したくなつてゐる。根津の町でその職人さんに別れると、又私は飄々と歌を唱ひながら路を急いだ、品物のやうに冷たい男のそばへ……[83]。

結局「私」は、偶然に通り掛かった男性の自転車に載せてもらってて帰宅する。そして、同棲している男性のそばに戻ってしまう。朝、男性には頼らないと決心した自立的な女性の姿は消えて、いつの間にかか弱い女性に戻ってしまったのである。

そして、この後のことも、これ以上は書かれていない。恐らく、毎日夜遅くまで働いた疲労で執筆活動すらできない状態だったのだろう。

ところで、「私」が経験するいろいろな職業の全てが、このような下層民向けの職業だったわけではない。例えば、「放浪記」の第二部では、株屋の事務員になろうと思って、「私」が就職を目指している場面がある。

茅場町の交差点から一寸右へはいつたところに、キワイと言ふ株屋がみつかつた。薄暗い鉄格子のはまつた事務室には遊び人風の男や、忙し気に走りまはつてゐる小僧やまるで人種の違つたところへ来た感じだつた。

「月給は弁当つき三十五円でしてね、朝は九時から、ひけは四時です。ところで玉づけが出来ますかね。」

「玉づけつて何です？」

「簿記ですよ。」

「少しぐらゐは出来ようと思ひます。」

まあ、月給が弁当つき三十五円なんて！　何とすばらしい虹の世界だらう――。三十五円、これだけあれば、私は親孝行も出来る。

（…）

帰つてみたら電報が来てゐた。

シユツシヤニオヨバズ。

えへだ！　あんなに大きい数字を毎日毎日加へてゆかなうちやならない世界なんて、こつちから行きたくもありませんよだ。成金になりたい理想も、あんな大きな数字でへこたれるやうでは一生駄目らしい。[84]

株屋で働くために、できもしない簿記が出来ると嘘をついてしまう「私」。三十五円という高い月給に思いをはせ、親孝行をつくすことまで考えている。ところが、仕事が終わって帰宅すると、一通の電報が来ている。「シユツシヤニオヨバズ」、つまり、解雇されたのである。恐らく「私」がつけた帳簿が、でたらめだったからであろう。しかし、「私」は〈あんな仕事、こっちから願い下げ〉ばかり、解雇されたことさえ肯定的に受けとめている。

株屋で働くことに関するエピソードは、この「キワイ」という株屋以外にも、もう一つ登場する。

をとつひ行つた株屋から速達が来た。×日より御出社を請ふ。私は胸がドキドキした。今日から株屋の店員さんだ。私は目の前が明るくなつたやうな気がした。パラソルを二十銭で屑屋に売つた。

日立商会、これが私のこれからお勤めするところなり。（…）「奥のお客さんにお茶を一つあげて下さい。」

重役らしい人が私の方を叩いて奥を指差す。茶を持つてドアをあけると、黒眼鏡をかけた色の白い女のひとが、寒暖計のやうな紙に、赤鉛筆でしるしをつけてゐた。

「オヤ！　これはありがたう、まあ、こゝには女の人もゐるのね、暑いでせう……」黒づくめの格好をした女のひとは、帯の間から五十銭銀貨二枚を出すと、氷でも召し上がれと言つて、私の掌にのせてくれた。

こんなお金を月給以外にもらつていゝのか知ら……前の重役らしい人に聞くと、くれるものはもらつておきなさいと言つてくれた。社の帰り、橋の上からまだ高い陽をながめて、こんなに楽な勤めならば弁口も出来ると思つた。[85]

「私」は、「日立商会」という株屋で働くことが決まり、ホワイトカラーのような仕事に従事する自分を想像しながら、明るい未来を期待する。ただ、実際には「日立商会」での「私」の役割は、女性のお客さんにチップをもらっている場面から推測するに、単純な業務を担当する店員さんにすぎないと見られる。「日立商会」では、株屋本来の業務からは外されたのである。

「私」がどのような扱いを受けていたのかは、次の引用を読むと一層明らかになる。

事務服に着かへながら、ペンやインキを机から出してゐると、「こゝの扇風器をかけて。」と呼んでゐる。私は屑箱を台にすると、高いかもゐのスイッチをひねつた。白い部屋の中が泡立つやうな扇風器の音、「アラ?」私は相良さんの両手の中にかゝへられてゐた。心に何の用意もない私の顔に大きい男の息がかゝつて来ると、私は両足で扇風器を突き飛ばしてやつた。

「アッハヽヽヽヽいまのはじようだんだよ。」

私は椅子段を飛びおりると、薄暗いトイレット野中でジャアジャア水を出した。頬を強く押した男の唇が、まだ固くくつついてゐるやうで、私は鏡を見ることがいやらしかつた。

「いまのはじようだんだよ……」

何度顔を洗つてもこの言葉がこびりついてゐる。

「怒つた！　馬鹿だね君は……」

ジャアジャア水を出してゐる私を見て、降りて来た相良さんは笑つて通り過ぎた[86]。

これは、重役によるセクハラを書いている場面である。「私」は、想像もしなかったことに慌てているが、セクハラの当事者である重役は、むしろ平然としている。このように男性によって行われる性的な接触は、女性（「私」）を男性（重役）と同等な人間ではなく、下位の、特に性的に下位の存在として認識する男性優越思想に起因する。大正期・昭和期に職業婦人が活発に活動していたとしても、長い間続いて考え方が、すぐに変化するはずがない。それに、田舎から単身上京したという「私」の純粋さ・純朴さも、重役のようなある種の権力を持っている男性の目から、ただの遊びの対象としてしか見られなかったのである。

女性を性的な対象として見る男性の姿は、「第三部」のエピソードにも確認できる。「私」がある劇団で働くために、劇団の支配人という人と出会う場面である。

私は駅の入口に立つて白いハンカチを持つて立つてゐる事になつてゐる。どんな男が肩を叩くのかは知らない。双葉劇団支配人と言ふのは、どんなかつかうで電車から降りて来るのだらう。（…）

眼鏡をかけた背の高い男が私の前を通つて、またふつと後がへりして立つた。充分自身のあるいでだち。「広告を見たひと？」「えゝさうです」その男は歩き出した。私も、犬のやうにその男の後からついて行つた。（…）

私が履歴書を出すと、その男は煙草で汚れた指で、ざつと拡げて、履歴書をポケットへしまつた。履歴書よりも、その男は私の体が必要なのかも知れない。（…）

事務所と言ふのは空想の事務所。何もない部屋のすがたは妙に落ちつきがない。その男は嘘ばかり言ふので、私の嘘ばかり言ふ。世の中は味なものではございませんか。（…）

いつしよに遊びたいと言つたけれど、私はもう、芝居者のやうな気持ちで、気が浮かないから嫌だと言つて立ち上がつた[87]。

恐らく「私」は、新聞などに載せられている劇団員募集の広告を見て連絡し、面接を受けることになっていたはずである。その後、約束の場所に行った「私」は支配人という男性と会い、「犬のやうに」ついて行く。男性に支配される女性の姿を、無力な犬のように表現しているのである。しかし、支配人という男性はただの詐欺師にすぎなかった。そこで、「私」も嘘ばかりついて男性の事務所から出る。「私」は、上京して経験した様々な職業・人たちとの出会いと別れを通じて、一人前の女性として成長し、もうこれ以上、男性にはだまされないと宣言する自立的な女性になっているのである。

以上、職業婦人として働いている「私」の姿に注目し、作中で一人の女性として孤軍奮闘している部分を見てきた。確かに、一九二〇年代後半は、職業婦人が活躍した時期であるが、全ての女性が正当な待遇を受けたとは見られない。むしろ、高学歴の女性でもコネがないと、就職出来ない状況であった。「私」のように、女学校出身の女性であってもその例外ではなく、女中などの仕事に従事し、低い賃金で貧しい生活をしていた。

ところが、このような不合理な状況を生き抜くために、「私」は女給として働くことを決意する。なぜ「私」は女給になることを選択したのだろうか。

(3)「放浪記」の女性イメージⅡ――女給物語

「放浪記」の物語全体を通じて、よく登場する場面と言えば、誰もが「私」がカフェで女給として働く場面を挙げると思われる。「私」は、女給として働きながら、いろいろな男性・文人仲間などと交流し、同じ女給仲間との交流を通じて、下層民女性の生活を客観的に見ることができた。さらに、女給として生活しながら文筆活動もしようとする「私」の姿から〈働きながら勉強する〉勤勉な女性の姿も見られる。

女給という職業が日本に登場したのはいつごろなのだろうか。それは、二〇世紀の欧米文化を代表するカフェという文化空間が、日本にはじめて紹介された時にさかのぼる。

日本最初の本格的なカフェは、一九一一年、銀座に開業したカフェ・プランタンである。このカフェ・プランタンは、パリから帰国した洋画家の松山省三によって造られ、画家・文士・音楽家といった芸術家たちの交流を目的としていた。

もともと、パリのカフェでは、男性が客の応対をしていたが、日本では女性がいいと判断した松山が、料理店の女中を雇用し、白いエプロンを着用させたという[88]。この女性たちが以後の女給の原型になる。

カフェ・プランタンに続いて、カフェ・ライオンやカフェ・パウリスタなども開業した。特に、カフェ・ライオンから本格的な女給が登場した。そして、このときから、カフェはバー、キャバレーのような様相を呈していったという[89]。

それぞれのカフェは、独自の個性を発揮し、本格的な「カフェ時代」の開幕を告げることになった。そして、学生、文人のようなインテリ階層が集まり、社会・文化などについて議論するサロンとして機能した。

しかし、一九二三年九月の関東大震災による経済的な不況を打開するために、カフェが持っていた機能・イメージも変質する。これは、カフェがインテリ層の文化サロンから退廃的・享楽的な空間として変貌することを意味した。ただ、この変貌したカフェに心が引かれた人たち（特に文人階層）も多かった。

「放浪記」にも、カフェで女給として働く「私」の姿がよく描き出されている。

> 胸に凍るやうな侘しさだ。夕方、頭の禿げた男の言ふ事には、「俺はこれから女郎買ひに行くのだが、でもお前さんが好きになつたよ、どうだい？」私は、白いエプロンをくしやくしやに円めて、涙を口にくゝんでゐた。
>
> 「お母アさん！　お母アさん！」

何もかも嫌になつてしまつて、二階の女給部屋の隅に寝ころんでゐる。鼠が群をなして走つてゐる。暗さが馴れてくる雑然と風呂敷包みが石塊のやうに四囲に転がつてゐて、寝巻や帯が、海草のやうに壁に乱れてゐた。煮えくり返るやうなさうざうしい階下の雑音の上に、おばけでも出て来さうに、女給部屋は淋しいのだ。ドクドクと流れ落ちる涙と、ガスのやうに抜けて行く悲しみの氾濫何か正しい生活にありつきたいと思ふなり。さうして落ちついて本を読みたいものだ[99]。

一九二〇年代のカフェで働く女給には、初期のカフェで働いていた女給とは違うイメージが見られる。例えば、引用からも確認できるように、女給に対する客の売春提案など、女性に対する侮辱的な行為が公然と行われていた。震災によって社会が荒廃し、女性、すなわち女給を性の対象として見る男性が登場したのである。

確かに、大震災以後急増するカフェは、退廃的な場所として、そして、そこで働く女給も同類のものとして認識されている。しかし、全ての女給をそのような視線で見るのは正しくない。「私」もカフェ・女給の退廃的なイメージについて悩んでいた女給の一人であった。このことは、「私」が「まるでアヘンでも吸つてゐるやうに、ずるずるとこの仕事に溺れて行く事が悲しい[91]」と思っている場面から確認できる。

ところで、なぜ「私」は女給として働くことについて悩んでいながらも、それを止めなかったのだろうか。その理由は、川本三郎の論から探すことが出来る。川本は、大震災以後、女給が急増した原因について、「これまで遊興地の女性といえば、芸者が主だった。芸者は芸事を習い覚えたいわばプロである。それに対しカフェーの女給は、林芙美子や佐多稲子がすぐになれたように特別の資格を必要としない。若くて十人前の器量があればだれでもなれる[92]」と述べている。つまり、経験がなくても、すぐなれるのが女給であり、このような条件が「私」にとってはうってつけの条件だったのである。さらに、基本的に給料は、客からもらうチップから出るので、能力があれば、すぐお金を稼ぐこともできた。もちろん、収入はあまり多くなかったが、他の職業とは異なり、簡単になれること、それに様々な人々と交流できるという長所が「私」を惹きつけたに違いない。

様々な人々との〈交流〉は、「私」が女給として働く理由の一つだと考えられる。自分と同じ立場の、つまり、下層民女性たちと出会い、彼女たちの話を聞くことで感じられる仲間意識は、女給でしか経験できない貴重なものだったのである。

「私はねえ、もう愛だの恋だの、貴郎に惚れました、一生捨てないでねなんて馬鹿らしい事は真平だよ。こんな世の中でお前さん、

そんな約束なんてなにもなりはしないよ。私をこんなにした男はねえ、代議士なんてやつてるけれど、私に子供を生ませるとぷいさ。私達が私生児を生めば皆そいつがモダンガールだよ、いゝ面の皮さ……馬鹿馬鹿しい浮世ぢやないの？　今の世は真心なんてものは薬にしたくもないのよ。私がかうして三年もこんな仕事をしてるのは、私の子供が可愛いからなのさ……」お計さんの話を聞いてゐると、焦々した気持ちが、急に明るくなつてくる。素敵にいゝ人だ[93]。

これは、「私」と同じカフェで三年前から働いている「お計さん」が、「私」に話しをしている場面である。「お計さん」は、単純に金が欲しくて女給をしているのではなく、自分の可愛い子どもを育てるためにこんな仕事をしているのだと話す。「私」は、女給として働くことが嫌になっているが、生活のためにやむなく働いている。このような状況で、「お計さん」の話は、「私」にとってはある種の仲間意識を感じさせる類の話である。つまり、女給になりたいからではなく、貧乏な生活を克服するために女給になったという共通点がある女性の仲間たちとの交流が、「私」にとっては、支えになったのだ。

もちろん、はじめから女給という仕事が大好きで、女給として働くのが目的であるような女性はいないと思われるかもしれない。しかし、次の引用に登場する女給仲間のように、「放浪記」には、女給としての自分を意識し、少なくとも客の男性より優位にあることを確認しようとする女性、そしてその行為を楽しんでいる女給の姿が描かれている。

公休日で朝から遊びに出てゐた十子が帰つて来る。
「とても面白かつたわ、新宿の待合室で四人も私を待つてゐたわよ、私は知らん顔をして見ててやつたの……」
その頃、女給達の仲間には、何人もの客に一日の公休日を共にする約束をしては一つの場所に集合をさせてすつぽかす事が流行してゐた[94]。

「私」の女給仲間である「十子」は、カフェの客四人と休日にデートする約束をしておいて、当日にはその約束をすっぽかしている。カフェの客たちと関係を維持しながら、また彼らをもてあそぶ女給の姿が見て取れる。このように、自分が客（男性）よりどのくらい優位にあるのかを試してみるような女給の存在は、女給として働くこと自体を楽しんでいた女性もいたと見る根拠になるのである。

しかし、「放浪記」で女給のイメージを論じようとする時、一番注目すべきエピソードは、「時ちゃん」とのエピソードだと思われる。

「私」より若い女給で、貧乏な家庭を支える働いている少女「時ちゃん」との出会い、そして彼女がどん底に落ちるまでの流れを通じて、多くの女給が置かれた悲惨な立場が窺われるのである。

夜。

時ちゃんのお母さんが裏口へ来てゐる。時ちゃんに五円貸すなり。チウインガムを噛むより味気ない世の中、何もかもが吸殻のやうになつてしまつた。貯金でもして、久し振りに母の顔でもみてこようかしらと思ふ。私はコック場へ行くついでにヰスキーを盗んで飲んだ[95]。

「私」と一緒にカフェで働く一八歳の「時ちゃん」は、同じく貧乏家出身の少女である。あまりにも貧乏で、「時ちゃん」の母はお金を借りるために娘のところに訪ねる。その二人の姿を見た「私」は、自分のお金を貸す。「時ちゃん」にとって「私」という人は、女給として働きながらも勉強する人、また「時ちゃん」が困ったときには、いつでも手を差し伸べてくれる、頼もしい姉さんのような存在であった。

しかし、貧乏な生活は終わらない。十八歳の「時ちゃん」は、この貧乏な生活に耐えることができなかった。

三時。

下のお上さんのブツブツ言ふ声に目を覚ますと、時ちゃんが酔つぱらつたやうな大きな蛮音で上がつて来た。酔つぱらつてゐるらしい。

「すみません！」

青ざめた顔に髪を乱して、紫のコートを着た時ちゃんが、布団の裾にくづ折れると、まるで駄々ツ子のやうに泣き出してしまつた。

私は言葉をあんなに用意してまつてゐたのだけれど、人ごとも言へなくなつてしまつて沈黙つてゐた。

「さやうならア時ちゃん！」若々しい男の声が窓の下で消えると、路地口で間抜けた自動車の警笛が鳴つてゐた[96]。

「時ちゃん」は、「私」が女給の仕事をやめて、原稿を書くことに専念することを願っている。そのために、「私」が店へ行かない日

にも出勤して働く。ある冬の日、「時ちゃん」が午前三時に酔っ払って帰ってくるなり泣き始める。そして、窓の下から聞える男性の挨拶する声。「時ちゃん」と客との間に何かあったことを暗示する場面である。

時ちゃんが帰らなくなつて今日で五日である。ひたすら時ちゃんのたよりを待つてゐる。彼女はあんな指輪や紫のコートに負けてしまつてゐるのだ。生きてゆくめあてのないあの女の落ちて行く道かも知れないとも思ふ。あんなに、貧乏はけつして恥ぢやあないと言つてあるのに……十八の彼女は紅も紫も欲しかつたのだらう。(…)

何も言はないでかんにんして下さい。指輪をもらつた人に脅迫されて、浅草の待合に居ります。このひとにはおくさんがあるんですけれど、それは出してもいいつて言ふんです。笑はないで下さいね。その人は請負師で、今四十二のひとです。着物も沢山こしらへてくれましたの、貴女の事も話したら、四十円位は毎月出してあげると言つてゐました。私嬉しいんです[97]。

〈三時の帰宅事件〉後、また出ていった「時ちゃん」が何日も帰らない。その代わり、客の妾になることを決めた「時ちゃん」の手紙が届く。十八歳の「時ちゃん」としては、長い間続いていた貧乏生活に耐えられなかったに違いない。これがよくないことだとは「時ちゃん」も知っている。ただし、姉のように頼っていた「私」には、知らせておきたかったのである。しかし「私」は、「時ちゃん」の手紙を読んで、心の惰弱さを非難しながらも、彼女の立場を哀れに思う。

この時期のカフェの女給にとって、客の妾になって、貧乏な生活から逃れ出す脱け出すことはそれほど珍しいことではなかった。女給には月給というものがなく、一日のチップによって発生する賃金が収入の全部だった。そして、より高い収入が欲しかった女給たちは、彼女たちの性を独占しようと考える男性客に自分の性を〈商品化〉する場合があり、その一つが客の妾になることであった。当初、女給が登場したときには、このように低俗なイメージはなかったが、震災による人々たちの厭世的傾向や歓楽的志向、また、大阪の「風俗カフェ」が東京に上陸したことなどによって、「時ちゃん」のように、自分の貞操を金と交換する女給が登場したのである。

だが、経済的な理由によって不幸な選択をとる女給が存在したということだけをもって、当時の女給を単なる退廃的なイメージのみで捉えるべきではない。むしろ、経済的な混乱に直面した下層民女性の切望、そして挫折による選択であったことを忘れてはいけない。

⑷　同時代文学の女性イメージ――木谷絹子「女給日記」

「放浪記」は発刊後、ベストセラーになった。そして、この「放浪記」の成功の影響を受け、一九三〇年代には、カフェで働く女給のことをテーマとした作品が多数発表された。文学的な完成度はともかく、多数発表されたこと自体が、一九三〇年代当時、カフェと女給という存在が文壇に一定の影響を与えたことを物語っている。

ここで、この女給をテーマとした作品を、「放浪記」における女給のイメージと関連づけて見ることで、より正確な女給像を考察することができると考える。そこで、本節では「放浪記」と同時代に発表された文学作品を選定、カフェの女給がどのように描かれているのかを考察する。主に論じる作品は、木谷絹子の「女給日記」である。

「女給日記」は、カフェの女主人である著者が、女給時代に経験したことを語る作品である。基本的に「放浪記」と同じく日記形式を取っており、特に「放浪記」では見られない女給と客との交流、つまり〈性的な接触〉を意味する場面が登場するなど、女給物語としては「放浪記」より生々しい描写が目を引き作品である。

「放浪記」だけではわからなかった女給の生活、例えば男性客との性的な交流については、次のエピソードから確認できる。

> わたしは、まるで高い熱にもうかされたやうに、この四五日を過ごしてしまつだ。
> 毎日、西澤さんがいらしたのだもの。
> ……そして、今晩の出来事だ。心を落ちつけて、静かに書いてみよう。
> 「一度、よく君の心をきいてみたい」
> この頃の西澤さんは、毎晩のやうに私にかうおつしやつてゐた。
> 「私の心つてどんなこと？」
> 「一度、二人だけで話して見たいのだよ。」
> たうとう今晩私は、母の所に急用が出来たと言つて、午後九時に店を出た。店を出るとき私はよほど、今度新調した錦紗を来て出ようかと思つたが、あの質素な西澤さんのことを考へて、わざと着のみのまゝであつた。それほど私は、あの人に純情であつたのだけど……[98]

ある日、カフェで働く「私」は、常連の客である「西澤」と店外で会う約束をする。普段、インテリ風の「西澤」に好感を持っていた「私」は、彼に何の疑いも持たず、待ち合わせのために嘘をついて夜九時に店を出る。自分の服装まで気にしている所からは、「西澤」を思慕する「私」の恋心が見られる。震災後に生まれた退廃的なイメージからは想像もできない女給の姿である。

約束した時間になり、「私」は約束場の所で待っている「西澤」に近づいて行く。しかし、「西澤」は、いつもの落ち着いた雰囲気は全くなく、まるで「狂犬」のように「私」に飛び付く。

「許してね、許してね。」

熱ばんだ声が、私の耳元でささやかれた。私の唇に何やら生暖かい肉体が悪魔の微笑の如く吸ひついて来た。

「いけません！　いけません！」

私は夢中にはねのけようとした。

「静かに！　静かに！　ね、あなたの真実を僕に見せて下さい！それでなくちや僕は嫌だ！」

蛇のやうに十重二十重にからみついてくる言葉の中で、「それでなくちや、僕は嫌だ！」といふ声が、私の情熱でふくらみ切つた心臓を氷のやうに冷たくさして、ゴム風船のやうに破裂させてしまつた。

「いけません！　それだけはいけません！」

わたしは、思はず憎しみの大きな声を立てた！　いゝえ、立てようとしたの。あの人の頑丈な掌が私の唇に蓋をしてしまつた。とたん、私は、頭が遠い霧の中に消えて行つて、ふらふらとして、何ものにか倒されたやうであつた。何事もわからない幾分間が続いたの。（…）

……私は、耳元の近くを過ぎてゆく足音に、夢からさめたやうに、自分にかへつた。見れば西澤さんの姿はどこにも見えない[66]。

結局、「私」は恋慕していた「西澤」に犯される。その後、「西澤」は二度と店に現れることはなかった。「私」は「西澤」を理想的な男性として思っていたが、彼は「私」のことを性的な対象としてしか見ていかった。たとえ「私」という女性が、いかに純情な女性だとしても、カフェの女給という身分に対する社会の認識が、その純粋さを認めなかったのである。さらに、これまで何回も言及したが、一九二〇年代後半のカフェと女給といえば、社会的なイメージの悪さは言うまでもないし、女給を遊びの対象と見て、彼女たちをから

かう客が出てくるなど、女給関連の事件がいろいろ発生した時期でもある[100]。

とにかく、「西澤」との事件以後、「私」は女給として働きながら、女性としての貞操を守ろうとした態度を捨て、男性の客を巧みにもてあそぶ妖婦に変身する。そして、今度は、「西澤」と一緒に店に来ていた「溝口」を、自由自在にもてあそぶ。「私」はもう純情な素人の女給ではなく、客扱いになれた玄人の女給になったのである。

お午過ぎに、溝口さんから電話がかゝつて来たので、ラウテをつれて店を出る。日中はお店がまなので、夕方までは出て歩いてもさうやかましくないの。(…)

「お待ち下さつて?」

「うん。一時間ばかり。」

「だつて、お約束の時間は一時間半でしたでせう。いま二十分過ぎたばかりですわ。」

「いゝんだよ。僕が勝手に早く来てゐたのだから。それより、どこへ行かふ?」

「わたし、ほんの一時間ぐらいしかゐられませんのよ。」

「それはわかつてるよ。」溝口さんの瞼が神経質にパチパチ動く。(…)

——なんだか、ぢれつたくなる。わたしは一昨晩のあのときの復讐でもしてやるやうな気持ちで思ひ切つて言つて見た。

「では、動物園の前の方へと行つて見ませうか?」

「なんだか、あの辺は人通りが多いな。」

「そんなに秘密なこと? ホホ」

「そうでもないが、人の少ない方がいゝえね」(…)

溝口さんは、何も用事らしいことは、一言もおつしやらずにしまつた[101]。

「西澤」との事件から数日後、今度はいつも「西澤」と一緒に来ていた「溝口」が「私」に接近する。「溝口」は、「私」と「西澤」との間に起こったことを知っているようだが、彼とは違って、消極的な言動をするだけである。「私」は、最初から「溝口」の下心を見破っている。そこで、「西澤」の代わりに、「溝口」に復讐しようとする。つまり、男性から受けた暴力による被害の〈補償〉を、別人

ではあるが、同じく男性から得ようとするのである。この時期の女給が、退廃的な女性というイメージを持たれた存在だったとしても、基本的に二人の間に同意が成立しない限り、それは男性による一方的な暴力行為に過ぎないのである。

しかし、「溝口」は「西澤」とは違う。女性を扱うということに慣れていない男性である。彼は、女性に対する暴力行為はとうていできない惰弱な男性に過ぎない。そこで、「私」も「溝口」への代理復讐を放棄する。その代わり、彼の行動を楽しんでいる。そして、結局、数回にわたって「私」に接近した「溝口」は、自分の目的を果たせず、「私」から逃げていく。女性を屈服させようとする男性が〈失敗〉したのである。

「溝口」との事件以後、「私」は、客すなわち男性よりも優位に立つ女性として描かれる。次のようなエピソードはその良い例である。

「姉ちやんは、竹岡さんと本当に旅行するの？」
「えゝ、どうして？　いけないの？」
「だつてわたし、なんだか心配だわ。」
「大丈夫よ。眸ちやん。」
「だつて、わたし銀座にゐたときも、みんなが話してゐたのをきいてるわ。男と一緒に外で泊つたら、どうしても男の思ふ通りにされてしまふつて。ねえ姉ちやん、とし子さんも、ほら、去年の秋ごろ、一二回どこかへ泊つて来たことがあつたでせう、赤ちやんが出来たのは、きつとあのときよ。」
「ありがたう、ひとみちやん、でも私、きつと大丈夫よ。」
「でも、男の力つて、とても強いつて、みんなが言つてたわ。いざとなれば男にはどうしても叶はないつて。」
こんなことを言はれゝば言はれる程、冒険的な興味が私に沸いてくる[102]。

「西澤」との事件から約四ヶ月後、「私」は常連の「竹岡」と、修善寺温泉に行く約束をする。「竹岡」という人は、安定した職場もあり妻もある男性として、かねてからカフェの人気者である「私」を口説いている。「私」が竹岡と約束したことを心配する「眸ちゃん」は、「放浪記」の「時ちゃん」のように、主人公にとって妹のような存在である[103]。「眸ちゃん」は、自分が銀座のカフェで働いて

いたとき、「とし子」という女給仲間が妊娠したことに言及しながら、女給が客と二人で旅行すると、犯される危険があると心配する。しかし「私」は、むしろ「竹岡」を試してみたいと思っている。男性に屈服しない女性として覚醒したのである。

隣保館主事の竹岡さんにつれられて午後二時半に修善寺温泉に着く。途中初めての土地とて、竹岡さんが、それは親切にいちいち説明して下さる。(…)

女中が部屋から出かけてゆくと、竹岡さんは真面目くさつたお顔をして、私におつしやつた。

「絹子さん！　さア、お湯につかりに一緒に行きませう。」

「どうぞ、お先きに。」私は思はず尻ごみ。

「そんなこと言はずに、一緒にいらつしやいよ。」

「でも、なんだか変ですわ。」

「なにが変んなことがあるものですか？　宿帳にはちやんと、御不足でもありませうが竹岡の妻絹子と書いてあるんですからね、こんなとこへ来て、変に遠慮してゐると、かへつて怪しく思はれますよ。」

「でもわたし、きまりがわるいんですもの。」

「あなたらしくもない。いまのモダーンな男女の連中は、たとへば久米正雄の艶子夫人だつて、広津和郎の夫人だつて、女流音楽家のダン・道子女史だつて、平気で男の人達と一緒に、平気で同浴するんですよ。」

竹岡さんは、しきりに私に同浴をすゝめられたが、私があくまで拒んでしまつたので、たうとう根負けをしたと見えて、詰んなさうに、階下の浴室へとひとり下りてゆく[104]。

その日、二人は修善寺の「宿所」に到着する。「宿所」の浴場を選択するとき、「竹岡」が勝手に「家族室」に決定する。「私」は、「温泉場の家族室」という名称から「変な秘密の浴場」のような印象を受けるが、その予感は的中する。「竹岡」は、「いまのモダーンな男女の連中は(…)平気で男の人達と一緒に、平気で同浴する」と言いながら、「私」に自分と一緒に風呂に入ることを要求する。この部分から、モダンガール・モダンボーイの自由で奔放なイメージが、一般にはどういう風に認識されていたのかがわかる。いわば、〈モダンガールは、性的に奔放な女性である〉と認識されていたのである。一九二〇年代～一九三〇年代には、女給にモダンガールのイメー

ジが重なり、彼女たちのことを、「竹岡」と同じように考えた男性が多かったのである。

しかし、「私」は「竹岡」の要求を断っている。客と女給二人の旅行が内包している暗黙の約束、つまり〈性の販売〉を拒否したのである。こうした「私」の行為は、モダンガールは奔放な女性なので、誰とも気軽に性的な交流をすることができるという通念に反駁し、モダンガールこそ自由な選択権を所有する女性として、自分が望む男性と交流できる存在であると主張していることを意味する。

ところが、「女給日記」の結末は、女給がパトロンによって経済的に豊かな生活をすることになるという通俗的な形をとっている。もちろん、「私」がパトロンの男性に〈性の販売〉はしないと話している部分は、「放浪記」の「時ちゃん」とは対比的な部分であるが、結局〈男性に頼る〉という根源的な問題の完全な克服はできなかったことを示唆している。

木谷は、「女給日記」の「私」を通じて、男性に引っ張られない女性、言い換えれば男性に屈従しない女性を描こうとした。最初は男性からの暴力に圧倒されるが、そのことを契機として、男性をもてあそぶことに目覚めた女性、「放浪記」に登場する女給の姿からは想像もできない女性像を描いている[105]。しかし、そういう女性も最後は男性のパトロンによって成功する。つまり「女給日記」は女給という職業でもって自立・成功する女性を描いているが、その裏側には相変わらず男性に頼っているか弱い女性のイメージが存在しており、だからこそ女性の自立には限界があり、さらに女給のような下賤な職業の女性には、自立は不可能だと告発しているのである。

一九二〇年代から一九三〇年代初まで、下層民女性において女給の仕事が好まれていたことは確かである。しかし、彼女たちに対する男性たちの行為、社会の視線などは必ずしも好意的ではなかった。女給のために自分の家庭を捨てようとする男性もいる一方、「女給日記」の「西澤」、「溝口」、そして「竹岡」のように、女給の〈性〉だけを目的にする男性もいた。このような男性から支配されたのが女給であるが、中には「女給日記」の「私」のように、彼らを支配しようとした女給もいる。その目的は十分には果たされなかったが、少なくとも男性に屈せず、対抗した女性が存在したことを語っている点に「放浪記」と「女給日記」の違いがあるだろう。

(5) 結論

以上、「放浪記」における女性のイメージについて、主人公「私」が経験した職業、特に女給として働いていた時のことが描かれた部分を中心に考察した。「私」は、忙しい毎日を過ごしながらも、作家になることをあきらめていない。自分に向けられている男性たちの暴力、もしくはそれ以外のいろいろな状況にも屈せず、自分の夢のために一所懸命に邁進しているのである。このような「私」の粘り強さ、そこから「放浪記」の力が生まれる。そして、これこそが今まで「放浪記」が読まれ続けた原動力になっているのではないだろ

うか。

第四章　「清貧の書」論

(1)　作品の背景――芙美子本人が語る緑敏との生活

「清貧の書」は、芙美子が一九三一年一一月『改造』に発表した短編小説である。全十二章構成で新婚夫婦の切ない生活像を描いている。「加奈代」（本作の語り）と「小松與一」は、貧乏な環境の中でも自分たちの夢を忘れず生きている若い夫婦で、既に二回も破局を経験した「加奈代」にとって、初婚である「與一」との結婚生活は、「加奈代」の人生観を一変させるほどの影響力をもっていた。「放浪記」と同じく、貧しい毎日を描き出しているが、辛さは感じられない。そして、「與一」が入隊して訓練を受けている中でも、二人の愛情は変っていない。

以上で簡単に紹介したあらすじからも容易に推測できるが、本作は、芙美子と夫の手塚緑敏との新婚生活をもとにした小説である[106]。緑敏との結婚生活により、安定した生活を送るようになったことは既に言及した。この時期の芙美子は、婚約者だった岡野軍一に捨てられ、田辺若男、野村吉哉という二人の男たちとの辛い同棲生活を経て、心に深く傷を負ったつらい状況に置かれていた。ところが、貧乏な画家であった手塚緑敏という男との出会いによって、それが一変し、理想的な夫婦生活を営むことができるように、これこそが「放浪記」発表の原動力になったことには、疑いの余地はないだろう。

「放浪記」を『改造』に発表した直後、芙美子は一人でパリ旅行に出かけているが、前作「春浅譜」の失敗はありながらも、本作は良い評価を受けている[107]。本作が「放浪記」や「風琴と魚の町」とともに、初期代表作として挙げられるのは、このような背景のもとで書かれたということ、専業作家としての安定した生活が可能となったばかりの時期に書かれたもの、そして作家本人をモデルとしたという初期創作の特徴をそのまま体験している点などを理由の一つとして挙げることができる。

(2)　作品の特徴、関連研究について

「清貧の書」は、「放浪記」のように長い作品ではない。とても読みやすい文体で書かれており、その簡潔な書き下ろしこそ、大衆の人気を集めた芙美子文学の典型として評価できる部分に違いない。

ところで、「清貧の書」のこのような特徴にもかかわらず、実際の研究はそれほど活発には行われていない。作品の背景について簡

単に述べる程度で終わっているものがほとんどであり、むしろ有名な作品という点が、逆に「清貧の書」に対する積極的な研究を遮断しているのではないだろうか。

森英一は「風琴と魚の町」に対して、「春浅譜」の失敗に懲りた芙美子が、「安全牌」を出す気持ちで執筆した作品であるが、いつまでもそのように失敗を恐れて「安全牌」だけをだすのはいけないと思って、発表したのが本作「清貧の書」だと分析する。また、翌年発表した「小区（まち）」を「清貧の書」に続く連作として見るべきだとも述べている[8]。「清貧の書」と「小区」との関連性について言及した研究は、この森の研究が最初である。

森が指摘している通り、「清貧の書」は、芙美子と緑敏の新婚生活を主題としている作品であり、「小区」にも同一の登場人物が出てきて、結婚生活を主題としていることから、連作として見て間違いないだろう。そうすると、「風琴と魚の町」―「放浪記」―「清貧の書」―「小区」という順で、芙美子の自伝的な内容を語っている作品群を並べることができる。ただし、森の論は、二作を概括しているにとどまり、作品から引用するなどした具体的な考察は一切行われていない。これは、「小区」についても同じく、全体的な概括に留まっている。

一方、高山京子は「清貧の書」は発表されて間もなく、宇野浩二が本作を絶賛していることから、宇野の言う「新しさ」とは何かという観点から「清貧の書」論を展開している。そして、作中、〈手紙〉を組み込むことにより、「私」と「與一」の二人の世界に、「ポリフォニックな効果」を与えていると評している。また、「小区」については、森と同じく「清貧の書」に続く作品として見ているが、語り手が「僕」ということにより、作家の実感の伝達という側面で薄手な印象を受けると指摘する。また、「清貧の書」における「與一」という存在は、女流作家の私小説における男女関係を逆転させた存在であり、そのユニークさこそ「清貧の書」の長所として評している。

論者は、先行研究の意見はともかく、本作を理想的な夫婦生活を描いた作品、一九三一年当時の視線で見ても、かなり平等な男女関係を描いた作品だと考えている。また、このような特徴は「小区」においても、同じく確認できると考えている。ただし、先行研究では、作品からの引用があまり行われていないため、どのような部分が「ユニーク」なのかがそれほど明瞭ではない。

そこで、本論では「清貧の書」のテクストを豊富に引用しながら、本作だけに見られる「ユニーク」な部分を探ってみたい。また、「清貧の書」だけでなく、「小区」のテクストにも視野を広げ、具体的にどのような部分が二作を連作として読ませるのか、どれくらい

接点があるのか、そして相違している部分は何かについても考察する。このような作業を通じて、「清貧の書」はもちろん、「小区」という、芙美子の初期作品群におけるもう一度の代表作として位置づけることができると考えられる。

(3) 「清貧の書」のテクスト分析――新婚夫婦の愛情を描き出すテクスト

先行研究でも指摘されているように、本作が作家本人のことに基づいて創作された点については疑いの余地はない。本作で注目すべきところは、芙美子が自分の経験を、一つの〈文学〉作品として描き出しているのかという点にある。これは、作中人物が自分のことを、どういう風に語っているのかということを、類似した場面を描き出した他の作品との比較を通じて明らかになるはずである。

本作の語り手である「私」は、三人目の夫である「小松與一」と結婚したばかりである。「私」は、一人目、二人目の夫との結婚生活に失敗し、自分のことを「ボロカス女」と言い、「またこの男も私から逃げて行くのだらうか」など、何回も否定的な感情で語っている。特に、二人目の夫である「魚谷一太郎」との同棲生活では、暴力と浮気などに悩まされていることから、果たして自分は結婚生活を送ることはできるのかという根本的な疑いも生じていたはずである。ところが、このような「私」の態度に変化をもたらす存在として「與一」は機能し、そのような変化の過程を通じて、新婚の夫婦の愛情、〈幸せになる〉一人の「女」を読者は目撃することになる。

この〈愛情〉は、「私」と「與一」との間で行われる会話のやりとり、そして〈手紙〉を通して描き出されている。特に、手紙による愛情の描写は、実際の芙美子が夫の緑敏に送った手紙のことと絡めて考えることもできる。ただ、これは芙美子側の一方的な内容であり、緑敏が送った手紙を確認することはできない。

しかし、「清貧の書」では、送る人と受け取る人が逆転している。つまり手紙を送るのは「與一」であり、その手紙を受け取るのは「私」である。そして、「私」は手紙を読んだ後の感情を鮮やかに語っている。このような記述を通して、本作における新婚夫婦の愛情、特に妻に対する夫の愛情が強調し、読み手に新婚夫婦の間に生じている愛情を感じさせる効果をもたらしている。

それでは、本作のテクストの内容から、具体的にどのような形で夫婦の愛情が描き出されているのかを確認する。

「清貧の書」は、全一二章構成の作品である。はじめから夫と妻の間に理想の信頼関係ができて、お互いが全てを理解しているという形ではなく、物語が進むにつれて、夫に対する妻の信頼が形成されていく過程を描いている。

一章は一通の手紙からはじまる。ただ、この場面では夫婦の話ではなく「私」に対する「母」の心配・愛情を表している。そしてこの「母」に対する「私」の愛慕の情は「放浪記」全体にかけてよく感じられる特徴であるが、「清貧の書」における「私」にとっての

「母」という存在は、夫婦の間に芽生える愛情を確認させる存在として機能している。

おまえは、おかあさんでも、おとこうんがわるうて、くろうしてゐると、ふてくされてみえるが、よう、むねにてをあててかんがえてみい。しつかりものぢや、ゆふて、おまえを、しんようしてゐても、そうそう、おとこさんのなまえがちがうては、わしもくるしいけに、さつち五円おくつてくれとあつたか、ばばさがしんで、そういれんもだされんのを、しつてであらう。(…)五円なおくれんけん、二円ばいれとく、しんぼうしなはい。てがみかくのも、いちんちがかりで、あたまがいたうなる。かへろうごとあつたら、二人でもどんなさい。

はは[109]。

「母」の手紙は、漢字の使用頻度を極端に下げて、できる限り仮名文で書かれているが、これによって目の前で話しているような効果を狙っている。このような書き方は、「放浪記」のような初期作品、もしくは本論の第三部で論じる「盲目の詩」(一九四八年)のような戦後の後期作品にも確認できる。そして、芙美子の場合は、作品における〈読みやすさ〉を狙っているような印象、すなわち自分の作品を読む読者層を考慮しているように解釈できる。それに、日銭を稼ぐ生活に必死な下層民として「母」をイメージさせるには、このような描き方がより有効であろう。ただ、作中人物の造型という点では、芙美子なりのやり方として評したいが、結果的には芙美子文学における弱点とも言える。作家特有の〈上手な書き方〉ではなく、〈下手な書き方〉として読まれる危険性を含んでいるからである。

叙述としての特徴はともかく、この手紙は、背景説明という機能も担っている。この手紙の内容を通じて、「私」がそれ以前にも何人かの男と結婚し、失敗していることがわかる。また、このような情報の提示方法によって、本作が「放浪記」とつながる連作のように認識させる効果が生じている。背景自体が、「放浪記」の内容と重なっており、これが初期芙美子文学に対する見方、より正確に言えば、芙美子文学が「放浪記」をはじめとする〈自伝的な内容〉の文学であるというイメージを強化することにもつながっている。

もちろん、このような短所はあるものの、「私」に対する「與一」の言葉を通じて、新婚夫婦特有の愛情が感じられ、これこそが本作における評価すべきところである。「與一」は、はじめから愛情溢れる表現を使っていない。少しずつ、「私」の心の傷を配慮しながら近づいていく。既に二回の結婚に失敗し、〈失恋〉に対する恐怖を抱いている妻に対する関心・愛情が誰にでもわかるように描かれて

いるのである。本格的に「私」と「與一」の会話がはじまるのは、三章からである。

「君は前の亭主にどんな風に叱られてゐたかね……」
與一は骨の無い方の鰺の干物を口から離してかういつた。
「叱られた事なんぞありませんよ」
「無い事はないよ、きつときつい目に合つてゐたと思ふね」
私は骨つきの方の鰺をしやぶりながら風呂屋の煙突を見てゐた。「どんなに叱られてゐたか」何と云ふ乱暴な聞き方であらう、私は背筋が熱くなるやうな思ひを耐へて、與一の顔を見上げた[二]。

現在の妻に、前の夫はあなたをどのように扱ったのかと聞く「與一」の行動には、確かに妻に対する配慮はない。「私」もこのような気配りのない言動について「何と云ふ乱暴な聞き方であらう」と考えている。単に「與一」の無邪気な言動として見ることもできるが、結果的には妻である「私」に不快な気分を与えることになるのである。
それでは、「與一」は本当に妻をからかう・苦しめる目的であのように話しているのだろうか。

「道理で君はよく寝言を云つてゐるよ。骨が飛ぶからカンニンしてッ、さう云つて夢にまで君は泣いてゐるンだよ」
「だけど――けつして、別れた男が恋しくて泣いてゐるんぢやないでせう。あんまり苛められると犬だつて寝言にヒクヒク泣いてゐるぢやありませんか」
「責めてゐるわけぢやない。よつぽど辛かつたのだらうと思つたからさ[三]」

前の引用では、「私」の感情の変化を描写する部分を通して、「與一」も以前の夫たちと同じく「私」を傷つける男のように描かれている。しかし、この引用では、むしろ妻のことを気にかけている優しい夫として描かれている。「私」の寝言を聞いて、以前の結婚生活がどれほど辛かったのかを心配しているのである。「與一」の心中を察することができなかった「私」は、ただ自分を苛めようとする発言だと思っていたが、実は妻のことを心配している夫の易しい心根が窺われる展開になっている。さらに、作家は、その後に「私」が

何か言う代わりに、一行のブランクを挿入して他の話に転換している。「放浪記」のように、くどくどと描写せず、「與一」の答えを聞いた「私」がどういう気持ちであったのかを、読者の側で想像するような形に仕上げている。また、この場面以後、「與一」との結婚生活に対する〈不安〉な記述はほとんど見られない。少なくとも、自分に対する「與一」の気分を疑うような記述は登場していない。

四章に入ってからは、より日常のことに対する感想が描かれる。義父と母の経済状況を心配している「私」は、「與一」には内緒に「地獄壺」に貯めていたお金を送金していた。新婚旅行を計画している中、夫に何も言わずにお金を送金したことを告白する「私」であるが、それに対して叱責することもなく、小銭でもお金だから大丈夫だという態度を取る夫に対して、「私」は「精神不感性でもあるのかも知れない」と思う。以前の夫、特に二人目の「魚谷」は、自分に内緒でお金を用意し、内縁の女と遊んでいた。さらに、貧乏な生活のストレスを妻への暴力という形で解消していた。このような内容は「放浪記」の中にも確認できるもので、「魚谷」の実際のモデルであった野村吉哉の妻との紛争にも絡めて言及されたこともある[112]。

ところが、「與一」は「魚谷」とは違う態度をとっている。妻の「私」が、相談もせず自分の親にお金を送った事に対して、何の追及もしていないし、怒ってもいない。そして、このような夫の態度に対して、「私」もこれ以上の言及はしていない。しかし、続きの文章が「私は元気よく、柱へ地獄壺を打ち付けた」という、簡潔な一文で終わり、次の話題に移る構成は、三節と同じく、「與一」への〈不安〉がなくなり、〈信頼〉関係の構築を意味していると読むことができる。

確かに、「地獄壺」のくだりの後、旅の準備をする場面において、「私」は、荷造りをする「與一」を見ながら、「「兎に角二人で長くやつて行きたい」どんなところで、——妙にあまくなつてゆく」と思い、夫のことを信頼し、頼りにしようとする妻となっていくことが明らかになる。以前の結婚生活からは想像もできないほど、夫婦間の信頼関係の形成が窺われる。

五章には、ぼろぼろになっている部屋へ、不満を表す「私」に対する「與一」の愛情が再び確認できる。

> 與一は沈黙つて、一生懸命赤い鼻の先を擦つてゐた。「この女は旅行に出ても色々と世話を焼きたがる女に違ひない。前の生活で質屋の使ひや、借金の断りや、家賃の掛引なんぞには並々ならぬ苦労を積んで来たのであらう」與一はそんな事でも考へてゐたらしく、ズシンと壁に背を凭せかけて言つた。
>
> 「僕はとてもロマンチストなんだからね、だが、君のどんなところに僕は惹かされたンだらう……」
>
> さうむきになつて云はれると、私はまた泪ぐまずにはゐられなかった[113]。

五章までの「私」の内心の部分を見ると、いつも自分のことが否定的に描かれていることがわかる。それが以前の結婚生活の失敗に起因することは理解できるが、どういう状況でもネガティブな言動を繰り返している。これは、読み手が語りのことを肯定的に見ることができないように導く効果をもたらす。例えば、この引用に続いて「私」は「ねえ、私のやうな女は、そんなに惹かされない部類の女なの？　だつて夫婦ですものね、それに、私は誰からも鐘を送つてもらふ当はないし……」と「與一」に反問している。自分のことについて関心をもつ優しい夫に対して、まだ完全に信じきっていないような言動をしている描写は、以前の不幸な結婚生活によるものとして読むこともできる。ただ、夫婦間の信頼関係の構築を語っているのに、妻が自分のことをネガティブに言う構造の繰り返しは、読み手に対して、かなりの疲労感を与える可能性もある。よって、このような展開が孕む危険性をどのように克服するのかが、本作における一番大事な部分であるのは間違いない。そして、「與一」という人物により〈治癒〉される「私」という展開こそが、初期芙美子文学における本作の位置づけを可能とする要素なのである。つまり、「放浪記」のように女一人で生きていくのではなく、夫と一緒に生きていく女という、「放浪記」とは違う形態の主人公像を打ち出した作品として見ることができる、ということである。

ただし、「私」の「與一」に対する思いに、恋心がないとは言えない。それは七章の導入部で明確になる。

> 山は静かにして性をやしなひ、水は動いて情を慰む、静動二の間にして、住家を得る者あり、私は芭蕉の洒落堂の記と云ふ文章の中に、このやうにいゝ言葉があると與一に聞いた事がある。
>
> そんなよい言葉を知つてゐる與一が、収入の道と両立しない、法外もなく高い家賃で、馬かなんぞでも這入つて来さうな、こんな安住の出来さうもない住家に満足してゐる事が淋しかつた[114]。

既に言及したように、作中に俳句・詩などを挿入することは、芙美子文学によく見られる特徴である。七章の言葉は、松尾芭蕉（一六四四年～一六九四年）が一六九〇年三月に書いた「洒落堂の記」から引用している。芙美子が、井原西鶴（一六四二年～一六九三年）や曲亭馬琴（一七六七年～一八四八年）のような俳句を嗜んだ人物のことについて直接言及しているのは、エッセイ「西鶴その他[115]」のくらいであり、芭蕉についても同じくほとんど言及されていない。よって、七章で芭蕉を引用したのは、やはり「與一」の人格を美しく表現するための装置として解釈するのが適切であろう。

「山は静かにして性をやしなひ、水は動いて情を慰む、静動二の間にして、住家を得る者あり」という文自体は、『論語』の「雍也」第六に出る「智者樂水／仁者樂山／智者動／智者樂／仁者壽」から借用している。読み下せば、「智者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」となり、意味を大まかに述べれば、智者もしくは仁者の一般的な性向を語っている句である。芭蕉の俳句を知っているほど見識のある夫が、貧乏な生活に甘んじていることに対する妻としての哀れみの気持ちが伝わる部分である[116]。「清貧の書」の「魚谷」同様、「放浪記」でも、語りが同棲相手の男のことを、このようにポジティブに描写したことはない。詩を書く人という「魚谷」は、実際には妻を殴り、他の女と浮気する男であるが、「與一」が、妻のことを気にかける男で、見識まで備えているという描写を通して、経済的な厳しさにもかかわらず、今の結婚生活に満足していることを迂遠的に表現した場面として読むことができる。さらに、「與一」には、実に毎日を余裕綽々と過ごしている男、貧乏などは気にもしていない男というイメージが付与され、「私」という奔放な女と相性の良い男という印象が強くなる。「與一」の悠々自適な生活態度は、九節で思想犯の疑いで連行するために来た刑事たちに対する態度からもはっきりとわかる。また、九章で「與一」が召集礼状を受けたことが明らかになるが、この入隊による〈別れ〉こそ、以後の夫婦関係をより深くするきっかけとして作用する。

十章は、六日後に入隊するために家を出る「與一」と、夫の入隊後のことを心配する「私」の会話ではじまる。「與一」は、入隊後も妻が生活できるように、自分の旅費と小遣いを最小限にして、家賃の支払いもできるようにするなど、じぶんが不在中の対策を考えている。

ところが、「私」は、それ以上に他のことを悩んでいる。故郷から来た、お金の工面を乞う願う手紙のことである。「私」は、「私は東京へ出た四年の間に、もう弐拾円ばかりも、この貧しい両親から送金を受けてゐる」と述べているが、ただ両親へ金を送っただけでなく、実は経済状況の逼迫のために、数回両親から送金を受けていたことが明らかになる。

私は東京へ出た四年の間に、もう弐拾円ばかりも、この貧しい両親から送金を受けてゐる。

結局、義父たちが佐世保に落ちついてもう一年になるけれど、海兵団のトロ押しが、たうとう義父の働く最後であつたかも知れない。

黒雲にヒッパリした故郷からの手紙だ。――それで、おまへが、なんとかなれば七円ほど、くめんをして、しきう、たのむ、おとつさんも、いたか、いたか、きつてくれ、いいよんなはる。せきたんさんで、あらいよつとぢやが、べういんにいつたほうが、よか

あんばいのごとある。

私は夕飯の済んだ後、與一に故郷からの手紙を見せようと思つた。（…）私は何度となく熱い茶を啜りながら、手紙を出す機会を狙つてゐたが、與一はいつまでもその淋しい気な唄を止めなかつた[117]。

娘が、両親に送金をしたり、送金を受けたりすることは、親子の間ではありうることであろう。しかし、夫にとっては、いろいろな意味で負担になることでもある。特に、作中何回も妻への愛情を表現している「與一」においては、経済的な支援のできない夫という自責の念や心配もあるはずである。もちろん「私」も、「與一」の気持ちを意識して、この件については、たやすく口に出すことができない。以前の章では、自分たちのことを率直に話し合う姿勢がみられたが、この章では、夫のことを配慮する妻として成長しているのである。これは、一人の妻としての「私」の成長を意味していると同時に、芙美子が一人の作家として成長の基盤を固めることができたことを意味する。実際の芙美子と緑敏の結婚生活については、平林たい子の証言を通じて想像できる。芙美子と緑敏夫婦が結婚して間もないころ、二人を訪ねたたい子が「ここでの芙美子さんは、はじめて落ちついて妻らしくなった」「「清貧の書」はここでの幸福をうたった唄のような小説である[118]」と述べている通り、本作の「私」も、ついに幸福な結婚生活を営むことになったのに違いない。

十一章では、「與一」には内緒に、故郷へ送金しようという「私」の内心の言からはじまり、入隊当日の姿が淡く描かれている。約四〇日間の訓練の後、「與一」は家に帰ってくる予定ではあるが、それでも本作の中心人物間の別れを描く章としては、あまりにも淡々とした表現しか見られない。それでも、汽車出発の直前に「誰も見てくれるもンが無いンだから、病気をせんやうに、気をつけるンだぞ」と心配する「與一」とは違い、「私」は汽車が早く出て欲しいと願っているが、これは二人とも自身の辛い気持ちを相手に知られたくないという思いを示す表現である。この部分を登場人物の仕草・描写ではなく、語りが直接「その辛い気持ちをお互ひにざつくばらんにいへないだけに」と叙述しているあたり、まだこの時期の作品の叙述方法における限界を明確に示している部分として挙げることが可能だろう。つまり、芙美子文学全体を通してよく見られる〈書き方の問題〉、言わば〈下手な書き方〉の限界が窺われる部分なのである。ただ、内容的には、強い信頼関係が成立した夫婦が、やむをえない事情により別れるというものであり、それによる悲しみ・哀れさを忠実に伝えていることも忘れてはいけないはずだろう。

最後の十二章は、「與一」からの手紙が中心となっている。第四番目と第六番目の手紙以外は、内容を「私」が要約して語っているが、手紙を読むと、はるか遠く妻に思いを寄せる夫の気持ちが強く感じられる。

どうも俺は、始終お前に手紙を書いてゐるやうだ。お前は甘い奴と思ふかも知れない。――遠く離れて食べる事に困らないと、君がどんな風に食べてゐるンだらうと云ふ事が案ぜられるのだ。まだ一度も君から手紙を貰つてゐない。君もこれから生活にチツジョを立てて、本当に落ちついたらいゝだらう。(…)マア元気でやつてくれるやうに、小鳥が飼つてあるとか、鼻でも植ゑてあるならその後成長はどんな風かとでも聞けるが、そこには君自身の外に、何も無いンだからね。――元気で頼む

かつて知らなかつた男の杏々とした思ひが、どんなに私を涙つぽく愛しくした事であらう[119]。

軍隊という特殊な環境に置かれた男には、妻以外に心の支えになる存在はないはずである。そのような切実な感情が行間から溢れ出ている。ところで、この時点で「私」と「與一」の関係が逆転されている。十章までの「與一」は、いつも「私」のことを見守っている存在として描かれているが、十一章の入隊直前、十二章の手紙では、「與一」も寂しがっているように見られる。作品全体にかけて、語りの「私」にとって頼もしい存在である夫が、今は妻のことを支えにしているが、妻のことを心配しているのは変わらない。そして「私」は、この手紙を読み「裸のまゝの私に、大きい愛情をかけてくれる與一の思ひやりを、私は、過去の二人の男達の中には探し得なかつた」と、自分に対する「與一」の愛情を実感している。

このような愛情は、次々と手紙が届くにつれ、よりはっきりとする。第五番目の手紙では、「君は、僕に、なるべく悪い事を聞かすまい、弱味を見せまいとしてゐるらしいが、そンな事は嘖けば飛ぶやうな事だ」と述べている。さらに、第六番目の手紙からは、「僕の送つた弐拾円ばかりの金が、よつぽど答へたらしいが、何かあるだらうとは思つてゐた。」と、「私」に送金をしていることが判明する。それと同時に、「お母さんへ拾五円送つたつて、そんな事を僕が怒ると思つたら、君は僕の事について認識不足だよ。僕からも、佐世保へ手紙を出しておかう。」と、「私」が「與一」の入隊直前まで話すことのできなかった悩みまで理解していることもわかる。このように、「與一」は、優しい夫、理想的な夫として描かれている。そして「頬を染めるやうな文字で埋つてゐる」手紙により、「私」は活力ある毎日を過ごすことができているのである。

以上のように、芙美子の実の夫である緑敏をモデルとした「與一」という人物は、作品のはじめから終わりまで、変わらず妻のことを考えており、愛情を包み隠さすことない理想の夫として描写されている。芙美子本人も認めている通り、緑敏という存在は、作家林芙美子の精神的な支柱として、芙美子が執筆活動に専念できるような環境を作ろうとした人であった。そのことは、緑敏の実際の行跡

を見ても確認できることであるが、本作のように、芙美子が作り出した人物像を通しても、より一層明確になるのである。具体的にどのようなことをして芙美子を支えたのか、夫婦以外の人が通常知ることはできないことを、一つの作品として描き出したことは、それなりの面白さを含んでおり、芙美子文学を代表する作品の一つとして残されていると言っていいだろう。このような特徴から、本作を私小説として分類することもできるが、一方では作家自身のことを語ることに注力したという初期芙美子文学の典型として批判される余地もあるだろう。

(4) 「小区（まち）」――夫婦間の葛藤と克服の物語

本論の二節で言及したように、「小区」に関する研究は、森と高山によるものがあるが、「清貧の書」論に〈付加〉される程度のものに止まっている。確かに、「清貧の書」と比べても、文体的な特徴などは見えないし、「清貧の書」以後の話という印象が強い。

本作は、雑誌『中央公論』一九三二年十一月号に連載された短編で、全十一章構成である。「清貧の書」の語りである「私」と「與一」が再び登場する。ただし、本作では「私」の名前が「清貧の書」での「加奈代」ではなく「ちよ」となっている。だが、夫の名前は「與一」であり、職業が画家であること、妻の「ちよ」は一年間外国に旅行したことがある点から、本作が「清貧の書」の続編的な作品であることがわかる。

ただし、「小区」は「清貧の書」のような、新婚夫婦の愛情を描いているのではない。結婚してから少し時間が経過した夫婦のこと、とりわけ夫婦間の葛藤とその克服の過程を語る作品として、「清貧の書」よりもっと現実的な夫婦関係を描き出していると見ていいだろう。実際の芙美子においても、「清貧の書」から約一年のインターバルを経て発表した作品であるが、その間に発表した作品はほとんどが欧州滞在時代の紀行文であり、書き方などの側面でも得意な部分はあまりないからである。

一章は、夫婦喧嘩をした直後の状況を描写している場面ではじまる。「もう何も厭々、彼にもいやいや」と考えている私（「ちよ」）の前に、「梯子段を荒々しく上つて来た」夫（「與一」）が、食事の用意をしていないことを避難する。「清貧の書」の二人とは、まったく似つかない対立する二人の描写である。このようなこだごたの時にも、話していることとは裏腹に余裕を持っている「與一」と、何も言えず、焦々としている「私」。二人の性格がはっきりとわかる言い争いの場面であるが、一方では「清貧の書」の延長として見られるような部分でもある。

さて、論者は、「清貧の書」とは違い、「小区」では、夫婦の周りに居住している下層民たちのことに注目し、それを夫婦のことと繋げて物語を展開していることに注目したい。例えば、三章では、語りが夫婦の家を囲んでいる古道具屋、下駄の歯入れ、按摩、紙芝居、風呂屋、瀬戸物屋のような、下層民・庶民的なイメージの店が、この「小区」に並んでいると語っている。このような素朴な空間での経験を通じて、夫婦間の葛藤が解消される過程を描くことは、下層民の生き方という芙美子文学の典型であり、そのことは「放浪記」などの代表作を通じてもわかることである。ただ、他人の生き方に、主人公が直接関わり、自分たちの問題を克服していく過程を描いていることは、「小区」において評価すべきところに違いない。〈〜のような〉などの、他人のことを眺めているように叙述する段階から、他人のことを通して、自分たちの問題を見直し、その解決を探していくという、初期芙美子文学においてあまり見られない特徴が存在している。

四章では、一人で小さな町の中を歩いている「私」の目の前に、飼っている犬「コロ」を連れて飯屋で食事をする「與一」がいる。

時々、與一は自分の手を止めては、くつぬいて、コツンとコロの顔を殴る。
「おい、こらッ、綺麗に喰はないか、そンなに沢山こぼして贅沢な奴だな」
殴られるとコロはまた空になつた皿をザラザラ嘗めまはす。嘗め飽きると、また與一を見上げて、コロはきつく尻尾をふるのだが、(…)帰つて、花を馬穴につけてゐると、與一が口笛を吹き吹き帰つて来た。與一の後からはまるで與一の影を踏むやうにコロが尻尾を勇ましく振つて連いて来る。——急に與一よりも私はコロの奴が憎らしくなつて、台所の暗らがりに、私はきつい眼をして迎へてゐた。(…)燦爛と光つたコロの眼は、いつそ両手で囲んでやりたい程、可愛い気持ちでゐながら、伸ばしてくるコロの顔を、私はコツンと叩いてやる。まるで、與一が飯屋でした通りのそぶりでコロの顔を打擲した[120]。

「私」は、言い争いして家を出た「與一」が、困るどころか、飼い犬の「コロ」と一緒に沢山お金を使って飯屋で飲み食いしていることに腹を立てているようである。「與一」との喧嘩で、苦しんでいる自分とは違い、「與一」は、少しの苦しみもないようで、飼い犬と一緒に外食をしている。そして、犬の「コロ」のことが憎らしくなり、「與一」と同じく「コロ」を殴っている。ただ、これは本当に犬のことが嫌いで殴っているのではない。「まるで與一が飯屋でした通りのそぶりで」という部分から、夫と仲直りして、以前の関係に戻りたいという「私」の望みが、夫と類似する行動として発現されているのである。そして、犬を媒介として「與一」との話を再開

している。次の五章では、犬に何を食べさせたのかと夫を咎める場面が出てくるが、本作において夫婦が直接話し合うはじめての場面でもある。喧嘩の後、しばらくは何の会話もしていない夫婦が、何かをきっかけに話を再開するというパターンは、実際の夫婦にもよくあることである。このような、夫婦間のリアルな関係を描いている点が「小区」の特徴であり、日常的で誰もが共感できることを語るという芙美子文学の特徴がよく見られる作品としても評価できる。

もちろん、五章で夫婦の会話が再開しているが、これで完全に関係が回復するという展開は見られない。「私」と「與一」は、他の夫婦の喧嘩を耳にしながら、相手のことについて考え直すことになるという構成になっている。

何か家具を松村氏に投げつけてゐるのであらう。神さんが泣き乍ら口惜しがる声が聞える。

「もう、勘弁出来ねえ、亭主に針坊主を投げて済むと思ふかッ」

「フン！　亭主らしい面を探して来いッ」

「何と云ふ事だ！　俺が呑ンだ八銭の酒がそンなに恨めしいと云ふなら、そら、俺の腹を切れッ、切らんかツ」

「あゝ酒も恨め時しけりやァ、一銭蝋燭なんぞ買ひこンで、提灯なんぞブラブラさせてやがる人間も憎らしいンだよ」

與一は心の中で、自分の争ひ事に引き較べて、考へて云ひ出したのか、「一遍云へば分る事なんだよね」といひかけて、驚いたやうに私の顔を見た。

私は與一の顔をきつく睨みながら、「一遍云つて分らない男だつてざらに居るんだから、神さんだつて針坊主を投げたくなるンでせう」と、心涼し気に私は歩む[121]。

「私」と「與一」の葛藤が解消するきっかけになるのは、同じくこの「小区」に済んでいる「松村さん」夫婦の喧嘩を耳にしてからである。「與一」は、「松村さん」のことを「一遍云へば」理解できると言っているが、「私」は、その「一遍」言ってもわからない男がいるから奥さんが怒っていると指摘し、「心涼し気」に歩いて行く。これは、「松村さん」夫婦の喧嘩に関心を向けるよりも、まずは私たちのことに関心を向けて欲しい、自分の妻の気持ちを知って欲しいという「與一」への願望が含まれている部分として解釈できる。読者は、以前の章を通じても「私」がどのような気持ちで「與一」のことを考えているのかがわかる。しかし、「與一」本人は全然気づいていない。「私」の気分が分かるのは、語り（もしくは「ちよ」（私）本人）と読者に限っている。「與一」にはっきりと自分の気持ち

を伝えていないのである。

このような行動には、以前の「放浪記」などの初期作品で見られた女性イメージではなく、自分のことを言えず、躊躇する〈典型的〉な女性イメージが窺われる。もちろん、芙美子文学における女性イメージ全体が、「放浪記」に見られるような、自分の意思を表現できる女性ではない。ここで指摘したいのは、本作が少なくとも「清貧の書」に続く作品であるならば、「ちよ」が「加奈代」と類似していた性格の人物として登場するはずだが、単に名前以外に性格的な部分においても同一ではない点があるということである。ただ、実際の作家のことを語っているという私小説的な観点で読まれる芙美子の初期作品の特徴があるため、「加奈代」と「ちよ」が同じ人物なのかどうかは、あまり重要なことではない。作品の発表時期、登場人物、作品背景などを通じても「清貧の書」と「小区」が、互いに関わっている作品であることは言うまでもない。重要なのは、自主性を持つ女性、男性に逆らう女性、つまり一九三〇年当時の時代的な雰囲気に呼応しながらも、男性と対立する立場の女性が、「小区」には見られないということである。初期芙美子文学における女性イメージと相違する女性が登場している点こそ、他の初期作品とは違う本作だけの特徴なのである。ただ、本論は「清貧の書」論として、「小区」を続編として読み解くのが目的であり、これ以上のことについては、今後の課題としたい。

五章から再開された夫婦間の会話は、以後も続いているが、相変わらず「私」の怒りは続いている。八章には「與一」が引っ越しの話をしているが、彼の話に理由なく「こじれてしまつて」いる。結婚してからの六年間をずっと住んでいた家を去ることを、「何の気もなく云つた」夫の行動に驚いている。しかし、自分が一年間の外国旅行から帰って、夫に「死んでしまふ」という過激な言葉を土産話に話した自分に対しても、優しく理解してくれた夫のことを考えながら反省する。そして、九章に至って夫婦の葛藤は解消している。ここでは、再び「松村さん」夫婦が葛藤解消のために登場する。「松村さん」の奥さんが訪問し、その日の夜に故郷に帰ると告げる。五章で夫婦が会話を再開するきっかけとなった「松村さん」夫婦が、葛藤解消の場面に至っては、自然と退場することになっている。そして、「私」と「與一」も和解する結末で作品が終わる。

作中人物が、他人のことに自分を投影していく展開は、小説のストーリーテーリングの一方法である。そのような一般的な語り方を通じて、作家が何を語っているのかを把握することにより、本作の評価すべき部分も発見できるに違いない。

「小区」は、「清貧の書」の新婚夫婦が葛藤すること、そしてその解消を通して強い紐帯関係を形成する過程を描き出している。夫婦というものは、異なる環境で成長した男女が、相手に愛情をもつことで成立する関係である。また、一つの生活共同体であり、新たな家族の単位でもある。もちろん、夫婦の間に様々な葛藤が生じることもある。しかし、そのような葛藤の解消を通じて、互いの信頼関

係がより深まることになる。「清貧の書」が「私」と「與一」のことを理想的な夫婦として描くことに注力した作品である一方、「小区」は、二人の葛藤と解消を通じて、現実の世界にいるような夫婦のことを語っている。実際の作家のことに引き比べて読むと、怒っている妻に対する夫の描写から、芙美子と緑敏の日常が垣間見られるようである。このような個人的な話を読みやすく書いている点は、初期芙美子文学の特徴を端的に示している部分に違いない。「小区」を「清貧の書」の続編ではなく、別の作品として読むときは、このような夫婦の葛藤関係をどのように表現しているのか、そして、他の作品における葛藤構造と比べると、何が違うのかを考察することによって、「清貧の書」とは無縁の、本作だけの特徴を探すことも可能ではないだろうか。

(5) 結論

以上、初期の芙美子文学を代表する短編「清貧の書」の特徴、魅力はどこにあるのかについて、テクスト分析を通じて、そして短編「小区」の分析と合わせて考察した。「放浪記」もそうであるが、初期作品におけるテクスト自体は、他の作家と比べると、特筆すべき部分があまり見られない。確かに、文体的にも雑な印象があるのは事実である。ところが、文体が洗練されていないことだけで「清貧の書」を批判することは、作品が発信するメッセージを無視することになろう。少なくとも、芙美子の初期作品における評価すべきところは、社会の多数を占めている下層民のことに注目しながら、その日常を描くこと、特に、芙美子本人が下層民の一人として生きていた経験から、他の作家では書けない部分を書き出したことにある。芙美子の初期作品が、約九〇年も過ぎた現在に至って、どのように受け入れられているのか、そして今の人たちがそれを読んで共感できる理由は何なのかについての考察から、正しい芙美子文学の評価も可能となるのではないだろうか。

第二部　中期林芙美子文学——戦争協力作品の時代

第五章　芙美子の戦中期活動Ⅰ——従軍ルポルタージュ作品

(1)　戦線で活躍する女性作家——「ペン部隊」としての活動

一九三〇年代に入ってから、日本は本格的に帝国主義国家としての拡大を試みはじめた。その代表的な例としては、アジア諸国に対する侵略行為が挙げられる。特に、一九三〇年代後半から、積極的に中国に侵略しているが、その中でも「ペン部隊」の活動については、戦中期の日本文学を研究する立場からは、見落とすことのできない部分であろう。

「ペン部隊」は、一九三〇年代当時著名な作家たちを選定し、日本の戦争行為の広報・宣伝活動に協力することを目的とした団体である。もちろん、当時の侵略行為を正当化するための道具として、大衆を扇動することに利用された。

この「ペン部隊」は、海軍班と陸軍班の二班に分けて構成された。以後、メンバーが増えているが、創設当時の時点で、海軍班には、菊池寛（一八八八年～一九四八年）、佐藤春夫（一八九二年～一九六四年）、吉川英治（一八九二年～一九六二年）、小島政二郎（一八九四年～一九九四年）、北村小松（一九〇一年～一九六四年）、浜本浩（一八九一年～一九五九年）、吉屋信子（一八九六年～一九七三年）が参加した。陸軍班には、久米正雄（一八九一年～一九五二年）、深田久弥（一九〇三年～一九七一年）、片丘鉄兵（一八九四年～一九四四年）、浅野晃（一九〇一年～一九九〇年）、佐藤惣之助（一八九〇年～一九四二年）、丹波文雄（一九〇四年～二〇〇五年）、川口松太郎（一八九九年～一九八五年）、岸田國士（一八九〇年～一九五四年）、尾崎士郎（一八九八年～一九六四年）、滝井孝作（一八九四年～一九八四年）、中谷孝雄（一九〇一年～一九九五年）、林芙美子が参加した。この「ペン部隊」所属の作家たちは、それぞれの〈従軍〉記録、講演活動などを展開した。

その中で、吉屋信子と一緒に「ペン部隊」の女性メンバーとして活動した芙美子については、芙美子研究においても特に注目され論じられてきた。板垣直子は、芙美子の従軍ルポルタージュについて「すぐれた紀行あるいは従軍記とはいえないにしても、大陸のそれこそ紅塵にまみれた、生々しい、熱気の立つ現地報道である[122]」と評価する。遠藤光彦は「その生々しい記録は芙美子を銃後運動の有力な一員として押し上げていった[123]」と、芙美子に戦争協力のレッテルが貼られた根拠として「戦線」と「北岸部隊」を批評した。ほかにも、高崎隆治は芙美子が戦場で目撃したはずの残酷な場面を、無理に「美」として括ろうとした点、心的な動揺が一切見られない点を挙げながら、戦争は人間を「変貌」させ、戦前、数回の中国訪問経験があった芙美子を、その「変貌」した人として批評する。た

だ、「哈爾浜散歩」などの戦中の短編の中国人の描写から、「戦場」という特殊な場所での経験が、芙美子の内面に影響を及ぼした可能性を指摘する[124]。

一方、芙美子の従軍ルポルタージュを〈歴史捏造〉の観点で利用しようとする動きもある。その代表例として、宮田俊行の論を挙げたい。宮田は、「黄鶴」（一九三八年）、「南京行」（一九三八年）、「戦線」、「北岸部隊」における「南京」の描写に注目する。そして「従軍作家」の芙美子が、当時南京を占領していた日本軍が、南京の治安回復、食料問題解決に励んでいることや、敵機による空襲まで記録しているにもかかわらず、日本軍による虐殺行為に対しては、何の言及・描写もしていないことを指摘し、「南京大虐殺」という事件は、実際にはなかったのだという結論を出している。

しかし、宮田論は、日本の侵略行為を美化し、正当性を主張するために組織された「ペン部隊」に対する理解が欠如している。「ペン部隊」としての芙美子の従軍活動は、何よりも軍部の積極的な支援により可能になったものである。軍部の支援の下で行われる活動、そしてその活動を報告する作品に、軍部の意見やイデオロギーが反映されるのは、誰にでも想像できることである。そのような背景を持つ「ペン部隊」陸軍班所属の芙美子が残した記録が、本当に当時の日本軍のことをありのままに描き出していると見てもいいのだろうか。

宮田が挙げている作品の中の「黄鶴」は、従軍ルポルタージュではなく普通の小説作品である。ただ、本作の主人公（作家本人）が、南京での「大虐殺」について、何の言及もしていない点を挙げて、従軍記者として「戦場を求めて来たのに、そこに戦場はなかったのだ[125]」と解釈するのは、あまりにも無邪気というものであろう。数十名に上る目撃者、経験者の証言を無茶苦茶な主張として断定しているが、実は宮田の解釈こそ歴史的な根拠のない主張に過ぎない[126]。このような主張はもちろん認められるはずがない。ただ、芙美子の従軍活動、関連作品がこういう歴史的な捏造行為に利用される可能性を孕んでいるのを見ると、芙美子とその作品の一研究者として、ある種の「危機感」を抱かざるをえない。

論者は、このようなことは、芙美子の従軍活動に対する研究が不十分であることに起因すると考える。「放浪記」と「浮雲」に関する研究以外でよく論じられるのが、戦中の活動や、「戦線」と「北岸部隊」という従軍ルポルタージュであるのは確かである。ただ、この二作以外、つまり同時期の他の作品、もしくはメディアなどに掲載された文章などに対する検証はまだ不十分な状態である。

本章では、芙美子の従軍活動及び戦争認識について、『戦線』に収録された「漢口戦従軍通信」を通して考察する。本作は、芙美子が「漢口」に着き、日本に帰るまでの過程を記録した従軍ルポルタージュである。内容的には「戦線」の続きであるが、「戦線」とは違

い、兵隊との会話は極力省略し、時々の感想を〈詩〉で表現しようとする構成も取っていない。「戦線」と同時収録の作品であるが、その書き方はかなり異なっており、むしろ「北岸部隊」に近い。ここから、本作を構成の側面から見ると、「戦線」と「北岸部隊」を続く架け橋として扱うことも可能だと考える。

次に、「戦線」発表直前の一九三八年一一月に、『東京朝日新聞』に連載された「林芙美子女史に聴く会」の内容から、当時、芙美子が日本の戦争行為について、どのように認識し、社会に発信していたのか、そして、社会的にどのような影響を与えたのか確認する。

これまでの芙美子研究では、「漢口戦従軍通信」と「座談会」いずれの記事もそれほど深く論じられてはいないが、むしろ、そのようなマイナー性のある部分に注目することこそ、芙美子の中期文学研究において一番必要な態度ではないだろうか。

(2) 芙美子の戦争認識Ⅰ――「漢口戦従軍通信」における戦争認識

「漢口戦従軍通信」は、単行本『戦線』に収録された従軍ルポルタージュで、全五信構成の短い作品である。しかし「戦線」のように、戦場に対する主観的な感想の記録はあまり見られない。漢口上陸までのことを記録している点は「戦線」と共通しているが、より客観的な文章になっている。もちろん、漢口に行く途中で目撃した戦場、そして漢口に着いてからの感想ははっきりと述べられている。ただ、「戦線」では、兵隊たちの身なりや、彼らとの会話などが詳しく述べられているなど、従軍ルポルタージュよりも小説に近い感覚で読むことができる一方、「漢口戦従軍通信」の場合、個々の兵隊に対する描写・台詞・会話などは、ほとんど見られない。

> 仏壇のやうな暗い寝台のある部屋の土間に焚火をして、私は五六人の兵隊の方達と雑談をしました。女の話、生活の話、戦場の話、負傷した話、私は焚火に、濡れた上着を乾かしながら、兵隊の様々な話をきいてゐました。みんな内地へかへつたら、どんな苦悩にも耐へ得ると言ふ話をしてゐます。
>
> 「戦場にゐると、全く、金のことなんか考へないねえ、こんなに金のいらない生活と言ふものは、人間をどう言ふ風にする作用があるものかねえ…」Yと言ふ伍長のひとがそんなことを言つてゐました。戦場では実際お金はいりません[127]。（「戦線」）
>
> 九月二十四日の朝、私は沢山の馬を乗せた船にのつて一人で南京から九江へ着いた。黄色い長江の水を見ること四日の船旅である。廿四日の朝私はすぐ〇〇部隊の味岡少尉の自動車に便乗させてもらつて瑞昌へ向つた。（…）

昨夜は道沿ひの畑に藁を敷いて、記者諸君と寝みました。私の枕許の往来を、種々な方言をもつた兵隊が粛々と深夜の行軍をして行きます。「こゝはどこぢやか」とか「昨夜は寒うしてねむられんもんな」とか、種々な兵隊の故郷を私は寝ながら聞いてゐます。私の生涯のうちで、このやうな生活が再びあるとは考へませんが、私はとに角こゝまできてよかつたと思つてゐます[128]。（「漢口戦従軍通信」）

「戦線」では、芙美子と兵隊の交流、その時に兵隊たちが言ったことを会話文として書いており、彼らが何を考えながら、戦場で生きているのかを語る。会話の主題も、命をかけて戦う戦場のことではなく、「雑談」に過ぎない。このように、自分が兵隊たちと接触したとき、彼らが何の話をしていたのか、それをできる限り詳しく語ろうとするのが「戦線」の特徴である。そして、こういう点こそ、従軍ルポルタージュとしての色合いが薄くなる結果を招き、逆説的には「戦線」の問題点になるのである。

「漢口戦従軍通信」の場合、「戦線」のような、会話文の挿入は減らして、兵隊たちから一歩引いた形式で展開されている。例えば、「戦線」と同じく兵隊たちの会話場面を描写するとき、その対話の内容をもれなく入れようとする方法ではなく、簡略にその場の雰囲気を伝えるように要約した方法をとっている印象がある。

どちらが優位な表現方法であるか、という問題ではない。ただ、従軍ルポルタージュとして読むとき、どちらの方が、そのカテゴリーにより適合するのかという問題である。

ところが、芙美子が「戦線」の一ヶ月後発表した「北岸部隊」（中央公論社、一九三九年）には、「戦線」と「漢口戦従軍通信」の叙述方法が同時に見られる。

九月二十四日　晴天

（…）

朝の食事は、食事と言うには余りにみすぼらしい。蠅の群れた膳の上には、なまぐさい煮びたしがのっている。食事が済んでなまぐさい茶をのんでいると、元気のいい顔で、味岡少尉が、瑞昌へ参りますからとさそいに来て下さった。私はさっそく深田さんを誘う。軈て石川さんも見えたので、深田さん石川さん私と、味岡少尉にお供をさして貰う[129]。（「北岸部隊」）

前に引用した「漢口戦従軍通信」と同じ日のことであるが、「北岸部隊」の方は、より長く叙述している。日記文の「放浪記」を連想させる箇所もある。しかし、同じことを、「漢口戦従軍通信」がいかに簡略にまとめているのかがわかる。つまり、「漢口戦従軍通信」の中では、芙美子と味岡少尉以外は、誰が同行したのかは書かれていないが、「北岸部隊」では、深田（深田久弥）と石川（石川達三）が同行したことも書かれているのである。これは「漢口一番乗り」を意識した記述の可能性がある。芙美子の「ペン部隊」の一員でありながらの単独行動は、一緒に「ペン部隊」として従軍していた作家たちからは不興を買っていた。吉屋信子によると、「ペン部隊」が上海に到着後、視察することになったとき、海軍班と陸軍班は共同で行動することになったが、芙美子は参加しなかったという。そして、芙美子の突発的な行動について、海軍班団長の菊池寛に尋ねられたという[130]。

もちろん、芙美子が単独行動をする可能性は、昨年の一九三七年に毎日新聞の特派員として南京に入り、「女流の一番乗り」として報道されたことからも予測できることであった。「ペン部隊」の中で一番、さらに女性作家として一番早く漢口に入ったと報道されれば、当時の文壇における芙美子の位置付けはより高くなるはずであり、芙美子においても見逃せない機会であったに違いない。また、『朝日新聞』に「漢口一番乗り」の女性作家という事実を、より劇的に報道してもらい、報道直後に朝日新聞社から発行される『戦線』の販売を促進するためにも、引用のような同行者の省略という脚色は、容認されたはずである。

ただし、「北岸部隊」と内容的には相違している部分があるとしても、「漢口戦従軍通信」と「北岸部隊」のどちらが優位性を持つ作品なのかということを考察することはできない。本論の目的は、あくまでも単行本『戦線』の収録作品として、同時に載せられた「戦線」との相違点を確認し、その相違点から、「戦線」と「北岸部隊」の架け橋として本作を読み解くことにあるからである。

既に「漢口戦従軍通信」は、「戦線」のように兵隊たちとの交流を詳しく叙述していないと指摘した。しかし、従軍ルポルタージュとしての本質、つまり日本軍への賛美、そして銃後の人たちに対する宣伝は、一層露骨に見られる。

> 祖国の為に生命果つるは名誉のことではありますけれども、兵隊が故郷の愛情を求めることはぜいたくな事でせうか。女性から来た一本の手紙が戦友の羨望の的になつたりするのも、私には胸に染みる思ひでした[131]。（「戦線」）

十月二十八日漢口へ着いた。広済を出てから十日間の戦場は、まるで夢のやうだ。烈しい堪へ難い苦しさが、何か遠く煙霞のやうに消えて行つて、腹から嬉し涙が溢れて来る。どの兵隊にも握手をしたいやうな嬉しさだ。二十五日夜大冀湖の畔まで出て、漢口に

一歩といふ時は感慨無量な気持だつた。日本の母と妻よ、兄よ、妹よ、恋人よ、今あなた達の人は、騎虎の勢で漢口へ大進軍をして来た[132]。（「漢口戦従軍通信」）

「戦線」では、兵隊の故郷を懐かしむ気持ちと、女性からの慰問の手紙が兵隊たちにおいて持つ意味について述べている。この場面で、読者たちに何かの行動を要求する表現などは見られない。しかし、結果的には〈銃後〉の〈女性〉を対象とした〈要望〉の文章であることは、すぐわかる。直接に要求をしなくても、兵隊たちへの慰問の手紙の重要性を紹介すれば、本国の女性たちは自発的に慰問の手紙を書くようになることが期待できるからである。

一方、「漢口戦従軍通信」には、漢口攻略戦に参戦する日本軍のことを「騎虎の勢」と称え、占領直後の感慨深さについて述べている。占領の過程で、犠牲になった兵隊に対する心遣いは排除され、ただ陥落という結果を誇りとする。まるで「戦線」での描写、すなわち〈兵隊一人一人のことに関心を持つ〉立場とは一線を画する叙述である。そして、本編「戦線」よりも扇動的な構成であり、「漢口戦従軍通信」の方がより従軍ルポルタージュらしい印象がある。

さらに、「漢口戦従軍通信」のエピローグである「漢口より帰りて」によって、この宣伝の効果を最大化している。

私は、若い女性を眺めて、不図南京で逢つた四十名ばかりの看護婦の方々を思ひ出しました。戦場で見る此人達の働きは、将兵士の感激の的で、看護婦の方達も、実に涙ぐましいばかりの活躍ぶりでした。風土が違ひ、食事が違つて来てゐる上に、休むひまもない忙はしさですが、その女の人達の情熱は、全く内地の女性に見て貰ひたいと思ひました。南京の病院では、二人ばかり看護婦の方がたふれらたときゝました[133]。（「漢口より帰りて」）

芙美子は、漢口までの従軍活動を終了して日本に帰った。その後、日本の若い女性たちを見て、ふと南京で会った日本人女性で構成された看護婦たちのことを思い浮かべる。そして外地で苦労しながら戦っている兵隊たちの手当てに、命をかけて取り組む看護婦たちのことに言及する。

人気作家であり、従軍から帰ってきたばかりの女性作家が書いた従軍ルポルタージュが、このような内容を語っていることは、当時の大衆にどのような影響を与えたのだろうか。宣伝目的としては、言うまでもなく最高の効果を発揮したはずだろう。

確かに『戦線』は、戦場のことを詳しく伝えることよりも、その戦場の中で生きる兵隊たちのこと、そして作家自身のことを描写することに集中している点で従軍ルポルタージュよりも小説に近い。そして、「戦線」における〈小説〉的な要素を排除しようとした試みとして、本作「漢口戦従軍通信」を評価したい。ただ、『戦線』という一つの単行本の中で、ある時期の従軍の記録を、スタイルの違う「戦線」と「漢口戦従軍通信」という二つのものにわけて発表した理由はわからない。しかし、「戦線」と「漢口戦従軍通信」を、別の作品ではなく一つの作品として見ると、既存の「戦線」評価、つまり〈従軍ルポルタージュより小説に近いもの〉というレッテルに対する答えになるだろう。とすれば、「戦線」という作品に対する再評価のきっかけとして、「漢口戦従軍通信」を位置付けることもできると思われる。

「戦線」も「漢口戦従軍通信」も、芙美子が戦争に協力した代表的な例として挙げられるのは当然である。これは、作品のジャンルとは関係なく、「ペン部隊」の一員としての記録という点で、明白な事実であり、芙美子の戦中活動に対する批判の対象として論じられることも必然の流れに違いない。

(3) 芙美子の戦争認識Ⅱ――『朝日新聞』座談会における戦争認識

芙美子の戦争協力行為は、「戦線」と「北岸部隊」を発表したことだけではない。芙美子は、従軍活動を終了して帰国してからも、様々な方法で宣伝活動を展開した。しかし、これまでの研究の重点では、「戦線」と「北岸部隊」に偏っており、同時期の他の活動に対してはあまり触れていない。

本節では、芙美子の「戦線」と「北岸部隊」以外の戦争協力活動について論じる。そのために、当時『東京朝日新聞』に連載された関連記事を通して、どのようなことを述べながら、戦争協力行為を展開していたのか確認する。

芙美子は、従軍活動の開始と終了を前後として、『東京朝日新聞』に三つの記事を載せている。その中でも、一九三八年十一月五日から十二日まで連載された「林芙美子女史に聴く会」の記事に注目したい。「日章旗をリュックサックに秘めて、たゞ一人の女性として堂々漢口一番乗りの名をなーた林芙美子女史[134]」という序文からわかるように、漢口従軍直後に行われた座談会で、芙美子と長谷川時雨と平井恒子（一八九〇年～一九七五年）の三人が参加している。また、特定の主題について時雨と平井が質問し、芙美子が答える形式で行われた。朝日の特派員として漢口に臨んだ芙美子としては、『朝日新聞』を通してその感想を発信するのが自然であり、芙美子

の従軍活動に伴い『朝日新聞』も戦時中の戦争協力活動に拍車をかけた時期であった[135]。

本座談会は、全七回の連載である。それぞれ「女性の働く分野　ミシン部隊の活躍を見て」、「弾丸とは知らず、小鳥の声と思つた　頼もし神々し友軍の砲陳」、「日章旗をか掲げて思はず涙ぐむ　大行軍の後に来た漢口入城」、「露営の暁に響く勅諭奉唱の強い声　他人より早く起きる心遣い」、「世話になつた兵隊さん、仕事で酬ゆる覚悟　今更ながら驚く綿の宝庫」、「死は迫る青年士官、「伝令」「斥候」の号令　今後は内地報告を戦地へ」、「「仏」の文字を胸に貼り、無謀極まる紅槍隊　上海まで持帰つたゆで小豆」という副題が付いている。本座談会の目的は、副題を見てもわかる。例えば、十一月五日の記事の、時雨の質問に対する芙美子の発言部分のように。

長谷川時雨氏　私が第一に問ひたいと思ひますのは、戦争に対する女の仕事、戦線へ行つて女のする仕事が何かあるのではないでしょうか。

林芙美子氏　支那の女軍のやうに鉄砲を持つて行くことだけが戦線においての女の仕事ぢやないと思ひます。ミシン部隊とか、給水部隊とか、衛生部隊などといふものに女の人がもつと出て行つていゝのぢやないかと思ひますね。私がかえつつて来て感じたことは若い娘さんが非常に多く、実にみんなが美しく見えるんです。そしてその娘さん達が何の情熱をもつて街を歩いてゐるのかと思ふんです。（…）ドイツの女性が率先して看護婦を志願したやうに、さういふことを志願する人はゐないものかと思つて淋しい期が致しました[136]。

芙美子の従軍活動は、『戦線』発表前から『朝日新聞』を通して本国に報道されていた。時雨は、その従軍記事を見て何か役立つことがしたいと思っているが、芙美子は、「ミシン部隊」、「給水部隊」、「衛生部隊」のように、具体的な部隊を取り上げて紹介する。そして、ドイツの女性たちが看護婦に積極的に志願していることにも言及する。

この対談で重要な点は、時雨も芙美子も〈女性〉の参戦を前提としている点である。外地で〈祖国〉のために戦うときには、武器を持っていくことだけがすべてではなく〈支援〉の領域もあることを喚起し、そういう仕事には男女の適性の差はないと〈案内〉しているのである。確かに一九三〇年代末から「銃後」の女性たちに対して、戦場の兵隊たちを支援する仕事がよく紹介されており、当時のメディアは、その宣伝役として忠実に機能していた[137]。

ちなみに、芙美子は看護婦のことについてよく言及しているが、これは「戦線」と「北岸部隊」執筆の前後に行われた野戦病院の慰問活動、つまり負傷兵との彼らを看護する看護婦たちと会った経験と関係があるように思われる。『東京朝日新聞』一九三八年一〇月七日版には、南京の病院を慰問訪問した芙美子が、「「前線将士の苦労を見ては黙つて居られません」と国防献金として金百円を軍報道部を通じて献金した[138]」と報道されている。人道的な行為かどうかはさておき、まず、人気作家が自分の意思で大金を寄付したということ自体が、当時の大衆においては、戦争行為が正当性のあるもので、それを支持することに間違いはないということを思わせる一例となったはずである。そして、このような行為こそ、当時の軍部が意図した行為であり、「ペン部隊」の一員としての役を立派に果たしたと言っても過言ではない。

戦場で働く看護婦に対する言及は、他の記事を通しても確認できる。十一月九日付記事には、芙美子が負傷兵の慰問のために南京の病院に行った際に目撃したことを述べている。

林氏　私が行つた時は南京まででした。私は日本のサイダーを寝て居る人に飲ませましたが、（…）その時の色んな口が今でも眼に浮んで来ますのよ。看護婦さんは一生懸命にやつて居ります。戦場ではまるでエンゼルですね。中には四十歳、五十歳の人もありまして、兵隊さんは皆「お母さん、お母さん」と呼んで居ました。看護婦は若い人ばかりではありません。実に親切です。爪まで切つてあげたりして居ます。看護婦さんにさうして貰ふ事が実に嬉しいらしいです。だから看護婦が珍しいといふ程の少数でなしに、ふんだんに行つてくれて居るとよいと思ひました。

平井氏　歳を取つても働く余地があるんですものね[139]。

芙美子は、日本から持って来たサイダーを負傷兵に飲ませることしかできない。しかし、看護婦たちは、負傷兵たちにとって「お母さん」のような存在であった。看護婦たちはみんな献身的に働いている。まるで「エンゼル」のように崇高な存在であるとして賞賛しているのである。

「若い人ばかりではありません」と「爪まで切つてあげたりして居ます」という部分は、年齢が高くても、専門的な知識を持っていなくとも、戦場の看護婦として働くことが可能であると強調し、平井も「歳を取つても働く余地がある」と、芙美子の意図を巧みに汲

み取っている。〈女性〉の働きが必要であること、そしてそれに関連する戦場での仕事を紹介している点は、戦争宣伝を完璧に果たしたとみて間違いない。そして、一九三九年七月に「国民徴用令」が本格的に施行される前であるという観点から見れば、もっとも理想的な形の戦争宣伝であったに違いない。

政治には関心を持たなかった女性作家が、急にスタンスを変え、戦争協力の第一線で活躍した理由は、高崎隆治が指摘[140]するように、「極限性のなかで自己喪失」した過程とも無縁ではないはずである。ただし、芙美子の宣伝活動が、本当に日本の戦争行為に同意して行われたのかについてはやはり議論の余地がある。どれほど戦争協力行為を行ったとしても、戦後の「晩菊」、「浮雲」などの作品を通して確認できる戦争批判意識とは、大きく乖離していることも事実だからである。

いずれにせよ、芙美子の従軍活動は、様々な形で利用された。十一月二十七日付『東京朝日新聞』には、芙美子が梅村忠太郎（「漢口戦従軍通信」に登場する人物として、「若き少尉」、「植村少尉」などの表現で紹介している[141]。戦死したことにより、死後中尉に特進）とのエピソードを『東京朝日新聞』に紹介したことについて、中尉の母親から感謝の手紙が届いたことが載せられた。『東京朝日新聞』は、重傷を負っている「梅村少尉」に「パイナップルの汁を与へ足の爪をきつてあげた[142]」芙美子の行為について「美しくも勇ましい戦場物語」と称えている。また、中尉の妹が勤務する職場まで行って、中尉との関係などについて話すことを予告している。

芙美子の座談会、そして梅村中尉の記事には、犠牲になった人に対する哀悼、その家族の苦しさなどについては少しも触れず、〈国家のために犠牲になった〉ということを強調し、銃後の女性たちも思いを共にすべきだと煽動している。このような煽動に加担したことは、いつも下層民の視線で、彼らの日常に注目した作家、そして戦場で命を失った兵隊たちを目撃していた作家の行為としては、極めて異質な行為である。

芙美子は、戦後のインタビューなどでも、自分が戦中取材したこと、座談会などで発言したことについては、一切語っていない。むしろ、戦後発表した『女の日記』の序文で「戦争と云ふ怖ろしい魔物にとりつかれて、私たちは惨酷なほどみじめな長い年月をすごしてきました[143]」と述べているように、〈戦中は厳しい時期だった〉と回想している。自分の戦争協力行為については何の言い訳も、反省もない。ただ、戦後、芙美子が自身の戦争協力行為に対する批評家たちの議論が本格的に行われる前に急死したことにより、結局芙美子の戦中活動、つまり戦争協力に対する評価の過程は長期間中断してしまったのではないだろうか。一九五一年七月一日、芙美子の告別式で葬儀委員長の川端康成が「どうかこの際、故人を許してもらいたいと思います[144]」と発言したのは、周辺の作家に対する芙美子の言動だけでなく、生前の戦争協力のことも念頭に置いた発言として解釈することも不可能ではないだろう。

⑷ 結論

本論では、『戦線』の収録作「漢口戦従軍通信」と『東京朝日新聞』に連載された座談会を通して、芙美子が行った戦争協力行為について考察した。いずれも当時の日本軍を称える内容であり、銃後の女性たちには、直接的に戦争に役立つことを提示する一方、戦場で命を失った兵隊のことも戦争宣伝に利用するなど、当時のマスコミと協力して、戦争の正当化の先駆けとして活躍したことは明らかである。そして、こういう戦争当時の行動に対する芙美子本人の発言がないことは、結果的に〈戦争協力〉作家として、この時期の活動を批判される根拠となっている。

ただ、戦中の協力活動は批判されても、戦後の作品における強い反戦意識は、それなりのものとして評価すべきである。つまり、戦争の最中、積極的に協力した人が、戦後になると態度を変えて誰よりも強く戦争を批判し、手加減することなく戦後の悲惨な現実を描き出した行為こそ、それなりの反省の行為として見ることもできると思われる。芙美子は、戦争後半、作家の執筆活動が禁止になって以降、山間の村に疎開して童話などを書きながら日本の〈敗戦〉を待っていた[145]。これは、当時の戦争がただの侵略行為にすぎなかったこと、そして自分が行った行為が、大衆において何を意味したのかを悟ったからではないだろうか。そうとすれば、単に芙美子の中期活動を批判するだけでなく、一人の作家として成長する試行錯誤の時期として見ることも可能だろう。

第六章　芙美子の戦中期活動Ⅱ——芙美子の中期非従軍・従軍文学におけるアジア認識

(1)　芙美子のアジア認識Ⅰ——非従軍文学における中国イメージ考察

芙美子が「ペン部隊」の一員として活動していたときに発表した「戦線」と「北岸部隊」は、作家本人が中国の戦場で目撃したことを書いた戦争ルポルタージュ作品である。「戦線」は一九三八年十二月に発表され、「北岸部隊」は続いて一九三九年一月に発表されているが、いずれも漢口攻略時の従軍記録である。二作共に、漢口攻略のために中国に上陸した日本軍の日常を描く一方、作品の背景である中国についても詳しく描写している。

前章で言及したように、芙美子の従軍活動および戦争ルポルタージュについては、板垣直子[146]、森英一[147]、高崎隆治[148]、川本三郎[149]、高山京子[150]など、多数の研究者が注目し、それぞれの論を展開している。その内容としては、芙美子の漢口従軍の行跡、つまり、従軍作家として中国に上陸し、「漢口一番乗り」の女性作家として報道されるまでの過程を作品と関連づけて検証するものが圧倒的に多い。ただ、「ペン部隊」に関する内容は前章で取り上げたので、本章では、主に作品内容に注目して論じたい。

ところで、二作の従軍ルポルタージュに注目する研究は数多くある一方、当時の中国と中国人に対する芙美子の認識に関する研究はほとんどない。また、二作の従軍ルポルタージュにおける中国イメージなどに集中しすぎて、同時代の他の作品における中国イメージにはとくに関心を持っていない。結果的に、従軍ルポルタージュの中で描写される部分だけを扱っており、そうなると、従軍ルポルタージュだけが、この時期の芙美子の作品のすべてであるかのように論じてしまう危険性がある。同一の概念・存在が、従軍ルポルタージュ以外の作品ではどのように描写されているのか、それを確認する作業を通して、戦中期の芙美子が他国（中国）のことをどのように認識していたのか、そしてそういう認識が作品にどのように反映されているのかが明らかになると考えられる。そして、結果的には芙美子の戦中期の活動を新たに読み解くことも可能になるだろう。

本章では「戦線」以前の作品における中国イメージについて確認する。芙美子は、戦争ルポルタージュを発表する前から、「哈爾賓散歩」（一九三〇年）、「北京紀行」（一九三六年）、「白河の旅愁」（一九三七年）などのエッセイにおいて中国に対する自分の印象を述べている。

「放浪記」と同年に書かれた「哈爾賓散歩」では、ハルピンから他の地域まで、中国各地を移動する過程で経験したことを記録して

いる。芙美子は、本作の中でも「放浪記」と同じく、ハルピンという生活空間と、そこで生活する人々、下層民たちのことに関心を持っている。

街の中の堤（どて）の上の線路を越したナハロフカ（貧民窟）の町へはいりますと、日本の貧民窟の様な悲惨な軒並みが眼にはいります。この街からキャバレーに通っている踊り子たちもいる。支那人の野菜屋の屋上には、何を考えてか、青天白日旗が長閑（のどか）にヒラヒラしていたりしました。（…）

ハルピンは女の国だけれど、私の前にいる暗がりの女は、煙草のあいまあいまに、男に唇をさしよせて接吻です。明るくなった場内では、煙草売りの娘が、何世紀前かの美しい服装で、煙草や菓子を売りに来ます[151]。

「放浪記」と同じく下層民の日常を描きながらも、従軍ルポルタージュでの批判的な描写はない。芙美子本人が見たこと、聞いたことだけを客観的に叙述している。このような叙述から、国籍に関わらず、下層民の日常ということだけに注目していることがわかる。ハルピンから離れて奉天での見物の場面も興味深い。ここでは、奉天という場所に対する印象を率直に書きつつ、中国人と会話する場面も登場する。

百貨店の中へはいると、四方から店員が私を呼びかけて来ます。靴を買おうか、母へ支那繻子（しいかんぞじゅす）を買ってやろうかなど考えていますと、「シナジス、ヒスイ、いいのあります。」支那の商売上手にはかなわない。支那繻子を拡げて、私を吊っていた店員が、私を陳列の奥へ引っぱって行くと、子供の赤い金時さんを持って来て買えと云います。

「私、子供ないからいらない。」

「子供ないから、買うよろし。」

ニヤニヤ笑いながら店員が、金時さんの前をめくると、これはグロテスクな支那の×画でした。不意打ちだったので、面食らった私は、何だか厭な気持ちで、「プヨオ！プヨオ！」と外へ出ました[152]。

中国旅行のお土産を買うために立ち寄った百貨店で、芙美子は中国人店員に欲しくもない商品の購入を勧められる。中国人店員の強引な接客に驚きながらも、このような描写の中で、中国人に対する〈非人間的〉な描写は全然見られない。ただ、中国人店員の押しつけに対する不愉快な感情を生々しく描いている。日本人のことを描いた「放浪記」と同じく、中国人に対しても何の偏見も持たず、自分が感じたことを率直に書いているのである。従軍ルポルタージュにおける中国人のイメージとは、かなり違う形で描き出している。

それでは、芙美子は、どのように従軍ルポルタージュの中で中国イメージを描き出しているのだろうか。次節では、エッセイ集『私の昆虫記』と「戦線」における中国イメージを確認し、何が相違しているのかを考察する。

(2) 芙美子のアジア認識Ⅱ――『私の昆虫記』と「戦線」における中国イメージとの比較

芙美子の従軍活動が本格的にはじまる一九三八年七月に発表されたエッセイ集『私の昆虫記』は、収録作品全般にわたって中国のことを語るものが多い。その中で、中国人の態度に対する反感と疑問を表す部分がある。その例として、「支那南北」というエッセイを見てみる。

> 上海のあたりでは、百貨店あたりに夫人の店員もゐるやうであつたが、おうよそ、支那全土に、職業婦人と云ふものはすくない感じだ。女巡査も、女の兵士も出来たときくけれど、不思議に商店とか会社に努めてゐる女性をあまりみかけなかつた。北京である上流婦人のお茶に招待をうけたことがあつたが、その婦人は日本は未だに婦人に対しては封建的ださうですが、昔より、幾分か、日本女性の進歩はあつたのでせうかと云ふ質問があつた[153]。

芙美子は、女性の社会活動が活発に行われていると聞いた上海に来ているが、「職業婦人」と言われるような、つまり普通の仕事場で活躍する女性の姿がほとんど見られないと言う。そして、中国人の上流層の女性の招待に応じて彼女と会った時、日本人女性は中国人女性のように進歩しているのかという質問を受ける。

> 全く無残なほど日本をやつゝけて、日本へは好意を持たないと云はれたけれど、私は只、だまつて笑つてゐるより仕方がなかつた。

かう云ふ婦人の思想や、女の兵士や、女の巡査の出来る国柄を、私は婦人の進歩とはどうしても思へない。形式と云ふものをあまり大事にしすぎて、かへつて、内容空疎なものが出来上つてゐるのではないかとも思ふ。西洋人が来て、平気で支那人侮辱をやつてゐることにはてんとして何も云はないのだから、抗日主義も小児病的なところが大半あるやうな気がして仕方がない。（…）

天津で英国人経営のホテルに泊まると、便所も風呂も「中華民国人使用を禁ず」と云ふ札がぶらさげてゐる。そこのボーイ達は全部支那人なのだけれど、こんな札をみても、別に腹をたてないのが不思議だ[154]。

この場面では、中国人女性の質問に対する否定的で不愉快な感想が書かれている。この中国人女性は、中国の女性の社会活動は活発に行われていると言っている。問題は、中国人女性が何の根拠も提示せず、日本社会を封建的な社会とみなし、日本人女性が中国人女性より進歩していないと言う場面である。芙美子が目撃した中国は、中国人女性の意見とは違い、女性の社会活動ということにはそれほど関心がなく、ただ近代化という言葉自体にこだわっている国としか見えない。むしろ、日本については、厳しく発言している中国人女性が、なぜ西洋人による中国人への侮辱に対しては、沈黙しているのかと疑問を持っている。「哈爾賓散歩」のような以前のエッセイにも、日本とは違う中国の風景・人に対する驚きと不愉快の感情は見られるが、それを直接的に述べる形式は取っていない。しかし、一九三〇年代後半の帝国主義が広がる時期のエッセイでは、個人の中国人の意見に対して厳しく批判しているのである。もちろん、一九三八年は、日中戦争が行われ、日本軍が中国の各地を占領している時期でもある。そして、同年六月から「ペン部隊」の従軍作家として、日本軍兵士と一緒に活動しはじめた芙美子としては、中国人のことを肯定的に描くことはできなかったのであろう。

それでは、従軍ルポルタージュ「戦線」における中国イメージはどうだろうか。本作における中国イメージは、「支那南北」よりも一層厳しくなっている。

小さい城門を這入つて行くと、汚い廃居の並んだ狭い往来に、るいるいたる中国兵（ツンコピン）の死体が横たはつてゐました。或る一軒の家では、壁に凭れたまゝ棒のやうなものを握つて息の絶えてゐる支那兵もゐました。半洋袴にだぶだぶの上着を着た、まだ十七八の少年兵で、肩や背に黒い血が乾いてゐます。私の神経は実に白々とこれらの死体をみまもつてゐられます。上巴河の敵前渡河の時に見た、担架に揺られて後方へ運ばれて行く、日本の負傷兵へのあの感傷は、生涯私は忘れることは出来ませんのに、この中国兵の死体は、

私に何の感傷もさそひません[155]。

この引用は、「戦線」の中の、芙美子が目撃した中国人兵士の死体に対する描写の部分である。下層民の日常を描きながら彼らとの哀感を共にする作家の叙述とは考えられない描写である。戦争という厳しい現実に投げ出された「少年兵」という存在を、単に日本軍と対立する中国人兵士の一人として認識している。「放浪記」を通じて、都会の下層民の日常を語るのが得意で、既に引用した「哈爾賓散歩」のデパート店員との会話のように、外国でもそのような描き方は変わらず、日本語で商売する中国人店員の口振りを滑稽な形で描き出した作家が、数年後の作品では、同じ中国人のこと、ひょっとすると、今まで遭遇した中国人の中で一番不運かもしれない少年兵の死体を、これほど冷たく描いているのである。また、以下の比較に明らかなように、従軍ルポルタージュの舞台である中国のことについても、より過酷な感想を残している。

きめてくれたニイヤンは、境内から北陸、娘々廟（ニャンニャンミョウ）を見て七十銭でいいと云います。（…）

日本人の街をつっきり、境内へはいりますと、とても愉快。（…）ニイヤンの飛び散るやうな汗をみていると気の毒になって来ます。（…）北陸はほんとうに美しい処です。黄瓦朱壁の建築物が珍（めず）らしく、奥の寝陵には清の太宗文皇帝の寝園がありました。一人でコツコツと石像の豹（ひょう）や獅子や、馬や駱駝（らくだ）や象の間を歩いていますと、胸がドキドキ鳴ってゐるのが聞える位静かです。（…）

ニイヤンは、また私を日本寿司屋の前まで連れて来て降ろしてくれました。日本金二円を包んでやると、ニコニコ笑って、今晩は女房に、なまこと、蓮の実を食わせるのだと喜んで帰りました[156]。（「哈爾浜散歩」）

こんな処で病気になりたくないと思ひます。

私はこんな支那の片田舎の歴史なんか知りもしませんし、知ろうともおもひません。

たとえ、ここで孔子が生れ、李百が生れてゐたにせよ、私の知つたことではないではありませんか。私はこんな汚ない（ママ）土の上に死

にたくないと思ひます[157]。（「戦線」）

「哈爾賓散歩」では、中国という外国の文化、そして中国人のことを理解しようとしている。それは、北陸に対する感想、中国人の車屋さんのことを配慮する部分からも明らである。しかし、「戦線」には、「哈爾賓散歩」のような、中国に対する気遣は全然見られず、一方的な無視・軽蔑の表現しか見られない。

何より、このような態度の変化は、「戦線」という作品自体が、日本軍の戦争を宣伝するための企画物であり、「ペン部隊」の一員として、本国に戦況を知らせようとする意図をもって、すなわち宣伝活動の目的で書かれたものであるからだろう。人気作家として、他の作家との競争で負けたくないという芙美子個人の欲心と、作家としての創作欲求が加わって、「戦線」のような作品が生まれたのではないだろうか。

ここで、同時代のアジアの作家、特に韓国の作家が、中国イメージをどのように認識・素描しているのか、具体的な文学作品を通じて確認する。

韓国（以後、本論では「朝鮮」と表記）は、一九一〇年から日本の支配を受けていたが、一九三〇年代後半に入ってからは、日本と類似した論調の報道が続いていた。例えば、一九三七年、朝鮮の代表的な新聞であった『朝鮮日報』や『東亜日報』は、日本軍の南京攻略について、数日かけて詳しく報道している。一九三〇年代後半は、朝鮮総督府による朝鮮国内の言論統制・検閲が行われたため、新聞社の存続のために必要な行為として分析する研究もあるが[158]、十分な教育を受けることのできない多数の朝鮮の民衆は、親日のメッセージとして受け取っており、彼らを扇動する道具の一つとして活用されたと見ることができる。このような状況下で発表された朝鮮文学は、日本と同じアジア認識を有していたのか、もしくはそれとは違う、日本への対抗の意図で、他アジア国家を見ていたのか、確認する必要がある。

(3) 芙美子のアジア認識Ⅲ——朝鮮人作家の作品における中国イメージとの比較

この時期の朝鮮文学は、言論の方とは違って、親日・反日のどちらにも属さない作品が発表されている。朝鮮人作家の活動が厳しくなっていたのは確かである。まず、一九三八年から「内鮮一体」の強調と朝鮮人の「皇民化」のために朝鮮語教育の廃止及び創氏改名が実施される一方、「国民徴用令」や「挺身隊」のような、強制労働と収奪及び人権の侵害が発生する。もちろん、朝鮮社会の中でも

「民族革命党」、「朝鮮民族戦線連盟」、「韓国光複運動団体連合会」、「全国連合戦線協会」など、組織化された抗日運動が展開されているが、文壇では「朝鮮文藝会」、「朝鮮文人協会」のような〈親日〉的性格の団体が結成されている。以後、一九四一年に創刊された親日傾向の『國民文学』の創刊、一九四二年の朝鮮語使用禁止令などにより、一九四五年八月の解放まで、朝鮮文学は、活動自体が停止する状況となる。

このような時代的な背景から、一九三〇年代後半に発表された朝鮮文学にも大きな変化が見られる。「朝鮮プロレタリア芸術家同盟」(Korea Artista Proleta Federacio、以下、KAPFと表記)の解散以後、被植民地の出身者という現実に対する闘争を止めて、完全に絶筆する作家、もしくは転向する作家に分けられる一方、露骨な闘争を描く代わりに、風刺を通じて現実を批判する作品が多数発表される。その中で、平壌を中心として発刊された『断層』という同人誌で活動した作家たちの動きに注目する必要がある。『断層』は、地方の文芸誌であり、収録作品の少なさ、そして作品自体の完成度の問題で、韓国文学研究ではあまり注目されていない[159]。この『断層』収録作品は、社会問題を描くよりも、登場人物の心理描写に集中しているのが特徴で、KAPFのように、文学作品による大衆の啓蒙を目標とする啓蒙文学とは違う方式の作品活動を展開しようとした試みとして評価すべきである。

崔明翊(チェミョンイク)は、一九三〇年代の韓国文学を代表する知識人作家の中で、李箱(イサン)(一九一〇年～一九三七年)のように当代の知識人の心理描写、つまり知識人の悩みを描くことに注目した作家である。特に、「心紋」は、そのような崔の作品の特徴がよく見られる作品で、朝鮮ではなく中国を背景として朝鮮人のことを描いているものである。

朝鮮人という身分上の限界から、芙美子のように「従軍作家」として戦争に派遣され、戦場を記録し大衆に報告することはできなかった。しかし、芙美子が中国という空間自体を、支配者・侵略者の観点から認識しているのに対して、崔は、被支配者・被侵略者の観点から中国を眺めている。すなわち、中国人と同じ被支配者の立場から叙述しており、中国に対する批判的な内容も見られない。ただ、自分の作品の舞台として中国を設定し、そこで遭遇する朝鮮人、そして、そのような出会いの中で悩む朝鮮人のことを描くことに集中している。

それでは、崔の作品における中国のイメージについて、「心紋」の内容を通じて確認してみよう。

中学の美術の先生であった「金明一(キムミョンイル)」(作中「僕」)は、妻の「ヘスック」と死別した後、学校をやめて、売れない無名画家として生

活している。娘の「キョンオク」を女学校の寮に入れ、妻と娘の三人で生活した家を処分し、意味のない毎日を過ごしているが、ハルピンで実業家として成功した親友「李君」と外地で出会うことにより、過去の記憶から解放される新たな生活を渇望するようになる。

「李君の成功談」を聞くために哈爾浜に来た僕であるが、ここで僕の意図とは違う、過去の自分と関わる事件に遭遇した。そして、僕がまず話さなきゃならないのは、当然であるが、如玉のことに関する話である。

李君の案内で哈爾浜の見物に行った。「根っから消費者の君のためには、やっぱり哈爾浜の消費のことから紹介する方がいいよな。」という李君に連れ去れて有名なキャバレーレストラン、ダンスホール、そして「哈爾浜」という単語から連想されるいわばエログロを夜まで味わった。二人は少し酔っていた[160]。

一九三〇年代後半の派手なハルピンの雰囲気が感じられる場面は、芙美子の中国描写とは完全に違っている。もちろん、漢口とハルピンという地域の相違はあるが、芙美子が「戦線」を通じて、全体的な中国イメージを否定的に描いているのに対して、崔は中国における歓楽的なイメージに注目している。中国で生活する下層民のことについても語っているが、これもまた、芙美子の「戦線」における下層民の描写とは全く違う。「心紋」における中国人像は、胡服を身につけキャバレーで働く「ダンサー」と「満州人ボーイ」、次の引用に登場する「クーリー」のように、中国社会における〈下層民〉を対象としている。「戦線」のような否定的な描写がない点は、「放浪記」に類似しているが、その中国人のことを詳しく描写する代わりに、外観と雰囲気だけを簡単に描いており、中国を舞台としている作品であるにもかかわらず、その土地の人たちにあまり関心を示さない。そして、本作は、中国に住んでいる朝鮮人である「如玉」の姿に焦点を合わせているのである。

「たぶん、ここだろう」と言いながら、裏町の歩道の下、音楽の流れる地下キャバレーに入ったが、如玉のいる店ではなかった。こういうことを三、四軒繰り返し、やっと如玉を見つけることが出来た。

高い天井に輝くシャンデリア、鏡のようにきらきらする床、広いパノラマの中で音楽の波に乗る舞子たちに慣れてしまったせいか、如玉のいるキャバレーは、あまりにもみすぼらしい。四、五人しかいないバンドの粗雑なジャズ、じめじめする靴の下の酒のにおいで頭が痛くなる。（…）昨夜の如玉は、半年くらいの月日で生活に苦労している人のように、憔悴しきっており、青色の服も古くさ

いものであった。（…）

「これから松花江に行きませんか。」と言いながら歩く如玉について行くしかなかった。今もたくさんのロシア人とユダヤ人が居住し、「哈爾浜」という地名から連想されるエログロの異国的な享楽。僕たちは繁華街である「キタイスカヤ街」を経て松花江の波止場へ行った。（…）

波止場のクーリーたちがかっと押しかけてくる。彼らは鴨のように浮いている軽妙な船を指しながら、川向こうの水泳場までの船遊びを強く勧める。ふだん、顔をほころばすほどの余裕がない日常を過ごしているはずのクーリーたちが、僕たちを見ながら笑顔と手振り、意味のわからない言葉で僕たちを誘っている。[161]

「金明一」は、ハルピンの裏町にあるみすぼらしいキャバレーで、留学時代の愛人であった「如玉」と再会し、次の日、ハルピンのあちこちを散歩する。途中、波止場に立ち寄り、そこで働く中国人の労働者（クーリー）たちのことを「顔をほころばすほどの余裕がない日常を過ごしているはず」と描写しているが、これ以上の詳しい描写はしていない。

ここで、中国を背景とする本作が、そこに住んでいる中国人のことになぜ注目しないのかという疑問が生じる。その答えは、ハルピンで「如玉」と同棲している青年「玄一英」が、今までの経過を「金明一」に吐露する場面を通じて明らかになる。

「たぶん、「玄赫」といえば見当がつくはずでしょう。一時左翼理論のヘゲモニーを握ったあの玄赫のことです。（…）いつも玄赫の周りには彼を崇拝する青年達がいました。」

「如玉も僕を崇拝した学生の一人でした。（…）彼女は、あの玄赫が投獄された時、出獄して流浪した時は、少し離れていましたが、終始、僕のことを忘れずにここまで着いてきたのです。

今の「玄一英」という男は、女の子が稼ぐお金で生活し、アヘンまで吸っている男なのです。」（…）「もちろん、アヘンを飲む理由はあります。病気のため。貧しい生活や孤独、絶望を忘れたくて。そして自暴自棄になったから。言い分けですかね。（…）僕と同じく苦しい状況でも放棄せず、自分の運命を切り開く友達も多くいました。（…）

どんな時代も環境も、人を堕落させる力というのは持っていないと思います。だから、堕落する人は、時代と環境にかかわらず自ら堕落するという、性格的な欠陥があるのではないでしょうか。僕には、自分の環境や時代を批判する理由も勇気もないです。ただ、

自分の弱い性格を呪うだけです[162]。」

「金明一」は、ハルピンで「如玉」と同棲している「玄一英」（「玄赫」）と会い、「如玉」がハルピンまで来た経緯を聞く。かつてプロレタリア運動に心酔する文学少女であった「如玉」は、憧れの運動家である「玄一英」と深い関係を持つこととなり、彼に従ってハルピンまで来た。しかし、今の「玄」は、堕落したアヘン中毒者であり、「如玉」は、「玄一英」と一緒に堕落していくのである。上述した「玄一英」の告白を通じて、一九三〇年代後半の朝鮮の知識人たちが共有した悩みがわかる。この時期に発表された朝鮮の文学作品には、朝鮮から離れて、他国で生活することを描いたものが多く発表されているが[163]、特に、ハルピンと上海を背景としているものが多い。ハルピンの場合、上海と同じくに〈東洋の小パリ〉という国際都市として、中国人だけでなく、アジア各国の人々に〈成功の可能性のある場所〉として認識された。これに、一九三二年に日本によって建国された傀儡国「満州国」に対するユートピア的なイメージが、朝鮮のマスコミによって増幅されたことも、この時期の韓国文学における〈ハルピン〉ブームの一つの要因であろう。実際、この時期に上海やハルピンのある満州地域へ移住する朝鮮人は多かった。しかし、移住先の現実は厳しくて、ハルピンの旧市街地には朝鮮人・ロシア人が、新市街地には日本人・中国人が居住するという帝国主義的な構造が確立されていた[164]。移住民全員が成功するはずもなく、失敗した人も多く、彼らの挫折と放浪は必然的な結果として現れたのである。問題は、移住民の朝鮮人のことを描くことに集中しすぎて、実際に住んでいる中国人のことを完全に無視していることにある。「玄一英」のように中国に移住した朝鮮人たちが、現地の人たちと交流せずに生活するというのは想像もできないことである。何の基盤のない外地で生活するためには、その地域の人たちとの交流が必須である。例えば、ハルピンで成功したという「李君」が、どのように成功したのかを考えてみると、きっと現地人との交流があったはずである。しかし、「心紋」において、そのような話は、作中一切言及されていない。朝鮮人知識人の内面描写だけを重要視し、それだけを叙述しているのである。もちろん、植民地統治下の時代を生きている人たちの悩みを描くことも重要であるが、本作がハルピンという中国の特定地域を舞台としている以上、ハルピンの中国人や様々な国籍の人たちを登場させることも不可能なことではない。そのような展開を通して、崔自身の中国イメージを究明することも可能だろう。しかし、崔は、中国人のことを描写していない。結局、知識人の心理描写という側面だけを考慮して再構成すれば、作品の舞台を中国ではなく朝鮮にしても成立する作品となってしまう。もちろん、確かに中国を舞台にしないと成立しない要素（「如玉」との再会、「玄一英」との会話など）も存在している。ただ、中国人のことには関心がない。結果的に、崔の意図が何なのかとは関係なく、芙美子のように中国人のことをひどく描写するわ

けではないが、中国人を〈無視〉しているかのような作品として解釈される可能性のあるのが、「心紋」の問題点であると同時に限界であると言える。

以上、本節では「心紋」を、主人公の「金明一」を通じて現実（被植民地・妻との死別）からの逃避を夢見た朝鮮人知識人が、人生の転換を求めて着いた「ハルピン」での経験を描いた作品として論じた。一九三〇年代後半のKAPFの失敗により、朝鮮の知識人階層、特に文学者たちは現実と理想との乖離を強く感じ、その中には、転向して、日本による植民地統治を支える人も出現した。転向しなかった作家たちは、祖国の現実を論じる代わりに、知識人の内面風景を形象化、つまり自分たちの内面の苦悩を描写することに集中した。そのような文学思潮の中で、本作は、転向した朝鮮人社会主義者の「玄一英」の内面の心理を鮮明に描き出し、植民地統治下の朝鮮知識人たちが感じた挫折と堕落を生々しく描いている。特に、単にお金を稼ぐために「ハルピン」に行った「金明一」の友達「李君」と〈社会変革〉を夢見た「李君」の堕落を対照的に描き、当時〈機会の場所〉と認識された「ハルピン」も、すべての朝鮮人たちを救援する空間にはならないことを明らかにしている。ただし、中国人に対する〈無視〉は、芙美子の「戦線」とは別の形で批判すべき部分がある点を指摘した。

(4) 結論

芙美子の「戦線」と崔の「心紋」は、一九三〇年代後半の中国を背景とした作品である。「戦線」は、従軍作家を語りとして、漢口の占領作戦に参加し、実際の戦場で目撃したことを描いているが、「心紋」は、世界各国の人々が行き交う「ハルピン」で堕落していく朝鮮人たちの姿を描いている。

二作を通じて、それぞれ戦場と非戦場という違いがあるが、当時の日韓の作家が、中国という空間に対してどのような認識を抱いているのかが確認できた。まず、芙美子の「戦線」を通じては、ナショナリズム・ファシズムの極みに至っている日本と、その日本が他のアジアのことをどのように認識しているのかを見た。一九三〇年代後半の日本は、いわゆる〈総力戦〉がはじまる時期で、一九三七年の日中戦争を中心として様々な形でプロパガンダ活動が行われていた。一九三八年に国民精神総動員中央聯盟が各地に『七月七日は支那事変勃発一周年』のような広報ポスターを配布し、一九三八年八月に厚生省が「国民心身鍛練運動」を全国単位で実施するなど、日本の戦争行為を正当化する一方、持続的な戦争遂行のために、日本国民の犠牲を要求し、大多数の日本人たちもその要求に応えていた。

日本全国が戦争に向かうという狂気の流れに乗じて、芙美子も「戦線」を発表し、マスコミなどの支援を背景としてベストセラーになった。「放浪記」で大衆的な支持を得た人気作家が、直接体験した戦場、そして、そこで戦っている日本軍のことを生々しく描いているので、戦況に関心を持った人々に対しては、兵隊の日常を伝える役割を担い、戦場へ息子、夫、父親を送り出した家族は、自分の家族のことが語っているように読んだに違いない。しかし、下層民、そして下層民に対する社会の厳しい一面を描いて人気を得た作家が、一九三〇年代後半のファシズム的な社会の雰囲気に対して何の疑問も持たず、そのファシズムの雰囲気に共鳴し、偏った観点から他国のことを描いている点が、「戦線」における重大な問題である。もちろん、「戦線」における日本軍および彼らの行動全体に対する美化的な描写については、川本三郎のように「林芙美子の目は、終始、戦場で泥にまみれている兵隊に向かう。それは、『放浪記』以来、一貫して社会の底辺にいる人間を描いてきた作家の当然な心情である。そしてその心情は、戦争下の多くの日本人のそれと重なり合う[165]」という解釈も可能かもしれない。しかし、川本の解釈は、結局、当時の戦争で犠牲となった中国人のことを考慮せず、ひたすら日本人のことだけを大事にする解釈として見ることもできる。そうすると、国籍を問わず共感を呼び起こす内容、すなわち〈下層民のことを語る〉という芙美子文学の特徴が排除された作品、つまり、当時の日本の時流に乗った戦争礼賛の物語の一つとしてしか解釈することができない。普遍性を喪失した、ありふれた戦争協力作品となるのである。一方、高山京子が「林芙美子などの中堅作家は、協力しなければ生活の危機にさらされる可能性があった、(…)協力以外に残された道は、拒否して投獄されるか、筆を折るしかなかった[166]」と指摘しているように、単に執筆活動のために当時の時局に乗ったものとして解釈することも可能であるが、戦争に協力したということ自体は否定できない事実である。火野葦平(一九〇七年〜一九六〇年)が「麦と兵隊」(一九三九年)を通して、戦場の兵隊がどのような生活をして、何を考えているのか、臨場感のある文体で描写しているのと同時に、戦争により犠牲となった中国人の困窮した状況も素直に書いているように、従軍ルポルタージュとしても、戦争の実態を描くことは可能であった。しかし、「戦線」は、事実をそのまま記述することよりも、日本軍の侵略行為を美化することに集中しすぎて、その被害者となる中国人のことについては、下層民のことを上手に描いていた作家の叙述とは想像できないほど、親近感の欠如した、乾燥した文体で描いているのである。

芙美子が「放浪記」時代から他の作家、特に女性作家を牽制したことは有名なことで、映画「放浪記」でも再演されている。有名な作家になり、人気を得ることを大事にした性格は、「ペン部隊」に参加するために、私費でも参加したいと手紙を書いたことからも明らかである。名誉欲が強い芙美子にとって、「ペン部隊」に参加し、その一員として活動するのは、全国的に名声を博する手段であったことに違いない。そうすると、芙美子が積極的に戦争に協力した理由もおのずと明らかになる。作家本人の性格、そして「ペン部隊」

の目的から、「戦線」は、はじめから国家主義・帝国主義の視点が染み込んだ作品であったのである。

崔の「心紋」における中国イメージは、「戦線」とは全く違う。本作は、中国という空間を、中国人が生活する空間を、自由や未来のない故郷ではなく、新しい社会での成功を夢見る朝鮮人の失敗・絶望・堕落の空間として認識している。つまり、中国と中国人の問題を描くのではなく、中国という空間を選択した朝鮮人たちのことに注目しているのである。ただし、芙美子のように中国人のことを否定的に描いている部分はないが、むしろ作中に中国人のことがほとんど描かれていていない点自体が、批判すべき部分である。

いずれにせよ、前節で述べたように、一九三〇年代後半の韓国文学における中国は、当時の朝鮮人たちにおいてユートピア的な空間として認識されていたが、そのユートピアが歪曲され、故郷（植民地）と同じく挫折の空間として描かれている点は、本作「心紋」だけの特徴として挙げることができるだろう。さらに、その挫折の原因を外的要因、つまり中国・中国人による問題として認識せず、そこで生活する朝鮮人本人の問題として認識している部分から、一九三〇年代後半の韓国文学でよく見られる〈内面的な悩み〉を描く作品の典型例として挙げることもできるだろう。ユートピアである中国に移住したとしても、朝鮮人たちの内面の悩み自体は解決できなかった。そして、このような事実を認識した移住者の朝鮮人たちは、自ら破滅していくのである。そして祖国にも帰ることのできない朝鮮人たちにおいて、中国はユートピアではなく、挫折と失望と孤独、そして死の空間へと変貌してしまうのである。

もちろん、芙美子の「戦線」とは違い、「心紋」における中国イメージは、「李君」のように大抵は個人の努力次第で、ある程度は楽な生活のできる空間として描かれている。これは、一九三〇年代の韓国で起った〈ハルピンブーム〉のように、ハルピンが〈機会の空間〉、〈再生の空間〉として認識されていた雰囲気を考慮した設定である。本作の登場人物である「金明一」と「如玉」と「玄一英」は、絶望的・悲劇的な結末に終わるが、それは、中国とは関係なく、ただ中国での生活への適応に失敗した朝鮮人それぞれの問題に起因する問題である。

一方、一九三〇年代後半の朝鮮知識人たちの中国憧憬も、「心紋」の「李君」に代表される当時のハルピンイメージにつながる一つの理由であるはずだが、当時の国民党政権と朝鮮の独立運動を展開した朝鮮内の知識人階層との紐帯関係という歴史的な背景も一要因として機能していたのではないだろうか。ただし、知識人の内面的な悩みを語る作品が、実際の植民地統治下の朝鮮社会に、どのような影響を与えたのか、確認する必要がある。本章で、崔は他の朝鮮人作家である李箱と同じく、当代知識人の心理描写に注目した作家であると述べた。しかし、当時の批評の中では、崔と李のような知識人の心理描写を重要視する作家を批判する意見もあった。例えば、批評家の金文輯（一九〇五年～？）は、李箱の代表作「翼（ナルゲ）」（一九三八年）について「これぐらいの作品は、今から七年、八年前に「新

心理主義」文学が流行した東京文壇に比べると、夏の麦わら帽子のようにありふれたものにすぎなかった[167]」と批判しているが、知識人の心理描写に集中しすぎて、現実の問題については語らない作風に対する当時の批評家たちの考えが伺われる。

ユートピアであるハルピンでの新しい生活のために祖国を去った朝鮮人を描き、一九三〇年代後半の朝鮮の知識人の内面を描写することに成功しながらも、その挫折の原因となる現実の問題に対する何らの省察もないのことが、本作「心紋」の限界ではないだろうか。芙美子が中国イメージを歪曲することで日本軍のことを美化する一方、崔はユートピアの中国で堕落する朝鮮人のことを描き出している。しかし、中国を背景としながら中国人のことについてはほとんど描かない点は、中国人のことを〈無視〉しているように読まれる可能性がある。このことは、一九三〇年代後半の中国に対する日韓の認識において、芙美子のような日本人作家だけでなく、崔のような植民地統治下の時代の朝鮮人知識人の中にも無意識的のうちに、自民族中心の情緒が染み込んでいることを意味しているのではないだろうか。

第七章　従軍作品以外の中期作品――短編集『初旅』収録作品分析

(1)　人気女性作家としての時代――従軍記に隠された中期作品に注目して

前章でも述べたが、芙美子の戦中期作品に関する研究は、ほとんどが芙美子の従軍活動および彼女が残した従軍ルポルタージュだけを扱っているものが多い。文泉堂版全集に収録された著書目録を見ると、この時期にも以前と同じく活発に作品を発表している。しかし、このような事実を無視し、従軍ルポルタージュに限定して論じているのが、先行研究の大きな問題である。

論者は、〈戦争協力〉という限定的な枠内で戦中期の作品活動を論じている理由を、芙美子文学の変遷に対する明確な区分の不在にあると考える。芙美子の作品を、時期をきちんと区別した上で、それぞれの時期に該当する作品を細密に考察する研究は、ほとんど行われていない。

本論における芙美子文学の区分方法については、序章で説明しているが、本章でより具体的に、芙美子文学における中期について説明しておく。日本は、一九三一年の満州事変以後、一九三七年の日中戦争、一九四一年の太平洋戦争というように、軍国主義の道を突き進んでいく。従軍ルポルタージュのような戦争関連の執筆は、このような時代の流れの反映であるが、以前の作品とは違う特徴が見られる作品も多くある。例えば、一九三五年に発表された「帯広まで」と「牡蠣」では、作家の経験に依存する書き方ではなく、客観小説的な形に作風が変わっているのである。この時期から終戦までの期間を中期と捉えたい。

板垣直子は、『夫人作家評伝』（一九五四年）で、芙美子の作品を自伝小説、客観小説、戦後の作品に区分していくつかの作品を整理しようとしている。板垣の分類によると、「牡蠣」から戦時中の期間を客観小説の時期としているが、「牡蠣」と同時期に書かれた「帯広まで」については論じておらず、芙美子本人が置かれた時代的な背景と作品との関係についても言及していない。つまり、「放浪記」と「浮雲」という代表作が存在するデビュー初期（自伝小説）と後期（戦後小説）とは別に、この時期に該当する作品群に対しては、十分な考察を行わず、単に客観小説の時期として規定しているのである。しかし、この時期の作品が、それ以前の作品でよく使われた一人称小説ではなく、三人称小説を主流としたものになっており、内容的には「放浪記」のように自伝的内容を語っている作品が見られないということだけで、以前とは違う客観的なもの、いわば客観小説という形を取っていると理解するのは、検討の余地がある。また、芙美子の従軍活動経験が反映されている作品が戦中に発表されている点、また後期の作品にも影響を及ぼしている作品がいくつか

ある点などを看過しているのが板垣論の問題点である[168]。もちろん、中期の作品群を〈戦争協力〉とは関係ないところから見直している点は、高く評価すべき点であり、これからの中期作品研究において必ず参考にすべき研究方法に違いない。

いずれにせよ、現在の芙美子研究が、中期の作品群を作家の戦争協力行動と関連づけて〈戦争協力〉という限定した主題で論じるのは、中期作品群全体に対する考察不足に起因する。実際、近年、芙美子の従軍活動に関する研究が活発に行われ、中期作品と芙美子の従軍活動を関係づけて見る研究も多数発表されている。ただ、このような研究によって、結果的に中期の作品群全体を〈戦争〉という特定カテゴリーの下に置いて重点的に検討する傾向が生じたのである。しかしながら、作品の内容自体を十分に検討せず、作家の実際の行動だけに注目して、特定の時期の作品群全体を一つの主題の下に収斂させることには問題がある。

何より、この時期の作品には、戦争協力の内容が含まれるものよりも、以前から描いていた下層民・女性のことを主題としているものが多いからである。さらに、下層民のことに限らず、中産階層における戦時下の生活・経験などを描く作品もある。初期作品に比べ、様々な階層の人たちが登場し、彼らの視点で戦時下の日常を描いている点こそ、芙美子の中期作品の注目すべきところに違いない。時代を生きている人々の日常に対する作家の関心は、戦争が行われている時期にも続いているのである。そして、先行研究で主に論じられている作品、「戦線」と「北岸部隊」以外の作品の考察も行うことによって、中期作品においても、二作の従軍ルポルタージュのような戦争を主題としたものではなく、デビューから戦争期に至るまで変わらず、社会の底辺の人たちを描くということ、すなわち初期作品・後期作品に見られる芙美子文学特有のアイデンティティーを維持していたことがわかるはずである。

本章では、中期作品の中の従軍ルポルタージュ以外の作品群に注目して論を展開する。芙美子は、従軍ルポルタージュの発表以後も、積極的に戦争協力活動を展開したが、実は、従軍ルポルタージュ以外の作品には、〈時局文学〉の意図が見られないものが多い。これはこの時期の作品を分析することによって確認できるはずだろう。また、作品分析を通じて、他の時期の作品と区別できる、中期作品の特徴を探すこともできるだろう。

ところで、一般的に引用されている文泉堂版全集には、収録されていない作品が多数存在する。浦野利喜子の調査によると、未収録作品の総数は五〇四編も上る[169]。

作家の作品が全集に載せられない理由としては、習作期のものである、作品の完成度が低い、もしくは作家や編集者がある種の理由（戦争協力の隠蔽など）で収録を排除する、などがある。ただし、芙美子の場合は、最初の新潮社版、現行の文泉堂版も、芙美子の死後に出版されたもので、収録作品の選定にあたって作家の意図が反映されたとは考えにくい。

文泉堂版の監修を担当した吉田精一は、「林緑敏氏の許可を得、林家に蔵する故人の作品をあまねくさぐることができた（…）そのおどろくべき多産な作品の、すっかり全部とは行かなくとも、彼女を見る上で欠くべからざる長・短編は、こんどの文泉堂版の中にすべて収録してあり、新潮社版で満足しなかった向きにも得心が行くことと信じる。」[170]と述べていることから、当時も芙美子のすべての著作を収録することができないことを認識した上で編集したことがわかる。ただし、この編集作業が、重複作品の削除、新潮社全集で未収録の作品の収録という、不備なところを補完する程度で行われた理由については、まだ明らかになっていない。

芙美子全集に収録されなかった作品の中には、全集収録の作品と同じく注目すべきものが多い。例えば、短編集『初旅』に収録された「黯爾」では、まるで初期作品のように、戦中という特殊な時代背景とは無縁のこと、すなわち下層民の生活・恋愛を描くことに集中している。これは、中期の作品が単純に戦争の問題だけでなく、初期・後期作品と共通する主題を扱っていることを意味する。また、「放浪記」の「私」のように、一人称視点の語りではなく、三人称視点の語りが登場しており、作品における時間の展開も、初期作品の一直線的な流れではなく、錯綜して描かれている。

このように、全集未収録作品にもいろいろな特徴が見られる点から、芙美子の中期作品の考察には、全集収録作品はもちろん、未収録作品も視野に入れて検討する必要がある。このような過程を通じてこそ、中期作品に対してこれまでの研究が取っていた態度、すなわち、〈戦争協力〉という主題の外に視線を回けることができるはずである。さらに、初期作品と後期作品との関連性という点でも、中期作品研究は必要な過程の一つに違いない。

次節では、具体的に中期作品を選定して、その内容分析を行う。そのために、先行研究で主観的な書き方が排除された作品と言われる「帯広まで」（一九三五年）をはじめ、これまでの研究では注目されなかった短編集『初旅』（一九四一年）に収められた作品を分析する。

(2) 「帯広まで」、「牡蠣」の登場――客観的な語りの試み

前節でも述べたが、中期以前の作品は、物語自体が作家の経験を基に書かれている〈自伝小説〉の性格の強いものが多かった。ところが、中期に入ってからは、一人称視点を中心とした初期作品とは違って、積極的に三人称視点を使い、書き方の変化を試みている。これによって、中期作品における書き方の変化によって、初期作品のように、作中人物を実際の作家と関係のある存在として見る読み方ではなく、作家とは別の存在として読むことになった。つまり、自伝的な性格が強いため、どのような作品も作家自身のこと

と関連づけられた芙美子文学が、作家とは別のもの、フィクションとして読まれるようになった、ということである。作品の素材の面では、下層民と女性に対する関心が持続している点に注目したい。これは、従軍ルポルタージュにおいても、下層民と女性のことを描いている場面などを通じて確認できる。

戦後の作品、すなわち後期作品では、初期・中期作品とは違って戦争で犠牲となった人間像を描くなど、積極的に戦争による悲惨な現実を描いている。しかし、いずれも初期作品によく登場した「私」による展開は見られず、三人称視点で書かれている。つまり、初期作品と一部類似する作風が見られる一方、方法としては大きな転換が行われ、終戦後の作品群までその方法が引き継がれる時期の作品として、中期作品を位置づけたい。

「帯広まで」と「牡蠣」に関する代表的な研究は、森英一と高山京子の論である。森は、芙美子文学の文体変化は、「帯広まで」からはじまると指摘し、本作の複雑な時間展開構造は「牡蠣」にも引き継がれたとしている[171]。一方、高山は森の論を基本としながらも、「牡蠣」の方に重点を置き、芙美子文学の文体は「牡蠣」に至って完成したと主張する[172]。

本節では、特に「帯広まで」について論じてみたい。森の分析で、「帯広まで」は、「牡蠣」と同じく作家の主観が介入しない客観的な書き方の作品であり、実際の作家とは切り離されたものとして解釈されている。しかし、全体的な内容を精査すると、本当に作家の主観、個人的な経験から切り離されて描かれているとは断言できない部分が見られる。以前の作品と同じく下層民の生活像を描いているのは、芙美子文学の特徴を継承している点であることには違いないが、一方では、カフェの女給として働いていたことのある作家のことが連想される一面も共存している。ただ、一人称視点で語りながら順次的な時間の流れによって、書き手と語りが同一視されるというのが初期作品の特徴であるのに対し、「帯広まで」では、作品全体にかけて語りの視点が登場人物と第三者の間で交差すると同時に、現在と過去の時点を往来しながら展開される。このように、初期作品とは違う形の構成を取っている本作は、以後の作品群で見られる特徴をほとんど含んでいる作品として注目すべきであるが、森論ではこのような部分については論じていない。初期作品の研究では、実際の作家との関連性を考慮する場合が多く、研究の範囲が狭ってしまう傾向があるが、この「帯広まで」は、以後の芙美子の作品を文体的な特徴および執筆当時の時代的な状況（戦後など）とつなげて内容の分析を行うなど、初期作品よりも多角的に検討する可能性をもたらす作品として評価すべきである。

「帯広まで」は、「伊代」という女性をめぐる事柄を描いている。浅草のあるレビュー小屋の踊り子であった「伊代」は、同じレビュー小屋でバイオリンを演奏していた「九太」と知り合って結婚するが、その後、「九太」が「まさ子」という女性に恋心を抱いたので離

婚することになる。「九太」は「伊代」と別れて、すぐ「まさ子」と再婚し、「まさ子」の本家のある帯広に行ってしまう。「伊代」は、マネキンガールなどの仕事をするなど、貧乏な生活の中でも、「九太」への恋心を諦めることができない。そして、「伊代」は、離婚から一年後、化粧クリームの広告の仕事で一ヶ月間北海道へ行くことになり、「九太」と再会する。ところが、「伊代」は「九太」と再会して、彼に対する恋心がなくなったことを悟り、さっぱりした気持ちになる。

本作は、「伊代」という女性の結婚と離婚を通じて、下層民の女性の生活像を描いている。また、「伊代」と彼女の周りのことを、第三者の視点で見回しているように書いている部分から、三人称小説の形式を取っていることがわかる。これは、「帯広まで」以前の作品ではほとんど見られない形式として、中期以後の芙美子文学を代表する特徴でもある。

ところで「帯広まで」は、物語を単純に第三者の立場で展開するだけでなく、語りが交差する場面、特に登場人物が語りとなる場合がある。

> 伊代は九太から手切れの金だと言つて貰つた四拾円の金を郵便局に貯金に行つた。雨の中を傘もさゝずに歩きながら、伊代は足が地につかないやうな、ふはふはした気持であつた。四枚の拾円札が貯金になつてしまふと、手も足も風に毟ぎとられて行つたやうな変な淋しさになつた。
>
> 心のうちには、夫婦ぐらしが終りになつたら、こんな卒業証書を貰ふものかと、伊代は歩いて帰りながら、そんな事を考へてゐた。
>
> （…）四拾円くれると言つた時、何故、別れるのは厭だと云はなかつたのだらう[173]。

これは、作品のはじめの方で、「伊代」が「九太」からもらった手切れ金を、貯金に行った直後の状況を描いた場面である。「伊代は九太から」とか、「考えてゐた」のような表現から、「伊代」のことを第三者の立場で書いていることがわかる。ところが、「厭だと言はなかつただらう」という部分は、「九太」との離婚を欲していなかった「伊代」が考えていることをそのまま書いている部分である。つまり、この場面では、語りが一人称の視点に変わっているのである。これによって、第三者の立場で客観的に描かれた物語が、一瞬「放浪記」のような個人的な心情の強く現れる作品に変わることになる。さらに、単純に「伊代」の考えを生々しく表現するだけでなく、語り（第三者）の個人的な心情を表す場合もある。

作中、語りの心情が登場する箇所をいくつか取り上げてみると、大きく次のようにまとめることができる。

① 幼い伊代には男一人ぐらゐはどうにでもなると言つた安心さがあつたのだらう。
② 九太は伊代の踊子生活を止めさせてしまつた。九太の若い正義感が、妻を舞台に曝しておけなかつたのだらう。
③ そのころの九太にとつては、乾いたやうな何も希望のない、一番厭な時代だつたと言へるだらう。
④ 伊代の前に並べられた四枚の拾円札が風にあふられて壁へ吹き寄せられていつた。(その頃、伊代達は映画館に近い下駄屋の二階に間借生活をしてゐたのである)
⑤ 一年たつた今頃、九太の事はさつぱり思ひ出さないつもりでゐて、どんな場所でも神わざのやうに思ひ出せるのは、やつぱり自分の方に未練があるからだと思つた。「会ひたかつたのよ」と優しいことを言ひたい。九太はきつと、その言葉にもろくなつて来るだらう。

これは「帯広まで」における語りの視点の変化が表す場面を順番に列挙したものである。①から④までは、第三者である語りが、登場人物の感情を推測して述べている部分であり、⑤は、前の引用と同じく、語りが「伊代」という登場人物に変わる場面である。本作には、このような語り（視点）の変化が頻繁に行われている。しかし、読者が〈視点の変化〉に全然気づかないように巧みに書かれ、一人称小説とは異なる効果、例えば自然な感情移入などを可能にしている。これは、初期作品の単調な作法、すなわち一人称視点での書き方という作家のこだわりを克服した試みとして評価すべきところである。そして、このような語りの交差は、以後の作品にもよく登場することになる。

次節では、「帯広まで」以後の中期作品、とりわけ、短編集『初旅』の収録作品について論じる。これによって、中期作品がどのように書かれているのか、どのような内容であるのかを確認することができるからである。「戦線」、「北岸部隊」を発表した一九三八年、一九三九年以後も、芙美子の戦争協力行為は活発に行われており、既存作品の再版も続いた。ところで、短編集『初旅』は、その戦争協力活動が頂点に達した時期に発表された作品集であるが、収録された作品は、すべてが下層民・女性の日常など、初期作品から注目していた素材に基づいているものである。もちろん、登場人物のことを戦争と関連づけて描写する場合もあるが、全体的には、物語の内容に大きな影響を与えるものではない。

⑶『初旅』――どのような作品が載せられたか、初期作品と後期作品の架け橋として

短編集『初旅』は、一九四一年七月に発刊された直後、検閲当局から発禁処分を受けた。本作品集の発禁処分の理由については、一九四一年七月に情報局第四部第一課・内務省警報局検閲課が発行した「出版警察報」の「内地出版物取締状況―風俗禁止」の項目で確認することができる。「本書は初旅以下十一箇の短編小説ヲ収メテヰルガ、中ニ人妻、未亡人、妻子アル男ナドノ不倫ナ情事ヲ描イタモノ多ク、全般ニシテ風壊ノ処アルニヨリ禁止[174]」という理由がそれである。このような当局の記述だけを見ると、短編集『初旅』は、不適切な内容の作品を収録したものとして認識されるはずである。しかし、本短編集に収録された作品の中には、一九四一年以前に発表されたものが多数含まれている。発禁の理由として挙げられている「人妻、妻子のいる男との不倫」などは、すでに一九三〇年作「放浪記」で、主人公の女給仲間が、男性客の妾として生きることを決める場面などで描かれている。つまり、既存の芙美子文学で語られ、かつ何の問題にされなかった部分が、一九四一年に至って、不穏なものと判断され、発禁処分を受けることになったのである。

ここで、『初旅』に載せられた作品を分類しておく。本作品集には、「初旅」、「黯爾」、「怖ろしき日」、「梅雨」、「みれん」、「追憶」、「浅草ぐらし」、「おつね」、「小間使いの言ひ分」、「独身者の風」、「無名作家Ｒ氏の辯」、「姉の日記」、以上、全十二編の短編が載せられている。この中で、既に発表されているのは、「独身者の風」(『若草』一九三二年一〇月号、『清貧の書』(一九三三年)、「小間使いの言ひ分」(『婦人サロン』一九三二年一〇月号、『清貧の書』)、「無名作家Ｒ氏の辯」(『泣虫小僧[175]』(一九三五年)、「姉の日記」(『牡蠣』(一九三五年)、「追憶」(『愛情』(一九三六年)、『人生賦』(一九三七年)、「怖ろしき日」(『花の位置』(一九三七年)、「おつね」(『若草』一九三六年三月号、『花の位置』(一九三七年)、「梅雨」(『花の位置』)、「浅草暮し」(『花の位置』)、「みれん」(『花の位置』)の一〇編である。

一方、『初旅』で書き下ろされた作品は、「初旅」と「黯爾」の二編でしかない。また「黯爾」、「怖ろしき日」、「梅雨」、「おつね」、「小間使いの言ひ分」、「独身者の風」、「無名作家Ｒ氏の辯」の七編は、全集未収録作品である。

以上のように、『初旅』収録作の中には、一九三二年から一九三七年までの期間に発表された作品が十編含まれている。この中で、「独身者の風」は、「放浪記」の後、まもなく発表された作品であるが、「放浪記」のように、語りを「私」に限らず、第三者を登場させ、語りを担当させる形になっている点から、中期作品と似ているものとして見ることができる。ただし、〈視点の交差〉などは見えず、単に三人称視点の語り以外は、中期作品の特徴という要素が見られない。

「独身者の風」と同じく一九三二年に発表された「小間使いの言ひ分」は、「放浪記」と同じく一人称視点で書かれており、内容自体

も作家本人を連想させる要素がよく見られる。例えば、語りの職業（小間使）と自分が働いている家の家族に対する滑稽な描写は、「放浪記」で派出婦として働いた「私」を連想させる。一人称視点で作家の自伝的なことを語る初期作品の構成に従っている典型的な作品である。

この二編を除いて、ほかの作品は、「帯広まで」と「牡蠣」が発表された一九三五年前後の時期を考慮しても、内容としてもほとんどが客観小説的な書き方を取っている点で、中期作品のカテゴリーに入れることができるはずである。

以上のように、『初旅』は、作家のことを描くことに集中している初期作品と、中期作品が一緒に収録された短編集である。ただし、既存作を収録しながら若干編の新作を加えた形の作品集は、芙美子の作家活動全体にかけてよく見られることであり、特別な形の発表形式ではないことを忘れてはいけない。他に、『初旅』は、下層民の生活像というテーマに集中して作品を選定しているように見られ、初出との相違点、例えば伏せ字などは見られない。

一方、『初旅』が文泉堂版全集に載せられていない作品を多数収録していることにも注目したい。一九五一年から一九五三年にかけて全二十三巻の構成で出版された新潮社版全集にも、一九七七年に全十六巻で出版された文泉堂版全集にも、『初旅』に載せられた作品の半分以上は収録されていない。『初旅』は、短編集自体が発禁処分を受けたものであり、「戦線」のような露骨な戦争協力の意図もほとんど見られない。前述した通り、一九四一年頃は、芙美子が活発な戦争協力活動を展開した時期である。ところで『初旅』は、戦争協力的な性格の作品を載せる代わりに、初期作品と同じく日常を生きている下層民、とりわけ女性のことに注目した作品が載せられている。また、書き方などは、初期作品とは微妙に違うが、この微妙な差異こそ、中期作品、『初旅』の特徴として挙げることができるはずだろう。

次節では、『初旅』の中で全集未収録のオリジナル作、「黯爾」と全集に収録されたオリジナル作、「初旅」の分析を通じて、中期作品の構成、特徴などを確認することにする。

⑷「黯爾」テクスト分析――作品構造・語りの問題

「黯爾」は、四人兄弟の長女である「あふひ」と末っ子の「てるよ」の恋愛と挫折を描いた作品である。二人は「豊彦」という男をめぐって喧嘩し、結局「てるよ」が「豊彦」と同棲することになるが、「豊彦」は他の女と結婚し、「てるよ」は捨てられる。しかし、「てるよ」はすでに「豊彦」の子供を妊娠していた。結局、「てるよ」は一人で子供を産む。そして、知り合いの「米子」のおかげで、

母と「あふひ」と再会し、姉の「あふひ」と二人で東京の酒場で働く。以後、「てるよ」は、その酒場で知り合った「千田」という客の妾になり、母と「あふひ」と三人で生活できるようになるが、母と「あふひ」は、「てるよ」との生活を放棄して実家へ帰ってしまう。そして、「てるよ」が自分の人生に挫折する時点で作品は終わる。

本作で注目したい部分としては、戦争に関する描写よりも、下層民女性の生活、恋心を描くことに集中している点を挙げたい。中産階層の女性を主人公としているが、彼女の人生は裕福ではなく、男運も悪い。さらに、男性との逃避生活中、子どもを妊娠することになるが、その男に捨てられ、一人で子どもを産み、後には酒場の客の妾になって生活している。このような描写によって、本作の主人公である「てるよ」という女性は、高等教育を受けた中産階層の女性ではなく、普通の下層民女性を代表する存在として描かれている。「あふひ」と「てるよ」が中産階層出身の女性であるのは、作中の説明を通じて確認できる。

あふひは長女で、てるよとは三ツ違ひだつたが、まだ一度も結婚したことはない。(…)小時く、或銀行に事務員に出てゐたが、体をこはして家へ帰つて来ると、西成区玉出辰巳通りにある、相馬といふ資産家の邸へ手伝ひに行つてゐた。(…)昔、あふひの父親が羽振りのよかつた頃、相馬家の誰かを面倒をみたといふので、あふひはかなりのんびりとした位置に座つてゐることが出来、主人夫婦からも「あふひさん、あふひさん」といつて可愛がられてゐた[176]。

「あふひ」と「てるよ」の父親は、かなり人望があった人物のようである。そのおかげで、「あふひ」が、父親が世話したことのある資産家の家でお手伝いさんとして働いているとき、主人から「あふひさん」と言われるなど、下層民の仕事という印象の強いお手伝いにしては珍しいほどの待遇を受けていることがわかる。さらに、「あふひ」が妹の「てるよ」と相馬家の子供の誕生日のお祝いに参加したとき、「てるよ」を見た「相馬」婦人が、「これがほんまのモダン令嬢やなア……」と感嘆する場面などから、彼女たちが普通の下層民女性とは違う雰囲気の女性であることがわかる。

芙美子の作品は、基本的に初期作品から後期作品まで、下層民の生活を描くものが圧倒的に多い。そして、その下層民の生活の描写が、作家の経験を基として生々しく描かれていることによって、幅広い人気を得ることができたのである。本作も、この枠から離れているとは見られない。前述した通り、「てるよ」という女性に対する作中の描写は、中産階級の女性ではなく、芙美子が今まで描き出した下層民女性像をそのまま移植しているように見られる。もちろん、この下層民女性という人物像が、芙美子文学における重要な一要

素であることは間違いない。ただし、初期作品と後期作品の場合、作家の経験を通じて、下層民女性の日常を描くもの（「放浪記」）、もしくは戦後の悲惨な下層民女性の日常を描くもの（「浮雲」）など、創作当時の時代像を意識しているような記述が見られる。「放浪記」には、大正から昭和への転換期における急激な社会変化、例えば都会のカフェブームによって急増した女給のことなどが生々しく描かれている。一方、「浮雲」の場合は、終戦後の都会で発生した社会問題、例えば占領軍を相手とするパンパンの生活像などが描かれている。二作ともに、主人公のことを直接カフェの女給もしくはパンパンとして描きながら、リアルな下層民女性像を描き出しているのである。ところで、中期作品、特にここで挙げている「黯爾」は、一九四一年に発表されており、その前年の一九四〇年九月には日独伊三国同盟が成立し、戦争の気運が高まっていた中で発表されたものだが、驚くほど戦争に関する言及が見られない。

「黯爾」にも、「帯広まで」と同じく語りの変化が見られる。基本的には、作品と無関係の第三者を語りとして物語が展開しているが、登場人物の感情を表現する場合は、「（…）」などを使用して、登場人物が直接考えていることを語るように、つまり作品の書き方を一人称視点に変更させている。

「誰？　姉さん？」

姉だつたらノックなどする筈もないので、てるよは入り口のカーテンを開けて、小さい覗き窓から廊下を透してみると、思ひがけなくそこには豊彦が立つてゐた。てるよはあなやもいはせず、千田を洋服箪笥に押しこめたが、丁度そこへ姉が帰つて来たのか、廊下でとんきやうなあふひの声がしてゐる。（…）あふひが部屋に這入るなり、千田をどこに隠したのかと呆れてゐた。（押入は二人の荷物でいつぱいだし、どこへ千田は隠れたのだらう……）あふひは、それでも千田のゐないのに吻つとしたのか豊彦に茶を入れて出したりしてゐる[177]。

この引用は、「てるよ」と「あふひ」のところに「千田」が来たとき、「てるよ」を捨てた「豊彦」も同時に訪問する場面である。「豊彦」の訪問に慌てた「てるよ」は、「千田」を狭い押し入れの中に隠すが、既に「千田」が来たことを知っている「あふひ」は、「豊彦」と一緒に部屋に入り、「千田」をどこに隠したのかと考えている。本作は、三人称視点であり、極めて客観的に状況を描いている。ところで、「あふひ」が「千田」のことについて考えているとき、「あふひは千田がどこに隠れているのかと思った」のような叙述ではなく、「（押入は二人の荷物でいつぱいだし、どこへ千田は隠れたのだらう……）」と「あふひ」の考えていること自体を直接に書いている。

つまり、この時点で、第三者の語りではなく、「あふひ」の語りとして叙述が転換しているのである。そして、このような書き方は、作品全体にかけてよく見られる[178]。

引用から確認できるように、「黯爾」で行われている頻繁な語りの転換によって、従来の芙美子作品の読み方、すなわち「放浪記」などの初期作品における、作家と語りの同一視という読み方に変化がもたらされることになった。これによって、「帯広まで」と同じく、読者が登場人物に感情移入することが容易になったのである。また、登場人物の思考・行動をそのまま伝達することができる一人称視点の特徴と、読者が登場人物の感情と行動などを想像・予測することができる三人称視点の特徴を同時に持つこともできている。「帯広まで」からはじまる〈語りの転換〉は、「黯爾」に至って完全に定着したと言えよう。

作中における時間も、過去―現在という時間順で流れていない。「黯爾」は、一章から六章までの構成だが、それぞれの節を時間順で配列すると、二章―三章―四章―五章―（一章）―五章―六章になる。一章は、「てるよ」が「千田」からもらった家の表札に誰の名前を書くのか悩むという内容である。つまり、「てるよ」・「あふひ」の対立、「てるよ」の出産、「てるよ」・「あふひ」・母親の三人が上京し、そこで働く中で「千田」と知り合い、彼の提案を受けて引っ越しした直後のことなのである。過去と現在の交錯という構成は、芙美子文学においては、大きな変化である。中期以前の作品における時間は、ほとんどが一直線に、平易な形で流れている。それが、中期作品の中ではより複雑な構造をとることによって、言い換えれば、視点の転換を行うことによって、結果的には、芙美子の初期作品から見られる単純な書き方から脱皮することができた。三人称のように全知的な視点での展開は、登場人物の視線で物語を描く一人称より、登場人物が知らない情報（人物関係、背景説明など）を読者に伝えることが容易である。そして、登場人物の感情などを描き出す場面では、一人称視点に変わることによって、三人称より立体的な人物像を創り出している。このような形態は、戦後の「晩菊」や「浮雲」のような後期作品を見ても確認できる。つまり、後期の作品群に対する高い評価は、「黯爾」のような中期作品で試みた作法の変化からはじまったと言えるのである。

⑸「初旅」テクスト分析――作品構造・語りの問題

ここでは、「黯爾」と一緒に載せられたオリジナル作「初旅」について論じてみたい。

「柾木愛子」は、女学校を卒業したばかりの十七歳の少女である。尾道で宿屋を経営する家の娘で、父親、継母の「静子」と三人で暮らしている。そして、「静子」とは本当の親子のような親しい関係を維持している。しかし、「愛子」は、父親から「左千夫」という

男性との結婚を強要されるなど、女学校卒業後のことについては、少しも幸福だとは考えていない。むしろ、働くために満州に行く級友の「齊田小夜江」のことをうらやましいと思っている。「左千夫」は、戦争に参加した経験のある二十八歳の男性で、真面目でいい人であるが、「愛子」が結婚を拒否したため、彼は一人で東京へ行ってしまう。その後、「愛子」は「静子」と二人で東京行きの汽車に乗り、尾道よりも綺麗な海があることに感心する場面で作品が終わる。

本作も「帯広まで」や「黯爾」と同じく、基本的に三人称視点で物語が展開する。ただし、「黯爾」とは異なり、登場人物の視点に移動し、その人物の視点で物語を語っている部分は見られない。「初旅」における語りは、あくまでも第三者の立場に固定されているのである。

> 中国の尾道と言ふところを読者の方は知つてをられるであらうか。旅行案内にも備後第一の海市と出てゐるやうに、海沿ひのこの町は、たとへやうもないやうな美しい風景の街である。
>
> 畳表、花筵、酒や鯛、かまぼこなんかが名産であるけれど、それと同時に、この街の娘達は、益軒十訓の文章ではないけれども、心に情深く、情熱的な美しい娘達が非常に多い。
>
> 狭い地形のせゐもあつてか、この街へ降りたつ旅人たちは、尾道のすべてを好きだと言ふひとが中々多いのだ。大宝、愛宕の小山脈が街の後に峙ち、まことにおだやかな風光である[179]。

この引用は、芙美子のエッセイなどからの引用ではなく、「初旅」の一部分である。「読者の方」などの表現からもわかるように、これは、作家が作品の背景になる地域について説明している部分で、典型的な三人称全知的な語りとしては、それほど珍しい書き方ではない。しかし、「初旅」以前の作品では、ほとんど見られない書き方であることに注目したい。本作において、このような作家の内容への介入は、尾道という作品の〈背景〉について語るときに行われる。これ以外の場面では、作家の介入は行われておらず、徹底的な三人称視点を維持している。

ところで、このように架空のことを描いている作品の中で、作家の実際の感想を入れる書き方については、少し再考する必要がある。「帯広まで」などに関する先行研究でも、既に指摘があるように、中期作品は、現実の作家とは切り離して読まれるが、それこそが初期作品と区別される重要な特徴であった。それが、この「初旅」では、作家の介入によって、作品全体を作家の実際のことと関連づけ

て読ませるようになっているのである。確かに、作中に登場する尾道の描写、尾道で生活する女学生のことを描く場面は、読者に「放浪記」はもちろん、芙美子の幼年時代を主題とした初期作品「風琴と魚の街」なども連想させる。

「放浪記」は、作家が尾道から上京して以後の都会生活を描いた作品であった。他の初期作品も、この「放浪記」と似た雰囲気で書かれている。それによって、一九四一年当時の読者ならば、引用した部分を通じて、〈これは作家の幼年期のことから書かれたものだ〉と考えるはずである。これによって、本作を中産階層出身の女性の煩悶などを客観的に描くものではなく、初期作品で見られた作家本人の話として解釈する可能性が出てくるのである。

論者は、このような構成を作家の経験に依存していた初期作品への退行ではなく、書き方の変更、すなわち、下層民以外の人物像を描くことなど、以前の作品とは違う形で作品の執筆を試みた過程の一部として理解したい。このような試みによって成立したのが後期作品であり、ほとんどは架空の内容に作家の経験を加え、それを三人称で書いている形になったのである。後期の代表作「浮雲」における主人公達の外国経験、三人称視点での展開は、その良い例として挙げられるだろう。

他にも、「浮雲」の男主人公「富岡」と、「初旅」の「左千夫」に「農林」という共通点があるという設定は、本作も「帯広まで」や「黯爾」と同じく、ある程度後期作品の原型として解釈される余地があることを意味している。

ここで、「左千夫」という男性の描写についても注目したい。作中、「愛子」の結婚相手として登場する「左千夫」は、応召して武漢攻略戦などに参加した経験のある二十八歳の男性である。参戦経歴のある男性は、特に芙美子の後期作品でよく登場する男性像で、そのほとんどは否定的な価値観を持つ人物として描かれている。「夜の蝙蝠傘」（一九四八年）などの作品では、傷痍軍人のイメージと結合し、終戦直後の厳しい状況を強調する存在として、主人公の女性と対立する場合もある。ところが、「初旅」の「左千夫」には、後期作品での否定的な男性像が少しも見られない。

左千夫は今年二十八歳で、愛子とは随分年が違つてゐた。早稲田の法科を出ると東京のある商事会社に勤めてゐたのだけれど、事変が始まるとすぐ応召して、去年の夏、無事帰還して来たのである。愛子の父がみたてた人物だけあつて、無口でおだやかで平凡な男であつた。（…）

左千夫は小さい時から植物が好きで、高等学校を出たら、帝大の農学部にはいり、農林省の官吏になりたいと言ふのが理想であつたらしくそれが実現されなかつた時の失望は気の毒なくらいで（…）応召して兵隊になつてからも、北支から中支へと転戦してゆき

ながら、左千夫は泥を少しづつひろつては植物の研究をたのしみにしていた。（…）左千夫は泥をつまんで舌に味つてみたり、掌に泥をふるつて透かしてみたりするのである[180]。

引用からもわかるように、「左千夫」は幼いときから農林省の官吏になるのを希望した男性で、戦場においても夢の実現のために努力しているなど、真面目な人物として描かれている。このような描写を通じて、初期作品には意外にも登場しなかった肯定的な男性像を描く一方、後期作品の否定的な男性像、特に引揚者像とも対照的な男性像を描いている。芙美子文学における肯定的な男性像は珍しいものである。芙美子文学における男性は、通常、自分の欲望などのために、女性を利用する卑劣な人間として描かれる場合が多い。もちろん、初期の作品では、女主人公の義父や夫など、肯定的に描かれる男性も登場している。もっとも、義父は巡査に侮辱されており、夫は特段の稼ぎもなく、主人公と共に貧乏な生活をするなど、社会的・経済的弱者として描かれているのである。

一方、後期作品における否定的な男性像の例としては、前に言及した「夜の蝙蝠傘」の主人公「英助」を挙げたい。「英助」は、戦場で負傷して帰ってきた男性で、妻の「町子」に頼って生きている。作家は、妻に対する彼の行動を通じて、引揚者を無能な存在に描くと同時に、このような人たちへの社会的な支援のない戦後社会に対する批判的なメッセージを発信している。ところで、「初旅」の「左千夫」は、「英助」と同じく戦争に参加しており、エリートで真面目な存在で、否定的な面が全然見られない。

ただ、「愛子」は「左千夫」との結婚を希望せず、自分には結婚の意思がないとも告白している。「愛子」が「左千夫」との結婚を拒否する理由は、「左千夫」の人格、参戦経歴などによるものではない。それは、「愛子」が「若い娘の心が不用意に、戦争から戻つて来た真面目な男へそんなたはむれを言はしてしまつたのであらう。」と自分の行動を反省する場面から明らかになっている。彼女が結婚を拒否する行動自体は、女学校を卒業したばかりの女性における〈精神的な放浪〉を意味するにすぎないのである。そして、作品の最後の場面では、「愛子」が継母と汽車で「左千夫」の居場所に向かう場面が描かれ、彼女の〈精神的な放浪〉が終わり、「左千夫」との結婚を決めたことが明らかになっている。「初旅」以前の作品における女性像は、ほとんどが自立的で粘り強く生きる女性を主人公とするものが多い。しかし、「初旅」の「愛子」は、親に逆らわない受動的な女性として描かれている。これからの人生を、「愛子」本人の意志ではなく、親の意見に従って生きると決めているのである。このように、女主人公が他人（親）の意見を受け入れて、自分の志を曲げる展開は、芙美子文学においてはかなり珍しい形である。これ以前の作品では、自分の意思を大切にする女性を主人公もしくは中心的な人物として描いているが、「初旅」に至っては、親の希望に従う女性という〈受動的な女性像〉を主人公として描いたのであ

る。社会通念を拒否しようとする女性、さらに、その女性を脇役ではなく主人公として描いている点は、これ以前の作品では見られなかった特徴であり、このような人物造形を通じて、〈女主人公＝社会通念に拘らない存在〉という主人公像から脱皮しようした作家の試みが窺われる。

ただし、「愛子」が親からの結婚話を拒否して自分の将来のことについて悩んでいることから、「愛子」が単純に典型的で受動的な女性ではなく、ある程度それに反感を持っていた人物として解釈することもできる。「愛子」の〈精神的な放浪〉自体は、実際には自分の自由意思、将来のことを自分で決定しようとする彼女の意思から発現したものだからである。結局、「愛子」が「左千夫」との結婚を決心したとしても、それは親の意見に従うことではなく、「愛子」自身の意志で決めたこととして見ることもできるはずである。

つまり、作中の「愛子」が内的な葛藤を経験することなどは、〈受動的な女性像〉と〈自発的な女性像〉の間を行ったり来たりする主人公の心情として解釈することができる。そして、結果的には、本作が女主人公「愛子」を親の意見に従う人として描き出したとしても、一方では初期作品の女主人公像、〈自発的な女性像〉も描き出したことがわかる。

それでは、『初旅』に収録された他の作品はどのような女性像を描いているのだろうか。すでに言及した「小間使いの言ひ分」の場合、一人の男を独占しようとする姉妹、子女教育には関心のない「矯風婦人会」所属の母親に対する小間使いの主人公の嘲笑が印象的であるが、小間使いとして働く主人公には〈受動的な女性像〉を連想させる要素がない。雇い主である家族からも、特に仕事などを強制される場面などは見られない。いつも、雇い主のことを滑稽に描写し、嘲笑しながら自分の感想を語っている点は、他人の意見に従って、自分の意思を表示しない〈受動的な女性像〉の言動としては見ることができない。

「怖ろしき日」の場合、死んだ夫の継息子と、新たに恋することになる男性との間で葛藤する女性の心理を生々しく描いているが、これも〈受動的な女性像〉とは少し隔たりがある。他人の意見に従って夫と結婚したことは、確かに典型的な〈受動的な女性像〉であるが、夫の死後、ほかの男性と愛し合うことになり、その男性との再婚を考慮していることから、すでに自分の意志で生きようとする女性になっているのである。『初旅』収録の他の作品も同じである。それらの作品にも、〈受動的な女性像〉を意味する女主人公は登場しない。ただ「初旅」だけが、女主人公を受動的な存在として登場させ、従来の作品とは違う女主人公像を描き出している。

『初旅』は、下層民・女性のことを描くことに注力している短編集である。ところが、従軍履歴のある作家の作品としては考えられないほど、女性の不倫、妾、婚外子などを描くことに注力しており、いずれも当時の良妻賢母主義に抵触する女性を描いている。そして、このような特徴こそ、『初旅』発禁の理由になったと思われる。

『初旅』発表後の一九四二年頃から、現実の戦況は悪化して行く。そして、戦争と関係のない文学活動も不可能な状況になり、芙美子自身も一九四四年四月から田舎に疎開することになる。そして、このような戦争末期の経験のせいか、戦後発表された作品には、初期・中期作品で見られたような肯定的な社会認識が見出しにくくなった。

ここで挙げた二つの短編を通じて、作品の構成的な側面では、「私」という語りおよび実際の作家のことを連想させる素材を排除し、客観的な視点、主に三人称視点を通じて作品を展開していることを確認した。これによって、芙美子の中期作品は、単に戦争協力的な性格の強い作品、つまり、初期と後期とは断絶した時期のものではなく、初期作品を様々な形で書き直す一方、初期・後期とも共通する内容を含んでいることが明らかになった。

(6) 結論

本章では、これまでの中期作品研究が、従軍ルポルタージュに注力し、同時期の作品群にあまり目を向けていないことに注目し、一九三五年作の「帯広まで」、一九四一年作の「黯爾」と「初旅」を取り上げ、それぞれの作品がどのような主題を語っているのかということや、初期作品と後期作品との関連性などを視野に入れつつ論じた。

芙美子の中期作品には、おそらく検閲などの事情もあり、日本の戦争に対する否定的な表現はほとんど登場していない。本論は、このような特徴を確認する恰好の例として、先行研究で注目されなかった短編集『初旅』の収録作品に注目したのである。この収録作品の分析を通じて、確かにこの時期の作品では、例えば「初旅」の場合、戦争に参加した男性のことなどを肯定的に描写しているが、あくまでも女学校を卒業したばかりの女性のことが中心的内容であり、それにフォーカスを合わせていることがわかった。さらに、初期作品で主流であった一人称視点ではなく三人称視点を使い、第三者の視線で客観的に物語を展開しようとすると同時に、「初旅」のような作品を通じて、それ以前までの作品で描き出された女性とは違う女性像を、作品によっては生活方式の違う女性を主人公として登場させるなど、初期作品の限定された人物造形を克服しようとした部分が確認できた。

論者は、少なくとも本章で論じた作品群が、初期・後期と同じく女性のことを語りながらも、書き方の変化などを通じて、初期作品と区別できる中期作品の特徴を確立したものであり、その変化は、後期作品まで続いていると結論づけてみたい。確かに、戦争を肯定的に描写している部分も、この時期の作品には登場しているかもしれないが、全体的には、露骨な戦争支持を避けて、文体・人物像の変化などを試み、初期作品とは違う形の作品世界を構築しようとした時期の作品群として評価したい。ただし、本章で扱った作品群だ

けで、中期の作品全体を定義することはできない。何より、本章で分析した作品群は、この時期に発表された作品群の一部に過ぎず、まだ論じていない中期作品は山ほどあるからである。あくまでも、本章の考察内容は、従軍ルポルタージュを除外した中期作品研究のための端緒を開くものにすぎない。

第三部　後期林芙美子文学——戦後社会を批判する作品の時期

第八章　後期短編について――「夜の蝙蝠傘」、「骨」、「盲目の詩」、「下町（ダウンタウン）」論

(1)　先行研究の問題――既存研究における「晩菊」と「浮雲」への偏重

近年の芙美子研究は、彼女の戦争協力に注目し、特に戦中期の作品である「戦線」と「北岸部隊」のような従軍ルポルタージュについて論じるものが多数発表されている。高崎隆治は、吉屋信子や佐多稲子と合わせて芙美子の従軍記録も考察し[181]、荒井とみよは、本格的に「戦線」と「北岸部隊」を分析しながら、この二作を他の作家たちが書いた作品と並べて読むことが、芙美子の従軍記を分析するための必須条件だと指摘している[182]。「戦線」と「北岸部隊」に対する比較的最近の研究としては、高山京子の研究が挙げられる。高山は、二作の成立背景を考察し、「芙美子の従軍記には、最前線という絶好の舞台があるにもかかわらず、戦場の極限状態などはほとんど描かれていない。兵隊、軍馬、そして何より作者自身の生活記録になってしまっているのである。」と批評している[183]。また、土田宏成は、「戦線」と「北岸部隊」が同時期の著作であるにもかかわらず、戦争の犠牲となった人に対するまなざしに差がある理由を、芙美子が書いたあとがきを通じて推論している[184]。また、本論の第二部も、芙美子の戦争ルポルタージュについて論じ、その問題点について詳しく分析した。

戦後の後期作品のなかでよく研究されている作品としては「浮雲」が挙げられる。熊坂敦子が「芙美子の思想と体験のすべてが、凝集されたような作品[185]」と評したように、この作品は「放浪記」と同じく芙美子文学を代表するものと見ていい。ただし、「浮雲」に対する高い評価が、後期作品研究の対象を「浮雲」に集中させる結果を招き、他の後期作品に対する研究が遅々として進まない状況となっている。つまり、このような点が芙美子の後期作品研究における大きな問題点となっているのである[186]。

もっとも、川本三郎など、何人かの研究者たちは、「荒野の虹」（一九四九年）、「下町」（一九四九年）のような後期短編作品を分析しているものの[187]、既存の芙美子研究において、後期短編を主な対象として扱うものはほとんどなく、対象にする場合も、単純に作品紹介をする程度に留まっている。

ところで、芙美子の後期作品というのは、具体的にどのような作品群なのだろうか。まず、終戦という時代的状況によって没落していく人々の姿を描いている点が注目すべきところである。芙美子が「放浪記」の時から関心を持っていた〈下層民の生活〉という主題が、終戦後という悲惨な状況と合わせて、より生々しく語られることになったのである。特に、家族もしくは夫婦の崩壊という敏感な

主題を語りながら、苦労している女性の姿をリアルに描いている点が、人気を集めた理由ではないかと見られる。ただし、必ずしも後期の作品が初期と同じく〈下層民の生活〉を描いているとは断定できない。確かに〈貧困〉という点においては、初期作品における女性像と後期作品における女性像は似ているかもしれない。しかし、後期の場合は、終戦後という特殊な時代状況下でも逞しく生きる女性を描いていると見る方が適切であろう。例えば、「放浪記」の「私」は、お金のために自分の体を売ることまではしなかったが、後期の作品に登場する女性登場人物は、お金を稼ぐためなら自分の体を売ることさえも躊躇しなくなっている。また、お金を借りるために女性に哀願する男性が登場するなど、混乱期の社会を反映して既存の規範を破壊している点も、初期作品ではほとんど登場しなかった、後期作品だけの特徴として見ることができる。

本章では、このような芙美子の後期作品に注目して、戦後の女性作家が書いた文学には、どのような女性像が登場しているのかを確認する。対象作品としては「夜の蝙蝠傘」（一九四八年）、「骨」（一九四九年）、「盲目の詩」（一九四八年）、「下町」（一九四九年）という四つの短編を挙げてみたい。これらは、芙美子が作家として円熟した時期に発表された作品群として、戦中、戦争協力者として活動したにもかかわらず、その戦争の犠牲になった人々に視線を向けて、彼らがどのように生きているのかを描いている。さらに、前に指摘した後期作品の特徴がよく見られる作品群でもある。三つの作品には、それぞれ逆転した男女（もしくは夫婦）関係と既存の性規範が崩れている女性など、前期作品ではほとんど見られない要素が登場している。

「夜の蝙蝠傘」と「骨」は、それぞれ傷痍軍人になった夫に代わって、戦死した夫に代わって、家庭の実質的な家長として働く女性が登場し、終戦後の悲惨な一般女性の生活を描いている。一方、「盲目の詩」は、盲目の女性按摩師が自分の人生について語り、「下町」は、夫の帰還を待っている妻の不倫と挫折などを描いている。

(2)「夜の蝙蝠傘」テクスト分析――没落する戦後時代の女性イメージ

一九四五年八月十五日に終戦を迎えた日本は、「傷痍軍人」と「戦争未亡人」という社会問題に直面する。この二つの概念は、近代に入って定着したもので、これについては、植野真澄が丁寧にまとめている[188]。植野によると、日露戦争後、負傷した日本軍のために「廃兵院」が設置されたが、満州事変以後は「傷兵院」と呼ばれるようになり、日中戦争が終わると「傷痍軍人」という行政用語が使用されるようになったという。一方、戦中期「戦歿者寡婦」と呼ばれていた人たちが、戦後になると「戦没者遺族」、「戦没者」の「妻」として、「戦争未亡人」と呼ばれるようになったという。

戦争によって登場した傷痍軍人と戦争未亡人に対する国家の支援は、戦争末期まではある程度確立していた。傷痍軍人を対象とする施設としては、日露戦争の時から「廃兵院」が存在していたが、「廃兵院」自体は、重傷を負った兵隊だけを対象にする、限定的な性格の施設であった。そして、日中戦争以後になると、傷痍軍人たちの社会復帰のために、職業訓練などを実施する一方、怪我による心的外傷の治療も行われた。このような治療の目的は、あくまでも負傷した当事者が自分の力で生活することができると確信させることにあった。しかし、戦争が終わると、傷痍軍人に対する社会的な配慮が見られなくなる。終戦による不安定な経済状況、また各地からの引揚者の急増によって、傷痍軍人という〈劣等〉な労働力が社会から疎外される状況が発生した。

戦争未亡人の状況も、傷痍軍人に比べて良かったとは言えない。戦中期、戦争未亡人を対象とする教員養成所などが建てられてはいたが、ほとんどは「ミシン」のように、戦時態勢に最適化し職業訓練が行われる場合が多かった。確かに、一九三九年と一九四〇年頃には、戦争未亡人の就職が特定目的（戦争支援）のための職業に偏っていることに対する憂慮の意見も出ている。戦後になって、特定目的（戦争支援）は消滅し、それによって戦争未亡人たちの雇用も減少することになった。傷痍軍人と同じく、戦争未亡人も厳しい状況に追い込まれたのである。

戦争末期、他の作家と同じく創作活動が制限された芙美子は、終戦後、数多くの作品を発表しているが、作品のなかで、傷痍軍人と戦争未亡人の問題を扱っている場合が多い。〈社会の底辺に生きる人々のことを語る〉という作家的能力を遺憾なく発揮したのである。

「夜の蝙蝠傘」は、傷痍軍人の「英助」と妻の「町子」の貧乏生活を通じて、戦後の社会像を生々しく描いている。戦場で負傷して家に帰ってきて以来、何の仕事もしようとしない「英助」は、毎日死ぬことだけを考えながら生きている。しかし、一人で死ぬことが怖いという理由で、「町子」と心中することを考えている。

「おい、おくさん、何時ごろ、冥土へ御出発しますかね」まるで愉しい旅行へ旅立つやうな尋ねかたである。町子が、鍋の上から顔を上げた。「まだ迷つてゐるのですか？　今夜だつて、明日だつてかまひませんよ。――私は早い方がいゝと思つてゐるンですもの……[189]」

ところで、「英助」が考えている同伴自殺という行為に対する「町子」の態度はとても淡々としている。彼女は戦後の厳しい状況にも屈せず、毎日を肯定的に生きようとする女性である。そして「英助」はそんな「町子」に頼って、彼女に何の抵抗もできないひ弱な存

在として描かれている。もちろん、彼は「町子」との関係で優位を確保するために、言い換えれば、女性に君臨する男性という前近代的なスタンスに〈復帰〉するために、女性の〈性〉を支配しようとしている。

「おい、奥さん、ここへおいでよ。久しぶりに一緒に寝ようではござらんか……」（…）町子はスカートのホックをぷつんとはめながら、「冗談ばつかり言つてろわ…これから、私は忙はしいんだから、本でも読んで心を静かにしていらつしやい。これから色んなものを買ひこんで来なくちやァ……」万古の久須に茶を淹れながら、町子はむきだしの膝小僧を短いスカートからにょきっと突き出してゐた[190]。

この場面は、「町子」が夫からの〈性的な要求〉を拒否することができる女性、つまり夫婦関係の主導権を握っていることを語っている。このように「夜の蝙蝠傘」は、〈夫にもたれる妻〉ではなく、〈妻にもたれる夫〉という関係を描いている。例えば、「英助」が「町子」に弟のことをどう思っているのかと聞く場面がある。このような訪ねる背後には、自分が死んだら「町子」を自分の弟に嫁入りさせるようという、つまり男性によって私物化される女性像が見え隠れしている。つまり、「英助」はひそかに〈女性は男性の物である〉という意見を主張しているのである。しかし、彼の意図は完全に無視され、むしろ「町子」の前で涙をぬぐう存在として描かれている部分からも予測できる。

女性に頼る〈弱い〉男性像は、「町子」を迎えるために「英助」がむりやりに松葉杖をついて雨が降っている街に出る場面でもっとも明らかになる。彼は、外に出ること自体を避けていたが、妻が自分を捨てて逃げたのはないかという恐れに屈服したのである。この場面には、自立しようという意志がなく、妻の収入に頼って生きる夫の情けなさが見られる。

ただし、こういう関係は、あくまでも「町子」と「英助」の二人に限って成立していることにすぎない。戦後になっても女性の力を必要とする職業は制限されており、多くの一般女性は、法的に〈禁忌〉されている仕事をしなければならなかった。

次の引用は、「町子」がどのような仕事をして、食事の準備をしているのかをほのめかす部分である。

家へ戻ると、玄関の土間に、大きい男物の蝙蝠傘が壁に立てかけてあつた。（…）蝙蝠傘の柄には野毛と太い文字が彫りこんである。英助は、二ヶ月程前に尋ねて来た野毛と言う男を思ひ出した。町子の同僚で、町子の言葉のはじはじによく出て来る働きものの

男の名前だつた。(…)「何を売つて来たンだ?」町子は人が変つたやうにぱつと目をかゞやかせて「何だつていゝぢやアないの…地から湧いたと思へばいゝわ」とあでやかに笑つてゐる[191]。

「英助」は「町子」と会うことができず、一人で帰宅する。しかし、「町子」はすでに帰宅しており、「英助」のために夕飯の準備をしている。ところで、「町子」が持ってきた蝙蝠傘には、彼女の職場の同僚である「野毛」の名前が刻まれている。しかし「町子」は、何を売って食材を買い込んできたのかと聞く「英助」の質問を適当にはぐらかす。

「ねえ、若いお巡りをこゝへ置いてやらうと思ふンだが、君はどう思ふ?」(…)町子は食卓を片づけながら、「お巡りなンて厭だわ。こんな猫の額みたいなところへ置いたつてどうにもならないでせう…」と言った[192]。

さらに、「英助」が、「町子」を待っている時に世話になった「お巡り」のことを話しながら、彼を夫婦の家に下宿させることについて聞いてみると、「町子」は「お巡りなンて厭だわ」と反対する。「お巡り」は日常生活でよく見かける頼もしい存在であるが、「町子」はそういう存在と親しくなることを拒否している。毎日、厳しい生活を送っている下層民にとって、「お巡り」と親密な関係になるのはある意味では得になることかもしれない。しかし、「町子」はそういう関係づくりを拒否しているのである。

この場面を通じて「町子」がどういう仕事をしているのかが推測できる。つまり、「町子」は「お巡り」という法の番人的な存在に見つかると〈厄介な〉ことをして、生計を維持しているのである。

「野毛さんのところに行つたのかい?」英助は口を滑らせた言はでもの事と思ひながらも、もう言葉が口をついて言つた。「どうして?」町子の眼もとに不安な影がさつと通りすぎた。「傘があるからさ」「あゝ、あれね、十日程前に借りて帰つたままなのよ。」(…)十日も借りて来てゐる傘を、狭い家にゐる英助が知らない筈はない。(…)「あゝ、すつかり疲れちやつた。私、くたくたになつたわ…」町子はまた今夜も、あくびをしながら予防線を張つてゐる[193]。

さらなる「英助」の追及に対して、「町子」は適当に言いつくろう。しかし、いつも家にいる「英助」は、「町子」の答えが嘘である

ことを見抜く。そして、「町子」は昼間と同じく「英助」からの〈性的な要求〉を避けようとする。これは、他の男性（野毛）に自分の体を許したので、もう「英助」とは純粋に夫婦のことを行う気分になれないという「町子」の心情を示唆している場面である。

「英助」は、最後まで「町子」の立場について考えようとしない。むしろ、自分に何かを隠している「町子」に対して腹を立てている。

「ふん。そんなにくたびれてるのなら、あの蝙蝠傘を抱いて寝りやァいゝンだ。俺は毛布一枚あれば沢山だよ。玄関で寝るッ」本を力いつぱい英助は壁にぶつゝけた。（…）町子は呆れて英助をぢいつとみつめてゐた。何か言ひたい事をこらへてゐるやうに唇をきつく噛みしめてゐる。町子は石のやうに眼をつぶつてゐる良人の姿を憎々しげに長い間にらんでゐた[194]。

「英助」は、「町子」が何をして、また何のために外で働いているのかについては少しも考えず、単純に傷痍軍人の自分をないがしろにして、夫婦のことすら拒否するのだと思っている。妻がいないと生活ができないことをわかっているが、彼女をそういう状況にまで追い込んでいることについては少しも反省していない。ただ、引用では省略しているが、「英助」が壁に投げつけてた本が二葉亭四迷の「平凡」（一九〇七年）であることには注意する必要がある。「平凡」は、昔は文士で現在は下級官吏として働いている「私」が、過去のことを書き綴じっているという作品である。「英助」は、「平凡」の「私」のように、「町子」に自分のことを話すこと、つまり他人との身体的・精神的交流を通じて、再び世に出ようとしたかったのである。しかし、作品のはじめから描かれている「町子」の態度を見ると、彼女が「英助」との関係を大事にしているとは思えない。夫との同伴自殺という深刻な話も適当にあしらっており、性的な接触も拒否している。それに、夫以外の男性とも会っている。終戦後、傷痍軍人たちを、賛えられる存在からあわれむべき存在として認識した社会の雰囲気に萎縮していた「英助」は、このような「町子」の態度から大きな挫折を味わって、「平凡」を投げつけたのである。

芙美子は、「英助」を通じて、戦争を引き起こして日本を没落させた男性が、女性の生活を破滅に追い込んだのに、反省と謝罪はおろか、戦前と同じく女性を自分の支配下に置こうとしたことを指摘する。そして、無能で自活する意志もない男性が夫という理由だけで、一所懸命に生きようとする女性（妻）を叱責する資格はないと批判している。しかし、「夜の蝙蝠傘」という作品が、男性の主人公「英助」の視線から展開されていることも忘れてはいけない。すなわち、本節のはじめにまとめたように、戦後になって傷痍軍人に対する政策が厳しくなり、傷痍軍人らが社会で疎外される問題を「英助」という人物を通じて言及しているのである。「英助」が「町子」を苦

しめていることは確かだが、結局、「英助」も時代の流れによって犠牲になった人間にすぎないというメッセージを送っているのである。

⑶「骨」テクスト分析――家長としての戦争未亡人

「骨」は、戦争未亡人の売春問題に対して、彼女たちの立場から叙述しながら、女性を生活苦に追い詰める男性中心の社会に対する抗議がより深く宿っている点が注目すべき作品である。

主人公「道子」は、夫が沖縄で戦死した戦争未亡人で、リュウマチで仕事ができない父、軍需工場で働き過ぎて肺病にかかった弟の「勘次」、そしてまだ七歳の娘「笑子」の三人を一人で支えている女性家長で、生計のために売春をする。このような「道子」の行動については、岩淵宏子が「人妻に強要されていた貞操のモラルを守って飢え死するより、生きるための売春を選ぶのである[195]」と指摘したように、強い生命力と責任感が感じられるし、「夜の蝙蝠傘」の「英助」のような〈無責任の〉男とも対極的な女性の強さが見られる。

「いくら?」と聞かれて道子はとまどひして、幾度も唇に手の甲をあてて笑つた。いくら?と聞かれた事は道子との一夜の値段を聞かれたのだと彼女は気がつくと、腰のあたりがぢいんとしびれて来た。(…)昨日教はつた桔梗家と言ふ旅館の前に来ると乳母車が塀ぎはにとまつてゐて、白いエプロンをした女がそのそばに寒さうに立つてゐた。(…)ふっと、さつき旅館の門のところでみた乳母車のところに立つてゐた白いエプロンの女の事を思ひ出してゐる。(…)道子は、乳母車と、あの白いエプロンの女を、これからも時々思ひ出すのではないかと気持ちが悪かつた[196]。

客との交渉がまとまり、「道子」は先輩の娼婦から教えられた旅館に客を連れて行く。ところが、旅館の前に来たとき、「道子」は乳母車と白いエプロンをした女性を目撃する。以後この乳母車と白いエプロンの女性の姿を何回も思い出すことになる。

なぜこの二つの存在を連想することになったのか。それは、「道子」が乳母車と白いエプロンの女性に、それぞれ「笑子」と自分を投影しているからである。「道子」が望んだ生活は、夫も父も弟もみんな健在で、毎日を幸せに暮らす生活だった。しかし、戦争という非日常的なことによって、「道子」の夢はさんざんに破られたのである。

一晩中道子は眠れなかつた。（…）身を落とすと言ふ事は案外たやすい事だと道子は肩の荷が軽くなつた気がした。（…）執拗に良人へ対して貞節であると言ふ事に甘えてゆかうとして、自分は良人が戦死をしたためにこんな風に堕落したのだと思ひ込まうとしてゐる。道子はその事の罪深さに気がつかないでもなかつたけれども、いくらかの金で自分の体を用立てたに過ぎないのだと口答えをしてゐる[197]。

「道子」もこういう現実をよく認識している。そして、自分の売春は罪かもしれないけれども、生活のためには仕方がないと思っている。芙美子は「道子」を通じて、戦争未亡人が直面した過酷な現実を告発し、彼女たちの立場を擁護しているのである。

売春婦としての初めての体験が終わって以後、「道子」は売春という行為について、少しの罪の意識も持たないように変わって行く。むしろ、「この事だけが男達の目的であるかのやうに道子は悟つた」と思う部分からもわかるように、売春を繰り返せば上で生活は維持できるけれど、男性たちに対する不信感は大きくなる。しかし、このような状況にも関わらず売春を続けている「道子」には、家長としての強い責任感だけが感じられる。

道子が心を失つてゆくほど、自分の頬を吹きつける風は一つの意識を刺激した。男にとつて、大切な必要な存在であると思ふ自惚れで、道子は夜が待ちどほしく、違つたねぐらを探す事にもうまくなつて行つた。病気にもなつたけれども、道子は知りあひの医学生に実費でペニシリンを打つて貰つた[198]。

「道子」は、体を売ることに慣れると、売春は恥ずかしいことではなく、むしろ情けない男性たちをなぐさめることであるという一種の自負心を持ったように見受けられる。しかし、過酷な仕事によって彼女は体を崩し、持病の肺病は悪化し[199]、医学生からペニシリンを処方される。医者ではなく医学生にペニシリンの注射を打ってもらうのは、相変わらず劣悪な条件で生活している戦争未亡人の現実を反映した描写である。

秋になると、「道子」は売春をする罪意識は少しも感じなくなり、お金をなんと夫の「骨箱」へ隠すようになる。しかし、経済的な状況が上向いていく一方で、弟の「勘次」のヒステリーは激しくなり、結局、我慢して働いていた「道子」も激怒することになる。

「あの親爺が‥‥俺に早く死ねつて言ふんだよ。一杯の茶も俺にはけちんぼして　ましちやくれない。(…)俺、みんなに病気うつしてやるッ」「何言つてるのさ、あンたは‥‥私が、いつたいどうして皆を毎日食はしてるのか知つてるの？　えゝ？　つらい思ひをして働いてるの判ンないのかい？　私はね、笑子を連れて、こゝから逃げ出す事だつて出来るのよ。私はお前達に甘いンだッ！(…)私に食つてかゝるより、戦争を呪ふがいゝやッ。義兄さんだつて死んぢまつたぢやない。私に何の責任があるンだい？(…)工場へ行つて、馬鹿正直に働くからそンな病気にとりつかれたのさ。お前がへまなンだよ[200]。」

この場面には、今まで一人で家族たちの面倒を見ていたことに対する「道子」の不満と怒りが感じられる。これは、盲目的に戦争に同調した弟に対する姉の批判であると同時に、このような状況を招来した社会と男性に対する女性の叫びとして見てもいい。

以後、十二月のある雨の日に「勘次」は死んでしまう。そして、彼の寝棺が火葬場へ行くのを見ながら「いづれは自分もあのやうな運命になるのだ」と思う「道子」の姿には、過酷な現実に順応してしまう女性像が見られる。

芙美子は、「道子」の悲劇的な人生を描くことで、戦争によって犠牲になった人たち、特に女性に対する社会の対応・対策の不在を強く批判しているのである。

⑷「盲目の詩」テクスト分析――「盲目」の語りの物語

「盲目の詩」は、一九四八年四月、『サンデー毎日』の別冊陽春読物集に載せられ、同年十二月から発刊された『林芙美子文庫』の『清貧の書』巻に収録された。また、本作は、文泉堂版全集第七巻に収録されているが、先行研究では、全く論じられていない。

「盲目の詩」は、今までの芙美子文学にはなかった特徴がある。それは、「盲目」という存在が作品の語りとして登場している点である。また、これ以前・以後の作品とも繋がる箇所も多く、様々な点において学術的に論じる必要があると思わせる。具体的に例を挙げると、「放浪記」から登場し、「浮雲」まで続いている〈放浪〉のイメージを挙げたい。本作にも、作中人物がいろいろな場所を放浪している姿が描かれており、それが物語の中心的な役割を担当している点も他作品と類似している。そして、その類似する内容を、盲目女性の口を借りて叙述するという、他の芙美子作品では見られない形式に注目したい。

あのう……広島県の福山というところをお通りになつたことはございませんでしようか？　こは城下町でございましてね、この福山市から、バスで中国山脈の山の中を三時間ばかりもはいりますと、神石郡というところへはいりますが、ここに油木という町がございまして、ここが私の生まれましたところでございます。（…）私は、十七歳春、叔父に連れられまして大阪へ参りました。千日前に松前屋という昆布屋がございまして、私はそこへ女中奉公に参りましたのですが、十七とは申しましてもまだ子供で、見るもの、聞くもの、吃驚する事ばかりでございました[201]。

語りが、自分の出生地について具体的に説明している場面である。〈幼いころに縁のない地方に来て働くことになった〉という展開は、「放浪記」の語りである「私」とも重なっている。放浪の過程で複数の男性と付き合って、決別するまでの展開も類似している。さらに、本作の語りである「盲目」按摩が述べている放浪の軌跡を追いかけると、「放浪記」はもちろん、「風琴と魚の町」との関連性まで窺われる。

本作品では、「盲目」と客に自分のことを語る導入部として、熱海の咲見町のとある按摩所という場所まで設定されている。「盲目」によると、彼女は広島県福山市の油木出身で、十七歳のときに大阪千日前に移住、そこの昆布屋で働きながら「峰太郎」という男性と結婚する。しかし、「峰太郎」の母親の虐めと「峰太郎」の浮気による精神的・肉体的なストレスのために流産し、静養のために広島に戻るが、この時から右目が見えなくなる。以後、「峰太郎」から心中を提案され、死ぬ覚悟を決めて、二人で尾道へ行く。そこで、心中は「峰太郎」のでまかせに過ぎないことに失望し、彼と別れて大阪に戻る。大阪では、道頓堀近辺にある「松山」流按摩の家で弟子となって二年半修行する。ここで「市ノ江」という盲目の男按摩と知り合い、二人で東京に駆け落ちする。そして、下谷の稲荷町の「杉山」流按摩の弟子として生活、二月から正式に仕事を始める。七月には、「市ノ江」と北信州の角間温泉に行き、そこで「市ノ江」に妻子がいることを知らされる。その後、終戦の翌年の春に一人で東京へ戻り、下谷に行くが焼け野原になっていたので、別のところに行くことにする。汽車の中で熱海が良いということを聞いていたため、熱海に行く。そして、現在の時点に視線が戻って作品は終わる。

このように、西日本から東日本まで、長い期間にわたって放浪しながら、今のところに定着した「盲目」の話は、「放浪記」の「私」や「風琴と魚の町」の主人公の家族の物語と重っている。例えば「峰太郎」との心中のために行った「尾道」の描写のように。

私は、尾道というところは始めてでございました。櫛の歯のように細長い町で、汽車から降りますと、海ぞいに賑やかな市場がご

ざいました。きれいな青い〳〵海でした。不自由な眼にも、せい〳〵した眺めで、金のある間は、ここで暮らそうという事になり、多度津通いの汽船発着所のそばにあるなかやまや旅館というのに泊まりました[202]。（「盲目の詩」）

明治三七年生まれのこの煤けた浜辺の家の二階に部屋借りをして、私達親子三人の放浪者は気安さを感じてゐる。「汽車から見て、この尾道はとても美しかつたもんのう。」浜の町は、魚も野菜もうまいし、二度目の尾道帰りをいつもよろこんでゐて、母は東京の私への手紙をよこしてゐた[203]。（「続放浪記」）

私は尾道が好きだ。ばんよりははいりやんせんかのう……魚売りの声が路地にしてゐる。釣りたてのぴちぴちした小魚を塩焼きにして食べたい[204]。（「放浪記　第三部」）

延々とした汀を汽車は這つてゐる。動かない海と、屹立した雲の景色は十四歳の私の眼に壁のやうに照り輝いて写つた。（…）「ほんとに、綺麗な町ぢや、まだ陽が高池に、降りて弁当の代でも稼ぎまつせ」（…）

「こゝはえゝところぢや、駅へ降りた時から、気持ちが、ほんまによかつた。こゝは何ちうてな？」

「尾の道よ、言うてみい」

「をのみち、か？」

「海も山も近い、えゝところぢや[205]」（「風琴と魚の町」）

尾道は、芙美子が幼年期を過ごした場所として、「放浪記」や「風琴と魚の町」の中でもよく登場する。また、実際に尾道は林芙美子記念碑などが設置されているなど、芙美子文学とは密接な関係の場所でもある。ただ、芙美子の初期作品、自伝小説のなかで頻繁に登場する場所には間違いないが、「牡蠣」以後、そのような自伝的な要素は排除されており、尾道も登場しなくなっている。それが、戦後の作品「盲目の詩」に再び登場しているということは、どのように解釈すればいいのだろうか。

確かに、芙美子の作品に対する当時の文芸雑誌には、芙美子の作品は、マンネリズムに陥っているという批判が出ている。これについては、『新潮』一九三九年四月号に収録された「文学の現状を論ず」座談会の内容を通じて確認できる。本座談会には、芙美子が尊敬

していた徳田秋声の他に、岡田三郎、宇野浩二、片丘鉄兵、武田麟太郎、中村武羅夫が参席している。芙美子の作品に対しては、武田と宇野の二人が主に発言している。具体的に見ると、武田は「林芙美子氏の作品は、発展しさうでちつとも発展しないね。その条件は自分の内に出来てるのに自分からは発展しようとしないね[206]」と指摘しているが、「牡蠣」のように、以前とは違う形の作品を書くことができるのにもかかわらず、その後発表した作品群は、「牡蠣」以前の作品と似たり寄ったりのものばかりであること、つまり、目新しい作品を書こうとしないことに対する失望の感情まで感じられる。宇野も「今の腕ではまだ少しむづかしいぢやないかな[207]」、「どういふわけですか「牡蠣」はうまいと思つても頭に残つてゐない[208]」と批判している。一方、岡田は「あの人のものは、以前の自由画的な所に僕なんかは郷愁を感ずるな[209]」と初期の自由闊達さの残っていた作品をむしろ評価している[210]。

芙美子文学に対する当時の批判意見については、芙美子本人も知っていたようである。エッセイ「直感の糸」の中で「私は一生たつても、自分の作風に何の変化も来さない作家で終わるのではないかと思ふ（…）二十年も小説を書いてゐると、極く少数ながら、その作家の愛読者と云ふものを持つやうになる。私はその私の愛読者の為に生きてゐるやうな気がして来る。時には、そこはかたとない溜息も判つてもらへる[211]。」と述べているように、自分の作品が二十年以上一貫したテーマを描いていることについて明確に認識しているのである。

また、このエッセイの内容から、芙美子が一貫したテーマを描くことについて、どのように考えているのか、確認できる。例えば、井伏鱒二（一八九八年～一九九三年）や太宰治（一九〇九年～一九四八年）の作風に対して言及している部分を挙げたい。

芙美子は、井伏と太宰の作品について「晩年まで少しも作風の変わらなかつた一筋の作家魂と云ふものは貴重ではないのだらうか……[212]。」と評価し、「作品の技術ではなく、作品の蔭にゐる作家の深い内省から火を噴く、それが重要な問題なのだと私は思ふ[213]。」と指摘している。このような言及から、芙美子は作品評価において、作品を書く作家の意図を把握することに主眼を置いている。

一方、一九四七年の「「創作ノート」ノートに寄せて」という文章を通じては、小説観、そして自分の作品を「マンネリズム」として批評した文壇への反感も窺われる。

> 小説は工夫や技術ではありません。その作家の思想なのです。人間をみる眼の旅愁を持つか持たぬいかの道です。（…）一人の作家の書く作品が、一つ一つ変つたものである筈はありません。（…）一人の作品にマンネリズムだと云ふ評はたゝない筈です。一生涯に一作、よいものが出来れば大したものです[214]。

つまり、「小説」とは何かの工夫・技術の観点から評価するものではなく、作家の思想の集結体として捉えるものであり、作家が発表する作品がどれも違うテーマを語っているはずはないので、それを批判すべき要素とは言えないと思っているのである。しかし、このような考えが結果的には芙美子研究を作家論中心のものに導いていると見ることもできる。つまり、作家自身が、自分の作品に内在する作家魂に注目して欲しいと言及すること自体が、結局芙美子文学を作家のことと関連づけて読むという形を構築する結果を招いたのである。そして、多くの芙美子研究における作家論一辺倒は、当時の一般的な作家論的作品観の影響もあるが、一方では、そのような作品観をそのまま内面化していた芙美子本人の側にも一定の責任があると解釈することもできる。

以上の記述を根拠として、林芙美子作品でよく登場する尾道を、素材不足という視線ではなく、芙美子文学なりの特徴とみなすと、尾道が単に幼年期の思い出の空間であるだけでなく、〈放浪〉と〈ノスタルジア〉の情緒を含めた空間として描き出すのが芙美子文学であり、芙美子文学全体にかけて、大きな影響を与えていることに気づくはずである[215]。作家本人が「暗黒時代」と称するほど、生活に困窮していた尾道時代であるが、三人家族が離れることなく、普通の家族として生きていた幸せな時期でもある。「放浪記」における尾道時代の描写、「盲目の詩」における尾道生活の描写などは、三人家族が全国を放浪せず、定着したときの懐かしい思い出に基づいているのではないだろうか。そうすると、「盲目の詩」における「尾道」の描写も、マンネリズムの一要素ではなく、芙美子文学を特定する一つの要素、つまり〈放浪〉と〈ノスタルジア〉の空間として読み直すことができるだろう。確かに、本作の中で、尾道は心中のために来た場所として登場しているが、その描写においては、「綺麗な青い〳〵海でした」のように、少しも否定的な部分は見られない。そして、結果的には「盲目」にも「峰太郎」にも、新しい人生を探すきっかけを提供している、物語における大きな転換点として作用しているのである。

他に、作品における時代像の表現についても確認したい。初期作品「放浪記」の中では、主人公がどのような仕事をしているのかを語りながら、当時の時代像を描く一方、「盲目の詩」では、盲目の居場所の移動に従って時代像を描く場合が多い。

五月×日

（…）大久保百人町の派出婦会に行つてみる。中年の女の人が二人、店の間で縫ひものをしてゐた。人がたりなかつたのであらうか、そこの主人は、添書のやうなものと地図を私にくれた。行く先の私の仕事は、薬学生の助手だと云ふことである[216]。

十一月×日

（…）私は毎日玩具のセルロイドの色塗りに通つてゐる。日給は七十五銭也の女工さんになつて四ヶ月、私が色塗りをした蝶々のお垂げ止めは、懐かしいスヴニールとなつて、今頃はどこへ散乱して行つてゐることだらう――[217]。

六月×日

種まく人たちが、今度文芸戦線と云ふ雑誌を出すからと云ふので、私はセルロイド玩具の色塗りに通つてゐた小さな工場の事を詩にして、「工女の唄へる」と云ふのを出しておいた。今日は都新聞に別れた男への私の詩が載つてゐる[218]。（「放浪記」）

「放浪記」では、「私」がどのような仕事をしているのか、その仕事の内容、給料について詳しく言及し、実在した雑誌名を書くなど、作家の経験に基づいた記述がよく見られる。作者の日記的な内容であり、その内容から当時の下層民の生活像、文壇のことなどについて確認することが可能となる。しかし、「盲目の詩」の場合は、作中何が架空の話で何が現実の話なのか、区別しにくい。このような点は、自伝的な内容の初期作品とは違う、中期・後期作品の特徴に相当するものとして見ることができる。

丁度、私が峰太郎と一緒になりました時分が、あのローコオキョウ一発とやられ、七月七日の七夕さまの頃でございましたが、事変の始まりました年で、どこでも出征ののぼりの出ておりました時分で（…）あのころは、もうそろそろ食物の不自由になりかけました頃で、しかも、私たちは新入りだというので、防空演習だというと、少しばかり眼のいい私がおかみさんの代理で馬穴を持つて出るのですから、中々辛いところでございました。

私は久しぶりに、せめてうなぎのきもでも食べてみたいと思い、そのうなぎ屋さんにはいりましたところ、小柄な年を取つた男が、うなぎをさかなに、一杯ひつかけておりましてね、私が注文したうなぎのきもを食べておりますと、「ねえさん、遊ばないか？」というのでございます。（…）やがて二人でうなぎ屋を出ますと、うなぎ屋のすぐ近所に金太郎旅館というのが男の眼につきました様子で[219]（…）（「盲目の詩」）

「盲目の詩」では、「盲目」が新しい場所に移動する時に合わせて、当時の時代的な背景を述べながら、その影響による生活様相を描く場面がよくある。また、「ローコオキョウ一発」、「防空演習」など、特定の時期を象徴する内容に言及することから、具体的な時期が予測できる。ただし、「放浪記」などの初期作品では、特定の固有名詞（「文芸戦線」など）をそのまま表記することで、当時の時代的な要素を描き出している。それが、「盲目の詩」に至っては、特定の商品・雑誌名などの細かいことを書くことよりも、歴史的な事件に焦点をあてている。つまり、より大きい視野で当時の時代像を描き出しているのである。もちろん、変わらず地域名などは実際のものを書いているし、盲目が所属する按摩の流派名などは架空の名称であるが、実際の何の流派なのかは予測できるくらいの仮名称を使っているなど、完全に現実から離れて語っているとは考えにくい。ただし、作家とはあまり関係のないことを述べている点では、たしかに初期作品とは違う本作の特徴である。

本作は、一九四八年三月六日に執筆が終わったものである。この時期の他の作品は、戦後の憂鬱な日常を描いているものが多い。特に、前節で取り上げた二つの作品、戦争未亡人の悲惨な人生を描いた「夜の蝙蝠傘」では、戦後混乱期の日本社会で静かに広まった売春のことを描き、「骨」では、戦死した夫の代わりに、家族を扶養するために体を売る女性など、リアルな戦後下層民、特に女性の描写に力を入れているが、その戦後社会のことを、本作では盲目按摩という人物を通じて、戦争末期の下層民の日常（防空訓練、戦後の制限された経済生活、疎開による生活の変化など）の描写を通じて、戦後にどのようなことが行われているのかを描写している。

デビュー作「放浪記」から、下層民の日常をめぐる挫折と希望を同時に描いてきた芙美子において、終戦という時代的背景は、作品においても大きな転換点として機能した。そして、戦後社会特有の憂鬱な雰囲気により、ほとんどの後期作品は悲惨で希望のない世界を描いている。しかし、「盲目の詩」は、戦中・戦後のことを単に憂鬱な語調で語るのはなく、そのような日常の中で、前向きに生きようとする盲目の態度が見られる。自分の眼が完全に見えなくなったことを「右の眼は峰太郎の時に泣きつぶしたと思い、左の眼は市ノ江の為に泣きつぶれかとそんな事を冗談に考えたりしております」という場面は、「放浪記」の「私」が、同棲した男性たちに捨てられても、思い出として振り返るあの姿を彷彿させる。すなわち、本作は、戦中・戦後の社会を暗く描き出すという後期作品の要素に、暗さと明るさを取り交ぜた初期作品らしい要素が共存する作品なのである。このような点から、「盲目の詩」を、初期と後期を繋げる過渡期の作品として見ることが可能である。

ところが「盲目の詩」を他の芙美子文学と区別する最大の特徴といえば、やはり語り方のことに違いない。そして、谷崎潤一郎（一八八六年～一九六五年）の「盲目物語」（一九三一年）における語り方との比較を通して、どのような特徴があるか考察してみたい。

既に言及したように、先行研究では、芙美子文学が「牡蠣」に至ってから、作家のこととは無縁の、客観的な小説の形を取ることになったと指摘している。しかし、語り方の変更により予想される作品テーマの変化はほとんど見られていない。「牡蠣」はもちろん、以後の作品や、本論で扱っている「盲目の詩」も、〈作家＝語り〉の構成は取られていないが、一貫して〈下層民の日常〉について語っている。ところで、本作は、既存の芙美子文学が描く共通テーマを、芙美子後期作品の特徴という客観的な語り方、いわば作中人物と語りの分離という形ではなく、初期作品の語り方、つまり、〈語り＝作中人物〉という形で書かれているのである。

〈下層民〉と特定される〈私〉が語る下層民の物語（一人称）と、何の特定もされていない第三者が語る下層民の物語（三人称）の間には、その内容も描写も相違するのが普通であろう。しかし、芙美子の後期作品が描いている〈下層民の日常〉は、初期、そして中期の作品と比べてもそれほど違っているとは思われない。むしろ、戦後社会という状況による社会構造を見通して〈戦後社会を生きる下層民の日常〉というテーマで取り上げた作品が多くなっている。また、単に戦後社会を背景とするだけでなく、新たな社会問題として登場したことについても関心を持ち、積極的に作品に取り入れている点は、戦後になっても芙美子の作品が支持された大きな理由の一つに違いないのである。

「盲目の詩」は、貧乏な下層民女性を語りとして登場させ、その女性の口を通じて戦争末期の空襲待避訓練や疎開生活などを描き出している。これに、戦後の社会問題として登場した売春（前節の引用のように）のことを描写する部分に至ると、後期作品の特徴である戦後社会像の描写という特徴に一致していることが明らかになる。また、芙美子文学のテーマである〈下層民の日常〉を描いている点から、本作も典型的な芙美子文学の一つとして見ることができる。さらに、〈語り＝作中人物〉という構造は、「牡蠣」以前の初期作品群でよく見られる構造であり、「牡蠣」以後の作品群では、従軍ルポルタージュやエッセイ類を除くと、語りが直接的に作品内容には関与しないものがほとんどなのである。このような構造的な特徴は、本作が他の後期作品と類似するテーマを描きながらも、その展開方式を、本作なりの方法で構成していると解釈することができ、このような点が本作において注目すべきところだと言える。

それでは、本作がどのような形で書かれているのかについて、まず、作品の導入部分を引用しておく。

> いいえ、もう、こうしてお揉みしておりますと、幾白人もの方でございますから、軀づきで、御丈夫な方とか、お弱い軀の方というのは、よおくわかりますのですよ。（…）――おや、雨、いいえ、さァ……風の音ではございませんでしょうか？　この部屋は、一寸東へ向いておりますので、崖の落葉が吹きこんで来るのでございましょう……[220]。

本作の物語形式は、盲目の按摩が客を相手として、今までの自分の人生を直接聞かせるという形式ものである。語りが時間的にどのような立場で語っているのかを見てみると、既に行ったことについて語っている構成の作品である[221]。ところで、基本的には、一人称独白体として書かれ、この〈盲目の語りが内容を伝達する〉という構成は、谷崎潤一郎の「盲目物語」を連想させる。谷崎が古典文学に心酔していた昭和初期に発表した「盲目物語」は、戦国時代を素材として、盲目の弥市が経験したことを話す構成の作品である。語り方の点でも、「盲目の詩」と類似した部分が存在している。このような点に注意しながら「盲目物語」の先行研究を参照すると、「盲目の詩」における語り方の問題、すなわち、なぜ初期作品のように、語りと作中人物が重なる構成を取っているのかを究明するヒントになるはずである。

わたくし生国（しやうこく）は近江のくに長浜在でござりまして、たんじやう（誕生）は天文にじふ一ねん、みづのえねのとしでござりますから、当年は幾つになりまするやら。左様、左様、六十五さい、いえ、六さい、に相成りませうか。左様でございます、両眼をうしなひましたのは四つのときと申すことでございます。（…）

わたくしが申す迄もない、旦那さまはよう御存知でござりませうが、小谷の城と申しましたら、浅井備前守長政公のお城でござりまして、ほんたうにあのお方は、お歳は若うてもおりつぱな大将でござりました[222]。

「盲目物語」は、「春琴抄」（一九三三年）と「聞書抄」（一九三五年）と同じく盲目作品の一つとして、他の作品と比べるとその文字の表記が特徴であると指摘されている[223]。引用からわかるように、漢字表記を節制し、平仮名表記を増やしていること、文章を読みながら感じられる特有のリズム感が、まるで「昔話」を聞いているような効果を生み出している。これは、弥市の話を聞いた旦那が、その内容を記録するという構成で、「である」体は使用せず、徹底的に会話体の形を取っている点からも確認できる。このような文体的特徴については、多田蔵人が「「ございます」という文末表現自体は「座頭」語りの通例といってよく、音曲を好む弥市がスパイめいた役割を演じる設定とともに、座頭のリアリティを作り出す操作ではある」[224]と指摘している。多田が指摘するように、本作における語り方には一般的な小説とは違う異質的な面も見られるが、結果的には〈目の前で語っているような〉リアリティのある作品として受容

される。また、「盲目物語」特有の極端な漢字表記の減少・平仮名表記の増加については、視覚的な効果だけでなく、聴覚的な効果を考慮した仕組みとして分析する研究もある。漢字使用を制限し、平仮名表記が多くなる場合、文章を読む速度も遅くなり、全体的に読みにくい文章になるが、そのゆっくり読む行為によって、盲目の語り口が現出するような効果を得ることができる[225]。

一方、「盲目の詩」は、「盲目按摩」という語りの叙述に頼って物語における出来事・人物像を描いている。「盲目物語」が、弥市の話を書き留める旦那によって語られているのに対して、「盲目の詩」では、基本的に一人称独白体として書かれているが、語りである盲目の話を聞いている聞き手の客（読者）が想定されている。つまり、「盲目物語」と同じく語りが聞き手に話を聞かせるという構成は類似する一方、それを〈漢字表記の抑制〉のような文体的な特徴として具現化せず、時おり文章の中で直接同意を求めるもしくは独り言の形で表現しているのである。これによって、読者は、〈旦那〉というフィルターを通さず、語りの話をストレートに受け取ることもでき、執筆時期の時代的な差もあるはずであるが、「盲目物語」よりは、現代文に近い形で書かれている点が、両作品における大きな相違点である。ただし、「盲目の詩」も、はじめから終わりまで「である」体ではなく、引用のような、つまり、全ての地の文が「です・ます」体、いわば会話文の形式で書かれている部分は、「盲目物語」とも共通している部分である。小説作品において「です・ます」体で地の文が書かれているのを、本作独自の文体として、特別なものとして評価するつもりはない。例えば、童話などのジャンルでは、「である」体よりも「です・ます」体の使用が普通であり、芙美子が残した作品の中でも、多くはないが、数編の童話作品及び「小間使いの言ひ分」（一九三二年）が、この「です・ます」体で書かれている。オーソドックスな「である」体ではなく、このような書き方を使っていることで、より高い臨場感がもたされるが、本作に限っては、〈口伝文学〉のような効果を最大にするための構成として見る方が適切であろう。言い換えれば、読者が文学作品を読んでいながら、まるで目の前にいる実在する人の世間話を聞いているような、臨場感を感じさせる効果的な文を取り入れている点は、評価すべきところである[226]。

また、「盲目の詩」の中では、語りが同意を求めるもしくは独り言のように、地の文の中で物語の筋とは関係のない「はい」、「いいえ」、「まア」などの台詞を述べている部分が多いことも指摘したい。

――ええ、東京への参りましてからの話でございますか？　まア、今夜は妙な事ばかりお耳に入れまして……銭を貰ろたか戸隠山に……黒姫だます気はないけれど、高社山には証文いれた。ええ、まア、罪な雲めが霧を吹く……

何せ、もう、こうした山の中まで混乱状態になりましてね、まア、村じゆうが浮足立つた暮しでございました[227]。

この引用は、語りが反復して「まア」と言う場面の一例である。本作にはこのように日常会話的な表現がよく出ていくが、特に、盲目が聞き手からの話に反応し、相づちを打つ・誘導する装置として機能している。これによって、臨場感ある語り、言い換えれば、実際の会話をそのまま作中に移しているような効果が生じている。「盲目物語」が、漢字表記の頻度を下げ、平仮名の使用を増やして、読者の読む速度を遅くさせるという形式を取っていることに対して、「盲目の詩」は、文章を読む行為自体には関与せず、読者が知らず知らずのうちに、現実の盲目とコミュニケーションしているかのように書かれているのである。

客という内在的な聞き手を考慮した会話文の要素を挿入することによって、文学テクスト上では完全には具現の不可能な〈現実の会話〉を、谷崎は語りの点で再現しようとし、芙美子は聞き手の立場まで考慮して再現しようとした。こうして、谷崎の文章のように、実際の盲目が話すようなリズム感の表現ではなく、他の小説と同じくテクスト自体に没入して、読者が知らず知らずに語りの「はい」とか「まア」などの台詞に反応してうなずくこととなる。論者は、このような点をこそ、芙美子なりの文学的な仕組みとして評価したい。

(5)「下町」テクスト分析——終戦直後の女性イメージ

「下町」は、『別冊小説新潮』一九四九年四月号に掲載された作品で、シベリアに出征した夫「隆治」の帰還を待ちながら、息子の「留吉」と二人で生活している「りよ」という女性が登場する。「りよ」は、上京して行商をしながら生活しているが、偶然に「鶴石」という男と知り合って、親しい関係になる。「鶴石」も、「隆治」と同じくシベリア出征の経験がある男だが、日本に帰ったとき、彼の妻は他の男と住んでいたため、一人で住んでいる様子だった。「りよ」は、「鶴石」と親しくなることは、夫を裏切ることだという罪の意識を持っているが、結局、彼と性的な関係を持つ。しかし、関係を持った翌々日に、「鶴石」が事故で死亡したことを聞かされる。「りよ」は、彼の死に絶望しながらも、東京での生活は止めないと決意する。

古川裕佳は、「りよ」と「鶴石」の関係を〈姦通〉と規定しながら、「それぞれの戦争の時間（継続中／終了済）と二つの〈戦場〉（男の／女の）の差異を超えるためのスプリングボードとなっている[228]」と分析する。そして、「河沙魚」（一九四七年）と「荒野の虹」（一九四八年）のような作品との関連性を探っている。一方、高山京子は、「河沙魚」や「骨」と同じく、戦争によって非日常の毎日を生きている人たちの物語として本作を評価している[229]。他にも、本作に関する研究は、戦後の男女関係という側面から分析を試みているも

のの、時代的な背景に対する説明、女性像についてはほとんど言及していない。「下町」が発表された一九四九年は、黒井千次が「人々の意識のうちに「戦争」と「平和」の共存した年[230]」だと評価しているように、ＧＨＱによる軍政が安定軌道に乗りはじめた時期で、戦争の記憶、戦後の生活を主題とする文学作品が数多く発表された時期でもある。このような時期に発表された「下町」は、未帰還の夫のために社会的活動を制約された女性たちのことに注目する。

「りよ」が、「鶴石」のことを考えながら一人で悩んでいる場面には、戦中、銃後の女性に要求された道徳観念、すなわち、従軍した夫を待つのが〈良妻〉だという観念に囚われている女性の姿と、いつ帰るかわからない夫の代わりに、好きな男性と暮らし、生活の充足と性的欲望の満足を求める女性の姿という二つの対立する女性像が見られる。道徳的には、夫を待つのが当然であるが、終戦から数年を経ても帰らない人を待つのは、実質的には〈戦争未亡人〉と同じである。だからこそ、他の男性と同棲・再婚した方が、これからの生活を考えると、現実的な選択であったはずである。

作中、「りよ」、「鶴石」、「留吉」の三人が楽しい時間を過ごす場面が描かれている部分から、結局、彼女がどのような選択をするのかが予測できる。

> 留吉は箸の先に盛りあげた黄いろい綿菓子を鶴石に露店で買つて貰つて、しやぶりながら歩いてゐる。――かりそめのめぐりあひとは言へ、りよは十年も一緒に鶴石とゐるやうな気がして力丈夫だつた。巣押しも疲れなかつた。映画館やレヴィユー小舎が軒をつらねてゐる。アメリカ風な絵看板が、みんな唸つて迫つてくるやうな大きい建物の谷間、三人はぶらぶら歩いた[231]。

この、「下町」に登場する未亡人は、他の作品、例えば「河沙魚」や「骨」などに登場する女性とは違う形で描かれている。まず、「河沙魚」の場合、主人公の「千穂子」は、夫「隆吉」が戦場から帰ってこないため、未亡人のようにして生きている。そのような状況で、義父「与平」と関係して子供を産み、よそへ養子に出そうとした矢先、「隆吉」からの連絡が来て絶望する姿が描かれる。義父と関係を持った「千穂子」にとって、夫の帰還は、喜ばしいことではなく、自分の不道徳さに下された〈死刑宣告〉なのである。

「骨」の場合は、前節で論じたように、未亡人として家族のために体を売る「道子」の姿から戦後未亡人が置かれた劣悪な状況、社会的対策の欠如を告発している。このように、女性に対する政策の欠如などを指摘する傾向は、芙美子の後期作品ではよく見られる特徴であることも先に指摘した。社会の規範に逆らうことができず、それに適応する女性（「骨」）や、反規範的な態度を取ったとしても、

それによる罪の意識から脱出できない女性（「河沙魚」）が、芙美子の後期作品でよく確認できるのである。このような女性像は「浮雲」の「ゆき子」に至って完成する。「ゆき子」は、戦中、世話になっていた親戚の「伊庭」にいつも犯されていた。そして、このような状況から逃げるために、タイピストとして仏印に行くことを決心、そこで「富岡」と出会い、禁忌の愛におぼれてしまう。終戦後、帰国した「ゆき子」は、占領軍の情婦（パンパン、いわば「オンリーワン」）になったり、再び「伊庭」と内縁関係になったりしている。しかし、彼女が本当に欲しかった「富岡」の心を得ることはできないまま、結局一人で死んでしまう。「伊庭」からの性的な暴力から逃げようとしたが、戦後になって再び彼のところに戻るということには、生活のための不可避な選択という点で「町子」と「千穂子」の姿が見られるし、「富岡」との恋を果たさないまま死んでしまうということには、自分の死に冷淡な「道子」の姿が見られる。いずれにおいても、時代の流れに逆らわないまま生きる普通の女性として描かれている。

ところで、「下町」の「りよ」は、今挙げた女性たちとは異なるあり方の女性として描かれている。まず、夫に対する罪の意識はあったとしても、「鶴石」に対する恋を放棄しようとはしない。むしろ、先に指摘した三人の幸せな様子を描く場面からわかるように、「りよ」は、未亡人の生活とは異なる新たな生を求めている。厳しい状況を克服するために、肯定的な考え方を忘れていないのである。このような進歩的な女性像は、「鶴石」が事故で死んだ後の行動からも確認できる。

> 行商をしてみて、茶が売れなかつたら清水へ帰るつもりで、上京して来たのだけれども、りよは、商売があつても、なくても東京がいゝと思つたし、のたれ死しても京の方がいまはいゝのだ[232]。

「浮雲」の「ゆき子」の場合、ずっと仏印での生活に対する憧れを抱いて、戦後になっても仏印と似たところを探している。そして結局、「富岡」と屋久島へ行くことになるが、そこで死んでしまう。「ゆき子」には自分が属しているところに対する愛着は少しも見られず、過去志向的な態度しか見られない。しかし、「下町」の「りよ」には、むしろ「ゆき子」のように過去を礼賛する態度は、ほとんど見られないのである。「りよ」のように、過去のことは考えず、未来のことを大事にしている女性は、「下町」以後発表された作品にはあまり登場していない。〈進歩的な〉女性、迷いなく既存の社会規範を崩す女性を描くこと、これこそ「下町」だけの特徴ではないかと考える。

(6) 結論

以上、「夜の蝙蝠傘」と「骨」、そして「盲目の詩」と「下町」という作品における戦後の社会像、女性像について確認した。

「夜の蝙蝠傘」は、働く意志がない夫のために外で金を稼いでくる妻を通じて、無能力な男性と対比される女性、厳しい状況にも屈せず生きる強い女性を描いている。戦後になっても、相変わらず男性のために犠牲を強いられた女性像が描かれると同時に、男性たちも戦争によって犠牲になった存在であるとも語るという、戦後の不条理な現実を告発する作品であることが明らかになった。

「骨」には、戦争未亡人の売春という社会問題を素材として、未亡人が売春という選択をしなければならない状況、つまり戦後社会に対する批判意識が見られる。

芙美子は「放浪記」から一貫して作品の中に下層民女性の生活像を生々しく描いており、これが大衆的な人気を得た要因となった。本章のはじめに指摘したように、下層民女性の生活像に戦後という時代背景を加えて、社会に対する直接的な批判を試みているのが芙美子の後期作品が持つ大きな特徴であり、「夜の蝙蝠傘」と「骨」は、その好例となる作品であることがわかった。

「盲目の詩」は、既存の芙美子文学とは違う形の語りを通して、〈下層民の日常〉というテーマを変更するのではなく、戦後の〈読物〉に対する大衆の要望を、新たな叙述方法を通じて満足させようとする試みであり、そこが本作の高く評価すべきところに違いない。

一方、「下町」では、以前の芙美子文学ではほとんど見られなかった女性像が確認できた。つまり、いつ引揚げてくるかわからない夫に対する思いがなくなった妻が、自分と子供の幸せのために、ほかの男性と生活することを決意する場面では、戦中、戦争未亡人に期待された規範に逆らう態度が見られる。さらに、事故で男性が死んだ後は、恋の挫折によって感情的に沈んでしまうのではなく、行商の再開を決意する強い女性像まで確認できた。

以上のように、芙美子の作品には、女性の生活をめぐる様々な出来事はもちろん、後期になると、女性を取り巻く社会の不条理な状況を告発する内容のものが多く発表され、これによって結果的には〈女性は被害者である〉というメッセージを発信しているように見える。しかし、「夜の蝙蝠傘」の内容からもわかるように、戦争で犠牲になったのは女性だけでなく、男性も同じだと語っていることも忘れてはいけない。すなわち、芙美子の後期作品には、女性だけでなく社会全体に対する批判意識が強調されていると見ることもできるのである。芙美子は戦争に協力したとはいえ、転向しなかった作家以上に、日本の政府と社会を痛烈に批判している点は、評価すべきところである。

このほか、芙美子の後期作品が発表された一九四五年から一九五一年までの社会的な変化にも注目する必要がある。例えば、「骨」

が発表された後の一九四九年四月十六日には参議院で戦争未亡人を招待し、彼女らから実情の聴取を行っている。同年六月には、戦争未亡人たちの同盟が結成され、待遇改善のための動きが見られる。傷痍軍人については、一九五二年一〇月十四日に「傷痍軍人会」の再建が議論されるなど、待遇改善の動きが見られる。偶然かもしれないが、芙美子の後期作品が発表されて以後、このような社会的な動きが見られたのは、社会の流れに対する林芙美子文学の先見性を証明しているのではないだろうか。

第九章　芙美子文学の完成――「浮雲」論

(1)「浮雲」――晩年の長編小説、芙美子文学全体を代表する作品

芙美子文学について論じるとき、「放浪記」を除くと、よく挙げられるものは、一九五一年作「浮雲」である。芙美子の急死直前に発表された作品という背景は別として、「放浪記」時代の作品とは格の違い、完成度の高い傑作小説として評価すべき要素が多いからである。確かに、芙美子が約二〇年間の執筆活動を通して、どれほど成長していたかを確認させる作品であることに疑いの余地はない。

芙美子作品の中では、舞台劇、映画、ドラマのように、小説ジャンルを超えて、視覚的・聴覚的に再創作された作品が多数存在する。その中で代表的な作品としては、やはり「放浪記」が挙げられる。「放浪記」の場合、木村荘十二（一九〇三年～一九八八年）監督の一九三五年版、久松静児（一九一二年～一九九〇年）監督の一九五四年版、そして成瀬巳喜男（一九〇五年～一九六九年）監督一九六二年版の三作が発表された。一九三〇年に原作小説が公開されて以来、間もなく映画として制作されたほど、本作の人気についておおよそ見当がつく[233]。また、舞台劇としても長く上演されていたが、森光子（一九二〇年～二〇一二年）が一九六一年から主演として演じ始めて、二〇〇九年まで、約二〇〇〇回に至る公演回数を記録した[234]。ドラマとしては、一九六一年にNHK、一九七四年にTBS、そして一九九七年にテレビ東京が制作と放映を担当した。この中で一番有名なものは、成瀬の映画版「放浪記」であるが、関連する研究自体はあまり行われていない。最近の芙美子研究において、作品と作家を関連づけて研究する方法では、その分析に限界があるので、他のメディアとの関連性の側面で作品を読み直すことが要求されている。そして「放浪記」の場合、そのような研究はあまり行われていない。これは、「放浪記」という作品の持つ特徴、すなわち作家と別のものとして解釈することが難しいという、日記体小説としての「放浪記」が持つ限界、言い換えれば、映画化されても結局作家本人のことに繋げて見ることになるという、根源的な限界が存在しているからである。

ところで、後期芙美子文学を代表する「浮雲」研究の場合、「放浪記」とは少し違う形で研究が行われている。その代表的な例として、映画化された「浮雲」に対する活発な研究活動を挙げたい。映画「浮雲」は、水木洋子（一九一〇年～二〇〇三年）脚本、成瀬巳喜男監督、高峯峰子主演で、一九五五年に発表されている。そして、本作品に対しては、脚本家の記録を通じて映画のシナリオ執筆過程をまとめたもの[235]、映画「浮雲」における「日本の典型的なメロドラマ」の形式を持つ映画「浮雲」の内容分析[236]のようなものがあ

る。この中で、清水正の「浮雲」論には、もっとも注目する必要がある。清水は、ドストエフスキーとの関連性の側面で「浮雲」論を展開する一方、作中登場する「屋久島」が男主人公における〈死と復活〉の舞台として機能していると解釈する。その上で、「浮雲」におけるリアリティの欠如を、作中人物の間の関係から探り、成瀬の「浮雲」理解の限界を理由として、映画「浮雲」を原作とは別物として扱うべきだと指摘する[237]。いずれも既存の「浮雲」論とは違う立場で展開されている分析であり、ごく一部の内容（「仏印」と作家との関係、作中登場する男女関係の分析など）ではなく、〈新たな〉観点で、本作を読み直すことの可能性を提示していると評価できる。

ところが、清水論も、結局映画「浮雲」を研究の中に含めており、作家とのつながりにも気を配って論旨を展開していることは他の論と同じである。芙美子研究だけでなく、成瀬研究、映画研究の側面でも、本作が重要な作品として評価されているのは自明な事実である。ただ、映画ではなく、小説「浮雲」に対する研究に視線を向けると、今までの芙美子研究、つまり「放浪記」を中心とした既存の研究が持つ問題点が再び発見される。つまり、作品の外的な要素に注目する研究が多くて、作品の内容、構造などを論じている研究は、「浮雲」研究においても少ないということである。芙美子本人の経験を反映した部分は、「浮雲」に登場する異国の描写、戦後社会の描写などを通して予測できる。しかし、作品の構造分析、キャラクター分析など、作品内部に注目した研究は少ない。そして清水の「浮雲」論も、このような側面で見ると、他研究と同じく批判の余地がある。

芙美子文学全体を、作家のことと関連づけて読むことは、「放浪記」のような初期作品の研究から続く傾向である。これは、他の作家と比べると、作品の外的部分にも考察すべき要素の多い、芙美子文学の特徴とみなすことができるだろう。しかし、作品の創作において、外的要素だけでなく、テクスト自体に注目して読解しようとする試みにより、また新しい芙美子文学の魅力を発見することも可能になるのではないか。

本章の「浮雲」分析は、芙美子の従軍経験、南アジア視察経験と作品を関連づけて分析することより、作品のテクストに目を通して論じることを目的とする。芙美子文学の頂点に立つ作品として、具体的にどのような部分が他の芙美子文学と違うのか。作品の内的・外的要素を総合的に考察し、論じることによって究明できるはずである。また、そのような過程を通じて、「浮雲」における評価も見直すことができるだろう。

(2)「浮雲」テクスト分析Ⅰ――プロット・文章表現の変化

「浮雲」は一九四九年十一月、雑誌『風雪』に連載が始まった。以後、一九五〇年八月を最後に同誌が廃刊され、残りの連載分は、雑誌『文学界』に連載されている。一九五一年四月に連載が終了して、同年五月に単行本として発刊されている。

本作は、全六十七章構成として、今までの芙美子文学の中では見られなかった、膨大な分量のものである[238]。また、「放浪記」以後の他の作品と同じく、雑誌掲載分と単行本版との相違する部分（加筆など）は見られない。しかし、訂正の痕跡がないということが、既に初出から完璧な作品を執筆したことを意味するのではない。「浮雲」発表以前の作品と比べると優れた作品であることは間違いないが、短所がないはずはない。ただ、長所と短所に言及する前に、本作がどのような構成として書かれているのか、他の芙美子文学と何が違うのかを明らかにする作業が先決である。

本章では、芙美子の以前作品と比べ、どのような構成で「浮雲」が書かれているのか、プロット、そして作品で使用されている表現方式などを通して確認する。

一般的に、芙美子の作品を読む時、大多数の作品が現代小説のように〈読みやすい〉ことに気がつく。確かに、昭和時代に書かれた小説の場合、時代的に相違しているところはあるが、文法的にも、文体的にも現代の小説とそれほど違っていない。ところが、芙美子作品における文章と文体には、それ以外の、何かの〈易しすぎ〉が含まれている。これは、読みやすい漢字を使用すること、漢字の使用自体を制限することなど、作家自身が試みた文体的な特徴が理由であるだろう。ところで、ここで他の要素、例えば何かの背景を描写する場面の文体に注目してみよう。すると、その描写自体から〈小説〉より〈日記〉とか〈説明〉の文体に近い印象を受けることがある。また、林芙美子という有名作家を代表する〈文章〉とか〈一句〉がないことに気がつく。普段、ある作家の代表作について論じるとき、まずはその作品を代表する一句について言及することが多いはずである。例えば、夏目漱石は「吾輩は猫である。名前はまだ無い」（「吾輩ハ猫デアル」、一九〇五年）、川端康成は「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止まった」（「雪国」、一九三七年）、太宰治は「恥の多い生涯を送って来ました。自分には、人間の生活というものが見当つかないのです」（「人間失格」、一九四八年）など。しかし、このような代表的な一句が、芙美子文学には存在していない。もちろん、芙美子が残した文章の中でも、「花のいのちはみじかくて　苦しきことのみ　多かりき」というのがある。これは成瀬巳喜男監督の映画「放浪記」にも挿入されているし、現在も市販されている「放浪記」文庫版の広告などにもよく紹介されている。ところが、この一句は、芙美子が正式に発表した作品の一部ではない。芙美子が色紙などによく書く一句にすぎない[239]。すなわち、芙美子が発表した作品の中

では、長い期間にわたって、ある美文を読むときの〈快楽〉、精神的なカタルシスを感じさせるような一句がないと批判することもできるのである。言い換えると、芙美子の文章は、小説家としては〈下手〉な、印象深いところのない〈平凡〉な文章として受け入れられる危険性があるのである。これは、初期の芙美子文学から繰り返される問題であり、芙美子文学の根源的な問題である。芙美子本人は、女学校出身という、昭和初期の観点で見ても、一定水準の教育を受けているエリート女性作家に違いない。しかし、小説作家の側面では、専業作家としての訓練を受けたことがない〈素人〉としての面も共存している。当時の批評家の中で芙美子の作品を批判している人が多いのは、このような問題点から起因するのも否定できないはずである。

それでは、芙美子文学における文章の特徴について、具体的な作品を一つ挙げて確認してみよう。そのために、ここでは初期作品である「浅春譜」（一九三一年）を例として挙げたい。本作は、芙美子が「放浪記」の成功的なデビュー以後、意欲的に執筆した作品である。しかし、完全な失敗作として扱われており、いろいろなところで問題点が見られる作品でもある。特に、ここで引用している文章に見られる問題点は、以後の芙美子文学でもよく見られる問題点として過言ではない。

まず、「浅春譜」のプロットの問題から指摘したい。ジェームズ・スコット・ベルは、小説のプロットにおける基本的な原理として、「LOCK」（「主人公」（Lead）、「目標」（Objective）、「対決」（Confrontation）、「ノックアウト」（KO））体系を提示する。すなわち、良い小説のプロットとは、興味深い「主人公」、一つの切実な「目標」、主人公を苦労させる「対決」、主人公をめぐる対立相手が「ノックアウト」される素晴らしい結末に構成されたものである[240]。

ところが、「LOCK」体系を通して見た「浅春譜」という作品は、何一つ該当するところがない。「主人公」の「盥子」が出産した子はすぐ死に、夫は稼ぐために単身でハルピンに行った。このような背景を通して、一九三〇年代当時の下層民女性の日常を描く内容が期待されるが、作品全体にかけて見られる「盥子」の姿には、人物自身、もしくは人物周辺のどこにも特徴付けることがない。出産直後の子が死んだことに対する苦しみも切なさもない。また、自分を一人にしたまま、ハルピンに行ってしまった夫に対する懐かしさも怒りもない。そういう感情的な部分が排除されて、毎日毎日を生きることで精一杯であることだけを描いている。何かの「目標」のために、頑張ろうとする切実さも感じられない。ゴールに向けて進む主人公ではなく、臨機応変だらけの主人公、そして主人公の周辺人物にも、平凡な人物、個性の無い人物しかなく、面白いと見られる箇所もない。こういう作中人物が物語を展開しているが、この話を通して、一体何を話したいのかが伝われない。

「対決」の側面でも、主人公の「盥子」には、大した対立などは見られない。作品の後半部において、夫の「秋尾」の浮気を目撃し

た「鹽子」のこと、そして彼女の決心を描いた場面も、結局誰とも対決しようとはしていない、「逃げ出した」主人公としか見られない。登場人物の間に対立とか競争という、葛藤関係を成立させる要素がなく、全体的に単調な物語展開になっている。「鹽子」の仲間である「スゞヱ」が、自分を裏切った男性に対して強く反発する場面があるが、それは「鹽子」のことではないし、また、その描写も単調である。

主人公と対立する相手との対決後、主人公の「ノックアウト」勝利による〈はっきりとした〉結末もない。これは、芙美子作品全体においてよく見られる特徴でもある。はっきりとした結末がなく、いつも曖昧な状態のまま、作品が終わっている。いわば〈中途半端〉な完結として認識される可能性がある。余韻のある作品として締めることも良いが、芙美子作品の場合、まだ十分な物語の展開が行われていないまま、急に作品を終わってしまう印象があるので問題になる。もしくは、これと反対に物語を終結すべきところで完結せず、展開を伸ばしている時もある。無理して物語を伸ばすと、作品の展開全体に悪影響を与える可能性がある。そして、この「浅春譜」は、その典型として挙げることができるだろう。

それでは、「浅春譜」の内容から、どの部分が問題なのかを確認してみる。テクスト分析の側面で見ると、何よりその問題点をよく表している部分として、叙述方法の問題を指摘したい。まず、その一例として、「鹽子」が仕事探しに道に出た時の場面を挙げたい。

ガラスのやうに透けた体に、朝の陽をさんさんと浴びて、鹽子（しほこ）はまちへ出た。

腹が空いてゐるせゐか、頭が重いせゐか、街の電信柱が、みんなかたむいて見えた。街の上には、太陽が麦色の光茫を散乱させて、青や黄や、朱の春の売りだしのビラが、鳩のやうに歩道を埋めてゐた。（…）

二三日前、須藤がこんな事を云つたのを、鹽子は思ひ出した。

鹽子は、神戸の波止場での、秋尾との別離を覚えてゐる頬の青い秋尾の顔が、海に消えると、もう永久に会へないやうな気がしてならなかつたが―。

「きつと、仕事が済み次第、早ければ一ヶ月、遅くも半年ぐらうぃすれば帰るんだから――。」

それなのに、秋尾が日本を去つて、もう三年になる。―私は、もう廿六ぢやないか[241]。

引用は、特に何か隠された意味もない、とても読みやすい文体で書かれていることがわかる。しかし、全体的に読み手の〈理解〉に

依存している。例えば、「ガラスのやうに透けた体」という部分を見ると、貧困な生活のために、みすぼらしい身なりで外に出たのか、体の何がガラスのように透けているのか。という疑問が生じる。「ガラス」が何を意味しているのか。作中「ガラス」のイメージとは、透明な存在であるのか、単に貧困者の格好をしているのか、何の描写もない。「青や黄や、朱の春の売出しのビラが、鳩のやうに報道を埋めてゐた」という部分も、青と黄と朱の三色のビラの何が「鳩のような」、つまり白色の鳥と何の関係があるのか。語りによる描写が見えない。作家の意図は、作中適切な直喩の使用によって、より効果的に読み手に伝われるはずであるが、本作における直喩においてそういう効果はほとんど見られない。

「盬子」が「秋尾」のことを考えている場面にも注目したい。引用部分の直前には、「盬子」と子供を登場させながら、旦那である「秋尾」とのことも一緒に語っている。これによって、どのようなことが二人の間に行われたかが予測できるが、作中人物に対する描写があまりにも貧しすぎる。急にこのような人物が出るという形で作中人物を挿入してしまい、その人をめぐる背景などについては、ほとんど語っていないのである。

「絵描きが絵を描く事が出来なかつたり、人間が飯を食へなかつたり、女がいつも不幸な眼に逢つたり、――地球なんて無心に朝から夜へ廻つてゐるんだから、人も無心に食べたり、遊べたり出来ればいいんだつて、その絵描きがいつたんだけど。そこの人達一寸皆変つてるのよ。――セイブツ、セイブツつてから何だと思つたら、ほこりのかぶつた豆腐の事なの、ブヨブヨした白い色が美しいんだつて、いつもひとつ場所へ置いとくのね、あゝそいから、その注文取つて来た瓢箪の事なのさア、――造花屋に仕事やつちやふの癪だつてんでね、みんなで頭をひねつて考へながらこしらへちやつたのよ。始め、新粉をこねて、一寸金みたいなものを混ぜて色を塗つて、そいから、光澤が出なくちや引きたゝないつて、大騒動をして蠟を塗るやら、やつと五六本ばかり、テンテコ舞で、その瓢箪が出来たのよ。――あゝとてもをかしいつちやなかつたわ。あんた朝になつたらね、天井へぶらさげて干かしといた瓢箪が、まるで梅干しみたいにしぼんぢやつてるぢやないの……みんながつかりしちやつたわ。でも考へてたつて仕様がないし、新粉はあぶつた方がよささうだからつて、又、なけなしの金をつくつて、ガラ炭一俵買つてどんどん天井の瓢箪をあぶつちやつたのよ。するとあんた、瓢箪たら、熱くなると、蠟がボツと燃えだすやら、新粉がふくらがつてパチンと弾けるやら、まるで花火みたいに天井にシユウと突きあたつちやつて、火事がおこりさうになつたの。」

「まあ……。」

「みんな、おれアこんなケチな仕事は厭だつて、ひつくり返つちまふし、瓢箪はすごい程弾けるし、そのありさまつたら、とてもひどかつたわよ[242]。」

長い引用になるが、芙美子文学の典型的な問題点をよく表している文章として、引用する。これは、作中人物の会話として、本作、そして芙美子文学の持つ本質的な主題意識が表れた場面である。作家が作中人物の口を通じて作品の主題を発する形式は間違いなく典型的な小説の形式である。ただ、芙美子の場合、その伝達方法があまりにもストレートすぎで、プロ小説家の文章としては考えられないほど、〈素人〉の印象が強い。もしろん、本作が活動初期の作品であり、プロ作家としてデビューしてから経っていないときのものであることは理解できる。ただ、「放浪記」と「清貧の書」のように、作中人物に対する読み手の〈感情の移入〉は難しくなっている。例えば、「放浪記」の場合、語りが「私」、「おふみさん」などの名称で登場しているが、語りが置かれている状況、つまり、下層民として行きながら、多様な職業を転々し、経済的な問題で悩んでいる姿などは、ほとんどの読み手も共感できることである。つまり、語りと読み手の間に共通する要素があり、それを語ることによって、読み手の感情移入が可能になる。そして、これは「清貧の書」にも共通的に見られる特徴でもある。しかし、今の引用には、小説ではなく、誰かが自分の一言を書いておいた印象がある。

芙美子も、引用のような作法について、それなりの悩みを持って執筆したことは確かである。それは、芙美子が批評家の批評に対して残したエッセイなどを通して確認できる。やはり芙美子文学の文体が〈読みやすさ〉を前提としているように見られるのは、前章で引用した宇野浩二の助言に影響を受けた結果、後藤明生（一九三一年～一九九九年）がいう「饒舌体」を前提としているからだろう[243]。もちろん、その作法にはまだ慣れていないはずである。そして直喩の誤用・下手な描写法のような修辞の問題、主題伝達方法の問題のように、まず小説を読んでいるのか、もしくは誰かがメモしていたことを読んでいるのか、区別しにくくなるのが、わからなくなるのである[244]。

それでは、「浅春譜」から二〇年後発表された「浮雲」は、どのような部分が相違しているか、同じ修辞と主題伝達の側面で比較して見る。これを通して、林芙美子という小説家が、どのように〈成長〉しているのかが確認できるし、「浮雲」がどれほど優れた作品であるかがわかるだろう。

まず、前に言及したベルの小説理論を「浮雲」にも適応してみる。ベルの「LOCK」体系を通して見ると、主人公「ゆき子」の生き方には、切実さが感じられる。「ゆき子」は、女一人で上京し、親戚「伊庭」に数年間犯される生活をしている。何のために生きているの

か、わからなくなっていた状況、偶然に外国派遣のタイピスト募集を見ると、その生活からの〈脱出〉を試み、仏印へ行く。そして、仏印での生活は、「ゆき子」をめぐる「富岡」と「加野」との三角関係が成立する。このとき、「加野」の「ゆき子」に対する片思いとそれを牽制する「富岡」の姿を通して、「ゆきの子」は女性的な魅力の溢れる存在として描かれる。実は、作品全体にかけて「伊庭」と「加野」と「ジョオ」のような男性たちは、「ゆき子」に好感を持っている。「富岡」の場合、いつも〈二番目〉の女、つまり最優先的に考える女ではなかったが、最後に「富岡」が選ぶのは「ゆき子」である。誰かに憎まれることより、好まれることが多いのは、作中ずっと不幸な人生を生きているように描かれる「ゆき子」のイメージとは相違している。こういう逆説的な設定により、「ゆき子」という人物のことがより興味深く読まれる。また、「富岡」との出会いを通して、二人が幸せに生活できる場所を望む場面、「ゆき子」をめぐる「富岡」と「加野」の対立、「富岡」をめぐる「ゆき子」と「おせい」の対立、「伊庭」の大金を狙って、再び彼に接近する「ゆき子」と「伊庭」の関係など、作中人物における「目的」と「対決」構造も明確に表われている点は、「浮雲」が緻密な構造を持つ作品であることを証明する。

一方、「浅春譜」とは異なる修辞も、「浮雲」を特徴付ける一要因である。その例として、二つの場面を挙げたい。

① 富岡は、死んだおせいを恋しいともなつかしいとも思わなかつた。かえつてさばさばとした気持ちである。富岡にとつて、もう、女はこりごりであつた。(…)独りという事がどんなに爽やかなものかと、窓外の枝木をふるわせて激しく降る雨に、富岡は、うつとりと眼を向けてみる。(…)雨の窓を見てゐると、外の緑が濡れて霧を噴いてゐるやうに見えた。一種の神秘な緑の光線が、ぐつと部屋の中にまで浸み込んで来る。死というものが、たやすく肌に触れる気がしたが、人間は、なかなか死ねないものであると思つた[245]。

② 種子島へ着いたのは、二時頃であつた。

白く光つた海の上に、黄ろい、平べつたい島が、窓の向うに見えた。富岡は煙草をくゆらしながら、その、ながながと寝そべつたやうな、淋しげな島を眺めてゐた。ゆき子は昏々とよく眠つてゐる。富岡は何故ともなく、遠くへ来たものだと思つた。遙かに見える小さい港に、ごちやごちやと、小さい船がもやつてゐる。海沿いの家の屋根が、白と黒との切紙細工のやうなのも、富岡には珍しい眺めだつた。(…)だが、種子島は、遠くから見ると、無人の島のやうにも見えた。何となく、陳に臨んで、久しく敵なしの感じ

で、無人の島には、感興が湧かない。（…）禿山のやうな島である。非常に長い広々とした島でありながら、高山がないせいか、いまにも海水に沈みかけてゐるような、平べつたい島だ[246]。

①は、「富岡」が「ゆき子」との心中のために来た「伊香保」で出会い、不倫関係になった女性、以後夫に殺された「おせい」とのことを浮かべる場面である。「富岡」は、自分が愛した女性が夫に殺されたという悲劇的なことに対して、悲しいとか、悔しいとかは言えない。むしろ「さばさばとした」とか「女はこりごりであった」のように、不倫相手の「おせい」が殺されたことに対する残念な気分は全く感じられない。これによって、「富岡」という男性がどのような人なのかが、はっきりと伝われる。もともと「邦子」という妻がいるが、仏印では現地人の「ニウ」と内縁関係になると同時に「ゆき子」とも不倫する。その「ゆき子」との不倫に疲れた時、「おせい」と出会い、「おせい」が夫に殺されると、不便な関係が清算したように考える。つまり、男女関係においてはとても自己中心的で、利己的な人物として描かれる。ただ、作品後半「ゆき子」死後の「富岡」には、〈後悔〉と〈苦しさ〉の感情が強く感じられる。こういう態度変化を見ると、結局「富岡」も「ゆき子」のことを大事に考えたことがわかる。女との関係において〈強者〉のスタンスを取っているように見えるが、実は「ゆき子」という存在に依存する、〈弱い〉男にすぎないとも解釈できることを忘れてはいけない。一方、「おせい」の死に対する感情を「緑」という、落ち着きイメージの色を使用して強調する部分では、初期作品のように意味の無い文章〈飾り〉を辞め、効果的に内容を伝達するというプロ小説家としての能力が窺われる。この時点で、ある作中人物に対して、作家もしくは語りが一々詳しく〈説明〉するという、非小説風の書き方も見られない。

②は、「富岡」と「ゆき子」が一緒に着いた「種子島」の描写である。人の目が届かない場所、社会と隔離された場所を探している「富岡」が見た「黄ろい」で「平べったい」の「種子島」は、とても淋しく感じられる。小さい港に小さい船が「ごちやごちや」舫っているという描写、海沿いの家の屋根を見て「白と黒との切紙細工」と描写する部分は、平穏な漁村に着いたような、臨場感が感じられる。このような書き方は、以前の芙美子文学にはほとんど見られない。擬態語の使用は、初期「放浪記」から時々見られているが、「浮雲」においての擬態語は、臨場感を考慮した描写である。例えば、遙かに見える港の小さい船が見え、その船が波に流れて出る音が聞えるほど、目的地に近づいたことを、「ごちやごちや」という音を通して表現する場面のように。これと同時に「富岡」の視線と読み手の視線が一致しているような効果をもたらす。このように「浮雲」は、何かの対象を描写する場合、単純な説明に止まらず、多様な修辞表現などを使用し、文章に臨場感を付与している。

富岡がやつとの思ひで、官舎へ戻つた時は、もう十時頃であつた。ゆき子は、亡くなつてゐた。富岡にもゆき子にも、初めて見る顔ばかりが七八人も詰めかけていてくれて、ゆき子の臨終をみてくれたのである。富岡は四囲の人達に挨拶して、ゆき子の枕もとに坐り、ランプの光の中に、むくんだやうなゆき子の死顔を、暫くみつめてゐた。(…)ゆき子は、相当苦しんだとみえる。四囲の血の汚れが、富岡の眼をとらえた。富岡は、何をする気力もない。次の部屋の火鉢に、しゅんしゅんと煮えたつてゐる湯を金盥にうつして、それにタオルを浸し、富岡は、ゆき子の顔を拭いてやつた。いつも枕もとにおいてゐるハンドバックから、紅棒を出して唇へ塗つてやつたが、少しも伸びなかつた。タオルで眉のあたりを拭つてゐる時、富岡は何気なくゆき子の瞼を吊るやうにして、開いてみた。ゆき子の唇がふつと動いた気がした。「もう、そつとさせておいて……」と云つてゐるようだ[247]。

「富岡」は、「ゆき子」が危篤状態になったと聞いて、すぐ官舎に戻ろうとしたが、すぐ帰ることができず、到着した時点で、すでに「ゆき子」が死んでいた。「富岡」は、「ゆき子」の最後について、周りの「血の汚れ」を見ながら、たぶん苦しかったはずだと推測する。

「富岡」において「ゆき子」は、愛憎相半ばする気持ちを抱いていた存在である。他の女たちと交流した「富岡」であるが、結局、彼が選んだのは「ゆき子」であり、最後まで一緒だったのも「ゆき子」である。そして、お互いを受け入れ、二人が幸せに生きるところに着いた直後、「ゆき子」の死により、すべてが泡になった。このような絶望的なことに直面する「富岡」の心境は、「ゆき子」の遺体を扱う部分を通して効果的に伝われる。直接「富岡」の考えを書くことではなく、彼の行動、すなわち「ゆき子」の顔を拭く行為、口紅を染めてくれる行為、濡れたタオルで眉のあたりを抜く行為を通して、「富岡」の苦しみを表現しているのである。以前の芙美子文学における作中人物の心境描写とは、人物の口(台詞)もしくは語りの具体的な説明を通して読み手に伝達することが一般的であった。ところが、「浮雲」における描写方法は、語りが直接説明することではなく、作中人物の行動を通して、読み手がわかるように導く形を取っている。今までの芙美子作品の読み手において、特定場面に対する過度な説明は、詳しい描写という側面では悪くはなかったが、結果的には、読み手が作中人物と自分を同一視することが難しくなるという、創作小説としては大きい問題を持っていた。しかし「浮雲」は、語りによる詳細な説明を避け、場面の客観的な描写に集中している。これにより、読み手は作中人物の視線で場面を読むことができるし、より深く作品に集中することが可能になる。本作が芙美子の代表作として挙げられるのは、戦後を背景とする作品と

して、敗戦直後の社会像をリアルに描写したこともあるが、その敗戦時代を生きていく作中人物のリアルな描写、本当にあるようなことを、文章として表現したことにあるだろう。

当時の時代像を反映し、その中で生きていく下層民を描き出すことは、今までの作品にも確認できる構成である。ただ、本作は、その伝達方法において、より優れた形で書き出している。つまり、ストーリテーラーとしての芙美子、そして芙美子文学が、書き方の変化によって真一歩している過程を見せてくれる作品として評価できるだろう。

(3)「浮雲」テクスト分析Ⅱ——主人公と周辺人物間の関係問題

「浮雲」が、以前の芙美子作品とは違うもう一つの特徴として、多数の作中人物が登場していることを挙げたい。作中人物がたくさん登場するという構成の何が特別なのか、という疑問があるかもしれない。ところが、芙美子文学においては、実に大きい特徴・変化として受け入れられることである。一般的に、芙美子作品には、作品の中心として登場する一人の主人公があり、その人物を中心として、少数の人物が絡まり、物語が展開される。そして主人公以外の人物は、物語の〈補助的な〉存在として描かれ、作品全体の流れには、あまり関係がないという印象がある。このような構成によって、構造的に複雑な作品になることを避けて、単調な構造の作品になることが多い。ほとんどの芙美子文学が、類似する内容、類似する展開で見られるのは、このような構造的な問題に起因する。

一方、「浮雲」は「ゆき子」と「富岡」という男女主人公を登場させ、この二人を中心として展開される。ここまでは、既存の芙美子文学との違いが見られない。ところが、二人以外の作中人物、つまり第三者から影響を受け、変化していく主人公たちの関係を描き出すという、他の芙美子文学にはあまり見られなかった構成を取っている。

本節では、具体的に作品の各章に登場する作中人物の中で、「ゆき子」と「富岡」の関係において大きく影響を与えている人物を選び、まとめながら、具体的にどのような形で二人とつながっているのか考察する。

第一章には、主人公の「幸田ゆき子」が登場する。敗戦後、収容所を経て敦賀に戻った時のことを描いているが、この「ゆき子」という人物に対する直接的な描写は出ていない。ただ、「富岡」という人物に持続的に連絡を取ろうとする行動、悩みを描きながら次章に続く。第二章は、「ゆき子」が、東京の「伊庭杉夫」に訪ねようとすることを描く。「ゆき子」の親戚である「伊庭」は、「ゆき子」が仏印に行くきっかけになった男性である。「ゆき子」は、女学校卒業後上京して「伊庭」のところで生活しているが、「伊庭」は、持続的に「ゆき子」を強姦する。そして、約三年間続いた「伊庭」の性的暴力から逃げるために、タイピストとして仏印に行くことを決め

たのである。「伊庭」は、変化する時代像に合わせる人物として、作品後半に至っては、仕事まで変えて時代に適応している。そして、「ゆき子」が「富岡」と逃走するために用意する資金の元という、展開の側面で大きく影響力のある存在として描かれる。

第三章では、「ゆき子」と一緒にタイピストとして働くために日本を出た「篠井春子」が登場する。「春子」は、「ゆき子」と正反対の人物として、綺麗で、一緒に同行した男性たちの注目を受ける女性である。「春子」は、「ゆき子」にとって、劣等意識を抱く存在として描かれる。作中、「ゆき子」本人は、他の女性に対する劣等意識をよく表出しているが、「春子」は、その代表的な対象、「ゆき子」のアンチテーゼとして登場する。

第五章は、サイゴンで着いたときの話で、「何時も変らない顔」の男性が登場する。「死人のやうに生気のない表情」、「夜になると、何処から戻つて来て、誰もいない食堂で、ウイスキーの壜を前に置いて酒を飲んでゐる」という、陰鬱で明るさの欠如したような男であるが、「ゆき子」は、男のそのような顔に惹かれていく。

この男性の正体は、第七章で明らかになる。「ゆき子」が所属する農林研究所の所長である「牧田喜三」は、男のことを「富岡君」という。この「富岡君」が「ゆき子」と同じ研究所の所員として、本作のもう一人の主人公である「富岡兼吾」である。ここで「ゆき子」と正式に挨拶することになるが、彼女に対する「富岡」の態度は、とても冷淡である。ところが、「富岡」は、「ゆき子」の手を見ながら「肉づきのいい日本の女の手」、「美しい易しい手」、「生毛が生えている」のように考えている。ここから「富岡」の視線は、最初から「ゆき子」の外面的な部分、特に肉体的な部分に注目していたことが明らかになる。「ゆき子」は、本作全体にかけて精神的・経済的に頼りになる存在（男性）を探しているが、結果的にはいつも「富岡」に振り回されている形になる。一時、米軍の「ジョオ」と付き合い、「富岡」から離されることもあったが、結局、「富岡」のそばに戻る。そして再び振り回される。このような関係は、第七章で見られる「富岡」の視線のように、お互いに対する根本的な態度の差から起因する。共に肉体的な関係を持ちながらも、お互いに考えていることの乖離。もし、二人の中で、誰かがその態度を変わろうとすると、関係は壊れてしまう。つまり、「ゆき子」が、精神的に頼りになる関係を望むと、「富岡」は、「ゆき子」と一緒にはなれなくなるのである。「富岡」も「ゆき子」も、根本的には〈変わらない人物〉として、そのような関係を無理に変えようと試みると、悲劇的な結果を招くことになる。作品の後半で、依存関係になって、都会から逃げ出した直後、二人が迎えた悲劇的な結末がその証拠である。

第八章には「加野久次郎」という人物が登場している。「富岡」の同僚として、はじめて「ゆき子」を見たとき「吃驚した表情で、顔を赧らめた」という、純粋な青年として描かれる。「加野」は、「富岡」の同僚であるが、「ゆき子」に対する態度の側面で見ると、「富

岡」と対立する人物である。この章で「ゆき子」の出身のことを聞きながら、彼女が侮辱されたと思うほど、ひどいことを言う「富岡」と、「ゆき子」のことに気にしながら、彼女を探しに行こうとする「加野」の姿はその良い例である。

しかし、「ゆき子」は「加野」のことを男性としては考えていない。そして彼女は「富岡」を選ぶ。「加野」は失恋者として、以後も二人の周辺を徘徊する存在、結局〈死〉を通して、挫折する存在として描かれる。

第二十章では、「ゆき子」と「富岡」の立場を逆転させる存在、前頁で言及した米軍「ジョオ」が登場する。生活のために体を売ることになった「ゆき子」は、お客さんとして来た「ジョオ」と知り合い、彼の庇護のもとで生活することになり、「富岡」との関係を忘れようとする。「ジョオ」の登場自体は短いし、アメリカへ帰国という形で作品から退場しているが、彼の存在により、「ゆき子」は変化を試み、そのような「ゆき子」の変化に反応した「富岡」が、彼女に惹かれるのである。

小舎へ越して、十日あまりたつた或日の夕方富岡が尋ねて来た。ジョオが来たのだと思つて、ゆき子はあわてて扉のところに出て行つたが、思いがけなく、そこに富岡が寒そうに立つてゐるのを見てゆき子は吃驚した様子で、「まア！　あなただつたの？」と云つた。

富岡も驚いた。黄昏の薄明かりに見るゆき子は、すっかり人が変わつたやうに華やかに化粧してゐた。髪はこつてりと油に光つて、アツプに結い上げ、眉は細く剃り、眼には墨を入れてゐた。人造ダイヤの耳飾りをつけてはいたが、足はこの寒さに、足袋もはかずに汚れた素足でサンダルをつつかけてゐる[248]。

「ゆき子」とは、肉体関係以外に、何の癒やしも感じられない「富岡」において、「ジョオ」の登場は、「ゆき子」と「富岡」において新鮮さ、緊張感を付与する存在として機能する。確かに、「富岡」の方から「ゆき子」の居場所まで行く展開は、本作の中ではとても珍しい展開に違いない。

しかし、ここでも「富岡」の視線は「ゆき子」の外面に止まっている。あくまでも、「富岡」が心情的に「ゆき子」に惹かれるのは、作品の後半、屋久島行きのときであり、それ以外は「ゆき子」よりも他の女性のことを気に入っている。第二十二章で、「富岡」は、妻の「邦子」から、そして「ゆき子」は、不倫相手の「伊庭」から逃げ出して「伊香保」へ行くことにする。二人は「伊香保」で仏印での思い出を浮かべながら、少しずつ以後のことについて考えている。最初は「ゆき子」も「富岡」も、互いに心中することを考えて来

たが、実は、二人とも〈息苦しい〉現実から逸脱することが欲しかっただけである。「富岡」は、「ゆき子」と死ぬことになっても、世の中は、何の変わりもないことに気づいて、〈苦笑〉し、そこで心中の決心を撤回する。

結果的に「富岡」も「ゆき子」も、「伊香保」での経験を通して、日常生活での活力がみなぎることになっている。ただ、「ゆき子」が「富岡」との会話を通して精神的に回復したとは考えにくい。また「富岡」も、「ゆき子」による〈癒やし〉は期待していない。心中は中止しても、絶望的な状況は変わらないまま、二人はあるバーに入る。そして、そこで「おせい」という女性と出会う。

軈て、昼間の頬紅の赤い女が二階へ上がつて来た。まだ十八か九位で、体は、ゆき子より大柄だつたが、眠つたやうな静かな女だつた。時々、眼をみはる癖があつたが、その時の眼は馬鹿に大きくて、光つてゐた。美人ではなかつたが、若く水々しい体の線が、何かのはずみで、ばあつと派手々々しく周囲に広がつてみえる[249]。

「富岡」による「おせい」に関する描写は、「ゆき子」と同じく外貌に偏っている。しかし、「ゆき子」とは違い、否定的な印象ではなく好意的な印象がある。そして「ゆき子」が「おせい」の亭主であり、バーの主人である「向井清吉」と話している間、「富岡」は「おせい」と性的な関係を持つことになる。その後、二人は急速に親密な関係になるが、この関係に気づいた「ゆき子」が早めに東京へ帰ることを要求することによって、「富岡」と「おせい」は別れる。この時点で、「ゆき子」に対する「富岡」の感情は、もう不倫関係とは見えないほど、冷たくなっている。

化粧をしないおせいの顔が艶々と光つてみえる。富岡は、魂のない空な眼差しで、おせいのどつしりとした胸のあたりを見てゐた。ゆき子に対しては、もはやすがりつき慰め得ようと云ふ気持にはなれない。おせいの逞しい肉づきに、富岡は明日からの生活を考へ始めてゐた。もう死ぬ気はなかつた。ゆき子に対して、背反の反省もない[250]。

「浮雲」が「ゆき子」と「富岡」の歪んでいる愛情関係を描き出しているのは確かである。ただ、「おせい」をめぐる展開からもわかるように、「ゆき子」と「富岡」の関係には、普通の恋人同士の愛情よりも、時々の寂しさを克服するための〈肉体関係〉を持っていると見る方がふさわしい。仏印ではじめて会ったときから、そのような関係になっているから、二人の間には、普通の恋人同士の精神的

な共感も、信頼の構築も成立しにくくなる。だから「ゆき子」も「富岡」も、出会いと別れを繰り返しているのである。そして、「おせい」の登場によって、「ゆき子」と「富岡」の〈薄い関係〉はいっそう明確になるのである。

「ゆき子」と「富岡」が東京に戻った後、「おせい」は、「富岡」に追って東京に逃げ出し、彼と同棲する。そして「おせい」の夫の「清吉」は、彼女の跡を探して東京まで来て、「ゆき子」と「富岡」に「おせい」のことを聞く。しかし、二人とも「清吉」に「おせい」のことについては何も言わない。以後、「清吉」は「おせい」を殺害し、逮捕される。「ゆき子」と「富岡」は、新聞記事を通して「おせい」を殺した「清吉」が逮捕されたことを確認する。だが、「ゆき子」も「富岡」も、「おせい」の死について、あまり衝撃を受けていないように描写される。さらに「富岡」は、自分を追って家出し、同棲関係だった「おせい」が、「清吉」に殺されたことについても、一貫して冷淡な態度を維持する。自分にも責任があるという罪意識は見えない。結局、「富岡」によって傷ついたのは「おせい」と「清吉」であるのである。そして、このような展開から、「富岡」という人物の〈自己中心〉的なイメージが、より固められる。

一方、「おせい」と「清吉」の堕落に対する「ゆき子」の態度は、「富岡」とは少し違う。つまり、後悔と反省という、普通の人間として持つ感情的な面が見られる。作品全体にかけて、この「ゆき子」という人物はかなり感情的な存在として描かれる。「おせい」のこと以外にも、例えば、敗戦後「加野」と再会したとき、再会の嬉しさよりも、病気にかかって弱くなった「加野」のことを気の毒に考えている場面、また、過去のことに対して、自分なりの後悔・反省を忘れていない場面など。ここで「加野」も、「ゆき子」をめぐる仏印での三角関係を「全く狂人の状態だった」と回想する一方、今になって「こんな女の何処に誘われて、あんな事になつたのか」と思っている。「ゆき子」は、結果的に後悔になる行動を繰り返す人物として、不完全な、回復のできない人間関係を求める存在として描かれる。この時点で、なぜ「富岡」が自分のことを「甘い」、「物好きだ」と言ったのかがわかるようになる。つまり「ゆき子」は、決して自己中心的な存在にはならない人物として描かれる。ただ、これが逆説的に自己中心的な態度の「富岡」とは違い、自分の行動を振り返る人物、反省する人物、より人間味のある人物として受け入れられる。そして、最後に「ゆき子」が死ぬことにより、人間性を忘れずに生きようとした「ゆき子」も、「富岡」も、挫折することになる。同時に、「富岡」において、「ゆき子」がどれほど大切な存在であったかを悟るきっかけにもなる。

富岡は、この一カ月すつかり、酒に溺れ、別人のように顔が変わつてもゐた。煙草もひつきりなしに火をつけてゐる。部屋はもうもうとして来た。(…)富岡は女のいる小料理屋へ這入つてみた。女達は、油つこい光つた化粧をしてゐた。

富岡は赤いイブニングを着た女が気に入つた。その女の酌でビールを飲んだ。（…）女は早口に、訛りの強い言葉で喋り、ギター弾きを追いかえした。そのアクセントが、何となくゆき子に似てゐる。（…）夜更けになつて、富岡は、女に送られて宿へ戻つたが、案外、真面目な女だつたとみえて、宿に預けた以外の富岡の財布は、まだ、かなり残つてゐた。みんな、ゆき子の残していたあの時の金である。（…）屋久島へ帰る気力もない。だが、ゆき子の土葬にした亡骸をあの島へ、たつた一人置ゐて去るにも忍びないのだ。それかと云つて、いまさら、東京に戻つて何があるだろうか……。富岡は、まるで、浮雲のやうな、己れの姿を考へてゐた。それは、何時、何処かで消えるともなく消えてゆく、浮雲である[251]。

「富岡」は、作品全体にかけて「ゆき子」と長い間関係を続きながらも、他の女性と近くなると、すぐ「ゆき子」のことは大事にしなくなる。しかし、最後まで「富岡」の隣にいたのは、「ゆき子」であった。結果的に、最終章の六十七章における「富岡」の描写を通して、ついに「ゆき子」が「富岡」において大事な存在、忘れられない存在となったことがわかる。妻の「邦子」が死んだときにも、「ゆき子」が死んだ後のような、無念さを感じているような姿は見られない。「富岡」本人が、いつも二の次に置いていた「ゆき子」こそ、実は自分に一番大切な存在であったことを自覚することになったのである。「ゆき子」と一緒に生きることを決心した時点からまもなく「ゆき子」が死ぬ。そしてそこから来る空虚な現実。それを克服しようともしない「富岡」の姿を映しながら作品が終わる。空虚な現実を描くことは、芙美子文学においてよく見られる要素の一つである。「放浪記」のような初期作品から見られた空虚と無想の心象は、「盲目の詩」と「晩菊」のような後期作品に至るまで続いており、ついに「浮雲」において、〈悲劇〉という形で完成されている。特に、作中人物の心理などを、語りの叙述による直接的な伝達という方法ではなく、作中人物の台詞、行動の描写を通して読み手に伝える形を取っているのは、ある〈アマチュアリズム〉から脱皮した結果として見ても間違いではない。また、肯定的な内容の結末ではなく、悲劇的な内容、これからのことが見えないという、絶望的な結末という形をとっていることも、芙美子文学の中では珍しいものであり、千篇一律の結末だらけであった芙美子文学においても、本作を特別な作品として位置づけるポイントになるだろう。

⑷　結論

以上、芙美子の長編「浮雲」について、作品の構造的な側面で論じてみた。初期作品と比べて、作品のプロットと文章の表現方法がどのように変化していたのかを確認し、作中人物たちの関係にも注目して論じてみた。単調な初期作品の構造とは違い、修辞表現の使

い方も上手になって書いていること。また、多数の作中人物を登場させ、「ゆき子」と「富岡」と関係を作りながら展開されること。特に、複雑な構造の作品であるが、全体の内容が散漫にならず、最後まで主人公二人の悲劇的な人生に注目し、描き出した点は、芙美子文学の決定版として、本作の高く評価すべきところに違いない。

芙美子は、本作を執筆し、単行本を出してから間もなく心臓病で急死した。遺作になったのは、当時連載中であった「めし」であるが、未完で終わっており、完結したものとしては「浮雲」が最終の作品となる。芙美子が「私は、この「浮雲」のあと、非常に疲れた[252]」と言及した通り、作家のすべてを入り込んだ力作として、今後も芙美子研究において大事な作品として扱われるのは誰でも予測できる。ただ、芙美子の長編作品は、分量が膨大なものが多いし、本作もその代表的な一作であるが、そのような短所にもかかわらず、執筆当時の時代的な雰囲気を吟味できる小説作品でもある。「浮雲」は、疎開時代が終わり、帰京してから旺盛な創作活動を展開した作家が、敗戦直後の社会を、どういう風に受け入れ、小説にしているのか確認できる作品である。そして、このような特徴は、作家研究と作品研究の両側面で見てもかなり参考すべき特徴であることに違いないだろう。

いずれにせよ、「浮雲」は後期芙美子文学の代表作として、今後も本作に関する研究を進めたいと思っている。そして、また〈新たな〉観点で「浮雲」の世界を体験することを期待している。

第十章　同時代女性作家との比較――終戦直後の社会認識

(1)　芙美子の戦後活動の理解のために――同時代女性作家における戦後社会

芙美子の戦後作品は、どれも終戦直後の社会を対象としており、その中で挫折し、没落していく人々のことが描かれている。芙美子は、時代的な雰囲気をよく反映した作品を書く作家であり、終戦という時代的背景は、執筆上の新たな〈主題〉として機能した。しかし、「ペン部隊」の一員としての活動履歴、中期作品における戦争協力の影、それに対する痛烈な反省が見られないことは、芙美子を戦争協力作家と規定する根拠になっている。

ここで、芙美子以外の女性作家は、終戦について、どのような態度をとっていたのだろうか、芙美子のように戦争に協力した作家は、過去のことについて反省していたのだろう、という疑問が生じる。例えば、吉屋信子、宮本百合子、佐多稲子は、芙美子と同じく、執筆活動だけでなく、社会的にも影響力のある作家として活動していた。

本章では、芙美子と同時代に活動した女性作家の中で、宮本百合子と佐多稲子の戦後作品に注目する。百合子も稲子も芙美子と同じく〈プロレタリア女性作家〉のカテゴリーに分類される作家である。百合子は、戦中にも戦争協力行為を拒否し、逮捕されたり、規制を受けたりするなどの苦労を背負った。そして、戦後、日本の戦争行為を振り返る作品を発表し、戦争で負った深い傷を克服しようとした。一方、稲子は戦中芙美子と同じく戦争に協力した作家として、終戦後、批判的な観点で日本の戦争行為を見つめる内容の作品を発表した。

百合子も稲子も、文学作品を通して日本政府の戦争行為を批判し、活発な社会的活動を展開していた。この点においては、芙美子と一致する。ただ、文学作品による表現方法は、芙美子と様々に相違している。具体的にどのような部分が違うのか、そして、二人は、どのようなことに注目しているのかを確認してみたい。

(2)　宮本百合子「播州平野」における戦後社会

「播州平野」（一九四七年）は、百合子が戦後初めて発表した長編小説である。本作は、本格的な民主主義文学として、終戦直後の民衆の生活を描いている点が評論家と研究者双方から高く評価され、いくつかの先行研究も出ている。

たとえば、伊豆利彦は、不安定な戦後時代を生きる「ひろ子」を通じて「播州平野」は日本の歴史の断面を鮮やかに照らし出す記念碑的作品となった。同時に絶えず移動する視点によって、日本全国に広がる戦禍をその広大な空間性において描き出している点でも記念碑的である[253]」と評価する。百合子が実際の現場を見た経験に基づいて書いた作品として、終戦直後の日本社会を描き出した作品と絶賛している。

また、澤田章子の「播州平野」論も興味深い。澤田は、作中「ひろ子」の視線の移動をカメラワークに喩えながら、「播州平野」のリアリズム的要素は、このような文章構造に起因していると指摘する。また、「ひろ子」の視線が庶民的・大衆的な位置に置かれていることを指摘し、本作が描いている戦後の時代の描写は「客観的でスケールが大きい[254]」と評価する。そして百合子のような〈上流階級〉の人が、一般民衆について言及するとき、民衆の生活をどのように理解しているのかという問題を、作中人物の〈視線〉を巡らすことで解決していると評する。

しかし、社会的に違う立場の人たちを見る問題を、作中人物の視線とつなげて説明することだけでは十分ではないだろう。結局、現実で作品を書いている百合子は、一般の民衆と相違する立場に置かれている人だからである。このような執筆上の限界を考慮すると、百合子文学は、同時代の評論、日記、エッセイなど、いろいろな資料と関連づけて見ないと、分析が難しいと考える。

このほか、羽矢みずきの「播州平野」論も取り上げたい。羽矢は、「ひろ子」が朝鮮人たちに対して言及している場面を通して「抑圧から解放された〈同志〉として見つめるひろ子の目差しが認められるのだ」「〈解放〉という共通の喜びを謳歌する〈同志〉として、彼ら朝鮮人とひろ子は二重写しにされており、さらに戦後世界における二つの民族の対等な関係性の実現という理想も託されているとみることができる[255]」と指摘する。民主主義文学を目指し、世界的な流れに乗ることを主張した百合子にとって、朝鮮人は、単純に植民地の人ではなく、新しい時代を開く仲間と思ったはずだと見ているのである。作品を通じて朝鮮人のことを肯定的に描く点は、百合子の民主主義文学への志向を象徴するいい例である。

ところで、こうした朝鮮人と日本人の対比を通じて、百合子が何を語ろうとしたのかについては先行研究では検討されていない。そして、それこそが本節で扱う主な内容である。

まず、百合子がどのような立場（視線）で、終戦後の日本を見ているのか。また、作中人物、背景の描写を通して、読者に何を伝えようとしたのかについて確認する。また、朝鮮人を描いている場面にも注目する。百合子は、日本が約三〇年間以上にわたって支配した朝鮮人に対して、少しも否定的には捉えず、極めて肯定的に描写している。

このような点から、百合子が目指した〈社会を変化させる文学〉が、具体的にどのような形で試みられているのかを確認することができるだろう。そして、芙美子の作品とは何が違い、どのような〈力〉がこめられているのかもわかると考える。

本作は、戦後創刊された文芸雑誌『新日本文學』の一九四六年三月号（創刊号）から連載された。『新日本文學』創刊号から第三号までは順調に連載が行われているが、第四号で一度連載が中断される。第五号から連載が再開されるが、この第五号を最後に『新日本文學』への連載は取り消されている。全四回で連載が終了した理由については、『新日本文學』一九四七年六月号の編集後記で確認できる。すなわち、連載途中で単行本が発表されたからである[256]。単行本の先行発行による連載中止は、終戦直後の出版社が直面した〈印刷用紙不足〉という現実的な問題に起因している。

「播州平野」は、「ひろ子」という女性の話である。東北の小都市に疎開中であった「ひろ子」は、そこで日本の終戦を迎える。そして政治犯として収監されている夫「重吉」の弟「直次」が広島で行方不明になったという通報を受け、夫の実家がある山口県へ行く。以後、「重吉」の実家に着いた「ひろ子」は、姑「登代」と「直次」の妻「つや子」と再会するが、彼女たちの貧乏な生活を見て、「直次」のことをすぐには言い出せなくなる。ある日、「重吉」の実家がある「部落」が、洪水の被害を受ける。「ひろ子」は、その復旧作業を手伝う中で、政治犯の釈放が決定されたという記事を読む。そして、「重吉」に会うために播州平野を横断し東京へ向かう。このあらすじからわかるように、本作は、百合子が夫顕治の釈放を待っていたことを基にしている。顕治に会いに行く途中、様々な場所で目撃した人々の描写を通じて、終戦直後の日本の雰囲気が伝わってくる。

> 八月十五日の正午から午後一時まで、日本じゅうが、森閑として声を呑んでいる間に、歴史はその巨大な頁を音なくめくったのであった。東北の小さい田舎町までも、暑さとともに凝固させた深い沈黙は、これ迄ひろ子個人の生活にも苦しかったひどい歴史の悶絶の瞬間でなくて、何であったろう。ひろ子は、身内が震えるようになって来るのを制しかねた[257]。

毎日続いた空襲は止み、ラジオからは天皇の〈無条件降伏の宣言〉が流れ、町には寂寞たる雰囲気が漂う。「ひろ子」も「個人の生活にも苦しかったひどい歴史の悶絶の瞬間でなくて、何であったろう」と思っている。このときの人々の心には、戦争が終わったという安堵の気分と同時に、これからの生活に対する不安が共存したはずである[258]。ここには〈終戦〉という現実に対する苦しさはほとんど感じられない。戦中期、軍部は、様々な方法で戦争を正当化し、国民を扇動していた[259]。芙美子が参加した「ペン部隊」はその良い例

である。ところが、戦争の長期化による民衆の肉体的・精神的な疲労は限界に達していた。戦争末期、民衆にとって一番重要なのは、戦争の結果ではなかった。何よりも安定した生活であり、日本が戦争でどうなるかは、関心を持たない人たちもいたはずである。

もちろん、〈終戦〉を否定的に受け入れた人たちも多かった。例えば、天皇の〈無条件降伏の宣言〉を聴いて、切腹した兵士、軍部の扇動に影響を受けた人たち、直接的・間接的に戦争に関連があった人たちは、日本が敗北したことを、誰よりも悔しく思っていたはずである。しかし、「播州平野」は、このような人たちに対する描写には関心がない。作品を読むと、相変わらず一般民衆の生活を最優先として考えており、彼らを苦しませる支配層（軍人、官僚階層のような）に対する批判意識は一層強くなっている。

例えば「ひろ子」が列車に乗って山口に行く場面を挙げたい。列車の乗客たち、特に軍人たちの行動および彼らに対する人々の態度に注目したい。まず、不正乗車した若い海軍士官が登場する場面では、車掌が士官を「あなたのようなのが軍人だから、日本は潰れたんだ！」と咎める。士官の弁当も「びっくりするほどぜいたくな、世間ばなれのした料理」と描写し、周りの乗客たちに反感を抱かせていることを描き出す。士官はそれを知りながらも開き直り、〈何がわるい〉という態度を取っている。軍人のなかでも、上位階層に属する者のこうした態度には、民衆のことは少しも考慮していない驕慢さが感じられる。さらに、続いて登場する〈傷痍軍人〉の「教・総」（乗客と陸軍の教育総監関係者）の乗客との対話からもこういう態度が確認できる。ここで、傷痍軍人の乗客は、戦中行われた徴兵によって、参戦した普通の民衆を象徴する。これについては、芙美子も同じである。ただ、「播州平野」の傷痍軍人には、左脚を切断したにもかかわらず、快活に自分のことを話すなど、これからの人生を肯定的に考えようとする態度が見られる。芙美子が「夜の蝙蝠傘」を通して描き出した〈傷痍軍人〉像とは明確に違う。もちろん、この傷痍軍人も、家族がいる京都に近くになると、不安な感情を隠さなくなっている。家族と会えるのは嬉しいが、傷痍軍人の就業問題など、現実的な問題への悩みが大きいからである[260]。そして、傷痍軍人は、列車から降りる前、自分とは〈身分の違う〉存在である「教・総」に、これからの人生に役立つ助言を聞こうとする。しかし、このような傷痍軍人の要望に対する「教・総」の答えには、現実感が欠如している。

「どういうもんでしょう。こういう情勢になりましたから国体論というような本は、みんな、かくしておかなけりゃいけないもんでしょうか」（…）「われわれは飽くまで国体護持に終始する」片脚の人は、「は」というような言葉で挨拶して、それなり黙りこんでしまった。それは片脚の人にとってほしい答えでなかったことは明らかであった。そうかと云って、信念として、しかも「われわれ」の信念としてそう云われた言葉を、片脚の人は、どう押し返すことが出来たろう。同じ歴史の頁の上に顔を見合わせながら、互いに

扶けるどんな力もなくなったものとして、二人の間にはそれぎり言葉が途絶えた[261]。

〈敗戦〉にもかかわらず、「教・総」は〈国体〉のことを口に出している。阿武隈峯は「侵略戦争への反省が全くない旧支配勢力の至上命題は、国体（絶対主義的天皇制）の護持であった[262]」という意図が反映された例として「教・総」の台詞を挙げている。〈国体〉概念は、昔から存在した。しかし、明治維新以後の本格的な西洋文物の流入と、それによる急激な近代化によって、日本という国家の根幹が揺さぶられると判断した支配層は、「国体」概念を見直そうとした。こうして、新たに作られた「国体」が、昭和初期、軍国主義国家として変貌する思想的な基盤になったのである[263]。プロレタリア作家として、戦中の日本が行った〈総力戦〉体制を「ファシズム[264]」だと規定するほど、強い反感を持っていた百合子において、「教・総」のような支配層が、相変わらず日本を没落させた「国体」に執着していることは、とうてい容認されないことに違いない。

本作は、支配層のことよりも普通の民衆が互いに協力して生きていく場面に注目している。「ひろ子」が列車の中で知り合いになった目の悪い男と協力し、泊まるところを探す場面、「重吉」の実家で洪水に遭い、その復旧のために協力する場面などは、復興の意志を忘れていない民衆の強い意志を描き出したかったのではないだろうか。

一方、「播州平野」は、長期間の戦争によって破壊された社会像にも注目している。特に、朝鮮人をよく登場させ、彼らの行動から敗戦国日本の悲惨な状況を強調する一方、軍用目的で無計画な開発がなされ荒廃した地方の様子、具体的には軍部の無計画な開発によって引き起こされた水害など、没落していく敗戦国日本の姿を生々しく描いている。

それでは、朝鮮人を描いている場面を取り上げる。本作が描いている朝鮮人は、極めて〈肯定的〉な態度の人々である。「ひろ子」が朝鮮人を描写している部分を読むと、三十五年間植民地統治下にあった人たちだという、弱者のイメージが少しも見られない。むしろ、彼らを羨望の対象として見ている。

そのとき、隣の車室の薄ぐらい陽気な混雑の中から、少女の澄みとおった一つの声が、突然アリランの歌をうたい出した。

アリラーン
アリラーン
アリラーン　　越えてゆく……（…）

うたでしかあらわされない気持のいい、よろこびの心が、暗くて臭い車内から舞い立っているように少女はアリラーンをうたっている。ひろ子は、しんを傾けてその歌をきいた[265]。

山口へ向かう列車は、途中、列車の整備と劣悪な鉄道状況などによって、何回も停車するため、時には数回も乗り換えなければならない。引用は、列車が停車したとき、「ひろ子」と一緒に列車に乗っている朝鮮人たちが「アリラン」を歌っている場面である。「アリラン」は、韓国の伝統民謡として、日本に支配されたときには、代表的な抵抗精神の象徴として扱われた。特に、朝鮮人映画俳優・監督である羅雲奎（一九〇二年～一九三七年）が「アリラン[266]」という映画を制作して、朝鮮人の独立精神を高揚することもあった。こういう背景から見ると、敗戦直後の日本人の立場では、この「アリラン」という歌自体を、好ましい感情で聴くことはできなかったはずである。しかし、「ひろ子」は、「しんを傾けて」聴いている。おそらく、帰国するために西に向かっている朝鮮人たちの姿から、敗戦国日本の人々には見られない肯定的なエネルギーを見出し、それに共感したのだろう[267]。

つまり、「播州平野」の中で、朝鮮人が歌っている「アリラン」を、リフレインしているのは、朝鮮人たちが、自分たちの独特なアイデンティティーを忘れなかったことに対する敬意の表現であり、敗戦国の国民である日本人たちも、朝鮮人のように固有のアイデンティティーを忘れないようにと願っていたのではないだろうか。

作品の後半では、トラックに乗って騒々しくすれ違っていく朝鮮人たちに対して、「羨望と嫉妬で舌うちする男があった」と、日本人の様子を描写する場面もある。ここには、終戦直後、自由を獲得した朝鮮人に対する日本人の複雑な心境が見られる。何ヶ月前には、支配者の立場であったが、終戦のときから状況は一変し、朝鮮人たちの姿に嫉妬を感じるようになったのである。しかし、「ひろ子」の口ぶりは、朝鮮人たちが自由を獲得したことについて、同じ人間の立場から共感しているように見受けられる[268]。

このように、朝鮮人たちの姿を肯定的に描く一方、戦争の影響で窮乏した日本人を描くことを通じて、百合子が語ろうとしたことは何だったのだろうか。きっと、「国体」に新たな意味をもたせて帝国主義を主唱し、多くの国を強権的に支配しながら、世界を相手に戦争まで行った支配層を批判するために、民衆の苦しさを描き出したに違いない。支配層は、何十年間も朝鮮人のことを日本人より劣等な人種だと宣伝してきた。しかし、戦争の終結とともに、朝鮮人は自由を手に入れたのに、日本人は、自由はおろか、持っていた財産と、愛する家族すらも全部失った。これは誰のせいなのか。その責任は、誰に問えばいいのか。

本作は、このような疑問に対して、支配層の政策および「ＧＨＱ」の政策に依存せず、我々草の根の日本国民が自らの状況を自覚し、

協力することが重要だと主張しているのである。本作が描く日本人に対しては、このような態度がよく見られる。支配層の主導で行われた工事によって、未曾有の洪水被害を受けた人たちが、一致協力して復旧のために働く場面などがそのようなメッセージを発信しているのである。

次の引用は、「重吉」の「部落」が、なぜ洪水の被害を受けたのかを説明する場面である。

> 部落に立って、地勢を観ればこの出水の直接な原因が、軍用新道であることは明瞭だった。(…) 高い丈夫な軍用新道が出来たおかげで、部落は何のてだてもなく、溝の低へ縦におかれたかたちになってしまった。これまでは、水無瀬川が氾濫して周囲の麦畑を水につけることはあっても、少し高みにある人家にさわりはなかった。今度は、西よりの川床が溢れるか溢れない時に、新道にせかれ、一時にどっとそこを超す奥山からの出水が、東からも全部落を洗い、水積りにしたのであった。(…) 新道の風景は、一丁ごとに荒々しく、人間ばなれして見えて来た[269]。

東北の小都市から、夫の実家に来た「ひろ子」は、水の氾濫により、そこに閉じ込められる。このような未曾有の規模の洪水が発生したのは、軍事目的で開発された新道の排水問題が原因だった。そして、むりやり作られた新道も、軍部の積極的な維持・補修が行われないまま終戦を迎えた。

つまり、新道は、戦中の軍部の無責任な振る舞いの象徴であり、「教・総」のように、一般民衆のことは少しも考えなかった支配層の産物として見ることができる。「ひろ子」は、新道のことについて、「人間ばなれ」「人間の歩く道じゃあない」と評する一方、新道周辺の破壊された大工廠については、「むしろ、かえって整理の方向への第一段のようにさえ思われた」と打ち明けている。そして、一九四五年五月ごろから流行したとされる歌[270]を思い浮かべながら、戦争末期の人々は、日本の没落を招いた支配層に対して、腹を立てていたのだと悟る[271]。しかし、民衆の怒りが、単純に支配層に向けられていたとは見られない。「ひろ子」がいる山口の「部落」の場合、戦中「部落」の人たちは、埠頭で「人間魚雷」の発射が行われていたことを知っていたのに、誰一人としてそれに抗議しようとしなかった。このように、支配層に抵抗しなかった人々が、自分たちの行為を批判した歌として解釈することも可能である。つまり、百合子は、戦争という悲劇が二度と繰り返されないようにするためには、一人一人が自覚して、行動することが重要だと指摘しているのである。もちろん、長期間にわたって行われた支配層の欺瞞行為を取り除かなければ、根本的な意識の変化は不可能であることもよく認識してい

たのであろう。本作でもこれ以上、民衆に対する叱責は見られない。

列車で知り合った人たちの協力、洪水の被害を受けた「部落」民たちの協力の場面など、人々が力を合わせて生きていることを理想的な形で描いていることからもわかるように、本作は、戦争によって希望を失った日本人たちが、互いに協力することを強調し、それによって新しい日本が誕生するのだと主張している。作品の後半で「侵略戦争と民衆生活の上に加えられる破壊に対して抵抗している思想犯」である夫「重吉」の釈放が決定される場面は、そのような新時代への希望が叶う予兆であることを意味しているのではないだろうか。

(3) 佐多稲子「沖の火」における戦後社会

稲子は、百合子と同じくプロレタリア作家として、戦前は「キャラメル工場から」（一九二八年）を通して作家として名を知られるようになった。いつも民衆のことを見守り、彼らの日常を中心とした作品を発表したのは、芙美子、百合子とも共通している。稲子の作品の特徴を、より詳しく言えば、作家自身のことを基にした〈私小説〉の特徴、民衆の啓蒙を試みる〈プロレタリア文学〉の特徴が混在しているともいえる。また、戦中期に、戦争に協力した作家ではあるが、戦後になると自分の行為を厳しく反省した点は、芙美子と対極的である。

このような稲子の反省は、戦後創設された「新日本文学会」に発起人として参加しようとするとき、それを拒否されたことがきっかけになったと思われる。長谷川啓は、中野重治（一九〇二年～一九七九年）が「新日本文学会」の発起人選出の会で、稲子の選出を挙げているが、同席していた宮本百合子に否定されたことを挙げている[272]。

稲子にとって、「新日本文学会」から「否定」、そしてこの否定が、百合子の口から出たことは、とても辛いことだったはずである[273]。以後、創立発起人にはなれなかったが、幸いに会員としては受け入れてもらい、活動することができた。そして、稲子は自分の戦争協力行為に対する徹底的な反省を展開している。

「或る女の戸籍」（一九四七年）、「私の東京地図」（一九四八年）などは、自己反省の態度がよく見られる作品である。長谷川啓は、二作の解題において、「冒頭に掲げた一節の中の「傷あと」と「生」という、彼女の内的両面を意味するようなそれぞれの側面から生まれ出たもの[274]」と述べているが、確かに、稲子の戦後作品は戦中の自身の行跡を振り返り、それに素直に向き合っている印象がある。

本節では、稲子が戦後に発表した短編を取り上げ、終戦直後の民衆のことをどのように描き出しているのかを確認する。百合子の「播

州平野」は、帰郷する朝鮮人たちの姿を通して、日本の民衆がこれから取るべき態度を提示した。そこで、稲子が同じプロレタリア作家として、どのような部分で共通・相違しているのか、そして、芙美子が描く戦後社会像との違いについても考察する。

「沖の火」（一九四九年）は、戦争協力の過ちを背負いながら、作家として立ち直るために奮闘努力した時期の作品である。稲子本人によると、この作品は、一九四六年、自身が日本共産党に入党し、「平和を守る」活動の一環として地方の友人のところへ立ち寄ったことを題材にしているという[275]。

本作は、婦人団体の一員として、仕事の関係であるところに行くことになった「私」が、「隣りの県」に住んでいる友人「民子」とその家族のところを訪問したときのことを語っている。特に、「民子」家族のことを通して、終戦直後の民衆が経験した辛い生活像を描いている。

民子と私が知り合いになって、もうかれこれ二十年近い。民子はその頃から詩を書いていた。短い結婚生活が破たんとして東京へ出てきていたその頃の民子は、まだ両親があって、家からの仕送りをもとに、雑誌の仕事など手伝ってひとりで暮らしていた。その雑誌というのは、当時はっきりしてきたプロレタリア文化運動の、初めて発行した婦人雑誌であったので、（…）その途中で彼女は病気になって帰郷した。

「今はどうなったのでしょう。田圃の仕事に差し支えなかったかしら」

「いえ、なにおっしゃる。仕事は、もう、すみました」

（…）

「草とりといいますのはね、あなたは知りなさらんでしょう。田圃の中を這って歩くんですの」　民子はすぐ琴子につづいてこう言い出し、自分でもおどろいた顔をしてみせた。

（…）

「苗の周囲の土をひと株ずつ、こうやってかきまぜるんですの。そしてそのあとをまた上手に丹念に撫でてやらんといけませんの。一株、一株ずつですよ。そうやらんとウ、株の根がちゃんとならんのですね。いえ、私ら、下手やけど、それでもほれ、こうなるんですよお」と、つちと黒く喰い込んだ指先をみせた。（…）「百姓の仕事とは、そんなに辛いんですわねエ。私ら途中からの百姓やでエ、なお辛いんですトこと。その上、お金がありませんでねえ、なんともはや、金が無うて、金が無うて……[276]」

「私」と「民子」が初めて知り合ったときは、お互いプロレタリア文人であったが、今の「民子」は「田圃」のことについて詳しくなり、その説明までしている。しかし、百姓としての仕事には慣れず、経済的に厳しい状況であることがわかる。

「民子」は自身の状況を、とてもつらいものとして感じているようである。それは、自分の身の上を嘆く場面で明らかになる。

「どむしようない。言うテもたんじゃア。でもウ、ほんとのとこ、そういうもんですわね。まことに金が無いんですの。なんと、不自然でしょう、ねえ。金がないというのは不自然ですわねえ」

そして自分の頬を押えて首をかしげた。

「なんでこんなに金が無いんかいな。それでもウ、他の百姓は、みんないい家を建てましたでしょう。隣でもねえ、みんな家建てるのにつぎ込んでもて、それでまたこの頃は、ばくちですトこと。ばくちばァかり打ちよんじゃ。どういうんでしょうねえ[277]」

かつて、プロレタリア運動を展開した文人としては考えられないほど、経済的な問題に悩んでおり、周りの百姓たちはみんな自分の家を建てているのに、自分にはまだできていないことを嘆く。ただ、実際に他の百姓たちが本当に自分が建てたその家で良い暮らしをしているのかどうかは、本作の中では確認できない。とにかく、「民子」のこのような言動には、すでに厳しい戦後社会に慣れた女性の姿、いわば終戦直後の時代を生きる民衆の姿が見える。戦争末期とは違う雰囲気の社会、それに加えて、以前経験したことのない「百姓」としての生活に疲れているに違いない。

また、当時の「ばくち」（終戦後の〈公営ギャンブル、競輪のこと〉）ブームに対する批判意識も窺われる。実際、一九四八年から〈公営〉の形で競輪が再開されているが、ギャンブルによる社会的な問題を警戒している点は、百姓として生活しても、社会的な問題に対する関心は忘れていないということを意味する。

こういう「民子」の思いは、「琴子」の夫である「早坂」のことに対する態度からも確認できる。「早坂」は、共産党員として社会運動に熱を上げ、家族のことには関心を持っていない。「琴子」は、「早坂」に「妻子も養えないくせに、階級闘争なんかやるの、生意気だって[278]」と言い、殴られたことを「私」と「民子」に言う。

「それは、早坂さんは、意義のある仕事をしてなさる、ということは、よく分かってるんですけどね。琴子も。……ですけどオ。非常に冷酷に言えば、早坂さんと琴子とどっちが辛いかということになると、早坂さんの方が気楽なやろウ。……それは、ほんとうはそんなことは言えんのですね」(…)

「でも、早坂さん、三年前とすっかり変ってらっしたのですもの」

案の定、民子はうなずいて、「そうですね。成長してなさる[279]」

「民子」は、「琴子」が生活の役にも立たないと「早坂」のことを批難して、彼に殴られたことについて、辛いのは女の方だと言いながら怒っているように見える。しかし、「私」が「早坂」のことを「三年前とすっかり変ってらっしたのですもの」と言うと「成長してなさる」と答える。戦後の社会で生きるための努力をせずに、理想主義者の生活にとらわれている義弟に対する反感、自分の理想のために生きることに対する羨みが共存している。確かに、「ばくち」と「早坂」のことに対する「民子」の態度は、戦後の過酷な状況に対する疲労感とは別に、時代的な状況に対する関心を忘れていないことが見られる。

「私」と「民子」は、「早坂」のことについて話した後、電車で一時間くらいかかるところにある海岸へ行き、美しい日没の光景を見る。「太陽が海へ没する」直後の「沖の火」を「うっとりと眺める」という、今までの生活にはなかった〈余裕〉を満喫する。そして、次の日に「私」が帰京して間もなく、共産党員検挙の新聞記事を通して「早坂」が逮捕されたことを知る。「民子」によると「早坂」は五年の判決を受けて、「琴子」は面会に行くことになったという。

「琴子」は、苦労している家族のことを気にもせず、理想を追って共産党員として活動し、逮捕された夫のことを恨めしく思いながらも、その面倒を見ることを決心している。そして、「私」と「民子」は、その行動を肯定も否定もしていない。作家本人の知り合いの生活を通して、終戦後、肉体的・精神的に苦労している人々のことを描写しながらも、民衆は何のために、どのように生きるべきかという、作家本人の悩みと意思を表明した作品であると言える。このような自己反省のスタンスは、芙美子文学にはない、稲子文学における特徴として挙げても間違いないだろう。

(4) 結論

本章では、宮本百合子の「播州平野」における終戦直後の日本社会、そして佐多稲子の短編を取り上げて論じた。「播州平野」の分析

は、三つの場面に注目しながら論じた。先行研究の問題点を指摘する一方、作中登場する〈支配層〉の描写を通して、彼らの考え方がどういう風になっていたのか、そして戦後になっても認識を変えず、復興への意志が少しも見られない非現実的な言動を批判し、そういう人たちによって行われた戦争行為が、民衆を不幸にするというメッセージを発している作品だと分析した。また、作中の朝鮮人の描写についても考察した。本作の朝鮮人たちには、否定的なイメージが少しも見られない。むしろ、終戦直後の日本人には見られない肯定的なエネルギーが感じられる。その代表的な例が「アリラン」を歌っている場面で、朝鮮人は、長期間にわたって行われた植民地支配にも屈せず、自分たちのアイデンティティーを忘れずに生きていた。これを通して、日本人は戦争に敗れたとしても、自分たちの可能性を忘れてはいけないという啓蒙的な内容の作品であることが明らかになった。さらに、作中、戦争のために作られた新道や施設によって、未曾有の洪水被害を受けた「部落」を描いている場面も取り上げた。水害の原因、またそれに対する作中人物の立場および状況描写を通じて、強く支配層を批判する一方、一般民衆にも一度反省する必要があるというメッセージも確認することができた。

「播州平野」は、権力層に対する強い批判意識を基にして、終戦直後の人たちがどれほど悲惨な生活をしているかを描いた作品である。それに、宮本顕治が指摘した[280]ように、直接的に政府の行為を批判する点だけをとっても、本作が同時代の作家の作品とは区別できる政治的な性格の強い作品であることも確認できた。政府の政策に反対し、国家主義という体制を否定した作家と思想家、またその同盟団体に対する弾圧は、百合子と顕治、そして他のプロレタリア作家たちにも例外なく適応された。しかし、百合子は、戦争が終わるときまで、自分の信念を放棄しなかった。その信念の強さは、戦中の投獄・執筆禁止処分にも屈せず忍耐することを通して証明されている。

百合子の没後、約七十年の歳月が経過しようとしている。百合子の民主主義的態度は、今日においても注目する必要があるだろう。そして、作家としての信念を守っていたことは、芙美子とは違う百合子の長所として高く評価すべきだろう。

稲子の「沖の火」は、作家本人の経験を通して、敗戦直後の百姓たちの日常を語っている。戦前は文人として活動していた女性たちが、戦争で苦労する生活を経験し、戦後になって本格的な百姓としての生活を営んでいること、そのような中でも、夫は共産党員としての活動に集中しているという状況を描き出している。そして、夫を支持する登場人物の行動から、佐多稲子という作家は、戦争とは関わらず、プロレタリア作家として本性を維持していると思われる。このように、終戦後発表した作品群における徹底した自己反省のメッセージこそ、芙美子文学には見られない稲子文学の特徴として挙げられるだろう。

終章——林芙美子文学の意義

本論では、一九二五年から一九五一年まで、芙美子が執筆・発表した作品群の中で、先行研究ではそれほど注目されなかったものを含め、十五編の短・長編作品を取り上げて論じた。単に作家研究的な分析ではなく、作品の創作背景、テクスト分析、同時代の他の作家の作品との比較研究などを試み、多面的に芙美子文学を論じた。このような考察過程を通して、「放浪記」と「浮雲」以外の作品にも、それなりの魅力が存在しており、作家本人のことを語るということが芙美子文学の全てではないこと、むしろ同時代のことに関心を持ち、その関心を文章として表現したのが芙美子文学であるという見方を提示した。また、作品執筆当時の時代的な雰囲気の表現については、同時代の作家との比較分析を通して、他の作家とは対比的な芙美子独自の文学世界を究明した。

芙美子文学の全てを「放浪」という一つの語でまとめることはできない。もちろん、芙美子文学の中では、国内と国外をさまよう人物、心的にどこかに定着できない人物のような、確かに「放浪」しているイメージの登場人物が多い。これに、作家本人の苦労時代、つまり専業作家としての安定的な生活が保証されるまでの苦難の履歴も、これまでの研究が「放浪」を代表的な芙美子文学の特徴として取り上げた理由の一つに違いない。しかし、そのような観点で芙美子文学を論じることにより、結果的には芙美子研究の視野が狭くなり、様々な作品を通しての芙美子文学評価が難しくなっていた。そこで本論では、様々な作品、先行研究では等閑視されていた作品群を扱い、「放浪」以外の特徴が見られるものを探った。芙美子の作品は、下層民を登場させ、その一人一人が極めてリアルな存在として描かれている。ほとんどの作品は、その作品が書かれた当時の時代像を強く反映しており、初期作品は都会で生活する下層民の日常を、中期作品は戦時下の社会的な雰囲気を、下層民と中産階層の日常を描くことで語っている。そして、後期作品は戦争行為に対する強い批判意識を基として、終戦後の社会的な問題として浮上した引揚者問題、戦争未亡人問題など、社会の基本構成である〈家族〉が崩壊することを題材とした作品を発表している。この中でも、後期の作品群は、いずれも初期作品で見られた下層民の日常についての話、放浪する女性像、中期作品で見られた社会的な雰囲気を考慮した内容に、終戦という特殊な時代像を反映した作品群として、芙美子文学の〈完成〉された時期の作品として高く評価すべきである。

既に言及したように、芙美子という作家は、戦争責任という点では批判の余地が多く、後期作品群を除いた他の時期の作品の中では、専業作家が書いたものとは、考えにくい作品もある、欠点の多い作家である。それでも、芙美子文学は現在まで読まれており、舞台で上演されている。それは、芙美子文学特有の〈力〉、つまり時代を超越して読者が共感できる内容を語っているからである。どういう時代も、社会の主たる構成員は下層民であり、彼らの生活における苦しさ・厳しさは、時代と国を問わず共通した問題でもある。芙美子文学は、そのような問題を理解し、率直に描き出している。これは、作家本人が直接下層民としての生活を経験したことに起因してお

り、これこそ、同時代の女性作家とは違い、芙美子文学のアイデンティティーとして体現しているのである。文壇の評論家のためではなく、一般の人々のための作品、その庶民的な感性を初期から後期まで一貫して維持し続けてきたことこそが、芙美子文学の特徴であり、固有の〈力〉、つまり魅力ではないだろうか。

注

[1] 野田敦子『ピッサンリ』（思潮社、二〇一三年）。本書は、文泉堂版全集未収録の童話以外だけでなく、全集未収録の詩作、エッセイも収録している。

[2] 尾形明子「林芙美子「放浪記」時代と『少年少女　美談』（上）」（『日本古書通信』、第78巻6号、二〇〇三年六月）

[3] 原題は「Hans Brinker or The Silver Skate」。本作は、日本だけでなく韓国など、様々な国で紹介されている。しかし、ほとんどが脚色されたものであり、原文の内容をそのまま紹介しているものは少ない。韓国の場合、小学生向けの童話集などで、本エピソードを脚色・紹介されている。

[4] メアリー・メイプス・ダッジ（Mary Mapes Dodge）『Hans Brinker; or, THE SILVER SKATES.——A STORY OF LIFE IN HOLLAND.』（New York: James O'Kane, 一八六六年）、一三二頁。「Hans Brinker or The Silver Skate」は、数多くの版本が存在しているが、本論の引用はすべて初版本からのものである。日本にも、「銀のスケート」（代山三郎訳、講談社、一九四九年。）や「銀のスケート―ハンス・ブリンカーの物語」（『岩波少年文庫』、石井桃子訳、一九八八年）など、いくつかの訳があるが、現在は入手が困難な状況である。それらに代わって、近年はより児童向けに編集・出版された版本が出ているが、この場合「ハンス・ブリンカー」のエピソードが一部削除され、短編の構成になっている。しかし、ほとんどがオランダ少年の話が登場する十八章「FRIENDS IN NEED」を削除しており、このような理由で、本論では、メアリーの初版本を引用することにした。

[5] 林芙美子「無名の愛国者」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、180頁。

[6] 口伝もしくは版本によると、オランダの少年の名前が付けられている場合もある。実際、オランダにはこの少年を記念して各地に銅像が立てられているが、いくつかの地域では、この少年の名前を「ハンス」としている。しかし、メアリーの「ハンス・ブリンカー」では、確かに少年の名前は付けられていない。

[7] メアリー・メイプス・ダッジ（Mary Mapes Dodge）『Hans Brinker; or, THE SILVER SKATES.——A STORY OF LIFE IN HOLLAND.』（New York: James O'Kane, 一八六六年）、133～134頁。

[8] 林芙美子「無名の愛国者」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、184～186頁。

[9] メアリー・メイプス・ダッジ（Mary Mapes Dodge）『Hans Brinker; or, THE SILVER SKATES.——A STORY OF LIFE IN HOLLAND.』（New York: James O'Kane, 一八六六年）、134頁。

[10] 林芙美子「無名の愛国者」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、186頁。

[11] メアリー・メイプス・ダッジ（Mary Mapes Dodge）『Hans Brinker; or, THE SILVER SKATES.——A STORY OF LIFE IN HOLLAND.』（New York: James O'Kane, 一八六六年）、135頁。

[12] 林芙美子「無名の愛国者」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、187頁。

[13] 芙美子が詩作ではない作品に詩を挿入するのは、珍しいことではない。さらに、作品だけでなく、エッセイ、はしがき、あとがきなどにも詩を挿入することが多かった。たとえば、初版には挿入されていないが、版を重ねて書き下ろした「放浪記」、「泣虫小僧」、「風琴と魚の

町」などのはしがきもしくはあとがきに詩が挿入されている。

[14] 作品の発表時期を考慮すると、一九一七年に起きたロシア革命を指していると思われる。このように、芙美子の作品は、実際の事件などを反映している部分が多い。以後の「放浪記」などでも、単に社会的な事件だけでなく、当時の時代を反映するもの（人名、店名、地名、商品名など）がよく確認できる。

[15] 林芙美子「街のベチイ」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、210～211頁。

[16] 平林たい子は、アナーキスト文人たちと交流した時期の芙美子について、「自分が半生の間、他人と連帯性なく孤独の胸に抱いていた反抗心に共鳴する協和音をききつけた。それに加わることで詩の方向もおのずから定った」と指摘する。つまり、芙美子自身は否定したかもしれないが、結果的には、当時交流していた文人たちの影響を受け入れ、それが作風に反映されていたのである。平林たい子『林芙美子』（新潮社、一九六九年）、71頁。

[17] 林芙美子「私と詩」（『日本詩人』第6巻3号、新潮社、一九二六年）

[18] 『二人』は、八頁分量のパンプレット形式の読み物である。また、芙美子にとって最初の詩集として、かなり意義のあるものだったに違いない。本論で言及したエッセイ「私と詩」の中では、『二人』時代の詩作について、「なつかしいもの」と述べているし、味噌を購入した時、自分の詩が掲載された新聞紙で包まれているのを見て「一日ユカイで、丁寧に切り取つたりしました」と述べている。いわば、習作扱いではなく、本当に大切な経験・思い出のように回顧しているのである。

[19] 林芙美子「街のベチイ」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、212～216頁。

[20] 林芙美子「海の勇者」（『ピッサンリ』、野田敦子編、思潮社、二〇一三年）、239頁。

[21] 同、244～245頁。

[22] 平林たい子『林芙美子』（新潮社、一九六九年）、106～108頁。

[23] 平林たい子「解説」（『日本の文学47　林芙美子』、中央公論社、一九六四年）、492～493頁。

[24] 「歌日記」という題目は、早い時期から付けられたとみられる。平林は、この題目について、「はじめはそれに「歌日記」という題をつけていた。大正十三年ころ私がはじめて彼女に会ったとき、すでに、紙が黄色にやけたその原稿を見せた。」と証言している。『女人芸術』に連載をはじめたとき、三上於菟吉が付けた「放浪記」という副題が、以後正式な作品名となったと見られる。前掲、492頁。

[25] 芙美子は、「暫く、改造に持ちこまれてそのまゝだつた。「放浪記」は、神戸雄一さんの主宰してゐた詩の雑誌につゞいて載せてゐたが、途中、三上於菟吉さんのすゝめで、長谷川時雨さんの創刊した女人芸術に五六回載せて貰つた」と述べている。平林たい子によると、芙美子と同棲した男の一人として知られる大学生Kが、神戸雄一である。しかし、芙美子と友谷静江が共同で発刊したリーフレット『二人』を、神戸が支援したことは事実だが、彼が主宰したという雑誌は確認できないので、「放浪記」の初出は、『女人芸術』の連載分だと思われる。林芙美子「昭和初頭の頃」（『林芙美子全集』、第十六巻、文泉堂出版、一九七七年）、93頁。

[26] 藤野治男「林芙美子と改造社」（『江古田文学』第81号、江古田文学会、二〇一二年十二月）、74～75頁。
[27] 水島治男『改造社の時代　戦前編』（図書出版社、一九七六年）、48頁。
[28] 林芙美子「淫売婦と飯屋―放浪記―」（『女人芸術』、女人芸術社、一九三〇年）、29頁。
[29] 同「放浪記Ⅰ　林芙美子文庫」あとがき（『林芙美子全集』第十六巻、文泉堂出版、一九七七年）、257頁。
[30] 同「あとがき」（『林芙美子選集』第五巻、改造社、一九三七年）、395頁。
[31] 広畑研二編『放浪記　復元版』（論創社、二〇一二年）、357頁。
[32] 林芙美子『決定版　放浪記』（新潮社、一九三九年）、3～9頁。
[33] 『林芙美子選集』の発刊が終了した一九三七年十二月まで、改造社で発刊された芙美子の単行本は、全部で十九冊に至る。また、『改造』には、二十九編の文章を寄稿しているが、その中で単行本などの形で発刊されたものは二十六編に至る。なお、一九三八年三月から一九五一年一月までの間の『改造』への投稿は十六回であるが、その中で単行本などの形で発刊されたものは二編しかない。
[34] 林芙美子「文學的自敍傳」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、6頁。
[35] 同「目標を消す」（『女人芸術』、女人芸術社、一九二九年）、101頁。
[36] 尾形明子も、芙美子が「目標を消す」の文末に「なんだかあまり長くなりましたので、これで一寸ひとやすみしませう。気分があたらしくなりましたら、又続けます」と書いた理由を、この『女人芸術』の左傾化に対して違和感を持ったことに起因すると分析している。
[37] 林芙美子「私の地平線」（『林芙美子全集』第十六巻、文泉堂出版、一九七七年）、111～112頁。
[38] 同「あとがき」（『林芙美子選集』第五巻、改造社、一九三七年）、398頁。
[39] 同「はしがき」（『決定版　放浪記』、新潮社、一九三九年）、4～5頁。
[40] 森英一「『放浪記』論―その基礎的研究―」（『金沢大学教育学部紀要』第33号、金沢教育学部、一九八四年二月）28頁。
[41] 尾形明子「『放浪記』解説」（『作家の自伝17　林芙美子』日本図書センター、一九九四年）、301～302頁。
[42] 森まゆみ「立はだかるもの、すべて栄養――林芙美子の転々」（『林芙美子　放浪記』、みすず書房、二〇〇四年）、265～269頁。
[43] このようなイメージは、「放浪記」に描かれた主人公の姿から作られた。女性一人で生きていく生活の厳しさ、またそれに屈することなく、作家になるために努力する姿が、大衆が抱く作家林芙美子のイメージになった。さらに、戦中には、ペン部隊の一員として、誰よりも早く漢口に到着し、それが大々的に報道されたことが〈男勝りの林芙美子〉というイメージをさらに堅固にした決定的な事件だったとみられる。
[44] 林芙美子「粗忽者の涙」（『放浪記』、改造社、一九三〇年）、109～110頁。
[45] 同『決定版　放浪記』（新潮社、一九三九年）、86頁。
[46] 同「雷雨」（『放浪記』、改造社、一九三〇年）、133頁。
[47] 同『決定版　放浪記』（新潮社、一九三九年）、103～104頁。

48 同「女アパツシユ」（『続放浪記』、改造社、一九三〇年）、64～65頁。
49 同『決定版　放浪記』（新潮社、一九三九年）、250頁。
50 同「旅の古里」（『続放浪記』、改造社、一九三〇年）、107頁。
51 同『決定版　放浪記』（新潮社、一九三九年）281頁。
52 内容的に検閲される可能性がある部分を伏せ字にした後、検閲官に提出することを意味する。
53 このような意味で、広畑研二の「放浪記」復元作業は、注目すべきことだと思われる。広畑は、十五種の版本を対校し、「放浪記」三部作を復元している。ただし、これに関する本格的な検証は、今の時点でまだ十分に行われていないようである。
54 林芙美子「作品について」（『新日本文学全集　第十一巻・林芙美子集』、改造社、一九四一年）、463頁。
55 「放浪記」には、啄木の「平手もて　吹雪にぬれし顔を抜く友共産を主義とせりけり」（歌集『一握の砂』に収録）という歌一首が載せられている。しかし、「林芙美子集」では、この歌がまるごと削除されている。
56 『林芙美子全集』第十六巻（文泉堂出版、一九七七年）、242～243頁。ただし、本当に「放浪記が発禁されたとは確言できない。『昭和書籍／新聞／雑誌発禁年表』によると、一九三〇年七月から一九四四年十一月まで、芙美子が発表した作品中、発禁処分になったのは、短編集『初旅』（一九四一年）の一冊しかない（処分の理由は全般的な不健全さ）。この短編集には「放浪記」が含まれていない。むしろ「放浪記」は、芙美子本人が直接絶版したと見る方が正しい。小田切秀雄、福岡井吉編『増補版昭和書籍／新聞／雑誌発禁年表　下』（明治文献資料刊行会、一九八一年）、782頁。
57 片岡鉄兵『モダンガアルの研究』（金星堂、一九二七年）、6～7頁。
58 同、7頁。
59 同、14～15頁。
60 文芸社編集部『モダンガール物語』（文芸社、一九三〇年）、31～32頁。
61 高橋康雄『断髪する女たち――モダンガールの風景』（教育出版、一九九九年）、134～135頁。
62 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、270頁。
63 岩見照代『ヒロインたちの百年』（學藝書林、二〇〇八年）、122頁。
64 石川桂子『大正ロマン手帳――ノスタルジック&モダンの世界』（河出書房新社、二〇〇九年）、54頁。
65 村上信彦は「女中という呼び名が一般的となった大正の頃から、女中は職業婦人の性格を明白に持ちはじめたと言うことができるであろう。その第一の徴候は、女中の異動が激しくなったことである。（…）新しい会社や工場が次々と設立され、女事務員や女工の募集が眼につくようになるにつれて、若い娘たちの選択眼がしだいに拡まると共に女中志願は年々減るようになる。また女中になるにしても、少しも給料

の良い家に移ろうとする。（…）この「現実的・打算的」こそ女中が封建的な習慣から解き放たれて自立の意志を持ちはじめた証拠ではないだろうか」と指摘する。村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版、一九八三年）、114～115頁。

66 尾高煌之助「二重構造」（『日本経済史　6』、岩波書店、一九八九年）、136頁。

67 尾高は、この時期に女中の利用が一般的であったことについて、「産業化の時代に突入した当時の労働市場が、基本的に労働過剰の状態にあったためである」と指摘し、外国からの技術に適応可能な労働者は不足していたが、女中のような非熟練労働に従事しようとする労働者は増加したと述べている。同、144頁。

68 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、272頁。

69 川本三郎によると、この作品は「京都の遊女に入れあげる男」が登場する「黒髪」（一九二二年）を指している。川本三郎『林芙美子の昭和』（新書館、二〇〇三年）、23頁。

70 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、273頁。

71 同、275～276頁。

72 村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版、一九八三年）、113頁。

73 もちろん、すべての雇用者が被雇用者（女中）を非人間的に扱っていたわけではない。むしろ被雇用者（女中）の時間制労働を主張する雇用者もいた。彼らは、女中も主人と同様に休むこと、女中に同情をかけてやり、時間を割いて裁縫を教えること、夜間業務には手当を出すことなど、時代の変化が感じられる項目を提示し、当時の新聞などもこれを紹介したという。同、126～127頁。

74 谷口政秀、小野磐彦『婦人職業の實際』（桃源社、一九三一年）、34頁。

75 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、282頁。

76 同、282～283頁。

77 同、284～285頁。

78 赤松は、労働生活の不公平さについて以下のように強い口調で訴えている。「…あなたが貧乏の鎖に引きづられて労働生活に入つた時、あなたの友達の中でも、日頃いゝ成績でもなかつた金持ちの娘が、威張り顔に女学校へ進んでゐるのを見たでせう。何故、金持のぼんくら娘が女学校へどん〳〵入つてゐるのでせう？何故優れた宝玉の様な頭を持つた子でも、貧乏人の親を持つたら最後に、手足を真黒にして生活に追はれければならないのでせう？又何故女学校へ入つてゐる娘が偉そうにし、工場で働く女工が卑しまれねばならないのでせう？」赤松常子「始めて工場生活に入つた姉妹へ」（『労働婦人　第十七冊』、日本労働総同盟、一九二九年）、21頁。

79 宮本常一『女の民族誌』（岩波書店、二〇〇一年）

80 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、284～285頁。
81 同、293頁。
82 同。
83 同、293～294頁。
84 同、363～364頁。
85 同、366～367頁。
86 同、367～368頁。
87 同、461～462頁。
88 和田博文「モダン都市のカフェ」（『コレクション・モダン都市文化　第一二巻　カフェ』、ゆまに書房、二〇〇五年）、839頁。
89 川本三郎『林芙美子の昭和』（新書館、二〇〇三年）、28頁。
90 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、309頁。
91 同、314頁。
92 川本三郎『林芙美子の昭和』（新書館、二〇〇三年）、29頁。
93 林芙美子『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）、317頁。
94 同、344～345頁。
95 同、339頁。
96 同、354頁。
97 同、355～356頁。
98 木谷絹子『女給日記』（金星堂、一九三〇年）、35頁。
99 同、36～37頁。
100 例えば、偽物の男爵に騙され、自分の全てを捧げたが、妊娠したとたんに捨てられてしまった女給（男は郷里へ帰って結婚してしまった）や、妻と三人の子どもがある客の「亡くなった妻にそっくり」という下手な言葉に騙され、自分の全てを捧げた女給など、女給の体や金を標的にした行為が多発した。高橋桂二『昭和モダンおんな市場風俗誌』（展望社、二〇一一年）、152～153頁。
101 木谷絹子『女給日記』（金星堂、一九三〇年）、48～50頁。
102 同、143～144頁。
103 「眸ちゃん」は木谷の創作による人物かもしれない。主人公のことを心から心配してくれる女給仲間、そして妹のように主人公によく懐いている点で「放浪記」の「時ちゃん」と似ている。また、〈眸〉という漢字も「放浪記」の「時ちゃん」と似ている漢字を選んだのはないかと見られる。

104 木谷絹子『女給日記』（金星堂、一九三〇年）、146～151頁。

105 「放浪記」にも無銭飲食する客を捕らえる「私」が描かれているが、彼を警察に引き渡すことで一段落し、その後は男性に頼りたいと思う「私」に戻っている。

106 「清貧の書」の創作については、芙美子本人がロシアの作家プーシキンの『オネーギン』からの影響を受けたと述べていることから、その側面から分析する論もある。詳しくは、遠藤充彦著・福田清人編『人と作品15　林芙美子』（清水書院、一九六六年）の「第二編　作品と解釈――「清貧の書」」を参照。また、森英一によると、全体の構成を十二章に分けるというスタイルこそ「オネーギン」を意識している部分と見られると主張し、高山京子は、〈手紙〉を組み込んだことが「オネーギン」と類似する部分であると分析している。このように、芙美子文学を海外文学と関連づけて読み解く方法も、有効な研究方法の一つとしてあげられるだろう。芙美子が女学校時代に国内・国外を問わず、数多くの文学作品を読んだこと（「読書」というエッセイの中で、女学校時代には「ジイド」（アンドレ・ジッド）と「チエホフ」（アントン・チェホフ）を読んだと述懐している）、「放浪記」の中で「サーニン」と「トルストイ」について言及していること、実際に上京して交流した文人たちを通じて、外国文学と触れ合ったこと、様々な作品のあとがき、エッセイなどを通じて外国文学について述べていることなどは、芙美子文学と外国文学の比較研究への糸口となっている。最近、芙美子文学をロシア文学と関連づけて見る研究が進んでいるが、中でも清水正の「林芙美子の『浮雲』と『罪と罰』について」（『藝文攷』第16号、日本大学大学院芸術学研究科文芸学専攻、二〇一一年）などは、特に注目すべき成果である。

107 「清貧の書」発表直後、本作に対する文壇の反応については、例えば一九三一年十一月五日付『朝日新聞』の「文芸時評」でも確認できる。『朝日新聞』で連載した「春浅譜」に対する批判的な論評に比べて、「清貧の書」は高く評価されている。確かに、現在芙美子文学研究においても、「春浅譜」に対する議論はほぼ行われていない一方、「清貧の書」については、初期の重要な作品として扱われている。

108 森英一『林　芙美子の形成――その生と表現』（有精堂、一九九二年）、105～106頁。

109 林芙美子「清貧の書」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、109頁。

110 同、112頁。

111 同、111～112頁。傍点は論者による。

112 だが、「放浪記」第一部において野村による暴力は、それほど詳しくは描写されていない。太田治子は、田辺若男のことを十分に記述する一方で、野村による暴力のことは少しの記述に止まっていることから、当時の「芙美子の悲しみの深かったことがわかる」と分析する。同時に、野村が「放浪記」出版前に発表した「貧乏詩人の日記」という一文の内容を引用しているが、この一文の方が「放浪記」より詳しく結婚生活を描いており、例えば、飲酒してからどのように暴力に至るのかを語っている。確かに、後に映像化された「放浪記」などにおける野村の暴力描写は、芙美子本人ではなく他人の観点からの描写、例えば野村本人による描写などを参考して描き出したような印象がある。一方、雑誌『新潮』一九六〇年十月号には、野村の未亡人である野村澤子の手記が収録されているが、未亡人は「放浪記」における野村の描写は実際の故人とは違い、まったくのでたらめだと主張している。また、これに対する芙美子の謝罪の手紙をもらったことも紹介している。伝記的な性格の強い「放浪記」すら、ある程度文学的な装置は存在していることを考えると、「清貧の書」における「與一」（緑

敏）のことにも、同じく文学的な架空が行われている可能性を忘れてはいけないだろう。太田治子『石の花――林芙美子の真実』（筑摩書房、二〇〇八年）、93～94頁。

113 林芙美子「清貧の書」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、116頁。

114 同、118頁。

115 本エッセイは、西鶴の作品に対する感想ではなく、曲亭馬琴（一七六七年～一八四八年）の「西鶴学」を引用しながら、西鶴という俳人の活動を顧みるという性格のものである。西鶴の死後、彼を嘲弄する内容、西鶴活動時代の俳諧師に対する感想、西鶴の俳句に対する批評を紹介している。また、批評の対象が馬琴に移動して、芙美子本人が小学校時代に馬琴の「奴婢の子」などを読んだことを回想している。そして、「古道具屋臭い」で、「支那の輸入商人」というところがあると評している。芙美子が残した文章の中には、俳人に対する感想はあまり存在しないため、一度注目に値するものである。文泉堂版『林芙美子全集』第十巻に収録されている。

116 もちろん、芙美子が芭蕉の俳句を知らなかったとは考えられない。何より、本作の作者は芙美子本人であり、緑敏とのことを語っているとしても、小説作品としての脚色も行われているからである。

117 林芙美子「清貧の書」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、126～127頁。

118 平林たい子「林芙美子」（新潮社、一九六九年）、106頁。

119 林芙美子「清貧の書」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、129頁。

120 同「小町」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、94～95頁。

121 同、99頁。

122 板垣直子『林芙美子の生涯』（大和書房、一九六五年）、147頁。

123 遠藤光彦著、福田清人編『人と作品15　林芙美子』（清水書院、一九六六年）、81頁。

124 高崎隆治『戦時下文学の周辺』（風媒社、一九八一年）、17～19頁。実際に学徒兵として戦争に参加した経験のある高崎の芙美子論は、芙美子の戦中活動を論じるとき、よく引用される。

125 宮田俊行「林芙美子は「南京大虐殺」を見たか」（『正論』第560号、産経新聞社、二〇一八年）、302頁。

126 「南京大虐殺」は、大量の関連資料（証言、写真、メディア記事）が存在しており、国際的にも非人道的な戦争犯罪として認められている。「大虐殺」を否定する側は、当時の南京市の人口が「大虐殺」を主張する側が言う犠牲者数に及ばず、明治維新以後、日本で「首切り」は禁止されており、「大虐殺」の証拠写真の一部は、捏造されたものであると主張する。ところが、当時の南京の人口が殺害された犠牲者数に及ばないという主張は、ただの〈被害範囲〉の問題に過ぎない。単に南京市内を範囲にしているのか、もしくは南京を含む周辺までを範囲に入れるかの問題で、民間人の犠牲者が発生したことは変わらない。また、明治維新以後の日本で「首切り」行為が禁止されたので、中国人の首を持って写真を撮っている日本軍の写真は捏造だという主張についてだが、その写真自体が日本の従軍記者が撮影し、当時軍部の検閲を受けて日本国内の新聞に掲載されたものである。他に、当時の日本軍による「南京大虐殺」については、中国人だけでなく、他の外国人目撃者も存在し、彼らは一貫性のある証言をし、そして当時従軍した日本人記者の中でも「大虐殺」のことを証言するものがいる。「南

京大虐殺」に関する代表的な研究は、洞富岡（一九〇六年～二〇〇〇年）と藤原彰（一九二二年～二〇〇三年）の研究が挙げられる。そして、洞と藤原の「南京大虐殺」研究は、中国側の研究者も参考する、優れた研究として認められている。

127 林芙美子「戦線」（『戦線』、朝日新聞社、一九三八年）144～145頁。

128 同「漢口戦従軍通信」（同）、173～185頁。

129 同「北岸部隊」（『林芙美子全集』、第十二巻、文泉堂出版、一九七七年）、228頁。

130 「どうも林女史は上海到着後ひそかに単独行動を取ってどうとかと陸軍班の誰彼が噂したと見えて、ある日菊池氏から「君、林さんてそんなひとなのかね？」と問われて、私は返事に窮した。」吉屋信子、「純徳院芙蓉清美大姉」（『自伝的女流文壇史』、講談社文芸文庫、二〇一六年）、62頁。

131 林芙美子「戦線」（『戦線』、朝日新聞社、一九三八年）、43頁。

132 同、193頁。

133 同、205頁。

134 「林芙美子女史に聴く会」紹介（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月五日、朝刊）、6頁。

135 当時『朝日新聞』の特集記事などには、作家たちの従軍活動に、ある〈当為性〉を与えようとする目的が見られる。例えば、「何を考え何を書く？　漢口戦従軍の文壇人」（一九三八年八月二十五日）のような企画記事が代表的で、作家たちが従軍を通して書くべきことを論じている。このような記事を通して、当時の人気作家が従軍することに意味を付与している。

136 「林芙美子女史に聴く会　(1)」（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月五日、朝刊）、6頁。

137 大衆に対するメディアの宣伝行為は、戦争期間が長くなると一層深化していった。一九四〇年代のメディアは、全国から「慰問袋」が戦場に送られていること、戦場で失明した兵隊のために点字で手紙を書く女学生のことなどを美談として紹介しながら、〈銃後〉の人々がやるべきことを提示した。また、日常生活で中文と英文を使用する行為、英米のレコードを聴く行為なども〈銃後〉の人々においては排除すべき行為であると主張した。つまり、文化的な面においても、敵国のものは全て排除するという、精神的な〈武装〉まで強調したのである。森正人『戦争と広告』（角川選書、二〇一六年）、156～164頁。

138 『東京朝日新聞』、一九三八年一〇月七日、朝刊、11頁。

139 「林芙美子女史に聴く会　(4)」（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月九日、朝刊）、6頁。引用中傍線は論者による。

140 高崎は、「北岸部隊」における芙美子の過激な言動について「林芙美子のような政治を知らぬ人間ではないはずのあの佐多稲子すら、真杉静枝とともにすすんで華日前戦の皇軍慰問におもむき、手もなく涙にくれて帰ってきた事実から、もともと低次の庶民性や安物の感傷性を作品の身上とする林が、戦場の極限性のなかで自己喪失に陥っても、とりたてて問題とするにはあたらない」と指摘する。つまり、戦場での慰問経験を通して、佐多稲子と真杉静枝のような左翼性向の女性作家すら涙を流している状況で、「庶民性」の強い作品で有名な芙美子が、積極的に宣伝行為に協力するのは不思議ではないということである。高崎隆治『戦時下文学の周辺』（風媒社、一九八一年）、20頁。

141 「林芙美子女史と梅村中尉の死」（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月二十七日、朝刊）

142 同。

143 林芙美子「女の日記」序（『林芙美子全集』、第十六巻、文泉堂出版、一九七七年）、238頁。

144 新宿歴史博物館編『林芙美子記念館図録』（新宿区生涯学習財団、一九九三年）、64頁。告別式の川端の発言は、芙美子の実際の事と繋げて、多くの論文、関連書籍などで紹介されている。全文は次のようである。「故人は自分の文学生命を保つため、他に対して、時にはひどいこともしたのでありますが、しかし、あと二、三時間も経てば故人は灰となってしまいます。死は一切の罪悪を消滅させますから、どうかこの際、故人を許してもらいたいと思います」。引用は同上。

145 芙美子は、戦後発表したエッセイ「童話の世界」の中で、「戦争のあらゆる障害に対して、この現実を相手にして物を書くといふことは、それ自身罪のやうにも思へ、どうしていゝのか支へすらもないみじめな田舎暮しのなかで、私は童話を書くことが唯一の救ひであつた。襁褓を洗ひながら、もう、一生、この素直さの方がいゝのだとも思つた」と述べている。小説を書くことが「それ自身罪のやうに思ふ」という部分は、ある程度、自分の戦争協力行為を意識し、それに対して反省していることを意味する。さらに、本エッセイには、戦中と戦後、大衆に対する態度が急変した新聞社についても批判している。詳しいことは、本論の第八章で扱う。林芙美子「童話の世界」（『林芙美子全集』第十六巻、文泉堂出版、一九七七年）51頁。引用原文は、『新潮』一九四六年七月号に載せられていたものである。

146 板垣直子『林芙美子の生涯――うず潮の人生』（大和書房、一九六五年）

147 森英一『林芙美子の形成――その生と表現』（有精堂、一九九二年）

148 高崎隆治『戦場の女流作家たち』（論創社、一九九五年）

149 川本三郎『林芙美子の昭和』（新書館、二〇〇三年）

150 高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年）

151 林芙美子「哈爾浜散歩」（一九三〇年、本引用は岩波文庫の『林芙美子紀行集　下駄で歩いた巴里』（岩波文庫、二〇〇三年）に収録されたものを引用している。なお、岩波版は、原文の表記方法について、旧仮名づかいは現代仮名づかい、漢字は新字体にしているので、本論もそのまま引用した）、44～45頁。

152 同、50～51頁。

153 林芙美子「支那南北」（『私の昆虫記』、改造社、一九三八年）、119頁。

154 同、119～120頁。

155 林芙美子「戦線」（『戦線』、朝日新聞社、一九三八年）、77頁。

156 林芙美子「哈爾浜散歩」（一九三〇年）（『林芙美子紀行集　下駄で歩いた巴里』（岩波文庫、二〇〇三年）、50～53頁。

157 林芙美子「戦線」（『戦線』、朝日新聞社、一九三八年）、102～103頁。

158 一九三〇年代後半の朝鮮の新聞社を対象とした言論統制に関する研究としては、崔サンウォン・韓ヘギョン・松インドクの「1937년 일본군의 중국 난징 점령 관련 한국언론의 보도태도―『동아일보』와『조선일보』기사를 중심으로」（『言論学研究』第14（1）号、釜山蔚山慶南言論学会、二〇一〇年）を参照。

159 文芸雑誌『断層』に対する当時の評論については、崔載瑞の評論を挙げたい。崔は『断層』収録作品は、同時代の他の作品とは違い、社会的な良心を持ちながらも、それを理論として定立することのできない知識人の苦悩を描くのが特徴であると指摘する。崔載瑞「『断層』派의心理主義的傾向」（『文学과知性』、人文社、一九三八年）を参照。また、近年の韓国文学研究では、一九四五年以後の北朝鮮を活動舞台とした作家に対する再評価として『断層』に注目している。関連研究として、鄭珠娥「不安의 문학과 轉向時代의 균형 감각――1930年代平壌의 학생운동과『斷層』派의 문학――（『語文研究』第39（4）号、韓国語文教育研究会、二〇一一年）などがある。

160 崔明翊「心紋」（『최명익 단편집』、知識を作る知識、二〇一三年）、20頁。ちなみに「心紋」は、韓国語小説として、二〇二〇年一月現在、まだ日本には紹介されていない。なお、本論での引用は、参考文献に収録された原文を基として、全て論者が訳し、載せている。

161 同、21～32頁。

162 同、36～39頁。

163 「ハルピン」という空間に関心を持った韓国人作家としては、崔明翊と李孝石（イヒョソク）（一九〇七年～一九四二年）が挙げられる。崔は、「心紋」以外の作品ではハルピンのことを語っていないが、李は、短編作品だけでなく長編作品でもハルピンを登場させており、紀行文なども数編残している。崔と李の作品における「ハルピン」に注目する近年の研究としては、朴ジョンホンの「「하얼빈」 공간의 두 표상 ―〈심문〉과 〈합이빈〉의 대비를 통한」（『現代小説研究』第62号、韓国現代小説学会、二〇一六年）がある。

164 趙ウンジュ「일제 말기 만주의 도시 문화 공간과 문학적 표현」（『韓国民族文化』第48号、釜山大学校韓国民族文化研究所、二〇一三年）、102頁。

165 川本三郎「女ひとり中国の戦場をゆく」（『林芙美子の昭和』、新書館、二〇〇三年）、232～233頁。

166 高山京子「林芙美子と戦争」（『林芙美子とその時代』、論創社、二〇一〇年）、188頁。

167 金文輯『批評文学』（青色紙社、一九三八年）、40頁。

168 坂垣直子『婦人作家評伝』（メヂカルフレンド社、一九五四年）

169 二〇二〇年現在、『林芙美子全集』（文泉堂出版、一九七七年）の未収録作品については、浦野利喜子と久保卓哉が詳細な目録を作成している。本章で取り上げる未収録作品の分類などは、浦野と久保の目録を基としている。ただし、目録に記載された作品名の中には一部誤記があるなど、この目録自体に対する再検討も必要である。浦野利喜子「林芙美子全集に未収録の作品について 附資料 林芙美子全集（文泉堂出版）未収録作品リスト」（『福山大学人間文化学部紀要』12号、福山大学人間文化学部、二〇一二年三月）

170 吉田精一「監修のことば」（『林芙美子全集』見本、文泉堂出版、一九七七年）、1頁。

171 森英一『林　芙美子の形成――その生と表現』（有情堂、一九九二年）

172 高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年）

173 林芙美子「帯広まで」（『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年）、349頁。

[174] 『出版警察報』第138号（内務省警報局、一九四二年）、146頁。

[175] 本単行本には「無名作家の辯」という題目で載せられた。内容は同一。

[176] 林芙美子「黯爾」（『初旅』、実業之日本社、一九四一年）、40頁。

[177] 同、61～62頁。

[178] 高山京子は「牡蠣」における視点の往来について、芙美子が徳田秋聲の文体に影響を受けたためだと分析する。さらに、秋聲の文体を模倣することによって初期作品で見られた詩的・自伝的な作風から大きな飛躍を遂げることができたと評価する。高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年）、122頁。

[179] 林芙美子「初旅」（『初旅』、実業之日本社、一九四一年）、9～10頁。

[180] 同、18頁。

[181] 高崎隆治『戦場の女流作家たち』（論創社、一九九五年）

[182] 荒井とみよ「林芙美子の従軍記」（『文藝論叢』第53巻、大谷大学文藝研究会、一九九九年九月）

[183] 高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年）

[184] 土田宏成『日記に読む近代日本4　昭和前期』（吉川弘文館、二〇一一年）

[185] 熊坂敦子「浮雲〈林　芙美子〉」（『國文學―解釈と教材の研究―』第5号、学燈社、一九六八年四月）

[186] これは、一般的に引用される全集『林芙美子全集』（文泉堂出版、一九七七年）に未収録の作品が多いことと関係がある。特に、戦後発表された作品の場合、初出誌、単行本などを直接入手しなければ、分析が不可能になることが、芙美子研究における問題点になっている。

[187] 川本三郎『林芙美子の昭和』（新書館、二〇〇三年）

[188] 植野真澄「傷痍軍人・戦争未亡人・戦災孤児」（『岩波講座　アジア・太平洋戦争6　日常生活の中の総力戦』岩波書店、二〇〇六年四月）、182～193頁。本章の傷痍軍人と戦争未亡人に関する記述は、概ね植野の論を参考にしている。

[189] 林芙美子「夜の蝙蝠傘」（『林芙美子全集』第七巻、文泉堂出版、一九七七年）、1頁。

[190] 同、3頁。

[191] 同、211頁。

[192] 同、212頁。

[193] 同、12～23頁。

[194] 同。

[195] 岩淵宏子「売春婦たちの〈掟〉――林芙美子『ボルネオダイヤ』『牛肉』『骨』」（『買売春と日本文学』東京堂出版、二〇〇二年）、238～239頁。

196 林芙美子「骨」(『林芙美子全集』第七巻、文泉堂出版、一九七七年)、243～247頁。
197 同、248～249頁。
198 同、252頁。
199 作中では「胸を悪くしてゐた」と表現されている。弟の「勘次」は軍需工場での仕事で肺病にかかり、家に戻って静養しており、「道子」も進駐軍のレッドクロスで働いたり、編物の内職や洋裁店の外交員などもしたりしているが、胸と体が悪いという理由でやめてしまう。そして、生計のために売春をはじめたという。戦争がなければ、「勘次」は肺病にかかることもなく、「道子」も健康でいられたはずである。つまり、「道子」や「勘次」が病気にかかることは、戦争によって破壊された下層民の人生を意味しているのである。
200 林芙美子「骨」(『林芙美子全集』第七巻、文泉堂出版、一九七七年)、254頁。
201 林芙美子「盲目の詩」(『サンデー毎日』、一九四八年四月号、毎日新聞社、一九四八年四月)、89～90頁。
202 同、92頁。
203 同「放浪記　第二部」(『林芙美子全集』第一巻、文泉堂出版、一九七七年)、358頁。
204 同「放浪記　第三部」(『林芙美子全集』第一巻、文泉堂出版、一九七七年)、533頁。
205 同、「風琴と魚の町」(『林芙美子全集』第二巻、文泉堂出版、一九七七年)、9頁。
206 「座談会　文学の現状を論ず」(『新潮』、一九三九年四月号、新潮社、一九三九年四月)、武田麟太郎発言。59頁。
207 同、宇野浩二発言。
208 同、60頁。
209 同、岡田三郎発言。
210 「座談会　文学の現状を論ず」(『新潮』一九三九年四月号、新潮社、一九三九年四月)
211 林芙美子「直感の糸」(『林芙美子全集』第十六巻、文泉堂出版、一九七七年)、68頁。
212 同、70頁。
213 同。
214 林芙美子「ノートに寄せて」(『創作ノート』、酣灯社、一九四七年)、「ノートに寄せて」は本単行本の序文に該当する文章であるが、頁数は記載されていない。
215 芙美子は「『風琴と魚の町』ノート」の中で、尾道時代のことを「このころの暗黒時代を現在の私は生涯忘れてはならないと心に銘じてゐます」と述べている。初期作品だけでなく、後期の作品にも尾道に対する描写が登場しているのは、このような強い印象に起因している。
216 林芙美子「放浪記」(『林芙美子全集』第一巻、文泉堂出版、一九七七年)、282頁。
217 同、284頁。

218 同、299～300頁。
219 林芙美子「盲目の詩」（『サンデー毎日』、一九四八年四月号、毎日新聞社、一九四八年四月）、91～96頁。
220 同、89頁。
221 小説における語りのタイプに対する理論としては、ジェラール・ジュネットの分析を参考にすべきである。ジュネットは、語りのタイプを「後置的なタイプ」、「前置的なタイプ」、「同時的なタイプ」、「挿入的なタイプ」の四つに区分している。この中で「後置的なタイプ」とは、「過去形で書かれた物語言説における古典的な位置」であり「はるかな昔からもっとも多用されている」タイプである。「盲目の詩」も、基本的には、語りの盲目の話を軸に展開されているが、語調は過去形で物語が展開されるなど、「後置的なタイプ」に該当している。ジェラール・ジュネット著、花輪光・和泉涼一訳『物語のディスクール』（水声社、一九八五年）、254頁。
222 谷崎潤一郎『盲目物語』（中央公論社、一九三二年）1～2頁。
223 伊藤しおり「谷崎潤一郎の文体の一考察――「盲目物語」「春琴抄」を中心に――」（『盛岡大学日本文学会研究会報告』第6号、盛岡大学日本文学会、一九九八年三月）
224 多田蔵人「谷崎潤一郎『盲目物語』の材源と方法」（『国語国文』第81号、中央図書出版社、二〇一二年一一月）、19頁。
225 澤智子「谷崎潤一郎『盲目物語』―盲目の語りとその表現方法について―」（『表現研究』第63号、清文堂、一九九六年三月）、26頁。
226 「放浪記」の中で、主人公（作家本人）が宇野浩二の滞在先に行って、小説の作法について聞く場面がある。宇野は「話をするように書けばいいでしょう」と助言している。本作の話し方も、宇野の助言を考慮していた作家の試みの一つとして見ることができる。
227 林芙美子「盲目の詩」（『サンデー毎日』一九四八年四月号、毎日新聞社、一九四八年四月）、94頁。
228 古川裕佳「〈戦場〉の〈姦通〉――林芙美子「下町」――」（『国文学論考』第43号、都留文科大学国語国文学会、二〇〇三年三月）、39頁。
229 高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年）、195～197頁。
230 黒井千次「解説「戦争体験から戦後生活へ」」（『戦後占領期短編小説コレクション』第4巻、藤原書店、二〇〇七年六月）、275頁。
231 林芙美子「下町」（『林芙美子全集』第七巻、文泉堂出版、一九七七年）、22頁。
232 同、28頁。
233 但し、映画的な評価の側面では、一九六二年の成瀬巳喜男監督版が一番高く評価を受けている。一九三五年と一九五四年のものは、それぞれ資料入手が難しいという理由もあるが、成瀬版の場合、映画の構成の側面においても絶賛されているし、成瀬監督はもちろん、主人公を演じた高峯峰子（一九二四年～二〇一〇年）の代表作の一つとして扱われている。
234 本来二〇一〇年にも公演が予定されていたが、主演の森光子の体調不良のため中止された。森の死後、再開された二〇一五年と二〇一六

年の舞台は、仲間由紀恵（一九七九年～）が主演としている。

[235] 加藤馨、『浮雲』のシナリオと水木洋子」（『江古田文学』第32巻第2号、江古田文学会、二〇一二年）

[236] 牛田あや美「過去の現在との懸隔――映画『浮雲』を巡って――」（前同）

[237] 清水は、映画「浮雲」における原作の再現性について厳しく批判している。具体的に、出演する女優の外貌と小説で描写する人物描写との乖離、伊香保の温泉場面における原作との変更など。ただし、このような部分が本当に批判すべき部分であるかどうかは、もう一度考え直す必要がある。清水は映画「浮雲」の女性人物を、美人の女優が演じることにより、原作の本質的な拠点が失われたと指摘している。しかし、小説が作中人物を描写することは、活字を通じて行われている。確かに清水の指摘通り、「浮雲」における「ゆき子」と「おせい」の外貌描写は、特に「美人」とは語られていない。ただ、その描写自体が、「ゆき子」本人、もしくは「富岡」の考えという形で行われていることに注目すべきである。原作単行本にも、また作家ノートにも、作中人物の外貌を描写した「イラスト」は存在しない。いわば、「浮雲」の作中人物の外貌をテクスト通りに解釈しないこともできるのである。むしろ、映画「浮雲」における女優の外貌の問題は、映画なりの脚色として理解するのが正しい。何より、映画は「上映時間」という、小説にはない制限要素が存在しているからである。長編小説すべてを一編の映画にまとめることは単純なことではないし、映画の脚本家は、必然的に小説の内容を〈再編集〉しなければならない。つまり、映画「浮雲」が、原作の本質的な拠点を喪失したものだという批判には、小説が映画化される過程を看過したということを忘れてはいけない。詳しくは、清水正の『林芙美子『浮雲』における死と復活の秘儀――成瀬巳喜男の映画『浮雲』を視野に入れて』（日文学研究会、二〇一七年）を参考せよ。清水は、この研究書以外にも、連作概念として、「浮雲」と「放浪記」の研究書を発表している。

[238] 「放浪記」三部作の場合も、単にページ数だけみると、「浮雲」と同じく長い作品として区分しうるかもしれない。しかし「放浪記」は、日記形式の作品として、それぞれの短編的なエピソードを集めている印象がある。もちろん、内容が連続するエピソードも幾つか存在しているが、芙美子の実際の体験と比べて見ると、年月日が不規則であり、すべてを一つのプロットを備えた〈小説〉として見ることはできない。一方、「浮雲」は、「富岡」と「ゆき子」という男女主人公を設定して、二人の立場で展開されており、全体的な内容が統一的にまとまっている。「放浪記」を〈長編小説〉という枠の中で読むことができないのは、このような構造的な問題から起因する。

[239] もちろん、この一句だけでも、芙美子文学特有の無常・虚無が感じられることから、これを代表的な一句としてあげることも不可能ではないだろう。ちなみに、この一句が含まれた未発表詩は「赤毛のアン記念館・村岡花子文庫」（現在東洋英和学園所属「学院資料・村岡花子文庫展示コーナー」）の所蔵原稿の中で発見された。未発表詩の原文は、野田敦子編『ピッサンリ』（思潮社、二〇一三年）などで確認できる。

[240] James Scott Bell（ジェームズ・スコット・ベル）は、アメリカの小説家として、小説創作に関する多数の理論書を執筆している。ベルは、この「LOCK」体系が見られる小説として、「ロミオとジュリエット」、「クリスマス・キャロル」を挙げている。「Plot and Structure: Techniques and exercises for crafting a plot that grips readers from start to finish」（F&W、二〇〇四年）、9～13頁。

[241] 林芙美子「浅春譜」（『彼女の履歴』、一九三一年）、100～101頁。傍線は論者による。

[242] 同、191～192頁。

[243] 芙美子と宇野のエピソードは、後藤明生も言及している。後藤は、宇野の「饒舌体」に対する水上勉（一九一九年～二〇〇四年）の発言

を引用している。文芸誌『文体』の創刊号に載せられた内容の一部で、「『林芙美子が、本郷菊坂ホテルに宇野浩二を訪ねて、小説の書き方について質問した時『当人のしゃべるように書くんですよ』と宇野さんが答えは有名である。」という発言。後藤明生『小説――いかに読み、いかに書くか』（講談社現代新書、一九八三年）、106～108ページ。さらに、後藤は宇野の「蔵の中」（一九一九年）を「饒舌体」の典型として、本作のモノローグが「直線的に進行せず、脇へ脇へとズレてゆく。いったい何を話そうとしているのか、肝心の語り手自身が忘れてしまっているようにさえ見える」と指摘する。この「何を話そうとしている」という疑問は、「浅春譜」にもそのまま適応できる。つまり、宇野のアドバイスを聞いた芙美子なりの苦心の痕跡（「饒舌体」の使用）が見られるが、その文体に熟達していない印象がある。

244 芙美子も「浅春譜」の限界と失敗について、よく認識していた。エッセイ「文学的自叙伝」の中で、昭和六年三月の作品活動に関する部分で「小説の形式では、その年の正月から約二ヶ月、東京朝日新聞の夕刊に「浅春譜」と云ふのを発表してゐましたが、大変失敗の作でした」と短く言及している。確かに、本作は芙美子が発表した短編集などにもほとんど収録されず、新潮社版・文泉堂版全集両方未収録の作品である。敬遠されている印象もあるが、作品自体が全体に単調で特筆するような部分も見られないなど、芙美子研究で論じられていないことも無理はない。

245 林芙美子「浮雲」（『林芙美子全集』第八巻、文泉堂出版、一九七七年）、329～330頁。

246 同、393～394頁。

247 同、415～416頁。

248 同、241頁。

249 同、279頁。

250 同、284頁。

251 同、418～420頁。

252 「浮雲」あとがき（『林芙美子全集』第十六巻、文泉堂出版、一九七七年）、281頁。

253 伊豆利彦「「播州平野」と「風知草」――戦後の原点に学ぶ――」（『民主文学』第362号、日本民主主義文学会、一九九六年一月）、166頁。

254 澤田章子「今日の課題から読む「播州平野」」（『民主文学』第400号、日本民主主義文学会、一九九九年二月）、177頁。

255 羽矢みずき「「播州平野」論――表象としての〈朝鮮人〉」（『国文学　解釈と鑑賞』第71巻5号、至文堂、二〇〇六年四月）、161～162頁。

256 「発行がおくれたために編集上に多くの手違い不都合が起つたことはいうまでもない。第一に読者から愛読され期待されていた宮本百合子氏の「播州平野」があと百枚ほどを残しているに単行本の方が先に出てしまつた、従つて本誌上の発表は前回までで打切ることにした。戦後最初の最大の傑作であるこの作品が単行本によつてさらに多くの愛読者を得ることをのぞんでやまない。」つまり、『新日本文學』の発行遅延などによって、総一七章の「播州平野」は一一章で連載を終わることになった。「編集後記」（『新日本文學』第6号、新日本文学会、一九四七年五月）、64頁。

[257] 宮本百合子「播州平野」（『宮本百合子全集』第六巻、新日本出版社、二〇〇一年）、11頁。

[258] ただし、「日本じゅう」という表現は、象徴的な意味で使われていると見た方がいい。例えば、平林たい子の「終戦日記（昭和二十年）」（一九四五年）が描いている一九四五年八月十五日当時の民衆の姿には、沈黙というよりは、むしろ軍国主義から解放されたという喜びや、徴集された家族の引揚、配給問題などに関心を持っていたことが強調されている。つまり、「播州平野」における部落の人たちの〈沈黙〉も、日本という国家の没落を心配したのではなく、ただ、これからの生活に対する悩みによる一時的なことに過ぎなかったのである。

[259] 戦中期の日本政府は、文学作品や映画など様々なメディアを通じて、我々の戦争は正当な行動だと喧伝し、大衆はそれに踊らされた。百合子も、このような喧伝の効果について「これまでの日本はいつも天下りの戦争にならされていました。天皇制の封建的な、絶対的な教育の下で、人民は戦争を「思惑の加った災難」として、無批判に服従してきました」と評価した。宮本百合子「戦争と婦人作家」（一九四八年）（『宮本百合子全集』第十八巻、新日本出版社、二〇〇二年）、38頁。

[260] 実際には、一九三〇年頃から傷痍軍人に対する国家的な支援策が施行されていた。しかし、戦争末期になると、それを行う余力がなくなり、戦後には戦争未亡人の売春とともに大きい社会問題として扱われた。

[261] 宮本百合子「播州平野」（『宮本百合子全集』第六巻、新日本出版社、二〇〇一年）、四八頁。

[262] 阿武隈峰「『播州平野』に見る戦後」（『民主文学』第450号、日本民主主義文学会、二〇〇三年四月）、114頁。

[263] 昆野は、戦中期の日本の総力戦体制の構築および戦争の正当化の要件として次の三つを挙げている。「第一に、〈日本的なるもの〉の固有な価値を信じ、それが一貫不断であるという徹底した「自国史」であることが求められる（Ⅰ）。（…）第二に、不況の下で鬱屈した民衆の現状否定の不満を吸い上げ得るものとして、日本的革新を志向していることである（Ⅱ）。（…）第三には、西洋中心の世界秩序否定＝アジア解放という日本の「世界史的使命」において、日本の盟主性を正当化しつつ、西洋帝国主義に呻吟するアジアからの期待に応えうることである（Ⅲ）。」昆野伸幸『近代日本の国体論』（ぺりかん社、二〇〇八年）、173頁。

[264] 百合子は、戦後発表した「新しい抵抗について」（一九四九年）のなかで、「ファシズムというと、わたしたちはすぐ戦争中のままの形で超国家的な大川周明の理論や、憲兵の横暴や、軍部、検事局その他の人民を抑圧した天皇制の機構全体を頭にうかべて、なんとなしその全体に体当たりで抵抗するのがファシズムへの抵抗という感じをもって来ていると思います」と述べている。（『宮本百合子全集』第十六巻、新日本出版社、二〇〇二年）、27頁。

[265] 宮本百合子「播州平野」（『宮本百合子全集』第六巻、新日本出版社、二〇〇一年）、52頁。

[266] しかし、現在この作品は直接見ることができない。原本フィルムが残っていないので、関連記録を確認できる水準に止まっている。

[267] ちなみに、百合子は、評論「音楽の民族性と諷刺」（一九四〇年）で、民族と音楽との関連性について述べながら、日本の日本らしさを音楽として表現することの難しさが、芸術家の課題だと指摘し、「芸術における民族の特質の微妙で複雑な消長が、ここからも私たちの心に訴えて来ると思う」と述べている。つまり、早くも一九四〇年ごろから、ある特定の民衆が持っている固有の芸術、その中でも音楽が持っているアイデンティティーに注目したのである。「播州平野」の中に、歌を歌っている民衆が描かれているのは、日本人の固有性を探そうとした百合子の意図が反映された部分だと思われる。

[268] 羽矢みずきは、ひろ子の態度について次のように分析する。「彼ら朝鮮人を、抑圧から解放され〈同志〉として見つめるひろ子の眼差し

が認められるのだ。夫の重吉を思想犯として獄中に縛り続け、ひろ子が憎悪してきた「治安維持法」は、他の統制法規とともに一九四五年一〇月に撤廃された。長期に渡る日本国家の抑圧からの朝鮮民族の〈解放〉と、重吉たち思想犯の〈解放〉の喜びは共有されるべきものなのであった。」羽矢みずき「「播州平野」論――表象としての〈朝鮮人〉」（『国文学　解釈と鑑賞』第71巻5号、至文堂、二〇〇六年四月）、162頁。

269 宮本百合子「播州平野」（『宮本百合子全集』第六巻、新日本出版社、二〇〇一年）、86～94頁。

270 作中記述によると、「ニッポンよい国　花の国／七月八月　灰の国／九月十月　よその国」という歌詞の歌だという。歌詞の内容からわかるように、当時の民衆は、すでに日本が終戦し、没落することを予想していたと見られる。ところで、この歌が実際に書かれている文献および写真などは、現存していないという。そして、阿川弘之のエッセイ集『エレガントな象 続々 葭の髄から』（文春文庫、二〇一〇年）など、人たちの記憶に依存しなければならない状況になっている。

271 百合子の夫宮本顕治は、この歌を挿入したことについて「戦後いちはやく救国を新しい重要課題としてつかんだ宮本百合子の現実的な洞察とつながっている」と評する。宮本顕治「宮本百合子の世界」（『宮本顕治著作集』第一〇巻、新日本出版社、二〇一三年）、243頁。

272 長谷川啓「内なる戦争責任の凝視――戦後の出発と苦渋・佐多稲子書簡を読む」（『佐多稲子と戦後日本』、七つ森書館、二〇〇五年）、86～87頁。

273 百合子に対する稲子の感情は、エッセイ「百合子さんについて」を通して確認できる。戦中、百合子は検挙され、稲子は「ジャアナリズムの誘いに応じて」戦地に行くことになった。その時、「「御旅行に出る前に一度是非おいで下さい」」という百合子の手紙を「御旅行にお出になる前に」の部分に反発して、電話で済ませたことを言及している。そして、もしその時百合子のところへ行くと、「戦争の現実」、「日本軍閥のやり方」を自分の目で見て欲しいと言われたはずだと推測する。しかし、こういうことは、従軍した稲子にはできなかった。そして、戦争が後半に入ったとき、稲子は、百合子を自分のところに呼び出しているが、今度は百合子から拒否されたことも明らかにする。戦後、再び百合子から自分の所に来て欲しいと誘われているが稲子は断る。それでも、戦後一緒に仕事する機会があり、二人はまた交流したようである。百合子の死後、稲子は友人代表として名前が載せられ、本エッセイを残している。時には親密に、時には疎遠になりながらも、約二十年間の関係を維持していた〈同士〉の百合子から、「新日本文学会」への参加を否定されたことは、当時の稲子においては、とても衝撃的なことに受け入れられたはずだろう。もちろん、稲子は戦争協力行為に対する批判を受け入れ、百合子との関係はまた回復される。佐多稲子「百合子さんについて」（『佐多稲子全集』第十七巻、講談社、一九七九年）、99～100頁。

274 長谷川啓「解題――戦後の再出発」（『佐多稲子全集　月報4』第四巻、講談社、一九七八年）、4頁。

275 稲子は、全集のあとがきを通して、本作の背景となる場所は福井で、語りである「私」の友人である「民子」は、詩人中野鈴子（一九〇六年～一九五八年）だと述べている。佐多稲子、「あとがき」（『佐多稲子全集』第四巻、講談社、一九七八年）、453頁。

276 佐多稲子「沖の火」（前同）、413～415頁。

277 同、415頁。

278 同、423～424頁。

[279] 同。

[280] 「侵略戦争と専制支配へのこのように率直明瞭な抗議と糾弾をこめて描かれたことも『播州平野』の前にはみられなかった」宮本顕治「宮本百合子の世界」（『宮本顕治著作集』第一〇巻、新日本出版社、二〇一三年）、242頁。

初出・参考文献

初出

序章　書き下ろし

第一部

第一章　書き下ろし

第二章　姜銓鎬「林芙美子『放浪記』の成立過程――改造社版から新潮社版まで――」（『北海道大学大学院文学研究科研究論集』第13号、北海道大学大学院文学研究科、二〇一三年十二月）

第三章　書き下ろし

第四章　書き下ろし

第二部

第五章　書き下ろし

第六章　姜銓鎬『日韓近代文学比較研究―林芙美子、崔明翊の作品における中国認識：富士ゼロックス株式会社小林基金2016年度研究助成論文』（富士ゼロックス小林基金、二〇一八年）

第七章　姜銓鎬「林芙美子の中期作品研究――短編集『初旅』を中心に――」（『国語国文研究』第148号、北海道大学国語国文学会、二〇一六年三月）

第三部

第八章　姜銓鎬「林芙美子後期作品研究――「盲目の詩」論――」（『日本近代文学会北海道支部会報20』、日本近代文学会北海道支部、二〇一七年五月）

第九章　書き下ろし

第十章　姜銓鎬「宮本百合子「播州平野」における戦後日本」（『北海道大学大学院文学研究科研究論集』第14号、北海道大学大学院文

学研究科、二〇一四年十二月）

終章　書き下ろし

＊初出の場合、いずれも大幅な訂正・加筆を行っている。

参考文献

参考全集

林芙美子『林芙美子全集』第二巻（新潮社、一九五一年）

同『林芙美子全集』第一巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第二巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第七巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第八巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第九巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第十巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第十一巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第十二巻（文泉堂出版、一九七七年）

同『林芙美子全集』第十六巻（文泉堂出版、一九七七年）

佐多稲子『佐多稲子全集』第四巻（講談社、一九七八年）

同『佐多稲子全集』第十七巻（講談社、一九七九年）

宮本百合子『宮本百合子全集』第六巻（新日本出版社、二〇〇一年）

同『宮本百合子全集』第十八巻（新日本出版社、二〇〇二年）

参考記事

赤松常子「初めて工場生活に入った姉妹へ」（『労働夫人』第一七冊、日本労働総同盟、一九二九年四月）
徳田秋声等「文学の現状を論ず（座談会）」（『新潮』昭和十四年四号、新潮社、一九三九年四月）
林芙美子、長谷川時雨、平井恒子「林芙美子女史に聴く会 (1)」（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月五日、朝刊）
林芙美子、長谷川時雨、平井恒子「林芙美子女史に聴く会 (4)」（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月九日、朝刊）
林芙美子「林芙美子女史と梅村中尉の死」（『東京朝日新聞』、一九三八年十一月二十七日、朝刊）

参考論文・資料

林芙美子「私と詩」（『日本詩人』第6巻3号、新潮社、一九二六年）
熊坂敦子「浮雲〈林　芙美子〉」（『國文學―解釈と教材の研究―』第5号、学燈社、一九六八年四月）
森英一「『放浪記』論―その基礎的研究―」（『金沢大学教育学部紀要』第33号、金沢教育学部、一九八四年二月）
伊豆利彦「「播州平野」と「風知草」――戦後の原点に学ぶ――」（『民主文学』第32号、日本民主主義文学会、一九九六年一月）
澤智子「谷崎潤一郎『盲目物語』―盲目の語りとその表現方法について―」（『表現研究』第63号、清文堂、一九九六年三月）
濱名篤「明治末期から昭和初期における「女中」の変容」（『社会科学研究』第49巻第6号、東京大学社会科学研究所、一九九八年三月）
伊藤しおり「谷崎潤一郎の文体の一考察――「盲目物語」「春琴抄」を中心に――」（『盛岡大学日本文学会研究会報告』第6号、盛岡大学日本文学会、一九九八年三月）
澤田章子「今日の課題から読む「播州平野」」（『民主文学』第400号、日本民主主義文学会、一九九九年二月）
荒井とみよ「林芙美子の従軍記」（『文藝論叢』第53巻、大谷大学文藝研究会、一九九九年九月）
岩淵宏子「売春婦たちの〈掟〉――林芙美子『ボルネオダイヤ』『牛肉』『骨』」（『買売春と日本文学』東京堂出版、二〇〇二年三月）
古川裕佳「〈戦場〉の〈姦通〉――林芙美子「下町」――」（『国文学論考』第43号、都留文科大学国語国文学会、二〇〇三年三月）
阿武隈翠「『播州平野』に見る戦後」（『民主文学』第四五〇号、日本民主主義文学会、二〇〇三年四月）
尾形明子「林芙美子「放浪記」時代と『少年少女　美談』（上）」（『日本古書通信』、第78巻6号、二〇〇三年六月）
金井景子「報告が報国になるとき――林芙美子『戦線』、『北岸部隊』が教えてくれること」（『国文学解釈と鑑賞　別冊』至文堂、二〇

○四年三月）
飯田祐子「「外」と「中」――『放浪記』のサバイバル――」（『日本近代文学』第70集、日本近代文学会、二〇〇四年五月）
家森善子「林芙美子――戦争迎合作家の反戦感情――」（『国文目白』第45号、日本女子大学国語国文学会、二〇〇六年二月）
植野真澄「傷痍軍人・戦争未亡人・戦災孤児」（『岩波講座　アジア・太平洋戦争6　日常生活の中の総力戦』岩波書店、二〇〇六年四月）
羽矢みずき「「播州平野」論――表象としての〈朝鮮人〉」（『国文学　解釈と鑑賞』第71巻5号、至文堂、二〇〇六年四月）
최상원、한혜경・송인덕「1937년 일본군의 중국 난징 점령 관련 한국언론의 보도태도 -『동아일보』와『조선일보』기사를 중심으로」（『言論学研究』第14巻第1号、釜山蔚山慶南言論学会、二〇一〇年二月）
清水正「林芙美子の『浮雲』と『罪と罰』について」（『藝文攷』第16号、日本大学大学院芸術学研究科文芸学専攻、二〇一一年二月）
羽矢みずき「林芙美子」（『昭和文学研究』第61集、昭和文学会、二〇一〇年九月）
정주희「불안(不安)의 문학과 전향시대(轉向時代)의 균형감각-1930년대(年代) 평양(平壤)의 학생운동과『단층(斷層)』파(派)의 문학-」（『語文研究』第39巻第4号、韓国語文教育研究会、二〇一一年十二月）
浦野利喜子「林芙美子全集に未収録の作品について 附資料 林芙美子全集（文泉堂出版）未収録作品リスト」（『福山大学人間文化学部紀要』第12号、福山大学人間文化学部、二〇一二年三月）
多田蔵人「谷崎潤一郎『盲目物語』の材源と方法」（『国語国文』第81号、中央図書出版社、二〇一二年十一月）
藤野治男「林芙美子と改造社」（『江古田文学』第81号、江古田文学会、二〇一二年十二月）
조은주「일제 말기 만주의 도시 문화 공간과 문학적 표현」（『韓国民族文化』第48号、釜山大学校韓国民族文化研究所、二〇一三年八月）
박종홍「「하얼빈」 공간의 두 표상 - 〈심문〉과 〈합이빈〉의 대비를 통한」（『現代小説研究』第62号、韓国現代小説学会、二〇一六年六月）
宮田俊行「林芙美子は「南京大虐殺」を見たか」（『正論』第560号、産経新聞社、二〇一八年七月）

単行本

林芙美子『放浪記』（改造社、一九三〇年）

同『続放浪記』（改造社、一九三〇年）
同『林芙美子選集　第五巻　放浪記』（改造社、一九三七年）
同『戦線』（朝日新聞社、一九三八年）
同『私の昆虫記』（改造社、一九三八年）
同『北岸部隊』（中央公論社、一九三九年）
同『決定版　放浪記』（新潮社、一九三九年）
同『新日本文学全集　第十一巻　林芙美子集』（改造社、一九四一年）
同『初旅』（実業之日本社、一九四一年）
同『婦人の為の日記と随筆』（愛育社、一九四六年）
同『創作ノート』（酣灯社、一九四七年）
同『日本の文学47』（中央公論社、一九六四年）
同『北岸部隊　伏字復元版』（中央公論新社、二〇〇二年）
木谷絹子『女給日記』（金星堂、一九三〇年）
谷崎潤一郎『盲目物語』（中央公論社、一九三一年）
Mary Mapes Dodge『Hans Brinker; or, THE SILVER SKATES.——A STORY OF LIFE IN HOLLAND.』(New York: James O'Kane, 一八六六年)
片岡鉄平『モダンガアルの研究』（金星堂、一九二七年）
文芸社編集部『モダンガール物語』（文芸社、一九三〇年）
谷口政秀、小野磐彦『婦人職業の實際』（桃源社、一九三一年）
崔載瑞『文学과知性』（人文社、一九三八年）
金文輯『批評文学』（青色紙社、一九三八年）
内務省警報局『出版警察報』（内務省警報局、一九四二年）
新日本文学会編『新日本文學』第六号（新日本文学会、一九四七年）

坂垣直子『婦人作家評伝』（メヂカルフレンド社、一九五四年）
板垣直子『林芙美子』（東京ライフ社、一九五六年）
谷崎潤一郎編『日本の文学47』（中央公論社、一九六四年）
板垣直子『林芙美子の生涯――うず潮の人生』（大和書房、一九六五年）
遠藤充彦、福田清人編『人と作品15　林芙美子』（清水書院、一九六六年）
平林たい子『林芙美子』（新潮社、一九六九年）
滝川政次郎（『ドキュメント日本人9　虚人列伝』学藝書林、一九六九年）
水島治男『改造社の時代　戦前編』（図書出版社、一九七六年）
小田切秀雄、福岡井吉編『増補版昭和書籍／新聞／雑誌発禁年表　下』（明治文献資料刊行会、一九八一年）
高崎隆治『戦時下文学の周辺』（風媒社、一九八一年）
海野弘『モダン都市東京――日本の一九二〇年代』（中央公論社、一九八三年）
村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版、一九八三年）
後藤明生『小説――いかに読み、いかに書くか』（講談社現代新書、一九八三年）
ジェラール・ジュネット著、花輪光・和泉涼一訳『物語のディスクール』（水声社、一九八五年）
磯貝英夫編『新潮日本文学アルバム34　林芙美子』（新潮社、一九八六年）
中村隆英等『二重構造――日本経済史　6』（岩波書店、一九八九年）
井上隆晴『林芙美子とその周辺』（武蔵野書房、一九九〇年）
森英一『林芙美子の形成――その生と表現』（有精堂、一九九二年）
新宿歴史博物館編『林芙美子記念館図録』（新宿区生涯学習財団、一九九三年）
尾形明子編『作家の自伝17　林芙美子』（日本図書センター、一九九四年）
金井景子『真夜中の彼女たち　書く女の近代』（筑波書房、一九九五年）
高崎隆治『戦場の女流作家たち』（論創社、一九九五年）
齋藤富一『私の林芙美子』（崙書房、一九九七年）

清水英子『林芙美子・ゆきゆきて「放浪記」』（新人物往来社、一九九八年）
今川英子『放浪記アルバム』（芳賀書店、一九九八年）
青木保等『都市文化――近代日本文化論５』（岩波書店、一九九九年）
高橋康雄『断髪する女たち――モダンガールの風景』（教育出版、一九九九年）
紅野謙介『書物の近代』（筑摩書房、一九九九年）
青木保等『女の文化――近代日本文化論８』（岩波書店、二〇〇〇年）
原武史『大正天皇』（朝日新聞社、二〇〇〇年）
宮本常一『女の民俗誌』（岩波書店、二〇〇一年）
田辺聖子『ゆめはるか吉屋信子　上』（朝日文庫、二〇〇二年）
同『ゆめはるか吉屋信子　下』（朝日文庫、二〇〇二年）
立松和平編『林芙美子紀行集　下駄で歩いた巴里』（岩波文庫、二〇〇三年）
川本三郎『林芙美子の昭和』（新書館、二〇〇三年）
森まゆみ編『林芙美子　放浪記』（みすず書房、二〇〇四年）
和田博文『コレクション・モダン都市文化　第十二巻　カフェ』（ゆまに書房、二〇〇五年）
小林裕子、長谷川啓編『佐多稲子と戦後日本』（七つ森書館、二〇〇五年）
紅野謙介、川崎賢子、寺田博編『戦後占領期短編小説コレクション４』（藤原書店、二〇〇七年）
昆野伸幸『近代日本の国体論』（ぺりかん社、二〇〇八年）
清水英子『林芙美子・恋の作家道』（文芸社、二〇〇七年）
同『林芙美子、初恋・尾道』（東京図書出版会、二〇〇八年）
太田治子『石の花――林芙美子の真実』（筑摩書房、二〇〇八年）
岩見照代『ヒロインたちの百年――文学・メディア・社会における女性像の変容』（學藝書林、二〇〇八年）
石川桂子『大正ロマン手帳――ノスタルジック&モダンの世界』（河出書房新社、二〇〇九年）
高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年）

阿川弘之『エレガントな象 続々 葭の髄から』（文春文庫、二〇一〇年）
土田宏成編『日記に読む近代日本４　昭和前期』（吉川弘文館、二〇一一年）
武田知弘『戦前の生活――大日本帝国の〝リアルな生活誌〟』（ちくま文庫、二〇一三年）
高橋桂二『昭和モダンおんな市場風俗誌』（展望社、二〇一一年）
原武史『可視化された帝国――近代日本の行幸啓　増補版』（みすず書房、二〇一一年）
尾形明子『華やかな孤独』（藤原書店、二〇一二年）
広畑健二編『放浪記　復元版』（論創社、二〇一二年）
野田敦子『ピッサンリ』（思潮社、二〇一三年）
宮本顕治『宮本顕治著作集』第一〇巻（新日本出版社、二〇一三年）
이훈編『최명익 단편집』（知識を作る知識、二〇一三年）
吉屋信子『自伝的女流文壇史』（講談社文芸文庫、二〇一六年）
森正人『戦争と広告』（角川選書、二〇一六年）