HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	林芙美子の中期作品研究 ： 短編集『初旅』を中心に
Author(s)	姜, 銓鎬
Citation	国語国文研究, 148, 28-43
Issue Date	2016-03-07
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/89220
Type	journal article
File Information	Kokugokokubunkenkyu_148_28-43.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

林芙美子の中期作品研究
――短編集『初旅』を中心に――

姜　銓鎬

一　林芙美子研究の現在

林芙美子（一九〇三年～一九五一年）の作品研究は、「放浪記」（一九三〇年）と「浮雲」（一九五一年）を中心として二つの主題、〈貧乏〉と〈女・女性性〉に集中するものが多い。[1] この二つの主題は、芙美子文学全体を貫通していると認識されていた。また、先行研究の中では、「女性文学」という特殊なカテゴリー下で、作品を当時の社会における女性像と関連づけて分析する傾向も見られる。[2] しかし、「女性文学」というカテゴリー・単語自体が、男性と女性を同じ人間ではなく、別々の存在として認識させ、結果的に女性作家の作品が男性作家の作品と差別される危険性を含んでいることを忘れてはいけない。そういうことで、芙美子の作品は、「女性文学」というカテゴリーではなく、「昭和初期」に登場した文学の一つとして取り扱う必要がある。

一方、近年の研究では、芙美子の戦争協力行為に注目し、「戦線」（一九三八年）と「北岸部隊」（一九三九年）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（一八九六年～一九七三年）と佐多稲子（一九〇四年～一九九八年）と共に、芙美子の従軍記録を考察している。[3] 荒井とみよは、本格的な「戦線」と「北岸部隊」の内容分析を行い、この二作を他の作家たちが書いた戦争文学と並べて読む行為こそ芙美子の従軍記を分析するために必須の条件であると指摘している。[4]「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。[5] 土田宏成は「戦線」と「北岸部隊」が同時期に書かれたにもかかわらず、戦争で犠牲になった人に対する視線の差がある理由を、芙美子が書

いた「あとがき」を通じて推論している。[6]

ところで、戦時下の作品に関する研究は、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。全集『林芙美子全集』（文泉堂出版、一九七七年）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たことがわかる。しかし、こういう事実は無視され、従軍物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、このような〈戦争協力〉という制限的な枠で作品が論じられる理由を、何よりも芙美子文学の変遷に対する明確な区分が行われていなかったことから探りたい。現在、芙美子の作品を特定の時期に分けて、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。

ここで、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軍国主義へと突き進んでいた。従軍ルポルタージュのような戦争関連の執筆は、時代の流れを反映した結果であるが、以前の作品とは違う特徴が見られる作品も多くある。一九三五年に発表された「帯広まで」と「牡蠣」からは、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。この時期から敗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」については論じていないし、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されていない。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。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の代わりに、三人称小説を主流としており、内容的には「放浪記」のように作家の自伝的なことを語っている作品が見られないことだけで、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、再考する必要がある。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。[7]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のは、かなり評価すべき点であり、これからの中期作品研究にとっても不可欠な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的な行動と関連づけて〈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と思われる。近年、芙美子の従軍活動に関する研究が活発に行われることになり、中期作品と芙美子の従軍活動とを関係づけて見る研究も多数発表されており、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下の作品に重点を置いて検討することになったのである。しかし、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、特定時期の作品群全体を一つの主題下に収斂することには問題がある。

何より、中期の作品を見ると、戦争協力の内容を含んでいるものよりも、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。また、単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登場しはじめる。初期作品に比べて、多様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は、芙美子の中期作品の注目すべきところである。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」以外の作品を考察することによって、中期作品は二作の従軍ルポルタージュのように、戦争を主題としているものではなく、デビューから戦争期に至るまで相変わらず社会底辺の人たちのこと、つまり初期作品・後期作品で見られた芙美子文学特有のアイデンティティを維持していたことがわかるはずである。

そういうことで、本論は、芙美子が中期に発表した作品、その中でも、従軍ルポルタージュ以外の中期作品について論じることを目的としている。従軍ルポルタージュの発表以来、精力的に戦争協力活動を展開した作家の行動とは別として、この時期の作品には戦争協力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である。さらに、作品の分析を通じて、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、既存の芙美子研究において、最新の全集として引用されている文泉堂版全集（一九七七年）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、その数は五〇四編に至る。[8]

一般的に、ある作品が全集に載せられないのは、習作期のものや作品の完成度の低いもの、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）で収録を排除することなどによる。ただし、芙美子全集の場合は、最初の新潮社版も、現行の文泉堂版も、芙美子の死後出版されたものなので、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が、「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」[9]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知した上で編集したことがわかる。ただし、この編集作業が単に新潮社版の不備なところを補完する（重複する作品を訂正、新潮社版未収録作品の収録）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」は、戦中という特殊な時代背景とは無縁のこと、まるで初期作品のように、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、一人称視点の語り手ではなく、三人称視点の語り手が登場しているし、作品における時間展開の流れも、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と判断される。そして、このような過程を通じてこそ、中期作品に対して今までの研究が取っていたスタンス、つまり、〈戦争協力〉以外の主題に注目することができるはずである。また、初期作品と後期作品との関連性という側面でも、中期作品研究は必要な過程の一つに違いない。

次節からは、中期の作品を選定して、具体的な内容分析を行う。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、今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してみる。

二　客観小説への変貌

すでに前節で指摘したことであるが、中期以前の作品は、物語自体が作家の経験を基として書かれているものが多かった。

中期は、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。後で論じる内容であるが、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ことになった。作品の素材の面では、相変わらず下層民と女性に対する関心を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。

敗戦後発表される作品群、いわば後期作品では、初期・中期作品とは違って戦争の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、いずれも初期作品でよく登場した「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、敗戦後の作品群までその方法が引き続かれる時期として、中期を位置づけたい。

作風の転換点とされる「帯広まで」と「牡蠣」に関する研究は、森英一と高山の二人のものが代表的である。森は、芙美子文学の文体変化は、「帯広まで」からはじまると評価し、本作の複雑な時間展開構造は「牡蠣」にも引き継がれたと指摘する[10]。一方、高山は森の論を基本として、「帯広まで」より「牡蠣」に重点を置き、芙美子文学の文体は「牡蠣」に至って完成されたと評価する[11]。

本節では、特に「帯広まで」について論じてみたい。森の分析における「帯広まで」は、「牡蠣」と同じく作家の主観が介入していな

い客観的な書き方の作品として、実際の作家とはほとんど関係ない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、個人的な経験と断絶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ことに違いないが、一方では、カフェの女給として働いた作家のことが連想される一面も共存している。ただし、一人称視点で語りながら順次的な時間の流れによって、書き手と語り手が同一視される初期作品の特徴が、「帯広まで」では、作品全体にかけて語り手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、森の論では、このような部分について論じていない。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、研究の範囲が縮小される傾向がある一方、この「帯広まで」の登場によって、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、初期作品より多角的に検討する契機を作った作品として評価すべきはずである。

「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、以後、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。しかし、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件で一ヶ月間北海道へ行くことになり、九太との再会を夢見て、結局彼と出会う。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、第三者の立場で見回っ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であり、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、〈語り手〉が交差する場面、特に登場人物が語り手となる場合がある。例えば、次の引用のような場面がそうである。

伊代は九太から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、別れるのは厭だと言はなかつたのだらう。

これは、作品のはじめで、伊代が九太からもらった手切れ金を、貯金し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のだらう」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、語り手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」のような個人的感想の強い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、語り手（第三者）の個人的な感想を表す場合もある。

作中、語り手の感想が登場する箇所をいくつか取り上げて見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」における語り手の視点の変化を表す場面の一部である。①から④までは、第三者である語り手が、登場人物の感情を推測して述べる部分であり、⑤は、前の引用と同じく、語り手が伊代という登場人物に変わる場面である。本作では、このような視点（語り手）の変化が頻繁に行われている。しかし、読者にとっては、〈視点の変化〉が全然気づかれ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、このような語り手の交差は、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

き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（例えば「初旅」の左千夫）描写する場合もあるが、全体的には、物語の内容自体に大きく影響を与えるものではない。

三　短編集『初旅』の登場

本節では、短編集『初旅』にどのような作品が載せられているのかを確認する。『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ることになった。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」中の「内地出版物取締状況―風俗禁止」の項目から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」[12]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を通じて描かれている。つまり、既存の芙美子文学で語られて、何の問題も提起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。

ちなみに、『初旅』に載せられた作品を、ここで分類して書いておく。まず、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」、以上総一二編の短編が載せられている。この中で、既に発表されたのは、「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』[13]（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」の二編である。ところが、総一二編の中で「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、新潮社版全集及び文泉堂版全集に収録されていない。

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一〇編含まれている。この中で、「独身者の風」の場合、「放浪記」以後、まもなく発表された作品であるが、「放浪記」のように、語り手を「私」だけでなく、第三者も担当す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、次節で論じる〈視点の交差〉などは見えず、単純に三人称視点の語り手以外は、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」の場合は、「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、語り手の職業（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、時期としても（「帯広まで」と「牡蠣」が発表された一九三五年以後）、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。

すなわち、本短編集は、作家のことを描くことに集中している初期の作品と、中期の作品が一緒に載せられたものである。ただし、既存の作品を収録しながら若干の新作を含ませる形の作品集は、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。『初旅』の場合は、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る。また、初出との相違点、例えば伏せ字なども見られない。

一方、『初旅』が文泉堂版全集には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まで全二三巻の構成で出版された新潮社版全集にも、一九七七年に全一六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する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だろう。

次節では、具体的な作品分析を行う。そのために、『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。

四　「黯爾」内容分析

「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をし、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た状況であった。結局、てるよは一人で子供を出産することになり、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ことになる。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って、母とあふひと三人

で生活できることになるが、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ついて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、彼に捨てられて一人で子どもを出産し、後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、高等な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。

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に見られる。そのおかげで、あふひが父親から恵まれたことのある資産家の家でお手伝いとして働くとき、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としては見られないほど待遇され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宴会に参加したとき、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を通じて、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。

ところで、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。また、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、幅広く人気を得ることができたはずである。

本作の場合も、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、敗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」の場合、一九四〇年九月に日独伊三国同盟が成立して以来、戦争の気運が高まっていた一九四一年に発表されたが、驚くほど戦争に関する言及が見られない。

この「黯爾」にも、「帯広まで」と同じく語り手の変化が見られる。基本的には、作品と無関係の第三者を語り手として展開されているが、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。

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。豊彦の訪問に慌ててたてるよは、千田を狭い押し入れの中に隠しておき、既に千田が来たことを分かっているあふひは、豊彦と部屋に入りながら、千田はどこに隠しているのかと考えている。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」のような書き方ではなく、「（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……）」とあふひの考えること自体を直接に書いている。つまり、この時点で、語り手は第三者ではなく、登場人物のあふひに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[14]。

引用を通じても確認できるが、「黯爾」で行われる頻繁な語り手の転換によって、芙美子作品を「放浪記」などの初期作品のように、作家と語り手を同一視する読み方が変わることになる。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ている。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ができている。「帯広まで」からはじまる〈語り手の転換〉は、「黯爾」に至って、完全に定着しているのである。

作中における時間の流れも、過去―現在という時間順で流れていない。「黯爾」は、一節から六節までの構成で、それぞれの節を時間順で配列する場合、二節―三節―四節―五節―（一節）―五節―六節に並べることができる。一節は、てるよが千田からもらった家の表

札に誰の名前を書いておくのか悩んでいる内容である。つまり、てるよとあふひの対立、てるよの出産、てるよとあふひと母親が上京して、働きながら千田と知り合い、彼の提案を受けて引っ越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の流れは、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、言い換えると、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できる。ただし、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すことができている。このような形態は、戦後の「晩菊」、「浮雲」のような後期作品を通じても確認できる。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のである。

五　「初旅」内容分析

次に、「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、父親と継母の静子と住んでいる。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」と「黯爾」と同じく、基本的に三人称視点で展開される。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えない。「初旅」における語り手は、あくまでも第三者の立場に固定されて物語を展開しているのである。

> 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。

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、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いないし、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が、そして本論が指摘したように、中期作品は、実際の作家とは無縁のものとして読まれるようになっており、それこそ初期作品と区別でき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、読者にとって「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た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」と類似の雰囲気で書かれている。そのおかげで、一九四一年当時の読者なら、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。

しかし、論者は、こういう試みを単に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、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し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」が、農林関係のことに関心があるという設定と「初旅」の「左千夫」の描写が重なっている点などは、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あり、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、敗戦直後の厳しい状況を強調する存在として、主人公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。

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、戦場では戦う中で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、初期作品にはあまり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。芙美子の文学における肯定的な男性像は珍しいものである。通常、芙美子文学における男性は、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。ただ、巡査に侮辱される主人公の義父や、稼がなくて主人公と共に貧乏な生活をする夫など、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、先に言及した「夜の蝙蝠傘」の主人公「英助」を挙げたい。英助は、戦場で怪我をして帰った男性として、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として描くと同時に、このような人たちに対する社会的な対策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、中期作品である「初旅」の左千夫は、英助と同じく戦争に参加した男性として、エリートで真面目な人物であり、否定的な面がまったく見られない。

しかし、愛子は左千夫との結婚を希望していない。さらに、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を通じて、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、愛子本人の意見ではなく、親の意見に従っ

て生きることに決めているのである。このように、女主人公が他人（親）の志を受け継いで、自分の志を曲げる展開は、芙美子文学にとってかなり珍しい形である。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たが、「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、以前の作品では見られなかった設定であり、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場面を通じて、愛子が単純に典型的な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〉自体が、実は自分の自由意思、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され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、それを親の志に従うことではなく、愛子自身の意思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場面などは、〈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、本作が女主人公の愛子を親の志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〉も共存していることがわかる。

それでは、『初旅』に載せられた他の作品はどのような女性像を描いているのか。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、この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その姿は、他人の意見に従って、自分の意思表示をしない〈受動的な女性像〉の言動としては見られない。

「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、ほかの男性と愛することになって、彼との再婚を考慮していることから、すでに自分の意思で生きようとする女性になっているのである。他の『初旅』収録作品も同じである。どのような収録作品にも、〈受動的な女性像〉を意味する女主人公は登場しない。ただ一つの作品、「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集中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集中しているし、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。

以後、一九四二年頃から実際の戦況が悪化して行く。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、芙美子も一九四四年四月から田舎に疎開することになった。そして、このような戦争末期の経験のせいか、戦後発表した作品には、初期・中期作品で見られた肯定的な社会認識が探しにくくなった。

ここで挙げてみた二つの短編を通じて、作品の構成的な側面では、「私」という語り手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、芙美子の中期作品を、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、初期作品を多様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。

六　おわりに

本論では、今までの中期作品研究が、従軍ルポルタージュに集中しすぎたため、同時期の作品群に対する研究が少ないことに注目し、一九三五年作の「帯広まで」、一九四一年作の「黯爾」と「初旅」を取り上げながら、それぞれの作品がどのような主題を語っているのか、また、初期作品と後期作品との関連性などを考慮して論じてみた。

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。このような特徴を確認するいい例として、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内容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、今までの作品が描き出し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が主人公として登場するなど、初期作品の制限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、少なくとも本論で論じた作品たちが、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が、この時期の作品に登場しているかも知れないが、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、本論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、本論で分析した作品たちは、この時期に発表された作品群の一部に過ぎないし、まだ論じられていない中期作品は山ほどあるからである。そういうことで、本論での考察内容は、林芙美子の中期作品研究のためのひとつの端緒である。そして、今後の研究では、より多様な中期作品を分析の対

象として展開するつもりである。

※　本文の引用について…漢字は新字体に変更し、仮名表記は原文そのままにしている。ただし、作品名などの固有名詞の場合は、原文のままにしている。

注

（1）西川長夫『日本の戦後小説』（岩波書店、一九八八年八月）

（2）水田宗子「放浪する女の異郷への夢と転落――林芙美子『浮雲』」（『フェミニズム批評への招待――近代女性文学を読む』、學藝書林、一九九五年五月）など。

（3）高崎隆治『戦場の女流作家たち』（論創社、一九九五年八月）

（4）荒井とみよ「林芙美子の従軍記」（『文藝論叢』第五三巻、大谷大学文藝研究会、一九九九年九月）

（5）高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年六月）

（6）土田宏成『日記に読む近代日本4　昭和前期』（吉川弘文館、二〇一一年一〇月）

（7）坂垣直子『婦人作家評伝』（メヂカルフレンド社、一九五四年六月）

（8）現在、林芙美子全集に未収録の作品の目録に関する研究は、浦野利喜子と久保卓哉によって行われている。本論で論じている未収録作品の分類なども、この目録を参考している。ただし、一部の作品名に誤記があり、この目録自体への再検討も必要な状況である。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』一二号、福山大学人間文化学部、二〇一二年三月）

（9）吉田精一「監修のことば」（『林芙美子全集』見本、文泉堂出版、一九七七年四月）、一頁。

（10）森英一『林芙美子の形成――その生と表現』（有精堂、一九九二年五月）

（11）高山京子『林芙美子とその時代』（論創社、二〇一〇年六月）

（12）『出版警察報』第一三八号（内務省警報局、一九四二年七月）、一四六頁。

（13）本単行本には「無名作家の辯」という作品名で載せられた。内容は同一。

（14）高山京子は「牡蠣」における視点の往来は、徳田秋聲の影響を受けたためだと指摘する。また、秋聲の文体を招くことによって、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、二〇一〇年六月）、一二二頁。

（かん　じょんほ・北海道大学大学院博士後期課程）