

切れツ端の愛

——織田作之助「夜の構図」論

渡部裕太

1、はじめに

織田作之助「夜の構図」は、『婦人画報』に一九四六年五月から一二月まで連載された作品である。全一六章で構成され、各月に二章ずつ、全八回にわけて発表された。挿絵は高井貞二がすべて担当している。また、各掲載回には前号までのあらすじがまとめられている。

織田文庫を設置する大阪府立中之島図書館司書の小笠原弘之の⁽¹⁾調査によると、織田作之助を婦人画報に紹介したのは十返肇であり、織田に宛てた手紙には「例の『ファビアン』みたいな奴を書いてやって下さい。テムポが早くて、エロチシズムのあるやつ、書いてやって下さい。」とあったという。また挿絵については本来は織田は佐野繁次郎を指名していたが、編集部判断で高井貞二に変更されたようである。原稿料は一枚三〇円、二五枚程度と指定されていたと

いう。

本作は『定本織田作之助全集』第六卷（文泉堂書店、一九七六年四月）⁽²⁾に収められているが、その底本は定かではない。初出時と全集版との大きな異同として、作品末尾の以下の記述が、全集版では削除されていることが挙げられる。

しかし、その旅行鞆が大阪に於ける冴子の生活の象徴になつてゆく経路は、もはや『夜の構図』と題するこの物語とは別の構図の下に描かれるべきものであらう。

この記述は少なくとも、初出時および単行本『夜の構図』（万里閣、一九四七年四月、単行本時には前引用文中の「経路は、もはや」の部分の読点が略され「経路はもはや」となっている）刊行時には、作品のむすびとして記述されていた。このように、読者の想像の余地を残すような含みを持った結末部は、同時期に書かれた「夜光虫」

『大阪日日新聞』、一九四六年五月二四日〜八月九日)の、以下のような末部と共通している。

作者にこの物語を一旦ここで終ることにする。豹吉やお加代や亀吉がやがて更生して行くだろう経過、豹吉とお加代、そして雪子との関係、小沢と道子の今後、伊部の起ち直りの如何……その他なお述べるべきことが多いが、しかしそれらはこの「夜光虫」と題する小説とはまたべつの物語を構成するであろう。(引用は前掲『定本織田作之助全集』第六卷ママ)

また、「夜の構図」と「夜光虫」とは、結末部の様相のみならず、いくつかの点を共有している。

たとえば、「夜光虫」の最終章は「朝の構図」と題されているし、「夜の構図」第七章の「夜光虫の光に親しんだものだけが、太陽の光線に憧れるのだ。」という記述は、「夜光虫」の「夜光虫の光に憧れた君たちこそ、一層太陽の光に憧れなければならぬ筈だ。」という台詞と呼応する。

ほかに、「夜の構図」の主人公信吉の信条である「人を驚かすが、自分は驚かないというのが、ダンディの守るべきおきてだ」ということは、「夜光虫」の登場人物豹吉についての「人を驚かせるが、自分は驚かないのがダンディの第一条件だ」というおきてを守っている豹吉だった。」という説明とほとんどおなじものであ

るし、さらに言えば「夜の構図」の蜂谷重吉の「プラトンはインキの名です。」という洒落めいた台詞は、「夜光虫」の小沢の「RUMPEMとは合金ペンなり」という答案とアナロジーをなしている。

両作品の類似性は他にも挙げることができるが、ここで重要なのは、そうした類似的な構造をもつて語られる両作が、一方で、作品の舞台設定の時間的性質を異にしている、という点なのである。「夜の構図」は「昭和十七年八月の出来事」を語っていると明示されているが、「夜光虫」は「昭和二十一年五月一日の、夜更けの出来事」から物語がはじまる。つまり織田作之助は両作において、戦中と戦後のふたつの時間を描きながら、そのなかに、類似的な作品構造を忍ばせているのである。

そのことを論証する補助線として、もう一作、織田作之助の代表作のひとつと目される「世相」(『人間』一九四六年四月)をとりあげてみたい。

「世相」と「夜の構図」の類似性について、尾崎名津子⁽³⁾は「今の男は変ったボン引ですよ。自分の女房の客を拾って歩いているんですよ」という天辰の主人の言葉は、『夜の構図』(『婦人画報』一九四六年五月〜二月)に登場した、ホテルの食堂で男性客を自分の妻が滞在する部屋へと導き、妻に売春させる「コキュ」を連想させる」と述べている。

両作の類似性は、尾崎が指摘した点以外にもある。たとえば「世

相」で「オダサク」と名指される「私」が語る思想に対する「情熱」のなさ、「一種のデカダンス」のありようは、「夜の構図」の信吉が東京劇場の幹事部屋で語る「転向」論および「デカダンス思想」論と相補的に展開されている。「世相」も「夜光虫」とおなじく戦後を舞台とした作品であることを考えれば、「夜の構図」に用いられたまざまなプロットが、戦後を描く作品のプロットと共有されていたことはわかるだろう。

実際に「夜の構図」の作品内部をみてみても、何度か用いられる「現代」ということばは、多分に「読者」——一九四六年の読者——を想定して記されている。その意味で、「夜の構図」は一九四二年をモチーフとして利用した、「現代」／戦後小説なのである。

ではなぜ、織田作之助は「夜の構図」の舞台をわざわざ戦中に設定せねばならなかったのか。そのことについては、先に挙げた尾崎の「世相」論⁽⁴⁾を援用して考えてみたい。尾崎は以下のように述べる。

物語内容においても、テキストレベルにおいても、「私」は方法論を挫かれ、小説を書けなくされる。つまり、焦土のアクチュアリティは決して「私」に小説を書かせないのである。

「書けないこと」にまつわる決定打を「私」に浴びせながら、テキストはそれでもなお焼跡から創作を始めようとする作家の態度を示す。

尾崎の論考はこの後「郷愁」(『真日本』一九四六年六月)へと進み、「世相」を描くことから「人間」を描くことへと転回する小説家像を論じてゆくのだが、本稿にとっいま重要なのは、戦後の世相をそのままに描くことへの行き詰まり、それ自体の指摘である。すなわち、「焦土のアクチュアリティ」を何らかの形で翻案し、再構築してゆかざるをえないという意識こそが、「世相」で作者に訪れた困難であり、その翻案のひとつの試行こそ「夜の構図」の舞台設定なのではないだろうか。

であるならば、終戦を挟んだ一九四二年——一九四六年の往還は、饒舌に登場する「作者」——「夜の構図」の場合、「世相」における「私」＝「オダサク」のように明示的に織田作之助を連想させる記述はないため、あくまで「作者」であるにすぎないが——の記述によって担保される。そこで本稿では、まずは本作における「作者」の位置と機能についての考察からはじめてゆきたい。

2、先取りする「作者」

先に、「夜光虫」の末部が「夜の構図」初出時の末部と類似することを述べたが、その「夜光虫」について、斎藤理生⁽⁵⁾は、「語りの前景化」によって「偶然」のような抽象的な内容を読者に読み取らせようとする」と作品全体の特徴を述べた上で、以下のように論じる。

ただ、『夜光虫』をはじめ、織田の「偶然小説」ではしばしば語り手や作中人物が「偶然」の意義を語り出してしまふ。そのために読者を鼻白ませてしまふおそれがある。意外な出来事が起こっても、その重要性を語られる傍から解説されると、作品構成上の仕掛けとして見え透いてしまふからである。

この後斎藤の論考は、「夜光虫」が単に小説内の仕掛けとして「偶然」を仮構していただけではなく、掲載された「大阪日日新聞」の紙面と作品内容とが「偶然」結びつくことで、「世相」を小説と記事との両面から描き出す効果を挙げている、というように進んでいく。

斎藤の論考は、織田作之助の方法論が、読者の反応を強烈に意識したものであることを浮き彫りにする。「夜の構図」においても、以下のような場面は明らかに、雑誌『婦人画報』への連載を意識して用意されている。

信吉という人格的に落第にして、かつ非常に一風変わった男には、読者は恐らく会おうことはあるまいけれど、しかし、信吉的な要素を持った男には、恐らく会おうにちがいない。あるいは、読者はその生涯のうちに、信吉的な要素を持った男と、多少のいや、もしかしたら、生涯か運命を託すような交渉を持た

ないとも限らない。

この引用部で「読者」と名指されているのは、『婦人画報』を読む女性読者である。このように、作品内に内的読者——すなわち『婦人画報』を読んでいる女性読者——を含み込んで描かれた「夜の構図」は、地方紙に書かれた「夜光虫」とは、想定読者が異なっているといつていい。戦後の大阪の街が作者と読者を結んでいた「夜光虫」では、「世相」を描き出すことが焦点とされていたが、「夜の構図」では時代設定をずらすことによって世相からは読者の関心をずらし、恋愛的要素を通して信吉、すなわち「現代の青年」像を描き出そうとする。そしてそのために、読者に直接語りかける「作者」が要請されているのである。

それを示すように、全集の「作品解題」（解題著者は青山光二、前掲『定本織田作之助全集』第六巻）では、「著者が是非とも書いておかねばならなかった言葉が、近代的な感覚のひらめき、曲折、展開と縋いませになって、いささかせきこんだ調子で豊富に書きこまれている」と評されている。つまり、「作者」が前景化して語ることを、著者織田作之助が「是非とも書いておかねばならなかった言葉」として受け取っているのである。

では、前景化した「作者」が「読者」へと語りかける、「現代の青年」像とはいったいどのようなものなのか。実際に、作中で「作者」や「読者」が明示的に現れる箇所を、順にみてみたい。

「悪いひとではないが……」

と断って、非難される男！ つまり現代の青年の中にさらに見つかる男、女には惚れるが、自分を見失ってしまうほどの情熱で、もはや恋愛の出来ない男——というわけだが、しかしそれらの大勢の青年にくらべて、信吉が女にとって危険なのは、彼には魅力があるという一点だ。

しかし、女は「男の魅力」という言葉を好かないし、そんなものを認めたくないから、

「あの人はいい人だ」

という風に自分に言いまかせせる。

例えば、江口冴子のような女でも……、いや、冴子はまだホテルの玄関に現れていない。読者は信吉と共に、彼女を待たねばならない。

第五章で伊都子と別れた信吉が、指に残る性交渉の残り香を嗅ぎながら冴子を待つ場面である。「女にはこういう男の気持は判らず、「移り気で軽薄で、——つまり誠実でない」と捉えられるだろう信吉の態度を取り上げて、「現代の青年の中にさらに見つかる」と主張する。注目に値するのは、伊都子が匂い——腋臭や右手の性交渉の残り香——として想起されていることである。すなわち、ここで伊都子の記憶として強調されているのは身体性であり、性愛の

記憶であるにもかかわらず、それが「誠実」さや「情熱」といった「恋愛」の文脈へと滑らかに転化されているのである。そしてその転化は、次のような理屈で行われている。

それを、信吉は心の底で、知っている。ごまかしようのないリアリズムとして、知っている。言葉よりも、何よりも、結局肉体のつながりが、女の男への気持をがらりと変えてしまうのだ。これが女の弱さだ、あわれさだ。女というものが、いかに男と対等の立場に立つても、結局男によって、処女を失うという運命を背負っていること、そしてこの処女を失うという行為が、女の心理に与えるショック、その感覚的な残酷さ——この事実を無視して婦人問題もへったくれもない。(中略)女にとっては、処女を失うことほど、異様な感覚はなく、そして肉体のつながりということほど、自分ではどうしようもないきびしい絆はないのだ。

第十五章の記述である。ここでは、「女の弱さ」「あわれさ」として、「肉体のつながりが、女の男への気持をがらりと変えてしまおう」点を述べている。本章末尾で肉体関係が暗示され、次章となる第十六章冒頭部で「煙草は冴子の口のおいがした」と語られるように性交の余韻が匂いとして示されるが、この時点では信吉と冴子に肉体関係はない。つまり、冴子が「処女を失う」ことの効果を、先説

的に語っているのだ。⁽⁶⁾

ただし、この明らかに先説的な語りが、「信吉は心の底で、知っている」ということばとともに始められることは重要である。この後の展開を先説的に語っているようにみえる「作者」は、一方で、この「女」についての認識を「読者」に直接語りかけているわけではない。そうではなく、この女性認識のありようこそ、「信吉」、つまり「現代の青年」が「心の底」に抱いているものであることを示しているのだ。すなわち、「女には惚れるが、自分を見失ってしまふほどの情熱で、もはや恋愛の出来ない」ような「現代の青年」とは、「女」との恋愛を「肉体のつながり」として、「処女」を奪うことだとして認識している男である、ということが示されるのである。これはある意味で、「読者」に対する「女たらし」への警告ともとれる。だが、本作における信吉は、無論単に「女たらし」としてのみ語られているわけではない。「作者」や「読者」が前景化する他の場面をみていこう。

そういう意味で、信吉が今、冴子に思いがけぬ新しい魅力を感じたのは、初日の舞台で女優としての冴子をはじめてみたからだ——と、読者は思うかも知れないが、しかし、信吉はその時、昨日の総稽古で楽屋浴衣を着ていた冴子の姿と、稽古が終つて雨の中をわびしく帰って行く姿と、颯爽と大きな帽子をかぶって、第一ホテルへやって来た姿を、同時に想い出していた。

一人の女を見ながら、その女のさまざまな環境での姿を同時に想い出している——これはもう、その女にのっぴきならない愛情を感じている証拠でなくて何であろう。

第七章で、信吉が舞台上の冴子をみる場面である。この場面は、ふたつの意味で重要である。

ひとつは、そのときの信吉が「はっと胸をあらくして、思いがけぬなつかしさにしびれてしまった。／「おれは冴子に惚れているのだろうか」／この発見は信吉を驚かせた。」と語られていることである。先にも触れたが、信吉は「人を驚かすが、自分は驚かないというのが、ダンディの守るべきおきてだ」と考え、振る舞っている。この驚くということの効果については後述するが、少なくともここでは、信吉の信条を裏切るような衝撃が語られている。

もうひとつは、そうした信吉の驚きにも関わらず、この直後、「作者」は信吉の「のっぴきならない愛情」を否定してしまうのである。

「——惚れた。たしかに惚れた」

そう何度も呟きながら、しかし信吉は、ただ惚れているような気がしているだけだということは暫く気がつかなかった。

いいかえれば、自分がこんなに冴子に惹きつけられているのは、冴子の唇にすらまだ触れていないためだ——ということに気がつかなかった。(中略)

冴子には、情熱はなかったのだ。

今も情熱は……、あると言いきれるだろうか。

恋愛とは、自分を見失うまでの情熱の行爲だが、果して信吉は自分を見失うまでに女に惚れることが出来るだろうか。いやそんな男が現代の青年の中にあるだろうか。

しかも、男は音楽を聴いていると、

「惚れた」

と、思ったがる。自分に言いよせさせたがる。相手にも言いたがる。

悲しむべき現代人の病気だ。しかし、病気に罹ったものだけが、本当の健康に憧れることが出来るのだ。

この語りは、先程みたような、信吉を例にとることで「現代の青年」像を説明する、という所作とは逆転した論理で為されている。信吉自身が「たしかに惚れた」と考えていることに対して、「いやそんな男が現代の青年の中にあるだろうか」と突きつけることで否定する。つまり、「現代人」、「現代の青年」の恋愛観を前提として、演繹的に信吉の「惚れた」を否定していくのである。

この「作者」による否定は、実のところ、次の場面を先取りすることによって生じている。

ちらと、受付の女と視線が合った。

信吉はふっと、しびれるような、なつかしさを感じた——と言ったら、読者は驚くだろうか。

顔を見るまでに、電話の声をきいていた——ということが、こんなになつかしい想いをさせるのだろうか。それとも「いいえ」という一言の響きの美しさに、はっとしたのだろうか。

信吉は何か言葉を掛けたかった。

が、ここで言葉を掛ければ、しびれるようなこのなつかしさは、消えてしまうかも知れない。

女の美しさをいつまでも胸に抱いているには、その女と交渉を持たないことだ！

信吉は喫茶室の方へ歩いていった。これから交渉を持つとして、冴子が待っている喫茶室へ……。よせばいいのに！

こちら「読者」へと呼びかける叙述のある、第十二章末尾の場面である。

両場面に共通するのは、「なつかしき」に「しびれる」感覚である。この「なつかしき」を舞台上の冴子に感じたことで、信吉は「惚れた」と考える。であるならば、この「なつかしき」は、字義通りの懐かしさではない。「なつかしき」とは、「惚れた」という思いと交換可能な感覚であり、そしてそれは、「唇にすらまだ触れていないため」に生じる幻影のような「女の美しさ」によって励起される感覚なのである。

さらに言えば、作中、「受付の女」が語られるのはこの場面がはじめてではない。第四章において、以下のように登場している。

「——伯父さん、とっても品行わるいのよ。タイピストの学校の校長さんだけど、生徒とスキヤンダルを起したりしてるのよ。このホテルの受付の女とも、何かあるらしいの。いやね。伯父さんだって悪いことをするんだもの……」

自分もするわと言わんばかりに、伊都子はいきなり唇を寄せて来た。そして、信吉の手を取って、自分の胸に当てた。バンドをしていないので、胸のふくらみはたるんだ柔さだった。

伊都子の語る「受付の女」と、信吉がみた「受付の女」が同一人物であるかどうかは問題ではない。むしろ、「交渉を持たないこと」によって、両者が同じ人物であるかどうか分かり得ないままに保留されることが重要である。伊都子の語りとその直後の振る舞いによって導かれる性的なイメージと、「清潔な娘」とが、二重写しの「女の美しさ」を表出させる。そのことに対する感覚が「なつかしさ」なのである。

そう考えてみると、舞台上の冴子も、この二重写しの魅力として語られている。それは「類型的な田舎娘の扮装」でありながら「眼が理智的に冴えすぎている」とか、「熱心だが、下手」だとか、「エスプリはあるが、女優としての才能はない」といった表現である。

また、役者としての姿と、プライベートの姿とが同時に想起され、「なつかしさ」を生みだしてもいる。

ここまでが信吉の認識であるが、自在に物語を先取りする「作者」には、もうひとつの二重写しが見えている。それは、接吻の経験もない冴子の「清潔」な身体へと重ねられた、「女優」の「みだれ」た身体イメージである。

女の品行というものは、男が思っている以上にみだれているが、同時にまた、男が思っている以上に、清潔だ。冴子は劇団にはいるまえには、撮影所にいたこともあり、もう何年も女優生活をしていて、そういうチャンスの最も多い環境だったのに、清潔で来たとは、ふしぎであった。

何かエアポケットのような感じでありそれがふと痛々しい感じのような気がするの、結局自分が冴子にとって最初に接吻を与えたという罪にも似た意識のせいだろうか。

第十五章で、信吉が冴子に接吻したのちの場面である。はじめての接吻に震える冴子に対して、信吉は、「——どうして、ふるえるの……」／「判らないわ。あたし、こんなことはじめてなの」／「ふるえるのが……？」というような、わけの分からない応対しか出来ずにいる。信吉は冴子からの告白を聞くまで、彼女に「女優」のイメージ——「処女」ではない身体を重ねていたのである。そし

てそれによって「なつかしさ」を感じ、「惚れた」と思っていたのである。物語を先取りする「作者」は、その信吉を「自分がこんなに冴子に惹きつけられているのは、冴子の唇にすらまだ触れていないためだ——」ということに気がつかなかった」と表現する。接吻し冴子の「清潔」を知ったとき、信吉が「最初に接吻を与えたという罪にも似た意識」を感じる人物であることを、「現代の青年」の「情熱」の有様を用いて説明しているのである。

先に、「現代の青年」とは、「女」との恋愛を「肉体のつながり」、「処女」を奪うことだと認識している男である、と述べた。そしてさらに、信吉に代表される彼らは「清潔」な身体と「みだれ」た身体の二重写しのなかに「なつかしさ」、「女の美しさ」を感じることに、「清潔」さを奪うことに「罪にも似た意識」を感じることを述べてきた。これらの定義の中には、ひとつの矛盾が生まれてくる。それは、「清潔」さや「処女」性に対する神聖視ともいえる信奉と、それを失った女に感ずる「なつかしさ」や「女の美しさ」の矛盾である。

そこで、この「なつかしさ」、「女の美しさ」について、考察を進めてみたい。

3、「なつかしさ」の正体

「なつかしさ」と「女の美しさ」、この両者の関係は、語義の上

からみれば、決して同質とは呼びがたいものである。さらにその「なつかしさ」は、「惚れた」という感覚とむすびついている。

この三者を明らかにするには、「なつかしさ」の正体——すわなち、懐かしい、という表現を呼び起こす、何らかの過去——を探し出さねばならない。

本作において脚本が劇団に当選するまで、全くの無名であったとされる信吉について、本文は、ほとんどその過去を明らかにしない。信吉の過去がはつきりと示されるのは、僅かに以下の二箇所である。

「あなたは御両親はないんでしょう？」

だろうと言ってみたり、でしようと言ってみたり、信吉は伊都子にぶつきら棒な言い方と、丁寧な言い方の両方を使って来たが、今はもう二人が別れる半時間前だ。

丁寧な言い方をした。

「ええ」

「僕も両親はないんです」

これが二人の最後の会話だと、信吉は思った。そして瞬間心が通ったと思った。

これは、第四章で伊都子と食事した際の会話である。続けてもう一箇所も引こう。

信吉は正式の結婚はしなかったが、女と同棲した経験はあった。その女は信吉と同棲する前に、何人かの男があった。おまけに、信吉と同棲中、他の男と関係した。信吉は嫉妬で苦しんだ。が、その女は半年ほど前に死んだ。死んでしまうと、女の美しいところばかりが想出として残った。女の写真と戒名と、そして美しい想出——それだけで女を想い出していると、もうその女が何人もの男の手垢に触れた女だとは、思えず、嫉妬の感情も何か遠い想いに薄らいでしまっている。が、やはり、人一倍嫉妬の苦しみは判るのだった。

こちらは第九章で、新内語りと話す場面である。まずはこちらからみてゆきたい。

ここでは信吉の同棲経験が明かされる。注目すべきは、その相手の「女」が「清潔」さや「処女」性とは遙かに隔たった位置に設定されていることである。信吉と同棲する前には既に「処女」でなく、同棲中にも他の男と関係したその「女」は、「何人もの男の手垢に触れた女」であると表現されている。そしてその経験が、信吉と新内語りを「コキユ」——「女房に姦通された哀れな男」として緩やかに結びつける。一方で、信吉と新内語りは、絶対的にずれ続けてもいる。信吉は現在は「美しい想出」として「女」を回想するが、新内語りはこのときまで「苦しめる」ことを考え、「犯した罪の報い」を受けさせている。

まず留意せねばならないのは、このとき——一九四二年にしろ、一九四六年にしろ——、「姦通罪」が有効だったことである。そして、「正式の結婚」をしなかった信吉らは姦通罪の適用外であり、新内語りらはその対象だった。「罪」という点で考えたとき、両者の位置は異なっているのである。

そして、より重要なこととして、信吉と同棲していた「女」は既に死に、そのことよって信吉は「嫉妬の感情」を「遠い想い」にし、「女」を「美しい想出」にすることができているのである。

ここで先に挙げた第四章の引用に戻ろう。伊都子と信吉は、共に両親がいない。そのやりとりによって、信吉は「瞬間心が通った」と思う。この、「心が通った」感覚は、新内語りとのやりとりのうちには生まれていない。むしろ信吉は新内語りの「デカダンス」を聞くに及び、「デカダンス失格を宣言する光栄に浴したい」と感ずる。そこにあるのは伊都子との関係とは真逆の、深い感覚の隔絶である。

伊都子と「心が通った」と思うことと、「女」を「美しい想出」に変えること。ふたつに底流するのは、不在である。本作における信吉の過去は、常に不在によって下支えされ、想起されている。つまり、「なつかしさ」とは、不在の何者かの面影を投影する、信吉の態度から発しているのである。

前節で信吉が「清潔」な身体と「みだれ」た身体の二重写しのなかに「なつかしさ」、「女の美しさ」を感じることを述べたが、そう

であるならば、「なつかしさ」を感じる二人——「受付の女」と芽子——は、不在の何者か——この場合、死んだ「女」——を投影されたことになる。だからこそ、そのスクリーンとしての身体には死んだ「女」と同じ二重性が求められたのである。

「女の美しさをいつまでも胸に抱いているには、その女と交渉を持たないことだ！」という叫びの背後には、その死によって「嫉妬」から「美しい想出」へ感情が転化した「女」の記憶が隠されている。スクリーンをスクリーンのままにしておくこと。眼前の女の身体の実態を知らないままに保留し、そこに投影した二重のイメージを揺るがせないこと。つまり、不在の中にのみ「なつかしさ」と「女の美しさ」を求め続けること。芽子と交渉しにゆく信吉に「よせばいいのに！」と吐き捨てる「作者」のことは、これをこそ示しているのである。

4、往還の構造

信吉の過去は不在によって想起される、と述べたが、一方で、同様していた女が死んだことは信吉の個人的な事情である。ところが、その彼の恋愛の有り様は「現代の青年」一般に敷衍して捉えることができる、と「作者」はいう。

「現代の青年」——一九四六年の青年が、何者かの不在によって過去を想起する、といえれば、必然浮かび上がるのは、戦争の影であ

る。戦災によって死ぬ者、行方知れずとなる者、あるいは、娼婦となる者——不在の理由はいくらでもあった。勝又浩⁷は「戦地から帰らない父兄の消息を知りたい家族、復員したが家族の行方が分からない元兵士、戦災で家族がばらばらになってしまった人、そんな人たちがラジオを通じて手がかり、連絡を求め合っていた」として、一九四六年から一九六二年まで続いたNHKラジオ放送『尋ね人の時間』を紹介しているが、まさしくそんな時代に、不在は珍しいことではなかった。一九四二年の物語を語りながら、その主人公のありようを「現代の青年」と結んでみせる「作者」は、この不在によって、ふたつの時間軸を往還し、「現代の青年」像を語っているのだ。

敗戦への意識は、信吉が情事を繰り広げる舞台となった、第一ホテルという設定にもあらわれている。小林一三によって建てられた第一ホテルは、戦後GHQに接収された。つまりこの空間は、大阪—東京という空間的な意味でも、一九四二年—一九四六年という時間的な意味でも、往還を強く意識させる舞台になっているのである。さらに、そのことに読者の意識をむけるべく、「作者」は念入りに次のように語る。

（断って置くが、この小説は昭和二十年乃至二十一年の出来事を語っているのではない。昭和十七年八月の出来事なのだ。『夜の構図』という小説の作者が、第一ホテルを舞台に使っているのは、重大な手落ちだと言った人がいるが、この小説が終戦後

の話ではないことは、第二章に書いて置いた筈だ。念のために断つて置く。）

こうした時間的、空間的な往還のモチーフとして、もうひとつ注意すべきなのは、作品末部に登場する「旅行靴」である。初出版を見ると、「旅行靴が大阪に於ける冴子の生活の象徴になつてゆく経路」が、「夜の構図」と題するこの物語とは別の構図」であることが述べられていた。「旅行靴」が空間的な移動のモチーフであることは言うまでもないが、それが「生活の象徴になつてゆく」という語りは、物語の終末部の時間軸から「現代」に至るまでの冴子の生活を予見させる点で、時間的な移動のモチーフでもある。

この「旅行靴」は、本文では以下のように描かれる。

そして、信吉と二人で大阪行の夜汽車に乗った。何もかも半日でやってのけた冴子の真剣さに、信吉は打たれたが、しかし、それよりも、冴子がさげている靴の安っぽさに、信吉ははっとした。貧しい家の娘ともいえなかったが、けつして裕福な家の娘ではない。作ってくれた弁当も、冴子が謝つたくらい、みすばらしいものだった。しかし、信吉は、なかなかご馳走だとはめるのだった。が、ふと箸をとめた。

「何を考えてらっしゃるの……？」

「女って一皮むけば、みんな古いもんだ、——ということを、

ちらと考えたんだ」

「どういう意味……？」

冴子はきいたが、信吉は答えられなかった。信吉は、こんなことを考えていた。

「……おれはこの女を誘惑した時、こうして一緒に汽車にのるとは、夢にも考えていなかった。が、こんなまずい弁当を作ってくれたら、おれはもうこの女を東京へ追い返すことは出来なくなつた。もしかしたらこの女は一生おれの傍にいるのかも知れない。おれは毎日この女を追い出すことを考えるだろう。しかし、気の弱いおれはそれを口に出すことは出来ないだろう。そして、この女は一生おれの傍にいる。今日捨てられるか、明日捨てられるかと、ひやひやしながら、結局一生いることになる。これが人生だ」

これが人生だとは大袈裟な言い方だが、しかし、新聞の暗号よりも、やはり冴子の旅行靴の安っぽさの方がはるかに人生的だった。そして、この感じは汽車が大阪に近づくにつれて、ますます強くなつて来た。

注目すべきなのは、ここで旅行靴は、常に「安っぽさ」とともに語られている、ということである。「旅行靴の安っぽさ」が「人生的」であると感ずる信吉は、その「人生」を考えながら、それを「女って一皮むけば、みんな古いもんだ」と語っている。そしてこの感覚

は、大阪に近づくほど強くなっていくというのである。

実は、信吉が冴子の所持品に意味を見いだす場面は他にもあった。それは、ホテルまでやってきた冴子の「ツバの広い帽子」に対する眼差しである。

九州の女を相手にするようなわけにはいかない——と、ちよつと冴子の「銀座スタイル」に信吉は柄にもなく圧された。大阪者の悲しさだろうか、もつとも、

「女はみんな同じだ」

とは、これまでの経験による信吉の、やぶれかぶれの持論だった。

冴子は帽子をとった。

帽子をとると、もう冴子はただの女に見えた。机の上に置かれた帽子は、安サラーマンのカンカン帽以上に豪華にも見えなかった。脱ぎ捨てられたレヴューガールの衣裳のようだというか、それとも、ハンドバッグの中の使い残りの棒紅のようだとおうか。豪華を装っても、たかが日本の娘だ。永い戦争に疲れた、みじめさがあった。そのみじめさが、しかし、信吉の好みでないとはいえない。帽子をとってくれてふと安心したようなものだ。

それぞれ第五章、第六章からの引用である。旅行鞆に対する描写と同じく、冴子の帽子そのものは、「安サラーマンのカンカン帽以上に豪華にも見えなかった」と、その安っぽさを強調されている。一方で、その帽子をかぶった冴子の「銀座スタイル」に信吉は圧されており、それが「大阪者の悲しさ」と呼ばれている。

信吉は、その「大阪者の悲しさ」を「女はみんな同じだ」という理屈で切り抜けようとする。ここでいう「同じ」とは、「たかが日本の娘だ」という意味での「同じ」であり、「永い戦争に疲れた、みじめさ」がある、という意味での「同じ」でもある。

つまりここでは、信吉は冴子の「銀座スタイル」から帽子を取り除いてみることによって、「日本の娘」「永い戦争に疲れた、みじめさ」という共通項を見いだそうとしているのであり、それは「大阪者の悲しさ」なるものを基点とした力学だといえるのである。そしてそのように見いだされた「みじめさ」は、信吉に「安心」をもたらしている。

演技の上でも「どうみても田舎娘になり切れな」い「銀座スタイル」の冴子と、「女優めずらしさの田舎の文学青年」とみなされるような信吉との交わりは、信吉に緊張を強いる。冴子に「みじめさ」をみることによって始めて、信吉は「安心」を得られるのだ。

その「みじめさ」のルーツは、「永い戦争に疲れた」ことだとされている。東京／銀座と、田舎／大阪との空間的な対比構造は、「永い戦争」という時間的な根拠によって突き崩される。つまりここで

は、時間的な往還と空間的な往還とが、「帽子」を媒介項として、相互横断的に交換されているのである。

そして、こうした構造は、先に挙げた作品末部にもあらわれている。「女って一皮むけば、みんな古いもんだ」ということばは「日本の娘」全体に覆い被された「みじめさ」という表現と相似形を描く。そしてその感覚は、ふたりの空間的な移動によって補強されていく。つまり、「旅行鞆の安っぼさ」を媒介として、東京―大阪の空間性と、「古」という時間性が混線しているのだ。

「帽子」にしろ「旅行鞆」にしろ、時間―空間の混線のための媒介として常に準備されるのは、冴子の持ち物であった。それが豪華でないこと、安っぼいことによって、信吉は空間的なコンプレックスを時間的な優位性へと置き換える。このとき、例えば「永い戦争」の疲れや、「古」さが、男にとつてどのようなかは問われることとはない。「みじめさ」を好ましく思い、「なつかしさ」のうちに美しさを看取する信吉の認識そのものは、問題化されないということである。

「女」を徹底的に対象化してみる視線——先に論じたような、スクリーンをみるような欲望がまさにそうである——によって、冴子の持ち物をして冴子という「女」を表象させ、冴子そのものを物象化する。そしてそのことによって、信吉の特権的な優位性を担保する。こうした仕掛けが、本作には織り込まれているのである。

5、「現代の青年」

ここまで、「女」たちと信吉とのやり取りを中心に、本作が語る「現代の青年」像を確認してきた。だが信吉は作中、「男」たちとも幾度も議論を交わし、自身の考えを披瀝している。今度は、そうしたやり取りをもとに、「現代の青年」像の輪廓を辿ってみた。

まず確認したいのは、「コキユ」にまつわるふたり、新内語りと蜂谷重吉についてである。彼らは、信吉にとって、「ダンディ」の振る舞いを崩され、驚かされる相手である、という点で重要である。

新内語りからみていこう。そもそも彼は、「名前は明かせない」「明かすと、あなたは土下座しなくちゃならない」といって登場し、最後まで名乗らない。彼が名乗るのは「二幕目でかげで新内を語った男」という役柄であり、「女房に姦通させた男」という属性である。さらにはその「女房」も、名前を語られていない。彼は舞台の奈落で信吉と出会う、トリックスターとしての機能を持っている。

信吉と新内語りは、両者とも「デカダンス」を名乗るが、信吉が「世の中」や「戦争」に「デカダンス」の原因の一端をみるのに対し、新内語りは妻の姦通が「デカダンス」を引き起こしたと語る。

彼の言葉に驚かされた信吉は、次のように語らざるを得なくなる。

「いや、ものを書く人間は、どんな目立たぬことにも一応驚くナイーブな感受性を持っていますかね。しかし、どんな破天荒なことにも驚かない凶太さも同時に持っているわけですよ」

この言葉はそれ自体、「人を驚かすが、自分は驚かない」という「ダンディ」のありようを揺るがせる宣言である。のみならず、信吉の宣言は直後に「作者」によって「言葉のむなしさであろう。『人間はどんなことでもする。だから、僕は人間がどんなことをしても驚かない』と、信吉は言ったが、しかし、それは単なる覚悟に過ぎない。覚悟だから、その言葉通りには参らない」と否定される。新内語りのことばは信吉の覚悟を容易に崩し、さらには信吉の思想である「デカダンス」さえ放棄させる。その後信吉は、第十章で書かれるように、「露悪家を装い、デカダンスをふりまわしてみても、結局は内気だったのだ」と評されるようになる。信吉から「ダンディ」である覚悟と、「デカダンス」の思想とを取り払い、「内気」な人間を表出させることが、新内語りの機能となっているのだ。

では、蜂谷重吉はどうだろうか。彼が信吉を驚かせたのは、「元衆議院議員蜂谷重吉昨七月卅一日永眠仕候」という新聞の死亡記事によるものだ。自分の、虚偽の死亡広告をだした、という話に驚いた信吉は、その理由を尋ねるが、次のように返される。

「どうして……？ あなたはどうしてそんな質問をするんです

か。そんな質問をする人に、その理由を説明してみても判りませんよ」

この相互不理解が示すものはなにか。新内語りは蜂谷に関して、「新聞記者」であり、「あいつの書く記事と来たら、全部あいつがでっち上げたデマなんですよ。本当のことは一行も書きません。あいつは人をあつと言わせることにしか、生甲斐を感じていないんです」と語っている。これを参照するならば、蜂谷の言動はふたつの意味を持つ。

ひとつには、「新聞」——「近頃の新聞は嘘しか書いてないから」と蜂谷自身が語るところの新聞——に、「死亡記事」とはいえ一片の「真実」をみようとする信吉のような人物を撃つことである。そしてそれによって、書かれたものの確からしさ自体を揺るがせにかかると。つまり、「真実」の剝奪が、蜂谷のひとつめの機能である。

もうひとつは、「生甲斐」をめぐる相互不理解をつきつけることだ。「人を驚かす」ことを「守るべきおきて」と考える信吉と、それを「生甲斐」とする蜂谷とのあいだには、その異色ぶりに埋めがたい飛躍がある。すなわち言いかえるなら、信吉における「情熱」の欠落を浮かび上がらせるのが、蜂谷のふたつめの機能である。

これらのことを考え合わせれば、本作における「コキユ」の挿話は、信吉——「現代の青年」から、覚悟、思想、真実を剝奪し、その内気な内面と情熱の欠落とを前景化する、ということになる。

このうち、思想や情熱については、演出家の田村礼介との議論でも取り上げられていた。

左翼運動の嫌疑で検挙された田村は、裁判で転向を誓い、執行猶予判決を受ける。その田村に対し信吉は次のように議論を仕掛ける。

「——つまり情熱なんですね。左翼の連中が右翼にやすやすと転向したり、大政翼賛会の中に左翼くずれがうじゃうじゃといましてしきりに右翼ぶっているのは、左翼と右翼に共通した情熱があるからではないでしょうか」

(中略)

「——左翼と右翼は、結局正反対ですが、二つの極端というものは、どこかで一致点があるのですね。だから、旧左翼の連中なんか右翼に転向して、たとえば翼賛会の仕事をしていると、昔やっていた組織を作るといふ運動が、そのまま翼賛会でやれるという点に、案外張り合いを感じてるんじゃないですか。いわば、思想の内容なんか問題じゃないんですね。自分の仕事の型さえ似てりゃ、それでいいのじゃないですか。型というより感覚ですね。つまり、思想よりも感覚……」

信吉は「何とかして、思想をやっつけたくて、ならなかった」のだとされている。ところがこの直後、議論を仕掛けられた田村は信吉の「デカダンス思想」を指摘し、それが「自分の行動の自己弁解

になり易い」こと、「真のデカダンスになるってことは、実にむずかしい」ことだと述べ、信吉をやり込める。

つまりここまでで、「現代の青年」とは、覚悟、思想、真実、情熱をもたず、内気で自己弁解的な青年、ということが示されているのである。

唯一、信吉がやり込めた、と呼べそうなのは、演芸記者の薄井との議論である。そこでの信吉の熱弁は、以下のように描かれる。

信吉はお喋りではなかったが、「権威」というものに挑戦する時は、思い知らず調子づくのだった。

「権威」——あるいは、「流行」といいかえてもいい。権威ある思想、神聖なる観念は流行する。猫も杓子もこれに追従するか、もしくはこれを楯に取る。個性がイデオロギーの中に埋没する。信吉は附和雷同しない自分の個性を守るために、敢て「神聖」に挑戦するのである。

信吉の劇が「普遍的な人生や、偉大な思想」を語っていない、という薄井の評論に対し、それが語れるのは「天才」「一流」だけであり、劇作家も批評家も二流しかない、と返す場面である。

ここまでみてみると、「現代の青年」像が、覚悟、思想、真実、情熱をもたず、内気で自己弁解的な青年であるとされる理由がわかる。覚悟、思想、真実、情熱。あるいは権威ある思想、神聖なる観

念、イデオロギー。それらの理屈で充分すぎるほどに搾取されてきたのが「現代の青年」たちである。彼らはそれら全てを振り払い、内的に、自己弁解を繰り返して、「個性」を守るのである。

6、憂愁と情熱と愛なるもの

あらゆるものを剝奪され、内気な内面と情熱の欠落とが強調された「現代の青年」に残される「個性」とは、いったいなんなのか。そのことを「作者」は言葉を尽くして説明しようとする。長くなるが引用しよう。

いかなる人間でも、一言で片づけようと思えば、片づくものだが、しかしまた、いかなる人間も、一言では片づかないものを持っている。

人間を円にたとえてみれば、われわれはたいいの場合、この円を多角形に歪めて考えることが多い。多角形の辺を増せば円に近づくごとく、観念的な言葉の辺を増すことによって、その人間に迫ることが出来ると、一応考えられるが、しかし、多角形が円になるのは幾何学の夢に過ぎない。円い玉子も切りよんで四角いとはいうもののはやり切れ端が残るのである。われわれが一人の人間に下したいいかなる解釈も、あたかもすべての多角形が円の中にすっぽりとはまるように、その人間に当ては

まるのだが、しかし、円はつねに多角形より面積が広いのである。いわば、切れッ端だけ、広いのだ。

たとえば冴子の楽屋を出た時、信吉の顔に翳った憂愁の表情も、この切れッ端なのだ。

だから、この表情のニュアンスを知るのは、信吉あるいは信吉的要素を持った現代の青年を理解するのに、必要缺くべからざるアプリアリとも、言えば言えるのである。

では、信吉のその表情は、そもそも何に原因するのか、そして何を意味するのか。

観念的に言えば、それは信吉の良心の苛責ということになるだろうが、しかし、……、いや思えば作者はいくらか先廻りし過ぎた。信吉のその表情の意味は、冴子が明日信吉のホテルへ訪ねて来てから説明した方が、もつとはっきりするのではなからうか。——先を急ごう。

「作者」は、「観念的な言葉の辺」を増やしても「切れ端」が語り残される、ということの説明しつつも、信吉の憂愁の表情を、「観念的に言えば、それは信吉の良心の苛責」である、と、述べかける。もしこれを「作者」が、「良心の苛責」である、と断言していれば、それはおそらく「罪」の感覚とむすびつく。「情熱」がないままに、「自尊心の満足」のために、「処女」を奪うことで結ばれる「肉体のつながり」と、その延長線上としての「結婚」——「偽善の形式」

とされ、「殺人と戦争の関係」にすら類される「男女の行為と結婚の関係」——への「罪」である。

ところが、ここで「作者」は観念的な説明を止める。であるならば、そこからはみ出す「切れ端」を探さねばならない。

冴子がホテルへやって来て、信吉が喫茶室へと向かったとき、そこには演芸記者の薄井が同席していた。それをみた信吉には、「情熱」が起こる。

情熱が起つたのだ。——情熱——嫉妬だ！これは思いがけないことだ。信吉はこれまでこの子のことで嫉妬を感じたことはなかった。ところが今……。

これはこの直後、「例えば自尊心が嫉妬を呼び起こす」として、「愧れていなくとも、感ずるものかも知れない」と説明されてしまう。しかし、この「情熱」が、「罪」の形式から外れた情動であることは間違いない。

その後信吉は、部屋で冴子と接吻を交わすが、その場面は次のように語られる。

長い接吻の間に、信吉はもつともらしく、うっとりして、いかにも愛の表現としての接吻をしている純情な青年の、しおらしい気持が、湧いて来た。いわば、ふとロマンチストめいている

のだ。眼をつむると、リアリズムは去り、センチメンタリズムの花園の中を、甘い口づけがさまよっているかのようだった。

これもこの直後、信吉が眼をあけると「リアリズムの世界が蘇って」しまう。だが、ロマンチズム、センチメンタリズムの感覚は、これまでに現れてこなかったものである。

すなわち、観念的な説明からこぼれ落ちる「切れ端」とは、失われたはずの「情熱」であり、ロマンチズムであり、「センチメンタリズム」なのではなかるうか。これらがいずれも直ちに否定されていくことは、「現代の青年」像としておかしいことではない。なぜなら彼らは、戦争を通して覚悟と思想と真実とを剝奪された、もはやなものをも信じえないという「現代人の病氣」の罹患者であるのだから。彼ら自身が信じていないにも関わらず、ふとしたときに、思わず迸る「切れ端」——「愛」なるもの。それらを意図的に憂愁の表情で覆い隠す、それこそが「現代の青年」の「個性」として、「夜の構図」に描かれたものなのである。

注

(1) 小笠原弘之「織田文庫」書簡に見る昭和二十一年の織田作之助(『大阪の歴史』第八〇号、二〇一三年七月)

(2) 織田作之助作品の引用は基本的に全集に依った。ただし、「夜の構図」末部は省筆されていたため、その部分は基本的には初

出版に依る。

- (3) 尾崎名津子『織田作之助論』〈大阪〉表象という戦略』(和泉書院、二〇一六年六月、p307)
- (4) 尾崎名津子『織田作之助論』〈大阪〉表象という戦略』(和泉書院、二〇一六年六月、p326)
- (5) 斎藤理生「織田作之助『夜光虫』論——「大阪日日新聞」を手がかりに——」(『国語国文』第八四卷一二号、二〇一五年一月)
- (6) 「作者」の先説性は、そもそも、各章の先頭にエピソードが置かれ、その数行で章内の物語の展開を予告してしまう、という形式にもあらわれている。例えば第一章であれば、「ホテルを出ると雨が降っていた事。／三五二号室の女の代りに四二一号室の女に外科手術をする事。」と書かれている。この「外科手術」は言葉通りの手術ではなく、性交の比喩である。このように、各エピソードにはごく簡素化されたかたちで、場面の先取りがなされている。
- (7) 勝又浩『鐘の鳴る丘』世代とアメリカ 廃墟・占領・戦後文学』(白水社、二〇一二年二月、p114)

(わたなべゆうた 大学院博士後期課程在學生)