

異郷のプリズム

——横光利一と岸田國土，フランス文化の創造的受容——

日 置 俊 次

1

横光利一は、フランス帰りの岸田國土から大きな影響を受けている⁽¹⁾。その問題は、横光がフランス文化から受けた影響の大きな流れの中に置いて考えるべき点が多々ある。

大正から昭和にかけて、ヨーロッパとは船でひと月もかけてようやくたどり着く場所であり、とにかく遠い世界であった。当時の一般の日本人は、ヨーロッパに対して一様に憧れを抱きつつも、ほとんど何も知らないか、あるいは誤謬だらけの理解をしていた。横光もそうした不可避ともいえる誤謬に囚われた一人である。彼は「旅愁」という作品で、同じような視線を持つ読者の参加を呼び込む形で、ヨーロッパの描写を試みた。彼は詩的リアリズムにより、ヨーロッパを舞台とする架空の空間を創り上げていった。主人公である矢代や千鶴子がまさにヨーロッパの観光客であり、金銭と時間を惜しまずに、美しい風景の中で読者の観光客的な欲求を満たした。彼らは象徴的な仮想空間を詩的な抒情で満たすようにふるまっている。

横光にこうした方法論が生まれる契機を与えた要因として、フランスの文学や映画などの芸術作品があげられる。そしてそうした空間のヒントを与えた人間としては、「文藝時代」（1924・10 創刊）の同人仲間である、岸田國土の存在があった。

本論考ではこの問題を分析し、横光が「旅愁」の中で、当時の日本人の内面を映し出すための「象徴的な舞台」としてヨーロッパを利用したという仮説を検証する。

2

横光は一九三六年五月二十四日付の書簡で、パリのホテルから、妻の千代に次のような手紙を書き送った。

隣りの部屋は見た事がないが、どちらも婦人らしく、日曜日には、フランス語の小唄をのどかに歌つてゐる。つまりパリの屋根の下のあれそつくりだ。パリの屋根の下の唄を書いてをくから、あのフシで一寸歌つて見たまへ。ここの気分がそつくり出る。

カンテイル ヴァンタン サヴィユ ママン

ル デツタン ジュールタン ドルマン

ダンノートル ロツジユマン ジエイバイ ネ スーヴマン

プール テルヴィル ファーレイ ドラルジャン

私はこのホテル内部を実見しているが、最上階の六階に部屋が三つ並び、横光は中央の部屋にいる。左右の隣の部屋には女性がいて、フランス語で歌を歌っている。このホテル（詳細は後述）は、矢代のホテルと久慈のホテルの両方のモデルとなっている。隣室の女性たちはフランス語のシャンソンを歌っているのであろうが、書簡ではどの曲を歌っているのかはわからない。

「旅愁」では久慈のホテルの描写として、次のような一節がある。

刺繍学校へ通つてゐる隣室のルーマニアの娘が小声で歌う唄が聞えて来た。いつも階段で擦れ違ふだけで話をしたことがなかつたが、近ごろ愛人の出来たらしい様子は日曜日のいそいそとした明るい素振りなどでもよく分つた。久慈は隣室の娘の晴やかな歌を暫く黙つて聞いてゐてから云つた。

「いい気持ちだな。映画のパリの屋根の下ぢや、かういふときにどつから手風琴が聞えて来たが、今日のはファツシヨのお説教か。」

「旅愁」では隣室の娘がルーマニア人に設定されている。杉淵洋一は、「横光は映画のヒロインがルーマニアから来た娘であるということから、自身の小説『旅愁』の一節において小唄を歌う女性として、意図的に「ルーマニアの娘」を登場させていることがうかがえる」という⁽²⁾。

これは重要な指摘であり、横光の作品における象徴化の手法、「詩的レアリズム」の作り方がよく見て取れる。

映画「巴里の屋根の下」(一九三〇)のヒロインであるポーラは、ルーマニア人に設定されている。ポーラを演じたのは、ポーラ・イレリ(Pola Illéry)である。彼女は黒髪と大きな瞳を持つ。実際にルーマニア出身の女優であり、本名はPaula Iliescu(パウラ・イリエスク)である。ルーマニアでは「Paula(パウラ)」はよくある名前で、フランス語読みのポーラはフランスでも馴染みがある。ポーラはふつうにフランス語を話す、たいいていヴヴォワイエ(「あなた」というわりと丁寧な口調)を使っており、不器用な外国人の若い女性という役回りである。映画では何の説明もなく、突然アルベールがポーラにルーマニア語で話してみてもお願いしているので、ルーマニア人だとわかる要素があるようだが、それがどこかは私にはわからない。当時のフランス映画のヒロインは、カルメン的な、エキゾチックで魅惑的な女性が多い。ポーラは、そのような映画史的な流れを代表している。先回りするというならば、黒髪で黒い瞳の千鶴子もパリでは極めてエキゾチックで魅力的だということになる。

リアルなエキゾティズムを導入したルネ・クレール監督の「詩的レアリズム」には、横光の目指した「写実的象徴」という方法論と重なるものがある。

彼は基本となる事実に編集や脚色を加え、人々がよく知っているイメージを重ねる。レアリズムに、詩的な官能性、雰囲気、情緒、象徴化が加えられる。人々の知る表面的なイメージには誤謬が含まれているが、「詩的レアリズム」はその誤謬を拡大し、事実とは乖離した空間を作ることに躊躇しない。

ポーラは、クレール監督の映画「巴里祭」(一九三三)にも登場する。こちらはジャンの昔の恋人の役で、男たらしでセクシーな悪女ポーラを芸名そのままに演じている。こちらは当時人気のあったカルメンのキャラクターに近く、神秘的で小悪魔的な雰囲気は、「巴里の屋根の下」のポーラのキャラクターよりかなり濃い。

クレール監督の「詩的レアリズム」の実例は、全編パリをミニチュア化したようなセットで撮影している点にも象徴される。写実的ではあるが、人工的で

閉鎖的な舞台が作られている。そしてこうした実験性と方向性に関しては、実は、岸田國土の「古い玩具」や「チロルの秋」の方が先行し、徹底していたといっても過言ではない。

松本和也は、「昭和一〇年代の岸田國土の軌跡」を確認し、「横光の軌跡と、芸術性—通俗性—社会性という展開において相似形を描く」と述べている⁽³⁾。

これは重要な指摘であるが、もう少し精密に考えるならば、岸田國土はそのデビュー時から横光利一とほぼ並走し続けたといつてよいのである。しかも、どちらかといえばフランス帰りの戯曲作家である岸田の方が少し前を行く形で、横光にヒントを与え続けた場合も多い。

3

クレール監督の「巴里の屋根の下」が観客を強く惹きつけたのは、その「詩的リアリズム」が、トーキー方式と結びついていた点にある。

中条省平は、この映画について、空間がゆがむこととリアリズムの関係を指摘している⁽⁴⁾。

しかし、しさいに画面に目をこらすと、空間のパースペクティヴが奇妙にゆがみ、建物がわずかに不思議な傾斜を見せていることがわかるでしょう。この現実と非現実の微妙なバランスから生まれる美の感覚こそ、〈詩的リアリズム（写実主義）〉の最初にして、決定的なあらわれだったのでないでしょうか。（八二頁）

この現実と非現実の微妙なバランスという表現は、横光利一の「旅愁」に良くあてはまるものである。また、クレールの「聞かせない」「見せない」演出という点について、次のように述べている（八三～八四頁）。

『巴里の屋根の下』のトーキー映画としての特質に話を戻すと、この映画の音響設計の独自性は、トーキーという技術を手にしながらも、あえて音を「聞かせない」ことを表現手段として選びとった点にあります。

たとえば、主人公ふたりの口論が居酒屋のダンス音楽で聞こえなかったり、登場人物の会話がガラスの扉にさえぎられて口の動きだけが見えた

り、乱闘の騒音がそばを通る列車の蒸気と汽笛の音にかき消されてしまうといった演出に、クレールの逆説的なトーキー術が顕著にうかがえるのです。

おなじように、乱闘の場面が列車の蒸気と木の柵で見えなかったり、主人公の窮地を救うために、友人がピストルで街灯を撃ってこわし、あたりを暗闇に沈めてしまうというようなシーンでは、情景をわざと「見せない」演出によって、逆にドラマティックな効果が生まれることをねらっています。

画面の中で世界が闇に隠されたり、音が聞こえずに口の動きだけが見えるという演出は、現代映画などでも使用されるかなり高度な表現であり、トーキー第一作でその技法を用いたクレール監督の技量はすばらしい。

しかし蓮實重彦は、この見せない、聞かせないというクレールの手法が定式化されて、後の映画の発展に弊害を生んだとも指摘している（引用文は傍点省略）。

問題は、音声と沈黙、光と影といったフィルム体験に不可欠な要素が、クレールの影響によってどれほど映画を不自由にしたかという点にある。トーキー第一作の『巴里の屋根の下』iraいのクレールは、見せないこと、聞かせないことを戦略的に顕揚しながら映画との関係を取り結んだからであり、音そのものよりはその不在を、光そのものよりはその不在を強調するという彼の姿勢が、凡庸な作家にとっての努力目標とされたのである⁽⁵⁾。

しかし、クレールのトーキー映画の新鮮さは、人々を惹きつけた。「キネマ週報」（一九三一・五・二二）には「『巴里の屋根の下』に寄せる言葉」という特集があり、諸家が評を寄せている。その中で、飯島正は次のように指摘している。

この映画を見て誰しも感ずることは、クレールが、トオキイの技術を本質的に把握してゐるといふことである。而も彼は無音映画をもマスターしてゐるのだ。この二つの条件は「巴里の屋根の下」をして之ほどに優れた

トオキイ効果と映画モンタージュを有する映画にしたのであらう。

モンタージュ効果というのは主に「見せない」という編集的な方法論を指している。そしてトーキーの新鮮さに対しては、多くの評者が触れている。それはまず、素直に音が心地よいという感覚であり、例えば小寺融吉は次のように述べている。

フランス語は言葉それ自体が芸術だと、能く人が云ふが、「巴里の屋根の下」の面白味は一つは、全く此の点であつた。女優ポオラ・イルリイの声を聞くだけでも、気持ちの良いことであつた。

ポーラはフランスにおける外国娘であるが、そうしたニュアンスは、当時の日本人観客にはほぼ理解できない。ほとんどの観客は、ポーラもフランス人の一部のように考えて、映画を観ていたと思われる。この「巴里の屋根の下」は「旅愁」で日本人共通の知識として、何度も登場してくる。またルネ・クレール作品としては、次作の「巴里祭」も日本人の観客を魅了した。七月十四日が巴里祭と呼ばれるようになったのもこの映画のせいである。これは日本だけの現象である。フランスで巴里祭といっても通じない。この巴里祭という言葉も、「旅愁」に頻出する。もちろんこの映画の情調を踏まえて用いられている。

見えない聞こえないという技法は、「旅愁」では春の夜のブーローニュの森で矢代と千鶴子が闇に迷ってしまうシーンや、人民戦線による罷業が広がる中で昼間のブーローニュの森に出かけた二人が蕨の藪に入り込んで周囲が見えなくなり、再び迷ってしまうシーンによく生かされている。

さて、「キネマ週報」（一九三三・三・一七）には、対談「ルネ・クレエル作品『巴里祭』を想ふ」（有島生馬、中村研一、東郷青兒、高橋邦太郎、板垣鷹穂、新居格、鈴木秀三郎、佐々木能理男）が載っている。

有島「沢山人物を使ひながら、肝要なのは極くわづかですね。」

板垣「一体に、フランスの映画は、あゝいふ風にキヤラクターの選び方が巧いですね。岸田國土氏なども、その点非常に感心してゐましたが——。」

高橋「無駄がなくて、代表的な人物を生かしてますからね。典型的な、何

か特異性をもつたやうなものを。」

これを読むと、フランス通の岸田國士がこの映画を見て何を言ったのかということが話題になっている。岸田はもちろん戯曲的な観点から映画を観ているだろうが、とにかくほめたという話になっている。キャラクター設定のうまさというポイントは、映画でも舞台劇でも同じことであろう。

こうした評を見るだけでも、当時の映画が、横光や岸田に強い影響を与えていたことがわかる。ついでながらここで岸田のフランス映画に関する評を引用しておこう⁽⁶⁾。

ある西洋人は私に語つて云ふには「日本人がわれわれになんかと云ふと富士やサクラやゲイシヤを見せびらかす量見がわからぬ。なにひとつ日本人の民族的能力を示すものではないではないか。この日本人のやり方を、西洋の心ある人々は苦々しく思つてゐる。胸がわるくなる」と云つてゐる。
(中略)

西洋のどの民族にもこの種の自尊心はあるにはあるが、その現し方が、もつと巧妙で洗練されてゐるところが大に違ひ、例へば、自国の真相を平気で伝へて、それに対する自国民の批判が織り込んであるといふ風なのは、誰が見ても、その国民を軽蔑する気にはならぬのである。軍隊の戯画化や、社交界の暴露や、学校教師への諷刺やさういふことが盛んに行はれてゐる。最近のフランス映画でも「沐浴」の如きは、陸軍将校の私生活を極度にだらしく描いて、仏蘭西軍隊はさんざんのやうに見えるが、別にそのために独逸人は仏蘭西を恐れなくなるわけではないことを知つてをり、フランス当局も亦、これは国辱映画だなど、輸出禁止をするやうなこともしないのである。つまり、フランスは、モオパッサンを生んだことで十分得意なのである。そして、あの映画が「芸術的」に真実を伝へ得たら、それで、国威を発揚したことになると信じてゐるのである。

岸田は説明も加えていないので、引用文の最後になぜモオパッサンが登場するのかのわからない読者もいるだろう。映画「沐浴」の原作は、モオパッサンの短編である。原題は「L'Ordonnance」であり、短編の日本語訳は「従卒」で

ある。

映画は一九三三年公開、ヴィクトル・トゥールジャンスキー監督、主演マルセル・シャンタルである。フランスの田舎町の駐屯地を舞台に、老大佐と結婚した若い妻（マルセル・シャンタル）は、満たされない日々を送っている。彼女はやがて青年将校（ジャン・ムルヴァン）と恋に落ち、スキャンダルが発覚する。ここまで聞くと、軍人だった岸田の若い頃の話のような気もしてくるだろう。

モーパッサンの「従卒」（L'Ordonnance）は、一八八七年八月二三日発行の *le Gil-Blas* に掲載された短編である。

物語は、年老いたりムーザン大佐の妻が川で溺死したところから始まる。まだ若い妻の埋葬では、大佐は絶望的な心で墓地に立ち尽くし、亡き妻を思い続ける。埋葬から帰ると、彼は机の上に妻からの手紙を見出す。この手紙は彼女が死ぬ前に書いたもので、彼女が愛人を持っていたことを告白している。夫とは歳が離れているので、彼女は大佐をお父さんと呼んでいる。手紙では、愛人の名前は秘されていたが、彼女が川を泳いでベカスの島にいき、そこで待ち合わせた愛人に会っていたこと、使用人である従卒フィリップに見つかったこと、愛人はフィリップを買収したが、そのフィリップが裏切り、自分の言うとおりにしろと彼女を脅したこと、恐怖からフィリップの愛人になってしまったことを告白しており、川で自殺すると書かれていた。

その手紙の一部を和訳して引用する。

もう、死ぬ以外になかったのです。どんなことをしても、私はもう自分を清めることができなくなっていたのです。私はあまりに汚れてしまったのです。もう誰かを愛することも、誰かに愛されることもできなかった。誰かと手をつなぐだけで、その人を汚してしまう気がしたのです。

大佐はこの手紙を読み、フィリップを呼んだ。そして妻の愛人の名前を言えと命令を下す。フィリップが、「サン＝アルベール大尉です」と名前を告げると、大佐はフィリップに銃を向けて、その顔を撃ち抜いてしまう。

以上が小説の原文から、私がまとめたあらすじである。

ところで、話がそれるようだが、太宰治の小説「富嶽百景」（「文体」一九三九・二、三）には、次のような場面がある。

「モウパッサンの小説に、どこかの令嬢が、貴公子のところへ毎晩、河を泳いで逢ひにいつたと書いて在つたが、着物は、どうしたのだらうね。まさか、裸ではなからう。」

「さうですね。」青年たちも、考へた。「海水着ぢやないでせうか。」

「頭の上に着物を載せて、むすびつけて、さうして泳いでいつたのかな？」

この会話は短編「従卒」のことを指している。モーパッサンの作品では、衣服をどうしたのかは書かれていない。一八八〇年代のフランスでは、水着はすでに存在していたが、あまり身体を露出するものではなく、女性の場合は膝下丈のドレス風のワンピースに、ズボンのようなボトムスがついたものであった。あるいは服のままで水に入ることもあった。したがって若い妻は裸で泳いでいったのではない。おそらく舞台はノルマンディー地方で、ラフな格好で家を出ると、すぐに川に入るというロケーションであろう。女性用の水着も泳ぐようにはできていない。溺死の事故があっても不自然ではない。暑い季節の話であり、二日前の遺体はもう腐り始めている。

逢引の場所となった「ベカスの島」（l'île des Bécasses）は実在しない。恋人たちの密会の場として設定された象徴的な無人島であろう。川の中州のような場所で、誰もいないらしい。ベカスはヤマシギ、つまりフランスで狩猟の対象となる野鳥の名である。若い妻は、そこでフィリップに待ち伏せされ、ある意味で鳥のようにそこで捕らえられた。またある意味で、そのフィリップはヤマシギのように撃ち殺されたのである。モーパッサンはリアリズムの作家であるが、作品の中では実在の地名と架空の地名を巧みに織り交ぜることで知られている。

例えば「女の一生」（Une vie）には、ノルマンディー地方のエトルタ（Étretat）、ル・アーヴル（Le Havre）などの実在の地名が登場する。しかし、主人公が嫁いだ領地の名前ラ・バルヴィル（La Barville）は、架空の土地である。

モーパッサンの小説は、軍隊内の痴情を冷徹に描いている。岸田の言葉によ

れば、フランスでは、「軍隊の戯画化や、社交界の暴露や、学校教師への諷刺」が盛んだが、日本ではすぐ検閲に引っかかり、上映中止になってしまう。例えば横光利一の小説「日輪」は、架空の古代世界を描き、一九二五年に映画化された。しかし内務省による検閲で上映禁止となった。「国体を誤解させる」からである。検閲が厳しいために、自由な表現は難しい。

フランスのように、真実を隠さず、その現実への批判を盛り込んだ作品が、芸術であり、それが国威発揚になると岸田はいう。また岸田はこう述べている⁽⁷⁾。

勿論、本質と本質とを対立させれば、演劇と映画とは正に相犯すことを許さぬ独自の美学をもつてゐる筈であるが、また同時に、物語の幻想イメージ化、或は、眼と耳に慇へる心理的感覚的リズムの流れといふ共通の表現手段による点で、少くとも、姉妹芸術中最も相似たるものといふことができる。

岸田はこのように映画と演劇の共通性を認めて、その関係性を論じているが、それは当然のことであろう。

もう少し、映画「沐浴」について補足する。インターネットサイト allcinema に、次のような記述がある⁽⁸⁾。

モーパッサンの短篇『従卒』が原作で、'21年に同じトゥールジャンスキーによって作られた、同名無声映画のリメイク。父娘ほども年の離れた老大佐と結婚したエレヌ（M・シャルタン）は青年将校たちの憧れの的だった。いつしか若く逞しいサンタルペール大尉（G・リゴー）と不倫の恋に陥った彼女は林で逢引を重ねた。それを種に新任の従卒フィリップ（A・リニョー）は彼女を脅し関係を迫る。思い余った彼女は浴槽の中で自ら命を絶つ。遺書が道具立てとなる回想形式で描かれ、衝撃的に終わる小佳作。フィリップの前任の従卒で田舎者ながら酸いも甘いも噛み分けた、道ならぬ恋の理解者（大佐の家の使用人と結ばれて家を去る）をフェルナンデルが好助演した。

原作「従卒」では、夫人は泳いで逢引に行き、最後は川で溺死する。映画「沐

浴」では、夫人は林で逢引をして、自宅の浴槽で自殺する。映画の邦題が「沐浴」であるのは、浴槽での死を強調するためである。またフランス語の *ordonnance* には「命令」と「従卒」という二つの意味がある。

フィリップがずるがしこい従卒であり、裏切るところに悲劇が生じる。したがって「従卒」というタイトルになっている。しかし大佐がフィリップに「愛人の名前を言え」と告げる場面で、それが重い「命令」となっていることも関係しているだろう。

従卒とは、将校の身の回りの世話を担当する兵士である。まさに将校の命令を聞くための存在である。日本語では「将校当番兵」ともいう。

この映画はリメイクだが、そのもととなった一九二一年の無声映画については、まだよくわかっていない。ただ無声映画をトーキーで作り直すということは、一九三〇年代のフランス映画でよく行われていた。例えばジュリアン・デュヴィヴィエ監督は、一九二五年に無声映画「にんじん」(*Poil de carotte*)を作った。ジュール・ルナール原作であり、これはデュヴィヴィエ監督の初期の代表作となる。ところが一九三二年に彼は、トーキー版「にんじん」を作りなおした。登場人物のセリフや音楽が加わり、よりリアルで感情豊かな描写が可能となった。このトーキー版によってデュヴィヴィエはフランス映画界の詩的リアリズムの巨匠たち(ジャック・フェデー、ルネ・クレール、ジャン・ルノワール)と並ぶと評されるようになり、日本でもこの作品の人気は高かった。これは一九三四年(昭和九)に日本で公開され、その年のキネマ旬報外国映画ベストテンで第二位に選出されている。なお、デュヴィヴィエ監督による一九三七年公開「舞踏会の手帖」は、詩的リアリズムの代表作となり、オムニバス形式の頂点を極めた傑作と評価された。一九三九年度キネマ旬報ベストテンでも第一位を獲得した。私も若いころに観て、隅々まで計算された全体の形式美に衝撃を受けたことを覚えている。

4

ここで映画「にんじん」に話を戻す。岸田國士は、次のように述べている⁽⁹⁾。

「イメージの獵人」たる原作者は或る意味に於て、キヤメラの魂に通ずるものがあるかも知れぬが、悲しい哉、暗示と省略の二点で、映画は文学に一步を譲らねばならぬ。

但し、ルナアルの作品自体から、自然と生活の雰囲気を感じることは、日本の読者には十分望めぬことであり、デユヴィヴィエの映画的表现によつて、仏蘭西の田園を包む影と光が、まざまざとわれわれの心に触れて来る。(中略)

タイトルは私が責任者のやうになつてゐるが、楽屋をぶちまけていゝなら、写真を見ないで「会話」の翻訳だけさせられたのだから、出来栄は御覧の通りだ。責任を逃れる気はないが、別に得意でもない。

岸田は、トーキー映画の字幕の翻訳をしている。また「暗示と省略の二点で、映画は文学に一步を譲らねばならぬ」という発言は重要であろう。ここには文学作品の抱える「沈黙」への深い着眼が明らかだからである。

岸田は昭和八年、一九三三年八月にジュール・ルナール「にんじん」の翻訳を出した。この「にんじん」というタイトルについて、岸田は次のように述べる⁽¹⁰⁾。

この翻訳は全く自分の道楽にやつた仕事だと云つていゝ。初めはのろのろ、しまいには大速力で、足かけ五年かゝつた。創作月刊、文藝春秋、作品、新科学的文芸、詩・現実、新青年、改造等の諸雑誌に少しづつ、発表した。

このような形で、映画のヒットと翻訳書出版が重なることとなり、映画の翻訳字幕も岸田が担当した。「にんじん」というシンプルなタイトルも定着し、映画の影響もあって翻訳書はよく売れた。岸田の翻訳は今も岩波文庫を始め、複数の出版社から刊行され続けており、人気の持続する定番のロングセラーである。

さて、かなり話が迂回してしまったのだが、本題に戻そう。ルネ・クレールの「巴里祭」も「巴里の屋根の下」とおなじく、男女のすれ違いを描く作品であり、これは岸田の戯曲や小説の基本的なテーマでもあるが、創作上ですれ違いの連続をどうやってつなげていくのかという技術は、「巴里祭」から学ぶこ

とが可能である。「巴里祭」の物語は、タクシー運転手ジャンと、彼に想いを寄せる花売り娘アンナを中心に展開する。二人はちょっとしたことですぐに口論になり、すれ違いをくりかえす。

革命記念日、つまり巴里祭の日、パリの街は祝祭ムードであふれている。庶民は広場で踊り、歌い、音楽が響く。ジャンとアンナも人々に混じってダンスを踊る。やがて突然、雨が降り出す。人々は散り散りになり、踊りの場がざわつく中、ジャンとアンナは同じ軒下に雨宿りをする。何度も雷が鳴り響く。大きな雷鳴に驚いたアンナは、本能的にジャンに抱きつく。ジャンもまた、アンナを抱き返す。ここで初めて、二人の距離が縮まっていく。雷の轟き、雨音、そして沈黙の中に息づく感情——こうしたトーキーの効果を駆使する演出の中で、二人は言葉を飲み込んだまま、自然とキスを交わす。つまり雨と雷という自然現象が、二人のすれ違いを終わらせ、ようやく心が交わるきっかけを生む。このシーンは、ラストの雨宿りの場面で繰り返され、そこで一応のハッピーエンドを迎えることになる。

これはひとの感情が外からの、自然の力（雨・雷）によって動かされ、最終的に内発的な愛情に至るという流れであり、言葉ではなく映画の手法によって、それを観客に感じさせ理解させるという、象徴的な詩のような場面となっている。ここからヒントを得て、横光は「旅愁」でチロルにおける雷のシーンを書いたのであろう。

長椅子の上へもたれかかつて矢代は煙草に火を点け、まだどこまで続くか分らぬ空の光りを眺めてゐた。雨脚が白い林となつて吹き襲つた。

「あら、また。」

と千鶴子は青くなつた。爆烈して来る音響の中で明滅する氷河は、夜の世界を守護してゐる重厚な神に似てゐた。矢代は身を切り落されるやうな切実な快感に疲れも忘れさらに続く閃光を待つのだつた。稲妻に照し出される度に表情を失ひ、白い衣の中でゐる竦んだ雌蕨に見える千鶴子が、矢代には美しかつた。

「あたし今夜は眠れないわ。雷が一番恐ろしいの。」

「ぢや、この部屋でやすんでらつしやい。良い時刻が来たら起して上げますから。」

千鶴子は聞えたのか聞えぬのか黙つてやはりそのまま動かなかつた。間もなくだんだん雷は鎮まつて雨も小降りになつて来ると空気が一層冷えて来た。千鶴子の顔は再び生氣を取り戻して動き出した。雨が全くやまつたとき二人は久慈にあてて、チロルの山の恐ろしさ美しさを寄せ書きしてまた遅くまで話し込んだ。

雷を恐れる千鶴子が、インスブルックのホテルで、矢代の部屋に逃げ込んでくる。ここは後の「夜の靴」に描かれた、空襲時の横光と千代夫人の様子を思い起こさせる雰囲気のある場面である。「爆烈して来る音響の中で明滅する氷河は、夜の世界を守護してゐる重厚な神に似てゐた」とあるが、もちろんインスブルックに氷河はない。これは横光の見事な演出である。千鶴子がアンナのように雷を恐れていることは事実であろうが、ある意味で、ここで雷を利用して千鶴子は誘惑を試みており、矢代を試しているとも解釈できる。矢代も千鶴子の美しさに心打たれている。この描写は、書かれていない沈黙の部分を抱えている。同じ部屋でほとんど夜を明かしながら、肉体的な交渉はもたないという流れは、「巴里の屋根の下」のアルベールとポーラの描写からヒントを得ているのであろう。

ここで付言しておけば、「La kermesse héroïque」（勇敢なお祭り）というフランス映画が一九三五年に公開されている。「フランドルの謝肉祭」とも訳されるが、正式な邦題は「女だけの都」である。ベルギーのフランドル地方を舞台にし、年に一度のお祭りの時期を描く。このとき、臆病な男たちにかわって、女たちが知恵と度胸で、町にやってきた占領者たち、すなわちスペイン軍とオリバーレス公爵をあしらうというストーリーである。要するに、女たちはスペイン軍を色仕掛けで陥落させて自分たちも楽しむという艶笑風刺劇になっている。ヒロインは町長夫人コルネリアである。コルネリアとオリバーレス公が夜の回廊を歩いている。オリバーレス公は、「薔薇を摘みなさい」というピエール・ド・ロンサールの詩を朗唱し、これは自分が作った詩であると嘘を言って

コルネリアを口説く。そこに突然雷鳴が轟く。このとき、コルネリアは雷を怖がる素振りを見せ、公にしがみつき、誘惑する。雷を「恐怖の口実」として男女の距離を縮める演出は、物語全体のユーモラスな雰囲気と、女性たちの度胸や、したたかさを象徴するエピソードとなっている。監督は、ベルギー出身のジャック・フェデー（Jacques Feyder）、脚本はシャルル・スパーク（Charles Spaak）、コルネリア役はフランソワーズ・ロゼー（Françoise Rosay）である。フェデーとロゼーは夫婦であり、おしどりコンビと呼ばれ、協力して作品を生んでいる。例えば「外人部隊」（Le Grand Jeu 一九三四）、「ミモザ館」（Pension Mimosas 一九三五）などが有名である。「女だけの都」は、町並み、建物、室内装飾など、細部までこだわったセットが生まれ、構図やカメラワークが明らかに古典絵画を参照している。天才と呼ばれる美術監督ラザール・メールソンによる美術が素晴らしい。登場人物の衣装も、風俗考証に基づいた豪華なデザインで、全体の様式美が圧倒的である。フランスでは「フランス・シネマ大賞」を受賞し、イタリアのベネチア国際映画祭では監督賞を受賞、アメリカでは「ニューヨーク映画批評家協会賞」の最優秀外国語映画賞受賞という受賞歴で、日本でも大ヒットした。一九三七年度のキネマ旬報外国映画ベストテンで第一位に選ばれている。

さて、ここで重要なのは、「恐怖の口実」としての雷は、女性のか弱さや初々しさを演出することもあり、たくましさやしたたかさを演出することもあり、二つの相反する側面を持ちうるということである。

横光がフランスから帰国したのは一九三六年八月である。映画好きの横光がどこかでこの作品を観ていたことはほぼ確実であろう。なお「旅愁」の新聞連載開始は、一九三七年四月である。横光は一九四七年一二月に亡くなるまで、この「旅愁」に取り組んでいたといえよう。

5

さてさらにもう一つ、この時期のフランスの映画作品を採り上げてみよう。「旅愁」では、アンリエットが矢代にフランス語を教えるのに、サッシャ・

ギトリの戯曲を教材に用いている。

矢代はサシヤギトリの戯曲の会話をアンリエットに随つて、自分も読みすすんだ。やや鼻音を帯びたうんだ肉声で流れるやうに読むアンリエットは、渦巻く髪をときどき後ろへ投げ上げた。どちらも片手で受けている頁の上へ曲げよせてゐる窮屈な肩がその度に放れたが、またいつの間にか両方から傾きよつた。矢代は外国へ来た日本人の多くの者が、みなこのやうな勉強法をして来たのだとふと思つた。沢山な金銭を費つての勉強であつてみれば、楽しみながらの勉強も自然なことと思はれたが、しかしたとへ毎日これから今のやうな陰悪な姿勢がつづくのを思ふと、ひとつ日本の礼儀の伝統だけは持ち応へてゐたいものだ、身を崩さず緊きしめてかかるのであつた。

アンリエットという女性は、お金をかせぐために日本人にフランス語を教え、わざと体を寄せてくるのも、お金のためであるという文脈になっている。欧州では性とお金が世界の中心にあるという「旅愁」の一つのテーマが、ここにも顔を出す。

しかし、なぜサシヤ・ギトリなのか。当時のギトリの映画という点で考えれば、問題になるのは一つの商品しかない。

中条省平（前掲書一〇一～一〇二頁）は、サシヤ・ギトリについてこのように述べている。

ギトリとパニョルは、ひと言でいえば、フランスを代表する「国民的映画監督」なのでした。そのあまりにもフランス的な個性が日本人には理解できないと思われたのか、彼らの三〇年代の映画で日本公開されたのは、ギトリの『とらんぶ譚』（一九三六年）だけで、これは「キネマ旬報」の一九三九年のベストテン第九位に入りました。しかし、この一作を見ただけでも、ギトリの感覚が〈詩的リアリズム〉のそれよりもはるかに現代的であることがよく分かります。

『とらんぶ譚』の主人公（ギトリ）は、子供のとき、家の金を盗んだのがばれて、キノコの食事を食べさせてもらえませんでした。ところが、それ

が毒キノコで、大家族全員が死んでしまうのです。かくして、盗みのおかげで命をとりとめた主人公は、犯罪にたいしてなんの疑念ももたず、イカサマ師まがいの人生を送る、という人を喰ったお話です。

この映画「とらんぶ譚」は内容を考えるだけで、詩的リアリズムというように甘い幻想を打ち破っている。偶然を大胆に取り入れ、金銭をめぐる人間の深い欲望の世界を描くという、クレールとはまた別個の世界が作り出されている。これは横光がパリ滞在中の六月に公開されている。

ミッシェル・ド・ボワシウは、この映画について次のように論じている⁽¹¹⁾。

また、1936年に公開された映画『とらんぶ物語』(Le Roman d'un tricheur)の主人公は変人ではないが、悪人だと言えるであろう。彼は子供の時、ある日、両親のお金を盗んでしまう。(中略)こうして孤児になった主人公は反省し、「みんなは盗まなかったから死んで、ぼくは盗んだから生き残った」(J'étais vivant parce que j'avais volé. De là à en conclure que les autres étaient morts parce qu'ils étaient honnetes…)という結論に達する。別の言い方をすれば、善は罰せられ、悪は報われる、ということになる。そこで主人公は、それからはできるだけ不誠実な生活を送ることにするのである。このような逆説的な教訓には、サシャ・ギトリから見た社会の不条理が含まれている。社会の規則を守る人が幸福になれないのであれば、幸福になるために規則を破るべきなのである。

横光は「歐洲紀行」などで、パリでは金銭というものが世界の中心におかれていることを何度も繰り返し記しているが、「とらんぶ譚」の主題もそこにある。

さて、梅本洋一は次のように述べて、主人公の語りを引用している⁽¹²⁾。

「金持」あるいは金銭はこの物語の中心だ。われわれの主人公は「金持」に対して次のように発言する。

ぼくは金持が好きだ。しかし注意して欲しい。金持とぼくが呼んでいる人は、金を貯めないで使う人のことだ。彼らのポケットから金が出てゆくときはじめて金には価値が出る。もし金を持っているとすると、そ

れがどんな役に立つのか。もし、ぼくが政府の一員だったら、家の管理人が言っているように、収入を全く使わないで貯込んでいる人に重税を課すだろう。

金が重要であるということ、これが横光滞在中にフランスで公開された映画のテーマとなっていることは重要であり、しかもこの映画で、主人公の詐欺の相棒となる女性はアンリエットという名前なのである。

もう一つ重要な点がある。この映画は、サッシャ・ギトリの語りによって成立しているが、その一人称がただの一人称ではない。過去と未来が交錯し、二重化していく、ある意味でゆがめられた一人称であり、しかも文字と音の重なりをもつ一人称である。この点について、梅本は次のように述べている（前掲書二〇〇頁）。

しかし、映画化されたこの作品、つまり『とらんぶ譚』に存在する〈一人称〉は、〈私〉によって拡大される空間ばかりではない。まず冒頭でカフェのテラスにすわる主人公をカメラが捕え、それを見る者たちが、彼が何かを紙の上に記述しているのを見るとき、彼らは一言も台詞がないままにこれから展開するのは今見ている書き手の〈回想〉であることをたちまち理解するだろう。つまり、書物ではない『とらんぶ譚』には今ひとつの〈一人称〉が介入をしている。それも冒頭のシーンから、〈一人称〉は二重化されている。さらに、その二種類の〈一人称〉の間には、常に声が介在するのだ。観客たちは、主人公が今書きつけている文字そのものを見ることはない。だがしかし、文字が記されはじめた瞬間、われわれは、声を聴くのだ。書物の物語と映画の物語が幸福な結婚をするのはこの時である。確かにわれわれは、たとえば映画の中で登場人物の一人が手紙を書き始めるとき、どこからともなく登場人物の声が聴こえはじめ、その手紙に連ねられた文字の群を朗読するのを何度も聴いたことがある。しかし、数々の登場人物が登場し、声のポリフォニーとも考えられる映画の中で、その声が唯一である例をわれわれは余り知らない。

これは横光利一のいう「四人称」を思い起こされる一人称であり、重要な論

点になるものであると思われる。

ここで先走る形で付言しておくが、外界を反映して心に映じていく景色を、心理の流れに沿いながら、加工せずに未完成のままメモしていく手法を「心象スケッチ」と呼ぶとすると、「心象スケッチ」というものも、ある意味では一人称を拡大した四人称を表すものといえるだろう。「歐洲紀行」とそれをもとにした「旅愁」では、そういう発想のもとに、欲望の都でもあるヨーロッパを舞台に、「詩的リアリズム」を基盤にした世界を描き出すという、離れ業を横光は試みていたのではないだろうか。

6

「詩的リアリズム」の例として、横光はどんな手法を用いたのか。ここでヨーロッパのチロル地方について考えたい。矢代と千鶴子がインスブルックに滞在しているとき、ハーフレカーに山登りを試みる。そのシーンを「旅愁」から引用する。

「塩野さんも去年その氷河を渡つたとか、仰言つてましてよ。そこを渡ると、向ふの谷間に、羊の群が沢山ゐるんですつて。」

千鶴子は子供っぽく眼を輝かせて矢代を見ながら、

「ね、それを見ませうよ。夕暮になると、羊飼ひがチロルの歌を唄つて羊を集めるんですつてよ。その美しいことつて、もう何とも云はれないつて、そんなに云つてらしたわ。ね。それを見ませうよ。」

「見るのは良いが、夕暮ぢやもう帰れないでせう。」と当惑げに矢代は云つた。

「でも、山小舎があるから、そこで泊れるんださうですよ。その代りに、乾草の中で眠るんですつて。」

「それもいいな。」

「ホテルで泊るより、どんなにいいかしれないわ。そこで今夜はやすみませうよ。」

他人は誰も見てゐないと云へ、自分の愛人でもない良家の令嬢と、何の

結婚の意志なく乾草の中で眠ることについては、ふと矢代も躊躇して黙つてゐた。しかし、千鶴子が少しの懼れも感じず云ひ出すその無邪気さは、バリでの度度の二人の危険も見事に擦りぬけて来た美しさであつた。また矢代もそれに何の怪しみも感じない旅人の心を、簡単に身につけてしまつてゐる今である。

「ぢや、行きませうか。しかし、僕よりあなた辛抱出来ますかね。」

と矢代は千鶴子の服装を見て云つた。

「あたしはホテルで泊るより、どんなにいいかしれないわ。チロルへ来たからには、チロルらしい方がずっと面白いんですもの。」

相談が定ると二人は一層元気が増して来た。蜜蜂の群れが山路の両側で唸りをたてて飛び廻つてゐた。ドイツの国境の山山は藍紫色の断崖となつて立ち連り、中腹を断ち切つた白雲の棚曳く糸が、その下の溪谷の鋭さを示しながら、尾根から尾根の胴を巻き包んで流れてゐる。もうまつたく人里は見えなかつた。路を曲ると急に冷氣が真新しく顔を打つて来た。スイスの山山が天と戯れつつ媚態をくねらせ、日光に浸つた全面の賑やかさの中から白い氷の海が見えて来た。

「ああ、あれがさうだわ。あそこを渡るのね。」

千鶴子は云ひながら足早やに路を急いだ。鋸の歯のやうにぎざぎざの氷の峰を連ねた半透明の氷河は、かすかに傾いた趣きでいよいよ全幅を二人の前へ現した。矢代は道の尽きたところに立つて氷河を見降ろしながら、「どうもしかし、こ奴はなかなか危険だぞ。」と呟いた。

「ぢや、矢代さんはあたしの後について渡つてゐらつしやいよ。あたし、かういふところは案外お上手なの。」

横光の描く氷河の描写は想像の産物である。横光は氷河を知らない。この風景には、日本人のチロルやスイスに対する幻想、現実離れした都合の良いイメージがふんだんに合成されて、読者の旅行者的な期待に応えるように描かれ、日本人を感動させるように書かれている。横光自身も一人の日本人観光客として、「チロル」というイメージに騙されながら、読者参加型の架空世界を作り

上げたのである。そして、日本では「旅愁」のその部分だけが評価され、国語の教科書にも載ったのである。

ここでは実際のアルプスは描かれていないが、その表現は清新で美しく、いつも千鶴子に一步遅れをとる矢代の生真面目さもよく伝わる。私はこの「アルプス」の描写を評価する。矢代と千鶴子のはちに婚約するが、美しい「アルプス」で一緒に眠ることはあっても、結局二人はキスひとつしないうちに作品は終わってしまう。

とにかく「旅愁」では、インスブルックから歩いてスイスに出るという、地理的にはでたらめな話が語られる。しかしそれは、森鷗外が「舞姫」の中でベルリンを描くとき、パリの風光や雰囲気を取り入れて描いたことと同じである。鷗外はベルリンをパリの的な光彩と陰影に満ちた写実的な象徴空間として描いている。踊り子というイメージにも、パリでドガが描いた踊り子たちの、常に性をパトロンに買われるきびしい生活が反映している可能性が高い。

ここでもう一度、「心象スケッチ」という問題に戻る。横光は象徴的手法や、詩的な直感的表現を好んだ。このときに参考になるのが、詩人の宮澤賢治である。あの時代に、横光はまったく無名だった宮澤賢治を高く評価しており、賢治の全集を編纂した。これだけでも、横光の卓見は明らかである。横光は宮澤賢治の命日に岩手を訪れており、講演でこう述べている⁽¹³⁾。

一年三百六十五日の一日偶然、このわたしが日本民族を代表する大詩人の命日にこの地へ来たといふことは繰返して言ひますが、何といふ不思議な因縁でありませう、然し一世紀に一人しか出ないやうな偉い詩人が出たりするときかういふやうな奇蹟に似たことがしばしば起り得るものです。

横光は昭和九年九月二十一日から二十三日まで文藝春秋社主催「文藝講演会」のために盛岡、仙台、福島と回った。宮澤賢治は一八九六年（明治二九）八月二十七日生まれで、一九三三年（昭和八）九月二十一日没である。つまりこの時、賢治の一周忌であった。横光はこの年、すでに「宮澤賢治氏について」（「文藝」一九三四・四）という文章を発表しており、文壇に知られていなかった賢治を賞揚している。

宮澤賢治といふ詩人はどんな人であつたかは、氏の生前一度も知つたことがなかつた。昨年の九月にこの人は岩手県の花巻で死んでゐる。この二月になつて、ある日、草野心平氏の個人で出版された宮澤賢治追悼号といふのをふと手にして、初めてこの詩人の名を知つた次第であるが、中に挟まれた詩の幾つかに私はひどく打たれた。

殊に知名の詩人数十名の追悼文を読んで、詩よりも氏の生活上に於ける日常の態度や行為に一層私は感服した。

この詩人の行為は、われわれの理想としてもいささかも遜色のない立派なものだと思つたので、文體社の仕事に従事してゐる私の知人にこのことを述べ、この人の全集を出してはどうかと言私は云つてみると、その翌日になつて、私の知らぬ間にたちまち相談は草野心平氏と文體社との間で整つた。

この文章を読めば、横光の一声で賢治の全集刊行が動き出したことがわかる⁽¹⁴⁾。またこの講演後も横光は同年に、次のように述べている⁽¹⁵⁾。

宮澤賢治といふ詩人の全集が出る。(中略) 私はこの詩人が詩人であるがために魅惑を感じたのでもなければ、またこの詩人の人格の高さを聞き伝へて、全集刊行員の一員となつたのでもない。私はたしかにこの詩人が、以後の日本文学の中に於て、必ず現れなければならぬ大人物だと思つたそれだけである。この人の仕事に関する批評は、今後数多く現れることであらうと思ふが、今はただ私は心ある人々の注意がこの詩人に向ひ、優れた批評の一日も早く現れることを待つのみである。

横光の賢治評価は直感に満ちているが見事であり、何よりも損得抜きで行われた。後世より見てまことにありがたいこの全集刊行後に、横光は渡欧するのである。

さて、このポイントを確認したうえで、「歐洲紀行」の書き出しを見てみよう。一九三六年、昭和十一年二月二二日の日付で門司港を出港した船の上で書かれた妻への手紙となっている。そこで横光はこう述べている。

これから出す手紙は保存しておいてほしい。その時、思つたことを書き

つけておくのは手紙に限る。僕が持つてゐると失つて了ふおそれがあるから番号でも書いて保存しておいてほしい。但し何も書かないことだらうと思ふが、船中の心理の移動、自然の変化と自分の気持ちを後で引きくらべてみたいと思ふから。

そしてパリに着いてから初めて登場する記述は、四月四日の日付がある。

巴里について、いろいろの人が、いろんな事を云つたり書いたりした。しかし、それらの人々が、自分の顔がどんなに変つたか誰も云ひもしなければ、知りもしない。

横光には、人間は移ろい変化するものであるという基本的な認識がある。そして未完成のまま、心に映じたことをそのまま記していくことが、ほんの粗硬なメモであっても、「心象スケッチ」として意味を持つという認識でいる。旅行する人間には余裕がない。メモをするだけで精一杯である。そのメモが後々、心理学的な研究において意味を持つものだという発想がある。これは宮澤賢治の「心象スケッチ」の発想とよく似ている。もちろん、横光はこの「心象スケッチ」という言葉を知っていた。

宮澤賢治は詩集『春と修羅』の「序」において次のように記している。

これらは二十二箇月の
過去とかんずる方角から
紙と鉋質インクをつらね
(すべてわたくしと明滅し
みんなが同時に感ずるもの)
ここまでのもちつゞけられた
かげとひかりのひとくさりづつ
そのとほりの心象スケッチです

賢治の心象スケッチとは、未完成のまま記録された心象風景の流れであり、それは背後に群衆のコロスも従えている。賢治は一九二五年、大正一四年二月九日付、森佐一（森荘已池）宛書簡でこう述べている。

前に私の自費で出した「春と修羅」も、亦それからあと只今まで書き付

けてあるものも、これらはみんな到底詩ではありません。私がこれから、何とかして完成したいと思って居ります、或る心理学的な仕事の支度に、正統な勉強の許されない間、境遇の許す限り、機会のある度毎に、いろいろな条件の下で書き取って置く、ほんの粗硬な心象のスケッチでしかありません。

また賢治は、一九二五年一月二〇日付の岩波茂雄宛書簡で、こう述べている。

わたくしはあとで勉強するときの仕度にとそれぞれの心もちをそのとほり科学的に記載して置きました。その一部分をわたくしは柄にもなく昨年の春本にしたのです。心象スケッチ春と修羅とか何とか題して関根といふ店から自費で出しました。

賢治の「心象スケッチ」は、意識の流れの記録を、あとで構成し直す方法論も含めた概念であり、詩「春と修羅」には、(mental sketch modified) という副題がつく。

おそらく横光が欧州における書簡やメモなど、後に「歐洲紀行」などにまとめる断片的な文章には、こういう「心象スケッチ」的な発想があったのではないだろうか。横光としても、「わたくしはあとで勉強するときの仕度にとそれぞれの心もちをそのとほり科学的に記載して置きました」というのであろう。横光は後で、自身の心理の流れを検証し、何がどう変わったのかを見極めようとしている。実際、パリに住むことによって、日本人の感覚は必ず変わり発想も変化する。自身を実験材料として、横光は心理の揺れを記録した。「歐洲紀行」の八月十二日の記録には、こんな記述がある。

愛することの喜ばしさ。これこそ生活だ。私は日本のことを思ふと胸がどきどきしてならぬ。祖国といふ言葉の肉感を感じたことのない人々は定めし私のこの愛情をファッショと云つて攻撃するであらう。しかしそれは必ず間違つてゐる。私は人々にいきどほりを感じさせねばならぬ感傷を持つてはゐない。しかし私は攻撃に合はう。私は私の胸を貫くどのやうな弾丸をも抜き取る術を覚えてゐる。

横光のこうした心理の流れについて、当時も今も、理解を示す日本人はほとんどいない。当時、フランス文学を研究して横光を指導していた小林秀雄や中島健蔵らにしても、実際のフランスを見たことはない。彼らには横光の話がほとんど通じなかったようである。しかし横光は大正時代から、ひそかに岸田の戯曲からフランス的発想を学び、その問題意識を自分の文学に取り込んだ。岸田の性格からそれは頻繁な交際とはならなかったが、それでもさまざまな交流があり、横光が最終的に信頼を寄せる作家が岸田であったことは確実である。横光の周囲で、ヨーロッパの光に曝された日本人の心理の変転を知る作家は、おそらく岸田ひとりであったのである。

宮澤賢治の作品は、いずれも推敲途中と思えるテキストが多く、完成を極めていない。あるいはわざと、テキスト生成の途中経過を見せつけるような生々しさが立ち上がる。それは未完成のままで何かを伝えてくるのであり、賢治自身も永遠の未完成であることが完成なのだと考えていた。横光の作品にもそのような未完のままの意識の記録という側面があり、特に「歐洲紀行」や「旅愁」の議論は変化しつづける意識を追うことに関心が注がれている。しかし未完でありながらも、そこにはどこかに詩的な沈黙を目指す張りつめた精神の姿態があり、それが文章を輝かせている。

ここで岸田の「チロルの秋」の登場人物の名前を考えてみよう。アマノが天の川であり、ステラが星を表すことは見やすいが、エリザはどうか。エリザ(Elisa)は、イタリアの女性名エリザベッタ(Elisabetta)の短縮形である。もともとヘブライ語で「神は誓う」「神は約束する」という意味を持つ。このエリザベス(Elizabeth)系の名前の愛称は多く、リサ、リズ、リブ、リジー、ライザ、エリザ、エルシー、ベス、ベティ、ベッティ、イザベル、リリアンなどがある。

エリザベスの名を持つ聖人と言えば、聖エリーザベトが有名である。彼女は、十三世紀初頭のハンガリー王、アンドラーシュ二世の王女として生まれた。若くして、十字軍に参加した夫がイタリアで病没しているので、軍人の少尉と恋仲になっているエリザと符合する部分がある。

ステラ さうさう……。

早く行つておげなさい。

ちれつたがつてるわ、あなたの少尉さん……剣をがちやがちや云はせて……。

エリザ （もちもちして）たまにはいいのよ。

少尉という身分には、岸田自身の来歴が影響している。旧紀州藩士の家系で陸軍軍人である父の後継ぎとして、岸田は一八九〇年に東京で生まれた。久留米の連隊で少尉となるが、辞職して愛人の女性を同伴して上京、父から勘当される。剣をガチャガチャ言わせる軍人というものを、とにかく彼は見慣れていたのである。

もうひとつ特筆すべきことは、ステラは目が黒く、母親は長崎で生れて、「ハマ」という名である。長崎のハマと言え、だれでも長崎市の中心地、通称「浜んまち」を思い出す。浜町は長崎開港から一〇〇年後の一六七一年に誕生しており、長崎随一の繁華街である。西洋との交流という点では、長崎は横浜とは比べ物にならない歴史を持つ。横浜でも「浜っ子」という表現がなされるが、横浜が日本の玄関口を代表するようになったのは明治維新前後からである。長崎には「長崎要塞」と呼ばれる日本陸軍の沿岸要塞が存在し、福岡の久留米にいた岸田少尉が、業務や演習などで長崎を訪れていたとしてもおかしくはない。

7

「旅愁」に現れるアンリエットは、横浜を故郷のように懐かしがるフランス人として描かれる。パリから帰国した矢代が、横浜を訪れる場面を引用する。

矢代はパリにゐるとき、カルチエ・ラタンで久慈と食事中、傍にゐたアンリエットが突然、匂ひの強いセロリの茎をぽきりと折つて、「ああ、横浜へ行きたい。」と嘆息を洩した夕暮どきを思ひ出したりした。

その横の空地を越した向ふに、アンリエットが父と二人であたといふ、廃館になつたマッサアジュリーム会社の白壁が見えた。

矢代は、その白壁に射し返つた入日を受け、ペンキ塗の緑の鉄柵の影が折れ曲つてゐるのを見てゐるうち、ふと急にうつろふものの寂しさを覚えて来るのだつた。

「ああ、横浜へ行きたい。」

と、さうアンリエットの洩した嘆息も、あの主の変つた廃館を見たかつたためだつたのかと、彼は自分に会話を教へた教師の胸に今も失はれぬその夢の巢を、彼女に代つてなほよく覗いた。

フランスの海運会社メサジュリ・マリティムは、フランスの植民地拡大期にフランス郵船として最盛期を迎えたが、第一次大戦期にはほとんどの船を失ひ、かなり衰退していった。フランス的なものが、移ろい変化するものの寂しさから逃れえているわけではない。

こうした設定は、「チロルの秋」にある、長崎で生まれてハマという名を持つ母親から、黒い眼を受けついだステラというヨーロッパ女性の抱えている移ろいの歴史から、なにがしかの影響を受けているのではなからうか。ステラは第一次大戦で恋する人を失ひ、喪に服している。時代の波に翻弄され、戦争の傷跡を引きずっているのである。

「旅愁」のフランス人女性のアンリエットという名前に関しては、岸田の「落葉日記」からの影響が強いことはすでに論じた。アンリエットは岸田の好む名前だが、フランス文学の領域では、例えばモーパッサンの小説「月光」に登場している。

岸田はモーパッサンの翻訳者である。『二人の友、眞珠嬢 モオパッサン』は、岸田がパリ留学中に日本に原稿を送ったが、だれかが紛失した⁽¹⁶⁾。しかし関東大震災後に白水社で原稿が見つかり、出版となった。滞仏中から資金集めのために岸田はモーパッサンの翻訳に取り組んでいたのである。

モーパッサンに関しては、横光は「歐洲紀行」の五月一日の日録で、ホテルから見下ろすことのできる墓地を歩いた様子が記されている。

曇つてゐる。風邪気味だ。

午後初めて前の広い墓地の中へ這入つてみた。モウパッサンの墓があ

る。花の落ちた薔薇が墓石に延び上つてゐる他に、光沢のない名の知れぬ汚い花が咲いてゐる。死ねばかうかと思ふ以外に急に作家の苦しさが身に滲んで、急いでその傍から遠ざかつた。

花の落ちた薔薇が墓にあったというのが、「旅愁」のアンリエットは薔薇の香りがそのひとつの特徴となっている。いってみれば、横光はホテルから毎日、モーパッサンの墓のある墓地を見下ろして生活をしていただけであり、「死ねばかうか」という思いを胸に日々を過ごしていたともいえよう。

ここにはピエール・ド・ロンサールの、「薔薇を摘みなさい」という思想がひそかに想起されている。

アンリエットの薔薇の匂ひが夜の匂ひのやうにゆらめくのを感じながら、これが二百年後の日本にも匂ふ匂ひであらうかと、心は黄泉に漂ふごとくうつらとするのだつた。

「旅愁」ではこのように薔薇の香りと結びつけられたアンリエットは、禁欲主義の矢代を誘うロンサールの誘惑の要素として位置づけられている。古代ローマの詩人ホラティウスの詩に由来する「カルペ・ディエム」(Carpe Diem)の思想は「一日を摘め」、つまり今を楽しめという考えである。それは「薔薇を摘め」というロンサールの発想となる。この対立項とされる「メメント・モリ」(Memento Mori)の思想は「死を忘れるな」という意味で、古代ローマからあるが、中世キリスト教で盛んに用いられるようになった。「人間の死すべき定めを意識し、欲望を戒め、謙虚に生きろ」というのである。パリの横光は、ある意味で、いつもこの「カルペ・ディエム」と「メメント・モリ」に同時に出会っている。しかし両者は単純な対立項ではない。どちらも「人生の有限性」を意識させる思想で、前者は「生が有限だから今を楽しめ」、後者は「死を思い、この瞬間を真剣に生きろ」という考えである。つまり、「生の肯定」と「死を通じた生の再評価」という視点で補完関係にあり、バランスを取って生きるための二つの知恵ということもできよう。

ここで、話を岸田の「古い玩具」に戻す。「パリの屋根の下」は、フランスのシャンソンがふんだんに聞ける映画であり、劇中に歌を挿入する手法を教え

てくれる。その先蹤はこの岸田の戯曲にあった。若き日の横光が早稲田界限に住んでいた時、島村抱月と松井須磨子が手を組んだ芸術座の公演を見ている。劇中で「カチューシャの唄」や「ゴンドラの歌」が歌われるところも見ていただろう。また「頭ならびに腹」では汽車の中で傍若無人に小唄のようなものを歌う子供が描かれる。「赤い着物」でも子供が雨を厭う歌を歌う。岸田戯曲では、そうした挿入よりもさらに先鋭的な技法、日本語の会話とフランス語が交響するという技法が見られる。

歌を劇中に入れる発想は、「旅愁」ではまず、千鶴子が船中でフランス語で歌うシーンに描かれる。それは「巴里の屋根の下」の歌である。誰でも知っている曲だが、「旅愁」ではフランス語歌詞がひらがなで記されており、よくわからない。

「ここはまだ船の中ですが、明日は皆さま、パリへお立ちになる方が多うございますから。」

千鶴子がここまで云つたとき三島がまた、

「パリの屋根の下。」

と叫んだ。もう子供と同じやうになってゐる皆の者は手を打つて喜んだ。千鶴子は真紀子に一寸会釈をしてからパリの屋根の下を唄ひ出した。

かんてるゆうばんたん

さびいはいゆまん

るいでいつたんじゆうるたん

どるまん

だんのうとるろつじゆまん

じえべいねすうばあん

ぶうるてるべいるふあれどら

るじやん

唄がすすむままに一同はもう上機嫌になつて、間もなく眼の前に現れて来るパリの実物に接した思ひで、それぞれ首を振り振り唄ふのであつた。この唄は一度終るともう一度もう一度と、皆は千鶴子をせきたててやめな

異郷のブリズム

——横光利一と岸田國土、フランス文化の創造的受容——

かつた。

この映画では一九三〇年頃のパリの下町に暮らす庶民の生活が描かれている。歌はルネ・ナゼル作詞、ラウル・モレッティ作曲で、主演俳優のアルベール・プレジャン（Albert Préjean）が歌った。

Quand elle eut vingt ans

Sa vieille maman

Lui dit un jour tendrement:

《Dans notre log'ment

J'ai peiné souvent

Pour t'él'ver fallait d'Argent;》

彼女が二十歳になると

年とった母親は

ある日やさしい声で言った。

この家ではいつも苦勞したよ

お前を育てるにはお金がかかったからね

歌詞では、この二十歳の娘ニニに紆余曲折があり、最後は彼女が幸せな結婚をするハッピーエンドになっている。

横光が東京日日新聞・大阪毎日新聞の社友として神戸港を出港したのは一九三六年二月である。この映画の日本公開は一九三一年五月であり、横光の乗った郵船箱根丸の中でこの歌が歌われてもおかしくない。

横光の歌詞のひらがな書きは、意味不明の音の連なりになっており、横光の妻宛ての書簡にあったように、読者は雰囲気を楽しめということであろう。このシーンは後に矢代と千鶴子がチロルの山登りをした場面で響く、羊たちを集める羊飼いのヨーデルへとつながる。歌詞があるのかどうかかわからない形で、「チロルの唄」は「るくるくるく」と表現されている。ヨーデルは、胸声と裏声（ファルセット）を交互に使い分けることで声の音色を変化させて歌う。ドイツ語の歌詞があるが、意味不明の部分も多く、例えばよく知られたスイス民謡「ホルディリディア」の「ホルディリディア ホルディリア」の繰り返しの

部分は、「るくるくるく」という響きとして聞こえるのかもしれない。「旅愁」から、チロルのシーンを引用しよう。

チロルの唄はその中を貫く一本の主旋律となつて、羊の群れを高く低く呼び集めて近づくのだつた。

「るくるくるくるく、るるるるる——るくるくるくるく、るるるるる——」

「まるで神さまを見てゐるやうだわ。」

と千鶴子は小声で云ふとまたぼんやり安心して下を見降ろした。まだ末の方で拵がり散つてゐる羊の群れは、犬の声に緊めつけられつつ、新たな団塊となりさらに速度を早めて前の群団の中へ流れ込んだ。空の光は刻一刻薄らいで紫色に変つていつた。羊の流れは地を這ふ霧のやうにかすみながらも鈴の響だけますます大きく膨んで来ると、むつと熱気に似た獣類の臭ひが舞ひ襲つて来た。

写実をもとにしつつ、象徴的構図を作り、そこに詩的官能を生むという横光の意図は見事に実現されている。日本人の眼から、この情景は「神のごときヨーデル響く夏ゆふべ」という句にまとめることができる。もちろん羊飼いはカトリック的なイメージとつながるが、カトリック信者ではあっても千鶴子のつぶやく「神」は、そういう宗派を超越した神とも無関係ではない。おそらく横光のこうした発想の原点は、「古い玩具」にあるのではないか。ここで「古い玩具」で流行のシャンソンが現れるシーンを引用する。

房子 それやねえ、日本人は顔の色が……。

ルイーズ いいえ、さうぢやないの。眼よ、大事なのは。

留雄 （小声にて歌ひ出す）

Viens, tout est si doux,

Si plein de promesse!

.....

ルイーズ （その後をうけて）

Un sourire en très grands yeux

異郷のプリズム

——横光利一と岸田國土、フランス文化の創造的受容——

房子 （ルイーズと合唱）

Me révèle un coin des cieux

.....

手塚 （写真機を三人の方に向け、歌が終つてルイーズと房子とが正面を向きたる刹那を写し撮り）ブラヴォオ！

女性を撮影するカメラマン手塚という形で、「写真」という小道具が現れる。このカメラという小道具を横光も「旅愁」に登場させるのだが、今は流行のシャンソンを歌う場面について注目したい。おそらく作中にシャンソンを取り込むという横光の発想の原点は、この「古い玩具」の手法にあったのではないだろうか。

留雄とルイーズと房子が歌う曲は、「トセリのセレナード」(Sérénade de Toselli)である。フィレンツェ生まれの作曲家エンリコ・トセリの作品で、日本では「嘆きのセレナーデ」と呼ぶ。もともと歌詞はイタリア語で Alfredo Silvestri 作詞である。長調でゆったり流れるやさしい曲で、嘆きの感覚はあまり見当たらない。イタリア語の歌詞もそうだが、フランス語の歌詞も甘く、失われた愛を歌う形になっている。フランス語版はイタリア語歌詞の意識とみることもできる。後にコルシカ出身の歌手ティノ・ロッシ (Tino Rossi) が歌っており、その音源は残っている。歌詞はこんな具合である。

Viens, le soir descend

Et l'heure est charmeuse

Viens, toi si frileuse

La nuit déjà comme un manteau s'étend

Viens, tout est si doux

Si plein de promesses

On sent la caresse

Des mots d'amour qu'on écoute à genoux

Un sourire en tes grands yeux

Me révèle un coin des cieux

ここで、戯曲中に引用された箇所を詳しく見てみよう。

Viens, tout est si doux / Si plein de promesses

これは、「さあおいで、すべてがこんなに甘く、明るい未来に満ちている」という意味である。

Un sourire en tes grands yeux / Me révèle un coin des cieux

これは、「きみの大きな瞳に浮かぶ微笑みが、私に天国の一郭を見せてくれる」という意味である。引用では、「tes きみの」という言葉が「très とても」という言葉に変わっており、不自然なフランス語になっている。岸田の記憶違いであろう。

これは劇中ではつながっている歌詞として描かれているが、これらの詩句の間には、次の二行が存在している。

On sent la caresse / Des mots d'amour qu'on écoute à genoux

つまり「ひざまずいて聞く愛の言葉に愛撫されるのを感じている」という詩句が省略されて、曲がつかない。原文を飛ばすという方法は、戯曲「落葉日記」でも用いられており、岸田の癖といってよい。

イタリア語の歌詞を分析すると、やはり「失われた恋」をテーマにした歌であり、別れた恋人を思う後悔と悲しみを表現している。基本的に「死別」ではなく「失恋」の歌と解釈するのが自然である。

フランス語版は、ロマンティックで愛を囁く雰囲気強い。細かく読みこむと、歌詞のトーンや言葉の選び方で、恋人と死別した可能性を示唆している。たとえば、岸田が引用した部分をもう一度確認しよう。

「Un sourire en tes grands yeux / Me révèle un coin des cieux」のなかの、「un coin des cieux（天国の一郭）」という表現は、比喩的に「君といると天国のようだ」という喜びの表白だが、「君の瞳が天国の一部を見せてくれる」と文字通りに解釈すると、相手がすでに亡くなっていて、話し手がその存在を幻想や記憶の中に見ている可能性が高い。

また書き出しである「Viens, le soir descend, et l'heure est charmante...」（おいで、夕暮れが降りてくる、この魅惑的な時に…）という一節は、恋人に直接

呼びかけるのではなく、幻想の中で語りかけているように聞こえる。

フランス語の詩の伝統では、死別した恋人への呼びかけが「おいで (Viens)」という形で表現されることが多い。暮れ時のロマンチックな雰囲気を描いているだけだともいえるが、死別というパターンが存在している。

例えばビクトール・ユーゴーの詩「À celle qui est voilée (覆いをかけた女性へ)」(『瞑想詩集』一八五六年)は、亡き娘レオポルディーヌへの思いを描いて「Viens」の呼びかけが繰り返される。

Oh, viens ! tu dois être bien belle,

Car ton chant lointain est bien doux ;

ああ、おいで、おまえはきつととても美しいに違いない、

なぜなら、おまえの遠い歌はとても心地よいから

Viens ! viens dans ma brume hagarde,

Où naît la foi, d'où l'esprit sort,

おいで、おいで、私のこの乱れた霧の中へ、

そこでは信仰が生まれ、霊が湧き出ている

ユーゴーは娘の死によって絶望を経験した。「brume hagarde」(乱れた霧)は、その悲嘆と精神的な暗闇、すなわち、生ける者の中の死の影といってもよい。

ここで二〇世紀初頭のフランス詩壇について補足する。詩人アンナ・ド・ノアイユは、ルーマニアのワラキア公家の出で、黒髪で黒い瞳というエキゾチックな美貌と才気あふれる詩風で、たちまちパリ詩壇の中心となった。彼女のサロンには多くの著名な文人が集結し、特にその詩は、象徴主義の支配的な時代において、官能的な生命の賛歌や情熱的な自我の表現として大衆的な共感を得た。第一次大戦中は、戦争の悲劇や人々の愛国的な思いを詩に綴った。彼女は一九二一年、全作品に対してアカデミー・フランセーズ文学大賞を受賞し、後にレジオン・ド・ヌール勲章を受章した。

岸田國土は、『古い玩具』(岩波書店、一九五二・六)の「あとがき」で、『古い玩具』は、一九二三年、パリの旅舎で書いた私の最初の戯曲である」と述べ

ている。それは、こうしたアンナの存在の影響下にあるフランスで書かれたといっても過言ではない。「チロルの秋」がまさにそういう世界なのだが、ヨーロッパはまだ戦争の影を深く引きずっていた。

8

「芝居と僕」（「劇作」一九三七・一～九）の中で、岸田はピトエフから日本の芝居をやりたいと言われ、自分で戯曲を書いた経緯を記している。

僕は、黙つて別れたが、ひとつ、づるいことをやつてやろうと思ひつき、早速、生れてはじめてと云つていゝ現代劇の創作にとりかゝつた。一週間後に、知合ひの仏蘭西人の協力を仰いでそいつの仏訳をまとめ上げた。題して、「黄色い微笑」！

最後の「黄色い微笑」には、「アン・スウリイル・ジョオヌ」というルビがある。Un sourire jaune とは、フランス語で作り笑い、苦笑いという意味になる。本来、この表現は日本人とか、アジア人種とは関係がない。怒りや不機嫌さを含んだ表情のことである。ただし、岸田は明らかに、日本人的なニュアンスをそこに込めている。これが「古い玩具」のひとつの原形である。

「古い玩具」では第二場の最後で房子がピアノを弾くが、ト書きでは「静かにセレナタを弾く」とあるので、やはりこれも「トセリのセレナーデ」のことであろう。

ここで「旅愁」から、矢代たち一行がプーローニュの森の池でボートに乗るシーンを引用してみよう。

久慈の声に応じて矢代もともにオールに力を入れて漕いだ。アンリエットは軽快な速力に合せるやうに今流行の小唄を歌ひ出した。

——夜のヴァイオリンがかすかに鳴つてゐる。甘いやさしいメロディに、愛する楽しみと、生きてゐる喜びを、わたしらにささやいてゐてくれる。——

このやうな感傷的な唄もフランスの婦人が歌ふと、水に浮んでゐる白鳥も花も一しほ矢代に旅の愁ひを感じさせた。行き過ぎるボートの中からも

アンリエットの歌に合せて低く唄ふものがあつた。千鶴子は指さきに水を浸しながら、遠ざかつて行くボートの紅の提灯を振り返つて眺め、オールが水を跳ねても水面に尾を曳く波紋から眼を放さうとしなかつた。パビヨンロワイヤルの桃色の明りが見えて来ると、島に繁つた花の樹が水の上から次第に白く朧ろに浮いて来た。

「旅愁」のアンリエットが歌うのは、「Un violon dans la nuit」というシャンソンである。小説では日本語訳の形になっており、これなら読者に意味が伝わるだろう。

この曲は、一九三五年に Tino Rossi（ティノ・ロッシ）が歌ったタンゴ調のシャンソンである。タイトルは「夜のヴァイオリン」を意味する。甘美なメロディーとロマンチックな歌詞に人気があった。愛と人生の喜びを歌っている。

作曲者はイタリアの作曲家チェーザレ・アンドレア・ビクシオ（Cesare Andrea Bixio）、イタリア語の作詞者はビクシオ・ケルビーニ（Bixio Cherubini）で、原曲のタイトルは「Violino Tzigano」（ジプシー・ヴァイオリン）である。フランス語版の作詞者はアンリ・ヴァルナ（Henri Varna）、マルク・カブ（Marc-Cab）およびレオ・ルリエーヴル（Léo Lelièvre）である。フランス語版は、ティノ・ロッシの代表曲の一つとなった。歌詞の一部を掲載する。

Dans la nuit un violon joue presque en sourdine

Pour nous seuls, sa mélodie tendre et câline

Elle nous dit l'espoir d'aimer, la joie de vivre

Tous les deux sous le ciel clair écoutons-la

Doucement elle nous prend et nous enivre

Viens ce soir la murmurer entre mes bras

Chante, chante pour moi

Dans cette nuit de rêve

夜の中で、ヴァイオリンが静かに奏でている

優しく愛らしいメロディーを、私たちだけのために。

それは愛する希望、生きる喜びを私たちに語りかける

澄んだ空の下、二人だけで耳を傾けよう
その響きは私たちを包み込み、酩酊させる
今夜は私のところにきて、腕の中でそっとささやいて
歌って、歌って、私のために
この夢のような夜に

「旅愁」の描写は、横光が実際にブローニュの森で体験した記憶がもとになっている。「歐洲紀行」の四月二八日の日録で、岡本太郎とブローニュの森に遊んだことが記されている。

さて夕暮になって立ち上つた。若い男女の二人が、喧嘩をしてゐると見えて、黙つて立つてゐるその上に、白い蠟燭を立て連ねたやうなマロニエの花叢が、風に重々しく揺れ動く。岡本君は巴里の屋根の下を「若者よ、愛せ。」とフランス語で唄ひながら、その前を行き過ぎる。すると、若い男女の二人は前からの争ひのまま、どちらからともなく不機嫌さうに接吻した。鶯が衰へた声で濃密な葉の中で鳴いてゐるのを聞きつつ、私はこれをこの日の終りとした。

おそらく岡本が歌っていたのは、「巴里の屋根の下」の次の部分であろう。

C'est quand on a vingt ans
Quand fleurit le printemps,
Qu'il faut s'aimer, sans perdre un instant
二十歳になったのなら
春が咲き乱れるこのときは
一瞬も無駄にすることなく、愛し合わなければだめだ

杉淵洋一は、映画主題歌の「フランス語の原詩の中に、「若者よ、愛せ。」といった言葉は見当たらない」と指摘する⁽¹⁷⁾。確かにそのままの言葉はないが、「二十歳になったのなら一刻も無駄にしないで愛し合わなければだめだ」という歌詞を、横光は要約したのである。

映画「巴里の屋根の下」の中では、この部分はかなり強調されていて、ある中年婦人がアパルトマンでこの部分を歌っていると、上階の男がうるさいと床

(天井) をたたくので、婦人は怒ってかえって大きな声で繰り返し歌う。「二十歳になったら」というところが繰り返される。その部分を、岡本太郎が歌ったのである。また、ティノ・ロッシのヴァイオリンを唄うシャンソンも、同じ趣旨の歌詞であり、「若者よ、愛せ」という情調を歌う。

ついでに言えば、ピエール・ド・ロンサールの詩集『エレーヌへのソネット』(一五七八) に、「あなたが年老いたとき、夕べ、燭台の横で」(Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,) という詩がある。最後の連の翻訳だけを示す。

あなたは私の愛と、あなたの誇り高い拒絶とを悔やむことになります。

だから、もし私の言葉を信じるなら、明日を待たずに、

今日という日のバラを摘みなさい。

またロンサールの詩「可愛い人よ、バラを見に行こう」(Mignonne, allons voir si la rose) にも触れておく。これは『カッサンドルへの恋歌集』(一五五二) 所収である。有名な最後の連の日本語訳のみを示す。

だから、もし私の言うことを信じてくれるなら、可愛い人よ

あなたの年頃がもっとも新鮮で

花盛りであるうちに

若さを摘みなさい、摘みなさい

この花のように、老いというものは

あなたの美しさを色あせさせてしまうのだから

薔薇を摘みなさいというロンサールの思想は、箴言としてフランス人によく知られており、「若者よ、愛せ」という歌を聞けばすぐ思い出す。岡本太郎の歌で、喧嘩をしていた男女が仲直りをしたのは、そういう文脈において理解しなければならない。「旅愁」の根底には、禁欲主義をめぐる議論が存在しており、それは基本的に人生を楽しめというロンサールの思想と対立項をなしている。フランス文学の磁界には、このロンサールの伝統がある一方で、バルザックの「谷間の百合」のアンリエットのような禁欲主義が存在している。

映画「巴里の屋根の下」でも、行き場のなくなったポーラをアルベールが自

分の部屋に泊めてやるのだが、ポーラが拒絶するのでアルベールは同じベッドでは眠れずに夜を明かす。結局二人は一度も深い関係にはならず、恋は成就しない。アルベールは失恋する。そして映画の主題歌は、「二〇歳は人生の花盛りなのだから、一刻も無駄にしないで愛し合わなければだめよ」と繰り返すのである⁽¹⁸⁾。歌の内容と映画のストーリーとの間にはギャップがある。もちろん意図的に設定されたものである。こういう歌を千鶴子が繰り返し歌うことには、やはり意味が生じてしまう。

禁欲派か春風騷蕩派か、あるいは、カルペ・ディエムかメメント・モリかという、一見すると二項対立に見える構造があり、その排中律の間を抜けていこうとするのが矢代と千鶴子である。恋には、アルベールの場合のようにさまざまな障害が出てくるもので、例えば日本人好きのフランス人であるピエールが、千鶴子に接近を試みることもある。そのためにひどく矢代がやきもきする。このピエールとは、ピエール・ド・ロンサールのことではないだろうか。ロンサールは「自分の詩は豎琴にあわせられなければならない」と主張して音楽的な詩を作ったが、矢代がピエールと恋の駆け引きをする舞台にオペラ座が選ばれているのも象徴的である。

「旅愁」における、ブローニュの森の夢のようなシーンは、横光はほとんど想像で描いているが、その光景を胸に焼き付けようとする千鶴子の描写も秀逸で、この作品を否定する人は、フランス文化の文脈を理解していないのではないだろうか。

いずれにしても「旅愁」の一つの原点として、フランス語のシャンソンに情調を乗せていく方法を横光は学んでおり、そこにはモデルとして岸田の戯曲世界が存在したのである。「古い玩具」の中に見える異文化衝突的な議論も少し引用しよう。

ルイーズ　ある人の書いた本に、それもなかなか日本をよく見てゐる人なのよ、その本にね、西洋に来てゐる日本の青年はみんな行儀がよくつて、物わかりが早く、控へ目で、親切で、辛抱強い。殊に、西洋の女が悦びさうな可愛らしいお土産を、いつもポケットの中に忍ばせてゐて、

たまには、絹糸の結び目をほどく手品や、紙ぎれで動物の形をこしらへる芸当をやつて見せる誠に頼母しい青年だ。が、決して油断をしてはならないつて。(笑ひながら) ね、もうその先きはわかつてるでせう。

留雄 (苦笑しながら。) わかつたやうな、わからないやうな……

ルイーズ まあ、それはわかつたとして、あたしに云はせれば、日本の男のほんたうの値打は、西洋風の生活でなしに、やつぱり純日本式の生活をして、始めてわかるんだと思ふの。洋服よりも羽織袴、椅子よりも座蒲団、ステッキよりも扇子、握手よりも此のお辞儀(頭を下げて見せる。)

留雄 シルクハットよりもチヨン髷。

ルイーズ (真面目に。) さうよ。西洋人の真似なんかして、どんなにあなた方は男振りを下げていらつしやるかわからないわ。

留雄 全く僕達は見つともないでせうね、あなた方の眼から御覧になると……

ルイーズ 見つともないよりも、お気の毒だわ。

留雄 ひどいなあ。どうも然し、こればかりは……。

ルイーズ そこななのよ。なにもわざわざ西洋くんだりまで来て、折角の男振りを下げなくつても、ちゃんとお国にいらつしつて、お花さんや、お雪さんに……

留雄 (相手の云ひ終らないうち。) 真面目な話は真面目にしませう。

これがフランスと日本の文化論となっていることは見やすい。そこには男女のすれ違いが表現されている。日本人が、ヨーロッパはアルプスでありアルプスはスイスでありスイスはチロルであると思ひ込んでいるように、まだ見ぬ日本が好きなルイーズはおそらく幻影を追っている。そこには森鷗外を追って来日するエリスを思わせるものがある。「旅愁」が浮かび上がらせるのはまさにそういう問題である。先にも引用した『『古い玩具』あとがき』で、岸田はこう述べている。

この作品で、私は、正面から民族問題を扱はうとしたわけではなかつた。

むしろ、東洋の一青年としての孤独な旅の感傷が、わづかに戯曲といふ、当時私の関心の的であつた文学形式にもられることで満足した。

この発言に触れて宮本啓子は、「『古い玩具』に関するその後の研究は、「民族問題」と「孤独な旅の感傷」のどちらを取るかで二分されていく」と指摘している⁽¹⁹⁾。

しかし岸田には、どちらか一方ではなく、民族問題も孤独な旅の感傷も両方あったのではないだろうか。そしてその両方をあたかも日本人の生理現象のように象徴化しながら、横光は「旅愁」で「心象スケッチ」として「詩的レアリズム」の世界に描こうとしたのである。そして作中に若者や愛に関するシャンソンを挿入させ、フランスと日本の違いを曖昧にさせる磁界を展開させる。横光はパリで、アンテナを鋭敏にさせて、風俗をよく観察し、地元ならではの情報を収集していたのである。

「古い玩具」も、「チロルの秋」も、抽象性や象徴性が高く、とにかくリアリズムを装いながら、始めから最後まで閉鎖的な空間における虚構である。そこには、岸田本人の旅愁の感覚と、民族問題と、また日本演劇の現状への不満が、すべて混ざり合っていたのではないだろうか。同じあとがきの中で、岸田は「この集に収められた私の初期の戯曲は、さういふわけで、私の当時の日本演劇の非近代性に対する抑へがたい不満を前提とした演劇論の実践の一形態だ」とも述べている。

9

岸田の戯曲「落葉日記」には、アンリエットという女性が登場するが、彼女がどんな髪をしているのか、どんな瞳をしているのか、記述がない。そして「旅愁」のアンリエットも、どんな髪をしているのか、どんな瞳をしているのかわからない。当時の日本人なら、西欧の女性なので彼女は金髪で青い眼であろうという思い込みがあっただろう。これはアルプスがスイスでスイスはチロルだという発想と同じ幻想である。

「旅愁」から引用しよう。

「日本にこれだけ美しい通りの出来るまでには、まだ二百年はかかるよ。僕らはここを見て日本の二百年を生きたんだよ。たしかにさうだよ。今さら何も、云ふことないぢやないか。」

涙を浮べて云ふやうな久慈の切なげな言葉を聞いては矢代もも早や意見は出なかつた。アンリエットの薔薇の匂ひが夜の匂ひのやうにゆらめくのを感じながら、これが二百年後の日本にも匂ふ匂ひであらうかと、心は黄泉に漂ふごとくうつらとするのだつた。

アンリエットは薔薇の香りをまとっている。しかしこれは香水であり、衣装にも近く、交換できない眼の色や髪の色とは異なる。またアンリエットは力が強いらしい。矢代と腕を組むのだが、矢代は足がよろよろと千鳥足になる。

「矢代さんはどこにゐらつしやるの。」

まだ一度も婦人と腕を組んで歩いたことのない矢代は、アンリエットから力を込めて腕を組まれても片身が吊り上つてゐるやうに感じられ、ともすれば足が乱れようとしかかつた。

「ラスパイユ、三〇三です。」

「三〇三。」

同じ番地の一つより家のないパリでは、番地を云へばすぐ建物が浮んで来るらしく、アンリエットも、「ああ、あそこ。」と頷いて、

「ぢや、明日行つてよ。夕方の六時に行くわ。」と慰める風に云つた。

アンリエットの肉体は、はっきり存在している。しかしその実態はわかりにくい。ラスパイユ大通り三〇三というのも、必要以上に具体的な住所である。しかし、ラスパイユ大通りに、三〇三番地は存在しない。40年前だが、私は何度も歩き、古地図も見て確かめた。「歐洲紀行」の中で、横光は「ラスパイユのホテルの六階が私の部屋だ。広い墓場が眼下に見える。ボードレールもこの墓地にゐる」(四月二一日)と述べている。横光は、ラスパイユ大通り二五九番地のセレクト・ラスパイユ・ホテルに泊まっていた⁽²⁰⁾。その地理を利用しつつ、正確な番地を回避したのである。私はホテルの主人に頼んで、六階のこの部屋を見ており、左右の部屋も見ており、窓からモンパルナス墓地を

見下ろしたが、墓地の内部はよく見えなかった。私が訪れた時は螺旋階段もそのまま残っていた。狭いエレベーターが階段の真ん中に増設されていた。横光の時代には存在しなかったものである。

さて話を元に戻す。矢代が自分のホテルの部屋からアンリエットと一緒に外に出ようとするときの描写を見て見よう。

アンリエットは先に暗い螺旋形の階段を降りて行つた。後から矢代は降りるのだが、自然に眼につくアンリエットの首の白さも人知れず眺める気持ちには、不意打ちを喰はせるやうに感じられ彼は幾度も眼を転じた。しかし、螺旋形の狭い階段は降りても降りても変化がなかつた。絶えず眼につくものは階上からつづいて来たアンリエットのなだらかな首ばかりであつた。しかも、巻き降りてゐる階段は長いので撃たれたやうに前に下つてゐる首筋は、見る度びに眼のない生ま生ましい顔のやうに見え、矢代はだんだん呼吸の困難を感じて来るのだつた。

薄暗い螺旋階段の緊張感が良く描けている。これでアンリエットの首の白さが分かるが、それはあまりアンリエットを理解する助けにはならない。そのほかに描かれている肉体的特徴としては、アンリエットの「歯」が存在する。

アンリエットは見たところ目立つた美人とは云へなかつたが、ふとかすめ去る瞬間の笑顔に忘れ難い美しさが揃つた歯を中心にして現れた。あるいはこんな描写もある。

アンリエットはさきからにこにこしながら、美しい前歯で前菜の赤い小蕪を噛んでゐたが、饅頭のやうなスパゲッティが湯気を立てて出て来ると巧にフォークへ巻きつけた。

薔薇の香り、赤かぶとセロリ、白い首と白い歯で、アンリエットに関する情報はある程度分かるが、髪の色と眼の色の空白は大きい。肉体、あるいは顔の表情が、意図的に隠されていると考えていいだろう。

またこのアンリエットは単なる西洋人女性ではなく、メサジュリ・マリティムと聘珍樓、また横浜の街と結びつけられ「日本と西洋を媒介する存在」として設定されている。横光は「開国の玄関口」としての横浜を象徴的に提示し、

作品に「異文化交流の歴史的基盤」を読み込む糸口として、アンリエットを配置しているといつてよい。

「旅愁」に描かれるチロルもまた、現実の地理的チロルではなく、日本人読者にとって曖昧な「スイス」「アルプス」への憧れを喚起する象徴的空間となっている。たとえチロルがスイスではなく、存在しない氷河や国境の描写が邪魔をしても、読者は「スイスのアルプスの美しい風景」を観光的視線で享受してしまう。先に触れているように、昭和初期の日本では、渡欧するために船でひと月の間海を渡らなければならず、その旅費の支払いも容易ではなかった。私の子ども時代ですら固定相場で1ドル360円もしたのである。読者にとってヨーロッパ体験は稀少であり、文学作品を通じて象徴的に体感することは極めて重要な意味をもったのである。

「旅愁」における風景描写は、単なる舞台装置ではなく、読者が登場人物とともに架空のチロルを歩み、西洋文化やアルプスの自然を体感する「読者参加型象徴空間」として機能している。物理的なアルプス描写と心理的閉鎖性の対比により、読者は登場人物の心理的すれ違いを追体験するとともに、憧れ通りの美しい風景に満足感を覚えてしまう。

横光は岸田の戯曲的手法を小説に応用しつつ、日本人のヨーロッパ憧憬という文化的な文脈を作品世界に巧みに組み込んでいる。横光の「旅愁」におけるフランス描写は、単なる風景の再現にとどまらず、作者自身の文化的体験と感受性を反映した心理描写の重要な要素である。岸田作品では、しばしば人物の表情や仕草、微細な行動を通じて心理を表現する手法が用いられているが、「旅愁」でも同様に、人物の感覚体験や文化的背景との相互作用によって内面が描かれていく。パリにおけるアンリエットの存在は、その典型であり、髪や瞳の具体的描写は避けつつも、その白い首筋の描写や薔薇の香り、あるいは白い歯の描写によって肉体的存在感と心理的な印象が立ち上がり、国籍を超えた人としての存在感と、まだ理解しがたく手の届かないもどかしさのようなものが同時に浮かび上がる。そこにはカルペ・ディエムとメメント・モリの相反するように見える流れが合流しているのである。

また、ティノ・ロッシのシャンソンや映画「巴里の屋根の下」の主題歌は、愛や喜び、切なさといった情動を象徴し、物語の感情的なテンポを形成する。

横光は自身の体験と文学的感受性を媒介としながら、フランスの文化や風俗、人物の心理、音楽的な情緒を統合する高度な表現を実現している。また、岸田の戯曲をモデルとすることで、異文化交流や民族的孤独といったテーマが心理描写の中に象徴的に組み込まれ、作品の深みと多層性が形成されている。横光は、フランスの文化や風俗を観察し、文学的感性を通じて人物と文化の融合的表現を追求した。その手法は日本近代文学における異文化描写の先駆的事例として評価されるべきである。その点をよく理解していたのが吉田健一である。

横光は視覚・聴覚・嗅覚などの感覚描写と心理描写を融合させることで、登場人物の内面と文化的な側面を同時に描き出す。このとき、「詩的リアリズム」によって、例えば「見せない」手法も用いている。フランス文学や、映画、音楽をただ作品に取り込んだのではなく、読者の観光旅行的な興味による作品参加をうながしながら、象徴的で架空の空間を創造している。風景描写は単なる舞台装置ではなく、心理描写や文化的メッセージを担う重要な要素である。このように、「旅愁」は異国情緒を伝えようとする作品に終わらず、文化的背景と人物の心理を絡めた複合的な文学体験を読者に提供しているのである。横光は「旅愁」の中で、当時の日本人の内面を映し出すための「写実的にして象徴的な空間」、あるいは異郷のプリズムとしてフランスを利用したと言ってよいだろう。そしてそれは、「純文学にして通俗小説」という形で排中律をすり抜けていく新しい小説の骨格ともなっていたのではないだろうか⁽²¹⁾。

最後にひとつの仮説を加えておく。横光は「夜の靴」の中で次のように述べている。

日本の全部をあげて汗水たらして働いてゐるのも、いつの日か、誰か一人の詩人に、ほんの一行の生きたしるしを書かしめるためかもしれない、と思ふことは誤りだらうか。

淡海のみゆふなみちどりながなけば心もしぬにいにしへ思ほゆ(人麿)

何と美しい一行の詩だらう。これを越した詩はかつて一行でもあつたらうか。たとへこのまま国が減ばうとも、これで生きた証拠になつたと思はれるものは、この他に何があるだらう。これに並ぶものに、

荒海や佐渡によこたふ天の川（芭蕉）

今やこの詩は実にさみしく美しい。去年までとはこれ程も美しく違ふものかと私は思ふ。

この一節の直前に、横光は「象徴主義の立ち姿」について語っている。「荒海や」の句は、芭蕉の「奥の細道」に詠まれている旅の句である。

横光は、真剣な態度で文学を生み出そうとした作家である。文壇デビュー作の「蠅」と「日輪」を読めば、刻苦勉勵の跡が如実にわかる。横光は、純文学の極致は詩であり、沈黙の象徴にあるという美学を持っていた。横光はいつも散文の中に韻文を呼び込もうとする。「純粹小説論」は、純文学にして通俗小説という磁界を提唱するが、それはある意味で韻文と散文の融合を意味していた。おそらく松尾芭蕉の「奥の細道」が意識されていたのではないか。横光の俳句への傾倒も、「旅愁」にしばしば「詩」が導入されるのも、「奥の細道」という韻文と散文の融合した紀行文が念頭にあったからではないか⁽²²⁾。

〔注〕

- (1) 本論考は、私の論文「岸田國土と横光利一——「チロルの秋」から「旅愁」の世界へ」（『国語と国文学』二〇二五・一〇）の続編である。
- (2) 杉淵洋一「横光利一『旅愁』における音楽の訳され方——「巴里の屋根の下」と「マロニエ」を足がかりに」（『横光利一研究』二〇二一・三）
- (3) 松本和也「横光利一『純粹小説論』同時代受容分析——昭和一〇年代における社会性」（『横光利一研究』二〇一七・三）
- (4) 中条省平『フランス映画史の誘惑』（集英社、二〇〇三・一、八〇～八五頁）
- (5) 蓮實重彦『映画 誘惑のエクリチュール』（ちくま文庫、一九九〇・一二、七三頁）
- (6) 岸田國土「日本映画の水準について」（『日本映画』一九三七・二）
- (7) 岸田國土「映画の演劇性」（『サンデー毎日』一九三五・一・五）
- (8) 映画「沐浴」はDVDやインターネット配信が存在せず、まだ内容を確認できていない。サイト allcinema の記事は、<https://www.allcinema.net/cinema/23908>。
- (9) 岸田國土「^{*}にんじん。を観て」（『時事新報』一九三四・四・二七）
- (10) 岸田國土「^{*}にんじん」の訳稿を終へて」（『にんじん 挟み込み別紙』白水社、一九三三・八）

- (11) Michel De Boissieu「サシヤ・ギトリの戯曲と映画における幸福観」(「山口大学独仏文学」二〇一五・三)
- (12) 梅本洋一『サッシャ・ギトリ——都市演劇映画——』(勁草書房、一九九〇・一、一九四頁)
- (13) 横光利一「中央と地方——宮澤賢治氏について」(「岩手日報」一九三四・九・二八夕刊、掛野剛史「横光利一年譜補訂——付『定本横光利一全集』未収録文章」「横光利一研究」二〇〇六・三)。
- (14) 構大樹「〈宮沢賢治〉の始まり——初期受容の転換点をめぐって」(「日本文学」二〇一三・一二)は、「生前は殆ど評価されなかったと言われる賢治テキストが、作者の死後一年ほどで全集が取りまとめられたのは、草野心平はもちろんのこと、横光利一の働きかけによるところが大きい」と述べている。
- (15) 横光利一「宮澤賢治集——世紀を抜いた詩人」(「読賣新聞」一九三四・一〇・二六)
- (16) 岸田國士訳註『二人の友、眞珠嬢 モオパッサン』(白水社、仏蘭西文學譯注叢書第一篇、一九二五・一二、大正一四)
- (17) 杉淵洋一「横光利一『旅愁』における音楽の訳され方——「巴里の屋根の下」と「マロニエ」を足がかりに」(「横光利一研究」二〇二一・三)
- (18) 例えば、「詩的リアリズム」の代表作の一つ、マルセル・カルネ監督の「天井桟敷の人々」(一九四五)は、紆余曲折の後にガランスとバチストが肉体的に結ばれ、「愛って簡単なんだ」とつぶやく物語である。しかし波乱万丈のドラマがこれからも続くというラストシーンとなる。
- (19) 宮本啓子「批評の変遷から見る初期岸田戯曲の位相——『古い玩具』と『チロルの秋』」(「演劇研究センター紀要 VI 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉」二〇〇六・一)。
- (20) このホテルが廃業した点については杉淵洋一「横光利一がいた頃のセレクト・ラスパイユ・ホテル——ホテルをめぐるフランス語資料からの検証——」(「横光利一研究」二〇一七・三) 参照。
- (21) 横光利一「純粋小説論」では、自意識の次元の複雑化をまとめる形で「四人称」という用語が用いられるが、ここには「心象スケッチ」と重なる発想がある。
- (22) 「奥の細道」には「詩的リアリズム」の発想がある。「奥の細道」は、連句の形式である歌仙のルールを踏まえて構成される。例えば遊女が登場する箇所は恋の句の約束事に従う。また旅程の不自然さや、曾良の日記との食い違いも多く、再構成と象徴化の跡がはっきりしている。

Le prisme de l'ailleurs : YOKOMITSU Riichi, KISHIDA Kunio et la réception créative de la culture française

par HIOKI Shunji

Dans la symbolique, l'abstraction et la méthode théâtrale de Kishida, Yokomitsu a beaucoup appris. Le fruit de cet apprentissage est la création de « l'espace symbolique du Tyrol » dans « Ryoshu ». Yokomitsu a dépeint l'Europe comme un lieu symbolique reflétant la psychologie des Japonais. Cet espace fictif du « Tyrol » impliquait des lecteurs porteurs de croyances occidentales et de fantasmes alpins, et c'est là qu'il fit se déployer un drame amoureux japonais.

Par la lecture à haute voix en français et la mise en contraste avec le japonais, Kishida mettait en relief l'expérience interculturelle, les mariages internationaux et les problèmes de métissage culturel. Yokomitsu en reçut de grandes suggestions. Son intérêt se portait sur la psychologie et la conscience sociale des Japonais après l'expérience européenne. « Ryoshu » n'était pas une œuvre destinée à représenter l'Occident comme tel, mais une tentative de mettre en lumière la conscience de soi et la conscience culturelle des Japonais. En ce sens, ses échanges avec Kishida, de retour de France, eurent une signification particulière.

En se référant à la méthode de Kishida, Yokomitsu sut fusionner l'espace symbolique, l'expression poétique et la description concrète du paysage pour exprimer la psychologie et la conscience culturelle des Japonais contemporains. Cela ne fut toutefois pas compris par les intellectuels progressistes de l'époque. Mais le fait que YOSHIDA Ken'ichi, lui-même revenu d'Europe, sut apprécier cette démarche, mérite d'être souligné.