

広津和郎の戯曲創作時代

——「生きて行く」を中心に——

入 口 愛

はじめに

広津和郎にいくつかの戯曲作品があることは、あまり知られていない。「広津和郎全集」全十三巻（昭四八・十二〜四九・十一 中央公論社）にも四篇しか収められておらず、広津の戯曲を読もうと思つても、容易には読むことができないのが現状である。広津と戯曲が結びつかない理由としては、広津の戯曲創作が生涯を通して行われたというものではなく、ある期間に限られ行われたことが考えられる。

広津の戯曲創作時代は、大正十五（一九二六）年四月「勝者敗者」（『婦女界』）に始まり、昭和七（一九三二）年五月「男装の女」（『日本国民』）に終わっている。^①約七年間のことであつた。この時期の文壇は、自由主義謳歌の風潮にあつた既成文学に加え、モダニズム文学、プロレタリア文学の隆盛、大衆文学の勃興など混沌を極めていた。広津自身はと言えば、大正十五年に松沢はまと大森・馬込村に一家を構え、長らく続いていた放浪生活に終止符を打っている。昭和二（一九二七）年に、親友・宇野浩二が発病、昭和三（一九二八）年には、父・柳浪を亡くしている。また、翌年には出版社である大森書房を設立している。

なぜこの時期に限って、広津は戯曲を創作したのだろうか。先をみても、後をみても戯曲創作を試みているのは、この時期しかないのである。

小説家が戯曲を書くという風潮——大正末期から昭和初期——

さきの問いに対する答えの手がかりとして考えられるのは、大正末期から昭和初期にかけての文壇の戯曲ブームである。従来、戯曲を書かなかった小説家達が、こぞって戯曲を書き始め、文芸誌の創作欄には、以前にも増して戯曲があふれていた。² また、出版界においても大正十五年四月、改造社より『演劇改造』が創刊、文芸春秋社より『演劇新潮』の復刊がなされ、演劇系雑誌の創刊、復刊が相次ぎ、演劇隆盛の機運が熟していたことがみてとれる。³

ここで、その頃の文壇の様子をうかがう資料の一つとして、生田長江の発言を挙げておきたい。

最近小説家諸君がしきりに脚本を書き出したが、それについて何か所見を述べろとの事である。

さうした事実には、漠然ながら全然気附かないでゐたわけでもないが、しかし言われて見れば、実に大にさうである。これまで殆ど小説ばかり書いてゐたやうな人が、俄に脚本を書き出してゐる——近松秋江氏、藤森成吉氏、広津和郎氏などをはじめとして。(中略)文壇的小説は十中八九まで、いつでもきまつて身辺雑事的心境小説である。そして作者達とはかく、読者の方ではその心境小説にだいたい退屈して来てゐるので、単に身辺雑事的ならぬものが多いといふだけの理由からでも、脚本の方をまだしもよろこぶといふやうな心理をさへ生んでゐる。

そして斯うした読者心理の推移が、何等かの形に於て雑誌の編集者及び経営者の頭へ、反映して来ないわけではない。果然、十数年前に比較すれば、殆ど隔世の感があるほど、どこの雑誌でも、脚本原稿が脚本なる故に冷遇されると

いふやうなことを全く見なくなつてゐる。

一言にして云えば、脚本原稿は近来大いに歓迎されてゐるのである。

〔小説家が劇を書き出したのは〕「新潮」大十五・七

この発言のなかで、名前を挙げられている近松秋江、藤森成吉、広津和郎は、ともに大正十五年に初戯曲作品を発表している。「伊豆の頼朝」〔中央公論〕大十五・六、「犠牲」〔改造〕大十五・四・五、「勝者敗者」〔婦女界〕大十五・四は、それぞれが初めて発表した戯曲作品名である。秋江においては、自身の恋愛体験を素材とした、いわゆる情痴小説を書き、その名を文壇に記憶させた。その後、大正十一年には猪瀬イチと結婚、子どもの誕生を機にして書かれ始めた「子の愛の為に」〔中央公論〕大十三・十二など、父親としての視点をもつ小説群を発表した。しかし、いずれも（身辺雑事的）小説の域を出ないものであつた。そして大正十五年六月、歴史ものである「伊豆の頼朝」の発表に至るのである。秋江は、さきに挙げた生田長江の文章が掲載された「新潮」に「歴史の趣味から」という文章を寄せ、はじめて戯曲を書いた心境を洩らしている。

この頃、誰もかれもが脚本を書くのが流行して来た。これから新しく作家たろうとする人は勿論、従来小説の一方で一家を成してゐる人々までが脚本に手を着けたといふので、私もその流行かぶれのした一人であるかの如く、今度玩具みたいな一幕物を書いてみた。（中略）私は戯曲を書くなら、時代物を書いてみたいと思つてゐたし、小説を書くなら現代物を書かうと思ふ。私が自然主義全盛前夜から——とても評論を書いてゐては飯が食へないから、小説を書かうと思ひ立つた迄は、脚本を書きたいと思つてゐた。（中略）私も、う何時までも自身の実験談、身辺雑事を小説に書きたくないのが山々である。

〔歴史の趣味から〕「新潮」大十五・七

秋江は、長江の指摘を待つまでもなく、自身も（何時までも自身の実験談、身辺雑事を小説に書きたくない）という思いを抱き、文壇戯曲の（流行かぶれのした一人であるかの如く）、戯曲に手を染めたのである。

藤森成吉は、大正十年前後の社会主義的傾向が顕在化した頃から戯曲を書き始めた。藤森も秋江同様、長江の文章が掲載された号に「大衆へ呼びかける」という文章を寄せている。そのなかで藤森は（大衆へ直接呼びかけるには、戯曲はもつともい、形式だと思つてをります）と明言している。この発言は、藤森の第二戯曲作品である「磔茂左衛門」（『新潮』大十五・五）のテーマと併せて考えると、その説得力を増す。「磔茂左衛門」は初期プロレタリア戯曲を代表する作品であり、多くのプロレタリア演劇がそうであったように、観衆に向けてプロレタリア的目的意識を浸透させるために、藤森は方法として戯曲を選んだということも言えるだろう。

さて、広津の場合はどうか。秋江と同じように（身辺雑事的）小説に嫌気がさし、（流行かぶれのした一人であるかの如く）文壇の戯曲ブームに便乗し、戯曲創作に乗り出したのであろうか。

戯曲を書き始めた理由を、広津は次のように語っている。

何故戯曲に筆をつけたかといふ事は、先日読売新聞にも一寸書いて置いたが、永瀬三吾君の原稿を読まされてゐる中に、書いて見たいといふ氣になつたのである。永瀬君の書いたものからヒントを得て、それによつて自分も一つ戯曲を書き上げて見たいといふ氣になつたのである。——戯曲に筆をつけた動機といふのはそれだけの話である。

（中略）——唯身辺雑記的に行きづまつてゐる自分の小説のマンネリズムから脱するには、戯曲といふものは、随分役立つやうに、自分ひとりでは思つてゐる。それに地の文に感想が多く混りたがる癖のある自分は、戯曲だとそれから脱れられるやうな氣がするので、その点便利を感じている。

〔書かうと思つてゐる〕『新潮』大十五・七

広津が言及している永瀬三吾は、戦後、探偵小説作家として活躍したことは知られているが、戦前の活動についてはあまり知られていない。ここでは、本稿に関係のある戦前の永瀬について少し触れておきたい。

永瀬は大正九（一九二〇）年、東京大成中学校卒業後、佛語専修学校を経て、アテネフランセで一時学ぶ。その後、常盤興行株式会社勤務しながら、文筆業にも手を染める。昭和九（一九三四）年には、中国天津市にある京津日日新聞社主幹となり、後に社長を務める。終戦を迎え引揚げ後、昭和二十七（一九五二）年、岩谷書店に勤務する。雑誌『寶石』の編集長となり、後に取締役を兼務し、昭和三十一（一九五六）年に退社した。昭和二十二（一九四七）年に推理小説処女作『軍鶏』を発表し、推理探偵小説の分野で活躍を始める。昭和三十（一九五五）年に日本探偵作家クラブ賞（売国奴）『寶石』昭二九・十二を受賞している。⁴

永瀬と広津との関係については、現在、詳しいことはわかっていない。広津が永瀬の戯曲を読んだとされる時期、永瀬が浅草の常盤座や金竜館で脚本を手がけていたことは事実のようである。永瀬の回想に「わたしは胸形河岸にお宅のある根岸一家（常盤座、金竜館、東京クラブ、木馬館）に厄介になつていた」ともある。⁵ 広津が誌上で言及している永瀬の原稿は、その頃書かれた脚本原稿を指しているものかと思われる。

ここでは永瀬と広津の関係を確認できたことのみ挙げておきたい。大森・馬込時代、広津は柳浪の碁の相手を、永瀬や島田銀之助（大森書房発行者）に頼んでいたことが永瀬の回想のなかにある。⁷ その頃、永瀬は池上町に住んでおり、お互いの家が近かったというところもあろう。永瀬は昭和三（一九二八）年、『三田文学』に広津の推薦で戯曲を三篇載せ、⁸ へいづれも在来の人々と共に、十分囁目されたい」と紹介されている。⁹ 昭和四（一九二九）年四月には、大森書房から高田雅夫との共著『社交ダンスホールへ行くまで』を出している。

また、永瀬の経歴を紹介した記事に次のような記述があり、興味深い。〈その昔、サトウ・ハチローなどとともに、福士幸次郎門下の詩人志望であつた彼は広津和郎を師とあおいでいた時代もあつたとある。この〈広津和郎を師とあおいで

いた」ことについては、他に確認できる資料がなく、今のところ断定できない。

さらに、永瀬と広津の馴れ初めも、はっきりわかっていない。福士幸次郎の紹介かとも思われるが、推測の域を出ない。永瀬は福士に師事していたこともあり、福士が後援していた詩雑誌『楽園』（大十一・一―四 楽園詩社）の同人でもあった。その『楽園』の編集兼発行人であった金子光晴の回想のなかに「『楽園』の責任者は僕だったが、もともとは、福士幸次郎のはじめた雑誌だった。福士の友人が、義理で後援者ということになっていった。広津和郎や、宇野浩二、斉藤寛、加藤武雄などいろいろ居た」という記述があり、断定はできないが、福士を介して広津は永瀬を知った可能性も考えられる。なお、戯曲を書き始める直接の契機となった「永瀬三吾の原稿」は、現在特定できていないため、どれほどの影響を永瀬から受けたのか、また、どのような戯曲的技法を学んだのか、定かではない。

しかし、ここで注目すべきことは、広津は自身の小説に「マンネリズム」を感じていると告白していることである。そこから抜けだそうと模索し、脱出の一つの手段として、戯曲創作を試みたことがうかがわれる。だがここでは、広津が望んだように「マンネリズム」からの脱出はかなわなかったと言わざるをえない。脱出どころか、ますます深みに嵌っていったのである。

この時期、広津は自身の「マンネリズム」からくるものか、創作意欲の減退を洩らしている。

人の作物を読んで面白くない場合、その作物が実際面白くない場合と、又時によって、自分が創作の出来ない気持ちであるために、何を書きかけても面白くなく、又人の書こうとしているものにも何の刺激も受けない、従って面白くなく感ずる、という場合とある。自分は今年になってから何も書けない。ほんの義理的に短いものを二つほど書いた、そしてそれが自分でも冷汗ものだったと云うような状態にあるので、少し心に鬱陶しさを感じている次第であるが、そんな気持ち作用して、或は人の作を読んでもこんなに面白くなく感ずるのかもしれない。

創作に対しては、従来のように書けない、気持ちが進まないという状況を次のように分析している。

——実際、文学そのもの、煩悶期が来ているのではないかと、今の時代に対して、純粹哲学がその煩悶期に達しているように、純文学にも煩悶期が来ているのではないかと、と。(中略)

自分はこの数ヶ月、創作の筆が進まないまゝに、その創作の筆が進まない原因をいろいろに考えて見ているが、突き当たるのは、この問題である。

〔陽春月評〕

ここでは、自身の文学活動の停滞を(文学そのもの、煩悶)から波及される問題として捉えている。そして(文学そのもの、煩悶期が来ているのではないかと)という同時代文学への認識は、間違つてはいなかった。やがて広津は、「わが心を語る」(『改造』昭四・六)という文章を発表せざるえなくなる。

それぞれがそれぞれの行き方で疲れ切っている。中には疲れていない人々もあるが、併しその疲れていない人々の昔ながらの作物を見せられる事に、彼等と同時代だったわれわれが最早疲れて来ているのである。——何故なら、その行き止るところが解っているから。

芥川のあの自殺、自由主義が次ぎのものに轉換しなければならぬ、その轉換を前にしてのこのチャンピオンの自殺は、結局、過去の文化の重荷に動きが取れない、それ故に神経のすりへって行く、或る一団の作家達の苦悶の最も顕著の現れだった。

〔わが心を語る〕

それぞれの作家達が、それぞれの文学的思考・方法・技巧をもって文学的営為を重ねる。文壇にとってこの時期は、(自ら主義が次ぎのものに転換し) ようとする過渡期であった。広津が、引きあいに出している芥川龍之介もその混沌の渦のみ込まれた一人であった。⁽¹²⁾ 芥川とは煩悶のレベルこそ違うものの、広津自身も例外ではなかった。ここでこの時期の広津の戯曲作品を検討することによって、広津がいかなる文学的模索をしていたのか、どこへ向かおうとしていたのかを考へることが出来るはずである。

広津戯曲のパターン

広津の戯曲は、十二作品ある。まずは、その概要をみていくこととしたい。

「勝者敗者」(『婦女界』大十五・四)は、恋愛のかけひきがメインとなっている。舞踏会の夜、光子に惚れている小川が柴田に、光子を口説けるものなら口説いてみる、と(挑戦)をしかける。小川は純情青年であり、柴田は軟派の青年である。柴田は実際に光子を口説き、成功する。しかし、光子はそれが男同士の(挑戦)だったと知り、今度は逆に柴田を口説き落とすという仕返しをする。最後に痛い目に遭わされた柴田は呆然とする。

「海浜小景」(『中央公論』大十五・八)は、三人の青年の、避暑地での一場面である。純情な青年三好と、物事の道理は判っていないながら、实际行动にはうつけせない青年立花、そして行動派の池上の恋模様を描いている。三好は、立花の助言もあつて、思い切ってみね子に告白し、接吻をしようとするが失敗する。みね子に軽蔑されたと思ひ込んだ三好だったが、思わぬみね子の発言で、三好の恋は成就する。一方、立花は自分のこととなるとまったく動けなくなる。立花は未亡人であるしづ子に思いを寄せているが、なかなか言葉にできない。そして、そんな自分に嫌気がさし、自己嫌悪に陥る。結局、同じくしづ子に思いを寄せる池上が、しづ子を口説き落とす。

「踊り子美智子」(『婦女界』大十五・八)は、奇抜な結末が用意された戯曲である。藤原美智子は、蛇の踊りで世界的にも評価されているダンサーである。美智子の舞台上に小柴優吉と箕田卓蔵はやってくるが、箕田は、美智子がかつて自分が捨てた女お君だとわかる。美智子と面識がある小柴は、楽屋に箕田を連れて行き、美智子とひきあわせる。箕田は、美智子を捨てたことを詫び、今でも愛していると言う。しかし、美智子は、いまでも変わらない箕田への思いとは裏腹に箕田を許せないという思いをも抱く。美智子は、舞台裏のほうへ箕田を連れて行き、〈親友〉である大蛇を美智子とともに箕田に巻きつける。箕田は巻きつけられた蛇のせいで死んでしまう。

「八月の夜」(『婦人公論』大十五・十)は、カッフェーの娘の恋模様を描いている。金宝軒の娘であるおはるは、店にでも恋人である望月を待っている。なかなか店にこない望月に苛立ち、店で働くおよしにもヒステリカルに振る舞ってしまう。おはるの専らの悩みは、望月が「現状維持が一番いいのさ」といって、二人の関係をはつきりさせずにいることにある。おはるは、望月を忘れようとするができません、結局現状維持にとどまる。この戯曲の後半部分では、カッフェーの様子が生き生きと描かれており、躍動感が感じられるものとなっている¹³⁾。

「男の心・女の心」(『女性』大十五・十二)は、男女の心理劇といってよさそうである。喫茶店を営む女が、男の留守中に浮気をしてしまう。その浮気を見破つて男が帰ってくる。男が店で女を問いただしている間に、女と関係した男の代理人が強請にくる。咄嗟に、男は女をかばつて、代理人をやりこめてしまう。結局、女とは別れることができず、男は自嘲気味に朝を迎える。浮気に至ってしまった女の心理と、その浮気を容認したものの、女と別れられずにいる男の心理が対照的に描かれている。

「生きて行く」(『婦女界』昭二・一〜三)は、心臓病を患った大崎貞蔵とその妻であるとき子のやりとりが主となり、構成されている。画家である大崎は、病気のためか不機嫌や憂鬱が昂じ、自分の画が描けずにいる。だが、食べていくためには、擦筆の仕事などを受けなければならず、さらにそこから不機嫌が生じ、病状も良くならない。そんな夫をみるにみ

かねたとき子は、元絵画モデルということを生かして、大崎の友人である柏木友次郎のところへモデルとして勤めるようになる。だが、大崎は、柏木ととき子の仲を疑い、嫉妬する。ついには、とき子との言い争いの最中に金槌で自分の心臓を叩き、死んでしまう。

「情熱」〔『文芸春秋』昭二・四〕は、喜劇である。二ヶ月間離ればなれになる北野と友千代だが、その別れの夜に居合わせた富田は、二人の気持ちを察することができない。この夜、富田は銀座で北野に声をかけられ、有頂天になっていた。なぜなら、富田は万年新聞記者でうだつが上がらないのに比べ、北野は事業で成功しており、今では天と地との差があるほど待遇が違っているにもかかわらず、北野が以前と変わらぬ友情をしめしてくれたからである。また、その夜、美形である友千代と席を同じくしていたこともある。友千代と北野は、遠回しに富田に帰るよう促すが、富田は気がつかない。ついに、友千代が「好い加減になさい」と言葉をおつけ、富田はさすがごと帰る。しかし、富田が帰ったにもかかわらず、友千代は、さきほど富田におつけた苛立ちで気が抜けたようになってしまい、北野と接吻もできない。

「妻」〔サンデー毎日』昭三・六〕では、庄三とその妻時子と時子の従姉妹園子の三角関係が描かれている。庄三と園子との浮気が、時子の知るところとなる。時子は、幼い頃から園子に劣等感を抱いており、この時とばかりに、妻の優越感をもって園子をやりこめる。庄三は、そんな時子に距離を感じる。また、時子は時子で夫や園子をやりこめた後、虚脱感のためか泣き出してしまふ。

「第二の秘密」〔『現代』昭三・十二〕も、夫の浮気をめぐる戯曲となっている。画家である小杉繁作は妻京子のヒステリイに悩まされている。そこに京子の遠縁の娘である町子が遊びにくる。繁作は町子に過去の恋愛を話しはじめるところが、かつて繁作が好意を持った女性は、町子の叔母にあたり、それに気がついた町子に繁作は狼狽する。狼狽する繁作に町子は「新しく秘密を作ったら……」と接吻をする。

「激情曲」〔『文芸春秋』昭四・八〕は、喜劇である。ピアニストの足立は、有夫の貞子に恋をしている。足立は、貞子に

思いを告げようと家に来てもらおうよう手紙を出す。一人では心細く、友人の小西にも来てもらおう。足立は貞子に愛の告白をするが、真には受け取ってもらえない。二人の話題は音楽へと移り、貞子は「激情曲」の足立の弾き方に注文をつける。それに足立は音楽家らしく反抗し、結果として罵りあってしまう。貞子が帰った後、告白の結果を聞こうとした小西が足立に「君、恋愛は？」と尋ねると、足立は我にかえり、自分は恋をしていたのだと思ひ出す。

「幸子の心持」（週刊朝日）昭五・七）は、吉川弘二と幸子の恋愛物語である。横浜でダンサーをしている幸子は吉川に思いを寄せている。一方、吉川は物静かな静子に惚れている。しかし、静子には恋人らしい交際は拒まれていた。そこへ、知り合いであった幸子が蓮葉を装い、吉川を誘う。一夜をともにした翌朝、吉川は幸子に弄ばれたと口にし、後悔する。それでも幸子は「愛してくださった」と言い残し、その場を去ろうとする。そこで、吉川は幸子の愛情に気がつく。

「男装の女」（日本国民）昭七・五）は、唯一の時代ものである。明治十年春の西南役における、熊本城攻囲中の協同隊を題材にとったものである。女人禁制の協同隊の幹部である宮崎八郎のところへ通う妻波子。同じく幹部の高田露、田中賢道が、通ってくる波子をみつけ、隊則違反だとして斬ろうとするが、波子の宮崎を思う一生懸命さに胸を打たれ、結局斬ることができない。

以上、広津の戯曲作品について概要を紹介したが、その多くは男と女の仲を題材にしたものである。男女の恋のかけひき（「勝者敗者」・「男の心・女の心」）であるとか、恋愛における苦悩（「海浜小景」）、また、妻のヒステリイや夫の浮気（「妻」・「第二の秘密」）などが挙げられる。これは、広津の戯曲の三分の一が婦人雑誌に掲載された事情もあるであろう。そして、これも一つの傾向といっていると思うが、戯曲的效果を狙ってか、最後は予想もつかない結末で締めくくられる、いわゆる（とんでん返し）のパターンが多い（「勝者敗者」・「海浜小景」・「踊り子美智子」・「生きて行く」・「情熱」・「第二の秘密」・「激情曲」・「幸子の心持」）。

戯曲「生きて行く」

このなかで〈広津和郎の戯曲の代表作〉¹⁵といわれている作品が「生きて行く」である。さきほど紹介したように、この作品では夫婦間のやりとりが主となっていて、一見、広津の戯曲パターンから外れてはいないようにみえる。しかし、「生きて行く」の主人公である大崎貞蔵の救いようのない、鬱々としたキャラクターは他の戯曲作品と比べ、異彩を放っている。この作品について広津は次のように語る。

大正十四、五年頃私が「婦女界」に連載した「生きて行く」といふ三幕物の芝居で、婦人雑誌だからと云つて調子を下ろしたわけではなく、私はほん気で書いたのであるが、一向評判にならなかつた。書いたのが婦人雑誌なので、文壇では問題にしなかつたのだと思つてゐたが、私自身はひそかに自負を持つてゐた。それは小説の方の処女作である「神経病時代」以来それに聯関したテーマとして私が追求してゐたもので、私としては最も本格的な作品のつもりであつた。

〔私も脚本を書いた〕『演劇』昭二十六・六

この発言からも読みとれるように、広津はかなり力を入れて「生きて行く」の執筆に取り組んだようである。創作された戯曲の多くは一幕物だが、この作品は三幕物となつてゐる。¹⁶また、〈「神経病時代」以来それに聯関したテーマ〉とあるように、いわゆる〈性格破産〉者の系列作品としても位置づけられる。

「生きて行く」の主人公である大崎は、先天的な心臓病を患つてゐる。そのため、そこからくる不機嫌、憂鬱、痼癩に自分自身を持て余している。

自分でもそれに気がついているよ。併し俺の不機嫌になつて来る時は、俺は自分でもどうしようもないんだ。年々不機嫌になつて行く。日と共に不機嫌になつて行く。生きている事は、不機嫌になつて行くことなんだ。

〔生きて行く〕

このキャラクターの創造は、広津が描いてきた〈性格破産〉者の要素——憂鬱・意思の欠如・実行力の欠如・敏感すぎる神経・弱い身体・消極的自己解釈——を充分ふくませたものになつている。ここで〈性格破産〉者について、少し言及しておきたい。広津の言葉では次のように説明されている。

トルストイが流行し、最初はその精神的なストイシズムが青年を感動させてゐたが、その中にその精神的といふ点だけが残り、ストイシズムの方は何処かに消えて行つてしまふと共に、次いでベルグソンなどが流行し、創造の哲学、生命の哲学に青年は有頂天になり、個性の無限の成長の可能を人々は賛美してゐた。併し私はさうした知識青年達の、口では生命の無限の成長を唱へながら、その性格が事に當つて実行力がなく、忍耐力がなく、甚だ頼りないものである事が感じられてならなかつたのである。「神経病時代」の後に書いた「二人の不幸者」の序文で私は知識青年層のかうした弱さを「性格破産」と名づけて論じたが、つまり後年の言葉で云えば、「インテリの弱さと脆さ」といふものが、その当時から私に氣になつてならなかつたのである。

〔あとがき〕「神経病時代・若き日」岩波文庫版 昭二十六・十二

広津が言うところの〈知識青年達の、口では生命の無限の成長を唱へながら、その性格が事に當つて実行力がなく、忍耐力がなく、甚だ頼りない〉〈弱さ〉は、大崎にも当てはまる。その点で、「生きて行く」はまぎれもなく〈性格破産〉者の

系列に属する作品である。しかし、本稿では、戯曲としての構造に主眼をおいて読み解くこととしたい。

「生きて行く」の構図

保昌正夫は「勝者敗者」について、次のように分析している。

「勝者敗者」の作りは、たしかに「喜劇」調であって、若い男女の関係を勝ち負けに構図しており、この作者の戯曲作法の原型といってよい形をみせている。(中略)若い男女関係の「凶案化」(＝「活人画」化)が作者の戯曲創作の基本にあつたのではないか。

(「広津和郎の戯曲——「生きて行く」まで」「悲劇喜劇」平七・十一)

保昌が指摘する広津の(戯曲創作の基本)である(「凶案化」)、「活人画」化は、「勝者敗者」のみならず、「生きて行く」にも応用されている。この場合の(「凶案化」)、「活人画」化は、劇空間内の人物配置が、わかりやすく示されていることと理解しておきたい。この作品では、生きることに前向きで、何事に対しても正論で対処していくとき子と、何に対しても卑屈な態度をとり、とき子の正論を理解はできるものの、それに従うことができない大崎の対照的な構図である。これに加えて、柏木友次郎という大崎の友人の画家が登場し、三角関係を生じさせる。さらに柏木は画家としても成功を収めているのに対し、大崎はその才能を認められていながらも、成功を手にする事ができないという構図である。何か問題が起きそうだという予兆は用意されており、戯曲構成の(「凶案化」)、「活人画」化は成立している。

さて、主人公の大崎については後述することにして、大崎の妻であるとき子について、まずはみていきたい。

とき子は、病気である夫に対して献身的に看護する、良妻といっても過言ではないタイプの女性として登場する。大崎

と結婚する前は、絵のモデルをしており、モデル時代は大崎の仲間から崇拜されるほど、一目置かれていた。さきにも述べたが、とき子は大崎と対照的で、何より希望に充ち、前向きな人物として設定されているのである。

ねえ、あなた、そしてあなたもお身体が直つて、好い絵をお描きになつて、幸福になりましたよ、ね、幸福に。 (間) 屹度幸福になれますわ。ね、ほんとうに、ほんとうに幸福になれますわ。

とき子は、夫に嫌な仕事をさせたくないために、職業婦人になつて働こうという。夫の心臓に負担がかかるとわかれば、夫婦の接近をあくまで拒む。極端なほど正論づくしである。とき子の希望に充ちた、ひたむきさは、のちの「風雨強かるべし」のヒサヨにも相通じるところがあるが、ここでは、対照的な大崎のキャラクターを際立たせる点で、十分に効果を發揮しているといえよう。

行き詰まりの果て——大崎の死

では、夫である大崎はどうか。一時的に、自分らしい絵を描くという希望を抱くが、すぐに卑屈になり、ネガティブな思考に陥る。たとえば、若き友人である宮田と比べて、以下のような会話を交わす。食べていくために、不本意な仕事をこなすという場面である。

宮田　だつて、その位の事、誰だつてやっていますよ。随分有名な人達だつてやっていますよ。——僕も兄貴に貰う金だけでは、カンヴァスの大きいのが買えないので、擦筆の肖像を描いてお金を儲けようかと思つてゐるんです。

大崎 君のような心持でいれば、何も恐れる事はないよ。何も恐れなければ、何も害になる事はないんだ。(中略) 希望があれば、物事は総て過程に過ぎない。併し、希望がなければ、物事は一つ一つがみな行詰りだ。

大崎は、何においても積極的に働きかけることができず、たとえ希望を抱いたとしても持続しない。持続しないどころか、希望や明るさがみえた途端、大崎はそれらを排除してしまう。

大崎 お前は一日一日快活になって行く。お前が外から持つて来る快活の風が、俺にはびつたり来ないんだ。

とき子 わたし解りませんわ。何を云つてらつしやるんですか、わたしには解りませんわ。

大崎 俺はこんな事を云う自分に恥じている。けれども、お前が働きに行くようになってから、毎日毎日、眼に見えて生き生きして行く。——そのお前を生き生きさせて行く外の風が、俺には苦しいんだ。(吐き出すように) ああ、見つともない、見つともない事をよく知っている。だが、俺は嫉妬しているんだ。お前の快活を嫉妬しているんだ。

とき子が柏木のところへモデルとして出かけていくようになり、大崎はとき子の変化を敏感に察知する。大崎は、希望や明るさを求めているながら、結局は拒み、受けつけようとはしない。ここで大崎について、特に注目したい点がある。それは先天的な心臓病である。

俺の心臓は癒りっこはありやしないんだ。医者も云っていた通り、先天的なんだからな。先祖代代の奴がアルコールを飲みすぎたための故障なんださうだから、俺の一生の養生じゃ、とても癒りっこないんだ。

大崎のこの持病は、大崎の身体はおろか、精神さえも蝕んでいる。いや、後者の方により、大崎は参ってしまったのである。先天的な心臟病による心悸亢進は、大崎の身体を苦しめる。しかし、この作品では何より大崎の病いからくる癩癩・不機嫌・憂鬱が強調される。大崎は始終、癩癩・不機嫌・憂鬱に縛られ、結果的には先天的という言葉でもって、それが不可避免的なものであると決定づけられてしまっている。逃れようとしても逃れられないのである。大崎は、自分自身では持病をどうすることもできない。だからこそ、自分の不機嫌に参り、憂鬱ではないとき子を攻撃する。働きに出るようになり、明るくなっていくとき子を受け入れることができない。大崎は、とき子に対して、次のようなことばを投げつける。

お前は単純な女だよ。——だけれど、（急に険しい調子になる。）その単純が俺には又圧迫なんだ。お前の明るさが俺には圧迫なんだ。お前の論理はお前には恐らく一つも間違っていないからう。正当に働くためなら職業は恥じない。モデルをしてもいい。良人の病気を癒させるのが急務だ。そのためには良人の友人に雇われてもいい。——これはお前に取っては一つも間違っていないだろう。澄み切った空のように透明な心理だろう。総ては将来の希望だと云えるだろう。——ところが……ところが……それが俺に取っては、そうは行かないんだ。

ここには、大崎の限界がある。不機嫌や憂鬱を嫌だと思つても、そこから抜け出すことができない。希望を求めながら、その希望を受け入れることができない。むしろ、排除さえしてしまふ。結局、大崎は行き詰まってしまふしかなないのである。これこそ大崎の限界であり、行き詰まりの表出である。ここまでくると、もう大崎には死という選択肢しか残されていない。ここにきて大崎の行き詰りの果てにたどりつく死が、自然の流れであつたことが了承されるのである。

あつははは。——貴様は生きていい。この世に用がないのはこの俺だ。俺こそ仕方のない身体なんだ。俺こそあらゆる意味で、破滅しているんだ！

大崎は、自ら振り上げた金槌を、とき子ではなく、自分の心臓に向かって打ちつける。この劇的展開のあと、とき子は死んでしまった大崎に対して、次のように叫ぶ。

イゴイスト！ あなたは何だって死んだんです。自分だけで解決つけて、自分だけで苦痛からのがれて行って、わたしに記憶の幽霊を背負わせようとして。一生わたしに記憶の重荷を背負わせようとして。——イゴイスト！ 何でわたしは死んでやるものか。あなたの幽霊なんかにつぶされて堪るものか。(間)生きて行くと、わたしは生きていくとも。

いささか喜劇的ですからあるラストシーンだが、とき子はここでも前向きな言葉を発している。そして最後まで、大崎ととき子の対照的な構図は崩れることはない。痲癩・不機嫌・憂鬱に苛まれ、しかし、その鬱々とした世界から抜けだすこともできず、自分をへこの世に用がないのはこの俺だ」とし、自殺する大崎。一方、夫の残像すら心に留めることを拒み、生きようとするとき子。滅ぶべくして滅ぶ大崎と〈生きて行く〉決心をするとき子が象徴的に扱われている。ここでは身体的というよりも、むしろ精神的病いに冒された人間への袂別と一方で、そうではない人間の〈生〉の肯定とが読みとれる。この袂別と〈生〉の肯定が、のちの作品にも投影されたことは言うまでもない。また、とき子の〈記憶の幽霊〉という言葉は「わが心を語る」にある〈抱月の幽霊〉や〈チェエホフの幽霊〉へとつながる言葉であろう。広津は、島村抱月、チェーホフについて、それぞれ次のように語る。

私が早稲田に在学中、いろいろな先生に教を受けたが、島村抱月ほど心に残る人はいなかった。(中略) 虚無的な眼の魅力——そうした魅力に掴まってしまったのである。(中略)

だが、こんな行詰りの、それ以上に道の開けようのない、滅びて行く事に喜びを感じずような魅力に捉われているという事が、私には堪えられないようになって来た。

君の存在を知ったという事が私の心を高めてくれた事は確かだが、それと共に、私がどうともこうとも出来ないところに落込むのを君は確かに手伝ってくれた。——そこで、君は死んだからもういいが、生きている私は、どうしてもこの行きづまりの穴の中から這い上がって、そして後れ馳せながら、君の時代とは違った意思で、改めて今の日本を見直し、その進むべき方向を見つけ、それへ向かって進んで行かなければならない。(「わが心を語る」)

広津は、計り知れない影響を島村抱月やチェーホフらから受けている。その影響から逃れて、新しい文学的方向性を見極めようとする、いわば「袂別宣言」がこれである。つまり、とき子が大崎にこのことばを投げつけたように、後年、「わが心を語る」のなかで広津も自身に影響を与えた作家やロシア作家に対して、同じようなことばを投げつけることになるのである。

広津の戯曲創作は、小説の(マンネリズム)を脱するための手段であったが、その目的が達成されたとは言い難い。広津の戯曲は近代文学史上に一石を投じることはできなかった。また、広津はただ文壇の戯曲ブームに便乗しただけなのかもしれない。しかし、戯曲創作を試みることは、広津の文学的営為のなかでは必然の流れであった。広津は、どんどん行き詰まっていく自身の文学に対し歯止めをかけようとした。広津が戯曲創作に乗り出したのは、どうにかして文学的煩悶のなかから脱出しようとした苦悶の裏返しでもある。だからこそ、広津の文学的煩悶期と戯曲創作時代が一致するのであ

る。「生きて行く」のなかで自身を（この世に用がない）とした大崎が死に、（生きて行くとも）と叫んだとき子が生き残るといふ結末を用意した広津は、「わが心を語る」で明らかにした、過去の行き詰まりとの「袂別宣言」を前に、この戯曲でその「宣言」を試みたとも言えるのである。

注

(1) 広津の戯曲全作品は、以下のとおりである。ただし、上演されたものについては*印を付し、後ろに上演期日、上演団体、上演場所を示した。

大正十五(一九二六)年	四月	*「勝者敗者」	田中良舞台装置	「婦女界」
	八月	「海浜小景」		「中央公論」
	同	「踊り子美智子」	田中良舞台装置	「婦女界」
	十月	「八月の夜」		「婦人公論」
昭和二(一九二七)年	一月(一三月)	*「生きて行く」	長谷川露二舞台装置	「婦女界」
	二月	「父の心配」		「世界」
	四月	「情熱」		「文芸春秋」
昭和三(一九二八)年	六月十五日	「妻」		「サンデー毎日」
	十月	「第二の秘密」	田中良画	「現代」
昭和四(一九二九)年	八月	「激情曲」 新国劇台本		「文芸春秋」
昭和五(一九三〇)年	七月一日	「幸子の心持」	田中良画	「週刊朝日」
昭和七(一九三二)年	五月	「男装の女」		「日本国民」
*「勝者敗者」 大正十五年五月一日より				

- (9) 「編集後記」「三田文学」昭三・七
- (10) 「文学賞受賞者総まくり」『東京タイムズ』昭三十・三・十九
- (11) 「随筆Ⅲ・詩」「木々高太郎全集」六 昭四六・三 朝日新聞社
- (12) 広津は芥川の「点鬼簿」について、次のような同情的共感を示している。「われわれとちょうど同じ世代に世の中に出、年齢もちょうど似通っているだけ、芥川君からああいう作を見せられると、自分は深い同情を覚え、人の生命の或る一面について、しみじみと身につまされずにはいられないのである。(中略) 芥川君のあの気取り、思わせぶり、といったようなものは、あの小品にも感ぜられないものではない。併し底にひそんでいる作者のさびしさには、十分な真実が感ぜられる。それは健康の衰えから来る、死と直面したような淋しさがあるが、併しそれはわれわれと全然関係ないものではない。」「点鬼簿」と「歯車」「自由と責任」とについての考察」昭三三・四 中央公論社
- (13) 後半部分に登場する芸妓・梅奴が、お客に媚びを売ってでも商売していかなければならないと啖呵をきるところには、後の「女給」(「婦人公論」昭五・八・七・二)などにも通じる要素が含まれている。
- (14) 婦人雑誌に戯曲を書くことについて、広津は次のように語る。「中村武羅夫君が中堅作家(イヤな言葉だが)達が、婦人雑誌の通俗物に逃げて行くという事を指摘した例の中に、自分の戯曲をも挙げていたが、自分は「婦人雑誌」の通俗小説の代わりに、戯曲を婦人雑誌に書いているのではない、もっとも通俗小説が書けないから、その代わりに戯曲を婦人雑誌に寄稿しているのだと云えない事はない。併し自分は別段調子を落しているわけではない。」「続文芸雑感」「時事新報」昭二・一・一九(二八)婦人雑誌だからといって(別段調子を落しているわけではない)だろうが、題材は選んでいたとは言えるのではないか。
- (15) 保昌正夫「広津和郎の戯曲―生きて行く―まで」(「悲劇喜劇」四八(十一)一九九五・十一 早川書房)
- (16) 掲載雑誌、二月号の終わりに次のような附記があり、連載二回のところ、三回にまで及んだことがうかがえる。「作者附記―二月号で完結の予定の所、意外に長くなりましたので、三月号で完結します。」「生きて行く」「婦女界」昭二・二(一)
- (17) モダンガールであるお千代が、「風雨強かるべし」でのマユミに相通じることと看過せざるべきことであらう。

* 広津和郎の作品については、特記なきものはすべて『広津和郎全集』普及版（昭六三）平一 中央公論社）に拠る。

（博士後期課程三年）