

龍膽寺雄の挑戦 — 「放浪時代」を中心に —

Challenge of RYUTANJI Yu : Focused on "Horo Jidai"

小 倉 齊

OGURA Hitoshi

キーワード：都市小説・近代的明朗性・批評性・モダニズム

はじめに

二〇二〇（令和2）年九月下旬、『龍膽寺雄の本』と題する洒落た本が送られてきた。カバーの表紙・裏表紙のイラスト、中扉の口絵は、山川直人^[1]によるもの。編・発行者は鈴木裕人、愛知淑徳大学文化創造研究科博士後期課程に籍を置く大学院生である。「奥付」によれば発行部数二〇〇部（因みに私に送られてきたのは番外本）で、定価は二〇〇〇円。「奥付」の前頁に「目次」、その前頁に「凡例」が示され、一般の書物とは配列が逆になっている。「凡例」の前にある「あとがき」を読むと、龍膽寺雄を纏めようと思ったきっかけや山川直人からイラストや口絵を提供されるに至る経緯が興奮に満ちた筆致で記されるとともに、龍膽寺愛好者へのメッセージが綴られている。そして、詳細にして、かつ精緻な「龍膽寺雄作品目録〔著書目録〕」へと

廻り、「龍膽寺雄の読み方・読まれ方」という鈴木自身の龍膽寺雄論を読みおえると、編者の戦略的読ませ方にままと乗せられた自分を発見するに至るのである。

収録作品は、龍膽寺の愛好者であったとしても滅多に目にすることのない「シャボテンと人と」（龍膽寺が出演したNHKラジオ第一放送の番組「老後を楽しく」（九時十五分～十時放送）の中で、一九七八（昭和53）年五月六・十三・二十日の三回に分けて「シャボテンと人と」と題して放送されたものの録音から起こされた原稿）、龍膽寺の通った下妻中学校（現・下妻第一高等学校）の校友会誌『爲櫻』（長塚節や横瀬夜雨の寄稿もある）の在校生作文掲載欄「文苑」掲載の「日立鑛山 第一年級」「親友 第二年級」「四季折々 第三學年」「晩れ行く秋 第四年級」などの九篇から、長男・橋詰光の「身近な目から見た龍膽寺雄という人物の概括」を挟んで、「解剖臺上のわが

龍膽寺雄（龍膽寺魔子）（アンケートへの回答形式による自画像描出）、「極めて均整のある書齋 龍膽寺雄氏（吉田謙吉）」、「黒牡丹の主人―海の日記から―」、「山の魔子」、「事務所」へと廻り、巻頭には「放浪時代」（第一編）を配するという、龍膽寺愛好者にとっては見逃すことのできない、魅力的なラインナップだ。橋詰光提供の写真八葉や同氏所蔵マンドリンを撮影した写真に編者所蔵の資料が六頁にわたるカラーの「ALBUM」として収録されているのも読む者を愉しませ、本に不思議な重みを与えている。

注文が入る度に、印刷・製本し、奥付の検印紙を貼り、カバーをグーラシン紙で包装、そして発送とすべて手弁当、手作業により造りあげたという。作品年譜作成や校正は同人誌『夜泣き』の仲間の手を煩わせたようだが、すべてに手造り感満載で、質量ともに、もの・書物としての本の重み、面白みを味わわせてくれる貴重な一冊であった。こうした本が、話題に上り、新たな龍膽寺の読者を開拓するきっかけになればいいと思っていたところ、一部の好事家の間で評判になり、東京、京都、名古屋の書店からの注文も入り、完売したという。構想から完成まで三年。忘れ去られようとしている作家龍膽寺雄の書誌を作ろうとの思いから始まった為事が形をなし、他の人が手につけない貴重な成果として正当な評価を得ていることに快哉を叫びたい。

龍膽寺雄は一九九二（平成4）年六月四日、九十一歳でこの世を去った。懸賞小説応募作でのデビューにより一躍文壇の寵児となり、モダニズム文学の第一人者として華やかに昭和初期を彩った末、文壇

暴露実名小説「M・子への遺書」（『文藝』一九三四（昭和9）年七月）によって終止符が打たれた文壇での活動期は約七年と短かった。しかし、文壇を離れ、後にサボテン研究の世界的権威として名を挙げながらも、生涯筆を放すことなく、その文筆活動は六十年以上にも及んだ。

昭和初期における文壇デビューの方法は、同人誌活動による地味で長い下積み生活の末にやっと世に認められるというパターンが圧倒的に多かった。その点からすれば、一九二八（昭和3）年四月、佐藤春夫の大絶賛を受けた処女作「放浪時代」の『改造』第一回懸賞小説一等当選により龍膽寺雄が文壇デビューを果たしたのは、当時としては異例のことであった。この時龍膽寺は二十七歳。大学中退後、放浪生活が続ける中で、小説を書き溜めていた。

文学賞への応募数は一三三〇篇、一等賞金は一五〇〇円であった。この賞は、当時としては『中央公論』と並んで権威ある文学界への登竜門とみなされた『改造』が、文芸ジャーナリズムとしてはじめて大掛かりな新人募集をおこなったものであった。懸賞金額は今で言うところの二千万円ほどであり、破格の処遇。小説の内容も都会的な消費生活を謳歌する若者たちの青春群像を洒落た風景描写を交えながら描き出すという華やかなものであった。一九二七（昭和2）年から一九二八（昭和3）年にかけて、知識人の間に閉塞感・不安感が蔓延する状況やマルキシズムの導入を背景にして、作家や文学志望者のほとんどが左傾化し、プロレタリア文学が全盛だった中で、龍膽寺雄の存在は異

彩を放ち、大評判となる。続いて一九二八（昭和3）年十一月、『改造』に「アパートの女たちと僕と」を發表。今度は谷崎潤一郎から絶賛され、これをきっかけに「モダニズム文学」の名が生まれ、龍膽寺は一躍文壇の寵児となる。

その後、「プロレタリア文学に非ずんば文学に非ず」という時代風潮の中、「民衆の苦しみを描き出しただけの芸術」に終わったプロレタリア文学に対抗し、一九三〇（昭和5）年、新感覺派と新人生派と新人作家の交流を中心にした「十三人倶楽部」を結成。さらに中村武羅夫らとともに「真の芸術復興を」というスローガンを掲げて、新感覺派の流れを汲む「新興芸術派」の闘将となり、プロレタリア文学打倒の芸術革命のためのモダニズム文学活動を展開する。しかし、プロレタリア文学衰退という時代の波に吞まれ、新興芸術派自体は大きな成果を残すことなく、文学史的には過渡的存在として、別の流派へと姿を変えていった。プロレタリア文学と新興芸術派の衰退の後には、文芸復興の波が沸き起こり、文学界の話題を一身に集め、文壇を賑わせることになる。

以上のような経緯で、昭和初期に異彩を放った龍膽寺雄の文学とその一派が推進した新興芸術派運動は、当時の華やかさからすれば、その評価はあまりにも低い。新興芸術派自体は、明確な目的意識もなく、プロレタリア文学に対抗するため集まった集団という見方がなされることもあり、作品の題材も不況続きの暗い時代に反して、華やかで享乐的なモダニズムを意識したものが多かったため、文学史記述に

おいては軽視されることが多かった。龍膽寺の生きたモダニズムの時代と、彼によって生み出されたとされる日本のモダニズム文学は、ファシズムに染まる以前の昭和の時代に華やかに咲いてすぐに散った徒花とされてきたのである。

そんな龍膽寺雄の文学史的意義について考えるとき、龍膽寺によって書かれた「蹠路（ベエヴメント）スナップ」（『モダン』10100円舞曲）（春陽堂、一九三〇（昭和5）年5月）所収）を取りあげながら、新興芸術派の吉行エイスケと龍膽寺雄の文体を比較した海野弘の次のような指摘は、きわめて示唆的である。

ダダイズムの詩から出発した吉行エイスケは、文体への意識がより鋭敏であり、古い表現を破壊しようとする。さらに彼は、時代の全体的構造といったものにひかれている。これに対して龍膽寺の表現はより本能的であり、私小説的などころがある。文体に対してはそれほど意識的ではない。

ここでいう「文体への意識」とは、書き手が「街を見つつ、街を見ている私を意識している」という「二重性」をもっているかどうか、その二重性によって自意識が表出されているかどうかということを意味する。この「二重性」があつてはじめて街は「アイロニカル」に表現される。街を見つめる自分を客観視することで、そこに「批評性」が生まれ、都市の表現は特定の場所や時間、さらに作家自身の個人的

体験を超えて「普遍性」を手に入れるのである。さらに海野は言う。「龍膽寺雄には、街を見つめる自分を客観化する二重の意識がやや稀薄なような気がする」と。

文学作品としてそれは、致命的な弱点である。「表現する自己への批評を欠いていることが、彼の小説にもう一つ深みを与えていない」というのである。しかし、それをもって龍膽寺雄の小説が面白くないということにはならない。龍膽寺雄の文章は「体験的であり、街頭へ流れだしている部分は、それだけ具体的に、二〇年代の都市をいきいきと浮かびあがらせてくれて、興趣をそそるところがある。つまり、その小説を通して、私たちは二〇年代をのぞきこむことができる」³⁾。

龍膽寺雄が「蹠路（ペエヴメント）スナップ」で描き出した東京の昭和五年は、モダニズム元年と呼ぶべき年であった。震災の復興事業の一環として隅田川に架けられた「六大橋」（相生橋、永代橋、清洲橋、駒形橋、言問橋、蔵前橋）や幅員四十四メートルの「昭和通り」、鉄筋コンクリート造の「復興小学校」、あるいは洒落た雰囲気を漂わせた「震災復興公園」といった「新風景」が東京に現出した。三月二十四日には昭和天皇が東京市街を巡幸し、同月二十六日には二重橋前広場で「帝都復興祭」が挙行され、連日飾り立てた「花電車」が賑々しく運行される。関東大震災から六年経ち、生まれ変わった東京の街に、多くの人びとは希望に充ちた明るい未来を見たはずだ。

その一方で、東京の昭和五年はかならずしも明るいものばかりではなかった。昭和五年といえ、後に「昭和恐慌」と呼ばれることにな

る深刻な経済破綻のまっただなかであった。

「昭和恐慌」による不況の長期化、深刻化は、当然の如く激烈な労働運動を巻き起こす。こうした状況への対処として、政府は一九二八（昭和3）年、一九二九（昭和4）年と、共産主義者の一斉検挙、弾圧をおこなう（「三・一五事件」「四・一六事件」）。弾圧を強化したところで、悪化の一途をたどる経済状況のなか労働運動が下火になるはずもなく、プロレタリア作家たちはかえって意欲的に、かつ過激に作品を世に問うてゆく。小林多喜二の『蟹工船』、徳永直の『太陽のないう街』は、ともに一九二九（昭和4）年の発表だ。そして一九三〇（昭和5）年には、鐘淵紡績や東洋モスリン亀戸工場などで大規模な争議が勃発する。

こうした明るい未来と暗い現在とが混在する昭和初年の東京の実態について、安田武の感受性は鋭敏に反応している。

昭和初年の東京は、「花電車の波また波」だったといつてよく、そして、そういう明るい「花電車の波」と、「万国の労働者よ、団結せよ！」という文字に、子ども目の目にさえ、へた糞だなど呆れた、二の腕と握り拳が真ん中で握手している絵を描きなくつた大きな横幕とが、たがいに二重写しに、私の幼児記憶として定着しているのだ⁴⁾。

ところが、「蹠路（ペエヴメント）スナップ」を書く龍膽寺雄は、

こうした暗い「影」の部分にはほとんど目を向けていない。取り上げたとしても、外面的になぞるだけで、「影」の内実に目を向けることはしない。これはひとえに彼の「文学的態度」によるものである。龍膽寺雄は、みずからの半生を綴った『人生遊戯派』⁽⁵⁾のなかで以下のように述べている。

「私が文学活動をはじめた昭和初期は、世は不景気のどん底にあり、消費は停滞し、生産は止まり、失業者が街に氾濫していた。そして、こうした時代にあつて「マルクス主義を基調とするプロレタリア文学が擡頭し、遂に一時的にでも文壇を掌握するようになった事態は、自然のなりゆき」であろう。しかし、「人間の脳の働きの中には、レアリスティックの現実⁽⁶⁾に執着する面と、それとは反対にまったく現実から離れた世界を、現実⁽⁷⁾に縛^{ゆわ}かれず、自由な世界を高く空翔⁽⁸⁾んで遊ぶ趣きの部分とがある。現実が苦渋⁽⁹⁾に充ちたものであればあるほど、このロマンスの世界は、明るく軽く華やかで楽しいものでなければならぬ。窒息⁽¹⁰⁾するような重苦しい現実の世界を凝視⁽¹¹⁾めて、それをどうしようかと苦慮⁽¹²⁾するのも、人間の心の動きの一つであれば、その現実を一つと飛びに離れて、明るく楽しくロマンスの世界を目がけるのもまた人間の心の動きの一つでなければならぬ」(「三私をとりまく愛情」)。

そして、その「ロマンスの世界」に「新しい文学の世界」の可能性をみた龍膽寺雄は、読者にむかつて「階級の歪みの中で喘ぐ苦渋に充ちた生活などにとらわれず、新しく自由に、気ままに夢の世界に翔ぼうではないか」と呼びかけている。

ところで、おなじく『人生遊戯派』のなかで龍膽寺は、たびたび「自分の読みたいものを書くために」自分は作家になったのだと記している。本当は、読者として「私が夢見るような作品に、めぐり会いたかった」のだが不幸にも出会えずにきた。かろうじてそういった「匂い」をもつ作家としては、ただ佐藤春夫がいるくらいだった。そこでやむなく小説を書き、「現実にはいない、いちばん自身にとって好ましい人物を作品の中に登場させ、私の好きな場面で、私の好きなような振る舞いや身動きをさせた」のだ、と。

たとえば、彼の小説にはたびたび「魔子」という名の魅惑的な少女が登場する。当時の読者のなかには、この「魔子」について、彼の妻で、若くて美しいモダンガール「正子」と同一視する者が多くいたのだが、龍膽寺本人はたびたびそれを否定している。おそらく「魔子」とは、妻をモデルにした部分が多くあつたとしても、彼の趣味や理想に基づく想像力によってふくらませた「現実にはいない、いちばん自身にとって好ましい人物」なのであつた。そして「魔子」が楽しげに流離い、漂う「東京」もまた、現実の昭和初期の「東京」が内包していた「苦渋に充ちた生活」や「階級の歪み」を「捨象」した明るく軽く華やかで楽しい「東京」であるにちがいない。そして、「作家」としての龍膽寺雄の眼差しが捉えた東京とは実際そのような街だった。

では、このような「文学的態度」がひとつの技法として意識的に選び取られたものかといえは、けっしてそうではなかった。「新興芸術派」の作家のひとり、龍膽寺雄がその作品と人柄に深く惚れ込んで

いた久野豊彦は、個人的なつきあいを通して触れた彼の人物像からそのあたりを類推する。久野によれば、龍膽寺雄の「文学的態度」はひとことと言って彼の「天真爛漫」に起因するものである。

龍膽寺君のことを書いていたら、全く際限がないのだが、龍膽寺君が天真爛漫であるのも、その実は、童心が溢れてるからにちがいないのだ。そうして、彼氏の作品が、いずれも明朗であり、食べていたら、したさき舌端で溶けてゆくほど軽妙であるのは、云うまでもなく、龍膽寺君が天真爛漫であるからのこと(6)にちがいないことだ。

龍膽寺雄の「蹠路(ペエヴメント)スナップ」を読んでいる読者もまたそこに描かれた都市を「天真爛漫」に歩き回っているような気分になる。それは、彼が描写する東京が昭和五年現在の「東京」そのものでありながら、同時に、彼の「童心」「天真爛漫」によって、現実の「東京」からは適度に距離を置いた、都市としての普遍性とも言うべきものを手に入れることに成功しているからではないか。

「読者たちは旅人である」(7)これは、ミシェル・ド・セルトーが、本を読むという行為について述べた言葉だ。セルトーは、「読むという活動は、ページを横切って迂回しながら漂流する。テクストを変貌させつつ、その歪んだ像をつくりだす目の旅だ」とも述べている。龍膽寺の「東京」は、昭和五年の「東京」であると同時に、時空を超えた

物語の舞台としてのもうひとつの「東京」という顔ももつ。「蹠路(ペエヴメント)スナップ」を読んでいるとき読者は、時間を遡って昭和五年の東京に移動するというよりは、居ながらにしてもうひとつの東京の歪んだ像をつくりだす「目の旅」を体験しているのだ。

龍膽寺雄の小説世界に他に類を見ないような明朗さや軽妙さをもたらしている彼の「童心」「天真爛漫」。それを彼の〈文体〉と言いかえることもできるかもしれない。

海野弘にしたがえば、「都市をみつめる自分」を客観視する「二重性」という部分については、かならずしも意識的・自覚的とはいえない龍膽寺雄だが、結果として彼は、その「無意識」「無自覚」によって読者を自身の小説世界に引きつけてしまう。小説を読み、「ページを横切って漂流をする」うちに、そこに描かれた世界があまりに楽しく魅力的なので、思わず自分もまたここにいたいという気分、ずっとここにいたような気分が起こり、気づけばほんとうにそこに描かれた蹠路(ペエヴメント)を闊歩しているのだ。

津田亮一は「かげろうの建築士―龍膽寺雄」(8)の中で、同じく新興芸術派の闘将であった久野豊彦が、一九三五(昭和10)年七月、日本大学芸術科講座の「現代の日本文学」において述べた言葉を紹介している。

彼の創造力は、これを厳密に分析すれば、そこには何等の文学的の教養からきた所謂、訓練された創造力ではなく、天來のも

のであつて、かゝる明朗性を帯びた創造力は嘗つての文學には見られざるものであつた。舊來の文學的の風習から云へば、やゝもすると文學は苦悶の人生を表現するものであるといふやうな、文學を苦業の一部の如く觀てきたのであるが、龍膽寺雄の出現によつて明朗性が文學に於いても高く評價されることが明瞭になつた。龍膽寺の他の諸作品には、次第に悪しき文學的教養が反映して、遂に平凡な文學に墮してしまつた嫌ひがある。然しながら、彼の文學へ招來した近代的明朗性は、確かに異彩を放つたものである。

久野豊彦は、新興芸術派の作家の中でも龍膽寺文學の最もよき理解者であつたという。「かゝる明朗性を帯びた創造力は嘗つての文學には見られざるものであつた」という評言は、龍膽寺文學の評価を考へる上で示唆的な言葉のように思われる。さらに、後半部分の「龍膽寺の他の諸作品には、次第に悪しき文學的教養が反映して、遂に平凡な文學に墮してしまつた嫌ひがある」という言葉から、デビュー作「放浪時代」以下の初期作品が、龍膽寺らしさを語る上で重要なことがわかつてくる。

この久野の意見を参考にしつつ、龍膽寺文學の原点とも言うべき「放浪時代」の特徴の一端に触れ、龍膽寺雄の「日本文學へ招來した近代的明朗性」について追究することとしよう

I 「放浪時代」解題

「放浪時代」は、『改造』に發表された二篇に、後に三篇を加えた全五篇から成る中間小説である。

主人公のR・Uは、親友の曾我およびその妹魔子と三人で、近代都市東京を舞台に奇妙なボヘミアン生活を送っている。

Uは「飾窓」シヨウケンドウの飾り付けを本業とし、バックの絵を描いたり、ときには油絵の個展を開いたり、ちよつとしたアーティストである。今でいう広告プランナー兼商業デザイナーといったところだ。彼は三歳で父親を亡くし、貧しいながらも母の愛を一身に受け、幸せに育つが、彼が十九歳の時、R家の戸主として彼を残し、母親はH家に嫁いでしまう。母の再婚を契機に母との関係がしっくりいなくなつたUは、自分の人生に懐疑的になり、とうとう「家」を捨て去つてしまう。美術学校も中退したRは、百科事典の挿し絵描きを頼まれるうち、やはり同じ百科事典の編集手伝いをする曾我、そしてその妹魔子と知り合うことになる。

曾我は、たつた一人の肉親である妹の魔子とともに、幼い頃から親戚の家を転々とし、最後の落ち着き先であつた深川の母の実家（米問屋）が破産して以来、「永久の放浪的運命」の生活を続けている。

曾我は、「科學者的な風貌と詩人風の多血的な性格とが暗示しているように、きわめて多面な趣味と才能とを持つた男」で、詩を書き、絵も描き、スポーツマンであり、五カ国語の原書を難なく読み、その

ため翻訳を定収の手段とするが、「人間にとつて職業はパンじゃない」という生活理念を持ち、現在は自然科学への興味から購入した天体望遠鏡を広小路の路上に持ち出し、道行く人々に月を覗かせては見物料を取り、その解説者となって生活の糧を得ている。

曾我の妹魔子は、複雑な生い立ちのため女学校を転々とし、留年もしている十七歳の女である。早くに亡くなった両親の顔も知らず、兄の曾我とともに放浪生活を送るが、学校の傍ら、輸入香水の広告配り、つまりマネキンガールなどのアルバイトをしている。学校では少々浮いた存在らしいが、自由奔放、天真爛漫な性格で、魔子という明るい存在は、この話に欠かせぬものとなっている。

たった一人の肉親である兄の曾我とは大変仲がよく、さらにUとは曾我以上に兄妹らしい親密な関係にあり、裸でじゃれ合ったり、時には口づけを交わしたりもするが、二人の関係は恋仲というわけではなく、「仲の良すぎる兄妹」の枠からはみ出ることとは決していない。

このように、新生活・新商売を営みつつ都会に棲息する彼らは、何の後ろ盾もなく、親のいるあたたかい家庭もなく、金銭的に豊かというわけでもないが、「永久の放浪的運命」による悲壮感や孤独感は微塵もない。都会的な風俗を背景に、自由奔放に、時には、刹那的、享乐的、消費的な生活を送っている。

第一編ではそんな彼らの新奇な共同生活の風景を明るいタッチで描き出し、第二編ではUの展覧会にまつわる人間模様を描いている。また第三編では、五年前に遡っての関西放浪時代の生活が描かれ、ここ

での生活は現在に至るまでの東京でのボヘミアンの共同生活の源となつている。そして第四編では、再び現在に戻り、第二編における展覧会の成功により「三人でお金を溜めてそれが百円になつたら海へ避暑に行」くという計画を実現させ、東京を離れて沼津でキャンプ生活を送る。その舞台は第五編にまで受け継がれ、三人は東京での生活と同じように、刹那的、享乐的、消費的な生活を、天真爛漫に送るのである。

ここで根幹となつているものは、彼らの送る新風俗、ボヘミアン生活であり、その生活を抜きにして「放浪時代」の世界は語れないが、それとともにここで注目したいのは、主人公Uの心の動きである。

「永遠の放浪者」曾我と魔子の兄妹とともに都会的ボヘミアン生活を享受しているUであるが、展覧会の成功と決別したはずの母親の登場をきっかけにして、Uの心の中にはその「ボヘミアン生活」に対する疑問が次第に大きく広がっていく。第五編のラストでは、夏の終わりの海岸で、「永遠の放浪者」曾我と魔子を見るUが、ついに「灰色の空虚」に襲われるのである。

高橋昌男は「放浪時代」について、以下のように述べている。

いくつか読んだなかで、私には出世作の『放浪時代』が断然面白かった。この金無垢の青春小説の何よりの魅力は、谷崎が絶賛したという『アパートの女たちと僕と』と同様、若い男女

の共同生活をいきいきと描写したことにある。アメリカやヨーロッパにおけるヒッピーたちの動向を通じて、いまでこそ私たちはそうした若者の風俗に免疫になっているが、昭和三年の時点では相当に衝撃的だったのではないかと思う。十七歳の魔子を間にはさんで雑魚寝をするという一事を取り上げてみても、そのことは容易に想像できる。

また、川端康成は次のように述べている。

龍膽寺雄氏の『放浪時代』は私に未知に近い生活が描かれてゐるので、近來になく面白く讀みました。殊にあの魔子といふ娘です。一種新しい娘がこれ程自然に美しく描かれたことは珍らしいでせう。文章は巧いとは思へませんが、朗らかでのんきなボヘミアンらしい生活は自然に流れてゐますし、泣き所はちやんと抑へて、心持の美しさが出てゐると思ひます。かういふ生活の認識や批判は足りないかもしれませんが、そんなものがあつてはこの作品の匂ひがなくなるでせう。とにかく、巻を措く能はずと云ふ風に惹かれたのは、近頃でこの小説だけです。

「若い男女の共同生活をいきいきと描写したこと」、「私に未知に近い生活」「朗らかでのんきなボヘミアンらしい生活」を描きながら、「近代的明朗性」を「日本文學へ招來した」点にこそ、「放浪時代」の

もつ特殊性があつた。

Ⅱ 「放浪時代」の世界

1 「都市小説」という視点

龍膽寺文学の特徴は、「私小説」「幻想小説」「エロティシズム小説」などジャンルの多彩さにあるのだが、「放浪時代」をはじめとする初期作品群を一言で定義づけるならば、都会とそこに生きる新奇な人々の生活を描いた「都市小説」ということになる。

龍膽寺文学が取りあげた近代都市の描写とその文章には、「都市小説」という点から、もしくは「近代主義文学」という点からも、それまでの日本文学にはない特殊性、目新しさが存在した。前述の久野、高橋、川端の見解を見れば、三作目の「アパートの女たちと僕と」をもって、千葉亀雄が龍膽寺文学に対し「モダニズム文学」と名づけたのも十分頷ける。

以下に挙げるのは、都市小説として見た龍膽寺作品の文章について示された川本三郎の見解である。

龍膽寺雄は昭和初期に生まれたばかりのモダン都市風景と、「東京の街の陋巷ろうこうに生きる消費者の群れ」（『放浪時代』）に限りない愛情を注いできた。ともすれば農村の勤労生活との対比で、退

廢的、享樂的とそしられることの多かつた都市を自分の世界の中心にすえた。今日、龍膽寺雄が私たちをひきつけてやまないのはこのゆえだろう。

龍膽寺雄は、都市の雑踏、ビル、ネオンの光、時折り汚れを洗い流してくれる雨、ビルの向こうに顔を出す月、——といった新しい都市の風景を作品のなかにどんどん取り込んでいった。都市は龍膽寺雄に見られることで現実以上の美しさを持った。

(中略)

山でも川でもなく人工的な建物が作りだす形態と色彩がはじめて龍膽寺によって美しい風景として感受されるようになった。⁽¹²⁾

「新しい都市の風景」が「龍膽寺雄に見られることで現実以上の美しさを持つ」ち、「人工的な建物が作りだす形態と色彩がはじめて龍膽寺によって美しい風景として感受されるようになった」という見解に注目したい。自分の近代主義的都会描写について龍膽寺自身は、「M・子への遺書」の中で、「俺の文学の基調をなしていたのは、純粹な写生主義の精神で、俺はただ、長塚節がその写生の対象を田園と田園生活とにおいたのにくらべて、俺は俺の興味の向くままに、大部分都会と都会生活を対象としてきた」と述べている。龍膽寺の描く「都会と都会生活」は、国文学者の父親と親友であった長塚節の影響を受けたという「写生」の視点で細密に描写され、いきいきとした風景美となつて読者の眼前に立ち顯れる。

例えば、「放浪時代」(第一編)の冒頭は銀座の描写から始まる。

ギルフィラン・ラジオ商會の飾窓を飾り終へて、——金を受け取つて、いつもの様に曾我たちと彼等の仕事場で落ち合ふために、上野行きの電車へ僕が飛び乗つたのは、かれこれ九時を廻つた時分だつた。暮れがた暫らく振りで、快よい夕立ちが東京の半天を襲うて、それがわづかの間だつたが、銀座の整路をも掠めたので、夜に入つてから、そこ等はすつかり不透明な晝間の蒸し暑さを消散させてしまつた。

引用部分から感じられるのは、都会の生活を覆い尽くした軽やかさとスピード感である。人も電車も時間も素早く動いていく。冒頭部分に現れた斬新な手法、明朗性、洗練された都会の雰囲気は、作品全体の特徴でもある。

龍膽寺雄を「モダニズムの幻術師」と呼んだ津田亮一は、初めて龍膽寺の文学と出会つたときの印象を、「その時の驚きは、目先が急にぱつと明るくなったようで(こんな文学があつたのだろうか)」と「都会の、もの惱ましい光と影のなかに、いきなり誘い込まれ、目のさめる思い」⁽¹³⁾がしたと述べている。また、長野県の上野原の町で中学時代を送つた久保田正文は、「ラジオなどというものは村役場にも小学校にもなく、村じゅうで製紙工場だけに一台あつた(ギルフィラン・ラジオ商會)ということばは、強烈に私の印象にやきついた」と語つ

ている。津田、久保田に限らず、こうした思いを抱きつつ龍膽寺文学と接した人は少なくないだろう。それまで、自然主義作家の「切実さ」や「暗さ」に慣れ親しんできた者にとって、その作風や文章は新鮮な印象をもたらすものであったに違いない。

冒頭の二つのセンテンスには、仕事の終了、銀座から上野への移動、昼間から夕方を経て夜間へという時間の推移、気象の変化、という四つの動きが、モダン都市東京を代表する銀座の風物「ギルフィラ・ラジオ商會」「飾窓」「電車」「髻路」と見事に組み合わせられ、スビード感あふれる「モダンな都会生活の描写」として提示されている。自然の風物と都会の風物とが違和感なく組み合わせられ、現実の風景でありつつも、どこか幻想性を帯びた美しい文章となっている。

他にもいくつか、「放浪時代」中の「モダンな都会生活の描写」を挙げておこう。Uの仕事は新しい情報メディアの一つである広告デザイナー。曾我は天体望遠鏡を購入し、魔子は鉱物蒐集に夢中である。時代の特徴である機械文明、科学の発達が反映した設定とも言えよう。彼らは毎日のようにカフェーに出かけ、寛ぎ、珈琲やクリームソーダを飲む。魔子のアルバイトは輸入香水のマネキン・ガールで、仕事が雨天中止となればそそくさと映画を見に行く。第四編で三人は天幕生活を送るが、チヨコレエト、ハモニカ、卓子、拡声器、干葡萄、手巾、寛衣、皿御馳走、虹形、灌水浴など、龍膽寺独特の造語と思われる言葉も登場する。龍膽寺はこの時代の欧米風のモダンな風俗に向き合い、視覚や聴覚などの五感を刺激する表現を駆使しながら描写し

ている。

龍膽寺文学の斬新さを際立たせているのは、近代的・西欧的風俗描写をおこなう際に駆使された、新感覚派の影響が見られる擬人法やカタカナ表記、体言止めの頻出、という文体的特徴だ。当時の人にとって目新しい単語の羅列された文章を通して、龍膽寺は日本の小説に「近代的明朗性」とでも言うべきものをもたらした。

龍膽寺の文章におけるカタカナ表記の氾濫について、馬渡憲三郎は、漢字を当てながらも外来語として読ませつつ、そこに意味を超えたイメージを作る手法としての「言語至上主義的意識」があると指摘している。

龍膽寺雄に見られるこうした言語意識は震災後の近代都市としての「東京」の都会感覚を持つ生活を背景として生まれてくるものである。それは、文学史的に見れば、「パンの会」や「屋上庭園」などにも一脈通ずるものがあると言えよう。つまり、北原白秋、木下杢太郎などにみられる言語至上主義的な発想である。(中略) 一見、奇をてらい、言葉の遊びと受け取られかねない言語の奔放な操作は、わが国における芸術至上主義文芸が成立していくためには、一度は通過しなくてはならない過程であったはずである。そして何よりも重要なことは、龍膽寺雄のこうした言語意識による小説の試みが、小説の可能性に対する挑戦と期待であったことである。¹⁵⁾

龍膽寺の「アパートの女たちと僕と」に対して、最初に「モダニズム文学」の称号を与えた千葉亀雄が感じ取ったモダンとは、作品が描き出す都市生活の内容によるものではあったが、馬渡の指摘する「言語至上主義的発想」、「言葉の遊びと受け取られかねない言語の奔放な操作」がもたらすものでもあった。そもそもモダニズムとは、ヨーロッパの精神風土や近代主義から生まれた「既成の概念を壊す」「前衛的な動向」という意味の思想用語であった。

龍膽寺に始まるモダニズム文学の作品の特徴は、華やかな外来語を駆使し、既成の概念を壊そうとする言語意識に見出される。

新興芸術派の文章には片仮名が多い。内容あるいは題材の上で、一つの明らかな特徴は、そのコスモポリタニズムである。もともとモダニズムが欧米の社会と生活で生み出されたものであるだけに、モダニストたちが競って現象的にも国際色豊かなものを取り上げる傾向に走ったのは自然であった。外交官だったポール・モーランのコスモポリタニズムや、コクトーらのフランス・モダニズム、あるいは岡田三郎が導入したコント形式などによるフランスの影響も無視できないが、何といっても、ジャズと映画と物質文明に代表されるアメリカニズムへの関心は、特にこのグループに強かった¹⁶⁾。

明治に始まる西欧文明の移入に続き、大正期は西欧文学が大量に翻訳された。龍膽寺も、ゲーテ、バルザック、『アラビアンナイト』、『ドン・キ・ホーテ』に傾倒。そこから西欧の感覚を感受し、西欧の新しさを学んだ。西洋のロマン小説から得た審美眼と異国趣味と生来の資質であった明朗性とで、龍膽寺は自分を魅惑する東京という近代都市と近代生活の中の西欧的なものを、日常生活そのままの世界として描いた。修辭的技巧を凝らし、人工的文章を駆使して描かれたその世界は、それまでの日本の生活様式からはかけ離れたものであった。

川端康成は、このような龍膽寺の言語意識を、「新しい海風に飜る色情の旗」、「生活の形式を描くことに終始してゐるかに見える」、「水の瓶ばかり並べられたやうな」（勝本清一郎の引用）と皮肉を込めつつも評価した¹⁷⁾。しかしながら、川端自身も、「水の流すに従いながら」¹⁸⁾新興芸術派の拠点となった雑誌『近代生活』の同人となったことがあり、ジョイスの「意識の流れ」の手法を援用して書かれ、一九三一（昭和6）年に発表された川端の「水晶幻想」¹⁹⁾を読むと、「婦人が鏡に向ふと、プレイ・ボオイはいつもマニキュア。テエブルへ飛び乗った。その上のクツシヨンに坐つて小首をかしげながら」というように、明らかに龍膽寺と同様の言語意識が見てとれる。

前述の川本三郎は、「ともすれば農村の勤労生活との対比で、退廃的、享樂的とそしられることの多かつた都市を自分の世界の中心にすえ」、「美しい風景として感受」することをはじめて可能にしたのは龍膽寺雄であつたと述べている。以下、龍膽寺の作品と同時代の「都市

小説」とを比較することで、「都市へのやさしい視線」を投げかける龍膽寺文学の特異性を明らかにしたい。

2 「都市」の幻想風景

たとえば「放浪時代」(第一編)において、U、曾我、魔子の三人が共同生活をするビルの部屋の描写がある。

僕たちが借りてゐる二階は、畳み敷きになると二十畳ぐらゐの廣さだが、震災の折りの痛みをそのまゝぶこつに繕つた、古びたコンクリートの壁をむき出して、床には古い油のしみが黒く輪を畫いて居り、天井の漆喰は剥けて、埃をかぶつた蜘蛛の巣がすみずみへ幕を張つてゐた。それでも壁ぎはへ据ゑた雑魚寐用の大きな寢臺だの、二三のがらくたな家具などと云ふ様なものが、殺風景ながら人の住まひにはまがひのない、一種の雰圍氣をつくつて居た。

南向きの厚い、狭い窓の下には、不細工な、大きな卓子が一つ、それをとりまいて、古びた椅子が三脚、それが僕たちの勉強机でもあれば、食卓でもある。椅子は古道具屋で順順に集めたので、それ／＼形が違つて居た。——炊事場は東の窓ぎはで、金網を張つた四角い蠅帳が一つと、眞鍮の新しい石油焔爐と、その他鍋釜の類や刃物などが、手製の流し臺のきはに雑然と置

かれてゐる。——水は下の路地口の、大家と共同に使つて居る水道の龍頭から、一々バケツで酌み上げて來るのだ。

寢臺は箱自動車の焼けた鐵骨を利用したので、古い自動車のクツシオンを三つ並らべて、その上を大きな五布布團で覆うた。僕たちは四角い大きなその寢臺へ、三人でいつも雑魚寐をした。

「放浪時代」には、関東大震災後の復興と開發の進んだ一九二〇年代の東京のさまざまな風景が混在している。家族から離脱した若者の個人生活も、一九二〇年代の東京という近代都市空間が作りだしたものの一つである。交通とジャーナリズムの發達は東京への人口集中化を進展させ、さまざまな階層の生活をモダンなものにし、モダンライフの波は若者たちの足元にも押し寄せた。家を買う余裕のない者のためにアパートや下宿が造られ、「肉親を離れて自由生活する」という村落共同体を離れた若者たちの核家族化、個人生活化というライフスタイルがモダン都市現象として定着した。

先に引用した、U、曾我、魔子の三人が共同生活をするビルの部屋の描写から判断する限り、村落共同体を離れた若者たちの生活は決して「豊か」ではなく、むしろcosyな感じすら漂う。ただし、まがいのものだらけの家具に囲まれた生活ではあつても、それほど「豊か」ではなかつたとしても、若者たちの「自由」な都市生活は決して暗くはない。「殺風景ながら人の住まひにはまがひのない、一種の雰圍氣」

「四角い大きなその（箱自動車はこじどうしゃの焼けた鐵骨てつこつを利用した）寢臺しんだいへ、三人でいつも雑魚寐ざこねをした」とあるように、むしろまがいものだらけの生活を、矜持を保って享受しているような印象すら与える。川本三郎言うところの「都市への優しい視点」は、豊かではなくとも明るい都市生活の描写において、遺憾なく発揮される。

前述の如く海野弘は、龍膽寺の都市に対する視線について、他のモダニズム作家に比べ「二重の意識」が稀薄だと指摘した。

モダニズムの文体の意識というのは、現代都市風景を見る（メラ・アイ）としての私を同時に意識していることだ。私は街を見つつ、街を見ている私を意識しているという二重性のうちに、都市はアイロニカルに表現される。『浅草紅団』の川端康成にはこの二重の意識があり、吉行エイスケにもそれがある。龍膽寺雄には、街を見つめる自分を客観化する二重の意識がやや稀薄なような気がする。（中略）

吉行エイスケもまた、都市の飾窓と、そこにうごめく女たちに魅せられていた。しかし、龍膽寺が都市の軽快なエロティシズムを書いたのに対し、吉行は都市の地下的なもの、グロテスクな部分に特にひかれていたようである。吉行の都市を見る目は、二重で、アイロニカルで、否定性がこめられている。⁽²⁰⁾

川端康成が一九二九（昭和4）年に発表した『浅草紅団』は、カジ

ノ・フォーリーを舞台に浅草にたむろする不良少女弓子を主役として描いた浅草風俗もので、モダニズム文学を代表する作品とされる。川端が、その後も文壇の中心人物として活躍したことは周知の事実だ。それに対して、吉行エイスケは、龍膽寺と共にモダニズム文学の第一人者として活躍したが、その期間はあまりにも短く、文学史的評価もあまり高くない不遇の作家である。ダダイズムの詩から出発した吉行エイスケの文章は、既成の表現を破壊しようとする意識に支えられ、近代都市とそこに生きる人々の生活をシニカルな二重の視点から描くことに終始した。

マジエスチック・ボール・ルームではフィリピンの色男からなる、シミール・ダンスを踊る一団の余興をやっていた。

ひどく猥雑で、そのためにシャンパンを抜いて、パートナアに対するご機嫌とりの代りに接吻を求めたスモーキングをつけた紳士が幾人もあったほどだ。午前三時ごろの舞踏場であった。

吉行エイスケ「Filipino 瑪麗（メリー）の愛」⁽²¹⁾の一節である。ここに現れたシニカルな視点は、吉行や川端だけのものではない。都市生活を享受している自分を、内から見つめる視点と外から見られる視点とを使い分けた二重の意識は、震災における東京の壊滅と復興に合わせるようにして「近代都市」というものを舞台とした小説を書いた多くの作家に共通するものであった。この「二重の意識」とは、近代文

明のもたらした利便性を謳歌する都市生活への共感と物質文明に囲まれた人間の享樂的な暮らしに対する懐疑である。

東京において展開された華やかな「モダニズム時代」、すなわち一九二〇年代の欧米的近代都市文明の發達の裏側には、東京の發展とは裏腹に疲弊する農村の生活、不況にあえぐ人々の姿があった。「モボ・モガ」という言葉に代表されるモダン生活は、多くは一部のブルジョア階級の人々に享受される表面的なものでしかなく、深刻な不況を背景に当時旺盛であったプロレタリア文学は無産者階級である民衆の苦しみをリアルに表現した。プロレタリア文学もまた、ある種の都市小説であった。

プロレタリア文学以外の、一九二〇年代の東京を舞台にした都市小説の多くは、吉行エイスケのようにどこか否定的な視点から都市を描いている。龍膽寺の数少ない文壇での知己の一人、佐藤春夫の「田園の憂鬱」では、都会生活の中で神経を病んだ主人公が田園に安らぎを求めるところ、結局のところ、病んだ神経のせいで幻視や幻聴が生まれる。近代都市文明の象徴とも言うべき機械や科学技術の發達は、横光利一の「機械」や葉山嘉樹の「セメント樽の中の手紙」にあるように、労働者の精神や身体を脅かすものとして描かれた。

それに対して、龍膽寺文学には都市に対する「否定的な視点」というものがほとんど見られない。話の中に、モダニズム時代の象徴とも言うべき「カフェー」は幾度となく登場するが、そこに働く「経済的な理由から男の人の話し相手を自分の意志以外でする」ような女給た

ちの悲しみなどは決して描かれないし、広津和郎の「女給」や林芙美子の「放浪記」のような私小説的リアリズムとも無縁である。「アパートの女たちと僕と」の中の「お女郎だって結構じゃないか！」という言葉にも端的に現れているように、女郎という存在自体を肯定的に描いたり、貧乏ながらも明るく生きる人々をかなり楽天的に描くなど、現実性を伴っていないのではないかと思われるほどに、表層の華やかさから見た都市風俗の描写が多い。龍膽寺の視点は、吉行エイスケらの都市小説とは決定的に異なり、反リアリズム的であった。

反リアリズム的な視点は、登場人物の命名・表記にも現れている。「U・R」は、作者の名前が頭文字化されたものと考えられるが、他の作品においても、實在の人物をモデルとした場合、アルファベットの頭文字になることが多い。「魔子」は、妻の正子がモデルになっているとされるが、他作品の「朱壺」や「真奈児」と同様に、少女たちには現実感のない名前が多く用いられる。さらに、脇役である「曾我」の場合、苗字しか表記されない。このように、身体性を感じさせない名前を与えられた登場人物たちは、リアリティを稀薄化する役割を担い、作品の幻想性を高めている。

「M・子への遺書」の中に「放浪時代」発表時の文壇の情勢が述べられている。

俺が『放浪時代』を世に出したのは、時あたかもプロレタリア文学の全盛期で、『新潮』の座談会で、横光、川端といった先輩

達が、左翼との理論闘争に、すつかりこめられてしまつて、左翼文学の風潮が滔々^{とうとう}と、文壇を呑んでいた時だった。自由主義的で、派手で、楽しく、明るい俺の『放浪時代』などは、四方八方から眼も当てられない批難攻撃の矢だ。考えてもみるがいい。林房雄や村山知義や、それから鼻つばし強く向う意気旺んな左翼の闘士たちから、

『俳人芭蕉なんて寄生虫だ！』

などとまくしたてられて、座談会の席上、これを反駁する者もない、といった風変わりな時代だったのだ。一体、俺たちの先輩はどうしたのだ？ 日本の文学の伝統というふうなものを、こんな傍若無人な蹂躪^{じゆうりつ}に委せて、自分たち自身もめいめい、文壇の隅っこで理不尽に押しすくめられて、それで一体どうするつもりなのだろう？ しかし、どこを見廻しても誰も狂暴な暴風雨にまかれて、ヒョロヒョロしているのだ！

昭和初年代の都市小説の中で特異な傾向を示した龍膽寺文学の「明朗性」は、まさに異彩を放つものであった。だがそれは、反リアリズムの視点に支えられたものであり、それ故、「左翼との理論闘争に、すつかりこめられ」、「日本の文学の伝統というふうなものを」楯に「四方八方から眼も当てられない批難攻撃の矢」を浴びせられ、「文壇の隅っこ」に「理不尽に押しすくめられ」るように、終焉を迎える。

3 「故郷不在」について

龍膽寺の作品には「肉親を離れて自由生活をする」子どもたちの世界が多く描かれている。故郷を出てきた「R・U」とその友人で孤児の「曾我」と妹「魔子」の三人が共同生活をする「放浪時代」。近代生活の象徴である文化アパートに集う都会の孤独な人間模様を描いた「アパートの女たちと僕と」。十三の女の子「瑠」をつれて駆け落ちした主人公が、荒川の土手に捨ててあつた機関車の中で同棲生活を送る「機関車に巢喰う」。多くの作品は、親はほとんど存在せず、自ら故郷を捨て、あるいは初めから故郷を与えられずに、自力でたくましく生活していく少年または青年と少女たちの姿を活写している。

一人の兄^{あに}のほかに両親^{りやうしん}もきやうだいも、その他肉親^{ほかにくしん}らしい肉親^{にくしん}を持たない魔子^{まこ}は、そう云ふ境涯^{きやうがい}にごく小さな時分^{じぶん}からほうり出されて育つただけに、かうした生活^{せいくわつ}に浸^ひたつて居ても、とりたて、不満^{ふまん}も淋^{さび}しさも感じないらしかった。要する^{えう}に彼女は、一兄同^{あにどうやうみ}様身^{さまみ}について廻^{まは}つたあらゆる運命^{うんめい}を、至極^{しごく}自然^{しぜん}に見て來^きたのだ。

（「放浪時代」(第一編)）

龍膽寺文学に顕著な特徴は、「親」をイメージさせる「故郷の不在」であり、「家庭の影」がほとんど顕在化しないことである。龍膽寺は、「家庭」「親」「故郷」などといった「地縁・血縁」のイメージを意識

的に払拭させている。そう言えば、作品中には「無郷者」^{「コズモポリタン」}という語が頻出する。故郷のない者、すなわち「無郷者」^{「コズモポリタン」}である。しばしばこの言葉を用いて、登場人物を見立て、サボテンを見立て、自分を見立てている。「愛と芸術とーしゃぼてんを持つて歩く女」⁽²⁾の中に、以下の会話がある。

「今んところはしゃぼてんで夢中なもんですから。(中略)……しゃぼてんをこいつは植物界の無郷者^{「コズモポリタン」}と目して、寵愛してるんです。」

(中略)
「あたくしは花には興味がないんですの。」

(中略)
「では、しゃぼてんのどこがお好きなのです。」

「だから、無郷者^{「コズモポリタン」}的なところなのですの。」

「本人の理想でしてね。」
そう僕が脇から注釈した。

「プロレタリアートの汎世界主義。マルクシズムの地球的支配をね。」

龍膽寺にとって「理想」といわれる孤独な「無郷者」^{「コズモポリタン」}たちは作品中で実に明るく描かれている。ただし、初期の作品である「放浪時代」や「アパートの女たちと僕と」の場合はやや例外で、「母性のイメー

ジへの探求」が明確に見られ、そのことが「明朗性」で説明される話に唯一の影を落とす要素になっている。「U」は自由気ままな生活の中で、時折沸き起こるどこか居たたまれない気持ちを抱きながら、「曾我」と「魔子」との暮らしを続ける。

その居たたまれない気持ちは「U」の心中に「空虚」という形で現れる。その空虚は、訣別した母親、「U」にとっては唯一の肉親が登場するたびに大きくなっていく。

「放浪時代」では、「家族」、つまり「血のつながり」の象徴として「位牌」という小道具が使われる。「家族」に対する意識のありようは、この「位牌」の描かれ方によって推し量ることができる。

「位牌」は三箇所に見れる。最初は「U」の母親が展覧会開催と同日の父親の命日のため、自由生活を送る「U」の許を訪れたときの言葉、「お母さんはね。……曾我さんからお端書がなくても、今日はお前のところを訪ねて、お位牌は飾らないまでも、心持ちだけでも」お前とお祀りをしやうと思つてね。……本来ならお前がお仏壇ぐらいはちゃんと持つて、こんな時には品川の叔父さん御夫婦に、本所の伯母さんぐらいはお呼びするのが当然なのだけれどもね。……今年はお前のお父さんの二十一年忌だよ」「(放浪時代)第二編)の中に、死んだ父親を想起させるものとして現れる。二番目は、母親の登場によりなぜか空虚なわびしさの中へ落ち込んだ「U」の回想の中で現れる。

「何でも僕はいいんです。おツ母さんの好きなものになさい。」
 「お前は洋食がいいんだろう?」

僕はだまつて、彼女のかざした傘の蔭からはみ出す、自分の擦れた赤革の靴を見つめた。さうして、ふと名状しがたい空虚なわびしさの中へ落込んでしまった。——僕はいつぞや、魔子が玩具箱おもちゃに使って居る壊れた小さな竹行李をひっくり返した時、セルロイドの潰れた人形だの古びたクリスマスカードだの、クレヨンのかげらなどと一緒に、手垢てあかのついた古い妙な恰好をした木塊もくかいが二つ転げ出したことがあるのを思ひ出した。彼女はその時それを僕に示して、

「パパとママのお位牌よ。」
 と淡泊に説明した。

〔放浪時代〕(第二編)

三回目の「位牌」の登場は三人が天幕生活テント(キャンプ)を送る浜辺で起る。

餘談に亘るが、——僕たちは思いもよらない方面から、ある方法で潤沢に日々の燃料を得て居た。と言ふのは、どう言ふ理由からか、防波堤の先の、狩野川に沿つた汀の一個所に、夥おびただしく奇妙な小さな木片の打上がる場所があるのだ。木片と言ふのはたゞの白木の位牌で、何のために、いつ、どこから流されるのか、ともかく潮流の関係か何ぞで、夥しく一箇所へこごつて、そ

の邊一带砂地もみえないくらい打上げられて居るのだ。それを僕たちは暇にまかせてこまかく割つては、割箸ぐらゐの太さに揃えて、束ねて、天幕のわきへ保存して置いた。これが大体において炊事の燃料を充たした。もつとも、——それ以來、その邊の砂地はおいおいお・い・お・いからりと清潔になりつゝ、はあつたが。

〔放浪時代〕(第五編)

魔子は「位牌」を玩具箱の中に転がしておく。「U」と曾我は、現在の放浪生活の維持のために、「位牌」を細かく割つては炊事の燃料に使う。死んだ父親に付随する「血のつながり」や「家族」を意識させるものとして登場した「位牌」は、無意識のうちに破壊され、捨て去られるのだ。

龍膽寺雄の実生活における「家族」や「故郷」は、どのような存在であつたのか。

龍膽寺は十五歳の時に父親を亡くし、以後一家の生活は歯科医であつた長兄倭文雄によつて支えられる。龍膽寺は病氣療養のために遅れて慶応大学医学部に入學するが、兄との軋轢により、大学を辞め、小説家を目指す。折しも、龍膽寺を唯一理解し、支えた次兄文雄が死去。文壇デビューを果たした数年後、反目していた長兄も医療ミスで亡くなる。これらのエピソードは「海の Illusion」に特に多く引用されてゐる。そこでの母親像は、「善良なだけで、弱々しい、内氣な、忍従主義」の「長兄の眼をしじうオドオドともの悲しく伺つて」いる

無力な姿で描かれ、長兄については龍膽寺との「宿命的な性格の争い」の様子を通して描かれる。

龍膽寺にとって育った家庭はあまり居心地のよいものではなかった。安定した、安息の場たり得なかった家庭に対して抱いた反発と、それとは裏腹な憧れの念とをないまぜにした感情が登場人物に託されているのだ。

再び「放浪時代」に戻ろう。唯一の肉親である母親の登場をきっかけに「空虚」に襲われた「U」は、自分と「曾我」兄妹との違いを考える。

僕は時として、曾我たち兄妹の本質的な放浪性と自分とを比較して、そこに横たはる根柢的な相違を、過去、——あらゆる今日の母胎だと言ふ過去に結びつけて、考えてみた。——少なくとも僕は、青年時代のごく初期までを、温かい家庭の子として育った。運命は恵まれなかつたが、それによつて自分をそこなはれるほど僕は、裸で世間へ立たされた覚えはなかつた。

〔放浪時代〕（第五編）

「U」の付け焼き刃的な放浪性とは違い、「曾我・魔子」兄妹は「永遠の放浪性」とでも言うべきものを身につけている。そんな彼らには、「U」のような迷い、苦しむ姿は微塵も見られない。どのような劣悪な環境に置かれようが、どんなに貧乏で孤独な暮らしをしよう

が、いたって明るく、いかなる場所でも平気で、深く眠ることができ。親の顔も知らない「魔子」は、「U」の両親のエピソードを笑って聞く。「偉くない人間ほど偉いわ」と言う「魔子」は、「U」が権威ある展覧会の応募に齷齪している様子を見ては莫迦にする。「U」と母親との確執についても、笑顔で見守るばかりだ。

「U」と「曾我・魔子」兄妹との「根底的な相違」は、「U」の前に現れた母親の影とともに意識化され、展覧会の成功を境にいよいよ大きな「灰色の空虚」として存在感を増していく。三人は懸命に働いて築き上げた財産を共有し、展覧会の成功で得た資金を基にして天幕生活を送るために避暑地へと向かう。

楽しく過ごした夏は終わりを迎える。あれほど大漁だった魚が釣れなくなり、浜辺からは人が減り、季節は秋・冬を予感させる。避暑を終えた人びとは現実の生活へと戻る。同時に「U」は、現実生活の意識に目覚める。天幕生活の終わりは「U」の「放浪時代」の終わりでもある。展覧会の成功を機に「栄光への階段」と母親との生活の術を手に入れた「U」は複雑な気持ちで夏の終わった浜辺に戻るが、無邪気な「曾我・魔子」兄妹を見て、「灰色の空虚」に襲われ、苦しむ。

家庭。安定な生活。まじめな仕事。地位！

さう言ふ様なものが、誘惑深く僕の背後にあつて、僕を招いて居た。——どうかすると僕の気持は、率直にそれに向かつて、両手を延ばさうとして居るかの様にすら見えた。

しかし、——僕の眼には、それとは別のものが映つて居た。松の幹へ繩をからげたみすばらしい天幕が、そこにあつた。両親の顔も知らずに育つた娘と、そのきやうだいとがそこに居た。さうして、灰色の空虚がその背に迫つて居た。

〔放浪時代〕（第五編）

「天涯の放浪者」である「曾我・魔子」兄妹には、将来や権力やその他諸々のものにこだわる「U」とは異なる「超越した人間の姿」が顕在化している。二人には悲壮感など微塵もなく、むしろ楽天的ですらある。共に放浪生活をしてきた三人の中で、「U」一人が「空虚」に襲われ、迷い、悲しみ、苦しむのは、彼が「家庭」の魅力を知り、帰る場所である「母親」の存在に気付いたからだ。母親のいる「故郷」を取り戻したことで、「家」を形成するための出世欲や金銭欲に目覚めるとともに理想を捨てすることもできず、一人暗い「空虚」に苦しむのである。

柄谷行人は、「あらゆる場所を故郷と感じられるもの」とはいわばコスモポリタンのことである、と述べる。⁽²³⁾

龍膽寺によって「故郷」を与えられなかった登場人物たちは、貧乏で不安定な生活ではあるが、不思議とみな明るく、前向きである。これは、「故郷」を持ち得ない「コスモポリタン」であり、生きる「力を蓄えたもの」であるからこそその明るさ、前向きさなのであった。

おわりに

龍膽寺雄のエッセイ「芸術を街頭へ——魔術師の言葉——」に以下のようない節がある。

いったい芸術とは、実際自分では経験しなかったことを、さもさも真実にそれを経験したかのように、それで慍^{おこ}ったり泣いたり笑ったりするための、いわば幻術の一つなのですから。例えば写真入りの旅行記で見知らぬ国々を経めぐるように、炬燵へ入って貧民窟の視察をしたり、カフェでカクテルを舐め舐め、社会の革命を夢見たりすることも出来るのですから。

私はしかし考えるのです。私はむしろ、この際あなたがたを、迷い児風の吹く冷たいペエヴメントから、上手に魔術箱の幻想へと引き込んで、暫しでもせちがらいこの人生の忍苦から、あなたがたを解放して上げるのが、さしあたり私には一番似合つた、あなたがたへの奉仕ではないだろうか？ と。(中略) 私は少しばかりの木戸銭で、王さまでも、乞食でも、資本家でも労働者でも、男でも女でも、年寄でも子供でも、ちよいとの間現実生活の忍苦から、楽しい幻想の世界へと解放して、せちがらい浮世の裏側へ、失われた楽園を描いてみたいのです。もつとも、それとてあなたがたの望みの次第によるのですが。——

自身の芸術観が表明されたエッセイの中の「楽しい幻想の世界」「失われた楽園」とは、まさしくユートピアのことであった。クリシャン・クマーは「ユートピアとはどこにもない場所であり、またどこかにある良き場所である。存在しえないが、存在することを人々が熱烈に希求する世界に住まうこと。これがユートピアの文字通りの本質である」と述べている。⁽²⁵⁾ 龍膽寺文学の本質は、「存在しえないが、存在することを人々が熱烈に希求する世界」としてのユートピア願望にあった。幻想性をともなう作風として顕在化したユートピア願望は、龍膽寺の文学論でもある「ロマン論」⁽²⁶⁾ の中でも表明される。

——近代文学が大体人間生活の断片を顕微鏡的に拡大して、その表現に腐心したものが、人間生活の横からの眺め、人間と人間との時間的経過に於いてのもつれ、人間と自然との関係等、要するに人間の生活姿態の横からの眺めの表現へと転向するだろう。これはプロレタリア文学に於いては、すでに当初から行なわれたことであり、その点で、比較的完全な小説の形態をそなえていたのは、近代文学に於いてはむしろプロレタリア文学学だったといえる所以だ。われわれはプロレタリア文学が日本文学の正統の世継ぎだという言葉を屢々聴いた。このことにはある意味で正しい。それは少なくともこの派の文学は小説即ちロマンの形態をそなえていた。ただ、ここで問題になるのは一つの小説を構成するあらゆる要素の内、この派の小説は社会

意識の点のみが甦生され、他は旧態依然であったことだ。だからプロレタリア文学の実際作品はいかなる弁護によっても、その小説形態の旧くさを覆い得ない。しかし、これはいづれ更新されるだろう。われわれは新鮮なるプロレタリア・ロマンの出現を待つこと切なりだ。否、社会意識の左右を問わず、近代文学の所産であるあらゆる新鮮な片断を組織して、新しい時代の小説、即ち新しいロマンの建設されんことを切に待望するものだ。

当時の文学において、プロレタリア文学、モダニズム文学、新興芸術派、新心理主義、大衆文学、等々、すべての主義を包括した総体としての小説にロマンの要素が等閑に付されていると主張する龍膽寺が目指した「文芸のユートピア」は、結局、文壇からは一笑に付されることになる。ただし伊藤整は、一九二〇年代から一九三〇年代にかけての文壇は、激動の中で「本質」が失われ、その転換期の中で最も誠実であったがために破滅したものにこそ真の本物が存在した、と述べている。⁽²⁷⁾ 文壇と文学への不審から「M・子への遺書」を最後に文壇を去った龍膽寺は、伊藤整いうところの「破滅したもの」そのものであった。

文壇をいち早く飛び出しながら、誰よりも長く筆を執り続けた龍膽寺雄だが、残念ながら、晩年の作品には昭和初年代の作品を凌駕するものは見当たらない。彼の目指した「ユートピア世界」を構築する文

学的方法は、結局のところ完成されなかったのである。

ある批評家が中間小説というものを発明したのは、龍膽寺雄だ、というようなイミのことを書いているのを読んだことがあるが、そうになると、中間小説の元祖は龍膽寺雄だ、ということになるが、私自身としては、純粹文学でもない中間小説でもない、通俗的大衆小説でもない、ただの文学で、その意味で、紅葉の『金色夜叉』蘆花の『不如帰』漱石の『坊っちゃん』『吾輩は猫である』と同じだと、考えている。

いわゆる純文学というのは、一つの迷路に迷い込んでいる。文学は漱石の『坊っちゃん』『吾輩は猫である』に還るべきで、大衆に対する信用を取り戻さなければ、自滅するほかない、と考える。

純文学というのは、いわば試験管の中の実験、または、顕微鏡下のプレパラートの検鏡対象物のようなもので、これはそのまま、臨床には供せられない。だから、これは実験室の中だけで価値あるものと考えてい、臨床的なものとなって、はじめて、輪転機でもって大量に印刷される大衆のものとして価値を持つものになる。日本の小説は、徳富蘆花の『不如帰』尾崎紅葉の『金色夜叉』夏目漱石の『坊っちゃん』『吾輩は猫である』に戻って再出発すべきである。さもなければ、文学は衰退の一途をたどるに違いない。私はこれを、昭和のルネサンスと唱えたい。こ

のようにして文芸は復興すべきだと考える。

「文学の衰退について」⁽²⁸⁾というエッセイの一節である。「ユートピア世界」を構築する文学的方法は達成されなかったものの、龍膽寺は晩年に至るまで、相変わらず明るく、難解さや屈託のない、いわば漱石の「坊っちゃん」や「吾輩は猫である」のような世界を目指していた。

注

- (1) 山川直人は、「娼婦の部屋」(『ガロ』一九九三(平成5)年六月号)、『ハモニカ文庫と詩の漫画』(ちくま文庫、二〇一八年(平成30)年九月)や「道草日和」(『ビッグコミックオリジナル』増刊二〇〇九(平成21)年～二〇一四(平成26)年、後『道草日和』(小学館ビッグコミックススペシャル、二〇一四(平成26)年)、『澄江堂主人』(『月刊コミックビーム』二〇一〇(平成22)年一月号～二〇一二(平成24)年九月号、後『澄江堂主人』全三巻(エンターブレイン、二〇一〇(平成22)年十二月・二〇一二(平成24)年十一月)、『写真屋カフカ』(小学館ビッグコミックススペシャル、二〇一五(平成27)年、既刊三巻)、『散文詩風な小説猫町』(デザイン&ギャラリー装丁夜話、二〇一九(令和元)年七月)などで著名な漫画家。
- (2) 南陀楼綾繁「日本の古本屋 メールマガジン記事シリーズ古本マニア採集帖 第22回 鈴木裕人さん」龍膽寺雄を掘り起

- 「ハナハナ」] (https://www.kosyo.or.jp/wppost/plg_WpPost_post.php?postid=6423)。川本三郎「東京これづれ日誌126 木村莊八と龍膽寺雄。」『東京人』⑫ no.442 (二〇二〇(令和2)年十二月)。南陀楼は、東京でのインタビュウの結果、鈴木の生育歴、読書遍歴、学部・大学院での研究歴、『しんぺんこまし』『夜泣き』などの同人誌を紹介しながら『龍膽寺雄の本』について詳細に紹介するとともに、「他の人が手をつけない貴重な仕事に取り組んでいる」と評価。また川本は、「龍膽寺を研究している人がいるとは少しく感動」と述べている。
- (3) 海野弘「龍膽寺雄『放浪時代』と吉行エイスケ『女百貨店』」『モダン都市東京―日本の一九二〇年代』(中公文庫、一九八八(昭和63)年四月)。
- (4) 安田武「花電車」『昭和東京私史』(新潮社、一九八二(昭和57)年十一月)所収。
- (5) 『人生遊戯派』(昭和書院、一九七九(昭和54)年十二月、初出は『常陽新聞』一九七八(昭和53)年十月十二日〜一九七九(昭和54)年四月二十五日、187回連載)
- (6) 「天真爛漫・龍膽寺雄」『新潮』一九三二(昭和6)年二月号)。
- (7) ミシエル・ド・セルトー著、山田登世子訳『日常実践のポイエティーク』(国文社、一九八七(昭和62)年五月)。
- (8) 『龍膽寺雄全集 第二卷』「月報1」(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八四(昭和59)年三月)。引用は、『久野豊彦述現代の日本文学 日本大学藝術科講座(第貳回)』(日本大学出版部、一九三五(昭和10)年七月(非賣品))による。
- (9) 高橋昌男「古びない青春小説」『龍膽寺雄全集 第十卷』「月報9」(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八六(昭和61)年二月)。
- (10) 川端康成「書けぬ月評」(『創作月評』一九二八(昭和3)年五月号、『川端康成選集 第三十卷』新潮社、一九八二(昭和57)年六月)。
- (11) 龍譚寺雄「五 友人知己」『人生遊戯派』(昭和書院、一九七九(昭和54)年十二月)に、「千葉亀雄は私の作品『放浪時代』や『アパートの女たちと僕と』などの作風に対して、モダーニズム文学なる名称を与えた人で、この出版記念会の席でテーブル・スピーチをして、龍膽寺雄は新興芸術派の中心的論客で、プロレタリア派でいえば、大宅壮一に匹敵し、風貌もまた大宅壮一にそっくり似ている、といったところ、すつくと席から立った佐藤春夫が、大声でただ一言、「ノー!」といった」とある。「出版記念会」は一九三〇(昭和5)年五月二十四日、日比谷の山水楼で催された龍膽寺の処女出版『アパートの女たちと僕と』の出版記念会を指す。
- (12) 川本三郎「都市へのまなざし」『龍膽寺雄全集 第五卷』「月報4」(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八四(昭和59)年十一月)。

- (13) 津田亮一「モダニズムの幻術師」(『えろちか』一九七〇(昭和45)年四月号)。
- (14) 久保田正文「龍膽寺雄」(『日本現代文学全集別巻 日本現代文学史(二)』講談社、一九七九(昭和54)年六月)。
- (15) 馬渡憲三郎『龍膽寺雄全集 第七巻』「解説」(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八五(昭和60)年八月)。
- (16) 嶋田厚「文学に表れたモダニズム」(南博『日本モダニズムの研究』ブレーン出版、一九八二(昭和57)年七月)。
- (17) 川端康成「文藝時評(六月)」(『文藝春秋』一九二九(昭和4)年七月号、『川端康成選集 第三十巻』新潮社、一九八二(昭和57)年六月)。
- (18) 高見順『昭和文壇盛衰史 上巻』(福武書店、一九八三(昭和58)年)。
- (19) 「水晶幻想」(『改造』一九三一(昭和6)年一月号、『川端康成全集 第三巻』新潮社、一九八〇(昭和55)年二月)。
- (20) 注(3)に同じ。
- (21) 『地図に出てくる男女 吉行エイスケ作品集I』(冬樹社、一九七七(昭和52)年九月)。
- (22) 龍膽寺雄「愛と芸術と—しゃぼんを持つて歩く女—」(『近代生活』一九三〇(昭和5)年9月号)。
- (23) 柄谷行人『言葉と悲劇』(第三文明社、一九八七(昭和62)年五月)。
- (24) 龍膽寺雄「芸術を街頭へ—魔術師の言葉—」(『龍膽寺雄全集 第二巻』(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八四(昭和59)年三月、初出『文學時代』一九二九(昭和4)年五月号(1巻1号))。
- (25) クリシャン・クマー著、菊池理夫・有賀誠訳『ユートピアニズム』(昭和堂、一九九三(平成5)年十二月)。
- (26) 龍膽寺雄「ロマン論」(『龍膽寺雄全集 第九巻』(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八五(昭和60)年十二月、初出は『近代生活』一九三二(昭和7)年一月号(4巻1号))。さらに龍膽寺は、「ロマンチズムと文章」(『日本現代文章講座』(厚生閣、一九三四(昭和9)年八月)において、「ロマンチックな精神を表現する文章は、レアリスチックな精神を表現する文章と、自然別箇なものになつて来る」とし、「レアリズムの文章は、ガラスのやうに透明に、現實を透かして見せればい、けれども、ロマンチズムの文章は、スクリーンをもつて現實を遮つて、そこへ精神の映像を映してみせるのである」と述べている。
- (27) 伊藤整「昭和文学の死滅したものと生きてゐるもの」(『文学』一九五三(昭和28)年六月号(21巻6号))。
- (28) 龍膽寺雄「文学の衰退について」(『龍膽寺雄全集 第四巻』(龍膽寺雄全集刊行会・昭和書院、一九八四(昭和59)年九月)。