

# 關西近代文學

第二号

2023  
・  
9

論文

寺山修司作台本「盲人書簡（上海篇）」論 —— 言葉としての「闇」

劉夢如

1

論文要旨

電子版『關西近代文學』投稿規定／査読方法及び審査基準

22 21

編集後記

日本近代文学会 關西支部



# 寺山修司作台本「盲人書簡（上海篇）」論

## ——言葉としての「闇」——

劉 夢如

### 1 「原言語」のための劇場装置

寺山修司台本の密室劇「盲人書簡（上海篇）」（一九七四・七、法政大学）は、「盲人書簡」シリーズの第三作である。「盲人書簡・人形篇」（一九七三・九、アムステルダム）、「盲人書簡・棺桶篇」（一九七四・一、アテネ・フランセ文化センター）に次いで、「見えない演劇」と銘打たれ、半ば暗闇の劇場で上演された。最初の二作は日本語が通じない海外で上演されたという事情もあるが、寺山の自作解題によれば、この三作目で「はじめて台詞を書き、ストーリーを組み立てた」という<sup>①</sup>。

デイドロ『盲人書簡』から表題をとる「盲人書簡」シリーズをはじめ、劇団天井桟敷の中期作品「密室劇三部作」は、いずれもヨー

ロッパの古典からタイトルをとった。続く「疫病流行記」（一九七五〇七六）はダニエル・デフォー『疫病流行記』に基づき、「集団の妄想」を主題化している。三作目の「阿呆船」（一九七六）は、セバステイアン・ブランド『阿呆船』およびミシェル・フーコー『狂気の歴史』における「阿呆船」の章に基づき、演劇において想像力や妄想を喚起するための条件である「理性」と「言葉」の問題を問う直す作品である<sup>②</sup>。

「見えない」演劇のための暗闇の機能について、寺山は解題において「必要なのは「暗黒の中で、観客と私たちが出会うこと」であり、「その出会いを通して、類感し、伝染しあうための」、始源的な言語を発見することなのだ」と述べている<sup>③</sup>。「始源的な言語」という概念は、人類学者フレイザーの『金枝篇』における「類感呪

術」と「伝染呪術」の概念を踏まえたものである。フレイザーによれば、この二種の呪術は、事物が「一種の不可視のエーテルのようなものとも見られるものを介して」相互に作用することへの確信を前提とする<sup>④</sup>。寺山はフレイザーが論じた「一種の不可視のエーテル」を、「暗黒」の中の「始源的な言語」として捉え直し、それを観客と俳優との「出会い」において作用させることを本作では試みている。

演劇論集『迷路と死海』において、寺山は「暗闇とは、事物ではなく経験であり、状態であり、暗闇にある劇場は「共有経験の機会を探す「場」であり、空間であるばかりではなく伸縮自在の時間でもある」と再説している<sup>⑤</sup>。また、寺山は『地下演劇』掲載のシンポジウムでは、前述の「経験」あるいは「状態」を「原言語」と言い換え、本作が「超言語的な密室空間」を提示することを目指しているとも発言している<sup>⑥</sup>。寺山によれば、「盲人書簡」が「見えない演劇」として目指したのは、「暗闇」という場を、言語を通してではなく、「共有経験」を通じたコミュニケーションの空間として提供することであった。

本稿は、そのような空間を作るために著された台本に注目したい。

「盲人書簡」シリーズ中で唯一台本を残す上海篇（以下「盲人書簡」と略す）について、寺山は次のように述べる。

劇は、とつづくに文学離れしているのであり、この上海篇の台本もまた、上演後の形骸である。ビデオとテープを参考とし、上演記録から再生したこの台本は、この劇の結果であって、原因ではない。暗闇も、煙幕も、そしてJ・A・シーザーの音楽もない、この「盲人書簡・上海篇」の台本は、私たちの演劇とは、まったくべつの読物であるということを、ここに断わっておくことにしよう<sup>⑦</sup>。

寺山によれば、本作の台本は、演者の所作や舞台の仕掛けを事前に指定したものではなく、あくまでもそれらの事後的な記録である。物質的なテキストとして残された台本は、「上演後の形骸」あるいは「劇の結果」にすぎず、実際の上演とは「まったくべつの読物」だといっているのである。

劇評や先行研究に目を向けると、その評価は、寺山の演劇論を踏まえつつ本作の「見えない」仕掛けに集中してきた。斉藤正治は、「暗闇」の手法を取り入れた本作は、「見ることのみが肥大した芝居」である「近代劇」への「批判」と「抗議」であると評した<sup>⑧</sup>。

守安敏久は、演劇は本来「視覚メディア」ではあるが、本作の「視覚を閉じる操作」は想像力を呼び起こすための方法であると捉えている<sup>9)</sup>。清水義和もまた「暗室」の演出を評価する一方、主役が生まれつきの盲人ではないことに注目し、本作がデイドロの書物『盲人書簡』のコンセプトを生かしながらも、それを「忠実に脚色しているわけではない」と指摘している<sup>10)</sup>。本作は演出上、観客と経験を共有する「見えない演劇」を実現するために、劇場を「暗闇」と化している。この仕掛けの工夫が多くの論者の関心を呼んできた。

しかし、台本の中に描かれている「暗闇」は、寺山の演劇論がさかんに論じた「暗闇」と必ずしも等価ではない。本稿は、舞台とは「まったくべつの読物」として位置付けられたこの台本のテキストを対象として取り上げ、台詞のみならずト書きの中に表現されている「暗闇」の意味内容を改めて検討する。

## 2 「上海」おける夢と現実

「盲人書簡」の物語は複数が並行しながら進んでゆく。まず、台本はマッチを配られた観客が観光客として上海租界を見物するよ

う指定している。苦力、手品師、白痴の子とその家庭教師、自分の影を探す女の子、日本の建国記念の日「二月十一日」を自らの名にしようとする私窩子の姉とその妹など、租界の群像が提示されている。彼らのイメージと台詞には様々な要素が組み入れられているが、ここでまず、主役の小林芳雄とその母の物語（ストーリー<sup>①</sup>と呼ぶ）について検討する。病院では、小林が目の手術に失敗して失明してしまう。小林は自分の盲目についての悩みを母と身許引受人にあたる明智小五郎に打ち明ける。母子家庭に育った小林は母と並んで寝ているうちに、夢遊状態に入る。次は、夢遊している小林が駅の改札口まで歩き、「記憶」について改札係と対話する場面である。

改札係 あらゆる記憶は形だと言います。

小林 だから盲目には形が見えない。

改札係 盲目には、記憶がない。

小林 だからぼくはマサ子ちゃん〔小林の婚約者〕のことを思

い出すことができません。

改札係 いいではありませんか。

小林 なぜ？ なぜですか？

改札係 にんげんのあらゆる病気は、記憶を持つことからはじ

まっているからです。

**小林** でも、記憶のなかにしかマサ子ちゃんも、明智先生も、

そして二十面相もないのです。《21》〔以下、《》内の

数字は節の番号を示す〕

「小林芳雄」をはじめ、「明智先生」「二十面相」とは、江戸川

乱歩「怪人二十面相」（『少年倶楽部』一九三六・一―一二）に登

場する人物の名である。この場面では、小林と改札係は「盲目には

形が見えない」ことと「記憶を持つ」こととの関係について語り合

う。

デイドロは『盲人書簡』において、「生れながらの盲人は一切を

指尖にもって来る」とし、「すなわち盲人は想像をしない」と論じ

ている。生まれつきの盲人は、色を区別することも図形を作ること

もできず、「触覚によって得た感覚の記憶」しか持っていない。そ

れゆえ、そのような記憶はそれに見合う言葉を持たないとデイドロ

は言う（11）。デイドロによれば、生まれつきの盲人は、言語的な手

段ではなく、「触覚」つまり経験を通してのみ世界を理解し、記憶

している。それゆえ彼らは触覚以外の観念を持たず、記憶を視覚的

な「想像」に転化しえないのである。

しかし寺山台本「盲人書簡」では、このようなデイドロの盲人論

に変形を加えている。小林が改札係と会話を交わした後、母が改札

口にやってくる。小林は母に改めて「記憶」についての話をする。

小林は盲目になる前に見た事物や人物についての視覚的な記憶、つ

まり「想像」を持っているのである。

**母** ここは、おまえの上海なんかじゃない、お父さんの上海な

んだよ。おまえは、ひとさまの夢の中にまぎれこんでいるん

だよ。

**小林** ぼくは上海を眠ってしまった。

**母** でも、芳雄、きつと後悔するよ。

**小林** ぼくはお母さんを眠ってしまった。

**母** 芳雄ったら！

**小林** ぼくは記憶を眠ってしまった、風見鶏のいない風見台が、

からまわりをしてるんだ。《21》

小林は夢に上海租界を見ていると、この空間が実は父親の夢の中

であると母に教えられる。岡田路子はこの場面について、「その光

景は自分の記憶ではなく、父親の記憶であり、その父親の記憶は今

現在父親が見ている夢である。この場面では現実と虚構の対立物が、

盲目状態、即ち「闇」を媒介にして接合されている」と解釈する<sup>(12)</sup>。しかし、小林は夢遊し始めた後に上海という時空に入り込んだのではなく、盲目になる前にすでに上海の病院で目の手術を受け<sup>《5》</sup>、眠る前には母と暮らす「上海租界日本人街下町」へ帰っている<sup>《10》</sup>。母と暮らしている「現実」の上海と、夢見ている「虚構」の父の上海とはもともと対立していない。つまりここでは「対立物」であったものが新たに「接合」されているのではない。小林にとっての上海においては、現実と夢とが最初から連続しているのである。

小林と母にとっての今この現実とは、小林が夢を見ている上海であれば、「お父さんの上海」であり「ひとさまの夢の中」でもある。現実の上海と夢の中の上海が混在しているが、重要なのは、小林が自らの身体と意識を据えている今ここが「お父さんの上海」だと告げているのが、母の言葉だということである。ストーリー①における暗闇は、母の言葉が夢と現実とを重ね合わせることによって現出した時空なのである。

そのような時空にある上海租界には、「支那死霊集会」「帝国造船技術者送別会」といった奇妙な集會が行われ、「日章旗の染色屋」「解剖眼科病院」「阿片窟」「私娼館」<sup>《3》</sup>などの猟奇的な店が

集まっているが、「帝国」や「日章旗」という要素が含まれることから日本人が租界で活動している雰囲気を感じさせている。また、改札係が小林に向けた催眠の言葉の中には、「国共合作が決裂し」、「蒋介石がクーデターをおこし」、「四・一二クーデターが起きた／共産党員に血の弾圧が下された」<sup>《21》</sup>という民国当時の戦史が織り込まれている。歴史上の上海のイメージを確認しておくこと、一八七〇年代の「魔都」としての上海を表出する空間は、その五〇年後と同様、茶館、妓館、そして煙館という一連の娯楽施設であり<sup>(13)</sup>、その時の上海は「いわば近代国家の統制がいよいよ強固となりつつある「閉塞的」な日本」から見て、「まぎれもなく「ロマン」を託すべき対象、「冒険」の夢を実現する格好の土地となった」と思われている<sup>(14)</sup>。一九二七年四月に、蒋介石がソ連・中共の指導下にあった上海の武装労働者の武装解除するとともに共産党を弾圧し、国民党と共産党との間に決裂が生じた<sup>(15)</sup>。五年後の一九三二年は、第一次上海事変の年であり、満洲国（現中国東北）が成立した年でもある。台本には、上海の「魔都」としてのイメージ、国共戦史、日中関係などの歴史的な事情が組み入れられているが、小林の父が個人的に夢を見ている三〇年代頃までの上海は、日本が「冒険」

の夢」を見ていた上海であり、もう一つの国家の戦史が起きていた上海でもある。

夢の要素は、もう一人の登場人物黒蜥蜴に関わるエピソードにおいても現れる。彼女の物語ついでのちに検討するが、その名もまた乱歩の「黒蜥蜴」（『日の出』一九三四・一〇二二）に由来するものだろう。盲目の小林が眠りに落ちた後、「青い光の中に、眼帯をかけた長衣の女が立っている」が、小林が「夢遊病のようにふらふらと立ち上がって、その方向に向かって歩きます」。すると、「小林、近づいてゆくと長衣（実は黒蜥蜴）が少しずつ、遠ざかる」（『17』）という場面がある。

類似した場面は、別の乱歩作品「大暗室」（『キング』一九三六・一二〇三八・六）にも確認される。主人公の「私」は大暗室に入り込んだ後、「私は闇の中に上半身を起して、あたりを見廻したが、まるで目がつぶれてしまったように、何の形を見分けることも出来なかった」と、視覚を失うことに不安を感じる。「私」は闇の中に白衣姿の女性が現れたのを見る。「その白い天使が、闇の中に後光を放って、静々と現れた時には、私はまだ麻酔の夢が醒め切らないで、途方もない幻を見ているのではないかと疑った」。「私」と仲

間たちは「知らず知らず立ち上がり、不自由な足を引きずって、まるで夢遊病者のように、天女の方へ近づいて行った」（16）。乱歩作品のこの場面は、「盲人書簡」の小林が暗闇の中に夢遊病者になり、長衣の女へと近づいてゆく場面とよく似ている。いずれの作品においても、目の前に現れた女性は夢遊する主人公を自分のもとへと導き、彼の現実感を見失わせるのである。

本作には、演者が乱歩に直接言及する箇所も見られる。台本の最後、「黒蜥蜴を演じていた女優」は、「少年倶楽部」二月号の「怪人二十面相」十七ページ（『25』）について語る。「怪人二十面相」を掲載した同月号および前月号を確認してみよう。二十面相が実業界の名門羽柴家から逃げる姿は、この家の次男壮二の見た夢に重ねられている。「壮二君は昨夜恐ろしい夢を見ました。「二十面相」の賊が、どこからか洋館の二階の書斎へ忍び入り、宝物を奪い去った夢です。賊は（略）宝物を盗むと、いきなり二階の窓を開いて、真暗な庭へ飛び降りたのです」（『少年倶楽部』一九三六・一）。その後、壮二が見た夢の通り、実際に二十面相は逃走する。「しかし、読者諸君はご記憶でせう。賊の飛降りた窓というのは、少年壮二君が夢にみたあの窓です。（略）夢は正夢でした」（『少年倶楽

部』一九三六・二二)。ここでは、壮二が現実の窓を夢に見たのではなく、現実の窓が「夢にみたあの窓」であるとされ、あたかもこの窓が壮二の夢の中から飛び出して来たかのように表現されている。このように、本作の台本で言及された乱歩作品においても、夢か現実か見分けられない場面が配されている。

ちなみに、「少年倶楽部」二月号」とは、「二・二六事件」が起きた一九三六年の二月号を指す。「怪人二十面相」をはじめとして、右に確認してきた乱歩作品群が発表された時期は、上海は日本にとって「冒険」の夢を見る土地から、その夢を実現する土地になりつつある三〇年代でもあったのである。

### 3 小林の現在と父の過去

ストーリーを少し巻き戻せば、小林は眠りに入る前に、次のような会話を母と交わっていた。

〔下書き〕 小林芳雄と母親、並んで寝ているらしい。

(略)

母 (思いついたように) 芳雄、おまえ、包茎の手術したらど

うだい？

小林 エッ！ 何だって？

母 健康保険がきくそうだよ。

小林 何てこと言うんだ、母さん。

母 早く治さないと、マサ子ちゃんがおおきくなっても嫁にき

てくれないよ。それじゃなくなつたって、おまえのは小さいんだから。

〔下書き〕 フラッシュユー一閃！

まっくら闇で、母、裸で目をギラつかせている。

小林、まるで気づかず、天井を見ている。

小林 そんなことないよ、母さん。ぼくのとても形がいいんだって。

母 (キツとなって) 誰がそんなことを言ったの、芳雄！

小林 明智先生がそう言った。

母 おまえ、あの男にそんな大切なもの、見せたのかえ？

小林 べつに、見せた訳じゃないけど、たまたま銭湯で、くら

べっこしたんだ。先生のは、とても立派だった。《17》

このとき母と「並んで寝ている」小林は、母からの性的な話題、



具体的には自らの男根に関する話題を受け入れている。母の言葉は、明智先生と「くらべっこした」ことを小林に思い出させる。「ぼくのとても形がいいんだって」と、明智の言葉によって小林の性意識が喚起されたことが示唆される。続いて小林は「裸で目をギラつかせている」母の性的誘惑に接しながら、だんだん「青い光の中」(17)によって示された夢の中に没入してゆく。小林の「ぼくはお母さんを眠ってしまった」という台詞は、この場面に次いで発せられたものである。息子にして男である小林が、母に対して性的なコンプレックスを持っていることが示されている。小林が盲目となるということを含め、これらの挿話はオイディプスのな構図をなぞる。

フロイトによれば、夢の深層に潜む無意識や母への性的な欲望を含む欲動は、いずれも「言語表象」が充当されない範疇にあたる(17)。しかし、小林が夢に見た上海は父が所有する記憶であり、そのことを教えたのは母の言葉であった。また、小林は行為ではなく、言語を通して母への性的なコンプレックスを喚起され、自らそれを受け容れる。小林は言語表象としての上海を夢見ており、また言語表象としての欲動に性意識が促されている。フロイトの言説において、夢は言語表象と相容れないものを内包し、欲動は非言語的なものだ

と捉えられているが、本作における夢の空間と欲動は、むしろ悉く言葉によって支えられているのである。

このようなオイディプスの物語を、寺山はボルヘスと結びつけて捉えている。「老いて盲いた一人の父親ボルヘス——それは、もしかしたら、オイディプスの生き残りだったように思われる。父を殺して母と寝た男オイディプスは、自らの目を突いて盲目になった」。こう述べる寺山は、二十世紀を「アンチ・オイディプスの時代」すなわち「一人の父親の不在によって充たされた〈負〉の調和にささえられている」時代、人々が「不在の父をさがしつづけ」る時代であると規定する(18)。

本作に登場する小林の場合も、その父は実際には登場せず、記憶としてしかその存在を匂わせることがない。母の言葉によって、不在の父の記憶が小林の夢に介入した結果、小林は自ら体験していない歴史を記憶に持つ。盲目と眠りという二重の闇の中で、小林は自己同一性を失い、父との自他未分化という状態に置かれている。小林の記憶には他者の体験が介入しており、自分が夢見ている光景と他者の経験との区別が失われているのである。

記憶としてしか語られることのない不在の父のイメージは、黒蜥

蜴という登場人物によって「鏡」に喩えられている。ここで、黒蜴を中心とした物語（ストーリー②と呼ぶ）について解釈を試みたい。

黒蜴は停電によって暗闇に閉ざされた降霊館で猫と暮らしている。ある日、そこに鏡を届けた鏡配達人は、暗い屋敷の中に鏡を置いたところで何も見えないではないかと疑問を持ち、黒蜴と語り合う。

鏡配達人 こんな暗くても、やっぱり鏡なんか要るのですか？

黒蜴 そんなことは、わたしの勝手です。

鏡配達人 わかった！ 奥さんは今、すっぱだかなんですね。

黒蜴 どうしてそんなことがわかるの？

鏡配達人 わたしは鏡の配達人ですからね、人の二倍の推理が

働きます。ウクバールの百科辞典には、「父と鏡とは忌まし

いものだ」と書いてあるそうでございます。どっちも宇宙を

繁殖させます。父親はセックスで人間をふやし、鏡は、映つ

た分と実物とで、わたしを一人にふやす。その二人の推理が、

ピッタリと一致したのです。それは、謎ときの引力です。

黒蜴 でも、暗闇は鏡や父親よりもずっと多くを繁殖させる

わ。ほとんど、無限大に。

鏡配達人 信じられませんね。《9》

鏡配達人の説によると、「鏡」と「父」は、繁殖の能力を有する点で似ている。黒蜴に言わせれば、「鏡や父親よりもずっと多くを繁殖させる」作用を持つのが、「暗闇」である。「鏡」と「父」についての右の台詞は、ボルヘスの短編集『伝奇集』所収の「トレン、ウクバール、オルビス・テルティウス」における次の叙述を参照したものだと考えられる。

鏡と性交は、人間の数をふやすがゆえに忌まわしいものだ。

(略) 百科辞典のウクバールの項に(略)「性交と鏡とは忌ま

わしいものだ」百科辞典にはこうある。「霊的認識をもつ者に

とっては、可視の宇宙は幻影か(より正確にいえば)誤謬であ

る。鏡と父とは、その宇宙を繁殖させ、拡散させるがゆえに忌

まわしいものである(19)。

ボルヘスの作品において、「鏡」と「父」は辞典の中に付け加えられた架空の地名「ウクバール」という項に記載されている内容であるが、それはまた実在しない想像であり、書かれた言葉以上のものではない。一方、「盲人書簡」の台本の題名の隣に記された「こ

の洞窟には、九つの入口があった。そのうち八つの入口は迷路、つづき、それは陰険なことに、同じ部屋に至るようになっていた」「傍点劉」という文句も、『伝奇集』所収の「不死の人」からの引用である(20)。

「不死の人」はある原稿の中に書いてあった物語についての話であるが、「鏡」について、「あらゆる行為(そしてあらゆる思考)は過去においてそれに先行したものの反響であるか、未来においてめぐるめくほど繰り返されるものの正確な兆候である。これらの無数の鏡のあいだに、いかなる現象もひとつとして消え去りはしない」と記している(21)。「無数の鏡」が反射することによって築かれた幻の空間では、「行為」も「思考」も時間的な感覚を失い、全てが現在化される。「鏡」は、「思考」つまり言葉を増殖させるものに比喻として与えられたイメージである。黒蜥蜴が語った「暗闇は鏡や父親よりもずっと多くを繁殖させる」というのは、ボルヘスのテクストを引用した上で、「暗闇」を加筆した表現である。「暗闇」は、時間を現在化させる「鏡」と「父」以上に言語的な繁殖力を持つものであるとされている。

「盲人書簡」において母が語る小林の「父」は不在であり、また

引用を行ったボルヘスのテクストの中の「父」のイメージも実在しない。それらはいずれも言葉そのものとして意識される。小林は父の夢を見ることを通して、そのような言葉としての不在の父と自我未分化の状態に陥る。彼自身の持つ現在の時間と、父の持っていた過去の時間とは言葉を通して繋ぎ合わせられているのである。

#### 4 個の歴史と国家の歴史

ところで、ボルヘスの「不死の人」から台本に引用された言葉には「迷路」という語が見られた。寺山は解題において、劇場の構造と「迷路」なるものを結びつけながら、次のように述べている。

台詞やストーリーが重要なのではなく、この劇の「いくつかの入口」の一つとして、「同じ部屋に至る」ための手掛りを与えようとしたのだ、と言った方がよいかも知れない。迷路の詐欺術は、できるだけ、込み入っていた方がよかるう、と私は思った(22)。

劇場自体を迷路にするという劇場作りを試みたのは、前作「阿片戦争」(一九七二、アムステルダム)においてである。寺山によれば

ば、これは迷路に閉じ込められた怪物ミノタウロスに捧げられた少年がそこから現実へ脱出するというギリシア神話から得たコンセプトである。「阿片戦争」では、観客を迷路に閉じ込め、「日常の現実」へ戻ることを阻止することが試みられた。続く「盲人書簡」では、「見えない」仕掛けによって「この迷路をさらに突きつめていこうとしたと寺山は述べている<sup>23</sup>。劇場の構造からすれば、「阿片戦争」は、壁を配した本物の迷路で観客を迷わせるが、「盲人書簡」は、暗闇という「迷路の詐欺術」によって観客を幻惑に導こうとしているのである。

小林が母に「おまえは、ひとさまの夢の中にまぎれこんでいるんだよ」と教えられたあと、場面は私窩子姉妹の会話に移り、観客にマッチが配られ、劇場は「まっくら」になる。

「卜書き」マッチが配られ、擦られはじめたころ、暗黒の苦力たち、最後のメイクを直して立ちあがる。そして「すべての入口は迷路につづき、同じ部屋に至ることになるのである。《22》

暗闇を「迷路」と呼び、観客を「同じ部屋」に誘導するという表現は、彼らが暗闇の中に「同じ」何かに臨んでいることを示唆している。ここで注目すべきは、本作では「迷路」という言葉がギリシ

ア神話ではなく、ボルヘスの作品から引用されている点であろう。「迷路」は、ボルヘス作品では「不死の人」だけではなく、短編「トレーン」の中にも現れるモチーフである。トレーンという場所は、辞書に載った架空の国の文学の中に語られている想像上の地方であるが、ここには「迷路」というイメージが与えられている。

トレーンは一個の迷路であるかもしれないが、それは人間によって計画された迷路であり、人間によって解かれるべく定められた迷路なのである。

トレーンとの接触やトレーンの習慣は、この世界を崩壊させた。その統制にとらえられると人間性は、それがチェスの統制であって天使のそれではないことを忘れてたり、忘れつづけようとする。今や、トレーンの推測上の「原言語」は学校にまで侵入してきた。今や、その調和にみちた歴史、感動的なエピソードにみちた歴史の授業は、わたしの幼年時代を支配した歴史を抹殺した。今や、すべての人の記憶の中で、仮構の過去が他のものの位置を占領している。われわれはそれについて確かなことは何一つ知らないし、それが虚偽であることさえ知らないのである。貨幣学、薬物学、考古学は修正された。生物学と数学

も権化の出現をまっついていると思われる……孤独な人びとのちらばった王朝が世界の顔を変えた<sup>24</sup>。

ボルヘスのこの短編では、「迷路」とは具体的な建物ではなく、トレーンという地方全体に付与されたイメージである。トレーンでは、「わたしの幼年時代」という個の「歴史」を大きな歴史に置き換える授業が行われている。個の歴史を抹消し、「すべての人の記憶の中で」「仮構の過去」を作り上げる歴史の授業を執り行う言葉のことが、ここでは「原言語」と呼ばれる。寺山は「原言語」という語に、ボルヘス作品における「原言語」とは全く異なる意味を与えていた。寺山は、『地下演劇』掲載のシンポジウムにおいて、暗闇という「迷路」を劇場装置とすることによって、非観念的な言語としての「原言語」を模索していると述べていた。対してボルヘスの文脈では、「原言語」とは、「歴史」を書きかえる権力にほかならないのである。

本作の分析に戻ろう。小林はしばらく暗闇へ向かって夢遊するが、身許受取人が「盲目が目をあいたとき見えるものを見せてやるんだ。それは地獄だ」といったことに対して、黒蜥蜴が「いいえ、歴史でず」と答える。続いて小林が「(目をあく)まっくらだ……」と不

安に思い続ける。盲目の小林が目をあけて見る「まっくら」な空間は、身許受取人によれば「地獄」であり、黒蜥蜴によれば「歴史」と呼ばれる。小林の台詞に次いで、「暗闇の中で日の丸が一閃する」<sup>24</sup>というト書きに現出した暗闇が、日本という国家の歴史と、父と小林の個人史とを重ね合わせていることを示唆している。その状況は、苦力が「マサ子のセーラー服を剥ぎとって犯しにかか」り、「闇の中を暗躍してまわる苦力のマッチの火が、暴動のように交錯し合う」<sup>24</sup>という場面を伴う。国家の歴史の下に置かれる個は暴力に直面し、恐怖と狂気に追い込まれる。

〔ト書き〕青ざめた光 支那革命の精神分析の光の中で、あちこちで同時多発的に悪夢が進行する。白痴の子に突き落とされ、首を吊るヴァイオリンの家庭教師。

包帯人間に、どんどん追いつめられてゆく犬神博士、包帯人間に向かって白い糸を投げつける。私窩子の姉妹、赤塗りの風見鶏を投げると、その墜落と相対化して、影をふまれた女の子の人形が昇天する。老女になった女の子、ゲラゲラ笑いころげている。怪奇の操り煉獄絵巻……

〔台詞略〕

私窩子の姉と妹、その闇の中を風見鶏を投げあいながら狂舞する。セーラー服のマサ子、いつの間にか、この狂舞に加わっている。

地ひびきのような掛声！《24》

「支那革命」をめぐる夢は、「精神分析」を通して「怪奇の操り煉獄絵巻」のような「悪夢」として浮上してくる。ト書きが描き出すこの不気味な場面では、非人間化された存在が狂気じみた振る舞いを見せる。乱歩作品「大暗室」においては、地下で人面獣身のけだものが登場すると、「あらゆる怪奇と艶美とを織混ぜた狂気の国、夢幻の国、天国と地獄との交響楽とも例うべき光景」が現出していた<sup>(25)</sup>。この光景について「地底の闇は私達の精神に不可思議の作用をした。現実と知りながら、現実と信じ得ざる何ものかがあった。そこには悪夢と狂気のただならぬ雰囲気を感じられ、私達は謂わば夢見心地であった」と語り手は後に回想する<sup>(26)</sup>。

「盲人書簡」では、闇の中の「怪奇の操り煉獄絵巻」が「支那革命の精神分析の光の中」で展開する。このような指示を行なう本作のト書きは、乱歩「大暗室」のエピソードに酷似していると言える。そこに、国家の歴史が個の歴史へと侵入するとき立ち現れる

悪夢が、国家の歴史に侵食され、国家の一部に組み入れられるときの個の狂気を表現しているのである。

本作を改作した福田光一の「新・盲人書簡―野外劇」（『テアトロ』二〇一七・六）は、「少年倶楽部」二月号のことを「翌三七年に支那事変、いまでいう日中戦争がはじま」《7節》ることと結びつけている。岸田理生の「アリスの夢」などの作品をも組み入れた福田の改作の終盤に、「台本作者 福田光一」が「岸田理生様」宛の「彼岸への手紙」が劇中人物の少女に読み上げられる場面がある。「こつちで「国家」や「言語」を相手に、もがき続けることになりそうです」《9節》とあり、続く俳優全員の群舞の場面に、「それはアジアの祝祭であり、記述される歴史から零れ落ちた小さき者たちの、はじけるような魂の炸裂だ」《9節》というト書きが読まれる。寺山作品における狂舞の場面を受け継いだこの場面には、「国家」や「言語」に築かれている此岸に生きている個は、大きな「記述される歴史」に見捨てられる存在として捉えられている。

一般的に言えば、台本のト書きとは、台詞に添えて俳優の所作挙動、演出、舞台装置などの指示を書き示すものである。しかし、本作のト書きに引用される「すべての入口は迷路につづき、同じ部屋

に至る」、また「支那革命の精神分析の光の中」や「怪奇の操り煉獄絵巻」といった表現は、そうした指示を与えるものになっておらず、削除してもその前後の展開に差し支えがない。実際の舞台において、ト書きに表現されたことは観客には聞こえることも見えることもない。それはテキストとして読まれてはじめて発見される。それらのト書きは、複数の先行テキストを引用しながら、歴史が権力によって書きかえられること、個の歴史が国家の歴史に侵食されることを告発しているのである。

## 5 「歴史」を書きかえる権力と主体

「怪奇の操り煉獄絵巻」を現出するト書きに次いで、小林は次のような台詞を発する。

小林 (叫ぶ) 清さん！ いつまで明智先生を演じるのです……ぼくにいつまで小林少年をやれと言うのです……「少年探偵団」は解散してしまっただ。みんな召集されて兵隊になっちゃった。二十面相ごっこは終わったのだ……それなのにぼくだけが、いつまでも他人の思い出の中にとじこめられて、

あきめくらを演じつつける……

身許引受人 吉田ッ、もう手おくれなんだ！

小林 ああ、崩れる、崩れる「少年倶楽部」のアジアが崩れる、つくりものの大道具の書き割りのアジアがくずれる。

〔ト書き〕装置が崩れ落ち、上演会場の壁が剥きだしになり、光が消え落ち、逆光になり、その奥から「盲目ばやし」が唄われてくる。《24》

小林が呼びかけた「清さん！」とは、劇中人物ではなく、明智小五郎役を演ずる俳優・中沢清のことである。明智役と同じ俳優が演ずる身許引受人が返した「吉田」も、小林役を演ずる俳優・吉田修平を指す。また、「ぼくだけが、いつまでも他人の思い出の中にとじこめられて」というのは、小林が「父親の記憶」の中に紛れこむ遭遇について語った言葉であるが、「あきめくらを演じつつける」というのは、演技に関する演出についての説明であり、ストーリー①の展開には実は関係ない。続いて小林が「つくりものの大道具の書き割りのアジアがくずれる」という台詞を発すると、劇場では「装置が崩れ落ち」、「壁が剥きだしになる」。ここでは、ト書きと台詞との一般的な関係が逆転している。つまり小林が言う「く

ずれる」という言葉は劇中世界で発せられた台詞であるばかりではなく、舞台装置を指示するト書きとして機能している。小林は物語の中の登場人物でありながら、演技と舞台装置について指示することができるところに立つのである。

この場面について、岡田路子は「最後に屋台崩しを仕掛け、物語内部と上演会場を繋ぎ合わせる動的なしかけはあるものの、『盲人書簡（上海篇）』では言語的に見えるものと見えないものの対立とその崩壊が描かれている」と解釈している<sup>27</sup>。しかしここでは、もともと対立し分断されていた「物語内部」と「上演会場」とが、「屋台崩し」によってはじめて繋がったわけではない。「物語内部」と「上演会場」は、小林の発話によって予め地続きになっていたからである。台詞とト書きとはもはや区別がつかなくなっている。台本は、上演会場を崩すことによって「言語的に見えるもの」と「見えないもの」の間の「対立」を崩壊させてゆく過程を示しているというより、むしろ主人公の言葉がそのような「対立」の消去を指示している。その言葉によって、劇中の物語時間と劇場の上演時間が縫合されているのである。

小林の発言に次いで、「黒蜥蜴を演じていた女優」が、登場人物

の黒蜥蜴としてではなく、その役柄を演じる女優として次のように発話する。

**女優** 小学生のときに、「少年倶楽部」二月号の「怪人二十面相」

十七ページをよみかけのまま友だちに貸し、そのままなくしてしまいました。それから何年かたち、偶然に、古本屋で同じ号の「少年倶楽部」を見つけました。大喜びで十七ページをひらいて読みました。でも、それは前に読んだところとつながりませんでした。だれかが過去を書きかえたのです。父は戦争に行き、上海で死にました。わたしは、あの同じ二十面相の物語を返してほしいと思いました。歴史的な過去に向かうのは、死を理解するのに似ていました。目かくしすればだれでも王国にゆくことができました。すべては物語になりました。（略）闇を、とわたしは思いました。よく見るために、もつと闇を！ どこまでも闇を！ もつと闇を！<sup>25</sup>」

右に発せられた一人称の「わたし」は、黒蜥蜴ではなくそれを演ずる女優の新高恵子を指す。彼女は小林の代弁者になったかのよう

に、「小学生のとき」のことを回想しているが、「わたし」はかつて読んだ「少年倶楽部」二月号」と、何年後かに古本屋で読んだ



同じ号の「少年倶楽部」とが違うことに気づく。「わたし」は、「だれかが過去を書きかえたのです」と訴え、「だれか」が書きかえた嘘の「過去」への不信を語る。そのような不信は、ボルヘスの「トレン：」における、権力としての「原言語」が「わたしの幼年時代を支配した歴史を抹殺し」、「虚偽」の「仮構の過去」を作り出したという表現を想起させる。

寺山は、「少年倶楽部」二月号」が発表された一九三六年二月前の三五年一二月に生まれるが、三六年一月生まれとして役場に届けられる<sup>(28)</sup>。父・八郎は四一年に応召し、四五年にインドネシアで病死した。「黒蜥蜴を演じていた女優」の新高恵子は三四年生まれであり、父・忠雄が大政翼賛会に参画し、戦争末期に満洲に渡ったが、敗戦後隠遁生活を送っていたという<sup>(29)</sup>。女優が独白した「父は戦争に行き」という台詞には、登場人物小林の記憶だけではなく、劇作家の寺山の記憶、その言葉を舞台で喋った新高自身の記憶が投影されている。しかし「上海で死にました」という台詞は、寺山にも新高にもあてはまらない。この意味で新高は自らの「歴史」を「仮構の過去」に書きかえたと言える。

ちなみに、寺山は連載のエッセイ「自叙伝らしくなく 誰か故郷

を想はざる」（『新評』一九六七・七〇六八・四）において、「私の父は、召集されて満洲の牡丹江へ行き、そこから音信はぶつりと絶えた」（「庭」、一九六七・八）というように、父の個人史を書きかえている。また同連載において、寺山は「私の生まれた年に起きた「二・二六事件」に言及し、それを起こしたのが「大義を正す」という「覆面の思想」を貫いている「主体」であると述べている（「誰でせう?」、一九六七・七）。ここで、個としての「主体」が起こした行為には、時代の「大義」という大きな「思想」によって意味が付与されていると捉えられている。

二五節は新高の「もつと闇を！」という叫びをもって終わる。最終節の二六節において、舞台に登った人びとは登場人物としてではなく、本人の名のもと、天井棧敷の劇団員・スタッフとして「それぞれ、自分の言葉で」発言することが指示される。たとえば、鏡配達人役の小池好一は「闇をもつて闇を照らせ、そうすりゃ歴史がよく見える、天井棧敷 小池好一」と、小林芳雄役の吉田修平は「世界中の電気が消えたら、猫をさがせ 天井棧敷 吉田修平」と、私窩子・姉役の小野正子は「もう芝居は終わったんだ、あとから来るのは鬼ばかり、天井棧敷 小野正子」と叫ぶ。それぞれの発言はスト

リーや演出の内容に言及しながら、発言者の本人が天井棧敷に所属することと自分の名を声を出して知らせる。次々と発されたそれらの言葉は、ストーリーの中の人物の「歴史」、劇場での芝居の上演の「歴史」、役者・スタッフたちが日常に持っている個人史としての「歴史」を、同じ次元に置いているのである。

続いて「もつと闇を！ もつと言葉を！ 天井棧敷 平川勝洋」、

「愛される闇ではなく、恐れられる闇を！ 天井棧敷 大井憲一」、

「二〇〇ワットの牢獄から、闇の自由へ、天井棧敷 藤原薫」という

発言において、「闇」は「言葉」と重ねられながら、「恐れられる」ともとされる。「二〇〇ワット」の明かりで見えるところは「牢獄」

であるが、見えない「闇」こそは「自由」の場所と望まれている。

寺山は本作の「闇」に言及しながら、「光がすみずみまで行きわたっていたとしても、事物の表面しか見ることができない」と述べている。「見るという行為は、人間を部分的な存在にしてしまう」ため、「世界の全体を見ようとしたら目とじなければ駄目だ」と、寺山は暗闇を通じてこそ、「世界の全体」を見ることが可能になると捉えている<sup>(30)</sup>。

しかし、本作において「二〇〇ワットの牢獄」の外にある「闇」

は、限りのない言葉であり、それは個の記憶を修正し、歴史を書きかえる言葉としての「世界の全体」である。「二〇〇ワットの牢獄」から「闇」へと逃げ出そうとする主体は、権力としての言葉によるもう一つの牢屋に投げ込まれる。その壁のない無限の牢屋は、歴史の中に置かれる主体を服従させる出口のないもう一つの「同じ部屋」なのである。

歴史の時間はいつも「直線的時間」にほかならないと佐伯隆幸は捉えている。アングラ演劇は近代演劇を否定する文脈において、「直

線の時間」が表出する一義的な意味を無化してしまうあらゆる物語

「歴史の方法を試み」ており、たとえば「夢と名ざされるもの」と

めどない滲出による現実なるものの消滅とその再編」がその一つの

手法であると佐伯は述べている<sup>(31)</sup>。「盲人書簡」の台本はいうま

でもなくその手法を試みている典型である。具体的には、現実の時

間に夢の時間を進行させ、現在の時間に過去の時間を重ね合わせ、

さらに劇場の時間に劇中の時間を浸透させることで、物語の中も劇

場も時間を直線から脱線させようとする構造をなしている。寺山は

『地下演劇』の創刊号において、「劇場はその外部でも内部でも「現実」である」（「劇的想像力」、一九六九・一）と述べている。劇

場の外部も内部も「同じ部屋」としようとしている「盲人書簡」の台本は、一九三〇年代にエスカレートしてきた大きな歴史の時間を七〇年代に持ち込み、あるいは七〇年代をもう一つの大きな歴史として見てとり、それを瓦解させようとする試みなのである。

\*本稿では、「盲人書簡（上海篇）」の本文の引用及びスタッフ・キャストの確認は、『寺山修司戯曲集3―幻想劇篇』（劇書房、一九八三・五）に拠る。

\*〔 〕内は執筆者の補足を示す。

\*本稿は日本近代文学会二〇二二年度秋季大会（於同志社大学、一〇月二三日）における研究発表「寺山修司台本『盲人書簡（上海篇）』における「暗闇」と言葉」に基づく。会場で「教示いただいた方々に感謝申し上げます。成稿に際しては、科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金・研究活動スタート支援〔21K19985〕）による助成を受けた。

注

- (1) 『寺山修司戯曲集3―幻想劇篇』劇書房、一九八三・五、三五七頁
- (2) 拙稿「寺山修司作戯曲『阿呆船』論―演劇の不毛性」（『国文論叢』二〇二〇・三）参照。
- (3) 注（1）に同じ
- (4) ジェイムズ・フレイザー『金枝篇（二）』永橋卓介訳、岩波文庫、一九五一・三、五九頁
- (5) 寺山修司「劇場論」、『新劇』一九七四・四↓『迷路と死海』白水社、一九七六・六、一六四―一六七、一七七頁
- (6) 寺山修司×大井憲一×岩窪多摩緒×森崎偏陸×藤原薫×小竹信節×岸田理生×小嶋賢司×樋口隆之「シンポジウム―密室劇内密の無限性―」、『地下演劇』第八号、一九七五・八
- (7) 注（1）に同じ、三五七―三五八頁
- (8) 斉藤正治「暗黒と虚構の重層のなかで―『盲人書簡』の提出したもの―」、『新劇』二二卷四号、一九七四・四
- (9) 守安敏久「盲者の視線―よく見るために、もつと闇を―」、『昭和文学研究』二〇〇〇・三↓『寺山修司論―バロックの大

- 世界劇場』国書刊行会、二〇一七・二一
- (10) 清水義和「デイドロの『盲人書簡』と寺山修司『盲目書簡』に於ける闇の世界」、『愛知学院大学教養部紀要』五七卷(三)、二〇一〇
- (11) デイドロ『盲人書簡』吉村道夫・加藤美雄訳、岩波文庫、一九四九・一〇、二七―三二頁
- (12) 岡田露子「岸田理生の未刊行初期作品について―哥以劇場創立前後を中心に」、『フィロカリア』三四号、二〇一七・三
- (13) 劉建輝『魔都上海』講談社、二〇〇六・六、一五六頁
- (14) 注(13)に同じ、一四二頁
- (15) 波多野善大『国共合作』中公新書、一九七三・八、一一三頁
- (16) 江戸川乱歩「大暗室」、『江戸川乱歩全集第10巻 大暗室』光文社文庫、二〇〇三・八、四六七―四七〇頁
- (17) フロイト「夢の問題の学問的文献」、『フロイト著作集 第二巻』人文書院、一九六八・二二、一七頁。「無意識について」、『フロイト著作集 第六巻』人文書院、一九七〇・三、一〇一頁
- (18) 寺山修司「父親の不在―ボルヘス」、『月蝕機関説』冬樹社、一九八一・二〇↓『寺山修司著作集第5巻』クインテッセンス、二二六頁
- (19) ボルヘス「トレーン、ウクバール、オルビス・テルティウス」(『伝奇集』)篠田一士訳、『世界文学全集―20世紀の文学 第34』集英社、一九六八・六、九―一〇頁。寺山は評論「書物の映画―ボルヘス」(『寺山修司著作集第5巻』クインテッセンス、二四〇頁)においても当該箇所を引用している。
- (20) ボルヘス「不死の人」(『伝奇集』)篠田一士訳、『世界文学全集―20世紀の文学 第34』集英社、一九六八・六、一三二頁
- (21) 注(20)に同じ、一三九頁
- (22) 注(1)に同じ
- (23) 注(6)に同じ
- (24) 注(19)に同じ、二二頁
- (25) 注(16)に同じ、四七七頁
- (26) 注(16)に同じ、五〇四頁
- (27) 注(12)に同じ
- (28) 高取英編「年表 寺山修司と全著作」、『現代詩手帖』二二六

卷二二号（臨時増刊号）、一九八三・一一

(29) 山田勝仁『寺山修司に愛された女優』河出書房新社、二〇一〇・一〇、二二一～二二三頁

(30) 寺山修司「猫目電球」、『西日本新聞』（一九七四・八・二～九・三〇）に連載された一連のエッセイの中的一篇↓『青娥館』文藝春秋、一九八一・六、四四～四五頁

(31) 佐伯隆幸「革命の演劇」の時間性——『鼠小僧次郎吉』、『MUNKS』一九九五・一二↓『現代演劇の起源——六〇年代演劇的精神史』れんが書房新社、一九九九・二、二〇六頁

論文要旨

■ 寺山修司作台本「盲人書簡（上海篇）」論

——言葉としての「闇」——

劉夢如 LIU Mengru

寺山修司は、「盲人書簡（上海篇）」における劇場装置の「闇」を非観念的な「原言語」のためのもので捉えている。一方、台本は劇場と「まったくべつの読物」と寺山は述べている。本稿は、台本の言語表現に焦点を当て、江戸川乱歩やボルヘスの作品からの引用を確認しながら、登場人物の言葉によって重ね合わせられる夢と現実・現在と過去、「闇」の中に置かれる個の歴史と国家の歴史との関係、歴史を書きかえる権力としての言葉などの要素を考察する。それによって、テキストにおける「闇」の意味内容を明らかにし、「盲人書簡（上海篇）」の台本を寺山作品において位置付けることを試みる。

【キーワード】 寺山修司 台本 言葉 歴史 「盲人書簡」

◆電子版『関西近代文学』投稿規定

- 1、日本近代文学会関西支部の会員は、『関西近代文学』に投稿することができる。
- 2、原稿は日本語で作成されたもので、原則として縦書き表記に限る。
- 3、同一集に複数の論文等を投稿することはできない。他誌との二重投稿もできない。他誌（外国語誌を含む）に投稿中のもの、掲載予定のものも投稿することはできない。また、本誌掲載後（投稿中も含む）は他誌への投稿を禁じる。
- 4、論文は未発表のものに限る。リポジトリ等で公開された博士論文の一部をそのまま投稿することはできない。すでにリポジトリ等で公開された博士論文の一部を書き改めたものを投稿する場合は、当該リポジトリのURLを明記するとともに、投稿にあたってどのような変更を行ったかを簡潔に書き添える。
- 5、図版等を使用する場合は、著者が許諾の責任を負うこととする。
- 6、『関西近代文学』には二号続けて論文を投稿することはできない。
- 7、掲載された論文は、科学技術情報発信・流通総合システム（J-STAGE）に連載される。著者はJ-STAGE連載を許可したものとす。
- 8、論文を再投稿する際は、必ずその旨を明記する。
- 9、書式は以下のとおりとする。

- (1) 「論文」は総文字数15,000字以上20,000字以内（タイトル・図版・注を含む）を原則とし、30字1行で705行（組版で20頁）を上限とする（タイトル・図版・注を含む）。また、注も本文と同じ行数・字数とする。

- (2) 原文の引用では、漢字は新字のあるものはなるべく新字を用い、注の記号・配列なども本誌のスタイルに合わせる。

- (3) 投稿は、電子データで送る。

- (4) 論文とは別のファイルで、300字程度の要約（日本語）をつける。その際、キーワードを5つとタイトル、投稿者名を明記する。

- (5) 『関西近代文学』投稿エントリーシート（公式ブログ掲載）に必要事項を記入し、論文と一緒に提出する。

- 10、投稿の締め切りは、11月5日と5月5日とする。

※以上の規定に違反した投稿論文は査読対象としない。

日本近代文学会関西支部編集委員会

◆査読方法及び審査基準

【査読方法】

原則として二名以上の委員が査読し、編集委員会での審議を経て、当該論文の採否を決定する。査読は、投稿者に対して客観的な立場をとり得る委員が担当し、編集委員が委嘱した査読委員が担当することもある。掲載に際しては、投稿者に加筆・訂正を依頼する場合がある。

【審査基準】

審査においては、以下のいずれかに該当する論文が重視される。

- (1) 当該領域の研究史をふまえ、その領域で新しい知見を切り開く論文。
- (2) 新しい研究領域・新しい研究方法を提起する論文。
- (3) 研究上有益な資料を発掘し、意味づけた論文。
- (4) その他、研究の発展に大きく貢献する論文。

【採否及びその通知について】

採否とその通知にあたっては、以下の通り対応する。

- A..採用（ただし字句・表現などの修正を求める場合がある）。
- B..改稿を求めるコメントをつけ、当該集への再投稿を促す（再審査を行う）。
- C..不採用。不採用の理由をつける。

参考

著作権について

『関西近代文学』掲載論文の著作権は著者に帰属しますが、著者は日本近代文学会関西支部に対し包括的に当該論文の利用を許諾するものとします。著者の意思に基づき自由に論文の二次利用は可能ですが、初出の掲載URLを含む書誌事項を表示していただくようお願いいたします。

日本近代文学会関西支部編集委員会



## 編集後記

日本近代文学会関西支部機関誌『関西近代文学』第二号をお届けします。

本号に掲載された論文は一本。投稿は四本ありました。投稿しただけだった会員諸氏には、心よりお礼を申し上げます。最初の判定で、A判定はありませんでした。一人がB判定、残りの三人はC判定でした。修正をお願いします、一本が採択されました。第二号も長時間をかけて査読票を作成し、それをもとに編集委員会で議論し、厳正な審査を行いました。結果、採択率は二十五%で、残念ながら創刊号より低い採択率となりました。ただ、今号の掲載に向けて、査読者の指示する訂正事項をふまえて修正するには時間が足らず、C判定となったものの、着眼点は面白く、発想がユニークな論考もあり、また、ほとんど研究されてこなかった対象に果敢に挑んでいるものもありました。査読結果を参考に、今後とも前向きに研究を深めていただければ幸いです。我々編集委員も、編集作業を通じて、様々なアプローチに刺激を受け、研究の奥深さを感じる良い機会に恵まれました。

今回、最終選考で採択されたのは、留学生の論考でした。近年、日本近代文学会では、留学生の活躍の、目覚ましい勢いがあります。関西支部学会でも多くの外国人研究者の会員がいます。グロ

ーバルな研究や国際交流が求められる昨今、外国人研究者の会員は必須で、大変有難いことです。国内では、日本文学研究が衰退する中、世界を視野に入れた日本近代文学研究の在り方を我々は考えねばなりません。留学生の場合、大学院修了後は、日本で、あるいは、日本以外の国で研究を続けられる方もいらっしゃるでしょう。『関西近代文学』は、「N」会員「K」会員共に、投稿できるシステムになっています。また、本誌は、紙媒体での機関誌ではなく、オンデマンド版で、メールのやり取りのみで、投稿、校正ができます。留学生の会員の方々も、どこの国で日本近代文学の研究を続けても、日本近代文学会関西支部の会員を続け、ぜひ、より完成度の高い論文をお送りください。

さて、本号は、創刊号の青色の表紙から赤色の表紙へと変更しました。今後、毎号表紙の色を変えていくのか否かは、現時点では決めていませんが、表紙の色を刷新し、改めて二号が刊行出来た喜びを味わっております。

なお、本号の編集は、田中励儀、木田隆文、木谷真紀子、増田周子(編集委員長)、田口道昭、宮園美佳、渡邊ルリ、滝本和成の八名が行いました。特に木田先生には編集上の最終的な調整にご尽力いただきました。

『関西近代文学』第三号のべ切は、本年十一月五日です。今後とも継続的に刊行できるように、会員諸氏の積極的な論文投稿のご協力をよろしくお願いいたします。(増田 周子)



## 関西近代文学 第二号

発行 2023（令和5）年9月20日

編集 日本近代文学会関西支部  
編集委員会

発行者 日本近代文学会関西支部  
支部長 関肇

発行所 日本近代文学会関西支部  
〒630-8506

奈良市北魚屋西町  
奈良女子大学文学部  
吉川仁子研究室内

[kindaikansai@gmail.com](mailto:kindaikansai@gmail.com)