

関西近代文学

第四号

2025
・
3

論文

三島由紀夫「火宅」論——初期の劇作法と岸田國士受容——

霍思静

1

論文要旨

電子版『関西近代文学』投稿規定／査読方法及び審査基準

21 20

編集後記

日本近代文学会 関西支部



三島由紀夫「火宅」論

——初期の劇作法と岸田國土受容——

霍 思 静

一 アンチ・テアトルと岸田國土

一九六三年、三島由紀夫は評論「ロマンチック演劇の復興」において、以下のように記した。

私は日本の新劇が、今日に限らず、アンチ・テアトルばかりを追っかけて来たと思ふのである。これは日本の新劇の成立ちが、歌舞伎劇のやうな立派なテアトルに反抗してはじまったことにもよるが、「何がテアトル？」といふ問題を深くつつ込まずに、チェホフのやうな当時のアンチ・テアトルに走つたことから、多くの写実主義的心理的偏見が、演出上にも演劇の上にも生じた。チェホフに比べれば、イブセンなどは、自然主義の芝居と

はいへ、はるかにテアトル的である。^①

この評論は、一九六三年六月に文学座でサルドゥの「トスカ」(安堂信也訳・三島潤色・成井市郎演出)を上演したことを機に著されたものである。同年三月の評論「演劇のよろこび」復活(『雲』一九六三年三月)でも同様に、新劇における「写実主義的心理的偏見」を批判する言辞が見られる。一九六〇年代の三島は、歌舞伎劇を範例とするスペクタクルや芝居じみたセリフ回しこそが「演劇のよろこび」であるという立場をとり、新劇的な写実主義と心理主義に対抗する演劇の構築を志向していた。

注目されるのは、当時の三島がそのような仮想敵としての新劇を「アンチ・テアトル」と呼んだことである。アンチ・テアトルとい

う概念は、イヨネスコの「禿の女歌手」の副題「アンチ・ピエース」（反戯曲）に由来し、一九五〇年代にフランスでイヨネスコやベケットの作品を旗印に、伝統的な演劇の概念に対する挑戦として現れた前衛演劇の動向を指す。この流れは、既存の演劇に対する反逆という形で表れた。

大笹吉雄によれば、この概念が日本に導入されたのは、鈴木忠志が早稲田小劇場で『劇的なるものをめぐって』シリーズを開始した一九六〇年代後半以降のことであるという^②。安堂信也は当時を振り返り、「日本の新劇には、テアトルさえないのに、なにがアンチ・テアトルだ」と疑念が呈されたと述べた上で、この文脈下の「テアトル」とフランス批評家やジャーナリストが用いる「アンチ・テアトル」の「テアトル」とでは、内容も実体も大きく異なると指摘している。安堂によれば、アンチ・テアトルという言葉は、フランスの批評家が作品を歴史的に分類し、既成作家の作品と区別するため便宜的に用いた一種のレッテルに過ぎない^③。

日本の場合、一九三〇年代の新劇界で早くも「劇的」という概念に疑問を呈し、後年の用語で言うアンチ・テアトルの可能性を追究した劇作家が、岸田國士である。アンチ・テアトルという語は一九

六〇年代の小劇場運動によって定着し、三島の右の発言もこの流れを汲んでいるが、劇的事件による劇の構成に対しての反措定が認められる点で、岸田作品はこれに相通じている。三島もまた、若き劇作家として岸田に接近した頃、新劇風あるいはチェーホフ風のアンチ・テアトルに傾斜し、演劇の本質について模索していた。その意味で右の三島の言葉は、岸田らの庇護の下で演劇活動を開始した当時、岸田風の「アンチ・テアトル」に傾倒したことへの自己批判と見ることができる。後年の三島が「ロマンチック演劇の復興」を志向した背景には新劇界に接近した若い頃の自作に対する批判意識があったと考えられるのである。

岸田は「演劇一般講話」で、「近代の小説が「小説的」でなくなつたと同様に、「劇」が、或る意味で「劇的」でなくなる時代が、そろそろ来ようとしてゐるのではありませんか」と予見し、「劇的美」を「一種の心理的波動」として捉える^④。また、「演劇本質の整理」では、岩田豊雄が主張する「言葉派」と「動作派」の対立を批判し、「言葉」に内包された「演劇性」を見出すことで、「近代戯曲に含まれる「アクション」が、寧ろ最も多分に、「言葉」の心理的表現の中にある」と論じ、自らの純粹演劇論を改めて展開し

た^⑤。

岸田の純粹演劇論を具現化した作品としては、後年、「当時の私は、テーマ劇なるものに反対して、故ら筋のないスケッチ風を試みた」と述懐するように^⑥、「紙風船」（『文藝春秋』一九二五年五月）が挙げられよう。大笹吉雄は「紙風船」を岸田による「劇的なもの」への新たな「実験」として捉えており^⑦、渡邊一民は本作を「ぶらんこ」と並んで「岸田の純粹演劇論の主張を実地に生かそうとした」作品として位置づけている^⑧。

三島と岸田の初対面は、「火宅」（『人間』一九四八年一月）の初演の場において実現した^⑨。二人の交流が、チェーホフ新訳を手がけた神西清を介して築かれたものであることにも目を止めておきたい。三島は「岸田氏の文学と私の文学とは、ほとんど相交はるところはなかつた」と述べ、自作に岸田の影響が及んだことを否認する^⑩。一方で堂本正樹は「火宅」について、「その手本が、岸田國土の家庭劇であるのも、今は明瞭であろう」と、いちはやく本作と岸田の戯曲との関連性を指摘している^⑪。また近年では日比野啓が、三島の「火宅」は岸田の「紙風船」の書き換え狂言であると捉え、岸田との関係性をより具体的に考察している^⑫。なお堂

本は、「火宅」のみならず、三島の「燈台」（『文学界』一九四九年五月）にも「岸田國土的会話世界への傾斜」があると指摘し、これらの作品には「未だ所謂「三島調」以前のもどかしさと、稚々しさが匂う」と述べる^⑬。

三島は「火宅」について、「この戯曲では大里家が火宅にあたり、大里家の内部が戦後社会の無秩序の縮図であることを以て、戦後の社会が火宅に象徴される」と述べ、題名の「火宅」については「法華経の比喻品に拠ったもの」であるが、「宗教劇としてこれを書いたのではな」く、「そもそもの動機は、何の事件も起らない芝居を書いてみたいといふにあつた」とみずから解説している^⑭。「何の事件も起らない芝居」は、後述するように事件らしい事件が生じてこない岸田作品の特徴と重なり合う。

「事件」についてのドラマツルギーは、戦後劇壇において広く議論されたテーマの一つであった。内村直也は、一九五五年三月号の『新劇』^⑮に、「ドラマトゥルギー研究」と題したシリーズを連載し、チェーホフや岸田の戯曲を中心に考察している。第二回「ドラマと事件」では「紙風船」を例に、「この戯曲の中の劇的なるものは紙風船のほうにあるのではなくて、若夫婦の心理のほうに在り

ます。紙風船は、その心理の転換の契機を作り出しているに過ぎない」と述べている。すなわち内村は、事件自体よりも、その事件が人物の心理に与える影響および反応が劇的なものであると定義している。事件らしい事件の不在という性格は、後年の概念で言えば「アンチ・テアトル」と対応する。

本稿では、六〇年代以降の三島が「アンチ・テアトル」として否定した新劇の傾向に、戦後の彼自身が接近していたことを踏まえ、事件らしい事件の起らない演劇の試みとして初期作品「火宅」を読み直す。岸田國士の戯曲「紙風船」と比較しつつ、「火宅」の劇的空間に注目し、登場人物の力関係とその劇的役割に即して、本作がアンチ・テアトルとしての特質をどのように表出しているかを明らかにしたい。

二 「紙風船」から「火宅」へ

「火宅」は三島の三作目の一幕物であり、発表の翌年、俳優座創作劇研究会で初演された（一九四九年二月二十四日～三月二日、演出：青山杉作、出演：千田是也・村瀬幸子・野中マリ子・三戸部スエ）。

三島の劇壇のデビュー作となった作品である。「火宅」の創作経緯や上演状況を論じた天野知幸は、本作が敗戦後の社会状況を反映した創作劇の要請に応じた一方、「既存の〈自然主義的リアリズム〉とは異なる象徴的手法が目立つ」と指摘し、そのリアリズム観をめぐって文学側と演劇側の対立を考察している（16）。

作品の梗概を確認しておこう。千代子は、息子の貞一が女中と関係を持っていること、千代子自身が娘の恋仲である守屋を誘惑して不貞を働いたこと、それを知った娘の千賀子が守屋と心中しようとしていることなどを、夫の貞次郎に告白する。貞次郎は彼女の言葉を真剣に受け止めようとしませんが、娘の書置きを見つけて動揺する。そのとき、火事が発生して幕切れとなるのである。

本作は、時間枠や舞台設定、夫妻の位置関係などを岸田國士の「紙風船」から受け継いでいる。具体的には「日曜の午後一時ごろ」「背景に広き無趣味なる庭見ゆ」といった背景設定や、貞次郎が「上手より新聞を二三枚手に下げて登場」する場面、千代子が「靴下のつくろひものをとり出し、針箱より針を出し、つくろひはじむ」場面が、共通点として挙げられる。まずは二作における夫婦の位置関係と家庭像を確認しておこう。

一幕物「紙風船」は、日曜日の過ごし方をめぐる若き夫婦の日常会話を対象とする軽妙な対話劇である。「晴れた日曜の午後」「庭に面した座敷」で、夫は常に新聞を読む一方、妻は編物に取り組んでいる。冒頭で夫が読み上げる新聞記事には「米国フラー建材会社のターナー支配人が一日目白文化村を訪れておおロスアンゼルス縮図よ！」と申しましたやうに、目白文化村は今日瀟洒たる美しい住宅地になりました」とあり、「四万坪の地区には、整然たる道路、衛生的な下水道電熱供給装置、テニスコート等の設備があり、多くの小綺麗なバンガローや荘重なライト式建築、さては、優雅な別荘風の日本建築などが、富士の眺めや樹木に富む高台一帯の晴れやかな環境に包まれて……」と続く。この新聞記事が夫の最初のセリフであり、戯曲の幕開けを告げる。

鈴木貴宇によれば、冒頭で夫が読み上げる新聞記事は、一九二五年三月一八日の「東京朝日新聞」に掲載された「目白文化村」の広告文を引用したものであるという。劇中で郊外に居を構える若き夫婦は、「中間層も享受しうるマス・レジャー」としての旅行をする、大正の中間層サラリーマン像を体現する存在である(17)。このように論じた鈴木は、心理劇の枠を超えた社会的文化的な視点を持つ作

品として「紙風船」を再評価した。

「紙風船」において重要なテーマとなっているのは、空想である。作中ではこのように対話が展開される。

夫 日帰りで鎌倉あたりへ行くのもいいな。

妻 行きたい処があるわ。

夫 さうするつていふと、東京駅を八時何分かに出る汽車がある。

妻 二等よ。

夫 当り前さ。早くあの窓ぎはの向ひ合つた席を占領するんだなあ。おれのステッキとお前のパラソルとを、おれが、かう網の上のにせる……。

妻 あたし、持つてる方がいいの。

夫 さうか。後からはいつて来る奴らは、おれ達を見て、ははあ、やつてるなと思ひながら、成るべく近くに席を取るに違ひない。

妻 馬鹿ね。

夫 汽車が動き出す。

妻 窓を開けて頂戴。

夫 煤がはひるよ。あれ御覧、浜離宮の跡だ。

妻 まあ。

夫 品川、品川、山手線乗換。

妻 早いよね。あたし、キヤラメルを買ふの。

夫 よし、おい、キヤラメル。(18)

こうして夫婦は「日曜日に妻が退屈しない方法」や「夫も迷惑しない方法」と称する「名案」を出し合い、外出や旅行の空想を繰り広げる。このやりとりでは、日常の単調な会話によって台詞が構成され、特異な事件や劇的な展開、いわゆる筋は意図的に排除されている。「筋のない」という作者の意図を汲み、渡邊一民が「ここには何ひとついゆる事件らしい事件はな」く、「登場人物がすくなく舞台のうへの動きもほとんどないいわゆる心理劇」であると評したとおり、この作品において展開されているのは「二人の会話のつくりだす虚構の世界」である(19)。岸田の純粹演劇論に照らせば、この戯曲における「アクション」はセリフの中に内在し、夫婦の對話に織り込まれた「心理的波動」が交錯することで、劇の緊張感を構築している。

それでは、「火宅」は夫婦関係をどのように表現しているだろう

か。戯曲は、貞次郎が女中を呼びかける「松！ 松！」というセリフで幕を開ける。貞次郎は辞書を求めて女中の松を探し、「松はどこへ遊びに行つたのかなあ」と問う。千代子は「お定まりの浅草でせう。ぼんやり口をあげて絵看板をながめて、みつ豆をたべて、仲見世で墓口をすられて……、戦争がすんでも同んなじことのくりかへしよ」と推測する。貞次郎の受け答えは「さうでもあるまい。あの子は女学校を出てゐるのだからね」というものである。天野知幸が指摘するように、「学歴、教育への信頼が厚い」貞次郎は、「「知識人」意識を、強く持っている」人物である(20)。四五歳のドイツ文学者である貞次郎は、人を評価する際に学校教育や学歴を基準にしており、大正時代に教育を受けた典型的な教養主義者として描かれている。

貞次郎は、新聞を弄ぶ動作を繰り返しながら、「新聞も朝刊だけぢや二時までしか保ちやしない。夕刊の来ないやうな世の中はどこか間違つてゐるんだよ」と呟く。このセリフは、戦時下の新聞用紙節約措置に伴う夕刊廃止と、その後の用紙不足により戦後も再開されなかった状況を映し出している(21)。「夕刊の来ないやうな世」は閉ざされた空間を寓意する一方で、本作でも「紙風船」と同様に、

新聞が一九四九年までの戦後社会における風俗や情勢を象徴する重要な小道具として機能していると言える。

貞次郎と千代子は、昔、お見合いのときに「帝国ホテルへお茶を喫みに行」き、「屋上のはじめにスクリーンが立ててあつて」、「字幕がなかつた」「音楽映画を映してゐた」と回想する。このシーンからは、貞次郎の教養主義者としての性格が垣間見られる。竹内好は、日本的教養主義は不徹底な西洋文化受容の象徴であり、「ブルジョアの俗悪さ」を特質していると指摘するが⁽²²⁾、貞次郎はこうした意味での俗物的な教養主義者の典型なのである。

貞次郎 さうさ、あの時の財布に二人で一週間ぐらゐ旅行に行けるだけの金をもつてゐたことだけは覚えてゐるよ。それを君が見抜いたなと思つてどきんとしたんだ。女と掏摸には財布の中味は偽れないとつくづく思つた。(とはいふものの追憶の甘きにすぎる如く) 昔はよかつたよ。

彼は戦前の特権的な青春の記憶に依存し、「追憶の甘きにすぎる如く」「昔はよかつた」と慨嘆する。「戦争のおかげで」その特権が剥奪されたことへの嘆きは、彼に深い失望をもたらしている。戦後、貞次郎は「財産は財産税で身ぐるみ取られて、この家だけ残さ

れて、あとは下宿人の守屋君からの収入と僕のわづかな翻訳の収入と兄貴の補助と」によって暮らしている。天野が述べたように「G HQによる戦後利得の除去を目的とした戦後政策の柱の一つであつた」⁽²³⁾ 財産税が、大里家の経済を危うくする要因である。貞次郎には「わづかな翻訳の収入」しかないが、収入源である翻訳も、G HQの検閲によって制限されていると考えられる⁽²⁴⁾。さらに、大里家は「この家だけ残されて」、敗戦後の住宅難に直面することになった。家賃統制令により家賃の値上げが禁じられ統制された一方、一九四九年の時点で戦災を免れた家屋には、地租や家屋税が戦前の百数十倍にまで引き上げられ、家賃の六〇%を占めるほどの税負担は、経済的圧力を一層強めていった⁽²⁵⁾。

貞次郎は「それでゐて君は女中を使ふのを止めないぢやないか。女中を使つてゐて生活に疲れて、その上子供と女中の関係を気に病むなんて、君の生活力は大したものだ」と、皮肉交じりに妻を責め立てる。戦前の社交や遊びに明け暮れる有閑婦人であつた千代子は「疲れると云つたら疲れるのよ。説明なんか出来はしないわ。あたくし生れた時から生活に疲れてゐるのよ」と応じ、家事などの私的領域を無償で担う主婦という役割を静かに拒む。かくて大里家は、

戦前の特権的な暮らしへの郷愁と、戦後の急激な変動がもたらす生活難との狭間で揺れ動いているのである。

大里家に「戦後社会の無秩序の縮図」を象徴させる「火宅」と、大正期の社会風俗を描いた「紙風船」は、いずれも社会風俗を主題として取り上げており、写実的かつリアリスティックな手法において相通じる。しかし、「紙風船」では、夫婦の会話と空想によって閉ざされた力関係と家庭内の空間が構築されるのに対し、「火宅」においては、夫婦間の心理的対峙と力関係を揺るがす第三者が登場する。次節では、松や貞一を含む世代間の問題にも目を向け、とくに娘千賀子の役割について考察したい。

三 劇的空間を超越する千賀子

貞次郎と千代子が舞台上で始終台詞を発し続ける一方、千賀子は舞台の途中から登場し、途中で退場する。「紙風船」の場合、名前をもたない「夫」と「妻」が主人公となり、妻のセリフで「千枝子ちゃん」という隣家の女兒の名前が現れるものの、実際には舞台に登場しない。舞台を自由に移動する千賀子は本作で大きな役割を担

っている。本作では、千代子と守屋、千賀子と守屋、松と貞一という三組の恋愛が並行して展開され、それに伴う貞次郎夫婦や母娘間の葛藤が露呈する。

松と貞一の関係は、千代子のセリフによって仄めかされる。千代子は、夜中に女中部屋から「こらへきれないやうな男の咳」を耳にし、風邪気味の息子の部屋を確かめると、貞一のベットが空であったことに気づき、二人の秘めた関係を悟ることとなった。ここで問題となるのは、松という人物の女中という身分であろう。

湯沢雅彦によれば、古くから華族や有産階級の家庭に住み込んだ「女中」職は、大正期にはサラリーマン家庭にも広がりを見せ、戦後になると時間や職務が限定された有給の「一般の労働関係」へと変容していった。「年若い息子が、魅力的な女中に魅せられて恋愛感情をもつ」一例として、湯沢は、自家の女中に恋して結婚を強く望んだ結果、父と激しく対立するに至った志賀直哉の事例を挙げている(26)。このような若き息子と女中との恋は、一見するとパターン化された典型的な恋愛譚に見えるかもしれないが、貞一と松の関係には、幾分異なった事情が見られる。

「学校の成績もいいし、よく出来た子」と言われる貞一は、舞台

上には登場しない。貞一は一七歳の中学生であり、アメリカ映画に親しんでいるという。飯島正は当時のアメリカ映画の流行を受けて、「アメリカ映画は、アメリカを知らせる役には立つ」とした上で、「アメリカ映画だけを見て、アメリカを知つたと誤認してはいけな」と注意を促していた(27)。谷川建司は、占領軍がアメリカ映画を「対日占領政策を円滑に実施していく上での日米の共通言語として積極的に活用した」と指摘する(28)。戦後にはアメリカ映画専門館が数多く設置され(29)、「アメリカ熱」という状況が存在していた。映画愛好者である貞一は、占領期の政策としてのアメリカ文化を積極的に受け入れる若者である。

天野知幸が指摘する通り、松は「戦中期に女学校を卒業した人物」である(30)。千代子は「クリームの匂ひをぶんぶんさせて、あたくしに対等な口ぶりで冗談を言つて、凶々しいつたらありはしない」と不満を漏らす、松は戦後の変容した社会意識を反映し、主従の上下関係を脱した女中である。松と貞一は、戦後の新たな文化に影響された若者であり、主従関係の枠組みを乗り越えた自由恋愛の体現者なのである。

戦後、アメリカの介入により日本人女性が性的な解放と魅力の表

出を可能にした(31)。松と貞一に限らず、千代子と守屋との肉体関係も、戦後のアメリカニゼーションの潮流に沿った性意識の解放を示している。劇中、貞次郎のみがこのような肉体関係から隔絶されている。本作における「乱脈な」性関係とは、長らく抑圧されてきた千代子の性欲の顕在化であり、敗戦後の性的解放の波に乗った若い世代の自由恋愛の産物である。貞次郎がそれを信じようとせず、頑なに拒絶するのは、自らの愛の枯渇や性的な不能に向き合うことを無意識に避けていることの表れであるとも考えられる。

貞一とは対照的に、一九歳の千賀子は映画に対してあからさまに嫌悪感を示している。彼女の「第一あたくし映画なんかきらひだわ」というセリフからは、貞一と対照的な文化的嗜好が示されている。劇の途中で舞台に現れた千賀子は、専ら貞次郎に対してセリフを投げかける。

千賀子 家つて、ほんたうに自由放任ね。皆が皆、わるいことをしてゐて、それでもつて万遍なく人をゆるして、おかげで自分もゆるしてもらへるものだときめてゐるのだから。わるいことをしないのはお父さまだけだけど、でも一番わるいことをしてゐるのはお父さまかもしれないわ。だつて自由放任の

生みの親はお父さまですもの。

貞次郎 さうお父さんを責めるなよ。意志や主義でしてあるこ

とならお父さんを責めるのもいいだらう。が、お父さんは全

部仕方なしにかうなつたのさ。(いくらか元氣を得て) さう

なんだ。千賀子、(ふしぎに晴れやかに) 仕方なしなんだ。

千賀子の批判は徹底しており、家庭内の自由放任主義や父親の無責任さに対する不満が鮮明に表れている。自由放任を旨とする父親を「仕方なしに」演じる貞次郎の戯画的な姿は、その批判の正当性をさらに強調し、戯曲の喜劇性を際立たせている。千代子と千賀子はそれぞれ貞次郎と対峙する場面を持ち、貞次郎に批判的な言葉を投げかける。貞次郎の意志薄弱な言動により不和は一時的に緩和されるものの、根本的な解決には至らない。

守屋が千賀子を音楽会へ迎えに来るくだりには、「このとき二階より若きテノールにて下宿人守屋の節廻しや、調子外れたる歌声きこゆ。ありふれたる外国種の恋の歌なり。歌声のおこると同時に、母と娘に相似たる感動起る」との卜書がある。ここで起る感動が千賀子と「相似たる」ものであることは、千代子が守屋に対して特別な感情を抱いていることを示唆している。「調子外れたる歌声」と

いう表現は、家庭内の不調和や不和を象徴していると解釈できよう。母娘が実際には不調和なものに感動することで、彼女たちの感情や家庭内の状況が一層滑稽に映し出されているのである。

さらに、千賀子が「あたくしの邪魔をする人」と「あたくしが一番好きな人」を憎んでいると母に告げる場面を考えれば、彼女が守屋と千代子の不貞な関係を察している可能性が高い。「邪魔をする人」が千代子、「好きな人」が守屋であるという構図は、むしろ貞次郎が否認しようとする家庭内の複雑な事情の信憑性を一層高めるものと言えるであろう。

千賀子は退場し、守屋と音楽会へ行く。この二人は心中しに行つたと察知している千代子は貞次郎にそのことを告げるが、貞次郎は「又君の癖がはじまつた」とそれを信じようとせず、「千賀子と守屋は腕を組んで音楽会からかへつてくる」と返す。千代子は、ついに感情を露わにする。

千代子 あたくしは嘘を言へない女だといふこと、まだおわかりにならないの。哀れな方ね。本当のことしか言へない女は、きまつてこんなみじめな立場に置かれるものなんだわ。千賀子ちゃん、ごめんなさい。あなたを殺してしまつて。みんな

お母さまが悪かつたのよ。お母さまがもう少ししつかりすれば、あなたたち死なないで済んだのよ。守屋さん、かへつて来て頂戴！ あなただけ死にきれなかつたら、かまはずに千賀子を置いてかへつて来て頂戴……あたくし寂しいの……どうしていいかわからない……あなたと千賀子に行かれたらあたくしも死んでしまふ……もう生きてゐたくない。……こんな何も起らない家には生きてゐたくない。

舞台から去った千賀子の役割は、千代子のモノローグを誘発し、彼女の内的葛藤を顕在化させることに存する。右では、千代子は舞台上には存在しない千賀子や守屋に呼びかけている。彼らは舞台上には不在であるにもかかわらず、千代子の内面の投影先となることでセリフを生んでいるのである。

岸田「紙風船」の幕切れでは、ト書に「此の時「あらッ」といふ女の子の叫び声が聞える。庭の中に、大きな紙風船が転がって来る」と記し、舞台上の妻は、千枝子の名を三度呼ぶ。「(独言のやうに)千枝子ちゃんは、おうちにゐるの、今日は」「千枝子ちゃん、いらつしやい。をばちゃんと風船について遊ばせう」「千枝子ちゃん、あつちから廻つていらつしやい」。姿を現さない千枝子は、声のみ

の存在なのか、それとも実在しないのか、あるいは妻の呼びかけが届いているのかどうかについては、解釈の余地が残されているだろう。内田秀樹は、幕切れの紙風船が千枝子によって持ち出されたものではなく、不条理な力の働きによるものであると解釈し、この戯曲は、外部の干渉を一切受けずに退屈に暮らす夫と妻が内部空間に封じ込められた状態でのみ、完結に至ると論ずる(32)。

これに対し、「火宅」においては千賀子が具体的に舞台上に登場し、劇的空間を自在に移動することで時間の進行を表現している。「事件」から排除される「何も起らない家」は、まさに出口のない部屋のようなものである。だが「紙風船」とは異なり、夫婦間の閉塞感が漂う空間と力関係は、外部からの干渉、すなわち千賀子の登場によって打破され、劇の緊張感が揺るがされると同時に、貞次郎が否認しようとする外部空間が浮き彫りにされるのである。

先に述べたように、六〇年代に新劇批判を展開した三島は、アンチ・テアトルの典型としてチェーホフの劇を挙げている。チェーホフの劇では事件がなく、あるいは事件が舞台の外で起こることが、その特質であると言われる(33)。次節では、本作と同様に火事発生の場面を持つチェーホフの「三人姉妹」と照らし合わせ、幕切れの

火事という出来事がいかに解釈されうるかを考察する。

四 「事件」と火事

戯曲の前半において、貞次郎は「僕の夢の家庭といふものにはしよつちゆう人間的な楽しい事件や悲しい事件や嬉しい事件が起つてゐなけりやなんのだが、いざ自分の現実の家庭と顔をつきあはせてみると、この夢はたちまち消えて跡もなしだ」と自らの夢を語っていた。後半になると、彼は次のように述べる。

貞次郎 なるほどうまく出来た筋だね。僕もさうあつてほしいと望むよ。さうなつたら、毎朝新聞をよむだけでも退屈しないよ。独乙文学の大里氏の令嬢下宿人と心中か。とにかく自分の家の事件が新聞に出たら興味津々だらうからね。それから毎日、心中事件となると特別の興味でよめるやうになるだらうからね。

三島は「何の事件も起らない芝居を書いてみたい」と創作動機を述べていたが、劇中では、「事件」の存在や不在が登場人物の台詞を通して提示され、議論の対象となっている。貞次郎は、自分の家

には何事も起こらないだろうと高を括つたうえで、新聞沙汰になるような「事件」の発生を期待するようなセリフを発しているのである。

純粹演劇論を打ち出した岸田は「紙風船」の創作を通じ、戯曲が劇的な展開を必要とせず、人物の日常会話のみで成立可能であることを証明したと言える。岸田の戯曲と評論に示唆を得た「火宅」においては、貞次郎は「事件」の発生を期待しつつも、同時に「妻の語る家庭内の乱脈な性関係」⁽³⁴⁾をまともに受け止めることがない。彼は「これほど父親がみんなの意志を尊重してゐる家で駆落ちや心中事件の起る余地があるかしら」と述べ、「事件」の実現可能性を斥ける。貞次郎の「そんな滅多に起きない出来事といふものは小説の中でだけ起るんだよ」という演劇論的なセリフは、「駆落ち」や「心中」といった事件を劇に導入することの必要性を否定しており、新劇譲りの当時の三島のアンチ・テアトルの理念が反映されているとみなされるであろう。

事件より人物の心理に重きを置いた作品としてチェーホフの「三人姉妹」が挙げられる。この作品は複数のドラマを内包し、多面的な構成を持つ戯曲として知られている。「火宅」の場合、千代子と

守屋、千賀子と守屋、貞一と松という三組の恋愛が同時進行で展開され、その多面的な構成において、チェーホフ劇の構図や類似性を持っているように見える。千賀子の次のセリフに目を向けよう。

千賀子 ああ、好いお天気！　なんて好い日光でせう。小鳥が来て、手入れもしないのに薔薇が咲いて、木の葉の匂いがして、……雲がゆつくり停車場のほうへうごいて行って、……ねえ、お父さま、あたくし子供るとき何十遍よんだかしれない印度の童話集にあんな雲が描いてあつたのをおぼえてゐるわ。それから序文にこんな文章があつたのもよくおぼえてゐるわ。

千賀子の口にする童話集は、岩井信実編『新訳印度童話集』（富山房、一九二五年一二月）である。この童話集は三島の母倭文重が買い与えた児童向け書物であり、松本徹によれば「いずれも立派な造本で、中身も原作に思いのほか忠実で、三島の文学教養のかなり部分は、これらによって形成されたと考えられる」と評されている（35）。

それにもまして、千賀子の抒情的な調子をもったこのセリフが、「三人姉妹」のイリーナが発する次のセリフを想起させることが興

味深い。「いいお天気ねえ、今日は。どうしてこう気持が晴ればれしているのか、あたし自分でもわからない！　けさ、今日はあたしの〈名の日〉だったと、ひよいと思いだしたら、急にうれしくなつて、まだお母さまが生きてらした、子供の頃を思い出したの。すると、あとからあとから、すばらしい考えが湧いてきて、胸がどきどきしたわ。そりやすばらしい考えばかり！」（36）。千賀子のセリフに見られる自然の美しさや日常の細密な描写は、現実の苦悩と理想や夢との対比を鮮やかに描き出すイリーナのセリフを継承している。さらに言えば、千賀子の理想化された芸術的世界は、閉塞的な大里家の空間とも対比をなしている。

本作と「三人姉妹」との関連について言えば、両作に火事場面が配されていることが注目値する。三姉妹とその兄は、モスクワへの帰還を夢見つつ亡き父の家で同居しているが、彼らの日常は、第三幕で突如訪れる火事によって一変する。この突発的な事件をめぐって、作品は各登場人物の性格や対応の仕方を描き出す。エルミローフは「三人姉妹」について、「すべての行動は火事を背景として起る」とし、「彼女たちの家は火事の被害をこうむらない」が、「彼女たちがもっていたものは第三幕で全部焼けてしまう——彼女

たちのモスクワの夢も、幸福の期待も」と指摘している(37)。

「三人姉妹」のト書では「火事はもうだいたいぶ前に起っているらしい」と提示されるが、この火事は家の内部空間ではなく、窓外で実際に発生している。火事は「窓外」の「外部空間」と結びつく現実の事件として設定されているのだ。これに対し、三島は「火宅」の作者として、本作の「幕切れの焰は果して幻影の火であるか現実の火であるか誰にもわからない」と解説している(38)。「火宅」における火事という事件は、幻影なのか現実なのかを確定することができず、物理的な現実を超えた両義性を帯びている。

述べてきたように、「火宅」では、貞次郎の観念によって事件が排除された「何も起らない」家という内部空間と、実際に「家庭内の乱脈な性関係」が起こった外部空間との二重構造が成立している。貞次郎の観念が構築してきた大里家の内部空間では事件は排除されている。しかし、三島が解説する通り「戦後の社会が火宅に象徴される」と解釈するならば、戦後社会の無秩序を象徴する「家庭内の乱脈な性関係」は、家長である貞次郎のみに見えない家庭の外部で現実起こっている。その外部空間では、貞一と松の恋愛や、千代子と守屋の不貞という事件が展開されてきたのだ。ところが劇の幕

切れに置かれた火事という事件は、内部空間を外部空間と接触させるのである。以下、その幕切れについてより詳細に検討を加えたい。

五 幕切れの逆転

燃えさかる焰のイメージを扱った三島の戯曲とえば、後年の「弱法師」(『声』一九六〇年七月)が想起される。ここでは焰については、失明した主人公俊徳のセリフで言及されるのみである。対して「火宅」では、焰はト書によって視覚的に提示される。

貞次郎 何だらう、君、こんなところに封筒をかくしたかい。

千代子 どこですの。

貞次郎 このお皿のうしろさ。妙だね。……あ！ 千賀子の書置きかもしれないぞ。

千代子 (ヒステリックに笑ふ) 何をばかなことを言つてらつしやるのよ。きつと貞一がいたづらをしたんですよ。そんなもの庭へ捨てておしまひあそばせ。

貞次郎 庭へ……(思はず庭をみて、ちら／＼と募る数しれぬ焰を見て仰天す) 火事だ！ 君、火事だよ！ かうしてはあ

られない。千代子、何をしてるんだ。僕は書齋のものを持ち出すから……（真昼の寂たる庭に小さき無数の焰はいよ／＼ひろがりて縁先をも舐めんとす）

千代子 火事だつて……火事なんて、火事なんて滅多に起るものぢやないわ。（このセリフの間に一ヶ際募れる焰は縁先に立ちほだかり、殆んど軒に届くとみえたり。他なる焰もひそかに這ひ寄りて寂寞たる裡にこれに和せんとするもののごとし）

大橋裕美は幕切れで焰に包まれるという設定について、郡虎彦の戯曲「道成寺」からの継承関係に着目した上で、ト書による焰の表現については失敗であると指摘する⁽³⁹⁾。しかし改めて注目すべきは、焰が貞次郎には見えても千代子には見えないという認識の齟齬によって、それが「現実」なのか「幻影」なのか曖昧となり、事件が両義性をはらむものとなっている点である。このような両義性をはらんだ事件が、家長の観念によって閉ざされた大里家という内部空間に亀裂をもたらすのである。

千賀子の退場後、あくまで「楽天的な」貞次郎に絶望した千代子は、貞一と松、自分と守屋との間に情事があったことを告げるが、

そのようなことは「小説の中でだけ起る」ものでしかないとして、貞次郎は取り合おうとしない。「滅多に起きない出来事」という貞次郎のセリフは、幕切れで今度は千代子から発せられる。千代子は、娘千賀子と守屋の心中を察知した際には「きつとどこかに書置があるわ」と述べていたが、幕切れで貞次郎が千賀子の書置きを発見すると、「きつと貞一がいたづらをしたんですよ」と言葉を翻す。こうして目の前に起りつつある火事という事件を貞次郎が受け入れるのに対して、千代子はそれを否認する。

千代子は、貞次郎と大里家の内部で生じてきた荒廃と、その外部で千賀子や守屋が担い取ってきた頽廢を洞察してきた。だが、幕切れの火事によって外部の侵食を被ったとき、むしろ彼女は貞次郎の観念によって構築された「何も起らない家」の平穩さに選択的に閉じこもろうとしている。かくて本作では、貞次郎の期待してきた「事件」が偶発的な火事という形をとって大里家の内部と接触することによって、貞次郎と千代子の認識に皮肉な逆転を引き起こす。火事が発生する前の会話には、「この会話のあたりから、日ざし明るき庭の背景の一部にちらちらと小さき焰みゆ」とのト書が付されている。だが、貞次郎と千代子はその焰に気づかない。ここでの焰は、

舞台の外で生じた「事件」を象徴している。幕切れで貞次郎が「火事だ！ 君、火事だよ」と叫ぶことは、それまでは彼の観念が大里家の外部へと排除してきた「事件」が内部に侵食してきたことを告げており、劇はこの「事件」の始まりをもつて終るのである。

千代子と貞次郎を包み込む「何も起らない家」は、最初から行き詰まり、閉塞感に満ちたものだった。夫婦二人は何らかの変化を望んでいるものの、合理的な解決方法は見出せず、不毛な会話や否定的な人間関係の中で登場人物は孤独に埋没していく。劇的世界に変化をもたらそうとする「事件」である火事を千代子が否認するとき、状況の閉塞感は一層際立つだろう。結局のところ、千代子は家庭内の混沌と秘密を抱えたまま、家から逃れることなく火事に囲まれてしまう。反対に、前半では「何も起らない」と信じ込んでいた貞次郎が、幕切れにおいて火事を認識し受け入れるとき、家庭は事件の現場である外部空間に向かって開かれるだろう。

三島の劇壇デビュー作である「火宅」はこのように、岸田國士作品を細部にわたって参照しながら、空間構造をより多層化している。最も特筆すべきは、幕切れにおける夫妻の認識の逆転である。当初は「滅多に起きない出来事といふものは小説の中でだけ起る」と語

っていた貞次郎は、火事という事件の発生を受け入れる。一方、駆落ちや心中という事件の存在をありうることで受け入れていた千代子のほうが、火事の発生を否認する。この認識の逆転により、本作は事件を否認するアンチ・テアトルの性格を備えながら、同時に事件を招来する劇へと回帰するという二重性を獲得している。心理主義的な家庭劇の装いを持つ「火宅」は、幕切れに二重の意味を持つこの「事件」を据えることによって、劇的なものとは何かという問いを舞台の上で象徴的に示す試みとして結実したのである。

* 「火宅」の引用は『決定版三島由紀夫全集②』（新潮社、二〇〇二年八月）に拠る。セリフを引用する際に、ト書は適宜省略した。

* 本稿は、二〇二三年度日本近代文学会関西支部秋季大会（於近畿大学）での口頭発表を基にしたものである。席上、ご教示いただいた方々に厚く御礼申し上げます。

注

- (1) 三島由紀夫「ロマンチック演劇の復興」(『婦人公論』一九六三年七月)、『決定版三島由紀夫全集³²』新潮社、二〇〇三年七月、四六五頁。以下『全集』と略す)
- (2) 大笹吉雄『最後の岸田國士論』中央公論新社、二〇一三年九月一〇日、二一七頁
- (3) 安堂信也『ゴドーを待った日々 安堂信也演劇論集』晚成書房、二〇〇四年四月、一六九頁
- (4) 岸田國士「演劇一般講話」(『文芸講座』文芸春秋社、一九二四年二月)、『岸田國士全集⁸』新潮社、一九五五年七月、三三〇～三六頁)
- (5) 岸田國士「演劇本質の整理」(『新潮』一九三四年九月)、『岸田國士全集⁸』前掲、二〇三頁)
- (6) 岸田國士「戯曲集『歲月』について」(『歲月』創元社、一九三九年九月)、『岸田國士全集⁹』新潮社、一九五五年八月、三二六頁)
- (7) 大笹吉雄『最後の岸田國士論』前掲、二四八頁
- (8) 渡邊一民『岸田國士論』岩波書店、一九八二年二月、四三頁
- (9) 三島由紀夫「岸田國士先生」(『東京タイムズ』一九五四年三月)、『全集²⁸』二五二頁)。
- (10) 三島由紀夫「岸田國士氏の思ひ出」(『NLTプログラム』一九六八年一〇月)、『全集³⁵』二四一頁)
- (11) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』劇書房、一九九四年四月、三一頁
- (12) 日比野啓『三島の子どもたち—三島由紀夫の「革命」と日本の戦後演劇』白水社、二〇二〇年一二月、三〇頁
- (13) 堂本正樹『三島由紀夫の演劇 幕切れの思想』劇書房、一九七七年七月、一一一頁。対して、三島におけるロマンチック演劇の復興に重きを置く今村忠純は、「火宅」と「燈台」をラシーヌの「フェードル」に関連づけ、岸田からの影響を否定している(「三島劇のために」『三島由紀夫の演劇』鼎書房、二〇〇七年七月)。
- (14) 三島由紀夫「火宅」について 作者の言葉」(『俳優座プログラム』一九四九年二月)、『全集²⁷』一六五頁)
- (15) 岸田の死去と同時期に、一九五四年四月に雑誌『新劇』が創刊され、二号にわたって岸田の追悼特集が組まれた。『新劇』

- 編集委員には、木下順二、田中千禾夫、真船豊、飯沢匡、三島由紀夫、福田恆存ら、岸田の率いた「雲の会」の中心的な演劇人が名を連ねた。
- (16) 天野知幸「三島戯曲の出発―文学／演劇の対立とヘリアリズム」論争の中で」（『昭和文学研究』二〇〇〇年三月）
- (17) 鈴木貴宇『〈サラリーマン〉の文化史 あるいは「家族」と「安定」の近現代史』青弓社、二〇二二年八月、一三一―一四一頁
- (18) 岸田國士「紙風船」（『文藝春秋』一九二五年五月↓『岸田國士全集①』新潮社、一九五四年二月、九〇頁）
- (19) 渡邊一民『岸田國士論』前掲、四二―四六頁
- (20) 天野知幸「三島由紀夫「火宅」と戦後新劇」（『稿本近代文学』一九九七年十二月）
- (21) 『GHQ日本占領史⑰出版の自由』日本図書センター、一九九九年三月、九八頁
- (22) 竹内好「教養主義について」（『人間』一九四九年一〇月↓『竹内好全集第六卷』筑摩書房、一九八〇年十二月、一九七頁）
- (23) 天野知幸「三島由紀夫「火宅」と戦後新劇」前掲
- (24) 宮田昇「海外著作の検閲と統制」（『占領期雑誌資料大系 文学編Ⅴ』岩波書店、二〇一〇年八月、月報5）や、松浦総三『占領下の言論弾圧』現代ジャーナリズム出版会一九六九年四月、八一頁）など。
- (25) 西山郊三『日本の住宅問題』岩波書店、一九五二年一〇月、一七四―一七五頁
- (26) 湯沢雍彦『大正期の家族問題―自由と抑圧に生きた人びと』ミネルヴァ書房、二〇一〇年五月、一一―一一五頁
- (27) 飯島正『映画鑑賞読本』旺文社、一九四八年五月、一八七頁
- (28) 谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会、二〇〇二年六月、六頁
- (29) 谷川建司編「戦後映画業界出来事年表」によれば、一九四七年五月、日活はC M P Eとの契約を更新し、帝都座を除く二七館をアメリカ映画専門館とした。（『戦後日本のメディア・イベント』一九四五―一九六〇』世界思想社、二〇〇二年三月、三一―三八頁）

宅」「地獄変」(『文学研究論集』二〇〇六年二月)

- (30) 天野知幸「三島由紀夫「火宅」と戦後新劇」前掲
- (31) 神埼清「女性の「性」はいかに解放されたか—アメリカニゼーションのあとを辿って」(『婦人公論』一九五七年三月)
- (32) 内田秀樹「『紙風船』論—新しい演劇論の試み」(『山梨大学国語・国文と国語教育』一九九九年八月)。さらに内田は、「紙風船」を「不条理劇」と規定し、断絶された外部空間や空想の空間を内包する構造を「不条理の空間」として捉えている。
- (33) 池田健太郎「解説」、チエーホフ(神西清訳)『桜の園・三人姉妹』新潮文庫、一九六七年八月、二四六頁
- (34) 日比野啓『三島の子どもたち』前掲、三〇頁
- (35) 松本徹『あめつちを動かす—三島由紀夫論集』試論社、二〇〇五年二月、一七三頁
- (36) チエーホフ(神西清訳)『桜の園・三人姉妹』前掲、一七—一八頁
- (37) ウラディミール・エルミールロフ(牧原純訳)『チエーホフのドラマトウルギー』未来社、一九五六年八月、三三—三三頁
- (38) 三島由紀夫「「火宅」について—作者の言葉」前掲
- (39) 大橋裕美「郡虎彦と三島由紀夫の劇作法—「道成寺」「火

論文要旨

三島由紀夫「火宅」論

——初期の劇作法と岸田國土受容——

霍 思静 HUO Sijing

三島由紀夫は、劇壇への初陣として「火宅」を創作するにあたり、「何の事件も起らない芝居を書いてみたい」と述べている。これは、事件らしい事件が生じてこない岸田國土の戯曲の特徴と重なり合う。本作において登場人物たちは事件の発生可能性をめぐって論議を重ねるが、実際には事件が発生するのは「何も起こらない」大里家の外部においてである。本稿は、一九六〇年代における三島の言説を参照しつつ、劇的な事件の不在という観点からアンチ・テアトルの概念を再検討する。岸田の「紙風船」と比較しながら、とくに千賀子の劇的役割に注目することで、「火宅」における劇的行動が如何に作用し、アンチ・テアトルとしての特質がどのように表出されているかを明らかにするものである。

【キーワード】三島由紀夫 岸田國土 アンチ・テアトル 劇的なもの 戦後の社会風俗

◆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』第四号をお届けします。

本来なら、第四号は二〇二四年九月に刊行されるはずでした。二〇二四年五月五日締め切りの投稿論文は一本のみで、その一本が不採用となり、刊行することができませんでした。そのため、今号が第四号となりました。

新たに第四号分として募集した二〇二四年一月五日締め切りの投稿論文は三本で、そのうちの一本が採用され、今号の掲載に至りました。

掲載論文は、三島由紀夫の戯曲「火宅」を取り上げたもので、同時代評価、先行研究の分析から、岸田國士の戯曲「紙風船」との関連性を分析すると同時に、台詞に現れた現代性や登場人物同士の劇的空間における関係性を実証的に論じたものとして評価されました。

今回は発刊を見送り、今号は一本だけとなりましたが、第一号の「編集後記」に書かれた、『関西近代文学』は電子版の配信のみの機関誌であるため、論文一本でも刊行でき、採択できる論文が無ければ思い切って休んでもいい、という言葉通りになりました。

編集委員会では、すべての投稿論文に対する査読を、査読担当者だけでなく、編集委員全体で十分な時間と労力をかけて厳正に行っています。特に不採用となった論文については、詳細な理由とともに結果をお伝えしています。編集委員会からのコメントを、より良い論文を完成させる一助にしていただけばと考えています。

なお、今回不採用となった投稿論文には、論証不足や、そもそもの課題設定に問題があったことなどの指摘がなされました。今回の投稿者だけでなく、今後の投稿者には、テキストの詳細な読みや、先行研究の検証、同時代史や同時代文学史への目配りなどに心を配ってほしいと思います。

この号の編集は、天野勝重、黒田大河、白方佳果、鈴木暁世、瀧本和成、田口道昭（編集委員長）、宮園美佳、山本欣司、渡邊ルリ（編集主担）の九名が行いました。特に渡邊ルリ先生、白方佳果先生には、「J-STAGE」の複数回にわたるやり取りとともに、煩雑な編集作業にも大変ご尽力いただきました。

二〇二五年度には四人の編集委員が入れ替わる予定です。新しい体制のもとで本誌がますます発展することをお祈りしたいと思います。

第五号は五月五日、第六号は一月五日が締め切りで、期日厳守です。会員みなさんの積極的な投稿をお待ちしています。

（田口 道昭）



関西近代文学 第四号

発行 2025（令和7）年3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

〒654-8585 神戸市須磨区

東須磨青山2-1

神戸女子大学文学部

永渕朋枝研究室内

kindaikansai@gmail.com