

## 『潮騒』の語り手と戦後社会

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2297/43746">http://hdl.handle.net/2297/43746</a>

A Reserch about the Relation  
between a Narrator and Postwar Society in Japan  
on Mishima Yukio's novel *SHIOSAI*

# 『潮騒』の語り手と 戦後社会

杉山欣也  
*Kinya Sugiyama*

●すぎやま・きんや  
1968年生まれ。金沢大学准教授。日本近現代文学専攻。主な著書に『三島由紀夫の誕生』（2008.2翰林書房）、最新の論文に『三島由紀夫・昭和三十年代エンターテインメント系小説群における語り手の問題』（2012.8『社会文学』）。

## 1.

『潮騒』（1954.6新潮社）は三島由紀夫の小説のなかでもっとも知られた作品のひとつである。本作は刊行直後からベストセラーとなり、同年10月に映画化作品が公開されるなど<sup>1</sup>、同時代的に広汎な読者を獲得した。その後も、各種文学全集に採録され、あるいは国語教科書に採用され<sup>2</sup>、また「新潮文庫の100冊」の定番商品としていまも読みつがれている。映画化の方はいまではさすがに賞味期限切れの気配だが、1985年までに通算5回を数え<sup>3</sup>、青春映画の定番であった。

「『潮騒』は、一般に作家がその生涯に一度しか書かないような、あの幸福な書物の一つである。それはまた、その直接の成功があまりに華々しいので、気むずかしい読者の目にはかえって胡散くさく見えるような作品の一つでもある。」とマルグリット・ユルスナールは『三島あるいは空虚のヴィジョン』（澁澤龍彦訳、1982.5、河出書房新社）で述べているが、「気むずかしい読者」を待つまでもなく、この成功は作者自身にとって興ざめなものであったらしい。「私の遍歴時代」（1963.1.10-5.23『東京新聞』）で三島は「『潮騒』の通俗的成功と、通俗的な受け容れられ方は、私にまた冷や水を浴びせる結果」になったと回想している。ではどの

ような「受け容れられ方」を三島は望んだのだろうか。

書き下ろしで発表された『潮騒』初版本にあとがきは付いていないが、その草稿が『決定版三島由紀夫全集』28巻(2003.3新潮社)に掲載されている。ここで三島は「私の敵手である既成道徳に化け変つて、小説を書かうと発心」して『潮騒』を構想したと記す。その構想とは「既成道徳の帰依者たち乃至は適応者たちの幸福な物語であり、どの一頁にもデカダンスの影もとどめぬ小説であり、考へられるかぎりの「作者不在」の小説」であるという。この草稿からは、従来の三島作品のアンチテーゼとして『潮騒』を読者に認識させたいという意志が感じられる。

公になったエッセイでも三島は同様の意志を語っている。「十八歳と三十四歳の肖像画」(1959.5「群像」)では、「何から何まで自分の反対物を作らうといふ気を起し、全く自分の責任に帰せられない思想と人物とを、ただ言語だけで組み立てようといふ考への擒になつた」ために『潮騒』を執筆したと述べている。「自分の気質に苦しめられてきた」三島は「何から何まで自分の反対物を作らう」と考えた。その試みが『潮騒』だったというのである。「自己改造の試み」(1956.8「文学界」)では、『潮騒』の文体について、従来の作品に対して「強引に、人工的に、単純で古典的な文体を作つた」、「特例に属する」作品であると記している。内容・形式の両面から従来の自作のアンチテーゼを試みていることになる。

このように、三島自身は徹底して『潮騒』を自らの作品群におけるアンチテーゼとして位置付けようとした。「作家がその生涯に一度しか書かないような、あの幸福な書物」というユルスナールの評価もその位置付けの延長上にあるが、実際の読者の受容が素朴で、アンチテーゼの意味を捨象していることに三島は失望を感じたわけである。のちに三島は「私の『潮騒』という小説を武田泰淳が非常に不健康だと言ってくれた。これはいい批評だと思います。」(埴谷雄高・村松剛との鼎談「デカダンス意識と死生観」1968.6「批評」)と述べているが、自己の「気質」や「既成道徳」のアンチテーゼを表現するために刻苦精励して「幸福な書物」を創作したとすれば、その執筆動機はたしかに「不健康」といえる。

その「不健康」な感じは、ビルドアップされた作者自身の肉体をグラビアで見たとき多くの人が感じる不健康な印象に近いといったら、三島に失礼だろうか。三島は『潮騒』刊行の翌年(1955年10月)にボディビルを始めている。「十八歳と三十四歳の肖像画」でも「このころから、人生上でも、私は「自分の反対物」に自らを化してしまはうといふさかんな欲望を抱くやうになる。それは果して自分の反対物であるのか、あるひはそれまで没却されてゐた自分の本来的な半面であるにすぎないのか、よくわからない。」と記しており、三島はアンチテーゼによって定立された二項対立を実人生で止揚しようとしていたようである。気質の問題を肉体改造で克服しようとするならば、ボディビルもひとつの手段ではあ

る。しかし、そのような自己克服の誇示は、運動そのものを見ることとは別種の居心地の悪さを見る者に与える。

ところで、さきほど引用した「あとがき」草稿は、実際には単行本に掲載されていない。理由は定かではないが、仮にこのあとがきが掲載されていたら、『潮騒』の受容は実際とは異なるものになった可能性がある。この「あとがき」を読んだ読者は、三島作品史における『潮騒』の位置付けへの理解を要求され、裏返しの「既成道徳」否定への承認を迫られることになる。しかし、それはおそらく、多くの読者に居心地の悪い思いをさせたにちがいない。

私が編集者なら、この「あとがき」はやんわり却下する。その内容が作品の商品価値を損なうことは言うまでもないが、作品をどう読むかは読者に委ねられるべきであり、作品が作者の意図を離れて読者のなかで自由な像を結ぶことは作者には手の出しようのないことがらであると思うからだ。さらにいえば、ことさらに種明かしせずとも、『潮騒』は本文だけで十分に居心地の悪いところがあると考えられるからである。

日野啓三は『潮騒』について「この作品は決して甘いところの作品ではない。決定的にこの作品の世界がわれわれの末世の現実の裏がえしであることによって、痛烈きわまる作品なのである。」(「三島由紀夫論」1955.11『昭和の作家たち3』英宝社)と述べている。三島は自己の作品史上のアンチテーゼとして『潮騒』を位置付けたが、『潮騒』以前の三島作品が戦後社会の現実を描いていることを考えると、『潮騒』発表当時の日本社会に対する批評性を『潮騒』は必然的に含むことになる。日野の評価にある「われわれの末世の現実」は、それを暗示している。

そこで本論では、同時代の社会的文脈における『潮騒』の批評性を明らかにしたい。それは当時の読者の水準にしたがって読むことではない。また先述した三島の意図を補強することでもない。私の立場は、同時代の文脈との接続をはかりつつ『潮騒』を読むことである。本論はいわば三角測量の試みである。『潮騒』という作品と、『潮騒』の書かれた時代とを両にらみにしつつ、私のなかで形成される解釈を示してみたいのである。その際、一見素朴な物語に居心地の悪さを与える語り手の批評性に着目して、『潮騒』の構造に触れてみたい。

## 2.

いま私は「素朴な物語に居心地の悪さを与える語り手」と述べた。それは作品の末尾によく表れている。

嵐の海に飛び込み、難破しかけた歌島丸の危機を救った新治は、その功績によって新治の恋人・初江の父であり歌島丸のオーナーでもある照吉に、初江との結婚を許される。ふたりは島の灯台長へあいさつに赴き、灯台に案内される。

突然、初江が新治のはうを向いて笑ふと、袂から小さな桃いろの貝殻を出して、彼に示した。

「これ、覚えとる？」

「覚えとる」

若者は美しい齒をあらはして微笑した。それから自分のシャツの胸のかくしから、小さな初江の写真を出して、許嫁に示した。

初江はそつと自分の写真に手をふれて、男に返した。

少女の目には矜りがうかんだ。自分の写真が新治を守つたと考へたのである。しかしそのとき若者は眉を聳やかした。彼はあの冒険を切り抜けたのが自分の力であることを知っていた。

——一九五四年四月四日——

(第16章 傍線杉山、以下同様)

傍線を付した末尾の一文に、私は違和感を覚える。初江は、照吉に新治との交際を禁じられた際に手紙を交換する手段を考えたり、鮑取り競争を通じて新治の母をはじめとする島の女たちの信頼を勝ち取ったりと、この恋愛を成就させるために大きな役割を果たしている。何より、観的哨で性交渉を踏みとどまったのは初江の意志なのだ(第8章)。その「道徳」が彼らに「神々の加護」(第16章)をもたらした。したがって、ここで少女の目に浮かぶ「矜り」には、そのような功績への自負を読み取ることができる。しかし、この『潮騒』の末尾の語り手は、そのような初江の努力と自負とをあえて——といってよいだろう——帳消しにする。傍線の一文が、新治がそのように「考えた」と記されていれば、読者は「新治はそう考えているが、客観的には別の可能性がある」と連想することができる。しかし、ここで「知っていた」と語られることで、この冒険は新治ひとりの手柄であり、そのことを新治自身が肯っているという意味になるため、断定的事実として機能してしまう。初江に共感して読み進めてきた読者は、この語り手の断言に足元をすくわれたような気にならないだろうか。

そして、実は「あの冒険」の際にも、語り手は同様の断言をしている。

新治の心に、このときケビンに掛けた上着の内かくしに残してきた初江の写真のことがかすめ過ぎた。しかしこの徒爾は風に吹きちぎられた。彼は甲板を踏み切つて、跳び込んだ。

(第14章)

問題は傍線を付した「徒爾」という単語にある。「あだごと」とは色ごと、浮気、

あるいは、むだなこと、役に立たないこと、といった意味をもつ。『潮騒』の語り手はこの写真を、新治の決断を躊躇させる夾雑物であり、大切な冒険を前にうち捨てるべきものとして扱っている。すでにこの時点で初江の「矜り」は語り手によって踏みにじられているのである。

このように、この語り手は、その言葉づかいによってひそかに物語の素直な進行に抗い、新治ひとりに手柄を与えようと読者を誘導しているようである。

しかし、『潮騒』の発表当時、このような読み取りはあまりなされなかったように思う。そう考えられるのは、さきほどふれた末尾のシーンが、谷口千吉と中村真一郎の共同執筆による映画『潮騒』（1954東宝）のシナリオで次のように書かれており、実際の映画もそうなっているからである。

#### 126 燈室 [中略]

初江「おおきに！」

と返事して置いて、袂から小さな貝を出す。

新治「これ覚えとる？」

新治「覚えとる……俺かて」

と、シャツのポケットから初江の写真を出して見せる

(「シナリオ 潮騒」1954.10「映画評論」)

原作にない「俺かて」の一語の挿入によって、新治の渡した桃色の貝と初江の写真は等価物となる。したがって、恋愛はふたりの努力で成就したという意味になるだろう。新治だけが「眉を聳やか」す演技は不要となり、原作の語り手の「知つてゐた」という断言は効力を失うことになる。

映画版「潮騒」の監督・谷口千吉は「産業経済新聞」の掲載記事内で次のように記者の質問に答えている。

「これは廿世紀の神話なんだ。三島さんの意図も現代の「ダフニスとクロエ」にあると思うから、その作者の気持ちを十分に生かします。僕は今までもつぱらオリジナル作品を意識して手掛けてきたけれど、それだけに、原作ものをやるときは、原作どおりにやる積りだ」

「新しい神話「潮騒」一戒める演技過剰」(1954.7.27「産業経済新聞」)

『潮騒』をロンゴスの恋愛物語「ダフニスとクロエ」の翻案であると説明したのは三島自身である<sup>4</sup>。しかし「原作どおり」制作されたはずの映画『潮騒』は、知るか知らずか原作の語り手の意志を「俺かて」の一言で裏切っている。

「私の原作映画」(1956.10.10週刊朝日別冊「特集 日本映画」)というエッセイで、三島は「『潮騒』のときは、特に中村真一郎氏の協力を乞ひ、谷口千吉監督もその意図を諒として、シナリオを徹底的に検討した。最近も古物映画館で『潮騒』を見たが、シナリオが徹底的に理詰めにてきてゐるのが、あの映画の成功の一因であると思った。」と、そのシナリオを高く評価している。だが、同じエッセイで「私は自分の小説と、映画とは全然別物だと思つてをり、今もその気持は変わらない」とも述べていて、原作の意図をシナリオに反映させようとはしなかったようである。

おそらく、当時の「通俗的」な『潮騒』理解は映画版のシナリオの方にあつたのではないか。一般に、映画を観てから原作を読む読者、映画しかみない聴衆も多いからだ。また、再映画化のたびにヒロイン映画の色彩が強まっていることをみると、このような理解こそが、本論冒頭で紹介したように『潮騒』の有効期限を延ばしたのだということもできる。

### 3.

『潮騒』は三人称で書かれているが、先ほども論じたように、背後から物語を統御しようとする語り手の意志が言葉づかいににじんでいる。この語り手は、あるところでは映画的に情景を描写し、あるところでは登場人物の内面に入りこんでいく<sup>5</sup>。映画的という点では、作品冒頭の歌島の情景描写は典型的だろう。語り手はこの冒頭シーンで、「一双の石の唐獅子に<sup>まも</sup>られた鳥居のところで見返る」とうっすら姿を表し、作品世界をその視線で統御していることを暗示する<sup>6</sup>。この冒頭部分で、語り手は「歌島に眺めのもつとも美しい場所が二つある。」と述べ、『潮騒』を通底するふたつのコードを提出している。

ひとつは、「島の頂きちかく、北西にむかつて建てられた」八代神社のコードである。ここからは「伊勢海の周辺が<sup>くま</sup>なく見え、「海岸線が隠見」する。語り手は映画のカメラよろしく「古代さながらの伊勢の海」から綿津見命を祀った八代神社の社、そこに安置された「六十六面の銅鏡の宝」と、徐々に視野を収斂させていく。八代神社のコードは神話・伝承のコードであり、八代神社が島の漁師たちの信仰を集めていることを踏まえれば、眼下の海で生計を立てる漁師や海女たちの世界を示すコードともいえる。

もうひとつは「島の東山の頂きに近い」灯台のコードである。灯台には望遠鏡が設置されており、そのレンズの視界には「三井ラインの貨物船、千九百<sup>トシ</sup>噸の十勝丸」や「英国船タリスマン号」が入ってくる。これは、島の生活のはるか先に望み見られる未知の世界を示すコードである。そして語り手は、新治を次のように登場させる。

日が暮れはてたころ、一人の漁師の若者が、手には巨きな平目をぶらさげ、村から灯台へむかふ登り一方の山道を急いでゐた。

(第1章)

ここで語り手はまだ新治の名前を明かさず、「漁師の若者」と呼ぶ。若い漁師は収穫物である「巨きな平目」をぶら下げていく。八代神社が漁師の生活に根ざした信仰の対象であるとナレーションされているので、収穫物は八代神社に奉納されるのかと思えば、この若者は灯台へ向かう。私たちは作品を読み進めるうちに新治の夢が「一人前の漁師になる」(第3章)ことから「機帆船買って、弟と二人で、紀州の木材や吸収の石炭を輸送しよう」(第6章)となり、末尾では「今に試験をうけて、海技免状をとつて、一等航海士にならう」(第16章)へと広がってゆくことを知る。このシーンに描かれた新治のうしろ姿は、八代神社のコードから灯台のコードへ、ふたつのコードを斜め上方にのぼっていく新治を予見している。

ところで、上記の新治の夢は、初江との交際・結婚によって具体化する。結婚を承諾する照吉が「新治は初江の婿になる男や」(第15章)と述べているように、初江との結婚は島一番の素封家・宮田家の婿になることでもある。客観的にみて『潮騒』における新治の立身出世は玉の輿である。それは新治の恋敵・安夫が歌島丸の船員たちに言い放つ「どうせ俺は、島へかへつたら照爺の婿になるでなア。そしたら、この船は俺のもんや」(第14章)という台詞に明らかである。作品末尾で、灯台の望遠鏡を覗いて「レンズの視界に巨船が入ってきた」ことに喚声をあげる初江の姿には、新治が海外に雄飛し、初江が島を守るというふたりの未来を暗示している。その夫唱婦隨の姿も、初江の謙譲によって支えられているともいえる。しかしそのことを語り手は強調せず、それによって新治を英雄に仕立てている。それは先述した末尾の一文と同じ発想による操作であろう。つまり、『潮騒』の語り手は、言葉の選択や描写のさじ加減などの表現技巧を駆使して新治の英雄的行動を読者に印象づけ、同時に立身出世、夫唱婦隨といった価値観を伝えようとする存在なのである。

しかし、このような語り手の存在は、映画化に際して捨象されている。それはひとつには、小説の語り手に対応すべきカメラアングルが非人称のものとして扱われているためだが、もうひとつの理由は、語り手の価値観が1954年時点ですでに時代遅れだったためだろう。1954年に上映され、純潔思想<sup>7</sup>の要素を含んだ健康的な青春映画としては、男女同権的な恋愛である方がよい。だからこそ「俺かて」という台詞が付け加えられているのである。しかし、そのような時期に原作の語り手が操作を行ってこのような価値観を提出してくることに、どこ



か皮肉めいたものがある。

このようなことを踏まえつつ、さきほどの新治の夢の推移を考えると、新治がこれから旅立つ海は、本当に理想を託すべき海であったのだろうか、という疑念が生じる。その疑念がぬぐえないのは、この冒頭部分で、八代神社の鳥居の描写につづいて、次の一文が語られているからである。

もとはここに、枝が交錯して、鳥居の形をなした「鳥居の松」があつて、それが眺望におもしろい額縁を与へてゐたが、数年前、枯死してしまつた。

(第1章)

私が気になるのは、なぜこの映像的・映画的な情景描写のなかに「数年前、枯死してしまつた」松という、いまここに存在しないものがモニタージュされているのかということである。私はこの一文から、八代神社からみる歌島の景観が変化を余儀なくされていることの兆しを読み取る。八代神社のコードが指し示す、伝説さながらの歌鳥の世界に、ネガティブな環境の変化が存在することをこの一文は暗示しているのではないか。

1954年はアメリカ合衆国によるビキニ環礁の水爆実験に際して第五福竜丸が被爆、無線長の久保山愛吉氏が犠牲となったことと、それを契機に原水爆禁止運動がさかんになった年として記憶されている。「潮騒」の末尾には「一九五四年四月四日」と摺筆の期日が記されているが、この日付は、3月16日にはじめて報じられた第五福竜丸の被爆報道や、原爆マグロと呼ばれる汚染魚の発見により漁業市場の大暴落が起こるなどの騒然たる報道を通じて、海とその放射能汚染に関するイメージが極限にまで高まった、ただ中の一日であった。3月27日付朝日新聞「かたえくぼ」欄に「ビキニ問答 みんな科学者になったような気がする——日本国民」という小咄が掲載されているが、当時の諸メディアを一瞥すると、目に見えぬ放射能に対する当時の恐怖心がわかる。また、自由党・改進黨・日本自由党が原子力予算を提出したのは同年3月2日であった。核エネルギー言説の分水嶺ともいべき時期に『潮騒』は発表されている<sup>8</sup>。

作中、初江が深夜の水汲みで安夫に陵辱されかける場面を導く話題のなかに「灯台だけは雨水を濾過して水槽に貯へてゐた」(第9章)とある。『潮騒』発表後のことだが、このことはモデルとなった神島灯台に被害をもたらしている。

1954年8月7日の「毎日新聞」は、金沢発の記事として、神島灯台に住む職員の一家から放射能症の患者が出たことを伝えている。「三重 灯台に放射能症」というこの記事によれば、この一家の罹患は神島灯台が雨水を濾過して飲料水としていたためであり、金沢大学医学部放射線科の医師の診療を受けるに至った

が、さいわい軽症だったためすでに帰宅したという。

このことは、映画版『潮騒』のロケ隊や同行した三島にも事前に知らされていた。「『潮騒』ロケ随日記」(1954.11「婦人公論」)には、「昨年この島へ来たとき、「われもまたアルカディアに」の感慨を味わったが、そのアルカディアが一年後、水爆実験の被害を蒙るにいたつたのであつた。」と感想を述べ、ロケ隊に参加の意志確認があったことや、灯台で接待を受けた際に同席の黛敏郎とともにその雨水で作ったお茶を飲んだことなどが記されている。また、水爆実験によって突然変異した怪獣が太平洋から東京に上陸する映画『ゴジラ』が11月3日封切で、10月20日封切の『潮騒』の次に同系列の映画館で上映されている。ベストセラー化した『潮騒』をめぐる海のイメージは放射能にまみれている。

もちろん、第五福竜丸事件は『潮騒』執筆の大詰めの段階で起きたできごとである。三島が神島へ『潮騒』の取材に行ったのは1953年3月と8月であり、1954年にかけての年越しを『潮騒』の執筆で徹夜したこともわかっている。したがって、第五福竜丸事件以降の社会状況やイメージ認識を作者が意識して作品に取り込んだと言うことはできない。にもかかわらず、「一九五四年四月四日」という末尾の日付の存在が、作品の読解に際してこの社会的文脈への意識を要請しているように私には思えるのである。この文脈を踏まえたとき、先述の結末部分において、近い将来に新治が雄飛を目論む海が明るい未来の象徴とばかりはいえないことを指摘できるだろう。

アンチテーゼとは基本的に対立物を内包しているものである。それがアンチテーゼとして機能するのは、テーゼ自体がアンチテーゼのなかに織り込まれているからこそである。そうでなければ私たちは両者を比較する手がかりをもたない。そう考えると、さきほどより述べてきた「居心地の悪さ」とは、日野のいう「われわれの末世の現実」が物語を統御する語り手の認識に入り込んでいるためではないだろうか。

のちに書かれたものであるが、三島は小説『美しい星』(1963.1-11「新潮」)や『終末観と文学』(1962.1.14「毎日新聞」)などのエッセイで核戦争による世界滅亡を想像した。環境汚染という意味では、『潮騒』のセルフ・パロディともいえる小説『愛の疾走』で、工業化による水質汚染で衰退する諏訪湖の伝統的漁業を戯画的に描いている<sup>9</sup>。「私の中のヒロシマ」(1967.8.11「週刊朝日」)では、広島に原爆が投下されたことを知った当時の三島は「世界の終わりだ、と思った。この世界終末観は、その後の私の文学の唯一の母体をなすものである。」と述べている。そのような意識は『潮騒』にも伏流している可能性がある。

## 4.

そのような意識で読みかえたとき、『潮騒』の語り手が当時の日本社会——より具体的にいえば戦争と戦後の問題——をみつめていることに気付く。以下、いくつかの場面の語りに注目してみたい。

佐伯彰一は『『潮騒』について』(1985.9新潮文庫『潮騒』改版時に収録)で、「この世界からは、暴力と血の匂いもほぼ完全に閉め出されていて、作中における唯一の「血」の描写といえるのは第一章の結びの「若者は「若者は厨口に立ってもじもじしている。平目はすでに、白い珝瑯の大皿に載せられている。かすかに喘いでいるその鰓からは、血が流れ出て、白い滑らかな肌<sup>にじ</sup>に滲んでいる」という箇所だけにすぎない。」と述べている。しかし『潮騒』には「暴力と血」を描写する場面が存在する。それは、B24の機銃掃射の犠牲となって死んだ新治の父に関する場面である。

或る老婆が死んだので、その屍をのせて答志島<sup>たふしじま</sup>まで検屍をうけに行つた組合の舟は、歌島から三哩<sup>さんり</sup>のところ、B24の艦載機に出会つた。爆弾が投下され、機銃掃射がこれにつづいた。[中略]パイプと煙突が裂け、新治の父の頭の耳から上はめちやめちやに裂けた。もう一人は目をやられて即死した。一人は背から肺に盲管銃創を負ひ、一人は足をやられた。尻の肉を殺がれた一人は、出血多量で間もなく死んだ。

甲板も船底も血の池になつた。石油タンクが射たれ、石油が血潮の上に溢れた。そのために伏せの姿勢をとれなかつた者は腰をやられた。

(第5章)

これが凄惨な印象を与えないのは、「枕ほどの大きさ」のおはぎをいくつも携えた命日の墓参時の回想であり、また、『一人女に一人坊主はのせるな』という島の言い伝えをこの舟が犯したことを付け加え、歌島の伝統的規範を破つたことを理由とした神仏による処罰の側面を語り手が強調しているためである。

戦争にかかわってさらに気になるのは、新治・初江の恋愛にとってもっとも重要なふたつの舞台が、ともに戦争の痕跡を濃厚に残す場所であることだ。すなわち、新治と初江が逢い引きし、性交渉を踏みとどまる有名なシーンの舞台が軍事訓練施設である観的哨であり、新治が照吉の信頼を勝ち取った冒険の舞台が占領下の沖縄の海であることである。

観的哨に薪を取りに行った新治は、偶然道に迷った初江と出会い、言葉を交わすことになるが、その直前に次のような描写が施されている。

やがて松林の砂地のかなたに、三階建の鉄筋コンクリートの観的哨が見えだした。この白い廃墟は、周囲の<sup>ひとが</sup>人気のない自然の静寂の中に妖しく見えた。[中略]階段を昇つてゆくと、廃墟の二階の、硝子も窓枠もない広い窓が、落莫と囲んでゐる海があつた。バルコニーの鉄柵も失はれてゐた。薄墨いろの壁に、白墨で描いた兵士たちの落書の跡があつた。

新治はさらに昇る。三階の窓から、挫折してゐる国旗掲揚塔に目をとめたとき、今度はたしかに人の<sup>すす</sup>嘸り泣きのやうな声をきいた。

(第4章)

敗戦以降、八年の歳月を経て、いまだに兵士たちの落書きの跡が残る生々しさもさることながら、とくに気になるのは、語り手が「廃墟」「静寂」「落莫」と怪談風味の印象を与えつつも、国旗掲揚塔をクローズアップして「挫折」と表現することである。この表現はアジア太平洋戦争の敗北についての語り手の認識を強く意識させる。また、ここで同時に語り手は、戦後の現実をも「挫折」と意識しているのではないだろうか。この観的哨で純潔を守り、恋愛の勝者となる新治の英雄譚は、語り手のクローズアップによって戦後否定的な価値観を付与され、挫折した戦後の裏返しとして機能するように思われるのである。

書き下ろし長編小説のなかの、物語の流れと関係のなさそうな一点景を形容する修飾語ひとつにこのような語り手の作為と認識とを読み取るのはうがちすぎとのそしりを受けるかもしれない。では次の描写はどうだろうか。新治が冒険を成し遂げる直前の、歌島丸からみえる沖縄の情景である。

歌島丸は那覇に着いた。税関の検疫をうけ、入港し、荷揚げをした。船は二三日の碇泊を強ひられた。内地へもつてかへる<sup>スクラップ</sup>鉄屑を、<sup>うんてん</sup>運天から積み込むのを、不開港である運天へまはつてよいといふ許可が、なかなか下りなかつたからである。運天は沖縄島の北端にあつて、戦時中米軍が最初に上陸した地点である。

一般の船員は上陸を許されなかつたので、毎日甲板から荒涼とした島の秃山を眺めて暮した。山の樹々は、進駐当時の米軍が、不発弾の残存をおそれて、のこらず焼き払つてしまつたのである。

朝鮮事変は一旦終つてゐたが、島の眺めには只ならぬ風情があつた。戦闘機の練習の爆音は終日とどろき、港に沿うた広いコンクリートの舗道には、亜熱帯の夏の日にかがやいて、数へ切れぬほどの車が往来してゐた。乗用車がある。トラックがある。軍用自動車がある。沿道の急造の米軍家は鮮やかな瀝青の光沢を放ち、民家は打ちひしがれて、つぎはぎのトタ

ン屋根が風景に醜い斑<sup>まだ</sup>らをまがいてゐる。

島へ上つたのは、山川運送の下請会社へ、エイジェントを呼びに行つた一等航海士一人であつた。

(第14章)

ここで歌島丸の乗組員たちの視線を借りて語り手の表現する情景は、まさに占領下の沖縄である。語り手は、悲惨な沖縄戦の戦端となった運天を場面を選び、米軍に蹂躪された禿山を、米兵とは異なり「上陸を許されなかつた」乗組員たちの視線に寄り添って見つめる。さらに語り手の目は沖縄の現実を、米軍家屋の「鮮やかな瀝青の光沢」と民家の「醜い斑ら」との対比で映し出す。「打ちひしがれ」た民家という形容で、軍政下にある沖縄の悲惨を描出する話法は、さきほどの「挫折した国旗掲揚塔」と同様である。新治が夢を叶え、一等航海士になれば、彼は沖縄上陸が許される。この描写によって、この海での冒険に勝利を取める新治の姿は、戦争によって蹂躪された沖縄、そして日本と対置される<sup>10</sup>。

戦争の傷跡を遺す場所を選んで新治が初江を獲得するプロセスは、それを語る語り手の意識にアジア太平洋戦争に敗北した日本の現状に対する批評意識が重なることによって、挫折した日本の姿と対置される。「一九五四年四月四日」は、自衛隊の発足に向けた国会論戦のさなかでもある。新治が一等航海士になって世界の海に雄飛する夢は、安保体制の下、なおアメリカへの屈従を余儀なくされた日本の理想として形象化されていると考えることができる。『潮騒』の語り手は表現技巧によってアジア太平洋戦争の敗北に対する忸怩たる思いを婉曲に表現し、新治を英雄化することで自らの理想を伝えようとしているのだ。しかし、このような微細な語り口は物語の自然な流れを堪能する上ではあまり意識されない。映画化のプロセスで抹消されるのも当然だろう。

## 5.

このような語りを意識して『潮騒』を読み直すと、語り手が1954年当時の日本社会を批評していることに気づかされる。それは新治のライバル・安夫や、東京で大学生活を送る千代子、あるいは新治の弟・宏など、歌島の外部と接触する登場人物の言動を通して語られる。

彼らに共通する身振りは「模倣」である。「都会の少年はまづ小説や映画から恋愛の作法を学ぶが、歌島にはおよそ模倣の対象がなかつた。」(第5章)と語り手は説明し、新治は「どんな時世になつても、あんまり悪い習慣は、この島まで来んうちに消えてしまふ」(第6章)と語る。たしかに、作中の論理として都市社会の模倣はことごとく敗北するのだが、くりかえし語られる「模倣」は意外に根深

くこの島を浸食している。

具体例をみよう。安夫は『潮騒』の登場する歌島住民のなかで唯一、頻繁に鳥羽へ渡る越境者であり、都会の文物にあこがれ、都会を模倣する人物である。「東京の女大学生に標準語を使つてみせるのが得意」(第7章)な安夫は、はじめて作中に登場する場面でも島の若者たちに標準語を使う。

戸が景気よくあけられて、安夫が上つて来た。[中略]彼は標準語を巧みに喋つた。[中略]鼠とりは、いつでもかまひません。下水道以外のところで鼠殺しても、駐在さんにつかまることあらへんで」  
皆は笑つた。

(第3章)

安夫は巧みに標準語を使つて青年会の例会の議事を進行し、他の少年たちと差別化を図りながら、冗談だけは方言を使うことで彼らの懐に入り込む。歌島丸の船上では、「いよいよ<sup>の</sup>汝と朋輩は二人きりや。島ではいろんなこともあつたけど、これからは仲良うせよう」(第14章)と、やはり方言で新治に取り入り、虫のいい停戦に持ち込む。

さらに安夫をめぐる都会の文物として、「時計」を掲げることができる。時計に象徴される時間感覚が近代社会の特徴であることをここでくりかえす必要はないだろう。それでも安夫の夜光時計を強調したくなるのは、「こんな時計をもつてゐるだけで安夫は十分女にもてる資格があるやうな気がした。」(第9章)とあるとおり、この最新式の時計の所有が初江の愛情の獲得に対する安夫の無根拠な自信につながっており、またこの時計を腕にはめていたため蜂に刺されて初江をレイプし損なうからである。

また、時計は新治の存在によつても否定される。

新治は時計をもつてゐない。強ひて云へば時計は必要でない。夜も昼も、時間を本能的に知覚するふしぎな才能を代りにもつてゐる。

たとへば星が移る。その移行の精密な測定に長けてゐなくても、夜の大きな環がめぐり、昼の大きな環がめぐつてゆくことは体でわかる。大自然の連関の片端れんくわんに身を置けば、自然の正確な秩序がわからない筈はなかつた。

(第12章)

この箇所から、時計の象徴する近代社会の時間感覚が、新治を内包する歌島の自然によつて批判されていることがわかる。時計もまた「都会」を表象してい

ることは、千代子が身に付ける「赤皮のバンドの腕時計」(第7章)にも明らかである。灯台長の娘である千代子は「東京で見た映画や小説の影響」(第7章)を蒙り、都会生活に深く傷ついている。それでも彼女は歌島の日常に退屈し、東京を恋しく思う。千代子は安夫の身振りを都会的なものとして保証するために存在している。千代子が都会で見聞したうわさ話は、安夫によるレイプを正当化する論理と共通する。

何故ともしれず、千代子は愛する男に手ごめにされた学友に関する噂話を思ひ出した。その学友は恋人のやさしさと優雅を愛し、それを吹聴してゐたのであつたが、その夜以後は、同じ男の暴力と我慾を愛し、誰にも口をつぐんでしまった。

(第8章)

このうわさ話は「もし事の前に逃がしたら、初江は父にいひつけるであらう。しかしその後だつたら、誰にも言はないだらう。」(第9章)という身勝手きわまりない安夫の理屈と同じ内容をもっている。安夫の愚かなふるまいが千代子の密告に触発されたものであることを思うと、そのような行動が彼らの考える「都会」イメージの模倣であることが明瞭となる。安夫は「都会の三文雑誌に出てくる、「征服された」女の告白といふやつが好きで仕方がない。言ふに言へない苦惱を与へてやるといふことはすばらしい。」(第9章)と考えている。安夫の行動を突き動かしているのは性欲というよりは「都会の三文雑誌」に書かれた安っぽい物語である。彼は都会の物語に触発されて模倣行動をとっているのである。さらに安夫は、初江をくどく際にも「われしらず、想像上の新治のかうした場合の正々堂々さを模倣してゐた」(第9章)という。安夫の存在は、都会の文物にかぶれた若者の内面の空虚を私たちに印象づける。

この「模倣」が安夫個人の資質に属するだけでなく、「都会」全体の象徴であることは、千代子の存在を通して読者に伝えられる。

千代子は仕様ことなしに、英文学史の勉強をはじめた。ヴィクトリア朝の閨秀詩人たち、クリスティナ・ジョオジナ、アデレイド・アン・プロクタ、ジン・インジロウ、オオガスタ・ウェブスタ、アリス・メネル夫人などの名を、作品を一つも知らずに、お経の文句を覚えるようにおぼえた。千代子は棒暗記が得意で、そのノオトにしてからが、先生のくしやみまで筆記されてゐたのである。

そばでは母親が、娘から新規の知識を学びとらうと一生懸命であつた。

一見ほほえましい光景だが、作品を一つも知らずにイギリスの作家の名前を記憶しようとする身振りはまさに「模倣」であり、語り手はそれを「都会」の欠陥として表現している。夫の転勤にともなう移住者である千代子の母が、このような皮相な教育をありがたがり、模倣するさまには、『潮騒』における「都会」流入の微妙な程度を読み取ることができる。

もともと、千代子の母は歌島きってのインテリであり、娘の千代子は東京在住の大学生である。彼らにはもともと「都会」に染まりやすい要素がある。だが、安夫ほど極端ではないにしても、元々の島民にもそのような要素はある。それを端的に示しているのが、新治の弟・宏の存在である。『潮騒』において、宏はつねに修学旅行とともに語られている。そのことについて考えてみたい。

修学旅行に先立ち、島の子どもたちは事前学習を行う。「教科書の絵や説明で、本物の代りにまづ概念を学ぶ」彼らは、いざ旅行に出かけてそれらの実物を知ったのちには「その概念の無用さがはつきりして」、「都会の路上にさわがしく行き交うてゐるであらう電車のことなどは、思つてもみなくなる」(第7章)という。それは、千代子の英文学史と同種の空疎な学習である。宏も、家族を前に「通りいつぺんの旅の話」をしたあとは、修学旅行で持ち帰った「ある強烈な印象」も「もとにかへ」ったという(第10章)。その程度の刺激では歌島の社会は揺るぎないように思える。しかし、語り手の微細な表現に注意すると、そうとばかりは言えないことがわかる。

修学旅行以前、宏と同級生たちの遊びは「剣戟ごつこ」だった。銭湯ではやばやと風呂から上がってしまう宏に新治が訳をたずねると、宏は「けふ剣戟ごつこをして、組合長の息子の頭を刀で擲つて泣かせたのであつた。」(第2章)という。小学生らしい、かわいらしいエピソードだが、修学旅行を経験したのち、彼らの遊びは変容する。

宏から速達の旅信が来た。普通郵便では本人の帰島のはうが先になるかもしれないので、京都の清水寺きよみづでらのゑはがきに、見物記念の大きな紫いろの判を捺して、速達にしてよこしたのである。[中略]宏のはがきには、名所旧蹟のことは何も書かれず、はじめて行つた映画館のことばかり書いてあつた。

修学旅行は京阪神を4泊5日でまわるもので、小学生が親元を離れて旅行する



設定としては無理がある。この設定は、この速達のはがきによって宏たちの映画体験を読者に印象づけるためであろう。彼らが清水寺に詣でていることは「見物記念の大きな紫いろの判」でわかる。しかし、彼らは神社仏閣にまったく関心を持っていない。一般に、修学旅行とはそのようなものである。先述のように、語り手も修学旅行を神社仏閣ではなく「都会」を見学する機会として設定している（第7章）。だから宏がここで映画について書いてよこすことは不思議ではない。だが、この映画体験は修学旅行の「強烈な印象」の薄れたあとまで宏たちに微妙な影響を残している。

彼らが修学旅行先で見た映画が西部劇であったことは、第10章で語られている。

京都や大阪で、かねて話にきいてみた西部劇の映画をはじめて見てから、西部劇をまねる新しい遊びが、宏の遊び仲間にはやつた。海をへだてた志摩半島の元浦あたりに、山火事の煙がのぼるのを見ると、かれらはインディアン<sup>のろし</sup>の岩であげる狼煙を想はずにはゐられなかつた。[中略]さうしてゐるあひだ、宏も映画のなかの一人物になつたやうな気がするのであつた。  
(第10章)

はじめて映画を観た少年がその内容に影響されるというのは珍しいことではないし、それが「剣戟ごっこ」に代わって新しい遊びとして採用されるのも不思議ではない。「剣戟ごっこ」と「西部劇」、遊びとして本質的なところは変わっていないともいえる。しかし、先ほど述べた国旗掲揚塔の挫折と沖縄の情景を考慮すると、その映画がアメリカ西部劇であることには注意が必要だろう。また、映画の影響は、本人にも気がつかないほど、深く浸透している場合がある。ここでは元浦に上がる山火事の煙が狼煙にみえるという認識の変容が表れている。「古代さながら」の景観は、西部劇映画が子どもたちにもたらした認識によって、アメリカのそれへと変容しているのである。

この変容は、第13章でも確認できる。

小さな入江は、その名の通り庭園の結構をもつてゐた。浜をめぐる石灰石の多くの岩が、西部劇ごっこをする子どもたちが岩に身を隠してピストルを発射するために、いかにも恰好な付置を整へ、しかもその表面は滑らかで、ところどころにあいた小指ほどの穴は蟹や浜虫の棲家になつていた。  
(第13章)

この入江をのぞむ浜はニワの浜と呼ばれ、デキ王子の古墳と呼ばれている場

所につづく場所である。デキ王子とは島に伝わる模糊とした伝説上の人物で、「古い昔にどこかの遙かな国の王子が、黄金の船に乗つてこの島に流れつき、「島の娘を娶り、死んだのちは陵に埋められた」という。歌島での王子の生涯は「物語を生む余地もないほどに幸福なものだつた」(第12章)と語り手はいう。

しかし、幸福な伝説に彩られたニワの浜の情景は子どもたちの認識のなかで西部劇映画の情景に読み替えられてしまった。目の前に広がる風景は同じでも、重ね合わせる物語の内容によって、その認識はまったく変わってしまう。歌枕のたとえを引かずとも、風景を見るとはそもそもそういうものである。

その認識とは西部劇がもたらしたアメリカの情景である。映画がさまざまなメッセージを全国津々浦々に伝えるメディアであることに、この語り手は無自覚ではなかったと考えられる。学校教育やメディアの力によって認識が均一化され、地方の風景が変質していく様子を、この語り手は、宏の修学旅行を通して表現している。また、ネイティブアメリカンを武力で征服する物語、という西部劇の基本的な構造は、瀝青の光沢を放つ米軍家屋に打ちひしがれる沖縄の情景と同じ構造をもっている。そこに、同時代の日本に対する語り手の苦々しい認識を読み取ることができるのではないだろうか。

「模倣」行動によって歌島に侵入しつつある「都会」とは、安保体制の下、アメリカナイズされていく日本の情景だった。語り手はそのような現実を苦々しく見詰め、歌島を「どんな時世になつても、あんまり悪い習慣は、この島まで来んうちに消えてしまふ」(第6章)設定にすることで、挫折した日本を守ろうとしているといえる。しかし、修学旅行を通して、子どもたちは「都会」風のアメリカナイズされた認識を無自覚の内に獲得してしまった。宏が漁民の次男坊であることを思うとき、集団就職に代表される若年労働力の都市部への流入の問題が同時代の社会的文脈として浮上する。小津安二郎はすでにその問題を『東京物語』(1953.11松竹)で表現していた。また、「都会」に慣れることが修学旅行の目的の一つであるとするならば、修学旅行は集団就職の前段階としての意味があったはずである。事前学習において宏たちが「都会」の文物を学んでいることには、そんな含みもあるように思われる。集団就職列車の第1便は『潮騒』擱筆の翌日、1954年4月5日に青森駅を発車していた。また、新治は「海がなア、島に要るまつすぐな善えもんだけを送つてよこし、島に残つとるまつすぐな善えもんを護つてくれる」(第6章)と述べているが、先述のように『潮騒』発表時すでにその海は汚されているのである。

『潮騒』の語り手は、いわゆる55年体制確立前夜の日本社会のかかえるさまざまな問題に批判的な意識をもっており、語り手の駆使するモンタージュ的な手法によって、新治の冒険を戦後社会における象徴的な行為として彩る。これによ

て、歌島における素朴で「通俗的」な物語は同時代のアンチテーゼとしての批評性を有する戦後小説として語られているといえる。その批評性は今日でもある程度有効であると私は考える。しかし本当に歌島のような空間が現実存在しているかどうかはまた別の問題である。むしろ、そのような場がかつてあったし、これからもありうるという歴史の創造のために語り手は『潮騒』を物語っているように思える。

### 【附記】

本論は昭和文学学会2006年度12月研究集会(2006.12.16於・大妻女子大学)における口頭発表に基づくものである。また、杉山「三島由紀夫・昭和三十年代エンターテイメント系小説群における語りの問題」(2012.8『社会文学』)と重なる部分がある。

### 【註】

- 1 1954年10月20日公開、東宝。谷口千吉監督、久保明・青山京子ほかの出演。
- 2 1963～70+『現代国語一』[現代国語一改訂版]『現代国語一三訂版』(実教出版)、1963+『高等学校現代国語一』(尚学図書)、2007～現在『国語総合』(数研出版)。なお「+」は次の改定までの数年間、同教科書が用いられたことを示す。
- 3 1964年4月29日公開(森永健次郎監督、吉永小百合・浜田光夫ほか出演、日活)、1971年9月24日公開(森谷司郎監督、朝比奈逸人・小野里みどりほか、東宝)、1975年4月26日公開(西河克巳監督、山口百恵・三浦友和ほか、東宝・ホリプロ)、1985年10月10日公開(小谷承靖監督、堀ちえみ・鶴見辰吾ほか、ホリ企画・東宝)。
- 4 先述『潮騒』のこと(1956.9『婦人公論』)ほか。なおドナルド・キーンは『潮騒』評(1954.9『文芸』)で「物語には何か牧歌風な性質が確にあるけれども、『ダフニスとクロエ』と云ふギリシア牧歌物語から直接に影響を受けたと云ふ説には賛成しかねる。』『潮騒』は漁村の生活乃至日本全国の庶民生活の或る特徴を上手に捉へた小説である。」と述べている。
- 5 佐藤秀明「原初の初恋—『潮騒』論」(『三島由紀夫の文学』2009.5試論社)に「この語り手は全知の語り手、神の視点を持つ語り手などではない。語り手がかなりの程度実体化しているのである。場面を描写することに奉仕する透明な機能ではなく、限定的な能力も個性も持つ語り手が存在し、その性格を隠さずに語っているところにこの文体の特徴がある。」という指摘がある。
- 6 この箇所について、竹内清己「『潮騒』—その方法と挑発」(『文学構造—作品のコスモロジー』1997.3おうふう)、梶尾文武「三島由紀夫『潮騒』論—可視性の境界」(『東京大学国文学論集』2011.3)などでも論じられている。
- 7 九内悠水子「三島由紀夫『潮騒』論—歌島の〈道徳〉、芸術家の〈道徳〉」(2006.12『広島女学院大学国語国文学誌』)、武内佳代「三島由紀夫『潮騒』と『恋の都』—〈純愛〉小説に映じる反ヘテロセクシズムと戦後日本」(『ジェンダー研究』2009.3)などに指摘がある。
- 8 山本昭宏「核エネルギー言説の戦後史1945-1960—「被爆の記憶」と「原子力の夢」」(2012.6人文書院)参照。
- 9 『潮騒』と『愛の疾走』との関係については、講談社ロマンブックス版『愛の疾走』(1964.8)の裏表紙に「風光明媚な湖水と信州の山なみを背景にして、『潮騒』の作者が再び放つ青春謳歌の大ロマン。」とある。両者の関係について杉山「三島由紀夫・昭和三十年代エンターテイメント系小説群における語りの問題」(2012.8『社会文学』)で論じた。ちなみに『熊本日日新聞』に水俣におけるネコの異常死が報道されたのは1954年8月1日のことである。
- 10 この沖繩の叙述については柴田勝二「二つの〈太陽〉—『潮騒』の寓意」(『三島由紀夫 魅せられる精神』2001.11おうふう)でも分析されている。