

## 姦通する女たち：太宰治「冬の花火-三幕」精読

石川, 巧  
立教大学文学部文学科日本文学専修：教授

<https://doi.org/10.15017/1551323>

---

出版情報：九大日文. 25, pp.81-101, 2015-03-31. 九州大学日本語文学会  
バージョン：  
権利関係：

# 姦通する女たち

——太宰治「冬の火花—三幕」精読——

ISHIKAWA  
TAKUMI  
石川 巧

1

「冬の火花—三幕」〔展望〕昭和21年6月、以下「冬の火花」と表記は、作家・太宰治が初めて書いた戯曲である<sup>(1)</sup>。舞台は、「昭和二十一年一月末頃より二月にかけて」の「津軽地方の或る部落」。主人公の数枝は、弘前の女学校を出たあと、我を通して東京の専門学校に入学したものの、小説家・島田哲郎との恋に落ちて学校を中退する。戦争が激しくなつて夫が出征したあとは、幼子の睦子を抱えながら洋裁で生計を立てる。だが、消息不明となつた夫の帰還を待っている間に自分よりずっと年下の画家・鈴木と出遭い、この男との新しい生活を思い描くようになる。

作品は、空襲で罹災して津軽に戻つた数枝が、父・伝兵衛との衝突、継母・あさとの語らい、田舎で彼女を恋慕し続けている幼なじみ・清蔵との諍い、そして、病床に臥したあさの看病などを通じて、いったんは田舎に留まつて「百姓女」として生きることを決意するものの、衰弱したあさの口から発せられる衝撃的な告白を聴くに及んで何もかもばかしくなり、自暴自棄に陥る過程を描いている。

東京／津軽という二つの空間を越境し、すべての場面に登場し続ける数枝は、まさにこの作品の主人公といえるだろうが、彼女の理解者として献身的に振る舞い、多面的な役割を果たすのが第一幕の後半から登場する継母・あさである。この家に嫁いだからというもの、血のつながらない娘を庇護し続け、伝兵衛に勘当されたあともこつそり物資を送り続けるなどして彼女の東京暮らしを支援してきたあさは、孫の睦子を可愛がり、田舎暮らしに退屈する数枝の愚痴にも付き合う。手紙などの遣り取りから夫以外の恋人がいることを察知しても、それを直に問いかけてりせず、ひたすら数枝の幸せを願う。伝兵衛との間には実子・栄一が生まれているが、出征して戦地からの便りが三年も途絶えている息子への未練がましい態度など微塵も見せず、甲斐甲斐しく働く。あさは、旧弊な農村社会にあつて強権な夫にかしげく妻でありつつ、良き継母として懸命に尽くす女でもある。

すでに多くの先行研究が紹介するように、執筆当時に書かれた書簡には、「これから「冬の火花」という百枚の戯曲にとりかかる。これは問題作なり」(小山清宛書簡、昭和21年2月10日)、「わたしはこなひだ「冬の火花」といふ三幕の悲劇を書きました、今の所謂「指導者」たちへの抗議のつもりもあり、また劇界の怠慢への原子バクダンのつもりでもありました」(河盛好藏宛書簡、昭和21年4月1日)、「戦後の絶望を書いてみました。私は大戦中よりも所謂「日本の文化」が、さらに低下したと思つています」(井伏鱒二宛書簡、昭和21年5月1日)という言葉が並んでお

り、作者はこの作品を同時代の劇界を揺るがす「問題作」だと自負していたこと、そこに「戦後の絶望」を刻みたいという明確な狙いがあったことがわかる。

太宰治という作家は、あらかじめ書簡等で作品のモチーフに言及し、原典や素材を明らかにしたうえで自分がそれをいかに換骨奪胎したかを誇る書き手であるが、この作品に関しても、

「冬の火花」正解の鍵は、ルカ伝七章四七、「赦さるる事の少き者は、その愛する事もまた少し」すなはち、罪多き者は、愛情厚しといふところに在るので（堤重久宛書簡、昭和21年7月）、「冬の火花」は、ひどく悪く言ふひとつもあるやうで残念でした。お説の如く、数枝といふ女性に魅力を感じてもらへたら、

それで大半私は満足なのです。それから、あのドラマの思想といつては、ルカ伝七章四七の「赦さるる事の少き者は、その愛する事もまた少し」です。自身に罪の意識のない奴は薄情だ、罪深き者は愛情深し、といふのがテーマで、だから、どうしても、あさは、あのやうな過去を持つてゐなければならぬんです。いちどあやまちを犯した女は優しい、といふのが私の確信なんです（河盛好藏宛書簡、昭和21年8月22日）といった自解が残されており、作者自身は、「自身に罪の意識のない奴は薄情だ、罪深きものは愛情深し」というテーマで作品が読まれることを期待していたようである<sup>9)</sup>。

だが、「冬の火花」では作者の涙が涙として迸つてゐるところがあつて残念であつた」と指摘した高見順「創作月表」（人間）昭和21年12月）、「冬の火花（展望6月）の主人公数枝は、戦

争によつて受けた魂の傷の故に、日本の何もかもが滅亡だと思ひ決め、「桃源郷」のアンナキーの世界を夢みてゐる。癒し難いその傷の故に苛立ち、とがり、果てはその夢も破かれて、「理想もへちまもあるもんか！」と「冬の火花」と呼ぶ自身の運命を、やつあたり今日インフレの指導者に浴びせかけて絶叫する。——この主人公は、実はほかならぬ作者太宰治そのものである」と断じた木曾隆三「否定さるべき「純粹」——太宰治について」（早稲田大学新聞、昭和21年7月1日）をはじめ、同時代評の多くは言説の背後に作者・太宰治の肉声を探し求め、傀儡を配置した舞台の裏で腹話術をする太宰治という存在に注目してきた。

昭和三〇年代の終わりから登場する作品論においてもその傾向は顕著である。「冬の火花」の翳——太宰治における〈母性〉撞着——（『太宰治研究』第6号、昭和39年10月）を書いた大森郁之助が、継母・あさが義理の娘である数枝に向けた〈優しい愛〉の内実を問ひながら、同時に数枝を「作者の分身的な心情を与えられ」た存在と規定し、「太宰にとつて〈母性〉は、絶えず又限りなく心をひかれながらも、そしてその擬態に向かつて、又それを透して愛の原型を期待し、迫りながらも、遂に正視し得ず肌に触れ得ず、形成し得ず終つた、というべきであろう」と結論づけたように、作品の言説はいとも簡単に太宰治という作家主体の問題へと回収されている。また、奥野健男が新潮文庫に書いた「解説」（『グッド・バイ』昭和47年7月）で、「太宰治は真剣に敗戦による変革を夢想した故に、戦前戦中と本質的には

「ごうも変化しない戦後の現実を、どうにもならない日本人とその未来を、悲しみの中に誰よりもやく認識し得たと言えよう。故郷津軽を舞台に、その絶望の心情を描いたのが『冬の火花』

『春の枯葉』である」と要約したことで、太宰治自身が述べた「戦後の絶望」という認識が内実を問われなまま作品評価の骨格となり、もう一方にある「罪深きものは愛情深し」という命題に関しては、「罪」を犯した継母・あさが血のつながらない娘・数枝に注ぐ愛情として自明化されることになった。

また、これまでの研究史においては、田舎で百姓をしながら「桃源郷」を建設しようとする数枝の夢想が、あさの「罪」の告白によって打ち砕かれる第三幕の後半をどのように解釈するかが議論の中心になっているが、この問題については、越智治雄「冬の火花」（『国文学 解釈と教材の研究』昭和42年11月）が、「ユートピアは「自分の過去の罪を自覚」した人々によって作られるのであれば、あさと清蔵の過去が判明したことによって、数枝がユートピアに絶望するのは矛盾」であると指摘し、あさが最後にいう「あたしは、馬鹿で、だまされました。女は、女は、どうしてこんなに、……」という台詞を、「女のさがは別として、敗戦後の流行とも言うべきだまされたという言葉は太宰の嫌厭したものだっただけである。（中略）この戯曲は、太宰の自註のような、あさのドラマを描くことは失敗していると言わざるを得ない」と結論つけたことで、その後の研究においても「罪深きものは愛情深し」という命題が矛盾したかたちで表出しているとする解釈が主流になっている。「お母さん」という存在

を拠り所として戦後日本を生き延びようとした数枝が、あさの告白によって精神的支柱を喪失する展開は、太宰治が書簡等で語っていた構想と真逆であり、その意味において破綻がみられるというわけである。

のちに、太宰治の戯曲を「わたしごときが僭越ですが、まったく駄目ですね（笑）」、「才能があるとかないとかじゃなくて、構造が演劇的ではないということですよ」、「演劇というのはあくまでも現在ですから、その現在の中に過去が入ってきて、「実は私はこうだったのよ」とお母さんが語る。あれは『冬の火花』ですか、ああいう形はとても弱いんです」<sup>(3)</sup>と酷評した井上ひさしの言説を踏まえて、「文学作品としては、完成度に問題がある（端的にいうと失敗作である）作品がなぜ彼の作品史の中でも特筆され、重要視されなければならないのか。それは太宰治という作家が、完成度とといったことを無視してまでも、そこで言うべきことを言ってしまおうとしたということであり、たとえ作品世界の混乱や作品内容の錯綜を招いてしまったとしても、そこで語るべきことを語ってしまおうという彼の決意があったからではないだろうか」と説いた川村湊（『戦後』の思想）、「国文学 解釈と教材の研究」（平成11年6月）の論調が端的に物語っているように、そこには、戯曲としては「失敗作」だが戦後ににおける太宰治の戦後認識を把握するためには有効な作品であるという読み方が定着している。

こうして、あさの告白を作品の構造的矛盾と捉える立場はのちの研究においても踏襲され、「血の繋がった息子の栄一を差

し置いてさえ数枝を慈しみ彼女に献身したあさの行為が、結局は旧家の継続保持を第一義とする伝兵衛を補完的に支える主婦役を全うせんがためのものであったという意味の変容を惹起しかねない」とする岡本卓治「『冬の火花』論」〈『落ちた偶像』〉（『太宰治研究』平成17年6月）などの批判的言説へとつながっていく。

近年の研究をみると、あさに対しては「立派な母」や「美しい母」である以前に、穢れたただの〈女〉でしかなかったの「である」（田村友美「『太宰治』『冬の火花』論」、『国文』平成13年12月）という断罪までなされている。また、清蔵との事件を告白する前のあさを「『日本』の『美しい母』の眼差に守られたほとんど美的な、あるいはエロスのな世界」（東郷克美「『死にゆく』『母』の系譜―敗戦後の太宰治、『太宰治』という物語」平成13年4月、筑摩書房）と捉え、告白した後のあさに「聖母」失墜というレッテルを貼ったうえで、敗戦後の「日本」あるいは「郷土」なるものの喪失と重ね合わせながら寓意化する試みも数多くなされている。「作品の主題」を「主人公（数枝）の語る『桃源郷』の内実」に求め、それを「互いに〈罪〉を許容し合う農本主義的な共同体への憧憬」と呼んだ安藤宏「太宰治・『冬の火花』論」（『上智大学国文学科紀要』平成5年1月）はその先鞭である。同論において、「冬の火花」のプロットを構成していくのは「観念のレヴェルで地縁血縁共同体としての『郷里』を理想化していた都会人（数枝）が、自己を再び現実の『津軽』へ身元一体化（アイデンティファイ）しようと試み、結局は挫折してゆく過程である」と概略した安藤宏は、作品の結末で「東京からの呼び出し

に相違ない電報を破り捨てる」行為を「（東京）での再生の可能性を作中から断ち切る意図的な操作」と解釈し、「ダイアログの不可能性がそのまま戦中から戦後への接続そのものの不可能性として提出された点にこそ、戯曲全体に内包された臨界点があった」と結論づけている。こうした認識は、「数枝」が「あさ」の告白によって失ったものは、敗戦後の日本に唯一残った世界に誇れる美しく優しい母にはかならない」とし、数枝との「絶対的な懸隔において越え難い（正しき）（良さ）」を持つ母へのコンプレックスこそが東京から数枝を呼び戻した最大の要因だったが、あさの告白によって夢の無効が宣言されたのだと論じる山崎正純「疎開する太宰治―疎開者小説の可能性」（『言語文化学研究所 日本語日本文学編』平成21年3月）、「ネーションとそれに抗し得る「アナキー」な『桃源郷』の対立・闘争が描かれた『冬の火花』とは、数枝を狂言回しに配した物語を介して、戦後直後の空間の本質を『冬の火花』という比喻によって批評的に別抉するのみならず、戦前からの連続／断絶、さらには未来への可能性をも瞬間的に照らし出した、すぐれて歴史的な戯曲なのだ」と論じる松本和也「空間から読む太宰治『冬の火花』」（『文芸研究―文芸・言語・思想』平成24年3月）に継承され、「冬の火花」におけるひとつの読解コードとなっている。

こうした先行研究を讀んでいて疑問に思うのは、とりえず主人公といえるであろう数枝の語りをそこまで真に受けてよいものだろうかということである。多くの論者は数枝の口から発せられる言葉を字義通りに受け止め、その背後に作者・太宰治

の認識を看取しているように見えるが、作品のラストシーンで彼女が声高に、「桃源郷、ユートピア、お百姓」、「ばかばかしい。みんな、ばかばかしい。これが日本の現実なのだわ」、「さあ、日本の指導者たち、あたしたちを救つて下さい。出来ませうか。出来ませうか」と叫んでいるからといって、それをそのまま咀嚼して、太宰治における「戦後の絶望」が描かれていると断定してよいのだろうかということである。詳細は後述するが、数枝という登場人物は、その時々状況に応じてどこかで聞きかじったことを自分の認識のように語ってしまう女なのではないだろうか。彼女が言っていることは確かにもっともらしいが、その言動を裏打ちするだけの背景をもたない人間、すなわち、信頼に値しない話者なのではないだろうか。思いついたことを思いついたままにあっけらかんと言語化する女だからこそ、戦後日本におけるひとつの側面を表象代行する役割を担い得ているのではないだろうか。

同じことは「聖母」失墜の象徴として扱われがちなあさについてもいえる。たとえば、病床に臥したあさが数枝に語る告白は、「あたしは、お前よりずつとずつと悪い女です。あたしは、あの晩、あのひとを殺さうとしたのは、お前のためではなかったのです。あたしのためです」、「あのひとは、六年前、ちやうどあのやうにして、このあたしを、……」、「あたしは、馬鹿で、だまされました。女は、女は、どうしてこんなに、……」という切れぎれの言葉で伝えられる。「あたし」という一人称の主語はいつの間にか「女」という曖昧な表現にすり替えられ、語

りのステージが意図的に操作されている。

「六年前」の事件はもちろん、その後のあさが何を思い、どのように生きてきたのかを過不足なく読み込み、太宰治が書き残した「罪深きものは愛情深し」という問題につなげていくためには、その懸隔を埋めるための緻密な考察が必要である。作品を、作者が自らの戦後認識を語るための媒体として捉えるのではなく、すべての登場人物が息づいている戯曲として読むことが求められる。本稿は、そのような認識のもとで、あらためて戯曲「冬の火花」を精読することを目的としている。

## 2

作品の冒頭で「舞台は、伝兵衛宅の茶の間。多少内福らしき地主の家の調度。奥に二階へ通ずる階段が見える。上手は台所、下手は玄関の気持」という舞台設定と、「二人、黙つてゐる。柱時計が三時を打つ。気まづい雰囲気。／突然、数枝が低い異様な笑声を発する。／伝兵衛、顔を挙げて数枝を見る。／数枝、何も言はず、笑ひをやめて、てれかくしに、ストーヴの傍の木箱から薪を取り出し、二、三本ストーヴにくべる」という状況設定のト書きを付した太宰治は、次のような遣り取りから戯曲を展開させる。

### 数枝

（両手の爪を見ながら、ひとりごとのやうに）負けた、負けたと言ふけれども、あたしは、さうぢやないと思

ふわ。ほろんだのよ。滅亡しちやつたのよ。日本の国の隅から隅まで占領されて、あたしたちは、ひとり残らず捕虜なのに、それをまあ、恥かしいとも思はずに、田舎の人たちつたら、馬鹿だわねえ、いままでどおりの生活がいつまでも続くとも思つてゐるのかしら、相変らず、よそのひとの悪口ばかり言ひながら、寝て起きて食べて、ひとを見たら泥棒と思つて、（また低く異様に笑ふ）まあいつたい何のために生きてゐるのでせう。まつたく、不思議だわ。

**伝兵衛**（煙草を吸ひ）それはまあ、どうでもいいが、お前にいま、亭主、といふのか色男といふのか、そんながあるといふのは、事実、だな？

**数枝**（不機嫌になり）いぢやあないの、そんな事は。（舌打ちをする）なんにも言はなけあよかつた。

地主の家長として厳格に振る舞う父・伝兵衛に向かつて「日本の国の隅から隅まで占領されて、あたしたちは、ひとり残らず捕虜なのに」<sup>(5)</sup>と語りかける数枝の言葉は、同時代を生きる多くの読者にとつて強烈なインパクトをもつていたと考えられる。徹底した検閲と出版社側の自主規制によって、GHQの占領政策などに関する批判がましい言説が厳しく規制されていた昭和二一年に書かれた作品であることを考えると、すべての日本人が「捕虜」になつてると主張することは、いかにも大胆不敵に見えるからである。だが、ここで重要なのは、創作における言論闘争のありようではなく、数枝から発せられる言葉が

前後の文脈をもたないまま宙を漂つてゐることである。誰かに問われたことへの応答ではなく、「ひとりごと」のように呟かれていることである。ここでの数枝は、会話を通して自分の考えを述べるのではなく、誰からも問われていないことを勝手に愚痴つてゐるだけなのである。

だからこそ、それを聴いた伝兵衛はいつもの講釈がはじまつたとばかりに「それはまあ、どうでもいいが」と遮り、数枝がいま交際している男のことを詰問しはじめる。いきなり痛いところを突かれた数枝は、「不機嫌」に「舌打ち」しながら、「なんにも言はなけあよかつた」とふてくされる。また、このあとの場面における数枝の動作には、「それを相手にせず」「顔をそむけ」といつた卜書きが付され、自分の主張だけは遠慮なく口にするが伝兵衛からの問いかけには子どものようにあからさまな拒絶の態度を見せる様子が描かれる。数枝にしてみれば、旧い秩序のなかで生きてきた伝兵衛は「いままでどおりの生活がいつまでも続くとも思つてゐる」田舎者ということになるのだらうが、「三十ちかく」にもなつてゐる娘が父親と対峙して改まつた話をするときの態度として、いかにも幼稚であることに変わりはない。

ところが、このあと伝兵衛があさの考えを代弁しはじめるとな数枝の態度は微妙に変化しはじめる。「睦子がついてゐるんでは、この後、その男との間に面白くない事が起るかも知れない。お前もまだ若いのだから、これから子供はいくらでも出来るだらう。とにかく睦子は、この家に置いて行つてもらひたい、と

言ふのだが、あれとしては、いろいろ考へた末の名案のつもりなのだらう。お前のためにも、それが一番いいと考へてゐるらしい」と言われた数枝は、「余計なお世話だわ」とむくれつつ、「ねえ、お父さん」と呼びかけ、自分がいかに継母から優しくしてもらつたか、大事に育ててもらつたかを長々と語りはじめるのである。

注目したのは、ここで数枝が「あんまり可愛くて、あたしにいつも綺麗な着物を着せて置いて、水仕事も何もさせたくなかつたらしいのね」、「お母さんとあたしとは同性愛みたいだったのよ。だから、いやらしくつて、にくらしくつて、さうして、なんだか淋しくて、思ひきり我慢して悪いことをして、さうしてお母さんと大喧嘩をしたくて仕様が無かつたの」と語つてゐることである。そこには、第三幕に向けた二つの伏線が張りめぐらされている。ひとつは、東京で数枝の帰京を待つ男に書いた手紙のなかで「あたしは毎日鍼をかついで田畑に出て、黙つて働くつもりです。あたしは、ただの百姓になります」と書いてゐることの根拠を奪う働きをしてゐることである。勇ましい啖呵を切つてゐる彼女が、実際には田舎で「水仕事」すらしたことがないという事実を読者に伝へてゐることである。

また、自分たちの関係を「同性愛」に喩え、お互いが相手を目指合つてゐるから喧嘩もできないと規定してゐることも、のちにあさが清蔵によつて犯された過去を告白するときの、「六年前、ちやうどあのやうにして、このあたしを、……」という台詞と接続させることによつて更なる陰影を帯びることにな

る。帰還しない夫を待つ間に姦通する数枝と、夫の知らぬ間に夜這いの犠牲となつたあさを似たもの同士に仕立て、血のつながらない母から子への運命的な宿痾があるかのように描くこと。そして、「同性愛」という枠組みを用いてあさを異性愛の領域から最も遠いところに隔離すること。それは「冬の火花」という作品における重要なモチーフのひとつだからである。

このあと、「またそんな馬鹿な事ばかり言つてゐる」と呆れる伝兵衛に向かつて「(平然と) お父さんは鈍感だから何もわからないのよ」(――傍点筆者)といはした数枝は、「うちのお母さんほど綺麗なひとを見た事が無い。あたしは昔、お母さんと二人で風呂へはいる時、まあどんなに嬉しかつたか、どんなに恥かしかつたか、いま思つても胸がどきどきするくらゐ」と回顧してあさの肉体的魅力を前景化するが、それは、「冬の火花」という作品がまさしく女の肉体をめぐる愛憎劇であることの証左となつてゐる。また、ここでの「お父さんは鈍感だから何もわからないのよ」という台詞をあさの告白と重ね合わせると、自宅に頻繁に出入りする清蔵を訝しいとも思わない伝兵衛への皮肉としても機能することになる。数枝自身にはそんな意識などないだろうが、作品の結末を知つてゐる読者があらためてこの台詞に目を向けたときには、それぞれが鮮やかに対応してゐることに気づくはずである。ここでの清蔵が彼女に言い寄つたときの「あなたの美しいまぼろしが、いつも眼さきにちらついてゐながら、田舎女の、のろくさいおかみさん振りを眺めて暮すのは、あんまりみじめです」という台詞がさうであつたやう

に、この作品は美しい肉体をもつ二人の女の物語という側面をもっているのである。

ところで、第一幕の前半で数枝と対峙する伝兵衛は、彼女がいかにも「我儘」だったか、あさの庇護を受けていながら、それをいかに「当り前」のように享受してきたかを繰り返して叱責する。「小さい時から我儘で仕様がなかつたけれども、しかし、こんな馬鹿な奴だとは思はなかつた」、「お前は、当り前だといふやうな顔で東京へ行き、それつきり帰つて来ない」、「お前はそれを当り前みたいに平気で受取つて、ろくに礼状も寄こさなかつたやうだが」、「何の前触れも無く、にやにや笑つてこの家へやつて来て」というように、彼女の人間性は、他人の恩恵に甘えておきながらそれに感謝することもないエゴイストとして表象されるのである。

地主の跡継ぎとして生まれ、ずっと津軽の土地に暮らしてきた伝兵衛にとって、他人の世話になつたり迷惑をかけたりすることは何事にも替え難い恥辱である。彼のなかにある規範意識は、個人でもなければ国家でもなく、狭い土地のなかで共存していくための世間体によつて組成されており、家の内と外を明確に区別する二重の秩序が存在している。作品の冒頭で数枝が言う「田舎の人たちつたら、馬鹿だわねえ、いままでどおりの生活がいつまでも続くとも思つてゐるのかしら、相変らず、よそのひとの悪口ばかり言ひながら、寝て起きて食べて、ひとを見たら泥棒と思つて」という姑息さは、田舎の家々における内側の論理を捉えてはいるだろうが、彼らが外に向けて懇懇に

振る舞うもうひとつの貌には思い至れていないのである。それを明確に裏付けているのが「溜息をついて」お前はまあ、これからさき、どこまで墮落して行くつもりなのだ」という問いかけに端を発する次のような遣り取りである。

伝兵衛 (いかめしく) その男と一緒になつてから何年に  
なる。

数枝 (無言)

伝兵衛 聞かないほうがよいのか？ よし、たいていわかつた。(興奮を抑へつつ静かに、しかし、音声が変わつてゐる) 出て行け。いまずぐ出て行け。どこへでもかまはない。出て行つてくれ。睦子を置いて、いまずぐその男のところへ行つてしまへ！

ここで伝兵衛は、わざわざ「その男と一緒になつてから何年になる」と訊いている。「一緒になつて」とは、もちろん男女の關係を結んでからという意味であり、夫の出征よりも前なのか、夫の出征直後からなのか、それとも夫が生存不明になつてからなのかを極めて重要な問題として捉えていることがわかる。直接的な言葉にはしていないが、伝兵衛のなかには姦通への疑惑が渦まいているのである。別の場面で「島田は死んだやうです」と告げられたとき、「さうかも知れない。しかし、まだ遺骨が来ない。お葬ひも、すんでゐない。馬鹿な奴だ、お前は」と語つているように、伝兵衛は男女の關係において物事の

順序を踏み間違えてはならないと考えている。特に数枝の場合には、出征して生死もわからなくなっている夫を蔑ろにしたままた別の男と関係をもっていたかもしれないという想像が働くだけに我慢がならない。はじめて「その男」の話題を切りだしたときには、あらたまつた口調で「お前にはもう内緒の男があるらしい。またすぐ東京へ行つてしまふつもりだらう。まあ、黙つて聞けよ。それはお前の勝手だ。好きなやうにしたらいいだらう」と言つていたのに、この場面で怒り心頭の状態になるのは、すべて姦通への懸念が生じているからである。

もちろん、数枝もそのことは承知しており、さすがにこのときはばかりは表情からも笑みが消えている。だが、ひとつの意思表示として貫かれた「無言」は、結果として伝兵衛の詰問に対する応答として機能することになる。伝兵衛にしてみれば、彼女が「無言」でいる以上、堂々と返答するには都合の悪い事実が隠されていると受け止めて当然なのである。

またしても反論しようのない窮地に立たされた数枝は、「お父さん、あなたは、あたしが東京でどんな苦勞をして来たか、知つてゐますか」と口答えするが、それまでの遣り取りを傍観してきた読者の視点に立つたとき、田舎で暮らしていた父に向かつてこのように無謀なことを言う数枝に感情移入するのは困難だろう。彼女は、この言葉を発した瞬間に理智の足場を失い、その場の感情に任せて相手を罵るようなことを平気でする女というイメージを与えられてしまうのである。

### 3

第一幕の後半は、ひとつ屋根の下でいがみ合う父娘の緊迫した空気を和らげるように、あさと睦子が帰宅するところからはじまる。「お利口だつたねえ、お利口だつたねえ。寒くつても、ちつとも泣かなかつたんだものねえ」というあさの声は、いかにも穏やかな調子をともなっている。ところが、このあと数枝が「あさに向ひ、笑ひながら）重かつたでせう？」と労いの言葉をかけた途端、あさは「ああ、重かつたとも何とも、石の地藏様を背負つて歩いてるみたいだつたよ」、「このごろはどうして、なかなか悪智慧が附いてね、おんりして歩かないかつて言へば、急に眠つたふりなんかしてさ、いやな子だよ」と返答する。ついさつき「お利口だつたねえ」と囁いていたあさが、態度を豹変させて「いやな子だよ」と言い棄てた瞬間、舞台上には張りつめた緊迫感が走る。夫の伝兵衛と同様に、あさもまた二つの貌を使い分けながら生きているのだということが明らかにになる。あさがこのような言動をとるのは後にも先にもないため、この場面に垣間見える彼女のもうひとつの貌は読者に強烈な印象を残すことになる。

作品内における睦子は、母親の数枝にも「へんに重い」と言われており、その存在そのものが数枝の生活の重石となつていくことが暗示されている。また、最初あさに懐いていた睦子が伝兵衛に媚びるようになったときには、本人がいらないところで「おばあちゃんが御病氣になつたら、もうちつともおばあちゃ

んの傍には寄りつかず、こんどはやたらにおちいちやんにばかり甘えて、へばりついてゐるのだもの」と囁かれたりしている。そこには、自分が可愛がられるための本能的な媚態を身につけた女の片鱗がチラリと貌を覗かせている。母親譲りの変わり身の早さで自分の居場所を占めていくしたたかさが示されている。その意味では、睦子もまた数枝と似たもの同士の女なのである。

続く場面は、そんな睦子の手に握られていた「一束の線香花火」をめぐるあさと数枝の遣り取りである。「障子の蔭から声のみ」で会話するあさは、「いまの子供は可哀さうだよ。玩具らしいものを一つも売つてゐないんだものねえ。日の丸の小さい旗がほしいつて睦子が言ふんだけどね」、「戦争中はどこの小間物屋にでも、必ずあつたものなのに、このごろは影を消してしまつたやうだね」と嘆く。そして、「線香花火だけは、たくさんお店にあつてね、どういふわけかしら。どうもこのごろのお店には、季節はずれの妙な品物はかり並んでゐるよ」という意味深長な台詞を吐く。この「日の丸の小さい旗」については、これまで多くの先行研究が言及しており、戦中／戦後を隔てるものとしての象徴的機能が担わされているといわれている。もちろん、こうした言説分析が間違つているとは思わないし、この場面に即していえば、同論は「日の丸の小さい旗」から問題を敷衍した鮮やかな解釈といえるだろう。

だが、あらためてこの台詞を読み返すと、そこにはもうひとつの隠されたモチーフが見えてくる。ここでのあさは、線香花

火を「季節はづれの妙な品物」と呼んでいる。数枝は「なぜだか、ぎよつとしたわよ」という台詞の直前で「何だか気味が悪いわねえ」とも言っている。つまり、「線香花火」、「季節はずれ」、「気味が悪い」という表現は、連鎖しながらひとつのイメージを構成していることになる。

「冬の花火」では、のちにあさの告白に衝撃を受けた数枝が鈴木への手紙を火鉢に投げ込み、立ちのぼった火焰を見ながら「これも花火。(狂つたやうに笑ふ)冬の花火さ。あたしのあこがれの桃源郷も、いぢらしいやうな決心も、みんなばかばかしい冬の花火だ」と囁く場面が描かれており、上記のイメージ連鎖はあさの告白とも接点をもっていることがわかる。つまり、「季節はずれ」の「線香花火」という表現からは、夫に仕える貞淑な妻として生きてきたあさが、清蔵の夜這いによつて強引に「女」としての肉体性を付与されたことを感じさせるような凌辱のエロティシズムが伝わってくるのである。

その意味で、「冬の花火」における「花火」は、性愛衝動の隠喩になつていえるのではないだろうか。数枝自身はただ直観的に「気味が悪い」、「なぜだか、ぎよつとしたわよ」という生理的不快感を顕わにしているだけだろうが、それがひとつの隠喩として機能することにより、夫が生死不明の段階で若い男と姦通した数枝の拙速と、性愛から遠ざかつていたあさがあらためて「女」としての自分を再認識させられる遅延という問題が「季節はずれ」の「花火」として浮き彫りになるのではないだろうか<sup>①</sup>。

實際、この作品における女たちは若さや若いといった肉体的時間に支配され、つねに男との関係を結んでいくための手順を遵守するように迫られる。清蔵に凌辱されたことを告白したあさが「あたし」から「女」へと人稱を移した瞬間、数枝の表情がサッと「蒼ざめ」たことからわかるように、世間が正しい振る舞い方として認知している時間の流れに逆らったり逸脱したりしようとする途端に処罰されてしまう。津軽であろうが東京であろうが関係なく、男たちが発する怒声や威圧は女たちをがんじがらめに拘束する。特に、女のなから性愛衝動がほとばしることを許すまいとする男性的秩序からの抑圧は、作品の至るところで駆動している。

第一章の末尾には、あさの振る舞いによって機嫌を直した伝兵衛が「晩は、鱧ちりで一ぱいといふ事にしようか」と言つたのをこれ幸い、何事もなかつたように「あたしも、さうしよう」と調子づき、伝兵衛から「真人間になれ!」と怒鳴りつけられる場面があるが、それはある意味で、女が男と同様の振る舞いを模倣しようとする男が威圧的な態度で恫喝する様子をパターン化したものだといえる。このあと舞台から姿を消してしまう伝兵衛は、まさに、そうしたヒエラルキーを見せつけることによって作品内に自らの家父長的な認識を刻印しているのではないだろうか。

第二幕になると場面の様相はガラリと変わる。中学生の頃から数枝を思慕していた清蔵が酔つた勢いで家の二階から忍び込み、夜這いをかけるのである。最初は「かんにんして下さい」と平身低頭していた清蔵だが、やがて数枝に「正気の沙汰ぢやないわよ」とからかわれると興奮を隠せなくなり、ついには、自分が酒を呑んで乱暴を働くようになったのも、つまらない夜這いをするようになったのも、すべては数枝のことが忘れられなかつたからだと訴えはじめる。「いつから日本の人が、こんなにあさましくて、嘘つきになつたのでせう。みんなにせものばかりで、知つたかぶつてごまかして、わづかの学問だか主義だかみたいなものにこだはつてぎくしやくして、人を救ふものいもんだ」という数枝の言葉を遮るように、「田舎者の純情は、昔も今も同じです」と縋り着く。そして、この後、清蔵はついに封印された過去の過ちを口にしてしまうのである。

(前略) 私たちは小さい時に、あなたの家の藁小屋の藁にもぐつて遊んだ事がありました。あの時の事を、よもや忘れてはゐないでせう? あなたは、女學校へはひるやうになつたら、もう、私とあんな事があつたのをすっかり忘れてしまつたやうな顔をしてゐましたが、あなたは、あの時から、私のところにお嫁に来なければならなくなつてゐたのです。私も童貞を失ひ、あなたも処女を。

若き日の忌まわしい記憶を蒸し返し、出刃包丁をちらつかせ

ながら「イエスカノオカ」を迫る清蔵を「悪党」と罵った数枝は、「よして下さい、いやらしい。女が、そんな、子供の頃のささいな事で一生ひとから攻められなければならないのでしたら、女は、あんまり、みじめです。ああ、あたしはあなたを殺してやりたい」と喚き散らす、そのような事実があったこと自体は否定しない。たとえその場だけの過ちだったとはいえ、二人はお互いが了解のもとで肉体関係を結び、その秘密をずっと守り通してきたのである。

もちろん、数枝の側に立てば、たつた一度の過ちを根拠に、いつか自分のもとに帰ってきてくれるはずだと思われるのは迷惑なことだろう。興奮してそんな恥ずかしいことを口にする清蔵を軽蔑するのも無理はない。だが、伝兵衛と同様に田舎の古い秩序のなかで生きてきた清蔵は、たつた一度の肉体関係が自分の人生を狂わせたと思ひ込んだのである。夫・島田の小説に描かれた数枝の幻を追い続け、その夫が出征したまま帰っていないと聞いたとき、彼女が再び自分のもとに戻ってきてくれるのではないかと期待してしまつたのである。

作品の大半が伝兵衛／数枝、あさ／数枝の会話で成立するこの作品において、清蔵という男の登場は極めて大きな意味をもっている。本来、家を担っていくべき男たちが帰還せず、断絶としての戦後が暗い翳を投げかけているこの作品において、数枝への妄執というかたちでひとつの観念を持続させている清蔵は、「田舎者の純情」は昔もいまも変わらないと信じ、何事もなかつたかのように戦前と地続きの時間を生きているからであ

る。戦争がいまも家々の暮らしに暗い影を投げかけている時代にあつて、「私の家はご承知のやうにこのへんでたつた一軒の精米屋ですから、米のはうは、どんなにしたつてやりくりがつくのです。いまは精米屋が一ばんです。地主よりも誰よりも米の自由がきくのです」と言つて女を口説こうとする清蔵は、ある意味で、戦後の日本に跋扈した俗物を具現化した存在といえるかもしれない。

だが、ここで重要なのはそうした二人の愛憎劇それ自体ではない。清蔵が口にした「私も童貞を失ひ、あなたも処女を」という言葉は、それまで一度も性的な結びつきに関する直接表現を用いていなかった「冬の火花」の世界に肉体と肉体の結びつきを浮上させ、この作品の背後に男と女の愛欲という問題がうごめいていることを読者に知らしめるとともに、作品のクライマックスにおけるあさの告白を誘導する働きをしているからである。

このとき襖の外で様子を窺っていたあさは、「お母さん！ たのむわ。この男を帰らせてよ。毛蟲みたいな男だわ。あたしもう口をきくのもいや。殺してやりたい」という叫びが聴こえた瞬間、部屋のなかに飛び込み、「清蔵さん、早くお嫁をもらひなさい。数枝には、もう、……」と諭す。だが、あさのもの言いから数枝に新しい恋人がいることを察した清蔵は、「数枝さん、あなたもひどい女だ。（にやりと笑つて）凄腕だ。おそれいりましたよ。私が毛蟲なら、あなたは蛇だ。淫乱だ。女郎だ。みんなに言つてやる。ようし、みんなに言つてやる」と罵

る。それまで、つとめて穏やかに遣り過そうとしていたあさは、その瞬間、意を決したように清蔵の胸元に飛び込み、出刃包丁を奪うやいなや彼の胸を刺そうとする。

「ここでのあさは「みんなに言つてやる」という言葉に反応している。この場面までしか読み進めていない読者は、当然、清蔵が数枝を「淫乱」な女だと触れ回ることを恐れたあさが出刃包丁を握つたと考えるだろう。だが、のちに第三幕で「あたしは、お前よりずっとつとつと悪い女です。あたしは、あの晩、あのひとを殺さうとしたのは、お前のためではなかつたのです。あたしのためです」と語っていることから明らかのように、あさが何よりも恐れているのは自暴自棄になつた清蔵が数枝に關する風評を流布することではなく、自分との間に起こつた六年前の出来事を周囲に言い触らすことである。このときのあさは、何としてでも秘密を守りぬかなければならないと思ひ詰めていたのである。彼女がはじめから襖の陰に隠れて会話の一部始終に聴き耳を立てていた理由は恐らくそこにある。

六年前に夜這いをかけてきた清蔵が一方的にあさを犯したのだとすれば、それぞれの間には明確な加害者／被害者の意識が定着しているはずである。これから嫁をもらつて狭い地域のなかで生きていかなければならないことを考えれば、出来事が明るみになって困るのは清蔵であり、彼の方から自分の首を絞めるようなことを安易に公言するとは思えない。逆にいえば、清蔵とあさの間には、たんなる加害者／被害者とは違う複雑な事情があつたことになる。清蔵が握つている秘密は、あさをその

ような凶行に駆り立てるほど衝撃的な内容を含んでいたことになる。

一方、狂乱するあさに気圧された清蔵は「気が狂つたか、糞婆め」と吐き棄てて逃げ去るが、ここでの「気が狂つたか」という言葉からも、清蔵がいかに高を括つていたかがわかる。彼はあさと關係をもつてからの六年間、自分の犯した罪が白日の下にさらされることはあり得ないと思つていたし、その確信があつたからこそ再び同じ家を標的として夜這いをつけることができたのである。

清蔵がいなくなつたあとも恐怖が収まらない数枝は、あさに縋りながら「子供のやうに泣く」。そして、「あたしの事はもう、ほつといて。あたしはもう、だめなのよ。だめになるだけなのよ。一生、どうしたつて、幸福が来ないのよ。お母さん、あたしを東京で待つてゐるひとは、あたしよりも年がずつと下のひとだわ」と語る。訴えているうちにますます気持ち昂らせ、「あたしと睦子が生きて行くためには、さうしなければいけないよ。わたしがわるいんぢやないわよ。あたしが、わるいんぢやないわよ」と訴える。邪気をなくした彼女は、その男を愛していたから結ばれたのではなく、「あたしと睦子が生きて行くため」にそうするしかなかつたと訴える。数枝は、ここでもその場の感情に流される主人公というイメージを付与されている。自分のやつてきたことに責任を取らうとせず、「わたしがわるいんぢやないわよ」と駄々をこねて許されようとする甘つたれとして表象されている。

ところで、ここで数枝から事の次第を聴いたあさは、なぜ「数枝をひしと抱きかかへ」仕合せになれない子だよ」と慰めるのであるうか？子連れの女が「年がずつと下のひと」と一緒に生きていこうとしても「仕合せ」にはなれないという認識は、二人の間でどのように共有されているのであろうか？

あらためて考えてみると、「冬の火花」の主要登場人物は、子どもである睦子を除いて、みな結婚にまつわる様々な事情を抱えている。数枝に対する妄執が未遂に終わってしまう清蔵ですら、第三幕で「お酒をよして、このごろ人が変わったみたいに働くやうになつたとか、きのふもあのひとの妹さんが来て言つてたけど、でも、あてになりやしないわ」、「早く、お嫁をもらへばいいのにね」、「何かいまそんな話もあるんですつて。妹さんが言つてたわ。こんどの縁談は、どうした事か、兄さんがとても乗り気だつて」と噂されるほどである。言つてしまえば、この作品は、結婚生活のなかで「仕合せ」になるためには何が必要なかを問ひ直すような物語展開になつている。結婚はひとつのイデオロギーであり、彼らはひとつの価値観として「仕合せ」になるための条件を共有しているのである。

また、子連れの女が「年がずつと下のひと」と一緒に生きていこうとしても「仕合せ」にはなれないという認識は、伝兵衛とあさの再婚との対照性をもかたち作つている。伝兵衛は数枝という連れ子をともなつてあさと再婚したが、彼はずつと年上であり資産もあつたから結婚生活において不都合がなかつたというわけである。

数枝は、こうした旧弊な結婚観を棄てきれずにいるからこそあさの前で錯乱するのである。第三幕において、数枝が鈴木に送ろうとした手紙には「桃源郷」への憧れが記されており、「気の合つた友だちばかりで田畑を耕して」、「おのれを愛するが如く隣人を愛して」といった表現が繰り返されているが、それはまさに、夫婦や家族といった単位に拘束されず、人と人が「友だち」や「隣人」として緩やかにつながっていくことへの夢想だつたのではないだろうか。

## 5

第三幕は、この出来事からわずか「十日ほど経過」した後だが、ここであさは胆嚢炎で病床に臥しており、驚くほど衰弱した様子を見せている。自分があさの看護をしなければと決意した数枝は、東京で自分たちを待つている鈴木に手紙を書き、その全文をあさに読み聴かせる。——毎月、お金がちんと送金されていることへのお礼、展覧会に向けて仕事に励んでいるだろうという労りなど、その内容は極めて詳細であり、いっけん相手の男への思いやりに溢れているように見える。ところが、

——新しい現実を描かなければならぬと、こなひだのお手紙でおつしやつて居られましたか、何をおかきになつたの？上野駅前の浮浪者の群ですか？あたしならば、広島  
の焼跡をかくんだがなあ。さうでなければ、東京の私たち

の頭上に降つて来たあの美しい焰の雨。きつと、いい絵が出来るわよ。

という一節もあり、数枝は「新しい現実」を描こうとする鈴木  
の創作意識に対して「あたしならば」というかたちで介入して  
いることがわかる。絵画など描いたこともない素人であるにも  
かわからず、数枝は絵画を通して「新しい現実」を表現しようと  
と苦心している鈴木に向かつて、あつげらんかんと意見を述べた  
りする女なのである。

しかも、数枝が挙げるのは原爆や空襲によつて壊滅的な被害  
を受けた広島、東京の様子である。彼女は、当時GHQが神経  
を尖らせていた問題にわざわざ抵触するような話題に言及して  
いる。また、手紙の後半には「あたしは今の日本の、政治家に  
も思想家にも芸術家にも誰にもたよる気が致しません」、「ねえ、  
アナキーつてどんな事なの？」といった表現も散りばめられ  
ている。画家である鈴木はアナキズムの実践者であり、数枝  
もそれに感化されているのではないかという印象を与える。

こうした文脈を配することにより、彼女が口にする「桃源郷」  
という表現は、たんなる理想郷という意味ではなく、権威によ  
る人間の統治や階級的支配、富の追求と再分配などを完全に拒  
絶する原始共産主義的な共同体としてイメージされることにな  
る。さきに紹介した、「あたしは毎日鋏をかついで田畑に出て、  
黙つて働くつもりです。あたしは、ただの百姓女になります」  
あたしだけでなく、睦子をも、百姓女にしてしまふつもりです」

という言葉がそうであるように、彼女は、少し聞きかじつた程  
度の思想にかぶれ、それを盲信してしまふような急進性をもつ  
ている。手紙には、「いまは誰でも自分たちの一日一日の暮し  
の事で一ぱいなのでせう？ そんならさうと正直に言へばいい  
のに、まあ、厚かましく国民を指導するのなんのと言つて、明  
るく生きよだの、希望を持ってだの、なんの意味も無いからまは  
りのお説教ばかり並べて、さうしてそれが文化だつてき。呆れ  
るぢやないの。文化つてどんな事なの？ 文のお化けと書いて  
あるわね」という文面があり、数枝自身はこうしたもの言いを  
ひとつの機知と捉えているように見えるが、それが何ものをも  
生み出さなかつたのだの詭弁であることは言うまでもない。数枝は、  
この程度の皮肉で権力を批判できると思い込んでしまふ点にお  
いて、すでに読者を突き動かす煽動者の資格を失っているのだ  
ある。

こうして、手紙の文面からは数枝の無知と無頓着さが徐々に  
あらわになる。「ねえ、アナキーつてどんな事なの？」とい  
う質問を平然とする数枝は、結局のところ、その言葉の内実な  
ど理解してはいないのである。しかも、このような文面の  
手紙が検閲によつて開封されたら鈴木にどんな嫌疑がかけられ  
るかを想像することもできていないのである<sup>9)</sup>。

また、数枝の文面には、「桃や梨や林檎の木を植えて、ラジ  
オも聞かず、新聞も読まず、手紙も来ないし、選挙も無いし、  
演説も無いし……」といった言葉が踊り、ありとあらゆる情報  
から隔絶された世界に逃れて暮らしたいという願望があらわに

なっているが、田舎にそのような空間を作りたいと夢想する数枝は、そもそも田舎というものがどのようなネットワークによって成り立っているのか理解していないと言つてよい。第二幕で暴拳を働いた清蔵の妹が、事件のほとぼりも醒めないうちに数枝のもとにやってきて、「このごろ人が変わったみたいに働くやうになつた」と語っていくほどに噂話が飛び交い、濃密な相互干渉がなされる田舎の本質がわかつていない。

鈴木への手紙のなかで「あたしは、もう東京へ帰らないかも知れません。もし、あなたのはうで、あたしをこひしく思つて下さるなら、絵をかくのをおやめになつて、この田舎へ来て、あたしと一緒に老百姓になつて下さい」としたためる行為も、ある意味では軽率で身勝手な要求である。伝兵衛やあさが、どのような思いをしながらこの土地で暮らしてきたかということ想像することすらできず、東京で「新しい現実」を描くために奮闘している鈴木創作にも理解を示せない数枝は、所詮、津軽のことも東京のこともわからぬまま、どこかで聴きかじつたような言葉で「戦後の絶望」を語るディレクターなのである。

ところで、この手紙には、睦子を連れて乞食みたいな「半狂乱の恰好」で津軽に疎開したときの様子が詳細に記されており、自分がどれほど惨めな体験をしたかが、

（前略）途中何度も何度も空襲に遭つて、いろいろな駅でおろされて野宿し、しまひには食べるものが無くなつて、

睦子と二人で抱き合つて泣いてゐたら、或る女学生がおにぎりと、きざみ昆布と、それから固パンをくれて、睦子はうれしさのあまり逆上したのか、そのおにぎりを女学生に向つて怒つて投げつけたりなどして、まあ、あさましい、みじめな乞食の親子になりさがり（後略）

と語られている<sup>40</sup>。数枝は「うれしさのあまり逆上したのか」と推測しているのだが、「冬の花火」という枠組みのなかに配置されたひとつの挿話として読むと、ここでの睦子の行為には別の意味が派生してくるように思う。食べ物がなくてひもじい思いをしているとき、他人からの施しを受けることは確かにありがたいことである。世間を背負っている大人であれば、心からの感謝を伝えるだろうし何かお返しができないかとも思うはずである。与えられた恩に報いること。それはこの社会に生きていくうえで重要な道義と言つていいかもしれない。

だが、子どもである睦子に余計な思慮はない。あまりにも腹が減っているところにおいしそうな食べ物差し出されたことで冷静さを失つたとしてもおかしくはない。ありがとうとお礼を言つておいしそうに食べる子どもというイメージは、卑屈な大人が勝手につくりあげる予定調和に過ぎず、彼女はやすやすとその道義から逸脱するのである。その意味で、この挿話における睦子の「逆上」は、「冬の花火」における大人たちの振る舞いを相対化し、大人たちが囚われている世間という抑圧機構の存在を可視化する役割を果している。他者から施しを受けた

ときには、たとえ自分が「みじめな乞食」のように思えても、その感情を表に見せてはならないという社会通念を浮き彫りにしている。第三幕において、実家での生活に馴染んだ睦子は、はじめのうち玩具を買ってくれるあさにつきまとい、あさが病気で臥してから伝兵衛にへばりつくようになったとされているが、それは彼女の成長であると同時に、生きるための媚態を身につけていく過程でもあるのだ。

こうして、舞台はいよいよあさの告白という佳境を迎えることになるのだが、ここでひとつ確認しておきたいのは、そもそも、なぜあさは六年前に起こった清蔵との事件を数枝に話しておきたいと考えたのかということである。すでに事件から一定の時間が経過し、当事者の清蔵も酒を止めて縁談を進めようとしているのに、なぜあのとこのことを蒸し返そうとするのかということである。

告白の直前、「あたしなんか、どうなつたつていいのよ」、「悪い事ばかりして来たのだから」と訴える数枝に向かって、あさは「(変つた声で) 女には皆、秘密がある。お前は、それを隠さなかつただけだよ」と言っている。「悪い事」というのが具体的にどのような行為をさしているのかは不明だが、鈴木との関係が含まれていることは確かであろう。また、数枝の言葉を受けて「女には皆、秘密がある」と応じるあさも、「悪い事」の内実を無言のうちに了解していると思われる。つまり、ここでのあさは、夫の帰還を待ちきれずに若い男と姦通した数枝に向かって、自分にも同じような「秘密」があると云っているの

である。この点を踏まえつつ、あらためて告白の場面を振り返ってみよう。

**あさ** (前略) あたしは、お前よりずつとずつと悪い女です。あたしは、あの晩、あのひとを殺さうとしたのは、お前のためではなかつたのです。あたしのためです。数枝、あたしをこのまま死なせておくれ。死ぬのが一ばん仕合せなのです。数枝、あのひとは、六年前、ちやうどあのやうにして、このあたしを、……。

**数枝** (顔を挙げ、蒼ざめる)

**あさ** あたしは、馬鹿で、たまされました。女は、女は、どうしてこんなに、……。 (泣く)

さきにも述べたように、あさが清蔵に殺意を抱いた原因は、自暴自棄になつた彼が「みんなに言つてやる」と叫んだことにある。旧い秩序のなかで生きていたあさにしてみれば、たとえ自分に否がなくても貞操を奪われたのは恥辱であり、もし公言されるようなことがあれば夫にも世間にも顔向けできないと考えて不思議ではない。だが、ここで忘れてならないのは、事件のあと六年間にわたつて清蔵とあさは狭い地域のなかで暮らし、何事もなかつたかのように顔を合せていたということである。あさは清蔵を出入り禁止にしようとするわけでもなく、事件を帳消しにしたまま秘密を共有してきたのである。

その事実をふまえて、第二幕で清蔵に罵声を浴びせた数枝が、

「あなたはもう、あたしが帰つて来てから、二、三箇月間は朝から晩までこの家にいりびたりで、あたしのお父さんもお母さんもあんな気の弱い人たちばかりだから、あなたに来るなど言へないで、ずるぶん困つてゐるやうだつたから……」と言つていたことは重要である。この家の六年間を知らない数枝の目には、清蔵が自分を目あてに入り浸つてゐるやうに映るのだから、あの厳格な伝兵衛がそのことに何の文句も言わないところをみると、実際には彼女が疎開してゐる前から清蔵がこの家によつてゐることが常態化してゐたと考えるのが自然ではないだろうか。

そういえば、出刃包丁を振りかざした清蔵の前にあさが現れたとき、彼は妙に気安い態度で「やあ、お母さん、あなたはここにゐたのですか」と言つてゐた。清蔵が面目を失つてそそくさと帰ろうとする場面には、「清蔵の傍に寄り、清蔵が二重廻しを着るのをちよつと手伝ひ、おだやかに」というト書きが付され、二人の間に漂う慣れ親しんだ空気が演出されていた。そして何より、清蔵は「聞けば島田は、もうずつと前に出征して、さうしてどうやら戦死したらしいという事で、私は、……」と語り、数枝が伝兵衛にさえ話してゐなかつた事実を知つてゐた。——こうした状況証拠を積み重ねていつたところに見えてくるもの。それは、清蔵とあさの間にはお互いを許容し合うやうな関係性ができあがつてゐるのではないかという疑惑である。あさは、たつた一度の過ちとして陵辱されただけでなく、清蔵が犯した罪を許し続けてきたのではないかということであ

る。太宰治自身が「あやまちを犯した女」とよび、越智治雄が「女のさが」と記したことになぞらえていえば、あさは自らの「あやまち」を「女のさが」として認識してゐるのである。

あさ自身は、「六年前、ちやうどあのやうにして、このあたしを、……」と言つてゐるだけで、肝心の部分は省略されてゐるため、作品内に直接的な根拠を探することは難しいが、たとえば、そのあとに彼女が口にする「あたしは、馬鹿で、だまされました」という台詞を見ても、二人の関係には相互性があつたであろうことが類推できる。清蔵が一方的にあさを陵辱し、二人がその記憶を封印して生きてきたのであれば、あさが気安くその当事者を家に招くことなどあり得ないし、まるで自分にも否があつたかのように「あたしは、馬鹿で、だまされました」と語る必要もないからである。あさにおける「罪」は、清蔵の強引な働きかけに應じるかたちで女としての自分を覚醒させ、その関係を六年間にわたつて持続してきたことにあるのではないだろうか。病気に臥したあさが「死ぬのが一ばん仕合せなのです」と考へてしまふのは、生きてゐる限り自分のなかに流れる醜悪な欲情と向き合つていかなければならないことへの怯れによるものではないだろうか。

そのように読んでいくと、あさがなぜわざわざそのようなことを数枝に伝えようとしたのか、あさの語りにおける主語がなぜ「あたし」から「女」へと移行するのかという問いに関しても、自ずと理由が明らかになる。あさは自分もまた姦通をしてゐた事実を伝えることで、自己嫌悪に苦しむ数枝に手を差し延

べ、それはあなただけの苦しみではないと訴えようとしたのである。自分の欲望に従って生きることを許されず、夫に依存しながら生きていかなければならない「女」の辛さを共有することで、数枝を罪悪感の淵から救済しようとしたのである。作者・太宰治が書簡に記した「罪深き者は愛情深し」という言葉は、そのような回路を通すことではじめて理解可能になる。

だが、こうしたあさの願いは数枝に聴き届けられることなく終わる。衝撃の事実を知った数枝は苦痛の表情を浮かべながら立ち上がり、「ばかばかしい。みんな、ばかばかしい。これが日本の現実なのだわ」、「えい、勝手になさいだ。あたし、東京の好きな男のところへ行くんた。落ちるところまで、落ちて行くくんた。理想もへちまもあるもんか」と叫ぶ。「えい、勝手になさいだ」とあることから、彼女があさが言い激んだ「……」の内容を理解していることがわかる。そして、「落ちるところまで、落ちて行くくんた」という言葉には、自分も同じようにというニュアンスが含蓄されている。彼女は欲情する主体としてのあさを侮蔑しつつ、自分もまた同じ穴のムジナになってやると宣言するのである。

さきにも述べたように、このときの数枝は、火鉢に投げ込んだ紙片から立ちのぼる火焰を見つめて「これも花火。(狂つたやうに笑ふ)冬の花火さ」と呟くが、それがこの作品におけるひとつのカタルシスであることは言うまでもない。この瞬間、「冬の花火」は、男性的秩序のもとで抑圧され、けして表面に見せてはならないものとして虐げられてきた「女」の欲望が「季節

節はずれ」にほとばしる炎と化するのである。

その意味で、「冬の花火」という作品は、血のつながらない継母と娘がお互いの女をあからさまに見せつけ合うことでお互いの苦しみから救われようとする物語だったといえるだろう。二人はわかり合ってしまったからこそ反目し、近親憎悪をつのらせる。「女」が自らの欲望を育み、その発露を求めようとする。こと自体が罪なのだという意識を内面化させられた二人は、誰かに指示されるわけでもなく世間の倫理に拘束され、男性的秩序が支配する家のなかで分断されていくのである。

作品のラストシーンには数枝のもとに至急報が届く場面が用意され、配達人の「電報ですよ。どなたか、居りませんか。島田数枝さん。至急報ですよ」という声が響きわたるが、このときの「島田数枝」という名指しは、いまま彼女が島田哲郎の妻であり、戦場に行つたきり生死不明の状態にある男に所有される存在であることの証左となっている。「女」が自ら性愛への欲望を育み、その発露を求めることへの戒めとして届けられている。作者・太宰治は、それが個と個の関係として成立する支配構造ではなく、目に見えないところで「女」を絡めとる因習の呪縛であることを示すために、差出人もそこに書かれている内容も明らかにしないまま舞台に終止符をうつのである。

#### 【注記】

1 習作としては青森中学校在籍時代に辻魔差児の筆名で発表した「戯曲虚勢」(回覧誌「星座」、大正14年8月)、「掌劇名君」(同人誌「蜃気楼」、

昭和2年2月)の二篇があるが、作家・太宰治がはじめて書いた戯曲は「冬の火花」である。なお、本論における「冬の火花」の引用は検閲資料として初出版を紹介する箇所以外、すべて『太宰治全集8』(平成2年8月、筑摩書房)に拠る。

2 妻の津島美知子は創芸社版『太宰治全集 第十四巻』(昭和27年3月)の「後記」に、「戯曲の作は太宰にとつて全く初めての試みと云つてよく、一年四ヶ月の疎開生活に於ける最大の収穫はと云へば、この二つの戯曲に尽きるのではないかと思ひます。故郷津軽の冬と春が舞台になつてゐます。(中略)／「冬の火花」は終戦後半年、二十一年の二月から四月半ばにかけて、十五年ぶりに送つた津軽の冬籠りの終り頃に書かれました。

当時の創作手帳を見ますと、終戦後、依頼原稿が激増して、毎月随筆小説交せて二三十篇にも及んでゐますが、これらをすべて断つて、戯曲に専心してをりました。「作家道の修行の一つとして書いてみたい」と当時年少の友人に宛てた書簡に書いてゐますが、よそめにもなかなか難航の模様でした。(中略)「負けたといふけれども、滅んでしまつたのだ。」とか、「アナキズム風の桃源郷」などいふ言葉を、その頃身辺の者はいやといふほど聞かされました。「春の枯葉」もさうですが、疎開中太宰が見聞した出来事の断片などもとり入れられてゐます」と述べている。

3 井上ひさし／東郷克美「対談「人間失格」と「人間合格」のあいだ」(『国文学 解釈と教材の研究』平成3年4月)での発言。同対談の内容を慎重に解釈すると、井上ひさしは、あさが六年前の事件のことを告白するくだりが戯曲として「弱い」と述べているのであつて、「一幕にしたらよかつたの」と思いますよ」とも述べている。したがつて、ここでの「まったく駄目ですね」という発言は、「冬の火花」を酷評したというよりは太

宰治の作家的資質が基本的に戯曲に向いていないということ述べたものだと解釈した方がよいだろう。

4 太宰治自身は、河盛好藏宛書簡に「お説の如く、数枝といふ女性に魅力を感じてもらへたら、それで大半私は満足なのです」(昭和21年8月22日)と記しているが、これは必ずしも、本作における数枝という人物イメージと矛盾するわけではないと考える。数枝はその場の感情で自分の思いをあつげられんと語る女であるがゆえ実に戦後の存在であり、そのようにして自分の感情を他者にぶつけることができる女だからこそ作者にとつて思い入れの深い人物たりてゐるのである。

5 初出誌の「展望」(昭和21年6月、筑摩書房)はブランゲ文庫に所蔵されており、GHQによる検閲文書も残されている。この検閲文書を見る限り、特に英文注記などがなされていないが、初出版では作品冒頭部分で数枝が言う「日本の国の隅から隅まで占領されて、あたしたちは、ひとり残らず捕虜なのに」という台詞が削除されている。GHQの指示による強制削除なのか、それとも出版元である筑摩書房「展望」編集部による自主規制なのか不明だが、ともかく、痕跡が残らないようなかたちで検閲がなされていることは事実である。

6 戦後、昭和二年五月三日に施行された日本国憲法が男女平等の原則を定めたことにより、旧刑法が定める刑法第一八三条(姦通罪)の「有夫ノ婦姦通シタルトキハ二年以下ノ懲役ニ処ス其相姦シタル者亦同シ」、前項ノ罪ハ本夫ノ告訴ヲ待テ之ヲ論ス但本夫姦通ヲ縦容シタルトキハ告訴ノ効ナシ」という条文は憲法に違反するものとされた。こうして姦通罪は昭和二年一〇月二六日の刑法改正によつて廃止された。「冬の火花」は、前年の昭和二年一月三日に発布された日本国憲法が発布されよ

うとする時期に書かれており、姦通罪が存在していた時代における罪意識と戦後のそれとのギャップが問題化されている。

7 数枝は、夫・島田哲郎が小説のなかに挿入した俳句において「白足袋や主婦の一日始まりぬ」と詠まれており、それを読んだ清蔵に「あなたの甲斐々々しく、また、なまめかしい姿がありありと眼の前に浮んで来て、あても立つても居られない気持でした」と言われるが、実際、津軽の実家に帰ってきたあとは「和服の裾から白いストッキングをはいてゐるのが見える」と描写され、読者にそのアンバランスさが伝わるように表象されている。また、数枝は作品内で「文化つてどんな事なの？ 文のお化けと書いてあるわね」などと語っているが、この言葉遊びにも二つの分裂した要素が同居してしまっている数枝の人間性が付託されているのではないだろうか。

8 川村湊は「戦後」の思想（『国文学 解釈と教材の研究』平成11年6月）において、「清蔵は「都会の人」はそうだろうが、「田舎者の純情」は昔と変わらないと反論し、二人が小さい時に藁小屋の小屋にもぐって性的な遊戯をしたことを彼女に思い出させようとする。だが、数枝は清蔵のそうした「田舎者」の凶々しき、恥じらいのなさ、その狡猾さや無神経さや悪辣さに対して、「あさましくて、嘘つき」であると非難しているのである。この数枝、あるいは作者の太宰治の「敗戦後」の見方は独特であり、ある意味で非常に複雑でわかりにくい。「戦争」を引き起こしたのは、もちろん「田舎の人たち」ではなく、むしろ「都会の人」であり、軍人、官僚、産業人、商人、御用文化といった、日本の社会層において上層部に属する人間たちだろう。しかし、太宰治の批判や攻撃は、そうした「戦争犯罪人」と目される人物たちよりも、「ずつとずつと前」から

続いている「あやつり人形みたい」に歩く「日本人」たち全体に及ぶものであり、とりわけ「田舎の人たち」に向けられたものである」と指摘している。

9 「冬の花火―三幕」から一年後にあたる昭和二二年の数字ではあるが、山本武利『GHQの検閲・諜報・宣伝工作』（平成25年7月、岩波現代全書）によれば、その頃、GHQ配下の民間検閲局（CCD）には八一三人の日本人が働いており、そのうち六〇〇人以上が郵便検閲に携わっていたという。また、昭和二〇年九月から同二四年一〇月までの間に、国内では二億通の郵便が開封された。当時、連合国の占領政策に対する批判や破壊的批評は厳しく禁じられていたため、郵便の検閲でアナークイズム思想などに関する記述が見つければ、当局からの監視対象となることは避けられなかったと思われる。

10 太宰治はこのモチーフで「たづねびと」（『東北文学』昭和21年11月）を書き、ラストシーンで主人公に、「逢つて、私は言いたいのです。一種のくしみを含めて言いたいのです。／＼お嬢さん。あの時は、たずかりました。あの時の乞食は、私です。」と語りかけている。

※ 本稿は、立教大学文学部の授業「演習E28（占領期の文学を読む）」における学生の発表（発表担当者は佐原七瀬、中野美里、沼越有加、原佳奈美の四名）を踏まえて書き上げたものである。作品の解釈に関しては基本的に筆者が独自に分析したものであるが、発表者が用意したレジュメからは様々な示唆を受けている。ここに記して感謝を申し上げる。

（立教大学教授）