

この論文は著作者本人の許可を得て掲載して
いますが、著作権は著作者の許に存在します。**転
載を禁じます。**

誤植等が存在する可能性があります。この論文
を研究論文等に引用される場合は**必ず掲載誌から
引用されるよう**にお願いします。

織田作之助『夫婦善哉』論

橋本寛之

掲載 『阪南論集人文・自然科学編』
第二八巻第一号一九九二年六月二
九日阪南大学学会発行

織田作之助の初期の作品を集めたものが、昭和十五年八月十五日に創元社から刊行された『夫婦善哉』で、彼の一番最初の単行の作品集である。収録されている作品は、年代順にあげると「雨」(「海風」昭和13・11)(1)、「俗臭」(「海風」昭和14・9)、「夫婦善哉」(「海風」昭和15・4)、「放浪」(「文学界」昭和15・5)(1)、「探し人」(「週刊朝日」昭和15・8)(1)の五編である。

平野謙はこれらの作品について、「『俗臭』『放浪』『夫婦善哉』など初期作品のなかでは、やはり私は『夫婦善哉』がいちばんすぐれていると思う。」(2)と感想を述べている。

「俗臭」(3)は昭和十四年下半年期の芥川賞候補に推された作品であり、「放浪」は「文芸春秋社の永井龍男の世話と藤沢桓夫の推薦」で「文学界」に発表されており(4)、「夫婦善哉」は周知のごとく昭和十五年度の改造社の第一回同人雑誌“文芸推薦”の当選作品であ

つて、それぞれがその当時すでにある評価が与えられていた作品であるが、『夫婦善哉』の五編を改めて通読してみると、平野謙の評価が正当であることがうなずかれる。

平野謙はその理由として、先の引用文につづけて次のように述べている。

それは単に「淀の水車」のような流転の人生を書いたものではなくて、おしひしがれても頭をもたげる雑草のような庶民の女の哀しさと逞しさを描いたもので、徳田秋声でいえば、『あらくれ』のような位置の作である。しかし、私の注意したいのは、そういう「主題の積極性」というようなことではなくて、その小説スタイルの完成、という、一点である。（傍点 橋本）

この作品の魅力の1つは、蝶子と柳吉の二人が繰り広げる哀しくも滑稽な人生絵巻にあることは確かである。しかしその特徴は、辛くて苦しい人生上の惨苦を印象づけるよりも、むしろ蝶子と柳吉二人の生活の上での確執が

ユーモラスである点にある。そのことはことに蝶子の上に顕著であって、作之助自身が「関西の女性」(5)のなかで「関西の女性には深刻さが無い。さういふ意味で、知性の欠如を云々され勝ちだが、しかし、果してどうか、関西の女性には、ユーモアがある。生活の工夫に富んであるといふ伝統から来た明るさがある。」と指摘しているが、その指摘に通じあうものが蝶子にも見いだせるということである(6)。

しかしながら「夫婦善哉」という作品の独自性は、平野謙の文章が指摘していたように、「庶民の女の哀しさと逞しさを描いた」という「主題の積極性」に求められるのではない。いうまでもなく織田作之助の小説創作の関心事の一つが、「私はこれまで下積みで生活の底を這いまわる貧乏らしい人間を、好んで書いてきたのは、その人たちのどん底の中でなお生きんとして黙々と営みつづける月日の営みの哀れさに、心惹かれたためであった」

(7)ところにあることは疑いのないことである。が、作之助にとってより重要な関心事は、「人は、たぶんヒューマニズムであろうというが、私はこんな符号を信用しない。(中略)まず私はこの思想の品物いわば符号というものを本能的に毛嫌いし、不信し、軽蔑する。」とところにある。いいかえれば、彼は小説自体を、あるいはそこに登場する主人公たちを「思想」という観念の衣裳で装うことを拒絶するのである。そこに彼が「小説の思想」と「小説の中の思想」(8)とを峻別する所以がある。織田作之助のいう「小説の思想」とは、平野謙の言葉を借りるならば、「小説スタイルの完成」という一点にその核心がある。

蝶子という大阪女性の「哀しさと逞しさ」を主張するところにこの作品の主眼があるのではないならば、「小説スタイルの完成」とはこの「夫婦善哉」の場合はいったい何なのか。ここで重要な役割を果たしているのが、蝶子の連れ合いであるぐうたらな生活能力に欠けて

いる維康柳吉であつて、柳吉は蝶子に対する副人物的立場に置かれていたのではない。河盛好蔵が「彼女（蝶子 橋本）は柳吉によりかかつて生きていくようで、実は柳吉を食つて肥っている。」⁽⁹⁾とする見解は、やはり蝶子に力点をおいた読み方である。

「夫婦善哉」の結末は、蝶子と柳吉が連れだつて法善寺横丁の「めをとぜんざい」を食べるにゆく場面で、一般にはこの有名な場面のみで記憶に残る作品になっている。青山光二はこの結末に関して、「結末のオチがつかばぬうちは作品を書き出さないというのが、短編小説の名手とされた作之助の基本的態度でもあつた。そして会心の結末へ向つて、いかに作中人物を追い込んで行くか、そのプロセスに作者は身魂をくだしている。」⁽¹⁰⁾と語つている。織田作之助ともつとも親密な関係にあつた青山光二の証言であるから、信ずるに足る事実であろう⁽¹¹⁾。作之助が苦心惨憺した上汐町河童横丁の、蝶子の父親である種吉が

商う一銭天婦羅屋の書き出しの部分と(12)、実際にはこの作品の発端になった結末の部分とこのかつちりとした枠組みのなかに、「作者は身魂をくだいて」どのように「プロセス」を描きだそうとしたのか。それが平野謙のいう「小説スタイルの完成」を志向するものであったということであろう。

ここでもっとも重視されなければならないのが、蝶子と柳吉をこの枠組みのなかにいかに美事に生かしきるかという点である。この二人の関係で思いうかぶのが、大阪漫才のボケとツツコミの関係である。いうまでもなく、漫才でボケは間の抜けた笑わせ役であり、ツツコミは話の筋を進める指導的な役割にあるが、当然のことながらボケだけでもまたツツコミだけでも漫才は成り立たない。ボケとツツコミの軽妙な掛け合いの上に漫才の笑いは生まれてくるのである。つまり蝶子と柳吉の関係は、この漫才のボケとツツコミの関係に

あつて、ボケの役は柳吉が受けもち、ツッコミは蝶子の役割であることはいうまでもない。

「夫婦善哉」の身上は、この蝶子と柳吉の軽妙な掛け合いから生みだされるそこはかとな笑い、おかしみにあつて、蝶子の生活の根には女の「哀しさと逞しさ」があることは事実であるが、それが人生上の深刻さを伴つてこない理由である。ちなみに大阪漫才では、コンビが夫婦である場合、夫がボケ役で妻の方がツツコミになることが多いのも、ある類似性を感じさせられて興味深い。さらにつけ加えれば、蝶子と柳吉の関係か漫才的なものと理解されるならば、すくなくとも大阪的読者は柳吉の不甲斐なさを非難したりはしないであろう。織田作之助はみずから短編小説として設定した明確な枠組みのなかに、「身魂をくだいて」蝶子・柳吉が日常の生活のなかで醸しだす大阪庶民的な滑稽さ、をかしみを描きだそうとしたのだと考えるにちがいない。

しかし漫才については、すこし注釈が必要

である。それは作之助自身、大阪漫才をどのように考えていたかが必ずしも明確でない点があるからである。彼が人形浄瑠璃芝居の文楽や初代桂春団治の落語、あるいは坂田三吉の将棋などをこよなく愛していたことは有名な話であって、春団治は「夫婦善哉」のなかでも柳吉が芸者になった蝶子を連れて法善寺花月に聴きに行く場面に出てくるし、文楽や坂田三吉は彼の文学論や大阪論には必ずといってよいほど登場してくる。それは彼の愛してやまない井原西鶴と匹敵するぐらいである。

ところで漫才の方であるか、大阪で近代漫才隆盛のきっかけになったのが、昭和五年頃にコンビを組んだ横山インタツと花菱アチャコが舞台にかけたシャベクリの掛け合い漫才であった。昭和九年八月、東京の新橋演舞場で漫才「早慶戦」を初演して大人気を博し、同年九月この「早慶戦」を大阪の法善寺花月から大阪中央放送局がラジオを通じて初めての寄席中継を行って大評判となり、大阪漫才

の地位は不動のものとなったのである。

このエンタツ・アチャコの漫才が全盛であった時期は、「夫婦善哉」の作品背景の時代とぴったり重っているのであるが、「夫婦善哉」のなかの法善寺界限の場面でも、また他のどの文章においても一顧だにしていない。（その理由は後に触れる機会がある。）しかしながら、エンタツとアチャコのコンビが創始した、ボケとツツコミの掛け合いの絶妙な間と話術は、意識したかしないかにかかわらず天性的に蝶子と柳吉に血縁的なものであったといってよい。その証拠になりうるかどうかは断定できないが、作之助は実はエンタツ・アチャコにむしろかなりの親近感を抱いていたのではないかと思われる節がある。それは、昭和十四年四月二十七日付（「夫婦善哉」を發表する約一年前 橋本）の品川力宛の葉書に、「ぼく、新聞社（日本敷物新聞社のこと 橋本）を止しました。吉本興業にはいり、アチャコの脚本を書くことになり、近々漫才

師アチャコ氏と面接するつもり。
自、称、エン、タ、ツ、こ、と、ば、く、とアチャコ氏の面会は、
胸たかなるものがあります。でしよう？」(13)

(傍点 橋本)と、作之助は書き送っている。

作之助が初めての就職先であった日本敷物新聞社を一月も勤めずに止め、六月に日本織物新聞社に入社したその間のことであるが、大谷晃一も指摘しているように、吉本興業に入った事実はない(14)。エンタツとアチャコは当時すでにコンビを解消しており、二人は映画

「呆れた連中」などで顔を会わすだけで、アチャコは千歳家今男と組んで舞台に立っていた。その事実と作之助の葉書を重ねあわせると、「アチャコの脚本を書くこと」はアチャコ・今男の漫才台本を書くことだと推察できるから、当時の織田作之助は、彼の小説や評論、エッセイなどには漫才への関心を慎重に伏せて書かなかったけれども、内心ではその漫才に台本を書いてみようと思うぐらいに強い興味、関心をもっていたにちがいないよう

に思われる。「自称エンタツことばく」とか
「胸たかなるもの」とかあるのも、その思い
が尋常一様のものではなかったことを、おの
ずから物語っているともいえる。

ところで、「小説スタイルの完成」のため
には、蝶子と柳吉を短編小説の枠組みのなか
に絨緞を織りなすようにみごとに織り込まな
ければならない。その縦糸と横糸にあたるの
が織田作之助独特の文体である。蝶子と柳吉
の漫才的な生活人生を一編の小説に物語とし
て描きあげるために、織田作之助は大方の指
摘がある飛躍と省略の多い簡潔な、しかもリ
ズム感のある早口の調子の饒舌な文体を創り
だしたのである。「夫婦善哉」一編のなかで作
者がもつとも苦心を払ったのは、案外にこの
特徴のある文体ではなかったかと思う。

「夫婦善哉」のなかで、よく蝶子が柳吉を
折檻する場面が描かれている。物事に根気の
ない柳吉が気晴しに蝶子が苦勞して貯金した

金を持ちだして、難波新地や飛田で散財して
帰ってきたときに、大騒動が起こる。次の場
面は、飛田遊廓の大門前で「蝶柳」の屋号で
関東煮屋の店を開いたことである。柳
吉か例の悪い虫が起つて三日ほど家を空けて、
夜おそく三勝半七のサハリを「今ころは半七
さんが、何処にどうしてござらふぞ……」
などと暢気に唸りながら帰ってくる。

(15)

夜中に下手な浄瑠璃を語ったりして、近
所の体裁も悪いこつちやと、ほつとした。

「……お気に入らぬと知りながら、未練な
私が輪廻ゆゑ、そひ臥しは叶はずとも、お
傍に居たいと辛抱して、是まで居たのがお
身の仇……」とこつちから後を続けてこま
したるかといふ気持で、階下へ降りた。柳
吉の足音は家の前で止つた。もう語りもせ
ず、気兼ねした容子で、カタ／＼戸を動か
せてゐるやうだつた。「どなたッ？」わざ
と言ふと、「わいや」「わいでは分りまへん

ぜ」重ねてとぼけて見せると、「ここ維康
や」と外の声は震へてゐた。「維康いふ人
は沢山たんとゐたはります」にこりともせず言つ
た。「維康柳吉や」もう蝶子の折檻を觀念
してゐるやうだつた。「維康柳吉いふ人は
此処には用のない人だす。今ごろどこぞで
散財してゐやはりまつしやる」となほも苛
めにかゝつたが、近所の体裁もあつたから、
そのくらゐにして、戸を開けるなり、「お
ばはん、せせ殺生やぜ」と顔をしかめて突
つ立つてゐる柳吉を引きずり込んだ。無理
に二階へ押し上げると、柳吉は天井へ頭を
打つつけた。「痛ア！」も糞もあるもんか
と、思ふ存分折檻した。

ここにも、蝶子の気性の激しさとぐうたらな
柳吉を一人前の男にして柳吉の実家を見返し
てやりたいと思ふ意地からくる齒がゆさとが
よく表われている。しかしそのことよりも、
この場面の面白さはぬうぼうとした柳吉とし

っかり者の蝶子とのあいだの間髪を入れぬ絶妙な会話のやりとりに尽きている。しかも、一切の心理の描写や説明を排除し、これ以上省略しようのないまでに言葉を絞りあげ、テンポの早い口調の語り口で場面をつないでいく文体が、蝶子と柳吉の織りなすをかしみと哀しさを醸しだしているのである。それはもはや喜劇であるというべきである。当然のことながら、その根底には生活上の苦勞が厳然として存在しているのだが、その苦勞を深刻に眺めたり嘆いてみせたりするのではなく、その窮極のところは健康であり明朗であり、そして滑稽でさえある庶民の生活の実相を見せている。先の場面の終りで、「そろく／＼肥満してきた蝶子は折艦するたびに息切れがした。」と結んでいるが、蝶子はどんな辛い体験をしても痩せほそったりはしない女性なのである。

秋田実 は昭和十年代後半の戦時中にあつた漫才にかかわるエピソードの一つを書きとめ

ている。

もう戦争がずっと深刻になってからのことであるが、ワカナ・一郎が舞台上で戦地に送る慰問袋の話をしている時に、銃後の耐乏生活の心構えをしゃべったすえに、そのまじめな話を笑いにほぐすために、

「兵隊さん、りっぱな慰問袋を、……送ってくださいね！」

お客は思わずドツと笑ったが、舞台をおりと憲兵が待ち構えていて、皇軍を侮辱したという理由で、それから大事になりかけた。(16)

ワカナ・一郎の漫才が反戦を意図したものであったはずかない。漫才がある種思想やイデオロギーに寄りかかって話されるならば、それはもはや漫才ではない。戦時中の重苦しい銃後の生活に耐えているその極みに、それを押しもどすところに生まれてくる笑いなのだ。それが漫才の神髄であるとするならば、「夫婦善哉」に相通ずるところが感ぜられる。

しかも、「夫婦善哉」とワカナ・一郎の漫才がほぼ同時代のものであることを考えあわせると、「夫婦善哉」もまた同じ危険の運命に晒されていたといえるのではあるまいか。(17)

作之助は「夫婦善哉」発表の二年後に「西鶴新論」(18)を刊行している。これは大阪出身の江戸元禄期の小説家井原西鶴を論じたものであるが、その内容はほとんど西鶴に仮託して織田作之助自身の文学論や創作方法を論じたものとみて差しつかえない。そのなかに「九西鶴の文章」なる一章がある。簡略にまとめてみると、それは「奔放な連想力をもつ大阪的話術」「連想の尻をせつかちに追うて行くいはゆる尻取式話術」「大阪人特有の一種樂天的な口調」「ユーモアもまた西鶴の文章にあらはれた大阪的特徴」などであるが、ここに次のような箇所をつけ加えてみる。

破格であるばかりか、彼の文章は、実に早口である。簡潔である。時に舌足らずだ

が、激しいリズムをもつてゐる。

実に露骨に徹底しなから、どこに対象に迫りながら、しかも一種とぼけて、容易に尻尾を掴ませないのだ。実に神出鬼没、奇想天外の警句を吐くかと思ふと、阿呆らしいと、すまし込んでゐる。どこに本音があるのか、分らない。

これらは西鶴の小説の文章について語つてい
るのだが、そのまますべて織田作之助自身の
ものである。念のためにいえば、「夫婦善哉」
を執筆していた時期には作之助は西鶴の作品
を読んではいても西鶴に対する自覚はなかつ
たとの説がある(19)。もしそうだとすれば、西
鶴の文体と作之助の文体との類似性はまごう
かたなく大阪人的な血縁関係にあるといわな
ければならない。

織田作之助はさらに「西鶴の文章の大阪人
的特徴」として、数字の多用をあげている。

西鶴が数字を多用する理由は、「数字は町人生活の象徴である」「数字には感傷はない。彼の数字好みはすなはち感傷を嫌ふ理智の人、西鶴のあらはれである。感傷のあらはれ即ち形容詞が彼の文章から遠ざけられるその度数だけ、数字が歓迎されてゐるのである。」と述べている。そして、「実に物品をあらはす名詞の羅列が多い。」それは「数字使用と同様、町人生活の具体的な写実のあらはれなのである。」と指摘している。

この織田作之助の西鶴への言及もまた、作之助自身の文体のものであることは明らかである。たとえば、後に小説「世相」(20)なかで、主人公に次のように語らせていることに、それは軌を一にしている。

僕はほら地名や職業の名や数字を夥しく作品の中にばらまくでせう。これはね、曖昧な思想や信ずるに足りない体系に代るものとして、これだけは信ずるに足る具体性

だと思つてやつているんですよ。人物を思想や心理で捉へるかはりに感覚で捉へようとする。左翼の思想よりも、腹をへらしてゐる人間のペコ／＼の感覚の方が信ずるに足るといふわけ⁽²¹⁾。

このように、「地名や職業の名や数字」への執着は、「西鶴は如何なる思想にも捉へられず、何事も信じなかつた人だ。」という、「何事も信じない人」のみが達しうる織田作之助流のリアリストの文体的方法論であるのだ。

織田作之助は、蝶子と柳吉という滑稽にして哀しい大阪的庶民の男女の姿を織りだすために、大阪的話術を縦糸とし実在感のある名詞を横糸としたのである。まるでチューブから搾りだしたままの原色の油絵具で点描したような横糸は、物語「夫婦善哉」に露骨なまでの具象性と現実感を浮びあがらせている。

しかし、「夫婦善哉」が織田作之助の「夫婦善哉」であるためには、もう一つの仕掛け

が必要だったのである。

(二)

織田作之助は創元社版『夫婦善哉』(22)の「あ
とがき」で、みずから「夫婦善哉」の作風を
「リアリズムの形式を借りた童話である。」
と語っている。ところで、彼のいう「童話」
とは何を意味しているのであろうか。

ここで、この作品のなかでしばしば副人物
に位置づけられて理解されることの多い(こ
の点については前述済みである) これやす 維康柳吉の
側から考えてみたい。柳吉は、十七歳で曾根
崎新地(北新地)の芸者になった蝶子と馴染み
になったのが原因で勘当され、二人で駈落ち
めいた行動をして熱海の温泉旅館で関東大震
災に出会うというのがこの作品の発端のよう
なものであるが、このとき彼は三十一歳で四
歳の子供もある家庭持ちであった。柳吉は梅

田新道にある理髪店向きの安化粧品の卸問屋を、中風で寝ている父親に代って切り廻す立場にあつた。

すこし注釈が必要だが、現在の梅田新道は国道一号線と御堂筋との交叉点、道路元標の立っているところの地名のように思われがちだが、そもそもは明治三十六年の第五回内国勸業博覧会の折に大阪駅前から大江橋にかけて新設された、まさしくその名の通りの「新道」であつたのである。柳吉の店がその梅田新道沿いのどこにあつたかは定かでないが、すくなくとも蝶子のいた曾根崎新地とは目と鼻の先の距離である。つまり、柳吉だけがただ一人、この作品のなかでいわゆるキタの住人であるということになる。

梅田新道は、大阪の旧市街地から見れば新開地である。柳吉の家はそこで安化粧品の卸問屋を経営しているのであるが、由田清一編の『大阪小間物装粧品変遷史』⁽²³⁾によれば、「化粧品が一般化し、女性の必需品視される

に至ったのは、明治末期から大正時代にかけてであつて、それ以前は主として官界、上流階級のみが使用したのに止まり、一般的にはさしたる消費をみないというのが実情であつた。」ということである。したがつて、化粧品の専門店というのは比較的新しく、江戸時代までは小間物店で部分的に白粉、紅などの美容料が取扱われていたにすぎない。現在も「南船場の南久宝寺町（東区 現中央区）に小間物や化粧品の問屋が集中していて、問屋街を形成している。

そのような事情から察すると、柳吉の店は現在中風で寝ている父親が、梅田新道が開通した明治三十六年以降に、恐らくは地方から出てきてこの新開地で事業を起こしたのであらう。取扱う商品が理髪店向きの安化粧品というのも、この新開地に相応しいものだと思われる。この父親が柳吉を勘当するとき、「釜の下の灰まで自分のもんや思たら大間違いやぞ」と啖呵を切るのも、この事業を築き

あげた初代としての自負心がいわせているのである。柳吉はまさしく、その典型的な二代目を体現している人物なのである。父親と違って柳吉が生粋の大阪人のような意識・感覚を示すのは二代目意識によるものと考えられるが、織田作之助がやはり京都出身の父親鶴吉に対してその二代目であって、鶴吉は「終生京都を忘れられなかった。こよなく京都を愛した。」⁽²⁴⁾ということであるが、柳吉親子と鶴吉・作之助とは重っていると考えてよいだろう。その柳吉が大阪のキタに関心がなく、もっぱらミナミに興味を示す点については後に触れたい。

さて、柳吉は芸者になった蝶子を連れてミナミに出かけていくが、どのような道筋を通ってどのようなようにして行ったのかを考えてみたい。芸者の蝶子は曾根崎新地にいるのだが、曾根崎新地は大阪の旧市街地の北限に位置することは、念頭に置いておいてよいことである。つまり「夫婦善哉」の作品舞台は、旧市

街地からはみ出さないように慎重に配慮されているのである。ところで、この作品の時代背景は、蝶子が曾根崎新地で芸者になった頃から始まるとすれば、大正九年、蝶子十七歳から昭和十年、蝶子三十二歳、柳吉四十三歳までのことである。次は「夫婦善哉」でよく引用される有名な場面である。

柳吉はうまい物に掛けると眼がなくて、
「うまいもん屋」へしばく蝶子を連れて
行つた。彼に言はせると、北にはうまいもんを食はせる店がなく、うまいもんは何と
いつても南に限るさうで、それも一流の店
は駄目や、汚いことを言ふやうだが錢を捨
てるだけの話、本真ほんまにうまいもん食ひたか
つたら、「一ぺん俺の後へ随いて……」行
くと、無論一流の店へはいらず、よくて
高津の湯豆腐屋、下は夜店のドテ焼、粕饅かす
頭から、戎橋筋そごう横「しる市」のどぢ
やう汁と皮鯨汁（こら）、道頓堀相合橋東詰「出雲

屋」のまむし、日本橋(にっぽんばし)「たこ梅」のたこ、法善寺境内「正弁丹吾亭」の関東煮、千日前常盤座横「寿司捨」の鉄火巻と鯛の皮の酢味噌、その向ひ「だるまや」のかやく飯と粕じるなどで、何れも銭のかゝらぬいはゞ下手げもの料理ばかりであつた。芸者を連れて行くべき店の構へでもなかつたから、はじめは蝶子も択りによつてこんな所へと思つたが、「ど、ど、ど、どや、うまいやろが、こ、こ、こ、こ、こんなうまいもん何処イ行つたかて食べられへんぜ」といふ講釈を聞きながら食ふと、なるほどうまかつた。

この場面にもあるように、柳吉は地元のキタの町には否定的で、近づこうともしない。そして、柳吉が蝶子を連れていくのはミナミの小さな食物屋ばかりであるが、それは柳吉の性格から考えて決して吝嗇の故ではなくて、外面を飾ることなく実質を重じる大阪人的性格を物語るものである。

この場面を織田作之助は、まるで道頓堀、千日前界隈のガイドブックを作るかのような筆法で、執拗なまでに店屋の名前とその店の評判の食べ物とそれにその詳しい位置まで、こと細かに書き並べている。このような事物へのこだわりは、すでに前節で述べておいたように、蝶子と柳吉の行動する世界に濃密な実在感を醸しだすものになっている。しかも、作品中の店屋も食べ物も実際に存在するものであった。野田字太郎はこの作品を称して「結局は「食い意地」の小説である。」(25)といささか皮肉を込めていっていたが、それほどにこの作品にはあちらこちらに食べ物の匂いがたちこめていて、それは現実の大阪の町でもある。その意味で、冒頭の部分が蝶子の父親の種吉が営む一銭夫婦羅屋から始まっているのも象徴的である。前田愛も「食の文学」を代表する作品の一つとして「夫婦善哉」をあげて、「三役を占めることはほぼ確実だろう。」といている。そして、「大阪人の生活

のなかにとけこんでいる 食 の文化の意味
するものをこれほど鮮やかに刻みだした作品
はちょっと類がない。」⁽²⁶⁾ともいう。この
「食 の文学」としての「夫婦善哉」の一
つの側面は、あきらかにこの作品の特徴でも
あり魅力にもなっている。

そして読者は、いかにも実在する町のなか
に案内されていくかのような気持にさせられ
るのであるが、しかしここで、作者は用心深
く一つの作品世界を構築するための仕掛けを
施しているのである。

蝶子と柳吉は、このミナミの町へ、キタか
らまずどの道筋を通っていったのか。曾根崎
新地のどこかで二人は落合って、梅田新道を
南へたどって中之島の北側の堂島川にかかっ
ている大江橋を渡り、南側を流れる土佐堀川
の淀屋橋にやってきたことは間違いない。す
でに触れたように、梅田新道は明治三十六年
に開通した新道で、北から南へのメインスト
リートである。が、問題はその先である。大

正十二年頃には、御堂筋はまだ開通していない。通常のルートとしては、淀屋橋を渡り切ったところで二人は左折して土佐堀川沿いに東に向い、現在の北浜二丁目（難波橋南詰）を右折して、堺筋を南下して日本橋一丁目に至ったのであろう。

まるで織田作之助もどきの説明をしたのは理由がある。堺筋は、その名の通りに江戸時代から大阪と堺とを結ぶ主要道路であって、先に述べた第五回内国勸業博覧会々場であった天王寺の恵美須町まで、汽車を利用して梅田駅（現在の大阪駅）に降りたった観客を運ぶルートにも使われた。

これにはすこし説明が必要だが、江戸時代の大阪の旧市街地、船場と島之内は東の大阪城と西の海港とを結ぶ町並みが「通り」で、商業活動はこの道筋に沿って行われ、南北を結ぶ「筋」はその町並みと町並みをつなぐ横道にすぎなかったのである。織田作之助も「世相」のなかで、「こゝで一寸通りと筋の

ことを言ひますと、船場では南北の線よりも東西の線の方が町並みが発達してゐるので、東西の線を通りと呼び、南北の線を筋と呼んでゐるが、これが島ノ内に来ると、反対に南北の方がひらけて、南北の線が通り、東西の線が筋になる。もつとも心齋橋筋や御堂筋は南北の線だが筋といふやうに例外もあるけれども、「と説明している。もつとも織田作之助の場合には、ミナミの方から大阪の町を眺めるといふ視点が顕著であつて、この部分にもその傾向があらわれている。

だから、堺筋は本来は横道にすぎない筋のなかでも、古くから大阪の南北をつないで繁栄した例外的な道筋であつて、鷺谷樽風は明治三十年頃の堺筋について、「北は北浜より南は日本橋南方へ渡れる広さよき町なり、和泉の堺へ通ふ進路なるを以て名付く、」(27)と書いてゐる。蝶子と柳吉が手を取りあつて、梅田新道からこの堺筋を通つて、日本橋一丁目を経て道頓堀・千日前界限にでかけていっ

たことは、疑いのないところである。

ところで、具体的な事物に徹底した執着を示す織田作之助であるのに、蝶子と柳吉がキタからミナミに至る道筋については一言も語るところがなく、以上のことはまったくの推測のうちにある。それは何故なのか、たぶん次のような理由によるものと考えられる。前に述べたように、この作品の時代背景は大正九年頃から昭和十年までの間である。彼ら二人が堺筋を通っていったであろうと推測できるのは、この時期には御堂筋も地下鉄も完成していなかったからである。

御堂筋は大正十五年に着工、地下鉄はやや遅れて昭和五年一月から工事に着手し、二つの大工事は平行して進められ、御堂筋は昭和十二年五月に完成、大阪市営の地下鉄はそれよりも少し早く梅田・難波間が昭和十年十月に開業した。御堂筋は梅田から難波までの間を、それまでの狭い淀屋橋筋の両側の家を取り壊して、全長四・四キロ、道幅四十三・二

メートルの大道路を通したものである。しかもこの御堂筋は、ある意味でドイツのベルリンのウンテル・デン・リンデンに匹敵する公園道路といふべきもので、最初から路面電車の軌道は敷設せず、電柱は一本もなく電線などは地下溝に埋められ、その上に街路樹は東洋特産の「亭々と大空に向かって伸びる風格のある銀杏」(28)が選ばれて植えられた。三善貞司の『大阪史蹟事典』は、大仏次郎の『風船』(29)のなかに「それほどこの銀杏並木は美しい。誰が植えたのであろう？ 当局の中にいた無名の人間の立案に違いないだろうが……」と書かれていることを紹介している。御堂筋の完成は、それまでの大阪の古い市街が近代的なモダンな市街に転換していく過程での画期的な事件であった。

そこで皮肉な見方をするならば、「夫婦善哉」の執筆は昭和十五年四月のことであるから、御堂筋も地下鉄もすでに完成していたが、織田作之助は自分の作品のなかにこれらのモ

ダンな都市景観を取り入れたくないために、作品は昭和十年というそれらがまだ未完成の時期に限ろうとしたのではないかと思えるのである。ありていにいえば、蝶子と柳吉を御堂筋を歩かせたり、地下鉄に乗せたりしたくなかったのだと思いたいのである。

事実、彼は次のようなことを「大阪の詩情」のなかの「プラネタリウム」と題した文章で語っている。

大阪の詩情を語らうとすると、どうしても明治臭くなる。大正臭くなる。誰が決めたのか、昭和の大阪には、詩がないのかも知れない。あわてて御堂筋を持ち出して来ても、所詮はたいした詩もないだらう。

(30)

考えてみれば、これらの事業を遂行し、大正から昭和にかけての大阪市の近代化に大きな役割を果たした七代目の大阪市長であった関一に対して、織田作之助はほとんど関心を示し

てはいない。が、明治維新後の大阪の実業界で活躍した五代友厚については、『五代友厚』

(31)、『大阪の指導者』(32)、「大阪の恩人」(33)な

どの著作や文章を書いて、その業績をさかんに称揚している。『五代友厚』の「あとがき」

で作之助は、「五代友厚はわれわれの恩人である。／明治維新の変革期に大阪は極度に衰微した。それを救った人が五代友厚である。

もし五代があなければ、大阪は没落の一途を辿るばかりで、恐らく今日の大阪をわれわれは見ることは出来なかつたであらう。」と書いているが、井原西鶴や五代友厚に対する場合と関一に対する場合とで、その興味、関心の示し方のはなはだしい相違は、織田作之助の大阪そのものへの興味、関心の在りようを表わしている問題である。

ともあれ、蝶子と柳吉がキタからミナミにでかけて行くのは大正十二年のことであるから、幸いにして大工事の混乱と騒音に出会つてはいなかったが、しかしこの大阪の町なか

の混乱と騒音は、それ以後も「夫婦善哉」の作品世界にはまったく影を落してはいないのである。

いうまでもなく、作之助自身はこの混乱と騒音を当然のことながら体験している。たとえば、三高受験準備で大阪府立中之島図書館へ通っていた頃、つまり昭和五年から六年にかけてであるが、「当時、中之品図書館の横の方で、しきりに地下鉄の工事をやっており、ボーリングの音が耳をたたきわるように聞えて来て、勉強もなにも出来なかったことを覚えていているが、」(34)と回想している。

いいかえれば、読者が「夫婦善哉」を読むとき、その作品世界は間違いなく大正末期から昭和初年代にかけての大阪の町、特にいわゆるミナミと称する道頓堀・千日前界隈の現実に違いないのである。が、それは同時にその時代の大きな変化からは隔絶された、その意味では現実とは異なる虚構の世界に導かれていつているのである。織田作之助は「夫婦

善哉」を創りあげるときに、ありうる現実のなかから実に慎重にまたみごとに混乱と騒音とを排除するという仕掛けを施しているのである。

それに類似することは、まだ指摘できる。これまでにみてきた道筋を通って、蝶子と柳吉はどのような乗り物に乗っていったのであるのか。当時の乗り物、交通機関としてまず考えられるのが大阪市営の路面電車、市電である。大阪市の市電は、明治三十六年九月開業の築港・花園橋間の路線が一番最初で、梅田新道線は明治四十年、大江橋・日本橋筋三丁目間の堺筋線は明治四十五年五月にそれぞれ開通しているから、彼らが市電を利用することは可能であった。しかし、芸者の蝶子に店の金を注ぎこんで勘当になり、駈け落ちまですてしまう柳吉の性格を考えれば、芸者を連れてゴトゴトと市電に乗っていったとは考えにくい。

すこし気取れば、ハイヤーかタクシーを使ったかとも考えられる。『大阪百年史』
(35)によれば、大阪市の自動車は大正時代に入ると急速に増加し、大正十四年には乗用車(自家用車を含む)は一七九五台を数えているが、
「一般人が自動車を利用するにはまだほど遠く、例えば冠婚葬祭とか、大阪ホテルその他の大旅館に専属して旅客に利用される場合など、特殊な場合に限られていた。」ということであるから、蝶子と柳吉がハイヤーかタクシーででかけたと考えるのにも無理がある。ただここで重要な点は、この時期から自動車(荷物車も含む)の交通機関としての重要性が認識されはじめ、急激に増加していき、大阪の市街地を走りまわるようになっていたことである。なお、大正十三年六月にはバスが出現している。

最後に考えられる可能性は、人力車である。文明開化期の日本的発明であった人力車も、さすがに市電やバス、あるいはハイヤー・タ

クシーの出現で衰退してはいたが、それでも雑踏する街路を時代遅れの人力車にゆられて静かに音もたてずにゆくのが、「夫婦善哉」の雰囲気にもっとも相応しい気がする(36)。余談めいたことになるが、一九九〇年七月に石濱恒夫の脚色で国立文楽劇場の舞台に人形浄瑠璃芝居としてかけられたことがあったが、「夫婦善哉」はやはり文楽になるのが相応しいし、その舞台に人力車は登場しなかったが、人力車以外には考えられぬという気がした(37)。

しかし、織田作之助は、当時の市街地の景物として不可欠のこれらの事物を、一切、作品の世界に持ちこもうとはしない。それどころか、御堂筋や地下鉄の大工事の混乱と騒音の場合と同様に、それらの影の片鱗すらも極力排除しようと試みているように思える。

たとえば、「夫婦善哉」のなかで市電に係する記述はわずかに四カ所ほどにすぎない。駈け落ちから大阪に帰ってきて、蝶子がヤトナになって稼がなければならなくなった場面

で、出先から黒門市場の家に帰ってくるときに、「夜更けて赤電車で帰った。日本橋一丁目で降りて、」とあるところ。次は、飛田大門前通りの路地裏にある呉服屋の担ぎ屋の二階借りをしていたとき、梅田新道にいったいた柳吉が帰ってきて、ふたたび「二時間経つて、電車がなくなるよつてと帰って行った。」という場面。そして、蝶子がカフェを持つきっかけになった曾根崎新地の朋輩の芸者であった金八と、「ある夕方、三味線のトランクを提げて日本橋一丁目の交差点で乗換への電車を待つてゐると、」偶然に出会うところと、そのカフェ「サロン蝶柳」が「下寺町電停前」であるという箇所だけである。もつとも、これだけの記述だけでは不足だというわけではない。一つの作品としてみれば、これ以上の描写をつけ加えることは、かえって余計なことであるといわなければならないであろう。だが、しかし、織田作之助はそれ以上に、一つの作品世界の完結のためにはそれらの箇所

がさらに余分な陰影を作品のなかに引き入れる因子とならないように、極度に警戒していたに違いないのだ。

ましてや、当時すでに明治四十五（大正元年一月のいわゆる「南の大火」のあと、千日前を南北に分断する形で千日前大通りが造成され、作品にかかわっていえば、柳吉の最初の勤め先になった千日前の剃刀屋のすぐ左手、また蝶子がヤトナをして爪に火をともしような気持でしていた貯金をおろして、難波新地で散財して帰ってきた柳吉に腹を立てて出かけた楽天地の前がその大通りで、そこには市電も開通してガタゴトと走っていた事情を考へあわせれば（38）、織田作之助が「夫婦善哉」で描きだしている千日前の姿は、そこに実在する町や店屋を一つ一つ確認しながら、奇妙なことに現実とはかけ離れた虚構性を帯びているのである。のみならず、その大通りを走っていたはずの市営のバスやハイヤー、タクシーといった当時の最先端のモーターリゼー

シヨンが造りだしていたであろう近代的な都市の風景や騒音は、その片鱗さえも作品の上には描きだされてはいない。

以上の「夫婦善哉」にみられる作意は、先に引用した「リアリズムの形式を借りた童話である。」という意図を実作化しようとした結果である。そして、織田作之助が彼のいう「童話」を志向する精神的土壌は、もう一度、創元社版『夫婦善哉』の「あとがき」で語らせれば、「いはゞ現代の諸風景への情けない継子の反逆であつた。」「そして、かうした愛惜や感覚の発見は私の生れ故郷である「大阪」が私の心の中に甦つて来たためであつた。」というところにある。つまり、一つは昭和十年代の大阪の世相に対する疎外感であり、他の一つは失われつつある古さよき大阪への愛惜の念ということになる。

「夫婦善哉」を同人誌「海風」に発表した恐らくその直後ぐらいの時期であろう、彼は

「小説の思想」(39)に次のような感想を記している。

概して、私は「現代を描き得る作家」ではない。最近の愚作「夫婦善哉」も現代を描いていない。まるで現代の諸風景に尻ごみしているかのようである。現実に眼を外らしいるかのようである。が、私は今のところ現実には興味が持てぬ。無論、私も現代人であつてみれば、いつか現代の諸風景は私の作品にあらわれるであろうが、現代人であるというただそれだけの理由で、現代の諸風景がうかうかと作品にあらわれることを私は今希望しない。

彼はみずから、「夫婦善哉」は「現代を描いていない。」と告白している。その詳細はすでに具体的に検討してきた通りである。「現代の諸風景がうかうかと作品にあらわれること」を、彼はいかに細心に警戒してきたこと

であろうか。それ故に、「夫婦善哉」に描きだされた作品風景は、繰り返していえば、それらはまがう方なく当時の現実の町の諸風景でありながら、同時に現実とは異質な作品世界であるという、あい矛盾した経験に出会うことになるのである。

先の一文につづけて彼は、「現実に興味がもてぬというのは、私は現実を信じないからである。私か信ずるのは、現実の中に瞬間瞬間にあらわれる真実だけである。嘘を書くのは真実をとらえるためである。嘘から出た真である。」と書いている。織田作之助の「夫婦善哉」における虚構性は、かぎりなく実在する現実に密着しながら（それは具体的事物への執着に示されている）、現実から離れた別世界を構築するところに成りたっているものである。数年後のことになるが、「西鶴の眼と手」(40)なる一文で、次のようにもいつている。

しかし、つねに私が口にしている「大阪」

とは、実は架空の匂いをもっているのである。私は大阪で生まれ、大阪で育ち、げんに大阪に住んでいるけれども、私の描く「大阪」はつねに架空の大阪である。私の描く「大阪」は現実の地理的大阪を意味しない。私は大阪というものをつくり上げているのである。

「夫婦善哉」の大阪は、まさしく「架空の大阪」なのであり、「つくり上げ」られた大阪であつたのである。他の作品でもそうだが、この作品の場合にもモデル問題がある。蝶子と柳吉に関して、大谷晃一は『生き愛し書いた 織田作之助伝』¹⁶で、次姉の千代と山市庠次の二人が二、三の事例を除けばそっくりそのまま蝶子と柳吉であると指摘している。が、現実の山市夫婦が「架空の大阪」において生きはじめると、それはもはや現実の千代と山市庠次とは異質な架空の蝶子と柳吉に変質してしまっていることが重要である。

このような仕掛けを施すことによつて、織田作之助は現実であつて現実ではない「架空の大阪」をつの独自の作品世界として創出するのであるが、彼はこの「架空の大阪」に何を描きだそうとしたのであろうか。ふたたび彼自身の言葉を借りるならば、「大阪の市井といふ魂の故郷を再発見しようとする私」(41)であつたといいうる。「大阪の市井といふ魂の故郷」は、彼の眼前に展開している現実の大阪であるはずかない。彼が現実の大阪から眼を背けるのは、つには昭和十年代という戦時下の時代的風潮に浸触されているからで、さらには文明開化以来の市街地(交通機関も含めて)の近代化がもたらす乱雑と騒音への嫌悪感によるものである。だから織田作之助は、「私は武田(麟太郎 橋本)氏の描いた大阪に、大正のにはひを感じているが、もし、武田氏の大阪を大正的だとすれば、藤澤桓夫の描いた大阪は昭和的である。」(42)というのだが、それでは彼自身ははどのようなのか。「し

てみると筆者の大阪は……？ たぶん回顧的
だろう。」⁽⁴³⁾と、自身の大阪への姿勢を語っ
てみせている。してみれば、「回顧的」な大
阪とは明治的あるいは江戸的ということにな
るのである。しかしながら、彼自身は明治
的、江戸的大阪を体験しているわけではない
から、そこで「架空の大阪」を創りだすため
の仕掛けを考えたのである。

このように自分の趣味を満足させる大阪を
作品の世界に描きだそうとしたのは、現代に
は自分の感覚に触れてくる現実がないからで
あって、「魂の故郷」は「架空」にしか実在
しないのである。このようにして初めて織田
作之助は、かつて永井荷風や久保田万太郎が
そうであったように、「大阪の情緒を香りの
高い珈琲を味うごとく」⁽⁴⁴⁾味う境地に、満足
をおぼえることができたのである。

「夫婦善哉」の現実から現実を排除する方法
について、もう一つの例を見ておきたい。そ

れは、作者の創作意図の故に隠されてしまった作品の陰の部分を覗いてみることである。別のいい方をすれば、柳吉の側から大阪の町を眺めてみようとするものである。そのことは、作者の意図をいっそう明らかにするに違いないと考える。

この節の初めに有名な場面を引用しておいたが、そのなかに「彼（柳吉 橋本）に言はせると、北にはうまいもんを食はせる店がなく、」という一節があった。かくのごとくに、柳吉はキタの町にははなはだ冷淡で、素っ気ないのである。以後、キタの町が作品に登場するのはただ 度だけである。

ところで、柳吉の安化粧品店の卸問屋があるのは梅田新道で、柳吉はいわばこの作品のなかの唯一のキタの住人であることは、すでに述べておいた。そして、蝶子が芸者として働いていた曾根崎新地は、大阪の旧市街の北限に位置することも、そのときに触れておいた。いってみれば、柳吉と蝶子との間には画然と

した境界線を引くことができるのであって、柳吉は自分の居住域に対する否定的感情から、蝶子を媒介にこの境界線を越えて、ミナミへの強い憧憬を表わすという形になっている。そのようにして、キタの町は陰の部分として隠されてしまうのである。こうして作品から隠されてしまった陰の部分の実態は、どのようなものであったのか。

「夫婦善哉」にあらわれるただ 度のキタの町の場面は、二人で駈け落ちするので、柳吉が蝶子を待っている次の場面である。

あくる日、柳吉が梅田の駅で待つてゐると、蝶子はカンカン日の当つてゐる駅前広場を大股で横切つて来た。髪をめがねに結つてゐたので、変に生々しい感じがして、柳吉はふいといやな気がした。直ぐ東京行ききの汽車に乗つた。

野田宇太郎はこの場面を引用した上で、「如

何にも大阪の織田作之助と愛称された彼の作品らしく、さらりと書きながして、ちゃんと勘所は捕えている。」(45)と評している。野田もいうごとく、真夏の大阪駅前広場を横切ってくる蝶子の姿は活写されていて、印象的で鮮かである。そしてそれは、野田自身の洗練されたモダンな都会的感覚を満足させるものであったということだろう。ところで、珍らしいことだが、作之助にも大阪駅についての証言がある。それは、大阪の詩情を語るのに「新感覚派の詩人なら、いそいそと大阪駅のもつ白と直線のもつ新しい感覚に詩があると言ふだらうが、しかし現代の文壇でも、もはや新感覚派は古くさいのである」(46)というものである。この野田と織田作之助との差は案外に大きいように思われる。作之助は結局のところ大阪駅の近代建築に詩情を認めようとしていないのだが、それは隠された陰の部分を意識しての上のことであるのに対して、野田にはそれがまったく見えていないのであ

る。つまり、野田が見たのは「架空の大阪」なのである。

先ほども書いたように、江戸時代までは曾根崎新地までが市街地であつて、現在の大阪駅界隈は一面の泥田と、そのなかの部に「大坂の七墓めぐり」の一つに数えられていた梅田墓地があつた、およそ町とは縁のないころであつた。近松門左衛門の人形浄瑠璃「曾根崎心中」でよく知られている天神の森はや東の位置にあるが、当時は鬱蒼と樹木が生い茂っている人気のない森であつて、だからお初と徳兵衛が心中するには格好の場所であつたのだ。柳吉の梅田新道は、この天神の森（露の天神社）と隣接したところにある。

この地が町として発達していく端緒になつたのは、大阪と神戸間に鉄道が敷設され、それに伴つて明治七年五月に「梅田ステーション」が開設されてからのことである。もともとの計画は米市場のあつた堂島のなかを通すはずであつたのだが、当時どの土地でも起つ

た「火の車」が通るのは危いと理由で反対にあい、結局は人家の殆んどない梅田が選ばれたのである。その後は、小林一三の経営手腕などもあって、現在の阪急や阪神の電車の終発者駅もつくられてターミナル化し、日本最初のターミナル・デパートなども出現して、現在のキタの町、あるいは繁華街が形成されていく基礎がつけられたといえる。

ここで注意すべきことは、元来、江戸時代の大阪の町の繁栄とは緑もゆかりもなかった、いわば文化や文明の空白なる空間に、文明開化以来の国策であった西洋近代の科学文明の移植が何の抵抗もなく行われて、形づくられていった町であったという点にある。それは、後にたどる運命が異なるにせよ、ある意味で大阪市が市南部の開発も意図して明治三十六年に第五回内国勸業博覧会を天王寺、恵美須町一帯で開催した発想と、非常に共通するものが感じられる。そこが、ミナミの町の在り方と根本的に相違する特徴だと考えられる。

このように年表をたどって形成過程を眺めてみると、キタの町は至極順調に現在のモダンな近代的最先端の市街が形づくられてきたかにみえる。しかし、この町もまた明治以来の日本が近代化の過程で露呈しなければならなかった矛盾、西洋と日本の文明・文化の不調和という難問を避けることはできなかったのである。

その証拠として、ここに一つの証言を紹介してみたい。それは、北尾鐮之助の『近代大阪』⁽⁴⁷⁾のなかにある。興味のあることだが、この『近代大阪』の広告が創元社版『夫婦善哉』初版本に掲載されているのである。筆者のこの本の「序」に、「昭和四年ころから、七年にかけて、書きためて置いた都会漫歩の記録」とあるから、柳吉が大阪駅の広場を「大股で横切つて来」る蝶子を眺めていた時から、数年の隔りしかない頃の記録である。すこし長くなるが、北尾鐮之助の昭和初年代の大阪駅前の観察記を再録してみる。

阪神電車から、桜橋まで、約一町ほどの間に、西側に十七軒、東側に十五軒、都合三十二軒の飲食店がある。梅田〓桜橋〓梅田新道のこのU字型の中には、凡そ二百軒ほどのカフェ、飲食店旅館を数へる。

もう充分だ。飽和状態のところへ、約二千人を入れる阪急の食堂や、阪神の食堂が押出したのだ。

… まあ、ちよいとお入り、凄いサーヴ
イスしますぜ、… まあちよいと、コーヒ
ー一杯。

かういふのが、あちこちに立つて引張つた時代があつた。中には途方もない力の強い女があて、捉へられた外套の袖をとり放すのに、全力をあげて奮闘しなければならなかつた。

夜遅く阪急前へ出るため、東梅田町の細い道筋をやって来ると、突然、廻り角から若い女が走り寄って

……あら、いまお帰り？……

などゝいふのがあつた。

Ｔは、奮闘の甲斐なく、四、五人の男女に胸上げされて、ある酒場に担ぎ込まれ、コーヒー一杯に五円なにがしの金子をとられて突き放された。

私は　時、夜遅く、終電車の帰りを急ぐときなど、梅田新道、桜橋の線から、大阪駅前に出るのに、いかにして安全な道を選ぶべきかに苦心したことがあつた。

かういふカフェを取締ることは、ある意味で、大阪の近代性を消滅させる。

駅前の七軒のおこしやも、飲食店も、あらゆる看板風景がなくなつて、あの辺一帯が大ビルディング街になる日が近づいて来る。さうすると、これ等のカフェもやがて解消するであらう。いまでも、その一部は、さながら遊廓の如き有様である。

書き写しながら、もうこれぐらいでよかろう

という気持にさせられる。蝶子が渡ってきた大阪駅前の広場（実は当時から市電・バス・自動車・人力車などが錯綜して交通地獄を呈していた）の向う側、南側一帯の現実の姿は、この観察記に書きとめられたものであったのだ。その隈雑さと乱雑さと混乱ぶりとは、言語に絶するものがある。およそ、近代都市大阪の表玄関を想像するのとは、似ても似つかぬ町の様である。それは別の見方をすれば、伝統を持たないがために生まれざるをえなかった無秩序であるともいえる。日本における近代化の実態とは、実ところは伝統のない空白の空間で試みられても、西洋の近代文明のみごとな移植など不可能であることを証明しているかのようである。その意味で、「かういふカフエを取締ることは、ある意味で、大阪の近代性を消滅させる。」との発言は、いかにも痛切な皮肉である。

北尾鐐之助は、この現実に対してさらに残酷なまでに痛烈である。「たゞ黒く、ただ赤

く、ただ乱雑。これが大阪駅頭の印象だ。」
といい放つ。これが彼の結論なのである。ついでにいえば、この時期、梅田新道は地下鉄の工事が行われていた。北尾はその場所にいて、「広い空地と、板囲ひが多い。道路ばかり出来ても、これでは都会に遠い郊外の新開地に何等異らない。」と記している。そうだとすれば、例の柳吉の梅田新道の店はどのようなっているであろうかと、はなはだ覚束ない気持がしてくるのである。

ともあれ、ここでもう一度、「夫婦善哉」の「蝶子はカンカン日の当つてゐる駅前廣場を大股で横切つて来た。」という場面にもどつてみよう。ここに描きだされた小説空間は、野田宇太郎も評していたように、まったく無駄のない簡潔にして印象的な場面であるといえる。しかしこの小説空間は、それとりにまく雲霞のとき諸もろの現実の現象の一切を黙殺するところで、初めて成立していることを理解しておかなければならない。織田

作之助のいう「架空の大阪」であつてこそ、
はじめて「夫婦善哉」は書きえたのである。
読者は、大正末期から昭和初年代の實在する
大阪駅前立っているつもりでいて、実際に
は「架空の大阪」の駅頭に立たされていると
いうのが、織田作之助か仕くんだ仕掛けなの
であつた。

いうまでもないことだが、北尾鎌之助が見
せてくれたキタの町には、どこにも「大阪の
詩情」は見いだせない。柳吉がキタの町を振
りむいて見ようとしなのは、実はキタの
町の現実をあまりにもよく見すぎていた結果
であつたと考えるべきである。想像をたくま
しくすれば、柳吉の店を梅田新道に設定した
のは、猥雑にして乱雑、混乱の極みにあつた
キタの町をよく観察しうる位置を確保するた
めであつたのではなからうか。そして、作品
世界からはキタの町を徹底して切り捨ててし
まう。柳吉の眼はおのずからミナミに向わざ
るをえないであらう。そのように考えれば、

この柳吉の眼は必然的に織田作之助の眼でもあるわけであって、柳吉のかなり本質的な部分は織田作之助の分身的な要素が組みこまれていると考えるのも、魅力のある問題ではないだろうか。

注

- (1) 創元社版『夫婦善哉』初版本の「あとがき」で、作之助自身が「俗臭」、「放浪」、「探し人」の製作年代をそれぞれ昭和十四年六月、十五年三月、十五年五月としているのは、発表年月ではなく実際の執筆年月のことであろう。

- (2) 講談社版『日本現代文学全集 95』（昭和41・7・19）。引用は増補改訂版（昭和55・5・26）による。

- (3) 前出『夫婦善哉』の「あとがき」によれば、「海風」掲載の「俗臭」は単行本『夫婦善哉』に収めるにあたって「殆ど原型を留めぬほど訂正した。」とある。青山光

二は「作品解題」（講談社版『織田作之助全集1』昭和

45・2・24、文泉堂書店版『定本織田作之助全集第一巻』

昭和51・4・25 以下、文泉堂書店版全集と略記）で、

「海風」に掲載された改稿前の「俗臭」について、「悪感にあふれたキラギラドロドロした文体こそが、「俗臭」を有力候補としてクローズアップさせた要因であり、同時に、受賞に至らしめなかった主因でもあったと思われるが、いずれにせよそれは、大方をあとと驚かせるに足る奇矯・異色の作品であった。」と述べている。

平野謙が読んだと思われる「俗臭」はおそらく改稿後の作品である。

(4) 大谷晃一『生き愛し書いた 織田作之助伝 』（講談社、

昭和48・10・8）。関根和行『資料 織田作之助』（オリジン出版センター、昭和54・1・1）。

(5) 「日本の女性」（昭和16・11）。『大阪の顔』（明光堂書店、昭和18・9・20）所収。

(6) 『西鶴新論』（修文館、昭和17・7・5）のなかに、次のような記述がある。

写実の極点にユーモアが現れる。西鶴はその意味で高度の写実家であった。文化が進むと、その倫^{モラル}理はユーモアになる。西鶴はその意味で高度の文化人であった。ユーモアとは元来健康である。西鶴は健康な作家である。ユーモアは叡智のあらはれだ。西

鶴は叡智の作家である。ユーモアは作家の重んずべき礼節だ。西鶴は俳諧人としてこの礼節を重じた。俳諧的手法とは、要するにをかしみのための趣向を立てることだ。

これは西鶴に仮託して、ほとんど織田作之助自身の小説作法を語ったものだといえる。

(7) 「雷の記」(「大阪文学」昭和17・9・1、10・1)。

引用は文泉堂書店版全集第八卷(昭51・4・25)による。

(8) 初出不詳。『可能性の文学』(カホリ書房、昭和22・8・30)所収。

(9) 筑摩書房版『定本限定版現代日本文学全集81』(昭和42・11・20)の「解説」。

(10) 新潮文庫版『夫婦善哉』解説(89・12・25四十刷)。

(11) 作之助自身も「僕は今まで落ちを考へてから筆を取つたが、今は落ちのつけられない小説ばかり書いてゐる。」と回想してゐる。「文学的饒舌」(「文学雑誌」昭和22・1・25。『可能性の文学』前出、所収)。

(12) 決定稿の前に二通りの未定稿が、大阪府立中之島図書館織田作之助文庫に残されている。

(13) 文泉堂書店版全集第八卷(前出)。

(14) 前出書。

(15) 竹本三郎兵衛・豊竹応津・八民平七作、浄瑠璃『艶客女舞衣』、安永1(一七七二)・12・26大阪豊竹座初演。

(16) 『大阪笑話史』(編集工房ノア、昭和59・11・24)。

(17) 事実、「俗臭」を掲載した「海風」第六号は発売禁止処分をうけ、また河原義夫編著『織田作之助研究』(六月社書房、昭和46・5・20)によれば、創元社版『夫婦善哉』(前出)は当時の検閲制度にひっかかった削除版であるという。

(18) 修文館、昭和17・7・5。

(19) 杉山平一、角川文庫版『夫婦善哉』解説(昭和30・7・30四版)。

(20) 「人間」(鎌倉文庫、昭和21・4・1)。

(21) 新潮文庫版『夫婦善哉』(昭和46・2・10三十三刷)所収の作品より引用。

(22) 前出。

(23) 日本商業新聞社、昭和35・8・1

(24) 大谷晃一、前出書。

(25) 『野田宇太郎文学散歩17』(文一総合出版、昭和52・9・10)。

(26) 『幻景の街 文学の都市を歩く』(小学館、昭和61・11・10)。

(27) 『維新の大阪』。小林茂・脇田修『毎日放送文化双書4 大阪の生産と交通』(毎日放送、昭和48・11・20)より引用。

(28) 伊藤俊雄、広報誌「グラフおおさか」(昭和45・12)。
三善貞可『大阪史蹟辞典』(清文堂出版、昭和61・7・10)による。

(29) 「毎日新聞」(昭和30・1・20)9・10(連載、宮本三郎画。

(30) 初出誌不詳。『大阪の顔』(前出)所収。

(31) 「日本織物新聞」(昭和17・1)1、2(連載。日進社、昭和17・4・5刊行。

(32) 錦城出版社、昭和18・9・20刊行。

(33) 初出誌不詳。『大阪の顔』(前出)所収。

(34) 「大阪作者」、初出不詳。文泉堂書店版全集第八卷(前出)より引用。

(35) 大阪府編、昭和43・6・21。

(36) 北尾鎌之助『近代大阪』(創元社、昭和7・12・25)に

は「明治三十一年に五百八十人あったといふ停車場(大

阪駅 橋本)構内の人力車夫は、現今では全部揃って五十人位になった。」とある。

(37) 初演は昭和六十二年。

(38) 九条高津線東線(千日前通りを經由)の開通は大正三年三月。(大阪都市協会編『続・南区史』昭和57・4・1)。

(39) 「大阪朝日新聞」(昭和15・6・13、14)。引用は文泉堂書店版全集第八卷(前出)による。

(40) 「台北西鶴学会報」(昭和19・1)。引用は文泉堂書店版全集第八卷(前出)による。

(41) 「二十代の文学」(「文芸」、昭和16・2・1)。「可能性の文学」(前出)所収。

(42) 「大阪論」(初出不詳。随筆集『大阪の顔』前出、所収)。

(43) 「大阪作者」(前出)。

(44) 「大阪の憂鬱」(「文芸春秋」昭和21・8・1)。引用は文泉堂書店版全集第八卷(前出)による。

(45) 前出書。

(46) 「大阪の詩情」(前出)。

(47) 前出書。

文中の織田作之助の文章の引用は、文泉堂書店版『定本 織田作之助全集』の注記のないものは、すべて文章所収

の初版本による。『可能性の文学』所収の文章は、「近代文藝評論叢書6」（日本図書センター、'90・10・25）の影印版による。

「夫婦善哉」の引用文は創元社版『夫婦善哉』（昭和15・8・15）によった。

文中の引用文は仮名遣いは原文通りとし、漢字は適宜新字体に改めた。

（一九九二年四月二十二日受理）

橋本寛之氏は阪南大学教授です。

横書きページへはブラウザの「戻る」をクリックしてください。

