

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	花田清輝「私は貝になった」論：風景と状況、そして、パロディ戦略について
Author(s)	板倉, 大貴
Citation	国文学攷, 252 : 29 - 45
Issue Date	2022-06-30
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00052817
Right	Copyright (c) 2021 by Author
Relation	



花田清輝「私は貝になった」論

——風景と状況、そして、パロディ戦略について——

板倉大貴

1

花田清輝「私は貝になった」は一九五九年四月二日に放送されたラジオドラマであり、¹一九五八年一〇月三一日に放送されたテレビドラマ「私は貝になりたい」²のパロディ作品である。

パロディでもある「私は貝になりたい」は、戦時中に上官の命令により凶らずも米軍捕虜を殺しそうになった清水豊松が、終戦後、理髪店を営みながら平和に暮らしていると、突然、戦犯として逮捕され、ついには処刑されてしまうという物語である。そして、豊松処刑間際の、どうしても生まれ変わらねばならないのなら、私は貝になりたい、という独白がそのタイトルとなっている。対して花田の「私は貝になった」は「私は貝になりたい」の終わった地点から物語が始まる。つまり、「私は貝になりたい」の豊松を連想させる主人公が実際に貝（アサリ）に生まれ変わったところから物語が始まり、

さらには貝だけでなく街路樹や石ころなどにも次々と生まれ変わっていくという物語である。

この「私は貝になった」に対して、これを中心的にとりあげ十分に検討した先行論は管見の限りみつからない。一見して、単純な発想のふざけた物語だとみなされるため、考察の必要性を見出されなかったのではないかと考えられる。だが、そのふざけた内容に反して（あるいは、ふざけた内容であるからこそ）「私は貝になった」には重要かつ興味深い問題が伏在している。

その重要さや興味深さのかなりの部分を形成しているのは、パロディもととなった「私は貝になりたい」という作品自体のもつ歴史的重要性であろう。「私は貝になりたい」はテレビドラマ史上、きわめて大きな意義をもつ作品である。³ 松山秀明は「私は貝になりたい」を「ほとんど神格化されたテレビ・ドラマ」だとしたうえで、同時代の言説整理を行い、次のように述べる。⁴ 「私は貝になりたい」

は「未解決としての戦争責任問題を浮き彫りにし」、また、この作品と視聴者の反応は「テレビ・ドラマが内容を重視した「社会派ドラマ」へと脱皮しつつあることを意味した」。つまり、同時代的にも歴史的にも「私は貝になりたい」はテレビドラマのあり方に変革をもたらしたのであり、当時の時代状況や芸術のあり方を考えるうえで欠くことのできない作品なのである。

近年では、瀬崎圭二がこの作品に対して、様々な視点から、ゆき届いた分析をおこなっている⁽³⁾。瀬崎は、黎明期のテレビをとりまく状況、「私は貝になりたい」の演出であった岡本愛彦の演出方針、同時代視聴者の反応などを踏まえ、たうえで、「私は貝になりたい」の限界と可能性を次のように指摘する。「私は貝になりたい」には、「二十四の瞳」などと同じような、自身を「戦争被害者として美的に表象する」「力学」が働いており、「豊松の表象には「戦争の反省なり批判」が全く認められない」。つまり、「豊松は、上官の命令に従っただけの二等兵の運命を美的に表象する力の中に閉じ込められている」。だがこのような限界の一方で、瀬崎は次のように指摘し、「私は貝になりたい」がもつ積極面を忘れるべきではないとしている。

このドラマが、戦争の被害者としてのみ庶民を意味づけようとする力学に覆われていたとしても、既に全ての戦犯が仮釈放になっていた一九五八年当時において、大衆が戦争犯罪と向き合

う契機は、このような通俗的な物語を通じてしか生まれ得なかったとも考えらえる。このことに留意した場合、戦争責任を他に転嫁した被害者の物語とは異なった側面を浮かび上げられていく可能性を持つかもしれない。

では、このような「私は貝になりたい」に対して花田は、パロディ（続編）としての「私は貝になった」を創出することで、何をあきらかにしようとしたのか。また、パロディという戦略をとることで「私は貝になった」のどんな問題を可視化させたのか。

2

先述の松山や瀬崎の整理と重複する箇所もあるが、「私は貝になりたい」と「私は貝になった」の連絡を検討していくために「私は貝になりたい」に対する同時代的反応をいくつかおさえておきたい。『朝日新聞』一九五八年二月一日夕刊「テレビドラマの可能性 芸術祭受賞作品に探る ラジオとテレビ」では次のような指摘がなされている。「私は貝になりたい」をはじめとする一九五八年のテレビ（コンテンツ）は「質的向上がめざまし」かった。中でも「私は貝になりたい」は「題名が流行語になったほど」であり、「社会的訴えの力はある意味で映画以上のもの」だった。

また、視聴者の反応としては『朝日新聞』一九五八年二月五日

夕刊「アーケード 私には貝になりたくない」の慶応義塾普通部（中学）三年の早速義男の意見文が注目される。早速は「私は貝になりたくないをみて「本当に戦争にたいして大きな憤りを感じた」と述べる。そして、「戦争絶対反対」という「一つの信念を持った」と主張する。しかし、なぜこのような信念をもちえたのか。それは「私は貝になりたい」を身につまされるものとして受けとったからだといえよう。つまり、自分が生きているこの世界も「私は貝になりたい」の世界と同じように、終わったはずの戦争に連絡しうるのであり、だからこそ、自分はそのような目にあいたくない。すなわち、貝になり（たいたいと思）いたくない。このように「私は貝になりたい」は、それがもつリアリティを大きな支点として、若年世代に対しても戦争の理不尽さといったものを浸透させえたのであり、視聴者は「私は貝になりたい」のもつメッセージ性を自分にとって切実なものとして受けとることができた。⁽⁶⁾

では、同時代の文学者は「私は貝になりたい」をどのように捉えたか。花田と同時代に生き、多くの問題を共有した佐々木基一は「私は貝になりたい」について、テレビそのものの特性や映画版「私は貝になりたい」（一九五九年四月二二日公開）との関係を踏まえながら次のように述べる。⁽⁷⁾

TV劇『私は貝になりたい』は、TV劇としては、シナリオの

映画的構成が目立ちすぎ、映画「私は貝になりたい」は、演出にTV的な要素が払拭し切れていないので、いずれの側からみても、中途半端だったように思われる。「…」TV劇『私は貝になりたい』の場合、主人公が応召し、アメリカ兵を刺殺させられる前半の場面は、むしろ、獄中での回想か、裁判の場面での回想として描いた方が、TV劇としてはより緊密な構成になったのではないかとわたしは考える。あのような野外場面や戦争場面を直接描くことは、TVの狭い画面を考えると、どうしても無理になり、わざとらしくなる。「…」裁判と獄中の場面は、映画よりもTVの方が、はるかに迫力に豊んでいた。通訳たちの冷たい語調、獄中における主人公の気持の動き、そして、処刑の前夜から朝にかけての孤独な時間——これはTVの狭い枠のなかでかえって緊迫した効果を生んでいた。

「TV劇では、空間自体のリアリティは何ほどの意味も効果も持たない」と考える佐々木にとって、テレビドラマ版「私は貝になりたい」は、映画版のそれと比べて、演者の身体性へのフォーカスなど（テレビという）媒体の特性を生かしたものの、それによって視聴者に迫ることのできたものとして評価できた。しかし、佐々木は一定の評価を与えつつも、同時に、「私は貝になりたい」に煮え切らないものをみている。そして、佐々木は「私は貝になりたい」は

テレビで放送されて大へんな好評を博した。そして、同じものが映画化されたとき、さほど批評はよくなかった。ここには考えるべき幾多の問題がひそんでいるように思われる」と根本的ともいえる問いを投げかけてもいるのである。

テレビの特性に関して、佐々木は、身体性へのフォーカスなどの他に、テレビが「本来、家庭のなかで鑑賞されるもの」であることであげている。テレビ（コンテンツ）はそれゆえ「大衆集会や劇場の中の観客にむかって演説するような、強烈なアッピールを必要としない」のであり、「家庭の日常生活と直結する」ような「非常に親密でうちくつろいだ家庭的雰囲気をもったスタイルが要求される」、つまり、家庭的な日常と連続するようなりアリティが要求されるのである。

国民のあらゆる階層の要求の平均値をわり出して、テレビは大衆の要望にこたえねばならない。それは或る意味では大衆文化と高級文化とを中和した「中間文化」の形態にますます近づくようなことにもなる。映画やテレビのもつ大衆化の機能は、真の意味での文化の民主化を促す積極面と、いわゆる文化の中間化を促す消極面を同時にふくんでいる。⁸

「私は貝になりたい」に対する反応やこれまでの言説を踏まえて

考えるなら、「文化の中間化」とは、日常と連結するようなりアリティを媒介としたフィクション（創作）による日常の拡大と、それに伴い「高級文化」がもっていたとされるテーマ性や先鋭さが損なわれる事態だと、措定することができる。「私は貝になりたい」の背景にはこのような同時代的流れやテレビという媒体の力学が伏在していたのである。では、このような中で花田は「私は貝になりたい」をどのように位置づけていき、自身の創作へと繋げていったのか。

3

以上の疑問に答えていくためにも、「私は貝になった」の周辺言説を確認していく。花田は当時どんな問題を思考していたか。「風景について」¹⁰で花田は次のように述べる。

たぶん、わたしが、昨年の秋以来、『泥棒論語』、『私は貝になった』、『就職試験』——と、わたしとしては矢つぎばやに三つのドラマをかけたのは、せめて紙の上だけでも、毒をもって毒を制したかったからであろう。むろん、それらのドラマは、いずれもわたしのエッセイの一変種であって、シーンをつくることにたいする根づよい嫌悪によってつらぬかれていますが——しかし、それでも、わたしは、なんとかして、とにかく、一見、シーンらしいものをつくりあげたのだ。「…」日本のドラマのなか

に、ほんの少しでもいいから、論理をみちびきいれること。「…」
——つまり、一言にしていえば、わたしのささやかな願望は、
そういうことになるのであるが。

ここで花田のいう「シーン」とは、同評論において「風景」とも
換言されているものだが、「私は貝になった」創作の基底にはこの
「シーン＝風景（以下ではただ風景と記述する）」への「根づよい嫌
悪」が流れている。つまり、「私は貝になりたい」にはこのような「風
景」が含まれており（「私は貝になりたい」には、自然や景観の映
像はほとんどないが、主人公の豊松は、自然豊かな高知県幡多郡に
在住と設定されており、よさこい節を歌い、獄中では故郷や桜のこ
とを懐古する）、それに対するものとして「私は貝になった」は創
出されたと考えられるだろう。実際、先述の佐々木基一も、テレビ
の媒体的特性との兼ね合いからではあるが、テレビドラマとしてのの
「私は貝になりたい」は、「獄中の豊松の描写に集中すべき」であり、
直接的な「野外場面や戦争場面」あるいは「高知で妻が手紙を受取る
場面」などはできれば描かれるべきではなかったとしている¹⁵。

また、引用部で花田は日本のドラマに「論理」を導き入れること
に言及しているが、逆にいうなら、「私は貝になりたい」には何ら
かの論理的不整合が伏在しているのだろう。では、そう考えたとき
に、ここで否定されている「風景」とはどのようなものか。また、

それにはどんな問題があるのか。

4

「風景」とは、要するに人間の「生活を風景に託してかいてみた
い¹⁶」という発想で描写された景観であり、作者の思想や登場人物の
性質を風景に託し、風景に含意させて描出しようとする方法である。
花田と、詩人であり評論家である中野秀人を中心として刊行された
雑誌『文化組織』に「詩論」¹⁷を書き継いでいた小野十三郎は、この
ような「風景」と詩の関わりについて次のように述べる。

「風景」や「自然」は詩のいたるところに氾濫しているが、詩
人は決して風景や自然をほんとうに見ているとは私は思わな
い。彼は風景によって多少の志を述べているだけである。敵密
に言うなら、彼は風景をダシにして志を述べる必要もない程、
風景や自然自体が、人間の思想を反映していて、そこにはなん
らの矛盾も距離もない。乃ちそれは詩人と特約を交した風景で
ある。「…」詩人は、風景というものがたしかに一つの思想で
あるということを暗黙裡に是認している。或はそこに歴史を見、
伝統の姿を見て、その外面的表情に殆ど満足している。

つまり、「風景」とは歴史的に形成されてきた伝統的な「日本的」

定型表現であり、創作物中に描出されるのは、実在の事物を観察や分析した結果、描出される風物ではなく、いってしまえば「固定観念」なのである。「私たちは風景に直面しているように思っていたが、実は自分たちの小さな観念の影法師を見ていた」というわけだ。

そして、このように描出された「風景」には「根こぎにされていない人間の安心のようなもの」がつきまといっていると花田は考える。『日本近代文学の起源』¹⁴において柄谷行人もいうように、風景とは「一つの認識的な布置」であり、「むしろ「外」をみない人間によってみいだされ」るものであるが、そのようにして描出された風景をみた／読んだ者は「それがはじめから外にあ」ったかのように、培われた風景観を外界に照合していくのである。

例えば、このことによって覆い隠されてしまうのが、敗戦という出来後の衝撃性であり、戦後の花田、あるいは日本人全般が、戦前まで続いた日本の伝統から切断されてしまった¹⁵根こぎとなったという認識である。「風景」をみる／読む者は、戦前的・伝統的価値観を方法的に保存してしまっている主体によって創出されたそれを、戦後も変わらず残る土地の景観に照射・適合することによって戦前・戦後の偽装的な同一性を意識しないうちに獲得する（先に挙げた早速の意見文でいうなら、故郷・原風景を感じさせるような土地で、地域住民と親密に繋がりが生じる善良な豊松でさえ、終わったはずの戦争にひきずりこまれた。ならば、「私は貝になりたい」を

視聴する自分もそのような理不尽なものに巻き込まれるかもしれないとなり、ここには戦後に生きる若年層の視聴者と戦前的な人物である豊松の同一化が窺われる）。このようにして「風景」は、佐々木のいう「文化の中間化」のマイナス面を進展させてきたと考えられる。

さらにつけ加えるなら「風景」にはリアリズムとの結託という問題点もある。テレビドラマやラジオドラマなどが創作物（フィクション）である以上、それらが創出する世界は、外に広がる現実自体ではない。つまり、テレビドラマなどは再現（ありうべき現実の再現も含めて）とみなせるが、この再現と現実自体との距離が近いと感じられるほど、あるいは、この再現が、我々では触れることのできない現実の真の姿といったものに接近していると感じられるほど、我々はリアリティを感じ、その再現形態をリアリズムだとみなす。つまり、リアリズム（リアリティ）は、創作物という観念と現実（という観念）の距離のあり方や接近のし方に他ならない（もしこの二つの観念が一致するなら、リアリティという感覚は生じない）のであるが、『文化組織』以来、花田と影響しあう関係にあった中野秀人は、このリアリズムに関して次のように述べている。¹⁶「リアリズムの誤謬は、それが芸術表現の可能性の限界を曖昧にし自らを束縛していないところにある」。つまり、いわばふたつの観念（そのうちひとつは現実という一見実在物にみえる偽装的観念）の接近

というトートロジー的な方法であるリアリズムは、自らの芸術的可能性や方法的限界への自己検証を行いにくいという困難を含んでいる。それゆえ、そのリアリズムと親和し、結託する「風景」も自己省察を等閑にしたままだこまでも広がっていく傾向をもつ。

そして、もうひとつの「風景」の問題点は、人間が実際の風景、つまり、外界に直面していると思っていながら、じつはそれらと何ら触れあっていないところにある。中野秀人は、この「風景」と近似するものである自然に関して次のように述べる。¹⁶⁾「自然現象が感情移入のためにだけ、借用されるとすれば人間と自然の闘争がなくなってしまう」。感情移入のためだけに自然現象が用いられるのは「風景」の特徴であるが、「風景」は、人間に対峙するものであると同時に、その内実を追究すべきものでもある自然の対象化や現前化を妨げてしまう。そして、後に詳述することになるが、風景は内実を追究すべきものとしての人間そのものの対象化や現前化さえも妨げてしまうのである。

5

では、「風景」をのり越えるためにはどうすべきか。何をどのよう描くべきか。花田は「顔と集団」¹⁷⁾において次のように述べる。

どうやらわたしは、その当時においても、いまと同様、クロス・

アップされた人間の顔を手がかりにして、人間そのものをとらえるといったような行きかたにたいしてはすこぶる懐疑的だったらしいのだ。むろん、カメラの眼は、肉眼よりも、はるかに正確に、人間の表情をとらえるであろう。だが、はたしてそれは、その表情の背後にあるものを透視し得るほど万能であろうか。ジャンヌを、かの女の属している集団からきりはなし、まぶたのかすかなケイレンや、ひとみのひらめきを、ひたすら追求してみたところで、ジャンヌその人のペルソナは、かえって、不可解になるだけのことではなからうか。「…」わたしは、ジャンヌの正体を、あきらかにするためには、眼よりも顔に、顔よりもからだに、からだよりも集団に、集団よりもそれを取りまわっている状況に、視線をそそがなければならぬと信じていた。いまでもそう信じている。

ここではジャンヌの、つまり、人間の「正体」をあきらかにするために描くべきものとして「状況」があげられている。だが、これまで検討してきた「風景」とこの「状況」は、ともに外界に見出されるものであり、一見、近似しているようにみえる。では、このふたつにどのようなちがいを読みとることができるか。

「状況」を描くことは同時代的に共有された課題だった。例えば、佐々木基一も「ネオ・リアリズム論」¹⁸⁾において戦後イタリア映画を

考察しながら、その「本当の主人公」を「状況」だと述べている。また、佐々木は「記録的方法について」¹⁹⁾においてドキュメンタリーの方法を検討しながらそれが写しとる「状況」について次のように述べる。ドキュメンタリーの方法を用いて「状況」を描き出すことは「日常性の仮面をはぎとり、一見安穩な日常生活そのものをまったく新しい照明のもとにてらし出してみせ、平凡な日常性のなかに、かえって恐ろしい不安の宿されているのを発見する端緒」となる。ドキュメンタリーとは、作者の意図が加わっていない（と考えられる）対象を写しとるものであり、そこで写しとられるものは「風景」ではなく「状況」なのである。そして、描出された「状況」は「日常性の仮面をはぎと」るもの、つまり、日常が孕む観念性を斥けるものでもある。

6

一方、先述したように「風景」とは、観察や分析の結果、描出された外界の実相といったものではなく、伝統的「固定観念」である。花田は、この「風景」や「状況」への問題意識の他に「私は貝になった」のモチーフとしてメロドラマの否定をあげているが、このメロドラマの否定も「風景」の問題と接続してくる。

「テレビ・ドラマのおもしろさ」²⁰⁾において花田は「テレビに、猛烈なメロがハンランしている」と指摘する。ピーター・ブルックス

によると、メロドラマとは「フランス革命とその後の文脈」つまり「象徴的にも、現実的にも、伝統的〈聖性〉とそれを表象する制度（教会と王政）が役割を終え、キリスト教的世界の神話が解体し、階層秩序をもった社会体制が崩壊し、こうした社会に依存していた文学形式としての悲劇や風俗喜劇が意味を喪った」時代に淵源をもっている。このような価値指標や道徳規範、聖なるものが「喪われた時代に、本質的道徳を提示し、機能させるための主要なモード」として機能したのがメロドラマなのである。そのためメロドラマには「誇張された表現」や「息をのむような運命の急変」など、様々な特徴があるが、その中でも「中庸を排した」「善悪二元論的な葛藤」とりわけ大きな特徴を成している。つまり、そのような善悪二元論と美徳の勝利を通して、「道徳秩序の伝統形式がもはや社会的に必要な接着剤の役割を果たさなくなった」「恐るべき新しい社会」において「倫理的力の記号」を多くの人々にわかりやすく発見させるのがメロドラマ（の肯定的機能）なのである。²¹⁾確かに、このような二元的葛藤は「私は貝になりたい」そのものや視聴者の反応においても読みとられ、その意味で「私は貝になりたい」はメロドラマだとみなせる。

では、花田はメロドラマにどのような定義を与え、また、問題を見出しているか。花田はメロドラマの特徴として次のような観点を提示している。

すべてを身体的行動によって表現し、セリフが、その行動の説明であり、要約であり、補足であるようなドラマ——それが、たぶん、メロドラマというものである。もしそうだとすれば、日本人の感情表現は、著しくメロドラマチックであるといえるのではなからうか。(…)すべてをセリフによって表現し、身体的行動がそのセリフの説明であり、要約であり、補足であるようなドラマ——それが、たぶん、新劇というものである。しかし、昔ながらの日本人の感情は、身体的行動を要求し、セリフを要求しない。そして、その身体的行動もまた、ちゃんと一定の型ができあがっており、それをやぶることは、なかなか、容易なことではないらしいのである。²⁶⁾

ここで花田はメロドラマ的なものを「新劇」との対比によって描き出しているが、要するにセリフよりも身体的行動によって視聴者の感情に訴えるのがメロドラマの特徴である。そして、その身体的行動も、よく観察してみれば、「一定の型」を用いて形成されており、そのような「一定の型」を要求するものとして「昔ながらの日本人の感情」が指摘されている。このような昔ながらの日本人の感情は、当然、その場面「風景」の形成にも作用していると考えられるので、ここでいわれるメロドラマ的なものとは登場人物の身体性や「風景」が調和するかたちで描出されるひとつの固定観念であるといえるだ

ろう。これは、ピエール・ブルデューのことばを用いるなら、個々の日本人が伝統的に培ってきた「文化資本」が「ハビトゥス」として表出している様だともいえる。²⁷⁾

このように考えてくるなら、「私は貝になりたい」は、戦後という日本の伝統的価値軸が喪失した時代の中にあって、メロドラマ的善悪二元論を展開し、ひとつの倫理的価値軸を再建しながら、そこに日本の伝統性の残滓を編みこむという構造になっているとみなせる。つまり、ここには絶対悪としての戦争とそれに虐げられる庶民という大きな二元論は見いだせるが、一方で、用いられる風景描写やそこに含みこまれる登場人物のあり様あるいは作者の思考は、何の葛藤もなく、渾然一体として、ある固定観念に結晶しているのである。

このような「風景」に対して「状況」は、その「状況」をみつめている作者の思惑や登場人物がお互い全く連絡をもたないことを暴く場である。換言するなら、作者の思考、登場人物たちのあり様、状況そのもののそれぞれがお互いにとって、予想だにしないものであることが露呈する場、あるいは、お互いがお互いを損壊させる可能性が顕在化する場、それが「状況」である。

では、ドキュメンタリー（という制度）でのみかろうじて示唆できるようなこの「状況」を、フィクションである「私が貝になった」は描き出しているか。結論を先に述べるなら、工夫は随所にみられ

るが、「状況」を描き出しているとはいいい切れない。主人公が生まれ変わるアサリや街路樹や石ころは日本的な「風景」を形成する要素とはなりにくいものであり、「風景」を描かないような工夫がなされているとはいえるし、また、「私は貝になった」はラジオドラマであり、テレビドラマのように身体的行動を映像として視聴者に直覚的に伝達することはないとはいえるのだが、しかし、「状況」を描き切れているとまではいえないのである。

だが、これまで行ってきた「風景」と「状況」に関する整理を「私は貝になりたい」にあて嵌めてみるなら、花田が何を問題としたかを窺い知ることができる。「私は貝になりたい」は、終わったはずの戦争に理不尽にも絡めとられる話である。その意味で、主人公豊松と状況のあいだには葛藤がある。だが、その状況を「状況」として描き出しているかという点、そうではない。花田はその描出方法に風景的なものの残滓を読みとっているのだからこそ、「私は貝になった」を書く必要があったのだろう。また、戦争の理不尽さや悲劇を描く「私は貝になりたい」は、当然、日本が起点となった戦争を否定的なものとして描いているわけであるが、一方で、創作方法としての日本的風景を肯定し、保持するという論理的な整合を孕むものでもある。

「私は貝になりたい」は日常を拡大させる。日常と、終わったはずの戦争という非日常が接続する。しかし、「私は貝になりたい」

を視聴することによって本当に戦争の理不尽さといった内実を知悉できるかという点そうではない。なぜなら「私は貝になりたい」における「風景」的なものは、人間の外界への直視を逸らすものだからである。つまり、「私は貝になりたい」は、題材としてあきらかに「状況」を描くことを要求するものでありながら、「風景」を、その残滓を抱えこむという矛盾をもった作品なのである。

7

ここまで、「私は貝になった」の周辺言説を参照し、方法や形式の側面から「私は貝になりたい」と「私は貝になった」の連絡が提示する問題を検討してきた。ここからは物語内容に踏みこんで「私は貝になりたい」と「私は貝になった」が提出する問題を考えていきたい。

タイトルからもあきらかなように「私は貝になった」は「私は貝になりたい」のパロディである。リンダ・ハッチオンは、パロディを「類似よりも差異を際立たせる批評的距離を置いた反復」と定義しているが²³、「私は貝になった」はこの定義にあて嵌まるだろうか。本来ならば、これを検証するためにも、花田自身のパロディ概念を検討したいのだが、花田にはパロディ概念そのものに対する言及があまりない。そのため、花田が、パロディと近似した概念である諷刺をどのようなものと捉えていたかをおさえておく。「諷刺とユー

モア」で花田は諷刺やユーモアを次のように整理している。

かつてマーク・トゥエンは、アメリカ・ユーモアについて「つじつまのあわないばかりかしい事柄をでたらめにつなぎあわせて、しかもすこしもそのばかりさを自覚していないようにみせかけるところに、アメリカ的技巧がある」といったということだが——そういえば、トルーマン・カポータのような今日の作家もまた、ちゃんとその技巧を自家薬籠中のものにしてゐる。「……べつだん、わたしは、諷刺よりもばかりかしい笑いのほうをヨリ高く評価しているわけではない。一言にしていえば、わたしは、諷刺らしい諷刺は、すべてみずからのなかに、ばかりかしい笑いをアウフヘーベンして含んでいるものであって、トゲトゲしいところは、どこにもないと信じている。

つまり、「諷刺」とは、ユーモアとしての「つじつまのあわないばかりかしい事柄をでたらめにつなぎあわせて、しかもすこしもそのばかりさを自覚していないようにみせかける」という振舞いをそのうちに含んだ「トゲトゲしいところは、どこにもない」ものである。そして、まさしく「私は貝になりたい」と「私は貝になった」はそういった「でたらめ」な「つなぎあわせ」、あるいは必要のない接ぎ木だといえる。また、「私は貝になりたい」に対して「私は

貝になった」は、生れ変りによるほぼ同じ内容の繰り返しであるといえ、接ぎ木であると同時に反復でもあるともいえる。つまり、ハッチオンの定義にも合致していると考えられるが、であるならば、この接ぎ木という差異を伴った反復である「私は貝になった」は「私は貝になりたい」に対してどんな批評を示しているか。

「私は貝になりたい」の豊松を想起させる「私は貝になった」の主人公「わたし」は実際に貝（アサリ）に生まれ変り、次のように述懐する。

そもそもわたしは、なんのために、貝になりたい、などといったか。あらためてことわるまでもなく、きれいさっぱり、人間を廃業したくなつたからなんだ。

もうこれ以上、ばかりかしい人間の生活にたえていくことはできないとおもつたからなんだ！　ところがどうでしょう。望みどおり、貝に生まれかわってみると、貝の生活も、人間の生活もちつとも変りはないじゃありませんか。まさか貝になって朝から晩までアクセクと働いて、からをつくったり、食べものを採したりしなければならんようになろうとはねえ、これじゃあなた、住宅金融公庫から金を借りて自分の家をたてたサラリーマンの生活と、どこにちがいがありませんか。

「私は貝になりたい」で豊松は自身の意志などに関係なく戦争の不条理に絡めとられる人間という存在を嫌悪し、人間から離れ去りたくて貝になりたいと吐露する。しかし、引用部で花田は、貝になっても人間から逃られない主人公を描き出すのである。では、なぜ主人公は貝に生まれ変わっても人間から逃れることができないのか。あるいは、貝に生まれ変わったとしても逃れることのできない人間とは何か。

花田には人間を確固とした領域として囲い込む思考に対する懐疑がある。評論「演劇と政治」⁽⁷⁾において花田は「われわれの周囲では、まだ個人という人間が確固として実在しているかのような錯覚が支配的」だと指摘する。

たとえば「組織と人間」という問題でもわれわれの周囲では、「組織」というものは、つねに「人間」を圧迫するものだというような見方がまだ支配的ですが、⁽⁸⁾「…」その場合、その「人間」なるものにたいしてどれだけの懐疑があるというのでしょうか。人間の個性とは何か。性格とは何か。むしろ、それは、現在、組織の中で、集団の中で形成されて行くものではないか、といったような反対の見方が強調されなければならないときではないでしょうか。

ここで例示されている「組織と人間」という構図では、それぞれの個性や性格をもつ人間が確かに実在するように感じられる。組織に人間が圧迫されるという記述には圧迫によって損なわれる前の人間が必ず実在するという判断が潜在している。しかし、花田が提示する思考においては組織という人間を損なわせるものこそが人間の個性や性格を産出しているのであり、組織を離れた人間は虚偽を含まざるをえない。

このような人間に関して中野秀人も次のように述べる。⁽⁹⁾「人間は、人間の外にあるところのものの総和にしか過ぎない」。つまり、中野も、人間に対して、その実相をつくりだすのはその人間をとり囲む状況、関係するもの一切だと捉えているのである。このような観点はそれ自体、単純なものだが、これをつぎ詰める点に「私は貝になった」における人間から貝への生まれ变りの秘密が隠されている。人間は関係性、周囲の状況によって、産出、規定されるものではない。そこから逃亡できるような実在性や確固とした領域をもつものではない。であるならば、たとえ、姿かたちが変化しようと、関係性が変らなければ、そこには依然として人間的なものが見出されるはずである。逆にいうならば、人間から逃亡したり、それを解体したりするためには、周囲にひろがる関係性をどうにかする他ない。いわば、人間存在の悲哀や人間の実体性そのものをまなざしていること自体が、人間からの逃亡を不可能にしているのである。

先ほどから参照している中野秀人は「人は、「集合人間」としてのみ人であり、表現の喜びに於てのみ、複合的転身に於てのみ、より大なる未知なるものに近づく」と述べる。人間は周囲の関係性に応じて変化・転身しつづける存在であり、その意味で、周囲の関係を「表現」しつづける存在である。そして、その変化のさまをつき話めることによって人間の未知なる部分はあきらかになる。つまり、生れ変りという「未知」なるものへの「転身」は、豊松が望むような、単起的な時間的継続の結果もたらされるのではなく、空間的な状況の作用によって生じるものなのである。

「私は貝になった」は生まれ変りという単起的な時間的継続をモチーフとしているが、この生まれ変りは主人公に対して、ただけ生まれ変っても人間からは逃れられないと突きつける。つまり、花田において、生まれ変りという単起的な時間的継続は、逃れることができない人間の状況という、たったひとつの空間性・「状況」をメタ的に認知させるために用いられているのである。加えて、主人公は貝になりたいという願望の成就の結果、再び、人間の状況に逢着する。そのため、この状況は、主人公にとって否定すべきものでありながら、同時に、向き合わざるを得ない真に葛藤的「状況」として現前しているのである。

「私は貝になった」において主人公はいくら生まれ変っても人間から逃避することができない。しかし、そのように逃避先が存在しないこと、閉じこめられていることこそが結果として主人公を裏切るかたちで主人公の宿願である自由を発見させる。最後にこのことをみていく。

「私は貝になった」で主人公はアサリから街路樹(柳)に生まれ変わる。そこで主人公は柳に雌雄があること、夜に「電燈がカンカンついて」おり神経衰弱にならないではいられないことなどを発見する。彼が切望する自由は植物になることによって得ることができず、彼は次のように述べる。

ちょっとお隣さんにかがいますがね。さっきあなたは、わたしにむかって、あなたは自由なのよ、とおっしゃったが、いったい、自由とはなんでしょう？ 枝を折りとられても、泣き寝入りをする自由ですか。解放されているのよ、が、きいて呆れますね。げんにわれわれは、がんにがらめにしぼりあげられて、身うごき一つできないじゃないですか。ろくろく夜も寝ないで、イヌのオシッコで露命をつないでいかなければならんような生活がいったい、生活の名に値するでしょうか。ああ、いやだ、

いやだ、無抵抗の抵抗……それが柳の抵抗だって？ わたしは、もうそんなきれいごとをいって、なんにもしないで、ノホホンとして生きているわけにはいかん。²⁹⁾

動物(貝)から植物(柳)へ生まれ変わったにもかかわらず、そこにはやはり人間という影が付き纏う。主人公は彼が求めている自由を手にすることができない。そこで彼は、こんどは「押ししてもひいてもビクともしない一枚岩のような存在」になることを望む。

しかし実際に生まれ変わったのは、鉱物は鉱物でも「ちっぽけな、すべすべした、河原の石」であった。それでも彼は「ちっぽけな石だって、やはり、鉱物は鉱物ですからねえ。もう人間なんかちっどもこわくない」と述べる。しかし、彼の思いに反して人間の子どもたちが近づいてくる。

石 おや、わたしをひろいあげて、どうするつもりだろう。

弟 兄ちゃん、この石を向う岸まで投げてみようか。

兄 うん、投げてみな。

弟 ようし一、二、三。

〔…〕

石 (空中をとびながら、大きく) ああ！ わたしは自由だ！

〔…〕

AN スピノザはいった「石にもし意識があったなら、落ちる以外に、石にはなんにもできないということが、誰の眼にもあきらかであるにもかかわらず、石自身はあくまで自由に、地上にむかって落ちつつあると信じきっているであろう」と。³⁰⁾

このようにして物語は閉じられる。ここにおいて主人公の自由という宿願はスピノザの言説が援用されるかたちで達成されているようにみえる。であるならば、「私は貝になった」は生まれ变りの末に「私は貝になりたい」の宿願が達成される物語とみなすことができる。しかし、本当にそうか。花田の次の言説を踏まえ考える。

鉱物よりも植物が、植物よりも動物が、動物のなかでは人間が、そしてその人間のなかでは女性よりも男性がヨリ自由だといっばんに考えられているようであるが、要するに、それは、程度の差といったようなものであって、しかもそれぞれが、スピノザの石のように、自分の自由に得意になっているとはかぎらない。あべこべに、わたしには、あらゆる人間が、一刻もはやく自由を放棄して、必然の法則にしばられているということ意識して安心したがっているようにさえみえるのだ。³¹⁾

「私は貝になりたい」の主人公は自由を求めていたが、「私は貝に

「なった」において石になることで自由を得（たというふうには思ひこみ）、満足する。しかし、それは必然から解放された自由ではなく、物理法則という必然に則ったうえでの自由であり、満足である。であるならば戦犯である「私は貝になりたい」の豊松ははじめから（必然性といったものではないが強固な決定に）縛られていたのであり、この石と似たような状態であったといえる。であるならば、似たような状況からふたつの真逆の結論、つまり、自由と不自由（という主観性）が生じているのであり、それらは「程度の差といったようなもの」でしかない（このような思考法は、花田と同時代的作家であり、論争相手でもあった植谷雄高が用いたカントのアンチノミーの論理にきわめて接近している³⁾。だとするならば、主人公は生まれ変わる必要があったのか。

「私は貝になりたい」に「私は貝になった」を接ぎ木した結果、生じた批評的見地は「私は貝になるまでもなかった」という発見である。このように、「私は貝になりたい」に対する「私は貝になった」の接ぎ木・パロディ戦略はもとの作品の核となる主張をときほぐしてしまう。視聴者の胸を締めつけた「私は貝になりたい」が描き出す人間存在の悲哀は、「私は貝になった」を接ぎ木されることによって霧散する。悲劇は喜劇に変わる。というより「私は貝になりたい」という優れた二元論の世界が「私は貝になった」により、ときほぐされることで悲劇でも喜劇でもない、アンチノミー的でさえ

ある状況が出現するのである。また、「私は貝になりたい」は「風景」を抱えこむことで、戦前的世界への逆行を含んでいるともいえるが、であるならば、「私は貝になった」は花田による再戦後化という遊戯であるといえる。

注

1. 放送日時…一九五九年四月二日二時～二時三〇分。放送局…ラジオ東京、ラジオ青森、ラジオ福島、北陸放送、神戸放送、西日本放送、南海放送、RKB毎日、ラジオ熊本、ラジオ南日本。番組名…「芸能アワー」。制作…ラジオ東京芸能部。担当…村上望。音楽…飯島一夫。活字媒体初出…『テアトロ』、一九五九年六月。初出時末尾…「五九、三、一七日脱稿 四月二日放送」と記述。
2. 放送日時…一九五八年一月三日二時～二十三時四〇分。放送局…KRT（TBS）。番組名…サンヨーテレビ劇場。脚本…橋本忍。演出…岡本愛彦。出演…フランキー堺など。
http://www.tvdrama-db.com/drama_info/p/id-1725 テレビドラマデータベース（二〇二二年一月二五日 閲覧）を参照。
3. 2. に既出の「テレビドラマデータベース」では、この作品に関してつぎのように解説されている。「ドラマ史を語る際、「貝以前・貝以後」ということが一時、使用されたほど、ドラマ史を語る上で外せない重要作。このドラマ以後、テレビドラマは本格的な批評の対象となった」。また、岡室美奈子は「極私的テレビドラマ史」（岡室美奈子監修・木原圭翔編著『大テレビドラマ博覧会——テレビの見る夢』、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、二〇一七年五月）においてつぎのように述べる。「一九五八年、とんでもない名作ドラマが生まれた」。一人の理髪師が戦後C級戦

- 犯として逮捕され処刑されるまでを圧倒的なりアリテイで描いたそのクオリティの高さに舌を巻く。
4. 「シリーズ初期」『テレビ論』を再読する【第4回】『ドラマ論』お茶の間をめぐる葛藤（『放送研究と調査』第六三号、二〇一三年二月）。
5. 瀬崎圭二『テレビドラマと戦後文学——芸術と大衆性のあいだ』、森話社、二〇二〇年二月一八日。
6. 3. で既出であるが、岡室美奈子は「私は具になった」の「圧倒的なりアリテイ」を読み取っている。
7. 佐々木基一『映画とテレビの分岐点』（初出：『テレビ芸術』、パトリア書店、一九五九年九月。引用：『佐々木基一全集VII』、河出書房新社、二〇一三年一月）。
8. 佐々木基一「大衆芸術の新しい形式」（初出：『文学』、一九五七年二月。引用：『佐々木基一全集VII』、河出書房新社、二〇一三年一月）。
9. この日常に関して、モリス・ブランショは、日常とは「私たちのあるがままの姿のこと」であるが、同時に「発見することがもっとも困難なもの」、あるいは「理念」であり、人間は「日常に埋没していると同時に日常を欠いている」と指摘する。モリス・ブランショ『終わりなき対話II 限界—経験』（湯浅博雄、岩野卓司、上田和彦、大森晋輔、西山達也、西山雄二訳、筑摩書房、二〇一七年六月二〇日）。
10. 「風景について」（初出：『群像』、一九五九年九月、原題：『赤坂区溜池三〇番地』。引用：『花田清輝全集』第九巻、講談社、一九七八年四月）。
11. 7. に同じ。
12. 10. に同じ。
13. 小野十三郎『詩論』、真善美社、一九四七年八月。
14. 柄谷行人『日本近代文学の起源 原本』、講談社、二〇〇九年三月。引用部初出は、「風景の発見」（『季刊藝術』、一九七八年夏号）。
15. 中野秀人「階級の所在 戯曲「ネクラソフ」をめぐって」（『現代詩』、三巻一〇号、一九五六年一月）。
16. 中野秀人「鼎談合評会始末記」（『現代詩』、三巻四号、一九五六年四月）。
17. 「顔と集団」（初出：『記録映画』、一九六〇年十一月。引用：『花田清輝全集』第九巻、講談社、一九七八年四月）。
18. 「ネオ・リアリズム論」（初出：『映画評論』、一九五三年二月。引用：『佐々木基一全集VII』、河出書房新社、二〇一三年一月）。
19. 「記録的方法について」（初出：『群像』、一九五八年。引用：『佐々木基一全集II』、河出書房新社、二〇一三年四月）。
20. 「テレビ・ドラマのおもしろさ」（初出：『テレビドラマ』、一九六〇年一月。引用：『花田清輝』第八巻、講談社、一九七八年三月）。
21. 四方田大彦・木村慧子訳『メロドラマ的想像力』、産業図書株式会社、二〇〇二年一月）。
22. 「日本人の感情表現」（初出：『思想の科学』、一九六〇年三月。引用：『花田清輝全集』第九巻、講談社、一九七八年四月）。
23. 石井洋二郎訳『ディスタンス・シオン I 社会的判断力批判』、『普及版』、藤原書店、二〇一二年二月）。
24. 辻麻子訳『パロディの理論』、未來社、一九九三年三月）。
25. 「諷刺とユーモア」（『映画芸術』、一九五七年四月、初出時副題：『八月十五夜の茶屋』をめぐって。引用：『花田清輝全集』第七巻、講談社、一九七八年二月）。
26. 「私は具になった」（『活字媒体初出』、『テアトロ』、一九五九年六月。初出時末尾：『五九、三、一七日脱稿 四月二日放送』。初放送に関しては1. を参照。引用：『花田清輝』第八巻、講談社、一九七八年三月）。
27. 「演劇と政治」（初出：『新劇』、一九五九年一〇月、初出時副題：『ドラマに論理を』。この評論は一九五九年七月一〇日に俳優座劇場でおこなわ

- れた「演劇講座」の講演速記である。引用…『花田清輝』第八卷、講談社、一九七八年三月。）
- 28 中野秀人「白い窓から」（『日本詩』、一巻一号、一九三四年九月）
- 29 28. に同じ。
- 30 26. に同じ。
- 31 26. に同じ。
- 32 「男は女より自由だという説にたいするある回答」（初出…『それいゆ』、一九五九年四月。引用…『花田清輝』第八卷、講談社、一九七八年三月。）
- 33 埴谷雄高は「カントとの出会い」（『カント全集』第三卷付録、理想社、一九六五年一月）において次のように述べる。「これもため、あれもため、という自我の誤謬推理の建築はなんというきびしく魅惑的な論証のかたちだろう。宇宙の二律背反、最高存在の証明不可能、とつづくそれらの仮象の論理学の推論は、いってみれば、自同律の不快に悩みつづけてきた私の暗い気質の論理化された世界のように世界のように思いなされるのであった。」

— いたくら・たいき、広島新庄高等学校教諭 —