

## 第三部 比較研究

### 第一章

#### 坂口安吾小論

##### 《救いのなさ》ということ

坂口安吾は「教祖の文学」（「新潮」第44巻第6号、昭22）において、小林秀雄を批判するに宮沢賢治の詩「眼にて云ふ」を引き合いに出した。その事実からすれば、安吾は、賢治以外であつては小林批判の企図を果たし得ないと判断を有していたことになる。周知のように、安吾は島崎藤村や永井荷風、志賀直哉など多くの同時代作家に対し、批判的な言説を発し続けていた（注1）。ならば、安吾が賢治に見出したものは、小林批判に止まらず、広く日本近代文学に対峙するものとしての何かであつたといえるのではないか。本稿では、「教祖の文学」を糸口に、安吾と賢治という一見相反したイメージに包まれた二人に通底する《文学》の問題を検討していきたいと考える。

#### 一 安吾にとっての賢治

安吾は「教祖の文学」で、賢治を次のように取り上げた。

私は然し小林の鑑定書などは全然信用してやしないのだ。西行や実朝の歌や徒然草が何物なのか。三流品だ。私はちつとも面白くない。私も一つ見本をだそう。これは素朴きわまる詩にすぎないが、私は然し西行か実朝の歌、徒然草よりもはるかに好きだ。宮沢賢治の「眼にて言ふ」という遺稿だ。

おそらく安吾が賢治の詩「眼にて云ふ」を知ったのは、「群像」創刊号（昭21）誌上であつたろう。誌上紹介されたのは「眼にて云ふ（遺稿）」と「風がおもてで呼んでゐる」の二篇で、末尾には令弟清六氏の附記も載せられていた。それらの詩は、昭和一九年に完結した十字屋書店版の宮沢賢治全集（全6巻、別巻1）には未収録のものである。清六氏の附記は次のようであつた。

眼にて云ふ　　は、宮澤賢治全集が完結して一年後に、倉庫の下づみの反古の中から発見された。昭和八年の春、兄が突然病床で激しい咯血をした時、フロックコートをぬぐひまもなく駆けつけた佐藤隆房氏も、家族たちも、青ざめて狼狽し、「大丈夫。大丈夫。」と、ふるふる声で繰りかへしてゐた博士の言葉しか、いまだ記憶に残つてゐない。原稿は、手製の両面赤罫のものに鉛筆を用ひ、非常に急いで書かれてゐる。

風がおもてで呼んでゐる　　全集には、この「風が……」と似たものがあるが、これもやはり全集出版後に発見された詩で、「眼にて云ふ」より、少し前の作品と思ふ。

「教祖の文学」が発表された当時における賢治評価の状況を考慮するなら、安吾が「眼に

て云ふ」に着目したということ、それ自体一つの新鮮な驚きである。それは安吾の、時代を突き抜けた慧眼を意味することのように思う。当時の賢治評価は一般に「雨ニモマケズ」をその中心に据えたもので（注2）、賢治の生き方や考え方が《賢者》として受け止められていた時代であった。中島健蔵もそのような賢治理解者の一人であるが、安吾は同人誌「作品」（注3）を介し早くから中島との接触をもっており、安吾が「雨ニモマケズ」の存在を熟知していたことはほぼ確実である。となれば、安吾は賢治を、「雨ニモマケズ」の詩人としてではなく「眼にて云ふ」の詩人として積極的に評価したと判じられるわけで、そこに、安吾文学と賢治文学の通底性を見出すうえでの鍵がある。「教祖の文学」で安吾の主張しようとしたことは、「小林はその魂の根本に於いて、文学とは完全に縁が切れている」の一文が端的に語っているだろう。その論法は、「志賀直哉に文学の問題はない」（注4）と同様、《文学》とは何かということに論の当否の全てが収束する仕組みになっている。では、安吾にとっての《文学》とはどのようなものであったのか。「教祖の文学」の記述にしたがえば、それは「偶然」なる語によって示されるものである。「自分を偶然の方に賭けること」と安吾はいう。

生きている奴は何をしでかすか分らない。何も分らず、何も見えない、手探りでうつき廻り、悲願をこめてギリギリのところを這いまわっている罰当りには、物の必然などは一向に見えないけれども、自分だけのものが見える。自分だけのものが見えるから、それが又万人のものとなる。芸術とはそういうものだ。歴史の必然だの人間の必然などが教えてくれるものでなく、偶然なるものに自分を賭けて手探りにうつき廻る罰当りだけが、その賭によって見ることできた自分だけの世界だ。

おそらくこの安吾の言説は、「無常といふ事」（「文学界」昭和一七年六月号。後『無常といふ事』創元社、昭21）で小林が川端康成に語ったこととされる、次の一節に照応させることが可能だろう。

生きてゐる人間などといふものは、どうも仕方のない代物だな。何を考へてゐるのやら、何を言ひ出すのやら、仕出来すのやら、自分の事にせよ他人事にせよ、解つた例しがあつたのか。鑑賞にも観察にも堪へない。其処に行くと死んでしまつた人間といふものは大したものだ。何故、あゝはつきりとしつかりとして来るんだらう。まさに人間の形をしてゐるよ。してみると生きてゐる人間とは、人間になりつゝある一種の動物かな

安吾と小林のベクトルは一八〇度の開きを有しているかのようだ。昭和一七年小林は、後に『無常といふ事』（前出）に収められることになる「徒然草」、「西行」、「実朝」など一連の古典論を「文学界」に執筆していたが、小林は古典の世界にどのような《文学》を見ていたのだろうか。それは皮肉にも、安吾が賢治に見出だしたと同じ「罰当り」としての兼好、西行、実朝と呼ぶべきものだった。小林は小林なりに、近代という《心理》や《観念》に汚染された時代思潮の中から、《思想》や《生活》に徹した兼好、西行らの姿を、掘り出そうとしていたのである。

「西行」（「文学界」昭和一七年一一、一二月号）に、次のような一節が見える。

心理上の遊戯を交へず、理性による烈しく苦い内省が、そのまゝ直かに放胆な歌となつて現れようとは、彼以前の何人も考へ及ばぬところであつた。 略 勿論、彼の心は単純なものではなく、複雑微妙な歌は多いのだが、曖昧な歌は一つもないことは注意を要するのであつて、所謂「幽玄」の歌論が、言葉を曖昧にするといふ様な事は、彼の歌では発想上既に不可能なことであつた。この人の歌の新しさは、人間の新しさから直かに来るのであり、特に表現上の新味を考案するといふ風な心労は、殆ど彼の知らなかつたところではあるまいか。

安吾も小林も、人間認識としては同じ基盤に立っていると判すべきことのように思う。ただ、小林は《死者》に人間を見、安吾は《生者》に人間を見ようとしているのだ。したがつて安吾はいう、「彼はもう文学を鑑賞し詩人を解するだけだ」と。この安吾と小林の分岐点には、おそらく戦争という時代状況が深く関わっている。小林は「西行」の中で、「当時流行の歌学にも歌合わせにも、彼は、和して同ぜずといふ態度で臨んでゐたと察せられる」と記しており、西行に、戦争下の自己を仮託したふしが窺われる。同じ昭和十七年、「近代の超克」（注5）と題された座談会が「文学界」主催で行われたが、小林のそこでの発言は時局との関わりを微妙に避けたもので、まさに、「和して同ぜず」という西行の態度が、小林のそれであつたことを裏付けている。

柄谷行人（注6）も指摘していることであるが、安吾の「日本文化私観」（「現代文学」第5巻第3号、昭17）は、「近代の超克」と対置した時その存在の異彩を増す。確かに安吾は「近代の超克」の諸言説とは一線を画した地に立っていた。例えば、座談会参加者の一人亀井勝一郎は、しきりに《近代》の行き詰まりと混乱を訴え「神仏」への傾斜を深めていたが、その物言いは、「神仏」を媒介に自己の卑小さを戦時下という時代状況に拡散させたと判じられるもので、その安易さこそ、安吾の嫌悪してやまない《不健康》さと見ることができる。それに比べれば、すでに確認したように、小林との村立は、亀井との対立ほど決定的なものではない。

このように戦時下での文学者の動向を踏まえた上で、安吾が「教祖の文学」において、己れとさほど遠からぬ位置に立っていたはずの小林を批判したその内的必然を推察するなら、それは、安吾の戦後を生きる決意の表れと解することができよう。そこに安吾が、宮沢賢治を「雨ニモマケズ」の《賢者》としてではなく、「眼にて云ふ」の《罰当り》として取り上げた意図もまた認められるのである。

それにしても、安吾は賢治の「眼にて云ふ」に何を読み取つたのか。思うにそれは、「イノチガケ ヨワン・シロートの殉教」（「文学界」昭和十五年七、九月号）で安吾が描こうとした切支丹殉教者たちの姿に近かつたのではないか。この作品は信長・秀吉時代から徳川幕府時代にかけての切支丹殉教の史実を下敷きにしたものである。本来、悲惨で凄絶な「火あぶり」や「穴つるし」であつたはずのその殉教の数々を、安吾は淡々と即物的に描いていく。しかし、安吾のねらいは、そのように描かねば掴み切れないような殉教者たちの内面にあつたに違いない。

だいたい穴つるしという刑にかけると、堂々たる死に方など出来ない仕掛けになって

いた。そのため幕府が二十年もかかって発明した方法なのである。

安吾にしてみれば、「堂々たる死に方」の出来ないところが、人間のもつとも人間らしいところなのである。「眼にて云ふ」の賢治もまた「堂々たる死に方」からほど遠いものであった。安吾にとつて、賢治が瀕死の床で見た「青ぞらとすきとほった風」とは、切支丹殉教者たちが絶息の間際に見たであろう聖なる《天》と重なる思いがあつたのだらう。安吾の目には、キリスト者、法華者の違いを越え、ただ「イノチガケ」の《罰当り》者の姿が見えていたのだ。

## 二「土神ときつね」

現在のところ安吾と賢治とをクロスさせる視点は二、三の研究に窺えるだけのようである。その一つは、原子朗が講談社文芸文庫『白痴／青鬼の禪を洗う女』（平1）の作家案内に書いたもので、安吾の童話作家としての資質を高く評価し、その関連から賢治との比較を試みている。また、千葉一幹の「修羅論Ⅱ 墮落論」（『言語文化』第13号、平8）は、賢治の《修羅》意識が安吾の《墮落》の観念と、「正負の価値を反転させ」る構造的性において近似することを指摘する。押野武志の「宮沢賢治の《眼》について」（『宮沢賢治研究Annual』第6巻、平7）は、冒頭安吾と賢治との関連性に言及し、安吾の「文学のふるさと」と賢治の「イーハトブ」を対置させ、ともに「安住できるようなユートピアとはほど遠い世界であつたことを指摘している」。

私のこれから述べようとすることは、先行研究と対立するものではなく、それぞれの論に肯うべき点のあることを認めているが、先行研究との関わりからいえば、原の指摘するところを逆の視点から捉え直す作業に近い。童話作家としての賢治の中に小説家としての優れた資質を見出すことが可能ではないかと考えているのである。私がこの視点をとるのは、安吾を小説家としての位置に止めおくことにより、安吾の日本近代文学作家への批判の有効性を維持させたいとのねらいがあるからである。

賢治に「土神ときつね」という作品がある。その筋立ては、賢治作品としては特異な部類に属し、小説として位置付けることをいっこうに妨げない作品といえよう。内容は、若く美しい娘の《樺の木》に、粗野で汚い身なりをした《土神》と、上品で知性的な感じの《きつね》とが恋をし、あげく《土神》が《きつね》をねじり殺して終わるというものである。そこに描かれる一人の女性を巡る二人の男の葛藤と結末の悲劇性は、まさに小説というジャンルが背負っていたもので、例えば、太宰治の「カチカチ山」（『お伽草紙』筑摩書房、昭20）の悲劇性に連なるものである。

また、「土神ときつね」の場合、そのテキスト内部に《童話》を無化させる仕掛けが組み込まれている点が注目される。テキストそのものが《小説》としての読みを読者に要求しているのである。このことは、「銀河鉄道の夜」と比較することによって、より鮮明になる。土神が樺の木に語った言葉に次のような箇所がある。

わしはいまなら誰のためにでも命をやる。みみずが死ななければならならそれにわしはかはってやっていゝのだ。

この言葉は、作中、この直後に迎えようとする悲劇的結末の伏線として作用している。これを「銀河鉄道の夜」のクライマックスをなすジョバンニの決心である次の言葉に対比させたらどうなるか。

僕はもうあのさそりのやうにほんたうにみんなの幸のためならば僕のからだなんか百  
ぺん灼いてもかまはない。

かのジョバンニの崇高な決心が、一転寒々と響くはずである。賢治童話を貫く「みんなの幸」という理念が、「土神ときつね」では相対化され、作品としてのリアリティを確保するための装置として作用しているのである。賢治は、倫理的高みの境地に達したはずの土神を、悪鬼の如き存在に一変させてしまう。

土神はしばらくの間たゞぼんやりと狐を見送って立ってゐましたがふと狐の赤革の靴のキラツと草に光るのにびっくりして我に返ったと思ひましたら俄かに頭がぐらつとしました。狐がいかにも意地をはったやうに肩をいからせてぐんぐん向ふへ歩いてゐるのです。土神はむらむらつと怒りました。顔も物凄くまっ黒に変わったのです。

その後、作品は次のように展開する。狐は慌てて自分の穴に逃げ帰ろうとする。土神は穴の入り口のところで狐に飛びかかる。そして狐をねじり殺す。土神は狐の穴の中を覗き、そこが「がらんとして暗くたゞ赤土が奇麗に堅められてゐるばかり」なのを知る。狐が樺の木に告げていた話では、そこには「顕微鏡」や「ロンドンタイムス」、「大理石のシイザア」、「美学の本」などが置かれてゐるはずである。土神は「大きく口をまげてあけながら少し変な気がして」外へ出る。狐の死骸のかくしの中に手を入れると「茶いろなかもがやの穂が二本」あるばかりである。土神は全ての事の次第を理解する。そしてラストシーンとなる。

土神はさつきからあいてゐた口をそのまゝまるで途方もない声で泣き出しました。／その泪は雨のやうに狐に降り狐はいよいよ首をぐんにやりとしてうすら笑ったやうになつて死んで居たのです。

やや詳しく物語の結末部を記したのには理由がある。ここに、安吾の《文学》と賢治の《文学》との通底性が、もっとも鮮やかに見て取れるからである。たとえば、この場面を安吾の「文学のふるさと」（「現代文学」第4巻第6号、昭16）との関連で述べるならば、安吾のいう「生存それ自体が孕んでいる絶対の孤独」が、「土神ときつね」における土神や狐の姿と重なることが了解されるだろう。「絶対の孤独」という言い回しが生硬なら、「この三つの物語には、どうにも、救いようがなく、慰めようがありません」を引いてもよい。「三つの物語」とはいうまでもなく「赤頭巾」と狂言の「鬼瓦」、「伊勢物語」（第六段）である。安吾は、救いようのないもの、慰めようのないものに文学の「ふるさと」を見ているのだ。

モラルがないこと、突き放すこと、私はこれを文学の否定的な態度だとは思いません。むしろ文学の建設的なもの、モラルとか社会性というようなものは、この「ふるさと」の上に立たなければならないものだと思うものです。

（「文学のふるさと」）

安吾と賢治は、同じ「文学のふるさと」を抱えた作家といい得るのではない。賢治の文学はモラリティックに読まれがちで、確かに他のどの作家にもましてモラリティックには違いないのだが、賢治の《モラル》とは、いわば《突き放された》果ての《モラル》であることを見逃してはならない。そのことを証しているのが、「土神ときつね」ということになる。

安吾は続けて次のようにいつている。

アモラルな、この突き放した物語だけが文学だというのではありません。否、私はむしろ、このような物語を、それほど高く評価しません。なぜなら、ふるさととは我々のゆりかごではあるけれども、大人の仕事は、決してふるさとへ帰ることではないから。

……

安吾のいう「大人の仕事」がどのような《文学》を指すのか。そして、安吾自身どのような「大人の仕事」を残したのか。今の私は確かなことを述べる準備をもたないが、安吾における《文学》の問題が、「ふるさと」としての《文学》と「大人の仕事」としての《文学》との二重構造になっていたことは注目してよいことだろう。

### 三 「桜の森の満開の下」

「桜の森の満開の下」（「肉体」第1巻第1号、昭22）、この作品を安吾文学を代表する傑作と推す人は多い。むしろ私にも異論はない。しかし、《文学》の二重構造という安吾内部の基準からすれば、「桜の森の満開の下」は「大人の仕事」としての《文学》ではなく、「文学のふるさと」として在ったのではないかという思いがある。例えば「土神ときつね」がどれほどの傑作であったにしてもそれをもって賢治文学の到達点とはいえないように、「桜の森の満開の下」もまた安吾文学の到達点とはいえないのではない。安吾はもっと遙か遠くまで望み見ていたのではない。安吾の評論群の有する日本近代文学の歪みを突く力の源は、おそらくそこにあつたはずと考えるのである。

「文学のふるさと」と「桜の森の満開の下」との関わりを論じた評家の言を見ておくことにしよう。塚越和夫は「桜の森の満開の下」（久保田芳太郎・矢島道弘編『坂口安吾研究講座』三弥井書店、昭60）で、次のように述べている。

これはとつてい、たんなる「アモラルな、突き放した物語」＝「説話文学」などではない。たしかに「文学のふるさと」を踏まえてはいるが、そこを越えて、完成した「現代の文学」の世界なのである。

この箇所を読む限りもっともな指摘ともいえるのだが、実はこの箇所は「文学のふるさと」「説話文学」、「大人の仕事」「現代の小説」の文脈で語られており、したがって、塚越の主張は結果として、「桜の森の満開の下」は「大人の仕事」であった、との解釈を導く。だが、「文学のふるさと」は決して「説話文学」とイコールではないし、「大人の仕事」が、塚越のいう「現代の小説」なる概念で処理できるものでもないように思う。「説話文学」であるなしにかかわらず、「文学のふるさと」に立つ《文学》それ自体、安吾にとってすでに「現代の小説」であるだろう。

「桜の森の満開の下」は、その作品の評価の高さに比し、評家の解釈に大きな隔たりがある。次に引用するのは、「共同討議 坂口安吾の作品を分析する」(「国文学」第24巻15号、昭54)での、石崎等とそれに続く黒田征の発言であるが、解釈の相違点がよく見える箇所である。

石崎 ええ。だから突き詰めて言うところ、僕はなにか同じようなことばかり言っているけれど、これは一対一の男と女の生活が孕む、あるいはその背後に潜む孤独感とか、不安感みたいなもので、それ以外の何ものでもないんじゃないかという気がするんですけどね。

黒田 それはちょっと疑問があるな。ここにでてくる「女」というのは、先程来「現実」というものの代名詞のように言われてきた「女」ではないんですね。この「女」は『文学のふるさと』でいうところの寶石のような冷たい虚無の世界、都のものを身に付けて魔術のように美しくなる美女という、そういう絶対的な存在、あるいは非在の象徴であって、これは安吾の憧憬の対象なんですよね。だから生活者としての「女」ではないんですよ。

まず、私は石崎等の発言に賛同する者であることを述べておく必要があるだろう。黒田の発言に典型的に見てとれるように、「文学のふるさと」は、これまでの安吾研究において曲解されてきた憾みがある。というのも、黒田の場合、「文学のふるさと」「虚無の世界」「女」という解釈を前提にしたもので、それゆえにこそ、石崎のとする「一対一の男と女の生活」という視点に対し「生活者としての『女』ではない」と異論をとなえることになったわけだが、「文学のふるさと」とは、本来、「男」と「女」との関係性において見出されるものではないか。

矢島道弘(『相反する情念 坂口安吾の世界』近代文芸社、昭58)の場合も同様である。矢島は、「『桜の森の満開の下』は明らかに『文学のふるさと』における『伊勢物語』からの引用 つき放すような救いのないむごたらしさ 絶対の孤独をテーマとしている」と、「文学のふるさと」との連関性に踏み込みながらも、その分析の段では、「女たちを殺させたり、首遊びをして楽しんだりしたことも同様で、いずれも、美の裏側にあるむごたらしいもの、突き放すような救いのなさを垣間見ているのである」と、美・醜の問題に「文学のふるさと」を還元してしまっているのである。だが、「文学のふるさと」にいう「むごたらしく、救いのない」というのは、「桜の森の満開の下」の場合、「男」が愛する「女」の首を絞めて殺したこと、または、その結果「男」が「女」を失ったことを指すはずである。その状況を「アモラル」な「モラル」と安吾はいうのである。

さらにいうなら、「男」が「女」を殺し、失うという「アモラル」な「モラル」が「絶対の孤独」として成立するためは、その条件として、作中、「男」「女」の力学が平衡に保たれる必要があるだろう。私が、石崎の「一対一の男と女の生活」という解釈に賛意を表するのも、作品の設定からいって、「女」は何ら特別の存在として描かれていないと判断しているからである。「女」が生首遊びを好むことの異常さは、「男」が平気で人の首を切り落とすことの異常さによって、読者の心理レヴェルでは相殺されているのである。それゆえ、浅子逸男が「女」に「死屍愛」（注7）を見、また、笠原伸夫が「女」に「シャーマン」（注8）を見るような、「女」を特別の存在として見立てる解釈の立場は、この作品における「男」と「女」の力学から遊離したものと指摘せざるを得ないように思う。

「女」とは「男」が愛したただの「女」である。「女」も「女」なりに「男」を愛していたのである。もし「女」が狡猾に見えるとするなら、安吾にとって女性とはそのような存在としてあったというしかないだろう。それは、われわれにとっても同じことではないか。「女」がはじめから「鬼」であつたわけでない。「男」が、「女」を愛したばかりに「女」を「鬼」にしたのであり、「女」が、「男」を愛したばかりに「鬼」になつたまでである。《生きる》とはそのようなことだと安吾はいっているのだ。

このように「桜の森の満開の下」を読み直したとき、安吾の「桜の森の満開の下」は賢治の「土神ときつね」と好一対となる。その相違は、「桜の森の満開の下」が一対一の男女を扱つたのに対し、「土神ときつね」は二対一の三角関係を扱つたといった程度のもので、作品の底に流れる《孤独》の深さと、その結末としての《むごたらしさ》《救いのなさ》とは、甲乙のつけ難い「文学のふるさと」である。

ただ、ここで注意しておきたいことは、「文学のふるさと」としての《救いのなさ》と、作品としての《救い》とを混同してはならないことだ。伊勢物語にも、男が「白玉か何ぞと人の問ひし時露と答へて消えなましものを」なる断腸の歌を詠んで泣いたという《救い》があつたように、「文学のふるさと」にも作品としての《救い》はある。「桜の森の満開の下」のラストシーンで、「男」が後追い心中の如く「虚空」に帰すのがそれだし、「土神ときつね」のラストシーンで、狐の死に顔が「うすら笑つたやう」であるのもそれだ。作品としての《救い》は、決して「文学のふるさと」としての《救いのなさ》を濁らせることを意味しない。この《救い》により、作中の《救いのなさ》は「凄然たる静かな美しさ」として、「宝石の冷たさのようなもの」（「文学のふるさと」）として完成するのである。

「男」は《桜の森の満開の下》で「女」を殺し、「女」を失つた。土神は《樺の木の下》で狐を殺し、狐を失つた。むろん、土神が樺の木と結ばれることはないから、土神は樺の木を殺したも同然で、その意味で、「男」や土神に《孤独》から抜け出すすべはない。しかし、《孤独》とは何だろう。生きている限り人はだれしも孤独だ、ということはたやすい。《孤独》の質と深さこそが問われねばならないだろう。安吾や賢治の感じた《孤独》とは、どうしてわれわれにとって「文学のふるさと」となり得るのか。だが、これは次の課題とすべきことのようなのだ。

#### 注

（1）島崎藤村に対する批判は「デカダン文学論」（「新潮」第43巻第10号、昭21）に、永井荷風に対する批評は「通俗作家荷風 問はず語り」を中心に、「（『日本読書



新聞』第358号、昭21）に記されている。志賀直哉に対する批判は注4参照。

（2）谷川徹三は昭和一九年九月二〇日の東京女子大における「雨ニモマケズ」と題した講演で、「雨ニモマケズ」を「明治以後の日本人の作った凡ゆる詩の中で、最高の詩」と位置付けた。「『世界の幸福』を身をもって念願した人」の一文の引用は、昭和三年一二月一〇日の岩手県長坂村における講演「もろともにかがやく宇宙の微塵となりて」（『宮沢賢治』要書房、昭26）より。

（3）安吾と中島健蔵は「作品」誌上で、「往復問答」を行っている。「日本人に就て中島健蔵氏への質問」（「作品」第6巻第7号、昭10）

（4）「志賀直哉に文学の問題はない」（『読売新聞』昭23・9・27）

（5）座談会「近代の超克」は、「文学界」の昭和一七年九月号、一〇月号に掲載された。

（6）柄谷行人は文庫版『坂口安吾全集1』（筑摩書房、平1）の解説で、「安吾の『日本文化私観』（昭和十七年）は、その時代の『近代の超克』というイデオロギーに対する批判である」と指摘している。

（7）浅子逸夫は『坂口安吾私論 虚空に舞う花』（有精堂、昭60）第四章「桜の森の満開の下」の節で、「飽くことなく首遊びに打ち興じる女の行為は、明らかに死屍愛ネクロフィリアである」と指摘している。

（8）笠原伸夫は「花の闇、花の呪」（「カイエ」七月号、昭54）で、「桜の森の満開の下」の「女」に関して、「『花の呪』のシャーマンとしての絶世の美女」と指摘している。

## 第二章

### 遠藤周作小論

#### 神の温もりと神秘主義

遠藤周作に「賢治の『グスコープドリの伝記』」（『宮沢賢治研究』筑摩書房、昭33）という短い作品論がある。遠藤はこれ以外に賢治に関する評言を残しておらず（注）、かつそれが賢治論として顕著な特質を示しているわけでないということもあって、これまで、遠藤周作を賢治と比較して論ずるということがほとんどされてこなかった。しかし、遠藤の作品の幾つかが、私の心のもつとも奥深いところで消えがたい輝きをもつ事実は、賢治という作家との比較を促しめる。そしてそれは、仏教文学とキリスト教文学といった枠組みを超えたところで試みられることになる。

#### 一 遠藤周作にとっての賢治

人は童話や神話の世界を架空の夢物語として考える。あるいは空想の産物として微笑をもつて読む。だがそれは大きな間違いなのである。それは既に、精神のひからびた人たちの眺めかたである。童話を読むためには私たちは今一度あの幼年時代に戻らねばならない。幼年時代のリアリズムをとり戻さねばならない。

幼年時代、我々は生命のない石や木ぎれにも生命を与えることができたし、樹や獣たちとも話しあおうと試みたのである。その時、大人たちの生活にはもはや意味を失った物がすべて言葉をもっていた筈である。それはちょうど我々に、架空のものとして嘲笑される神話がその時代の人々には真実であったことと全く同じなのだ。子供と詩人だけが今日、この秘密を知っている。

（「賢治の『グスコープドリの伝記』」）

多くの人は遠藤のこの論評に、古くさい《童心主義》を見出すはずだ。だが、確かに表面的にはそのようであつても、おそらくそのような捉え方は、遠藤が賢治論を書かんとした真の動機を見誤っている。遠藤はここで、自分が「幼年時代に戻」れないこと、「幼年時代のリアリズムをとり戻」せないことの自覚を語っているのだ。遠藤が幼年時代を追懐しているのも特権化しているのでもないことは、賢治の数ある作品の中から『グスコープドリの伝記』を選んだことから言えることであるが、そのことを論述する前に、「神々と神と」（「四季」一九四七年二月号）の次の一節を確認しておきたい。

「おお少年期の幸福よ／そこでは形あるものの背後に、うつろい／以上のものがあつた。僕たちの前に未来はなかった」（第四の悲歌）。そのように俵せな子供たちも大人によつて形相の世界、死の世界を凝視するようにさせられてしまう……こうした子供たちが大人になった時、形相の世界の住人になった時、どうして生きねばならぬのでありましょう。

これはリルケの『ドイノの悲歌』をめぐって遠藤の思いが語られる場面である。ここでの遠藤が、「こつした子供たちが大人になった時」「どうして生きねばならぬ」のかと語る時、そこに「どう生きねばならぬ」かを見出し得ない大人としての遠藤が重ねられていることは明らかである。

すでにカトリック信者としての洗礼を受けているにもかかわらず、遠藤がこのような苦悩を抱かざるを得なかったことの理由は、今ここであらためて述べるまでもないであろう。それを私なりの言い方に換えて表せば、遠藤は、神の温もりを感じることでできない苦悩を抱えていたことになる。その苦しみの切実さは、つづく「神々と神と」の一節が悲しくも雄弁に語っている。

その天使も第七の悲歌では「天使よ、私がお前に求めていると思うな／お前を求めたとしてもお前は来ないだろう／何故なら私の呼び声は常に拒絶に他ならぬ」の烈しい天使との闘いが歌われます。

天使（神）の拒絶を歌うリルケの「かなしい人間の決意と勇氣」に、遠藤は「一九四五年の青年にして、この純粹な孤高の姿に心うたれないものがありましようか」とさえ語っているのである。まさに遠藤は、神の拒絶という逆説の中に身を置くことを通じ、その果てに神の温もりを感じ取ろうとするのである。しかし、それを果たすまでに長い苦悩の年月を必要としたことはいうまでもない。私は『沈黙』（新潮社、昭41）をその一応の到達点と考えている。

さて、遠藤は賢治の作品のどのようなところに、その特質を見出したのか。それもまた、リルケにわが身を重ねたことと同じく、極めて逆説的な視点から見出されたものであったと思われる。

賢治の童話のうち『ポラーノの広場』とこの『グスコブドリの伝記』の背景となるイーハトーヴォは賢治にとっては架空の空想世界ではなかった。それは彼の魂から創造されたものである以上、現実よりもっと高く、現実以上に実在したものである。

「実にこれは著者の心象中に……実在したドリームランドとしての日本岩手県である」と賢治ははっきりと呟いているのだ。だからこの物語にでてくる森も、てぐす工場も、クーボ大博士の学校も、イーハトーヴォ火山局も賢治にはみんな真実でなければならなかったのである。

遠藤が強調していることは、「イーハトーヴォ」の「実在」である。それは遠藤にとって決して「架空の空想世界」であってはならなかった。このこだわりこそが、一般の《童心主義》者から遠藤を遠く隔てる要因である。遠藤はその根拠を「彼の魂から創造されたものである以上」と記している。むろんそれは理念であり、賢治が「法華経の念やみがたく、ついに家郷を捨てて東京に出」たことや、「一日、百枚というおそるべきスピードで童話を書き続けていた」という、誰でもが知り得るような伝記的知識の上に組み立てられたものに過ぎ

ない。ただ、遠藤が「孤独な生活の中で賢治は童話の世界のなかに無限の空想力をばたかせていたのだ」という時、そこには、同じ「魂から」の「創造」を念願する作家としての直観のようなものが働いていたと考えてよい。遠藤はそれを次のように記している。

童話の世界のなかで、子供たちは人間以外のもの、樹や石や花と話をすることができ  
る。こうした人間の子供と物々の精霊との交流の仕方はどの童話にもあらわれているの  
だが、賢治の童話にはこの子供と物々との「交流」のしかたの他に、もう一つの「交流」  
の方法が描かれている。それがたとえば『グスコープドリの伝記』の主人公ブドリと物々  
の関係なのである。

ブドリと物々　つまり樹や土地や空とは従来の童話のように『お話をしあったり遊  
んだりする』交流をなすだけではない、賢治はブドリにもっと別の交流の仕方を教えた  
のである。つまりそれは物々を人間の幸福のために役だたせる交流方法なのだ。

ここで遠藤のいう「グスコープドリの伝記」に描かれるもう一つの「交流」の方法、それ  
は「物々を人間の幸福のために役立たせる交流方法」ということなのだが、実は、この真意  
を汲み取ることが容易ではない。通常に読めば、遠藤の言わんとするもう一つの「交流」と  
は、『科学』と同義にならざるを得ない。科学を正しく用いることにより、「物々」は「人  
間の幸福」に役立つからである。その後遠藤は、「ブドリと物々との関係は結局、この火山  
との交流の仕方にみちびかれる」ことを明かすのだが、その結果、読み手側にとって、遠藤  
の意図がどこにあるのかさらに理解しがたい状態となる。

どうして、われわれに、遠藤の意図するところが理解可能なものとして伝わってこないの  
か。理由はおそらくこうである。遠藤の視点は、われわれが通常取るようなブドリの側から  
のものでなく、物々の側からの視点に存した。遠藤は「子供たちは人間以外のもの、樹や石  
や花と話をすることができ」と記すが、それは、「樹や石や花」が「子供たち」と区別し  
得ない存在としてあることを言わんとしたのではないか。したがって、「グスコープドリの  
伝記」の場合、「火山」もまた、ブドリと区別し得ないものとして存在していることになる。

「火山」の噴火とブドリの爆死とは対等な出来事なのである。おそらく、このような物々と  
人との関係のあり方が、遠藤にとっての驚きであった。

遠藤が「グスコープドリの伝記」に見出したことは、生涯にわたっての「物々との交流」  
の実現である。他の童話の場合「物々との交流」が、その幼少年期の一時に限られるのに対  
し、ブドリの場合その生涯の始まりまでが「物々との交流」であった。このように  
考えた時はじめて、遠藤が『グスコープドリの伝記』がたんなる童話ではなく一種の成長  
童話、教養童話である「ことを主張していた事情も納得のいくものになる」。

遠藤はブドリの生きている世界が、賢治の「魂から創造されたもの」であり、「現実より  
ももっと高く、現実以上に実在したもの」であることを知っていた。このことは、遠藤が文  
学との関わりにおいて賢治の法華経信仰の意義を認識していたことを示す。遠藤にとってな  
ぜそれが可能であったのか。私はここに遠藤における神秘主義の問題が絡んでいると考えて  
いる。

遠藤のもっとも初期の評論に「形而上的神、宗教的神」（「上智」第1号、昭和16）があ

る。遠藤が十八歳の時のものである。神の存在に関し、哲学の証明する神と宗教の証明する神とを比較検討したもののだが、遠藤の言わんとするところは、その末尾に明確に記されている。「人々は考えられたる神に於て満足しない。人々は実在する神を持たなければならぬ」では、どのような過程を経て、人々は「実在する神」を持つことに至るのか。

宗教に於ての実在は実在感を感じる時、既に対象に宗教的認識、宗教的直観 即ち思惟によらざる殆ど神秘性を中核とした觀察力によつて実在を肯定する。

原始的宗教に於て、木石に或意味の実在を感じる著しい例よ。

遠藤は「実在する神」を持つための条件として、神秘主義の介在を想定しているのである。ここで私が用いる神秘主義とは、遠藤が「原始的宗教に於て、木石に或る意味の実在を感じる著しい例よ」と表したものの以上の意味ではない。遠藤が賢治の童話に見た「子供と物々との『交流』」もそれに当たる。遠藤が賢治論で「幼年時代、我々は生命のない石や木ぎれにも生命を与えることができた」と記していたことを考え合わせておく必要があるだろう。

遠藤の書き方が常に逆説的響きを帯びるのは、遠藤自身の信仰が神秘主義的直観から遠く隔たつたものであることの自覚から生じているように思える。遠藤の受洗したのは一二歳の時であつた。それが自らの意志でなかつたにせよ、受洗の翌年「イエズス会の武宮隼人神父の黙想会に出て感動し、自ら真冬に毎朝六時前に起きて教会のミサに出席して、将来司祭になろうと本気で考えたこともあつた。」（全集15、年譜）とのことであるから、少年期とはいへ真剣に信仰に取り組んでいた時期があつたわけである。にもかかわらず、それを貫けなかつたとするなら、その原因は、「母の命」によるというよりも、「実在する神」を持ち得ない、己れの資質に対する絶望と考えた方がよい。遠藤は後にこの問題を、西洋と東洋の文化・風土の相違、「神論」と汎神論との相違として追究して行くことになるが、ここでは、次に挙げる引用により、「実在する神」を持つパスカルへの遠藤の羨望の眼差しを確認するに止める。

と同時に我々は実在感的証明として、パスカルに於ける、即ちパンセに於ける、寧ろ人間自身を懐疑論たらしめる程のミステイシズムを以つて自然を眺めて神を認める証明法を想起する。而も、我々は信仰の対象としての神を、パスカル的に奇蹟に於て、或はミステイク的自然の偉大さに於て神を知る時、既に我々は理論を以て抽出したる哲学的神の存在を必要としない。

パスカルは、実験と推論を重んずる実証主義的な科学者として多くの業績を残したが、同時に、アウグスティヌス伝来の神の恩寵の絶対性を擁護するジャンセニストでもあつた。パスカルは二度の回心を経験したとされており、遠藤のいうパスカルの「奇蹟」とはその折の宗教的体験を指すと見てよい。「ミステイク的自然の偉大さ」とは、賢治童話に展開された「子供と物々との『交流』」に当てはまることでもある。賢治童話の成立が、遠藤の言う幼年性の問題として解釈しきれると私は考えないが、遠藤がキリスト教と仏教（法華経）という依つて立つ宗教の違いを超え、賢治童話を「現実よりももっと高く、現実以上に実在したもの」として評価したことは、特筆に価するだろう。生前の遠藤が『校本宮沢賢治全集』を

手にしていたかどうか私は詳らかにしないが、もしそれを丹念に紐解いていたとするなら、パスカルに感じたと同じほどの驚きをもって、人間自身を懐疑論たらしめる程の「ミステイズム」を見出していたかもしれない。

ともかく、このようにして遠藤は、神秘主義（ミステイズム）との複雑な屈曲を抱え込んだまま、「実在する神」を求め、小説を書き続けることになる。

## 二 『沈黙』の神秘主義

『沈黙』における神秘主義は、踏絵を踏む直前ロドリゴの耳に聞こえた神の声に尽きる。

司祭は足をあげた。足に鈍い重い痛みを感じた。それは形だけのことはなかった。自分は今、自分の生涯の中で最も美しいと思ってきたもの、最も聖らかと信じたもの、最も人間の理想と夢にみたされたものを踏む。この足の痛み。その時、踏むがいいと銅版のあの人は司祭にむかって言った。踏むがいい。お前の足の痛さをこの私が一番よく知っている。踏むがいい。私はお前たちに踏まれるため、この世に生れ、お前たちの痛さを分つため十字架を背負ったのだ。

ロドリゴが聞いた神の声は、ほんとうに神の声だったのか。これが私の問いの基本である。あらかじめ誤解を防ぐため述べておくなら、私は、神の声がロドリゴの幻聴であったか否かを問題にしているのではない。ロドリゴの聞いたのは確かに神の声であった。少なくとも遠藤はそうに書いたのである。しかしそれは、必ずしも読者にとっても神の声であったことを意味するわけではない。遠藤は「私の文学」（『われらの文学10 福永武彦・遠藤周作』講談社、昭42）で、自分の文学が「一般の読者」を念頭においたものであることを語っている。

私はいわゆる日本の基督教者だけのために小説を書いているのではないし、基督教の御用文学者でもない。私の読者は基督教とはほとんど縁のない人々である。あるいは基督教には無関心でなくてもそれを理念としてしか考えておらず、生活感覚を通して体験していない読者である。私が小説を書きながら漠然と想像する読者はこうした基督教徒ではない一般の読者なのだ。

この一見当然過ぎるとも見える小説家としての姿勢が、いかに多くの困難を遠藤に負わせたか。それは引用箇所が続く文を確認することによって明らかだが、今ここで私の述べておかねばならないことは、『沈黙』最終部の神の声に關してもまた、「一般の読者」の視点を想定した上で考察されねばならないという点にある。それは、遠藤が小説家の使命として「一般の読者」の立場に立つていたことを意味するのではない。決して神秘主義者となり得ない遠藤個人の資質の問題が、遠藤を「一般の読者」の立場に立たせると判断しているのである。しかし、第一節で確認してきたように、遠藤にとって神とはどうしても「実在する神」でなければならず、その神の存在をロドリゴにどのように実感させるか。問題の半分はそこにかかってもいるのである。それは必然的に神秘主義を呼び込むことを意味する。こうして、ロドリゴは、踏絵に足をかける直前、神の声を聞くという神秘体験を持つことになる。

る。小説家遠藤にとって「奇跡」とは起こしてはならないものであり、一方、遠藤個人にとっての「奇跡」とは起きてくれなければ困るものとしてあった。

以下、これまで評者によって指摘された幾つかの論点も視野に入れつつ、遠藤の抱え込んだ二律背反の問題を検証していく。

遠藤氏の信仰の中にある東洋と西洋の対立あるひは矛盾の問題は、氏自身の問題に引き寄せすぎると、いつも紛糾するのだが、ポルトガル人神父の目に仮託されて、はじめてみごとな遠近法を得た。遠藤氏の最高傑作と云へよう。同時に、末尾の「あの人は沈黙していたのではなかった」といふ主題の転換には、なほ疑問が残る。神の沈黙を沈黙のまま描いて突っ放すのが文学ではないのか？ それへの怨みと慨きだけで筆を措くのが、文学の守るべき限界ではないのか？

これは、「遠藤氏の最高傑作 谷崎賞選後評」（「中央公論」昭和四一年一月号）と題された三島由紀夫の評言である。ここでの三島の立場は明確である。「神の沈黙を沈黙のまま描いて突っ放すのが文学」であり、三島にとって「『あの人は沈黙していたのではなかった』といふ主題の転換」は、遠藤の神秘主義への迎合と映ったのである。ただ、「あの人は沈黙していたのではなかった」という一文は、その直後の「たとえあの人は沈黙していたとしても、私の今日までの人生があの人について語っていた」という一文とセットになって本来の意味を成立させているのであり、三島はその点を見逃したか、軽く見たかしているように思う。遠藤の文章の構造は、本来 神は沈黙していなかった ことと 神は沈黙していた ことを矛盾しないものとして提示しているのである。

むろん、その前提として、「私に今日までの人生があの人について語っていた」という言葉そのものの吟味を欠かすことができない。この箇所をもし、大岡昇平（同前）が「『私の今日までの人生があの人について語っていた』という傲慢を私は認めることは出来ない」と読んだように受け取るしか解釈が残されてないとするなら、たとえ文章の構造が遠藤の意図した通り機能したとしても、作品としては失敗である。大岡にしてみれば、人の生涯が神の存在を証明するという論理の立て方自体が作家の「傲慢」と映ったのであろう。

問題は、ロドリゴのいう「今日までの人生」が何を指すのかにある。おそらくそれは、ロドリゴにとっての神の概念の変化と深く関わることであったように思う。その契機となったのがキチジローの裏切りである。ロドリゴはキチジローの裏切りという出来事を通じ、己れの永年の課題であったキリストとユダとの関係に、一つの答えを見出すのである。「去れ、行きて汝のなすことをなせ」とはキリストがユダに向かって告げた言葉であるが、ロドリゴはキチジローに向かって「安心して行きなさい」と告げたのである。ここにロドリゴのあらたな神の獲得があった。その神とは「一緒に苦しむ神であり、踏絵として存在する神である。そしてそれは必然的に『聖職者たちが教会で教えている神と私の主は別なもの』となる。それゆえ、ロドリゴは「私」がその愛を知るためには、今日までのすべてが必要だったのだ」と語ったのである。

ロドリゴの見出した神とは、極めて個別的な、ロドリゴ一人にとっての神である。このような神の性質が、結果として 神は沈黙していなかった ことと 神は沈黙していた ことを矛盾しないものとして成立せしめたとは私は考えている。私が注目するのは、「踏むがい

い」とロドリゴに向かって語ったのが、「銅版のあの人」であった点である。「銅版のあの人」とはあくまでロドリゴにとつての神であつて、普遍的な神を意味するものではない。そもそも、「銅版のあの人」が語ること自体、本来的には滑稽というものである。それが滑稽に響かないのは、「銅版のあの人」がロドリゴ一人の神であることを読者が了解できるような仕掛けが、あらかじめ作品に組み込まれていたことを示している。したがって、読者側からすればロドリゴの神は沈黙していたことにもなるのである。

もしロドリゴに語った神が普遍的な神であつたとするなら、神はなぜフェレイラに「踏むがいい」と語らなかつたのかという疑問が、解きようのない問題として浮上してくることにもなる。フェレイラの苦悩はロドリゴのそれと較べ、決してその量において質において劣るものでないからである。ならば、神の愛はロドリゴとフェレイラとに等しく注がれるべきではないか。遠藤がその点について作家として無自覚であつたとは考え難い。フェレイラに「踏むがいい」という神の声が届かなかつたのは、それは遠藤がフェレイラをロドリゴよりも認識を重視する人物として造形したからである。おそらくフェレイラは、ロドリゴと異なり踏絵の「銅版のあの人」を見る以前の段階で、「基督は転んだだろう。愛のために。自分のすべてを犠牲にしても」との認識に至つたのである。

それゆえ、カトリック司祭粕谷甲一（「『沈黙』について」）が、「この書の最も残念な点は、神が『沈黙』を破つた点である」と評し、「いつさいの裁きをただ主のみ旨にゆだねつつ踏み出」すことを作品のあるべき姿と主張したことは、ロドリゴ（遠藤）と粕谷との依つて立つ神が異なる以上、議論にはならないのである。もし遠藤に、フェレイラを軸に筋を展開する意志があつたとしたなら、作品はもう少し粕谷の望む方向で結末をむかえたかもしれない。

もう一つ検討しておきたい箇所がある。それは、ロドリゴがキリストの顔に足を下ろした時に感じた「この烈しい悦びと感情とをキチジローに説明することはできなかった。」の一文である。江藤淳（『成熟と喪失 母の崩壊』）はこの一文に着目し、遠藤の独自の母子体験を想定している。そして、「この踏絵の銅版に刻まれているのは」、「『母』以外の何者でもない」との解釈に至る。遠藤の創出した神がロドリゴ個人の神であつた以上、江藤の評言もそれなりの説得力を持つことになる。しかし、江藤の用いたこのような穿った論法の欠点は、他の作品分析に応用が利かないことにある。一たび遠藤における神の問題を『母』のドグマで絡めとつてしまったならば、あとはもう、それ以上のことを何も語ることができない。

その点、同じ一文に着目しつつも、佐藤泰正（「『沈黙』 回心 を軸として」、『鑑賞 日本現代文学』25 椎名麟三・遠藤周作 角川書店、昭58）はそれを信仰の問題に引き戻し、遠藤自身の回心の問題から検討を加えている。

この土壤においてアガペーならぬ、理念ならぬ、まさにエロスとからみ、生の肉感とからまずして、信 はついに我々の内実たりうるかという課題こそ、作者の根源的な問いでもあつたはずである。ロドリゴが（同時に作者が）踏絵を踏むとは、踏むことではなく、むしろその肉感において包みとられることではなかつたのか。ここに『沈黙』に至る契機としての 回心 の問題がある。



佐藤の指摘する「ロドリゴ」（同時に作者が）踏絵を踏むとは、踏むことではなく、むしろその肉感において包みとられることではなかったのか」とは、私のもつ遠藤作品への問題意識から見た場合、多分に示唆的である。ロドリゴの感じた「この烈しい悦びと感情」が、神の発見に類する感情であってこそ、作品としての整合性が取れると言えるのである。佐藤は、『沈黙』のあとがきが語る次の一文、「数年前、長崎で見た摩滅した一つの踏絵　そこには黒い足指の跡も残っていた　が長い間、心から離れず、それを踏んだ者の姿が入院中、私の中で生きはじめていった」に注目する。この体験が遠藤の内部において、「信仰的回心」、「文学的回心」の契機として作用したと見るのである。それを佐藤は、病床体験を描いた「満潮の時刻」（「潮」昭40）の分析を通じ検証するのだが、佐藤の眼がややたず遠藤における神の問題の核心を捉えていると感じるのは、「こうして踏絵の裡なる神が生きるのではなく、あの『黒い足指の痕』が『生きはじめ』る。そうしてその『黒い足指の痕』とは、また彼自身でもある。彼はもはやこの『黒い足指の跡』を通してしか、その背後に生きはじめた新しい神を語ることはできない。」と捉えた点にある。

こうした佐藤の論理が、私がこれまでに検討した、遠藤の初期の思弁的評論での神の实在性へのこだわりや、賢治論でのイーハトーヴ世界の実在性へのこだわりなどと矛盾するものでないことはすでに明らかである。『沈黙』でロドリゴが見出した神は、遠藤の永年の宗教的課題の答えとしても理解することができるのである。

『沈黙』は、遠藤の神秘主義の獲得により達成し得た作品であると同時に、小説として神秘主義の限界をわきまえた作品でもあった。私は、そこに神秘主義と文学のもっとも幸運な一回かぎりの出会いを感じている。

### 三 『死海のほとり』と「グスコブドリの伝記」

個人的な判断で言えば、私は『沈黙』よりも『死海のほとり』をより高く評価する。もとより遠藤の場合、神秘主義的出来事は神との関わりにおいて欠かすことのできない要素であった。したがって作品評価の基準は、素材としての神秘主義がどのようなかたちで作品に取り込まれたか、という一点に絞られてくる。

『死海のほとり』で私が瞠目するのは、「ねずみ」（コバルスキ）と呼ばれる男の造形である。それは三島由紀夫の『沈黙』の評言にあった「深みのある銅版画のような画面」がそのままではまるものである。さらに三島の評言を用いれば、ねずみのアウシュヴィッツでの最期が明らかになるまでの「サスペンス」も巧みで、キリストの生涯とねずみの生涯とが「みことな遠近法を得」て描き出されている。

この作品での神秘主義は、『沈黙』同様、作品の終末部において見出すことができる。ただそれは、『沈黙』の場合より巧みに仕上げられたものと言い得るだろう。その箇所を用する。

雑役の仕事に向う私を背広の独逸人が呼びとめて、コバルスキを連れてくるように命じました。私が彼の腕をとると、その膝がしらが痙攣したように震え、今にもしやがみこみそうなのがわかりました。足もとに水が流れはじめていました。恐怖のあまり彼も他の飢餓室に行く囚人のように尿を洩らしていたのです。

行こうと言うと、彼は泣いて首をふりました。そして 私に この私に彼の最後  
の日の食糧になる筈だったコッペ・パンをくれたんです。

背広を着た独逸人が彼の左側に立って歩きだしました。うしろで私はじつとそれを見  
送っていました。コバルスキはよろめきながら温和しくついていきました。その時、私  
は一瞬 一瞬ですが、彼の右側にもう一人の誰かが、彼と同じようによろめき、足を  
曳きずつているのをこの眼で見たのです。その人はコバルスキと同じようにみじめな囚  
人の服装をして、コバルスキと同じように尿を地面にたれながら歩いていました……

『沈黙』の場合、神の声はそれを聞いたロドリゴの体験として、しかもロドリゴの一人称  
体（三人称体の場合もある）により、読者に伝えられる仕組みを持っていた。それゆえ、す  
でに評者の言に確認して来たような、神の声に対する疑問や反発も生じたのである。その点、  
『死海のほとり』には巧みな仕掛けが施されている。まず、神の姿であるが、ねずみは神の  
姿を目撃することがなかった。これは非常に大事な相違で、「この私に彼の最後の日の食糧  
になる筈だったコッペ・パンをくれたんです」という、ねずみの死に臨んでの行為が、神の  
実在（神秘）を前提とせず成立していたことが明かされていることになる。次に、それを目  
撃したヤコブ・イーガル（同じアウシュヴィッツの収容者）であるが、彼は手紙という手段  
でその神秘体験を「私」に伝えていることが注目される。つまりそのような間接的な手続き  
を経ることにより、読者にとって、ヤコブの見たキリストが幻影だったかもしれないという  
可能性が残されることになる。

したがって、『沈黙』、『死海のほとり』は、ともに素材として神秘的出来事を扱いなが  
らも、その用いられ方に相違があり、『死海のほとり』の場合、中心人物としてのねずみに  
神秘主義の影が落ちてない分、作品の説得力が高まったと言えるのである。繰り返しの指摘  
になるが、遠藤の場合、作品がある力を持つためには神秘主義的要素は欠かすことのできな  
いものであった。「札の辻」（「新潮」昭和三八年一月号）という作品がある。この作品  
の主人公の「男」と修道士の「ねずみ」は、明らかに『死海のほとり』の「わたし」と「ね  
ずみ」の原型となったものである。しかし、この作品にはどこにも神秘主義の影がない。ね  
ずみは、『死海のほとり』のマデイ神父のように「身代わりになって罰をうけ死」ぬのであ  
るが、その行為や行為の周辺に神秘の生ずることはなかった。これは文学の形態からいえば  
小説らしい小説であることを示すのだが、作品の出来としては凡作としか評しようがない。

さて、『死海のほとり』に確認できる、ねずみの「右側に」「彼と同じようによろめき、  
足を曳きずつている」「もう一人の誰か」の存在は、宮沢賢治の詩「手簡」に描かれた《  
「すあし」の誰か》の存在を思い起こさせずにはいない。

あなたは今どこに居られますか。

早くも私の右のこの黄ばんだ陰の空間に

まっすぐに立ってゐられますか。

雨も一層すきとほって強くなりましたし。

略

いま私は廊下へ出やうと思ひます。

どうか十ぺんだけ一諸に往来して下さい。

その白びかりの巨きなすあしで

あすこのつめたい板を

私と一諸にふんで下さい。

賢治における《「すあし」の誰か》のイメージは、童話「ひかりの素足」からも知られるように、仏・菩薩といった聖なる存在を指す。遠藤の場合はむろんキリストであるが、これら二つの《誰か》は、心弱き者や苦しみを抱えて生きる者の傍に寄り添う、聖なる《誰か》として等しくわれわれの心を打つ。遠藤の作品も賢治の作品も基本的には、このような聖なる《誰か》の住まう「現実よりももっと高く、現実以上に実在した」世界として在るのである。

遠藤の創り出した作中人物の代表をねずみと見るなら、賢治の創り出した作中人物の代表はグスコブドリとなるだろう。むろん他の組み合わせ、たとえば『深い河』の大津と「虔十公園林」の虔十といった組み合わせも十分興味深いものだが、遠藤と賢治との聖なる《誰か》のイメージの隔たりの大きさを考えた時、ねずみとグスコブドリとの組み合わせは両者の特質を知る上で示唆に富む。ねずみは、心弱きものとして人を裏切りつづけ、その最後においてようやく自分のパンを隣人に渡すという行為に辿りつく。グスコブドリは、心強き者として不幸な生い立ちにも負けず、みんなの幸せのために最後は自分の命を投げ出すに至る。

しかし、このような一見、人の生き方として両極にあるかのような二人に、聖なる《誰か》は等しく傍らに寄り添っているのである。遠藤の場合、ねずみと聖なる《誰か》との隔たりは、聖なる《誰か》がねずみの位置まで降り下ることによって解消に至る。賢治の場合、グスコブドリと聖なる《誰か》との隔たりは、グスコブドリが聖なる《誰か》の位置に近接して行くかたちで解消に至る。

その二つの方法の違いを考えることは、おそらく文学のもっとも良質な部分に触れることになる。遠藤と賢治という二人の作家の依って立つ宗教の違いを超え、われわれは、われわれの心が、時として弱く、時として強いということに気づくのである。そして心の弱い時は弱いなりに、心の強い時は強いなりに、誠実に生きる道の在ることを知るのである。このことは、遠藤の描く、心強き者として殉死した宣教師たちの傍らにも、聖なる《誰か》が寄り添っていたことを導き、賢治の描く、心弱き者として夜空に逃げ去ったよだかの傍らにも、聖なる《誰か》が寄り添っていたことを導きもするであろう。

#### 注

長編小説『火山』（「文学界」昭和三四年一月号―一〇月号）に、宮沢賢治の詩「雨ニモマケズ」の一節が引用されている。ただそれは、作者によりやや批判的な役割を負わされた佐藤銀蔵神父の口から語られたものであり、作者の賢治観をそこから読み取ることとは難しい。むしろ《火山》という特殊なモチーフそのものに、賢治的なもの、すなわち「グスコブドリの伝記」との内的な連関性が予測される。『火山』に賢治の詩が引用されていることは、山根道公氏のご教示を得た。



## 第三章

### 大江健三郎小論

#### 反転の思想

「よだかの星」に關し、私は第二部第四章「よだかからジョバンニへ 《よだか》の系譜」で、「落下し草むらにその遺骸を横たえるよだか」の問題を提示した。「よだかの星」における賢治は、よだかの「遺骸」を凝視することができずその存在すらテキスト上に残すことができなかったとの解釈である。しかしそのことが、作者をして「銀河鉄道の夜」の成立へ導かしめる内的動機となったと考えたのである。

本稿の前半において、大江健三郎という作家によって「よだかの星」の問題が引き継がれていた可能性を論ずるつもりである。『万延元年のフットボール』は《よだか》の系譜をなす作品と推定しているからである。後半においては、大江の作家としての到達点と見られる『燃えあがる緑の木』を取り上げ、そこにおける賢治的課題の存在を確認し、大江の現代作家としての果敢な取り組みを検証する。

#### 一 大江健三郎にとっての賢治

大江健三郎が宮沢賢治に少なからぬ関心をもっていることは、大江のエッセイやインタビュー記事によつて確認できることである。「子供の時に読み始めて、老年になつてもずっと読み続けることができる、そういう作家はいま世界に十人といないんじゃないかな。日本にはさらにいないでしょう。ひとりかふたりでしょう。私の考えでは井伏鱒二と宮沢賢治。その二人の作家がいる」（注1）、「宮沢賢治とか井伏鱒二とか安部公房とかの天才はね、いつまでも書き続けてもらいたかった作家です」（注2）といった賢治への傾倒ぶりは、賢治作品のほとんどを読了していることを確信させるし、作家としても賢治作品から何らか決定的な影響を受けていることを予感させる。

大江は、大江が天才と呼ぶ作家の思想を核として自身の思想を増殖・発展させていくタイプであり、時として、大江の作品やエッセイには種明かしとさえいえるほどの率直さで、影響を受けた作品や作家（例えば、ヘンリー・ミラーやフォークナー）について語られることがある。しかし賢治の場合、大江によつて語られることがほとんどなく、したがって、その位置が確かには見定めがたい作家としてある（注3）。

大隈満は「宮沢賢治と大江健三郎」（「宮沢賢治研究 Annual」第5号、平7）で、『万延元年のフットボール』（講談社、昭42）の中から浮かび上がる構図は、宮沢賢治の精神の構図そのものであり、主人公蜜三郎の弟鷹四は《よだか》の面影を引くものではないだろうか、という見解を提示した。ここにおいて私は、本稿の執筆が大隈の指摘にその端を発していることを告げておきたいと思う。ただ、大隈論はエッセイ風のもので十分な検証を経たものではない。その点、私としては、大隈論をさらに発展させる役割が負えるのではないかと考えたのである。

大隈が『万延元年のフットボール』に注目するのは、そこに作者自身の手によつて宮沢賢

治の名と文語詩の一節が記されていることによる。森の隠遁者ギーが酒に酔った軍隊がえりの無法者たちによって凌辱される、という出来事の語られる場面である。

数日後の朝、広場の村内民主化運動の広報板に隠遁者ギーの書きつけて行った詩が見出された。S兄さんはそれが宮沢賢治の詩だといっていたが、僕はいまだかつて宮沢賢治の作品集においてそれにめぐりあったことはない。《なれらつどいて石投ぐるとはなんじにはたわむれなれどもわれには死ぞといいいしときくちうつづみ青ざめて異様な面をなせしならずや。》

広報板の前の陽気な人だかりの中でこの詩を読んだ時、僕はギーがわれには死ぞ、というとすれば、その顔が青ざめて異様なのを見ているのはいったい誰なんだろうと考えて、S兄さんにたずねてみたが、S兄さんは僕に答えてくれるところか、くちうちつづみ青ざめて異様な面をして、僕を睨みつけ拳をふりあげて追いはらった。

大隈はここに引用された文語詩が、実際に賢治の書き残した「文語詩篇」ノートに見出されるものであることを指摘しているが、付け加えるなら、「文語詩篇」ノートは作中にいう「宮沢賢治の作品集」のみならず、当時の全集（三一年版・四二年版筑摩全集）にも未収録のものであった。大江がどうしてその詩句を知りえたかという点、堀尾青史著『年譜宮沢賢治伝』（図書新聞社、昭41）を読んでいたためと考えられる。

堀尾の『年譜 宮沢賢治伝』は全集未収録のノート類まで取り込み書き上げたもので、大江の引用した文語詩は、「盛岡中学時代」の章の新舎監排斥運動を記述した箇所、「かの文学士などさは苛めそノ家には新妻もありてわれらの戯れごとを心より憂へたり」に続くかたちで紹介されている。「文学士」とは新舎監を指し、「われら」は賢治を含む排斥運動に加わった者たちを指す。

むしろこれだけであるならば、大江の賢治への関心の深さを示すエピソードで終わることになるのだが、『万延元年のフットボール』はその内的構造において、驚くほどよく賢治作品との共通性を有しているのである。結論を先に述べるなら、『万延元年のフットボール』は「銀河鉄道の夜」に比すべき構造を持った作品であり、さらには「よだかの星」、「黄いろのトマト」といった作品世界を内部構造として取り込むかたちで成立しているのではないかと私は考えている。『万延元年のフットボール』を創出するにあたって、大江がどれほど賢治作品に自覚的であったかは知るよしもないが、賢治と大江という時代を隔てた二人の作家によって追求された課題を考察することは、文学とは何かを改めて考える契機になるように思う。

## 二 天地の反転

大江は幾つかのエッセイにおいて、小説を書くことや読むことの目的が、究極自己救済の問題に行き着くことを語っている。『万延元年のフットボール』もまたそのような目的のもとに書き出されていることは確かである。

しかし僕が、現在の長編小説（『万延元年のフットボール』のこと 鈴木注）を書き

あげることでもって、また新しく出口なしの感情を克服できると予想しているわけではないのである。その出版のあと僕は『一年ましに、ぼくはますます気がめいつてしまった』と、なおさら陰々滅々として感じているのかもしれない。そのように、小説を書きあげたあとの効果については不確かであるが、しかし現在、僕がその、なにごとか狂気めいたものと対抗しつづけるためには、さしあたって小説を書きつづけるほかにないのである。そうしなければ、僕はたちまち自滅してしまうだろう。

（「作家自身にとって文学とはなにか？」『大江健三郎全作品集』第1期6、昭41）

小説を書くにあたつて大江は、「キリスト教的な救済の世界からは遠く、そしてまた、パスカルのいわゆる『気晴らし』の方途をも、とくにもちあわせていない」（同前）ことを告白したうえで、明確な具体的救済のイメージとして、フォークナーの「暴力的で、残酷で、激しい」作品世界の存在を提示している。『万延元年のフットボール』もまた同様に、暴力的で性的でかつ倒錯的で、しかも政治的であつて土俗的であるといった、グロテスクとも形容できる諸要素の混沌とした世界である。常識的には、この『万延元年のフットボール』から賢治作品との共通項を見いだそうとする行為は、滑稽な努力にさえ思われるだろう。

ただ、大隈が指摘したような「よだかの星」との関連は、偶然だけでは説明しきれないものがある。単語レベルに限っても、「鷹四」と『よだか』四鷹、『星』男と名づけられた鷹四の信奉者、兄蜜三郎によつて夢想される「星」となつた鷹四の目など、すべて反転された「よだかの星」である。そのような視線で眺めたとき、兄蜜三郎の「蜜」とは、これも反転されているが、『よだか』の弟である『蜂すゞめ』を擬したものではないかという連想が湧く。

ところが夜だかは、ほんたうは鷹の兄弟でも親類でもありませんでした。かへつて、よだかは、あの美しいかはせみや、鳥の中の宝石のやうな蜂すゞめの兄さんでした。蜂すゞめは花の蜜をたべ、かはせみはお魚を食べ、夜だかは羽虫をとつてたべるのです。

（「よだかの星」）

鷹や蜜が人名として用いられる例は『万延元年のフットボール』が初めてでなく、『叫び声』（講談社、昭38）には呉鷹男が、『性的人間』（新潮社、昭38）には蜜子が登場する。したがつて、命名の類似性だけをたどることに意義のないことは明らかだが、蜜三郎・鷹四兄弟の性格設定を考慮に入れるならば、『万延元年のフットボール』という混沌を読み解く一つの手掛かりにはなる。「羽虫をとつてたべる」『よだか』と、「花の蜜をたべる」『蜂すゞめ』の性格は、暴力的な鷹四と非暴力の蜜三郎という『万延元年のフットボール』の設定に合致したものである。

さらに、ここで注目しておかなければならないのが、鷹四という暴力的主人公の、大江作品における系譜上の特殊性である。笠井潔（『球体と亀裂』情況出版、平7）の言辞を借りるなら、「鷹四は、それまでの大江作品で描かれた自滅型のヒーローという水準を超えて、新しい自己回復の形態を発見しうるだろうか」という課題を、大江が鷹四に担わせていたことは確かである。鷹四はそれまでの自滅型ヒーロー（『叫び声』の呉鷹男、『性的人間』のJ等）に見られるような「暴力と自己処罰の欲求に憑かれた青年」ではない。「根本的に

異なる自己処罰＝自己回復を求めて、土俗的な故郷の村に帰還するのであり、自己処罰が自己回復（救済）というシステムを内包する意味において、鷹四は呉鷹男の継承者というよりは《よだか》の継承者なのである。

「よだかの星」において、《よだか》は鷹という強者によってその生存を脅かされる存在として設定されている。物語の過程で《よだか》は、逆に自分がかぶと虫に対しその生存を脅かす強者として存在していることを自覚することになるのだが、それは、《よだか》の本質が、疎外される存在と疎外する存在を一身に引き受けている点にあることを示している。鷹四の存在もまた同じである。六〇年安保闘争に挫折し、『われら自身の恥辱』という悔悛劇の集団に加わって渡米する鷹四は、「疎外される存在」として《よだか》に重ねられるし、白痴の妹を自殺に追いやり生きのびてきた鷹四は、「疎外する存在」として《よだか》に重ねられるのである。

疎外される存在が疎外する存在としての自己認識に至り、かつその矛盾した自己から生涯逃れえぬとしたなら、そこに残された道は自殺（自己処罰）しかないように思う。《よだか》は鷹の命令を拒否し天空に活路を求め、鷹四もまた懺悔の演劇団から離れ、四国の森に活路を求めた。しかしそれは、彼らの原罪（弱者を疎外すること）意識ゆえに、死に場所を探す行為に等しく、《よだか》と鷹四は、その活路であったはずの天空と四国の森において命を断つのである。

ただ、すでに指摘したように、鷹四は《四鷹＝よだか》の反転であり、決して《よだか》そのものではない。《よだか》が『万延元年のフットボール』に取り入れられるためには、反転という操作が欠かせなかった。そして、反転が最も象徴的に用いられているのが《よだか》の天空と鷹四の四国の森という天と地の反転である。大江にとつて、鷹四は地上に落下した《よだか》として、すなわち四国の森でその生を終えなければならないのである。それは大江が、信仰をもつ賢治とは異なり、その内部に転生（または昇天）というシステムをもちえないことに自覚的であったからであるように思う。このように考えるなら、『万延元年のフットボール』を形成するグロテスクな諸要素が、鷹四の絶望の果ての死を何らか他者の救済となるようなシステムを構築するため、必要欠くべからざるものとして取り込まれた事情が判然となる。

では、絶望の果ての鷹四の死がどのような救済をもたらしたか。それは蜜三郎と菜採子に、障害をもつ子を育ていく勇気を与えるかたちで成し遂げられたのである（注4）。もし鷹四による救済がなかったとしたなら、蜜三郎は自閉的に落ち込み、結局虚無としての自殺に終わることはテキストの展開として当然である。菜採子にしても、不感症のまま孤立しアルコール中毒を悪化させ、やはり自滅の道を歩むしか残されていないのである。

鷹四の死は、猟銃で自分の顔を撃つ自殺であった。この自殺は鷹四が「本当の事」を蜜三郎に告げた後に実行されるのであるが、白痴の妹との近親相姦とその妹を自殺に追いやったという罪の償いとしての、いわば自己処罰としての自殺であった。《よだか》の死も、かぶと虫などの弱者を食べ生きつづけているという「本当の事」に気づいた結果の、自殺に等しい自己処罰であった。しかし、自己処罰という意味において確かに鷹四と《よだか》とは同じ行為とみなせても、兄妹の問題を「よだかの星」から導き出すことはできない。そのためには、賢治によって紡ぎ出されたもう一つの《よだか》の物語を見ていかなければならないのである。それが童話「黄いろのトマト」である。



「黄いろのトマト」は《蜂すゝめ》を語り手とする兄妹ペムベルとネリの物語であるが、私見のかぎりでは、ペムベルとネリの兄妹関係は《よだか》と《かはせみ》の兄妹関係とパラルルである（注5）。鷹四と白痴の妹とのイノセントな兄妹関係は、大江が「黄いろのトマト」を読んでいたかどうかは別として、《よだか》《かはせみ》の兄妹関係としてペムベルとネリにその原型を求めることができるのである。

私がここでいうイノセンスとは、他者からの疎外に対峙するため兄と妹がその内部に育て上げた幻想のことである。したがって、そこに近親相姦の関係が存在するかどうかは本質的なことではない。重要なことは、兄妹のイノセンスはいずれ解体されねばならぬ幻想としてしか成立が許されていない点にある。その解体が超克というかたちをとるか、破滅というかたちをとるかは個々のケースによるのだが、そのような兄妹のイノセンスとして、鷹四と白痴の妹はペムベルとネリに重ねられるのである。

鷹四と白痴の妹とのイノセンスは、「自分たちは他のすべての人間どもに背をむけて、兄妹で反社会的に結束して、いつまでも二人で生きてゆく」ことであり、「一時期おれたちは幸福な恋人同士の気分にひたって完全無欠の日々を暮した」というものであった。そのイノセンスは、妹の妊娠によって破滅、解体していくことになる。ペムベルとネリの場合には、「二人はたった二人だけでずあぶんだのしくくらしてゐた」、「おとなはすこしもそこらあたりに居なかった。なぜならペムベルとネリの兄妹の二人はたった二人だけでずあぶん愉快にくらしていたから」というものであった。「黄いろのトマト」におけるイノセンスは、社会からの疎外という受難に直面するものの、イノセンスそれ自体は解体されることなく、語り手である《蜂すゝめ》によって「かあいさうな」「かなしい」お話として保存される仕組みになっている。この比較からいえることは、大江には、賢治が保存しようとした兄妹のイノセンスを、破滅に至る方向において突き放とうとする意志のはたらいていたことである（注6）。

もし以上のような分析に妥当性があるとすると、『万延元年のフットボール』には、賢治が「よだかの星」や「黄いろのトマト」において追求した自己処罰や兄妹のイノセンスの課題が、反転や解体という操作を経たうえで内包されている、と指摘し得るはずである。そしてさらに、大江が『万延元年のフットボール』の全体構造を用いて提示したものは、賢治が「銀河鉄道の夜」において提示したものと、重なり合っていくように思う。

「銀河鉄道の夜」はジョバンニとカムパネルラとの友情物語である。主人公のジョバンニは他者から疎外される存在として、カムパネルラとの友情（イノセンス）を心の支えに生きている。しかし、カムパネルラはジョバンニの真の理解者であるにもかかわらず、ジョバンニを疎外する他者の一人として生きざるを得ないという設定である。そこで賢治のとった方法とは、カムパネルラに、川に落ちたザネリを救うため溺死するという自己処罰（別の視点をとれば自己犠牲）的行動をとらせ、平行して、ジョバンニの夢の中に銀河鉄道の同乗者としてカムパネルラを登場させることであった。物語の展開としてはプロットが逆に仕組まれており、ジョバンニや読者はラストまでカムパネルラの溺死を知ることがない。その結果、銀河鉄道（夢）から帰還したジョバンニにとって、天上世界で別れたカムパネルラと地上の川で溺死したカムパネルラ、という二人のカムパネルラが実在することになったのである。

ここにおいて賢治は、「よだかの星」で果たし得なかったもう一つの《よだか》の行方、

すなわち落下した肉体をテキストに浮上させる方策を見出したことになる。また、「黄いろのトマト」における兄妹のイノセンスは、「銀河鉄道の夜」において少年同士の友情のイノセンスとして変奏され、そのイノセンスは、カムパネルラとの別れ（または死）というかたちにより解体、超克されることになった。言葉を換えるなら、信仰をもつ賢治が、信仰に関わるシステム（転生・昇天）を用いず、自己救済の物語を作りだすことを果たしたといえるだろう。

大江が鷹四という反転した《よだか》を造形したのも、カムパネルラで果たされた天上の肉体（星）と地上の肉体（遺骸）という矛盾のない併存を目指してのことであつたように思う。大江は、記憶というシステムを用いて鷹四を蜜三郎の脳裏に星と輝かせた。

鷹四は独力でかれの地獄を乗りこえたのだ。暗闇のうちに僕が観照する永年の友だつた猫の眼は、鷹四の眼、見知らぬ曾祖父の弟の眼、すもものように赤い妻の眼へとつながってゆき、それらは明瞭な連環をなして僕の経験のうちにまことに確実なものとして固着しはじめる。この連環は僕の生涯の残りのすべての時間にわたり増殖しつつけ、やがてはひとつながりの百種もの眼が、僕の経験の世界の夜をかざる星となるだろう。それらの星の光にさらされて恥かしい苦しみを感じながら、僕はただ一個の眼をもってネズミのように小心に、曖昧で薄暗い外部世界をうかがいながら生き延びる……

ここにおける蜜三郎はいまだかなり自閉的ではあるが、鷹四の死を経験した蜜三郎は、それまでの蜜三郎とは確かに異なつたものとして描かれている。なぜなら、この直後蜜三郎は自殺の衝動に駆られるのだが、それがぎりぎりの決断によつて回避され、しかもその決断が、その後の妻菜採子との心理的合体を経て、障害をもつて生まれた子供を養護施設から連れ帰るという決心に繋がっていくからである。大江の意図としては、鷹四の勇氣ある死が、蜜三郎を自閉的な穴（象徴的には作品冒頭において落ち込んだ庭穴）から抜け出す勇氣を与えてくれた、というものであつたはずである。カムパネルラの勇氣ある死もまた、友情のイノセンスという自閉的穴から抜け出せぬジヨバンニに、たった一人で生きていく勇氣を与えていたのである。

### 三 世界の反転

『万延元年のフットボール』以後の大江がどのような文学的展開を見せたか。『燃えあがる緑の木』（新潮社、平7）をその一応の着地点と見て、検討を加えておきたい。

『燃えあがる緑の木』では、「銀河鉄道の夜」のもう一つの主題である宗教の問題が受け継がれている。「銀河鉄道の夜」の場合、異なる神を信じる者同士の共生の可能性が探られているのだが、『燃えあがる緑の木』の場合、空洞の神を信じる者同士の共生の可能性が探られている。この差異はむしろ信仰を持つ賢治と信仰を持たない大江との差異から生じるのであるが、共生を模索する者として捉え直した時、賢治と大江との距離は意外なほど近いことに気づく。ギー兄さんの「自分のいのちよりも、あなたのいのちが大切だと私は思う」（傍点原文）という心の奥底の声は、やや過激とは感じられるものの大江が賢治的なものを所有していることを明らかにしている。

ただ、信仰の有無というスタンスの違いは、大江をして新たな物語構造を作らしめることになる。蜜三郎と鷹四の兄弟は、『燃えあがる緑の木』ではK伯父さんとギー兄さん（隆）として登場する。鷹四の場合、隆という同名の人物として再生しており、この作品での中心的存在としての位置付けが与えられる。それに対し、蜜三郎の場合は小説家K伯父さんとしての再生であり、その役割が物語の周縁部へと退くことになる。K伯父さんは東京にいて、四国の森の人々の精神的援助者の役割を担うのである。この役割は「銀河鉄道の夜」ではブルカニ博士（第三次稿）の担っていたものである。蜜三郎がK伯父さんとして物語の周縁部へと退いたことにより、作品の力学はあらたな人物の誕生を必要とすることになる。それが両性具有のサツチャンである。こうしてサツチャンは、作品を支える楕円の二つの焦点のうちの一つに立ち、物語の語り手としての資格が与えられることになる。したがって、『万延元年のフットボール』で蜜三郎が物語を語ることで、『燃えあがる緑の木』でサツチャンが物語を語ることは、作品構造として等量の意味をもつのである。

このように分析した上でいい得ることは、おそらく大江個人の思想は、小説家としてのK伯父さんより、両性具有のサツチャンの方に多く移譲されているのではないかということである。このことは、大江が両性具有であることを意味するのではなく、大江の両性具有的であろうとする意志を表している。大江は「未来へ向けて回想する 自己解釈（八）」（昭56）というエッセイにおいて幼年時の両性具有性について語っているが、われわれはそこに大江にとっての両性具有の基本的概念を見出すことができる。それは、異なった対立物を、統一する力」であり、「いろいろな葛藤に対して、葛藤のままにそれらを克服して、人間を救う存在」である。確かに、大江のもっとも色濃いつ分身としてのサツチャンは、ギー兄さんとの性交を通じ「性の三位一体」を実現させ、ギー兄さんをして教会の設立へと向かわしめるのである。また、物語最終部では、ギー兄さんの子を妊娠することで、あらたな「救い主」の出現の可能性という希望を与えるのである。そして、サツチャンを蜜三郎の再生として捉え直す場合、蜜三郎が鷹四に救われたように、サツチャンもまたギー兄さんに救われるという構図が現れてくる。

隆が鷹四の再生であるかぎり、ギー兄さんの最後は悲惨でグロテスクなものと定められている。それは、大江が反転の思想を持ち続けるかぎり変わることはない。よだかは己れの醜さによって星となったのであるが、ギー兄さんは鷹四の死と同様、よだかの反転として、この地上で悲惨でグロテスクな死を迎えねばならないのである。サツチャンの妊娠はギー兄さんが悲惨でグロテスクな死の先で星に転生したことの暗喩である。大江の作品では、「自分のいのちよりも、あなたのいのちが大切だ」と思うギー兄さんでさえ、天上で星と輝くことは許されないのである。

大江が『燃えあがる緑の木』で試みたことは、『万延元年のフットボール』での天地の反転を含みつつさらに物語空間そのものを反転させることであり、世界の反転とでも呼ぶべきものである。むろん『燃えあがる緑の木』は幾種もの先駆的作品を有しており、世界の反転が『燃えあがる緑の木』において急激に成し遂げられたと考えているわけではない。あくまでも『万延元年のフットボール』との比較において、そのようにいえることである。大江の世界の反転を検証するために、その前段階として、賢治における世界の反転の例を見ておくことにする。賢治における世界の反転は、童話集『注文の多い料理店』序によく現れている。

わたしたちは、氷砂糖<sup>こほりざとう</sup>をほしくらぬもたないでも、きれいにすぎとほつた風<sup>かぜ</sup>をたべ、桃<sup>もも</sup>いろのうつくしい朝<sup>あさ</sup>の日光<sup>にっこう</sup>をのむことができます。

またわたくしは、はたけや森<sup>もり</sup>の中なかで、ひどいぼろぼろのきものが、いちばんすばらしいびらうどや羅紗<sup>らしゃ</sup>や、宝石<sup>ほうし</sup>いりのきものに、かはつてゐるのをたびたび見ました。わたくしは、さういふきれいなたべものやきものをすぎです。

おそらく賢治の認識している現実空間は、お菓子（氷砂糖）が少ししか食べられず、着物もぼろぼろという岩手県農民の実態である。それに対し賢治は、食べ物としての「きれいにすぎとほつた風」、飲み物としての「桃色のうつくしい朝の日光」の存在に気づくべきことを告げ、着物だつて「びらうどや羅紗や、宝石いりのきもの」ではないかと語っているのである。ここでは現実を構成している要素がそれぞれ反転しており、祝福された世界となっている。賢治はこの世界をイーハトーブ（「岩手」のエスペラント風発音）と名づけたが、これは多分に神秘主義的である。大江が『燃えあがる緑の木』で繰り返し引用しているところのイエーツの神秘主義がこれに近い。イエーツの詩<sup>poem</sup>のacclimationからの一節を、作中ギー兄さん訳『揺れ動く』として記されている詩句から引用する。

店先で街路を眺めている時に／突然私の身体が燃え上がった。／そして二十分間かそこいら／感じられたのだが、私の幸福があまりに大きいので、／私は祝福されており、かつは祝福もなしうると。

梢の枝の半ばはすべてきらめく炎であり／半ばはすべて緑の／露に濡れた豊かな茂りである一本の樹木。／半ばは半ばながら景観のすべてである。／ 略

これは、イエーツが『燃えあがる緑の木』を幻視した時の体験を詩にしたものである。作中、ギー兄さんのメモとして「精神と肉体が半分ずつ、しかもそれらのおおのが、全体としてあるかたちで共存している樹木」と解説されている。『燃えあがる緑の木』が半分ずつに分かれた精神と肉体の暗喩であると解釈できることはそれでよいとして、大江の依拠するネオ・プラトニズムにしたがえば、天的なものと地上的なものとは同時存在として顕現していることになる。その意味で、イエーツの『燃えあがる緑の木』の幻視は、賢治が天台教学に基づく娑婆即浄土としての祝福世界（イーハトーブ）を幻視したことと、それほど隔たったものではない。

賢治の世界やイエーツの世界が時として祝福された世界として輝き得るのは、いうまでもなく彼らが信仰というバックボーンを持っているからである。その点、信仰を持たない大江の場合、その世界を祝福された神秘主義で飾ることはできないのである。ここで誤解してはならないのは、イエーツの詩の引用それ自体は、決して大江の作品世界を神秘主義化させることになってはいないということである。その証拠に大江は、ギー兄さんの周辺に自らの手で神秘的な出来事（例えば、治癒能力や原子力発電所の停止）を起こしておきながら、その一つ一つをまた自らの手で潰しているのである。したがって、大江の試みた世界の反転という手法は、当然、賢治やイエーツの神秘主義的な世界の反転とは切り離された

ところで、試みられたことになる。

『燃えあがる緑の木』に登場する人物は、そもそも、そのほとんどが大江の想像力の産物である。そのような物語世界に、大江は破綻の危険を承知の上で「松山の日赤」や「ランドローヴァー」、「デイズニーのTシャツ」といった極めて現実的で曖昧さのない語彙を持ち込んでくる。これは大江が、本来自己完結的に立ち上げることが可能だった四国の森の中という小宇宙を、地理的にも文化的にも現代と地続きであらしめるためにとった手続きに他ならない。このような手法は、万延元年のフットボールですでに実験済みのことであつたが、そこでの試みは成功していたとは思われず、『燃えあがる緑の木』においてそれなりの成功を収めたと考えている。それゆえ私はこれをあらためて世界の反転と名づけるのだが、このような大江の目論みにより現出した限りなく現実に近い世界とは、穿つたいい方が許されるとするなら、それは私小説的世界といえるだろう。なぜなら、大江がそのような世界を創り出さねばならなかつた理由の一として、私は、光くんの作品への登場があらかじめ予定されていたものとしてあつた、と判断しているからである。

大江の反転の思想と光くんの作品への登場とは、てんかんの病を通じて繋がっている。この作品には、さまざまな場面でてんかんの病が素材として用いられている。ザッカリ・高安とカジ、そしてギー兄さん、ヒカリくんの四人が作中てんかんの発作に襲われているのである。さらに、サッチャンにもてんかんの発作に類する症状があつたと判断することが可能である。病としてのてんかんは、一般的に言えば負の要因としてその人を苦しめ続けることになる。無意味、有意味という視点に立てば、てんかんの発作はぜん息の発作と同様、その人の生涯にとって無意味な発作である。その病を持つ人は、いかにそれを受け入れるかということだけが課題となる。

大江のてんかんの病に対する作中の扱いもまた、表面的にはそのようである。しかし、大江の真の意図は、てんかんの病を、それが先天的なものであれ後天的なものであれ、人間の人生にとって何らかの意味あるものとして描き出すことであつた。ザッカリ・高安の発作は、サッチャンの男性から女性への転換に深く関与している。それを示しているのがザッカリの次の言葉である。「それは自分が、醒めた意識では乗り越え不可能な事態に、てんかんの力を借りようとしていたことではなかつたか？ 単純に言えば、僕はそれだけサッチャンの若い娘の乳房に懊悩していたわけです」。その後、ギー兄さんはサッチャンとの性交で「性の三位一体」を成就させ、結果としてサッチャンもギー兄さんも教会の活動へと歩み出すことになる。

カジの発作も重要である。カジの場合大江は、大発作ではなく精神発作としての微視症物が一時的に遠く小さく見えるに意味を与えている。この場面は大江の作家としての仕掛けが巧みで、大江がてんかに付した意味を読み過ぎやすいところなので、本文を引用し説明を加えておく。カジは自分の足が遠く小さく見えることから、足自身が感じる世界ということを考えつき、ギー兄さんにそれを語っている場面である。

遠くに小さく見えるのと、近くて大きく見えるのと、そのように受けとめる感じ方の量がはつきりせんのやつたら、あしが研究して、その量を測るやり方を定めてやるのかなあ？ そうしたら、その量の単位に、kajiというのが使われることになるでしょう？

ここでカジの考えている「kai」という単位にどのような意味があるのか。これを解くためには、このカジの発言が、ギー兄さんの次の言葉を受けたものであることを見ておかなければならない。

遠くて小さいのと近くて大きいのと、きみがふたつを比べられるのは、その両方を自分ひとりで感じる事ができるからで……

会話の流れからいえば、人それにそれに具わっている感覚というものは、「共通の感覚」としては確認し合えないことであって、カジが「その両方を自分ひとりで感じる事ができる」こと、すなわち、他人の気持ちを自分の気持ちと同時に感じられることの大切さを語ったもの、と解釈できるだろう。それだけでも十分にてんかんの発作は無意味から有意味へとスライドされているのだが、おそらく、ギー兄さんにそのように語らせた大江の脳裏にあったのは、イエーツが幻視した《燃えあがる緑の木》ではなかったか。詩Vaccinationの一節「梢の枝の半ばはすべてきらめく炎であり／半ばはすべて緑の／露に濡れた豊かな茂りである一本の樹木」もまた、この二つの異なる感覚世界を同時に感じることであった。その意味の重さを、カジはカジなりにてんかんの発作という経験を通じて「遠くて小さい」足と「近くて大きい」足というかたちで把握した、と大江は描きたかったのである。ならば、「kai」という単位は、他者の気持ちを測る記号であると同時に、天上世界における精神の記号としても機能していることになるのではないだろうか。

ここで、大江に「kai」という記号」という一章を書かせた契機を想定するとするなら、そこには大江自身の幼少年期の体験（注7）とともに、賢治の作品が介在していたのではなかったかと考えられるのではないか。微視症やその逆の巨視症は、賢治作品に頻繁に見出されることである（第二部第一章「銀河世界の成り立ち」 神話（宗教）・科学・心理」を参照）。ここでは、賢治が微視体験や巨視体験にどのような意味を与えたか見ておきたい。詩「春と修羅」（『春と修羅』第一集）から引用する。

心象のはひいろはがねから

あけびのつるはくもにからまり

のばらのやぶや腐植の湿地

いちめんのいちめんの詔曲模様

略

いかりのにがさまた青さ

四月の気層のひかりの底を

唾し はぎしりゆききする

おれはひとりの修羅なのだ

「ここからは賢治の巨視体験が読み取れるが、賢治が「おれはひとりの修羅なのだ」と自覚した時賢治は《修羅という記号》を手にしていたと考えられる。

けらをまとひおれを見るその農夫  
ほんたうにおれが見えるのか

賢治も確かに、人間と修羅という「その両方を自分ひとりで感じることができる」人であった。大江は微視症や巨視症に関し、自身の少年期の微視体験や光くんのてんかんの病との関連からかなり医学的知識を得ていたと思われるが（注8）、その意義づけにおいて賢治作品との関連を想定し得ると考えている。

ギー兄さんのてんかん発作は、作品の終末部において描き出される。それは、革命家集団の襲撃による頭部負傷の後遺症として説明されているが、ギー兄さんのてんかんは、それ以前からギー兄さんに具わったものとしてあった。カジの「視覚異常」が語られた段階で、大江は、「さつきギー兄さんも自分の経験をいつておられたね」という徳田医師の言葉として、ギー兄さんのてんかんの大発作へ至る可能性を忍び込ませている。大江はなぜこのような仕掛けを試みたのか。これを解くためには逆説的な論理を用いなければならないことになる。

ギー兄さんのてんかん発作は、宗教上の偉人がしばしば体験したような啓示（ヴィジョン）をもたらすことがない。これはおそらく大江にとつてこの作品が書き出される以前から定められていたことである。したがって、ギー兄さんのてんかん発作はあくまで「魂の暗夜」であった（注9）。ところが大江には、ギー兄さんが、頭部障害の後遺症としてではなく、人生の早いうちから啓示（ヴィジョン）を体験できる設定を作り出す必要があった。たとえば、ウィリアム・ブレイクが、子供のころ木にとまっている天使の群れを見たような世界としての設定である。その上で大江は、ギー兄さんが決して啓示の体験を持たない者として、その生を閉じさせる描き方を選ぶのである。つまり大江は、心の病と神秘主義との直接的な結びつきを拒絶するため、わざわざ、ギー兄さんに微視の体験を持たせたことになる。

サツチャンも作品後半部において微視を体験する。

私の視野のなかで遊佐君とマユミさんの姿がコメ粒のように遠ざかった。それは病の篤くなったカジが訴えた眼の症状と同じもののはずだった。

この場面のサツチャンは「いま自分という個人がどのような意味でも他の人間と共通の基準によって結ばれてはいない」と感じているのだが、わずかに、微視体験を通じ「*micro*」という記号」によって他者と結ばれる可能性を掴んだのである。この場面の直後、サツチャンはK伯父さんからギー兄さんが襲撃されたこと、ギー兄さんがサツチャンの帰ってくることを望んでいることを知らされ、教会に戻ることを決心するに至る。だが、サツチャンの決心は、すでに微視体験の内に準備されていた。サツチャンの微視も意味が付されているのである。ここでの微視が病であるかどうか見極める必要はないと考える。大江は作品の構成上、微視症をてんかんから切り離されてものとして一度描いておく必要を感じていた、と判断できるからである。

さて、いよいよ最初の問いにもどることになる。大江はなぜこれほどまでてんかんを作品に取り込んだのかという問いである。考えるに、この作品のもっとも主要な課題が「魂のこゝろ」にあったことは確かであるにしろ、大江はもう一つ、てんかんという別の主題をあら

はじめ準備していたといえるのではないだろうか。このような前提に立った時はじめて、大江が、想像力のかぎりを尽くし造形したさまざまな人物を、危険な私小説的空間に解き放った必然が見えてくるように思うのである。光くんはこの作品内でも軽いてんかん発作を起こしている。病として見れば無意味としてしか価値付けのできないてんかんの発作を、何らかの意味あるものに反転させること。それも光くんが自然に登場できる世界において描き切ること。それが、大江の父親としての願いであり、作家としての力量の見せどころであった。てんかんを通じ「魂のごと」にいたる道筋を、大江は模索したのである。そしてそれは同時に、微視体験をもつ大江自身が、光くんのてんかんを内なる病として引きつける作業でもあった。

最後に、ここでもう一度賢治との関連にふれるなら、賢治が詩と童話という異なる二つのジャンルを使い分けることで果たした仕事を、大江は、小説という単一のジャンルで果たそうとしたのではないかと思われるのである。それほど大江の仕事は、困難でかつ報われることの少ないもののような気がしてならない。そのことが、われわれにとって幸であるのか不幸であるのか、それを判断するのは読者一人一人ということになるだろう。

#### 注

- (1) 講演「一九九四年十一月二十日、広島県福山市市民会館『井伏鱒二さんを偲ぶ会』」
- (『あいまいな日本の私』岩波新書、平7)
- (2) 平成七年四月二七付朝日新聞、「大江健三郎の世界」<sup>3</sup>
- (3) 大隈の指摘によれば、宮沢賢治の名や作品を引用しているものとしては、ほかに『懐かしい年への手紙』、『革命女性』がある。前者は賢治の人間像、後者は「農民芸術概論」に関するもの。
- (4) 鷹四の死は、蜜三郎と菜採子の救済として機能しているだけではなく、森の若者の救済としても機能している。鷹四が森の若者によって念仏踊りの新たな「御霊」として祭られることは、鷹四の星への転生（永遠性の獲得）とともに、森の若者の救済を意味する。
- (5) 第二部第四章「よだかからジョバンニへ」《よだか》の系譜「で言及している。
- (6) 兄妹の近親相姦というモチーフに関しては、村瀬良子氏より、ムジールの「特性のない男」がブレテクストとして想定し得ることをご教示いただいた。
- (7) 大江自身の微視体験に関しては、小林尚編「年譜」（「群像特別編集 大江健三郎」平7・4）の「九歳」の項に記されている。
- (8) 大江が作中、徳田医師の言葉として「そういう視覚異常なら、略 それは健康な人間にも起こること、発作と関係付けて心配する必要はない」と記しているように、微視や巨視は幼少年期では数多く見出されるものであり、医学的にてんかんと診断されるわけではない。
- (9) 作品上「魂の暗夜」に、「苦悩を抱えている人」としての意味や、「地獄の深みに下降して行く」人（ダンテ『神曲』）の意味が付されていることはいうまでもない。そのことと、てんかんの発作が啓示を伴わないという私の指摘とは、自ずと別問題である。



