

石川淳『白描』試論

岡本卓治

石川淳の長編小説『白描』は、雑誌「長篇文庫」の昭和十四年三月号から九月号まで、途中、編集部がわの都合で七月号が休載となったほか、六回にわたって連載発表された。そして用字法上の改訂を行なったのち、昭和十五年六月に三笠書房から初版本が刊行された。

初出誌の「長篇文庫」は、三笠書房から発行された商業月刊誌で、当時の中堅や新進の作家に長編小説を発表する舞台として提供されたものであった。限定版雑誌と銘うたれ、昭和十四年二月号から翌年一月号までの一ヵ年に、十二冊分の長編小説を連載し、それをもって終刊することが当初からの計画であった。発行部数は確認していないが、この姉妹雑誌として、海外の長編小説の翻訳連載を目的として刊行されていた「作品チャーター」誌は、三千部印刷をめざしていた。

「長篇文庫」に登場した作品は、石川達三『南海航路』（『蒼氓』第二部にあたる）や『声なき民』（同第三部）をはじめとして、伊藤整『霧氷』、平林彪吾『光ある庭』、福田清人『光線』、広瀬進『石川啄木』、橋本英吉『四季』、和田伝『草叢の囃』等が

あったが、時として短編小説も掲載されることがあった。たしかに中堅や新進の雑誌ではあったが、特に大きな話題をよびおこした作品はなかったという意味で不遇な雑誌であったといえる。

石川淳の場合、昭和十年の『佳人』（『作品』昭10・5）をもって作家として出発し、『普賢』（『作品』昭12・6〜9）によって昭和十二年の第四回の芥川賞を受けた、まさに新進作家ではあったが、十三年には『マルスの歌』（『文学界』昭13・1）のため罰金刑をくらうという苦汁を飲んでおり、十四年という年は不惑に達していた。『白描』とやらんで『光線』を発表した福田清人は、福岡高校講師時代の石川淳の教え子であった。

さて、石川淳は『白描』連載第一回の冒頭において、『作者の言葉』として次のように記している。

どんな小説を書くかと云ふことは、書いてしまつてからでなくては自分でも判らぬ。それにしても大体のつもりがありさうなものだと、人は云ふかも知れぬ。しかし、ペン以前のつもりなど、小説の世界ではそんなに幅が利きはしない。そ

れを仔細らしく予告してみたところで、眉唾物であらう。先の先まで設計しておいて、はい、その通りの小説が出来上りましたでは、やれやれである。肚に一物あつて書き出して、その一物とは全然別の小説の世界が大活現前したとすれば、まづ成功と云ふべきか。だが、実は成功も失敗もあつたものではない。ただ、努力あるのみ。その努力に付き合つてくれるところに、読者の坐り場所がある。書くにも、読むにも、小説と云ふやつは人間に榮をさせておかないやうな代物だ。もとよりここで石川淳は『白描』を書きはじめるにあたつて何の構想も持っていない、と言っているわけではない。作家にとつては作品をつくり上げる努力がすべてであつて、それ以外の予告やら解説は不要だと、作家としては当然の心がまえを述べているにすぎない。このような抱負をもつて書きはじめられた『白描』ではあつたが、連載の最終回、つまり全部で十五(章)から成るこの作品の十四、十五(章)を発表するときに、石川淳は『改題に就いて』と題することわり書きをその冒頭において発表している。

この小説の題を「東方の風」と改めます。／連載の都合上初めに題を置く必要があつたので、仮に「白描」としておいたのですが、書き出すに従つてどうも不似合と思はれ、今稿を終へるに当つて、しかく改めました。この題名には、格別の仔細はありません。どうか、東方にこだわらないで下さい。一般に、本文が小説であるのに対して、題は常に文学なのです。(下略)

この改題の意図はしかし、初版本が刊行されるときには果たされず、もとの『白描』としたままで刊行されている。もとより、ここで作者みずから言うように、「本文が小説であるのに対し、題は常に文学」であり、作者のペンをもつて展開する努力に付き合うのが読者の仕事であるとするならば、ひとたび改題しようとしたことにことさらの意味は考えられないかもしれない。ただ、このことから次のようなことはいえるだろう。つまり、『白描』という「仮題」で作者が書きはじめたときに抱いていたであろう意図は、その通りには実現されなかつたのではないということだ。

当初における作家の意図と結果におけるこの齟齬が、『作者の言葉』のなかの、「肚に一物あつて書き出して、その一物とは全然別の小説の世界が大活現前」したという場合を意味するものであつたかどうか。齟齬がそういう性質のものであつたならば、作品の出来ばえにおいては大いに祝福すべきことであらう。あるいはまた、むざんな失敗作であるとの苦い思い出を作者は味わたつたのであろうか。いずれにせよ齟齬はあつたとするのは、以下の小論を進めていく上での私の仮定である。

『白描』が成功作であるか失敗作であるか、今日までの評価はまだ一定していないが、これが整然たる秩序をもつた作品であるという点では諸家の印象は一致しているようだ。同時代評は見あたらぬので、戦後の批評から二、三ひろってみると、たとえば佐々木基一氏は『石川淳論』(『昭和文学論』和光社昭29・10刊所

収)のなかで『白描』の特徴を、「素材は透明であつて、あたかもレントゲン線で透視された肉体の如く生々しい肉感性を失ひ、怪しげな夢幻的な人工美に装われているが、しかもすべてが精神の統制を受けて明晰であり、構築的である。張りつめた弦のような文体に締めつけられていて、あらゆる可能事が緊密に組み合わされている。」と指摘した上で、作品は「素材によって残酷に復讐された失敗作の一例であろう。」と言っている。(ただし、この評価は『石川淳と現代文学』『石川淳全集』月報連載、筑摩書房昭36~37刊。後に『石川淳』創樹社昭47・5刊に再録)のなかではいくらか修正されている)。

また、奥野健男氏は『石川淳の小説の概念』(『文学界』昭41・3)で『白描』は、「古典的ロマネスクに足をはらわれ、失敗の憂目を見」た作品で、「さまざま人物の配置が余りに整然と構成されて」おり、「精神の運動は部分的にしか交錯せず、なにやら『古典的静謐』のたたずまいさえ見られるのだ。これは最初にペンをおろす前に考えた構図のみごとのため、つまり十九世紀的必然観のため縛られてしまい、ペンによる精神の持続の力を持つてしてもエネルギーの集中が不可能になってしまったのだ。あるいは実在のモデル、ブルノー・タウト博士にかかずらい過ぎたのかもしれない。」と評している。

これらに対し井沢義雄氏は『石川淳』(弥生書房昭36・6刊)で、「ジイドが自作に適用していつた分類を借りれば、(中略)『白描』はそのもつともロマン的な作品」であり、「整然たる秩序をもつた作品である。」と指摘した上で、「この国の文学史が、すで

に昭和十五年において、かくも知的な、かくも思想性ゆたかな、かくも高度の批評をふくんだ、しかも純粹に人間のものである生活の劇を、時代の舞台のうえに力づくよく描きあげた作品をもつていることを、私はここでもまた特筆すべきこととおもう。」と、最大級の賛辞を捧げている。

『白描』の出来ばえに関して言うなら、これに加えて野口武彦氏が『石川淳論』(筑摩書房昭44・2刊)で「虚構の建築学」と題する一章を割き、精密な分析を下したのももつてすれば、諸評価の見取図は完成するであろう。

このような整然とした印象を『白描』から受けるのは、登場人物たちの離合集散のしかたによつてである。昭和十一年七月末日から九月一日に至る一ヶ月の間に、亡命の建築家クラウス博士の周辺に人々は急速に集まり、散つてゆく。そのさまは、佐々木基一氏の言葉を借りれば、「誰も彼もがその身を清算して何処かへ散らばり、消えて行くためにしか登場」(『昭和文学論』)しないかのようにである。

作中の主要人物たちのほとんどは最初の三(章)までに登場する。まず一(章)は、彫刻家志望の鼓金吾(吉)が画家のリイビナと写真家のアルダノフの夫妻を柏木の住居に訪ねる場面からはじまり、そこに居合わせたクラウス夫妻が紹介され、そして彼らがそこで出会うようになったいきさつを作者が語るなかで、偽善的な金貸しである中条兵作のことに言及される。二(章)では、ユダヤ人の貿易商を祖父にもつ美少女一色敬子が、鼓金吾の心に衝撃を与えるべく登場させられ、三(章)に至り、彼女の生い立

ちが物語られるなかで、実業家であり芸術家の庇護者である花笠武吉が登場してくるのである。彼は、これらの登場人物たちを相互に結びつかせ、芸術的で自由な小社会を成立させている背後の力として機能している。いわば、人物たちを地上の現実にとどめおく「結縁の神」といってもよい存在である。

これに対し、天才的な画家盛大介が登場するのは、作品も後半をすぎた九(章)においてである。彼はあたかも死神のような存在で、それまで花笠武吉のさまざまな配慮などによって保たれていた人物たちのつながりは、大介の出現が合図でもあったかのように破られてゆき、それぞれの宿命に従って散って行くようになる。すなわち、十(章)においては、俗物たる本質を遺憾なくさらけ出し、自己の債務を処理できぬままに、中条兵作が脳出血によって頓死する。十一(章)では、リイビナ夫人の現実での最後のよりどころであったかつての愛人セリョージャが突如彼女の前に現われ、スターリンの粛清裁判にまき込まれるに至った自己の運命を語り知らせ、上海へ脱出して行く(彼に逃走資金と護身用のピストルを与えたのは盛大介である)。現世での不幸の総仕上げを意味したこの事件は、しかし夫人に白描画の世界を投げうたせ、フォーヴの世界を追求すべく「芸術の国」に没入することを決意させるに至る。そして十四(章)では、盛大介自身、後に彼のドイツ人の夫人が述懐するところによれば、彼女が夫の子を宿したという奇怪な理由で、クラウス博士送別会の夜にピストル自殺を遂げる。最終章の十五では、クラウス夫妻はベルシヤ政府の招聘を受けて日本を去り、一色敬子は自己の体内を流れる血の

宿命にさそわれてアメリカのどこかのゲットーを求めて船出し、大介の大喝を受けて翻然悟るところのあった鼓金吾は、「立派な花を咲かせるべく、まづ花が咲くに適応したところの社会」を創り出さんと、芸術家となる望みを捨て、北京へ出立するのである。

このように、盛大介の出現を機に、人々はそれぞれの決意に従って離散して行く。中条兵作の場合を除いて、彼らの「出発」には大介の存在がなんらかの影響をおよぼしている。花笠武吉が「結縁の神」であるとしたなら、盛大介は人々をこの地上の現実からなんらかの意味での出発をさせる「離散の神」であるといえる。「白描」の中の人物たちの離合集散はこの二人を軸にして行なわれるのである。

従って、『白描』の世界は、一〜八(章)の前半と、九〜十五(章)の後半とに大きく分けることができる。前半は花笠武吉の支配する世界であり、人々は集まり結びつき、現実でのさまざまな努力をくりひろげる。後半は盛大介の支配する世界となり、人々は集まりを解き、それぞれ別の世界へ旅立って行く。こうした構図は、『作者の言葉』にあった「ペン以前のつもり」、つまり当初からの構想に含まれていたであろうことはほぼ断定してよいことである。二(章)の、中条兵作の経営する工芸品店「便宜荘」について説明したくだり、「かうして、いつか近付になつた数人の外国人のうち、ある美しいドイツ婦人があり、その婦人の夫が日本の富裕な青年で某会に属してゐる新進の画家であることを知ると、兵作はめづらしくもすすんで交際を求め云々」とある部

分が盛大介のことであり、九(一章)での彼の突然の出現に對するそれとない伏線であると考えられるからである。

そうすると、「肚に一物あつて、……その一物とは全然別の小説の世界が大活現前云々」という先のことばが、作品の当初の構想にかけた作者の期待を述べたものであつたとするなら、「白描」は作者の「肚の一物」つまり構想どおりにほぼ実現されてしまつたという意味で、作者の期待を裏切つた作品ということになる。その意味では先に引用した奥野健男氏の「ペンをおろす前に考えた構図のみごとき」という指摘は的確である。だが、そのために「エネルギーの集中が不可能になつてしまつた」失敗作とするのは妥当であるかどうか。石川淳が当初の構想を通して何を実現しようとはかつたか、そのことがまず確かめられてしかるべきだろう。

この問題を解くためには、作品の軸になつてゐる花笠武吉と盛大介の二人について検討されなければなるまいが、この二人については、「白描」を高く評価する点では共通する井沢義雄氏と野口武彦氏との間に、興味深い評価の対立がある。

まず花笠武吉について述べれば、彼は青年時代の建築家になろうとする理想を断念して「利潤とほしからぬ飛行機製造業」を職業とするようになったのだが、フランクリンの自伝に感動し、自分の生活のすべてを「他人のため」に役立たせることを目指す禁欲主義者である。この花笠武吉を評して井沢氏は、「他人のための道徳」という信条の核のまわりに一生活機構へわたしの制度を

うちたてる武吉は、いま一つの信条においてみずから方法的生活を持する氏(＝石川淳)によつてのみつくられたところの、まさしく稀有の、生彩ある一人間像であるだろう。(中略)盛大介のプロメテの主題と花笠武吉の「わたしの制度」と。この両者の緊密な全体が、ありのままの氏の生活をかたちづくる。」とするのだが、これに對し野口氏は、「日本の精神風土への批判だけを西欧的な思考訓練によつて身につけ、しかもその平地で乱を起こすためには何もかが欠けている。武吉の方法的な生活、意志的に設計された生活規律とは、じつをいへば、このような自己の状態を知り尽している知識人が發明した苦肉の策なのである。こうした武吉の生活の原型は、おそらく来日中のブルノー・タウトの周辺にいた(無氣力な)知識人のそれであろう。」とする。

また、盛大介については、右の場合ほどきわだつてはいないが、井沢氏は、「彼(＝盛大介)は自身の方法をもたない。彼にとつて絵画とは努力ではなくて破裂であり、さらにはいへば方法ではなくてたんに芸術にすぎなかつた。かくして大介の努力は天翔けつつ、しかもみずからはついに地上の生に復讐されて敗北する。」と言ひ、野口氏は、「人間以上の何かに変らうとする、奇怪な、しかし或る種の人間精神にとつては普遍的な、強烈な觀念の持ち主」と評する。

両氏の評価のこのような食い違ひは、作品に接する態度そのものの違ひに由来するところが大きいように思われる。井沢氏は「小説的人物」は誰かという問いをもつて「白描」の世界にたちむかつてゆく。そして花笠武吉、リイビナ夫人、鼓金吾の三名を

あげ、彼らの背後にあって、しかも劇の中心にある影の人物としてクラウス博士をあげるのみで、他の諸人物には作中での市民権を認めない。これに対し野口氏は、『白描』から「ストーリーもプロットも二次的な問題として追放し」、クラウス博士の周辺に集まる人物たちのひきおこす諸「事件」こそ「小説的部分」とする。それらは、北京へ出発するに至る鼓金吾をめぐる事件であり、現世での不幸を転機として本格的な画家をめざして再出発するリイビナ夫人にかかわる事件、花笠武吉が彼の亡友の娘で後見中の一色敬子に対して抱く情念の主題によって奏でられる事件、そして盛大介の短命で華麗な破滅である。

小説の読みかたとして両氏のどちらが正しいかはにはわかには決めたがたいことである。現に小説においては人物が提示され、そしてそれらにまつわる事件が語られている。そうしたなかにおいて、作品の「小説的部分」が「人物」であるか「事件」であるかを問いかけて、どちらかに決しようとするのは、どちらにせよ、一面的であるとのそしりはまぬかれないだろう。(もともと、これは井沢・野口両氏がそのような単純な二者択一をしているという意味ではない。)

問題は、ともに『白描』に高い価値を認める二人の評家が、花笠武吉と盛大介の評価においてほぼ正反対の考えを提示していることである。すなわち、石川淳においては花笠武吉は肯定的人物であったらうと井沢氏は言い、野口氏は否定的であったとする。盛大介については、井沢氏はより否定的に、野口氏はより肯定的に評価する。しかし私には、武吉も盛大介も石川淳においては

結局否定されなければならぬ人物たちであったように思われるのである。

フランクリンに私淑する花笠武吉を、野口氏は先に引用したように、「無気力な」知識人の典型とし、さらに「通俗モラリス」以外の何ものでもない」としているが、はたしてそうであろうか。その評価はむしろ中条兵作にびたりするように思われる。彼は「鬼兵」と呼ばれた高利貸の息子なのであるが、父親ほどの徹底した守銭奴にはなりきれない、ひよわな高利貸である。下心が見えすいているとはいえず、銀座に工芸品店を出すなどといった、亡妹の娘であった一色敬子が引き継ぐべき遺産をなしくずしに使いはたし、債務を負ったまま野たれ死同然に死んでゆく。これこそ迫りくるマルスの季節にほとんとなすすべもなく、本来の責務を果たせぬまま時代の波に呑みこまれつあった知識人の戯画ではなかったらうか。『白描』では中条兵作の死が語られたあと、作者自身が顔を出して次のように述べる。

われわれは心ならずも、中条兵作について思はぬ深入をし
てしまつたやうである。何かの縁でふと眼を掠めた影として
ではなく、もしこんな底の知れた人物をとくにめづらしげに
取り上げてその内幕にのみ低劣な探索興味をうごかしたとす
れば、明らかに精神の弛緩にはかならず、もとよりそれは士
人の恥とするところであらう。

こうした表現にぶつかると、私は小田切秀雄氏が『普賢』論
〔小田切秀雄著作集〕第六巻、法政大学出版局昭45・6刊所収〕

の冒頭で語った回想を連想する。戦争が激しくなった頃、石川淳の仮寓を訪れたとき、部屋には明治以前の古典本ばかりで新刊書がなかったという。新刊書を読まないのかと小田切氏が尋ねたところ、「ええ、ごみっばいから読みません」という返事だったそうである。愚劣なものには無視をもって接することを最上の策とするというのが、いつの頃からか石川淳に備わった生活態度であったようである。その意味では、中条兵作はまさに「ごみっばい」存在であるが、花笠武吉は彼よりもはるかにすぐれた人物であり、作者とともに最後まで日本の風土に残る光栄を与えられている存在なのである。

こういう花笠武吉を創出するについては、M・ウェーバーの『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』がヒントになったのではないかというのが、私のひそかな推測である。この書の初訳は梶山力氏によってなされ、昭和十三年五月に有斐閣から刊行されたが、わが国にあつては、二宮尊徳やジョージ・ワシントンなどの「美談」とともに「通俗モラリスト」以上の扱いを受けたことなかったフランクリンが、その本質において見直されるようになったのは本書が嚆矢であつたと思われる。この書でウェーバーはフランクリンの自伝の中に「資本主義の精神」が「古典的と云ひうるまでに純粹」に表明されていることを指摘しており、そこに人間の優れた意味における「精神」のあることを強調している。

花笠武吉は「利潤とほしからぬ飛行機製造業」を営むという、その時代背景を考えれば、思わずヒヤリとさせられる実業家とし

て設定されているが、それは彼が単なる知識人などではないことを示すものであると同時に、フランクリンの「精神」に感応する存在とすることで、当時の日本の資本家の典型や象徴などでもないことを示そうとしたものではなかったか。「時は、信用は、貨幣であることをおもへ」と叫ぶフランクリンの亜流は中条兵作なのであるが、花笠武吉は日本の資本主義が遂に生み出し得なかつたすぐれた精神の所有者として設定されているといえる。いわば、資本主義制度ないしは「制度」そのものを象徴する、純粹化された人物として彼は設定されている。

こうした設定の一方では、『白描』の舞台は昭和十一年夏という明確な時代限定がなされていて、それがこの作品にある種のアクチュアリティをもたらししている。このようなアクチュアリティを石川淳がその作品の世界に導入するようになったのは、『履霜』（『文芸春秋』昭12・10）、『マルスの歌』についてこれが三作目である。『履霜』については、『白描』の主題を先取りした作品としてすでに諸氏によって論じられており、あらためてここでとりあげるゆとりもないが、この作品はそこに持ち込まれたアクチュアリティのために、「精神の努力」による文体の持続性が保障されなくなつてしまつた失敗例であることを指摘するに止めておく。こうした失敗に陥る危機は『マルスの歌』においても訪れている。次のような表現がそれを如実に示しているだろう。

そもそも地上の出来事に、どうしてこれほど本気になるのだ。およそ小説を書くべきペンはどんな地上的感情をも、その乱雑をまかならず切斷してまつてゐるはずではないか。わ

たしは立ち上つてはるかに街頭の流行歌に向ひNOノとさげんだ。そして、すぐそのあとから歯ぎしりしてこみ上げて来る感情の揺れかへしをぐつと噛みとめ、またもペンを取り直し、もうすべてを刎ねつけ、きちがひのやうになつて、さあ、是が非でも、小説……

石川淳にあってアクチュアリティーは作品中に持ち込むものというより、襲いかかってくるものようである。それを果敢に「切斷」することで文体の持続性が生まれ、文体による創造の道がひらけてくる。『履霜』での失敗を『マルスの歌』でくり返すことがなかったのは、中心人物に「切斷」の強烈な意志を秘めた作家を登場させたからであろう。この「わたし」の「歯ぎしり」こそ、地上的現実を作品の世界に氾濫させてその秩序をめちゃめちゃにさせることを防ぐ、文字通りの歯止めとなる行為である。『マルスの歌』でのこの成功は、作品が発禁になるというケチがついたにしても、アクチュアリティーを全く捨てたりしなくとも文体の持続性を保つことができるという可能性を作者に教えたに違いない。ただし、「歯ぎしり」といった単純な操作では短編小説の世界を支えることはできても、『白描』のような長編の世界は支えきれないだろう。そこでさまざまなふうのすえに発見されたのが、前述のような花笠武吉の設定ではなかったのだから。

しかし、そのことは花笠武吉が石川淳の分身だということ在意味するものでは決してない。石川淳は花笠武吉に対してもっと自由な関係——批判し否定する対象なのである。そうするにもっと

もすぐれた対象として花笠武吉は創出されたのである。こうした武吉のさまざまな配慮によって諸人物はたがいに結びつけられ活動の場が与えられるのだが、彼らはその自由な活動によってかえって武吉から去って行くという展開をたどる。そうした花笠武吉的な「制度」への最大の、正面からの批判者が盛大介である。

十三(章)では「結縁の神」である花笠武吉と「離散の神」である盛大介との二人だけの真正面からの対決の場面が描かれる。ここにおいては、『白描』がわずかながらも有していたアクチュアリティーは全く止揚されて、作品の中心的な主題である自由の問題が二人によって議論される。つまり、「制度による自由」を實現しようとした花笠武吉と「絶対的な自由」の探究者である盛大介とが、それぞれの形而上性をほとんどむき出しにして対立する。『白描』の中でののもっとも緊迫した場面であるこの対立が意外にも平静で優雅な様相さえおびているのは、対立の形而上性、原理性によるためであろう。作者はその雰囲気を次のように描き出す。

特別に誂へたと思はれる凝つた料理に、三鞭酒が抜かれて、この白昼の宴会は派手な、向う見ずな、だが気味のわるいほどしめやかなけしきの中に進行しつつ、いつか季節と土地とを超え、そこにあるものみなが一度にどこか時計のない世界へ飛び移つたやうに、かるがると酔が高められた涯に主客を逍遙させた。

「昭和十一年八月二十日」という時間的限定がなされた章のな

かでの「時計のない世界」——小説の世界にぼっかり浮かび上ったようなその世界に登場する資格が作品中で与えられているのはこの二人以外にない。いわば純粋化された人物としての花笠武吉と形而上的な存在そのものともいべき盛大介のみがつくり出している世界である。だが二人はここでの対立によっていわば共倒れになる。盛大介は花笠武吉に次のように告げる。

あなたこそ、ここに登場するにもつとも適切な人物だとばかりは思つたのです。殊勝にも、御苦労にも、地上の泥を掬つて道徳のでく人形を捏ね上げようと骨折つてをられる、あなたのやうな紳士をこそ、多くの敗北の証人として撰びたかつたのです。そして、あなたのはうでも、あなたの成功を約束するとき、こんな場面を見のがしてはならぬ義理があると
は思ひませんか。

盛大介の「敗北」は、「絶対的自由」の探究者におとすれる必然的なものである。彼は自らの思想の必然性によって自滅する。妻が妊娠したことを知ったとき、つまり自己の新生の可能性を知ったとき、彼は自分をためらいなく死の方へ追いやる。ここでは、『荒魂』（『新潮』昭38・1〜39・5）など戦後の諸作品にしばしばとりあげられることになる「死と新生」のテーマがひそかにかなでられているというべきだろう。生まれてくる子どもは花笠武吉が養育することになるだろうと、作者は別の箇所指摘する。両者の対立は永遠の相の下にくり返されるかのようである。

話をもとにもどして言えば、こういう盛大介に「証人」としてしか対し得ない花笠武吉は「成功者」などではない。彼は彼なり

の思想に立脚する行為者であるからだ。武吉的な「制度」の網の目にはすくいあげることの決してできない存在が大介なのであり、そうした者の存在することがとりもなおさず網の目の破綻を露呈することになるからである。とはいえ、武吉の敗北は大介の場合のような破綻をもたらさしめない。一つの制度が別の制度に
とつてかわることはあつても、制度そのものが消滅することは、歴史の示すかぎりではないからである。それはひとつの破綻としてのみ結果する。すなわち、武吉は自己の立場にいっそうの確信を強めようとする。大介との対決を終えた彼は、リイビナ夫人に次のように言う。

彼（＝盛大介）は落ちるためにしか飛ばないのです。われわれこそ、たしかに飛ぶものです。いつかは存外高く……われわれの地盤はすこしづつ高く広くなつて行くでせう。

こうして一挙に形而上的な高みにまでおしあげられ、作品の主題があらわに論じられた十三（章）を経て、もとのアクチュアリーティを帯びた世界の大団円につながってゆくわけだが、そこに至る一つのクッションとして十四（章）がある。この章でのクラウス博士の送別会の席上、花笠武吉はおそらく彼のような「制度」がもつとも有効性をもつたであろう時代——山業、利休、遠州らの精神によって築きあげられた桃山文化について語り、それを支えた「民衆の精神」について語る。初期資本主義制度を生み出すひとつの力となった高度の倫理性を賦与された花笠武吉が語ることとしては、それはふさわしい「歴史的事実」かもしれないが、彼は山業らを支えた「民衆の精神」には支えられない。い

や、昭和十一年という作品の舞台、あるいは昭和十四年という執筆時点にひきすえて思えば、民衆はやみくもにマルスの季節の熱狂にまぎこまれていくものとしか存在していない。

十四(章)には、過去の充実を知らせるというより、現在の空白性をきわだたせる効果がある。このときの花笠武吉を、『岩野泡鳴』(『近代日本文学研究(大正文学作家論)上』小学館昭和18・

9刊所収)中のことばをもじって言えば、花笠武吉にとって「桃山文化」や「民衆の精神」は時間の象徴にはかならない。彼はそれに近似する値を求めて現代の地上をはいまわり、その制度の網の目にひっかかる存在をさがし出し、収斂すべき極限値としようとしている。その極限値が『五部作』における泡鳴の場合は伊藤博文であり、明治四十一年の二葉亭四迷にあつては後藤新平だったと、石川淳は言うのだが、花笠武吉には極限値はついに見つからない。作品中での時間が停止させられてしまうからである。

送別会の中で突如捨てぜりふを残して表へ飛び出した盛大介は、花笠武吉が必死に追いかける手も間にあわず、ピストルで自決する。十四(章)の末尾はいささかできすぎているきらいはあるが、次のようになっている。

(盛大介の死体の)胸の下の草むらに、時計が振り落されてゐた。針が折れてゐた。今、倒れてゐるからだは仮託のはて、あつたともおほえぬ脱殻、迅雷の速さで焚き捨てられた灰にはかならず、折れた時計の針こそつたなくもひとが信じうべき唯一の現実であつた。

ここでの「時間の停止」は花笠武吉的な「制度」の作中での決

定的な破綻を意味する。盛大介の死に促されるようにして、また花笠武吉の網の目からすべり出るようにして、人々はそれぞれの方向へ出発する。だが、ここではつきりさせておかなければならないことは、これら出発して行く人々と石川淳との関係である。作者の石川淳は、訣別の意思をこめて彼らを出発させているのである。

まず、一色敬子については、「われわれの風土のすべてと絶縁し、思想からも感情からも肩をつぼめてすり抜け、全然影を消し去らうと身もだえしてゐる少女を、わざわざここに引き留めて、その体内をえぐり、あやしき色合の血を滴たらせるでもあるまい。」として、作者自らが作中にのり出して彼女をあらかじめ「切断」してある。それは中条兵作の場合と同じほどに厳しい「切断」である。そのときの作者の心情に花笠武吉と同じ哀惜の情があつたかどうかは問うところではない。

また、「政治的世界地図」から身を遠のけて「芸術の国」に近づこうとしているリイビナ夫人については、作者は花笠武吉を通して「そんな計算が可能だと思ひですか」との疑問を投じている。この問いは皮肉である。リイビナ夫妻は日本に残り、武吉の物質的な庇護を受けるだろう存在だからである。夫人は「作者が思想的立場のことで良心にお伺ひをたてないでもすみさうな……柔媚な芸術」である絵画では可能だろうと答えるが、それは作家たる石川淳には採用し得ない芸術至上主義的立場といえるのではないか。

これに対し、北京へ旅立つ鼓金吾(吉)はどうか。この点で

は、「使命」(デステイナシオン)としての行為が達成される観念上の目的地(デステイナシオン)としての「北京」というのは、「初めて日本文学に導入された空間概念」であり、そこに青春期以来の石川淳を支えてきた「西欧への夢想」が託されているとする野口氏の見解がある。鼓金吾の出発に石川淳の切実な夢想が託されているという見解は示唆的だが、泡鳴の『五部作』における「樺太」などを考えあわせると、「北京」が「初めて日本文学に導入された空間概念」だという評価には留保をつけたい。さらに考えあわせなければならないと思うのは、鼓金吾が出発にあたって述べた、「われわれはもつと多くの立派な花を咲かせるべく、まづ花が咲くに適応したところの社会から創り出す」ということばについてである。ここにはプロレタリア文学の一面を支えつけてきた政治の芸術に対する優位という公式があるのではないか。こうした要素をもつ鼓金吾の出発が、「佳人」以来不退転の決意をもって創作の場にのり出して来た石川淳のよく同調しうるものでないことは明らかである。リビナ夫人の芸術至上主義的な姿勢の対極に配置されたのが鼓金吾の出発であったように思われる。

クラウス博士夫妻のベルシヤへの出発については今さら言うまでもないだろう。こうして石川淳は花笠武吉とともに、「時間の停止」させられた日本の現実のなかに残される。花笠武吉は彼の網の目にすくいあげらるべき人物たちに去られてしまい(リビナ夫人も本質的には去った存在である)、それとともにこれまで丹念に書きつづられてきた彼の「手帖」はペンといっしょに「抽出の

底深く」しまい込まれるのだが、哀惜をこめつつもすべての人物たちを「切断」してしまった作家石川淳は、作家として彼個々の時間を刻みつけなければならぬのである。『無尽灯』(文芸春秋、昭21・10)は、戦時中の作家自身をしのばせる作品としてつとに知られているが、その中で石川淳はこう記している。

いくさといふ血なまぐさい細工物にこそ縁は無かつたが、この国土はそこがぎりぎりの、わたしの棲家である。わたしは精神にはできるだけ贅沢をさせたい方針だから、草薙をいとなむ土地は世界中どこでも地代さへ安ければと、いかさまな地所を借りて間に合せるわけにゆかず、それは必至にこの国土でなくてはならない。わたしの生理が遠い世界像につながる所以のものも、またかならずやこの国の風土に徹するところからはじまるだらう。

だが、「この国の風土に徹する」とはどうすることか。この時代を覆っていたマルスの歌声に唱和することなどではもちろんない。その道をさぐり出そうとすることが『白描』を石川淳に書かせた動機であったのだと思われる。しかも、石川淳はそれをたんに昭和十年代という限定された条件のなかで探求するのではなく、時代の現実を見すえながらも、より普遍的な次元において探求しようとした。作家である石川淳にとって、抵抗すべき対象はたんに昭和十年代の現実Ⅱ制度Ⅱ国家だけではなく、すべての現実Ⅱ制度Ⅱ国家だからである。アクチュアリティをとり入れつつも、それに埋没することを厳しくいましめ、すぐれた観念劇たらしめること、それがこの『白描』で作者が採用した方法であっ

た。

そして、こうした作品にひそかに託した石川淳の悲願は、「この国の風土に徹する」うえで、自身を移入させるに足る人物あるいは行為を見つけたことではなかったらうか。しかしその悲願は遂に実現されなかった。そうした結果に終らざるを得ないだろうことは、おそらく当初の構想をたてる時点で予感されていたに違いないと思われるが、書くという行為によってはっきり思い知ったのは、十三(章)の花笠武吉と盛大介の対決の場面を描いたときであつたらう。そのときの思いがすべてを吹き払ってしまった「風」のイメージを石川淳に呼び起こさせ、『改題に就いて』という文章になつたとするのは推測が過ぎるだらうか。ただそう考えることによつて、連載の冒頭にかかげられた『作者の言葉』に託された作者の期待が切実なひびきをもつて聞えてくるようになるのはたしかである。しかし、その願いはついに実現されなかった。それがつまり、この作品における「齟齬」であつたと私は思う。

先ごろ、石川淳は「朝日新聞(夕刊)」の『文芸時評』(昭46・2・25)で、次のような感想を述べたことがある。それは「朝日ジャーナル」誌の「私にとつての国家」という特集に寄せられたさまざまな手記についてなのだが、「この手記を通読したのち、国家についてそこに投げつけられた疑問あるひは詰問の外には、わたしもまたほとんど運命的に脱することができない。出口なしといふことでは、もしくは出口をもとめるといふことでは、わた

しもこのひとびとの中の一人である。」と述べた上で、次のように述べている。

人間がどこにうごき出さうとしても、制度の網の目にかかつて餌食になるものならば、そこから立ちのぼるうめきはおそらく脱獄囚の歌だらう。ただし、この脱獄囚はまだ脱獄してゐない。牢やぶりの手だては歌を吐きながら考へなくてはなるまい。網の外にはいかなる世界があるのか。(中略)文学の場では未来にむかつてめつたに楽観的な口はきけないものだが、そこに国家なしと考へることはせめてもの楽観である。

『白描』はまさに脱獄囚の、まだ脱獄していない脱獄囚の歌である。何人もの脱獄していく者たちの姿を見つめながら、自身は脱獄し得ず、出口なしという絶望にしか活路を見出し得ない脱獄囚である。戦時下において石川淳が営んでいたといわれる「草菴」とはやはり獄中でのことではなかったか。

〔引用注〕 『マルスの歌』、『白描』、『無尽灯』からの引用は筑摩書房『石川淳全集』(昭43・4・44・4)に、『文芸時評』からの引用は『文林通言』(中央公論社昭47・5)に、『作者の言葉』、『改題に就いて』は初出誌によつた。

〔追記〕 本稿は昭和四十六年十一月十三日、早稲田大学国文学会大会において発表したときの草稿に改訂を加えたものである。