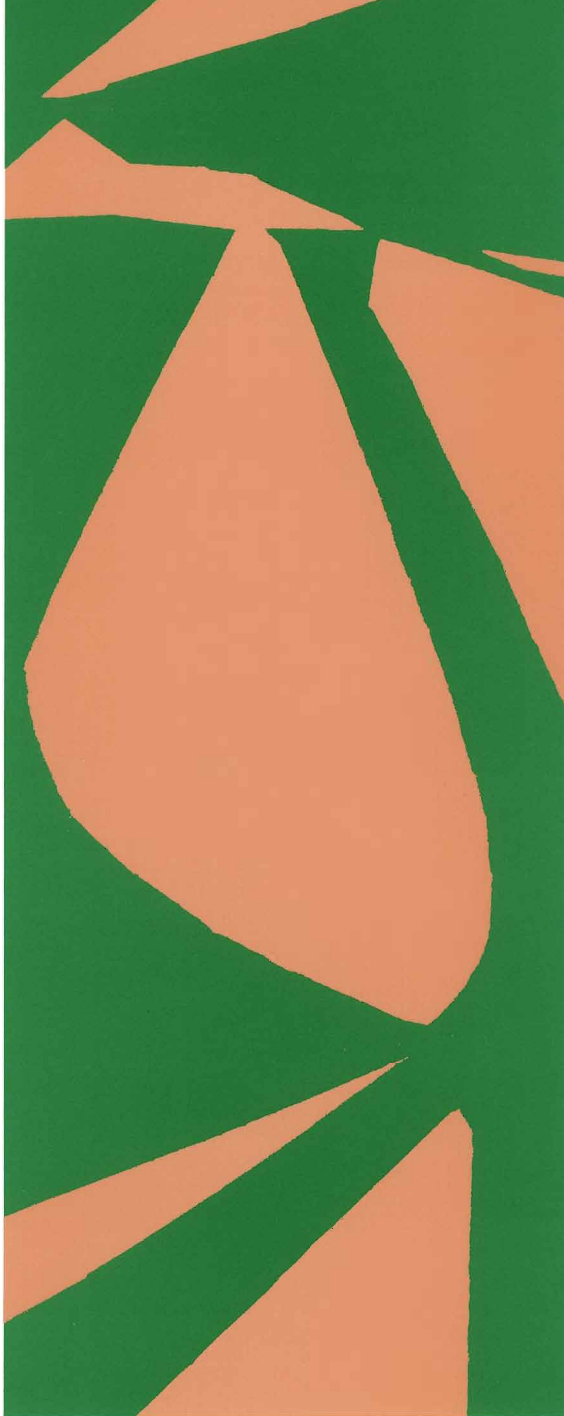


「文芸人間学」の試み

—— 日本近代文学考 ——

中島公子

近代文藝社



「文芸人間学」の試み

—— 日本近代文学考 ——

中島公子

近代文藝社

目次

第一部

| | |
|----------------------|-----|
| 『誘惑者』——高橋たか子を読むまで | 9 |
| ミホの悲しみ——『死の棘』 | 19 |
| きみらの時代——典子・薫をどう読んだか | 26 |
| 『菊の雨』を読む | 36 |
| 遠藤周作とモーリヤック——似ているところ | 41 |
| 〃——違うところ・その一 | 55 |
| 〃——違うところ・その二 | 62 |
| 疚しさの文学——『贖学生』 | 70 |
| 痛みの文学——子規 | 82 |
| 暴虐非道の文学——久生十蘭『母子像』 | 108 |

第二部

『草迷宮』論考

序

- (一) 書き出し
- (二) 小次郎法師
- (三) 球体幻想
- (四) 時間
- (五) 女
- (六) 少年
- (七) 映画性
- (八) 小説家の小説家による小説
- (九) 詞ことばの旅
- (十) 小次郎法師(再び)
- (出) 〈夢〉……それは誰の？

(三) 死——タナトス

覚え書・鏡花の性——『草迷宮』論考補遺

松任紀行——摩耶夫人像をたずねて

あとがき

初出一覧

「文芸人間学」の試み

—— 日本近代文学考 ——

第
一
部

『誘惑者』——高橋たか子を読むまで

高橋たか子の名を、私はつとに知っていた。「テレーズ・デスケルー」の翻訳者としてである。昭和七年の生れ、京大仏文科に学び、卒業後大学院でモーリヤックを専攻したことは、その翻訳の収録された中央公論社刊『世界の文学』の月報からわかった。むろんそこにはこの人が作家高橋和巳の夫人であることも書いてあった。高橋和巳がたか子を文学上の友として、その才能に「深い敬意」——和巳自身の言葉——をはらっていることを知ったのはもう少しあとのことになる。が、それを知ったとき、なるほど、と思つた。私は「悲の器」以来高橋和巳の小説を愛読している。そして最初の「悲の器」に接したときから、この作品の背後にフランソワ・モーリヤックの影響を感じとっていたからである。

「悲の器」の主人公は「蝮のからみ合い」の主人公や「愛の砂漠」のドクトル・クレーレージュに似ている、と私は思つた。いわゆる世間的道德よりももう一つ深いところで成立する人間の罪業を追求している点もモーリ

ヤックと共通であつた。しかし全体の印象はかなりちがう。モーリヤックのしなやかな感性にかわつてそこにあつたのは、埴谷雄高流の、晦渋な観念を弄ぶような文体、そして草一本生えない廃坑の跡を思わせるくろぐろとした絶望的な想念の渦流である。一流の中国文学者であるこの硬質な作家とモーリヤックとの結びつきは、どこかふしぎな印象を私にあたえた。しかしこの作家がモーリヤックに影響されていることはほぼまちがいない、と私は確信した。のちに『捨子物語』に接したとき、私はふたたびおどろきとともにこんどはこう思つた、「これはジュリアン・グリーンに似ている」と。「悲の器」におけるモーリヤック以上に、『捨子物語』はジュリアン・グリーンの『幻を追う人』『真夜中』に近かつた。

その後の作品からモーリヤックやグリーンの影響は少なくなつていくように思われる。高橋和巳という作家の世界が完成したのはおそらく『邪宗門』においてであるが、そこにはもはや外国の作家に近似した印象をあた

えるものはない。若いころ、彼が小説を書き始めた時期に、モーリヤックやグリーンが彼に強い衝撃をもってせまったことがあったのであろう。それがもたらされた経路に、なんらかの形で仏文学専攻のたか子夫人の存在がかかわっていたにちがいない。なるほど、そうだったのか、と納得される思いがしたのであった。

それからしばらくして、高橋和巳は死んでしまった。惜しんでも惜しみたりないような気持ちに私にはあった。私がおかりして、筑摩書房から出た追悼号をはじめ、雑誌類にのつた彼への追悼の文章を読みあさった。

そこには高橋たか子が、二十代のまだ小説をかき始めたころ、和巳とたか子が二人してモーリヤックやジュリアン・グリーンを耽読したことを語っていた。私の推察はまちがっていないかつたのである。「主人はほんとうはジュリアン・グリーンのような型の小説家であるはずだったのだ。なんと残念なことだろう。」

私は必ずしも高橋和巳がグリーンのような作家にならなかったことを残念だとは思わない。高橋たか子は夫が創作のなかでも大学紛争という実生活の場でも、政治の世界にのめりこんで行つたことを批判している。この点私はたか子と意見を異にするのである。だがここでは高

橋和巳の文学論をすることが目的ではないから、そのことには触れない。私は和巳でなくたか子のことを語りたいのである。

高橋たか子は夫の生前からまえにもあげた翻訳などで文名はあったが、小説家としてほんとうに有名になったのは夫の死後である。私は和巳の死を惜しいと思つたので、高橋たか子という作家が生まれたことに関心を抱かないではいられなかった。なんらかの意味で、和巳の世界がたか子を通じて生きつづけているかもしれないと思つたからである。だが、その考えを否定するものもあつた。選挙の身代わり候補ではあるまいし、夫婦だからといつて作品にそうそう共通性などあつては、二人の作品の固有性が疑わしくなるだろう。すぐれた作家であれば当然それぞれの世界は異質であるにちがいない。そして、高橋和巳・たか子の場合、その通りであつた。

この夫婦の持つた創造の世界は、とりわけその独自性において群を抜いている。文体ひとつとつても、これほど強烈な個性をもつた作家同士は珍しい。だがそれは一口に言うほど簡単には得られないことのように思われる。結婚生活というものは、常住起居をともし、いわば毎瞬間類似の体験をし、そのなかでこれまでのおたが

いの人格がいつか知らずしらず融和による変質を蒙っていくものだ。しかも通常の夫婦と異なり、和巳・たか子の関係はとりわけ精神面において濃密だったはずである。「主人と私とは人間としてはあまり話し合わなかったが、知的にはよく話し合った。これほど知的に理解し合っていた夫婦は少ないだろう。人間としてあまり話し合わなかったというのは奇妙に聞こえるかもしれないが、事実そうなのであった。」

と、高橋たか子は「高橋和巳と作家としての私」に書いている。

十七年にわたる結婚生活のなかで、抜群にすぐれた知的能力をもつ男と観念のキャッチ・ボールを続けていくだけでも大変なことなのに、この人はそうしている間に男から完全に独立した世界を自分の内部に作り出してしまった。これは並みな知力の女にできることではない。

高橋たか子という人は大変な人だ、と、同性として私はひそかに感嘆しているのである。

もつとも、私は長らくの間、たか子の小説作品は読まなかった。それを読んだのは、実は昨年泉鏡花賞を得た「誘惑者」が最初である。深い関心を唆られながら、私はこの人の作品を読むのが恐ろしかった。何度も読もう

としては、そのつど右の手を左の手がおしとどめていたのである。

それはほかでもない。たか子の経歴が私自身のそれと似かよっていたからであった。昭和七年生まれ、昭和二十年代の後半に仏文科に学び、在学中ジュリアン・グリーンやモーリヤックに心酔し、大学院ではモーリヤックを研究題目にえらんで、昭和三十八、九年ごろ、モーリヤックの作品を翻訳している。これだけのことを知ったとき、私はなんともいえない奇妙な気分になったものである。「ナンダ、これは作家になった私じゃないか」と、心の中で声をあげるものがあつた。すぐれた知性・才能に恵まれた著名作家をわが身に引きくらべる僥倖さは十分承知している。だがその上であえてそう私に声をあげさせるなにかが、この経歴のなかにはひそんでいるのである。

それを説明するには、昭和二十年代後半の大学というものの持つていた雰囲気、それからまたジュリアン・グリーンというあまり一般的とは言えない作家の名が喚び起こす独特な感動といったものを語る必要があるだろう。あの当時、仏文科の女子学生というものはまだそれほど数多くはなかった。それからグリーンやモーリヤックに

心酔する人というのも少なかった。そしてつぎに述べるような事情から、これら二人の作家は文字通り私の青春を——それは人にくらべるとずいぶんみすばらしい青春だったような気がするが——支えてくれた存在だったから、あの時期、私と同年輩のそのような人が京都にいたという、それだけでも私にとっては、なにかふしぎな思いがするのであった。

高橋たか子には、昭和二十年代を評したつぎのような言葉がある——「日本全体が敗戦後の混乱のなかから、希望のようなものを抱いて前へ前へと進みはじめていた時代」。「前へ前へというか、外へ外へと、人々が自己展開しようとしていた時期」。その通りである。とりわけ青春の熱気に駆られている大学という場所は、まさにその時代特徴を濃縮した形で身に帯びていた。人間の体臭のいりまじる春の大气のように、「前へ前へ……」という動きは大学に溢れていた。そのなかにあつて、私は、そういつた自分をとりまく青春の雰囲気にひそかに嫌悪を感じていたのであった。「希望」や「進歩」という言葉に、私はどうもなじめなかつた。どこか楽天的すぎておちつかないのである。またそれがときおり性急な理想主義に結びつくことがある。するとひどく残酷な形に変

わつて人を傷つけることのあるのがいやであった。

私は幼少のころ病弱で生命力が稀薄だったため、日中さんさんと太陽の照っている戸外が好きでなかつた。日暮れ方になって大気がひいやりと湿り気をおび、物の形が少しずつおぼろになり始めると、ようやく心がおちついてくるのだった。貧血症の少女にとって、あまりに明瞭な現実世界はかえつて不安をあたえるものである。

「希望」に不信を抱いているせいか、私は幻滅や失望には敏感だった。幻滅や失望を内に含んでいる場合にだけ「希望」は魅力をもってせまるような気がした。自分の周囲であらゆる人々が疑いもなく前を向いて歩いていることに、私は恐怖に似た違和感を抱いていた。身の置きどころのない感じだった。人生というものはこんなに威勢のいいものではない、と私はひそかに思っていた。それとも私がまちがっているのだろうか……。

そのような、萎え臆した私の心を癒してくれた作家がジュリアン・グリーンであった。この作家の世界には「絶望」だけがあつたからである。夕方のまだ明かりのともらない図書館で、相手を無視した一方的な恋に破れ、狂人にちかい圧制的な父親を階段から突き落として殺す少女の物語『閉ざされた庭』——アドリエンヌ・ムジュ

ラ」を一気に読み通したときの感動を私は忘れることができない。そのとき私の周囲で、色彩にみちた現実世界は姿を消していた。あるものはその少女の内面を貫くまっ暗な絶望だけであつた。その絶望を呼吸することで、私は自分もまた偽りにみちた現実世界を否定して生きられるような気がしていた。

モーリヤックの場合、結びつき方はグリーンほど没入的だつたわけではない。私は大学にはいる一年前に洗礼を受けてカトリックになつていた。モーリヤックは二十世紀フランス・カトリック作家の代表的存在だつたから、なんとなく読むべきものといった感じで私はこの作家に近づき、そしてカトリシスムそのものよりも、この小説家の小説作りのうまさに感心した。うまさというのとはこの場合適切な言葉でないようにも思うが、さりとてなんといつて表現したらよいかわからない。もし当時私がつつとフランス語に熟達していたら、もつと深くその文章に魅せられたらう。それでも当時つぎつぎと刊行されていた目黒書店のモーリヤック作品集の翻訳には、この作家の人間把握の的確さを読み手の想像力に訴えて十分に味わせてくれるだけのものはあつた。

モーリヤック、グリーン、ともにいわゆるカトリック

作家ではあるが、これらの作家に感動することさらカトリックである必要はないと私は思つている。カトリック作家の代表のようにいわれているモーリヤックにしても、私はモーリヤックの文学が本質的にはカトリシスムとそうでないものとの縁辺に位置しているという意見の持ち主である。縁辺の文学とは、別の言葉で言えば改宗——コンヴェルション——の文学ということである。モーリヤック自身カトリシスムの内部に生まれ、一歩もその世界を出たことはないが、それでもなおかつ彼を内面的改宗者と呼ぶことは不可能ではない（いまはこのことに深く触れるわけにはいかないが）。早い話が、カトリックの家庭に生い立った善良で敬虔な育ちのよい信者というものは、あまりモーリヤックなどは好まないものだ。モーリヤックに惹きつけられた人間は「妄執」が好きでなくてはならない。「嬢のからみ合い」の救いへの希求に感銘を受けるには、まず主人公の抜きがたい「妄執」にとことんまでつきあわなくてはならない。「とても地獄は一定すみかぞかし」と思い定める絶望をもたなければ、救いへの渴きも生まれようがないのである。

だいぶ話がそれてしまった。高橋たか子はモーリヤッ

クを好んだがカトリックではなかった。それは当然そうだろう、と言いたかったのである。だがやがていずれはカトリックになるだろう、と、私は彼女がまだカトリックでないとき、思った。あの昭和二十年代、世の中が希望をもって前へ前へと向かっていたとき、グリーンの徹底した現実破産やモーリヤックの妄執の世界に感服した人が、いずれはその論理的帰結としてカトリシズムにとびこまないわけがない。改宗は時間の問題だ、と私は思っていた。そして、そのとおりになった。

こんなことを思ったのも、まだたか子の小説を読む以前のことである。私はたか子の小説を読むのが怖かった。そこに自分の顔に似たものを見出しはしないかと恐れていたのである。

小説を読むよるこびの一つは、たしかに描かれた人間のかなかに己自身を見出すことである。しかし、それはあくまで——なんといったらよかろう——私自身のいわば普遍化された自己であって、生身のこのわたし、人に知られたくないやなところをたくさん抱えたこのわたしそのものではないのである。フローベールがボヴァリー夫人のなかに体現せしめた「私」は、どてら姿で疝

痛を病むような私小説流の「私」ではない。「私」などというものはもともと醜悪なものだ。それが普遍性のかなかに昇華されていなかったら、だれひとりそこにカタルシスなど味わわない体のものだ。高橋たか子が、まさかそんな私の恥部を作品のなかに描いていようななどとは思わないが、それにしても私はたか子と自分の精神経路の近似性にいささかこだわった。新聞などでみかけるたか子の文章にはときどき強い共感をおぼえることがあった。やはり自分と一脈通じるところのある見方、感じ方がある。これは論理的な、整理された形で提出されている。だが小説となったらこうはいかないのではないか、という気がした。

自分の影におびえるように、私はたか子の小説を読むのをためらっていたのだった。

「誘惑者」が鏡花賞を獲得したとき、もうこれ以上この人の小説を読まずにすませるわけにはいかない、と私は思った。その受賞をよるこんでたか子は、「鏡花は愛読する作家だから……」と言った、と新聞は報じていた。

私にとつても泉鏡花はもつとも深く自分の内面とかかわる作家の一人であった。私と似た内面世界を作品化できる才能の持ち主に思いきって対面してみよう、と私は決

心した。

「誘惑者」を買い求めたのは、授業をすませて帰る早稲田近くの本屋でだった。十一月の末の重くたれこめた空から、いまにも冷たい雨滴がしたたりおちそうな日暮れ方だった。私は買ったばかりの本をこわきに抱えて池袋行きのバスを待つていた。バスはなかなか来ず、待ちくたびれた人が高田馬場へ出るスクール・バスの停留所の方へ歩きはじめていた。私は包みを開け、おしまいの頁をちらりと見て、「……今夜一晩で読み切れそうだな」と思った。そこへバスが来た。バスが動きはじめたとき、もう私は読みはじめていた。

読み終えたのは深夜であった。寝床に本を持ちこんでいた私は、起き上がって湯を沸かし、紅茶をいれてひとりで飲んだ。

私は解放されていた。口笛でも吹きたいような気分であった。高橋たか子は、この私とはなにひとつ似かよったところなどありはしなかつたのである。

思えばわれながら愚かしい錯覚におびえていたものだ。ただ青春期に傾倒した作家が共通だったというだけで、見も知らない読者から「わたしと似ている……」などと

言われては、たか子さんもさぞ迷惑だろう。しかしこれが高橋たか子は私にとつてなんら特別な作家ではなくなつた。これからは安心して彼女の作品を手にとること、もまた読まずにすませることもできようというものだ。懸案をはたしてほつとすると同時に、どこかでちよつぴり淋しい気持もしていた。

それにしても……と私は思った、この作家くらい読者の共感を求めようとしない作家があるだろうか。この作品は読者に背を向けて書かれているような印象をあたえる。この小説のなかに出てくる作中人物は、ことごとく自己の内面だけを凝視しつづけ、肌をさらしている外の現実を可能なかぎり無視しつづけている。しかしそうではあつても登場人物のだれかれは、やはりなんらかの形でその内面の思いを人にわかしてもらいたがつてはいるのである。だが主人公の鳥居哲代だけは他人に対してそのような姿勢をまったく持たない。哲代という人は友だちの話をつぶさず聞いて理解してしまうが、自分からはなにも語ろうとしない。いわば彼女は三人の仲間——彼女が自殺を補助する二人の友と彼女——のなかでもっとも強者なのであつて、彼女は自分の周囲にわかつて

らえる友だちなんかいらぬ。極端に言えば、他人などいたつていなくなつてよいのである。

この人物は自分のなかで自己完結している。円環が閉じているのである。

このような姿勢が、小説を書く作者のなかにもあるような気がする。むろん、何ごとであろうと書いて人に伝えたいという要求なしに小説など生まれぬのは当然であるし、また仔細に見るならこの作品は作者の意図や作中人物の心のうちを伝えるためのこまかい布石、綿密な配慮が行き渡つた、きわめて知的に構成された作品であることに気づく。それでもなおかつ、先に言つた印象はかわらぬ。いわば作者は鳥居哲代の内的現実だけをまるで物体のように読者に提示している。そのなかに没入するもしないもそれは読者の勝手であつて、案内役としての作者はほとんど表面に顔を出さない。作者は読者に共感を求めない——と言つて言いすぎになるなら、少なくとも共感を強要しない。私が高橋たか子から解放されたというのも、ひとつには作者から共感を強要されなために、私は終始この小説に対して醒めていられたからなのである。

高橋たか子は夫の死後、和巳に関してつぎのような文

章を書いて物議をかもしたことがある。

「主人は要するに自閉症の狂人であつた。私がこう書いておどろく人があれば、その人の洞察力がにぶいのである。」「主人のまわりには透きとおる膜がたれさがつていて、主人は生身の手を他人にさし出すことはなかつた。それに気づいていない人があれば、その人の洞察力がにぶいのである。」

「誘惑者」を読んで私がまつききに思い出した言葉はこれであつた。「誘惑者」を蔽つているものはこの「透明な膜」である。たか子は要するに「自閉症の狂人」である。そしてたか子が和巳のことをこう言つたとき、それが讃辞であつたように、私もまた一種感嘆と羨望に近い思いをこめて彼女を「狂人」と言つてゐるのだ。

適切かどうかはわからないが、そのことを示す例を作中から拾つてみよう。鳥居哲代が京大の構内でビラを貼つてゐる男の学生と話を交わし、誘われるままに飲み屋について行くところがある。みぞれまじりの雨が降つていて、学生は角帽の庇だけでは雨をさききれず、顔にふりかかった雨滴を手で強くはらいのけてゐる。鳥居哲代は男ものの大きな傘のなかに納まつて歩く。男の学生を見ながら、どうしてこの人は傘を持っていないのだから

う、金がなくて傘を質に入れたのだろうか、と彼女ははいぶかしく思う。

飲み屋にはいつて酒を飲みはじめたとき、ふいに饒舌になつた男が言う。

「あなたつて、あきれた人だなあ。そんなに大きな傘をもつてるのでしょ。ぼくはこんなにびしょ濡れになつたんですよ。どうしてきせてくれないのかなあつて、歩いている間ぢゆう考え続けてたんですよ」

鳥居哲代のまわりには「透明な膜」がたれこめているのである。

『誘惑者』について語りたいたいことは多い。が、もう紙数がない。さいごに一つだけ述べておきたいことを記して、この文を終えることにしよう。

この本の付録に、加賀乙彦がたか子と対談してつぎのような感想を述べている。

『誘惑者』の最後には、鳥居哲代が夜の三原山の火口のなかに友だちを突き落とすところが出てくる。「突き落とすとしてくれ」と頼まれてそうするのである。火の燃えている火口にとびこんで、一瞬のうちに肉体を消滅させられると、友だちは信じている。一方哲代のほうは、火口のなかに火などないこと、そこで自殺者を待っている

のは真つ暗闇のなかでの緩慢なガス中毒死であることを知っている。知つていてそのことをとうとう最後まで言いそびれてしまう。そして「火口のなかはばあつと明るいわ」と、友だちから頼まれたとおり繰り返し返し、それから数を数えはじめた友だちの背中を力を入れて突くのである。

加賀乙彦はここで、ドミトリイ・カラマーゾフがゾシマ長老の足元に身を投げ出して祈る瞬間に似た聖なるものを感じとり、「目が覚めるような思いをした」と言っている。さらに、この友だちを突き落とす行為を「本人の死にたいという気持をそのまま認めてあげたいという温かい気持のあらわれ」と解釈し、感動しているのである。それに対して作者は、「そうですね。これはあたしの分身ですから全然温かくないんです」と答えているのだ。

私は加賀乙彦の解釈はまちがっていると思う。この瞬間が小説全編のクライマックスであり、この行為のなかに超越的な次元がひよつと顔を出しているという点までは正しい。これは聖なる瞬間である。が、聖性といつてもそれはゾシマ長老のそれとは対極のところ、位置する聖性だ、と私は思う。この瞬間、自覚するしないは別と

して、鳥居哲代は悪魔の役割をはたしたのである。それが彼女の最初からの役割であつた。彼女は「誘惑者」だったのである。火口のなかはガスの充満する真の闇か、それとも落下して行く少女の肉体をとらえるのは、燃えていないはずの火炎の光明なのか——それはまたおのずから別な次元の問題であつて、作者はその新たな次元の開かれる直前でいわばストイックに筆を抑えている。

この小説に「神」は顔を出さない。「存在するものは悪魔であり、神は悪魔のアンチテーゼなのである。」

ミホの悲しみ——『死の棘』

島尾敏雄の「島の果て」「出発は遂に訪れず」を読んだものには、南国奄美は加計呂麻島の部落の長の娘トエの姿を忘れることはできない。トエの恋人、海軍予備学生生の島尾中尉は、爆薬を装填したモーター・ボートで敵艦に体当たりすることを使命とする震洋特攻隊の隊長であるが、出撃の準備をととのえ、最後の命令を待つまま八月十五日を迎え、トエはその中尉の短剣を胸に抱いて前夜砂浜に坐りつづけて夜を明かす。もし、特攻艇が海に浮かんで目の前の入江を外海へと出て行ったら、たとに石ころをたくさん入れて、トエも海の中にはいつて行こうとしていたのである。

九死に一生をえた島尾中尉は、その後この娘と結婚する。トエは島尾夫人ミホその人である。それから九年、島尾の家庭は東京に移っていた。神戸での大学講師の職を辞して作家として自立しようとした島尾は、いまは夜間高校の非常勤講師と、ときたまはいる零細な印税、原稿料の類で妻子を養う、疲れのめだつ中年の私小説作家

となつてゐる。そしてミホは——これをいつたい何と表現したものであろうか——ねてもさめても夫の浮気を責めなじりわめき泣き狂い、三歳のわが子から指さされて、

「フラネ、フラネ、ウチノオカアシャンキチガイデシヨ」

と言われる、おどろおどろしい狂女に変身していた。

わずかな怪我でさえ、元通りに治すには日数がかかる。ある日突然インキ壺をひっくりかえすことからはじまつたミホの狂態はだんだんと心とからだの深部に根を張り、島尾と伸一、マヤという二人の子のいる家庭の日常をずたずたに破壊してしまふ。島尾はミホの発作の原因となつた彼自身の女性関係を清算し、いったんは郷里の相馬に、のちに千葉県の佐倉に転居したりして、妻の心をもとに立ち戻らせようとするが、ことごとく失敗に終わる。「死の棘」はミホが島尾に付き添われて精神病院に入院するところで終わるが、その後この夫婦は東京を

去つて奄美に帰り、ほぼ正常平穩に近い家庭をとりもどす。しかし昭和五十二年の「日の移り」をみれば、ミホのかげりが永久に去つたという安堵はまだ完全に得られてはいないことがうかがわれる。「死の棘」はほぼ九か月にわたる地獄のような家庭崩壊の日々の記録だが、その九か月間の一刻一刻がどれほど破滅的なものであつたかは、およそ家庭を持つ者には肌にふれる切実さで迫つてくる。

「世のあらゆる男性が思わず総毛だつような怖ろしい小説」と奥野健男は評しているが、それは女性にとつても変わりのないことで、ミホの狂態は女に女自身を見せつけてくる。程度の差こそあれヒステリーを起こしたときの女など、あんなようなものだ。なんのきつかけもなくおそつてくるようにみえる発作の非論理的なからくりが、私には透けて見えるようだった。妻以外にほかの女性を持ちたいという願望が、実行するしないは別として男に共通して存在するものだといふなら、あえて言おう、女は誰しも、いつなんどき狂いだすかわからない可能性を持つてゐるのである。

「この町の駅前広場から放射状にのびてどれも同じよ

うににぎやかな顔つきの商店街のあいだにはさまれた名知れぬ谷底の死角の部分の隠れ家——狂乱の嵐の襲う島尾とミホの家庭が作られていた小岩の家の描写である。からだをななめにしないと通れないほどの路地をへだてて、小さな町工場の鉄をさく音響を振動ごと耳にうける、くさりかかったけんにんじ垣のある家。昭和二九年、まだ日本全体が貧しくささくれだつていたころである。そうした貧しい首都の片隅の場末町の、さらにその片隅にくぐもるようになってあつたであろうその家、そのなかで島尾の筆一本をたよりに営まれていたであろう生活の頼りなさは、なんとなく想像がつく。一方、私の見たこともない南の国の白砂、藍や緑に心も染まる自然との感応のなかで、部落全体の宝として育てられたミホのような人が、その船底にくつついた牡蠣貝のような家で、いったいどうやって家を守り、子を生み育てて行つたのだろう。そう思うと、それだけでミホの体の奥に蓄積された疲労が伝わってくる思いがする。

かつて島の守り手として、太古の伝説そのままにヤマトから渡来し、ミホの心を奪つた若き武將は、僅かな仕事をもらうために出版社や文学仲間のもとを渡り歩き、サークルの女友だちとずるずる深みにはまつたつきあい

をつづけ、外泊のいきさつを創作のたねにこまごまと書きとめるような生活を重ねていた。

その夫の帰りを待ちながら、ミホはくさりかけたけんにんじ垣のなかで、夫の書庫を作るために台所をつぶし、そのかわり押し入れを改造して台所を作り、狭い庭に近所から苦情を言われながらにわとりを飼い、夫や子供に栄養のあるものを食べさせようと心をくだいた。

妻ならそんなことは当りまえだ、と人は言うかもしれない。だがミホはそうした家事のごとくを島尾への絶対の愛の証しとして果たしていたのである。茶碗の糸底を磨くことと絶対の愛と何の関係がある、大げさな言いはやめてくれ、と人は眉をひそめるかもしれない。だがそれがミホの愛のかたちであった。妻の愛のかたちとはそういうものである。ねてもさめても、ただ一人の男のために生きている全瞬間をついやすこと——死に赴く人の短剣を抱いて浜辺に坐りこんだ少女と、夫の帰りを待つて台所の板の間に坐りこんだ妻とは同一の人物である。ミホは何一つ変化していない。変わったのは島尾中尉である。女とかかわるときのこまかい姿態、女の反応を克明に記録したノートや写真をかつての中尉さんの仕事場からみつけたとき、ミホの驚きはどんな

だったろう。天地がひっくりかえったような気がしたにちがいない。

島尾は文学者だ、家庭の安逸に溺れて、女ひとつ作れずに小説が書けるか、などという俗っぽい意見はミホの耳には入りこめない。男と女とは愛のかたちがちがうのだと言っても、そんなことが理解できるだろうか。男とはそんなものだよ、などというすよごれた認識に、どうして己をはめこむことができよう。ミホにいまの島尾は理解できない。もし理解の片鱗でもあつたら、ミホの狂い、破滅はなかつたであろう。しかしそのときミホと島尾の家庭はまちがいなく崩壊していただろう。外面的に形を保つたとしても、内側はがらん洞の、世にある大方の夫婦たちのそれと同じ、腐臭をただよわせるものとなりはてていたにちがいない。

嫁いできたときに持つてきた着物を売りはらつてこしらえた七万円を投じて夫の素行をしらべあげ、夫の仲間をたずねまわつて相手の女と夫の悪評を聞き歩き、女の家の床下にひそみ、拷問にちかい尋問で女に尽くした夫の行為の詳細を自白させ、のちにたずねてきた女の髪をつかんで引きずりまわし、夫に指図して女を半殺しの目にあわせ、とめどない狂いのなかにおちこんで行つたミ

ホのなかにあつたのは、島尾との愛の解体への恐怖であつた。虚偽の生を、愛する人ともども生きながらえることへの拒否であつた。ミホは自分と島尾とを必死で救おうとしていたのである。

「そうさせているものはほかならぬ妻のこころの頑なな故障箇所だが、考えてみれば、彼女がいつまでも縛られていなければならぬ状況などもうどこにも無くなつていくのだ」と、夫は悲鳴をあげながら書きしるすが、いったんはじまつた愛の解体は、ミホにしてみればもはやとどめようのない絶望的なものと映つたにちがいない。夫を糾弾し、尋問することに変わったミホの愛のかたちは、ほかの様相をとりようもなく速度をまして転がり行くだけである。

「あなたはこのごろよくそをつく」

「じゃあなたは、じぶんで気がつかないでうそをついているのかしら」

「じぶんでよく考えなさいよ」

「これからも、ぜつたい、うそはつかないわね」

「あたしまたひとつあなたにききたいことができちゃつた」

「あなた、あいつを喜ばせていたの？」

「ねえ、喜ばせることができた？ あたしはちつともたのしくないわ」

「どっちだつたの、言いなさいよ」

「うそつき！ うそはつきませんで今誓つたばかりじゃないの、ほーら、ごらんなさい、うそつき！」

「あなた、わたしのときはわかつているはずよ。あいつのときのことかわからないなんて、そんなことうそよ」

「またしらばつくれる。じゃほかの女のときはどうだったの？ あなたはきたない人だからいろいろの女を知っているんでしょ」

「お言いなさいよ」

追いつめられて、気がちがつたふりを夫がしはじめる前の、ミホの尋問である。ここに省いた夫の応答は、どんなものであつたとしても所詮同じことであろう。ミホの追求はただ一つ、他の個所にでてくるつぎの疑問をとくためではないのだから。

「あたしどうしてもわからないの。あなたというひとが、どうしてそんなことをしていたのでしょうか」

この疑問に答えることは不可能であろう。夫はこの妻

の論理にいわゆる夫の論理で答えることはごく初期のうちには諦めてしまっている。追及に誠意をもつて一つ一つ答えることからはじめるのであるが、驚いたことにその回答にはどうしても嘘がまじってしまふ。妻をこんなにしてしまった責任は自分にあると思ひながらも、夫は過去を悔いることなどできないのである。これこそありのままの姿であろうと納得できるだけに、人間とはいかにあいまいなものか、自己糾明などということは神を相手にしなくては人間にはできないもの、自分の生き方を否定するのはいかに困難かということをつくづくと思ひ知らされる記述である。

夫は妻に引きずりこまれるこのもつれた自己をふり捨てるために、自分から荒れ狂い、気のふれたまねをし、壁や障子に頭をぶつけ、自殺をはかり——とどのつまり自らもほんとうに狂いだす。そうやって妻の狂乱を一時的に鎮めることに成功する。

「そんなこわいことはもうやめてえ。あたしもうハジメな——」

しかし、ミホがほんとうに狂うのは——狂いの自動的な動きから抜けだせなくなるのは、私にはむしろ夫の狂態がはじまってからのことと思われるのである。

「あたしは悪い人だ。あなたをこんなに苦しめて悪い人だ。ごめんない、ごめんない」

「あたしはギモンがこわい。ギモンがおきてくるとあいつの顔がでてきたり声がきこえてきてキチガイになりそうだ。地獄のあたしを救ってくれるのはあなただけなのだからギモンをただして、疑惑をすっかりなくそうと思つてあなたにきくの、どうしてそんなにこわい顔をしていやがるの？ どうしてキチガイのまねをしてさわいであたしをぶつたりするの？ それがあたしにはどうしてもわからない」

夫が首を吊ろうとするのをようやくやめさせて、赤子をあやすような手つきでふとんに寝かせたあと、郷里のことばで母を呼び、声をしぼって泣きつづけるミホに、もう怒り狂つた正義の神のすがたはない。己のおちこんだ穴のなかに夫までが落ちてゆくのをみてミホは絶望する。夫はその同じ「くらーいきもちのそこで」、妻を医者にみせねばならぬことを悟るのである。

『死の棘』の最終章は、ミホを精神病院に入れた島尾が付き添いのために必要な寝具を持つて病院に向かうところで終わる。

「私は大急ぎで必要な寝具を包み、どうにか持てる大きさにしばりつけてふたたび電車に乗ったが、途中の時間がまだるつこくて仕方がなかった。しばらく妻のそばを離れるともう不安で胸もとがざわざわはじめ、落ち着いてはいられないのだ。いくら発作にからまれても早く妻の顔が見たくてたまらない。そして鍵で世間と遮断された病棟のなかでなら、もしかしたら新しい生活に出発できるのではないかというきもちになっていた。ただ手紙の取りもどしをどう妻にあきらめさせるか、その方法のつかぬことに、暗い危惧が影を落としてはいたが」

ここにほのかに浮かびでているふしぎな明るさは、夫が妻に付き添って精神病院の格子窓の彼方に自ら幽閉されてしまうという、いままでの長い道のりからして当然とはいえ悲しく暗い結末とはうらはらなものである。この明るさはどこから来ているのであろう。

『死の棘』を読む者が抱くごく常識的な疑問は、夫、子供の生活を根こそぎ破壊してしまうこの精神病者をなぜ夫は自分の生活から隔離してしまわないのか、ということであろう。ミホが最初に託された精神科医はそれを強く夫に助言している。全編にこまかく描きだされている子供達の身心に及ぼす影響の深刻さ——その後まもなく

起こる娘マヤの突然の言語障害が、両親のすさまじい人格解体を目的にしたことと無関係だと誰が言えよう——をみても、どこまでも狂った妻につきあい、その異常さの底まで下りて行く男の態度は、自虐をこえて一種凄惨な趣があり、不可能とより言いようがない。

「この先の道を歩くことは人間業として可能であろうか。すでに、ここまで到達できたこと自体が、人間の力の限界を示しているように私には思える」と吉行淳之介が言っているように、その行為は、男であり社会的存在である人間にとつてむしろ異常であろう。

ここにあるのは夫と妻が立場を逆転しはじめたような奇妙な印象である。島尾が女にやった手紙を取りもどしてほしいと頼むミホは、もはや夫そのひとをはなれて自分の迷いこんだ道を抜けだす手だてをひとり考えはじめたようなところがあり、その妻に付き添って鉄格子のなかに自分を閉じこめてしまおうとする夫は、相手に通じるか否かを問うこともなく、愛する者の苦しみに己を寄り添わせる、かつてのトエやミホがとつた愛のかたちをわが身に課しはじめたように見える。島尾がミホを愛するその切なさが行間ににじみ出てくるのである。

ここに暗示されているのは、夫が男であることも社会

的な存在であることのりこえて、狂った妻に己の愛のかたちを合わせようとしていること、そうすることによつてこの愛の抗争にもやがては終わりが訪れるであろう、そしていつか何らかの形でこの夫婦が、この世にあらうとも思われない男女の絶対的結合を見出すであろうことである。明るさはその故であらう。

『死の棘』全篇は、夫が妻の狂乱にみちびかれて、妻の愛のありように合体させられてゆく物語である。妻の愛のありよう——などもつてまわつた言い方をしたが、それは「愛」そのものなのであつて、言いかえれば、愛する能力を喪失した近代人が絶対的な愛に屈服させられる物語と言つてもよい。

島尾をここまでみちびいて近代人の宿命をのりこえさせてしまったものが何であつたかを『死の棘』は直接には語っていない。だが夫を格子窓の彼方へ引き寄せたのが、ミホの悲しみの深さであつたことは明らかである。

ここで私はミホを英雄にしたてるつもりはない。夫を暗く混沌とした非合理の世界に強引にひきずりこみ、論理をつぶし捻じ伏せ、底知れぬあなぐらのなかに押しこめて行くミホの姿には、正直言つて肝が冷えた。

愛がこのようにおぞましいかたちをとらなくてはなら

なくなつたのは、いつの頃からなのだろう。

だが女は愛の不在に馴れて狂いだす可能性すら失つてしまつた己を、時には後ろめたく思つてもよいような気がする。

きみらの時代——典子・薫をどう読んだか

I

早稲田の二次試験は「面接」であった。教室にはいると、二か所にわかれて場所が設けられ、試験官の先生が二人ずつ待ちかまえておられて、にこにこしながら「さあさあ、こっちへいらつしゃい」と声をかけてくださった。「さ

た。どうです。試験はむずかしかつたかネ」などと、身をのりだすようにして話しかけてこられると、こちらはずつかり緊張がほぐれ、「小さな親切運動」でもしているような気分になった。

一次の筆記試験で合否はほぼ決定しているらしく、面接で不合格になったという話は聞かなかった。それでも受験する身にとってみれば試験は試験である。呼びだされて廊下へ出て行くまでのあいだ、控えの教室で待つているのは不安だった。第一いまとは雰囲気がるでちがう。学制が切りかわって新制大学となつてから三年目、

という時期、受験生の年齢もまちまちで、また、のちに入学してからはあんがい女子学生の多いのにおどろいたけれど、そのとき私のいた控室はほとんどが男性——しかもかなり年輩の、ひげの生えた大人たち……と私にはみえた——で、教室というより駅の待合室に似た雰囲気だったのである。

ガタンと音がしてドアが開き、うす茶のスプリング・コートを着た女性はいつてきた。当時の流行で肩に大きなパットを入れた、凧のように四角い裾ながのコートである。ちりちり縮らせた長めの髪を、折りたたんだネッカチーフが鉢巻きのようにおさえている。それは當時、「パンパン」と呼ばれた米兵相手の女の風俗そのままだったが、年のころは私と大差ないらしく、紅をさした頬をうぶ毛がおおっていた。

「○○さん、いますか？」

かんだかい声でそう呼ばわり、ぐるりと教室を見渡した。私の背なかのあたりで、

「オウ」

と太い男の声がした。さきの女性は私の背後にまっすぐ視線をあわせ、にこりともせずにつかつかど教室のなかにはいつてきた。ハイヒールのかかとで椅子をぐいと片よせ、体を横にして机の間を通り抜ける。右手に原稿用紙の束をささげ持つようにしている。ゆうに三百枚くらいありそうだった。表をだしているので、なぐり書きのような字面がよく見えた——小説らしかった。

窓ぎわの隅に机をはさんで向きあつた男女の口から、むずかしい観念語の入りまじる口論じみたやりとりが始まり、私はあつげにとられた。面接試験どころではない。早稲田の文学部なるものの毒気にあてられて、当節流に言えば、すっかりメゲてしまった。順番が来て呼び出されたときは、むしろ救われた思いだったのである。

高田馬場が終点だった西武線が新宿に新駅を作つて延長したのも、昭和二十年代の後半である。

いままそうだが当時も、西武線には早稲田の学生が多かった。二、三年上の国文科——と人づてに聞いた——女子学生とよく同じ電車にのりあわせた。黒い髪をオカッパにして、夏はめだつ白の袖なしのワンピース

から、すつきりとした長い脚がのびていた。髪とおなじくろぐろとした瞳に口紅がよくうつつて、大輪の花のように人目をひいた——美しかった。

よく、座席で原稿用紙をひろげていた。大判のノートを下敷きにして、万年筆をさらさらと動かしていた。途中で手をとめ、顔をあげるとき、たまたま目があつてもその目は乗客など見てはいなかった。その人のまわりには透明なガラスがはまっているようだった。

引越したのか、それともともと西武線に住んでいたわけではないのか、ふつつり会わなくなつてから、本屋の店頭でその人の写真に出会った。創元社文庫版現代詩人全集の最終巻に収録されていた詩と写真の主は、白石かずこ、と、あつた。

II

どうしてこんなことから書き始めたのか。昭和二十年代の後半、私が学生だったころの早稲田の女子学生はどんなだったろう……と思ひ出してみたからである。中島梓、見延典子といった若い人たちがジャーナリズムにもてはやされて、早稲田の文学部は女もふくめて新

人作家養成所といった印象を与えているらしい。私たちが在学していたころにはなかった文芸学科というところに、学生の人気があつまっている。仏文は完全に落ち目だそうである。

それも当然だろう、という気がする。もともと早稲田は作家修行の場としての性格の濃厚なところなのだ。東大を落っこつた秀才たちが、頭の良さ(?)を誇りながら大きな顔をして教室を歩きまわるのは、私たちよりも少し下の年代からのことで、かつての学生は仏文も独文もあまり関係なく、とにかく「文学」をやるつもりで早稲田に籍をおいていた。語学なんぞ豪傑のたしなむものではないとばかり、下宿で一升ビン片手に大作と取り組み、時おり新宿二丁目方面に足をのぼす、というのが正當派の行き方だった。文芸学科というものがあつたら、当時の仏文科の七割はそちらへ行つたことだろう。

彼らに相手にしてもらえない女の子も、早稲田の体臭のようなものであるこの「文学的」風土の影響を完全にまぬがれることはむずかしく、フランス語では及第点をとつても、詩やら小説やらをひねりだす能力のない自分を情けなく感じる程度の「文学性」はもつていた。少なくとも自分たちの周囲から作家が生まれるのは当然と思

い、その中には同性である女も、むろん、ふくめていたのである。白石かずこのようにすでに自分の作品の世界を持ち、世の中にも認められている人があつたとしても、それをとりたててさわぐ気はなかつた。

いまと昔とで、ちがつているのはむしろジャーナリズムの方であろう。さきごろ朝日新聞の夕刊に連載されていた小説にうかがわれる歌謡曲界さながらの新人養成風景——あれはおそらく誇張としても、二十年まえの出版界は、新人の商品価値を値ぶみする眼が、いまよりずつと懐疑的・權威主義的だった。若くて新鮮な才能を求める気持ちは当時も当然あつたと思うが、若くて新鮮ならストリートに商品価値につながる、といった魚屋さんみたいな発想はしなかつた。若い人たちにとつて、いまの時代はそういう意味で幸せである。これは皮肉ではない。ほんとうによいことだと思つているのだ。

見延典子の『もう頬づえはつかない』という作品には好感がもてた。気負つたところのない、素直な筆づかいで、ある青春が描かれている。それが、貧しい——いつでも金に困つていなくては学生とはいえない——、そしておさない孤独さにいろいろらわれていることをふくめ

て、ここにある青春は私たちの経験したそれとかなり多くの共通点をもっている。場所が西武線沿線に設定されているから、というわけではないが、血縁に近い感じをこの小説に対しては抱くことが出来る。世代というものは、世間で言われているほどにはつきりとしたものではないのではないか、という気がした。あるいは、世代にも男女によって差があるのかもしれない。哀しさを描くかぎり女のテーマにはあまり変化がないようである。時代そのものの変化のテンポが急激であるのに比して、私たちの内面の変わりようは遅々としている。そしてそのこと自体、悲しむべきことなのか、それとも喜ぶべきことなのか、私にはわからない。

読みながら、深井迪子という人のことを思いだしていた。私とおそらく同期くらいの第二文学部の学生で、「秋から冬へ」というエッセイ風の小説で「文芸」の懸賞小説に入選したのだった。昭和二十九年ごろのことだったと思う。東京の片隅に下宿住まいして、アルバイトにあけくれ、しまいに血を売りながら過ごす孤独な女子学生の日々が筆に託されていた。それは雑踏のなかにまぎれこんで行く友だちの後ろ姿を眼で追って行くような、哀切な読後感を私のなかにのこし、いまだに忘れることが

できない。深井迪子……あの人はいま、どうしているのだろうか。

話を現代にもどそう。しかし——と、思うのである。ある種の好感がもてるというだけで、一読に値する作品ということになるかどうか。正直なところ、「もう頼づえはつかない」程度の小説は、大学出版部などが設ける学生懸賞小説の応募作のなかに、掃いて捨てるほど（？）あるのではなからうか、というのが私の感想である。卒業論文だというその文章には、いかにもそれらしい、ある基準をパスさせればよいといった欲のなさがあつて、たしかにそれは先に言った長所——素直さや気負いのなさに通じてもいるのだけれど、そこに新しい時代の到来を告げるような衝撃の要素は少しもみあたらない。そんなもの、いらないんだよと審査員の先生が言われるなら、「卒論だからですか」と聞き直りたくなるほどに、（わずかに性描写のあけすけさをのぞいて）この作品はなんの驚きも人に与えないのである。

III

栗本薫こと中島梓の『ぼくらの時代』の方はそうでは

ない。だいいちこれは推理小説だが、読者になんの衝撃も与えない推理小説なんて自己矛盾だ。舞台（TV局のスタジオ）や人物（ボーカル・グループや売春女高生）の設定もさることながら、まず何よりもサリンジャーの文体や流行語の多い会話のテンポの早さといったものからして、明らかに現代の「ヤング」でなくては見ることも語ることもできないものを確実にそなえているようにみえる。推理小説の形はとっているものの、作者がこれにこめた意図の最たるものは、彼ら「ヤング」の自己主張にあつたろう。「オトナ」たちを恨み、軽蔑しているこの若者は一方で妙におとなたちの反応を知りたがっているようなところがある。

「やっぱりひろく世間に、さ——見てもらって、知ってもらおうべきだと思ふのよね。その上で、みんなに決めてもらうべきことだろ、どう思ふかは」（オープンニング・シーン）

ほか、を語るとき、軽薄で照れ性のこの若者たちは、ふいに大まじめになる。当然のこととして、筆づかい——というより声に、気合いがこもってくるのである。

推理小説としてのできについては、作者自身「資質の

問題です」と最初に謝ってしまっているとおり、あまりすぐれているとは思えない。おそらくそういった指摘は方々でされているのだろうが、私はそれを知らない。ただ、一読してこの小説は推理小説として「成り立たない」んじゃないかと思った。二度ほど読み返してみてもやっぱりそう思うので、そのことを書いておこうと思う。

この小説の語り手である栗本薫クンをふくめた三人のボーカル・グループ、それに殺される榎本クンを加えた「ポールの一族」を、作者は終始、主要事件である二人の女子高校生の異常な死に関連して、これを「殺害者」としてではなく、自殺ほう助を行った者として扱っている。連続殺人事件とみえたものは、実は連続自殺事件だったのであり、女高生に自殺の方法を教え、状況を設定し、事件解明の手がかりとなるものをいんめつし、第二の事件では死体を現場から別の場所に運んで遺棄したのはまさに彼らであるが、直接手をくだして殺人行為に及んだ者は一人もなく、したがってもし彼らが罪に問われるとしても、せいぜい「自殺ほう助」と「証拠いんめつ」しかない、というのが作者の主張である。

ところが、その主張の根拠は、まさに作者がそう規定しているという、ただそれだけのことにすぎず、二人の

死が他殺でない、という証拠は作中どこにも提出されていないのだ。そればかりではない、「ポーの一族」が自ら手をくだして彼らを殺害したのでない、という証拠——すなわち彼らのアリバイもまた、ないのである。

薫クンよ、これはまずい。さらにこまつたことに、一方で「ポーの一族」を犯人とみなすための傍証となるべきものはかなり作中に見出されるのだ。

二人の女高生の死はそれ自体単独で起こったものではなく、あと二人の女高生の家出・失踪事件とつながっている。すなわち四人の非行少女グループの事件であつて、そのうち二人が死体で見えられ、あとの二人の行方は、物語が終わつてもまだわからないままである。この行方不明になる土屋光代という少女は、第一の佐藤尚美の死の直後に家出するのだが、そのまえに、刑事のいるまえで次のような言葉をもらしている——

「こんどは私の番なんだわ。私も殺されなくちゃいけないんだわ」

これは重大な言葉だ。土屋光代がどうなったか、もし死んだとすればその死が「ポーの一族」と無関係であることが明らかにされないかぎり、このひとつとは「連続自殺事件」が「連続殺人事件」でありうることの有力な

手がかりとなりつづける。

もう一人の失踪者今井厚子に関しては、さらに重要な手がかりがのこされている。それは、厚子の父親の元憲兵伍長、現在はビルの管理人だが、これが榎本クンを撃ち殺していることである。小説の推理では、今井管理人が榎本クンを、娘を妊娠させて捨てた当の相手と思ひこみ、憎さのあまり殺害した、ということになつてゐるが、さきに言つたように、厚子の生死は不明なのである。相手の男を憎むまえに、父親ならなんとかして娘をみつけたらと思うのが人情ではあるまいか。

娘の住所を聞きだすこともせず、無関係な青年をやみくもに撃ち殺すようなことは、その人の昔の職業を考へても、ありえないことのように思われる。これは今井が、「娘は死んでゐる」ことを知り、その死が直接「ポーの一族」と関係あるものだ、と確信したから、と考えた方がむりがない。今井管理人によつて榎本クンが殺されていることは、「ポーの一族」の行為が「殺人」でありうることを強力に示唆しているのだ。

まだ、ある。「ポーの一族」がこれらの事件を計画し、実行したのは、少女らの自殺を他殺とみせかけ、その罪を、この少女たちに売春をあつせんしていた飯島マナー

ジャーになすりつけることによつて、飯島に制裁を加えるためだった。ところがこれだけ手のこんだ事件を計画しておきながら、第一の事件が収録中のTVスタジオで起こつた瞬間、彼らは当の飯島マネージャーに完全な行動の自由をゆるしている。その結果、飯島は、現場と別方向をむいたテレビ・カメラに映る、という鉄壁のアリバイを——偶然に、ではあるが——作つてしまう。これはどういうわけだ？ 三人もいながら、肝心なときに、飯島の行動を束縛する——せめて監視するひまもなかったとすれば、それは他のことにかまけていたから……と見るのが常識だろう。

一方の容疑者に確実なアリバイがあり、一方に、この容疑者に罪をなすりつけようという動機から犯行の計画、準備いっさい、さらに犯行後の証拠いんめつまで行ったことの明白な、アリバイのない人間がいる以上、後者を容疑者としなないのは、理性に反する行為である。

第二の事件に関しても、へんなどころがある。島田恵子という女高生の死体は、解剖の結果、後頭部と肩を石のような鈍器で撲られている、と認定された。ところが謎解きの部分では、TV局のあるビルの屋上からとびおりましたことになっている。これはちよつとむりじやないか。

撲殺と全身打撲とでは死体の呈する様相がちがうだろうということとはシロウトにもわかる。読者としては、空想好きの原田ディレクター（ホームズ役）の、薫クンたちを愛するあまり、苦しまぎれにした推理よりは、科学性に裏付けされた捜査に信頼をおきたい。

それにしても薫クン、原田ディレクターというのは、ほんとうにきみたちが好きなんだね。小説中たつた一個所、なぜ「ポーの一族」が犯人でありえないか、原田ディレクターの考えが現れているところがあるので引用しよう。

ヤスヒコが、するどく言った。

「ぼくらがあのコらを殺したて、言わはるんでつか」

「きみたち？」

原田さんは大きく目を見ひらいた。

「とんでもない。きみたちは正義の味方だよ。かわいい女の子をどんな理由があつたつて殺すような奴じやない。彼女たちを殺した奴なんて——この世に、いないんだ」

これは、予断というものである。

推理小説としての欠点をあげつらつて行くうちに、どうやらふりだしにもどってきたような気がする。「ぼくらの時代」について先刻私はこう書いた——推理小説

の形はとっているものの、作者がこれにこめた意図の最たるものは、彼ら「ヤング」の自己主張にあつたらう、と。売春の罪悪感にめざめた、とか、妊娠してどうしたらよいのかわからなくなつた、とかいうことでなく、人気がタレントあい光彦への純愛のために死んで行きたがる女の口に、その行為を助け、同時に彼女たちを売春組織に売りこぼした憎みてもあまりある「汚いオトナ」に復讐しようとする彼らの気持ちをも、真実と受けとめるのでなければこの小説は成り立たない。これは「ぼくらの時代」を語る小説なのである。そしてそのかぎりにおいて、かなり興味ぶかく、私はこの作品を読んだ。最初に記したように、薫クン、「わたし」はきみたちの母校名門相大文学部の実像である早大文学部の先輩であるし、わずかの週に一日だけ、授業を通じてきみたちに接する「教師」でもあるものだから、そうした個人的事情からして、「きみらの時代」のことがちよっぴり知りたかつたのである。

「で？　なんか、わかつた？　少なくとも、あんたたち

の時代とぼくらのと、ずいぶんちがうことがわかつたんじゃないの、ぼくらのおかげで」

と、薫クンが聞いてくるかどうかは別として、見延典子にいわば同窓のえにしを感じた私は、「ぼくらの時代」にはまったくそうしたものを感じなかつた。「きみらの時代」は私たちの時代とはおそろしくかけはなれている。どこがちがうのか？　答えは簡単だ。きみたちは自分たちのことを、「ゴドモ」だと思つている。そして二昔まえ、私たちは自分のことを決して「ゴドモ」とは思つていながつたのである。

薫クンは女高生の自殺を手伝つた動機を原田ディレクターに「同情、だつたのか」と問われて、こう答えている——

「同情？　そんなもんじゃやない。わからないですけど、ぼくらもガキだから、ですよ！　成人式すぎたつて、大学生だつて、ガキはガキなんです。だからおなじようなやつらどうし、身をよせあつて、アタマ長くして、ぼくらだけしか知らん何かがどこかに——ロックだ、ヤングだつてなかにあるような顔して、くつつきあつてるんです」

「ねえ、原田さん——こういうこと、考えたこと、あ

りますか？　こういう、いまの世の中で、ガキであること、ガキの生活つてのは、どんなことなんだらう
——ってね

そうか、きみたちは子供なのか、なるほどねえ、と私は感心した。そして自分が大学へはいつたころのことを思い出した。面接試験を待つあの控室にいた男たち、おそらく薫クンと同輩の人もいたことだろうと思うけれど、いつたいあのなかのだけれが、「ぼく栗本薫、二十二歳、大学生、みずがめ座」なんて言うだろう。当時二十二歳の青年はりっぱな「オトナ」だった。ただ、若かっただけだ。青春だったのである。

青年期の位置づけの問題である。「若い」という言葉の意味は成人の側に視点を置いてはじめて成立する。若男女は「人間一般」を意味するが、「小児」は別のカテゴリーに属する。いわば幼虫である。青年はどんなに弱々しくとも、すでに抜け殻をはなれた蟬なのである。

平和というものはおそろしいものだ。若者がすべて祖国の命運をかけた戦いにおもむくことを運命づけられていた時代、十五歳の少年ですら、おそらく自分を「ガキ……」とは思わなかったらう。戦後三十年のあいだに、青春は自らの魅力である「若さ」を喪失して、長びかさ

れた「幼年期」の末尾に組み入れられ、青年は「老いたる子供」となったのであるらしい。そう言えば、ちかごろの大学は子供たちの「老いの楽園」といったところがないでもないような気がしてくる。

昨年、授業で初級の仏作文を受け持ち、その試験の際こちらの出題する和文仏訳の問題に加えて、一問自分で問題を作り、回答を書くように指示したことがある。すべて自分で作文してもよいが、授業中にやった練習問題のうち記憶しているものを書いてよい、ということにしたので、学生は喜んだ。さて、その回答のためにえらばれたものなかでいちばん数の多かつたのが——

「これは十五年まえのぼくの少年姿です」
C'est le garçon que j'étais il y a quinze ans.

という文だった。初級チームの例題といえは「夏は暑く冬は寒い」式の毒にもくすりにもならないものが多い。それにくらべるとこの文にはある種的情緒的なメッセージがふくまれている。その点、記憶にのこりやすかつたのだらう。だが、それだけではなくて、かすかにナルシズムのただよう幼年期への郷愁じみた気分が、いまの

若者たちのアンテナにふれたのではないか、という印象を私は抱いたのだった。

現代の若者の心の底には、「オトナ」になることへの拒否がある。彼らは「オトナ」として扱われたがらない。二十二歳といえば就職を目のまえにした年齢だが、そこでまだ「ガキ」としての自己規定が世の中に通用すると考えているところに、「ぼくらの時代」の現代性があるのだろう。この自己規定はおそらく彼らが社会にでてからもずっと生きつづけるのであろう。私たちとは種族をこととした永遠の子供たちによって、これからの社会は満たされて行くといった予感がする。

私はここで「ポーの一族」のしたことに対して、「一人の生命を抹殺する行為は売春あっせんより罪が重い」などと野暮なオトナの論理をふりかざすつもりはない。死にたがっている女高生を「殺してやった」と言わず、「てつだってやったのヨ」と言いつづける薫くんたちの「カワユラシサ」に、血縁を見出しがたい、と言うだけである。

もつとも、きみらの時代の若者たちがすべて薫くんらの自己主張に共鳴するかどうかは、別の問題である。

こころみに、きみらより一つ下の世代の高校生にきい

てみた――

「二十二歳の大学生が、自分のこと、ガキだといってるの、どう思う？」

「二十二なんて、オジンだよ。あのひと（作者のこと）

よく知らないんじゃないの、いまの若いコのきもち

……」

『菊の雨』を読む

「アンナモノ、作文デスコ」

と作者は言ったそうだけれど、そのわずか文庫本一ページ半の作文ほど、ことばの魔力を感じさせる作品は、私にとって少ない。

内田百閒の「菊の雨」である。

旺文社文庫版の巻末の解説に、辰野隆氏によるこの小篇の梗概がのっている。まずこれを紹介して、どのような筋書であるのかを示そう――

百閒入道の著作を僕は折にふれて読んで来たが、僕の最も感服して、今もときどき思い出して愛誦するのは「菊の雨」と題する一文である。今はこの述作は随筆集『菊の雨』の巻頭を飾っているが、それはかつて入道が陸軍教授たりし頃、ある年の秋、新宿御苑の観菊の宴に招かれて、黄菊白菊大輪小輪の見事な花の列をしみじみ眺めて帰宅すると、折から大雨となり、降りそそぐ雨の中に、今見たばかりの菊の列が、列の終わるところから逆に列の始まる方へ雨の間を縫って回

りだす、不思議な幻想を、実にたくみに描き出した傑作なのである。

その昔、作家志望の青年たちは、志賀直哉の短篇を原稿用紙のマス目に引き写して文章の稽古をしたというが、私もこの尊敬おくあたわざる名文家の爪の垢でも煎じて飲んだら、少しはましな文章が書けるようになるのではなからうか、とずっと思い続けていた。ただ、引き写しただけでは仕方がないので、ついでに読むことにした。読んで一つ一つの文に仕掛けてある忍者の幻術マジックのようなことばの妖術を、探ってみようかと思う。相手が巨人なので、とても敵うわざとも思えないが、このごろではどんな文章にも複数の意味があり、読み方は読み手の自由ということになっているらしいから、暇潰しにやってみても、誰もとがめはしまいと居直ったものだ。

まず冒頭――

観菊の御会に召されて行くと鬱葱たる御苑の森が展げて、金風の吹き渡る玉砂利の広場に出た。

曲者は「召されて」ということばだ。もちろん召されたのは陸軍士官学校のドイツ語教官内田栄造氏で、召したのは宮内庁（か省か）とでもいうところなのだろうけれど、このことばは「招くもの」の存在を指示していて、「召す」というからには明らかに高貴、神聖な存在で、それはあるのだ。だからこの一見さりげない随筆風の文章ははじめから超現実性を示唆している。「招くもの」とわれわれとの間に「森」があり、ただ「召された者」ととってだけ「森」は展くのである。金風——清澄な秋の風に吹きはらわれる「玉砂利」は、〈神の座所〉への参入を意味し、われわれはいつきよに密儀参入をはたす。だがそのことに誰も気づかない。

向うの際に片屋根を掛けた花壇があつて、一様の礼装をした拝観者達が、疎らな列を縮めたり伸ばしたりしながらゆるゆると流れてゐる。

人の列が「流れ」であることをここで記憶させられる。

「疎らな列を縮めたり伸ばしたりしながら」という描写の尋常でないことは誰にも分かるが、すでに人波はもやのかかった存在のようになっていて、「私」との間に現実的な距離を失っている。「私」の脳髄に惑乱が始まっている証拠である。

人と人の間からの瞬と輝いて目をまぶしくするのは、まともに向いた菊花の大輪であらう。

前段の「一様の礼装」がここで利いてくる。フロック・コートかモーニングか、いずれにせよ人の列は暗色である。その向こうから花——色彩が、こちらに視線を送っている。

私も足を早めて人人の列の後に従つた。

全篇中「私」という単語が登場するのはこの箇所のみだ。目に映ずるものに終始するこの小品のなかで、筆者の行動が描写されるのもそうだ。ここには私小説的理性がはたらいっている。菊を見るために心せく、筆者が映し出されている。シ音の重なりはそれを強調している。

白菊の白さも黄菊の黄色も世の常の色ではない。花瓣に不思議な光を湛へて、辺りに影を射すばかりである。懸崖の小花は靄を振り掛けた如くであり、大咲は人の顔よりも広く、茎も葉も見えない乱咲、一莖一花の咲分け等賞歎するに暇もない程次ぎ次ぎに目の先の色が移る。

菊の現実の姿がのちの幻想に姿を現すときの用意に「懸崖」「咲分け」といったことばが現れる。心にとめるべきは「光」。

ただし、花のみごとさ美しさはいくら説かれてもわれわれ読者の経験とはなり得ないし、作者が伝えたいのもそれではないことを知っておこう。花の描写など表層にすぎない。百閒がここで読者に明け渡しているのは、「目」なのである。

「大咲は人の顔よりも広く」といった場合、実際に菊が直径何センチかなどということが問題でないの言うまでもないが、先程の文章にもあるように、菊は筆者に「まともに向」いている。いわばこちらを見ている菊も「顔」なのである。これに向かい合うには、菊の美、菊が発する光に、自己の存在を拮抗させるほどの緊張こ

そ必要である。そのようにして「顔」を向け合っている菊と一人の男と、そのはりつめた関係を、書いているのだ。見る者は一人であるが、菊は次ぎ次ぎと形を変え、彼におそいかかっている。それは氾濫であり、渦であつて、彼を巻きこみ、どこかへ運び去ろうとするかのようだ。

菊作りに何の心得もないので、ただ花を見て驚くばかりであつたが、

しかもこの男の見ていたものはただ「花」のみではない。「花作りに何の心得もない」のが驚嘆の理由だとすれば、菊のうしろに、彼はこれを創つたものの影をみている。菊作り職人の黒くうずくまった影をみている。そしてその目に見えぬ影は、菊の美しさ以上に彼を脅かし、圧倒しかけていたのである。それは筆者百閒もまた、文を「創る」者だからだ。招かれて見せられたものは、いわば人と人との合作である。彼におそいかかる菊の〈美〉とは、人のわがが喚び寄せた神的なもの影なのである。

御苑を辞して後家のちに帰つてから目の前に妙な物が見え出した。一つ一つの花を区別して思ひ出す事は出来ないのであるが、花壇に向かつて左から右へ観て行つたのと逆に、右から左へ不思議な色の帯が流れる。

御苑につくとすぐ人の列を「流れ」ととらえたことがここで生きてくる。作者は菊を眺めている間われを忘れ、自分が足を運びつつあることを忘れ、人のあとについて菊の前を流れて行つた。その全身は一つの「目」と化し、まえをゆるゆると菊は右から左へ流れた。

感覚というものはひたすら受動的なもので、こちらから対象にはたらしきかけることができない。より深く、より十分に官能の悦楽を味わおうとして、他の知覚感覚を麻痺せしめてひたすら見ることに全霊を集中すれば、見る者の存在はいわばからになる。メルロ・ポンテーが森を描く画家を例に引いて「森が画家を見る」といった状態に達したとき、脳裡の画布にすでに絵はでき上がっている。のちに描き上げられるものは再現にすぎない。菊に「見られた」百閒は、家にもどつてもまだその執拗な視線からのがれることができない。彼の前に流れだした「不思議な色の帯」は、方向の感覚を失つたまま花の

中をさまよつた彼の網膜にたくわえられた映像である。

夕方から空がかぶさつて外が暗くなると同時に大雨が降り出した。

百閒の文学に〈雨〉が果たす役割は大きい。「南山溝」という小説とその終章である「断章」において、女がふたり、雨とそのヴァリエーションである高潮に出会つて死んで行くが、〈雨〉は世界を変質させる魔の影をおびている。理性の支配する世界に狂いを生じさせ、陽画を陰画に変えるきつかけとなるのが〈雨〉である。その雨は豪雨で音響をとまなう。晴れた玉砂利の上はしんとして菊だけが音もなしに笑いさざめていたが、雨の中に咲く幻の菊は異様な叫び声をあげながら暗中に浮き上がってくる。

廂を敲いて行く雨脚の音を聞いてみると、又花壇の菊花が目先に浮かんで、左へ左へと動いて行く様である。片屋根は検皮葺であるが油障子を覆つた所もあつた。御苑の暗い空から降り瀟々そそぐ大粒の雨は、花壇を包んで、

軒廂の雨音が御苑の片屋根を敲く音と変わり、あつというまに作者は雨に降りこめられる花壇に在る。音が映像を呼び、幻は雨音を幻聴に変える。

椀皮も油障子も突き破らうとする下に菊花は闇をはね返して燦爛と輝いてゐる。

花壇はまた百閒が独り坐す部屋の闇にほかならず、菊はそこに、手の届くところにある。煤介となることばは「油障子」であろう。障子を閉ざした雨中の百閒の部屋の屋根をも突き破らん勢いで降りそそぐ雨。私はこの箇所が大好きで、唇にのせるために「菊の雨」をときどき読み返す。とりわけ何か煩いごとがあつて心朽ちかけたとき、「菊花は闇をはね返して……」の件を口ずさむと、濡れそぼれた心が凜然と立ち直る気配をみせることすらあるのである。

あれが咲分け、あれが懸崖と昼間の記憶を追つてゐる内に

ここでは菊が花辨の一つ一つまでよみがえつて百閒に

語りかけるが、

色の名も解らぬ不思議な帯が滔滔と流れ、

幻影は混乱しはじめる。菊との格闘に百閒の肉体が耐えられなくなつたのであろう。幻は彼をおそい、夢の氾濫はとどめようもなく、彼の身うちのすみずみを浸して行く。

繁吹きを上げて降り込む暗い雨の裾を染めてそこいら一面がほのぼのと明かるくなる様子である。

菊はもはや花ではない。〈雨〉である。色の帯もなくなつてしまつた。そしてぼんやりと白み始めた夜明けの闇のなかに、一晚中雨音をきいてまんじりともしなかつた百閒の目が、天上を向いてかつと見開いている……

雨は定年退官を控えた百閒を脅かす老いと死の影、菊はそれに抗する彼の〈精神〉、「菊の雨」の幻想はすなわちこの戦いをつたえる一夜の夢物語である。

遠藤周作とモーリヤック——似ているところ

一九八九年七月三十日から三日間、下関において、日本キリスト教文学会九州支部第十一回夏期セミナーが行われた。日本近代におけるキリスト教的文学の系譜をたどる過程で、今回は椎名麟三と遠藤周作が取り上げられ、四つの研究発表、「信仰と文学」というテーマのもとに三人のパネリストによるシンポジウム、二つの映画鑑賞と、三つの講演が行われたのである。その際なんと私は「遠藤周作とモーリヤック」という題で、講演者の一人に名を連ねた。三〇年来の友人であり、これまでフランス文学者として、またキリスト教文学者として多くのすぐれた業績をあげて来られた当学会の運営委員のひとり、九州国際大学の水波純子さんの推挽によるものであった。日本キリスト教文学の系譜については、私自身強い関心を抱かないわけではない。だが繁雑な日常のなかでは、研究という名にも値しないモーリヤックについての知識にくらべてすら、自国の文学についてのそれはきわめて散漫なものにすぎない。到底、人前で講演などできるは

ずのものではない。しかし一方で、おそらくこのような機会がなければ、現在進められているキリスト教文学研究の一端に触れることもなく怠惰にまかせて日を送ることになるかと思ひ、むしろ自分の勉強のために、非力をもかえりみず、講演をお引き受けることにした。遠藤に関しては、俄か勉強ではどうにもならないので、むしろモーリヤックに力点をおいてお話をすることを、水波さんを通じて、会のご了承を願って、その場に臨んだのである。

不慣れなうえに、草稿も作らず、その場でつい前置きのつもりで、日本におけるモーリヤック受容の歴史的背景とか、モーリヤックの社会派としての側面とか、遠藤を通してのみこの作家を見ているのでは、ともすると欠落しがちな部分について、だからだとおしやべりしているうち、あつという間に時間が過ぎてしまった。演題である両者の比較については、まだひとことと言及もしていない。恥ずかしかつたが、時間を強引に十分ほど延長

して、用意してきたメモを読み上げ、僅かな説明を加えることで切り抜けた。しかし、さすがこの主題一筋に思いを潜め、研究を重ねておられる諸学者の集まりである。懇親会の折りに聞かせて頂いた出席者の感想にも、私の言いたかったことが、理解され、ある共感をもって受け止められたことがうかがわれ、とても感激したのである。

以下は、その時話し足りなかつた、メモの部分を、行われるべきであつた講演の体裁に見立てて、多少展開してみたものである。セミナーでお知り合いになつた方々にも読んでいただければ、不十分だつた話の補いにもなり、また新たな反論、ご指摘なども頂けるかと、ここに掲載する次第である。

まず、メモそのものを目次として掲げることから始めよう。

一、遠藤周作とモーリヤックの「似ているところ」

- 1 カトリック作家である。
- 2 キリスト教に母性を見ている。
- 3 人間イエスを作品化している。
- 4 内面独自の手法を好んで用いる。

二、遠藤周作とモーリヤックの「違ふところ」

- 1 テーマ小説（遠藤）とそうでないもの（モーリヤック）。

- 2 両者のカトリシズム。

皮膚（モーリヤック）と洋服（遠藤）。

聖人の子孫（モーリヤック）とかくれキリシタンの子孫（遠藤）

- 3 両者の人物像の核。

明晰性（モーリヤック）と愚かしさ（遠藤）。

- 4 「惑星（限定された小宇宙）」モーリヤックと、

「旅」の遠藤。

一回で書き終えるつもりが、書き始めてみると結構難しい。しっかり考えておらずに物をいうものではないことをしみじみ悟り、セミナーでお話ししなかつたことを、かえつてよかつたと思つた。そういう訳で、書くほうも時間切れで、今回は前段の「似ているところ」だけにとどめざるを得ない。お話ししたいことの要点はむしろ後段にあるが、前段はその前提としてやはり省くわけにはいかないのである。最後まで読み継いで戴ければ、望外の幸せである。

一、遠藤周作とモーリヤックの「似ているところ」

ー カトリック作家である

「カトリック作家」という言葉は、「キリスト教作家」とくらべてなんとなくなじみにくい、「キリスト教文学」だとなんとなくわかるが、「カトリック文学」にはカトリックでないとよくわからない文学というような、人を疎外するニュアンスが感じられる。「沈黙」や「テレーズ・デスケルー」は「神」とか、キリスト教、ましてカトリックの教義などに関心を持たないひとが読んでも十分に面白いのだから、ことさら彼らを「カトリック作家」と呼ぶことはないのではないか——。こういった議論があります。じつは私もその意見に賛成です。遠藤もモーリヤックも、決して「カトリック小説」といった枠をはめられるような小説を書こうとしたことはない、むしろそれだけは避けようとし、そのための努力を傾注した作家であることは、皆さんご存じの通りですから。ですからここで「カトリック作家」というのは、「カトリック小説」を書いた作家という意味ではありません。では、どういう意味なのでしょうか。

一つは、彼らが二人ともカトリック教会の信徒の一人であり、かつ作家（主に小説の分野での）であるということです。「信徒」といった場合、日本ではその思想、信条の面がよよく意識されますが、西欧では必ずしもそうではありません。「信徒」を意味する言葉にもいろいろあり、前の講演でもちよつと触れましたように、宗教には個人の信仰対象の側面だけでなく、社会制度そのものといった側面もありますから、「信徒」とは、まず第一段階として「カトリックの洗礼を受けた者」である、という規定を採用しておきましょう。（たとえばその深い思想性がキリスト者以上にキリストを志向し、キリスト教的神秘性に触れていたシモーヌ・ヴェイユは最後までこの意味での「信徒」となることを拒みました）

しかし、洗礼を受けたというだけで、その人をカトリックだというなら、ヨーロッパの思想家、文人の大半は「カトリック作家」になつてしまつてしまうでしょう。次の段階に進む必要があります。それは「カトリックの信仰に生きる者」ということでしょう。「信仰を持つ」とか「抱く」という言いかたもできるでしょうが、敢えてその段階はとばします。「書く」ということは一つの行為であります。一方、「信仰」は生きかたのすべてに関わ

るものです。とりわけ文学において、人間や世界をどうとらえるか、を抜きにして作品を造形することができない以上、「信徒」であることと作家であることのあいだには、内的なつながりが存在しなくてはなりません。

「カトリックの信仰に生き、かつ作家である」とは、この内的なつながりを自己のアイデンティティーとすると、信仰と文学とを不可分の関係におきつつ、創作することを言います。遠藤もモーリヤックも、そうした作家のひとりであることは、論を待たないと思います。

片方に信徒であることを置いておいて、それとは無関係に創作活動が続けるというようなことも、むしろ不可能ではありません。現代はとくに、宗教の個人にたいする束縛が緩み、消失しかかっている時代です。かつてジャン・ジャック・ルソーが「神は自然のなかに感知される」といっただけで国家権力の追求を受けた時代とは異なり、カトリシズムも社会制度としての強制力はまったく持たなくなりました。「信仰」は、今日完全に個人のものとなり、作家が信仰を持つまいが、自由であります。「カトリック作家」とは、むしろこうした無神論的風土のなかにあって、この絶対的とも見える自由、敢えて自ら、過去の、古びた伝統的価値観の枷かぎを

課そうとする者です。二十世紀に生きていく以上、無神論は決して彼らにとつて外在的なものとどまりません。彼ら自身のなかにも深く根をおろしていることをみのがすわけには行かないのです。カトリックでなおかつ作家たらんとする者は、そこに当然生じる緊張関係を引き受け、なぜいま「カトリック」なのか、をいつも自分にたいて問いかけていなくてはなりません。

この問いかけに対する答えは一つです。彼らが、作品に描こうと願う人間的眞実——それは信仰を持つ、持たないにかかわらず、あらゆる人間に共通するものなのでなくてはならないのですが——それを作品のなかに生み出すために、彼らの信仰が役立つからです。誤解をおそれずに言えば、彼らはカトリシズムに奉仕しているのではなくて、カトリシズムを文学に奉仕させているのであり、それも自分の内的自我が作品化の過程でそれを必要とするかぎりにおいて、行っているのです。

セミナーのシンポジウムで「異端」が話題に出ましたが、現代のカトリック作家はおおかたが、中世的な意味からすれば異端でありましょう。亀井勝一郎流にいえば「書くこと」は罪悪です。それはかつて人類を救う普遍の絶対的眞理であったものを、小説家一個人の自我のな

かに封じ込め、想像力による歪曲を加え、みるかげもな

いみすばらしい形で公衆のまえに提出することです。無神論との緊張関係にくわえて、彼らの内部に、カトリシズムそのものと緊張関係があることをのみのがしてはならないと思います。すくなくともモーリヤックにはその自覚がありました。そしてこの両面の「敵」にたいして、自己の全貌をさらけだすこと、フランス語でいえば *livrer* すなわちキリストが逮捕されて十字架にかけられたときと同様に、全面的に自己を明け渡すこと以外に自分の創作のモチーフはないと、この作家はいつております。これが、「カトリック作家」の宿命なのだ、と。「カトリック作家」とは、まさにこのモチーフにしたがって物を書く人をさしている言葉なのでしょう。

2 カトリシズムに母性をみている

セミナーにおいて、この問題が活発な論点となつたのは記憶に新しいところですが、私が遠藤とモーリヤックの共通点としてあげたかったことは、カトリシズムのなかにもともと内在している「母性原理」についてではなく、この二人が現実の母によつてカトリシズムに導かれ、その結果母と教会、あるいはカトリシズムを一体化して

とらえている点です。

遠藤周作は夫と離婚した母に連れられて満州から帰国した少年時代、十一歳で、母、兄とともに神戸の夙川教会で洗礼を受けたということですが、モーリヤックのほうは生まれると同時にです。しかし、それから二十箇月して父親が病死するのですが、実はこの父親およびモーリヤック家の男たちというのは、大革命以後の百年の間に、羊飼から大地主にのしあがる新興ブルジョワ階級の、決して無神論とまではいかないけれど、十分に反教権的な自由主義を標榜する人達でした。それに対して母親は、ポルドーの豪商の娘で、典型的なカトリックです。三代で寡婦となつたこの人は五人の子供とともに一時実家の母のもとに身を寄せますが、じきにその母親もなくなり、婚家と実家双方の親戚の助力を仰ぎながら、遺された土地の、松とぶどうからあがる収益を管理して、五人の子供を立派に育て上げます。この母親の心を支えたものの、精神のよりどころのすべてが、カトリックの信仰であつたわけです。

このように、遠藤においてもモーリヤックにおいても、父親なき家庭の母親によつて肉付けられた、具体的で、ひたむきな、女性的な信仰のありかたを、カトリシズム

の本質としてとらえる傾向が生まれるのは、その生い立ちからして当然でありましょう。

ひよつとすると、遠藤とモーリヤックを結ぶもつとも太い紐帯はこれではないか、と私は思っています。あとで述べるように、私の印象では、この二人は作家としてはかなり異なるタイプに属する作家のように思われませんが、また、今回お話しする余地があるかどうか疑問ですが、『テレーズ・デスケルー』についての遠藤解釈には、モーリヤックに即してみた場合、かなりの誤読的要素が含まれているように思います。にもかかわらず、遠藤自身この小説を、もつとも「愛した」小説として、作家としての原点に据えているのは、遠藤がかつて若くして最初にこの作品に接したとき、夫を愛することのできないこの女性を、自分をともなうて離婚した生母のイメージに重ね合わせて読み、「母」を通してこの作品を自分の内部に取り込み、骨肉化してしまったからではないかと思われるからです。(モーリヤックのほうからしますと、テレーズはどちらかというと、彼の死んだ父親のほうに近い人物なのですが。)

ともあれ、「母」とカトリシズムの一体化は、なんといつてもこの二人の共通項です。しかし、同じく母を通

してカトリシズムへ、という道をたどったからと言って——いや、もつと正確には二人とも、カトリシズムの方が母を通して彼らに届くのですが——二人の「母なるもの」のイメージは微妙に異なっています。簡単に言うなら、遠藤の「母」には無限に人間の弱さ、過ちを許すプラス・イメージしかないが、モーリヤックの方には「子」を呑み込み、支配し、駄目にする、太母的なマイナス・イメージが同時にあつて、「母」の内容を複雑にしていることでしよう。

このことは、「カトリシズム」というもののイメージに関しても言えるように思います。遠藤の場合、カトリシズムのなかにある負の要素は、「聖職者たちが教会で教えている神」として、はつきり主人公の外側におかれているのに対し、モーリヤックの場合、現実の信徒集団や個人がおかす制度的倫理的欺瞞は「母なる教会」の陥る「ファリサイ主義」として、内側に取り込んだ形で糾弾されています。(小説「パリサイ人」の主人公が、女性であることに注意が必要だと思います)

そのようないくつかの相違点はあるにせよ、「母」を神と人との「通路」とすることは、この二人の作家のカトリシズムを、思想的というよりは具体的、形而上的と

いうよりは官能的なものたらしめ、作品を生かすことに役立つています。

またそれはこの二人をきわめて現代的な作家たらしめている一要素ともいえるのではないかと思えます。ツルゲーネフ流の「父と子」のドラマは、ブルースト以後「母と子」のドラマにとって代わられたのではないでしょう。別の表現でいえば、いまの世界には「父親」が不在なのです。すくなくとも人間が救われるか否かの決定的な場面において「父」が沈黙していることを、誰もがなんとなく気付いてしまっているのです。そのため行動、決断といった男性的、積極的原理は悪に向かう側面において描かれがちであり、許し、慰めといった消極的、女性的原理は、その受動性、消極性そのものによつて、肯定的に描かれがちです。

セミナーでもT先生から、「キリスト教が変質したのか」という質問が出ておりましたが、カトリシズムそのものの女性化という傾向も否めないと思います。モリーヤックと遠藤が宗教教育をうけた二十世紀前半は、カトリック教会において、マリア信仰が空前の隆盛をきわめた時代でもありました。

また「母性原理」に対する過剰ともいうべき期待は、

M先生の発言にもあつたように、日本の社会にはもともとなじみ深いものだったのでしよう。そこへ戦争による「父性の破綻」を経て、戦後社会では、おもてだつてはまた「父」主導の枠組みを崩さないまま、家庭を核としてふかく日常の心理に浸透していったように思います。遠藤が「沈黙」で「母なるキリスト」を描くことによつて成功をおさめたのは当然のことかもしれませぬ。

たしかに人間の弱さを許し、苦しむ者の傷を癒す、「母なるキリスト」のイメージは、感動的でないとはいえません。しかし「母」の全能は「父」の不在によつて成り立ちます。それは「子」の無力化をひきおこしかねません。「母」の過剰支配は、成熟を妨げ、現実からの逃避を「子」に強いやすいのです。もはや本来的意味での「子供」でない人間が「母」の全能性という幻想で自らの無力を慰撫するのは、一種の病理です。無論小説世界は社会の病理そのものを反映するものですけれど、同時に、作家たるもの、そのことに気付いている必要があるでしょう。遠藤周作が「母性の過剰」がもたらす危険にどの程度気付いているか、といったことについて、私はまだはつきりとした認識に達しておりませんが、漠然と、「沈黙」から先に進むためには、この作家は「母」

から離れる必要があるのではないか、という気がしています。S先生の最後の御講演中にあつたように、私も遠藤作品のモチーフの一つに、生母を捨てたという罪の意識があると思います。「母性」のプラス・イメージはむしろこの罪悪感の裏返しとして出てきているように思えるのですが、「母」から離れることは母を捨てることではないはずで、それは「子」ならぬ「個」としての存在の孤独さを引き受けることであり、「母性」に救いをもとめるのは、いわばこの孤独さになかば気付きつつ目をつぶることです。「神」との接点には、やはり「個」の孤独さをおく必要があるでしょう。それが遠藤文学の質を高めることに役立たないはずはないと思います。そうしてはじめて、母をふくむ「他者」との関係も、また「父」も、浮き彫りにされてくるのではないのでしょうか。お節介なようですが、そう思っております。講演の際、私は「遠藤は『侍』によって大作家となった」と申しましたが、それは、この作品登場人物すべてに孤独の影がつきまとい、お互い、あまり安易に分かりあつたり、親しみあつたりしないことを、私なりに評価しての言葉と、ご理解戴きたいと思えます。

3 人間イエスを作品化している

遠藤周作が『イエスの生涯』『キリストの誕生』『私のイエス』などで、イエス・キリストを主題とする作品を書き、彼自身の信仰の証とすると同時に、一小説家の筆になる独自のキリスト像を創造していることはよく知られています。モーリヤックにも『イエスの生涯』があり、遠藤に遠藤キリストを書くことをうながしたものの一つに、おそらくこれがあつたことは想像にかたくありません。

また、歴史上のイエスではなく、小説中に作家のイエス像が託された人物を求めらるなら、遠藤には『おバカさん』のガストン、モーリヤックには『小羊』のグザビエという、どちらも神学生になりそこねた、無力でイノセントな青年が見いだされ、これにも後者の前者にたいする影響をみてとることができます。もともと二つの作品自体はかなり性格を異にするものですけれど。

おそらく存在したであろう影響関係をさぐることも大切でしょうし、両者が、それぞれの個性を映して独自のイエス像を作り出していることにも、興味がそえられるところでしょう。しかしここでは、そうした細かい作業

をしている暇がありませんし、私自身あまり食指をそせられません。それよりも、共通性の意味するものをまず考え、そこから「母」の場合のように、そこにある相違点を透かし見たいと考えます。

二人の共通点は、両者ともに、「人間イエス」に徹して、その生涯を書いていることです。われわれとなんら変わるところのない、感情をもった、肉体をもった一人の青年を描こうとしていることです。キリストのもつ「超越性」は排除されて描かれます。小説家の書くキリストなら、それが当たり前と思われるかも知れませんが、必ずしもそうではありません。絵画彫刻をはじめとして、無数のイエス像をもつカトリック世界では、「人間イエス」を主題にすること即キリスト教的ということにはならないのです。むしろ超越性を抜き去って人間性のみを問題とするやりかたは、ルナンのそれも、ロワジ神父のそれも、無神論的近代主義のレットテルを貼られて罵々^{ごうごう}の非難を浴びるのが一般だったはずです。遠藤の「イエスの生涯」を読んで、私が最初に持った感想は、「なるほど、第二ヴァチカン公会議は世界を変えたな、しかし、ほんとにこれもカトリックのイエスとみとめられるのだろうか、いいのかな」という微かな疑問でした。

誤解のないように、言っておきますが、私は遠藤やモーリヤックが自分なりの「人間イエス」を書くこととやかく言っているのではなく、こういうことができるのは、教会の進歩だと思っています。この二人は、それぞれの理由から、敢えて自己の信仰告白にこの形を選んだでしょう。そこにはカトリック作家としての全面的な自己投企がなされているわけです。

小説中に無力でイノセントな青年像を、キリストのイメージに重ね合わせて書くこともそうです。他人の苦痛を目の前にすると、そこから目が離せなくなり、その人に付き添って、代わりにその苦痛を担おうとしたくなる。そのため、つい自分が歩いているところからどんどん脇道にそれて行き、結局命まで差し出してしまふ、失敗の人生を聖化するのが、この二人の人物像の共通点です。「イエスの生涯」においても、この二人の書くイエス像には「弱きキリスト」、哀しみのイエスといったイメージが付きまといっています。弱い者、苦しむ者、小さき者を、強い者、義^{たか}しい者、幸せをすでに手にしている者に優先させ、「仕えられるため」ではなく、「仕えるために」この世に來たイエス、誰にも理解されず絶対の孤独のうちに、裏切られ、辱められ、棄てられて十字架の上の死を

迎えるイエス——酷薄な生を生きる者にとつて、名状しがたい慰めをあたえる優しいイエス像です。

ただ微妙な差について言うなら、遠藤のイエスを神に押し上げるのは、自分を裏切った弟子たちを十字架上で許しながら死んで行くイエスの姿に衝撃をうけた弟子たちであり、その、あくまで人間的な感情でありますけれど、モーリヤツクえがく十字架上の死は、神のさだめた計画を、イエスが自発的に達成します。「人間イエス」とは、神のほうが、超越性を捨てて人間に到達する道筋でもあり、十字架は神と人間が出会う接点です。キリスト・イエスは「人間」として十全に生き、最後、十字架の上に死ぬことによつて、すべての人間に、神と出会う道を開くわけです。これが「受肉」とか「託身」とかいわれるイエスの生涯の意味づけですが、いくら超越性を排して人間イエスを書くとは言つても、信仰者モーリヤツクがこの点を曖昧にするわけにはいきません。カトリック信仰の根幹にかかわる箇所ですから。

遠藤はどちらかというといエスその人よりも弟子たち、イエスの周辺の悩める大衆に自己を同一化し、彼らの目を通してイエスを見ています。モーリヤツクの筆はもつぱらイエスを、その内外をめぐつて描こうとし、青年イ

エスをとことん自分に引き付け、自分をイエスのなかに投入して、描いています。この当時彼はアカデミー入りをして、アカデミー内部の権力抗争の醜さに呆れ返つていたため、神殿から商人たちを追い払うイエスの描写にそれが反映したり、また、母親の干渉にいらだつ青年イエスを登場させて、マリア信心の盛んだつた当時の信徒の^{ひんしゅく}響感を買つたりしています。

遠藤はいろいろな聖書字の知識を借りて、彼の解釈を作り上げています。モーリヤツクは四福音書以外の書物は参考にしていません。

こういつた違いは、両者のモチーフの違いにもよるのでしょう。聖書およびキリストを日本の風土になじみやすい形で紹介するのが遠藤イエス伝のモチーフでした。

つまり布教を目的のうちに含んでいます。モーリヤツクのほうには、これを通じてカトリシズムを解説するといった側面は全くありません。ただひたすら「個人的なイエス像」を創造するのが目的です。読者のほうも、よく知っている自分たちの先祖とか、歴史上の英雄とか、あるいはそれにもまして親しい人の話を、「おなじみのモーリヤツク節」で聞いてやろうといつたとらえかただったのでないか、と想像されます。

そして、結果としてモーリヤックの『イエスの生涯』はあまり成功したとは言えないようです。彼が小説作品のなかに描き出した「黒い天使たち」の誰彼にくらべると、このイエス像は生彩に欠けるように言われています。もつとも、作者のみ一方的に責めるのは酷かもしれません。最近でもよく映画に問題作が出ては物議をかもしているように、ヨーロッパでイエスを作品化するのには、ほんとに、大変な、まずほとんどの文句なしの成功など望めない仕事であるようです。信仰の有る無しにかかわらずイエスについてはなんらかのイメージを、誰もが独自に持っている社会ですから。

遠藤の『イエスの生涯』は成功作なのでしょうが、私はそのへんのところはつきりとは知らないのですが、福音書を日本の風土になじませる好個の解説書とは言えると思います。体験をまじえた、平明な語り方も手伝って、ここからだんだんとキリスト教に近づく人もいることでしょう。

成功の秘密は、遠藤がイエスでなく、弟子に自己投入する方法を取ったことでしょう。「愛」というよりは「慈悲」といったほうがびつたりする遠藤イエスのやさしさにかける、弟子たちの、ということとは作者の、「他

力本願」的信仰のひたむきさが、共感を呼ぶのだと思います。

そんなふうに見ていきますと、二人のイエス伝は、大分隔たったものという感じもしてきます。もしかするとその間の距離は、そのままヨーロッパと日本との距離に重なっていくのかもしれない。

4 内面独白の手法を好んで用いる

「内面独白（モノローグ・アンテリүүл）」というのは、作中人物の心のなかを、その人物の独白の形で表現することで、いまではほとんどの作家がそれぞれ独自な形でこれを利用していきまうと言えますし、映像表現にも大幅に使われていますから、とりたててこの二人の専売特許のようにいうのはおかしく感じられるかもしれません。もともとは、次号でちよつと触れることになるポール・ブルジェという、モーリヤックより先輩の作家が、この手法の創始者としての栄誉を担っているのですが、一九二〇年代のフランス小説界では、人間の内面を、時間・空間的にいわば宇宙大に拡大したブルーストの美学の影響もあって、盛んに使われました。日本には『テレーズ・デスケル』とともに輸入されたようなところ

暮れなずむ田の畦道——このあたりの田は小さく、古い水田地帯あるいは畑地であることを偲ばせたが、そのためかえって減反の対象にもなりやすいらしく、休耕田がめだった——を歩きながら、私はしきりとそのことを考え、東京を発つまえには思いもかけなかった、行先の知れない道を、辿りはじめてしまったという思いにとらわれていた。

第二部に纏めた鏡花文学に関する一連の文章は、一九八〇年（昭和五十五年）から八六年（昭和六十一年）までの間に書かれたものである（あとがき参照）。

その間参照した文献資料の主なものを掲げ、それぞれの著者にお礼を申し上げたい。

蒲生欣一郎『もうひとりの泉鏡花——視座を変えた文

学論』（昭和四十年）東美産業企画

大石修平『泉鏡花論考』（昭和四十三年）明治書院

別冊現代詩手帖『泉鏡花』（昭和四十七年）思潮社

吉村博任『泉鏡花——芸術と病理』（昭和四十八年）金

剛出版社

村松定孝『ことばの錬金術師泉鏡花』（昭和四十八年）

社会思想社

村松定孝『泉鏡花研究』（昭和四十九年）冬樹社

笠原伸夫『泉鏡花——美とエロスの構造』（昭和五十一年）至文堂

年）至文堂

蒲生欣一郎『鏡花文学新論』（昭和五十一年）山手書房

三田英彬『泉鏡花の文学』（昭和五十一年）桜楓社

巖谷大四『人間泉鏡花』（昭和五十四年）東京書籍

文芸読本『泉鏡花』（昭和五十六年）河出書房新社

生島遼一『芍薬の歌』（昭和五十九年）岩波書店

なお第二部の扉裏面に掲げた摩耶夫人像の写真は、東京書籍の御厚意により、巖谷大四著『人間泉鏡花』より転載を許されたものである。これについても謝意を表したい。

あとがき

今から十七年前のことになるが、一九七七年、私は親しい友人たちと語らって「豎琴」という同人雑誌を始めた。春秋年二回の発行は滞ることなく続いて、この秋三十四号を迎える。昨年、長かった編集・発行の責任を免じられ、煩瑣な実務から退くことができた。同人は新たな若い活力を得て、さらに発展する勢いを見せている。

一安心したところで、この小さな雑誌に書き溜めてきたものを、一つに纏めて読み直してみたくなった。私は自分に即して物を言う癖がつよく、好きな作家、好きな作品を語ることのなかにいつのまにか自分が剃き出しになってしまふ。日ごろ煩瑣な日常に取り紛れて見失っている己の顔を、鏡に映してみたくなったのである。

今回は日本近代文学に関して書いたものを一卷にまとめた。誌上発表の時期は、巻末の初出一覧に示したとおりである。

はじめの方の幾編かは、出身校である早稲田大学で語学の非常勤講師をしていたころに書かれた。そのため、早稲田のことがよく出てくる。

鏡花論は、若いときから書くことに憧れていた。だが、今の隆盛からは想像しにくいことだが、一九六〇年代の日本では、鏡花、とりわけその幻想的側面など、ほとんど無視されていたような気がする。もしそうでなかったのなら、家庭と育児に埋没しながら、ほそ

ぼそと語学講師と翻訳の仕事にしがみついていた私に、それを知るだけの余裕がなかったであろう。しかし、七〇年代の後半、鏡花があらためて脚光を浴び、優れた研究書が続々と出版されたことも事実である。それに触発され、子育ても一段落していたため、今書かなければ、という思いに衝き動かされて、盲滅法に筆をとった。雑誌を作ったのも、これを書く場をつくりたいというのが、理由のひとつであった。

鏡花ブームのなかでも、「草迷宮」は他にくらべてさほど関心がよせられていないように見え、好き勝手なことが書けると思ったのがこの作品を選んだ理由だったが、終わりに近いころ、岩波文庫に「草迷宮」がはいった。種村季弘氏の解説を読んでもみると、そこには球体のことも、子宮内回帰願望のことも、語りの入れ子構造のことも、分身殺しのことも、私などおよびもつかない明快さで語られていた。ちよつとがっかりした。しかし一方で「書いておいてよかったな」という気もした。書いておかなかつたら、「私の」鏡花は永遠に失われてしまうところだった。

「ミホの悲しみ——死の棘」が図書新聞の同人雑誌批評欄にとりあげられ、それがお目にとまつて島尾敏雄氏が、「読みたいから雑誌を送るように」と、おたよりをくださった。同封された、いまはもうどこにもない五百円のお札とともに、この封書は大切に保存している。その後だいたい経つてからふとした機会に知人を通じて、記憶に留めてくださったことがわかった。「書いてよかった」という思いはその時、しみじみとした。そして遠くからなりとお目にかかる機会を空しく待つているうちに、氏は早々と逝ってしまった。

「痛みの文学——子規」のとき、かつて大学で卒業論文を指導していただいた河合亨先生が、他界される五ヶ月前の病床から、子規の痛みに共鳴するとの、切々たるおたよりをくださったことも忘れられない。未熟さを恥じず、一冊の書物にすることを思いついたのは先生の悲報に接したときのことだった。

ほかに、行きつ戻りつの拙いこれらの覚え書にたいして、『豎琴』掲載中に読者から戴いた多くの励まし、懇篤なご批評、誤りの指摘等々は枚挙に暇がなかった。この場を借りて厚くお礼申し上げたいと思う。このような形に纏めるにあたって、それらを生かし、根本的な書き改めを行うことも考えたが、読み直しを始めると、書いていたときの自分が奔流のように蘇り、渦を巻いていまの私を飲み込み、いつきよに過去へ連れて行ってしまった。誤りを正すにとどめ、発表時の形態をそのまま残したのは、そのためである。

『豎琴』は雑多な個性の集まりで、ジャンルも固定しておらず、よくその中間的な性格を批判されたが、私自身の書くものにも、そうした欠点は付きまとうているように思う。

「評論なのかエッセイなのか、それとも自伝を書いているつもりなのか」とよく聞かれた。自分でもよくわからない。そのいずれでもあり、いずれでもないような気がする。強いていえば、偏愛する日本近代の文学作品と、それを生んだ作家の個性に私自身を対面させ、対話させることで、普遍に通じる人間性の在り様をさぐるうというのが、目標であつたような気がする。「個を通じて普遍に」——それはおそらく私のおぼつかない生を支えてくれたフランス文学が、どの時代にも高らかに掲げていた目標であり、無意識のうちにこれ

にならっていたのであろう。

「文芸人間学」とおこがましくも名付けた所以である。

文学は衰頹している、と言われるが、戦後の復興期に青春を迎えて、本屋へ行くたび「ここにある本は全部読んでやろう」などと思いつながら、その千分の一も果たせずに老いを迎えてしまった者にとつて、文学はまだまだ面白く、無限の逸楽を秘めた宝庫である。命の火がともりつづけている間は、読むことを止めたくない。

最後になったが、このような綺麗な本を作ってくださいな近代文藝社編集室、とりわけ担当の木村尚子さんに、感謝を捧げたい。

一九九四年 秋

著 者

初出一覧

| | | |
|--------------------------|---------|---------|
| 『誘惑者』——高橋たか子を読むまで | 一九七七年九月 | 『豎琴』創刊号 |
| ミホの悲しみ——『死の棘』 | 一九七八年九月 | 〃 二 号 |
| きみらの時代——典子・薫をどう読んだか | 一九七九年九月 | 〃 五 号 |
| 「草迷宮」論考 序 | 一九八〇年九月 | 〃 七 号 |
| (一) 書き出し (二) 小次郎法師 | | |
| 「草迷宮」論考 (三) 球体幻想 | 一九八一年三月 | 〃 八 号 |
| 「草迷宮」論考 (四) 時間 | 一九八一年九月 | 〃 九 号 |
| 「草迷宮」論考 (五) 女 (六) 少年 | 一九八二年九月 | 〃 一 一 号 |
| 松任紀行——摩耶夫人像をたずねて | 一九八三年四月 | 〃 一 二 号 |
| 「草迷宮」論考 (七) 映画性 | 一九八三年十月 | 〃 一 三 号 |
| 「草迷宮」論考 (八) 小説家の小説家による小説 | 一九八四年四月 | 〃 一 四 号 |
| (九) 詞の旅 | | |
| 「草迷宮」論考 (十) 小次郎法師(再び) | 一九八四年十月 | 〃 一 五 号 |
| (十一) 〈夢〉……それは誰の | | |
| 「草迷宮」論考 (十二) 死——タナトス | 一九八五年四月 | 〃 一 六 号 |
| 覚え書・鏡花の性「草迷宮」論考補遺 | 一九八五年九月 | 〃 一 七 号 |
| 「菊の雨」を読む | 一九八六年三月 | 〃 一 八 号 |
| 遠藤周作とモーリヤック 似ているところ | 一九八九年十月 | 〃 二 四 号 |
| 〃 違うところ・その一 | 一九九〇年四月 | 〃 二 五 号 |

〃 違ふところ・その二

疚しさの文学——『廣学生』

一九九〇年十月

〃 二六号

痛みの文学——子規

一九九一年四月

〃 二七号

暴虐非道の文学——久生十蘭『母子像』

一九九三年五月

〃 三一号

一九九四年四月

〃 三三号

「文芸人間学」の^{こころ}試み
—— 日本近代文学考 ——

1994年10月31日 第1刷

著 者 中島 公子 (なかじま・こうこ)

発行者 福澤 英敏

発 行 巖 近 代 文 藝 社

〒112 東京都文京区目白台2-13-2
(03)3942-0869 Fax (03)3943-1232

印 刷 信 毎 書 籍 印 刷 株 式 有 限 公 司

製 本 小 泉 製 本 所

©1994 Printed in Japan

定価はカバーに表示してあります

ISBN 4-7733-3396-0 C0095

落丁・乱丁本はお取り替えいたします

定価2,000円(本体1,942円)

ISBN4-7733-3396-0 C0095 P2000E