

石川淳作品史試論・一九四五～五五年―〈焼跡〉から〈革命〉へ―(続)  
―「珊瑚」「鳴神」「虹」

山口 俊雄

\*ウイリアム・J・タイラー／鈴木貞美(編著)『石川淳と戦後日本』(ミネルヴァ書房、二〇一〇・三)に寄稿した拙稿「石川淳作品史試論・一九四五～五五年―〈焼跡〉から〈革命〉へ」には、紙幅の都合により掲載できなかった部分(2)(2)「珊瑚」、(3)「鳴神」、(4)「虹」があった。その部分をここに発表する。前掲刊本掲載部分と併せ読みたい。なお、論の全体像を見やすいものとするために、まえがき、2(1)、3の本文を再掲載し、1の章題・節題を掲げておく。

敗戦、被占領、物資不足、世情の混乱、戦後改革、逆コース、朝鮮戦争、レッドパージ、講和条約……敗戦後の十年間、混乱と可能性とが収束してゆく中で、石川淳作品史がどのような軌跡を描いたか。石川の〈革命小説〉を従来のように特権視して先立つ作品から切り離してしまわず、作品史的視野のもとに位置付けを試みたい。

1 敗戦後、「鷹」までの作品史通観

(1) 低迷期の存在

(2) この時期の傾向・特色

(3) 小説作法上の転換

## 2 《革命小説》「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」

前章では、敗戦後、「鷹」以前までの、特に低迷期の石川作品をざっと通観しながら、多くに共通して見られる傾向・特色を抽出してみた。それを踏まえ、この章では、《革命小説》「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」を論じよう。

例えば野口武彦が《これらの作品世界「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」で追求されている主題は、ひとくちに言えば、いかなる革命もその最深部に所有している或る形而上学的原質、あるいは神話学的部分をイメージとして顕在化させることである。》<sup>(1)</sup>と述べるように、「鷹」に先立つ低迷期の作品への評価とは全く対照的に、《革命小説》への評価は概して非常に高い。確かに、作品の緊密さ、完成度、読み応え、といった印象論的観点から言っても、そのような評価は大方首肯されるものであろう。

ただ、そのような評価が、《革命小説》を特権視し、それ以前の作品傾向から切り離してしまうために、見えなくなってしまうていることもまた多いはずだ。本稿では、従来の作品からの技法的展開の面や従来の作品のテーマを踏まえたとという連続性に留意して《革命小説》を見てゆくことにする。

### (1) 「鷹」

「鷹」(一九五三)に描かれるのは、レッド・パージで専売公社を觶首された若者・国助が体制の実態に接しながら変革の努力へ参加してゆく過程である。たばこ「ピース」<sup>(2)</sup>(平和)に「鷹」(武力・暴力、おそらく対抗暴力的なもの)を配して、目標・理念としての「平和」へ至るための対抗暴力の必要を示唆して終る。

まず、作中に設定されている反体制的非法組織について見よう。実は作中に「共産党」といった言葉は一切用いられていないのだが、レッド・ページにより非合法化・地下運動化した共産党の活動を踏まえていることは明かである。国助が受けた勧誘はかつてプロレタリア文学に描き込まれた戦前の非合法時代のリクルートに類似しているが、文学的な技法として先行テキストとの（重ね合わせ）が活用されたというよりも、同じような状況の再来によるものである。

「風俗としての共産党」とでも言うべきものならば、戦後、それ以前の作品にも時おり書き込まれていた。「窮巷売卜」（一九四六）には共産党への関心を語る若者が登場、《わたし》は食料問題だけでなく天皇制をどうするのかと《当世流行の政治意識》（②三九四）に批判的距離を示し、「かよひ小町」（一九四七）には、共産党活動に関わるよっちゃんの魅力を語りながら、売春婦の染香（＝マリア）を選ぶ《わたし》が描かれている。「華厳」（一九四九）には、戦中、入獄していたという左翼活動家が二人、主要登場人物として登場、「鳳凰」（同）には、お金を貯めて共産党を買収すると言う若者が登場、先に触れた「野守鏡」では、共産党が新興商人と同列の《アプレ景気のお仲間》（③五一六）扱いされ、「合縁奇縁」（一九五一）には、党の分裂も踏まえながら、一人の女性を取り合う共産党の活動家二人が描かれ、「蜘蛛」（一九五二）には、《もつとも進歩的な細胞のキャップ》（④三四五）たる主人公が、反動化の中で全くなすべもない姿が描かれる。

だが、中絶したため判断を保留すべき「華厳」以外の作品では、共産党あるいは共産党関係者が専ら肯定的に描かれるということはなかった。「窮巷売卜」「かよひ小町」では比較的肯定的とは言え、一種の流行現象となった共産党・共産党員を語り手が距離を置きつつ好意的に眺めるといふ程度のものであったし、「鳳凰」以降は、愚劣な世情の一端としてはっきりと揶揄の対象となっている。その意味で、「鷹」では大きく一歩踏み出したと言える<sup>53</sup>。

次に、この作品が一篇の《夢物語》として読まれ得ることを確認しておこう。

主人公・国助が食堂で一杯の焼酎をのんでいると、小犬が脚にからみつき、次にKに「仕事がないのか。」と尋ねら

れる。したがって、このあたりからあとすべて失業者が酒に酔って見た夢だとも受け取れるのである。《万人の幸福》(④三六三)を想ったために専売公社を敵になった失業者の夢が、明日の可能性に繋がるという夢物語というわけである。

ただし、かつての「曾呂利咄」(一九三八)のように、夢からの覚醒の明示、夢オチとしての種明かしはない。夢が実現されるべき夢である以上、醒めてはならない夢ということかもしれないが、ともあれ、《夢》の実体化という点で、「飛梅」の末尾で用いらたような〈ある登場人物の主観の実体化〉と切り離せない。もちろん、夢オチ的な枠が明示されていない以上、作品世界全体が夢(近未来ファンタジー)とも解釈できるが、その場合も、《夢》の実体化が働いていることは同じである。

この作品は、また、〈分身〉に満ちてもいる。

作品の初めの方で、国助の《手はいつのまにかEが描いてよこした「密造たばこの運搬先を示した」地図の紙きれをこまかく裂いて、それにマッチの火をつけて、灰皿の中に燃してみた》(三六八)ことに気付いて驚くが、《この操作は昨夜食堂のテーブルの上でKがして見せたのとそっくりおなじであった》(同)が、およそ作中での国助の重要な行動は、自発的なものではなく、分身的存在に導かれてのものなのである。

《想像を絶した上等のたばこの葉をしらべるとは絶対にいいことに相違な》(三七五) と思う国助の考えは、壁越しに聞いたEが少女へ性的働きかけを行った際の、《絶対がいいことなんだ》(三七三) という言葉をなぞったものだし、《茫然とした目のさきには、その窓硝子にほんやりうつり出た顔の、蒼ざめたこめかみに血が一筋ながれて、や、Kの顔……いや、それは自分の顔であった》(四〇二)。国助は、小犬やK、Eといった分身に導かれ、工場の仲間(兄弟Ⅱ味方Ⅱ同志)に同調、協働し、少女に叱咤激励され、最後は鷹と化しての先導・誘導を受ける。

同時に、国助は、ラジオのニュース番組の言葉などから、自分がどのような立場に立たされているかを教えられる。《逃亡者》。自分もその一人にちがひない。》(三九九) という自己認識は、聞えてきたラジオのニュース《——逃亡者

追跡中……》(三九八)によるものだし、《じつに自分は追跡されない逃亡者であった。「略」見すてられた死傷者。》(三九九)という認識も、同じくラジオの《現在までに死傷者約二十三名……》(三九八、三九九)という言葉による。《そのとき、国助は店の扉に「臨時休業」といふ貼紙がしてあるのを見た。休業といふ状態は、これを「臨時」のものだと告げてゐる。それならば、現在自分の置かれてゐる状態もまた決定的のものではなくて、やつぱり臨時のものだといふことになりさうである。》(三九九、四〇〇)

つまり、国助が自発的に行つたことはほとんどなく、《万人の幸福》という理想以外は外から促され、割り付けられたものなのである。国助は、失業後の仕事の誘いに乗つたことを発端として、全体が見えないまま、自分の役割を与えられ、出来る事態に巻き込まれ、徐々に敵味方の関係の中の自己の位置を把握し、明日の世界を拓くことの必要に目覚めて行く。先ほど見た夢の構図と関連づけるならば、様々な分身を夢の中に作り出し——夢だからすべての登場人物が自らの分身であると考えるべきか——、分身が分身をなぞりながら、明日の世界を垣間見る、という構図となつてゐる。

《空間構造》の工夫にも留意しておこう。

まず、たばこ密造の舞台となる《運河のほとりの家》(三六五)だが、《市街》から離れた、埋め立て地のような抽象性を帯びた場所となつてゐる。その歴史性の欠如、「地霊」不在の抽象性ゆえ、必ずしも現実に束縛されない何かが起こり得る場所である。

このたばこ工場の、あいだに運河一つ挟んだ対岸には、国助と同志たちが収容される留置場があり、両者の空間構造は類似している(四〇六、四〇七)。この類似性は何を物語るのか。未来はすぐそこにある、運河一つ隔てた彼岸にすぐある、という意味合いであろうか。あるいはまた、反体制運動に参加することと囚人であることとのある種の同質性を、両者のあり方の転換可能性・反転可能性を暗示しているのだろうか。

少なくとも、《鉄格子は頑強にひらかなかつた。鍵も錠もいふことをきかず、今それは外にむかつて閉ぢられてゐた。》

(四一三) という言葉から、留置所の鉄格子の内外の転換、今日の秩序と明日の秩序との転換可能性は明確に読み取ることができる。

この作品からは、また、前章で見た〈モノへの還元〉のヴァリエーションとして、むしろ〈モノからの生成〉とでも言うべき技法を拾い出すことができる。《ぼつんと一軒その家が立つてゐた。遠くから見ると、それは枯れた灌木のやうであつた。》(④三五九)とあるが、これが明日のたばこ、明日の歴史を作り出す巨大な工場と化す夢の舞台となる。

この作品は、さらに、巻き込まれ型の物語展開であり、成長小説であり、謎解き小説ともなっているが、〈イノセントな若者を主人公に据える〉という点では、「華厳」(浅間三郎、「白描」の鼓金吾タイプ)、「善財」、「南枝向日」の型を踏襲している。

《革命小説》関連作との関係も見ておこう。「鷹」において、《明日のたばこ》を製造する工場空間は《月》の光で特徴付けられているが、夢・幻想や狂気を象徴する《月》は、当然ながら、白日下の現実・今日的秩序を象徴する《太陽》と対照を含蓄しているよう。この対比が〈分身〉的な二人の女性に付与されていたのが、野口武彦が《発想は『鷹』と同工異曲であり、いわばそのデッサンにあたる作品といえるだろう》とする先行作「他人の自由」(一九五二)であった。「他人の自由」の主人公・友吉は、勤務する玩具会社が軍需転換しおもちゃはなく本物のピストルを作るようになったことから会社を辞める決心をし、反体制運動側へ武器を運ぶ役割を引受け、この武器の横流しに関わる体制側スパイの女・康子(太陽)とも、またこの世の不幸を体現したような反体制側の少女(月)とも関わる。体制側の闖入、身を挺して「自由万歳。」と叫ぶ友吉……実は、すべて映画のロケだったという粹付けが最後に示される。

野口が「鷹」の《デッサン》と言う通り主人公の設定は「鷹」に近いが、対比的・分身的に体制側にも女性を配置した点や、すべては映画のロケだったというメタフィクショナルな相対化が「鷹」との違いになっている。

野口は次のように言う。

ところで、作者はこの小説の結末をどういうわけか『他人の自由』なる映画の広告文を持ち出して来てしめくく

っている。如上の物語は、「諸君の自由のために絶対に見のがすことのできない芸術名画」を作るためのロケーションだったというわけである。このどこか落語のサゲめいた技巧はいったい何のために必要だったのか。おそらくそれは石川淳氏自身が自分の作品に、なかならずその作品秩序をつくっている日本語に照れてしまっているからである。他人。自由。不幸。血。これらのこの小説のキーワードは果して日本語として文体中に美しく落ち着きを得ているといえるかどうか。友吉の「自由万歳」の叫びなど読んでいて多少こそばゆい気がしなくもない。<sup>5)</sup>

ここでも、一人称語りを手放したあとの作品として、枠がなければ作品が批評的距離を伴いつつ自立することができない、という考えが作用したのではなからうか。《他人。自由。不幸。血》といった言葉の日本語としての未定着ぶりによる《照れ》という言葉・概念に関わる問題であるだけでなく、小説を作ってゆく際の形式・技法の問題でもあったのではなからうか。このようなテーマそのものから距離を取ろうとする相対化の姿勢を敢えて「鷹」に探すとすれば、先に見たように一篇を〈夢物語〉として読むことができるという点であろうか。だが、その枠構造は醜化されていた。また、既に見た「鷹」における〈反転可能な空間構造〉も一定の距離・相対化の表示とも取れるが、あくまでもテーマに内在した反転可能性・相対化であり、「他人の自由」に見られるテーマそのものを外から相対化して距離を取ろうとする態度とは異なる。やはり連続性よりも断絶の方が大きいと言うべきであろう。

## (2) 「珊瑚」

「珊瑚」は、「鷹」「鳴神」のように、主人公が自らの置かれた状況から制度の問題に目覚め、体制変革運動に関わってゆくという個人史の物語ではなく、人間の群れのエネルギーが主題となっている。

作品の終り近くに至って《この市にあるかぎりの人間のエネルギー全体がここに一気に、おなじ方向に、堰を切つてうごき出》(④四七二)す。《同じ方向に》とは、王のいる城へ向かってということである。《すでに、当麻の手からは

なれて、なにももの手をつけるすべが無いところに、仕事はひとりできあがらうとしてゐた。この流れの底には、なほ眼に見えぬ逆巻く渦があつて、そこになほおほくの人間の死体が沈まなくてはならぬとしても、いつたいそれがなにか。いかなる犠牲をも忘れさせるに堪へるこの流の速さは、ひどく当麻の氣に入つたやうであつた》(同)。結局、平群もカオルも少年も、そして当麻も、主要人物は皆、この流れの中に、個のかけがえのなさなどひとたまりもない非情な奔流の中に死体となつて沈んでしまふ。

一人一人の生と歴史の必然との葛藤の中、人ひとりを《ほんの小石ほどの一つまみの血と灰とのかたまり》(四七五)と眺める水準で考える当麻を登場させ、これぐらゐの非情な犠牲なしには王国が転覆などしないという、日本に起こらうとしない革命をフィクションの形で現出させようとした作品と捉えることができる。

死んだ人間が《血と灰》に還元され、人の群れが燃え上がる炎に照らされている様子が、美しくも非情に《珊瑚》と見立てられタイトル化されている点は、《モノへの還元》と捉えることができるが、ただし、革命運動にまつわる群れのエネルギーの必要性という重要な問題に密接に絡んでおり、その水準で人間を、人間の群れを見ることが作品の主題ともなっている。

個を重んじず、人間のエネルギーの量的動員(内乱から革命へ)にあこがれる非情さと観念性を持ち合わせる当麻とは対照的な人物として、《ボロとも屑ともえたいの知れぬものを身にまとつてゐ》(四二二)る不敵な野生児が登場する。この少年は個を重視し、当麻を批判する。諸家が言う通り、「焼跡のイエス」(一九四六)の少年そのもの(あるいは弟分といったところ)だろうが、ただ、「珊瑚」は「焼跡のイエス」の後日談であるとともに、その少年を相対化するところに主題が置かれているという面にも留意しておきたい。

この作品は、色と欲に目が眩んだ俗物たちのドタバタ劇系の作品——特に「藤衣」「野守鏡」「南枝向日」「合縁奇縁」あたり——と共通する味わいも持っている。ただ、それらの作品では人間のドタバタ騒ぎを突き放して、同じことの繰り返しと遠望するような冷たい距離感があつた。本作「珊瑚」は、革命運動にまつわる群れのエネルギーの必要性とい

う問題に集中されている点で大きく異なる。

過去の作品の主題の流れ込みという点で、もう一つ見落とせないのが、〈人間の弱さ〉の主題である。

《思想が発展するといふのは、具体的にはまちがへだらけの世の中の仕掛を乗り切つてよわい人間のむれのエネルギーが理想の方向に運動するといふことぢやないかね》(四三五)と当麻は言うが、既に「妖女」(一九五〇)にも登場していた観点であり、次の「鳴神」でも触れられ、「虹」では重要な主題として扱われることになる。「妖女」では《駒吉は枕に肘を立てて、やさしく女の顔の上からのぞきこんだ。淵に引きこまれるやうである。淵の底には人間の弱さしか見えない。弱さが愛情のまじはる場なのだらう。》(③七一〇)と、そこから人と人とのつながりが始まるべき大切な出発点として語られていた。

既に戦中の評論『森鷗外』(一九四一)で、この主題に関して次のように語られていた。

よわい人間の心には「鷗外の「大塩平八郎」が」空虚なるうそばなしとしか思はれない。「大塩平八郎」『森鷗外』⑫二三〇)

相手「『歴史上の自然』は日月星辰でもなく、微粒子でもなく、人間の群運動だからである。そして、人間はめいめい他に掛替のない質を持つてゐて、太陽と比較すれば一瞬にして死ぬからである。「自然を尊重する念」『森鷗外』⑫二三四)

個としての人間の本来的な脆弱さを前提としつつ、だからこそ個が群れとなり歴史を動かしてゆくことが必要だ、という人間観・世界観・歴史観がここには示されている。

### (3) 「鳴神」

ハイヤーの運転手という職業を通じて主人公・柿夫は世の中の仕組みに目覚めて行く。経営側が軍需転換を目指す自

自動車工場における労働組合運動（史実としては一九四〇年代後半に見られた生産管理闘争タイプ）に接した柿夫は、最後には、自動車捨て自転車に乗り換える。

職業を通じて体制・制度の実態が被雇用者に見えてくるという設定は、先行の「他人の自由」「鷹」と重なっている。また〈分身〉の活用も目立ったものになっている。

教導的分身Kに導かれる多分に受身的な「鷹」の国助に比べて、柿夫は、周囲の人物を自己の〈分身〉（他の可能的自己）と捉えることで、内面の葛藤を促される。内的変革の面が「鷹」より強く出ており、その点であとの「虹」へ接続してゆく。

柿夫にとって、父、オヤジ、ゲンらは否定すべき分身であり、組合の指導者・ヨモと一体化しようという努力の中で、社会悪への認識と反体制的運動への参加へと目覚めてゆく。<sup>(7)</sup>「鷹」が夢の位相で自己の他者化を行っていたとすれば、「鳴神」は現実には直面して他者の自己化（内面化）を行っていると説明できよう。

なお、柿夫が自己の分身像に接するのは〈鏡〉を通じてである。車のルームミラーに映る自分の顔が父親の顔に見え、またオヤジの顔に見え、ヨモの顔に見える。このような〈鏡〉を介した自己との対話は、先行作「しのぶ恋」（一九四七、②六四〇）や「梟」（一九五〇）に既に見られたし、後年の「鏡の中」（一九六七）でも活用される。このような技法は、低迷期の傾向・特長の一つとして既に触れた〈作品という表象と作品内作品という表象と、異なる水準の表象の同水準化〉の一つと見ることもできよう。

〈空間構造に関わる仕掛け〉の活用としては、賃金増額を言うグループ（ゲン）の発言を壁一枚隔てて聞いた柿夫が〈その声が自分の腹から出たかのやうにどきりと虚をつかれ〉る（④五〇八）が、ゲンという否定すべき〈分身〉の声が響いたというわけである。

〈モノへの還元〉（人間以外の動物への還元）の例は、ヨモらと対立するゲンたちの斃れた姿を《蛙》（五一三〜五一五）と形容するところ、それから体制べつたりの資本家であるオヤジの本性を、あらゆるものを飲み込んだ《資本》の

象徴のような巨大な胃袋が膨張・反転するさまとして描き出した、本作の文体的なヤマ場とも言える箇所（④五二二～五二五）に見られる。

「珊瑚」に見られた〈弱い人間〉という主題が、この作品にも登場する。ヨモは次のように言う。

車をよくつくるおれたちの手は車の正しいところかし方に反するすべての仕掛の悪をたたき直す権利がある。おもへば、これは弱い人間のもちうるかなしい権利だ。といふのは、他人の幸福を約束するために、自分が乗るわけでもない車をつくるといふ日日の操作に於て、おれたちの生活が今日の歴史につながる唯一の道はわづかにこの云分があるだけだからだ。（五〇六）

#### (4) 「虹」

《もしだれかがぼくの行方をきいたとしたら、ぼくといふ人間はそもそもこの地上に存在しなかつたのだと答へて下さい》（④六六四）と最後に作品世界から去つてゆく虚構的存在（非在）としてのピカロ朽木久太が触媒となつて、実在の人間たち（大給小助や組子）に、夜会を通じて、自己の別なる可能性、秩序・体制の別なるあり方を垣間見させるのが「虹」という作品の概要である。一連の《革命小説》の仕上げとして、狭義の革命、体制転覆よりも、人間の精神の革命、内なる制度の革命を主題化するに至つてゐる。

〈モノへの還元〉としては、言わばその極致としての、主人公・久太の虹への同化（非在化）を挙げることができる。久太のあり方を踏まえて考えてみると、石川の〈モノへの還元〉には、他の半面として、〈モノに生命を与える〉（賦活化）というヴェクトルもあつたことに気付かされる。この点を押えれば、先に引いた福田恒存による批判が極めて一面的であつたことも分かる。

夜会に押しかけてきた労働組合員たちによつて焼かれた一円紙幣を久太は《朽葉》《くさつた木の葉》と形容し（六

五五)、《ぼくの金庫はおよそひとが錯覚しえたかぎりの途方もなく莫大な財宝をもつていつもいつばいだつた。すなはち、その中みはいつもみごとからつぼだつた。》(六五六)と述べる。ここにはどうやら、制度の徹底的相対化を眼差す久太の視点から、信用制度の虚構性、ただ体制によってその虚構が支えられているだけで、本質的には狸が木の葉をお札に変えるのと何ら変わりがないということが言われているようだ。別の魔術を見せようとする久太は、体制の魔術のからくりを暴くのだ。

同じような論理が既に《所有は煙》(③四五七) という世界観を描いた「片しぐれ」(一九四九)にも示されていた。主人公・春彦の金庫は長年からつぼだつたにも関わらず高利貸しとして通用していた。作品末尾、春彦の《死体はさながらねぢれた朽木であつた。》(四七五) というところからも「虹」との連続性が十分意識されていたと考えられるかもしれない。

そう、久太の姓は朽木であつた。末尾の森の場面あるいは、冒頭のコスモス越しに久太が見え隠れする場面などを踏まえると、姓に含まれる「木」という字とも相俟つて、久太には植物性が託されているようにも思われる。さらに「朽木」という姓全体の字面にこだわって、木が朽ちて、やがて化石燃料となり……と連想を進めてゆくと、のちの「狂風記」(一九七一―八〇)の主人公たちが所属する《リグナイト》社 (Usnie 褐炭・亜炭・樹炭) (⑨一五) も思い浮かべられる。そもそも《なんとといふ木か、途方もなく大きい木が一本、もろに横だふしに、地ひびき打つて……》(⑨七) という書き出しで始まる「狂風記」は言わば木霊の夢想劇という趣を持つが、先に見たように「鷹」のたばこ工場も国助の目に最初《枯れた灌木のやう》に見えたのである。(枯木・朽木・老木の系譜)を石川作品史に辿り得るかもしれない。

久太が最後に帰する虹、タイトルにもなっている虹が「rainbow = 雨の弓」であることを初めとして、久太の父親が弓の師匠であるなど、作中に《弓矢のイメージ系列》が頻出することにも注意しておこう。夜会で、久太の「犯罪性」を暴くべく上映された映像には矢が映っているのだが、そこには、《人間の直接的視覚像ではない写真・映像(カメラ

アイ)が真実や観念を開示する」という論理が適用されている。このような論理は、既に「山桜」(一九三二)「白描」(一九三九)にも適用されていたが、戦後は「影ふたつ」「蜘蛛」に見られた。さらに、「虹」より少しあとの作品だが、「革命小説」の後産とも見える「落花」(一九五五)でも作品を支える重要な論理となっている。

このようにテーマティックに弓矢のイメージを張りめぐらせた「虹」から弓矢の形而上学を読み取るならば、弓矢の弁証法を描いたとも言うべき「紫苑物語」(一九五六)への接続を見ることが出来るだろう。

「妖女」「珊瑚」(あるいは「森鷗外」)以来のテーマである(人間の弱さ)にまつわる認識についても、ピカロ久太が実践的に開示している。

ほくがうごいて行くさきでは、いつも人間の核心に関係して、それにつながるきつかけが自然に待機してゐるやうです。といふのは、ほくは決して力あるものではなくて弱いものだからです。そして、人間の核心には弱さのほかにはなにも無いからです。かういふ関係は宇宙的な性質のものといへるでせう。したがって、そこには必然に太陽のエネルギーがはたらいて来るでせう。(④五八〇)

ほくたちの結合にはじつに一点のつよいところも無い。ほくたち、組子とほくとは人間の弱さに於てしか結合されてゐないといふことを、何度いつたらお判り下さるのですか。(五九二、五九三)

人間がありつたけの力かぎりに振舞ふとはいかなることか、諸君はうまれてはじめて、すべての絆から脱け出して、いはば純粹に体験したにちがひない。「略」諸君は諸君自身の弱さを発見したといふことになるのだから。教訓的にいへば、生活に目ざめたといふことになる。(六三〇)

この(人間の弱さ)を(群れのエネルギー)と接続させるといふ、既に「珊瑚」の当麻が語っていたテーマを、この作品では労働運動のリーダー矢井和七が《われわれは無名であると同様に無数だ。そのうへ、幸か不幸か、無限にうまれかはり死にかはることを知つてゐる。われわれといふ人間の波は海とともに尽きない。》(六五三)と受け継いでいる。

先行作品の主題の継承という点では、敗戦後の体制転換の象徴とも言える《没落貴族の登場》を拾い出すことができ

る。「最後の晚餐」「藤衣」「野守鏡」「夜は夜もすがら」「梟」……と繰り返して出て来た没落貴族は、ここでは久松音彦という名で登場する。夜会の会場(音彦の旧宅)を敷き詰めていた高級な絨毯、旧体制の象徴とも言うべき絨毯も、紙幣同様、所詮、火を付ければ燃えてしまうものでしかなかった。

### 3 まとめ——《革命小説》の位置付け

この通り、《革命小説》には、「鷹」より以前の三人称小説において虚構の自立性を確保するために様々に試みてきたことの集大成という趣があることが明らかに became であろう。ただし、それは、当然ながら、現実の革命運動等を支配するものとはまた別の、文芸的技法の適用ということでもあった。この点について、村松剛は次のように言う。

なるほど筋書きは、革命運動に入りこんだ男が官憲に追われ、鷹に乗って留置所を脱出するという物語であつた。専売公社の独占資本主義的性格とか、警察の弾圧とかいったことがらが、現実世界との結びめとして織りこまれてゐる。革命劇の舞台装置としてはやや漠然としすぎるほど一般的だが、そのことに問題があるのではない。それ以外の意味不明な道具立てが多すぎる。たとえば途中で登場する少女や煙草製造機械など、少なくとも事実上それらは詩的効果のためにしか役立つていないのである。

革命的テエマをうたつた作品に、革命となんのつながりもない、無意味な素材が使われている。この事実はすでに「鷹」の本質を明示しているように思われる。つまりそれは、革命の抒情が作者の具体的な情熱によつてだけでなく、もつぱら文体の上の効果によつてあみ出されているということなのだ。「略」うたいあげられた革命性に対して作者がどこまで責任をとつているのか、読者は首をかしげざるを得ない。<sup>8)</sup>

《意味不明な道具立て》《無意味な素材》という言い方はあまりに一面的な裁断に過ぎるし、《革命的テエマ》に内ないない文芸的技法、《もつぱら文体の上の効果によつて》革命が描き出されているという指摘も、先に見たように作品世界が《ハイ・ファンタジー》の世界——科学主義や合理主義とはまた別のある一貫性を持った論理で支えられた異世

界——なのだと説明した方がより適切だと考えられるとは言え、自然主義流のリアリズムを本道とする小説観を前提にすれば概ねその通りであろう。

ただ、それ以前に試みられた様々な文学的試み・技法の適用とは言っても、作品としての緊密さ・結晶度において、先行する多くの作品と大きく異なるのは確かである。逆コース、朝鮮戦争、レッドパージ、講和条約……といった一九五〇年代前半の事態を受け止めて、様々な技法を織り込みつつも、作品のテーマを反体制運動へと絞り込んだことが、おそらく、作品の成功へとつながったのであろう。四作は、いずれも単行本収録時に表題作となっており、作者石川にとっても自信作だったことが窺われる。

こうして、今日に至るまで評価の高い〈革命小説〉群が生み出されたわけであるが、しかし、一人称語りを放棄してこのような方向へ進んだことについては、到達点である〈革命小説〉そのものをも含め、同時代的には戸惑いの声も大きかったことに注意しておきたい。

少々長い引用になるが、村松剛は次のように言う。

今度の作品集「鷹」「収録作は「善財」「片しぐれ」「野守鏡」「影ふたつ」「夜は夜もすがら」「妖女」「鷹」を前にして、こゝには「略」巷間の塵にまみれた作者の自嘲がかげうすいことに読者は気付くことだらう。「略」具体的な俗世間の臭ひも同じ順序で減少してゐるのである。それが特殊に氏の作品の観念性を明瞭にしてをり、精神の運動はその限りで一層颯爽としてゐることに疑ひはない。「略」たゞ眼の運動はあるにしても、視点設定への努力あるひは氏の占める位置と俗世間との関連が次第に姿を見せなくなつてゐることも云へるのである。革命的党派を描いた最後の「鷹」に於いて、この傾向は最も極端なものとなつてゐる。こゝに於いて、曾て氏があれほどの努力を示した視点は、氏自身の「座標」は、この社会のどこにどう処理されたのか、ほくらにそれを知るすべはない。それにしても、もし、革命運動といふ最も大きな題材を扱かふには俗世間に生きる自分との関連を切断了眼を以てせねばこれを追ふに不都合だったのだとすれば、真実その眼が所有してゐる場所はよほど偏狭なものではないか

といふ疑ひも生じやうといふものだ。

往々氏の作品が社会諷刺に迄達してゐるといふ評言も耳にする。けれど視点の所在の不明な俗世間との関係が明瞭でない諷刺といふものがどだいあり得るだらうか。

戦争中発禁にあつた「マルスの歌」は、氏にして珍しく単純な、併しはげしい怒りにみちた作品だつた。そこに見られた様な諷刺性を氏の作品が再びもつためには、右の俗世間との関連の設定を是非とも必要とする。氏の反俗精神と俗人としての氏自身との対決はいつも氏の作品に必須の前提なのである。政治問題迄も題材にとりあげた氏の精神の疾走が、その精神のからくりを、それを通してこの社会のからくりを映し出すことは、それなしには不可能なのだ。

それともぼくらは今後とも、氏の水際だつた飛翔ぶりだけを見せられねばならぬのだらうか。<sup>9)</sup>  
また、佐々木基一らも次のように言う。

佐々木 ところが石川淳の場合「鷹」とか「珊瑚」とか「鳴神」というものを書いている。昔の作品はやはり作者の分身みたいな主人公が無能者として装われて、そういうものが出てくる時は作品に力があつたんだが、最近は何者らしいものが作品の中に出てこないで、客観的な面だけが方法的に駆使して描かれている。すると作品がなんとなく薄弱になつてくるということがあつて、非常にむずかしい問題なんだけどね。

堀田 方法方法と考えてるとカラクリばかりの小説になつてね。

平野 作品に充填されるエネルギーと作者の関係をきれいさつぱりぶつた切つても困るし、あまりくつ付いちやつても困るし。<sup>10)</sup>

これらの言葉はいずれも、作品世界の中に作者の位置取りが示されていた作品に戻れ、と言っている。本稿で見たような、ある種の低迷期を経ながら、一人称語りを手放し、作者の立脚点を抽象化した三人称語りで小説世界を自立させるべく試行錯誤を試み、《革命小説》群の創作へと至つた石川の足どり。それを真つ向から否定するものだったのであ

る。

このような同時代における〈革命小説〉評価の低さを確認すれば、そのような評価がのちのち転換していった経緯はどのようなものだったのか、評価史を議論する必要性に気付かされるとともに、低迷期が石川における大きな転機であり、危機でもあったことに改めて気付かされる。

以上、稿者の提出した議論はごく大雑把なものに過ぎない。<sup>11)</sup> 今後、様々な議論が提出され、この転機Ⅱ危機についての説明が進展することを期待したい。

(1) 「石川淳文学の革命伝説」『江戸がからになる日』筑摩書房、一九八八、四二頁（↑『現代日本文学大系 第七十六巻』筑摩書房、一九六九）

(2) 最初、第一次大戦後の平和記念の限定商品として製造発売。アジア太平洋戦争後は一九四六年一月に発売開始。現行のデザイン（オリブを啜る鳩の図）は、「鷹」発表の前年、一九五二年四月から。（日本専売公社専売史編集室編『たばこ専売史』一九六三、六四、他に拠る。）

(3) この時期の石川の共産党との距離の取り方については、杉浦晋「石川淳、日本共産党、そして安部公房」〔国学院雑誌〕105・11、二〇〇四・一一）を参照。

(4) 前掲「石川淳文学の革命伝説」、四三頁

(5) 同、四五頁

(6) 作中「三」で、ギャレージの車の型が古くなった時に一台払い下げてもらって自分のものになりたいと柿夫が考えていたことが分かるが、当時、戦時統制以来、個人タクシーは禁止されたままで、作品発表後の一九五九年まで許可されない。石川は禁止の事実を意識して柿夫に夢を抱かせたのだろうか。

- (7) 重松恵美「石川淳「鳴神」論―歌舞伎「鳴神」の影響と「自己脱却」の主題」〔日本文芸学〕38、二〇〇二・二二を参照。
- (8) 「石川淳論」『近代文学』一九五四・五、七二頁。のちに『日本文学研究資料叢書 石川淳・坂口安吾』(有精堂、一九七八)に再録されるが、その際大幅な字句変更が行われているため、敢えて初出本文に拠った。
- (9) 「石川淳著『鷹』」『近代文学』一九五四・一、五六頁
- (10) 佐々木基一、堀田善衛、平野謙、武井昭夫「座談会 この一年の歩み―1954年度日本文学の回顧」『新日本文学』一九五四・一二、一一四頁
- (11) 例えば、戦中の神仙譚系コントを引き継いだと思しい(おとしばなし)系コント、童話翻案作品、あるいは(夷斎もの)の連載エッセイなど、この時期に行われた一種の書き分け、それらの間の補完性・カウンターバランスについても視野に入れて考える必要があるだろう。
- 《革命小説》とほぼ並行して書かれた童話翻案作品群については、《革命小説》において作品を自立させるべくファンタジーの手法が採られたのと一種パラレルに、反体制的エートスを虚構として成立させるために翻案(パロディ)という方法が採られたと考えられる。拙稿「石川淳・童話翻案作品論」〔愛知県立大学文学部論集(国文学科編)〕55、二〇〇七・三を参照。
- 書き分けについては、例えば、連載エッセイ「夷斎俚言」(一九五二―一九五三)で「わたし」という一人称を表に出し、政治に関わるナマな発言を語り続けた挙げ句、《さて、わたしはこの欄に書きはじめてからすでに一年あまりつづけて来たが、ちかごろうっかり政治談にひつかかったおかげで、わたしのペンもだいぶよごれた。政治談、いやだねえ。うんざりするよ。げつとなる。わたしはもういやになった。やめたいね。いや今回でやめる。しかし、まだ死んだわけではないのだから、あたらしいペンをとつて、今後は政治談ごとき不潔なものは一切抜きにして、もつぱら旧に依つて文弱に流れることにしたい。すなはち当世に無用の風流韻事、衣紋つくるひ、無い袖の裏をかへして、性懲りもなく、また来月からここに直すよ。》〔革命とは何か〕「夷斎俚言」最終回(一九五二・八、⑬三三五)と記し、確かに翌月から連載が始まった「夷斎清言」(一九五二―一九五三)では「ワビ」「花」「髪」……と、《風流韻事》を語る。だが、一方で、右のような宣言の後、「鷹」以下の《革命小説》が発表され始めたのであり、このような事態をどう受け止めれば良いのかという

ことである。(なお、同じ〈夷齋もの〉でも、「夷齋俚言」なる総題は初出連載時には付されておらず、初収単行本『夷齋俚言』(二九五・二一〇、文藝春秋新社) 刊行時に初めて付されたものである一方、「夷齋筆談」「夷齋清言」は連載時から総題として付されていた。)

\*引用文の漢字は現行の字体に従い、仮名遣いは原文通りとした。引用文中の傍線は稿者によるもので、引用文中の「」内の言葉は稿者による補足である。