

石川淳「白頭吟」論―左翼運動・一九二一年と一九五六年と

山口俊雄

一九二一―二二年を時代設定として二〇歳前後の若者たちを描いた石川淳「白頭吟」は、『中央公論』一九五七年四―一〇月号に連載され、同年十一月に単行本『白頭吟』として中央公論社から刊行された。

文学全集の類へも幾度か収録され⁽¹⁾、石川淳作品史上、重要な作品であることは確かだと思われるが、それにしては先行論があまり多くない。この多くない先行論の議論の幅をざっと捉えようとすれば、『このいわゆるアナ・ボル論争時代のテロリストたちとの交友関係が、『白頭吟』の作品世界における骨格的事件なのである』として、この作品に『石川淳文学の革命伝説』の一端を窺おうとする野口武彦の論を一方の極に、『「白頭吟」といえばすぐ、大正アナキズムの運動上のフィクショナルな挿話だと合点してしまうのは、「略」あきらかに読者の早のみこみである』、『「平板」「アナキスト」系に属する主題はあきらかに副次的なもので』⁽²⁾あるとする井澤義雄の論を他の極に見出すことができよう⁽³⁾。

作中のアナキストたちの言動を《副次的》とするのは明らかに過小評価であろうが、かと言ってアナキストたちの言動を作品の主題と捉えて革命讃美の面を強調し過ぎることは、作者が提示したアナキストたちへの微妙な距離感を見えなくするおそれがある。

本稿は、「白頭吟」一作について、発表された時期に留意し、発表時の時代状況への応接を想定することにより、

このアナキストたちへの距離の取り方を含む、左翼的立場へのある態度表明を読み取り、この作品の意義を再検討しようとするものである。

石川の左翼思想・左翼運動への関心はよく知られていよう。

習作期については、階級問題や社会正義の問題に触れた小説「ある午後の風景」(一九三二)、「長助の災難」(一九三三)や社会主義への関心を記した評論「文芸思想史に於けるアナトオル・フランスの位置」(一九二四)といった文章が残されているほか、石川がマルクス主義経済学を学ぼうとしたことがあったという、福岡高等学校フランス語講師時代の同僚・本多顕彰の証言⁽⁵⁾もある⁽⁶⁾。

語り手《わたし》の同棲相手の兄で工場に勤めていた人物が左翼運動に関わって下獄中だという「佳人」(一九三五)中のエピソードは、時代背景を物語っているに過ぎないとも言えるが、「普賢」(一九三六)では、親友の妹で左翼運動に従って地下に潜った若い女性・ユカリが、語り手《わたし》の憧憬の対象となつて筋の展開を促し、「履霜」(一九三七)では、日中戦争下のインテリの閉塞状況を浮き彫りにする物語展開の中に左翼地下活動家を登場させている。いずれも語り手《わたし》自身は左翼運動家ではないものの、時代状況を描き出すためには、左翼運動に触れることが不可欠であるかのようにだ。

「白描」(一九三九)では、一九三七年頃から総合雑誌で盛んに取り上げられていたトロツキーの亡命や「粛清」の進行を踏まえてであろう、ソ連から日本へ亡命して来た人物にスターリン体制を批判させている。

『森鷗外』(三笠書房、一九四一)中の「傍観者の事業について」では、鷗外「大塩平八郎」について《「社会主義」といふまぎららしい名を勝手に附けて、無意識にしる俗情の嫌悪するところと結託してゐるのは文学の破滅である》と批判し、「散文小史——一名、歴史小説はよせ」(『新潮』一九四二・七)では、《歌の歴史では、「蜀山詩は」新古今集以来の堂上派の政治に対するブルジョア革命であらう》と語る。

敗戦後には、「窮庵売卜」（一九四六）で、復員してきた若者に共産党への関心を語らせ、「かよひ小町」（一九四七）で、特攻帰りの共産党員、同じく共産党員の恋人をちらつと登場させ、距離を置きながらも作者の一定の共感を語っている。

一九五〇年代前半には、「鷹」「珊瑚」（一九五三）、「鳴神」「虹」（一九五四）という野口武彦が《革命小説》と呼ぶ作品群が発表され、工場争議や革命的蜂起を描き出している。⁷⁾

評論・エッセイでは、《僕の政治談は、第一に天皇制の廃止だね。〔略〕この制度を叩きつぶす。それを一回だけみとめる。どんな話もそれから後だ。それをやらなきや駄目だ。その力のあるものは共産党だ。そのかぎりでは僕は共産党を支持する》とはつきり語る「雑談」（初出題「夷斎雑談」、『近代文学』一九四九・一二）があり、時事への言及を多く含む連載エッセイ「夷斎俚言」中の「革命とは何か」で次のように述べている。⁸⁾

もしこの国に無血革命といふものがおこなはれうるとすれば、負いくさはけだし千載一遇の絶好のチャンスであつた。あたへられた民主主義といふ思想がいかにあめえものであつたにしても、負いくさといふ現実が歴史上決してあめえものではなかつた。人民はこの現実を人民の生活にとつて幸運であるやうな方向に切替へて、あめえ思想に筋金を入れることができない相談ではなかつたはずだね。これは死んだ子の年ではない。すなはち、このことが今日はもう不可能になつたと考へるよりも、できるだけすくない人民の流血の量をもつて、今日でもまだ可能だと考へたほうが、歴史条件に於て妥当であり、精神の運動にとつて便利だといふ意味だよ。（『文學界』一九五二・八）

社会主義や共産党、革命へ右の如き関心を示して来た石川が、「白頭吟」においてどのような姿勢を示したかについて、これから検討しよう。

十八ヶ国語を操り、徹底的な日本語批判を述べたあげく《自分の国のことばにかへる》(451)^⑧と言って日本を捨てる梢三太郎や、アナキストとして革命の起りえない風土・人民のあり方を痛烈に批判する平板登が、「白頭吟」における重要な登場人物の内に数えられることは間違いあるまいが、作品の大部分において視点人物として内的焦点化される尾花晋一が第一の主人公であることには異論あるまい。

この尾花晋一の性格上の特徴を挙げるとすれば、まず、その行動における成り行き任せな受動性・無選択性と言ふべきものがある。

継母と肉体的関係を持ってしまふのも成り行きからであり、平板登らのアナキスト・グループに近付くきっかけも、平板の発行するパンフレットの購読者として、《書かれた内容に関心をもつたといふよりも、不明なものの魅力につよくひかれて行つたやうであつた》(387)と説明される。バクーニン全集翻訳への参加を促され、平板と付き合う中で、《晋一はテロリストの一味の中に置かれたとさつた》(395)、《いつのまにか深入りすぎたとさつた》(418)と、ずるずる引き込まれて行く。

もちろん、これは二十歳の若者を主人公にした青春小説である。一般に青春小説が、主人公の無垢・無知を特権として未知のものに出会わせ、動揺・葛藤などを経て世界認識・自己認識を深めさせて行くものであるとすれば、その未知のものとの出会いは多かれ少なかれ受動性を帯びたものになるざるを得まい。それにまた、「葦手」「普賢」「マルスの歌」「焼跡のイエス」他、多くの石川作品において、主人公は、本来なすべきことを抱えながら周囲に振り回されてなすべきことから逸脱してしまふ、という受動的存在であることを特徴として来た。「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」といった《革命小説》もまた、主人公が革命的事態に巻き込まれて行くという形を取っていた。だとすれば、晋一の受動性も特別なものとは言えないのだろうか。

だが、晋一が、《たとひ勘にわらはれようとも、まちがった経験に復讐されようとも、泥沼の水をのまされる危険をかかしても、いや、自分に反対してまでも、生活は意識的に無選択からはじめるほかないとおもつた》(465)と述べるに至って、読者は、晋一のその受動性・無選択性が、意図的に選ばれたものであると知る。

持病の頭痛に襲われ、転地のため熱海に向かう途中で、晋一は次のような啓示を受ける。

そのとき、まつたく突然、ある考が晋一のうちに湧きあがつて、馬の口からしたたつた水の泡のやうに、はかないことばになつて洩れた。役者にならう。おれは役者にならう。「略」おもへば、今までに、自分はいつたいなものなのか、すくなくともなにならうと欲してゐる人間なのか、つきつめて考へたことはなかつた。「略」痛むあたまをもつ人間としてうまれて来たにもせよ、それはそれなりに、さういふ自分のできぐあひについてみづから責任をとるところから、おそらく生活ははじまるのだらう。しかし、自分は依然としてなにならうとも欲してゐない。逆にいへば、自分の無責任な態度を確立するために、すなはち、自分をなにもしないために、晋一は自分を役者にすることを欲した。自分ではないさまざまの人間の役を演ずる人間。痛むあたまの中に、この考は鎮痛剤のやうにしみこんだ。おれは役者にならう。その自分のことばを、晋一は自分で納得した。(442、443)

何も選択しないという選択は、このような役者になるという決意に具体化する。あらゆる種類の性格を演じることへの適応性の必要、これと表裏一体のものとして要求される、特定の性格を持っていてはならないという禁止事項——これは、ドニ・デイドロ「俳優に関する逆説」(二七七八)をはじめ、役者論・俳優論でよく言われることである。晋一の場合、とりわけ後者に、俳優の無性格性に重点が置かれているようだ。自分は何者でもない、自己の言動は常に差し当たつての選択に過ぎず、それは一つの役を演じているに過ぎない、という論理である。

この役者は、舞台における役者である前に、まず现实生活における役者である。足のケガで入院中の笙子を見舞った晋一は次のように考える。

自分はあたまの中に痛みといふ暴君をもつた役者といふことになるのか。「略」この暴君のあらくれば外科医のメスも、看護婦の手も、まして見舞客ごときものは受けつけようとしなない。役者であることよりもさきに病人、しかもつけるくすりの無い病人がゐて、それが自分であつた。この病人がそのまま役者として立てるやうな舞台がどこかにありうるだらうか。自分に於て役者を発明する。そして、舞台をさがす。役者もいまだし。舞台もいまだし。ただ笙子のゐる病室がそこにあつた。ここが舞台か。さう、さしあたり、それは舞台でないこともなかつた。晋一は病室の中で笙子を相手に演ずるニセ恋人の役を自分にふりあてた。(508)

何も積極的に選択しない晋一である。恋人も必ずしも一人でなくても良い。志摩子に《あなたがあたしのことを好きだといつたのは、演技なの、生活なの》(540)と尋ねられた晋一は《ことばに出しては答へ》ず、《両方とも一つものだ》(541)と考える。

かくの如く现实生活と演技との一元化を図ろうとする晋一だが、では実際に舞台での役が回って来た時にどのような自己認識・世界認識を示したか。

稲妻座の役者繰りの都合で急遽与えられた役は、《中風の老人で、からだもきかず、口もきけないといふ役。ただソファにかけてゐて、ひとがなにかはなしかけたとき、適当に首だけうごかして見せればいい》(639)、《赤の他人よりもなほわるい身内のものがばたばたするのを、ひとりぼっちで、ちつとにらんでゐる老人の役》(641)であつた。舞台での晋一の体験は次のような言葉で説明される。

舞台と見物席とを通じて、晋一はたれにも相手にされず、そのしらがのカツラの下に、完全にひとりぼつちであった。芝居のさいちゆうに、たれからも見すてられた役者。いや、さういふ役まはりを引受ける役。初舞台として、必至にあたへられた役はその凹みにあつた。

しかし、その位置に於て、晋一は同時に舞台系にもまた見物席系にもゐた。そして、実状はそのどちらの系にもゐないにひとしかつた。(651)

ぼくといふ人間は、白髪のはくと、まだ白髪ではないぼくと、この二つの極のあひだに、ひとりぼつちで蓋然的にしか存在しないもののやうだ。なぜ白髪に拘泥するかといへば、今やかのしらがのカツラは肉附の面のやうにもうぼくから離れがたくなつてしまつたからだ。舞台の上の孤独と相似の孤独が今ここにあるぼくの中にもある。中みが相似ならば、現在のぼくもまた舞台のぼくと同様に外形はハリボテにほかならぬことになるわけだらう。(668)

舞台上の役者として誰にも相手にされていない《孤独》な存在だといふのであるが、それにとどまらず、舞台から降りたあとの現実世界での自分も同様の存在であると言っている。しかしそれにしても、《ぼくといふ人間は、白髪のはくと、まだ白髪ではないぼくと、この二つの極のあひだに、ひとりぼつちで蓋然的にしか存在しないもののやうだ》とは一体どういふことか。量子力学の不確定性原理によれば、ミクロの世界では物質は波動として存在し、その存在を《蓋然的》(＝確率的)にしか捉えられないと言ふ。晋一は、量子力学的に自己のあり方を捉えているらしい。これは、明らかに日常的リアリズム(＝古典力学)からはみ出している。

もつとも、末尾の、晋一が志摩子と観覧車に乗つた場面、

遠く年をへだてて、どこかの見知らぬ国にたどりついて、たまたまその土地の博覧会にめぐりあはせて、ほんやり観覧車に乗つてゐる自分のすがたを、晋一はいちやくここにさとつた。あたまはすでに白髪。ただその白髪はカツラそつくりにはしか見えない。となりに乗つてゐるのはおなじ年ごろの老婦人で、それはまったく見知らぬひとのやうでもあり、またいくらか志摩子に似てゐるやうでもあつた。(684)

という条に接すれば、先の量子力学的な捉え方も、現時の光景に未来時の光景を重ねるといふ想像力の働きである、碎いて理解することは可能であり、必ずしもレトリックに振り回される必要はなからう。ただ、いずれにせよ、自己を現在時（今ここ）における確定的存在と見ず、現時と未来時との間の不確定的存在と見る認識が特異なものであることは動かしようあるまい。

この時間軸上の一点に決定的に縛られないという発想は、空間の一点に縛られないという晋一のもう一つの特徴的発想ともおそろく通じ合つていよう。それは、右の観覧車の場面でも《どこかの見知らぬ国》という言い方がされていたような、場所の任意性とも呼ぶべき捉え方（どこでも良い、どこでも同じ）である。

晋一は《洋行》(377)を希望している。が、その行く先は、《日本の学校はいやだ。すなはち、日本でない国ならば学校ですらいやでないといふ口吻であつた。外国と名がつけば、牢屋でもよい》(377)とされ、《しかし、洋行といふことは、いつたいどこの国に行くことか》(394)とされる。《きみの息子はちかごろ主義者と附合つてゐるやうだ。それも悪質なテロの仲間だ》(439)と警視總監から警告された父・尾花晋作は、息子の洋行を急がせることになるが、《出発は明春匆匆といふことにして、行くときはロンドンと、これはすぐきまつた。といふのは、晋一にとつて、おそらく晋作にとつても、ロンドンはどここのロンドンでもかまはなかつたからである》(439)と、ロンドンに決まつたあとも《どこのロンドンでもかまはなかつた》とされ、場所の自由度は高い。

転地に際しても晋一は《これまた、どこの熱海でもよかつた》(440)と考え、ロンドンに行くといふ梢三太郎につい

て《この男も、おそらくこのロンドンとも知れない仲間だらう》(451)と思い、筈子の洋行先がパリに決まりそうになると《ロンドンでもパリでも似たやうなことだ》(517)と発言する。一夜をともに過ごしたあと志摩子と横浜へ行くとうと向かった東京駅で《どこに行つてもよい》(555)と感じ、事実、持ち金がなくなるまで、横浜、京都、大阪、神戸、広島を巡る。

こうした晋一の受動性・無選択性、時間や空間に縛られない発想などを確認してみると、晋一が、何か一つのものに確定されない存在として作られている点で一貫していることが分かる。このことには一体どのような意味があるのか。

先に見た《自分をなにもしないために、晋一は自分を役者にすることを欲した》(443)という一節を含む引用箇所について、野口武彦は、《おそらく、右の文章中の「役者」という言葉をこころみに「作家」と読みかえてみれば、そこには『白頭吟』の深奥のモチーフとも称すべき石川淳氏の精神の自叙伝がよりあからさまなかたちを取って現われ出ることだろう》と、《役者》を《作家》と読みかえて、《地上の革命家はかならず特定の歴史的条件のもとで有形の目標を定め、これを破壊する。しかし、ここにもう一つ別箇の、別種の意味で革命的な魂があつて、それはいわば一挙に人間の存在条件そのものの変革という不可能に挑むのである》と、晋一の、いや作者・石川の《形而上的》な革命への志向を読み取る(前掲論、三〇頁)。だが、晋一の受動性・無選択性、時間や空間に縛られないというあり方は、ただちに、《形而上的な》革命への志向にスライドさせるべきものだろうか。

野口はまた、《ぼくはこはい。自分の血でも、他人の血でも、こはいな。》《血をながさないところが舞台ぢやないのか。それだから、ぼくは役者になることにきめたんだ》(539)といった晋一の流血への恐怖・嫌悪の表明を受けて、今度は《現場とはどこのことだ。役者(作家)であるかぎり、生活でも血はながして見せない。現場すなわち舞台(虚構)だ。》と読みかえ、《自分ではないさまざまの人間のいのちを生きる人間。それが作家というものだとしたら、その生活がことごとく役者の舞台ならぬ虚構の上で生きられなければならないのは当然の仕儀だらう》(前掲論、三一

頁)とパラフレーズする。だが、裏切り者へのリンチに際して語られた流血への恐怖・嫌悪は、ただちに虚構を生み出す作家のあり方へとスライドさせるべきものだろうか。

もちろん野口のような《形而上学》化が間違っていると言うつもりはない、石川の他の作品も視野に入れつつ読みの抽象度を上げることと可能となる理解の仕方ではある。ただ、そのように抽象度を高めてしまった時、《自分をなにもものにもしないために》という言葉に込められたある切実さが見過ごされてしまうのではなからうか。この切実さは、しかし、作品の提出された時期に着目した場合、見過ごしてはならないものであるように思われるのだ。

二

「白頭吟」執筆時の時代状況、作品が発表された一九五七年に至る数年の時代状況はどのようなものであったか。年表風に記してみよう。

一九五五年 七月 日本共産党が第六回全国協議会(六全協)で一九五〇年以來の分裂を克服、武力闘争路線を

極左冒険主義として批判

一〇月 社会党統一大会、右派社会党と左派社会党の統一

十一月 保守合同、自由民主党結成

一九五六年 七月 経済企画庁『一九五五年度経済白書』が「もはや戦後ではない」と戦後復興に一段落がつい

たと宣言。論壇でも戦後終結論が出る。

一〇月 日ソ共同宣言

右の通り、この時期は、サンフランシスコ体制という国際的枠組みの下、のちに「五五年体制」と名付けられる国内政治体制が成立して行った時期である。これはすなわち、いわゆる戦後革命の可能性が決定的に失われて行った時期でもある。

とすれば、一九二一年頃を舞台とする「白頭吟」中の次のような言葉、仲間たちとダイナマイトで摂政宮（皇太子）暗殺の計画を話し合う中での平板の次のような発言を、執筆当時の時代状況への批判として読むことはもちろんできるだろう。

われわれがおこさうとする革命的事件は、たとへ人民の生活と関係があつたにしても、それはほとんど無関係にひとしいかも知れない。いや、関係なんぞは無いと覚悟してかからなくては、事件はおこせるものぢやない。といふのは、われわれがともに起つべきもの、じつはともに起つべからざるものは、観念上の人民といふ理想的なエネルギーの源泉ではなくて、愚鈍あきればた現在の日本人といふ人間の出来ぐあひだからだ。こいつは棒でぶんなぐつても、火で燃しても、革命といふ音をあげるやうな気のきいたしろものぢやない。つまり、革命は人民がおこすものだといふ共産党の演舌は、いかにも日本の共産党らしく、観念的にしか正しくない。共産党はおこる見込のない革命をあてこんで、希望のクーポンを押し売してゐるやうだ。どこの国の火事を見物させるつもりかね。希望が散乱するだけで、エネルギーの汽車はうごかない。われわれが突入して行くところは現実の事件であつて、観念上の計算ではないのだから、人民のバカをあまいことばで丸めこんでゐるひまが無い。どうも日本の革命家は、演舌会で喝采を博すために、エネルギーからつけつの人民のふところをあてにしすぎたやうだ。びた一文はおろか、切つても血が出さうにもないやつをおとくいにしてゐたのでは、革命家は商売になるまいね。

(575、576)

これは何よりもまず大正期のアナキストとボルシェヴィキとの対立を踏まえた発言として作中に提出されているものだが、この《人民》のありようへの苛立ち、そんな《人民》を当てにする《共産党》への批判は、執筆当時の共産党、武闘路線を放棄した共産党に対する批判へと、また共産党をそのような状況に追い込む《人民》のありように対する批判へとスライドさせて理解することは十分可能であろう。先に見たエッセイ「革命とは何か」(一九五二)に記されていた戦後革命の可能性への認識とも呼応していよう。同じ箇所を引用した上で野口武彦は《平板のコミュニズム批判は、『白頭吟』執筆当時の昭和三十二年にも、さらにまた昭和四十年代の今日にも通ずる真実のひびきがあるようにわたしには思われる》(前掲書、三三三頁)としている。

だが、もう一度執筆当時の時代状況に戻ってみると、もう少し違った面を拾い出すこともできる。すなわち、一九五六年二月の、ソ連共産党第二〇回大会におけるフルシチョフによる秘密演説(スターリン批判)、および同年一〇月から一月にかけてのハンガリー事件(ハンガリー革命)である。

これらの出来事は共産主義への期待・信頼を大きく損なうものであり、共産主義者やそれに一定の共感を抱く者はむろん動揺し、共産主義・社会主義やソ連に対する態度を再考する必要性に迫られた。左翼政党や左翼言論人にとどまらず各界からさまざまな反応が示され、大きな議論が巻き起こったことは周知の通りである。ソ連という国そのものがなくなり、ソ連型社会主義は間違いだったと誰もが言える今日とは違って、その反応がさまざまな混乱に満ちていたことは言うまでもなく、その点については例えば、小島亮『ハンガリー事件と日本——一九五六年・思想史的考察』(中央公論社、一九八七、現代思潮新社、二〇〇三)などに詳しい。

一九五六年に相次いで起こった左翼運動に大きな疑問符を突き付けるこのような事態を視野に入れてみると、作中でアナキストに共産党を批判させる「白頭吟」が、《人民》と共産党との問題という言わば中長期的な問題に関わっているのみで、このようなアクチュアルな切迫した出来事と無関係に書かれたと考えるのはかなり難しいことではなからうか。作中、一九二一年の共産党批判は、一九五六年のこうした世界的事件を視野に入れた共産党あるいは共産

主義への批判を含蓄しているのではないかということである。

もちろん、だからと言って、作品の主張として、共産主義への批判がすなわちアナーキズムの顕揚だという単純な話にはならない。作中の共産党批判はあくまでも登場人物の一人でしかない平板の口から発せられており、アナーキスト・平板と主人公・晋一との間には明らかに距離があるからである。

アナーキスト仲間の裏切り者が詰問され、流血にもつながりかねなかった場面、晋一も同席したこの場面のすぐあとに晋一の口から流血への嫌悪・恐怖が語られる。既に引用した箇所も含めて挙げておこう。

ぼくはこはい。自分の血でも、他人の血でも、こはいな。(539)

人間が血をながすのは、血のりでいいぢやないか。ぼくにとつては、血のりがすなはちほんものの血だ。(同)

血をながさないところが舞台ぢやないのか。それだから、ぼくは役者になることにきめたんだ。(同)

現場とはどこのことだ。役者であるかぎり、生活でも血はながして見せない。現場すなはち舞台だ。(539、540)

ほんものの血がながれても、それは血のりだ。ぼくの目はさう見るだらう。かりにそれで死んだとしても、血のりの死だ。(540)

《ほんものの血がながれても、それは血のりだ》とは、現実生活そのものを舞台と同一視する晋一の認識から生み出された極めて逆説に満ちた言明となっているが、それ程までに晋一の流血恐怖・流血嫌悪が徹底したものだだったことに

注意する必要がある。

この流血への抵抗感が、物語の中では、平板らアナキスト仲間のふるまいを受けて表明されており、まずはアナキストの流血許容、暴力容認への違和感として理解されることは言うまでもなく、すなわち、物語内容の水準に即しては、アナキストに共産党を批判させ、そのアナキストを晋一に批判させるといふ構図が読み取れる。

だがこれを、作品発表時の時代状況という水準で見てみた場合、どうなるか。時代状況の中にアナキストと対応するものを見出すのがいささか困難であるとすれば、連立方程式で共通項が消去された場合のようにアナキストの項は消え、流血・暴力への嫌悪という項と、批判されるべき左翼の暴力（スターリン主義の暴力、ハンガリー事件の流血）という項が残ることになる。

一方の項にあつて流血・暴力を恐怖・嫌悪する晋一。ただし、作者は晋一に独特の自己認識を与えており、晋一を単なる非暴力主義者といった特定の具体的なあり方にとどまらせてはいなかった。既に見たように、晋一は、時間や空間に縛られない存在、何か一つのものに確定されない存在として作られていた。

《ぼくといふ人間は、白髪のはくと、まだ白髪ではないはくと、この二つの極のあひだに、ひとりぼっちで蓋然的にしか存在しないもののやうだ》(668) というような、年齢的・時間的な意味で自己を不確定化する存在の仕方、《ほんものの血がながれても、それは血のりだ。ぼくの目はさう見るだらう。かりにそれで死んだとしても、血のりの死だ》(516) というような、舞台上の存在として現実世界から自己を虚構化するような存在の仕方——これらは日常的な論理からすれば極めて了解困難な、ほとんど自己消去に等しいと言つて良い存在の仕方であつた。

官憲から逃れてひとまず上海に脱出しようとする平板登について、晋一は、《革命家といふやつは、きのどくなことには、その趣味にも係らず、コスモポリットではありえない。山王「Ⅱ平板」が実際に運動する舞台は、どうしたつてやつぱり日本だらう。革命家を廃業しないかぎり、いつかは舞ひもどつて来るだらうね。愛国者だよ。この土地におもひがのこつてゐる。因果なものだ。》(637、638) と述べるが、では晋一自身はどうかと言うと、志摩子との国内

旅行から戻った時に感じた《復帰》ということのかなしさ(582)を踏まえ、ロンドンに向かう《今度の旅にこそ、復帰といふことを、すくなくともさういふ考をみづから堅く禁じて、たつた一本、自分に釘をさした》(580)。故国から離れられない《革命家》の対極に自らを位置付けつつ、日本を離れ、出発するのである。

出発直前、晋一は、志摩子とともに博覧会の観覧車に乗る。

目の下に池が見え、町が見え、そこにむれつどふひとの黒いあたまが見えた。その黒いあたまの一つに荒貝がゐて、いつ破裂するか判らないダイナマイトをふところに、ここか、そこか、巷のどこかに、機をねらつてひそんでゐるやうであつた。「略」役者はいつも無数の代りをそろへて、何のことはない、いつも世は元のままではないか。そして、ダイナマイトが破裂しないかぎり、その破裂がたつた一つだけで消えてしまふかぎり、世は元の空阿弥だらう。巷のけしきはさしあたり太平楽をきはめてゐた。(583)

この、晋一が巷を俯瞰し、《世は元の空阿弥だ》、《太平楽》だと感受する場面は、これまで見てきた晋一の自己消去的な存在の仕方に実にふさわしいものである。この引用箇所を受けて野口武彦は、《日本の風土を流れる時間の宿命的な循環性に対する「作者の」或る乾いた絶望がここには見え》る(前掲書、四〇頁)とするが、それは単に眺められる巷の客観的なあり方へのみ関わる問題ではあるまい。眺める側である晋一の、何か一つのものに確定されまい、何事にもコミットすまい、時間や空間に縛られまい、とするデタッチメントの姿勢が招き寄せた光景でもあるに違いない。

何も変わらない日本の風土。それに対置される、何者でもない者たらんとする晋一。このいささか極端な対比の構図に、作者・石川がスターリン批判やハンガリー事件から受けた動揺・衝撃の大きさが想像されないだろうか。革命に縁遠い日本の風土、日本の《人民》のあり方への絶望を描くだけであれば、自己をここまで抽象化ないし消去しよ

うとする人物を登場させる必要はあるまい。同時代に相次いで起きた、左翼運動に幻滅させる衝撃的な事態に接して、一種の過剰反応の如く、その衝撃を吸収して余りある抽象的な存在として作り出されたのが晋一という存在ではなかったか。

共産党から、左翼運動一般に伴う暴力から、主人公の身を遠く引き離すことはもちろんだが、それにとどまらず、主人公を空間や時間にとらわれず何事にも決定的にはコミットしない存在と化し、徹底的な傍観者たらしめることによつて、絶対的なアリバイとも呼び得るものを確保させること。これが晋一の作られ方（あるいは消され方）だったというわけである。これは、『革命小説』の主人公たち——「鷹」の国助、「珊瑚」の少年、「鳴神」の柿夫——が、革命的事態に巻き込まれ、共感とともに参加して行くという過程を歩むべく作られているのは大違いである。

三

次に考えたいのは、なぜ一九二一―二二年という時期が作品の舞台とされたのかということである。

野口武彦は『鷹』以下の一連の革命小説が、同時にまた抽象小説であり、『それらは地上のいかなる革命を描写するのではなく、どの革命の内部にも必ず所有されているもう一つ深い次元の革命を造型することを主題としている』（前掲書、六九頁）と指摘しているが、確かに「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」といった一連の作品は現実世界における具体的な出来事を直接連想させるような作りにはなっていない。

しかし「白頭吟」はそれらとは異なる。一九二二年から二三年にかけての出来事として日付がはっきりと示され、原敬や大杉栄の名前が示され、日英同盟廃棄に触れ、実際に開催された博覧会に言及がある。野口の言う『抽象小説』性、『形而上的』な性格を一方で読み取り得るにもせよ、時間や舞台を最初から抽象的に設定している他の『革命小説』群とは、虚構世界と現実世界との関連のさせ方が明らかに異なっている。

すなわち、他の《革命小説》群のように終始抽象的設定を維持するのではなく、一旦は作品世界を現実の歴史と接触させよう、登場人物を歴史上のある特定の時間の中に置いてみようという論理で「白頭吟」は書かれているのである。執筆時の具体的事件からの衝撃が、それにまつわる虚構の創出に当たって、具体的な歴史的文脈を呼び求めたのであるうか。《抽象小説》、《形而上的》な小説では賄い切れない、歴史的現実からの手応えが必要とされたかのようだ。では、その歴史的な時間として、特に一九二一―二二年が選ばれたのはなぜだろうか。

比較的容易に気付くこととして、「白頭吟」という青春小説の時代設定が、作者石川自身の青春時代と時間的に重なっているということがある。野口武彦が『白頭吟』は、この作家がほとんどはじめて、自分みずからの青春の時代を舞台に選んだ作品である。時代背景ばかりではない。大正十年（一九二一）に二十歳で「まだ若すぎるといふ不幸をしようはされてゐる」主人公の晋一は、明治三十二年（一八九九）生れの作者自身を彷彿させるに充分なのである（前掲書、一二二頁）と言う通りである。

確かに作者と晋一との年齢的対応は一度は注意しておいて良いことであろう。その上で、青春と白髪の老年との間で《蓋然的にしか存在しない》(68)ような晋一の作られ方を踏まえて、あの頃と今と何も変わっていないではないか、という作者の感慨を作中から読み取ることでもできよう。だがやはり、こうした作者と主人公の年齢の対応を言うだけでは、特に一九二一年頃であるのはなぜかという問いかけに十分答えたことにはなるまい。

執筆時の時代状況との対応を考え、スターリン批判・ハンガリー事件といった左翼運動に関わる出来事から石川の受けた衝撃を想定する本稿の立場からすれば、一九二一―二二年頃が〈アナ・ボル論争〉の時期だったことが気になる。作中では平板に共産党批判の言葉を吐露させるという形で示されているこの論争の実情を簡単に確認しておく。

一九二〇年一二月に日本社会主義同盟が結成される。《社会主義者・学生思想団体・労働団体・文化団体など幅広い個人・団体を網羅した同盟の結成は、明治以来小グループに分散していた社会主義者が、新人も加えてひとつの組織

に結集し、労働運動と社会主義運動が結合した点で画期的であった⁽¹⁶⁾と評される。翌一九二一年、《5月9日の第2大会の時期には政治的大衆行動に足を踏み入れようとしていた。しかし、大会は開会と同時に解散させられ、19日後には結社禁止命令を受けた。この頃、同盟内部もまたアナ・ボル対立が表面化し大同団結の維持は困難になりつつあり、解散を契機に社会主義諸潮流は各々運動の再結集をはかり、ボル派は共産党結成に動いていった。》⁽¹⁷⁾

一九二二年に入っても、労働運動の組織化へのさまざまな動きの中でアナ派とボル派の対立は繰り返される。《共産党結成後の一九二二年（大正一一）九月、両派合同の日本労働組合総連合結成が企図されたが、前者「『アナキスト』の自由連合論と後者「『ボルシェヴィキ』の中央集権論とが対立、紛糾のうちに解散させられた。以後ボル派の台頭に対して、アナ派は衰退し、とくに関東大震災での大杉の虐殺で混迷、テロリスト化していった。》（『アナ・ボルろんそう』『日本史広辞典』山川出版社、一九九七）

すなわち、大雑把にまとめれば、一九二一〜二二年という時期は、労働運動・左翼運動の合同の動きとともに運動方針の相違が表面化、官憲の妨害もあり、結局合同は成らずという時期であった。結果的には可能性のみに終わったものの、合同の可能性がほの見えたという微妙な時期であった。

この時期がそのような時期であったことが、「白頭吟」の時代設定として選ばれた理由ではなかっただろうか。社会主義の暴力性が白日の下に曝される事件を前にして、社会主義・左翼運動が他の可能性もはらんでいた微妙な時期を振り返り、左翼運動の別なる可能性、オルタナティブ——大杉栄らアナキストによるロシア革命政府批判、反中央集権の自由連合論、直接行動論などさまざまな論点が開く別なる可能性⁽¹⁸⁾——を思い起こさせようとする試み。その試みに一定のリアリティを確保するために、物語を展開するに当たって、抽象化された設定ではなく、一九二一〜二二年という歴史上の特定の時期がわざわざ選ばれたということではなかっただろうか⁽¹⁹⁾。

ただし、歴史的事実との対応については、平林たい子による次の如き批判的な同時代評がある。

大正十年代のアナキストの運動を、石川さんが御存知ないのは当然だけれども、かかれた以上、読者がその事実の鑑賞にたえる正確さを要求するのは当然である。

そこで、そんな読者を代表してだめを出すとなると、一体、あのような、甘ちよろいテロリストがはたして実在したろうかということである。私が上京したのは大正十二年だから、この小説の場面は二年まえのことになるわけだが、この頃は、アナキスト派とボルシェビキ派との境界はまだ不分明で、それだけに、この小説のようなテロリズム専門の派は生じていなかった。軍隊や鉾山から爆薬をもち出して、テロリストが横行したのは、概ね大杉氏の死後だったように記憶する。

大杉氏のまわりについて、後にテロリストになった人達の中には、私もよく知った人がいるし、全体の雰囲気も知っているが、みんな非常に真剣で気持はぎり／＼に行詰っていた。中核からスパイが現れるなどという手ぬるいことはとても考えられない。それに、警察の取締りは非常に厳しくて疑わしいものは全部一味と見られた時代だから、あんな遊戯のような計画ではその仲間はおろかこの主人公も女達も一度は全部捕縛されなければ不自然である。(『日本読書新聞』一九五八・一・一三)

アナキスト活動家と同棲して現場を知り、自らも『ダムダム』『マヴォ』などのアナキスト芸術家グループに属していた平林ならではの厳しい批判となっている。

作中、他にも歴史的事実に相違する点が散見されるのは確かである。少し例を挙げておこう。原敬暗殺の号外を晋一たちは一九二一年一月四日の昼過ぎに手に取るが、原が東京駅で殺されたのは同日午後七時二五分のことであった。作品末尾で晋一と志摩子が《欧洲大戦後はじめての平和博覧会》(677)に行つて乗ることになっている観覧車は、実は一九二二年の平和記念東京博覧会には存在せず、《日本橋の鴻ノ巣》(583)と書かれるカフェ「メイゾン鴻の巣」(鴻ノ巣、鴻之巣とも表記)は一九二一年には既に京橋に移転していた。また、初出で《明治節》と書かれていた箇所が、

この祝日の制定が一九二七年である事実にあとから気付いたのであろう、初収刊本では《十一月三日》(374、387)と訂正されていたりもする。

これらは時代考証が不十分と思われる箇所だが、平林に指摘され、歴史辞典にも書かれている、アナキストがテロリズムに走るのは大杉栄の死後であって一九二一年頃の話としては時期尚早だという点や、日本共産党の結成が一九二二年七月のことであるにもかかわらず、既に実体的に存在しているかのように書かれている点は、考証不足というよりも作品の時代設定の枠内に、盛り込みたかったものを盛り込んでしまうための一種の圧縮の方法と言えるものなのかもしれない。だがいずれにせよ、細かく見れば事実としての正確さに欠ける箇所があるという平林の批判は退けがたいものだろう。

一方で、作者は、《このHといふ人物の……いや、これは原敬と実名を書くほかあるまい。この原の》(372)とか、《Oといふ有名なアナキスト「略」O……どうも実名を書くほかあるまい。大杉栄である。》(385)といった、一種勿体を付けた書き方で作品が歴史的事実と関わっていることを印象付けようとしており、この点と、歴史的細部の作り方の甘さとを併せて見てみると、歴史に関わらせようとする意欲に考証の正確さが伴わず、いささか空回りしているようにも見える。ここに、何か焦燥のようなものが感じられなくもない。このような構想の未熟さ、不十分さにもまた、同時代の出来事から受けた作者の動揺の大きさが窺われるのではなからうか。

一九五六年に起きた左翼運動に大きな疑問符を突き付ける出来事からの衝撃が、左翼運動の別なる可能性を確認すべく一九二一―二二年を時代設定とする作品の構想を促したのではなかったか、というのがこの章での議論であった。このことを前章までで見た晋一の存在の特異性と併せ見てみるならば、この別なる可能性に呼応させるかの如く、三十五年後の事態に今さら傷付かない徹底的なアリバイを持った存在として、晋一が虚構の中に遡及的に作り出されたのだという言い方もできよう。もちろん、作者自身は十分傷付いたがゆえにということである。

以上、左翼運動の可能性、別なる可能性は打ち消すことなく、主人公には徹底的な傍観者性を付与した作品として「白頭吟」一篇を読み解いてみた。

思えば、「白頭吟」の先行論の少なさは、一九二一年頃を時代設定とした作品を一九五七年に発表する必然性が今ひとつ見え、野口武彦の如く革命への志向に《形而上的な》抽象化を施して読むか、あるいは井澤義雄の如く内省的な青春小説として読むのでなければ、作品の意義付けが難しかったということかもしれない。本稿では、作品が発表された時期、その時代状況に着目し、主人公・晋一の作られ方の極端さや考証不足に窺える構想の甘さといった作品の特徴の裏に、石川が同時代の出来事から受けた衝撃の大きさを想定し、この作品が生み出された必然性を考えてみた。必然性とは言っても、作者の自作解説的な言葉なども残されていない以上、所詮は状況証拠の提示にとどまるが、「白頭吟」一篇の意義を考える上で、また、石川の左翼運動に対する位置取りを考える上で、多少なりともヒントを示せたのではないかと思われる。

日本共産党の六全協からスターリン批判・ハンガリー事件に至る一連の出来事は、知られているように新左翼運動の潮流を生み出すことになる。だが、「白頭吟」以降、石川が革命を描く小説は少なくなり、しかも同時代を描かなくなる。例えば、「八幡縁起」「修羅」(一九五八)は古代史や中世史に革命的契機を読み取ろうとする試みであったし、「至福千年」(一九六六)が描いたのは幕末の蜂起であった。一九六〇年代後半、新左翼学生運動が盛んになった時、石川はようやくその同時代的潮流を取り上げ、「天馬賦」(一九六九)という作品を書くことになるだろう。

〔注〕

(1) 初収単行本以降の収録刊本は次の通り。

『新選現代日本文学全集 2 石川淳集』筑摩書房、一九五九

『石川淳全集 第五卷』筑摩書房、一九六一

『日本の文学 60 石川淳』中央公論社、一九六七

- 『石川淳全集第五卷』筑摩書房、一九六八
- 『現代日本文学館 31 石川淳』文藝春秋、一九六九
- 『日本文学全集 69 石川淳』集英社、一九六九
- 〔豪華版〕『日本文学全集 69 石川淳』集英社、一九七三
- 『アイボリーバックス』日本の文学 60 石川淳 中央公論社、一九七三
- 『石川淳全集第五卷』筑摩書房、一九七四
- 『石川淳選集第六卷』岩波書店、一九八〇
- 『石川淳全集第五卷』筑摩書房、一九八九、作者没後
- 『白頭吟』講談社（講談社文芸文庫）、一九八九、作者没後
- (2) 『石川淳文学の革命伝説』『江戸がからになる日 石川淳論第二』筑摩書房、一九八八、二四頁（初出は『現代日本文学大系 76』筑摩書房、一九六九）
- (3) 『白頭吟』『石川淳の小説』岩波書店、一九九二、一九四、一九八頁
- (4) この両極の間に見出される論としては、同時代評を除けば、佐々木基一「石川淳における精神の運動」〔『石川淳作家論』創樹社、一九七二、初出は『日本文学全集 69 石川淳』集英社、一九六九〕、岡本卓治「白頭吟」〔久保田芳太郎ほか編『無頼文学辞典』東京堂出版、一九八〇〕、安藤始「青春と老成」『白頭吟』〔『石川淳論』桜楓社、一九八七〕、佐々木基一「著者に代わって読者へ」アナーキズムをめぐって〔『白頭吟』講談社、一九八九〕、立石伯「解説 彷徨する青春」〔同〕、高橋恵子「『白頭吟』論—石川淳の青春伝説」〔森安理文・本田國典編『石川淳研究』三弥井書店、一九九二〕、松尾瞭「石川淳『白頭吟』について」〔鶴見大学紀要（国語・国文学）二〇〇一・三〕が管見に入った。
- (5) 本多「一昔前の石川氏」〔『作品』一九三七・四、三頁〕は、九州帝国大学経済学部への入学を考えていた石川のエピソードを紹介し、《左翼的な経済学者になるかと想像された石川氏が作家になった》と述べている。
- (6) 「佳人」によるデビュー以前の文学的沈黙期における、運動から離れたアナーキストたちとの親交や、その「普賢」などへの反映も一応左翼への関心と理解しておくべきであろうか。渡辺喜一郎『石川淳伝—昭和10年代20年代を中心に』（明治書院、一九九二）、「石川淳とアナーキズム」〔『新日本文学』二〇〇三・九〕を参照。
- (7) ただし、労働組合活動家・争議団の一群が登場するものの物語展開の一部を担うに過ぎない「虹」は、作品全体としては形而上学的な色合いが濃厚である。
- (8) 「夷斎俚言」の諸エッセイで示された石川の共産主義への関心と距離については重松恵美「石川淳『夷斎俚言』論（一）」（五）」（『梅

花日文論叢』二〇〇〇・三、二〇〇三・三、二〇〇五・三)を、日本共産党党員だった安部公房との交流も視野に入れた一九五二年頃の石川の立場については杉浦晋「石川淳、日本共産党、そして安部公房」(『国学院雑誌』二〇〇四・一一)を参照。

(9) 以下、「白頭吟」からの引用には、『石川淳全集 第五卷』(筑摩書房、一九八九)における頁数を付す。

(10) このような特異な存在に一定のリアリティを与える必要を感じたのであるうか、作者が、狂死した母親から受け継いだ持病の頭痛——誰にも通じない、自分だけで抱えるしかない苦痛——という病理的条件を課すことによって、晋一を《孤独》の相で輪郭付けているのは、既に引用したいくつかの文章を含め作中の随所で語られている通りである。

(11) ここでは一九二一年頃と一九五六年頃が重ね合わされているわけであるが、重ね書き・重ね合わせにより物語に奥行きを生み出す方法は、「普賢」をはじめとする数多くの作品で活用されており、石川淳小説の基本原則とも言い得る。拙著『石川淳作品研究——「佳人」から「焼跡のイエス」まで』(双文社出版、二〇〇五)参照。

(12) と言っても作品の主張としてアナキストの可能性が手放されていない点については、本稿後段で触れる。

(13) 復帰を自らに禁じる晋一の志向が日本語否定・日本否定という形で徹底化され具体化された人物が、『自分の国のことばにかへる』(451)と言って日本を永久に離れる梢三太郎である。

(14) 「白頭吟」を野口武彦の如く《革命小説》として《形而上的》方向に引っ張って行って読めば、晋一のあり方は、「虹」(一九五四)の久太のあり方——《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。》——につながるだろうと思われるが、しかし、本稿では、このあと見る通り、そのような特異な存在を作者が歴史的日付の中に置いたという点に着目したのである。

(15) したがって、『作品の主たる主題』たる晋一の孤独な《純粹に内心の》劇と《副次的な》主題たる平板らアナキストたちの《副次的な》劇とが、序列とともに併存している(井澤義雄、前掲書、一九八、一九九頁)のではなく、二つの劇が対のものとして有機的に相関していると言うべきであろう。

(16) 法政大学大原社会問題研究所編『新版社会・労働運動大年表』(労働旬報社、一九九五)ただし、原文のピリオド・コンマを句点・読点に改めた。

(17) 同右

(18) 作中、平板らが翻訳出版しようとしているのが、革命権力も含めたあらゆる組織の権力を絶対的に否定し、自由連合論を唱えてマルクスと対立したバクーニンの全集であることは、決して偶然ではあるまい。

(19) この時期を舞台に定めてしまえば、一種の時代風俗を引き寄せることにもなる。目立つものとして、志摩子や荒貝が関わる新劇の劇団(稲妻座)と、『エスペランティスト』(46)梢三太郎が挙げられる。ただし、劇団については、愚劣な脚本を無視し笑いものにする

ところなど戯画化が施され、また、梢は《エスペラントといふやつ、どうしたつて血のかよつた人間のことばぢやないよ》、《エスペラントだけは完全になにも知らない》(449)とその人工語性には批判的で、風俗が言わば換骨奪胎されている。

換骨奪胎と言えば、晋一の頭痛と発狂への恐怖からは大正天皇が、またタイトルとも関わる白髪のカツラからは「白髪宰相」とあだ名された原敬が、また平然と二人の女性と付き合う晋一の姿からは日蔭茶屋事件にもつながつた大杉栄の「自由恋愛」が、また十八ヶ国語をマスターしたと言う梢三太郎からは投獄される度に新しい外国語を身に付けたという大杉の姿が、と数多くの連想が働くが、部分へと分解された特徴に組み替えが施されており、一般にモデルと呼ばれるような人物単位での文脈の引き受けは断たれていると言ふべきであろう。

なお、映画「宵待草」(神代辰巳監督・長谷川和彦脚本、一九七五年封切り)が「白頭吟」から設定や台詞を「盗用」した事件は、「大正ロマンティズム」の風俗を描き出す道具立てを「白頭吟」が備えていたことを図らずも証明している。この事件については、「モラル疑われるシナリオ作家」小説『白頭吟』に酷似の映画『宵待草』(『讀賣新聞』一九七五・八・一一夕刊)参照。

(20) 正しくは大正十一年三月。「平林たい子全集 12」潮出版社、一九七九)参照。

(21) 念のために付言しておけば、当時のアナキスト派の主流はサンディカリスト(アナルコサンディカリスト)であった。

(22) 《原敬が暗殺された時刻には史実に変更を加えた形跡がある》原田義人「書評 石川淳著『白頭吟』中央公論社刊」『群像』一九五八・

(23) 既に引いた平板による批判の文言(575、576)や、《ちかごろ、特高の主力は共産党をやつつけるはうにむけられてゐる》(533)といった箇所。

*引用文の仮名遣いは原文のままとし、漢字は原則として現行の字体に従った。引用文中の「」内は引用者による補足である。

*石川淳作品からの引用は、すべて『石川淳全集』(筑摩書房、一九八九〜九二)に拠った。