『荒魂』論一「佐太」について

李, 忠奎

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies / 大学院紀要 = Bulletin of graduate studies

(巻 / Volume)

59

(開始ページ / Start Page)

184

(終了ページ / End Page)

175

(発行年 / Year)

2007-10-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00002988>

『荒魂』論

—「佐太」について

序

昭和三十八年一月から翌年五月まで『新潮』に連載されたこの作品には、主人公の佐太の自然的存在（詳しくは二章）と、もう一人の主人公的存在の阿久根秋作の罪の観念から自己探しへの運動が描かれている。前者は五年ほど前に書かれた『八幡縁起』（昭和三十三年・三）『中央公論』の石別、そこから更に五、六年遡って『虹』（昭和二十九・五）『文学界』の久太を、それから後者は『黄金伝説』（昭和二十一年・三）『中央公論』の「わたし」、『落花』（昭和三十一年・九）『新潮』の福三や『紫苑物語』（昭和三十一年・七）『中央公論』の宗頼を思い浮かべることができない。ただ、佐太の存在が「ゼロ」と「一」との間を「振動」するものと考えるとき、石別に自然的存在以外の佐太像を見ることは不可能であるが、久太に於ては些かその類似点を見出すことは可能である（これについては二章で述べることにする）。

本稿で考察を試みるのは勿論主人公の佐太の存在についてである。一見、この作品は物語の筋から見れば潮弘方の権力への妄執と彼のメカケであり、後に妻となる照子の奸智とが主役的に描写されているかのように見える。が、核心は佐太にあるということはいくまでもない。しかし、比較的この作品に対する文献は多いが、その全てが的を射ているわけではない。例えば、森川達也が佐太を「古代の神話の再現 いくぶん荒唐無稽な離れ業」（『図書新聞』昭和三十九・八・十五）だとするものや、本田典国がいうように「女権の復活」（『石川淳研究』—『荒魂』論） 森安・本田共編 平成三・十一）と、するのが散見できる。また高見

順の『日記』や石川淳の『荒魂』について「サムライ時代の偏りに支えられて、今年の文芸界にひときわぬきん出て光っているのも、考えれば奇妙な現象である」とする進藤純孝（『週刊読書人』—一九六四年回顧・日本文学）の説も覚束ない。

したがって、ここでは貧困と疎外の象徴と取れる山村の描写—「ときに、林檎の実が大きくあかあかと照つて、決してこの土地にはとまつたことのない汽車が遠くにごつとはしり過ぎて、村は晴天であつた」（傍点引用者 以下同様）風景を手がかりに汽車と山村の関係、それからこの山村と佐太との関係を紐解いてきたい。

—

まず、この「決してこの土地にはとまつたことのない汽車が遠くにごつとはしり過ぎて」いく描写は村と都市、貧と富、弱者と強者を意味している。さらにいえば、そこには経済発展とともに必ず齎される負のイメージが生み出す疎外と差別がある。だからこれを以って始めるのは単にその相違の意味のみではなく、この短い文には社会一般に対して強烈であり、尚且つ辛辣な批判の言葉として象徴的であるからに他ならない。

ところで石川淳はかつて無頼派として知られており、特に昭和十年代のファシズムに対する不快感と反俗精神から出発した作家であることは周知のことである。いわゆるこの無頼派（この「無頼派」とは派閥を持たない彼らを読者（評論家・一般読者）が勝手に名付けた不思議な言葉だということ）はしばしば指摘されてい

人文科学研究科 日本文学専攻
博士後期課程三年 李 忠 奎

る)、あるいは無頼については様々な見解がなされている。が、ここでは奥野健男の論を参考にする。

あらゆる束縛に反抗する、時の得顔のものを嘲笑する、ここに敗戦直後の太宰治はじめ「無頼派」の真意があった。彼らはもちろん古い非人間的な既成の日本の体制や思想に反抗した。しかし当時反体制と称する時の得顔の民主主義やマルクス思想にも批判を抱いた。もともと違う、新しい次元からの反抗・叛逆を、つまり体制・反体制という逆の必要を洞察していた。そしてこの時の得顔でない反抗のむつかしさを、絶望的なたたかいを予感していた。真の革命の困難なことを……。それは敵を撃つ前に、自己を撃たねばならなかった。自己の中にある古いものケチくさいもの、エゴイズム、家庭の幸福、サロンの偽善などと徹底的にたたかかねば、真のかくめいはないと洞察していたのだ。

『国文学』—解釈と教材の研究 昭和四十五・一
多くの無頼派論が太宰に見るような作家のデカダンの生活までをその範疇のものとするが、それは広義での参考に過ぎず（石川淳が福岡から帰京し暫らくの間放浪生活をするが、デカダンの生活は送っていない）、各々の作家に当てはまるものではない。故に比較的奥野の見解は的確であると思われる。

ここで判るように彼らの洞察は当然当時の時代認識であるとともに時代を先取りすることを意味する。特に石川淳に即していえば、彼の昭和十年代の文学と、それから戦後の『黄金伝説』からの諸作品に秘められている意味はまさに当時の世態を認識した上での時代批判だったことは確かである。それと同時に戦後に対する不安も誰よりもさき感じ取っていた。その線上で考えれば『修羅』、『中央公論』昭和三十三・七の一休宗純に見る傍観者や認識者のポーズに思い当たるのも当然である。権力や金銀財宝に明け暮れている人間模様と権力と暴力によって秩序を余儀なくされる「この世の中の仕掛」と徒をくつがえす精神の運動を胡摩に導き、「行くところの林泉は杖のさき」にあり、人間はすなはち目のうちにあつた「一休のこの認識は、「かくめい」だけに限るものではなく、時代を如何に認識し、対応していくかということの精神生活であった。「自己の中にある古いものケチくさいもの、エゴイズム、家庭の幸福、サロンの偽善などと徹底的にたたかかねば」(傍点引用者)ならないこと、いわゆる「しきたり」や「秩序」、それから

強者に依る仕掛と闘わなければ真の人間の生活は営まれないことをこの時代に於ける都市と、また黙殺されている山村の設定からしても作者に一休的認識を窺えるのである。

さて、『荒魂』は革命小説群が書かれてから間もない時期の小説である。しかし、革命小説群の作品のようなものとは些か違った趣を見せているため、当然一連の革命小説の延長として連想するのは困難である。というより、この村が疎外されるところの意味を読み解くべき作品であるといわねばならない。そういう意味でいえば昭和二・三十年代に書かれた短篇に見る世の中の△開△の延長線にあるともいえる。目まぐるしい発展を遂げていく中で人間の心に巣くう闇を描いている。ここでは佐太という神話的人物を登場させ、そして彼の対極に現代の象徴でもある潮をはじめ、照子や井筒などを周辺に位置づけ、現代を厳しく批評していることが判る。

このように△開△という点に於ては『荒魂』の先蹤として昭和二、三十年代の短篇を挙げることができるし、その諸作品の随所に書かれている。ところが、佐太とそこに見る登場人物との相違は否めない。例えば『燃える棘』(昭和二十一・十二)『別冊文芸春秋』、『処女懐胎』(昭和二十二・九)『人間』、それから『怪異石仏供養』(昭和三十四・二)『別冊文芸春秋』や『裸婦変相』(昭和三十四・十一)『新潮』、『死後の花嫁』(昭和三十五・十)『小説中央公論』である。またこれらの作品に『荒魂』ほど緻密で、尚且つ壮大な劇を演じているかどうかの相違を見出すことに労力を必要としない。

この「おやぢは村のしきたり、すなはちおひとよしの秩序にしたがつて、豊からはみだした六番目の余計者を、裏の畑の林檎の木の下に、穴を掘つてうづめることにした」この村には、「村のしきたり」と「秩序」によって余計者を排除していくことになっている。しかし、その根底には都会と貧しい村という対極的構造があり、さらにこの村には伝統と秩序という二重の構造を持っている。この「しきたり」と「秩序」といったこれらの言葉は作者にとつては精神の死を意味しており、それが故に作者のもっとも嫌う言葉に他ないため、この忌々しい言葉を否定し、転倒させ、そこから自由であることをその核心として、創作活動をして来たはずである。だから、この時代に於ける氏の認識を先述したような昭和二、三十年代の作品とは違ったスタイルで書く必要性があったのであろう。

『荒魂』が書かれ始めた当時、都市を中心に目覚ましい経済発展を遂げ、昭和三十九年には世界に日本の存在を大きくアピールできるオリンピックが控えていた。それはまさに世界に跳躍していく上で大きなチャンスに違いなかったが、その反面度外視され、差別されてしまう村はさらに置き去りになってしまいう現実も同時にあったのである。

ところで作者は一九六四年八月から二ヶ月間に渡って海外旅行をしている。東京オリンピックを一ヶ月ほど控えた時期である。この旅行に際して、「十月末まではかへらないつもりでゐた」のは「十月末はすなはち東京オリンピックのはつたのちである」ので「オリンピックの東京といふ逆上ぶりを見ないですませるためには、ちやうどわたりりに船であつた」からだといふ『西遊日録』(昭和四十・三〇八『展望』)に記している。『荒魂』を書き終えた氏の行動(ロシアからの招待による旅行ではあるが)はこの作品を読む上で、ある意味見事だといえる。

『荒魂』に描かれているように経済発展とともに人々は都市に流れ込み、権力や政治、殺人、セックス等の、いわゆる現代大都市に見える様々な人間模様とそこに横たわっている人間のイメージが露呈している。これが大都市の意味する「文明といふバケモノ」の姿に他ならない。

先述したようにこの村が「文明といふバケモノ」から差別されているにも係わらず、差別を受けている村の内部にも秩序としきたりによって村八分のようなものが存在しているという構造は必然的に佐太の生きる場所ではないことを物語っていると同時に、佐太を自然的存在へ導いていく根拠となっている。換言すれば佐太にとってこの山村とは彼にして生の根源となるのである。ただし、この生の根源とは小さく貧しい、それから無きに等しい村——人間社会——にさえ存在する忌まわしい「しきたり」を否定し、またはそれを無化するという意味での生であり、「彼には人間的時間が拒否されている。彼の体内に流れるのは大地が刻みつけられている自然的時間」(立石伯「石川淳論」——『魔法の杖』一九九〇・三)に生きる存在としてである。佐太のこの生をさらにいへば、「荒ぶる神」の祟りする相貌に於て、またこの社会の全ての制度を否定する自然体——「死んだやうに眠る。いや、この眠は一瞬の死にひとしかつた。佐太は東の間に遠い林檎の木の下の穴の底に刎ねかへつてゐたのかも知れない」時の、いわゆる「社会構成上ゼロの効用を發揮」するところ——に於て生き始める生であるといえる。

要するに佐太がこの村に生まれ、その誕生とともに存在を否定されなければならなかったのはまさにこの村の意味するところにあつたといえるし、それから、この村及びこの社会を全て否定するところに於て真の生の意味を見出しているともいえる。このように佐太の自然的存在は勿論この人間社会に於ける「人間的時間」から排除された所以であるが故に次章では佐太のこの存在——自然的存在について見ることにしたい。

二

それではまず佐太の誕生は如何なるものであつたのだろうか。

佐太がうまれたときはすなはち殺されたときであつた。そして、これに非情の手を下したものは父親であつた。ただし、このおやぢ、もともと気のちいさいやつで、コロシなんぞといふすさまじい気合はみぢんも見られず、またそれがとくに人情に反する行為のやうにおもふわけもなかつた。山国の村は風あらく、家の中は吹きさらし同然、さうでなくても、やぶれ畳の上に余計なガキがすでに五箇もころがつてゐるところに、また一箇ふえたといふれば、いや、どこの家でも毎年一箇はふえることになつてゐたものとすれば、風俗はどういふことになるか。おやぢは村のしきたり、すなはちおひとよしの秩序にしたがつて、畳からはみだした六番目の余計者を、裏の畑の林檎の木の下に、穴を掘つてうづめることにした。人間の子といつても、肉は畑の泥そつくり、一にぎりのふにやふにやしたやつに、イモの子ほどの生命力があるかどうか。ときに、林檎の実は大きくあかあかと照つて、決してこの土地にはとまつたことのない汽車が遠くがーつとはしり過ぎて、村は晴天であつた。

佐太の死が村のしきたりによって抹殺されているのと同様にまたこの村が汽車に度外視される描写は前章で見てきたわけであるが、「畳からはみだした」一介の余計者の佐太の死というものはこの「村のしきたり」という秩序からして歯牙にもかからない無意味な存在に過ぎないものであつた。

しかし、「トカゲ」に転生し、また「ママシ」に生まれ変わつて、彼の生は新たに生き始めている。この「秩序に反して、鬼子は穴の底から這いあがつて来た」

彼の異様なかたちでの生の秘訣は「他人の恐怖といふ最高の栄養をただでむさぼり食」うことにあった。言い換えれば、人々の恐怖はこの小さな村での佐太の素行にも依るものであるが、それよりも彼の掴めない正体にあるのではないかと思われる。その場その場によって変化していて、正確に彼の正体を語ることはできない。いわゆる超越的存在として生き始めているといえる。ここで山村の林檎の木、トカゲ、マムシ、花といったイメージから自然を連想し、そこに舞い戻ることと生の根拠を得ているという意味に於て、いわゆる自然的存在を見出すこともできる。が、それよりもこの大都会に生きながらこの時代と空間とは掛け離れたところ、即ち時空を超えようという意味で超越的であり、尚且つ時間も空間も感じさせないところに存在しているということと自然的存在であるといえる。

そこで彼は「佐太咄といふ一つの伝説」を残して都会へと飛び出して行く。それは「人間の中のよわいやつ」を餌食とし、「手のつけられぬ狂暴な力」を備えた今、「この土地にはもうあさりのこした餌食はない」がためであった。が、佐太がこの山村を飛び出したとしても「この筋その筋と筋だくさんの文明の産物とは、佐太はうまれがちがふ。そもそも佐太のおひたちはかの林檎の木の下の穴、その地の底を極として出発」(傍点引用者)しており、「伝説は完全に実在の佐太の息の根をとめた」如く、彼は「社会構成上ゼロの効用を發揮」している。このことは生きてはいるものの自己の存在を存在として何らかの価値を付与するというより、むしろ自分の存在そのものに対して自らを排除しており、故にそこに何の価値判断も見出せない、ある意味空虚と虚無だけが漂っているといえる。このことは生きてはいるが死んだのと同様であり、実在しているが存在しないという逆説に於て同義だということになるであろう。

佐太のこのような存在を彼に最も近似している阿久根秋作が直感として感じ取っていた。即ち「ゼロ」と「1」との間を振動している佐太像がそれである。換言すれば、この「ゼロ」と「1」の意味が佐太像を把握する重要なキーワードであることはいままでもない。

おそらく照子は日の出とすれすれの一瞬に佐太がなにほどのものか見かけだふしでないとすれすれ突きとめようといふのではないか。そのとき、もしこれに値をあたへるとすれば、おそらく1か。元来佐太はどこにひそみ、どこにうごき、なにをしてあるともみないとも見当のつかぬやつである。こ

いつがすがたをあらはしたときには、ひとは恐怖の砂に目つぶしをくつて、正体を見やぶつてやらうとしても、とたんにそのすがたは騒動のあなたに消えてしまふ。そこにみると見たときは、すなはちそこにみないとき。その出没の間にこいつの値をもとめるとすれば、どうしてもゼロとするほかあるまい。(中略)こいつが死んだやうに眠つた。ところは、もしそれが事実ならば、なるほど目を迷はせるぐるまはりが1に収束したかたちと見えないうこともない。(中略)しかし、1に収束したと見たものはたちまちゼロに発散してしまふかも知れない。すでに収束が考へられる以上、発散もまた同時に考へられる。都合がよいもわるいもあつたものではない。すべての都合に係らず、佐太は眠りまた眠らない。すなはち、この毛むくじやは絶えず1とゼロとのあひだに振動してゐるやうに見える。秋作はそのやうに見た。

この「社会構成上ゼロ」と「1」について立石伯は『荒魂』(講談社文芸文庫—解説一九九二・五)に於て以下のように述べている。まず、「佐太といふ一つの伝説」を残して都市の谷底へ消えた彼の秘密」、それが原点であり、「極としてゼロ」である。もう一つは「夜明けの転変の一瞬に見せる八眠は一瞬の死Vにひとしい意味」に於て「ゼロ」を見出し、それから日中の行為、いわば「途方もない力と超人的なありように於て行者、真人間、《荒ぶる神》」であり、佐太はそこに生活し、「1あるいは1という概念を超えたものとして存在し、そこで見る彼は「無であり、一つの絶対」として「人の目に映るのはあくまでも仮りの姿にほかならない」ものとして「1」を解釈している。

いわゆるこの「ゼロ」と「1」とは自然的存在からして同義であつて、当然生産性を伴うかどうかの問題ではない。そもそも佐太はこれらの世界—経済中心主義の現代—を否定するところから生き始めているのである。秋作は「ゼロ」が死を、「1」が生を意味しているということと同時にそれぞれが重なり合うこと—生即是死、死即是生—に於て佐太像を見ている。これは科学や医学の見地を否定するものであり、その意味では矢倉の科学を否定する「外科医の心眼」と通ずるものである。「ゼロ」と「1」とは科学でもなく、医学でもない、「自然」そのものなのである。

ところで『荒魂』より十数年前の『群像』に書かれた『妖女』(昭和二十五年十月)に『荒魂』と同様に花売娘と「ゼロ」と「1」が使われている。また、『虹』

にはこのような明確な図式はないが、主人公の久太に同様の意味を見出せる、ということとは序で述べたとおりである。

ではまず、『妖女』の主人公である駒吉は彼女に「ゼロといふ名」を与え、自身を「ゼロ」と「1」に位置づけている。駒吉はそこでこの花売娘の対極にいる武子に初めから否応無しに命令される生活を送る一方、「御亭主はむかしの野蛮の神」であり、そこに仕えている彼女は「巫女」だったが故に彼女に「歴史の敵」を見出し、さらに「強いから悪いものにちがひない」と結論付けるに至る。そこで彼女との生活を破綻させる代りに、「ゼロ」である花売娘が象徴している「弱さ」のほうに乗りこんで行く」というのが、この作品構造である。

ここでは「ゼロ」が「弱さ」であり、「1」が権力を象徴していることが判る。駒吉が自身を「ゼロ」であり、「1」であるというのは花売娘に生きる方向性を見出したことを意味すると同時に、まだ完全に武子から自由ではないことを物語っている。それは花売娘に対する駒吉の認識に他ならない。いわゆる「ぶらさげるに適した可憐なお荷物」であり、「優しい愛情」だということから、彼女をある意味に於て支配するまではないが、少なくとも所有するという意味合いが窺われるからである。

この『妖女』に於ける「1」と「ゼロ」との関係は武子と花売娘にそれぞれ見て取れる。換言すれば、「人間のエネルギーを殺すもの。いかなる運動の場にもならないもの」、そのものが「1」であり、「薔薇の花、百合の花」を売っている娘に「すこし人間の血がめぐり出して来」て、一人前の人間に近似していくところが「ゼロ」である。だから、駒吉はこの「1」から「ゼロ」との間を振動しているのである。

こうしてみれば、駒吉がそうであるように佐太も「ゼロ」と「1」との間を振動している共通点がある。しかし、以上で判るように彼らの生き方を同一視する必要はない。それは必ずしも同義の「ゼロ」と「1」ではないからに他ならない。

即ち、『妖女』の「ゼロ」とは自由経済を否定しているわけではなく、人々の生活に干渉してくる政治や制度を含め、あらゆる意味に於て我々の「内部に支配すること、されること」のないことを意味しており、それは、いわゆる何物にも拘束されない精神の自由の中で人々の生活が営為され、それを権利とし、主張することの謂であるといえる。だとすれば、『荒魂』のそれはそれさえも否定すること

に於て成立していることが判ってくる。自然的存在として現代社会に生きる人間のあらゆる欲望とそこから派生する全てのことを排除していることに於て意味を成している、そこに生き物として最低限の欲望、いわゆる△空腹を満たす▽、また△眠る▽といった生きるために必要な動物的欲望△自然的存在を見ることができるのである。

次に、『虹』の久太についてである。「こどもは一心不乱に土を掘りつつけて、コスモスの根元のところにつか穴がえぐられた。穴は狭く、しかしかなり深く、やがては地の底にかよふ管のやうであつた。その口のにぞきこんだ幼児のからだはしなやかに穴の中に吸ひこまれて行きさうでもあり、また穴から地の底のいぶきを吸ひあげてゐるといふ気味でもあつた。花がゆれて、ばざりと茎がたふれた」というこの件はしばしば引用されているが、「地の底にかよふ管」に「幼児のからだはしなやかに穴の中に吸ひこまれて行き」、その「穴から地の底のいぶきを吸ひあげてゐる」久太の姿は佐太の臍の緒を連想させるに充分であり、彼が父を殺し、継母を犯してはたき出すという行動も佐太的一面を想起させる。ただ、久太と佐太の相違の一つは社会的地位の有無に係わっているが、前者が地位を得ているからといって、それが直ちに「1」を意味しているわけではない。何故なら久太の「人間の核心には弱さのほかになにも無い」との認識は即ち「人間の存在的な弱さ」(立石伯『石川淳論』—『魔法の杖』一九九〇・三)を意味しており、久太の像は△影▽に過ぎないために、むしろそれは「ゼロ」と見るのが妥当である。

この久太に上記の理由によって自然的存在を認めることは可能である。が、久太に駒吉や佐太のような構造による振動は見られないということ、彼らと同様に「ゼロ」と「1」を見出すことへの疑問は当たらない。彼は「人間の存在弱さ」という自己認識を行い、「もしたれか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」と、最後のせりふを残して△影▽のこの世を捨て新たな世界へと飛翔(虹に乗り移る)するところから考えれば、それは人間及び人間社会を否定するものであり、そのため「人間のゐない土地」の世界を獲得していくことは明白である。だから、「絨毯」をこの世に覆わせ、「人間を安定させよう」といふ料簡」を持つている大給小介を「1」だとすれば、彼が作り出した自由の世界を「ゼロ」に置き換えることは可能な

である。

以上、佐太の生の根源と自然的意味について見てきたわけであるが、次章ではさらに彼の正体について考察する。

三

佐太の正体はこの小説の意味の根幹を成しているといえるが、佐太の存在、いわゆる彼の生い立ちも判つてもその正体はまだ判然としない。語られているのは一枚一枚のパズルのピースのようなもので、短篇的にしか表現されていない。そこでそのピースを全部組み合わせるときに果たして如何なる佐太像が浮き彫りになるかは興味深いものである。

登場人物たちが佐太像を各々が見たこと、あるいは感じたことを語っている。勿論そこには彼らの立場―生き方によつて相違を見るが「アカンボ」という共通点もある。登場人物の各々の生き方を簡潔に述べてから、佐太像について彼らの口を借りることにしよう。

まず、トチ（十智子）がいる。彼女はハンタの「ガールフレンド」であり、天真爛漫で、無垢な存在である。「マリヤさまにたのんで悪魔の誘惑から守つてもらはう」としている彼女が、照子に雇われている佐太の気配に怯えるが、しかし、佐太の「正体とびつたり抱きあつた」まま死んでいく。それから、ハンタ（半太郎＝照子の甥）は「うまれたときから」の「ガンの天才」であり、トチを守っている。同じく子供として時には佐太と花売娘と一緒に、佐太を間近で見ているトミ（佐太と仕事仲間。佐太の正体を照子に告げ口した後、潮の親衛隊に殺される）は何故か佐太に突き放されているように見える。

それから、骨董品を処分し、自分の足を切断する努力に於て自分探しに余念のない秋作があり、また彼の友人であり、医者である矢倉一兵がいる。彼は秋作の代りに佐太の正体を直感的に感じ、それを語る。

最後にスイス生れの風見鳥は潮のところでのこの世の動向を観察しつつ、最後には潮から離れ、佐太とともに飛んでいく。この風見鳥の辛辣な潮批判は注目に値する。

以上が佐太について語る登場人物であるが、それでは彼らの佐太像を見ること

にしよう。

トチに依れば、「ものすごくちからのつよいまぼろしのやう」なものであり、「御堂にはひつたときみたいに、自然に吸ひこまれてしまひさうになる」ものとして認識され、ハンタは子供の感覚で佐太を認知するが「ちつぽけなコードモ」として映っている。それから矢倉には「胎児」が「手足をちぢめて。うまれ出ようとす姿勢」の「アカンボ」と「死んではゐない。死にきれないやつだ。あるひは、死んだやつにいのちが盛りかへしたといふか。つまり、ぶち殺しても死なないやつ」に見えている。ところがそれを秋作に言い伝えようとすると「見かけたかぎりに於てその人物は実在してゐたやうだ。しかし、それを君に告げようとすると、そいつはたちまち荒唐無稽なものになつてしまふ」のである。特に矢倉の「その人物は実在してゐたやうだ」という認識は今も実在していないということでありながら、いま現にその実在を見ているということの意味している。しかし、これは決して矛盾しているわけではない。それは佐太の正体が掴めたかと思つともそれにそれへの表現を試みると忽ち虚像としてしか残らないことの謂である。それが佐太の自然的存在の根拠であり、それを矢倉が医学的見地で見佐太の正体である。そこが自分探しをしている秋作が臆げに直感的に感じ取っていることとの相違であるといえる。

さらに佐太のことでいえば、風見鳥と花売娘がいる。

風見鳥は「まつくろなやつがとぐるを巻いて、でんと鎮座してゐる。さすがのわたしもこいつの正体までは見通せない。すべての栄光とすべての悲惨をいっしょくたにしたやうに強烈な、途方もなくすさまじい力をもつたやつにちがひない」と佐太の「荒ぶる神」像を潮に語っているが、ここでも佐太の正体は直感的にしか掴めていないのである。このように、矢倉が心眼で見たり、ハンタが直感で感じたりしてもそれは佐太の一部の正体を垣間見たに過ぎないのである。

ところが、潮に対する批判は辛辣である。潮の近況について「そのじつは権力、支配力、隣人をおさへつけて、うまいところは自分のひとりじめにしようといふわるアガキだよ。（中略）この慾はなんといつても全体主義の思想から出て来るもの」だとし、また潮がいった自由主義についても「なにが自由主義なものか。解放にはいつも強制がつきものだね。たのしいかな、強制。これが貧乏人の政治思想だよ。権力を核とした思想なら、こいつどうしたつて全体主義といふもの」だ

と切り捨てる。この風見鳥の潮批判からでも彼の本性、野望に満ちた欲望を見て取れるのである。

不思議なことに花売娘だけは佐太について何も語らない。実際一番近くにおいて、誰よりも正確に佐太の存在を見ているはずなのにいつも花弁を飾る役割を演じているのみである。ただ、「花花にかざられた自転車にそれぞれ娘たちが乗って、その一群のあとから花のない一台がつづき、それにトミが乗った。出発。佐太はどこにあるのか。こいつはなにに乗るでもなく、花花のかげにかくれて、まんなかにのつそり立つた。さて、行列がうごき出すと、自転車も花花も娘たちまで一かたげにして、その全体がすなはち佐太であつた」ことからすれば、花売娘は佐太の一部として収斂されていると考えるのが有益であり、むしろこの一群が自然そのものの象徴として見えなくもない。「佐太の沈黙に対応するやうな方角知らずのものはといへば、かの花売娘の一群のほかにはない。秋作があやまたず見てとつたとほり、佐太のうごく「銀行」がそこにあつた」ように、そもそも彼女たちは「ゼロ」に生きるものであるからこそ佐太と同様に言葉は無用であり、当然何も語る必要がなかったのである。

上記した佐太像よりもよりの確なのがトチの不思議な死を遂げる際に垣間見る佐太像とトミによって語られている像である。

そこはアカンボが眠つてゐたところだ。トチが見とどけたのはやつぱりアカンボだよ。おまへは正体といふことばを使つたな。もしさういふなら、トチは正体とびつたり抱きあつた。つい死ぬほかない。しらべてみたまへ。(中略) トチは殺されたのではない。ケガでも病でもなく、またなんの苦痛もなく、きはめて自然に、トチは五臓六腑まつたままに死んでゐる。

トチが佐太の正体と一致することが即ち「死」に他ならないということ、さらにその死が「アカンボ」の死であることは、要するに佐太の正体は死んだ「アカンボ」のままの存在だということになる。だから、佐太の正体は彼の死に於てしか求めることができないということであり、またそれは彼の誕生と死に舞い戻ることの意味している。

佐太はひとりするときでも、つれがあるときでも、いつどこといふことなく、ふつと、うしろの壁に穴があいて、そこに背中からどんでんがへしに落ちこんで、遠くに、はるか遠くに、地の下のまつくるな穴の中に身ぐるみ吸ひこ

まれて行くやうな瞬間をもつた。地の下の穴。かの林檎の木の下の穴である。その地の底には置きわすれた臍の緒かなにか、よくよく因縁のつよい紐が仕掛けてあつて、そいつにぐいと引張られたときには、どれほど遠く離れてゐても、とたんにしめつた赤土のほひがする世界に引きもどされて、おまへの居どころはここだぞと、おもひ知らされてしまふやうであつた。

佐太の存在の根拠は「地の下の穴。かの林檎の木の下の穴」に他ならない。生まれとともに殺され、しかしそこから這い上がって成長し、「文明といふバケモノ」のど真ん中に飛び込んでいく。しかし、「おまへの居どころはここ」であるように都会は彼にとつて仮の住居に過ぎなかつた。だから多くの人々から見ると佐太の姿は虚像に過ぎないし、正体なんかは所詮明らかにはされないことではないのである。

それから、トミの見た佐太像もトチのそれと近似している。トミは佐太が「大木の根つ子かなにかみたいなのに、死んだやうにぐつすり」眠つてゐるところを目撃する。その時の佐太の姿は以下のように描かれている。

たちまちやさしげともいへさうな童顔に、夢の中から這ひ出したコドモの顔に、またたくまの変相を見せたやうであつた。おそらくこの日の出前後のまじかい隙間、世界が夜から朝にうつらうとする転変の一瞬こそ、佐太の深い深い眠、とたんにがたと眠のどん底に落ちこむまじかい時間に相当したのか。死んだやうに眠る。いや、この眠は一瞬の死にひとしかつた。佐太は東の間に遠い林檎の木の下の穴の底に刎ねかへつてゐたのかも知れない。

要するに佐太の死に等しい一瞬の眠りは彼が殺され、生き始めた「かの遠い林檎の木の下の穴の底」に於てであつたこと、トミが見た佐太の寝姿は佐太の安息地へその緒で繋がっている大地の子宮の中へ戻つた瞬間であり、「大木の根つ子」に見えたのは大都会に於ける仮の姿だということとは既述のとおりである。ただここで注目したのはこの地面に剥きだしになっている「大木の根つ子」である。それは見向きもしないごみのようにも思われるけれど、木の生命を左右する水を汲み取つてゐるのである。佐太がトミに「大木の根つ子」に間違えられるとしても、それはただの木の根ではなく、彼の命の綱ともいえるかの林檎の木の「根つ子」に繋がつてゐると考えるのは妥当であり、それはまた「アカンボ」である佐太の臍の緒と見ることも可能である。だから、それは佐太の生まれたばかりの姿であり、生まれたままの「アカンボ」そのものだといえる。

ところで佐太像は掴めないし、当然浮き彫りにはならないと述べてきたのは登場人物の各人にとつて明確にとらえられないという意味であるが、佐太の姿はずでに明白である。そこには二つの姿が語られている。

一方は登場人物たちの語りから窺えるもので実在としての佐太の姿がある。いうまでもなく「かの林檎の木の下穴」に「因縁のつよい紐が仕掛けてあつて、そいつにぐいと引張ら」ていくところに見る佐太である。いわば「胎児」が「手足をちぢめて。うまれ出ようとする姿勢」の「アカンボ」であり、「ぶち殺しても死なないやつ」の「ゴドモ」なのである。他方は潮や照子、それからその周辺の人物、即ち現代を生きる人間の内面に於ける佐太像である。それは大都会から始まったものではなく、佐太が生まれた山村からだとすることは周知のことである。いわゆる山村の「人間の中のよわいやつ」を餌食にし、大きく成長した佐太が村を飛び出し、「そのすがたが消えても、狂風の影はあとまで大きく村にのこる」のである。それは「ひとびとの餓えた心情」に因るものであり、そこに「佐太咄といふ一つの伝説がそこにできあがつた」わけである。要するに「アカンボ」の佐太の代わり到来上がつた「伝説」とは佐太が殺された瞬間から始まっている。

佐太が大都会に姿を現し、「荒ぶる神」の相貌を見せたとしてもそこに佐太が存在しているわけではない。それは仮の姿に他ならないからである。むしろそれは人間が無意識に作り上げた人間像である。そこにおのき、恐怖の念を抱くのは現代を生きる弱い人間の心に他ならない。換言すれば「文明といふバケモノ」ともに生きることによって生まれてくる幻想のことであろう。

では、この佐太の存在を待ち望んでいた秋作の認識を把握することで、より佐太像を明確に捉えることができる。

原罪を思わせる罪、或は因果に苦しみ、そこから脱け出そうとしている（けれども、彼にはこれから脱け出す力はない）秋作に於ける罪の意識——「罪の系譜は亡祖父からのみではなく、母方の血筋からもこれを引いて」いて、それぞれ「ケダモノの血にゴロツキの血」に対する意識——に「なしくずし」と「月掛貯金」がある。そのような日々の中で或る日佐太の存在に気付く、祭壇に祭られるかのよう鎮座している彼に「佐太、おまへはおれだ」という。

ところで秋作は以前「死んだぢいさんはおれだ」ともいつている。それは「この生身の中から亡祖父の像が発掘されて、像は今日にいのちを吹つこまれた」も

のとしてである。換言すれば、「ブルウホワイトのダイヤモンド」を靴にしのばせて生きており、また祖父が集めたコレクションの中で生きているという意味に於てである。

だが、秋作がいう「佐太、おまへはおれだ」という意味は何だろうか。「あとに残つた「おれ」といふ人間はなにものか」との自問から二十何年のむかしに刃ねかえり、「まだうまれたかうまれないかの、アカンボになつたとおもつた。アカンボはまつくろなうぶ著につつまれて、この板の台の上に取りあげられてゐる。うぶ著ぐるみ縛られたなりに、手足はちぢめるほかない。つい墓穴にぶちこまれるのを待つてゐるといふかたち」として、佐太に自分を重ね合わせているところからすれば佐太の存在への渴望が窺われるのである。

佐太的存在とは佐太の自然的存在であり、また彼の生れと生い立ちに因るものであるといえる。それはいうまでもなく現代「文明といふバケモノ」によつて排除されることである。故に彼には現代に適した思考能力の欠如のために秋作のよくな罪の意識もなく、現代を生きる人間のような欲望もない。そこには一介の生命体として生きるために必要不可欠なものへの最低限の主張と権利があるのみである。要するに、佐太の「沈黙に於てはじめてまんぞくな表現を見つけた」のは生まれたばかりの「アカンボ」が母に母乳を主張するのと同義である。これが佐太の自然的存在の一つの要因である。

これに対して秋作は彼の体内に流れている祖父とゴロツキの母からの血、それこそ現代文明の象徴的なものであるが故に、それを罪と考え、そこから脱け出すうとしてゐるわけである。その行き先は佐太的存在への願望に他ならなくなつた。即ち「佐太、おまへはおれだ」とは彼の罪の意識から解放されることで自分の生き方を獲得していくことへの強い意志であり、そのためには当然体内に流れている血を洗い流すしかないのも理に適つた所以である。例えば祖父の犯罪的行為の象徴である「ブルウホワイトのダイヤモンド」が秋作の靴に嵌められている。靴の意味するところを考えれば彼が歩んでいく生き方そのものだといつてもよい。いわゆる罪であり、権力である「ブルウホワイトのダイヤモンド」を捨てない限り自分の道を行くことは不可能であろう。故に体内に色濃く流れているこの血を流し、足を切断するなどのことによつて自分探しをしているわけである。

秋作の「おまへはおれだ」というこの言葉は以前に書かれた『紫苑物語』の宗頼

が平太に発した言葉を連想させる。宗頼と秋作を作品の構造上比較するのは多少困難であるが、ただ宗頼が平太の世界を獲得するために破滅（破滅型）の道を進むことで完成するのに対して、秋作はその可能性を、いわば破滅ではなく佐太の正体を自己に於て認識することともに努力していく（まだ残っているコレクションの寄付）精神生活を見出している。

この佐太の正体について奥野健男流に言えば「佐太は何ものでもあり、何もものでもないもの、存在しない虚体であるかも知れない」（『週刊読書人』昭和三十九・八・三十一『現代文学の機軸』—石川淳）のはまさに登場人物が佐太像を的確に掴めない所以であろう。

さて、ここで佐太の対極に位置して生活している重要人物の潮と照子について簡潔に述べよう。潮は『狂風記』の鶴巻大吉、『至福千年』の内記とならぶ権力意志の権化のような男（加藤弘一『石川淳 コスモスの智慧』一九九四・二）であり、やや遠視的にいえば、「政権への飢渴」と「女性への生理的飢渴」を満たすものは「一本の肉体エネルギーの発動」であり、そういう意味では「弘方は作者の分身」（井澤義雄『石川淳の小説』—荒魂 一九九二・五）であるとする意見もあるが、果たしてそれが作者の分身となるかどうかは疑わしい。もしそうであるならば、潮以外の鶴巻や内記にも同じことがいえるからである。それから照子は術策と姦計に満ちて、潮財閥の財産だけでなく、秋作を利用し、彼の財産までもから取ることに生の意味を感じている。換言すれば彼らに現代社会の象徴ともいえる権力への欲望や物質万能主義を見ることが出来る。またそこに先述したように現代の深い闇が横たわっていることも見逃すことは出来ない。この作品は昭和二・三十年代に書かれた短篇に見る底知れぬ現代社会の△開△と自然的存在とを介在することによって現代に於ける神話的劇を描いたといえる。

結論

佐太がどこで生きようと決して彼は「かの林檎の木の下の穴」から逃れることはできない。いや、むしろそこでしか生きようがないということは見てきたとおりである。そのことが佐太をして自然的存在或は現実的でない意味に於て超越的存在にしている所以だといえる。自然とは「美しい」、「やさしい」、「母体」など

の一般的イメージとは掛け離れたところにある。むしろ人間にとつて近づき難く、畏怖と荒々しいものとしてたちはだかるのが自然の変わらぬ存在である。佐太伝説はまさにこの自然に由来しているといえる。換言すれば佐太の存在が自然そのものに根を下ろし、びったりと合致したが故にこちら側の人間はその荒々しい存在—「荒ぶる神」—に恐怖し、慄くのである。作者は佐太がこの自然と抱き合うことを実現させることによって現代を生きる人々のあり方を喚起させているといえる。

この佐太的運動はこの作品の前後に書かれたものとは違う位相を示している。それは照子や潮、井筒などに見る彼らの劇が佐太の対極として運動している節も確かであるが、だからといってこれを二項対立の構造として読む必要はないということである。昭和二十年代後半から始まった『鷹』（昭和二十八・三）『群像』からの一連の革命小説群、例えば『珊瑚』（昭和二十八・十）『群像』（昭和二十九・三）『新潮』『虹』等と、それから三十年代の作品では主に『紫苑物語』、『八幡縁起』（昭和三十三年・三）『中央公論』、『修羅』等に見る二極の闘いとは異質であり、また、『至福千年』（昭和四十一年・四）『群像』、『天馬賦』（昭和四十四・七）『海』等の諸作品ともそのスタイルの相違は明らかである。

ここで森川達也（『図書新聞』—「古代の神話の再現 いくぶん荒唐無稽な離れ業」 昭和三十九・八・十五）の安部公房がいった言葉の引用によれば「これほど反道徳的な、毒をもった作品を私はまだ知らない。しかもその毒は、みごとに研ぎすまされた結晶体をなし、一見宝石と見まがうばかりの光輝をはなっているのである。毒と宝石—だがこの残酷な組合せこそ、まさにもっとも今日的で、しかも魅惑的な現代の神話—だというのも理解できる。

要するに佐太の存在に見る「荒ぶる神」は作者の初期からのモチーフの一つであるが、佐太像から見ると『荒魂』は以前にも以後にもない独特のスタイルを持っている。いわば「荒ぶる神」の性質が以前に書かれた『普賢』のユカリ、『落花』の輝竹、『紫苑物語』の宗頼が、より実感的であり、實在的であり、それがある意味完結しているのに対して、佐太は視覚的であり、直感的であり、永遠である。その意味でいえばこの作品の「荒ぶる神」の位相はより微弱であるかのように見えなくもない。それは佐太が自然的存在に融和していく過程のみに於て。しかし実際にはより多くの人々の恐怖の対象としていつまでも生き続ける存在なのであ

る。その意味に於てこの作品は石川淳の文学上大きな意味を持つものであるといえる。

い ちゅんぎゅ

参考文献

- 立石 伯 『荒魂』講談社文芸文庫―解説一九九二・五
 立石 伯 『石川淳論』―『魔法の杖』一九九〇・三
 井澤 義雄 『石川淳の小説』―『荒魂』一九九二・五
 山本 健吉 『東京新聞』昭和三十九・四・二十六(夕刊) ↓ 『石川淳全集』七卷(平成版)
 本田 典国 『石川淳研究』―『荒魂』論 森安・本田共編 平成三年十一月
 安藤 始 『石川淳論』―『無限への希求』『荒魂』昭和六二・五
 奥野 健男 『週刊読書人』昭和三十九・八・三十一 『現代文学の機軸』―石川淳
 河上徹太郎 『読売新聞』昭和三十九・四・二十九(夕刊)
 花田 清輝 『花田清輝全集』第十一卷 『東京新聞』昭和三十九・八・十二(夕刊)
 村松 剛 『朝日ジャーナル』(昭和三十九・八・三十)
 丸谷 才一 『荒魂・紫苑物語』新潮現代文学8 昭和五十六・五 新潮社
 加藤 弘一 『石川淳 コスモスの智慧』一九九四・二
 杉本秀太郎 『三田新聞』一九六四・十・二十一
 森川 達也 『図書新聞』昭和三十九・八・十五
 進藤 純孝 『週刊読書人』―一九六四年回顧・『日本文学』