

<論文>攻撃・犯罪・安吾

中辻, 理夫 / ナカツジ, リオ

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要

(巻 / Volume)

49

(開始ページ / Start Page)

82

(終了ページ / End Page)

91

(発行年 / Year)

1994-03-15

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00019728>

攻撃・犯罪・安吾

中 辻 理 夫

1

仮に、純文学と大衆文学との明確な区別が可能だとして、推理小説はどちらの範疇に入るかといえ、これは明らかに後者の方であろう。読者に謎解きを楽しませる、というゲーム性は、深い思想や純粋な芸術性と共存できないもののように思われる。ところが実際は、純粋且つ大衆的な文学はあり得る。当然、推理小説が単なる消費財では終わらず、高度な芸術性を保ち続けることも可能なのだ。

例えば、ハードボイルドの探偵小説など、一般的には随分と通俗的に受け入れられ、事実、エンターテイメント性なくしてハードボイルドはあり得ないのだけれど、同時に、単純なゲーム性を脱却してもいる。ダシール・ハメット「マルタの鷹」(一九三〇)の主人公、サム・スペイドが身上とする非情さ、これはおそらく、カミュ「異邦人」(一九四二)のムルソーが持つけだるさ、空しさ、世界のあらゆる意味付けに対する不信感と同質のものである。サム・ス

ペイドに限らず、フィリップ・マローウにせよ、さらにはマイク・ハマーにせよハードボイルド小説の主人公は多かれ少なかれ、一個人としての豊かな内面を保持している。この性質は明らかに謎解きの面白味とは別もので、芸術性、思想性に深く関わってくるものだ。

坂口安吾の推理小説にも、同じようなことが言える。こちらはハードボイルドでも何でもないのだけれど、単純な謎解きからの脱却、確固たる方法意識によって裏付けられた芸術性、という点で似た系譜に入る。本稿では「不連続殺人事件」を評価し、優れた文学作品として位置付けたいと思う。しかし、その際、使う方法として、作品を作家から完全に切り離し、限りなく客観的に捉え込む、というようなことはしない。むしろ、安吾文学全体に流れる幾つかの特質を凝縮して所有している、という点で高く評価したい。

さて、まずはファルスから、話しを始めなければなるまい。なぜなら、「不連続殺人事件」は確かに、ファルスとして読めるからである。考えてみるとわれわれは、随分と安易に、ファルスという言葉葉を使っているようだ。安吾文学のごく初期、「FARCEに就て」

(昭7・3)までさかのぼってみよう。このエッセイでは「道化」^{フランス}という書き方がなされている。「道化」^{フランス}とは、「人間の全てを、全的に、一つ残さず肯定しようとするものである」。人間が「存在として孕んでいる、凡そ有ゆるどうにもならない矛盾の全てを、爆発的な乱痴気騒ぎ、爆発的な大立廻りに由って、ソックリそのまま昇天させて」しまうものである。同時にそれは、ナンセンスな笑いを伴う、ドタバタ劇でもある。

道化という言葉はわれわれにとっても馴染みのもので、普通、まぬけな笑われ役の意で解されている。しかし仮に、文化人類学、道化研究の立場に立ったとしたら、そのような思い込みは捨て去らなければならぬ。そして、道化役の例をサーカスのピエロのみならず、世界各国に必ずある宗教的儀式、祭り、カーニヴァルの類い、あるいは演劇、芸術にも求めていく必要がある。バーバラ・A・バブコック編『さかさまの世界——芸術と社会における象徴的逆転——』(岩崎宗治、井上兼行訳、岩波書店、昭59・8)や、山口昌男の『道化の民俗学』(ちくま学芸文庫、平5・3)など、これらの書によれば、道化は一種の超人だ。まぬけにして頭脳明晰、俗でありながら聖、悪でありながら善、というように二律背反、多面的性質を強く持つ。その性質を知力、魔力を駆使しながらエネルギーに放散、常識的価値観を転倒させていく。そして彼は異端であり、単独者であり、時に、文化的英雄としても機能するのである。坂口安吾がファルスを推進する際、どの程度の道化研究を行ったのか、それは解らない。ただ、はっきりと言えることが二つある。一つは、「FARCEに就て」で言われている全的「肯定」が等しく、全的否定をも孕んでいる、すなわち二律背反の性質を帯びている、

ということだ。ナンセンスとは無意味、ないし是非意味のことであって、これを推進するには特定の意味や理由付け、主義や主張などにこだわって成り立たない。特定のものではない、あらゆるものを笑うのである。あらゆるものから意味を剥奪して笑い飛ばす、ということは、おのずとすべての価値体系を疑う全的否定、攻撃的な性質を帯びることにもなる。

そしてもう一つ、言えることは、坂口安吾の小説において人々の乱痴気騒ぎ、ドタバタを誘発するものは、具体的な道化役ないしトリックスター(「いたずら者」ではなく、攻撃心、暴力衝動といった、ある精神のあり方である、ということだ。

実を言えば本稿は、文化人類学や厳密な意味での道化研究の立場に立つつもりはない。その理由は、『道化の民俗学』に対するいささかの不満を述べることで、理解していただきたい。この書は、すべての異端(例えば犯罪者も狂人も)を、道化の一言でくくってしまっている。確かに価値の転倒は、笑いを喚起する一大要因であり(梅原猛『角川選書61/笑いの構造——感情分析の試み』角川書店、昭47・10を参照)、異端者の派手な振る舞いはしばしば価値を転倒させるものであるけれども、その転倒が驚愕や嫌悪、恐れなどの不快感情を人に抱かしめる場合も、少なくないのだ。

さらにもう一つ、虚構世界におけるトリックスターはおおむね、完全なる主人公として君臨する者と、本筋に横ヤリを入れる道化役との二つに大別できる。例えばマーク・トウェイン「ハックルベリー・フィンの冒険」(二八八五)は明らかに、スペインで生まれたロマン・ピカレスク(日本では悪漢小説と訳されることが多いが、ピカロpicaro)という語自体は本来、いたずら者、悪ふざけをする

者、という意味合いが強く、悪漢小説だからといって、ロマン・ピカレスクすなわち犯罪者の小説、と訳し直すことはできない)の系譜に入る。ここでのハックは主人公、文化的英雄である。一方、サーカスのピエロは、その場をメチャクチャにする笑われ役だけれど、主人公ではない。

『道化の民俗学』は、サーカスもカーニヴァルも、笑劇も小説も一緒にし、そこに登場する派手な異端者をすべて道化、さらには文化的英雄として、ひとくくりにしてしまっている。

坂口安吾の文学を、道化の文学として捉えること自体には、何の間違いもないと思う。ただ、道化の一言ですべてが片付くはずもない。「安吾新日本地理」を使って、坂口安吾の歴史観を探る、という角度があるように、ファルスとは何なのか、全的肯定とは何なのか、道化とは、異端とは、と細かい角度から見なければ、何の進歩もなからう。そして本稿では、先にも挙げた攻撃心、暴力衝動といった、精神のあり方に着目していくつもりである。

2

思えば、安吾文学における過剰な攻撃性は「FARCEに就て」でも既に、見ることができたのだ。それは、全的肯定は全的否定をも孕んでいる、という抽象的なレベルにとどまるものではなく、明らかに物言いが挑発的で、暴力性に満ちている、という意味においてだ。△私は浅学で、此の一文を草するに当たっても、何一つとして先人の手に成った権威ある文献を涉獵してはいないため、一般の定説や、将又ファルスの発生などということに就て一言半句の差出

口を加えることさえ不可能であり▽などと謙虚な態度を見せていたかと思うと、△一体、人々は、「空想」という文字を、「現実」に対立させて考えるのが間違いの元である。(略) 人間自身の存在が「現実」であるならば、現に其の人間によって生み出される空想が、単に、形が無いからと言って、なんで「現実」でないことがある。実物を掴まなければ承知出来ないと言うのか▽と、怒ったような、むきになったような物言いが頻繁に出てきたりもする。

この激したような物言いが、初めてはつきりと具体化されたエッセイが「新らしき文学」(昭8・5)である。……△私の考えによれば、文学の作用は常に反逆的、闘争的、破壊的である▽、△永遠に政治に対する反逆である。個人のために血と肉の人間悲劇を語らなければならぬ▽……こうした物言い、態度の根底には、どこかしら犯罪者、暴力的無頼漢の視点があるように感じられる。

ほぼ同時期に書かれた、短編小説を見てみよう。われわれは「風博士」(昭6・6)、「靄博士の魔類」(同・10)といった、活劇めいたドタバタ幻想小説を、ファルスの実践作として容易に思い出すことができる。しかし同時に「帆影」(昭6・8)、「海の霧」(同・9)にも注目する必要がある。この二つはファルス推進の時期に書かれていながら、躍動性に欠け、ひたすら暗く陰鬱な雰囲気(霧)を漂わせている。その意味で、「FARCEに就て」で言われている全的肯定が、全的否定をも孕んでいる、ということの確たる証拠として読むことが可能なのだが、何よりも「新らしき文学」の根底にある犯罪者的、下方から上方を見やるような視点の具体例として読み取りたい。

「帆影」の主人公△私▽は、同棲中の女性について次のように言

う。△私は緋奈子がうるさいのです▽、△別にウルサイからウルサイのではありません、つまり漠然として、本質的に、存在そのもののレアリテがうるさくて饒舌で堪え難いのです▽。

そして「海の霧」の△僕▽。

△破裂とは如何なる結果を意味するか、それが僕には分らない。生きるか死ぬか知らないが、僕の全ての「生命力」を打ち込んで何か一つをやらかしそう、そんな気持がしてならない。その結果結局僕は死ぬのかも知れない、しかし僕は死にたくない、何故でも僕は生きていたい。僕はただ破裂してしまうだけ、それだけでは厭でも僕に仕方がなかった。破裂の結果が死であるなら、それはそれで止むを得ない、みじめな事ではあるけれども、それに怯えない心はあった。その意味では、今僕は「死も怖れない」と言うことが出来るよう、そしてその意味で言えば、僕は今、僕の切札を変えてもよかった、「僕は死にたくない、それでも僕は、死も怖くない……」▽

以上、二つから感じ取れるのは、観念としての自己破壊願望である。「帆影」の主人公△私▽にとって△緋奈子▽は、自分の女である。その、自分の女である、という意味付けに対して、徹底的な不信感を抱いている。そこにいる、その女は、本当に確かなものなのか、ただ、あるだけの存在、どうでもいいものではないか、という疑念、否、疑念というよりはもっと感覚的な、気分としての実感のなさが彼の心を強く支配している。

あらゆる価値、意味付けに不信感を抱くというのはつまり、あらゆる存在に確からしさを感じ得ない、ということだ。そして、そのあらゆるの中に、自分をも含んでしまった時、「海の霧」の△僕▽

が誕生する。己れの一個の肉体は、れっきとしてある。肉体がある以上、生きていることは確実である。しかし精神においては、その実感が無い。形而下においては頑として存在するものが、少しも真実味を帯びてこない。何もかもが、無である。どうせ、すべてが無であるならば、徹頭徹尾、無を愛そう、いっそのこと自己を破壊して、完全なる無に至ろう、という筋道が、二つの作品から導き出せるのである。

自己破壊の願望とはすなわち、ベクトルが内側に向かっている攻撃性向のことである。このベクトルが逆に向かうと、人は実際に入反逆的、闘争的、破壊的▽な様相を呈する。「帆影」、「海の霧」、「新らしき文学」の三つが合体すれば、そこにおのずと、攻撃心のかたまりが生まれる。しかもそれは、単なる苛立ちのレベルで終わるものではない。「新らしき文学」の論旨に従えば、個人の内面から外界に対する全的否定、そこから生まれた反逆、闘争、破壊の精神は、△時代創造的な激しい意志▽に支えられ、実際に創造的行為に結実されて然るべきものである。

このような攻撃性はどこかしら、ドストエフスキー「罪と罰」(一八六六)のラスコーリニコフや「異邦人」ムルソーの精神と、似通ってはいまいか。殺人が本当に創造的行為なのかどうかの議論は別にしても、とにかく、殺人者が周囲を驚愕させる異端者でもあることは事実だ。普通の人間であれば決して成し得ない行動を成し遂げた、という意味で彼は充分、特別であり、個性的存在である。特別である、個性的である、ということが彼に生きていることの意味、確からしさを与える。ただ生きている実感が欲しい、というだけで殺人を犯す者がいても、不思議ではあるまい。

ところが安吾文学は、ラスコーリニコフもムルソーも生み出しはしなかった。ある一個人が虚無だの絶望だのを経て、外界に対する暴力に向かったとしても、その行為も結局はちっぽけな人間のちっぽけな営みに過ぎず、宇宙的視点から見れば相も変わらず制度、運命に限定された、相対的行為でしかない。個人は一人では個人たり得ず、他者、外界との相対的関わりがあつて初めて個人である、という見方を安吾文学は無視しない。ここまで本稿では随分と、ファルス推進理論における全的否定、攻撃性の面ばかりを強調してきたが、それが二律背反の一方であることを、もう一度確認しておきたい。

「帆影」「海の霧」は、「風博士」「霓博士の廃頹」と合体したものである。そして生まれたのが「竹藪の家」(昭6・10〜同7・3／昭10・6完結)であり、「小さな部屋」(昭8・2)である。これら二作品に登場する人々は、皆が皆、当然の意味で個人であり、孤独であり、寂しがり屋である。生きていることの意味、確からしさが欲しいものだから、必死に他人を愛し、拒絶されれば傷付き、苛立ち、それでもやはり生きていたいから、癩癩を起こしてみたり、己れの生き方を限定せしめる他人に殺意を抱いてみたりと、これが一人の主人公の性質ではなく、登場人物すべて(「竹藪の家」は七人、「小さな部屋」は五人)に共通するもので、よって人間同志のエゴのぶつけ合い、泥まみれの絡み合いが何とも騒々しい。要するにドタバタ劇であり、ファルス理論の延長線上に位置するものだが、「風博士」などとは違って、登場人物の内面に流れる必死さ、△絶対の孤独▽(「文学のふるさと」昭16・7／など)が胸を打つ。

宇宙的視点から見れば、ちっぽけで笑い飛ばしてしまいたい人間

模様も、当人たちの視点から見れば大真面目である、という二つの両極を、強引な荒わざで合体させた感が強い。すなわち、個人は一人では個人ではないのだけれど、同時に個体であり孤独でもある、ということなのだ。

宇宙的視点とラスコーリニコフ的視点とが、偏りなく融合している。その中間に位置するものが無化願望、濃厚な死の匂いである。自己破壊願望は突き詰めると、死に向かうものだから。とはいえ、その匂いは決してこれ見よがしに描かれるものでもなく、もっとあっけらかんとしている。つまり、人間の生存自体に必ず含まれる、当然の指向性として位置付けられている。この位置付け方はもしかしたら、フロイトの言う△死の本能▽と重なり合うものなのかも知れない。

「竹藪の家」には、次のような台詞がある。

△ハタから見れば、僕の家なんぞ幾つ自殺が有ったって母殺しだの一家心中だのと騒いだって、誰も不思議と思わない程立派な根拠があるんだい。死ぬんだって殺すんだってみんな一寸したハズミなんだい。どんな気楽な奴だって、生きてさえいたら、死んだり殺したりやりかねない変テコなところが有るもんだぞ▽
あるいはエッセイ「新らしき性格感情」(昭8・5)から。

△私は、我々の生活に解き難い神秘と超越を与える奇怪な魔物が、全てその不思議な源を遠く「死」に発しているように思えてならない▽

人間は生まれた時から死を約束されていて、いつかは必ず死なねばならぬ、ということはすなわち、生存それ自体が常に死を孕んでいるということだ。人は各々が個体であるからして、死ぬ時は一人

である。安吾文学における△死▽は△絶対の孤独▽と密接な関係を持つている。

本当ならば、人は、どんな事柄に対してでも、意味付けを行い得る。自分自身に対しても。思い込みによってどのようにも自身を解積（例えば職業、性格などによって）でき得て、これを支えに生の確からしさを獲得する。ところが、この思い込みを無意味と捉えた時、人は簡単に、孤独や絶望、虚無などに落ち込み、容易に自己破壊願望、そして死へと向かっていく。そのベクトルが外部に向かうと、具体的には暴行、傷害、殺人といった行動に出る。しかし、それらの行動は、法、秩序からの抹殺につながる。一個の罪人はおおむね、集団の意志によって葬り去られる。これでは、最初から△死▽に向かうのと同じことだ。せいぜい、密かに特定の他人に対し、憎しみ、殺意を抱くぐらいしかできない。外界すべての事物に対する攻撃心は、時に一個の象徴物に向かうことで発散され得る。しかし、絶望からの脱却をもちたらず最も手近な方法は、他人に救いを、一層の過剰なる愛を求めることだ。

「竹藪の家」「小さな部屋」に登場する人々は、感情表出が露骨すぎて、一見するとリアリティーがない。しかし、観念としてのリアリティーはある。彼らは各々、自身の生存、肉体も精神も引くくめて、存在それ自体に含まれるあらゆる苛立ち、愛欲、混沌のすべてを他人に対してぶつけていく。ぶつけられた方も逆に、ぶつかっていく。そのぶつかり合いとはすなわち、個と個との真正面からの交わり（コミュニケーション）だ。この真実の交わりを志向する精神こそが、観念としてのリアリティーを生み出している。

安吾文学において、ファルス推進の初期二年間は、外界への攻撃

性向がどんな人間にも生まれ得る可能性に着目して、それを異常視せず、かといって反動的に、ことさら正当視するでもなく、まさに人間同志の相対的関わりの中で生まれるものと証明（というか確認）した時期でもあった。よって坂口安吾のファルス、特にこの時期のファルスから、具体的な道化役、トリックスターを見付け出すことは難しい。各々、死と愛欲とを背負っている孤独な個人が、攻撃心を高めながらぶつかり合う様、それがそのままファルス、道化芝居になっているのだった。

そして「不連続殺人事件」における殺人とは、この攻撃心の具現にはかならない。ドタバタを誘発する要因を一層、強化したものと見える。しかし、そう断言するためには、もう少し考えてみるべき点もある。

3

坂口安吾のファルスから具体的な道化役、トリックスターを見付け出すことは難しい、と先に書いた。しかし、坂口安吾という芸術家自体をトリックスターと見なすことは充分、可能なのであった。なぜかといえば、それは、数ある作品群のどれ一つを読んでも、そこには必ず坂口安吾という作家の存在が見えてくるからである。そして、なぜ、そう感じられるかというと、彼においては小説、論文、雑文といった区別が、甚だ曖昧だから、という根本の性格があるからだと思われる。

顕著な例の一つとして、「青鬼の禪を洗う女」（昭22・10）を挙げることができる。れっきとした小説の体裁で、語り手も女性である

はずなのに、随所で坂口安吾のエッセイにもなっている。「青鬼の禪を洗う女」に限らず、坂口安吾の作品群というのは、一個一個の作品同志、お互いに連動しては重なり合い、全体で一個の世界、宇宙を形成しているかのごとくである。この性質は、戦後前期の作品群に最も強く当てはまる。

前後の安吾文学は大まかに前期、後期と分けることができる。前期とは「墮落論」(昭21・4)、「白痴」(同・6)から始まる非常に攻撃的な時代で、これは戦中でいうと「日本文化私観」(昭17・2)、「青春論」(同・11)、「鉄砲」(昭19・2)あたりの流れを踏まえて成立している。攻撃の対象は、固定的で中身の無い(ように思われる)主流、多数派である。例えば「墮落論」では、第二次大戦の悲劇を招いた(と思われる)武士道、天皇制といった日本の伝統、あるいは日本人気質まで含めて、すべてを否定、破壊してしまっている。

後期は、読者サービスを心掛ける、エンターテイメント時代である。前期との決定的違いは文章、文体に見られる。難しい漢字を避け、改行を増やし、ワンセンテンスは短かく、前期以上に通俗的な語り口、といった平明さの追求が顕著だ。それは自然、ユーモラスな内容、得意ジャンルの拡大につながる。エッセイ風ルポルタージュ「安吾巷談」(昭25・1)同・12)、「安吾新日本地理」(昭26・3)同・12)、新聞連載の時代小説「信長」(昭27・10)同・昭28・3)などが代表作と言えるよう。

戦後前期の坂口安吾の作品は、どれもが攻撃心という内面の具象化で成り立っている。読者(当時にせよ現代の読者にせよ)は、「墮落論」「白痴」「欲望について」(昭21・9)「デカダン文学論」

(同・10)といった攻撃心、暴力のかたまりを享受しながら、作品の背後に在るであろう作家、坂口安吾と真正面から対峙しているような気がするのである。△俗悪▽、△淪落▽といった武器を振り回し、全否定、価値観の転倒を行っている坂口安吾の姿を見ているような気分になり、自分もその坂口安吾と内面的に同化してみたり、あるいは△俗悪▽△淪落▽を真正面から受け止めて、自分の頭に根付いていた固定観念が破壊され、飛び散り、無になってしまうような感覚を味わったりと、明らかに戦後前期の安吾の作品は、躍動的に読者と交わりながら、常識を転倒させていくトリックスターの魅力を保持発揮している。これは偶然、結果的にそうなっている、というよりは、作家自身の確たる方法意識によって作られた特質なのだと思ふ。

再び戦前のエッセイに戻ってみよう。「ピエロ伝道者」(昭6・5)、「FARCEに就く」は、ファルスを強力に推進しながら、全肯定(ないしは全否定)を導き出す△爆発的な乱痴気騒ぎ、爆発的な大立ち廻り▽を高く評価し、且つ、古典芸能や戯作文学を優れた芸術として位置付けているのだった。△勝れた心構えの人によって用いられたなら、落後も立派な芸術になる筈である▽(「ピエロ伝道者」という言い分を、見落としてはなるまい。これが時を経るに連れて、確実に、肉体表現の要素を文章芸術に導入する、という方向へと向かっていくのである)。

△今まで総合的な、組織的な手法ばかりを学んでいたが、考えてみると、私の心の動きは必然的に分裂へ分裂へと向き、要するに私にとっては、分裂が結局総合を意味するのだ▽(「分裂的な感想」昭10・8)

△人間の動きは数理のようには行かない。あらゆる可能を孕^{はら}んでいて、そのいずれもが同時に可能であることが多々ある▽（「文章の一形式」同・9）

本来、修辞や知的統一を必要とする文章芸術の立場にありながら、分裂を志向する態度の中には、人間という存在のすべて、悩みその内部でうごめき続ける混沌、臓器や骨の織り成す感覚に近付いていこう、という意志が強く見られる。そして、昭和十八年のエッセイ「講談先生」においては、講談という肉体表現の技法を小説に導入することの利点を、堂々と述べている。△講談は自分が歴史を見てきたように語っている。「まことに困った奴でございます」とか「こう言いながら蔭で赤い舌をペロリと出しました」などと実に心易いもので、私がちゃんと見てきたのだから、文句は言わずに、信用しなさい、という立^た前^まなのである▽。

△爆発的な乱痴気騒ぎ、爆発的な大立回り▽すなわち躍動感、生命力、肉体感覚の重視、そして落後、講談といった話芸の導入が、攻撃心を伴うことで初めて、戦後の安吾文学が決定された、と云える。「教祖の文学——小林秀雄論——」（昭22・6）に、次のようなくだりがある。△私は死後に愛読されたってそれは実にただタヨリない話にすぎないですよ、死ねば私は終る。私と共にわが文学も終る、なぜなら私が終るんですから。私はそれだけなんだ▽……こうした物言いはいさぎよく、一種すがすがしい印象を与えるが、同時に、文章芸術を話芸、肉体表現に近付けている意見でもあるのだ。本来、文章、絵画といった芸術は△私と共に▽終わることはないのである。終わるのは、残らない芸術だ。肉体によって織り成される芸、音楽、演劇といったものだ。それを、あえて終わると言ってい

る。明らかに文章表現を、肉体芸として捉えているのである。

確かに、小説、論文、雑文といった区別を曖昧にしてしまう坂口安吾の作品群は、一個一個が坂口安吾という話者、芸人の芸と呼んで差し支えあるまい。しかし戦後前期、攻撃の時代に生まれた作品は、ピエロの芸としてはあまりに恐ろしすぎる。また、ピカロしいたずら者の振る舞いにしては、あまりに強大でふてぶてしい。仮に現実世界を、演劇の舞台空間にたとえるならば、坂口安吾という役者は悪役、しかも主人公に対峙する敵役どころではなく、れっきとした主人公と言える。戦後前期の坂口安吾を好む読者は、おそらく、坂口安吾という芸人の悪党ぶりに酔い痴れているところもあるのだ。

4

前述した通り、本稿で使っている戦後前期、後期といった区分は、非常に大まかなものだ。後期、エンターテイメント時代の先駆としては「母の上京」（昭22・1）あたりが考えられるが、このあとに発表された「教祖の文学」「青鬼の禪を洗う女」は内容、文体から考えて、どうしても前期に属するものだ。文字通りの前期は、昭和二十一年のわずか一年に終わり、二十二、三年は前期と後期とが重なっている。二十四年は催眠薬中毒で入院しているので休筆期間として捉え、後期の本格的開始は昭和二十五年「安吾巷談」から、としたい。

昭和二十二年から少しずつ始まる戦後後期、エンターテイメント時代は、活動自体がそれまでの安吾文学を批評し、抽象性、観念性を具体性に向ける、という動きを一層、顕著に見せている。「花火」

(昭22・5)、「桜の森の満開の下」(同・6)で見られる殺人、鮮血のほとばしり、死体愛といった具体的残酷シーンを、戦後前期まで見ることができない。あるいは「散る日本」(昭22・8)、「呉清源論」(昭23・10)のような将棋、囲碁の観戦記は、そのまま攻撃心、闘争心の具現である。

「不連続殺人事件」は、昭和二十二年八月から翌二十三年八月に掛けて『日本小説』に連載、後期(への移行期)の作品として位置付けられる。ここで描かれる殺人が、ドタバタ誘発の要因を一層、強化したものであることは明白である。さらにもう一つ、この殺人は坂口安吾という文章芸術家の象徴でもある。すなわち「不連続殺人事件」は、坂口安吾の他の作品、ひいては作家活動そのものまでをも批評する、メタフィクションとして読めるのである。それは登場人物の多くが小説家、画家、劇作家、女優というように芸術家であることからもうかがい知れる。舞台となる歌川家の豪邸は、要は現実世界の縮小版であり、幾らか芸術家の数が多すぎるくらいもあるが、まさにそれゆえに、メタフィクションとしての機能を有することができるといえるのだ。

坂口安吾という作家は元来、人生を芸術表現の角度から捉えたが作家でもある。戦国武将の生き様も安吾文学においては、一個の芸術作品となってしまう。例えば「二流の人」(昭23・1)にしる「信長」にしる、内容の多くは人物批評の積み重ねであり、それがそのまま芸術批評、芸術論にもなっている。これはあながち間違った傾向でもない。というのも、人間は一人では生きられるはずもなく、各々が他者に向かって自己表現し関わることによって、人生を造形しているからである。すなわち、人は生きている間、必ず個の

立場から、外界に対しての光線を放射し続けている。芸術作品も個の立場からの光線で、作品享受者は作品を媒介にして作家と確実に交わっている(ような気分になる)。芸術とは、人間同志のごく当たり前のコミュニケーションから、延長線上に伸びているものであり、決して断絶しているものではない。自己表現から人生を捉えることができるのならば、芸術から人生を捉えることも可能と言えるう。

ただ、作品というものは相当、意識的に力を込めた表現にほかならず、日常のコミュニケーションとそのままイコールで結び付くものでもない。日常生活においては、言わないことも表現になり得る。作品は、言わないことには成立しない(言う、というのは、本心を言う、の意ではない。ここでは、力を込めて表現を行う、という意味で使っている。少し話しがずれるが、芸術は力学の立場から捉えることも可能だと思ふ)。「不連続殺人事件」の登場人物たちは、まさに、とことん言うことによって互いに交わり、その上、実際に芸術家だからして、芸術論も口にする。彼らは各々、芸術、芸術行為、芸術作品のメタファーでもあるのだ。

少し例を上げてみよう。

△彼の絵は最もユニックだと云われ、鬼才などともてはやされているが、私はそうは思わない。(略)ちょっと見ると官能的と同時にか陰鬱な詩情をたたえている趣きのあるのがミソで、然し実際は孤独とか虚無の厳しさは何一つない、彼はただ実に巧みな商人で、時代の嗜好(しこう)に合わせて色をぬたくり、それらしい物でっちあげる名人だ▽(矢代寸兵)

△丹後が作家として王仁に数歩負けているのは明かだよ。肚に一

物とか、考え深く、陰性だとか、そんな事は作家の資格じゃないんだ。王仁はズケズケ物を言うが、考えるだけは、ちゃんと、別のところで考えている筈で、考え深いなんて事は、表面に見せることじゃなくて、作家ともなれば、みんなそれぞれ考えているに極ってるんだ。(略) 王仁の作品は現に丹後の作品にくらべりゃ、簡潔で、断定的だが、思考の根は、はるかに深い。だから、スケールが大きいのだ。丹後はケチな思考にこだわっているから、思考も浅いし、問題もせまい、文学が小さく、ケチなんだ。(人見小六)

△思想と生活のトンチンカンなこんな奴が外国文学の紹介なんかしているから、日本はいつまでも田舎なんだよ。(ピカ一)

△お前は型通りのことしか言えない奴だな。自分の好き嫌いも分らずに、新しそうな型でばかり物を言ってるやがる。だからお前の文学は、いつまでたってもニセモノなんだ。(同)

各々の芸術観を腹藏なく語り続ける芸術のメタファーたちは、各々の愛欲、肉欲も限りなく露出し、△俗悪千万▽に絡み合う。次々と起こる殺人事件は、彼らの心の奥底に住む攻撃心の象徴であり、と同時に表現衝動の最も性急で本質的な具体化なのだ。彼らはこの象徴、ラディカルな具体化に遭遇することは一層、慌てふためき、ドタバタを激しくさせる。そしておそらく、戦後前期の安吾文学が持つ最も重要な特徴は、表現衝動のラディカルな具現、衝動そのものの作品化によって、芸術界も含めたすべての価値体系が引っくり返る運動、それ自体なのである。

悪徳弁護士、神山東洋の台詞で、次のような箇所があることを見落としてはなるまい。

△大探偵は大犯罪者の表と裏だと申しますが、そうじゃないようですな。小説をつくる文学者は、大犯罪者の裏と表ですが、探偵は違いますよ。探偵は、つくる人ではなく、見つける人だからですよ。矢代先生の御説によると、巨勢博士は小説の書けない方だから、大探偵の素質があるのだそうですが、まさしく、それが真理ですよ。そしてですな、それが真理であるということは、逆に、文士の皆様方は、たいがい、大犯罪者の素質をもっておられる、という意味でもあります▽

創作、発表するという行為は確かに一種、犯罪者的な行為なのかも知れぬ。個の立場から制度、価値体系を歪ませるわけだから(その形態がたとえ、表面的には穏やかだったり、甘ったるかだったり、優しげだったりしても、だ。男女の深い愛情交換、静かな隠遁生活、こうしたものも、制度性を歪ませる力は持っている)。戦後前期までの安吾文学における攻撃性、暴力性は、考えてみれば、芸術活動に本来、内在している然るべきある側面を、増幅させた結果のものなのかも知れない。「不連続殺人事件」で次々と起こる殺人は最終的に、歌川家滅亡をもたらす。これは良妻、貞操観念、家制度を否定し続けた坂口安吾の作品群そのものではないか。

(なかつじ りお・一九九三年卒業)