

三島由紀夫「白蟻の巣」、北杜夫「輝ける碧き空の下で」、手塚治虫「グリンゴ」における勝ち組表象の現在性：ブラジル日系移民とグローバリズム

山田, 夏樹

(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)

98

(開始ページ / Start Page)

21

(終了ページ / End Page)

37

(発行年 / Year)

2018-07-18

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00024785>

三島由紀夫「白蟻の巣」、北杜夫「輝ける碧き空の下で」、 手塚治虫「グリーンゴ」における勝ち組表象の現在性

——ブラジル日系移民とグローバリズム——

山田 夏樹

はじめに

本稿では、ほぼ同世代と言える三島由紀夫（一九二五年生まれ）、北杜夫（一九二七年生まれ）、手塚治虫（一九二八年生まれ）による、ブラジル日系移民を描いた作品の、特に勝ち組の表象に注目することで、現在に至るまで日本が抱え続ける問題性を浮彫りにしていく。

第二次大戦後、遠隔地であるブラジルの日系社会において、日本の敗戦の情報を受け入れず、勝利し続けているという立場をとる勝ち組と、敗戦の報を受け入れる負け組との間で抗争が起こり、二〇名以上の死者を出す事件が起こるなど、一九五〇年代半ばまで対立が続く事態となった。従来、狂信的な存在とされてきた勝ち組であるが、例えば最近でも、小林よしのりは

「戦前の軍国主義教育のせいだ」「情報遮断の状態に置かれたためだ」という理由で起きたとされるが、どちらも間違っている」とした上で、次のように述べる。

なぜなら、軍国主義教育など一切行われず、情報があふれかえっている今現在でも、全く同じことが起きているからだ！／保守を自称する者たちにせよ、反戦平和を唱える者たちにせよ、自分の信じたい情報しか信じない。／自分の所属する陣に都合のいい情報しか、彼らは欲しくないし、受け付けない。

そして「人は信じたい情報しか信じないのである！」と結論づけられるのであるが、こうした指摘は、流動化、グローバル化した状況やメディア環境に耐えかね、排外的に壁を作るあり方、またポスト真実（post-truth）とも言われ、インターネットト上等に顕著なように客観性よりも感情、共感を重視し、自

身にとって都合が良い一面的な世界のみを見る者同士が衝突を繰り返す、現在のあり方と関わるものでもあるだろう。

そのように、勝ち組を現在にも関わる問題として捉えること自体には意味があると思われるが、しかし、当時の状況を鑑みず、現在の視点からのみ「信じたい情報しか信じない」存在として位置づけることは、従来の狂信的という捉え方と実際には変わりが無い。そうではなく本稿では、そのように勝ち組を単に狂信的と位置づけ否定し続けるようなあり方こそが、結果的に、一面的な世界のみを見る者同士が衝突を繰り返すような現状に連なっているということを考察していく。

日本においてそうした状況は、原発問題などに見られるように、東日本大震災以後に顕著になったとされているが、実際には、戦後から連綿と続く問題である。例えば木村朗子は「東北支援か否か」「脱原発か推進か」といった二元論の蔓延と、その表裏のものとしての多くの作家の沈黙が、震災自体に因るのではなく、「戦後に長い時間をかけて築かれた言論の壁」に因るとしている。また田中和生は、そうした一面的な価値観の増大が、戦後から機能し続ける「共同幻想」（吉本隆明『共同幻想論』河出書房新社、一九六八・一二）に因るものであり、その根底には、原発「安全神話」など、戦時中のプロパガンダの延長にある「物質的な豊かさ」を最優先していく思想の中で、第二次大戦の戦死者から東日本大震災の被害者に至るまでの存在を、「都合の悪い同胞」として「切り捨て」ることを是とする意識があるとしている。つまり日本においては、インターネットや大震災などにのみ要因があるのではなく、戦後から連綿と

続く「豊かさ」の最優先という思想——一面的な価値観という「壁」が根底にあることが問題にされている。

しかし、より適切には、「脱原発か推進か」といった二元論の勃興自体が、「安全神話」という、対峙すべき強固な「壁」を前提のように構築していることとなるのであり、改めて「壁」側に立つか（「推進」）、抵抗するか（「脱原発」）といった差異はあるものの、震災後のそうした反応自体が、遡及的に、戦後が「安全神話」など「豊かさ」を最優先する「壁」として存在していたと見なすこととなるのであって、つまり、そのように世界を一面化して捉えること自体がまさに「壁」と言え、現在まで「共同幻想」に囚われるあり方を示すこととなっている^④。

先述の田中は、戦前日本の戦争に主体的意識を持つ必要性を説いているが、本稿では、狂信的な存在と位置づけられてきたことに窺えるように、まさに「都合の悪い同胞」のように扱われてきた、勝ち組の表象を分析していく。勝ち組という名称は当時からのものであるが、その実態をも文字通りに単純化して捉えることは、「都合の悪い同胞」と捉えることによって、直視、対峙せず、現在まで「壁」を構築してきたあり方そのものと言える。そうした危険性を浮彫りにしていく三島、北、手塚のそれぞれの作品を通してブラジル日系移民の存在自体にも注目することで、本稿では更に、日本だけではなく、世界的な現象と言える、流動化、グローバル化の果てに起こる排外的な姿勢など、現在に連なる問題性についても考察していきたい。

1 三島由紀夫「白蟻の巣」①

—— 囚われた「壁」の構築

三島由紀夫の初渡航記『アポロの杯』（朝日新聞社、一九五二・一〇）は、ブラジルなどが自身に都合の良いイメージでのみ捉えられており、結果的に視点が日本に向いていると指摘されるが、そうした見立ては、戯曲「白蟻の巣」（「文芸」一九五五・九）にもなされている。例えば越次俱子は「三島から見ると、日本の国に見えなにかがなかった。戦後十年にして、白蟻の巣を見てしまったところに、予見者三島の悲劇がある」と述べ、戦後日本を、本作に登場する空となった白蟻の巣の閉塞感に重ねる描き方が、一九七〇年の三島の自決に連なつたとし、また山中正樹も「敗戦から自決に至る道程のなかで、（略）晩年の作品群の解明からこの作品の位相を逆照射する方法もある」と捉え、やはり佐藤秀明も本作の刈屋義郎の寛大と無気力を、昭和三〇年当時の三島の空虚感に裏打ちされたものとした上で、戦後の空虚を描くとされる「鏡子の家」（第二章途中まで発表後（「声」一九五八・一〇）、第一、二部（新潮社、一九五九・九）を刊行）との関係性を指摘する。

そのようにブラジルを直視せずに、そこから日本を透視するような姿勢については、本稿で注目する「白蟻の巣」や北杜夫「輝ける碧き空の下で」も含めたブラジル日系移民を描く小説への批判ともなされておき、「南米に育つた日系移民が、何故に「怪物化」したかについては謎のままにしておき、その

謎めいた変相後の姿を誇張的に、過剰に描くことで一個の日系移民の神話を作り上げていくという作品における構図。（略）「田舎」への憧憬と潜在的な恐れ。それが内地作家の描いたブラジルであり、ブラジル日系移民小説であった」と指摘されている。

しかし本稿で注目する作品は、単にブラジルから日本を透視するものでも、日系移民を「怪物」と捉えるものでもない。また、日系移民を前提のように「怪物化」した存在とすることも、勝ち組を狂信的と決めつけることと同様の危険性を有すると言えるだろう。そして付け加えれば、以前に拙稿で論じたように、「鏡子の家」も単に戦後を空虚として描くものではなく、むしろそうした空虚を超えた先の、やはり現在にまで射程の及ぶ問題性を示すものであり、戦後を空虚などと一面的な「壁」として捉えるような価値観自体が、言わば「壁」に他ならないという視点をやはり示すものとなっている。

これより全三幕の戯曲「白蟻の巣」を見ていくために、まず概要を確認したい。本作は、ブラジルのリンス郊外を舞台とする。そこで珈琲園を営む刈屋義郎・妙子夫妻は、戦後に夫婦養子として移民した没落貴族であり、住み込みで、運転手の百島健次・啓子夫妻、農園支配人の大杉安之助、女中のきぬが働いている。妙子は一年前に百島と心中未遂を起こすが、刈屋は寛大さ無気力さから、それを許す。事件後に百島と結婚した啓子は、邸近くにある空となった白蟻の巣に自身らの空虚さを重ね、そこからの脱却を試みるも叶わず、結果的に、妙子と百島が心中を図つた納屋で、刈屋と関係してしまう。今度は百島が、刈

屋からの影響のようにその不貞を許した上で、再び心中を妙子と行うために車で出かける。両者が心中を完遂しに行つたと認識した刈屋と啓子は、これを契機に再生の決意をするが、そこに百鳥、妙子の帰還を知らせる車の音が鳴り響き、啓子は「怖いわ！ 墓石をもちあげて、死人たちが生きかへる。白蟻がかへつてくるんだわ」（第三幕）と叫ぶこととなる。

本作が戦後日本の空虚、閉塞を描くものと位置づけられてきたのは、一年前に妙子と百鳥が心中未遂をし、刈屋が寛大さ無気力さから許すあり方が、三鳥が抱いたとされる戦後日本の空虚さへの絶望と重ねられてきたからである。例えば松本徹が、「決定的事件」による「不可能」性を描くものとして本作を捉えているように、心中未遂と、その前段階としての日本からの移住が、第二次大戦の敗戦に重ねられており、更に、ブラジルの地に絶望し「不可能」性を抱える刈屋邸と、その象徴としての空となった白蟻の巣が、戦後の日本に重ねられてきた。

実際に、刈屋の「寛大さ」が「伝染する」ものとして百鳥に語られもするように、登場人物の殆どはブラジルに可能性を見出していない。日本の新聞を嫌悪する刈屋にも示されるような戦後日本への諦念を根底に、「死んだ女」「死んだ男」（第一幕）が住む、棄民の地のように語られていくこととなる。そして第一幕で、「この痛いやうな夏の日光、あくどい花々、いやらしい熱帯樹、地平線の上にも渦巻いてゐるぎらぎらした雲、こんなものにまともにも刃向つてゐるのは啓子さん一人だわ」（妙子）、「私は逆らふわ」（啓子）と語られるように、一見、唯一ブラジルの地で抵抗を試みる啓子に、最終的に刈屋も再生への

道筋を賭けていくこととなるが、結局叶うことはない。

そうした結末と戦後日本の空虚さへの絶望が重ねられ捉えられてきたわけであるが、注意すべきは、「逆らふ」といった姿勢が抵抗に過ぎないという点で、啓子の実態が他の人物と変わらないということである。つまり先述の構図と同様、ブラジルを単に棄民の地とし、諦めるか（妙子ら）／抵抗するか（啓子）の差異しかないという点で、両者は表裏の存在に他ならず、状況を一面的に捉えるあり方（壁）に囚われているのであって、だからこそ同時に行われる、一見対照的な、妙子と百鳥の再度の心中（諦念）と、啓子と刈屋の再生（抵抗）は、実際には同根の行為として共に未遂になるという戯画を描く。言い換えれば、それぞれの未遂は、一面的な捉え方に基づく行為が有効性を持ち得ないということを示すこととなっている。

そのように本作では、空虚さによる「不可能」性ではなく、状況を一面的にのみ捉える存在が、「不可能」性を抱えるあり方が戯画化されている。また二〇一七年に上演された谷賢一演出「白蟻の巣」の結末を、河合祥一郎は「コメディのように笑いを誘う演出になって」おり、末尾の「怖いわ！ 墓石をもちあげて、死人たちが生きかへる。白蟻がかへつてくるんだわ」という台詞は笑いのなかで届けるべき台詞とは思えないと、時評において批判するが、本作の結末を戯画と解釈して演出するものと捉えるのであれば、谷の「白蟻の巣」は首肯できるものである。実際、後述するように、本作の末尾の「白蟻がかへつてくる」という啓子の語りには錯誤があるのであって、そうした点も含め看過してきた先行研究が、啓子らの姿勢にミス

リードされるように、本作自体を単に戦後の「不可能」性を描くものと捉えることは、日系社会自体をも「不可能性」性を抱えたものと見なすこともなり、それは、現在に至るまで勝ち組を「都合の悪い同胞」として「切り捨て」続けてきた戦後日本の姿勢と同様のものともなるのである。

2 三島由紀夫「白蟻の巣」②

——囚われた「壁」の解体

ここで確認のために断つておけば、本作には勝ち組という言葉自体は出てこない。しかし、唯一の移民一世である大杉には、勝ち組の心情が顕著である。空となった白蟻の巣に、「何度見てもおどろきますなあ。小さな蟻が、あんな人間の背丈ほどの大きな塔を築くんですからなあ。人間に、いや、たとへばこの私に、あれだけの努力が出来たら、今ごろはさぞかし……」（「第一幕」。傍線引用者、以下同）と語る大杉は、衣錦還郷——ブラジルで財をなし、日本に帰るといふ夢を叶えることができない、典型的な移民一世を体現していると言える。また次は、妙子から帰国援助を打診された際の反応である。

妙子 それなら何かあなたの希みを、叶へるやうに骨折りませうか？ あなた、日本へかへりたいんでせう？

大杉 ああ、そんな私の夢に、手をおふれになつちやいけません。自分の希みがいつまでも夢のまま、叶へられないといふ私の生甲斐を、むざむざ壊していただいては迷惑です。そもそも廿歳の年に、私がブラジルへまわり

ましたのは、夢を求めて来たんでございますからね。
（「第二幕」）

妙子の「骨折り」での帰郷が可能であるにも拘わらず、「希みがいつまでも夢のまま」であることが「生甲斐」と語る姿は、所謂（心情的勝ち組）のあり方をやはり体現するものとなっている。つまり「あれだけの努力が出来」なかった大杉が、同時に現在の日本への帰国を拒絶し、衣錦還郷の「夢」を「生甲斐」にすることで戦後を先送りしていくという点において、戦勝国の日本に帰国することが出来ないということを受け入れられない勝ち組と、同様のあり方を示している。もちろん日本の新聞も読む大杉は、敗戦後の状況を認識しているのであるが、その上で「夢」を「生甲斐」とすることによって、心情的に戦後を拒絶している。本作を勝ち組という視点で捉える先行研究はなく、また大杉への注目も殆ど存在せず、一見倒錯的な態度も従来の勝ち組像とは異なるようであるが、実際には唯一戦後の実態に向き合い、他の人物の囚われたあり方を浮彫にする存在となっている。

終戦直後、ブラジル日系社会は七割以上が勝ち組であり、最後の勝ち負け事件「桜組挺身隊事件」終結（一九五五年五月）や戦後七〇年以上経た現在も、自身や身内が勝ち組であったことを話し難い抑圧的な雰囲気が残っているとされるが、本作でもそうした問題が描かれている。一九四六年頃より日系社会は徐々に敗戦を受け入れていったが、それは勝ち組の全くの反転を意味せず、もはやその立場はとれないものの、負け組を装った「心情的勝ち組」の存在が、日系社会の日本語教育、文化継

承に多くの役割を果たしたと深沢正雪は指摘する。

つまり、敗戦は認識する——それは殆ど永住を意味する——ものの、その上で日本を想い続ける情念が、日系社会継続の一翼を担っていくという構図があり、そうした心情的勝ち組を体现するのが大杉と言える。そのことは、「夢」を「生甲斐」にしつつ、支配人として実質的に珈琲園を支える姿勢にも窺え、援助での帰国を望まないのは、倒錯でも三島作品の登場人物がしばしば示すニヒリズムからでもない。実際に大杉は自身の「身上」を次のように語る。

大杉 私を生甲斐？ さうさな。細大もらさず報告することだな。嘘を云はぬこと、正直一方、そのかはりなんても本当のことを言ふこと。こんな気性のおかげで、このブラジルでごろつき日本人がどんだん金を儲けてゆくあひだに、私一人は未だにうだつが上らず、コーヒー園の支配人になどなつて、人様から御給金をいただいて暮してゐるんだよ。(略)自分の目だけでははつきり見て、それを人にしらせるのが身上なさ。(第一幕)

ここでの「ごろつき日本人」が、戦勝デマで勝ち組から財を奪った同胞をおそらく指すことを考えれば、対比的に「本当のこと」を受け入れる姿勢を強調することに窺えるように、大杉が敗戦を冷静に認識した上で、日本への想いも強く示す存在であることがわかる。それは倒錯やニヒリズムなどではなく、言わば願望や夢想など素朴な念である。

例えば、従来の狂信的という捉え方を環境の過酷さを看過するものと批判する先述の深沢は、心情的勝ち組の念が、小説な

どの物語の形で日系社会において盛んに発表されることよつて折合いをつけられていく構図を指摘し、同時に、それが叶わなかつたと思われる例も示している。

NHK『遠い祖国』(2014年8月放送)の中で、臣道連盟の幹部だった渡真利成一の次男澄男が、父のことをこう回想している。／「父はいつも日本から迎えるの船が来て『ブラジルから日本人全員を連れて帰ってくれる』と言っていました。現実とは全く違っていましたけどね。両親の夢は日本に帰ることだったんです」「そして最後には『空飛ぶ円盤にのつて宇宙人が迎えに来る』なんていって、頭がおかしくなっていた。かわいそうですよね。(略)でもその夢は実現しませんでした」と語っている。

内地より想いや独自色を強める遠隔地ナシヨナリズムについてはしばしば指摘される。そうした環境では精神を患うことも多く、その処方箋の一つが小説などの物語であつたと言えるが、引用例では、想い自体が「空飛ぶ円盤」「宇宙人」といった形で物語化している。そして興味深いのは、それが大杉の次の語り奇妙に重なることである。

大杉 (略) 夢は夢なんでございませよ、ご承知のやうに。それだからかうして毎日を生きてゆけますので。この地球の裏側に日本がある、そう思つて生きてゆけますので。(略) お通夜の晩に、みなさんで酒を呑みながら、かう言つて嘲つていただければよろしいんです。「可哀想なちいさんだつた。あんなに日本へかへつて死にたいと言ひ暮らしてあんだのに」つて。(第三幕)

先述の「空飛ぶ円盤」「宇宙人」といった夢想の物語化自体が、他の三島作品を連想させるものでもあるが、大杉はそうした物語を抱くことなく、「可哀想なちいさん」と呼ばれる死後までを想像するような客観性を有している。そこで注目すべきは、小説を作る描写などはないものの、先述のように刈屋らがまさに戯画としての物語を盛んに演じていることである。先の谷賢一演出「白蟻の巣」(二〇一七)の時評において大杉は、「お節介に鼻をつっこんで、「奥さんが今浮気しますよ。あなたは止める権利ありますよ」って言っちゃうキャラ」(河合)「親切な部外者ヅラをして、屋敷の人たちをひっかき回して高みの見物」(略)。本当に性格が悪い(笑)」「(高野しのぶ)と語られるが、実際には、単に性格に還元できる問題ではない。注意すべきは本作で、先に挙げた「希みがいつまでも夢のまま」であることが「生甲斐」と語る箇所の直前、大杉が「事実をありのままに申上げるだけ」「それが私の生甲斐」(「第二幕」)とも語ることであり、心情的勝ち組としての夢想と「事実をありのまま」に捉える姿勢が「生甲斐」として重ねられて描かれていることである。そしてそうした「事実」の報告によって刈屋邸では「見世物」などが展開されることとなるのであり、加えてそのように一面的な「壁」に囚われ戯画を演じる人びとの様を、確かに「高みの見物」のように、大杉は「ただ見る」(「第二幕」)のであるが、それは何を意味するのか。

本作では、刈屋の「寛大さ」に加え、大杉の語りも「伝染する」。「墓」という言葉の初出は大杉であり、「あんなにお墓の下にくらしが安楽さうに見える国はない」と日本を語り、「ブ

ラジルのお墓を憎む」(「第一幕」)とも語る。これ自体は心情的勝ち組による夢想に過ぎず、日本は肯定的に、ブラジルは自嘲気味に語られているに過ぎない。しかしそれに誘引されるように、他の人物はブラジル自体を死ぬための「墓」としていく。大杉に「日本のお墓がほしいんですつて？」と語る妙子は、日本を「次から次へと人が生れて(略)死人のための土地なんか無い」とし、ブラジルに対し「お墓はここ」(「第二幕」)と語る。ここで戦後日本は生命力溢れるもののようにあるが、「死人のための土地なんか無い」とあるように自身を「死んだ女」とし、また刈屋と共に日本から移住した上で、空の白蟻の巣を「人つ子一人住んであない、古いお城」(妙子)「もうかえつて来ないんだよ、一度引越したものは」(刈屋)と戦後日本に重ねる姿勢に窺えるように、日本の実態は空とされ、同時にブラジルがそうした日本の棄民が死ぬための「墓」のようにされていく。そして更にその構図が、末尾の啓子による語り——具体的には、心中を完遂できずに帰還する妙子、百島を「墓石をもちあげて、死人たちが生きかへる。白蟻がかへつてくる」と位置づけた上で、自身と刈屋の再生の頓挫を嘆く語り)にまで連鎖していくこととなる。

そしてその過程で、妙子、百島の最初の心中が「喜劇」(刈屋)、再度の関係が「大芝居」(「見世物」(刈屋)「絵空事」(啓子)、刈屋、啓子の関係、止めに入る百島の姿(未遂)が「空想」(妙子)「見世物」(百島)、啓子を通じての刈屋の再生の試みが「お芝居」(啓子)と語られるのであり、それぞれが、自身を含めた刈屋邸のあり方を戯画と認識しているようでありながら、そ

うした一連の行為が、一面的な「壁」に囚われて引き起こされているというにはやはり気づくことがない。つまりそうした構図自体が戯画なのであるが、戦後の実態を「事実」として直視し、それぞれの不貞も「ありのまま」に告げる大杉——結果、戯画が展開されることとなる——は、「私は邪魔者だ。ただ見るだけで」（「第二幕」）とあるように、自身を囚われた刈屋邸の物語とは切り離し、「ただ見る」。

こうした大杉のあり方を理解したい。戦勝国日本への帰国を「夢」見、同時に「事実」の報告も「生甲斐」とまで語るのは、心情的勝ち組として生きる大杉が、戦後の実態を直視することの重みを実感した上で、実態を直視せず、大杉による「事実」の報告から戯画を展開してしまう刈屋らの姿を、結果的に処方箋の物語のように「見」ているからではないか。もちろん日系社会の小説群と刈屋らの戯画は異なるものであり、安易に重ねることはできないが、「うそいつはりのあなたや旦那様を尊敬してゐるわけではございません」（「第二幕」）と妙子に語り、同時に「事実」も告げ「結果何か新しいことが起」るように仕向け、それを「ただ見る」のは、そのように「事実」——敗戦後の状況、それに囚われて引き起こされる不貞——を突きつけられても実態は直視せず、そこで戯画を演じてしまうようなあり方もまた、「うそいつわり」とまでは言えず、つまり衣錦還郷を夢想する心情的勝ち組にとつてもあり得る（た）姿勢であつて、結果的にその戯画が、大杉が現実と折合いをつけるための物語のように機能しているからなのではないか。実際、啓子らに誘引されるように、本作を戦後や日系社会の「不可能性」性

を描くもののように捉える視点が「事実」存在してきたのであり、それは、先述のように勝ち組を「都合の悪い同胞」として「切り捨て」続け、戦後を「壁」とし、ポスト真実などというような、世界を一面的に捉えてしまう現状にも連なつてしまうものでもある。そして大杉の姿に窺えるように、そうした問題性自体を浮彫にする視点が、既に本作には内包されているのである。

このように確認した上で、最後に、末尾の啓子らの錯誤をやはり「見る」大杉を検証したい。「第二幕」の終盤において、玉蜀黍倉庫を襲う葉切蟻を、啓子は白蟻と呼ぶが、そうした錯誤は末尾まで続いていくこととなる。大杉は葉切蟻を「ほつといたら、一晩で倉庫が空」「蟻の海で、そいつらが一粒づつ玉蜀黍の実を背負つて、菓のはうへいそいで行く」と語り、「アポロの杯」でも白蟻ではなく葉切蟻が「ブラジルが蟻を滅ぼすか、蟻がブラジルを滅ぼすか、とまで云はれる」存在と語られる。つまり大杉の懸命な対処にも窺えるように、ブラジルでの生活は空となった白蟻の巣などではなく、実態では葉切蟻のような生命力溢れる存在との攻防も含めた現実があるが、大杉以外は直視しないのであり、また先行研究でも、啓子による葉切蟻と白蟻の錯誤が指摘されたことはない。

末尾で、生きて帰る妙子、百島に対し、「墓石をもちあげて、死人たちが生きかへる。白蟻がかへつてくる」とあるように、空となった白蟻の巣（実態のない戦後）に「死んだ女」「死んだ男」が生き続けるという絶望の構図を啓子は語つてしまふが、注目すべきは、奇しくもこの描写が、白蟻よりも、「アポロの杯」

における「無数の葉と玉蜀黍の無数の実とが、地上一センチほどのところで宙に浮いて一つ一つその影を土に落して、ゆつくりと練り歩いてゆく」という、葉切蟻の描写に近いものになっていることである。言い換えれば、葉や実を持ち上げて移動する葉切蟻の姿は生命力を象徴するわけで、それを「墓石」を持ち上げる「死人」（白蟻）のようにしか捉えられない囚われたあり方がここでは強調されているのであり、つまり、心中せずに帰還すること自体は単に生の選択に他ならないが、そこに絶望のみを感じてしまうあり方——おそらく帰還する妙子、百島も——の連鎖、具体的には、啓子の嘆きと刈屋の硬直を、やはり大杉は「呆れて見成る」のである。

3 手塚治虫「グリンド」

——自画像としての勝ち組

次に手塚治虫の遺作「グリンド」（「ビッグコミック」一九八七・八・一〇〜八九・一・二五）を見ていきたい。本作は、南米リド共和国カニヴァリア（モデルはブラジルのサンパウロ市）の日本支社に、本社より新支社長日本人（ひもと・ひとし。以下、人）が赴任する場面から始まるが、その後、人らは社内抗争、内戦などに巻き込まれ流転し、アマゾン流域を渡った先の「勝ち組」の日本人村（東京村）で拘束され生活を強いられるところで、手塚が逝去したため未完となる。

晩年（日本人とは何か）という問題を追及していった手塚であるが、一九八〇年代のバブル期を舞台にしつつ、未だ勝ち組

を現存するものとしていく本作が描き出すのは、まさに豊かさの最優先の中で「都合の悪い同胞」を切り捨て続けてきた戦後の問題性である。人の名や外見に加え、白人妻エレンに「オチビサン」と呼ばれるのを嫌い、「日本人亭主に尊敬をばらうように（略）ずいぶん苦労した」と語るような欧米コンプレックスにも窺えるが、本作は様々な要素を露悪的に類型化することで、人に代表されるような戦後日本自体が如何に脆弱であるかを浮彫りにしていく。

注目すべきは、人が流転し勝ち組の村に辿り着く過程である。杉山春は、熱心に日本人として教育され、サンパウロ大学を卒業し日本の大手自動車メーカーの現地法人に入社したものの、幹部が本社社員で占められており昇進の可能性がなかったために、その後、アメリカ資本の企業に転職したという日系二世の例を紹介しているが、本作でも、「現地採用の私達には専務のことなんてわかんないわ」といった社員の声を尻目に展開される、本社の熾烈な派閥争いと、結果的に左遷される人の姿（人の会社も自動車のタイヤを扱うが、主流は半導体に移りつつある）が強調される。

また象徴的であるのは、左遷先で一旦成功を収めるものの、かつての本社の上司に裏切られ再び挫折し、更に内戦に巻き込まれ流転する中で描かれるアマゾン流域である。遠藤十亜希は、日本の移民政策によるアマゾン開拓が、戦前は西洋植民地主義からの解放という、大東亜共栄圏でも反復される論理の下で、戦後は欧米諸国の代行人としての国際貢献、途上国への経済支援という論理の下で行われたとし、日本の欧米に対する意識の

下で、一貫して南米が利用されてきたとする。つまりアマゾン
は、日本がブラジルなど南米を媒介にしつつ、同時に素通りし、
欧米と向き合うための空間とされてきた。

そうした戦前から変わることのない移民政策が孕む問題性の
産物でもある棄民、しかも現存する勝ち組の村に、戦後、そし
てバブルを体現する存在とも言える人が、挫折、流転の果ての
アマゾン流域の先で遭遇することは示唆的である。言い換えれ
ば、豊かさの最優先する中で「都合の悪い同胞」を切り捨て続
けてきた抑圧的なあり方自体が、徐々に現実のものとして還っ
てくるのであり、そのため本作でアマゾン流域を渡ることは、
あたかも過去に遡行しながら、なかったことにしてきた現実
に向き合っていく行為のようである。

もちろん類型的で、また醜悪な形で突如立ち現れる、言わば
異境である勝ち組の村への入口のようなアマゾン流域とは、現
実と非現実の境界のようでもあり、やはり一見「田舎」への
憧憬と潜在的な恐れ」が投影されているようでもある。実際に、
人らが流転する際の同行者、トトが落ちて即座にピラニアの餌
食になるような描写も存在している。しかし先述のように本作
は、アマゾン流域や勝ち組の村だけではなく、そもそも冒頭の
人の登場時から様々な要素を類型化している。そのように戦後、
そしてバブルを類型的に体現する人が、徐々にやはり類型的な
アマゾン流域や勝ち組の村に出会っていくという展開からは、
解放や支援といった対象でのみブラジルなど南米を捉え、また
そのための尖兵となった移民も「怪物」のように捉えていく内
地の視線のあり方自体が具現化し、自らに還っていくという構

造が窺える。つまり、現存するものとして描かれる勝ち組の村
とは、戦前からの問題性を直視してこなかった、現在に至るま
での日本の自画像に他ならず、実態としては未だ戦後が訪れて
いないということ突きつけていくものなのであり、そこで人
は「日本人てのは一体なんなのだーッ」と煩悶せざるを得ず、
本作はそうした段階で未完となってしまふ。

4 北杜夫「輝ける碧き空の下で」①

——「事実とフィクション」の分裂？

最後に北杜夫「輝ける碧き空の下で」(新潮)一九七九・五
(八一・八、八三・三)八五・八)を読み解いていきたい。本
作に「すぐれた批評性」を見出す石原千秋¹⁸⁾は「日本の惨憺たる
近代は終わっていないし、現代はまだ姿を見せてはいないと訴
えているようだ」と述べる。そうした問題性を、現実の世界と
は異なり、勝ち組の村が未だ現存するものとして、あえて露悪
的、戯画的に具現化するという形で明快に描き出したのが手塚
治虫「グリーンゴ」であったわけである。そして見ていくように、
戯画など、あたかもフィクションのように捉え続けられてきた
勝ち組が、あくまでも現実の存在に他ならないという形で描出
することで、戦後の問題性を浮彫りにしていくのが本作である。

本作は、一九〇八年六月一七日にブラジル第一回移民船笠戸
丸がサントス港に着く場面から、一九四六年五月二六日、その
笠戸丸乗船者の佐久間四郎が「勝組」として、全財産を手放し
た上で、サントス港でいつまでも来ることのない日本艦隊の迎

えを待ち続ける場面までを描く作品である。単行本で二部（第一部、新潮社、一九八二・一。第二部、新潮社、八六・一）から成る長編のため、本稿では、同じく笠戸丸乗船者の山口佐吉に焦点を絞ることで、勝ち組について見ていく。

実在の人物で、やはり笠戸丸乗船者の香山六郎は「おれはやはり放浪するのが身上」、「これが日本移民の運命かもしれない。もっともっと流浪している日本人だっただんといふ」（第一部「第十四章」と語るが、山口は、サンパウロ、ズーモン農場、サンパウロ、サン・ジョアキン耕地、平野植民地、アカラ植民地、平野植民地、アリアンサ移住地、サンパウロ、アリアンサ移住地、サンパウロと、定住できない移民の象徴のように流浪し続ける。岡松和夫も、「現実になかなか適応できない日本人移民の象徴」とするが、同時に、「大ぼら吹き」でもある山口を、「一見、歴史を追いかけるように見える作品が、全く独自の小説世界をもっていること」を示す存在でもあるとし、その上で「悲惨な事実」を緩和する「笑い」を担う役とも位置づける。加えて、更に岡松は、そうした要素が「事実とフィクション」を分裂させる「危険」性を孕むとも指摘するが、しかし本作では、「事実とフィクション」の関係性自体が「笑い」と連動していくことで、非常に意識的に描かれているということをし、これより検証していきたい。

以前「幽霊」（『文芸首都』一九五三・五、五四・三〜五）を通じて論じたように、北作品における「笑い」の機能は非常に重要なのであるが、これまで殆ど検証されず、時に批判の対象ともなってきた。例えば本作に対しては「各エピソードの後日

譚がしばしば講談調に大雑把にまとめられてしまっている」という指摘もあり、また三島由紀夫による批判に注目すれば、「私のマンボウ調のものも嫌いらしかった。『船乗りクブクブ』という少年童話を書いたとき、／「ぼくはねえ、ガツカリしたよ」／と、どうしてあんなくだらぬものを書くのかと、ムキになって大不満の様子である」と北は回想している。他にも三島は「榆家の人びと」（『新潮』一九六二・一〜二（第一部）、六三・九〜六四・三（第二部）。後、書き下ろしの第三部を加え刊行（新潮社、六四・四）を称賛しながらも、後の『白きたおやかな峰』（新潮社、一九六六・一二）では批判に転じている。

本作を含め、先述の「笑い」にも連なる、北作品における文体の〈平板〉さについてはしばしば指摘されており、入江哲朗は、それを三島が「榆家の人びと」では「北杜夫の作品において拓かれた真に新しい文学のひとつの可能性」としながらも、しかし同時に、〈平板〉さと共に描かれる人物の〈凡庸〉さ、具体的には、戦後の消費社会化の中でそのように人間や文化が断片化していくような描き方に耐えかね、結果的にその後、北作品の批判に向かったという。それは三島の囚われた最期にも繋がることされるが、しかしここで注意したいのは、「笑い」に連なり、「後日譚」が「講談調に（略）まとめられ」といった時に批判もされる北作品における文体の〈平板〉さが、戦後の消費社会を体现するものに留まらないことである。他の作品については別に検討が必要であるが、少なくとも本作における山口のあり方は、まさにそうした消費社会化、「豊かさ」を最優先していく中で、やはり戦前からのブラジル日系移民を

「都合の悪い同胞」として切り捨て続け、また勝ち組の存在自体を狂信的で、あたかも「フィクション」「笑話」のように扱ってきた戦後の抑圧性自体を、浮彫にするものとなっているのである。

第一部より移民間で「大将株」として振舞い、「いざればくはコーヒー百万本の農園主」（第六章）と語る山口を、先述のように岡松は「悲惨な事実」を緩和する「笑い」を担う役としているが、そうした「法螺」「大言壮語」（第二章）は、移民間で「おもしろい」ものの（第六章）として重宝されもする。つまり「笑い」は作品外だけでなく、作品内でも「悲惨な」現実を緩和するのであるが、加えて山口の存在は、「インチキであれ法螺話であれ、自称お殿さまの存在はどうしても必要」「大口を叩いてくれる人間がいないと、ともすると日常がどこまでもみじめに感じられる」（第六章）などと、移民間で「希望」（第二章）にも連なっていく。そしてその上で、ブラジル人に馴染めない一方、山口は早い段階で「ブラジルに骨を埋めようという意図を持」ち（第六章）、明治天皇の死の際には「こういうときこそ、このブラジルの土地を開拓し、やがては日本人だけの耕地を作らにやならん。そして、第二の日本帝國をこのブラジルの地に作るのだ」（第七章）と演説をぶるなど、遠隔地ナシヨナリズムを体現するようにも描かれていく。加えてその流浪は、息子・稔の「嫁」探しのためでもあるが、「お殿さま」山口は「稔なんぞは皇太子殿下のようなもの」（第二部「第三章」）などとも語っている。もちろんそれはあくまでも「笑い」、つまり「悲惨な事実」、現実を緩和する、一見「フィ

クション」のようでもあるが、しかし本作で注目すべきは、そうした「フィクション」のような要素が、徐々に現実化していくあり方である。

5 北杜夫「輝ける碧き空の下で」②

——「フィクション」（「笑い」）の「現実化」

第二部、アリアンサ移住地の弓場農場で共同生活を営む弓場勇（実在人物）のもとに山口が訪れた際（一九三七年）、山口は弓場を「相当の法螺吹き」とし、弓場も「ぼくは誇大妄想狂らしいよ」と語るが、言葉の意味がわからなかった山口が平野植民地に戻った後、周囲に尋ねていく場面では、次のようなオチがつく——「誇大妄想狂って、どんなものか知っているかね」／誰もが困ったような顔をして、具体的な返事をしなかった」（第九章）。

様々な記述を重ねた後、結局「有体に言って」といったまじめ（オチ）を多用する本作であるが、引用でも、まさに「後日譚」が「講談調に（略）まとめられ」ているのであり、そのような文体の「平板」さが「笑い」に連なっていく象徴的な箇所と言えるが、重要であるのは、ここで実在人物の弓場（鶏五十万羽）（第十二章）と「フィクション」の山口（コーヒー百万本）が、表裏の存在のように描かれることである。

それは「弓場勇はその奔放な実行力により、山口佐吉はその口先だけの妄想により、地元の警察から一目置かれていた」、「有体に言えば双方とも少しく、或いは大いに、誇大妄想につ

ながる性格があつて、その近似が佐吉には我慢のならぬ反発を感じさせた」（第十二章）といった語りにも窺えるが、以降、弓場の「誇大妄想」の産物（農場事業）が徐々に拡大し「現実化」するのと並行するように、山口の「笑い」としての「妄想」も徐々に「現実化」することとなっていく。

確かに、「観念を現実化させる力」があるとされる弓場に対し、「妄想の中に閉ざされ、決して実現されぬ」（第十二章）とされる山口は一見対照的であり、稔にも「お父さんの思うことがみんな実現するとは限らないよ。（略）アリアンサではいくらお父さんが宣伝したつて誰も養蚕をやるうとはしない」（第十三章）と語られるのであるが、しかし真珠湾攻撃（一九四一年）以降、深まる戦局の中で「大和魂の権化」——その名も「怪魔王」（第十一章）を自称し始める山口の「妄想」は、結果的に「勝ち組」のものとして「現実化」するように描かれていくこととなる。

まず、移民の一部が夕刊、ラジオを通じて「内地の日本人よりずっと早く母国の敗戦を知りそれを納得した」という一九四五年八月一日、山口が「怪魔王の力に驚くな！ おれはあの汽車をこの腕で停めてみせるぞ！」と「物の怪」（第十三章）のように汽車に体当たりし、更に「毬のように跳ねとばされ、どさりと線路わきにおちた」、「誇大妄想の生んだ極度の勢いが、この老人の生命を救った」（第十四章）と語られる場面は示唆的である。汽車に体当たりし、「毬のように跳ねとばされ」るのは、「笑い」に連なる箇所であると同時に、勝ち組／負け組の構図——相容れない双方の衝突をあらわすものでもあるが、

以降、山口が勝ち組の象徴のように描かれる中で、勝ち組の存在自体も、「怪」ニュースを、サンパウロ市のような大都市に住む日本人の多くがたわやすく信じた「怪情報はおびただしい数にのぼり、また素早く伝わって行った。それを手に入れた者が有頂天な愛国心から吹聴してまわり、或いは複写したりした」（第十四章）と、「怪魔王」の「妄想」と重ねられていくように、またあたかもそれが拡大し「現実化」するもののように、描かれていくこととなる。

実際、そうした「大和魂の権化」のあり方は、「かなり異常といえる佐吉の歪んだ頭脳でも考えられなかった」（第十二章）と語られることや、山口の死後も勝ち組の運動が収まらないことなどにも示されるように、徐々に「怪魔王」の思念をも超えるような愛国運動として拡大し「現実化」するものとして描かれていくのである。

つまり「笑い」に連なる、文体の（平板）さの下で描かれる山口とは、一見「事実とフィクション」を分裂させるようでありながら、実際にはその姿を通して、そうした「考えられない」「フィクション」のような事象自体が「現実」として起こっていくあり方、より適切に言えば、勝ち組の存在を直視せず、そのように「フィクション」「笑話」のものであるかのように捉えてしまってきた、現在に至るまでの視線の抑圧性自体をも浮彫にするものとなっている。例えば山口は、警察に「精神異常者」（第十二章）と認定されるのであるが、それは奇しくも、勝ち組を狂信的として否定し続けてきた、現在に至るまでの戦後日本の視点と重なるものでもある。言い換えれば、作品の内

外で「異常」、狂信的とされてきたような存在の言動自体が、単なる「妄想」の産物（「フィクション」「笑話」）に留まるものではなく、「現実」のものであることが示されるのであつて、そうした移民の姿は、戦後日本に、戦後から連綿と続く問題に向き合う必要性を痛烈に突きつけるものとなつているのである。

またこうした事象が、先述のように弓場と並行して描かれることにも注意したい。山口と同様に、「祖国が敗北しようとはいささかも考え」ず、「まして敗戦後、ようやく軌道に乗つてきたその共同農場が、彼が親友と信頼していたブラジル人によつて乗つとられ、また一から出直さぬばならぬとは想像もしていなかった」と語られる弓場は、「同時に、勇が初めから脳裏に描いていた日本人による文化事業、つまり働きながら芸術を作るといふ理想が、かなりの年月を経て（略）実現しようとはやはり夢としか考えられはしなかった。（略）勇の死後、ヤマのすべての者の母国である日本公演まで行なうようになるのだつたが……」（第十二章）とも語られるように、敗戦などの挫折だけでなく、「夢」が内地にまで及ぶあり方を含め、やはり自身の思念を超えて「妄想」が「現実化」するように描かれていく。一方で「銅像どころか、いよいよ日本の歴史に残るようになるぞ」（第十三章）と、名を「歴史」に残すことに執心する山口が、無名のまま「みんな自分を冷酷に憎しみをこめて見つめているように感じた。（略）おれは違う。おれは人殺しじゃない。おれは怪魔王という正義漢なのだ」（第十四章）と、勝ち組として糾弾される「妄想」の中で死ぬのは確かに皮肉であるが、そのように、「妄想」が自身の思念を超えて勝ち

組として「現実化」する構図が、実在人物であり、所謂成功者と云える弓場とも重ねられ描かれていく方からは、実際にはどちらも同じ「歴史」に他ならず、「考えられな」い、「想像もしていな」い一見「フィクション」のような事象も含め、「白蟻の巣」の戯画と同様、あり得る（た）ものとして——「現実」のこととして位置づけていく本作の視点が窺えるのである。

そして、既に述べたように本作は、第一回移民船笠戸丸の乗船者で、勝ち組の佐久間四郎がサントス港で日本艦隊の迎えを待ち続ける場面——輝ける碧き空が「酷薄に非情に、おそらくはその日のみならず、永遠に涯もなく彼らの頭上に輝きつづけているようにも見えてくる」（第十五章）という箇所が末尾となつている。つまり日本艦隊の迎え、というやはり一見「フィクション」のような事象だけは「永遠」に「現実化」しないのであるが、しかし繰り返すように、それをいつまでも待ち続けてしまふ姿勢自体は「フィクション」でも「笑話」でもなく、あり得る（た）姿勢として描き出されているのである。

おわりに——グローバリズムとゾンビ

「輝ける碧き空の下で」に対する「日本の惨憺たる近代は終わっていないし、現代はまだ姿を見せてはいないと訴えているようだ」という評を先に挙げたが、その存在に比してまともな論じられてきたとは言えない北杜夫の作品——そしてその「笑い」の機能を看過し、時に批判もしてきたこれまでの状況は、結果的に本作に「事実とフィクション」の分裂を見出すような

読解も生んできたが、それは確認したように、奇しくも、勝ち組を狂信的で「フィクション」「笑話」のような存在とし、直視、対峙することを避け続けてきたあり方と重なりもするのであり、世界を一面化するという意味での「現代」のあり方（「壁」）を体現してしまうこととなる。そうした現在に至るまでの構図も含めて照らし出す、北作品の射程の長さに変更して注目する必要が窺えるが、そのことは「壁」を解体し、「近代」／「現代」、戦前／戦後を連続性の中で捉え直していく視点に連なるものともなるだろう。後年、北を批判し、囚われた最期を迎える三島由紀夫も、実際にはそのような視点を有していたのであり、見てきたように「白蟻の巣」では、やはり移民を通じて「壁」を解体する姿勢が描かれている。また、勝ち組を現在（当時）に至るまで存在するものとして描く手塚治虫「グリーンゴ」にも、やはり同様の視点を見出すことができる。そのように、戦後を代表する同世代の作家、マンガ家がそれぞれ移民に焦点化することで、戦後の欺瞞を浮彫りにしていることには、やはり改めて注目する必要があると思われる。

近年グローバルイズムが前景化する状況において、「かつて日本からの移民がブラジルでやったことを、今、ブラジルから日本に行く人は繰り返している」「ブラジル人同士で村社会を作っている」という二宮正人の発言を紹介する先述の杉山春は、「在日の日系人コミュニティでは日本の未来を先取りした実験が行われている。国と国の枠組みの狭間に置かれ、グローバル経済の労働市場にむき出しに放置され、そのまま二十年近くが過ぎた。今ある日系人社会の混乱は、その帰結だ」とも指摘して

いる。つまりグローバルイズムという名の下においても、初期のブラジル日系移民の頃より継続するあり方が指摘されているのであり、実際に現在、世界を一面化し、排外的に「壁」を作るあり方が横行しているわけである。

そこで、最後に少々唐突なようであるが、そうした状況を体現するものとされる、ゾンビものの流行について触れておきたい。近年、映画や、マンガ、ゲームなどサブカルチャーの領域において、ゾンビを描く作品が世界的に流行しているという。それは可能性と不可能性を示す両義的なものとされ、前者の場合、そうした排外的に「壁」を作ってしまう現在の状況自体を飼い慣らすために自らを身体（ゾンビ）化していく試みであり、後者の場合は、単に、他者（ゾンビ）を攻撃する現在の状況自体をあらわすものであるという。そのような状況を確認することで、想起されるのが「白蟻の巣」の末尾である。ここでは、「怖いわ！墓石をもちあげて、死人たちが生きかへる。白蟻がかへつてくるんだわ」とあるように、生還する妙子、百島（葉切蟻）をゾンビ（白蟻）のように捉えてしまう啓子（加えて刈屋）の姿が描かれるのであり、加えて、一方でそれを「呆れて見成る」大杉の視点には、三島の囚われた最期を遙かに超える射程の長さをやはり窺うことができるのである。

注

(1) 小林よしのり『新戦争論』（二巻、幻冬舎、二〇一五・一）

(2) 木村朗子『震災後文学論——あたらしい日本文学のために』（青土社、二〇一三・一一）

- (3) 田中和生『震災後の日本で戦争を引き受ける——吉本隆明「共同幻想論」を読み直す』(現代書館、二〇一七・二)
- (4) 拙稿「川上弘美「神様2011」、竜田一人「いちえふ」、カトーコーキ「シンサイニート」が浮彫にする戦後日本の問題性——東日本震災以降の文学、マンガの表象分析」(後藤隆基編著『3・11』後の表現を考える)立教大学日本学研究所、二〇一七・九)では、そのように二面化した状況の中で、隠蔽され塗りつぶされてしまうような問題性自体を浮彫にしている小説、マンガについて論じている。また拙稿「村上春樹「沈黙」における現在性——饒舌、「沈黙」の暴力」(「学苑」二〇一八・一)では、村上春樹「沈黙」(「村上春樹全作品」1979～1989⑤短篇集Ⅱ)講談社、一九九一・一)が、そのような状況において持ち得る有効性について論じている。
- (5) 武田信明「『アポロの杯』——既視の風景」(「解釈と鑑賞」一九九二・九)、柴田勝二「『アポロの杯』——〈観光〉する眼差し」(「解釈と鑑賞」二〇〇〇・一)、花田俊典「『アポロの杯』の旅の文法——既視の風景」(松本徹ほか編『三島由紀夫論集3——世界の中の三島由紀夫』勉誠出版、二〇〇一・三)
- (6) 越次俱子「白蟻の巣」(「国文学」一九八一・七)
- (7) 山中正樹「白蟻の巣」(松本徹ほか編著『三島由紀夫事典』勉誠出版、二〇〇〇・一一)
- (8) 佐藤秀明「美と背徳」(有精堂編集部編『講座昭和文学史4』有精堂、一九八九・一)
- (9) 守藤貴嗣「ブラジル日系移民小説論」(「異文化・論文編」二〇一一・四)
- (10) 拙稿「三島由紀夫「鏡子の家」における現在性——「時代の壁」の解体」(「文学・語学」二〇一六・八)
- (11) 松本徹「戯曲の文体」の確立——「白蟻の巣」を中心に」(「三島由紀夫研究」二〇〇七・七)
- (12) 高野しのぶ、河合祥一郎「演劇時評(第二回) 劇評」(「悲劇喜劇」二〇一七・七)。
- (13) 深沢正雪「勝ち組異聞——ブラジル日系移民の戦後70年」(無明舎出版、二〇一七・三)
- (14) ここで大杉と一緒に見ている日系二世のきぬも、囚われていない存在として描かれていることも留意しておきたい。
- (15) 杉山春「移民還流——南米から帰ってくる日系人たち」(新潮社、二〇〇八・一一)
- (16) 遠藤十亜希「南米「棄民」政策の実像」(岩波現代全書、二〇一六・五)
- (17) ちなみに手塚治虫自身が、アマゾン川へ落下した経験があるという(「手塚治虫映画エッセイ集」立東舎文庫、二〇一六・八)
- (18) 石原千秋「輝ける碧き空の下で」(山梨県立文学館編集「企画展 北杜夫展——ユーモアがあるのは人間だけです」山梨県立文学館、二〇一六・九)
- (19) 岡松和夫「書評 北杜夫著『輝ける碧き空の下で』第二部——事実とフィクション」(「文学界」一九八六・四)
- (20) 拙稿「「類型」的な「成長」と「笑い」——北杜夫「幽霊」における語り得ぬ「幼年期」の消化」(松本和也編著「北杜夫初期作品の基礎的研究」信州大学人文学部松本研究室、二〇一四・

(1)

わたしである」(筑摩書房、二〇一七・三)

(21) 例えば、中野宏一「北杜夫、知られざる父齋藤茂吉との葛藤

と青春時代」(THE PAGE)二〇一五・六・一八。http://

headlines.yahoo.co.jp/hl?a=20150618-00000006-wordleaf-

social&p=2。二〇一五・六・一九閲覧)は、「純文学からユー

モアエッセイまで幅広い才能を見せた北杜夫。だが意外にも、

北杜夫作品を研究した本は数冊しか出ていない」と述

べた上で、「北杜夫の作品が「面白すぎる」ことが仇となり、

研究者が研究を進めてこなかったのではないか」という三條

望の指摘を紹介している。

(22) 野谷文昭「『輝ける碧き空の下』(第二部)北杜夫——途方

もない世界の年代記」(『新潮』一九八六・四)。ちなみにその

指摘に対し、北杜夫も「私自身痛切に感じていた」(『思いが

けぬ光栄』、『新潮』一九八六・七)と述べている。

(23) 北杜夫「表面的な思い出など」(『新潮』一九七二・一一)

(24) 北杜夫「榆家の人びと」(『新潮』一九六四・四)の函書。

(25) 北杜夫宛の一九六七年八月二〇日付の封書(『決定版三島由紀

夫全集』第三八巻、新潮社、二〇〇四・三)

(26) 入江哲朗「『市民性』と批評のゆくえ——(まったく新しい日

本文学史)のために」(東浩紀、北田暁大編『思想地図』vol.2、

NHKブックス別巻、二〇〇八・一一)

(27) 当初、北杜夫も「昔ハワイやニューカレドニアで勝組の話を

聞いたときは単に笑話のように感じた」と述べている(『ブラ

ジル移民の小説を終えて』、『新潮』一九八五・九)。

(28) 藤田直哉『新世紀ゾンビ論——ゾンビとは、あなたであり、

付記1

本文引用は『決定版三島由紀夫全集』(第二三巻、新潮社、二〇〇

二九。第二七、新潮社、二〇〇三・二)、『輝ける碧き空の下』(第

一部、新潮社、一九八二・一。第二部、新潮社、一九八六・二)、『グ

リゴ』(全二巻、講談社、二〇一一・六)に拠る。

付記2

本稿は、二〇一六年度法政大学国文学会における口頭発表「三島

由紀夫と北杜夫——南米移民を視座として」がもととなっている。

こうした機会、また会場での貴重なご意見に深く感謝申し上げます。

(やまだ なつき・昭和女子大学専任講師)