

## 〈研究ノート〉

## 日本人の哲学II 文芸の哲学1 1945～

鷺田 小彌太

## 0 日本人の哲学 全十部の序

本書の目論見を簡条書きにすれば、以下のようになる。

- § 1 「日本人の哲学」を書く。端的には日本人の哲学史である。抱負多き主題である。  
見方(存在論), 考え方(認識論), 生き方(人生論)の三位一体的展開をめざす。狭義の「哲学」, すなわち学問としての哲学, あるいは主として認識論としての哲学が論究の外においてきた人生論に光を与える。  
したがって, 学問としての哲学の構成とも, 主として大学の哲学研究者を主体とした従来の哲学史とは, そのとりあげる人選からして大いに異なる。
- § 2 「時代区分」は便宜上のものである。哲学=思考の時代区分は, 政治史と異なる。  
哲学史は, 哲学著作をもつ思考者列伝にしくはない, というのが著者の考えである。  
第一部で, 日本の主要な哲学者列伝を示す。各時代の代表的哲学モデル・哲学者像の提示である。
- § 3 「過去」を取り扱う。とりわけ哲学者を彼が生きた時代のなかに位置づけて書くことを第一としたい。現在の地点に立って過去を裁断するような手法はとらない。  
同時に, 本書はあくまでも「現在」と「未来」のために書かれる。すでに日本人の血肉となっている, あるいはそうなるべく予定されている, とみなしうる過去の歴史遺産に視線を集中させたい。
- § 4 願うのは「哲学」のイメージを変えることだ。哲学とは「知を愛する」を本義とする。「知」にさまざまある。森羅万象, 魑魅魍魎までを含む。哲学を原理(だけを取り扱う)思考だという, やせ細った哲学像から, きっぱりと足を洗いたい。  
したがって哲学専門研究者にだけわかる叙述法, 術語を避ける。ものを考えようとするほどの人なら, 誰でも理解でき, 利用できる思考の具体例を提示したい。
- § 5 論述の中心におくのは, 思考者の哲学である。「思考者」とは, 哲学徒, いうところの哲学研究者, 哲学・学のエキスパートではない。むしろ, 哲学の専門研究者は, 最終部で取り上げられるにすぎない。
- § 6 構成は第二部「文芸の哲学」, 第三部「政治の哲学」等々と続く。文芸(者)の哲学的叙述ということが本意ではない。「哲学は文芸である」「哲学は政治である」等々といいたいのだ。文芸, 政治, 等々を内部受胎しない哲学なぞは, 「知」の名に値しない。これが著者の立場である。

## 0.0 第二部 文芸の哲学の序

§ 日本と日本人は開国以来、各時代の画期をなす哲学者を途切れることなくもつことができた。稀なことであり幸運である。同時に各時代の文芸 (literature) を代表する作家・文学者 (a literary man) をもった。稀有なことだ。

顧みてみるがいい。古代ギリシア哲学と現代ギリシアは陸続きではない。古代ローマ哲学と現代イタリア哲学は陸続きではない (とは断定できないだろう。アントニオ・ネグリやウンベルト・エコーの存在を無視するわけにはいかない)。フランスもイギリスもドイツも、古代ギリシア・ローマ哲学を「古典」とした。それは日本哲学がチャイナ哲学を「古典」としたのに似ているが、その国に独自の哲学の成立は16世紀以降である。

§ 文芸の哲学という。文学の哲学と同じである。しかしあえて文芸というのは、文壇の文学だけでなく学界における文学をも包摂しようという意図を持っているからだ。学問としての文学である。

§ 文芸の哲学だ。真・善・美が哲学のトータルな対象であり理念である。美が「美学」(aesthetics) が取り扱う分野だ。

§ もとより多様な文学形式を網羅するような仕事 (works) をめざしていないし、それは著者の能力を超えている。前人未踏の『日本文藝史』を残した小西甚一でさえ、最後の仕事とした『日本文学原論』を完成させることが出来なかった。その轍は踏んではならない。これが著者のささやかな想いである

本書がめざすのは、日本の代表的な文学者とその代表作を抽出し、そのエキスを明示することに尽きる。ただし、そのいずれも日本文芸を特徴づけ、その豊かな歴史・伝統 (遺産) の一分子になるものでなければならない。

### 1 戦後 1945～

#### 1.1 創作

##### 1.1.1 村上春樹 「孤立と通底」

###### § 1 日本文学、文壇の系譜の外

1979年突如として現れた一人の作家が日本文学の流れを変えた。単純化していえば文学の「イメージ」(像・観) を変え、文学のみならず「書かれたもの」の「文体」を変えた。私事にかぎっていえば、哲学論文の「文体」を変えた (ケースを目撃してきた)。どうしてそんなことが可能だったのか。

「学」(sciences) に学閥・学界 (school & academy) がある。文学に文壇 (literary circles) がある。村上春樹は、文壇の拠点の一つである「講談社」が出す雑誌『群像』の新人賞にその処女作「風の歌を聴け」(1979年) を投じて受賞してデビューしたが、まったくの文壇外の人間であり、受賞後も文壇に出入りせず、むしろそこから避けるようにして作品を発表してきた。村上は文壇の異端ではない。日本文壇の土壌外から生まれたミュタントとしか呼びえない存在とっていい存在なのだ。

もし新人賞受賞作家である村上自身の言葉を信用するなら、村上は日本文学を読まずに作品を書

き、発表したのだ。「作品」は「作品」から生まれる他ない。では村上が源泉とした作品はなにか。日本文学外の文学、それも日本文学界のみならず世界の文学界からも、総じて大きな文学史に登場しないという意味での「マイナー」とみなされた作家たちの作品である。

村上自身《何年ものあいだ、スコット・フィッツジェラルドだけが僕の師であり、大学であり、文学仲間であった。》(フィッツジェラルド『マイ・ロスト・シティ』翻訳 まえがき 中央公論社1981年)と語っているが、「師」は他にも、レイモンド・チャンドラー、トルーマン・カポーティ、カート・ボガネット、リチャード・ブローティガン、ゲイ・ターリーズ、レイモンド・カーヴァー、ジョン・アーヴィング等々がいる。熱心に彼らを紹介、解説するだけでなく、その作品に翻訳の労をとっている。ちなみに村上はカーヴァー全集(全八巻)やチャンドラー『ロング・グッドバイ』をはじめ、翻訳で食える(?)くらいの数を訳出している。

それだけではない。例えばアメリカではほとんど注目されなかったカーヴァーのように、村上が翻訳・紹介した作家が、日本でよく読まれるようになっただけでなく、逆輸入されて本国で評価され、大きな作家になったケースもある。

村上は文章を、文学を外国文学に、それもオリジナルで学んだ。真似び倣った。しかもその書く日本語が日本の普通の読者によく通じる。リーダブルなのだ。「文壇」の仲間内で(だけ)通用し、評価対象になるような文章ではなかった。『ノルウェイの森』から『1Q84』までの圧倒的な売れ方、読まれ方を見ると、そう断じる他ない。

さらにいえば村上作品が、海外で翻訳され、よく読まれるだけでなく、高い評価を受けてきた。その評価は、例えば「真善美日本」の川端康成や「偽悪醜日本」の大江健三郎のような特殊日本に対するものとは違う、世界に読ませたい・世界が理解可能な良質の日本語の文学に対するものであるとっていいだろう。

## §2 「理念」のヨロイを脱いで

処女作『風の歌を聴け』を唯一の例外として、村上の初期の作品以来過褒とも思える評価を与え続けてきた向井敏は、山崎正和『柔らかな自我の文学』(1986年)が記した「一九八〇年代の日本文学について、ただちに目につく変化は、一般に『真実』をめぐる強迫観念の鎮静であり、不機嫌なきまじめさのいちじるしい緩解だといえよう。」という命題をテコに、こういつて見せる。

《一芸に秀でた人が天与の才能をふるうのを楽しむというのは、これは当然の話であって、一見、なんの奇もなさそうに思えるのだが、その当然の話が通用しなできたのが日本の近代文学、ことに戦後の小説の世界だった。そこでは作家の才能よりも時代の理念のごときものが優先し、才能のままに楽しげにふるまうことはむしろ罪、理念を奉じて苦渋にみちた息苦しい表情をあらわにすることが賞でられたのである。……あの〔この〕尻尾をくっつけているかぎり、少なくとも、しんから楽しんで書いているという感触、「のびやかな幸福を味わっている」〔山崎正和〕という印象を読者に伝えることはむずかしい。

もっとも、同じ「のびやかな表現」といつても、村上春樹のそれは格別なもので、理念などに義理立てする必要のなくなった時代の気分と、天性の語り部の才能とがあわさって生みだされた稀有の例と見るべきであろう。》(『表現とは何か』文藝春秋 1993)

「こののびやかな表現」を可能にするのが、「細部の描写の確かさ、巧みさ」であり、『ノルウェイの森』のように、「題材自体は暗いのに表現は暗さや湿っぽさや鬱陶しさからは程遠く、感傷いっば

いの作柄なのに叙述は端正で清潔、快い感動を誘う物語に仕上げられていることである。」さらに「この長編が暗さや感傷に引きずり回されず、抑制のきいた仕上げになっているのは構成上の工夫〔陰陽二系列の物語の同時並行〕のあずかるところが大きい。」それと「会話の軽快。一昔前までは翻訳小説でしかお目にかかれなかったような、軽快で機知に富んだ会話\*をさりげなく作中に点描する」。またしばしば登場する性描写が、「無機的で醜悪な」あるいは「濃密で息苦しい」従来の「文学的命題を隠していそうな描写」からまるで離れた「淡々としたもの」である。それに、ラストが「交響楽」のような「感動的で美しい効果」をもたらす。こうして、

《『ノルウェイの森』は理念のヨロイをぬいだ八〇年代文学でなければ生み出せなかった美しい結晶と呼んでさしつかえないであろう。》と締めくくられる。

\*向井は別なところ（『文章読本』文藝春秋 1988）で、こんな「しゃれた会話」を引いている。

《「大学でスペイン語を教えています」と彼は言った。

「砂漠で水を撒くような仕事です」

《「ピンボールは上手いの？」

「以前はね。僕が誇りを持てる唯一の分野だった」

「私には何もないわ」

「なくさずにすむ」》（『1973年のピンボール』）

### §3 「鎧」をつける 「卵」か「壁」か

しかし人は「鎧」のように重い「理念」を容易に脱ぐことは出来ても、ときに「時代」に関われば、ときに「舞台」に登れば、そのときどきその場その場が要求する「理念」からどんなに巧妙に免れようとしても、免れきることはとてもむずかしい。村上春樹の場合もそうであった。

一、「地下鉄サリン事件」の被害者へのインタビューで構成された『アンダー・グラウンド』（1997年）である。この系列にオウム真理教信者へのインタビューをまとめた『約束された場所で』（1999年）、阪神淡路大震災をテーマにした連作集『神の子どもたちはみな踊る』（2000年）がある。

オウム真理教事件と大震災が示したのは、《日本が「世界に類を見ない安全で平和な国家」という共有観念の崩壊》であり、この観念は「空しい幻想」でしかない、と村上は断じる（『東京地下のブラック・マジック』、『村上春樹 雑文集』新潮社 2011 所収）。

しかしここで村上がいう「共有観念」ははたして「空しい幻想」なのか。

二つの事件・事故にもかかわらず、比較すれば、日本は世界になお類を見ない安全で平和な国家であるという「現実」が続いている。この「現実」を村上ははたして「幻想」だと否定できるか。

より重要な問題は、その「平和と安全」がどのような現実条件のなかでとにもかくにも「実現」されてきたのか、されてゆくのかに、多くの日本人は正面から直視しようとしてこなかった。村上が批判する「団塊の世代」も「しらけの世代」も等しくそうである。この現実条件を直視せず、すっ飛ばしてしまう理念主義者の一人が村上自身ではないのか。

二、2009年2月のエルサレム賞授賞式での記念講演である。

村上が絶対否定する「戦争国家」、その代表ともいべきイスラエルが与える賞をもらうべきではない、もちろん授賞式に参加すべきではない、という忠告や警告を振り切って参加し、講演した。これはいい。そこで村上が「小説を書くときに、つねに頭の中に留めている」「個人的なメッセージ」を語った。

《もしここに硬い大きな壁があり、そこにおつかって割れる卵があったとしたら、私はつねに卵の側に立ちます。》

そして注釈する。

《そう、どれほど壁が正しく、卵が間違っていたとしても、それでもなお私は卵の側に立ちます。正しい正しくないは、他のだれかが決定することです。あるいは時間や歴史が決定することです。もし小説家がいかなる理由であれ、壁の側に立って作品を書いたとしたら、いったいその作家にどれほどの値打ちがあるのでしょうか?》(『村上春樹 雑文集』所収)

しかし「壁」と「卵」を対置させ、徹底して「卵」の位置に立つことは、やろうとしてできることなのだろうか。「小説家」の「理念」のなかでそれは可能かもしれないが、「空しい幻想」なのではないのだろうか。

『「アンダーグラウンド」をめぐる』で《全面的な個人主義を受け入れる基本的な土壌が日本にはまだ十分に整っていなかった》と村上はいう。しかし「全面的な個人主義を受け入れる基本的な土壌」が存在するなどというのは、「理念」であり、「空しい幻想」である。村上がその「幻想」にかけるというのであれば、それはよい。重い鎧を着た村上がそこにいるばかりだ。

三、2011年6月9日、スペインのカタルーニャ国際賞授賞式でおこなったスピーチである。

《村上さんはバルセロナでの受賞スピーチで、福島第一原発事故について「(日本では広島・長崎の原爆投下に続く)2度目の核の惨事だ」と指摘。「我々日本人は原子力エネルギーを拒否すべきだった。安易に効率を優先する考えに導かれるべきではなかった」と述べた。

村上さんは、原発に反対する人々がこれまで「非現実的な夢想家」と呼ばれてきたとしたうえで、「今や原子炉が地獄の扉を開けた」と語った。さらに、「我々は広島原爆死没者慰霊碑に刻まれた言葉『安らかに眠って下さい。過ちは繰返しませぬから』を、再び心に刻むべきだ」と訴えた。(2011年6月10日12時57分 読売新聞)

22分間、村上春樹は「非現実的な夢想家」のてぶりよろしく熱弁を振るった。わたしなら、絶対「平和と安全」を声高に叫ぶ集団ヒステリーの一員になった、といおう。これはもう大江健三郎の社会的発言と五十歩百歩である。ただわたしが願うのは、小説=虚構家村上の作品に、このような症状が痕跡を留め、浸潤しないようになることだけだ。

#### § 4 略伝

1949.1.12～ 京都伏見に生まれ、西宮・芦屋育ち。早大(演劇科)卒、79年『風の歌を聴け』(群像新人文学賞受賞)でデビュー。当時のアメリカ文学から影響を受けた文体で都会生活を描いて注目を浴び、村上龍とともに時代を代表する作家と目される。『ノルウェイの森』(87年)をはじめ『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』『ねじまき鳥クロニクル』『1Q84』等、つぎつぎに書き下ろしの問題作を発表し、ベストセラーになる。短編、翻訳でも注目され、06年フランツ・カフカ賞をえて、ノーベル文学賞の有力候補になったようだ。

### 1.1.2 司馬遼太郎 「巨器と細実」

#### § 1 文学の可能性の革命

司馬は文学者である。社会通念上でいえば、哲学者でも歴史学者でもない。だがその文学者が、哲学者以上のことを、歴史学者がなしたよりも大きなことを、大げさにいえば、哲学界と歴史学界

が束になっても敵わない偉業をなしとげた。奇蹟という他ない。だが奇蹟といってすますわけにはいかない。その偉業の意味を明示しなければならない。

司馬のもっとも大きな「発見」は「文学」である。正確にいうと「小説」である。

「司馬の小説は文学ではない」という発言がある。そのデビューから死後まで、公然と隠然とを問わず、ある。否定的な意味でだ。そのもっとも大きな理由は、司馬の書く小説が、従来の小説観と非常にへだたっていることによる。

小説は、いまでは文学の主流のような顔をしているが、洋の東西を問わず、もともとはマイナーな位置を占めるにすぎなかった。しかも文学形式のなかでは新顔である。日本で一般的に小説といわれるものは、近代小説のことで、ヨーロッパ発である。セルバンテスの『ドン・キホーテ』（1605, 1615）が最初の小説といわれるが、いずれにしても17世紀以降のものだ。

ところが、この小説を定義つけたのがヨーロッパ人ではなく、日本人、後に本稿に登場する坪内逍遙なのだ。逍遙は『小説神髓』（1885）のなかでいう。

《小説の主脳は人情なり、世態風俗これに次ぐ》

こういうことだ。小説の主題は何か。人間（個人）の感情の交差である。そして、そういうものを成り立たせている世態風俗である。したがって、社会とか、国家とか、それから国と国との関係とか、経済とか、政治とか、そういうものを書くのは、小説の仕事ではない。もちろん、小説に、政治経済や国家間の問題が登場する場合がある。しかし、それらはあくまで「背景」（バックグラウンド）にすぎない。小説の主題は、愛情とか、嫉妬、家庭内の様々な惨劇とかを通じて、人間とは何なのか、人間の感情というのはどういう動きをするのか、を問い叙述するものだ。

たしかに、尾崎紅葉、夏目漱石、島崎藤村、谷崎潤一郎、横光利一、三島由紀夫、開高健をはじめとする日本の近代小説世界のトップランナーたちの小説は、全部が全部、坪内逍遙の「定義」に収まってしまふ、とっていいだろう。

「定義」なんて抽象的なものだ。小説は千変万化であって、抽象的な定義などには囚われないし、囚われる必要もない。こう考えるかもしれない。しかし「定義」の呪縛が、この100年以上にわたって、小説家の意識をとらえて離さなかったという事実がある。

これに対して、司馬遼太郎は、小説は何を主題にしてもいい、どのように書いてもいい、といい放つ。現に、その膨大な作品群によって、自分の主張を裏づけた。『梟の城』以来、司馬の書く作品が、従来のプロの小説家の小説観とかけ離れているため、「司馬の小説は文学ではない」という言葉が現実味を帯びてきたのだ。

## § 2 なぜ、「小説」なのか

司馬遼太郎は文学観を革新したといった。では司馬が書く小説とはどのようなものなのか。答えはひじょうに簡単明瞭である。

なぜ小説か。小説は、そこに政治でも、経済でも、文学でも、人間と人間の社会に関すること、自然に関することも含めて、森羅万象、魑魅魍魎をその形式（器）に盛ることができるからだ。

当然のこととして、司馬遼太郎の小説には、政治や経済の複雑なシステム、技術の発明と応用、戦争はもとより、恋愛も含めて、およそありとあらゆることが、でてくる。もちろん思想とは何かをテーマに、空海や吉田松陰のような特定の思想家もでてくる。しかも現にわたしたちが生きているこの時代と陸続きの時空を舞台としてではない。むしろ、過去の時代を舞台にした時代小説に限

られているとっていい。

例えば『坂の上の雲』である。いわば近代日本の夜明けから日露戦争までの日本と日本人とは何か、を論じた小説である。その主人公というのが、伊藤博文とか、夏目漱石というような国民的有名人ではない。たしかに主人公の一人は、漱石の友人の正岡子規で、俳句革新運動を起こした有名人には違いない。しかし、もう一人の秋山好古とその弟の秋山真之は、おそらく司馬がこの小説を書いたので、はじめて脚光を浴びた人物とっていい。この主人公三人は、敗戦「国」松山出身である。明治維新でいったんはいわば前途を断たれた人間だ。

ところが、三人は独立独歩のすえ、日露・日清戦争に勝つ原動力となって、日本独立の礎を築いた。秋山好古は日本陸軍の騎馬隊を創設し、日露戦争でコサック騎馬隊と奉天に戦い、勝ち同然の引き分けに持ち込んだ。弟の真之は日本海軍の戦略を創策し、バルチック艦隊を百対零のスコアで壊滅させた。正岡子規は特殊日本の大衆文学の形式となった俳句の革新を実行する。こういう三人を軸に配して、上昇期近代日本の歴史を書こうとするのが『坂の上の雲』である。

この小説のメインは日露戦争だ。ただしその「目的」(エンド)に至るまでの過程が、日本近代の政治、経済、文学、教育、生活等々の多様な局面と人物がそこに盛られ、活写されている。小説という形で、文字で書かれうるすべてのものが投げ込まれているとっていい。

こういう種類の小説は世界に存在しない。トルストイの『戦争と平和』だって、この小説に比べたら、規模が小さく、しかもまだるっこい、といえる。しかも『坂の上の雲』のような作品は、通常はノンフィクションとって、小説(フィクション)の世界とは相入れないものだというふうに考えられてきた。あるいは政治小説とって、特定の思想や教義を強烈に訴える(プロパガンダ)小説、とみなされてきた。消費税実現や値上げを効果的に宣伝するため、小説を書くという類だ。

では、司馬の小説も「手段」なのか。然り、かつ、否である。小説は、司馬にとって、特定の時代を、事件を、人物を描く手段である。だが最良の手段なのだ。どんな時代、どんな社会、どんな人物、どんなジャンルを問わずに自在に書くことができる形式だからだ。つまりは、何をどう書いてもいいのが小説である。

もっと煮詰めていけば、現在であれ、過去であれ、どんなテーマであれ、小説だけが人間と社会を総体(全体と細部)として描くことができる、という書き方を実行し、それに成功したのが司馬である。比類なき成果とっていい。

### §3 なぜ、時代小説なのか

ではなぜに司馬は時代小説を書いて、現代小説を書かなかったのか。こういう疑問が湧いて当然だろう。

ごく大雑把に言えば、一に、日本の歴史を書き換えたかったからだ(ろう)。「歴史」とは、その本性からして、「書かれたもの」であり、「書き直される」他のないもの(=改訂)である。二に、現代は書きにくいからだ(ろう)。「現代」小説が矮小偏奇に流れるのは、ただちに「現代」のせいではない。「現代」がつねに未然形でしか姿を現さないからだ。その基本をつかんだと作家に思われる「現代」は、すぐに新しい「現代」によって追い越されてしまうからだ。

一の証拠。司馬の長編小説を並べてみれば、日本の歴史を通覧することができる。じっさい司馬の時代小説が、戦後日本人が暗黙のうちに抱かされてき日本史のイメージ、大まかにいえば「誤れる遅れた歴史」という視点をやんわりとしかし決然たる決意のもとに大転換させた。ただし、司馬

か書かなかった歴史ポイント、日本史のターニングポイントにも注目する必要がある。

- ①古代期の一大内乱である「壬申の乱」を前後する日本建国期
- ②日本歴史のなかで積極的なものを何も生みださなかったと断じる「建武の中興」期
- ③日本を敗戦と亡国の危機に追い込んだ戦間期

いまここで司馬が（書こうとして）書きえなかった理由をいちいち述べるのは控え、結論だけをいうにとどめる。①は書こうとすれば、書きえたにちがいない。しかし司馬にして至難の業だっただろう。②は書けた。しかし司馬自身書くに値しないと踏んだ。（これにはやはり疑問がある。）③は書くことが出来なかった。司馬は調べれば調べるほど陰々滅々になる時期だといっている。同時にたんに陰々滅々にすぎない歴史などは存在しないといわなければならない。つまりは戦間期を理解する司馬の知的装置に欠陥があったのではと思いたいのだ。

二の証拠は、「現代」は総じて書きにくいことだ。現代の全体を総覧する地点、つまりは確たる結論に立ちにくい、立ちえないからだ。特に司馬（だけではないが）に難点があった。社会主義（国）の理念と現実双方の欠陥をきっちり腑分けすることが出来なかったことと、資本主義が新しい段階、消費資本主義に入った意義を、否定的な意味でしか捉えることが出来なかったことにある。しかもこの二つの難点は内部で強くつながっている。1970年代を開始時とする消費資本主義の登場と社会主義の衰滅は楯の裏と表だということだ。さらに原理的なことをいえば、この楯の表裏は「人間本性」に関係する。

司馬は「人間通」という言葉を作り、司馬自身の小説を読めば、こんな「人間通」はおるまい、人間本性の理解に長けた人物はいないに違いない、と思える。だが「作家」司馬と「人間」司馬にはもとより乖離がある。この乖離でもって司馬を否定したいのではない。司馬にして、「人間本性」の現代型、消費資本主義と人間本性の関係を理解できなかったといわざるをえないのだ。

では人間本性とはなにか。人間は過剰な欲望をもつ存在であり、その過剰な欲望をどこまでも発現しようとする存在である。これがわたしの定義だ。したがって人間は「欲望」を（ある程度）抑制することはできるが、「欲望」の発動を抑えたりましてや断つことは出来ない。極言すれば、「清貧」も「スモール・イズ・ビューティフル」も「欲望」それも決して小さくない「欲望」なしには成功しない。

#### § 4 二人の代表的日本人の「発見」

司馬は日本通史を書き残した、といった。しかしそれでは不十分だ。司馬には年代記的な通史を書く趣味も習慣もそもそも無縁である。すぐ分かることは、司馬作品群が、圧倒的に「戦国期」と「幕末・明治期」に集中していることだ。ざっくりいえば、司馬は「戦国期」と「幕末明治期」を、しかもその時期の「代表的日本人」を「発見」し、ひたすら描きたかった。そうわたしには思える。

司馬が発見した代表的日本人とはだれか。戦国期の織田信長であり、幕末明治期の坂本龍馬である。この二人は、司馬の手によってはじめて、比類なき代表的日本人と認められるようになった、と断言していい。

二人とも、ジャパン・スタンダードを超えた人間だ。同時に徹底して、日本人以外では生まれようもなかった。

信長は、封建分国制を打破し、郡県制のもとで中央集権国家を建設するプランをもっていた。これが司馬の見立てである。このプランを証拠だてるいかなる記録も残っていないし、信長の頭の中



にのみあったという他ないが、信長の意向と行動から推察するに、それ以外に考えられない、と司馬はみる。

『箱根の坂』（北条早雲）からはじまり『霸王の家』で終わる司馬の戦国期作品群は、信長のプランが生まれ、結実し、幹となって成長するも、「落雷」によって幹なかばからへし折られ、その幹に全く異なった性格の枝が接ぎ木された過程を、あらゆる角度から活写してゆこうとする。例えば『国盗り物語』の信長と『夏草の賦』（長曾我部元親）の信長は、同じ信長だが、当然、後者は元親から見た（見える）信長である。ひとりの人間は、多様な作品群を重ね合わせ、貼り合わせて、ようやくこれが実像に近いに違いない、と納得できるようなものになる、という具合にだ。

司馬は個々の作品一作をとってみても、比類無く総体活写に長けている。だがその作品群を重ね合わせると、信長の多面的な性格や時代性、つまりは関係性における信長の総体像が鮮やかに浮かび上がるようになっている。

同じことは龍馬についてもいえる。ただし、信長とは違って、龍馬はスケッチにすぎないが明治憲法（国体）へと結実する日本国家プランを提出した。世にいう「船中八策」である。しかし龍馬は信長よりさらに未然のままで人生を終えた。龍馬のプランと行動が、どのような歴史過程を通じて生みだされ、結実し、いったんは挫折に終わり、最後に驚くほどに鮮やかな形あるものになりえたのか。これが『世に棲む日々』や『花神』からはじまり、『竜馬がゆく』を中核において『坂の上の雲』にいたるまで活写される。

舌足らずをおそれずにいえば、さらに重要なのは、信長も龍馬も、日本がチャイナやコリアと異なったのではなく、西欧諸国に伍して、さらには西欧諸国を凌駕して進むプランと実行を求めたことだ。日本の独立であり、日本が超先進国である実を示すことである。

この意味で、司馬が描いた信長も龍馬も、日本人でありながら日本人を超えようとする意志と行動力を持った稀有な存在であったことが了解できる。

## § 5 略伝

1923.8.7～96.2.12 大阪生まれ 大阪外語学校（蒙古学科）卒、産経新聞記者時代の60年、『梟の城』（直木賞受賞）で作家デビュー。時代小説のみならず日本文学の「定式」をことごとく打ち破る。代表作に『竜馬がゆく』『国盗り物語』『花神』『坂の上の雲』等があり、日本の歴代作家でもっとも多く著作部数を持った作家の一人。短編、中編にも傑作が多く、日本内外を紀行する『街道をゆく』をはじめとする多数のエッセイは、司馬のもうひとつの文学作品とよんでいい。12日午後8時50分、腹部大動脈瘤破裂のため急死、72歳であった。

### 1.1.3 松本清張 「濁悪と純正」

#### § 1 「一人の芭蕉」

小説のジャンルに探偵小説（detective story）がある。日本探偵小説の源流の一つは、「芸術的探偵小説」と銘打たれた谷崎潤一郎（「二人の芸術家の話」）、佐藤春夫（「指紋」）、芥川龍之介（「開化の殺人」）\*等のいわば「余技」に属する諸作品である。しかし「大衆文芸」として出発した日本探偵小説界は、その発足当時から、「芸術」か「娯楽」か、「純文学」か「大衆文学」か、という論争を闘わせてきた。探偵小説は「文学」ではない、「芸術的価値」をもたない、という探偵小説家たちの劣勢意識をともなっており、探偵小説界の暗黙の総意を代表するかのようになり、究極の願望をこめ

て江戸川乱歩がいう。

《第一流の文学であってしかも探偵小説独自の興味をも失望させないもの。実に実に至難の道である。しかしながら私はその可能性を全く否定するものではない。革命的天才児の出現を絶望するものではない。若し探偵小説界に一人の芭蕉の出ずるあらんか、あらゆる文学をしりえに、探偵小説が最上至上の玉座に着くこと、必ずしも不可能ではないからである。》(「一人の芭蕉の問題」『ロック』1947 2月号)

ところが1958年、松本清張の『点と線』が現れ、ベストセラーになった。清張はすでに53年「或る『小倉日記』伝」で芥川賞を受賞しているのだから、形の上でいえば、「純文学」作家にして探偵小説＝推理小説(ミステリ)のベストセラー作家、まさに探偵小説界の「一人の芭蕉」が登場したのである。この点、文学史上のことでいえば、清張は純文学と大衆文学の垣根を取っ払った一人であるといえることができる。しかも清張の登場で大ミステリブームが起こった。

\*『中央公論』(1918年)夏増刊号特集「秘密と解放」で、谷崎以下の作品が掲載された。なお、1920年に、日本探偵小説界に決定的な役割を果たした『新青年』が創刊される。

小説家で文芸批評家の吉田健一が「大衆文芸時評」を1961年4月から65年7月まで『読売新聞』に連載した。61年5月に、水上勉「雁の寺」を取りあげ、この作品は傑作であるが、しかし推理小説であるからではなく、「傑作にはつねに傑作という一種類しかない」のであって、「水上勉氏が日本の推理小説界の新風であるなどと言ふ必要はない。氏はこの一作によつて、世界の優れた小説家たちの仲間入りをしている。」と評した。吉田は「大衆文芸」といわれているジャンルを取りあげるが、唯一「小説」を、その「傑作」たるゆえんを説いている(『大衆文学時評』垂水書房 1965)。

乱歩が探偵小説界の「一人の芭蕉」「百年に一人の天才児」の登場を待望したが、吉田は小説の傑作には純文学と大衆文学の区別などありようがないという。ということは、戦後のミステリブームをになった松本清張や水上勉は、ミステリ＝推理小説の傑作を書いたのではなく、小説の傑作を書いた、ということになる。「公言」はしなかったが、おそらく清張や水上の「作家意識」もまた、たとえ出版社の注文や読者の要望に応じる形でミステリと銘打って書き発表する場合も、唯一、いい作品(「傑作」)を書くことをめざしたに違いない。そして、清張が純文学と大衆文学、小説と推理小説の垣根を取り払ったという意味は、このように理解される必要がある。

ただし面妖なことがある。吉田の「大衆文芸時評」には、毎月のように司馬遼太郎が、水上勉の作品が登場し、称賛されているのに、松本清張の名も作品も一度も登場していないことである。これがどのようなことを意味したのか、一見すれば「謎」である。

## §2 『点と線』はミステリか?

ミステリブームを生みだし、清張を押しも押されもせぬ有力作家にした『点と線』という作品は、まちががなく「完全犯罪」を目標む小説で、その殺人動機の背後に官民癒着の汚職事件を配した「社会派」のミステリである。その殺人方法や犯罪トリックが奇抜で、犯人のアリバイも犯行は九州、犯人は北海道というように不拔であり、そのアリバイ崩しに二人の刑事が孤軍奮闘で挑むという人間ドラマもあるというように、まったくもって探偵小説＝ミステリの要素を完全に満たしているといっている。

この作品の特徴を、推理小説マニアの文芸評論家平野謙が解説している。曰く、

「クロフツ（フレンチ警部）を凌駕した新鮮さ」「『アリバイ破り』は文学的必然」「リアリズム文学としての推理小説」「組織と反体制的な動機付け」「偽装殺人と状況設定の巧みさ」「東京駅13番ホーム4分間トリックの指摘」。（『松本清張全集1』文藝春秋 1971）

まさに『点と線』が推理小説以外の何ものでもなく、清張がこの作品で推理小説の「精華」を開花させたかの感がするという指摘である。

ところでこの作品の最大の魅力は何だろうか。私見では、一人の女、殺人プランの独特な生みの親であるキーパーソンを創造したことにある。

ふだんは静かな鎌倉で病床に伏せている。その女が時刻表をめぐりながらこの犯罪の全下図を描き、ときに犯罪の一部を実行する。しかもこの女、一見して柔和で美しい。夫に十二分に愛されている。企業家の夫を愛してもいる。だから汚職露見で窮地に立たされる夫を救うというのが犯罪の唯一の動機である。「愛」のためだ。そのため、「公認」している夫の愛人と汚職の実務を担当した官吏を連れだし、偽装心中を演じさせる。犯罪という点から見れば、観音菩薩の顔をもった鬼女であるにちがいない。しかし鬼女ではないのだ。夫を愛し、夫の愛人を憎からず思い、下僚にそして追求する刑事にさえ「鬼女」をまったく感じさせない優しい女が、沈着冷静に完全犯罪のプランを一人病床で練り、夫を動かし、淡々と実行に及ぼせるのである。観音菩薩のような心をもった女が、大愛のために小愛を、自分さえをも犠牲にするというようにだ。だからこの女には犯罪にたいする自責の念が希薄である。

ではこの小説は推理小説という形を取ったが、この一人の女を創造したたんなる「傑作」といえようか。残念ながらそうはいえない。

作品は、若い警視庁の三原刑事が福岡県警のベテラン鳥飼刑事に事件の顛末を語る長い手紙で終わっている。その末尾近くにある。

《安田辰郎は、われわれが追い詰めたことを知ったのでした。そして病勢が悪化した妻と自らの生命を絶ちました。安田に遺書はなく、亮子だけに遺書がありました。

それによると、罪を意識して死んだとあります。はたしてそうでしょうか。私には、どうもタフな安田辰郎が自殺したとは思えません。死期遠くないことをさとした亮子が、また何かの詐術をもって、夫を道づれにしたように思えます。亮子という女は、そんな女なのです。

しかし、実のところ、安田夫婦が死んで、ほっとしましたよ。なぜかといって、これには物的証拠がまったくといっていいほどないからです。状況証拠ばかりです。よく逮捕状が取れたと思ったくらいです。公判になったら、どうなるかわからない事件です。》

謎解きである。この作品、純然たる推理小説なのだ。他の清張の作品も、短編、長編を問わず、推理小説である。吉田健一が「文学時評」に清張作品を取りあげなかった理由ではなかろうか。

ちなみに1963年1月、日本推理作家協会が設立され、江戸川乱歩が初代理事長に就任した。だが病状芳しくなく、同年8月末、松本清張が二代目理事長に選出された。

### §3 「反権力」と「反米」

松本清張は『日本の黒い霧』（文藝春秋新社 1962）のなかで、戦後日本内外で起こった一連の怪事件、下山（国鉄総裁謀殺）事件、白鳥（警部殺害）事件、帝銀（行員集団毒殺）事件、鹿地亘（拉致・スパイ強要）事件、松川（駅列車脱線転覆）事件、公職追放とレッド・パージ、朝鮮戦争等が、アメリカ占領軍の「謀略」であると暴いた。しかしよほど気になったのか、「あとがきに代えて」で、

はじめから反米意識で、当初から「占領軍の謀略」というコンパスを用いて、事件を裁断したのではない。謎や疑問をはらんだ諸事件を詳しく追っていくと、必ず日本の国家・警察権力でさえ触れることの出来ないちはだかる壁にぶつかった。それがGHQという「超権力の障壁」であったように思われる、と述べている。

たしかに占領期、さらには60年安保改定期まで、GHQは日本政府を超えた権力として公然隠然を問わず存在した。それは多くの日本人が実感するところでもあった。反権力を掲げる労働組合や共産党の過激分子、はては社会主義国スパイの「謀略」とみなされた事件が、ことごとくGHQの謀略に違いないという清張の小説は、紋切り型の「反米」小説として批判されるよりも、占領下における反米意識を共有する多くの日本人読者ととらえたといっている。清張の推理小説が、「社会派」といわれたのは、たんに組織や社会をとりあげたからという意味ではなく、「反権力」と「反米」を強く訴えたからである。

私見では、清張の『日本の黒い霧』のように、タマネギの皮をむけば必ず真っ黒に腐った黒いGHQという芯が出てきたり、そのどこを切っても金太郎飴のようにGHQが顔を覗かせるのには、ひとかたならずうんざりするの事実は事実である。しかし日本の政治経済が、ときに日本人の社会生活の細部まで、GHQの支配が及んでいたことを否定できる人はいないだろう。

だが、清張のようなGHQ謀略説を掲げるためには、GHQの最大の謀略、今日もなおその謀略が続いている要素を正確に取りあげないと、GHQひいてはアメリカ国家権力の日本支配の謀略の手のなかでものをいうことになる。いかなる謀略か。

日本の新聞雑誌をはじめとする「言語空間」がGHQの検閲によって拘束された。その巧妙な検閲は、日本がサンフランシスコ講和条約で「独立」した後も、「事実上」続き、いまなおマスコミや政府行政文書や発言のなかで「自主規制」として日本人の言語空間を支配している\*。いってみれば清張の『日本の黒い霧』で展開されたGHQ謀略説が、日本の出版界の自主規制（検閲）を受けずに大手を振ってまかり通ることが出来たのは、アメリカの日本支配の根本に抵触しない限界内の産物だったからだ、ということになる。

日本人の多くは、清張の一連の作品を読んで、アメリカ支配の廃止を要求するよりも、こんな途方もない力に反抗してもムダだという無力感のほうを無意識裡に選択してしまう。日米戦争は、ネズミが巨象に挑戦するがごとき無知無謀な試みであったという敗北感（実はGHQが意図して戦後教育やマスコミ等に持ち込んだ意識）と、根底でつながる意識である。

\*江藤淳『閉ざされた言語空間 占領軍の検閲と戦後日本』（文藝春秋 1988 文春文庫）は、その最終章でいう。

《私は、ここまで、CCD（占領軍民間検閲支隊）の言論統制が、いかに戦後日本の言語空間を拘束し続けてきたかについて、婁述してきた。

そしてまた、こうもいった。「いったんこの検閲と宣伝計画の構造が、日本の言論機関と教育体制に定着され、維持されるようになれば、CCDが消滅し、占領が終了した後になっても、日本人のアイデンティティと歴史への信頼は、いつまでも内部崩壊を続け、また同時にいつ何時でも国際的検閲の脅威にさらされ得る。それこそまさに昭和五十七年（一九八二）夏の、教科書問題のときに起こった事態であることは、改めてここで指摘するまでもない」と。》

清張の反権力、反米意識は、本人がどう思おうと、その根底に届かない、言葉は華々しいが、中途半端なものに終わらざるをえなかった、したがって標的の中心を外す結果になった、ということは知っておくべきだ。これこそ、自分の言説の限界を自覚しない、文芸意識の敗北の一種というべきものである。

#### § 4 略伝

1909.12.21～92.8.4 広島生まれ、下関育ち、10歳のころ小倉に移る。板櫃小卒。朝日新聞西部本社(広告部)時代の51年、「西郷札」(週刊朝日「百万人の小説」佳作入選)でデビュー。53年「或る『小倉日記』伝」(芥川賞受賞)で文壇デビュー。58年『点と線』『眼の壁』で推理小説ブームを起こし、「松本清張時代」を画した。時代小説『かげろう絵図』『無宿人別帳』、『日本の黒い霧』『昭和史発掘』等さまざまな歴史の「謎」に挑戦する作品を旺盛に発表する。92年4月20日、脳出血で倒れ、8月4日、肺癌で死去、82歳であった。

#### 1.1.4 開高健 「饒舌と暗鬱」

##### § 1 感受性の原型 『夏の闇』

司馬遼太郎は小説の「定義」(定型)をまったく無視して、小説を書いた。対して開高健は小説の「定義」にあくまでものっとって、しかも比類なき作品を創造した。その到達点は、自ら「第二の処女作」という『夏の闇』(1971)である。

〈その文体は、まさに陶酔して、かぎりなく抒情詩的な一体感に近づかうとするときに、逆に驚くべく饒舌になり、絢爛たる語彙を浪費し、ほとんど無限に語り続けるといふ、奇怪な矛盾を見せるのである。〉

夜になるまでのひとときは橋のたもとの安酒場で過ごすことにしてある。赤や黄や黒のビニール紐で編んだ椅子が歩道に出してあるので、それにもたれて一杯の酒をゆっくりと時間をかけてすすする。昼でもなく夜でもないこの時刻には何か新しいことのありそうな、あてどない希望がグラスにも、灰皿にも、並木道のざわめきにも感じられる。細かい汗にぐっしょり濡れたドライ・マーティニのグラスを取りあげると宝石のように充実した重さがあり、くちびるに冷えきった滴を一粒のせると、硬い粒のまわりにほのかな、爽快な苦みがただよっていて、粒の冷たさは生き生きとしているが、芯まで暗く澄みきっている。淡くて華やかな黄昏はゆっくりとすぎていき、やがて夜が水のように道や、木や、灯や、人声からしみだして、大通りいっぱい広がっていき、いつとなく頭をこえ、日蔽いを浸し、窓を犯し、屋根を消して、優しい冷酷さで空にみちてしまうのだが、そうなる前のほんのわずかのあいだ、澄明だが激しい赤と紫に輝く董いろの充満するときがある。ほんの一瞬か、二瞬。気づいて凝視しにかかるともう消えている。きびしい、しらちゃけた、つらい一日はこのためにあったのかと思いたくなるような一瞬である。〔中略〕(以上『夏の闇』からの引用)

輝かしい炸裂の一瞬を捉へながら、文体そのものはあたかも縄文土器のやうに、盤根錯節の形容を重ねて、ほとんど暗鬱に近い調べを奏でてゐる。そして、この一瞬から、あの形のない「繁茂」への墜落は、じつは紙ひと重の移行なのであつて、ここでは抒情詩的な時間は、いつでももう一種類の、いはば不機嫌な時間に崩れこまうとして身がまえてゐるといへる。

けだし、『夏の闇』の陶酔はつねにこのやうな構造を持つてをり、性の陶酔であれ、美食の恍惚であれ、嗜眠の没我であれ、すべてその内容そのものが横滑りして、鬱屈と不機嫌に変質するやうな性格をともなつてゐる。》(山崎正和「不機嫌な陶酔」『曖昧への冒険』新潮社 1981 所収)

『夏の闇』はひたすら性と食と眠にひたる男と、そのかつての恋人しか登場しない。一見すれば、「純」私小説である。しかしそうではないのだ。「新しい文学的世界の素材」でありえる「新しい『気分』」の発見を促す「構造」をそなえており、この作品の成功の手がかりは、開高文学がつねに執拗な関心を寄せている「重い、不随意的な『肉体』」の存在であった」と山崎は評する。

山崎をすこし敷衍すれば、「私は身体である」と同時に「私は身体を持つ」。デカルト的にいえば、「私は身体である」が、「私が身体を持つ」ことができるのは、「私」が「身体」以上のもの、身体から独立自立する「主体」(意識)であるからだ。「私=身体」は「私=意識」にとっては(受動的な)「気分」でしかない。しかしメルロ・ポンティにならえば、「私」はつねに「身体」に、「意識」(言分け構造)はつねに「身体」(身分け構造)にまわりつかれ、拘束されている。「私=気分」が、根底的には「私=身体」が、「私=意識」を拘束する。こうすれば、山崎の以下の評言がよりはつきりと了解できるのではあるまいか。

《主人公は、自分の肉体とさまざまな仕方と姿勢で関わり、そこに感じられる一体感と剝離感のさまざまなつりあひと、両者の移行関係を見つめ続けてゐる。そして、この関心と、凝視の能力があまりにも強いために、いつのまにか彼にとっては、肉体を内から感じる目つきが、あらゆる感受性の原型を決定してしまつたやうに見える。かつて、古典的な抒情詩人が、あらゆる「気分」を香りの思ひ出を捉へる目つきで捉へたやうに、『夏の闇』の「私」は、世界のすべてを、あたかも肉体の疼きを捉へるやうな触覚で探りつつゐる。

北国の燦爛たる夏の黄昏が、どこか執拗な臓器感覚の訴へのやうに報告されるのは、そのためであつて、この新鮮な感受性の実験が、新しい文学的時間の試みとともに、小説『夏の闇』の劃期的な成果に他ならないのである。》

この評論が発表されたのは79年であつた。最後の三行を凝視してほしい。開高が亡くなるまでおよそ10年、これほどの的確な「評言」をえて、この作家はどれほど「幸運」だったろうか。「香り」の文学、意識の流れの新文学、プルーストやジョイスを引き継ぎながら超える「実験」に成功した開高文学の位置が、山崎によって明示されたのである。いわく、感受性の原型である「臓器感覚」の文体の創出である。

## §2 「饒舌体」とヘミングウェイ

先に山崎が引用した饒舌の文章を続けてみよう。

《大通りいっばいに輝く血がみなぎり、紙屑から彫像、破片から建造物、爪から胸、すべてを暗い光輝で浸して、しめやかにたゆたう。熱帯、亜熱帯、温帯の黄昏には混濁した活力がギシギシひしめいてどよめくが、むっちりうるんだ湿気があるために憂愁をおぼえさせられ、このように明晰をきわめた激情を目撃することはなかつたと思う。大通りは動乱と騒擾と叫喚にみたまされるかのようである。女の顔や、首筋や、髪が董いろに浸され、そこかしこに見覚えのない悲痛や威厳が一刷きされて現れる。体をたてなおそうとすると、もう消えている。明るい灯の下で三十歳代の女子学生が小さな歯を見せて笑っている。》

饒舌体は『日本三文オペラ』(1959年)以来、開高特有のものといつていい。それに関西弁特有の

粘っこさが加わり、「感受性」の全面開花があった。『夏の闇』はこの絢爛たる饒舌体のもつ感受性を引き継いだのだろうか。その冒頭である。

《その項も旅をしていた。

ある国をでて、べつの国に入り、そこの首府の学生町の安い旅館で寝たり起たりして私はその日その日をすごしていた。季節はちょうど夏の入口で、大半の住民がすでに休暇のために南へいき、都は広大な墓地が空谷にそっくりのからっぽさだった。毎日、朝から雨は降り、古綿のような空がひくくたれさがり、熱や輝きはどこにもない。夏はひどい下痢を起し、どこもかしこもただ冷たくて、じとじとし、薄暗かった。膿んだり、分泌したり、醗酵したりするものは何もなかった。それが私には好ましかった。》

これを『夏の闇』の英訳と比較してみるといい。

In those I was still doing some traveling.

I had just left one country and entered another. Sleeping and walking, I passed one day after the next in a cheap hotel in the students' quarter of the capital city. It was the beginning of summer, most of the inhabitants had already gone south on vacation, and the city was deserted, like a vast cemetery or an empty valley. Every day, the rain began in the morning and the sky hung low like an old, greasy wad of cotton. (Darkness in Summer)

となる。

開高の文章が、鬱積した感情のためたいを表現する情緒語や比喩の氾濫であるのに対して、英訳（セシリア・セガワ・スィーグル訳、クノッブ社）のほうはシャープでリズムカルだ。佐伯彰一が指摘しているように（「英訳『夏の闇』をめぐって」『コレクション開高健』潮出版社 1982）、ヘミングウェイと同調する。

あまりにも有名な『武器よさらば』の冒頭である。

In the late summer of that year we lived in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels.

開高の文章は、一見すれば、源氏から川端康成まで執拗に繰り返されてきた自然に寄り添い、季節のムードに浸る日本文学独特のもののように思える。しかしそうではない。可能な限り抒情性を断ち切ろうとしてきたのが、開高の文壇デビュー作「パニック」以来の志向である。『夏の闇』は抒情性を奔出させている。だが「抒情」への復帰（第一の処女作『あかのみあ めらんこりあ』1951）とは異なる。臓器感覚から生みだされる抒情である。ハードボイルの原型といわれる、ヘミングウェイの内面の独白に依拠しない文体は、開高の新しい文体と、「身体」（肉体）感覚でつながっているといってもいい。

この点でいえば、『夏の闇』以降の開高は、テーマもグローバルで、人種や国家や地域を問わない普遍的な文学の仲間入りを果たしたとっていいだろう。

事実、この作品には一対の「男」と「女」しかいない。二人とも国籍は日本だが、読むものにとっては国籍など考える必要はない。世界のどの国の読者も理解可能な作品を書いた村上春樹の登場人物は、明らかに日本人であり、それ以外のなにものでもない。しかし『夏の闇』の男女は、日本人に、正確には「日本人」に「共通」な気質や意識に還元する必要はすこしもない。もちろん作者開高の実人生の諸要素にまったく還元する必要のない作品である。その上でいえば、この男女は、敗戦をはさんで昭和を生き抜いてきた日本人以外のなにものでもない。つまりはハードボイルドにありがちなただの「無国籍」文学ではない。日本に生きる「世界人」の文学とでもいうべき存在なのだ。世界文学としてみたい。

### § 3 戦争一般の文学

司馬遼太郎は日本内外のかずかずの戦争を描いた。日露戦争、とりわけ日本海海戦はあたうるかぎり資料に忠実に詳細かつ客観的に描いた、と自らも述べている。だが残念というべきか、当然というべきか、司馬の『坂の上の雲』は日露戦争の文学ではあるが、日露戦争を描いた最高の達成とは言いがたい。さらにいえば、特殊な戦争を描いてはいるが、戦争一般の文学ではない。

対して開高健の『輝ける闇』(1968年)は、ベトナム戦争文学の最高峰にたつ作品である。この作品なしにベトナム戦争は語りえないという意味においてだ。全三部作の第二部に位置する『夏の闇』の全編をバックグランドミュージックのように流れるのは、ベトナム戦争の残響なのだ。

『輝ける闇』はベトナム戦争文学であるといった。しかしベトナム戦争に限らない。戦争一般の文学である。この点でも『坂の上の雲』とことなる。こういうことだと書いた。

《開高は、人間はまさしく戦ってきた存在だ、持つ人間は持つ故に、持たぬ人間は持たぬ故に戦ってきたし、また戦って行くだろうとみなす。理性なき故に、また理性ある故に、エゴイスト、抑圧者、狂者、平和主義者、男、女、子供、それぞれはそれぞれの故に戦うという。戦いによって戦いを死滅させると公約するコミュニズムに対しては、歴史的経緯において、事実において徹底的な懷疑を示す。そして戦争の愚劣・悲惨・消耗を描くと同時に、戦争の中での昂揚・堅固・愛情・相互理解をクッキリと描く。「人間は脳の退化した兇暴なる劣等の二足獣」というテーゼにのって《絶対の悪》を云々する視点は、たんに否定的措辞の地位に後退する。この戦いの外部に認識者の立つところ、「第三者」の席が予約されてあるわけではない。認識者は人民として戦うか。否。人民とともに戦うか。否。認識者として戦うことによってしか人民とともに戦えない。否、否、認識者は人民の意志に反しても戦う。人民とは何かを《見る》こと抜きに認識者開高の立場はない。この点において、戦うことを根絶することは不可能なのだ。これに反して戦争は、少なくとも具体的な戦争は停止可能である。だが停止不可能な戦争もある。それがベトナム戦争だ。認識者はこのことをこそ指摘しなければならない。》(『昭和思想史60年』三一書房 1986、『昭和の思想家67人』PHP新書)

司馬は、ソ連と中国の無制限の補給・援助を断たなければ、ベトナム戦争は終わらないという。だが開高はベトナム戦争は停止不能であるという。「戦争と革命」を目指す社会主義ベトナムが「実在」するあいだは、停戦は次の戦争、より拡大化されたベトナム戦争の「準備」であるにすぎない。事実、社会主義ベトナムは、停戦の後、一気に南ベトナムを併呑し、1979年、カンボジアに侵略の手を伸ばした。『輝ける闇』は10年後の「世界」を見事に予言したのである。



#### § 4 ノンフィクション 『オーパ!』

開高は比類なき文学の達成をなしとげた作家であった。だが、その小説（フィクション）は多くの読者をえたとは言い難い。しかし1978年、『オーパ!』からはじまる一連の釣り旅行記としてのフィクションは、多くの読者を獲得し、端的に、小なりといえど、ベストセラー作家の仲間入りを果たした。文学上の達成でいえば、開高は一連の食と釣りに関する作品で、開高「以前」と開高「以後」を画然と別つ「文体」を案出したといっている。

《開高の文体は比喩でもっています。彼は直喩も暗喩も、まるで軽業師のように練りました。作家として、連想飛躍がひじょうに発達していたと言えましょう。それが、こと小説になると、自らを殺します。言い方を変えると、連想飛躍を自分で縛ったところで、小説の可能性に挑戦した作家でした。ノンフィクションでは、その抑制を完全に取り払い、わーっと出してゆきます。》(谷沢永一「オーパ! 開高健」『世界の十大小説★プラス★ワン』集英社 1999 所収)

じつは『夏の闇』に特有の「内臓感覚」の文体は、文学理論からの摂取ということは無視はできないものの、開高自身が「食」をめぐるかずかずのエッセイで実験し、試行錯誤を重ねて達成したもののなのであった。いうまでもないが、その文体は釣り紀行のなかでより大がかりな形で応用されている。つまり、食エッセイと『夏の闇』と釣り紀行は、「文体」という面でいえば、一つながりのものなのだ。『夏の闇』にも、肉体との幸福な関係を(一瞬)回復する魚釣りの場面が登場している。ただしノンフィクションでは高揚のすぐあとに墜落が口を開けて待っている、という体の形を露骨に示す場面は少ない。耽溺と陶醉の世界が前面に出てくる。エッセイ「越前ガニ」の一節を引こう。

《雄のカニは足を食べるが、雌のほうは甲羅の中身を食べる。それはさながら海の宝宝箱である。丹念にほぐしていくと、赤くてモチモチしたのや、白くてペロペロしたのや、暗赤色の卵や、緑色の「味噌」や、なおあれがあり、なおこれがある。これをどんぶり鉢でやってごらん下さい。モチモチやペロペロをひとくちやるたびに辛口をひとくちやるのである。脆美、繊鋭、豊満、精緻。この雌が雄にくらべるとバカみたいに値が安いのはどういうわけかと怪しみ、かつ、よろこびたくなる。きっと雄は姿のいいところを買われてあの高値を呼ぶのだが、私にいわせると雌のほうがかはるかに广大で起伏に富んだ味を持っているのである。これも料亭で出されるみたいに小鉢でチビチビやっていたのでは部分も全容もわからないけれど、どんぶりに大盛りにしてガブッとやると、一挙に本質が姿をあらわすのである。磯ぎわの漁師宿の二階で、コタツに入って背を丸め、窓へ打ってかかってくる波しぶきを眺め、暗澹たる冬の日本海とわが心のうちをのぞきこみながら……

「ええなあ、それはなあ……」

水上勉氏は嘆息をつき

「好きな女子(おなご)といっしょになあ」

とつぶやいたり、長い長い沈黙におちいていった。》(1972年)

谷沢永一は「飽くなき『表現欲』の結晶」というが、至言である。

#### § 5 略伝

1930.12.30～89.12.9 大阪生まれ。天王寺中学、大阪市立大(法)卒。壽屋(現サントリー)宣伝部時代にコピーライターとして活躍中の57年、「パニック」で注目され、『裸の王様』(芥川賞受賞)で文壇的地位をえる。代表作は『輝ける闇』『夏の闇』『花終わる闇(未完)』だが、日本内外を飛び回り、エッセイ・ルポ・人物論・人生相談等、さまざまなジャンルで「表現」を磨く。釣り紀

行で『オーパ!』, 食のエッセイで『最後の晩餐』という傑作を残す。59歳を直前に、食道癌のため死去。

### 1.1.5 伊藤整 「心理と論理」

#### §1 『氾濫』 分析的説明

評論家北原武夫は、伊藤整が試みた「小説上の新しい手法」とは何かを問うて、連載中の『氾濫』の一節を引いて、解説する。

《「君は美しい、君の身体は美しい」といって、真田佐平は、その脚を、太腿を、尻のふくらみを、それから胴を、肩をやさしく撫でた。彼は性の欲求を果たす機会を得たことよりも、幸子が彼の眼にその全身を露し、彼女の女の身体を彼にゆだねているその姿に、戦くような感動を味わった。そこに今、彼のための女が美しく、そして確実に実在していた。しかし、その女は、彼がセックスで触れて行き、セックスで責めて、彼女も彼も疲労してしまったあとになっても、なおそこに残っていた。それを滅してしまうことも、消してしまうこともできなかった。彼女はしばらく休むと、また彼の支配し得ない女として、身を起こし、身じまいし、彼の手を借りて、下着から順に服を身につけていった。服が身についてゆくに従って幸子は、彼の征服欲や占有欲から逃れて行った。彼女はふたたび独立した、遠々しい、捕捉しがたい他人という女になって、彼から離れてしまった。真田佐平は、幸子に置き去られたように、自分の服を身につけて行った。そして彼はすすぐと退いて、淋しい、頼りない、五十男の自分の姿の中に、再び入って行き、彼女から突き離されてしまったのを感じた。……

この箇所は、〔連載〕十回目の分の中でも最も見事な、充実した箇所だが、五十男が体力と修練の力によって若い女を征服したあと、すぐ次の日常的な場面の生起によって、とことんまで男は女を征服し切れなかった侘びしさと五十であるおのれの悲哀とを、改めて反省させられる心理上的経緯を、目に見えるような鮮やかさでなく、直接意識に沁み通る正確さで、これほどの確に描かれたことが、今までの日本文学の中であったらうか。ここで用いられている文体は、すべて平静な分析的説明であるばかりか、もっと言えば、一つの意識が生起して次の意識に移ってゆくあとを、一つ一つ正確に辿った論理的説明であって、従来の小説概念で言えば、およそ閨房の場面の描写にはふさわしくない、極度に冷静な、批評文的文体なのである。が、それにもかかわらず、この場面における二人の男女の心理的肉体的食い違いは、従来のリアリズム的手法によるどんなに精緻で強烈な官能描写よりも、はるかに正確に僕らの精神に沁み通る。しかも、じかに沁み通る。それは、今も書いたように、ここに用いられている文体が、人間の官能や感覚にではなく、すべて人間の判断力に、もっと正確に言えば人間の悟性的認識に、直接訴えるように書かれているからだ。ここでの造形力は、官能や感覚を通さず、人間の持つ悟性的認識に、いわば垂直に結びついているのだ。この小説のもつリアリティの新しさはそこにある。》(文芸時評「『氾濫』をめぐる」 『群像』57年9月号 『北原武夫文学全集』第五巻 講談社 1975)

いま少し言葉を重ねれば、

《「説明」というものを極度に嫌い、あるいは恐れた、いわゆる描写という従来の小説概念からいうと、これほど小説的手法から遠ざかり、これほど小説的手法を無視した手法はあるまい。が、そ

























































































