

近代文学における日本的「分身」像の表現 その三

(かの子、三島、遠藤のばあい)

篠田知和基

日本的靈性と近代的自我の相剋から、近代文学のいくつかの作品に見られる「分身的表現」が生まれるという仮説をもって、本論の前編と前々編が¹⁾出発した。その前に考究した鏡花の類分身的妄想(自己像幻視)も、「近代」の圧制に対する不合理なものあがきもだえる形であり、あるいは幼児期のファンタズム(主として原光景の覗きの記憶に起因するもの)が統一的自我意識を混乱させるものと考えた。しかし、それらを西欧近代の「分身」と対置させてみるときにまず気づかされることは、日本の分身があまりに人間のものであって、超越性や象徴性が稀薄であることだった。

西欧文学においては、いかに近代の作家たちが神を否定しても、そこには八唯一者²⁾とその影がつきまとう。むしろ神から自立しようとする方向にこそその影が投影され、八罪³⁾や八悪⁴⁾の意識が負のエピファニーとして、分身的人物を造形させるのだった。

もちろんそれに対しては、たとえば高橋英夫氏は『幻想の変容』において、『野火』や『山の音』や、あるいは『死者の書』における非日常的なものの出現を「エピファニア」と規定し、「神の影絵」とか

「死の形象」といったモチーフが日本近代文学においてもあきらかに見てとれることを指摘した。⁵⁾

たしかに日本的感性においても自然への畏怖や神秘的な世界感がないわけではない。むしろ「感じ」としてはそれら非合理的なものの現存を信ずる傾向は強いものがあると言っている。鏡花はそれを前代の妖怪信仰そのままに、梶井はそれに世紀末的近代の装いをさせて描きだした。しかしそれが「感じ」や幻覚の領域を出て、現実の登場人物として近代小説構造の中で機能させられるかどうかと言う点になると、まさに小説における人物造形の概念の彼我の相異がきわだつてはなかるうか。

日本の近代小説は、八近代的自我⁶⁾という、当時の世界文学の中ではかなりアナクロニク⁷⁾な、かつ現実には存在していないものを追求することに急で、その自我の八影⁸⁾に人物像を与えることにはなかなか思いあたらなかったかのようである。

ひとつには八自我⁹⁾の輪郭が明確ではなく、八家¹⁰⁾の構造の中に埋没し、あるいは小自然的風景(の詠嘆)の中にあいまいに拡散した形

でしか扱えられなかったからでもあり、またひとつには、△影▽の領域が人格神やサタンやユダといった擬人化構造を持っていなかったからでもあるだろう。

またさらには、△感じ▽としての影の部分が対立を迫られた「近代自我」なるものが、アナクロニクな以上に、「黒船」や、侵略主義的宣教制度や、鹿鳴館的風俗といった表面的形象によってのみ規定されて、物質文化と精神主義、新しさと古さといった皮相的対立関係しか見ることができなかったからかもしれない。アメリカの農村文化的開拓精神とその文化とが、「西欧」を誤認させ、どこにもない「西欧的近代自我」なるものの幻影を作ったのである。

しかし、それがいかに「幻」であっても、近代日本の文学が、「家」や、あるいは祖霊のうごめく共生的な自然、風景から脱却した社会的自我を画定しようと努めていたことはたしかであり、その脱出の努力に対して「家霊」や「自然霊」が「もう一人の自分」の姿で邪魔立てをしていたこともたしかであるにはちがいない。『道草』における「島田」は、否認しきれない醜い尻尾として近代日本人の意識につきまとう。⁽⁶⁾

問題は、それをただの「影」、「貧しい縁者」と見なすか、人間存在を規定する超越者の影と考えるかであって、「影」の自覚と解釈に、近代日本の文学の形而上学がどのように機能したのかということになる。「影」を文学的テーマとして採用し、それによりかかるだけなら、大正八・九年代の芥川や谷崎の「探偵小説」のように「分身譚」は作

りあげても、日本的分身のありようの追及にはならないし、その「影」の存在をいかように信じても主体意識がそれによって引きさかれないならば、田地文子の諸作のように、そこには妖美な物語世界が開けるだけであろう。⁽⁹⁾

「分身の形而上学」と言うのはあまりに大仰であろうが、自分の中のもう一人の自分、つきまとう過去、先回りする欲望の具現等の「前身」的意識に、何らかの超越者の名前や觀念を、すくなくとも鏡花や百閒や、あるいは田地文子以上に与えつつ、その「命名」と「新しい自我の覚醒」とを多少なりとも一致させようとした稀な例として、まず日本のウル・ムッター、吉祥天女なる岡本かの子がいる。⁽¹⁰⁾

ただし、彼女において注意をすべきは、通俗的ながらも仏教研究者としての性格をかの子が持っていて、その「分身」の語法には、ここで言う「近代的分身」とは異ったものが混入していることである。たとえば△大歳の客▽系統の説話として知られる山の神の富士と筑波への訪問の話をも潤色した「富士」で、「西國にて知れる限りの山々を翁はみな自分の分身のやうに感じられた」(V・一八七)とか、「それも骨肉を分けて血の縁を結んだなら自分の性格の複雑さも増す思ひで、分身を雲の彼方にも遺す思ひで……」(V・一八九)と語る「分身」は、まさに「身を分けること」の意でしかない。⁽¹¹⁾

山の神は子どもたちを諸国の山へ遺棄してそれぞれの山の神とする。それを分身というのは「分国」、「分家」などと言う表現と、そうちがった言い方ではない。ただ、はじめひとつの山の神として、よそ

の山を分身と観じた彼が、そこへ子らを遺してそのきずなを強め、それによって「自分の性格の複雑さを増す」という三段階の、自己と他者の間の相互関係の認識には、多少の問題がないわけではない。他者を己れであると観ずることによって「自分の性格の複雑さを増す」とは、他者ももうひとつの自己のありようであり、状況、条件が異なれば、自分も、そうなっていたはずだと考えることであり、であるなら、他者はすべて自分で、他者によって犯された罪も己れの罪であると言わざるをえない。

高貴に神さびた富士の神もとは自分の娘で、自分が自身、富士に住まいすれば同じになったかもしれない、卑俗な筑波の神も、これまた自分の息子であり、自分のなるはずの姿である。自分には、富士の冷淡さも筑波の卑俗さもともに責任がある。と同時に、それはもうひとつの問題を示唆している。人は環境、教育、生涯によっていかようにも変わりうる。氏より育ちである。しかしその環境の最たるものは、ここでは「山」であり、他では「川」であり、いずれも人の生を規定し、とりまく大地自然である。老翁は自分の住まいした山に似た。山と老翁に区別はなかった。¹²⁾だからこそ、彼と四辺の山々は、他人同士、あるいは人間と自然とでありながら「分身のやうに」感じられる。老翁と山々が、まず形と影、あるいは大地とその精霊としての分身同士である。自然は人に投影し、人は自然に己れの生の形を見る。もちろんそれ自体は分身観ではない。擬人的自然神格観でありアニミスムでしかないが、自分をとりまく小自然、日常的心象風景や、家や

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

庭の肌ざわりの中にあいまいに拡散し、己れが悲しむときには月も悲しんでいるかのように思い、その月を己が心の象ともする自己中心的な自然との共生関係からそれは一歩出て、他から切り離され、他とはちがう自分を主張する山なり川なりに自己を同一視することである。そのとき、自我にはひとつの輪郭が確定されるのである。

翁は富士に任めば富士になったかもしれないが、住まなかった以上、富士ではないのであり、旅の途中、富士を見あげて、そこに「心の鏡」を見るといふようなことは許されないのである。

山には山の性格があり、個性があつて、ひとつひとつ異っている。だからこそ、その山々のあいだに第二段階的な分身関係、相互責任連帯が生じたときに、はじめ、単純な性格が「複雑さを増す」。

自然と人間との神話的対応の構図は、『女體開顯』の奈々子と隅田川(そして弁財天によるその象徴的仲介)、『生々流轉』¹³⁾の蝶子と多那川(そしてその人生の流れ)、「河明り」の日本橋川のほとりの男女、その他において、よりあきらかになる。これは『有田川』や『紀の川』において有吉佐和子の描いた、川の流れと女の一生の対比表現とは多分に異っていて、時間や運動の要素より、形象や性格の要素のまされた、神話的対応である。山や川がはっきりと輪郭のさだまったものとして他の自然から切り離されて擬人的にとらえられ、まず、それらの似姿的な神格が設定され、その神格の転生、ないし「分身」として主人公が描かれる。

通例、日本の文学は山川草木に対し、心の風景としての役割をふり

あててきた。心の中に名づけえぬ憂悶を、恋情を、いきどおりを、あこがれを感じるとき、手近の自然の風物の中から、その心の風景に対応するものを選びとって、それをもって心を代弁せしめた。名づけ、つきつめ、分析するかわりに、風景をして語りしめて、むしろ心の重荷を下ろしたのである。⁽¹⁴⁾

ところが岡本かの子は、自分の心を描く絵の具を自然の中に求めたのではなかった。また、自然そのものを叙景するのでもなかった。彼女は「山河大地に對して、その内部の存在を感じ」(Ⅶ・一三二)とろうとしたのだ。

「この天地の間には眼に映り、意識に上らせられる心象、具象の蔭に、囿らはれざる常に揺蕩の波があつて揉み洗つてゐる。……その存在の限量は、人の意識の桎梏をもつては校計に剩ると同時に、人はまた、心象、具象の媒介に於てのみ、その存在を認めることが出来る。」(同右)

彼女にとっての風景は、そのような意味での観念の記号である「心象、具象」であり、人物は、その綜合であつた。

「川なるものが帯びる美しさ、暢やかさ、包容力、水性の自由と柔軟、せゝらぎのやさしい音——は、天女なるものゝ性格に性情化され、美しくして無礙の辯口と奇才を持ち、福徳圓滿な超人の美女を仕立てあげた」(Ⅶ・一三三)

それが弁才天という「普通化抽象」であり、「物像で、祕在されていて、非現實である」なら、「これを啓くには奈々子のやうな、一味、

神祕に通ずる美しさを持つ現實の少女によつて現身に通譯して貰はねばならぬ」(Ⅶ・一三四)。

かくて、擬人化された川という自然と、その神格たる弁才天と、そのよりしろとしての奈々子とが認識のレベルを異にする同一存在の三格の分身同士として並立する。⁽¹⁵⁾あるいは自然の形相と、その神性としての本質と、その似姿、化相としての人間の、それは三格でもあろう。しかし、神性が「複雑さ」、ないし超越性を増しているときには、それと人間のあいだには、もう一段階、仲介的な表現が必要であろう。河の神格と少女とのあいだをつなぐものとしては、フロレンスのゴブリン織に描かれた「河性」の女ジュディスがあらわれる。

「あたし、どうしよう。奈々ちゃんか二人出来たわ」

と、川沿いの待合の女中は、壁掛けと奈々子を見くらべて叫ぶ。

男の首を掻き切る魔性の女ジュディスと、永遠の母性である弁才天、そのふたつが奈々子の中でせめぎあう。そのいずれもが、死と生を包含する滔々たる川の本性であろう。池に泳ぐ小さな白蛇に川の性を見ていた奈々子は、己れの中に音をたてて流れる川の性の魔性と神性とを力強く綜合する未来を覗き見てもいただろう。ただし、その未来の綜合に至るまでには、内心の葛藤は、ときには河性の「運命」への反逆の相もとるだろう。川に対して、また川のほとりの生家や環境に対して、一度は戦いをいどんで、どちらかが勝つまでの勝負をしなければならぬかもしれない。また、その川にまつわる由縁、因縁を持った秘仏の裸弁天にしても、その本性を顕現するには、さまざま

人間たちの「犠牲」を必要としたかもしれない。よりしろとしての少女が真に目覚めるまでは、それは幾重にも秘密のおおいをまとった「隠れた神」であり、その神体を「開頭」すべき奈々子のほうも幼な年だち宗四郎に対する母性愛とサディズム的感情の矛盾に迷って、己れも他もその真のありようを知るには至らない。

しかし、その彼女が人生を選びとって下っていった川の先の『生々流轉』の世界では、もはや弁財天もなければジュディスの壁掛もない。川も都会の中の暗く閉ざされた隅田川ではなく、武蔵野をゆるやかに流れる「多那川」である。川がその本性をあきらかにして、主人公に向かって、もはや象徴的仲介なしに、直接その川の生を体現するように求める。彼女もすでに一人前の女として、その存在を自然に向かってさらけ出す。

ただ彼女には、なおも、自然の子としての生まれつきをおおいかくす系累と教養とその他さまざまな社会的条件とがとりまいていた。女として目覚めた彼女は、つぎにそれらのマスクをかなぐり捨てて、大自然の中の人間としての本当の素顔を必死に捜し求める。

隠された素顔の探究はじめは他者の顔の模倣、それへの同一化の努力からなされる。自己探求の代わりの他者への接近は同性愛の形をとる。少女は学校の女教師に憧れ、そのすべてに追随しようとする。教師はまず先行者として、ついで誘惑者としてあらわれる。教師にはしかし異性の恋人がいる。少女はそのような教師の感情までも模倣して、同じ対象に同じような感情を抱いて接近する。相手の園丁は、女

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

教師より学生の彼女のほうにより近づきやすさを感じはじめ。少女は尊敬し思慕する教師とライバルの関係に陥ってゆく。教師はそれを知って煩悶の末に自ら身を引いて山の中にこもる。感情の隠れみのを失った少女と園丁とは教師をたずねて山小屋へ赴く。そこで聞いた先生の告白は『こころ』のそれと同じように、ふしぎなほど少女自身の物語に似通っている。先生は告白のちにさらに愛欲のしがらみを逃れようと山の中の湖上で姿を消す。先生は本来の生を求めて、社会生活の仮面を捨てて「山の神」になったのだと少女は考える。以後、彼女は、相似分身としての先生の足跡を別な方向にたどりながらその生涯を追体験しはじめ。先生が山の湖に姿を消したのなら、その湖から流れ下る川の精となって、地上を歩きつくるところまでとことん流れて見よう。しかしその放浪でも彼女は、先生の知らねばならなかったあらゆる社会的制約、恩愛のきずな、「家」のしがらみを味あわねばならない。すべてをなげうった原点への溯行のようでありながら、川を下る放浪は人生の川のすべての相をはじめから終りまで学習することではなかった。自然と一体化して川の神となるには、まず、『女體開頭』の奈々子と同じように、女として、人間として、世の中の荒波にもまれる必要があった。

彼女は乞食あがりの学者の妾の子として生まれた。富家の嫁にのぞまれた彼女は、それが彼女の本性にそぐわない生であることを恐れ、先生の生涯を思い返しつつ、原点に返って自分を確認しなおすべく乞食姿に身をやつして放浪に出る。

しかし自我探索の旅は川を川下へたどればたどるほど枝川が注ぎこんで、川の性格は複雑になってゆき、それに照応する自我の相もますますつかみにくくなるだろう。彼女の生い立ちや素性の中に乞食の性があり、彼女を求めた男の家での虜囚にも似た不自由な生活が象徴していたような、「良家の女」としての拘束に反撥するものがあつたとしても、もとへ戻って乞食になることは、綜合体としての人間をあえて要素に分解し、その中の一つにのみつくことであつて、それは仮面を脱ぐことではなくむしろ新たな仮面をかぶることだつた。

人の世の「恩愛に絡められてゐる」自分を解放しようとする否定と脱出と解体の動きが、分裂の相をきわだたせるものでしかないことは、彼女を求めた男、葛岡の告白にもあるとおりだろう。

「三面の鏡に映る三つの自分の姿は、それが單純に三つと分れてゐるのではない。……既に在る映像と他より映れる映像とは、唾棄し合ひ、嘲笑し合ひ、威嚇し合つてゐる。……鏡の中の分身また分身、唾棄からは吐息が生れ、嘲笑からは悲憤が生れ、威嚇からは憂愁の限りない嗚咽が生れる。そしてそれ等の幾百千の分身は悉く自分の敵ではありながら、また自分自身なのだ」

「この三面の鏡のどの一面を壊し去つても、もう、そこには、形造られてゐる自分といふものは無くなつてしまふ」(Ⅶ・一四五)。

「先生」のあとを追つて解脱に至る前に、まず、その「分身」の綜合が必要だつた。「分身」は「身を分つ」こととして、まずは認識される。

「分身」という表現は、少し先で、火花を見るところでも使われる。「花中にいくつかの分身が秘められてゐて、花體危しと見れば瓣尖は花を吹き出し、……かなたにも、こなたにも分身また分身……」(Ⅶ・二五五)。

いずれも存在の種々相であつて、単独には存在しえない小部分である。

それは、その場の直前、蝶子に向かつて男が言う。

「だが、仕方がない。めい／＼自分ですらどうしやうもない虫が腹の中にあるて、勝手な筋へ引つ張つて行くのだから」

というせりふに言う、身中の「虫」としても同じことだろう。身内に相い反するものがあるとしても、そのそれぞれはそれだけでは一人立ちができない。

川のほとりの乞食暮らしのあいだに彼女の前に現われては去つていった人間たちは、夫に裏切られた人妻であり、男にだまされて狂つた女であり、そんな女に生み落とされてさまよう白痴のみなし児の少年であり、あるいは女のために人生を踏みはずした男であり、そんな人生の業の外側に「ぼんやりお蝶」という傍観者の仮面をかぶつて流れていこうとする彼女に、その本性を見抜いた男があらわれ、「蝶子さん、もういゝ加減マスクを脱いでもいゝでせう」と言う。

そう言われて彼女は川で汚れ顔を洗い落として、「しばらくね、おなつかしう」と言うのだが、そこで再会したものと蝶子は昔のままの

世間知らずの娘ではない。彼女はすでに女であり、白痴の少年に対しては母親でもある。川の生活は、女の一生を彼女に教えたのだ。そして、それよりも、他のものになろうとしたこと、自然によって与えられたままの自分に戻ろうとしたことがいかに空しかったかも知知らされている。

自分の内にありながら自分ではないように思ったもの、他から附加されたもの、あるいは自分に敵対するように思われるものも、外から見れば、刻々に変わる花火の種々相のように、やはり自分だった。それがわかることは、「他者」を自分の責任の中にとりこむことだった。その間のことは仏教説話の「鬼子母の愛」に描かれる。世の子供たちを愛しいと思うあまりその肉を咬いつくさねばやまない身中のどうにもならない欲望を、はじめは自分以外のもの（分身）の仕業のように思いなし、子供も自分の子は食わず、よその子だけを食っている自己中心者の煩惱を仏の愛が救う話だが、「別な自分を取り出してそれを外側から眺めて見る」、「自己の心理を客観化する」はてに、「自己の姿を普通の母親なるものとしてまざまざと」見る（I・一一五）ことができるようになった女は、失われていた自我の統一をより高い次元で獲得して、普遍の愛をあらわす鬼子母神となる。

彼女の煩惱は、心内の欲望を制御できず、その「心中の虫」に引きずられているという主体のない受身の状態そのものの罪だった。「自分の後に悪魔が居て、手の上に手を出し重ね、嘲りながら打撃はして居る」と言うのは離人症の症状だが、その「悪魔」がやはり自分であ

ること、その悪魔に引きずられるかわりにそれを制御して自己の統一をかせねばならないことを悟るのは、自分の子供と他人の子供を分けて考えていたことの誤りをさとることと同じであり、ここまでが自分で、ここから先が自分ではないとする利己的、御都合主義的自己世界の分断の誤りに気がつくことだった。

『新神秘主義』中の仏教説話「碁打ち羅漢」では、「菩提心を白い石に賭け、また煩惱を黒い石に賭け、一人盤面で争って」いる老僧の姿が、他人には二人の碁打ちの対座のように見えていたのが、煩惱を去ったときに二人の姿はひとつに合わさったと説く。

分身の収束はしかし岡本かの子の作品世界では、観念の象徴としての自然の形象を求める。分身に分かれていけば自然とは対決ができず、その本質を知ることができない。自己統一が達成されたときに、自然がより大きな「分身」として見えてくる。

それを白隠禅師の悟道物語において、「富士」を書き直したものが「宝永噴火」である。ここで語られる禅師の修業のきっかけは、富士に向かいあって立ったときの離人症感覚だった。富士は眺めるうちにだんだん消えてゆく。身の回りには白い雲が流れている。「間もなく聖者は自身の存在感を失つて、天地にただ真白く、肉のやうにしねしねした質の立方体だけが無窮に蔓こつてゐた。どこからそれを眺めて居るのか、眺めてゐる自身がその白さなのか、はつきり判らぬ」（V・一四六）。

彼が自分の名を呼ぶと「音もなく飛びすぎるものがあつて、「富士

が目の前にあらわれる。モーパーッサン描く「ル・オルラ」の「欠落の分身派生」の場の鏡像消失にあたる。

これを白隠伝作者のS夫人は「聖者が美しい富士と肉體的にも融け合つ」たものとみなして嫉妬を覚えるのだが、無論ここは作者かの子の反対鏡像のS夫人に、あえて誤解をさせているところで、若い僧は、圧倒的な富士の質感の前に自我意識を喪失していたのである。

彼はのちに、この「富士の冷く取り澄した姿」に憎しみを覚える。

富士にはとても及ばない。その清澄さと質感とを前にして、自分はあまりに軽く、存在すらしていないか、あるいはあまりに分裂して、富士という統一に立ち向かうことができないからだ。修業をしても高く揚がる部分と「取り残された部分」の乖離の意識が強くなる。

「われを忘れた有頂天」になれない。「遂には自分といふ意識が二つに割れさうな気さへもする」(V・一六〇)。

その彼が「一體どこに自分があるのだ」といらだって、自己探索の旅に出たはてに、ふたたび立ち帰ってきたとき、富士は、自分の存在感を奪いとってしまふものではなく、どこか不安げなもので、その不安はむしろ自分の不安が投影するもののようにも思えた。不安という形でも、禅師はすでに対象を支配しはじめていた。そこにはまた「不思議に情熱の籠つたものがあつた」(V・一七三)。

彼は「強ひてそれを押へ、富士の姿に向つて寺の縁で座禪に努めた」。精神の集中はついに対象を動かすに至る。富士は大音響とともに煙と灰を噴きあげる。それを見て白隠は思う。「あのむくむくと噴き上

る白と黒の煙は、富士のではない。自分ののである」(V・一七六)。

白隠はここではじめて、離人症的ではなく富士と一体化する。分裂していた自己は統合され、意識は対象に吸収されることなく、対象を支配するようになっていた。

対象に対して淫欲を覚えていて、その煩惱を制御できないうちは、相手は彼を吸いとってしまふ分身だった。自己滅却の修業が、むしろ雑念を去って、自己の統一をとりもどさせる。

もっとも岡本かの子の作品の中で、ここで概観した自己探索の作品『生々流轉』、『女體開頭』(あるいは『肉體の神曲』)や、象徴的仏教説話の「宝永噴火」、「富士」は必ずしも高く評価されるものではなく、代表作と目される「金魚撩乱」、「河明り」、「花は勁し」などでは、花火のような刻々の分身をひとつひとつ追ひもめて自我の統一の大海に至るといふテーマは表面には押し込まれない。「分身」と主人公との対話劇「或る日の幻想」なども、思いつきであって、深刻なものではない。

△家霊▽は幾度も追及しようとしたが、「つきまとう過去」という形で、たとえば島田の人物としては描けなかった。△家▽から飛び出すことが、とりあえず彼女の人物たちの目標だった。蝶子における乞食女の素姓も、たえず源泉へ引きよせる力であるよりは、先へ先へと自己の可能性を貪婪に追及してゆくための、現状への不満の原動力であった。川や大地への共感も、あらゆるものを吸収してゆく大母性への憧憬に引きずられてゆく。主人公の身边にあらわれるさまざまな男

女も、多様性の豊饒さから、やがては、同一性の認識に集斂してゆく統一性の諸要素であった。奈々子の心をかき乱したたいち持ちの少年と、月足らずの美少年とは結局は同一人物だったし、彼女をとりまいていた老人たちも、やがては対立を解消して、弁才天信仰により集ってゆく。「巴里祭」の主人公のまわりにつきつきに現われて彼の心を引きさくように見えた女たちも、種をあかしてみれば、美少女ジャネットは思い出の女カトリヌの忘れがたみであるというように、集合の方向をたどる。

彼女の主人公は多くみなし児であり、捨子であり、放浪者であり、野心にとらえられた一匹狼である¹⁸。孤独であるということは、通例、それだけ肉親の情を渴望させることであり、不在の兄弟の影におびえる心をかきたてるものである。家族の中でははっきりと意識にのぼることの少ない自分の影と、つい顔をつきあわせ、孤独な対話に引きずりこむものであるが、かの子の作品では、△分身▽はほとんどそのような対立的な影や敵としての性格を持たない。人恋しさの心は同名の雛妓や、自分と同じように孤独に人生を切り拓いてゆく娘（「河明り」）に過度の思い入れ、共感、同情を持たせるが、そのような、対人関係における安全な距離の逸脱が引きおこす葛藤はかの子の主人公にはほとんどない。ちがった性格同士が接近しすぎたときに生じる微妙な感情のもつれに対して、この作者は不感症めいたところがある。あるいは対人関係がつねに対等ではなく、年長者と若少者の保護——被保護関係にあるからかもしれず、しかもそこで年長者は、若いもの

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

の自我の主張の前に、つねに身をゆずって、『生々流轉』の安宅先生のように山中に姿を消してしまふ。慈母神、大地神になってしまふ。またそれが彼女の理想でもあったようだ。

そこで彼女には、「つきまとう過去」としての分身も、「先回りするライヴァル」、「欲望の先取りをする悪霊」としての分身もあらわれない。そのかわりに、すべてを包含する大地母神となるのぞみをさまたげる対象に対するいらだち、その対象に、弱い自我が引きずられてしまつて自我を喪失することへの憤りがあって、たとえば圧倒的な富士を己が克服すべき対立分身と見、その富士に引きずられてしまふ己が部分を自分の中にとり戻さねばならぬ分離分身と見る。

征服すべき、一体化すべき富士が目の前にあらわれてこないあいだは、「食魔」の主人公も、奈々子も、蝶子も、いたずらに身もたえし、あえて社会の欄外にとびだして、絶対的な反抗者の姿勢をとる。しかし、たとえば「食魔」の主人公にとって、立ち向かい征服すべき富士は、△社会▽そのものだったのではあるまいか。この、いたずらに多才有能みなし児の前に立ちふさがっていた大いなる障害物が、もやははらって、はっきりとその姿をあらわしてきたとき、彼は、はじめてラスチニャック的な積極的な挑戦を、それに向かって投げつけるだろう。「花は勁し」や「金魚撩乱」では、その目標は比較的小さな、人間の尺度に合ったものだったから、主人公も作品もある程度の成功を得た。「食魔」ではそれはあまりに厩漠とし、¹⁹「富士」や「宝永噴火」ではあまりに超地上的であったがために、世人の評価を得るにも

至らなかった。

しかし、金魚屋のみなし児が、自身の生い立ちの悲しさと、崖下の家の身分の不合理さへの怒りをぶつけ、転化させるに、崖上の令嬢と、その転身としての金魚だけでは、いささかみじめにすぎる。「家」という保護膜の外へ、意識的にも運命的にもほおりだされた自由人が、本来の自由性を主張して戦いを挑むべき八分身 \checkmark は、社会機構そのものか、絶対の美か、大自然全体か、宇宙か、いずれにもせよ、それはある種の \wedge 不可能の絶対 \vee であるべきではあるまいか。

バルザックの『知られざる傑作』に言及した「花は勁し」の主人公は、はたして彼女の \wedge 生花オブジェ \vee が、フレンホーフェルの時代を先どりしたアブストラクト画に匹敵するものだと自信をもって言えるのだろうか。²⁰白隠禅師はまたあまりに簡単に解脱に至ってしまったのではないか。奈々子や蝶子の生き方はまたあまりにお伽噺的すぎはしまいか。

絶対の孤児の前に立ちふさがる理想、それを踏みこえなければ社会に受け入れられない宿命的な障害、それを己が分身として日々自己を練磨し、いつかそれと対決して、どちらかが滅びるまで戦うこと、そのような文脈での \wedge 分身 \vee は、戦後、三島が登場して『金閣寺』において描くまで待たねばならない。

「罪」の自覚にはまだ遠くとも、「観念」にまとわせる衣裳の着付において、またその趣味において日本の情緒の繊細さからはなはだしく遠いこの二人のけばけばしい自己主張ぶりにはあい通ずるところがあ

ると言ってもよい。

三島に擬似分身的テーマが多いことはこの際むしろ考えないでおきたい。²¹「孔雀」のそれなど、芥川の「探偵もの」と同種の気の利いたトリックにしかすぎないかもしれない。多くの評者が『鏡子の家』の登場人物たちを分身同士とすることもむしろ問題²²を混乱させるおそれがある。『豊饒の海』の「転生」もちろんここで言う「分身」とは切り離したいし、透と本田、そして本田と清頭の関係も人形師と人形、影と形の関係で、純粹の分身関係ではない。と言えばもちろん『金閣寺』の柏木と主人公や、陰画と陽画と言う鶴川と主人公も正しい意味での分身ではない。分身についてここまで論じて来た以上は、概念の正確な意味について多少ともこだわってみる必要がなくてはな

い。
たとえば遠藤周作の『スキヤンダル』について書評紙が「分身小説」という見出しをかかげたとしても、そこには『悪霊の午後』で下書をされた二重人格のテーマはあっても分身の相貌は稀薄で（むしろ彼を執拗に追跡する新聞記者のほうに分身性が濃い）あることは言うまでもない。ただしキチジローとなると問題は難しい。そこには、この章で触れかけている超越者の影があるからである。²³それよりは、三島が好んで語った冗談で、本当の自分は物置の二階で小説を書いている小児麻痺の双生児の兄弟だという話²⁴のほう²⁵が、いわゆる「小説的分身」のイメージには近づいてくる。

「小説的分身」とはすなわち同時に存在する二つの同一存在であるところでは規定したい。同時性ということでも多重人格症は排除される。難しいのは同一性だ。同時に存在する人間はいくらでもいる。しかし、その複数の同時存在が唯一のはずの自己同一性を共有し、あるいは争って奪いあうときに分身関係が成立する。同一性が認知されるには、必ずしも、すべての要件が同一である必要はない。顔貌性格が反対であってもいい。似ても似つかぬ他人でも、いつのまにか自分のかわりに家族や職場で自分として通用していれば分身である⁽²⁶⁾。

だれも同一性を認知しないもの同士でも、本人が、自分の中の喪失と、その対象への存在の移行を感じれば、その対象と離人症的主体とのあいだに分身関係がなりたつ。日本文学の中では往々にして「家」と、自我喪失者とのあいだに分身関係があると言ってもいい。ただそれが明確に意識されないだけである。

『金閣寺』の主人公には「家」意識はない。父母はあったが、金閣寺にあずけられてからほとんど縁は切れた⁽²⁷⁾。むしろ金閣寺のほうに帰属意識が強かった。自我の喪失感⁽²⁸⁾は強烈だった。と言うより、自分が何なのか、何を欲しているのか、何のために生きているのかがわからずに苦悶していた。自己を主張しようとするたびに彼の前に立ちふさがるのが金閣寺であった⁽²⁸⁾。あるいはそれを代表する老住職だった。

家を離れて小僧に出された青年が、寺と住職とに新たな「家」と「父親」を見ようとするに不思議はない。まじめに勤めればやがては住職のあとをついで寺に永住できるという展望もあればなおさら

である。住職に子がないこと、青年が寺に住みこんで早々に父を失うこと、その父と住職がほぼ同じ年の同窓の僧であったことなども、そのような寺と「家」との同一視を推し進めるだろう。

金閣寺を焼いたことは、たんなる父や「家」への反抗の発作とも考えられる。あるいは自分の唯一の「家」であった金閣寺から、放蕩のはてに排除されたための絶望であり、自分の「家」を他人に渡すまいとする行為であったとも考えられる。

しかし、彼には金閣はただの「家」以上であった。作者が彼に語らせているところはひとつにはそれは「美」の極致であり、またひとつには彼が社会に向かって踏みだすときに立ちふさがるものだった。

ただし、ここで言う「美」とは、己れを必要以上に醜く感じていた自我意識の裏返しである。そもそも己れの住まう住まいであり、その中から眺め、所有するものである以上、現実の金閣は客観的な「美」とか、到達不能な対象ではありえない。ここで言う「美」とは「美」以外の何かのメトニミーであり、いわば理想化された自我の姿でもあるだろう⁽³⁰⁾。

それがまた、外に向かおうとする自我の前に立ちふさがる障害物であるならば、まさに『プラハの大学生』的な敵対分身が考えられる。

彼は理想の美に合体するためと、かつは、外界とのコミュニケーションを獲得するためと称して金閣に火を放つ。本人の言う理由づけは、この際、さして問題にはならない。行為のみが問題になる。分身同士は対社会的文脈では互いに戦って殺しあわなければならない。屋根の

上で決闘をしようと牢内のメダルドゥスに執拗に迫るヘルモーゲンのせりふが思いだされる⁽³¹⁾。

そのとき分身的偏執の投影が肖像的存在ではなく、また幻影や思いこみの幻でもなく、実在の無機的で、到底人間の機能を持ちえない建築物であったことも問題とするにあらならない。分身偏執は所詮は妄想なのだから、たとえば石くれがふしぎな力を持っていて自分の意志を吸いとってしまい、分身として行動すると思ひこんだとしてもかまわない⁽³²⁾。

問題はその「対象」がどれだけ存在意識を吸いとって「内的対象」になるかだ。

金閣寺は性的欲望の昂揚のさ中であらわれて、彼と性的対象のあいだに立ちふさがる。あるいは彼のかわりに性的対象を所有する。あるいは性的対象がにわか硬質の近よりがたい建築物に変貌する。あるいは彼の中の勃起力が金閣寺の幻に吸収されて彼のほうは萎縮する。いずれにしても彼と女とのあいだに輝くばかりの金閣寺の幻があらわれると彼は不能に陥る。金閣は、性的ファンタスムの中における敵対分身である。

不能者の性的妄想にあらわれる分身としてはアルトーの例が思いだされる。彼の描く妄想の中では、もう一人のアルトーが虚空に漂っていて、彼の精液を吸いとる。あるいはチベットの谷間の子宮をかたどった神殿の中で彼の分身たちが彼を呪う祈りを捧げていて、その都度彼は不能に陥る⁽³³⁾。

三島の他の文脈で、勃起した肉体を「寺院」にたとえている(『午後の曳航』)ことを引く必要はあるまい。不能者と性的欲望のあいだにたちはだかるものは彼の実現しえない完全性を表現し、彼の持たない美を持つものであり、屹立する高樓であり、そしてやがては非能動性の彼の萎えた肉体を呑みこむもの、包みこむものになるだろう。

「そのとき金閣が現われたのである。……」

それは私と、私の志す人生との間に立ちはだかり、はじめは微細面のように小さかったものが、みるみる大きくなり、……この世界の寸法をきっちりと充たすものになった(『五章』)。

それが「巨大な音楽のように世界を充たし、その音楽だけでもって、世界の意味を充足するものになった。……娘が金閣から拒まれた以上、私の人生も拒まれていた」と言うときには、その「巨大な存在」は、『野火』の「神」の幻をさえ思わせるが、「小さかったものが、みるみる大きくなり」と言うのは、現実にならぬ肉体的代償の夢である。そして頭の中の幻が大きくなればなるほど、現実の肉体は萎えしぼんでゆく。まずは屹立する金閣が不能者を嘲う。ついで、しかしその金閣はますます大きくなって、もはや彼の身体の一部を代表するだけではなくなる。

「私の外に屹立しているように思われた金閣が、今完全に私を包み、その構造の内部に私の位置を許していた(『五章』)。

金閣の「化身」は、はじめ彼の男性力になりかわり、ついで彼自身になりかわったはてに、いまや、彼を包みこむものになった。彼は

「幻の金閣に完全に抱擁されていた」。このときにはむしろ彼が女性化し、もう一人の彼の幻である理想の男性像に抱擁されているのである。

もう一人の彼が彼に性的充足を味あわせてくれるなら女はいらないのかもしれない。そのためには金閣が金閣ではなくなつて、もう一人の彼になつて彼を包みこまなければならぬ。ひとつには空襲の恐怖がその幻覚の接近を許した。つきには宿直の夜の台風の猛威がその幻覚を形成した。

「私はただ孤りおり、絶対的な金閣は私を包んでいた。……私が金閣であり、金閣が私であるような状態が、可能になろうとしている……」(六章)。

女はその「絶対の金閣」を現出させる媒体にしかすぎない。³⁴「絶対の金閣」の前では女も社会もすべてが変貌し、「砂塵に帰してしまふ」。蜂が菊の花にたわむれるのを見ていた彼は、そこに性の営為の象徴を見、それを見ていた彼の視線こそ、彼の欲望を見守る金閣の目であることに気づく。どうすれば見られるものでなく見るものになることができるか、どうやって絶対の金閣を出現させ、それと一体化することができるか、それが彼の課題になる。

自分は何なのだろうという問いに対して、彼はいままで鶴川に、ついで柏木に、さらには老任職に自分を投影してみ、ときに彼らの陰面になり、ときに彼らの秘密の保持者になつてみえた。自分というものの存在の輪郭をさぐるうとして、住んでいる金閣をなでさするよ

うに見つめてもきた。しかし対象はつねに彼から逃げていつていた。あるいはそれは、彼が彼の分身としての彼らに執着していたからかもしれない。磁石の極は同じ極の接近に対して遠ざかるうとする。柏木は、不具者同士の同情を求めての接近を冷笑して斥けた。夜の町を歩く老任職は同じ町をさまざま彼を叱咤して遠ざけた。

彼はあまりにも金閣によって所有されていて、己れというものを持っていかなかった。無目的のまま大学へ行つても講義にも出ず、ただ無為に蟻や草の葉を見ていた。そんなとき、「私は自分という存在に首までどっぷり浸っているような気がした」と言うのは離人症の逆説的表現である。自分が自分を支配してはず、自分という存在の中に他人のような自分が浸っている感覚、そのとき世界は意味を失つて連続性のないばらばらな形象の累積に見える。「外界のところどころが冷え、また熱していた……自分の内部と外界とが不規則にゆるやかに交代し、まわりの無意味な風景が私の目に映るままに、風景は私の中へ闖入し、しかも闖入しない部分が彼方に潑刺と煌めいていた」

その中につきりきっているがゆえに世界を見失つた人間、彼は世界と、そして自分とを見出すために、それらすべてから離れてみようとする。「金閣を含む私の全環境から、私だけが突如として奪い去られる必要があつた」(七章)。

分身の支配から逃れようとして旅に出た彼は裏日本の海を見た。荒涼たる海である。金閣に出あう以前の彼と、彼に至るまでの幾代もの人々の生を規定してきた暗い海である。彼はその幼時の海にむかいあ

ったとたんにひとつの「意味が……閃めいた」のを感じた。「命令的な支配的な見えざる海」がその前から彼を圧倒していた。陸地が切れて視界が一挙に開けたときに、彼はその「見えない」ものの命令の意味を悟っていた。

「それはまさしく裏日本の海だった！ 私のあらゆる不幸と暗い思想の源泉、私のあらゆる醜さと力との源泉だった」

「暗い沖の空に累々と」雲がかさなっていた。そこには「たえず動いている暗い力と、魘物のように凝結した感じとがあった」

それは存在の暗い源泉、生以前の闇の呼ぶ声だった。美と光を一枚はげばあらわれる死と悪だった。³⁶彼の内面の醜さと悪だけがそこでもうごめいていた。ふいに、醜い相手の姿が思い浮かんだ。このときばかりは柏木も彼の分身像を明確にする機能を持ってあらわれた。うらかな春の午後、われわれは「突如として残虐になる」と彼は言っていた。「この荒涼とした自然は、春の午さがりの芝生よりも、もっと私の心に媚び、私の存在に親密なものであった」(七章)。それをいまままで忘れていたのは金閣に言っていたせいである。父性的、陽極的の分身像が彼の前に立ちふさがっていて、母性的、陰極的自然像を隠していたからだ。いま海は、すべての光あるものの破壊と死を命じていた。「金閣を焼かねばならぬ」という想念が生まれ、その想念は生まれるとすぐに「たちまち力を増し、巨きさを増した」。彼はいまやその想念に「包まれた」。いずれにしろ彼はつねに何ものかに包まれていた。ここでは父なるもの、都会的なものを逃れてきて、母なるもの、原郷的なものに包まれた。自分の中に考えをさがしても何も無い彼は、風景に、外界に意味を問う。いま、荒れた暗い海の波と波のあいだにのぞいた「なめらかな灰色の深淵」は、彼の荒んだ心をすっかり吸いこんでくれる。それは、まずは死であり、休息である。

そもそも海は、³⁶舞鶴で育った少年にとって、すぐ近くにありながら見ることをさえぎられているものとして、ある種の予感をともなうて感じられていた。海は西にあった。一方の東は山で、山の端に日が昇った。その「山あいの朝陽の中から、金閣が朝空へ聳えているのを見た」(一章)。

もちろん幻の金閣である。海と同じく予感としての金閣である。「それが現実に見えない点では、この土地における海とよく似ていた」朝日の幻と落日の幻、そのそれぞれを代表して東の山の端の金閣と西の海の、いわば陰画としての金閣があった。いま、故郷の海に帰って彼はそこに、その金閣の陰画を見た。波と波とのあいだの深淵にひとつの陥没としての伽藍がさかさまにそびえるのを見た。死は、もはや、たんなる休息の誘惑、母性還帰の象徴ではなく、より能動的な意志、父性的なもの、地上的なもの、陽画的なものを破壊する誘惑としてそこにあった。死としての分身は「悪」の意志をここで明確にする。

事物の二面性、ないしは闇の本質に気づいてみれば、陰画としての金閣は、池に映る姿としてはつねにあった。³⁷それが語られないだけに雄弁な黙説法によってそれはその存在を強調していた。あるいは、池

のほとりの金閣を見ることに幻の海の郷愁が彼を誘っていたのかもしれない。西の海の中に浮かぶ金色の寺、それはおそらく『豊饒の海』全篇を貫くメーン・テーマでもあろうし、海の妄執を持っていた作家の終生かわらぬ夢でもあったろう。そしてそれは死と密接したイメージだった。「死が海の輝やきの中から、入道雲のようにひろがり押し寄せて来ていた……荘嚴な、万人の目の前の壮烈無比な死……」(『午後の曳航』第Ⅱ部第六章)。

『金閣寺』でも、放浪の旅が海の方角をとったことは偶然ではなかった。

「私の旅の衝動には海の暗示があり、その海は……幼時、成生岬の故郷で接していたような、生れたままの姿の荒々しい海であった。」(七章)。

旅はしかし、ただの旅ではなかった。それは父性的社会秩序からの出奔であり、反逆だった。その行為に、「荒々しい」自然の姿が本来の意味を開示した。

幼時の海に接し、そこで帰るべき方向を指示された彼は、すでに西の海の入日に輝く金閣を目のあたりにしている。あたかも俊徳丸の理想観のように。あとは、その観念に行為を従属させるだけでいい。行為の夜、闇夜にかすかな水の照り返りを受けて、幻の金閣がそびえるのが見える。その闇夜の幻を永遠にとどめるかのように彼は火を放つ。原初の海の上に浮かぶ幻の金閣がいまや彼だった。その幻の至福の永続をさまたげる現実を彼は破壊した。それは個人的文脈では分身

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

殺害であり、社会的文脈では確固たる「悪」、法的犯罪であった。

分身殺害の観念はすでに放火の決意をかためたときに社会的犯罪者の姿で目の前にあらわれていた。彼が町を歩いてゆくと「放火者だ」と直感させる学生に出会った。彼はその学生のあとをつける。「彼をつけながら、私は私自身の行為を前もって見届けるような心地になっていた」

「分身」の語がその感覚を分析するときにはじめてはつきりと用いられる。「つまり私が二重になり、私の分身があらかじめ私の行為を模倣し、いざ私が決行するときには見えない私自身の姿を、ありありと見せてくれる……」(八章)。

他人を自分であると感ずる自我意識の不たしかさより、意志において決定した行為をいまだなしない人間が、その行為の先どりされた形を見る感覚である。観念と行為にずれがあり自責があるときに、行為者と思考者、批判者と被観察者が生じる。そのふたつの自己の差を埋めるには一刻も早く行為をなす以外にない。行為は思考者を抹殺する行為である。

その最後の行為の前に、彼はもうひとつの行為による妄執の清算を試みる。妓楼で有為子の幻を抹殺することだ。有為子もひとつの金閣だった。女を求めるたびに有為子の面影がよみがえる。そして、面影はいつも金閣の幻に変成した。不能を条件づけるものとしては初恋の女のイメージのほうが納得しやすい。それが彼を軽蔑した女であればなおさらだ。しかも女はきわめて美しい。美しさは夢の中であらば

完全になっていって、現実の女を嘲笑う。女は、彼のかわりに武装した脱走兵という一種の英雄的強者とともに山中の寺にこもって死ぬ。それを疎外された場で傍観していた主人公は、理想の女と合体するための方法として、過激なもの、反社会的な破壊的なものを、その場所として寺院仏閣を、その時間と背景として、落日の荘厳を夢見るようになったとしてもふしぎはない。美と愛の理想が破壊と悪の相をとって記憶されたのだ。であれば彼がその後「美」という言葉で何を想起するかもおのずとあきらかであろう(「虚無がこの美の構造だった」十章)。彼にとつての原初的な女のイメージは、かくて死と破壊のあたかもカーリー神的なもの、別の言い方をすれば「男根型女性」となったのだ。

それにあえて重ねあわせるなら、彼にたえず社会的強者になること、立身出世を強いる母親も、「原光景」においては父を裏切つて他の男と抱きあっていた「悪い母親」、「悪の原母」だった。

分身偏執の源に覗きの記憶、「原光景」があることはすでに見たとおりだが、そこで母親が欲望の対象より悪の具現であったことは、彼の分身像の形成に重要な役割を果たさざるをえない。有為子であれ、母であれ、彼にとつての「女」に一致し、受け入れられるためには脱走なり、父の否定なり、なんらかの破壊的な「悪」を表現しなければならぬ。にもかかわらず、そのふたつの原光景の覗き、ないし傍観において、父性的去勢強迫も存在していて、母の姦通の場では傍の父が少年の目を手でふさいで「見る」ことを禁じ、暗黙のうちに「語

る」ことも彼から奪っていた。「どもり」がその外傷に起因する障害であることはあきらかであり、それが不能を象徴することも言うまでもない。

と同時にその「不能」、あるいは言語や行為の障害は、障害を越えたところにある「悪」の大きい魅惑の持つ恐ろしさにもよっているだろう。あまりに大いなる「悪」、あるいは「美」は、惹きつけるとともに弾き返す。

有為子、あるいは「母」は、彼を恐るべき、目もくらむような「悪」へ誘いこむ。金閨はむしろ、そのとき少年の目をふさいだ父の手のように、「悪」への失墜をさまたげるものとして機能する。その金閨を燃せば、彼と有為子、すなわち悪の化身との合一をさまたげるものはない。あるいは有為子を抹殺すれば金閨が真の荘厳の中に光り輝く。

彼の自己探索の旅は、かくて金閨と裏日本の海とを往復したときに、自己の存在の根本条件であり、かつその自己の表現をさまたげているものとしての父と母とにたどりつき、そこに「美」と「悪」が待ちかまえていることを知るに至った。有為子は陰画としての金閨だった。金閨は陰画としての有為子だった。彼はまず有為子の幻を破壊しようとして、妓楼に出かけた。店では「有為子は留守だった」。したがって金閨による障害はなく、容易に「他人の世界」の領界内に入りこんだ。しかしそれはいまだ彼の中の「他人」の境をとり払うことにはならなかった。「私はたしかに快感に到達していたが、その快感を味わっているのが私だとは信じられなかった。遠いところで、私を疎

外している感覚が湧き立ち、やがて崩折れた……あらゆるものから置き去りにされたような感じに襲われた……」(第八章)。

典型的な離人症症状であり、有為子と金閣の存在しないところに、本当の自分がないことの証明でもあるだろう。しかし彼は、それを始めての行為のための非充足感だったかもしれないと思い、行為の完遂を求めて再度、同じ店を訪れる。行為を「想像上の歓喜に近づける必要があった」。「想像上の歓喜」とは「思い出せぬ時と場所で、(多分有為子と)、(分身としての彼とが)もつと烈しい、もつと身のしびれる官能の喜びをすでに味わっている」その歓喜である。「源の記憶」の喜びである。

「源の記憶」はある程度は確認される。女は光り輝く金閣には変成しないが、その乳房は彼に「舞鶴港の夕日を思い出」させる。夕日の中には陰面としての金閣が見えるはずだ。死の想定に結びついた幻。「この目前の肉も夕日のように、やがて幾重の夕雲に包まれ、夜の墓穴深く横たわる」。その夕日の幻はたしかに色あせたものだ。しかし、「遠い過去に、……比びない壮麗な夕焼けを見てしまった」以上、そのあとの夕焼けがみな「色褪せて見え」てもしかたがない。現実には属する行為はいずれも大なり小なり夢の幻より色褪せてみえるだろう。しかし、それも「やがて幾重の夕雲に包まれ、夜の墓穴深く横たわる」はずだという、死の優越の展望は、彼に一種の「安堵」を与えている。有為子の不在のあいだの行為でも、行為が觀念に優越し、いかに「色褪せた」ものでも、何ものかの形を造出しうるものであることが

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

わかったのだ。金閣のほうも、もしかしたら不在であるかもしれない。しかし、それでも「行為」はそれなりの意味を持つだろう。分身にさまたげられていた彼の生はその分身を抹殺する行為によって「生」を実現するだろう。たといそれがどんなに色褪せた「生」、「牢屋の生」であってもいい。彼は金閣に火を放つ。燃える金閣を見て彼はじめて「生きようと……思った」。もはや分身妄想はないのである。それをあえて言いかえれば、住まいとして与えられていた唯一の「家」を燃しつくしたときに分身偏執から解放されるのだ。

モーパッサンの「ル・オルラ」の主人公も「家」に住みついた分身を滅そうとして家を焼いた。しかし、家を焼いたあとも彼は「分身」の存在の感覚からのがれることはできなかった。形を持たない分身は火によっては破壊されない。オルラは依然としてそこにいる。であれば、どちらかが死ななければならないという分身間の戦いの原則に沿って、今度は彼が死ななければならない。「死ななければならないのは私なのだ!」

『金閣寺』の主人公は海までのがれても、そこに陰画としての金閣を見た。どこへ行っても「家」からのがれられない彼はまた金閣にもどってきた。そして金閣を燃した。

モーパッサンの人物は「たれぞ知る」でも家具に靈のとりついた家から逃げだして、二度とそこへ戻らない。分身のほうを彼を追いかけて旅先に顔を出す。

岡本かの子の分身である山や川は(あるいは家霊は)土地に住みつ

いていて、そこに人間をしばらくつけている。主人公はそこから逃れられない。モーパーサンの霊はモン・サン・ミッシェルに吹きすさぶ風の中にもいけばセーヌのほとりにもいる。そもそもそれは三本マストの帆船に乗ってブラジルからやってきたのだ。土地の霊や建物の霊ではなく、人間の意識につきまとう移動する霊なのだ。

『月は東に』における安岡章太郎の「分身」も、過去は過去であっても、つきまとう過去であるより、引きよせる過去だった。あえて言えば、機内で出された巻寿司の手ざわりと同じ、「日本的なもの」だった。それは、日本的な自我認識が己れの鏡とした「月」だった。

鏡花の「霊」が日本の地霊、自然霊であることは言うまでもない。恨みの場所に執着して土地の霊、土地の呪いとなる亡者の魂である。「星あかり」でも、散策者を待ちうけていた「もう一人の己」は、部屋の蚊帳の中から出なかったのだ。「春晝」でもそれは「三角形の地妖」であり、海へ通ずると言う矢倉の穴の中から立ちのぼる、いわば瘴癘の気であった。あるいは沼や天守閣に住みついた伝承の妖怪であった。

百閒が「南山寿」で描いた「死神」としての分身は例外であるかもしれない。『野火』の「神」も土地や「家」に住みついた地霊ではありえない。しかし『幻化』の「死」は坊の津の海岸で主人公を呼びよせていた過去の呼び声だった。彼につきまとうた「自殺志願者」も、阿蘇の火口では、彼の追及者ではなく身替りであり、あるいは同行者でしかなかったことがわかった。

鷗外の「妄想」に分身の相貌があるとすれば、それは西欧と日本に引きさかれた帰朝者の喪失感、一旦は西欧に同化しようとした人間が半ば無理矢理に日本に引き戻されたところに生じた意識の剝離であり、土地に根づいた自我と、そこをのがれようとするもうひとつの自我の相剋にほかならない。「家」として考えた漱石の「島田」も、同じ文脈で読めば帰朝者の同一性否認欲求に対する日本の生活感情の自己主張でもあるだろう。川端の一種の分身物語『古都』も、古都というトポスを除外して読むことはできない。育てられた家を出て自己を主張するべき年齢に達したある日、運命の曲角で待ちかまえていた「もう一人の」自分は、知らずに育てられた生家のある北山の杉山に取りのこされた自我だった。故郷を離れて流浪した捨子が知らず知らずに生まれ故郷に引きよせられて、しかしそれはオイディプスの物語とはちがって、そこに住みついていたもう一人の自分に出会ったのだ。

オイディプスも、そこで自分の本当の姿をつきつけられたのかもしれない。しかし、彼における「帰郷」は分身派生の契機ではなく、物語の発端における離郷、あるいは捨子が分身を派生させたのである。故郷に帰って、父を殺し、母と交わった彼は、そこで本当の自分を取り戻したのだと言ってよい。もしそこで彼の生が完結しないのなら、『コロノスのオイディプス』、そして、そこで新たに漂泊の旅に出るのなら、彼のあとにはオレスティスにおけると同じように復讐の女神としての分身が行く先々につきまとうにちがいがなく、故郷にお

いて、一時見失っていた自分と一体化する機会を失った彼は、そこで新たな分身の影を己れの後ろに生みだしてしまったことになる。そしてその「影」は、もう一度、真の帰るべき故郷にたどりつくまで彼につきまとうのである。

オイディプスはともかく、ウィリアム・ウィルスンでもゴリヤトキンでもメダルドゥスにとつてのヘルモーゲンでも、そこにはつねに永遠の漂泊者メルモスの影がつきまとう。それに対して日本の「分身」たちには、そこに「神」や「死神」という西欧的観念が登場しない限りにおいて、漂泊性は稀薄で、土着性や「家」の構造に密着した家霊性がつねにきわだつたろう。⁸⁸そのことは、いままで概観してきたところの、一見、非日本的な自己主張の強い文学においても指摘できたところである。かの子においても三島においても、自己という観念は、家や山や川や海や、父性的象徴の土地に根ざした建築物の支えを欠いてはありえなかった。

いな、『武蔵野夫人』を書く作者の『野火』においても、海を渡る船の上で、はじめて主人公は離人症的感觉を覚えるのである。フィリピンの戦場でも、彼は「帰りつつある」という意識を持ったのである。そして十字架をいただいた「建物」が彼に少年の日々の甘い追憶を呼びおこして、帰るべき方向を指示したのだ。百閒においても、冥途が土手という原郷に固定されていたことは周知のとおりであり、その「故郷」のトポスに「道連れ」があらわれることのほうがふつうであった。

日本の分身像の追及にここでひとまず区切りを与えるなら、いま、百閒や大岡昇平にふれて持ちだした「神」の日本的あり方について考えておかなければなるまい。それはすでにかの子や『金閣寺』においても暗示されていた方向であり、三島の到達点である『豊饒の海』でも、さまざまな分身の幻の中に自己の姿を追及してやまない本当の主人公、覗き屋の本多に、「何もない場所」である「月修寺」において示された方向でもあるだろうが、それをもっとも雄弁に語るものは、やはり反語的ながら遠藤周作の『沈黙』でしかないだろう。⁸⁹

『沈黙』のキチジローがロドリゴと対をなす同伴者として設定されていることはだれの目にもあきらかである。もちろんロドリゴと対をなしうる人物はほかにもいる。彼と同時に日本に潜入した宣教師ガルペ、彼より先につまづいて教えを捨てたフェレイラ、そしてもちろん彼らがそのために生命をかけたつもりキリストなどがロドリゴを外側から映したす鏡、あるいは彼の意識に形を与える外殻の役をしている。ひどく主体性のない衝動的な、おそらく作者の思い入れの強い、まさに文芸批評で常套的に用いられる表現としての作者の「分身」⁴⁰であるロドリゴを描くのに作者はこれだけの「陰画」を必要としたのである。そのことは一部、作者の表現技法というテクニカルな問題に属するだろう。

その中でしかしキチジローは、ロドリゴにとって、どこまでもついてまわる同行者であり、ときに己れの戯画であり、ときに「悪」そのものであり、⁴¹そして最終的には、彼の「生」の象徴でさえあると言っ

ていいだろう。

ロドリゴはもちろん「キリスト」という観念を生きようとした人物である。彼はその「キリスト」の栄光を生きようとした。「キリスト」という観念を自分の中にとりこんで一体化して、第二のキリストとして生きようとしたときに、おそらくどこにもない幻として、栄光のキリスト像を作りだして、その幻影に酔って日本に來た。その彼の前に、ひとつの負のエピファニーとして嘘と弱さのかたまりのような存在があらわれる。本当はそれこそが彼であり、また彼がさうとした彼にとつてのキリストなのだった。⁽⁴²⁾

キリストが『死海のほとり』におけるように、人間たちの苦しみの前に何もできずに、ただともに泣くことしかないみじめな存在としてとらえられること、その「理想」を体现する人物が、高潔で勇敢なマデイ師ではなく、「ねずみ」と呼ばれたコバルスキーではないこと、作者が「長年の間、……聖書のなかで自分をいつも投影してきたのは、イエスを知りながら彼を見棄てたり裏切ったりした弟子や祭司やその他のあわれな男たちである」(『死海のほとり』「著者のことば」)と言つて、イエスとは実は、「そんな人間たちの眼」に映つたもの以外のものではなく、強い人間の目にも心にも存在しないものかもしれないと思ふこと、そこに彼独自のキリスト観があることは言うまでもない。

そしてそれがすぐれて「分身」的な主題であることは作者自身が認めておられるとおりである。

「この旅で私に付きまどつてきたのは、イエスだったか、ねずみだったのか、もうよくわからない。だが、そのねずみの蔭にあなたは隠れていたのは確かだし、ひよつとすると、あなたは私の人生にもねずみやそのほかの人間と一緒に従いてこられたかもしれぬ(三二六頁)。
「私の人生を撫えよう撫えようとされている。私があなたを棄てようとした時でさえ、あなたは私を生涯、棄てようとされぬ」(三二七頁)。

そうやって人間につきまとい、誘惑し、罪と弱さを弁護し、あるいはそのアリバイになる影の存在、それは西欧キリスト教社会の常識論の中では「悪」と呼ぶものであつて、それを「イエス」と呼んだところに遠藤周作の必死な訴えがあるのかもしれないが、その彼も『死海のほとり』の「荒野」ではそのような思いこみの投影であるイエスには出会うことができない。

ロドリゴでさえ、日本に來なかつたら「踏むがいい」と言つて棄教を正当化してくれるキリスト観を抱懐することはなかつたであろうと暗示されている。ローマ教会の屋根の下を離れて日本の風土の中に踏み入つたときから、彼は日本の「神」に包みこまれたのである。

「こうして司祭が踏絵に足をかけた時、朝が來た。鶏が遠くで鳴いた」

エルサレムで鳴いた鶏の鳴き声が聞こえるのはここまでである。その声はそのときを限りに遠い海のかなたに消えてゆく。ロドリゴは西歐を捨てて日本人「岡田三右衛門」となつた。⁽⁴³⁾

その彼になおもキチジローがつきまとうてイエスの名を呼びおこそうとする。

「弱さの誘惑」は、転んだあとでは「つきまとう悔恨」となる。それがロドリゴが日本で出会った「神」である。罪をともにおかし、罪をともに泣く神、そして、すべての罪も悲しみもろともに包みこんで「踏むがよい、泣くがよい、私がおまえとともにいる」と言ってくる抱擁的な自然靈。

『金閣寺』についてはユルスナールが、このような「僧院」の物語ならベルナノスもユイスマンスも書いたと言うとき、⁽⁴⁴⁾しかしそこでは「悪」こそが弱い人間の同伴者として陰の主人公の役をはたしていることが思いだされる。より分身物語的文脈でもジュリアン・グリーン「地上の旅人」がキリストであると誤認したのは心内の「悪」の投影像でしかなかった。一方、グレアム・グリーン「もう一人の自分」は、弱い罪人に、勇気ある正義の行為をうながす内心の存在であり、いずれにおいても、善と悪とははっきりと分かれている。悪の誘惑者、罪の容認者を「神」と呼ぶことはポードレルにまで至るロマン主義的サタニスムの文脈の中でも理解しがたいことである。そこでは「悪」も力として、意志として称揚されるのであり、「罪」も積極的な苦痛として認識されるからだ。

それに対して遠藤周作の人物には「悪」の意志もない以上に、そもそも「罪」の意識がない。ロドリゴも踏絵を踏んだときに生理的な胸の痛みを覚えはしても、いかなる「悪」も「罪」も自覚しなかった。⁽⁴⁵⁾

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

彼にあったものはただ父性的、集団的な教会秩序と教えの強迫感であり、それに対する個人的な弱さの自覚であり、母性的な赦しの期待であり、そして、イエスの「人格」の中に読みとった悲しみの同朋の共感だった。彼は罪を犯したとは思ひもしない。ひたすら理不尽な苦しみを与えられたという被害者意識のみがあり、その苦しみを支えたのがイエスもまた苦しんだのだという意識だった。

明治初期のキリスト者たちは多く維新政府からはみだした旧武士階級の出身であり、彼らの信仰の根拠は主君への服従、忠孝、誠心と信義の心だった。彼らは失われた主君への忠孝の機会を父なる神への絶対服従の中に見出した。そのとき、その「信仰」に対立するものとして意識されるはずであったものは日本古来の八百万の神であり、山川草木の自然の中に住みついた自然靈であった。⁽⁴⁶⁾その自然靈を彼らは一時の反抗的自己革新の動機によって否定はしたが、日々の生活感情はしだいに、そのような「不自然」な唯一神観を蝕んでいったろう。

そもそも主君というものの、父性的社会秩序が存在したときから、そのような地上の権威の背後には原始心性的、あるいは大母的自然靈信仰があったのである。そして「天」と地上的権力者とを結びつける儒教的世界観の中で、あるいは父性的権威と自然靈とを結びつける祖霊信仰の中で、主君への忠孝と抱擁的な自然力への帰依とはひとつに結びついていた。

生きているあいだの主君への忠孝が「天」の崇拜と矛盾せず、死後の西方浄土での救いの待望が禁じられないかぎりにおいて、彼らの

「信仰」は純一でありえた。

『沈黙』で描かれたクリシタンたちの信仰も、現世の苦患を逃れるためのパライソ信仰であるかぎりにおいて、彼らに「天」の否定とは思われなかった。彼らは太陽が西の海に沈むときに空の雲を金色に輝かせるのを見れば、そこに具体的な天国、神の国の姿を見ていっときも早くそこへ赴くことを希ったのである。

長崎の町を一日引き回されたロドリゴも、そんな日本の夕焼を見て日本人の心を理解するのである。

「午後の光にかがやいた湾のむこうに大きな入道雲が金色に縁どられながら湧いていた。雲はなぜか空の宮殿のように白く巨大だった」
その、なぜか三島のな光景を見てロドリゴは、「参ろうや、参ろうや、パライソ寺に参ろうや」と歌う日本人たちの歌の心がわかったのだ。そのとき彼はもはや西欧的なキリスト教の宣教師ではなかった。彼が思ったのは自分と同じように苦しんだイエスの顔であり、「その顔に自分の顔はまさに近づいていくことを彼は心から祈った」

西の空の荘厳に酔いしれて、そこに西方浄土があると信じて海上の杭につながれながら嬉々として死んでいったものたち、その苦しみを彼はいまや共有しているという連帯感、そして、その共同の苦しみの原型として、十字架上のキリストの苦しみがあるという意識、さいなまれ、苦しめられることにおいてキリストとつながっているという意識だけが、彼を偽りのキリスト者としている。

あるいは自分の受難が、ただそれだけで西の空の荘厳につながって

ゆくといい思いあがり。いまや彼の心の中では、夕暮の海の中の杭につながれていた殉教者と、そして、十字架上のキリストとが、彼の受難の象徴としてつながってゆき、その日の暗い海の上に、突如として金色の太陽が姿をあらわすのである。あたかも海に向かう松の木の下で腹を切った飯沼勲のまぶたの裏に「赫突とのぼった日輪」のように。

その大日信仰に多少なりともロドリゴ個有の色彩があるとすれば、それは、その落日の荘厳の中にキリストの顔の幻を見ることであり、その顔に自分の顔を見ることでしかないだろう。

彼にとって陰面としての分身像がキチジローであったなら、陽面としてのそれは幻のキリストだった。(キチジローはイエス・キリストのアナグラムであることは言うまでもない)。彼はその後も牢の中でたえずキリストの顔を思いうかべ、苦しみの同朋として、そこに自分の顔を見るようになる。その「分身」の幻の原型は西の空の落日の光景だ。

彼はまた、フェレイラとの会見のあと、駕籠に乗せられて夜更けの町を通るとき、打ちのめされた心の支えを求めて空を見あげた。空には月が出ている。

「真黒な楕円の上に出ている月が駕籠にあわせて西へ西へと動くように見える。その月の色は凄まじかった」

フェレイラは、「日本は底のない沼沢地だ」と言った。その言葉がどこまで真実なのか知ろうとして「格子窓から洩れる月の光を瘦せた

背いっぱいに浴びながら」彼は考える。

「闇の中に聞こえるのはただ地虫の長い唄れた声だけである」

棄教をすすめる通訳の言葉を聞きながら心中に自問自答をくりかえしているとき「一匹の蠅が羽音をたてて飛びまわっている」のを彼は意識している。

踏絵に足をかけたあと、暑い夏が来る。夏の夕方、「家々の軒先に燈籠」がさがった。「向い側の家で垂髪の女が萱を敷いた棚の上に桃や棗や豆を供えている」その「精霊棚」の風習は彼にはもう「珍しいものではなくなっている」

自分の心を夕陽や月や、虫の声や蠅の羽音に託して眺めること、四季のうつりかわりにあわせて祖先の霊をまつり、「永遠なもの」を自然の色と形で理解することを、彼は学んでいる。その風物のひとつひとつに、彼は、自分の心をのぞきこむもう一人の彼の顔を見ているのだ。踏む前はそれを、苦しみの同胞キリストだと思っていた。しかしいま、「フェレイラの唄れた声とくぼんだ眼とそして肉のおちた肩を」みつめ、そこに、はじめて彼に会ったときと同じ陽差しがあたっているのを見ると、それこそ自分の姿だと思えてくる。「自分達は醜い双生児に似ていると、フェレイラの背中を見つめながらふと思う。おたがいその醜さを憎み、軽蔑しい、しかし離れることのできない双生児」

この太宰と同じような表現は、彼らを照らしたす日の光の色感によって導かれる。日本の分身はわれわれをとりまく微温的自然の光の陰

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

の中に表現される。互いに別れるフェレイラとロドリゴの分身同士を描写して、「奉行所の仕事が終わるのはたいてい黄昏刻だった。蝙蝠が門と樹の間をかすめて、うるんだ紫色の空を飛んでゆく」という天地自然の添景を叙して、互いの別離の心の情感を描くのもまた、西欧近代文学の写実にはない日本的写生法である。

日本では、いかなる観念も、「神」でさえもが、自然の風物に仮託して描かれる。「分身」でさえその例外ではない。

そしてその自然の中には類似や反復や鏡像や象徴の観念や現象はいくらでもあったとしても、「罪」の観念はない。すくなくとも富士を己が分身と見た白隠禪師、金閣を焼いた溝口、踏絵をしたロドリゴに、「分身」はありありとあらわれながら、その分身は罪の観念の具象ではない。百聞の「入道連れ」に父の影があっても、それは「入良心」といった超自我の投影であるよりは、甘えっ子の父親憧憬のほうが強いものだろう。安岡章太郎の描いた分身も「見つめるもの」ではあっても、罪の所在と性格をあきらかにすることを迫るものであるより、まずはわずらわしい過去であり、今の存在を補完するものであって、最終的にはそのすべてのありようを許すものだろう。『幻化』においても「過去の罪」は現在の自我の分裂の原因であり、病因であって、社会的関心、人間関係の復活によって病気が快癒すれば忘れさられるものだ。むしろわずらわしい過去は忘れて「生きよう」とするとき彼らは救われるのである。

梶井ももう一人の自分を見たが、それは死の憧憬であり、自然の本

質への回帰の希求をのみかきたてた。そこにはあくまで、すべての人事を包みこむ自然の現前があり、過去の亡霊は白日の光のもとに、天地への帰依のもとに消え去ってゆく。

そしてとりわけ観念的なものを三者三様に追求したかの子、三島、遠藤において、その観念が自然の形象において主人公の分身的な存在としてあらわれ、あるいは自然の光と陰の中にとけこんで、その光の反照を受けた人物や夕焼空に分身のおもかげを投射するとき、日本の近代文学がいかに「自然」や「風土」に根ざしているかがあらためて確認されるだろう。日本の分身はプロッケン現象の幻なのだろうか。

注

- (1) 本論文の一では鷗外、『野火』、梶井、『幻化』、『月は東に』(安圃)を、その二では、太宰、英光にふれつつ主として百閒のばあいを論じた。
- (2) ホツ『悪の誘惑』James Hogg: The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner, 1837 (First edition, 1824) から、ジュリアン・グリーン『地上の旅人』Julian Green: Le Voyageur sur la terre, N. R. F. 1926 に至る「神学的分身文学」に唯一者の影はきわめて濃厚である。なお「西欧の一九世紀は人神の死の時代であった」(柏原啓一「人神の死」に立合った人びと)「三四五頁」神観念の比較文化論的研究』講談社 S・56) という見方が一般的であるが、神は死んでも、神観念は存在しつづけた。神の人影の意識はむしろ十九世紀西欧文学の中心と言ってもいい。
- (3) 高橋英夫氏の「幻想」の規定は、現在のフランス幻想文学理論のそれとは異なる。
- (4) 十八世紀フランスにおいてもルソー以外に、いわゆる「自我」の追及が

文学的主题になりえたかどうか疑わしいが、十九世紀も後半になるとむしろ没個性の「客観性」が第一に主張されるようになる。

- (5) 「明治の初め、文明開花のシンボルのように見られた断髪や洋服も、あるいは……鹿鳴館の舞踏会でさえ、西洋では近代以前のずっと昔からやっていたことであって、近代化とは本来なんの關係もない」(山中光一「日本近代文学における『向う側』成立の条件」二一八頁「文学における『向う側』」明治書院、S・60)。蘭学はかりに西欧を理解していたが、侵略主義の宣教師によって教えこまれた切支丹信仰には西欧はなく、維新後のアメリカプロテスタントイイズムにも西欧はなかった。

- (6) 島田が主人公の養父であることは象徴的だろう。人貧しい縁者Vのテーマは西欧でも存在するし、家族間の葛藤はつねに文学にとりあげられるが、たとえば『悪の誘惑』では、腹ちがいの兄弟や実父と養父のからみあいが表面に出ているが、真の分身は内心の敵の外在化として、より観念的な「悪」の人格としてどこからともなく登場する。

- (7) 佐藤泰正氏は『門』にふれて、「本源的なる罪意識の不在、宗教性の欠如をえぐり出さんとする」(『罪と愛容』三〇頁、笠間書院、S・54)と言いが、「罪」を規定する超越的な論理が、主人公以上に作者によってもここではまだ見えていないことは、「門の下に立ち竦んで、日の暮れるのを待つ」という有名なせりふによってもあきらかであろう。

それに対してたしかに『道草』四十八章では島田を目の前にして「神」という観念に行きあたったかもしれないが、これを佐藤氏にならって「人神Vの顕現」の場と呼ぶことはためらわれる。

- (8) たとえば伊藤整の『発掘』がある。「幽鬼の街」の幻想性を出発点に持っているこの作者はやはり初期の「性格の層」でも「分身」という言葉を使っていた(亮太は自分が鶴藤の一身になったやうな……)。その語は『発掘』では使われないが、出世をうけた学者の前にある日突然立ち現われた落とし子は、もう一人の過去の亡霊「島田」である。

ここで、島田が養父という父性的存在であり、理一が圭三の私生子とい

う子性的存在であることは、このふたりのケースを必ずしも対照的にはしない。むしろ、双方ともを平行的分身ではなくタテ型分身の系の中に置くものだ。

理一は父に捨てられて拾い子となり養子となるが、このあたり、養父、養子、まます母、あるいは兄嫁との関係まで含めた、日本の家族制度の中の歪みの構図が日本の分身妄執の発生源のひとつであることはたしかである。そのばあいはタテ型分身ではなく、僭主的、替玉的（カブグラ型）平行分身である。

しかしそれでも、それは、自己同一性をめぐってわたりあう分身同士ではなく、理一は永遠の影法師でしかない。松林という友への引立役、黒子、「彼の設定したからくり人形にすぎない」。

彼は松林が与えてくれる女と寝る。松林の女には羨望を抱いても指をくわえていただけで、奪いとうともしない。

生きようという積極的な意志、そしてそれと同じことでしかない自分自身であろうとする強い意志がないのだ。自分はだれなのかという問いがない。

「おれはこの家にゐる。しかし、本当はこの家にゐるべき人間ではない。おれはどこか別なところで、ちがつた人間を父と母に持ち、もつと違った生活をしてゐる筈だつた」（全集Ⅹ・二頁、S・47）という独白は、彼のかわりに表舞台に立っている松林、彼を捨てた養父、あるいは彼のかわりにあらゆる権力を所有している社会機構には向けられず、ただの幼い「ファミリーエン・ロマン」の夢想にとどまる。

「捨子」というすすぐれてドストエフスキイ的な構図の中にいる人物が少しもドストエフスキイ的な個人と父性社会へあつれぎのドラマをつむぎださない。「私はだれなのか」という問いが結局はないのだ。自分を父殺しによって証明する必要がない。「私小説」の伝統で一番欠けているのが、この「私」に対する疑問である。

「私」を問いかけても逆に主体が欠如するばあいがある。「影」のみがあ

近代文学における日本的「分身」像の表現（篠田）

って、主体がない。山崎正和が『世阿彌』で描いた「影」の存在、それがドラマの主人公になるということはバルザックからドストエフスキイに至る人物世界ではありえないことだ。世紀末のジャン・ロラン描く「仮面の孔」でも、「無」は主人公にはなりえない。アンデルセンの「影」は主人公の人格を乗っ取ってしまう。しかし世阿彌は影であり、無であるまま終る。主体に対する「影の反乱」はおこらない。

「影」を自覚しても、それを人間の二重性として、主体の存在を脅かさないものにするなら同じことだ。その例として伊藤整の作品で『泉』がある。妻に隠れて酒場の女と交渉を持つとうとする大学教授に対して、その現場を覗き見た学生は「島田」的追跡者として描かれる。「あの青年は、おれをつけまわし、どこでどういう失敗をするか、どういう行爲をするか調べて歩いてゐるだらう」（全集Ⅷ、四九三頁）、「意地悪い目を光らせながら、どこかおれの近くにひそんでゐる」（四九四頁）。

しかし教授は、その青年の警告によって、自分の中の醜い二重人格の姿を認識すると、人間は二重なのだと言って言い逃れ、さらにもう一步踏みこんで自己を分析するかわりに、「零からの出発」をすると称して、卑小な家庭生活の中へ逃げこんでしまう。

「人間は二重だ」という認識がまさに「分身小説」を不可能にする、不合理なもの合理化の努力の詭弁であることをこの小説はあきらかにしている。

「人間性の中には、善を行いたいという願いととも、悪にひきつけられる強い行動がある」（五〇三頁）と教授が言う、彼を追及するはずの青年があつたりとその説に同意して分身同士の対決が、似たもの同士のなれあいになってしまう。

遠藤周作の『スキャンダル』でも、作家の二重生活を追及するジャーナリストの告発は人間の二重性の自覚を作家によびおこすだけで終る。人間は唯一で、その全行動に責任をもたねばならず、そのためにも、無意識の行動や隠れた欲望も洗い出して、そのすべてが自分なのだを認識するこ

と、神の前での全的自我の責任取返の努力と、それに対する分身の嘲笑とが、二重性の肯定の前には薄れ後退する。

それは日本文学全体における「罪」の意識の弱さから来るのかもしれない。「罪」を意識することにおいて激しかった藤村においても、「罪悪感そのものを更に突き放して客観するもう一つの分身の欠如が、あの輻照の原因」と亀井勝一郎は『新生』について評する。(全集Ⅴ・一一〇)

(9) これは『遊魂』について言うのであって、凄惨と言ってもいい『女面』についてはあてはまらないかもしれない。しかし、たとえば「悪」の化身とも言いうる梅尾八重子と、その人形遣いにあやつられる泰子との関係も、同一人格の共有というところまでは行かない。

(10) 「かの子は……語るべくして語らない憾みを置残して死んだ勝しい家霊の言葉を代弁する巫女であった」と批評する円地文子の評言(『近代女流文学』一六頁、有精堂、S・58)はさらに「かの子ほどその執着に纏綿し、血統の呪縛の中で自我を膨大に太らせた作家も珍しいであらう」とつづけ、「近代の社会構造の中では、止むを得ず縮小され変形されなければならぬ個人の自我が癌細胞のやうに無際限にひろがって、大きく花咲いたのがかの子である」とみごとに要約する。家霊と自我主張、それがぶつかりあうところに、かの子の分身文学が成立する。

なお、以下の引用は冬樹社版全集により、数字は巻、頁を示す。

(11) 山岳神話はもちろん原初的な自然崇拜に端を発する。しかし万葉においてさえすでにその自然は擬人化され、人間化されてきている。風土記レベルでは神々は国つ神として「地上的な性格をあらわにし……神話がすでにそれ自体かなり本来の原始的宗教性から脱皮し、豪族時代の文化社会的意識を急速に反映しつつ、極端に人間化していく」(西田正好『日本文学の自然観』三〇頁、創元社、S・47)

原初的宗教感情は宇宙論的宗教体系に集合される前に風土記的伝説レベルで人間化される。仏教の伝来は、無常観という解釈体系を導入し、直接的自然讃仰の念の発露を禁じようとする。そのような仏教的解釈体系を美

的に援用したものが自然そのものではなく、四季の「うつろい」という変化の相の詠嘆表現であり、「もののあはれ」の美学であった。しかし、仏教伝来の歴史は真言密教の法布をもって第二の段階を迎える。ここにおいて、神仏習合観の発達とあわせて、山岳宗教、靈山信仰が復活して、「天地大自然を仏教の示現と見て尊崇する……自然聖体視」(前出書、一〇七頁)がおこる。かの子の仏教的自然観はそのレベルのものであろう。(仏教を自分流につくりかへる教祖的ミステジズムの方がかの子には濃かつたのではないか。その意味でかの子は真言・密教に一番近い人だ)円地、前出書、一六頁)

(12) もとは老翁もその子供たちも人間である。しかし「山のことにかけては何事でも暗んじてゐることもを、麓の土民たちはその山の神と呼んだ」。やがて彼らは「山に冥通を得」て、「山に土民たちの望むことを聞き容れさせてや」(Ⅴ・189)るようになる。山の行者が山の自然を操作する運力を得るようになる。そして、「老年に及びび死を迎へるまへに生命を自然の現象に置き換へる術を學び得」た。かくて彼らは真の「山の神」となる。「離れたときには山と自分と相對した二つとなり、融ずるときには自分を山となし、或は山を自分とする一致ができた」(Ⅴ・188)。山の精と形との関係は人における魂と肉体との関係にも似ていよう。しかし、ここではその双方はなお形であるのである。「山と山神とは性格も容貌も二つに分つべからざる關係を持つ」(Ⅴ・188)。もっとも富士はしだいに神さびて、人界を生きながら超越してゆく。彼女は「形よりも影、體よりも光り、姿よりも匂ひ」となる。

(13) 死後、一平によって発表されたこの二作(および「富士」)、とりわけ『生々流轉』については、一平による補筆が瀬戸内晴美の指摘(『かの子擦乱』S・40、二十二〜二十四章)いらひ、おおむね信じられているようであるが、ここでは作品に主に即して、作者問題にはふれない。「分身」のモチーフは生前発表作でも顕著である。たとえば「丸ノ内草話」に「他人ではない。正しく私だ」(Ⅳ・三〇三)といった表現もある。

(14) 心理描写や感情表現に自然の風物を援用することは、とりもなおさず、自然そのものの内在的生命や神性の否定であろう。文学史的に言えば近世町人文化における即物主義、自然軽視につながる。「自然を人物描写のための背景として副次的に活用する人事中心の自然描写法」(西田、前掲書、二二四頁)が、そのころの流行であった。そこへしかし、心象の「写生」理論がおこり、俳諧趣味と心の風景の描写が自我の追及とあわさった近代小説が登場して、世界文学の中ではアナクローニクとも特異とも言える叙景や添景描写(自然へのレファランス)に富んだ一人称的心理小説の盛行を見る。

(15) かの子が描いたものは究極的には「観念」である。しかしその観念を自然の中に見、自然を擬人化し、その擬人化された「神」のよりしろを設定して、その「よりしろ」としての人物がいかにその本質としての「自然」を追及し、それと対決してゆくかを描いた。その一連の操作が観念具、あるいは説教具さを消している。「観念を具象化してゆく操作が女史を観念から解放してゐる」(石川淳「岡本かの子」六四頁、『近代女流文学』有精堂、S・58)

(16) 帰着すべき到達点として、川の流れゆく先の大自然がある。それは「海」といった単一な概念のものではなく、すべてを綜合し、あるいは合体したものである。石川淳がそれを「曼茶羅」と言うのは正鶴を射ていよう。曼茶羅の中の諸仏の一体一体は全体の分身ではない。曼茶羅としての自然の全体像と、それを心に抱懐する人間とが、一対一で対応するのである。そして自然が十全に見えてこないうちは人間は目の前の己れの似姿の不完全さに苛だつて自己否認的発作をおこすのだ。しかし、曼茶羅が永遠に諸仏の増殖をくりかえして定まらないなら、そこに「普遍化抽象」の自己像を見ることはできないだろう。未来の綜合は永遠の課題となる。石川淳も言う。「この曼茶羅はどこまで行っても完成することを知らず、いつも遠くのはうに現象の変化と事件の継起とのあるべきことを想はせる。」(『近代女流文学』既出、六二頁)

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

(17) 「この肉體を天地に叩きつけて、天地を自分の命令通り動かせる自分の肉體とする。……天地と自分と一枚の肉體となつて、そこに金剛不壊の自己を打ち樹てる」というのが白隠の目標だった。「富士」における山の神と山の関係のように、「通力」が自然を支配しようということとは、とりもなおさず、「観念」が実体を支配するということだ。しかし、肉體が実体であるなら富士が観念である。観念としての富士と実体としての富士とが一致したときに、はじめて主体の「分身」が対象として把握される。

(18) "Where the double is, the orphan is never far away,…… the orphan may serve as someone's double." Karl Miller: Doubles, p. 39. Oxford University Press, 1985.

(19) 「食魔」の主人公がぶつかった分身は「闇」であつたらうか。「吞むことだけして吐くことを知らない闇。もし人間が、こんな怖ろしい暗くて鈍感な無限の消化力のようなものに捉えられたとしたらどうだらう」「夜はしんしんと更けて、いよいよ深みまきり、粘り濃く潤う闇。無限の食欲をもつて降る霰を、下から食い食い食い飽くことを知らない。……こんな逞しい食欲を籠四郎はまだかつて知らなかつた。死を食い生を吐くものまたかくのごときか」食うことに生をかけ、すっぽんとあだなされた主人公が、食い続けた生のはてに死の闇に己が似姿、いな、敵しがたい競争相手を見たのである。

(20) 「万有そのものの理想」という「花の姿と形」は、桂子の庭において、「幾百本、幾千本とも数知れない、茎や葉や幹」の集合として、「一つの花輪」を形成する。そこにはジュール・ロマンの「ユナニズムの精舎の姿」も、クローデルの「韻致カトリシズムの象徴」も含まれる。花の曼茶羅である。それを彼女は花展において展示館全館を使って表現した。それこそが彼女の存在の投影だった。「桂子それ自身が一つの大きな花體となつて付つている」。

(21) 初期の短篇「軽王子と衣通姫」でも「王子に傳はる天皇御自らの分身」という表現が用いられたし、晩年の「荒野より」では、たしかに思いがけ

ぬ「分身」の闖入を描いた。はじめの長編『盗賊』は似たもの同士ふたりのカップルを描いた。しかしそれらは大なり小なり、「似たもの同士」であり、「影」と形であって、分身相互の抗争は描かなかつた。(内なる二重性や自己分割については、三島は知りすぎるほど知っていた。しかし、いわば二重人同士のからみ合い、互いに食いつぶし合う葛藤とはついに縁がなかつた)佐伯彰一、文芸読本『三島由紀夫』河出、S・50)

(22) たとえば佐伯彰一氏は『日本の私を求めて』(河出書房新社、S・49)その他で、この物語の四人の主人公を分身同士であると繰り返している。しかしそれはまさに、かの子の言う「三面の鏡に映る三つの」顔であり、ひとつの人格を人為的に四つに分割してみただけのことでしかない。

(23) 「蒲頭と本多は、同じ根から出た植物の、まったく別のあらはれとしての花と葉であつたかもしれない」『春の雪』

(24) 一般にキチジローは作者の分身と言われ、作者自ら、自分の弱さを具現するものと言うが(『基督教文化研究所年報』12、S・55、宮城学院女子大学)また「同伴者」という言い方も避けてはいない。弱さの戯画としてのみじめな同伴者の影を投影させる意識は、遠藤周作にとって、彼の神をその反対側の光源に暗黙のうちに据えさせているだろう。

なお、神学体系によって明確に説明されるものであれば、「分身」という説明不可能なものではありえないが、遠藤の人物は、イエスでさえ、非神学的であり、それゆえに文学的人物たりえている。

(25) 「中央公論」一九五七年九月号、宇野十代との対談他。「もう一人小児麻痺の三島がいて、……家の納屋の中に閉じ込められて……」

(26) 「他人の顔」では、自分が他人になりかわる「物語」は描かれても、他人が自分の存在を脅かしに来ることは最終章で暗示されるにとどまる。変身、化粧、仮面、替玉、あるいは蒸発、自己喪失、記憶喪失等、すべて、類分身テーマであつても、分身そのものではないことはすでに述べたとおりである。

(27) 水上勉の『金閣炎上』ほど、主人公の孤児性は強調はされていない。し

かし、姓名が名指される回数はいわゆる少ない。

(28) 金閣は自己主張をしようとするときの言語障害の象徴とも考えられる。しかし、その言語障害も一般に考えられているほど作者は大きなファクターとはしていない。むしろ覗き偏執のほうが大きくとりあげられている。言語の問題も性的不能も、「覗き」に対する去勢処罰と考えられる。すなわち去勢脅迫者としての父性的存在が「金閣」として、欲望の対象の前に立ちふさがる。

「金閣とは『天皇』ではないか」という大木英夫の指摘も、三島の文脈で「天皇」という觀念を父性存在の究極とするとき至当であると思われる。(『神の死の神学』六八頁、『ユリイカ』S・51・10)それは金閣を超越自我と見る磯田光一(『殉教の美学』)においても同じことである。

いずれにしても「金閣とは美である」と言うよりは、「金閣とは父である、人生の障害である」と言うほうが、小説の筋には合致する。それが美となるのは禁じられた覗きや欲望の対象としてである。

(29) 「私が人生で最初につかつた難問は、美といふことだつた」という表現が多くの評者をつまづかせ、「美」の問題に言いて「私」のそれを見えなくしている。しかし、「美」は追求しなくともそこに存在している。問題は、美が存在しているなら「私」はどこにあるのかということになる。「私」という存在は、美から疎外されたものなのだ。その疎外された形、ありようをさぐらねばならない。

「この世のどこかに、まだ私の知らない使命が私を待っているやうな気がした」

(30) 「私」と金閣との関係は、そのまま自己対世界の関係である(『野口武彦』三島由紀夫)三〇一頁、角川、S・55)。この「世界」とは自己内の世界像の意であろう。内的自我と外的自我、否、見るものと見られるものの、それは関係でもあろう。田中美代子が、逆に主人公は「宮々致々と自分だけの觀念の金閣寺の建設に従事する」(同前、一四〇頁)と言うのも従って正しいが、いずれも、金閣が觀念内の構築物であるとともに主人公

- を外側から規定する型枠でもあり、超自我でもあることは見落している。
- (31) ホフマン『悪魔の妙薬』 一第三章 Hoffmann: Die Elxiere des Teufels. 『金閣寺』の主人公が金閣に向かって、「いつかきつとお前を支配してやる。二度と私の邪魔をしに来ないやうに、いつかは必ずお前をわがものにしてやる」と言うとき、そのホフマンの分身性はきわだつてくる。ただし「つきまとう悔恨」としてのヘルモーゲンとつきまとうれるメダルドゥスの関係は溝口と金閣のあいだにはない。(もともと「金閣はあのエウリュディケーさながら……」二章、という箇所もある。エウリュディケー、すなわち、つきまとう悔恨である)。
- (32) その点、『他人の顔』では保留された分身性が「壁」ではかなりな点まで認められよう。名刺とか、名前というものが一人立ちしてゆくという「寓話」は、「影」の離脱の物語とそうちがうものではない。
- (33) Antonin Artaud: *Suppôts et Suppliations*. Gallimard 1978.
- (34) 普通は女をなかだちにして、それを争うライバル分身が派生する。しかし、この場合には問題はいささか微妙である。女を所有しようとするときに立ちふさがる障害としての「金閣」は、性愛の対象が目の前の女とは別なもので、別な方向にあることを指し示す指標のように思われる。それは前世で見た「比いない壮烈な夕焼け」であるかもしれないし、有為子の幻かもしれないが、いずれも現実の女性ではなく、性愛の観念であつたらう。その観念はむしろ『仮面の告白』における聖セバスチャンの「薄暮の背景の前に置かれて輝いていた」「白く比いない裸体」(第二章)に近いものではあるまいか。貧しい現実(の肉体)に直面したときに幻の莊嚴が立ちふさがって、幻滅を与えろという図式ははじめて金閣を見たときにすでに報告されている。現実の金閣はただの貧弱な建物だ。幻の金閣(あるいはそう呼ぶところの観念)は性の歓喜と生の充溢とをあらわすやうなものだ。それは『仮面の告白』で「私の内部から暗い輝やかしいものの足早に攻め昇って来る気配が感じられた」というそれであろう。
- 完全な歓喜は内部から金閣的なものが攻め昇ってきてあふれだし、彼を包みこむときに実現される。しかしそれを現実の女に、現実の金閣に、あるいは現実の生の中に、外的なものとして求めようとするときに、内なる金閣が外なる障害物となって立ちほだかり、自己が分裂してしまう。そこでその外在化した自己としての「金閣」をいかにして自分の中にとりこむか、あるいは破壊しつくすが、自己実現のための最大の課題になる。
- (35) 田中美代子は『金閣寺』の「美」を『倫理』の裏付けを欠いて独りあきらめる……『悪』……『三島由紀夫』、一四〇頁、角川、S・55)と見、そこには「人々を魅し、人々を迷わせてやまぬ……魔的な力」があると言ひ、野口武彦も『金閣』の動機は「悪」の動機に転換され(『同書三〇一頁』)と言うが、ここはむしろ悪魔的な「悪」の顕現の場であると考えたい。負のエビファニーである。女性的な陰面としての金閣は、悪魔的な分身像のもとにあらわれる。
- (36) 奥町健男は『海の蟲感』は彼を特殊な浪漫的雰囲気と酔わせるらしい。海は神秘的な宿命の力の象徴であり、死であり、かくされた無意識の憧憬で「あると言ひ。『三島由紀夫』三十六頁、有精堂、S・47)ここでも海が帰るべき方向を指し示していたことはまちがいない。そしてその原郷には、悪と死があつたというのが主人公の発見なのである。
- (37) 作者自身、先のところで「池は海の象徴を思わせた」(第一章)と語っている。その海の上を「金閣はおびただしい夜を渡って来た」。池とそのほとりの貧弱な建物が海と永遠との象徴になるのは夜の闇の中であり、闇の中に船出する船は、死者の船、亡霊船でもあるだろう。
- (38) ここで柳田国男いろいろの妖怪と幽霊の区別を考へることも許されよう。まず妖怪は「化けもの屋敷」というやうなひとつの「場所」にあらわれ、幽霊は、場所を選ばず特定の人にとりついて、どこまでもついてまわる。逆に妖怪は「人々の共通心理にもとづいた、幻覚とか幻聴から説明されてくる」(宮田登『妖怪の民俗学』一七頁、岩波書房、S・60) 鏡花の類分身的幻像は、妖怪型の場所(地妖)に結びついた怪談である。『眉隠しの霊』(他)。それに対して『真景累ヶ淵』や『萬紅葉雨宇津谷』などの怨霊

は人についてどこまで行ってもつきまとう。しかしそこでも「累ヶ淵」や「宇津谷峠」という妖怪の出る場所で、亡霊は逃げるものを持ちかまえてゐる。『日本の幽霊』で「場所に出る妖怪」について「人を目指す幽霊」を分析した池田弥三郎も、その典型例たる六条の御息所の怨霊を「家に憑く怨霊」であると結論する。もちろん浮遊する靈魂はいくらでもあった。しかしそれが形をなし、かつ人にとりつくためには、「家」の構造や特定の風景のシンボリズムが必要であった。風景や「家」という枠をとりはずした観念的な自我の認識は薄弱で、であれば、そのような人間そのものにとりつく漂泊性の幽霊は少なく、とりわけその幽霊の要求が社会的自己同一性の獲得であることは稀であつたらう。「神」ですら、家系の祖霊か、自然の中にいきづく地霊以外の観念的絶対神ではありえなかつたのが日本的思惟の風土ではなかつたらうか。

(39) 三島から遠藤に移るにあたっては「白い人」と「金閣寺」の近似性について注目しておきたい。斜視の主人公と醜貌の神学生の相互被虐的な関係は柏木と溝口のそれに近い。主人公のアラブ少年との情事はジッドの、そのサディズムはサドの模倣であろうが、『仮面の告白』のそれらとも軌を一にする。戦争や嵐や放火といった破壊的な世界の相でのみ生の充溢を感じる感情は「白い人」の行動も説明する。「白い人」の最後も「夜空を無限に焦がす」火に包まれる。その火は女学生を凌辱し、神学生を死へ追いやった主人公の内心の狂おしい欲望に一致していた。主人公は神学生のうちに体现され、そして彼を疎外していた「十字架」の幻影、「処女の幻影」を打ちこわし、踏みこむために鞭をふるった。「十字架」を「金閣」に置きかえて、犠牲者と加害者を入れかえれば二つの作品はほとんど同じになる。ちなみに「白い人」は昭和三十年、『金閣寺』はその翌年の発表である。

(40) 先に述べたように、作者はキチジローのほうに自己を投影していると自らも述べているが、ロドリゴとくらべるとキチジローのほうがはるかに「強く」かつ執拗である。江戸までロドリゴにつきまとはって彼を「悩ませ」

るのは作者をはじめとする並の人間のすることではない。キチジローの汚なき、破廉恥さ、「無私性」には人間をこえたものがある。それに対してロドリゴははるかに並の人間性をそなえている。

ちなみに『死海のほとり』のイエスの影について上総英郎の言う「無力者にはなし得ない徹底的な同伴」(遠藤周作の研究)九三頁、実業之日本社、S・54)はキチジローについても言いうるであろう。

(41) ここでは「悪」はむしろ「ユダ」と言うべきであろう。銀三十枚のためにキリストを売った男。その行為をしかし『沈黙』以後の作者は、絶対的な「悪」とはもはや断罪しない。むしろそれは弱いものの愛情表現であるかのように語る。しかしロドリゴが「神の声」として自己正当化の言い訳の幻聴を聞くまでは、弱さは「悪」であつたはずだ。

それにしても作者は、その「踏むがいい」という「悪魔のささやき」を本心に慈愛の神の言葉と信じているのだろうか？ 作者がいたるところで、(半ば江藤淳の母性宗教説にこれさいわいとよりかかって偽悪的に) 広言しているのは、これもまた彼の性の悪いいたずら、自己催眠ではないのだろうか？

石丸晶子が「八悪」が現実のものとして行為されているその最中、ふと八私Vの心に忍び寄ってくる一つの影を遠藤は追求せんとする(「罪と変容」一五八頁、笠間書房、S・54)と指摘するところは、はたして「白い人」から『海と毒薬』までのサイクルにしがあてはまらないのだろうか。

ロドリゴは弱い作者の心の投影であり、そこにつきまとうキチジローはアンチクリストとしての誘惑者ではあるまいか。それもキリストという観念の「影」であるとしても、その影は映像としての影ではなく、対立像としての暗影ではないだろうか。キチジローを「負のエビファニー」としてとらえるときにおいてのみ、分身像の追求としての本論の中に彼の位置はあるのである。

(42) 高橋たか子は「ロドリゴ対キチジローは、キリスト対ユダの関係に擬せられて最初あらわれる、……まるでキチジローが、ロドリゴの影であるか

のように……だがやがてロドリゴはその影と同化してゆく」と言う(『権名麟三、遠藤周作』四一三頁、角川書店、S・58)。しかし、ロドリゴが自らをキリストになぞらえているときにはユダとして認識されたキチジロは、しだいにロドリゴを支配するより大きな力になってゆく。そもそもキリストに自らをなぞらえることが若いロドリゴの思いあがりであった。それが試練を経たのちにしだいにその幻が裏返ししの形で彼にとりついてくる。ちなみにロドリゴははじめは少しもキリストを知らなかった。キリストを知らずしてキリスト教を教えひろめようとして来た。その迷妄、ないし「罪」が踏絵という自己否認(神の否認ではない)の行為によって明確になる。その中にはじめて彼はキリストを知りはじめた。しかしそれは罪に堕ちたキリスト者としてであって、宣教師としてではない。

(43) 西欧を捨てて日本人になったと言うことは西欧の宣教師が、日本的な宣教師になったと言う意味ではない。一キリスト者としてならば、きわめて困難な状況で形式的な踏絵をすることもあるいは許されるかもしれない。しかし宣教師としては棄教の罪はいかなる状況下でも軽くない。すくなくとも棄教ののちにも宣教師としてとどまることは論理的にもありえない。

(44) Marguerite Yourcenar: *Mishima ou la vision du vide*, p. 36, Gallimard, 1980. 彼女は金閣が愛の対象から憎しみの対象に転化し、敵となると言って、そこで「自分自身に」と付け加える。そのすべてを西欧のロマン主義なら珍しくないことと評する。この「観念小説」は彼女にはそれほどの傑作とは見えなかったようである。観念の構築には西欧のありふれた小説の構造を、愛の情念が破壊に至るところにはロマン主義を、そして、分身観には仏教観を見てしまったのならそうだろう。

(45) 永藤武はゲートルについて「彼は罪の何たる乎を知らなかった」と評した内村鑑三の言を引いて、「もし内村をして今に語らしめるならば、おそらく遠藤に向かつて同じ批判を發するであろう」(『文学と日本的感情』、二八五頁、ペリカン社、S・58)と言っている。佐藤泰生も、「彼(ロドリゴ)が余りにも擁護され、彼を否定すべき対立者たち、殉教者の死によ

っても、弾圧者によっても、決定的に問われていない」ことを指摘する(『権名麟三、遠藤周作』四一八頁、前出書)

(46) 大内三郎「日本キリスト教思想における神把握の問題」(『神観念の比較文化論的研究』前出書)参照。

なお、遠藤のばあいを含めて、宗教や文化の父性的傾向と母性的傾向については諸論があるが(河合隼雄、松本滋、永藤武、宮野光男他)、自然崇拜を大母信仰に直結することは、自然「天」父とする儒教とも、宇宙「父」の傍で「とりなし」の役しかない聖母を考えるキリスト教(カトリシスム)とも一致しない。

(47) 佐藤泰正はこのような「自然描写」にふれて、「たえず繰り返される鯉の羽音、蟬の声、鶉鳴、舞い上る埃、熱い陽光、神の沈黙への詠嘆的な問いかけ、その絶えざるリフレイン、すべてが読者の情念をゆるやかに刺激しつつ展開し、読者はこの文体のうちにとどまって思惟することは許されぬ」(前出書、四一七~八頁)と、その余計な抒情性を非難する。

しかし、かかる自然描写は日本文学の習である以上に、そのような包擁的自然の中に「神」が遍在することの確認であった。山川草木はすべて「神」ないし「仏」の慈愛によっていきづかされている。その中に「神」がいて、背教者の傷ついた心をもあたたく見つけている。「踏むがいい」と言ったのは幻聴である。ロドリゴのもうひとつの声である。神はいついかなるときも人の声では語りはしない。それは自然の発する声によってのみ語りかける。あるいは、あらゆる「罪」をあえてとがめずに、「沈黙」によって許容している。そんな読み方さえできなくはないかもしれない。