

山川方夫の「夏の葬列」論

——自己と対峙する風景——

杉井和子

はじめに

山川方夫の「夏の葬列」は、ショート・ショートとして『ピッチコックマガジン』（昭37・8）に掲載され、後に「親しい友人たち」（昭38・4）に収録された。山川はこの時期、映画評論を手がけながらこのような短編の創作に打ち込んでいた。中学、高校の教科書教材にもなったのでこの小説はよく知られている。技巧のうまさ、シリアスな内容とがテンポよく展開された好短編だ！ というのが私の最初の印象であった。偶然のようにして二つの葬列に出会い、結末のドンデン返しを経て、遂には自分の逃げ場所がなく痛みを抱えて生きるしかないという暗い認識を以って終わっている。軽妙なテクニクの中に、戦争体験の痛みをモチーフにした作品の魅力がある。が、今、改めて読み返してみると、様々な疑問も起ってくる。余りにもうまく仕組まれているという、まずは結構に対する素朴な疑問である。教材という面では、最後のシリアスな自己批判に主題をもっていけるのでさほど難解ではないように見える。しかし、作者の深い思いの信実性と、一見すると、巧緻な計算を施したよう

には見えない結構との絡み合いにこだわると、これはそれほど理解しやすい小説ではないような気もする。やはりきれいに創られすぎている。作者が最も腐心したことは何なのであろうか。

『ピッチコックマガジン』は、江戸川乱歩、城昌幸、星新一の三人のショート・ショートで始まり（昭35・1）、山川は「箱の中のあなた」で登場した（昭36・2）。当時のことを、小林信彦は、「読物雑誌には内容が高度すぎると思われ、事実読者のほうも戸惑い……」と振り返りながら、「ぼくがもつとも愛しているのは「夏の葬列」と書いている。同じ号の月報には、星新一が、それとは反対に、「山川さんの作品は、その抑制がきき、しつとりとしたものが全篇にみなぎり、静かな余韻が読後に響く」との感想を寄せている。（夏と秋の間）

ショート・ショートという枠組みについて、「戦後の日本でコントを文学に高めた最初の作家」と、いち早く山川を評したのは、江藤淳の「文藝時評」（朝日新聞 昭40・2）で、小説の形式を「より自由にかつ完全に自己を表現している」とも指摘する。表現スタイルに注目すれば、山崎行太郎の「巧緻な仕掛けが施されてお

り、どんでん返し⁽¹⁾の結末が待っている。安直なフィクションが消え、徹底的な事実というフィクションへの集中が始まる⁽²⁾という「どんでん返し」⁽³⁾、或いは川本三郎の「オチの見事さで知られる傑作だが、それだけでは語れない悲しみがある」という「オチ」などに端的に示されている。が、注目されるのは、江藤の「自己表現」という指摘にちらりと覗く、シヨート・シヨートの〈内面性〉の重要な着眼である。これをさらに深く論じたのが金子昌夫であった。「自己を託する形式——山川方夫氏のシヨート・シヨートについて」⁽⁴⁾には、「シヨート・シヨートという作品形式によって、氏の端的な現実性というものを表現しようとした」あるいは「シヨート・シヨートの大部分は、精神の内面に惹起した風景をより以上複雑、多元的に結晶化させた」との指摘がある。この内面性への着目は勿論、金子独自のものではない。第一次戦後派と第三の新人達の世代に挟まれた山川たちの世代が、坂上弘などとともに、〈云ひたいことで胸が一杯になりながらも〉〈なかなかうまく表現しきれない、言葉がでてこない……「石の世代」と言われる〉〈赤塚行雄「いななくな 心の悍馬」〉や、「戦後派は外的にはなく論理的方法で、文学的現実を想像することに⁽⁵⁾なった」(小久保実「戦後派のイメージを追って」)などを金子は例に挙げて裏付けている。戦後文学における実存的思考がクローズアップされてきたのである。三好行雄は戦後文学について、第一次戦後派とその延長線上にあると思われる作家をひっくるめて、広義での戦後文学の見取図を、「概して実験小説的な性格がつよく、主題における実存的関心と形式における方法追求の二点」として共

通の特色を示す⁽⁵⁾。また、大久保典夫も「戦後派文学の輪郭」のなかで、その特徴として(1) 文体の変革 (2) 実存主義的な傾向 (3) 反政治主義を挙げている。平野謙もこのような志向を山川方夫を含む世代的な特徴として評価した⁽⁶⁾。

山川のシヨート・シヨートは、技法としての表現形式と、語られる自己の問題〈内容〉との緊密な関係性に意識的なものであった。どちらに比重があるかではない。単に読者を面白がらせるシヨート・シヨートとは違って、自己存在の意味を深く抉っていく技法として注目されなければならない。金子はまた、山川の作品の本質を〈事象の形象化〉という語で端的に説明した。これについては後述するが、私はこの論をさらに発展させて、「自己と風景との緊密な関係」という語を立てることで新たな問題に取り組みたい。「夏の葬列」のなかで特に私が注目したのは、めまぐるしく変転していく風景描写である。この点については、これまであまり論じられていないように思う。そこで、金子の〈事象〉という語を、より具体的に〈風景〉に特化して、さらに考察していく。

この小説に描かれた風景は、同じ風景(場所)が三つの時間軸によって展開される。また、一見「……である」かのようにリアルに描かれているが、風景にどんな言葉を与えたらよいか、作家は苦闘しているようである。シヨート・シヨートの命綱とも言える仕掛けのワザはこの小説の風景描写にある。技法のうまさよりも、自己の存在のありように展開していく意図を解き明かすには、変転する風景描写の分析が必要であろう。

さらに、風景描写と密接に関係する、もう一つの点をここで加えておきたい。それは、シヨート・シヨートの筋立てよりも、まるでストーリーを作っているように自在に変転する風景のみならず、〈思惟を表す言葉〉の多さである。まさに〈言葉群〉とも評すべき風景と思惟とに絡む言葉が自己のありようを語る。「夏の葬列」はまさに〈言葉〉の横溢、言葉そのものによるドラマであることがより明確になるであろう。

語る主体——内面化の道筋

まず、小説のあらずしを、先の山崎行太郎の文によってまとめよう。

海岸の小さな町の駅に下りて、彼は、しばらくものめずらしげにあたりを眺めていた。駅前風景はすっかり変っていた。彼は戦争の末期にいわゆる疎開児童としてこの町に三か月ほど住んでいた。今、彼は大学を出て就職し、一人前の出張帰りのサラリーマンとしてこの町にきている。

彼にはこの町に一つの苦しい思い出があった。空襲の中で、自分を助けに来てくれたヒロ子さんという女の子を突き飛ばしたことがあったからである。

彼は十数年前の傷をいやし、それから解放されることを願ってこの町に下りてみたのだが、逆に皮肉にも空襲で死んだヒロ子さんの母の葬列に出会って、その傷をますます深く刻み込まれることになる。あの時、つまり彼が突き飛ばした時、ヒロ

子さんは死んでいたのである。彼はゆつくりと駅の方角に足を向ける。もはや逃げ場所はないのだ、と思いながら。

このまとめでまず注目されるのは、主語の表記についてである。すべて三人称の「彼」にまとめられているが、小説はそうなっていない。冒頭のわずか7行ほどにある文中での「彼」は、微妙な存在である。「彼」は主人公というよりも、語り手であり、同時にその行動が外から眺められるような立場でもある。「彼」は演じる場面によって様々に変化していく。その「彼」が、登場するとすぐに一人称の「自分」と言い換えられ、次に「おれ」に変わっていく。この三人称から一人称へのすばやい変化は、内省化の流れを示すものだが、同時にこれらの言い換えは、その立場を指示するだけではない。語り手の視点をうちに向けた「自分」へと立場を変え、さらに「おれ」という、よりくだだけた喋り言葉を使って自己を表現していく。「彼」は駅前を歩いているうちに、「小学生の頃の自分」を思い出し、その自分がすぐに「おれは一度も……」と受け継がれて進んでいく。さらに、小学生時代の回想の場面になると「ぼく」になる。「おれ」と「ぼく」という喋り言葉は、幼児から成熟の時間を通して、両者の違いがわかるように言い換えられていく。三人称と一人称の対立を、このように細かく区分けしながら、内省化の道が出来上がっていったのである。「彼」という三人称語りの語が、そのような一人称にいちやく変っていったところにまず、作者の「言葉」へのこだわりが認められる。

また、この男には固有名詞がない。「彼」から「自分」になって、一気に内面化の形象化がなされた。山川の多くの小説に「私」という主語が使われているが、この小説では使われなかった。初めから一人称で語られる私小説とは違い、大きな主語の「彼」を機軸としてすぐに内面化によって行く流れがここに作られている。この言い換えについて、川名大は「濃密な自意識の語り」の魅力と評価し、「山月記」の李徴の自意識に重ねた。この自意識とどんでん返しの方法は、俳句の方法では不可能であることを対比しながら論じている。続けて「山川は自意識の語りだけでなく、構成や主人公を表す「私」「自分」「おれ」等の使い分けをしている」と指摘している。男の〈行為〉と〈内省〉との深いかわりが小説の最初にきちんと書かれていることが川名によっても確認される。それが俳句との違いで明らかにされたのだが、どんでん返しを据えた散文の方法とすただけでよいのであろうか。観念の言葉による思惟の流れをさらに深く見なければならぬのではないか。作者はまず、冒頭で語る主体を三人称から直ぐに内面性へと向け、それぞれの主体表現に工夫を凝らし、明確にそれらを〈差異化〉する「言葉」を呈示した。自意識を引き出すためには、このようにして、何が起るかとともに、起ったことを見つめる人間の位置を差異化することが求められたのである。

山川の他の短編でも、自己への拘りという共通したモチーフはいろいろな形をとっている。一人称の主語は、ある場合には、〈無数名の「ぼく」の楽しい道草〉(「遠い青空」昭32)、あるいは〈無数

の「ぼく」という一つの規格品を拒絶しようとしていた〉として、関口二郎という固有名詞を与え(「お守り」昭35)、家族のために老人を捨てる物語の「海岸公園」(昭36)では、すべて〈私〉で一貫させている。その意味で、「夏の葬列」の中の、この多様な主語の羅列は、作者の特別な自己の内面性への拘りにほかならない。

さらに、小説の流れを作る、現在、過去、そして再び現在という時間軸の新たな仕組みに眼を向けよう。これもまた〈自己の差異化〉に他ならない。山川が考えた差異化のための有効な語はどんなものであったか。「ぼくを彼らから区別するどんな根拠がある?」

ちがうのは名前だけじゃないですか?とあるのは「遠い青空」の会話であった。「夏の葬列」は名前を持たない一人称のさまざまなヴァリエーションによって意識的な差異化が試みられた。ここまで、私は〈差異化〉という語を使って山川の本質を捉えようとしてきた。主体表現に注目しながら、時間軸による差異化と相俟って出される多くの言葉にまず眼を向けたい。次に、主体が向き合う対象(風景)の変化に注目しながら論を進めよう。

風景への傾斜

初めにシヨート・シヨートの枠組みで考えたように、「夏の葬列」には長編小説のような細密描写は少なく、どんでん返しやオチの面白さに表現上の特徴があった。たとえば、二つの葬列という重大な事件を、偶然の出来事のように記しながら、実は二つの死を結ぶ必然の事件に仕立て、余計な情報はすべてカットして事態がスピー

ダイに進んでいく。事件は同じ舞台で起きた。しかも、同じ舞台が、三つの時間によって書き分けられていく。そこには作者の入念な計算が働いているのである。どんでん返しやオチを狙う前段階としての時間軸が設定された。最初は、この風景を眺めながら彼は一人で歩く、次にこの風景にうづくまって叫んだ、最後に彼は、この風景のなかに一人佇む。同じ場所、時を変え、それぞれの時の中で彼の行動が示される。そして、面白いのは、彼が何をしたかという経験よりも、同じ風景が彼にはどう見えたか。つまりどう自分とかわかったかが重要になることである。主体と風景との関わりに集中しながら性急に筆を進める作者は、偶然、同じ葬列の風景を眼にするという話の不自然さを考える余地さえなかった。

この小説のどんでん返しは、二つの葬列を数年後に見る偶然に重ねて、自らの罪を一旦は解放しながら、すぐ後に新たな死の事実を見せたところにある。そこに、この小説のモチーフがある。「夏の葬列」はこれまでどのように読まれてきたのか、それを大まかに次のようにまとめることができるであろうか。「少年が少女を死に追いやった罪が問題で、結局、彼はこの罪悪感から決して逃れることはできない。未来に向かつて、彼は〈痛み〉を抱えて生きねばならない。」戦後文学を捉える視座と見合うようにしてこのような解釈が生まれてきている。「遠い過去の出来事に対する罪悪感」⁽⁹⁾「彼の心のなかに原罪のような傷が、……一瞬のかげりのように」⁽¹⁰⁾などの指摘にもそれは明らかである。戦争末期に米軍の艦載機の機銃掃射を受けて死んだという疎開児童の話として、一人の少年が犯した行

為に具体化し、少年が罪悪感の呪縛から解放を求めた心境と、ついには逆に追い詰められてしまった心境とにまとめられてきた。言うまでもなく罪悪感は大きなモチーフである。が、ここで私は、簡単に罪の語で結論づけしないで、作家の拘わりをはっきりさせるために、風景にもっと細かく眼を向けたい。

金子の指摘にあった〈事象〉というよりも、より具体的な〈風景〉とは？ その重要なポイントはさまざまところに見出せる。作者は、彼の語りを通して囁目の風景として自然描写をしているのではない。頭の中で風景をあらたに再構成している。そこには、友を殺した自分の罪悪感というものにすっきり収束させられない何かがある。自分の中で受け止めた〈感じ〉というような曖昧なレベルではなく、眼にしたものをはっきりした形にして対象化しようとする意図が働いていると思える。自己にこだわる彼の眼は、自分を取り巻く世界との位置を測りながら、自分の前の風景を見、眼に見えるものを再構成している。(一人の自分)という存在の意味は確かに重い。その前提に立って、疎開児童のヒロ子さんという友の一人が「彼」に対置された。しかし、二人の関係は、山川が他の作品で多く描く男女の、異性との一対一の緊密な関係とは少し違っている。最後まで、彼の語りの中に彼女一人に向き合う彼からの呼びかけはない。ヒロさんは、人格を持つ一個の人間存在としてよりも、死の風景の中の少女、つまり一枚の構図のなかに位置されたものとして描かれている。そう考えれば、彼は、真の他者のいない世界に一人佇んでいるのだと言うことも出来る。最後の場面に書かれた〈痛

み)は人を死に追いやった罪悪感というだけでは済まされないものがある。(死に追いやったこと)というのも、細かく読むとそれほど単純ではない。この小説には、他人とのかかわりのなかで、彼が感じた自らのエゴイズムとか、罪の意識とかいったモラルとは違う何かがある。もともとこれは人情というものに正面から取り組んだ小説にはなっていない。メロドラマとは違って感情は極力抑えられている。それは、先の星新一の評にも明らかであった。人間よりも風景に重きがかかっていることを、まず確認しておきたい。

以上のことを踏まえて、ここで二つの問題を提起したい。第一は風景によって大事な(自己)の形象化がどのようになされているかについて。第二は、この小説の舞台となった湘南の小さな駅と周りの風景の描き方についてである。風景をスケッチする自己ではなく、風景を意識し、風景と真剣に向き合っている自己である。向き合っているとは、我々が、歩きながら普通に風景を見ている日常的な体験とは全く違う体験を意味する。その風景はまた、先述したように時間軸によって三つの場面に書き分けられており、それぞれが相互に違いを見せるように主張し合っている。私は、とりわけ、最後に描かれた風景が、最初ではなく最後に置かれたことに引く掛かる。書かれている最後の風景は、いかにも素朴な牧歌的な自然のように描かれているので、読者を緩やかにこの場所に誘い込むためならば、むしろ最初にある方が自然ではないか。しかし、何故、実際はそうなのではないのであろう。まずは、そのような疑問を手掛かりにして作者の風景との向き合い方を解明していく。

時系列によって書き分けられた風景とは、三つの(芋畑の風景)の次のような場面である。初めは、今立っている駅前から少し歩いて見た芋畑——葬列を眼にする今の場面。次はかつて見た葬列を回想する——銃撃を受けた過去の場面。最後は今、再び葬列を見て、二人の死を知り、その芋畑に佇む場面である。彼が自分が、その場所とどんなにかかりを持ったのかを、現在、過去、現在で語っており、初めと終わりを一致させて額縁のようなきれいな一つの枠組みの中に嵌め込んでいる。風景は変わらず、時間を変えろという問題は、風景を見る主体の内面的変化を示すから重要なのである。時間が主体の意識の変化を先鋭化させる。意味ある時系列を核として、変化する風景と関わる自己に眼を向けよう。

最初の風景

まず、最初の場面である。駅の名は記されず、「戦争末期の疎開児童として、この町に三ヶ月ほど住んで」と過去のこと書かれる。ここは東京近郊の町であり、東海道線の線路が走り、向こうに海があることなどの文から、作家の山川ゆかりの土地、二宮駅であることを読者にたやすく想像させる。この小説は、夢想された架空の世界のお話ではなく、戦争時のリアルな場所を指定しそこに重い現実を持ち込もうとしている。無名の彼(おれ)はたった一人で歩いている。懐かしさを表す語は全くない。好奇心目もない、彼の眼がその一帯の風景を次々と写しとっているような淡々とした文章が続いている。その眼差しは、よそ者、あるいは観光客のそれでもないこ

とがはっきりしている。十数年前に馴染んだ景色に重ねながら歩いていくからである。とは言え、それはどこか冷たさの漂う落ち着いた独特の眼でもあり、ある不思議な雰囲気も漂う。心情表現が極力抑えられていることによるのであろう。駅前の変化を「アーケードのついた明るいマーケット」とか、「舗装された道路」と書きながらも、人間、商店、目立つ建物などの、町らしい情景は何も記されない。矢継早に家並みを越えて芋畑に出た。まるで目当てのところ急に来たかのようにしてそこにやって来たのである。殆どノイズのない描写と言ってもよいであろう。細部はできるだけ削ぎ取られている。(両側にやや起伏のある畑地) (遠くに、かすかに海の音……。海は見えないが音で分かる) といった描写は、そこが、「彼」にとつて既知の場所であることを意味する。(なだらかな小丘の裾、ひよろ長い一本の松) (青々とした葉を打たせたひろい芋畑の向こうに) と急にものの形が示される。細密描写ではないが、遠さの感覚を生かした距離感のある、視覚でも捉えた絵画的な風景である。その芋畑は(濃緑の葉を重ねて)とか(青々とした葉を波うたせた)と、葉色を海に重ねており、波の音だけで葉と繋ぐ比喩も使われる。つまり、ありのままを見てとつた写生的な景色とは違い、既知の風景をここに重ねてこの風景に意味を持たせようとする文である。しかも、空と海と一本の松と丘の下に広がった芋畑は、まるで緑の色彩と形をもつた一枚の絵の構図そのものである。言い換えれば、ドラマを待ち受ける芝居の書き割りの風景のようでもある。舞台効果を演出するように感じられるこの風景こそ、次に現われる

葬列との出会いのために下準備されていた風景であった。

久し振りに訪れた場所は、自然の豊かさを感じさせる牧歌的な風景ではない。親しみを以つて眺められた対象ではなく、どちらかと言えば、何かを確かめるような眼で、どこか自分を抑制しているような態度でその景色を眺めている。構図的な形と色彩だけで、ごつごつした本来の自然の醜悪さや息吹など全く感じられない。人為的に削ぎ落とされたような無機的な雰囲気全体に漂っている。リアルという感じさせない対象の中に彼は一人佇んでいる。つまり、ここに認められるのは、風景と自己の(距離感)である。「夏の葬列」を距離感で説明したのは川本三郎である。川本は、「待っている女」「赤い手帖」「夏の葬列」の三作品に対して、「三つとも語り手は対象に対して距離を持っている。自分は出来事に参加することはない。……オチが見事であればあるほど結局は自分は見えない人ではない。……山川方夫はいわば「距離の人」だったといえる」、あるいは金子昌夫が「何故、山川方夫の文学が『内的な『距離化』を保ち得た文学だといえるのか』にある通りである。山川の交友関係の中から、生身の山川への証言として、谷川俊太郎の距離感や、曾野綾子の都会人と見る山川観、高橋昌夫の眼などを挙げることもできる。つまり、最初の風景描写から見える風景と自己とのかかわりとは、無機的な描かれ方による、彼と風景との距離感の存在であるとと言えるであろう。

第二の風景

次の風景はどうであろう。ここは、小説のクライマックスともなる重要な場面である。昔、彼が葬列を見た時、この場所で艦載機の機銃掃射に巻き込まれた回想の芋畑である。そこで彼は、自らの命の危険と、ヒロ子さんの死とに遭遇した。芋畑は、体を隠し命を守る地面であった。特にここで強調されているのは、緑の色の強烈さである。ヒロ子さんの白を際立たせる危険な葉の緑、比喻された海の色の強さである。先に述べたように、この小説は心情表現が全体に抑えられているように見えたが、第二の場面では〈ぼく〉の恐怖心が、この場面だけでストレートに表現されている。あざやかな色彩を強調しながら視界は狭まり、風景と自分との距離が最も近づいた芋畑になって、第一の風景が示した距離感とは大きくずれていく。この小説にあまり心情が書き込まれていないのは何故であろう。

第一の場面では〈嬉しい〉とか〈悲しい〉といった心情を表す形容詞は全く使われていなかった。理性を強調するためなのか。その代わりと言ってもよいのであろうか、感情は身体表現によって伝えられている。そういえば、小説の初めで、葬列を眼にした時にも、すでに身体表現が使われていた。「茫然と口をあけて、彼は、しばらく呼吸することを忘れていた」とあった。身体表現だけで伝わる驚きが、〈呼吸〉に端的に示されている。この第二の場面の「彼は口がきけなかった。全身が硬直して、目にはヒロ子さんの服の白さだけが、あざやかに映っていた」こと、「彼は狂ったような声で叫ん

だ」こと、そして、ヒロ子さんの死を確かめないで、「彼は彼女のその後を聞かずにこの町を去った」などの表現はすべてこのような表現方法によっている。彼の行為（身体を動かすこと）だけで、抑えられていたその恐怖の心情がおのずと伝わってくる。この場面では特にこのような身体表現が目立っている。同時に、面白いことには、心情を抑える理性とは裏腹に、頭の中のどこかが壊れてしまっているような文、晦渋とも言える文章が入り込んでいる。なにか辻褃の合わないこうした錯綜した流れ、このような混乱が文章の中に認められる。これは、何を意味するのであろう。

第二の場面のヒロ子さんの死について、彼がヒロ子さんを突き飛ばしたため殺された、これまでは解釈されていた。山崎の文に端的に述べられていたとおりである。が、金子昌夫の、それとは少し違った独特の視点をもとに、考えてみよう。金子は次のように説明する。¹⁶⁾

マンジュウを呉れるかも知れぬというので、二人は葬列のあとを追いかける。その時敵の艦載機の襲撃を受け、彼を助けようとした少女を、彼は少年特有の羞恥心から突き飛ばし、そこに銃弾が飛来して、少女は重症を負う。その生死も確かめぬまま彼は帰京してしまうのである。

〈突き飛ばし〉についてはいいとして、その理由が問題である。ここで言われる〈少年特有の羞恥心〉とはどんなことなのか。本文の「目立っちゃやうじゃないか」は少年の死の恐怖の言葉であると読めるところである。死の恐怖であって羞恥心ではないと。では、金

子の羞恥心という根拠はどこにあるのか。その前の本文の「突然、視野に大きく白いものが入ってきて、やわらかい重いものが彼をおさえつけた」こと、「真つ青なヒロ子さんが、深い呼吸でいった」と続く二文に金子はこだわったのであろうか。少年の感覚が敏感にキャッチした異性への意識、突然垣間見せた少年のセクシユアルな感覚をここに受取ることには確かにできる。恐怖心だけではない、そのような瞬間の感覚が挟み込まれていることは看過できない。死の恐怖の中に、きらりと入り込んだ異性への意識を金子は掘り出している。銃撃の場面には、このようにさまざまな断片がテクストのよ

うに織り込まれている。さらに、この場でのヒロ子さんの死の描き方について細かく辿ってみたい。(〈突き飛ばし、そこに銃弾が飛来して、重症を負う〉とまとめられた山崎の文を再び手掛かりにしよう。文中にある「突き飛ばした」は、初めに「彼は全身の力で突き飛ばした」とあり、次に、「彼の手で仰向けに突きとばされたヒロ子さんがまるでゴムマリのようにはずんで空中に浮くのを見た」と書かれている。これはどういうことか。年下の小学生の彼が、〈大柄な〉ヒロ子さんを手で突き飛ばすということが実際にあるだろうか。ゴムマリのようにはずむほどに? そして、空中に浮いたところで銃弾を受けたとあるのも、そのまま納得できることであらうか。この事実をすっきり納得するのはやはり難しい。ここは、彼の視覚が捉えた映像と記憶の混乱のゆえであると判断せざるを得ないような難解なところである。場面は錯綜している。全体をきちんと俯瞰した者の筆ではない。彼

は地面に伏せていたのである。銃撃によって肉弾が空に舞い上がるということならありうる。爆風と砂埃の舞い上がった場面のようには描かれているからである。恐怖で眼を開けていられなかった彼には、白い断片だけが見えたのであろうか。白い服のヒロ子さんが舞い上がった映像のように書き込まれているが、銃撃を時間差で正確に把握ができるような状況ではなかった筈である。問題は、手で突き飛ばしたとわざわざ書き込んでいること、それが断片の記憶のようになっていることに意味があるのだ。新たに、彼の錯綜した記憶の痕跡として書きとめられたものになってしまったということではないか。かの羞恥心と同じく、一瞬の光景が次々に書き留められた。錯綜する二セの(?)記憶のなかで、その時、彼は自分がヒロ子さんを殺したと思ったこと、しかし、それを確かめるのが怖くて、そのまま逃げ帰ったことにした、というように小説は書かれた。ここで彼は〈錯乱〉という語はあえて使っていない。直ぐにこれまでのことを打ち消すことを避けている。その代わりに、このあとすぐ続けて、〈眩暈〉という語を持ち込んで繋いだことが重要なのである。夏の暑い日の混乱をこの言葉でイメージさせて強調した。川本三郎はこの場面を、「日ざしが強ければ強いほど、「彼」が垣間見た葬列は一篇の白昼夢ではなかったかと言う幻想性すら帯びてくる」と述べて「もう一つの現実を書いている」としている。葬列も幻影であると同様に説明している。たとえば「方丈記私記」の中で、東京大空襲のときの心境を「真空」という語で語ったのは、堀田善衛である。見ることなど出来なかった、感情すら無かったという事実が

その言葉で語られた。「銃撃のしたに突きとばしたあの夏、殺人をおかしたのである」とは、数年を経てから、彼が自らを自覚し説明した文である。このような言葉の呈示、それが本当に事実であるかどうかではない。混乱の痕跡として書き留められたのである。

先走って言えば、このように第二の場面の錯乱は、第三の場面の理性的な言葉に引き継がれていくことになる。〈責任〉という言葉が突然出され、頭の中の動きを表すような文章がそこから突つ走り始める。自らの〈責任〉を問うようにして文章が新たな組み立てを始める。小説はここから急速に彼の脳裏の動きへと展開する。この頭で考えられた〈言葉〉が錯乱のあとに整然とした形で語られていく一つの変化である。小説の真のモチーフは、このようにして次の場面に入っていくことになる。山川が打ち出し、操る〈言葉〉は、それぞれの局面で有効な言葉として光が当たる。風景の変化に連動して語る言葉は、言葉自体も形を変えながら本質に迫っていくことになることを先に呈示しておく。ともあれ第二の場面をまとめておこう。

緑の芋畑は、白を引き出す死の喩ともなるべき芋畑に変わったが、ここでは創られた空間というイメージはなく、リアルな風景に彼が最も近づいた実際の場面のようには書かれていた。しかし、見開いた眼がとらえるこの空間としての景色は、恐怖を体感させる対象としての風景でもあった。次の結末部分にどのように照応していくのであろうか。自然の中の多くの物が切り捨てられ選び抜かれて、芋畑の色彩の対置を際立たせた第二の場面が、このようにして次の風景

の変化に繋がっていくのである。

最後の風景

時間は再び現在に戻る。今、彼はあの時と同じような葬列を見、柩の上の写真を見て、殺人の罪が消えて解放された欲びを感じたものの、すぐに子供達からヒロ子さんとその母の死を知らされた。どんでん返しである。彼は、同じ風景の中に一人佇む。逃げ場所はないのだと思い、心の痛みをずっと抱えて生きていくしかないという静かな決意が語られるが、その時、この風景はどのように描かれているか。このどんでん返しとは、彼の心の中の解放が再び呪縛に戻ったことだが、その心境を示す言葉が非常に重要になる。それに続けて描かれた風景描写をまず見ておこう。

風が騒ぎ、芋の葉の匂いがする。よく晴れた空が青く、太陽は相変わらず眩しかった。海の音が耳にもどってくる。汽車が、単調な車輪の響きを立て、線路を走って行く。

この景色は、まさに、ナイーヴな感覚を以って、あたりの自然を体感しているものになっているようである。自然の命をじかに感じとり、これまでにはなかった風景との親しい対話が示されている。まさに親和力であるのか。ここでのこれは何を意味するのか。翻って考えれば、自らの罪を最後に認識した自分が、ここで沈黙してしまい、周りの景色も目に入らず、虚無的になって、重く沈潜してしまふというような結末もありえたのではないか。しかし、この結末はその逆になっている。第一の場面の距離感、第二の場面の心情表

現の複雑な形、そして、最後にこのようなみずみずしいとも言える牧歌的な自然の転回になったのは何故か。二つの死に直面した後にこのような風景の叙述である。これまでの風景とはどこか違うような抒情性は確かに感じられるが、これまでの流れとは全く違った、リリカルな詩情のようなものは感じられない。新たな呪縛を感じた彼が、ここで、このような景色との対話を経験するとしたことを、どう説明すればよいのか。ここで必要なことは、彼が二つの死に向き合ったことと、生きようと決意したことが、風景の内面化の道筋をつけていることである。素朴な田園風景の描写が急にここに出てくるわけではない。その手掛かりこそ、山川の駆使する多くの言葉の変化の中にある。〈言葉〉の問題をさらに発展させよう。

二つの会話

ここで、この小説で用いられた会話の言葉に注目したい。小説中のリアルな言葉、日常的な言葉はどこで使われているか。

第二の場面の機銃掃射の場面での彼とヒロ子さんの会話はどのようなものであった。子供同士の自然なものであり、写実的なものである。都会のそれとは違う葬列のスタイルをめぐる会話も、葬式マンジュウを貰うために走って行く子供の競争心も自然である。会話を以てするリアリティーに彩られて、この場面の景色は作り事とは思えないリアルなものになっていた。一人称に〈ぼく〉が使われたこと、また、「いやだよ」も端的な証拠であり、会話によって恐怖心がストレートに語られていた。まさに生き生きとした会話文

の効果であった。

一方、第三の場面の葬列を見る子供達との会話はどうか。彼と子供達の会話はリアルなものになっているか。この会話は、ある目的に向かって、大事なことだけをやりとりした、やや不自然なものに感じられる。質問に対する答という応答の形で、早いテンポで答が導かれている。有頂天になっていた彼の質問は、最後に子供達の容赦ない答によって真実が明らかにされる。ヒロ子さんの死と、母親の死、という予想もなかった答がそこで引き出された。子供達との会話に不自然な雰囲気があるのは、子供同士の会話に普通にありがちなノイズというものが全くなく、まるで、子供達は既知の事柄を、問いに従ってすらすらと応えているからである。次々に畳み掛けられる彼の問いによどみなく答えていく子供達。そして彼は浅はかな有頂天を叩きのめされる。ある目的を性急に表徴化したこの会話には、第二の場面とは全く違う作為が強く感じられる。この場面の前後で作者がとらわれていたのは、自分の思いを的確に示すべき言葉であった。日常的な会話の言葉になっていないのは、既にその前から彼の頭はある思いに捉われていた。彼は懸命に言葉を探している。今の自分を肯定することを可能にする明確な言葉を。欲しいのは言葉であった。日常感覚的な言葉が押しつけられ、観念を示す言葉の模索が始まっていた。先に述べた〈眩暈〉が、その始まりであった。

観念の言葉から沈黙へ

「夏の葬列」はショート・ショートの技巧によつてオチを狙つた意図的なフィクションである。二つの葬列、偶然の重なりもさることながら、小説表現のなかでの会話などに見られた不自然さは、極を見ての子供達との会話に表われていた。子供との会話から筋に關係のない雑音がすべてカットされて、二つの死が提示されたことはすでに見た通りである。子供達はあたかも狂言回しの役者か、操り人形のようにしてその場に登場し、話がスピーディに進められた。第二の場面の会話だけが例外的にリアルなものであつたのであり、ほかのところでは心情を抑えたのも、身体表現によるものも、実は逆説的に心情を見せる手の込んだ方法であり、作者の意識的な表現であることを確認してきた。

そのような山川の心情表現の抑制に対応するかのようにして、最後の第三の場面では、彼は内省の世界に入つて行き、そこであらたな模索が始まつた。リアルな現実を写す言葉ではなく、思惟、思考をあらわす抽象的な観念の語が、急遽、勢いを以つて語り始められる。思いはすべて漢字で、つまり漢語が用いられたのである。自分とは人殺しではなかつたと思つたとき、「おれの責任」とはいえない、「直接の責任はない」「全くの無罪」「幻影に過ぎなかつた」「おれの妄想」「おれの悪夢」そしてそれらを「奇妙な欲ひ」（形容詞ではなく転成された名詞を用いて観念化させる）のなかに含ませた。「うれしかった」とか「よかつた」ではない。観念をあらわす抽象語を使つ

て自分を武装していくのである。次々に呈示されたこれらの饒舌な言葉は、「青空のような幸福」や「有頂天」というこれもまた漢語を使った比喩へと発展し、抑制された心情表現と対等に互り合っているようでもある。このように、悦に入つて饒舌に漢語を語つて自分を肯定した主体は、直後に、二つの死という重い事実を知らされる。しかも、〈死〉もまた〈沈黙〉として、同じように漢語で表現されている。ここにだけ極端に集められた、観念的な語の群れ。その狙いは、〈死〉を沈黙と表現したことと深く関わっているのである。喜んだ彼が饒舌になつたことに真つ向から対立するように、〈沈黙〉が呈示され、自分を喜ばせた溢れるばかりの言葉を一瞬にして打ち砕くような重い言葉が差し出された。つまり、言葉によつて自分をガードすることが出来ると目論んだ彼は、ここで重い死の事実を突きつけられたことになる。初めて言葉の浮薄さ、さらに自らの浮薄さに気付いたということではないのか。言葉に對立するものもまた言葉であるという皮肉。彼は言葉によつて確実に自己を捉えよう、肯定しようとする苦心した挙句、逆に沈黙によつてそれまでの価値ある言葉を壊されたことになる。そこに佇む自分自身をあらためて捉えなおして行かねばならないことになるのである。

純粹空間の中の自己

まさにここで、最後の風景描写が生きてくる。〈死〉から〈命〉へと飛躍する風景。これが単なる牧歌的な田園風景である筈はない。風景に触発されて変化する自己のありようがこのような変化の中に

置かれる。自分が、まわりの風景に急に〈命〉を感じたような風景描写であるが、正しくは、ヒトの〈死〉を受け止めたことで、あたりに風景に命を感じることができたと言わなければならない。言い換えれば、自己の変化が、風景の見え方を変えたのである。青い空も、海も、芋畑も、死に向き合った後に対象化された時、あらたに命を感じ取る風景に変わった。そのような風景と対峙する自己の変化とは、これまで無自覚に存在していた自己が、外界と深く関わり始める新たな経験をも意味する。あるいはより主体的な生き方を模索する自分の変化とも言い換えられる。無自覚な存在から意識的な自己に、まさに実存する自己がこのようにして語られる。命を持った風景と対峙する自己の新たな発見と認識が生まれたのである。

〈実存〉という語をここでさらに深めていきたい。田久保英夫は、山川がサルトルに関わった実存主義に触れて、山川の作品の〈海の香〉について述べている。¹⁸⁾「海は山川のリリックな味を添えているが、またそれ以上に、彼が海を〈実存的〉に捉えようとした」あるいは、奥野健男は、「人間は究極的には孤独であり、みな死に向かっているのだ。その実存の発見から作者はいつも死を覚悟して生きていく。死の中に生を見ている。いや生の中に不滅の死を見つめ、死の予兆の中に生きている」と述べる。¹⁹⁾どちらも〈死〉をキーワードにして〈実存〉を引き出しているが、山川において独特なことは、特に〈空〉や〈海〉に向き合う体験を、〈死〉の体験に重ねていることである。戦後文学の〈実存〉的なあり方の一つの説明になる。山川の作品で注目された〈海〉から具体的なことが見えてくる。

エッセイの「海を見る」(『灯』昭42・10)にも、湘南の海への親近感が「センチメンタル・ヴァリユウからだけからではない。……海をごく身近に感じている」こと、とにかく「一人きりの自分」を回復するための、「生理的な必要」であること、「死」を「生」に転化する触媒のような物としての海」などと書いている。山川は「一人きりの自分」を強調し自然とのかかわりに触れている。そう考えると「夏の葬列」の最後の自然は、あたかも牧歌的な田園風景のようでありながら、実はニュアンスを異にしており、澄み切った青空、海、畑の映像のなかの消えない記憶が引き寄せられて、自然の力を借りて自らを解剖した対象にしていると云わねばならない。ということは、ここに見える風景は、思惟によって表現された風景(世界)になっている。自己にとつて意味ある風景とされるものとは、我々の周りにあるそのままの自然とは違う。目の前にする自然が、頭の中で思惟され、創造され、再構成されたものになるのだ。私はここでそれを「純粹空間」という語で表現してみたい。もしくは「絶対空間」とも言えようか。この創られた空間ということを理解するために、高木敏子の「ガラスのうさぎ」の文を挙げて照らし合わせてみよう。高木は、昭和20年8月5日に、同じ二宮で、機銃掃射の射撃によって死んだ父のことをここに書いている。父の死を知ったあと、一人で海に行った(わたし)は次のように書かれる。

思いっきり泣きたい。そうだ、海へ行けば泣ける。

夜の海は静かで、波音だけが聞こえていました。海も空も真っ暗で、この世のものではないかのようでした。海を見ながら泣

いているうちに、一步、二歩と足が自然に海に向かっていきました。その時いきなり大波がわたしに襲いかかり、波の中でわたしは転んでしまいました。わたしははっとしました。あのまます足を進めていたら——。親が大波となつてわたしを助けに来てくれたのかもしれない。

わたしは、すぐに起き上がりました。お父さんをお骨にし、それを妙寿寺までもつていかなければならない。兄達は死んでしまったか、生きているのかわからない。わたしにはお父さんのお骨をお寺に納める責任がある。死ぬわけにはいかないと思ひました。

これは、すべて実体験を基にして書かれている。自分と風景が対峙しているのではない。波に囲まれて感じ取った自分のナイーヴな感覚で受け止めたありのままの風景である。が、「夏の葬列」はこのような風景ではない。余計なものは削ぎ落とされて、彼の頭の中で再構成された風景が現前する。この創られた清浄な空間に対して、「純粹空間」と名づけたのである。自然に存在する風景がどれほど美しくとも、純粹空間とは言わない。純粹空間とは実在のものとは違う、脳裏に思ひ描かれた空間を意味するものである。たった一人ですばらしい空や海を見ている時、ありのままの風景を見て感傷に浸るのとは違う思いを彼は抱いている。余計なものが排除され、ほかの誰もいない空間に一人佇んだ時、そこでは何かを感じるのではなく、考え、思惟しているのである。何を考えるのであろうか。現実の風景を見ながら、澄み切った空がきれいだと感じるのではない。

ヒトの死に向き合ったこと、それを形而上的な体験として捉え返すのである。自然を前にして、清浄さの中で死と生が意識される体験である。山川は、言葉を捜しながら観念世界を通過させた後、あらたにつかんだ思いを、逆に目前の牧歌的な風景として表現した。そこに風景の再構成の意図がはっきり読み取れるのである。

山川は、「その一年」という小説を『文学界』（昭33・8）に載せている。その中に「夏の葬列」にびつたり重なる発想がある。

自分が完全に単独の存在でしかない事実のままに動きうる状況は、恐怖のそれであるとともにどこか彼の夢の世界にも似ていた。それは青空が地上に降りてきたみたいに、清潔で、眩しく、

正確に人びとがそれぞれ単独であること以外にありえない。純粹な世界なのだ。

青空が（純粹な世界）と表現されていたのである。また、山川が昭和32年に「日々の死」を書いた時、平野謙は「青春とは日々の死にほかならぬと自己告発することで辛うじて生に耐えている」と本の帯に評を載せた²⁰。山川の死生観が青春のなかに位置づけられたものだが、「夏の葬列」については特に、より具体的な景色を使つて抽象的な世界を描いたショート・ショートになったのである。

これまで見てきたように、小説には彼の罪意識が書かれているようだが、自分だけ助かろうとしたエゴイズムの罪を問題にしたのではなく、良心の呵責といったモラルに収斂されるようなこともなかった。自己の存在のありようを、周りの世界、もしくは外界と自己との関わりの中から明らかにしていったのである。エッセイの

「海を見る」と同じく、「夏の葬列」の最後の風景は、海、空、風、畑、線路であり、最後を飾るに相応しい清浄な世界である。(澄み切った)世界にたった一人で佇んでいるのは偶然の出来事ではない。あたかも偶然で自然な出来事のように見せながら、本当は創られた世界、まさに「純粹空間」に佇んでいるのである。

それをさらに、金子昌夫の文によっても確認することができる。⁽²¹⁾先に述べたように、金子は山川の作品から、観念の探求を察知し、「事象の形象化への模索」と評価していた。作家の「青春」を、想像の世界で具象化する唯一の手段として、〈海〉や〈空〉や〈街〉が使われ、それらを培養している土壌が彼の湘南の〈海〉であり、〈空〉であり、〈松林〉としたのであると金子は説明する。山川の実存的なありかたにも言及しているのだが、この箇所では山川の青春期の彼の虚無として強調している。私は〈形象化〉という点を援用しながら、変化していく風景の描写にスライドし、最後に到達した山川の自己の内面の発見と、外界との実存的なかわりを見ようとした。それに沿うようにして、山川の具体的な手立てを、観念的な言葉の樹立から、沈黙との対話へと進んだ心の軌跡として読み取ってきた。風景描写の違いは、それと緊密にかかわった自己の内面の変化との運動に他ならない。

おわりに

最後に、山川の描く自己について述べておきたい。堀江敏幸が山川の「ある週末」と村上春樹の「土の中の彼女の小さな犬」を比較

して、二人の自己の捉え方の違いを論じている。⁽²²⁾村上のそれを〈私があるのか無いのか自他の境界が曖昧になり始めた八十年代の村上の立ち位置〉と時代状況で説明し、山川については〈自分をことごとん追いつめ、僕がいらないと言わしめる山川の張りつめた孤独の相貌〉とその特徴を述べている。どちらも、自己をどう掴むのかという共通の問題で結び付けようとしたものだが、「夏の葬列」に限って言えば、山川は一人で外界と積極的に関わっていく自己を造型しており、孤独な一人でさええないように思う。感情を核とせず、根底にあるのは形而上的な問題意識であり、距離をもつて他者を眺め、さらに意識的なかかわりを以って保たれる関係性である。確固たる自己が存在しているようにも思える。彼が一人で歩くのは、自ら意識的に選んだことであり、一人で風景と向き合うのは、彼を変えることを可能にする絶好の機会であるとの認識があつたからである。山川の小説理解に当たってこれまでも〈孤独〉を基本とする解釈は多くある。江藤淳も、金子昌夫も、高橋昌男もこれを指摘する。しかし、「夏の葬列」に対して多く述べられてきたそのような〈青春〉の、あるいは〈孤独の風貌〉とは違って、一人であることを意識的に選び取って手に入れた外界との関係性を描こうとしたのではないか。一人とは見るための距離を作るためであった。しかも、そのような意識がストレートに出されず、シヨート・シヨートの手法によって、面白い読み物にされたのである。私は山川の技のなかに、〈出来事に距離をつくって〉それを〈寓意〉に仕立て上げた力を感

じる。彼がサルトルについて書いたエッセイに、「人間の関係または葛藤のそれではなく一人の人間の中に発見された状況のドラマがある」とある。サルトルに対しては、抽象的な語で「状況」と記した山川は、自己の創作では、それを自己の関わる客体として見事に具体化した。観念で打ち立てた純粹空間をうちに秘めて、客体化された風景の描写を実行したのである。

- 注1 「山川方夫とシュートシュート」(山川方夫全集 冬樹社) 月報 第三号 昭44・9)
- 2 「夏の葬列」(集英社文庫 解説 平3・5)
- 3 「私の山川方夫体験」(山川方夫全集 四卷) 月報 4 筑摩書房 平12・5)
- 4 「東京放送劇団公演 文学と演劇の結合その2 山川方夫の夕べパンフレット 昭47・6」のち「蒼穹と共生」(書林堂所収 平11・6)
- 5 「日本の近代文学」(塙新書 昭47・7)
- 6 「近代日本文学史 三好行雄編」(有斐閣 昭50・7)
- 7 初版本「日々之死」(昭32)(本の帯に「空襲から敗戦をへて血のメーデー、破防法へと変転する時代に、少年から青年になった主人公は、青春とは日々の死にほかならぬと自己告発する」とある。
- 8 「全集二巻」月報 2 筑摩書房 平12・6
- 9 山崎行太郎 注2に同じ
- 10 川本三郎「私の山川方夫体験」(全集 月報 1 筑摩書房 平12・5)
- 11 注10に同じ
- 12 解説「山川方夫全集 第2巻」(冬樹社 昭44・5)
- 13 「山川さん」(冬樹社版 全集五巻 月報)に「山川さんとは、何か或る距離をおいてつき合っていたような気がする。その距離が一带何だったのかはよく分からない」とある。

- 14 「解説」(冬樹社版 四巻)
- 15 「山川さんにおける「死」」(冬樹社版 五巻 月報 5)に「自分と他との関わり合いを成り立たせるのは……体裁をつくらうマナーにほかならぬ」とある。

- 16 「山川方夫論」(「審美」第6号 昭42・5のち「蒼穹と共生」所収)
- 17 「鑑賞——一瞬のかげり」(集英社文庫解説)
- 18 「全集 冬樹社版 月報 第1号」(昭44・6)
- 19 注18に同じ
- 20 注7に同じ
- 21 注12に同じ
- 22 「ふたつの週末」(全集 筑摩版 月報 7 平12・11)
- 23 「サルトルとの出逢い」(サルトル・アラゴン・世界文学全集 第46巻 月報) (河出書房 昭37・12)

本文の引用は全集 冬樹社版 全5巻 (昭44・6から45・7) による。傍線はすべて筆者による。

(すぎい・かずこ 本学非常勤講師)