

寓話の中の変容 —— 戦後短篇管見 ——

木村小夜

目次

序 繰り返しと因果の反転

— アンデルセン『絵のない絵本』から —

一 反転する因果

— 三島由紀夫「サーカス」 —

二 連鎖する変形

— 安部公房「手」 —

三 模倣することの畏

— 石川淳「灰色のマント」 —

四 繰り返しへの予感

— 吉行淳之介「童謡」 —

序 繰り返しと因果の反転

— アンデルセン『絵のない絵本』から —

大きな劇場で新人俳優の初舞台があった。しかし、彼は才能がないということ、観客に口笛を吹かれ、舞台を追われてきた。部屋に戻った男は自殺を考えていたが、鏡に向かって目を半ば閉じたりしている。自分の死姿が美しいかどうか気がなるのだ。痛ましく泣いていた彼だが、泣くだけ泣くと自殺などはしないも

のだ、とこれを眺めていた月は言う。そして一年後、旅回りの一座の小さな劇場の舞台で、彼は再び同じように見物人の口笛で追い立てられてきた。彼は微笑んでいた。そして、今度は本当に自殺してしまう。彼の葬られた墓地の片隅は決して顧みられることがなかった。

これは、アンデルセン (H.C.Andersen) の掌篇作品集『絵のない絵本』(Billedbog uden Billeder, 1839) 中の「第十九夜」の概略である。わずか二頁ばかりのこの一篇は寓話や童話といったジャンルを越えて、物語の因果や繰り返しということについて示唆を与えてくれる。戦後日本の寓話的な短篇数篇の解説を試みる前に、これへの解釈をもって序としたい。

俳優が観客に口笛で舞台を追われる、という同じ事態の繰り返しには、大きな劇場から場末の劇場へという場の移動が伴い、後者では自殺に至る。これだけを抽出すれば、この話は、才能のない役者が落魄の果てに不幸な結末を迎える、ということに収束してしまう。もちろん、自殺という結末は、行きどころをなくしていく男の苦悩の深化を語るものだろう。が、変化しているのは、

劇場の規模や自殺したか否かだけではない。この話における繰り返しの中のずれとして見逃してならないのは、口笛で追われた後の男の様子、つまり前半の「涙」と後半の「微笑」という苦しみの表れ方の差異である。

前半でも男は自殺を考えていたが、同時に鏡に自身を映し、自らを嘆いている。苦しみの只中にも鏡に自身を映すほどの役者魂が彼にはあった、と読めるようには、ここは描かれていない。作品集、一貫して超越的な視点に立つ月は、男のこのふるまいを「人間というものは、不幸のどんぞこにいる時でも、たいそう見えをはるるがあるものです。」「人間は、思いきり泣きあかしてしまおうと、自殺などはしないものです。」と、普遍的な「人間」の姿として冷徹に観察する。そうした「涙」が「微笑」へと変容するありかたは単なる身振りではなく、彼の本質的変化に関わるものであるはずだ。

この苦悩の形の変化を、もう一つの変化である劇場の規模と結びつけてみよう。一読すれば読み手は当然のように、舞台での失敗が原因となってその後の彼の苦悩の姿に結果する、と考える。もちろん時間の流れとしてはそうなのだが、これを逆転させ、むしろそのように苦悩する男だったからこそ、観客達にそのように評価された、と考えることも可能である。つまり、「芸術の国」の観客達は彼を、苦悩の形を泣くことや死姿の美しさでしかイメージ出来ないレベルの、いわゆる大根役者と見抜き、それにふさわしい評価を先取りして下していたのではなかったか。「新しい俳優の初舞台」に関心を持って観客が「いっぱい」になるほどにこ

の国は「芸術」に理解があった、という叙述がそれを裏づける。

一方、これとは対照的な場末の劇場の「なさけない見物人」達は恐らく、本当の苦悩が「涙」ではなくむしろ「微笑」を生ぜしめるところにまで行き着くことに思い至らないような客、少なくとも演劇にそのようなレベルを求めない観客達だったのであろう。

この俳優は下積みの苦労を重ねる中で、人間の感情とその表出の間にある微妙な空隙やずれをも少なからず理解するようになっていた。彼自身が体験したように、「不幸のどんぞこ」でさえ人間は「見え」をはり、「泣きあか」すこともカタルシスを伴う。そうやって人は自らを防衛し、不器用でありながらも人間的に生きていこうとするのである。彼は一年間で俳優として幾分かは成長していたはずなのだが、皮肉なことに、今度は、そうした彼の芝居を見る観客達の目があまりに通俗的・大衆的であった。彼等は、涙や痛ましい嘆きといったわかりやすくパターン化された表現でしか人間の苦悩を理解出来なかったに違いない。

こう読んでくると、もしこの二つの場が入れ替わって男に与えられていたならば、という想像を禁じえない。誰にも忘れ去られ、葬り去られてしまう、とは、評価されるべき時に評価されなかったということに他ならず、それこそが男の不幸の内実であった。

作品を読み解くとは、作中に生起した事実にとどのような根拠や必然性があるかを見出すことでもある。それを、物語の中に因果の構造を発見すること、と言い換えることも可能だ。物語が長いほど大小様々な因果が錯綜するだろうし、入れ子になることもあ

ろう。それらの中で最も重要な因果のありかを見定めることが、恐らく作品全体の読みを決定する。今見たように因果が見た目と逆になりえたり、よじれたり、或いは円環をなすような場合もあり、因果関係の発見自体が容易でないからこそ、それは読み解くと呼ばれる作業になる。

とりわけ、作中に生じる同じ形の繰り返しは、そうした因果の実相を発見させる手がかりとなる。なぜなら、繰り返しとは大抵の場合、繰り返しそれ自体に意味があるというよりも、その中はずれを伴うことによって事態の変化をあらわにし、なぜそうなったのか、という問いに読み手の目を向けさせるからである。しかも、その変化の理由が作中人物の自覚や語り手のコメントによる明示とは別に、作品の必然性として用意され、作品の構造としてその変化が組み込まれている場合も多く、直接言及されるとは限らない。寓話や童話ならば尚更、それらが隠蔽されている可能性は高い。

ここで取り上げる短篇はいずれも多分に寓話的であり、それぞれ、繰り返しの中のずれが変化のより本質的な性格をあらわにしてい、事実が積み重ねられていくことでそれが一度限りの場合とは質的に違った変化をつくり出していき、という観点から読めるものである。尤も、このような点に着目すべき作品が他にも無数にあることは言うまでもなく、ここでの四篇もさしあたり恣意的に取り出した具体例、という以上の意味ではない。

作品の発表順に論じていくが、概観するならば、「手」「灰色のmant」では、戦後の問題を直接題材としている。前者は戦後

の価値観の変動とその内実を繰り返される変容が生むよじれによって示し、後者では戦争体験を引きずる主人公の模倣行為の意味とその顛末に焦点が当てられる。他方、「サーカス」「童謡」では、戦後の主題は見られないが、因果の反転や繰り返しの構図を通して主人公の転機や変化の本質が見えてくるモデルケースとして、解釈を試みた。

一 反転する因果 — 三島由紀夫「サーカス」—

三島由紀夫「サーカス」(一九四八・一『進路』)は、ここで扱う作品の中では戦後直近の発表である。しかも、執筆されていたのは戦時下であった¹⁾にもかかわらず、戦争に本質的に関わってくるとは微塵もない。三島自身の「解説」(『真夏の死—自選短編集』一九七〇・七、新潮文庫)によれば、「商業主義への妥協などは一切考へる要がな」く、「純文学」の域で「わがまま」に書かれた小品であるという。

曲馬団に君臨する団長は、逢い引きをしていた団内の少年少女を知り、彼等に乗馬と綱渡りの訓練をそれぞれ積ませ、サーカスの目玉として売り出した。人気者となった彼等は駆け落ちを企てるが、連れ戻される。団長の悲しみは怒りへ、嫉ましさと変わり、彼はかねてより抱いていた「幻影」を実現すべく舞台上で彼等が劇的な死を迎えるように企むが、彼等はその思惑とは異なる形で死を遂げ、団長は「俺もサーカスから逃げ出すことができる」

と言いつつ、死者への餞別を贈る。

語りにおいては、この時系列の半分は回想の形をとり、少年と少女の出奔によって、「少女は床に顛落し、とらへそこねた少年は落馬してクレイタ号の蹄にかけられる」という「至大な愛がゑがいてゐた幻影」が叶わなかった団長の悲しみが怒りへと転じたところから、話は始まる。

こんな時は彼の怒つてゐる時である。彼は酷薄な人と、また、残忍な人といはれた。彼の残忍のなかをつよく生きぬいてゆく人々を彼がいかに烈しく愛するか、知る者はすくなかつた。彼が死ねと云へば彼の団員は誰でもたちどころに死ぬのだつた。サーカスの天幕の高いところでは赤い髑髏をゑがいた彼の旗がはためいてゐた。

彼はむかし大興安嶺に派遣された探偵の手下であつた。R人の女間諜の家へ三人の若い探偵が踏み入つた。地雷が爆発してその三人の若者と女間諜は爆死した。が、女間諜のスカートの切れ端と、一人の若者の帽子とが、一丁ほどはなれた罌粟の花畑に見出だされた。死んだ若者を、当時十八歳の団長は「先生」と呼んでゐたものだ。形見の帽子をかぶつて泣く泣く日本へかへつてきた。

やさしい心根をもつゆゑに、人の冷たい仕打にも誠実であらうとする。誠実は練磨された。ほとんど虚偽と見まがふばかりに。

人間の心に投機することによつて彼は富み偉大になつた。心の相場師だ。曲馬団長にふさはしい彼ほどの男はみつかる

まい。

団長のサーカスへの（特殊）な愛の形をいったんかいま見せた後、何の脈絡も示されぬまま唐突に彼の過去が数行挿入され、その後それに一切触れられることはなく、語りは再び団長の人間的特質に戻る。この一連の叙述は、サーカス団員に向けての、とりわけ少年少女への団長の独自の愛の形と、彼の過去の経験が分かちがたく結びついていることを示している。団長の現在とそこに至る経緯、彼が選んだサーカスという場の必然性について、確認しよう。

彼に対する「酷薄な人」「残忍な人」という評価は、常識的視点からのものである。この常識の先取りは、彼の愛を歪んだ異常なものとなすような既成のヒューマニズムや倫理的判断を予め遮断する。後に見る「人間が人間を見るときはやさしさ」といった殊更な表現からも明らかだが、「残忍」と「愛する」ことが彼の場合は矛盾せず、その「愛」の流儀としては、むしろ「人間が人間を見るときはやさしさ」の方がこれに背反するものなのである。彼は、人がそのような「やさしさ」の中だけで生きているわけではないことを直感していた。むしろ、「死ね」といつ言われるか分からない極限情況こそが生きている実感を生むこともある、と考える。

団長は二人をこよなく心に愛してゐた。しかし新参者としてあたへらるべき折檻をゆるめさせることはなかつた。その折檻がはげしければはげしいほど彼等の生き方には、サーカスの人らしい危機と其日暮しと自暴自棄の見事な陰翳がそな

はるであらうと思はれた。

どのような情況に置かれた時、人は最も輝きを放つか。それを見定めうる彼独自の審美的な価値観を認めて、「人間の心に投機する」「心の相場師」という比喩は出てくる。「赤い髑髏を忍がいた彼の旗」は彼の独裁的支配の形が偽悪的なまでに確信犯であることを示し、強制力を持ったその組織・秩序が彼の愛の具現である以上、逃亡は当然、その愛への裏切りとなる。

そして、団長のこうした独自の愛の形がつくられる事情は、過去にその原因を求めることが出来るのだった。「人の冷たい仕打」とは何か。それは、「当時十八歳の団長」が「先生」と呼んでいた「若い探偵」からの「仕打」以外には見出しがたい。²⁾

「女間諜のスカートトの切れ端」と団長が形見として「泣く泣く」持ち帰ることになる「若者の帽子」とが「罌粟の花畑に見出された」、という不可思議かつ不親切な記述をどう考えればよいか。これについては、彼等の「爆死」を語るその前文との間に置かれた「が」という接続詞一つが蝶番のごとき鍵を握っている。これがないければ、罌粟畑の残骸は地雷の爆風の結果、という流れになる。が、この逆接は、爆死したのは探偵「三人」と女だったが、畑に残されたのは「一人」と女の残骸であった、という点を強調し、爆発と彼等の残骸の結びつきを離化させる。とりわけそこが阿片を想起させる「罌粟の花畑」であったからには、「三人」のうち「一人」だけが任務から逸脱して女間諜と密通関係にあった、と読むことは、ごく自然であろう。³⁾ さらに、しかけられた地雷が密通発覚の結果であったというところまで推測を進めれば、

この接続詞は、「先生」と女間諜の結びつき、「三人」と「一人」の対比を一層際立たせることになる。

要するに、密通する男女は、組織の規範や秩序的なるものを飛び越え、世俗的役割を破壊してしまうエネルギーを持つ可能性さえある、ということ。「当時十八歳の団長」は心に焼きつけ、その結果として彼の生きざまは「誠実」に選択された。これが団長の最初の転機である。三島由紀夫という作家にまといつくイメージに即して言えば、異性愛の前に同性愛が敗北したということになる。が、慕っていた同性の先輩に裏切られたという原体験は、男女の排他的な情愛のありかたへの憎悪へと連なり、ならば自分こそがそのようなものを許さない組織の秩序たらんとして、独自の愛の形がつけられていったのである。

それにしても、彼がそうした愛を実現しようとする世界として、同じように男女関係に対して厳格な場となりがちな宗教集団でも学校でもなく、サーカスが選ばれたのはなぜか。

日が暮れても親の忠告も聞かずに遊んでいたサーカスがさらに来る、といった脅し文句があるように、あるいはピノキオの例もあるように、サーカスの持つ過剰に陽気なイメージとは、何よりもまず、過剰に楽しさを求めた者が罰せられる場に見合ったものである。赤い靴の少女が罰せられたのと同様、日常を逸脱して楽しみすぎる者には、ならばその非日常を最後までやり続けよ、という罰が与えられる。⁴⁾ ところで、男女の密通も過剰な快楽と非日常であるとするならば、サーカスにあっては、これもまた同様の形で罰せられるべきではないか。団長が逢い引きしていた二人

を過酷な舞台へと追いやり、演技として転落する少女を受け止めさせる「王子」の役を少年に割り振った所以である。サーカスという場は、彼のつくり上げようとする愛の規範・秩序と男女の情愛とが可視的に最も鋭く対立する場として、選ばれる必然性を持っていた。

男女の色恋によって自らの愛が裏切られた、という団長の過去の傷が、現在のサーカスを導き出し、彼はそこに自身の愛の形を打ち立てた。しかし彼は再び、少年少女の情愛の前に自身の愛を試される局面に立たされ、今度はそこで生じた事件によって自らサーカスを下りるという選択に至る。この物語における繰り返しとずれが見えてきたようである。

*

出奔を企てた二人は団長の愛に対して結果的に真つ向から逆らうことになったわけだが、既にそれ以前から、彼等への団長の眼差は他の団員に対するのとは別のものがあり、彼等によって団長の愛の相対化される可能性は孕まれていた。

彼もまたお客とそつくりの放心した表情をうかべ、口をなかなばあけてゐたからだ。彼の瞳は人間が人間を見るとききのやさしさを潤んでゐた。

観客になってしまつては、団長は団長たりえない、というだけではない。彼の独自の愛こそがこのサーカスを成り立たせていたとするなら、この状態は団長自身のみならずサーカス全体の危機である。

さらに出奔した彼等が連れ戻された時、団長には逆説的としか

言ひようのない思いが走つた。

彼（少年：木村注）の目は団長のかつて知らない、——それもその筈サーカスの団長は逃亡することなど出来はしない——、さまざまな逃亡の記憶にかがやいてゐた。逃亡といふものが未知のいかにも高貴な行為のやうに団長には思はれる。嫉ましさから暗鬱な低声になつた。

団長は明らかに、自分のやり方によって自分を否定する契機を呼び込みつつある。組織の中の規律の厳格さが男女の隠微な結束をより固めるといふこと、そこに「心の相場師」である団長は思い当たらなかつたのだろうか。なぜならこれは言うまでもなく、かつて団長の原体験にあつた事態でもあつたからである。ここに因果の反転を見出すことが出来る。即ち、団長は過去に男女の排他的な結束という「仕打」に直面した結果、これに「誠実」に応えるべく絶対的な支配の場を立ち上げたが、少年少女、或いは「先生」と女間諜にすれば、そうした組織の支配や立場の拘束こそが二人の関係を深化させていく。団長と少年少女の対決の意味するところとは、反転関係にあるこれら二つの「愛」をめぐる因果関係のせめぎ合いなのであつた。

繰り返すが、逃亡の厳格な禁止は逃亡をより強く誘発する。これは団長にしても同じことで、サーカスという非日常を構築した中にさらなる非日常を求めて「至大な幻影」を描いていた彼は、彼等の「未知の…高貴な行為」を目の当たりにした時、自身がその非日常をついに経験しえぬことを思い知らされた。そこで、「幻影」を強引に実現させるべく作爲的な犯行へと及ぶのである。

「靴の裏へ油を塗」り、「クレイタ号に興奮剤を注射し」と少年の側にのみしかけられた計画は、しかし、少女が綱渡りを初めて完了させることによつて失敗に終わる。

演出上、少女は常に途中で落下するよう求められていたが、このときばかりは最後まで渡り終え、それからあらためて少年に向かつて身を投げた。団長の思惑としては、少年少女の共死はあくまでも演技としてのそれで、本当の心中であつてはならなかつた。しかし、少女はこのふるまいによつて自覺的に、究極の逃亡とも言える心中を完成させたと同時に、結果的に団長の「幻影」の實現を阻みきつた。ここで、冒頭の例の接統詞前後の箇所と比較してみれば、組織の秩序から逸脱した男女の共死であるという点では確かに、二人の死はかの「先生」と女間諜の死に限りなく近いかも知れない。が、過去の事件は組織の犠牲となつた「三人」の中の「一人」としての死で、いわば不発の心中である。これに対して今回の事件は、団長の思惑を阻み、組織の縛りに打ち勝つた死である。少年の殺害を計画することで、団長は少女の後追い死を結果的に幫助したことになる。この皮肉な逆転は、団長の敗北を決定的なものにした。

「俺もサーカスから逃げ出すことができる」と、と観客の側に下りるように「葦の花束」を彼等に手向ける団長は、もちろん死を選びはしない。少年少女を後追ひするような真似をするつもりのない彼にとつては、サーカスからの逃亡のみが彼に残された夢であり、生き永らえる限り、彼は次なる非日常に駆り立てられていくかも知れない。いずれにせよ、この二度目の転機の水面下には、

かつての「先生」と女間諜にまつわる記憶への意味づけの変化があつたはずである。ずれながら反復された事態は、彼の生きざまを二転させた。彼は、今回は「少女の完全無欠な綱渡りをまじまじと見上げてゐた」。死を賭した情愛の貫徹の瞬間を目の当たりにし、真正面から自らの「幻影」が打ち砕かれたがために、この転機は可能となつた。そして、再び彼は「人の冷たい仕打に：誠実であらうと」したのである。

二 連鎖する変形 — 安部公房「手」 —

戦時下には軍の優秀な伝書鳩であつた「おれ」は戦後、それまで自分の面倒を見ていた鳩班の男によつて、見世物小屋の手品師に使われる鳩となり、次いで「平和の像」のモデルとして売り飛ばされて殺され、銅像となつた。最後には「政府のまわし者」の陰謀により、銅像は溶かされ、「秘密の用途」に用いられる弾へと変じる。弾となつた「おれ」は、男の体を貫き、樹木に突き刺さつて、「最後の変形を完了した」。

安部公房「手」（一九五・七『群像』）を時の経過に沿つてこのように要約すれば、これが戦後の「平和」を取り巻く情況の慌ただしい変化に即した寓話であることは歴然としている。鳩、平和の像、弾丸、と、時代を映し出す変化の様相は寓話としてもかなり直接的である。一九五〇年の朝鮮戦争勃発、軍人追放の解除、警察予備隊の設置、さらに二年後ごとにこれが保安隊、自衛隊へ

と強化されていく過程を横目で見つつ、作品発表が日米安保条約調印の年でもあったことを顧みると、「平和」の名の下に形成されていった再軍備というねじれた状況が、軍の伝書鳩という過去を持つ鳩の遍歴によって巧みに辿られていることがわかる。

しかし、今は作品内部から見直そう。これらの度重なる変容はいずれも、表題となっている「手」を持つ男によってもたらされるのだが、その男の視点からではなく、変容させられていく存在それ自体によって語りが進められる点、しかも、既に生物ではなくなった「像」が戦時下に遡って過去を回想しつつ、同時に今の自分の運命を見届けていくという重層的な語り方は、目を引く。

無機物である銅像が自らを語るという設定は、既に十分寓話的である。しかしそれ以上に重要なのは、「今でこそこんな説明もできるのだが、当時のおれはおれであることさえ意識しなかった」とあるように、生物としての鳩であった時には言葉を持たず、自分が何者かを知らなかった「おれ」が、むしろ像となった時点で初めて自己意識を持ち、それを語れる、というところだ。ここには、彼の本質的な変化の意味が託されている。

像のモデルとして剥製にされ、やがてそれが無用となるのと入れ替わりに像が完成された時、この「変形」は「完成」した。

外見だけから言えば、今度の事件はおれにとってそう大したことではなかったように見えるかもしれない。だが、どうして、大へんなちがいようだ。命がなくなつたというようない、当り前のことは別にしても、おれは一箇の完全な物体になり、そればかりでなく、おれは一個の観念そのものになった。い

や、観念そのものになりつつあった。男の手の中で、おれは観念に造型されつつあるのだ。これは大へんなちがいようではないか。感覚の積分値であるにすぎなかったおれから、おれは意味の積分値に変形したのだ。

伝書鳩であったときの「おれ」は、「単純で、唯一のおれだった。形容詞もなく、説明もつかないおれだった」。伝書鳩や手品の鳩という彼の役割は帰巢本能を人間が利用したもので、「感覚の積分値」という表現も、本能の束としてのみ彼が存在していたところから来ている。それが、自分は何であるか、というところに焦点化される「意味の積分値」となった時から、彼は自分を語り始めるのである。

のみならず、ここで「おれ」は自分が「平和」のイメージとして利用されていることを、次のように語る。

おれは明確な意味をもち、意味それ自体ではあるが、しかし、おれは単純におれ自身でおれであることは出来ないのだ。簡単に言えば、おれを支えてくれる者の行為によつてのみ、おれは存在しうるのだ。そんな事情で、おれは街の四つ辻に立たされた。それはまた、政治の力学の四つ辻でもあっただろう。

象徴はその存在のみでは意味をなさず、この場合、鳩は平和のイメージであるという共通了解と、平和を維持せねばならぬという意志の双方があつて、この像は存在意義を持つ。しかし、象徴にされてしまった側からの視点は既に、この「平和」を単純なものとして語ろうとはしない。実際、象徴とは概ね何らかの政治的

効果をもたらすためにつくり出されたり、利用されたりするものである。平和をいかに守るかという議論が政治的詭弁として行われる。「政治の力学の四つ辻」に、彼は立たされたのだ。そして現に、この「平和の像」は、生命体の鳩を殺すことで作られたのであり——旧日本軍の所有物を殺すという意味でたとえ読んだとしても、そのニュアンスは変わらない——、その作り手の男や作られていく過程もまた、本来の平和という言葉の持ちうるプラスイメージからはおよそほど遠いものであった。

おれは仰向けに寝かされ、胸の毛をかき分けられ、鋭いメスで、切り開かれた。おれの中身はえぐり出され、まるでシャツをぬぐように、皮だけにされた。おれの中身は、すぐ鍋に入れられ、煮て、食べられてしまった。

であるから、「おれは単純におれ自身でおれであることは出来ないのだ。」とは、その後のさらなる変容を予告する言葉でもある。鳩から像への変容が、形は同じだが本質的な変化であったのに対し、後に続く像から弾丸への変容は、形は変化したがむしろ本質は同じなのである。生物の鳩が殺されて鳩の像になった時から、既に鳩は鳩ではなくなり、容易に弾丸へと変じうる存在と化している。像としての「平和」が政治的に利用されうる観念であった以上、それは当然のことであった。つまり、前者の変容が後者の変容を準備したのだが、前者のごとき変化は、形と本質双方のわかりやすい変化よりも厄介で、情況にねじれを生じさせ、またある種の隠蔽を可能にする。鳩から像へ、弾丸へ、という二段階の変容は、武力によって「平和」を守る、という理屈になだれ落

ちていく同時代の様相を捉えるために必要とされた、物語の骨格であった。

*

同時代へのアイロニーを描き出すべく作品が内包するこのような構成とは別に、「手」の持ち主の末路に目を向ける。

時間は遡るが、鳩が殺されて像が作られていく過程を見ていた男は、後ろめたさから鳩の「運命」を人に語るようになり、これが「反平和主義者」「政府のまわし者」の耳に入ることになる。

彼等を「似而非平和主義者」と読み替えてもかまわない。「男は「平和の鳩」の盗人として、政府から、指名され」たのであるから。男はきわめて個人的な理由つまり貧困からひとたび鳩を売り払い、やがてその行いを「罪」と意識し、これと自らの不幸を結びつけていったのだが、ここに彼等はつけ込み、自分達の手は汚さぬまま——つまり「平和」の名目も汚すことなく——「平和の鳩」を弾丸に変えることに成功する。

役人たちは、彼をつかっておれを盗ませ、つぎに彼を亡きものにしようとかわだてたのだ。しかも、おれをつかって！

「平和」の観念を像にすることに加担した者が、「平和」の名の下に殺されるというアイロニカルな事態。それこそ、この瞬間が「喜劇のエネルギーが爆発し」と語られる所以でもあるだろうが、男の側にすれば、鳩が弾丸となって自分に戻ってくること自体が既に「喜劇」的アイロニーである。なぜならば、この事態は、伝書鳩時代の帰巢本能に重ね合わせることが出来ようし、しかもそれが「秘密の用途」であることまで同じだったからである。ただ、

伝書鳩時代との大きな違いは、「単純で、唯一のおれ」でしかなかった鳩が、「すでに個体の条件を失ったおれ」となっており、「あれでもあり、これでもあり、また一部でもあり全部でもあった」という代替可能なものに変容していることだ。先に「感覚の積分値」から「意味の積分値」への変化を見たが、ここではそれに加えて、実体の見えなさ、責任の不明確さが示されている。一連の流れとして見れば、戦時下のわかりやすい正邪は戦争直後の混沌の中で転倒し、次にやってきたのは主体不在の時代であった。

この小品のタイトルがあくまでも「手」であって、「鳩」でも「ある男」でもない理由はもはや明らかであろう。ここでは、「鳩」そのものが何であるかということ以上に、その変化のありようが時代を映し出すものとして重要であったが、それを変化させていくのは「手」であった。しかし、ここでの「手」には、対象を握み、変える力を持つ存在であるにもかかわらず、顔がない、という二重の意味が付与されている。

おれにとって、あの男は、その「手」の附属物にすぎなかった。

現にこの話では、男の個性は無意味である。表層には個別的な心の揺れは生じているが、彼の〈内面〉を構成しているのは時代であり、時代に対して受動的に生かされている人間として彼は描かれる。それは、無責任といった明解な問題として抽出されているのではない。具体的な指摘の困難な責任不在と戦後のねじれとは連動しており、責任を持ちえない「手」によって「おれ」は変形させられていったのだった。

三 模倣することの罫 — 石川淳「灰色のマント」—

「手」が責任所在の曖昧さを「政治の力学」に巻き込まれていく姿として注視したのに対し、石川淳「灰色のマント」(一九五六・二『中央公論』)は、あくまでも個人の責任を問うスタンスで、戦時下と戦後の不連続性に疑義を呈している。

今は妻子と平穏な市民生活を送る又一の家に、日曜の朝、古びた将校マントをまとった亡霊のような男が現れ、十三年前の戦地で又一が犯した強姦殺人の罪を思い出させる。男はいったん姿を消すが、又一家族が温泉宿でくつろいだ帰途の電車で再度現れ、今度は又一を回復しそうにない情況にまで陥らせる。

作品の発表された一九五六年前後は、初めて市民運動が発生するなど戦後民主主義がほぼ定着していく時期でもあり、経済白書はこの年を「もはや戦後ではない」と規定した。しかし一方、又一のような戦争経験者が社会の中核を担うようになり、そこで彼等が過去の何をいかに封じ込めて今を生きているのかという問題が、浮上してくる。十三年間という時間は一般的にも、個人的経験上は忘れられたかに見えて忘れられない、しかし一応かなり昔のこととして日常的には遠くけておける、という微妙な時間と言えようか。

まず、又一の犯した過去の罪の性格とはどのようなもので、その過去と現在の生活の間でどのような情況に陥っているかを確認することから始める。

男が発した「十三年前の日曜日をおわすれたか。」「おまへはひとを殺したことを、あの娘を殺したことをおわすれたか。」という二つの言葉によって、又一の記憶はたぐり寄せられる。隊の暴動を「制止」すべき「下つぱの少尉」という立場にあつて、また戦争中の行為として、又一の暴行はどう評価されるか。

一般的には、理性が通用しない状況だったとか、そうした状況に置かれたこと自体は彼の責任ではないとか、あるいは妻加津子の言葉を借りれば「めづらしくない」など、この罪に対する弁明の物言いはいくらでもあろうが、より個別的に見た場合、他方でこの暴行を踏みとどまることを可能にする条件もまた与えられている。暴行対象となつた娘は当時の婚約者加津子と「ほとんど同年」で同じようなロザリオを身につけていた。娘と婚約者が重なるということは、暴行の助長、抑制のどちらにも又一を誘導するが、少なくとも、彼は娘の抵抗から「おまへの恋人にも、これとおなじ苦痛を。」と呪詛の言葉を読み取っており、この瞬間、娘の存在は又一にとって抑制の方に働いている。しかし、彼はそうした自分の良心自体をねじ伏せるように娘の口をふさぎ、ロザリオの鎖を引きちぎつた。

記憶を甦らせた又一は、いったんこう思ひはしたのである。

娘ののどを絞めた手は現在のこのおなじ手にちがひなかつた。

灰色の男は「おわすれたか。」という言葉を二度繰り返した。男が責め立てているのは、過去の罪そのもののみならず、むしろそれを現在の自分が忘却していたことである。罪そのものへの咎めと罪の忘却への咎めとは、重なりつつも異なる。忘却は現在以降

を生き永らえるためにやむを得ない、という弁明がありうるだけに、その罪の自覚は一層難しい。

しかし、この後、女中がまるで物乞い扱いするかのようになり、玉一つで男を追い返し、不快なその朝の出来事を忘れるべく妻加津子は又一が思っていた通り、温泉行きを提案する。以降、過去を最も封印してしまいたい平和な風景の中で妻との会話を通し、それを再び忘却の淵に「錯覚」「ウソ」として沈めようとするあがきが続けられることになる。彼が一心に辿り着こうとしたのは、現在と過去を「おなじ手」でつないでしまう先の考えの消去だった。

娘ののどを絞めた手があつたとしても、それを現在妻を抱き子を抱いてある自分の手だと考へるよりは、すでにほろびた他のなにものかの手であつたと考へたほうが、今日的に正解にちかいだらう。

繰り返すが、彼の罪の消去に深く関与するのは、妻の言葉である。

「温泉場のウソにきまつてるわ。あなたが生きてゐて、わたくしにこどもをうませたといふことがほんたうなら、女を殺したといふのは錯覚だわ。」

今とそんな過去はつながらないし、つなぐ必要もない。こういった言葉に又一は縋ろうとする。

登場者が自分であつてもよし、他のものであつてもよかつた。娘もまたどこかの任意の娘でよかつた。そして、娘は死ぬこともありえたとともに、死なないこともありえた。しかし、

自分はまちがひなく今日に生きてゐる。この自分が他のものであつてよいはずは無い。おなじく今日に生きてゐる有力な妻の証言よりも、泡のやうな遠い任意の娘の死を信ずるといふ法があるだらうか。

自分の犯した過ち——それは常にきわめて個別的である——に對する後ろめたさから目をそらそうとする際、人は個別性を離れた一般論の駆使によつて、自他を納得させようとする傾向を持つ。そこに墮してしまふかあくまでも個別的な責任に踏みとどまるかで人間性もまた試されよう。これだけの詭弁を弄さねばならないこと自体が既に欺瞞であり、又一は自分でもこれに納得出来るはずはない。

「これでいい。」

又一のくちびるがうごいた。なにがこれでいいのか。それは発言といふよりも、うはことときこえた。

その予兆は、手前で、加津子がロザリオを、又一が加津子の写真を、それぞれいつの間にか紛失しており、そのことに「ひやりとした色が顔をかすめた」ところに表れている。

強姦された娘のロザリオを「十字架」とし、加津子のそれを「おコンタツ」と書き分けているのは、前者に比して後者の宗教的意味合いが希薄で、「マスコット」の裝飾に過ぎないことを示す。尤も、「おコンタツ」も写真も、結婚以前の、そして罪を知る以前の彼等のいわゆる（清純）を意味していようが、その紛失を忘れていたことになぜ「ひやりとした」のか。これらがよき思い出としてのみあるのなら、紛失も忘却ももっぱら戦争ゆえのこ

とで問題とはならず、今の幸せにそれらが結実している、というだけのことである。そうでないということは、これらもまた過去の罪につながるものとして、よき思い出はそれらによつて侵食されつつある、ということだ。どれほど現在と過去を切斷しようとしても、それらは結局つながつてきてしまうのである。

*

さて、この小品を寓話たらしめると同時に、その構成上の特性として目を引くのは、冒頭と最後の二度にわたつて繰り返される「十円玉」の件である。

冒頭では、男への対応に怯える又一を尻目に「十七ばかりの、はたらきものの女中」がこれを渡すと、男はたちまち出ていった。最後では、帰りの電車に再び現れた男を退散させようと、又一が女中と同じ行為を繰り返すが、男は退散するどころか、今度はその十円玉が自分に戻つてきてしまう。その掌は自分の掌であり、そこにさらには「あちらから、こちらから、ひとが十円玉を載せてくれた。」という異常な事態が訪れ、又一の容態の急変で話は終わる。

既に読み手はこの灰色の男が過去の又一そのものであったことを察知しているだろうから、十円玉を渡された掌が自らの掌であつたというクライマックスもごく自然に受け止められようが、手渡されたものはなぜ十円玉なのか。また、それによつて女中は彼を追い返すことが出来たのに、又一にはなぜそれが出来ないのか。冒頭と最後の同一の行為が導く結果の違いはどこから生じ、何を意味するのか。

十円玉はいったん洋銀貨のものが制定されていたが、朝鮮戦争による原料急騰により、発行が頓挫している。あらためて一九五一年十二月に現行の青銅貨が制定され、約一年後の一九五三年一月から全国一斉に流通した。これにより、それまでの十円紙幣との交換が短期間で行われ、また同年、一円未満の補助貨幣は使用禁止となり、戦後インフレへの対応のひとつとして補助貨幣の整備が完了する。⁽⁵⁾ ちなみに翌年の一九五四年は自衛隊が発足し、他方、第五福竜丸事件を発端として原水禁運動が始まっている。十円玉といわば〈戦後処理完了〉の象徴、戦後以降の新しい価値であり、これが、戦中の罪を思い出させる男をいったんは退散させた。ということは、これはとりもなおさず、又一が縋ろうとしていた、忘れてしまえばいい、今が大切、「もはや戦後ではない」のだから、という、罪の合理化を幫助してくれる理屈、当座の安価な清算手段に他ならない。世間もまたこれを次々と与えてくれるからこそ、又一の罪意識はやわらぐはずであった。

尤も先に見たように、合理化を幫助する人物として直接出てくるのは、妻の加津子である。彼女は又一の話を一一般論や「錯覚」として解消しようとする。これはいったん男を家の玄関から退散させた女中の行動と同じ意味を持つ。彼女達が一時的にでも又一の罪を合理化する役割を受け持つのは、ただ又一に最も近い存在であるから、というだけのことではない。強姦された娘と当時婚約者であった加津子は、重ね合わされるように描かれてもいた。また、女中に至っては現在「十七ばかり」で、強姦された時の娘とほぼ同年齢である。つまり、彼女達二人を合わせてみれば、又

一の罪に最も深く関わる、彼を呪ったまま殺されていた娘にきわめて近似した存在になる。その文脈で考えれば、彼女達が又一の罪を許すことは決してありえず、それは最も厳しい条件なのである。ということは逆に言えば、かの娘に最も近い彼女達に許してもらいさえすれば、又一にとってそれは最も安心で完璧な合理化となる。

もちろん又一はそういう文脈の中で同じ行動を繰り返したわけではなく、朝の女中のふるまいを思い出して苦しまぎれに模倣しただけである。が、今度は十円玉は彼自身に戻ってくる。自分で自分を合理化しようとしても、結局自分を偽れないということは、先ほど見た通りである。十円玉が戻ってきてしまうことで、彼はまぎれもなく現在の自分が灰色の男自身であるということを見せつけられるばかりなのであった。現在と過去の連鎖を思い、生き続けること、それが彼の罪に見合った罰であることが、ここで明確になる。無責任、無関係な世間ではなく、被害者である娘の代理人として、最も許してほしいと思う女性達が自分を十円玉や一般論でいくら免罪してくれようが、忘れてくれようが、それとは無関係に自分はそれをどう引き受けるか、という課題だけが彼にほどこまでも残されていたはずであった。とすれば、彼の最後のふるまいは、最初に現れた男が「わすれたか。」とその罪を思い出させた、つまり、今一度改悛の機会を与えてくれたことに対して、「わすれさせてくれ」と致命的な答えを返してしまったことに等しい。

話の頭と終わりに繰り返された十円玉の授受というエピソード。

この二つは皮肉なまでの対照性を形作っている。それはまず、又一の罪の合理化の幫助が可能な限り行われるとすれば、という仮想を設定した。だからこそ、彼自身はそれと同じことを行つてはならなかった。しかし、彼はそれをやつてしまったのである。前者を後者への意地悪い誘導と考え、殺された娘が彼女の代理人として女中に復讐を遂げさせたとまで読んでは、行き過ぎである。しかし少なくとも、前者の行為は、後者の行為を導き出すためのただの伏線ではない。後者の行為の意味を逆照射するものとして置かれ、又一の「ぢきによくならさうには見えなかつた。」という末期的な変容に彼自身が自ら至るものとして、予め用意されていたのである。

四 繰り返しへの予感 — 吉行淳之介「童謡」—

三島の「サーカス」が後に自選短編集『真夏の死』に入れられたように、吉行淳之介「童謡」(一九六一・一『群像』)もまた後に、『子供の領分』(一九七五・十二、番町書房)に収められた短篇である。作者十六歳の折の腸チフス療養体験が投影されているものの、病状の変化を体重の極端な増減とする描き方などは多分に寓話的で、二度にわたって挿入される童謡も、その持ち出し方は象徴性を帯びている。

少年が高熱を發した後、みるみる痩せ衰えていった。病院では一向に回復しなかつたが、転地療養を始めた時点から体重は増え

始め、十日目には元に戻った。が、更に十日間で倍の重さになつてしまふ。結局、二十日ほどで再度元に戻りはしたものの、少年は自分が以前の自分とは決定的に違つてしまったことに気づく。まず、タイトルにある「童謡」を通して、作品の指向するところをおおよそ掴んでみる。

吉行のエッセイにも記されているように、ここに引用されている二つの童謡は共に、宮城まり子所有の西條八十・水谷まさる訳編『世界童謡集』(一九三八、富山房百科文庫 第二二)に収められている。入院することになった少年に「病気に馴れている」友人が「あそこはいいぞ」と聞かせる、ステイヴンソン(R.L.Stevenson)の「蒲団の国」と、痩せ衰えて「自分でないみたいだ」と言った少年に対する当てつけのように同じ友人が聞かせる、マザー・グースの中の「おばあさんと物売」(共に水谷訳)。一見全く異質なこの二つの童謡は、しかし、教えた友人のその時々⁶⁾の意図とは別に、一対として意味をなすものとなっている。

ぼくは静かな大男、

枕の丘から眺めてる。

すぐ眼のまえは谷や野だ。

楽しい蒲団の国なのだ

「蒲団の国」即ち病気という現実を「楽しい」と言い換えてしまふ発想の転換は、人がどう見ようと自分の意識の持ちようが世界を創るのだ、ということを疑わず、他者を必要としない、自己の絶対性への素朴な信に裏づけられている。尤も、少年がこうした発想を持つことは最初から最後までなかつた。

一方、マザー・グースの詩は、居眠っていた間に服を短く切られた老婆が、「この身はわたしじゃない」と嘆くところから引用される。

もしまあ、この身がわたしなら、

家の小犬が知っている、

わたしと知れば尾を振って、

わたしでなければ吠えるだろ。

ところが、帰宅して飼い犬に吠え立てられ、老婆は「この身はわたしじゃない」という思いをさらに強めることになる。最初から自分を自分と思えないだけでなく、自分か否かを自身によってではなくまた他の人間によってさえもなく、犬に判断してもらおう、とはかなり危機的な状況である。むろん、犬は服を切られたくらいで主人が分からなくなるものではないからこそ老婆は狼狽するのだが、それ以前に、犬に吠えられるか否かで「この身」を同定しようとする老婆の発想自体、完全な自己喪失の一手手前にある。この詩では自分がどこまでも他者の目によって完全に規定され左右される、他律的な存在なのだった。つまり、二つの童謡は、自己認識のありように関して対照をなしている。

友人の悪意によって少年は、少女に自分の入院中の痩せ衰えた惨めな姿を見られてしまう痛手を受け、この時に初めて、「この身はわたしじゃない」という老婆の嘆きをわがものとさせられた。プロットとしては少女をめぐる少年と友人のライバル関係が認められるが、それ自体が話の中心であるわけではない。少女は「見られる」ことを強く意識させられる少年の心象を追うために登場

したわけで、とりわけ後者の童謡には「見られる」存在であることとの容赦なさが託されている。少女の目から逃走出来たはずの転地先でもなお、この「見られる」ことによる呪縛とそれとは表裏の、他者に認められることへの切望は強い。だからこそ、故郷の土蔵の中に閉じこもり、彼は体重の回復を「古風な台秤」で十日間にわたって確認し続ける。そして、元通りになった日、「見られる」ことから解放された彼は他者のいる世界であるところの「街に出」、あらためて公園の体重計でそのことを確認するのである。

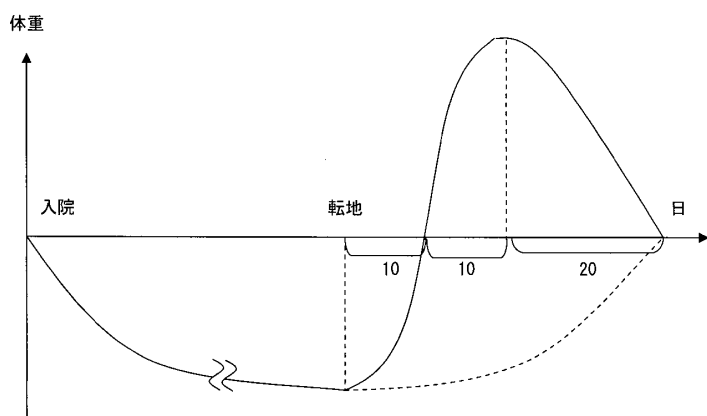
オモリを台皿に乗せる天秤式の台秤で前日の自分の体重との相対的な差異を確認する、しかもそれを誰にも見られない安心感のもと、「うづくまる」姿勢で続いていたのとは対照的に、公園の体重計は絶対的な数値を示す形で、「直立している少年」に向かって彼の体重に答えを出した。少年は「抱き取りたい」と思うほどにその目方をいとおしむ。しかも、この体重計の利用に「硬貨」が必要という点は象徴的だ。それを投入して獲得した数値もまた社会的に流通しうるものとなるからである。それにしても、このような体重計は公園の道傍に置かれていたのだろうか。その唐突さからしても、土蔵の中の台秤での計測に公的・普遍的な保証を与えるものとして、作品が、あるいは少年が必要とした装置であったように思われてならない。いずれにせよこれら二つの秤への試みは、少なくとも少年にとっては己の回復が自己認識の枠内にとどまるものでなく、他者にも承認される現実であることを確かめようとする行為であった。

*

しかし、この時の体重の「回復」は一時的なものであったことを少年はすぐ思い知らされることになる。それは、「少女の目方は、少年の腕の中に移ってこない」、即ち、少女と世界を共有出来ない、という叙述に既に暗示されており、「回復」してもひとりであることには変わりなかった。翌日からはまた土蔵の中の台秤で、体重が増えているのを知る。元通りの体重を外で測り、世界とつながったのは、あの一日限りであったのだ。少年の体重はこの後ひときわめまぐるしく変化する。十日間で回復した後、さらに十日間で二倍になり、

そして二十日間で再び元通りに。この「二倍」は、「肥りはじめてから二十日目、つまり土蔵に入ってから二十日目に、少年の体重は二倍になった。」という記述から、二十日前と比べて、と読み取れる。図示すると、およそ下のようになる。

体重が元に戻ったものの、少年はこの事態を「これは回復と言えるのだろうか」「一つの異常



な状態から、べつの異常な状態に移行しただけのよう」だと感じていた。同じ「回復」でも最初に体重計に載った時とは決定的に何かが違う。とすれば、その違いとは何なのか。

学校に復帰してきた少年は「回復」の真偽を試すかのように高飛びを試みるが、失敗する。そばで見えていた友人は「前は、高く跳べたのに」とささやきかけ、次のように話は終わる。

「しかし、すぐに高く跳べるようになるよ。長い間、寝ていたのだからムリないさ」

そうかもしれない。そう考えるのが当然だ、と少年はおもった。病気で、痩せ、異常に肥り、そしてようやく元に戻った。その間、使わなかった筋肉が衰弱した。ただ、それだけのことだ。

「しかし」

と、少年は心の底で考えていた。

「もう、高く跳ぶことはできないだろう」

そして、自分の内側から欠落していったもの、そして新たに付け加わってまだはつきり形の分からぬもの、そういうものがあるのを、少年は感じていた。

「病気で、痩せ、異常に肥り、そしてようやく元に戻った。」の「異常に肥り」の部分友人達は知らない。先の図で言えば、転地してから四十日間の、山型の曲線部分は見えていないのである。図のこの部分を隠してしまえば、元に戻るまでの緩やかな線（図では破線）がごく自然に想定されるだけだろう。即ち、彼等の窺い知ることの出来るプロセスとは、体重が最低になったところか

ら徐々に回復し元に戻る、つまり病氣から回復へ、欠落から再生へ、というシンプルな物語にとどまる。

しかし、実際、三角関数を歪めて切り取ったようなこの曲線はこの後、再び体重が下がってはまた上がるという事態を繰り返す可能性もあることを十分示唆しているよう。現にこの曲線を辿った少年自身は、元の自分に戻ったと思えるはずの状態も実はまた新たな異常への一過程に過ぎないのではないか、という疑問を当然持たざるをえなくなる。正常と異常の境界が曖昧になってくる中では、回復や再生もまた相対化されてくる。他者はたまたまそれを、不変であるべき正常な状態、と幻想しているに過ぎない、と。体重が元に戻ったあの一日は、図で明らかのように「点」として、彼しか知らないプロセスの中でたちまち通り過ぎてしまった。ということは、今の回復、この時点もまた、「点」なのではないのか、と。

友人の「すぐに高く跳べるようになるよ。」という言葉に反して、少年は「もう、高く跳ぶことはできないだろう」と、ずらした鸚鵡返しを心に呟く。このとき、少年は他者の言葉よりも自己の確信を選び取り、また他者——この場合は他者による慰め——によってでなく自らで自身を持ちこたえるしかない、という自己認識に至っている。但し、それは最初の童謡「蒲団の国」の意味するような幼児的な自己の絶対化とは似て非なるもので、自分も周囲もいつ理解不能なものに変わるかわからない、という現実認識を経過した上でのことであった。

末尾の「自分の内側から欠落していったもの」とは、単に健康

を損なったというだけでなく、自分が「自分でないみたい」だという事実を経験した果ての自己確信の喪失を意味する。「新たに付け加わってまだはつきり形の分からぬもの」とは、これと一体化したもので、その事実を知った上でそれでも尚且つ自分しか支えにならないのでは、という苦い予感である。自分しかない、という思いの背後には、他者への幻滅がある。自分にも自分はわからないものだが、少なくともそれを知ってしまった自分の決定的変化は自分しか知らない。それが他者を知ることでもある。

決してただ元に戻ったのではない、現実に自身が辿った経路と、友人や少女が読み取りえたであろう回復の物語との違いは、この点から見落とされるべきではない。戦後派が自他の共有すべき問題を注視したのに対し、他人にはわからない自分というものにとどまっても焦点化していくこの作品は、「第三の新人」にとっての典型的なテーマを内包している。

「童謡」では、まず二つの童謡が繰り返され、その対照性が主題を提示するというありかたが目につくが、それを他方から支え、さらにおし進めていたのは、体重の減少と増加という二つの山の繰り返しであった。凹んだ山が再度、正常値を突き抜けてしまったところから、この変化はただの変化ではなくなる。よってこの話は、「外面的な欠落、または変貌の形を借りて、内面的な欠落が描き出される」とか、精神的変容をもたらす原因は物理的変容にあった、といった要約では足りない。物理的変容がその果てしない反復を予感させるあのような曲線であったことよってこそ、もう元には戻れない単独者としての自覚が少年には芽生えたので

ある。

《注》

(1) 「サーカス」は、一九四五年二月二日の段階でいったん「異稿」(『全集第二〇巻』所収)が完成しているが、そこでは少年少女の逃亡中の車内での様子やサーカス炎上のクライマックスなど、現行作品に残らなかった場面も多々あり、特に団長を視点人物とする方法は未確立であった。

(2) 「異稿」とは別に遺された「創作ノート」(『全集第十六巻』所収)では、自殺を図ろうとしていた男(後の団長)が、先代の老団長からサーカスを引き継ぐという経緯になっている。老団長はかつての「探偵長」で現行の「先生」に相当し、部下と思われる若者と女間諜四人の爆死を男に語ってみせるのだった。作者が、当初は間接的なエピソードでしかなかったこの事件を団長の原体験そのものに据え、彼の転機を描く物語に仕立て直していった過程が見て取れる。

(3) 前掲「創作ノート」では、この箇所は「それは爆薬で飛んだものか、前から落ちてゐたものやらわからないといはれた。」と記されている。

(4) 別役実「ひとさらい伝説」(初出誌不明、『馬に乗った丹下左膳』一九八六・六、リブポート 所収)より、示唆を得た。

(5) 郡司勇夫編『日本貨幣図鑑』一九八一・十、東洋経済新報社、作道洋太郎『お金の日本史』一九七八・五、日本経済新聞社 による。

(6) 「童謡と私」一九六九・五、初出誌不明、後、『自家謹製小説読本』一九八八・五、実業之日本社 所収

(7) 初版は、『新訳 世界童謡集』(『模範家庭文庫 第一輯第十二巻』一九二四・五、富山房。

(8) 発田和子「吉行淳之介「童謡」の成立―或る虚構への軌跡―」『国文学目録』十九号、一九八〇・二

《付記》

『絵のない絵本』については、大畑末吉訳(一九七五・十一 改版、岩波文庫)を引用した。また、各作品は、

『決定版 三島由紀夫全集 第十六巻』二〇〇二・三、新潮社

『安部公房全集 003』一九九七・十、新潮社

『石川淳全集 第五巻』一九八九・九、筑摩書房
『吉行淳之介全集 第二巻』一九九七・十一、新潮社
にそれぞれ拠った。なお、旧字は新字に改め、ルビは省略した。

受付日 二〇〇七・十一・一

受理日 二〇〇七・十二・十七

所属 福井県立大学学術教養センター