

作家は誰のために書くのか

——芥川から小川国夫へ——

佐藤泰正

—
誰のために書くのかと聞かれて、クレアム・グリーンは「自分身のため」だという。同じ問いを受けて、セリーヌは「誰かのために書くのではない。最後の最後だよ！そこまで墮落するのは。ものそれ自体のために書くのさ」という。答えはさまざまであろう。

小川国夫はこの問いを一主題とした、『マグレブ、誘惑として』のなかで、死者に向かつて書くということもある。あるいは「自分に向けて書く」ということもある。さらにはいかなる読者も存在しないという立場もあるという。この「作家は誰のために書くのか」という、いささか厄介な問題をめぐって、いくばくかのことを共に考え、語ってみたい。

これは、この夏の公開講座のためにあらかじめ書いた発表の要旨だが、たしかにこれは厄介な問題だ。やりはじめているうちに問題は転移し、ふくらみ、いざ講座となつて話しはじめると、さらに問題の所在は深化し、ある核心が見えはじめて来たようにも思えた。いや、こう言えば大層なことのようにだが、そうではない。小川氏の作品を読み返し、日頃こだわつて来た問題をさらに触発される形で、

作家は誰のために書くのか —— 芥川から小川国夫へ ——

作家は誰のために書くのか」という標題をとりあえず書きつけてみた。

しかし誰のためにはいかにもあまいではないか。むしろ誰に向かつてではないか。だが何者かに向かつて書くという時、ことはその標的ならぬ、これを促がす作家主体の問題ではないか。ならばそれを促がす作家内面からの力の所在とは何か。いや、そもそも作家内面という、その作家における〈我〉とは、〈私〉とはなにか。恐らく問題はここあたりから始めてみるほかはあまい。その〈我〉とは何か。

小川国夫はある対談のなかで「我とは場です」と言い、いろんな所でこれを繰り返しているが、島尾敏雄との対談『夢と現実』のなかでもこれをつよく強調している。ユングに近いゲオルク・グロテックという人が、「am I lived by the I」（私はそのものによって生きられているんだ）と言っているそうだが、「私という場があるものによって生きられている」という。この時「I」がほんとうに生きているものであつて、私はその生きているものにいわば場所を提示している」に過ぎない。この「I」がある人をかりて生きた場合に、

その人を促すんだけれども、それは一般的にいえば『役割としての神』のようなもので、「そう考えないとほくらが小説を書いているのも自分の意志で書いていることになってしまふ」。「ぼくは意志だけではあきたらない」。私たちをつらぬく「大きな流れは意思を超えたものでしょう」という。

これはいかにもカトリック作家らしい発言ともみえるが、小川文学を解く鍵はたしかにここにある。しかし我が「私」という存在がひとつの(場合)であるとは、すでに現代文学の認識する所であり、ある意味で「私」とはひとつの(場合)であるという認識から文学の、また思想の現代は始まったと言つてもよからう。ここにドウルーズの言葉がある。

「人は働く時には絶対の孤独の中にいざるをえない。一派をなすことも、派に与することもできない。闇の、秘密裡の仕事しかない。ただ、それは極度に賑わつた孤独、夢や幻想や投企ではなく、数々の出会いで賑わっている。出会いとはおそらく生成発表や結婚と同じものだろう。その孤独の奥底からこそどのような出会いも可能になるのだ」。また次のようにもいう。

「実は、まさに人生が何か個人的なものではないからこそ、書くことはそれ自体に目的があるのではないのだ。あるいはむしろ、エクリチュールの目的とは、人生を非個人的な力強さの状態へ引き上げることである。そうすることによって、人生は、いかなる領土も、自己の内に残留するいかなる目的をも破棄する、何故人は書くのか。エクリチュールが問題ではないからだ。」

「稲妻の閃光が走り、それがドウルーズの名を記入する……世紀

はおそらくやがて、ドウルーズ的なものとなるらう」とは、しばしば引かれるフーコーの讃辞だが、たしかにこの二十世紀後半をひとつの光芒として駆け抜けた、この果敢な哲学者の発言はしばしば我々を觸発し、呼舞する。「何故人は書くのか。エクリチュールが問題ではないからだ」という。「人生」とは、常にこのエクリチュールなるものを、作家が自明的に書くという、その行為を超える何ものかだということ。恐らく近代日本という風土にあつて、この課題を深く自覚しつつ出発した作家が、わが漱石であろう。彼はいう。

「吾人の心中には底なき三角形あり、二辺並行せる三角形あるを奈何せん、若し人生が数学的に説明し得るならば、若し与えられたる材料よりXなる人生が発見せらるるならば、若し詩人小説家が記載せる人生の外に人生なくんば、人生は余程便利にして、人間は余程えらきものなり、不測の変外界に起り、思ひがけざる心は心の底より出で来る、容赦なく且乱暴に出で来る」。言うまでもなく作家以前、明治二十九年十月、第五等高校の「龍南會雑誌」に発表された一文だが、「人生」とは常に言葉を超え、表現を超える過剰な何ものかであることを言い、同時に小説なるものの相対化、即ち「書くことそれ自体」の自明性に対する根源的な留保、また問いが投げかけられている。

この作家以前の提言通り、漱石の一作一作は『道草』末尾にいう「片づかぬ」人生への執拗な問いかけであり、「片づかぬ」という一句もまた「人生」のそのみならぬ、作家自体としてのこの営々たるいとなみ、「エクリチュール」なるもの自体への消えざる反問でもあるらう。漱石はこの『道草』の翌五年、その書簡の中で次のようにい

う。

「——うん／＼死ぬ迄押すのです。それ丈です。決して相手を拵らへてそれを押しちや可せん。相手はいくらでも後から後からと出て来ます。さうして吾々を悩ませます。牛は超然として押して行くのです。何を押すのかと聞くなり申します。人間を押すのです。文士を押すではありません。」(大5・8・24。言うまでもなく芥川、久米正雄兩人宛の書簡の一節だが、漱石の言葉はよりつよく芥川に向けられているとみてよからう。へ人間を押す」とはまた、我自体を問い続けることであり、その内なる促がしの、その根源の力に賭けることでもある。しかし、芥川はこれをよく受けとめえたか。

恐らく晩期芥川の語る所は漱石の警告にも拘らず、へ人間ならぬへ文士への才を押し続けた自身への、痛切な悔恨の想いではなかつたか。そのいづれをとつてみてもいいが、晩期の短篇『年末の一日』(大15・1)は、これを最も直截に語るものであろう。作中の「僕」は寂しい崖つぶちを歩いている明け方の不安な夢から醒め、落ちつかぬ年末の一日を迎える。訪ねて来た顔なじみの新聞記者と、久しぶりに漱石先生の墓参りをする事になる。ところが雑司ヶ谷の墓地まで来て迷つてしまふ。やつと墓地掃除の婦人に教えられて墓参をすます。やがて日暮れ方、家の近くの八幡坂にさしかかると、箱車を引いた男がひとり休んでいる。肉屋の車かと思つて近付いてみると「東京胞衣会社」とある。自分は声をかけると、後からぐんぐん車を押し去っていった。北風の吹き下ろす坂を「薄暗がりの中に妙な興奮を感じながら、まるで僕自身と闘ふやうに一心に箱車を押しつ

作家は誰のために書くのか —— 芥川から小川国夫へ ——

づけて行つた」という。

すでに語る所は明らかであらう。漱石の墓に行きはぐれ、その帰り押し続けていった車は「胞衣」を積んだ箱車であつたという。いささか寓意に過ぎるかと思へるが、主人公の押し続けたものがへ人間ならぬ、そのいのちの抜けがらであつたという。作者の半生をふりかえる痛切な想いはここにも明らかにならぬ。所詮自分のやつて来たことはへ人間の重さならぬ、へ文士の才を押し続けたむなしの営みではなかつたかという、癒しがたく重い感慨であらう。

しかしまたこの想いは晩期に始まるものではなく、折にふれてると彼の胸を突き刺すその不安の影は、たとえば次の一篇にも明らかに読みとることができよう。中期の秀作とみられる『舞踏会』(大9・1)『一篇の改稿は、それをまぎれもなく語るかとみえる。

二

三島由紀夫が「美しい音楽的な短篇小説」と言い、「彼の真のロココの才能が幸運に開化した短篇」とも評した『舞踏会』が、ピエル・ロティの『江戸の舞踏会』を下敷として明治十九年の鹿鳴館の舞踏会を舞台とし、十七歳の少女明子の相手にフランスの海軍将校を配し、三島の言葉通り甘美なロココ的世界を展開してみせたことは知られる通りである。その一章の終末も海軍将校の語る「私は花火の事を考えてゐたのです。我々の生のやうな花火の事を」という、それ自体芥川の肉声ともまがう言葉をもつて結ばれる所にも、原素材の、つまりはピエル・ロティの皮肉な眼を排した作者の意向は明らかであらう。恐らく作の主旨はここで終つたといつてもいい

所だが、しかし問題は第二章に、というよりもその改稿自体にある。

第二章では大正七年秋、先の明治十九年という舞台からは遠く時を隔て、日老夫人となった明子が登場する。鎌倉への車中、乗り合わせた青年作家に彼女はかつての鹿鳴館の舞踏会の想い出を語る。

青年がその海軍将校の名を御存知かと問えば、「存じて居りますとも、Julien Vaudと仰言る方でございます」と彼女はいう。「ではLoisだったのぞでございますね。あの『お菊夫人』を書いたピエル・ロティだったのでございますね」と、青年は愉快な興奮を感じる。しかし彼女は「不思議さうに青年の顔を見ながら何度もかう呟くばかりであった。／＼いえ、ロティと仰言るではございませんよ。ジュリアン・ヴィオと仰言る方でございますよ。」

これがその終末だが、初出稿（「新潮」大9・1）では、「存じて居りますとも。Julien Vaudと仰言る方でございます」という先の言葉に続いて「あなたも御承知であらうしやいませう。これはあの『お菊夫人』をお書きになつたピエル・ロティと仰言る方の御本名でございますから」と、夫人はひと息に説明してみせる。この改稿の意味するものは何か。この終末の部分の評して、これでは夫人の「口を借りた迄であつて、それは作者が読者に向ひ代弁してゐるのが見え透いて、折角の思ひ付も半ば感興を減殺する」（水守亀之助『新春の創作を評す』「文章世界」大9・2）という批判を受けての必然的な改稿であることは領けよう。

これをひらたく言えば、これではいつものお前さんの手法通り、最後に人物の正体を種明かしをして読者をあつと言わせる。そのオチの付け方をまたも踏襲してみせたに過ぎまいという、きびしい批

判であることは明らかだが、ならばこの一章を排して最後に、「さて、このフランス将校とはあの『お菊夫人』を書いた、ピエル・ロティそのひとであつた」とでもひと言加えておけば、作者の意図は生きることになるう。つまり一章の設定は全く無意味だということだが、しかし一年余の後に芥川が示したものは、あえて二章を残したままの改稿であり、しかも中味は逆転して、すべてを説明した夫人の言葉は一変して、そのような人は知らぬと言ひ張る。

この改稿の是非をめぐつては多くの指摘があり、それが「有名な詩人作家だと知つても一向に彼女の感興をよばないのは、彼女の素漠として平凡なそれ以後の生活を暗示」しているという、古くは吉田精一の論（『鑑賞と批評』昭37・11）や、同様にそれが「当時広く読まれていた『お菊さん』の作者ピエル・ロティの本名であるということさえも知らぬ女性になり下がつてしまつてゐる」（宮坂覚『舞踏会』試論——その構成の破綻をめぐつて『昭39・11』）というような否定的評価に対しては、また逆に知的な興奮を示す「青年をかたわらにおくことで、明子と士官の共有した鹿鳴館の一夜は、感動の純粋性をより強めること」になり、青年の興奮は彼女の「無償の感動」の前に、むなしく拒絶され、そこには「いわば（知恵のむなしさ）」といったものが痛切に語りあかされてゐるという論（『三好行雄』『舞踏会』について——芥川龍之介へのアプローチ——立教大学『日本文学』昭37・6）が対置されよう。

この後者の論は以後の『舞踏会』論にもかなりの影響を与えた卓抜な論ともみられて来たが、またこれを批判した次のような指摘もみられる。論者（梶木剛『秋の花火の物語——芥川龍之介』『舞踏会』

考」洋々社刊「芥川龍之介」第二号、平4・4)はいう。問題は第二章を付け加えたことであり、そこで明らかになる「重大な一事」は、一章の展開が実は三十二年後の「日老夫人の思い出話だということ」であり、それを「三人称にして『一』に整理したのは、ほかならぬその思い出話を聞いた「青年の小説家」であり、「多大の興味」を持つて聞いた彼はそれを「一」として整理し、「しかる後に自分を登場させて『二』をつけ加えた」ものだという。

そこで「一」をふり返つてみれば、あなたは「ワットオの画の中の御姫様のやう」だと言われても、明子はワットオを知らず、「海軍将校の言葉が呼び起こした、美しい過去の幻」も「一瞬の後に、名残りなく消え失せてしまわなければならなかつた」という。また、私も「巴里の舞踏会」に行つてみたいという明子の無邪気な願ひに對しては、「巴里の舞踏会も全くこれと同じです」と言い、さらには「皮肉な微笑の波」を「瞳の底」に浮かばせながら、「巴里ばかり」ではない、「舞踏会は何処でも同じ事です」と答える。また舞踏室の外の露台に出ては、そこには「下の庭園から上つて来る苔の匂や落葉の匂が、かすかに寂しい秋の呼吸を漂はせてゐるやう」だと言ひ、舞踏会の喧噪にふれては「又調子の高い管絃樂のつむじ風が、相不変その人間の海の上へ、用捨もなく鞭を加へてゐた」という。この「傍点を付したような箇所」、「このシニカルで話に水を差すような調子の語句が、日老夫人の口から出たはず」はなく、すべては「話を整理を与えた青年小説家の、想像であり感想である」という。こうしてヴィオは「三十二年前の自己美化の思い出話を、つゆいささかも疑つていない」彼女の、その「思い出話のなかに閉じ込

められ、その素材の提供者となつた「ロテイのシニカルな眼は、「その話を整理してシニカルな想像と感想とを挿入した青年小説家に重ねられる。」だとすればこの夫人の語る「自己美化の思い出話」は、改めて「青年小説家のシニカルな視点から読み直されなければならない」。かく見る時「舞踏会が華麗であればあるほど、明子が「開化の日本の少女の美」を具えていなければならないほど、それは、人工的な虚飾として、作られた人形性として空虚さ、はかなさを晒すもの」となる。

こうして海軍将校のいう「我々の生のやうな花火」の意味も、「明子の理解とは逆に」、「花火の終わった後の闇を見つめる言葉」となる。しかも明子は気づいていないが、それは「秋の花火」であり、つまりはこの「日老夫人の自己美化の物語は、じつは秋の花火の物語」にほかならぬという。ならばあの第二章の改稿は何かといえ、初出通りであれば「日老夫人はロテイを知つていたことになり、知つていながら、『一』の自己美化の物語を語つたこと」になり、「それでは青年小説家のシニカルな視線による照らし返しが弱」くなり、「種明かしの落ちと受け取られないこともない」。こうして改稿は翌年三月「夜来の花」収録に際して行われ、これによつて「一」が、「一」の「日老夫人の自己美化の思い出話をシニカルに逆転させて秋の花火の物語」となる。そうして「作者芥川龍之介が重なるのは青年小説家である」という。

以上、梶木氏の論に長くこだわつて来たようだが、これはやはり『舞踏会』論としては異色の卓抜な論ともいえよう。しかし筆者の見る所はすべて逆である。まずこの構成を一章のすべてが、第二章に

登場する青年作家が整理した記述とみる論拠はどこにもあるまい。

シニカルな眼とは青年作家ならぬ、この作品のすべてを語る「語り手」の眼であり、その背後には作者芥川川眼の眼がある。あえて言えばこの青年小説家自体が、この「語り手」の眼の下にあることを忘れてはなるまい。シニカルとは、むしろ二章改稿にかかわる「語り手」の青年小説家に向けられた眼であり、改稿を促がしたその核心もまたそこにある。あえてこれを言うのも、この小論の「作家は誰のため」に書くのか」という主題にかかわる、その最もあざやかな内的ドラマが、ここに含まれているが故である。勿論そのドラマとは作中人物ならぬ、作者芥川川自体の問題である。

夫人の「自己美化の物語」をシニカルに逆転してみせたのは青年小説家であり、「作者芥川龍之介が重なるのは青年小説家である」とは、梶木氏のいう所である。たしかに青年小説家は芥川にかさなる。しかもそれは改稿においてこそ、びたりと動かしがたい形で芥川自身とかさなる。しかしそれは作中であって、夫人の自己美化の物語をシニカルに打ち返す主体としての芥川ではない。逆に夫人によって問い返され、作家自体によって打ち返される対象としてのそれである。改稿によって夫人は、それが高名なロティという作家かどうかは知らぬとよく否定する。言わば青年小説家にかさなる作者自体に向きなおるようにして打ち返す。私はそのようなひとは知らぬと。言わば作中の人物が、主人公が、当の作家自体に向きなおる形で立ちあがって来る。そこでは作中人物の正体をあかして得意然たるその技法のあやが、みごとに問い返され、打ち砕かれる。

文士の才を押し下げるのではなく、人間そのものを、言わば作家として

の自分自身をまるごと押し続けるのだという漱石の教えは、ここに生き返る。渺くともこの改稿のモチーフ、これを促がす根源の力はここにある。「行人」中絶後の起筆にあたって、「人の事にあらざる自分の義務としてもまづ第一に何とか片付くべきを」（中村古峽宛、大2・7・18）云々と語った漱石の述懐は、またこの時の芥川のそれと必ずしも無縁ではあるまい。ドラマは作中ならぬ、これを描く作家自体のなかにある。この時芥川の眼はほかならぬ、作家としての自分そのものに向けられていたはずである。しかもこれが事後の決定的な変化の契機とならなかつたことは、その作品自体の語る所であり、そこに作家本来の資質の深さというものも読みとることとできよう。

「顧ると自分の生活は何時でも影のうすい生活のやうな気がする。自己の烙印を刻するものが何もないやうな気がする。自分のオリギナリテートの弱い、始終他人の思想と感情とからつくられた生活のやうな気がする」（恒藤恭宛書簡、大2・7・17）とは若年時の、作家以前の芥川の語る所だが、この「自己の烙印を刻するもの」とは芥川の終生を苦しめた一課題でもあつた。この芥川晩期の死に至る悲劇を評して、「芥川の場合、書けなくなつたんじやありません」 「書くこととうつつを抜かしているうちに、その根元が蝕れていったのです」とは、小川国夫がその作中（『マグレブ、誘惑として』）に語る所である。しかもその芥川は最後の瞬間まで、文学者とは何者かを解明しよう」とし、「聖書の中に自分を含めた文学者の運命を見て取ろう」とした。

自分もまた聖書を愛読する。しかしそれはあらゆる「世界の人々

とつながろう」とするためであり、「人間も人間の言葉も、どこへ帰属すべきかを考える」が故であり、こうして聖書は自分が文学を考え、ペンを執る時のひとつの元型でもあるという。「書くことにうつつを抜かしているうちに、その根元が蝕れている」とは痛烈な批判ともみえるが、それはまた小川氏自身の自戒の問題でもあろう。こうして芥川は公誰に向かつて書いていたのかという問いは、そのまま自身の問題としてはね返って来る。「マグレブ、誘惑として」は、言わばこの作者の言葉探しの旅を描いたものであり、〈書く〉という行為への根源の問いが、またそのまま作品の主題となる。

三

『マグレブ、誘惑として』の主人公、作家の岩原は六十二歳であり、作者小川国夫が雑誌「群像」平2・9―平3・8。平7・1単行本として刊行）に連載をはじめたのもまた同年、六十二歳の時である。すでにこの設定自体、これが多分に自伝的要素を含んでいることを示すかともみえるが、この意味はさらに深い。ここでも問われる所は公作家は誰のために書くのかという課題であり、この作品自体がそのひとつの切迫した実践的回答とも見えて来る。

この主人公公秘は心臓と精神を病み、さらに書くことへの意力も衰えて不安な状態にある。医師のすすめで臥褥療法なども試みるが、この冒頭から登場する木下という医師との魅力ある対話は、そのまますでにこの作品の主題を予示するかにみえる。先に引いた芥川批判の一節もこの対話の一部分だが、公秘はこの療法を受けた体験にふれて、「人類は書くことと読むことと考えることに充分毒され

たはずだ。この辺できれいさっぱりやめたらどうか」「私はそういう思いきつた否定も夢見るんです」という。「それにしても無為と沈黙は窮極の到達点なんでしょうね」という公秘に対して、「永遠の臥褥療法はそんなにはげしい誘惑ですか」と医師は聞く。誘惑ではなく、魅力だと公秘は答える。誘惑と魅力はどう違うのかと聞き返す医師に、「誘惑は逃げようとしても引きずりこみます」「ところが魅力は、そうならうと意志させる価値です」と答える。

なるほど、するとあなたは「無為と沈黙を意志するんですか」という相手に、「いや、少くともさし当っては、無為と沈黙は意志しません」「誘惑に身を委ねることにします。たとえ空しい後味にまといつかれるにしても、言葉、言葉、言葉の世界に没頭します」という。「なるほど、作家ですからな」とうなずく相手に対して、「しかし、遠くに無を信仰しつつです」という。こうして自分が「あこがれているのは無為と沈黙だったが、私を誘惑しているのは、言葉、言葉、言葉だった」と、公秘は改めて己の裡に深く反芻する。こうして公秘は六十年前の子供の自分を見かけて以来、ずっと記憶し続けているという不思議な老人と出会い、その死を体験したことがきっかけで、〈旅〉に出ることとなる。

この半田称八という老人は、いつか小説を書きたいと言いつつ、八十年の生涯を終る。その通夜の席で遺体をみながら、「ここに素材が埋葬されていると感じた。」「その書かれざる小説は今もあって。」「鉱脈は依然としてある」が、「しかし専任の鉱夫はいなくなつてしま」つた。「その老人の鉱脈というのは彼自身のこと」で、「経験する」とは、「人間一般のことに、彼だけの印鑑を捺すということ」

だ。そこでその通夜の席で自分の中に確かめたいことがあるのに気づいた。それは「私だけの印鑑」で、それを確かめるために、思い切ったことを敢行したい。北アフリカへ行きたいのだと、（私）は医師に打ち明ける。さらに妻にも「俺は今、言葉を探しに行きたいんだ。観念の冒険に深入りしたいんだよ」と言えば、何もかも見すかしたように「言葉の修行なんですよ」と妻はいう。

こうして主人公の（旅）への、さらにはいえばこの作品の主題へのすべての布石は打たれたかとみえる。これを評して、これは「決して旅の小説でもなければ旅からの小説でもない。全体のほぼ四分の一を占める出発までの心の経緯こそが作品の軸を生み出している。つまり、これは旅への小説」（星井千次）なのだという評者の指摘もまた頷けよう。同時にまた、あえて加えれば（言葉）への旅の小説ということも出来よう。こうして三十五年前、二十七歳の自分が果たせなかつたモロツコ再訪、マグレブへの旅が始まる。旧知の八十を超えた老夫夫人との再会。忘れがたい友情を結んだモロツコ出身の若者（マリク）はすでにこの世になく、今は病床にあるその妻は夫の死後長い間墓に日参しているうちに、いつか死者の声を聴きとるようになったという。これらの様々なエピソードを交えつつ、その旅は砂漠のなかに世捨て人のごとく、まさに「無為と沈黙」の中に生きるひとりりの日本人、佐竹彰との出会いに到って、一挙に主題の核心へと入ってゆく。二人のやりとりは（言葉）と（表現）をめぐって白熟化してゆく。

「聖書記者は読者を想定している。彼らほど熱っぽく読者を求めている者は他にいない」「聖書はなりふりかまわずに魅力を追いか

めて」いる。「そこにメッセンジャーとしての窮極の情熱」があり、「若いころ、私はこの聖書が内包する情熱に取り憑かれ、三つ子の魂百までというが、いまも「私の心の奥に依然その考えが果喰っているのを感じ」ると（私）はいう。「しかし、文学の原型は聖書だけでしょうか」という、佐竹の呟くような問いかけに促されるように、また（私）はいう。

「聖書の表現は一個の原型」だが、「その対極は更にもう二個の原型が見えてくる」。「聖書的表現が想定している読者を生者とするなら」、「第二の表現が想定している読者は死者」だということ。ところで死者に読んでもらうためには説明も、描写も、修辭も、それら「よそゆきの表現」は一切無用であり、ただ親密な「仲間意識が、それとなく表現されていけば、それで充分」ということになる。しかしまた、さらに「第三の表現」が想定している読者は「自分」であり、「自分に向けて書く」のだから、「掛け値なしに、説明も描写も修辭も不要」である。それは言わば「自家受精」であり、「産み出す行為」であり、「筆者兼読者はその手応えに向かつて進む」のだという。

これに対して佐竹はもどかしげに言う。あなたのいう三つの場合はわかるが、さらに「第四の表現」があるのではないか、それは「意志だけがあつて、存在はしない」。つまり「何も表明しないという立場」であり、それはもはや「読者が存在しないから」だということ。何故かといえは「自分に絶望したから」で、しかし、「この意味の絶望を肯定するには勇氣が必要だと思えます」という。この佐竹のさりげない口調のなかに、「彼の心中の大事を一気に察知した」と

〈私〉は感じる。佐竹はさらに続けて「読者の坐るべき場所が空位」だということ、これは、「私の中では神の座も空位」だということだ。しかし「神には沈黙でもって訴えるということではありませんか」と〈私〉は問いかけるが、佐竹はただ「笑って、微かに首を横に振るだけである。〈私〉は胸を衝かれて、一気に「多くのことが解つた」と諒解する。

四

こうして翌日、二人の間に最後の決定的な対話が交わされ、主題の核心部が一挙にせりあがって来る。あなたはなぜ旅に出たのかと佐竹が聞く。〈私〉は「疲れたから」で、「疲れきって、自分の中で言葉が枯死して行くのを感じたから」だという。そう感じてわかったことは、自分が現実を憎んでいることであり、〈現実〉とは「実はフィクション」であり、〈現実〉は「他所者に対する有無を言わせぬ規制」だということがわかった。だから「〈現実〉の外へあこがれ出したんです」という。そうして「本当の認識を掴もうというんですね」という佐竹に対して、「言葉です」と〈私〉は即座に言い切る。何故モロツコかといえば、自分の「若い時のパリ体験は切れ目もなくマダレブにつながって」おり、これは「佐竹さんの場合と似ているんじゃないですか」という。

その通り自分もモロツコには縁があり、「モロツコは眷恋の地です」と佐竹はいう。しかしここに住みついたのはもとの予定ではなかった。僕はヴァンセンの精神病院を逃げ出し、転々と友人を訪れていった。「親しい人たち、なつかしい土地に挨拶して、それ

から自殺しようとして決意したから」だ。しかし「親友たちが優しく人間問であればあるほど、僕は絶望した。」「彼らと僕との間には決定的な測りがあった。それは「僕から自然の力が脱落してしまつたから」で、この〈自然の力〉とは命と言ひ換えてもいい。聖書が「へ人がたとえ全世界を獲得したとしても、その命を失つてしまえば、もう何の意味もない」という、その〈命〉であり、僕もまた「失われた〈命〉を求めて〈現実〉と訣別し、その外へあこがれ出したのだ」という。それが「一見、自殺に向うための通過儀礼としての巡礼のいととなつた」のだが、それも思えば、実は「〈命〉への〈叶わぬ〉あこがれであつた」という。

この「強いあこがれ」はたしかにあなたと一致しているが、決定的な違いは、僕があこがれは「〈命〉に関わると同時に自殺にも関わつて」いるのだが、あなたがあこがれは「命と等価物である言葉に関わつて」いるが、「自殺には関わつていないということですよ」と佐竹はいう。ならば「あなたは今なぜ生きていますのですか」という〈私〉に答えて、「実は、僕があなたに話したかったのはその点」で、「僕はいわば泣き寝入りしたのです。無為と沈黙の中に入ることにしたのです」と佐竹はいう。「どうしたら、そんなことができるのですか」という〈私〉に、「それは自力でできることはありません。星がそうしてくれました」という。

「僕が眺めたのは鶴の巢の高台」からで、「僕は惹きこまれて、空が渦巻いているように感じ」「自分が変わるのを感じ」た。「それが僕の中に地震変動を起こしたのです。その時思ったのは、「自分には〈自然の力〉がないにしても、自然と呼応する感性はあるということ」

と」で、「これはプライドとなりました。鶴の巢は僕にとって記念すべき土地になった。」「あなたは笑うかも知れませんが、僕はあそこにありますと、赤ん坊が母親の胸から乳を吸っているような状態になるのです」という。「佐竹彰の話は私の心を捉え、ゆさぶった。僕なら理解しますよ」という彼の声は、とても重かったのだ。もともと佐竹彰は私にとって稀な人間だったが、その想いがこの会話で決定的になったことを私は感じた」という。

まさにこの作品の中心部をなす所だが、この佐竹とは誰か。この自伝的要素の多い作品のなかで多くのモデルはあるが、佐竹はそうではなく、これはフィクションだと作者はいう。これは直接筆者が小川氏に尋ねた所だが、あれだけはフィクションです。だから少し書き過ぎてしまいましたと小川氏はいう。これは創作というものの機微を語って興味深い所だが、その人物が架空であることによつて、作者の想念は少し恣意的に走り過ぎたといふことか。しかしこれはまた逆に对者の、モデルのリアリテイにとられることなく、自己内面の二極の葛藤を問いつくすことにもなりえたはずである。作者の問いは行く所まで行き切つたと言つてもいい。すでにその先ぶれはあつた。

「少くともさし当たつては、無為と沈黙は意志しません」と言い、「しかし、遠くに無を信仰しつづです」と私はいう。また「私があこがれているのは無為と沈黙だが、私を誘惑しているのは言葉、言葉、言葉」であり、「そのことを私は反芻し確かめた」という。言わばこの会話はこの課題の反芻と確認の旅だが、この時「マグレブ、誘惑として」とは二重の意味を持つ。誘惑としてのマグレブと

いう。そのマグレブの意味するものは何か。ともに「命」を失つていると自覚しながら、「私のなかでなぜ自殺の魅惑がクローズアップされない」かが分らぬという「私」に対して、「その点、あなたは厳密ではありません」と佐竹はいう。言わばその問いを果てまで問いつめていないのだという。しかもその自分を生かしているのは、母のごとく自分を包む、このマグレブの「自然だ」という。

佐竹は「私」に向かつてその旅の動機を語れと言ひ、それがどんなに大袈裟に聞こえようと、「僕なら理解しますよ」という。いまその「彼の声」が「とても重かった」という時、佐竹は对者ならぬ、「私」を包むひとつの「自然のごとき存在としてある。彼を得がたい稀なる存在だ」という時、それはまた作者自身の裡なる「佐竹」、その汎神的心性の所在をひそかにあかすかともみえる。

こうして自分を誘惑しているのは「言葉、言葉、言葉だ」と言いつつ、その旅の終わりに「無為と沈黙」の「窮極の到達点」としての佐竹という人物を置き、その「言葉ならぬ無為と沈黙」の姿に烈しくゆさぶられつつ、その旅は終ろうとするかみえるが、作者はさらにこれを書きついでゆく。「私はこの後佐竹との水浴のあと、心臓の発作を起こし八日間の間、生死の境をさまよいつつ、やがて現実に戻る。退院後、彼は佐竹に付き添われてさらにラバレの病院に向かう。人々のひしめく雑踏のなかで聞こえて来るのはスピーカーからの正午の祈りの声であり、「この声が彼らの言葉、言葉、言葉、言葉の素であること」が知られる。車はさらに群衆のなかに入つてゆくが、物売りや大道芸人の声が、その「肉声」が人々を呼び寄せ、磁場を作る」。そこではどんな言葉も「本来の生き方」を示し、「みみっ

ちい言葉さえも、小悪魔のように跳梁している」という。これがこの作品の最後の言葉である。こうして私は、この複雑な言葉の運びが現実に戻る。

砂漠の隠者佐竹を対極において、ここには現実を引き裂く生々しいまでの言葉が氾濫する。しかし「人声の半ば以上は言葉」だが、「人声はまだ動物の啼声と半分の状態」で、「素地としての混沌からおぼろげな像が見え始めている程度」だ。「言葉はほとんど大目然です。海や山や砂漠のように、時には天体のように存在するので、す」とは、佐竹の言葉であった。こうして私はその混沌としての、〈自然そのものとしての言葉の生命に、いま一度還つてゆこうとする。これがまさしく言葉への、言葉探しの旅であったことは再言するまでもあるまい。

さて先にもふれた通り、この主人公岩原は作者と同じ六十二歳となっている。この設定の意味は深い。言わばこの旅は六十二歳という、老年のとは口にはさしかかった作家が試みた言葉探しの旅であり、しかも作者は六十二歳という当年ならぬ、その素材は昭和五十三年、作者五十一歳の年、十月から十一月にかけてのアフリカ取材旅行の旅を改めて生かしたものとみられる。この小論の主題に即していえば、作者の試みは自身の言葉の脈を掘り起こそうとする作業であり、言葉探しの旅という作品表層上のプロットの底には、その深層として、手さぐりにも似て自身の抗道を掘り進んでゆくこととする、いまひとつの作家の影が透かし見られよう。

この時、先にもふれたあの半田弥八という老人を評して、「その老人の脈脈というのは、彼自身のこと」で、「経験する」というのは

作家は誰のために書くのか——芥川から小川国夫へ——

同化すること、「人間一般のことに、彼だけの印鑑を捺すということ」とだという私の言葉は、そのまま自身のこととしてはね返つて来る。言わばこの『マグレブ、誘惑として』という作品は、かつての旅の記憶をひとつの経験として、「私だけの印鑑」として、再発見してゆこうとする旅であったと言ふことができよう。ここでも、いつか小説を書いてみたいというこの老人に対して、「半田さん、喚び出しながら書くんです」「遠くにあるものを喚んで手の届くところまで近づけるんです。眼と鼻の先に来ますよ」という私の言葉は、さらにまた映画〈ゴッド・ファーザー〉にふれて、あれは「望遠レンズで撮した」もので、「そうすると、画面に奥行きが出るらしい」「老人の視界には奥行きがあるんです」という言葉が、何を語ろうとしているかは明らかであろう。

作者はまさしくいま老人の視界の〈奥行き〉をバネとして、かつての〈旅〉の体験をより深く捉え返してゆこうとする。五十一歳の〈旅〉の回想、再現ならぬ、六十二歳という、主人公と作家自身の実年齢をかさね合わせた意味もまた、そこにある。この〈旅〉を評して「言葉の修業なんですよ」と私の妻はいう。これはいま旅ならぬ、この作品自体に向けられた言葉として作者胸中に深く生きる。この小論の主題に即していえば、これは作品が常に究極において、自己内面への〈旅〉であることを深く示唆するものでもある。作家は誰のために書くのかと聞かれて、「自分自身のため」と言い、いまひとつりは、「ものそれ自体のために書く」のだという。この冒頭に掲げた言葉は、いまこの小川国夫の作中にあるは二つならぬ、言わば二者一元の問題として据ええられる。

さて、すでに前半ふれた芥川の問題の意味する所は明らかである。もはやその仔細にふれる余裕はないが、晩期の遺稿『齒車』や『西方の人』の語る所は、その作家としての「自己」の烙印を刻するもの」の何たるかを求めつつ、ついに至りえなかつた痛恨の想いをひそかににじませるものかともみられる。さらにこの『誰のために』という主題をめぐっては、島尾敏雄の『死の棘』や、大岡昇平の『レイト戦記』などをめぐる問題についての用意もあつたが、もはや紙数も尽きた。これはまた新たに稿をついで書いてみたいと念つてい