

『死の棘』をどう読むか

—その倫理的位相をめぐって—

佐藤泰正

ひとりの作家がまさに人生の危機ともいうべき己れの切実な体験を描こうとする時、その眼はどのように深まり、またどのように引き裂かれてゆくのか。それが人間をめぐる倫理の問題にかかわる時、その〈認識〉の眼はどのように深まり、その〈倫理〉はどのようににたわめられ、分裂をしいられるのか。島尾敏雄の『死の棘』はこのような課題を、恐らくその根源の相において問いつめてゆく。

二人の子供をかかえ、高校の非常勤講師をしながら小説を書いている〈私〉は、ある日外泊から帰ってみると仕事部屋は荒らされ、日記帳が捨てられ、夫の行状、その女性関係の一切を知って心因的な神経症に陥った妻の激しい尋問の前に引き据えられる。妻の発作と苛烈な糾問は果てしなく続き、いくたびか転居のいかにもなく、子供を捲き込んでの夫婦の苦しみは際限なく、ついに病状の深まる妻とともに〈私〉も入院し、外界との遮断のなかでかすかな転機を確かもうとする。

荒筋を辿ればほぼこのようなことだが、序章「離脱」（「群像」

「死の棘」をどう読むか —その倫理的位相をめぐって—

昭35・4）に始まり、終章「入院まで」（「新潮」昭51・10）に至るまで十六年の歳月を要し、しかも執筆の開始は退院後、妻の恢復を願ってその故郷奄美に帰ってから（三十年十月）、さらに五年目のことである。この作家としてのただならぬ執拗な営みは何か。何が彼を駈り立て、また逆に問いつめて来るのか。ここで評家の論は分かれる。

先ず作家の資質自体が問われて来る。島尾敏雄は自身の資質について、自分は「もしかしたら破滅になるかもわからないという」極限状況のなかで、「なおかつどこまでどうなるかじつと見ていようという気持」（吉本隆明との対談「島尾文学の鍵」）にしばしばなると言い、また「苦しみを追いかけているうちに楽しみに迷い込んでいる、というような感覚がそなわっている」（「現実を生きる苦悩」という課題への答え）ともいう。また「焦躁も正確にうつしとるならばひとつの解放」であり、「眼に見えたかたち」のままの写しとりの積み重ねの末に、ふと現われたゆがみこそがわれわれを鼓舞する」（「非現実主義的な超現実主義の覚え書」）と言う。また「私のできることは過程のささやかな記録、そしてそれをで

きるだけ忠実に記述すること」「私の目のまを過ぎて行くものを目のまえでとらえて記録することだ。意味づけなどしないで透明にとらえること。透明にとらえようとする、外部も内部も区別がつかなくなつて、へんなことだが私の現実を太らせる結果」(「どうして小説を私は書くか―私の文学―」)になるのだともいう。

恐らくここに「島尾文学の鍵」があるとともに、「死の棘」の方法、文体を解くすべての鍵もまたここにある。すでに明らかなく、ここにはすぐれて感覚的な、また自身一箇の眼球と化して外界の一切を正確に映しとらんとする、(認識の鷹)ともよぶべき不敵な作家の相貌がある。彼にとつてすべては現実ならぬ仮感の世界となり、外部と内部は互いに浸透しつゝ、一箇のゆらめく球体と化してゆく。もはや作者の「現実」とは「私自身脳髓やからだの中に全体の反映をかかえこみ、コントロールすることができない」(同前)という、彼自身の存在機能以外のなものでもないかみえる。こうして、ここに作家の機能そのものと化し、すべてを書くという営みのなかに包みつゝ、みずからの「現実を太らせ」てゆく芸術家の、したたかなエゴイズムを見るところという批判のみられることも不思議ではあるまい。

たとえばひとりの評家は、作者は作中に「世間と遮断した培養実験の材料に自分を差しだしそれをまた自分で見る姿勢のとりたくなる状況が、ときおり私を襲ってくるのに気づいた」というが、その言葉通り、これは彼がえらびとつた「実験の経過報告書」であり、「彼は狂気を愛したために妻を狂気にし、狂気と戯れ狂気を抱きしめて生きる。」「資質」というものは決して錯誤を犯さない。それは

現実を厳しく撰択し、自らをますます純粋に、いよいよ強烈にあらわしていくだけである」(田中美代子)という。あるいはまた、作者が危機に処して「芸術家であることを投げ捨ててそれに対処」し、「その芸術家としての最大の危機を、『死の棘』など一連の作品を書くことにより、ようやく克服したのだ」(奥野健男)という指摘に対しては、いやそうではない、「芸術家にとつて、彼が芸術家であるのは、生得の資質に由来するものである」以上、「文学と実生活が矛盾して来」れば、「芸術家は間違ひもなく文学を選んではしまふ」。彼は「実生活を大事にしたのではなく、文学のために、その実生活を大事にしたのだ」(森川達也)という批判もある。

たしかに文学と実生活、芸術と倫理という局面において、作家は、芸術家は、常にその〈資質〉に殉じてその現実を選択し、みずからの宿命を紡ぐという、これらの指摘は頗るべき一面を持つが、しかしことは、しかく単純ではあるまい。

「もうぼうや、いろいろなことを見てしまったから仕方がない。生きていたつてしようがないから、おかあさんの言う通りになる。ぼうや、おかあさんといっしょに行つて、おかあさんが死のうと言えば、いっしょに死ぬよ」と子供がいう。このような事態になるまで「通院治療以外に根本的な医療がはじめられなかつたのはなぜか?」。また「妻の入院となると、良人が子供二人を故郷に預け、妻の附添として、もろともに病院の奥深く苛酷な生活をはじめるのはなぜか?」。むしろ「妻の発作が家庭を破滅へみちびきかけたたんに、妻を入院させて、良人は子供の教育に専念すべき」ではないか。まさか小説のために「妻の病院へ一緒に入つたとは思わない」

が、だとすればそれは「愛」か。いや、「愛がこんなに精細に物事を見つめ、こんなに念入りに記述するということがありえようか？」

「いよいよわからない。主人公をして世俗の實際的解決に背かせるにいたった根本原因が、どうしても私にはわからない」。これはしばしば引かれる三島由紀夫の「魔的なもの力」と題した文中の言葉だが、その問うところもまた日常的倫理の埒外ではない。三島は最後に、この主人公は「ファウストのあくなき探究慾と、メイフイストフェレスの冷酷な客観性とを、一身に具備しようとした存在ではないのか？」と問い、「この二つを一身に兼ねられては、手のつけようがない。われわれはこれらの世に怖ろしい作品群から、人間性を救い出したらよいのか、それとも芸術を救い出したらよいのか？ 私小説とはこのような絶望的な問いかけを誘い出す厄介な存在であることを、これほど明らかに証明した作品はあるまい」という言葉をもって結んでいる。

ここでも「芸術」と「人間性」が、日常の倫理的側面を軸として問われている。「愛」がこのようなものであるはずはないという問いもまた同断である。しかし我々はここからこの作品をめぐる、また小説というものの自体をめぐって、いくつかの反問を呈することができる。果たして、これは「私小説」という位相のなかで解釈できる作品であるのか。そのモチーフとは、人間的「愛」か芸術的エゴイズムかという、二者択一の論理を出ぬものなのか。ファウストとメイフイストフェレス、つまりはデモニックかサタニックかという作品固有の色合い、作家的資質の側面のみをもって論じさるるもの

「死の棘」をどう読むか — その倫理的位相をめぐって —

か。

恐らくここに欠落するものは、この作品の内包する根源のモチーフへの洞察であり、作家が何に問われているかという、不可避のモニックな部分については繰り返して語っている、たしかに作者は随所で、舌なめずりせんばかり無惨な場面を執拗に描いてみせる。それはまさにファウストとメイフイストフェレスの混在を思わせる。ここに「愛」があるのかと問わしめるものがある。しかし作者は己れの「愛」の有無を問う前に、問いつめられねばならぬ課題があったはずである。「あくなき探究」と「冷酷な客観性」を思わせる、その執拗な記述を彼にしいたものは、ほかならぬ根源の、不可避の倫理であったはずである。それは何かということが、この小論の主題でもあるわけだが、この根源のモチーフともいべきもの、その内実についてはいまま少しあとでふれてみたい。

この、「私小説」的作品と見るが故の日常の倫理の側からの問いを第一とすれば、第二のそれもまた作中の倫理の問題にかかわる。即ち作中の「私」と妻の愛憎もつれあう機微のこまごまはともかく、肝心の第三者、「私」の浮気の相手である「女」が描き込まれていないではないかという問いである。第三はこれが終始、「私」という一人称の視点からのみ描かれていること、妻の側からの内在的視点が放棄されているということである。いずれも作家の、あるいは方法上の倫理的側面にかかわることだが、先ず最後の問題から入ってみたい。

作者はこの妻の発病をめぐる連作、〈病妻もの〉のなかで、最初から妻の視点を取りえなかったのか。そうではあるまい。「死の棘」の最初のかたち、短篇集『死の棘』（昭35・10、講談社）では「家の中」以下、「離脱」「治療」「ねむりなき睡眠」（初出の題名は「眠りなき眠り」）「家の外で」が収録されているが、現在の新潮社版『死の棘』（昭52・9）では「離脱」から始まり、「家の中」ほかの作品は除外されている。「治療」「ねむりなき睡眠」の二篇は入院中の場面を描いたものであり、「家の外で」は不安な魂の放浪を続ける状態が、夢魔のごとくとりともない情景の点滅として描きとられている。或る集会に出かけた〈私〉は、どうしてこんな集会に出たのか。ことわって出て来たのか。もう帰らねばという不安が繰り返し彼をゆすぶる。「不安の根」は「家を不在にしていること」にある。帰途、小学校や中学時代の旧友、かつての仕事仲間などに声をかけられる。不安はさらにゆさぶられる。やっと「家に帰る道のいとぐちが思い出せそうになった」ところで、作品は閉じられる。

すべては夢のなかの時間といってよいが〈夢〉から醒めれば〈家の中〉の現実が待ちうける。こうして巻末の「家の外で」は巻頭の「家の中」につながり、病妻もののがれに汲み込まれる。「家の中」の執筆が三十四年九月二十日、「家の外で」が十月二十四日であることをみれば、作品は地続きに書かれ、ふたつは盾の表裏ともみえる。同じありようは病妻ものの前ぶれともいへば「帰巢者の

憂鬱」や「川流れ」にもみられる。ともに二十九年の発表、前者は同年「文学界」四月号、後者は「新日本文学」十一月号、間に三篇の作品をはさむが、両者のテーマは直通する。

「帰巢者の憂鬱」は夫婦のいさかいの末、夫は家を飛び出し、酒に酔いしれて女を買う。妻は不安にさいなまれつつ夜半、圓の窓から一瞬、夫の声を聴き、闇に浮かぶ夫の姿を見る。外に出てみるがすでに夫の影はない。翌朝夫は帰って来るが、夜の事件は、あれは夫の幽霊かということになる。圓の窓から「あすこにもう一人」の自分がいて、妻に笑いかけ、通りすぎてしまったのかと思いつつ、「あの帰って来るやつがじゃまっけなのだ」と彼は思う。この終末の一句の感慨はにがく、重い。

「川流れ」は冒頭、「妻や子供の声をきいていると、緊張はゆるんでしまい、からだの節々がだるく病んできて、白っぽくなってしまふのだ。自分が『父かぶり』をかぶって、世の中の何人かの父のように、妻や子供の背後から、黒い影を落している姿に、ぞっとするのだ」という感慨から始まる。こうして「性こりもなくぼくは外に出て行こう」とするのだが、その日彼は鉄橋を渡る電車の窓から「川流れ」の物体を見る。誰も気づかぬようだが、明らかにそれは「人間の死体」ではなかったか。次の駅で下車して、駆けつけて生き返らすすべはないのかと思いつつ、彼はこれを見過ごしてしまふ。「家を出るときにいつも感ずるうしろめたい気持と、そしておれは川流れを見殺しにしてしまったという気持」と「二重の背負いものをしてしまった」という悔恨が彼をさいなむ。ここで注目すべきは、このふたつの負い目がふたつとみえて、実はひとつだという

ことである。

彼はそれでも繰り返し「外に出て行く」。しかも「妻の顔が見えなくなつた瞬間から、うしろめたい気持ちの囚われ人になる。」「これではぼくもみんなも立ち枯れてしまう」。どうすればいいのか。あの「いつかむかでに噛まれた」時のような「強い戦慄」があつてこそ自分は「生きていた」という。だから「外へ出て行くべきだ」と「理由づけ」ながら、外へ出ると「今はぼくは家庭に不在だ、という罪悪感がうずき出す」（傍点筆者、以下同）。そして外に出ればとたんに、「川を流れる人間の屍体などに立ちどころにぶつかると。あれは人間ではない、「犬の残骸」だと時がたつにつれて確信しつゝ、「へんなことだが、眼底の残像は益々人間の苦悶の（いや笑つている）顔としてはつきりしてくる。」

敢ていえば、この「川流れ」の死体とは、またいまひとりの「ぼく」、いや作者自身ではないのか。この死体を駆けつけて救うことはできぬのかと問いつつ放置してしまふ。

「ぼくが不在の間に、重大なこと、うまく言いつくせないが、つまり決定的な変革が（はつきりぼくに理解されているわけではない）が）起るかも知れない。ぼくは家をあげていいのか。この作品終末の一句のひびきは重い。すでに「不在」という言葉の意味するところは多義なるひろがりを持つ。ある「決定的な変革」が起るかも知れぬ。おれはその「決定的な」瞬間に、その場にいななければならぬ。いや、さらにいえばおれは常に「決定的な」場からはずれ、「不在」であり続けたのではないか。そのおれとはまさに死せる物体、あの「川流れ」の死体そのものではないか。恐らくこの終末の

「死の棘」をどう読むか——その倫理的位相をめぐって——

パッセージをつらぬくつよい衝動感のごときものの底には、このような深い自問の声があつたはずである。その「不在」とは何か。彼はこれを次のように語る。

関東震災の時私は病氣療養のために横浜の居住地を離れていて被害者となることができなかつた。今度の戦争では、私は将校を選び、特攻隊長となつたが、出撃もせず、戦闘の経験も無く無傷で生き残つた。

私は長いこと、それがどんなことであるかに気付かなかつた。幾重もの特権生活が眼を曇らせてしまつた。（略）毒は全身に回つていたので。

自分は小説を書く必然的な立場が無いと、何となく思つていた時、私は本能的に、私の本質的な欠陥に気付いていたのかも知れない。何か突然やつて来るかも知れない、ということとは生きることをはげまして呉れる。

ある日私は自分の屍臭をかいだ。（略）これは屍臭だと認めた時、私の過去の小説、すなわち「単独旅行者」「夢の中での日常」「徳之島航海記」以降一つの長篇と三十二の短篇の道程が死者の書への傾斜であることが分つた。いや「未遂の死者の書」であることが。（「跳び越えなければ」）

こうして「眼を閉ざしていたもの。それが何であるかは自分に分らない」が、しかし「今からだつて何がやつて来るかも知れたものではない！」と言ひ、「過去を思うと慄然とする。」「こそこそした過去の作品。その罪障と共に、私は生者の書を書くことに成功した」。そうしてそのためには「もつと犠牲が必要だ」という。この

エッセイの時期(二十八年十一月)からみれば、語るところが地続きに「川流れ」一篇につながっていることは明らかであろう。

まさに「屍臭」を放ち、川流れの死体のごとく流れ過ぎてゆく生活のなかにあって、何かが「突然やって来」れば、自分は「生きるか」ができるかもしれない。今からでも「何がやって来るか」もしれぬ。ただいづれにせよ(死者)から(生者)への道には、ある(犠牲)が決定的に必要なという。この予感と待望はやがて、誤り「決定的な」相貌をもってやって来る。「ことが起らずにすんだ。(おれはナスのことをちっとも考えてやっていないのではないか)或いはついそこまで、違った面貌の生活が、顔をのぞかせにやってくるのかも知れなかったのが、そいつは、向きを変えて、あちらに行ってしまった」(「婦孺者の憂鬱」傍点原文)。妻の精神異常の予兆におのきつつ、それは未遂に終わったことにふれた部分だが、予兆はいま、まぎれもない現実となる。「家の中」はこれを精細に、生々しく描きとる。

「そのころ私の心は家の外にあった」。この冒頭の一節に始まり、「家の中は灰色にぬりこめられた死ぬほど退屈な場所として」、ただ「外の異常さの恍惚にとらわれ」「自分の孤独だけをかみしめることにいそがし」い夫の姿と、不安のなかに鬱屈してゆく妻の姿、その内面が相互に描きとられてゆく。

妻はやがてどんな小さな物音にも飛上るほど驚くようになって。心臓が急に早鐘をうち始めるかと思うと又突然鼓動をとめて息をおしつめてきた。夫の不在の夜は彼女は一睡もしないだけでなく、不安にいたたまれなくなって放水路の方にやみくもに走

ったりした。夫の歩くところの町々のたたずまい、その家のこまかなところまでひとつひとつはつきり浮び上り、夫が破顔している、恰好がこわいほど濃く見えた。(略)あたしは長いあいだにんげんらしい扱いがされなかったと思った。あたしはその上、内職の造花つくりをして指先が色紅で真赤にそまつている。おふろばで鏡に写るとまるで幽鬼のようだ。(略)

……最後に頭がみるみるふくれあがって、何も考えられなくなる。しめった綿のようなものがいっばいつまってきた、頭に鉄の輪のたががはまり、それが次第に頭をしめつけてくる。耳のすぐそばで鉄板が乱打されてまるで頭は割れそうだ。あたしはもう駄目。誰か来て救ってほしい。誰かというのは夫なのだ。すぐとんできてこの鉄のたがをはずしてほしい。それなのに夫は救いに来ない。

夫はまた、ただこの家の中で「苦悩の締め木にかけられていると思ひこ」み、しかもおれは「ひよわな鬼。刹那の感覚の刺戟を無理につなぎ合わせてつくろっているような鬼」ではないかと思いつつ、しかしこんな「妄想のあいだで又してもひよいと外に出て行きたくなる」。妻の発作は繰り返されるが、「夫は私の苦痛に何を手伝」うでもなく、「そばに来ていやみを言」うだけだ。こうしてついに破局が来る。「その夜も」「終電車で帰ってきた」夫の前に、手ひどく散らかった仕事場のなかで妻は眠りこけている。なかば安堵しながら、からだをゆすぶってみる。眼はあいたが、じっとみつめるばかりで「顔は上気して真赤だ。」

何か冗談を言おうとすると、妻は唇のあたりにうっすら皮肉な

笑いを浮べ、「あなたもたーしいしたもんね」と言つたかと思つと、急にげらげら笑い出した。私もつられていくらか笑つたが、不安がつつてそれどころではない。妻のそんな口調をきいたことはないのだ。でも彼女は笑いを一向にとめようとしない。あまり笑つて、からだを起していることができなくなり、畳の上にもう一度引っくりかえると、からだをよじつて笑いつづけた。私の不安はどす黒くなつてきた。それが妻のからだを抱きおこした。妻は私の腕をのがれようとした。そのとき妻の顔とからだに、精悍な稲妻が走つたと思つた。思わず腕に力がいり、私は妻のからだをゆすぶつた。妻は潮が満ちてふくれあがつてきたと思えた。まさに事態は一変した。なにかが「稲妻」のごとく状況を引き裂く。夫はこの「世界は型のままで淀みき」り、まわりの「風景は造花のようだ」と思つてきたが、いま「風景」は一変し、「潮が満ち」あふれるように世界は「ふくれあがつて」くる。彼は懼れつつ、おののきつつ、この「世界」を、妻を抱きとらねばならぬ。まさに予感_予は成就し、あの「何か」がやつて来た。「死体」が立ち上るためには「もつと犠牲が必要」だといふ。その「犠牲」とは何ものかへのいけにえではない。その苦惱をただ耐えることでもない。それが真に「犠牲」の名にあたいする何かであるかが問われねばならぬ。一切の事態がある超絶者の眼から問いつくされねばならぬ。こゝろして『死の棘』の文体が、構造が、作者自身によつてあらためて問いなおされ、えらびなおされねばならぬ。

「死の棘」をどう読むか — その倫理的位相をめぐつて —

作者は定本ともいふべき第二の『死の棘』の構成にあつて、いわゆる病妻ものの前期をなすもの、内容としては「われ深きふらより」（『文学界』30・10、執筆は30・8・24）以下の九篇、一連の入院ものともいふべきものに属する「治療」「ねむりなき睡眠」の二篇をはずし、また「家の中」を除いた。ここで始めの問いにかえる。何故、事件の発端ともいふべき「家の中」を除いたのか。

作者はここでは「帰巢者の憂鬱」同様、夫と妻の両者の側から描いてゆくが、この客観的技法を彼はここでつらぬきうるのか。またこの本質としてそれでよいのか。「家の中」に続く「離脱」以後、彼はこの客観手法を捨て、ひたすらに夫の側から、「私」の側から描きぬこうとする。第一にはこれが客観的描写といふごとき事態を抜け出た、ある切迫したモチーフを孕む故である。彼は「帰巢者——」や「家の中」のごとき夫と妻といふ、両者への眼くばりを捨て、徹底して「私」の側から描きつつゆく。もとよりこのような主体内面の告白や懺悔めいたものが、えてして逆にしたたかな自己弁護や、怒意なる主観の主張や吐露に終ることは周知の通りである。しかしここでは、一切が仮借なく問いつめられねばならぬ。底の底からすくいとられねばならぬ。懺悔や内省めいた自問さえ取りさらねばならぬ。ひとりの苛烈な絶対者ともいふべき自問者がなければならぬ。妻とはこの時、この絶対なる自問者の相貌を帯びる。「妻は私にとつて神のころみであつた。私には神が見えず、妻だけが見えていたと言つてもいい」（「妻への祈り・補遺」とは

しばしば引かれる言葉だが、単なる日常の倫理をのみいうものではあるまい。言わば作家のしいられた、切迫した方法自体がえらびとった事象である。「神が見えず、妻だけが」とは、妻の背後に神を見るという逆説的機微をさすが、これもまた書くという営み自体はなれて頭前するものではなかったはずである。

ここで同じ自伝的作品としての漱石の『道草』にふれば、他者の眼から問われることによって自己を発見してゆく主人公の姿を問いつめんとして、しかしこの他者が妻や身近かな系累という、言わば日常的、相対的他者である限り、それは真の根源的他者たりえないという課題に作者は直面した。ここにこの主題的必然はおのずからに超絶的な、絶対他者ともいうべき〈神〉を要請する。これが『道草』四十八章にあらわれる〈神の眼〉からの問いである。いまこの場面やその仔細についてふれる余裕はないが、切迫した主題そのものが不可避の方法として〈神〉を呼ぶというこの必然は、『死の棘』においてさらにつよく、深い。

『死の棘』の作者はここで妻のきびしい糾問に、そのまま〈神〉の眼を重ねた。いや、〈神〉の糾問の前に己れの全存在をひらいてゆだねようとする。その不可避の主題を妻の問いにかさねた。しかもその倫理的切迫の孕むすぐれて宗教的な主題を形而上ならぬ、形而下の、日常の場に徹底してさらさんとした。ここに『死の棘』の独自の方法が生まれる。もはや夫と同時に妻の側からもという眼くばりも、登場人物のすべてを見渡す全能的、俯瞰的視角も、この主題の切迫の前には吹きとんでしまう。あえてこの序章となる「離脱」以後、〈私〉という一人称的視点をつらぬくゆえんだが、しか

しその背後にこの〈私〉を突き放す客観的視角は常に潜在する。たとえば妻が夫の気持を「からだためそうと」する。しかし男の側はうまくゆかない。「夫は不安の試みの前で立ち迷っている」が、「私は……からだのすみずみに力が湧いてきたことにやがて気づいた」(『死の棘』)というように、叙法における〈私〉と〈夫〉の混在はしばしばみられるところである。

この作中の妻の夫への糾弾が際限もなく苛酷であるとすれば、いや、作者の筆がかくもモノマニアックなまでに執拗であるとすれば、それは彼が己れの一切を回避することなく、徹底的にその場にさらそうとする倫理的衝迫にほかなるまい。妻の糾問が苛酷であるとすれば、それは〈神〉の糾問の苛酷さであり、その苛烈さとはまた作者が不可避のものとして受けねば、いや敢て求めねばならぬものであった。ただそこには同時に、この作家特有の病疾ともみえる部分がないわけではない。すでに見るごとく作者自身、「破滅するかもわからない」と知りつつ問いつめんとするもの、「苦しみを追いかけているうちに楽しみに迷い込んでいよう」のような感覚、さらには苦惱も「焦躁も正確にうつし」とれば、そのまま「ひとつの解放」であり、見えるものの忠実な記録の果てに「ふとあらわれるゆがみこそが」自分を「鼓舞する」と語っている。しかもこうして「目のまえを過ぎて行くものを」意味づけせず「透明にとらえて」ゆけば、もはや「外部も内部も区別」なく、いつしか「私の現実を、太らせる結果」になるという。

彼はここで自身の資質を語るとともに、また書くという行為の孕むエロスについても十二分に語っているはずである。恐らく『死の

「棘」をつらぬく苛烈にして無惨な描写、いや、むしろ時に悲惨をつきぬけて滑稽ともいうべきその記述の感觸（事実、つかこうへいは作者に向かつて、これを誑みながらしばしば吹き出してしまったと言ひ、作者もまたそれでいいんですよとこたえている（つかこうへいインタビュー）「すばる」昭61・4）もまた、このような作者特有の描法と無縁ではあるまい。

妻の逃れようもない問いつめに「弁解しかけ」て、「平手打ちを受け」「私は血迷い、いきなりたんに頭を持って行ってぶつけ」る。再びその夕刻、妻の発作と同時に「はなしがもつれてくる」と（私）は「昼間の行爲を思い出し、物も言わずに立ちあがって障子に頭を突っこむ。障子の棧はばらばらにとび散るが、「私は満足できず」「たんに突進」する。「どうしてか妻はとめに来ない。」どうにもならず「喊声をあげて二度三度突っこむと、頭の地肌がみみずばれになり、血もにじんだようだ」。妻や子どもが「今の愚行」をどう見ているかとうかがうと、子どもの声が返って来る。「もうぼうや、いろんなこと見てしまったから仕方がない。生きていたってしょうがないから、おかあさんの言う通りになる。ぼうや、おかあさんといっしょに行つて、おかあさんが死のうと言えば、いっしょに死ぬよ。」

この悲惨とも滑稽ともいふべき情景は、作中しばしば繰り返される。これを評者は笑ってしまったと言ひ、それでいいのだという時、そこには自己暴露や自虐を超えて作中の自身を見返す、ある作者との距離がみえる。それは脱ぎ捨てたふるき自分、ひとつのむくろのごとき己れを見る眼ともいえる。それはたとえば椎名麟三の自

「死の棘」をどう読むか — その倫理的位相をめぐって —

伝的長篇「自由の彼方で」にもかようなとみえる。この主人公の少年は危険にさらされるたびに、その相手の前で不器用な身ぶりでガラス窓の中にのめり込んでゆく。「おかしなやっちゃあ！」と言いなから、まわりの人間は彼を恐れはじめ。いかにも悲惨にして滑稽な場面である。作者は冒頭、この己れの分身をふりかえりつつ、この主人公、この一枚の「十七歳の少年の写真」とは何かと問う。これを僕は「厳粛に拒絶」という。「この少年は、明らかに僕ではない。僕の死体なのである。滑稽な、消え去ってしまった僕の死体なのだ」という。

こうして「自由の彼方で」の作者は、かつての自分を腐臭を放つ亡骸のごときものとして、まさに「自由の彼方」から見返しつつ語りはじめ。この視角は「死の棘」に通ずるともみえるが、しかしある根源の部分において異なる。それは「自由の彼方で」が過去形で語られているのに対して、「死の棘」は進行形で語られていることである。「過去形」とは二重の意味を持つ。椎名はここで、かつてのニヒリズムにひたされた孤独な少年が、やがては獄中であつて奇快な観念にとりつかれた「抽象の怪物」と化してゆく姿を、すでに「自由の彼方」にある視点から見返そうとしている。そこにはキリスト教入信後の椎名におけるイデオロギッシュとは言わないまでも、ひとりの回信者の明確な意志と姿勢があざやかに詠みとられる。言わば題材のみならず、その作品形成のありよう自体が「過去形」であるといえよう。

「死の棘」もまた腐臭を放つ古き自己の剔抉に発想の根はあるかとみえる。しかしそれは決して「自由の彼方」から己れを透視し、

対象化するのではない。過去の世界そのものに立ち戻って、彼はほかならぬ当事者である妻とともにそれを追体験し、再現しようとする。彼が妻の回復を願って奄美大島に渡つたのは昭和三十年十月のことであり、妻の故郷奄美の自然が「妻の病みつかれた心を自然にいやしてくれる」（「妻への祈り」）ことを願つた。その後も一年余り妻の発作は続き、三十一年十二月、彼はカトリックに入信する。そうして「死の棘」の冒頭の一篇「離脱」が書かれたのは三十五年二月である。すでに「死の棘」の前駆をなす病妻もの、「病院記」ともいふべき「われ深き淵より」以下九篇は入院なかば（三十二年八月）より始められ、奄美移住後も三十二年八月迄続く。こうして二年ばかりの猶予を得て「家の中」（三十四年九月執筆）「離脱」と病妻ものの後期作品が書き始められる。

生活もやや落ち着き、改めて妻の発病の根因ともいふべき部分にメスを入れる作者の眼に〈病院記〉とは違った、ある微妙な方法上の違いが生まれていることは頷けよう。「家の中」で取つた妻の眼からの内在性をもという、より客観的な手法を棄てざるをえぬ迄に、そのモチーフ自体が切迫したものであることについてはすでにふれた。「離脱」とは何からの離脱か。日常的な〈平常心〉からか。事態の日常性からか。あるいはある根源的な方法上のそれを指すのか。作者の真意はどうあれ、この題名はいかにも象徴的である。それはまた日常性から、ある象徴性の深みへの〈離脱〉かともみえて来る。いずれにせよ主人公は、〈私〉は、突然、ある根源的な場に投げ出される。自分が「不在の間に、重大なこと」、ある「決定的な変革」が、事態が起るという予感は見事の中に、不安はま

さに〈不在〉の場で決定的に起つた。外泊から帰ってみれば仕事部屋は散乱し、すでにさま変りした妻のはげしい尋問の前にさらされるところから「離脱」は始まる。

四

作者の筆はまさしくこの「離脱」において核心に直入する。〈不在〉の負い目をにない、彼はいま事態の現場に坐り続けねばならぬ。いやそれこそが、彼がしいられ、またみずから選びとつた倫理であり、方法であった。作者は事態の渦中であつて、筆を折つてもいいと思つた。作家として生き延びることよりも、妻の快癒こそがすべてであつた。しかしほかならぬ彼に筆を執らせようとしたのは妻のミホ自身であつた。「ぼくは小説を書くことを諦めて」いた。「書けば必ず妻の発作をいざなうことがわかつて」いた。また「とても小説どころでは」なく、「小説などということは吹っ飛ん」でいた。「しかし妻のほうがかくにかくに書かせようという意志を持つて」（小川国夫との対談「夢と現実」）いたという。また妻が必ず清書してくれたが、清書と発作を「くりかえしているうちに、だんだん発作がおさま」り、「ぼくの小説を清書するという行為の中に一種の治癒能力といった働きがあつたような気」（上総英郎との対談「たまらない自分を負つて」）がするともいふ。

これはいかにも異様な事態であり、様相である。妻は夫のすべてを知り、夫の書くことのすべてを知りつくしたと願う。しかもその内容自体はしばしば妻の発作を誘う。にも拘らずそれはまた妻を癒すはたらきもしたという。このすべてを知りつくしたいと願う

妻は事実以上に、嘘に敏感であつたはずである。作者は妻への刺戟を怖れつつ、また妻をいつわることはできぬというジレンマの渦中に筆を執りつつ、ひとつの視点を無意識裡に獲得しはじめていたのではないか。つまり真の「他者」によつて問われるということである。そこに妻という具体の相と超絶者としての「神」という普遍的相はかさなる。こうして先の矛盾とジレンマを超えて、いつしか彼は無私なる眼を獲得する。彼は妻の奇烈な尋問にさいなまれつつもなお、この「病者の正しさの前」に「自分のからだだからいつわりを全部しぼり」（「日は日に」だそうとする。妻の糾問はまた、受け入れねばならぬ「神」の糾問であつたとすれば、作者の胸に次のことき聖書の言葉があつたとしても不思議はあるまい。

「即ち汝ら誘惑の慾のために亡ぶべき前の動作に属ける旧き人を脱ぎ捨て、心の霊を新にし、真理より出づる美と聖にて、神に象り造られたる新しき人を著るべきことなり」（エペソ書四、二二～二三）。すでに「死の棘」と題した作者にとって「死よ、なんぢの勝は何処にある。死よ、なんぢの刺は何処にかある。死の刺は罪なり、罪の力は律法なり」（コリント前書十五、五五～五六）という言葉もまた自明であり、いくばくかの聖書の言葉はその胸中去来したはずである。しかも作中に聖書の章句はなく、また「神」の影もない。ここで再びあの言葉が深い意味をもつてあらわれる。「妻は私にとつて神のこころみであつた。私には神が見えず、妻だけが見えていた。」

評家のひとりには「なぜ神が見えなかつたのか」と問い、「それは彼がまさに神が見えない位相にいたから」であり、それは「信仰の

「死の棘」をどう読むか — その倫理的位相をめぐって —

欠如」からではなく、彼が生そのものの「流れを跳びこえ」ず、「流れに沿つて行く」（佐々木孝「島尾敏雄における生の構造」）からだという。また「他者」の存在の稀薄さにもふれ、そこには「私」を常におびやかす、おののかせるものとしてのそれに過ぎず、作者が究極において描こうとするものは、ただ「一片の薄膜に変化」した、その「薄膜」の、「魂のふるえである」。他者や神が不在ではない。「薄膜と化した『私』がふるえおののくのは、そこに「他者」がおり、神がいるからである」（同上）という。いかにも見事な指摘だが、しかし事態は逆であろう。たしかに人々はその作品に「薄膜」のふるえを、「〈私〉の薄膜」を読みとり、これを主体と見て来た。「死の棘」もまたその例外ではない。しかし「死の棘」を読みきつて、あざやかに立ち上るものは「私」ならぬ、夫への愛の故に錯乱する妻の、その愛の純一な形姿であり、薄膜と化した「私」はこれを映す一枚の乾板ともいふべきであろう。もはや紙数もつき微細に引用する余裕はないが、その錯乱とちらちらに、夫へのひたむきな愛の形姿があざやかに描きとられる。

「目のさめているときのかたくなな攻撃も眠つてしまえば防禦のない小鳥のようにたよりなげ」（「崖のふち」）な寝顔、電気療法（注）の注射に意識を失う一瞬、自分に残した「あわれみに満たたまなざし」（「日のちぢまり」）、「いちずに私に向けている」その「たよりなげな瞳」（「過ぎ起し」）、発作を怖れつつ「地獄のあたしを救つてくれるのはあなただけ」（「日々の例」）と訴え、また自分の自殺の狂言にも気づかず、ひたすらにあやまる妻の「手のとどかぬほど気高く見える」（「崖のふち」）その無心の表情、こうし

て作中随所に描かれる無垢なる妻の姿は〈私〉を捕え、「この世で頼りきった私にそむかれた果ての寂寥の奈落に落ちこんだ妻のおもかげが、私の魂をしっかりとつかみ、飛び去ろうとする私のからだを引きつけてはなさない。」「その妻と共にその病室のなかでくらすことのほかに、私の為すことがあるとも思えぬ。この「病棟のなかでなら、もしかしたら新しい生活に出發できるのではないか」(「入院まで」という、〈私〉の自問をもつて「死の棘」は閉じられる。

もはや明らかであろう。〈他者〉の不在ならぬ狂える妻こそは、この作家の作中において始めて彼に向き直つて来たまぎれもない眞実な〈他者〉であり、この〈他者〉の背後に〈神〉を見るといふ逆説的機微は、たとえば作中、「妻に叱られたマヤが、「オカアシャンバカ、オカアシャンにイツケチャウカラ」という場面の微妙な陰影にもつながるものがある。この幼な子にとつての〈母〉のごとく、我々もまた具体をえぐつてその背後に普遍的相を見るほかはない。「実質の推移」を辿つて眞実に迫るとは晩期漱石のいうところだが、この作家もまた〈生の流れ〉を、その〈実質の推移〉を、細密に辿りつつ、根源なるなものにふれようとする。この風土にあって〈神〉とは常に根源の倫理にかかわるとは、この作品にあってはまた例外ではない。

最後に第三の問が残る。これは三角関係ではなく、〈二角関係〉だとは吉本隆明の名言であり、たしかに相手の〈女〉は疎外され、訪ねて来た女を捕えて妻のいうままに女を引きずりすえる異常な場面は、論議を呼ぶ部分でもある。吉本氏もいうごとくここには人倫

的な意味における倫理性は抜きとられ、すべて内界の葛藤を〈景物〉化してしまうこの作者の特性があざやかだが、妻の眼とともにこの〈女〉はどうか。いや「この二つの〈眼〉」ならぬ〈神〉という至上者から問われることこそ作者の本意であつたかも知れぬが、「自己告白の不可能はここでも主人公だけではなく、作者島尾敏雄をも訪れたようにおもえる」(「『死の棘』の場合」と吉本氏はいう。この作品の根源にかかわる指摘だが、この〈女〉については「書かなくてもいいというふうに思つて」いると作者自身はいう。

先の小川国夫との対談中の言葉であり、終始、方法論上のものとして言われているようだが、そうではあるまい。ことは倫理の問題であり、作者はまさしく〈二角関係〉に徹し、いや彼自身引き据えられる妻との場に、かつての〈不在〉の場への帰還に、すべてを賭けたということができよう。「作品は誰にむかつて書かれるのか」という吉本氏の「本源的な問い」に対して、作者はまさげもなく、〈作品〉と〈倫理〉をみごとに刺しちがえてみせたというべきであろうか。