

二〇〇五年度

「遠藤周作」論  
—文学と救いの位置

千葉大学大学院

社会文化科学研究科

小嶋洋輔

## 凡例

- 一 遠藤周作作品の引用は、『遠藤周作文学全集』全一五巻(新潮社刊 一九九九年四月から二〇〇一年七月まで刊)を用いた。ただ、その収載に漏れる作品の場合は、原則として最も新しい版のものを用いている。その場合、随時注記している。
- 二 本論で扱った遠藤以外の作家の作品の引用の主なものは以下の通りである。  
高橋和巳『高橋和巳全集』全二〇巻(河出書房新社 一九七七年四月から一九八〇年三月まで刊)  
瀬戸内寂聴『渇く』(講談社文庫版 一九九六年一二月)  
大江健三郎『大江健三郎小説』(新潮社 一九九六年五月から一九九七年三月まで刊)  
これ以外のものは、随時注釈等をつけ、記した。
- 三 注を付したところは、本文中に漢数字で記した。
- 四 引用部分はすべて、原則としてその表記に従ったが、読みやすさを考慮して必要に応じて、ルビ(または傍点)を省略した。
- 五 旧字体の漢字は、原則として、新字に改めた。また仮名遣いは、原則として原文のままである。
- 六 小説作品、また単行本化されたすべての書は二重鍵括弧『』で括り、そのほかの雑誌掲載エッセイ、雑誌名、雑誌掲載研究論文等は鍵括弧( )で括り記した。
- 七 繁雑を避けるため、敬称は省略した。
- 八 年次の記述は、西暦を用いた。また、月刊雑誌について、実際の発刊月と月号数は異なると思われるが、括弧内で西暦とともに記す場合は、たとえば(一九六五・二)というように記した。それ以外は何月号というかたちで記している。

第一部 「J」ヒロ」と呼ばれる側面をめぐって

—「第三の」道を歩む遠藤周作

第一章 「純」と「俗」

第一節 大衆、通俗、中間——「俗」を表するさまざまな語

第二節 戦後マス・メディアの変遷と文学作品——「過渡期」の状況

第三節 「第三の新人」をめぐって——「第三の」道を歩む作家

第二章 メディアの寵児としての遠藤周作

第一節 遠藤周作の「俗」小説

第二節 遠藤周作「俗」小説論——作品にあらわれる「遠藤周作」

第三章 遠藤周作作品の「純」と「俗」

第一節 遠藤周作作品における家族

—過去としての子ども、他者としての子ども

第二節 遠藤周作作品と語り手——表現主体「遠藤周作」の連続性

第三節 遠藤周作作品の「純」と「俗」——遠藤周作論再考察

第二部 変遷する時代と移りゆく救い

—〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を企図する小説

第一章 「沈黙」と時代

第一節 「沈黙」と時代・一——第二バチカン公会議を視座として

第二節 「沈黙」と時代・二

—「政治」と「宗教」、「知識人」と「大衆」の並列化

第二章 同時代における宗教をめぐる状況と遠藤周作『深い河』

第一節 「宗教的なるもの」の時代・一——一九七〇年代以降の社会と宗教

第二節 「宗教的なるもの」の時代・二——遠藤周作と同時代宗教状況

第二節 遠藤周作『深い河』論

—「それぞれ」の救い、「宗教的なるもの」の文学

第三章 一九九〇年代初頭の文学—〈祈りの実践〉を描く小説

第一節 遠藤周作『深い河』と瀬戸内寂聴『渇く』—「現代人」の救い

第二節 大江健三郎『燃えあがる緑の木』論

—外を志向する物語、遠藤周作『深い河』との関連を視座に入れて

結

付録 遠藤周作「純」小説作品略年譜

参考文献目録

228

223

215

200

190 189 174



## 序

遠藤周作が一九九六年の九月二九日に没して、九年が経過しようとしている。「十年一昔」という言葉があるが、十年の時を経てもなお、研究対象として遠藤を取り扱う場合、いくらかの違和感がないわけではない。

日本近代文学研究という学問ジャンルが確立したのは、戦後である。研究対象とされる時代は当然、明治が主であり、いわゆる過去が対象だった。つまり過去に存在した作家、作品を実証的に考察することが研究の役割だったのである。そして、その過去の時代は、相対化して論じることのできる学究の対象、すなわち歴史であり、その観点から作家、作品に触れることも可能であった。

だが、文学は、第二次世界大戦後も存続した。過去の時代に生き、作品を書いた幾人かの大家は戦後も精力的に創作を続け、過去の時代の影響を受けた作家が、綺羅星のごとく世にあらわれた。日本近代文学研究は、日本の近代文学の研究である限り、それらの作家、作品も研究の対象とする必要があった。

そして、それと同時に文学(芸)評論というジャンルが存在する。評論家と呼ばれる人々は、大学に籍を置く研究者と異なり、文壇にコミットした評論家、つまり特権的立場から、同時代を切り、同世代の作家の作品を論じていた。

つまり、日本近代文学研究と評論は、日本近代文学研究が歴史、過去を対象として実証的な研究を行わない限り、その扱う対象はもちろん、方法的な問題においても同様のものではなかったといってもよいだろう。そして、評論家が属した文壇は消失してゆくことになり、研究者と評論家を区別するものは、大学に籍を置くか置かないかといったことではなくなつてゆく。だが、大衆化した大学は、学生を呼ぶために、名前の売れた評論家を教員として雇うようになる。

ここに至って、大戦後の文学を学究の対象とする場合、その二つのジャンルに区別はつかなくなつてしまった、そういえるのではないだろうか。特に、戦後を対象とする研究者は、独自の切り口で自身の論を社会的に広げる評論家とは異なり、自身を研究者として位置づけることは難しい。自分の論はどういった点で研究と呼ばれるものなのだろうか、その問いがつきまとう。

拙い、間違いだらけなまとめではあるが、特に、遠藤周作を研究者として論じるといふことを考えると、今の問いは常に考えていかなければならないように思う。遠藤の場合、先行研究を担ってきたのは、半数以上が、遠藤と既知の評論家と呼ばれる存在であり、研究者もまた、遠藤周作と実際に会い、話した人々が多い。そして、新たな遠藤研究者たちもそうした先行研究の影響下でしか、遠藤周作と接してこなかった人々といえる。戦後の文学を考察の対象とする場合、こうした研究の現状は稀なことではない。それは研究者不在の研究といってもよいものである。逆にいえば、その典型的な一例として遠藤研究の現状はある。こうした状況で行われる遠藤研究は、結果、遠藤自身が発した言説をひとつの答えのように扱っ

てしまいがちとなる。

遠藤が作家的出発を果たしたのが一九五四年、つまり、遠藤が文学研究の対象となって五〇年、それとともに歩んだ遠藤研究もまた五〇年の歴史があるといえる。だが、その間遠藤研究は遠藤を、歴史として、過去として、相対化して論じたことがほとんどなかったといえるのではないだろうか。そして作家本人とコミットすることで成立してきた遠藤研究は、遠藤の没後、袋小路にはまりつつある。遠藤はもはや、何か新しいことを発言することができず、一旦答えを出してしまった研究者もまた、それ以上のことを語ることができない。一九九七年の山形和美の「これほどまでに遠藤周作論が書かれている今、新たに一冊を一覧表に加える余地、あるいは価値があるだろうか」と、やや懐疑的な気持ちにまみま襲われはした」という言葉は、その意味で理解すべきなのである。

そこで本論は、遠藤周作を対象としながら、「研究」を行う、これまでにない、ひとつの試みとなるものである。いにかえるならば、本論は遠藤周作が生きた時代状況、場、そして遠藤がその時代から受容したものの、つまり歴史的コンテクストのなかに遍在する遠藤周作像を拾い集めることで遠藤周作を論じる、鍵括弧つきの「遠藤周作」論と呼べるものとなる。

そうすることで、日本のカトリック作家という、遠藤を強く規定してきた肩書きの効力も弱まってゆくのではないだろうか。その肩書きの影響で、遠藤研究にはキリスト教徒として作品を解釈することを重要視する傾向がある。例えば、武田友寿は『遠藤周作の世界』所収の『沈黙』論をめぐって「のなかで、自身の批評家・研究者としての姿勢を『沈黙』はその主題性や問題からして、まさしく、カトリック者が第一の読者たるべきであって、第一読者であるカトリック者がこれに対して自己の意見を表明してはいけない道理はないからである」と『沈黙』を批判した粕谷甲一神父の立場を規定するなかで示している<sup>四</sup>。自身がカトリック信徒である武田は、遠藤作品の「第一読者」はカトリックであるというのである。それはプロテスタントの研究者であつても同様で、上総英郎はその『沈黙』論で「これは『沈黙』の終わりに近いロドリゴの心中におけるイエスとの対話である。無神論の立場から考えると、これほど滑稽な対話はないかも知れない。一緒に苦しむということばに何の有効性もないからである。従って無神論者はいつも世界の半分しか見えない」と論じている<sup>五</sup>。

つまり、キリスト教内のどの派に位置していても、カトリック作家である遠藤の作品はキリスト教徒である研究者が「第一読者」となるはずだという認識がまかり通る状況といつてよい。これは、提示するものが一般の読者に理解されない遠藤は、不幸ですらあり、逆にその立場と同じ位置にキリスト教徒である遠藤研究者は、汲み取られなかった象徴を理解できる存在であるから、何もわからない一般の読者にその内実を伝えなければならぬ高見の位置にいるという認識といつてもよい。

だが、これはその立場に立つ研究者自身が、現代においてキリスト教徒であること自体の意味を問うていないため、それぞれのキリスト教の常識を押しつけるものでしかない。本論では、遠藤が生きた時代のキリスト教の変遷を明らかにし、それを如何に遠藤が受容したかを考察することで、こうした特権的位置に立ち遠藤を論じる言説すらも時代の一表徴として考察したいと考えている。

一表徴として考察するということについて、例えば、『エッセイ』私の文学』<sup>六</sup>のなかに、「私の小説のな

かには「犬」や「鳥」がよく出てくる。そしてその犬や鳥の眼は私にとっていわば基督の眼のイメージなのであり—それがやがて「沈黙」のなかの踏絵の基督の眼にまで成長していったのであるが、多くの読者はこの犬の眼、鳥の眼を本当に犬の眼、鳥の眼としてしか考えてくれない。(一般の読者だけではなく、あの批評家ははつきり、自分もそうとしか考えていなかったと書いていた)という遠藤の言がある。こうした遠藤の言説に保証されるかたちで、先の武田や上総は自らの位置を規定してゆくのだが、本論の姿勢とは「一般の読者」に対する遠藤の強い意識の方がここでは重要なのではないかといった視点を持つことである。右の遠藤の言に刺激され、「批評家」、研究者は、遠藤が新しい作品を発表するたびに解説を加え、本論の答えを読者に提示しようとしてきた。これは遠藤が提示するイメージを布教するような、ある種の言説空間が完成していたといえないだろうか。すなわち、遠藤研究者は意図せずして、遠藤の思惑通りに動かされていたのかもしれない。そして、こうした言説空間の背景には、エキユメニズム運動の隆盛という同時代状況が存在している。

\*

本論は、「遠藤周作」というテキストを、同時代のいくつかの諸相に連関させるものである。その同時代の諸相とは、大きく分けて二種類ある。そのひとつとは、遠藤研究においてほとんど無視されてきた遠藤の特徴と連結するものであると同時に、文学というジャンルが、芸術性を求め続けたために焦点化するところがほとんど無かったものである。

遠藤の生涯残した仕事の内、現在、「大衆文学」、「中間小説」とされる側面は無視される状況にある。これは遠藤研究に個別の問題ではなく、文学に芸術性を求める意識から日本近代文学研究が脱却していないことを示している。この「純」と「俗」の二項の問題が、「遠藤」と連関させる一つの同時代の諸相である。これは、メディア環境の変遷を視座に入れることで、作家という存在自体の位置の変化を考察するものといつてよい。

そして、遠藤はそうした状況に適応し、新たな戦略を構築していった作家の代表例といえる。狐狸庵山人として、各種メディアに登場し、数多くのエッセイを残し、そして何よりも、短篇、総数一二四作品、長篇作品、四一作品ある「俗」に分類される小説の数が、それを示している。「日本のカトリック作家」という重い肩書きを持つ作家でもある、遠藤のこうした看過できない側面は何を示しているのだろうか。

また、時代は読者数の拡大などによるメディア環境の変化により、「純」も「俗」もない均一化した、すべてが中間であるような、それぞれの時代に变化してゆく。こうした時代、読者の変化は、「遠藤周作」に如何に影響を与えていったのだろう。遠藤研究がこれまで遠藤周作の自作に対する発言、作品から読み解いてきたものを、彼の提示した「主題」といえるなら、この考察によって明らかとなるのは「遠藤周作」の意図、「主題」といえるものとなるだろう。

さらにここで重要なのは、「純」と「俗」の二項対立に変化の兆しがあらわれ、変化を続ける時期に、一九六〇年代前後が想定できることである。高度経済成長、都市化、国際化、大衆化(中間化)。急速な変化

が日本をおそった時代、世界でも同様な変化が進んでいた。この時代に起きた変化の一例をあげるなら、海外旅行に対する日本人の意識変化がある。一九五〇年代まで金と権力のある一握りの人間のものだった海外旅行が、一九六四年の自由化以降、四八三日分の日給とはいえ、金さえあればハワイに一〇日の旅行が可能となった。さらに、一九七〇年の大阪万国博覧会を経てジャンボジェット機が導入され、次第に海外旅行は誰でも、金のない大学生であろうとも気軽にに行えるものに変化していった。

正解のない、皆が均一化された世界、遠藤の作品がこうした変化を遂げていた時代に、まさしく同時に進行するかたちで書かれたということ忘れてはならない。

そして、遠藤のカトリック作家という肩書き、その肩書き自体もこうした時代の変遷のなかで、考察すべきだといえる。もう一種類の同時代の諸相、それは宗教を含めた、人間がアイデンティティを支え得るものが、それぞれのものと化してゆく<sup>(1)</sup>「それぞれ化」してゆく時代状況である。たったひとつの答えを人間が共有できない時代の到来を考察の対象とし、そこでカトリック作家として遠藤は何を書いたのか、それを探る作業といえよう。いいかえれば、「遠藤周作」は新たなアイデンティティを支え得るもの<sup>(2)</sup>（オルタナティブ・アイデンティティ）<sup>(3)</sup> 救いを書いていたのか、また書いていなかったのか、そしてもし書いていたのならどのようなかたちで書いていたのかを考察するものである。また、文学にある「純」と「俗」の二項もまた、アイデンティティを支え得るものだとしたら、それが背景と化してゆく状況は、二種類あると述べてきた同時代の諸相が通底している問題であることを示しているといえるかもしれない。

そして、日本において、この「それぞれ化」の発展もまた、一九六〇年代前後を端緒とするものであり、一九九〇年代初頭にその一旦の帰結を遂げるものであった。興味深いことに、遠藤はその二つの時代に、代表作といえる『沈黙』と、最後の「純」作品『深い河』を書いている。この二作品を中心に考察し、他作家の同時代作品と比較考察することで、二つの時代それぞれにおける文学、小説作品の位置を推測して見ようとも思っている。

ただ、同時代状況の中で遠藤をとらえる作業は、ともすると、社会構築主義的になりがちとなる。つまり、「これこれという時代状況であったから、作家<sup>(4)</sup>遠藤が生まれ、こうした作品を書いた」という結論が生じる可能性を孕んでいるということである。こうした結論は常に、「ではなぜ、この時代、遠藤は一人しか生まれなかったのか」という問いにさらされる。

本論は、正直に言って、そうした作家のオリジナリティをめぐる問いに直接的な答えを提示していないかもしれない。だが、同時代の状況のなかに、遠藤と同時に存在した幾人かの作家とその作品、さまざまな言説とともに置くことで、また遠藤が括られてきた文学史的な位置づけ——「第三の新人」といった枠組み——を再構築することで、いいかえるならば、遠藤周作を「遠藤周作」として論じること、本論全体でその問いに答えることを企図しているともいえる。

\*

では、最後に本論の構成について大概しておこう。

本論は、二部立てであり、第一部「ピエロ」と呼ばれる側面をめぐって―「第三の」道を歩む遠藤周作」、第二部「変遷する時代と移りゆく救い―〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を企図する小説」と、それぞれが今述べた二種類の同時代の諸相の考察を担うものとなる。

第一部第一章は「純」と「俗」として、第一節「大衆、通俗、中間―「俗」を表するさまざまな語」、第二節「戦後マス・メディアの変遷と文学作品―「過渡期」の状況」、第三節「「第三の新人」をめぐって―「第三の」道を歩む作家」の三節で成立している。戦後文学の歴史のなかで構築された「純」なるものと「俗」なるものを、そのメディア環境の変化のなかでの文学作品の位置の考察も含めた変遷の歴史の概観から、そのなかで自らの地位を築いた「第三の新人」の時代に適応する特徴を見出し、その代表格といえる遠藤周作を次第に焦点化してゆく作業を行うものである。

第二章「メディアの寵児としての遠藤周作」は第一章を受け、これまで研究において論じられてこなかった、遠藤の「俗」なる側面を問い返すものである。それを、遠藤の「俗」なる小説Ⅱ「俗」小説を中心に扱った、第一節「遠藤周作の「俗」小説」と第二節「遠藤周作「俗」小説論―作品にあらわれる「遠藤周作」の二節が担っている。

そして、第三章「遠藤周作作品の「純」と「俗」において、「俗」小説が、遠藤周作の活動全体のなかでどう位置付けられるかを論じる。これまでの「純」小説の考察を中心とした遠藤作家論に、「俗」小説を含めることで、遠藤周作像の刷新をはかっている。それぞれ第一節「遠藤周作作品における家族―過去としての子ども、他者としての子ども」では、家族というテーマを先に置いて論じ、第二節「遠藤周作作品と語り手―表現主体「遠藤周作」の連続性」では、「純」小説と「俗」小説、それぞれの語り手の特徴を論じ、そして第三節「遠藤周作作品の「純」と「俗」―遠藤周作論再考察」では、「純」にも「俗」にも描かれる人物、舞台を見ることで、遠藤が「純」と「俗」の仕事を並行して行った意味を論じてゆく。

次に第二部第一章は「沈黙」と時代」として、『沈黙』が刊行された一九六六年、その前後の時代状況を『沈黙』の背景に据えることで、新たな読みを構築するものである。第一節『沈黙』と時代・一―第二部バチカン公会議を視座として」では、『沈黙』刊行の直前のカトリックの一大変革、第二部バチカン公会議の存在を見ることで、その時代の枠組みのなかで『沈黙』をとらえなおしている。そして第二節『沈黙』と時代・二―「政治」と「宗教」、「知識人」と「大衆」の並列化」では、『沈黙』が同時代の活発化する全共闘運動のなか、「転回」の小説として読まれた事実を確認し、そうした「政治」の季節にスターとして扱われた高橋和巳の、発表もほぼ同時期である『邪宗門』と比較考察している。

第二章「同時代における宗教をめぐる状況と遠藤周作『深い河』」は、これまでの論を受け、遠藤が晩年を過ごした時代である一九八〇年代以降を焦点化し、その時代を生きた「現代人」たちにとっての救いとは何であったかを考察するものである。そしてそのなかで、遠藤はどのような位置にあったのかを探ってゆく。それを第一節「宗教的なるもの」の時代・一―一九七〇年代以降の社会と宗教」と第二節「宗教的なるもの」の時代・二―遠藤周作と同時代宗教状況」が担っている。そしてその時代を受けるかたちで書かれた遠藤周作の『深い河』は何を提示しようとしていたのかを考察する、「遠藤周作『深い河』論―それぞれ」の救い、「宗教的なるもの」の文学」を第三節に置いている。

そして最後に、第三章「一九九〇年代初頭の文学―〈祈りの実践〉を描く小説」では、『深い河』とほとんど同時期に執筆、発表され、世代を見ても遠藤と重なる戦中派である瀬戸内寂聴の『渇く』、大江健三郎の『燃えあがる緑の木』三部作を考察するものである。それぞれ第一節「遠藤周作『深い河』と瀬戸内寂聴『渇く』―「現代人」の救い」、第二節「大江健三郎『燃えあがる緑の木』論―外を志向する物語、遠藤周作『深い河』との関連を視座に入れて」と、二節に分けて論じている。

なお引用にあたっては、現代においては不適切な表現も、そのまま記してあることについてご了承いただきたい。

\*

優雅な生活や、大都市の地下を動きまわる無数の浮動的な人間たち、―― 犯罪者や困われた娘たち、―― の光景、「裁判所時報」や「世界報知」は、われわれに証明してくれる、われわれは自らの英雄性を識るためには目を開きさえすればよいのだと。

(シャルル・ボードレル 『一八四六年のサロン』／阿部良雄訳)

### 【注釈】

一 文壇崩壊以降の知識人を宮台真司(『野獣系でいこう!』(朝日文庫 二〇〇一・一二)は「論壇」と名づけているが、その「論壇」はかつてあった文壇のように作家を中心とした括りではない。そしてその「論壇」もまた一九九〇年代後半、崩壊していったと宮台はいう。

二 この遠藤研究の特徴は、昨今批判される「作家論」的な考察にも到達していないように思われる。「作家論」的な考察では、作家の発言、その人生は相対化された資料として扱われているのに対して、遠藤をめぐるそれは、生きていた遠藤の声をそのまま正解として扱うものだからである。

三 山形和美編『遠藤周作―その文学世界』(国研出版 一九九七・一二)の「序文」。山形は英文学者であるため、ある程度遠藤研究を外から見ることができる位置にいたと考えられる。彼にしてみれば、研究者が似通った論文を書いている状況は奇妙であったに違いない。

四 武田友寿『遠藤周作の世界』(中央出版社 一九六九・一〇)。

五 上総英郎『遠藤周作論』(春秋社 一九八七・一一)。

六 遠藤周作「私の文学―自分の場合」(『われらの文学』10『福永武彦・遠藤周作』講談社 一九六七・一一)。七 逆に、こう述べることで、遠藤の評論、エッセイといった彼の言葉が直接的にあらわれているものはいないのかといった疑問も生じるかもしれない。しかし、当然ながら、本論ではそうした言説も、「遠藤周作」を形作るひとつとして扱う。あくまで「ひとつ」であり、答えとしては決して扱わないということである。そうすることで「遠藤の意図は」というような作家中心主義的な言葉を用いて論を構築しても、そうした作家の「意図」すら相対化し、「遠藤周作」を形作る「ひとつ」として考察できると信じている。

## 第一部

「ピエロ」と呼ばれる側面をめぐって

— 「第三の」道を歩む遠藤周作

## 第一章 「純」と「俗」

遠藤周作には、一九九九年から新潮社で刊行された『遠藤周作文学全集』（以下「全集」）なる全一五巻の全集が存在する。『広辞苑』で全集という語を見ると、「ある人のすべての著作を集めた書物」と記してあるが、遠藤の没後約三年で刊行された、この「全集」もまた、全集と銘打っている限り、遠藤の著作を全て網羅したものでなければならぬはずである。だが、実際はそうではない。「全集」には、遠藤の仕事の半分も収録されていないのである。

実質この「全集」は、遠藤の生前、一九七五年に刊行された同じく新潮社版の『遠藤周作文学全集』全一巻を底本として、補強したものにすぎない。では、底本である一九七五年版から引き継いだ、遠藤の仕事の半分を捨象してしまう要因とは何であろうか。その詳細は、第二章に譲るとして、ここでは端的に結論だけを述べると、それは遠藤のいわゆる「中間」的な仕事を切り捨てる方針だといえる。

ただ、それは一概にこの全集の編集方針を批判することで、解決する問題ではないだろう。そこには、編集者の意識をそう向かわせた要因があるはずである。おそらくそれは、日本近代文学研究がまだまだっかりとは、戦後の文学史を見ていない証拠といえる。さらにいえば、旧弊の作家中心主義的な方向から脱却していない証拠といっても過言ではないだろう。つまり、作家を取り巻く状況を、「全集」編集者を含めた研究者の大半が看過しているのである。

そこで本論では、まず、「純」、そしてそれに対立するような形で存在する「俗」と表される文学の分類概念を把握し、それが成立した背景を明らかにしたい。そうすることで、自らのキリスト教的思想を作品に直接に反映させてゆく、いわゆる純文学作品とともに、狐狸庵山人と名乗って各種メディアに登場し、ユーモア溢れる「ピエロ」として描いた、いわゆる大衆、中間小説作品を残している遠藤周作が当時おかれていた時代状況と、そこから受けた影響を考察することができると考えている。



今日、例えば、「この作品は純文学だ」、または「いいや大衆文学に過ぎない」などと語ることによって、何らかの共通した意味が他者に与えられることは間違いない。だが、その言葉の意味や、歴史性は、と問われれば、雰囲気の説明することしかできないというのも事実であろう。そこで本節では、そうした分類概念の成立と変遷を、幾人かの論者の言説を扱うことで見ていきたい。ここで扱う論者は、第二次世界大戦後のものに限った。というのも、後述することだが戦後二度ほど、「純」と「俗」をめぐる論争が起きており、今から取り上げる論者は、そうした論争の中心、または周辺で、ジャンル成立の動きを概括しつつ、ある程度客観的に持論を展開しているからである。

まず、一九五〇年に刊行された桑原武夫の『文学入門』を取り上げよう。桑原は「はしがき」で「一九四八年度の日本の全出版物(初版中、文学書のしめるパーセンテージは)、「いずれも各部門中の最高位」であり、「文学が、今日の日本の社会で、いかに重要な地位をしめているか」は明白であるとして、「文学は社会一般から、もっともっと問題にされなければならない」と述べる。これは戦中の統制から脱却した人々の知的欲求の高まりを知る、貴重な証言といえよう。同時に、文学を社会的に意味あるものとして位置付けようとする、文学者側からの働きかけともいえる。そして桑原は、そうした社会状況に文学を位置付ける作業を、仏文学者らしい姿勢で、「第一章 なぜ文学は人生に必要か」、「第二章 すぐれた文学とはどういうものか」と、大衆に向けた文学の入門書として書き進めている。

だが、この『文学入門』で注目すべきは、「第三章 大衆文学について」で、大衆文学研究の必要について論じている点にある。「しかし、現代の日本において低俗な文学が圧倒的な勢力をしめつつあり、いわゆる純文学の作品が五千を売りなやむ不況時に、大衆文学のあるものは二十万というような数字を示している、という何びとの目にも明らか事実、私とても知らぬはずはない」と、桑原は述べる。ここで、先の「はしがき」で桑原が述べていた文学の隆盛の要因が、「低俗な文学」に負うところが大きいことが判明する。だが、引用からも明らかかなように桑原の姿勢は、「大衆文学」＝「低俗な文学」、「通俗文学」であるのに対して、「純文学」＝「高級な文学」、「すぐれた文学」とするものである。桑原自身の好き嫌いを越えてまで論じざるをえないほどに、「大衆文学」は隆盛していたのであろう。「社会の問題」として「大衆文学」は研究されるべきであるとも桑原は論じている。

では、もう少し詳しく、桑原のジャンル区分を見ていこう。

すぐれた文学と通俗文学との差異はどこにあるか？ もちろん両者の中間にある文学もあるが、両極において、その差異を考えてみれば、一言でいって、前者が人生において一つの新しい経験を形成しているのに対して、後者は新しい経験を形成していない、ということである。(六三頁)

この引用からも、桑原が上位概念として「純文学」、下位概念として「大衆文学」を措定していることがわ

かる。さらには「純文学」の特徴を、「生産的」、「変革的」、「現実的」とし、山登りに喩えるなら「初登攀」としてゐるのに対して、「大衆文学」は「再生産的」、「温存的」、「観念的」で、同様に山登りに喩えると、「ハイキング」であるとしている。

そして、桑原は下位概念であるところの「大衆文学」の隆盛の要因を、日本特有の「特殊事情」にあるとする。桑原はここで「諸理由」として九つあげているが、それは大きく二つの要因に分けられる。ひとつとして、桑原は「近代文学の歴史と伝統の浅」さ、「純文学の衰退と墮落」をあげる。つまり「純文学」が「純文学」として確立する前に、「大衆文学」が隆盛してしまったというのである。「純文学」は存在するのだが、弱く、完成していないといいかえてもよい。だが、桑原の論旨では、「純文学」どころか、「大衆文学」の明確な例が見えてこない。西洋文学と対比させても、日本の文学作品において何を指しているのがばやけているともいえる。

同時に二つ目の要因として、「後進資本主義国の露骨な商業主義」をあげ、それによって「文学の商品化」が進んだという。桑原は象徴として、一九二三年の菊池寛による「文芸春秋」刊行を見ているが、そうした商業的ジャーナリズムの隆盛によって「職業的文学者」が増加したという指摘は大変興味深い。なぜなら、戦後の作家とは、職業として作家を選んだ人を指しているといっても過言ではないからである。作家になるということが作家という職業に就く時代として、さらにいえばそれが飛躍的に増加した時代として、戦後の文学をとらえる必要を、先走りすぎているかもしれないが、桑原の指摘から想像することができる。そして、桑原が作家に対して述べた苦言、「文学作品が今日すべて商品であることは確認せねばならないが、しかし、そのことは芸術家としての文学者が、出版資本の頭使に甘んじてよいことを、もちろん意味しない」という言葉にある「文学作品が今日すべて商品である」という前提の存在自体、こうした分類概念を規定することの不毛さを、無意識的にかもしれないが指摘しているように感じる。

次に、一九五七年の中村光夫「中間小説論」<sup>三</sup>は、桑原の論にははつきりと示されていなかった「中間小説」というジャンルを規定したものである。中村によると「中間小説」とは、「文壇用語」であり、「昭和二十二年ごろ」から、「純文学と大衆小説の間の小説」として使われていたという。また、「純文学の芸術性と、大衆文学の面白さを兼ね備へた」小説として登場した概念だとも述べている。つまり、横光利一の「純粹小説論」の理想を追求し完成したものが「中間小説」だというのである。だが、実質は「私小説の崩壊して行く過程の副産物」、「小説の俗化と墮落」であって、この隆盛を中村は「筋のない」小説論争の芥川敗北の歴史とも論じている。理想としての「中間小説」の意味は消え、「新聞や週刊誌に連載される小説が、大衆小説であるのにたいして、月刊の専門雑誌にのる短篇、中篇が中間小説と」呼ばれているという。

ただ、中村の論は「中間小説論」というタイトルからもわかるとおり、「中間小説」を問題にしたもので、それを挟んで両極にあるはずの、「純文学」、「大衆文学」を明確に見ようとはしない。だが、桑原と同様、上位概念としての「純文学」、下位概念としての「大衆文学」の構図を有していることは、「芸術的な意図を持って書かれた小説が純文学で、さうでない小説は大衆文学」という言葉からも明らかではある。

一九五九年五月の『岩波講座』14巻に収められた荒正人「大衆文学史」は、約一〇年前の桑原の論を受

け、既に一般的に使われるようになったジャンルを示す言葉を、あらためて定義付けるものである。荒は「大衆文学」を時代物と現代物に分け、前者を「純文学」系統にも見られる歴史文学、後者を通俗小説としている。また、言葉として「大衆文学」が生まれたのは、昭和初年、平凡社「現代大衆文学全集」の登場であつて、明治期からの政治、深刻、家庭小説、講談物の系譜をすべて括るような概念として「大衆文学」と定着したと広く定義付ける。そしてまた、「純文学」作家の「大衆文学」志向の潮流がこの時期起り、その折衷案として横光利一は、「純文学」と「大衆文学」の統一を説いた『純粹小説論』を書いたと、荒は述べる。さらにその志向が強まることで、それにメディアの変化も伴つて、「中間小説」が登場したとするものである。

一見、荒の区分は簡潔で理解しやすく見えるが、「純文学」という定義だけ見ても曖昧で、荒自身の文学の理想がその言葉に投影されているように感じる点は桑原と変わりがない。だが、荒の論で注目すべきは、「中間小説」というジャンルが、二年前の中村のそれよりも明確に確立したことである。荒は「中間小説」を、「純文学」の作家が読者を意識して書いたものとして、「純文学」と「大衆文学」の間に位置付ける。そして内容的には「純文学」と明確に区別できないが、新聞小説や週刊誌の小説として、発表媒体によって区別されることを指摘している。逆にいえば、「中間小説」というジャンルは、週刊誌などの発表メディアの確立とともに成立していったと考えられよう。そして、後には「大衆文学」作家が、「中間小説」誌に書く場合も、「中間小説」という用語を用いることになる。

また、荒は、こうしたジャンル区分は「知識階級と庶民とが、並んで存在しているような社会」特有のものであつて、「社会全体が知識階級になれば」区別は消えるだろうと推測している。この言葉からは、桑原にもあつた、ジャンル区分を不毛とする感覚を荒もまた有していたことが理解できるだろう。

以上三者の論から、次第に、大きくは三種のジャンル概念が成立してゆくような過程を見ることができた。そして、一九六〇年代に入るとすぐに、「純文学変質論争」と呼ばれる、「純」と「俗」、そして「中間」といった概念を用いてなされた論争が起ることとなる。そしてそれは、「純文学」が上位概念であり、「大衆文学」が下位概念であるとする既成事実を揺り動かす論争であると同時に、それを補強するものでもある興味深い論争であつた。

## 二

さて、では「純文学変質論争」とは何かということになるが、まずその動きを大きく概括することから始めたいと思う。その嚆矢としては、大岡昇平の一九六一年の論『文学は変質したか』、「大衆文学批判」、「再び大衆文学について」、「推理小説論」、「私小説ABC」（「群像」六、七、八、九、一〇月号）があげられるだろう。大岡はこれらの論で、「純文学」と「大衆文学」の区別を明らかにしようとしており、こうした論旨を受けて、平野謙と伊藤整の論争が起こったといえる<sup>五</sup>。

平野の論とは一九六一年九月、「群像」十五周年によせて」（「朝日新聞」）であり、それに過敏に反応したのが、伊藤の「純文学は存在し得るか」（「群像」一九六一・一一）である。伊藤とともに先の大岡

も平野への批判を与えており、そうした批判をふまえ、答える形で平野は一九六一年二月の「文学界」に「中間の締めくくり」を書いている。以後一九六二年に入ると、高見順が「純文学攻撃への抗議」（「群像」一九六二・一）を書き、平野に対して感情的に反論し、中村光夫が「文学の回復―平野謙氏への手紙」（「東京新聞」一九六二・一）、山本健吉が「文学はどこへ行く」（「読売新聞」夕刊一九六二・一）を書くことで、一層の盛り上がりを見せることとなる。こうした高見、中村、山本らの意見を受けて、平野はさらに「再説・純文学変質」（「群像」一九六二・三）で答えている。だが、その同じ月に江藤淳「文壇の私闘を排す」（「新潮」一九六二・三）、翌月に福田恆存「文壇的な、余りに文壇的な」（「新潮」）が書かれ、論争自体を相対化する動きが始まっていることから理解できるように、次第に整理期へと移行してゆく。細かい内容にまでは踏みいらず、その動向を記すことに終始したが、論争自体の内実、背景を問えば、饗庭孝男の述べるように、後の「戦後文学論争」に連なるもので、「六〇年安保の後に、いわばそれまでの政治と文学の蜜月の幻想の後に生じた」、「象徴的」な論争であったといえよう。だが、文学作品のジャンル成立の観点からしても、大変重要な問題を孕んだ論争であることは間違いない。

平野は論争の原因ともなった『《群像》十五周年によせて』で、近代文学や小説が文芸雑誌や総合雑誌を中心に発達してきたという文学史上の定説も、大正から昭和にかけてできた歴史的概念に過ぎないと、「純文学」概念そのものを相対化しようとする。「純文学」という概念が歴史的なものに過ぎないことを自他ともにハッキリ腹に入れておく必要がある」と、平野は中間小説ブームを引き起こした婦人雑誌、娯楽雑誌、週刊誌等のマス・コミュニケーションの増大を、「純文学」存立の危機として覚悟を決めろというのだ。いわば、「純文学」概念の格を下げる言説といってもよいだろう。

その平野論に、ある意味共感を覚えつつも、根幹で批判したのが伊藤の論である。伊藤は、松本清張らいわゆる推理小説作家の作品に、プロレタリア文学がかつて目指した、資本主義の暗黒の描出とともに私小説的な雰囲気を感じ、「純文学」と「大衆文学」を等価に見ることができないのではないかといった結論に達している。だが、伊藤は同時に「大衆文学」にもものたりなさを感じると述べ、本質的な部分では「純文学」が上であるとも述べるのである。

伊藤の立場は、いうなれば消極的な「純文学」擁護の姿勢であることがわかる。そして山本や中村も伊藤に近い姿勢を示す。平野の現状把握としての「純文学」と「大衆文学」の価値差の減少には共感しつつも、「純文学」擁護の姿勢を取るのである。それに対して自らの「私小説」に対するノスタルジアを多分に含ませて、平野を論難したのが高見順といえよう。

ただ、「純文学」を擁護するような言説を見ると、「純文学」という概念が論者それぞれで異なることも理解できる。伊藤や山本や中村は通俗すぎないもので、現実性、すなわち現実を変革してゆくような力を持つものとして見るように見えるが、高見のそれは、北村透谷を引き合いに出していることから理解できるように純粋芸術的なものとしてとらえている。また、平野にしても、批判する「純文学」とは歴史的に「私小説」と見なされてきたものであって、「戦後十五年の文学史は、一方でそういう純文学概念の更新であり、他方ではかつての純文学概念の崩壊の過程である」といった認識を示しており、「純文学」が「更新」してゆくものであることがわかる。つまり、平野にしても「更新」した先にある「純文学」の理想像を抱

いていたということである。

しかし、「純文学変質論争」は桑原や荒の言説にあった、「純文学」が上位概念であり、「大衆文学」が下位であるといった、「常識」が崩壊を来してきたひとつのあらわれといえることは間違いない。つまり、桑原、荒らと同様に分類の概念規定に関してはあやふやであることには変わりがないが、あやふやなまま優劣を付けていた時代から、その差異について客観的に見直すことができる時代へと移行したと考えられよう。

もちろん、客観的な見直しはこの論争でたどり着いた地点ではない。「純文学変質論争」は「純文学」概念の補強を計り、「大衆文学」との二項対立関係を補強するものでもあった。ただ、福田は「文壇的な、余りに文壇的な」において、平野の論に文壇的言説に偏った傾向を見出し、「文学はやはり文壇の中にしか無く、その他で文学を育てることは不可能であろう」と「純文学変質論争」を皮肉っているが、文壇における「純文学」補完の機能—それは、平野の「更新」という言葉に象徴的に示されているといえる—が働くこと自体、「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」といったジャンル区分、概念を問い返すべき時代が到来したとも、やはりいえるのである。その時代の背景には、一九六〇年代から急激に進化したマス・メディアの存在があり、それによる作家の有り様の変化がある。

これまで、一九六〇年代までの、文学界の主流を担った人々—「文壇」という言葉で表現できるだろうか—の言説を中心に見てきた。そのため、「純文学」と称される概念を中心に語る論が多かったことは否めない。言葉をかえれば、文学史的用語としてそれらの概念を扱う論といってもよいだろう。だが、後に述べるように「文壇の崩壊」があったからかどうかかわからないが、「純」、「俗」といった作品の区分けをめぐる論を、作家、批評家ともに行わなくなる。そのため、ここで提示された二項対立関係だけが形だけ残存してゆくことになるのである。これもまた一九六〇年代が区切りとなるのだが、その詳細な考察は後述するとして、ここからは、研究者と呼ばれる人々の言説を見てゆくことにする。

### 三

大衆文学批評家という珍しい肩書きを持つ尾崎秀樹は、数多くの著作のなかで、先まで見てきた論者とは、正反対の観点から、「純」と「俗」の問題を考察している。つまり、「俗」側の歴史を紡ぐ存在として、尾崎はあるのである。尾崎の大衆文学批評家としての活動が、ゾルゲ事件で死刑判決を受けた兄、秀実に関する仕事からある程度距離を置けるようになった一九六〇年以降であることも興味深い。尾崎は一九六一年七月に南北社の『大衆文学研究』の編集委員に加わり、創刊号から「大衆文学の理論」を執筆している<sup>九</sup>。

では、尾崎は「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」といった語をどのように規定しているのだろうか。以下、簡潔にまとめると、二葉亭四迷が後に純文学となったとするなら、元来、三遊亭円朝の落語が日本語速記術によって、速記本に仕立てられ、新聞に連載されるなどすることで講談になり、それがまた時代小説に転じて大衆文芸とされ、そして「大衆文学」となったとするものといえる。その成立の背景には、

震災の一、二年後のマス・メディアの成熟があり、「風俗(通俗)」「探偵」小説が登場することで、時代小説を指していた大衆文芸がこれらと混在することで、大きな「大衆文学」というジャンルが登場したと論じてもいる。尾崎の「大衆文学」という定義は広いものとしてあるのだ。そして、「中間小説」については、戦後、小説の平均化(芸術性と大衆性の一体化)が起こり、その中で「中間小説」が登場したと述べている。尾崎の「中間小説」の定義は「純文学」作家、「大衆文学」作家ともに発表媒体によって「中間小説」を書いたとするものである。

次に国文学者前田愛の、一九六〇年から一九七〇年代前半までの論を集めた『近代読者の成立』<sup>10</sup>について見ていこう。これは、前田特有の近世と近代を結ぶ広い視点で、読者の問題をとらえ直した著作である。特に、「大正後期通俗小説の展開―婦人雑誌の読者層」(「文学」一九六八・六から七)、「昭和初頭の読者意識―芸術大衆化論の周辺」(「比較文化」一九七〇・三)、「読者論小史―国民文学論まで」(『近代読者の成立』書き下ろし)の三論は、大正後期から、一九五〇年代前半の国民文学論の活発な時期まで、そのマス・メディアの変化と読者の変化の関係について考察した希有な論である。そこで、前田は以下のように分類概念を区分し、規定している。

まず、大正後期について前田はマス・メディアの成熟に新しい中間層、つまり中等階級(月収六〇円から二五〇円)の増加と、中等教育を受けた人々(特に女性)の登場が関与した時代であると述べる。そこで、読者の希求がそれまでの修養主義から「文化生活」に向かい、身近な同時代社会を描出する「通俗小説」が隆盛したとしている。さらに「純文学」作家が文芸誌以外に書く「中間小説」の登場も、読者層の膨大な増加に原因があると前田は規定している。それによつて、稿料が、「中間小説」を掲載する婦人雑誌で「中央公論」など総合雑誌の四倍支払われ、「新潮」などの文芸誌はその総合雑誌以下となり、「純文学」の作家たちは、「大衆文学」的な「中間小説」を多く書くようになるという。そしてそれは、戦後さらに増加するのである。

読者の変化に力点をおくのは、W・イーザー、H・R・ヤウスらの読者論を援用するドイツ文学者の池田浩士にも同様であるが、前田の論が一定の時代を詳細に考察しているのに対して、ある程度俯瞰的に「大衆文学」と「純文学」、「中間小説」の問題について論じている。池田は震災、二次大戦を経て「純文学」と「大衆文学」の二項対立から「中間小説」を含めた三項共存、もしくは「中間小説」への一本化が起こったという認識を示している。この「中間小説」の定義の拡大には、作家自体の大衆化(知識人の大衆化/大衆の知識人化)が原因としてあるというのである。また、さらに池田は「大衆文学」(「中間小説」を含む)の特徴として「読者の共同の意思として体現できる」<sup>11</sup>ことがあると述べている。この前田、池田両者の読者という視点は重要だといえよう。発表メディアの変遷はすなわち読者の変遷でもあるからである。

だが、こうした問題の客観化が進んでいるように見える反面、長谷川泉は、「素材と作品との関連」<sup>12</sup>で、自身が主として研究対象とする「純文学」作品と対比させることで、歴史的素材を用いて作品を書くものとして「大衆文学」を規定している。基本的には、桑原論に倣うもので、「安易な文学」である「大衆文学」を読者が選ぶのには問題があるとするものである。一九六六年に至ってまで、未だ長谷川のような研究者の側から、「純文学」が上位にあり、「大衆文学」の下位性を証明してゆくような論が出されたことは、興

味深い事実といえるが、同時に、そうした曖昧な定義を曖昧なまま区分し、曖昧なまま評価するという姿勢が今日まで続いていることを考えれば、ジャンル区分の問題が孕む問題の本質的な根の深さが想起される。

以上、文学界の主流を担った人々である「純文学」側の言説と、ある程度問題を相対化、客観化するこゝとができた研究者と呼ばれる人々の言説を見ることで、明らかになったのは、「純文学」、「大衆文学」、そして「中間小説」についての以下のような認識である。

まず、第一に震災・大正モダニズムによる、読者の変遷、マス・メディアの成熟から、それまで時代物を表していた「大衆文学」という言葉に「純文学」に対するものとの大きな定義が与えられ、そこには同時代を描く「通俗小説」も含まれることになった、ということである。同時に、「純文学」も「大衆文学」に大きな定義が与えられた瞬間に、定義を与えられたといえよう。そして、第二に、メディア、読者の変化は継続し、第二次大戦後、「純文学」の規定が失われるなかで、「純文学」作家が「大衆文学」的な雑誌に作品を書いたもの、また、その逆の場合も含むものとして「中間小説」と呼ばれるジャンルが象徴的に確立したということである。

これは、「純文学」、「大衆文学」と呼ばれる作品に、何か確固とした定義が生じたという意味ではなく、何か「純」なるものといえる認識と、「俗」なるものといえる認識が、先験的に存在していたことから始まる問題である。それを、マス・メディア、読者が「俗」なるものを選ぶことに危機感を感じた、「純」なるものの代弁者である文学界の主流を担った人々が、まるで存在していたもののように「純文学」概念を擁護しだしたことで、二項対立が生じ、「中間小説」なる第三項も生まれたと考えるべきであろう。また、客観的な立場から論じたといえる尾崎らの言説に問題がないわけではない。つまり、文学史的な概念として作られた「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」と、読者、マス・メディアの変遷によって明示される「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」という、いわば社会的な概念では指し示すものが異なるのだし、それでは作家が実際に書いた作品に評価を与えることができないという問題である。同じ用語を用いてはいるが、その指すものは異なり、その対立は複雑化してゆくともいえよう。そして、これらは決して小説作品の分析概念とはならない。そのため、結局は論者の好き嫌いで、作品を語ることになりがちとなる。

そして、現在も確かにこの二項ないし三項はあるといえる。そして、それは今まで考察してきた論者の時代よりも、後景に移り「有るもの」として何らかの力を及ぼしているともいえるのではないか。つまり、「純文学」作家と呼ばれる作家の作品に関して、「この作品は「純文学」である」、「いや、安易でアクチュアリティーに欠けるから「中間小説」だろう」などと語ることに意味はないにも関わらず、過去の「何らかの」定義を「何となく」あてはめ続けている状況が、現在であるといってもよい。

今日、実際には作家の規定、作品の評価が、明確な基準を持って成されていないことは、「純文学」に贈られるときれてきた芥川賞と、「大衆文学」に贈られるときれてきた直木賞の、昨今の区分からも理解できるだろう。三。「大衆」の増加により、社会読者の志向は多様化しているのであり、以前ほど、雑誌による棲み分けもなされていない。同じ作家が書いた作品でも、作品によって内容が大きく異なるものも多い。

先の池田の指摘にもあった「中間小説」へのジャンルの一元化の進行ともいえる事象である。

さらにいえば、一九九七年、福田和也<sup>四</sup>は「小説という文芸ジャンル」について、「今日の小説作品は、コンピューター・ゲーム、ビデオ・ムービー、アニメーション、漫画といった表現と踵を接しており、それらのメディアとの緊密な影響関係のもとに書かれ受容されている」と述べ、「小説はサブ・カルチャー化した」と断じている。そして、その内実を「小説の社会におけるあり方」が、「社会が表現を受容している価値観の秩序の、求心性やヒエラルヒーのごときもの自体がなくなってしまう」ということである。このことにあると論じている。「小説はいくつもの表現形態の中の一つにしか過ぎない」というのである。この福田の、小説というジャンル自体が「サブ・カルチャー化」してしまつたとする一九九七年の認識から考えれば、そのジャンル内の「純」、「俗」分類など意味をなさなくなつてきていることが理解できる。そしてその認識は二〇〇五年現在も変わらないものであろう。しかし、それでも、曖昧な分類概念が機能する状況にあることも紛れもない事実なのである。

つまり、現在は、その無意味さが無意味なまま残存し、「無いのだが、同時に有る」ものとして機能する状況となつたといえよう。では、この状況に事態が変化していった要因はどこにあるのか、文学界の主流は、どうしてジャンルに関する論争を止めたのか。その一つの答えとして、大きな転換点は一九六〇年代前後なのではないのかという仮説を本論では立てたいと考えている。平野らの「純文学変質論争」が起つたこと自体が、それを示しているのではないのだろうか。「純文学変質論争」は、前述したように、上位下位と区別される分類概念を相対化すると同時に、あらためて補強する結果をもたらした。そして、この時期は、高度経済成長によつて、読者、メディアともに顕著に変化した時期でもある。

こうした一九六〇年代前後の文学作品をめぐる社会的状況の推移については第二節に譲ることとして、本節では最後に、一九九三年に笠井潔、鈴木貞美を中心に行われた「純文学」と「大衆文学」をめぐる、三〇年ぶりの論争について考察したいと思う。

#### 四

今、「論争」と書いたのだが、実質は論争とも呼べないような小さな出来事ではなかった。一九九三年二月の「海燕」に笠井潔が「そして「純文学」は消滅した」を書き、同様の問題を扱つて、鈴木貞美が「文学界」に一九九三年の一月から翌年の四月まで不定期に「純文学と大衆文学―この悪しき因習」を掲載したことがその起りである。そして、その鈴木論の連載中、笠井が、自分の論が鈴木にやり玉にあげられたのを受けて、一九九三年二月の「群像」で、川村湊や清水良典らと座談会「二項対立を越えて―純文学と大衆文学の現在」を行い、反論をするというのが、この論争のほぼ全体である。他にも山崎行太郎や桂秀実らもほぼ同様の趣旨で論を書いているが、笠井や鈴木が発表した雑誌と同号であり、その内容も笠井や鈴木のそれ程、完成度の高い論ではない<sup>五</sup>。

鈴木と笠井の争いの全容をまとめてみると、まず、鈴木が「純文学」概念の歴史性を明らかにしなければならぬ」という笠井の指摘を「そのとおり」としながらも、「実は笠井も「純文学変質論争」を前提にして、しかもそれを先験化してしまつているところがある」と非難することから始まつたものとわかる。



つまり、「純文学」、「大衆文学」の二項対立を有るものとして笠井は論じているとする批判である。だが、笠井は「むしろ二項対立があるということを前提にして、あるいは歴史的に存在したということを前提にして、なぜそれが形成されたのかを考えてみたかった」と語っている。そして、その二項対立において「優位項は、歴史的に大衆文学の方にあると考えなければならぬ」という点で、平野謙の「純文学とは私小説である」という規定に従っていないことは明らかで、「大衆文学に対して自己をその反対物として規定したものが純文学」なのだとは持論を説明している。

この両者をまとめて、笠井との座談に出席していた川村湊は、以下のように述べている。鈴木論が「純文学と大衆文学の分割の二元論、二項対立の起源はどこであるかということを考えて、その起源というのを文芸史的にやっている」のに対して、笠井論は「純文学は消滅したというごく当たり前のところが出発点」で、そうした現在において何がいえるかを問うものだというのである。川村の指摘どおり、笠井、鈴木論の論点は微妙にずれていて、論争自体が起こるはずもないのだが、根幹にあるスタンスの一致が両者にあったからこそ、ある程度の議論が展開されたのだとも考えることができる。つまり、本節で見てきた現在の状況、あやふやで曖昧でありながら、分類概念であり価値基準が機能している状況を相対化しようとするところから始めている点で、両者は共通した問題意識を抱えているのである。

また、両者の結論はともに、現在の状況を確認して出されるという共通点を持っている。笠井は作家、作品は「無根拠に散乱」し、混乱しているとして、「もはや「純」も「不純」も、「教養」も「娯楽」もありえない。あらゆる冠つき文学は消失し、冠なしの文学が、ようするに文学それ自体が残る」状況であるとする。だから、「そのためにも、諸々の「冠」や制度的分割の惰性を自己破壊し、小説が、そして文学が発生する現場に身を投じる」必要があると述べる。対して鈴木は、「まだ支配的だと思われる日本の近・現代文学史観」は「蔑視するいわれのない「大衆文学」を切り捨て」、「私小説中心の純文学」史を構想するもの」で、「昭和三十年代」に形成されたという。だからこそ、分類概念となりえない「純文学」、「大衆文学」の二項対立を解体し、「これまで「大衆文学」として扱われてきた作品に対して、とらわれない目でその芸術的価値や思想的・文化的価値を再評価する作業が進められなければならないのはもちろんだが、価値創造的であるかどうか、そして、いかなる新しい価値が創造されているか、を見極めるためには、日本の文芸の歴史に対して徹底的な検討が必要である」と述べるのである。鈴木は「文学史の書き直し」を強く求めているのだ。

こうした両者の結論の類似もまた、スタンスの一致をあらわすものであろう。一九九〇年代に入って生じたポスト・モダンの言説の隆盛によって、様々な下位概念、なかでも「俗」なるものの価値向上が訴えられたのだが、笠井、鈴木論の論争もその流れのなかにあるといえよう。桂秀実も、「今日において「純文学」とは、「単なるイメージ」でしかないと同時に、「純文学」を「否定的にせよ肯定的にせよ機能させようとする時」には「ひとはそれがイメージであることを忘れてしまふ」と述べて、「それゆえ、「純文学」を必要としない水準において書くことこそが、今日、書くこと条件である」と、笠井、鈴木と似通った結論で終わっている。

さらにいえば、この論争を担った笠井、鈴木略歴も、そうした流れを明示していると考えられなくも

ない。笠井はミステリー作家という肩書きとともに哲学的な「評論家」でもあるし、鈴木にしても、小説家から日本近現代における文芸、思想、文化を広く扱う研究者に転じた人物である。彼ら自身が分類概念で区分されえない存在といえよう。

そして、何よりもこの論争の登場により、「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」などの分類概念、価値基準の不毛性が現前化しつつも、残存している一九九三年の状況が明らかとなった。そして、それはまた、本論執筆現在である二〇〇五年まで継続しているといってもよいだろう。特に研究体系において、そうした状況は残存する傾向が強いように思われる。その主たる要因として、研究の、時代的な枠組みを用いて作家を見ず、作家ごとに作品を評価し、考察しなければならぬ現状がある。実質、いまだに研究は、発表媒体や論者自身の恣意的判断で、作品の価値を分類しているのである。そしてその弊害をもつとも受けているのが、マス・メディア、読者が拡大化した時代以降の作品、いわゆる「現代文学」といえるだろう。

そこで、現在の状況に至る状況下に存在した作家を見ることで、その変遷のひとつの書き手側からの反応を見たいと考えている。鈴木は「文学史の書き直し」を求めていたが、本論では、先に述べたように転換点を一九六〇年代前後に措定し、高度経済成長期とともに成長した「第三の新人」を、そしてその範疇に含まれた遠藤を考察することで、そのひとつの試みとしたい。

また、あえて作品考察においては「俗」と区分されてきた作品から論じる。状況を確認した上でならば、対象である作家の作品に初めから付随しているジャンル区分にのり、論じることがこの場合最も有効なのではないかと考えるからである。

ここまで、分類概念を考察し、その現在までの不毛性を明らかにした上で、特に、今研究に不足しているのは、メディア環境のなかで文学作品を問い返す視点だと述べてきた。そして、本論でその考察の対象とするのは「第三の新人」であるとも述べた。では、なぜ、その観点で研究する際に、「第三の新人」と呼ばれた作家群を対象にする必要があるのかについて、補足説明する必要があるだろう。そのために、まず本節では、「第三の新人」が成熟していった、一九六〇年代前後のメディア環境を確認することにしよう。さて、また、前節において、「中間小説」と、すべての作品を定義付けることができる時代の幕開けとして、一九六〇年代前後を据えることができるのではないかと述べた。そして、そのひとつの例として、「文壇」といえる、文学界の主流を担うような存在たちの脱・中心化が、この時代にあったとも述べた。なぜなら、特権的な集団の力が弱まること自体が、中間の幅を広げると思われたからである。逆にいえば、中間を求めるマス・メディアの隆盛、変化が、見えない形で「文壇」を攻撃していたともいえる。その明確な証拠としてあげられるのが、大宅壮一「文壇ギルドの解体期」と十返肇「文壇」崩壊論」であるが、ここでは、その二論を考察することから始めよう。

前者、一九二六年の「新潮」(二月号)、後者、一九五六年の「中央公論」(二月号)に掲載と、間には三十年が空くこの二つの「文壇」を扱った論は、マス・メディアの変化を痛切に感じ、それに耐えきれない「文壇」を論じるというスタンスでは一致している。だが、同時に論題にもあらわれているように、「解体」と「崩壊」の差が両論にはあるともいえよう。さらにいえば、十返は鍵括弧付きでしか「文壇」と語れなくなっているという差も見出せる。

大宅は、第一次世界大戦勃発後の好景気は、多くの成金を作ると同時に、中産階級以下も潤い、ジャーナリズムのための市場を供給したと述べる。そしてなかでも、婦人の読書欲の増大を「広大な新植民地の発見」と表現し、注目している。また同時に、普通教育の普及による読者層の増大、それに伴う文学者の社会的地位の向上がこの時代大きくなったことを明らかにしている。それによって、「封建的手工業者」的なギルドを形成していた「文壇」は解体の兆しを見せ始めたというのである。解体の兆しとは、文学者たちが周囲の世界の拡大と反比例するように、そのギルド内を描いたため、精神的に墮落し、題材が枯渇したこと、さらには「シロウト」作家が「文壇」を通さず、世に出る道が出現したこと、プロレタリア文学運動の勃興、出版界の全般的な不況などがそれである。大宅は文壇が解体期にあるということ、資本主義社会における商業主義の支配と強化から、マスコミ状況下では、文学の商品的側面が強くなるざるを得ないという視点で語っている。

対して十返論の背景には、一九五三年のNHKテレビ放送の開始から三年で、受信契約数が一〇万台を越えたことにより、大衆文化に大きな変貌をもたらしつつあったことが、まずいえる。マス・メディアの

諸ジャンルが混交してあらわれるようになったのである。例えば、映画の大型化、ラジオのワイド番組編成、週刊誌ブーム、作家のタレント化、作品の映画化、テレビドラマ化などがあげられよう。そして、それを象徴的に示したのが、十返が論を発表した年の春の石原慎太郎の芥川賞受賞である。

十返は、敗戦直後にはマスコミの宣伝にのらなかつた「文壇」が、石原の登場に象徴される、作家をスターにして売り出す「ジャーナリズムの商業主義」に無抵抗であつたことから、ギルド的な「文壇」の意味は消え、「ジャーナリズムのうちの文学関係方面であるにすぎない」ものとなつたと述べる。そしてそれは、大正末期からの事象であるといえるのだが、表面化したことで「文壇の完全崩壊」となつたというのである。「ギルド内部での倫理感で生きてはいられない」状況に、ラジオ、テレビ、映画といった新たなメディアが、「一種の文学表現の場」になつたことを、十返はその主たる要因としてあげてもいる。

尾崎秀樹<sup>二</sup>は、この二論をあげ、「マス状況の深化はいつか大宅一流の饒舌までを常識化してしまつた」と述べているが、文学の大衆化現象において大宅の論と十返の論が相似形であり、大宅論の「マス状況」予測がほぼあたり、さらに「深化」した状況が十返論の背景には有ることが理解できるだろう。つまり、大正末期の状況に、第二次世界大戦による断絶を挟みながら、大正末期と第二次世界大戦後十年を経た一九五〇年代後半からの時代状況は、類似しつつも、技術の革新が加わることで「深化」した時代といえるのである。

また「文壇」という言葉の使用法からも、「深化」状況は浮かび上がってきている。大宅は「文壇」はギルド的なものだが、「解体期」にあると述べていたが、それはすなわち、十返がいう、「ジャーナリズムのうちの文学関係方面」へと「解体」されてゆく状況を示しているといえよう。そして、十返はギルドとしての「文壇」は「完全崩壊」したとまでいつている。十返の論の五年後、「純文学変質論争」が起こつたこととは前節で見たが、そのなかで、福田恆存<sup>三</sup>と江藤淳<sup>四</sup>が「文壇」という語を使って、その論争を相対化し批判している。この彼らの姿勢、つまり「文壇」という語を平野らに当てはめ、規定し、その外側から自らは批判できるという姿勢を見ても、「文壇」という語に実質がなくなつてしまつたことがわかる。そしてその認識から、二〇〇二年の斉藤美奈子<sup>五</sup>の「文壇」を「あくまでも言説が集積する場所」としてのみ規定する姿勢は一足飛びであるといえよう。

以上、大正末期のマス・メディア拡大の状況、中間層と呼ばれる人々が増加した状況が、「深化」した時代として一九五〇年代後半からの時代があると、大宅、十返の論から定義したが、もう少し、状況を確認し、補足する必要があるだろう。

大正末期、文学を大衆化に向かわせた大きなひとつの要因としてあるのは、大宅も指摘していたように、婦人読者層の増大であろう。ここでは、前田愛<sup>六</sup>の調査に基づいて、それを簡単にではあるが素描してみたい。前田は幾つかのデータをあげ、「以上のデータから、大正の末年には婦人雑誌の大手五、六誌（「主婦之友」「婦女界」「婦人世界」「婦人公論」「婦人倶楽部」）がすくなくとも十万の桁の発行部数を擁していたことが推測される」としている。そしてその背景には大正中期から飛躍的な発展を見せた「新中間層」があつたという。「新中間層」とは、明治期には二%あまりしか存在しなかつた「中等階級」が、第一次世界大戦がもたらした好景気によって約二十五万世帯に増加し、一九二五年には、八〇〇円から五〇〇〇円

までの年収のあるものを「中等階級」とすると、一・一・五%、約一四〇万世帯に増加していることを指して述べたものである。そしてそうした「新中間層」は生活水準の向上と教育要求水準の高度化を求めた。つまり、中等高等教育の拡充である、一九一八年から一九一九年にかけての「中学校令」「高等学校令」「大学令」の制定・改正されたのも、そこに原因があると考えられるのである。なかでも中学校は、「新中間層」の増大に見合った中堅層養成の役割を担う」ことになる。と前田は述べる。

前田の考察から理解できるのは、新しい読者の出現によってメディアが変化し、それによって、文学の形も変化してゆく流れである。大正末期は確かにそうした時代だったのであり、第一節で見た「純文学」と「大衆文学」という分類概念、婦人誌に掲載される同時代の風俗を描いた「大衆文学」である「通俗小説」の登場の背景に、そうした状況があることは理解できるだろう。

では、一九五〇年代後半からの文学はどのような状況下にあつたのだろうか。一九五六年の『経済白書』は「もはや戦後ではない」とうたい、高度経済成長へと発展する朝鮮特需からの好景気の波によって、所得水準が上昇し、家庭内の電化が進み、それによって生み出された余暇を享受する都市中間層が生まれ、一般化してゆく。そうした状況に一九五〇年代後半以降はあつたと簡潔に述べる事ができる。そして、大宅壮一の造語である「一億総白痴化」「一億総評論家」といった言葉は、その文学に関する状況の変化をあらわした的を射た言葉といえよう。芸術性の高い、高尚なものであるところの文学も、多くの他のレジャーと同じ消費される文化として、横並びに均一化されることになる。文学が持っていた幻想(日本質)は、「商品的価値」という側面に還元されてゆくことになるのである。三。

そのひとつの指標として、いわゆる週刊誌ブームという現象をあげることが可能であろう。以前からあつた新聞社系の週刊誌、「週刊朝日」(一九二二・二・二五創刊)、「サンデー毎日」(一九二二・四・二創刊)が一九五五年以降、飛躍的な部数の増加をみたことも、その一例であると、まずいえる。だが、ブーム現象として顕著なのは、それと競う形で、出版社系の週刊誌の数が増加したことにあつた。一九五六年から一九五九年にかけて創刊した週刊誌を順に並べてみると以下のようになる。一九五六年には新潮社の「週刊新潮」、旺文社の「学生週報」、東西芸能出版後、徳間書店の「週刊アサヒ芸能」、一九五七年には河出書房(後、主婦と生活社)の「週刊女性」、一九五八年には双葉社「週刊大衆」、集英社「週刊明星」、実話出版「週刊実話」、光文社「週刊女性自身」、そして一九五九年には、朝日新聞社「朝日ジャーナル」、講談社「週刊少年マガジン」、小学館「週刊少年サンデー」といった少年漫画誌、講談社「週刊現代」、文芸春秋「週刊文春」、平凡出版「週刊平凡」、時事通信社「週刊時事」、中央公論社「週刊コウロン」が相次いで創刊されている。

こうした週単位で、大量の情報を流す週刊誌もまた、一部特権階級に占有されていた知識、情報を、大衆社会に拡げることになり、市民社会の均質化、都会と田舎といった地域格差の著しい縮小を進め、「一億総白痴化」なる言葉の登場に一役買ったといえよう。そして、週刊誌は、娯楽としての小説の市場を一挙に拡大するとともに、その編集構成によってファッションや芸能界に関する情報と同じ地平に、読み物としての文学の位置を決定づけるものとなつた。

同様に小説の市場拡大の一例として「中間小説」を多く掲載した雑誌の登場がある。「文芸春秋」から分

かれた「オール読物」、さらには「小説新潮」、「サンケイ」、「小説公園」、「文芸朝日」、「小説中央公論」、「小説宝石」、「小説現代」、「小説サンデー毎日」(刊行順)などの発行部数の増加は、文学の位置を決定づけたといえよう。

もう一点の指標として、十返も指摘していた、新しいマス・メディア、テレビの誕生と普及をあげるこゝとができよう。一九五九年の「皇太子成婚」、一九六四年の東京オリンピックによって、テレビは普及していった。正村公宏『図説戦後史』(筑摩書房 一九八八年)によると、一九六五年の時点では、テレビ受像器の普及率は、都市で九五%、農村で八九・二%に達していたという。スイッチを付けただけで情報を流してくれるテレビの普及もまた、週刊誌と同様、地域差や階層差をなくし、共通文化を作り出す土壌になったといえよう。テレビの普及は文学作品にも、テレビドラマという新しい表現の舞台を提供することによって、大きな影響を与えた。活字メディアに属する文学にとつて、融合しやすいメディアとしてテレビはあつたのである。

木股知史<sup>三</sup>はこの状況を指して、「文化的生産物が市場で大量に消費されるという形態をひとつの社会システムとして成立」させるもので、「高度成長期に入った戦後社会の全体が、ホルクハイマーとアドルノが指摘した、資本が文化を管理する文化産業の段階に達した」と述べている。まさしく、尾崎が、大宅と十返論から述べたように、一九五〇年代後半からの時代は、大正末期の時代状況を、第二次世界大戦という断絶を挟みながらも、「深化」させたものだといつてよい。

この同時代に、メディアと文化の関係を考察した論に、加藤秀俊の「中間文化論」(「中央公論」一九五七・三)がある。加藤は戦後の文化を三段階に分け論じている。加藤はそこで、戦後「中央公論」などに代表される高級総合雑誌が隆盛した「High-brow dominant」期が「世界評論」、「朝日評論」などが廃刊する一九五〇年まで続き、ついで多数が大衆娯楽に目を向け、政治への関心は少数のタカ派に限られた、火炎ビンと「平凡」の時代、「Low-brow dominant」期が一九五五年まであつたとしている。そして、三段階目として加藤が将来予測の意味を含めて提示したのが、「Middle-brow dominant」期、「中間文化」の時代である。週刊誌を象徴とする「高級文化と大衆文化の中間的形態をとる文化」であり、軽便な常識主義のあらわれともいえる新書ブームや雑誌「知性」の発刊も「中間文化」のひとつの形だという。そして加藤は、「中間文化」の時代は、知識人でも大衆でもない「社会的中間層」の出現が、教育の均等化とマス・コミュニケーション文化の中間的統一を進めたことで、生じるのだとしている。そして、一九六〇年代に加藤の予測が早くも現実となったことは紛れもない事実である。

## 二

さて、時代状況を概括してきたが、幾つか断っておく必要もあるだろう。まず、この作業で確認すべきは、文学という一活字メディアが、消費されるものとして他メディアと何ら変わるものではなく、「一億総白痴化」した読者に受け入れられるものであることと同時に、ある特権的な文学者と呼ばれる人々は、「純文学」という分類概念を作ることから逃れようとし、今でもその残滓は生きているという事実であ

る。だが、本論において、まだ、受取手＝読者の反応、変化に関しての考察が少ないように感じることがひとつの不足点である。そしてもう一点、本論で用いてきた時代区分の曖昧さも不足点といえよう。以上二つの不足点を、実例をあげて補うことにする。

多くの読者に受け入れられた、多く買われたことを示す言葉として、「ベストセラー」という言葉が頻繁に用いられ出したのも、この時代からだといつてよい。多く買われる＝多く読まれる＝優良な作品という、大量に市場に出回ることが文学作品の価値となる時代が到来したのである。

一九六七年二月に至文堂から出された、『百万人の文学』は、こうした時代状況を反映した、一種の実用書である。この書は、瀬沼茂樹、尾崎秀樹、長谷川泉など幾人かの、研究者、批評家の現状把握の論によって構成される前半と、明治期以降、三浦綾子『氷点』、手塚治虫『鉄腕アトム』まで、いわゆるよく売れたと考えられる文学(漫画を含む)百近い作品の紹介が、作品タイトルの五十音順に並べられた後半の、二部立てで構成されている<sup>三四</sup>。そこで瀬沼茂樹<sup>三五</sup>はベストセラーについて以下のように述べる。

ベスト・セラーがわが国の出版界においてアメリカと同じにもちいられたしたのは、むしろ戦後である。毎週・毎月・毎年、その時時のフィクション、ノンフィクションの売上高の順位を表わし、一種の人気投票のようにして、流行心理をあおりたて、ベスト・セラーを有効に利用するようになった。

(五頁)

瀬沼は用語としては以上のように、戦後用いられ出したが、同様の意味(「高評売行品」などの言葉を用いた「事実上の利用」は、当然戦前(大正末期、昭和初期)にあつたとも述べる。だがやはり、ベストセラーを有効に利用している現況に至るには「歴大な読書人口」の増加、「男女読者の構成」、「生活様式の規模」の著しい変化があつたという。そして瀬沼は、「百科全書」的なベストセラーを「ジャーナリズムが流した測り知れない害悪の一種」と批判し、それならまだ、「氷点」や「人間の条件」などの「欠陥の多い素人臭いベスト・セラー」の方が、「物言わぬ大衆嗜好の時代の指標」が見えるとも述べる。

この瀬沼の論は『百万人の文学』の巻頭を飾る論であるが、この瀬沼の姿勢にそつたのか、多くの全集や、誠文堂新光社『日米会話手帳』(一九四五年)、謝国権『性生活の知恵』(池田書店 一九六〇)などの実用書、「文化耐久消費財」としての百科事典などのベストセラーは、その考察の対象から外れている。ベストセラーである文学には、漫画は含まれるが、ただ売ることを目的とした書物は当てはまらないといっているようにも見える。これが『百万人の文学』における、どういった書物であっても、商品としては同価値になる状況への、文学に幻想を抱く側の崖っぷちでの抵抗といえるだろうが、文学概念の拡大が成立しつつあつたことも同時に示しているといえるだろう。そうした状況を映した、この高度経済成長期である一九六七年に出された『百万人の文学』は大変興味深い書であるといえるだろう。

そうした状況をさらに見てゆぐために、塩澤実信の『定本ベストセラー昭和史』<sup>三六</sup>を用いて、当時の様子を確認していこう。塩澤は、その作品がどういったジャンルにあるかと、客観的にベストセラー作品と時代状況を考察してゆくスタンスで論じている。そして、一九五六年の石原慎太郎『太陽の季節』の第三十四回芥川賞受賞を文学作品の価値変換を示す記念碑的な事件としている。

一年間に二七万部のベストセラーとなった『太陽の季節』は、「新・旧人間のリトマス紙的役割」を担っ

たと塩澤はいう。また、石原慎太郎の髪型を模した「慎太郎刈り」の流行や、刊行された二ヶ月後には映画化されるなど、メディアミックスの新たな指標としての役割を担ったともいう。文芸春秋社の「文学界」の新人賞を受賞した本作が、横取りされる形で新潮社から刊行された事実も、小説作品が、文学性で評価されるのではなく、商業性で評価される時代の到来が鮮明化した例といえるだろう。

さらに一九六〇年代に入ってから的事例として塩澤が引く、松本清張と手を結び、カッパブックスで独特なベストセラー商法で出版界を席卷した、光文社の神吉晴夫社長と、東京工大教授桶谷繁雄のやりとりもまた、文学概念の拡大をめぐる、文学Ⅱ商業性とする者と、文学Ⅲ文学性を一義とする者の論争として興味深い例となっている。

桶谷は神吉の商法を「死の商人」に喩え、「資本主義体制を全面的に利用し、マスコミをうまく使い、それこそパンを売るように、大量生産した本を、多くの人に売り込むのに成功している」として、「最も典型的に資本主義を出版界に具現している」と述べる。対する神吉の反論は、「いったい氏のような、おエライ先生方は、とかくベストセラーを毛ぎらいする」、「文化を、自分たちだけの小グループで独占し、われわれ大衆にはできるだけむずかしく、ちびちびと、もったいつけて下げわたそうとする」などといったもので、「ベストセラーのような形で文化財を普及させておいては、いまに自分たちの虚構の権威がくずれ去りやせんか、とビクビクしている」とまでいう。

神吉の反論には、大多数になっていた、自分がエリートではないと考える大衆を味方につけようとする意図が見え隠れする。また、この両者のやりとりの構図も、第一節で見た「純文学変質論争」のように、文学Ⅲ文学性Ⅲ「純文学」と文学Ⅳ商業性Ⅳ「大衆文学」という二項対立で成立していることがわかる。そしてこのやりとりはさらに、両陣営がそれぞれの立場を補完しているにも関わらず、表面的には曖昧にしてゆく場の存在を示している。そうした場が一九六〇年代前後に起きている例としてあげることができよう。どちらが上位と、価値判断のできる人物が存在しなくなる時代の到来を明示しているといってもよい。

さて、先に石原『太陽の季節』でも見た、文学が他メディアと関連して、もしくは利用してベストセラーになる形の際立った例が一九六六年の三浦綾子の『氷点』のブームだといえる。『氷点』は「朝日新聞」の二千万円懸賞小説に入選した小説であり、連載は一九六四年二月一日に開始され、翌年の一月一日に終わったが、完結すると同時に朝日新聞社から単行本で刊行された。そしてテレビドラマ化され、ついで映画化も行われた。その効果で、発売半年で四五万部、一年後には七〇万部のベストセラーになる。こうした、複数のメディアを介することで、ブーム化してゆく小説のプロトタイプとして、一九六六年の『氷点』はあげることができよう。例えば、今日の片山恭一『世界の中心で愛をさけぶ』（小学館 二〇〇一・一三）もほぼ同様の経緯でベストセラー化していることがわかる。

一九六〇年代前後はベストセラーの時代が始まった時代でもあった。商品としての文学作品といった定義を成立させてしまふ、貧富の差の縮小、教育制度の均一化から来る読者層の拡大は、メディア技術の拡大と連関し、「古き良き」文学観を打ち砕いてゆくのである<sup>二七</sup>。

そして、近代文学研究においても、変化が起きる。新たな研究領域として読者の問題が取り上げられ、



認められるようになったのも、この時代といってよいのである。前田愛は当時の状況を振り返って以下のように述べている二八。

文学研究者のあいだで、読者の問題が研究領域のひとつとして認められるようになった時期は、昭和三十年代に入ってから数年間であったと思われる。それは国民文学論の後退が明らかになった時期、そしてまたテレビ、週刊誌に代表されるマス・コミュニケーション状況を基盤に、加藤秀俊氏のいう「中間文化」が成立した時期に当たっている。いわば文学の国民的解放を謳った国民文学論の遺産をうけつぎ、同時にマス・コミュニケーション状況とのかかわりの中で、文学そのもののあり方を問いなおしていく志向を潜在させながら、文学の研究者は読者の問題を意識しはじめたのである。この読者の発見は、おそらく昭和三十六年に提起された純文学変質説とはるかに呼応するものであろう。

(岩波現代文庫版 三七七頁)

右のように、前田は、読者論の登場と隆盛が、本論で述べてきたような、読者層の拡大とメディア技術の拡大といった時代状況と連関があることを述べている。そして、「文学の自律性と作家の主体性」を研究の大前提としていた――恐らく現在もそれは残っているが――近代文学研究において、こうした領域が認められたことは、ほとんどが前田の努力に拠るところが大きい。研究においても、文学概念の多様化、拡大が影響を与えるようになったことがわかる。本論で取り上げるのは、前田の言説のみであるが、文学研究史の変遷を含めた戦後文学史の構築はこれからの大きな課題となるだろう。

### 三

では、もうひとつの不足点である、本論で用いてきた時代区分の曖昧さに関して補足していこう。本論ではこれまで、転換点を一九六〇年代前後の時代、一九五〇年代後半からの時代など、様々な言葉を用いて論じてきた。これは高度経済成長期という経済史的な時代区分の定義を拡大して解釈すれば、そう述べることのできる時代である。つまり、これまでの議論では転換点を点として論じていくことができていなかった。その原因としては、読者の変遷の問題が、ある点を契機に極端に「中間」的に変化したのではなく、場によって格差を持ちつつ、断続的に変化し続けてきた経緯がある。

例えば、まず読者の変遷を、中間的な読者層が大多数になることで終焉したと規定することは可能だろう。竹内洋二は大学生(関西大学)の読書を調査し、一九六五年までは「教養主義がまだキャンパスの規範文化」であったのに対して、七年後の一九七二年には「教養主義の形跡はほとんどみえなくなる」と語る。竹内はそれを受けて、七〇年代はじめに教養主義の衰退が起こったと断じている。教養主義とは竹内の言葉をかきれば「人格形成や社会改良のため」に読書することであり、大正時代の旧制高校を発祥地として、その後の半世紀間日本の大学に君臨したものだという。それが、七〇年代を境に、「大卒のグレイカラー化」つまり、第三次産業への就業の率が増加するようになることで、「教養主義に代表される知識人文化は、もはや執着の対象ではなくなった」と竹内は述べる。エリートとしての大学生といった意識の消失は、読者に上位も下位もなく、いわば中間的な読者しか存在しなくなったことを如実に示している。

だが、同時に東大、京大にはそうした意識が残存し、消失してしまうのは八〇年代を待たなくてはならないとも述べている。こうした竹内の、大学生の読書調査から見ても、読者の変遷が断続的に続いたことが理解できる。読者の変遷には、様々な要因が絡まっており、何年をもって転換点とすることはできないのである。

そこで本論では、この一九五〇年代後半から始まる、おおよそ約二〇年の過渡期の文学作品と作家の反応を見てゆくことにする。そしてここまで論じてきた状況を指して、「過渡期」と述べることにしたい。

その「過渡期」を、第一節で見た文学史的な場のなかでとらえなおすならば、以下のようにまとめることができるだろうか。文学を生業とする文学者の側は「純文学変質論争」で見たように、メディア環境全体のなかの文学といった視点を持たず、幻想ともいえる「純文学」をどうやって擁護するかに終始していた。そして、彼らが拠って立つ「文壇」という場自体も雲散霧消していき、現在は、鈴木貞美の口吻をかきると、「純」と「俗」という「シエーマ」のみが残ってゆくことになる。

ここで戦後登場し、この状況下で生き残っていった作家が問題となる。戦後、作家は―特に「純文学」作家として自己をアイデンティファイすることで作家活動を開始した作家は―作家としての自己を、個々で曖昧な分類概念で規定し、それでいてメディアの要請によっては、生活のために「中間小説」を書いてゆくことになった。だが読者にしてみれば、文学者でもない限り、どのメディアに掲載しようが、同じ作家の作品としか見ない場合も多いだろう。作家は、こうした状況をふまえて、新たな戦略をとる、もしくはその戦略を自身の文学観に結びつける必要があったのである。そして、それをいち早く見つけ、自己の位置を決定づけた代表例として、「第三の新人」をあげることができると考えている。彼らは、本節で考察した時代状況で登場し、メディア環境、そして文学界の主流においても自らの場所を見つけた。そして、また逆にいえば、そうした作家の行動が、あやふやで曖昧である現在の分類概念を作りだしたともいえるだろう。

本節では、メディア環境を確認し、第一節を補足してきた。「第三の新人」を考察する理由を述べることは次節に譲り、ここでは、その一例だけをあげたいと思う。

磯田光一は川本三郎との対談「大衆文化、近代化のなかで」<sup>三〇</sup>のなかで、メディアの拡大、週刊誌の隆盛に話が及び、「三島由紀夫がわずかに書いたぐらい」<sup>三一</sup>で、野間宏に至っては新聞小説も書かず、埴谷雄高も同様であるとして、「戦後派というのは週刊誌に書かなかった最後の世代じゃないか」と述べている。こうした磯田の発言からは、戦後派が文学の自律性を信じ、文学に幻想を抱いていた作家と同義に捉えることのできる作家群として括られていることが理解できる。

それに対して磯田は、「第三の新人」について以下のように述べる。

〈第三の新人〉は新聞と週刊誌に書く人が多いですね。あそこではやはり私小説がいやおうなしに社会風俗と接点をもたざるをえなくなってきたというのかな。作家の活動の範囲の幅が明らかに違ってきていますね。

こうした「第三の新人」の定義は大変興味深い。先の戦後派の定義も同様だが、作品の評価区分する、文学史的な作家のグループ分けの定義としては有り得ないものである。後述するが、「第三の新人」とは戦後

派に対して「観念的」なものを書かない「日常性の文学」<sup>三</sup>を主題とした作家群としてグループ分けされることが多い。新聞と週刊誌に何の臆面もなく作品を連載する作家としての「第三の新人」。磯田が、この発言で見た「第三の新人」とはいつたい何を指すのか、その正体の説明が、まさに「過渡期」の作家の代表例として「第三の新人」を扱う理由となるだろう。

一九六五年の「文芸」七月号で、座談「文学と資質」が遠藤周作、小島信夫、庄野潤三、安岡章太郎、吉行淳之介の五人を集めて行われている。彼らは、ここで一様に自らを「第三の新人」と呼ばれ、規定されている事実を受け止めている。例えば吉行は、その「第三の新人」という括りについて、作家として「雰囲気からしげんに制限を受け」と発言している。この「第三の新人」という概念の持つ、「制限」する力が今、問題になる。概念自体はこれからも力を維持し、作家自身に限らず働くに違いない。戦後文学史を語る時、あるいは彼らそれぞれの特徴を見る時、「第三の新人」という言葉を我々は用いてゆくだろう。「第三の新人」の姿をまだ、全て見通したわけではないのにも関わらず、である。

「第三の新人」を語るには、まずその概念の成立を確認する必要があるだろう。「第三の新人」の生みの親は山本健吉である。山本は「文学界」編集部注文を受け、一九五三年一月号に「第三の新人」という論文を掲載している。前年の一月号に臼井吉見が「第二の新人」を載せたのを受けてのことである。そして、以後この用語はその裾野を広げ、用いられてゆくことになる。

「第三の新人」を構成する作家に関して見ると、当初からゆらぎがあることがわかる。山本論は、一九五二年度の新人ということ、後最も「第三の新人」的といわれる安岡の名はなく、三浦朱門も含まれていない。以後、その変遷を見てゆくと、服部達は「新世代の作家達」<sup>三三</sup>で、阿川弘之、前田純敬、島尾敏雄、長谷川四郎、埴英夫、小山清、吉行、武田繁太郎、三浦、安岡の十人として、山本の用語を現実的に適応した規定をあげる。一九五五年五月号の「新潮」の「第三の新人小説特集」には、小島、庄野、曾野綾子、小沼丹、松本清張、安岡、吉行が選ばれ、次いで野島秀勝はその二ヶ月後の「第三の新人たち」(「文学界」一九五五・七)で、安岡、吉行、小島、庄野、小沼、小山、三浦について論じている。前論文から一年半を経て、服部は「新潮」の特集を考慮し、「劣等生・小不具者・そして市民」<sup>三四</sup>を書き、安岡、吉行、小島、庄野、小沼、曾野、三浦の七人を「第三の新人」としている。

以上の一九五五年までの「第三の新人」の構成を見ると、一九五三年からの芥川賞受賞作家を中心としていることが理解できる。すなわち、一九五三年上半期、安岡、一九五四年上半期、吉行、一九五四年下半期小島、庄野。一九五五年の下半期に石原慎太郎が『太陽の季節』で芥川賞を受賞しており、戦後派と呼ばれた作家たちと、石原、大江健三郎の「谷間の世代」として「第三の新人」は文壇に登場したと見ることもできる。

その文壇的な位置に関して「第三の新人」の側からも、それを自認する声があがる。「第三の新人」を論じる際に多く引用される、安岡の対談「近代文学」の功罪」(「三田文学」一九五四・三)での言葉である。

「近代文学」の人たちがトラクターでパーツとやってくれたんだ。いろいろのことをね。その後、そのトラクターのもう少し目の細かい奴を、僕たちがやっていかなければならないと思うな。

「近代文学」を戦後派と大きく括るなら、安岡は自分の立つ位置をそこから離して規定したと取れる宣言である。これを受け、「第三の新人」は戦後派とは異なる位置で戦後を見つめ、石原、大江ともまた異なる視線を持つ作家たちとして、規定されてゆくわけである。

では「第三の新人」とは、と答えに向かいにくくなるが、その前に先に見た規定に遠藤周作の名前が無いことに関して補足する必要があるだろう。「第三の新人」という語が指す構成メンバーは一九五五年までの推移を見ても明らかのように、固定していたわけではない。ここで、遠藤を一例に、「第三の新人」に作家が取り込まれてゆく状況を確認することで、その定義のゆらぎと、曖昧に規定されてゆく様を見る事ができると思われる。

遠藤はいつの間にか、現在に至っても「第三の新人」として語られるようになる。一九五〇年代の「第三の新人」論を見ると、遠藤の名前は見あたらず、「出遅れた戦後派」<sup>三五</sup>として、そのフランス留学の経験を活かした作風から見られていたようである。

だが、その人脈から見ると「第三の新人」に含まれることを疑う余地は無い。「文学界」が一九五三年の早春に発足した新人の作家、評論家の会「二二会」は、一年ほどで、作家は「構想の会」、評論家は「現代評論」と分かれてゆく。構成していたのは、作家では安岡、吉行、島尾、小島、庄野、三浦、武田、五味康祐、結城信一、近藤啓太朗、評論家では進藤純孝、日野啓三、奥野健男、村松剛、浜田新一(後に服部達也)であった。

そして一九五三年に仏留学を終えた遠藤は「構想の会」、「現代評論」の両方に参加している。「現代評論」では村松、服部らとともに「メタフィジック批評の旗の下に」(「文学界」一九五五・四から九)を発表し、「構想の会」では小島、庄野の米国留学中、安岡、吉行と三人で会を存続させるなど、中心的な役割を果たしている。「現代評論」での活動は、元々評論で名をなした遠藤だから当然ともいえ、それよりも人脈的な「第三の新人」との深い繋がりの方が目立つ。先に安岡の言葉で見た、座談「近代文学」の功罪<sup>三六</sup>でも遠藤は司会を務めているのである<sup>三七</sup>。

ではいつから遠藤が「第三の新人」として語られるようになったかであるが、それは明らかではない。ただ、雑誌企画から見ると、一九六〇年代後半がひとつの目安となるだろう。先の一九六五年七月の「文芸」では「第三の新人特集」とされ安岡、遠藤、吉行、三浦が短篇を掲載し、座談「文学と資質」では小島、安岡、吉行、庄野らと「第三の新人」として遠藤は参加している。論文としても一九六五年十一月の「国文学」に村松定孝「第三の新人の評価」では安岡、吉行、庄野、三浦、島尾、小島とともに論じられ、一九六六年一〇月の「群像」の佐々木基一「非戦後派は何をしたか」でも安岡、吉行、阿川、庄野、島尾、小島らと取り上げられている。

また、一九六四年から一九七〇年にかけての、いわゆる昭和元禄期に起こった全集ブームでの、遠藤の収録された巻の他の作家の顔ぶれを見ることでも、いくらかその「第三の新人」化の流れは理解できる。まず、一九六二年の『昭和文学全集』(角川書店)の二〇巻が安岡と遠藤で組まれていることと、一九六四年『新日本文学全集』(集英社)の九巻が小島と遠藤で組まれていることが、ひとつの例としてあげられる。

だが、この後も一九六七年の『われらの文学』(講談社)の一〇巻では福永武彦と、一九六八年の『現代文

学大系』(筑摩書房)の六一巻では、堀田善衛、阿川弘之、大江健三郎と、一九六九年『日本の文学』(中央公論社)の七二巻では、中村真一郎、福永武彦と、といった具合に戦後派やマチネ・ポエティックと括られる作家と収録される場合もあった。だが、一九七一年以降は、『カラー版日本文学全集』の(河出書房)五一巻が安岡、吉行、遠藤、『現代日本の文学』(学習研究社)の四五巻が安岡、遠藤で編集されていることから明らかのように、次第に遠藤は「第三の新人」と同じ巻に収録されてゆくことになる。また一九七四年の角川書店『日本教養全集』七巻では、遠藤はユーモア溢れるエッセイを、安岡、吉行らとともに掲載している。

以上をまとめるならば、遠藤は約二年(一九六〇年から一九六二年)のブランクともいえる肺病体験から回復し、一九六六年三月の『沈黙』(新潮社)刊行などの熱心な創作活動を経る中で、「第三の新人」に次第に含まれるようになったと考えられる。江藤淳『成熟と喪失』<sup>三七</sup>がそれに果たした役割も大きいだろう。

次に「第三の新人」の概念定義について見ると、それは、現在に至るまで服部達の二論の定義による部分が多いように思える。すなわち、「戦争中に青春期、観念的高踏的な戦後派文学の反動としての、私小説的伝統の復帰の流れに棹さしたこと、朝鮮動乱の特需に拠る景気回復に比喩的に照応」したという定義である。戦後派との「対照対置」の関係性、青春期を戦争中に送った「戦中派」としての感慨から生まれる感覚、日常的、劣等性的、小市民的であるところの「私小説」的作風、朝鮮特需以後の安定期つまり「保守的な文学状況」で生まれた文学、といった後まで「第三の新人」の特徴として語られる言葉の萌芽が、この服部の二論から窺うことができる。これに、佐々木基一「非戦後派は何をしたか」の「近年の作品を読んでもまず感じるのは、かつては悪童の文学、蕩児の文学、反俗の文学と呼ばれたこれらの作家が、今や頼もしく、逞しい、勤勉な生活者、家庭の主になっている、という印象である」などの言葉から見えてくる「実験の場としての家庭」の文学という特徴を加えることが出来よう。また、江藤の『成熟と喪失』で論じられた日本的な文化である「母子密着」を書きつつ「母性の崩壊」を直視するという特徴を加えれば、「第三の新人」についての定義は、大きくは把握できるといっても過言ではない。

だが、服部の観点は一九五〇年代の彼らの姿を語るものであり、現在まで有効であるとは思えない。江藤や、佐々木の論も同様のことがいえる。だが、「第三の新人」の規定として未だに用いられていることも事実である。つまり、遠藤の例を見るまでもなく、何をして「第三の新人」なのか不分明のまま、「第三の新人」は論者、時期に応じて、語られてきたのである。

今までの考察から、後年まで「生き残った」作家という意味も含めると、ひとまず安岡、吉行、遠藤、小島、庄野、島尾、阿川、三浦、曾野の名前を「第三の新人」としてあげることができる。そして、特に本節冒頭で取り上げた、一九六五年の雑誌「文芸」での座談「文学と資質」で、「第三の新人」という括りを受け入れたメンバー、遠藤、小島、庄野、安岡、吉行をその主軸に置けようか。だが、同時に「第三の新人」が、その作風の共通性というよりも、文壇的人脈によって、また雑誌特集などの出版からの規定によって定義付けられてきたことも明らかであった。多くの論稿も、それに乗り、「第三の新人」の持つ「制限」力を補強してきたといえるだろう。つまり、その人員構成は問題ではなく、安岡、吉行を中心に場に応じて入れ代わりながら、「第三の新人」という概念は消費されているのである<sup>三八</sup>。座談「文学と資質」

では興味深いことに、遠藤が「第三の新人」解散宣言ともとれるような発言をしている。

「第三の新人」といつても、いまから十年前と、いまとちよつと違うのではないかということです。これもお互い素質はやはり違うでしょう。吉行は吉行のもつていく方向があるし、安岡は安岡のもつていく方向、小島は小島のもつていく方向……おれはやはりあなたたちと違うよ。おれにはおれの方がある。

座談の最後に出たこの遠藤の発言は、当然といえば当然の内容であるが、自分が望むと望まざるとに関わらず押しつけられてくる「制限」力に対する遠藤の抵抗の一言といえないこともないだろう。この座談「文学と資質」は、「第三の新人」の括りを作るとともに、作家側からのそれに対する抵抗の声も孕んだ興味深いものであったのである。

## 二

さて、非常に前置きが長くなったが、この作業によって、本論がカノン化する「第三の新人」定義の一つに過ぎなくなるとしても、相対化することはできたのではないだろうか。本節の目的は、真なる「第三の新人」像の抽出にはなく、「第三の新人」と呼ばれた作家たちの語られていない一面を浮き彫りにすることにある。

ここに興味深い「第三の新人」規定がある。第一節で考察した鈴木貞美「純文学対大衆文学——この悪しき因習」にそれはある。見てきたように鈴木論は、「純文学変質論争」に代表される、先験的な「純文学対大衆文学」という二項の関係を補強する作業ではなく、大衆社会における芸術のあり方を見ることで、文学史に対する新たな視点を見出すものとまとめられようが、そのなかで鈴木は、次のように「第三の新人」をまとめる。戦後制度固定化される「中間小説」と呼ばれるジャンルが、「純文学」と「大衆文学」の間という立場ではなく、「大衆文学」の代名詞化してゆくのを明らかにするなかでの言説である。

「純文学」対「中間小説」の制度固定化と「純文学」の危機に対して、たとえば、遠藤周作、安岡章太郎、吉行淳之介、北杜夫らいわゆる「第三の新人」と呼ばれたグループは、書くものを「純文学」とユーモアエッセイなどの「中間もの」に二重化して対処する姿勢を見せた。

鈴木の規定には北杜夫を「第三の新人」に入れるという珍しい特徴がある。それは、「二重化して対処する姿勢」を持つ作家として彼らを規定する場合当然のことなかもしれない。遠藤と北はほぼ同世代で友人同士であったし、遠藤の「狐狸庵」シリーズと北の「マンボウ」シリーズは同時期に人気エッセイとなっている。だが、この鈴木の規定は、やはり興味深いものといわざるを得ない。それはつまり、我々は「第三の新人」の特徴として今まで「二重化して対処する姿勢」を見逃していたからなのではないだろうか。

同様の視点を持っていたのが、前節の最後で対談での発言を引用した磯田光一である。磯田は、「第三の新人」と呼ばれる作家は週刊誌などにも小説を書き、「作家の活動の範囲の幅」を広げたと述べていたのだが、「戦後文学の継承と屈折」三二では、「第三の新人」について、次のように論じている。

作家と大衆とが均しい価値をもった個人であることが立証されてしまったとき、いったい作家は大衆

（読者）に対して、何を誇ることができるのであるのか。私小説の崩壊過程は、巨視的に見れば「文士」の「士」意識の崩壊にはかならず、これは戦後派の理想主義の空洞化とも結びついている。「第三の新人」の台頭の基盤もここにあり。

二つの磯田の言葉をまとめて考えるならば、「第三の新人」には「文士」意識などというものを意識せずに、「日常生活の文学」という私小説的な作品を多く残したのであり、逆に「文壇」的なコミュニティーに属せず、社会風俗と積極的に接すること、作家の活動の範囲の幅を広げていったというのである。前節で考察したように、時代はまさに、「中間」化の時代であり、文学史においても「過渡期」の時代であった。エリート「文士」だったはずの作家が、一大衆でありながら作家でもあるといった認識に変化していった時代、作家とは数多ある職業のひとつとなろうとしていた。この時代の流れのなかで、その流れにのるにせよ、のらないにせよ、作家は態度決定を求められたに違いない。磯田の言説を鵜呑みにするならば、「第三の新人」はそうした時代状況に対応して行った作家群ともいえるだろう。

また、本論冒頭であげた座談「文学と資質」のなかで、「第三の新人」は、「二重化」する姿勢について語っている。週刊誌などにも作品を寄せる姿勢を問われて、「金のために」書くのだと吉行は答えているが、庄野は「ジャーナリズムの要求するものに対して、応え得るものを自分だけがどれだけもっているかということになるわけだ」と状況を見、自分にはそれはなく吉行らにはそれがあると述べている。この両者の発言の内実を問う前に、こうした姿勢を「純文学」誌である「文芸」の編集者から問われる「第三の新人」の側面を見る必要がある。いかえれば文学Ⅱ「純」の仕事と「ジャーナリズムⅡ」「俗」の仕事の書き分けを行った、また行い得た作家としての「第三の新人」を考察してゆく必要があるのである。

安岡章太郎は、その作家としての出発当初から、発表媒体を選ばずに書いている。安岡のデビューは、逃れば、慶応大学予科時代の一九四二年、自ら計画した同人誌「青年の構想」に載せた『首斬り話』（一月）と、「青年の構想」を改称した「青馬」に載せた『洋袴祭』（七月）があげられるが、実質の処女作は一九五一年の『ガラスの靴』（三田文学）六月号と考えられる。安岡はこの作家としての出発点である一九五〇年代前半から、小説を「別冊文芸春秋」を中心とした「中間小説」雑誌と考えられる雑誌に多く掲載しているのである。別冊文芸春秋」が、直木賞受賞作家の活躍の場であり、直木賞作家輩出の場となつて、大衆文学界に話題と新風を贈るようになったのは、一九五五年以降であり、この頃は、芥川賞受賞作家にも発表の機会を与える編集方針をとっていたと考えられるが、「群像」や「新潮」、「文学界」に作品を掲載するのは、意味合いが異なっていたことは変わりがないだろう。

例えば一九五五年の小説作品の発表媒体を見ると、『夢見る女』を「群像」（一月号）、『秘密』を「文芸」（二月号）、『青馬館』を「文学界」（三月号）、『青髭』を「中央公論」（四月号）、『故郷』を「文芸」（七月号）、『サアカスの馬』を「新潮」（一〇月号）、と掲載しているのに対して、『青い菫』を女性誌である「新女苑」（五月号）に、『ギリザンシヨ』を「別冊文芸春秋」（八月）に、『美人競争』を中間小説誌「オール読物」（八月号）に、そして『気の病める衣裳』を、同じく中間小説誌とされる「小説公園」（二月号）に掲載していることがわかる。ほとんど半々の割合で、「純」に分類される雑誌と「俗」に分類される雑誌に作品を掲載しているのである。



しかも、この時期の安岡は、小説の内容によって発表媒体を選んでいるわけでもないらしい。短篇集の構成を見るとそれが明らかに。短篇集『悪い仲間』（文芸春秋社 一九五三・一〇）には新聞小説である『ハウス・ガード』（「時事新報」一九五三・四・一四から二〇）が所収されているぐらいだが、短篇集『青い貝殻』（講談社 一九五七・五）には「新女苑」に掲載した『青い萋』、『若い女性』に一九五六年の九月から翌年の三月まで連載した『青い貝殻』、そして「オール読物」（一九五六・一二）に掲載の『薔薇の女』が所収されている（五篇中二篇）。短篇集『肥った女』（現代文芸社 一九五七・五）にも、「別冊文芸春秋」に掲載した『ギリザンショ』、『小説公園』に掲載の『気の病める衣裳』と『猥褻な飲料』（一九五六・一二）、「別冊小説新潮」に掲載の『一つづつしかない町』（一九五七・一）が所収されており、こちらは一五編中四編が、「俗」に分類される雑誌が初出の作品である。その作家としての出発点において、安岡には発表媒体によって、作品を区別する意識がほとんど無かったと考えられる。この発表媒体を選ばない資質が、後に作家として大成した後も、「ジャーナリズム」||「俗」的な発表媒体からの仕事も抵抗感を抱くことなく受けた要因と考えられなくもないだろう。

そして、週刊誌ブームを迎えた一九六〇年代前後の安岡の仕事を見ると、当然のように「中間小説」、エッセイの数が増えていることは興味深い。週刊誌の仕事の嚆矢としては、一九五九年七月に「暗いランデブー」を寄せた「サンデー毎日特別号」があげられる。以降、「週刊現代」に一九六〇年一月三日から七月三日まで連載した小説、『ああ女難』、『毎日新聞夕刊』に同年の四月二日から一〇月二日まで連載した『やっつて来た連中』といった長篇小説の仕事<sup>四一</sup>とともに、同年の二月七日から十一月二日まで「週刊読売」連載された「いざごぎ手帖」のようなエッセイも多数執筆している。

この後安岡は、一九六〇年一月からの米国留学が契機となったのか、一九六二年より、短篇小説の数が減少し、その「純」的な活動は、何年かに一度暖めては出す長篇と、数少ない短篇という小説創作活動に、「俗」的な活動は大量に執筆されるエッセイに、と移行してゆくことになる<sup>四二</sup>。つまり、「純」的な発表媒体に小説、「俗」的な発表媒体にエッセイ、紀行文という書き分けを行ってゆくのである。

そして安岡が一九六〇年代後半以降、こうした書き分けを行うことで、人気作家としての基盤を固めた事實は、一九七四年五月の「別冊新評」で特集号として「安岡章太郎の世界」を組まれたことから理解できるかもしれない。この「別冊新評」で他に特集を組まれた作家として、三島由紀夫、野坂昭如、澁澤龍彦、遠藤周作、深沢七郎、唐十郎、北杜夫、梶山季之、大藪晴彦、星新一、畑正憲、稲垣足穂、新田次郎、北杜夫、花田清輝などがある。いずれも、人気作家であり、多くの読者の支持を獲得した作家といっ  
てよいだろう。安岡はエッセイによる活動で多くの読者の支持を得、数は少ないが安岡らしさが前面に出た小説群で、読者はもちろん研究者や批評家の支持も獲得してきた作家なのである。

次に吉行淳之介についても、同様に発表媒体を中心に考察していこう。吉行の場合は、自作年譜<sup>四三</sup>の「たまたま芥川賞を受けたので、文筆で生計を立てることに決心した」という言葉がある一九五五年から大きく発表媒体が変化している。それ以前は、『谷間』が一九五二年六月の「三田文学」、『ある脱出』が同年「群像」（二月号）、一九五三年では『祭礼の日』が「文学界」（二月号）と、いわゆる「純文学」系の文芸誌に掲載していることがわかる。一九五四年も同様で『治療』を「群像」（二月号）、『驟雨』を「文学界」（二月

号)、『薔薇』を「新潮」に掲載している。

しかし、一九五五年になると、先の自作年譜で「この年も依然として病臥」とあるのにも関わらず、執筆の量が大きく変化している。その数は、新たに発表したものだけで二三篇でもあり、前年の三篇と比べると大きな変化である<sup>四四</sup>。発表媒体も、前半六月ぐらまでは、一月『黒い手袋』(「文学界」)、二月『夜の病室』(「新潮」)、三月『因果物語』(「文芸」)、四月『焰の中』(「群像」)、五月『水の畔り』(「新潮」)、六月『夏の休暇』(「文学界」)と前年までの傾向通りであるのだが、七月には、『軽い骨』を「文芸」に発表するとともに、『貞淑な女』を、小説の大衆化を広げた雑誌として有名な「小説新潮」に掲載している。ついで八月には『重い軀』を「別冊文芸春秋」に、十一月には『暗い半分』を「知性」、『漂う部屋』を「文芸」に発表すると同時に、『夕焼けの色』を「小説新潮」に掲載している。十二月には女性誌「新女苑」に「墓場のある風景」を発表している。「文筆で生計を立てる」ために、様々な発表媒体に挑戦してゆく一九五五年の吉行の動きは、まさしく、「金のために」書くという吉行の姿勢を裏付けるものともいえよう。

そして吉行は、雑誌数の増加に歩みを合わせるように、自身の作品を掲載する媒体の数も増加させてゆく。一九五八年には、後に「ダンディズム」などといった言葉で語られるようになる吉行の外見を活かした女性向けのエッセイが初めて書かれることになる。「若い女性」に一年間連載した「青春の手帖」がそれである。さらに、安岡と同様一九六〇年前後には、週刊誌ブームの影響があらわれてくる。一九五九年四月から二月まで「週刊現代」に連載した小説『すれすれ』から、堰を切ったように、一九六〇年にはエッセイ「浮気のすすめ」を「週刊サンケイ」に三月から十一月まで連載している。以降も吉行は、一九六一年に「週刊サンケイ」に、二月から翌年一月まで小説『コルガール』を連載し、一九六二年には、初めての時代小説『雨か日和か』(『鼠小僧次郎吉』に解題)を「週刊現代」に十一月から翌年の四月まで連載している。当然、この時期も文芸誌や中間小説誌にも作品は掲載している。中間小説誌で例をあげるならば、「オール読物」、「小説中央論」、「小説現代」などが新たに加わっている。

この当時の吉行の様子を安岡は『僕の昭和史Ⅱ』(講談社 一九八四・二)で以下のように振り返っている。

これまで「群像」の編集長だったO氏が「週刊現代」の編集長も兼任することになり、その創刊号から吉行淳之介が長篇『すれすれ』の連載をはじめた。これも原稿料は「群像」の五、六倍で、要領を飲みこんでしまえば労力は「群像」の半分もかからない。新聞には大きな広告が出て、「新鋭巨匠吉行淳之介」というようなことになった。それではばらくの間、仲間うちで「巨匠」は吉行のアダ名になった。

(二三二頁)

この安岡の回想からは、吉行、安岡らと「群像」の「O氏」、大久保房雄編集長との関係の深さと、メディアによって選り好みしない「第三の新人」の特徴があらわれている<sup>四五</sup>。

こうした吉行の、「純」とされるジャンルも「俗」とされるジャンルも、ほぼ同等の仕事量を大量にこなすという戦略は、体調を崩すことで「純」の仕事は行わない時期も幾度かあったが、ほとんど晩年まで変化することがない<sup>四六</sup>。「金のために」書くという吉行の言葉は、作家という職業に就き、職業作家を毎

日行うと自認している、今までにない作家の姿を見ることができよう。だが、ただ、吉行自身が抱いていた文学的課題、それは性の問題と違ってよいだろうが、それを書く場としては、週刊誌や「中間小説」誌の方が適していた可能性も考える必要があるだろう。

### 三

では、先の座談「文学と資質」で、こうした「二重化」の姿勢について安岡や吉行、遠藤とは態度の違いを表明していた、小島信夫と庄野潤三を見てゆくことにしよう。

小島は、一九五三年に『小銃』（「新潮」一九五二・一二）が第二十八回芥川賞候補、一九五四年には『吃音学院』（「文学界」一九五三・八）が第三十回芥川賞候補、そして、『星』（「文学界」一九五四・四）、『殉教』（「新潮」一九五四・六）が第三十一回芥川賞候補と相次いでなるが落選し、ようやく一九五五年に『アメリカン・スクール』（「文学界」一九五四・九）で第三十二回芥川賞を受賞する。こうした経緯の中、小島は候補作となることで知名度を上げ、精力的に執筆活動を行っていて、当然「中間小説」誌にも作品を多数、発表している。

例えば、一九五四年には『最後の慰問演芸』（後に『護送者』と改題）を「小説公園」の七月号に発表しており、一九五五年の二月には『花と黒』を「小説公園」、『R宣伝社』を「別冊文芸春秋」に発表している。同年の後半、『カメラ遭難せず』を「小説新潮」（八月号）に、『ツムジ風』を「新女苑」（八月号）にと、純文学中編『島』を「群像」の八月号から（一二月まで）連載しながらも、精力的に「中間小説」も書いていることがわかる。

そして小島もやはり、一九五〇年代後半からは、安岡、吉行と同じく、その多様化、部数の増加にあわせて、週刊誌にも発表の場を求めてゆく。羅列してゆくならば、一九五七六月『覗かれる部屋』を「サンデー毎日」に、一九五八年八月には『アメリカを買う』を「週刊新潮」に、一九五九年三月には『東京の忍術使い』を「週刊大衆」に、そして、一九六一年には「週刊現代」に『夫のいない部屋』を四回連載している。また、エッセイを多く書くことも先の二人と同様で、各新聞や「婦人公論」、「婦人画報」、「家庭画報」といった女性誌を中心に発表している。

以降小島は、書き分けを、安岡よりもきびしく行ってゆく。その契機としては一九六二年の三月一七日から、九月二五日まで一九四回「神戸新聞」に連載した、初めての新聞小説、『大学生諸君！』があげられるだろうか。この『大学生諸君！』以後、小島の仕事から、小説を「俗」的な雑誌に発表する傾向はなくなってしまう。「俗」的な雑誌は、エッセイや一九七〇年「家庭画報」の二月号から一二月号まで連載した人生相談「この結婚は救えるか」のような人生相談欄の仕事に限られてゆくのである。こうした仕事の存在は、小島の小説にあった家庭生活の描写から、家庭問題のスペシャリストとして扱う意味を「ジャーナリズム」から見出されていたためといえる。だが、一九六〇年代後半から極端に作品数が減少する傾向にあった小島の知名度は次第に低下し、扱う意味は失われてゆく。小島を用いても、読者は満足しないと「ジャーナリズム」から判断されることになるのである。

庄野の動きもほぼ小島と同じである。一九五五年から精力的に執筆活動を開始し、そのなかには、「小説公園」、「小説新潮」、「オール読物」、「婦人之友」、「別冊小説新潮」、「婦人画報」、「小説中央公論」、「小学六年生」などの「中間小説」誌、婦人誌に一九六一年まで書き続けている。だが、庄野の場合、今までの三者のように、週刊誌に小説、エッセイを掲載することはない。年に数本の短篇と数年に一度の割合で長篇を、「純文学」誌である「新潮」、「群像」、「文学界」、「文芸」などに小説作品を発表することが、庄野の仕事の全体になるのである。

こうした、小島と庄野の発表メディアによる調査からは、庄野が座談「文芸と資質」で述べていた「ジャーナリズムの要求するものに対して、応え得るものを自分がどれだけでも持っているかということになるわけだ」という言葉が思い出される。端的にいうと、小島や庄野には、「ジャーナリズムの要求」に答えることができる、作家としての資質が少なかったということができよう。

以上、「第三の新人」と呼ばれる作家のうち、座談「文芸と資質」で「第三の新人」という定義を受け入れたように見える、安岡、吉行、小島、庄野を例にとつて、その「過渡期」を中心に発表媒体を考察してきた。そしてその結果、その後の姿勢にずれはあれども「過渡期」において、彼らが一様に「二重化して対処する姿勢」を積極的にとつていたことがわかる。そして、その特徴を安岡、吉行とともに「いやそれ以上に——有していた作家が、「日本のカトリック作家」という、一見読者に受け入れ難く感じる肩書きを持つ遠藤周作であるといえよう。ここまでの考察では、作品の内容面には目を向けず、発表媒体の特徴を見てきたが、本論で具体例として扱う遠藤では、内容面も考慮に入れ考察してゆくつもりである。そしてその考察は、「純文学」と定義されてきた彼の作品との連関を探るものともなろう。

また、今回は詳細な考察をしないが、確かに島尾敏雄のように「第三の新人」と括られる場合もある作家でも、考察した四人とは異なる結果がその「過渡期」における発表媒体から浮かんでくる場合があることを断つておく必要がある<sup>四七</sup>。『島尾敏雄全集』<sup>四八</sup>の第一七巻に付された青山毅作の「島尾敏雄年譜」を一目ただけでもその特徴は明らかといえよう。一九五五年から島尾は妻の病氣治療のため、奄美大島に転居するのだが、それが原因としても、一切「中間小説」誌や婦人誌、週刊誌に執筆しないことは、今まで見てきた四人とは好対照をなしているように見える。作品を発表する媒体はすべて、「純文学」誌といって過言ではない状況なのである。この特徴は、戦後派と区分される人々と同様のものであり、先にあげた磯田の言葉をかりれば「士」意識が残存している作家といえるだろう。

だが、同じ戦後派でも、梅崎春生は「第三の新人」的である。安岡が後年『僕の昭和史II』で、梅崎から「産経時事」での新聞小説の仕事(『二つの顔』)を紹介してもらった経緯を紹介しているし、遠藤もエッセイ「梅崎春生」(「群像」一九六四・一〇)などで、庄野もまたエッセイ「梅崎さんの字」(「中央公論」一九六五・八)などで、梅崎との親交の厚さを披瀝している。人脈の面からしても、梅崎は戦後派というより「第三の新人」の兄貴分であるように見える。梅崎の仕事を見ても、「第三の新人」に先んじて、一九五一年から『風の街』を「オール読物」(九月)に、『零子』を「小説公園」(一〇月)に、それぞれ発表したのを皮切りに、一九五二年には四月から『幻灯の街』を「中国新聞」、「神戸新聞」、「熊本日日新聞」という地方新聞に九月まで連載している。また一九六〇年には週刊誌ブームにのり、エッセイ「うんとか、すん

とか」を「週刊現代」に四月から翌年の八月まで連載するなど、「第三の新人」と同様の「二重化して対処する姿勢」を見せているのである四九。

また、曾野綾子は「第三の新人」に括られる作家であるが、まさしく、これまで見てきた「第三の新人」と同様のスタンスをとっている。というよりも逆に、女性作家という側面も大きいだろうが、「中間小説」誌的な雑誌や週刊誌、そして特に婦人誌に作品を発表する割合が高いといえるだろう。

つまり、「二重化して対処する姿勢」を見せた作家として「第三の新人」を括っても、そう称される作家全員の統一的特徴とはいえない。島尾を見れば明らかのように例外を見つけようと思えば、見つけられる括りなのである。また、逆に梅崎のように、「第一次戦後派」という括りのなかに存在する作家でも「二重化して対処する姿勢」を見せている。

だが、先にも述べたように本節は、「第三の新人」の真なる規定を探るものではない。「第三の新人」と呼ばれる作家の幾人かが、「純」と「俗」の二項対立の狭間を自由に行き交い、そして、そのような姿勢がスタンダードとなるような下地を形成したと述べる、新たな戦後作家の特徴を浮き彫りにするものなのである。そうした意味で「第三の新人」は、「二重化して対処する姿勢」を、戦後誕生した、職業として作家の職に就く人の典型としたともいえよう。「第三の新人」は「純」でも「俗」でもない、いわば「第三の」方向性を形成した作家群(の中心)を指す言葉として機能する用語となり得るのではないだろうか。

#### 四

さて、安岡、吉行、遠藤の自らの作家的出発当時の回想を見ると、幾つかの共通した感慨を抱いていることがわかる。

とにかく、服部達(補足引用者)が遠藤の祝賀会の席で、「いまが第三の新人の花盛りだ」と言ったように、その花はひと月とたたないうちにすっかり散り落ちてしまった。遠藤の『白い人』も『太陽』(『太陽の季節』——補足引用者)の影に隠れて、まったく見栄えがしなかった。(二七二頁)

三十年下半期の芥川賞は石原慎太郎氏であり、氏の登壇や曾野綾子、有吉佐和子両才媛の活躍などが、「小説における物語性の回復」として批評家の賛成を得るむきがあった。そこで、「第三の新人は第一次戦後派と石原たち新勢力に挟撃され、その谷間に消え去るであろう」という意味の発言が、座談会でなされたりした。(『吉行淳之介全集』八巻 一二二四頁)

芥川賞をもらったと言っても、われわれのころは今ののように派手なものではなかった。授賞式も銀座の「アラスカ」の地下でひらかれたが、文春の役員の人以外には十人ほどの新聞記者が集まってくれただけで選考委員の顔は一人もみえなかった。芥川賞が今のようにジャーナリズムの話題になったのは、私のすぐあとにもらった石原慎太郎氏以後である。(『全集』二二巻 四二二頁)

最初の引用は、先に引用した安岡の『僕の昭和史Ⅱ』からであり、二つ目は吉行の「私の文学放浪」(『東

京新聞」一九六四年三月から翌年四月、そして最後の引用は遠藤の「出世作のころ」(「読売新聞」夕刊一九六八年二月五日から一三日)からの引用である。すべて、遠藤が芥川賞を受賞した後を回想したもので、石原や大江健三郎、開高建などの新鋭作家のデビューが続き、「第三の新人」たちには不遇の時代が続いたと語るものである。遠藤はこの引用の後「賞はもらったが、仕事が殺到するようなことはなかった」とも述べている。

これらの回想から、二点の問題が浮かび上がってくる。「第三の新人」はこうした不遇の時代を経ながらも、いつの間にか、文学界の主流を担ってゆくという事実がまず一点である。確かに、一九六〇年代前半までにそれぞれが、それぞれの代表作となる遠藤『海と毒薬』、安岡『海辺の光景』、吉行『男と女の子』、庄野『静物』、小島『抱擁家族』などが発表されたことも一因ではあるが、それよりも「ジャーナリズム」の、いいかえれば時代の要請に答え続けた「第三の新人」の一面が主たる要因としてあったことは、今までの考察から明らかであろう。吉行は先の「私の文学放浪」で次のように述べている。

文芸雑誌に作品を書く場合は、私は自分自身の中に住んでいる一人の読者一人の批評家を意識するだけであつて、さまざまの顔をしたいわゆる読者のことはまったく念頭にない。しかしマスコミ出版物に作品を書く場合には、読者を念頭に置かないわけにはいかない。何倍もの原稿料を貰う仕事なので、なるべく多くの読者を満足させる義務があると思う。(『吉行淳之介全集』八巻 二二三頁)

こうした書き分けの意識を「第三の新人」は多分に持っていた。だからこそ、多くの読者を得つつ、文学界の主流を担ってゆくのである。読者の変化、発表媒体の変化、そうした変化に「第三の新人」が対応していた様を理解することができよう。

二点目としていえることは、お互いがお互いのことを、回想するエッセイの存在である。まるで大学時代の同窓生のように、誰かが雑誌で特集号を組まれば、それ以外の「第三の新人」のメンバーが思い出を語る。すると必然、増加、多様化する雑誌に対応する形で「第三の新人」の名前は消費されてゆくことになる。エッセイブームという事態と、その「第三の新人」による活用については、第二章で遠藤周作を具体例にあげて考察してゆくが、ジャーナリズムに名前や、作品が多く掲載されることを、文学界の主流を担うことと等価と考えるならば、「第三の新人」は新たな意味での「文壇」を形成していった作家群ということもできるだろう。

座談会の数もそのひとつの例としてあげられる。ざっと見渡しただけでも、一九六〇年代に「第三の新人」が参加した座談会は以下のようにあげられる。一九六〇年九月、筑摩書房版『新選現代日本文学全集・戦後について(一)』及び『同(二)』の月報に「戦後小説について」という題で小島と吉行が佐伯彰一、大江健三郎と座談を行い、一九六五年には何度か引用した「文芸」の座談「文学と資質」、同年には小島と吉行は北原武夫と「文芸」(九月)に座談「文学者と家庭」、「新潮」(十二月)には庄野との対談「文学を求めて」がある。一九六六年には小島、安岡、吉行が安部公房と「群像」(一月)に座談「現代をどう書くか」を行い、一九六七年には安岡、小島が大江と「文学」(九月)に座談「作家と創造力」、一九六八年には「文芸」(二月)に安岡、小島が平野謙と座談「文学における私」とはなにか、一九六九年には「文芸」(二月)に座談「文学表現の自律性」と題して、安岡、吉行、小島が大江、武田泰淳、野間宏、丸谷才一と座談を

行っている。一九七〇年に入っても「群像」(二〇月)に、小島と吉行が大江とともに座談「現代文学と性」を行っている。以上羅列したが、ここであげたのは、小島、安岡、吉行が参加したものを主としており、全体の一部でしかないと断っておく必要があるが、こうして座談のメンバーとして同窓生の名前が連なることでもまた、「第三の新人」文壇は形成されてゆくといえる。「第三の新人」は「ジャーナリズムの要求」に積極的に応じることで、その地位を成したのである。

【注釈】

- 一 桑原武夫『文学入門』（岩波書店 一九五〇・五）。
- 二 桑原は「両者の中間にある文学」の存在は述べるが、後に規定される、「純文学」作家が「大衆文学」を書くといった意味での「中間小説」と明確に規定しているのではないことはひとつ注目に値しよう。
- 三 中村光夫「中間小説論」（『文学』一九五七・一二）。
- 四 これらの論は、一九六二年一月、講談社から刊行された『常識的文学論』に収められる。
- 五 これに関していえば、福田恆存の「文壇的な、余りに文壇的な」（『新潮』一九六二・四）は、大岡の論旨を伏在させながら「純文学変質論争」は起こったのにもかかわらず、「文壇」的言説に固執するために、平野と伊藤は大岡を無視したと述べている。
- 六 この時期に入ると、高見順「純文学論争の根本点」（『北海道新聞』一九六二・二）、中村光夫「純文学論争の背景」（『朝日ジャーナル』一九六二・三・一八）、山本健吉「純文学」論争の行くえ（『東京新聞』夕刊 一九六二・三）など、論争参加者からの相対化の言説が出されるようになる。
- 七 饗庭孝男「純文学変質と戦後文学論争」（『国文学』一九七三・六月臨時増刊号）。
- 八 ここでは簡単にまとめたが、尾崎の著作は、『大衆文学論』（勁草書房 一九六五・六）、『大衆文化論』（大和書房 一九六六年一〇月）、『大衆文芸地図』（桃源社 一九六九・一〇）、『大衆文学の歴史』（上下）（講談社 一九八九・三）などの単行本を中心に用いた。
- 九 また、「思想の科学」グループの「大衆文学」研究は、鶴見俊輔の「風俗の中にとかされている思想をとらえる」という仕事（『実現しなかった部分』「思想の科学」一九六二・五）という言葉に代表されるように、一九四八・九年から始まった。このグループに尾崎も参加することになる。彼らの「読者論」などを駆使した研究は桑原武夫らの大衆文化研究グループも行うようになる。その起源は第二節で前田が述べる読者論の必要性と同値といえよう。
- 一〇 前田愛『近代読者の成立』（有精堂 一九七三・一一）。
- 一一 池田浩二に関しては『大衆小説の世界と反世界』（現代書館 一九八三・一〇）、『大衆文学、読者論の視点から』（『国文学』一九八六・八）などを用いた。
- 一二 『百万人の文学』（至文堂 一九六六・二）に所収。
- 一三 その先駆けとしてあげられるのが、松本清張の、芥川賞（一九五二年下半年）を受賞した『或る』『小倉日記』伝が本来は直木賞の候補作だったという経緯である。現在の場合にはさらに問題が複雑で、出版社のコピーなどによっても、その作家が「純文学」なのか「大衆文学」なのか判別されてしまうことになる。
- 一四 福田和也「長篇小説と短篇小説の転回」（『岩波講座日本文学史第一四巻』 岩波書店 一九九七・二）。
- 一五 山崎行太郎「純文学」から遠く離れて」（『海燕』一九九三年二月）、桂秀実「純文学」を必要としているのは誰か」（『群像』一九九三・一二）。
- 一六 尾崎秀樹「大宅壮一論」（『大衆文学論』勁草書房 一九六五・六）。
- 一七 前注五の福田恆存論参照。
- 一八 江藤淳「文壇の私闘を排す」（『新潮』一九六二・三）。
- 一九 斉藤美奈子『文壇アイドル論』（岩波書店 二〇〇二・六）。
- 二〇 前田愛「大正後期通俗小説の展開」（『文学』一九六八・六、七）。
- 二一 前田は南博『社会心理研究所編』『大正文化』（勁草書房 一九六五）を参照している。
- 二二 ここでは「文学」が、「近代文学」を指すものであることを断っておこう。つまり、文学の歴史からすれば、「近代文学」は特異なものであったともいえるのである。
- 二三 木股知史「メディア環境と文学」（『岩波講座日本文学史第一四巻』 岩波書店 一九九七・二）。また、ここであげたメディア環境データの幾つかも、木股論に拠ったものである。
- 二四 『百万人の文学』の作品紹介に取り上げられた作品には、レマルクの『西部戦線異常なし』やロレンスの『チャタレイ夫人の恋人』などもあり、よく売れたという括りで、ジャンルを飛び越えて紹介されていることがわかる。
- 二五 瀬沼茂樹「ベストセラーの移行」。
- 二六 塩澤実信『定本ベストセラー昭和史』（展望社 二〇〇二・七）。
- 二七 前注二二でも述べたように、ここでいう文学は、明治期以降に成立した文学Ⅱ「近代文学」を指している。
- 二八 前注一〇「あとがき」から。



- 二九 竹内洋『教養主義の没落』(中公新書 二〇〇三・七)。  
三〇 対談「大衆文化、近代化のなかで」(『国文学』一九八六・八)。  
三一 こうした文脈のなかで、サブ・カルチャー文化を生じさせたともいえる三島由紀夫を考察する必要は、やはりある。今後の課題であらう。
- 三二 三浦雅士「精神のことは肉体にたずねよ」(『群像日本の作家 安岡章太郎』小学館 一九九七・一二)。  
三三 服部達「新世代の作家たち」(『近代文学』一九五四・一)。  
三四 服部達「劣等生・小不具者・そして市民」(『文学界』一九五五・九)。  
三五 山田博光「遠藤周作と第三の新人」(『解釈と鑑賞』一九七五・六)。  
三六 遠藤周作が『白い人』で芥川賞を受賞したのが、石原慎太郎『太陽の季節』の半期前の一九五五年上半期であり、先に見た安岡、吉行、小島、庄野と連続していることも、確認しておく。
- 三七 江藤淳『成熟と喪失』(河出書房新社 一九六七・六)。江藤が取り上げたのは安岡章太郎、小島信夫、遠藤周作、吉行淳之介、庄野潤三である。
- 三八 「第三の新人」と規定された作家たちの半数近くがこの世を去った現在、文壇デビューにあたって付された呼称の範疇を超える活動を、後の彼らが歩んだことは周知の事実である。
- 三九 磯田光一「戦後文学の継承と屈折」(『国文学』一九六九・二)。  
四〇 安岡が、一九五五年までに「別冊文芸春秋」に掲載した作品を列挙すれば、一九五三年八月の『勲章』、同年二月の『築地小田原町』、一九五四年四月の『家庭』、同年七月の『毛』、そして十二月の『科学的人間』がある。エッセイの執筆も既に開始しており、一九五三年の一月、『婦人公論』に「私の恋愛観」(後「恋愛失格」と解題)を発表している。
- 四一 「中間小説」の長篇作品としては「産経時事」に一九五八年の三月一〇日から七月一四日まで連載された『二つの顔』もある。
- 四二 安岡は一九六六年の脱稿まで四、五年を費やした『幕が下りてから』(講談社 一九六七・六)以来、長篇はもちろん短篇の執筆も遅筆になる。それは「純」「俗」に関係なくあらわれたもので、その間はエッセイ執筆に活動は限られている。一九七三年九月に講談社から刊行された短篇集『走れトマホーク』が、一〇年ぶりの短篇集であるという事実だけとつてもその状況は理解できよう。
- 四三 『吉行淳之介全集』第八巻(講談社 一九七二・二)。  
四四 この年吉行は五年前の一九五一年に「世代」に掲載した『原色の街』をもとに加筆して、書き下ろす作業も行っている。
- 四五 「要領をのみこんでしまえば労力は「群像」の半分も確らない」と安岡は述べているが、これは、安岡、遠藤らが「鬼」と呼んだ大久保房雄が編集したものに限って述べたものである。というのも後で引く引用だが、「読者を満足させる義務」を重視する発言を吉行が行っており、「第三の新人」は読者に対してそうした意識を強く持っていたと考えられるからである。
- 四六 その仕事の幅を示すように吉行の「著作集」は「純」の仕事を扱ったもの他に『吉行淳之介傑作小説選集』(全四巻 文理書院ドリーム出版 一九六七年一月より)、『吉行淳之介時代小説集成』(おりじん書房 一九七五年六月)、そして一九七六年九月から『吉行淳之介エッセイメント全集』(全一一巻 角川書店)が翌年七月まで刊行されるなど多岐にわたっている。
- 四七 島尾は、三島や、安部公房らと戦後派(第二次)に括られることもある作家であることを断っておく。
- 四八 『島尾敏雄全集』第一七巻(唱文社 一九八三・二)。  
四九 文学史的に世代的には戦後派であるものにも関わらず、別に位置付けられる福永武彦も、「第三の新人」的なジャーナリズムの変化への対応を示している。一九五六年に「週刊新潮」に加田怜太郎の筆名で連載した探偵小説『完全犯罪』はその代表例といえよう。

## 第二章 メディアの寵児としての遠藤周作

「第三の新人」という語は、メディアが多様化し、読者層が拡大した「過渡期」において、「ジャーナリズムの要求」に答えつつ、作家活動を行った作家群を指すものともいええた。「第三の新人」と呼ばれた作家たちは、特にその傾向を強く有していたのである。それは文学史的に「純文学」と「大衆文学」といった分類概念が弱まってゆくなか、その弱体化を強調するかのように、「純」と「俗」との狭間を自由に行き交った作家であるといってもよい。

そして、そのまましく「過渡期」に活動を活発化し、消費されるようになったのが、遠藤周作である。遠藤は、狐狸庵山人として、各種メディアに登場し、数多くの「俗」に位置する「中間小説」、エッセイを書き続けた。その傾向は「第三の新人」で随一といっても過言ではないかもしれない。

だが、周知のように遠藤は、「日本のカトリック作家」という重い肩書きを持つ作家でもある。『海と毒薬』や『沈黙』の作家としても遠藤はある。

この遠藤周作という作家が持つ、一見相容れないような二極を、これまでの遠藤研究はどのように見てきたか。それを明らかにすることが本章の当面の目標となろう。そしてその現状を把握した上で、遠藤の「俗」小説群を中心に、「俗」小説とは何か、何を書いたのか考察していきたいと思う。

本章の作業は、前章第一節で引用した「これまで「大衆文学」として扱われてきた作品に対して、とらわれない目でその芸術的価値や思想的・文化的価値を再評価する作業が進められなければならない」という「純文学と大衆文学——この悪しき因習」における鈴木貞美の当然といえば当然の言葉を、実践してゆくものとなる。そして、述べてきたように、作品を評価、分類するのはそれぞれの恣意的判断に拠るところが大きく、曖昧であるため、本章は作品の構造的な部分を中心に論じることになる。そうすることで、「純文学」作品とされる遠藤の作品との連関を計ることも可能になると考えるからである。

そのため、本章の考察は遠藤の「俗」小説の個々を論じる作品論にはならず、包括的な特徴を示すものとなる。

遠藤研究は、遠藤周作の作家活動のうち、「俗」の側面をほとんど無視している、そういったも過言ではない状況に現在はある。単行本化したもので、「俗」の側面を扱ったものは、上総英郎の『十字架を背負ったピエロ—狐狸庵先生と遠藤周作—』のみであり、書中、少しでも扱ったものを含めても、武田友寿の『遠藤周作の世界』<sup>二</sup>と『遠藤周作の文学』<sup>三</sup>をあげることができるくらいである。回想的遠藤周作論ともいえる広石廉二の二冊<sup>四</sup>を範疇に含めたとしても、二〇冊以上ある遠藤周作研究書のほとんどが、「俗」の側面を考察の対象としていないことが理解できよう。

個々の作品を論じた作品論の本数を見ても、同様の結果があらわれる。最も近年に刊行された作品論集である双文社出版刊行の『作品論 遠藤周作』(二〇〇〇・一)の「作品別参考文献」の構成自体が、その現状を強く見せているといえよう。この「作品別参考文献」では、その年次にそって、作品ごとの研究論文が示されているのだが、取り扱われている作品に偏りが見受けられるのである。

「俗」なメディアに発表された作品で、名があがっているのは、『おバカさん』(「朝日新聞」夕刊 一九五九・三・二六から八・一五)、『わたしが・棄てた・女』(「主婦の友」一九六三・一から二)、『一九〇年から三年間連載された『女の一生』(「朝日新聞」)の三作品と、一九七六年一月号から「歴史と人物」に一年間連載された『鉄の首枷』と、「中央公論」に一九七八年の一年間連載された『銃と十字架』という歴史小説を含めても<sup>五</sup>、五作品のみである。しかも、それぞれの研究が活発であるとか、進んでいる様子も見ることができない。五作品四項目それぞれの論文の数は、各一〇本程度であり、一番多い『わたしが・棄てた・女』でさえ二三本のみである。『沈黙』の論文数が一八〇本以上あることに比べれば、その差は明らかである。

ただ、この五作品の欄に共通して見えるのは、同時代評が単発的に出された後、しばらくの間誰にも論じられず、最近の一〇年に数本の論が発表されているという特徴である。ここ一〇年来、「俗」小説が論じられるようになったことは、近年刊行された作品論集、雑誌特集号を見ても明らかである。例えば、一九九三年九月の「国文学」では『わたしが・棄てた・女』と『鉄の首枷』、一九九七年二月国研出版から刊行された『遠藤周作—その文学世界』では『おバカさん』、『わたしが・棄てた・女』、『女の一生』に『宿敵』(角川書店刊 一九八五・一二)、『反逆』(「読売新聞」一九八八・一から翌年二月)という歴史小説、そして『作品論 遠藤周作』では、今見たとおり『おバカさん』、『わたしが・棄てた・女』、『女の一生』、『鉄の首枷』、『銃と十字架』が扱われており、その特徴は窺える。つまり、『おバカさん』、『わたしが・棄てた・女』、『女の一生』という三作品を中心に、時折歴史小説を含め、論じられる状況に変化してきていると考えるよいらう。

だが、この変化は、本論が目的としているような遠藤周作というテキストを同時代性全体のなかでとら

えなおす必要性を、研究が感じて生じた変化ではない。『作品論 遠藤周作』のなかで、笠井秋生は『おバカさん』<sup>六</sup>を論じ、次のようにまとめている。

改めて述べるまでもないが、やがて『沈黙』(昭41)や『死海のほとり』(昭48)に描かれることになる人間の苦しみや哀しみを共にする同伴者イエスの像が—その原型がすでにこのエッセイに提示されている。「おバカさん」(『朝日新聞』夕刊、昭34・3・26〜8・15)は、「聖書のなかの女性たち」の中

(九〇頁)

ここで笠井は、『おバカさん』の意味を、「同伴者イエス」を描いた「最初の小説」として位置付けていることが理解できる。多く論じられてきた、「同伴者イエス」像をめぐる遡行の作業の始発点に『おバカさん』を置く考察なのである。つまり、『おバカさん』は、遠藤研究では主流である作家論的言説に新たな視点をもたらす作品として、新聞小説という「俗」小説でありながらも、発見されたのである。

おそろく、『おバカさん』と同様の理由で『わたしが・棄てた・女』も発見されたと考えられるし、『女の一生』に関しても、長崎を舞台にした作品としてこの作品の一部・二部を『沈黙』とまとめて三部作ととらえ得る作品として、また『侍』の次の作品として「同伴者イエス」の問題を追うことが可能な作品として、発見されたと考えられる。つまり、遠藤研究にとって「俗」小説は、閉塞した現状を打開するものとしてある。そして、これからも発見され続けるだろう「俗」小説は、研究にとってそうした役回りしか期待されていないのである。

ただ、個々の作品論では今述べたような現状にあるとしても、先に述べたように、作家が何故「俗」な側面を持ち続けたのかを考察した論は、少ないとはいえ存在する。上総は、それについて『十字架を背負ったピエロ』で、「遠藤さんは日本人でカトリックであるという孤立した問題意識を絶えず抱いてきた人だから、ユーモアによってその問題をよりくつろいだものにしたたい、より多くの読者に語りかけたいと考えていられるんじゃないやありませんか」と答えを出している。確かに、「より多くの読者」に語りかけるためという上総の指摘は興味深いものである。だが、上総は本書で、この仮定を深めてゆくのではなく、「俗」小説を「純」な仕事に当てはめる作業に終始してしまう。「二つの顔のつながり」を探ることを目的とした書であるから仕方がないのかもしれないが、上総の仮定は中途半端なまま棚上げにされてしまうのである。

また、遠藤の「俗」の側面について扱った論は、上総のように好意的に受け止めるものがほとんどであることは指摘しておく必要があるだろう。F・マシー<sup>九</sup>は「おバカさん」の遠藤氏の方が好きである」と述べ、「中間小説」の「時間的制約」という欠点をあげながらも、「純文学に注ぐだけの力を」、「中間小説」にも傾けてほしいとまで述べている。

武田友寿<sup>一〇</sup>も『海と毒薬』や『沈黙』が氏の文学の成熟の軌跡を示しているとすれば、『おバカさん』や『わたしが・棄てた・女』や『灯のうるむ頃』の軽小説は人間観の成熟を語っている「二」として、遠藤の有する両側面の役割について解説している。

福田宏年<sup>一一</sup>は、自分が解説を書いている短篇集に収められた作品が「読物雑誌」に発表されていることに気付く、そうした「文壇的区分」に「あまりこだわらたくない」と述べ以下のように語る。

むしろ、純文学雑誌の時は肩を怒らせて書き、中間雑誌の時は楽な姿勢で書くためか、作者の計算を

はみ出たところで、いわゆる中間雑誌に書いた作品に秀作が多いのに驚くことが多いほどである。ここに集められた十篇の作品も、いずれも自然な無理のない姿勢で、作者が年来胸の中で抱き暖めてきた暗い核のようなものに表現を与えた作品で、すべて純文学雑誌の中に置いてそのまま収まるような作品ばかりである。

だが、ここで引用し、まとめてきた三者の言説がすべて、文庫本の「解説」であることは注意しなければならぬ。いいかえれば、上総の一冊以外―これも「純」に還元するものでしかなかったが―、文庫本の「解説」を引くしか、遠藤の「俗」の側面について語っている論がないといっても、決して大袈裟な表現ではないのである。「解説」のなかで、「俗」小説を評価し、新たな遠藤周作像を提示しようとも、遠藤研究の主流になることは決してない。遠藤研究はやはり、遠藤の「俗」小説、そしてそれを含んだ「俗」な側面を無視しているといつてよいのである。

## 二

そうした遠藤研究の現状を多く孕んで刊行されたのが、「全集」であるといえよう。編者として遠藤研究者である山根道公の名前が記載されているこの「全集」には、毎巻巻末に「解題」が付されている。そして、その冒頭は毎巻変わらない断り書きである。断り書きは、まず、「本全集は、遠藤周作氏の純文学作品を長篇小説、短篇小説、戯曲、評伝、評論・エッセイなどのジャンル別に分類し、それぞれを發表順に収録した」という文章から始まる。この引用から理解できるのは、「全集」に収められた作品は、小説であるうと、エッセイであろうと、「純文学作品」のみを選択したということである。

そして「解題」、いや、編者山根は、その「ジャンル別の分類」に関して、以下のように補足してゆく。純文学作品といわれる中間小説と呼ばれる作品との内容による区別は付け難いものもあるが、主として初出の發表雑誌により線引きをした。ただし、第五巻の「おバカさん」「わたしが・棄てた・女」及び第十四巻の「満潮の時刻」は例外として収録した。

つまり、「内容」によって「純」と「俗」の「線引き」をするには難しい作品もあったが、とりあえず、「初出の發表雑誌」によって、それを行ったというのである。では、例外としてあげられた三作品は何故、収録され得たのだろうか。おそらく、その答えも前述したような遠藤研究の事情がある。『おバカさん』『わたしが・棄てた・女』は、遠藤作家論の新たな視点として、近年研究によって発見された作品であるし、『満潮の時刻』はその、最も新しい発見であるといえるからである。

一九六五年の一年間、宗教色の強い中間誌である「潮」誌上に連載されたこの『満潮の時刻』は、遠藤の生前刊行されることはなかったにも関わらず、没後この「全集」に収録されることで日の目を見た作品である。実に三〇年以上無視されたこの作品は、二〇〇二年に新潮文庫で刊行されるのだが、そうした背景には、『沈黙』の執筆時期に重なる形でこの『満潮の時刻』が連載されていたこと、そしてその内容が「人間の弱さや哀しみに対する共感」三三という遠藤文学の主題が色濃く提示されていたことを、新しく発見したことがあった。

「全集」の編纂には、やはり「純文学」を上位として、「俗」な作品を無視する研究の体質があるといわざるを得ない。ただ、これを編者山根一人の責任とすることはできないだろう。出版業界が不況のなか、全集を刊行するには様々な制約があったことは容易に推測できる。遠藤作品をすべて網羅するとなると、三〇巻は優に超える全集になるだろうからだ。だが、そうした制約のなかで編まれたであろう、この「全集」の編集方針からは、逆に遠藤研究、文学研究が孕んだ「俗」を見ない傾向が如実に浮き上がってきているともいえよう。「俗」は「純」に帰属するものとして、「俗」を独立した研究対象とは考えていないのである。

だが、全集編纂の問題に関して、遠藤作品を「俗」な側から、つまりジャーナリズムの要請に応えた作家として考察すると、別の視点が生まれる。その例として考えられるのが、一九七四年から四年間、講談社から刊行された『遠藤周作文庫』である。実は、この『遠藤周作文庫』と同時期に、「全集」の原則として「底本」とされた一九七五年の新潮社版『遠藤周作文学全集』全十一巻が刊行されている。それには解題すらつけられずに「純文学」作品と考えられるものが収録されているのだが、それと『遠藤周作文庫』に付された「解題」、『遠藤周作文庫』について「は好対照をなしているといえよう。」

＋『遠藤周作文庫』は、日本初の文庫版による完全個人全集です。

＋『遠藤周作文庫』は、これまでに発表された著者の全作品を、それぞれジャンルごとに、単行本未収録の作品も多数加えてまったく新しく編成したもので、既刊の単行本や文庫本とは収録作品が必ずしも同一ではありません

＋背表紙の分類記号「A」は純文学作品、「B」は評論・翻訳・戯曲、「C」は中間小説、「D」はエッセイ・紀行です。

＋全集として皆様の書架に全巻揃えていただけるよう、心をこめてデラックスな造本にしました。

このように規定される『遠藤周作文庫』は、まさしく「これまでに発表された著者の全作品」を網羅した構成となっている。巻末の目録を中心に見てゆくと、「純文学作品」に芥川賞受賞作である『白い人』、『黄色い人』、『海と毒薬』、『火山』、『最後の殉教者』、『巡礼』、『哀歌』、『留学』、『あまりに碧い空』など、長篇、短篇作品が網羅されていることがわかる<sup>二四</sup>。「評論・翻訳・戯曲」としては、『長篇文学評論』、『宗教と文学』が所収された巻、『テレーズ・デスケール』など翻訳小説が所収された巻、映画、テレビのシナリオを含めた『戯曲・シナリオ集』が二巻刊行されている<sup>二五</sup>。「中間小説」は最も豊富で、短篇集をあわせて二三巻の刊行が予定されていて、すべて予定通り刊行されている。「エッセイ・紀行」も『中間小説』と同様、予定の全巻九巻が刊行されていることが理解できる。

最初の刊行が、『中間小説』三冊と、『エッセイ・紀行』の、当時ブームとなっていた「狐狸庵閑話」であり、売れる本から順次刊行していった経緯も読みとれるが、同時期の新潮社版『遠藤周作文学全集』第十一巻、そして「全集」と比較しても見劣りしないどころか、『遠藤周作文庫』は「別巻」も刊行されており、また収められている作品を見ても、全集としての体裁が整っているとさえいえる。遠藤の「純」と「俗」の両面を把握した構成がとられているのだ。

『遠藤周作文庫』が刊行された時代は、各出版社の文庫枠が確立した時代である。一九七〇年代新たに

刊行された文庫を列挙すると、一九七〇年八月に「ハヤカワ文庫」、一九七一年七月に「講談社文庫」、一九七三年六月に「中公文庫」、一九七四年六月に「文春文庫」、一九七五年一月に「ソノラマ文庫」、一九七七年四月「集英社文庫」<sup>一六</sup>、一九七七年九月に「朝日文庫版」が刊行されている。戦前から存在した「岩波文庫」、「新潮文庫」、「角川文庫」もそうした新興勢力の台頭にあわせて変化しつつある時代であった。こうした文庫の増加を受け、書店には文庫コーナーが広くとられるようになる。さらに文庫は、既刊著作の廉価版としての役割を越え、文庫は書き下ろしの著作を売り出すことも多くなった。「売る」ことが何よりも先行され、文庫はブームとなり文庫概念の範疇を広げていった時代ともいえるだろう。コンパクトな文庫形態は有利に働いたのである。

そして、『遠藤周作文庫』はそうした文庫ブームのなかで刊行された文庫判全集のひとつだったのである。一九七九年一月に刊行された矢口達也の『文庫 そのすべて』<sup>一七</sup>は、文庫ブームの現状を鑑みて文庫の歴史をまとめた著作である。その中で、矢口は文庫判全集について以下のようにまとめている。

あれやこれや数えあげてみると、余りプラス要因がなく、しばらくは文庫判全集が出なかったが、今日の文庫ラッシュでまた出はじめた。ただし、今度は全集とうたうことが少なく、なにに文庫、というふうな呼称が多くなっているのが特徴である。

そのうちで最大のものが吉川英治文庫(講談社、一六一冊)である。講談社には、ほかに遠藤周作文庫(五五冊)、森村桂文庫(巻数未定)、国枝史郎伝奇文庫(一八冊)などもあるが、これらは名作集的色彩が強い。山手樹一郎長篇時代小説全集(春陽堂、全八二巻)も、かなり内容を限定しているから同じ行き方だろう。(六七頁)

矢口は『遠藤周作文庫』を「名作集」と特徴づけているが、先に見たように、当時までの遠藤の仕事のほとんどすべてを網羅している、いわゆる全集であることは間違いない<sup>一八</sup>。それよりも矢口の発言で興味深いのが、『遠藤周作文庫』が文庫ブームののって、ジャーナリズムの要請によって刊行されたということと、遠藤周作がジャーナリズムの視点からすると、吉川英治や国枝史郎などと並置される作家であったということである。遠藤周作が、変遷し多様化する、マスメディアと読者に対応する戦略をとっていたことがこの例からも理解できる。

「全集」と『遠藤周作文庫』を対比して見えてきたのは、研究者を中心に編纂された全集と銘打たれた「全集」は不完全なものとなり、ジャーナリズムの要請に応える形でまとめられた『遠藤周作文庫』の方が、全集らしいという事実である。「純」なるものもあるものとして、文学に理想を抱く研究は、遠藤のような作家の「俗」なる側面を無視するか、「純」に帰属するものとしてしか扱えない。だが、遠藤は第一章で考察してきた時代の作家であり、その作品は拡大し続けるメディア環境のなかで生じ、そしてそのなかで育てられてきたことを忘れてはならないだろう。さらにいえば、遠藤はそうした状況に適応し、新たな戦略を構築していった作家ともいえる。『遠藤周作文庫』の全集としての成功と存在がそれを示している。

では、遠藤の特徴を補足し、今まで無作為に「俗」小説、「俗」な側面としてきたものが何を指すのかを規定する作業に移っていきこう。

遠藤周作が評論活動と同時に小説を書き出すのは、仏留学から帰国して約二年が経った一九五四年であり、「三田文学」(一月号)に発表された『アデンまで』からである。そして、翌年の一九五五年から、「群像」、「文学界」、「文芸」、「新潮」といった純文学雑誌へ作品を載せると同時に、新聞や中間小説誌に作品、エッセイを発表するようになる。小説『地の塩』が「別冊文芸春秋」(八月)、エッセイでは、「基督教と日本文学」が「東京経済新聞」夕刊(四・一三、一四)に、「白人の小説について」が「毎日新聞」(七・二八)、「自然主義を抜けるみち」が「愛媛新聞」(二〇・一四)に発表されており、作家活動の開始時からメディアにこだわらず執筆していることがわかる。

そして、一九六〇年前後には、他の「第三の新人」と同じように週刊誌ブームにのって、肺結核が再発し病床にありながら、遠藤が精力的に「中間小説」、エッセイを書いていることがわかる。一九五九年と一九六〇年の小説作品の発表雑誌を例にあげると、一九五九年には、『火山』(「文学界」一月から一〇月号)、『イヤな奴』(「新潮」四月号)、『サド伝』(「群像」九、一〇月号)、『従軍司祭』(「世界」九月号)、『異郷の友』(「中央公論」一〇月号)、『あまりに碧い空』(「新潮」十一月号)といった「純文学」雑誌に掲載された作品があると同時に、最初の長篇「中間小説」である『おバカさん』が「朝日新聞」夕刊に連載され、他にも『最後の殉教者』(「別冊文芸春秋」二月)、『ジャーヌ殺人事件』(「オール読物」二月号)、『周作恐怖譚』(「週刊新潮」七月二三日号から九月七日号)、『A組D組』(「別冊文芸春秋」九月)、『あわれな留学生』(「オール読物」九月号)、『困った虫』(「小説新潮」十一月号)、『動物たち』(「婦人の友」十一月号)といった「中間小説」が、「純文学」作品以上、発表されている。

一九六〇年も前年と同様の、いやそれ以上の傾向が見られる。「純文学」雑誌に発表された作品は『旅の日記から』(「世界」五月号)、『再発』(「群像」六月号)、『葡萄』(「新潮」七月号)であるのに対して、「中間小説」雑誌に発表された作品は、『動物と男』のスケッチ(「週刊朝日別冊」一月)、『集団就職』(「小説新潮」六月号)、六月から二月まで「河北新報」などの地方紙に連載された『へちまくん』、『男と猿と』(「小説中央公論 臨時増刊号」七月号)、『偽作』(「オール読物」八月号)、『人食い虎』(「別冊文芸春秋」九月号)、『船を見に行こう』(「小説中央公論」十一月号)と活発に発表されていることがわかる。この年の四月から遠藤は入院しており、その影響「俗」な雑誌の稿料が高かったことなど考えられる。が発表される作品に変化をもたらしたともいえるが、遠藤が「中間小説」誌、週刊誌、地方新聞などメディアを選ばずに作品を発表していたことは注目に値しよう。そして、この傾向は、退院後、自身の代表作である『沈黙』を刊行した後も変わることはない。

例えば、『沈黙』の次の書き下ろし長篇『死海のほとり』が新潮社から刊行された一九七三年を見ても、『群像の一人(奇跡を待つ男)』が「群像」(一月号)に、『犀鳥』が「文芸春秋」二〇(二月号)に、『指』が「文



芸「一〇月号に」と「純」な雑誌には三作が掲載されているのに対して、ほぼ同数の『お母さん』（小説新潮）四月号、『参った、参った』（小説新潮）一〇月号、『山小屋の合宿』（毎日新聞）一〇月一七日）、そして日本経済新聞夕刊に十二月から長篇『口笛をぶく時』（翌年六月まで）の連載が開始されるといったように、「中間小説」の執筆も行われていることがわかる。また、この一九七三年には、『ぐうたらシリーズ』と呼ばれるエッセイ集（『ぐうたら人間学』、『ぐうたら交友録』、『ぐうたら愛情学』の三冊）が、年間ベストセラーのトップテンにすべて入り、百万部突破のベストセラーになっている<sup>三</sup>。

こうした例からも、前章で見た「第三の新人」の特徴を、強く持った作家として遠藤がいることが理解できる。そして「純」と同時に「俗」の仕事も精力的に続けてゆく特徴は、晩年に至るまで変わることがないのである。これからも、遠藤の作家論的研究を行うにしても、遠藤の「俗」な側面を見ないことは、やはり不完全であるといわざるを得ない。遠藤は精力的に「俗」な仕事を行うことで、何を求めたのかを考える必要がある。

ただ、その前に、本論において遠藤の「俗」小説とは、具体的にいつて、何なのかを規定しなければならぬだろう。基本的に本論では、先に見たように、「純」なるもの重視の特徴を持つ「全集」の編纂に漏れた作品としてこれらの作品を規定したいと思う。そして「全集」の分類が基本的に「初出の発表雑誌」によったものであったことから、「全集」にある「年譜・著作目録」に記されていない作品に関しても、発表メディアによって「純」、「俗」を判別する。この姿勢はつまり、本論では、「純」なるものに偏重する研究の規定を利用し、内容面からの分類は行わないということである。本論独自の二項を新しくたてるよりも、また、今まであった分類をないものとして考察するよりも、「俗」小説を、研究が見てこなかったものと規定し、考察することが、遠藤の「俗」小説とは何を描出したものなのかという問いに答えるために、最も有効な手段であると考えている<sup>三</sup>。

以下、発表年順に、発表媒体情報を含めて、本論で「俗」小説とする作品をあげる。

|       |             |        |              |
|-------|-------------|--------|--------------|
| 一九五五年 | 地の塩         | 別冊文芸春秋 | 第四七号(八月)     |
| 一九五七年 | 影なき男        | 寶石     | 一二月号         |
| 一九五八年 | 挿話(恋人と呼ばせて) | 小説公園   | 三月号          |
|       | 妻と夫と一人の医者   | 婦人公論   | 四月号          |
|       | 三つの幽霊       | オール讀物  | 五月号          |
|       | 詐欺師         | 別冊文芸春秋 | 第六四号(六月)     |
|       | 姉の秘密        | 週刊新潮   | 八月一日号        |
| 一九五九年 | ジャニーヌ殺害事件   | 別冊文芸春秋 | 第六八号 二月      |
|       | おバカさん       | 朝日新聞夕刊 | 三月二六日から八月一五日 |

|                |                |                 |
|----------------|----------------|-----------------|
| 周作恐怖譚          | 週刊新潮           | 七月一三日号から九月七日号   |
| A組D組           | 別冊文芸春秋         | 第六九号(九月)        |
| あわれな留学生        | オール讀物          | 九月号             |
| 困った虫           | 小説新潮           | 十一月号            |
| 動物たち           | 婦人の友           | 十一月号            |
| 一九六〇年          | 週刊朝日別冊         | 一月              |
| 「動物と男」のスケッチ    | 河北新報           | 六月二日から十二月二日     |
| へちまくん          | 小説新潮           | 六月号             |
| 集団就職           | オール讀物          | 八月号             |
| 偽作             | 別冊文芸春秋         | 第七三号(九月)        |
| 人食い虎           | マドモアゼル         | 十一月号            |
| 一九六一年          | あなたは夫わたしは妻(結婚) | 九月号から翌年八月号      |
| 爪のない男          | 婦人生活           | 九月号から翌年八月号      |
| あなたは夫わたしは妻(結婚) | オール讀物          | 一〇月号            |
| 共犯者            | 週刊朝日別冊         | 十一月             |
| お母さん           | 主婦の友           | 一月号から十二月号       |
| 一九六三年          | 別冊文芸春秋         | 第八三号(三月)        |
| わたしが・棄てた・女     | 小説新潮           | 三月号             |
| 青い帽子の女         | オール讀物          | 五月号             |
| 悪魔             | 佼成新聞           | 五月五日から翌年七月九日    |
| 泣上戸            | 文芸朝日           | 六月号             |
| 金と銀            | 北海タイムズ他        | 六月六日から十二月二日     |
| 花咲ける乙女のかげに     | 小説中央公論         | 一〇月号            |
| 一・二・三          | 浮世風呂(灯のうるむ頃)   | 十一月二日から翌年四月一五日  |
| 終戦記念日          | 日本経済新聞夕刊       | 十一月二日から翌年五月四日号  |
| 入営の日           | オール讀物          | 十二月号            |
| 小禽             | 別冊文芸春秋         | 第八六号(二月)        |
| 海の沈黙(闇のよぶ声)    | 週刊新潮           | 十二月二日号から翌年五月四日号 |
| 一九六四年          | 文芸朝日           | 四月号             |
| 僚友たち           | 小説新潮           | 五月号             |
| 八王子城           | 別冊文芸春秋         | 第八九号(九月)        |
| 軽井沢            | 週刊平凡           | 九月一七日号          |
| 恐怖の窓           |                |                 |

|                |        |               |
|----------------|--------|---------------|
| 我等はエジソン        | 小説新潮   | 一二月号          |
| 一九六五年          |        |               |
| 同窓会            | 小説新潮   | 一月号           |
| 白い沈黙(さらば、夏の光よ) | 新婦人    | 三月号から翌年二月号    |
| 猫              | 婦人公論   | 四月号           |
| 青い果実           | 週刊女性   | 四月七号          |
| 狐型狸型           | オール讀物  | 八月号           |
| 協奏曲            | マドモアゼル | 八月号から翌年七月号    |
| 同窓会(再会)        | 婦人生活   | 八月号           |
| 父親             | 小説新潮   | 一〇月号          |
| 憑かれた人          | 小説現代   | 一〇月号          |
| 気の弱い男          | 別冊文芸春秋 | 第九四号(二月)      |
| 一九六六年          |        |               |
| 変な外人たち         | 小説新潮   | 一月号           |
| 昔の教官どの         | 文芸春秋   | 二月号           |
| 弟と犬と           | 小説新潮   | 六月号           |
| どっこいシヨ         | 読売新聞夕刊 | 六月九日から翌年五月一五日 |
| 霧の中の声          | 婦人公論   | 八、九月号         |
| 一九六七年          |        |               |
| 快男児・怪男児        | 熊本日新聞他 | 一月一九日から九月二七日  |
| ピエタの像          | 勝利     | 七月号           |
| 女の決闘           | オール讀物  | 八月号           |
| 生きていた死者        | 別冊小説宝石 | 九月号           |
| ぼくたちの洋行        | 小説新潮   | 一〇月号          |
| 娘たち            | 別冊文芸春秋 | 第一〇二号(二月)     |
| 一九六八年          |        |               |
| するべからず         | 小説新潮   | 一月号           |
| 初春夢の宝船         | 小説現代   | 二月号           |
| 雪と炎            | マドモアゼル | 三月号           |
| 旅の恥のかき捨て       | オール讀物  | 四月号           |
| 楽天大将           | 河北新報他  | 七月一九日から二月八日   |
| アルバイト学生        | 小説新潮   | 九月号           |
| 俺とソックリの男が      | 小説セブン  | 九月号           |
| 嘘つくべからず        | 小説セブン  | 十一月号          |

|             |        |                  |                 |
|-------------|--------|------------------|-----------------|
| 大変だア        |        | 産経新聞             | 十一月一日から翌年四月二十六日 |
| 一九六九年       |        |                  |                 |
| うちの親爺       | 小説新潮   | 一月号              |                 |
| うちの女房・うちの息子 | 主婦の友   | 一月号から三月号         |                 |
| 白い風船《童話》    | 朝日新聞   | 一月一日             |                 |
| 外人に手をだすな    | 小説新潮   | 八月号              |                 |
| ニセ学生        | 小説セブン  | 一〇月号             |                 |
| 怖ろしや、東京     | 小説新潮   | 十一月号             |                 |
| 一九七〇年       |        |                  |                 |
| 大阪の陳異聞      | 小説現代   | 一月号              |                 |
| 老いの岸辺       | 文芸春秋   | 二月号              |                 |
| 世は戦国時代      | 小説セブン  | 二月号              |                 |
| 踏んだり、けつたり   | 小説宝石   | 三月号              |                 |
| スターのかげに涙あり  | 小説現代   | 三月号              |                 |
| 尺八の音        | オール讀物  | 四月号              |                 |
| 花鳥風月を友として   | 別冊小説新潮 | 第七八号(四月)         |                 |
| 幸福への招待(未完)  | 女の部屋   | 四月号から翌年一月号       |                 |
| 黒ん坊         | サンデー毎日 | 六月二一日号から翌年二月二八日号 |                 |
| 何でもない部屋     | 別冊文藝春秋 | 第一一三号(九月)        |                 |
| 競馬場の女       | 女性セブン  | 一〇月号             |                 |
| ただいま浪人      | 東京新聞   | 十一月二八日から翌年一〇月二八日 |                 |
| 娘はどこに       | 小説宝石   | 一二月号             |                 |
| 一九七一年       |        |                  |                 |
| 男と女         | 婦人生活   | 七月号から九月号         |                 |
| 枯れた枝        | オール讀物  | 八月号              |                 |
| 幻の女         | 小説宝石   | 八月号              |                 |
| ナザレの海       | 小説新潮   | 九月号              |                 |
| 蟻の女         | 別冊文藝春秋 | 第一一七号(九月)        |                 |
| 一九七二年       |        |                  |                 |
| ピエロの歌       | 京都新聞他  | 一月四日から九月四日       |                 |
| 口笛をふく男      | 週刊小説   | 二月一八日号           |                 |
| 鏡           | 別冊文藝小説 | 第一一九号(三月)        |                 |
| 知らぬが仏       | 小説新潮   | 四月号              |                 |
| 娘たちはこわい     | 小説新潮   | 九月号              |                 |

- 一九七三年  
お母さん 小説新潮 四月号  
参った、参った 小説新潮 一〇月号  
山小屋の合宿 毎日新聞 一〇月一七日  
口笛をふく時 日本経済新聞夕刊 一二月三日から翌年六月七日  
一九七四年  
彼の生きかた 産経新聞 三月二日から一〇月二日  
小説身上相談 サンデー毎日 六月二三日号から翌年三月一六日号  
一九七五年  
科学の不幸 週刊新潮 七月一〇日号  
四等船客の留学生 文藝春秋デラックス 七月号  
砂の城 主婦の友 八月号から翌年八月号  
駄犬 小説新潮 一〇月号  
一九七六年  
鉄の首枷―小西行長伝 歴史と人物 一月号から翌年一月号  
死なない方法(悲しみの歌) 週刊新潮 一月一日号から九月二日号  
犬と小説家 小説現代 七月号  
悲喜劇 文藝春秋デラックス 一〇月号  
天使 小説新潮 一一月号  
一九七七年  
嘘 小説新潮 一〇月号  
一九七八年  
(銃と十字架―有馬神学校 中央公論 一月号から二二月号)  
王妃マリー・アントワネット1 週刊朝日 二月三日号から十一月三日号  
女の心 小説新潮 一一月号  
王妃マリー・アントワネット2 週刊朝日 一月一〇日号から翌年一月二日号  
一九七九年  
1979年の作文より 産経新聞 一月一日  
変装者 オール讀物 二月号  
初恋 別冊小説新潮 夏季号(七月)  
(王国への道 山田長政 太陽 七月号から翌々年二月号)  
クワックワツ先生行状記 小説現代 九月号  
父親 東京新聞 九月二五日から翌年五月八日  
王妃マリー・アントワネット3 週刊朝日 一月九日号から翌年七月五日号

|              |                     |                |
|--------------|---------------------|----------------|
| 遊子方言―半可物語    | オール讀物               | 一二月号           |
| 一九八〇年        |                     |                |
| 真昼の悪魔        | 週刊新潮                | 二月二一日号から七月三一日号 |
| 女の一生△一部▽     | 朝日新聞                | 一二月一日から翌年七月一日  |
| 一九八一年        |                     |                |
| 女の一生△二部▽     | 朝日新聞                | 七月三日から翌年二月七日   |
| 人生           | 文藝春秋                | 二月号            |
| 一九八二年        |                     |                |
| あべこべ人間       | 夕刊フジ                | 三月一六日から九月一八日   |
| 幼児プレイ        | 小説新潮                | 九月号            |
| 女優モニック       | ショートショートランド         | 秋季号(九月)        |
| 一九八三年        |                     |                |
| 色模様          | 別冊婦人公論              | 冬季号(一二月)       |
| 〈悪霊の午後       | 講談社刊行               | 四月〉            |
| 一九八四年        |                     |                |
| 奇蹟           | オール讀物               | 一月号            |
| 執念           | 小説新潮                | 六月号            |
| 最後の晩餐        | オール讀物               | 八月号            |
| 一九八五年        |                     |                |
| ピアノ協奏曲二十一番   | 別冊文藝春秋              | 第一七〇号(一月号)     |
| 静という人        | オール讀物               | 一月号            |
| 箱            | 小説新潮                | 二月号            |
| 妖女の時代(ことく)   | 小説現代                | 二月号から翌々年一月号    |
| 私が、傷つけた顔     | オール讀物               | 四月号            |
| プログラムの蔭に     | オール讀物               | 六月号            |
| ルイ十六世のコニヤック  | 日本経済新聞              | 六月二八日          |
| 珍奇な決闘        | オール讀物               | 九月号            |
| わが恋う人は       | 京都新聞他               | 一二月一日から翌年七月八日  |
| その夜のコニヤック    | 日本経済新聞              | 一二月二二日         |
| 〈宿敵          | 角川書店刊行              | 一二月)           |
| 一九八六年        |                     |                |
| どこかで、見た、風景   | オール讀物               | 一月号            |
| その一言         | オール讀物               | 一〇月号           |
| あなたの中の秘密のあなた | ハーレクイン・エンタープライズ日本支社 | 四月刊            |

一九八七年

幽体離脱

オール讀物

二月号

セカンドレディ(ファーストレディ)

週刊新潮

三月二六日から翌年四月七日号

寝台

オール讀物

五月号

二条城の決闘

小説新潮

九月号

一九八八年

反逆

読売新聞

一月二六日から翌年二月二七日

あかるく、楽しい原宿

オール讀物

五月号

一九八九年

あの世で

オール讀物

一月号

御飯をたべる会

オール讀物

七月号

決戦の時

山陽新聞他

七月三〇日から翌年五月三一日

一九九〇年

王の挽歌

小説新潮

二月号から翌々年二月号

男の一生

日本経済新聞

九月一日から翌年九月一三日

一九九四年

女

朝日新聞

一月一日から一〇月三〇日

一九九五年

黒い揚羽蝶

東京新聞

一月一日から三月二五日(未完)

以上、長篇・短篇(未完も合わせて)二六三作品、そして、初出誌は未詳であるが『第三ニューモア小説集』に収載された『女を捨てるのはむつかしい』と、『その夜のコニヤック』に収載された『麗子』という二作を加えた一六五作品を本論では「俗」小説とし、扱ってゆく。

だが、作品名を例示してゆくなかで、補足しておかなければならないことが多々あったため、これらの作品の考察については次節に譲り、本節では最後に、そうした分類する際に生じた問題点について説明してゆく。

一点目は括弧を付した『銃と十字架』と『王国への道』の二作についてである。これらは前者が「中央公論」、後者が「太陽」と、いわゆる「High-brow」な総合誌に連載されている。また、『銃と十字架』に関しては、「全集」に所収されている作品である。だが、この二作は歴史小説であり、他の歴史小説の大部分が新聞や週刊誌などの「中間」誌に掲載されていることから、また「全集」に所収されているといっても、先に見たように「純文学」作品に吸収される形で最近発見された作品で、論じられることはほとんど無い作品であることから、特例として「俗」小説とした。

二点目としては山括弧を付した『悪霊の午後』『宿敵』の初出についてである。『悪霊の午後』は原題が『燭台』であり、新聞連載をしていたと「まえがき」に書かれているのだが、初出新聞が何か、その時期は何時かなど、いまだ不明である。『宿敵』は書き下ろし作品である可能性が高いが、不明な点も多いため

山括弧を付した。また、「全集」の「年譜・著作目録」には、一九六九年二月三日の「毎日新聞」に『除夜の鐘』なる作品が発表されていることになっているのだが、この日の「毎日新聞」朝刊にも夕刊にも遠藤周作の作品と思われる記事は見あたらなかったため、今回『除夜の鐘』については扱わないこととする。

三目として断っておかなければならないのは、初出雑誌の問題である。『最後の殉教者』(一九五九・二)は「全集」にも収載される作品なのだが、初出は「別冊文芸春秋」に発表されている。同様の例に、一九五六年の一二月に「別冊文芸春秋」に発表された『ジュルダン病院』(一九五七年一〇月に同じく「別冊文芸春秋」に刊行された『月光のドミナ』がある。これらからは一九五〇年代後半に「別冊文芸春秋」が「中間小説」誌と「純文学」雑誌のまた中間ぐらいの位置にあったことが推測される。今回「俗」小説と括弧の際、これら三作品は除外したが、これら以外の「別冊文芸春秋」発表作品は一律に無視され、「全集」にも収載されていない作品なので、「俗」小説とした。ただ、こうした例からもまた、「全集」が「初出の発表雑誌」で分類するとしながら、研究の動向に流されつつ掲載作品を選択したことが理解できよう。このような事例の逆のパターンがあることも補足しておく。『シラノ・ド・ベルジュラック』は「文学界」(一九五七・三)の作品であり、『もし…』も「文学界」(一九六七・七)の作品であり、ともに「純文学」として全集所収だが、前者は『結婚』、後者は『狐型・狸型』という、いわゆる「中間小説」短篇集にも収められている。

また、最後、重要な問題となるのが、エッセイと小説の差をどこに見るかということである。今回は「全集」、「年譜・著作目録」で「著作(小説)」とされているもののみを扱い、「著作(その他)」とされたものに関しては見ない。だが、「著作(小説)」としてまとめられている作品のなかにも、『雪と炎』のように遠藤とわかる作家が講演を行う作品のように設定としてエッセイ風に書いているものもあれば、『娘たちはこわい』のように狐狸庵が作品を一人称で語り、エッセイと分類してもよいと思える作品もある。さらに、阿川弘之との旅行記である『クワックワツ先生行状記』などのように、「全集」が何を以て小説と分類したのか疑ってしまうような作品もあるのである。四。

こうしたエッセイと小説の分類の問題は、エッセイの誕生というか、今でいうエッセイが生まれたのがまだ最近であることに原因があるかもしれない。三浦雅士はその著、『青春の終焉』(二五)のなかで、丸谷才一についてふれ、丸谷の一九七六年の『男のポケット』の刊行がエッセイの領域を広げた事象であるとし、「随筆はその趣を決定的に変えた」とまで述べる。「訓話のようなもの」から「芸の領域、笑いの領域」へと方向を転じたものとしてエッセイを見ている。

以後、陸続とエッセイストが登場する。かつてあったユーモア小説という領域はほとんど駆逐されてしまった趣さえある。六〇年代から七〇年代、八〇年代への移行を象徴する出来事であった。

(二一九頁)

この三浦の定義は丸谷に当てはまると同時に、遠藤や「第三の新人」によりあてはまる問題だといえよう。彼らは、ユーモア小説を書き、そして「芸の領域、笑いの領域」にあるエッセイを書き続けた。遠藤や「第三の新人」はエッセイブームのなかでも「過渡期」に存在した作家群なのである。

つまり、遠藤研究に限らず研究は、新たなジャンルであるエッセイを、いまだどう位置付けてよいかわ



からずにいるといえよう。確かに、先ほど少し試みたように、どの作品がエッセイで、どの作品が小説と呼べるかは微妙な問題なので、本論では、「全集」がこれまでの遠藤研究の動向をまとめたものであるという認識に立って、「全集」が引いた分類に原則としてそつて考察しようと思う。また、遠藤の「俗」な側面として重要な位置を占めるエッセイに関する考察については、エッセイにおける「純」と「俗」―「純」は評論と呼ばれるのだろうか―の分類もまた曖昧であり、既成の著作目録では遠藤のエッセイの全体が網羅されているとはいいい難く、未確認のものも多い。そのため、詳細な考察は別稿に譲ることとしたい。

遠藤周作は一九五〇年代の後半から、「中間小説」雑誌、週刊誌、婦人誌などのメディアに小説作品を精力的に発表しだしている。その背景にはおそらく、小説が多く読者に享受されるエンターテイメントの一種と変化していった時代からの要請があっただろう。だが、遠藤研究は、いや現代文学史は、遠藤の「俗」な側面を無視し、「純」なるものに還元しようとしてきた。

本節では、語られてこなかった遠藤の「俗」小説、特に「過渡期」ニモの作品を対象とし、遠藤の同時代の文学状況に対する戦略を浮き彫りにしたい。遠藤は「俗」小説を通して何を書いたのか、また「俗」小説には、如何なる仕掛が施されていたのか、これらを探ることは、遠藤研究の主流を担う作家論的な視点に新たな方向性を提示するものとなるだろう。そしてさらにいえば、「過渡期」に「二重化して対処する姿勢」を見せた作家群を見る時の、ひとつの足がかりとなる作業といってもよい。

この道をもう少し行けば、いわゆる、そこからは愚連隊の巣ともいうべき、いかがわしい飲屋がポツンポツンと並ぶ場所になる。国電の線路が走り、小便の臭いがプンプンする駅の裏の暗い一角だ。

（「全集」第五卷 五〇頁）

ここに集まる客は銀座人種のなかでも高級なクラスの人々とみえ趣味のいい和服をきた夫人が二、三人、そちらのテーブルでメロンをスプーンですくっていると思えば、こちらの隅では大きな帽子をかむった令嬢が、ボーイ・フレンドらしい大学生と顔をつきあわせて、微笑のこもった眼と眼を見合わせる。せている。

（角川文庫二八 四〇頁）

そろそろ道玄坂の商店が店をしめる時間だった。ポマードをたっぷり頭につけた店員が、ジュラルミン製の雨戸を両手でかかえながら歩道で口笛をふいていた。その歩道のほの暗いすみでエプロンをかけた中年の女が販売店からながれたソツキ本や雑誌を新聞紙のうえにならべて売っていた。

（「全集」第五卷 一一三頁）

これら三つの引用はそれぞれ、遠藤の初期の長篇「俗」小説、『おバカさん』『へチマくん』『わたしが棄てた・女』からのものである。これらの引用を一読して理解できるのは、作品と同時代の都市の様子、文化の様子を作品の舞台として取り込んで描いているということである。最初の『おバカさん』の引用は、新宿の描写であり、「愚連隊」と呼ばれた不良少年たちの存在を作品に取り込んで描いている。また、二つ目の『へチマくん』の引用は、銀座の描写であり、「センブキ屋」なるフルーツパーラーの風景として描かれたものであるし、最後の『わたしが・棄てた・女』の引用も、渋谷の当時の夜の様子を精緻に描写したものでいえる。そして、こうした傾向は、以上の三作品に止まらない。遠藤の「俗」小説には、同時代の都市の

様子や流行を作品の背景として取り込んでゆく傾向が強くなるといえる。

『灯のうるむ頃』二元は浪人生の息子と、老開業医の父がそれぞれの壁にぶつかる様を描いた作品だが、作品が連載された一九六三年の時代状況をうまく取り込んだ作品といえる。息子龍馬が予備校に通う浪人生であるという設定自体、そう述べることができる。

また、「ハート、スピード、またスピードと三枚のカードが龍馬の運命だった。そのハートの上には赤と金色のおうむの絵が描かれていた」と、龍馬は、「ジプシーの使うトランプ」を用いた「トランプ占い」で占ってもらったりもしている。占いは当時、週刊誌や新聞の運勢欄の人氣が上昇することでブームとなっていた。龍馬がこのときの占いに左右される形で、作品は展開するのだが、『灯のうるむ頃』は、そうした占いブームを作品の仕掛として取り込んで用いているといえるだろう。占いという設定は、『怖ろしや、東京』という短篇にも登場し、「都内の有名な占い師なら、たいてい廻った」主人公によって、手相、人相、トランプ、水晶、星占い、算盤占い、足相、墨汁占いなどといった占いの種類と方法が紹介されている。占いという情報を取り込んだ遠藤の「俗」小説を読むことで、当時のブームの様子を窺うことができる。同時に、当時の読者にとって身近な情報を、遠藤の「俗」小説はあえて用い、読者との距離を縮めていると考えることも可能だろう。

さらに『灯のうるむ頃』には、シャンソン歌手の「中原美佐江」（中原美沙緒のことか）や「橋幸夫」、「エリザベス・テラー」といった芸能人、著名人の名前が連想されるものも含め（が多くあらわれる。「橋幸夫」にいたっては、その流行歌の歌詞まで紹介されている。それは、風景描写のひとつとして扱われていると同時に、「エリザベス・テラーに会いに行くほうがずっと楽なようなものだ」というように、比喩的な表現で扱われている。

他の作品にも、そうした例は幾つか見ることができる。例えば、一九六八年の『アルバイト学生』には「新珠三千代」「池内淳子」、また一九七〇年の『スターのかけに涙あり』には「伊藤ゆかり」、「吉永小百合」、「ダーク・ダックス」といった名前が登場している。作品発表の時期にあった、その折々のスターを登場させているようにも見える。

こうした芸能人、著名人の名前は、読者にとって、共通のコードとして存在していたものと考えられる。そのような名前を用いることによって、読者との距離は縮まり、時代の一諸相としての作品が作り上げられてゆくのである。同時に、小説がテレビドラマ、映画、ラジオドラマ、漫画など他の表現メディアと同じ地平に並置されてゆく流れへの、小説側からのアプローチとして位置付けることも可能だろう。

また、一九六八年の『楽天大将』では、虚構のタレント夫婦を登場人物に据え、その乱行を描いている。タレントが小説の登場人物の職業となる、小説がタレントを登場人物とする、そうした意味でのメディアミックス時代の始まりとして、この『楽天大将』を見ることも可能であろう。そして、この作品で描かれる砂田夫婦の乱れた私生活の描写からは、テレビ文化の円熟によって生じたタレント、芸能人という職業に対する、諷刺と戯画化が行われているといえるのだが、逆にいえば、週刊誌などで、毎週噂される芸能人のゴシップを利用して描いた作品ともいえる<sup>三〇</sup>。

さらに、読者との共通のコードとして、実際に世間を騒がせた事件を作品中に描き入れることも遠藤の

「俗」小説によく見られる特徴である。一九六三年の『金と銀』<sup>三</sup>には、激化しつつあった学生闘争が背景に置かれている。というよりも、デモ隊が叫ぶ「岸をたおせ」という言葉から、六〇年安保闘争と呼ばれる一連の事件を舞台としていることがわかる。『金と銀』は、そうした時代状況を用いて、右と左、そして芸術と三方向に分かれていった、かつて友人であった三人の青年の苦悩を描いた作品なのである。また、一九七〇年の『ただいま浪人』では、一九六八年の三月に起こった三億円事件を、登場人物信也が犯人の一人、つまりモンタージュ写真で有名になった白バイ警官の男であるという設定で用いている。そして、一九七五年の『砂の城』には、過激派グループの一員である西が国際線ハイジャックする場面が作品のクライマックスを担っている。この背景には、一九七〇年のよど号ハイジャック事件はもとより、一九七三年の日航ジャンボ機ハイジャック事件が直接にはあると考えられる。着陸した場所が『砂の城』ではインドであり、実際のリビアとは異なるが、犯人グループの編成や、その結末は類似している<sup>三</sup>。

こうした実際の事件を、小説作品の舞台とすることもまた、芸能人、著名人の名前や、読者がよく知るゴシップ記事を作品に描くのと同じ機能を持つといえよう。読者は他の場所、例えばテレビニュースや週刊誌の記事で手に入れた情報を、遠藤作品のなかに見つけることにより、その虚構としての新情報を手してゆくのである。そしておそらく読者は、遠藤「俗」小説を、そうした他の情報と並置して、日常の一側面として読んでいただろう。

また、遠藤「俗」小説が作品に取り込む時代は、芸能人、著名人の名前や作品の背景、設定、主題となるものに限らない。時代時代で変遷する若者言葉もそのひとつである。

学生時代の恋愛なんてたわいもないものである。ボーイ・フレンド、ガール・フレンドとは言うけれども、一緒に喫茶店でべったり、映画を見たり、ボウリングに出かけたりするだけだが、彼女とそれをいつまでもやっても飽きると言うことがなかった。

(講談社文庫<sup>三</sup>三五〇頁)

これは一九六五年の『さらば、夏の光よ』からの引用である。青年南条が一人称で語る「南条の場合」の一節であるから「だべったり」などの表現は当然のように見えるが、同時に、当時四二歳の遠藤の小説であることを考えると、意識的に若者言葉を用いて作品を構築していることが理解できるだろう。そして、こうした若者言葉を使用することによっても、時代の一諸相としての小説は作られてゆく。若者言葉もまた、読者と作品を結ぶ共通コードであり、ひとつの情報として消費され、日常の一側面と化してゆくものだからである。

そして、同時代の流行を作品に取り込み、設定、主題として用いる傾向は、遠藤の晩年にいたるまで続けられる。一九八二年に長篇『あべこべ人間』<sup>三</sup>と、『幼児プレイ』という短篇が発表されているのだが、この二作品に描かれているのは、同時代の性風俗に関する情報である。『あべこべ人間』では、性転換やホモ、レズ、「ミックスセックス」の問題が取り上げられ、『幼児プレイ』では、男性が幼児として女性に扱われたいというフェティシズムの問題が描かれている。この背景には、一九八〇年代、AIDS(後天性免疫症候群)が問題視され始めた状況がある。一九八三年にはアメリカ大都市のホモの間でAIDSが多発している。ほぼ死にいたる、しかも性交渉で感染する病の登場で、性の問題に焦点が当てられる時代が到来したといえよう。そうした時代の風潮を描いたのが『あべこべ人間』であり『幼児プレイ』なのである。

なかでも『あべこべ人間』の登場人物兵藤女史が講演で語る内容は興味深い。「男のなかにも女の部分があります。女のなかにも男の部分があります。それを無視して、男の世界、女の世界とはつきり区別する時代はもう過ぎたのです」という彼女の言葉は、社会学的な知の体系がジェンダーという言葉で性を考察し始めた事情が背景にあるだろう<sup>三三</sup>。そして、遠藤作品における性への志向は、一九八六年に刊行された「純文学」長篇『スキャンダル』へと結実してゆくのだが、詳細は次章に譲る。

## 二

さて、遠藤の「俗」小説の特徴として、作品と同時代の状況を取り込むことがあげられると述べてきたのだが、取り込みを行う作家遠藤周作は、どのような位置にいた作家なのだろうか。前章で見てきた、拡大するメディア環境のなかで遠藤が、それにどういった対処法をとっていたか確認する必要がある。

遠藤が、「純」と「俗」という二項の間を行き交うように、作家としての活動を行っていたことは前節で述べた。『海と毒薬』、『沈黙』の作家であると同時に、一九七三年には百万部突破のベストセラー、「ぐうたらシリーズ」と呼ばれるエッセイ集『ぐうたら人間学』、『ぐうたら交友録』、『ぐうたら愛情学』の三冊の作家でもある遠藤の姿がそれを示している<sup>三六</sup>。だが、同時に遠藤の活動は、作家という、何かモノを書く職業の枠を越え、刷新するものであったともいえる。作家が芸能人、著名人、つまりスターとして各種メディアに扱われていた、そして自らもそれを求めた代表例として遠藤の活動をとらえる必要があるのである。

まず、そのひとつの例として、映画メディアにおける遠藤の位置を見る必要がある<sup>三七</sup>。遠藤作品が原作として初めて映画化されたのは、一九六八年に製作された「日本の青春」からである。「日本の青春」は小林正樹を監督に、『どっこいしょ』を映画化した作品である。次いで翌年の一九六九年には『わたしが・棄てた・女』を浦山桐郎監督で映画化した「わたしが棄てた女」が製作されている。年次順にあげてゆくと、一九七一年には篠田正浩監督の手によって映画「沈黙」が製作され、一九七六年には郷ひろみ主演、ジェームス三木脚本、山根成之監督で『さらば、夏の光よ』の映画化があり、一九八一年には『闇のよぶ声』を映画化した「真夜中の招待状」(野村芳太郎監督)があり、一九八六年には熊井啓監督の手によって映画「海と毒薬」が製作され、第一三回ベルリン国際映画賞で審査員特別賞銀熊賞を受賞している。以降も、一九八八年には『妖女のごとく』を映画化した「妖女の時代」(大森一樹脚本、長崎俊一監督)があり、一九九五年には熊井啓監督の手によって映画「深い河」が製作されている。そして遠藤の没後にも、一九九七年に『わたしが・棄てた・女』の二度目の映画化を熊井啓監督が行い「愛する」として製作、封切られている。遠藤作品の映画化は没後のものであるこの「愛する」も合わせて九作あることがわかる。

また、遠藤周作自ら出演している作品もある。一九六九年には手塚治虫原作・製作の「千夜一夜物語」に芥川比呂志や吉行、北、筒井康隆らとともに出演しており、同年の自作の映画化「わたしが棄てた女」にも産婦人科役として特別出演している。

遠藤が自作の映画化に際して、抵抗感を抱くどころか、積極的にメディアの融合を希求する作家であっ

たことが窺えよう。同様の例として戯曲化、つまり「舞台」への参入がある。一九五七年二月の「文学界」の一幕物戯曲特集に「女王」を発表し、同月劇団「四季」によって俳優座劇場で上演されているのが、その嚆矢といえる。テレビや映画よりも早く関わっていることがわかるが、この時点までは通例の作家の活動範囲と大差はないだろう。自作の戯曲化は戦前から多く見られたものである。また、それからしばらく、親友芥川比呂志との関係で自作の戯曲化が続き<sup>三八</sup>、他にも一九七四年一月、栗山昌良の手によって演出された戯曲「喜劇四ツ谷怪談」があるのだが、興味深いのは、以降の戯曲作品が新作を上演するのではなく、これまでの小説、戯曲作品をそれまでとは異なった形で上演することである。一九八二年一月には青島広志作曲で「黄金の国」のオペラ化、一九九三年一月には松村禎三が台本から手がけ、作曲の完成までに一三年を費やした『沈黙』の創作オペラ化、一九九四年四月には『わたしが・棄てた・女』のミュージカル化である「泣かないで」が上演されている。作品が次々と異なる形式で表現されることを厭わない遠藤の姿をここでも見る事ができる。

次に、テレビドラマの原作として自作を提供する、さらにはその脚本を自ら書く、また、自ら出演する遠藤の姿を見ていこう<sup>三九</sup>。遠藤が関わったテレビドラマの総数は三五本ある。そのうち原作の提供は没後の仕事一本を合わせて、一九五九年二月三〇日にKRで製作、放映された「おバカさん」、一九六〇年九月二日、KRで製作、放映された「再発」、一九六一年二月二四日、TBSで製作、放映された「集団就職」、一九六二年六月二九日と七月六日に前後編がTBSで製作、放映された「へちまくん」、阿川弘之と共著となっている一九六四年二月四日、TBSで製作、放映された「ミスター・ガンソロ」、同年二月二五日にTBSで製作、放映された「わたしが棄てた女」、一九六五年八月二八日放映のNTV製作「奥様は軽井沢がお好き」、一九六六年一月二二日放映のNTV製作「美人にモテル方法」、一九六七年四月六日から五月二五日まで全八回、NETで製作、放映された「おやしさん」、一九六九年二月二日放映のTBS製作「うちの親爺」、同年六月三〇日から九月二六日まで全六五回、THKで製作、放映された「どっこいしょ」、さらに同年八月一八日から二九日まで全一〇回、NHKで製作、放映された「結婚」、一九七〇年一月二二日から三月三〇日まで毎週月曜日にMBSで製作、放映された「大変だア」、一九七一年二月三日から三月三〇日まで毎週火曜日に、MBSで二度目のテレビドラマ化となった「おバカさん」、一九七二年には、三月二七日から六月五日までCXで毎週月曜日に製作、放映された「ただいま浪人」と四月二日、TBSで製作、放映された「知らぬが仏」、一九七四年七月八日から二六日まで、NHK製作で全一五回放映された「灯のうるむ頃」、一九七八年一月六日から二四日まで、同じくNHK製作で全一五回放映された「わかれ道」、一九八三年七月一六日に、TBSで製作、放映された「闇の呼ぶ声」、同年一〇月一九日と二六日にTBSで製作、放映された「松田聖子の―はじめての情事」<sup>四〇</sup>、同年一二月三日にはTBS製作の「遠藤周作の悪霊の午後」が放映、一九八四年七月九日から九月二八日までの全六〇回、CBCで製作、放映された「さらば、夏の光よ」、一九八五年二月一日、二日にABCで製作、放映された「女の一生」、一九八六年八月一日、KTVで製作、放映された「蜘蛛」、一九八八年四月二九日、CXで製作、放映された「わが恋う人は」、一九八九年一〇月二五日、NTVで製作、放映された「長女の恋」、一九九〇年四月一二日、TXで製作、放映された「開局記念ドラマ ファーストレディー―さらば愛しき昭和―愛と権力への

階段」、一九九二年五月一四日、YTVで製作、放映された「悪霊の午後」、そして遠藤没後の二〇〇四年一月二日、NHKで製作、放映された「大友宗麟―心の王国を求めて」<sup>四二</sup>の二本である。

また、脚本家として、テレビの仕事に関わったのは、一九五八年に第一四回芸術祭奨励賞を受賞した脚本である「平和屋さん」(NHK製作で一九五九年一月二〇日放映、一九六三年二月八日、NHK製作で放映された「風雪 ある戦中派」、一九六六年一月二七日、TBS製作で放映された「わが顔を」(芸術祭参加作品)、一九六八年四月三〇日、MBS製作で放映された、永井荷風『新帰朝者日記』を遠藤が脚本化した「新帰朝者」の四本である。

そして、自ら出演したテレビドラマとして、一九六九年一月四日、一日のテレビのダイジェスト判を映して、テレビという媒体を考え直した作品であるMBSの「ドラマ てれびじょん69」と、一九八一年四月一日、CX製作で放映され、北杜夫とともに出演した「サザエさん」の二本があげられる。さらには自身の原作である「大変だア」には毎回ゲスト出演している。また、ドラマではないが一九六八年には、トーク番組であるNTVの「こりゃアカンワ」の司会を務めている。

以上のように、遠藤が関わったテレビドラマ、テレビ番組を資料として提示する意味もあり、羅列してきたわけだが、一九七〇年代の前半までほとんど毎年のように、テレビドラマに関わり、雑誌や新聞での連載終了を待っていたかのように作品がドラマ化される状況が明らかになったといえよう。しかも、原作作品のうち、「純」と見なされてきた作品は一九六〇年の「再発」のみで、遠藤の「俗」小説の多くが、小説をテレビドラマ化するというメディアミックスの枠組みのなかにあったことがわかる。さらにいえば、自身の出演や、遠藤が司会をする番組の存在などから、作家遠藤周作自体がいわゆる「数字のとれる」存在、つまりテレビというメディアにあっても視聴者に受け入れられていたといえるだろう<sup>四三</sup>。「ぐうたらシリーズ」がベストセラーとなった一九七三年、遠藤はネスカフェのTVCMに起用されてもいる。

映画、舞台、そしてテレビドラマ、遠藤作品、特に「俗」小説は、「過渡期」におけるメディアミックスの代表例として述べることができる。遠藤は意図的に自作を他メディアに融合させた作家なのだ。だが、同時に興味深いのは遠藤周作の存在だといえよう。遠藤作品の拡大化は、作品自体がメディアミックスに適していたといえると同時に、これらの受取手(読者、視聴者、観客)の意識のなかに遠藤周作という存在が大きくあったと考えることができる。没後にも原作の映画化、テレビドラマ化があることがそれを示している<sup>四四</sup>。

尾崎秀樹<sup>四五</sup>は一九六〇年代前後を振り返って、「印刷メディア部門の連中までが、変な焦燥感に見舞われ、「一億総白痴化」などと高みの見物をきめこんでいるわけにはゆかなくなった」として、「作家は今やタレントであった」と述べる。

文学賞の受賞や、各種記念会がショウ的性格を強め、私小説作家が貧乏世帯の恥部をさらけ出していたむかしとはまるごととなった作家像をそこに浮き立たせた。高額所得者番付の高位者に作家が名前をつらね、それがマスコミの話題になりだすのも、これと前後している。(三四六頁)

こうした尾崎が感じた「むかしとはまるごととなった作家」として登場し、以後発展させ続けた代表例が、遠藤だといえる。一九七〇年にローマ法王庁からシルベストロ勲章を三浦朱門、阪田寛夫とともに受けられ

ば、それが週刊誌<sup>四五</sup>などの各種メディアで特集され、一九七三年に皇室主催の「春の園遊会」に遠藤が招待されると特集記事<sup>四六</sup>が掲載されるなどのように、遠藤という存在は、「俗」小説作品に取り込まれていた同時代の諸相と同じく、錯綜する情報のひとつ、「事件」として受取手に享受されていたのではないだろうか。それだけ、遠藤の活動は自らテレビドラマ、映画に出演する、CMに出るなど多岐に富んでいる。そしてその姿勢は、小説というジャンルが芸術ではなく、一メディアでしかなくなってゆく状況に上手く合わせたように見える。作家が職業化していった「過渡期」、遠藤は作家という職業に就いた自分自身をメディアミックスの渦中に浮かばせる、いいかえればスター化を進めるという対応策を採ったのである。

### 三

そして、遠藤の「俗」小説は、錯綜するひとつの情報としての遠藤周作をも同時代の諸相として取り込んでゆく。

こんばんは。拙者が作者です。

あなた、どういう恰好でこの夕刊を広げておられますか。食卓にひじをつき、アクビをしながら読んでおられますか。ねそべったまま、テレビをつけっぱなしで眼を通していられるのですか。

（講談社文庫<sup>四七</sup> 八頁）

この引用は、一九六六年六月から一年間、「読売新聞」の夕刊に連載された『どっこいシヨ』の冒頭の一節である。この一節から、『どっこいシヨ』は「拙者」と名のる「作者」が語る作品であることがまず理解できる。そして、この語り手は「夕刊」の新聞小説を読む読者の像を想像している。このように新聞紙上から、小説から呼びかけられることによって、読者は、今自分が存在する空間と、小説内の空間の距離を縮めることになる。虚構であるはずの小説に自らの日常が参入するような錯覚を読者に抱かせることを意図した語りの手法と考えられる。

そして、同時に、読者はこう語る新聞小説の作者を強く意識して読み出すことになる。この後、さらに語り手Ⅱ「作者」は、市井の風景から片耳が不自由な戦中派の男を主人公と規定してゆくのだが、「くたびれて」いる、「疲れたような男」を「新聞小説」の主人公に選ぶのは損だといながらも、「しかし書きたいんだな。作者が。こういう男を。好きなんだから仕方がない」と述べる。語り手Ⅱ「作者」の嗜好を作品に反映しているようにも見えるが、このように語ることで、作品がある「拙者」、「作者」なる人物によって語られることを強制的に読者は認めて読み始めることになる。そして、こうした強烈ともいえる自我を持った語り手が登場することは、遠藤の「俗」小説の多くに見られる特徴なのである。

一九七二年の一月から九月まで、「京都新聞」などの地方新聞に連載された『ピエロの歌』もまた、同様の語り手に担われた作品である。「ここで私はこれから当分、この話で活躍してくれるであろう波多マキ子を読者に紹介しなければならぬ」と、作品に「私」として顔を出し、「読者」を意識する語り手がこの作品を担う。そして、語り手は三人称でマキ子ら作中人物を客観的に語りつつ物語を進めてゆくのだが、マキ子が語り手の思いとは異なる、「愛している青年のすべてを肯定したいという衝動」にとらわれると、



思わず自身の内面を「だから女というものは、あまり当てにならないのだ」と括弧を付すことで、作品に露出してしまふ。この語り手も『どっこいしょ』の「拙者」同様、強い自我を持った語り手であることがわかる。

繰り返すが、強烈な自我を持った、読者を強く意識する語り手に作品を担わせるということは、読者に作家、書き手の存在を強く意識させる効果をもたらすと考えられる。そして、「拙者」、「私」と自己紹介されようとも、読者が書き手としてイメージするのは、小説タイトルに付された遠藤周作の名前だともいえるよう。錯綜する情報のひとつでもある遠藤周作を強烈に意識させる作品群として、遠藤の「俗」小説はあるのではないか。

そうした傾向を強く持つ作品として、婦人誌「新婦人」に一九六五年三月から翌年の二月まで連載された『さらば、夏の光よ』（原題『白い沈黙』）がある。

学校の門の前には二、三人の女子学生が、まるで偵察兵のように立っている。のろのろとそちらに歩いていく私の姿を見ると、

「来たわよ。周作が」（中略）

そう叫びながら、バタバタと校内に駆けていく。

（講談社文庫 八頁）

南条の回想、戸田京子と野呂の「手紙」という、彼らそれぞれが一人称で語る三章が中心の彼らの青春を描いた作品であるが、上記の三人以外の主要な登場人物として作品にあらわれるのが、彼らが通った「短期大学のB学院」の講師で本職は「小説家」である、「周作先生」である。

戸田京子と野呂の手紙は「周作先生」に宛てて書かれたものであるし、南条の回想にも「周作先生」は登場する。三人のよき相談相手として、彼らが卒業した後もつき合いがあるように描かれる存在である。

さらに、作中人物「周作先生」は引用のように「プロローグ」と「野呂の手紙」の最後では、「私」という一人称で、三人の青春模様の顛末を語りもする<sup>四八</sup>。

巻末、南条の死、京子の死を経て自身が以前勤務した「短期大学のB学院」に「私」は戻り、そこで「彼等のなかには、次の南条、次の京子、次の野呂がそれぞれ、青春の哀しみをもって存在しているのだから……」と小説の幕を引く。だが、やはり「私」が「周作先生」であることを考えると、ほぼ遠藤周作と思われる人物が、作中人物として作家遠藤周作の書いた小説をまとめるこの構成は、大変奇異に感じられる。だが、『海と毒薬』で著名になった後の作品であることを考えれば、遠藤周作という名前を同時代の情報として作品が取り込み、利用したと考えることもできよう。また、著名人遠藤周作が、一般読者にとっては虚構の世界の住人とほとんど変わりがなく利用した作品のようにも見える。『さらば、夏の光よ』は、そうした状況を利用して、書き手の位置にいる遠藤周作を、読まれる、開かれた小説作品のなかに移し、読者との距離を狭めた作品といえるだろう。

同様の例として、産経新聞に一九六八年の十一月から翌年の四月まで連載された『大変だア』<sup>四九</sup>がある。この小説において、作品の中盤「君は遠藤周作という小説家を知っておるかね」からの部分は、微妙な位置にある。「小説家」である「遠藤周作」は登場人物である向坂部長から、「生物の性さえ転換してしまふプラターズ線」の恐怖を聞き、「それとなく」小説に情報を織り込み、国民に事実を伝えるためにこの作品

を書き出したというのである。主人公の埴氏の造型にいたっては、女房に説教された「遠藤周作」が「カタク」をとるために、強い亭主、「すべてが彼の意のままに動」く亭主を書こうと決めたと描かれている。作中人物として「遠藤周作」が登場し、その執筆動機を作中で示すことによって、実際に執筆している遠藤周作の思いを読者は直接的に感じることができるようになる(ような気がする)のである。

また、『大変だア』は三人称で語る語り手に担われたた作品である。それは「遠藤周作」の様子を語るときでも、他者として「小説家は時々、部長に質問をしたが、その質問は素人にしては核心をついていた」というように作家である遠藤周作も一人の登場人物として語る存在である。だが同時に、この語り手は別の側面も見せる。「私は説教をしている女房の顔を見ながらも、少しずつ埴夫婦のイメージを作りあげていったのである。何と仕事熱心な私ではないか。諸君も感心されたであろう」と、「私」という一人称で語り手＝小説家遠藤周作として、読者に呼びかけもするのである。

『大変だア』にある小説の作り手、書き手である「遠藤周作」の登場によって生じた矛盾を、読者に矛盾と感じさせないものもまた、同時代情報のひとつとしての遠藤周作の存在である。読者は自分のよく知る遠藤周作を想定し、語り手のスタンスの差異を不可解とせず、あの作家なら「何と仕事熱心な私ではないか」などという自画自賛も書くだろうと考えるわけである。さらに「これはほかでも度々、書いたことであるから、既にお読みになった方もあろうが」とも語り手は語るのだが、これは語り手＝遠藤周作と読者が受け取ることを要請しているようにも見える。作者は自分の読者を想定し、読者も遠藤の作品として読む、当然ともいえるこの関係をさらに補強するようにこの作家の登場は示しているわけである。

初の長篇歴史小説といえる「サンデー毎日」に一九七〇年の六月から翌年の三月まで連載された『黒ん坊』もまた、読者に語り手＝遠藤周作として読むことを要請する作品である。基本的に三人称で語る語り手に作品は担われているのだが、日本に初めて上陸した黒人、ツンパが言葉の問題で困難に直面する場面で、「この時の黒ん坊の悲哀が今、拙者にも多少、わかる」と語り手「拙者」は作品に顔を出す。そして、語り出すのが「仏蘭西にいた頃、同じような経験があった」という、体験談である。この体験談＝仏語のムッシュを和訳すると「氏」であるが、仏語で「シ」は「おシッコに行く」という意味があり、恥をかいたという話＝遠藤周作が仏留学の折り、実際に体験した事件として、一九五二年留学先から「群像」(二月)に発表したエッセイ「仏蘭西の女学生・俗語」を始め多くのエッセイに書かれた逸話である<sup>五二</sup>。確かにエッセイでは渡仏直後のホームステイ先ロビンヌ家での出来事となっているのに対して、『黒ん坊』では「惚れてた娘の家」と多少の虚飾は加えられているが、ほとんど差はない逸話である。つまり、遠藤をよく知る読者であれば知っている逸話を語り手に回想させることで、『黒ん坊』が遠藤の作品であることを認識させてから読ませる作品となっているともいえる。

それを示すかのように、作品の中盤語り手は、再度作品の前景に登場する。語り手は自身を「狐狸庵」と名のり、「読者」に本能寺の変以後も信長が生きていたという作品設定の言い訳を行うのである。遠藤が自ら狐狸庵山人を称したのが自宅療養中の一九六二年、一九六三年一〇月から翌年一月には、『芸術生活』に「午後のおしゃべり」を連載し、一九六五年には『狐狸庵閑話』として桃源社から刊行している。さらに一九六七年には同名のタイトルで「小説新潮」に連載エッセイを発表し、桃源社からは『狐狸庵閑話』

の「巻之貳」、「巻之参」が刊行されている。そして一九六八年には先にも見たが、NTVの「こりゃアカンワ」の司会を務めることとなる。こうした狐狸庵ブームを利用する形で、この『黒ん坊』の語り手はあるといってもよいだろう。

「狐狸庵」という存在を利用して書かれた、最も顕著な作品として、一九七四年六月から翌年の三月まで「サンデー毎日」で連載された『小説身上相談』<sup>五</sup>がある。この小説は掲載誌である「サンデー毎日」のパロディである「マンデー日々」の記者レイ子が、身上相談の欄を「狐狸庵」に任せ、それから生じた幾つかの事件を描く作品である。これまで書いてきた狐狸庵エッセイを小説化したような作品の背景には、おそらく連載の前年に「ぐうたらシリーズ」が百万部を越えるベストセラーとなったことがあるだろう。

まず、この作品で興味深いのは、語り手の位置である。「されば今も狐狸庵はかの不届なる集金人の来訪かと息をこらし、おごそかな表情で書物の頁をめくりつつあった。断っておくが狐狸庵の読む本は諸君たちの読むような漫画本ではないッ」とあくまで「狐狸庵」は隠居の老人であり、作中人物の一人として三人称で語る語り手によって語られている。確かに「狐狸庵」の読む本は「漫画本ではないッ」などと弁護し、近い距離にはいるが、『黒ん坊』のように「狐狸庵」は語り手ではない。だが同時に、この語り手は「筆者」と名のり、作品の前景に表出し、自身の意見を語ったりもする。

筆者もまた不安でならぬのである。女房に知られず浮気する方法。このような不可能にちかいノーベル賞的質問に狐狸庵がどのように答えるべきか、筆者は考えねばならぬからである。

(文春文庫 五五頁)

つまり、『小説身上相談』は、遠藤と「狐狸庵」の関係性に、語り手「筆者」<sup>わたくし</sup>の存在を加味することで、遠藤の存在を複雑化、多様化する作品なのである。遠藤が遍在する作品といってもよいだろう。さらに、小説中に「狐狸庵」に「身上相談」の手紙を寄せる「マンデー日々」(「サンデー毎日」)の虚構としての「読者」が作品に参入することで、雑誌を買い遠藤の作品を読むという読書行為自体も作品に取り込んでゆくのである。こうした情報としての遠藤が遍在すること、また遠藤作品を読む行為自体をひとつの同時代の情報として取り込むことで、『小説身上相談』は遠藤が書いた作品であることを認識して読むことを強制し、また、遠藤周作という存在に読者を接近させる作品といえるだろう<sup>五三</sup>。

#### 四

以上のように遠藤周作「俗」小説には、作品と同時代の情報を取り込み、読者との距離を縮めるという特徴があった。そして、その同時代の情報にはメディアミックスを進め、自らの存在自体も小説以外のメディアに投じていった遠藤周作も含まれ、それを利用する作品も多く存在していた。

では、なぜ遠藤「俗」小説はこうした特徴を有していたのだろうか。さらにいえば、何故「俗」小説は「純」小説とは異なる手法で、大量生産される必要があったのだろうか。

ユーモア文学ということばのなかにはなにか、クソマジメな作品にたいして劣っているという感じがひそんでいる。私もそうだが、文学者が何かのことで写真をとられるとき、人生の苦悩を一身に背負

ったような表情をせねばならない。そのくせ、そうした人生すべての苦悩を背負った自分の表情にケツケツケと笑う声が頭のうしろでする。

(「全集」第二二巻 三六〇頁)

これは、一九六五年に書かれたエッセイ「笑いの文学よ、起れ」からの引用である<sup>五〇</sup>。このなかで遠藤は、「純文学雑誌」の「気風」にも反対し、文学にはユーモアが必要だと説いている。つまり、「クソマジメ」な作品だけが文学なのではなく、ユーモアも必要だというのである。こうした意識が、「純」と「俗」の二項が存在し続けた(続ける)、日本の文学史のなかで、その間を自由に行き交った「第三の新人」の一員に遠藤がいた要因であるといえるかもしれない。「クソマジメ」な作品ばかり書く精神衛生上悪く、「頭の後ろ」で「笑う声」が聞こえるといった言葉からも、その「照れ」ともいえる意識が読みとれる。また、遠藤は他の場ではこうした意識を「偽善者」になつたような気がするという言葉で表現している。

確かにこうした遠藤の言葉から、作家的資質に関わる問題として、「俗」小説の存在について論じること可能だろう。だが、それだけでは本節で考察してきた手法が何故用いられてきたかという問いに対する答えにはならない。

ここにその答えにいたるヒントを与えてくれる作品が二つある。「過渡期」を過ぎた一九八〇年、その二月から七月まで「週刊新潮」で連載された『真昼の悪魔』<sup>五五</sup>とその連載の終了三ヶ月後、一部が「朝日新聞」で連載を開始した『女の一生』<sup>五六</sup>である。

『真昼の悪魔』は「悪魔」に憑かれた女医が意味もなく殺人や傷害を犯すミステリー作品であるが、そのなかに犯人の女医について神父が説教を行う場面がある。

神父は女医を「現代の人間」と規定し、次のように述べる。

「現代人のほとんどはもう何が善で何が悪かわからなくなっている。善とみえることが悪をつくり、悪と思えることが意外と人間により結果を与える—そんな混乱した世界にあまりに長く生きてきたからだ。そしてその結果、どんな価値も素直に信用できなくなり、心は乱雑な部屋のように無秩序になり、無秩序は精神の疲れと空しさを作っている。悪魔はそこを狙ってやってくるのです」

(新潮文庫 二六三頁)

「神」が何かわからない「現代人」の問題がここでは語られている。「神」不在の「混乱した」時代を生きる「現代人」の苦悩が神父の言葉から読みとれる。

そして『女の一生』にもまた、これと同様の「現代人」認識がある。『女の一生』の二部は、第二世界大戦期を舞台にした小説であるが、作品連載とほとんど同時代を描いた『真昼の悪魔』と変わらない「現代人」認識が特高刑事の小野の内面描写の形で描かれている。

現代のような世のなかで神など信ずるのは愚の骨頂だと小野は思っていた。彼は自分の目で確かめられるものしか信ぜぬ多くの日本人の一人だった。神も天国も、人間が現世の矛盾や死の不安から逃れるために作り出した空想の産物だと思っていた。

(新潮文庫 五三頁)

「神」を信じない唯物論的な「多くの日本人」、すなわち「現代人」という規定が、現代という時間枠内では、「真昼の悪魔」と「女の一生」(二部)の舞台設定の時間差三〇年を飛び越えて遠藤「俗」小説では機能していることがわかる。

こうした「神」なき「現代人」の苦悩は、幾多の作品で遠藤が描いたものでもある。そして「神」なき「現代人」とはすなわち、小説メディアを享受する日本の大部分の読者といえよう。すると、読者との距離を縮める遠藤「俗」小説の存在―各種メディアに登場する遠藤周作の存在を含め―は、こうした「神」なき「現代人」であるところの読者への何らかのアプローチだったのではなからうか。

つまり、時代の一諸相として、読者の身近にある遠藤「俗」小説とは、作家遠藤自身の意図を読者に伝え易くする場としても機能するものと仮定できるのである。それは小説作品を啓蒙の手段として用いているといってもよいかもしれない。現に遠藤が「純」的な活動において日本人に合ったキリスト教の問題を探り出すのは、「過渡期」の時代なのである。

【注釈】

- 一 上総英郎『十字架を背負ったピエロ—狐狸庵先生と遠藤周作—』(主婦の友社 一九八〇・一〇)。
- 二 武田友寿『遠藤周作の世界』(中央出版社 一九六九・一〇)。
- 三 武田友寿『遠藤周作の文学』(聖文社 一九七五・七)。
- 四 広石廉二『解説 遠藤周作のすべて』(講談社 遠藤周作文庫別巻 一九七六・一二)と『遠藤周作の縦糸』(朝文社 一九九一・一〇)。
- 五 この二作品の歴史小説の欄は、二作でひとつの項目となっている。
- 六 笠井秋生『おバカさん』論—遠藤周作のイエス像—。
- 七 だが、遠藤研究では、「同伴者イエス」の萌芽を結核による入院体験に見ることがほとんどである。『おバカさん』、「婦人面報」に一九五八年から翌年まで連載された「聖書の中の女性たち」は、それ以前の作品であり、作家論的に整合性がとれていないともいえよう。
- 八 歴史小説については、遠藤の晩年の長篇小説のほとんどが歴史小説であり、一九八九年以降に執筆された歴史物以外の長篇が『深い河』のみであるという状況が、論じられるようになった背景にあると推測される。
- 九 F・マシー「一匹の駄犬がつくるドラマ—解説」(講談社 遠藤周作文庫『おバカさん』解説 一九七四・一一)。
- 一〇 武田友寿「遠藤氏の〈素顔〉—解説」(講談社 遠藤周作文庫『灯のうるむ頃』解説 一九七四・七)。
- 一一 「軽小説」とは武田の造語であり、遠藤の「俗」小説を指している。遠藤研究ではこの用語を用いることが多い。
- 一二 福田宏年「解説 遠藤周作『ぼくたちの洋行』—黒い自画像集—」(新潮文庫『ぼくたちの洋行』解説 一九八〇・六)。
- 一三 山根道公「満潮の時刻」の七不思議(『新潮文庫『満潮の時刻』解説 二〇〇一・一)。
- 一四 「純文学長篇作品」として未定なのが二冊、「未発表純文学長篇作品」が一冊、刊行が予定されているが、結局刊行されることはなかった。おそらく『沈黙』、『死海のほとり』が予定されていたと推測される。
- 一五 「堀辰雄論」が所収される巻の刊行予定もあつたが刊行されていない。
- 一六 集英社が文庫を出したのは一九七六年の六月が最初であるが、それは「コバルトシリーズ」であり、文芸ものの「集英社文庫」は一九七七年の四月に刊行されている。
- 一七 矢口達也『文庫 そのすべて』(図書新聞社 一九七九・一)。
- 一八 矢口は「遠藤周作文庫」を「五五冊」としているが、刊行予定で五〇冊、実質は増減、上下巻刊行合わせて五二冊刊行されている(別巻も含めれば五二冊)。
- 一九 ただ、「小説中央公論」は中間小説雑誌と呼べる体の雑誌であるが、『男と猿と』と『船を見に行こう』は、「全集」に所収されるため、本論では、「純」小説作品として扱っている。また、「小説中央公論」が一九六〇年の刊行初期においては、「純」作品を多く掲載していたことも事実である。
- 二〇 「文芸春秋」に関しては、「純」に属するか「俗」に属するか、判断を迷う雑誌である。遠藤に関しては収録短篇集を見ても、「全集」に収録されている事実を見ても、「純」に属する雑誌であると考えられるが、本論においては、後に「純」短篇集、「全集」に収録されなかった三作品は例外として「俗」小説とした。
- 二一 塩澤実信『定本ベストセラー昭和史』(展望社 二〇〇二・七)の「資料・戦後ベストセラー各年度10」参照。また、人気作家ばかりが特集される「別冊新評」の特集が遠藤で組まれたのもこの年である。
- 二二 当然、「純」なるものの一部として研究で語られるようになった『おバカさん』なども「俗」小説として扱うことを断っておく。また、エッセイに関しては、小説作品との区別自体困難であるのに加え、研究によって、また発表媒体によって「純」「俗」と明確に区別できるものでもないため、本論では考察から外すことにした(つまりエッセイというジャンル自体の研究が進んでいないためという意味でもある)。詳細は本節にて後述する。
- 二三 「小説中央公論」にも同様のゆらぎがある。一九六〇年の『男と猿と』(臨時増刊号)、『船を見に行こう』(一月号)は、以降、「純」短篇集に収録され、「全集」にも収録される作品であるが、一九六三年の『終戦記念日』(一〇月号)は、「全集」にも入れられず、「俗」に分類すべき作品となる。
- 二四 資料「武功夜話」を用いて、歴史小説の取材旅行を行った時の日記である。一九九〇年に「文芸春秋」に掲載された『取材日記』は、「全集」で「著作(小説)」と分類された作品で、注二〇で述べたように「純」に分類すべき作品ともいえようが、遠藤自身の日記にしか見えないため、本論では小説という分類から外した。

二五 三浦雅士『青春の終焉』(講談社 二〇〇一・九)。

二六 「全集」の「年譜・著作目録」は編纂者山根一人の仕事ではない。年譜については「著者の自作年譜」、広石廉二編「遠藤周作年譜」(「三田文学」一九九七年冬季号)、笠井秋生・山根道公編「年譜」(『作品論 遠藤周作』)及び著者の自伝的エッセイ等を参照にし、山根の調査等によって補ったとされている。また「著作目録」に關しても、広石廉二編「遠藤周作初出誌・著書目録」(『解説遠藤周作のすべて』遠藤周作文庫別巻一九七六・一二)及び「著書目録—遠藤周作」(『異邦人の立場から』講談社文芸文庫 一九九〇・七)を参照し、山根道公の編集によって作成したとされている。つまり「全集」所収作品の取捨選択は遠藤研究の歴史の集大成であるともいえよう。

二七 本論では前章第二節で述べたとおり、「過渡期」を一九五〇年代後半から、おおよそ二〇年の範囲で見ている。

二八 『へちまくん』の引用は角川文庫版(一九六三・八)を用いる。

二九 『灯のうるむ頃』の引用は『遠藤周作文庫』版(一九七四・七)を用いる。

三〇 一九七〇年の短篇『娘はどこに』では、テレビ番組の作り手側を登場人物として、描いている。遠藤「俗」小説において、実名で登場する以外の芸能関係者が、嘘で塗り固められたネガティブな存在として描かれるという特徴も注目すべき問題であろう。

三一 『金と銀』の引用は『遠藤周作文庫』版(一九七四・八)を用いる。

三二 また、短篇『口笛をふく男』(一九七二)の背景にはよど号ハイジャック事件がある。同様の例としてはいえないが、一九六三年の『一・二・三』は、東南アジアにまだ残る日本兵を捜しにゆく作品なのだが、これは一九七二年の横井庄一元軍曹の帰国、一九七四年の小野田寛郎元少尉の帰国という後の出来事を予測した作品といえる。また、逆に一九六三年当時にこうした日本兵の存在が噂されていた事実を『一・二・三』から窺い知ることが出来る。

三三 『さらば、夏の光よ』の引用は講談社文庫版(一九八二・七)を用いる。

三四 『あべこべ人間』の引用は集英社文庫版(一九八五・三)を用いる。

三五 他にも、同時代の状況を背景におく作品例は限りなくあげられ、例えば、『快男児・怪男児』、『悲しみの歌』では「ボン引き」が、『父親』では男と肩を並べて働く女性の増加を描き、英国サッチャー首相に喩えている。短篇作品でも『ナザレの海』では「国際結婚」の問題が、『尺八の音』では「妊娠中絶」の問題が、『嘘』では「芸能週刊誌」のペンフレンドを求め合う「読者サロン」に思わず手紙を書いてしまう初老の男が描かれている。

三六 前注二参照。

三七 遠藤作品の映画化に關しては、主に「goo 映画」(<http://movie.goo.ne.jp/>) 二〇〇五・五・一四(確認)などで調査した。

三八 一九六六年五月に初演を行った戯曲「黄金の国」、一九六九年九月に初演を行った戯曲「薔薇の館」、一九七二年一〇月に初演を行った「メナム河の日本人」が芥川演出の仕事である。

三九 遠藤のテレビドラマに關しては、主に「テレビドラマデータベース」(<http://www.tvdrama-db.com/>) 二〇〇五・五・一四(確認)などで調査した。

四〇 『父親』が原作である。

四一 『王の挽歌』が原作である。

四二 遠藤作品が原作のテレビドラマにはMBSで放映された「二盃綺言」もあるが、現段階の調査では何年の作品かも不明のため、今回の資料からは外すことにした。また、遠藤没後の原作のテレビドラマ化が二〇〇四年の「大友宗麟—心の王国を求めて」のみであることは注目すべきであろう。遠藤が自身の活動にテレビを利用していったことを思わせるひとつの事例である。

四三 一九九九年の二月二六日にはTBSで、「夫の宿題 絶対に治してみせる」という遠藤周作の生涯をおったドラマが放映され、遠藤周作役を竹中直人が演じている。

四四 尾崎秀樹『大衆文学論』(勁草書房 一九六〇・六)。引用は二〇〇一年五月の講談社文芸文庫版。

四五 「法王庁からもらった文士勲章」(『週刊文春』一九七〇・一一)など。

四六 「陛下が招いた文壇一のホラ吹き男」(『週刊文春』一九七三・六)。

四七 『どっこいショ』の引用は『遠藤周作文庫』版(一九七四・八)を用いる。

四八 「戸田京子の手紙」の章でも、第一の手紙と第二の手紙の間に「私」＝「周作先生」が登場し、物語をつな

ぐ役割を果たしている。また、その場面でテレビのホームドラマを女中が見ており、「倍賞美津子」の名前が登場している。

四九 『大変だア』の引用は『遠藤周作文庫』版(一九七五・四)を用いる。

五〇 『黒ん坊』の引用は『遠藤周作文庫』版(一九七五・二)を用いる。

五一 遠藤周作「ロビンヌ夫人」(『毎日新聞』夕刊 一九五六・二・二)。

五二 『小説身上相談』の引用は文春文庫版(一九七八・四)を用いる。

五三 小説に取り込まれる同時代情報には、遠藤だけではなく、遠藤の盟友である「第三の新人」も含まれていたことを付け加えておこう。例えば『大変だア』には、女装する男性、男装する女性などの調査を依頼された泉が頼る存在として「東京のそういう裏町に通じている権威者」として「吉行淳之介」が、また、「ある新聞に身の上相談をしている作家夫婦」として「三浦朱門、曾野綾子」が登場している。彼らもまた、読者との共通コードのひとつとして登場しているといえると同時に、前章第三節で見たように、それぞれのエッセイにお互いのことを書く、また同じ座談会に参加するなどして、新たな意味での「文壇」を形成してゆく「第三の新人」の特徴を顕著に示した例ともいえるだろう。また、『大変だア』には「開高健」と「オオエ・ケンザブロ」も登場するが、インテリの大学生加藤が好むものとして、あまり好意的には描かれない。

五四 遠藤周作「笑いの文学よ、起れ」(『東京新聞』一九六五・九・一六、一七)。

五五 『真昼の悪魔』の引用は新潮文庫版(一九八四・一二)を用いる。

五六 『女の一生』の引用は新潮文庫版(一九八六・三)を用いる。



### 第三章 遠藤周作作品の「純」と「俗」

遠藤には「俗」小説といえる、研究から無視されてきた作品が短篇小説一二四作品、長篇小説四一作品と多数存在した。研究が無視してきた要因としては、「純」なるものとしての文学という幻想——もしくは近代文学の本質といってもよいだろうが——が、いまだ働いていることがあったと考えられる。

だが、遠藤が作家として活動した時代は、小説というジャンルが他の娯楽メディアと並置される形で受取手に享受されるようになっていった時代でもある。遠藤は、その時代の要請に応える形で自らの作品と自らを、その渦中に投じた作家の一人なのである。「俗」小説は、同時代の情報が多く取り込まれ、読者との距離を短縮する作品群と言えた。そして、その情報にはスター遠藤周作も含まれ、作中に作家自身が多く顔を出している。

本章は、そうした遠藤の「俗」小説を、「純」小説作品と比較考察するものである。第二章の考察が、同時代、社会から遠藤と彼の「俗」小説の位置を論じるものであったとするならば、本章の考察は「俗」小説が、遠藤周作の活動全体のなかでどう位置付けられるかを論じるものといってもよいだろう。これまでの「純」小説の考察を中心とした遠藤作家論に、「俗」小説を含めることで、遠藤周作像の刷新をはかりたい。

遠藤周作作品の「純」と「俗」の関係を、本章では三つの視点で考察したいと考えている。遠藤作品における家族として、家族というテーマを先に置いて論じるもの、「純」小説と「俗」小説、それぞれの語り手の特徴を明らかにするもの、そして、「純」にも「俗」にも描かれる人物、舞台を見ることによって、遠藤が「純」と「俗」の仕事を並行して行った意味を明らかにするものという三つの視点である。三種の異なる方法で、遠藤の「俗」の側面を含めた遠藤周作論を書く、といってもよいだろう。

第一章で見たように「第三の新人」は「実験の場としての家庭」（佐々木基一）、「母子密着」・「母性崩壊」（江藤淳などの言葉で論じられる作家群であった。だが、遠藤に関していえば、そうした視点での考察が驚くほど少ない。確かに「第三の新人」という規定は、論者それぞれに委ねられたものであって、それだけの括りで例外とされる作家が生じるものであった。そう考えるならば、遠藤周作は「第三の新人」と呼ばれながら、家族の問題を描かない作家であるのかもしれない。だが、はたして本当にそうだろうか。

江藤の『成熟と喪失』は、遠藤作品の家族をめぐる言説を方向づけた書物であるといつてよいだろう。

ここで遠藤氏が「妻」と「母」とを重ねあわせていることはいままでもない。「勝呂の両親は憎みあつて離婚したが、彼はこの肥った体をもち、疲れた顔をした妻と一生、生活するだろう」というのは、主人公が「妻」のなかに「母」の影を見ているからにほかならない。しかし作者は、同時に「この妻の疲れた顔が……時として『あの男』の顔と重なる」という。「あの男」とはもちろんイエスのことである。

（講談社文芸文庫 一五八頁）

この箇所は『私のもの』（「群像」一九六三・八）を論じたものであるが、江藤は、さらにこれを進めて『沈黙』に言及する。『沈黙』にあるのは宗教的課題ではなく、「踏絵」をシンボルに使い、「父」なる神の教会を「母」の文化に売り渡してしまふ「非キリスト教的な行為」と定義づける。つまり、江藤は遠藤作品に見られるイエスの母性化の問題を論じている。イエスをキリスト教的に様々なドグマを用いて提示せず、作家遠藤周作に近い観念、「母」として理解し、描く傾向を江藤は看破しているのである<sup>1)</sup>。この江藤の論に対する、「キリスト教作家」というカテゴリーによる所の多い、作家遠藤周作、そして研究の反応は如何なるものだったであろう。少なからずの反論が提示されたと予測されるが、結果はその逆であった。遠藤は一九六七年の「文芸」（二月号）の対談でも、「それは確かに事実だ」として、「俺の母親に対する感覚、父親に対する嫌悪、しかしこれをプライベートな問題にしないで、一般的な宗教感覚にすると、日本の宗教は母性の宗教」であり、「父の宗教ではなく母親的な宗教でないと日本人の宗教心に訴えないということがまずいえるんじゃないか」と発言している。また、「犯された」、「無意識」を看破されたなどの感想があり、極めて好意的に、江藤の論を肯定していることがわかる<sup>2)</sup>。同様に研究も、上総英郎が『侍』を論じる中で、『母なるもの』以来、「キリスト教を母性的宗教としてのみ見る視点が固定観念化して行くことへの、細やかな是正」という作家の意図が見えるとし、江藤が提示し、遠藤が肯定した主題の流れを認めている<sup>3)</sup>。武田友寿も同様に「父なるものから母なるもの」への移行を遠藤周作作品に見出してゆく<sup>4)</sup>。

研究は現在、遠藤周作が幾つかの主題で作品を描いていたことを周知のものとし、その主題を読み解くというところがその主なる役割と信じられている感があるが、この江藤の論との関わりで浮かび上がってきた

たものは、その主流をなすものである。「母性宗教としてのキリスト教の問題」、「弱者の位置付けの問題」といわれるものである。この「主題」を提示した作品に『母なるもの』シリーズはあるだろうし、『死海のほとり』、『侍』などで提示された「同伴者イエス」の主題があるとされている<sup>5)</sup>。

江藤の「キリスト教作家」としての遠藤周作に対する異議申し立ても取り込んで、この遠藤作品から「母性」、「母」に対する意識を読みとる傾向は強まってゆくのである。作家、研究はその「母」に対する意識を、作家論的事象や、「西洋」と「東洋(日本)」の関係といった方向に向かわせ、既存のキリスト教と異なる独自のキリスト教、「遠藤教」的なものの発掘を行うものが多くなってゆく。

つまり、遠藤作品に描かれる家族は、遠藤の「母」に対する意識、そしてその「宗教感覚」として日本人には「母性の宗教」が合っているといった作家が提示した主題という問題系へと還元されているのである。では、遠藤は本当にこの形でしょうか、家族の問題を描かなかったのだろうか。結論からいえば、それは間違っているといわざるを得ない。おそらくその背景には、遠藤の「純」長篇小説にそれがほとんど見られなかったことが大きく影響している。つまり「俗」小説を無視する傾向が、そのひとつの要因と考えられるのである。遠藤の「俗」小説には様々な家族像が描かれている。その数は、今まで論じられてきた作品を凌ぐ数存在している。

そこで本節では、無視されてきた「俗」小説を含めて考察し、遠藤の描いた家族について論じてゆく。

## 二

『白い風船』は一九六九年元日の「朝日新聞」の「第三部」に掲載された作品である。吉行淳之介ら他作家陣が「第四部」に読み切り作品を執筆しているのは異なり、子供向けの企画に掲載されている<sup>6)</sup>。以後単行本には収録されず、「全集」にも所収されていない。「俗」に分類された小説なのである。

作家の年譜と重ね合わせると、一九六六年の『沈黙』以後精力的に作品を発表していた時期の作品ということができる。この年には後に新潮社刊の短篇集『母なるもの』(一九七一・五)に収められる『母なるもの』(「新潮」一九六九・一)などの短篇作品が多数、発表されている。それらと比べると四百字詰原稿用紙一〇枚程度のこの小品は、見劣りする作品と言えるだろう。だが、驚いたことに、『白い風船』は遠藤作品の家族像が凝縮された形で存在している作品でもあるのである。

まず、この作品のひとつの特徴として、現代、すなわち、同時代の風俗状況を踏まえて、その中で生きている子どもを描こうとしたことがあげられる。

学校で友達がよく見ている番組は大体、同じだ。プロ野球にタイムトンネルのようなSFもの。女の子はグループ・サウンズにコント55号が評判がいい。

他にも「忍者ブーム」、「インベーダー」などの言葉も作品中に書き込まれている。これらの用語は、発表の一九六九年前後の流行とリンクしたものであり、現代の子どもを主人公に書かれた作品といえるだろう。前章で考察したとおり、「俗」小説の特徴である、作品と同時代の情報を取り込みつつ描かれた作品ともいえよう。主人公の子ども、凡太の生きる時代は紛れもなく現代(一九六九年)なのである。

また、冒頭部分において、「おじさんにも君たちと同じぐらいの一人息子がいる。名前をそのまま、ここ  
で使いたいのだが、使われるのは嫌だと当人が言うから凡太ということにしておこう」とこの作品の語り  
手は自己紹介を行っている。この引用で理解できるように、『白い風船』は父親である「おじさん」が自  
分の息子である凡太を三人称で語る小説である。遠藤の息子である龍之介が一九六九年に一三歳というこ  
とから、実際に自分の息子が小学校を卒業する年に、語り手「おじさん」と限りなくイコールに近い作  
家が、凡太に限りなくイコールであろう龍之介に対し、その感慨を描く小説のようにも見える。作家の経  
験に即した作品と推測できるのである。

だが、「おじさん」であるところの語り手は、小学校二年生、四年生、六年生と成長してゆく凡太に寄り  
添うなかで、全く別の存在に形を変え始めてしまう。

凡太の父親は真実を息子に教えるべきか否かを迷ったが結局、黙っていることにした。彼自身も子供  
の時、大人には決して見えないものを見たことが幾度もあった。

これからは、凡太の父親「おじさん」であったはずの語り手が、自身のことである「凡太の父親」を客観  
的に語っているように見える。ここではすでに「おじさん」語り手ではなく、「おじさん」を他人として  
語れる存在に作品の語りが任されているといつてよい。つまり、『白い風船』の語り手は、主人公を客観的  
に見られるはずのもう一人の登場人物「父親」から、凡太の内面すら知る主人公に寄り添う存在に変化す  
るのである。

この変化から何がいえるだろうか。まず、モデルであったはずの父親であり作家である遠藤周作と息子  
龍之介という設定が消えると考えられる。凡太＝龍之介であるのなら父親、作家である語り手には、理  
解できない点も含めての客観性があるはずである。だが、凡太を語る語り手は父親の視点ではない、限り  
なく主観に近い半主観ともいべき態度で語っている。凡太＝龍之介、「おじさん」(父親＝遠藤)語り  
手から、凡太とその内面を知る語り手、そしてその語り手は作家とイコールである可能性をもっている、  
という関係項、すなわち遠藤＝凡太＝語り手の関係項への変化といえるのである。

この語り手に寄り添われ、凡太は、「テレビに出てくる忍者そのままの格好」の人物を見、「くらげの  
ような形をした円盤がまいおり」るのを見る。だが、最後に小学校の卒業を迎える凡太は次のような感慨  
を抱く。

しかし冬の夕方、真赤にもえる山を見ながら凡太はむかしの自分はふしぎだったなあとつくづく思う。

大人になるということは、ふしぎなことをもう見られなくなることなのかと考える。

「忍者」、「円盤」と、前述したような同時代的な流行を背景に凡太の経験はあるのだが、中学校を目前  
にした凡太は「むかしの自分はふしぎだった」と思うに至る。これはある意味普遍的な、子どもに対する  
定義がそこにあることが理解できる。つまり、子どもには大人には見えないものが見え、大人には行えな  
い体験が行える、というものである。この特徴で子どもを描けば、凡太が一九六九年に子どもである必要  
性はほとんどなくなる。冒頭で語りを担っていた「おじさん」の過去としての子ども時代を描いた作品と  
しても成立し得るだろう。すると、「おじさん」のモデルとして登場していた遠藤周作の過去としての子  
どもの物語と、この『白い風船』を見ることも可能なのである。

以上、『白い風船』には、自分の息子という自己でない存在、他者を語る設定が消え、子どもだった頃はこうだったという語り手(過去・回想に任されるといった語り手の変化が起こる、不自然な失敗作だった。だが、それから語り手が寄り添い、主観に近づけてしまった子ども、すなわち「過去としての子ども」と、その反対に設定から消失してしまふ、語り手とは別人であるところの子ども、すなわち「他者としての子ども」という二種類の子どもの存在が浮かび上がったともいえる。父と呼べる存在の消失の物語ということもできるだろう。この「過去」が主流であり、「他者」は除かれる特徴は、家族を描いた作品全般を見るひとつの指針となる。

三

むかし、満洲の大連という街に日本人が沢山すんでいました。日本人の建てた病院も役所も小学校もありました。その小学校の三年生にカラスという綽名の少年がいました。(「全集」七卷 九三頁)

その時、彼は小学生で満鉄の社員の父親の仕事で大連に住んでいた。両親は彼のために黒いむく毛に覆われた満洲犬を一匹、飼ってくれた。(「全集」八卷 一五〇頁)

この河を時折ふりかえる時、どうしても、僕が洗礼を受けさせられたあの阪神の小さな教会が心に浮ぶ。今でもそのままに残っている小さな小さなカトリック教会。贖ゴシックの尖塔と金色の十字架と夾竹桃の樹のある庭。あれは、貴方も御存知のように僕の母がその烈しい性格のため父と別れて僕をつれて満洲大連から帰国し、彼女の姉をたよって阪神に住んだ頃です。(「全集」七卷 三二五頁)

ここで引用したのは、三つの「純」に属する短篇、『童話』(「群像」一九六三・二)、『犀鳥』(「文藝春秋」一九七三・二)、『影法師』(「新潮」一九六八・二)である。「満洲の大連」、「満洲犬」、両親の離婚、帰国後の「阪神」での生活、幼児洗礼などといった言葉は、遠藤「純」小説に頻繁に登場するものである。例えば、『雑種の犬』(「群像」一九六六・一〇)にも「息子と同じ年齢の頃、彼は大連に住んでいた」という設定があり、主人公の子ども時代「父親と母親が憎み合い傷つけあった毎日」、両親離婚の設定がある。

これらの設定は、遠藤の年譜にある子ども時代の事象と符合するものである。一九二六年、三歳の時、遠藤は父親の転勤に従い満洲、大連に移っている。また、九歳の頃から父母が不和になり、愛犬のクロにその孤独を打ち明けるようになる。十歳になった時、父母は離婚、母に連れられて兄とともに帰国、神戸に住む。この時期熱心なカトリック信者であった伯母の影響でカトリック教会に通い、後に洗礼を受けている。

年譜的な事象を羅列したが、このように遠藤は子どもを描く時、自身の経験を、つまり、戦中に子ども時代を過ごしたことを題材にしていることが理解できるだろう。確かに虚構はふんだんに織り込まれている。例えば、『夏的光』(「新潮」一九五八・八)では、時代設定が「太平洋戦争がはじまって二年目の年だった」とあるが、遠藤は一九三三年に帰国しているし、また、先に引用した『童話』で父親は満鉄の社員

となつてゐるが、実際は銀行員であるなど、である。だが、遠藤の個人的な体験から得た設定が主人公時代、舞台の設定となつてゐることに異論を挟む余地はないだろう。こうした作家自身の体験を小説世界に還元する小説は、特に一人称で語られる場合、当然作家と語り手がイコールに近い関係に見えるがちな。だが、三人称で語られる作品においても、その傾向は弱まらない。主人公である子どもを三人称で語る語り手は、その内面にまで深く言及できる存在なのである。「父親の嘘を感じ」とれていたと語る『母なるもの』の一人称「私」と同様に、三人称で語られる『童話』のカラスは父親のつく嘘を「もつと悲しく、もつとみじめ」であると「感じ」ている。

つまり、子どもを描く場合、「過去としての子ども」が主人公として登場するという特徴が「純」小説にはある。「過去としての子ども」は作家の過去であると同時に、一人称の語り手、そして主人公を客観的に語る三人称の語り手にとつても過去なのである。それは、物語られる起点が大人である主人公、現在であり、回想体で語られる作品がほとんどであることから理解できる。ここでは、ほぼ語り手＝作家＝主人公の構造が成立しているといえよう。

そして、端的にいつて「過去としての子ども」には、ほぼ共通して「救い」の暗示、もしくは現在大人になつた自分には理解できるようになつた「救い」が与えられることになる。例えば『夏的光』には、無意識的に中国人が犠牲になつてゐることを理解し、暗い思いを抱いてゐる子どもの背後に主人公の妹が歌う「讚美歌」が何度もリフレインされるといふ形でそれが示されている。

だが、こうした「救い」の中で、様々な作品で何度もその象徴として登場するのが、遠藤が満州時代に実際に飼つてゐた「犬」だといえよう。「犬」は『私のもの』(「群像」一九六三・八)で始めて「過去としての子ども」の前にあらわれ、以降、ともに存在するようになる。

学校がすむと彼はまたクウをつれて家に戻る。ランドセルをそつと玄関に放りこんで、母親にみつからぬように外に出ていく。みつかれば宿題をやれと言われるからだつた。(中略)彼が遊んでゐる間、クウは木の下で顔を前足にのせたまま、母親のようにじつと彼を見まもつてゐた。

(「全集」第七巻 二五六頁)

この引用は『雑種の犬』(「群像」一九六六・一〇)からだが、「犬」＝クウに対して「母親のように」という表現が使われ、単なる「犬」のイメージを越えたものが付与されているといえるだろう。また、『犀鳥』には「犬と話した時もあったんだ」という告白がある。『影法師』にも「あまり人には言えぬ少年の孤独をわかつてくれるような気がしたのはこの雑種の犬だけでした」とある。『私のもの』以降顕著に、「過去としての子ども」には、孤独をともに苦しんでくれる存在、つまり、同伴者としての動物が付与されている。

「犬」の存在について遠藤はエッセイにおいて「私の小説のなかには「犬」や「鳥」がよく出てくる。そしてその犬や鳥の眼は私にとっていわば基督の眼のイメージなのであり―それがやがて『沈黙』のなかの踏絵の基督の眼にまで成長していったのであるが、多くの読者はこの犬の眼、鳥の眼を本当に犬の眼、鳥の眼としてしか考えてくれない」と述べている。『犬』(動物)の眼には「基督の眼」のイメージが付与されているというのだ。一九六一年の七月の『男と猿と』(「小説中央公論 臨時増刊号」)から始まる動

物を同伴者とする作品群の特徴がこの「過去としての子ども」を描く作品にもあるといえるだろう。いかえるならば、「犬」は「過去としての子ども」を見守る「基督の眼」、同伴者なのである。

それは作家自身の実体験(クロ)から来るものもあつただろう。「救い」が子どもに与えられ、大人になつた子ども自身が回想で振り返りそれに気づいてゆくのである。

対して、もうひとつの子ども像、「他者としての子ども」を見ていこう。遠藤の「純」小説においては、「他者としての子ども」はほとんど目立たず、作品の後景に消えていきそうな存在である。例えば、『パロディ』(「群像」一九五七・一〇)では、「自分ももう父親なのだ、とぼくは心の中で言いきかせようとした。だが君の膝の上で手を握りしめながら眠っている小さな肉塊がぼくにはよくわからなかった」と父は自分の子どもに対して「よくわからなかった」と感慨を抱く。また『船を見に行こう』(「小説中央公論」一九六〇・一一)には自分の子供が産まれた時の感慨を「眼をしばたいて途方にくれた」と表現している。二。この初めて父親になった男の、子どもへの感覚は、以後の「純」小説でも変わることなく、強調され語られている。

そして、遠藤自身に「他者としての子ども」、息子が生まれた年(一九五六年)前後のエッセイ(『遠藤周作による遠藤周作』青銅社 一九八〇・一〇)を見ると、興味深い特徴が浮かび上がる。

私と妻との反応は全くちがっていた。私は尻ごみをした。尻ごみをして一、二歩、うしろにさがった。

私はこわかったのである。薄気味わるかったのである。自分の息子が存在するという奇妙な感じをどう処理してよいかわからぬし、父親になったという事実も信じられなかった。(九八頁)

自分の子どもに対して、「小さな肉塊」、「こわかった」、「薄気味悪かった」と遠藤は表現しているのである。この感慨からは、遠藤の眼前に「他者」として、自らの子どもがあらわれたことがわかる。そして成長した子どもは、さらに父にとって不可解な存在へと変貌してゆく。

雨がやつとやむ。子どもをつれて勝呂は水溜りの多い丘陵の路をおり、(中略)まだ空は古綿のように雲がかさなりあっているが、その僅かな切れ目から微かな陽が、路の水溜りを光らせている。

「それはドクダミだよ。手がくさくなるぞ」

勝呂は叢の中にしゃがんで白っぽい花をちぎっている子どもを叱る。

「早く、こいよ。おいて行け」

「この雑木林なの」

「なにが」

「さつき話をしてくれたら」

と息子はその雑木林に小石を投げつける。(「全集」第七巻 一五一から一五二頁)

『私のもの』は、勝呂というほぼ遠藤と同じ過去を持つ中年の男の、信仰への思いを描いた作品であり、この引用の直前には「あなたを一生、棄てはせん」と自分で選んだのではない「妻」(母)と相似形にある「哀しい眼をした」イエスへの思いとして信仰を取り戻している。雨がやみ、雲の「僅かな切れ目から陽が、路の水溜りを光らせている」と恩寵の表現が勝呂の背後に描かれることから、この作品のクライマックスに勝呂の信仰告白がおかれ、肯定されていることが理解できよう。だが、勝呂の息子は、その「救

い」の場所に向かって「小石を投げつける」、「投石」ともいうべき行為を行う。この息子は物語のクラ イマックスを破壊する存在として描かれている。いいかえるなら、親である勝呂、作家には理解できない、 逆に理解もしてくれない存在と考えられる、「他者としての子ども」なのである。

そしてこの父親としての違和感は、小説の設定が自身の子どもではなくとも、子どもたちの造型に影響 を与えることになる。

笑った時、糸切歯がみえた。人生のことは何も知らない笑いかたでもありひどく淫らな笑いかたでも あった。大人でも子供でもないその笑顔は不気味であった。 (「全集」第八巻 三八〇頁)

この一九八三年の短篇『六十歳の男』を見ても、「不気味」という表現で「他者としての子ども」は描か れている。そして、この引用にある少女から、主人公自身の子どもという設定も消えているのである。二。 小説のタイトル『六十歳の男』からも理解できるように、一九八三年当時、遠藤は六〇歳であり、私小説 的な作風のなかに自身の子どもを子どもとして描くことは不可能ではあるが、この少女に対する「淫ら」 で「不気味」といったイメージからは「過去としての子ども」ではない子ども達、つまり世代の異なる子 ども達は「他者」としてのみ作家の前に存在したとも考えられよう。

そして、その小説作品の中での役割も、決して主人公の位置には着かない存在として「他者としての子 ども」はある。作品内で異化される、アクセント的な登場しかせず、作品の主流にいないことはない。主人 公である一人称の語り手や、主人公に寄り添う三人称の語り手によって、理解できない存在としてのみ作 品の中で活動するのである。その最も顕著なあらわれが『スキヤンダル』(新潮社刊一九八六・三)のミツで あろう。

懸命に働いているミツの頬や顎や頸すじが汗ばみ、上気していることがある。かすかに光ったその若 い汗をみると、勝呂は香りの強い花のそばに寄ったようにかすかに眩暈さえ感じる。その汗ばんだ頬 や頸すじから彼は自分の失ってしまったものを感じる。 (「全集」第四巻 二二七頁)

ミツは主人公勝呂にとつて醜悪な、性的な象徴であり、同時に自己の老いを理解させる存在である。そし て小説を三人称で語る語り手は結局、この「他者としての子ども」ミツの内面葛藤などには触れず、人間 ではなく装置として登場させただけで、遠藤のイメージを投影した勝呂の傍を離れることはないのである。

#### 四

こうした二種の子どもの像は、同時代の情報を取り込むことで描かれた「俗」小説、特に長篇作品におい て、家族の構成を成して我々の前にあらわれる。「俗」小説は、次節で詳細に考察を加えるが、語り手の 特徴を見ても、語り手が第三者である登場人物を客観的に語る構成といった特徴があり、描かれる家族も また、その作品の同時代によく見られたであろう家族といえる。つまり、同時代の情報のひとつとして週 刊誌などで特集される家族と並置される、読者の家族構成、風景に近い家族なのである。

そして、「俗」小説では、父と子どもの世代格差が熾烈なまでに強調されることになる。「読売新聞」 の夕刊に一九六六年の六月から連載された『どっこいシヨ』は、戦中派である父親と、浪人生である息子



とに語り手がそれぞれより添い語られる作品である。その巻末において、同じ東京を歩く父親と息子の思いは対照的に描かれることになる。父親は、変化する東京(霞ヶ関)から、空襲を思い起こす。だが、同時に「それはもはや、奇蹟のように消滅し、新しい活気ある街で蔽われて、二十数年前の地獄絵を知らぬ人たちがここで生活するだろう」と父親は感じ、息子のように「戦争のことなど、思い出しもせぬ世代の時代になるだろう」という。それでも父親は「嘲られても」、「なまなましい思い出」を残した世代、「あの瞬間の最後の証人」と自らを規定し、平静の生活者に戻ってゆく。戦争の傷跡がうずいている世代として父親はあるのだ。対して、父親が自分と同年代に過ごした信濃町を歩く息子は、平和な青春を謳歌している。そして語り手はその息子の様子を次のように描写する。

空は古綿色にくもり、豆のはじけるような音だけが低くたれ込めた雲のなかで聞え、そしてこの通りの両側の家々は死んだように戸をとじていたのだとは知らなかった。廉二が今、味わっているような幸福感のひとつかけらも、親爺たちはあの頃、経験しえなかったのを知らなかった。

(講談社文庫 五九六頁)

現代の東京という場所に世代の異なる父と息子を歩かせることで、両者が抱くそれぞれの感慨を描き、両者の相容れない差を残したままこの『どっこいしょ』は終わるのである。息子の世代は父の世代の気持ち想像することもできない。そして、この引用で興味深いのは語り手の位置である。引用した二つの文を含め、語り手は、息子は「知らなかった」という文章を四回続ける。語り手は息子には理解できない世代「親爺たち」の一人としているように語っていることが理解できよう。

世代格差が、善悪の二項対立にまで発展した作品もある。一九七三年の一月から「日本経済新聞」の夕刊に連載された『口笛をふく時』<sup>三</sup>がそれである。この作品は戦中派のサラリーマンである父と、出世欲の強い青年医師である息子を描く作品であるが、息子の私欲によって、自分の戦中の思い出を父親は破壊されてしまう。

また戦争の時の話か。親爺は何かにつけてあの時代のことをふりかえる。あの時代しか自分の人生はなかつたみたいなのをきく。それが鋭一にとってはいつも不快感をそそるのだ。

(講談社文庫 七五頁)

がらんとしたこのセメントの壁のなかには愛子の遺体を飾る花一つなかった。その静けさに眼をつぶっていると、小津の眼からゆっくりと涙がながれた。それは鋭一たち若い世代には決して理解できぬ涙だった。戦争で親しかった者と愛していた者とを失った世代でなければわからぬ涙だった。

(講談社文庫 三三七頁)

『口笛をふく時』においても、青春期に戦争を経験した父の世代と、戦後生まれた息子の世代の格差が描かれていることがこの引用からも理解できよう。息子は父の世代に「不快感」を抱き、理解することができないのである。さらにこの作品では、息子を「自分の出世や人生」のことだけを考える極端な悪役に設定している。息子は自分の出世のために父親の大事な思い出の女性愛子を、そうとは知らないまでも、新薬投与の実験体として扱い、殺してしまう。父親＝戦中派＝弱者、息子＝個人主義の世代＝強者という

構図で家族が描かれているといってもよいだろう。時代は息子の行為を「勝利」として受け入れてゆく。当然、小説の巻末、この家族は崩壊することになる。父親は「息子と自分との間に、越えることのできな溝が横たわっているのを感じ」、息子は家族を「邪魔」と感じ、出ていこうと思っている<sup>一四</sup>。

こうした父と息子の世代格差の背景には、単純に遠藤の世代観があるということが出来る。「過去としての子ども」の現在は「俗」小説の父親なのであり、遠藤と同じく、戦中派として戦後を生きる存在なのである。『どっこいしょ』にあった三人称で語る語り手が父親に近い存在であることや、『口笛をぶく時』に息子の世代を悪役として描くことなどもそれと関係があるだろう。また、『松葉杖の男』（『文学界』一九五八・一〇）、『地なり』（『中央公論』一九五八・一〇）、『あまりに碧い空』（『新潮』一九五九・一一）、『従軍司祭』（『世界』一九六四・九）、『幼なじみたち』（『野生時代』一九七七・五）などの「純」作品には戦中派としての遠藤の意識が強く表出している。『あまりに碧い空』の杉は、戦争のことをもう無かったように考える戦後を「嫌いだよ」といい、戦後の自分が「みんなが死んだにもかかわらず自分だけが晴れあがった碧空のようだ」と語っている。戦後を「余生」と感じ、その中で平和な家庭を築くことに死んだ戦友と比較して、矛盾を抱えている作家の世代認識が遠藤の二種の子供像の背後にはあるとひとまずはいえよう。

だが、ここでは、同時代的に、そこに存在していた家族像と、その変遷を見ることで考察を広げていきたい。一九六〇年代前後に家庭をつくった世代、これがひとつのキーワードとなる。「俗」小説に描かれた父親、また遠藤周作自身がそれであり、描かれた子どもたちもその世代の過去像を「過去としての子ども」、また、その世代の息子／娘を「他者としての子ども」といえる。そして、この時代に生まれた「他者としての子ども」たちは、成長後も特徴が変化しない。極言するならば、世代的に一九五〇年代後半以降の子ども（遠藤に息子ができた時期としてもよい）は、遠藤作品において「他者」となるのである。

死亡率の低下と、離婚率の低下のため、夫婦は一生続く関係であるという考えが現実味を持ち、子供の死亡率の低下から、子供の数の制限という発想が生まれた。一生をともしることになった夫婦と、かけがえない存在となった子供たちとは強固な関係を持つ。「多産多死」から進んだ「多産少死」という過渡期の世代が、「少産少死」の世代を産むのである<sup>一五</sup>。こうした変化があらわれたのが一九五〇年代の半ばから一九七〇年代の半ばまでの二〇年間である。この期間内に遠藤周作が家族を築いたことは確認しておくべきだろう。

教育の均等化が起こったのもこの時期であるし、職業構造においてもサラリーマン化が進み、いわゆる家族の社会階層間の差が縮小するという平等化、均等化が起こったともいえる。家族に関する数的調査の結果を見ても、家族規模がこの二〇年間に五人から三・五人へと一・五人減少しているし、核家族の比率も同じ二〇年間に六二％から七四％へと増加している。小家族化と核家族化、その両面での変化がこの期間に同時に生じていることがわかる<sup>一六</sup>。

落合恵美子はこうした状況を「家族の戦後体制」と論じた<sup>一七</sup>。右に述べた状況とともに落合は、高度経済成長期には、所得水準の向上により、専業主婦が増加し、M字型就業パターン<sup>一八</sup>の定着があった家族が最も安定した時期だと述べている。同時に落合はこの「家族の戦後体制」の親の世代のもうひとつの特徴と

して、「核家族化はしていたけれども大家族を夢見る世代」と述べる。「多産多死」または「多産少死」の状況下にあったこの世代は、兄弟の数が多く、「兄弟ネットワーク」が確立している上に、自分の経験した家族像は大家族であったため、それに憧れるというのである。つまり、遠藤作品の「過去としての子ども」を回想する世代、いいかえれば、この時期に家庭を作った世代の作中人物は、「家族の戦後体制」期に位置している。

確かに遠藤作品に描かれる家族像には、今まで述べたこの時期の家族像との差異もある。作家の実体験を反映している「過去としての子ども」を描いた「純」小説群の家族は「家族の戦後体制」の親となる世代が育つたとされる家族像とは異なるものである。遠藤の家族構成は、離婚した両親と兄一人という小家族であった。だが、逆に極言すれば、そうした家族の崩壊的環境に育ち、家族を築いた作家自身、分身である作中人物達が築く家族に「夢見る」部分が多くあったのではないか。作中人物も家族に「夢見る」人々である。遠藤がその生涯で、両親との関係を語ることや、また、一連の夫婦の様子を描く作品の中で主人公が抱く「夫婦とは一体なんだろう。赤の他人とはどうちがうんだろう」<sup>18</sup>といった妻に対する違和感、そして先にあげた自分の子どもに対する違和感の表出は、家族に執着している、「夢見」ている証拠といえよう。家族に「夢見る」特徴がこの世代の第一の特徴としてあげられるのだ。

また、一九六三年の「俗」長篇小説『灯のうるむ頃』には、先に見た「俗」小説のように世代格差を描きつつも巻末において、「傷ついている息子のために」馴れない慰めの言葉をかけようとする父親が描かれるのだが、そこで三人称の語り手は息子の内面を「しかし、龍馬には父親の心がよくわかっていた」と語り、話さなくても心が通じている家族を描いている。『灯のうるむ頃』もまた家族に「夢見」ている遠藤の姿を想像できる例といえよう<sup>19</sup>。

遠藤作品に描かれた「過去としての子ども」の世代が成長して家族を築いたのは間違いなくこの「家族の戦後体制」期であった。それは「他者としての子ども」の親の位置に「家族の戦後体制」世代があるともいえよう。では「他者」としてしか描かれなかった世代にはどのような特徴があるのだろうか。落合は以下のように述べている<sup>20</sup>。

第一の人口転換により出現したのが、すべての人が家族に属し家族が社会の基礎単位であったシステム、その時代はいわば「家族の時代」であったとすると、「家族の戦後体制」——引用者注、第二の人口転換（出生率の低下、離婚率の上昇、婚外出生率の上昇などから起こる——引用者注）は、一体どのような時代を開いたと言えはよいのだろうか。すべての人が属する社会単位などもはやないのだとすると、個人以外に社会の基礎単位となりうるものはない。かつてフィリップ・アリエスは、近代は個人主義の時代であったという考えを批判して「勝利したのは個人主義ではなく家族」であったと述べた。しかしアリエス(Aries, 1977)が見出した家族の勝利が過去のものとなった現在、いよいよ「個人の時代」が始まりつつあるのではなからうか。

「制度から集団への変化」をなした、「家族の戦後体制」の終焉から、「集団から個人への変化」が起こりつつあるというのである。家の内部においても個を尊重するという雰囲気が高まっている。そして、この変動を担っているのが「他者としての子ども」、つまり、遠藤作品で、主人公の子どもとして登場した

世代なのである。その親の世代との感覚の差が顕著であることが理解できるだろう。「個人の時代」の担い手としての「他者としての子ども」の世代である。

この「他者としての子ども」世代は、子どもの時期から「集団」の社会から異化される存在でもあった。野本三吉は「一九六〇年代というのは、日本の政治の上でも大きな転換点であったが、あらゆる面で戦後史の質的な転換を予感させる時代であり、人間観、子ども観を問い直す作業が行われた時期であると考えられている」と述べている<sup>三〇</sup>。そして、「現代の子」<sup>三一</sup>、「ゲルのような子ども」<sup>三二</sup>と評されたのもこの世代の子ども達であった。

一九六〇年代の時代状況と以降のその拡大のなかに、遠藤周作と遠藤の描く家族像はある。「大家族を夢見る」、「過去としての子ども」が親になった世代と「個を尊重する」世代、「他者としての子ども」世代との格差が遠藤作品から読み解くことができるのである。

## 五

遠藤周作作品を家族という観点で見ること、そこに浮かびあがってきたのは、二種類の子どもの像であった。まず、作家の過去の実体験に基づいて造型された作家〓語り手〓主人公といえる「過去としての子ども」である。この子どもは作品の主な部分を担い、「動物」(犬)などの同伴者が傍らに描かれる、救われる存在である。そして、今ひとつ、「他者としての子ども」も描かれている。これは「過去としての子ども」の世代が親になり生まれた子どもであり、以後、その世代が年をとり親として描かれなくとも、これ以後の子どもはこの特徴を持つ。つまり、語り手、また「過去としての子ども」の成長した姿で彼らの親(の世代)である主人公には理解できない存在、「他者」という特徴である。また、この二種の子どもの造型、そして「過去としての子供」を担う主人公、語り手、また作家から「他者としての子ども」が異化される状況は、「俗」小説においては父と子の世代格差として描かれていた。

そして、そうした遠藤作品における家族像は、同時代の家族状況、子ども観に相似を見ることができた。遠藤が自ら家庭を築き、その様子を描いた時代は「家族の戦後体制」ともいべき安定した状況であり、その子どもたちは、安定を崩す個人を求める世代だったのである。戦中派を自認する作家遠藤周作は、同時代を取り込むかたちで描かれた「俗」小説の家族に、そして特に父親に自らを荷担させることで、その世代としての心情を強く作品に押し出していた。

最後に、二種の子供像は「最後の」や「集大成」などの言葉で形容される作品、『深い河』(講談社刊 一九九三・六)に、より一層特徴を際立たせて流れ着いている様を明らかにしようと思う。『深い河』は、五人の主要登場人物たちがそれぞれの生活で問題を抱え、インドに辿り着くという内容の作品である。まず、その人物達の来歴を描く部分、(特に「の場合」の章)に二種の子供像はあらわれている。

「沼田の場合」は、主人公沼田の成長にそって物語が進む、短篇小説の体裁を取った章である。沼田の幼年期からそれは始まる。「幼少時代を沼田は、当時、日本が植民地化していた満州の大連で送った」以下の部分である。この後の、詳細な満州の描写、「日本には滅多にない煉瓦づくりの建物や住宅が並び、広場

を中心に放射線状に道路がひろがる、「アカシヤやポプラの街路樹」などの描写から、前述してきた他の遠藤作品の満州の状況との連関が理解できるだろう。さらに沼田少年の周りには、子どもの良き理解者としての中国人使用人、「犬」といった他遠藤作品で度重なり用いられてきた設定がちりばめられている。

「沼田の母親はそんな中国人の少年の一人をボーイに雇った」とある。この中国人の少年李は沼田少年に誰よりも優しく、つまりいつでも傍にいた同伴者として接した存在である。だが、支配者である日本人のエゴイズムにより解雇されてしまう。沼田少年は大切な存在との「別離」の意味を彼によって知る。そして、李が沼田少年の味方となり雇い主に「秘密」を作ってまで協力して、飼うことが許されたのが満州犬クロである。

むっくりとだけ待っていた。沼田が友だちと遊んでいる時、アカシヤの樹の下でむっつりとその遊びが終るまで待っていた。沼田の登校、下校の時も、背後をのろのろと従ってきた。

（「全集」第四卷 二二四頁）

まず、この「背後をのろのろ従って」来る「犬」の存在は、李の後を担うものとして、他の「過去としての子ども」を描いた作品を論じる際に述べた子どもを見守る同伴者のイメージということが出来る。だが、同時にこれもまた遠藤の実体験から来ている両親の離婚によって沼田少年が誰にもいえない孤独な思いを抱いている箇所で、ある強調が行われている。

「父さんは母さんと、別々に住むと言っているんだ。ぼく、どうしよう」

（仕方ないですよ）

「父さんと住めば、母さんに悪いし、母さんと住めば、父さんに悪い気がするけど」

（仕方ないですよ。生きるって、そんなもんですよ）

クロはあの頃の彼にとって哀しみの理解者であり、話を聞いてくれるただ一つの生きものであり、彼の同伴者でもあった。

（「全集」第四卷 二二四頁）

つまり、「犬」と会話が出来ることである。動物と会話するといった設定は『犀鳥』などの作品でも見られるものだが、『深い河』では今まで「過去としての子ども」を彩った、種々の設定を総動員して、その上で、子どもと「犬」との会話を描き、沼田少年のその後を童話作家とし、また、闘病の折にも動物との会話をより強調されている。いつも背後にそっと立ってくれる存在としてのみではなく、同伴者のイメージをより具体化するために、この孤独な状況で会話をしてくれる動物を描いているといってもよい。『深い河』『沼田の場合』は、今まで用いてきた設定を多く使うことで、また、今まで用いてきた、子どもを背後から見守る同伴者としての動物像をより具体化させることで、「過去としての子供」作品の集大成としてあるのである。

そして、磯辺のエピソードには「他者としての子ども」像が描かれている。

二人の間には子供ができなかつたので、一度、養女をもらった事がある。結局は、なついてもらえず失敗をした。どちらかと言うと口数の少い磯辺は妻や養女にやさしい言葉をかけたり、自分の気持ち表現するのが苦手だったのだ。（中略彼女から溜息をつかれて、「もっとあの子（養女）に話ができないの」とたびたび咎められたものだ。

（「全集」第四卷 一七二頁）

磯辺には、実の子どもすらいない。もらった「養女」に対しても「自分の気持ち」を表現できず、結局養女を育てきれないで「失敗」とすると描かれている。また、養女が中学生の頃には「理由もなく」、磯辺は嫌われる存在である。完全に理解しあうことができない「他者」として子どもが磯辺の前に存在しているのである。この事実を、この磯辺の子どもが「あの子(養女)」、「養女」としか表象されず、名前が与えられていないことを強調しているともいえる。作中の現在である一九八四年、磯辺は定年間近のサラリーマンと描かれることから、「養女」はまさしく「他者」としての子ども」の世代といえよう。「他者」としての子ども」は家族関係にはあっても血のつながらない、名前も与えられない存在としての役割しか『深い河』では与えられないのである。

そして、この「他者」の世代を『深い河』で背負って登場するのが、カメラマンを志す三條といえよう。彼はまさしく「個人の世代」の人物であり、ツアーという状況下において、他の客に気を回したりしない人物として描かれる。磯辺は三條を「悪い奴ではないが、無神経な若者」と評している。そしてやはり、小説の設定としてイエスを倣う大津を傷つける役目を与えられるのも、この三條なのである<sup>三四</sup>。

では、前章第二節で述べたように、遠藤が啓蒙の手段として小説を用いたと仮定すれば、その対象である読者Ⅱ「現代人」に「少産少死」の世代、「他者」としての子ども」の世代は措定されていないといえるのだろうか。だが、遠藤は、日本人に普遍的な救いを求めた作家でもある。それは第一部で詳細に考察する課題となろう。

一九五七年の「文学界」<sup>二五</sup>で遠藤周作を含めた座談会が行われている。ここで遠藤は、荒正人の「遠藤さんは、小説をお書きに成るとき、評論の注釈として小説を書く」のかという問いに、「小説と評論を平行してやっていくという意味」なのだと答えている。『海と毒薬』連載中のこの会話からは、遠藤の「評論家」意識、つまりメッセージ性を作品に持たせることを重視して小説を書いていた側面が見えてくる。

遠藤周作の作品世界が、何かしらのテーマを明確に提示してゆくことは、遠藤作品の解釈者である研究者の姿勢にもあらわれている。二〇〇〇年の『作品論 遠藤周作』に載せられた槌賀七代の言が、それを象徴的に語っている<sup>二六</sup>。「遠藤文学は作家遠藤周作の明確な作品主題を担って書き続けられた文学世界である」とするものである。そこで槌賀は大きくは三つ、細かくは七つの「作品主題」を例示している。つまり、遠藤作品は読み手である我々に、強く「作品主題」のようなものを意識させるといふ。

個々の作品論においても、この遠藤作品の傾向は語られる。山形和美の『沈黙』論における発言も遠藤作品の構造から、「主題」へと一直線に向かうその特徴を明らかにしている<sup>二七</sup>。山形は「遠藤周作はプロセスを描かない、と言えば言い過ぎになるであろう」と危惧しながらも、『沈黙』におけるテーマに賭けた遠藤の究極的な意図といったものが作品の早い段階ですでに看取できるようになっていることが、少し注意して読めば気づかれるはずである」と論じている。このように遠藤作品は、ある面で作者の明確な主題意識が何よりも先に見えると言われてきた。主題以外の「プロセス」などをその内に統合するともいわれる。

だが、本節では、主題の明示を目的とすることは避けたいと考えている。荒との会話で見えた「評論家」的といった作家の特徴に意味を持たせるためにも、第一に、何故に「遠藤周作の明確な作品主題」という規定は生れるのかという疑問の解明を行うのである。

それには、遠藤研究で多くは論じられてこなかった作品の構造部分、「語り手」から見る必要があるだろう。基本的に本節は、語り手の観点から遠藤作品におけるひとつの見取り図を示したいと考えている。遠藤作品の場合、作品発表前後の言などで、その読みに影響を与える遠藤周作の存在がある。その作者を客観化するためにも語り手を考察する意味があるだろう。つまり、語り手という作品の主体であり、同時に作者の手法でもある主体を見ることで、遠藤作品を相対化するのである。また、本論は、網羅的に遠藤作品の語り手を考察することで、表現主体「遠藤周作」の連続性を明示するひとつの足がかりともなるだろう。

語り手が個々の作品で異なることは当然である。だが、遠藤作品ではその特徴から大きな括りを作ることが可能である。興味深いことに、それは既成の区分「純」と「俗」という遠藤作品の分類にそった括りとなる。

ではまず、「純」に区分される小説について見ていこう。「純」に分類される短篇は二度の文学全集に所収された七〇作品である。そのうち、一人称の語り手に語られた作品は四三作品、三人称で語る語り手に担われた作品は二七作品以下「一人称」、「三人称」と記述)となる。

しかし、この「一人称」、「三人称」はともに、その視点を一人の人物に集約する。つまり、語り手が「僕・私」に担われる「一人称」であつても、作中人物を三人称で語る存在であつても、その語り手が描く世界は、一人の見た世界のみなのである。例えば、「三人称」の『道草』（『文藝』一九六五・七）を見ると、「人の苦労も知らないで、二ヶ月間の外国旅行で彼の神経はすっかり疲れていた」と作中人物「彼」（＝「夫」）の内面まで語り手は語れるのに対して、もう一人の作中人物「妻」は「妻はそんな夫にはとり合わぬように」と推測でしか理解できない。一人の人物の内的葛藤を語る点に終始する、一人に寄り添う語り手といえよう。

しかも、そのクローズ・アップされる人物には共通の特徴がある。それは、作者遠藤の年譜的事象、実際の体験を下敷きにしている人物ということである<sup>二八</sup>。すなわち遠藤の人物が「一人称」では語り手として、その経験から得た感慨を描き、「三人称」でも語り手が遠藤的人物の内面まで描くのだ。「純文学」短篇はその語り手が、一人の人物に寄り添い、集約する一元的な作品であり、遠藤的人物をその一人の人物に置く作品であることから、作家の存在を作品主題の主要素とする研究の流れを理解できるかもしれない。

「純」長篇作品においてもその特徴は大きくは変わらない。それは、デッサンとして先にエッセイ、短篇を書き、そのまとめの形で長篇作品の世界を構築しているということからもわかる<sup>二九</sup>。短篇の特徴である、「評論家」的ともいえる語り手、作家自身の体験を基にした作品の設定、また、そこから表出される主題が、相似形として長篇作品の基盤にはある。

当然、長篇作品は短篇の語り手の構造ほど単純ではなく、遠藤の影も直接的にはちらつかない。『海と毒薬』<sup>三〇</sup>を例にあげると、第一章「海と毒薬」の冒頭部分では「現在」の地点から「私」という人物の一人称で物語のプロログが語られ、第一章「I」からは冒頭部分で、「私」を診た町医者勝呂の、医学生時代である戦時中を、彼に寄り添い語る「三人称」作品となる。第二章「裁かれる人々」は「I 看護婦」では上田ノブ、「II 医学生」では戸田と勝呂以外の人物の一人称で回想が語られ、第三章「夜の明けるまで」はまた勝呂を中心に寄り添う「三人称」となる。

だが同時に、一人ずつに、「寄り添う」という特徴は一元的であった短篇群と変わらないといえる。語り手が一人の内面に深く入り込むという特徴である。一人称の「私」に変換しても大差のない「三人称」と、



「一人称」の絡み合いで作品は成立している。

さらに「純」小説作品の語り手の特徴に考察を加えるために、ここで遠藤自身「愛人訳」<sup>三</sup>と語る、翻訳『テレーズ・デスケルー』を取り上げよう。結論から先にいえば、遠藤の訳したモーリヤックの『テレーズ・デスケルー』と仏原文、さらには遠藤以外の訳者(杉捷夫訳)の手によるそれ、と三つのテキストを比較すると、遠藤「純」小説に用いられた語りの手法が、意識という形で我々の眼前にあらわれてくる<sup>三〇</sup>。

Elle descendit des marches mouillées. (...) il interrogeait l'avocat Duros qui répondait à mi-voix, comme s'ils eussent été épiés. Elle entendait confusément leurs propos : (P r 七頁)

テレーズはぬれた石段をおりた。(中略)物かげから人にうかがわれてでもいるように、弁護士は小声で返事をした。二人の言葉がぼんやりテレーズの耳に入る。(杉 一五五頁)

湿った階段を降りた。(中略)弁護士は声を低めて返事をしている。まるでだれかにみられてでもいるようだ。だが、二人の話はこちらにはときれときれにしか聞こえない。(遠 一一八頁)

一文目、原文は「elle」という、三人称単数の人称代名詞が主語であり、杉が「テレーズ」としているのは、「彼女」が誰なのかを明確にするためといえる。だが、遠藤訳は主語が省略されている。そのため、原文で「濡れた石段をおりた」のは、「彼女」だけ、つまりテレーズだけだとされていることが遠藤訳では理解できない。次の文章に移ると、杉訳では「二人の言葉がぼんやりテレーズの耳に入る」とされている。原文の「彼女は聞いていた」と、能動の表現を受動的に訳しているのだが、これは日本語の事情から、仕方ないところかと思われる。だが、遠藤訳は「二人の話はこちらにはときれときれにしか聞こえない」とされている。「いちひには」は、一人称的表現といえ、原文の三人称を、一人称に変化させているように見える。つまり、遠藤訳の語り手は、原文、杉訳と異なり、テレーズの背後にぴったりと寄り添うようにして作品世界を語っているわけである<sup>三一</sup>。

また、内面描写の括弧の訳し方にも、語り手の特徴があらわれる。

Ici, Thérèse hésite; s'efforce de détourner sa pensée de ce qui se passa dans la maison d'Argelouse, le surlendemain du départ de Jean : « Non, non, songe-t-elle, cela n'a rien à voir avec ce que je devrai tout à l'heure expliquer à Bernard; je n'ai pas de temps à perdre sur des pistes qui ne mènent à rien. » Mais la pensée est rétive; impossible de l'empêcher de courir où elle veut : (...)

(P r 九七頁)

ここで、テレーズはためらう。ジャンのたつて行った翌々日、アルジェルズの邸の中で起つたことから、自分の考えをそらせようとつとめる。「ちがう、ちがう。」と、彼女は考える。「それとこれとは、これからじきにベルナルに説明しなければならぬこととは、何の関係もない。かいのないあときたどつて、くずくずしているひまはない。」しかし、人間の観念は思つようになるものではない。

(杉 一〇六頁)

ここでテレーズはためらう。ジャンが発した翌々日にアルジュルズでおこった出来事から考えを  
そらそうとする。いいえ、あれはもうすぐ夫に説明しなければならぬこととは何の関係もないわ。  
袋小路に終わるような路をたどって時間を無駄にしてはならない。しかし思考は制御できずそれが流  
れていくのを妨げることはできなかった。  
(遠 一七三頁)

仏原文の括弧を、杉訳は完全に反映して訳している。しかし、遠藤訳では、括弧を完全に無視しているこ  
とが理解できるだろう。そのため、遠藤訳の「しかし思考は」(杉訳では「しかし、人間の観念は」)の文  
が、あたかもテレーズの独白の続きであるかのような印象を受ける。語り手の解説という体裁を仏原文で  
は取っているのに関わらず、である。

仏原文にある、テレーズの内面と地の文の描写を区別する括弧を、訳者の恣意的な感覚で自由に付け替  
えたり、消したりするという特徴が遠藤訳にはある。この括弧の操作からも、遠藤訳はテレーズと語り手  
自身が同一人物であるかのような、または、語り手が彼女に寄り添っているような、仏原文にはない印象  
をこの小説に加えているといつてよい。

もう一点、テレーズに寄り添う遠藤訳という特徴を示す例として、仏原文「*pourtant rien n'est dit de  
essentiel*」(六二頁)の両者の訳し方の差を指摘することができる。この文章に至る箇所は、地の文の語り  
手が三人称でテレーズの内面を語る場面であり、杉訳、遠藤訳とも差は見られない。「テレーズは、目で、  
自分の考えのかけめぐった道を、はかる」(杉訳 一八六頁)、「テレーズは今まで心の中にとどってきた  
過去の道すじをはかる」(遠藤訳 一五五頁)といった具合である。だが、先の仏原文の訳となると、「と  
いつて、たいせつなことは、何一つ言われていないのだ」(杉訳)、「しかし、まだ、大事なことは、何もい  
わなかった」(遠藤訳)と、大きな違いが見えてくる。すなわち、杉訳は受動態なのに対して、遠藤訳は能  
動態なのである。この差によって、遠藤訳はそれまでの地の文で語っている人物がテレーズその人との印  
象を与えることになる。原文では先に述べたように、テレーズの内面を客観的に三人称で語る人物が見え、  
杉訳の通り受動態の表現なのである。

以上のように、遠藤訳では、仏原文の体裁に関わらず、テレーズの背後に寄り添うような形で描かれて  
いる。テレーズに一元的に視線を集約し、客観性が減少しているといつてもよい。訳者遠藤のテレーズに  
対する思い入れが理解できる箇所としてもよいのだが、こうした語りの方法は、小説家遠藤周作の作品に  
多く見えるものでもある。モーリヤックの原文、杉の訳という比較対象物があるために、本節の考察でそ  
の遠藤「純」小説の語り手の特徴がさらに明らかになったともいえるだろう。

### 三

では、さらにその寄り添う語り手について、遠藤の代表的な「純」小説であり、「過渡期」である一九六  
六年に刊行された『沈黙』を例に見ていこう。

『沈黙』は他の「純」長篇作品と同様、複雑な語りの構造を取っている。まず「まえがき」では取材ノ  
ートの、作品内の事件が終った後から、その出来事を、歴史事象をまとめるような素振りでも語る語り手

に担われている。次にI、II、III、IVの章はロドリゴの書簡の形式で、ロドリゴ自体が一人称の語り手として事件の推移を語ってゆく。

『沈黙』において寄り添う語り手が登場するのは、ロドリゴが捕縛された後である。V、VI、VII、VIIIの「長崎出島オランダ商館員ヨナセンの日記」は除く(の)章が、ロドリゴを三人称「司祭」で語る語り手に任されている。「記録によれば」という語り口からは歴史的な事実を客観的に語る側面を有しているといえるが、ロドリゴの傍らに寄り添って、ロドリゴの視点の位置で彼の内面まで知る語り手である。語り手はロドリゴが「踏絵」を踏んだ後も「司祭」という彼の呼称は変化させない。そして最後に、ある程度虚構性を加味した史料的な「切支丹屋敷役人日記」が加えられて『沈黙』は終る。

佐伯彰一の新潮文庫の『沈黙』「解説」は、この作品の語り手の構造について述べた数少ない論のひとつであるが、その中で、『沈黙』は「全体が、語りの上からは、三部仕立て」であると述べている。「まず純客観の視点とそれから純主観、ついで半客観、半主観」の順で構成されるとするわけである。そして、「この三段構成」はそのため、「まず、舞台、背景を離れて大きく眺めた上で、いきなり主人公の内面につれこまれ、やがて、主人公からいくらか身を引き離しながらも、すぐ間近で棄教に立ちいたる劇的破局のプロセスを、一歩一歩見守ることになる」設定として読者に受け入れられるとしている。

だが、『沈黙』の語り手は同時に、大概してきた「純」小説の語り手の特徴の埒内にあることも理解できるだろう。一人の人物の内面に深く入り込む語り手、一人称の「私」等に変換しても大差のない「三人称」と「一人称」の絡み合いで作品は構成されていともいえる。すなわち一元化へと作品を向かわせる語り手の構成である。すると、佐伯が「半客観、半主観」の語り手とした語り手の再考が必要だろう。「劇的破局」の場面の語り手を例に考察を試みる。

司祭は足をあげた。足に鈍い重い痛みを感じた。それは形だけのことではなかった。自分は今、自分の生涯の中で(中略)最も人間の理想と夢にみたされたものを踏む。この足の痛み。その時、踏むがいいと銅版のあの人は司祭にむかって言った。踏むがいい。おまえの足の痛みをこの私が一番よく知っている。踏むがいい。私はお前たちに踏まれるため、この世に生れ、お前たちの痛みを分つた

め十字架を背負ったのだ。

(傍線その他引用者 「全集」第二巻 三二二頁)

引用は、全て地の文なのだが、語り手の作用から三種類に大きく分けることができる。「三人称」として機能しているのは傍線部で、遠藤作品の典型的特徴といえる、他者であるはずの人物の「鈍い重い痛みを感じた」と内面まで理解する語り手である。だが、破線部はロドリゴ、二重傍線部は「あの人」と、それぞれ一人語りとなる。破線部では、ロドリゴの「足の痛み」を「この」と近称の指示代名詞であらわしているし、二重傍線部では「私」という一人称で「あの人」は語っているのである。

繰り返しているが、引用部分は全て地の文である。語り手はこの三者の上に立ち、全てを支配しているともいえる。それは「あの人」というイエスと思われる存在すら、「あの人は司祭にむかって言った」と自分の支配下に置いていることから理解できる<sup>三四</sup>。佐伯は、「見守る」と、この語り手の特徴を述べたが、語り手によって読みの方向が定められるといった方が適しているのではないか。

『沈黙』はそのタイトルの所為か、神の沈黙についての議論がしばしば為された作品でもある。この引

用部の語り手の考察からは、神は沈黙を破ったのではない、沈黙を破ったのは語り手であるということが出来るだろう。イエスを思わせる「あの人」すら、語り手にとって「他者」ではないのだ。また、ロドリゴが「あの人」と鉤括弧を用いて会話する場面が、「切支丹屋敷役人日記」の直前にある。そこでは今上げた引用部分よりも長い「あの人」のロドリゴに対する呼びかけが括弧内で為された後、「主よ。あなたがいつも沈黙していられるのを恨んでいました」、「私は沈黙していたのではない。一緒に苦しんでいたのに」などと会話が行われる<sup>三三</sup>。ここからもまた、「あの人」を支配下においた語り手の存在が理解できる。

同様に語り手の権力の強大さを示す箇所は幾つかある。例えば、段階的に見やすい例として以下の箇所があげられるだろう。

司祭は首を弱々しくふつた。(なぜ卑しい抗弁を今更やろうというのだ)

私は転んだ。しかし主よ。私が棄教したのではないことを、あなただけが御存知です。

(傍線引用者 「全集」第二巻 三二四頁)

語り手の変化を見ると、まずロドリゴを「司祭は」と三人称で描写し、そして内面描写が括弧内で行われ、次に感極まったロドリゴ自身の一人称の「主への訴え」があることがわかる。語り手が変化しているのである。これは、基本的には三人称で語る語り手が客観的な姿勢で作品を語っていても、作品の重要な部分では問題の集約につとめるという、特徴が表出しているといつてよい。第三者である主人公の内面を場面によつては、彼にのりうつて語ることができるのである。

遠藤「純」小説は、その語り手の構成において、一人の人物に集約する、一人の傍に寄り添って内面まで描く語り手に担われた作品であった<sup>三六</sup>。遠藤訳『テレーズ・デスケル』『沈黙』の語りの構造はそれを顕著に示している。そして、またこうした語り手は、人物に寄り添って語ることから、遠藤周作が多く作品で描いてきた、孤独な時に傍らで立っている存在「同伴者」の特徴を持つ語り手が語っているといつてもよい。

さて、ここで一言付け加えておきたいのは、遠藤周作の存在についてである。確かに、語り手は作者とイコールの存在とはいえない。だが、「純文学」短篇、長篇作品の語り手の大別と『テレーズ・デスケル』訳にあった、原文と異なっても主人公テレーズに寄り添おうとする語り手の特徴、そして『沈黙』の語り手の特徴から、「遠藤周作の明確な作品主題」という規定を生じさせる要因が見えた。それは、作品を一元化へと向かわせる強力な権力を語り手が有しているという特徴である。そして、今まで『沈黙』を論じる上で語り手と記してきた箇所を、問題はあなが「遠藤周作」とするならば、作者によつて周到に配置された作品構成が見えてくるだろう。評論のように読みの可能性を一元化する構成で、『沈黙』は語られていた。さらに、作品の設定や主題を、幾つかの短篇から長篇に集約させる作家の創作姿勢からもそれが見えるといえる。短篇を担ったのは、まさしく評論家のような語り手であった。

#### 四

さて、これに対して「俗」小説であるが、短篇は総数一二四作品、長篇作品は、未完の作品、評伝体の

歴史小説も入れて四一作品である。一二四作品の短篇作品の中で、「純」小説に比して特徴的なのは、客観的に三人称で人物を語り手の存在である。そうした作品は五〇作品存在する。ただ、「三人称」作品のなかには、「純」短篇小説に特徴的であった遠藤とイコールで結べる登場人物を三人称で語る作品は八作品含まれている。だが残りの四二作品が設定として、作家が語ることもなく、登場人物たちを客観的に語ることができる「三人称」作品なのである。その語り手は、決して作家遠藤とイコールで結べない人物を、複数、同じ場面で寄り添うことが可能である。「純」短篇小説との差がこのデータからだけでも理解できよう。

例えば、一九六七年八月、「オール読物」に発表された『女の決闘』<sup>三七</sup>では高度経済成長期、郊外に増加した団地住まいの専業主婦、「団地妻」たちを主人公に据えた作品である。

誰かの家にある日、突然、新型のカラータレビが運ばれてくるとする。するとそれはたちまちにして、同じアパートや隣のアパートに住む主婦たちの嫉妬心をかりたてる。もちろんその家の主婦はあさばかりに得意になるが、すぐにその得意が高価な代償を払わねばならぬことを知らされるのだ。彼女は一時、みながら仲間はずれにされるからである。（『ユーモア小説集』講談社文庫 八七から八八頁）この引用に明らかのように、語り手は一段上の立場で「団地妻」たち「彼女」たちを語っている。そして、「彼女」たちそれぞれの内面も「自分に喪われた青春や若さを久しぶりにとり戻す——そんな気持ちに彼女たちをさせたのである」というように語ることができる。

また、「一人称」作品でも、遠藤的人物が一人称でエッセイ風に語る作品の他に、遠藤的ではない人物が一人称で語る作品が二八作品ある。これは七四作品中二八作品であり、半数以上の作品がエッセイ風の作品であることを確認しておかなければならないが、前章第一節でも述べたように、「全集」さらには、遠藤研究に限らず戦後文学史全体でエッセイと小説の区分が曖昧であり、正確なデータとはいえない。だが、一二四の短篇で、七四作品の「一人称」作品のうち二八作品、五〇作品の「三人称」作品のうち四二作品、合わせて七〇作品と半数以上が、私小説的ではない、遠藤周作の経歴がほとんど見えない作品であることは興味深い。同時代の情報を多く取り込んで、読者との距離を縮めるよう作用する特徴を持つ「俗」小説には、作家の体験や内面から離れ、客観的に「他者」が描けているのである。

そして、この特徴は長篇作品になっても残り、終始「三人称」である作品は四一作品中二六作品（評伝形式の歴史小説も加えるならば三四作品）となる。しかも、作中人物の一人を特化して語るのではない。視点を持った人物に次々と寄り添い、様々な人物の内面にまで入り込み、それぞれの人間の諸相を描く語り手なのである。幾つか例をあげていこう。

例えば『おバカさん』は、ガストン、隆盛、巴絵、殺し屋遠藤という四人の人物が中心の作品である。そして『おバカさん』を担う語り手は、誰か一人に特化して寄り添って、内面まで描くことはしない、それぞれ均等に内面まで語ってゆく存在である。『沈黙』に見ることができた地の文による登場人物の内面描写もそれぞれであり、ロドリゴ一人に寄り添っていた『沈黙』の語り手とは趣を異にしている。「意気地のない自分だが懸命に生きれば」（ガストン）、「女の自分には」、「だが、彼はバカではない」（巴絵）、「自分はこの口をあけてヨダレをたらしている大きな顔に拳銃のタマをぶちこむかもしれぬ」（遠藤）、そして「ガ

スさんともう一度、ここに来てみたいような気がする」という隆盛の内面を語ったこの引用は、「ガスさん」とガストンを呼ぶのが隆盛だけであり、語り手は一度もそう呼んだことがないことから、地の文で隆盛の内面を語り手が語っていることがわかる。『おバカさん』では、確かに確固としたガストン＝主人公が存在する作品ではあるのだが、他の三人に対しても語り手は寄り添い、多面的な視点で作品が構成されているといつてよいだろう。

そして、一九八二年「夕刊フジ」に連載された『あべこべ人間』もまた、多面的な語り手に担われた代表的な「俗」小説である。この作品は、前章でも少し取り上げたよう性転換やホモ、レズ、「ミックスセックス」の問題を描いた作品であり、登場人物たちは、「新ホルモン剤」の注射によって、男が女に、女が男へと変身するという設定で描かれている。そして、主人公岡本茂は女性に変身した後、「新ホルモン剤」を盗み、「人を踏みつけにする奴、威張っている奴、人の悲しみのわからない奴」を「ターゲット」に世直しを試みるのだが、その「鼠小僧次郎吉」の章はまさに、多面的な語り手によって担われた章といえる。

「鼠小僧次郎吉」の章は、「暴力バー」のバーテンで、「若いサラリーマン」を鴨にしている男牧田、ストリップであるリリーをいじめる先輩チェリー・中田、教育ママの母親に気圧されて辛そうな息子の力になってやれない女々しい父親に対して、岡本茂が「新ホルモン剤」を投与して性転換Ⅱ罰を与えてゆく章である。その様子を語り手はまさしく「夕刊フジ」の記事のような同時代の諸相として描き出してゆく。これらの人物は『あべこべ人間』において、これまで一度も登場して来なかった人物である。そうした人物に対しても三人称で語る語り手は内面にまでより添い語ってゆくのである。例えば、「上玉だ。顔も体もわるくない。最初の味見をするのはバーテンの特権だぜ」（バーテン牧田の内面）、「俺は何と情けない父親だ。俺は何と情けない夫だ」（女々しい父親の内面）と、語り手は括弧で括ることで彼らの内面を語っている。

「夕刊フジ」の記事に載りそうな市井の人間ですら寄り添えるのだから、『あべこべ人間』の主要登場人物である岡本茂（リノ）、春江、杉田、金山らは、当然「三人称」が寄り添ってゆく。彼らを語り手は、先に見た『沈黙』のロドリゴのように、地の文で内面を語るのである。だが、「純」小説に見られたように、一人の人物に集約するものではない。例えば、春江の内面を「神さま！折角つかまえたわたしの幸福をどうなさるのです。」と語り、春江以外誰も知る由もない心の言葉を語り手は、彼女にのりうつって一人称「私」として地の文で語っているといえよう。また、同様の場面で岡本茂にも語り手は寄り添う。

一方、茂のほうは嬉しいことは嬉しかったが、何だか重大な損をしたような気がしてならなかった。

というより、春江ばかりが得をして自分はハメられたような……いや、それ以上は言うまい。それは

男のエゴイズムというものだ。

（集英社文庫 二五二頁）

引用の「……」以降の文章が、主語は消失しているが、茂が一人称で語っているように見えることは明らかであろう。

つまり、「純」小説に比して圧倒的に「三人称」作品が多い遠藤「俗」小説の語り手は、「同伴者」として登場人物たち複数に寄り添うことが可能な語り手なのである。これまで、小説と同時代の諸相を多く取り込み、「現代人」すなわち読者に近い人物を登場人物に据えることが「俗」小説の大きな特徴である論じ

てきた。すると、「俗」小説の語り手は、読者それぞれに寄り添う「同伴者」といっても過言ではないだろう。

## 五

以上、遠藤作品における語り手の特徴について、大きく「純」小説、「俗」小説に分け、考察した。そこに見えたのは二種の語り手であった。「純」小説を担う「評論家」的で、一人の人物の傍に寄り添う語り手と、「俗」小説の人物それぞれに寄り添ってゆく多元的な語り手である。それは、確かに「同伴者」的な語り手という面では一致している。それが「純」小説では、一人の人物に集約され、「俗」小説では多数の人物に寄り添うという形で、差が生じているのである。

では、語り手における「純」小説作品、「俗」小説作品の、一元・多元という特徴の差は、本当に二項対立的にいえるものだろうか。二項対立から外れる面を検討する必要がある。

「純」小説である処女長篇小説『青い小さな葡萄』<sup>三六</sup>で、作家志望の仏留学生伊原は自分の目指す小説技法をノートに残している。それは「カメラの位置がきまっていれば、万事はいつもある角度からしか捉えられない」と、小説の視点について述べているものである。

そういう現実をうつしだす小説はもう、カメラの位置を最初から決めることはできない。この酒場で起る出来ごとと同じことだ。位置をえらんではいけない。黄色人とか日本人とかの立場をぼくの眼からとり除かなければならない。

（「全集」第一巻 一五頁）

これが、遠藤自身の小説方法論とは、直ちにはいえないが、多角的なカメラ・アイともいうことができる方法論は興味深い。ひとつの視点から、ひとつの事象を見る手法に対する批判とも取れるこの方法は、一元化に向かわない小説構成の希求である。つまり、語り手の問題でいうならば、語り手自身何者でもない存在で、作中人物たちを、その誰にも特化することなく語る存在が求められているのである。

だが、『青い小さな葡萄』においても、「純」作品に見られた特徴と同じく、登場人物伊原を特化することと語り手の働きは向かってしまう。ひとつのカメラに固定しない方法の試みが窺える作品であるが、結局は一元化を望む語り手によって描かれているのである。また、「三人称」で語る『海と毒薬』の第二章、『火山』（『文学界』一九五九・一〇）、『留学』<sup>三九</sup>、『満潮の時刻』、『スキヤンダル』などの作品は同じく、一元化を希求してしまう。つまり、人物が個々の視点で構築してゆく作品世界は、「純」作品では成功していないのである。

ここで、遠藤の「俗」な側面が問題となる。前節で概観したように、「純」小説と並行して書かれた「俗」小説は多元的な語り手によって成立していた。世相風俗を映すために作家と遠い、同時代の他者を主人公としたことが要因と考えられるが、『青い小さな葡萄』の伊原の小説論は「俗」作品で実行されてきたともいえる。

だが、最後の「純」作品とされる『深い河』には、「大衆文学」を担ってきた、この語り手の姿が見えるのである。『深い河』は作品の初めから終りまで、その大部分を三人称で語る語り手が担う。「彼は自分が

誰かを傷つけないか、怒らせないかとたえず不安だった」（大津）、「木口の眼にはあの死の街道で、うつ伏せになり、仰向けになり、死んでいた兵士たちの顔がうかぶ」（木口）、「彼女はこの真似事の祈りを、誰にむけているのかわからなかった」（美津子）などと、人物の内面を語る密接した存在としてこの語り手はある。さらには「他者」の世代である三條の内面も「禁止されているゆえに何とか匿しどりたい」と地の文で語ることができる。逆に、「一人称」は、一章「磯辺の場合」の磯辺の妻の病床日記と磯部宛てのヴァージニア大学からの書簡、六章「河のほとりの町」の大津と美津子の往復書簡のみである。

では、磯辺、美津子、沼田、木口というツアー客を語る語り手の動きを見ていこう。まず「三人称」の語り手が、「の場合」とされた章題を担う主人公に寄り添い語る。だが、印度に舞台を移してから語り手は、その姿を転じ、その四人の間を自由に動き回って、誰かに集約することなく語るようになる。例えば、六章「河のほとりの町」の冒頭、ツアー客たちがバスに乗ってガンジス河の流れる町、聖地ヴァーラーナスイに向かう場面を見ると、語り手は、彼らから少し距離をおいた位置から、三條夫妻、沼田、江波、木口、美津子、磯辺にカメラの焦点を合わすように、近づき、寄り添い、視点を与え、それぞれの視点を交錯させている。その状況が明確に描写されている一文を引用する。

人々は窓に顔を押しあてた。飛行機をおりてこわれなかったこのバスに乗り、もう三時間たった。乗客のそれぞれは江波の言う別の次元の領域に足を踏み入れていた。成瀬美津子はテレーズ・デスクールの暗夜の旅に自分を重ね、木口はビルマの凄惨なジャングル逃亡を噛みしめ、磯辺は妻のあの声を耳の奥で聞いた。

この引用から、語り手が「それぞれ」の人物を、その内面も含め、均等に語る様が窺える。

また、七章「女神」のチャームンダー像の場面でも、江波の説明を受け、「美津子も沼田も木口も磯辺も呆氣にとられると同時にこの男が、ねじれた根のような女神像にどんな思いこみをしているかを感じざるをえなかった」と彼らの内面を同時に語っている。そして最後に、「そしてそれぞれが心のなかでそれぞれの思いにふけた」と語ることで場面が終る。この場面でも、語り手はその位置を決めず、人物間を動き、時に人物から離れて、客観化して語っているのである。つまり、作中人物の「それぞれの思い」を「それぞれ」の形で描き、一極化しない、誰か一人に特化しない、語り手の特徴が理解できる。

そして最終章一三章「彼は醜く威厳もなく」の最後の場面の語り手の動きを見ても、その特徴は顕著である。まず、語り手は人物たちから離れて、江波と美津子、沼田を含めた旅行者の会話を描き、そして沼田、木口へと寄り添って内面を語る。次にまた離れた位置に立ち、江波と旅行者の会話、その後で磯辺に視点を移すと彼に寄り添いその内面描写を行う。そこから同様に、美津子に焦点を合わせ、寄り添い語ることと、人物から離れた場所から描写を行う作業を繰り返して、小説は終わる。語り手がその位置を決めず、作中人物間を動き、時に人物から離れるなどして語っていることがわかる。

次に、もう一人の主人公大津は、神父になるための独自の道行きで、幾度も挫折しながら、インドに辿り着く。大津の葛藤について、「三人称」の語り手は自ら語ることはない。美津子との会話で彼自身が語る言葉、また、美津子に宛てた書簡で彼自身である一人称の語り手で描かれる。しかし、一章「まことに彼は我々の病を負い」で、インドにおいて、他の四人と同様に「三人称」の語り手で語られることになる。



その時、語り手は大津の「好きな言葉」を知り、「夢」の内容まで知る。つまり、大津を支配下に置いていくのである。

こうした『深い河』の語り手は、全客観的な語り手ではあるが、「神の視点」とは異なる。『それぞれ』の人物の内面、視点を並置して描くこの語り手は、多元的な語り手といえる。語り手が「同伴者」として寄り添う人物を「それぞれ」並置し、多元化してゆく語り手なのである。この語り手は「俗」小説作品の語り手に近い。さらにいえば、『深い河』の語り手は処女長篇『青い小さな葡萄』の伊原の小説方法論へのひとつの返答であるといえる。『深い河』は、語り手の特徴からも「俗」の活動を含んだ遠藤作品の「集大成」としてあるのである。また、『深い河』がヒックの宗教多元主義との関連で考察されるのも、この人間それぞれを語る語り手の存在の影響が強いためと考えられる。

さて、本節では今、遠藤の「純」小説と「俗」小説を「並行して描かれた」と書いたが、第二章で見たように、「俗」小説の執筆開始が「過渡期」である一九五〇年代後半からであることを確認しておかなければならない。つまり、多元的な「同伴者」の語り手は、一九五六年の『青い小さな葡萄』の発表で主人公の小説論として生まれ、「過渡期」の「俗」小説の活動を経ることで成長していったのである。この多元的な「同伴者」の語り手は、作家遠藤自身の思想を、読者に啓蒙する場としての「俗」小説を描くひとつの手段だったともいえよう。では、なぜ、一九九三年の遠藤「純文学」最後の長篇作品とされる『深い河』は「俗」小説を担ってきた語り手によって語られなければならなかったのか。その答えを探るために次節では、遠藤作品に重複して描かれる設定、人物の「純」と「俗」との往還を探ってゆく。

本節では、「遠藤周作論再考察」というサブタイトルが示すとおり、「俗」小説から、もしくは「俗」小説を含めた視点で、遠藤周作作家論の刷新を試みる。行う考察は、これまで遠藤研究において成されてきた作品に提示される作家的「主題」の構築論に「俗」小説の視点を加えるものである。

遠藤周作を「過渡期」を利用した作家として、その作品とともに同時代の諸状況のなかに広げてきたこれまでの作業とは毛色の異なるものではあるが、「過渡期」が、いいかえれば「俗」な仕事で、遠藤の作家活動にどのような影響を与えていたのかを探るためには必要な作業であると考えている。それは逆にいえば、「過渡期」に対する遠藤の戦略を明らかにする作業ともなるだろう。そしてその中心は「同伴者」という遠藤が提示した「主題」の作品における表出に連関したものとなる。

その一例として、まず、『悲しみの歌』(原題『死なない方法』<sup>四一</sup>)という「週刊新潮」に一九七六年一月一日号から九月二日号まで連載された「俗」小説を取り上げて考察していこう。この『悲しみの歌』は一九五七年に「文学界」で連載され、翌年文芸春秋社から刊行された遠藤周作の代表的「純」小説である『海と毒薬』の続編としてある。

Ahi Eher, isn't it? (あ、エーテルだな)

不意にそう叫んだのである。

その声を今でも、ありありと勝呂は憶えている。手術室に呼ばれたのは健康診断のためだと信じきっていた、あの子供っぽい顔。彼は二時間後に自分がこの部屋で殺されるのだとは夢にも信じていなかった。

(新潮文庫 一五二頁)

手術台をかこみ医局の連中が囁くそれらの言葉のひとつ、ひとつを三十年たっても勝呂はまだ、はっきりと憶えていた。浅井助手、大場看護婦長、上田看護婦の二つ二つの動きも、思いだそうとすれば思いだせた。

(新潮文庫 一五七頁)

これらの引用は、『悲しみの歌』において新宿で町医者業を営む勝呂の回想として登場するものだが、その様子は、『海と毒薬』で描かれた米軍捕虜に対する生体実験の描写とほぼ一致するものである。「浅井助手」などの登場人物名も完全に一致している。つまり『悲しみの歌』の勝呂は、『海と毒薬』の勝呂であり、勝呂の現在の様子として描かれているといってもよい。『悲しみの歌』にある「彼が最初に主治医として大学病院で手がけた老婆もよく泣いた」や、「昔、同じ研究室にいた助手の戸田」といった勝呂の回想からも、『海と毒薬』の幾つかの場面が思い起こされる<sup>四二</sup>。

では、なぜ代表的な「純」小説である『海と毒薬』の続編が、二〇年近くの時を経てから「俗」な媒体で連載されたのだろうか。ある作品の続編を書くことはもちろん、「純」と「俗」を書き分けた遠藤周作に

あって、この『悲しみの歌』のように、明確に「純」と「俗」の連続性が見られる事例はめずらしい。この作品を『海と毒薬』と比較して見ることで、遠藤周作における「俗」小説の位置が見えてくることになるだろう。

『悲しみの歌』の終局、勝呂は自殺してしまう。そしてその原因は本章第一節で見た遠藤作品の特徴のひとつであった世代格差に還元されてしまうように見える。勝呂は、折戸という若い新聞記者によって、その過去の事件を暴かれ社会的に追いつめられ、世間からの制裁に耐えかねて自殺してしまうように見えるのである。そして若い新聞記者折戸は、語り手によって「戦争を知らないこの青年に、あの日々の暗さ、あの日々の希望のない生活、あの日々の疲労、をどう説明したらいいだろう。いや、いくら話してきかせたところで、彼は決してわからないだろう」と描かれている。つまり、戦後を生きにくく感じている戦中派(父の世代)の勝呂と、自身の信じる正義を貫くためには他人の気持ちなど考えない個人主義的な若者(息子の世代)である折戸と、彼ら二人の対比を描き、結局折戸が社会的な勝者となってしまふ時代を憂う、遠藤「俗」小説において家族の形で描かれていた設定の作品として『悲しみの歌』はある、とひとまずはいえる。

それでは遠藤は、勝呂をただ戦中派という世代を背負わせ、自殺させてしまうだけに復活させたのだろうか。いや、それは違うだろう。なぜなら、先に見たように『悲しみの歌』は『海と毒薬』との関係で読む必要のある作品だからである。『海と毒薬』の勝呂であることを明確化するような、『悲しみの歌』の勝呂の回想は『海と毒薬』を読者が想起するように要請しているように見える。そして、二作品の結末の差異が、『悲しみの歌』での勝呂の自殺に意味を与えているといえる。

『海と毒薬』の結末、大学病院の屋上で勝呂は、それまでは一節を口ずさむと「なぜか涙ぐみそうな気分誘われて」いた立原道造の『雲の祭日』を呟くことができない。これは勝呂にとって救いであり、聖性の表象でもあった『雲の祭日』を「口の中は乾いていて」、「できなかった」と描写し、勝呂が救われないままいることを示しているといえる。『海と毒薬』では罪概念を理解できない日本人が罪を犯すとどうなるかを描いた作品とよくいわれる。つまり、キリスト教の風土にあれば理解できる罪感覚を、キリスト教的文化圏にない日本人には縁遠く理解できない様を描いているといってもよい。だから、作品に周到に準備された恩寵(救いの契機)を勝呂は見逃してしまうのである。そして作品刊行と同時代、事件から一〇年以上たった現在を描いた「第一章 海と毒薬」において勝呂は、また罪を犯さない「自信がない」といつている。つまり、『海と毒薬』では勝呂は救われなまま棚上げにされているといえるだろうし、勝呂を救う、救わないの問題はその範疇になかったともいえる。

対して『悲しみの歌』には、勝呂に対する明らかな恩寵(救いの契機)が描かれている。その代表例としていえるのが、ガストン・ボナパルトの存在である。ガストンは『おバカさん』の主人公であり、何もできない弱者であるが、人間が孤独なとき必ずそばにいて、その孤独を分かち合ってくれる存在、すなわち「同伴者」である。そして、ガストンのような「同伴者」は、「婦人画報」に一九五八年の四月号から翌年の五月号まで連載されたエッセイ「聖書の中の女性たち」に初めてあらわれた概念といえる。「キリストの教えた本当の精神の一つは、いかなる人間も高見から他人を裁く資格はないということだ」、

事なことは自分も他人も同じように弱い人間であること知り、そして他人の苦悩や哀しみにいつも共感すること」だといった、このエッセイで出された聖書理解概念を元に、その連載とほぼ同時期に始まった、遠藤初の長篇「俗」小説『おバカさん』、そしてガストンは描かれたといえるだろう。「俗」小説を読む読者に、わかりやすいイエスを提示する手段として、試みられたのがガストンという人物の造型なのである。

このガストンを『悲しみの歌』で再登場させた背景には、「『悲しみの歌』解説」<sup>四四</sup>で遠丸立が述べるように「イエスを作品の真の主人公として紙上に創造し、自責と疲労の果てに自殺をえらぶ勝呂のかたわらに配すること、勝呂という小さな罪人を超えたところの救い主として、無限の優しさと赦しを人間に贈る存在者として」ガストンを置き、自殺してゆく勝呂すら救ってしまおうという、作家の意図があったということができる。ガストンが勝呂を思つて語る「ほんとにあの人、今、天国にいますです。天国である人のなみだ、だれかが、ふいていますです」という言葉からもそれが理解できよう。つまり、『悲しみの歌』は、その原題は『死なない方法』であったが、それは死んでしまつても「同伴者」ガストンの心のなかに生き続ける存在として勝呂を描くことで勝呂を救い、本当の意味での「死なない方法」を提示した作品なのである。

遠藤は晩年のエッセイ『私の愛した小説』（原題「宗教と文学の谷間で」<sup>四五</sup>）で、自身が愛読したモーリヤックと、その作中人物テレーズの関係を次のように論じている。

彼ははじめの小説プランでは、テレーズはやがて一人の神父によって闇の世界から光の世界に導かれる筈だったらしい。しかしそのプランに逆らつて、「作中人物の自由を持った」彼女が生き生きとしてくると、どうしても作者のプランに反抗し、罪に堕ちていくだけだった、とモーリヤックは痛ましく語っている。そして実際、彼はその後もこの女性を主人公にした短篇や長篇を次々と書いてみて救いの光を与えようとしたが、いずれもそれらは希望のない陰鬱な色で塗りこめられた作品となつてしまった。

（「全集」第一四巻 一四から一五頁）

遠藤は、作中人物に救いを与えることに意識的な作家であつたことが、このモーリヤック評からも窺える。モーリヤックのテレーズの位置に、遠藤の勝呂があるといえるならば、遠藤は『悲しみの歌』で、「俗」小説で描いた「同伴者」の存在によって、「純」小説『海と毒薬』で棚上げにされた勝呂を救おうとしたといえるだろう。

以上、「純」小説『海と毒薬』と続編である「俗」小説『悲しみの歌』の結末を中心に見てきたが、そこにあつたのは、『海と毒薬』でぼやかし、棚上げにした主人公勝呂を、『悲しみの歌』では、「俗」小説『おバカさん』で描いてきた、日本の読者にも理解できるイエスとしてのガストンを勝呂の傍らに配置することで、明確に救うといった二作の差異だった。いいかえるなら、「俗」小説である『悲しみの歌』には、読者への強い意識があつたといえる。わかりやすさを求めているといつてもよい。

さて、ペンヤミンは「物語作者」<sup>四六</sup>において、「真の物語」について以下のように述べている。

真の物語は、おおっぴらにしろ、つねにもろもろの効用をともなっている。この効用は、あるときはモラルとして、また別のときには実際上の手引きとして、またあるときは格言とか処世訓というかた

ちで存在しているだろう——そのいずれの場合にも、語り手は聞き手に対して助言を心得ている人なのだ。

(『ヴァルター・ベンヤミン著作集7』一八三頁)

また、ベンヤミンは「物語」と「小説」の差について、「物語」には「それからどうなったか？」という疑問がその権利をうしなうようなことはけつしてない」が、対して「小説」は「この限界点をほんの一步でもふみこえることを期待するわけにはゆかない」もので、「ページのしたに「終り」と書きしるすこと」によって読者に、人生の意義を予感してそれを心に思い描くことをすすめている「ものだと述べる。

確かに、ベンヤミンのいう「物語」とは口承文芸といえるものを想定し語っているものであるが、こうした「物語」と「小説」の構図はそのまま、遠藤の『悲しみの歌』と『海と毒薬』の特徴に当てはまるように見える。つまり、「それからどうなったか？」といった疑問を解消し、読者に「効用」を与える作品としての『悲しみの歌』と、「読者」に「終り」のあとを思い描かせる『海と毒薬』である。そして、それを広げて、このベンヤミンのいう「物語」的な作品群として、遠藤の「俗」小説はあるということもできるのではないだろうか四七。

では、勝呂を救うことで提示した『悲しみの歌』における読者への「効用」とは具体的に何だろうか。先に見たとおり、『悲しみの歌』で勝呂は彼の傷である過去の事件が『海と毒薬』で描かれたものであることを除けば、第二次世界大戦で罪を抱え、戦後の民主国家に違和感を抱く戦中派といえる。この意味では彼もまた、『悲しみの歌』の読者と同様に戦後を生きる人間なのである。勝呂を取り巻く、新宿の描写や、不良学生、変身願望のある大学教授、堕胎を求めて来る若い女たち、そして正義感を振りかざす新聞記者折戸などの人物たちは、作品と同時代(一九七六年)の情報として作品に取り込まれている。

そして、作品の巻末、勝呂の自殺を噂として聞いた勝呂と同世代の「作家」は、「他人を裁く資格などどんな人間にも本当はありやあ、せんだ」と語り、「裁く資格がある」のは「神だけだろう」という。この遠藤を思わせる「作家」の存在によって、先に引用した「ほんとにあの人、今、天国にいますです。天国であの人のなみだ、だれかが、ふいていますです」という、ガストンの言葉に意味が与えられ、勝呂が救われたことがわかるのだが、ここで興味深いのは、「作家」と会話をしていたバーテンの「神なんて……」という、「作家」の発言に対する感想である。バーテンは「苦笑」しながらこの言葉を発するのだが、バーテンのような人物が多いことは性やモラルの乱れを同時代の情報として取り込んできた『悲しみの歌』という作品全体が示しているともいえる。『悲しみの歌』は「神」を信じることのできない「現代人」の救いを探る小説としてもあるといえるのである。

また、苦しみから救われる主人公が『海と毒薬』の勝呂であることで、読者への「効用」の効果は増大すると考えられる。つまり、読者は遠藤周作の作品として『悲しみの歌』を読むことで、同じく遠藤の『海と毒薬』を思い出し、また、読む必要を感じ、そして『海と毒薬』で棚上げにされた勝呂の救いをもう一度『悲しみの歌』に見つける……と、こうした遠藤作品間で読者が行うフィードバック運動のなかで、遠藤が『悲しみの歌』で提示した「現代人」の救いⅡ「効用」の読者への効果は強まるのである。「効用」を読者に受け取りやすくするために、『海と毒薬』で提示した問題を離れ、続編は「俗」小説で書かれたともいえよう。

ひとつの作品のみの考察で、結論を急ぎすぎた感がある。ここからは、「純」と「俗」という書き分けを越え、混在して提示された設定を例示して見ていこう。

まず、遠藤自身がエッセイで「私の小説のなかには「犬」や「鳥」がよく出てくる。そしてその犬や鳥の眼は私にとっていわば基督の眼のイメージなのであり―それがやがて『沈黙』のなかの踏絵の基督の眼にまで成長していったのであるが、多くの読者はこの犬の眼、鳥の眼を本当に犬の眼、鳥の眼としてしか考えてくれない」と述べている設定、動物の眼に「基督の眼」を付与する手法、設定を取り上げる<sup>四八</sup>。こうした「動物＝基督の眼」、動物を作中人物の「同伴者」として描く作品は「純」小説においては、一九六一年の『男と猿と』以降よく見られるようになったものであり、特に一九六五年五月に講談社から刊行された短篇集『哀歌』にその多くが収載され、時に「過去としての子ども」の傍らに、また、肺病手術で死線をさまよう遠藤をモデルとした人物に寄り添う存在として描かれている。

そして「俗」小説においても、それに先んじること約二年、一九五九年の「婦人の友」(一月号)に掲載された『動物たち』から、「動物＝基督の眼」の設定が用いられている。以降、一九六〇年の一月には『「動物と男」のスケッチ』、一九六三年には『小禽』、一九六六年には『弟と犬と』、一九六八年には『アルバイト学生』、一九七五年には『駄犬』、そして一九七六年『犬と小説家』と描かれている。

例えば、『動物たち』<sup>四九</sup>は『海と毒薬』を書いた作家、「私」の一人語りの作品であり、エッセイとジャンル区分されていてもおかしくない作品であるが、その結末の部分で「私」は以下のように語っている。

私は今思う。あの頃、少し苦しかった自分の心を、そして蠟のような味のする毎日の生活をこれらの犬たちが慰めてくれたことを。私は今日、自分の家で一匹の犬、一匹の猫、十二羽の小鳥、二十四の金魚を飼っている。  
(『何でもない話』講談社文庫 六一頁)

人生の辛いとき、「慰めてくれ」る存在としての動物のイメージが、この時期「俗」小説において見られたことは興味深い。つまり動物は、「純」、「俗」双方で描かれ、二度目の肺病手術を経た一九六三年、「動物＝基督の眼」のイメージとして確立し、「純」小説では『男と九官鳥』「文学界」一月号、「俗」小説では『小禽』で描かれることになるのである。遠藤は「俗」な側面も持ち出した「過渡期」、動物を「同伴者」とする作品を「純」、「俗」の発表媒体の差を越えて描き出しているといつてよいま。

では、先にガストンで見た、人物の造型にあらわれる「同伴者」のイメージはどうだろうか。繰り返されるが、遠藤初の「俗」長篇小説『おバカさん』の主人公ガストンとは、同時代の情報を多く取り込み構築された作品世界にあつて、無力な存在(弱者)であるが、孤独な人間の苦しみを分かち合おうとその人間の傍らから離れない存在として造型されている。それは日常生活にあらわれた聖者ともいえるべき存在である。

こうしたガストンのような存在は、以降の遠藤の「俗」小説(特に長篇作品)の主調低音を担うものであり、数多くの作品で登場するものである。「俗」長篇小説の第二作である『へちまくん』の鮎吉、第三作

『わたしが・捨てた・女』の森田ミツもまた、日常生活においては弱者であるが、それがガストンと同様の聖者に変化してゆく人物である<sup>五二</sup>。

以降の「俗」作品における日常生活の聖者を、いくらか説明を加えながら羅列すると、『快男児・怪男児』には、立身出世を目指す留吉に寄り添う女性、森田ミツの系譜にある女性であるエイ子が登場し、『楽天大将』には誘拐犯であり厭世的な人物金山の道連れになる存在として、森田ミツの系譜にある聖女、志乃が登場している。一九七〇年代にも『黒ん坊』の主人公である黒人奴隸ツンパが、まさしくガストンの人物であり、ガストンよりも日本語が不自由な分、さらに聖性<sup>五三</sup>他者性が強められて造型されている。そして『悲しみの歌』では、ガストンが復活し、『海と毒薬』の勝呂に寄り添っていたことは先に見たとおりである<sup>五二</sup>。

「過渡期」にあらわれた日常生活の聖者たちは、「俗」小説を中心に描かれていたわけだが、「同伴者」としての彼らの存在は、動物と同様に媒体の差を超えて連関し、「純」小説の主調低音と化してゆく。

一九六六年の『沈黙』では、主人公ロドリゴにつきまとう、弱者キチジローがそうであり、「一緒に苦しんでいたのに」と語るロドリゴの自己内他者的な「私の主」がまさにそれといえ、前節で見たように語り手も「同伴者」のようにロドリゴに寄り添っていた<sup>五三</sup>。

そして「同伴者」概念が、人間イエス像とまさしく結びついたのが、遠藤自身聖書研究を進めた末に新潮社から刊行された、一九七三年の『死海のほとり』であるといえるだろう<sup>五四</sup>。『死海のほとり』で提示されたのは、奇跡や超能力などの神話性を捨象したイエス像である。このイエスに可能なのは「あなたたちと苦しむこと」であり、「わたしはその苦しみを一緒に背負いたい」といった病人の手を取ることや、癩病患者の傍らを離れないなどの傍にいて痛みを分かつことだけである。また、イエスは日常生活においては全くの弱者として描かれている。「俗」小説に登場したガストン、ミツの系譜の人物として『死海のほとり』のイエスはあるのである。

さらに、一九八〇年の『侍』にも「同伴者」はあらわれる。「侍」<sup>五五</sup>長谷倉六右衛門は切腹の直前、江戸の身分制では弱者にあたるものの、自分の常に傍にいてくれた従者と蔵のような存在として「あのお方」<sup>五六</sup>イエスを捉えることになる。彼が見たのは、「人間の心のどこかには、生涯、共にいてくれるもの、裏切らぬもの、離れぬものを——たとえそれが病みほうけた犬でもいい——求める願があるのだな」という言葉からも理解できるように、おそらくガストンの人物としてのイエスといっても過言ではないだろう。つまり、遠藤作品において、孤独なとき傍らに在る存在である「同伴者」概念を提示する場合、作品の発表媒体による書き分けはほとんど無く、描いていることが理解できる。そして、その「同伴者」概念は「過渡期」に書き出された「俗」小説に幾度となく登場した人物が原型としてあり、その構想を受けるかたちで「純」小説は書かれ、また、それにこれまでの聖書研究の成果を加味することで『イエスの生涯』『キリストの誕生』などの評論は描かれていったといえよう。

だが、まさにその「同伴者」の描かれ方に、「純」と「俗」の特徴を示すかのようなずれを見出すことができる。それは端的にいえば、「俗」小説の「同伴者」にはキリスト教色を直接的には感じることができないということなのだが、特に『沈黙』のロドリゴに見たような自己内他者的な「同伴者」——彼にとっては

イエス「私の主」——の造型に、それは強くあらわれている。

例えば、『沈黙』と同年に地方新聞で連載された『快男児・怪男児』<sup>五五</sup>の主人公留吉は、人生の岐路にたたされたとき、豊臣秀吉に語りかける。

(太閤さん、秀吉さん。あんたなら、どうすた)

指をかみながら、彼はまるで神か仏かに問いかけるように、一人の人物に話しかける。

(遠藤周作文庫三〇頁)

留吉にとって、豊臣秀吉は「神か仏か」といった存在であり、留吉の自己内他者である秀吉への問いかけの所作は何か祈りの行為を思い起こさせるものである。そうした祈りの対象を『快男児・怪男児』では、『沈黙』や『死海のほとり』などのようにイエスを直接イメージさせるのではなく、豊臣秀吉として描いているのである。そして、「俗」小説の作中人物たちの多くは、留吉にとっての秀吉のような自己内他者的な「同伴者」を持つものとして描かれている。

『快男児・怪男児』の二年後に連載された『樂天大将』<sup>五六</sup>の森田ミツ的な聖女(「同伴者」)志乃もまた、幼少の頃から心のなかにいる人物に辛いときや孤独なとき話しかけ、問いかけている。

志乃は、小諸駅にいくつもりだった。(中略)そのまま、東京に戻るつもりだった。だが、その心境が何故、急に変わったのだろう。

(あの男について……おあげ。あなたがいなければ、彼は一人ぼっちになる)

耳もとで樂天王子がそう囁き、彼女の心を促した。

(あなたが……もし、本当の修道女になりたいなら……あの男を一人ぼっちにしてはいけない)

(講談社文庫 二六五頁)

志乃にとつての「樂天大将(樂天王子)」は、彼女が修道女の見習いということから、やはりイエスを想像させるものである。だが、同時に「樂天王子」は誰の心にも存在するものであり、志乃は「子供の時、夕暮れの空をみて」、「空想」したと話している。そして、聖女としての志乃と接することで、厭世家の金山にも「樂天大将(樂天王子)」が存在するようになるのである。「樂天王子」がイエスではなく、「樂天王子」的な人物を志乃はイエスに見たといえるだろう。その意味で留吉の豊臣秀吉となら変わるものではないといえる。

そしてまた、こうしたそれぞれの人物がそれぞれ心の中に持つ「樂天大将」と呼べる存在を、それぞれの形で描くことによつて、遠藤「俗」小説は、「俗」な媒体で彼の作品を読むような読者に理解しやすい、救いを描いているといつてよい。これまで見てきた「俗」小説に登場した「同伴者」的人物たち、ガストンや森田ミツたちも、「純」小説とは異なり、直接キリスト教を連想させるような人物ではなかった(先の志乃は例外ともいえる)。

以上、遠藤は「純」と「俗」を書き分けることで、「俗」小説には読者の救い、「効用」を描こうと試みていたといえる。そして、「同伴者」という概念はそうした試みから生まれた概念であり、「純」小説にも、そうした錬成を経ることで描かれることになったのである。



遠藤は幾つかの短篇をデッサンとして書き、それをまとめる形で長篇とする創作法を採った作家であることは周知の事実であるが、「過渡期」、「純」と「俗」の流れは細かな設定の面でははっきりと区分できるものである。例えば、『沈黙』に至る「切支丹物」の系譜は「純」小説に限られたものであるのに対して、「同伴者」の表象としての森田ミツのような聖女はほとんど「俗」小説にだけ登場する。今見てきた「同伴者」概念のように、「純」、「俗」双方で見られるものも、その描かれ方、いかえればそれを背負う登場人物などで分類されていたといえるのである。やはり、読者の差を意識した—それは作家の「純」と「俗」に対する意識から来ていたものかもしれないが—書き分けがあつたことは明らかであろう。どちらが後先ということではなく、「純」は概念を論理的に構築し、「俗」は概念を噛み砕いて読者に提示するという関係性があるといえる<sup>五七</sup>。

だが、本論で「過渡期」としてきた時代が終わる一九八〇年を区切りに、遠藤の「純」と「俗」における設定の分類は終焉を迎える。一九八〇年は、一二月に「同伴者」概念にひとつの区切りをつけたともいえる『侍』が新潮社から刊行された年である。だが興味深いことにこの年、二月から七月という『侍』の執筆期間にも重なるだろう時期に遠藤は、「悪」の問題を何かわけの分からないもの、つまり非合理的な問題として描く『真昼の悪魔』を「週刊新潮」に連載している。

この作品で遠藤は映画「エクソシスト」のように、悪魔に憑かれた女医とそれを見破る神父を描いている。そして神父は悪魔を「ビールス」と表現し、誰の心にも取り憑く可能性がある」と述べている。この時期、遠藤はエッセイで罪が神を求める倒錯表現である反面、「悪」を「絶えず下降して、再び跳ね上がる」とを望まない本性」と規定しているのだが<sup>五八</sup>、そうした絶対的な悪を追求し、小説世界に描くなかで必要としたものこそ、様々な非合理的な事象、オカルト的な問題だったのである<sup>五九</sup>。

この時期発表された「純」短篇作品は、『夫婦の一日』（「新潮」一九八一・一）、『授賞式の夜』（「海」一九八一・六）、『ある通夜』（「新潮」一九八三・一）、『六十歳の男』（「群像」一九八三・四）などで、一九八六年三月に新潮社から刊行される書き下ろし作品『スキヤンダル』のデッサンの役割を担う作品群といえる。だが、その数は、これまでのデッサン作品の量から見ても少なく、内容も占いやドッペルゲンゲルなどオカルト的な問題を描いていることがわかる。

そして、ここで同時期の「俗」作品を見ると、そのデッサンの少なさの謎が解ける。一九八四年には『奇蹟』、『執念』で前世の問題を描き、また『最後の晩餐』には人肉喰が描かれている。一九八五年には『スキヤンダル』にあつた成瀬夫人の告白書簡の原型といえる『ピアノ協奏曲第二十一番』と植物との会話を描いた『箱』、夢を描いた『私が、傷つけた男』がある。そして長篇作品でも先の『真昼の悪魔』や、成瀬夫人の原型が描かれる『悪霊の午後』がこの時期ある。

つまり、「純」長篇『スキヤンダル』は、デッサンとして「純」短篇作品だけではなく、「俗」短篇、長篇作品も含まれ、成立した作品といえよう。さらにいうならば、主なデッサンの役割を「俗」な作品群が担うようになった作品といえるのである。では、しかし、この変化はなぜ起きたのだろうか。

この時期、遠藤が興味を持ちだした非合理的な事象とは、詳細は第二部に譲るが、宗教を持たない「現代人」が「宗教的なるもの」として興味を持ちだしたものである。二〇〇一年三月の「現代宗教」に収められた伊藤雅之「宗教・宗教性・霊性―文化資源と当事者性に着目して」では、こうした状況が次のように論じられている。

先進諸国の宗教状況において、過去三〇年間に起きた最も大きな出来事の一つは、一方で宗教と霊性(spirituality)が、他方で宗教と宗教性(religiosity, religiousness)が分化したことである。これらの三つの語が指す対象は、明確に区分されているわけではなく、研究者によってもその定義は多様である。しかし重要な点は、現代社会のなかに「宗教」は嫌いだが「霊性」には興味を持つという人々が増加し、また「宗教」とは呼べないかもしれないが「宗教的なるもの」と考えられる団体やネットワークや領域が出現しはじめたことである。

伊藤は先進諸国において「宗教的なるもの」が、「過去三〇年間」で誕生したと述べる。そしてその日本における誕生は少し遅れて、一九八〇年前後と、これもまた後述するが、想定できる。いわば、マルクス主義のような確固たるアイデンティティとなり得るものが消失し、個人それぞれのアイデンティティを支えるものが複数化してゆるむものが存在するようになり、そしてその個人のなかでもアイデンティティを支えるものが複数化してゆく状況が顕在化したのである。そのなかで「宗教的なるもの」はその手軽なひとつとして受容されるようになるのである。人々は伊藤のいうように「霊性」重視から、組織に拠らない個人と超越的なるものとの直結的な関係性を希求してゆく。そしてこうしたオカルト的な事象は、様々なメディアに、その種類、内容に関わらず扱われるようになる。そうしたオカルトブームを背景に遠藤は、作品に前世の問題やデジヤビュ、占いなどを作品に取り込み、描いているのである。

そして遠藤「俗」小説には、これまで『悲しみの歌』などで見てきたように「現代人」の救いを描く、「効用」があった。一九六五年の『協奏曲』においても現代的な若者押見の言葉として、「だって、まだ宗教みたいなものを信じる現代人の気持ちか」、「俺にはよくわからない」として神無き「現代人」は登場している。また『楽天大将』においても、そうした「現代人」の宗教に対する感慨は、修道女となる決意を固めた志乃に憧れていた今井の内面の言葉として、「今井は日本人だったから、そんな神だのキリストだの、背中にジンマシンの起きるような異国の宗教のことなど信じなかった。第一、宗教などは彼の今日までには関係のないことだった」と描くことで作中にあらわれている。遠藤の「俗」小説を読む、多くの「現代人」(日本人)に対する意識が何らか働いていたことは明らかであろう。

そして、前章第二節でも引用した箇所であるが、一九八〇年の『真昼の悪魔』から神父が語る「現代の人間」規定として、救うべき「現代人」像が明確に作品の前面に表出することになる。

現代人のほとんどはもう何が善で何が悪かわからなくなっている。善とみえることが悪をつくり、悪と思えることが意外と人間によい結果を与える―そんな混乱した世界にあまりに長く生きてきたからだ。そしてその結果、どんな価値も素直に信用できなくなり、心は乱雑な部屋のように無秩序になり、無秩序は精神の疲れと空しさを作っている。悪魔はそこを狙ってやってくるのです。

「神」が何かわからない「現代人」の問題がここでは語られている。そして「神」不在の「混乱した」時代を生きる「現代人」を如何に救うかが遠藤の主たる課題へと転じたといつてよい。いいかえれば、そうした「現代人」―読者に伝わりやすい、つまり「効用」を与えやすいものとして、「宗教的なるもの」のひとつのあらわれであるオカルト的な問題があったのである。その意味で「純」長篇作品のデッサンとして、「俗」な作品群が扱われるといった変化が生まれたといえよう<sup>六二</sup>。

そして、「悪」の問題が一旦、『スキヤンダル』の刊行をもって閉じられるのに対して、オカルト的な事象を描く作品は、『深い河』、未完の最後の小説『黒い揚羽蝶』まで連なることもそのひとつの証拠となる。一九八六年の『どこかで、見た、風景』、『その一言』、一九八七年の『幽体離脱』、『寝台』、一九八八年の『あかるく、楽しい原宿』、一九八九年の『あの世で』、『御飯をたべる会』といった短篇作品と、『妖女のごとく』（一九八五年から八七年）、『わが恋う人は』（一九八五年から八六年）といった長篇作品が『深い河』の一端を担ったことは明らかである。

死に至る病のため「東京新聞」での連載をうち切った『黒い揚羽蝶』には、オカルト的な事象が総動員されて描かれている。多重人格、透視能力、幽霊、来世、ドリームテレパシー、臨死体験、幽体離脱、「ピールス」のような悪魔、遠藤周作の最後を飾る作品がこうした作品であったことは興味深い。以上のように、「現代人」に身近な「宗教的なるもの」としてのオカルト的な事象を最後まで描き続けたこと自体が、遠藤の晩年の課題が「神」不在の「混乱した」時代を生きる「現代人」を如何に救うかに移っていたことを示しているだろう。

それでは一九八〇年代初頭に書かれた『私の愛した小説』にある以下のような遠藤の言葉を、我々はどうのように解釈するべきなのであろうか。

その元型とは社会的自我が心の底に抑圧している私の影<sup>シャドウ</sup>である。かつてフロイトが、いや基督教作家の多くが罪の母胎として、悪の温床として描いた心の影の領域が逆にそのXを求めているのだ。道徳や人間社会や規範などを更に超え、我々の存在を充足させてくれる大きな、深いXを……。

（中略）そのXをいつからか私は私のイエスとよぶようになった。他の人にとってはそれは阿弥陀如来であるかもしれぬ。ただ私が日本人でありながら阿弥陀如来をイエスのかわりに選べぬ最大の原因は、それが仏教的観点からいってもひとつの理念の具象化であり、イエスのように実際に地上に生き、苦しんだ実在の人間と生命とではないからである。 （『全集』第一四巻 一〇四から一〇五頁）

遠藤はここで、人間はそれぞれXを求め、それによって救われるといい、自分にとってはそれが「私のイエス」と呼べる存在だったと述べている。そして、他の人にとっては、私の「阿弥陀如来」であつても構わないのだが、個人遠藤としては「イエス」という「実際に地上を生き、苦しんだ実在の人間と生命」の方が合っているともいう。こうした言説からは、キリスト教という宗教を選ばずとも、X的な存在は手に入れることができるといつていられるようにも見える。Xとイコールで結べる存在は多数あつて然りだといふのである。

こうした言説が生じた背後にも、遠藤が読者に対する強い意識から、「現代人」の救いを問い続けるようになったことがあるのではないか。何かひとつの答え―それはすなわち日本人に合うキリスト教―では

なく、「現代人」（日本人それぞれに合うX的存在のひとつを提供してくれるキリスト教を含めたそれぞれの宗教的なるもの）を晩年の遠藤は探り、小説世界に描くようになったといえるのである。

極言するならば、遠藤のオカルトのような「宗教的なるもの」への接近の背後には、「現代人」の救いに対して自身が背負った宗教、キリスト教を現代社会に適應させようとの強烈な意識が働いていたように思う。当然、遠藤個人として、キリスト教（カトリック）に対する信頼がゆらいだといいたいのではない。

「純」と「俗」の仕事を混合させ、読者Ⅱ「現代人」に対して「効用」Ⅱ救いの提示を目指した「作家」Ⅱ「現代人」Ⅱ「日本人」である遠藤周作がそれを感じたのである。

またいえば、遠藤をめぐる出来事である「遠藤周作」が総体―受け取る読者も含めて―として、「効用」Ⅱ救いを産出していたといえるかもしれない。この時代の小説というジャンルが担った一つの役割としても、それをあげることができるとはなからうか。

#### 四

「現代人」の救いをめぐる具体的な考察は、第二部に譲り、また遠藤作品における「効用」性の増加の契機についても第二部に譲る。ここでは第一部のまとめ、そして第二部への連結として、集大成であり、最後の「純」小説であり、最も「現代人」の救いを描いた作品といえる『深い河』の設定における集大成性を確認したいと思う。

『深い河』は、大江健三郎の「懐かしい主題とエピソードと性格を総動員する」という言葉にあるように「集大成」的作品といわれる<sup>六三</sup>。大江と同様の言葉に佐藤泰正<sup>六四</sup>の「まさに〈最後の小説〉と思われる形のもの」や、川村湊<sup>六五</sup>の「こうしたテーマ、設定はこれまでの遠藤周作の小説の中では幾度も取り上げられ、繰り返して語られてきた」がある。遠藤最後の「純」長篇小説として講談社から一九九三年に刊行された『深い河』は「最後の」という特徴からだけでなく、「集大成」的要素が多分に含まれた作品なのである。

『深い河』はそれ以前の遠藤作品を読めば、直に目に付くような状況がちりばめられた作品であり、『深い河』はそれ以前の遠藤の歩み全体がデッサンの存在していると考えられる。それは前節で見たように語り手の特徴においてもそういえるものであった。では、ここでは、『深い河』に表出した過去作品からの影響を、「場合」と題された章<sup>六六</sup>ごとに分けて描かれた作中人物五人の造型、また、その周囲に見られる事象から考察していこう。

磯辺に関して見ると、磯辺の周りで起こり、興味を抱く不思議な話が描かれている。磯辺のガスの消し忘れを入院中の妻が同時に夢に見て、夢の中で磯辺に伝える、ユングのいう「共時性」<sup>六七</sup>の話や、銀杏の老樹と妻との会話、磯辺をインドに向かわせる契機となるヴァージニア大学ステイブソン教授の前世、「死後生存」<sup>六八</sup>の研究の話がある。晩年描き続けたオカルト的な興味のほとんどが『深い河』ではこの磯辺に流れこんでいるといつてよい。

先に見た例の他にも、『聖母讃歌』（「文学界」一九七六・四）では「聖母マリア像が涙を流した」話を描

き、「うさんくさい」という「遠藤」的な主人公は最後に「聖母の私の傲った人生や信仰に対する判定」が、その現象を体験できない自分にあつたのではと反省している。神秘現象を一概に「うさんくさい」と描かず、ある種肯定的に描かれているのである。『深い河』では、オカルト的な事象を平凡な「現代人」磯辺の周囲に配置することで、日常的な世界から逸脱した、神秘的な世界へ導く役割を担っているのである<sup>六六</sup>。美津子は『スキヤンダル』の勝呂を悪に誘う成瀬夫人を想起させるが、美津子は成瀬夫人と同様に「悪の問題」を担ったというよりも、一切のものに倦怠している存在として、モリーヤックのテレーズ・デスケルーが反映した人物として考えられる。磯辺が美津子を見て感じる「額の広い眸の大きな女性」といった印象が、テレーズの容姿の表現であることから理解できる。美津子自身も卒業論文で『テレーズ・デスケルー』を扱い、後もその生き方に自身を重ね、後を辿る旅行をしている。佐藤泰正<sup>六七</sup>は美津子を「モリアックの残した課題を彼自身の手で解決しようとする」人物として捉えているが、美津子は、テレーズの女性の特徴を担い、展開する人物としていえる<sup>六八</sup>。

沼田については本章第一節で詳細に考察してきたためにここでは省略するが、「過去としての子ども」として遠藤自身の幼少体験を描く作品や、肺病体験など作家の体験に関わる作品との関連が見られる。沼田の造型には「沼田の場合」のプロットも含めて、これらの作品で既に見てきたものが多分にあらわれているのである。

木口の来歴にある、戦争の情景や戦友塚田が人肉喰の話、戦争という異常な世界の中で行われる罪というものは、遠藤作品で何度も提示されたもので、そうした状況下での行為に救いはあるのかといった、非人間的な行為を描く作品と関連がある。例えば『白い人』『青い小さな葡萄』や、「人肉食い」でも重なる『海と毒薬』、塚田を見る心療内科との関連が感じられる『松葉杖の男』（『文学界』一九五八・一〇）が代表例といえよう。

また木口が塚田の主治医に戦争時のことを話して、「自分たちの世代とこの主治医の世代との違いを、痛切に感じ」たとか、戦後を「余生」と思うこと、また、飛行機で添乗員江波が先の大戦を「ひどかった」とあつさり語ることに「苦笑」する木口の思ひは、『あまりに碧い空』の杉が、戦後を生きる自分を指して「みんなが死んだにもかかわらず自分だけが晴れあがった碧空のようだ」と思う気持ちと同値だろう。それは「俗」小説で「過去としての子ども」の世代＝父の世代として描かれてもいた<sup>六九</sup>。

そして「木口の場合」には塚田を救う存在として、『おバカさん』のガストン・ボナパルトが『悲しみの歌』を経て再々登場している。喜劇俳優のフェルナンデルに似ているという容姿、「ふぁーい」という返事にもイメージが重ねられている。『おバカさん』『悲しみの歌』の巻末で消えた「同伴者」ガストンが、塚田のそばに寄り添うため再々登場し、実利的なことは何もしなかったが、木口にとつて忘れ得ぬ存在に変化してゆくのである。

最後に、「棄てられる」存在、「ピエロ」と描かれる大津には、ガストン、森田ミツ、イエスの造型との関連が見られ、J・グリーンンの『モイラ』のジョセフ、『テレーズ・デスケルー』のサン・クレールの町の司祭がその原型であるともいえる。不器用で愚直で、そのために蔑まれ、いじめられる人物が、いつのまにか忘れ得ぬ存在になる設定が大津にも用いられている。また大津は、西洋のキリスト教に「違和感」を

感じている人間であり、教会から「異端的」思考を有していると判断される人物である。大津自身の言葉に、次のようなものがある。

母はほくにも、あなたのおっしゃる玉ねぎの話をいつもしてくれましたが、その時、玉ねぎはこのぬくもりのもつと、もつと強い塊——つまり愛そのものなのだと教えてくれました。

（『全集』第四卷二六二頁）

この引用は母性宗教としてキリスト教を捉える作品で提示された言葉と同値の問題である。

五人の主要作中人物と直接的に関係のない箇所にも、添乗員江波の女神「チャームンダー像」と「夫に捨てられながら色々な苦しみに耐えて彼を育ててくれた母」という母との重ね合わせには、大津と同様『母なるもの』などに見られた母性宗教としてキリスト教を捉え、描かれた諸作品との関係が江波の造型の底辺にあるといえる。

また、三條夫妻については、本章第一節で見た、「他者としての子ども」の世代のイメージが強烈に付与されている。三條にある「悪い奴ではないが、無神経な若者」というイメージは、『女の一生』のサチ子が戦後、自分の子供に抱く「私から見ると、あんたたち、国籍のない外国人みたいだわ」といった思いと同じく遠藤作品にある若い世代の描かれ方の典型である。

さらに美津子が大津の信仰を棄てさせようとするとき、「信徒たちに踏絵を踏ませることを強制した切支丹時代の役人」が味わったであろう「快感」と自分の思いを重ねることは、切支丹時代を扱った作品群を想起できる。同時に、唐突と思えるこの表現は「集大成」作品として『深い河』を完成させることへの意図を感じることができるともいえよう。

このように、磯辺、美津子、沼田、木口、大津といった作中人物たちに、舞台設定、人物造型などのこれまでの「純」、「俗」に関わらず作品を背負わせることで、一人一人を遠藤作品の今までの短篇作品の主人公のように登場させる特徴が『深い河』にはある。高堂要もは「作家は書くことにおいて読者との距離を埋めようとする」存在であり、「読者とのコミュニケーションのリアリティを確かめようとする」なかで、積み重ねられてきた「読者との間に成立した小説的リアリティ」を「総動員」した作品と『深い河』を評している。その意味も含めて、『深い河』はまさに「集大成」と呼べる作品なのである。

そして、『深い河』の舞台は「現代」である。『深い河』は、遠藤晩年の課題「現代人」の救いを真っ向から描くために、これまでの「小説的リアリティ」を付与した「現代人」を描いた作品なのである。

【注釈】

一 『沈黙』刊行直後に出された「背教者の苦悩と喜び」（『朝日新聞』一九六六・四・二九）の中でマオリの女神と踏絵のイエスを比較して同値だとし、そこから「踏絵のキリストは、私には著しく女性化されたキリスト、ほとんど日本の母親のような存在に見える」と論じる姿勢からもその意図が見えるだろう。

二 遠藤周作「江藤氏と一つの作品」（『江藤淳著作集』第二巻 講談社 一九六七・一〇）。

三 上総英郎「二つの王国『侍』（『遠藤周作論』春秋社 一九八七・一一）。

四 武田友寿「遠藤周作の文学」（『聖文社』一九七五・九）。

五 最近、川島秀一「作品論 遠藤周作」（『双文社』二〇〇〇・一内所収『哀歌』論）でも、『私のもの』を論じ、

『弱さ』に「犬のように哀しそうな眼」がそそがれる「点」「その男の眼には「泪がの頬にゆっくり流れる」という「点」を述べ、そしてその男は、勝呂の〈同伴者〉であり続ける」とまとめている。『私のもの』などの短篇集『哀歌』で提示されたものが、『沈黙』に流れるという江藤の視点から、以後の作品に至って「同伴者」というイメージが作られてゆくという考えは定説なのだといえよう。なお主題については、山本健吉の新潮文庫『白い人・黄色い人』解説（一九六〇・三）、武田友寿「作家論・遠藤周作論」（『解釈と鑑賞』一九八八・一〇）、槌賀七代『女の一生』論「現代日本への挑戦」（先の川島と同じく『作品論 遠藤周作』所収）などの分類論を参照にした。

六 一九六九年元旦の「朝日新聞」「第三部」には、子どもが書いた詩、漫画、そしてロボット、海底都市などのSF小説の記事があり、それらと並んでこの『白い風船』はある。

七 『現代風俗史年表』（河出書房新社 一九八六・九）によると、一九六六年ビートルズの来日をきっかけにグループ・サウンズラッシュが続くとあり、六八年には「コント55号」が漫才の枠を破り、「笑いで埋め尽くされた」とそのブームの様子を語っている。また、『山田風太郎忍法全集』が、六〇年代に忍術、忍者、忍法への社会的関心を強まらせ、「忍者ブーム」を巻き起こしたとして紹介されている。「インベーダー」に関しては七年、外国ドラマブームの項目で「スパイ大作戦」と並ぶ人気を博し翌年の三月まで放映されるとある。

八 他にも「私たちは父の仕事の関係で満洲の大連に住んでいた」とある『母なるもの』（『新潮』一九六九・一）や、帰国後の洗礼時の様子を描いた「少年時代、夾竹桃の花の咲く教会で矢代の人生に彼が紛れこんでから」という『巡礼』（『群像』一九七〇・一〇）などがある。

九 「序」の注六参照。遠藤周作「私の文学」（『われらの文学』10 福永武彦・遠藤周作 講談社 一九六七・一）。

一〇 『私の九官鳥』は、生きるか死ぬかの手術に向かう人物を描いた作品であり、すなわち遠藤の肺病体験に基づく作品群のひとつである。その死に近い状況の中で、孤独を紛らわすために九官鳥に語りかける主人公が描かれる。そして、心の秘密を発露できた九官鳥は、手術後身代わりのように主人公の代わりに死んでいる。本文中に引用した遠藤の随筆での言葉、動物の眼に「基督の眼を子どもの傍の「犬」とともに描く話の最初の作品である。

一一 『船を見に行こう』には「小さな肉のかたまり」といった表現もある。また、成長した息子に対しても『雑種の犬』（『群像』一九六六・一〇）で「子供を叱ろうと思ったが、どう叱っていいのか、言葉にまよい、口を噤んだ」と、不可解な存在と感じていることが理解できる。

一二 ここで、『六十歳の男』の「少女」は女子高校生と描かれていることも断っておく。だが世代的には「他者」としての子どもに位置されるし、この造型が中学生の『スキヤンダル』ミツに連なることから、大きく子どもということができる。子ども自体の年齢ではなく、後述するように「他者としての子ども」は「過去としての子ども」期を回想する世代の息子／娘より若い世代全般として考えている。

一三 『口笛をふく時』の引用は講談社文庫版（一九七九・八）を用いる。

一四 世代格差は、父と娘の形でも描かれる（例えば『父親』『東京新聞』一九七九・九月から翌年五月）。また、世代格差によって恋愛観が異なることを描いた作品もある（例えば『協奏曲』『マドモアゼル』一九六〇年八月号から翌年七月号）。

一五 落合恵美子『21世紀家族へ―家族の戦後体制の見かた・超えかた』（有斐閣 一九九四・四）はこの人口変換が家族の変化に大きく影響すると論じる。一九二五年まで生まれた世代を「多産多死」の世代、一九五〇年までに生まれた世代を「多産少死」の世代、「少産少死」はそれ以降の世代と大きく分けるわけだが、本論ではここで、一九二三年生まれの遠藤周作も、家族を形成したのが一九五五年からであり、肺病や留学体験という特異な事象で婚期が遅れたことから、「多産少死」の世代が築いた「家族の戦後体制」に位置すると見る。

一六 目黒依子「総論 日本の家族の「近代性」」(『講座社会学2 家族』東京大学出版会 一九九・一二)。

一七 前注一五、落合恵美子『21世紀家族』。

一八 遠藤周作『再発』(「群像」一九六〇・六)。

一九 『灯のうるむ頃』の発表された一九六三年も問題である。遠藤の息子龍之介は一九五六年生まれであり、この年まだ七歳だった。つまり『灯のうるむ頃』に描かれた父子の関係は完全に虚構だったのである。こうした遠藤の実生活の状況から、まだ家族、息子に「夢見」ることができる時代だったといえるかもしれない。

二〇 落合恵美子『近代家族の曲がり角』(角川書店 二〇〇〇・一〇) 一三七頁

二一 野本三吉『子ども観の戦後史』(現代書館 一九九・一一)。

二二 阿部進『現代子ども気質』(新評論 一九六一・三)。

二三 林友三郎『おとなは敵だった—中学生ととりくむ教師の記録』(改訂版 国土社 一九七九・七)。

二四 また、こうして世代を区切って論じたため、微妙な問題として浮上したのが、『深い河』における美津子と大津の存在である。彼らは「他者」となる世代ではなく、学生運動が下火になった頃の大学生ということからおそらく一九五〇年代初頭の生まれで、「多産少死」の世代である。遠藤作品においてこうした自分の息子龍之介よりも早く生まれた世代は、ある程度「過去」としての子ども」世代に理解されうる存在である。『灯のうるむ頃』の息子龍馬もこの世代である。だが、戦後生まれの世代が主人公となる作品は遠藤作品で、特に「純」小説ではほとんど無い。そうした意味では、世代を越えて「それぞれ」の救いを探った作品として『深い河』はあるといえるだろう。

二五 「座談会・日本の小説はどう変わるか」(『文学界』一九五七・八)。

二六 槌賀七代『女の一生』論『作品論遠藤周作』(双文社出版 二〇〇〇・一)。「処女作『アデンまで』以来遠藤文学はこれらの問題の絡みなかで、問題を深め、且つ、広げ、ある点においては、その自説を確立するに至ったのは周知の如くである」ともいわれる。

二七 山形和美『沈黙』—終わりから始まる小説『遠藤周作—その文学世界』(国研出版 平一九九七・一二)。  
また、佐藤泰正『「死海のほとり」』『遠藤周作と椎名麟三』翰林書房 一九九四・一二所収は「この物語の対位的な基軸もついに一つの志向、あるいは情念のなかに融合されてゆくを見逃せまい」と述べている。

二八 作家の実際の体験とは、例えば、昭和元年から昭和八年までの「満州体験」、一九三五年、遠藤一二歳のときの「キリスト教受洗」、昭和一六年からの「戦争体験」、一九五〇年から二年半にわたる「フランス留学体験」(一度目の肺病体験も含む)、そして、一九六〇年からの二度目の「肺病体験」などである。これに加えて、長篇執筆前に行われる取材旅行やその他の「旅行体験」、家族や夫婦との間の経験があげられよう。こうした経験を、多く作品に反映してゆくのである。

二九 『沈黙』を例としてあげよう。『沈黙』以前に『最後の殉教者』、『帰郷』、『雲仙』等の「切支丹物」を描くことで舞台設定やキチシローの造型を行っている詳細は第二部。また踏絵のイエスの眼の表現には、これは言葉で代えればイエスの「母性性」の提示ともいえるが、一連の動物と孤独な人間との関係を描いた『男と猿』、『童話』、『男と九官鳥』、『私のもの』、『四十歳の男』、未刊行長篇『満潮の時刻』などがあげられる。

三〇 『海と毒薬』の初出は『文学界』一九五七年六、八、一〇月号である。

三一 遠藤周作(聞き手佐藤泰正)『人生の同伴者』(一九九一・一一)。

三二 使用するテキストはフランス語原文には François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Le livre de poche Université, Bernard Grasset, 1927 又 François Mauriac, *Œuvres Complètes*, tome II, Arthème Fayard, Paris 1979 の三書を用いた。この三書に差は見られなかったため、本稿で頁をあげる際には、最初にあげた一九二七年刊版を用いた。この三書に差は見られなかったため、本稿で頁をあげる際には、最初にあげた一九二七年刊版を用いた。日本語訳のテキストはモリーヤック・モンテルラン『現代世界文学全集13 愛の沙漠・若き娘たち』(新潮社 一九五四・四)に所収の『テレーズ・ディケルウ』(杉捷夫訳)、モリーヤック『テレーズ・デスケル』(新潮社刊、『全集』第一四巻 二〇〇〇・六)〈底本一九七八・一一 講談社刊『世界文学全集』である。また、Thérèse Desqueyroux の日本語表記は「テレーズ・デスケル」とし、仏原文は引用において「F.」で、杉捷夫訳は「杉」、遠藤周作訳は「遠」と表記した。そしてこの調査は、千葉大学文学部加藤隆教授の多大なる助力をもって、発表された。共著「遠藤周作訳『テレーズ・デスケル』—翻訳に見る作家の方法」をもとにしたものである。

三三 西谷博之『スキヤンダル』(山形和美編『遠藤周作』国研出版 一九九七・一二)は、「モリーヤックの場



合、語り手と登場人物は明確に分離されている。遠藤の場合は多分に資質的なものであろうが途中で混同してしまふのである」と指摘している。『スキヤンダル』作品論でありながら、その語り手の考察から、『テレーズ・デスケルー』の翻訳に目を向けたこの西谷論は他に例を見ない。

三画補足するなら、「銅版のあの人」と表現されていることは興味深い。「あの人」は直にイエスのイメージと重なるわけではなく、「銅版の」イエスと読めるわけである。以降も「あの人」が登場する時には語り手は注意深く「銅版の」と語っている。これから、神が沈黙を破ったのではないことが読み取れる。

三五 「あの人」の呼びかけをここで引用する。「踏むがいい。お前の足は今、痛いだろう。今日まで私の顔を踏んだ人間たちと同じように痛むのだろう。だが、その足の痛さだけでもう充分だ。私はお前たちのその痛さと苦しみをわかちあう。そのために私はいるのだから」である。

三六 但し、詳細に言えば、『海と毒薬』でも、勝呂がいない場面、戸田や、上田に寄り添う場面があるし、『火山』は二人の人物、『留学』は章と三人の人物を描いているので一人の人物だけ描いているわけではない。だが、それも一元性という意味で「一人に集約」と理解すれば問題はなくなる。

三七 『女の決闘』は『ユーモア小説集』に収載されている作品である。引用は講談社文庫版(一九七三・五)によった。

三三 『青い小さな葡萄』は一九五六年、「文学界」に一月号から六月号まで連載されたのが初出である。

三九 『留学』の初出は以下の通りである。「文学界」一九六四年二月号、翌年六月号まで第三章「爾も、また」連載、「群像」一九六五年三月号に第一章、第二章「留学」、同年六月、文芸春秋社より単行本が刊行。

四〇 ここという「神の視点」とは、バフチンが「モノロギック」と述べたトルストイの小説にある語り手の位置といってもよい。全客観でありながら、作家のモノロギックとすら受け取れるものである。遠藤の『深い河』の語り手は苦しむ人物それぞれに寄り添うという意味でこれとは異なり、「多元的」という言葉で記した。

四一 『悲しみの歌』の引用は新潮文庫版(一九八一・六)を用いる。

四二 米軍捕虜生体実験事件の舞台が『海と毒薬』では「F市」であるのに対して『悲しみの歌』では「H市」となっているといった差もある。

四三 勝呂は終末の場面で、「陰鬱」だった海が「白く光っている」のを見ているのだが、気付くことができない。こうした恩寵は他にも多く提示されている。

四四 遠藤周作『悲しみの歌』(新潮文庫 一九八一年六月解説)。

四五 「新潮」一九八三年一〇月号から一九八四年一二月号。

四六 『ヴァルター・ベンヤミン著作集7 文学の危機』(唱文社 一九六九・六)。

四七 ベンヤミンは「物語」も「小説」もメディアの拡大によって「情報」が重視されるようになると、その意義を失ってゆくとも述べている。極言すれば、読者との距離を縮小させるように描かれていた第一部第二章第一節参照遠藤の「俗」小説はその状況に対応しようとした「物語」といえるかもしれない。

四八 前注九。またこの引用文に続けて、遠藤は「多くの読者」とともに「ある批評家」を規定し、「批評家」ですら読み解いてくれないと嘆いている。これからは遠藤が、明確に自作の読者を規定し小説を描いた作家であることが理解できるだろう。

四九 『動物たち』は『何でもない話』に収載されている。引用は講談社文庫版(一九八五・八)を用いる。  
五〇 一九六五年の『さらば、夏の光よ』(原題『白い沈黙』)にも、野呂の傍らにいる動物の目のイメージが用いられている。さらにこの作品では、それが野呂の母のイメージとも重なって「同伴者」像が強調されて描かれている。

五一 そして、これらの作品が発表された一九六〇年代前半には、短篇小説においても『集団就職』の並河トシ子、『気の弱い男』の啓吉が日常生活の弱者＝聖者として描かれている。だが、『気の弱い男』の啓吉は聖者というよりも、単なる弱者として描かれているようにも見え、この意味では、後に述べる『沈黙』のキチジローと彼に連なる「切支丹物」で描かれた「弱者」に近い人物といえよう。

五二 こうした日常生活の弱者＝聖者の人物には、例えば日本語のつたなき、聖女の造型に見られる「訛り」といった「他者」性が付与されているのだが、その問題に関しては別稿に譲る。

五三 「同伴者」としての語り手は「俗」小説『おバカさん』が発表される以前から、『青い小さな葡萄』、『海と毒薬』などにも存在していた。だが、人物造型にあらわれる「同伴者」は間違いなく『おバカさん』からであるといえる。

五四 聖書研究の成果は『死海のほとり』と同年の一〇月に新潮社から刊行された『イエスの生涯』と、五年後の

一九七八年の九月に新潮社から刊行された『キリストの誕生』にまとめられている。

五五 『快男児・怪男児』の引用は講談社文庫版一九七五・七を用いる。

五六 『楽天大将』の引用は講談社文庫版一九七八・九を用いる。

五七 ただ、ここで一言断っておかなければならない。それは遠藤が「過渡期」の変動のなか、「純」と「俗」を書き分けた作家であることはこれまで見てきたとおりだが、対象とする読者を明確に区分していたかどうかの問題である。おそらく、それは書き分けを始めた当初には遠藤の念頭にあったものだといえる。だが、第一章で見たとおり、遠藤が生きたのは「純」と「俗」の区分が曖昧模糊としたものへ進行形で、次第に転じてゆく時代だったことを忘れてはならない。それは読者の読む対象をめぐる認識が変化した時代でもあったろう。

五八 遠藤周作『私の愛した小説』、前注四五

五九 遠藤における「悪」の問題については、後に扱うことになる金恩暎「遠藤周作論」（『キリスト教文学研究』第二二号 二〇〇四）に詳しい。

六〇 本論で用いる「アイデンティティ」という概念は、『インド日記』（新曜社 二〇〇〇・七）などで小熊英二が現代を「アイデンティティの複数化」状況下にあると述べていたのを参考にしている。

六一 こうしたテーマの作品が「純」な媒体にそぐわないという、遠藤自身の判断が、デッサン的な作品の多くを「俗」な媒体に書く結果となったとも考えられる。だが、一九八〇年以降は「純」なる雑誌など、いいかえれば高尚な、また低俗な読者など存在しなくなりつつあった時代ともいえ、読者＝「現代人」として考えることができるようになった時代ともいえよう。

六二 『スキヤンダル』と『深い河』の舞台は、これまで歴史的な舞台の上で描かれてきた「純」長篇作品と異なり、「現代」である。歴史的事実を素材にする作品は、評伝形式の作品へと書き分けられてゆくことになる。この背景には、司馬遼太郎のブームにより、「歴史小説」というジャンルが改めて商業資本のなかで確立したことがあるだろう。

六三 大江健三郎「文芸時評」（『朝日新聞』一九九三・六・二四）。

六四 佐藤泰正『スキヤンダル』を通じて『深い河』へ―その主題的推移をめぐって―（『国文学』一九九三・九）。

六五 川村湊「天竺にまを求めて―『深い河』論」（『国文学』一九九三・九）。

六六 さらに磯辺には夫婦の日常を描いた作品と連関が窺える。磯辺の回想にある妻との日常、「つまらぬ」思い出は、夫婦の様子を描いた『パロディ』、『再発』、『四十歳の男』、『夫婦の一日』を想起させる。一連の夫婦を描いた作品の延長上に磯辺とその妻の関係はある。

六七 佐藤泰正『深い河』再読（『キリスト教文学研究』一九九九、一六号）。

六八 大津を「棄てる」美津子という設定は、『わたしは・棄てた・女』の森田ミツと吉岡の関係と相似であり、イメージが重ねられている。この「棄てる」、「棄てられる」の関係は多数の作品で描かれてきた。

六九 また、『スキヤンダル』で成瀬夫人が彼女の夫が中国で行った虐殺にも救いがあるかの問いも同じように異常時の罪を描いたものである。そして、これらの問題はアウシュビッツ収容所問題を描いた、『カプリンスキ―氏』（『野生時代』一九七八・四）や『女の一生』のナチス将校ミューラの造型が関わり、下降するのみの人間に救いを探る「悪の問題」とも関わってくる。

七〇 高堂要『深い河』について（『キリスト教文学研究』一九九九、一六号）。

## 第二部

変遷する時代と移りゆく救い

―ヘオルタナティブ・アイデンティティを

企図する小説

## 第一章 『沈黙』と時代

第一部において論じてきたように、遠藤周作には「純」作品と「俗」作品の関係性から、「過渡期」が終焉(敷衍化)したといえる一九八〇年代にひとつの転換、もしくは結実があった。それは、すなわち「現代人」の救いと呼べるテーマの敷衍を作家活動の中心に置くことである。

本章では、「現代人」の救いⅡ「効用」性の増加の契機を、遠藤の代表作であり、「過渡期」に書かれた作品でもある、一九六六年に新潮社から刊行された『沈黙』から考察したいと思う。こうした遠藤の変化は、遠藤特有の事情、作家という主体に関わる問題から起こったのか、それとも読者Ⅱ「現代人」たちの変化に根ざした時代の流れから起こったものなのか、はたまたその双方から起こったものなのか、その起点を問う作業といってもよいだろう。

まず、本章の第一節は、同時代の宗教状況の変化を特に第二バチカン公会議(以下オリビエ・シエガレの表記に従いVATIIとする)が開催された時代として、その枠組みのなかで『沈黙』をとらえなおす作業を行うものである。そして第二節では『沈黙』が同時代の活発化する全共闘運動のなか、「転向」の小説として読まれた事実を確認することで、その「政治」の時代の内実を問うものとなる。そのために『沈黙』を、そうした「政治」の季節にスターとして扱われた高橋和巳の、発表もほぼ同時期である『邪宗門』と比較考察する。

また、これまでの遠藤研究は、遠藤周作の体験的な問題に作品の読みを集約する作業を繰り返してきた。だが遠藤が作家活動を続けた時代は、第一部で見たように文学作品の位置付けも変化した「過渡期」だったのであり、読者Ⅱ「現代人」たちの位置も、高度経済成長などの社会の変化を受け変化した時代としてあった。遠藤研究で見逃されてきたそうした同時代と遠藤、遠藤作品という視点でもって第一部を補完するものとして本章以降の第二部はある。

さらにいえば、こうしたスタンスは第一部のそれと大差のあるものではなく、第一部で「純」と「俗」の推移があった時代のなかに遠藤作品を浮かべたように、第二部では、それとは異なる時代の姿、「現代人」の救い、それと遠藤作品を論じ、それを広げて他作家の作品と比較することで、曖昧な戦後文学史のひとつのモデルを提示するものとなる。

一九六六年三月に新潮社「純文学書下ろし特別作品」の一巻として刊行された『沈黙』は遠藤周作の代表作である。だが、現在我々が遠藤周作を論じる際に感じる何かしらの閉塞感、その煽りを最も受けているのもこの『沈黙』であるといえるかもしれない。遠藤研究は『沈黙』を作家論のひとつの記念碑として位置づけ、良くも悪くもそのアプローチ法でしか作品に迫っていない。遠藤作品を論じる際に漂う閉塞感、その大きな要因のひとつが、語りすぎる作家という遠藤の特徴である。晩年の「最初に作者と友人の小説家の対談というものがあると、後の批評に影響するんですよ。みんなそのパターンをなぞって書くから」という遠藤の言葉には、自らの文学的テーマを流布させるために批評・研究体系も利用してゆく作家の姿が見えるだろう。すると、一九九六年の作家没後、遠藤研究は重大な指針を喪失したことになるのではないか<sup>三</sup>。

一九九七年、大平剛は「遠藤周作」と『沈黙』<sup>四</sup>で、作家論的に読むことは、作家の意図へ還元するため、「小説を読む行為に含まれているダイナミズムを見失ってしまう」可能性がある」と指摘し、研究者が「特権的立場」に立つことを危惧している。だが、対象が遠藤作品となると「とはいえ、遠藤周作の評論や小説を研究対象として扱うとき、私には作家論というアプローチの仕方が魅力的に思えてしかたがない」と論じざるを得なくなる。大平の言には、遠藤研究、特に『沈黙』研究にある問題点を深く理解しながらも、遠藤周作に戻らざるを得ないジレンマが吐露されている。確かに遠藤が我々に残したキリスト教と日本といった主題は「魅力的」であり、作品構成も色濃く主題提示の機能を持つ<sup>五</sup>。

そこで本論は、作品が刊行された時代をその背景に据えることで、『沈黙』、ひいては遠藤の相対化を企図したい。つまり、作品の設定が一七世紀である『沈黙』に、もうひとつの時代、一九六〇年代の社会的・宗教的観点を導入して読み解いてゆくのである。そして、論の中心はVATIIと『沈黙』の連関を探るものとなる。

『沈黙』刊行の前年と翌年に、宗教(キリスト教)の変動を論じた著作が刊行されている。一九六五年のハーヴィ・G・コックスの『世俗都市』<sup>六</sup>、一九六七年のトーマス・ルックマン『見えない宗教』<sup>七</sup>、ピーター・L・バーガー『聖なる天蓋』<sup>八</sup>である。これらの背景にはキリスト教の衰退の顕在化による、世俗化(Secularization)論―バーガー流にいえば、近代人は「聖なる天蓋」を失ったとの視点―の登場があった。その状況下でこの三書は、著者それぞれの立場の違い、詳細な点での異同はあれ、ただ状況を危惧するだけではなく、政治・教育・福祉など大きなレベルでの宗教の社会的影響力の低下から、宗教衰退説に一致あるとしながらも、むしろ宗教の根本的な変化が起きているとする点で共通する、希有な書であった。三書は宗教の現状を、宗教が無用な重荷を捨て、それにふさわしい場を得た過程と見る。例えばバーガーとルックマンは、共同生活で必要なものはサービス機関のようなものに分担され、宗教は各個人の内面

をあずかるという機能にのみ収斂されたのだと述べている。ルックマンはまた、「究極的<sup>な</sup>意味はまずなによりも」私の領域<sup>に</sup>に、つまり個人の「プライベート<sup>な</sup>生き方のなかに存在しているのである」と論じる。つまり、宗教の普遍的機能を教会のレベルではなく人間諸個人に見出し、宗教性を人間性と同義にとらえ、宗教現象を有機体としての人間が生物学的性質を超越する自己形成の過程とするのである。

こうした宗教の変動を受け、ローマ・カトリック教会からの返答として一九五九年一月二五日に開催を宣言されたのがVATIIである。VATIIは第二公会議で、一九六二年の一月一日から一九六五年一月八日まで、毎秋二ヶ月ないし三ヶ月を期間とする四回の会期間で行われた。教皇ヨハネス二三世が召集し、死後はパウルス六世が引き継いだ。

「第二バチカン公会議は驚くべき教会会議である」<sup>九</sup>という後日談を見るまでもなく、従来の教義上の問題の解決のために行われていた公会議とは一線を画すものであった。告知当初から、その改革性に対する反応は大きく、最初に「広報機関に関する教令」が交付されたことでも明らかのように、世界的に報道されていた<sup>二〇</sup>。日本でも随時報告が掲載される神学誌は別にしても、閉会後の一九六六年七月に「思想」が特集号を組み、同日二日目の「毎日新聞」では加藤周一が「今月の論調」で取り上げている。

参加教会が世界化し、若い教会の相対的な比重が増加したことや、他キリスト教諸派のオブザーバーの積極的な参加があったこと、また教皇パウルス六世自身が聖座を降り、一司牧者として、信徒と対話を行ったことなどの特徴を持つVATIIは、一九六〇年代の現在人類に対して福音を如何に伝えるか、そしてその使命を持っている教会の体質を、如何に福音的に刷新するかを目指したものであった。その刷新事項を列挙すると、一点目は聖職者と信徒にあった階級差を、キリスト教信者全員を「神の民」とひとつの共同体の異なる肢体として考えることであり、二点目はカトリック以外の諸キリスト教派に対して、過去にあったカトリック教会の態度の非を認め、プロテスタントのエキュメニズム運動に協調したことである。三点目には、キリスト教以外の諸宗教の価値を認め、対話を通じて世界の善のために協力する姿勢を見せたことがあげられ、最後に四点目として、信教の自由が人間の基本的人権であることを確認し、カトリックの国教化をやめたことがいえよう。これらの決定は、ヨハネス二三世が目指した「aggiornamento」(現代化)を期したものであり、公文書として可決され交付された十六文書に示されている<sup>二一</sup>。

このVATIIと日本のカトリック作家を自認する遠藤との関連を見ると、『沈黙』が日本の教会に受け入れられず禁書扱いにされるなど、批判が多く、VATIIとの関係は時期的な重なり以外、一見見出せない。だが、遠藤は一九七〇年の大阪万国博で、カトリックとプロテスタントの合同事業である基督教館のプロデューサーを務めてもいる。エキュメニズムというVATIIの方向性に沿った事業を任された遠藤の姿からは、『沈黙』とVATIIの関係を想起せざるを得ない<sup>二二</sup>。

また、遠藤がデッサンのような短篇を書いてから、それをまとめる形で長篇を創作することはよくいわれることだが、『沈黙』はその典型的な作品であり、直接的な影響関係にあるのが「切支丹物」と呼ばれる作品群である。一九五九年二月に「別冊文芸春秋」に発表された『最後の殉教者』をその嚆矢として、二年二ヶ月に及ぶ肺病体験を挟んで書かれた『その前日』(「新潮」一九六三・一)、『帰郷』(「群像」一九六四・九)、『雲仙』(「世界」一九六五・一)がその作品群に含まれる。ここで『最後の殉教者』の発表が一九五九

年一月二五日のVATII告知と重なることは興味深い。つまり、『沈黙』は、デッサンにあたる諸短篇の創作からVATII期間内の作品といえるのである<sup>三</sup>。ただ『最後の殉教者』は、時代設定も明治初期の最後の切支丹弾圧期を描き、『沈黙』のように宣教師が主人公の作品ではない。キチジローのモデルとなる喜助が中心の、「弱者」の問題を主題とした作品である。その特徴は、直接的な『沈黙』の原型である『雲仙』でも変わらない。これらから『沈黙』が、「弱者」を主人公とするデッサンを経て、他文化の地である日本に宣教を行う司祭を作品の中心に据える作品に変化したことが理解できよう。司祭中心に転じた作品、この点だけでも、神的に設立されたカトリック教会は単に信徒に向っているというよりも全人類に向かっている、宣教の新たな方向性の提示を一つの中心点としたVATIIの姿勢と『沈黙』は符合していると思われる。

しかし、現時点でVATIIと遠藤との関係を、直接的に窺い知ることができない。一方で遠藤は、この時期、「だがもし神が存在するならば、(中略)神などは全く縁遠いこの新宿、渋谷の街頭風景のなかにも見つけられる筈なのだ」<sup>四</sup>などの言葉に代表される、VATIIとの関連が窺える日本人に合うキリスト教の模索を開始しているように見える。だが他方、後年の対談には、『沈黙』が鹿児島、長崎で禁書となった状況を振り返り、その後「バチカンの第二公会議があつて、それからは「それぞれの国の風土とキリスト教」ということを考えるというローマ法王庁のお達しがあつて、だんだん解禁になつていきました」<sup>五</sup>という発言がある。これからは『沈黙』執筆とVATIIとの関係は見えず、期せずして方向性が同じだったのだといっているように思われる<sup>六</sup>。

そのため本論は、遠藤がVATIIの影響を受けて、その代弁の形で『沈黙』を書いたのだといった結論を提示するものにはなり得ない。『沈黙』を時代相に関連づけて考察するひとつの試みとして本論はあるのである。なかでも、カトリックの一大変革であるVATIIを背景に『沈黙』を読みなおすことは、作品が成立する時代状況を考察するためにも、『沈黙』、ひいては遠藤周作を相対化するためにも必要な作業と思われる。禁書とされた状況があつたからか、VATIIと『沈黙』を考察した論は管見に入る限り存在しない。

## 二

VATIIでは、他宗教、他文化と対立するのではなく、容認し、対話を行うべきという方向性が提示された。「典礼憲章」にある「教会は、共同体全体の信仰、あるいは善に触れないことは、典礼においてさえも、厳格な一律の形式を義務づけようと望んでいるのではなく、かえつて諸国と諸民族の特質と才能を伸ばし、育てる。教会は民族の慣習の中で、迷信や誤りと結ばれて切り離しにくいもの以外は、すべて好意をもって評価し、できればそれを完全に保存するだけでなく、真の、正当な典礼精神に適合するものであれば、時にはそれを典礼そのものの中に取り入れる」<sup>(37)</sup>という記載からは、トリエント公会議から不変であった典礼に、他文化の流入を認可していることがわかる。「種々の場所と状況において、典礼のより徹底した順応が緊急事」<sup>(40)</sup>というのである。また、典礼ではラテン語が使用されていたが、「しかし、ミサ

においても、秘跡授与においても、また典礼の他の分野においても、(中略)より広範囲にわたって国語を使用することも可能である。それは特に、朗読、訓戒、祈願と聖歌の中にあるものに、次の各章中で個々に定める規定によって適用することができる」(36)と各国語で行うことを認めている。

これは、V A T IIが宣教の際、近代化の果てに触れ合うこととなった他文化への新たな対処法、多様ななかの一致を示した一例である。では、『沈黙』のロドリゴは、いかなる宣教を行っているのだろうか。ロドリゴが、一七世紀鎖国後という極めて閉鎖的な他文化地である日本に宣教に来た司祭であることを忘れてはならない。

ロドリゴは「彼等を勇気づけ、その信仰の火種をたやさぬためにも、どうしても誰かが行くべき」だとして、弾圧の嵐の吹き荒れる日本に向かうことを決意したマルコ書一六章第一五節に憧れる司祭である。

「神と直接につながっている」「セカトリック司祭として出発しているといえよう。つまり、カトリック教会の構図として、神と直接的な関係にあり、その神の情報を既存社会の民に伝える特権的な地位である司祭であるということである。だから、キチジローに正しい信仰のあり方を「手きびしく」指導することができ、十字架や聖画をせがむ信徒らの様子を見て、「なにかを間違っているのではない」かと「不安」になるのである。

だが、ロドリゴには切支丹信徒の文化を認める言動も読みとれる。まず、トモギ村切支丹の秘密組織に対する彼の対応にそれは見える。この「じいさま」、「とっさま」、「み弟子」で構成される切支丹特有の組織にロドリゴは関心を抱き、書簡に二度も記載している。さらに、五島の部落に宣教する際、「例の組織を作ることを教えました」という。「教理が若い者や子供や新しく生れる生命の裡に途絶えないようにするためには、今の情勢ではこういう方法にたよるしかありません」とも語る姿勢は、弾圧期であるがための妥協とともに、切支丹の文化を受容した司祭の姿といえよう。また、日本語に対応して「安息日のミサのあと」で、「日本語でオラシヨを共に唱え、語」る方法を探っている。

そして、モキチとイチゾウの「殉教」に至る様とそれに対するロドリゴの言説からも、切支丹文化を容認する様が見えてくる。この場面でも、モキチ、イチゾウ、キチジローは踏絵に足をかけるのだが、キチジロー以外の二人はその後に出された聖母を傷つけよという命令に従えず、処刑されることになる。つまり彼らは聖母を裏切れなかったのである。ここでロドリゴは、信徒たちが「基督より聖母のほうを崇めているのを知って心配した」と感想を述べている。司祭ロドリゴは、切支丹の聖母崇拜が正統のキリスト教にすると問題があることを熟知しているのである。だが、彼らが処刑されると、その点を無視して「聖人伝に書かれたような殉教」と比較可能な「殉教」と彼らの死を規定している。これから、キリスト教において正統の側にいるロドリゴが異端的な切支丹文化を容認していることがわかる。また、モキチが歌った切支丹の唄「バライソの寺に参ろうや」をロドリゴは作中幾度も思い返し、踏絵の直前には「美しいもの」として理解している。この場面からも信徒との一致を希求していることが理解できる。

ロドリゴは西欧至上主義的だった先達「カブラル師」のことを否定するが、確かにこうした側面からは他文化に順応する司祭としての横顔が見えてくる。また、近代化の端緒である一七世紀のロドリゴの文化的順応が、近代化の果てによりやく方向を転換したV A T IIと、『沈黙』という作品を通して交差している



ように見えることは興味深い。ただ、ロドリゴのこうした順応が、当然ながら切支丹信徒たちとの接触を大きな契機としていることは確認する必要がある。特権的な司祭が信徒と接することで認識を新たにしてゆく作品としても『沈黙』はある。『沈黙』はロドリゴの「棄教」に至る前後を描く作品であるが、「棄教」の要因としてこの信徒たちとの邂逅はあると思われる。

ロドリゴは捕縛される直前、「人間には生れながらに二種類ある」と人間を「強者」、「弱者」に分け、自身を「もし司祭という誇りや義務の観念がなければ私もまたキチジローと同じように踏絵を踏んだかもしれぬ」と見ている。司祭という役職は「強者」的だが、それを脱げば一個人であり、キチジローと同じ「弱者」に過ぎないというのである。「私たちはあなたが試煉のために癩病にされたヨブのように強い人間ではない」といった言葉からも、「私たち」と信徒と自分を「弱者」として同列に括っていることがわかる。つまり、ロドリゴは常に、「強者」であったヨブのような聖人を理想像としつつ、現実の切支丹信徒と比較して、その理想と現実の狭間で揺れ動きながらも、結局、現実の信徒と立場を同じくする姿勢をとるのである。そして、眼前で二度目の「殉教」、「片目の男」の処刑が行われる場面で、ロドリゴは「日暗みて、神殿の幕、中より裂けたり」という「長い間考えてきた殉教のイメージ」を覆される。「現実に見た百姓の殉教は、あの連中の住んでいる小屋、あの連中のまよっている檻樓と同じように、みすばらしく、あわれだった」という信徒が見せた現実が、ロドリゴが日本で手に入れるイエス像、「威厳と誇りをもった」、「美しく苦痛をたえしのぶ」顔から変化した「瘦せこけ疲れ果て」たイエス像と対応している。

以上のように、ロドリゴは「棄教」前から、理想に憧れながら、現実に見る信徒の姿によって自身の信仰を問い直す作業を行っている。そして「棄教」後、それは確信に変わるのだが、次節で考察を加えるキチジロー観の変化がその顕著な例といえるだろう。ロドリゴは、つきまとうキチジローの姿から、作品の最後「それらすべてを私は認めます。もう自分のすべての弱さをかくしはせぬ。あのキチジローと私とにどれだけの違いがあると言うのでしょうか」と自分とキチジローに「違い」など無いと理解することになる。

そしてこれらの「弱者」認識において、司祭ロドリゴが見せた、信徒から学ぶ姿勢は、そのままVATⅡが企図したものと通じていることがわかる。「教会憲章」、第2章「神の民について」では、洗礼を通して教会に加えられた信者はすべて教会に必要な構成要素であり、宣教の使命がこの神の民全体に課せられていると強調している。それにより、今まで平信徒とされていた人々の役割、尊厳、使命が見直されることになる。「信徒の使徒職は教会の救霊活動そのものへの参与であり、すべての人は洗礼と堅信を通して自身からこの使徒職に任命される。(中略)すべてのキリスト信者の務めであるこの使徒職のほかに、信徒はなお種々の方法で聖職位階の使徒職へのより直接的協力を招かれることができる」(33)とするいわゆる「信徒使徒職」という規定は、新たな教会論、宣教論の核になるものとされている。また、「信徒使徒職に関する教令」にある「そのうえ、司祭の数が少ない地域、あるいはまた、ときとして起こることであるが、司祭の任務遂行に必要な自由のない数多くの地域においては、信徒の働きがなければ教会が現存して活動することはほとんど不可能に近い」(1)という言葉はそのまま、切支丹の秘密組織を受容したロドリゴの姿勢に通じているものであろう。

次に、ロドリゴがたどり着いた地点について考察を加えていこう。『沈黙』とVATIIの符合関係は、ロドリゴの出した答えに強く現出している。ロドリゴの踏絵の場面で最も重要なのは、「その時、踏むがいいと銅版のあの人は司祭にむかつて言った。踏むがいい。お前の足の痛さをこの私が一番よく知っている。踏むがいい。私はお前たちに踏まれるため、この世に生れ、お前たちの痛さを分つため十字架を背負ったのだ」と、ロドリゴにはまず「あの人」の声が聞こえ、それを契機に「こうして司祭が踏絵に足をかけた時、朝が来た」と踏絵を踏んだと語られることである。そして、「棄教」後、ロドリゴは「あの人」の声を思い出す。しかもその声は先の引用よりも詳しく、変化したものである。

〔踏むがいい。お前の足は今、痛いだろう。今日まで私の顔を踏んだ人間たちと同じように痛むだろう。〕

だがその足の痛さだけでも充分だ。私はお前たちのその痛さと苦しみをわちあう。そのために私はいるのだから

（「全集」二巻 三二五頁）

この補強された「あの人」の言葉からは、ロドリゴのなかで「あの人」が踏絵以後、消化され論理化された様子が窺える。さらにこの後ロドリゴは、踏絵の直前、「あの人」と鍵括弧での会話を行っていたことを思い出す。

「主よ。あなたがいつも沈黙していられるのを恨んでいました」

「私は沈黙していたのではない。一緒に苦しんでいたのに」

（「全集」二巻 三二五頁）

この引用を含む「あの人」との会話は「あの時」の回想とされる。だが、先の「あの人」の声の変化から、時間の経過を看過することはできない。ロドリゴは踏絵以後、自身の内面で「あの人」を理解しようとし、この会話を想起することでその存在を完全に理解したのである。この自己内他者的な「あの人」の形成は〈私のキリスト教〉の形成といえる。

さらにロドリゴは「私は聖職者たちが教会で教えている神と私の主は別なものだと知っている」と述べ、また「聖職者たちはこの冒瀆の行為を烈しく責めるだろうが、自分は彼等を裏切ってもあの人を決して裏切つてはいない。今までとはもつと違った形であの人を愛している」と語る。これからも「私の主」である「あの人」と自身のプライベートな関係を形成したことが理解できる<sup>19</sup>。つまり、ロドリゴの結論は先に見たルックマンらの論議と、「究極的な意味」は「私の領域」に存するといった点で類似しているといえよう。

そしてまた、こうした論議をも包括する広さを、エキュメニズムに協調したVATIIは持っていた。「信教の自由に関する宣言」では信教の自由に対して、「この自由は、すべての人間が、個人あるいは社会的団体、その他すべての人間的権力の強制を免れ、したがって、宗教問題においても、何人も、自分の確信に反して行動するよう強制されることなく、また私的あるいは公的に、単独にあるいは団体の一員として、正しい範囲内で自分の確信にしたがって行動するのを妨げられないところにある」<sup>(2)</sup>もので、「人間の主観的状态ではなく、その本性に基づくものである」と述べられている。他宗教を信じることを異端的確信として厳しい態度で示してきたカトリック教会のこうした、個々人それぞれの信教を自由とする決定は興

味深い。ある意味で、世俗化を問題視して登場した宗教の普遍的機能を人間諸個人に見出し、宗教性を人間性と同義に捉えるようなルックマンらの定義も、V A T IIは視野に入れていたと考えられる。

ただ、ここで忘れてはならないのは、ロドリゴが司祭だということである。確かに個人としてのロドリゴは（私のキリスト教）を見つけたのかもしれない。しかし、「棄教」後「自分は不遜にも今、聖職者しか与えることのできぬ秘蹟をあの男に与えた」といいながらも、その秘蹟授与を否定しないロドリゴは、個人であると同時に、依然司祭だともいえる。そこでロドリゴの告白、「私はこの国で今でも最後の切支丹司祭なのだ」の「切支丹司祭」が問題となるだろう。ロドリゴは己の宗教をその内面で語る場合、この直前まで「基督教」としてきた。では、この「切支丹司祭」とは、「教会が教えている神」、「基督教」とは異なるキリスト教の司祭として生きることの決意を表明したものでいえるのではなからうか。

そうしたロドリゴの様子は、『沈黙』巻末に付された「切支丹屋敷役人日記」のなかに見出される。これは史料「査秩餘録」の中から、遠藤が一六七行抜粋して、前後を組み替え、固有名詞・年号・年齢などを改変したものである<sup>三〇</sup>。「切支丹屋敷役人日記」には延宝四年即ち、ロドリゴの「棄教」から三七年経つたと見られる年の記述に「岡田三右衛門召連れ候中間吉次郎へも……」（傍線本文ママ）と、キチジローが岡田三右衛門ことロドリゴの中間として屋敷内に暮らしていることが明示されている。その上、「囲番所にて吉次郎懐中の道具穿鑿仕り候処、首に懸け候守り袋の内より、切支丹の尊み申し候本尊みませ一、出で申し候」とキチジローが「本尊みませ」、御影を隠し持っていたことも示されている。つまり、キチジローはロドリゴに仕えつつ、信仰を守っていたのである。また、「吉次郎」と「入魂」であった一橋又兵衛、内藤新兵衛、松井九郎右衛門らも切支丹の疑いをかけられ、「拷問」、「穿鑿」がなされた結果、「あらまし白状仕り候」と記されている。ここからは、ロドリゴの周辺の人々が、彼に感化され「切支丹」の教えを信奉していたことが想起される。

以上の記述からは、ロドリゴが踏絵を行ってからも司祭として生き、それによって、切支丹屋敷という限られた範囲の中ではあるが、「切支丹」が脈々と残存していたことが理解できる。では、「切支丹司祭」としてのロドリゴが、信徒たちに伝えたものは何だったのだろうか。もう一度、先に見た彼の（私のキリスト教）について考察する必要があるだろう。

「私は聖職者たちが教会で教えている神と私の主は別なものだと知っている」や、「ヨーロッパにいる澳門の上司たち」へ向けて発する「あなたたちは彼岸にいるから、立派な聖職者として尊敬される」などの言葉からは、ロドリゴが「教会」のキリスト教に対して強い憤りを抱いていることが理解できる。それは先に見た、虐げられる信徒たちの姿と比較することで打ち砕かれた、理想的な自画像を否定したいからかもしれない。だがここからは、他文化地である日本で信徒たちから学ぶことで、「教会」から離れ、自らを「切支丹司祭」と宣言したロドリゴの姿も浮かび上がってくるのである。ロドリゴの手に入れた「瘦せこけ疲れ果てたイエス像がそれを示している。

だが、それは短絡的に日本化したキリスト教などと呼べるものであろうか。ロドリゴの師であるフェレイラは、先に棄教した者としてロドリゴの説得にあたる存在でもある。彼の、「この国は考えていたより、もっと怖ろしい沼地だった」とし、その東の「沼地」に西の「基督教」という苗を植えてしまった」という

言葉は、先行論ニで「日本泥沼論」と多く論じられてきた。この言葉は、ロドリゴにとって教会組織の上に立つ存在からの宣教不可能の宣告であり、「岩のような重み」を感じ、動揺している。しかしここで注目すべきは、そのフェレイラがロドリゴの踏絵の直前、それまでとは異なる説得を行うことである。

「教会の聖職者たちはお前を裁くだろう。わしを裁いたようにお前は彼等から追われるだろう。だが教会よりも、布教よりも、もっと大きなものがある。」  
(「全集」二巻 三二二頁)

「教会よりも、布教よりも、もっと大きなものがある」とは「日本泥沼論」によってキリスト教を諦めた棄教者の言葉ではない。この引用部の直前にもフェレイラは「司祭は基督にならって生きよ」と説き、ならうべきは「愛の行為」だという。そしてロドリゴは、こうした師フェレイラの答えを受け入れた。だからこそ「棄教」後、「あの人」を想起すること、「愛の行為」すなわち「一緒に苦しむ行為を改めて認識するのである。

こうして得たロドリゴの信仰は、ある意味、福音の本質の部分に戻るものであり、教会の教義を介したキリスト教とは確かに「別なもの」だといえる。だがそれは、逆にいえば日本化したキリスト教とも「別なもの」といえるだろう。つまり、西欧教会の、また、日本化した、などといったキリスト教の諸相を提示しているというよりも、もう一次元上に「あの人」の「愛の行為」を措定するものである。「行為」とは、今日まで教義で学んできたように、これが正、これが邪、これが善、これが悪というように、はっきりと区別できるものではなかった」と悩んでいた司祭ロドリゴが、「棄教」後、改めてカトリックを普遍という字義通りの意味において認識したともいえよう。

そして、VATIIは、一九六〇年代の現代社会において、カトリック教会が、ヨーロッパ中心の教会から脱皮するための、言葉をかえるならば、対立から〈寛容〉にその姿勢を転じた一つの事件であったといわれる。神父である粕谷甲一はVATIIから三二年経た講演において、VATII以降の宣教において重要となったのは〈寛容〉であり、〈寛容〉とは「自分の信仰の色を薄めて、皆に「これならいいでしょう」と言うのではなく、その真髄を本当に生きていけば、すべてに通じるものだ、ということ」であると述べている。三。「真髄を本当に生き」れば、普遍的になるといふ姿勢は、ロドリゴに符合しているように見える。

「教会憲章」の第1章「教会の秘義について」の序文にある「教会はキリストにおけるいわば秘跡、すなわち神との親密な交わりと全人類一致のしるしであり道具であるから、(中略)自分の本性と普遍的使命とを、その信者と全世界とに、より明らかに示そうとする」という言葉からも、VATIIの方向性が、神の愛の普遍性により、教会が「全人類一致のしるしであり道具」だと「より明らかに示」す点にあることが理解できる。

以上、『沈黙』、特に司祭ロドリゴの歩みを、VATIIという時代相に関連づけて読みなおしてきた。そして、結果『沈黙』は、その刊行と同時代のVATIIと同じ方向性を有していたといえるだろう。本節ではこれまで注意深くロドリゴの踏絵を鍵括弧付きの「棄教」と記してきたのだが、それはロドリゴがVATIIを経た教会にあつては棄教しなくても済んだ、あるいは棄教ではなかったともいえるからである。つまり、一七世紀を生きたロドリゴは、当時の教会にではなく、教会を変えようとする進歩派が多数派となつた一九六〇年代初頭のVATII期の教会に準じているといつても過言ではない。

だが同時に、『沈黙』とV A T IIには、以上見てきた符合とともに、興味深いそれを見ることができ。踏絵以後、〈寛容〉の姿勢を手に入れた「切支丹司祭」ロドリゴの存在を以ってしても、回収しきれないそれが存在する。

確かに、他文化に順応しつつ、一次元上の段階に「愛の行為」を打ち出すことで、多様化を解消しようというV A T IIの決定は、『沈黙』の司祭ロドリゴが得たものでもあった。しかし、この姿勢に不可欠なのは、V A T IIの主たる目的となった他宗教、政治無神教など他者との関係性の構築であるといえる。すなわち、対話が必要となるのである。そして、この対話の問題に関して、『沈黙』とV A T IIにはずれが生じている。

V A T IIは他キリスト教、他宗教との関係について、「教会憲章」、「東方カトリック諸教会に関する教令」、「エキュメニズムに関する教令」、「キリスト教以外の諸宗教に対する教会の態度についての宣言」などで触れている。政治との関係も、「教会憲章」、「現代世界憲章」などで決定しており、対立から〈寛容〉の姿勢を一貫して見せている。

政治との関係を例にあげよう。「現代世界憲章」、第2部第4章「政治共同体の生活」(76)において「政治共同体と教会はそれぞれの分野において互いに独立しており、自律性を持つている」としながらも「両者は、名目こそ違え、同じ人々の個人的、社会的召命に奉仕する」として、「時と所の状況を考慮して互いに健全に協力しあうならば、すべての人の益のために、この奉仕をよりよく実行できるであろう」と、その協力と対話の重要性を記している。パウルス六世が一九六五年一〇月四日、国連創立二〇周年に際し、自ら国連を訪問して演説「平和の訴え」を行ったことは、その顕著な例といえる。教皇の米国訪問自体、歴史上初の出来事であったし、その意義を「全世界との対話」とパウルス六世自身述べている<sup>三〇</sup>。

『沈黙』で、政治的なものを背負ってロドリゴと対話を行う存在として奉行井上筑後守がいる。作品の末尾で「棄教」後のロドリゴと、説得者である井上は会話をを行うのだが、その結果が彼らの関係を端的に示していると考えられるので、以下に引用する。

基督教とはあなたの言うようなものではない、と司祭は叫ぼうとした。しかし何を言っても誰も——  
この井上も通辞も自分の今の心を理解してくれまいという気持ちだが、言いかけた言葉を咽喉に押しもどした。膝の上に手を置いて、彼は目をしばたいたまま、奉行の話をだまっていた。

(「全集」二巻 三三二頁)

右の引用からわかるのは、井上がロドリゴにとって、言葉の通じない他者としてあらわれていることである。先に棄教し、その経験でもってロドリゴを説得したはずの井上と、「棄教」したロドリゴとの間にあるこの断絶は興味深い。

井上が経験から得たものとは、先のフェレイラが語った「日本泥沼論」と同じ「切支丹とよぶ樹は異国においては、葉も茂り花も咲こうが、我が日本国では葉は萎え、つぼみ一つつけまい。土の違い、水の違

いをパードレは考えたことはあるまい」という、キリスト教に対する思いである。そして井上はロドリゴが「棄教」した後も、「してみるとそこもと、やはり切支丹の教えを、この日本と申す泥沼の中でいつしか曲げてしまったのであろう」と述べ、前述の引用にあるロドリゴの反応が続く。井上は一貫して日本という国では西洋の産物であるキリスト教は育たないと述べているのである。

つまり、ロドリゴの得たものが、一次元上に「あの人」の「愛の行為」を措定する普遍を希求するものなのに対して、井上の論理は国を中心に据える政治的な発言であることがわかる。そして先の引用部において、次元の異なる見解でキリスト教を語る両者の差が明確に浮かび上がったといえる。ここから『沈黙』において、V A T II が企図したような政治とキリスト教の対話が成功したとは考えられない。ロドリゴは「言葉を咽喉に押しもどし」、沈黙してしまうことしかできないのである。さらにいえば、井上は棄教者であり、先の会話の最後にある「どうにもならぬ」という発言、また、「奉行の溜息には真実、苦しい諦めの声があった」という描写からは、苦悩する元信徒の横顔が見える。すると、ロドリゴは井上にこそ「切支丹司祭」として接し、対話すべきではなかったか。

また、他宗教との対話に関しても、『沈黙』では成功していない。ロドリゴが捕縛後、通辞と行う仏教とキリスト教の対話がある。この対話は、教義的な部分にまで立ち入ったものとなったが、「こうした対話は、もう対話ではなく、むしろ言葉じりを掴んで無理矢理に相手をねじふせるようなもの」であり、「水掛論」となってしまう。確かにこの場面はロドリゴの踏絵以前の場面であり、この時点で「切支丹司祭」として対話を行えるはずはないのだが、他宗教との対話の困難さが浮かび上がっているともいえよう。また、たとえロドリゴが「切支丹司祭」として後に、〈寛容〉の精神、一次元上の「愛の行為」を説いたとしても、「人のために尽すには仏の道も切支丹も変りはあるまい」とそれを建前として理解する通辞には、言い訳としか受け取られないだろう。

以上『沈黙』には、司祭自身の信仰の広がり、信徒への姿勢という点でV A T II と符合が読みとれるのと同時に、V A T II の基本姿勢である他者との対話は描かれず、その困難さのみが描かれていたことがわかる。この問題はまさに、V A T II 以後の世界でキリスト教が抱えた問題でもある。一九九七年、パリ外国宣教会のオリビエ・シエガレは公会議開催期にあった「楽観的なムード」は三二年経過して薄れ、「現代社会と和解できるか」と思い、明るい展望をもっていた教会は、実際には、大きな混乱と迷いの時期を迎えていた」と語る。対話は解放のイメージとともに、常に、他者への迎合と受け取られる危険性、自身の宗教の存在証明を問われ、信仰の本質を見失う危険性を含んでいるというのである。いかえれば、V A T II が当初から孕んでいた対話の不可能性の問題を、V A T II の閉幕後三ヶ月あまりで刊行された『沈黙』は描いていたようにも見える。ロドリゴはV A T II に準じた司祭であると同時に、その問題点を示していたのである。

符合とずれ、これらから、『沈黙』はV A T II の御用文学であるなどと、単純に断じてはならないことが理解できるだろう。先に少し述べたが、V A T II は世界化した公会議でもあった。参加した約二五〇〇人の司祭の内、西ヨーロッパの割合は三割程度で、それ以外のアジア、ラテンアメリカ、アフリカの司祭の

参加が増加した公会議だったのである<sup>55</sup>。こうした、若い教会の相対的な比重の増加には、世界的にカトリックが他文化に接触してゆく状況が背景にあるといえる。逆にいえば、接触が起こるそれぞれのケースで対応が求められていた時代だったのであり、その時代状況でカトリックが出した一つの返答がV A T II だったともいえるだろう。そして、その一つの過去の事例として、切支丹時代の日本である『沈黙』の時代はあった。そうしたモデルを描くことで、『沈黙』は、V A T II の提示した問題と符合した、他者への宣教の可能性を探り得たのである。

例えば、「まえがき」にある、過去の資料を自由に閲覧できる「今日、我々」という語り手の位置からも理解できるように、『沈黙』は、一七世紀の他文化宣教と、V A T II の時代、一九六〇年代の他文化宣教を交差させる場なのである。二つの時代に共通の問題を、「今日、我々」の視点から、交差させて提示しているといってもよい。そして、逆に、だからこそ『沈黙』はずれを含み得たのだといえる。実際に起こった出来事、つまり、一七世紀の異文化接触の場面では、対話がなされなかった現実を「今日、我々」は見ることができるといえる。

またさらに、符合とずれからは、日本のカトリック作家という肩書きを持った遠藤の位置が問い返される。『沈黙』は、カトリックに接触される側の作家が描いた作品でありながら、接触する側、ポルトガル人司祭を主人公とした。つまり、日本の作家遠藤の作品でありながら、カトリック作家遠藤が選んだといえる主人公を置く作品、遠藤の肩書きを二分するような作品として、『沈黙』はあるといえよう。そして、『沈黙』とV A T II の符合とずれは、遠藤周作の肩書きに内包される二つの極から生じたとも考えられるのである。いいかえれば、V A T II の時代に、日本でカトリックとして対話を求める作家遠藤の姿と同時に、日本人であるからこそ、キリスト教が他文化に接する困難さ、つまり対話の困難さを知る作家の姿が、ポルトガル人司祭ロドリゴを通して、V A T II との符合とずれとして浮かび上がっているといえる。

『沈黙』は、こうした、二つの時代を交差させる場としての働きと、二つの極を内包した作家遠藤自体の揺れ動きによって、一七世紀日本を舞台に、V A T II の開催を要請した時代の宗教の変遷、またそこから生じた課題をも描き得たのである。

そして、本論の問題系に連結させるならば、V A T II に代表される伝統宗教の転換と遠藤の作家的転換が、この『沈黙』をもって交差しているともいえる。キリスト教を背負った作家という主体の悩みを描く作品から、多くの読者を対象として、彼らに「効用」を与えてゆく、啓蒙する手段としての小説に、遠藤の認識はこの『沈黙』を境に次第に転じてゆく。遠藤はV A T II の開幕の年である一九五九年、「朝日新聞夕刊」に『おバカさん』を連載したのを皮切りに、『沈黙』の時代Ⅱ「過渡期」に新聞、週刊誌などへの連載を盛んに行うようになったことは第一部で見たとおりである。

『沈黙』は島原の乱後、切支丹弾圧期の日本を描いた作品である。歴史史料をもとに客観的に書かれた「まえがき」を見ると、主人公であるロドリゴの行動は一六三五年から始まり、一六三八年にリスボンを出発していることがわかる。そして、「まえがき」には「海外領土史研究所」に所蔵の文書とあるロドリゴの書簡が、翌年五月一日から始まると記されている。事実と虚構をふんだんに交えてはいるが、江戸時代初期、徳川家光の治世の長崎が作品の主な舞台となつているといえよう。例えば、井上筑後守やフェレイラは実在の人物であり、作品時間と見合う時代に生きた人物であるが、一方、ロドリゴのモデルといえるイタリア人のジュゼッペ・キヤラは、彼の来日がロドリゴのそれより四年後であることから、ずれを見せられている。遠藤は史実に虚構を交えることで、作品としてのリアリティーを高めているといえよう。そして描かれる人物は、ロドリゴ、キチジロー、フェレイラ、井上筑後守ら信仰を棄てた者たちであり、彼等が作品の中心にいる。

このように『沈黙』の作品内時間は規定できるが、同時に『沈黙』はもうひとつの時代のなかにあつた。それは刊行の年、一九六六年である。前節で見たようにこの年の前後に二点、カトリック作家である遠藤とも、信仰を描いた『沈黙』とも関連する宗教の変動が見られた。それはVATIIと世俗化論の記念碑的著作の刊行であつた。

だが『沈黙』はまた、そうした世界的な宗教状況の変化だけでなく、六〇年安保闘争、浅沼次郎暗殺、ベトナム北爆開始といった事象とも時代をともにした作品でもあることを忘れてはならない。遠藤研究が有する作家の特殊性を前面に押し出す特徴のせいか、そうした視点を持った論考は皆無といつてよい。本節では『沈黙』を前節とはまた異なる時代の側面に開く作業を行おうと思う。

『沈黙』は構造が入り組んでつくられた作品であり、特に語り手は五種類も存在する。その語り手の特徴からは、『沈黙』が第一部の第三章第二節で見たように、ロドリゴとともに読者が歩むことを要請し、一元的な読みを要請する作品であることがわかる。では、もう一度、主人公ロドリゴの歩みを考察しよう。前節でも行つた作業であるが、前節においてはVATIIとの関連を探ることが先にあつたため、理解しづらい点も多くあつたように思う。

ロドリゴが一人称で語る「セバスチアン・ロドリゴの書簡」の四章から、彼の道行きは始まる。作品の初めでのロドリゴの姿勢は「司祭という仕事がこれほど生き甲斐のあるものと、かつて考えたことはありませんでした。海図を失つた嵐の海の船。それが今の日本の信徒たちの気持でしょう」などの発言に明確にあらわれている。孤立する日本人信徒を案じて「彼等を勇気づけ、その信仰の火種をたやさぬためにも、どうしても誰かが行くべき」だとして、弾圧の嵐の吹き荒れる日本に向かうことを決意したロドリゴの、日本で仕事を行える喜びを理解できる。彼は、キチジローなど日本の信徒に正しい信仰のあり方を「手



きびしく「指導し、十字架やメダイユや聖画をせがむ彼等の様子を見て「何か間違っているのではない」かと「不安」になれる立場に立つ人物なのである。

この様子から、ロドリゴに「神と直接につながっている」「ニカトリック司祭の姿の窺えることはすでに見たとおりである。つまり、神と直接的な関係にあり、その神の情報を既存社会の民に伝える特権的な位置にあるということである。弾圧下にある現況が、イエズス会の「若い司祭」である彼の使命を燃え上がらせているのであろう。

だが、同時に「司祭としてあるまじき」発言をロドリゴは繰り返す。自らの衣服に付いた風を押しつぶすときに「快感」を感じ、それを「警吏たちは信徒を殺すたびに味わっていたのかもしれない」と述べたり、「祈りというものがこの地上の幸福や僥倖のためにあるのではない」と知りながら、「沈黙」を怖れ懸命に祈ったりもする。ロドリゴはこうした思いをポルトガル宛の書簡であり、「日附のない日記」でもある文章に書き綴ってゆくのである。さらにはモキチ、イチゾウらの殉教に際して、それに対する教会側の言い訳を想定し、「私だってもちろんそんなことは百も承知している。していながら、今になぜ、このような悲哀に似た感情が心に残るのか」と反論を述べている。

ここでロドリゴが抱いた「悲哀に似た感情」は、後に「神の沈黙」への疑問に発展する。無反応な神に対して、ロドリゴは「海の不気味な静かさ」の背後に「神の沈黙」を感じるようになるのである。「万一神がいなかったならば」とも語られるこの思いは、司祭としての自己がゆらぎ始めている様子ともいえる。自身の問いに答えてくれない教義への不満から、ロドリゴ自身「最大の罪」と知る、神の存在への疑問、「絶望」に至るわけである。この時点からロドリゴは踏絵の行為に向かって動き出すともいえる。そして踏絵を踏むに至り、ロドリゴには「あの人」の声が聞こえるようになる。

では「あの人」とはいったい何か。ロドリゴは踏絵を踏んだのち、「あの人」の声を思い出し、そしてその記憶のなかの声は変化していた。ロドリゴのなかで「あの人」が消化された様子が窺えるといえよう。さらにロドリゴは踏絵の直前、「あの人」と鍵括弧での会話を行っていたことを思い出す。この「あの人」との会話は「あの時」の回想とされるが、「あの人」の声の変化からも棄教後の時間の経過を見逃すことはできない。ロドリゴは踏絵以後、「あの人」を理解しようとし、この会話を想起することでその存在を完全に理解したのだといえる。この自己内他者とも考えられる「あの人」の形成はまさしく、〈私のキリスト教〉の形成といえるのではないだろうか。

ロドリゴは「私は聖職者たちが教会で教えている神と私の主は別なものだと知っている」として、さらに次のように語る。

自分は不遜にも今、聖職者しか与えることのできぬ秘蹟をあの人に与えた。聖職者たちはこの冒瀆の行為を烈しく責めるだろうが、自分は彼等を裏切ってもあの人を決して裏切っていない。今までとはもつと違った形であの人を愛している。

（「全集」二巻 三三五頁）

つまり、ロドリゴは、神の情報を既存社会の民に伝える存在であるカトリック司祭の役を降りたわけである。そして、「私の主」である「あの人」と自身のプライベートな関係を形成したといえる。

そしてロドリゴは踏絵を踏み、キリスト教を棄ててなお、「私の主」とのプライベートな関係で得たもの

を、「切支丹司祭」として伝えようとする。その証拠となるのが、『沈黙』巻末に付された「切支丹屋敷役人日記」であったことは前節で詳細に述べた。では得たものとは何かという問題が浮上するが、それは師であり、棄教者の先達でもあるフェレイラの言葉に見られたものであった。「教会の聖職者たちはお前を裁くだらう。わしを裁いたようにお前は彼等から追われるだらう。だが教会よりも、布教よりも、もっと大きなものがある。」という言葉がそれである。

こうして得たロドリゴの信仰は、ある意味、福音の本質の部分に戻るものであり、教会の教義を介したキリスト教とは確かに「別なもの」だといえる（寛容）の精神であった。つまり、西欧教会の、あるいは、日本化した、などといったキリスト教の諸相を提示しているというよりも、もう一次元上に「あの人」の「愛の行為」を指定するものである。そして、そのともに苦しむ「あの人」の一次元上の「愛の行為」は、母性的なものという意味も付与されて、後の遠藤作品で展開してゆくこととなる。

以上早足で、ロドリゴの歩みを見直してきたが、カトリック司祭Ⅱ「知識人」ロドリゴは野蛮な布教地日本でキリスト教に依存したアイデンティティの崩壊を経験し、そして、さらに一次元上の〈寛容〉の精神という、新たなアイデンティティを支え得るものⅡ（オルタナティブ・アイデンティティ）を手に入れたということが出来る。

では、ここで今一度、なぜロドリゴが踏絵を踏み得たかのかという問いを考察しなければならない。なぜ「私の主」を持つに至ったのかとの問いを、である。そのきっかけとして、貧しい村人たちの死があげられる。彼らの死によつて、ロドリゴが「神の沈黙」を意識するのは先に見た。彼らを「大衆」と定義づけるなら、「大衆」との邂逅がロドリゴにとって大きな意味を持つといえる。そこでその代表的な存在キチジローの考察が必要であろう。キチジローは『沈黙』の主たるテーマとされる「弱者の位置付け」を担う人物でもある。

ロドリゴと対関係で、ロドリゴの視点に近い位置から常にキチジローは語られる。キチジローは「弱虫」、「卑怯」、「臆病者」、「蜥蜴のように怯えた目」などの印象をロドリゴに与えている。周囲に多くいるであろう、臆病な弱い人間のイメージがキチジローには付与されているのである。また、ロドリゴは、彼の「何か憎めぬような」や「この男は私の興味をひきます」などの言葉から、キチジローを意識し続けていることもわかる。

キチジローが『沈黙』で振りかざす論理は一貫している。「この世にはなあ、弱か者と強か者のござります」に見える、生まれながらに臆病で、強い意志など持てない自分を含めた人間を神は見捨てるのかという疑問である。キチジローにその論理で「何のため、こげんな責め苦ばデウスさまは与えられるのか」と疑問を投げつけられたロドリゴは黙することしかできないのである。そして、捕縛される直前、一人暗闇を船でゆくロドリゴは次のように語っている。

なぜかキチジローの怯えた鼠のように小さな顔が心に思い浮かんできました。長崎の代官所で踏絵に足をかけて逃げ去ったあの臆病者のことです。もし自分も司祭ではなく一人の信徒だったら、このまま逃げだしたかもしれません。私をしてこの闇に進ませるのは司祭としての自尊心と義務とでした。

このようにロドリゴに「弱者」を意識させる存在としてキチジローはいる。そして、自分とキチジローのどこに差があるのだろうかと考えさせられもするのである。キチジローの論理はロドリゴの内面に見えない形で影響を与えていたといえよう。それが「もし自分も司祭ではなく」という仮定を生むのである。

実際にキチジローがロドリゴにつきまとうこと、そしてロドリゴがキチジローを想起することの二つの意味で、キチジローはロドリゴにつきまとうてゆく。キチジローは、ロドリゴが幽閉されている牢屋にもあらわれ、連行される場面でも「待っている」。これは遠藤作品で後に「同伴者」と呼ばれる主題となるイメージの原型であるといえる。キチジローは「体をかくし」ながら孤独に苦しむロドリゴの跡を追うのである。

だが、ロドリゴに作中、キチジロー観の顕著な変化が起こっていることは、それ以上に興味深い。まずロドリゴはキチジローと自分の関係をユダとキリストの関係に準え、「基督でさえ」、裏切ったユダに「憤怒」の感情を抱いていたとし、「体の奥から、黒い残酷な感情」を抱いてキチジローを見ている。後にそれは「怒りや憎しみの感情は持っていないが軽蔑の気持はどうしても拭い去ることはできない」と変化するが、内面でキチジローとその論理を意識し続けながらも、マイナスのイメージの対象として見ていることは明らかである。そして、それはロドリゴが踏絵を踏んで以降、劇的に変化する。以下にあげる文章は踏絵の理由をロドリゴ自身の内面の言葉が語る場面からである。「愛の行為を口実にして自分の弱さを正当化したのかもしれない」とまでいうロドリゴは続けて語る。

それらすべてを私は認めます。もう自分のすべての弱さをかくしはせぬ。あのキチジローと私とにどれだけの違いがあると言おうでしょう。

（『全集』二巻 三一五頁）

ロドリゴは、自分とキチジローに「違い」など無いと理解しているのである。この引用の直後に件の「教会で教えている神と私の主は別なもの」という発言が来ることから、「司祭ではなく」という仮定を、自身の新たな信仰によって現実のものとした今、二人に差は無くなったことが理解できる。

つまり、一六三九年の五月から八月という作品内時間の推移によって、ロドリゴとキチジローの関係は、イエスとユダの関係に転じながらも、「手きびしく」指導する司祭と落第信徒から、最終的には弱さを自認した者として同じ地平に立つことになる。

ロドリゴは特権的な司祭の立場から、キチジローの場まで降りてきたといつてよい。なぜそれは起こったか。そこにはまず、彼に「神」に対する疑念を生じさせたモキチ、イチゾウの存在があった。そして同じ意味で、「二人の人間が死んだというのに何も変わらなかった」ことを意識し、自身の「祈り」が「呪詛のようだ」と認識する契機ともなった片目の男の死も、捕縛後のロドリゴにとって重要な経験となったといえよう。

すなわち、それらは「大衆」との邂逅である。そして、何よりもロドリゴの跡を追い、自分の「弱さ」を嘆き続けたキチジローという「大衆」の存在は不可欠だった。『沈黙』を構図化するなら、司祭Ⅱ「知識人」が「大衆」個々の存在に触れ、対「あの人」との関係では「違い」など無いと理解する物語として読みとることができよう。ロドリゴが思うイエスの顔が「威厳と誇りとをもった」、「美しく苦痛にたえしのぶ」顔から、「痩せこけ疲れ果てた顔に変化してゆく道程」とこのキチジロー観の変化が比例していること

は興味深い。

さて、司祭ロドリゴは「知識人」であり、キチジローらは「大衆」であると今述べた。そして「知識人」と「大衆」の境の消失も、刊行の時代、一九六〇年代的な事象なのである。「知識人」などいないし、求める必要もない社会へと変化しだしたのがこの一九六〇年代前後だったといえる。第一部第二章でも考察したが、一九五七年の加藤秀俊「中間文化論」では戦後の文化が三段階に分けられ論じられている。

加藤は、一九五〇年までを「High-brow dominant」期という「中央公論」などに代表される高級総合雑誌隆盛の時代とし、一九五五年までを「Low-brow dominant」期という火炎ビンと「平凡」の時代、そして以降を将来予測の意味を含めて「Middle-brow dominant」期、「中間文化」の時代とした。これは、端的に言えば、週刊誌を象徴とする「高級文化と大衆文化の中間的形態をとる文化」である。そして、それが生じた要因として、「知識人」でも「大衆」でもない「社会的中間層」の出現が、教育の均等化とマス・コミュニケーション文化の中間的統一を進めたことで生じたと指摘している。

一九六〇年代に加藤の予測が早くも現実となったことは紛れもない事実である。そして、『沈黙』はこの状況下の作品でもある。江戸初期の西洋の「知識人」と日本の「大衆」を描きながら、一九六〇年代、日本の「知識人」と「大衆」の境が消失しつつあった状況を描いていると、この『沈黙』を読むことは可能であろう。また、先に見たV A T IIの刷新や世俗化論の宗教の個人化の発見自体、世界的に「知識人」、「大衆」といった概念規定の弱体化が起こり、それが伝統宗教に影響を与え、生じたとして、恐らく間違いない。

そして「大衆」との邂逅を経て、「違い」など無いと理解し、「知識人」の役を降りたロドリゴと、いわゆる特権階級である「知識人」との差は、巻末における井上筑後守との会話に顕著である。前節で引用した箇所であるので省略するが、ロドリゴはその対話の最後、「基督教はあなたの言うようなものではない」と、その内心では叫び声をあげながらも結局、「しかし何を言っても誰も——この井上も通辞も自分の心を理解してくれまいという気持ちがかけた言葉を咽喉に押しもどし」てしまっている。

つまりこれは、ロドリゴにとって井上が、言葉の通じない他者としてあらわれていることを意味している。先に棄教し、その経験でもってロドリゴを説得したはずの井上と、棄教したロドリゴとの間にある断絶。ロドリゴの得たものは、ここに至る井上の言葉から生まれたものではなかったのである。

井上の論理が「日本泥沼論」として先行研究で多く論じられてきたものであったことは前節に見た。日本ではキリスト教は栄えないと井上はいうのである。井上は作中、「日本と申す男は、わざわざ、異国の女性を選ばずとも、同じ国に生れ、気心の知れた日本の女と結ぶのが最上と思われぬか」とも語る。当然、「異国の女性」とはキリスト教であり、「日本」と「異国」との「土の違い」を説く前説の引用と言葉は異なるが意味は重なるものである。そして、ロドリゴが踏絵の行為に及んだ後には「してみるとそこもと、やはり切支丹の教えを、この日本と申す泥沼の中でいつしか曲げてしまったのだろう」と語り、前述のロドリゴの反応が続くのである。井上は一貫して日本ではキリスト教は育たないと述べているわけだ。だが、ロドリゴは結局それを理解できないのである。

幾分前節の繰り返しになったが、ここで両者の関係を本節で見た「知識人」、「大衆」という枠組みで見

直すならば、ロドリゴは、踏絵以降、「大衆」との邂逅を経て特権的な司祭の役を降り、「大衆」と同等な司祭として〈寛容〉の精神を説くようになっていったといえる。それに対して井上の論理は国単位の問題を語るものであった。つまり「政治」的に「宗教」をとらえた発言なのである。井上は武士階級であり、宗門奉行であるところの特権的な「知識人」だといえる。信仰を「弱者」である「大衆」個々の問題まで含めて見ているロドリゴと、「政治」的な問題として語る井上、その差がこの巻末の場面から読みとれるのである。また井上の論理は「政治」、「宗教」を同次元の概念として用いたものであり、それよりも一次元上にある〈寛容〉の精神を手に入れたといえるロドリゴには、他者の言葉としかならないともいうことができるように。

以上、前節の考察を含めた大まかな結論を提示するならば、『沈黙』刊行の時代、一九六六年前後を視野に入れることで明らかになったのは、「大衆」と「知識人」、二項の消失を一因とする、伝統宗教の寛容化と「宗教」の個人化の発露といった時代の動きと『沈黙』の連関である。V A T IIの刷新にも、その原因として、フランスで第二次世界大戦後、左翼キリスト教学生の運動の活発化があったことを忘れてはならない。

一九六〇年代、ほとんどの地球上の文化、宗教が目に見える形になり、知り得ないものも他者が喪失したことも宗教のゆらぎに影響を与えていたが、その様をも一七世紀が舞台の『沈黙』は含んでいたといえる。地球という枠組みのなかで「宗教」と「政治」が同値のものとして、並置され考察される時代の存在が、作品の背景にあつたのである。前節に見たV A T IIが有した対話への強い志向も、その一例といえる。この『沈黙』という意義深い作品は同時代に開くことで、また新たな側面を見せたといえよう。

そして、ロドリゴは司祭として、一七世紀という枠の中では棄教したものの、その歩みにおいて、一九六〇年代以降、伝統宗教のなかで一般化してゆく思考を手に入れていたといつてよい。すなわち教会の拡大、地域や性別などによって多様化する信徒それぞれへの対応がそれである。ロドリゴには、一信徒としては多様化する信徒それぞれを、「切支丹司祭」としてはV A T II以降の教会の姿を見ることが可能なのである。

ただ、一七世紀人ロドリゴは『沈黙』巻末の「切支丹屋敷役人日記」にあるように、囚われの身という範囲内で、自らと「プライベート」な関係にある者たちと、自分の入手した新たな信仰、「私のキリスト教」を続けるしかない。しかしその姿すら、大きな物語の消失した先のV A T IIが提示した対話の失敗がその一例といえようか、現代的な信仰の有り様を想起させるとしたら深読みのしすぎであろうか。

## 二

加藤秀俊の「中間文化論」からの視点で、時代を考察し、今述べたような結論にいたったわけだが、不足している点が多すぎるのではないだろうか。もう一度『沈黙』刊行の時代を見、「大衆」と「知識人」の二項の消失してゆく様を確認していこう。

『沈黙』を考察する上で、見逃されがちなのが、『沈黙』が刊行当時、「転向」の小説として読まれるこ

とが多かったという事実である。この事実は何を示唆しているのだろうか。例えば飯野博<sup>三〇</sup>は次のように『沈黙』を評している。

私たちは、ロドリゴの「転向」に重ね合わせて、戦前戦後をつうじて、多くの共産党からの「転向者」の姿を思い浮かべることができません。つまり「転びのポウロ」としての後半生の役割こそが、作者はロドリゴにたいする批判として書いているのではないにせよ、私たちは「転向」の本質的な歴史的なリアリティーをもつ部分として読みとることができるのです。

踏絵を踏み、「教会」のキリスト教を棄てるロドリゴに、飯野は「共産党からの「転向者」を思い浮かべるといっているのである。同様の論として田村栄<sup>三三</sup>は、『沈黙』を「今日作者の到達したプロテスタンティズムの立場から、信仰における転向の問題をあつかった作品」と断じている。

戦後の日本は、端的にいつて戦争体験をめぐる「知識人」たちの「国民共同体意識」に依拠した言説が飛び交う時代だった<sup>三三</sup>。左翼的な言説は右傾化した戦中期を取り戻すかのように活発化し、ひとつの寄りかかり得る強固なアイデンティティとなり得るものとして機能していたといえる。こうした「転向」を描いた小説として『沈黙』を読む論の存在も、七〇年安保闘争に向かう全共闘運動の活発化した時代背景から登場したとすれば、当然の帰結のようにも映る。

だが、『沈黙』を「転向」の小説として読んでしまうこれらの言説の登場の背景には、田村が以下のように語る、アイデンティティを支え得るものをマルクス主義に一元化して考えることが不可能な時代の到来があったことの方が重要に思える<sup>三三</sup>。

つまり、戦前の転向論ではマルクス主義の正しさを認めたくえで、権力の弾圧やそれにたいする自己の弱さのために転向・脱落におちいったことを恥じる姿勢が、多くのばあいを占めていた。ところが小田切(秀雄)引用者注<sup>三三</sup>をはじめ最近の転向論では、思想そのものもともと相対的なもので変わるのが当たり前だという考えかたを前提とし、一般的なヒューマニズムの立場から彼らの考える「人間性」が組織の体質として共産党には欠落しているものと独断し、そのように共産党が悪いのだからマルクス主義者としての生きかたも変わらなければならないという主張になってきているわけである。

つまりある意味で、「転向」の行為自体を開き直り正当化した人物としてロドリゴを見る視点が、田村の論にはあるのである。だがここで重要なのは、「思想そのものは相対的なもの」と考える人々が増えてきたという田村の言説から、マルクス主義という「政治」的な言説を絶対的に信奉するのではなく、それぞれのマルクス主義が認められる時代の到来を想像できることにある。

さらにいえば、それぞれのマルクス主義が認められてしまえば、マルクス主義自体が複数あるアイデンティティを支え得るもののうちのひとつとなってしまう。そこに「宗教」的な問題を描いた作家の意図を超え、『沈黙』が、「政治」的な視点によって語られる状況が生じるといつてよいだろう。田村、飯野の次のような言葉がそれを示している。

切支丹信仰の底流をなしていたものは、人間の平等への人民の渴望だったのであり、封建治下にあつては当然に反権力の姿勢たらざるをえないものであった。(中略)それゆえにこそ、当時の社会的条件のもとでは、信仰の一貫性を保つことは、たとえそれが自覚されていなかったとしても客観的には、

権力にたいする反抗の立場をつらぬくことになっていたはずである。(田村)

ロドリゴはけつしてキリシタン禁制の日本に潜入した異邦人宣教師という、歴史的なリアリティーを具現した人物として、苦悩しているのではない、ということです。ロドリゴは現在の日本のインテリゲンチアの思想と感情を代弁する、今日的なリアリティーをもった人物として苦悩させられているのです。(飯野)

こうした言説からは、「政治」と「宗教」の言説が同値のものとして、人が複数持つアイデンティティを支え得るものそれぞれとして、さらにいうならば情報のひとつひとつとして混在して語られている状況が浮かび上がるといってよい。近代化以前の「広大無辺の共同体の概念を具現化」し「偉大なる聖なる文化」を形成していた、西洋におけるキリスト教のような伝統的な宗教の対社会的な力の弱体化の先に、「国家」や「マルクス主義」などが「共同体の概念を具現化」するようになったとB・アンダーソン<sup>三四</sup>は述べたが、極言すれば、一九六〇年代後半の日本においては、「宗教」は当然「政治」も「共同体の概念を具現化」するものとしては有り得ない状況になりつつあったということもできようか。

そして、その背景に、加藤のいう「知識人」と「大衆」の二項の消失と中間層の台頭があったことはもはやいうまでもない。この時代活発化した全共闘運動の背景にもこうした状況があったといえよう。

一九五五年から一九六〇年の実質平均成長率は八・七%だったが、一九六〇年から六五年は九・七%、一九六五年から七〇年は一一・六%と高度経済成長は急激に進展してゆく。日本の国際的な位置も、それに伴い大きく変化することになる。対米貿易収入の増加により、アメリカの市場開放要求が高まり、輸入自由化率は一九六三年には九〇%を超える。また、その一九六三年には日本は発展途上国を支援するOECD(経済協力開発機構)に加盟し、国際的に先進国の仲間入りを果たしている。

そうした急激な変化は、さらに農業人口の減少と、急激な都市化を引き起こすことになる。一九四五年には二八%だった都市人口は、一九七〇年には七二%にまで上昇した。また一九六二年、東京は世界初の人口一〇〇〇万都市となり、六四年の東京オリンピックの準備で大規模な公共事業が行われ、敗戦後の風景を見ることはできなくなる。

そのなかで、人々の生活が電化されることで余暇が生じ、それを享受する都市中間層が生れ一般化してゆくことは第一部で見た。大量の情報を流すテレビや週刊誌という新しいマス・メディアが誕生し、一部特権階級に占有されていた知識、情報を、大衆社会に拡げていった。市民社会の均質化、都会と田舎といった地域格差の著しい縮小を進め、共通文化を作り出す土壌になったといえる。それは「一億総白痴化」なる言葉の登場に一役買ったともいえよう。そして、週刊誌やテレビは、娯楽としての小説の市場を一挙に拡大するとともに、ファッションや芸能界に関する情報と同じ地平に、読み物としての文学が存在することを決定づけるものとなった。

小熊英二は<sup>三五</sup>こうした都市化、均質化によって、それまであった村、地域意識が個人それぞれの問題へと変化してゆく様として、以下のような興味深い例を、漫画『巨人の星』<sup>三六</sup>に見出している。

連載前半では、都市貧民街(「長屋」)出身の主人公が、戦争で野球の夢を断たれた日雇い労働者の父

に鍛えられ、長屋に一台しかないテレビの前に集まるコミュニティの人びとの応援をうけつつ、「個人よりまずチーム」という倫理に目覚めてゆく過程が描かれていた。しかし連載後半には、主人公はテレビと応接セットが整えられた富士山の見える高層マンションに転居し、主人公の家族も分解してゆく。主人公の恋人役も、連載前半は地方農村に奉仕する看護婦だったが、後半には新宿の孤独な不良少女に変わる。

(五五三頁)

「エゴイズムの克服と連帯の形成」というテーマが普遍的だったのが、一九六〇年代後半には「都会の青年の孤独な心象風景」を描くことに変化したとも、小熊は語る。均質化されつつあった人々は、「一億総白痴化」、「日本人」といった大卒の括りのなかなんとなく己を組み込み、以前にはあった地域的なコミュニティの意識は消失してゆく。そして、それと同時に大卒の括りのなかにいる自分、個人が浮き上がってきたといえよう。

大衆化、均質化してゆく周囲、それに耐えきれない個人。そして、この構図が如実にあらわれたものとして全共闘運動がある。

戦後の学制改革と高度成長によって、大学生の大衆化が進んだことは第一部で紹介した。一九四七年に四七校だった大学は、一九五四年には二二七校まで増加しており、大学進学率も一九六〇年の一〇・三%が、一九六五年には一七%、一九七〇年には二三・六%、一九七五年には三七・八%まで上昇している。それに加える形で、敗戦後のベビーブーム世代の大学進学が発生する。彼らが大学進学年齢に達した一九六〇年代中期から、受験戦争は激化し、受け入れる側の大学の設備不足が如実のものとなった。

端的にいつて、全共闘運動とは、急激な大衆化に対応できない大学と、壮絶な受験戦争を勝ち抜き、エリートとしての自画像を抱いていた学生との軋轢が、表面化したものといえるだろう。つまり、全共闘運動の背景には、それまでの大学のイメージと、大衆化するしかない大学の実質とのずれがあった。「知識人」としての大学生はどこにも存在し得なくなっていたのである。

そして、大規模な運動としては数年しかもたなかった全共闘運動が終焉した後の大学生の姿には、「知識人」も「大衆」もない状況、剥き出しの個人が誕生する状況が明確にあらわれているといえよう。竹内洋<sup>三</sup>が教養主義の没落としてまとめたのは、大学において、全共闘運動以後、「知識人」や教養主義の影響力が低下した事実なのである。以降の大学生は大衆化した大学をあるべき大学の姿として受容し、人数的な面だけではなく、知識や意識の面でも大衆化し、「知識人」ではなくなっていく。

以上、『沈黙』刊行の時代とは「知識人」、「大衆」という枠組み自体が消失し、残されたそれぞれ個人が前景化してゆく時代だった。というよりも、その時代へと向かうまさに過渡期であったと考えられる。全共闘運動が本格的に表面化するのには、この二年後の一九六八年のことである。個人が強まることで、それぞれ、「政治」、「宗教」といったアイデンティティを支え得るものが複数化し、何が答えかわからない、また何が答えであってもよい時代が到来しつつあったともいえよう。

そして『沈黙』という作品自体が、ロドリゴが「大衆」と接したことでそちらに身を寄せ、「知識人」の座を降りたこと―踏絵を踏む行為によって、そうした同時代背景を想起させるものであった。

確かに『沈黙』は、教会への反発をロドリゴの口を通して語らせている。こうしたロドリゴの教会権威



からの脱却は、権威の失墜を目指した全共闘運動が盛り上がりつつゆく時代背景を鑑みれば、「政治」的であった読者から何らかの親近感をもつて眺められた可能性はあるだろう<sup>三八</sup>。だが、そうした読者の存在も、複数化するアイデンティティを支えてくれるもののひとつを保守しようとする立場の存在を証明するものでしかない。現に『沈黙』をめぐる言説は、そうした読者を無視し、別のアイデンティティを支えるものであるキリスト教、それを背負う遠藤に一元化される傾向にあった。

だが、『沈黙』はそのように読むべき作品ではないだろう。『沈黙』は、転換の過渡期であった刊行の時代を背景にしながらも同時に、巻末、「政治」的権威を背負った井上が全くの「他者」でしかなくなるような、他のアイデンティティよりも一次元上にある〈寛容〉の精神、ロドリゴの入手したとにも苦しむ「愛の行為」を提示していた。これはつまり、〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を提示しているといってもよい<sup>三九</sup>。

そして、全共闘運動のなかスター化され、「知識人」としての自身の立場を守り続け、一九七一年に死んでいった作家である高橋和巳が、『沈黙』刊行とほぼ同時期に、『沈黙』と相似形にあるような作品、『邪宗門』を書いていることは興味深い事実といえよう<sup>四〇</sup>。『邪宗門』において、「政治」と「宗教」は同値のものとして描かれ、さらには〈オルタナティブ・アイデンティティ〉の提示が試みられている。

高橋和巳には、その死の五年後、それまでの研究の総括のような体で刊行された小川和佑編の『高橋和巳研究』がある。そこに収められた高橋論は同時代の作家、批評家と彼を比較する視点のものが多く。例えば編者小川の論<sup>四一</sup>では、三島由紀夫と比される作家としてまずあるが、その両者の差は、反近代、反戦後思想という点では一致するのだが、三島が都市主義的美意識にその答えを求めたのとは異なり、高橋は土俗的精神へと向かった点だという。小川によって高橋が比較されるのは、三島の他に吉本隆明、井上光晴らであり、これだけ見ても、高橋が「政治」的な作家として受容されていたかが理解できよう。

つまり、高橋は戦後「知識人」として生きた作家であり、その作品は、「述志」<sup>四二</sup>の文学と称されるように、観念性や論理性が優先され「激動期の全精神を小説化」<sup>四三</sup>することを目指すための道具だったときえいわれる。

遠藤との関係で見ると、高橋は一九三二年生まれであり、第二次世界大戦期に幼少から思春期を過ごしているいわゆる戦中派であり、その点では八歳年長の遠藤と世代的には重なりと見ることも可能であろう。だが、遠藤が戦争、そして戦後の「政治」的な言説に、「第三の新人」と呼ばれた他の作家と同様、まったく目を向けなかったのとは逆に、高橋は積極的に発言し、「知識人」としての地位を補強するかのよう<sup>四四</sup>に歴史を重く背負っていったといえる。

だが、そうした作家としての資質の差にも関わらず、『沈黙』と『邪宗門』は奇妙な符合を見せる。以下『邪宗門』について考察を加えてゆく<sup>四四</sup>。

### 三

『邪宗門』は週刊誌「朝日ジャーナル」一九六五年一月三日号より一九六六年の五月二九日号まで七四

回にわたって連載された作品である<sup>四五</sup>。そして同じく一九六六年には河出書房新社から単行本が上下巻刊行されている。学生運動の隆盛とともに発展した週刊誌「朝日ジャーナル」に長きにわたって連載していることから、高橋の学生からの人気の高さを窺い知ることができよう。また、同時にこの刊行の時期を一見すると、一九六六年に刊行された『沈黙』とその執筆、発表の時期が重なっていることが理解できる。『邪宗門』と『沈黙』は同時代の同じ雰囲気のなか描かれた作品といえる。

『邪宗門』という作品は、端的に述べるなら、高橋自身単行本の「あとがき」で述べているように大本教など幾つかの現実の宗教団体の歴史や教義を参考にしてはいるが、作者高橋によって創造されたといえる宗教団体「ひのもと救霊会」の破滅を描いた物語である。

ひのもと救霊会の創設時期は明治時代後半まで遡る。開祖は行徳まさという女性、そして、後を引き継いだ二代目教主、まさの養子である行徳仁二郎の手によって、ひのもと救霊会はめざましい発展を遂げることになる。昭和の初めには信徒は百万人を超えたとされている。だが、戦争が近づくにつれ、その政府権力からの弾圧は激しくなり、一九三〇年には第一次弾圧を受けることになる。治安維持法違反で教主ら九名の幹部が逮捕され、さらに官憲の手によって本殿が破壊された。

さらに弾圧は続き、翌々年に救霊会幹部二二一名が逮捕される。この時すでに何者によるともわからぬ火災によって、本部の信徒部落や付属施設の多くを失っていたひのもと救霊会は、ほぼ壊滅状態となり、信徒の多くは日本各地、または南方の島、満州にまで離散し、本部神部には隠れ宗教として活動を継続する少数の信徒が残るばかりとなった。

一九四五年の敗戦と圧倒的秩序＝国家の崩壊によって、ひのもと救霊会は再び公然と活動を開始したが、教主仁二郎は獄中で死去してしまう。そこで作品の主人公ともいえる千葉潔が第三代の教主に就任するのだが、彼は過激な「世なおし」運動を組織してゆく。そして、教団周辺の地域を解放区とするが、まもなく介入してきた占領軍によって徹底的に弾圧され、教主千葉は大阪の貧民街で餓死して果てる。

一卷四五〇頁にも及ぶ全集で上下二巻ある長篇作品のプロットをまとめてみたが、『邪宗門』は、大概しといえば、戦争へと向かう一九三〇年代から作品の時間とすることで、日本という国家における「政治」権力と「宗教」を描き、また「宗教」団体自身が孕む「政治」と「宗教」を描いた作品であるといえる。

だが、その「政治」と「宗教」は『邪宗門』において並列化のさまざまな具体例としても登場する。上巻第一章「四面楚歌」が、その顕著な例といえるが、この「四面楚歌」では第一次弾圧の際にマルクシスト、日蓮宗、キリスト教、それぞれからひのもと救霊会批判が各メディアに掲載される。その批判もそれぞれの団体で異なっており、マルクシストは唯物論的思考で「宗教は人民の内面を呪縛する」ものであり、教団の目的は「企業の利益」を求める資本家と変わりがないと断じ、日蓮宗は「立正安国論」を持って、ひのもと救霊会は「亡国の教義を持って、国土に悪禍をまねかん」とするものだと批判し、キリスト教は一神教の論理から邪教と断じている。これらの批判に対して、ひのもと救霊会は苦慮しながらも、それぞれの論理にのり、教団の教義にそった回答を提示してゆく。こうしたそれぞれの信奉するアイデンティティを守る立場からの発言を並置し、作品を展開する語り手(この場合高橋といってもよい)の存在は、刊行の時代である一九六〇年代の、人々のアイデンティティを支えるものが複数化し、並列化してゆく状

況を示しているといえよう。

また、第三次弾圧によりひのもと救霊会が破滅してしまった後にも、こうした各団体からの論評が出されたと下巻三一章「終末」で描かれている。そこで興味深いことに、キリスト教、革命政党的の論評を紹介する直前、語り手は「かつて昭和初年の弾圧期の誹謗のように荒唐無稽なものほとんどなかったけれども、同時に論評の語調には、すでに事は過ぎ去ったものとみなす事後論断の平静さと、間接的な情報に基づいて救霊会の思想や運動をアナクロニズムとする憐愍の調子が、どの論評にも見られた」と語っている。つまり、「荒唐無稽」な態度で、敵対し廃絶すべき相手ではなく、「憐愍」の感情を抱ける存在に戦後、他団体にとつてのひのもと救霊会は変化しているのである。戦争体制において強固で一元的であった、アイデンティティを支えるもの、すなわち国家が消失し、それが人それぞれの形で並列化してゆく戦後の様を、この巻末を付すことで『邪宗門』という作品は描いているといえるかもしれない。

そして、ひのもと救霊会の教義はというと、「シンクレティックな習合性」<sup>四六</sup>を持ったものである。その教義の要諦は、三行(修験動的な荒行)、四先師(開祖まさを救った外道の聖者)、五問(封建制度下で過酷な運命に苦しむ女性が生きるとは何かを問う)、六終局(終末の予言)、七戒(キリスト教的な倫理規範も含まれる)、八誓願(救済論)、それに門外不出の奥義書から成立していた。まさしく「神道系の祖神を奉ることなく、信仰の対象は開祖並びに仁二郎に一元化されているものの、その実践はあくまでも神ながらの道に」<sup>四七</sup>従うものといえる。確かに、多分に仏教的な側面がその根底にはあると思われるが、修験道的な側面、フェミニズム的な言説、キリスト教的な要素を含んだ戒律や終末論、救済論を見ると、諸宗教混交的な教義であることがわかる。こうした宗教団体は明治末に創設したという作品的背景を飛び越えて、一九七〇年代以降の幸福の科学などの宗教団体が想起されるものである。

また、『邪宗門』は、ひのもと救霊会に集う二〇数名の人物を描く作品でもあるのだが、ドキュメンタリー映画のナレーターのように作品を語る語り手によって語られることで、そのそれぞれの宗教観、ひのもと救霊会観が浮き彫りになってゆく作品でもある。その語り手の視点からは二代目教主仁二郎も逃れることはできない。例えば「教徒の前では常に泰然としている仁二郎の顔が、ひき裂かれた般若面のように醜く歪んでいた」と、「絶対の聖典」である「お筆先」を官憲からの圧力によって、勝手に削除すること選んだカリスマ性溢れ、教団の絶対者といえる二代目の素顔すら語ってゆく。こうした教義を持つひのもと救霊会の造型、そしてそれぞれの宗教観を描いてゆく背景には、やはり、その執筆、刊行の時代、一九六〇年代後半の状況を鑑みる必要があるだろう。

そしてここで、ひのもと救霊会が破滅に至る原因が、教団内にある「政治」性と「宗教」性が矛盾したものに転じてゆく点であることを注目すべきであろう。その顕著なあらわれが、仁二郎の残した二種類の遺書である。この二種類の遺書は二訓とされ、先にあげた教義の要諦に加えられるものである。

我らの生きる道は一筋なり。ただひたすらに勤めよ。振りかえることなかれ。怨みと悲しみは我らをとらえて歩みをにぶらせ、怒りと憎しみは我らの足を乱して断崖に誘わん。ただ平静に、何ごともなかりしがごとくに歩め。

(『高橋和巳全集』第八巻 一五五頁)

巨いなる幻の権威はいま崩れたり。天は地によりて動き、山は陥ちて川となる。栄華を誇れるもの今ぞ告発され、その王と富と尊厳は、沼の底なる苦悶と破滅におちいるべし。ああ、奢れる者、たかぶれる者のすべては、地獄と硫黄と糞尿と塵埃のなかに墜ちよ。兄弟よ。いまは審きるとき、逃れんとする悪魔を許すべからず。

〔『高橋和巳全集』第八巻 一五六から一五七頁〕  
前者、第一の遺書は今、教団がおかれる苦境を耐え忍び、一步一步自然とともに生きることと述べたものであり、宇宙の一切を許す「最後の始祖」を待てとするものである。それに対して、後者、第二の遺書は、教団と自身がおかれた現実と運命を呪い、権力の側にいる、人々の犠牲の上に栄華を誇るすべてを許さず、「地獄と硫黄と糞尿と塵埃のなかに」、破滅させよという内容を持つ、全く対極の内容を持つ遺書である。

これは、いかえれば、「宗教」として来世信仰的な意味を含み、世界全体の調和と救いを求める言説と、現世に存在する自身、そして教団自体を貶めた存在と対決を望む「政治」的な言説を、教主である仁二郎が矛盾しながらも、その内面で有していた証拠としていえるものである。そして、ひのもと救霊会という教団自体が、神部本部、各支部ともこの二極を象徴するかのような人々によって担われたものであった。

つまり、「政治」的な特徴を持つ存在として、成人した千葉潔、企画院のメンバー、足利正、小窪父子、山辺潤一などをあげることができのに対して、「宗教」的な特徴を持つ存在として、行徳阿貴、堀江駒、堀江民江などをあげることができる。そしてこれらの二極を象徴する人々は、第三高等学校まで進学した千葉潔、京都帝国大学生で「インテリ」と評される山辺潤一などのような「知識人」と、土地に根ざした農家である堀江家や、多くの信者である労働者といった「大衆」の二項に区分され得るものでもある。それは端的に、男性性と女性性に区分されているといっても過言ではない四八。

また、そうした二極は、ひのもと救霊会が仁二郎の手によって信者百万人にまで拡大した時点で、その内部に孕んでいたものともいえる。教団に与えられた弾圧は、教団自体が、その土地土地の農民、工場内に信者を作り、原始共産主義的な体制で、国家権力に対抗し得る共同体として存在していた点に原因があるので。教団という共同体が持つ「政治」性と「宗教」性の二極の矛盾が、度重なる弾圧により露呈し、それが明確にあらわれた仁二郎の残した遺書は、二訓として教義の要諦へと化してゆく。作品の終末、救霊会は矛盾のまま、教会の根幹に関わる教義の要諦としてしまふ状況にあったのである。

そして、ひのもと救霊会は、仁二郎の死後、捕虜を惨殺するという悲惨な戦争体験により、急進的な「政治」性を有した、いかえれば「世なおし」を目指す男に転じた主人公千葉潔を第三代の教主に選ぶことになり、破滅へと向かう。つまり「政治」的なものへ教団は一元化してゆくのである。だが、作品が目指したものは、それではなかった。この時千葉の抱く思想、言説それ自体に、逆説的にはあるが「政治」と「宗教」、「知識人」と「大衆」の二極について、『邪宗門』という作品における優劣が決定しているかのように描かれていることは興味深い事実といえよう。

その例として、下巻第七章の「世代交代」を、まずあげることができ。この章で千葉は、倒れた堀江駒から「聞きなれぬ絵」について知っていると聞かれている。駒はその絵を「あれ」と呼び、「わたしはあれが今もあると信じてますぞな。私はそう信じて生きてきたじゃけん」と語る。駒はまた千葉も「あれ

に打たれたことのある下僕」であると述べるのだが、それに対して千葉は、「僕は失格しました」、「ないものはないと知ったほうがいい」と語っている。さらに千葉は、その後山口市に起こった新興念仏宗の教祖大見サトに救霊会と協力するよう説得に向かうのだが、彼女に対して千葉が抱く感慨から、駒との会話で登場した「聞きなれぬ絵」が何かが見えてくることになる。

歴史もなく、教勢もまだ小集団の域を出ないとはいえ、相手が〈本物〉だったからだ。救霊会の開祖の『声聞記』には、すでにある種の神秘化がほどこされているが、開祖行徳まさも本当は多分こういう人——他人と自己の区別をしたがる者がけっしてもつことのない自然さを身につけていたにちがいはなかった。

〔高橋和巳全集〕第八巻 二八二から二八三頁  
つまり、「聞きなれぬ絵」とは、行徳まさや大見サトのような「〈本物〉」だけが見ることのできる何かなのである。千葉はそれを見ることに「失格」し、「ないものはないと知る」、つまり諦めた人物であるのだ。そして、大見サトと千葉の会話に、その何かが垣間見える。千葉は「この日本を本当に世なおしするには、二つの方法しかない」のだが、そのひとつである「神経の中枢を力ずくで占領」する手段は「アメリカ軍」がすでに行っているため、我々はもう一方の手段、中央から遠く離れている「神部やこの山口など」で、「癌をつくり」、その癌を転移させる手段を採らねばならないと語る。それに対する大見とのやりとりである。少し長くなるが引用する。

「あんたは仏のことを、神のことを話しにきたんじゃないのじゃな」

「いや、そのことですよ。人を罰するのも仏、人を許すのも仏なら、この日本に今ある仏とは日本の国家です。そうでしょうが。人殺しや盗みを誰が罰する？ 国家なのです。牢獄の中にいる者を誰が許す？ 国家です。戦争犯罪を誰が裁く。より強力な国家です」

「しかし、あんたはそういうふうに世なおしをして楽しいかや」

「いいや」

「世なおしが、あんたのいうようなもんじゃとして、あんたはそれからどうするつもりぞな」

千葉潔は振りかえり、自分の左手をゆっくり自分の首にあて、首吊り人のように白眼をむいた。

〔高橋和巳全集〕第八巻 二八五から二八六頁

こうした千葉の態度はまさしく、大見サトのような「〈本物〉」になることに「失格」し、諦めたものである。千葉の「政治」的に、いわば革命といえるような「世なおし」は全くもって「宗教」ではなく「〈本物〉」ではないのである。この後教主となり、「宗教」の代表者として立つ千葉が、その「宗教」から乖離した存在である皮肉を描き、そしてその破滅を予感させるものとして、この「世代交代」の章はあるといえよう四九。

そして、この千葉の姿は、「明らかに信徒ではない」、「私のように信徒に同化しようと努力しようとしている人とも思えない」として、「政治的人間や芸術的人間がいるように、あえて分類すれば君は、宗教的人間なんだろうが、しかしそれにしてもこの救霊会の、いままでの方針はともかく、これから伸びて行く方向と合致する人格とは私には思えない」という山辺潤一の千葉評と、山辺の聞く、千葉の運動の先にあるはずの「目的」を結局答えようとしないう彼自身の態度に明確にあらわれている。資質として

は「宗教的人間」であり、「(本物)」となれる可能性を有しながらも失格してしまった人間として千葉はいる。

さらにいえば、千葉はそうした自己に意識的であった。千葉が企図する「世なおし」では破滅に至るしかないことを理解して行動していたのである。それは、高等学校からの盟友吉田秀夫の「君だけではなく、企画院のメンバー全体が、やはりまず平信徒になるべき」という苦言に対して、「君の言うことのほうが本当だろうな」と答える姿から想起できる。だが、それでも千葉は「悪魔のような」「世なおし」を「よいとしたきっかけ」で実現できるのではないかと思ってしまうというのである。

そして、『邪宗門』は千葉の自ら選んだ餓死に象徴されるひのもと救霊会の破滅の後、ポリオの再発に苦しむ警察病院の行徳阿貴を描いている。阿貴は千葉が主導した「政治」的な「世なおし」から疎外された人物である。

ここで描かれる阿貴の姿は、まさしく「(本物)」であり、「宗教」を背負って立つ人物といえる。阿貴の理性は「たとえ病いで廃人となっても、自らは死ぬなと命じ」ており、「本部員の絶望的な反抗、暴動に反対だったように」、「自らの命を自ら絶つことには反対だった」という。そして「人を権力の座に駆りやるような信仰はどこか間違っている」、また「信仰が真の信仰である限り、人に死を命ずるはずもない」とも述べ、強く自身の信仰を持った人物として描かれるに至る。そしてついには、これまでドキュメンタリー映画のナレーターのような語り手が、地の文で阿貴の内面を一人称「私」(「わたし」)で語ることになる。

下の世話を嫌がってこの看護婦がどんな嫌がらせをしようと、私は死なない。継主の地位はただ聖師の次女というだけの理由で与えられたにすぎなかったのだから、それは失って当然。しかし私が今一度この病いを克服し、わたしの信仰心によって、この看護婦さんの邪慳さをも和らげることができたとき、その時こそ、私は真の、ひのもと救霊会の継主となるのだから。神さま、神さま。どうか私に、生きる力をお与えくださいませ。

(『高橋和巳全集』第八巻 四四五頁)

阿貴は破滅によって次々と殉教してゆく信者、そしてその先にいる餓死して果てた、兄と慕う千葉潔をも批判し得る強い信仰を手に入れている。すると、この直後、阿貴が祈ろうとして見た白昼夢で、「山腹の雪の広場」を懸命に歩む彼女に「倒れば抱きとめてくれるに違いない力強さで目の前にある」、「誰かの手」がさしのべられるのだが、それは大見サトが語ろうとした「神」や「仏」の手だったのかもしれない。ただ、阿貴の行く末が決して楽なものではないことは、夢から醒めた彼女の目にまず映ったのが「灰色の雪雲のような、病院の天井」であったことが示している。

以上、高橋和巳の『邪宗門』は、端的にいうならば、宗教団体ひのもと救霊会という「宗教」と、その外側の他の「宗教」、また国家権力を筆頭とする「政治」を並置して描く視点を有した作品であったとまづいえる。それは一九六〇年代的な時代の趨勢との連関を窺うことのできるものといってもよい。そして、これもまた一九六〇年代的といえる「知識人」と「大衆」といった枠組みの消失に向かう事態を、救霊会自体の内部に「政治」(それを担う「知識人」)、「宗教」(それを担う「大衆」)の二極を存在させ、その二極が相容れず、結果「政治」(「知識人」)を担う人々の手によって破滅させることで描いた作品であった。

さらにならば、『邪宗門』は「宗教的人間」でありながらそれに「失格」し、「政治的人間」として「悪魔のような」「世なおし」を目指した千葉の破滅と、巻末における阿貴や大見サトに代表される「真の信仰」を目指す「本物」の存在を対置して描いていた。これらから『邪宗門』は、全共闘運動へと向かう過渡期に、「政治」のスター、高橋和巳によって書かれた作品でありながら、学生運動に代表される「政治」の季節の終焉と、〈オルタナティブ・アイデンティティ〉としての「真の信仰」の提示を企図した作品と考えることもできるだろう。

#### 四

遠藤周作『沈黙』と高橋和巳『邪宗門』は、「知識人」と「大衆」に代表される枠組みが消え、個人が台頭することで、これまでアイデンティティを支えてきたものが複数化し、何が答えかわからない、また何が答えであってもよい時代へと向かう過渡期にあつて、〈オルタナティブ・アイデンティティ〉の提示を意図した点で共通していた<sup>五二</sup>。

また、遠藤が一九六〇年代以降、この『沈黙』に代表されるように読者への「効用」を企図して、特に「俗」小説の執筆を活発化していたとこれまで述べてきたが、「述志」の文学者とされる高橋にも、『邪宗門』の完結後、「作品を通じて自らの思念を確かめた人間が、作品の外へとび出してゆくということがあってもいい」<sup>五三</sup>と述べるなど、「〈全人的人間性〉」を夢想し得る「文学者」は、その現実化を目指すべきだという意識が存在した。高橋は新しい表現ジャンルについても、対社会的、読者への意識から発言している。エッセイ「漫画について」<sup>五四</sup>がその代表例である。「漫画も一つの思想を伝達しうる」創作であり、「一齣一齣の、人物の表情や配置自体がすべて一つの思想」であるとして、「表現という行為は、その手段がなぐんであれ、むしろ、思想たることを免がれぬ」という。漫画が「俗」であるとされていた時代、高橋のこうした「思想を伝達」することへの意識は、変化しつつあった読者への強烈な意識ということができよう<sup>五五</sup>。

極言すれば、小説というジャンルが、—そのひとつの方向性としてだが—〈オルタナティブ・アイデンティティ〉の提示といった、作家の意図を読者に「効用」として伝えるものへと、作者の側からも読者の側からも変化しつつあった時代の象徴として、この二作品をあげることができるかもしれない。その背景には、やはり、作家(作り手)である出版メディア(の想定する読者像)が、人々の均質化と、それぞれが自我を持った個人の登場によって変化し始めていたことがあっただろう<sup>五五</sup>。

そして、この二作品においては、提示された〈オルタナティブ・アイデンティティ〉もまた、奇妙な共通点があったことを指摘して本節を終わりたいと思う。『沈黙』でそれは、〈寛容〉の精神と呼べるイエスが行っていた、一緒に苦しむ「愛の行為」であった。これは後に「同伴者」の概念として確立するが、一方江藤淳の『成熟と喪失』の登場もあつて、母性的なものとして論じられ、遠藤自身もそう語ってゆくものである。

これに対し『邪宗門』で提示されたものは、「真の信仰」と表され、曖昧な形でしかあらわれていない。だが、それを担う、また手に入れてゆく人物たちを見ると、ひとつの共通点に辿り着く。それは、行徳ま

き、堀江駒、堀江民江、行徳阿貴、大見サトと人物名を羅列するだけで理解できるように、女性の登場人物が担っているということである。高橋はエッセイ「我が宗教観」<sup>五六</sup>で次のように語っている。

宗教を支えてきたのはいつの時代にも女性だった、というのが私の素朴な、しかし実感的な考えである。むろん、親鸞も日蓮も、釈迦も、キリストもみな男性だが、真にその教えに帰依し、何の野心もなく、わが愛する者に幸あれと祈るのは常に女性であろう。献身や愛等、宗教的感情はつきつめてゆくと母の子供に対する関係のあり方に帰結する。抽象的な教義が先にあつて、人は人を愛するのではなく、誰が教えずとも母は子を慈しむような関係が先にあつて、さまざまな世の汚濁からの救いとして愛や慈悲の観念が生まれる。

（『高橋和巳全集』第一二巻 二〇七頁）

つまり、遠藤と高橋が同時期に提示した「オルタナティブ・アイデンティティ」の背後にはこうした母性と宗教に関する共通した心性があつた。この心性は遠藤と高橋にだけ存在するものではなく、いつてみれば戦中派の作家にあるひとつの特徴としていえるものである。だが、この問題は大きく、江藤淳なども視野に入れての考察が必要となる問題であり、本論で考察する余地はない。今後の課題となろう。



【注釈】

- 一 オリビエ・シエガレ「解放と迷いの共有」（『福音と社会』一九九七・六）。
- 二 「国文学」（一九九三・九 対談「最新作『深い河』—魂の問題—」）。
- 三 『国文学年鑑』『遠藤周作』（国研出版 一九九七・一二）の「遠藤周作参考文献一覧」、『作品論遠藤周作』（双文社出版 二〇〇〇・一）「作品別参考文献」等を参考に、雑誌掲載『沈黙』論の減少傾向について見ると、管見に入る限り二〇〇五年現在まで、作家没後には一四本の発表に止まる。総数が合わせて一八〇本以上あるにも関わらず、である。
- 四 「昭和文学研究」（一九九七・七）。
- 五 遠藤作品は語り手の働きからも、作品主題へ一元化してゆくことが理解できる。『沈黙』を例にとっても「V」以降の三人称で語る語り手はロドリゴ一人の背後に寄り添い、彼の内面すら言及してゆく。その詳細は第一部第三章第二節を参照されたい。
- 六 塩月健太郎訳、新教出版社の現代神学双書36、一九六七年一月刊行を参照。米国では一九六五年刊行され、一九六六年には改訂版刊行。新教出版社のものは改訂版の訳。
- 七 赤池憲昭／ヤン・スインゲドール訳、ヨルダン社、一九七六年二月刊行を参照。
- 八 菌田稔訳、新曜社、一九七九年七月刊行を参照。この三書の一冊でも遠藤自身が読んでいるかどうか、また三書の著者が『沈黙』に接したかどうかはわからないが、同時代という枠のなかにおいて無視することはできないだろう。
- 九 N・P・タナー／野田啓二訳『教会会議の歴史』（教文館 二〇〇三・八）。
- 一〇 「世紀」（一九六六・三）にある、実際参加した司教長江恵のインタビュー「第二バチカン会議を終わって」に詳しく、当時のマスコミとV A T IIの関係が語られている。
- 一一 V A T IIの必要性について、ヨハネス三世は「フマーネ・サル・テイス」で述べている。また、一六文書とは、「典礼憲章」、「広報機関に関する教令」、「教会憲章」、「東方カトリック諸教会に関する教令」、「エキュメニズムに関する教令」、「教会における司教の司牧任務に関する教令」、「修道生活の刷新・適応に関する教令」、「司祭の養成に関する教令」、「キリスト教的教育に関する宣言」、「キリスト教以外の諸宗教に対する教会の態度についての宣言」、「神の啓示に関する教義憲章」、「信徒使徒職に関する教令」、「信教の自由に関する宣言」、「教会の宣教活動に関する教令」、「司祭の職務と生活に関する教令」、「現代世界憲章」（交付順を指す）。
- 一二 『新装版キリスト教史』（上智大学中世思想研究所編訳・監修 講談社 一九九二）の第一巻（八月刊）にV A T IIの日本での浸透が困難であった状況がまとめられている。当時V A T IIは、情報としては神学雑誌（『世紀』『自由』など）などによって随時日本に到来したが、浸透はしていなかったと推察できる。つまり禁書扱いにされたからといって、V A T IIの方向性と『沈黙』のそれが異なるとはいえないのである。そして遠藤はその情報を知ることのできるカトリック知識人なのである。
- 一三 踏絵のイエスの眼の造型の原型である一連の動物物語も一九六〇年七月に「小説中央公論臨時増刊号」に発表された『男と猿』からで、これもまたV A T II期間内の創作である。
- 一四 序注六参照。「私の文学」（講談社刊〈われらの文学〉10『福永武彦・遠藤周作』一九六七・一）。
- 一五 『遠藤周作』とShusaku Endo』（春秋社 一九九四・一一）。
- 一六 ただ、「朝日新聞朝刊」（二〇〇四・四・六）等に『沈黙』の自筆原稿、創作ノート、日記などが長崎・外海町遠藤周作文学館で見つかったという記事が掲載された。そして、その資料を編集、解説した藤田尚子の『遠藤周作『沈黙』草稿翻刻』（長崎文芸社 二〇〇四・三）に付された「遠藤周作旧蔵書抄」によると、J・ギトン『イエズス』（中央出版社 一九六四・六）や聖心女子大学カトリック文化研究所編『公会議と教会一致』（理想社 一九六四・七）といった、V A T IIと関連した資料（特に後者）を遠藤が所有していたことが分かっている。
- 一七 加藤隆『一神教の誕生』（講談社現代新書 二〇〇二・五）。加藤はこのなかで、ユダヤ教からキリスト教への構図変化の、大きな動きとしてカトリック教会の司祭の位置を明示している。『沈黙』のロドリゴはカトリックの復興を目指す、保守的なカトリック司祭であり、加藤が述べるような司祭の立場を強く意識して、日本に向かった人物と言えるだろう。
- 一八 前注四の太平は、信徒たちの踏絵を踏み得なかったのは、「信仰の規範の論理」からではなくて、「処世的世界」の理由からで、ロドリゴの「踏んでもいい」という言葉もその論理からのものだとする。そして彼らに

とつての「処世的世界」を裏切つてまで守つた「聖母」に対する思いも「信仰の規範の論理ではない」としている。

一九『沈黙』初出版「あとがき」に「ロドリゴの最後の信仰はプロテスタンティズムに近いと思われるが、しかしこれは私の今の立場である」とあるが、この教会を介さない神と個人の関係を指して述べている可能性が従来の「恩寵重視」説(粕谷甲一、北森嘉蔵)ともあるといえないか。

二〇詳細は笠井秋生『沈黙』(『遠藤周作論』双文社出版 一九八七・一一)、池田純溢「遠藤周作『沈黙』の研究」(『上智大学国文学論集』一九九三・一)、武田秀美『沈黙』論(『キリスト教文学研究』一九九四、第一号)を参照。

二一例えば、前注二〇の武田論でも、I章からIX章における重要なテーマとして「泥沼論」は考察されている。キリスト教の(日本への)土着の問題は他の作品でも描かれており、西洋と東洋の対立の問題として、遠藤作品の主題の一つとされている。

二二『講演集 第二バチカン公会議と私たちの歩む道』(サンパウロ 一九九八・六)。

二三パウロ六世「平和の訴え」(「自由」一九六六・一)。

二四前注一。

二五前注二二、『新装版キリスト教史』第一巻参照。

二六前注一七。

二七榎賀七代『女の一生』論(『作品論遠藤周作』前掲注二)。一般には武田友寿『沈黙』の世界(『講談社刊『遠藤周作の世界』一九七一・七)の副題、「弱者の論理」という語で定義される。後に遠藤は「キチジローは私です。あのキチジローがもっている弱さは私がつけている弱さです」(『遠藤周作』とShusaku Endo』春秋社 一九九四・一一)と語るが、この「私」は作家を指すと共に読者を含めた人間一般を指すと読むべきであろう。普通の人間が誰しも持つ「弱さ」に目を向けることが、キチジローの造型を含めた遠藤の目的であったといえる。

二八ロドリゴの師であるフェレイラもまた「知識人」としての言説では、ロドリゴと齟齬を来すのだが、フェレイラは「教会よりも、布教よりも、もっと大きなものがある」とも語り、この言葉によってロドリゴは個人的な信仰獲得に近づいたといえる。そして踏絵後のロドリゴの目にフェレイラは「鏡の中にとつる自分」、「醜い双生児」と映っている。そのフェレイラが主人公である「文藝」に一九六六年五月に発表された戯曲『黄金の国』と未刊行ではあったが、『沈黙』と同時期に書かれた『満潮の時刻』(「潮」一九六五・一〜二)も含めた考察が今後の課題となろう。

二九「知識人」、「大衆」という二項は、小説のジャンル区分である「純」と「俗」という二項と相似である。そうするならば、『沈黙』刊行の時代を「純」と「俗」が混交してゆく「過渡期」として見た第一節の考察もまた、ここで行う作業と同値のものである。本章を読む際に第一部を見直していただければ幸いである。

三〇飯野博「キリスト者の「転向」を扱った歴史小説として——遠藤周作『沈黙』とその批評をめぐる問題」(『赤旗』一九六六・五・二三、二四)。

三一田村栄「歴史小説にあらわれた転向の問題——『榎本武揚』と『沈黙』について——」(『文化評論』一九六七・一)。

三二小熊英二『民主』と『愛国』——戦後日本のナショナリズムと公共性』(新曜社 二〇〇二・一〇)参照。

三三高度経済成長期に多数が大衆ナショナリズムに向かつてゆくなか、新左翼の青年たちが登場し、共産党と対立したことも思い浮かべることができ。

三四B・アンダーソン／白石さや・白石隆訳『増補 想像の共同体』(NTT出版 一九九七・五)参照。

三五前注三二、第二章参照。

三六梶原一騎原作・川崎のぼる画『巨人の星』(『少年マガジン』一九六六から一九七〇)。

三七第一部第一章注二九参照。

三八だが、全共闘運動には反抗の精神はあったが、その後の明確なビジョン、(オルタナティブ・アイデンティティ)は存在していなかった。

三九この(オルタナティブ・アイデンティティ)は、「過渡期」に「俗」小説で提示された「同伴者」概念であり、以降の遠藤作品で繰り返し描かれてゆくことは第一部で見た。そしてこの「同伴者」概念は、「現代人」の救いの答えのひとつとして成立してゆくものでもある。

四〇高橋は『沈黙』の書評(『世界』一九六六・七)を書いている。高橋の「沈黙」論は、まず先の「転向」の小

説として『沈黙』を読んだ論のように、「政治」的な視点から『沈黙』を捉えるものといつてよいだろう。論のなかで注として括弧で付された「以下、便宜上わたしは遠藤氏の立場に身を寄せて神という言葉を用いるが、唯物論者の方々は、無慈悲なる必然、ないしは審判なき歴史といった観念をそれに代置されていい」という言葉がそれを顕著に示している。

四二 小川和佑「高橋和巳とその時代」(小川和佑編『高橋和巳研究』教育出版センター 一九七六・七)。

四三 桶谷秀昭「述志―運命への問い」(「文芸」七月臨時増刊号 一九七一・七)。

四四 前注四一。

四四 『邪宗門』の詳細な作品論的な考察はここでは行わない。あくまで同時代、そして『沈黙』からの視点で論じるものである。また、高橋の『我が心は石にあらざ』(「自由」一九六四年から六六年)は、高度経済成長期の日本の諸問題を描いた作品であり、こうした作品を含めた、忘れられつつある作家である高橋和巳に対する新たな視点の構築が今後必要な課題であろう。

四五 『邪宗門』は単行本化の際、大幅な加筆訂正が行われた作品である。詳細は一九七七年に刊行された河出書房新社の『高橋和巳全集』第七巻、八巻の「解題」に詳しい。本節で用いるテキストもこの全集に依拠した。

四六 藤村耕治「大本と高橋和巳『邪宗門』―現実を峻拒する宗教」(「国文学」二〇〇三・五)。

四七 前注四六。

四八 仁二郎の長女である行徳阿礼は、双方を背負った存在ともいえるが、その自身が持つ高いプライド、教団を第一に考える精神などから、「政治」的な人間といえる。だが、戦後は女性としての破壊の衝動を抱く存在へと変化している。二項の狭間にいる人物として詳細な考察が必要な存在といえよう。

四九 「世代交代」という章題は、死にゆく堀江駒と大見サトの台頭を指しているものだが、信仰に真摯な姿勢で臨む「宗教」を背負った両者と乖離した傍観者として千葉を置くことで、千葉が「宗教」を背負うには「失格」した男であることを強調しているようにも見える。

五〇 また、東口昌央「高橋和巳『邪宗門』論―〈組織〉への反措定」(栗原幸夫責任編集 文学史を読みかえる⑥『大転換期』インパクト出版 二〇〇三・一)では、この阿貴の場面から「阿貴は「神」を示しながらも宗教の本質である帰依の対象たる「神」については具体的に言及せず、あくまでも個人対個人との関係性に重きを置くと言え」と、看護婦への意識から論じている。この指摘からもアイデンティティを支え得るものの構築の不可能性と、剥き出しになってしまった個人の登場が窺える。

五一 そうした時代の趨勢が読みとれるものとして、吉本隆明の高橋との対談「現代の文学と思想」(「群像」一九六八・五)における「知識人の大衆小説」という『邪宗門』評を思い浮かべることが出来る。

五二 高橋和巳「孤独なる邪宗」(「週刊読書人」一九六七・一・三〇)。

五三 高橋和巳「漫画について」(「COM」一九六八・一)。発表時の原題は「漫画と私」。

五四 高橋には「産経新聞」(一九五九・一二・二五)、大阪新聞(一九六〇年に都合一回)の「テレビ時評」や「他山の石―テレビ・ドラマ擁護―」(「テレビドラマ」一九六五・一)といったテレビドラマという新たな表現方法にも興味を寄せるエッセイが多くある。

五五 高橋はまた、「宗教学生への提言」(初出誌未詳だが一九六九年に発表された者として全集に収録)で、「人間の内面や善悪」が問われる、「人間にとつての最大の敵はほかならぬ人間自身である」ことに気付かされる時代が到来したとして、「宗教はこれまで、弱気ものの側にたち、罪過の告白による精神の浄化や、平等な天の慈愛の教義による打ちのめされた人の内面からの勇気付けを行ってきたけれども、いまやまったくあらたな懲罰観と救済観を樹立すべき時期にさしかかっていると思われる」と述べている。

五六 高橋和巳「我が宗教観」(「本願寺新報」一九六六・二・一日号)。

※第一節におけるVATIIの公文書の引用は南山大学監修『第2バチカン公会議 公文書全集』サンパウロ一九八六・七)を用いた。括弧内の数字はその節を示している。

## 第二章 同時代における宗教をめぐる状況と遠藤周作『深い河』

本章は、第一部で同時代の小説というジャンルをめぐる考察のなかで提示し、前節においてその起点を考察してきた、遠藤周作の一九八〇年代以降の課題である「現代人」の救いと呼べるテーマの内実を一九九三年に講談社から刊行された『深い河』を論じることで問うものである。

そして、遠藤のテーマ、「現代人」の救いとは、本論において過渡期第一部においては「過渡期」Ⅱ小説という表現ジャンルにおける過渡期であったためとして論じてきた時代以降の人々が背負った苦悩に對する処方であつて、遠藤研究がこれまで繰り返してきたキリスト教的言説への還元といった作業のみでは理解することができないものである。というのも、遠藤が生きた時代は前節で考察したように、宗教を含めて既存のアイデンティティを支え得るものが求心力をなくした時代であり、剥き出しの個人が露出し、その救いもまた個別化してゆく時代だったからである。遠藤が提示したキリスト教に還元できるような言説も、そうした時代状況の枠組みのなかで論じる必要がある。

そのため、本章ではまず、遠藤周作が晩年を過ごした時代、特に「現代人」の救いをめぐる状況を振り返る必要があるだろう。まず、社会学、宗教社会学などの分野で論じられてきた視点をを用いて時代を概観し、そして、遠藤と関係の深いユング心理学のその時代における動向をまとめ、遠藤が残した『スキャンダル』と『深い河』の創作ノートを考察する作業を第一節、第二節において行いたいと思う。いいかえるならば、一九八〇年から一九九〇年代初頭における宗教、救いをめぐる状況を大枠でとらえながら、次第にそのなかに存在した遠藤周作という作家を焦点化する作業ともいえるだろう。

そうした上で、第三節ではこれまでのさまざまな遠藤作品の「小説的リアリティ」をちりばめた集大成作品である『深い河』を論じる。『深い河』は同時代の状況を如何に取り入れ、そして如何なる救いを「現代人」に与えようとしたのだろうか。

以上のようにまとめられる本章の作業によって、第一部ではメディア空間の変遷と遠藤周作、そして第二部では宗教、救いをめぐる言説の変遷と遠藤周作という形で行ってきた、本論の目的である遠藤周作というテキストを同時代性全体のなかでとらえなおす、鍵括弧付きの「遠藤周作」論は、遠藤周作に関する作家論としてはある程度完成するといつてよいだろう。

一九九〇年代後半以降の日本における宗教をめぐる言説を今とらえ直すならば、驚くほどの共通性を持つてそれらが論じられていることが理解できる。

現代は、近代以来の人間の歩みが生み出してきた正負両面の諸問題が、かつて見られなかったほどの激しさと速さで噴出してきている時代だと広く認識されつつある。宗教に関しては、近代を通じて人間理性が謳歌され、宗教への批判もすでに完了したとまで豪語された。カール・マルクスが、「宗教の批判は、ドイツにおいては原理的に終わっている」と宣言したことは、『ヘーゲル法哲学批判序説』、その代表的な例であろう。だが、彼が切り開いた「社会主義」への道は、ロシア革命以後、「ソ連邦」を始めとする「社会主義諸国」の一世紀におよぶ大規模な歴史の実験の果てに、あまりにもあっけなく崩壊してしまった。そして今や、市場経済の止まることなき波及のなかで、世界は総体として「明るい未来」を描けず、無意味感と不安・不満感の増大に伴い、一方においてますます世俗化と倫理崩壊が進むなかで、他方では宗教的ファンダメンタリズムが力を得つつあり、「第三次宗教ブーム」などと呼ばれる現象が世界的規模で広がっている。そこでは、既成の伝統的教団はあまり吸引力を示すことができず、一定程度「科学的」装いを凝らしたカルト的諸教団が超能力や終末論的救済を訴えて、特に若い人々を惹きつけている。

(二〇頁)

引用が長くなったが、以上は二〇〇一年の神学者高尾利数による宗教の現状把握である。高尾はこうした状態を「ポスト・モダン情況」として、そのなかで「宗教とは何か」という問いに答えるため、「さしあたり」の区分を提示している。その区分とは、伝統的であり、教団の形をなしている宗教を信仰することを「宗教」とするのに対して、人間が「何か究極的で超越的な実在と捉えるもの(自然や人間を超えたもの、一般に「神」や「ホトケ」などと呼ばれるもの)との関わりにおいて世界観・人生観などを形成するような姿勢や接近の仕方を、広い意味で「宗教的」とするものである。

こうした高尾の規定が生じる背景には、前章までに見たアイデンティティの複数化状況がある。つまり、個々人がそれぞれのアイデンティティを支え得るものとして宗教を選ぶような現状では、既成の特定教団から宗教を論じることはできず、個々人の「神」や「ホトケ」を必要とする心性を視野に入れなければならないということである。さらにいえば、キリスト教神学者という肩書きを持つ高尾がこうした規定を行うことは、既成の枠組みを懷疑し、相対化するポスト・モダンの言説が、宗教者が宗教を論じる場所へも流入していることを示している。

高尾の姿勢と同様のものに、国際宗教研究所が二〇〇一年三月に刊行した雑誌「現代宗教」の刊行の言葉である「刊行にあたって」(「現代宗教」編集委員会がある。ここではまず、「文化の差異や文明の相互関係を掘り起こそうとすれば」、「ポジティブに考えるにせよネガティブにとらえるにせよ」、「多くの場合、

宗教的なものにゆきあたざるをえない」と現在の状況についてまとめられている。

「宗教的なもの」という言葉を用いたが、「宗教とは何か」ということがはっきりしなくなってきた。いるのも現代の特徴の一つだろう。今、私たちが使っている「宗教」という語は、明治維新以後に西洋の religion の訳語として用いられたものだ。しかし、近代の日本人はこの語に居心地悪さを感じることが多かった。果たして「神道」は宗教なのだろうか。「仏教」は宗教なのだろうか。日本人の宗教性の基層にあるのが「アニミズム」だとすれば、アニミズムとは宗教なのだろうか。

「宗教」の未来には大きな希望をもてないと感じている人も、「宗教的なもの」や「アニミズム」にはいくばくかの希望を託すかもしれない。逆にそうしたアニミズム言説の背後にある宗教離れの現実こそ問題だと考える人もいる。「氣」をめぐる東アジアの宗教思想の伝統にエコロジ的な世界観の可能性を求めようとする人もいれば、「氣」の流行に不気味なものを感じる人もいるだろう。

さらに、この後、「宗教ではない宗教的なもの」(「宗教」に代わる「靈性」)に「希望を託す」人の増加は世界的な事実であり、広い意味での宗教を視野に入れなければ、現代宗教について深く考えることはできないとも述べている。

こうした言説もまた、既成の枠組み、すなわち伝統宗教などの既成の教団を相対化し、個々人が「希望を託す」ものとして宗教という語をとらえる姿勢といえる。「現代宗教」は脇本平也、星野英紀、故阿部美哉、井上順孝、島菌進、山折哲雄、弓山達也といった現代社会と宗教の問題を考察する宗教学の大家が集まって発行された雑誌であり、現代日本における宗教学の最も先鋭的な場ということもできる。いいかえれば、宗教学、宗教社会学の現在の方向がこの「刊行にあたって」の言葉には示されているといえるだろう。

そして、NHKの社会教養部のチーフ・ディレクターとして活躍した後、日本思想史研究者に転じた(神主でもある)阿満利麿の一九九六年の言説も、高尾、「現代宗教」と軌を一にするものである<sup>2)</sup>。阿満は日本人の宗教心はキリスト教やイスラム教など「特定の宗派」を基準にする限り、正確には理解できないという。その上で「特定の宗派」＝「創唱宗教」で考えるのではなく、「自然に発生し、無意識に先祖たちによって受け継がれ、今に続いてきた」、「自然宗教」が日本人の宗教心に近いと述べる。

「世俗化」とは、私のいい方では、「宗教」が日常主義に屈服してゆく過程ということができる。「無宗教」という精神は、この世俗化とも密接な関係がある。「宗教」が日常の考え方の枠内にとどまってゆく傾向こそ、「無宗教」の土壌なのである。(一五二頁)

「無宗教」といつて憚らない心性、それが阿満のいう「自然宗教」性である。そして、その共同体に寄りかかるようだった心性が、昨今、神社においては賽銭箱を設置することによって「祈願の個人化」が起り、宗教的な儀礼であっても日常的なものとして個々が受け入れられるように変化しているという。阿満の論は日本思想史の研究者らしく、「自然宗教」性を日本人の本質的な宗教性とするものであるが、日常の意味が変化した現代社会においてはその「自然宗教」という定義も、個別化したものへ変化すると述べている。

以上、三者の一九九〇年代後半以降の宗教をめぐる言説には共通点が見られた。ポスト・モダン的な相

対化の試みによって、それまで答えとしてあった伝統宗教からの視点だけではなく、現代を生きる個々人それぞれの宗教的心性の存在を自明のものとして論じる状況の登場といえる。個々人が「希望を託す」、「宗教的なるもの」を、「氣」のような東洋医学的でありオカルト的なものや、神社への「初詣」なども含まれる、まさしくそれぞれといえる広い意味での宗教を論じる必要性を提示しているのである。

ただ、ここで注意しなければならないのは、これら三者の宗教を相対化するような言説がすべて、一九九五年に明らかになった一連のオウム真理教事件以降の発言だということである。確かにいわゆるオウムショックによって、日本における宗教をめぐる言説は大きな変化を余儀なくされたといえる。だが、そうした言説空間はひとつの事件が生じた程度で急激に変化するものであろうか。

本節では以降、一九七〇年代から宗教が、もしくは宗教に対する人々の姿勢がどのように転じたかを大概しようと思う。それによって、一九九〇年代後半以降、これまで見たような言説が生じる契機が見えてくるはずである。

## 二

前章第二節において、『沈黙』、『邪宗門』の時代として考察した一九六〇年代は、「知識人」、「大衆」といった枠組み自体が消失し、残されたそれぞれ個人が前景化してゆく時代へと向かうまさに過渡期であった。個人が強まることで、それぞれ、「政治」、「宗教」といったアイデンティティを支え得るものを個別に持つような、何が答えかわからない、また何が答えであってもよい時代が幕を開けようとしていたといえる。

では、それ以降、一九七〇年代から先に見た言説が登場する一九九〇年代後半までの時代は一体如何なる時代だったのであろうか。まず、状況の変遷についての大枠を提示した言説を二点、考察していこう。

梶島次郎の一九八七年の『神の比較社会学』<sup>14</sup>は、一九六〇年代、高度経済成長期以降の日本社会を「大衆消費社会」のひとつの例としてとらえ、そのなかでの『消費』と『信仰』といった観点から現代社会における「神」なるものの変遷を論じる書である。その「IV」『消費』と『信仰』の章で梶島は、高度経済成長期の日本人の「幸福」感の調査から、いわゆる「三種の神器」に代表される家庭電化製品の購入がその中心を占めていたことを明らかにしている。つまり「三種の神器」の消費は、ホワイトカラー・サラリーマンのマイホームのイメージ、核家族といった個々人の内に自閉した個別的な「幸福」と密接に結びついていたと梶島は述べる。

そしてその状況に拍車をかけたのが、家電製品のなかでも突出して消費されたテレビであった。梶島は、テレビが当時急激に増加していた都市中間勤労者層の、個別的な「幸福」な媒介として消費されていたというのである。一九六〇年代、高度経済成長期の日本にあつては、消費を通じた個別化された幸福を、マス・メディアが文字通り媒介となって普及、定着させていた。

それが一九七〇年代になると、大衆消費社会の定着が進むにつれ、個別化された「幸福」を追求する個人同士の間に確執が生じるようになる。梶島は述べる。多数の家庭で「三種の神器」から「三C」まで一

通り商品がそろった生活が実現すると、ただ商品の所有が威信を示す時代は終わるといいうのである。すると、消費生活における「差異化」に個人の欲求は変化し、服飾品や音響、映像機器などの「個性化商品」と呼ばれる消費による差異化の実現を担う商品が登場する。

さらに一九八〇年代になると「個性化商品」は、ウォークマンに代表される、物的であると同時に多分にイメージ的な「自分の世界をつくる商品」に転換する。消費生活の中心は多様化し個性化したイメージの再生の消費へと大きく変化したのである。そして樺島は、一九八〇年代からの消費社会は直接的で具体的な人間関係を排除した上で、他者との差異性を相互に認めあうことによって他者と結びつくという原理を内包していると述べる。

そのうえで樺島は、その著の刊行の時代である一九八〇年代の日本社会における「幸福」が、直接的、具体的な隣人や自然といった商品化されない価値の排除を前提とする自閉的、個別的な「幸福」に過ぎないことを指摘し、そのような幸福のあり方を「個別化された幸福の神義論」と名付けている。だが、こうした消費生活の「幸福」は、消費しなければ支えられないものであり、そこからはみ出したものは自己崩壊の可能性とその予感に構造的にさらされ、「幸福」から疎外される。そして同時に「不幸」もまた個別化されたものとして存在するようになるという。個別化されたそれぞれの個人の「幸福」こそが、現代社会の人間関係の不透明さをもたらすものとしてあり、個々人個別化された「不幸」を生み出す土壌となっているといってもよいだろう。社会全体の構造が「表裏一体の構造」だということである。

そしてこうした状況を如実に物語っているのが、「一九七〇年代後半からの社会意識調査にあらわれた「宗教回帰」現象や、物より心」という「このころの時代」の風潮」であり、それに適応した、いわゆる「新・新宗教」<sup>五</sup>なのである。樺島は現代の日本人の宗教に対する心性の変化を以下のように論じている。

すなわち、「宗教回帰」の風潮の実状は、経済成長至上主義と大衆消費社会化の果ての、こうした「宗教的浮動層」の多数化だということになる。彼らは、信仰に全人格的にコミットするというよりは、むしろ宗教をサービスないし意味商品として適宜ニーズに合わせて消費しようという層である。

(中略)このようにして、現代社会において「消費」と「信仰」は、ないし「幸福」と「不幸」は、限りなく近づいている。それらは実は表裏一体なのだ。(二〇六頁)

個人が、「適宜ニーズに合わせて」、宗教情報を消費してゆく社会が、樺島の指摘によって、その著が刊行された一九八〇年代後半には前景化していたことが明らかになったといえよう。「新・新宗教」の適応とは個別にクライアントの悩みの解決にあたる「オーダーメイド」的なサービスを行っていたことにある。

次にもう一点、『消費される《宗教》』(春秋社 一九九六・三)の巻頭を飾った座談会「徹底討論」オウム・消費・メディア」における大澤真幸の言葉から、一九七〇年代からの状況を確認しよう。ここで大澤は、見田宗介の一九九〇年の論『現代日本の感覚と思想』<sup>六</sup>を参考に語っている。

見田はその小論において、「現実」という言葉に対して何が対置されたかを見ることで、現実が如何に組織化されたかを見、それによって戦後史を三種のステップに区分している。現実に対置される言葉とは、すなわち「理想」、「夢」、「虚構」である。それを見田は「理想」の段階から「夢」を経て「虚構」の段階へ動いてきたのが戦後史だという。



大澤はそれを借用しつつ、「夢」はアンビバレントな言葉で「理想」と「虚構」に引き裂かれるような二重の成分を持っている言葉であるから、戦後史をさらに単純化すれば「理想から虚構へ」と整理することができるという。そしてその転換点は、「新新宗教」ブームが生じた一九七〇年としている。また、オウム事件と一九七二年の連合赤軍事件にアナロジーを感じた人が多かった要因は、後者が「理想」の時代の終焉であり、「虚構」の時代への「蝶番の位置」にあったのに対して、前者オウム事件が「虚構」の時代の極限」であったというのである。

大澤によれば「理想」の時代は一九四五年から始まり、その時代は、知識人の思想的には「デモクラシーとコミュニズム」||「アメリカとソ連」が信じられた時代であり、大衆的には「何がいまの私の生活において欠けているか、ということが人々のあいだで共有されていた時代」、「物質的な理想」が信じられていた時代||高度経済成長期であったという。

「旧新宗教」とは、そうした状況下に生まれた現世利益的な「貧病争」という「理想から疎外」された人々を救うために機能していたのである。だが、一九七二年の連合赤軍事件を転換点として、一九七〇年代後半から「虚構」の時代らしさが生じ、一九八〇年代前半にピークを迎えたと大澤は述べる。「虚構」が現実よりもえらい」という状況が出現したというのである。オウム真理教に関していわれる、バーチャルリアリティ的、劇画的、おたく的といった形容は、オウム自体が「虚構」の時代を生き抜いているからだとも述べる。

理想と虚構のどこが違うかという点、現実とのポジションのとりかたが違うんですよ。理想っていうのは現実の上に着することを初めから予定しているわけです。それに対して虚構っていうのは、さしあたり現実はどう着陸するか無関心であつても、成立するわけです。理想というのは、理論上は現実世界と、因果的につながっているわけです。哲学の用語を使うと、理想も虚構も可能世界です。

しかし、理想は、実は現実と地つづきだから、本当の可能世界にはなっていない。ところが虚構っていうのは現実世界とは独立した可能世界、パラレルワールド的につくられるわけです。(二六頁)

以上のように、大澤は「理想」の時代と「虚構」の時代の区分を行うのだが、これはつまり、「理想」を現実化することができると思われられるもの、アイデンティティを支え得るものが消失、もしくは個人それぞれに複数化し、「自己充足」、「自己完結」を他者の存在を気にせず行える「虚構」の時代が到来したとまとめることができるだろう。そして、大澤はその時代が到来したのが一九七〇年代後半からだといっているのである。その時代生じた「新新宗教」はオウム真理教のように「虚構」の時代に適応した、またはそこから生まれた教団という特徴が強くあらわれ、戦後のそれ以前の「旧新宗教」と宗教学内で区分する必要があると述べている。

勝島、大澤の言説の考察によって、高度経済成長が終焉を迎える一九七〇年代から、一九八〇年代にかけて、日本社会における宗教の位置は大きく展開したと概括できよう。「知識人」、「大衆」、「政治」、「宗教」といった大きな枠組みが消失し、信じるに値するもの、現実に影響を与え得るものはどこにもなくなつた。人々は剥き出しの個人として個別化した悩みを抱え、その解消のため、「適宜ニーズに合わせて」それに適応した宗教、「新新宗教」や「宗教的なもの」を必要としてゆくののである。

また島藺進氏は、「新新宗教」教団自体の組織モデル自体も共同体と宗教という形から個人と宗教という形に変化していると論じている。「業務遂行組織―消費者結合モデル」というべき、「柔軟で流動的にプロジェクト・チームのネットワーク的結合の要素」の形を取り、信徒も消費活動を行うように「個人的奉献」の度合いが強くなってきたというのである。

同時に、情報化の進展により、国民や民族の壁が取り払われ、宗教を含めて様々な文化現象のグローバル化が促進され始めたのもこの時代といえよう。それによって生じる文化の標準化が、特定の宗教教団や宗教者に関する事柄を脱文脈化させ、情報として広がらせてゆく。こうした状況もまた、悩める個人が「適宜ニーズに合わせて」、「宗教的なるもの」を受容し得る基盤となる。よくいわれる一九八〇年代の宗教ブームとは、何かしらの既成教団に入会する人々の増加というよりも、こうした情報が社会的に敷衍化し、消費されてゆく状況を指しているといってもよい。ここからは、個人が入手し得る脱文脈化された宗教情報の拡大化を考察していこう。

### 三

脱文脈化された宗教情報、つまり、キリスト教、仏教、イスラム教などの伝統からある程度切り離された、いわば宗教の周辺に位置する「宗教的なるもの」の諸相は、日本において、一九七〇年代の半ばから、一九八〇年代、特にその後半あたりから、漫画やアニメといったサブ・カルチャー的な表現媒体において表面化していった。

その前史としては、つのだじろうの『うしろの百太郎』、『恐怖新聞』の登場があげられるだろう。つのだの両作は、心霊現象やオカルト的な知識を自明のものとして作中にあらわし、物語化してゆく。逆にいえば、そうした情報を紹介するための筋立てとあってよいほどのものである。それがさらに進むと、漫画の世界のドラマ性を構築するために宗教的語彙を多用し、その言葉の本来の意味にはそれほどこだわらない作品が多出してくる。サタン、デビル、アフラ・マズダ、地藏菩薩、曼陀羅などの神話的語彙や秘儀性、終末観などの宗教的、神秘主義的論理を駆使しながら、漫画世界を構築するための種のある種のレトリックとしてそれらを用いるタイプの作品である。例えば、その前史的な位置に七〇年代の永井豪や諸星大二郎の作品があり、一九八〇年代後半の荻野真『孔雀王』、車田正美『聖闘士聖矢』、藤田和日郎『うしおととら』などがそのブーム化の代表的な例といえる。宗教が持つている現実を超えた世界観が想像力を喚起する新たな媒体として発見されたといつてよい。

そして、そうしたタイプの集大成であるのが、一九九五年に放映されたアニメ、『新世紀エヴァンゲリオン』であったといえる。この作品については次章で詳細に述べるが、そのタイトルからキリスト教を引用していることから理解できるように「エヴァンゲリオン」＝「福音」―、数多くの脱文脈化された宗教情報をちりばめつつ描かれている。

こうしたサブ・カルチャーにおける宗教情報の取り入れについて山中弘九は以下のように述べている。  
もしマンガが読者さえ気づかない欲望を作品として顕在化するメディアだとすれば、それらは読者の

欲望を表現していることになる。もちろん、マンガの特徴と読者の願望とをすぐに結びつけるのはあまりにも短絡的だが、そこに他者を圧倒する内在的力への渴望とみずからの存在を意味づけてくれる高次の意味の発見への憧れを読みとることはできないだろうか。そして、こうした願望の背後に、受験戦争や学歴社会という檻のなかに閉じこめられて無味乾燥な現実に生きていく無力でみずからの生きる意味を見失いがちなたくさんの若者の存在が感じられる。(中略)むしろ、僕はそこに、若者たちのなかにある強い操作性への衝動と差異性への願望、さらに確固としたアイデンティティへの憧れを感じてしまう。

(一八三頁)

つまり、山中はアイデンティティを支え得るものが、個別化し何が答えなのか不明な状況で、「若者」にある種の答えを与えるものとして、脱文脈化した宗教情報をちりばめたメディア、漫画があるというのである。ここでひとつの仮説を述べるならば、小説という旧来から存在する、昨今はサブ・カルチャー化したともいわれる表現ジャンルから、そうした答えを得ようと求める人も存在するのではなからうか。

次に、この状況下で何よりも脱文脈化した宗教情報として消費されたといえる、つのだじろうの漫画でも描かれたオカルト的な言説、そしてムーブメントとしてのニューエイジについて考察していこう。ニューエイジの歴史を振り返ると、元来ブラバッキ夫人が創始した「神智学協会」に始まったが、一九六〇年代、アメリカのベトナム反戦運動などの人権運動を背景に、芸術、経済、医療、政治、科学など諸分野を巻き込み、広がりを見せ、用語としては一九七〇年代に一般化した運動といえる。そして、端的にいえば、七〇年代末に第一次ブーム、八〇年代に第二次ブームがあった。一九八七年はハーモニック・コンヴァージエンス(調和的進化)の年とされ、ひとつのピークであったという。

ニューエイジとは、個々の意識変革によって、近代合理主義の克服から、文化、社会を変革し、人類史を完全な成熟に向かわせようとの主張が込められた思想運動である。自己意識の、高レベルでの変容を行うことで、個人の意識変革による人類の変革を目標としたものといえる。また、ニューエイジには既成の宗教、キリスト教に対する不満の受け皿としてあらわれた運動という特徴もある。教団の組織や権威に依存する救済のあり方を否定し、個人による変容を意図し、求められるのは「霊性」、「宗教性」とするのである。二。同様の現象は世界的に見られ、多種多様なものである。

ニューエイジを含んだ、オカルト的な、神秘主義的な宗教情報の敷衍は、一九六〇年代の末から七〇年代の中期頃に登場し、次第に広まり始め、そのキリスト教的な展開としてカリスマ運動の流行の激化も起こった。カリスマ運動とはカリスマ(聖霊の働きが信仰者に宿る)「聖霊のバプテスマ」によって異言(未知の言語を話す)、予言、癒しなどの力が与えられるといった、聖霊による神秘体験を強調する流れである。

そして日本においては、ほとんど同時代にムーブメントとして流入すると同時に、このニューエイジから脱文脈化されてひとつの情報としてオカルトブームを形成していったと考えられる。つまり、文化的に安定し、制度化された宗教ではなく、新しい刺激に充ちた宗教に接したいという願望がある人々は、まず伝統宗教には目を向けないのだが、そうした新しい刺激であるニューエイジや新新宗教もまた組織化され、儀礼化や教義の硬直化が起こる可能性を孕んでいるといえるのである。そして結局は大多数の人がそれに近づかない。そうした不安が生じることがないのが、情報でしかないオカルトと戯れる世界なのである。

その世界は自分の感性に素直になれ、組織の束縛も、教義にこだわる必要もない。以下のような弓山達也二の言葉もそれを証明するものだろう。

確かに数年後れでアメリカのブームが日本に到来してきているのは事実であり、現象面では日米の宗教状況は似ているかもしれない。しかし、ベトナム戦争・環境破壊・人間疎外といった現代社会の病に対する深い反省からくる揺り戻し・逃避・挑戦がアメリカのニューエイジ運動の背景にあるはずである。この深刻さと強靱さが、ブームとされる日本の宗教状況に存在するかというと、筆者はかなり否定的である。

(中略)ニューエイジ運動も新霊性運動(島菌進が規定した日本におけるニューエイジ運動—引用者注)も、一人ひとりの意識の変革から、やがては新たな世紀の到来を準備するように主張するものだが、自らの内からニューエイジ運動を自覚的に生み出したアメリカと、ブームや商品として流布している日本とは、今後の運動の展開に大きな違いがでてくるのかもしれない。(五九から六〇頁)

弓山は日本のニューエイジは、「ブームや商品」であり、つまり、文化に根ざしたものではなく、何のしがらみも生じる所以のないひとつの情報なのだと述べている。「深刻さと強靱さ」のない日本のニューエイジは、求心力を有した運動とはならないのである

そうした日本の状況の代表例としていえるのが、一九七〇年代半ばにブーム化したノストラダムス現象である<sup>三</sup>。一九九九年七月の月に恐怖の大王アンゴルモアがやってきて人類が滅亡するというこの予言は、他の宗教的世界観から独立した終末思想であり、終末に付される救いもない不自然な終末予言であることから、終末の予測として一抹の不安のなかにも、好奇心をくすぐる話題として、消費された宗教情報の典型であると考えられる。その背景に、棚島が語っていた「一九七〇年代後半からの社会意識調査にあらわれた「宗教回帰」現象や、「物より心」という「このころの時代」の風潮」があると見ることが可能であろう。

また、一九七〇年代に起こった、教室における「こっくりさん」の広まりも、オカルトや超常現象への関心が急速に高まったことを示している。同じ時期に流行した超能力(念力)によるスプーン曲げ、初代引田天功による催眠術パフォーマンスや、心霊写真への興味も同様のものといえよう。そして、一九七四年の映画「エクソシスト」の公開がそれに拍車をかけた。エクソシストとはキリスト教伝統のなかで生じた悪魔祓師のことである。伝統宗教のなかにあった秘儀的な存在が、映画というメディアでもってキリスト教の伝統を離れたひとつの情報として消費されたことを示している。また同時に、権威的なキリスト教伝に実際、オカルト的な「エクソシスト」が存在した事実は、ある種の知的好奇心を満たすものであったに違いない。

また、そうしたブームは各種メディアにも変化をもたらした。その顕著な例としていえるのが、オカルト関連の雑誌の登場である。例えば学研の「ムー」は一九七九年の一月に刊行され、巻頭の「総力特集 異星人は敵か、味方か」に代表される、古代文明の超科学、UFO、地底世界、心霊現象といった特集を組んでいる。「ムー」は発行部数を伸ばし、一九八二年には隔月刊行から、月刊に転じる。「ムー」以外にもそうした雑誌は、より科学的に神秘を解明する学研の「ウータン」が一九八一年末に刊行され、同時期

にワールドフォトプレス社の「トワイライトゾーン」、一九七九年に復刊した、たま出版の「たま」などがある。また、オカルト関連の著作が刊行され出すのも一九七〇年代半ばから一九八〇年代にかけて活発化しており、そしてそれは現在まで続いている。

伊藤雅之は二〇〇三年の「日本の大型書店」の状況について、「宗教」セクションに隣接して「精神世界」の本のコーナーが設置されていることが多い」として、伝統宗教の情報を元に構築されたような「ヒーリング(癒し)、東洋医学、気功、輪廻転生、瞑想、チャネリング(地球外知的生命とのメッセージ交流)、臨死体験など多種多様な分野の本」や、「現代的なグル」、「ネイティブアメリカン」の本が並んでいるという<sup>四</sup>。個人がそれらの本に書かれた情報を手軽に取捨選択できる状況ができてきているといっている。

そして、テレビメディアもその拡大に大きな影響力を示した。先に述べたユリ・グララーによる、超能力(スプーン曲げ)番組を皮切りに、一九八九年には超魔術師ミスター・マリックのブームがあった。マジックの発展としてあったマリックの技を「超魔術」として受容できる素地が完成していたといえるだろう。また、一九九〇年代初頭には、霊能力で死者と会話ができる宜保愛子の特別番組が幾度となく放映されもした。一九九二年冬号の「放送文化」の「番組時評」では、こうした状況を受け「超能力者を中心にした番組がいくつかみられたが、いつの日か科学が進歩して、超能力を解明してもらいたいものだ」といったコメントが残されている。

また、一九八八年に刊行されたインタビュース集『宗教時代』<sup>五</sup>も、そうした時代を映す興味深い事例である。「教団でも教祖でもない、ごく日常的に」信仰をもつ普通の人々の場所で、その「こころ」を語ってもらうことを原則としたこのインタビュース集は、二二歳から七八歳までの四七人の宗教体験を語ってもらうことで、現代の日本人の心は何がおこっているのかを探る書であった。この書で宗教として扱われる事象は、「氏神」、「山の神」、「竜神」、「お地蔵さま」といった日本古来の土産神信仰から、仏教、キリスト教、イスラム教の各宗派、さらに「大本教」、「創価学会」、「世界真光文明教団」、「立正佼正会」などといった様々な新興の宗教、そして「カンフー」、「超能力」などといった新たな心身解放の手だてまで含まれている。それぞれ個別化した「希望を託す」もの、それぞれのアイデンティティを支え得るものが存在している状況を「普通の人々」へのインタビュースをまとめたこの『宗教時代』はあらわしているといえよう。また、なかでも自身の信仰は「日替わり」であり「宗教」というのは、異次元世界に旅するフライト・チケットだと述べる後藤晴彦氏(三三歳・グラフィックデザイナー)の言葉は、脱文脈化した宗教情報を、さらに個人的に混合して自分なりのアイデンティティを支え得るものとして構築する人々の存在を明示している。

以上のように、脱文脈化された宗教情報もまた、棚島、大澤の言説で見たとおり、一九七〇年代半ば頃から登場し、一九八〇年代に拡大化し、一九九〇年代に至るという流れのなかにあった。人々は個別化した悩みの解消のため、「適宜ニーズに合わせて」、「宗教的なるもの」の情報を取捨選択しだした状況が理解できたと思う。それは、アメリカで伝統宗教への対抗文化として生じたニューエイジさえも脱文脈化し、「ブームや商品」として選んでゆく状況だったのである。

こうした状況を石井研士<sup>六</sup>は「情報化」が「情報」としての宗教が社会制度としての教団や宗教者の手か

ら離れて存在することを可能に「したのと同時に、「情報化社会への適応を急ぐ教団や宗教者によって、組織や信仰を変容させつつある」とまとめている。そして、「精神文化の中核として存在する宗教が、情報化によってしだいにその姿を変え、われわれ消費者としての個人に消費されるものとなっていく」と現状をとらえているのだが、こうした事態が一九七〇年代から進行し続けていることになるだろう。

#### 四

「宗教的なるもの」が個別化したそれぞれの悩みを解消するための、いいかえればアイデンティティを支え得るもの入手するための手軽な方法として、一九七〇年代から存在するようになったことはこれまでの考察で明らかであろう。そして、これまで宗教の変遷に影響を与えてきた、大量消費社会、情報化社会といった社会状況に一九九〇年代前後新たなファクターが加えられることになる。すなわち、ソビエト連邦の崩壊に代表される社会主義の敗北による東西冷戦の終了と、ポスト・モダンの言説の日本への本格的な流入である。この二つの出来事は、ともに大きな物語の終焉を意味していた。さらにいえば、大きな物語の終焉として経済至上主義的な風潮に終わりを告げるようになったバブル経済の崩壊も含めることができる。

それによって、さらに自身のアイデンティティを支え得るものの存在が希薄化し、人々の個別化はさらに進行することになる。大澤の口吻をかりるなら、その「極限」として一九九五年に明らかになるオウム真理教が起こした一連の事件はあるといえよう。そしてもうひとつの「極限」として、一九九〇年代初頭の「ヒーリング」、「癒し」ブームがあるように思う<sup>一七</sup>。

弓山達也<sup>一八</sup>は、「ヒーリング」または「癒し」のブームは新聞・雑誌などの活字メディアに限っていえば、「一九九〇年前後からその徴候がみられ、一九九四年後半に入って本格化したことが確認できる」という。弓山は「朝日新聞」、「毎日新聞」、「読売新聞」の三大新聞の過去一〇年間（一九八六から一九九六）のデータベースで「ヒーリング」、「癒し」をキーワードに検索しまとめている。そして、その関連記事で最も早いのは一九八八年後半に（「毎日新聞」二件）、「読売新聞」（三件）見られると述べる。そしてその件数が顕著に増加するのは一九九四年の後半からで、一九九五年にはその関連記事は百件を越える数、になるというのである<sup>一九</sup>。

また、弓山の調査から少し離れて、「ヒーリング」、「癒し」に関する書籍の量を見ても、まさしくこの時期、増加している。例えば、春秋社の「ヒーリング・ライブラリー」、中央アート出版の「ヒーリング・ブックス」といった欧米のニューエイジ関連の「ヒーリング」、「癒し」に関する書籍の訳書がシリーズとして刊行されるのは一九八〇年代後半から一九九〇年代初頭にかけての現象なのである。

そして弓山は、「ヒーリング」、「癒し」ブームが一九九〇年代初頭に生じた要因として、三つの契機を想定している。まず一点目は、一九七三年末のオイルショックによる、大量生産、大量消費を基盤とする経済至上主義の再考が余儀なくされ、新しい生活様式が求められたことにあり、二点目は一九八〇年代にニューエイジの思想と技法の日本における一般化が起こったことにあるという。そして弓山は三点目の契機

として以下のように語る。

そして八〇年代後半のバブル経済の中でも、「過労死」「時間短縮」「ゆとり」などの時代のキーワードに、心と体の安らぎを求める機運が反映されており、バブル経済崩壊後は一挙にヒーリングに対する関心が高まっていった。物質的豊かさよりも精神的安らぎを求める志向性や各種健康法の再評価の機運が生まれ、これが「ヒーリング」「癒し」というタームに結実したとみてよいだろう。バブル経済の崩壊はヒーリングの拡がりの第三の契機といえよう。

ここで弓山が語る「ヒーリング」、「癒し」の拡大の二点目だが、これまで本節で見えてきた「宗教的なもの」の拡大化、もしくは宗教をめぐる言説の移りゆきとほとんど一致した動きを見ることが理解できるだろう。そして一九九〇年代初頭「ヒーリング」、「癒し」ブームは一気に加速しているのである。

また、このブームは癒されるべき諸問題を前にした現代人たちが、個別的で、極めて多様性に満ちている、「今ここで」の救いの働きを求めたものといえる。そして、それを受容する方法も、弓山の調査による活字メディア、またテレビなどの映像メディアなどからが一般的であり、極めて個別的なものといえるだろう。そしてそれは、悩める自らの「適宜ニーズに合わせ」た解決法を模索できるものであるといえる。

さて、本節の冒頭において、一九九〇年代後半における宗教をめぐる言説を概括して、その広い意味での宗教をとらえる必要を論じる共通性を明示し、そうした宗教を相対化するような言説の登場の契機がいつであったかを問うた。その答えとしては、一九七〇年代半ば頃から、変化は段階的に、一九八〇年代、一九九〇年代と拡大し続けたとすることができる。個人がそれぞれのアイデンティティを支えるものを見つけられないなか、宗教は、既成の伝統宗教の枠組みを乗り越え、脱文脈化した宗教情報という側面を強調し、機能しだしていた。そして、「宗教的なもの」に個別化した悩みを解消する手軽な方法を、人々は希求するようになる。この社会状況自体、すでに場として宗教を相対化する試みを孕んでいたといえることができる。一連のオウム真理教事件は、まさしく衝撃であり、そうした試みが学術研究の場において敷衍化するのを促進させるものだったのである。

本節で宗教をめぐる言説を概括するために用いた宗教社会学の言説を見ても、多くの宗教を相対化し、個人化に対応した言説が一九八〇年代の後半から一九九〇年代の初頭までに発表されていることがわかる。例えば、大澤真幸が引用していた見田宗介の『現代日本の感覚と思想』は一九九〇年の論であるし、櫛島次郎の『神の比較社会学』は一九八七年の著である。また、島菌進と石井研士が編集した『消費される（宗教）』の諸論も、一九九〇年に愛知学院大学で計画された共同研究プロジェクトと一九九二年から島菌、石井を中心に行われた「情報化と宗教」に関する共同研究プロジェクトから生まれたものであるという。つまり、世界的に大きな物語が終焉していった一九八〇年代の後半から、「極限」に向かう一九九〇年代初頭において宗教を相対化する言説空間は確立しつつあったといえることができるだろう。

前節において指摘したように、一九八〇年代後半から一九九〇年代初頭にかけての日本には、広い意味での宗教といった、ある種宗教を相対化し、それぞれニーズの異なる個人を問題視する言説空間が成立していた。宗教という問題を各宗教が、独自にその内なる世界においてのみ論じてきた時代から大きく転換したといつてよい。そして、その状況は日本におけるキリスト教に対する姿勢にも影響を与えていた、またはキリスト教自体を相対化する場を生み出していたということが出来る。なぜなら、キリスト教的言説を司る神学者などの手による同時代の状況に適応した新たなキリスト教像を提示する著作の日本における邦訳の数が増加するものこの時代なのである。

その代表的な存在として、J・ヒックとデイヴィッド・L・ミラーの名前をあげることができよう。ヒックはイギリスの神学者、宗教学者、福音派の牧師であったが、近年仏教徒に転身した人物である。だが、その著作はキリスト教徒時代に書かれたものであり、キリスト教の内部から発言したものと見える。またミラーはアメリカ、シラキュース大学の神学教授という立場から持論を展開している。

ヒックの邦訳された著作には、一九八六年一二月に岩波書店から刊行された『神は多くの名前をもつ』から、一九九〇年一〇月、法蔵館刊の『宗教多元主義 宗教理解のパラダイム変換』、一九九四年一月、劉草書房刊の『宗教の哲学』、そして時代は下るが二〇〇〇年一二月徳間書店刊行の『魂の探求』などがある。それらのうち『魂の探求』を除く一九九〇年代前後に刊行された著作は宗教哲学者であり、英国留学中ヒックに師事した間瀬啓允が邦訳し、紹介したものである。ミラーもまた、ユング派の心理学者である河合隼雄が関わった『甦る神々』が、同時期の一九九一年五月に邦訳され刊行されている。

ヒックの著作の初出は、日本で翻訳される五年から一〇年前であり、ミラーの『甦る神々』の初版は邦訳の刊行から遡ること一七年前の一九七四年であり、これだけ見ても、日本において、彼らの先鋭的で革新的なキリスト教に対する発言を受容する場の成立が、一九八〇年代後半から特に一九九〇年代初頭であったことが理解できる。

では、ヒックとミラーが何を述べていたかについて見ていこう。まずヒックの姿勢は、多人種社会、多文化的社会の現代英国に住んだ経験から、キリスト教中心の社会ではなくなった現代社会における多元化現象を認知した上で、新しい宗教共同体の形成の可能性を探るものである。そして、そのなかで「宗教多元主義」という主張を提示する。

これは「諸宗教の宇宙はキリスト教中心でも、それに代わるどの宗教を中心にしたものでもなく、「神」を中心にまわっている」という見解から、どの宗教にも共通する「究極的に同一の神的存在」との概念を提示するものである。この「究極的に同一の神的実在」という定義では、キリスト教、イスラム教などの有神論的な宗教形態における心的存在も、仏教に代表される非有神論的な宗教形態における、「ブラフマン」、



「ダルマ」、「タオ」といった心的存在も、それぞれ人格的にそれをとらえているか、非人格的であるか、の違いがあるだけで差は無いと考えられている。つまり、具体的な形態あるいは様式において思考され体験されているところの同一の实在性として考えられているのである。そしてそれに人間が応答を行うことで、「自我中心から実在中心への人間存在の変革」を為させるべきとした。ヒックのこうした主張は、究極的な神的存在に対する人間からの応答が、すべての偉大な宗教的伝統内においてあり、その形が様々異なるものとして生じていることを認めるものといえよう。「救いの道・解放の道がただ一つしかないというのではなく、その道が多数あるという意味での」多元論を主張するものである。

情報化の進展によって発露した多文化、多民族、多宗教的世界の現実を踏まえたキリスト教からのひとつの返答と、このヒックの言説をとらえることができる。その姿勢は明確で、キリスト教中心主義、つまり「教会の外に救いなし」、「キリスト教の外に救いなし」などの言葉にある、「救い・解放」を「一つの特定の伝統に限定」して考える「排他主義」やキリスト教の信仰を持たない者でも、神の意思の遂行をしようとする者は、「無名のキリスト教徒」、「名譽的なキリスト教徒」とする「包括主義」を、一宗教の独善的な誤った考え方と批判するものである。そして、それらに代わるものとして「宗教多元主義」を提示することでキリスト教の変革を求める方向を打ち出しているのだ。

こうしたヒックの定義は、いいかえれば、どれが正しい宗教かではなく、人間と究極的実在との関係を広い意味での宗教ととらえて、その応答は幾つあってもよい、宗教はそれぞれ本来の答えだとするものといつてよい。

次にミラーは、『甦る神々』の第二版の序において、その初版の折りを振り返って、「思い切って『多神論』という言葉を使い、それを擁護した」と述べている。キリスト教の神学者で、大学の宗教学科の教授でもあったミラーが革新的な立場で論じていることが理解できるだろう。そして、ミラーが革新しようとしているのは、一神教の宗教自体ではなく、「一神教的な論理」であり、そのような論理を背後から支えているところの一神教の宗教なのである。

もう少し彼の論理を詳細に述べるならば、人間が何か唯一の正しいものを追い求めようとしても、考察を深め、多くを体験してゆくうちに、それを唯一といえないことがわかってくる。そのとき、その人間は、強力な中心の喪失を体験することになるが、そうした中心の喪失がまさしくニーチェの「神は死んだ」という状態になる。だが、それは一神論的な神学による「神」が死んだだけであって、神そのものは簡単に死んだりしないというのがミラーの立場なのである。

また、第二版の序には、自分の初版本と「広範な分野の本との間に、考えられないほどの類似を発見した」として、たとえばW・ジェイムズの「整合的に考えぬかれた一元的な宇宙は、苦しんでいる」という言葉を引用している。宗教の形としての一神教が問題であるのではなく、その「神学」の影響によって生じる「あれかこれか」という二者択一の問いを迫る一元的な世界観が息苦しく問題だという。個別化したそれぞれの人々にとっては「あれもこれも」と考える方が多く、ミラーは「本来的に『あれもこれも』[bothand]となる時に、人々を失望させるのがこの一神論的思考なのである」とも述べ、現代における「多神論」の必要性を説くのである。

そして、ミラーは近代の自然科学的な思考法も批判し、それによって人間は「関係性」を失ってゆくともいう。いいかえればそれは抽象的形式思考からの感情の脱落、「脱神話化」といえるだろうが、ミラーはそこで「思考の中に感情を取り戻す一つの方法は、思考を再神話化し、神々を用いてそれを再人間化することである。そうすれば抽象は美的具象性を帯び、観念にもう一度情熱が付与されるであろう」という対抗策、「再神話化」を提示する。「再神話化」とは端的にいつて、その正誤を判断概念的な判断するのでなく、神々の物語からイメージとして見えてくるものを取り出す作業といえる。正解を信じるだけのキリスト教と、理解できなければ無意味とする自然科学的な思考法をどちらも否として、またそれらの架け橋となるものとして「多神論」を提示しているのである。

こうした「多神論」は、「多神論的神学は、新たな有神論でも、新たな論理でもないであろう」とミラーがいうように、ヒントを与えてくれるだけで、正解を提供するものではない。「多神論的神学には正統というものはないのである」ともミラーは述べている。つまり、何か唯一の正解を得るのではなく、神々の物語から多くのヒントを得て、我々に創造もしくは発見を求めるものとしてミラーの「多神論」は規定されているのである。

以上、ヒック、ミラーの両者の言説をまとめてきたわけだが、両者とも対キリスト教文化圏の枠組みのなかで、何か正しい答えを生み出してきた一神教、一神教的論理を否定し、何が答えであってもよいという姿勢を示す点においては共通していたといえるだろう。それが、ヒックにおいてはどれが正しい宗教かではなく、人間と究極的実在との関係を広い意味での宗教ととらえる「宗教多元主義」として発露しているのであり、ミラーにおいては人間が生きるヒントとして神々の物語をとらえる「多神論」としてあらわれている。どちらもおそらく、現代社会において、それぞれが主張する個人の存在を問題視してゆくなかで生じた言説といえる。

ただ、ここでその差異を見るならば、ヒックの「宗教多元主義」が、いわゆる伝統宗教の多元化、答えをひとつとしない主張といえ、その視座からは新しい宗教や、宗教を意識して所持していない人々の救いは、無視されているという点である。こうした差異についてミラーの日本での紹介に関わった河合隼雄は以下のように述べている。

アンリ・コルバン(『甦る神々』内所収「アンリ・コルバンの手紙」から引用者注やデイヴィッド・ミラーの「一神教は信じるが、神学は多神論で」という考えと、ヒックの宗教多元主義の根本的な違いは、ヒックが「至高の存在者」を認め、それに至る道がたくさんあると考えるのに対し、アンリ・コルバンは「唯一の存在」を認め、その「存在」はむしろ複数的に顕現してくると見るのである。

(『河合隼雄著作集 第二期』一一卷 一七七頁)

そして河合は、ミラーやコルバンのような解釈は無限の「存在」に繋がるものであり、「好き」だとしている。確かに河合のいうように、剥き出しの個人それぞれの救いを考えなければならぬ現代日本社会においては、これまでの一神教という答えの上に新たな「神」を措定するヒックの規定よりは、ミラーやコルバンのいう「唯一の存在」ではあるが「複数的に顕現」するような存在を見る方が有効だといえるだろう。だが、そうした差異よりも、ヒックやミラーのキリスト教に対するキリスト教の内側からの、キリスト

教自体の意識変化を求めるような言説が、日本において、一九八〇年代後半から一九九〇年代初頭において、邦訳された事実を重く受け止めるべきであろう。キリスト教のような正解を提示し続けてきた伝統宗教であろうが、新たな宗教であろうが宗教教団として並列化され、ニーズの異なる個人それぞれの救いを模索するような言説空間が成立していたと、このヒックやミラーの著作が紹介された状況からは考えることができる。

## 二

そして、そうした伝統宗教などの宗教事象と、個別化する個人の心が求める救いを学問的なレベルで結びつけたのが、日本においてはユング心理学(分析心理学)といえるのではないだろうか<sup>三</sup>。ミラーの『甦る神々』には、ユング派の学者であるJ・ヒルマンの論考「心理学——神論的か多神論的か」が「補遺」として所収され、その両者の関係の深さを理解できるし、日本版には河合隼雄の「解説」が付され、訳者である桑原知子、高石恭子の両者も「ユング心理学を学び、心理臨床に携わるもの」という紹介がなされている。

また、ユング心理学は、一九九〇年代初頭においては、ユングブームとして前節に見た個人がニーズに合わせて取捨選択する情報のひとつとして受容されていた。大住誠の『ユング』(現代書館 一九九三・九)には、「高度経済成長後のユングブーム」として「我が国では今、若い世代を中心にユングブームが続いている。書店にはユングコナーが設けられ、日本への紹介者である河合隼雄氏や故秋山達子氏の著書とともにユング関係の翻訳書があふれている」とその状況が語られている。そして大住は、このブーム状況の背景には、一九七〇年代末からの「オカルトやさまざまな新宗教が氾濫」した状況、また思想界における「ポスト構造主義やエコロジーの思想、ニューサイエンス」への注目といった、「近代合理主義の超克を旨とする思想や文化運動の総体」である「ポストモダニズム」の潮流があるとしている。そしてその潮流としてユング心理学を受け取った日本人は、「ユングに精神的な救済の根拠を求め」ているというのである。そしてさらに、現代日本人の精神の特徴を「アイデンティティの拡散した心理状態」として、「ユング心理学はこのような状態に陥りつつある我々に対して無意識の世界を自己洞察することを通してアイデンティティの確立をもたらしてくれるものである」と述べている。

ユング心理学者である渡辺学の「ユング心理学の受容と展開」(『宗教研究』一九九二・六)においても、ユングブームの状況は「二〇二〇年ほどの間に、着実にわが国の文化に根付いて大きく発展を遂げた」とされ、「臨床心理学や心理療法の領域に留まることなく、宗教心理学、神話学、昔話論、文明批評、社会評論、日本人論といった領域にまで広がりをみせて、幅広い分野や階層の人々に訴えかけて、日本の文化状況に対して大きな影響力をもつにいたった」と論じられている。そしてそれは、「オカルティズムと親近性をもった隠微で非合理的な営みとみなされていた」二〇年ほど前のユング心理学の評価を思うと、「隔世の感」があると渡辺は論じている。また一九九〇年には山王出版からユング心理学資料集刊行委員会編『ユング心理学資料集 一九九〇年度版』が刊行され、三〇〇点あまりの論がこの時点で存在していた。

これら両者の一九九〇年代初頭におけるユングブームの概括からは、ユング心理学が、オカルト的な非合理的なものとして、日本に紹介されたが、その後はポスト・モダンの潮流にのって発展し、現代日本人に対して大きな影響力を持つようになったことが理解できる。さらにいえば、個人が取捨選択できる多くの宗教情報と並列の位置にあったユング心理学は、学術研究として認められることで、他の宗教情報よりも科学的に信憑性が持てる情報として上位に位置付けられるようになったということもできようか。

日本におけるユング心理学の受容史を、先の渡辺論などからまとめると、ユングの著作の邦訳はすでに大正時代の末には出版されているが、一般に知られるようになったのは、戦後ドイツ文学者たちの功績によるところが大きい。彼らの手によつて一九五五年から五七年にかけて日本教文社から『ユング著作集』が刊行されている。ユングの主著である『無意識の心理学』もこの時期の一九五六年に高橋義孝の訳（『人生の午後三時』という題）で出版されている。その後、一九六五年の河合隼雄が日本初のユング派分析家の資格を取得して帰国してから、日本において本格的に受容され始めたといえる。一九七〇年代に入ってから、ユングの著作の邦訳はユング心理学者自身の手によつて行われるようになり、ユング以外のユング派の紹介もこの時期から行われている。例えばノイマンの著作の邦訳は一九七三年から出版されはじめており、ヒルマンの著作の邦訳も一九八二年から出版されはじめることになる。その他のユング関連の出来事を列挙すれば、一九七五年にはユング生誕百年記念祭が日本でも行われた。一九八〇年にはシンポジウム「C・G・ユングの人間観」が開催され、同時に日本ユングクラブが設立された。同クラブの会員数の増加も顕著であり、当初三百名ほどであったものが、一九九二年には五倍近い一四〇〇名にまで増加している。

では、ユングの何に日本人は魅了されるのであろうか。簡略ではあるが、ユングの宗教に対する見解を概括していこう。ユングはスイスの精神医学者であり、精神分析の創始者であるフロイトの初期の弟子として知られている。しかし、ユングはフロイトの性欲中心の観点に対して批判的であり、人間の宗教性に着目して「本来的に宗教的」であると述べた。また、ユングは無意識を二つの主要な部分に分け、個人が経験的に獲得した様々なコンプレックスを主たる内容としている個人的無意識と、個人が生得的に持っている様々な元型といわれる「遺伝的表象可能性」を内容としている集合的（無意識）とを区別した。そして特に、後者に着目して、あらゆる体験内容をその個性や集合性の観点から分析を進めていった。また、ユングには人間の心に自己実現への本性的な志向性があるといった主張である個体化過程という認識があった。

ユングのいう人間の宗教性、心は「本来的に宗教的」とは、ユングの宗教の概念規定が、「宗教はそれを表わすラテン語から明らかなように、ルドルフ・オットーがいみじくもヌーメン性 *Numinosum* と呼んだものを注意深く良心的にみつめることです」、また「このヌーメン性とは力動的な存在もしくは作用で、意思の行為では引き起こせず」、「その作用が人間という主体を捉え、支配する」ものであると示されていることから理解できる。つまり、人間の心に生得的な自発性としての個体化過程があるという認識から、ヌーメン性的なものを意識と無意識の対立を統合する包括的で創造的な働きとすることで、その心の「本来的」な宗教性を見ているのである。既存の制度としての宗教よりも、人間の宗教性を問題とするユングの

認識といえよう。

そこから、ユングは「普通に」「宗教」と呼ばれているものは、びっくりするぐらい代用物であるため、わたしは、この種の「宗教」——むしろ、信条と呼びたいのですが——が人間社会においてある重要な働きをしているのかどうかを真剣に自問します<sup>二五</sup>という認識を示す。また、「近代人」には「これまでの精神のすべての形と規範が通用しなくなっており」、「このような近代精神に直面すると、カトリックであれ、プロテスタントであれ、仏教であれ、儒教であれ、どんな教会のシステムも困難な立場」になり、「宗教的心理が何らかのありかたで中身が空になってしまっている」という。そして、「信仰は強制できず」<sup>二六</sup>「罪は全く相対的な何かになって」いるため、「なぜ、仏陀がキリストと同等の権利をもってはならないの」かとも述べている<sup>二七</sup>。これらの言説は、宗教の目的と意味は、キリスト教やユダヤ教やイスラム教のように、個人の神に対する関係にあるか、仏教のように個人の解脱に対する関係にあり、世俗社会に現存する宗教集団への参加にあるのではないとするものである。

こうしたユングの宗教のとらえ方は、通常の意味での宗教の概念を越えて、人間の宗教性が発達する領域を広くとらえて、さまざまな心的イメージや文化現象を見出すことに繋がる。その極端な例が、錬金術研究やUFO研究であろう。そして東洋思想の研究もそこに含まれる。人間の宗教性の成立には自らが制度的な宗教集団に所属していることに甘んじることなく、超越者と直接的な相互関係を結んで、それを意識化する必要があるというのが、ユングの認識なのである<sup>二七</sup>。

さらにいえば、ユングは個々人の無意識に集合無意識と元型や個体化過程といった概念を規定することで、一宗教に限定しない、宗教の種明かしの、またキリスト教中心主義の脱中心化をねらった言説を提示しているともいえる。

先の渡辺は『ユング心理学と宗教』<sup>二八</sup>においてユング心理学の今日的な意義について論じている。まず、渡辺はユングを個人それぞれの「人生の神話」を元型の概念によって基礎づけ、それには深層心理学的な意味での普遍性があることを明らかにした人物と規定し、そのことは「世俗化と平行して進行している、「宗教の個人化」の過程」において重要であったという。なぜなら、ユングの理論はそれぞれの「人生の神話」がこれまでの宗教の「神話」と結びつけることを補強するもので、「単に宗教が物語として消費されて、内心倫理のレベルにとどまるだけではなく」、それぞれの人間が「それぞれ教祖となって宗教を再生産する可能性」を示すことになるからだというのである。また渡辺は「ユングが宗教心を根源的に基礎づけて、それこそ一般常識のレベルでは迷信にきわめて近い占いなどにも意味があり根拠があることを「論証」していることにも、重要な意味がある」とする。それはユングがあらゆる体験を意味があるものとして肯定する究極的な根拠を提供することと関連する。

つまり、渡辺は、ユングの理論は「宗教の個人化が進んだ今日の宗教状況の中で」、人々がそれぞれの人生の意味||人生の物語を求めている時代に、「究極の意味」、「究極の物語」といった「メタ物語」を提供してくれるという点で人々に受容されているというのである。

そして、日本においてはユングが対象とした文化領域の広さもその発展の要因となろう。ユング心理学における宗教心理学では、個人の心理分析よりもむしろ宗教的なイメージそのものの分析へと向かってお

り、それによってあらゆる文化領域に宗教的な意味を見出すことになるからである。これまで受容されてきたキリスト教文化圏の思想では日本は対象とされる余地が少なかつたが、ユング心理学においては、当然日本の文化も含まれることになるといえる。日本の個人をも対象にできる学問としてユング心理学はあるのである。あらゆる文化領域を網羅し、そこに存在する個人を対象とするユング心理学は、日本においては、キリスト教などの他文化、他宗教を日本文化に接合することも視野に入れ、個別化した個人への救いに関しても宗教を相対化することで語る位置にあるといつてよいだろう。

そして、日本のユング心理学者で最も知名度が高く、さまざまな対象に言及している存在として河合隼雄の名前をあげることができる。河合は先に述べたとおり、一九六五年にチューリッヒのユング研究所において分析家の資格を日本人ではじめて取得して帰国した、名実ともに日本を代表するユング派の心理学者である。ドイツ文学者の邦訳によって、ドイツ的なロマン主義の色合いが強かったユング心理学を、日本人にとって共感できる対象に変容させ、実感させたのは河合の功績に負うところが大きい。「日本のユング心理学の歴史は、河合隼雄の業績の歴史と半ば同一視できるといっても過言ではない」<sup>二九</sup>などの最大級の讃辞がなされるほどである。

河合の仕事に関しては何よりも、一九六七年の日本のユング心理学の受容と展開の歴史にとって記念碑的な著作となった『ユング心理学入門』（培風社刊）があげられる。だが、そうした心理療法に関するさまざまな実践的な著作とともに、「日本人論」と呼べる仕事の印象が強いように感じる。河合の問題意識には、日本人の自己実現（個性化過程）が色濃く存在しているのである。一九八二年の『昔話と日本人の心』（岩波書店）などに代表される著作のなかで、日本人をはじめとする東洋人には自我が無い、日本は母性社会であり、日本人は「永遠の少年」型の心性を有する、日本人の心は中空均衡構造で、「女性の意識」を有するといった発言を行い、日本人の心の独自性を強調してゆく。

そして、河合自身、ユング派としての自身を次のように規定している。

もし、C・G・ユングの述べたことをすべて正しいとして、それに全面的に従うのがユング派と考える人がいたら、私はユング派ではないでしょう。もしまた、個性化の道を歩むのがユング派なのだから、自分の道を歩もうとする限りどんなことをしていてもユング派である、という人があれば、それはあまりにも安易すぎると私は考えます。自分の独善性や安易さを防ぐため、自分の信じる方法や考えを全面的にぶっつけて検証する相手として、C・G・ユングを選び、そのことに積極的意義を見出す、というのがユング派であります。

『河合隼雄著作集 第二期』 三卷 三五頁  
こうした河合のユングに対する身の処し方は、ユングを「宗教的なるもの」と規定するならば、個別化したそれぞれと「宗教的なるもの」の関係においてのひとつの有効な指針となる。ユングの提示した心理学の有した広がりをもとに、日本人の心を探究し、その「宗教的なるもの」との関係性の模範を示し得る存在として、いいかえるならば日本人の心の問題のエキスパート<sup>二〇</sup>「教祖」として河合隼雄は受容されているといえるかもしれない。

その一例として、一九九〇年代以降の河合の活動を見ると、ユング心理学者の枠を越えて、故小淵首相の私的諮問機関「二一世紀日本の構想」懇談会の座長、教育改革国民会議委員、文部科学省顧問をつとめ

るなど、日本の政治、教育に幅広く貢献している。求められていることが理解できる。さらには一九九五年には紫綬褒章を受賞、二〇〇〇年には文化功労賞を受賞している。極言すれば、興味深いことに日本の教育問題にコミットする河合の姿からは、教育の背景にある倫理観の育成の問題に日本においては宗教ではなく、ユング派心理学がその位置を占めているともいえるのではないだろうか。その象徴として河合隼雄はいる。

そしてこの時期、河合は「日本人の心のゆくえ」という現代日本人の倫理観を「宗教的なるもの」との関係で論じた、ある種啓蒙的なエッセイを、「世界」誌上に一九九五年の七月から一九九八年三月に断続的に連載している。オウムショックを受けて、一九九〇年代初頭の日本の宗教状況を論じるエッセイであり、先に引用したヒックとミラーの差異を見る発言などからもそれが理解できる。

そのエッセイの末尾において河合は、「ネットワーク・アイデンティティ」という概念を提示している。これは、日本の現状を自分が何者であって、何をしようとするのか不鮮明な状態であるという「アイデンティティ・クライシス」ととらえ、世界の各国、またはヒック、ミラーの例で見たキリスト教、一神教的論理もその状況に陥っているとして、その打開策として河合が提示するものである。

河合は「ネットワーク」を「自分の心のなかにもつもの」であり、私という人間は唯一の存在であるが、「それを支え、根づかせるものとして「唯一」のものを探そうとし」てはならず、そのために必要なものと規定する。「ネットワーク」は「すべてが複雑にからみ合っている」、「多であって一である」ものだというのである。そしてこれを、ユングの自己論、「自分の心にある自己は、すなわち外界のすべての人」、「内界と外界の区別をなくする考え」と結びつけて説明している。

それではユングと同じことを言っているのかということになるが、ユングはやはり自己を「中心」として定義づけたがる。自己はすべての皆さんであると言いながらも、彼は「定義」する段になると、自己を「意識も無意識も含んだ心の中心」という言い方をする。これに対してネットワークは中心を持たないところが特徴的である。そのときどきに従って、中心的役割をとるものがあるとしても、それは恒久的に中心なのではない。この点を強調したのである。この考えによって一神論的な思考を避けることができる。

ネットワーク・アイデンティティは、多重人格とは異なる。多重人格の場合は、多人格の間に関係が完全には成立していない。ネットワークの場合は関係がある。しかし中心によって統合されていないところに特徴がある。

（『河合隼雄著作集 第Ⅱ期』一一卷 一八〇頁）  
そして、河合はこの「一対多のせめぎ合いを生き抜くこと」である「ネットワーク・アイデンティティ」が、「日本人の特性を考えながら、それが国際的に見て他の文化の人々に対しても、理解可能であったり、ある程度は参考にもなる、と言う生き方や世界観」であるともいう。河合はアイデンティティを支え得るものが消失している時代のなかで、ある種指針となる姿勢、すなわち「中心」を限定しない「ネットワーク」を持つ姿勢、「ネットワーク・アイデンティティ」を提示しているのである。

ここで、ミラーとコルバンを論じた河合の言葉に返れば、ヒックの「宗教多元主義」は「ネットワーク・アイデンティティ」的ではなく、ミラーとコルバンの認識がそれに近いということになる。そして、「途方

もない」体験を、「良心的に観察し続けることを宗教」と定義(それに近いものとして「私の仕事」＝ユング心理学)し、それを「フィクション」という形で他人に伝える」ものが「小説」であると、「小説」を高く評価する河合<sup>三〇</sup>が、ここで引き合いに出す作品が遠藤周作の『深い河』なのである。

河合は、遠藤が『深い河』において「河」のイメージを重視していることに着目して、遠藤はヒツクの「宗教多元主義」の影響を明らかにしているが、「いろいろな異なる流れがひとつの大河になる」イメージは、「河は大海へと注いでいることを考える」と、「無限の「存在」へとつながる」といえるとして、ミラー、そして河合の思想との近接を指摘している。

また、河合の「ネットワーク・アイデンティティ」的な、「中心」を限定しない現代日本社会のモデルを構築する思想は、ある種時代の潮流となっていた感がある。宗教学者山折哲雄は一九九四年の論<sup>三二</sup>においても、宗教間の対話の風化を問題視するなかで、ミラーを引用する。その論を「人が一神教的信仰を告白しても、人生における彼らの経験は多神教的な「神学」によって説明される他はない」、世界各地にそれぞれある「神話世界」は「異郷的」なものではなく、「共同体を鮮やかに刻みだす多面的なシステム」であり、「われわれの存在自体をその深層から照らし出す多面的なパターンの別名である」とし、山折は以下のようまとめている。

一神教的伝統を方向づけるアレゴリーは、すべては一つの中心の廻りに組織される、というイメージに彩られている。とすれば多神教的伝統を支えるそれは、たとえばゾルダノ・ブルーノが言ったように、中心がどこにもあり円周がどこにもないような球体、というイメージでとらえられるであろう。それをユングは、自己(セルフ)とは中心がどこにもあつて円周がどこにもない円である、と言いついて換えている。だが、ふり返つて考えてみると、いわば中心の喪失というこの多神教的な危機的状况というのは、本当のところ怖ろしい経験であるのかもしれない。そしてそれが、いまや時代の深い感覚になつているのだ、というのがミラーの最終的な診断である。

(『近代日本人の宗教意識』 二五七から二五八頁)

そして山折は、ミラーと相反する、多元化を認めた上でまた「一神教」に戻る見解をあげ、ミラーの「方法としての多神教」とその「方法としての一神教」とに優劣をつけないとしながらも、「宗教的対話」の「次なる目標点を設定する時期にわれわれはきていると思う」と述べ、ミラーの論理の発展を求めるような結論を提示している。山折の論は現代日本人に直接働きかけるものではないが、宗教が変容するなかで「中心がどこにもあつて円周がどこにもない円」の有効性を指摘したものであるともいえよう。

以降、本節では、遠藤周作の二つの創作日記、『スキヤンダル』執筆前夜のものである「ひとつの小説ができるまでの忘備ノート」(『三田文学』秋季号 二〇〇一)以下「忘備ノート」と、『深い河』執筆時の『深い河』創作日記(『三田文学』夏季号 一九九七)以下「創作日記」を中心に考察することで、遠藤という作家が同時代の宗教をめぐる言説のなかで、それをどのように受容したかを探っていきたいと思う。



「忘備ノート」は一九八二年から一九八三年まで丸二年の日記である。『スキヤンダル』の刊行が一九八六年の三月であることから、その構想の原型がこの「忘備ノート」には綴られているといえる。また、「新潮」誌上でエッセイ「宗教と文学の谷間で」(後『私の愛した小説』)が連載される時期に当たり、その調査ノートの体も有している。そして、「忘備ノート」には、当時遠藤が読んだ数多くの書とその感想が記されている。では、幾分箇条書き的にはあるが、記載された書名をあげていこう。

まず、一九八二年にはユング派の分析心理学者であるフランクルの『識られざる神』(一月二十二日)、同じくユング派のフロム『人間の心』(一月二十三日)、フロイトとエリクソンを中心に見た松本滋『宗教心理学』(二月三十日)、河合とともにも日本のユング派研究者を代表する湯浅泰雄の著作『ユングとキリスト教』(十月二十七日)と、無意識の問題に関する特にユングへの興味が窺える書名が記載されている。ユング関連でいえば、神智学(人智学)の理論家R・シュタイナーと比較して論じたG・ヴェーア『ユングとシュタイナー』もある(五月二十七日)。宗教学や他宗教の研究書も多く見られ、M・エリアーデの『神秘的な世界』などの著作が六月三日から五日と記された箇所三冊、そしてS・ロザーク『意識の進化と神秘主義』(六月二日)、山折哲雄『日本宗教文化の構造と祖型』(七月二十五日から三十日)、キリスト教と仏教の関連を論じる著作の多い八木誠一の『キリスト教の根拠と本質』(九月二十六日)、仏教学者である玉城康四郎の『仏教の根底にあるもの』(十月二十七日)などがある。他にも文化人類学者である山口昌男の『道化的世界』(二月七日)が見られる。

一九八三年になると、その読書量は増加し、一月に「今つみ重ねてある本」として、紀野一義『佛との出会い』、湯浅泰雄『日本人の宗教意識』、イスラム文化研究の大家である井筒俊彦の『意識と本質』、フロイト系の精神医学者小此木啓吾の『家庭のない家族の時代』、樋口忠彦『日本の景観』などがあると記している(二月二十七日)。ユング関連の本は湯浅の他に、秋山さと子『悟りの分析』(三月十九日)、河合隼雄『コンプレックス』(五月十三日)、高橋義孝『芸術と精神分析』(五月三十一日)、ユング自身の著である『禅の瞑想』(十二月十九日)などがある。また、一宗教から他宗教を論じる立場の書が増加し、岩本泰波『キリスト教と仏教の対比』(三月十九日)、三枝充恵の『仏教と西洋思想』(三月十九日)、『東と西の思想』(四月二十九日)など、そして『久松真一全集』(四月二十八日)を読んでいることがわかる。キリスト教関連の書として荒井猷『イエスとその時代』(五月二十三日)、松永希久夫『史的イエス像考察』(五月二十三日)、タイセン『批判的信仰の論拠』、仏教関連の書として民俗学者宮田登の『大師伝説の思想』(四月十二日)、岡村圭真『空海の哲学と曼陀羅』(四月十二日)などの書を読書していたことが窺える<sup>三三</sup>。

次に一九九〇年の八月二十六日から一九九三年五月二十五日まで、まさしく『深い河』の創作日記として断続的に書かれた「創作日記」にも、「忘備ノート」程多くの書名は記載されていないが、ヒックの『宗教多元主義』、『神は多くの名前を持つ』との出会いが一九九一年九月五日の項に記載されている。「かつてユングと出会った時と同じような心の張り」が起こった、「衝撃的な本」という遠藤の感想は、後の研究に『深

い河』とヒックの思想の連関を探らせる大きな要因となった。

以上まとめると、遠藤の読書の跡から、その興味の中心はユング派に代表される無意識の問題を探る書物、仏教関連の書物、そしてヒックに代表されるような多宗教の連関を探る書物にあるということができよう。

この特徴は、他の形でも「忘備ノート」、「創作日記」にあらわれている。キリスト教芸術センターで行われた「月曜会」と名付けられた勉強会の存在がそれである。遠藤はこの会に興味を抱いた書の著者を呼び講演を開いてもらっている<sup>三〇</sup>。「忘備ノート」の一九八二年の十一月一日には八木誠一の二回目の講演の感想が記され、一九八三年の五月二三日には岩本泰波の講演の感想が記されている。同様に「創作日記」にはヒックの著作の訳者である間瀬啓允を招いて「ヒックの神学」についての話をしてもらった由(一九九一年十月七日)が記載されている。

また、「忘備ノート」には、河合隼雄と食事をし、自分の夢の相談や「夢と聖書」の関係について話をしている記事(一九八二年一月二十二日)や湯浅泰雄との対談があったという記事(一九八三年五月三日)もある。そして、「創作日記」の一九九二年五月一日の記事には「霊的リーディングを行う」米国青年が「仕事場」を訪問した模様が記されている。これから遠藤のオカルト的なものへの興味の深さが窺える。

さらに、この時期の対談の相手を見ても、遠藤が何に興味を抱き、受容しようとしていたかを垣間見ることが出来る。例えば、PH P研究所から一九八八年七月に刊行された『心の不思議、神の領域』では、哲学者であり禅文化研究所の理事長である平田精耕、遠藤自身その著を読んでいた小此木啓吾、経済学博士でありながらユング派の学者である林道義、トランスパーソナル心理学者吉福伸逸、植物の潜在能力を引き出す栽培法、「ハイポニカ」の開発者野沢重雄が、その対談の相手として選ばれている。さらに『深い河』刊行後、雑多の雑誌(一九八六年四月号のものから一九九四年二月号のものまで)で行われた対談をまとめ一九九四年一二月に文芸春秋社から出された『深い河』をさぐる』では、インドに造詣が深い俳優の本木雅弘、医学者でありサイババと面識のある青山圭秀、臨死研究者カール・ベッカー、「死後生存」、前世意識の研究者であり、その権威I・ステイブソンの著作の翻訳者でもある笠原敏雄、湯浅泰雄、高分子物理学者でニューサイエンス、トランスパーソナル研究者でもある石川光男、オカルト的な発言を繰り返すイラストレーター横尾忠則、イエズス会司祭であり仏教への造詣も深いW・ジョンストン、遠藤と同様の問題意識を持つ作家木崎さと子とバラエティに富んだ人物と対談を行っている。

いいかえれば、遠藤がこの時期読んだ書や対談を行ったそれを担う人物とは、前節、そして本節において考察してきた一九八〇年代後半から一九九〇年代初頭にかけての日本の状況に関連した人物である。つまり各宗教が独自の言説でその内なる世界においてのみ論じられてきた問題を、宗教を相対化する<sup>三一</sup>こと、それぞれニーズの異なる個人に適応させる言説空間を担った者といえよう。それを遠藤は積極的に受容しようとし、また彼らと同様の場にいる存在としてあつたことが理解できるだろう。

こうした遠藤の状況を端的に示しているのが、「忘備ノート」に大きな感銘を受けたと記される一九八二年三月に人智学出版から刊行された『ユングとシュタイナー』である。遠藤はこの書について、「偶然、手にとった『ユングとシュタイナー』という本から、ルドルフ・シュタイナーなる今世紀はじめの思想家に

興味を持つことができた」として、以下のように語る。

シュタイナーのおかげで人間を、肉体、心の二つではなく、肉体、心、霊の三分位分割で考えるのが正しいと思うようになった。シュタイナーのおかげで我々の彼方に霊の世界のあることを更に確信するようになった。またこの本のおかげでユングの理論を私の文学論に挿入する方法を考えた。

遠藤はこのように、幾分興奮気味にこの書との出会いを語っている。R・シュタイナーとはニューエイジの原型ともいえるブラバッキ―夫人の神智学の理論家としてあった人物であるが、その途中で自身霊能力者としてあったブラバッキ―らと決別し人智学を創出、自然科学に基づきながら、認識論的科学論的な基盤を持った霊性認識へと導くような現代のイニシエーションの学を基礎づけることで、認識の突破を成し遂げようとした人物である。ニューエイジ関連の本によく見られる「エーテル体」、「アストラル体」といった用語を提示、理論化したのもこのシュタイナーである。

そして、この『ユングとシュタイナー』は、これまで相容れることのなかったユングとシュタイナーという二人の一九世紀末の思想家の、本書の副題でもある対置(二人の著作を相互対照する作業と共観(共通した新たな認識事実の提唱者に先入観なしで耳を傾ける作業)という姿勢で論じる、ドイツ人牧師であり、分析心理学者でもあるG・ヴェーアの書である。両者共通して、その対象とする文化領域の広さ、そしてオカルト的、神秘主義的な言説を用いることで生じる弊害を被っていることから、ヴェーアは基本的に両者の講演もしくは書の言説にのみ考察の対象を絞り、客観的に論じている。

ただ『ユングとシュタイナー』に書かれた言説と、そこから遠藤が受けた影響については、遠藤側からの反応の乏しさから、不明といわざるを得ない<sup>三四</sup>。だが、ユングとシュタイナーに共通して見られた特徴として、東洋文化への興味、西洋と東洋の対立性を認めつつも統一への努力を求める姿勢、「対立と統一への努力」の姿勢をあげることができる。周知のように遠藤は、作家的出発の当初から、日本人でありながらカトリック教徒という自身の立場を広げて、東洋と西洋の相克、もしくは東洋と西洋の一致を作家的主題としてきた。おそらく遠藤は、本書に出会うことでユング、そしてシュタイナーという西洋の学者と自らの問題意識の一致を見たといえるだろう。そして彼らの集合無意識、イムプルス<sup>三五</sup>といった理論から、その「統一」への足がかりを見たといつて間違いではないだろう。

そして何よりも、本書で対象とされている両者が、前節、本節において見てきたように、「宗教的なるもの」として存在している人物であることを忘れてはならない。いいかえれば、ユング心理学とニューエイジという、それぞれ現代日本人の複数化したアイデンティティを支え得るものとして存在した事象の共通性を探った書ともいえるのである。そしてそれを受容し、展開できる言説の場に遠藤はいたといえよう<sup>三六</sup>。

では、先の引用で「この本のおかげでユングの理論を私の文学論に挿入する方法を考えた」と遠藤は語っているが、どのようにユングの理論は遠藤の文学理論に「挿入」されていたのだろうか。この問題に関しては金恩暎「遠藤周作論―『私の愛した小説』での「無意識」のアプローチを中心に」(「キリスト教文学研究」第二二号 二〇〇四)に詳しい。この論で金は、ユングの「影(Shadow)論、四位一体論から、人間の無意識には「罪の母胎」があるとともに「悪への衝動」も含まれているとして、アウシュビッツで見られたような「絶対悪」にも救われる契機があるという遠藤理解を、『私の愛した小説』の言説から読み

解いている。

しかし、ここで注目すべきは、くしくも遠藤は、やはりそういう悪も救われることを「信賴」する気になってきたと言っている点である。実は「信賴」を語る遠藤には、更なる目論見があったのではないかということも考慮すべきである。というのも、遠藤は神までも両面的存在として描くユングの理論に乗ることにより、悪へと傾倒する人間の心も、つまるところ、神を求める別の顔であることを証明したかったのではなからうか。

金は、遠藤がサド研究などで行った「絶対悪」の追求の解消法Ⅱ救い方をユングから得『私が愛した小説』『スキヤンダル』を描いたというのである<sup>三七</sup>。

金の指摘は妥当であり、大変興味深い。だがそれと同時に『私の愛した小説』にある、救いを小説に描くという遠藤のスタンスを見逃してはならないだろう。『私の愛した小説』は、そうした遠藤が抱く文学観、小説観をユングの理論によって補完している様をも見出せるエッセイなのである。

遠藤は「私のなかに年齢と共に個性や独自性より以上に人間と人間の、人間と世界との「つながり」や「結びつき」のほうを重視する気持が強くなってきた」、「作品の個性や独創性は決して孤独などで生れるものではなく、それを生み、その基盤となった眼にみえぬ大きな深いものに支えられていたことが次第にわかってきた」として、「その眼にみえぬ力となっているものとは具体的には文学のながい作品共同体であり、作品共同体はそれぞれ物語元型を持ち、元型は無意識のなかにひそんでいる」と述べる。

つまり、文学、小説作品は作家独自の力だけではなく元型との協力によって成立するというのである。小説家が物語を作る行為はすなわち、自分の心に潜む元型に具体的な形を与えようとする行為なのだと述べている。さらにそれから遠藤は、フロムがいう、人間が無意識に有する「バイオフィリア的傾向」、「死と戦い、統合、合一、組織化にむかう健康な建設的な傾向」が自分にも強くあるとして以下のように語る。

私はこの連載で無意識のなかにXを志向する構造のあることを懸命に語ろうとし、それを証明しようとしてきた。無意識がうみだすイメージや物語は実は心がXを求めている何よりの証であることをくりかえして語ってきた。そしてそのXとは言うまでもなく、死や破滅ではなくて、生であり生命であり、人間をより高く生かすもの——私個人はそれをイエスとよんでいるのだが——にほかならない。

（「全集」一四巻 一一六頁）

無意識Ⅱ「人間をより高く生かすもの」であるXを求める人間の思いの補償作用として、文学、小説作品はあると遠藤は断じる。そしてそこには悪の問題も内包されている。さらに遠藤は、キリスト教の元型と共通のものが日本人も有しているとして、文化差異の上に普遍的な元型を措定し、Xを求めることでは人類は普遍的に共通しているとも述べている。

これは、Xを求める人間の心性、すなわち救いを描くことが文学活動、小説を書くことの第一義的な意味であるといっているに他ならない。小説作品を作り上げてゆく過程を綴った「忘備ノート」や「創作日記」にも、それは読者への配慮といった形であらわれている。「忘備ノート」には、松本滋の『宗教心理学』を読み、触発されフロイトとエリクソンの対比を試みた遠藤の、「フロイトとエリクソンの考えを比較して私の立場はエリクソン側である。フロイドはあまりに西欧的、十九世紀的にすぎ、エリクソンは日本的で

あり、疲れた現代人的であるからだ」という言葉にあるように「日本的」な「疲れた現代人」への思いが語られている（一九八二年一月三十日）。一九八三年六月三日の記事にはさらに直接的に、リクルールが現代における聖書学の役割としてあげた、破壊を目指す「還元的解釈学」と、「聴従の意志に動機づけられ、意味の想起回復を目指す回復的解釈学」の内、後者の重要性を遠藤は語る。そして、「現代における聖化、神性の意味とは何か」と真剣に問うている。

そして、「創作日記」では、当初構想になかった主人公の一人である磯辺の場面を描いた後の感想にあらわれている。遠藤は小説の書き出しを「磯辺の case」に定め、「この書き出しで読者を一挙につかむ事ができる。この書き出しで、この小説に叙情的な甘美さを与えることができる」（一九九二年六月二十二日）と記している。さらに磯辺の「病気の妻と美津子が出会う場面」を書いた日（一九九二年六月二十三日）の記事に、「病気の妻がしだいにドリーム・テレパシーや幽体離脱を体験する」のだが、「それが作弄的でなく読者を感じさせるには平俗な日常を挿入して、アンダンテで書かねばならぬ」と書いている。遠藤が有した読者（＝疲れた現代日本人としてもよい）への意識、配慮が見える言説といえよう。

遠藤は小説を書くことが、現代（日本人）の救いを提示することにもなると信じていたといえるのではないだろうか。だが、「私の愛した小説」の直後に刊行された『スキヤンダル』では「絶対悪」を救うことをその主眼とし、それは直接的には描かれることはなかった。その問題、「現代人」の救いは、第一部で考察したように、オカルト的な事象を描く、長短合わせた「俗」小説に譲られ、そして一九九二年に初稿が脱稿され、一九九三年に刊行される『深い河』に結実してゆくことになる。

本論では、「遠藤周作」というテクストを同時代状況のなかに開くことで、いいかえれば歴史的コンテクストと対比することで、考察を試みてきた。端的にいってその姿勢が、昨今の遠藤研究が有する、研究者自身がキリスト者としてキリスト者である遠藤、遠藤作品解釈する状況への偏重と、研究者が、同時代とともに生きた作家遠藤周作へ依存してしまう傾向へのアンチテーゼであることはこれまでもしばしば述べてきたことである<sup>三八</sup>。遠藤が、特異な立場である日本におけるカトリック作家であったとしても、遠藤が生き、作品を書いた時代状況を見なくてよいわけがない。研究は作家の所信表明をなぞるだけでは、またカトリック作家という特徴にのみ還元するだけでは、ならないのである。

そして、遠藤研究においてこの二つの悪しき傾向の弊害を『沈黙』と同様に強く受けているのが最後の「純」作品『深い河』である。遠藤の死が一九九六年であるから、作家没後の研究論文の減少の煽りを最も受けた作品であると同時に、その作品論の特徴もこれまでの研究の動きに当てはまるものとなっている。

その特徴は三点にまとめられ、第一の特徴として、この作品を「集大成」作品とすることがある。大江健三郎は「久しぶりの書き下ろし長篇で、遠藤氏は懐かしい主題とエピソードと性格とを総動員する」<sup>三九</sup>と刊行直後の書評で述べた。『深い河』には五人の人物を中心に、これまでの遠藤作品で繰り返し語られた設定がちりばめられていることは第一部第三章で確認した。その結果、研究は遠藤周作が作品の中で幾度も試みてきた設定(そこから提示される「同伴者」などの主題を含めて)を「総動員」している状況を見てゆくわけである。最後の作品として、遠藤研究のまとめのような体で、遠藤作品間の影響関係を見るという特徴が、『深い河』論の中心を担っているとまずいえる。

次の特徴は、佐藤泰正の以下のような言説に代表される<sup>四〇</sup>。

しかしこの作品の中心はまぎれもなくカトリックの若き神父大津と、成瀬美津子の二人であろう。(中略)あえていえば、このふたりの人物に託されたものにこそ、作家遠藤周作の究極の問いがある<sup>四一</sup>。

これは五人いる主人公的人物のなかでカトリック神父である大津とその影響下にある美津子を中心に読むものである。遠藤独自のキリスト教観を担った人物である大津を考察の中心に置くということは、研究者がキリスト者として、その立場から同じ立場にある遠藤を研究するいわば、遠藤研究の主流にあるものといえる。大津の言葉を「遠藤語録ともいえるべき言葉」とする笠井秋生もこの立場にある<sup>四二</sup>。

そして、最後の特徴は前の二つをふまえたもので、昨今顕著なものである。

この作品に、キリスト教神学者であり、宗教哲学者でもあるジョン・ヒックの「宗教多元主義」が大きく関わっていることは、主人公大津がキリスト教や他宗教について発言する箇所からも気づくことであるが、作者の死後明らかにされた『深い河』創作日記<sup>四三</sup>や作者の自作への言及を照らし合わせてみても、その傍証を得ることができる。

引用は武田秀美「遠藤周作『深い河』―「多元的宗教観」のテーマをめぐる」<sup>四三</sup>からのものである。こうした武田論に代表される『深い河』創作日記」のヒックの記事に着目して、ヒックの「宗教多元主義」と大津の思想との関係、そしてそこから遠藤の獨創性を探るといふ論考は、「創作日記」の刊行以降多く見られるようになった。だが、その組上にのせられるのは、遠藤の受容したヒックの思想であり、本論において前節で行った考察とは異なる。つまり、ヒックの思想の同時代性や、それをその時期受容した遠藤の意味を採るものとはなっていないのである<sup>四四</sup>。

以上、『深い河』先行研究における三点の特徴を見てきたわけだが、どれも結局は「集大成」という特徴によりかき、先行研究もまた、これまでの集大成のように今までの作品解釈、作家論で提示してきた「主題」を当てはめる傾向にあるといつて過言ではないものであった。本節では、本章において考察してきた『深い河』刊行前後の時代状況と、その執筆時の遠藤の状況を視座に入れつつ、『深い河』を同時代の数多の文脈のなかに開くことからはじめようと思う。

## 二

プロットを見ずに、『深い河』を概観すると様々な現代的宗教状況の言説が浮かび上がってくる。すなわち臨死体験、ニュー・エイジ、死後生存などである。

死にかかった人が、九死に一生を得て意識を回復した時に語る不思議なイメージ体験として、臨死体験がある。その一種である自分の肉体から自分が抜け出して、天井の辺りから自分の病室を見るといふ体外離脱体験の典型が『深い河』には見られる。それは末期癌で苦しむ磯辺の妻の体験としてあらわれ、「体から意識が抜けていつて天井からベッドに寝ているご自分のぬけがらが見える」と描かれている。

オカルト的とされてきたこの臨死体験は一九七〇年代、アメリカのキュブラー・ロス、R・ムーディの研究をきっかけに、学問研究の対象へと変化した。そして一九九〇年代に入ると第一回の国際会議が開かれるまでになる。その定義は諸説あり、死後の世界を垣間見た体験であり、魂の存在とその死後存続を証明するといった定義や、生の最終段階において脳の中で起こる特異な幻覚とする定義、また、キュブラー・ロスの魂の肉体からの解放という、ギリシア哲学、西欧思想の底流的事象の証例とする定義などがある。

これは端的にいつて、諸宗教が語ってきた死という問題の現代的、科学的アプローチとして臨死体験が登場し、受容された状況といえよう。いいかえれば既成の宗教から、普遍性を持った、個人の体験する超越的なものとの関わりを重視する傾向への社会状況の変化のあらわれともいえる<sup>四四</sup>。

また、磯辺の姪の家に「有名な映画女優シャーリー・マクレーンの書いたベストセラー」があり、内容は「自分の前世を探っていく」本であるとされる書が登場する。磯辺は帰国の日「眼にみえぬ何かの力の働き」によって、その彼女の『アウト・オン・ア・リム』を見つけ買っている。姪とその夫との会話のなかに「ニュー・エイジ」という語も登場するが、これが一九六〇年代のアメリカのベトナム反戦運動などの人権運動を背景に幾多の学問分野を巻き込み起こったもので、用語としては一九七〇年代に一般化した運動であることは本章ですで見たいことである。

そして、その記念碑的著作であるのがシャーリー・マクレーンの『アウト・オン・ア・リム』ということができる<sup>四五</sup>。これは自分探しを始めた彼女が、輪廻転生、チャネリング、UFOなどの体験により意識変容の旅に出かけるという内容で、「精神性の発達」、「現代の人々の理解を超えた次元の自己意識を深め、広げよう」といった意識の変革を主題とした作品である。

ニューエイジの定義とは、マクレーンの言から改めてまとめらば、個々の「精神性の発達」によって、「現代の人々の理解を超えた次元の自己意識を深め、広げ」ることで文化、社会を変革し、人類史を完全な成熟に向かわせようという主張が込められたものである。個人それぞれのレベルで高見へと向かう変容を行うことで、人類自体を変革させていくことを目標としたものといえる。

また、同様の現象は世界的に見られ、日本での動きを島菌進は「新霊性運動」と名づけている。この状況は、教団の組織や権威に依存する救済のあり方を否定し、教義などの規範にとらわれない個人による変容を意図し、求められるのは「霊性」、「宗教性」であることに個人のニーズが変化したことをあらわしているともいえよう。

そして、I・ステイブンスンの人間の死後を科学的に研究する一連の前世研究、死後生存の研究が、磯辺が『アウト・オン・ア・リム』と同時にヴァージニア大学のステイブンスンの『前世を記憶する子供たち』を手に入れる形で、作品に取り入れられている<sup>四六</sup>。ステイブンスンのこの著は、現代において近代合理主義では判別できない問題を扱う新たな知のジャンルという、これまでの二つの事象と同じ文脈で登場したものである。そして、磯辺はステイブンスンの研究員と手紙のやりとりを行い、インドに自分の妻の生まれかわりの可能性がある少女がいることを知るのである。

ステイブンスンの「懐疑的」で、科学的な「死後生存」研究によって、磯辺は妻の生れかわりを探しにインドへと向かう。「合理主義だけで考える」磯辺には、既成の宗教教団よりも、政治や科学なども含んだニューエイジ、その理論を多分に含んだ宗教情報が人々に受け入れられているように、個人の死後を探るこの研究が既成宗教の死生観よりも自分に近いと感じられ、だからこそ「信じる気持ちにさえ」なるのである。

次に、作品全体で描かれる「転生」という語について見ていくと、「転生」とは元来、仏教用語でもある「輪廻転生」の「転生」であり、その意味はヒンズー教にも影響を与えたインド古来の考え方で、「生あるものが生死を繰り返すことをいう」ものであり、「衆生が迷いの世界に生まれかわり死にかわりして、車輪のようにとどまることのないこと」、「果てしなくめぐりさまようこと」である<sup>四七</sup>。江波の「輪廻転生からの解脱を願う行為」としてガンジス河への沐浴があるという説明や、「彼等の信仰によればガンジス河の聖なる水に浸るときにはすべての罪障は浄められ、死が訪れた時、その死体の灰を川に流されれば輪廻から解放される」という説明は、その意味で語られている。

だが、「よりよき再生につながる信じ」られているとガンジス河を理解し、妻の生まれかわりを求める磯辺や、その磯辺に「転生を信じていらっしやいますの」と聞く美津子の理解する「転生」は、現世に生れかわるという意味に限定されている。木口の「転生できるという望みを持っているのだろうか」という思いもまた、生れかわり自体を救いとする誤解であるといえよう。これらの姿勢は「転生」という語が持



つ、伝統宗教が定義した「正しい」概念に重きをおかないものといえる。

さらに「転生」を大津は、「以来、玉ねぎは彼等の心のなかに生きつづけました。玉ねぎは死にました。でも弟子たちのなかに転生したのです」と、キリスト教でいうイエスの「復活」を「転生」という言葉で語っている。そして、この「心のなかに生きつづけました」という大津の言葉は、木口が、塚田の肉喰を「慈悲の気持ち」で行ったという理解を、塚田とガストンがあらわれる夢から得、「転生」と語ることに、また、磯辺の心中で妻がリアリティを持ち出すことを美津子が「確かに転生していらっしやいます」と語ることと重なり、死した後に誰かの心に跡のように残っていくことを「転生」と作中人物が理解していることがわかる。『深い河』で「転生」はヒンズー教、仏教のいう「輪廻転生」でもない、キリスト教のいう「復活」でもない、一宗教に集約しない新たな「転生」として、現代的な、個人的な死後認識として提示されているのである。

次にガンジス河についてであるが、ツアー客たちが日程を変更してヴァーラーナサイに残ることからもその存在の強調が起きていると考えられる。ガンジス河は、ヒンズー教徒にとって、どういった立場にありうと平等に受け入れてくれる存在としてあるが、『深い河』では、ヒンズー教徒にのみ救いを与える存在とは描かれていない。

「聖なる河」、「すべての罪障は浄められ」る河、「広い河」、「巨大な河」、「人間だけではなく、生きるものすべてを包み込んで運んでいく」河、「人間のどんなことでも包み」込む河、「転生の河」などと表現されるガンジス河には、ガンジス河をガンジス河のみのイメージであらわすのではなく、多様なイメージ、多様な価値観が込められているといつてよい。

そして、美津子はガンジス河を「すべての人のための深い河」と理解している。ガンジス河はヒンズー教徒にとっての救いの河、転じて、全てのものを受け入れて包み込む、生命あるもの全てに救いを与える存在、「深い河」として作中人物の眼前に流れているのである。そして、彼らは(無意識的に)河の前に立ち心の奥の秘密を語ってゆく。ガンジス河、「深い河」は既成の宗教によらない、神やホトケのイメージを喚起する存在として提示されている。

同時にガンジス河の側面として「死が自然の一つであることが顕然として感じられる」とあることも興味深い。沼田はガンジス河を「死せる者たちの次の世界」とイメージし、自分が書いた童話の九州八代海に面した村の人々が、八代海を自分たちの次の世界と信じていたことを重ねる。この土着的信仰も含めた様々なイメージを付与した「深い河」は死後の世界のイメージとしても作品の表層に浮かび上がる。

また、大津にとって「深い河」は「ガンジス河を見るたび、ぼくは玉ねぎを考えます」という存在である。ガンジス河は「物乞いの女も殺されたインディラ・ガンジー首相も同じように拒まず」「のみこんで流れてい」く、それと同様に「玉ねぎ」も「すべて拒まず受け入れて流れ」る「愛の河」だという。この大津のガンジス河理解からも「玉ねぎ」と表現される「愛」の人、イエスのイメージの広がりが見え、キリスト教にそのイメージを限定しない普遍性を持っている。

また、「深い河」のイメージの重ね合わせの一例として、作品『深い河』の題字にふられた「ディープ・リバー」というルビ、そしてエピグラフに書かれた黒人霊歌『深い河(ディープ・リヴァー)』(以下『ディ

ープ・リヴァー』)がある。この『深い河』神よ、わたしは河を渡って、集いの地に行きたい』の歌詞の全体を紹介する。

Deep river, my home is over Jordan,

Deep river, Lord, I want to cross over into camp-ground.

Oh don't you want to go to that gospel feast.

That promiss'd land where all is peace?

Oh deep river, Lord, I want to cross over into camp-ground.

(『深い河のかなたへ』四一四から一五頁)

「Jordan」はヨルダン河で、イスラエルの南北を流れる河であり、いわゆる聖書の舞台となった北のガラヤ湖と南の死海を結ぶ河である。エジプトで奴隷であったイスラエルの民がモーセに率いられてヨルダン河を渡ったことや、ヨルダン河の流れる場所はイエスが生きた場所で救済の場所であったことから、そのイメージがこの靈歌には重ねられているのである。つまり、黒人奴隷たちが聖書の物語に我が身を置き換えて、キリスト教信仰上の故郷を歌ったものとまずいえよう。

だが同時に小川洋司によると、実際ノースカロライナ州にディープリヴァーという名の河があり、奴隷制時そこはクエーカー・キリスト教徒の集会場であったという<sup>四九</sup>。これは、靈歌にある現実的な側面を想起させ、さらにそこから奴隷州と自由州の境界線に流れるオハイオ河のイメージとも重なり、そして一行目にある「My home」つまり「故郷」とは奴隷制のない自由州であったと読むこともできる。また河が、西アフリカ人(黒人奴隷として売買された)にとつて身近な信仰の対象であることから、この靈歌自体に込められたイメージの重ね合わせが見える。

黒人奴隷のこうした様々な、救済を求めてのイメージを重ねた『ディープ・リヴァー』をエピグラフに置き、そのタイトルのルビをさらに「ディープ・リバー」とすることで、河の持つさまざまなイメージを重ねているといえる。つまり、キリスト教の信仰における救済の場ヨルダン河、ヒンズー教における救済の場ガンジス河、そして黒人奴隷たちの救済の場としての河のイメージといった、それぞれが持つ河のイメージをタイトル、エピグラフから想起できるのである<sup>五〇</sup>。

ここまでの考察から、体外離脱体験やニューエイジ運動、「死後生存」研究などの科学的な要素を取り込んだ、既成の権威によらない個人と超越的なものの関係を模索すること、いかえれば宗教が個に向かい多様化を見せる同時代的、現代的といえる状況が『深い河』に流れ込んでいることが理解できる。

また、前節で見たように遠藤は、ヒックなどが有した「宗教多元主義」的といえる、各宗教が独自の言説でその内なる世界においてのみ論じられてきた問題を、宗教を相対化することで広げるような言説を受容していた。それを『深い河』に反映させていることは、「転生」、「深い河」といった用語が、さまざまな宗教の情報、イメージを重ね合わせることで提示されていたことから明らかである。例えば、「転生」は、元来の意味から離れ、さらには他の宗教情報と重ね合わされ、そのイメージを現代社会に適應させていくよう描かれていた。

さらに、『深い河』には、ヒックが『魂の探求』において、「諸宗教平等主義」的な思想の持ち主として自身の説と近しい人物と紹介したガンジーも、大津と「同じような気持ちを抱いていた」、「好きな」言葉

を残した人物として登場する。同様の意味でマザー・テレサも『深い河』には登場している。彼らについての考察は次章に譲ることにする。

### 三

旅行会社コスモス社主宰のインド仏跡訪問ツアーに参加した磯辺、美津子、沼田、木口は、美津子が磯辺の妻の介護をしていたこと以外は何の接点もない全くの他人であり、ツアーという旅行状況の上で、インド旅行の日程の中で行動を同じくするだけの人間関係であることがいえる。四人の職業、年齢などを見ていくと、磯辺は戦後高度経済成長期を働き抜いた初老の会社員であり、美津子は学生運動が下火になった頃を学生として過ごした世代で、見合いで決めた男との離婚後、ブティックを営みながら、病院でボランティアを行う女性である。また、沼田は幼年期を満州で過ごし、その後童話作家等仕事を持つ、磯辺とほぼ同年齢の男で、木口は戦争中ビルマで一兵士として戦った、老人と云ってよい年齢の男である。作品時間が、一九八四年ということから、彼等四人のツアー客の経歴は特異なものではない。

こうした一見何の接点もない登場人物であるが、同時に四人とも戦後の日本の日常的な面を担った「どこにでもある」普通の現代日本人として、思想的な共通面を持った人物とされていることは興味深い。それは磯辺の「彼はどんな宗教も信じていなかったが」や、「ほとんど多くの日本人と同じように無宗教」という心中描写に見られる宗教を真摯に考えた経験のない人間としての特徴である。美津子も、宗教や信仰を理屈で割り切ろうとする人物であり、聖書の言葉など「実感のない言葉」と感じている。

「ねえ、その神という言葉やめてくれない。いらいらするし実感が無いの。私には実体がないんですもの。大学の時から外人神父たちの使うあの神という言葉に縁遠かったの」

（『全集』第四卷 二二六頁）

この彼女の言葉からもそれは窺え、彼女が「宗教がありません」と無宗教を自認した人物であることが理解できる。また、沼田にしても「神が何かわからなかった」と語る人物であるし、木口も「アーメン」とキリスト教徒をある種蔑視して表現することや、「仏教の本など、わかりもせぬのに」と語ることからも他の三人と同様の思想傾向を持っていると考えられる。だがこれは、特別な思想傾向ではなく「どこにでもある」現代日本人に共通したものと云えよう。

こうした特徴を持つ人物を「現代」に生きる人として定義することは、他の遠藤作品でも見られる。例えば第一部でも引用したが、『女の一生』の特高刑事小野の内面描写に次のようなものがある。

現代のような世のなかで神などを信ずるのは愚の骨頂だと小野は思っていた。彼は自分の目で確かめられるものしか信ぜぬ多くの日本人の一人だった。神も天国も、人間が現世の矛盾や死の不安から逃れるために作りだした空想の産物だと思っていた。もちろん特高の刑事として小野はマルキシズムを

憎んだが「宗教は阿片である」というマルクスの言葉だけには同感だった。 （新潮文庫 五三三頁）

これは、何教などの定義に関わらず、超越的なもの、「神」という概念やその存在、そしてそれに対する信仰などに実感が持てない、理由付けのできない人々を、「現代」に生きる人々、「現代人」として定義した

ものといえる。そして、小野の言葉は『深い河』のツアー客四人の特徴としてそのまま当てはまる。宗教とは縁遠い「ほとんど多くの日本人」、「現代人」という彼らの共通性が見えてくるといえよう。

ただ、もう一人の主人公といえる大津は、宗教とは縁遠い他の四人とは異なり、「死んだ母」の影響でキリスト教を背負っている人物ではある。だが、現代の宗教状況の中で、キリスト教という一宗教に身を置く者として、既成のキリスト教教義と自己の思考の狭間でゆらいでもいる。つまり、大津は、宗教の変動の中で宗教と接し、宗教の側からはその思考を「異端的」、「従順の徳」にかけた「本当の信仰」ではないと裁断されながらも己の道を捨てきれず悩む、極めて現代的な問題を抱えた人物であり、既成の宗教がゆらぐ「現代」にキリスト教、宗教と関わる「現代」と論じることができるだろう。

彼ら「現代人」は、その日常生活(大津の場合は既成の権威との戦い)の中で、妻の死、空虚な日常では求められない「人生」、「別離」、「同伴者」、戦争体験といった次元の異なる世界の問題を背負ってしまう。伝統的既存宗教の弱体化が進んでいる一方、その世界に生きる人々は、精神的に充足させるものの不足を感じ、無意味感や不安不満感を増大させているといった現代宗教状況下の問題が、作中人物に投影されているといつてよい。そして彼らはインドに向かう。そしてそこには五人「それぞれ」の「宗教的なるもの」がある。インド、ガンジス河の流れるヴァーラーナサイは「忘れていた世界」、「別の次元の領域」とされる。「現代人」は日常生活とは次元の異なる問題をこの「別の次元の領域」で消化するのである。

磯辺は「深い河」のほとり、「どこに行ったのだ」と「生々しい気持ち」で妻を呼べるようになっていく。「生々しく呼べるのは、磯辺自身に会話を行えるような妻の存在が認識されているといつてよい。磯辺にとつて妻の存在意味を考え、正確に「生々しく理解することがすなわち、生れかわりを手に入れることだったのである。人間社会にエゴイズムが必ずあり、「何も信じられぬ」社会にしていると認識している磯辺は、妻の存在を思うことでエゴイズムに溢れる「生活」のレベルのほかに「人生」のレベルがあることを理解するのである。妻の存在に、「かけがいのない結びつき」を持てる存在を見、「この世のなかで妻への思い出だけが最も価値あるもの」としている。磯辺の「宗教的なるもの」として妻があるのだ。唐突に「母」の存在と妻が並べられることもそのあらわれといえる。

大津のキリスト教一宗教にこだわらない自分の信じるものへの信頼を聞き、美津子はガンジス河を「すべての人のために深い河」と理解していく。美津子が「深い河」の水につき、「玉ねぎなどと限定しない何か大きな永遠のもの」に「祈り」を行うことは、キリスト教など一宗教に限定しない大きな意味での「愛」の存在への実感の表出であろう。美津子はこの「祈り」を「真似事」というが、「五本の指を強く握りしめる所作や、口調が「祈りの調子」に変化していることから、心からの「祈り」といえるだろう。美津子もまた、心から「祈り」を行える対象を掴んだのである。水につかた祈りは洗礼の儀式を思わせるが、その洗礼は「何か大きな永遠のもの」、「宗教的なるもの」への帰依といえるかもしれない。

沼田と木口がインドで手に入れたものを端的にあらわす描写がある。

質問した沼田もあのアラ―ハーバードに近い森の空、風のささやき、光った葉と、彼が自由にしていた九官鳥のことを考えていた。(中略)木口はやっとヴァ―ラーナサイで手に入れた小さな仏像を紙で包みなおしていた。

沼田は童話的「理想世界」で「神」と近く感じる「同伴者」としての動物たちを描いてきたが、その半面にある自然の淫猥さをインドで理解し、より強固になった「宗教的なるもの」を手に入れて、ことがわかる。それは前節で見た遠藤がユングから取り入れた理論と連関しているともいえる。つまり、ユングのいう四位一体、キリスト教の三位一体に「悪」がないことが不自然であるというそれを、沼田は自然観として理解したのである。

そしてその一方で木口は自分にあつた仏教理解を手に入れているのである。当然木口の仏教には、戦友塚田の傍にいたキリスト教徒ガストンのイメージも流入しており、まさしく木口なりの「私の仏教」といえるものであろう。木口が、仏教徒のほとんどいないインドでそれを手に入れていることも象徴的である。

最後に大津は自分のイエスを広げること、キリスト教という枠にこだわらず、イエスの教えを実践する人物である。インドで「ガンジス河を見るたび、ぼくは玉ねぎを考えます」と語り、キリスト教の枠の外に出たイエス、「玉ねぎ」をガンジス河に見ているのである。そして、「玉ねぎがこの街に寄られたら、彼こそ行き倒れを背中に背負って火葬場に行かれた」と考え、「背に十字架」つまり「人々の哀しみ」を背負ったイエスをまねる行為をインドで行っている。この大津のイエス理解は『沈黙』のロドリゴの「私の主」という言葉や『侍』の元修道士が語る「私のイエス」を思い起こさせる。大津の「玉ねぎ」、イエスがキリスト教の枠を超え、個に向かい、「愛」という普遍的な存在であることがわかる。神父大津が「深い河」のほりりで得たものも、「私のイエス」であり、キリスト教のイエスを一宗教だけのものとして見ず、他宗教に働きとして同値の存在を見る多元的な信仰であった。「私のイエス」の普遍化をその身でもって示しているのである。

以上のように『深い河』は、現代の宗教状況下で日常の世界とは異なる次元の異なる問題を抱えた「現代人」たちが、「深い河」のあるインドで発見、つまり磯辺にとっては心の中に生きる妻の存在、美津子にとっては「玉ねぎ」に限定しない「何か大きな永遠のもの」、「本当の愛」、沼田にとっては本質を理解した「同伴者」と呼べる動物たち、「生命あるものすべて」、木口にとっては「私の仏教」と呼べるもの、そして大津にとっては広がりを持った「私のイエス」という、「宗教的なるもの」を見つける道程が描かれている。そして、ここでもう一度強調しておきたいのは、第一部第三章第二節で見た『深い河』の語り手の特徴である。語り手は人物を並置して、その誰か一人に集約することなく語っていた。つまり今述べた主人公たちの発見も並置して、「それぞれ」の答えが語られていたといえるのである。遠藤と同じキリスト教徒で、神父である大津の答えも並置された五つの中の一つのひとなのだ。

彼らの発見が「それぞれ」、並置されていることが問題な作品として『深い河』はある。いいかえれば、個々の人々が社会において、アイデンティティを支え得るものを探している状況―前節、前々節で見た一九八〇年代後半から一九九〇年代初頭の状況といつてよい―、その縮図としてこの『深い河』は読めるのである<sup>51</sup>。

だが、『深い河』は、ただ、さまざまな脱文脈化された宗教情報の混合を、また「それぞれ」の「現代人」の救いを描いているのではない。脈絡のない答えが並置されているわけではないのである。では、「それぞれ」の答えの背後にある脈絡―規範とはいったい何なのだろうか。

『深い河』のインドツアーが一九八四年の一〇月末であることが、ここで問題となる。彼らツアー客たちはどうしても一九八四年の一〇月三一日にインドにいなければならなかったのである。そして、一九八四年一〇月三一日とは作品に描き込まれているようにインディラ・ガンジー暗殺事件が起きた日なのである。

インディラ・ガンジーはインドの初代首相ネールのひとり娘であり、後に首相となるラジブ・ガンジーの母である。彼女は一九六六年首相に就任すると、一九七一年にはソ連と平和友好条約を締結、第三次インド・パキスタン戦争に勝利する。そしてバングラディッシュを独立させ、絶大な人気を誇った。内政においてもインド政治の重荷である、多様な民族と宗教と言語、女性差別、カースト制度、地域の独立運動などによる緊張を緩和させることにある程度成功した首相であり、インド現代史において希有な存在である。だが、そうした彼女の暗殺の背景にあったのも、さまざまなアイデンティティを支えるものが混在するインドの状況であった。彼女はパンジャブ州のシク教徒過激派の反中央政府運動に対して、アムリッツァルの黄金寺院にインド軍を投入して弾圧したため、護衛のシク教徒に暗殺されたのである。

そして、『深い河』では彼女の葬儀がテレビから流れる形で、同時代の世界情勢が作品世界に流入されている。参列者としてサッチャー英首相、イメルダ夫人、中曽根首相が映し出され、「イランとイラクの戦は相変わらず続き、レバノンでも内戦が起こり、テロリストたちは英国ブライトンで、首相の宿舎を爆破して三十数人が傷つき死亡している」と語り手は語る。

このように現代において世界的な問題になりつつあるアイデンティティを支え得るもの同士の対立、その解消に尽力したインディラ・ガンジーの死、それらを『深い河』はその背景に置いている。いいかえれば、インディラ・ガンジー暗殺事件という事実を挿入することで、『深い河』の「現代人」たちが現代社会とそれが孕むさまざまな問題のなかにあることを、より明確にしているともいえよう。そして、ここで注目すべきは、語り手がその情勢に自ら、感想を述べる点である。

対立や憎しみは国と国との間だけではなく、ちがった宗教との間にも続くのだ。宗教のちがいが昨日、女性首相の死を生んだ。人は愛よりも憎しみによつて結ばれる。人間の連帯は愛ではなく共通の敵を作ることによって可能になる。どの国もどの宗教もながい間、そうやって持続してきた。そのなかで大津の

ようなピエロが玉ねぎの猿真似をやり、結局は放り出される。(『全集』第四卷 三二七から三二八頁)  
語り手は、「対立や憎しみ」の対立項として「愛」＝「大津」＝「玉ねぎ」を見ていることが理解できる。その意味で「愛」とは無償の愛の行為の実践といいかえられるものである。そしてこうした認識は美津子が手に入れた「それぞれ」の救いに近い。

美津子もまた、インディラ・ガンジーの死から「憎しみがくすぶり、血が流れているのは印度だけではなく、イランとイラクの戦も泥沼に入り、アフガニスタンでも戦争が続いている」ことを思い、「そんな世界のなかで」、大津や大津の信じる「玉ねぎ」<sup>11</sup> イエスは「何の役にもたない」と感じている。だが、ここで美津子は同時に「あの男を馬鹿にしつづけながら」、<sup>12</sup>「関心を持ち」、求めてしまつともいうのである。美津子の手に入れた救いには、「対立や憎しみ」の対立項といえる「愛」が大きく関連していると仮定できる。

磯辺も、先の引用にあつた語り手と同様の感想を、インディラ・ガンジーの死から抱いている。磯辺は、「復讐や憎しみは政治の世界だけではなく、宗教の世界でさえ同じだった」、<sup>13</sup>「この世は集団ができる」と、対立が生じ、争いが作られ、相手を貶めるための謀略が生れる」ことを、「戦争と戦後の日本のなかで」、「嫌というほど見た」という。そして、「それぞれの底にはそれぞれのエゴイズムがあり、そのエゴイズムを糊塗するために、善意だの正しい方向だのと主張していることを実生活を通して承知し」ながら「それを認めた上で、波風のたたぬ人生を送ってきた」と自身の半生を振り返っている。「いつか心の底で、何も信じられぬという漠然とした気分がいつも残」していたとも磯辺はいうのである。磯辺は、宗教を含めて既存のアイデンティティを支え得るものが求心力をなくした時代、剥き出しの個人が露出し、その救いもまた個別化していく時代のなかに自身が置かれていることを、インディラ・ガンジー暗殺事件から再認識しているということができよう。

だが、磯辺も美津子と同様に、「愛」と呼べる現代社会で生み出される「対立や憎しみ」の対立項を手に入れている。それは先に述べたように「生活」とは異なる「人生」のレベル、そこで触れ合った「母親と妻」といえる。

確かに美津子が手に入れた救いと、磯辺が手に入れた救いは「それぞれ」であり、同じものではない。だが、現代社会に蔓延る「対立や憎しみ」の対立項としては、同値のものとして括られるものである。そうした「愛」もまた『深い河』では、さまざまイメージの重ね合わせることで形作られていく。女神チャームンダーの姿がその象徴といえる。「病苦や痛みに耐えながらも、萎びた乳房から人間に乳を与え」るイメージである。「醜く老い果て、苦しみに喘ぎ、それに耐え」ながら、「印度人と共に苦しむ」この女神は、まさに無償の愛の実践者として登場していることが理解できる。そのイメージは「母なる」という言葉を持って「ガンジス河」<sup>14</sup>「深い河」に重ねられていくことになる。また『深い河』では、「母」という言葉から連想されるのが、「ふくよかな、やさしさ」ではなく、「喘ぎ生きている皮と骨だらけの老婆のイメージ」でありながらも苦しんでくれる存在であることを注意深く繰り返し語っている<sup>15</sup>。

そしてそれに、イザヤ書第五三章の「彼は醜く、威厳もない。みじめで、みすばらしい」、「まことに彼は我々の病を負い我々の悲しみを担った」という「彼」のイメージ、つまり受難のイエスのイメージがさらに重ねられる。

こうしたさまざま「愛」のイメージが集約され、それを作品時間の現在において実践しているものとして大津がいる。大津は、先の引用にもあつたように無償の愛の行為を実践する者たちを「猿真似」する実践者なのである。

(あなたは)と大津は祈った。(背に十字架を負い死の丘をのぼった。その真似を今、やっています) 火葬場のあるマニカルニカ・ガートでは既にひとすじの煙がたちのぼっている。(あなたは、背に人々の哀しみを背負い、死の丘までのぼった。その真似を今やっています) (「全集」四巻 三二六頁) この引用からも、大津がイエスに倣って「愛」を実践していることがわかる。その大津のイエスもまた、さまざまに「愛」のイメージをふまえたものとして提示されていることはこれまでの考察から明らかである。

つまり、『深い河』は、たったひとつの答え、中心を提示するのではなく、それぞれが求める答えの方向を、またそれぞれが求める答えが円形だとするならばその外枠を規範として提示しているのだ。そしてその規範とは「愛」、すなわちともに苦しむ無償の愛の行為を実践することなのである。さらにいえば、その規範自体もさまざまな宗教的イメージの重ね合わせから形成されており、これらからカトリック作家という肩書きを持つ作家に書かれた『深い河』が、キリスト教をたったひとつの答えとするのではなく、多であって一であるような答えのひとつのあらわれとして、キリスト教を描いた作品であることが理解できる。

## 五

『深い河』には、作中人物「それぞれ」の発見、個人の宗教の発見が描かれていた。つまり一人一人、「それぞれ」が超越的なものとの関わりを得た、「宗教的なるもの」を得た作品といえる。先に確認した現代宗教の状況、個の領域に宗教が広がることで、個人化、伝統宗教の多様化が起こる状況、「宗教的なるもの」を希求するという状況と関連していることは明らかである。人が次元の異なる問題を抱えたときに欲する超越的で普遍的な存在、「愛」を「それぞれ」の形で描いた作品であり、「多元的な語り手」という構造においても、作中人物が発見するもの「それぞれ」においても、極めて現代宗教状況が反映された作品なのである。いかえれば現代における信の型を新たに提示したともいえるだろう。

また、ある種、前節で見た河合隼雄の提示した「現代人」に対する処方、「ネットワーク・アイデンティティ」を小説世界で展開し、さらに規範としての「オルタナティブ・アイデンティティ」を提示した作品としても『深い河』はある。これは、どちらが先かが問題ではなく、両者が一九九〇年代初頭の日本にあつて同様な言説空間に存在していたことを示している。アイデンティティを支え得るものが喪失し、個人が露出した時代、答えはひとつでは有り得なくなっていた。それに対応し、提示されたのが『深い河』が読者にむけて発したものであり、河合の「ネットワーク・アイデンティティ」だったのである。そして、少し先走っていえば、次章考察する大江健三郎の『燃えあがる緑の木』三部作もまた、この潮流のなかにある作品といえる。

そして、第一部で述べてきた遠藤作品における「純」と「俗」という問題との関連でいえば、各種メディアに登場する遠藤周作の存在を含めて、読者との距離を縮める方向に働いていた遠藤「俗」小説の存在が、「神」なき「現代人」であるところの読者への何らかのアプローチであるとするならば、『深い河』は



そこで培った語り手などの手法を利用し、読者である「現代人」に現代における信の型というメッセージを送ることを企図した作品であるといえる。その背景には、一九八〇年以降遠藤が「現代人」の救いを問いつけるようになったことがある。晩年の遠藤には、「純」と「俗」の書き分けの意識がなかったことは先に見たとおりである。

最後に補足として、第一部第三章第一節で遠藤作品における家族について論じた際に自ら発した問いにここで答えておこうと思う。それは、「遠藤が啓蒙の手段として小説を用いたと仮定すれば、その対象である読者Ⅱ「現代人」に「少産少死」の世代、「他者としての子ども」の世代は措定されていないといえるのだろうか」というものであった。確かに「現代人」の救いを提示した『深い河』でも、「他者としての子ども」の世代である三條夫妻は他者でしかない。また、チャームンダー像のあるバガヴァティ寺の地下に「何人かの男女が内部のむし暑さに耐えかねて、それ以上、足をふみ入れようとはしなかった」と、「現代人」内でも何らかの差異化がはかられていることがわかる。

おそらく『深い河』ではそうした「現代人」をも描くことで、「それぞれ」性を強調し、まさしく現代の縮図としていると、まずいえよう。そして、ユングに出会うことで「人類全体につながる場所」Ⅱ「集合無意識」に出会い「助かった」と感じた遠藤にとっては、「他者としての子ども」の世代である三條もその好みによって救わないのではなく、「考えてもいない」から気づかない、「悪い奴ではないが、無神経な若者」でしかない。そうした三條もまた、後の人生で次元の異なる問題を抱え、救いを求めることになる。現代社会の縮図である『深い河』は予見しているといったら深読みが過ぎるであろうか。

【注釈】

- 一 高尾利数「神」をよむ試み—現代社会と宗教の課題・問題性・展望—（『世界の宗教 総解説』自由国民社 二〇〇一・五）。
- 二 阿満利磨『日本人はなぜ無宗教なのか』（筑摩書房 一九九六・一〇）。
- 三 島蘭進は『消費される（宗教）』（春秋社 一九九六・三）の「あとがき」で、オウム真理教への強制捜査が宗教へ与えた影響について、「現代宗教」ひいては「宗教」そのものに対する先入観を打ち砕かれ、「多くの宗教研究者はこれまでの研究の諸前提を問いなおし、新たな理論や研究視覚を提示する必要性を痛切に感じている」と述べている。
- 四 櫛島次郎『神の比較社会学』（弘文堂 一九八七・八）。なお櫛島論のまとめに際しては、『消費される（宗教）』（春秋社 一九九六・三）所収の奥山倫明「消費社会の宗教性」を参考にしつつまとめた。
- 五 櫛島は「新・新宗教」を七〇年代以降ブームになった教団としてとらえている。これは島蘭進「新新宗教と宗教ブーム」（岩波書店 一九九二・一）の規定とほぼ同様のものである。また、ここでは櫛島に倣って「新・新宗教」と記述したが、以下は「新新宗教」と記述する。
- 六 見田宗介『現代日本の感覚と思想』（講談社学術文庫 一九九五・四）。初出は一九九〇年の東京都美術館開館記念カタログ「東京—都市の視線—内所収」。
- 七 確かに一九七〇年代中葉から後半は、一九七三年の「オイルショック」によって高度経済成長の終焉を告げた後、七四年には実質経済成長率がマイナス成長を記録し、安定軌道への軌道修正が求められるなど社会的にも変化の時代であった。
- 八 前注三内所収「聖の商業化—宗教的奉仕と贈与の変容」。
- 九 山中弘「マンガ文化のなかの宗教」（前注三所収）。
- 一〇 「新新宗教」の教団などが、漫画、アニメを製作し、布教活動に活用していることも興味深い。そうした状況については、前注九の山中論や、大塚英志『おたくの精神史』（講談社現代新書 二〇〇四・二）に詳しい。
- 一一 海野弘『世紀末シンドローム』（新曜社 一九九八・四）によるとニューエイジには一九九〇年代の反体制運動という意味も付与され始めると述べられている。
- 一二 芳賀学・弓山達也『祈る ふれあう 感じる—自分探しのオデッセイ—』（IPC 一九九二・五）。
- 一三 一九九〇年代の初頭まで、このノストラダムスの予言を信じてと答えた若者は四割近くいたことが井上順孝『若者と現代宗教—失われた座標軸』（筑摩新書 一九九九・一二）で明示されている。
- 一四 伊藤雅之『現代社会とスピリチュアリティ』（溪水社 二〇〇三・三）。
- 一五 米山義男編『宗教時代』（晶文社 一九八八・三）。
- 一六 石井研士「情報化と宗教」（前注三所収）。
- 一七 島田裕巳は『創価学会』（新潮選書 二〇〇四・六）において、創価学会という巨大教団の誕生の要因を、社会から分離独立する者たちが増加する「都市への人口集中」に見ている。そして、「宗教ブーム」もまたその「都市への人口集中」と連関した事象であると述べている。島田の述べるように、一九七〇年代からの宗教の変化は、まさに都市化がもたらしたものであるし、一九九〇年代初頭にもバブル経済の影響で、大都市への人口の流入が一時的に増加した時代であった。都市化は剥き出しの個人を増加させる役割を果たしていたといえよう。
- 一八 弓山達也「日本におけるヒーリング・ブームの展開」（『宗教研究』一九九六 七〇巻一号）。
- 一九 大宅壮一文庫の雑誌記事データベース（一九八八年以降）で同様の調査を行っても同様の結果が出たと弓山は述べている。
- 二〇 「教会の外に救いなし」とはローマ・カトリックの断定であり、「キリスト教の外に救いなし」とは一九世紀プロテスタント海外宣教活動のための標語である。また、「名譽的なキリスト教徒」、「無名のキリスト教徒」とはカトリック神学者カール・ターナーの言である。これらの言を否定しての多元主義はまさに、キリスト教を独善的思考から抜け出させる意図を有しているといえよう（ヒック『宗教多元主義』参照）。
- 二一 河合隼雄「日本人の心のゆくえ」（『世界』一九九五・七から一九九八・三に断続的に連載）。引用は『河合隼雄著作集 第二期』—一卷（岩波書店 二〇〇二・一）。
- 二二 ただし、ユングの論理が、経験科学的・認識論的基礎構造の検討を無視したものに見えるため、西洋の哲学や宗教学といった分野において扱い難いユング不信があることも事実である。日本においてもユング研究が学術研究のレベルでフロイト程盛んであるとはいえない。

- 三三 C・G・ユング／池田紘一、鎌田道生訳『心理学と錬金術 I』（人文書院 一九七六・四 二六頁）から引用。
- 三四 C・G・ユング『心理学と宗教』（村本詔司訳『心理学と宗教』人文書院 一九八九・四内所収、一一頁）。
- 三五 前注二三、四六頁。
- 三六 C・G・ユング『心理療法と牧会の関係について』（村本詔司訳『心理学と宗教』人文書院 一九八九・四内所収、二九二頁）。
- 三七 高橋原「ユング心理学再考—ヒルマンの多神教的視覚を手がかりに—」（島菌進・鶴岡賀雄編『宗教』再考）ペリカン社 二〇〇四・一）では、ユングにはキリスト教的な超越者に対する、「二」への志向「が強くあり、ヒルマンなどが指摘する「多」を求める志向を強く持ちながらも「二」への志向「へ還元されてゆくと」いう。
- 三八 渡辺学『ユング心理学と宗教』（第三文明社 一九九四・八）。
- 三九 渡辺学「ユング心理学の受容と展開」（『宗教研究』一九九二・六）。
- 四〇 河合隼雄「日本の土を踏んだ神」（『三田文学』一九九八冬季号）、引用は『河合隼雄著作集 第二期』三巻岩波書店 二〇〇二・七）。なお、このエッセイにおいて河合は遠藤を論じるのだが、自身との近親性を指摘しつつ『深い河』については好評価を与えていない。
- 四一 山折哲雄「『宗教的対話』の虚妄性—『宗教的共存』との対比において—」（南山宗教文化研究所編『宗教と文化—諸宗教の対話』人文書院 一九九四年）、引用は『近代日本人の宗教意識』（岩波書店 一九九六・五）。
- 四二 また遠藤はP・リクルールやG・マルセルに興味を抱いていることも理解できる。
- 四三 『私の愛した小説』内に、キリスト教芸術センター、「月曜会」を説明した文章がある。
- 四四 先の引用であげたように、遠藤がキリスト教の持つ人間を肉体、心の二元論から、シュタイナーの言によつて「肉体、心、霊の三分位分割で考えるのが正しいと思うようになった」といつていることがわかる。また遠藤は「シュタイナーのおかげで我々の彼方に霊の世界があることを更に確信するようになった」ともいう。ここから、遠藤が疑義を抱いていたキリスト教教義を刷新する術をシュタイナーから得ているようにも見える。
- 四五 シュタイナーは「仏陀の偉大な、強力なイムプルス」と、キリストのそれは人間に与えた衝撃としては同値のものであり、キリストにおける再受肉は仏陀のそれが過去に存した「根源的叡智」を示すなら、「力強く」未来を指し示すものだという認識を示している（『ユングとシュタイナー』参照）。
- 四六 この時期に遠藤をめぐる言説もある程度変化している。「全集」第十五巻の「年譜・著作目録」の『沈黙』刊行後の記事に「純文学作品としては珍しいほどのベストセラーとなる『沈黙』が「転びを促すようにもとれる「踏むがいい」という表現」が問題視され、「基督教会の一部では禁書扱い」になったとある。さらに「四谷の教会で催された公開討論会では、ただ一人で多数を相手に論戦する」ともあるように教会の側から否定的な見解をもたれる作品として『沈黙』はあるのである。『死海のほとり』で提示した遠藤独自のイエス理解などに対してもキリスト教からの反応は冷たかった。だが、一九九三年の『深い河』では同様に、遠藤独自の宗教観を訴え、道はずれた神父大津を描いているのも関わらず、キリスト教側からの非難の声は聞かない。それよりも、『深い河』刊行後の『国文学』（一九九三・九）の特集号のタイトルが「遠藤周作—そのグローバルな認識」と付けられるような、宗教の変動が表出化していると取れる表現で研究論文の中で論じられる傾向の方が目立つのである。
- 四七 また、金は『スキヤンダル』の原題が「老いの祈り」であったことを、ユングの個体化過程、なかでも老年期を「人間全体の目標」として死を迎える準備をしなければならないという論から、「老い||死への心構え」を「老い||祈り」として、「求道するような切実さを持ち、人生の曲がり角を凝視しようとした」遠藤の姿を明らかにしている。
- 四八 前者は、研究論文を掲載する媒体自体が近年、キリスト教系の雑誌（『キリスト教文学研究』、『キリスト教文学』、『キリスト教文学』）やキリスト教系大学紀要に偏っていることから推測される。また、後者は作品発表前後に随筆などで「種明かし」を行う作家の発言を研究者たちが疑うことなく、利用している状況を指す。この二つの傾向が、研究に多大な影響を与え、袋小路に追いやっていると考えているわけである。
- 四九 大江健三郎「文芸時評」（『朝日新聞』一九九三・六・二四、第一部第三章注六三参照）。
- 五〇 佐藤泰正『深い河』再読」（『キリスト教文学研究』一九九九 一六号、第一部第三章注六七参照）。
- 五一 笠井秋生『深い河』の作中人物」（前注四〇参照）。
- 五二 前注四〇、『キリスト教文学研究』。

四三 武田は、後に述べることになるが、『深い河』には、ガンジスに付された多様なイメージ、独自の死生観の提示などがあることから、ヒックの主張は「あくまで神学の問題提起と主張」であって、遠藤が『深い河』で提示したものは異なるという。遠藤は「一人のカトリック作家」として「作品を通して世界宗教との対話」という一つの可能性を追求した」とその獨創性を論じている。

四四 また、遠藤自身も、この時期、先に見たように臨死体験研究者C・ベッカーと対談を行っている事は前節で見たとおりである。

四五 シャーリー・マクレーン『アウト・オン・ア・リム』(Bantam, Dell, Pubgroup, 1983・7初出)、山川絃夫・亜希子訳(地湧社 一九八六・三)参照。磯辺が手にしたのは米版であるので時代設定的にも辻褄が合う。

四六 I・ステイブソン『前世を記憶する子供たち』(笠原敏雄訳 日本教文社 一九九〇・二)、初出は一九八四年である。ステイブソンに関しては、『前世の言葉を話す人々』(笠原敏雄訳 春秋社 一九九五・一)、訳者である笠原敏雄編である『死後の生存と科学』(叢文社 一九八四・一)も参照にした。また遠藤が訳者笠原敏雄と対談を行っていることは前節で見た。

四七 中村元『仏教語大辞典』(東京書籍 一九八一・五)を参照した。「転生」の語に関する指摘は、武田秀美「他宗教との対話」(清泉女子大学キリスト教文化研究所年報 第九巻)にもある。

四八 小川洋司『深い河のかたへ―黒人霊歌とその背景』(音楽の友社 二〇〇一・一)

四九 前注四八。

五〇 黒人奴隷の黒人霊歌におけるキリスト教受容のあり方を見ると、J・H・コーンが『黒人霊歌とブルース―アメリカ黒人の信仰と神学』(梶原寿訳 新教出版社 一九八三・三)で、「彼の神は人間的拘束状態から彼を救いたもうことを内容としていた」と述べたように、基本的に現世利益を求める信仰であった。黒人奴隷獨特のキリスト教の形であるともいえよう。

五一 また、先に『深い河』には、登場人物たちとの関わりの中に、舞台設定、人物造型など、過去作品の設定が見られると述べた。ここで「それぞれ」の発見の並置という特徴を見ると、単純に「集大成」、一つの問題に集約してゆく形でのそれではなく、これまでの作品で遠藤が答えを出し、読者が受け入れてきた関係性を五人の登場人物の背景に置くことで、そのどれか一つを特化するのではなく、「それぞれ」を並置する、多元的な「集大成」作品として『深い河』はあるといえるだろう。

五二 磯辺、沼田、木口は天津とは関わりを持たないため、チャームンダーや「深い河」から「愛」のイメージという規範を手に入れているといえる。

### 第三章 一九九〇年代初頭の文学——〈祈りの実践〉を描く小説

前章において、遠藤周作の集大成作品である『深い河』には、手軽なアイデンティティを支え得るもの、寄りかかり得るものを求める「現代人」の「宗教的なるもの」への志向を、同時代的な動きとして、作品の背景に取り込んでいた状況を見た。それは、遠藤が、読者の変化に敏感に対応する、作家＝職業に就くといった意識を強く有しつつ執筆活動を続けた作家であり、一九八〇年代以降は、そうした読者、すなわち「現代人」の救いの問題を主たる作家的課題としたことに原因はあった。

そして『深い河』は、これまで遠藤が多くの作品で提示してきた救いを、並列化し、「それぞれ」の救いとして描くことで、強固なアイデンティティを支え得るものが消失した先の、寄りかかり得るものを求める「現代人」たちを描くことで、現代社会を作品内に再現していた。だが、同時に「それぞれ」の救いは、「それぞれ」でありながら、ある種の共通線を持つものであり、『沈黙』でロドリゴが手に入れた「愛の行為」と同値のものといえる。だが『深い河』では、その「愛の行為」をそのまま「オルタナティブ・アイデンティティ」として、つまり次の、別の答えとして提示してはいなかった。「それぞれ」の規範となるものとしての「愛の行為」を『深い河』は提示していたのである。

ここで『深い河』刊行の時代に目を向ければ、刊行から二年を待たずに一連のオウム真理教事件が明らかになる。宗教をめぐる言説が激動化する時代の前夜の位置にあるといえよう。そして、さらに興味深いことに、遠藤と世代的(戦中派)に重なる、作家活動を戦後から開始した瀬戸内寂聴と大江健三郎が、『深い河』と相似にあるような作品をこの時期発表している。本章では、瀬戸内寂聴『渇く』と大江健三郎『燃えあがる緑の木』三部作を、一九九〇年代初頭という時代のなかに据え、『深い河』との連関を中心に考察していこうと思う。一九九〇年代初頭における遠藤を含めた三作家の比較考察を行うことで、遠藤を見ることで得た視点の補強を行いたい。

なお、本章は各節が独立した論である。瀬戸内寂聴の『渇く』については「キリスト教文学」第二三号に掲載された「遠藤周作『深い河』と瀬戸内寂聴『渇く』——現代人の救い」、大江健三郎『燃えあがる緑の木』に関して、社会文化科学研究プロジェクト報告書第二二〇集、滝藤満義編「日本近代文学と宗教」に掲載された「大江健三郎『燃えあがる緑の木』論——外を志向する物語」と、それぞれ既に発表された論考を基にしたものである。そしてそれらの論は、前章第一節に見たような宗教の変化、「宗教的なるもの」の台頭などの背景から——特に前者は『深い河』と比較考察を行いながら——、それぞれの作品を論じたものである。そのため前章で考察してきた枠組み、またそれを構築する際に用いた引用が、重複して存在する場合もあるが、今一度作品をその枠組に開く必要がそれぞれあるため、ほとんどの場合そのまま用いたことをご留意願う。

遠藤周作と瀬戸内寂聴の関係の深さは良く知られたことである。遠藤が、一年年長の瀬戸内を「姉さま」と呼んでいたことからそれがわかる。そして、本論で取り上げる作品、『深い河』と『渇く』にもまた、あたかも姉弟作といった類似が見られる。

両作品は『深い河』が一九九三年九月に、書き下ろしとして講談社から刊行されているのに対して、『渇く』は、一九九一年十月から九二年十月までの一年間「ビーコモン」に連載したものに、書き下ろしの十四、十五章を足して、一九九三年九月に日本放送出版協会から刊行と、発表が同時期の作品である。さらに、『深い河』執筆が本格化されるのが一九九一年二からということから、作品が生成される時期も重なることが理解できる。

両者ともに、作品に取りかかる前にインドへ旅行している点も興味深い。遠藤は一九九〇年二月に一月旅行しているのに対しこの旅行は四度目、一度目は一九七一年十一月タイ取材旅行後、瀬戸内も、遠藤の約十ヶ月後である一九九〇年十二月に旅行している(八度目、得度後一九七七年十二月に出発した旅行を最初に、全九回インドを訪れている)。

また、度々インドを訪れているのにも関わらず、インドを舞台にした作品自体、管見では、遠藤の場合短篇作品でも存在せず、瀬戸内も『こころ』<sup>三</sup>が背景に登場する作品ではあるが、『渇く』のように主眼をなすものではない。つまり、『深い河』と『渇く』は、二人が初めてインドを描いた作品という点でも共通しているのである。

そして、詳細は後述するが、両作品には設定、内容における類似点が多くある。だが、こうした類似点に囲まれているながら、二作の関係を対象とした論は、今までにない。それには、『深い河』が遠藤の最後の作品として、研究者の側から受け入れられたのに対して、『渇く』が、発表メディアの問題もあり、新聞書評<sup>四</sup>以外で扱われていない現状が一因にあるだろう。またそれ以前に、こうした両作家の関係の深さにも関わらず、その比較考察がほとんど見られないことが、大きな問題だといえる。

だが本節は、ただ、この両作家、両作品の類似点の列挙を目的とするものではない。最終的に問題とするのは、両作品が執筆され、刊行された「時代」である。両作品刊行から一年半後、オウム真理教事件が明らかになる。この時代状況を背景におき、作家であり、宗教者でもある遠藤と瀬戸内が何を小説世界に込めたのかを考察することが、本節の目的となる。

『深い河』は、インディラ・ガンジー暗殺の年(一九八四年)が舞台であり、登場する人物たちも、その

時代に見合った設定となっている。前章の繰り返しになるが、『渴く』との比較のため、もう一度簡単に見ていこう。磯辺は戦後高度経済成長を会社員として過ごした初老の男であり、美津子は学生運動が下火になった頃学生だった世代で、ブティックを経営しながら、病院ボランティアを行う女性である。沼田にしても、幼年期を満州で過ごした、ほぼ磯辺と同世代の童話作家であり、木口は戦争中ビルマで戦った、老齢の男である。彼らは、旅行会社が主催するインド仏跡ツアーに参加しただけの他人同士であり、ツアーという状況化で、行動を共にするだけの関係なのだが、同時に四人の経歴からは、戦後日本の日常的な側面も見えるのだ。どこにでもいる人間として描かれているといってもよい。

さらに、「磯辺の章」などの形式で描かれてゆく彼らの半生などから、もうひとつの共通面が見えてくる。それは、磯辺がいう「ほとんど多くの日本人と同じように無宗教」などの、宗教を真摯に捉えたことのない人間という側面である。美津子にしても、「大学の時から外人神父たちの使うあの神という言葉に縁遠かったの」と語る人物で、アメリカ人旅行者に宗教は何かと問われ、「宗教がありません」とも答えている。沼田、木口も同様で、沼田は「神が何かわからなかった」と描かれ、木口は「仏教の本などわかりもせぬのに」といつている。

この彼らの姿勢は、何教などという定義に関わらず、超越的な「神」という概念や存在、そしてそれに対する信仰に実感を持ってない、宗教とは縁遠い「ほとんど多くの日本人」のものとして描かれている<sup>五</sup>。宗教無き「現代(日本)人」として彼らはある。そして、彼らはその自分が持たない、次元の異なる問題、宗教的な問題を抱え込むことになる。つまり、磯辺にとっては妻の死であり、美津子にとっては本当の「人生」、沼田にとっては愛するものとの「別離」、そして木口にとっては戦争体験である。

もう一人の主要な人物である大津は、彼らとは異なり、キリスト教を背負っている人物ではあるが、キリスト教教義と自己の思考の狭間でゆらいでもいる。宗教の側からは「異端」、「本当の信仰」ではないと裁断されながらも、己の道を捨てきれずに悩む人物である。つまり、宗教はあるが、その教義に自己のアイデンティティを同化できない、現代的な問題を抱えた宗教家として大津は描かれる。

では、『渴く』はどうかというと、作品の時間は明確に描かれていないが、作品連載の時期に見合った設定であることは一読してわかる。晋也の家庭が、夫婦共働きの核家族となっていることから、それは理解できる<sup>六</sup>。

そして、彼がその日常的な空間を維持できなくなることから、『渴く』は始まる作品なのである。晋也は、「存在も色も形も忘れるほど馴じみきつたものに囲まれている」場所、「情熱をなだめて、野放図に安らさせてくれるところ」として家庭を考えていたのだが、妻琴美の離婚請求によって、その馴じんだ日常、家庭を壊されてしまう。さらに彼は、自らの死の問題も抱えてゆくことになる。晋也の恋人となる萌も同様にその共通点を持つ。妾の子として育てられた萌は、結婚に対して屈折した感情を抱いている。思わず答えを求めて女性誌の特集記事を読んでも、その「実態が実感としてつかまえられる」いのである。最初から、馴じんだ日常である家庭を知らない人間として萌はある。だから、結婚の様々な側面を見せてくれた晋也から逃げるようにインドに発つのである。後に彼女は、晋也の死という問題を抱え、そしてまた、その死の問題の解消のため、再び晋也を連れてインドに向かう。

「神仏に祈る習慣のない」と描かれる晋也、そして萌も、現代社会において、日常生活では答えない問いを抱えてしまふ点で、『深い河』の「現代人」たちとの共通点を見ることができるところ。

そして、彼ら「現代人」の周りには、宗教的な言説が誰でも取り出し自由といった具合に置かれている。例えば、『渇く』には「宗教ルネッサンス」と、その状況が記されている。そして、『深い河』『渇く』にも描かれているものとして、ニューエイジがある。

『渇く』では、ニューエイジの用語が大学で印度哲学を専攻する希の言葉を中心に見られる。彼女の言葉を列挙するなら、「UFO」、「アガルタ王国の首都シャンバラ」、「アトランティス」、「アダプト」、「スプーン曲げ」などである。そして、それをさらに補足するように萌の古い旅行仲間である俊三は「神智学」の説明を希に行っている。

『深い河』でも同様に、特に磯辺をめぐる状況のなかに、それは描かれている。磯辺の姪の家に「有名な映画女優シャーリー・マクレーンの書いたベストセラー」があり、内容は「自分の前世を探っていく」とあるのが、その最たる例である。磯辺は後に、「眼にみえぬ何かの力の働き」によって、彼女の『アウト・オン・ア・リム』を見つけ買っている。姪とその夫との会話のなか「ニューエイジ」という言葉も見られる。

ニューエイジは、元来『渇く』の俊三がいうように、ブラバツキー夫人が創始した「神智学協会」に始まったが、一九六〇年代のアメリカのベトナム反戦運動などの人権運動を背景に、芸術、経済、医療、政治、科学など諸分野を巻き込み、広がりを見せ、用語としては一九七〇年代に一般化した運動である。そして、その記念碑的著作として、シャーリー・マクレーンの『アウト・オン・ア・リム』がある。前章における『深い河』の考察でも論じたので、詳細はそちらに譲るが、彼女自身が輪廻転生などの体験をすることで、意識変容の旅に出かけるという内容で意識の変革を主題とした作品である。

ニューエイジとは、これも繰り返しになるが、個人が意識を変革することで、近代合理主義の克服し、それによって文化、社会を変革し、完全に成熟した人類という、人類史を次のステップに向かわせようと企図するものであった。自己意識の、高レベルでの変容を行うことで、個人の意識変革による人類の変革を目標としたものといえる。同様の現象は世界的に見られ、多種多様であるが、日本における動向はどちらかというところ、そうした言説からは外れたひとつの情報として、消費されているといつてよい状況にあった。

また、ニューエイジには既成の伝統宗教、キリスト教に対する不満の受け皿としてあらわれた運動といった特徴もある。教団の組織や権威に依存する救済のあり方を否定し、個人による変容を意図し、求められるのは「霊性」、「宗教性」とするのである。大津は美津子宛の手紙の中で、「キニーネを飲むと健康時は高熱を發しますが、これはマラリヤの患者にはなくてはならぬ薬と変ります」といい、そして「罪とはそのキニーネのようなもの」と語る。これは、ニューエイジの一面である「ホリスティック医学」において、「ホメオパシー」療法の典型的な例とされている。この療法は、類は類を治すという基本姿勢に乗っ取り、反対物によって病を駆逐する近代医学を批判し、東洋医学などを見なおしたものである。大津の言葉がニューエイジ的というわけではないが、キリスト教徒である彼の口から、こうした事例が見出される



ことは興味深い。

つまり、力を失った既成宗教の新たな代替物として、ニューエイジは現代社会で登場し、受け入れられてもいるのである。その様が、『深い河』『渇く』という「現代人」を描いた作品に、はつきりと映し出されている。『渇く』で萌が希にいった、「希ちゃんのUFOは神さまか仏さまなのね、信は任すなりって良寛さまがいつてるのよ」は、同時代の状況を顕著に映したものといえるだろう。

だが、両作品において、そうした知識が、彼ら「現代人」の抱えた問題に答えを与えてくれるかという点、そうは描かれていない。単なる知識として、そして、懐疑すべき情報としてのみあるといってしまう。彼らはリアリティを持ってないのである。

ここで、インドという場の問題が立ちあらわれてくるだろう。両作品は、同じトポスに重要な意味を与えている。

『深い河』において、インド、特にガンジスの流れる、ヒンズー教徒にとつての聖地であるヴァーラーナシイは、「忘れていた別の世界」、「別の次元の領域」と磯辺、美津子、沼田、木口ら、それぞれに理解される。それは、彼らが日常世界で抱えてしまった、次元の異なる宗教的な問題を、解消するためのトポス、すなわち「別の次元の領域」なのである。それを「真暗な樹のトンネルをしばらく通ると、突然、遠くに光の一点が見えはじめた。臨死体験者たちは闇のトンネルの奥に光の一点を見るが、その体験と同じように闇の遠くで蛍火のような明りが少しずつ大きくなる」という描写が象徴的にあらわされている。ツアー客の四人は、それぞれ、日常生活で抱え、答えのでなかった問題を、インドに入ることでもリアリティを持って感じられるようになるのである。大津にしても、ガンジスに「すべて拒まず受け入れて流れ」るイメージを見、大津が思うイエス像、「玉ねぎ」像と重ねている。

『渇く』のインド像はというと、晋也宛の、インドの萌からの手紙に、集約されて描かれているように思える。晋也はこの後、癌が発見されるのだが、インドに魅せられた萌のこの手紙を受容したことで、インドでの最後の時間、表情は和み、「死を目前にひかえている人間の顔とは見えなかった」のであろう。

萌はインドを、「インドにはまだ原始の時間が残っていて、私の細胞が忘れきっている生まれる以前の記憶を呼び覚まされるような気がする」と語り、「インドは私を解体し、そしてそのつど新たな私をつくり直してくれる」場所だともいう。また、「インドのたぐいまれな混沌ぶりの中に、私はかつてない自己解放を感じとるのです」とも表現している。そしてこの気持ちこそ「郷愁」と萌は語る。この萌のインドに対する感慨は、『深い河』での「別の次元の領域」というイメージとほぼ重なるだろう。

だが、両作品とも、インドを「救済の場」としてロマンティックに描いているだけではない。『深い河』でインドの自然は「創造と破壊の両面を持った矛盾した」ものと描かれ、自然を「理想世界」としてのみ見てきた沼田は、「死の臭い」を感じ、認識を新たにしている。宗教に関しても、チャームンダーを、女神でありながら、美しい聖母マリアと対照的に、「醜く老い果て、苦しみに喘ぎ」それに耐えつつも、「萎びた乳房で乳を人間に与えている」という、共に苦しむ存在として描いている。『渇く』でも、萌は先の感慨を抱きつつも、「乞食、飢餓、貧困、ハンセン病の患者等々、地獄の様相」にもしつかりと目を向け、それさえも「私にはなつかしい」と語っている。つまり、インドは現実の表裏を持ち合わせる、懐かしい場所

として描かれているのである。

ここで、現実のインドに目を向けると、インドの宗教は、信徒数で見ると圧倒的にヒンズー教徒が多く、一九九一年の段階で、全体の八二%を占めている。次いでムスリムが一二・一%、クリスチャンが二・三%、シク教徒が一・九%、仏教徒〇・八%となっている。これだけ見るとヒンズー教国であり、「混沌」といったイメージを理解しにくいのが、カーストや地域によって宗派が集中していること、また、独立以来、多宗教、多民族が共存する政教分離の世俗国家を国是としていることを考えれば、それも理解できる。そして、何よりも、ヒンズー教自体が、『深い河』で描かれたように、多神教的な「混沌」とした宗教なのである。ヒンズー教は、多くの分派の寄合い所帯といつてよく、分派同士で、互いに排除を求めるようなこともない。また、同じ最高神が、姿を変える三神一体(トリムールテイ)説は、結局はどの神を信じて同じことになり、その寛容さを顕著に示しているといえよう。さらに、インドにある縮まることのない貧富の差など社会的な側面も、宗教状況とともに「混沌」のイメージを我々に与えるのである。

また、『深い河』『渇く』とも「現代人」たちが旅行でインドを訪れていることも、同時代の状況を取り込んだ事象といえる。七〇年代以降の海外旅行の大衆化による、日本人の旅行の変遷をまとめた前川健一『異国憧憬―戦後海外旅行外史』二〇に以下のような記述がある。

日本人の海外旅行が大衆化する段階はいくつかある。まず、64年の自由化である。そのあと、ジャンボ機導入によりツアー料金が安くなる70年代はじめ。格安航空券が出回り始めるのが70年代後半。「地球の歩き方」は79年から出版が始まり、85年のプラザ合意で円高が容認され、バブル経済が始まる。

この流れは、旅行者が若年層に広がるのと同時に、団体旅行から個人旅行への変化でもある。

(一一二頁)

つまり、過渡期以降旅行もまた、手軽な、個人的なものに転じてゆくのである。また、一九八四年を舞台に、中年以上の登場人物が多い『深い河』がツアーという設定を用い、一九九〇年代初頭が舞台と考えられる『渇く』に一人で「インドを放浪する」若者、希が登場することは、こうした日本における時代時代によって旅行が変遷してゆく状況を両作品が上手く取り入れていることのあらわれともいえよう。

そして前川は、インドという国、またインドを旅行するということが、一九五七年の堀田善衛の『インドで考えたこと』一九六一年の小田実の『何でも見てやろう』の昔から、日本人に興味を抱かせるもので、「インドの旅行記や滞在記はじつに数が多く、名作から駄作まで品揃えは豊富だ」という。さらに、前川が昨今の若者旅行者の特徴としてあげる「どこか遠くに行けば、いつか本当の自分が見つかるはずだ」という「自分探しの旅」とインドは、強く関連していた―現在でも関連している―と思われる。

また、インドが、為替制限や、差別的な通貨措置を廃止し、これまでの外貨購入における厳しい制限から自由になるIMF八条国に移行してから約一〇年が経つ。対して、日本が八条国となったのは一九六四年であり、当時の日本と現在のインドを単純に比べることはできないが、現代インドの様子はその頃の日本を思い起こさせるともいえる。まさしく懐かしい場所なのである。先に見た宗教、社会制度の側面でも不可解で「混沌」とした国インドは、日本人にとって―特に両作品が刊行された一九九〇年代初頭―、非日常的な空間であり、自らの別の側面を引き出せるはずの異国だったといえよう。

こうした、インドの状況を、両作品に至るまでに度々インド取材旅行に赴いた、遠藤と瀬戸内が知らないはずがない。現実をふまえ、インドを混沌とした多神教的な「救いの場」として造型することで、いいかえるなら、「忘れていた別の世界」、「牧歌的」な、昔日本にもあったはずの宗教の濃度が濃い場として造型することで、インドは「現代人」が実感を持って救いに向かえる場所として機能してゆくのである。

### 三

ここまでの考察で、両作品が、「現代人」たちが縁遠くなった宗教的な問題を抱え、その周囲に情報として宗教知識が溢れているのにも関わらず、実感が持てず、「別の次元の領域」とされるインドに向かうという構図においては、相似であることが理解できた。では、作中人物たちの存在する「現代」（日本の宗教状況とは如何なるものなのか、ここで一旦、先に見たニューエイジをふまえつつ、俯瞰してみる必要があるだろう。

現代において宗教は、近代化による合理化(科学崇拜、世俗化)と倫理の崩壊といった状況によって、過去の形態とは異なるものになってきていることは前章で見た。アンダーソンの言葉をかりれば、近代化以前「広大無辺の共同体の概念を具現化」し「偉大なる聖なる文化」を形成していた、キリスト教などの伝統的な宗教の対社会的な力の弱体化、「宗教的思考様式の黄昏」をそこでも感じることがができる。それは、情報化や国際化によって宗教教団という規定自体が無化されつつある状況ともいえよう。

さらにまた、二〇〇一年三月の「現代宗教」に収められた伊藤雅之「宗教・宗教性・霊性―文化資源と当事者性に着目して」では、「先進諸国の宗教状況において、過去三〇年間に起きた最も大きな出来事の一つは、一方で宗教と霊性(spirituality)が、他方で宗教と宗教性(religiosity, religiousness)が分化した」とであるとされ、「これらの三つの語が指す対象は、明確に区分されているわけではなく、研究者によってもその定義は多様である」と断りながらも、伊藤は「しかし重要な点は、現代社会のなかに「宗教」は嫌いだ」「霊性」には興味を持つという人々が増加し、また「宗教」とは呼べないかもしれないが「宗教的なるもの」と考えられる団体やネットワークや領域が出現しはじめたことである」という。これにより宗教的、「宗教的なるもの」が、現代(ここでは過去三〇年間とある)的な事象であることが理解できる。伊藤のいう「霊性」重視から、組織に拠らない個人と超越的なるものとの直結的な関係性の存在が見えてくる。つまり、個々人が宗教情報を、「宗教的なるもの」として、自分の好みに合わせて取捨選択できるような認識、場が生まれているのである。

これは、宗教における「アイデンティティの複数化」状況といってもよい。この姿勢は、国家、民族、宗教といったアイデンティティを、対立の原因となるからと否定するのではなく、アイデンティティを複数に増やすことで中和するものである。端的に述べるならば、ニューエイジは、雑多な宗教情報を平等に並置し、ケースに合わせた解決法を生み出してゆく点で、その宗教における先鋭的な現象といえる。

だが、逆にいえばそれは、〈オルタナティブ・アイデンティティ〉が見つかっていない状況ともいえる。そのため人々は、『深い河』の磯辺のように、多く存在する宗教的な情報にリアリティを持ってないのである。

それは同時に、オウム真理教に見られたセクト化の問題や、ファンダメンタリズムの問題を生じさせる要因にもなっている。

間違いない、『深い河』、『濁く』の両作品はこうした状況下を描いた作品である。考察してきたように、神の有無に関わらず、現代の救いとは何か、と悩む「現代人」の様子を両作品は描いている。いみじくも、この宗教状況の申し子の存在である、オウム真理教の地下鉄サリン事件に代表される一連の事件が、両作品の刊行後、二年を待たず明らかにになる。

そして、それを描いたのは、遠藤、瀬戸内という、この宗教状況下で、伝統的な宗教を持つことを選んだ作家である。瀬戸内が一九七三年、五一歳で得度したのに対して、確かに遠藤の場合は幼児洗礼であり、選ばされた側面もある。だが、遠藤が、以後生涯をかけて、キリスト教の変容、もしくは日本におけるキリスト教の受容の問題に取り組んだ作家であることを考えれば、両作家ともに、現代において宗教とは何か、信じるとは何かを問い続け、作品を紡いできたことがわかる。そして、一九九三年に、二人は姉弟作的な作品を刊行したのである。

では、遠藤、瀬戸内が、悩める「現代人」に、どのような「答え」を用意したかが問題になるだろう。

実はこれもまた、両作品とも、ほぼ似通ったものが提示されている。それは、『祈りの実践』といえる、無償の愛の実践である。

まず、両作品ともに、現実社会での、特にインドに関係の深い『祈りの実践』者たちが作品に描かれる。

『深い河』では、ガンジーとマザー・テレサ、そしてインディラ・ガンジーが描かれ、『濁く』では、タゴール、クリシュナムルティ、ダライラマが描かれている。

『深い河』では例えば、大津が持つ「語録」として、ガンジーが登場する。「さまざまな宗教があるが、それらはみな同一の地点に集り通ずる様々な道である。同じ目的地に到達する限り、我々がそれぞれ異った道をたどろうとかまわないではないか」という彼の言葉は、大津の「好きな」言葉、「同じような気持ち」を抱いていた言葉とされている。こうしたガンジーの思想は、超越的なものには多くの面があり、多様な視点のどれもが正当であり得るとする、「諸宗教平等主義」「三といえるものである。他宗教の長所を取り入れ、対話し、各自の宗教をより良くすることに、その意義をおくものといえよう。つまり、ガンジーは宗教で区別するのではなく、個人の理性を発展することで人類の和合を目指してきたのである。そして、その途中でガンジーは暗殺されてしまう。『深い河』の舞台をインディラ・ガンジーの暗殺の年としたのは、ガンジーの意志を受け継ぎ、世俗国家の安定に邁進しながらも殺される彼女の姿を描くことで、ガンジーを読者に想起させるためと思える。

マザー・テレサもまた『祈りの実践』者である。彼女のカルカタなどでの「死を待つ人の家」、「子供の家」、「施薬所」の活動が、それに当たるといえ、なおかつ、さまざまな民族、宗教が混在したマケドニア出身の彼女は、ガンジーや大津のようにひとつの宗教の形が彼女にとってはキリスト教(カトリック)だが、唯一の表現ではないと知っていた人物でもある。さらにいえば、宗教が人々を支えるとともに、人々を分裂させる側面を有することを肌で感じ取っていた人物である。インドの風土に合わせ、ヒンディー語で病人に語りかけるなどの、サリーを着て活動を行う彼女の活動はそこから生じた姿勢といえる。彼

女のイメージが大津に重ねられることは、大津の部屋に「マリア・テレサの本」があることから明らかである。

こうした〈祈りの実践〉者たちは、『深い河』では、女神チャームンダーの姿に象徴されているといえる。すなわち、「病苦や痛みにも耐えながらも、萎びた乳房から人間に乳を与える」イメージである。そして、さらにイザヤ書第五三章の「彼は醜く、威厳もない。みじめで、みすばらしい」、「まことに彼は我々の病を負い我々の悲しみを担った」といった「彼」のイメージ、つまり受難のイエスが重ねられてゆく。そして、イエス、チャームンダー、ガンジー、マザー・テレサ、インディラ・ガンジーと〈祈りの実践〉者のイメージが、集約される存在として大津がいるといえよう。

大津は「そして結局、ぼくが求めたものも、玉ねぎの愛だけで、いわゆる教会が口にする、多くの他の教義ではありません」と語り、自身の「玉ねぎ」＝イエス像を拡大することで、キリスト教という枠にこだわらず、イエスの教えを実践しているのである。

（あなたは）と大津は祈った。（背に十字架を負い死の丘をのぼった。その真似を今、やっています）火葬場のあるマニカルニカ・ガートでは既にひとすじの煙がたちのぼっている。（あなたは、背に人々の哀しみを背負い、死の丘までのぼった。その真似を今やっています）（「全集」四巻 二二六頁）

この引用から、大津がイエスに倣って〈祈りの実践〉を行ってることがわかる。その大津のイエスが、ガンジーなど、多くの現代における実践者たちのイメージをふまえたものとして提示されていることは明らかである。そして、大津は自らが倣った先達のように、暴力にあってしまふ。ただ、大津が見せた〈祈りの実践〉は、大津と対で描かれる美津子への影響として示されているといえる。

美津子はインドに来て、現代状況下でないがしろにされている「愛の行為」を、「玉ねぎのあとを愚直に」従い実践する大津の生き方に、「ここに来て、わたくしには何だか馬鹿でないように見えてきましたの」と理解しだしている。大津の言葉をその「苦しいであろう生き方に裏うちされて」いると美津子が「敗北感」を抱くことも〈祈りの実践〉への彼女の理解を示しているといえよう。

美津子はインドで、チャームンダーとの邂逅を経て、大津のように「愛」の行為を実践している存在に、普遍性を見出しているのである。だから、美津子はヒンズー教徒が聖なる河とし、大津がイエスの姿を見ているガンジスを「すべての人のための深い河」と理解し、そこで、「玉ねぎなどと限定しない何か大きな永遠のもの」に「祈り」を行うのだ。「現代人」美津子は、リアリティが付与された宗教的なものを手に入れたといってもよいだろう。

次に『渇く』では、例えば、萌によって、タゴールの詩、「わが生命の客たちよ……」が紹介されている。一四。萌は、タゴールのこの詩も、インドの古い聖典の詩と同様、「祈りの詩」であるといい、インドで安らぎを得られるのは、「インドの大地が劫初から無数の人の祈りの涙を吸いこんでいるからだ」と希に説明している。希の悲しみを和らげた、タゴールの詩は「祈り」の重要性が示された例として、作品に登場しているのである。

このイメージは、萌の手紙にある、エクタールを弾く老吟遊詩人へと繋がってゆく。萌は「瞳をまっすぐ見つめて切ないような歌声で歌う」、「神への祈りの歌」を聞いて、「思わずこの吟遊詩人に向かって掌を

合わせ」てしまう。人に何らかの力を与える、「祈り」、また祈る者のイメージが『渴く』では提示されている。そして、末期癌に苦しむ晋也と、その介護をする萌を救うのも、この「祈り」だといって過言ではない。

晋也は「癌に関する本」を集め、情報は手に入れているが、孤独に癌と闘っている。彼を救うべき萌も「心細く」いる。そこで、二人が得るのが、アドバイザーからの忠告なのである。

「やなぎ」のママ、柳子は、自分の「念力」で「亭主の命を一年引きのばしたのよ」と語る。柳子が「愛」という言葉は何だか気恥ずかしくって使い難い」ともいうことから、「念力」すなわち「愛」ということがわかるが、それで得た亭主との「おまけみたいな一年」は、「五十年の生涯を凝縮したよう」だったと萌に伝えている。

もう一人のアドバイザーは院長の田代である。田代は晋也の手術の成功後、寿命について重要なのは「本人の生きたいという意欲」、「家族の生かそうという熱意」、そして「その上に、祈り」だと萌に語る。さらに田代は、自分は「これという信仰」は持たないが、「病人を愛する人の無私の祈りが、しばしば、我々医者にも信じ難い奇跡を病人にもたらす例を見たのです」と、萌への助言を結んでいる。

この助言は、身近なものの〈祈りの実践〉が、奇跡を起こし、愛するものの寿命すら引きのばすことができることを提示している。結果、晋也の遺骨をガンジスに流すときの萌は「できる限りのことはしたから、悔いがない」、「わたしたち、本当に生きたし、愛したと思えるんです。晋もそう思っていました。わたしたち、お互いの心の中が見通しになっていましたもの」と、本当の生を手に入れたと語ることができると。「膝上の骨壺の中で、骨が鳴ったように思えた」という描写は、死んだ晋也も萌に同意していることをあらわしているのだろう。「愛しているという言葉」が「気恥ずかしさ」で出せなかった晋也は、インドで死を目前にして、「理屈じゃなく、肌で」、「劫という仏教の時間意識」を理解し、「死を許容する気持ち」になれている。実感を持って救いに向かえる場所インドで、萌が行った〈祈りの実践〉によって、「すでに二人は来世のどこかにただよっているのでは」という一体感を得られたのである。

#### 四

以上の考察で、両作品が、既成の伝統宗教によらず、個人が宗教情報を取捨選択できる一面を持つ、現代という時間枠の中で、本当の救いとは何かと思悩む「現代人」を描く点、また、インドを「忘れていた世界」、「別の次元の領域」といったトポスと設定する点、そして、「現代人」が見つける「答え」として、〈祈りの実践〉と呼べる、現実社会において「むなしく滑稽」な、愛の行為をおく点で、まさしく、姉弟作的な、相似形にあることが理解できた。伝統宗教が、今まで通りの機能ができなくなり、宗教的な情報が混在する現代において、伝統宗教を背負った両作家の見せた「答え」が、共通するものであったことは興味深い。

ただ、『深い河』は、前章第三節で見たとおり大津が得、美津子も自分なりに理解できた答え、またその辿り着く方法が、その道のひとつでしかないことも描いている。逆に『渴く』では、同様に数多くの人物

が登場するにも関わらず、萌と晋也に集約されてゆく。つまり、『深い河』は『渴く』と異なり、〈祈りの実践〉をたったひとつの答えⅡ（オルタナティブ・アイデンティティ）として提示しているのではないのである。

磯辺、沼田、木口ら、並置して語られる、それぞれ悩みを抱えた他の「現代人」たちは、大津、美津子とは異なる方法でそれぞれの答えを手に入れている。『深い河』の最後の場面、沼田は「アラーハーバードに近い森の空、風のささやき、光った葉と、彼が自由にしてやった九官鳥」を思い、木口は「小さな仏像を紙で包みなおし」、磯辺は「生々しい気持ちで」、呼びかけられるようになった妻への思いを抱えている。つまり、それぞれ、作中人物、個々人が手に入れた答えが並置して見られるという『深い河』の構成自体が、現代の宗教状況と相似形になっているのである。そのなかで、〈祈りの実践〉という行為は、「現代人」たちに規範を与える行為として、そうした意味での「答え」として提示されている。

極言すれば、『渴く』の晋也と萌が、『深い河』のツアー客であっても、不思議ではないといえるのだ。

第二節 大江健三郎『燃えあがる緑の木』論—外を志向する物語、遠藤周作『深い河』との関連を視座に入  
れて

—

大江健三郎の『燃えあがる緑の木』(以下『緑の木』と記述)は三部構成で、第一部「救い主」が殴られるまで「は一九九三年九月号の「新潮」、第二部「揺れ動く〈ヴァン・レーション〉」は一九九四年六月号の「新潮」、そして第三部「大いなる日に」は一九九五年三月号の「新潮」に掲載された作品である。一九九四年一〇月に大江はノーベル文学賞を受賞しており、出版社はこれまでの作品を再版し、各メディアが目向けるなど、大江の周辺が俄に騒がしくなり注目を集めたなかで執筆がなされていた作品としてこの『緑の木』はある。それとともに大江自身が、この『緑の木』を「しめくりの小説」と銘打ったことも話題を呼んだ。そして、同時期の作品として前章第二節で考察した遠藤周作『深い河』と前節で見た瀬戸内寂聴『渴く』があげられ、その両作品の刊行と『緑の木』第一部の発表は時期的に重なっている。

だが、『緑の木』に関する研究は、それほど進んでいるとはいえず、第三部までを含め考察した論になると極端にその数は減少する。この状況を作り出した要因として、今見た大江のノーベル文学賞受賞という事件があげられよう。多くの論者が、おそらく出版メディアからの要請で、第二部が完結しただけの状況であるにも関わらず『緑の木』を論じ、それ以後論じないという状況が生じているのである。

ただ、そうした第二部までを論じた研究を含めても数少ない『緑の木』に関する言説には、あるひとつの共通点が存在している。川村湊<sup>ニエ</sup>は、大江がノーベル賞受賞に対する言葉で「自分の文学の本質が<sup>アムレギョナス</sup>「あいまいな」二極性に引き裂かれた「両義性」にあると答えている」ことから、「両義性」なる大江「文学の本質」を見出し、「そうした両義性という言葉にもっともぴったりの作品こそ、『燃えあがる緑の木』にほかならないのである」と論じている。つまり、『緑の木』には二極があり、それが背反するのではなく、両義的に描かれる作品として川村はとらえているのだ。

同様の論に井上ひさし<sup>ニエ</sup>のものがある。井上はその二極について、「作品の主題に寄り添って云えば、根拠地と遍歴先という二つの極を共存させること」であるとし、さらに「両極を共存させ、ともに大切にしながら、そのような行動を通して、新しい道<sup>ニエ</sup>生き方を求めること」であるとしている。そしてそれは「固有と普遍とが共存可能な生き方を探し求めること」ともいいかえられるものだという。さらに井上は「本拠地<sup>ニエ</sup>固有と遍歴<sup>ニエ</sup>普遍との共存」が『緑の木』の主題であり、自身も引き込まれたと述べている。そして、第二部までの考察でしかないが、山内久明<sup>ニエ</sup>もまた川村、井上と同様の見解で『緑の木』を見ている。山内は作品の舞台である「四国の山と森は独特の小宇宙」を形成していて、それと「外の世界である大宇宙」は「田舎と都会、自然と開発、前近代と近代、周縁と中心の関係として示すことができる」としながらも、「小宇宙と大宇宙とは相互に隔離されているわけではなく」と述べている。

以上のように『緑の木』は、内と外、周縁と中心、固有と普遍といった二極が描かれながらも、それが



背反するのではなく、「両義」的に「共存」する相関関係にある作品としてとらえられてきた。確かに、二極を措定することは『緑の木』の構造を考察する手段として有効であり、本節でも主人公であるギー兄さんと語り手でもあるサッチャンが、その二極を如何に「揺れ動く」かを考察することが当面の目的となる。

また、福田和也の「大江健三郎氏と魂の問題、あるいは如何にして二十一世紀に小説を読みうるのか」<sup>一八</sup>が、作家論的考察のなかに『緑の木』を組み入れた論として一方で存在する。

大江氏はある時期から、書簡体の、もしくは特定の相手に語るスタイルの叙述を多用するようになった。相手を限定した語りは、その語りかける相手への親密な寄り添い方によって、読者をテキストから遠ざけ、排除する。癖のある、と云ってもいい、体言止めの多用と語尾。お互いの知的了解を前提とした、サロンのな話し方。

福田は以上のように、おそらく一九八〇年代以降である「ある時期」からの大江作品を断じる。福田はこの特徴を「作品世界の会員クラブ的性格」が生じたとも述べ、大江は小説を「読者に向けて書いている」のではなく、「自分のために書いている」とさえいう。そしてその最も深刻な作品として福田があげるのが『緑の木』であり、「小説に大江氏の神にかかわる思考を見出すのみ」であると述べている。

確かに、この「ある時期」からの大江に対する方法論的批判はいい得て妙である。だが、『緑の木』は他の論者の指摘では、内と外の二極を措定し、その間を揺れ動く作品であり、井上の言葉をかりれば「新しい生き方」を模索した作品であるとされていた。それに対して福田の言説は『緑の木』が内側を向き続けている作品の代表と見えているようにも見える。こうした先行研究における読みのずれは何を意味しているのだろうか。おそらくそれは『緑の木』が、福田のように「ある時期」からの作品のひとつとして論じきれない作品であることを示している。例えば、『緑の木』は「書簡体の、もしくは特定の相手に語るスタイル」の一人称の語り手に担われた作品ではなく、明確な語り手、書き手である両性具有者サッチャンが存在する作品なのである。では、サッチャンの作品における道行きから考察を始めよう。

## 二

『緑の木』には、大江健三郎の書いた小説を小説的に書いていることになっているK伯父さんが登場する。以下に引用するのは、そのK伯父さんが作る小説世界の「世界モデル」を、建築家荒が説明する講演の記録である。

《登場する人々は、この谷に生まれ育ち、一度は多様な世界である谷間の外にでるが、やがてふたたび源としての谷に帰ってきます。谷間に流れる川は、本来の地形にあわせて流れると同時に、登場人物たちの動きからすれば、逆に流れてもいます。仮想された地形には逆勾配があるのです。「流出」の勾配と同時に、「帰還」の勾配があります。》

(中略)つまり、Kは、流出⇨生、帰還⇨死という(生と死の場)の仮想された地形を構築しています。《

『大江健三郎小説』10 三三六頁

これはつまり、四国の山と森を描いた大江作品に対する大江自身の解説であり、作品世界内での自己言及

である。小森陽一<sup>二九</sup>は、『緑の木』においては、総領事がこのモデルに倣った典型であり、同様に外から内へと動くギー兄さんも「死」が待ち受けているのでは、と仮定しながら、語り手が、いままでのK作品＝大江作品と同じ「K＝僕」の語り手ではなく、両性具有者サッチャンが語っていることを問題視している。ただ、この小森論は、第二部連載終了後の書評であり、第三部を考慮していないという欠点がある。今、『緑の木』の全体をとらえ、四国の山と森を内とするならば、それと外の繋がり、もしくは隔たりが問題となる作品といえるだろう。例えば、総領事のように戻ってくるのではないが、外から内に来るタイプの人物として、ザツカリー・K・高安、弓子、ミツ、そしてその上で農場経営という外的な感覚を有する伊能三兄弟などがいる。その逆に内から外へ出る人物としては松男、スエ子ら巡礼団の面々とオセツチャン、真木雄らがあげられよう。また、内、外という枠内に止まりつつける人物も多数存在している<sup>三〇</sup>。つまり『緑の木』には、建築家荒が指摘するような流出＝生、帰還＝死といった内側の人間の問題のみが描かれているわけではないことが理解できる。こうした多数の登場人物たちが二極間での揺れ動く作品として、この『緑の木』はある。

そして、内の物語を外に開き繋ぐ動きを見せるのが、登場人物であり、語り手＝書き手である両性具有者サッチャンなのである。サッチャンは作家であるK伯父さんに勧められ、事件がすべて終わった時点から「しるし」として私自身に刻みこまれた物語」の一部を「自分の身の上に生きる」ことで書き記してゆくと、小説の冒頭で語っている。サッチャンの語りの特徴は、書いている今の時点において、さまざま先行テクストを見ることができるところにある。それを駆使してサッチャンは、ルポルターージュ風に、自分がその場にいなかった出来事についても記録することができるのである。

また今、サッチャン自身がその場にいなかった出来事と述べたが、書き手サッチャンは内と外の行き来を繰り返す人物でもある<sup>三一</sup>。なかでも、四国の山と森を離れ、東京に向かう長い不在の時期がサッチャンにはあり、その期間を経て、サッチャンは顕著な変化を遂げてゆくことになる。

サッチャンは第一部の結末において、ギー兄さんとの性交後、「ある人を「救い主」として、もうひとりの人間が受け入れるということは、その人間が自分の責任においてそれを選ぶということ」であり、「誰が発見し、理解し、受容するかといえば、それは私がというほかにないと思う」と述べ、自分が男性から女性に「転換」したことは、このようにかけがえのない仕方です。ギー兄さんと結ばれるためであった」と語る。サッチャンは、「受容する」＝女性的な人物として生きることと力強く断言するのである。

だが、第二部において、女性として生きることを楽しんでいたサッチャンは、その結末で、第一部のそれとは対照関係にある状態に陥る。つまり、サッチャンの持つ男性性が露出するのである。「私は脇に身体を振りさま、狭い堅長のガラス扉を押し開いて、礼拝堂の基礎構造の外側の、人造湖の岸へと跳び降りていた」や「顎を突き出して荒い息を吐き、水面の向こうに、テン窪大槍が翳った緑の葉を縁取る白い枯れ枝の囲いを聳え立たせるのを見上げた」といった、離脱するサッチャンの様子が荒々しいものに転じていることから、それは理解できよう<sup>三二</sup>。

そして、第三部の第三章まで、内側から離れ続けるサッチャンは、そこで彼／彼女の有する男性性と女性性のせめぎ合いを行い、変化してゆく。まず、「私ガ、七十余年ノ生涯ニオイテ、唯一試シテミナカツタ

遊ビハ、娘ノ扮装ヲサセタ若衆ニ鶏姦ヲサレルコトダ。アルイハ娘ニ張形ヲツケサセテ鶏姦サレルコトダ  
ネ」という老文学者の鼎談での言葉に準えて、サッチャンは男性として性行為を行っている。さらにサッ  
チャンは、男性性を解放させるかのように暴力を振るう。そしてその暴力について、「自分の振る舞いを無  
意味に感じ、しかも私はじつに久しぶりに暴力的な自分を解放しえた昂揚感を抱いていた」、「転換」後、  
私はどうして女性的な役割にのみ、自分を限定してきたのだたろうか」と述べている。こうした男性と  
しての性交を行い、男性らしい暴力を振るうことで、サッチャンは、ギー兄さんを支える女性となること  
で押さえつけていた男性性を解放してゆくののである。肉体的にもそれが強調されていることは、彼女の声  
が「くぐもつていけるけれど、男のものの力強い声」に変化していることから明らかである。

だが、サッチャンは男性の極に振り切れてしまうわけではない。それを「生理」の激痛が彼女を襲うこ  
とが示している。「それもかつて経験したことのない圧倒的な痛みが、腰まわりをガツキと掴まえていた」  
という痛みは、サッチャンの女性性からの強烈な揺り返しなのである。

以上のように、サッチャンは男性性と女性性の二極を揺れ動くという、外での体験を経て内の世界に帰  
還する。こうした痛みや心神喪失を伴う揺れ動きはある意味、サッチャンにとって通過儀礼的な意味合い  
を含んだものといえよう。そして内の世界に戻ったサッチャンは、その両極を兼ね備えた存在に変化して  
いる。「ギー兄さんが壮年の男の行動力を喪つたいま、それを補完せねばならず、私はそのために若者だっ  
た自分への先祖返りしようとしていたのだ」というサッチャンの言葉からは、帰還後、ギー兄さんを「補  
完」する役目、男としての自分を見出していることが、まず理解できる。だが、それと同時に、ギー兄さ  
んとの性行為の描写には、サッチャンの女性性の発露が描かれているのである。

……このようなギー兄さんの永いひとり語りの合間に、私たちの久しぶりの性交渉があつたこともい  
つておかねばならない。私の方からは、幼児を庇護し、かつ激励するようにして、しかし確実に男の  
能力のあるギー兄さんとの。その途中、ギー兄さんが私の性的な技術の熟達に愉快そうに驚く表情だ  
つたことも思い出される……

『大江健三郎小説』10 六〇〇頁

これから、サッチャンがギー兄さんを「補完」するためのもうひとつの役割である、女としての自分を意  
識していることがわかる。そしてサッチャンはさらに、「ギー兄さんの子供を、なんとしてでも、しっかり  
生まなければならない」と決意をこめて発言し、母である自分をも意識化してゆく。サッチャンは、「転  
換」という大きな難関をくぐりぬけた者、すなわち両極を備えた存在として、「救い主」であるギー兄さ  
んの母親として位置付けられると同時に、次の「救い主」となる可能性のあるギー兄さんの子供の母親に  
なり得る存在となったといえよう。

以上のことから、『緑の木』は、男性性、女性性の双方を備え、曖昧さを乗り越えた両性具有者として、  
聖なる存在⇨聖母と化したサッチャンが、書き手、語り手として事件の顛末を書き出す作品であつたとい  
える。それは、大江が作品で提示してきた内なる問題を外に拡げる書き手としてサッチャンのような存在  
が必要だったと仮定できるかもしれない。

では、サッチャンが書いた事件の結果、すなわちギー兄さんが提示したものは何だったのだろうか。小森  
陽一は先に見た第二部までの論のなかで、「帰還⇨死」の定式化に従うならば、ギー兄さんもその在り方し

か残っていないと仮定していた。確かに第二部、ギー兄さんの死によって作品は閉じられるのだし、一見ギー兄さんはこれまでの大江作品にあった定式にしたがったように見える。

だが、作品の結末ギー兄さんは、「農場を拡大し礼拝堂を建設したことはあやまち」だったとして「本当に魂のこころをしようとながう者は、水の流れに加わるよりも、一滴の水が地面にしみとおるように、それぞれ自分ひとりの場所で、「救い主」と繋がるよう祈るべき」だったと述べ、「私はこの土地から「燃えあがる緑の木」の教会を引き払って、そのようにすることで本拠はここにないと明確にして、その上で自分が松男さんの巡礼団に加わろう」という。

つまり、ギー兄さんは内の世界である「本拠」での活動は「あやまち」であると述べ、外の活動である巡礼団に加わることを決断しているのである。それは花田記者が揶揄をこめていった、また伊能三兄弟が企図したような組織化された伝道、「世界伝道の行進」とはほど遠い、「それぞれ自分ひとりの場所」で「魂のこころ」に専念する「祈る」ものといえる。だが、それは根拠を決めて行わない、外を志向した決定であることは間違いない。

そして、ギー兄さんは死に、その決定は残された者たちに託されることになる。

行進は終点をどこに定めるか？ 流れ解散！ みんなひとりひとりになって、またはノアの方舟の獣らのようにふたり一組になって、それぞれの場所へと、バラバラに突き進もう！ そしておのおのが辿りつく場所で、一滴の水のように地面にしみこむことを目指そう！ そのような教会となることにしよう！

『大江健三郎小説』10 六一頁

この引用は、ギー兄さんの葬式における松男さんの説教からのものだが、ここで、「それぞれ」の「魂のこころ」が、つまり「一滴の水のように地面にしみこむことを目指す」というギー兄さんの決定が、「それぞれ」の「教会」の普通の構図で示されていることが理解できる。また、行進に書き手サッチャンが積極的に参加していること、この行進を「勢い盛んな勇ましいものであった」と「言いはりたい」ということから、これが作品の提示した最終的なベクトルであると考えられる。いいかえれば、『緑の木』は大江KK作品の「世界モデル」の「流出II生」を声高に主張する作品といえよう。

ここでひとつの仮定を述べるならば、このメッセージは同時に、大きな外部である小説『緑の木』の外側、つまり読者「ひとりひとり」、「それぞれ」に向けられたものとも考えられないだろうか。またいえば、『緑の木』は外への「流出II生」という定式のなかに、読者への働きかけを含んでいたのではないかと、ということである。それはサッチャンという両極(オトコ・オンナ、外・内)の「揺れ動き」を乗り越えた存在に、作品の語りを任せることで、この小説作品『緑の木』を「信仰をもたないもの」の「福音書」として読者に提示しているといってもよいだろう。

### 三

以上、書き手サッチャンとギー兄さんの道行きから、『緑の木』が「本拠」を置かない、外を、または「流出II生」を志向する作品であることは理解できた。では、その内実、つまり「教会」の教えとは一体

如何なるものであろうか。

――よし、これ(さきのギー兄さんの夢―引用者注)を私たちの「福音書」を構成する最初の一部分としよう。それから始めてね、いろんな書物から、映画や演劇の歌の一節からさえもさ、意味のある言葉を集めてきて、カラーージュのようにして、この教会の「福音書」を書くことにしよう。

『大江健三郎小説』10 二七三頁)

ギー兄さんは、「教会」の「福音書」(＝「癒される者たちの記録」)を、先行テキストから「意味のある」言葉を集めて、「カラーージュ」のようにして書くこと述べる。「カラーージュ」のように集められた先行テキストとは、例えば、『カラマーンゾフの兄弟』のジシマ長老の言葉、イエーツ、聖書、原始仏典からの翻訳、「死者の書」、ミツの先生の手紙などである。文学作品、伝統宗教の聖典、さらには一教団員が経験した出来事などを、「意味のある」言葉なら何でも並列化し、「教会」の「福音書」は構成されてゆく。そして、「教会」の儀礼的な面においても、「神」と呼べる何かを中心に措定するのではなく、「中心の空洞」に向けて祈ることを目指し、その上、特定の「祈りの言葉」も持つ必要はないと規定されている。宗教教団が創設されるにあたって、このように独自の特徴を押し出さない、「福音書」ですら「カラーージュ」で良しとする教団は希有である。

こうした、諸宗教知識の切り貼りに形成される教団の形は、オウム真理教のような宗教教団、そしていわゆる一九九〇年代の若者文化に多く見られたものである。『燃えあがる緑の木』の連載が終了した一九九五年、一月には阪神・淡路大震災、三月にはオウム真理教による地下鉄サリン事件があった。そして、この年の一〇月に放映が開始され、絶大な人気を博したアニメとして『新世紀エヴァンゲリオン』をあげることができる。この物語の作り手庵野秀明が「福音の物語をつくる」と語っていたことから理解できるように、このアニメはそのタイトルからキリスト教を引用している。たとえば、『新世紀エヴァンゲリオン』のキリスト教の取り込み方を、多田伊織は以下のようにまとめる<sup>三</sup>。

『新世紀エヴァンゲリオン』は、終末と始まりを説明するために、キリスト教的世界から正統なるものも異端なるものも区別なく物語の世界に取り込み、背景としている。しかし、明らかなのは、キリスト教に対する憎悪にも似た冷たい引用態度である。(中略)キリスト教という宗教への配慮を欠くことはもちろんのこと、許しがたい対立者として排撃する怒りがあるのでも、揶揄がこめられているのではない。ただ「そこにある」ものとして、生け花の素材にでもするかのように、キリスト教的なフレーバーを作品に引用してみたに過ぎない。

『緑の木』の「教会」の引用の姿勢に「冷たい」という形容は、逆に「熱い」ぐらいであり、当てはまらないだろうが、先行のテキストを、それにいかなる歴史性が含まれているにせよ、また、どのような文脈にせよ、一部分を、「そこにあるもの」として、「素材」として扱う態度は、両者にある種の共通性があることを窺わせる。

「教会」と『新世紀エヴァンゲリオン』が共通して見せた宗教に対する姿勢は、世俗化が進んだ宗教の「グローバル化」<sup>二</sup>の果てに登場したものである。それは、宗教を含めた様々な文化現象のグローバル化が促進され、それがもたらす文化の標準化によって、異文化接触の衝撃が和らげられることで進行した。

情報化の進展により国境や民族の壁が取り払われたのである。宗教に関していえば、特定の宗教教団や宗教者に関わる事柄が脱文脈化された情報として広がる可能性を生み出してゆく状況といえる。こうした状況の登場によって、伝統宗教の弱体化などで寄りかかり得るものを喪失した「現代人」たちは、脱文脈化された宗教情報を、手軽なその代替物として受容してゆく土壌を生み出していったのである。「教会」が有する、「コラージュ」で「福音書」を構成する姿勢は、こうした同時代の宗教状況の変遷に関連したものであるといえるだろう。

さらに、ここで興味深いのは、「教会」が文学作品もまた、「意味のある」言葉として、「福音書」の構成要素に掲げていることである。これは、特権的な芸術的なものとしてあった文学作品がその他の情報と並列化されたことを示している。またそれと同時に、大江が文学作品を「意味のある」言葉としてとらえていることを示しているのに他ならない。つまり、先に見た仮定、作品自体が「信仰をもたないもの」の「福音書」となり、読者に提示される意図を持った作品としての『緑の木』という仮定を補充し得るものであろう。

また、同時代の宗教の変遷と『緑の木』という問題に視点を戻せば、「緑の木教会」の外の活動である巡礼団の動きのなかにそれはあらわれている。

法要は、まず神主が祝詞をあげ、カトリックの神父が説教し、そして数としてはもっとも多い諸派の僧侶が般若心経を誦しました。私はそれらすべてが整然と節目を作り、しかも全体に綜合された荘重な気分のものであったことに心をうたれたのです。

（『大江健三郎小説』10 五二四頁）

この引用は巡礼団が参加した「仏教諸派、神道、キリスト教関係者による敗戦時の死者への平和記念法要」の詳細を記した報告である。四国山と森の外側で、「教会」の目的に符合するような集いに参加できた巡礼団の喜びが描かれているのだが、こうした諸宗教の態度は、先の「グローバル化」を踏まえたもので、J・ヒックがいう「宗教多元主義」的な事象といえる<sup>二五</sup>。

これはヒックが、現代社会における多元的現象を認知した上で、新しい宗教共同体の形成を探るなかにおいて、提示した主張である。「諸宗教の宇宙」の中心には「究極的に同一の神的存在」のイメージがあり、すべての偉大な伝統宗教はそれに対する人間からの応答という点で一致するという。「救いの道・解放の道がただ一つしかないというのではなく、その道が多数あるという意味での」多元論である。だがヒックの思想には、伝統宗教以外の新しい宗教や信仰をもたない者の救いは、無視あるいは捨象されている。

対して、『緑の木』の「教会」のギー兄さんはそうしたヒックの言説にある「究極的に同一の神的イメージ」を自身の教団も、「中心の空洞」という形で持ち得ると述べているように見える。

しかし、しばしばわれわれのうちに、それがどのような神であれというフレーズが、切実なものとして湧き起ることがあるのも、事実じゃないか？ むしろこれがわれわれの生きてくることがじゃなかったか？ それならば、そのことを認めて、苦しみに自分に呼びかけざるをえない、ということから出発しよう。

（『大江健三郎小説』二八四頁）

つまり、ギー兄さんは「神はあるかという問い」は必要なく、「どのような神であれ」、「苦しみに自分に神に呼びかけざるをえない」状況で教団を構成するというのである。よって『緑の木』の「教会」は、

伝統宗教に還元するヒックの宇宙観には参入できない。だが、同時に『緑の木』では、こうした同時代の宗教状況を取り込み宗教教団の成立を描きつつ、伝統的な信仰をもたない者、「われわれ」の救いの可能性の模索がなされているのである。特に日本はヒックの世界観から漏れる人間、すなわち伝統的な信仰をもたない者が多い。先に見たように外に向かう作品『緑の木』には同じ外部としてそうした読者にあらたな宗教像、救いを提示しようという意図がある、と考えれば、それは当然の帰結ともいえる。

では、さらにギー兄さんの教えを考察していこう。ギー兄さんは何らかの「神」を中心に置くのではなく、「中心の空洞」に向かって祈るべきだという。これは「どのような神であれ」という言葉に矛盾するものではない。恐らく「中心の空洞」という概念には、「福音書」の特徴と同じく、雑多な「神」的なイメージのコーラージュされたものが、そしてまた、「それぞれ」の角度で見え方が異なるようなものが、想像されているに違いない。「本当に魂のことをしようとながう者は、水の流れに加わるよりも、一滴の水が地面にしみとおるように、それぞれ自分一人の場所で、「救い主」と繋がるよう祈るべきなのだ」というギー兄さんの言葉もその意味で理解されるべきなのである。つまり、ギー兄さんが目指した「教会」とは、何ら統一的な思想もない、「それぞれ」が「それぞれ」の「神」的なイメージに向かって祈る、集中する場所だったのである。

しかし、だからといって、ギー兄さんの言葉のみで、『緑の木』の「教会」の教義を規定でき、信者もそれを理解できるというわけではない。「神」的なイメージの説明がギー兄さんの説教においてなされているのである。説教自体も、ギー兄さんの個人的な思想の独白であり、引用される先行テキストと同じくそれぞれの理解に委ねられている。

だが、作品の終末、行進を開始する「それぞれ」の「教会」には、松男さんの説教にあるように、次のような共通のイメージがあったといえるのではないだろうか。

そのこと(十字架のイエスを正面以外の視点で書くには時間が必要だったこと―引用者注)をふくめ、私にはイエス・キリストがよくわからないのです。しかし、ギー兄さんがついにあのような姿勢で果敢に死んでいかれたことの意味はわかります。かれはついにあのように自分を把握、あのように自分を表現し―それも肉体と魂ぐるみ、ということです―、他人のかわりに自分が死ぬ、という死に方を達成されたのです。(『大江健三郎小説』10 六一〇頁)

松男さんは、ギー兄さんの死をイエスに喩え、イエスのことはよくわからないが、ギー兄さんの行為の意味はよくわかるという。さらに、「自分のいのちより他人のいのちを大切に」する「ギー兄さんの預言は成就され」たともいうのである。

これは、ギー兄さんを「自分のいのちより他人のいのちを大切に」する愛の行為の実践者、「一滴の水が地面にしみとおるように」して「救い主」と繋がった(祈りの実践)者とするイメージを教会員が内面化した証例といえよう。ギー兄さんは愛の行為を実践することで、不足していた「神」的なイメージの説明を行うのである。いいかえれば、ギー兄さんは自身の決定を、「弟子」たちに内面化させるために、イエスを先例として、このパフォーマンスを行なったともいえよう。

そして、それは教会員たちが「それぞれ」の「教会」を作るときに規範、外に出るための規範となる。

いいかえれば、『緑の木』は「それぞれ」(個)を強調しつつ、答え無しで終わるのではなく、終局にギー兄さんの受難を置くことによって、その教えが外に出てゆくための規範、つまり「オルタナティブ・アイデンティティ」(二二)「中心の空洞」の規範、といえる普遍への足がかりを提示しているのだ。そうすることで、新たな現代的な信の形を提示した作品といえるのである。

#### 四

ここで、『緑の木』刊行の時代である一九九〇年代初頭を俯瞰するために、宗教をめぐる状況からの視点のみではなく、その時代における文学をめぐる状況の変化を論じた小森陽一<sup>二七</sup>の言説を引用しよう。小森は、「一九九〇年が何らかの意味で節目の年だとは思わない」としながらも、前年の一月に昭和天皇崩御、六月に天安門事件、一月にベルリンの壁が崩壊、二月にアメリカとソ連の首脳が冷戦終結を宣言するなど、「はっきりとある時代の終焉」が告げられていて、「この国の文学を支えている潜在的状况をめぐる変化が起こりはじめていたことだけは確か」と述べる。そして、「潜在的状况をめぐる変化」とは、「この時期世界的な規模で、植民地時代の政治的・社会的・文化的な支配と抑圧を問題化し、その克服を求め、新たな関係性を模索しようとする」、「ポスト・コロニアル」な状況への自覚」等に象徴される、既成の枠組みへの「深い懐疑」が生じ、言葉を与えられてこなかった個的な事象の再発見がなされてゆく状況と連関があるという。つまり、「(日本近代文学)」もまた既成の枠組みのひとつでしかなく、「文学」をめぐる言説も一九九〇年の時代状況の変化にそって変わり出すというのである。

小森の言説は日本文学を含めた知の体系の変化を述べたものである<sup>二八</sup>。そして、一九九〇年代に至る世界的な宗教をめぐる言説もまた、こうした既成の枠組みへの懐疑と、個的なものへの焦点化といった変化と対応しているといえよう。一九六〇年代に世界的に発生した、政治とも結びついていた強大な宗教、キリスト教の世俗化に端を発し、さまざまな伝統宗教は求心力を失っていった。そして、今まで無視されてきた小民族の宗教に研究者の視線はそがれ、また伝統宗教の側に立つ人々からも、個人化した社会にあつて絶対的な一神論に還元することを不可能として、多神論的な観点が登場することになる。その帰結の一端として、日本においては特に、一九九〇年代初頭をあげることができるのである。

たとえば、先のヒックの言説がまさしくそれである。ヒックの著作が翻訳され出版され始めるのは、一九八六年の『神は多くの名前をもつ』からであるが、一九九〇年の『宗教多元主義』以降、陸続と彼の著作は紹介されることになる<sup>二九</sup>。ヒックの立場は、キリスト教中心主義、つまり「教会の外に救いなし」、「キリスト教の外に救いなし」などのモットーに見られた、「救い・解放」を「一つの特定の伝統に限定」して考える「排他主義」や、キリスト教の信仰を持たない者でも、神の意思の遂行をしようと求める者は、「無名のキリスト教徒」、「名譽的なキリスト教徒」とする第二バチカン公会議以降カール・ターナーらが提唱した「包括主義」を、一宗教の独善的な誤った考え方とし、それらに代わるものとして「宗教多元主義」を提示するものである。情報化の進展によって発露した多文化、多民族、多宗教的世界の現実を踏まえた、伝統宗教キリスト教の変革を求めた、その内側からの言葉として、ヒックの著作は日本において受容され



たともいえよう。

そしてこうした状況は、人間のアイデンティティを支え得るものが喪失、もしくは求心力を失い並列化するといった状況とパレルな関係にあるものでもあった。一九九二年には宗教を批判し、第二次世界大戦後、新たな寄りかかり得るものとして存在していた「マルクス主義」の最大の実験を行っていた国家ソビエト連邦が崩壊する。これは寄りかかり得た枠組みを奪われ、剥き出しの個人が残されてゆく象徴的な事件といえよう。

そこで、手軽な寄りかかり得るものとして登場したのが、情報として個人が取捨選択できる「宗教的なもの」である。組織に拠らない個人と超越的なものとの直結的な関係性が求められていたともいえよう。ヒックの緒論はその状況を補う理論書としてあった。つまり、一九九〇年代初頭日本において、個人が宗教情報を、「宗教的なもの」として、自分の好みに合わせて取捨選択できるような認識、場が存在していたのである。

大江の『緑の木』にあった、教団の「福音書」が「コラージュ」のように構成されてゆく様、祈る対象を「中心の空洞」として、「どのような神であれ」、それぞれの思う対象に祈る姿勢は、こうした同時代の状況を取り込み描かれていると違って間違いない。『緑の木』は同時代人たちの心性でもって形成される教団の可能性を問うているのである。

しかし、ギー兄さんの場合、ローマ法王と世界のカトリック信者の大集団の後ろ盾はないんです。かれの話にしても私たちがそれがすばらしい説教だと言い出さなかったとしたら、話をしてもらおう当人のほかは誰も注目しなかったのじゃない？ いまあの人が死んでしまったらば、なにかもおしまいのよ。

（『大江健三郎小説』10 一三三頁）

このギー兄さん評は、アウシユビッツで仲間の收容者のかわりに死んだ神父とギー兄さんを比較してなされたものといえる。これは寄りかかり得る枠組みをもたない同時代人が、宗教教団を形成してゆく場として『緑の木』の「教会」があることを顕著に示したものだといつてよい。

そしてまた、こうした大江の『緑の木』での姿勢は、同時期に『深い河』を刊行した遠藤周作の姿勢とも符合するものである。確かに大江と遠藤は並べて論じられることはほとんど無い。また遠藤がカトリック信徒であるのに対して、大江は「宗教と闘っている」<sup>三〇</sup>と自身宣言する人物である。

さらに大江は、『緑の木』で、今見たアウシユビッツで收容者にかわって死んだ神父の話を紹介する際、語り手サツチャンに「もつともそれを称揚する日本のカトリック小説家が、ほかの人間のかわりに自分の生命を犠牲にする連中だとも思えないけれど」と「日本のカトリック作家」を揶揄させている。このコルベ神父の挿話を扱った作家として曾野綾子も思い浮かぶが、やはり遠藤の『死海のほとり』が大江の脳裏にあったことは間違いないだろう。

だが、そうはいっても、一九九〇年代初頭にあらわれた作品、『緑の木』と『深い河』の符合は、そうした両作家の差異を乗り越えてこちらに響いてくる。それぞれ信仰の内側と外側に位置する作家でありながら、この時代のこの二作は方向性を同じくしているようにも映るのである。

例えば、『深い河』は端的にいつて「それぞれ」、五人の現代日本人が「魂の」問題を抱えインドに向か

い、「それぞれ」の答えを手に入れる作品である。それは語りの構造からも見え、多くの遠藤的テーマを担っているカトリック神父大津に一元化する構造ではなく、他の四人の現代人たちと並置して彼の得た答えも描かれている。これは『緑の木』の結末が「それぞれ」の「魂のこと」を、「それぞれ」||「教会」||普遍として構図化され、新たな宗教教団の形として描いていたことと相似であろう。

そして『深い河』では、多元的な「それぞれ」の答えの、ひとつの規範として大津の生き様が背景に置かれていることは明らかである。大津の生が示したものは、さまざまな宗教的なるもののイメージと相似形にあることが示されたイエスに倣うこと、つまり「愛」||〈祈りの行為〉の実践である。同様に『緑の木』でも、教会員たちは「それぞれ」の「教会」を作るときの規範、外に出てゆくための規範となる、イエスに喩えられるものでもある「自分のいのちより他人のいのちを大切に」する「愛」の行為の実践者、「一滴の水が地面にしみとおるように」して「救い主」と繋がった〈祈りの実践〉者として、ギー兄さんのイメージを内面化させていた。つまり両作品とも、「それぞれ」が得た「宗教的なるもの」という寄りかかり得るものを、ただ並列化させるのではなく、『緑の木』でギー兄さんが述べた「中心の空洞」を形作る規範、そうした意味での答え、〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を提示しているのである。

また、その「愛」の行為の実践という概念の指すところも符合を見せている。『深い河』が、それをイエスというキリスト教的な概念に一元化するのではなく、雑多な宗教のイメージを含んだ多元的なものとしたのと同様に、『緑の木』も「どのような神であれ」といった言葉や、「コラージュ」のように構成されていた「教会」の「福音書」から明らかかなように、諸宗教情報を並列化して構成された新たな宗教教団を描くことで、それを示していた。

つまり、『緑の木』と『深い河』は、宗教的なイメージの受け取り方の「それぞれ」を描き、一元化する信仰の在り方―例えば、ローマ・カトリックでなければ救われないなどを否定しつつ、それぞれの求める先の多元性を認めて、空洞である中心を形成する、規範としての、普遍的な広がりを持つ、自己犠牲||「愛」の実践のイメージを描定する作品なのである。

以上、駆け足ではあったが、『深い河』と『緑の木』が示したヴィジョンに多くの類似点があったことは理解できただろう。そしてこの共通性は、寄りかかり得るものが消失した現代という時代にあつて、作家として読者である現代人に対して、救いを如何に提示するかを問い続ける姿勢が、作品で同じ向きを示したことから生じたといえる<sup>三〇</sup>。

そして、小説という活字メディアのひとつの同時代的な位置づけが、大江と遠藤の二作品の共通性から浮かび上がってくるようにも思える。作家的な資質においては、先に見たように何も共通項がないように見える両者であるが、大江研究の現状<sup>三一</sup>が昨今、「文芸雑誌・新聞などに新しい小説の書評が載る一方、今までの仕事を代表するものとして既に一定の評価を与えられている過去の小説に関する論文が研究誌に発表される」と相対化され、「言及する対象・書き手・書き方・発表の媒体・読み手などはそれぞれ異なるものの、この二通りの批評は一定の大江健三郎についてのイメージに基づいて書かれ」ており、「結局、それらは大江健三郎がエッセイなどを通して提示してきた枠組みの中で小説をとらえようとしてきたにすぎない」とまで断じられたのと同様に、遠藤研究においても、そうした作家の存在に集約してしまう現

状を批判的に語る言説が増化の傾向にある。たとえば、研究の主流を担う作家論的な視点でのみ読む行為の弊害を感じながらも、「遠藤周作の評論や小説を研究対象として扱うとき、私には作家論というアプローチの仕方が魅力的に思えてしかたがない」などといった、遠藤周作に戻らざるを得ないジレンマが吐露され始めているのである<sup>三三</sup>。

つまり、大江と遠藤はその彼ら自身の存在なくしては、作品を独自に読むことが困難な作家であるというのである。それはおそらく、作品に何らかのメッセージ性を孕ませ、その主題に作品が収斂されるといふ特徴を両作家が強く有していることに原因があるだろう。いいかえれば、大江と遠藤はメッセージを伝える対象である読者を明確に意識していたということもできよう。そして、読者は作品の作り手である大江と遠藤の顔をはっきりと思い浮かべながら作品を読むのである<sup>三四</sup>。

小説は、作家からの寄りかかり得るものを喪失した読者へのメッセージ、ひとつの「答え」を与えるものとして一九九〇年代初頭、機能していたのかもしれない。少なくとも、戦後から、ほぼ同時期に作家としての活動を始め、一九九〇年代に至るまで——大江に関しては現在に至るまで——、創作活動を続けた、大江と遠藤という両作家は一九九〇年代初頭という時代の枠内において、人間個々が「それぞれ」寄りかかり得る中心が空洞であるようなモデルを提示し、その規範としてさまざまなイメージを重ね合わせた〈祈りの実践〉者を描いていたのである。

だが、こうした「答え」は長続きしなかった。一連のオウム真理教事件など、小説よりも奇なところの現実が、世紀末、そして新世紀と多発することになったからである。

【注釈】

- 一 瀬戸内のエッセイ「嘘つき聖人」(『遠藤周作文庫一・二・三』解説 講談社一九七六・九)、「義弟・遠藤周作との臭い仲」(『現代』一九六八・七)などに詳しく語られている。
- 二 『深い河』創作日記(『三田文学』一九七七・八、夏季号)によると、一九九〇年八月二十六日付けの日記に「小説の漠然たるイメージはある」と書かれているが、本格化するのには、ヒックの本との出会いを興奮気味に日記に記した一九九一年九月五日以降と考えられる。
- 三 「読売新聞」(一九七八年十月より一九七九年十月まで連載。インドに関するエッセイは遠藤、瀬戸内とも幾つかあり、例えば、遠藤には「ガンジス河とユダの荒野」(『群像』一九七二・六)、瀬戸内にはインド関連のエッセイをまとめた『インド夢幻』(朝日新聞社一九八二・七)がある。
- 四 管見に入る限り、『濁く』について書かれたものは、朝日新聞(一九九三・十・二四)の「濁く 瀬戸内寂聴著 奇跡にも等しい愛の在り方を探る」(安西篤子など、書評が多く、研究論文は皆無である)。
- 五 「現代人」的人物は他の遠藤作品にも見られたことは前章までで見た。
- 六 例をあげればきりがなが、例えば、希を見て、萌が思う「こんな若い娘がひとりでインドを放浪するのも時代のな」かと感慨を持つことから、作品の時代設定が理解できる。
- 七 前章注四五参照。
- 八 海野弘『世紀末シンドローム』(新耀社一九九八・四)を参照した。
- 九 古賀正則・内藤雅雄・中村平治編『現代インドの展望』(岩波書店一九九八・五)。
- 一〇 前川健一『異国憧憬―戦後海外旅行外史』JTB 二〇〇三・一一)。
- 一一 『深い河』の舞台、一九八四年においてはさらに懐かしい場所として機能していたに違いない。
- 一二 第一部第三章注六〇参照。小熊英二『インド日記』(新耀社二〇〇〇・七)の言葉である。インドの現状をまとめる際に、本書も参照にした。またインドにはORMなどニューエイジ的な教団の拠点もある。
- 一三 J・ヒック『魂の探求』(徳間書店 二〇〇〇・一一)。
- 一四 「わが生命の客たちよ……」は、元来タゴールの詩集『渡し船』に所収された作品から多く採られた英文詩集『渡し場 愛人の贈り物』(Macmillan, 1916)に入れられた詩である。彼方への憧れに満ちあふれた詩集であり、「祈りの詩」という『濁く』の表現は的を射ている。なお、本論では『タゴール著作集第一巻』(第三文明社一九八一・五)を参照している。
- 一五 川村湊『燃えあがる緑の木』三部作―アムビギユアスな世界―(『国文学』一九九七・二月臨時増刊号)。
- 一六 井上ひさし『懐かしい作者への手紙―燃えあがる緑の木』を讀んで(『新潮』一九九五・六)。
- 一七 山内久明「イエーツに導かれて」(『新潮』一九九四・一〇)。
- 一八 福田和也「大江健三郎氏と魂の問題、あるいは如何にして二十一世紀に小説を讀みうるのか」(『新潮』一九九七・一)。
- 一九 小森陽一「せめぎあう言葉の求心化と遠心化」(『文学界』一九九四・一一)。
- 二〇 内に留まる人物として徳田医師、亀井さん、ター、アサさん、外に留まる人物としてK伯父さん、泉さん、花田記者、岡さん、マユミさんなどがいる。
- 二一 『懐かしい年への手紙』などに見られたK(=僕(=大江))という一人称の語り手から、こうしたサッチャンが語る作品に変化したことと自体が、これまでの大江作品と趣を異にしているように感じる。
- 二二 この時点では、サッチャンの変化から女性性Ⅱ内、男性性Ⅱ外と二極を区分できるだろう。
- 二三 多田伊織『新世紀エヴァンゲリオン』とmaterial children』(山折哲雄・長田俊樹編『日本人はキリスト教をどのように受容したか』国際日本文化研究センター 一九九八・一一)。
- 二四 井上順孝「グローバル化から見た近代日本宗教」(『東京大学宗教学年報』一九八九)。
- 二五 本論第二部第一章で『沈黙』を論じた際に見た、V A T IIの方針もこの流れのなかにあった。というよりもその先験的事象ということができよう。こうした変化は、V A T II以降、「グローバル化」が進むにつれ一般化してゆくものであった。参照したヒックの著作は前章第二節ですでに提示した。
- 二六 この「オルタナティブ・アイデンティティ」が一九六〇年代後半の作品、『沈黙』と『邪宗門』で提示されたものと同じのものでないことは明らかであろう。一九九〇年代にあつては、確固とした別の答えとしてではなく、「それぞれ」が祈る対象である「中心の空洞」的なものを形作る規範のようなものに転じているのである。だが、『深い河』やこの『緑の木』と異なり、瀬戸内の『濁く』は無作為に、別の答えとして「祈りの実践」者を提示しているように見える。

二七 小森陽一『ゆらぎ』の日本文学』(日本放送出版協会 一九九八・九)。

二八 逆にいえば、小森のような言説が活発にあらわれること自体が、さまざまな視点が登場した同時代の雰囲気を示している。それはポストモダンの雰囲気ともいえるだろう。

二九 D・L・ミラー『甦る神々』もまた前章で見たとおり、ヒックの著作と近い立場で書かれたものであるが、この一九八一年の翻訳がなされたのも一九九一年である。

三〇 この引用は佐藤泰正「最後の小説」に至るまで「新潮」一九九九・一からのものである。この佐藤の両作家をめぐる回顧談は貴重な資料といえるので、以下引用する。

「あるパーティの席上、遠藤さんは最近次々に仲間の作家をカトリックに引き込んでいますねという、大江氏の冗談めいた言葉に、いや君だって最近書くものは随分宗教的になっっているじゃないかという、いや、それは違う、僕は断固として宗教と闘っているんですよと、大江氏の言葉が強くはね返って来たという。勿論これは酒席でのかるいやりとりともみえるが、こんな冗談話を語ったあと、しかし大江君は分かっているんだなあと、ぼつんと呟くように言った遠藤氏の言葉が、何故かつよく残っている。これもまた両者の宗教性をめぐる連続と非連続の一面を語るものであろう。」

三一 大江、遠藤の共通点として最も重要といえるのが、ユングへの興味を両作家が抱いている事実である。ともに両作品執筆の前の読書体験から、ユングへの興味を示しているのである。

まず、大江はエッセイ「最後の小説」(「新潮」一九八八・一)のなかで「祈り」という言葉を思う時、いま自分のうちにくつきりした証明をあたえる力を見出せる文章として、最近眼にふれたものでは『評伝ユング』(バーバラ・ハナー 人文書院刊の一節があった)と、ユングの言葉への共感を語っている。そこで「正しい祈り」とは「心の中できちんと唱えられること」であり、「心の内に対立意見を抱く緊張度を持続しうること」であって、「能動的想像」といえるものだとするユングの言葉を引用している。

また遠藤はというと、長期にわたって連載したエッセイ、『私が愛した小説』(「新潮」一九八三・一〇)から翌年一一があるため、そのユングからの影響を大江よりはつきりと窺うことができる。遠藤はユングとの出会いを

「ユングをはじめて知った時、「助かった」という解放感をしみじみ味わった。暗いトンネルから抜け出たような気持ちでもあった。なぜなら、くりかえして言うことだが、ユングは個人無意識のほかに集合無意識と元型とを認めることで、この心の秘密の領域をフロイトのように病的な歪んだものに限定せず、もつと創造的で、もつと人類全体につながる場所としてくれたからである。」

と述べている。その「集合無意識」への関心の強さが見える言葉だが、遠藤はさらに進めて、小説家が物語を作る行為とはすなわち、自分の心に潜む元型に具体的な形をあたえようとする行為であり、元型の総体は神を志向しているものだとして述べた上で、無意識の補償作用として文学(悪の問題も内包)はあると論じている。以上、両作家のユングへの興味を示し方には差があるように見える。大江はユングの態度に共鳴し材料が少ないが、遠藤はユングの理論に共鳴している。だが、同時に「魂のことにする」場としての小説という、両者共通の文学観を補強するものとして、ユングを扱っているようにも見える。それはユングの宗教観が、信仰の内側と外側にいながら、小説で「魂のこと」を描いてきた遠藤、大江双方の姿勢とどこかで重なるものだったためではないか。

ユングは人間の心は「本来的に宗教的」(『心理学と錬金術』)であるとし、制度としての宗教よりも、人間の宗教性、神との直接的で個人的な関係を問題とした。

「教団の立場からすると、主観的な宗教の価値と意味は、伝統的な教義を基準にして測られる。(中略)ある宗派や教会に属していることは、したがって必ずしも宗教的なことではない。むしろ社会的なことがらであって、個人の基礎固めには何の寄与するところもない。こちらはひとえに個人の非世俗的な決定者に対する関係にかかっているのだ。その判断基準はある信仰の口先だけの告白ではない。個人の人生が自我や自我の考えや、あるいは社会的な要因などに規定されているだけではなく、それと同程度に超越的な権威によっても規定されているという、心理的な事実なのである。」(ユング・松代洋一編訳『現在と未来 ユングの文明論』平凡社 一九九六・一一 二〇三頁)

この言説もまた、宗教の目的と意味は、キリスト教やユダヤ教やイスラム教のように、個人の神に対する関係にあるか、仏教のように個人の解脱に対する関係にあり、世俗社会に現存する宗教集団への参加にあるのではないとするものである。個人々の無意識に集合無意識と元型や個体化過程という概念を規定することで、一宗教に限定しない、宗教の種明かしの、またキリスト教中心主義の脱中心化をねらった言説を提示して

いるともいえる。こうした宗教観は、先に見たように『緑の木』そして『深い河』で提示された「それぞれにとつての」宗教的なるもの、「魂のこと」と共通する認識であろう。

だが最近のユング研究においては、やはり、ユングの認識はキリスト教の風土に育つたため、晩年においては「人間の心の多数性に基礎を置き、女性性、悪といった諸要素が次々とひとつのイメージに統合されてゆくような、全体性としての神イメージを、キリスト教神話の中に位置付けることであった」（高橋原「ユング宗教心理学再考」『宗教』再考』ペリかん社 二〇〇四・一）と論じられるように変化している。先に見たようなユング宗教観の理解はJ・ヒルマンの言説に近いというのである。

ここで大江と遠藤（特に遠藤）のユング理解に影響を与えた存在として、前章で詳細に見た河合隼雄の存在が浮上してくる。河合はヒルマンと同様、また日本という風土に適したユング理解を追つたために、ユングのキリスト教への一元化を批判する立場にある。そして、大江や遠藤ら同時代の作家との関係も深い存在として河合はいる。

さらに河合は『緑の木』、『深い河』とほぼ同時期、一九九五年の七月から「世界」に「日本人の心のゆくえ」を書き、そのなかで日本人が「一方的思考」に縛られてしまっていると説き、多であつて一である「ネットワーク」を自分の心を持つべきと述べている。これは「近代的自我」の超克を目指したユングの「自己」と同じ流れにあるが、ユングが「自己」を中心として定義したのとは異なり、中心を持たないものとして「ネットワーク」を規定するものである。河合は「ネットワーク」について「そのときどきに従つて、中心的役割をとるものがあるとしても、それは恒久的に中心なのではない」としている。これは、本節で見た、『緑の木』そして『深い河』が提示した、規範としての（オルタナティブ・アイデンティティ）を置いた「それぞれ」が祈る「中心の空洞」といったイメージと相似のものといえる。「唯一の答え」を置かず、アイデンティティを支え得るものが並列化された時代における、「現代人」の救いの描き方として、一九九〇年代初頭に生まれた、限定されない「答え」を三者は共通して提示していたといつてよいだろう。以上のように河合隼雄の存在と一九九〇年代初頭における小説作品の連関は重要なものである。河合と関係の深い、大江、遠藤以外の村上春樹などを含めた考察が今後の大きな課題となろう。

三三 栗原丈和『大江健三郎論』（三一書房 一九九七・四）。

三三 前々章注三、大平剛「遠藤周作」と「沈黙」。

三四 前節に見た瀬戸内寂聴という作家も、ここで述べたような作家の一例である。そして、文体が難解で読者数が絶対的に多いとは思えない大江が、この『緑の木』発表時にノーベル文学賞を受賞したことが、こうした作家としての特徴を強める意味で大きく作用したと考えられる。

## 結

本論は、いまだ現在性を有する遠藤周作を対象としながら、「研究」を行う、ひとつの試みとなるもの、を指摘した。それは、遠藤周作と、彼が存在した時代状況とを考察するものであり、また、彼がその時代から受容したものを探るものであった。つまり歴史的コンテキスト―遠藤を形成する土台といってもよいだろうか―のなかに遍在する遠藤周作像を拾い集めることで遠藤周作を論じる、鍵括弧つきの「遠藤周作」論として本論はある。

本論において考察の対象とした同時代の状況には、当然、遠藤と同時に存在した幾人かの作家とその作品、さまざまな言説が含まれた。そうしたものと比較考察を行うことで、いまだ構築されてはいない、「現代文学史」のなかで、遠藤がどのような位置にあったのか、また、遠藤という作家の存在から垣間見える幾つかの「現代文学史」のモデルを明示することができたようにも思う。

さらにいえば、「現代文学史」自体を考察の対象とする研究が有する、特に生身の作家に頼り切ってしまう弊害に対する打開の方向性も、本論が全体で示しているのではと自負している。遠藤周作という対象は、戦後登場した作家のなかでも、数多く論じられてきた存在で、その研究の弊害も顕著に被っており、遠藤を本論のように論じることは、「現代文学」の他の対象を考察する際にも、ひとつの有効なモデルとなり得ると考えるからである。

\*

そして本論は、二種類の同時代の諸相を対象に選び、それぞれ第一部「ピエロ」と呼ばれる側面をめぐって―「第二の」道を歩む遠藤周作、第二部「変遷する時代と移りゆく救い」(オルタナティブ・アイデンティティ)を企図する小説―として考察してきた。

第一部で論じた「遠藤周作」が存在した同時代の諸相とは、小説の分析概念としてあたかも存在しているような、「純」と「俗」といった二項対立の変遷、つまり曖昧化への過程である。この二項対立の変遷の背後には、マス・メディアの変化、そして読者の変化が顕著に影響を与えていた。そうした状況下で遠藤は、自ら進んでその二項対立を曖昧化させる歩みを見せていたのである。

また、一方第二部では、人間のアイデンティティを支えるものとして存在していた宗教や政治思想が力を喪い、個人それぞれが剥き出しになってゆくなかで、手軽なアイデンティティを支え得るものとして「宗教的なるもの」が受容されるようになる時代の移り行きを背景に置いている。そして、そのなかで「日本のカトリック作家」として遠藤周作は、読者一人一人に救い(オルタナティブ・アイデンティティ)を与えるような小説世界を構築するようになるのである。

さらに、この第一部、第二部でそれぞれ論じてきた時代の諸相は、日本社会において一九六〇年代の前と後で、大きく姿を転じていた。つまり、「純」と「俗」の二項対立の曖昧化が顕著に見られるようになったのも一九六〇年代以降であり、人間のアイデンティティを支え得るものの消失状況があらわれだしたのも、一九六〇年代以降だったのである。

だが、それは当然ともいえ、この二種類の時代の諸相の変遷の要因は、剥き出しの個人の発露にあったからである。それぞれ個人は語る場を与えられ、それぞれの要求を高らかに宣言する。当然そのニーズは多種多様であり、そのニーズに応えようと消費社会もまた変化、進化を遂げる。これまで人間を括つてきた何ものも、その意味を成さなくなってしまう。

その状況下で、もしくははその時代状況の変遷と寄り添うように、「遠藤周作」は存在した。そして作家遠藤が示した結論は、その時代状況に適応し、「それぞれ化」が進む個人⇨読者を強烈に意識することだったのである。「遠藤周作」という存在は、作家が作品を書くことが、すなわち読者へメッセージを送ることであるような、小説のひとつのタイプが存在したことを明示しているといってもよいだろう。

\*

本論は以上のように大概できるものであるが、ここからは少し詳細に節立てにそつてまとめることにしよう。

第一部第一章「純」と「俗」二、第一節「大衆、通俗、中間—「俗」を表するさまざまな語」では、「純」と「俗」の二項対立に関して論じた言説を見ることでその変遷を辿った。まず、桑原武夫らの論から戦後、「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」といった概念が、定義があやふやなまま形成されてゆく過程を明らかにした。それは一九六〇年代に入り、「純文学変質論争」が起こること、「純文学」が上位概念であり、「大衆文学」が下位概念であるとする既成事実を揺り動かし、同時にそれを補強するという動きに転じていた。「純文学変質論争」は「純文学」、「大衆文学」、「中間小説」といったジャンル区分、概念を問い返すべき時代の到来を示していたのである。そして相対化されたそれらの概念は、語られなくなり、何となく機能するものとなる。そのことは、大衆文学研究者である尾崎秀樹や文学研究者前田愛の言説、そして、近年起こった笠井潔と鈴木貞美の論争を見ても明らかであった。

第二節「戦後マス・メディアの変遷と文学作品—「過渡期」の状況」では、第一節で言説の変異から見た「純」と「俗」の二項対立の変遷を、メディア環境の変遷に要因があると考え論じた。一九五〇年代後半から、文学をめぐる環境が、テレビの登場、週刊誌ブームなどによって大きな変化を遂げたことは明らかであり、木股知史が、「高度成長期に入った戦後社会の全体が、ホルクハイマーとアドルノが指摘した、資本が文化を管理する文化産業の段階に達した」と述べる状況にあったといえる。ベストセラーという言葉が流行する状況もそれを明確に示したのである。そして本論ではその状況に至る時代を「過渡期」と名づけた。文学作品は「純」も「俗」もなく、ただひとつの商品である時代が「過渡期」を経て、登場していたのである。



第三節「第三の新人」をめぐって―「第三の」道へと歩む作家―では、第一節、第二節の状況に適應し、新たな戦略をとる、もしくははその戦略を自身の文学観に結びつけ、自己の位置を決定づけた代表例として「第三の新人」をあげ、考察している。まず、「第三の新人」といった既存文学史概念自体が曖昧なものであることを明らかにし、「第三の新人」が指す新たな特徴として、「二重化して対処する姿勢」を見出した。確かに安岡、吉行、小島、庄野は、その作家的出発時期から、「俗」な雑誌にも作品を発表し、週刊誌ブームが起こるとすぐに対応する姿勢を見せていたのである。そして、「第三の新人」と呼ばれる作家の幾人かが、「純」と「俗」の二項対立の狭間を自由に行き交い、そして、そのような姿勢がスタンダードとなるような下地を形成したと述べ、新たな戦後作家の特徴を浮き彫りにした。また、「第三の新人」は、「二重化して対処する姿勢」を、戦後誕生した、職業としての作家の典型とする存在でもあったことを指摘している。

次に第二章「メディアの寵児としての遠藤周作」、第一節「遠藤周作の「俗」小説」では、前章を受け、「第三の新人」のなかでも「二重化して対処する姿勢」を強く採った遠藤周作をその典型例として考察する準備を行った。つまり、遠藤の「俗」なる面を捨象しようとする遠藤研究の現状を指摘し、その象徴として『遠藤周作文学全集』があると指摘するものである。その不完全な特徴は、メディアの要求によって刊行された『遠藤周作文庫』の方が全集らしいということからも明らかであった。その上で総数一六五作品の遠藤「俗」小説を規定し、以下、この規定にそって「俗」小説を考察してゆくこととした。

第二節「遠藤周作「俗」小説論―作品にあらわれる「遠藤周作」では、「俗」小説の総体的な特徴について論じている。まず、遠藤の「俗」小説にある同時代の情報を積極的に取り込んでゆく特徴を明らかにし、また同時代の情報として遠藤周作自体が受容されていた―遠藤自身それを望んだ―状況を明示した。このことから「俗」小説の語りによく見られる、強烈な自我を持った、読者を強く意識する語り手に作品を担わせるということは、読者に作家、書き手の存在を強く意識させる効果をもたらしているのではと仮定した。いいかえるならば読者が書き手としてイメージするのは、小説タイトルに付された遠藤周作の名前だったのである。錯綜する情報のひとつでもある遠藤周作を強烈に意識させる作品群として、遠藤の「俗」小説はあったともいえる。そして本節ではさらに、「俗」小説＝読者との距離を縮める作品群の存在理由を、神無き「現代人」の救いを探ることがあったのではないかと仮定して、第二部への連関も企図している。

そして、第三章「遠藤周作作品の「純」と「俗」」、第一節「遠藤周作作品における家族―過去としての子ども、他者としての子ども」は、「俗」を含めた遠藤論のひとつ目の試みである、研究で見逃されがちな遠藤作品に描かれた家族像を浮き彫りにするものである。まず、二種類の子どもの像、作家自身の過去をそのまま描くものと、自身の息子龍之介誕生以降の若い世代を他者とする特徴を見出した。そして、「俗」小説においてはその二種類の子どもの像が、それぞれ親と子に区分され、結局分り合えない設定で描かれていた。この区分は、戦中派と戦後派の世代差といえると同時に、同時代の家族構成の変換とも連結するものであった。

第二節「遠藤周作作品と語り手―表現主体「遠藤周作」の連続性」では、研究の現状が、遠藤周作は「何を語っていたのか」を探ることを、その大きな目的としているなかで、もう一度、遠藤周作作品を相対化

することの必要性を説き、そのためのひとつの試みとして、作品の表層構造である「語り手」に着目している。結果、語り手には「純」＝二元、「俗」＝多元という差があり、最後の「純文学」とされる『深い河』は語りの上では「俗」小説的であったことを明らかにした。また、語り手には、『沈黙』の踏み絵の場面が顕著な例なのだが、遠藤が描き続けてきた、人物の背後に寄り添う「同伴者」的な性質があることを見出した。それは多元的な語り手に担われる「俗」小説と同様な特徴である。「俗」小説の語り手は、それぞれの登場人物に寄り添っていた。

第三節「遠藤周作作品の「純」と「俗」——遠藤周作論再考察」では、「遠藤周作論再考察」と言うサブタイトルが示すとおり、「俗」小説から、もしくは「俗」小説を含めた視点で、遠藤周作作家論の刷新を試みた。これまで遠藤研究において成されてきた作品に提示される作家的「主題」の構築論に「俗」小説の視点を加えるものといってもよい。まず、『海と毒薬』の続編である『悲しみの歌』の存在から、遠藤の「俗」小説はベンヤミンが「物語」の特徴として述べた「効用」を有した、企図した作品群なのではないかと仮定した。そして、その「効用」とは読者＝「現代人」に救いを与えることであると考えた。さらにそれが、一九八〇年代以降、遠藤のなかで「純」と「俗」の区分が消えたことから、主たる作家的課題と化したことを明らかにしている。

つまり、「遠藤周作」が有する強い読者＝「現代人」への意識が、遠藤の「俗」を含めた仕事の考察から、明らかにになったのである。そして、遠藤のなかで「純」と「俗」の区分が消えた時代一九八〇年代は、すなわち「過渡期」が終焉(敷衍化)したといえる時代であった。遠藤は、「過渡期」が始まる頃から、その書き分けを積極的に開始し、「過渡期」が終わると書き分けを止め、「過渡期」において「俗」が担ってきた読者＝「現代人」への意識を作家的課題の主たるものとしていたのである。

では、その「現代人」への意識とは「現代人」の救いとは何か、いや「現代人」とは何だろうか、それを探ることが第二部の課題であった。

第二部第一章『沈黙』と時代、第一節『沈黙』と時代・一——第二バチカン公会議を視座として」では、『沈黙』の背景に刊行の時代一九六〇年代を据え、特にカトリックの一大変革、第二バチカン公会議を見ることで、作品を読みなおしている。そして明らかになったのは、一七世紀の宣教師であるロドリゴが実は、二〇世紀の変動を経た教会に準じていることだった。ロドリゴの道行きに見えた、バチカンの決定との符合、つまり他文化容認、司祭・信徒の関係の変革、そして〈寛容〉の概念を措定したことが、それを示している。ただ同時に『沈黙』は、他者との対話に関してバチカンの方向性の困難をも示していた。この符合とずれから『沈黙』は、二つの時代を交差させることと、日本のカトリック作家という二種の極を内包した遠藤自身の揺れ動きによって、時代の宗教変遷、課題を描き得た作品といえるだろう。また、VATIIと相前後して、遠藤が読者への意識が強くあらわれる「俗」な仕事を開始していることも指摘した。

第二節『沈黙』と時代・二——「政治」と「宗教」、「知識人」と「大衆」の並列化」では、前節の考察も含めて、『沈黙』が「大衆」と「知識人」の消失を一因とする、伝統宗教の寛容化と「宗教」の個人化の発露といった時代の動きと連関していたことを明らかにし、また、VATIIの時代が「宗教」と「政治」が並置され考察された時代であったことから、『沈黙』がその状況下の作品であったことも見た。そのなかで

『沈黙』は〈寛容〉の精神という〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を提示していたのである。また、『沈黙』が当時、「転向」の小説として読まれた事実も、そうした時代と連関した問題であった。そこから、「政治」の季節のスターとしてあった高橋和巳の『邪宗門』を考察した。そこで明らかとなったのは『沈黙』と『邪宗門』は、さまざまな枠組みが消え、個人が台頭することで、これまでアイデンティティを支えてきたものが複数化し、何が答えであつてもよい時代へと向かう過渡期にあつて、真なる宗教を求めるという、似通った〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を提示した作品だったということである。

第二章「同時代における宗教をめぐる状況と遠藤周作『深い河』」、第一節「宗教的なるもの」の時代・一―一九七〇年代以降の社会と宗教」では、高尾利数らの意見から、一九九〇年代後半以降、日本において「宗教」とされるものの内実が変換していたことを指摘し、その起点が『沈黙』の時代以降である一九七〇年代にあつたことを明らかにした。そして、各種メディアでの扱われ方の調査、櫛島次郎、大澤真幸の言説から、脱文脈化した宗教情報が、一九七〇年代半ば頃から登場し、一九八〇年代に拡大化し、一九九〇年代に一種の極限に至るといふ流れのなかにあつたことを確認した。人々は個別化した悩みの解消のため、「適宜ニーズに合わせて」、「宗教的なるもの」という情報を取捨選択しだしたのである。

そして、第二節「宗教的なるもの」の時代・二―遠藤周作と同時代宗教状況」では、第一節で見た状況を、遠藤に近い視点で再構築している。その対象は、遠藤が晩年影響を受けたユング心理学、キリスト教の内部からのそれ自体を相対化する言説、オカルト的な問題である。これらは、前節の状況が産出したものであると同時に、この時代の遠藤の日記などに頻出する問題であつた。そして、この時期の遠藤が有した文学観とは、救いを描くことが文学活動、小説を書くことの一義的な意味であるというものであつた。また、河合隼雄が提示した〈ネットワーク・アイデンティティ〉―「中心」のない社会でのそれぞれのあべき姿勢という、現代人を生きやすくするための処方がある種時代的な潮流となつていたことを確認した。

こうした二節を受け、第三節「遠藤周作『深い河』論―「それぞれ」の救い、「宗教的なるもの」の文学」では、まさにこの時期刊行された『深い河』を取り上げ論じている。本節では、『深い河』にある、臨死体験、ニューエイジ、前世の問題といった現代的な宗教状況を取り込んで作品世界を構築する特徴を、また、既成宗教用語に多数の意味を付与してゆくことや、「深い河」のイメージにガンジス河に代表される宗教イメージを付与することで、同時代の宗教を相対化することで広げるような言説を受容していたことを明らかにした。そして『深い河』は、「現代人」、「それぞれ」の存在を許容し、「それぞれ」の答えを提示する作品としてあつた。第一部第三章で行つた語り手の構造もそれを示している。さらに、『深い河』はインデイル・ガンジー暗殺を作品の舞台とすることで、エゴイズムに溢れる同時代に抗するような、無償の愛の行為の実践を提示し、「それぞれ」の答え―救いに規範を与える作品でもあつた。

第三章「一九九〇年代初頭の文学―〈祈りの実践〉を描く小説」、第一節「遠藤周作『深い河』と瀬戸内寂聴『渴く』―「現代人」の救い」では、同時代の作家でありながら、比較されることのなかつた、遠藤と瀬戸内寂聴について論じることを目的とした。その『深い河』と『渴く』は一九九〇年代初頭という時間枠において、似通った設定、似通った答えを提示する作品であつた。すなわち、答えとは〈祈りの実践〉

の重視である。この両作品は「神無き」「現代人」である読者に救いを提示することを、明確に作家が意図した作品としてあったのである。だが同時に、ひとつの答えに集約してしまふ『濁く』と、「それぞれ」を許容し、まさに現代社会の縮図といえる『深い河』には差があり、『濁く』の登場人物が『深い河』のそれであっても問題ない関係性が二作品にあることも指摘した。

第二節「大江健三郎『燃えあがる緑の木』論―外を志向する物語、遠藤周作『深い河』との関連を視座に入れて」は、大江健三郎『燃えあがる緑の木』三部作が、外への志向、つまり、作品自体を現代における信の形を描いた「福音書」として、読者に提示する作品であったことを明らかにするものである。そのため男性性と女性性の二極を揺れ動きつつもその双方を得た、聖母としての語り手、両性具有者サツチヤンに作品は担われたのである。また、その刊行の時代一九九〇年代初頭に視点を移せば、遠藤の『深い河』との作家的資質を乗り越えた類似性があった。そして、大江、遠藤両研究の有した作品を読むときに必ず作家の顔を思い浮かべるといふ共通性から、小説作品のひとつの役割として、読者への啓蒙があったのではないかと仮定して論を終えている。

ここで確認しておかなければならないのは、第一章で『沈黙』の〈寛容〉の精神、『邪宗門』で高橋が提示したものを指して述べた〈オルタナティブ・アイデンティティ〉と、第二章、第三章で一九九〇年代初頭の作品を指して述べた〈オルタナティブ・アイデンティティ〉とは、その内実が異なっているということである。第一章のそれは、問題点、先行きの不透明さを指摘しながらも、字義通りの〈オルタナティブ・アイデンティティ〉別の答えに救いを提示しようとしていたといえる。遠藤においては、それが『沈黙』の時代以降、さまざまな理論補強を経て、「純」、「俗」作品に関わらず、「同伴者」概念として提示されていた。

だが、これに対して一九九〇年代初頭の作品、『深い河』と大江の『緑の木』が提示したものは、剥き出しの個人それぞれが露出した状況に適應したものであった。すなわち、たったひとつの答えを求めない「中心」が空洞のモデル、河合隼雄がいう多であった一である「ネットワーク」のようなイメージを想定し、そのうえで、無償の愛の行為の実践（〈祈りの実践〉）を、空洞である中心を形作る規範とする、つまり、そうした意味での〈オルタナティブ・アイデンティティ〉を提示したのである。

\*

では、最後に、本論で得た視点が今後指し示す展開を素描して論を終えようと思う。

遠藤の「創作日記」には、『深い河』の興味深い初期構想を二点、見ることができる。

一点目としてあげることができるのは、当初、「情事、愛欲と愛」を背負わされた「小説家」、「カトリック作家」が主人公の一人として構想されていたことである（一九九〇年八月二十二日、八月十九日）。この設定は、すぐに「カトリック作家にしないでもいい」と変更され、一九九二年には消えている。これから、主人公の一人をカトリック作家とすることで生じる弊害、カトリック作家に遠藤周作として読まれる必然性を『深い河』が回避してゆく様といえよう。現代社会に生きる、日常的な「現代人」を描く作品とする

ために捨象すべき設定だったともいえる。

そして、もう一点の後に消えることになる初期構想は、「現代人」の救いを目指す『深い河』の、その普遍性の限界を示しているように思われ、大変興味深い。

六月十三日(土)

小説、深津後の大津―引用者注に視点をかえて、少し深みが出た。

しかし小説的エネルギーがない。これでは飽きられる。

白人の学者(二十歳ぐらい)を入れることを考える。彼は転生を研究している。ベナレスに過去を記憶している子供のいることを聞き調査に来るのだ。

(「全集」第一五巻 三二四頁)

これは一九九三年六月の記事である。つまり、この時点で人々がインドに集うという設定は完成しているのだが、そのメンバーに「白人」が存在していたことを示している。「六月十四日」の記事にも「やはり白人の男は出したほうがよい。彼は白血病か、エイズである。死を間近にした彼はスティブンスンの本によって転生の考えをたしかめるためにベナレスに来たのだ」と記され、「六月十五日」の記事でも「白人の男」を日記体で書くか、手記で書くか迷っているという記述がある。だが、この設定は、「六月十四日」、「六月十五日」の記事にある、「この白人は磯辺になる」(六月十四日)、「白人の男は磯辺になった」(六月十五日)といった、後に遠藤が書いたメモ書きで変更したことが明らかにされている。そのメモ書きは、おそらく「六月十六日」の記事で磯辺の妻との会話の場面の草稿が記されていることから、この時点で記されたと推測できる。

つまり、『深い河』の主人公の一人として「白人の男」を用いるという設定は三日であっさり却下されたといえるのである。では、なぜこの設定は用いられることがなかったのだろうか。

グローバル化が進んだ現代社会の縮図を描き、そのなかで「それぞれ」生きる「現代人」たちの救いを、普遍的に「それぞれ」を描いた『深い河』に、主人公として「白人」が登場することはふさわしいように感じる。国も民族も人種も宗教も、アイデンティティを支え得るものとならない現代社会を背景に描かれた『深い河』は、その「愛」、〈祈りの行爲〉という規範でもって、「白人の男」の救いをも描ききるべきではなかったのだろうか。

確かに、そうした試みは、『深い河』で展開されているように見える。たとえば、作品の結末の場面で、マザー・テレサの修道女として「ねずみ色の尼僧服をきた白人と印度人の若い修道女」が描かれていることが、人種が異なっても変わらない「愛」の普遍性を提示しているようにも感じる。だが、「白人」も作中に登場させ、救いを与える方がそのメッセージを伝達するに、どれだけ有効だったかしかない。

おそらく、その背景には、救われる対象としての「現代人」が、神が何か理解できない、作中白人女性に宗教がないことを宥められる美津子のような存在、すなわち、「ほとんど多くの日本人」である必要があるためである。なぜなら、遠藤が対象としてきた読者が、そうした日本人であり、遠藤もまた日本人として日本人に理解できるキリスト教を模索してきたからである。これは現代社会において、すべての人間が同様のアイデンティティ・クライシスに見舞われているとしても、日本人と諸外国人には大きな差があると遠藤が認識していたことのあらわれといえるかもしれない。

では、規範としての「愛」、〈祈りの行為〉の内実にある、日本人にしか理解できないと遠藤が信じたものは何だったのだろうか。これもまた仮定になるが、それは本論の第二部第一章第二節で、高橋和巳の『邪宗門』と『沈黙』に共通してあると述べた母性と宗教に関する心性である。

こうした日本人は母なるものを希求する、日本人の宗教とは母性的なものに還元できるといった言説を裏返せば、『成熟と喪失』からの一連の論考で、高度経済成長の状況下で、日本人がそうした自然母なるものを崩壊させた今、はじめて「社会」を成熟させることができるとして「治者」Ⅱ父Ⅱ国家を求め、そのあるべきモデルとしての「アメリカ」を求めた江藤淳の動きとなろう。だが、江藤は、上野千鶴子が『成熟と喪失』の講談社文芸文庫版(一九九三・一〇)の解説『成熟と喪失』から三十年で述べているように、この後「時代の混乱に忠実につきあつた」といえ、確固とした立場―たとえば「保守主義者」、近代主義者―に立つわけではない。それとは逆に遠藤は、江藤に見破られた彼が彼のキリスト教観のなかに有する「母なるもの」を普遍化しようと努めることになる。

では、江藤や遠藤の言説で当たり前のように使われる「日本人」とは、その共通の心性「母なるもの」とは何なのだろうか。

ひとつの可能性をここで述べるならば、こうした言説が登場した背景にも一九六〇年代があることを重視する必要があるように思う。日本人はこの国民よりも日本人論を書きたがるとよくいわれるが、そうした日本人論が一斉に世に出たのも一九六〇年代といえるだろう。一九六〇年代に多く登場した「日本人」をめぐる言説、それと同時にその心性を母性希求へと還元した言説―さらにいえばV A T IIに代表されるそれぞれの地域でのキリスト教の独自性を容認する声―、そうした時代状況を鑑みつつ、遠藤の「母なるもの」、「同伴者」の概念はとらえ直されるべきであろう。

今後の大きな課題である。

付録 遠藤周作「純」小説作品略年譜

遠藤周作の「俗」小説に関しては、本文中(第一部第二章第一節)に発表年順に、発表媒体とともに記載したが、「純」小説に関しても、「純」と「俗」を照応させ、比較する部分が論中多く、おおまかな年譜資料の必要を感じたため、「付録」として記しておく。

なお、この「遠藤周作「純」小説作品略年譜」にあげる「純」小説作品は、本文と同様、「全集」の区分に添ったものである。そして、当然、「全集」の「年譜・著作目録」、また、「全集」が収録に際しての作品区分に参照したであろう、「著者の自作年譜」、広石廉二編「遠藤周作年譜」(「三田文学」一九九七年冬季号)、笠井秋生・山根道公編「年譜」(『作品論 遠藤周作』)及び著者の自伝的エッセイ、また、広石廉二編「遠藤周作初出誌・著書目録」(『解説遠藤周作のすべて』遠藤周作文庫別巻 一九七六・二二)及び「著書目録—遠藤周作」(『異邦人の立場から』講談社文芸文庫 一九九〇・七)を参照している。

|                |        |                       |  |
|----------------|--------|-----------------------|--|
| 一九五四年          |        |                       |  |
| マルキ・ド・サド評伝(I)  | 現代評論   | 創刊号(六月)               |  |
| アデンまで          | 三田文学   | 十一月号                  |  |
| マルキ・ド・サド評伝(II) | 現代評論   | 第二号(二月)               |  |
| 一九五五年          |        |                       |  |
| 学生             | 近代文学   | 四月号                   |  |
| 白い人            | 近代文学   | 五、六月号                 |  |
| コウリツジ館         | 新潮     | 一〇月号                  |  |
| 黒い十字架          | 知性     | 一〇月号 <sup>二</sup>     |  |
| 黄色い人           | 群像     | 十一月号                  |  |
| 一九五六年          |        |                       |  |
| 青い小さな葡萄        | 文学界    | 一月号から六月号(初の長編作品)      |  |
| ジュルダン病院        | 別冊文芸春秋 | 第五五号(二月)              |  |
| 一九五七年          |        |                       |  |
| シラノ・ド・ベルジュラック  | 文学界    | 三月号                   |  |
| 海と毒薬           | 文学界    | 六、八、一〇月号 <sup>三</sup> |  |
| パロディ           | 群像     | 一〇月号                  |  |
| 月光のドミナ         | 別冊文芸春秋 | 第六〇号(一〇月)             |  |
| 寄港地            | 新日本文学  | 一二月号                  |  |
| 一九五八年          |        |                       |  |
| 宦官             | 文学界    | 四月号                   |  |
| 夏の花            | 新潮     | 八月号                   |  |

|                    |        |            |
|--------------------|--------|------------|
| 地なり                | 中央公論   | 一〇月号       |
| 松葉杖の男              | 文学界    | 一〇月号       |
| 一九五九年              |        |            |
| 火山                 | 文学界    | 一月号から一〇月号  |
| 最後の殉教者             | 別冊文芸春秋 | 第六八号(二月)   |
| イヤな奴               | 新潮     | 四月号        |
| サド伝                | 群像     | 九、一〇月号     |
| 従軍司祭               | 世界     | 九月号        |
| 異郷の友               | 中央公論   | 臨時増刊号(九月号) |
| あまりに碧い空            | 新潮     | 一一月号       |
| 一九六〇年 <sup>四</sup> |        |            |
| 再発                 | 群像     | 六月号        |
| 葡萄                 | 新潮     | 七月号        |
| 男と猿と               | 小説中央公論 | 臨時増刊号(七月)  |
| 船を見に行こう            | 小説中央公論 | 一一月号       |
| 一九六一年              |        |            |
| 役たたず               | 新潮     | 一月号        |
| 肉親再会               | 群像     | 一月号        |
| 一九六三年              |        |            |
| 男と九官鳥              | 文学界    | 一月号        |
| その前日               | 新潮     | 一月号        |
| 童話                 | 群像     | 一月号        |
| 例之酒癖一盃綺言           | 文芸春秋   | 七月号        |
| 私のもの               | 群像     | 八月号        |
| 雑木林の病棟             | 世界     | 一〇月号       |
| 札の辻                | 新潮     | 一一月号       |
| 一九六四年              |        |            |
| 四十歳の男              | 群像     | 二月号        |
| 爾も、また              | 文学界    | 二月号から翌年二月号 |
| 帰郷                 | 群像     | 九月号        |
| 軽井沢                | 別冊文芸春秋 | 第八九号(九月)   |
| 一九六五年              |        |            |
| 大部屋                | 新潮     | 一月号        |
| 雲仙                 | 世界     | 一月号        |



|               |          |          |
|---------------|----------|----------|
| 満潮の時刻         | 潮五       | 一月号から二月号 |
| 留学            | 群像       | 三月号六     |
| 一九六六年         |          |          |
| 沈黙            | 新潮社書き下ろし | 三月       |
| 雑種の犬          | 群像       | 一〇月号     |
| 一九六七年         |          |          |
| 扮装する男         | 新潮       | 一月号      |
| もし……          | 文学界      | 七月号      |
| 土埃            | 季刊芸術     | 夏号(七月)   |
| 一九六八年         |          |          |
| 影法師           | 新潮       | 一月号      |
| 六日間の旅行        | 群像       | 一月号      |
| ユリアとよぶ女       | 文芸春秋     | 二月号      |
| なまぬるい春の黄昏     | 中央公論     | 八月号      |
| 一九六九年         |          |          |
| 母なるもの         | 新潮       | 一月号      |
| 小さな町にて        | 群像       | 二月号      |
| 学生            | 新潮       | 一〇月号     |
| ガリレヤの春        | 群像       | 一〇月号     |
| 一九七〇年         |          |          |
| 巡礼            | 群像       | 一〇月号     |
| 一九七一年         |          |          |
| 群像の一人(知事)     | 新潮       | 一月号      |
| 群像の一人(蓬売りの男)  | 季刊芸術     | 第一六号(二月) |
| 群像の一人(アルパヨ)   | 新潮       | 七月号      |
| 群像の一人(大祭司アナス) | 群像       | 一〇月号     |
| 群像の一人(百卒長)    | 新潮       | 一一月号     |
| 一九七二年         |          |          |
| 群像の一人(統・百卒長)  | 文芸       | 一月号      |
| 召使たち          | 文芸春秋     | 一月号      |
| 一九七三年         |          |          |
| 群像の一人(奇蹟を待つ男) | 群像       | 一月号      |
| 犀鳥            | 文芸春秋     | 二月号      |
| 死海のほとり        | 新潮社書き下ろし | 六月七      |

|                  |          |           |      |
|------------------|----------|-----------|------|
| 指                |          | 文芸        | 一〇月号 |
| 一九七五年            |          |           |      |
| 黒い旧友             | 別冊文芸春秋   | 第一三二号(六月) |      |
| 代弁人              | 新潮       | 七月号       |      |
| 一九七六年            |          |           |      |
| ダンス(五十歳の男)       | 文芸       | 一月号       |      |
| 聖母讃歌             | 文学界      | 四月号       |      |
| うしろ姿             | 群像       | 一〇月号      |      |
| 一九七七年            |          |           |      |
| 戦中派              | 文芸春秋     | 一月号       |      |
| 私の幼なじみたち(幼なじみたち) | 野性時代     | 五月号       |      |
| 一九七八年            |          |           |      |
| カプリンスキー氏         | 野性時代     | 四月号       |      |
| ア、デュウ            | 季刊芸術     | 七月号       |      |
| 一九七九年            |          |           |      |
| 還りなん             | 新潮       | 一月号       |      |
| ワルシヤワの日本人        | 文学界      | 一月号       |      |
| 一九八〇年            |          |           |      |
| 日本の聖女            | 新潮       | 二月号       |      |
| 侍                | 新潮社書き下ろし | 四月        |      |
| 一九八一年            |          |           |      |
| 日本の聖女            | 新潮       | 二月号       |      |
| 夫婦の一日            | 新潮       | 一月号       |      |
| 受賞式の夜            | 海        | 六月号       |      |
| 一九八三年            |          |           |      |
| ある通夜             | 新潮       | 一月号       |      |
| 六十歳の男            | 群像       | 四月号       |      |
| 一九八六年            |          |           |      |
| スキヤンダル           | 新潮社書き下ろし | 三月        |      |
| 一九九一年            |          |           |      |
| 無鹿               | 別冊文芸春秋   | 春号(四月)    |      |
| 一九九三年            |          |           |      |
| 深い河              | 講談社書き下ろし | 六月        |      |

【注釈】

- 一 この『マルキ・ド・サド評伝』（「現代評論」第二号のII）も含むは、後の『サド伝』（「群像」一九五九・九、一〇）に結実するためか、「全集」に収録されていない。
- 二 『黒い十字架』は「全集」に収録されていないため、「俗」とするか迷ったが、「知性」という雑誌の特色からして、媒体としては「純」に区分できると判断した（加藤秀俊は「中間文化論」において「知性」を、新書ブームと並べて「中間文化」の一つのかたちとしているが、教養の普及を目指す「知性」の姿勢は、遠藤の他「俗」作品の掲載誌と比して「純」的であるとみなした。『黒い十字架』の語り手などからの詳細な構造分析が必要である）。
- 三 『海と毒薬』は翌年文芸春秋新社より単行本化されて刊行される。この際、第三章に大幅な加筆をしている。
- 四 『旅の日記から』（「世界」五月号）も、全集に収録されていない作品である。おそらく、「全集」では「著作小説」と分類されているが、その内容が、遠藤自身の日記と違ってよい事から外されたのではないかと推測される（第一部第二章注二四とも関連）。
- 五 『満潮の時刻』を「純」とした理由については第一部第二章ですでに述べた。
- 六 この『留学』と前年、一九六四年に「文学界」に連載された『爾も、また』を合わせるかたちで、『留学』が第一章と第二章、『爾も、また』が第三章、一九六五年六月、『留学』が文芸春秋社より刊行されている。
- 七 『死海のほとり』は「巡礼」という章に、『群像の一人』と題された連作短篇七篇（単純な連作でないことが発表雑誌を越えて書かれていることから理解できる）を組み込んで成立した長篇作品である。この年の一〇月には「死海のほとり」の理論版ともいえる『イエスの生涯』を新潮社から刊行している。

参考文献目録(刊行順・本文中で用いたものは省略した)

〔辞典・事典類〕

- 『キリスト教大事典』 教文館 一九六三・六  
『宗教学辞典』 東京大学出版会 一九七三・一二  
『現代仏教を知る大事典』 金花舎 一九八〇・七  
『日本宗教学事典』 弘文堂 一九八五・二  
『世界キリスト教百科事典』 教文館 一九八六・一〇  
『総合佛教大辞典』 法蔵館 一九八七・一一  
『日本キリスト教歴史大事典』 教文館 一九八八・二  
『旧約・新約 聖書大事典』 教文館 一九八九・六  
『新宗教事典』 弘文堂 一九九〇・三  
『西洋思想大事典』 平凡社 一九九〇・六、八  
『世界宗教大事典』 平凡社 一九九一・二  
『元型と象徴の事典』 青土社 一九九五・一〇  
『聖書文化辞典』 本の友社 一九九六・五

〔宗教〕(項目ごと刊行順)

『聖書 新共同訳 旧約聖書続編つき』 日本聖書協会

○第二バチカン公会議

- A・ベア枢機卿「キリスト者一致への第二ヴァチカン公会議の意義」『世紀』一九六二・一一  
沢田和夫「第二バチカン公会議」『世紀』一九六三・四  
J・ギトン『イエズス』中央出版 一九六四・六  
聖心女子大学カトリック文化研究所編『公会議と教会一致』理想社 一九六四・七  
「思想」一九六六・七  
H・ヘルベグ『第二バチカン公会議と日本におけるカトリック教育』カトリック教育協議会 一九六六・八  
P・ネメシエギ「第二バチカン公会議とエキュメニズム」『世紀』一九六六・一一  
「世界」一九六七・一  
P・フィステル／中村友太郎訳『第二バチカン公会議』南窓社 一九六七・九  
K・ラーナー、H・フォルクリムラ／小林珍訳『第二バチカン公会議公文書解説』エンデルレ書店 一九六七・八  
B・ランベール／石福恒雄訳『新しい教会をめざして』エンデルレ書店 一九六八・七  
K・ライフ「第二バチカン公会議の信仰について」『カトリック神学』一九六九・一一  
「日本の神学」一九七〇・九号  
斉藤剛毅「第2バチカン公会議と「信教の自由に関する宣言」について」『西南学院大学神学論集』一九八〇・三  
粕谷甲一『亀裂をこえるもの』新世社 一九九二・四

「礼拝と音楽」一九九六・八

J・コモンチャク「事件」としての第二バチカン公会議「神学ダイジェスト」二〇〇一・冬号

「第二次世界大戦下における日本基督教団の責任についての告白」[小原克博 online]

<http://www.kohara.ac/> (二〇〇五年二月四日確認)

『教会憲章』を読もう」[Laudate] 女子パウロ会 <http://www.pauline.or.jp/> (二〇〇五年二月四日確認)

○現代宗教状況

R・ブルトマン／川端純四郎・八木誠一訳『イエス』 未来社 一九六三・六

W・ジェイムズ／柘田啓三郎訳『宗教的経験の諸相(上・下)』岩波文庫 一九六九

P・L・バーガー、T・ルツクマン／山口節郎訳『日常世界の構成』新曜社 一九七七・六

湯浅泰雄『日本人の宗教意識』名著刊行会 一九八一・六

R・ロバートソン／田丸徳善監訳『宗教の社会学 文化と組織としての宗教理解』川島書店

一九八三・一一

G・グティエレス／関望・山田経三訳『解放の神学』岩波書店 一九八五・一一

大村英昭・西山茂『現代人の宗教』有斐閣 一九八八・三

N・ルーマン／土方昭・三瓶憲彦訳『宗教社会学—宗教の機能』新泉社 一九八九・七

大村英昭『死ねない時代—いま、なぜ宗教か』有斐閣 一九九〇・一〇

井上順孝『新宗教の解説』筑摩書房 一九九二・一一

井門富二夫編アメリカの宗教第二巻『多元社会の宗教集団』大明堂 一九九二・一

島菌進・鶴岡賀雄編『宗教の言葉—宗教思想研究の新しい地平』大明堂 一九九三・二

石井研士『銀座の神々—都市に溶け込む宗教』新曜社 一九九四・三

M・エリアーデ、ヨアン・P・クリアーノ／『エリアーデ世界宗教事典』せりか書房 一九

九四・一二

新屋重彦・島菌進・田邊信太郎・弓山達也編『癒しと和解—現代におけるCAREの諸相』ハ

ーベスト社 一九九五・三

精神世界ブッククラブ回編『新しい自分を探す本』フットワーク出版 一九九五・二

L・フェスティンガー／水野博介訳『予言がはずれるとき—この世の破滅を予知した現代のあ

る集団を解明する』勁草書房 一九九五・一二

『ERAMOOK 宗教学がわかる』朝日新聞社 一九九五・一二

井上順孝『新宗教教団・人物事典』弘文堂 一九九六・一

山折哲雄『近代日本人の宗教意識』岩波書店 一九九六・五

島菌進『精神世界のゆくえ—現代世界と新霊性運動』東京堂出版 一九九六・九

井上順孝他編『宗教学を学ぶ』有斐閣 一九九六・一〇

金児暁嗣『日本人の宗教性—オカゲとタタリの社会心理学』新曜社 一九九七・二

高尾利数『A宗教経験Vのトポロジー』社会評論社 一九九七・二

国学院大学日本文化研究所編『宗教と教育—日本の宗教教育の歴史と現状』弘文堂 一九九

七・三

石井研士『データブック 現代日本人の宗教—戦後50年の宗教意識と宗教行動』新曜社

一九九七・九

- 『岩波文化人類学講座 第一巻 宗教の現代』 岩波書店 一九九七・五
- G・デコスタ編／森本あんり訳『キリスト教は他宗教をどう考えるか―ポスト多元主義の宗教と神学』 一九九七・一一
- 宮台真司『終わりなき日常を生きる―オウム完全克服マニュアル』 筑摩書房 一九九八・三
- 中村雄二郎・町田宗鳳『21世紀へのキーワード―インターネット哲学アゴラ 宗教』 岩波書店 一九九八・一一
- 村上陽一郎・細谷昌志編『叢書 転換期のフィロソフィー 第四巻 宗教―その原初とあらわれ』 ミネルヴァ書房 一九九九・五
- 梅原猛・山折哲雄『宗教の自殺 さまよえる日本人の魂』 祥伝社・祥伝社文庫 一九九九・六
- 橋本治『宗教なんかこわくない!』 筑摩書房・ちくま文庫 一九九九・八
- C・ベツカー『生と死のケアを考える』 法蔵館 二〇〇〇・九
- 坂口ふみ・小林康夫・西谷修・中沢新一(ほか)編集『宗教への問い』 全五巻 岩波書店 二〇〇〇
- 島菌進・西平直編『宗教心理の探究』 東京大学出版会 二〇〇一・四
- 『荒井献著作集』 全一〇巻別巻一 岩波書店 二〇〇一・六から二〇〇二・六まで刊行
- 樫尾直樹編『スピリチュアリティを生きる』 せりか書房 二〇〇二・一〇
- 井上順孝監修『日本人の信仰』 岩崎書店 二〇〇四・二
- 杉山幸子『新宗教とアイデンティティー―回心と癒しの宗教社会心理学』 新曜社 二〇〇四・二

「ユング心理学」

- E・フロム／谷口隆之助・早坂泰次郎訳『精神分析と宗教』 東京創元社 一九五三・一一
- E・フロム／外林大作訳『夢の精神分析―忘れられた言語』 東京創元社 一九五三・一一
- G・W・オルポート／原谷達夫訳『個人と宗教』 岩波書店 一九五三
- C・G・ユング(ほか)／河合隼雄(ほか)『人間と象徴―無意識の世界』 河出書房新社 一九七二・六
- C・G・ユング／A・ヤッフエ編／河合隼雄・藤縄昭・出井淑子訳『ユング自伝 1、2』 みすず書房 一九七二・六、一九七三・五
- 秋山さと子『悟りの分析―ユング心理学との接点』 朝日新聞社 一九八〇・九
- E・ノイマン／福島章他訳『グレート・マザー』 ナツメ社 一九八二・六
- 河合隼雄、湯浅泰雄、吉田敦彦『日本神話の思想―スサノオ論』 ミネルヴァ書房 一九八三・八
- 秋山さと子『ユングとオカルト』 講談社 一九八七・一
- 『河合隼雄全対話』 全一〇巻 第三文明社 一九八九・三から一九九九・五まで刊行
- 秋山さと子『運命の不思議を知る本―ユング心理学と占い 宇宙から64のメッセージ』 史輝出版 一九九〇・三
- 渡辺学『ユングにおける心と体験世界』 春秋社 一九九一・四
- 『河合隼雄著作集』 岩波書店 一九九四・一から一九九五・二まで刊行
- 河合隼雄、村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』 岩波書店 一九九六・一二

- C・G・ユング／林道義訳『元型論 増補改訂版』 紀伊國屋書店 一九九九・五  
『湯浅泰雄全集』 白亜書房 一九九九・一〇より刊行中  
湯浅泰雄他著『ユング心理学と現代の危機』 河出書房新社 二〇〇一・九  
『河合隼雄著作集第Ⅱ期』 岩波書店 二〇〇一・一二より刊行中  
湯浅泰雄監修『スピリチュアリティの現在―宗教・倫理・心理の観点』 人文書院 二〇〇三・  
一〇

〔遠藤周作関連〕

（既存の先行研究論文のほぼ全てに、本論を書くにあたって触れたが、その紹介は『遠藤周作―その文学世界』、『作品論 遠藤周作』の「参考文献」に譲る。ここではそれぞれで紹介されていない近年（二〇〇四年度まで）に刊行、発表された論文を資料としてあげる。）

- 荒瀬康成「遠藤周作『沈黙』における一典拠について」『京都語文』二〇〇〇・三  
李平春「遠藤周作『アデンまで』―遠藤文学のスタートラインとして」『国文白百合』二〇〇〇・三  
高山鉄男「モーリヤックと遠藤周作」『三田文学』二〇〇〇・五  
山崎陽子『遠藤さんの原っぱで遊んだ日』 小池書院 二〇〇〇・五  
「新潮」二〇〇〇・六  
川原由子「遠藤周作『深い河』が包み込む世界」『筑紫国文』二〇〇〇・六  
荒瀬康成「遠藤周作『沈黙』におけるロドリゴの最後の信仰―『切支丹屋敷役人日記』に描かれた作者の文学的意図」『阪神近代文学研究』二〇〇〇・七  
藤田尚子「遠藤周作『女の一生』論―愛と自己犠牲の変容」『光華日本文学』二〇〇〇・八  
川島秀一「遠藤周作」和泉書院 二〇〇〇・九  
亀田政則「文学に何ができるのか―遠藤周作の文学的貢献」『福島県立医科大学看護学部紀要』二〇〇一・三  
金恩映「遠藤周作の『深い河』研究―神の形象化と意味を中心に」『言葉と文化』二〇〇一・三  
山根道公「遠藤周作『深い河』とマザー・テレサ」『キリスト教文化研究所年報』二〇〇一・三  
李平春「遠藤周作の評論『神々と神と』論―堀辰雄『花あしび』をめぐって」『国文白百合』二〇〇一・三  
槌賀七代「『深い河』論―遠藤周作文学の世界におけるカニバリズムの意味するもの」『経済文化研究所年報』二〇〇一・四  
荒井英恵「遠藤周作『深い河』における美津子像―もうひとつの物語」『同志社国文学』二〇〇一・二  
兼子盾夫「遠藤周作における文学と宗教(3)『死海のほとり』―〈永遠の同伴者イエス〉を求めて」『横浜女子短期大学研究紀要』二〇〇一  
木村友彦「〈東〉と〈西〉の狭間で―〈遠藤周作〉論覚書」『中央大学大学院研究年報』二〇〇一  
下川原睦美「遠藤周作『沈黙』論―『切支丹屋敷役人日記』の意味」『言文』二〇〇一年度  
武田秀実「他宗教との対話―遠藤周作の『深い河(ディープ・リバー)』をめぐって」『清泉女

- 子大学キリスト教文化研究所年報」二〇〇一
- 本多峰子「遠藤周作論へ母なる神―西洋キリスト教と日本人の宗教観の相克と、宗教多元論的解決」『二松学舎大学東洋学研究所集刊』二〇〇一
- 笛木美佳「遠藤周作「女の一生 一部・キクの場合」論―(場合)を読み解くために」『キリスト教文学研究』二〇〇一
- 「三田文学」二〇〇一・秋季号
- 笛木美佳「遠藤周作「わたしが・棄てた・女」論―(小さな頭) (小さな胸) が含みもつもの」『学苑』二〇〇二・一
- 菅原とよ子「遠藤周作『白い人』論」『国語国文学研究』二〇〇二・二
- 宮原直美「遠藤周作『留学』論―(日本人)としての「自己発見」第三章を中心にして」『国語国文学研究』二〇〇二・二
- 青柳達雄「遠藤集周作「砂の城」「深い河」の重箱帖」『関東学園大学紀要』二〇〇二・三
- 金恩映『「スキヤンダル」の分析心理学的理解』『言葉と文化』二〇〇二・三
- 李平春「遠藤周作の『白い人』論」『国文白百合』二〇〇二・三
- 石内徹編『遠藤周作『沈黙』作品論集』クレス出版 二〇〇二・六
- 野中潤「神の沈黙と英霊の聲―遠藤周作と三島由紀夫」『文学と教育』二〇〇二・六
- 山下静香「遠藤周作の審級(一)」「精神分析」的な「私」との距離・「勝呂」の獲得の仕方」『九大日文』二〇〇二・八
- 山根道公「遠藤周作『満潮の時刻』論―『沈黙』との関係をめぐって」『清心語文』二〇〇二・八
- 阿部曜子「遠藤周作とグレアム・グリーン―『沈黙』と『権力と栄光』にみる神の位相」『四国大学紀要』二〇〇二
- 天羽美代子「遠藤周作『深い河』論―(多元的宗教観)の検証と再定義」『高知大國文』二〇〇二
- 二
- 兼子盾夫「遠藤周作における文学と宗教(4)侍(洗礼の秘蹟と惨めな王―日本宣教論試論)」「横浜女子短期大学研究紀要」二〇〇二
- 金賢善「遠藤周作の『沈黙』論―語り手と構成を中心に」『昭和女子大学大学院日本文学紀要』二〇〇二
- 下野孝文「井上筑後守政重―遠藤周作「沈黙」「叙説」二〇〇三・一
- 一
- 笛木美佳「遠藤周作「おバカさん」論―ガストンはどこを歩いているのか」『学苑』二〇〇三・一
- 山下静香「遠藤周作の審級(2)フロイト・ユング理論との照合」『九大日文』二〇〇三・二
- 岡崎弘信「遠藤周作とWilliam Styron―『告白』そして『沈黙』(1)」『英語英文学研究』二〇〇三・三
- 金恩映「遠藤周作の四つの転換期―異文化体験及び受容の問題を中心として」『言葉と文化』二〇〇三・三
- 小嶋洋輔「それぞれ」の救い、「宗教的なるもの」の文学―遠藤周作『深い河』論」『千葉大学日本文化論叢』二〇〇三・三
- 小嶋洋輔「過去としての子ども、他者としての子ども―遠藤周作作品と子ども試論」『社会科学科学研究プロジェクト報告書 第89集 日本近代文学と子ども』二〇〇三・三



- 山田都与「遠藤周作『決戦の時』論攷―『スキヤンダル』成瀬夫人と『深い河』成瀬美津子の間」『金城学院大学大学院文学研究科論集』二〇〇三・三
- 山根道公「遠藤周作の病床体験と信仰―『満潮の時刻』を中心に」『キリスト教文化研究所年報』二〇〇三・三
- 朝倉文市「遠藤周作 初期評論・エッセイにおける宗教と文学―神信仰の諸問題(1)」『ノートルダム清心女子大学紀要 日本語・日本文学編』二〇〇三
- 安徳軍一「遠藤周作とグレアム・グリーン―その文学的想像力の交響(1)」『北九州市立大学文学部紀要』二〇〇三
- 太田正紀「遠藤周作における〈神〉論―神は多くの顔を持つか」『梅花短大國語国文』二〇〇三
- 内藤寿子「遠藤周作『海の沈黙』の位相―〈韓国人〉羅承元の意味をめぐって」『社会文学』二〇〇三
- 松浦勝男「遠藤周作に見る「内在」への回帰―「汎神論」成立の背景分析と解釈」『静岡産業大学国際情報学部研究紀要』二〇〇三
- 山下静香「自己像の成立のさせ方を考えるために―遠藤周作「スキヤンダル」を題材に」『近代文学論集』二〇〇三
- 「キリスト教文学研究」二〇〇三
- 笛木美佳「遠藤周作『海と毒薬』論―勝呂の目遣いと救いの可能性」『学苑』二〇〇四・一
- 荒瀬康成「遠藤周作「小さな町にて」論―「基督教」からの離脱／「基督教」への接近」『昭和文学研究』二〇〇四・三
- 橋田耕介「『海と毒薬』における『テレーズ・デスケル』の息遣い―「母親」の二つの顔をめぐって」『Lilia candida』二〇〇四・三
- 山田都与「『深い河』の「違和感」と「隔絶」―試論 遠藤周作処女小説「アデンまで」」『金城学院大学大学院文学研究科論集』二〇〇四・三
- 岡崎 弘信「遠藤周作と William Styron―『告白』そして『沈黙』(2)」『英語英文学研究』二〇〇四・三
- 佐藤泰正「遠藤周作を読む」 笠間書院 二〇〇四・五
- 高橋正雄「文学に見る障害者像 遠藤周作『彼の生きかた』―吃音の動物学者」『ノーマライゼーション』二〇〇四・六
- 清水正「遠藤周作とドストエフスキー」『D文学研究会』二〇〇四・九
- 小嶋洋輔「遠藤周作『深い河』と瀬戸内寂聴『渴く』―現代人の救い」『キリスト教文学』二〇〇四・八
- 桂晴美「遠藤周作『海と毒薬』論―テレーズ・デスケル―との比較を中心に」『千里山文学論集』二〇〇四・九
- 小嶋洋輔「『沈黙』と時代―第二バチカン公会議を視座として」『日本近代文学』二〇〇四・一〇
- 小嶋洋輔、加藤隆「遠藤周作訳『テレーズ・デスケル』―翻訳に見る作家の方法」『千葉大学社会文化科学研究』二〇〇四
- 福田耕介「翻訳者としての遠藤周作―『テレーズ・デスケル』訳をめぐって」『白百合女子大学言語・文学研究センター言語・文学研究論集』二〇〇四

Robert Gray 「A Japanese Interpretation of Judaeo-Christian Hermeneutics: Cultural

Insights from Endo Shusaku 「早稲田大学人間科学研究」二〇〇四  
「三田文学」二〇〇四・夏季号

「キリスト教文学研究」二〇〇四(小嶋洋輔「遠藤周作作品における語り手―同伴者としての語り手、『沈黙』、『深い河』』所収)

「文学」(項目ごと刊行順)

○「純」と「俗」関連

片山伸「作者と読者」「新潮」一九二六・三

正宗白鳥「民衆芸術雑言」「中央公論」一九二六・七

「中央公論」一九二六・七

新潮評論「諸家の芸術価値理論の批判」「新潮」一九二九・八

正宗白鳥「大衆文学論」「中央公論」一九三二・一

大熊信行『文学のための経済学』春秋社 一九三三・一

『新文芸思想講座』文芸春秋社 一九三四・五

中谷博「大衆文学の歴史」「思想の科学」一九四八・八

丸山邦男「週刊ジャーナリズム批判」「中央公論」一九五六・一〇

佐々木基一「大衆芸術の新しい形式」「文学」一九五七・一二

中村光夫「中間小説論」「文学」一九五七・一二

尾崎秀樹「告白体の大衆文学論」「日本文学」一九六二・六

尾崎秀樹「大衆小説」「国文学」一九六五・一

討議「大衆運動と戦後思想」「自由」一九六五・一二

「小説新潮」一九七二・九

鶴見俊輔『大衆文学論』六興出版 一九八五・六

池田浩二責任編集 文学史を読みかえる②『大衆』の登場』インパクト出版 一九九八・一

○「第三の新人」関連

山本健吉「第三の新人」「文学界」一九五三・一

野島秀勝「第三の新人たち」「文学界」一九五五・七

小島信夫「第三の新人とアメリカ文学」「文芸」一九六五・七

村松定孝「第三の新人の評価」「国文学」一九六五・一一

座談「現代文学の混乱と救済」(中村・大江・江藤・平野)「群像」一九六六・七

松原新一「仮眠の季節」「群像」一九六六・七

福田宏年「戦後文学論覚書」「文学界」一九六六・一一

上田三四二「三十年作家」の自己確立」「群像」一九六七・二

飯野博「体制にくみする文学」「民主文学」一九六七・一二

鳥居邦郎「戦後文学における「第三の新人」の位置」「日本近代文学」一九六八・一〇

『小島信夫全集』全六巻 講談社 一九七一年に刊行

『吉行淳之介全集』全八巻 講談社 一九七一・七から一九七二・二まで刊行

磯谷英夫「戦後文学史のなかの遠藤・北」「国文学」一九七三・二

利沢行夫「第三の新人と新世代の作家たち」「解釈と鑑賞」一九七三・五

諸田和治「第三の新人」の登場」『国文学臨時増刊号』一九七三・六  
大久保典夫「第三の新人」と家庭小説」『国文学臨時増刊号』一九七三・六  
『庄野潤三全集』全一〇巻 講談社 一九七三年から一九七四年まで刊行  
『曾野綾子作品選集』全一二巻 桃源社 一九七四年から一九七五年まで刊行  
山田博光「遠藤周作と第三の新人」『解釈と鑑賞』一九七五・六  
榎本隆司「解釈と鑑賞」一九七七・九  
鳥居邦郎「第三のリアリティ」『解釈と鑑賞』一九七七・九  
桶谷秀昭「第三の新人」の出发点」『国文学』一九八〇・四  
『安岡章太郎集』全一〇巻 岩波書店 一九八六・六から一九八八・五まで刊行  
鳥居邦郎「第三の新人」の中の遠藤周作」『解釈と鑑賞』一九八六・一〇  
『安岡章太郎随筆集』全八巻 岩波書店 一九九一・六から一九九二・二まで刊行  
三浦雅士「精神のことは肉体にたずねよ」『群像日本の作家』小学館 一九九七・一二

○高橋和巳関連

柴田翔「革命者たちの背理——「邪宗門」詩論」「人間として」一九七一・六  
亀井秀雄「邪宗門」「解釈と鑑賞」一九七一・八  
立石伯「高橋和巳の世界」講談社 一九七二  
『高橋和巳をどうとらえるか』芳賀書店 一九七二・六  
壇谷雄高編『高橋和巳論』（新装版）河出書房新社 一九七六・四  
高橋たか子『高橋和巳の思い出』構想社 一九七七・一  
文芸読本『高橋和巳』河出書房新社 一九八〇・五  
現代文学研究会編『現代の小説』九州大学出版会 一九八一・三  
川西政明『評伝高橋和巳』講談社 一九八一・一〇  
鈴木正行「高橋和巳『邪宗門』論序論——〈神部共同体〉についての一考察」『語文論叢』一九八二・八

村井英雄『書誌的・高橋和巳』阿部出版 一九九一・四

脇坂充『孤立の優秀を甘受す——高橋和巳論』社会評論社 一九九九・九

○瀬戸内寂聴関連

瀬戸内寂聴、永田洋子『愛と命の淵に』福武書店 一九八六・一一  
瀬戸内寂聴『あふれるもの』学芸書林 一九八九・一一  
勝山泰佑、井上光晴『寂聴』朝日新聞社 一九九一・六  
秋山駿『小説家の誕生瀬戸内寂聴』おうふう 二〇〇四・一〇

○大江健三郎関連

片岡啓治『大江健三郎論 精神の地獄をゆく者』立風書房 一九七三・七  
川西政明『大江健三郎論 未成の夢』講談社 一九七九  
大江健三郎『方法を読む』大江健三郎文芸時評』講談社 一九八〇・四  
松崎晴夫『デモクラットの文学 広津和郎と大江健三郎』新日本出版社 一九八一・四  
一條孝夫『大江健三郎の世界』和泉書院 一九八五・五  
榎本正樹『大江健三郎 八〇年代のテーマとモチーフ』審美社 一九八九・五

- 黒子一夫『大江健三郎論 森の思想と生き方の原理』彩流社 一九八九・八  
 榎本正樹『大江健三郎の八〇年代』彩流社 一九九五・二  
 「民主文学」一九九五・五  
 中村泰行『大江健三郎文学の軌跡』新日本出版社 一九九五・六  
 粕谷甲一『ゆれ動く日本人の心と宗教』新世社 一九九五・七  
 室井光広『大いなる日に―燃えあがる緑の木第三部』大江健三郎―めんどしい救済「文学界」  
 一九九五・七  
 「早稲田文学」一九九五・七  
 一條孝夫『大江健三郎 その文学世界と背景』和泉書院 一九九七・二  
 「キリスト教文芸研究」一九九七・五  
 黒子一夫『大江健三郎とこの時代の文学』勉誠社 一九九七・一二  
 島村輝編『大江健三郎』若草書房 一九九八・三  
 篠原茂『大江健三郎文学事典』(改訂版)森田出版 一九九八・九  
 小森陽一『歴史認識と小説 大江健三郎論』講談社 二〇〇二・六  
 黒子一夫『作家はこのようにして生まれ、大きくなった』河出書房新社 二〇〇三・九

〔その他〕(刊行順)

- 江藤淳『アメリカと私』講談社文庫 一九七二  
 M・フーコー／渡辺一民、佐々木明訳『言葉と物―人文科学の考古学』新潮社 一九七  
 四・六  
 M・フーコー／田村俣訳『狂気の歴史―古典主義時代における』新潮社 一九七五・二  
 M・フーコー／田村俣訳『監獄の誕生―監視と処罰』新潮社 一九七七・九  
 J・グリーン／福永武彦訳『キリスト教文学の世界 1』(『モイラ』所収)主婦の友社 一  
 九七七  
 M・バフチン／斎藤俊雄・佐々木寛訳『ミハイル・バフチン著作集② 作者と主人公』新時  
 代社 一九八四・一二  
 M・フーコー／渡辺守章訳『性の歴史I―知への意思』新潮社 一九八六・九  
 M・フーコー／清水徹・豊崎光一訳『これはパイプではない』哲学書房 一九八六・七  
 M・フーコー／田村俣訳『性の歴史II―快楽の活用』新潮社 一九八六・一〇  
 M・フーコー／田村俣訳『性の歴史III―自己への配慮』新潮社 一九八七・四  
 M・マクルーハン／栗原裕、川本仲聖訳『メディア論―人間拡張の諸相』みすず書房 一  
 九八七・六  
 前田愛『文学テキスト入門』筑摩書房 一九八八・三  
 小森陽一『構造としての語り』新曜社 一九八八・四  
 小森陽一『文体としての語り』筑摩書房 一九八八・四  
 江藤淳『一族再会』講談社文芸文庫 一九八八・九  
 『前田愛著作集』全六巻 筑摩書房 一九八九・三から一九九〇・四まで  
 M・フーコー／清水徹・豊崎光一訳『作者とは何か?』哲学書房 一九九〇・九  
 加藤典洋『アメリカの影』河出書房新社 一九九一・一〇  
 宮台真司他著『サブカルチャー―神話解体―少女・音楽・マンガ・性の30年とコミュニケーション』

ンの現在』 PARCO出版 一九九三・一一〇

M・バフチン／望月哲男、鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』 筑摩書房 一九九五・三

小熊英二『単一民族国家の起源―（日本人）の自画像の系譜』 新曜社 一九九五・七

M・フーコー／中村雄二郎訳『知の考古学』 河出書房新社 一九九五・八

M・フーコー／中村雄二郎訳『言語表現の秩序』 河出書房新社 一九九五・八

鈴木貞美『（生命）で読む日本近代―大正生命主義の誕生と展開』日本放送出版協会 一九九六・二

酒井直樹『死産される日本語・日本人―「日本」の歴史―地政的配置』 新曜社 一九九六・

五

M・バフチン／伊東一郎訳『小説の言葉』 平凡社 一九九六・六

小熊英二『（日本人）の境界―沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮植民地支配から復帰運動まで』 新曜社 一九九八・七

一九九八・七

E・W・サイード／大橋洋一訳『知識人とは何か』 平凡社 一九九八・三

E・W・サイード／大橋洋一訳『文化と帝国主義1』 みすず書房 一九九八・一二

安岡章太郎、井上洋治『我等なぜキリスト教徒となりし乎』 光文社 一九九八・一

E・W・サイード／大橋洋一訳『文化と帝国主義2』 みすず書房 二〇〇一・七

F・モーリヤック／遠藤周作訳『愛の砂漠』 講談社 二〇〇三・三

S・ジジエク／松浦俊輔訳『信じるということ』 産業図書 二〇〇三・三

U・エーコ／篠原資明訳『物語における読者』 青土社 二〇〇三・四

『座談会昭和文学史』全六巻 集英社 二〇〇三・九から二〇〇四・二まで刊行

石原千秋『漱石と三人の読者』 講談社 二〇〇四・一〇

S・ジジエク／中山徹訳『操り人形と小人―キリスト教の倒錯的な核』 青土社 二〇〇四・一一