Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-11-28

【小特集「第三の新人」再考 : 「戦中派」の思想と作品】遠藤周作「あまりに碧い空」論 : 「戦中派」世代と皇室ブームを中心に

泉, 渓春

(Citation)
國文論叢,62:104-116

(Issue Date)
2025-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/0100498119

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100498119

■小特集　「第三の新人」再考――「戦中派」の思想と作品

遠藤周作「あまりに碧い空」論

――「戦中派」世代と皇室ブームを中心に――

泉　渓春

一　戦中・戦後の連続性の問題と世代論について

戦時下の九州大学生体解剖事件を下敷きにし、勝呂と戸田が大学の権力構造に絡み取られるようにして生体解剖に関与していく様子を描く遠藤周作『海と毒薬』（『文学界』一九五七年六月、八月、一〇月。引用は『遠藤周作全集』第一巻、一九九九年四月、新潮社、九一－一〇一頁）の冒頭部は、戦後日本の平和な日常を送る者が、戦中に行った蛮行を懐かしげに語るさまを描く。「砂漠のような土地」に引っ越した「私」は、寂れた様子の医院に気胸の施術を頼みに行く。そこで出会うのが勝呂である。「私」は風呂屋で一緒になったガソリン・スタンドのマスターから勝呂が「変った医者」であること、さらに自身や洋服屋の店主の、戦中における強姦や殺人を自慢話として聞かされる。勝呂のことが気に掛かる「私」は、義妹の結婚式で勝呂を知る人物に会ったことを契機に戦中の新聞記事を漁り、F医大生体解剖事件に勝呂が関与していたことを知る。その事実にショックを受けた「私」は、「私の知っただけでも二人の男がだれかを殺した経験を味わって」おり、勝呂の場合も「同じこと」だと感じる。「今、戸をあけてはいってきた父親もやはり戦争中には人間の一人や二人は殺したのかもしれない」が、日常を送る顔は「もう人殺しの新鮮な顔ではない」。そのことが不思議に思われる「私」は、「無数の埃が彼等の顔に積っている」と表現する。

佐伯彰一は『海と毒薬』冒頭を「念入りに読まれる必要がある」と述べ、気胸の施術に通う勝呂医師が生体実験の当事者の一人であると判明することで「平凡な日常性がそのまま不気味な深淵へと道がつながっている」という（「解説」『海と毒薬』一九六〇年七月、新潮社、一六七－一六八頁）。また、冒頭部における「埃」については、「男達の顔に埃が積もると過去の過ちを忘れさせたり、良心を麻痺させる（罪意識の風化）という意味が付与されている」（影山恒男「『海と毒薬』の叙法と構造――状況と倫理への一つの挑戦――」『活水日文』一九九七年一二月、一一九頁）、「戦時中に殺人を犯したことが示唆されているガソリンスタンドの「主人（マスター）」と洋服屋の「店主」の殺人の記憶の上に「日常」という「埃」が堆積し「風化」していることを隠喩的に表現している」（北田雄一

「「海と毒薬」論――「戦後」の勝呂における「無気力な男」からの脱却の可能性――」『遠藤周作研究』二〇二三年九月、三〇頁）などと論じられてきた[1]。『海と毒薬』冒頭部で描かれる日常とは、「人殺し」の顔に「埃」を被せたものに過ぎず、平凡な戦後を送る人々の顔に積もる「埃」を払えば、たちまち戦中の「人殺し」の顔が現れる。平凡な日常の底には戦中の暴力的なエネルギーが変わらぬ形で伏在していることを示すのである。

戦中・戦後の連続性が『海と毒薬』におけるテーマの一つであるならば、その二年後に発表された「あまりに碧い空」（『新潮』一九五九年一一月、引用は『遠藤周作全集』第六巻、一九九九年一〇月、新潮社、三五一－三六〇頁）もまた、そのテーマを引き継いだ作品として注目に値する。本作は、軽井沢で執筆をする主人公・杉が、テニスコートから聞こえる若者の歓声に苛立つ場面から始まる。空や草木、若者などへの漠然とした苛立ちを覚える杉の元に編集者の田淵が遊びに来るが、五日後に田淵は急死してしまう。田淵の死に誘われるように死について考えるようになる杉は、自身や近親者の死について考えをめぐらした後、自身の青年期を回想する。それは戦時下においてテニスをする少女を見かけたこと、そして空襲と死傷者に関する記憶であった。時制が現在に戻ると、杉は妻に「戦後は嫌いだ」、「これは碧空のようだ」、「みんなが死んだにかかわらず自分だけが晴れあがった碧空のようだ」と言って作品は幕を下ろす。遠藤は「あまりに碧い空」を「戦中にその青年時代にはいった世代が戦後に生きるさまを描いた作品の系列」とし、『海と毒薬』後に書かれるべき作品のための「デッサン」と位置付ける（「後記」『あまりに碧い空』一九六〇年一〇月、新潮社、二五二頁）。しかしながら、「あまりに碧い空」で示される戦中・戦後の連続性の問題は、『海と毒薬』とは異なる問題を含みながら発展している。

本作単体を論じた先行研究は見当たらないため、次に「解説」を中心に参照しながら、本作の論点を確認する。村松剛は「あまりに碧い空」における「残酷なまでの、空の碧さ」に注目し『海と毒薬』、「アデンまで」、「船を見に行こう」における「海」や「空」の象徴について分析した上で、遠藤は「永遠なる自然としての海、あるいは空」を「汎神論的自然」、「神なき宇宙」として描いたという（「解説」『昭和文学全集20　安岡章太郎　遠藤周作』一九六二年九月、角川書店、四八七頁）。同様に「青」（「碧」）という色彩に注目し、キリスト教的象徴性を指摘するものに兼子盾夫『遠藤周作の世界　シンボルとメタファー』（二〇〇七年八月、教文館、一〇二－一〇四頁）がある。本作は遠藤文学における宗教性との関連において捉えられてきた。

若松英輔は戦後日本社会をテーマにした作品として論じる。「死を忘却した日常」が描かれていると指摘する若松は、「あまりに碧い空」の杉が、「戦争を語ることを止め、また戦争を想い出すことを止める風潮になった」ものとして「戦後」を捉えているという（「言葉を奪われた証言者たち」『戦争小説短篇名作選』二〇一五年七月、講談社、三一〇頁）。右の引用における「戦後」とは「戦後日本社会」の謂であるが、若松は「残された人間によって受け止められない死があることが残酷」だとも述べており、「戦後」という語には含みが持たされている。

本作は〝遠藤文学における宗教性〟と〝戦後〟をキーワードと

して読まれてきた。本稿は「戦後」という読解のポイントを引き受けつつ、遠藤文学におけるキリスト教の問題とは異なる論点を提示する。注目するのは「皇太子のロマンス」や「清宮」というコードである。本作は「皇太子のロマンス」や「清宮」というコードによって、同時代の皇室ブームを喚起させる。当時の皇室ブームについては遠藤もエッセーで言及しており、関心を寄せていたことがわかる。本作を当時の皇室ブームとの関連において考察することで、日本のかつての「神」をめぐる遠藤のまなざしを明らかにする。

また、「戦後」を読解のポイントとして考える際に重要なのは世代認識の問題である。先に若松論において「戦後」という語に含みが持たされていることは述べた。本作における「戦後」の指示する内容は、戦後日本社会であると共に、「戦後派」世代[2]も含まれる。本作には若者や年下の妻に対する杉の苛立ちが描かれており、世代間の差が前景化されている。

本作発表の数年前には「戦中派」論争が起こっている。一連の議論は、これまで顧みられてこなかった「戦中派」世代にスポットを当てるものであり、遠藤は座談会「戦中派は訴える」(『中央公論』一九五六年三月)、エッセー「危険な〝戦中派美化〟――戦中派の一人として発言する――」(『中国新聞』一九五六年五月一四日、引用は『春は馬車に乗って』一九九二年四月、文芸春秋)、「戦争責任の問題」(『産業経済新聞』一九五六年九月二一日、引用は『春は馬車に乗って』前掲)などで発言していた。

遠藤は「戦中派は訴える」において、徴兵検査で第二乙だったため戦地に行かなかったこと、海軍の陸戦隊へ志願するも叶わず「そういう意味で僕には、戦中派の資格があまりない」と述べながらも、勉強面や思想面での蓄積がある「戦前派」、「無邪気な自信」がある「戦後派」とは異なる「戦中派」世代として自身の体験を語る(一五五－一五七頁)。「危険な〝戦中派美化〟」では、「戦中派」を三〇歳前後の者で「あの戦争の中に死のにおいをかぎ現在もその傷と痛手をこうむっている世代」、「戦後派」を一〇代から二〇前後の若い男女で「あの戦争の傷あとも影響もほとんど認められない連中」とし、自身も含めた「戦中派」に同情めいた共感を示す(三九－四〇頁)。ここから「あまりに碧い空」に描かれる若者や二〇代の妻は「戦後派」世代として、そうした者たちに苛立ちを向ける三〇代の杉は「戦中派」世代として造形されていることがわかる。

また「危険な〝戦中派美化〟」では「戦中派」が「戦前派」と「戦後派」の「裁き手」となることに不満を述べるが(四〇頁)、これは続く「戦争責任の問題」にも引き継がれている。「戦争責任の問題」では、前世代の戦争協力に対して、「我々戦中派」がどれだけ批判することができるかといい、戦争中に同じ立場に置かれた場合、自分が「完全な反戦主義者」として行動できるという自信は持てないという(四〇－四一頁)。董春玲は一連の議論において遠藤の立場が変化していることに注目し、「「戦中派」は被害者だったという座談会「戦中派は訴える」の立場から、実は「戦中派」は加害者の部類にも入っていたという認識へと変化していた」と述べる(「戦争文学としての『海と毒薬』」『文学研究論集』二〇一九年二月、二八八頁)。確かに一連の議論の推移をみると、遠藤が微妙に立場を変えながら発言しており、「戦中派」世代にフォー

カスすることの負の効果に自覚的であったことがわかる。

しかしながら、董がその後『海と毒薬』で描かれる「多様な「戦中派」タイプ」を分析していくように、遠藤は「戦中派」世代という認識の枠組み自体を手放したわけではなかった。むしろ創作においては、「戦中派」という枠組みに拘っているように思われる。「後記」（前掲）において「あまりに碧い空」と同系列として挙げられる「松葉杖の男」（『文学界』一九五八年一〇月。引用は『遠藤周作全集』第六巻、一九九九年一〇月、新潮社、二六一－二七四頁）には、現在も戦争の「傷と痛手をこうむっている世代」としての「戦中派」が描き出されている。

「松葉杖の男」は「神経科の医者」である菅が、両足が麻痺してしまった加藤昌吉の治療を試みる物語である。菅は自分と同じく「三十四歳、人生の若さをあの戦争ですりへらした世代」の加藤に対し「親愛感とも連帯感ともつかぬ気持」を抱き「心の傷口」を塞ごうとするが思うようにいかない。同僚の入江に麻酔分析を勧められるものの、麻酔を打つことを「人間的なつながりを断って、患者を実験の動物のように扱うこと」だと考える菅は、あくまでも心理療法に拘る。菅は加藤に写真の模写を指示し戦時中の捕虜殺害の記憶を思い出させることに成功するが、落ち込む加藤に慰めの言葉を掛けることができない。診察室から去る加藤を「俺たちの世代の姿」として眺める菅を描いて幕を閉じる。

菅において麻酔分析は、患者を「実験の動物」のように扱うことであり、そこでは医者と患者の間にあるべき「人間的なつながり」はない。極端なまでに医者と患者の関係性が非対称的になってしまうことが危惧されている。こうした麻酔分析の暴力性は、『海と毒薬』における生体解剖のモチーフの変奏として捉えることができるだろう。

また菅や加藤の「人生の若さをあの戦争ですりへらした世代」とは、「危険な〝戦中派美化〟」で定義されていたような「戦中派」世代のこととして捉えてよいだろう[3]。さらに加藤への菅の同情的なまなざしから、「戦中派」世代の共感がテーマとなっているといえる。

戦争の傷が痛み続ける「戦中派」という世代論的アイデンティティに拘りをみせる遠藤は、「あまりに碧い空」では「戦後派」世代への苛立ちを描き、「松葉杖の男」では同世代との共感に向かう様子を描く。「戦中派」世代を軸として、次世代への敵対意識を描く「あまりに碧い空」と、同世代への味方意識を描く「松葉杖の男」として、両作の対照性は際立つとひとまずはいえよう。

このように、遠藤は同時代における「戦中派」ブームの過熱の中で「戦中派」の一人として居心地の悪さを覚えながら、世代意識への拘りを創作において持ち続けていた。本作の執筆背景には「戦中派」に拘り続けながらも、「戦中派」世代が特権性を帯びていくことには慎重であった遠藤の姿が確認できる。

本稿の構成を説明する。次節では作品の冒頭から戦中の記憶を回想するまでを中心に扱い、若者に対する杉の苛立ちを分析し、田淵の死と近親者の死の対照性に注目する。第三節では、皇室ブームに対する同時代言説と遠藤のエッセーを確認し、本作との接続を図る。第四節では杉の想起する戦中の記憶の分析を行い、本作における戦中・戦後の連続性を明らかにする。最後に第五節では後年に書かれた小説「戦中派」との比較を通して本作の独自性を

示す。

二　「戦中派」としての杉と田淵の死

戦後日本社会や若者への苛立ちを覚える杉は、突然の田淵の死を契機として、自身や近親者の死のありようについて考えるようになる。本節では若者に対する杉の苛立ちを分析した後、田淵の死と近親者の死の対照性を明らかにする。

杉が借りた家は軽井沢のテニスコートの近くである。窓の外でテニスに興じる若者たちに苛立ちを覚えながら執筆する杉の元に出版社で働く田淵が訪れる。ゴルフの誘いに来た田淵は陽に焼けた顔で木の根のような腕をしている。白い歯を見せて笑い、喉をごくごく動かしながらビールを飲む田淵は「ひどく健康そう」である。

「ジャーナリストはまず体力」だと言う田淵に対して、杉は「焼場の死体のなか」で「ジャーナリストや新聞記者の頭蓋骨はすぐわかる」という話をする。これらの職業は「脳みそは勿論のこと骨まで削りとるほど頭を使い尽」くすため、「頭蓋骨はひどくもろく薄く」、すぐに崩れてしまうのだという。田淵は「実感がこもってい」ると感想を漏らす。

五日後、杉の元に田淵急死の訃報が届く。死の当日、田淵は頭痛を我慢しており、脳に原因があると示唆されることから、右の挿話が裏付けられることとなる。外見は「健康そう」な田淵であるが、多忙を極める出版社での勤務により「頭を使い尽した」ため、実は脳や頭蓋骨を損傷していたというわけだ。

田淵の訃報を聞いた杉は、その日から仕事の合間に庭を見るようになる。向日葵や高原の空を眺める杉に「田淵氏の死んだという事実」がこみ上げてくるが、それは「故人を偲ぶという感慨」ではない。杉はそれを五日前に「健康そうな」様子を見せていた人が「もう死んでいるという衝撃」と「その死にかかわらず秋の空が残酷にも澄みわたっていることにたいする苛立ち」であると分析する。杉は田淵が死んだにもかかわらず、依然として空が澄み渡っていることに納得ができないでいる。

その後杉は、若者たちへの嫌悪感と「空が美しく澄み、向日葵が炎のように咲きつづけているという冷酷な事実」とに関連があると考える。それはどちらも「一人の人間の死」を反映していない点で共通する。一人の死を反映しない空や向日葵と同様、二〇代の躍動感溢れる若者（や妻）は、死の世界と隔たっているように思えるのである。生命力を漲らせながら平和な日常を謳歌する若者に杉の苛立ちは向けられる。

戦争体験の翳りを持たない若者に対して杉は苛立ちを向けるのであるが、そうした次世代に対する杉の断絶の認識は、「映画スターの酔っぱらい運転による事故死や、無謀な若者の山の遭難などに大騒ぎする「平和」な時代のなかで、ぼくは、生きる場所を見出すのに苦しむ」（一〇頁）という一九二二年生まれの安田氏の認識と通じる点がある。安田は『戦争体験』（一九六三年七月、未来社）において、次世代への「戦争体験の伝承」を「ほとんど絶望的である」（一〇頁）と述べ「伝承ということが可能になるためには、継承したいと身構えている人びとの姿勢が前提であろう」（一四九頁）という。戦争を体験しない世代が台頭していく「「平和」な時代」の中で疎外感を覚えながら、しかし次世代との断絶

を強調する安田の語り方は、「戦中派」世代にみられる戦争体験の語り方でもあった。福間良明『「戦争体験」の戦後史』（二〇〇九年三月、中央公論新社、一五四－一五五頁）は、一九六〇年代における戦争体験をめぐる論争に注目し、「戦中派と若い世代との対立」を指摘する。「安田武ら第二次わだつみ会の中核を担った戦中派世代は、戦争体験の語りがたさにこだわったが、戦後派（終戦時点で一〇歳以下）、戦無派（終戦以後に出生）といった若い世代は、こうした姿勢に反感を募らせた」といい、安田の同書とそれに対する批判を取り上げながら「世代間のコミュニケーションの断絶」を論じていく。本作の構図は「戦中派」としての杉から「戦後派」としての若者たちへ一方的なまなざしを向けることに終始しているが、世代間の断絶を強調しつつ戦争体験の有無を軸に若者たちに苛立ちを募らせる杉のありようは、一九六〇年代の戦争体験をめぐる論争においてみられた「戦中派」世代の心性と通底している。

また若者に対する杉の苛立ちは、その身体性にも向けられている。若者の身体は死の世界を寄せ付けないような生命力溢れるものであるのに比べて、三〇歳を過ぎた杉は死の影を感じるようになる。杉はこの頃、「よく原稿用紙の端に「軀」という字を書いてそれをじっと眺める」のだという。友人の吉川が好んで用いる「軀」という文字には、男女の「心理の翳や情熱の陰影との関係」という意味合いが強く帯びているが[4]、その字を眺める杉は「死の黒い口がそこに三つ、洞穴のようにぽっかりと開いている」と新たに解釈する。ここには文字を「読む」ことと「見る」ことの違いが提示されている。人は本を読む時「文字を読むというより、〈意味を読む〉のである」という野間秀樹は「意味が実現している間は、文字は後ろへと退いている。そして意味が実現しなくなった途端、文字が前面に立ち現れる」と述べ、文字を「意味を有さないのに、意味を実現し得るゲシュタルト」であるという（『言語存在論』二〇一八年一一月、東京大学出版会、九八－一〇〇頁、傍点ママ）。杉はここで、文字を眺めることで吉川の小説的意味合いから自己を引き離しその固定観念を解体した上で「前面に立ち現れ」た形態に独自の解釈を施すのである。三つの死が「軀」に巣食っているという杉の解釈には、三〇歳を過ぎたことの実感が込められている。

その意味において若者の身体は未だ死を宿してはおらず、田淵の身体は、死を宿す「軀」であったというわけであるが、ここで注目すべきなのは、田淵の死が唐突であり、その前兆に誰も気付くことができなかったということである。こうした田淵の死の唐突さと対照的に描かれているのが叔母と祖父の死である。

杉の叔母は死の五、六時間前から「生臭い匂い」を発し、握られた腕には「指の痕の凹み」が残る。杉はこの時「人間が死ぬ時は軀がむくむ」ことを知ると共に、「生臭い臭気」が百合の香りなどではなく、「体から発散する死臭の前ぶれ」であったことに気付く。祖父は脳溢血で急死するが、祖父自身は「自分の死期をちゃんと予感して」おり、身辺整理を終え周囲の人々に「死後のあれこれについて手配した手紙」まで書き残していた。杉は叔母の「死体の臭い」や祖父の「死の風景」に嫌悪感を抱きながらも、それを「人間の死らしい自然さ」だという。

叔母の死は杉に、人が実際に死に至るまでには「前ぶれ」があ

ることを教えるのであり、祖父は残される者に対して自分が死んだ後の配慮を怠らなかった。周囲の者はその死を悲しみながらも、徐々に新たな生活に向けての準備をすることができる。いわば叔母と祖父とは、自身の「軀」に巣食う「死」を、死の際に提示することで「死者を除いた社会的関係の体系」の再確立を促すのである。[5]

このようにして緩やかに行われる社会的関係の変動と再確立が「人間の死らしい自然さ」なのだとすると、田淵の死はこうした死とは異なるものとしてある。田淵の死が杉に衝撃を与えるのは、「人間の死らしい自然さ」で死ぬことが叶わなかった戦時下の死と重なるからであろう。戦時下ではたとえ健康であったとしても唐突に生命を奪われる。近親者の死の場面と田淵の死とは平時／非常時の死をそれぞれ表しているのであり、田淵の死は杉を空襲の記憶へと誘うのである。

三　ミッチーとおスタちゃん

杉の借りた家の近くには、「昨年、皇太子のロマンスなどで有名になった」テニスコートがある。[6]当時、「平民」である正田美智子と皇太子のテニスコートの恋は世間を沸かせ、「ミッチー・ブーム」として皇室報道を盛り上げることとなった。

一九五八年一一月二七日の婚約発表から一九五九年四月一〇日の「ご成婚」までの「四ヶ月間にわたって日本を支配した歓迎ムード」を「ミッチー・ブーム」、「御成婚ブーム」と呼ぶ。石田あゆう『ミッチー・ブーム』（二〇〇六年八月、文芸春秋、七－一三頁）は「平民」の正田美智子と皇太子の結婚は特に若い男女が歓迎したといい、「この婚約発表に戦後皇室の「新しさ」を感じ」、「皇室への関心を高め」ることとなったと述べる。本作には、「皇太子のロマンス」の地で「ミッチー・ブーム」にあやかる若い男女が描かれている。

さらに、「一九六〇年代を通じて皇室をめぐる話題はつきなかった」と述べる石田は、皇室への関心を持続させたニュースの一つに清宮の婚約を挙げる（一七三－一七四頁）。皇太子の「ご成婚」を翌月に控えた三月一九日、清宮の婚約がスクープされる。本作の「令嬢が清宮であり、青年がつい先ごろ、彼女と婚約した人であることは杉にもすぐわかった」という記述は「ミッチー」に続き皇室ブームを牽引することとなった清宮貴子（「おスタちゃん」）と日本輸出銀行に勤務する島津久永のことを指す。皇族らしくない発言から人気を呼んだ「おスタちゃん」はその後、「ミッチー」とともに、「若い女性の皇族の二大スター」となり「世の女性たちの人気を誇」ることとなる（六七－六八頁）。本作には「ミッチー」と「おスタちゃん」という、当時の皇室ブームの中心的存在が記されているのである。

皇室ブームを若い世代が歓迎する状況について、同時代では天皇（制）イメージの変容として議論されていた。松下圭一「大衆天皇制論」（『中央公論』一九五九年四月、三〇－四七頁）は、「皇太子妃ブーム」に対する若い世代へのインタビューを引用し、スキーやテニス、恋愛までする皇太子によって「皇室をかこむ雰囲気の変化」がもたらされたという。皇室はかつての「尊厳」を失い、代わりに「大衆の敬愛の対象」となったのであり、それは「絶対天皇制」から「大衆天皇制」への移行としてある。そして松下

は新憲法と結びつきの強い「大衆天皇制」を、昭和天皇と皇太子との差異において説明する。「現在の天皇個人は、昭和ファシズムならびに太平洋戦争の記憶とむすびついている」のだが「皇太子個人は、過去によつてけがされてはいない。皇太子こそは「ケガレぬ手」で、新憲法のシンボルになりすます」ことができると述べる。戦争の記憶と結びつかない皇太子の登場によって、皇室は親しみの対象として、大衆に受け入れられたのである。

遠藤もまた、「群集」という観点で皇室ブームに注目していた。「春は馬車に乗って」(『産経新聞』一九五九年四月一一日。引用は『春は馬車に乗って』前掲、九四－九七頁)というエッセーは、「御成婚」パレードが「群集」に支持される様子を観察する。午後三時の「お通り」に近づくにつれて「群集」は「ますます歩道に溢れ」ざわめき始める。「お通り」の間、皇太子を拍手で迎える「群集」だが、「行列がアッケなく」過ぎるとすぐに帰り始め、その後の歩道には「日の丸の旗がゴミためのように散らばっている」。下駄履きの者も多い「群集」が皇太子を拍手で迎えたのは、「見物」に来たことを示すものだという。皇太子と正田美智子の描写は「妃殿下は真白な御衣裳に真白に化粧をされ微笑みながら会釈をされている。皇太子は少しお照れになったのか、ほおに笑いをうかべて手をあげられる」のみであり、本エッセーは皇室ブームに熱狂する「群集」に焦点がある。

しかしながら、本エッセーは単に「群集」によるナショナリズムの高揚を描くものではない。皇太子が「お通り」となる三時に近づくにつれ沸き立ち、パレードが終われば「日の丸の旗」を捨てて家路につく「群集」には、むしろ軽薄さが強調されている。そうした「群集」像を、「春は馬車に乗って」の一年後に発表された「集団に対する不信感――わたしはデモには参加できない――」(『文学界』一九六〇年九月、一三五－一三六頁)を補助線として理解したい。そこでは「群集」は、「一つの独立した心理」を持っているが、その「心理」に「確固たる根」があるわけでないものとして述べられる。「群集」は「風の方角の如何によって狂暴にもなるし、また暴力の前には卑怯にもなりえる」ものであることを、遠藤は戦中において学んだという。遠藤にとって「群集」は、ナショナリズムを高揚させるから危険なのではない。自身で判断することを停止し「風の方角」に身を任せ過激な行動に走るから危険なのである。皇室ブームに一定の距離を置きながら「群集」を観察する「春は馬車に乗って」の遠藤は、「群集」の「確固たる根」を持たない様子が、戦中・戦後で変わらないことを記すのである。遠藤は当時の皇室ブームが、こうした「群集」によって成立していることを見抜くのである。

「春は馬車に乗って」というタイトルは、「確固たる根」を持たない「群集」の作り出したブームによって天皇制が再び人々の心を掴んでいくことをアイロニカルに表現している。横光利一の短編小説「春は馬車に乗って」(『女性』一九二六年八月)には、病身の妻とそれを看護する夫という構図を通して、厳しい冬から生命が芽吹く春へと季節がめぐるさまが描かれることを踏まえれば、本エッセーは「昭和ファシズムならびに太平洋戦争の記憶」と結びついた冬の時代を過去のものとして、〝自由恋愛によって結婚した皇太子〟という新しさにおいて戦後の天皇制が再び「群集」の心を掴んでいくことを表現している。「あまりに碧い空」もまた、

清宮を追いかける記者を記し、「皇太子のロマンス」ブームに乗って軽井沢でテニスに興じる若者を描いており、「春は馬車に乗って」と同じ問題系を共有している。遠藤は、冬と春の間に断絶がないように、戦中・戦後の連続性に着目していた。皇室ブームに湧き立つ「群集」への遠藤のまなざしには、戦中のそれと二重写しになっていたのである。

四　戦時下のテニス

前節では、同時代の皇室ブームを中心に戦中・戦後で変わらない「群集」のありようを確認してきた。では、本作において戦中・戦後の連続性はどのように描かれているだろうか。杉の戦中の記憶を分析した後、現在の時制に戻る結末までを含めて考察し、本作における戦中・戦後の連続性の問題を分析していく。

清宮を追いかける記者を横目に、杉は戦中の記憶を思い出していく。杉の戦中の記憶は、戦争が終わる数ヶ月前、古宿という部落の近くでテニスラケットを振るう少女を見た時のことと、古宿から東京に帰ってきた際に見舞われた空襲のことが重要な要素となる。順番は前後してしまうが、初めに、空襲の記憶について分析していく。杉において空襲の記憶は、戦争を体験したというアイデンティティの核としてある。

五月二三日、古宿から東京に戻った杉は空襲に見舞われる。[7] 杉が父に起こされた時には東京の空を敵機が飛び回っていた。窓を開けた杉は炎の色を反映する空を見、家の燃えるような音と共に「群衆の叫ぶ喚声」を聞く。この「喚声」は「ドッときこえてくる」というが、続けて語り手は「群衆の喚声があのように伝わる筈はないのに」という。「ドッときこえて」きたことを再び指示するだけならば、「喚声がそのように伝わる筈はないのに」とした方が自然ではないだろうか。語り手は「あのように」と表現することで、「ドッときこえて」きた伝わり方とは異なるものを指示しようとしている。

日本語の指示形態素「こ」「そ」「あ」の中で、「あ」形が「一般に話し手に記憶された情報を指す働きを持つ」ことを踏まえるならば（神尾昭雄『情報のなわ張り理論』一九九〇年五月、大修館書店、一五〇頁）、ここで語り手が「あのように」と表現する時、語り手は、自身の体験した戦争体験に遡って、「群衆の喚声」を想起しているといえる。ここで語り手は「喚声」の伝わり方を「あのように」と語ることで、杉と共有される戦中の記憶に遡っているのである。「あのように」という表現は、空襲という出来事を過去のものとする視座から、当時の「喚声」の伝わり方を思い返し、その上で「あのように」としか表現できない事態を物語っている。「喚声」の伝わり方を「ドッときこえて」きたという語り手は、すぐにそうした説明では表現できないものがあったことを、記憶を掘り起こしながら「あの」という指示語で示すのである。本作は三人称の語りであるが、このように杉の戦中の記憶を共有しており、ほとんど杉と同一の存在としてある。

「あのように伝わる」「喚声」という表現は、つまりそれ以上表現する言葉が見つからないということを物語っている。空襲の記憶における語りは、戦争体験が語り得ないものであることと共に、自身がその当事者であることを同時に示す。「あのように」という表現は、同じ戦争体験者には共感を可能とする一方で、戦争を体

験していない世代の共感を不可能にさせるように働くのであり、戦争を体験していない世代への杉の排他的な側面を象徴している。空襲による被災という戦争被害の記憶は、杉の戦争体験者としてのアイデンティティの核であり、それは戦争を体験していない世代に容易に共有されるものではない。語り手を通して、杉における戦中・戦後の断絶という認識が強調されている。

しかし、杉の戦中の記憶は戦中・戦後の断絶を強調するに留まらない。それが古宿での記憶である。杉は戦争が終わる数ヶ月前の春、疎開をしていた姉と弟に会うために、二日間だけこの別荘地に近い古宿という部落に住んでいた[8]。そこで肩身狭く暮らす姉と弟は貧困に喘いでいる。そんな生活を見かねた杉は食糧を調達しに出掛ける。そこで杉は荒廃したテニスコートに一人、ラケットを手に持った少女を目にする。杉に見られていることに気付かない少女は、「プレイのまね」をし始める。

一瞬だったが杉はこの時、戦争を忘れた。自分たちをとりまいている死の匂いを忘れた。すべてがあかるく、少女は真白な運動着を着てとびまわっているようにみえた。陽がまぶしく照っている。雨あがりの若葉が青々と光っている。青年と少女とが飢えも、怯えも毎日の悲惨な生活も心から消して白い球を追っているのだ。

少女のプレイを見た杉は、少女が「真白な運動着を着てとびまわ」り、テニスボールを追う風景を幻視する。実際に試合をしていると錯覚させるほど躍動感溢れる少女の動きは、杉に戦争や「死の匂い」を忘れさせる。戦時下の悲惨さを一瞬でも忘却させてくれた少女はモンペも穿かずにコートで遊んでおり、「もし土地の警察や警防団にみつかればどんなに烈しく叱責される」かわからない。戦中の記憶としてはまさに「異様」なこの回想は、「異様」であるからこそ、戦中の記憶の個別性として際立つものである。ここで杉が見た光景は、空襲の記憶と並んで戦争経験者としての杉にとって重要な記憶である。

しかし、この記憶には不可解な点がある。寂れたテニスコートにいるのは少女一人であり、その少女はテニスの試合のように体を動かしている。杉はその様子を見て、少女の相手選手を幻想するのだが、その選手はなぜ「青年」であるか。同性同士の試合風景ではなく、男性を相手選手として幻想してしまうことには、正田美智子と皇太子がテニスの試合で対戦し、それを契機に結ばれたということを知る戦後の杉の認識が反映されていることを示しているのではないだろうか[9]。「青年と少女とが飢えも、怯えも毎日の悲惨な生活も心から消して白い球を追っている」というのは、まさに正田美智子と皇太子のテニスの光景にふさわしい。そして、テニスコートでの二人の姿は、皇室ブームに沸く「群集」によって、戦後日本社会を象徴するものとなった。戦争の記憶を語ることによって、戦争体験者という特権性の強化を欲望する杉は、図らずも皇室ブームを織り込むように語ってしまうことを通して、戦後日本社会を象徴するブームのありように戦中との連続性を示すのである。「戦中派」としてのアイデンティティを温存・強化するはずの戦争の語りが、戦中・戦後における「群集」の連続性という異なる問題へと拓かれていく点がここにある。戦中・戦後に

おける「群集」の連続性に着目する「春は馬車に乗って」と同様の問題系が、本作において皇室ブームに熱狂する「群集」と戦時下でテニスをする正田美智子と皇太子という描写によって表現されているのである。

本作は杉を主人公としながら特に結末部において杉の認識を相対化している。杉の妻が「生れてくる子供のため」に小さなセーターを編んでいるという設定も同様である。妻の妊娠という設定は、近い将来、杉の子が誕生することを示唆して終わるということである。子の誕生という出来事は、杉に「軀」という字の眺め直しを迫るものとしてある。杉はそこで、「軀」という文字は死だけでなく生もまた孕むのだということに気付くだろう。妻の妊娠を描くということは、「軀」に対する杉の認識が近い将来更新されることを暗示しているのである。

本作の結末は「戦後」を「これは碧空のようだ」と呟く杉を描いて終わる。「戦後」を「これ」と指示することの不自然さによって、あたかも「戦後」が、指で指し示すことができるような対象物として表現されている。「これ」という指示語は、自身とは隔たったものとして「戦後」を対象化したいという杉の欲望の表現である。しかし子が生まれた杉は、他ならぬ自分自身が、そうした「戦後」を再生産する一要素であることに気付くだろう。杉はその時、苛立つ対象としての「戦後」と「戦中派」としての自己との断絶について、再考を余儀なくされるのである。その地点から語られる戦争の語りは、おそらく「戦中派」としてのアイデンティティの温存・強化を図る語りとは別のありように変容することとなるだろう。

五　忘れ去られる「戦中派」

遠藤は一九七七年一月、『文芸春秋』に「戦中派」という小説を発表する（引用は『遠藤周作全集』第八巻、一九九九年一二月、新潮社、二四七－二五六頁）。小説「戦中派」の作品展開は「あまりに碧い空」を彷彿とさせる。

物語はある店の中、一人でお銚子を傾ける主人公、小西のテーブルに若い男女が相席を求めるところから始まる。不機嫌にも相席に応じる小西は、昨日出席した同僚の葬式を思い出す。同僚の未村は小西と同じ五二歳で、血圧は少し高かったものの、薬を飲んで抑制すればよいと小西と話し合っていた矢先、心臓発作で亡くなったのだった。未村の遺影を前にした小西は、「今までまだ距離があるように思っていた死が、急にずずっと音をたててすぐ近くに寄ってきた感じ」（傍点ママ）を覚えたという。その時、店にレインコートを着た五〇代の女性が一人で入ってくる。店の客は誰一人として気付かないが、小西のみ、その老女がヴァイオリニストの小野万里であることに気付いたのだった。

その後、作品の時制は戦中となる。一九四四年の終わり、小西たち学生は工場で働きながら、入営の連絡を待つ日々を送っている。一九四五年、友人の伊波に入営通知が来る。その夜、伊波は小西に音楽会の切符を渡し、自分の代わりに行ってくれと言う。三月一〇日に行われる小野万里のヴァイオリン独奏会であった。

三月九日夜、東京にB29の大編隊が襲い、小野万里は焼け出されてしまう。一〇日の音楽会は絶望的だと思われたが、被災した小野万里が現れ音楽会は開かれる。曲を聴きながら小西は自分が

死んでも「この旋律だけが残り、生き残った人の耳に、伝わっていくであろう」と思う。

時制は戦後に戻り、家に帰った小西は妻から自分と年齢が違わない「あづさ屋の親爺さん」が癌になったという話を聞く。未村の葬儀を思い出す小西は「自分たちの年代はあの学生時代から死がいつもそばまで来ていたのだ」と考える。「小野万里さんを今日、見かけた」と呟く小西に対して、妻は「だれ、その人」と欠伸を噛み殺しながら答えるところで幕を閉じる。

「戦中派」の作中時制を発表時と仮定すれば、一九七七年に五二歳という設定は、一九五九年では三四歳となり、「あまりに碧い空」の杉と同世代である。このことは、杉が「戦中派」として造形されていることの裏付けとなる。両者の共通点はそれだけでなく、戦後↓戦中↓戦後という時制の変化、身近な人の死を契機にして戦中の記憶が想起されるということ、悲惨な戦時下において救いとなるような出来事を体験するということなどが挙げられよう。「戦中派」という世代をテーマに作品を描こうとする時の、遠藤の文学的想像力の一側面がみえてくる。

一方で、相違点として注目したいのは、作品の最後が主人公の呟きで終わらずに、妻の「だれ、その人」という台詞によって相対化されているということである。これは小野万里というヴァイオリニストを知らないということだけを意味しない。妻に対して何気なく「小野万里さんを今日、見かけた」と呟く小西からは、妻が代表する次世代にも〝天才ヴァイオリニストとして有名な小野万里〟という知識が通用すると思い込んでいるありようが露わとなっている。「戦中派」世代においては共有されていたものが、いつの間にか次世代には通用しなくなっているという事態が示されている。「小野万里」とは「戦中派」が忘れ去られたことを象徴する固有名詞としてある。

佐藤まどか「遠藤周作「戦中派」論――レッテルへの異議とモチーフを巡る考察――」（『遠藤周作研究』二〇二三年九月、二七頁）は、「なぜ、「戦中派」論争が下火となった時期にそれを冠した作品を発表した」のかと問い、その要因の一つに一九七〇年代後半における「戦争体験の継承と断絶問題の深刻化」を挙げる[10]。作品発表の数年前に「戦中派」論争が起こっていた「あまりに碧い空」と小説「戦中派」とは、「戦中派」という世代を扱いながらも作品が発表された時代背景は大きく異なるのである。

小説「戦中派」が、忘れられた世代として「戦中派」を描き、その世代の名を小説のタイトルとして刻印する一方で、「あまりに碧い空」は、「戦中派」という世代認識に固執する主人公を造形しながらも、主人公の戦争の語りは、図らずも皇室ブームを織り込むことで、戦後日本社会に未だ残存する「群衆」の問題を明らかにする作品であった。「戦中派」という世代認識に安易に拠って立つことがその世代の特権性の強化に繋がる時代において、遠藤は「戦後」との批評性において世代論を扱おうとしていたのである。

注

（1）なお、北田論は「この「日常」という「埃」が殺人の記憶を「風化」させるという構図」を「勝呂の独白」にも適用し「罪意識の風化」を主張することは「少々勇み足」だとも指摘している。

（2）ここでいう「戦後派」は、「戦争＝暗い谷間を越えて来たという

刻印」によって登場した野間宏や『近代文学』派のことを指すのではなく、「人格形成期を基準」とした「論壇語法」に則る。佐藤泉「吉行淳之介論」（『解釈と鑑賞』二〇〇六年二月、七三頁）を参照。

（3）菅に対する「「行為」することを忘れた《無気力》な人間」という評価（武田友寿『遠藤周作の世界』一九六九年一〇月、中央出版社、一六六頁）もまた、こうした「戦中派」世代として造形されていることと関連して考察できるのではないか。

（4）前掲の若松は「吉川」のモデルが吉行淳之介であると指摘する（三一九頁）。実際に吉行淳之介は「座右の辞書」（『風景』一九六一年一月、一三頁）、「怒りと慣れ」（『群像』一九七一年八月、二〇〇頁）で「軀」という字への愛着を語っており、吉村昭や山口瞳の「月報」の回想から吉行が「軀」を好んで用いた作家として認知されていたことが窺える（吉村昭「吉行氏の作品との出会い」『吉行淳之介全集』第四巻、「月報」三、一九七二年九月、講談社、六－七頁、山口瞳「軀」『吉行淳之介全集』第七巻、「月報」七、一九七二年一月、講談社、一－三頁）。

（5）柄谷行人『倫理21』（二〇〇〇年二月、平凡社、一二二頁）。直接的には「葬礼の目的」を説明した箇所のものだが、同書では死もまた「社会的な承認によって存在する」とあることから、引用元の文意を損ねるものではないと考える。

（6）山根道公「改題」『遠藤周作文学全集』第六巻（一九九九年一〇月、新潮社、三七一頁）には、遠藤が「軽井沢とは関係が深く、一九五八年から別荘を借り、さらに一九六八年からは中軽井沢の千が滝に別荘を建て、そこで夏には仕事をしていた」とある。

（7）一九四五年五月の空襲がモチーフであろう。早乙女勝元『東京大空襲』（一九七一年一月、岩波書店、一九七－一九八頁）を参照。

（8）注（6）には「古宿という村」での挿話がエッセー「陰惨だった戦争中」（『東京新聞』一九七五年九月二五日）に登場するとの指摘がある（三七一－三七二頁）。

（9）「ミッチー・ブーム」の要因に写真という視覚情報を指摘する楠谷遼「マスメディアにおける天皇・皇族写真――取材許可をめぐる宮内庁・マスメディア間の力学に焦点をあてて――」（河西秀哉編『戦後史のなかの象徴天皇制』二〇一三年一一月、吉田書店、一八五頁－一八八頁）は皇太子と正田美智子の「御成婚」を記事にする上で欠かせなかったのが「軽井沢で行われたテニストーナメントで皇太子と美智子が出会い恋に落ちたという恋愛ストーリー」であったといい、正田美智子と皇太子の「テニスコートでのツーショット写真」撮影の機会をわざわざ宮内庁が設け、「テニスコートでの恋」というストーリーをビジュアル面で支えていく過程を論じている。男女がテニスに興じるという設定は、同時代において正田美智子と皇太子の「テニスコートでの恋」というストーリーに接点を持っていたと考えられる。

（10）同論でも紹介されているが、遠藤には「ある戦中派」（『現代文学の実験室③ 遠藤周作集』一九六九年四月、大光社）という作品もあり、遠藤の世代認識の拘りが伺える。

（いずみ　けいしゅん／目白大学・専任講師）