Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-17

少年の想像力 : 中上健次「一番はじめの出来事」論

松田, 樹

(Citation)
阪神近代文学研究,18:46-59

(Issue Date)
2017-05

(Resource Type)
journal article

(Version)
Version of Record

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/90006973

少年の想像力

――中上健次「一番はじめの出来事」論――

松田　樹

一

一九六五年、高校卒業を前に上京した中上健次は、新宿のジャズ喫茶を中心にフーテン生活を送るなかで、新左翼の政治運動に「シンパ」[1]として参加した。上京直後の中上は、日本共産党の影響下にあった故郷・和歌山県の地方紙『さんでージャーナル』に大江健三郎の『ヒロシマ・ノート』（岩波新書、65・6）を模倣したルポルタージュなどを寄稿しており、[2]当初は大江に代表される戦後知識人のリベラルな態度を踏襲していた。このような中上に政治意識の転換を促したのは、六七年一〇月八日の第一次羽田闘争の体験であった。

「僕は第一次羽田闘争以降、実作者として、過激化しつづけてきた」[3]。「自己批判及び文学ノート」（『さんでージャーナル』69・1・5）というエッセイにこう記す中上は、「この欄を用いて、かつて戦後民主主義なる甘やかな言葉を使って、自らをデモッククラット（マ）として書いてきた一連のエッセイ」を「自己批判しなければならない」と述べ、「羽田闘争以降に僕の内部におこった転回」を表明している。後年の対談においても中上は、「それまで大江健三郎の影響をものすごく受けていて、戦後民主主義の路線にとらわれていた。そうなんだ、平和と民主主義をほとんど鵜呑みという感じでね。それが、あの一〇・八でゲバ棒を持った時、一八〇度転換した」と回顧している。[4]ここから窺われる通り、街頭実力闘争が常態化する契機となったことで知られる第一次羽田闘争を中上は、少年期以来信奉してきた「戦後民主主義」という既成理念の瓦解を告げる事態として受け止めた。

近年発見された「角材の世代の不幸」（『新潮』68・11）というエッセイには、そうした政治意識の転換に伴う「内部の喪失感」とともに、「少年の文学」なる構想が提起されている。[5]中上によれば、新左翼運動を牽引する学生達は「平和と民主主義」

の下で成長してきた世代であり、彼らは戦後体制の欺瞞性を暴力的に告発することによって自らの幼年時代をも否定せねばならず、ある種の喪失感覚を共有している。「角材の世代」と呼ばれる彼らは、「裏切られた少年期をもつ哀しき世代」に他ならない。このように述べる中上は、第一次羽田闘争以降の「転回」に伴う内面の動揺を世代の問題に還元しつつ、次作の構想を以下の通りに提起している。

人は、少年期をでるにあたって、自分の通ってきた少年期が贋ものであると自覚するひとりの若者の内にいだく苦にがしさと混乱を想像することができるだろうか？

このごろ僕は僕自身の原形質の、むきだしの少年期に表現をあたえようと考え、外界から与えられた論理とか知識なりで統一されたやつではなく、もっと情念がうごめき、感情が光のように放射されるやつをつきとめなくてはいけない、と思っているのである。

裏切られた少年期を〝実力〟でもって〝粉砕〟することしか、もの書きであり静止者志願である僕の混乱をとめる方法はないと考えているが、それがもしかすると僕にとっての戦後の総括にもなるのかもしれないと思うのだ。

中上の主張によれば、「角材の世代」の有する「苦にがしさと混乱」は、「自分の通ってきた少年期が贋ものであると自覚する」政治的な認識に発している。したがって、「もの書き」たる存在は、政治の論理によって与えられた「裏切られた少年期」という意味付けを「粉砕」し、文学のなかに「むきだしの少年期」を形象化することで、「内部の喪失感」を克服しなければならないと言う。作家の幼年時代を題材にした翌年のデビュー作「一番はじめの出来事」（『文芸』69・8）は、恐らくこうした政治の側から自らの失われたインファンスを奪還しようとする試みであり、「戦後の総括」という問題意識の下に執筆された中上の所謂「少年の文学」と見做しうる。

しかし右記のエッセイの段階では、以下の通り、それを実現するための方法的な困難が語られている。中上によれば、「平和と民主主義の時代のチャンピオンたる大江健三郎」が自身の幼年時代を政治的に理想化したのとは対照的に、戦後体制の欺瞞性を自覚する「角材の世代」において同様の試みはもはや不可能である。「苦々しく黙りこんだまま暴徒たることに徹しようとする少年たちの内部の喪失感に、「飼育」も「芽むしり仔撃ち」も用をなさない」。このように大江の初期作品を引き合いに出しながら、戦後生まれの世代における幼年時代の形象化の困難を説く中上は、「いかにしたらむきだしの少年期をとらえることができるのだろうか？」と自問したままエッセイを締め括っている。とすれば、作家は如何なる方法によって「むきだしの少年期」を描き出し、「少年の文学」という構想を本作に実現したのであろうか。

注目したいのは、六〇年代後半における中上と新左翼運動の接点、とりわけ第二次ブント結成に早稲田大学から参加した活

動家の荒岱介（日向翔）との接触である。中上のフーテン生活時代の拠点「ジャズ・ビレッジ」の常連客によれば、第一次羽田闘争に強く感化された中上は、この直後から新宿のジャズ喫茶を拠点としたノンセクトグループを組織し始めた。[6] 中上のグループは、六六年に再建された第二次共産主義者同盟系の活動家と交際を持ち、早稲田大学構内の集会に足を運ぶこともあったと言う。後年の対談において中上は、ブントの早大セクトに出入りしていた過去を証言すると同時に、「今は戦旗派の荒っていうのがいるだろう。日向翔とかカッコいいペンネームの。彼はサブかなんかにいたんだけど、彼が、僕が文学をやってる、文学が好きだというのを聞いて近づいてきた。彼自身が文学青年みたいなところがあったからね」とそこでの荒との交際を回顧している。[7]

「文学青年」と評言されるように、「日向翔」という荒の筆名は、同時期日本に紹介され始めたガストン・バシュラールの著作の中の一文に由来していた。「バシュラールの『蝋燭の炎』の中に、炎の中に飛び込む衣蛾の考察がある。「長いあいだ繭のなかにちぢこまっていた微小な存在が、至高の犠牲、栄光にみちた犠牲を求めて飛び立つのは、焔のなかの焔、太陽に向かってである」というのだが、文学青年だった私はそれで日向翔と名乗った」と荒は自伝のなかで記している。[8] こうした荒のバシュラールへの親炙を中上との交際に絡めて着目したのが、批評家の絓秀実である。絓はかつての中上による「荒岱介って知ってるだろう。あいつ俺に、お前ガストン・バシュラールって知ってるかって、聞くんだよ」との発言を紹介した上で、新左翼運動の過程における荒との接触が中上の作品にバシュラールの詩学が導入される契機になったと推定している。[9] 若き中上が荒に「ライバル心」を抱いていたとする絓の指摘を裏付けるのは、この時期の中上の作品には「僕はあなた（カスガ共同体）を求めて歩きつづける向火性蛾の幼虫であります」[10]という一節や、「向火本能をもつ蛾のような僕が妊まれた」[11]などの詩句が散見される事実である。いずれの箇所でも故郷への回帰願望や幼児的な退行意識が火に向かう蛾の比喩によって表されており、『蠟燭の焔』を踏まえたと思しきそうした表現は、直接的には同書の紹介者であろう「文学青年」日向翔＝荒岱介を意識していたと考えられる。

「火」「水」「大気」「大地」の四元素によって構成される「物質的想像力」を提唱し、新批評（ヌーヴェル・クリティック）の理論的支柱を形成した詩学者であり、同時に科学哲学者としての肩書を持つ、フランスの思想家ガストン・バシュラールは、日本では六〇年代後半から本格的な受容が開始された。『ロートレアモンの世界』（平井照敏訳、思潮社、65・1）を皮切りに、『蠟燭の焔』（渋沢孝輔訳、現代思潮社、66・6）『空と夢』（宇佐見英治訳、法政大学出版局、68・2）『空間の詩学』（岩村行雄訳、思潮社、69・1）と相次いで邦訳刊行されたバシュラールの著作には、二つの受容上の特徴が見出される。

第一に、科学思想史家の金森修も指摘するように、[12] 日本におけるバシュラールの受容は主に文学の領域において先行し、そ

れを補足する形で科学哲学関連の著作が紹介されていったことである。第二に、思潮社や現代思潮社など当時のカウンターカルチャーを代表する出版社から訳書が刊行されている点にも窺われる通り、バシュラールの詩学はシュルレアリスム詩論や異端思想の文脈から受容され始めたことである。例えば、粟津則雄や澁澤龍彦といった人々が早い時期からバシュラールの著作に着目している。[13] 自他ともに認める「文学青年」たる荒のバシュラールへの親炙も、同様の思潮上の文脈から理解されよう。中上もまた六八年に刊行された『空と夢』を暗に踏まえて、「空をとぶバシュラール[14]」という詩句や「空をとぶ飛行船にかける夢は、あの物理学者ガストン・バシュラールが云う想像力の四元素と云うものからだろうか[15]」などの一文を残している。このように中上は第一次羽田闘争を皮切りに新左翼の政治運動に傾斜してゆく一方で、同時代の言説の動向を敏感に察知しながら、新たな文学理論を自身の創作に積極的に取り込もうと試みていた。[16]

中上健次のデビュー作「一番はじめの出来事」は、六〇年代後半の政治的な喪失感覚から生み出された「少年の文学」であり、同様の構想は新左翼運動の過程で荒岱介に紹介されたバシュラールの詩学によって具体化された。これが本稿の提出する仮説である。しかし従来の研究では、兄の自殺を始めとする作家の固執し続けた題材の先駆性にのみ焦点が当てられ、[17] 本作品の位置する政治的な文脈や同時代言説との関わり、更には幼年時代を形象化するための方法の問題が看過されてきた。本稿では、六〇年代後半の「政治と文学」をめぐる言説の動向、特に大江健三郎からの影響を踏まえながら、デビュー作「一番はじめの出来事」に見られる想像力の展開を分析することで、初期中上健次における小説的イメージの発生とその内質を明らかにする。まず次節では、「僕」という話者によって提示される物質的な主題を検討してゆこう。

二

僕は口で息をしながら道を頂上にむかってのぼり、途中硬い緑の葉をもつ茶の枝をつかんでうしろをふりかえった。（中略）風が頂上のほうからふいてくる。緑色のすすきが葉をひからせながら風に呼応して一斉にうごめき、山全体が歌をうたいだしたように騒々しく音をたてた。（山）

「一番はじめの出来事」には、小学校五年生の「僕」の視点から山と海に囲まれた故郷の風景が語られている。作品の冒頭、「山」の章において友達と遊びに興じる「僕」は、山頂からの「風」を受け止め、周囲の植物の「うごめき」を感受する。右の箇所では「すすきが」「山全体が」と無生物が主語に置かれており、「僕」という話者は故郷の自然を自らに働きかけるものとして捉えている。

無生物主語の形を取った本作の叙述に着目した吉本隆明は、それを作家による「体験的描写」と位置付けた上で、同様の箇所に中上健次の小説家としての本質を見出している。[18]「中上さん

が無意識に「一番はじめの出来事」で初めてやっていること、そういう自然描写をよくよく考えると、自然と人間とがまみれているときの描写です」。こう述べる吉本によれば、故郷の自然と幼い主体が混融している本作の描写は「都会に出た熊野人」たる中上の原体験を反映したものに他ならず、そこには「自然が宗教になっている以前の段階」――吉本の所謂「アフリカ的段階」――の認識が反映されていると言う。

しかし改めて引用箇所に戻れば、本作の叙述を構成しているのはあくまでも「僕」という語り手であり、右の場面では故郷の自然を擬人化して捉えようとする話者の認識が比喩を用いて表現されている。先に中上も言及していた『空と夢』によれば、「風」を始めとする「大気」の元素に働く夢想は「おのずから想像的音楽を伴う」[19]。「大気の想像力」は「鳴り響くものと透明なるものと動的なるもの」の「三者一体」によって構成される、とバシュラールは述べている。「風」と木々の「うごめき」を感じつつ、それを「歌」に喩えて表現する「僕」の想像力の働きは、バシュラールの所謂「大気の想像力」に対応していると言えよう。同様のイメージの展開は、作中の次のような箇所においても発揮されている。

僕の頭髪が風にゆれている、僕は走っている、胸のあたりで心臓がはげしい音をたてているのがわかる、僕は苦しい、僕は苦しい、呼吸が苦しい、走りにくい、眼がかすんでくる、邪魔をするな、僕の疾走の行手をさえぎるものは、ことごとくうちほろぼしてやる、僕は翔べ、僕は翔べ、飛行機のように走っているのだから、翔びあがれ！　（山）

「僕」は山頂からの疾駆を「飛行機」に喩えながら、「翔びあがれ！」と自らの飛翔の様子を想い描く。「あらゆる大気にかんするイメージは本質的にいって、何らか未来をもっており、飛翔のヴェクトルをもっている。心のヴェクトル的な特徴をしめしやすい夢があるとすれば、まさにそれは飛行の夢である」（傍点訳文）。こうした『空と夢』の序文に即して言えば、右記の場面ではまさしく「飛行の夢」が展開されている。ところが、引用箇所には「僕は、転んでしまった」という叙述が続いており、右のようなイメージの展開は「僕」の稚拙な夢想に過ぎないことが暗示されている。

本作の物質的な主題に最初に着目した蓮實重彦は、川遊びの場面に見られる「水」との官能的な戯れと頻繁に挿入される「火事」の記述に着目した上で、「二つの記号の誘惑」を「女陰と男根」に象徴される主体の性的な未分化に対応させて論じている。[20]だが、ここでも同様に物質的な主題を提示しているのが、「僕」という語り手である点に着目すべきであろう。例えば、蓮實の挙げる川遊びの場面では「熱い水に体ごとつかっているのか、それとも冷たすぎる水にくるまれているのか、わからない」と述べられており、「水」にまつわる叙述は温度までもが話者の認識によって左右されている。あるいは、「母が話してくれた大洪水のはなしを思いだし、不意にやわらかい恐怖を体の奥のほう

にわきあがらせた」という箇所に見られる「洪水」の表象は、「僕」の頭のなかに創り上げられたものである。このような本作の主題論的特徴は、以下に挙げる舟町の火災の場面に顕著な形で表現されている。

午後四時、サイレンの森のサイレン塔から急に高い音が鳴りだし、山の作業場にいて〈秘密〉の組み立てに熱中していた僕たちを驚かせた。火事だろうか？ それとも大洪水の予告警報だろうか？（中略）

「舟町のほうで燃えとる」

鉄が僕の体に上半身をこすりつけ、まるで自分自身の興奮を伝えるように熱い息のまじった言葉を僕の耳もとで言った。舟町で火事は煙を空にあげて、赤い舌をみせて燃えている。（犬）

「サイレン塔」の警報を聞いた「僕」は、「火事」や「大洪水」といった事態を思い浮かべる。右の場面に記述されている物質的な主題は外界の現象を反映したものではなく、語り手たる「僕」の想像力によって生み出されたイメージに他ならない。ところが話者の期待に反して、実際の火災は小規模な事件に留まっていた。

馬鹿みたいだ。僕は体の奥で次第に萎えつづけていく興奮を意識しながら、昼間の火事は寝呆けた子供みたいにあっけなく嘘うそしいと思っていた。僕はその農協の火事はみなかった。でも僕は、夜の群青色の空に、焼けただれた牛の首やわらや麦を噴きあげて燃えつづける農協の火事を想像できる。夜の火事は昼間の火事より、一千倍ぐらい恐しいのだ。（犬）

現実の舟町の火災は「馬鹿みたい」な規模であり、「嘘うそしい」と感じられる事態に過ぎない。それにも関わらず、「昼間の火事」を目撃した「僕」は、見たこともない「夜の火事」を想い描く。「焔は、われわれに想像することを強いる」と『蠟燭の焔』のバシュラールも言うように[21]、現実の火災から想像力を喚起された「僕」は、「火」にまつわる夢想を繰り広げてゆくのである。右の場面でも「赤い舌をみせて」や「寝呆けた子供みたい」と擬人法が用いられており、「僕」という話者は物質的な想像力を展開すると同時に、それを比喩によってイメージを置き換えながら表現している。

後年のエッセイにおいて中上は、「ぼくは、原初的な労働の形より離れているぶんだけ、何々のようなという形容にまみれ、ゆがんでいる」と比喩を始めとする修辞を現実に対する偏向として捉える認識を示している[22]。上記のエッセイに着目した重松清は、本作の「生きものになぞらえた表現の多さ」を指摘した上で、「おびただしい数の直喩」を繰り返す語り手は、「しかし、〈ほんもの〉には弱い」と話者の現実への恐れを読み取っている[23]。それでは、重松の所謂「ほんもの」の内実とは、どのような

事態を指しているだろうか。次節では、奔放な想像力を展開してゆく「僕」の直視しようとしない現実を読み取ってゆきたい。

三

「僕」こと「＊＊康二」は、姉とともに母親の再婚相手である父親の下で暮らしている。対して母の再婚相手を「嘘の父やん」と呼ぶ兄の康一は、彼らの住む野田町から離れて春日町の前夫の家に一人で生活している。ある日、「僕」は兄から次のように「ほんとうのこと」の宣告を受ける。

「兄やんはこのごろ酒ばっかりのんどるさか、時々電波でね、大魔王から指令がくるようになったん」
「大魔王？」
「ああ海に住む魔術師や。おまえら人間はほんまに信用できんから、ほんとうのことはなかなか言えん。おまえらの一統はみんな裏切者や言うん。母やんもそれからミチコも康二もいまに罰をあてたる言うん。兄やんは、それがつろて、いっつもみんなのためにみのがしたってくれとたのむんやだ」　（家）

母の再婚相手との同居を拒否して春日町に独居する兄は、「僕」を始めとする野田町の家族を「裏切者」と呼ぶ。ここでは「ほんとうのこと」という言葉を用いて、「嘘の父やん」に養われる一家の欺瞞性が糾弾されている。

右の場面には、「本当の事を云おうか」という谷川俊太郎の詩句を引用した大江健三郎の『万延元年のフットボール』（『群像』67・1～7）が下敷きにされていると考えられる。事実、六八年に発表されたエッセイにおいて中上は、大江の同作を引き合いに出しながら、「いつか君にも僕の「本当の事」をじっくりと時間をかけてしらせたいと思っている」と記している。[24] ここで中上が読者に向かって語りかける「僕の「本当の事」」は、恐らく翌年のデビュー作の題材に掲げられた兄の自殺にまつわる体験と結び付いている。「本当の事」をめぐる兄弟間の対立を主題とした大江の作品設定を継承し、本作の弟康二と兄康一の関係は「ほんとうのこと」という一語の下に組み立てられているのである。

しかし本作では、兄康一の言う「ほんとうのこと」は、弟康二によって「酔っぱらい」の戯言として扱われている。例えば、家族の裏切りを糾弾する兄に対して「僕」は、次のような態度を示している。

フナマチモモエタ、ノダマチハ？
兄はそう言って顔をあげ、髪を手ですくいあげてから僕とそして鳴き声をあげている仔犬をみた。（中略）僕は笑い声をあげようか？ と思っていた。兄は僕たちが住んでいる野田町も、火事が発生して燃えつきてしまわなかったのか？ と言っているのだ。

「野田町はそんなに簡単に燃えんよ」
「かんたんにはもえん？　あんなにかんたんにバタバタとたてて、かってに嘘の父やんといっしょに康二らがうつりすんだ家がかんたんにもえん？　あほらしい」　（犬）

舟町の火災を目撃した兄康一は、それを口実に「ノダマチ」の家庭の欺瞞性を暴露しようとする。『万延元年のフットボール』では「オレハ本当ノ事ヲイッタ」という鷹四の遺言はカナ書きにされているが、ここでも同様に家族の背信に対する兄の糾弾はカタカナによって表記されている。弟康二はそうした「ほんとうのこと」にまつわる兄の告発を理解しつつも、康一の発言を嘲笑しようとする。包丁を持った兄が野田町の家を襲撃する場面においても、「僕」は以下のように振る舞っている。

兄は包丁をたたみの上につきたてて、母と父と姉をにらみつけていた。暗い外からはいってきた僕にはなにがおこったのか、さっぱりわからない。兄は僕の顔をみると、酒に酔っているためかききとりにくい声で「康二もそこへ坐れ」とどなった。
「康二は坐らんでもええ」母は強い声で言った。（中略）
みんな嘘だ、と僕は変に間のびした空気を意識しながら思った。　（果実）

兄によって同席が促されているように、康一から見れば弟康二もまた「裏切者」の一人である。だが、母親の庇護下に置かれた「僕」は、目の前の光景が自身に関係のない不可解な事態であることを強調し、兄の脅迫に対しても「みんな嘘だ」と考える。右の場面に続く箇所では、「普段の兄は山羊のようにおとなしい」と直喩を用いた動物形象が看取される。ここでは前節に見た「僕」のイメージ形成の能力が現実から目を逸らすことを可能にしている。「みんなで劇をやっている」とも述べられているように、「僕」は想像力を働かせることで、眼前の家族の争いから夢想の世界へと逃避を図るのである。

野口武彦は、『核時代の想像力』（新潮社、70・7）を始めとする大江健三郎の想像力に関する議論を取り上げ、「大江氏の想像力は、およそ言葉による表現を絶して根本的に伝達不能であるような他者の体験の内部、すなわち他者の沈黙に入りこみ、それに能うかぎりの言語化をほどこそう」とする力を指していると指摘する。[25] ここで野口が示唆するように、『万延元年のフットボール』においても鷹四の企てる「想像力の暴動」は、伝達できない「本当の事」を乗り越える試みとして定位されている。それでは、「一番はじめの出来事」において「僕」の有する想像力は、家族の背信を糾弾する兄の告発を前にどのような展開を見せるだろうか。次節では、「僕」たちが熱中する〈秘密〉の計画を中心として想像力と現実の切り結ぶ関係性を考察したい。

四

その〈秘密〉の計画は、僕たちが輪三郎の住んでいる小屋から子供特有の想像力を展開させてつくりあげたものだと言える。（中略）

僕たちの計画では、できあがった〈秘密〉は、輪三郎の小屋など問題にならないくらい堂々として、サイレンの森のサイレン塔よりもはるかに高く山の頂上にそびえるはずだった。僕たちだけの一番高くて堂々とした〈秘密〉！　（〈秘密〉）

右の箇所では、先に確認した「僕」のイメージ形成の能力が「子供特有の想像力」として位置付けられている。「僕」を始めとする少年たちは、「子供特有の想像力」で構想された〈秘密〉という高塔の建築計画に熱中している。彼らはこの塔を「新宮中で一番高い建て物」に築き上げることに精力を尽くしており、それは「僕たちの領土となる新宮の街」に対する支配の願望と結び付いている。中田健太郎も指摘するように、「子供たちにとって、それをうちたてることは、街を所有し、治めることと同義」なのであり、[26]〈秘密〉という高塔は「海賊ごっこ」などをして遊ぶ彼らの拠点として想定されているのである。

しかし、「僕」にとって〈秘密〉の計画は、ある特別な意味を帯びている。計画を進めるに際して「僕」は、周囲の友達に以下のようなエピソードを披露していた。

僕は最初、仲間に、兄がたてた家のことも、計画の進行を促す刺激剤として話してやった。（中略）父が戦争から帰ってすぐ死んでしまったので、兄は母と蛙のように泣いてばかりいる姉と赤ん坊である僕のために、一族の長としてたちまち新しい家を建てた。　（〈秘密〉）

四方田犬彦は、右のように「一族の長」として伝説化された兄康一の姿を指して、「主人公の「僕」の前に圧倒的な物語としてそそり立っているのは、家族の創世神話とも呼ぶべき戦後の混乱期の物語であり、そこでは兄は起源の英雄を演じている」と指摘する。[27]四方田も説いているように、弟康二の前に兄康一は反復すべき対象として存在しており、〈秘密〉の計画もまた戦後に「幼い兄が建てた家」の模倣である。示唆的なのは、建築中の〈秘密〉について「僕」が、次のように述べていることである。

僕たちの〈秘密〉、一番高くて堂々とした〈秘密〉はいつ完成するだろうか？　いまこの春日町や野田町にふっている雨が、朝になっても夜になっても次の朝になってもふり止まず、竹中の川が氾濫して海と呼応して大洪水をおこそうとも、その中に避難すれば兄も姉も母も仔犬も救かることのできる新宮で一番高い〈秘密〉だ。　（雨）

「僕」は春日町や野田町が「大洪水」の際には、一家を連れて

〈秘密〉に避難しようと企てている。着目すべきは、右の箇所では家族の中から「嘘の父やん」の存在が巧妙に削除されている点である。「僕」は〈秘密〉に母の再婚によって引裂かれた家族を集め、かつての兄のように家庭を再建することを目論んでいるのだ。渡邊英理は、作中の川と海に関する記述を「子供」と「大人」の隠喩と位置付けた上で、「〈秘密〉とは、「大人」という大海原から逃れることを可能とする入り江であり、高台だ」と述べている。[28] 確かに山頂にそびえるこの塔は、「洪水」=「大人」の世界から隔離された「子供」だけのアジールである。だが、「僕」にとって〈秘密〉の計画は、春日町と野田町の間に引裂かれた家族の関係、すなわち「ほんとうのこと」を乗り越える試みとして構想されているのである。

ところが、〈秘密〉の計画が具体化するにしたがって、「僕」は次第に「失望」を抱き始める。「光の中で汗を皮膚中からふきださせて労働していると、〈秘密〉をつくるということがなんの意味ももたないような感じに僕は襲われる。実際、嘘うそしいのだ」。このように〈秘密〉の計画は、現実的には街を支配するための基地やアジールなどではなく、ましてや「僕」にとっては家庭を再建するための役割を担い得ないことが明らかになり始める。同様に、少年たちは「海賊ごっこ」や「インディアン」の「まね」に興じているが、それが「偽もの」でしかないことを自覚しつつある。例えば、「気違い輪三郎」に「交戦」や「略奪」を夢想する彼らは、実のところ輪三郎に対して恐怖心を抱いている。

「こら、気違い輪三郎！」秀がおおきな声でどなり、そして不意に輪三郎にききとられるのを恐れるように低い声で、「俺らの〈秘密〉をちょっとでも壊したりしてみ、おまえとこの小屋らめちゃめちゃにしたるど」と言った。白河君が秀のおびえをみすかしたように、わざとらしく笑い声をあげた。（中略）

「あんな小屋に住んどるいうのは、気違いや言うたら気違いやし、正直もんや言うたら正直もんやと、母やんらが輪三郎のことを言うとったど。そうやんで、輪三郎をてごたりしたらあかんのやと」と鉄が言った。（迷路）

四方田犬彦は、蛇島に小屋住まいをする輪三郎を家族から離れて養鶏にいそしむ兄の「悪しき分身」と捉え、彼らを「二人の妄想狂」として解釈している。[29] だが、「酔っぱらい」と呼ばれる兄康一は戦後にいち早く家庭を再建し、母の再婚相手に養われる生活の欺瞞性を糾弾するなど現実の状況をむしろ正確に捕捉していた。敗戦直後から蛇島に住み、「神倉山のてんのうへいかさま」に祈祷する「気違い輪三郎」もまた日本の敗戦という状況を反映していると言える。家族の背信を糾弾する兄が「僕」にとって脅威に受け止められていたように、「子供」たちは戦後という時代への直視を差し迫る輪三郎の「正直もん」としての振る舞いに「恐れ」や「おびえ」を感じているのである。

古川日出男は、大江健三郎の『芽むしり仔撃ち』と本作を比較した上で、「『芽むしり仔撃ち』が一九四〇年代の戦争を作品

の背景に使ったようには「時代」を持ち込んでおらず」、この作品に「普遍性がある」ことを評価している。[30] ところが、本作を発表した直後の対談において中上は、「大江には、初期においては、何にもないわけですね、ただきれいなだけで。僕は原体験を書いた場合は、生活の匂いがあって昭和三十年初め頃、ちょうど生活の変換期みたいな、そういうときの生活も書きます」と大江の初期作品を批判している。[31] 作家が述べている通り、兄康一や輪三郎の設定には敗戦から復興へと至る「昭和三十年初め頃」の様子を看取することができる。他方、古川の指摘するように本作が特定の時代性を脱色しているとすれば、それは時代の様相と密接に結び付いた康一や輪三郎の振る舞いを嘲笑する「僕」たちの幼児性にこそ由来している。「子供」たちは康一を「酔っぱらい」と呼び、輪三郎を「気違い」と名付けることで、彼らの奇怪な言動の背後に存在する現実の状況から目を逸らし、幼児的なモラトリアムを享受し続けようとする。中上の所謂「むきだしの少年期」は、「子供」であることに固執する「僕」という語り手を通じて本作に形象化されているのである。

五

しかし、「兄が死んだ」と始まる結末の章において物語は急展開を見せる。兄の自殺を聞いた「僕」は、この知らせに対しても「いったいなにがおこったのか、僕にはわからなかった」とそれが自らに関わりのない不可解な事態であることを繰り返す。ところが、兄康一の自殺によって弟康二はある変容を蒙っている。兄の葬儀を後にした「僕」は、輪三郎の小屋へと向かう途中、現実と想像の区分が付かなくなる。

「そうやけど、おまえ、マッチもってきたんか?」僕が白河君に訊ねた。(中略)
「あったりまえに輪三郎はぼうぼう燃える」秀がうたうように言い、僕たちはそれに触発されたように笑い声をあげた。そうだ、そして、あったりまえにこの山に火は広がり、街中を焼く。僕は高い笑い声をだしてから、インディアンの雄叫びのまねをし、上機嫌のまま蛇島にむかって歩いた。その時はじめて、どこまでがほんとうでどこからが嘘かからなくなる。(山)

右のように、「僕」は兄の死後もなお稚拙な遊びに熱中し、夢想の世界に浸っていようとする。だが、ここではもはや「火事」を想像するに留まらず、「マッチ」によって実際に火を付けることを提案している。輪三郎の焼死を空想する箇所においても、「神さま、体がほんとうに熱いです」とそこに「ほんとう」の一語を付け加えている。「どこまでがほんとうでどこからが嘘かわからなくなる」と述べているように、「僕」は兄の自殺によって現実と想像の境界線を見失い、錯乱状態へと陥ってしまうのである。

ただし、表面上は右の通り錯乱を演じつつも、「僕」は確かに

この時生じている出来事の実態を捕捉している。本作の結末部は、次のような叙述に締め括られているからである。

でも僕は、いつまでも賢い子供でいなければいけないのだから、輪三郎の小屋から燃えひろがった火が山に移って、僕の家のほうへいこうとするようなら、この遊びをやめることをみんなに説得するだろう。（中略）僕はまだまだなにも知らないように、みんなと〈秘密〉づくりや海賊ごっこを楽しんでいなければならない大嘘つきの子供なんだ。嘘つきの子供たちだけの手でつくった嘘うそしい〈秘密〉に、僕らは熱中するのだ。僕はそう考えて、やさしく僕自身を笑ってみた。風がいっそう強くふきはじめ、山中の木々や草どもをうごめかせた。そして、あったりまえに輪三郎はぼうぼう燃える。（山）

結末の場面においても、「僕」は想像上の「火」を現実の火災と混同しているように見える。とすれば、それが「僕の家のほうへいこうとするようなら、この遊びをやめる」のはなぜか。それは「僕の家」には、兄の死体が横たわっているからに他ならない。山に登る途中、「ふりかえって、僕の家をさがした」弟康二は、「兄はあの家の中で眼をとじ、黙っているのだ」という感慨を漏らし、「家のほうをみながら涙を流してい」た。現実の光景と想像上のイメージを混同するのも「嘘つきの子供」による「遊び」の一つに過ぎないのであり、それゆえに「賢い子供」を自称する「僕」は兄の自殺という出来事の実態には敢えて抵触しようとはしないのだ。

本作の結末部が提示するのは、「やさしく僕自身を笑ってみた」というアイロニカルな肯定である。すなわち、現実と想像の境界線の失効が虚偽でしかないことを自覚しつつも、そうした錯乱の身振りを演技することで、「僕」は少年に相応しいモラトリアムを享受し続けるのである。結末の章に冒頭と同じ「山」という題が付されているのは、現実との直面によって「大人」への参入を果たすという成長物語が否定されていることを証立てている。

以上見てきたように、デビュー作「一番はじめの出来事」において中上健次は、ガストン・バシュラールの詩学を援用し、政治的な喪失感覚を克服する「少年の文学」を実現した。ところが、一人称の話者によって表現される物質的なイメージは、作中では「子供」の稚拙な夢想として定位されている。このような位置付けは、六〇年代後半のバシュラールの受容の状況に窺われる審美的な想像力の捉え方を暗に批判している。それは直接的にはバシュラールの紹介者であり、『蠟燭の焰』の一節に実存を投企し燃え尽きるという美学を見出した活動家の「文学青年」荒岱介への批判に他ならない。事実、本作を境に中上は詩から散文へと創作の中心を移行させ、それに伴って荒とバシュラールの関係に言及することを敬遠し始めるのである。[32]

他方、本作においては「戦後民主主義」と接合するものとして理解されてきた大江健三郎の倫理的な想像力の捉え方までも

が斥けられている。野口武彦ら同時代の評者が大江の作品における主体の想像力を現実を超克する契機と見做してきたのに対して、本作の「子供特有の想像力」は現実に抵触しない「嘘」でしかないからである。ここでは大江に見られる「政治と文学」の結び付きが否定されている一方で、現実あるいは政治に対するコミットメントの姿勢が欠落している。中上にとって想像力と呼ばれるイメージ形成の能力は、あくまでも自らの失われた幼年時代を虚構的に再現するための方法として捉えられているに過ぎないのだ。

このように「一番はじめの出来事」に始まる中上健次の小説家としての経歴は、六〇年代後半に参加した新左翼の政治運動から距離を取り、かつ詩的なイメージを空虚な夢想として斥けるところから出発した。「少年の文学」と銘打たれた本デビュー作の作品史上の価値は、想像力という概念の位置付けに込められた「政治と文学」をめぐる同時代の言説への批評的射程、更には自身の幼年時代を虚構として形象化したその方法的意識にこそ求められねばならない。

注

(1) 高澤秀次『中上健次事典』(恒文社21、02・8、一五頁)

(2) 和歌山県新宮市を拠点とする週刊新聞『さんでージャーナル』は、日本共産党紀南地区委員会のメンバーを主幹に据えて創刊された(高澤秀次『評伝 中上健次』集英社、98・7、五一頁)。同紙に中上は「現代についてのエチュードーひろしま・ひろしま」(67・1・22〜5・21)と題されたルポルタージュなどを寄稿している。

(3) 中上健次「自己批判及び文学ノート」(『さんでージャーナル』69・1・5)

(4) 中上健次・つかこうへい「現代文学の無視できない10人・最終回」(『すばる』86・9)

(5) 中上健次「角材の世代の不幸」(『新潮』68・11、原文の旧字は新字に改めた)。このエッセイは、単行本及び全集未収録の資料として『別冊太陽 中上健次』(平凡社、12・8)に再録されている。

(6) 川嶋光「中上健次と〝されどわれらが日々〟」(『文芸別冊 中上健次』02・8)

(7) 中上健次・柄谷行人「路地の消失と流亡」(『国文学解釈と教材の研究』91・12)

(8) 荒岱介『破天荒伝』(太田出版、01・2、一二三頁)

(9) 絓秀実「荒岱介氏追悼」(『週刊読書人』11・5・20)

(10) 中上健次「郷里(暴力)の意味—文学ノート2」(『さんでージャーナル』69・4・6)

(11) 中上健次「発生前後(詩)」(『長帽子』28号、69・5)

(12) 金森修『現代思想の冒険者たち バシュラール—科学と詩』(講談社、96・8、二七一頁)

(13) 粟津則雄「想像力・空間・言語」(『日本読書新聞』69・2・17)。粟津は、『蠟燭の焰』の訳者・渋沢孝輔に同書の翻訳を依頼した人物である(渋沢孝輔『現代思想の冒険者たち バシュラール』月報、前掲)。澁澤龍彦は、『夢の宇宙誌』(美術出版社、64・6)のなかで、西欧中世の錬金術やユートピア幻想との関連からバシュラールの詩学を取り上げている。

(14) 中上健次「季節のための詩学(詩)」(『さんでージャーナル』68・5・19)

(15) 中上健次「北杜夫「黄いろい船」」(『文芸首都』68・11)

(16)「短篇選評―根源的な問いかけを」(『文芸首都』69・1)においても中上は、バシュラールの「根源的コンプレックス」を紹介した服部達『われらにとって美は存在するか』(審美社、68・9)に言及しつつ、「根源的なもの(たとえば海、山、川、とり、空、火、土なんでも良い)」と記している。

(17) 例えば、浅野麗『喪の領域 中上健次・作品研究』(翰林書房、14・4)は、「兄の自死という出来事」を書くことに中上の初期小説に一貫するモチーフを認め、その原点に本作を位置付けている。

(18) 吉本隆明「中上健次私論」(於昭和文学会春季大会、93・6・5)、引用は『吉本隆明〈未収録〉講演集9』(筑摩書房、15・8)、一〇三―一〇四頁による。

(19) ガストン・バシュラール『空と夢』(宇佐見英治訳、法政大学出版局、68・2)

(20) 蓮實重彦「中上健次論―物語と文学」(『鳥のように獣のように』解説、角川文庫、78・12)

(21) ガストン・バシュラール『蠟燭の焔』(渋沢孝輔訳、現代思潮社、66・6、七頁)

(22) 中上健次「雪と「獣」」(『自由』74・5)

(23) 重松清「鳥のようでなく獣のようでなく」(『中上健次選集11』解説、小学館文庫、00・5)

(24) 中上健次「僕自身のための弁明と嘘つき」(『文芸首都』68・8)。なお、六八年から行動を共にしていた柄谷行人は、「当時、中上は大江健三郎、特に『万延元年のフットボール』に感心していた」と証言している(『中上健次選集1』解説、小学館文庫、98・9)。

(25) 野口武彦『吠え声・叫び声・沈黙』(新潮社、71・4、二四六頁、傍点省略)

(26) 中田健太郎「土地をもたない歴史の可能性―中上健次の「地図」について」(『ユリイカ』08・10)

(27) 四方田犬彦「五衰の悦び」(『新潮』87・3)

(28) 渡邊英理「僕が大人になるための秘密―中上健次『一番はじめの出来事』」(『敍説』16・3)

(29) 注27に同じ。私見によれば、ここには兄康一の友人である「ヒロポン中毒」を付け加えることができる。彼もまた「あいつはボケたら原爆の落しあいの戦争のことをばっかし言う」と述べられているように、核戦争の危機という時代の状況に結び付いている。

(30) 古川日出男「「末っ子の文学」試論として」(『新装版 十九歳の地図』解説、河出文庫、15・1)

(31) 中上健次・秋山駿・田久保英夫・上総英郎「戦後文学の流れから」(『三田文学』70・2)

(32) 晩年に作家の故郷で行われた講演「小説家の想像力」(於新宮市職業訓練センター、90・2・4)において中上は、「世界、あるいは宇宙の四原則、空気だとか土だとか火だとか水だとか、そういう四原則に呼応できる様なものがここ自体にくっきりとある」と述べている(『熊野誌』39号、94・2)。上記の発言からも窺われるように、後年の中上は荒から紹介されたバシュラールの「想像力の四元素」を紀州熊野という土地の特性へと還元し始める。

＊本文の引用は、『中上健次全集1』(集英社、95・8)による。本稿は、第五〇回阪神近代文学会における口頭発表をもとにしている。会場でご教示いただいた方々に感謝したい。

(まつだ　いつき／神戸大学博士前期課程)