

タイトル	発見的装置：『海と毒薬』の寓意と象徴について(下)
著者	テレングト, アイトル
引用	北海学園大学人文論集, 25: A1-A16
発行日	2003-10-31

発見的装置

——『海と毒薬』の寓意と象徴について(下)——

テレングト・アイトル

七

かくして『海と毒薬』における生体解剖という物語のクライマックスを迎える第二章「裁かれる人々」の第「III」節「午後三時」に至るまで、主要登場人物である「勝呂」、「戸田」、「上田」にまつわる物語言説は、いずれも「導入部」の「スフィンクス」の寓意と、「海」の象徴に従属されていることがわかる。しかもその現実起きた悲劇的惨事が物語言説において、その寓意と象徴を経由することにより、あるいはその媒介によって、物語性が高められ、フィクション化され、多義化されるが、しかしそこでリアリティーが損なわれたとは言いがたい。むしろリアルな描写と出来事の再現が限りなくルポルタージュに近づき、その一方、実証し難いイメージである寓意・象徴との拮抗により、

まさにそれゆえ物語・出来事自体が神秘化され、その出来事から複数の意味が生成されていると考えられる。

そして第「III」節「午後三時」の語りにおける語り手と視点人は、今までの語りとは違って、主要登場人物たちのどの人をも媒介としない。そこにはむしろ、小説の第一章第「I」節、いわゆるあのエクリチュールにおける起源の失った語り手⁽¹⁾に戻ったのである。

実際この「午後三時」の節において、二月二十五日午後三時から始まる米国人捕虜生体解剖の準備の過程がリアルに報告される。そこで「勝呂」の心情に関するモノローグ（括弧に括られた叙述）を除き、出来事全体はほぼルポルタージュに近い形で語られる。物語内容から見ても、臨場感が味わえるリアルな描写となっている。例えば、生体解剖に参加した手術医側の緊

張と、傍観していた軍関係者や将校たちの「大声で談笑していた」光景が対照的に語られ、「いざとなれば本日の捕虜の生肝でも食べて頂きます(……) 実際チャンコロを解剖してその肝を試食した連中がいたらしい」といった具合に、進行中の生体解剖事件が食卓とコントラストをなしている。この情景描写は否応なく読者の生存本能や感情とは齟齬するように描かれ、読者の神経がますます尖らされる。また、捕虜に「エーテル麻酔」をかけることを命じられた「勝呂」の躊躇してできなかった光景が、読者の心を捉える。結局、「勝呂」のできなかつた「麻酔」かけは、「戸田」がその代りにかける。そして誘われても手術台に近寄らない「勝呂」に向かって「戸田」は、「今、ここまで来た以上、もうお前は半分は通りすぎたんやで(……)」「俺たちと同じ運命をや(……)」「もう、どうしようも、ない……わ」と責めたりする。この現場のリアルな描写には読者が手に汗を握ってしまうが、事実、「勝呂」はストーリーにおいて、すでに運命付けられたかのように生体解剖事件に参加してしまったのである。

しかし物語言説から見れば、第「III」節「午後三時」の最後のプロットである「大部屋」の語りは、語り手によって例外的に挿入された特殊な場面だとも読み取れる。つまり語りの場面

が生体解剖の現場から移り変わって、視点が近隣の「大部屋」にいる「阿部ミツ」という患者に移されるのだ。「阿部ミツ」が「隣の施療ベッドに横になつている老人のため本を読んでやっていた」り、「勝呂先生」が来ないかな、と患者同士がともに医者への来るのを期待したりしている情景が、ここで描かれる。そして、とりたてて「阿部ミツ」が「老人」のために読んであげた本もほかではなく、「善悪の報いは影の形に随うが如し」といったような、まさに生体解剖に対して説法するかのような勸善懲惡の仏教倫理の説教物であった。患者たちがその仏教倫理をどこまで信じていたかは別として、近くの手術室で捕虜生体解剖という犯罪が進んでいることに対して、このプロットの挿入は、いみじくも仏教的な倫理による正邪善惡の判定を下しているかのように、みごとに対照的かつ全知的な設定となつている。そして「いつまで、この戦争は続くことじやろうか」、「いつ終るじやろうかなあ」と「阿部ミツ」による独り言のような、呟いた言葉も興味深い。この情景描写の設定によって善悪拮抗の象徴的なイメージが表象され、くしくも強者である悪と、弱者である善というシニカルな構図が張り巡らされたのである。

このように、捕虜生体解剖が、哀れな「大部屋」の患者たちの空しい期待と、同時に進行しているかのように描写されてい

るが、小説全体の物語言説の編成・文法から考えれば、ここでの拮抗・対立的な物語内容のプロット同士の隣接的な設定は、きわめて条理にかなった出来事であり、リアルな光景が、奇しくもイロニー的なイメージとなつていのである。ここにも作者の「卓越した技巧」が見られよう。

八

第三章「夜のあけるまで」は、小説全体のクライマックスとなる第「I」節と、エピソードになる第「II」節に分けて語られる。それもさらに全部で十一のプロット(第「I」節が三つ、第「II」節が八つのプロット)に分けられる。そして視点と語り手がこの二節において「勝呂」、「戸田」、「上田」三人に交互に移り、語り手と視点人物が変わるごとに、意識的に新たなプロットから語り始めるのである。同じ生体解剖事件のストーリーにおいて、語り手は三人の視点を取り入れ、それぞれの視点で観察し、物語る。例えば、第「I」節の一番目のプロットにおいて、「戸田」が視点人物として用いられ、ストーリーはまず「午後三時、白い手術着を着こんで顔の半ばをマスクで覆ったおやじと柴田助教授が、将校たちにとり囲まれながら姿をあらわ

した」というように、「戸田」の目撃した光景から語り始める。そして「勝呂」、「おやじ」、「浅井助手」、「中尉」、「将校」、「軍医」らのそれぞれの現場での様子が描かれる。例えば「大場看護婦長だけが無表情な顔でマーキュロ・クロームを手術台上に横たわった捕虜の軀にぬりつづけている」様子が「戸田」の視点を通じて観察されている。それと同時に、「戸田は今はじめてのようこの捕虜が白人であったこと、日本軍に捕えられた米国の兵士であったことを、今はじめて、その金色のうぶ毛のはえた白い広い腹を見ながら考えていた」と、「戸田」の内心で考えていたことまでも報告されるが、事実、この一番目のプロット全体において、登場人物の「戸田」だけが内的なモノローグや「考えて」・「気がして」・「心の中でそう呟いた」ことが許され、周囲を観察できる視点人物として展開されている。実際、その生体解剖現場の緊張感、リアルに再現され、読者がまるでその現場をこの目で鮮明に目撃したかのようになるが、実は、その現場には「戸田」とともに、もう一人の語り手が見え隠れをしていたのである。それは、「遠藤周作」という作家によって直接語られたのではない。また例の「遠藤周作」という作家の代わりには語る語り手であった「釘の間屋」の「私」でもない。さらには「勝呂」によって報告されたものでもない。ここでは、

またもやあのエクリチュールの起源を失った語り手が登場したのである。その生体解剖の現場の臨場感・緊迫感は、いつの間にかこの語り手によって視点人物である「戸田」を通じて描き出されるが、しかし、われわれ読者は、この一番目のプロットにおいて実際始終「戸田」による現場の報告を傾聴してしまうのである。しかもリアルな現場の雰囲気を出すのに、現場を目撃した「戸田」の心の動きや、内心のモノローグが必要となるが、書き手がさらに、文体の形式上、登場人物の内心のモノローグの記述には、あまり用いられない丸括弧「(…)」をもつて括る。それも作者の文体や技巧上の工夫によるものの現われであろう。

例えば、生体解剖の最中、「新島」がハミリ撮影機で現場を取る場面がある。「戸田」の心の動きは次のように描出されるが、まさにこういう括弧に括る内心の動きの描写を通してこそ、遠い過去の戦争中の生体解剖現場がまざまざと浮んできたのである。

(新島の奴、どんな気で撮しているんやろ)と彼は考えた。

(あの音、どこかで聴いたことがあったな。そや。あれは蝉

の声や。浪速高校のころ、大津の姉妹の家に遊びにいった

時、聴いた蝉の声や。いや、なぜ、俺はこんな時、こんなアホくさいことを考えとるんやろ。(二四六頁)

われわれ読者は、「戸田」の内心のモノローグを聞きながら、「戸田」と共に現場を観察し、その現場の雰囲気を感じ、つい「戸田」の視点を通じて当時の手術の光景をありありと見てしまうのである。

その隣のチョビ髭の中尉の顔は汗と脂とで光り、口を馬鹿のようにポカンとあいていた。彼は前に立っている太った軍医の頭の上に伸びあがるように顔をだし、しきりに唇をなめながら眼の前にくり展げられている光景を一つでも見逃すまいとしている。

(馬鹿な奴等や) 戸田は心の中でそう呟いた。(ほんまに馬鹿な奴等や) だが彼等がなぜ馬鹿なのか、そういう自分とは一体どうなのか、戸田は考えようとしなかった。考えるのも面倒臭かった。(二四六頁)

臨場感と緊迫感は、まさにこういう現場の光景の描写と、

目撃者の心の動きとの交互の描出によって醸し出され、成就されたのだ。小説にとつてもともと副次的な人物であったはずの「戸田」が、生体解剖現場の再現において得も言われぬ重要な役目を果たしたのである。

しかし、二、三番目のプロットには語り手が視点人物を「戸田」から「勝呂」に移す。今度「勝呂」の視点を通じて観察される。生体解剖の現場には、ただ「勝呂」一人だけが手術台から離れる壁に靠れていた。生体解剖手術全体は静かに行なわれるが、その進捗と終了は「メス」、「ガーゼ」、「メス」というような指示する簡単な言葉や、血圧計を読む「三〇……二十五……二十……十五……十……終わりです」というような手術現場のみに使われる言葉によつて報告される。しかしより多くの現場の情報と光景は「勝呂」の観察と内心のモノローグによつて呈示されたのである。しかもそのモノローグも丸括弧「(……)」をもつて括られる。

(この次は切除剪ば使うて肋骨を切りとる時じゃ)

医学生勝呂には、助教の声だけで、おやじが捕虜の体のどこを切っているか、これから何を行うのかはつきり想像することができた。

勝呂は眼をつむった。眼をつむって、自分が今、立ち会っているのは捕虜の生体を解剖している現実ではなく、本当の患者を手術するいつもの場面なのだ、そう思いこもうとした。

(患者は助かるばい。もうちとすりゃ、カンフルばうって新しか血液を補給してやるとやろ) 彼は無理矢理に心の中で想像してみた。(ほら大場看護婦長の登音のきこえるが。あれあ患者に酸素吸入器ばかりかけてやるとじゃ)

だが、その時、骨の砕けるにぶい音と、その骨が手術皿に落ちる高い音とが手術室の壁に反響した。エーテルが途切れたのであろう、突然、捕虜がひくい暗い呻き声をあげた。

(助かるばい。助かるばい)

勝呂の胸の鼓動も心の眩きも速度をました。(助かるばい。助かるばい)

(一四八頁)

そして、生体解剖が終わる光景や、参与した軍人たちの目が充血した表情や、また彼らの「情慾の営みを果たしたあとのあの血走った、脂と汗との浮いた顔」や、「大場看護婦長」と「上田看護婦」二人で白い布で覆った死体の担架車を運び出した光景

などは、いずれも「勝呂」の眼で観察されて報告される。情景・状況描写と内心のモノローグは交互に呈示されるが、その心の動きとモノローグによって、読者はまるで「勝呂」と一緒に現場にいたかのように、生体解剖の現場から一時も目が離せない。そしてさらに、事件に対する「勝呂」の態度も、彼の心中の後悔や善悪の価値判断、ないし今後の決意までもモノローグをもって呈示される。

殺した、殺した、殺した……耳もとでだれかの声がりズムをとりながら繰り返している。(俺あ、なにもしない)勝呂はその声を懸命に消そうとする。(俺あ、なにもしない)だがこの説得も心の中で撥ねかえり、小さな渦をまき、消えていった。(なるほど、お前はなにもしなかったとき。おばはんが死ぬ時も、今度もなにもしなかった。だがお前はいつも、そこにいたのじゃ。そこにいてなにもしなかったのじゃ)階段をおりる自分の靴音を聞きながら彼は二時間前、あの米兵がなにも知らず、ここをのぼってきたのだなと思った。(一五二頁)

(俺あ、もう研究室をやめよう)

勝呂は心の中で、呟いた。(お前は自分の人生をメチャにしようた)だがその呟きは自分にたいして向けられているのか、だれにたいして言っただけなのか、彼にはわからなかった。(一五四頁)

傍観者としての「勝呂」は解剖の現場を見ながら、心中にはさまざまな思いを巡らす。それが解剖にかかわった「戸田」とは違って、心の中では逃避と自己呵責の念に襲われたりして、参与した他の人々とは一定の距離をおいている。ところが、もし小説全体からみて、生体解剖に対して程度の差こそあれ、真の自省の意がある人物とならば、「勝呂」にはかならない。

九

しかし、第「II」節の一、二、三番目までのプロットの視点人物はまた「戸田」に移される。「戸田」は今度、解剖手術のエピローグの光景を報告するような視点人物となる。医学に携わる「職人」のゆえか、とりわけ生体解剖のあと、彼にとって現場が「一人の人間をたつた今、殺してきた痕跡はどこにもなかった」(一五六頁)ようにみえる。それが解剖完了後、手術室にい

く前後の「戸田」のモノログによって、その内心が読者にリアルに露わにされる。

（俺の顔かて同じやろ）と戸田はくるしく考えた。（変わったことはないんや。どや、俺の心はこんなに平気やし、ながい間、求めてきたあの良心の痛みも罪の呵責も一向に起つてこやへん。一つの命を奪つたという恐怖さえ感じられん。なぜや。なぜ俺の心はこんなに無感動なんや）

（一五六頁）

赤黒い血の痕がついている。それをみても戸田の心には今更、特別な心の疼きは起きてこない。（俺には良心がないのだろうか。俺だけではなくほかの連中もみな、このように自分の犯した行為に無感動なのだろうか）（一六〇頁）

この「平気」さは、「戸田」を平静にして「田中軍医の注文」通り「捕虜の肝臓」を届けさせ、それがまた事件の参与者の「一心同体」と「共犯者意識」を保障し、大学に「副手」として残る相談までも持ち込まれる。「戸田」という視点人物を通して人間の善悪の葛藤が具象化されたが、巨視的にみると、「戸田」は

決して「悪」の代表として自任しているのではなく、むしろ近代という巨大なシステム・イデオロギー的な装置の中、かつ職人的に責務を果す一ネジに過ぎない。

ところで、四番目のプロットにおける視点人物は、また「勝呂」に移り変わる。このプロットは、あたかも「戸田」を視点人物とした三番目のプロットとはコントラストをなすように構成されている。つまり、「戸田」が手術室をもう一度確認しにいったことに対して、「勝呂」は今度、一日中忘れ去られた「大部屋」の患者を見に行くことになる。その情景には、「勝呂」の内心の次のようなモノログも「戸田」とは対照的である。

だが大部屋の戸口にたち、暗い翳の中にほの白く浮かんでいる、三列のベッドから一斉に患者たちの視線をうけた時、勝呂の足は怯んだ。眼を伏せながら彼は真直にベッドとベッドの間を通りぬけた。（俺はもう、この患者たちを見ることはできん）と彼は心の中で呻いた。（この人たちは、なにも知らんのだ）（一六二頁）

しかし五、六番目のプロットでは、視点人物が「上田ノブ看護婦」に移る。解剖後の後片付けにとりかかった「上田」と看

護婦長の「大場」が、一緒に担架車で死体を地下室の死体置場へ運ぶが、その光景が克明に報告され、その間に交わした二人の会話と、その後の状況描写は、「上田」の内心のモノローグと交互に呈示される。小説の冒頭に登場した語り手の「私」と「勝呂」はここで遠ざかれ、「上田」の心の中に呟くモノローグによって解剖事件がよりリアルに鮮明に浮んでくる。

そして七番目のプロットに入ると、視点人物はまた「戸田」に移る。ストーリーは「戸田」の視点を通じて「勝呂」との会話が呈示されるが、二人の事件に対する見方がまったく違っていた。すなわち、「あの捕虜のおかげで何千人の結核患者の治療法がわかるとすれば、あれは殺したんやないぜ。生かしたんや。人間の良心なんて、考えよう一つで、どうにも変わるもんやわ」(二七〇頁)という「戸田」の見方と、「でも俺たち、いつか罰をうけるやろ」、「え、そやないか。罰をうけても当たり前やけん」(二七二頁)という「勝呂」の見方とは、真正面から対立しているように描かれる。ここには近代の合理主義・科学主義・ヒューマニズムに基づいた医学の価値観による弁解と、はるか近代以前の心的要素である「罰」に対するオソレとの対峙が見られなくもない。しかし、いずれの考え方も、やがて二人に眺められた「海」によって吸収され、解消されるのである。

つまり、そう言い張る「戸田」の眼を通して見た「海」のイメージは、本人の見方とは異なった意味を表象していることがわかる。

だが戸田は勝呂がそだけ白く光っている海をじつと見詰めている気がついた。黒い波が押しよせては引く暗い音が、砂のようにも憂く響いている。

(二六九～一七〇頁)

ここでも一つのコントラストが設定され、対立が強調される。つまり、「勝呂」に見詰められていた「海」は白く光っているようだが、「戸田」に聞えた「海」は「暗い音が、砂のようにも憂く響いている」のである。

小説の最後のプロットには、視点が「勝呂」にもどり、「勝呂」の「闇の中に白く光っている海を見つめた」光景と、内心のモノローグとの交互の描出によって物語が終るのである。

勝呂は一人、屋上に残って闇の中に白く光っている海を見つめた。

(羊の雲の過ぎるとき) (羊の雲の過ぎるとき)

彼は無理矢理にその詩を呟こうとした。

(蒸気の雲が飛ぶ毎に) (蒸気の雲が飛ぶ毎に)

だがかれにはそれができなかった。口の中は乾いていた。

(空よ。お前の散らすのは、白い、しろい、綿の列)

勝呂にはできなかった。できなかった……

(二七一〜二七二頁)

勝呂の見つめるこの「海」は、まさしく小説の第一章「海と毒薬」の第「I」節における「勝呂」がかつて眺めていたあの「海」であり、かつまた全小説にわたって表出された諸々の「海」を想起するように、反復してきたイメージでもある。しかも、「勝呂」の呟いた「詩」も、小説第一章第「II」節に表示された「羊の雲の過ぎるとき／蒸気の雲が飛ぶ毎に」という「詩」の反復である。

しかし、こういつたきわめて技巧的な配置と構造的な設定により、小説の末尾に反復して表象してくる「海」と「詩」は、いみじくも物語の終了の時点から始原に回帰し、終結から開始へと循環させるように設定されているのだ。小説一般の終わり

において、物語の幕が下ろされるのだが、しかし『海と毒薬』の終わりは始まりへ回帰するように示唆し、誘導して、終わりが始まりと連結されている。それを結びつけたのは「海」である。

ところが、小説の第三章「夜のあけるまで」においては、まさに複数の視点人物を通じて、それぞれの語り手と視点人物が同一の事件に参与をし、それぞれの違う視点から観察して、それぞれの内心のモノローグを通じて解剖手術の現場をリアルに再現できたのだと言えよう。臨場感・緊迫感は右に述べたように生み出されたが、ときにはルポルタージュやドキュメンタリーよりも真に迫ることもある。そして、小説の終了時の諸イメージ(「海」・「詩」)が、小説の開始時の諸イメージを反復するが、その反復によって、読者が終了の地点から開始の時点を想起するように導かれ、小説の冒頭へ送り返されるのである。そこで、読者が小説の終了と開始を自然に同一の重なった場において鑑賞するに違いない。しかし、まさにこういった「海」などの諸イメージが重なったところ、小説『海と毒薬』は物語それ自体の一循環を完結するのである。そして、その開始と終了との循環によって、自律したフィクション世界、あるいは「ウロボロス」⁽³⁾の蛇の世界が形成されたことが示唆される。実際、

『海と毒薬』という独自の「ウロボロス」の、自分の尾を噛んで円形をなす蛇のような、終末が発端に帰る円運動をする、自立した小説の世界はここで完結されたといえる。

一方、もし『海と毒薬』がこの「海」という象徴を以て始まり、かつそれを以て終わって、そこで「ウロボロス」の蛇の世界が完結されたとすれば、小説の末尾から始原に送り帰された時点で、あるいは小説の開始の「導入部」において、われわれ読者は必然的に、さらにもう一つのイメージを思い起こさざるを得ない。それはつまり、作者・「私」と「勝呂」が共に見つめていたイメージ、かつ小説全体にとつて意味論的には、ほとんど構造的な役割を果たしたあのイメージ——「導入部」における「スフィンクス」のことであろう。

実際、「スフィンクス」は、一つの寓意・寓話であり、それはまた象徴でもある。「スフィンクス」が「導入部」において設定されたことによつて、『海と毒薬』の意味論的・倫理的ないし文化的において、解釈の幅が拡げられたはずだ。つまり、われわれ読者はその寓話・寓意性を想像するだけでも、物語全体にとつて意味の豊かさ、その統一的な役割を果たしていることが充分に知覚できよう。というのも、「スフィンクス」それ自体には巨大な意味群が含まれているからであり、たとえそれが作者の

「私」と「勝呂」が「シヨオウインドの人形」を通じて想像されたイメージだとしてもだ。

したがって、謎・不思議としての寓話・寓意、または象徴でもある「スフィンクス」が、小説の「導入部」において表象された以上、それと同時に、また始終小説の各章・節・プロットにおいて「海」が象徴として表象された以上、小説において語られた惨事や、それに参加した人物（たとえ神に加護される人にせよ、悪魔に呪われた人にせよ）は、いずれも「スフィンクス」と「海」に帰され、それに吸収され、またそこから生成されるようになっていくといえる。というのは、『海と毒薬』がまさしく「スフィンクス」の寓意と「海」の象徴の構造的な設定・配置・挿入によつて、自律したフィクション世界として成り立ち得たからである。しかし、逆に仮りにもし、それらが小説から削除され、あるいは他の記号によつて置き換えられたならば、おそらく生体解剖事件は単なる戦争中の一歴史的事件として読まれるべく、しかもそれ以上の問いかけが消え失せ、単なる一戦争の犯罪行為として単一のコードのもとに解読・解釈されるべきであろう。

十

以上、『海と毒薬』の第一章「海と毒薬」、第二章「裁かれる人々」、第三章「夜のあけるまで」を章ごとに考察してきた。そこで、小説全体の語り手と視点人物が頻繁に変わり、同じ出来事が複数の語り手と視点によって物語られ、観察されていることが明らかになった。つまり、第一章の「導入部」において語り手は、現実の作家の遠藤周作や釘の間屋の「私」であると想定することが可能だが、しかし第「I」節から第「V」節までは、「自己同一性の失ったエクリチュールの語り手」に変換され、視点人物が「勝呂」になる。第二章「裁かれる人々」において、第「I」節「看護婦」と、第「II」節「医学生」はそれぞれ「上田」と「戸田」の「手記」によって当てられ、第「III」節は第一章の「I-V」の語り手に戻る。そして第三章「夜のあけるまで」の第「I-II」節において「エクリチュールの語り手」としては変わりが無いが、視点人物が頻繁に交代し、それぞれ「勝呂」、「戸田」、「上田」三人に変わり、同じ出来事が複数の人物にスポットを当て、それぞれの視点で観察され、語られているのである。読者一般は、こういった語りを読んで、その出来事・ストーリーに惹きつけられ、物語の文法（語りが今誰にス

ポットを当て、誰の視点を通じて語っているのかなど）には顧みる暇はないのが当然のことである。しかしこういった小説は語りの視点がでんばらばらで、物語全体の語り手が一貫性に欠如しているのだ、という誇りさえ免れかねる。

しかし、逆に、まさにこのような語り手の一貫性の欠如した多様な視点によってこそ、歴史の現場の光景が生き生きと甦られ、また同じ理由で、第一章「海と毒薬」の「導入部」は、小説全体の構造にとって欠かすことができない意味づけ・方向付けの中核的役割としての統辞的な機能を果たしているのだ、ともいうことができよう。言い換えれば、「導入部」において、語り手の「私」が案内役として読者を導き、そのうえ、そこに設定された寓話・寓意としての「スフィックス」と、象徴としての「海」という「核」・「触媒」⁽⁴⁾を経由することによってこそ、物語全体の基本性格・方向付けは決定されたのである。したがって小説全体はその寓話と象徴のもとで展開されてゆくことが方向付けられ、寓話と象徴の世界に開示するように意味づけられたのだ。繰り返すことになるが、「導入部」において、「西松原住宅地」に引越してきた「釘の間屋」の「私」にしろ、主人公の「勝呂」にしろ、あるいはその後の各章・節における語り手と視点人物の「戸田」、「上田」などにしろ、いずれもその寓

話と象徴のもとで語られ、運命づけられて展開され、そこから生成され、またそこに回帰するように語られたのだといえる。

ところが、肝心の寓話・象徴としての「スフィンクス」と「海」それ自体について、以下、多少説明を加える必要がある。

まず「スフィンクス」についてだが、歴史上「スフィンクス」には二通りの伝承がある。つまり、ギリシア神話によって伝えられてきた寓話と、古代エジプトの神の象徴の伝統である。その寓話と象徴は互いに混合しながら反復されてきたが、両者はかならずしも同じ意味方向に仕向けられた伝承ではない。ギリシア神話では、体はライオンで、女性の頭部と乳房をもつ有翼の怪獣。テーベ近郊の岩山に住み、通りがかりの旅人に「朝には四本足、昼には二本足、そして夜には三本足となるものはないか?」という謎をかけ、答えられない旅人たちを殺してしまうという。その謎に対して、英雄オイディプスは「それは人間である。赤ん坊は四本足で這い回り、成人すれば二本足で歩き、老人になれば杖をつくから」と正解をいうと、面目を失ったスフィンクスは、山から身をなげて自殺した。これを喜んだテーベ人は、オイディプスを王にしたという。⁽⁵⁾

しかし、周知のように、「スフィンクス」の謎を解けた英雄オイディプスは、まさに正解をいったことによって王になった故、

最後、結局人間の最大の悲劇的な結末を迎えたのである。言い換えれば、ギリシア神話に基づく「スフィンクス」の寓意とは、謎をかけられた人間が解けなかつたら、殺されてしまうが、解けてもその結果はオイディプスと同じように悲劇を迎えるのだ。つまり、人間の運命は所詮そういう悲劇的だという意味がこの寓話によって暗示されているともいえる。こういった寓話の多義性を生み出す背景は別として、一般的には、それが「人生の謎」、人間の「知恵」、「肉欲」、または「知性と肉体」、「精神と物質」など二つの機能を統合した象徴とみなされ、「悪魔的存在」としても見られてきた。⁽⁶⁾

一方、古代エジプトにおける「スフィンクス」は、体がライオン、頭部がほかの動物あるいは人間であり、しばしば王に似せてつくられたが、実際、カイロ郊外ギーザの丘のピラミッド群とならび、王を獅身として表現され、ピラミッドを守護しているといわれている。古代エジプトにとって「スフィンクス」は「力」、「警戒」、「王の庇護」⁽⁷⁾、「太陽神アツムの人間の形」であり、「王」その者でもある。しかし、それはギリシア神話のように、「スフィンクス」が人間に問いかけをしたり、人間の悲劇的な運命を目撃したりせず、あるいは悲劇的な運命に結びつくような寓意・意味とはほど遠い存在である。「スフィンクスは、

古くから東洋芸術に現われ、一種の精霊として（おそらくは、人間、ことに死者の靈魂の変形か）禍いを避ける呪いまじなに用いられ、多く陵墓や石碑などにつけられた。エジプトで寺院などの前に置かれて（中略・引用者）多くはよい守護霊と考えられていたようである⁽⁸⁾。

いずれにせよ、「スフィンクス」という寓話・象徴は、現代においても「始原的な思考」、あるいは「根源的な役割」を果たす「認識の自律様式とみなされるシンボル」⁽⁹⁾・寓話であることは変わりがない。

したがって、現代の文学作品において扱われると、両者の意味の複合は自然の成り行きだが、とりわけ『海と毒薬』の作者・語り手は、あたかもこの寓話・象徴の多義性というその生成的な意味の本領を発揮させるように、その両者を意識的に混合させたとも読み取れる。つまり、語り手はギリシア神話だけに限定して語ったのではなく、「エジプト砂漠のスフィンクス」と述べたり、またギリシャの神話——「朝は四本足、昼は二本足、夜は三本足のものは何か……それは人間です」と念を押ししたりして、複合しているのが明らかだ。少なくとも、『海と毒薬』における「スフィンクス」が、語り手の「私」自身と「勝呂」ないしわれわれ読者に謎をかけたのが、単に「謎」や「不思議」や

「悲劇」を意味しているだけではない。そこには「神」の意味があり、守護してくれる「王」をも意味しているのだ。そして構造的に小説全体から考え、『海と毒薬』の「導入部」において「私」がイメージし、「勝呂」を凝視させたのは、ほかではなく、まさしくその後に展開される「勝呂」、「戸田」、「上田」らの物語内容のために、あるいは彼等の犯罪行為のために、多義的、多元的、多様な意味を含蓄させ、多様な解釈を生成させるように仕かけたのであろう。もちろん、寓話の「スフィンクス」の挿入は、『海と毒薬』の物語内容のレベル・視点から見れば、強い機能を果たしておらず、しかもストーリーから削除しても出来事の呈示と展開にはそれほど支障を来さない。しかし物語言説、詩的言語のレベル・視点から見れば、前にも言及したように、「スフィンクス」は、物語の方向付けの「核」として挿入され、あたかも「触媒」のように機能を果たしているのが明らかだ。したがってこの構造的な設定を軽視して単一な倫理・道徳観・宗教観・価値観・イデオロギーのもとで解釈するのは皮相な読みであり、その「触媒」の設置の意味を充分に読みとつてからこそ、小説自体が様々な解釈と読みに対して開かれていることがわかるのである。つまり「スフィンクス」とは、多くの解釈の可能性、多義性が発見できるように設定された装置なのである。

次に象徴としての「海」についてだが、「海」は神話においてはもちろんのこと、現代文学・詩的言説においても、頻繁に表象されるイメージである。現代の詩的言説の研究において、例えばガストン・バシュラールは、「海」というイメージに注目し、それを古代ギリシアまで遡って考えていた。つまり、「海」は、「火・水・大地・空」という四大元素の一つである「水」を起源とし、最も根源的なイメージなのだと言及している。⁽¹⁰⁾とりわけ文学・詩において「水」＝「海」というイメージは、起源的であり、超越的で、また根源的な象徴でもある。実際、「海」に対する認識は、自然に対する認識と共に近代に入ってから飛躍的に進んできた。ジャン＝ジャック・ルソーをはじめ自然（もちろん海も）は、憂愁と感傷、熱狂と崇拜、恐怖と怪奇、憎悪と愛……すべてを抱擁してくれると見なし、ワーズワズをはじめ、バイロンなどのロマン主義文学にとって、海は創造・幻想の源泉の一つとして欠かすことができない存在であった。さらに漱石の「海」、ヘミングウェイの「海」、そして三島由紀夫の「海」……枚挙に暇がない。古来「海」は「水」と共に起源・根源とされ、近代以来、人間の心象風景とされ、個の内面を通して種としての人類を探求する巨大な象徴とも見なされてきたのである。事実、近現代文学の数々の作品に見られるように、生や善や愛な

どを「海」に託すれば、「海」はそのすべてを抱擁し、また与えてくれるが、その逆に、極端な悪意や憎悪や死などを「海」に投げ込んでも、「海」という象徴は、それらを残らず受け止めてくれるのである。「象徴研究家」⁽¹¹⁾のマンフレート・ルルカーも象徴の意味作用を次のように言及している。

象徴において、われわれの時間と空間に縛られた世界や、われわれ自身の生の二極構造が明らかになる。また一方、象徴において、両極端が再び結びつく。その固有の価値と、合理と不合理の間の仲介者の役割故に、象徴は将来においても生の意味を解明する「人間的実存の鍵」（中略・引用者）となるだろう。宗教的・世界観的な、また芸術的な領域において、象徴は、存在の全体性や包括的で完全な世界の使者となりうる。⁽¹²⁾

このように、象徴は普遍的・存在論的なもの解明の鍵として意味づけられているが、そこに最も重要なのは、象徴が私たちにとって世界認識の「仲介者」としての役割なのだ。実際、『海と毒薬』における「海」としての象徴も認識の「仲介者」として機能しており、はからずもそれらが、あの戦争惨劇という限

定された時間と空間を超越させるような役割を果たしていたのである。そこにはもつと普遍的な意味を物語っているのだというところがマンフレート・ルルカーのこの言葉を通じて理解されよう。

十一

したがって、もし私たちが寓意と象徴の文学・芸術における元来の意味の広さと深さを想起して、そして『海と毒薬』作品全体において果たした機能を視野に入れて、さらに語り手によって紡ぎだされた語りの諸技巧を考え合わせるならば、「スフィンクス」と「海」とは、決して単なる技巧的な記号・装飾的なイメージではなく、それらはもはや『海と毒薬』にとつて最も文学的・認識的な中核をなしたことが知覚されよう。そしてその「スフィンクス」の寓意と、「海」の象徴との設定によって、『海と毒薬』は単なる戦争反省に用いられる歴史事件や社会事件小説ではなくなるのだ。いうまでもなく、それもまた日本人の国民性や、罪悪感や、神の存在の有無などに問いかけをするような小説ではなくなる。換言すれば、『海と毒薬』は多様な問いと意味の発見を包含するような作品であり、人間一般に仕

向けた、普遍的な意味をも問いかけた作品なのだ。戦争、惨事、恐怖、憤怒、人道破壊、裁判などは、歴史と新聞記事や裁判の記録を読めばよいが、しかし『海と毒薬』はそれだけにとどまらず読むべきものではない。それは読者を現実から遠ざかるように「惑わせる」詩的言説であり、根源的な、多様な意味を発見させる文学的な装置でもある。

ところが、タイトルの「海と毒薬」の「毒薬」については、小説の誕生から今まで、実に多くの研究によって言及されてきた。しかし、「毒薬」に対していかなる解釈を加えても、その解的・記号的な意味の生成は、もはや「海」と「スフィンクス」の象徴と寓意に内包され、収斂されてしまうことが想定されよう。というより、むしろ遠藤周作の言語的・文学的な背景を考慮して、最もシンプルに考えた方がよからう。つまり、「毒薬」は象徴でもなければ、アレゴリーでもない。また隠喩として、それは解毒作用のある薬とか、「エーテル麻酔」の薬とか、さらに「罪」とかを比喻して用いたものでもない。それは、単純に、作者の熟知していたフランス語の「poison」・「毒薬」には、比喩としての「困った人間」、「困った事」という意味がある、という事実を思い起こせば、案外その原意が捕捉できよう。すなわち「海と毒薬」というタイトルは、まさしく「海と困った人

間」を表象しており、「毒薬」とはごく一般的に用いられる比喩的な表現の一種なのだ、と理解すべきではなからうか。

- (1) 前掲書『物語の構造分析』(七九〜八十頁)。
- (2) 前掲書『遠藤周作と Shusaku Endo』(十六頁)。
- (3) ウロボロス (ouroboros) の蛇：自分の尾を噛んで円形をなす蛇または竜。ギリシア語に由来する。世界創造が全に於いてであることを示す象徴図として、天地創成神話やグノーシス派で用いられた。終末が発端に帰る円運動、たとえば永劫回帰や、陰と陽のような反対物の一致など、意味する範囲は広い。錬金術では、宇宙の万物が不純な全一(原物質)から出て変容を重ねた後、純粋な全一(賢者の石)に回帰する、創造・展開・完成と救済の輪を示すのに使用された(『世界大百科事典』平凡社、一九八八年)。
- (4) 前掲書『物語の構造分析』(十七頁)。
- (5) ジョン・アイヴィミ著、酒井傳六訳『太陽と巨石の考古学』法政大学出版局、一九八七年十二月(六一〜六三頁)。
- (6) 水之江有一編『シンボル事典』北星堂、一九九〇年八月(四刷)。
- (7) 同右書『シンボル事典』。
- (8) 呉茂一著『ギリシア神話』新潮社、一九九四年八月(四七八〜四七九頁)。
- (9) ミツシエル・エリアード著、前田耕作訳『イメージとシンボル』せりか書房、一九八八年六月(十一頁)。
- (10) ガストン・バシュラール著、小浜俊郎・桜木泰行訳『水と夢——物質の想像力についての試論』国文社、一九四二年。
- (11) 林捷・林田鶴子著「訳者のあとがき」、マンフレート・ルーカー著、林捷・林田鶴子訳『シンボルのメッセージ』法政大学出版局、二〇〇〇年十一月(五三一頁)。
- (12) 同右書『シンボルのメッセージ』(三四〜三五頁)。