

群像 日本の作家 21

吉行淳之介



群像 日本の作家 21

吉行淳之介

小学館

目次

作家アルバム

吉行淳之介アルバム

書下ろしエッセイ

関係の織りだす風景 菅野昭正 5

作家論

人間疎外の文学 高見順 13

闇のなかのユートピア 川村二郎 23

レモンを絞る場所 秋山駿 39

吉行文学における年齢の意味 河野多恵子 53

「見る」ことの力学——もう一人のトニオ・クレイゲル 磯田光一 62

吉行淳之介の出発——初期の小説について 清岡卓行 88

生原稿で作品を読む

『原色の街』 72

時代・仲間

吉行淳之介 安岡章太郎 99

ニセ伯爵令嬢事件 遠藤周作 118

吉行淳之介の英語 阿川弘之 121

薔薇の墓場 小川 徹 123

証言

手回しの歌 吉行あぐり 138

兄のこと 吉行理恵 140

回想

今昔往来 岡田 弘 145

吉行淳之介のデビュー前後 十返 肇 147

「ああモツタイない」 澁澤龍彦 149

新人漫画家発掘の名人 小島 功 152

『闇のなかの祝祭』のころ 大久保房男 155

『暗室』に灯りがともるとき 中島和夫 157

作品論

ヨシユキ反応 島尾敏雄 161

不思議な興奮——吉行淳之介訳『好色一代男』 後藤明生 168

吉行淳之介の「男」 荒川洋治 171

存在と不安とのっぺらぼう 大岡 信 174

インタビュー

作家に聞く 吉行淳之介×中野孝次 181

ひと・I

広い野原の中の吉行淳之介 森 茉莉 209

吉行さんの存在 野坂昭如 210

吉行家家運復興の順番 新藤凉子 213

よしゆき賛江 武田百合子 215

吉行さんはいつも吉行さん 色川武大 217

ひと・II

吉行淳之介と娼婦の街 長部日出雄 221

「吉行淳之介鞍馬天狗論」

もしくは暖簾に腕押し 山口 瞳 229

八丁堀のダンナ 村松友視 238

吉行淳之介の作品

著者Ⅱ自選 246

主要著作解題

娼婦の部屋 248

出口 265

手品師 274

靴の前身 287

三人の警官 294

青山 毅 299

吉行淳之介年譜

青山 毅 309

〔カット〕福岡奉彦

〔装幀〕榎アルク

〔編集〕木挽社

〔資料提供〕青山 毅

山本容朗

関係の織りだす風景

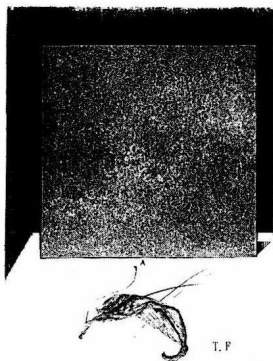
菅野昭正

『焰の中』の空襲の場面に、隣の家までもう火がまわっている危急のなかで、「僕」がドビュッシーの「ピアノ曲をおさめた十二枚のレコード」を運びだす個所がある。

その昔、『焰の中』をはじめ読んで読んだときから、この小さなエピソードは記憶につよく焼きつけられた。ほかに何も持ちだす余裕のない状態で、「僕の眼は慎重に選択して」そのレコードにしたとあるのだから、ドビュッシー、とくにピアノ曲が、音楽のなかで、「僕」といえば近い距離にあることがそ

こに明示されていると言ってもいい。

この個所が印象的だったのは、私のドビュッシー好きを刺戟されたということもあるかもしれないが、もちろんそんな偏頗な理由にとどまるのではない。印象的なのは、これがドビュッシーであることによって、「僕」という人物のプロフィールに、細い、しなやかな線が、一本たしかに刻みつけられるからである。「僕」の色彩も明度も、そこではつきり見えてくる。そして「僕」の色彩、明度があざやかになるということは、小説のかたちをくつきりうかが



あがらせることに、そのまま繋っている。

「陰気でべたべたからまりついてくる触手のいっぱい生えた」もの、「どうしても乾燥しないじめじめしたものの」——「僕」自身の青春にまといつこうとする、そういう湿潤なものに「僕」は辟易している。そこから脱けだしたいと思う心の傾きにしたがって、「僕」はドビュッシーを聴いているにちがいない。湿潤なもの、陰湿なものを払いのけて、外界にたいして、他人にたいして、「僕」自身にたいしても、乾いた明晰な関係をづくりだしたいという僕の思いにむかって、ドビュッシーの音は語りかけてくるのである。乾いたものと湿ったもの、乾燥と湿気という比喩で語られるような精神の姿勢に、『焰の中』のすべてが結びつくわけではないが、その難しい均衡（あるいは不均衡）に、小説のひとつの焦点が置かれている（ここで『湿った空乾いた空』という題名を思いだしておくのは、たぶん無駄ではないだろう）。

『焰の中』とはここで別れることにするが、それ以後も、吉行氏がドビュッシーにふれた短い文章を読んだ記憶がある。だから、ドビュッシーへの親しみは、ずっと続いていると推測されるが、ここでははしかし、それを音楽趣味の範囲よりもうすこしひろげてみたい。音楽から富を奪うなどという言いかたは、吉行氏にはあまり似あわないが、吉行氏がどういう小説を書こうとしたかということと、ドビュッシーへの親しみのあいだに、結びつきがあるのではないか。吉行氏の小説をつくりあげている特別な性質のなかに、ドビュッシーの音楽とひびきあうものがあるのではないか（『焰の中』について触れたことは、いわばもう既決事項である）。

だが、そこへ行く前に、パウル・クレーへの親しみと、小説との結びつきがあるのかないのかという問題も、なにも音楽と釣りあいをとるためではないが、もうひとつ並べてみる必要があることを忘れないようにしよう。

といっても、『砂の上の植物群』という題名を思いだすだけで、結びつきがあることは立証できるの

だから、そんなふう^にに問いを立てたのでは、ひどい愚問ということになりかねない。別の言いかたをするほうが適當である。吉行氏の小説とクレーの絵のあいだに、二つを近づける共通のものが感じられるかどうか、というふう^にに。

たとえば、『砂の上の植物群』には、「クレーの絵は、画家の絵というよりも詩人の描いた絵である」という一節がある。小説のなかの言葉ではあるが、これは「作者が顔を出して」と、わざわざ断っている部分に出てくるのだから、吉行氏自身の感想と受けとって差しつかえない。

クレーの絵は画面全体をびっしり埋めるように、色や形を氾濫させるのではなく、それとはおよそ反対に、むしろ寡黙な細部の色や形を、ときにはまるでそこに無関係をつくりだすかのよう^にに、意図的に散乱させている印象がある。そして多くの絵が、はじめ一見した瞬間には、静かな空白に覆われているように見えたりする。細部の色も形もそれぞれ独立している性質が強いから、そこになが暗示されているかということだけではなく、細部がたがい^にひ

そかに結びついて、どんな表象をつくりだすことになるのか、見る者に考えようとさせる力がある。

「詩人の描いた絵」という感想の要点も、つまりはそういう喚起力の強さに向けられているのだと思われる。隅から隅までこまごまと説明するように描きだすのでなく、もの本質、あるいはもの、ものの関係の本質を喚起しようとする画法。本質という言葉はたいへん厄介だし、吉行氏がこの手の抽象語にいつも警戒的であるのも考えあわせた上で（それはたぶん、抽象語がこと^をを曖昧にする作用をふくんでいることから来ている）、いまは差しあたり、それがなければもの^が、ものでなくなってしまうような、そのもの^の奥のほうにある独特の性質とでも解しておくことにしよう。むろんもの^のだけではなく、同じように本質を見ようとする視線は人間にも向けられるし、もの^のとの関係、人間と人間^の関係のほうへも動いてゆくだろう。

吉行氏の小説を年代にしたがって辿れば、クレー的な画法が、だんだん比重をましてゆく跡がうかがわがってくるはずである。初期の短篇小説では、譬

えていえば、木なら木はまだ枝や葉を繁らせている。が、その一方で、どんな作品をとつても、とりわけ『鳥獣虫魚』などにそういう気配がつよいような気がするが、枝や葉よりも幹、幹よりも樹皮を剥いだ内側へむかう視線が、すではっきり動いているのが感じられる。そして時間が経つにつれて、枝や葉をそぎ落とすようにして、木なら木の本質にまっすぐ集中する傾きをふかめてゆくことは、『鞆の中身』がよく示している。

しかしここで肝心なのは、クレー的な画法への好みは、最初から吉行氏のなかにあったということである。といつても、まずはじめにクレーに動かされたという経験があつて、その結果として、単純といえど単純に見える、しかし余分なものに汚染されまゝいとす、しなやかな勁きをもつ線や色彩のなかに、暗示的な喚起力を仕掛ける画法のほうへ、近づいていったのではない。吉行氏の書こうとする小説と通いあうものを発散する画家として、クレーへの関心は育ちはじめたのである。まずはじめに吉行氏のためぎす小説のイメージ、そしてつぎにクレーの絵。

その論理的な順序は逆にはならない。

それでは、ドビュッシーについてはどうか。ドビュッシーについても、吉行氏の書こうとする小説とひびきあうような音を鳴らす音楽家として現われたと、言うことができるだろうか。

音楽のことに深入りする柄ではないが、ドビュッシーがドビュッシーらしく聞えるのは、なによりもまず、音がひとつひとつあぎやかな明晰さをのせてひびくからである。ドビュッシーの音は、音のまわりに曖昧な気分、情緒をまといつかせないようにして、純粹に音として透明になりきろうとする。抑えのきかない誇張された音と対極をなして、静かに、やわらかく鳴りながら、かえってひとつひとつ独立しているような感触がある。

しかし、そのさきにもうひとつドビュッシーらしきを感じさせる領域が開ける。ひとつひとつ独立しているように聞える音と音（あるいは小節と小節でもいいが）は、そのあいだに空白をつくりだすのではなく、なにかを表現するように配列されている。すくなくとも、ある聴覚的イメージを誘いだそうとす

る刺戟が、そこには隠されている。過剰な押しつけがましきとできるだけ遠ざかりながら、ドビュッシーの音楽は、節度のある、しかしそれゆえに深みをましてゆく、独自としか言いようのない表現性に近づこうとする。そしてこの表現性の秘密は、音と音（あるいは小節と小節）の關係のなかにある。

吉行氏がドビュッシーの音楽に親しんできた理由は、クレーの絵のそれとほぼ同じあたりにあるにちがいない。ドビュッシーの曲は、音楽家の曲というよりも詩人の作った曲であるかのように、吉行氏には聞きとれたことがあったのかもしれない。たしかに、ドビュッシーの音楽には、寡黙な喚起力がある。そして、ここでもまた、吉行氏の書こうとする小説に近いところで鳴る音楽として、ドビュッシーへの親しみがつづいたのだと思われる。

『薔薇販売人』や『原色の街』の昔から、吉行氏が、言葉の水ましして饒舌や過剰に陥るのを警戒してきたことは、もう繰り返さずまでもない。短篇小説だけでなく、『砂の上の植物群』、『暗室』のような長篇小説でも、ときに長篇小説を書く方向とは逆

のほうへ向いているように見えるほど、饒舌や過剰への警戒はつよく働いている（そのかわりに、『砂の上の植物群』でも『暗室』でも、本筋から離れて脇道へそれてゆくような部分が挿まれて、小説の容量がひろげられる）。それはしかし省筆とか言葉を節約するとか、技術のレヴェルにとどまることではなく、さりげなく本質へ近づこうとする小説であることと結びついている。

ひとつの言葉、ひとつの文章だけでなく、饒舌や過剰への警戒が、言葉と言葉の關係、文章と文章の關係にむかって働いていることは、いっそう注意してよいことだと思われる。文章と文章をつなぐ脈絡に当たるところに、いくつもの説明があれこれ繰りだされすぎて、結局わけが分からなくなってしまうのところが、ここではそれは必要なものだけに切りつめられる。切りつめられるだけではなく、ときには表面から脈絡を消して、暗示的な喚起力を活用することもある。言葉あるいは文章よりもういちだん上のレヴェルで言っても、たとえば『暗室』のひとつひとつの章が、そういう寡黙な喚起力が働きあうよ

うに配列されているのは、たぶん見まちがいようのないことである。

圧縮、凝縮にむかって変奏を重ねながら、しかし基本的にそういう書きかたが持続してきたのは、吉行氏の小説がいつも関係に焦点をあわせているからである。そんな言いかたをすると、この小説の世界を一色に狭く塗りつぶすように聞えるとしたら、人間と人間の関係のつくりだす、男と女の関係のつくりだす、さまざまな変種がひしめきあう世界のめぼしい場所にむけて、微妙に動く探究の視線を投げこんできたからと言いかえてもいい。「風景の中の関係」という短篇小説が書かれたのは、かなり早い時期だったと思うが、この題名は、小説家としての関心がどこにむかって動いているかを、たいへんきりげないかたちで示している。娼婦の部屋における男と女の関係から、中年の男と擬似性交で処女性を守ろうとする女との関係まで、上につけられる限定の表現を変えれば、吉行氏の小説はほとんどすべて、この題名のもとに呼びあつめられる。

『砂の上の植物群』の冒頭の、あの海辺の公園をは

じめとして、吉行氏の小説にはいくつか印象的な公園の場面がある。『星と月は天の穴』のブランコのある公園、これは夢のなかの光景だが、『夕暮まで』のやはり海辺の、「薄紫色の空気」につつまれた荒涼とした感じの公園。

こういう場面に出会うと、ずいぶん昔に読んだ映画作家ミケランジェロ・アントニオーニの文章を、私は思いださずにいられない。ある海辺のホテルで眼覚めた朝、部屋の窓から見おろせるひろい浜辺に、人間がひとりだけぼつんと立っている光景を見たとき、アントニオーニのなかに、映画をつくりたいという意志がうまれたという回想の文章。それ以上にも注釈はくわえられてなかったと思うが、そのとき、ひろい空間のなかに頼りなく投げだされたような孤絶のイメージに、アントニオーニはたぶん動かされたのである。

『砂の上の植物群』では、男がひとり公園のベンチで海を眺めている。『星と月は天の穴』では、主人公が部屋の窓から、小さな公園をひとり歩いていく少年に眼をとめる。ありふれた日常的な光景の場

面とも見えるこういう部分から、人生のなかにひとりで立たされているという感覚が、小説のなかに流れこんでゆくことは間違いない。また、『夕暮まで』では、誰もいない公園にいる男と女は、そこで二人としての充実した瞬間を生きているのでなく、走りだした女のあとを男が追いかけても、「その距離はなかなか縮まらない」エピソードに暗示されているように、一人でいることの壁のこちら側に閉じこめられたまま、二人でいるにすぎない……。

こうして、男と女の関係のさまざまなかたちに焦点をあわせた小説と書いただけでは、まだ不足しているものがあることがはっきり確かめられる。この小説では、男と女がただ出会えば関係が結ばれるのではなく、ひとりであることの不安、その不安からくる鬱陶しさ（さまざまに意味あいをふくみながら、「鬱陶しさ」という言葉は、「億劫」などと並んで吉行氏の小説にしばしば現われる）を持ちこすようにして、関係に視線が向けられるのである。

それでは、男と女の関係のなかで、孤独を越えることが問題なのかというと、そんな分りやすい一筋

道にむかって事は運んでゆかない。味も素気もない抽象語で問題は立てられないまでも、孤独を越えることというモチーフは、作者のなかでももちろん見通されているにちがいないが、それがあつまり越えられるというオブティミズムは、ここには侵入してこない。むしろ越えられないと分りきった鬱陶しさをかかえながら、たとえば『砂の上の植物群』の伊木一郎、京子との関係のトンネルのなかを、作者は歩こうとする……。

吉行氏の小説について性のことをもちだすのは、いまさら出し遅れの証文のようなものだが、ともすれば見落されやすいことが残ってないわけでもない。そういう観点から、性は性の区劃のなかに閉じこめられているのではなく、男と女に分かれるほかに、生の本質に近づく通路の位置をあたえられているということだけ、大急ぎでつけくわえておきたい。

いいかえるならば、吉行氏の小説の世界は、出発のときから現在の到達点まで、性の本質と生の本質は重なりあうのではないかという、一種の作業仮説のような認識に導かれてきたように私には見える。

作業仮説というのは、もちろん狭い断定的な認識ではないということである。二つの本質が重なりあう見えにくい地帯にむかつて、手さぐりのように進んでゆく仮説的な探究が、この小説の世界に、細部はたいへん明晰な、そして全体として複雑にいろいろだ風景をつくりだすのである。たとえば、『星と月は天の穴』の人物のもらす、「女とのあいだの濃密な人間関係への憎悪と恐怖」というふうな感情は、そこにひびく精緻で複雑な音調の一例である。

性による結びつきによってしか近づけないかもしれない、男と女の関係の核の側に立って見れば、そのまわりに曖昧にからみつくものについて、警戒の視線を向けるのは当然の筋道である。こうして、いわゆる愛の感情のなかにうごめいている曖昧さは、しばしば、純粹な核のまわりに附着するもやもやした湿潤なものともみなされることになる。吉行氏の小説の世界に、家庭における男と女の関係の風景がほとんど組みこまれていないのも、おそらく同じところにつながっている。

それと背中あわせになるようにして、ここでは、

近親相姦、同性愛、サディズム、マゾヒズムの倒錯的嗜好など、ノーマルな性のありかたから逸脱していると普通にはみなされる関係が、たびたび取りいれられる。いうまでもなく、そういう危険な性の通路を通して、男と女の関係の核に近づけるかどうかを探る方向で、それは試される。また、吉行氏がだいに夢への関心を深めてきたのも、夢において、関係の核はいつそうはつきり現われるのではないかという見通しを探ろうとするからである。そして大事なのはその答えがどんなふうに出るかということではなく、そういう探究の旅として、『砂の上の植物群』や『暗室』が遠くまで踏みこんだということである。

(新稿)

かんの・あきまさ 一九三〇〜 神奈川県生まれ。評論家、仏文学者。東大仏文科卒。「世代」「秩序」「批評」の同人として出発。昭和49年評論集『小説の現在』『詩の現在』を刊行、その後、広範な批評活動を展げる。代表作に日本の近代詩を論じた『詩学創造』（芸術選奨）、「ステファヌ・マラルメ」（読売文学賞）、「横光利一」など

人間疎外の文学

高見 順



T. F

吉行淳之介は『驟雨』（昭和二十九年）で芥川賞を受けた。そのことで『驟雨』は彼の出世作であり代表作であると思われているが、私はこれを彼の作品として必ずしもすぐれたものとは思わない。彼はもっとすぐれた作品群を持っている。しかし私がここでこの『驟雨』をまづもって手がかりにして彼の文学的特質を語ろうとするのは、それが一般に代表作とされているからというより、この作品は、たとえ私がこれよりもっとすぐれた作品を彼は持っていると思っても、その、よりすぐれた作品をも含めてすべての彼の作品について考えようとするとき、もっとも私の興味をひく彼の文学的特質のいくつかが、言いかえると、作品自体

が彼の文学の独自性をみずから呈示し、私たちに語りかけてくるいくつもの、それらをすべて内包しているからで、その点については、『驟雨』よりもすぐれた作品ではかえってそういうものをひき出すのに適当でないからかもしれないのである。そうになると、やはりこれは代表作とせねばならぬということにもなるうか。

この『驟雨』は吉行淳之介の「娼婦もの」（と仮りに名づければ）のひとつである。だが、「娼婦もの」としてのこの作品は、娼婦という特殊な女性を、たとえば荷風の作品のような描き方で描いたものではない。つまり娼婦らしい娼婦の女性像とか、現代の娼婦

の典型像とか、そういったものが描かれているのではなく、そういう人間像を描こうとしたのではない。この作品に出てくる娼婦は、はじめから作者によって、娼婦の町にいる娼婦らしくない女として紹介されている。作品の主人公山村英夫が「興味を惹かれた」のは「この町と女とのアンバランスな点に懸って」いる。「下着だけになって寝具の中へ入って」きた娼婦道子には、「娼婦に相応しくない慎み深い趣が窺われた」とも作者は書いている。では、娼婦の町に珍しい、いわば素人っぽい女に好色的な興味をひかれたのか。そうではなくて、たとえそれが娼婦らしくない女にしろ、その女がやはり娼婦だったから彼はひかれたのだ。「女をこの地域の外の街に置いて真昼間に眺めてみたら、その興味は色褪せるであろう」と山村英夫は考える。「むしろもっと娼婦らしい女の方がこの夜の相手として適当だったのだが」と「遊客としての彼」がそういうふうに感じているのは、彼の求めているものが、あくまで娼婦でなければならなかったからである。彼はあくまで娼婦を欲している。娼婦を欲して、独身の彼はしばしば娼婦の町を訪れている。娼婦がこのような彼の気に入っているのは、なぜか。「このよ

うな娼婦の町を、肉体上の衛生もかなり行届いている」とともに、平衡を保とうとしている彼の精神の衛生に適っていると、彼は見做していたのである。そうした山村英夫は自分のその「精神の衛生」について、みずからこう考えている。「愛することは、この世の中に自分の分身を一つ持つことだ。それは、自分自身にたいしての顧慮が倍になることである。そこに愛情の鮮烈さもあるだろうが、わずらわしさが倍になることとしてそれから故意に身を避けている」のである。これはこの作品の主人公である山村英夫の個人的な氣質というより、作者はそこに現代青年のある一般的な精神的姿勢を見ているのである。小説の主人公として、娼婦の好きな風変りな性格を選んだというのではなく、その性格や氣質のなかに普遍的な現代青年の精神像を託したのである。このように山村英夫を特殊な氣質としてではなく、現代におけるひとつの人間典型として（これについての説明は、あとで述べる）とらえているところに、吉行君の独自性がある。すなわち、吉行君の書こうとしたことは、娼婦の生態といったものでもなければ、娼婦の家に入り浸っている好色な青年の生態といったものでもなく、現代におけるある典型的な青年と娼婦との交渉なのである。「愛する」ことを避けるために、もっぱら娼婦の町を

訪れていたこの山村英夫が、やがて娼婦道子を「愛する」ようになる。そうなると相手が娼婦である以上、「愛する」女と他の男の交渉が当然気になってくる。「苛立しき」が彼を襲い、「彼はその苛立しきを、あくまで生理的なものに見做そうとしていたが、しかしそれだけでは済みそうにない症状が次第に濃厚にあらわれはじめた」のである。精神がそこに関与してきて、彼女に対して心理的な好意を抱くようになり、この娼婦の町に「情緒」さえ感じはじめた頃は、「それまで道子が娼婦であることが彼の精神の衛生を保たせていたのだが、ひとたび彼女を愛してしまつたいまは、そのことが総て裏返しになって、彼の心を苦しめにくる」結果となる。——このところは吉行君の初期の作品『谷間』（二十七年）の次のような言葉を思い出させることにおいて一層興味があり、特に『谷間』が初期のものであり「娼婦もの」ではないことにおいて、この相似は重要なのである。『谷間』のなかで彼はこう書いている。「相手の心について少しも考えることを必要としないことを前提とした女性関係が、このような結果を迎えようとは、私もまったく想像しなかつた」。これと『驟雨』との相似は、相似というよりは、作者がながい間、心に抱いていた問題がここにあるこ

とを示すのである。更にこれは『驟雨』が単に娼婦との交渉を書いたものというより、作者がながい間、心に抱いていた問題をふたたび小説として書こうとしたとき、娼婦をとらえてくることも適切だったのだということを告げるのである。『驟雨』の山村英夫は「相手の心について少しも考えることを必要としないことを前提とした女性関係」として、それにもっとも適切な相手の娼婦を選んでいたのである。彼は嫉妬に喘まされる。「狭斜の巷の女にたいして、この種の嫉妬を起すほど莫迦げたことはない。……理性ではそう納得しながらも、嫉妬の感情はすでに動かし難く彼の心に喰い入っていた」のである。

生命が彼を裏切つたのである。そしてここに生命的なもの回復がある。すくなくとも回復の第一歩がある。

「人を押ししているつもりで、ほんとは人から押されているのだ」——現代を象徴する言葉として、こういうことを言ったのは誰だったか。『驟雨』の書き出しは、山村英夫が雑沓のなかを歩いているところから始まっているが、「うしろに連っている群衆が、彼の軀をゆ