

「ひかりごけ」論

— 天皇制下の食人劇の行方 —

前田角蔵

序、「ひかりごけ」の構造

太平洋戦争末期、軍務をおびて知床半島經由で小樽に向かった船団中、難破した第五清神丸の生存者間で、食人行為が行われ、船長のみが生還するという奇怪な事件があった。

武田泰淳の代表作の一つである「ひかりごけ」(昭29・3、『新潮』)は、前半部が小説形式、後半部が戯曲形式という斬新な方法が用いられているばかりでなく、この文化のタブーを侵犯した食人事件を題材にしていて、今日においてもなお「読み」の挑発性を秘めている。

ところで、この作品に描かれた船長像は、例えばこれまでも、「戦後文学のなかでほとんど画期的な人間像」(松原新一『武田泰淳論』(昭45・12、審美社))として受け止められ、また、「人間が人間の肉を喰うという極限状況に追い込ま

れた人間の問題」を「人間全体の問題」にまでたかめた「画期的な作品」(栗坪良樹「武田泰淳「ひかりごけ」」(昭52・9『解釈と鑑賞』))として高く評価されてきた。たしかに、そこでは、文化のタブーを侵犯した食人者船長をめぐる生の原罪性、裁き(神)の不在性の問題が取り扱われている。しかし、船長の食人行為とその裁きの劇は、あくまでも終戦間際の戦争の時空間で展開された劇であり、歴史性が明瞭に刻印されている。あえて言えば、その時空は、天皇が「北海道のアザラシの肉」と「南洋の椰子の実のナマ」を食べて「前線の兵士の苦勞を思いやっ」て「宮城の中さ座ってる」時空であり、「空襲警報のサイレンが鳴りわた」り、「場内の群衆、右往左往する」時空であり、「数百数千」の南洋にいる兵士達が「食糧に欠乏」して「餓死」するという天皇制下の敗戦濃厚の時空間である。劇空間に生きる船長を初めとする諸登場人物は、どこか世界の抽象的な

〈場〉で己の行動、言葉を選択して生きているのではなく、そうした時代のコンテクストを身に纏い、さらに作品の構造に規定されながら劇空間を生きている。先走った言い方をすれば、船長をめぐる劇は、〈天皇制下の食人劇〉であり、したがって、これまでの「ひかりごけ」論の〈読み〉＝評価の争点ともなっている船長の「我慢」という言葉、あるいは戯曲最終場面での船長の「よく私を見て下さい」という言葉の〈意味〉解釈も、本質的にはそうした歴史性や作品構造の視点からまず考察されなければならないだろう。

ところで、作品の構造を問題にする時、まず確認しておかなければならないことは、「ひかりごけ」は、生の原罪性、あるいは裁き(神)の不在に逢着する〈船長の物語〉ではなく、その〈船長の物語〉を「私」という語り手が物語る物語であるということである。「ひかりごけ」は、食人男たる〈船長の悲劇〉を、小説部分における語り手「私」、一幕の劇作者＝「筆者」としての「私」、二幕の劇作者＝「筆者」としての「私」というように、多視点から読者＝「演出者」に物語る「私」の物語なのだ。たしかに、ここでは、語り手「私」の語りの時間、方法は意識的に切り替えられており、これまでの「私」小説では及びもつかない虚構空間の広さと深さと自由を獲得している。しかし、後半部の〈天皇制下の食人劇〉＝戯曲世界は、小説部の読者

を無条件に前提としている「読む戯曲」であり、前半部の小説世界から独立しているわけではない。

ところが、前半部の小説の読者は、小説部の語り手「私」の仕掛けたこの柔構造の語り(叙述)の方法によって、みごとに「読者」＝「演出者」として後半部戯曲第一幕へ、そしてさらに第二幕へと誘導されるために、ともすれば「私」という語り手の存在を忘却し、「ひかりごけ」＝〈天皇制下の食人劇〉＝〈船長の物語〉として錯覚してしまうのである。

一体、語り手「私」は、この実際にあった食人事件を小説的に構築するには、余りにも「具体的な知識」を欠いていた。語り手「私」の事件に対する知識は、校長、「S青年」、「S青年」の編纂した「羅臼村郷土史」からのものではなく、校長は西川を殺害したのか、何人殺害したのか、裁判はどこで、いつ行われ、刑期はどうであったのかなど重要な箇所が欠けていた。そもそも事件そのものが曖昧な謎の部分を持っていた。そこで、「私」は、抽象的な枠組(場面)を作ってこの事件を〈演劇的〉に構成するほかなかった。それが、語り手「私」の「苦肉の策」としてのこの〈読む戯曲〉という形式であった。語り手「私」は、この形式の発見によって、語り手「私」の小説では抱え切れない「文学的表現」世界を補填しようとしたのであった。もちろん、そこでは初めから史実の再現は断念されている。

事実、第一幕の劇作者「私」は、「S青年」の「恐るべき想像」を軸に劇を構成している。「私」は、場面を限定し、「想像」力に依拠しながら、そこに何らかの本質的な光りを当てようとしたのであった。しかし、繰り返せば、「私」の「読む戯曲」は、昭和二十八年の書き手、すなわち作品前半部の小説の語り手「私」の語りの一部であり、もともと完全に自立することなどできない構造の内にあったのである。

それにしても、「ひかりごけ」は、小説の読者をみごとに後半部の戯曲世界へと誘導している。

一、前半小説部の重要性

後半の戯曲世界の重視は、当然のことながら前半の小説部の軽視となってあらわれる。ここでは、まず、この小説部がいかにかみごとに読者を後半部戯曲世界へ誘導しているかを考察してみよう。

「私が羅臼を訪れたのは、散り残ったはまなしの紅い花弁と、つやつやと輝く紅いその実の一緒にながめられる、九月なかばのことでした。今まで、はまなし（はまなすと呼ぶのは誤りだそうです）の花も実も見知らなかった私にとり、まことに恵まれた季節でありました。」

「ひかりごけ」の冒頭部は、このように語り手「私」の

ゆったりとした紀行文的な書き出しで始まっている。「私」は、交通の弁がよろしくない羅臼への旅を、「はまなしの美しい花と実」に彩られた「おだやかで明るい」風景を見遣りながら経験していく。もちろん、「私」はこの「恵まれた」季節が、「すぐに過ぎ去る」「特殊な季節」であることを知っている。それどころか、ここが、「東京の新聞雑誌がやかましく書き立て、読者の神経をとがらせる」「国境」であることもよく熟知している。しかし、「私」の視界に入ってくる「ソ連の領土となった千島の国後島」は、「平凡な島影」であり、「静かな海岸」でしかない。「私」は〈平和な〉〈静かな〉〈恵まれた〉季節を旅し、それをただ叙述するという姿勢を取り続けている。

ところで、「私」は、この羅臼への旅を二カ月前に経験しているから、昭和二十八年十一月の段階でこの紀行文なるものを書いている。どうして今頃になって、この紀行文を書いているのかと言えば、この旅で知った「厳冬の季節に起こった一事件、ある異常な事件」を読者に「語り」たいからであった。

さて、語り手「私」がこの執筆動機を語り始めるこの頃から、「私」の語り口が微妙に屈折しはじめる。「私」は、〈平和な〉村羅臼の表層からアイヌ人の動物「屠殺」場へ生々しい生存現場の深層を浮上させるとともに、〈静かな〉〈恵まれた〉真昼の羅臼の自然、風景叙述から「国境」の

「黒い」「悪い」おどろおどろした「青い闇」を叙述する方向へと向かう。「私」は、北海道羅臼の旅で、物珍しい「光の錦の一片と化した」天然記念物の光る苔へ「ひかりごけ」を中学校校長の案内で見物し、物見遊山的でなく、沈着冷静な校長から、ペキン岬で起きた惨劇＝人肉喰い事件を、意外にも「面白がりながら」話されるわけであるが、「屠殺」場の浮上といい、「青い闇」の叙述といい、まことに見事な惨劇への誘い込み技法である。

こうして、「私」の〈平和な〉〈静かな〉〈恵まれた〉季節の旅は、この事件を聞くことで、にわかには深刻な旅へと変貌する。「私」は、そこではじめて「私の精神の肉ひだがキュツと収縮する」のを覚え、それを物語りたい強い表現衝動に駆られたからである。早速、「私」は、「S青年」に面会し、同氏の編纂による「羅臼村郷土史」を譲り受け、「私」なりにペキン岬事件の「具体的な知識」をえる。この段階から、「私」の紀行文は、事件に対する「私」の理解、認識と作品構築のための抱負を語る語りへと変化していく。しかし、「私」は、「この事件をどのような小説の皿に盛り上げたらよいか、迷」い、この小説の終了間際になつてようやく、「読む戯曲」という「文学的表现」形式を見いだす。

ところで、こうしてみると、前半のこの小説部は、後半の戯曲世界構築のための卜書的、ガイダンス的色彩を拭え

きれない。しかし、この小説部は、単なる紀行文ではなく、後半部の異常な事件に読者すみやかに誘導するための誘導装置の機能を担っており、「私」によってかなり周到に計算されたものであった。

たしかに、後半部の戯曲の世界は、それ自体、前半部と相対的に自立している。しかし、すでに指摘したように、戯曲は、「読む戯曲」として構想され、前半部の小説の読者を前提にしている。たとえば、前半部の小説の読者でない限り、二幕の〈船長〉＝〈校長〉の卜書などイメージしようながない。そして、事実、語り手「私」は、この小説の読者を戯曲世界へ速やかに誘導するべく意識的な工夫を凝らしている。実際、「厳冬の季節」、人為的、内面的光り現象の渦巻く暗い世界、非日常の極限的状况たる後半部の戯曲世界へ読者すみやかに誘導するためには、「おだやかな明るい季節」、自然的光り現象（ひかり苔）、静かな、希望のある日常生活が不可欠であった。明るくて、平和な日常性が人物なり、風景にあるからこそ、読者は食人劇の非日常性の異空間へなだらかに移行することができる。むしろ、その越境には、ある種の抵抗感、断絶感が付きまとうだろう。しかし、それをも見越して、「私」は、校長なる人物とかそけく光る神秘的なへひかり苔とを周到に配置している。

たしかに、神秘的で、謎めく「マッカウシ洞窟」のへひ

かり苜)の話は、異常な、謎めく「マッカウス洞窟」における食人劇||「光の輪」の世界へ向かう読者の抵抗感を緩和し、イメージの転換を容易にするだろう。また、すぐくショッキングな事件をさもなんでもないと言った調子で明るく報告する校長の表情と言葉は、読者の事件に対する衝撃を和らげるにちがいない。

一体、校長は、「私」にとってペキン事件への媒介者であった。しかし、また、船長を「凄い奴」と言い、食人行為をさも人間の生の自然性でも捉えているかのような「謎性」<「了解不能性」を秘めることで、平和的な生活者の顔と「了解不能」な人物としての顔の両面を持った人間として登場させられ、日常性の世界と陰惨な食人劇の異空間との媒介者ともなっている。

こうして、語り手「私」は、「へひかり苜」と「校長」をはじめとする誘導装置ともいふべきさまざまな仕掛けを張り巡らせ、読者を後半部の「天皇制下の食人劇」としての異空間へ誘導していく。しかも、「私」は、「読者であると同時に、めいめい自己流の演出者のつもりになってくれる」ことを期待するメッセージまで書き残している。³⁾

二、戯曲第一幕の世界

「私」によって「考案」された戯曲——「上演不可能な「戯曲」——は、まず、第一幕、「マッカウス洞窟」の場で

の肉喰いをめぐる四人の状況劇として展開される。ここでは、読者は、「私」の昭和二十八年九月頃の国境への旅の報告と忌まわしき事件を聞かされる位置から、「昭和十九年も暮れんとする酷寒のころ」へと誘導される。日本が本格的な再軍備に入り、高度経済成長へと向かわんとするすでに戦争の記憶が薄れかかっているまさにその時、読者は、「太平洋戦争最後の冬」——終戦間際の「へ時間」へとワープされ、「戦争——天皇」時世下の最後の局面でありえたであろう極限状況下における「聖代の民草」——臣民の深刻な生存劇（敗戦間際の臣民の状況悲劇）に立合わされるのである。しかも、この「上演不可能な「戯曲」を「演出」する「演出者」の役割をも担わされる。もちろん、「新派悲劇」「浪花節劇」「喜劇」「宗教劇」の「演出法」のいずれを選択するかは、読者——「演出者」の「自由」に任せられている。

ところで、語り手「私」は、「野火」あるいは「海神丸」の、「食人はしてはならない」という掟（タブー）に収束していく枠組から突き抜けたところで、ドラマを構築する抱負を述べていた。第一幕の劇作者——「筆者」としての「私」は、その意志を引き継ぎながらこの第一幕の戯曲に取り掛かっている。しかし、そのドラマ構築の意志は、「私」のペキン事件にかんする「具体的な知識」を参考としながらも、「リアリズムのきょうくつさに縛られることなく」、独

自な視点と方法で、第一幕を構成しようとしている。それは、時間、あるいは登場人物とその名前、タイプの設定の中によく現れている。

それにしても、まず気になるのは、第一幕の劇作者「私」が、食人現場を「マッカウス洞窟」として指定している点である。というのも、前半小説部で、校長が「私」をへひかり蒼に案内した場所は、「マッカウシ」洞窟であったからだ。小説部で食人現場「マッカウシ」洞窟とも「マッカウス洞窟」とも確定されているわけではないから、劇作者「私」は、あきらかにフィクションとして「マッカウス洞窟」を指定していることになる。もちろん、ストシは同音という説もあるからそう断定できかねるところもあるが、「私」にはスは誤記とする見解があるから、意識的に「マッカウス洞窟」なる場所を指定したのであろう。おそらく、へひかり蒼の見える洞窟＝食人現場として読者のイメージを連動させる効果とともに、異次元の世界へ読者を誘い込むという方法上のネライからであろう。

さて、第一幕の劇空間は、次のような会話で始まっている。

「八蔵 おらたちばっかだべか。こつたら目に遭ったな、おらたち
の船のもんばっかだべか。
一同（沈黙せるまま）

八蔵 なんぼなんでも、おらたちばっかはねえべな。十ペえもある船のなかに、おらたちばっかが、難破さしたんではねえべな。

一同（沈黙）

八蔵 おらたちばっか、こつたら目に遭ったとすると、あんまり痛ましいでねえか。や？ 他の奴らみんな小樽さ無事について、おらたちばっか、こつたら……。

五助 船長さ聴いてみれや。

八蔵 おらたちばっかかも知んねえな。やっぱ、おらたちばっかだな。そうだとすると、うまくねえな。

五助 そうだとしねえでも、うまくねえわな。」

会話は、まず、納得できない状況に陥ってしまったことを納得しなければならなくなっていることへのいらだちから開始されている。ここから、「天皇陛下の軍属」としての「任務」をおびて出発したはずの人間達が、生きるか死ぬかという極限状況のなかに投げだされて、何を考え、行動するかを劇作者たる「私」は、冷静に描き出して行く。

八蔵と五助は、「喰うものがなければ、人間死ぬ」という道理を弁えており、この極限状況のもとでは、天皇制への「忠義」の観念など何一つとして役に立たないことを知り尽くしている。しかし、それではどうするのかという次ぎの方策が見つからない。西川は、自分が軍属であること、したがってあくまでも「聖戦の遂行」という観念にすがることによってこの状況に耐えようとしているが、八蔵も五

助も、西川のこうした思考の非現実性をすで見抜いている。というよりも、衰弱した五助は、やがて彼らが食人行為にいたることを見抜いていた。その五助は、自分が食人されることに脅えつつ病死していく。ここから事態は、食人するかどうかという各自の内面での戦いが始まるのである。

西川は、天皇のために生き抜くという命題とへ食人は悪であるという観念の間で揺れ動きつつ、ついに食人行為にいたる。しかし、西川は、自分が「忠義のため」に食ったのではなく、「自分のために喰った」ことを認め、自分の中のへおぞましきものへにしたいに脅え始める。八蔵は、五助の肉は食わなかったが、それは彼が生前、五助と約束していたからで、へ肉へそのものを食べたい本能をなくしていたのではなかった。その八蔵も、次ぎに自分が死に、食人されることを知り尽くしている。

ところで、八蔵は、西川と違って、天皇制の呪縛より仏教的な世界に強く呪縛されている人間であった。仏教的な不殺生の観念によって深く呪縛されている八蔵だからこそ、「光の輪」の、劇中ただ一人の目撃者になりえたのであった。彼は、西川に「光の輪」の伝説を語り、このおぞましい事件の顛末を後世に伝達することを西川に託して死んで行く。前半小説部で、船長の人肉犯罪が発覚した発端は、人骨の入った林檎箱の中に「船長のネエム入りの背広上衣

一着」があったからであるが、この仕掛人は西川であったかもしれない。

さて、こうして、この劇作者「私」は、船長と西川とをまず「野火」、「海神丸」の登場人物から突き抜けさせ、つまり想念の次元から食人行為の次元に突き進ませるのである。

ところで、同じ食人行為をやってしまった二人の違いは明らかである。西川は、食人後の自己を支えて行くアイデンティティを喪失するのに対して、船長は、へやってしまった後の、不条理な「せつねえ」状況にともかく堪えることで生きようとしている。獲物とてない極限状況に立たされた時、二人は、「助か」ることへ生き延びるという意欲をとにももっていた。しかし、そのためにはまずへ食べなければならぬ。西川は、このへ食べなければ死ぬ」という「事実」を、あらゆる制度的な文化の観念に優先させることができなかった。船長にも、この「事実」優先によっておきる耐え難さへ「せつなさ」の理知的処理方法は見つかっていない。ただ、船長は、「我慢」の論理の中に、タブーを犯してしまったことの倫理的問題、あの西川の抱えた人間でなくなってしまうことからくる不安、脅えを封印したのであった。だからこそ、船長は、第一幕の終了間際の卜書にあるように、「恐怖にかられて、頭部をかかえ、うずくまる。」ほかなかったのであった。

それにしても、「頭部をかかえ、うづくまる」船長は、己の内に潜む深いエゴイズムの暗黒性―生の加害的罪性の世界を覗くことで、〈食人の罪〉に脅えているのである。か。五助、八蔵、西川、船長が等しく直面していた難問は、人間が人種維持のために案出した掟、すなわち〈食人は絶対悪である〉という文化の観念であった。ここでは、天皇制の観念は何の解決策にもならなかった。彼らは、天皇制の観念の〈外側〉で生かされていたのである。船長は、このやっではならない掟、タブーを、〈食べなければ死ぬ〉という真理に従い、生きるために〈食べる〉ことを選択した。〈悪〉を演じてしまった船長には、〈食人は絶対悪である〉という文化の観念の欺瞞性はすでに見えている。しかし、この状況倫理は、〈食人〉―善なる思想を確立しない限り、いつまでも〈食人は絶対悪である〉という文化の観念に脅かされ続けざるを得ない。生きるために〈悪〉を演じてしまった船長にとって必要なことは、〈食人〉―善なる思想を確立することである。しかし、「聖戦の遂行」という観念、「忠義」という観念を経由することで、そこにたどり着くことはや不可能であった。船長は、そうした天皇制の観念によって救済される次元をはるかに越えてしまっていたからである。彼は、天皇制の内部からも、文化の内部からも外部へと弾かれて深い孤立感、不安感に晒されていながら、まだ自己のアイデンティティを根拠づけ

るものと出会っておらず、したがって、制度としての文化の観念に脅えつつ、自己のアイデンティティ喪失の危機に立ち合わされている人間であった。

三、戯曲第二幕の世界

第二幕は、「第一幕より六カ月を経過せる晩春の一日」の「法廷の場」である。食人者としての船長の〈裁き〉をめぐる思想劇である。

第二幕における裁く側の検事、裁判長の論理は、簡単明瞭である。彼らは、食人行為―許すべからざる〈悪〉―「冒瀆」という文化の視点に立ち、ペキン岬での食人行為は、あくまで船長固有の「犯罪者の性格」、「利己心」、「極悪人」性からきていることを力説し、そうすることで、「聖代」の〈神聖〉を維持しようとする点で一貫している。そこには、船長の食人行為が、そもそも北方防衛作戦の中で生み出した事件であることの歴史認識が欠落しておき、罪を船長の野蛮、卑劣さに求め、結果として、船長を「奮戦力闘して餓死したる忠霊」―「聖代の民草」のモデルから徹底的に排除するという国家の論理が、〈食人〉―絶対悪なる文化の観念を組み込んだかたちで働いている。そこには、人々を文化の境界から必然的に越境させる強制力としての戦争の犯罪性の自覚がなく、したがってまた、戦争という「やむを得ざる事情のもとに、人肉を食べた」という

弁護側の擁護論が組み込まれる余地も全くなかった。そもそも、弁護人からして食人行爲は「絶対悪」、野蠻人という文化の觀念の所有者であり、文化の觀念を組み込んだ「裁きの論理」は「國家の論理にそもそも対抗することなどかなわぬことであつた。

ところで、船長もまた、食人行爲は「絶対悪を何のためらいもなくへやってしまった」わけではなく、「我慢」して食人行爲は「絶対悪をへやってしまった」人間であつた。悪を悪として知りながら、生すなわちへ食べる自然に食人行爲を演じてしまった人間であつた。しかし、船長は、へやってしまった己の生に潜む深いエゴイズム、その罪深さに脅かされていた。

それにしても、この罪深さは、へ改心したところでどうなる性質のものでもなかつた。へ食べた恐怖から逃れられるのはへ食べられることである。船長が劇中望んでいるのはへ食べられること受難であつた。五助、八蔵、西川は不可能であるから、他の誰か人間にへ食べられることを願っている。しかし、その可能性は現在の分厚い文化の壁―食人はタブーである―によって阻まれていた。船長は、劇中でたえずへ食べられること受難を望みつつ、しかしへ食べられない現実の中で、へ食べられない不自由に「我慢」している。つまり、船長は、まず受難―悲劇なき食人者としての自己に「我慢」しているのである。

そういう船長にとって、現行法規による「裁き」はとくに觀念されていた。ただ、その「裁き」は「裁判は、へ食べられる裁きでないから、船長にとって「我慢」でしかなかつた。第一幕での「我慢」は、犯したくないのに、犯さなければならぬ「我慢」であつたが、第二幕では、犯して欲しいのに、犯してくれないことへの「我慢」ということにならう。

しかし、こうした「我慢」、すなわち受難なき状況に行きながら、彼に一つの心の平安を与えるものがあるとすれば、それはあの食人者の首の後ろに灯るといふ「光の輪」の觀念であつた。

自分は見ることができない、したがって、いつ免罪されたのかも確認することができない永遠の束縛―十字架としての「光の輪」―を首の後ろにかざして生きる「受難なき受難者」の道、これが、船長の心のある平安を保証していたのであつた。「光の輪」を付けることで、いつでも人から一方的に食人をした人間としてへ見られつづける恥の人生へ受難なき受難者の道こそ、へ食べられない「我慢」に生きる船長のただ一つの心の平安さをもたらしつづけていた。

ところで、へ食べられないことに「我慢」する船長の心の奥底は、天皇制へのアイデンティティに生きる人々には理解されない。狂気の沙汰というほかないわけだ。まし

てや、八蔵が伝えた「非在の観念」たる「光の輪」の伝説に依存したただ一つの心の平安さなど理解されようがなかった。自己を支えるアイデンティティの共通基盤が見失われているからである。船長は、法廷内の人々にとって、了解不能の「他者」でしかなかった。そして、そのことは、船長もまた、「他者」不在の自同律の原理でのみ生きている人間であることを証している。たとえば、劇中、検事から食人行為は、「日本人の尊厳を傷つけること」であり、「天皇陛下に申しわけないとは思わんのか」と尋問される場面があるが、その時、船長は、「あの方と私とそう違った人間とは思われない」と言い、その根拠として、「あの方だって、我慢していられるだけじゃないでしょうか」と答えている。もちろん、船長の「私」||「天皇」発言はただちに「禁止」される。船長の発言は、「我慢」の質、内容、方向を捨象して並列化し、その形態だけに着目した発言であった。船長には、「我慢」の質、内容、方向を異にする「他者」は存在しないので、すべては、「我慢」という「私」の文脈||コードの中に「自己化」されている。

ところで、この第二幕においては、第一幕での食人行為者につかされた「光の輪」の演出法が逆転して、「裁く」側に付けられる。ここから、船長の第二幕終末部の悲痛な叫びが生まれて来る。

「弁護人 検事にも裁判長にも、見えないうんだけ。

船長

そんな馬鹿なこと。もしそうなら、恐ろしいこってすよ。そんな筈はありません。もっと近くに寄って、私をよく見なくてはいいけませんよ。きつと見える筈ですから、いいかげんにすませることはできませんよ。もっと真剣に、見えるようになるまで、見なくちゃいいけませんよ。

船長

見て下さい。よく私を見て下さい。

(裁判長、検事、弁護人、傍聴の男女の一部、船長の周囲に集まる。その群がる姿、処刑のためゴルゴタの丘に運ばれるキリストを取り巻く見物人に似たり。船長の姿、人垣にかくる)

(船長を囲む群衆の数増加し、おびただしい光の輪、密集してひしめく)

(「みなさん、見て下さい」の船長の叫びつづうち、幕しずかに下りる)

これは、これまで比較的穏やかに裁きの「場」で対応していた船長が、安定した「心の世界」を崩し、急激に揺さぶられてしまう場面である。言うまでもなく、彼のアイデンティティの根拠たる「光の輪」||十字架が、誰にも「見られない」からであった。

一体、劇中の船長は、劇作者「私」によって仕組まれた「光の輪」の演出法の転換について認識するはずもなく、劇中の登場人物の中で自分一人だけが、食人をしたただけだ

と思ひ込み、したがって、「光の輪」は自分だけにのみついていると信じ切っていた。たしかに、船長に付いた「光の輪」が見えないとすれば、見えない彼らもまた食人の罪をおかしていることになる。『もしそうなら、恐ろしいことす』ということになる。しかし、ここで本場に「恐ろしい」のは、すべての人々が食人者ではないかという船長の危惧を越えたところにある。つまり、ここでは、「光の輪」なる（非在の觀念）に依存して「我慢」の人生を生きようとしてきた船長の前提そのものが奪われているのである。船長の「みなさん、見て下さい」という叫びは、まさに劇中劇での（もう一つの悲劇）―自己のアイデンティティの崩壊の叫びにはかならない。

それにしても、船長のアイデンティティの崩壊にいたるこの苛酷な演出は、第二幕の劇作者「私」の当初の受難劇見立てと余りにも背反していないか。

第二幕の冒頭ト書で、劇作者としての「私」はまず、この裁きの（場合）を、「キリスト受難劇」に見立てている。実際、第一幕の船長が「悪相の男」であるのに、第二幕では、別役をしたて、しかも「全く悪相を失って、キリストの如き平安のうちに在る」人物に船長を仕立てている。船長―「中学校長の顔」に酷似させて、キリスト復活劇に見立てているのも一つの特色である。さらに、話す言葉も方言から標準語に切り替えている。「我慢」を「野性的」に

しか理解しなかった第一幕の船長とは違って、ここでは「我慢」を「理智的に感得」しているからである。この二幕では、不条理な、それだけに「せつねえ」食人行為を敢えて選択した行動者としてではなく、へやってしまった行為を深く静かに思索する認識者として船長は登場させられていると言えよう。要するに、第二幕の劇作者―「筆者」としての「私」は、船長を「全く変質」させ、キリスト、あるいはその受難者に見立てるといふ演出を心がけているのである。

さて、そうなると、第二幕の劇作者「私」は、受難劇の中に、反受難劇を仕掛けたことになる。そして、この反受難劇のポイントとして、「光の輪」の演出法の意識的な転換が行われていたのであった。

たしか、第一幕では、（ひかりごけ）は食人行為者の首の後ろにできる「光の輪」へとイメージ転換され、食人体験者の後ろに灯らせている。ト書によれば、それは、「佛像の光背のごとき光の輪」である。しかし、第二幕の劇作者「私」は、第一幕の劇作者「私」の「光の輪」のイメージを消し去り、（裁く）側、見る側、あるいは船長の「我慢」のレベルを了解しえない者へ「光の輪」をつけるというイメージの転換を図っている。もちろん、観客（読者）には見えるものの、罪の有無によって登場人物間に見えたり見えなかったりするという第一幕での「光の輪」の性質

も消している。

ところで、受難劇の中に、反受難劇を仕掛けるという第二幕の劇作者「私」のこの苛酷な、悪意ある矛盾の演出法は、あまり顧みられてこなかった。それどころか、第二幕冒頭のト書による受難劇見立てのために、わざわざ「キリストの如き」と注意深く断っているにもかかわらず、船長を劇空間の自立した一人の登場人物として見ることができず、劇作者の演出意志をそのまま船長像に重ねて見てしまうという錯誤が生じている。例えば、磯田光一氏は、「昭和作家論集成」(前掲注)のなかで、「自分を現在のキリストとして正当化しかねないような、奇妙な自己陶醉がこの作品を支配している」と言い、また、吉田熙生氏は、『ひかりごけ』(昭45・8、『解釈と鑑賞』)の中で、「校長は船長の生まれかわりなのであり、船長はキリストが復活したように復活したのである」と述べ、さらに栗坪良樹氏は、「武田泰淳「ひかりごけ」(前掲)の中で、「船長」は人肉喰いの罪を自らの内に昇華して、生きながら「キリスト」になりおおせたかのごとき存在」というような理解を示している。

しかし、第二幕の劇作者「私」は、第二幕のト書において、「第二幕と第一幕を、別箇の劇と考えてもさしつかえはない」と明言しているように、「光の輪」を全くイメーシ転換することで、一方で、「裁くこと」へ生きること」の

計り知れない奥深さ、あるいは罪深さを観客(読者)に告知し、他方で、劇作者の意志を認識することなく己一人の自同律の世界に生きる船長を自己崩壊の危機に立たせることで、当初の見立てとしての受難劇を逆転し、受難劇不成立の劇を構成して見せたのであった。

さて、それにしても、劇作者「私」によるこうした矛盾した演出は、読者「演出者」を、「演出」不可能の世界へ投げ出してしまおうだろう。第二幕の劇作者としての「私」が意識的に仕組んだ「罠」によって、予定調和的な受難(救済)劇の世界から投げ出された船長のように、読者「演出者」もまた、戯曲第二幕の世界から投げ出される。「演出者」もまた、「上演不可能な「戯曲」」「読む戯曲」を内包する「ひかりごけ」の読者へと立ち戻りつつ、改めて自己の「演出法」の一貫性を確立しなければならなくなるのである。

四、「ひかりごけ」の世界

一体、何故に、第二幕の劇作者「私」は、船長を裁く側に「光の輪」を付け、また船長を裁きなき、神なき、絶対者なき闇の世界へ送り込む苛酷な演出「悪意」をしたのであろうか。

ここで、前半小説部における校長の船長観、つまり「仲間

てきた「全く凄い奴」という評価を想起してみよう。語り手「私」は、「文明人」諸氏から等しく「嫌悪」されるに違いない。「人肉喰い」を、「凄い」として肯定的に語るような校長の言説に出会うことがなければ、この作品をそもそも書き上げることもなかった。事実、「私」の〈天皇制下の食人劇〉は、酷寒の地においては食人行為はさして不思議な事柄でないとする校長の一つの船長観と〈対話〉しつつ構想されている。もちろん、語り手「私」の意志と方向は、食人行為を苛酷な「地形や氣候」の自然性のもとに単純に解消してしまう〈劇〉にも、文化のタブーを侵犯して苦悩することなく生きる〈異人劇〉にも向っているわけではなく、現在の文化の地平、近代文学の地平、民族の地平で問いかけることで、「私」なりのオリジナルな〈思想劇〉を構築する方向に向っている。

たしかに、小説の語り手「私」は、食人行為を排除しつつ、一方で大量殺人を肯定する現在の文化に対する疑義を語り、また、「海神丸」、「野火」へのいささか強引な自己解釈を行うことで、「文明人」の「錯覚」を突く作品構築の意図を語り、さらに、日本人の民族としての精神的退廃に「怒りと悲しみ」を抱くアイヌ人学者「M氏」への共感を語りつつ、その全面展開を後半部の「読む戯曲」に託している。

ところで、「私」のこの〈空白部〉を埋めるべく開始さ

れた後半の〈天皇制下の食人劇〉は、すでに見て来たように、天皇制下に生きたすべての日本人から戦争に関する〈罪〉の〈救済〉を取り除いている。食人行為にいたった「天皇陛下の軍属」としての船長から南洋で餓死した「金鶏勲章」的兵士までを含むすべての日本人に、戦争下の〈悪〉〓〈罪〉を分担させ、〈救い〉のない混沌とした状況に引き摺り降ろしている。

おそらく、ここに、劇作者「私」の苛酷な演出〓〈悪意〉の精髓があるろう。そして、ここに、船長「凄い奴」として、戦後社会の中で「自己の運命と役割」を「冷静に見抜いて」「無抵抗の抵抗」に生きる校長と「私」との決定的な対立、別れがある。

一体、天皇制の庇護から投げ出されて解決しようのない内的苦悩を背負わされた人間は船長だけではあるまい。日本人による食人行為も中国人への残虐行為も最終的には戦争という大きな事件が引き起こした一つの犯罪（事件）という点において差異があるわけではない。そもそも、「聖戦」は、「聖代の民草」をして文化のタブーを侵犯させた巨大な悪であった。食人にせよ、殺人にせよ、人々は等しく文化の境界から越境し、一人一人、アイデンティティの危機に直面させられたのであった。そして、戦争下における一切の〈罪〉は、誰か一人が救われるというようなものではなく、自分が救われる時は、世界も救われる時でなけ

ればならないといったように、〈免罪〉を拒否された類いのものであった。

ところが、例えば、船長は、自分一人のみ罪を犯したと思ひ込み、すべての人々に〈食べられること〉を期待し、そうすることで〈食人の罪〉から一人救済されようとした。この船長の贖罪の方法は、加害者と被害者の位置転換をもたらすことで救済されようとするものであり、罪そのものの温存でしかなかった。そもそも、戦争が救いようのない犯罪であるのは、人々をして一旦、被害、加害の關係図式の中へたき込みながら、一度人々がその關係図式の中で処理できかねる領域に踏み出すや否や、切り捨ててしまうという政治性にこそあろう。そういう意味で言えば、船長の贖罪行為は、すべてを被害、加害の關係図式内部で処理しようという戦争の政治性を自ら演じたことになろう。しかも、「光の輪」という〈悲在の觀念〉にすぎることによって〈受難なき受難者〉の人生を生きようとしていた。

第二幕の劇作者たる「私」が船長の中に見たのは、〈食人の罪〉の觀念的解決、あるいはその処理の二重の欺瞞性であった。たしかに、戦後の日常に生きる多くの日本人の戦争処理は、こうしたものであったにちがいない。そこに、すべてをやむを得なかったもの、宿命として受け入れ、觀念して生きている日本人の戦後心象風景の原形があろう。それは、まさに「自己の運命と役割を、冷静に見抜いて」

いささか「喜劇的」に演じる男としての〈校長像〉と重なっている。

それにしても、登場人物の〈救い〉を拒否することで、全ての人間のアイデンティティを喪失させる「私」の意志と方向は、登場人物を〈闇〉に葬った劇の背後のもう一つの大きなドラマである。〈天皇制下の戦争劇〉を顕在化させ、そうすることによって、戦争の〈闇〉に犯罪性そのものを読者に強くメッセージするドラマへと質的な変化を遂げる。校長の言葉とたえず〈対話〉しつつ構築された語り手「私」の〈劇〉は、生の原罪性、〈裁き〉に神の不在といった抽象的なレベルの劇を経由しつつ、最終的には、戦争の〈闇〉を読者に照らすテキストへ反転するのである。この瞬間、昭和二十年として年代記的に分節された〈過去〉の時間は、〈戦争の時間〉を媒介とすることで、再軍備に移行しつつある昭和二十八年の〈現在〉の時間と見事に重なり、その結果、読者は、〈過去〉と〈現在〉の断絶した時間を、〈戦争の時間〉として連続性の中で所有することになる。劇作者「私」の苛酷な演出に〈悪意〉は、過去の戦争の〈悪〉に〈罪〉を読者に突き付けるだけでなく、返す力で、戦争に向かわんとする日本人の未来の〈闇〉を打つことで、読者を昭和二十八年の再軍備に移行しつつある現実へと連れ出すのである。苔のかそけき「淋しい」「金緑の一色」たる〈ひかりごけ〉へと案内された読者は、非日常の食人の

「光の輪」の世界を経由して、現在→過去のおぞましき戦争の「闇」の世界へと誘導、喚起されることになる。読者は、もはや安穩としてテクストにかかわることはできず、たとえば、前半小説部の語り手「私」が、紹介する「平和な」〈静かな〉〈恵まれた〉季節の村「羅臼」を、それと見て見ることはできない。つまり、語り手「私」が、後半の戯曲世界へ読者を誘導するために意識的に隠蔽した「国境」の村「羅臼」を新しい角度から照射し、それを国際的な戦争の危機を孕む「国境」の村「羅臼」として、重層化して眺めざるをえないのだ。こうして、読者は、「ひかりこけ」が、文化の欺瞞性一般の告発ではなく、再軍備に突入しつつある書き手の現在時間たる昭和二十八年現在の日本の文化状況を打っていること、また、「神の恵み」を受けない「天皇陛下の軍属」（船長）を描くことで、「戦意昂揚」したという「聖代」の欺瞞性を打つだけでなく、「優秀民族、先進人種」としての現在の日本民族の幻想と退廃をアイヌ民族の視点から告発していることをも同時に了解するのである。

一体、この事態を小説構造論的に言えば、一度、終戦間際へと反転した時空間を、もう一度、昭和二十八年の「私」の語りの時空間へと反転させることで、小説部の「私」の語りの世界を重層化する構造だと言える。

ところで、戦争の状況へと再び移行しつつある昭和二十

八年の日本民族への痛烈なこの批判精神は、少なくとも小説部では、語り手「私」によって十全に展開されることなく、〈空白部〉化されたものであった。後半部の戯曲世界は、この〈空白部〉化されたものをより鮮明に照射する機能を果し、そこから、この厳しい批判精神の所有者としての〈作者〉の存在を浮上させている。語り手「私」、劇作者「私」の背後にあってそれを統御している昭和二十八年の歴史状況を生きている〈作者〉のことである。

さて、そういう意味で、「ひかりこけ」は、日常性に生きる読者を〈天皇制下の食人劇〉なる戯曲空間に拉致しつつ、しかしその世界から下降させることによって、〈作者〉の現在の危機感の地平へと誘っている作品であったと言える。そして、それを保証しているのが、小説部から戯曲部にいたる見事な語り手「私」の誘導装置であり、劇作者「私」のあの矛盾した演出にみられる〈悪意〉であり、反転する構造を「読む戯曲」として内蔵させた作品構造であった。

注

(1) 例えば、松原氏は、同著で、「『ひかりこけ』全体の結論は、審く者と審かれる者と区別の究極的な消滅という点にある」と述べ、また栗坪氏は、同論文で、「自らの罪」「無知」を自覚することのない「人間すべての告発」を「ひかりこけ」の中に見ており、磯田光一氏は、「原罪の恐怖」

「人肉を喰うという行為」の罪性を知った者のみ原罪から逃れることができるというのが、「ひかりごけ」の思想であると指摘している（『昭和作家論集成』昭60・6、新潮社）。

(2) 立石伯氏は、『武田泰淳論』（昭52・11、講談社）のなかで、この前半の小説を「これはまぎれもなく小説の中で小説について考えた小説」であると言ひ、「私」―「現実生活を無化された虚構の作中人物」として捉えている。

(3) 三好行雄氏は、読者を後半部へ誘導する作品の構造的特質を、「日常性から観念へ、現実から非現実へのなだらかな移行」「日常性そのものの非現実への変容」（『ひかりごけ』について）（『武田泰淳全集』月報9、昭47・2）という絶妙な言い方をしている。

(4) 小笠原克氏の「武田泰淳論への試み―その五」（『北方文芸』昭50・3、第八巻第三号）では、「羅臼村郷土史」と『北海道警察史 第二巻昭和編』の当事件に関する全文が掲載されている。なお、『北方文芸』には、同氏による力作「ひかりごけ」論が、「ひかりごけ―暗冥のマッカウシ洞窟へ」なるタイトルで、昭50・2、3、5、9、の各号に掲載されている。

(5) 伊藤博子氏は、「武田泰淳論―「ひかりごけ」を中心に―」（『方位』昭55・9）の中で、第一幕から第二幕にかけて、船長は変貌しているという従来の「読み」に対して、「本質的になんら変わっていない」点を指摘し、「へ我慢」内部の価値意識の転換」に着目した論を展開している。