

〔論 文〕

大江健三郎「人間の羊」における語り手「僕」の問題性

—ファンタジーから現実へ(下)

山田夏樹

4 閉塞した空間——他者不在の語り

三島由紀夫^{注1}は、大江健三郎の初期作品に「ひんぱんに動物があらわれる」ことに注目し、「われわれのうちにひそんでいる人間の動物化や殺戮の欲望」「人間そのものの動物的奴隷化」の欲望を見出す。具体的には「飼育」〔「文学界」一九五八・一〕、「人間の羊」〔「新潮」一九五八・二〕を「好例」とし、「大江氏の小説は、比喩でもなく寓喩でもない」とする。「死とエロティックにおいてだけ、人間と動物とは一般概念によって同一化」するためであり、「人間が動物を飼育したり殺したりする」営みも、作中の「サディスティックな嗜欲」「サディストの究極の夢」「純粋なエロティックな行為」によって「汎性的な対等の関係」に連なるものになるとし、「鼠のような、また羊のような人間の悲惨さと弱さ」も、「比喩としてではなく、容易に、人間そのものの常態として語られ」るものになるとする。村上克尚^{注2}は、こうした三島の思想にジョルジュ・バタイユの影響があり、「奴隷化や

殺害の欲望」を「美学的な次元に昇華してしまう」ものとし、次のように述べる。

「個性を持っていた害の人間」が、(略)《動物》へと転落させられる。(略)それを見守る人間は、擬似的な脱自^{エクスタク}悦^{タク}を得ることになるだろう。死こそがエロスの極点であるが、それと重なり合うとき知覚者も消え去ってしまう以上、この次元を垣間見せる身代わりが必要となる。三島にとって、《動物》とはそのような身代わりだったのである。

三島によれば、「僕」の《羊》化には、戦後の日米関係の「比喩」などを超越していく、死に関わる「エロティック」な欲望が存在している。確かに、拙稿「大江健三郎「人間の羊」における語り手「僕」の問題性——ファンタジーから現実へ(上)」(以下「上」)で確認してきたように、語り手「僕」は、リアリズムから離れ、^{注3}幻想的に眼前の光景を捉える中で、積極

的に自身を「《羊》」として位置づけ、自虐、被虐、嗜虐的な感覚に浸っている。「小さい欠伸をして甲虫の体液のように白い涙を流した」とあるように、当初から自身を動物になぞらえる語りにおいて、頭に浮かべる動物の喩が有機的に連鎖し、次々と具現化するような幻想的な世界が展開されるのであり、結果として「僕」は「《羊》」化する。

特徴的であるのは、スケープゴートにされる「動物」と、その様を、「純粋なエロティックな行為」として見ることで「嗜欲」を満たそうとする「人間」が同一であり、「《羊》」となる自身を「僕」が饒舌に語ることである。そこには、スケープゴートの「《羊》」のように自身を動物化しながら、一方で依然として動物を見下す「人間」としての「僕」がいるのであり、「人間」（僕）の「羊」（僕）とでも言うべき奇妙な二重性が生じている。柴田勝二^{注4}は、本作や、「奇妙な仕事」（『東京大学新聞』一九五七・五）、「死者の奢り」（『文学界』一九五七・八）など大江の「出発時の作品」の「登場人物」に、「限られた空間に閉じ込められた時に（略）積極的に受容してしまっ心性」を見出しており、「監禁の状態を客観視するため」に「犬や死者といった、自己と距離のある対象」に「自分自身の姿を投影」する姿勢があるとし、具体的には次のように述べる。

「監禁」の状態を脱しようとしながら、一面では進んで閉じ込められることを志向する（略）。「奇妙な仕事」「死者の奢り」「人間の羊」といった（略）青年を主人公にした作品においては、この矛盾する方向性を含んだ姿勢の、状況に受け身的に自己を置こうとする側面が強くあらわれている。（略）（『人間の羊』の——引用者注）語り手を含めた日本人は皆、「羊」のようにそれを従順に受け入れて、抵抗の姿勢を見せることもないのである。

ただし本作の場合において、動物は「僕」自身であり、同時にそれを切り離して他人事のように語ることで「嗜欲」を満たそうとする「僕」がいる。つまり、語る「僕」は、「監禁の状態」を「積極的に受容」しているのではなく、より屈折した形で事態と関わっている。戦後の日米関係の「比喩」などがひとまず見られないのは、こうした語りの構造に起因していると言え、貶められる対象を、自身とは無縁の存在のように見下すことで、何とか「人間」であり続けようとする卑屈な主体のあり方こそが、前半の「僕」の語りの内実なのである。

以上を一見成立させているのが、「（上）」において確認した、「僕」と聞き手、仮想の「読者」との「共謀」、共犯関係にあること、フィクションであることを露わにしながらか展開されていく、他者不在の閉塞的な空間である。

もともと全ての読書行為において、聞き手は語り手との関係性を求められているが、前半の「僕」の夢想的、メタフィクシオ的な語りは、フィクションとしての性質を改めて顕在化するものとなっている。この点に注目するのは、本作を現在読む意義を考察する上で重要となるためである。例えば、佐々木敦は二〇〇〇年以降のインターネットなどによるメディア環境の変化の中で、「メタ的な感覚」が、「社会や日常に染み渡り」、作品としても増加していると^{注5}する。そのような状況では受容の形も変化するのであり、東浩紀^{注6}は、「自分の行動が他人にどう見えるのかをつねに意識して行動を決定する（略）メタな態度」、「再帰性」の拡大の中で、作品の読み、評価が「他者の視線」を内包、意識する形で為される——「自分がこの作品に評価を与えたとして、ほかの消費者は自分のその評価についてどう考えるか」——傾向が強まっていると指摘する。

もちろん、繰り返すがメタ的な性質はもともと全ての作品に備わるものであり、それを強調する作品は以前より数多く存在する。また佐々木が、「メタは「作者性」への反省、批判、解体を企図しているかに見えて、その実、やればやるほど「作者」の機能と専制を確認し強化することになってしま⁷う」と述べるように、他者不在の閉塞的な空間に連なる可能性を有するものでもある。言い換えれば、二〇〇〇年以降の「メタ的な感覚」の強まりは、作り手（「作者性」）を絶対化し従属する受容、消費の構図を強化することに⁸つながりかねないものでもある。

しかし佐々木は、「メタが真に機能」するのが、実際には「常に具体的にそれが読まれている、或る時、在る場所」に他ならないことから、「あなたは今、この文章を、読んでいる」という「現実的な「読者（性）」が現在浮上しているとし、改めて「読むこと」にかんする思考⁹「試行」が求められているとする。確かに、中山敦雄⁹によれば、近年大規模に進行するコンテツ受容などにおいて、受け手の中に生まれているのは、「消費」の感覚ではなく、その瞬間その場にいること、参加していることによる「自己表現」の感覚であるという。それが実態を伴うものであるかは検証が必要であろうが、そうした感覚が広まっていること自体は、佐々木の指摘する、「或る時、在る場所」にいる「今」の「現実的な「読者（性）」」が浮上するあり方と関わるものと言える。つまり、二〇〇〇年以降の「メタ的な感覚」の強まりとは、「読んでいる」、参加している「今」の「読者」自身、受け手自身への意識の強まりでもある。

このような状況において本作を読む意義に改めて着目するのは、後に詳述するように、前半の「僕」のメタフィクション的な語りが示してしまう閉塞性——作り手（「作者性」）の絶対化——が、後半において自壊していく

ためであり、そこから「読者」が何を読むのが問題となるためである。先述の村上は別の機会において、「僕」が手を振り払い転倒した「女」の苦しみを、後に「僕」自身が体験することが「女が負った《傷》への開かれ」になるとし、「《主体》が非—主体に転落した際にはじめて、ほかの非—主体の痛みを知ることができることを強調するという、大江の初期小説の独自の主題」を見出している。しかし、両者の体験が同質のものであったとしても、「女」の痛みを自身に引きつけて省みる姿勢を、本作の「僕」に読み取ることにはできない。眼前の存在には言葉を発さずに、内面では全てを他人事のように饒舌に語る中で閉塞的な空間を構築し、そこで主体であろうとするのが、前半の「僕」の実態なのである。ただし、こうした主体はあくまでも仮のものに過ぎない。その意味で、三島の評は「僕」の内実には迫っていない。後半では、現実を回避する姿勢が浮彫となり、批判的に描かれていくのである。他人事のように振る舞う主体に、「読者」は——前半の「僕」との間で為される「共謀」、共犯関係のようにではなく——いかに向き合っていく必要があるのかが問題となるのである。つまり、本作には「読んでいる」自身を強く意識させる作品構造が存在し、それは結果的に「読者」が現在置かれている状況自体を照らし出すのであり、「読ん¹⁰でいい」中で「今」何を考えるべきか、まさに実態を問うものになるのである。

5 現実性の浮上——前半と後半の「分裂」の意味

先述の柴田は、「監禁の状態」が「投影」される「犬や死者」などが、同時に「手応えを掴み難い生命の感触を、逆説的な形で漂わせている」と指摘する。ここまでの議論に接続し整理すれば、「《羊》」としての自身を切り離し、他人事のように語ろうとも、そこには拭い去れない「生命の感触」、

生々しさが伴われるのであり、実際に「《羊》」の「僕」からは「粘りつく涙」が流れている。既に「(上)」において確認した、本作に指摘される「分裂」とは、眼前の光景を幻想的に捉える閉塞的な空間に、こうした生々しさが実際には同居している、ある種の居心地の悪さに拠っていると見える。その象徴が前半と後半の断層であり、降車後の「僕」は、寝覚めの悪い形で夢から起こされるように教員と対峙する。

ガラスを掌でぬぐって、幾人かこちらを見ようとしているのが白っぽくバスの後尾にうかんでいた。僕は、肉親と別れるような動揺を感じた、おなじ空気のなかへ裸の尻をさらした仲間。しかし僕はその賤しい親近感を恥じて、ガラス窓から眼をそらした。家の暖かい居間で僕を待っているはずの母親や妹たちの前へ帰って行くために僕は自分をたてなおさなければならなかった。(略)僕は明るい心をもった子供のように意味もなく駆けだすことにきめて外套をかたく体にまといつけた。／ねえ、君、と僕の背後にひそんだ声があった。ねえ、待ってくれよ。／その声が、僕から急速に去って行くうとしていた厭わしい《被害》を再び正面までひき戻した。僕はぐったりして肩をたれた。その声がレインコートの教員のそれであることは振りかえるまでもなくわかった。

以上は、降車し再び「教員」に出会うまでの場面である。以降、眨められる状況を見る際に付される《》がなくなるなど、「僕」の認識には変化が示されるのであり、前半から後半に替わる境界のように描かれている。注目すべきは、版による違いが存在することであり、去っていくバスの「ガラス」の内から「僕」を「見ようとしている」のは、先の引用、本稿が

拠る『大江健三郎全小説 1』（講談社、二〇一八・九）では「幾人か」、初出では「勤人」、『大江健三郎小説1』（新潮社、一九九六・五）では「教員」である。つまり『大江健三郎小説1』では、「教員」がバスに乗って去っているのにも拘わらず、直後に「僕」に「声」を掛けるなど、内容に矛盾が生じている。^{注11} 誤記のようでもあるが、一方で、確認していくように、結果として前半と後半の断層を象徴的な形で体现するものともなっている。

「僕」に近づくバスを通して、「幻想的な冒頭」、「現実世界からバスに乗って異界へと入っていくファンタジー」という指摘があることは「(上)」において確認した。そうした、状況を幻想的に展開する他者不在の語りは、降車後、バス内の出来事の実態を現実的な言葉で示そうとする「教員」との間に齟齬を生じさせている。「外国兵」の下での「《羊》」化とは異なり、「羊」になる、僕は教員に腹だたしさをかりたてられた(略)。僕はますますかたくなに口をつぐんだ」とあるように、交番で公のものとして「話」そうとする「教員」の姿勢を、「僕」は拒絶する。それは、事態を言語化、物語化できるか否かという従来指摘されてきた枠組み注12のものではなく、双方の捉えている世界の対立なのである。

教員はバスの中での事件を詳細に話した。(略)警官たちの好奇心にみちた眼のなかで、僕が再びズボンと下ばきをずりさげられ、鳥のそのように毛穴のぶつぶつぶき出た裸の尻をささげ屈みこまされるのを感じた。／ひどいことをやられたもんだなあ、と猥らな笑いをすでにかくそうとさえしないで、黄色の歯茎を剥いた中年の警官はいった。

出来事の大筋は変わらなかったとしても、ここでは前半の「僕」による

ものとは相違する、もう一つの現実が示されている。「教員」によって交番で「詳細」に展開される「僕」らの動物化は、「警官たち」の「好奇心」と「猥らな笑い」の中で共有、消費されてしまう。「再び」とあるものの、しかしそれは、仮想の「読者」とあたかも「共謀」する形で展開される前半の「僕」の《羊》化、「嗜欲」を満たす行為の反復ではなく、別様のものなのである。

後半では、他者不在の語り、貶められる状況に浸る語りは展開されなくなる。降車直後に為される、「警察」を通じて外部の現実との接続を試みる「教員」の「声」掛けは、「僕」に「厭わしい《被害》」を想起させる。《》が付される最後の箇所となるように、語りの変容の境目ともなり、前半の世界は塗り替えられる危機に瀕していく。「教員」による出来事の「詳細」な「話」と、「警官たち」の共有、消費により、実際には伴われていた生々しさが顕在化し、「僕」は「再び」体験しているかのように「感じ」させられていくのである。

ただし、それでも「僕」は、「教員」を拒み、自身の世界の維持を試みる。そこで、際限のない対立が展開されるのが後半であり、前半の「僕」の世界と、後半の「教員」の「話」は、相容れないものとして描かれる。そのため、先述の誤記にも見える『大江健三郎小説Ⅰ』版の箇所——異なる地層を無理に結びつけたような不整合なつなぎ目は、結果として、前半と後半の齟齬を象徴的な形で体现するものとなっているのであり、矛盾しながらも、それ故に本作の性質の側面を照射している。つまり、前半の最後において、「教員」が乗車したまま去っていくことは、「僕」の姿勢にとって都合が良く、閉塞的な空間、他者不在のあり方の継続につながるものがある。しかし直後に現れる「教員」は、そうした世界の捉え方が、実際に

は幻想に浸るもの、虚構に過ぎないものであるということを、他の版よりも顕著な形で突きつけていくのである。

以上、本作の「分裂」について確認した。先述のように後半では、仮想の「読者」との「共謀」、共犯関係において為される、動物の喩が有機的に連鎖するような語りは展開されなくなる。頭に浮かべることが具現化するような、夢想的、幻想的な世界の捉え方の下で、自ら貶められる状況に浸りながら、それを他人事のように語ることによって、実態では現実に目を背け、主体であるとする「僕」の卑屈で都合の良い閉塞的な空間は、教員が交番で公にしようとする「話」とは相反するのである。人間／動物という序列の枠内で語ることが可能な「外国兵」とは異なり、「僕」の世界を塗り替える可能性を持つ後半の「教員」は、全くの他者として語られる。加えて見ていくように、そうした語りの中で、「教員」にも、痛みを抱え現実に背を向ける姿勢があることが浮彫となる。

これより、それぞれの「壁」を通じて世界の対立が続けられていく様について見ていく。

6 「恥」の拒絶——もう一つの現実逃避

世界の対立と述べたが、もちろん後半の「教員」を含め、前半と同様に全ては「僕」によって語られているものである。しかし「教員」の行動原理について「僕」が思いを巡らすことはない。自身とは相容れぬ言動を繰り返す他者としてのみ「教員」は語られる。それは、「外国兵」に対して自身を「羊」と位置づけることは対照的に、「教員」の「犠牲の羊になってくれ」という主張に対しては「かたくなに口をつぐみ、関係自体を拒む姿勢からも窺える。

一方で先述のように、後半では「教員」の抱える痛みも浮彫になる。仮想の「読者」との「共謀」、共犯関係で展開される前半とは異なり、他者の存在がより顕著な形で示される後半では、「僕」の世界のみでは見えにくい側面も描かれていくのである。ただし語る「僕」は、「教員」の抱える痛みには気づかずにいる——あるいは無関心であり、「女」への態度と同様、他者の痛みを自身に引きつけて省みることのない姿勢が改めて露わになる。

具体的に後半の「教員」について検証していくため、まず本作の末尾を確認する。

俺はお前の名前をつきとめてやる、と教員は感情の高ぶりに震える声でいい、急に涙を両方の怒りにみちた眼からあふれさせた。お前の名前も、お前の受けた屈辱もみんな明るみに出してやる。そして兵隊にもお前たちにも、死ぬほど恥をかかせてやる。お前の名前をつきとめるまで、俺は決してお前から離れないぞ。

「僕らはあれを闇にほうむることはできない」という、ひとまずは道理にかなっている論理が破綻し、「教員」は「涙を両方の怒りにみちた眼からあふれさせ」ながら、「感情的」に「兵隊にもお前たちにも、死ぬほど恥をかかせてやる」と「僕」に告げる。ここでの「恥」の意味を確認するにあたって、「教員」が、バス内でも「恥」という言葉を発しており、直後に「殴られ」ていること、また、そのことについて沈黙していることに注意したい。

恥をかかされた者、はずかしめを受けた者は、団結しなければいけません。／

(略)〈羊〉が立ちあがると、(略)教員につっかかっていった。(略)狭く開いた唇のあいだから唾を吐きとばしながら教員を睨みつけたが、彼も言葉を発することができない。(略)罵りの言葉をあきらめるように首を振ると教員の顎を激しく殴りつけた。

「教員」は「殴られ」る以前から饒舌である。自身についても、「黙って見ていたことを、はずかしいと思っているんです」とあるように、「はずかしい」という言葉とともに省察する姿勢を示し、降車後の交番でも「平静な気持ちでそれを見ていたわけじゃない」と発言する。

ただし、その交番で「教員」は、「被害者のひとりがこの人です」、「この人たちが外国兵に暴行されたんです」と「被害者」を特定する一方で、自身の「団結」を訴える主張が拒まれ、「殴られた」ことに関しては、話題となること自体を避ける態度を見せている。

キャンプの兵隊に殴られたんだって？ と中年の警官がいった。／いいえ、殴られはしません、と革ジャンパーの男に殴りつけられたあとが青黒いしみになっている自分の顎をひいて教員はいった。もっと悪質の暴行です。

顎を殴られていますね、と若い警官が僕から教員へ眼をうつしていった。／いいえ……外国兵にじゃありません、と教員は不機嫌にいった。

交番で「被害」について一切口にしない「僕」と同様に、「教員」も口を閉ざす。事態を言語化、物語化できるか否かという枠組みは、従来「僕」を通して問題にされてきた。しかし、仮に「語り得ない」状態が描かれて

いるとすれば、それは「教員」においてである。

もちろん「教員」の内面は不明であるが、「事件を詳細に話」すこととは対照的に、「団結」を訴える主張が拒まれ「殴られた」ことに關しては避けられており、容易には向き合えない出来事、あるいは許容できない出来事のように描かれている。その場合は「語り得ない」状態とは異なるが、少なくとも、「僕」と同様に、「いいえ」と拒絶すべきものを抱えている。そのため、降車後も執拗に主張を通そうとする姿勢は、バス内で主張を拒まれ「殴られた」出来事をなかつたことにするように振舞う態度と表裏のもの、響き合うものとなつていくことが窺える。「教員」にとつて「暴行」の「被害者」とは、「外国兵」に「恥をかかされた者、はずかしめを受けた者」なのであり、「《羊》」に「殴られた」自身であつてはならない。「黙つて見ていたこと」は「はずかしい」ことであつても、「恥」ではないのである。

しかし問題であるのは、「屈伏」「無気力にうけいれてしまう態度」「泣寝入り」を批判し、「事件」として「明るみ」に出そうとする執拗な主張が、実際には「暴行」——「殴られ」ることは、少なくとも「警官」にとつて「暴行」である——されている「教員」自身にも還つてくるものとなつていくことである。「教員」は無自覚であるが、そうした点は、「兵隊にもお前たちにも、死ぬほど恥をかかせてやる」という最後の発言によつて浮彫になる。

もちろん、字義通り「兵隊」と「お前たち」に「恥をかか」す意志が示されているのであるが、更に、ここでの「も」には「感情の高ぶり」とともに「教員」が図らずも想いを吐露している様が表れ出ているようでもある。それは、「俺」と同じように「恥」を「兵隊にもお前たちにも」（傍線引用者）「かかせてやる」という想いであり、「涙を両方の怒りにみちた眼

からあふれさせ」ていることにも、こうした心中が窺える。「《羊》」としての自身を他人事のように語ろうとも、「粘りつく涙」が「僕」から流れるのと同様に、「恥」を自身と無縁のものとしようとも、生々しさを伴う「涙」があふれてしまつていくのである。

「教員」はこうした自身に向き合えておらず、「僕」もその痛みを察しようとはしない。ただし「僕」は、自身と同様に「《羊》」化した「勤め人」には次のような推測をしている。

勤め人の色の悪い喉がひくひく動いた。それはこういつていた、俺の体が痛むわけではないよ、尻を裸にされるくらいで、俺をほつておいてくれないか。しかし勤め人の唇は硬く噛みしめられたままだつた。

一方で「教員」の心情を推し量ることはない。「教員」はあくまでも「理ふじん」な他者である。それに対して、「君は黙つて忘れたいだろうけど」とあるように、「教員」は「僕」の状況に想像を働かすことができるが、その上で「事件」として「明るみ」にしようと主張する。

最後に、こうした対立を象徴する「壁」に注目し、現在まで続く問題のあり方を考察する。

7 「外套」と「レインコート」——「透明な壁」

「外国兵」の「暴行」後のバス内において、「透明な壁」という言葉が「僕」によつて語られる。

あいつらにも思いしらせてやらなきゃ、と教員の言葉にうなずきながら別

の客がいった。我われも応援しますよ。／＼しかし坐っている《羊》の誰も、彼らの励ましに答えようとはしなかった。彼らの声が透明な壁にさえぎられて聞こえないように、みんな黙ってうつむいていた。

大江健三郎^{注13}は初期作品を創作する際の「基本的なイメージ」として、「ぼくら日本の若い人間たちが、あいまいで執拗な壁にとじこめられてしまっているというイメージ、(略)真に人間的な連帯はなく(略)ただ体をからませあっているだけだというイメージ」があり、「基本方針」に「閉じられた状態にある人間を書く」ことなどがあつたとしている。

この発言と関連づけて木村幸雄^{注14}は、先の引用に「両者を断絶させている眼には見えない壁」を見出し、「主人公が、性質の異なる二つの壁によって、二重に監禁されている状態に置かれている」としている。「二つの壁」とは、内側の「透明の壁」と、外側の「占領下の外的圧力」による「壁」を指している。確かに、「外国兵」との関係性において「壁」という表記はないものの、「透明な」という言葉からは、逆説的に、「外国兵」との関係性が、「透明」ではない明確な「壁」として捉えられていることが窺える。しかし留意すべきは、「(上)」において確認したように、「僕」の「怒り」の対象が「外国兵」からそれることに誘導されるように、先行研究も、「外国兵」の「暴行」を「壁」と見なすのみで、その実態に向き合つてこなかったことである。作中の傍観者同様、戦後の状況をどうにもならない「壁」、所与のもののように看過することで、むしろ問題は「透明」、抽象化してきたとも言える。

それが「僕」の語りの内実——他者不在の、貶められる状況に浸るあり方を見え難くし、三島のように、「純粹なエロティックな行為」と捉えてい

く読解を生む要因になつてきたとも言えるのではないか。村上克尚^{注15}は、こうした三島の志向の根底に、「文化防衛論」で主張されている戦後日本批判、具体的には、「人間」を「フラグメント」化してしまう「平和的福祉」国家のあり方に対する批判^{注16}があるとし、そのような社会状況を打破するものとして、「死」が「純粹なエロティックな行為」として称揚されているとする。確かに戦後日本を安定と捉えた上で、「人間」一人一人を押しさえつけるものと見なし、反発する姿勢は三島作品の登場人物にも認められるが、ただし実際の作品では、そうした方法が単純に礼賛されるわけではない。本作と同年発表の「鏡子の家」^{注17}では、戦後日本を「安定」、「壁」と見なす登場人物たちのあり方が展開された上で、それが否定的に描かれていく。具体的には、「時代」を一面的に不変の強固な存在のように捉え、その上で抵抗の立場に身を浸す生き方が、裏を返せば、戦後へのある種の信頼を示すものに他ならないこと、また、背後に存在するアメリカを絶対化し、依存して拠り所とする姿勢を露わにするものに過ぎないことが浮彫にされていく。^{注18}

そのように否定的に描かれる登場人物たちの欺瞞性、虚妄性は、眼前の「外国兵」には一言も発することがなく、貶められる状況を他人事のように語ることで主体であるとする「僕」の前半の卑屈なあり方に重なるものである。

しかし、本作の「壁」をめぐる描写は、より複雑で屈折している。「教員」による批判は、「壁」を築き、その下で現実を看過し回避する「僕」らの生き方に向けられている。ただし、そうした主張を「僕」らは受け入れない。そして、「教員」も自身が拒絶され「殴られた」現実を許容しない。言わば、双方の相容れない世界が「透明な壁」で隔てられて併存している。そうした断絶は、「僕」の「外套」と、教員の「レインコート」によつて

も比喩的にあらわされている。「外国兵の逞しい腕が僕の肩をしつかり掴むと動物の毛皮を剥ぐように僕の外套をむしりとったのだ」とあるように、「僕」は「外国兵」という「壁」の下では、「外套」を脱ぎ、「動物」化する。

一方、降車後は「明るい心をもった子供のようには意味もなく駈けだすことにきめて外套をかたく体にまといつけた」と決意を示し、「教員」の「犠牲の羊になつてくれ」という主張にも応じない。「外套」は、その時々状況における自身を位置づける膜のように語られているのである。そうした「僕」にとって「教員」は、「レインコート」をまとう存在として映じている——「若い教員風の男のレインコートの垂れた端を踏みつけてよろめいた」、「レインコートの襟を立てた教員に、被害者のほほえみ、弱よわしく軽い微笑をおくろうとしたが、教員は非難にみちた眼で僕を見かえすのだ」、「勤め人は黙りこんだまま、うつむいて教員のレインコートの裾を見つめていた」、「床に倒れた教員は立ちあがると僕らをいくぶん哀しそうな眼でみつめ、それから丁寧にレインコートをはいた」、「その声がレインコートの教員のそれであることは振りかえるまでもなくわかった」、「僕」がその心情に思いを巡らすことはないが、「外套」と対になる形で、自身の意志を曲げない「教員」の姿勢が「レインコート」を通して示されていることが窺える。

見てきたように、「僕」からは欺瞞性、虚妄性が読み取れるが、重要であるのは、そうしたあり方を批判する「教員」にも現実逃避の姿勢が内包されていることであり、また、その痛みに思いを巡らせずに、あるいは無関心を貫いて自身を顧みない「僕」の姿勢までも本作では露わにされていることである。つまり、現在の社会において顕著とされる、「世界を二元論化する境界線」を批判するのではなく、本作では、「壁」を批判する側も、図

らずも「透明な壁」を構築してしまう危険性が示されるのであり、加えて、そのことを他者の問題のようにしか語れない様相も浮彫にされているのである。

「僕」の「透明な壁」を、現実を見なければならぬという主張のもと、自身も現実逃避していることに無自覚な「教員」が叩く末尾は、確かに「絶望」を伴うものであるが、しかし、そこで描かれている「涙」には可能性も示されている。《羊》としての自身を他人事のように語ろうとも、「僕」からは「粘りつく涙」が流れているのであり、「恥」を自身と無縁のものとしようと、「教員」からは生々しさを伴う「涙」があふれている。結局「壁」を作ることが避けられないものであり、必然のものであるならば、その際に「涙」が流れ、あふれる様もまた、必然、自然のもののように描かれている。「僕」も「教員」も、自身が抱えている問題性を示す「涙」に向き合えず、先行研究も両者の対立にのみ注視し、作中の傍観者のような立場に止まってきた。それは戦後に温存されてきた現実であり、「壁」をその都度作りながら出来事を看過するあり方を、本作を「今」「読んでいる」、現在の「読者」は——前半の「僕」との間で為される「共謀」、共犯関係のようではなく、また「メタ的な感覚」の強まりの中で単に自意識を肥大化させるのではなく——自身の問題、当事者として直視し、傍観者の立場とは異なる形で読み替えていくべきなのであり、それを「涙」を通して感受することが必要とされているのである。

「人間の羊」の引用は『大江健三郎全小説 1』（講談社、二〇一八・九）、『鏡子の家』の引用は『決定版 三島由紀夫全集』（第七巻、新潮社、二〇〇一・六）に拠る。

注

- (1) 三島由紀夫「裸体と衣装——日記」〔『裸体と衣装』新潮文庫、一九八三・一
二・二三～二五頁。初出は「日記」〔『新潮』一九五八・四～五九・九〕。初
刊は『裸体と衣装——日記』新潮社、一九五九・一一。具体的には、三島
による言及当時の大江の最新作「鳩」〔『文学界』一九五八・三〕までを論の
対象としている。
- (2) 村上克尚『動物の声、他者の声——日本戦後文学の倫理』(新曜社、二〇一
七・九。一三八、一四〇頁)。
- (3) 付け加えれば、「人間の羊」を収録するアンソロジー『小説の惑星 オーシャ
ンラズベリー篇』(ちくま文庫、二〇二二・一二)の編者である伊坂幸太郎
も、同書「編者あとがき」において大江健三郎を「新しい言葉や比喩を見つ
ける感覚が規格外に優れ、現実がねじ曲っていくような物語を描いてい
く」作家と評し、その作品を「どこまでが現実なのか分からなくなる、リア
ルな話と神話がまざったような小説」と捉え、本作については「寓話的」と
述べている(三〇六、三〇七頁)。
- (4) 柴田勝二『大江健三郎論——地上と彼岸』(有精堂出版、一九九二・七。一
一、一六頁)。
- (5) 佐々木敦『あなたは今、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』
(慶應義塾大学出版会、二〇一四・九。一七三、一七四頁)。
- (6) 東浩紀『ゲンロン0——観光客の哲学』(ゲンロン、二〇一七・四。四八、
五一頁)。
- (7) 注(5)に同じ。一七七頁。
- (8) 注(5)に同じ。一七七、一七八、二八〇、二八一頁。
- (9) 中山敦雄『推しエコノミー「仮想一等地」が変えるエンタメの未来』(日経
BP、二〇二一・一〇。一五八、一五九頁)。
- (10) 村上克尚「大江健三郎と傷の主題」〔『文学界』二〇一八・八。四七頁〕。
- (11) 立教大学の授業で『大江健三郎小説1』版をテキストにした際に、受講者の
指摘によって気付かされた。また、「教員」は「おなじ空気のなかへ裸の尻
をさらした仲間」ではない。
- (12) 本稿とは文脈が異なるが、佐久本佳奈「大江健三郎「人間の羊」論——〔法〕
の手前の監禁空間」〔『昭和文学研究』二〇二二・三〕は、「外国兵」の行為
に対する、「女の尻をまくるのなら話はわかるが」という「道路工夫のよう
に頑丈な靴をはいた男」の台詞への注目から、「テキストの男たちにとって
『羊撃ち』の出来事」が「女性の位置を借りなければ了解可能」にできない
ものであり、本作が「女性の退場を積極的に描くこと」によって、「女でない
もの」としての男性ジェンダー規範を支えていた当の「女」が不在となった
後の、男たちの深い言語喪失を浮かび上がらせている」と指摘し、「言語化
が困難になる事態」を見出している(二二九、二三〇頁)。この点は留意し
たい。
- (13) 大江健三郎『厳粛な綱渡り 現代日本のエッセイ』(講談社文芸文庫、一九
九一・一〇。五九、六〇頁。初刊は文芸春秋、一九六五・二)。
- (14) 木村幸雄「大江健三郎の初期短篇について——『人間の羊』と『不意の啞』」
〔『言文』一九八六・一二。九、一〇頁〕。
- (15) 注(2)に同じ。一四〇頁。
- (16) 三島由紀夫『決定版 三島由紀夫全集』(第三五巻、新潮社、二〇〇三・一
〇。初出は「中央公論」一九六八・七。一六、一七頁)。
- (17) 三島由紀夫「鏡子の家」(第二章途中までを発表〔『声』一九五八・一〇〕後、
第一部〔新潮社、一九五九・九〕、第二部〔新潮社、一九五九・九〕刊行)。
拙稿「三島由紀夫「鏡子の家」における現在性——『時代の壁』の解体」
〔『文学・語学』二〇一六・八)。
- (18) 村上克尚「大江健三郎と傷の主題」〔『文学界』二〇一八・八。四七頁〕。