

石川 淳 試 論

山 下 澄 子

すべてのすぐれた作品が、その作家の自制し得ないある内面衝迫に突き上げられて生成されることを一応の自明の条件としよう。その内部衝動ともいふべき実質をいま作家ということばに換置してみると、作家とでき上った作品とはどのような関係に立つのであろうか。私は思うのだが、完成された作品の時空は現実の次元のそれとは異質であり、作品から生身の現実衝動へは梯子を下りるようにはつながらないであらう。謂わば作家と作品との関係はあるともいえずし始どないともいえるのであって、もし何らかのつながりがあるというならばどこかに漂う移り香のように実体のないものである。作家と作品とがつながるといふことは、作者の意識した計画と結果との関係や作品内容と事実との関連などでは到底あり得ない。作家の生活を知ることによって作品を明らめ得るなどと私にはどうしても考えることができない。作者は作品に自己の生命を賭けるかもしれないが、我々は作品の中に作家の生命そのものを見ることはできぬ筈である。もしある作品の中からこんな意図でその作品を書いたと判明できるパン種のような正体がさらさら手に触れることがあってもそれは生命とはいえないのではないか。そのような生命の存

在形態はこの日常生活のすべてがそうであり我々はその中に埋まっている。作家と作品とのつながりは幾重にも幾次元にも限定され変貌して作者自体にもそれは見えないものだろう。ちょうど生命が個別的存在であるようにあらゆる作品の誕生も亦個別的であってそこにはある傾向はあっても法則は存在しない。作品は作家の地上的現実を拒否していなければならない。そして作品には作品自体の新しい生命が生じるのではないか。故に、起ってしまった現象には再び同一現象を起すこと以外に証明の道はないように、我々が作品の実体をさまざまに点検し分析し帰納することによって何らかの作品以前の作家らしき与件を汲み上げたとしても、それはもとの現実的混沌に戻ったのでは絶対にならないだろう。ヴァレリーは「偶然であった素材を必然に化するのが芸術活動だ」といつているが逆に作品を分析することによってどうしてもとの偶然に戻し得ようか。作家の実質に命申したという何らかの手応えがあったとしても、それは作品以前の現実的衝迫の混沌に突き当たったそれではなくて作品が限定した新しい生命の抽象に外ならない。我々はその場合、抽象度を高めることによって作品の生命を更に絞りあげているのである。作家論が別

の意味に於てやはり一作品を形成する所以であらう。このように私の思考行為は抽象の階を上ることはできても混沌の偶然世界へ逆の下りに行くことは不可能なのではないか。現実世界への溶解は思考の停止を意味するであらう。

私は何をいおうとしているのか。作品と作家とはあくまで断絶した存在であり、我々がどのように作家の生身を探ることによつても作品生命に触れることは徒勞であると共に、又作品からなまの現実社会へ下りることも不可能なのではないか。でき上つた作品は再び現実生活へ手をさしのべることはないのである。いいかえるならば作家の地上的現実とは無関係に作品には作品自体の生命が生じ我々はその生命とこそそれのみと対立すべきではないだろうか。そのように作品とは本質的に現実からの制約や抽象の中にのみ生じ再び現実へ還ることのない完結した生命体ではないのだろうか。

以上は私が常に作家と作品との関係について抱いている幻影のようなもののおよその輪郭である。今石川淳の小説に対するとき以上のことをどうしても一度述べてみたい衝動にかられたのであるが、せめて石川淳作品の一面に近づく手がかりとならうか。

石川淳の小説はその内容がこちら側の感受組織につき刺さつてくることが殆どなく、読者の側に付着すべき部分が乾いている。心が濡れるような種類の感動に乏しく、いつも作品が真空の中に透明に立っているように見えるのは何故だろうか。以後私は「戦後文学の総退却の波に抵抗しつつ一その大胆さをもって既成の文学概念をうち破つた作品……」（石川淳全集月報）10、佐々木基一）といわれた『鷹』一系の作品』をとり上げてみたいと思つた。さて、先

ず我々はそれらの作品のどの部分に橋を架けて乗りこんでいくべきか迷つてしまふのではなからうか。例えば、ピストル会社に辞表をたたきつけた男が地下の試写室でそのまま自分の行動をスクリーンに見せられ「スパイに氣をつけろ」「胃潰瘍に用心しろ」などと奴鳴られる。「自由のために」ピストル会社とピストル一千挺の取引をし、そのピストルを積んだトラックや武装警官がスクリーンに映るかと思ふや忽ち実物となり、大乱闘の中で男は「自由万歳」と叫びつつ斃れる。しかもそれら一切が「他人の自由」という映画ロケーションであつたという完末に於ては読者はますます荒唐無稽なその実体のあり処に惑わざるを得ないであらう（「他人の自由」）。このように作品は我々の側への心的進行に即応することなくそれ自身で運転經營されている。我々があくまで己れの現実的秩序を遵守して対処する限り恐らく永久に作品生命に触れることはできぬのではないだろうか。作品が我々の受感組織にもたれかかつてこない時、我々も亦自己の感受組織を脱却することによつてしか彼岸の秩序にのり移り得ない。石川の小説に対するとき、我々は地べたの自己を洗い捨て地上の現実から出でねばならない。読者の側が眠つていてさえそれを揺さぶつて陶酔の湯に浸らせてくれる作品とはおよそ異なり、石川の作はもし読者の軀身がないならささきと自光しつつ遠ざかつていく恒星に過ぎないだろう。ただ遠ざかつてしまふだけである。このことはどういふことだろうかといふところから始めたい。

彼の作品には描こうとする対象物を見ることができない。何ものかを描くのでなく何かの現象が示されるに過ぎない。例えば『鷹』の国助をとつてみても国助の人間内容を対象として描くのでなく国助の動きを示すだけである。この場合国助と国助の動きとは明らか

に相違することに注意すべきである。国助を描くとはそういうものとしての範圍、形、量、重さ等々を所有する静的な実質を描くことであり、例えそこに動きがあるとしてもそれは動く範圍、動く形、動く量……であり動きそのものではない。動きの裸体ではない。だから国助を描く場合にはことは対象たる国助という人間実質の総量のために奉仕せねばならない。つまり対象をいかに見事に完全に表現するかという課題をことばはそこで背負わされそのための手段となる。ことばがいかに見事かということは他者たる対象物がいかに完全に表現されているかという価値判断に代行される。よくいわれる「美辞麗句」がことばだけの美だという意も対象とことばとが対立していることの表白に外ならない。ところが動きそのものを表出するとは、国助のもつ形、重さ、量等々あらゆる属性を捨象し動きそのものというか存在そのものを孤独に示すことである。このとき国助の動きとことばとは殆ど重なってしまうのである。

何度声をかけても返事は無かった。小窓の内側はいかかわらずひっそりと暗いだけであった。ふつと国助は好奇心をおこした。このしゃれた小箱の中にはほんとうにたばこがはいっているのだろうか。……国助は小箱の一つを取って底を押ししてみた。きれいな厚い銀紙がまぶしく光った。……国助はおもわずあつとといった。

これは国助の始めて登場する部分であるが国助の人間内容つまり性格や感情に関わる表現ではなく、まさに「国助は好奇心をおこした」だけなのであり「底を押ししてみた」だけなのであり、その好奇心や動作は以後も国助の実質のために奉仕しない。国助がそうしたというだけのことを単独に言っているに過ぎない。最も本質的にこと

ばがそこに立っている。

とつきにその影は消えて、ついその崖のふちから虹が立ちのぼり速く沖のかなた水のはてまでうつくしい橋をかけた。その水のはてには今のぼったばかりの太陽が赫々とまばゆく雪をはらってかがやいていた。久太はしずかにいった。

「日が出ました。大給さん、あなたはお宅におかえりになったらいいでしょう。……」

(中略)

「そう。観念の中にはかならず人間が生きていますよ」
そういいながら久太はつと手をのばして崖のふちの虹につかま

た。……
「虹」の最終部分である。ここにはどんな理由で虹につかまっていたか、何故虹につかまらねばならなかったのかという久太の心の必然、心の実質には何にも触れることができない。感情や意志という通念につながる部分がないのであり、久太の感情や意志の実質のために作者は「虹につかまった」と書いたのではなく虹につかまった動作そのものをこのことばは表示しているに過ぎないのである。だから現実の久太の重みをこれらの語は我々の中に浸透させてはくれない。ことばがそれによって惹起する種々の厚いなま身の層をふりほどくことによつて、最も原始的に本質的にそこに存在している。

とたんに久太は虹に乗りうつった。小助はそこにちらりと額に角のあるこどもの顔を見た。コスモスの花がゆれた。太陽が照り海が照りかえすはげしい光の中にコスモスの花は空いちめんにひろがった。小助はくらくらとして目をつぶった。……

額に角のあるこどもを見たのはまさに「見た」のであって見たこと

を述べようとしたのではない。見たことを述べようとした瞬間に見たことの意味が生れる。作者は意味という通用性によりかからない。意味という他人との共通部分の介入を許さない。「コスモスの花がゆれた」のであってそのコスモスが小助の心に何らかの波紋を起したことを暗示することは全くない。従ってその結果、ここではコスモスも角のあることも小助も一つ一つが同等の質量で並びしかも互いに孤独に無関係に並存している。相互の関連はその場その刻に共存したことであり、互に何らかの意味や心情や雰囲気等の共通の主体を背後にもつという責任関係はさらさら無いのである。コスモスがこどもや小助の造型に寄与する援護関係もなくコスモスということばはコスモスということばそのものとしてそこに存在する。だから「虹にのりうつつた」こともここでは何にも不合理な特殊ではなくなっている。それは「小助が目をつぶった」こととどこも質的に相違しないのである。どちらもことは自身の清潔な原型に於て使用され、かくして例えば少女が鷹と化しても、スクリーンから映像がとび出してもそこだけが文中の異質として目立つことはなくなってしまう。異質だというなら「目をつぶる」ことも「花がゆれる」こともすべてが既に異質の中に乗っているものであり、それはことばがそれ自身の秩序という車軸によって形の上で同等に統一されているからだと思われる。このことは単語に於ても言えるのではないだろうか。

ホールの内部の方に名状すべからざる叫喚がおこった。滑稽なほどの悲鳴、どたばた逃げまどう靴音、……いずれも焦げくさいにおいをはなつてぼつぼつ穴のあいた服、ちぎれたずばん、中には仮装の道化の衣裳の裾に火のついたものまでも見られた。

この中で「滑稽なほどの」という形容は作者の主観的発想に成るがこれでさえ「滑稽」ということばを使用した主体の任意の意味、例えば悲鳴の価値や道義的判断などが付加されているわけではない。ただ滑稽という語の示す範圍のみの無色の用語としてつまり「滑稽」の裸体に於て使用されている。社会的な意味概念の軽重や濃淡をおびてはいない。語自体の純粋な意味概念に於て使用されている。

「ずばん」はずばんそのものであり「靴音」は靴音のみであってそれ以外に余白の重みや匂いを発散しないのである。このように作品中の用語は一語一語の占める意味分野がくつきりと正確明瞭で混沌とした一般範圍になだれこみ溶けこむことをしない。ここで例えば彼の好む「精神」という一語を拾ってみてもそれは漠然と心の意ではなくむしろ「心情」に対立した運動秩序の実体をのみ概念として占めている。又彼の使用する「生活」という一語も注意すれば身辺の日常的気配を少しも含まず「自然」や「現象」と対立する人間個人の根元的部分、精神の場の輪郭で嚴重に劃られていることに気付く筈である。このように単語のもつ意味概念が読者の任意の思考内容を徴発せず自らの限界を厳守しそこから外部へもたれかからないのである。そのことと関連して又次のようにも言える。それは一文一文の關係もまた完全に独立していることであり、一文が次文のために連歌的な前のめりの奉仕をしない。次文は前文からの恩恵をうけない。一文一文は互に援助を乞うことのない別秩序によってそのつど完全に燃焼し、終つて次文が誕生する。前例文に連続して次のような会話があるがこのような例は実に枚挙にいとまないのである。

「たいへんだ」

「大やけどをした」

「やけどどころか一帳羅の服がたいなしだ」

「いやそれどころか札が焼けてしまった」

「あつおれもそうだ」

「わあおれも……」

これらそれぞれの文は形の上での連続だけで定着すべき共通像に対する機能の分担関係は何にももたない。それぞれ孤立した完結体であり、それを省いてもいい代り又どれ一つであっても完全ではないか。なるほど形の上では「大やけどをした」「やけどどころか」と呼応するがそれはことば自身のリズムの吸引性によるもので意味内容の与り知らぬところといつてもいいだろう。一文が完全燃焼してはじめて次文が誕生するとは、一文の先は闇であり現われてみないとわからないという結果をきたす。前例のように形の上でだけ符牒のように文が呼応しそのことは文速度として読者にひびく。意味内容が一文で完結し、次文への必然性は読者受態（会得し順応し同化するなど）と照応しつつ進むのでなく、地上との電波がとどえてそれ自身運行するのであるから、受態側にとってはめまぐるしく意識転換を迫られる。その上にはことばの符牒が一つの流れとなつてその速度を促進させる。石川の小説体がある一点で切断するなら意味内容はどこで切つても完結している代り文速度は急停車の瞬間のように動揺するであろう。

わたしの愛はクレオソートのにおいがする。ああ、わたしの虫歯。といったそれ自身の意味内容をすら捨てかねない文章も単に前文中に歯科医やクレオソートや虫歯が出ていてそれらのことばとの応酬に於てのみ成立しているといひ得よう。ことばがことばを生んでことば自身が非現実の掟を作つてしまつてゐるのだ。

以上のように一語一文の構造や機能が完結していることと関連して又次のようなことにも気づく。地文が殆どすべて「叫んだ」「たおれた」「椅子にかけた」「みずから判じかねた」「目をあけた」「そこにみとめた」「音さえまじつた」「たしかにそれと見た」「輝いた」「……に似た」というふうな「た」で終つてゐる。中でも特に「……に似た」「輝いた」のように当然「似ている」「輝いている」というべき状態的動詞までもまるで韻をふくむように「た」の連続で押し切つてゐる。論文は別として小説に於てのみどんな場合も「……である」の形を決してとらないのはなぜだろうか。「笑つた」といわないで「笑うのである」といい、又例えば「炎はついで消えてあとには朽葉に似たものも指輪もなに一つ影をとどめずすしいあけがたの気が地に流れた。」とあるのを「地に流れたのである。」とすれば既にその瞬間に我々は笑う意味、流れた意味の気配を感じとつてしまひはせぬだろうか。動作の意味は感情や心理のすぐ隣にありそれらは蟻の穴からでも侵入しようとする洪水のようなものだから、僅かな弛緩から忽ち千万の読者の判断や推量や同感が同伴されるだろう。ことばがそれ自身で存立し作品内容の要素が現実秩序のルートに乗らぬという掟を破つてしまふ。この「た」は動作の背後にあつて動かしているものの侵入を阻止しているのであり、ことば自身のリズムを保ちこれによつて文体の堅さと速さとが保たれる一要素ともなつてゐる。この「た」は作品の全体を貫く基本調であり、したがつて過去とか現在完了とかのなまの時間を表わすのでなく時間の裸とでもいふべき時間そのものであるように思われる。そしてこの時間は動作に密着し融解し動作と化してしまつてゐるのだ。内容に於ては動作の一つ一つを完結させリズムに於ては全体を

連続させ流すのである。

以上長々と述べたことがらでも判るように石川の作品が透明に浮いて見えるのは、作品内容が現実世界との通念を遮断して自身のみで立ち自身のみの秩序で生きようとしているからである。感情や意味や心理を切斷し、したがってそれらによって支えられる人間関係や社会現象が読者の側のなま身の法則に乗らず無法則に出現する。事物も人間も時間でさえもできる限り属性を捨てたそれ自身の裸体として他者との共通部分を拒絶しようとしている。故に建物も運河も人間Aも人間Bも犬も自由も愛までもみな等価物としてしかも互の関連なく孤独に並列される。作品「鷹」の国助以外の人物はKとEと少女であり名前すら与えられていない。たばこの香りを嗅ぎわける小犬とこれらの人間とは作中の要素として何程の区別があるだろうか。そしてそれらが我々に共通の推測や理解や期待を拒否し、行動の必然を無視して次から次へ出現する。明日語が翌日の事件を報道したり、スクリーンに現実の人間がそのまま映ったり、長助の後身が梨であったりするこの意味連続を無視した突然の出現が石川の小説の骨子となっている。石川が例えば「前身」にしてもそれがお伽話や寓話と決定的に異なる核は、この我々の側の推測や期待というなま身の必然性をよせつけぬ無法則性、いいかえれば小説世界のみ内的必然性にあると思われる。お伽話のようにそれは架空であっても一般の共感の中に於ていかにも起りそうなきが起るといふことは決してないのである。作品が現実的過ぎるや現実的雰囲気の間を可能な限り切斷し払拭することによって現実の人間造型とは遠ざかろうとしている。現実を映しそれを我々の内部に突き刺そうとするのでなく作品自体がみずから動きみずから消えるのに過

ぎない。国助の心が描かれず国助の動きのみが示され、事物の現象のみが追われ、ずばんはずばんそのものとして何らかの人間像とながりある従属としては描かれなかつた。なま身の世界とは遠くに作品の中のみことばそのものができるだけ純粹に素朴に清潔に別世界を作ろうとしているのである。石川は「文学大概」の中で文章以前の現実を「根柢の真実」としそれらの出動をうながすものは当人の心理だとし「この根柢の真実と称する身許不審の潜入者を書かるべきことばは切斷できないであろうか。まさしく(疑うなかれ)できるときまわっている。号令者を蹴り出したことばは何の契機によってうごくか。精神である。」とみずから述べている。

さてここで石川淳はなぜその「身許不審の潜入者」という作品以前の地上的真実を追放し、ことばの裸体に於て「精神につながる」としたのか。又彼のいう「今後は『根柢の真実』という渡りものが故逐され精神が自分で文章の中に乗りこんで」くるとは何の謂なのかということに考察を進めねばならない。

私は次のようなことを考える。冒頭にも述べたようにすぐれた作品とは生身の現実からのあらゆる意味の制約所産であり、混沌を混沌のまま横すべりに作品に搬入することはことばの上からも不可能である。我々の悲しみはそれがなまの混沌の中にあるときは百人百様の個別的悲しみであるに拘らず、一たび「悲しみ」ということばによって表出すればそれはその一つの「悲しみ」に限定されてしまふ。そのときその「悲しみ」ということばがあらゆる人のあらゆる現実的悲しみを通念として広く豊かに包含してしようと、もはやそこからはAの悲しみとBの悲しみを区別することはできない。否、むしろ通念の範囲がひろければひろい程曖昧性も拡大するのであり、

Aの悲しみの現実からは遠のくという二重の難関性を帯びてくる。生命や現実が個別的であるようにことばは個別的ではなく、又どんなに言語を細分化してもことばの個別性と現実生命の個別性とは歩巾が合わず、所詮ことばは現実を追いつくことはできない。むしろその為にとばのもつ効用性の範囲は逆に拡大され、雪だるまのように膨れ千万の悲しみをもち上げ得るいよいよ曖昧な膨脹体となってくるのではないだろうか。こういう時作家は可能な限りその膨れ切ったしかし稀薄なことばの内実を拒絶しようとし、むしろ最も原始的な清潔な範囲に於て、例えば「ずばん」は「ずばん」、「梨」は梨そのものであらうとし、梨ということばによってひきずりこまれる社会の汚れた共通概念をふりほどこうとしないだろうか。自己の提出した「梨」が千万の混沌の中に曖昧に溶解し去ることを阻止しようとするのであらうか。作品「前身」の中の「梨」は何とすることばの実体の見事に無色透明であることか。梨は梨そのものでどんな社会的属性をも陰影としてまといていない。我々はそのあまりの真空性にとまどい、よりどころなきに不安になってしまふのだ。そしてそこにこそこの作品の不思議さが生じている。しかもそれから出現した「石」に於ても意味という共通帯がないだけいよいよ奇怪に「真昼よりも明るく晃々と」「すり鉢をかぶせてさえ光は家中にただよう」のではないか。そしてそこにこの作の不思議な生命が凝結されている。

このようにことばが可能な限り現実性を拒否して純粹であらうとし、使用されたことばが読者の内部に於て任意の現実にくれ上って行くことを拒否し、読者へのそのような方向の浸透を放棄したときに、それらの語はどのような組立ての秩序に於て統合され作品化

されていくであらうか。「石が光った」と書けばまさに石が光っただけのことにどまらるが、なぜ石が突然そこに出現したかという作品の内的必然性に於ても我々は石川の非現実性を見ることができ。しかし考えてみればそうした事物の組立てや統合の秩序に於ても我々の一般日常は何と極めて一般的なものの上になにか乗っていないことだろうか。自分がこうするから他人もこうするだろう、自分がかく思うとき他人もかく思うに違いないという大きな推測と安堵の地盤の上であり、意識的無意識的にそういう社会通念を共同秩序として我々の地上的現実を成立しているといえないか。他人への理解や感動はそこに立っている。「久太は寶石を撫でるような手つきで虹を撫でた」というとき虹を撫でることは不可能だという暗黙の契約が文章と我々との平面上の連結を妨げその間の感動を消すのである。そのため我々はこの非現実性が何かの現実性のために奉仕するのではないかとここで見えない姿を捜そうとさえする。しかし作家はこの他者との共同ルートに乗りその地上的現実をそのまま作品に持ちこむことにむしろ虚偽や焦燥を感じそれらを許容し得ないのでないだろうか。その許容の量は作品生命を損傷する量に比例するとも言えよう。石川の作品に於ては何度もいうように人間Aも人間Bも犬も家もすべてが等価物として孤存ししかも人々の予測や同感とは無関係にいかにも荒唐無稽に出没するが、それは日常通念に於ける事物の秩序を作品に持ちこむことに堪えられなかった結果ではないのか。我々は作品秩序が現実の自己の秩序と異なっているからといってそれを疑うことは不要だ。作者は作品の日常秩序への依拠を放棄しそのためには心理や感情という自己の内部の一般性すら切断したのである。ことば自体を純粹に保ったことはそれを統べる秩序

に於ても現実性を拒否したことにつながるが「精神」とよぶ独自の秩序を生むのである。これこそ冒頭で述べたような作者の生命が作品化される純粹の形態なのではないだろうか。なぜ長助の後身として「梨」が出現したのかは我々には遂に理解も推測もできなかつた。いかにもそうありそうな読者の通念から外れているからであるが、しかし私は長助の後身はやはり梨でなければならず、又例えば久太の指輪の光がスクリーンに無数の矢を走らせねばならなかつたのだと思う。それが作者の精神が作品に転化された姿でありそこに作品生命が生じていることを「前身」に於て「虹」に於て私は見るのである。石川の作はみなみずから燃えて自ら消えていく炎を傍でじっと見ているような異様さをもちその炎の熱が伝わらず点滅の色のみが濃い。作品「鷹」の中で窓に貼った新聞の活字が月光の中で動き初めるところがある。

困助は目をあげてはんやり紙面をながめっていると、や、そこに小さい黒いものがむらがつてちらちらうごくのを見た。活字がうごく……まさか。虫か、目のまよいか。いやうごいているのはたしか活字であつた。ときに月は晃々と窓にあたつて紙面一ぱいに照りわたると今はまがう方なく異様なアルファベットの活字の、ななめにさかしまに乱雑に散らばつていたやつが、たちまち一瞬に速い運動をおこして蟻の分列行進のようにきちんと横に一列になり一段となり一欄となつて見る見る記事の全文を組みあげた。：

具象化される程透明な異様さもますます添加されるのである。しかし考えてみれば新聞の活字が「分列行進のように見る見る全文を組みあげた」ことも、活字は動かないものだと単に我々が共通の納得

をしているだけであつて、一たび動くという秩序の中に置いたときには動き始めるのではないだろうか。これこそ作品化された石川の「精神の働き」といえないだろうか。作者が「心情」とよぶ地上的現実との連帯性をはじき出し「精神が直接のり出してきて」そのように作品化するより他なかつた作品に於ける正当な秩序だといえないだろうか。だから真空の中の透明な異様さが成立すればする程作品も亦生するのである。活字が動くという不合理そのものの異様さではなく、その不合理との断絶の異様さが作品生命を成立させている。このように石川は自他のあらゆる現実性との架橋を打破することによつて作品のもつ、ことばやその秩序の限定性の上に乗つたのである。このとき作品生命は作者の生命の移り香のような保証だといえないだろうか。

このように石川淳はことば自体に於てもその統合秩序や作品機構に於ても極めて特殊な作為の秩序を生み、作品世界に自立した形態と生命とを与えている。なま身の現実混沌と同平面上につながる濃密な作品化を行っている。だから私が冒頭で述べたような作品から作家へ、作品から現実へのコースつまり作者が現実の何に触発され作品の中で何を云おうとしているのかという追究方向に於ては石川の作品探求は永久に不毛なのではないか。石川の作品は再び現実へは還らない。作品から石川のままの理念や思想や知識——作品以前の作家——がどんなに豊富に抽象されようともそれは石川との与り知らぬ単なる結果であつて作品はそれと地続きではない。だから「虹」の久太がどれほど脱俗的行動をとうとうと、作品「鳴神」の「ステッキをもつた上品な紳士」がいかに「敵系列の文明秩序の具体的な形式」であらうと彼はそのような反俗・反権力を目的として作品

化したのではあるまい。そのような読者の地べたの連続視点を阻止して作品は成立したのであり、「書かれたことばの流に於ける小世界像の形相」こそ作品なのである。例えば「常陸帯」「末の松山」「ファルス」等に登場する男女の間人を見ると、当然あるべき社会的障碍をまとうことなくまさに男女であることによつて磁石のように必ず結びついていることに気づく。或いは「春の葬式」「夢の殺人」「鳴神」「虹」「狼」「夢の見本市」等々に於てまるで路傍の石をでも蹴るごとく事もなく行われる殺人現象の何と物質的であることだろう。これらの男女関係や殺人行爲を書く作者の態度には、作者が人間の本質をそのような源点に於て把握している高い認識の理念が裏打ちされていると思われる。眞の人間本質を見通せばそのようなものに過ぎぬという石川の間人觀を抽象することができ、私はその人間觀をかうものであるが、しかしそれもそれまでのことに過ぎない。一結果でありそれを原因として辿り直すことは誤ちであろう。その觀念を目的として作品を進めたのではない。現実の人間がどのような本質の存在であれそれはでき上つた作品とはつながつておらず、現実の人間像への近似値が作品評価の基準にはならない。現実の眞実と作品の眞実とは別個であつて石川の作は何程の現実的眞実ともつながつてはいない。そのなまの眞実が時に鉞脈の肌のように露出し作品の出来ばえを損なつてゐる場合は多々あるが、態度としてはその野性の獸は作品の中で跋扈してはならない。彼は「文学大概」の中で云つてゐる。

「根柢の眞実」といわれるものは文章以前にも存在し得るもので、書く当人がとくにそれを文章に於て実現すべく思想にしろ道徳にしろ原料持參で乗りこんでゆくようなあんなばいだが、意識されざ

る内容のほうは書かれたことばの流に於てしか絶対に出現してこないものだ。したがつて文章の眞面目はまさしくこの後者に存するに相違なく神様が手つだいに出るとか悪魔が片棒かつぐとかつたえられるのもやはりこの意識されざる部分での消息であろう。

...

私は石川の作品を、人間が肉体化されていない理由で単にことばの遊戯性の觀点のみからみる方法にも、作者の主張の象徴として受けとる説にも賛成しない。あくまで作品は作品として第一義でありそこに出發しそこに終る。作品から再び現実への何程の象徴的暗示も還つて来ず、作品はそれ自身に於て完結しそこで烈しく燃えみずから消えるのである。そしてそのとき作品は生身の石川淳の移り香のような証明とならないだろうか。我々は作品の内的必然性の中に共に燃えるより方法を知らない。作品がそれ自身の秩序に於てのみ存在し我々の実人生や社会とは殆ど関係もなく瞭然と誕生し燃え尽すとは何という当然であろうか。私はこの平凡に驚くのである。