
芸術学専攻

芸術学領域

Art Studies Course

Art Studies

青山 真理恵

AOYAMA, Marie

太宰治『人間失格』論

A study on Osamu Dazai's “No Longer Human”

はじめに

太宰治という作家が、性別も、年齢も、時代も超えて今もなお読者の心の深部に語りかけてくる所以を自分なりに解釈したいという思いが本研究の大きな動機となっている。太宰治文学がもたらす「この人は私のことを知っている」という感覚を、『人間失格』を紐解くことによってその霞みがかった実態をつかむことができるのではないかという希望を抱くに至ったのである。本修士論文は全五章から成り、『人間失格』を太宰治の集大成と位置付け、自分自身を語りながらも他者の魂を代弁するような太宰治文学の魅力を再考し、現代における新たな『人間失格』の読み方と意味を提示する目的を持つ。

一章 先行研究

太宰治の衰えない魅力は、数多の研究者、研究論文が存在することからも明らかである。先行研究の分析では、数多の研究者たちによって様々な観点で論じられてきた『人間失格』論を、作家論、作中人物論、読者論・受容論、構造論の四つに区分し、それぞれを自身の考えと照らし合わせながら批判的に論じた。初期の研究に見られた大庭葉蔵と太宰治を同一視し、作家太宰治の自叙伝であるという見方は、現在は廃れている。現代における太宰治論では、二者を同一視しない見解が主流であり、本論もその見方に乗っ取っている。これまでの『人間失格』研究を網羅的に取り上げ、それらを整理することで本稿の礎とした。批判的視点を持つことによって相対的に私が抱いている問題意識が表出し、自身の『人間失格』観を練り上げることを可能とした。

本稿は読者論の方向性を持つ。研究の出発点には、『人間失格』を読んだ時に感じた「どうして太宰治は私のことを知っているのだろう」という妄信的な思い込みがある。現在は当時の狂信的な状況を脱することはできたが、なぜ太宰治が自分自身を題材にした作品が、時代も年齢も性別も違う自分のことを知っているような思いを抱いたのだろうかという疑問は今も燦り続けている。私はそれを単に太宰が人間としての普遍的な弱い心を描くことができたからであると断定はできない。奥野健男の言うような「ある種の精神」¹を

持った太宰読者がなぜ絶えないのか。そこを紐解いていくためには、『人間失格』を太宰治の自作の創造的再構築作品として扱う必要がある。

『道化の華』『HUMANLOST』と『人間失格』との直接的つながりは、精神病院入院や心中事件といった太宰自身の実体験が描かれていることもあり、多くの研究者が指摘しているように明らかである。『あさましきもの』との相似点も然りだ。私はこの三つの作品に加え、『斜陽』を重要視する姿勢を改めて提示しておく。なぜなら、他者へ「憑依」し語った作品の代表作としての『斜陽』と、自分自身を語り直したかのような『人間失格』を結びつけ考察すること必要性があると考えるからだ。『斜陽』の登場人物四人に太宰の時期別特性が見られること、元となった女性の日記があることに着目すると、自己を他者として語ることと、意識的に他者に成り代わって語る両の経験が『人間失格』につながっているのではないかと仮定できる。他にも、『人間失格』が男性一人称の作品であり、『斜陽』が女性一人称の作品であり、太宰治の作品を構築してきた二つの一人称が表裏一体の関係であるという視点からも、『斜陽』の執筆があったからこそ太宰は自身を題材にした作品を生み出したのだと仮定できる。

二章 一人称作品における実験と変遷 四つの分類

太宰治の作品は、年代順に前期、中期、後期に分類されるというのが通説となっている²。1932年から1937年の間を指す前期は、1935年までに三回、1937年に四回目の自殺未遂をしており、太宰の生涯で合計六回の自殺未遂中四回が前期の出来事であることがわかる。あらゆる人間関係の中で裏切られ、さらには異常なまでに入選に固執していた芥川賞に落選し、自己の表現方法にも自信を失い人間不信に陥った。前期の主な作品には、『ロマネスク』、『道化の華』、『ダス・ゲマイネ』、『HUMAN LOST』などといった荒廃した孤高の魂を描いたものが多いのも太宰の精神を如実に反映している。1938年から1945年の中期には文体は素直で優しいものとなり、反俗的で強烈な個性といった主題はより身近で穏やかなものへと姿を変えていった。『富嶽百景』、『走

れメロス』、『お伽草子』などの健康的でユーモアに富んだ作品群は太宰治という作家の引き出しの多さを印象付ける。東京の三鷹で家族と過ごした中期は太宰の生涯の中で平穏と温もりが身近に感じられた時期と見なせるが、それは短い平穏であった。戦時中家族と共に疎開していた太宰は世の中の混乱を眺め、世間に対する批判の思いを募らせた。1945年から1948年の後期の時期に書かれた作品の特徴は、戦後の混乱を反映したデカダンスで退廃的な雰囲気の中に生きる反俗的であり罪の意識に埋もれた主人公にある。この時期の一年半ほどのイメージが強烈な、世間における反俗と批判精神に溢れた退廃的な作家の太宰治像を作り上げたと言っても過言ではない。「罪の自覚」を重んじ、当時の文化人と文壇の批判者として立った太宰の心中には、批判と反俗精神が渦巻いていたことが作品からも伺える。

以上に述べたように太宰作品は書かれた時期ごとに異なる特色を備えている。しかし、それと同時に太宰治作品全体を把握しようとした時、それぞれの持つ要素との共通点が浮かび上がってくる。その中でも、太宰治の小説作品の半数以上を占める一人称作品に焦点を当てなければならない。まず、久米博の「自伝的色彩の濃い作品群」「女性の一人称の告白体の作品群」「内外の古典や民話を下敷にした作品群」の三つの区分³を踏まえ、「私小説的作品」「女性独白体作品」「憑依的作品」「パロディ的作品」の四つに分類した。これは太宰治がこれまでの作品で一人称を用いて描いて来た主題と手法を確認する目的を持つ。一人称小説に関して、奥野健男の「潜在的二人称」⁴という捉え方と太田瑞穂の一人称独白体には「告白体」と「対話体」の二つがあるという指摘⁵を踏まえ、「作家の実像」「書き手」「読者」は別々のものであるという前提を反復した。その上で、本稿では対極に位置付けられているもの同士の間にある境界を曖昧なものにしてしまう太宰文学の妙を『人間失格』から探るべく、第三章に移行した。

三章 『人間失格』の構造

三章から本論に入る。『人間失格』がA対Bという対立構造⁶を持っていることは明らかである。葉蔵の見做すAに対して、「世間」の「人間」が見做すBが存在することはこれまで指摘されている。しかし、「写真」「手記」といった対立するモチーフ、そこから派生する「外側」「内側」、「時間」「空間」といった概念、さらには「自己」と「他者」といった一瞥しただけでは対極にある主題同士が混ざり合うところに、この作品の本質があるのではないだろうかという見解を持った論は確認できなかった。私は、『人間失格』が持つ対立構造は、葉蔵の見方と世間の見方の食いちがいのみにあるのではないと考えている。そこには前述した「外」と「内」、「時間」と「空間」、そして「自己」と「他者」などの、概念として対立しているように思えるもの同士が混ざりあって区別がつかなくなるような物語世界を構築してきた背景があ

ると考える。ただ対立しているのではなく、それらは常に表裏一体であり、いつでも両者が混ざり合う、または逆転する危うさを持ち合わせている。『人間失格』を貫く対立構造と「人間とは何か」という人間の在り方への問いかけは、太宰治の創作の大きな主題であり、作中で共存しているのである。

〈はしがき〉誇張される「葉蔵」像と「外」と「内」の提示

〈はしがき〉を考察するにあたり、まず「対立構造」や「他者」の視点を誇張しているという視点を掲げた。「人間」の立場から語る小説家「私」が葉蔵を「人間」ならざるものとして位置付け、三枚の写真の年齢も印象も違う三人の大庭葉蔵に対して一貫した疎外者のイメージを与えようとしている。また、「写真」は外部からの先入観、映されたものの一面のみを切り取ったものであることを示す象徴的アイテムとして用いられ、『人間失格』全体を貫くA対Bの構造を示している。小説家「私」による葉蔵の写真への言及は、葉蔵の手記で語られる、生涯を通して彼を苛む「人間」からの疎外感を示唆する。それはA→Cの構造だ。しかし、〈第一の手記〉からの葉蔵の手記では小説家「私」によって「人間」ならざる印象を与えられた葉蔵が、内に秘めた精神を余さず吐露することで、〈はしがき〉の視点とは別の葉蔵像が読者の中で構築されていく。B→C'の構造である。手記を読む中で読者は〈はしがき〉で示された葉蔵への嫌悪感を忘れ、むしろ葉蔵の綴る「人間」の在り方への疑問に共感していくのである。葉蔵の「道化」が「人間」たちのいる「外」の世界に向かって行われ、「道化」を身に纏う姿を写し取った「写真」は多様に解釈されるもののメタファーであり、葉蔵の解釈と世間の解釈との「ズレ」を象徴するアイテムなのである。〈はしがき〉は「写真」という「外」から見た大庭葉蔵の姿を用いて、葉蔵の「人間」ならざる姿を先入観的に提示するための章であり、その後の章につながっていくAから見たCとBからみたC'のズレを示唆する役割を果たしていると解釈できるのである。

〈第一の手記〉「信用」と「主体性」の問題

〈第一の手記〉で念入りに語られる「ズレ」の構造を示した。同じCというものを見ていても、世間(A)の見做すCに対して葉蔵(B)の見做すC'がある。この構造は『人間失格』というテキストに一貫して見られる。そして、『人間失格』の重要な主題として「信用」と「主体性」の問題を示した。葉蔵が「わからない」と言うのは、「人間」の生活に充滿する、「清く明るく朗らかな不信の例」である。「人間」社会に根深いあざむき合いへの疑問であり、あざむき合うことに苦しみが無いことが葉蔵は不思議なのである。あざむき合っていないが平気でいられる、つまり自分と同じような「苦しみ」を抱えていない「人間」と「世間」に対する「わからなさ」である。そして、葉蔵が本当のことを言えず、人に訴えることができなかったのは、人間への不信からではなく、「人間

が、葉蔵という自分に対して信用の殻を固く閉じていたから」⁷だと述べる。「人間」の方こそ自分を信用していないという考え方は明らかな「被害者意識」であり、葉蔵の実存の不安からくる「弱さ」によるものと考えられる。葉蔵に行動としての「主体性」が見られないということは、「自己の存在としての主体性」に目を向けている人物であることを逆説的に示すことになる。自分の存在とは何かと「人間」の在り方に思いを巡らす葉蔵には「存在としての主体性」⁸がある。そうではない「人間」たちは、道化によって自己の存在を正当化しようとしていたのであり、「あざむき合っていないが、清く明るく朗らかに生きている」人間たちなのであった。「信用」の裏にある欺瞞、「主体性」に見せかけた「無苦悩」を葉蔵は批判的に見ており、問題意識として持っていたのである。

〈第二の手記〉許容者の登場と「弱者」への親和感

〈第二の手記〉では許容者の登場と「弱者」への親和感を主題に置き考察を進めた。一人目の許容者である竹一は、世間の「人間」から疎外された者として葉蔵と共通項を持っている。竹一との関わりに描かれるのは、葉蔵が初めて自分の本質に目を向け、他者を「信用」した場面である。二人目の許容者はツネ子である。葉蔵はツネ子に対して、竹一と同様に自身の陰惨な心を開くことができた。彼らは、葉蔵に対し「信用」の殻を閉ざしていない人たちであった。竹一、ツネ子を代表に、〈第二の手記〉では、弱者、正当な「人間の実生活」の枠から外れた疎外者たちへの親和感が描かれる。日蔭者、弱者に対する「優しい心」は、葉蔵自信も自覚していたのである。ここでいう「優しい心」というのは、自分と同じような者に対して優しく接するという性質のものではない。葉蔵自身が、内に抱え込んでいる「日蔭者」としての生き方を強く自覚させられ、自身の居場所を見出せたことからくる性質である。

また、〈第二の手記〉では〈第三の手記〉で主題となる「生活」への問題が示唆されている。葉蔵にとっての「生活」とは、他者の世話にならないという理念が第一にくる。その理念は「恩」を受けることへの過剰な恐怖として現れる。「恩」は他者と関わらなくてはならない「生活」の中で必然的に生じるものであるが、葉蔵にとって「恩」は裏側に脅迫的な側面を持つものであった。ツネ子との心中において葉蔵が実感としての「死」を決意するのも「生活」力の無さを突きつけられたからであり、ツネ子の死によって「生活」と「罪」意識が密接なものとなった。葉蔵が自身の「居場所」と感じた場は「人間」の「生活」から離れた場であると同時に、葉蔵が抱えていた「生まれながらの日蔭者」という意識を「世間」から肯定される場でもある。つまり、「日蔭者」という葉蔵の自己意識と世間からの「日蔭者」という見做しが一致する場であり、そこでは葉蔵は「世間」に向けてお道化を演じる必要性が無い。それゆえに、のびのびとした心地

になると考えられるのである。しかし、ここで留意しなければならないのは、「人間」の「生活」から離れたいという欲求がこの時点の葉蔵から発せられない点である。「生活」を恐怖していながらも、葉蔵には「生活」へとつながりたい、「生活者」への憧憬があると言える。

〈第二の手記〉で葉蔵を非合法の世界へと誘導した堀木正雄に関しては、「世間」の体現者と位置付けて論じた。堀木は、「人間」の「実生活」を営みながらも苦悩の無い道化によって、「生活」の裏にある苦しみ気づくことは無い人物像だ。堀木の持つ「無苦悩の道化」は葉蔵の恐れる「世間」の「人間」たちの持つ特質であり、葉蔵は正当な枠の中という「世間」の「生活」の方を恐怖した。「生活」へのまなざしは〈第三の手記〉へとつながっていく。

〈第三の手記〉「人間」の「生活」を見つめたとき

〈第三の手記〉からは「内」と「外」、「信用」、「表裏一体」という主題を見出した。「内」と「外」という主題は「生活」と密接な問題として綴られている。葉蔵がこれまで目をそらし続けていた「人間の実生活」へ視線が向けられる章だ。決定的な出来事は、堀木に「生活」の側面を見せられたことである。葉蔵は堀木の「外」の顔と「内」の顔の不一致性を目の当たりにする。批判的視線を向けた、「外」と「内」の区別は、多様な「顔」を持って生きなければならない「生活」において必要不可欠な性質である。そして、葉蔵にはその「顔」というもの、すなわち、「誰かから見做された自分の姿」を持つことができなかった。〈はしがき〉における写真が「外」側からの姿を映し出したものであり、「他者」からの視点だとすれば、〈第一の手記〉で葉蔵の描いた自画像⁹は「内」側から「外」側へ自身を表明した形跡であり、自分で自分へ向けた視点、つまり、自分で自分を「見做した」ものと言える。

次に、「信用」の問題についての見解を示す。〈第二の手記〉でも提示された葉蔵の「世話」をされることへの負い目は、葉蔵が「世間」の「人間」へ「信用」を持っていなかったことに由来していると考えられる。「信用」に基づく「世話」の相互関係は、他者の「生活」に介入することである。「生活」を恐れていた葉蔵には、世話をされることに付随してくる相手を世話するという行為までも鑑みることができなかった。加えて「生活」には「清く明るく朗らかな不信の例」が充満している。それは先に述べたあらゆる場や人に対する「顔」の使い分けでもあるが、それができなかった葉蔵の「顔」の無さについても同時に考える必要がある。「顔」が無いとはすなわち何かに属する「アイデンティティー」が無いということになる。自らの「主体性」が欠如し、二者選一の力さえ無いと自らを称していた葉蔵には、「自己主張」の力が無かった。

「信用」という主題を中心としているのはヨシ子の事件である。私は、ヨシ子はもう一人の葉蔵であるという視点を持つ

て論じた。葉蔵は幼少期から「信用」を得ることが出来ず、ヨシ子は姦通事件によって「信用」の心を失った。私は、この両者に同一性を見出した。葉蔵に「信用の殻」を開かなかった「世間」への抗議となり得る、「信用を持った葉蔵の姿」であるヨシ子の死は実行されず、葉蔵の生来の「罪」であるという、行き場の無い「罪」として内面化されていく。そして〈第一の手記〉から暗示されていた「主体性」と「信用」の関係は、葉蔵の「無抵抗」とヨシ子の「無垢の信頼心」の不幸の一致によって、葉蔵に同体感をもたらす。そのことによって、葉蔵ははじめて「拒否の能力」を得ることができたのではないだろうか。〈第一の手記〉では、他者の苦しみ of 性質へ同体感を得ることは無かった葉蔵だが〈第三の手記〉の後半の時点では、ヨシ子の「不幸」が「拒否の能力の無い者の不幸」であり、葉蔵とヨシ子の不幸が相似していることが描かれ、苦しみの性質が類似していることが示される。そしてその「拒否の能力の無い」ことによって訪れた不幸は、葉蔵が渴望し、ようやく手にした「生活」の中に現れた「不幸」であった。葉蔵が、他者の不幸と自身の不幸へ体感を感じたことが、「拒否」をすることとして象徴的に描かれ、それと同時に「生活」は崩壊するのである。

最後に、「表裏一体」についての考察を概括する。葉蔵と堀木の言葉遊びの場面に、物事は「表裏一体」という主題が潜んでいると述べた。両極にあるものとして区別されているように「世間」が見なすものは、本質的な差異がなく、分け隔てることに疑問を持つ葉蔵の視点を提示している。『人間失格』が持っている「人間の在り方とは何か」という命題が、葉蔵と「世間」の体現者堀木との対話の中で静かに燃えている場面だ。「表裏一体」は、『人間失格』のラストの「幸福も不幸ありません」¹⁰という言葉を考えるにあたり重要な視点となる。女性たちとの関わりで葉蔵が「幸福」を感じた場面は「共感」の瞬間であった。「不幸」であることを共感しあうことに見出す「幸福」と記せば、葉蔵の「幸福」には「不幸」が前提にくることが明らかである。葉蔵にとって「幸福」と「不幸」を考えると、両者を分け隔てて扱うことはできない。「拒否の能力の無い」者の「不幸」を保持していた葉蔵が、「拒否」の能力を身につけたことで、「不幸」からは遠ざかり、「不幸」無くして訪れなかった「幸福」も姿を消すこととなる。それを踏まえれば、「幸福も不幸もありません」という言葉に、観念的側面以外に葉蔵にとっての現実感を読み取ることができる。葉蔵が手放したのは、「幸福」と「不幸」とを切り離して見做す「人間」の世界で生きることである。葉蔵がマダムに手記を送った際に、名前も住所も何も書いていないことは、世間から「見做される」ことを完全に拒んだからであると考えられる。大庭葉蔵の「手記」は、葉蔵の世界で確立し、それでも、マダムという自分の「許容者」へ送らずにはいられなかったことが、葉蔵の主体性が「信用」の方向を向いていたことを表しているのである。

〈あとがき〉「私」の人間像とマダムによる葉蔵の救済

〈あとがき〉で注目すべき点は、〈手記〉内で語られてきた、Aからの見方と、Bからの見方の食い違いが繰り返されている点である。ここでは、「世間」の「人間」である小説家の男から見た葉蔵の姿と、葉蔵の「許容者」であるマダムから見た葉蔵の姿の二つが示される。そしてその二つは正反対とも言える人間像である。「世間」の体現者としての小説家「私」と、葉蔵を許容してしまうマダムとの二方向からの「見做し」が最後に提示されることで、『人間失格』のA→CとB→C'の構造は一貫性を強固なものとするのである。

続いて、許される葉蔵について言及する。結局、葉蔵は想定していた「世間」からの恐ろしい罰を受けることはなく、全てに「許され」ている。安藤宏は、「葉蔵は実は被害者としての自己を正当化するために、心中密かに迫害者の出現を待ち望んでいる。作中に見え隠れする『父』の存在も、自分を真に律してくれる者への隠された渴望と、決して別のものではなかったはず」¹¹とし、そしてそれに反した葉蔵の実態を以下のように述べている。

だが、こうした葉蔵の意に反し、結局全ては“許され”てしまう。〈道化〉を見抜いたはずの級友竹一は、結局やすやすと〈自分〉の懐柔策に籠絡され、心中事件の折の検事も、また、〈一向にうれしくな〉い起訴猶予処分を持って〈自分〉を釈放してしまうのだ。シツ子もツネ子もマダムも、作中に登場する女たちはいずれも無限に〈自分〉を受け入れ、〈ごまかし〉としての〈道化〉を許容してしまう。世の偽善を代表しているはずのヒラメや堀木も、世知を代表する存在ではあっても、葉蔵の真の意味での迫害者には成り得ていない。加害者のいないところに一体どうして被害者が存在し得るだろう。¹²

安藤の指摘には、この物語における矛盾点が示されている。葉蔵は自分を「被害者」と位置付けようとしているが、葉蔵の周囲の人間たちは誰も葉蔵を断罪しなかったのである。「あの人のお父さんが悪いのですよ」¹³という最後のマダムの言葉は、どこまでも葉蔵が自らに感じていた「罪」を透明化する。「世間」はついに葉蔵を、「悪」とは見なさない。それによって葉蔵は、「世間」に対し堂々と抗議が出来ないでいる。葉蔵が「許される」ことは、かえって葉蔵に堂々たる抗議の場を与えないことになった。葉蔵の手記は、沈黙のうちに世間に沈められた「抗議」の声であったのだ。

以上が、私の『人間失格』考察の概略である。『人間失格』は単なる葉蔵の遺書でもなく、そして太宰の遺書でもない。決して「捨て身の問題作」ではないのである。葉蔵の三つの手記と、それを挟む〈はしがき〉〈あとがき〉には、意図

的に仕組まれた、「食いちがい」の構造がある。私が『人間失格』に見出した「表裏一体」という主題。これは太宰が創作のなかで重要視していたものと考えられる。『人間失格』においては、写真と手記に象徴される、「外」側と「内」の二面性、そこから「世間の人間」と「日蔭者」、「信頼」と「罪」、「世間」と「個人」などと、対照的と見做されているものの本質が同一である描き方がされている。「見做す者」と「見做される者」という両者も、その関係性は容易に逆転し得るものであり、〈はしがき〉〈あとがき〉の語り手「私」と、葉蔵との差異性も、作者太宰治を媒介とすれば簡単に同一性を付与される危うさを孕んでいる。また、手記読者と手記を綴った葉蔵という関係性を見ると、「手記」という読者を想定した文章構成によって、葉蔵と手記読者は一対一になる。そして、葉蔵の人間の在り方への問題提起は、我々の中にある「人間」観を少なからず揺るがす。「人間」への猜疑心を抱くことは、葉蔵が持っていた「存在としての主体性」へと足を踏み入れることになる。『人間失格』で徹頭徹尾問題提起される、「人間」とは何かという問いかけは、我々が安住していた、誰かに「見做された」、また「見做される」ことを想定した枠組みの足場を崩し、不安定なものへと変えてしまうのである。そこには、「世間」が当然とする物事を分け隔て、枠に押し込めることへの猜疑心が内包されている。それは、太宰が兼ねてから抱いていた社会への疑念であり、創作物は社会に対する「抗議」の力を持ち得ることに希望を抱いていたと解釈できるのである。

四章 『人間失格』は自作の創造的再構築 『道化の華』『HUMAN LOST』『あさましきもの』『斜陽』

四章では、『人間失格』が自作の創造的再構築作品であることを示すために、『人間失格』との関連性が顕著である『道化の華』『HUMAN LOST』『あさましきもの』をはじめに概括し、その上で私が『人間失格』と表裏一体の作品であると位置付ける『斜陽』について論じた。

『斜陽』はかず子、お母さま、直治、上原の四人の人間の滅びゆく姿を描いた作品だ。美しく尊い犠牲者たちの滅びゆく過程に生じる様々な思いは、読む者の心に寂しく訴えかける。先行研究で多く論じられている『斜陽』の登場人物四人に太宰の時期別特性が見られるという点、元となった女性の日記があることに着目すると、自己を他者として語ることと、意識的に他者に成り代わって語る両の経験が、自分自身を題材にしながらも、客観性を保ち、普遍へと開けた『人間失格』への道筋を照らしていると考えられる。『人間失格』において、自身の要素を与えた大庭葉蔵というペルソナを作ったように、またそれを小説家「私」というもう一人のペルソナで俯瞰視したように、『斜陽』の登場人物たちも太宰の人格を付与した人物像と言える。そして、『斜陽』はこれまでの太宰の創作技法が用いられている点も前提として据える必要がある。女性独白体という「語り」の手法や、

他者の手記を用いる引用の手法、書簡形式を用いた手法は、これまで太宰が小説の中で凝らしてきた技法である。そして、これらの技法は『人間失格』においても確認できる。『人間失格』は男性一人称の書簡形式である。技法の一致もさることながら、『人間失格』と『斜陽』はその「主題」において多くの関連性を持ち、またこの両作品は対の関係であると示すため、ここでは『人間失格』と一致する主題を中心に論じた。

まず、両作品に共通する主題である「生活」「信用」を取り上げ、そこに綴られた両極にあると見做されるものに同質性を見出す「表裏一体」について言及した。そして、『斜陽』でも「人間の在り方」への問題提起がされていることについてかず子と直治の言葉から考察し、「人間の在り方」の「かくめい」を志すかず子と大庭葉蔵の相似性を示唆した。また、『人間失格』と『斜陽』が表裏一体な作品であることを補強するべく、父と息子の物語である『人間失格』と母と娘の物語である『斜陽』という二作品の対称性について論じた。『斜陽』で「母」像を物語の主軸に据えて描いたからこそ、太宰治は『人間失格』で自身の実生活に密であった「父」と「息子」の物語を描くことができたのではないだろうかと仮定し、『斜陽』で既存の社会の枠組みにおける「母なるもの」を滅ぼし、「世間」からの「かくめい」を志す一人の女性を「母」にすることで、滅びの中に、既存の道徳から脱する一筋の希望を込めることが可能となったと考えた。そして、『人間失格』では太宰自身の内実に直結する、「父」の問題や家父長制倫理下の生きづらさ、『斜陽』で直接言及した「人間は皆同じものだ」とする思想への反発として、「人間」を失格させられた男の物語を描けたのでありとし、男性一人称の『人間失格』、女性一人称の『斜陽』の対極にあるように思われる二つの作品は、「人間の在り方」という太宰治の創作の大きな主題を持ち、「失格者」と「革命者」の双方から迫ることによって「人間」の本質を捉えようとしていると結んだ。

五章 集大成としての『人間失格』

第五章は『人間失格』が太宰治の集大成であることを総括する目的を持ち、まず「表裏一体」という主題を太宰がどのようにこれまでの創作の中でどのように用いたか例を挙げ検討した。悲劇と喜劇、幸福と不幸などの、対立すると見做される概念を逆転させ同質性を与えることによって、既存の枠組みに対する疑念を生じさせ、本質に目を向ける視点を示したと考えた。

次に、大庭葉蔵の「人間失格者」とかず子の「革命者」は同じ方向性を持つものであると示し、「人間」の枠組みから外れたことによって得られる新たな「私」像について述べた。「世間」が「人は皆同じ」ものと見做して、合法や秩序とされるものに従属させようとしていることに疑念を持っていたからこそ、「人は皆違う」という倫理を再発見できたのである。

最後に、太宰治の批判的な創作の在り方について『如是我聞』を中心に論じた。前期は自身の創作に向けられた批判だったが、次第に社会の在り方へ移行し、そして『人間失格』では自己批判的に社会を批判することを成し得た。さらに、太宰治は現実の制度に加え、文学的制度への批判も持っていた。『如是我聞』で表明される文壇大家への痛烈な批判は、これまでの小説の在り方を批判している。文壇大家の描いた「私」は、小説家自身の「私」と物語内話者の「私」が強固に結びついていた。そこに「強さ」や「重み」を見出し、それを有り難がることを批判した「弱さ」を重んじた太宰は、「社会」の外に位置した「私」であった。だからこそ様々な「私」を綴る実験をし、多様な「私」で語ることができたのだろう。

批判という創作の側面を取り上げても、『人間失格』はこれまでに行った内外両方の批判が融合し、より「本質」へ向けた描き方がされている。自己批判的に「世間」を批判している『人間失格』は、これまでの作品で内外を批判的に見てきた太宰が自身の生涯と人間の在り方への問題意識を基盤とし「人間」の本質に迫った作品であり、内への批判と外への批判の両方の視点を混合させたことによって描くことができた作品と位置付けられる。また、本質への視点を持っていたために、「世間」が対極にあると見做す性質を批判的に見て、それらを逆転させたり同質性を与えたりすることによって、「本質」はどこにあるのかという思想を浮かび上がらせている。その「本質」への疑念は太宰治自身が抱いていた「世間」への問題提起と一致する。太宰は、普遍的な「本質」を探求する人間の、「権力」への抗議を肯定することで、権力に従うことを良しとする「奴隷根性」に満ちた「世間」の「人間」たちとは違う「にんげん」であることの矜持を肯定的に描いている。そこに、『人間失格』が時代を超えて読まれる理由と、太宰治を自己の内部と密接に読んでしまう理由があると考える。

自己の本質から目をそらさなかったからこそ、太宰治の「私」は様々な語り手の姿を持つことができた。太宰の「私」はうわべに張り付いた「顔」としての「私」ではなく、魂の深層部に抱え込んだ「私」であった。「顔」を持たないが魂としての「私」を持っていた太宰は、様々な話者に変身してきたのである。人間失格者であると同時に、革命者であったように、太宰治は「世間」の批判者であり、「世間」に懐疑的な人間の理解者であり続ける。

おわりに

太宰治研究、とりわけ『人間失格』研究は数多く存在するが、本論は『人間失格』研究で実施されてこなかった『斜陽』との関連性から「表裏一体」という主題を見出し、太宰治の持つ「本質」という倫理への希求へ光を当てることができたのではないだろうか。「失格者」と「革命者」が表裏一体であることから、「人間失格」という言葉が下降指向ではな

く批判的な上昇指向であったことを導き出すことができ、この点は今後の『人間失格』の読み方へ新たな視点を提示できたと考える。兼ねてから自分の中心にあった太宰治への疑問を、幾許か解明するに至ったとを感じる。太宰治が創作の中で新しい「私」を希求したように、太宰治研究においても太宰文学の新しい読み方の探求は続いていく。私自身もこの修士論文ではじまった探求の道を今後も歩んでいけたらと思う。太宰治の小説が読まれる限り、太宰治は我々の理解者として、そして批判者として、時代と共にあり続けるだろう。

- 奥野健男『太宰治論』新潮社、1956年、p.277
- これは奥野健男が『定本太宰治全集第一巻解説』の中で述べている（筑摩書房、1962年）。また、それ以前に、亀井勝一郎によって奥野の区分の原型となる区分がなされていると、中野嘉一によって指摘されている。本論では奥野が提唱した区分に沿って、それぞれ三つの時期の代表作や作風、当時の太宰の姿を記している。
- 久米博「太宰治の虚構と病理——人称告白体の発見」『國文學』學燈社、32巻1号、1987年、pp.24-30
- 奥野健男『「解説」太宰治『人間失格』』新潮社、1972年、p.157
- 太田瑞穂「太宰治における一人称対話体の展開」『論集 太宰治のこゝろとことば』刊行会、内田道雄編、1998年
- 村瀬学が『『人間失格』の発見』の中で示している構造である。『「恥」の多い生涯を送って来ました。』というのは、自分という男が、相手の物の見方とずい分く違うような物の見方、感じ方を、長い間体験しつづけてきた男であることを『戦略』としてまずアピールする文章になっている。（…）『私』がAと見るものを、『相手』はBと見る、ということの図式である」（村瀬学『『人間失格』の発見』大和書房、1988年、p.37）
- 太宰治『人間失格』新潮社、1952年、p.25
- 佐々木啓一「太宰治試論——イカルスの性格形成の深層性をめぐって——」『論究日本文學』立命館大学日本文学会、1961年
- 葉蔵の「自画像」については先行研究で多様に言及されている。萬所志保は、「葉蔵は、竹一が述べたような絵画に描かれた『お化け』『妖怪』に、『道化』の裏側に潜在する本質的な『自分』の存在を垣間見る。そして画家の、自らの奥底に潜む闇から目を背けず追求し、それを『表現』する姿勢に、葉蔵は感銘し、『僕も画くよ。お化けの絵を画くよ。』と宣言する。この時、葉蔵ははじめて、『自分』を主体から把握しようとする姿勢を見せるのである。」（萬所志保「太宰治『人間失格』試論—「私」という居場所」『安田女子大学大学院文学研究科紀要第七集』安田女子大学大学院文学研究科編、2001年）と述べている。安藤宏は、作中で葉蔵が描いた「自画像」は中心部にある空白の「X」として大庭葉蔵を支える全ての基点になっており、作中で紛失した絵を「正体」と仮定しておけば、それによって初めてその「正体」を偽っている「自分」を担保しておくことが可能になると述べる。「道化」であることを自覚しているかぎり、「道化」の背後にあるはずの「正体」を保管し続けることができることを示しているという見解を提示している。
- 太宰治『人間失格』新潮社、1952年 p.149
- 安藤宏『太宰治 弱さを演じるということ』筑摩書房、2002年、p.42
- 同上、p.42
- 太宰治『人間失格』新潮社、1952年、p.155

蘇 曉康

SU, Xiaokang

《空相》と「空相」の背後の意味とその間の関連

The meaning behind and connection between 《the empty nature of all things》and “the empty nature of all things”

一 緒言

1969年8月1日から10月31日まで、箱根彫刻の森美術館の開館記念事業として、第一回現代国際彫刻展が開催される。本展に関根伸夫は初めて《空相》を出品する(現在は美ヶ原高原美術に設置されている)。以降第35回ベニス国際ビエンナーレ展(現在はルイジアナ美術館に設置されている)、志木市庁舎、一宮市民会館、原美術館、ニューヨークの個人邸、そして多摩美術大学に同名作品を制作・設置する。現在日本国内では、志木市庁舎、一宮市民会館、美ヶ原高原美術館、原美術館、多摩美術大学の八王子キャンパス(設置年代順)と五つの異なった環境に《空相》は設置されている。《空相》は上下二つの部分からなり、上の部分が石、下の部分が鏡面ステンレスで構成されている。

一方、《空相》の作品名の「空相」という言葉は仏教の経典にも見られる。『般若波羅蜜多心経』¹の中の「空相」について、中村元は「実体がないという特性を有する²」と注釈している。この注釈によって関根が使用している「空相」を理解することには大きな不安がある。なぜなら、この宗教的な言葉をそのまま美術の作品名にあてはめるわけにはいかないと考えるからである。

そのため、私は関根が使用している「空相」という言葉にどのような意味が含まれているのか、また《空相》という作品の背後の意味とはどのような関連を持っているのかという疑問を持っている。作品の《空相》と言葉の「空相」というのは関根が制作・選んだわけで、それらと彼の思想は極めて緊密的な関連を持っているのだろう。換言すれば、《空相》と「空相」と関根の思想とは三角形のような関連を持っている。この三角形の関係に基づいて、《空相》と「空相」の背後の意味とその関連を探ることによって、関根の思想の一端を窺いたいと思う。

二 《空相》の背後の意味

(一) 石と鏡面ステンレスとの関係

《空相》には軽視できない一つのことがある。それは、鏡

面ステンレスの上の部分の表面に石が映り込んでいるということである。石の底面より低い視点から見ると、鏡面ステンレスの上部に石の底面の一部が映り込む。作品の一部である鏡面ステンレスに作品の一部が映り込んでいる。それはどのような意味があるのか。

石の底面の一部が映り込んでいる鏡面ステンレスの表面は、石と鏡面ステンレスとの中間領域と考えられる。この中間領域の表面は石の光景であるが、実体は鏡面ステンレスでもある。鏡面ステンレスには常に周囲の環境が映り込んでいるので、周囲の環境とは、映し込み・映し込まれるの関係にある。さらに、鏡面ステンレスの表面に映り込んでいる光景は鑑賞者の位置及び周囲の環境によって変化している。つまり、鏡面ステンレスの表面に映り込んでいる光景は受動的だと考えられる。しかし、中間領域において映り込まれるのは石だけであるから、中間領域と周囲の環境とは関連を持たない。鏡面ステンレスは中間領域において、周囲の環境の支配から逃げることができる。換言すれば、周囲の環境が映り込んでいる鏡面ステンレスの部分に対して、中間領域の方が自立性を持っていると言える。

中間領域の自立性は、作品の両義性に基づいていると考えられる。すなわち、鏡面ステンレスに石が映り込んでいるのは、作品全体という視点から見ると、作品の一部の鏡面ステンレスは媒介であり、作品の一部の石を映す対象物として捉えることができる。合わせて考えるならば、《空相》は媒介性と対象性を両方備えているといえよう。つまり、石と鏡面ステンレスは、上記のような両義性によって結びつけられていると考えることができる。

しかし、石の底面より高い視点から見ると、中間領域が見えなくなり、《空相》は上記のような両義性を失う。つまり、鑑賞者の位置や周囲の環境の変化によって、《空相》は異なる造形、あるいは鏡面ステンレスの表面の光景を示すだけではなく、作品に内在している石と鏡面ステンレスの関係も変化していると考える。このような外界の変化に応じて変化していくところが、《空相》の一つの魅力だと言えよう。

(二) 石と鏡面ステンレスの自らの言葉

鏡面ステンレスは周囲の環境が映り込むことに止まらず、多様な「言葉」を持って鑑賞者に語る。すなわち、鏡面ステンレスの表面に映り込んでいる光景は《空相》の周囲の環境と共同作業をし、多様な効果をもたらす。ここでは、五つの《空相》の鏡面ステンレスのすべての状況を一々挙げるつもりはないが、要するに、鏡面ステンレスに周囲の環境が映り込んでいるだけではないということである。鑑賞者の位置及び周囲の環境の変化とともに、鏡面ステンレス自ら多様な「言葉」を鑑賞者に語っている。《空相》の石は選ばれ、底面に穴がえぐり出されている。そのため、《空相》の石は制作したものだと言える。しかし、それを制作したものだとしても、かなり特別な制作したものと言わざるを得ない。なぜなら、石の穴それ以外の部分に、原美術館に設置されている《空相》では、石に二つの並んでいる直線が掘り出しているからだ。それ以外の四つの《空相》の石には制作する痕跡は見られない。それらの石にはありのままの造形及び質感が強く感じられるということを否定できない。《空相》の石は、人工的な痕跡及びありのままの様相を備えている。

私は、石のありのままの様相に東洋の思想を見出すことができるのではないかと考えた。宋の時代の『雲林石譜』の序文に孔伋は石について次のように記述している。「大可列於園館、小或置於几案、如観嵩少、而面亀象、坐生清思³」。ここで、石は山を象徴するという考えが見られる。その上、石を鑑賞することによって山を想像することができるようになる⁴と知られると言う。また、山について六朝の時代のここで、石は山を象徴するという考えが見られる。その上、石を鑑賞することによって山を想像することができる⁵と知られると言う。また、山について六朝の時代の宗炳は『画山水序』に次のように記述している。「聖人含道暎物、賢者澄懷味像。至於山水、質有而靈趣、是以軒轅、堯、孔、広成、大隗、許由、孤竹之流、必有崢嶸、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又称仁智之樂焉⁴」。これについて福永光司は「宗炳が山水を“道”と対置して、『質は有なれども趣は靈なり』というとき、彼もまた六朝知識人の一人として、老荘の『自然』を具体的な山水の自然として理解し、その山水に目を遊ばせることによって道の自然に遊ぶことを考えているのである⁵」と述べている。

つまり、《空相》の石が持っているありのままの様相に、山・「道」を象徴し、万物の「ありのまま」の状態を提唱する道家の思想が見取られるのではないかと考えられないだろうか。一方、《空相》の石に掘り出された穴及び原美術館の《空相》の石に掘り出された二つの直線は、石が人によって制作されたものだということが語られている。つまり、《空相》の石には、人工的な制作の痕跡と「ありのまま」という東洋思想、という相容れないような両方を同時に備えられていると言えよう。

(三) 《空相》と環境との関係

《空相》の鏡面ステンレスは周囲の環境が映り込んでいる。ところが、映り込んでいる環境の中に、特別なものがある。それは、《空相》以外の作品(群)である。《空相》は他の作品を自体の表面に取り込んでいる同時に、他の作品も《空相》を取り込んでいるように見える。《空相》の鏡面ステンレスは周囲の環境が映り込んでいるだけではなく、《空相》は多様な環境あるいは状況において、他の作品と多様な関係を結んでいると言える。

《空相》において石と鏡面ステンレスの関係、石自らの言葉、鏡面ステンレス自らの言葉、《空相》と環境の関係という四つの在り方に触れた。つまり、上記の《空相》の四つの在り方は固定されているのではなく、鑑賞者の視点や周囲の環境の変化や周囲の作品によって、刻々と変化し、互いに影響を与えている。換言すれば、《空相》は一つの実体を持っているが、多様な様相を持っていると言える。これこそ、《空相》という作品の最も魅力なところである。

三 「空相」の背後の意味

(一) 関根の言う「位相」の意味

「位相」と「空相」について、関根は「『位相』を『空相』にかえたのは、位相空間の意味を、開かれた世界に至る、広義の意味に拡大したい志向の表れである⁶」と、「空相」は「位相」からなるものだと語る。関根の言う「空相」の「開かれた世界に至る、広義の意味に拡大したい志向の表れ」を考える前に、まず関根の言う「位相」について考える必要がある。「位相」について、関根の次の言説が補足的「説明」になっている。「特に興味を持ったものに、位相幾何学があります。どうしてそれが面白いかといいますと、たとえば物質で、コップについて考えるならば、コップはガラスであるという物質的な属性みたいなものを剥奪して、ひとつの形態だけに注目するわけです。そして、形態を、変形自在なゴム状の膜におおわれていると考えます。それをいろいろ変化させて、変化させることを変換というんだけど、変換させて、たとえばコップを、一枚の紙みたいなものに移しかえとか、複雑な形態を、基本的なひとつの形態に押込めて考えてしまうとこういう大変柔軟な形態認識、強暴な空間解釈法の考え方が、非常に面白いわけです⁷」。言うまでもないが、関根の言う「位相」の考えは現実世界では考えがたいものである。物体の「物性」を考えなくて、物体を「さまざまな形態」に変形することはできるわけがない。関根は実際に、「物質的な属性みたいなものを剥奪」するのではなく、「物質的な属性」を利用することによって、制作する前の物体の形を「剥奪」(変形)しようとするのではないかと考えられる。それに、「物質的な属性」は物体の形の変形を支える一方、形の変形の範囲を限定している。媒介と対象という視点から見ると、関根の言う「位相」とは、「物質的な属性」

を媒介として、物体の形という対象を一定の範囲内で変形させようとしているように見える。

物体の形を一定の範囲内で変形させることが「物質的な属性」に限定・支えられているということは当たり前のことで、関根の「位相」においての考えはどのような特別な意味を持っているのかという疑問が生じる。彼の「位相」の考え方において最も重要なのは、「物質的な属性」を利用することによって、物体の形を一定の範囲内で変形させるということと言わけではない。物体の形を一定の範囲内で変形させることによって、「物質的な属性」を強調することではないかと考える。関根の言う「位相」の背後に、このような「物質的な属性」を媒介として、物体の形という対象を変形させることは逆な考え方が潜在しているのだろう。具体的に言うと、関根の言う「物質的な属性」とは物体の一定の範囲内の可変性である。つまり、彼の言う「位相」とは、物体の形の一定の範囲内の変形を媒介として、物体の一定の範囲内の可変性という対象を提示するということだ。

（二） 関根の「相」と老子の「相」

《空相―油土》は「空相」が使用された最初の作品である。（1969年4月18日から同年5月2日まで東京画廊の出品が最初の発表である）関根は《空相―油土》について次のように記述している。この文章において彼の位相空間における考えが変化しているように見える。「ふつつ彫刻家は目の前のモデルを注意深く観察して、モデルに基づいた自分なりのイイ形を造ろうとしている。それでは、イイ形というのはあり得るのか?という位相空間的疑問がなりたつ。形態はさまざまに変換する過程で、『相』という一断面なのであって、人の好みに合わせたイイ形は一体成立するのか?……(中略)位相幾何学のトポロジー的な認識からすれば、形にはイイも悪いもない、『相』として変換するだけである⁸⁾。

《空相―油土》についての記述に、関根は「相」という語に独特な考えを示している。私は「相」という語が主に「見る」や「外見」や「互いに」という三つの意味で使われていると考える。そして、「相」を「外見」という意味で使う場合は、形は物体の「外見」を構築するために不可欠な要素だと考えられるので、形は「相」の範囲に含まれていると言えよう。それに対して、関根の言説に従えば、彼の言う「相」に物体のすべての形(態)の総合体だという意味が見て取れる。

「外見」という意味の「相」と関根の「相」との差異は次のようにまとめることができる。形が変わると、「外見」という意味の「相」は変わるというのは当然なことだと思われるが、関根の考えに従えば、形は様々に変形しても「相」は変わらない。換言すれば、「外見」という意味の「相」の場合では、「相」は一つの形しか対応していない。それに対して、関根の「相」は一つの物体のすべての形を含んでいる。

そして、次に良いも悪いもないということを考えたい。しかし、「良い」あるいは「悪い」と判断する基準、あるいは

理由をはっきりと言葉でまとめることはできないだろう。それは、時間や個人的な考えや気持ちなどのさまざまなことによって変化しているからである。だが、いくら変化しても、基準を満たすあるいは理由が成立する場合は、形には価値があると考えられる。換言すれば、「良い」あるいは「悪い」と判断することは基本的に、形に価値を求める行為である。このように考えると、価値とは対象に対して存在し、形とはそのための媒介といっても良いだろう。「良い」あるいは「悪い」形がなくなると、形の価値というものも滅亡する。価値という在り方が滅亡すると、形は媒介性を失うということが考えられる。別の言い方をすれば、関根の言う「相」の背後に、形が自立させられるという意味がある。

また、論理に関しては、彼の「相」と彼の言う「位相」との間に大きな差別がある。すなわち、彼の言う「位相」は、物体の形を一定の範囲内で変形することによって、物体の一定の範囲内の可変性を提示する。一方、彼の「相」は、物体の形を一つの形に「限定し、完結する」ことによって、物体の背後の連続している様相を提示する。彼の言う「位相」の考えにおいて、物体の形を変形するのは人間である。それに対して、彼の言う「相」の背後に、物体の形は人間の制作によって変化するのではなく、物体自体が変化しており、人間はその自らが変化している物体を「限定し、完結する」ことしかできないという考えがある。つまり、「位相」から「相」までの変化の背後に、物体の形は自立性を持つようになるというわけである。

さらに、関根は老子の思想を彼なりに解釈をし、「相」について上記の彼の言説と異なる考えを示している。「中国の道教思想の元祖である老子は、まさに昔のトポロジストともいべき人である。現象としてあらわれている事物の奥にひそむ構造を『相』としてとらえ、その柔軟な考え方で、世俗に生きる人たちに警鐘を鳴らしつづけた人だといえるかもしれない。(中略)位相空間的な、そして道教的な『相』に注目したとき、世界の姿態は一変する。自然はすべて『相』として完璧に整っている。なぜなら形態をつくりだすまえに、自然はまさに豊穡なのだから……。僕の直感はいイ形やさまざまな形のまえに、存在するものの構造的把握が必要なのではないか、ということであった⁹⁾」。関根の「相」の意味を老子の思想と結んで考える前に、一つのことを明らかにしなければならない。それは「相」という語とその意味は、『老子』の中に特に取り立て語られることはなく、老子が使っている「相」と関根のいう老子の「相」とは異なる意味を持っているということである。『老子』の中の第二章および第三章に「相」という語は見られるが、それは一つの語として使われているのではない。そのため、第二章および第三章の言葉の中の「相」は関根の「相」とは全く関係がないと考える。第二章や第六〇章や第八〇章の「相」という語はすべて独立的に使われている。

つまり、『老子』の中に見られる「相」は全て関根の言う

ような「現象としてあらわれている事物の奥にひそむ構造」という意味ではない。老子は「相」を「相互」および「どちらも」という意味で使用しているが、関根のようにには語っていないと言わざるを得ない。

このことについて私は関根に尋ねた。彼は電子メールの返信に次のように記している。「老子は人の生き方を説く場合、『水』の様々な現象を例証にして説明しております。すなわち『水』という本質は同じでも『相』として現れる現象は千変万化する、ということです。『相』も『象』もどう云う意味か、概念規定を充分にしないと言葉は浮き上がって、しっかりした言葉として使えません」。

確かに、『老子』の第八章および第七八章において、老子は「水」の機能及び現象によって人の生き方を語っている。それに、彼は「位相空間に対する認識を深めていく過程において、その空間に対する柔軟思考は老子や荘子の世界、禅が求めてきた世界にも酷似することがしだいにぼくには理解できていた。たとえば、老子は自らの哲学の基本理想を水に求めている。水は高きから低きに流れ、形態を持たず、さまざまな容器によって形を変えしかも無色透明である。この最も柔軟で無形無色が彼の無の哲学の基本になっているのである¹⁰⁾」と述べている。老子は水の機能や現象に基づいて、彼なりの生き方を提唱している。関根は老子の水についての思想に基づいて「相」の考えを述べているというより、実際に、関根は老子が水によって自分の思想を提唱するという方法を利用し、水の機能や現象に基づいて自分なりの「相」を語っているといった方が適切だろう。

関根は老子の思想に基づいて「相」を提唱する根拠を、明確にすることができない。ただ、関根の言う老子の「相」と老子の「象」とは、どちらも物の形の構成という在り方において不可欠なものである。老子の思想において、関根の言う老子の「相」の意味と最も近いのは「象」である。

上記の『老子』の中の「相」についての考察によると、彼の言う老子の「相」と老子の「相」とは全く関連がないということが分かる。けれども、彼の「相」の意味と老子の思想とは関連がないとは言えない。物体は自ら「豊穡」な形を持っているということと老子の思想は関連を持っている。老子の思想において、全ての物体の形は常に「道」のはたきによって変化しているという。この老子の思想を具体的に言うと、全ての物体は常に変化し、無形な「道」に帰るという復帰思想である。

（三）「空相」と関根の思想

関根の「位相」において、形を一定の範囲内で変形することによって、物体の一定の範囲の可変性を強調することがその核心である。それに対して、「相」の背後に、物体の形を変形するのではなく、物体の形は自ら変形しているという老子の復帰思想がある。ここには、形を自立させようとするという意図が含まれている。そして、「空相」の場合では、

関根は「ある意図とか方法とかいうのは、出会うためのやり方だ¹¹⁾」と述べている。

作家は作品を媒介として、自身の考えを表現することは可能だろう。しかし、関根の言説に、作家の考えはかえって媒介として、作品という対象を作るきっかけになっている。つまり、作品は作家のある考えを表現する媒介ではないと言える。そこには、「空相」の背後に、形を自立させるということに止まらず、作品を自立させようとするという意味が見取れる。

私はこのような「空相」の背後の意味と老子の思想とは強い関連を持っていると考えた。具体的に言うと、それは「無為」という思想である。関根の「空相」の背後の意味と老子の「無為」思想との間の共通点を次のように考える。まず、作家が作品を制作することと、「道」が万物を生み出すことは、どちらもものを作り出すという点において共通している。そして、作家と「道」は両方とも作り出しものとの関係を切り、作品・万物を作家と「道」自身の考えによって扱うことを否定する。「空相」の場合、作品を自身の考えを表現するものとしてではなく、自立させようとする意図が含まれている。「無為」思想において、「道」は意志や感情、目的や価値意識を持って万物を扱うことを否定し、万物に自立させるという考えが見られる。両者のこのような考えの目的には、もの・万物自身のありのままの姿を追求することにある。

「空相」の背後の意味と「無為」という東洋の思想には共通点が多い。しかし、「空相」の背後の意味と「無為」思想とは全く同様なものではない。関根は老子のように考えを持って、ものを扱うことをやめるということを提唱し、制作する段階の意図や考えとは「きっかけ¹²⁾」であると提唱しているが、作品を制作する段階では、考えをやめることはできるわけではないだろう。

本章では、関根の言う「位相」や「相」や「空相」の背後の意味を探り、それらを主に老子の思想との関連という視点から考えた。

	(意味)		(提示の方法)
「位相」	可変性の提示	→	形の変形
	(意味)		(背後の思想)
「相」	形の自立性	→	複帰思想
	(意味)		(背後の思想)
「空相」	作品の自立性	→	無為思想

関根はまず「位相」に、物体の可変性を追求し、物体の形を変形するということに重心を置いた。そして、「相」において、彼は物体の形を変形すること及び人間の考えとの関係を切り、物体の形は自ら変化しているという考えを抱いた。「空相」の背後には、作品の形から人間の考えを切り離

すのではなく、制作した作品そのものからそれを切り離すというコンセプトがある。その上で、ものを自立させようという欲求が含まれていると言える。

四 《空相》と「空相」の背後の意味の関連

第二章及び第三章で考察したことを概括すれば、《空相》という作品において、石と鏡面ステンレスの関係、石自らの言葉、鏡面ステンレス自らの言葉、《空相》と周囲の環境との関係という四つの在り方が、常に変化し互いに関連していると言える。《空相》の背後に、一つの実体が多様な様相を持つという意味が含まれている。「空相」という言葉の背後に、制作した作品から人間の考えを切り離す、自立的で立ち現れてもらうという意味がある。そして、この両者の間にどのような関連があるのか次第に問題となる。

第二章で考察したことに基づいて、多様な様相を持つ《空相》の構造を次のように考える。鏡面ステンレスの鏡面効果は地盤であり、鏡面効果によって鏡面ステンレスは石と関連づけられている。その上、《空相》は作品の外在の環境や鑑賞者の位置や天気などの要素の変化に応じて、多様な様相を呈する。その本質は、実体と視覚とのズレということにある。

関根が作品名に使っている「空相」という言葉の背後には作品から作家の考えを切り離し、作品を自立させるという意味が含まれているとはいえ、《空相》の多様な様相の本質である実体と視覚とのズレは、依然関根によって考え・制作されたものである。繰り返して言えば、《空相》を造形する鏡面ステンレス及び石は、関根が制作・選んだものである。《空相》はどれほどの様相を呈するにせよ、その本質である実体と視覚とのズレから関根の考え・制作を切り離すことはできない。

《空相》が持つ多様な様相は、共同作業で制作されたものということの意味を考えるために、『莊子』に載せられている鏡の話から示唆を受けることができる。「至人之用心。若鏡。不將不迎。応而不藏。故能勝物而不傷¹³⁾」(応帝王篇)。

私は《空相》という作品は鏡に喩えられる「空虚」(道家の思想において、ここで「無」という語より「空虚」の方が適切と考える)という特性を備えていると考える。すなわち、《空相》には軽視できない一つの特性がある。それは、《空相》自体だけは、多様な様相を構築することができないということである。《空相》の多様な様相を構築するために、必ず周囲の環境や鑑賞者の位置の変化や光などの外在のさまざまな要素が必要である。このように見ると、《空相》は「空虚」という特性を備えるため、一定の様相を「永くとどめること」はできないが、外在のさまざまな要素と出会い、多様な様相を持つことができると言える。

つまり、関根は《空相》を「空相」の背後にある意味のように、作品から作家の考えを切り離し、それを自立させる

ことはできない。しかし、《空相》自体から表現する内容(多様な様相)を切り離すことができる。それ自体が「空虚」であり、外在の要素と出会うことによって、表現する内容を生み出すことができる。

《空相》の作品名の「空相」という言葉は、《空相》自体が「空虚」ではあるが、多様な「様相」を呈するということに由来すると考える。

五 結語

以上は、《空相》という作品と「空相」という言葉の背後の意味を探り、また両方の間の関連を辿ったものである。この両方の間の関連を概観してみると、《空相》には一つの実体が多様な様相を持っているという意味が含まれている。この《空相》の背後の意味と、「空相」という言葉が含む作品から作家の考えを切り離し、それを自立させるという意味とは相容れない。だがしかし、《空相》の多様な様相は、それ自体は「空虚」という地盤から流れ出てくるように見受けられる。換言すれば、《空相》自体から切り離したものは作家の考えではなく、作家が表現する内容(多様な様相)である。

1. 中村元『般若經典』東京書籍、2003年、p.153
2. 同上、p.159
3. 杜綰『雲林石譜』中華書局、2017年、p.1
4. 福永光司『中国文明選・第十四巻 芸術論集』朝日新聞社、1971年、p.151
5. 同上
6. 関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、p.108
7. 関根伸夫『半白伝 美術と都市と絵空事』PARCO、1985年、p.26
8. 関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、pp.69-70
9. 同上、pp.71-72
10. 同上、pp.262-263
11. 小清水漸・関根伸夫・菅木志雄・成田克彦・吉田克朗・李禹煥、(座談会)『特集＝発言する新人たち〈もの〉がひらく新しい世界』『美術手帖』美術出版社、第324巻、1970年2月、p.38
12. 同上
13. 福永光司『莊子 内篇』朝日新聞社、1973年、p.312

中里 眞理

NAKAZATO, Mari

文学作品における「幼さ」の性質

『ずっとお城で暮らしてる』を軸として

An Analysis of the Nature of “Immature” as opposed to “Mature” in literature
Based on : Shirley Jackson, *We Have Always Lived the Castle*

序章

文学作品における「幼さ」の性質とは一体どのようなものであるのか。当論文では以上を主題とし、研究を深めた。この場合の「幼さ」とは、単なる幼稚さ、子どもらしさという意味合いのみでは計れない、恐怖にも似た概念に名付けた呼称である。分析の軸としたのは、アメリカの作家シャーリー・ジャクスンが晩年に執筆した長篇小説『*We Have Always Lived in the Castle*』（邦題：『ずっとお城で暮らしてる』・1962）だ。語り手はメアリ・キャサリン・ブラックウッド（以降、作中の愛称である「メリキャット」と表記する）という十八歳の少女である。物語を読み進めるほどにメリキャットとそれを取り巻く世界を通して、畏怖の念にも似た恐怖、恐ろしさが見えてくる。この物語に潜む概念を探求するため、『ずっとお城で暮らしてる』の登場人物たちや、物語を書き記していった作者シャーリー・ジャクスンについて、全三章にわたり論を展開した。

一章 『ずっとお城で暮らしてる』という物語

一章では『ずっとお城で暮らしてる』の語り手・メリキャットの人物像の分析を起点とし、物語そのものについて読み解いた。六年前に家族の大半が何者かによって毒死させられた屋敷で、姉のコンスタンスと、毒物の後遺症で寝たきりの叔父と共に暮らすメリキャット。毒殺犯の疑いをかけられたコンスタンスは、無罪放免されたものの月日が経っても屋敷から出ることができずにいる。ある日姉妹の従兄・チャールズが突然屋敷を訪れ、外の世界へとコンスタンスを連れ出そうとする。メリキャットの苛立ちとは裏腹にチャールズは一向に屋敷から立ち去ろうとしない……ここまでが、作品の起承転結における承までの部分である。

物語を分析していく上で着目した箇所を順に挙げていく。メリキャットの住まいはひどく閉鎖的ではあるが、周りの一切を遮断しているわけではない。彼女は姉と共に屋敷に閉じこもってはいるが、敷地への人の出入りは禁じられてお

ず、扉という扉に嚴重に鍵がかかっているわけでもない(もちろん戸締りはしているが、かけているのは子どもでもたやすく壊せる簡素な鍵である)。定期的にやってくる知り合いも存在し、それらの来客を拒むこともなく、メリキャットに限っては外出もする。物語の終盤でも、メリキャットとコンスタンスは屋敷の中に隠れはしているが、やってくる村人たちを追いつ追いはしないのだ。

またメリキャットが「自分なりのルールを作る」シーンがこの物語内には何度も登場する。たとえば従兄のチャールズが屋敷から立ち去らないことに関して、「数日以内にチャールズが帰らなかったら玄関にある大きな鏡を砕く。それをすればチャールズは帰る」という決まりごとをメリキャットが定めるシーン。実際には決まりごと通りに鏡を砕いたところで、その行為とチャールズの退散に因果関係はない。けれどメリキャットは願いが叶わなかったことをおかしいと考え、チャールズとは邪悪な幽霊であると決めつけ、決まりごとをさらにエスカレートさせていくことで対抗手段を強めようとする。決めた事柄の通りにすれば何もかも叶う、という大前提がメリキャットの中に存在しているのである。

ページを繰るにつれ、ブラックウッド家で起きた毒殺事件の犯人は語り手のメリキャット本人であることが判明する。姉のコンスタンスが普段から使うことのない砂糖に、ネズミ駆除用の砒素を混ぜ込むことで、メリキャットは両親と弟、そして叔母を毒殺した上でコンスタンスだけは死ぬことのないようにしたのである。その結果、疑いの目は料理をしていたコンスタンスに向けられることになるのだが、メリキャットはそれを誘発した自らの行動に一切文脈で触れず、むしろ村人たちがコンスタンスのことを犯人扱いする事実を嫌ってさえいる。そしてコンスタンスは、殺人犯としての濡れ衣を妹に着せられたと理解しながらも、妹を守りながら共に屋敷に閉じこもり続ける異常性を備えている。物語の終盤、火のついたままのパイプをメリキャットが屑かごに捨てたことが原因で火事が起き、屋敷は一部を残して焼失する。叔父のジュリアンは死亡し、残った部屋にメリキャットたちが閉じこもることで本当に閉鎖的な空間が完成してしまうのだ。火事

が起きたのはメリキャットの行動の結果だが、それは故意のものではない。チャールズを追い出したいと願いながら行動を積み重ねていたら、偶然そうってしまったという表現が最も正しい。最終的に世界はかつてよりも確実に狭まるのだが、メリキャットはむしろ幸せそうに見える。

ここで重要なのは、メリキャットたちが思いをはせるユートピア＝「月の上」という空想の場所が存在する点だ。翼の生えたウマに乗り、飛んでいくことで辿り着けるその場所に彼女の邪魔をするものは何もない。そして「月の上」についての言及から、そもそもメリキャットは「コンスタンスと二人きりで暮らしたい」わけではないようだ、という仮説が立つ。コンスタンスと二人、屋敷の中で暮らしていくことを確かめ合うラストシーンは結局のところ、メリキャットのすべての行動に伴う結果に過ぎない。また「姉さんを月までつれていって、もどってこられるわ、あたしとウマとで」¹とメリキャットが口にする箇所が存在するが、この一節を原文で参照してみると「We could fly you to the moon and back, my horse and I」²となっている。月に辿りついた後コンスタンスだけをそこに置いてくるのか、それともコンスタンスも連れてさながら旅行のように元の屋敷へと戻ってくるのか、その判断は微妙なところだが、少なくともメリキャットが「コンスタンスと二人きり一緒に暮らしたい」ということに固執しているわけではない、とは言えるだろう。ちなみに、原文にあるcouldは明らかに仮定法なので、もともとが「そういうこともできるだろう」といった意味合いが強い。

むしろメリキャットは大好きな姉を安全な場所に置いて守りたいのだ、何も害が及ばぬように、誰一人として姉の心や身体を傷つける者がいないように。「月の上」にコンスタンスを連れて行きたいという言葉は、悪意が姉に及ぶ心配のない安全な場所、悪い人のいないところ、理想郷ユートピアすなわち「月の上」に、姉を置いてきたい匿いたい、というメリキャットの心の現れではないだろうか。

火事に遭って以降もメリキャットとコンスタンスの暮らしは格別大きく変わったわけではなく、願い事を言葉の力に込めて、ルールを守りながら彼女たちは暮らしていく。その生活の場となるブラックウッド家の屋敷はひどく厳かで古めかく、それでいて立派な佇まいである。しかし「城」というワードが物語内で出てくるのは、後にも先にも「あたしたちの家はお城だ。小さな塔を頂き、空に向かって開かれている。³」という部分だけである。

本来の意味合いや一般的なイメージにおける「城」とは、宝を守る堅牢な場所ではないだろうか。しかしメリキャットたちにとっての宝は、ブラックウッド家の屋敷に実際にある純金製の装飾品や紙幣などではない。彼女たちにとって金銭とは、生きる上で必要なものではあるが、ただそれだけで優先順位は限りなく低い。火事後の屋敷、本来の場所から運び出されその位置を移動していた金庫に、ブラック

ウッド家の財産を持ち出そうとした村人たちの努力とあがきを垣間見、メリキャットとコンスタンスが呆れた様子を見せるシーンも存在する。

つまり、敷地が広く宝と呼べる高価な品々も存在するブラックウッド家の屋敷は、一般の「城」のイメージと直結はせず、建物そのものが表題にある「城」とイコールで結ばれているわけではないのだ。メリキャットたちにとっての「城」とは、まるでやわらかに伸び縮みする布のように、外部の者を受け入れることもあれば強く拒絶することもある彼女たちの世界そのものではないだろうか。かたくなに一つの道を貫くのではなく、場合によって対応を転じさせる柔軟性。その上で見たくないものからは目を背け、閉じられていながら開かれている世界、すなわち「城」で彼女たちは暮らし続けていくのではないか。

夢見ることで「城」の造形を描き出す存在は他ならぬメリキャットであるが、実際にその「城」を現実に見えさせ、成り立たせることはメリキャット一人きりでは無理な話だ。世間の人々はただの空想としてメリキャットの想像を切り捨てるのであり、同時に誰かから咎めや制止が入る可能性もある。また生きていくには食事をしたり住まいを清潔に保ったりと、常識の及ぶ範囲での生活能力も必要となる。メリキャットの望む世界が存続し続けるためには、それに手を入れて維持する管理役のような立場の者が必要である。メリキャット、そして彼女が望む世界のどちらにも意識を傾けて維持していく者の存在、それこそがメリキャットの姉、コンスタンスではないだろうか。

姉妹のどちらが欠けても、メリキャットにとっての理想的な世界は顕現することができないのではないか。メリキャットが夢見なければコンスタンスはそれを保護するために動けないのであって、逆にコンスタンスが守り育んでくればメリキャットは夢見るよりも前に倒れてしまうだろう。メリキャットが空想し、夢として描き、そこに辿り着きたいと願う「城」は、現実世界の障害をコンスタンスが取り除いていくことで、いびつながら成り立つことが可能となる。「城」は「幼さ」を保有する人物にとって、帰ることのできる場所、つまり休息場所であり、その「城」で憩いの時間を過ごし外の世界での傷を癒すことができれば、空想の世界へと眼差しを向け続けることが叶うのではないだろうか。

物語の中に多く登場する品として鏡がある。メリキャットはそれらを割れば従兄のチャールズが屋敷から立ち去る、と信じ、物語内で鏡を砕いていく。現実とは左右あべこべとなった別世界がその中に広がっていると考えられる鏡。さながら中に映り広がる世界そのものを仕留める呪術のように、鏡を割っていくメリキャットの姿が「城」の中にある。メリキャットは鏡を割ることで、そこに映り込む世界を永遠に停止させると同時に、その世界へと向かう術を完全に断つ。これはメリキャットたちの世界、すなわち「城」が閉じられている

と同時に開かれている場所であることを示しているように思える。

卒業研究において取り上げ、またシャーリー・ジャクスンと先行研究内で比較されてもいるH.P.ラヴクラフトとその作品群の場合、「城」の中の鏡に通ずる意味合いで用いられているワードは「鍵」である。それも閉じるという意味合いではなく、世界と世界の間の移動、そのために必要なもの、として描かれていた。それと相反するように描かれた鏡の描写は、メリキャットたちがあくまでも「城」というその場所に留まり続けていること、つまりどこかに向かうとしてもそれは気持ちの面だけであり、肉体は移動していないことを象徴しているように思える。メリキャットは異なる世界との間を移動することを望むのではなく、ここではない景色を映すその象徴としての鏡を割ることで、積極的に出入り口を塞いでいく。それは別世界への移動のための出入り口を消滅させ、自分たちを否定する様々な要素の侵入を拒むためではないだろうか。彼女は不動のまま、姉と共にずっとお城で暮らしていく、のである。

メリキャットが夢見た理想の世界＝「城」は、メリキャット一人きりで成り立つ場所ではない。思うがままに奔放な行動を繰り返すメリキャットのことを、現実的な家事雑用などを引き受けながらコンスタンスが世話してやることで、メリキャットの「城」は整い、コンスタンスの手で管理されていく。つまり、「城」とは「幼さ」が保護され育まれていく場所であり、メリキャットとコンスタンスどちらか片方だけではなく、二人が揃い、支え合うことで初めて成り立つのではないか。以上が一章での分析となる。

二章 作者シャーリー・ジャクスンを通して見る「幼さ」

二章では、作者シャーリー・ジャクスン本人と彼女の中の源泉を辿り、他作品との比較や、先行研究を読み解いた結果を記した。恐怖小説家としてのイメージが先行しがちなシャーリー・ジャクスンであるが、事実ホラー以外にユーモアやロマンスの類もその作品群には見いだせる。それらを踏まえ、彼女の中に子どもという生き物を「野蛮人」と称し、鋭く文章に書き起こす観察眼が存在していることが「幼さ」を定義するための鍵となるのではないかと述べた。彼女は自分自身の子育てを通して感じた子どもという生き物の性質を、「野蛮人」という言葉で書き表してエッセイを綴ったり、あるいはそれを反映した登場人物を物語に数多く登場させている。どこにでもいそうな普通の女性であり、普通の視点を知っているからこそ彼女は少し異なった切り口で日常を見ることができたのではないか。日常の中に潜む悪意を描かせれば他に類を見ない作家、という後世の評価はそこから来るのではないか。しかしながら、子どもというキーワードに焦点を当ててシャーリー・ジャクスンを読み解いた研究は

少なかった。

また、メリキャットを「狂人」と呼称する先行研究が多く見られることについては異を唱えた。Joyce Carol Oatesは、2009年版の原書に寄せたエッセー“Shirley Jackson's Witchcraft: We Have Always Lived in the Castle”において、メリキャットのことを『*The Bird's Nest*』（邦題：『鳥の巣』・1954）に登場するヒロイン・エリザベスのような詩的な狂気（“poetic” madness）であると評し、二作品に同じ系統の狂気を持った女性が登場すると述べた。「“poetic”madness」とはつまりどういうことか。この箇所では、さらにEmily Dickinsonの詩を取り上げてメリキャットの狂気性について論が立てられている。

If Merricat is mad, it's a “poetic” madness like the madness of the young heroine of *The Bird's Nest*, whose subdued personality harbours several selves, or the madness celebrated by Emily Dickinson——“Much Madness is divinest Sense —— / To a discerning Eye —— / Much sense —— the starkest Madness —— 'Tis the Majority”……⁴

同意する者の数、その人数の多い事柄が世の中にとっての正気であり、少数派の声は常に異常となる。メリキャットの行動その一つ一つが「明らかに異常」であるのは、Emily Dickinsonの詩にあるように、彼女を取り巻くその他大勢、つまり常識として通ずる「世間」の中で彼女の行動が浮くからである。ありあまる狂気として捉えられたとしても、メリキャットのそれは「もっとも神聖なく感覚>」（divinest Sense）であるというのがJoyce Carol Oatesの見解である。

見極めることのできる眼には
あまりの狂気も ときにすばらしい分別
あまりの分別も ときにまったくの狂気 ——⁵

以上はEmily Dickinsonの詩の邦訳の一部引用である。これらがしっかりと当てはまるかのごとく、世間一般の目から見てもメリキャットは明らかに異常であると捉えられており、また彼女はそのような振る舞いを貫いている。そしてコンスタンスがメリキャットの行動に異を唱えないのは、コンスタンスが世間に属することなくメリキャットの傍らにあり続けているからではないか、とJoyce Carol Oatesは続ける。メリキャットのことを総称してJoyce Carol Oatesは「madness」と、それも「poetic」という単語を添えて呼んでいるが、この呼称については重ねて異を唱えたい。その根拠としては、まずシャーリー・ジャクスンが、子どもを「野蛮人」という言葉で定義しながらエッセイを数多く書いているということ。シャーリー・ジャクスン自身の子育ての経験が詰まった二冊のエッセイ集は、子どもは思ったより大人であり、悪魔であり、

題名の通り「野蛮人」であるという主張を示す。なぜそんなことを言うのか、考えるのか、陰でそのようなことをするのか、「子どもであるのに」。そのように悟る機会が数多くあったと数多のエピソードに乗せてシャーリー・ジャクスンは語る。

子どもは天使のように純粹無垢などという手垢のついた印象は、はたからシャーリー・ジャクスンの中に存在しなかった。メリキャットはシャーリー・ジャクスンが呼ぶところの「野蛮人」のような性質の持ち主であり、子どもとしての心のあり方とも繋がる人物だ。はっとする視点で物事を捉えることがあるかと思えば無気力になり、時としてひどく残酷であり、甘やかに許されながら守られ、その事実が気がつかず今日も奔放に生きる。また呪術などの手段を用いる側面は、無人島などに暮らす未開人としての「野蛮人」のような性質とも呼べるかもしれない。

メリキャットは狂っているわけではなく、子ども、すなわち「野蛮人」のような性質を持った登場人物であり、その野蛮な振る舞いを姉のコンスタンスに許されながら、自分自身の夢見る世界を現実のものとしてしまうのではないか。むしろ狂っているとしたらそれはコンスタンスの方ではないか。殺人を犯した真犯人が妹であると知りながら、そしてその濡れ衣を自分が着せられていながら、コンスタンスはメリキャットが好きに振る舞えるよう環境を構築し守ってやっている。コンスタンスはしとやかで礼儀正しく、常識を持ち合わせているかのように見える人物だ。奔放に振る舞うメリキャットの隣にコンスタンスが置かれることで、その対比は色鮮やかなものとなるが、物語が展開していくうちに二人という存在の見え方が徐々に反転していく。「狂人」としての技量を推しはかるならばメリキャットは正常に振り分けられ、コンスタンスが「狂人」としてみなされるということである。多くの論考でメリキャットが「狂人」と表現されてはいるが、やはりこれらの側面からも、メリキャットが「狂人」であるという前提は『ずっとお城で暮らしてる』という物語には無いように思える。このような考えが二章での大きな言及である。

さらに、『ずっとお城で暮らしてる』と似た物語として名の挙がるジャン・コクトーの『*Les Enfants Terribles*』（邦題：『恐るべき子供たち』・1929）と、卒業論文で扱ったラヴクラフト諸作品を比較対象として挙げ、双方に似ている部分はあるが、どちらも『ずっとお城で暮らしてる』とは離れた文学作品ではないかとの考えを述べた。

『恐るべき子供たち』は物語の中心人物である姉と弟の二人だけで世界が完結してしまい、「幼さ」が育まれることなく終わってしまう物語であり、ラヴクラフト諸作品はじわじわと移ろった日常が非日常へと一気に姿を変え、さらにそこに生じる恐怖から語り手たちが逃避することに主眼を置いた文学である。言うなればブラックウッド家の屋敷は完全に閉じられた閉鎖的な世界ではない。そこは『恐るべき子供たち』のように「幼さ」が死に絶える場所ではなく、メリキャット

とコンスタンスが二人で生きていく、生き続けていくための場所なのである。つまり「城」とは「幼さ」が生き延びる可能性の存在する場所であると同時に、発展途上の場所だとも言えるだろう。二人きりの王国の行方、それこそが閉鎖的な世界を描いた物語において重要な部分ではないだろうか。

またラヴクラフト諸作品との比較では、異世界へと跳躍するための入り口としての扉と、それを開くための鍵を、『ずっとお城で暮らしてる』において印象的に描かれている鏡と比較した。メリキャットとコンスタンスの関係は、互い違いの像をそれぞれに示す鏡のようにもとれるのではないだろうか。メリキャットとコンスタンスは姉妹であると同時に、「幼さ」を間に挟んで繋がっている一心同体のような存在でもあり、自由奔放に振る舞い「野蛮人」のような性質を備えたメリキャットと、その保護者のような立ち位置で妹の行動を許し叶えてやるコンスタンス、という役割分担をも持っている。また、片方は狂っていてもう片方はまともなように見えもするなど、対照的に描かれた側面も強い（実際には、狂っているように見えたメリキャットの印象は徐々に、コンスタンスがまともであるという印象と入れ替わっていくのだが）。しかしながら鏡の前に立ち、人がその鏡面に結ばれた像を目にする時、あべこべなその像もまたこちらを見ているのではないだろうか。対照的であり、まったく違う存在でありながら二人はとてもよく似てもいるのだ。この二人を完全に切り離すことはおそらく叶わない、物理的に離れたとしても二人が放つ影響は相互しあうような気がしてならない。そのような意味で再度捉えると、鏡というものが『ずっとお城で暮らしてる』の中でさらに存在感を放つのではないだろうか。

三章 まとめ

一章・二章での分析を踏まえ、結論を述べたのが三章である。「幼さ」が文学作品において成り立つために重要なのは「キャラクターとその配置」、そして「舞台となる場所」ではないかとまず指摘した。物語の舞台であり、「幼さ」が保護され育まれるべき場所は『ずっとお城で暮らしてる』で言うならば「城」である。ひどく閉鎖的でありながら同時に開かれてもいるその場所で、メリキャットとコンスタンスは暮らしている。彼女たちの生活は外界のペースから大きくかけ離れたものだが、二人は決して外との接触を遮断してはいない。「城」は「幼さ」を死に絶えさせてしまう場所ではなく、保護しながら育むための場所なのである。これは特に『恐るべき子供たち』と『ずっとお城で暮らしてる』を比較した際に言えることだ。『恐るべき子供たち』のように、物語の中心に置かれた二人の人物がその死によって永遠に停止するのではなく、営みを続けていくのが『ずっとお城で暮らしてる』である。故に、「幼さ」が生きながらえるため

の環境が「城」にはきちんと整っているのではないだろうか。さらにその「城」に、心赴くままに生きる人物ともう一人、その生活を支え守ってやる管理者のような存在の人物が立っていることも重要である。前者はメリキャットであり、後者はコンスタンスだ。

『ずっとお城で暮らしてる』の中心人物メリキャットとコンスタンスは、『恐るべき子供たち』の二人のように補完し合っではおらず、分身のように似ている部分がありながらも大きく異なる部分を持ち合わせた対照的な存在だ。自らの思うがままに行動するメリキャットと、それを支え、メリキャットの身の回りを維持し、管理してやるコンスタンス。どちらか一人きりではなく、双方が揃って二人という状態がそこにあることで条件は整う。すなわち、閉じてはいない・遮断されてはいない空間の中で「幼さ」が「持続」していくための条件である。

つまり、『ずっとお城で暮らしてる』を「幼さ」という観点から読み解いていくための大きな鍵となるのは、メリキャットとコンスタンスの二人がまるで分身であるかのように似ていながら、同時に大きく異なった存在であるという点ではないだろうか。さらに述べれば姉妹の暮らしは、「城」という言葉のイメージにあるようなきらびやかなものではなく、とても質素である。しかし彼女たちはそのような日常・現実から時に空想を羽ばたかせ「月の上」へと向かう。そしてひとときの安らぎを得た上で、再びいつも通りの暮らしに戻ってくるのである。メリキャットたちはある種、日常と非日常を行き来しながら暮らしているとも言えるのではないだろうか。

また物語の中で印象的に描かれる食事や料理のシーンを日常とするならば、同じように何度も重要なシーンとして登場するメリキャットの呪術めいたおまじないを非日常と呼ぶこともできるだろう。本来なら混じり合わない日常と非日常が、水と油を一緒に容器に入れたかのように同じ場所で共存し、どちらの表情をも読者に見せてくる。そのような展開が繰り返され、物語の中で「持続」していく。

つまり文学作品における「幼さ」の性質とは、登場人物単体ではなく、相互しあう二人の登場人物の間に架かる関係性に付与されるものである。一人はシャーリー・ジャクソンの述べる「野蛮人」によく見られるような、無邪気さ、あやうさ、残酷さを持ち合わせた人物。もう一人は自分自身と同居人の暮らしが穏やかに「持続」していくことを目指し、暮らしの土台を整え守る管理者だ。そして二人の登場人物が暮らし続けていく場所は、二人の関係性である「幼さ」を死に絶えさせてしまう場所ではなく、保護しながら育むための場所である。そして『ずっとお城で暮らしてる』においては、それが「城」であったのではないだろうか。

ラヴクラフト諸作品は夢そのものを写真で切り取るかのようにそのまま描き、さらにそこから語り手たち登場人物が逃避を試みるのが主眼の物語である。また中心に据えられて

いる登場人物も一人きりであり、他の登場人物との交流によって進展が生まれる、といった側面は見受けられない。対して『ずっとお城で暮らしてる』は、夢そのものを「持続」させることを可能にした物語ではないだろうか。

人は子どもから大人に成長していくにつれ、持ち合わせていた幼稚な部分が少しずつなりを潜めていく。子どものころにはあんなに大切にしていたものが、だんだんと記憶から薄れていくのだ。それを責められはしない。なぜなら誰もがそうだからだ、普通ならば。しかしメリキャットとコンスタンスはその場所を通りすぎることはなく夢を「持続」させる。そのような暮らしぶりを可能にする舞台装置としての「城」が、姉妹の間にある幼さ(夢を「持続」させ、そこに留まり続けること、支え合ってそれらを果たしていく彼女たち二人の関係性)を保護しながら育むのだ。そのような構造を内に備えた物語が『ずっとお城で暮らしてる』ではないだろうか。姉妹の暮らしぶりに読み手が恐怖を覚えるのは、誰もが知っている感覚がそこにあるからだ。それはシャーリー・ジャクソンが様々な作品を通して描こうと試みてきたものではないだろうか。

はたから見れば異常な状況を幸せと言い切り、暮らしていく姉妹。二人の生活は読者たちを惹きつけてやまない。物語の一種の型としてよく見られる、登場人物たちの関係の改善や主人公の心身の成長といった普遍的なテーマではなく、恐怖・夢の世界が「持続」していくような物語が存在しうる。さらに言えば、実際にシャーリー・ジャクソンという作家がそのような小説を書いていること。それが『ずっとお城で暮らしてる』という物語であること。メリキャットとコンスタンスの間に架かる関係に何か名を付けるならば、それを「幼さ」と呼ぶこともできるのではないだろうか。以上のように述べ、論を結んだ。

以下の文献を「*The Castle*」と略記する。

Shirley Jackson, *We Have Always Lived in the Castle*, Penguin Books, 2006

1. シャーリー・ジャクソン『ずっとお城で暮らしてる』市田泉訳、東京創元社、2007年、p.43 (*The Castle*, p.22)
2. *The Castle*, p.22
3. ジャクソン、前掲書、2007年、p.203 (*The Castle*, p.120)
4. Joyce Carol Oates, “Shirley Jackson’s Witchcraft: We Have Always Lived in the Castle”, *We Have Always Lived in the Castle*, Penguin Classics, 2009, p.150
5. エミリ・ディキンソン『エミリ・ディキンソン詩集 自然と愛と孤独と 第4集』中島完訳、国文社、1994年、p.94

原田 奈緒

HARADA, Nao

古代女神像における「ドラム」の造形表象

循環する「死」と「生」

Ancient Goddesses with Drums
Iconology of Death and Rebirth

序

本論文は、紀元前7千年紀から紀元後4世紀まで、メソポタミアおよびギリシア、ローマ、エジプトなどの地中海周辺地域を中心に栄えた「古代女神崇拜文明」において、女性神官など「宗教的権威」をもつ「女性」によって用いられていた「ドラム(太鼓)」¹⁾に焦点を当て、その「ドラム」が果たしていた、現代のドラムとは全く異なる役割と意義を、歴史的・社会的・文化的背景とともに検証することを通して、現代では顧みられることのない「古代における『ドラム』の重要性」を明らかにしようとするものである。

現代において「ドラム」は、「ロックやジャズなどのバンドでリズムを刻み、時には華やかなドラム・ソロで観客を沸かせる楽器」という認識が一般的であると思われる。そして現代の西洋文化中心社会においては、「ドラム」は主に男性によって演奏される楽器となっており、その演奏の価値は「パワー」「スピード」「高度で複雑なテクニック」という男性的な要素で測られるものとなっている。

しかし、その起源を「古代女神崇拜文明」まで辿れば、「ドラム」はもともと「女性」が演奏するものであったことを、アメリカのドラム奏者レイン・レドモンド(1952–2013)が、その著書 *When the Drummers Were Women*, Three Rivers Press, 1997.(未邦訳)において、リトアニアの考古学者マリヤ・ギンブタス(1921–1994)、アメリカの美術史家メルリン・ストーン(1931–2011)らの考古学研究を土台に、詳細な検証を行っている。レドモンドによれば、女性によって奏でられた古代の「ドラム」は、単なる「楽器」ではなく、宗教儀礼において「神と交信する神聖な道具」であり、「呪力を秘めた、畏怖すべき存在」として、人々の崇拜の対象にもなっていた。このことを裏付けているのが、メソポタミア、エジプト、インダスの三大河川文明を含む広い地域で多数発掘された、紀元前2千年紀から紀元後4世紀に属するものと考えられる、「ドラム」を胸に抱えた姿で造形された「女神像」および「女性像」の存在である²⁾。

男性主体の楽器となっている現代のドラムには、古代における「神聖な道具」としての「ドラム」の役割や、「畏怖すべき存在」としての重要性は、もはや残っていないと思わ

れる。なぜ、「女性(あるいは表象としての女神)」が担っていた「ドラム」の役割と重要性は、現代の文化・社会には残らなかったのか。それは、歴史の中でどのような過程で失われていったのか。古代の「ドラム」の根底にある「世界観」はどのようなものであったのか。本論文は、以上3点を問題の軸としながら、多くの「女神像」や「女性像」が、あえて「ドラム」と一体化した姿で造形された根本的理由と必然性を解明しようとするものである。この試みを、現代において失われている、「ドラム」という一種の呪的な表現力を帯びた楽器の重要性を回復する方向を探っていく端緒としたい。

第1章 「ドラム」と「女性性」

第1節 「ドラム」と「女性」の連関



【図1】女神キュベレー像 紀元前3世紀 カルタゴ博物館蔵



【図2】女神キュベレー像 紀元前4世紀 ダーレム国立博物館蔵

地中海周辺および三大河川文明を含む広い地域で、紀元前2千年紀から紀元後4世紀に属するものと考えられている、「ドラム」を胸に抱えた「女神像」が多数発掘されている。【図1】【図2】はその一例であり、これらは、紀元前6千年頃のメソポタミアを起源とし、のちにギリシア・ローマまで拡大して数千年にわたり絶大な崇敬を集めた「女神キュベレー」の像である。また、「ドラム」を抱える「女性」の小像【図3】【図4】も多数発掘されており、このことは、「ドラム」が「女神」のみならず、「女性」全般に結びつけられていたことを示唆している。いずれも「ドラム」を慈しむように抱える姿で造形されている点は同じであり、これらの像は、古代において「ドラム」が、人々にとって大切な存在であったことを物語っている。



【図3】ドラムに手にする女性像 紀元前4世紀 カルタゴ博物館蔵



【図4】ドラムに手にする女性像 紀元後1年頃 ダマスカス国立博物館蔵

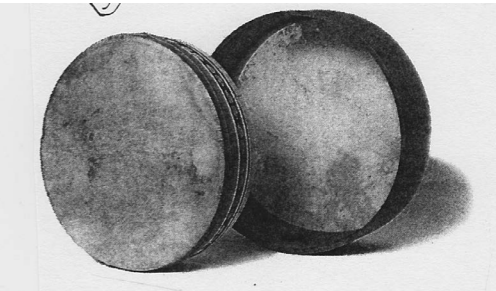
これらの「女神」および「女性」の像が造られた背景には、「女性」を神聖視する宗教的信念があり、その信念の起源は「旧石器時代のヴィーナス」と呼ばれる女性像【図5】にあると考えられている³⁾。



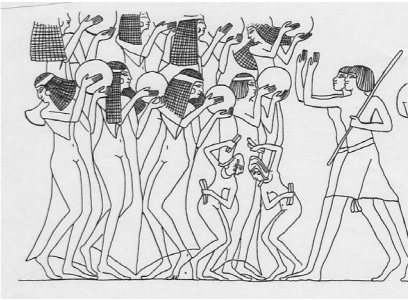
【図5】旧石器時代のヴィーナス 紀元前2万年 ウイーン自然史博物館蔵

旧石器時代の女性像には「豊満な裸体」「妊娠中あるいは出産中の体勢である」という共通点があることから、人々にとって最大の神秘が「出産」であり、女性に対する崇敬はそこから発していると思われる。新石器時代になると、「出産」と「農耕」が結びつき、「女性」と「大地母神」が同一視されることによって、女性が「聖性」と地位を獲得していく。メソポタミアおよびエジプトでは、「ドラム」と、小麦粉をふるう「ふるい」が言語学的に同源であることから、「ドラム」と「農耕」は深い結びつきがあったと考えられている⁴⁾。したがって、「女神像」や「女性像」が手にしている「ドラム」は、「出産」「農耕」「ふるい」「大地」「母神」すべての連関から立ち現れている表象であると言えよう。古代においては、「ドラム」と「女性」の結びつきは、ごく自然であり、必然でもあったのである。

第2節 「フレーム・ドラム」の定義および特徴



【図6】典型的なフレームドラム



【図7】霊廟の壁画 紀元前14世紀 エジプト



【図8】「ディオニソスの祭儀」 紀元後1世紀 大英博物館蔵

「古代女神崇拜文明」において使われていた「ドラム」は、丸い木枠に山羊・牛・蛇・魚などの皮を張った単純な構造の太鼓で、楽器分類上は「フレーム・ドラム」と総称されるものである【図6】。直径15～60cm程度まで様々な大きさがあり、いずれも片手で持てるほど軽量である。エジプトやギリシア、ローマでは、歩いたり踊ったりしながら「ドラム」を奏でる、生き生きとした表象が数多く残されている【図7】【図8】。

第3節 「古代女神崇拜文明」における「ドラム」の役割と意義

「古代女神崇拜文明」における「ドラム」の用途は、「宗教儀礼」「死者の葬送」「農耕」「人々の日常生活」に大別することが出来る。「宗教儀礼」には、日常的な礼拝や豊饒祈願の儀礼など様々あったが、いずれも「月の満ち欠け」などの「自然界のリズム」に基づいて行われており、儀礼の意義は「女神」「人々の共同体」「自然界」の三者の連関を再認識することにあった⁵。

エジプトなど地中海周辺地域では、『ドラム』の音は冥界で死者の魂の道案内をし、生まれ変わりを早める」という信念があり、「ドラム」や、「ドラム」を手にする「女神像」や「女性像」を死者とともに埋葬することがしばしば行われていた。

メソポタミア、エジプト、クレタ島、ギリシア、ローマなどにおいては、女性神官は「予言者」の役割も担い、「ドラム」は予言に必要な「神懸かり(トランス状態)」に入るための不可欠な道具であった⁶。

紀元前2世紀頃の女神キュベレーの儀礼は、飲酒、歌と踊りによる恍惚のトランス状態を伴う非常に奔放で放埒なものであったことが特徴である。この儀礼で狂信的な信者たちは、生贄にした雄牛の血を浴びたり、神話を真似て自らを去勢するなど数々の蛮行を行った⁷。これらの儀礼における「ドラム」は、人々を熱狂させ、酩酊と恍惚を深め、蛮行に駆り立てる強力な「興奮剤」として機能していたと言えよう。

第2章 動物と女神

第1節 動物の形態と融合した女神とその起源

「古代女神崇拜文明」においては、動物の形態と融合し、

その動物の象徴性を担う様々な女神が存在する。現代人から見れば荒唐無稽に見えるこれらの女神を、古代の人々はなぜ必要としたのか。洞窟芸術研究の第一人者アンドレ・ルロワ＝グーランによれば、洞窟は「母神の子宮の象徴」であり、「母神」「動物」「人間」の三者の関係を神秘化する何らかの儀式が行われる「聖域」であった⁸。したがって、女神と動物の形態の融合は、ラスコーやマドレーヌの洞窟画とその洞窟で行われたであろう儀式に起源があり、動物の姿をとる女神の造形は、少なくとも「マドレーヌ期」すなわち紀元前1万6千年頃には始まっていたと考えられる。

第2節 動物と女神 — 「雄牛」「蜂」「蛇」

「雄牛の角」は三日月形であることから、「女性の月経と出産」および「月の周期性」を表わすシンボルとして、紀元前2万2千年頃から女神との連関の中で表象されてきた。新石器文化最大の遺跡であるチャタル・ヒュククでは、「雄牛の角」や「雄牛の頭」は「母神」とともに崇拜の対象であり、その理由を、歴史・神話学者アン・ベアリング&ジュールズ・キャッシュフォードは「チャタル・ヒュククにおける女神は『女性そのもの』ではなく『両性具有的存在』であったため、女神の男性的側面は『雄牛の角』あるいは雄の動物によって象徴されていた」⁹からであると述べている。

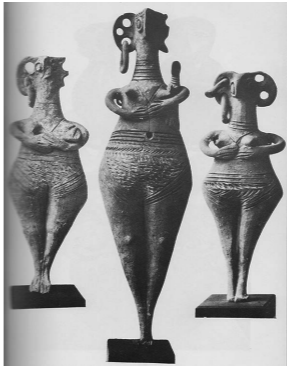
女神と「雄牛の頭」の連関は、ミノアおよびミュケナイ文明にも流れ込み、クレタ島では「雄牛の頭」を象った「杯」が、「来世における再生の約束」として、しばしば死者とともに埋葬されていた¹⁰。以上のことから、「雄牛の角」や「雄牛の頭」は、「誕生」のみならず「死」と「再生」までも担う、古代文明を貫く重要なシンボルとして機能していたことが理解される。紀元前3千7百年頃の西ウクライナでは、「雄牛の頭」を象った骨製の板に「蜂の姿をした女神」が点線で刻まれた遺物が出土しており、ベアリング&キャッシュフォードは、この表象を『月』と『雄牛』と『蜂』が、『更新』というシンボリズムの中で統合されたもの」と位置づけている¹¹。「蛇」も、紀元前5千年紀以前から普遍的な「再生のシンボル」となっており、とぐろを巻く動作や、脱皮によって自らを「再生」させるなどの習性から、女神の「生命を更新する力」の象徴となっていた¹²。



【図9】ミノアの「蛇女神」 紀元前1600年頃 クノッス

【図9】は、ミノア文明における「蛇女神」像のひとつである。胸をあらわにしたこの女神の姿は、女神が「誕生」のみならず「死」と「再生」をも司る存在であるという、「女神の力の二重性」の神秘を強く暗示しているように思われる。

第3節 動物と女神 — 「ハゲワシ」「鳥」



【図10】「鳥女神」 紀元前2500年頃 キプロス島

「ハゲワシの女神」は、紀元前6千年頃のチャタル・ヒュククにおける、女神の最古の表象とされている。「鳥葬」の習慣があったチャタル・ヒュククでは「ハゲワシに食べられた死者の魂は、ハゲワシの卵として再生する」と信じられており、「ハゲワシの女神」は「死者に再生をもたらす存在」と見なされていた¹³。新石器時代の宗教概念では、「鳥」もまた、死者の魂を「天上界」に運び、女神の「再生力」に関わりのあるシンボルとして神聖視されており¹⁴、キプロス島では「鳥女神」の像【図10】が多数発掘されている。

以上挙げた動物の女神たちはいずれも、「誕生をもたらす」のみならず「死をもたらし、それを再生させる」という「女神の力の二重性」を担っている点で共通している。古代の女神の「本質」とは、この「二重性」にあるのではないだろうか。

第3章 「古代女神崇拜文明」の崩壊と聖母マリア崇拜

第1節 「古代女神崇拜文明」崩壊の過程

古代の「ドラム」の伝統の消滅は、「女神崇拜文明」の崩壊と軌道をともにしている。女神崇拜崩壊には、主として二つの要因があると思われる。

第一の要因である「異民族による度重なる侵略」は、「インド＝ヨーロッパ語族」と呼ばれる好戦的な部族によるもので、紀元前4千5百年頃から数千年にわたって襲撃が繰り返された¹⁵。征服された村々は、極めて父権的・独裁主義的な社会構造を押しつけられ、領土拡張の野心に満ちた支配者が牛耳る社会へと作り替えられていった。そこには「女神」はおろか女性の「聖性」など存在する余地はなく、かつての女性の「聖性」と「宗教的権威」は急速に失われていく。第二の要因である「キリスト教権力による、古来の女

神崇拜の完全な撲滅」は、紀元後50年頃にその兆しが始まっている。ローマ帝国の支配を目論む初期ローマ教会の司祭たちにとって、古来の女神崇拜は「異教」として強く排斥すべきものであった¹⁶。女神崇拜文明のあらゆる痕跡の撲滅が図られた結果、古来の女神たちは「母神」から一転して「悪魔の母」と呼ばれるようになり、「ドラム」は「悪魔の楽器」として厳しく規制され、女性から「ドラム」が切り離されていくことになった。

第2節 「反転」する女神のシンボル — 「蛇」「生命の樹」「月」



【図11】「生命の樹と女神」 紀元前13世紀頃 エジプト

「古代女神崇拜文明」崩壊後、キリスト教に流れ込んだ古来の女神のシンボルのうち、その意味合いが「反転」した例として、ここでは「蛇」と「生命の樹」を挙げる。

第2章で述べたように、「蛇」は女神の「生命を更新する力」の象徴として、古代を通じて重要なシンボルであった。しかし、旧約聖書においては、一転して「人間を堕落させた悪魔の象徴」へと「反転」している。また、エデンの園の「蛇が巻きついた樹」は、キリスト教以前のメソポタミアやエジプトの神話においては「生命の樹」として表わされていたものである¹⁷。「生命の樹」は、「天上界・地上界・地下世界」の三界を結ぶ象徴として「古代女神崇拜文明」において広く表象されており、【図11】はその一例である。この図像には、『女神』と『人間』と『自然界』は密接に関わり合いながら存在する」という世界観が表わされていると言えよう。

第3節 「聖母マリア」の表象における古代女神の痕跡

紀元後2世紀頃から「古代女神崇拜文明」が急速に衰退した結果、人々の「女神に対する需要」は、キリストの母マリアに向けられることになった。ここでは、古代女神の伝統の一部が「聖母マリア崇拜」に残ったと思われる例として、15世紀のフランスにおける木彫「開く聖母」像や木版画「穂の聖母」などを挙げた。これらはいずれも、聖母マリアと古来の女神である「大地母神」を重ね合わせているという点で、キリスト教の教義から逸脱しており、これらの像の存在は、「キリストの母としてのマリア」だけでは、人々の「女

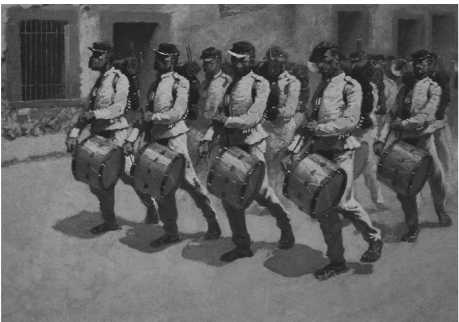
神に対する需要」を満たしきれなかったことを物語っている。古代女神の伝統の一部は、このような形でマリアの中に残っているとと言える。しかし「ドラム」の伝統だけは、マリア崇拜の中にも生き残らなかったことは確かであると思われる。

第4章 ドラムの「反転」―「聖なる楽器」から「戦争の道具」へ

第1節 キリスト教美術における「ドラム」の変容

ここでは比較対象として、キリスト教美術における「ドラム」の図像を挙げた。初期キリスト教では、「ドラム」などの打楽器は「墮落と背信の印」として厳重に規制されたが、中世以降は、キリスト教美術においてタンバリンが天使とともに頻繁に描かれるようになった。羽をもつ「天使」は、新石器時代の「鳥女神」にその起源があると考えられているが、キリスト教美術における天使とタンバリンに、キプロス島の「鳥女神」たちに託されていた「死者に再生をもたらす女神の力」が引き継がれているかどうかは、甚だ疑問である。

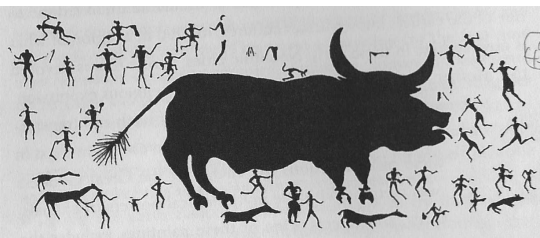
第2節 「戦争の道具」としての「ドラム」



【図12】戦場のドラム 1889年 アメリカ

古代女神崇拝の伝統を担っていた「ドラム」は中世以降に姿を消し、西洋社会においては「ティンパニー」などの大型で大音量の太鼓類が主流となり、それらは軍隊を煽り、敵を脅かす「戦争の道具」として男性のものになっていく【図12】。そこにはもはや古代の「ドラム」の伝統は残っておらず、数千年もの間、「女神」や「女性」と密接に結びついてきた「ドラム」の本来の役割と力は、歴史の中で失われていったのは明らかである。

第3節 「シャーマニズム」における「ドラム」



【図13】神殿の壁画 紀元前6千年頃 チャタル・ヒュク



【図14】シャーマン 1909年 モンゴル



【図15】シャーマンのドラムの一例 アルタイ

失われた古代の「ドラム」の本質を探ろうとする時、チャタル・ヒュクの神殿に遺された壁画【図13】はひとつの示唆を与えてくれる。考古学者ジェームス・メラートによれば、この壁画は、狩猟採集によって暮らしていた旧石器時代の人々が人間と動物との関係を「神聖化」するために行っていた、洞窟における儀礼を描いたものである¹⁸。ルーマニアの宗教学者ミルチャ・エリアーデは、この儀礼と、のちの「シャーマニズム」との間に多くの共通点を見出しており¹⁹、したがってこの壁画の「ドラム」は、旧石器時代と、のちの「シャーマニズム」における「ドラム」を繋ぐものと位置づけてよいと思われる。

シャーマン【図14】が使う「ドラム」の打面に描かれた絵【図15】には、「人間界と自然界、死者や精霊の世界が、生命の樹を介して交流し合う」という世界観が表わされており、これは「古代女神崇拝文明」とも通底する。したがって、古代の「ドラム」の根底にあったのは、この世界観一言い換えれば「すべての生命は、神々、人間、動物、天体、自然界、生者、死者すべての密接な連関の中に存在している」という実感だったのではないだろうか。

結

本論文はここに至るまでに、紀元前7千年紀から紀元後4世紀まで、メソポタミアおよび地中海周辺地域を中心に栄えた「古代女神崇拝文明」における「ドラム」の、現代のドラムとは全く異なる役割と重要性を、歴史的・社会的・文化的背景とともに検証しながら、古代の多くの「女神像」や「女性像」が、あえて「ドラム」を抱えた姿で造形された理由を探ってきた。

第1章で述べたように、「古代女神崇拝文明」において、「ドラム」と「女性」は「出産」「農耕」を介して密接に繋がっているものであった。「ドラム」が「出産」「農耕」「ふるい」「大地」「母神」すべての連関から立ち現れている表象であること、「ドラム」が「生」と「死」に深く関わる存在であったこと、「ドラム」あるいは「ドラムを手にする女神像や女性像」が、「死者の再生」を願って、死者とともに埋葬されていたこと―これらはすべて、「誕生をもたらす」と同時に「死および死者の再生をもたらす」という「女神の力の二重性」を、「ドラム」もまた、担っていたことを示していると言えよう。だからこそ、「古代女神崇拝文明」を通じて、「女神」と「ドラム」は「不可分な一体」として、彫像から絵画まで数多く造形表象され、その姿を現在に残しているのではないだろうか。

註

1. 丸い木枠に動物の皮を張った単純な構造の、紀元前6千年頃から存在している最も原始的な太鼓で、楽器分類上は「フレーム・ドラム」と総称されるものである。金属とプラスチックから成る、現代の一般的なドラムとは異なる。
2. L. Redmond, *When the Drummers Were Women*, Three Rivers Press, 1997, p.19
3. 同上, p.31
4. 同上, p.47
5. 同上, p.104
6. 同上, p.124
7. ジョスリン・ゴドウィン『図説 古代密儀宗教』吉村正和訳、平凡社、1995、p.187
8. Redmond, 前掲書、p.36
9. アン・ベアリング、ジュールズ・キャシュフォード『図説 女神大全Ⅰ』森雅子訳、原書房、2007、p.97
10. 同上
11. 同上、p.86
12. Redmond, 前掲書、p.132
13. ベアリング&キャシュフォード、前掲書、p.101
14. 同上、p.100
15. リーアン・アイスラー『聖杯と剣 われらの歴史、われらの未来』野島秀勝訳、法政大学出版局、1991、p.90
16. Redmond, 前掲書、p.12
17. ベアリング&キャシュフォード『図説 女神大全Ⅱ』藤原達也訳、原書房、2007、p.190

18. Redmond, 1997、前掲書、p.48
 19. ミルチャ・エリアーデ『世界宗教史 石器時代からエレウシスの密儀まで(上)』中村恭子訳、筑摩書房、2000、p.43
- 図版出典
1. L. Redmond, *When the Drummers Were Women*, Three Rivers Press, 1997, 裏表紙
 2. 同上、p.134
 3. 同上、p.11
 4. 同上、p.22
 5. M. Stone, *When God Was a Woman*, Harcourt, INC, 1976, p.163
 6. Redmond, 前掲書、p.2
 7. 同上、p.96
 8. 同上、p.126
 9. Stone, 前掲書、p.166
 10. エリッヒ・ノイマン『グレート・マザー 無意識の女性像の現象学』福島章他訳、ナツメ社、1982、巻末図版、p.128
 11. Redmond, 前掲書、p.106
 12. M. Hart and F. Lieberman, *Planet Drum-A Celebration of Percussion and Rhythm*, Harper San Francisco, 1991, p.32
 13. Redmond, 前掲書、p.44
 14. ミッキー・ハート『ドラム・マジック リズム宇宙への旅』佐々木薫訳、工作舎、1994、p.41
 15. ミハール・ホッパール『図説 シャーマニズムの世界』村井翔訳、青土社、1998、p.165