

## 『高瀬舟』論

近代国家の根底的な彼岸へ・非人の生存体像を介して

青木正次

はじめに 「貧民」観念を掘って

大正5年(1916年)、国民国家の底辺に忘れられて生活する「貧民」について、心身にわたる全現実を、森鷗外は誰よりも鮮やかに描きだしてみせた。だが、そこに描かれた生活民のアジア的な本質は、その後まったくかえりみられることなく、日本近代史の暗部のままに放っておかれた。そしてひどいことには、白樺派的な市民主義が標榜する国民個体の生命倫理「安楽死」をめぐる生存像という観念的なレッテルをはられて、その陰にわが生活民の真の生存像は隠しつづけられてきた。アジア的な生活民の普遍的な思想的可能性は、二一世紀の現在にいたるまでも見いだされぬまま、そこに放置されてきている。

わが国の戦後知もまた、国民国家の枠外にでるものを見いだそうとつとめてこなかった。戦争に関わらぬ存在については、いうべき言葉をもたなかった。アジア的な生活民は【国家】にも、したがって「戦争」にも関わらない。したがって論外に置かれてきた。

いま、国家の不動の自然像が根底から揺らいで、ナンデモカンデモ売れる！国家的な利害でさえも、というふうなグローバルな超資本主義世界のもとで、民族国家がただの相対的な権力にしかすぎないことが露わになってきた。そこで現在、国民の仮面のもとに隠されていた、売買の彼岸に生きてきたアジア的な民の生態が露出してきている。政治・

売買に関心なき生活民の安楽像を否定する善悪的言説をこえて、その一角が、現在的な貧民像を世にあぶりだされつつある。

鴟外の見いだした衝撃的な、幕末貧民に託されたアジア的な生活民像は、ようやく我々の身边にリアルな姿をあらわしてきている。フリーターやニートといわれる「浮浪」的だとみなされていく人々の影に、生のほんとうの【安楽】像がせりだしてきている。暮らしだけでなく、それこそ安楽死まで含んで楽に生きる自然像が感知されるようになってきている。「痴呆・ボケ」というのをやめて「認知障害」・「認知症」といいなおしたり、「精神分裂病」をやめて「統合失調症」といい換えようとしたりする後退的反應には、生きる【生命体】として、人間でありつづけるとは、どういうことなのかを根底的に受け容れざるをえなくなっているさまが読める。歴史的【自然】を装った、市民的【定着】・【健康】人中心の線引きはなりたたなくなってきた。つねにどこかに身を置きながら、そのまま流動してやまない人間とは、なにか。

小説主人公の「喜助」は、現在も我々の身边に見いだされる。彼は鴟外みづからが解説した「安楽死」というような理念に関わらないからだ。先端技術という歴史的な自然力をもちいて、国家が脳死という線引きをしようと、それがじつは生死を規定するイデオロギーにすぎないことが、彼らの存在によって露呈される。憲法の基本的人権という理念問題をこえて、身近な家族の身体を触知しつづけることが、死のイデオロギーを超えて現実問題になってきた以上、「安楽死」に類する、さまざまな死の主題化は、作品の根底的な表現世界を矮小化するもので、問題にならなくなったといえる。国家のひいた生死の線引きが明らかにした予想外の、生存の自由とは何か、そのアジア的な相貌が、ここに読み表わせるように機が熟したようだ。

# I 前半部 流人舟の異人像たち 国民誇り・自己語りの崩壊まで

## ① 初めの一行 ミヤコ風土を映す罪人舟劇場と負の国民映像

高瀬舟は京都の高瀬川を上下する小舟である。

はじめの一行は、つねにその全体の像を含んでいる。そこにすべてがある。何かをさす指は、そのまま反転して、指さした自分じしんを指す。指されたものと指した者とは表裏する全体だ。いわゆる「観測者問題」というのは、そういう指示表現と自己表出との不可分さを表わす。生命の自己表出性である。

観測者というのは、それを問題視しだした、発見者ということを意味する。物事をはじめて感知し、それを問い表した者だ。だから、その物事と発見者自身の、両存在は不可分な一体で、相手を指した指は反転して己自身をさす。それが「自己表出」という概念の意味するところで、自己表出はすべての生命の本質としてある。そのとき生命の自己表出は、それ自身を認知するように再自己表出し、それ自体を超出していく。つまり「指示表現」として対象を認めていく主体は、他の生命体へ超出した立場であり、元の生命ではない。自己更新したところに成り立つ主体である。人間知としての自己・主体は、自己表出を自ら指示表現に転化させて、それを認知する立場になり現れる。芸術表現はさらにその自己から再転倒された表現として現れる。

だから、この文は「高瀬舟」の説明のようにみえて、そうではない。高瀬舟の、今さういうまでもないような説明とは、じつはそれを取りあげる観測者の自己自身の比喻表現なのだ。観測者の自己・主体像は、「高瀬舟」に表わされてきている。「高瀬舟という我は……」というふうに。その我なる高瀬舟が、京都の市中を去来する異人舟なのであり、そ

の異人舟はミヤコ・京都を、行く河の流れとともに往来して、ミヤコ世界のありようを指示し表現してみせる。そのような表現体・異人・メディアだ。動く世界容器なのである。「我なる『高瀬舟は京都の高瀬川を上下する（ミヤコ世界を映して流れる）小舟（表現器）体である。』と名のついていることになる。

観測者というのは、この物語表現では、いうまでもなく「語り手」という存在像をさす。この始まりの一文で、『作者』は、語り手という表現者の位置に立ち現れて、こんなふうの高瀬舟の説明をする。暗黙のうちに、「高瀬舟」について、物知り顔に説明するミヤコ者像をも表す。ミヤコ風俗につうじた「ミヤコ雀」だ。ミヤコの通人は、風土を表現するミヤコを上下して通曉する「高瀬舟」じたいだという。語り手は高瀬舟それじたいであり、かつそこに乗り合わせそれを表現してみせる者として現れていく。

高瀬舟はミヤコ見物舟であり、ミヤコに風土像を見物する形で、それを規定していく異人舟だ。案内人こそが案内場を創出し規定する。しかも高瀬舟は、ミヤコ風土・風俗界を物見遊山的に規定するのではなくて、法的な罪科に処し、処せられた者の眼で見渡し規定するように抽象されている。ミヤコの風土風俗は、法的な国土、国民国家界へとりだされている。高瀬舟とその乗り手は、そのように世界を見渡し規定する媒体だ。「高瀬川を上下する小舟」は、そのような近代国家の公的視線を表わしている。だから「高瀬舟」の説明をする者は、『国民国家の語り手・小役人と語られる罪人』という舟・媒体界だというふうに指摘されていることになる。高瀬舟は、江戸時代的なミヤコ風俗風土像を、明治大正の国家国土へと語り表わす異人たちを乗せて上下流動し、その語りに映すのだといっている。

もともと『異人』は、原始には風土を表現して、それを村落に知らしめて、去来する異民族だったが、古代には、みずからその風土表現であるミヤコ異土に籠もり、風土理念を表現する貴種王族やその表現民へと成り現われた。中近世・前近代には、風土理念を武力で表現してみせる権力王やその風俗表現民になりかわり、さらに近代には風土権威や権力

を、天皇や政府になりあらわして、国民の地理的自然国土像を表現した。風土や地勢を語り歩く者は、原始・古代より巡狩する王族とその付属民と決まっている。支配者とは土地の命名者であることは、風土記や古事記のみならず、『日本風景論』の地理風土観念像にいたるまで一貫した、風土・国土、地勢地理の語り手の本質だ。この語り手もその末裔にほかならない。

ミヤコ異人の語りを聞けば、ミヤコ人の世界像が知れる。高瀬舟世界である。語る者は語られる風土世界に含まれる、というのはアジア的な自然認識である。その自然風土像はあきらかに国土という理念的な自然像へ格上げされている。現在、同じような世界像表現をあげれば、「いとみみず宇宙」（『羊をめぐる冒険』）とか「いるかホテル」（『ダンスダンス』 村上春樹）とかいう、超資本主義社会をアジア的に表象する、地球・宇宙的な風土理念語になる。そこでも語り手と語られた世界は像として不可分の一体をなしている。そこでアジア的風土民の、作者たる者は「あの場所に含まれることを。あの奇妙で致命的な場所に含まれることを」という、深層の希求にしたがって、その地点から自己語りを始めるほかはない。「そこからしか始まらないのだ」。鵬外もそうしている。

それによつて、ミヤコに含まれて生きる人々の、心的な【風土】的な自己像が表現される。【作者と読者・我ら】は、それにしたがって、アジア的な自己の、【風土人】たる原像をみいだす。京都という【ミヤコ異土】は、そこを上り下りする【異人舟】と不可分に表わされる。その国土国民像には、原始、去来する季節や季節芸人たちによつて、四季暦のなかに表された、ムラ人の習俗生活像が底辺に隠されているのがわかつてくる。習俗が国民の自己像と不可分にある。それが通過異人によつて指示され表現されてつづける。そのようなムラと来訪異人の織りなす共同性を、よく現在の戦後国民界にまで表現し伝えている典型が、『海辺の生と死』（島尾ミホ 1974年）であることはあまり省みられていない。大事なことは、その裏面に、戦後アジア的知識人（島尾敏雄）の肖像がはりついていて、あわせて知と衆の立体

的構造を読みとれることにある。

自己表現する者とされるものとの関係は、独り語りする主人公ミホと、不可視の影として問いうながす島尾の、不可分に対なる間柄に表される。島尾は自他の対なる関係性を、あらためてその外部から独り見直していたというふう想像できる。『死の棘』はそのリアルな戦後像の表現をなしている。この作品の語り手たる小役人や語られる罪人と、その背後にいる作者の関係にあたる。

京都のミヤコ風土性は、「高瀬川」という地形の標に地勢的に表される。流れる川に貫かれる地勢的な土地、という地理的説明は、じつは近代の、非自己へと隔離された自然観の表現法だ。それはもともとアジア的・原始的な、【母界】という、世界史上どこにでも普遍的に経験されてきた【自己表現】の習俗を引き継いだものだ。共同体はその土地の風土像として表されていた。川を上下する小舟によつて、過ぎゆく小舟から眺めわたされる我が土地の拡がり像へ表される。よそ者に見渡される眺望に自己の像が表現される。近代的な表現なら、「地勢」という、ただの環界自然景観へと脱意味する西欧的な異人の視線によつて、あるがままの自然であるかのように受容されてしまう。今もなにも変わっていない風土記述のもつイデオロギー性だ。アフリカ地図を見おろす「バード」というあだ名の青年が、そこに「うつむいた男の頭蓋骨の形」をみだし、「なまなましく暴力的な変死の印象」をもつ、と大江が1964年に描写した姿勢もそこに立つ。そのような視線の始まりから現在までを、『鳥呑み男の自己表出史』（国文学雑誌ⅠⅩⅩ）に延々と書きついでことがある。

「都」が、そこを貫いて流れる内部視線から眺望された風景、として表される。国土に定住生活する我ら国民像が、通過する外部から【風土】的な自己像として表現される。そこをかすめて過ぎる者が、その中で暮らし終わる者の生活感触を表現する。国家は国土のシンボルのミヤコ風土像に指示される。国家は、そこに生活する者たちの風土として表

される。それは「アジア的」な国民に生きられた、いわゆる【風景】というものだ。治められる領地ではない。定住へ固定された民に生きられた風土性を表す。含まれる自己という像である。旧「いるかホテル」やその変容の新「ドルフィンホテル」のように現在でも我々の記憶を規定している。だから「人は島嶼にあらず」と村上はいいたくなるのだ。

自然地勢によつて抱かれた我ら、過ぎゆき変わりゆく風土に護られる民、【ふるさと人】、という想起された自己像は、場所民のことをさしている。そういう原始的な自己表現の習俗から流れ下る。そんな風土性がそのままアジア的な【自己】の原像であることはなんともてきた。もちろん「自己以前の自己」、共同自己という意味で。【母界」という自己像の、歴史以前の、人類史的な原始相だというふうに。のちに、古代国家は、山林河海という体感自然の囲いのかわりに、風土社を建てて祀り、そこに祀る国土神という觀念をつくりあげ、それに仕えてみせた。近・現代国家もまた、そのような精神の伝統をひきついでいる。国を靖んずることの根は深く、自然への意味変換は狡猾をきわめる。

「高瀬舟」は、都をつらぬいて流れくだる川とともに、都の心的風土の中を上下して、それを動的な国土像へととりだして映していく。都はただ通り過ぎられる見物場ではなく、なんどとなくそのただ中を往来される場像であり、そのように暮らし体験される。場に去来して地勢・風土に表わしなおすのは、通過異族異人なのだが、その通過身体芸人像に、ムラの生活民は自己像を重ねて観る。みずから異人的な身体となつて、ミヤコ風土を往来して生活するかのうちに幻視する。貨幣や商業に媒介される、中世以来の旅宿生活像だ。「高瀬舟」に表されるのは、そのような商業生活する民の自己像であるが、風土を「ふるさと」として想起し、「よそ者」となつて夢のうちに往来して生きるようになった異人的身体は、今や流人島の民となり現れる。「兎追ひしかの山、小鮒釣りしかの川」というふうな、山河に共鳴する身体像の想起は、罪人島に暮らす者の像へつれだされる。そんな幻影のうちに、大都市の商工業生活民が暮らすようになって。それが『高瀬舟』の大正期世界だ。すでに昔として想起されるのではなく、今現在の生活界の像になる。母界へ共

鳴する身体は、夢ごと島送りされて、だれにでも生きつづけられていく。

風土に溶けて生きるのは身体的な生であって、故郷を想うような心的な生ではない。人は「身体」によって生存するようになる。いきなり「心」によって生活することはできなくなった。もともと人間の心身は、自然と幻想の二階建てであり、その矛盾を「表現」にあらわして、その表現界に棲みこんで生きてきた。ミヤコという心的な世界は、そこに生きる生活民の身体生にとって、住みこみ溶けこんで暮らす、風土的な一体場として表された人工場だ。それは往来する異人の、通過する身体芸に表された。

異人の異体が通過するだけの「密かな場」は、それを蓄蔵して隠し表わす場、蓄蔵倉としての「宮・処」へ抽象されて表現された。彼ら貴族異人もまた、身体身分に風土を表現してそこに棲みこんだ。近代市民もその末裔で、その場の人工性は国土にまで拡張された。全ミヤコなのだ。それとともに一方で、原始的な「母界」像は、自然な地勢や先住地のように脱観念化され自然地理化される。地理に棲み分ける「先住民」イデオロギー・民族Vをなす。

高瀬舟に乗るよそ者の心が、土着人の身体像を表わす。その役人的な文化地勢の理念コトバが、土着人を罪人身体へと語り表わす。主人公の喜助の、ムラ民にして、罪人、という二重性。ムラと国家に引き裂かれながら、巧妙に重ねられた人間像が表される。小役人の語り手は、その双方にわたる身体に裂かれながら、罪人に自己像をみいだしていくような語りに落ちていく。作者や読者の自己像が、そこにあらわれてくる。

都風土を往来する、国土罪人の乗る「高瀬舟」は、風土民を体現してみずから語りだす心と理念コトバを載せて流れていく。「国民」が風土国の身体民として暮らすことで、自己に背反していくさまが表される。近代制度としての国家と、アジア的生活民の、絶対的な背理が、罪人自身や小役人自身に省みて語り表される。いうまでもなく作者自身、国家的身分は大役人だったが、わが一身は「石見人 森 林太郎」だった二重性を忘れていない。鳴外は、自己が、アジ



ア的な生活民・ムラ人であることを、国家にたいして表明する意志をもちつづけた。

本来は「風土」体でさえなく、「母界ムラ」の前自己にすぎない民の身が、移り動く罪人舟に載せられて、国土を眺め返す。それにつれて、彼の内部に静謐にして安息される母界を含んだ風土像が、罪人舟の動的な国民国家像へ抽象される過程があらわれてくる。動的な国土遊覧舟に乗る、異人の動的心身に、その二重性と歪みが映しだされる。罪異人の「自己・動態映像」を映しだしていく。

## ② 「物語表現」の表現としての「高瀬舟」・映画的なスクリーン枠

「高瀬舟は京都の高瀬川を上下する小舟である。」という一文を、小説物語表現の冒頭文としてみると、物語という表現のしかた自体を、どう規定する表現だとかんがえればいいか。

「高瀬舟」というのは、ミヤコ風土の見物視線・国家国土の法的眺望視線のことだから、作者位置からすれば、そういう風土・国土自然像を眺めわたす視線じたいを提示した表現になる。そういう世界眺めの視線を、ミヤコ「川を上下する小舟である」というのは、なにを意味しているか、どんなふうに世界を物語る支配視線だということなのか。ミヤコ川とは、いうまでもなく、ミヤコの旅宿生活を流していく、貨幣の自然流をさす。都市生活は貨幣の川を流れながら営まれること、徂徠が早く『政談』で指摘していたとおりだ。その貨幣流れとともに、それを体現して高瀬舟と乗り手は、都市生活を上下し流れて暮らす。貨幣川の流力を体現する舟人だ。商工人は貨幣そのものであり、貨幣川となって他者を流し、みずからも流れる者だ。高瀬舟の舟人はちがう。商工民をふくめた都市生活民たち全体を貨幣川によって流しながら、みずからも流れつつ眺望する者だ。役人と罪人なのだ。国土・国家の生活民を眺め渡すことで規定する、視線民たちである。

そういう貨幣の動的な視線をもつ異民の視線は、どんな物語性の表現なのか。対象をどう物語り表わす視線の表現であるというのか。ミヤコ市民の貨幣による動的生活像が、そのまま流れるように活写されるのであり、映される市民生活像は、同じ貨幣生活を流れながら体现する役人と罪人の上に、正負の「国民」自身の像として表される。しかもその像を彼ら自身が自己映像的に表し眺めやるというふうな表現法になっている。

「高瀬舟」は、映画のように、流人島の国民像を、市民たちの自己の映像のように映しだして、共に流れていくのである。高瀬舟という視線は、カメラであり、スクリーンにあたる。映画的な表現性は、大正という民衆時代の小説をもふくめて、すべての自己表現の表現法なのだといえる。カメラ的な「自己映像」視線は、いまやミヤコ風土を離れ、風土の境界へむけてでていく。境界に姿を現した流人島たる国民国家へ出ていく。そういうふうな高瀬舟のスクリーン枠やカメラは動いていく。

高瀬舟スクリーンに映るのは、役人と罪人の映像で、彼ら正負の法的な国民像は、彼ら自身の映像に重ねられて、一般の生活市民を映したものになっている。物語の流れは、彼らが国民像を表していくプロセスになる。寄る辺ない異人・流人的身体は、罪人舟にのせられて風土の境をこえ、国民島へ行き着こうとしている。役人と罪人の身はしだいに国民像を現していく。ミヤコ風土の果てへ越境していく漂泊異人は、彼らのいきつく流人島を転倒して、国土像として再提示する。そこに国民国家像が現われる。流人島とは、どんな国家像なのか？それが、終生の「岩見人」によって問われていく。国民を拒みとおした者によって。

### ③ 法国家と習俗の混融

乗せられている異人は、都・国家によって「罪人」とされたものとはちがう。異人は共同性からはずれたものそれ自

身であつて、それとして公共側から指示することはできない、引き算でしか表しえない。公的な罪人として裁可されながら、他方で黙許されてもいるのである。そういう半端な亡者が、公式の役人や罪人と同じ心身として乗り合わせている。鴟外はその奇妙な現実性を、次のように公的立場から説明しようと試みる。

徳川時代に京都の罪人が遠島を申し渡されると、本人の親類が牢屋敷へ呼びだされて、そこで暇乞をすることを許された。それから罪人は高瀬舟に載せられて、大阪へ回されることであつた。それを護送するのは、京都町奉行の配下にいる同心で、この同心は罪人の親類のうちで、主だった一人を大阪まで同船させることを許す慣例であつた。これは上へ通つたことではないが、いわゆる大目に見るのであつた。黙許であつた。

ミヤコ風土は、すでに江戸時代の前近代国家の習俗法的な風土に擬せられている。もちろんそれさえも大正期の国家法の理念風土を擬している。古代の風土蕃蔵的な都市倉ではなく、貨幣流通界の都市風俗劇場として、そして国土の地理的な自然法映像界として。「高瀬舟」とは、国土とその果ての転倒像とをむすぶ舟運だが、じつは貨幣舟が繋いでいる。国家の罪人は、国土の果ての貨幣暮らしの罪人島に追放されて生きるように公示される。忘れられ、消されるのではない。牢獄に入れられているのと同じで、ただそれが貨幣的な生活風土として表現されているだけだ。村八分の国土版になる。村の外に貨幣島ムラの民として幽閉生存させられる。アジア的な母界が貨幣による換骨奪胎をへて、罪人島に表現される。それはアジア的政治支配の定住原理が、近代にまで貫かれた像をなしている。

江戸時代の事柄として物語られても、大正時代の作品として読みとられるリアリティの支えとなるものは変わらない。時代的なフィクションによつて、いつそう意識的に、リアリティが対象化されることになる。自分の考えをくまらずた

めなどではむろんない。語りは騙り、という、小説における物語表現の本質に根ざす。

まず「罪人」という国家国民の倒像表象は、家族親類と別れさせられる。逆理なのだが、国家は性的な共同体の共同民を、そこから切り離して、個人人へと独立させる。個人という近代的な自己觀念の自然な基礎として、身体をそれとして家族親類から切りだし、立ち現わす。風土や国土からも切り離された独立身体が自然であるかのように、觀念的に、かつ目に見えるように具象的に表現する。牢屋敷に呼び出された家族らが、国民をひそかに代表して、罪人をそう視認する。そのように「暇乞いすることを許された」といつている。その象徴例が、防人以来の徴兵制度と別れの和歌であることはいうまでもない。

だがその公許には、ひそかな「黙許」がついていた。慣例という習俗として、人々に許されていたことが、公にも隠し含まれていた。護送の役人が親類縁者の一人を「大坂まで同船させることを許す慣例」だという。国法が村落的な習俗を、密かに含むという了解はすこぶるアジア的で、今日でもおおいに認められている。「大目に見る」という遺制であり、国家法を超えた、世界史的なアジア的地域の文化特性だ。親類縁者のように、兵士を慰安する芸人らを、戦地や役所へ同伴することなど、古代以来もちいられた習俗だった。

それによってじつは、罪人という追放が、抹殺や消去ではなく、国土の果てでの生存であることを、その一人の縁者から性的な実感をもって伝えられるように、国家によってじつは配慮されているということを意味する。島送りの個体的な人生像、防人や兵士の像は、共同体へ伝えられなくてはならない。防人の歌が取りあげられて、公に告示されてきたように。異人的な存在感を、たえず身边に感じて暮らしているように、古代・近代政治も配慮してきたのである。いわゆる監視塔（パノプティコン）は、アジア的なありようでは、国土の果ての【流人島】に併設される。芸人という、報告者もまた市中の牢・悪場所に送られる。体制的な表現者であり、マスコミの起源だ。そしてこの暗黙の制度で見落

とされてならないのは、親類に同心が一人立ち会うことである。下級役人こそがこの暗黙の情報操作上の重要な媒介者になっている。彼をとおして、世に罪人の生態が公的な物語となって伝わる。この下級役人はアジア的な国法の語り手という立場にある。いわゆる内部告発者である。

じつさいこの作品も、そのような構造として書かれている。作品内部の表現構造として、そうなっているだけでなく、作品の社会にたいする関係性としても、そうなっている。明治国家の最高の地位にある軍人役人が、作者として、国家罪人の話を下級役人になって聞き伝え、書き表して、世に流しているのだ。もちろん転倒させて。

もともと官僚・巫人、というものは、神にむける顔と、民にむける顔の双面をもつ。双方にたいしていい顔をする引き裂かれのうちに生きるという意味で、自然と観念に宙づりされた人間本質を體現し、知の本質を表す。この作品でも、いうまでもなく、表現する立場の主人公は、この同心・下級役人の庄兵衛になっている。彼が罪人の話の聞き手になってその生態を伝える。今日的な設定なら、ハードボイルドの下っ端警官や探偵と、犯人なのであり、高度成長期、それは新聞記者と中間管理職の課長補佐だ、というふうにみつけたのは、松本清張だった。

「上へ通ったことではないが、いわゆる大目に見る」のは、アジア的な政治の手法であり、文化で、文学作品もまたその同じ構造として表現されて、そのように書かれ読まれ、現実体験的に生きられていく。内部告発者の存在は「大目に見る……黙許」という制度以前の制度・習俗だった。アジア的な制度も、じつはそれを受け継いでいるのだ。

#### ④ 罪人の観念像 【心中】の風俗風土へ

当時遠島を申し渡された罪人は、もちろん重い科を犯したものと認められた人ではあるが、けっして盗みをするた

めに、人を殺し火を放ったというような、瘴惡な人物が多数を占めていたわけではない。高瀬舟に乗る罪人の過半は、いわゆる心得違いのために、想わぬ科を犯した人であった。ありふれた例を挙げてみれば、当時相對死といった情死を謀って、相手の女を殺して、自分だけ生き残った男というような類である。

「遠島を申し渡された罪人」、申し渡したのは国家で、申し渡されたのは「遠島」という表現である。国家は罪人の島流しに、どんな自己像を表現し、それを黙許してきているのか。「島」流し、「島」に閉じこめること、を広く世間に申し渡すとき、国家はそこに国民を、どう転倒的に表現し、規定しているのか。

【島】という觀念像は、元來「村」以前のムラを風土的に表している。それはムラを囲い含む風土・地勢的な觀念の、想起・創造された起源像だ。というのは「風土・地勢」という近代の地理的な自然觀によって、転倒的に逆行され、説明的に生みだされたもので、ほんとうはちがう。利尻島や奄美大島や沖縄本島のような【島山】像を思い浮かべれば、外見地勢的にはわかりやすい。自分たち自身を指すのに、その生活場である【ムラ】を、それを背後から支える山・森と前面の海によって、媒介的に表示する【自己表現】法を意味する。国家はいまだに自身の原像を、そういったムラの「島」的な像として、境界上に幻想していくのである。「遠島」とは、深層的には、遠い故郷に送り戻されることを意味する。「帰郷」という言葉の含む深層的な意味だ。わが「浦島」であり、西欧的には「ロビンソン・クルーソー」になることで、「椰子の実」ばかりか、「二五少年」や南アメリカの「美しき水死人」までも、そこから国家島の岸边に流れ寄ってきて、国民体现者になる。

遠島罪人とされる者たちが、「重い罪科を犯した」と市民習俗法に認められるにしても、「盗みをするために人を殺し火を放った」というような、近代的な国家法での犯罪觀念を意味していなかったという。それが近代国民国家的なヒュー

マニズム以前の、深層文化的な像をさしているからだ。その具体的な像としてあげられているのが「心得違い」であり「想わぬ科」であり「相对死」といった情死を謀って、相手の女を殺して、自分だけ生き残った男というような類」であるといっている。鴟外時代には、この程度の説明ですぐに感知されていたのだろうが、今日では、その生存像がとて解りにくくなった。それが我らの深層像を意味しているのに、その深層まで現在では、近代自然像に取りこまれているからだ。すでにこの語り手の説明でさえ、人殺し・殺人というふうに理解されてしまうだろう。鴟外や語り手の思いえがいたりアルな像は、近松の『心中』劇に発しているが、それも進歩的市民主義のヒューマニズムの色眼鏡で誤解するしか、了解するすべがなくなっている。身分差別を超えた恋愛、などという戦後風俗市民的な自由理念像のように、だ。罪人の「過半は」というようなアイマイな表現もまた、比喩であり、本当はすべての人間は、ということになる。なぜなら「重い罪を犯したと認められた人」とは、「いわゆる心得違いのために想わぬ科を犯した人」とはつきり言われているからだ。「心得違い」をするのは人の常であり、その結果を忘れることなく、「想わぬ科を犯した」と想起してしまふのもまた人の恒心だろう。人は自己を想起するたびに、常に不慮の過ちを犯して生きてきた、というふうに、原罪を負う自己を認知するようになった。それはすでに古典古代のことだ。

自己を想起する人間、人間的に「自己」をもつようになった、古代以来の人間存在にとって、自己が「想わぬ罪を犯した者」というふうに想起されることは必然である。すべての神話・宗教が、そこに人間の起源をおいている。アダムとイブにまつわる「原罪」の神話や『蜘蛛の糸』のカンダタが犯した、悪人往生の転倒理念像の自己誇りをもちだすまでもない。人は心得違いをして想わぬ科を犯して来てしまった、というふうに自己を共同で想起する以外に、自己を認知することはできなくなった。近代以後はその罪責を、過去人という異族としての自己像へ転化させ、我が身から遠ざけ忌避するようにしただけだ。それが人間知の歴史的な、転倒的な觀念知の自然過程をなす。その隠蔽を個体知が「罪」

として追認して糾弾したりして罪に罪を重ねる。

ここでいわれている「罪」はしかし、もっと深く遠い内部に発する。「相対死」の「生き残り」という具体例にみられるとおり、それは想起される自己像が、自分にたいして想起される自己という自己幻想の理念像ではなく、性的な幻想の中にあらわれる自己像をさしている。共に生き死にすべき仲なのに、相手を思いがけず死なせた（ということ）は、自分の思いこみのなかでは、相手を必然的に死なせ、つまり『殺し』た）うえに、自分だけが生き残った、慚愧の想いとともにある、という近代的な反省的自己像をさしている。【心中】という、想わぬ罪科とされたものの最深部には、母子別れの想起像がある。母に死に別れる、という動物的な自然過程像の転倒知に発する。人間はそこに、自己を感知する契機を見だし、自己を先祖にたいして不可解な債務を負うものとして認識しはじめる、といったのはあちら側のニーチェだった。こちらでは、想起される母子共生の安息にたいして、そこからの予期せざる出離の命運にみまわれた自分に、果てしない後悔を感じだす。民話の「蛇女房」や「葛の葉」の狐女房などの獣母像が伝承してきた、アジア的な共同の自己感情である。

心中、相対死じたいは、どこまでも母子的な共生を幻想しきつて、その通りに生きとおしてしまうわけだから、そこに罪という自己観念は生じないし、憧れられ、慕われるばかりだ。近松が描いたのは、外見にはそのように【心中】を完成した者たちにも、その過程では最後まで彼らの間に、遅れ・先立つ時差の意識があり、そのつど、生き残る【身体的な自己】像が喚起されつづけていった、ということだった。人が自然な身体・個体に生きているという発見にあった。その自然生の発見が、母子的な共生感に反する自己映像として表わされたのである。

鵑外がそこに見いだしているのは「相手の女を殺して、自分だけ生き残った男」というふうな自意識である。人は、性的な対なる幻想にはみ出して、いつも独り生き残りつつ生きるものだ、というふうな。それが近世思想の最後の体現



者がうけついだ考えた。漱石ともそこで並ぶ。

その心中の生き残り者は、都市習俗法で「非人手下」に落とされた。市民から非市民としての非人に格下げされたのである。人がみな思わぬ科をおかすものであり、心得違いをするものとすれば、人はみな潜在的に「非人」なのだ。高瀬舟に乗せられているのは、そのような根底的な人間認識として「非人」なのである。

そこで、「遠島」を申し渡されるというのは、そのような母界に遅れて生き残った子同然の自己、すでに潜在的に非人であり罪人である自己にとつて、どんなことを意味しているのか？ 自分の心得違いのために、母子別れをしてしまい、生き残った子なる自己は、生きながらの亡者・市民的な非人だ。思わぬ科を犯して非人暮らしをしている自分にとつて、遠島を申し渡されることは、夢の故郷へ還ることにほかならない。故郷島へ、母なる島、【母界】幻想のなかへ回歸することをさしている。浦島は、老いの夢のうちに母なる「島」の岸边に帰る。文字どおりの、我を迎えてくれる島・浦に戻る。

心中「物語」では、それを「来世往生疑いなし」というふうに語った。心中「劇」では、その共生往生の陰に、別々な身体生があるばかりだというふうに転倒させて観せた。来世の極楽に転生したといったり、蓬萊の島に行き着いたという想起語りを、現世の暮らし時間でいうと、700年が夢の間に過ぎていて、それは老人の死に際の一瞬の幻想喚起だったことになる。これから、語り手役人にたいして、その相手となる罪人自身が、罪人島送りの死に際に、彼の、そしてみんなの深層の、来世・極楽幻想を物語っていく。母界島還りという、非人のみがもてる夢が語られる。

島送りの罪人の懺悔物語、帰島する非人の夢は、つまるところ「国民」の転倒像を表現している。国民の定義が、「島」という限定地に縛りつけらるべき者という、アジア的な支配原理による人間観に基づいていることが読みとれる。支配され強制された国土土着民の像を転倒して、自然土着の原像にさかのぼり、そこに帰還する夢をみる民と、その幻

視土着界像にたいして、国家役人の立場から共感的に幻想していくことになる。それによつて、反近代的な夢想自然像を、国民国家という自然理念像にむけて対置していくことになる。

⑤ 語り手と聞き手 「罪人と役人」・国民的「自己」想起装置の矛盾

そういう罪人を載せて、入り相の鐘の鳴るころに漕ぎだされた高瀬舟は、黒ずんだ京都の町の家々を兩岸に見つつ、東へ走って、加茂川を横切つて下るのであった。この舟の中で、罪人とその親類の者とは夜どおし身の上を語り合う。いつもいつも悔やんでも還らぬ縁言である。

護送の役をする同心は、そばでそれを聞いて、罪人を出した親戚眷属の悲惨な境遇を細かに知ることができた。しよせん町奉行の白洲で、表向きの口供を聞いたり、役所の机の上で、口書を読んだりする役人のゆめにも窺うことのできぬ境遇である。

すでにこの語りは、舟の動きの中から見わたされた、まわりの景觀とその時間感覚によつてゐる。罪人に同船する者が共感的に、高瀬舟にいる罪人の心的世界像を感じとつたような語りに入つてゐる。「山寺の春の夕暮れ来てみれば入り相の鐘に花ぞ散りける」（能因法師）なのであつて、時々刻々に命の花が散る無常を実感していく者が乗る、理念舟になつてゐる。そこでは、懐かしい町並みはもはや黒々と沈んで背後へと流れ去るのだが、それは往生を遂げるべき西方へと向かうことなく、逆に「東へ走つて」いく、時の流れのような「加茂川を横切つて下る」。来世往生の古代イデオロギーにたいして違和して、もがくような心の動きを語る。はてしない懺悔物語の世界のように、ミヤコ風土が横

断される。

罪人舟の中に親類を載せればとうぜん、そこは「還らぬ繰り言」に充ちる。「想わぬ科」の苦しみを生きる者の、悔やみの心と言葉が、恨みがましく吐きだされる。どんな理由づけも超えて、過ぎゆく時と同じく、国家の罪科申し渡しは自然の運命として嘆かれる。ただ受容して嘆くしかない世界となる。それこそ前国家の求める、国民的な心的自然であり、その自然な居所像にほかならない。国家は不可知の自然として、運命力として彼らに現れでいく。

護送の同心にとっては、白洲の「表向きの口供」や役所の机上の「口書」といった、法的な理念表現では「ゆめ窺うことのできぬ：悲惨な境遇」を知る機会や場所になる。繰り言の充ちる「高瀬舟」は、すでに役所と国家の外部だ。かつて江戸自体が、ミヤコを遠く離れた非人たちの居場所、不可視の此処というふうに実在したところだった。そのような悪場所が、動く高瀬舟になって、ミヤコを横断する。ミヤコも国土も、隠れたその本質像を、そこで明かされずにはいない。そこからは、市中に定着をしいられた国民の、動的な生活が動態像をあらわしてくる。役人が「ゆめにも窺うことのできぬ境遇」とは、真の民衆の生活ぶりであり、国民の名に隠された庶民、アジア的な生活民の動態像が、自己映像的に観てとられることになる、というのである。また今のところ、自然の命運の下で嘆くだけの悲惨な暮らしぶり、のようにしか語られていないが。

同心を勤める人にも、いろいろの性質があるから、この時ただうるさいと思って、耳を掩いたく思う冷淡な同心があるかと思えば、またしみじみと人の哀れを身に引き受けて、役柄ゆえ気色には見せぬながら、無言のうちにひそかに胸を痛める同心もあった。場合によって非常に悲惨な境遇に陥った罪人と親類とを、特に心の弱い、涙脆い同心が宰領してゆくことになる、その同心は不覚の涙を禁じえぬのであった。

そこで高瀬舟の護送は、町奉行所の同心仲間で、不快な職務として嫌われていた。

いろいろな性質があるというものの、じつは二つしかない。その間に、いろんな段階があるというだけだ。罪人の悲惨な境遇話に心を動かされない役人らしい役人と、それを聞いて動揺してしまう、役人らしからざる者と。しかし、じつは心動かされない役人はいない。ただ「うるさい」とと内心で反撥して「耳を掩いたく思う」、自分に「冷淡な同心」と、反対に他「人の哀れを身に引き受けて：ひそかに胸を痛める」ような、我が身のこととして共感してしまう者と。我が心の動揺を理念で抑えられる者と、つい身体的に共鳴し表出してしまう者と、という観念と身体の相克への態度傾向として分かれるだけだ。

動揺を表してしまうこと、「不覚の涙を禁じえぬ」ところまでいなくても、冷淡な同心でも「うるさい」と思って耳を掩いたく思う」のだから、だれもが法的な禁止を不覚にも超えてしまう身体的な共感力をもち、それを抑えがたく思うようになっていくといっている。どんな同心も、役所の慣例に従事しながら、つい法の外へ出ていく身体的な心の自然を抑えられなくなっている。そういう個体的な心が不可避の、時代的人間状況だったといっているわけだ。役人にして、国家の外部像を罪人話に感知して、耳を掩いたくなったり、不覚の涙を流したりするのを、避けられない時代だという。そこで本質的に、親族同伴の罪人舟に乗る仕事は「不快な職務」として嫌われずにいない。国民からのハミダシをみずから認めることが、国民を代表する役人生活にとって、不可避になった、といっている。自己映像力である。

#### ⑥ 映画館としての「高瀬舟」

「高瀬舟は京都の高瀬川を上下する小舟である。」といいだしておいて、その高瀬舟に乗り合わせた役人と罪人の像

にふれ、ついでその二人の問答そのものをセリフのように語りだし、その自他のセリフ詞を主人公の役人の側にたつて内省していく、という表現になっている。

京都市中を流れゆく高瀬舟を舞台にして、そこでの会話に表わされる人間像を、一方の登場人物である役人の内的な視線をとおして描き表していき、そこに役人自身がみずからの自己像を感知していく、というふうに展開する、この表現枠組みであり自己像表現の場である「高瀬舟」とは、どんな表現場のことなのか。書き表わすという、作者たる者の孤独な対自表現作業にとって、それはどんな自己表現の、同時代的なメディアにならった表現なのか、と問うてみる。すると「高瀬舟は京都の高瀬川を上下する小舟である」という、単なる市井の歴史知識を知らせただけにすぎないようにみえる表現の、自己表現上の位相がうかびあがってくる。

それは【映画館】として普及し始めた、時代を代表する自己表現の共同場と同じ本質にあるといえる。『大日本映画会社』のちの大映ができたのは大正元年のことであり、大正5年には忍術活動写真『自来也』が人気で、浅草の映画館では、金のない学生や丁稚のために、彼らが一日遊ぶために、一流映画館で20銭のところを7銭に割り引いて観せていたという。

ミヤコ市中を流れる生活時間にそって、そこでは市民的な国民と非市民的な罪人国民とが語られ、その語り像が観てとられる。物語の聞き手は、観客的に、開かれた館舟の中を観るかのように聞く。「黙許」的に開かれたミヤコ世情が観てとられる。

⑦ 珍奇・罪人の見せ物 国家世界映像への入りかた

究極的な作者のコトバである作品は、その内部構造、つまり「高瀬舟」世界の表現構造として、まずは作者を代弁し

て物語世界を外部から語る、一般的な語り手からはじまり、ついで物語内部の語り手の役人庄兵衛をへて、さらに語られた罪人の庶民・喜助の自己想起語りがあり、そこに彼の自己像が現われて……という累積的な入れ子構造をなしている。

作者から数えて、喜助の語る自己像まで、全部で、いわゆる五重の表現者を介した、自己像が表されている。それを読み表すのは読者だ。だから読者（もちろん作者自身も読者になる！）を加えて、いわゆる六次の全体像を表すので、自然な世界像だと感じられる表現像を、読み手にたいして表すのである。もちろん真に次元を数え始める始点は、読み書きもしない、生活民の位相にあることはいうまでもない。ただの食っちゃ寝の生活民たる我らが、読み手・読書者になることで、はじめて自己幻想内部の作者位置へと移行し、そして語り手になり、……というふうに、彼岸の異次元へ次々に渡り超えて、そこで自分自身の現在のな【自己像】と思える像に出合うところまでいく。そこで他者を介した普遍的な自己世界像が、見かけ上は完成することになる。すくなくとも、リクツのうえではそうだ。あとは読み手の力量に応じるだけだ。

ようやくここで、世上に一般的な語り手は、物語の風土世界の中に入りこみ、そこで生き語る者となる。物語内世界での体験を語るようになる。高瀬舟世界の人になる。そこで目前の罪人にふれ、それに好奇の眼を向ける役人になって、語りだす。風土内部に生き死にする庶民に触れて、それに好奇心を刺激されていく公民が語りだす。珍しい罪人を目の前にして、語り手の小役人は役人意識を超えてる好奇心を抑えられなくなる、というのが、作中世界への入り口である。ここで、時代の一般的な、世界外の語り手から、作品中の語り手に移行していく。

いつのころであったか、たぶん江戸で白河案翁侯が政柄をとっていた寛政のころでもあっただろう。知恩院の桜が入相の鐘に散る春の夕に、これまで類のない、珍しい罪人が高瀬舟に載せられた。

それは名を喜助といって、三十歳ばかりになる、住所不定の男である。もとより牢屋敷に呼びだされるような親類はないので、舟にもただ一人で乗った。

ようやく物語界の中に入っていく。これまではいわば【語り手】の得意そうなムダ話であり、作中を生きていない、よそ者の話だった。江戸時代にはいつて多く出版された『話』といった、知識人の、随想、世間噂話のようなものである。彼らは講釈師が高座にあがって蘊蓄を傾け、才知ある自己像を観衆に見聞かせて、前説にするように語った。それが書かれていた。そこには、前説だけしかなくて、高座芸の自己韜晦表現、つまり興行師たる自己の映像表現であり、のちの映画表現になれば、開幕景観の解説コトバ・字幕像にあたる。

この語り手も同じ位相から、しだいに作中の生活人に移行する。作者の、ひけらかしの自己語りから、生活民に接する知的人物の語りに移行する。「余たまたま鼓腹の閑話あり。口をついて吐き出す。…みずからもって杜撰となす」とフザケたように、本当は大マジメに語る『雨月物語』の語り手のような立場から、作中人物に入りこんでいく。

歴史知識をちらつかせるような、いくぶん気どった話出しなのは、そのような語り手の位相のせいである。もちろん寛政の政治改革の担い手とされた松平定信治世の知識人・語り手像の、珍しい罪人の出現に好奇の眼をむける視線に焦点をあわせたのだ。物見高い都市知民が語り手になる。その好奇心は罪人にまでむけられているのであり、国法もまた好奇の眼を逃れられなくなっていた、というのである。都市民が見せ物にむける好奇心が、国法の体現者である役人をもとらえて、国法を表現する罪人を「これまで類のない、珍しい罪人」という眼で見物するようになっていたことを指摘する。物見高い都市観衆に変質している。

ふたたび京の春の夕べ、落花の像にあわせて、流人が流れていく。しかしそういう古典的な風物像などとは異なり、

「これまでに類のない」珍しい罪人が見物され、語られてくる。変わった、珍奇なものへの好奇の眼差しなのだが、作者位置からは、国法にむけられる人間的な心という意味に転倒されている。そういう者として、役人が現れる。都市風俗視線が国家にたいして向けられるようになった世相だ。定信の『花月草紙』にならんで、一九が東海道の珍奇な風俗生活を露骨なまでに見せ物的に公開し、司馬江漢の『地球全図』さえ、そのような珍奇な自然像として見物された世の中だ。ほんとうは自己映像的に幻視・見物されたのだ。

「喜助」という、名字をもたない庶民は、ふつうの市民（平人）ではない。「住所不定の男」といわれるように、都市に戸籍をもたぬ都市流民、【非人】の類である。幕藩制度の崩壊初めの時代にはやく、荻生徂徠が指摘したように、「諸国ノ民ノ業ヲスル者、棒手振・日雇取ナドノ遊民」は「旅宿ヲ常住ト心得ル」者たちを代表する。貨幣時代というのは、毎日が【旅宿の境界】で、「畢竟著一本モ銭ヲ出シテ買調ヘザレバ不叶事ナレバ」という金払い生活だから、武士も農民もみな、じつは貨幣自然界を流れ暮らす遊民であり、非人同様だ、というのである。だから民を「地ニ着クル」のが政治の根本だ、と徂徠のような復古主義者は主張する。「住所不定」というのは、農耕定住民社会や国家にとって、そのような根底的な反意味を体现する。幕藩制度の根本であるばかりか、国家が領土として国民を土地に定着させる戸籍を支配制度の核にするような政治ならば、流民は国家の根底に関わるのだ。彼はその国家や国民の、無意識を体现して生きている。世にも「珍しい罪人」の意味するところである。珍奇な見せ物は制度にとって、危険きわまりない要素をもっていた。いうまでもなく、そのような、体制社会や国家にとって根底的な反意味は、すっかり忘れられ、理解できなくなったまま、現在にいたり、この作品もそこを避けて読まれつづけている。

三十にもなっても遊民だから、「もとより牢屋敷に呼びだされるような」、法的に認知されるような親類はない。彼らはこれも徂徠が「乞食・非人ト云者ハ、畢竟鰥寡孤独ノ輩ニテ、天下ノ窮民也」というように、独り者で定住しない、



はんばな異人とみなされていた。今日の「フリーター」・「ニート」など、差別的につかわれる語と同根だ。差別の主体はアジア的な国家であり、それを狩り、隠す者も同断だ。

では罪人を護送しながら、それを奇妙なものとして視、かつ語る下級役人・同心とは、なんなのか。鵬外は、その役人の変容ぶりを、どう発見していくか。

護送を命ぜられて、いっしょに舟に乗りこんだ同心羽田庄兵衛は、ただ喜助が弟殺しの罪人だということだけを聞いていた。さて牢屋敷から棧橋まで連れてくる間、この瘦肉の、色の蒼白い喜助の様子を見るに、いかにも神妙に、いかにもおとなしく、自分をば公儀の役人として敬って、何事につけても逆らわぬようにしている。しかもそれが、罪人の間におうおう見受けるような、温順を装って権勢に媚びる態度ではない。

庄兵衛は不思議に思った。そして舟に乗ってから、たんに役目の表で見張っているばかりでなく、絶えず喜助の挙動に、細かい注意をしていた。

同心庄兵衛は、罪人の珍しさを感知するばかりでなく、その意味を考えていく者だった。弟殺しの罪人だと聞いていただけなのに、「温順を装って権勢に媚びる」罪人共通の態度、ひるがえって下級役人に特有の、自分の背負う権勢感覚への卑小な敏感さを強く刺激する鏡像を感じる。自分の社会的な位置を絶えず気遣う卑小さについて、繊細な自覚をもっている役人、国家が自分にあたえる権力にたいして、当事者感覚のある自覚者だった。その自覚は、他人へのすぐれた観察力として表出されてくる。そこに喜助の態度がひっかかってきた。これは近代の知的国民の、まっとうな自意識であり、そこに負の国民・罪人がなにかを照射してきた。自己の国家社会的生態・国民自己に関わるなにかだ。「こ

の瘦肉の、色の蒼白い喜助の様子を見るに」と、いきなり生々しい描写に入るところなどに、はやくも庄兵衛の自己意識が反映されてだしている。

庄兵衛に、珍奇な罪人は、もつと深いところからくる「不思議」な思いをさせる存在に変わっている。「役目の表」で見張る心はむろんのこと、風俗市民の好奇心もこえて、彼の眼を「喜助の挙動」に細かく注視させる。近代知民の観察力は、役人意識や風俗意識をこえてあふれでる。風俗市民の好奇の目の底にひそむ、知民の共感力が、「国民」の秩序意識をこえていく。それは近代国民の生存がもたずにはいられない、知の史的な必然、共同自然像への違和として肯定的にみられている。

「同心」というものが、どんな社会生活をくらしていたのか、徂徠がとりあげている。すでに幕藩体制という前国民国家段階で、下級官僚の位置は、やがてきたるべき【国民】像を表すものとなる。そのような予感のもとに論じられたのだろう。とくに最下級の役人という、双面の半端な存在が。「人ヲ地ニ着ケル」治の根本を論じたあと、遊女・河原者の異族から非人・乞食の窮民などの流民に触れ、それに続いて「同心」の暮らしが法的問題になった事例にふれている。同心の弟が塩売りをしてくらしていたところ、ある武家屋敷に出入りしたおり、鉋屑や木切れを持ち出したのを盗人として捕らえ、牢舎させたのである。そこで徂徠は

同心ハ、細工ヲシテ渡世ヲスルコト常ニテ、輕キ者ノ事也。其の弟ノ同居セルガ塩ヲ売リタレバトテ、隠町トハ各別ナルベシ。亦鉋屑ヲトレバトテ、夫程ノ事ヲ盗ミと云立ルコト、法ニ拘リテ治ヲ不知ナルベシ。

同心が鰥寡孤独の窮民の弟と同居して生活するだけでなく、彼自身もその窮民であつて、役人と細工人（商工民）の両立てが「細工をして渡世すること常なり」と、むしろ一般的な習俗だといわれていることに驚かされる。逆に我ら現代の国民は、公務につく者が他に生活手段をもつてはいけないという禁令にすっかりならされているからだ。「隠町」というのは、武家がその屋敷の一部を町人に貸して稼ぐことをさすという。様々な稼ぎに手をだしながら暮らすのが、全社会的な習俗だった。それを単一に限定するようになって、「職業」という近代社会の国民身分觀念が法的に形成されつつあるさまが読みとれる。分割と統合だ。部品と全一体という機械体社会が法的に目指されて、国民国家がつくられだしている。

とすれば、庄兵衛が喜助の態度に敏感に反応し、親和的な注視をおこたらないのは、知民の觀察力の特徴というだけでなく、彼が窮迫民と同根だということにも根拠がありそうである。そういう社会感覺は鴟外時代にはきちんとあつたのだとみられる。「不思議に思つて絶えず……挙動に、細かい注意をする」という彼の心的な視線は、すでに動的な身体像への連続的な觀察視線だから、コマ繋ぎで【映画】的なのである。もちろん大正期、すでに映画は都市に出現しており、大衆相手にそれで利益をあげられると設立された「日本活動写真会社」（日活）が設立されたのは大正1年のことだった。下級役人の眼は、河原乞食的な興行師の眼であり、同境の都市下層貧窮民の身体像にそそがれる知的な眼だった。

#### ⑧ 映像眼に映る罪人の生命像 感触される微光風土と安息民の像

公儀の役人・庄兵衛が「不思議に思つて細かい注意をしていた」挙動が、彼の眼に像として視えてくる。その視覚像の発現過程が表現される。不思議な「思い」が、どのように対象化されて「見える」像になってきたのか。役人の心に

さえ響くようになってきた、窮民の不思議な挙動像が、ようやく新しい知民の眼に視えてくる。そう作者は書き表していく。法の咎めにひつかかってもなお眼に視えなかった、かつての非人たちの亡者的な不思議に魅力的な挙動が、それにたいして本来的に親和的な役人の眼に、視える像となつて、实在性が疑えなくなつてきているのである。それを幻視するのが下級役人ならば、それを書き現わすのは上級役人だ。国家役人の、隠れた大衆的な根心に、不思議な思いをこえて、大衆的な視線を介して、そのアジア的な生活民像が幻視されるようになってくる。

国家の罪人に身についている不可視の「不思議」さは、どう視えてくることになるのか。それはなんだ？ 役人庄兵衛は、それを見極めようとする。そこに实在する現象として見現わそうと注視する。「たんに役の表で見張っているばかりでなく、絶えず喜助の挙動に、細かい注意をしていた」。その不断の、微細な注視視線そのものが、風土という表現媒体の像と、そこに映し表された者の像として、一對に現れ出てくるさまが書き表される。いわば風土スクリーンとそこに映る自己映像である。

その日は暮れ方から風が歇んで、空一面を蔽った薄い雲が、月の輪郭をかすませ、ようよう近寄ってくる夏の温さが、兩岸の土からも、河床の土からも、靄になつて立ち上るかと思われる夜であつた。下京の町を離れて、加茂川を横ぎったところからは、あたりがひっそりとして、ただ舳に割かれる水のささやきを聞くのみである。

まずは風土スクリーンが描写される。これは親和的な、情のかよつた視線で眺められた景で、役人庄兵衛の視線が感知した景色をさしている。すでに彼はすっかり高瀬舟世界の人になつており、その高瀬舟的な異人・表現者の視線は、持続的な「細かい注意」になつてあらわれ、見張り意識を超えて、相手の挙動に共鳴する身体に支えられたものになつ

ている。そんな共感身体をとおして感知される、文字どおりに【情景】の表現になっている。それは喜助の「挙動」にまつわる不思議さを、景観像として視覚的に浮かびあがらせる。そういう挙動体像を包み表す装置的な景観像なのだ。それとともに、喜助の不思議さが視えてくる。風景とは、「自己」に見える景観的な【自己像】の表現で、ここでは映像的な自己視線装置（スクリーン・フィルム）の像として現われてきている。

風が止んだ暮れがた、さらに薄雲におおわれた、というふうな非日常的な「減衰光線」の出現、「たそ、かれ？」という視線は、生暖かい空気として肌にじかに感触されるように変換される。視線の観念性は、皮膚感覚の自然性へ脱意味的に変換されたのだ。それだけでない。身体感覚は、土地の靄気という、視覚的には靄になって立ち昇る「かと思われる」、触知される環界像と一体であることが、正確に表現される。身体感覚と環界は不可分の表裏なのだ。まさしく両岸と川床のへだてない環界の「土」そのものの匂いに包まれた夜だといっている。これは【母界】の薄明の相なのであり、原始・アジア的な、史的普遍共同体像という深層自然を意味している。

そこには進む舟の水音だけがしずかに聞かれている。世界が移り行く感覚だ。スクリーンのような靄に、船の微かな水音が流れ、そこに何かが像を表してくるのだ。自分たちを囲み包みつつ立ちあがってくる靄の動的な感触像が、そこに流れる水音の音感に変換され、そこに無音の視覚像が映し出されてくるのだ。空気がなま温かい人肌のような感触をあたえ、その人肌的な微光の靄に、視覚的ななにかが、水音に重なって、映像を表してくるゾと默示的に表現されている。環界とその中身は対だからだ。夕方の微光という光の減衰とともに、肌での感触が、幻影の光景として視覚化されてくる、という知の変換は、すでに上田秋成の『雨月物語』によって開かれていた。近代後期の人間発見の方法である。人は自己の内景を、視覚的に見るようになった。【映像の時代】の到来なのである。

だから「下京の町を離れて、加茂川を横切ったところからは、あたりがひっそりとして、ただ舳に割かれる水のささや

きを聞くのみである」というのは、幻景感覚の地勢的な映像表現で、夕方の半光線の幻景世界は、公的な現実意識が生きられる都市中を出離れた、境界に拮据はじめる。そこは、三途の川に比すべき加茂川の水音のみが響く、観念界の境になっている。それは国家の他界・自然相への入り口だ。それは主人公の役人・庄兵衛が感知している世界像で、そのような知は、彼の国家からの「自由」というだけでなく、単なる近代をこえる「人類史」的な全体性に根ざしている。川と舟の比喩だけでも、人類史の全体にわたっている。我が国の記述でも「天の安川」「出雲の肥の川」にはじまり、「(芥流しの) 芥川」や「(憂い流しの) 宇治川」にいたり、ただの「往く川の流れ」や「行く水遠く」と自然喩になり、ついに「蜷川」や「佐渡に横たふ天の河」といつた自然名に行き着いても、その隠れたメディア性はきちんと保たれてつづいている。

夜舟で寝ることは、罪人にも許されているのに、喜助は横になろうともせず、雲の濃淡に従って、光の増したり減じたりする月を仰いで、黙っている。その額は晴れやかで目には微かなかがやきがある。

鴟外の筆は鋭く、鋭く視ているのは庄兵衛だ。視られている喜助の目に、視ている庄兵衛の眼が重ねられている。その二重視線が浮かびあがらせるのは、映像的な表現力であり、それを作者は表わしつづける。喜助の黙して仰ぐ目に宿る月の微光の輝きは、そのまま庄兵衛の内的な視線の、喜助に自己映像を視てとる知力を表わす。喜助の目が発する不思議な力をうけて、それを視覚化しようとする。減衰した月光の、刻々と増減する照らしだしは、喜助の映像を視てとる、庄兵衛じしんの自己映像化する視線の強弱リズムを表している。光景とは内的な、自己映像視線であるということが、すでに作者に手法化されているのだ。その黙然とした装置の知力は、すでに聖性をおびて、仰がれている。

庄兵衛はまともには見ていぬが、始終喜助の顔から目を離さずにいる。そして不思議だ、不思議だと、心の内で繰返している。それは喜助の顔が縦から見ても、横から見ても、いかにも楽しそうで、もし役人に対する気兼ねがなかったなら、口笛を吹き始めるとか、鼻歌でも歌いだすとかしように思われたからである。

彼は、喜助の顔を見てはいない。にもかかわらず、喜助の目に内的な眼を向けて離せないでいる。その視線に感知される魅力を「不思議だ、不思議だ」とコトバにだしながら、なんとか目前に視現わそうとしている。それによって「縦から視ても、横から見ても」という全方位的な、想像的立体視線をとおして、「いかにも楽しそう」な生身の身体像として視えてきつつある。それは生身の立体的な、つまり躍動する身体、静止的な像で、映像視線による像になおすと、「口笛を吹き始めるとか、鼻歌を歌いだすとかしそう」な、動的な身体映像だったという。口笛や歌に共振する、踊りだすような身体像というのが、「楽しさ」の感覚像、つまり楽しい身体、境界と一体的な像だ。それこそ原初的な、「自己表現」である「ダンス」というものにあたる。映像視線が、喜助の顔と眼の輝きにそれを予知したのである。人類史的にいうと、それは未開・アフリカ的な・食生生命の自己表現である性生像をさしている。

喜助の顔や目は、自分の身体を楽器に化して音響を発して、その中に棲みこんで共振する身体像、ダンスする人間生命を表出していたのを、感知していることになる。鼻歌を歌い、口笛を吹き、その響きの中に憩う、そのように表出される、原初的な人間生命の、自己表現の快楽、楽しさをさしている。それは意味のある言語的な歌を歌う自己表出ではない。インストウルメンタルな、器楽音楽のような、みずからの身体を楽器に化して、その音響空間の中で満ち足りる、そのような感触的な音界に交響して生きる生の快感を表わしている。それは自己想起的な像でいえば、母胎にある胎児が、母胎の心臓音や血の流れる響きに包まれて安息する快感に比される。それが、庄兵衛が、喜助の目の輝きに映し視

てとった、自己のあるべき映像であり、その「不思議」な「楽しさ」にはかならない。生誕以前の、前世的な安楽を内視したのであり、それこそ、国家から罪死させられる島流しの生が、自由へと反転された映像になろう。

役人の役柄を超えていく庄兵衛の眼は、罪人の喜助の幽かに輝く眼に引きつけられ、それに合体して、喜助の身に我が身を重ねて幻視していく。自己の映像を見ていく。その意識的な観察態度がしばらくは描かれる。「権勢に媚びる態度ではない」という、罪人たることの卑屈をこえて自立した、独立的な挙動像というのは、なんなのか？ 本当は、どんな役人自己の、あるべき映像を映してたち現れてきているものなのか。

庄兵衛は心の内に思った。これまでこの高瀬舟の宰領をしたことは幾度だか知れない。しかし載せてゆく罪人は、いつもほとんど同じように、目も当てられぬ気の毒な様子をしていた。それにこの男はどうしたのだらう。遊山舟にでも乗ったような顔をしている。罪は弟を殺したのだそうだが、よしやその弟が悪い奴で、それをどんな行きがかりになって殺したにせよ、人の情としていい心持はせぬはずである。この色の蒼い瘦男が、その人の情というものがまったく欠けているほどの、世にも稀な悪人であろうか、どうもそうは思われない。ひよっと気でも狂っているのではあるまいか。いやいや、それにしては、何一つ辻褃の合わない言語や挙動がない。この男はどうしたのだらう。庄兵衛がためには喜助の態度が考えれば考えるほどわからなくなるのである。

新しい人間自然像が、もはや否定できぬまでに鮮明な像として現れてきた。「遊山船にのったような顔」の罪人だ。これに出合つて庄兵衛は意識して「思考」しはじめる。そして役人的な思考という公的な制度知では、手に負えない対象であることに気づいていく。時代の制度知では理解不能であることが感知される。そこにはもはや、目も当てられない



といった、家族的な、温情的な共感などをはねつけるものがある。もちろん古代法的な「極悪人」理念などにあてはまるものではなく、近代自然像の「狂人」観念さえはねつける。それくらい辻褄が、人間存在の統合性が、かんじられる。私的な家族感情から、公的な理念と自然の両面にまでわたって、静かに峻拒するものがある。罪人が目の前にみせている「遊山舟に乗ったような顔」は、役人としての公私にわたる理解もおよばない。罪人こそ遊山船に乗っている者だ！と逆理へと反転させて理解するしかない。高瀬舟世界は物見遊山舟にかわりつつある。それは、どのようにして母界を見物して安息する遊山舟になりうるのか。

人殺しという公的な罪観念をこえて、彼は「弟殺し」という、私的な家族感情をも逆なでする憎むべき行為を犯しているとされている。そこで罪人である以前に、家族的な「人情」がないのか、「狂人」なのか、と疑われる。国家・国民の法をこえているばかりか、家族的なムラ共同体の人間感にも反している、とされる。国家もムラも超えた存在、としてまずは「狂人」が想定される。そこに感知されているのは、近世的な「非人」の身体的な实在像、その近代国民国家下の自然像だ。「国民」からオチコボれていると許容されている者である。それがいわゆる都市の「窮民」「貧民」という名のもとに、下層国民というアイマイな存在として見られるようになっていくのである。『日本の下層社会』（横山源之助 明治三二）が国民に組み入れようと格闘したのは、そのような旧体制民の像が残存していたことにたいしてだった。その都市の亡者的な非人像は、のちに喜助じしんが語る生い立ち話の中に鮮明に描出されてあらわれてくる。

人間生存像が、いま目の前にある。国民的な理解の歯がたたないのは、古代以来の国家役人的な理念視線・罪人視という見方だからというだけのことではない。近代都市的な、自然身体像を見いだす劇場的な市民視線も、罪人のうえにこそみいだしやすい家族的な性愛、家族別れの「目も当てられぬ気の毒な様子」を、そこに見つけることはできない。国民法的な罪観念も、国民家族的な身体像をも、見いだすことはできない。そこに視てとれるのは、あくまで「遊山舟

に乗ったような顔」だ。

けれども、そこには言語と挙動に辻褃の合わないところがない。コトバと振る舞いという表現にみてとれる、身体、自然像には、人間的な統一が全くうしなわれていない。狂人の身体行動という自然な統一性のやぶれが観察されない。公私にわたって【国民】でもなく、かといってそれにはずれたと容認される【狂気】でもない。そんな罪人喜助の態度とはなにか。

「庄兵衛がためには」、その観察する視線にみてとられた「態度」像が、「考えれば考えるほどわからなくなる」ものとなって現れてくる。庄兵衛ひとりにとって、こういう大問題の気配がたちあがってくるというのである。「この男はナニモノなんだろう」ではなくて、「この男はどうしたのだろう」という表現には、流人島に向かう罪人舟に載せられた人物の、ことここにいたる行為の隠れた本質について、知るべき問題として生成してきているさまが表されている。この身体躍動的な「表情」とは、どんな行為に由来しているのかと。国民感情としての「人の情け」というものがまったく欠けているほどの、眼前の態度に、そう魅きつけられている。すでに庄兵衛は、「役人」や「狂人」をとうに超え、「家族」もこえた、一人の思考する人間個性性へとはいりこんでいる。

役人に視てとられた「表情・態度」という身体像は、「罪人」という国家的な理念も、「人の情」という国民感覚も欠けているし、かといって「狂気」でもない。すべての点で、国家の規定や知をはみだしている。近世以来、「狂気」の身体」は、カブキ・浄瑠璃劇やあらゆる芸能・芸術表現の、人間表現の自然媒体だった。明治以後の近代的な個体身体「狂人」は、江戸期では共同身体人としての狂体として規定されていた。そんな国家的思考や近世都市的観察では捉ええない、新しい、根底的な、生存のしかたを表してきている。それは体制的には「考えれば考えるほどわからなくなる」ものののだが、目前には確かに在ると視てとられてきている。自己映像視線は、そのように相手を発見している。

罪人からも家族的な性愛からも自由な「顔」は、彼自身の、真に個体的な、ナニかに発している。公的な知や感覚から捉ええず、もつと深層的な共生感覚のようなものでしか感知できないもの、それを庄兵衛は「表情」にとらえた。身体原理的に「顔」とは、腸管の露出部であり、その蠕動が感覚的な表現へ転化して、「表情」を表出するようになる。そのとき、世界は、個体生命の最深部から感受されて、表出されている。生命の原理に感知された原世界が、表情にはあらわれてくるはずである。

⑨ 「遊山船に乗ったような顔」

「遊山船に乗ったような顔」というふうにあらわされたのは、なにか。それは安楽に食っちゃ寝する身体生が、安楽な居所をえて、安楽な風土の中に安息する、そんな原始・アジア的な・母界的生命像が、近世風俗生活像で表現されたものをさしている。そんな原生的な生命相が史的に保存されてきた像を、江戸時代の都市遊樂生活の風俗用語でいいあらわしてある。それは、たらふく飲み食いして遊んでいられる身体と、その置き所の動く家ともいうべき遊山舟と、その舟が往来する繁昌風土が、重ね合わされた、一体的な像をなしている。安楽感に浸る身体と、それが乗る我が家的な遊樂舟と、さらにそれが拡張されたふるさとの「風土」と、その重なりの中を、我が生命がゆつたりと流れていく、というのである。それは腸管で食い、その反動で寝る、乳幼児的な身体と、それを包む母屋と母界風土と、が三重になった、アジア的な生の原像であり、安楽の食の母界に安息する自己、というものの、近世的な表現になっている。

東アジアの、辺境の島国が保存してきた、前古代的近代の自己像であり、現在の今日でも、我らが生の発端・始源と無意識にみなされてきているし、その無意識の帰結を形づくっている。それは、次のような有名物語図像をあげれば、たぶん誰にもすぐに感知されるだろう。



『ドラえもん』第一巻の1 「未来の国からはるばると」 藤子不二雄

1974年刊行の人気マンガは、テレビ化されても依然、人気を保っている。それはたとえば、このような表現が日本的な生の原理をよく捉えて、時代の表現にしばらくはならない普遍さに達しているからだろう。

見ればすぐ分かるように、これは正月のゴロ寝暮らしのさまである。安楽な生活の代表的な図柄だといえる。祭の原像は、共同の自己像をみんなで表現しあうことにある。それが今、個人作家によって追体験的に表される。民話の現代作品版のように。飽食の表現としてのゴロ寝、という共生が、自分部屋という場をメディアとして表現される。もちろんこの自分独りの部屋というのは、母胎的な場、母界としての家をさしている。主人公の、のび太が学童少年なので、勉強しない勉強部屋のように、延長的に表されているだけだ。「食っちゃ寝」こそ、祭に祀られる神的な自己像をなす。

「遊山舟にのったような顔」が意味しているのは、「のび太」のゴロ寝像とともに、そのような原像につながっている。

⑩ 役人の内なる流罪人像 法が抑圧した内部の応答

しばらくして、庄兵衛はこらえきれなくなって、呼びかけた。「喜助。お前何を思っているのか」

「はい」といってあたりを見回した喜助は、何事をお役人に見咎められたのではないかと氣遣うらしく、居ずまいを直して庄兵衛の氣色を伺った。

庄兵衛は自分が突然問を發した動機を明かして、役目を離れた応対を求める分疏をしなくてはならぬように感じた。そこでこう言った。「いや。別にわけがあつて聞いたのではない。じつはな、己は先刻からお前の島へ往く心持が聞いてみたかったのだ。己はこれまでこの舟で大勢の人を島へ送った。それはずいぶんいろいろな身の上の人だったが、どれもこれも島へ往くのを悲しがつて、見送りに来て、いっしょに舟に乗る親類のものと、夜どおし泣くに極まっていた。それにお前の様子を見れば、どうも島へ往くのを苦にしているようだ。いったいお前はどう思っているのだい」

ここまでは役人庄兵衛の自己語りの表現だった。ここからは彼は語り手ではなく、聞き手になる。語り手の自分を転倒して映す、罪人の自己語りを聞く立場になる。それに先だつて、役人が罪人の自己語りを聞く、という立場の逆転について、彼は自己弁解をはじめ。意識するのだ。そこで、庄兵衛は罪人に、その法的な罪状ではなく、その心情をたずねてしまう。法は原則として個人的な情状を酌量しない。その自己物語に踏みこむことは、役人の範囲をこえるこ

とだ。とうぜん罪を問うた法が見落した、私的で心的な事情にはいりこむ。法が求める、公認すべき国民的な私情についてではない。法が抑圧して、省みないところの、個体の自然な心情を、だ。法などかわりなく「お前何を思っているのか」、人というものは、どう思うものなのか、というふうに。そこを知りたいという欲求が「役人」の身分をこえて吹きだすのを、「庄兵衛はこらえきれなくなつて」いる。人間知という本源が発現すると、みなされている。

しかしそういう知的発言は、知的な転倒をまぬがれない。それは庄兵衛が犯したものでなくて、作者鵑外そのひとの、無意識的な観念的転倒に由来しているようにみえる。どこが、どう？ 「お前はどお思っているのだい」という問い方にそれが表れている。民衆・生活民は、じつは「**なににも考えていない**」からである。振る舞いはいつでも無意識の発露であり、自然な自己表出である。それにもかかわらず、生命の本質にそつて、行動として自己を表現していく。その思考や自意識を「何を思っているのか」とたずねてもしかたがないように生きている。自己の内奥を語りうる言葉はつねに知識層のもので、それは行動が内面に発するという観念的転倒に拠つてたつてゐる。庄兵衛もまた、そのような転倒にもとづいて、答えを求めているし、作者もその転倒に気づいていない。

こうなると、しばしば我々が経験してきたように、生活民は理念の高みへ転倒的に祭りあげられて現れることになる。物神性を帯びた像で現れて、たずねる知識層みずからを、彼の前に拝跪させることになる。「**大衆**」信仰であり、「プロレタリア独裁」であり、「お客様は王様です」という資本主義の精神の言葉にあたる。国家の役人を超えていく、自由への知的欲求もまた、国家的な階級制度の枠づけをまぬがれていない。社会主義的国家独裁制度ばかりでなく、「**国民主権**」という民主主義理念を掲げる国家制度においても。国家は生活民をへ祀る。

一瞬、喜助は、「何事かを役人に見咎められたのではないかと氣遣う」かのように疑われる、国民的な顔をみせ、それが庄兵衛に見てとられる。しかしふたたび庄兵衛の強い関心にもとづく崇高な像に収斂していく。上を窺う罪人的に

卑小な国民気分を、庄兵衛はちらつと感じつつたが、それを越えた気配へと祀りあげていく。役人と民の支配的な一体像を超える、理念像へと向かうのである。役人が「こらえきれなくなつて呼びかけ」、みずから「自分が問いを発した動機を明かして、役目を離れた応対を求める分疏をしなくてはならぬように感じて」しまうのは、相手に自分の役人性を超えるものを感じて、それにひざまづこうとする心的な姿勢をとりだしていることが読める。

庄兵衛は喜助に、どんな自由を幻想していこうとするのか。彼が聞きだしたいのは、思わぬ罪科を犯した民の「島へ往く心持」一般に反する、「遊山舟に乗つたような」表情をしている理由だ。不慮に国家の罪人とされ、家族の親和からひき離される悲しみ、という通例にはずれて、「島に行くのを苦にしている様子」にみえる理由である。ふつうの生活民はみな家族とともに暮らしたい、いわば民衆は「家族人」なのであり、そういう生存のしかたから彼らを引きはがすのが、国家というものであり、そういう命運は恐ろしく悲しいものであるはずだ、なのに、なぜ？ というのである。

ここで問われているのは、国家の本質は家族生活を引き裂くものだということと、それなのに何ら家族別れを苦しめない民衆的罪人とは、なんなのか、ということにある。国家の罪人というありかたの、そのどこに、生活民は安樂でいられる根拠をみいだしているのか、ということになる。それは国家の役人にとつても、そこで思わぬ科に問われてもお安樂に暮らそうとすれば、どうしても知りたいヒミツにはかならない。「こらえきれなくなつて呼びかけてしまう」わけなのだ。脱国民の鍵であり、安樂民への入り口となる。

「家族人」としての生活民の生から、国家は彼らを引きはがして、「自己」という「個体人」の理念像へむけて組織する。ムラ的な家族的共同体人である「我ら」から、国民的な個体「自己」へと、イデオロギー的に、自立を強制する。「島へ往く」島送りの罪人というのは、ここではそのような【国民島】への送致を意味している。家族的な村落生活民

が、国家の国民という刑罰を負って、国民島へ送付されることをさしている。かつて古代に、天上的な母子や兄弟姉妹といった家族界から追放されて、地上の古代王国に民王たるべく、肥の国に天下らされていったスサノヲのように。

国家は家族人から自己人への転位を強制する装置だった。古代には王が、近代には国民がそれを表現する。そういう人間史の自己表現の圧力、近代国家の成立に際して、国家の役人が最大の不審をいだいたのは、ムラ的な我らの解体に恐怖をいだかず、国民島への送致を、むしろ喜んでさえいるように見える、生活民の心のありようだった。アジア的な母界の共同子民が、近代国家の自立国民へ組織される、世界的な普遍的事態・近代化にたいして、その自己感覚のありかたが問われているのである。これは柳田が『明治大正世相史』で光をあてたのを除けば、まともに問われず、知的にはむしろ隠されて、今日まできた課題だ。

もちろん庄兵衛の「分疏」<sup>いいわけ</sup>は自分にむけていいだされている。自分が役人の知を踏み越え出たことへの「いいわけ」であって、そんな自分を肯定的に認め、そう踏みだした自分を導き支えた者への崇敬になる。「お前はどう思っているのだい」と聞くと、役人の自分が知らない、自分に隠された、役人の分をこえて知れたがる自分を、代弁し表現する者というふうに相手を幻想し、その明確な答えに期待している。自分は、どこへ喜んで出ていこうとしているのか？というふうに。

庄兵衛が知リたがっているのは、こちらが想像して語った喜助の「心持」像ではなくて、他人や庄兵衛といった聞き手とおさないで、じかに自分みずからの口で語ったところのナマの心意像であり、そういう自己語りされた内面である。いわば、物語られた者の心の像ではなくて、劇的に自分の身体で現れて語るセリフのようなコトバを聞いてみたいのだ。

しかもその登場人物の口からじかに語られる彼自身の自己像にたいして、その聞き手である観客的な立場の庄兵衛は、



自己像のあるべき像を幻視したいのだ。自己の映像を覗いたたいのである。それは自己映像が物語られた表現として聞くことを意味している。近代小説という、物語文体の私的な現在像だ。

それを聞く庄兵衛が自分の幻想のなかで、喜助自身の立場に移行して、自分の心持をみずから語りだすかのように感じとれる、そういう映像的な物語りかたを、喜助に期待していることを表現してある。あたかも映画で、観客がスクリーンの人物に移行して、それに重なってしまつて、その立場で振る舞ったり、その心を告白したりするかのように、幻想したいわけだ。ようするに庄兵衛は喜助になつて、自分の気持を語りたい、そうして喜助の心になつてみたい、そういう分かりかたを喜助にたいしてしたい、ということになる。それが庄兵衛がみずからについて知りたい、役人の自分が分際をこえて不思議な罪人に興味をもつようになった自分の心なのだ、と。それこそ「島に往くのを苦にしているような」心であり、それに魅かれる役人たる我が心の深層のありようを示す。

⑪ 遠島を喜ぶ者・列島国民の生活心

喜助はにっこり笑った。「こ親切におっしゃってください。ありがとうございます。なるほど島へ往くということとは、ほかの人には悲しいことでございましょう。その心持はわたくしにも思いやってみることができます。しかしそれは世間で案をしていた人だからでございます。京都はけっこうな土地ではございますが、そのけっこうな土地で、これまでわたくしのいたしてまいったような苦しみは、どこへ参つてもなかるうと存じます。お上のお慈悲で、命を助けて島へやってくださいます。島はよしやつらい所でも、鬼の栖む所ではございますまい。わたくしはこれまで、どこといつて自分の居ていい所というものがございませんでした。

こん度お上で島にいろとおっしゃってくださいます。そのいろとおっしゃる所に落ち著いていることができますのが、まず何よりもありがたいことでございます。それにわたくしはこんなにかよい体ではございますが、ついぞ病気をいたしたことはございませんから、島へ往ってから、どんなつらい為事をしたって、体を痛めるようなことはあるまいと存じます。

それからこん度島へおやりくださるにつきまして、二百文の鳥目をいただきました。それをここに持っております」  
こう言いかけて、喜助は胸に手を当てた。遠島を仰せつけられるものには、鳥目二百銅を遣わすというのは、当時の掟であつた。

罪人の規定をして、ほとんど近代の人間存在の根底像にまで及んでいる。前半の核心部に入った。作者にとって、喜助が感謝している、役人が罪人の自分に示した「親切」というのは、ここまで突っこんで問いつめてくれる、限度をこえた共感的な態度をさしている。「島に往くのを苦にしている」心のありかを問うまでに。

ここには、問う庄兵衛自身の、どのような自己映像が、喜助に語りだされているのか。島に往くのを苦にしない我が心というものは、それを悲しむ「ほかの人」とはまったく異なつた立場にあることが、自分自身でよくわかつていっている。その通常民の心持ちを思いやってみることができくらいに、自分の異人的な位相が知的に了解されているとされる。そのくらい明確に意識化された【自己】像が、聞き手の庄兵衛にとって、相手の喜助の口から語りだされるわけだ。それは庄兵衛にとって鮮明な我が自己像を意味するものとなる。

罪人島へ送られるのを悲しむ、通常民というのは、「世間で楽をしていた人だ」という。つまり喜助の語る彼自身の、しかし聞き手庄兵衛にとつてもあてはまる、普遍的な【自己】像は、貧窮民の心のありようだと明確に指摘される。で

はその貧窮民とは、なんなのか。

異人としての貧民・自己像というのは、「自分の居ていい所というものがございませんでした」というふうに、決然としていいだされる。「自分の居ていい所」という表現は、この作品中随一の、核心的な表現だ。世界史のなかで、アジア的な人間存在のありようを、根底的、普遍的に問える理念語になっている。

「京都はけっこうな土地」だというのは、貧民以外の市民らにとつてのことで、市民外たる貧民の「これまでわたしのいたしてまいったような苦しみはどこへ参つてもなかりう」といいきられる。「どこといつて自分の居ていい所というもの」がないというのが、その苦の根拠である。逆に生活の「楽」というのは、「居ていい所がある」ことを意味するところである。それが市民という共同観念の意味するところだ。横山らのいう「貧窮民」は、徂徠のいう「天下の窮民・乞食・非人」などの末であつて、市民つまり「平人」とは異なる「遊女・河原者」など、異地に閉じこめられて、そこを「居ていい所」と公認されていた者たちともちがつていた。彼らは本当にその「居ていい所」がなかった。「京都」という結構な土地に「居ていい所」のある市民・「平人」と、芝居町や遊女町など限定された場所を「居ていい所」とする者と、そして「居ていい所をもたない」者、とだ。彼らの「苦しみ」はそこに発する。

人は【身体】として生存する。したがって【場所】を占めて生きる。定着農耕以前でも、流浪生活でも、その生態は変わらない。【母界】とは、定住民を表出する媒介観念像であり、【風景】とは通過異人によつて媒介された、定住民の自己媒介観念像をさしているだけだ。どっちにしろ身体的な生存像は【場所】像によつて媒介されてきた。その場所というものを、人はなにものかに奪われて生きる。生物のなわばりのような関係場としてではなく、何者かの占有へと幻想的に棚上げして、その支配場に借り住まいするようになる。そのような言葉世界像に生きはじめ。そして農耕生活がそれを判然と、田畑場やそのシンボル山などに表現する。幻想としての威力と幻想としての政治権力場に、人は仮

住まいするようになった。

まさしく身の置き所がない、のである。なにものかの場に住まわせてもらって生きるしかない。「世間で楽をしていた人」というのは、たとえば近世なら、「平人」といって戸籍をもち、住む場所を取得することを世に認められた者をさす。地代を払い、家賃や店賃を支払って住む者だ。土地持ちや家持ちは、その税金を支払う。彼らはそのようにして、場所に住む権利を認められている。場所をおのずから持つていっているというわけではない。「天地自然の場」という概念そのものがすでに誰かのものとなった時点での作為である。誰も身体の置き場所を生まれながらに持つ者はない。場所と未分化だったからだ。それが八生態Vというものである。

しかしそのことに気づくことは少ない。誰かの所有としての土地というのは自然観念になつていて、誰も疑わずに地代を支払っている。ところが、地代を、公式に支払う権限のない者がいた。戸籍のない古代的な流民であり、近世都市の非人である。身の置き所のない者たちであり、もともと生きた幽霊あつかいなのであり、身体がないことになっているのだ。だから住む場所をえる努力そのものを禁じられている。『食う寝るところに住む所』の諺どおりの、生きる場所で表現される身体生じたいをもたないとされている。信じられないようなことなのだが、そうなのだ。それが見えるように現れた一例が最近の「ホームレス」で、不法占拠する以外に、身体の置き場がない！

では中世・近世の幕藩的な、群雄割拠して、領国という占有場を支配する時代になって、流民はどうしていたのかといえ、あとで喜助自身が語るように、幕藩制下の村落社会では、村落外の山林河海の不可視の場にすんでいた。都市では、河原や谷間の悪場所に遊里や芝居場に特定されて表された。村落の入会地として残された場所もまたそのような、村落からみていわば面積のない境界場だった。線的な、不可視の卑賤民の居場所だった。『曾根崎心中』では、都市世界は商業市民町から、その外部を表す遊里町をへて、さらに三途の川を橋で渡りこえて行き着く不可視の彼岸「曾根崎

の森」まで三重の重層する時空間として成り立っていたさまが表現されている。荻生徂徠のような政治家は、それを嫌って、農村と都市、マチとムラのふたつだけに整理してしまおうと考えた。その両者をつなぐ貨幣的な流通界や流通民といった異人界や異人たちを認めず、武家の都市と農民の農村に限定しようと考えた。

近代以後、国家は、商人や資本を支配下の市民へ繰りいれながら、そのまま明治国家の藩閥的な財閥資本へと延命させて統制していった。多くの農村からの流民とともに、中世以来の流民たちは、行政・教育制度をとおして都市下層民として半国民化されながら、半分は潜行しつづけた。戦後、遊郭が制度上廃止されたが、滞在外国人や少数民族もふくめて、流民が国家に潜行する事態は、日本にかぎらず、国民国家世界を横断してグローバルにありつづける。彼らは国家原理の前に「居ていい所」がないという、人間生存の普遍性を世界に表示する。民族問題の核心は国民国家世界の政治に隠されている。

『家なき児』という、近代的な流民性をこれほどはつきり表現した言葉をしらない。吉行淳之介『鞆の中身』の、自分の死体の入った鞆に怯えて逃亡をつづけるセールスマンも住所不定の流浪民で、いわゆる「高等遊民」とは、端的に「居ていい所」のない下層民が、国民教育の洗礼をうけて、高等に現われてみせた者にすぎない。わが文壇の部落民たちとして文芸卑賤民を演じた人々もまたその類であり、無頼派のみではない。古くから西行・宗祇・芭蕉から一茶まで、流民を演じ生きた知的芸能民にことかかない。『坊ちゃん』は、清ばあさんが終生望みつづけた玄関付きの家をもつこともなく、地方でも東京でも借家ずまいを通し、『赤い繭』の主人公は「鳥はねぐらに帰るのに、おれには帰る家がない」といって、夕暮れのマチを追われるようにさまよう。旅する人生などという言葉に直しても、じつは古く家もなく流浪する人類史的な未開の生活相を理念化したにすぎない。異民から貧民・理念民へと表現されつづけてきたただだ。

「京都はけっこうな土地ではございますが、そのけっこうな土地」、文字どおりの「住めばミヤコ」なのは、住めれ

ばの話であつて、住めなければ、ミヤコの「土地」とは苛酷な媒体となる。喜助が「そのけつこうな土地で、これまでわたくしのしてまいったような苦しみはどこへ参つてもなかりうと存じます」といつているのは、それだけ京都が流民にたいして厳しかった、他の土地のように、見て見ないように扱ふ習俗をみとめなかつたということにならう。

そのような習俗的な流民が、はじめて「今度お上で島にいろとおっしゃってくださいます。そのいろとおっしゃる所に落ち著いていることができますのが、まず何よりもありがたいこととございます」というふうに、身体を落ち着ける場所、「島」をえる。そういう「お上のお慈悲」にであつたという。市民らに不可視の身体を落ち着け、現わす場所、それが罪人「島」というものだった。島は罪人の名とともに、身体自然像を与えたのだ。市民身分ではなくて、その基礎である【身体】という自然像をあらわに指示した。それが「国民」という、罪人島の住民だということになる。

喜助は罪人というふうに公認されることで、これまでの他の市民身分からは不可視にして不在だった、我が身に、公然と置き所をえて喜ぶ。罪人島の流人になること、負の国民として公認されることで、身体自然像を手にいれたのだ。それは国民にとって、自分たちの知らなかつた自然身体の観念像を、喜助の上に見いだす機会になる。喜助は、スポーツマンとして、国民の前に立ち現れ、国民がえた身体自然像を公示するかのよう。

国法上の罪人になることで、身体自然という自己像をもつことができた者として、国民のまえに現れた。「いろとおっしゃる所に落ちついていることができますのが、まず何よりもありがたいこととございます」という一語一語に、喜助が奪われて苦しんでいた身体自然像を回復してもらつた喜びがあらわれている。それは国民にとって、自分たちがじつは市民身分の陰に隠されていた「身体」という自然観念像を、負の国民をとおして見いだす機会となる。気づかずには自然身体という自己像が判然と浮かびあがるとともに、それが国家によつて与えられた「有り難さ」だというふうに感謝するところは、喜助と同じだ。ひそかに奪つていた国家が、新たに公然と与えてみせて感謝される、という奇妙さが

ある。しかも罪人という資格において、監獄島としての土地に住まうことを認められて、そこではじめて身体自然像をえて、喜ぶというすじみちの不合理さである。国民という名の罪人が、流人島国家において「居ていい所」をえて喜び迎える、という図柄に、近代国民国家支配が、アジア的な住民に感謝をもって迎えられる心情の論理が描かれている。

これは「身体人」を代表する貧窮民が、市民的な国民全般にむけて、身体自然に生きるさまを表現しているものだ。スポーツマンが一般人の身体自然像を表現してみせるように。その証拠に、喜助は、「わたしはこんなにかよい体ではございますが、ついぞ病気をいたしたことはございませんから島へ往つてから、どんなつらい為事をしたつて、身体を痛めるようなことはあるまいと存じます」と断っている。つまり普通人として、仕事のできる身体というものをもっているのだといっている。普通の、自然身体をもつて、たいした病気もせず、仕事をして暮らす身体自然人、という意味である。だから身体の置き所のない京都にいて、市民として「樂をしていた人」たちの知らない苦しみをしてきた喜助のような亡者的な流民にとっては、公然と身体で生きられる土地は、「どんなつらい為事をしたつて、体を痛めるようなことはあるまい」と思えるくらいなのだ。はじめて国民国家という、身体の置き所をえて、したがって普通にいうところの仕事にありついて、働いて生きられることになった、という喜びを語っている。つまり国民になる喜びを、国民たりえていなかった者の立場から、転倒的に、罪人島の国民になつてはじめてえた、働ける喜びというふうに表示してみせているのである。

「どんなつらい為事をしても身体を痛めようなことはあるまい」という仕事、というのは、社会的に身体の安全が保証されているような、いわば公認された仕事というものであり、なおかつ「島へおやりくださるにつきまして、二百文の鳥目をいただきました。それをここに持っております」というような、金になる仕事を指している。身が安全に保たれたうえで金をもらえる、という国民的な仕事、ということの意味であることを表している。国法において、自分みず

からの身体を使い、金を支給される。

このような支給金には、どんな意味があるのか。彼は「ここに持つております」と胸に手をあてる。作者からは、それは自分自身の固有な身体、自己個体という近代的な個体の自然観念像を貨幣価値において公的に表現するものとされている。貨幣をもって表現される自然身体という観念像なのである。そういう近代的な自己の証明金だ。いわゆる資本金の原義にあたる。働ける我が身体という、労働価値ある自己身体であることを、その金は世にむけて証明する。国家の法がそれを国民のうえに追認している。罪人はそれを体現してみせる。いわばそれは、みずから売買できる我が商品身体を表す。いわゆる**労働体**だ。国家は国民を労働体として公認する。働き報酬をえる身体一般が、罪人島の罪人の身の上に、国家によって表現される。習俗として市民自身に隠されていた、すべての非人的身体が、国家によって自然身体像へと解放されて実在化しつつ、労働身体として組織される。

明治三十年、近代工場と労働者を代表する紡績工場全職工のうち、五十八%が、二十歳未満の男女で、そのうち十一歳未満の女の子が半数ちかくに達していた。『高瀬舟』が書かれた大正5年、工場法が施行されたが、大正七年の東京の工場法違反件数527のうち、十二歳未満の雇用禁止、十五歳未満者および女子の十二時間以上含む禁止違反が343件にのぼるといふ報告がある。そして同じ8年の第一回、ILO会議で、女子・少年の深夜労働の禁止、8時間労働、最低年齢法の条約が成立したが、日本政府代表は「日本は後進国である」という理由で、欧米との同一行動を拒否した。国民へと義務教育される子供の身体において端的に、労働する国民身体が表現されたのだ。

大正三年、「福島県伊達郡の男子15人（10〜15歳）が栃木県河内郡で競売にかけられ、農業に使役されていた事が判明。15歳の少年は前借り金350円、6年契約で売られていた」（『近代子ども史年表』）というような、頻発する前近代的な身売りの習俗が、しだいに近代国民という労働体という公称へ名目変えしていくさまがみえる。そこに



は「こんどお上が島にいろとおっしゃって」くださって、「二百文の鳥目をいただきました」と感謝されたりする事態が起こっている。近代国民の工業労働島へ、保証金つきで送られた。だから、つい役目を離れた応対へズレだすような役人は、その現代的な事例を眼前にしないわけにはいかない。

⑫ 国民たる資本金と解放感謝の心情

喜助は語を継いだ。「お恥かしいことを申しあげなくてはなりません、わたくしは今日まで二百文というお足を、こうして懐に入れて持っていたことはございませぬ。どこかで為事に取りつきたいと思って、為事を尋ね歩きまして、それが見つかりしだい、骨身を惜しまずに働きました。そしてもらった銭は、いつも右から左へ人手に渡さなくてはなりません。それも現金で物が買って食べられる時は、わたくしの工面のいい時で、たいていは借りたものを返して、また跡を借りたのでございます。

それがお牢にはいつてからは、為事をせずに食べさせていただきます。わたくしはそればかりでも、お上にたいしてすまないことをいたしているようではありません。それにお牢を出る時に、この二百文をいただきましたのでございます。こうして相変わらずお上の物を食べてみますれば、この二百文はわたくしが使わずに持っていることができます。お足を自分の物にして持っているということは、わたくしにとってこれが始めてございます。島へ往ってみますまでは、どんな為事ができるかわかりませんが、わたくしはこの二百文を島でする為事の本手にしようと楽しんでおります」こう言って、喜助は口を噤んだ。

今まで自由に使える金を身につけて持っていたことがないが、今は持っている、といっているのではない。じつはその二百文の銭は、彼の罪人代、いわば罪人としての身代金にあたる。自分勝手に使える金ではない。身柄を表わす、身分証明金である。罪人、つまり国民であることを転倒的に、負の国民像として表現してはじめて表せるところの、【国民】身柄の、身の代金をさす。むろん、本土では【税】である。

「この二百文を島でする為事の元手にしようと思しんでいます」と彼がいうとおり、それは彼の身体に付置された、お上の身柄保証金で、だからこそそれが島国家での、身柄を保証されて公に働ける、元手になるわけだ。国民として仕事のできる身体である、というふうに保証する金で、その金はむろん仕事につくときに仕事と交換にすでに支払われているわけだ。保証金のついた身体で、国家社会に公然と働くことができる。公的な国民として仕事にありついて、いわゆる【労働者】になるための身の代金だ。「居ていい所」に居られて、そこでの仕事をすることができる身体である、と保証されて、はじめて暮らせることになる。「遠島を仰せつけられるものには、鳥目二百銅を使わすというのは、当時の掟であつた」という役人的な語りは、そのような明治日本国家の現実を、旧時代になぞらえて表している。負の国民・罪人の身柄にあらわな身の代金にあたるものを、正の国民が税金では支払って、国民の身たりえていることはいうまでもない。

市民のしたがない、かつての三K（汚い、暗い、苦しい）のような仕事を、非人の喜助は「為事を尋ね歩きまして、それが見つかриしだい、骨身を惜しまずに働きました」という。隠れ仕事である。それでいて、右左に前借りした食い扶持の借金を支払って終わるだけの、日々の暮らしだといっている。常に昨日を生きているのだから、今日の亡者なのだ。

「それがお牢にはいつてからは、為事をせずに食べさせていただきます。わたしはそればかりでも、お上に対してす

まないこといたしているようでありませぬ」という言葉には、我が民衆の、国家にたいする恩やその恩返しという深層意識の由来がたしかにとらえられている。逆にいえば、近代国家の支配が、アジア的な民衆の、どこに食いこむことで、成り立っているかという、国家論の核心にとどいている。もつと西欧世界にまでひろげれば、民衆の自己蜂起・解放とみえたものが、どうして反革命にすぐさま反転するのか、という近代政治史や自己表現史の、思想的な中心課題におよぶ。

彼は亡者非人の隠然たる暮らしから、公民たる国民・市民の生活へ救いあげられ、解放されたと感じている。国家という「お牢にはいつてからは、仕事をせずに食べさせていただきます」と明確にその逆理を指摘しいあらわしている。遠島牢に入る国民身柄をえて、国家社会島で、ともかくも働いて食える身柄をえた。仕事をせずに食べさせていただくというのは、その仕事をする以前にまず、仕事をすべき国民身体を、そのための仕事なしにもらった、というのだ。それを表すのが、二百文の銅銭だ。それはたぶん今日の、戦後憲法で定められた「最低賃金」や「生活権」のような、国家のさだめる生存理念をさしている。それくらいで生きられるはずだという理念的な貨幣数値表現である。しかしかつてこの金額がじつは、とうていへ国民として生存するに足りない金額であることが、最高裁での敗訴判決・『朝日訴訟』であきらかになっている。「二百文」とは、たぶんそのような国家理念的な金額であるはずだ。

それは彼が「使わずに持つていることができ…自分の物にして持つている」初めてのものだ。国民たる身を表現する、「使わずに持つている」ことしかできない、普通の意味で「使う」ことができない金、というより金「額」なのであり、自分の身を表現する証明品として身につけておくしかない、国民という自己を表現する社会的媒体・国民資本金そのものである。かくして、国家ははじめて、彼の日陰の身柄を、日の当たる世にだしてくれた恩人のようにみえることになる。

「東京、日暮里で乳児6人を1人10円の養育費でもらい受け、食事を与えず餓死させたり、絞殺して、どぶや田んぼに捨てていた4人が逮捕される。」というニュースにみとめられる、潜在的な身代金にあたる養育費をだましとつて死なせるといったような、国民身柄の貨幣的な表現を、旧体制の習俗では、人情的な村落道義による以外に防げなかった。横行した「人さらい」「人拾い」も、身柄のなんたるかが表されている。国家はその人さらいから我が身を取りもどしてくれる…。

それに比べれば、罪人たる国民には、国家が本人に身柄の保証金、つまり養育費にあたるものを、じかに本人に渡してくれるのだから、当人にすれば自分の身柄を自分で売り渡すことができるようになる、というだけ安心でき感謝せずにはいられないだろう。自分みずから知らないうちに売ったり売られたりすることはない。国民化を喜ぶ隠れた心情の由来を表わしてあまりがある。身体を家族的な所有とみなす旧社会制度を離れて、今度は自分で自分の身を売れるのだから、国民とは喜ばしい。お上の保証金によって、国民になっているわけだ。

「お恥ずかしいことを申しあげなくてはなりません」断っているのは、彼のような「今日まで二百文というお足を、こうして懐に入れて持っていたことはございません」という非人的身分だった者の、今は罪人として国家公界に現れられた者が、国民の名のもとに隠れた民衆たちの代弁者という位相で、みずからのえた国民性を語りあらわしていく。喜助の言葉の背後に、国民にすくいあげられた民衆の、**声なき声**が聞きとれらる。人々は、自分を国民的な個体として、それを表現する身代金・資本金をつうじて、自分自身で認知でき、他人に表示できることに喜びを表わしている。それが国民化の、民衆生活的な心情的な意味だった。自分で自分の身を売れる自由なのだが、それには国民たるものが身を売らなくては生きられないという大前提があることはいうまでもない。

この頃、売り先は、身柄を保証した国家を支える重軽工業であつて、先端はじかに海軍の兵器を生産する「日本光学

工業」(大正6年設立)のような国家産業から、戦争景氣にのつて事業を拡大する貿易・船舶・鉱山会社や、松下電気器具製作所(大正六年)など家庭用器具メーカーまで、近代国家への主たる担い手へとつながる諸事業所となる。この時点で「居ていい所」は、文字どおりの身体の置き所、「食う寝る所に住む所」の住みかのことではなく、労働する身体の置き所、働く場所のことになった。仕事場であり、企業体だ。大正大衆文化はその上に開いている。

旧体制のもとで、「どこかに為事にとりつきたいと思つて、為事を尋ねて歩く」流民生活は、それ自体貨幣経済社会の本質からみて「旅宿の境界」という、人間史の近代の普遍的な生活相であり、人類史の始源にまで遡れば、さらに普遍的な、狩猟採集の移動生活相に由来することになる。それを国家が人間生活の特殊な史的自然相のように体制的に分離して表現するようになっただけだ。その結果、流離する民は、定住民の外部にみずから置いて、表現民に特化していった。いわゆる知的生活民という社会位相である。そしてその流浪する表現民は定着的な生活民にたいして、その隠れた生存本質の表現者として現れてくるようになった。もちろん喜助がそうだ。

だから人々の、みな「貰つた錢は、いつも右から左へ人手にわたさなければなりませんだ」という限定像も、じつは貨幣経済下の旅宿生活では自然な暮らしなのだという事なる。「お恥かしいことを申しあげなくてはなりませんねが」というのは、そう代表するという表現者の、流浪貧民という位相に限られたことなのではなかった。かつて徂徠が指摘したように、国民みんなが右から左に持ち金を渡して暮らす世だ。それを農耕的な、古代以来の蓄藏生活に比べるの、虚しくて、余裕のない生活のように思えてしまう。貨幣経済下の暮らしのナンたるかを表現する異人、喜助じんでさえ、意識下で、農耕的定住と蓄藏暮らしの価値観にあこがれずにはいられないのだろう。みんなが農耕アジア的な、近代都市の貨幣生活人なのだ。

「島へ往つてみますまでは、どんな為事ができるかわかりませんが、わたくしはこの二百文を島でする為事の本手に

しようかと楽しんでおります」という言葉が、アジア的農耕民が、都市の貨幣暮らしに投げこまれて旅宿的な貧民に化したのち、こんどは「島」という【国土】の定住民へとすくい上げられたとき、自分の身を保証する二百文の国民金を経て、国民的な身売り労働にいそむようになった自己期待感をよく表現している。その一般国民感情を、流罪島の罪人という負の国民の像として、知的な非生活的表現民の自己像へと反転させて表してある、と理解できる。

⑬ 役人・国民の生活とはなにか

庄兵衛は「うん、そうかい」とは言ったが、聞く事ごとにあまりに意表に出たので、これもしばらく何も言うことができずに、考えこんで黙っていた。

庄兵衛はかれこれ初老に手が届く年になっていて、もう女房に子供を四人生ませている。それに老母が生きているので、家は七人暮らしである。平生人には吝嗇といわれるほどの、儉約な生活をしていて、衣類は自分が役目のために著るもののほか、寝巻しか拵えぬくらいにしている。しかし不幸なことには、妻をいい身代の商人の家から迎えた。そこで女房は夫の貰う扶持米で暮らしを立ててゆこうとする善意はあるが、裕かな家に可哀がられて育った癖があるので、夫が満足するほど手元を引き締めて暮らしをゆくことができない。ややもすれば月末になって勘定が足りなくなる。すると女房が内証で里から金を持ってきて帳尻を合わせる。それは夫が借財というものを毛虫のように嫌うからである。そういうことはしよせん夫に知られずにはいない。庄兵衛は五節句だといっては、里方から物を貰い、子供の七五三の祝いだといっては、里方から子供に衣類を貰うのでさえ、心苦しく思っているのだから、暮らしの穴を填めてもらっているのに気がついては、いい顔はしない。格別平和を破るようなことのない羽田の家に、おりおり

波風の起こるのは、これが原因である。

庄兵衛は喜助が手に入れたという、食べて生きるだけの非人的な、動物的食生体像の外に、自分自身への元手をもつ暮らし、という姿に衝撃をうけている。小役人の「意表に出た」のは、喜助の言葉が、国家の雇われ人という一見定住的な安定生活とみえたものが、じつは、我が身を解き放つべき、身についた元手ひとつない、という自己発見にある。彼が喜助の指摘したように、「貰った銭は、いつも右から左へ人手に渡す」暮らしをしていて、そのため家庭生活に波紋がたつのをさけられなかったという。

食って生きるほかに「お足を自分のものにして持つていくということ」を経験したことがなかったと思えたのだ。罪人の境遇のほうが「この二百文を島でする為事の本手にしようと楽しむ」ことができる、という未知の、本来的に自由な生活者像であり、それを目の前に見いだして、考えこみ黙るしかなかった。

しかし罪人のえた自由感、というのは転倒的な幻想である。罪人という国家に閉じこめられることによってえることができた幻想だからだ。井戸の中の蛙のもった幻想で、国家によって表現された自由幻想にすぎない。本来の自由はその外部にあるはずだ。にもかかわらず、役人は罪人の自由に比して、我が身の不自由をみいだして、彼に憧れさえいだく。

喜助が示したのは、国家の【罪人】という身分が表現した新しい生活、というより母界的な生存そのものの像だ。食わせてくれる母界にあつて、ただ食っていきられる胎児のような、自然と未分化な原始的な生存像にすぎない。そういうアジア的な原始村落の生活像を、国家が罪人島に表現していて、その罪人の自由感を喜助が体現して表してみせている。島牢に入って、そのおかげで食べさせてもらい、本来身を粉にして働き、食べていくことに使うべき金を、自分

の仕事の元手にすべく蓄蔵しておくことができる、そういう自由なのである。食うことに使わずに、自分のやりたい仕事に消費できる、食う以上に生きられる余裕金のある暮らし、でもあるかのように。それはかつて冷戦時代に、社会主義国家の国民理念像として現れた。そのじつそれが国家牢にくらす苦役国民像だったことが暴露されたことは、今日では周知のことに属する。

「為事をせずに食べさせていただきます」という楽土の像は、今日、先進国民の超資本主義的社会が達成しているとされる安楽生活像に実現されている。所得の50%以上を自由に消費できる暮らしができる国民、という平均像だが、その実体が「フリーター」や「ニート」といいならわされて、体制から指弾されている者たちをさしていること自体、公には認められていない。依然、それは国民島の非人や罪人島の国民の像なのだ。島送りの罪人、という非国民的な異人像に、「国民」像が表わされることにはわりはない。そこには転倒的な誤認がある。

役人庄兵衛は非人ではない、「平人」の、あるいは国民だ。その彼が我が身を省みて、「何も言うことができずに、考へこんで黙っていた」とあり、ここからの物語表現は、彼の内的な独白、自己語りの表現になる。庄兵衛が自身を「庄兵衛は」というふうに、彼一般のように語るのである。一般国民像として取りだされるわけだ。そしてその平均的な国民一般の生活像が、まさしく国の民の末端に連なる小役人の自分自身の像というふうに、内省的に語りだされる。それが「初老に手の届く年になっていて、もう女房に子供を四人生ませている。それに老母が生きているので、家は七人暮らしである。…」にはじまる家庭像になる。

庄兵衛の考えている小役人レベルの「食って生きる」生活像、国民の暮らし像について、注意しておかねばならない。彼の吝嗇的な儉約生活というのは、役目の制服以外に、私的な衣類をほとんど持たない暮らしだである。文字どおり一家が食うだけの貧民生活だろう。ところが裕福な商家育ちの妻は、それだけでは暮らしていけず、親元から金品の贈



与を受ける。食う以外の消費が、国民たる者の生活像として自然だとされている。つまり国民社会が求める暮らし像はレベルアップしている。早い話が、妻の暮らしぶりを借財のように感じて不快に思う庄兵衛自身が、すでに「妻をいい身代の商人の家から貰う」というふうな、贅沢な暮らしをする時代とともに生きている。小役人が裕福な商人の娘を妻にするような、背伸び生活に生きているのだ。彼らは食えるというだけで満足してはいなかった。時代とともに生活の質は上がる。時代相応の暮らしを求める以上、羽田家に限らず、国民生活をするすべての家に、波風がたつのを避けられない。

「借財を毛虫のように嫌う」生活感覚というのは、農耕的な意識にもとづく。貨幣生活下にありながら、生活意識では自給自足的なので、「扶持米」という社会制度も、そんな農耕感覚を保存させる。江戸時代の役人やそれに準ずる近代国民は、農耕的な自給自足の像をあたかも自立的な生活像のように思っている。とうぜん消費生活という『旅宿の境界』では、不足をきたすことになる。

これが国家の罪人に表現される、国民的な自由理念像に比して、辛うじてその日暮らしをたもつ、非人的な実像の表現になっている。罪人になる喜助の、罪人以前の非人的な暮らしとなんら変わりはない。「人には吝嗇といわれるほどの儉約な生活」とあるように、すでに楽に食えて手元に金の残る生活、という観念像が流布していることがわかるだけでなく、その理念像に比して自他の身上を批評するようになっていて、世間意識も知れる。すっかり国民意識に取り込まれているのだ。その実、内省されているように、衣類は役目の制服のほかは、寝巻くらいしかない暮らしをしている。

その国民意識と現実生活相とのズレは、目ざす家庭生活像とその結果の生活破綻にも現れていることを見逃さない。「妻をいい身代の商人から迎えた」というような、成り上がり意識に小役人が犯されている。国家の役人、つまり公式国民たることの権威は、裕福な生活ができるように体面を整えることを強いたのだ。幕末の生世話世相をえがく『四谷

怪談』の主人公・塩冶の浪人民谷伊衛右門が、幕府出頭人の高野家の家老伊藤喜兵衛の娘に望まれて、妻ある身で婿入りするような、出世の機会を女の縁にすがって必死に窺うのと同然の事態がつづいている。浪人が幕臣並みに浮き上がることが、非人的存在が国民に成り上がるというふうに表示が変わったただけだ。ただ男がその成り上がりの背伸び意識を感じて抑えようとつとめるのは、一家の主人としての自立責任感からにすぎない。

夫の自己抑制意識にくらべて、妻のほうは「夫の貰う扶持米で暮らしを立ててゆこうとする善意はあるが、裕かな家に可哀がられて育った癖があるので、夫が満足するほど手元を引き締めて暮らしてゆくことができない」というふうにもっと時代の理念像の誘惑にたいして解放的だ。そこに家庭の経済的な基礎の破綻が露呈する。つまり男女とも、家庭の消費生活という、国民時代の欲望解放の共同幻想に寄りそうことで、そのツケを支払わされるのである。それが妻が「内証で里から金を持ってきて帳尻を合わせ：夫が借財を毛虫のように嫌う」ことで「羽田の家におりおり波風の起こる」という事態になつて現れる。国民意識が夫婦生活に裂け目をいれるのだ。このようなとても内省的な現実表現が、鵬外自身の家庭生活をどう反映しているか、というようなことには関心がない。徹底的に普遍的な問題として取りあげているからである。また原理的に、どんな私的な事柄も、共同的にしか見いだすことはできない。

女房がもたらした「借財」は、喜助の自己語りでの「二百文」という「島でする為事の本事」に相当する。それなしに国民の、いわば島送りの罪人の、暮らしは成り立たない。

罪人には有無をいわせず法的に、この金がついている。国民の証明金なのだから。そしてそれは本質的に国家への「借財」を表現するものだ。国民たる自然な欲望のもたらす、経済的な表現なので、いつも実際の稼ぎにたいして不足として表される。だから、その不足を補おうとして、いつそう誠意をこめて労働に励むことになる。ウエーバーのいう「プロテスタンティズム」の代わりに、アジア世界では、近代国民国家が勤労精神を支えるのである。

ここで思い出せるのは、福沢の「独立」という観念だ。端的にいうと「錢を制して、錢に制せられず、毫も精神の独立を害することなからんことを欲するのみ」(『学問のすすめ』第一六編 手近く独立を守ることに)というふうには、錢にたいする精神の独立、自由を働きに從属させない、という精神の優位をたもつこと、言が行を制御する、のが生活の安定、精神の自立だという。ところが本来、貨幣経済は、その精神の優位というバランスを、欲望の刺激によって失わせておいて、新たなバランス取りへと行動させるように刺激するシステムである。だから福沢の議論は依然として自足的な、農耕的心性にたっているといえる。「恒産なくして恒心なし」、家畑によって立つ生活、というアジア的な自前生活像なのである。扶持米の制度はその心性を基底にした、信用永続的な借財なのだ。アジア的な国民を下支えした終身雇用もまた、その幻想をひき継いでいた。

庄兵衛の悩みは、自前の存立ができない現実に発している。貨幣生活が幻想を刺激し、扶持米以上のものを欲望させ、その落差が自前の生活像を破綻させる。貨幣生活に育ちなれた女房は、加速される消費的な欲望をもってしまう。商家の遊樂的な生活風が農耕的な自給自立の武士の家風の中を吹きぬける。そのとき五節句のような農耕祭の風習が、武家にとって、異族の商人から贈与をうける祭として働き、古くから農耕祭事に消尽するという習俗を守るだけでなく、日々の生活へ繰りこんで、毎日が祭のような消費生活になる。国民的な俸給「扶持米」生活、農耕民的な武士の「家内」生活に、女房子供をつうじて、貨幣的な旅宿精神の風が吹きこみ、流動的な波を立たせる。しかし破綻するほどでなく、それなりの新しい安定をえている。「おりおり波風が起る」という形の安定が成り立っており、それが新たな「国民の家庭生活」というものの姿だった。

近世末期に顕在化するようになった、悪女毒婦物に代表される、女性個体の欲望表現は、社会的な波風の一端を表している。しかし、それによって農耕的な文明風土が全面的に変換されるわけではない。「格別平和を破るようなことの

ない羽田の家に、おりおり波風の起こる「くらいのところで、新しい国民生活にはいつていつている。

⑭ 相対的な差異幻想・国民的安定感を超える「知足」とは

庄兵衛は今喜助の話を聞いて、喜助の身の上をわが身の上に引き比べてみた。喜助は為事をして給料をとっても、右から左へ人手に渡して亡くしてしまうと言った。いかにも哀な、気の毒な境界である。しかし一転して我が身の上を顧みれば、彼と我との間に、はたしてどれほどの差があるか。自分も上から貰う扶持米を、右から左へ人手に渡して暮らしているにすぎぬではないか。彼と我との相違は、いわば十露盤の桁が違っているだけで、喜助のありがたがる二百文に相当する貯蓄だに、こっちはないのである。

さて桁を違えて考えてみれば、鳥目二百文をでも、喜助がそれを貯蓄とみて喜んでいるのにむりはない。その心持はこっちから察してやることができる。しかしいかに桁を違えて考えてみても、不思議なのは喜助の欲のないこと、足ることを知っていることである。

喜助は世間で為事を見つけるのに苦しんだ。それを見つけさえすれば、骨を惜しまずに働いて、ようよう口を糊することのできるだけで満足した。そこで牢に入ってから、今まで得がたかった食が、ほとんど天から授けられるように、働かずに得られるのに驚いて、生まれてから知らぬ満足を覚えたのである。

庄兵衛の内的思考はねばり強くつづけられる。ここが作者にとっても考え所なのだ。庄兵衛の口調はもう、作者鴈外の筆とともに進む内的な思考像にかさなってしまうている。作者の肉声を聴かんばかりになっている。庄兵衛の内的な

思考語りを、追尋しつつ納得する筆さばきになっている。そこは国民的な常識知見を超える線上にある。

まず罪人の喜助という非市民的国民と、市民的国民の間を分ける市民的うぬ惚れが破られる。相対的な金額差をのぞけば、給金が右から左に渡っていき、手元に留まっていけないという事態については、自他のあいだになにも差がないことを確認する。そういう年がら年中の貧乏状態が「いかにも哀れな境界」であるというふうに顧みられるのは、アジア的な古代農耕民のように、我が家畑にあたる固定資産を、手元に残していない、という感覚からくるものだろう。公の仕事とは別に、自分の家の食い扶持をまかなえるだけの、最小限の家畑というものが、つまり財産以前の私有食があつて、それが社会を離れた自前の暮らしという安息感をささえている。

貨幣的な旅宿の境界では、貨幣が人々を、移りゆく世に生きるものという考えへと媒介する。自然も人もともに、自前の暮らしを過ぎていくものとなる。その流れに家畑の産物も投じられて財化される。すでに私の産はない。

「行く河の流れは絶えずして、しかももとの水にあらず」（『方丈記』）から「月日は百代の過客にして、行きかふ年もまた旅人なり」（『奥の細道』）まで、貨幣的な流通社会にかわりゆくときの、社会意識や生活意識以前の、自然意識をかたっている。貨幣社会になれば「井筒によりてうなる子より己来、腎水を換え干して、さても命はあるものか」（『好色一代男』）と性的な身体も日々変化しながらつづくものとなり、流れ変化する自然にたいして「空は時雨に移りゆくとも何をか恨むべき。入りて臥しもして、また翌の日を待つべし」（『雨月物語』）というふうに、期待と希望という精神で対処するようになる。それが「わたり鳥 一芸なきは なかりけり」（一茶）というように、すべて生き物の生活芸になったことが、はつきりと意識して詠みとられるようになる。

「貰う扶持米を右から左へ人手に渡して暮らしている」ことに不思議はなく、哀れでもない。そういう流通民のそれぞれの流通力、消費力、つまり扶持米の位階が、時代の生活の全体像を、ピンからキリまでソロバンの桁の違いのよう

に、差異化された分布として表現されるようになる。国民の統計像だ。所得の全階層の分布像として国民が把握される。貨幣の細分化と統合力の結果だ。把握する主体が国家としてあらわれ得る。その全体分布の中で、それぞれが上を見たり、下を見たりして、という国民的な相対的安定に安息することになる。

桁の違いという相対的な差異を超えて、「二百文に相当する貯蓄だにこっちはない」という事実は、なにを意味するのか。桁を問わずに、その「貯蓄」そのものの有無を問えば、それはそれぞれの我が身にとって、なんなのか。自己の存立を、どう表すものかというのか、そう問いただしていく。「貯蓄」があるということが、喜助の「慾のないこと、足ることを知っていること」というような、聖人君子的な古代理念像を、今の世に体现してみせているかのような「不思議」として、目前にある。

「喜助は」、つまり庄兵衛自身のことではなく、喜助のこととしてみれば、「今まで得がたかった食が、ほとんど天から授けられるように、働かずに得られるのに驚いて、生まれてから知らぬ満足を得た」、「【知足】の理念像を体现しているようにみえること、は了解できる、というのである。罪人の身の上のこととしては分かるが、つまり自分のこととしては不可解だし、不思議だといっている。罪人身分で得られた満足の像、としては理解される。その「知足」的な理念像は、非市民的国民の罪人ならぬ、市民的国民には、どんな国民的な自己像を映しだしてみせるものなのか、ということだ。

喜助が「世間で為事を見つけるのに苦しんだ」、「ようよう口に糊することのできるだけで満足した」そして「牢に入ってから……生まれてから知らぬ満足を覚えた」とあるのは、彼が生まれながらに非人であり、市民的な仕事をえられず、生存だけしているという状態にあったことをさしている。非市民的な亡者体・非人身分である。それが「牢に入って」負の国民、非市民的ながら国民に掬いあげられたとき、非人時代に食えなかったのが、食えるだけでなく、国民仕事も

できる保証金さえ得た。それが喜助のいう「生まれてから知らぬ満足」の意味だということは、国民・役人の身からみて、分かるというのである。「その心持ちはこっちから察してやることができる」といつている。一体それは、自分のこととしては、何を意味しているのか。庄兵衛とともに、作者はそれを問いつめていく。

⑮ 「罪人」という比喩が隠す問題

庄兵衛はいかに桁を違えて考えてみても、ここに彼と我との間に、大いなる懸隔のあることを知った。自分の扶持米で立ててゆく暮らしは、おりおり足らぬことがあるにしても、たいていは出納が合っている。手いっぱい生活である。しかるにそこに満足を覚えたことはほとんどない。常は幸いとも不幸とも感ぜずに過ごしている。しかし心の奥には、こうして暮らしていて、ふいとお役が御免になったらどうしよう、大病にでもなったらどうしようという疑懼が潜んでいて、おりおり妻が里方から金を取りだしてきて穴填めをしたことなどがわかった、この疑懼が意識の闕の上に頭を擡げてくるのである。

いったいこの懸隔はどうして生じてくるのだろうか。ただ上辺だけを見て、喜助には身に係累がないのに、こっちはあるからだといってしまうばそれまでである。しかしそれは嘘である。よしや自分が一人者であったとしても、どうも喜助のような心持ちにはなられそうにない。この根底はもっと深いところにあるようだ、庄兵衛は思った。

罪人と国民と差異は、貨幣生活上の水準金額の、相対的な差異のように表されているが、その差異を超えた根底を考えてきている。市民であろうと非市民であろうと本質的に【国民】であるという意味で、変わりはないということま

で、彼の思考が届いたとき、それにもかかわらず、そこには「大いなる懸隔」があると知る。国民生活に知足できる者と、知足できない者という、絶対的な差が残ったことを知る。ほとんど古代的な聖人的理念のような、彼岸的な差異なのだ。たしかに「この根底はもつと深いところにある」のである。古代蓄蔵財生活の自然観念と、近代貨幣流通的商品生活の自然観念あいだには、たしかに「大いなる懸隔」がある。もちろん身に係累があるかどうか、などといった「上辺だけ」の家族的な人数の問題にもつていくと「嘘である」といつている。

それは個体の生存にかかわる共同体の問題なのであり、それをコントロールする国家イデオロギーの問題なのだ。人類における類と個の問題、観念と自然の関係性の表現だ。だから人間歴史の中の考え方といった、時代差に帰することでもない。人間にとつての生存の本質にかかわつていて、常に問われつづけるしかない問題なのだ。

「おりおり足らぬことがあるにしても、たいてい出納があつて」済んでしまい、「手いっぱい生活である」にもかかわらず、たいして波風も立たずに過ぎていく。しかしそのように、ほどほどの自然状態と感じて自足する生活なのに、「そこに満足を覚えたことはほとんどない」だけでなく、「心の奥には、こうして暮らしていて、ふいとお役が御免になったらどうしよう。大病にでもなつたらどうしようという疑懼が潜んでいて」休まることがない、と指摘されている。平穩無事だ、今の時代なら、普通だ、中流だ、とでもいうような、そんな国民的な自然状態の共同幻想が、深層ではいつも深刻な不安をかかえている、という。その不安は、生活する身体について、理念と自然の間で乖離していることを感知していることからきている。

国民生活する身体を支える体制、「お役所」つまり国民としての身の置き所、働き場所にいられる保証、を「御免」になり失うのではないか、人の身体なら誰でもする病気やその他によつて、その国民的な足場を失うのではないのか、という普遍的な不安をさしている。国民であることは、失われることがありうる、と感じているところからくる不安だ。



国民たることは、自然な生存保証証明ではなく、人間の身体的な生存という自然レベルとは位相が異なる観念的なレベルにある。生物的に食っていけるといって、自然な立場をまつたく意味していない。人として、国民的な人間として、食っていけるといってすぎない。だから人が自然に罹患する病気で、食って生きることができなくなってしまうことが誰にでもありうる、そういう社会体制が、国家なのだとということになる。お役所は御免になりうるし、大病のせいで国民を下ろされることもある。生物的自然として、食えなくなるのではない、社会体制として食えなくなるおそれが常にある。そこが「喜助のような心持ちになられそうにない。この根底はもつと深いところにあるようだ」と庄兵衛に思われた理由だ。国民たることが全き生存の保証ではないことの不安は、生きる基本的人権がうたわれながらも、それが保証されていない現在でも、変わっていない。あいかわらず、非人的な、半市民の亡者の状態が【国民】というものの意識下の実相なのである。資本主義や超資本主義の、国民国家の経済体制は、その不安をテコにして、未来志向的な動的な国民自己の体制づくりを保持している。

それは本来、個体の生存にかかわる共同体の問題なのであり、それをコントロールするようになった近代国家イデオロギーの問題である。もともと人類における、類と個の問題、観念と自然の関係性、矛盾の表現の中に暮らす幻想性由来する。だから人間歴史の中の文明史的な考え方に関係づけたり、時代差に帰することでもない。人間にとっての生存、ということの本質にかかわっていて、常に問われつづけるしかない問題なのだ。

「おりおり足らぬことがあるにしても、たいてい出納があつて」済んでしまい、「手いっぱい生活である」にもかかわらず、たいして波風も立たずに過ぎていく。しかしそのように、ほどほどの自然状態と感じて自足している生活なのに、じつは「そこに満足を覚えたことはほとんどない」だけでなく、「心の奥には、こうして暮らしていて、ふいとお役が御免になったらどうしよう、大病になったらどうしよう」という、根底的な不安を抱えつづけている、とはつき

り認められている。本当は、国民に「居ていい所」はないことに気づいたのである。おおつぴらな身体的な生存というものは、「お役御免」と「大病」の心配に常にさらされている。じかに社会的な生存は「お役」にまかせられているし、自然な身体的生存もそこに繋がっていて、保証されているわけではない。人が生まれ出たままに生存していくことは、そのまま国民として保証されているということではないのである。

「居ていい所がある」という国民意識の下には、それが常に脅かされているという不安な深層が形成されていくほかはない。いわゆる【深層意識】というのは、【国民】としてはじめてもちえた実存性、生まれながらの自然な生存についての不安をさしていた。ただ毎月の家計の赤字にすぎないように見える、妻の実家からの穴填め・贈与分について、鵬外はそこまで掘りさげて発見している。「この疑懼が意識の上に頭をもたげてくるのである」という庄兵衛の自己発見は、一般的にいわれている意識下の深層・無意識的な不安が、ほかならぬ国民という自己規定そのものによってもたらされていることを明らかにしている。

喜助と庄兵衛の、罪人と役人の中の「大いなる懸隔」は、国民に安息している者とそこに不安を抱く者との違いに発していたことになる。

#### ⑩ 資本主義と近代国家

庄兵衛の発見した、喜助と自分との違い、その「大いなる懸隔」の発見は、彼自身を、国民の彼方のどこにまでつれだすのか。近代資本主義的な、欲望と現実のアンバランスに発する不安を、心身の駆動力として、自己実現に生きている国民というふうに、彼は発見されている。それに比して喜助のほうは、それ以前の古代農耕的な土着民のような、自足的な共同性へ成り上がったというふうに、国民であることを感じている。非人が罪人になってみて、はじめて流民生

活の知らなかった「居ていい所」を与えられ、しかもそこで食べていけることの安穩さを、国民罪人という身分において、はじめて知り自足している。国民国家という【自然界の仮構】のもとで、自然に、居ていい所と食い物が手に入ることのありがたさ、文字どおりの「食う寝る所に住む所」を保証された身の有り難さを、国民のわが身に味わっている。その自足感と反対に、庄兵衛の不安は、その保証が国家的な仮構自然像であつて、「お役所」の都合や、我が身体自然の「大病」によつて、いつでも取り消されうるものであることに気づいたところからくる。アジア的な国民大衆と知民の差だ。

場に拠ることの安定感というのは、農耕民の自足感として作りだされた文明感情であるとともに、もつと遡つて原始的には、未開の狩猟採集民の心身生活が核にしているような、食つて腹一杯になれば、それ以上の餌や餌場を求めて移動することを求めない、そこでゴロゴロしている、という生物的な生理にもとづくといえる。自然と共生しうるのだ。もちろん自然の変化に即する生であり、ときには、飢えや食われたりして、死なねばならぬわけだが、むろん生の不如意は、死もふくめて自然のルールであり、自然に共振する生の相にふくまれている。人間の知はそういう自然性にたいして逸れていく。

はからずも罪人の喜助は、役人の庄兵衛のまえに、「食つてゆかれる」「居ていい所がある」という近代の国民国家の制度的な仮構自然が、未開や原始の生活相をおし隠し、かわりにそれを国土の国民というふうに、自然性のように仮構することで成り立っていることを暴露してしまった。土地と食物という、生命にとつて自然界を表す契機を、国土と労働という自然相へと仮構した。働いて、寝る場所と食う物をえられる暮らし、という自然像だ。生きている以上は、働くこととその場所があるのは、自然だというイデオロギーのもとに。未開人の狩猟採集は労働ではないし、原始民の農耕も働きではない。それは生きることがそのまま身体活動であるだけだ。観念的な身体疎外を略取する制度にのつとつ

てはいない。それは古代的な国家支配制度とともにはじまった。そこがいわゆる世界「歴史」の始まりであり、「人間」という観念制度の開始にあたる。古代は搾取される活動身体のはじまりであり、近代は身体でなくその活動そのものを搾取するようになり、そのための身体の場合そのものを、国土として規定し占有したのである。個々の身体は、みずからの「居ていい所」、置き場を稼いださなくてはならなくなった。庄兵衛はそのことの端緒をつかんだ。

⑰ 国民という近代自然人像とその古代的宗教理念性

庄兵衛はただ漠然と、人の一生というようになことを思ってみた。人は身に病があると、この病がなかったらと思う。その日その日の食がないと、食ってゆかれたらと思う。万一の時に備える蓄えがないと、少しでも蓄えがあったらと思う。蓄えがあっても、またその蓄えがもっと多かったらと思う。かくのごとくに先から先へと考えてみれば、人はどこまで往って踏み止まることができるものやら分らない。それを今目の前で踏み止まってみせてくれるのがこの喜助だと、庄兵衛は気がついた。

庄兵衛は今さらのように驚異の目をみはって喜助を見た。この時庄兵衛は空を仰いでいる喜助の頭から毫光がさすように思った。

庄兵衛の思考は、ここで突然、近代人の心の自然性という、一般論に転位してしまう。これは思考の停止だ。「漠然と、人の一生というようになことを思ってみた」という、不確かな、人間意識の時間像一般という表現におちこむ。彼の役人国民としての、国民的人間についての思考は、ここで頭打ちになる。こんどは、べつな次元へ、つまり生物体とし

て食べていく自己像、身体生の像へと転位飛躍するしかない。国民意識の追求が積み残した、意識下の、不安な人生・生活像へ、だ。ここで後半への「兄弟殺し」の主題へ飛躍することになる。国民たる国土についての思考は停止し、非国民的な身体についての思考が始まる。近世、非人・亡者扱いされていた非市民的な、そして近代では都市貧窮民というふうな国民化されて隠された、生存生活像について、である。その前に、まずは国民思考の思考停止像が表される。

貨幣に媒介される近代人の、「先へと先へと考えてみる」欲望という名の、近代心意の一般的自然相に収斂したところで、それを普遍的な自然のようにみなす。それによって思考は停止する。もはや考えるべきことがなくなる。「人はどこまで往つても止まることやら分らない」という、いたってつまらない一般論にいきついて終わる。その裏面に、国民心理の近代自然相に対置されるべき、その裏面として、宗教的な聖人理念像が提示される。限らない欲望にとらわれないような、喜助の【自足】像を、目前の聖性の体験像とみなして、その前に拝跪しはじめる。役人国民は反近代的な宗教信者となり現れる。近代の青ざめて伸びる欲望にとらわれない、古代的な微笑仏の像を幻視する。「今さらのよう」に驚異の目をみはって見た」、そして「空を仰いでいる喜助の頭に毫光がさすように思った」。それは、空に神を仰ぎ拝み、光の輪を頭にいただいて、安息する聖なる巫者像になっている。『ああ大和にしあらましかば』（薄田泣菫 明39）や『古寺巡礼』（和辻哲郎 大正7）に呼応する。

社会的な、欲望の自然性という発見にいきついて、思考が停止するのは、そこが自己という、国民的な心的自然理念像だからだ。欲望が自己の自然基底なのであり、それ以上は考える余地がなくなる。なにしろ近代【自然】なのだから、ということになって、そこで終わる。自然について、その在りようについては考えることができて、それが在ることじたいについては、そこにただ在るのだから、ただ在るという実在性そのものについては、考えの外だとされるからである。近代の自己共同疎外的な自然観だ。

ではただある自然、この場合、喜助の自足とみえる存在像じたい、その自然存在性について、思考する余地はないのか。作者の思考は続けられる。もちろん庄兵衛の発問をとおして。庄兵衛が、どのようにして自覚的な思考の外にみずから出ていくことになってしまうのか、その無意識の契機まで作者は追求して書いていく。「毫光がさすよう」な聖像について、「さん」づけで呼んでしまった我が声を、不穏当だというふうに気づいていく。そこが、後半部の物語への飛躍、展開の契機となる。

## Ⅱ 後半部 国民化・弟殺しの世界 性愛収奪の映像表現

### ① 国民の「不穏当な」意識・罪人の理念性

庄兵衛は喜助の顔をまもりつつ、また「喜助さん」と呼びかけた。今度は「さん」と言ったが、これは十分の意識をもって称呼を改めたわけではない。その声が我が口から出て我が耳に入るやいなや、庄兵衛はこの称呼の不穏当なのに気がついたが、今さらすでに出た詞を取り返すこともできなかった。

「はい」と答えた喜助も、「さん」と呼ばれたのを不審に思うらしく、おそろおそろ庄兵衛の気色を窺った。

庄兵衛は少し間の悪いのをこらえて言った。「いろいろの事を聞くようだが、お前が今度島へやられるのは、人をあやめたからだということだ。己についてにそのわけを話して聞かせてくれぬか」

毫光がさすように喜助を理念的に幻視した庄兵衛が、思わず「さん」づけで呼んだのは彼にとつては自然だった。そ

のことを作者は「その声が我が口から我が耳に入るやいなや」というふうに表示しなす。庄兵衛の無意識の発語、幻視の表現を、彼の自意識へと呼びもどす。無意識的な身体的表示にすぎない発語を、意識的な言葉の表現に呼び返す。つまり庄兵衛の知的な自意識活動を表現する。「喜助さん」というのは、言葉ではなく「声」が発声されたにすぎない。感動の声なのだ。それを彼は、みずから聞きとり、それについて考える。「我が口から出て我が耳に入る」というふうには、自分の身体性の自然な表示について、意識し表現へとりだすというのである。ここが庄兵衛が思考停止から抜けだす、知的な契機なのだというのである。自己の身体性への意識なのであり、発語の身体的な基底をなす感動声への意識だ。国民身体への反省がやってくることになる。

国家的な罪人、負の国民を「さん」づけで呼ぶことの「不穏当」さについて意識することは、近代国語への自意識がらくる。国民語として不穏当なのだと知るのである。そして国民語として不穏当な日本語を、発声してしまった身について、そういう国民以前の日本人体性について、「今さらすでに出た詞を取り返すこともできなかった」と認める。つまり「綸言汗のごとし」という諺のとおり、それこそが天皇的な身体であるとみなすわけだ。天皇は国語国民ではなく、それ以前の、失われた日本語民を表すものとされる。近代国家の罪人に、伝統的な古典仏の像を幻視するのだから。乞食非人に憐れみをかけ、仏体に変身させた母帝の説話のように。

ここで庄兵衛自身は、古代卑賤民がシンボライズする聖性を体现する天皇のような、異民的な身体に生きていたのであり、そのことの自然さを無視できないというのである。国民以前の異人民になり現れてきている。「日本人」といいたらわされてきたものの、非市民的、異人的な姿であり、国家罪人や幕藩平民、農耕公民以前の、高瀬舟に乗って流れゆく漂泊民が体现し、保存してきた始源の生活民像である。折口の「ごろつき」や柳田の「山人」などの理念語が意味していた、非理念的な生活民像をさす。もちろん西行から芭蕉にいたる異人・旅人らが体现してみせた、農耕村地や貨

幣都地になすまない、一所不住の「旅宿の境界」を生きる生活民像を意味していることもいうまでもない。庄兵衛は喜助に聖なる漂泊民を幻視していた。ほんとうは、ただの漂泊民像を、定住的な国民自己にたいして反省的に発見すべきところなのだが。

役人から「さん」づけで呼ばれた、とうの喜助が「(不審に思うらしく)おそろおそろ(庄兵衛の)気色を窺った」という語り文が表わしているのは、庄兵衛自身の視点から視てとられた相手の喜助の視覚像であり、それを庄兵衛の内心の語り手が語りコトバに表現しなおしたものになっている。つまり庄兵衛の自己映像的な物語表現、つまり小説文体なのだ。庄兵衛の目はすでにカメラになっていて、我が視覚像をとらえて、相手の映像として提示している。語り手はその映像を語りあらわしているだけだし、喜助の身体的な表情が視てとられているだけだ。

私の自意識と彼の意識のあいだにはズレがあり、間の悪さになって庄兵衛にはねかえってきている。自分の思い込みにすぎないと知れた「さん」づけ意識について、なおも彼はこだわり追いつづける。それが「人をあやめたわけ」を聞いて、そこになんらかの聖性をみいだしたいとする意識につながっていく。人殺しに聖性を見いだそうとする意識とは、なんなのか。罪人に何を求めているのか。国家の法で裁かれた者に、どんな宗教性をみいだそうとするのか。

## ② 非人国民・貧窮民の暮らし 自己語りの観念映像

喜助はひどく恐れ入った様子で、「かしこまりました」と言って、小声で話した。

「どうもとんだ心得違いで、恐ろしいことをいたしました、なんとも申しあげようがございませぬ。跡で思ってみますと、どうしてあんなことができたかと、自分ながら不思議でなりませぬ。まったく夢中でいたしましたのでござ



います。

わたくしは小さい時に二親が時疫で亡くなりまして、弟と二人跡に残りました。初めはちょうど軒下に生まれた狗の子にふびんをかけるように町内の人たちがお恵みくださいますので、近所じゅうの走り使いなどをいたして、飢え凍えもせずに、育ちました。しだいに大きくなりまして職を捜しますにも、なるたけ二人が離れないようにいたして、いっしょにいて、助けあつて働きました。

去年の秋の事でございます。わたくしは弟といっしょに、西陣の織場にはいりまして、空引ということをしたことになりました。そのうち弟が病気で働けなくなつたのでございます。そのころわたくしどもは北山の掘立小屋同様の所に寝起をいたして、紙屋川を渡つて織り場へ通つておりましたが、日が暮れてから、食物などを買って帰ると、弟は待ち受けていて、わたくしを一人で稼がせてはすまないすまないと申しておりました。

役人の不穩当な問いにたいして、罪人が正直に答えるはずがないが、そのような非現実的な物語フィクションこそが、国民語で語られることのない真実を明かすのだ。したがつて喜助の自己語りに表される、都市貧窮民の生活像が歴史的な事実かどうかを問い改める必要はない。喜助の語る氏素性が、近世の制度的な抱え非人か、非人手下、あるいは野非人かとか、平人社会への接点や混入がこのように行われたのかどうか、などという歴史詮索に呼応することはいらない。ここには都市浮遊貧民の、あるいは非人的な都市漂流生活民の、観念的な定型像が語られているのであつて、その階層的な差別の類型が描かれていればいいからだ。その卑賤性を、ハズレ役人の庄兵衛は転倒させて聖性を幻視したのであり、なおかつ作者はそこに卑性と聖性といった正負の理念性をみることなく、また反対に国民的な自然像もこえて、人間存在の自然な実存像をみだしていく、その心的な像表現のほうに本筋があるのだから。

喜助は自分の行動を「とんだ心得違いで、恐ろしいこと」だと想起しているのは、彼が国民的な罪人として、国語的な反省言葉を使つて言いだすところから、自己の原像へと遡行する想起語りを始めているからだ。先の「いわゆる心得違いで、想わぬ科を犯した人」にあたるから、じつは彼は反省しているのではなくて、心得違いになってしまったのを恐れているだけだ。だからすぐに「なんとも申しあげようがごさいませぬ」とも「どうしてあんなことができたのかと自分ながら不思議でなりませぬ」ともいつているわけだ。自分の心を超えた、不思議な身体行動だと意識されているだけだ。はやくも喜助は、人殺しに関連して、了解不能な身体行動、というフロイドの見いだした、二〇世紀的な深層、人間【自然性】を提示しているのである。戦後、世界哲学が名づけえた【実存】にあたる。「まったく夢中でいたしました」ことの発見物語になる。

喜助の想起した、自己の生成起源像はどこに求められたか。それは「親無し子」というところにある。それは母無き子でさえないから、母を訪ねる旅の人生を送ることもない。いわゆる「捨て子」なのだが、古典古代的には、降誕する天の子、神の子というふうに理念化されて言い表されるものにあたる。しかしわがアジアでは、「軒下に生まれた狗の子」相当なのであつて、「ふびんをかけるように町内の人たちがお恵みくださいますので、近所じゅうの走り使いなどをいたして、飢えも凍えもせず、育ちました」というふうに、都市内部の村落共同体の一員として、みんなの狗つころのような、異族なる子供として、餌を与えてもらつて町内の自然仲間として育つていくものだった。

捨て子であり、お拾いでもある子供、という習俗に表されているものだ。子供は、特定家族の子供としては捨てられ、共同体に改めて拾い直されて、その共同子として育つものだった。それは山の獣母が、押し掛け女房になってやつてきて、村落に生み落としていく異族になり、後に偉人に成人するとか、作為されるようになる。初めから聖なる子供として降誕するようになるのは、さらに後のことだ。もちろんこのような習俗作為の裏には、乱交と見まがわれた、性の原

始的な共同自然観念性があつた。夜の闇に紛れて来て、朝早く去り別れる性習俗によつて生まれた子供は、みんなの子供として育てられたのだ。原始の習俗がなくなることはない、観念型を変えて続くのである。わが夢中の深層的行動は、このような遺習に根ざしている。それが歴史において、「人をあやめたという話」にまで変形されるのだ。単層の共同幻想が、内的な自然を核にした、個人の行動像についての、共同噂の、そのまた事実物語にまで、重層化される。すべての人類文化は時空的な構造性をなす。人間の自己疎外が時空的な差異化というふうになされ、またそう認知されるしかないからだ。都市生活もまた、同じように棲み分けの時空構造を表すのである。

原始的な共同体で、そこに生きる子供異族は、父母もなしに共同体をわが家として育つ。彼らが「なるたけ二人が離れないようにしていたしまして、いっしょにいて、助けあつて働きました」とあるのは、村落の子供たちは、たがいに兄弟姉妹という性的な共同性を体現しながら、青年団を形成していく習俗やその名残をさしている。いわゆる「若者宿」などの呼び名でいわれてきたものだ。まだ共同体に育てられていて、その成員になっていない。喜助たちの兄弟愛のうにみなされる関係は、家族内兄弟よりもっと古い共同習俗に根ざしている。作者が、そのような近代の史的な深層が透けてみえるように、個と類の二重性において記述していることに注目しなくてはならない。

「去年の秋のことでございます」という自己語り部分から、成人した後の兄弟について、その類的な像が描かれる。彼らは都市の貧窮民・異族生活を送っていたというのである。京都西陣の織場というのは、ミヤコ風俗衣装の職人工房であつて、王族を中心とするミヤコ市民の理念的な自己表現を、記号的な装飾衣装に表現してみせる抱え職人たちの住処だつた。ミヤコの表現空間の中では、そのような宮廷付属の、古代的な賤民芸人の系譜におかれながら、特権的な職人集団となっていた者たちとその地だつた。その市内部民（非市民）の所へ、喜助たち兄弟は「北山の掘立小屋同様の所に寝起きをいたして、紙屋川の橋を渡つて織り場へ通つておりました」というふうな関係を結んでいた。

紙屋川は、ミヤコ市内とその境の北山を隔てる、さらなる境界で、そこで市内と市外、洛中と洛外の、いわゆる宮廷貴種と洛外卑賤民の世界が分かれたる。ミヤコ市民はこの双方の記号を介して、自己の共同性を表示していたのだ。もちろん卑下と差別によって。

北山はミヤコの母界山であり、シンボル山の一つだった。とうぜんその麓民の、いわゆる山人は、母界山の巫民だった。喜助たちの住処は、ミヤコ市民にたいして、そのような山人部落に位置するものとされていたらう。「北山の掘立小屋同様のところ」という表現に、山人巫人村が、すでに貧窮民の貧家のように、芸人的特異性が忘れられて、ただの都市貧民のように消費生活観に囲いこまれて、見やられていたさまがわかる。ただの貨幣的な貧乏生活では、すでに庄兵衛が心配していたように、病気だけが、国民からのオチコボレの可能性を予告する。金で「居ていい所」を稼ぎ出すための自然な土台、国民生活を営む労働身体を失って、働けなくなるからだ。「こんなにかよい体ではございますが、ついで病気をいたしたこともございせんから」と喜助が誇っていたのは、この国民身体のことだ。またこの一五年後には『雨二モマケズ風二モ負ケヌ丈夫ナカラダヲモチ』とあたかも自然な個的な身体像のように歌われたのも、じつは国民として生存しうる身体のことだったのがわかる。たとえ村落境界の「野原ノ松ノ林ノ陰ノ小さな萱ブキノ小屋に干テ」も、だ。ゴーシュの壊れた水車小屋と同じく、彼らが非人的な村外異民であったことに疑いはない。

喜助は日雇い労働をして、その日の食物を得ていたのだらう。近代生活ではただの貧乏暮らしにすぎないとされるが、それが動物生命的な日々の生存態であり、そういう本源性を彼らは目に見えるように保存しているのである。非人や漂泊民といった異人族が、此族にたいして提示しうる思想的な意味はここにある。

兄弟、つまり彼ら同母の子世代という、子世代間の共食的な性愛によって、始源的な生存像が保存されていたのに、一人が病気によって倒れ、それによって兄弟の性愛生が失われて、個体どうしに分化してしまった。兄でも弟でもなく

なり、国民個体になる。「二人で稼がせてすまない、すまない」という言葉にみる負担感は、兄弟崩壊後の個体人、国民としての感懐をしめしている。ついに国民個体を獲得したのだ。村落共同の養育子の異族、兄弟子という古い生態が、病気で食えなくなり、働けなくなることを契機にして、個体別に働いて食う者という国民個体へ転化したのだ。家族的な共生生存から吐きだされて、個体ごとの生存へ押し込まれる。国民的な成人である。そこには病気になって国民労働生活からオチこぼれる不安が心底に控えてやまなくなる。やがて心の病気がそこに発症するようになる。漱石が、「伽藍のような書齋」の『硝子戸の中』に、自分だけ国民として「只一人片づけた顔を頬杖で支えている」と思い至るようになる、その分だけ胃潰瘍は進む。神経症、つまり国民身体の負担をすすんで病むようになる。

弟の、オチコボレ国民個体への取りこまれによつて、その負担が兄の喜助にかかつてこないわけにはいかない。彼はそのとき、国民として対処しないだろう。国民身体以前の、兄弟子として、弟の分離独立に対応しようとしたはずだ。そのことがすでに国民罪人として、以前の非国民だった、兄弟人の自分を想起する立場になった今、「どうしてあんなことができたかと、自分でも不思議でなりませぬ」と回想しているのだ。

### ③ 弟殺し・兄弟子の共生・夢幻自己像語り

ある日いつものように何心なく帰ってみますと、弟は布団の上に突っ伏してしまして、周囲は血だらけなのでございます。わたくしはびっくりいたしまして、手に持っていた竹の皮包みや何かを、そこへおっぼりだして、そばへ往つて『どうしたどうした』ともうしました。すると弟は真っ蒼な顔の、両方の頬から顎へかけて血に染まったのを挙げて、わたくしをみましたが、物を言うことができません。息をいたすたびに、創口でひゅうひゅうという音がいたす

だけでございます。わたくしにはどうも様子がわかりませんので、『どうしたのだい、血を吐いたのかい』といって、そばへ寄ろうといたしますと、弟は右の手を床に衝いて、少し体を起こしました。左の手はしっかり顎の下のところを押さえています、その指の間から黒血の固まりがはみだしています。

弟は目でわたくしのそばへ寄るのを留めるようにして口を利きました。ようよう物が言えるようになったのでございます。『すまない。どうぞ堪忍してくれ。どうせなおりそうもない病気だから、早く死んで少しでも兄きに楽がさせたいと思ったのだ。笛を切ったら、すぐ死ねるだろうと思ったが息がそこから漏れるだけで死ねない。深く深くと思つて、力いっぱい押しこむと、横へすべつてしまった。刃はこぼれはしなかったようだ。これをうまく抜いてくれたら己は死ねるだろうと思つている。物を言うのがせつなくていけない。どうぞ手を借して抜いてくれ』と言うのでございます。

弟が左の手を弛めるとそこからまた息が漏ります。わたくしはなんと云おうにも、声がでませんので、黙つて弟の喉の創を覗いてみますと、なんでも右の手に剃刀を持って、横に笛を切ったが、それでは死に切れなかったのだ、そのまま剃刀を、割ぐるように深く突っこんだものとみえます。わたくしはそれだけの事を見て、どうしようという思案もつかずに、弟の顔を見ました。

弟はじつとわたくしを見詰めています。わたくしはやつとの事で『待つていてくれ、お医者を呼んでくるから』と申しました。弟は怨めしそうな目つきをいたしました、また左の手で喉をしっかりと押さえて、『医者がなんになる。ああ苦しい、早く抜いてくれ、頼む』と言うのでございます。わたくしは途方に暮れたような心持になって、ただ弟の顔ばかり見ております。

一気に兄弟が互いに、為す術もなくただ個体どうしとして見合うしかないとところにまで、立ちいたったさまが記述さ

れている。喜助の想起語りは、想起をとおり越して、自己の映像語りになっている。夢幻の内側に入った語りになっている。過去は現在的に体験され直している、もちろん反省的ではなく。そこですでに、弟は血だらけの異体に化している、もはや「弟」という心的な実在ではなくなりつつある。彼はもう【言葉】も失っている。伝わってくるのは「ひゅうひゅう」という「息」の音のみだ。言葉にならない身体音なのだ。その言葉以前の音声を、言葉にして聞きなすのは、兄の喜助であり、彼の兄弟的な性愛の幻想力による。

「ある日いつものように何心なく帰ってみますと……」という、物語に入る定型的な発語は、つねに現在から異次元に入りこむときの表現になっている。急に「今の此処」という現実感覚が失われて、「いつかのどこか」の時空へと転位してしまう心身の経験を表している。この物語を罪人として想起して語っている「高瀬舟」内の喜助は、自分の物語世界へ、我が夢の場へ入りこんでしまうのだ。そこで夢中の現場を語っていくのである。語り手の喜助もまた、その物語られる場へみずから入りこんで、自分を実況中継でもするかのように語りあらわしていく。高瀬舟の国民世界は、国民以前で、なおかつ非市民的な非人界へと変貌する。二重に飛躍変貌する。負の国民から旧市民をもこえて、非市民の亡者的存在へ、だ。

その非市民の貧窮・卑賤民が、「いつものように何心なく帰ってみますと」なのだ。その事態が急変しているのを発見する。それが「弟は布団の上に突っ伏してしまって、周囲は血だらけなのでございます」という有様のこと、一心同体だった兄弟が、引き裂かれた瞬間の視覚像をなしている。兄が見いだした、布団の上の血だらけの身体像というのは、個性性を現わして、すでに「弟」でなくなった、弟だったものの位相を表現している。生身の自然個体としての像であり、それは性的な幻想のうちにある「弟」というものではなくなっている。自然身体を現した、他人としての身体像であり、「兄弟は他人の始まり」という諺どおりの他人的な位相にある。これは兄弟人の成人相をさしている。喜助

が「殺す」のは、この成人した、元・弟だったものである。「殺す」とは、なんだったのか。

喜助がびっくりして「手に持っていた竹の皮包やなにか」の、その日の食い物を「おっぱりだして、そばへ往って『どうしたどうした』』というのは、母が幼子を養う日々の母食ともいうべき「おにぎり」が、もはや不要になったことを、その身体像に見いだしたからだ。養うべき幼い弟は、すでにそこには居ない。ほんとうに「どうしたどうした」なのだ。兄の喜助はそこに「真蒼な顔の、両方の頬から顎へかけて血に染まったのを挙げてわたくしを見ましたが、物を言うことができません」という身体像を見いだした。それは「兄」なる私を見たはずなのに、物をいえないうえに、真青な顔の、血に染まった顎や頬といった、まさしく生身の「身体そのもの」、生体という自然像を露出してみせている他者にほかならない。「兄弟人」別れは、生体的な他者像へ一気に転化して現れたのだ。あの幕末に解剖されて出現した、罪人死体によって表現された、非市民的身体のみが表わせた自然像が、今や非市民、前国民的身体性に生きていた非人・兄弟の間を割って現れた。喜助はその新自然像を見いだしている。弟の上に、おそらく国民身体を見いだしている。

「息をいたすたびに、創口でひゅうひゅうという音がいたすだけです」というように、それは見知らぬ身体音声を発する。兄弟人の間にはかつて使われたことのない、自然音声でしかなく、つまり日本語ではない。弟の非言語音声を聞き分けられない兄は「どうしたのだい」と尋ねる。兄弟とは、言葉を覚える以前からの、対なる一体的な関係だ。乳幼兒的な自己同一的な関係性、いわゆるアイデンティティを分けもっている。それは『日本語』という、自己生誕以前からの、自己の載るテーブル・自然性という幻想土台にあたる。それなのに、その弟の「ひゅうひゅう」という前言語音声を、すでに兄は聞きわけることができない。兄弟の分離、兄弟の一体性の消失、日本語の消失がおこっている。日本語は「ひゅうひゅう」という身体自然の排気音にすぎなくなった。兄は一体、何語をもって話しかけるしか



いのか。

そのような弟の変貌に接した「わたくし」を、

わたくしにはどうも様子がわかりませんので、『どうしたのだい、血を吐いたのかい』と言ってそばへ寄ろうとい  
たと、弟は右の手を床に衝いて、少し体を起こしました。左の手はしっかり顎の下のところを押さえています、  
その指の間から黒血の固まりがはみだしています。

というように描写する。ここには「わたくし」なる兄が、すでに弟ではなくなっている者、異体を現した他人に対し  
ているさまが、語られている。

弟の指の間からはみでている黒血の固まりに、兄の視線のありどころがしめされる。それは弟の異体化した姿にのみ  
焼き付いている。心的な一体的親和から離れて、弟の異様な身体像にのみ憑いている。「どうしたのだい。血を吐いた  
のかい」という問いそのものもすでに兄らしくなく、そういう自分を喜助は「わたくしにはどうも様子がわかりません  
ので」と語り認めている。だから弟のほうも、それに応じてみずからの手で黒血の固まりによって、弟の自分を、弟な  
らざる異体像として示すほかはない。兄弟の一体的な親和から、彼らはともにすべり落ちていく。以心伝心は失われ、  
代わりに言葉で、別々に分離しつつある自分たちを知らせるしかなかった。そのように喜助は正確に想起して、自己  
の映像を語っている。その語りは「わたくし」の自己想起を、「兄」の映像として表現している。

そこでは様子を理解していない兄が、弟の身に起こっていることを、ただ「血を吐いたのかい」くらいに、つまり兄  
弟のままの「弟」に起こった変化くらいにしか思っていないかったのにたいして、「弟」とされている相手のほうはずで

に自分の身体をかうじて支え起こし、それでも抑える手の下から黒血の固まりをはみだすのを止められないような、自分の個体自然を負担しながら、負担しきれない人間として現れ出ていた。彼我の、人間存在のしかたの差は測り知れない。人は身体を支えきれものではない、死はその究極の表現だ。弟はすでに、そこまで知った人間に成っている。身体を負担しきれないところの自己、というものだ。兄なる喜助が、わからない様子というのは、そこにあると彼自身が語っている。

弟は目でわたくしのそばへ寄るのを留めるようにして口を利きました。ようよう物が言えるようになったのでございます。『すまない。どうぞ堪忍してくれ。どうせなおりそうにもない病気だから、早く死んで少しでも兄きに楽がさせたいと思ったのだ。…』

『どうしたのだい、血を吐いたのかい』というふうには、言葉をもって側に寄ろうとする兄にたいして、弟はみずからの「目」で兄の接近を断わる。「兄弟別れ」を黙示する。そのような身体的な黙示の表現をうけて、兄のほうは「ようよう物が言えるようになった」といいだしているのだ。すでに言葉でしか兄弟の性愛心を伝えられなくなっているし、それをむしろ救いのようにみなしている。弟の目に表出されたのは性愛の心であり、そこからはすでに兄は近寄るべき者ではなくなっている。共同身体的な自己表現の外部に、兄は押し出されている。にもかかわらず、兄のほうは、弟の身体表出された自己表現を、弟の言語表現だというふうにみなしていく。

弟はわが異自然体を負担してみではじめて、それを目で表現できるようになった。自然身体に左右されて生きる自己という思いだ。それは言葉にはならない。目でしか表せない。身体的な生の像は、その身体によってしか表わせない。

弟はすでに性愛の位相に生きていたのではなく、人間の個体的な実存の中に生きていた。自然な身体を他者として背負い、それに潰されていく人間としての自己、という位置である。

ところが兄の喜助は、そこに「物が言えるようになった」さまを見いだす。兄弟の間柄で以心伝的にあらわされる言葉は、彼ら兄弟生の生誕以前からの、その主体をなす日本語というものだ。喜助の思いこみでは、それが兄弟的なコトバである日本語とみなされた。兄弟として交わせる言葉が帰ってきたように信じたのだ。しかし、弟は帰ってきていない、まったくちがった存在へと飛躍してしまっているのだから、それは日本語ではありえない。いったい、どんな言葉が生成されたのを、彼は誤認したのか。

「弟は目でわたくしのそばへ寄るのを……留めるようにして口を利きました」というふうにとらえて、「ようよう口が物が言えるようになったのでございます」と想起して語っているが、そんなはずはない。抑えても顎の下から血がはみだしているくらいなのだから。

しかも弟が延々と語り出すのは、ヘンだし、その言葉は明らか弟の言葉をリアルにつたえてはいず、あらためて喜助の想起語りをとおして、翻訳し直したコトバになっている。兄は、今現に自分が物語っているコトバをとおして、弟の心を知ることになっている。その時の兄の性愛において直感したものとは、はつきりちがっている。弟の言葉として語られるのは、旧日本語にあらわされるような、非人的性愛の情を、国家の罪人の新国民語に整序し直した表現であり、国民に伝えられるように抽象された、性愛理念の国語表現になっているのである。

そこでの国民化した「弟」は、兄に博愛の理念を述べていることになる。自分の死をもってあがなわれるものは、もはや兄弟の共生的な性愛を超えてしまっている。社会的な理念、国民道理になっている。「どうせ直りそうにもない病気だから、早く死んで少しでも兄きに樂がさせたいと思ったのだ」という反省は、二重に観念的だ。不治の病氣という、

超人間的な自然認識において、またそれを我が身の生にあてはめて当然というように見なしている点で。すでに超越的な物的自然のもとに置かれて人間自己とみていて、受容するしかない運命を諦められず執着する卑小さをしめしていない。「兄きに樂がさせたい」といつて死のうというようないひは、すでに性愛ではない。現在の読者国民の我らには、それが分からなくなっていて、性愛の自然のように誤認しているのだ。そのような誤認において、広く中学国語教科書に載せられてきていたのだといえる。

笛を切ったら、すぐ死ぬるだろうと思ったが息がそこから漏れるだけで死ねない。深く深くと思って、力いっぱい押しこむと、横へすべってしまった。刃はこぼれはしなかったようだ。これをうまく抜いてくれたら己は死ぬるだろうと思っている。物を言うのがせつなくなっていくけない。どうぞ手を借して抜いてくれ」と言うのです。

この落ちついた自己觀察の言葉は、じつは喜助の自己映像の表現としてのみ、リアリティがある。弟はすでに喜助自身の自己像を映して、そこに視られているのだ。ちょうど映画の主人公を自己像として視る、観客自身の自己映像化のよう。だからそこには、自己の身体映像があらわされている。我が自然な身体、というものの像、その現在の自然性を表した像だ。自然な身体という觀念像は、このとき、自己觀察的に発見されている。我が身体の自然が自分で觀察されて、現れているのである。弟の言葉は、觀察者の自己語りをあらわす。

それによると、兄の喜助、当の語り手自身だが、彼は弟を、すでに兄にたいして死なねばならぬと考えている者とみなして疑っていない。それが弟の、兄思いの性愛なのだとしている。弟の「息がそこから漏れるだけ」の身体音は、そのような言葉へ翻訳されて聞きとられている。すでに日本語をこえて、**国語**になっている。他人としての兄弟愛という

理念をあらわすようになった言葉だ。他人に迷惑や負担をかけられない、というふうに一般社会道徳に化したところで表された兄弟の性愛になっている。一人一人の自己責任において、負担されている性愛の相だ。国民という自己に抽出された立場での性愛なのである。兄として認知した「言葉」、弟の理念的な心意像だ。異体に化した弟の心意を、兄は国民的に認知した。読みとられた言葉は、兄弟別れの宣告になっている。兄弟愛は失われて、国民的な兄弟同朋の理念愛が作りだされている。

兄弟愛から兄弟別れへ、兄弟性愛そのものの喪失とその国民理念的な再生へ移行した。「早く死んで少しでも兄きに楽がさせたい」という性愛の相では、互いへと執着する兄弟愛を断つことが、国民個体間の疑似性愛へ再生される。兄弟という性愛の形が過渡的なものであり、いずれは別れてそれぞれの個体的な自己を生きなくてはならない、という性愛の自然が、国民化へ利用されている。そのような生命的な自然過程としての兄弟別れは、国民理念として再生されている。元型となる母子別れと同じように、性愛の自然は性愛それじたいからの脱化を促す。そういう自然過程が、心的に制度化される。人間意識としての性愛が、かえって生物的な自然の性愛結果を転倒的に表現する。人間意識が生命自然を表現し直す。

また喜助が弟に聞きとった言葉には、国民意識をもつようになったために、もはや兄弟たりえなくなった者の自死願望がにじむ。みずから死する者という自己像をあらわす。しかも、その自死を、自分ひとりで果たせず、兄に助けもらい果たそうとする弟、という像で。弟は兄弟であることをやめることを、兄弟の助け合いによって果たそうとする。喜助はそこまで、認知するのではなくて、感知しているはずだ。

「深く深くと思って、力いっぱい押しこむ」というふうに聞いたコトバには、弟の自死の意志が表されているのだが、「横へ横へすべてってしまった。刃はこぼれなかったようだ」という冷静な観察的表現には、自分の死の意志をこ

えている、たぶん兄弟身体の動き、自分の思いどおりに動かず、死にたがらない兄弟としての身体の動きが、視てとられている。国民意志にしたがわない、わが兄弟身体のさまだ。それは語る喜助や語られる弟の物語世界を超えた、背後の小説作者に視てとられている人間的自然像だ。

「これをうまく抜いてくれたら己は死ぬるだろう」という推測には、自死へ向かう自己個性性のために、それに反する兄弟の身体合力を必要とする、という矛盾がよく表されている。性愛は個体意識に仕えさせられるのだ。弟を死なせる助力が、新しい兄弟愛のように提示されはじめている。国民的な性愛であり、国家社会に吸いだされていく家族性のあるさまをしめす。少なくとも役人に自己語りする罪人、兄の喜助にとっては、そのように弟のコトバは聞きとられているのである。「物をいうのがせつなくっていけない。どうぞ手を借して抜いてくれと言うのでございます」とあるように、兄喜助はたしかに、弟が自分の自然身体を負担しかねる、その苦のコトバを聞いたとしている。そして弟「殺し」を迫られているのを感じている。兄弟愛は弟殺しに変貌してしまっているのだ。殺されるのは、非人的な市民外生活に遺されていた、同母の兄弟子の、母なき子供たちの代理性愛の習俗だった。「せつなくっていけない」という身体苦は、国民自己が感じるようになった、失われゆく兄弟性愛の受苦感にほかならない。

##### ⑤ 探偵推理する国民

弟が左の手を弛めるそこからまた息が漏ります。わたくしはなんと言おうにも、声が出ませんので、黙って弟の喉の創を覗いてみますと、なんでも右の手に剃刀を持って、横に笛を切ったが、それでは死にきれなかったのです、そのまま剃刀を、割るように深く突っこんだものと見えます。柄がやっと二寸ばかり創口から出ています。わたくしはそ

れだけの事を見て、どうしようという思案もつかずに、弟の顔を見ました。弟はじっとわたくしを見詰めています。

語り手喜助はここで、探偵の推理眼や検察官の判断をもつようになっていく。目前の半死の身体自然像から、それがここにいたるまでの行動の経過像を創造して再現してみせているからである。目の前の「証拠物」から、その犯人の犯行行動を逐一、想像的に再現して、その初めから終わりまでの行動像を、現在進行形で物語ってみせる探偵推理である。これはそのまま「映画カメラ」の眼に表現されている。目前物から喚起される、想起像を、自然時間にそうように現在進行形で再現して、見るように観せる、幻視表現であることに表現本質がある。喜助は役人を前にして、カメラに化して、その想起幻視像を展開して視せ、観せている。自然物からその生成過程像を想起して見る、これは自然科学的想像力とその真実らしさの表現性である。「わたくしはそれだけの事を見て」という言葉の意味するところである。「どうしようという思案もつかずに、弟の顔を見ました」というほかなかつたのは、それが現代的な「自然科学的事実」という超越的な不動の自然、いわば現代的な神業であるからだ。人間に手をだす余地はないのである。

これは「リユパン」が『モルグ街の殺人』で表現してみせはじめた方法だ。目前の惨殺死体に、犯人？の意外な自然身体 of 行動像を発見してみせたのである。それは市民身体 of 内部に想起的に発見される、猿人的な動物身体とその行動像であり、いわば作者A・ポーの自己なる市民体 of、人類史的な過去の内部に幻視された自然像である。一八四一年のことだった。マルクス『経済学哲学草稿』一八四五年、ダーウィン『種の起源』一八五九年の人間自然発見に先だつ。死体から髪を抜く老婆像を楼台上に肉眼で幻視して観せた非人の、わが『羅生門』の表現は一九一五年になされた。『高瀬舟』はその翌年にあらわされる。ポーからほぼ七五年ほどたっている。国民視線が先進地域にグローバルに成立してきた。

兄弟は、その最後に「兄弟」で努めてはじめて「兄弟」であることを止める。異体的な個体となる弟は、そのように最後の性愛像を伝えてくる。非人的にあらわされた村落的な性愛の位相である。弟もまた、個体の強い意志をもって独り、弟であることを離れて、兄弟としての自分を、まさしく抹殺しようとして、最後の助合いをたのんだ、というふうな兄喜助には想起再現されている。共に国民的な個体へと家族性を解体されるというふうな。そして「どうぞ手を借して抜いてくれ」と兄に頼んだとされる。

国民へ行為する弟の映像にたいして、それを受ける兄は、徹底的に観察的になっている。弟の創の様子を冷徹に見てとっていく。言葉以前の声で頼む弟の心を、国語に聞きとっていくのが観察者だ。国語は、自然科学的な観察と事実発見言葉という、グローバル・フィクション、世界性表現力という共同幻想をになうようになる。探偵の推理が、思考するという唯一の国民行動になっていく。映画がその表現力になり、映画的な表現が拡散する。その喜助の変容を、喜助の語りえない弟は見守っている。おそらく万感の恨みをこめて。「だまって弟の喉の創を覗いてみます」という喜助は、兄ではなく、医者のような他者の観察になっている。弟が喉を突く行為のプロセスを再現する、映像的な想起像を作りあげていく。「わたくしは、それだけの事を見て、どうしようという（兄弟的な）思案もつかずに、弟の顔を見ました」という位相に立ちいたっているからだ。

⑥ 失われる「兄弟」の絆の【発見】

わたくしはやっとの事で、「待っていてくれ、お医者を呼んでくるから」と申しました。弟は怨めしそうな目つきをいたしました。また左の手で喉をしっかりと押さえて、「医者がなんになる、ああ苦しい、はやく抜いてくれ、頼



む」と言うのでございます。わたくしは途方に暮れたような心持になって、ただ弟の顔ばかり見ております。こんな時は、不思議なもので、目がものを言います。弟の目は「早くしろ、早くしろ」といって、さも怨めしそうに私を見えています。わたくしの頭の中ではなんだかこう車輪のような物がぐるぐる廻っているようでございましたが、弟の目は恐ろしい催促を罷めません。それにその目の怨めしそうなものが、だんだん陰しくなってきた、とうとう敵の顔をも睨むような、憎々しい目になってしまいます。それを見ていて、わたくしはとうとう、これは弟の言ったとおりにしてやらなくてはならないと思いました。

壮絶な場面の、壮絶な表現になってきた。「わたくしは……見ております」というふうには、語りはすでに過去想起ではなく、現在進行する壮絶な像表現界にはいりこんでいる。それはまさしく「目が物を言う」表現なのだ。喜助は「映像表現を読む」のである。映像表現を視るというのは、そこに言葉を讀むことだ。すると語る喜助には、手持ちの生活言葉はなくなっていて、観念語でしか自分を語れなくなっている。その様子を作者は描写する。地獄で鬼の羅卒に責められる亡者のように、古代的理念の中世的な身体像で自己像を思い描くようになっていく。喜助は弟の目で見返され、自分の「頭の中では」輪廻する地獄界で、鬼の目で「恐ろしい催促」を迫られている、中世的な非人界の、古代的な理念像が想われている。兄弟は、兄弟の血縁切りを殺しにまで進めるように迫る、敵のような間柄に変わり、「怨めしい」目の性愛は「憎々しい」敵となって睨む。すっかり【兄弟】の性愛は終焉した、と感知する。

もちろんこのように視たのは、喜助の眼である。「こんな時は、不思議なもので、目が物を言います」とあるように、弟の目に読まれたのは、視る喜助自身の視線の意味である。そのイデオロギー性だ。国民視線である。「こんな時」というのは、家族性、同母の子の兄弟性が解体を迫られた時であり、国民個体に分離される時である。

自分を見返す弟の目つきから、医者を呼びに行くことを決断する。医者を呼びに行くよう相手から迫られていると感じて、そうする者は、すでにその相手にたいして医者的な他者となっている者だ。これは兄弟の分を踏み外している。自分たち兄弟の切れない性的間柄に、他者を頼り呼び入れるものだから。そんな脱兄弟の心的姿勢こそ、喜助の弟を見る観察的な視線にあらわれていたものだ。呼びに行くまでもなく、**医者**の視線を現わしていた。やつとことで「お医者さんを呼んでくる」といいだした喜助は、弟にたいして医者という第三者の立場になっていた。弟を身体的な個体として、他者とみなす視線だ。

それでもまだ、弟が怨めしそうな目つきをしたと感じとるのは、兄として自然な性愛感情にひきずられているからで、弟のほうも自分独りで死ねないで、とうぜん兄に刃を抜いて死なせてくれと頼むように見える。喜助は兄弟と国民の間に引き裂かれて「途方に暮れたような心持になって、ただ弟の顔ばかりをみて」いる。兄は、兄弟一緒に兄弟別れして、個体国民に成人するという局面に直面して、衝撃を受け、ためらう。兄弟が兄弟の一体的性愛を抜け出るのに、兄弟で助合わなくてはならない、という矛盾にひるむ。性愛を抜けて、個体としての自己へ、国民へと成人する、その性愛の最後の姿、兄弟性愛が国民同朋的な理念へと取りだされていく過程的な相を、兄の喜助は生きている。

とうとう「わたくしは『しかたがない、抜いてやるぞ』と申しました。すると弟の目の色がからりと変わって、晴れやかに、さも嬉しそうになりました」と見てとるとき、性愛の最後の相、転倒的な兄弟助け合いをそれと知って受け容れ満足する弟と、それを国民的な個体への成人を喜ぶ者のように見る兄の視線とが、不可分に二重化されている。作者の筆は、視る者と視られる者との表裏をなす重層性、生きた世界像を描きだしている。村落の異人兄弟に表される【性愛】像が失われるときに、それが国民個体視線から発見されている。失われて初めて、人は視いだすことができる。映像視線であり、他者の自己想起・再現視線である。

## ② 性愛行動と他者視線

わたくしはなんでも一と思いにしなくてはと思って膝を撞くようにして体を前に乗りだしました。弟は衝いていた右の手を放して、今まで喉を押さえていた手の肘を床に衝いて、横になりました。わたくしは剃刀の柄をしっかりと握って、ずっと引きました。

この時わたくしの内から締めていた表口の戸をあけて、近所の婆あさんがはいってきました。留守の間、弟に薬を飲ませたり何かしてくれるように、私の頼んでおいた婆あさんなのでございます。もうだいぶ内のなかが暗くなっていましたから、わたくしには婆あさんがどれだけの事を視ただかわかりませんでした。婆あさんはあつといったきり、表口をあけ放しにしておいて駆けだしてしまいました。

性愛が連れだす、自然な逆理に入りこみ、それに目覚める。兄弟であることを止めるのに、兄弟愛を発揮する、という矛盾に身を乗りだしていく。弟の目の色が迫るように見えるのは、その逆理へ展開する自然力であり、生命の自己表出と表現の本質からくる。それに背中を押されて、弟を殺し、自己へと転身していく。そこに弟の助けが求められている。

兄弟性愛がその自己否定と超越を選びとる。そのような局面を、喜助は弟の目に視てとった。そこで「とうとう、これは弟の言ったとおりにしてやらなくてはならない」と思い、一気に行為する。究極の性愛の位相を理解した、ただでなく、それをみずから身体で表現していく。性愛による性愛の自己否定、性愛が一体的な自他を、それぞれの個体自己へ

と解放するのを表現する。『しかたがない、抜いてやるぞ』という喜助の言葉は、性愛の是非のなさ、自然な成り行き、つまり自然過程（本能）を視てとった言葉になっている。これはアジア的な性愛の共同性が、ユーラシア的な古典古代思想に転位する、その飛躍点を指ししめすものだ。それにおうじて「弟の目の色がからりと変わって、晴れやかに、さもうれしそうになりました」という、かつて誰もみたことのない、性愛の極限の姿を、喜助は視てとる。そして喜助は「なんでも一思いにしくなくては」と真の決断と行動へ出ていく。このことは、家族的な性愛が、母子から兄弟姉妹を経て、兄弟どうしという同性間の他人の始まりの、社会的関係性へ移り変わっていく過渡点をさす。人類史の普遍的な自己表現の過程を表す。いわゆる世界史は、そこに発する。人類史から世界史への転換点にあたる。海幸彦と山幸彦の兄弟界から、父王世界への転換点として語られる。アジアでは、それは常に母界の見守りと別れの下に表現される。歴史上では、古典古代的な理念性として現れた父なる世界が、あたかも母界であるかのように、それに懂れて圧倒的影響をすすんで受けていく周辺異族・部族王国の世界がもつ、観念の二重性である。村落的な兄弟共同性が、国民国家へ移行するのは、性愛の自然過程の展開としてなされる。兄弟性愛に生きる一体性にして、国民個体として自己である、といった二重性を背負うように展開する。

兄弟共同体から、国民個体への転位は「なんでも一と思いにしくなくてはと……体を前へ乗りだして」おこなわれた。村落民の非人的表現異民は、国民を體現して現れでる。これは覚悟してなされている。自然過程をそれと知ったうえで為されている。

弟は衝いていた右の手を放して、今まで喉を押さえていた手の肘を床に衝いて、横になりました。わたくしは剃刀の柄をしっかりと握って、ずっと引きました。

という精妙な一瞬・一カットがくる。これが、兄弟の対なる性愛がその対性を解き放って、個々の自立的な身体性へと、兄弟を送りだす最後の性愛の姿であり、兄弟行動から国民個体の成人へ転位する姿を映している。膝を前に衝くように身を乗りだす兄と、それに応じて傷口を抑えていた右手を離して衝き、横になって身をまかせる弟、という対向する身体姿勢が、兄弟の性愛する身体像を示すように、語る喜助に想起されている。弟は身体の重心を左手から右手に移して、それから横になったのだ。それは自分の身体を自分で支えながら、それを他人に任せる、という行為になっている。まず我が個体があり、それを他者にゆだねるという共同幻想を表す。国民身体とその自己像だ。そういう他者の自己表現を受けて、喜助の「わたくし」は「剃刀の柄をしつかり握って、ずっと引く」のである。そういう自他の関係性を引き受けて、覚悟の上で、旧縁を絶ちきり新個体へ、刃を「ずっと引きました」とふり返えられる。

性愛の相互愛撫表現が、それぞれの個体を「殺す」という観念表現へ転化してしまう瞬間は、すでに『曾根崎心中』にはじめて描き出されていた。もちろん鴎外も知っていて、冒頭に「相對死」というありふれた例をあげていたのだ。ただ近松が取りだして、見るように観みせたのは、性愛の間に浮かびあがる「個的身体」という、男女の一体的な、粹理念の綻びとして現われでる、男女がそれぞれ、相手にたいして現わす、自然な身体という位相だった。

鴎外がとりだしてみせたのは、「情死を謀って、相手の女を殺して、自分だけ生き残った男というような類」である。共に生き死にするのではなく、相手を殺してからのおち自分だけ活きるのだ。対なる性にはなく、個体生にのみ生きる。鴎外は心中の後にのみ、リアルな生存像を思いついたのである。情死を謀るも、すでにそれは実現できず、相手ははじめから個体なのであって、個体として殺すほかはなく、自然に自分の個体的身体が残される。時差の程度の違いこそあれ、自分は生き残るのである。母子はおろか、兄弟姉妹のような、共に生きる対なる時間性も、信じることも生きる

こともできなくなっている。「個体」が共存したり、破れたりするだけになっている。そういう個体に化した身体が、「剃刀の柄をしっかりと握って、ずっと引き」感触されている。そんな個体自体の感触像が、自己映像的に表現されているのである。

弟が自らの手で刺した剃刀を、今度は兄の手で引き継いで、「ずっと引く」兄の手の力強さが、同性的な性愛の極致像を表わすとともに、その終わりも表わす。性愛が性愛自身を否定的に超越していくさまが、肯定的にとらえられている。対なる性愛は個体的な自己へと超出していくのであり、それが自然過程として受け容れられていくさまだ。兄弟愛が国民個体へ変成されていく。性愛は自己愛へ昇華されていく。人間の観念性の史的な自然過程として。

と同時にそこは、性愛対体から人間個体への転位が、社会的な共同性にたいして鋭く矛盾していく場面でもある。そこに近代国家の権力が介入する。人間的な自然が国家支配へと表現されてしまう。近代の社会性の表現が、国民国家としてあらわれる歴史的なネジレが集約される。

この時わたくしの内から締めておいた表口の戸をあけて、近所の婆あさんがはいつてきました。留守の間、弟に薬を飲ませたり何かしてくれるように、わたくしの頼んでおいた婆さんなのでございます。

という必至のタイミングになっていくからである。対なる性愛の極点に、個体自己が現われただけでなく、そこはまた社会的な他者が現れ得る地点でもある。対は個体を、個体は他者を表現して、三すくみの弁証法的な完結した関係世界を現出する。「われとあなたと彼」という全世界相である。家族性と個体自己と国民国家は、三位一体の全自然表現としてあらわれたのである。対なる性愛が個体家族へと再編されるとき、それは他者に覗きみられることを避けられ

ない。否応なしに、自己と家族は社会化される。そのような一連の関係性として国民国家はあらわれた。

「近所の婆あさん」というのは、捨て子同然の異人を、みんなで神から授かった聖なる子のようにみなして育てあげる、かつて村落共同性を体现する人物だったはずだ。村落の母なる産婆のような者だ。そういう母界的な視線に、兄弟別れもまた見守られる。それは「わたくしの頼んでおいた婆あさんなので」あつたはずだ。それが今や、村落社会外の、超越的な国家視線に連続し、重ねられてしまう。

個体の立脚点は、人間存在の矛盾があますところなく集中するほかないところで、性愛の対性が個性性へと転化する。転換点はそのまま、社会的な他者の現れるところにもなる。人間生の性・社会・個体という三すくみの類の位相が、相互に矛盾しながら、転位し生きられていく局面が、そこに露出するので、そこに権力が出現する、自己疎外の契機がある。観念的な三局面の生が、つぎつぎに継起的に転換点に現出し、その集中点で、権力として表現されてくる。表現は表現へと転化する。自己でも家族でもない他人は、ただちに天上へ押し上げられてあらわれる。

ムラ的な共同扶助の、ムラじゅうが家族のような性的共同体の共同性を表わす母性の「婆あさん」が、兄弟の性愛表現の愛撫を、殺しとみなす超越的な疎外者として現れて、それを視認していく。性愛表現の極点に出現する社会的他者とは、アジア的な共同母性の自己疎外した姿として現れる。彼女の介入は兄弟の子たちの最後を見守り、立ち会う母なる者の視線だったはずだ。兄弟別れは、彼らの絆の根源である母性の立ち会い場しか、なしえないことだろうから。

#### ④ 共同母性の変貌と視線

もうだいぶ内のなかが暗くなっていましたから、わたくしには婆あさんがどれだけの事を見たのかわかりません

でしたが、婆あさんはあつと言ったきり、表口をあけ放しにしておいて駆けだしてしまいました。

家の中がだいぶ暗くなっていたから、婆さんは何をどこまで見とどけたか怪しい、という想起像の表現には、よく視えない薄闇こそ、喜助に自己映像の幻視物語を展開させた環界状態にはかならない、という作者の指摘がある。喜助がたしかに、婆さんが表戸を開けて入ってきてから、戸を開け放して駆け出していくまで、薄暗さの中の、連続的なスローモーションのような、默示的な映像として、目に焼きつけて記憶しているさまが、そこに読める。

性愛の周囲に、第三者である他人が現れてきたとき、性愛の解釈がなされる。他者のみた性愛、という矛盾を性愛自身は引きうけられない。その視線は、性愛から脱化して個人になる表現にも及んで、個人化の意味も変形させずにはいない。自己や性愛の意味は、その内的な意味を剥がされ、外部の他者から見直され、新たに意味をかぶせ直される。子供たちの別れを見守るも母性というのは、父性へ転化する。新たに「敵」という位相を負う。

権威・権力性をおびる。兄弟別れを見守る母性は、それを咎める視線に転じられる。その咎めとひき換えに、性的な共同性への裏切りじたいは認められていく。親密な母性だった婆あさんは、彼ら兄弟の別れを咎める他人へと変貌させられる。喜助はそれを予感していたというふうに今、想起して語っている。見守る婆さんが、裏切りの証人に反転していくのを感じている。

まず婆さんは「あつと言ったきり、表口をあけ放しにしておいて駆けだしてしまいました」というふうに喜助が想起するとき、彼女が彼ら兄弟の共同母性の立場から逃げだし、子どもたちの終わりまで見て、届け出る者になつたのを感じている。喜助が兄弟別れを弟殺しに表現して、個体国民になったさまが婆あさんに見られたのである。「どこまでどれだけの事を見たのかわかりませんでした」という断りには、そのくらいの意味がこめられている。



それを暗示するように、鮮明すぎる自己想起映像の物語がつづく。

わたくしは剃刀を抜く時、手早く抜こう、真っ直ぐに抜こうというだけの用心はいたしました。どうも抜いた時の手応えは、今まで切れていなかったところを切ったように思われました。刃が外の方へ向いていましたから、外の方が切れたのでございましょう。わたくしは剃刀を握ったまま、婆さんの入ってきてまた駆けだしていったのを、ぼんやりして見ておりました。婆さんが行ってしまってから、気がついて弟を見ますと、弟はもう息が切れておりました。創口からはたいそうな血が出ておりました。

それから年寄衆がおいでになって、役場へ連れてゆかれますまで、わたくしは剃刀をそばに置いて、目を半分あいたまま死んでいる弟の顔を見詰めていたのでございます。

これは意図せずして「殺し」を犯した、「思わぬ科をおかした人」に自分がなったさまを、克明に映像化してある。性愛の表出が他人殺しになった瞬間の像を描きだしている。村落的な旧市民社会が、新時代の国民国家に成り現れた瞬間の、自己映像になっている。

弟の身体感覚を思いやる兄の心が、自分の身体的行為への用心という個体意識に転化しながら、ついに予想外の自然身体の行動を牽きこんで、「今まで切れていなかったところを切ったように」自分に意識されて、社会的な人殺し観念像にまで転化していくさまが、「手応え」の感觸像に遡って、とらえ返されている。「刃が外のほうを向いていましたから」というふうには、自分の行為像の推理探偵までして、我が人殺しを実証してみせている。

そんな自分の身体感覚そのものの映像から、自分の視角に出入りする婆あさんの視覚像や、その後の、弟の流血する死

体を見下ろす自分の視覚映像まで、すべて体験する知覚したいを映像的に描きだしながら、そこに婆さんに見てとられたであろう、「人殺し」の観念映像を再現的に表現している。あくまで自分を人殺しにしたいのだ。それが国民としての罪人を証明するからである。国民の倒像である罪人の証明、罪状の、もっとも現代自然的な表現であるからだ。自己映像こそ、現代的な自然性の表現となる。国民という自然性を表すのである。

今や兄の喜助は弟を「創口からいたいそうな血がでて……目を半分あいたまま死んでいる」死体として見下ろす、国民他者に成人している。「気がついて弟を見ますと」、そうなのだ。気づいたときに、国民個体になつていたというのだ。兄弟の性愛の行為が、他人から見ても「人殺し」だとされていくこと、そういう負の国民になつていったことを、自己想起と語りをとおして了解してきた、自己了解の過程は、ここで終わる。同性愛的な心中は終わり、自分だけが国民として生き残ったわけだ。

婆さんは、他者化して生き残っていく兄の自分、という自己変貌の証人にすぎない。裁判や罪人化、そして聞き手の役人庄兵衛も含めた、国家の裁定装置は、そのような自己の自然な変貌・生命的な成長へ人間の与えた意味づけ、国民化の表現メディアにすぎない。婆さんも庄兵衛とともに、そのような自己意味付けの一部なのだ。

母性の名残の婆さんが去り、年寄り衆が現れ、役所へ連れて行かれ、喜助ははじめて個体的な国民自己へと成人した姿を、罪人として表わし現われる。物語の始まりの位相に戻る。性愛の相手という自己の鏡を失って、国民身体に自分を映すはかなくなつた。自己の身体は国家に属している。性愛は深層、身体の底に潜むようになる。自己は国家社会に居ていい身体に向つて生きることになる。

### Ⅲ 【国家の成立契機】

#### ① 小役人・国民の自己意識語り

少し俯向き加減になって庄兵衛の顔を下から見上げて話していた喜助は、こう言ってしまったって視線を膝の上に落とした。

喜助の話はよく条理が立っている。ほとんど条理が立ちすぎているといってもいいくらいである。これは半年ほどの間、当時の事を幾度も思い浮かべてみたのと、役場で問われ、町奉行所で調べられるそのたびごとに、注意に注意を加えて浚ってみさせられたのとのためである。

庄兵衛はその場の様子を目のあたりに見るような思いをして聞いていたが、これがはたして弟殺しというものだろうか、人殺しというものだろうかという疑いが、話を半分聞いたときから起こってきて、聞いてしまっても、その疑いを解くことができなかった。弟は剃刀を抜いてくれたら死ねるだろうか、抜いてくれと言った。それを抜いてやって死なせたのだ、殺したのだとはいわれる。

しかしそのままにしておいても、どうせ死ななくてはならない弟であつたらしい。それが早く死にたいと言ったのは、苦しさに耐えなかったからである。喜助はその苦を見ているに忍びなかった。苦から救ってやろうと思って命を絶った。それが罪であろうか。殺したのは罪に相違ない。しかしそれが苦から救うためであつたと思うと、そこに疑いが生じてどうしても解けぬのである。

今まで喜助の語りの底に隠れていた、聞き手の庄兵衛が姿を現してくる。喜助の像を視て語る者はすでに庄兵衛だ。

そして彼自身が喜助の語りについての判断を語りだす。この小役人は国民であり、彼の判断は、内なる民衆についての、国民的な自己意識の表現となる。それは「条理がよく立っている」、立ちすぎているといつていくらいだと認められている。生活民の語りだす知的な自己像としては、語り手の足場と語られた像のあいだにズレがあるという意味だ。あるいはそんなズレを含んだまま、生活民は国民に成り上がったという、役人の判断を示す。役人層・知識人のイデオロギー性だが、ほんとうは喜助の語りのほうが、世に隠れた知のありようをしめす。そのように作者は書き表しているが、あくまで表層の物語の語り手は役人なのである。

それでも役人の推理では、生活民衆も役所で何度も復唱させられれば、自己物語について条理の立つ表現ができるようになると考えている。国民教育が幼年期をすぎたところに設定される理由だ。公的な人前で、自分の語りについて「注意」に注意を重ねて浚ってみさせられた」ためだという。論語読みの論語知らずのような芸人的な芸、あるいは幼少期からの論語の暗唱しつけという武家的な鍛錬は、自己表現の制度的な訓練、反復練習という自己教育の制度へと昇華される。

庄兵衛は喜助の自己物語を「目の当たりに見るような思いをして聞く」。自己映像の表現、映画でも視るかのように聞いたとある。そういう想像力を役人がそなえた結果、「人殺し」という判断にたいする疑問が生まれ、それが市民権をえてくる。国民的な意識的規定にはならなくても、その底流にあきらかな疑問がひそむようになる。「人殺し」の底に例の「心得違い・思わぬ科」という想念がついて廻ることになる。国民の法的自己意識には、それと背反する習俗意識が流れつづけることになる、ということだ。小役人たる国民はそう考えてしまうのである。

庄兵衛の、国民の意識は、喜助の話の「弟殺し・人殺し」という法的判定に反応する。他人殺しという国民的な罪科、「人殺し」につきまとう疑問は、つまるところ国民が人殺し罪人であるわけではないという、すでに反省的な意識に発し

ている。国民が定めた罪人が、当の国民であるというのは循環論法的な矛盾だからだ。しかしそういう矛盾観念じたいが、じつはその国民の自己自身を疎外した表現のもたらす観念なのであって、そういう矛盾に陥らないように考えることで、国民たる自己が自然な前提的な存在とみなされ、そこから不自然な罪人という観念が指定されるのだ。このところが、喜助がこの物語の最初から「これまでに類のない、珍しい罪人」として登場してきた理由にあたっている。国民的な自己であり、かつまた非自己なのだ。

それが歴史的には、わが国民の二重性を意味していることを、近世的な非人像と近代的な国民像との詞辞的な二重構造として表現してきていたわけだ。国民と習俗民と、法と慣わしとの二重性を生きている。世界史的な人間観念をアジア的な身体において生きる。役人はそれをあらわに指示するだけだが、指された罪人のほうは、その矛盾を受容しきっており、覚悟して生きている。知民なのである。

弟はすでに、自分で自分の身体という自然を担う個体人、近代人間になっていて、自分で自分を生き死にさせる主体者となつたうえで、死に切れないから手助けを頼んだ、という理屈になっている。それはもう兄弟の対なる心身性ではなくなって、個体人間になっている。そして兄弟関係の像は、個体人が個体人を手助けするという、近代市民的な社会的な相互扶助になっている。国民兄弟は、そういう同朋的な自意識と相互認識に生きている。

さらに人は放っておいても「どうせ死ななくてはならない」ものとされている。死ぬべき自然生命体という考え方だ。自然の不可抗力を負って、死の苦を自己が生きていることになる。身体は死の苦につながる。「その苦を見ているに忍びなかった。苦から救ってやろうと思って命を絶った。それが罪であろうか」という疑問は、身体は死すべきものであり、その自然性は人間にとって苦であり、その身体苦を救うのだから、罪ではないとみなす考えにたつ。そういう自然観は近代ヒューマニズム、人間知の中心主義であり、身体は非自己的な自然に追いやられながら、生は逆にその支配下にお

かれ忌避される。死はつまるところ自然死であり、ただそれが苦の理念へと転倒されているだけだ。それは不死のアニミズム・自然神習俗の転倒像にすぎない。死の苦はいつでも楽に反転されるし、その逆もある両面性をなす。役人庄兵衛は喜助の自己語りの途中からそう思えてきて、話が終わったときにはすっきり、「死の苦から救うためであつた、それが……罪であろうか」という疑いが固まって解けなくなつたといつてゐる。観念的な主体意識が、自他の身体自然性にたいするものとして成り立ち、そういう国民意識が行き渡つていつたのである。国民意識が人殺しの罪科や法を否定するようにできているのではない。兄弟的な性愛の像を呑みこんで法的な国民個体である自他に昇華されたことに、疑いが融解しないままに残されたというのである。家族的な性愛が国民相互扶助の底に潜んでしまったことにたいして、疑わしさが残つたというのである。家族の位置づけが不鮮明のまま、国民個体やその関係性としての国家像へ理念化されたのだ。

喜助が個体的な自己をえたとき、彼は国家の国民個体へとくみこまれた。国家の罪人・国土的な囚われ人というふうな位置づけられた。村落風土的な共同扶助、性的なムラで、お助け婆さんらに育てられた、狗の子同然の村民は、いつのまにか国家の証人と化した婆さんに、兄弟の仲が終わり、それぞれの個体へと巣立つさまを見咎められて、国民化される。性愛家族から社会へ成人するとき、社会は国家として介入してきた。家族と社会の関係性は、一気に国家へ表現される。そこにはみずから個体の自己を指示する契機が欠けている。

社会的な利害、いわば家族と家族の関係が利害として社会性を表現するとき、利害共同性は、家族的なムラという不可分のイエから、部族ムラへ、氏族都市をへて、古代国家へと、しだいに独立した空間像へ表現されていく。それは家族が個体を生みだし、個体が社会性を幻想する過程だ。個性性は自己と類の二重性として観念化される。その観念性はただ幻想されコトバに吐きだされるだけでなく、【文字】において、自己や他の自己にたいして、表現という客体的自

然物へと現われでる。人間にとつての自然存在物となる。そこではじめて、社会性は国家という自然体として存在するようになる。そういう自己表現の自然過程への認知を欠いているのだ。

古典古代期という、文字によつて自他の関係性を、表現物として実在させる、自己表現の共同性を経験をしてこなかった、自然発生的な社会、コトバ社会を、【国家】やミヤコという制度表現へ、加工し実在させる時期を、みずから持つことがなかった。それは外来した。それを鏡として戴き、そこに自己を映して見いだすことになった。そのようにして映し見られる自己は、とうぜんながら、古典古代国家、たとえば中国の、自己中心思想と世界像を文字とともに引き継いで、その中に自己を系列化して位置づける以外にはないから、そのようにして発見される自己像は、中国的に成り上がつて幻想される自己であり、中心の中国にたいして拝跪し、周辺の異族にたいして中心たることを誇る、夜郎自大に陥ることになる。

今、小役人・庄兵衛は、みずから周辺異人に配置した遠島罪人にたいして、そういう、成り上がり者の自己中心観を転倒されて、毫光のさす仏や、聖なる国家のプロレタリアートの喜助に変貌するだけでなく、さらにそこを通りすぎて再転倒され、国家や国民たること以前の、自然な生存像から問い直されている。家族的な兄弟の性愛が、国家国民に抽象されるまでの、隠れた謎と隠蔽から、問いなおされている。個体への成人習俗は、どのようにして国民化制度にすりかえられたのかと。

## ② 話の条理と映像的体験と

喜助の話はよく条理が立っている。殆ど立ちすぎているといつてもいいくらいである。これは半年ほどの間、当時

の事を幾度も思い浮かべてみたのと、役場で問われ、町奉行所で調べられるその度ごとに、注意に注意を加えて浚ってみさせられたのとのためである。

庄兵衛はその場の様子を目のあたり見るような思いをして聞いていたが、これがはたして弟殺しというものだろうか、人殺しというものだろうかという疑いが、話を半分聞いた時から起こってきて、聞いてしまっても、その疑いを解くことができなかった。

ほとんど庄兵衛は作者その人であるように書かれている。正確に二重化されていて、作者は自己の内なる自己（庄兵衛）に深く問いかけつつ、そう問う自己についても思い廻らせているさまがイメージされている。喜助の話に「条理」がたっているというのは、その話の筋がよく整理されていることをさしている。そこまで論理的な筋立てにまで抽出されていることをさす。そしてその条理が「立ちすぎている」というのは、庄兵衛の身にひきつけてみて、その物語筋として、事柄の项目的な整理ができすぎて、項目名に取りだされた、そのもとの行動にともなう心的な色づけ、生体的な感覚的起伏像が抜け落ちてるように、庄兵衛に思えたということだろう。

そのうえで、その極度の整理づけの理由を思いやってみて、喜助がみずから無数に反芻してきたにちがいない、という彼の内的な激動の経過をよく想像してとり返すとともに、彼の相手である役所の、閉鎖された所で繰り返された定型押しこめにしか行き着かない取り調べ問答のさまや、それに次ぐ奉行所の公開的な場での、同じ枠づけの法的言語表現の反復というふうに自己の性愛の内部を、異なる国家的外部の明るみに出される経験の積み重ねという、異質な表現場をなんとなく経過したのちに、当然のことながら、自己の性愛像は、国民物語の理念筋へと整序されてしまった、というふうにみいだした。そう役人の自己反省にたつて追体験的に想像する。その「奉行所」は△学校▽へ制度化され



ている。

こう語り解した庄兵衛の想起的な真実像と、作者自身が庄兵衛として、喜助に面と向かいながら、親身に聞きとり想像した、という作中の位置での心象とは、体験的な像の深さが違う。そこには、作者が、みずから庄兵衛になって、喜助の脇から想像し語るだけでなく、彼の背後で、みずからの書き表わす作業そのものの中で、作者自身の日常経験を反芻して、庄兵衛の想像に重ね合わせ、裏付けしていった過程を読みとれる。事件の当事者とそれを調べる役人と、その役人の自意識との背後で、鵬外その人の現実生活上の自己像を、書く過程で、ていねいに重ね合わせ、すりあわせているさまが、我ら読者に読みとれる。いうまでもなく、我らの読みもまた、我らの日常体験を思いおこしてそこに重ねられていく。「注意に注意を加えて浚ってみさせられた」からだという表現に、作者の、真に現実的な想像力の由来が思いやられる。他者をどこまでも自己とみなすことを、何度も反復し、そして肌理細かく見直していく、自己表現の過程がみてとれる。

その想像力の結果は、「その場の様子を目の当たりに見るような思いをして聞いていた」というふうには、【自己映像化】して事件が追体験されてきたということに現れる。まず庄兵衛は喜助の話物語を、いまに聞き出合う機会を、高瀬舟の場で果たしているところへ入るところから、この物語は始まった。高瀬舟や乗り手の由来話は、映像場そのものの表現だった。庄兵衛が観客として観に入る映画館の存在を表すことにあたる。そこで上映される喜助の自己映像物語は、この自己語り映画が表される以前の、語り手の前世に属していて、もう終わってしまった事件の想起話になっている。庄兵衛にとっては、彼らの「高瀬舟」映画館で出合う以前の、タネになった事件像の表現で、ニュース映像のような位相にある。ニュースとはじつは前世像物語なのだ。それを「目の当たりに見るような思い出」して観聞きしていく。その共同想起行為の中で、映像の喜助に庄兵衛は自分を重ね入りこみ、映像の中で行為する喜助としての自己を、観客の位

置の自己から幻視するようにうけとっていく。自己を映像的に見る想像力、自己映像性に生きていく。

映像物語の前半部は、市民国民の「異人」である喜助の異人的な心的自己映像を、役人国民がたどり経験する。後半部はその異人が行動的に犯し表す異人性が「弟殺し」に表現される。性愛的な、自己以前の自己像が、国民に抽象された自己から自己映像的に表され、それを役人国民の庄兵衛が追体験する。そして終わりに異人映画終演後の、漠然とした自己変容の映像が、観客だった庄兵衛によって語り表される。庄兵衛やその背後の国民観客読者にとつて、国民として生を受けている現在の自己の知らない、自己生誕以前の異人像を体験して終わるのである。それは、現在の自己にじつは内蔵されて重なりながら、別な異人像のように、歴史的な別世界に隔離されていた自己像にほかならない。江戸時代中頃の話として、大正期とははるか彼方に押し隔てられた事件像、という表現のイデオロギー性の下に隠されている。そこには未知の自己の由来のようなものがある。その意味でも、前世物語なのだ。前世は自己映像的に追体験される。庄兵衛が読者にもらしているのは、その体験が再想起され、要点に整理された物語にすぎない。作者はさらにそれを読者に問い直す。

ほとんど映画のコマを追うように、体験されてきた。この映画的な体験が、役人の彼を「人殺し」の自然法を疑う極点まで連れだした。脱役人を促す契機は、すでに話の半分ですでにきざしていたという。前半の異人像にであり、後半ではさらに弟が刃物を抜いてくれと頼んだ時点だろう。役人国民が抱くべき疑問でありながら、「解く」ことのできない、根底的な課題として提示される。「条理のたちすぎ」だという理解は、体験的にこえられている。条理の【綾】、つまり行動の感動的、色彩的な起伏像に発する、身体経験に起こった疑問になっている。しかもコトバ的な疑問は、言語外の感動像、身体経験感にいきついている。「疑問」という、言葉にできない、腑に落ちなさは、しっかりと身体の感知映像として刻みつけられる。

③ 「弟殺し」と「死すべき」身体自然理念

そこで、庄兵衛に刻みつけられた「弟殺し・人殺し」への疑問というのは、どんな映像的身体経験なのか。どんなふうに視えていたのか。庄兵衛は、その「疑問」を、もう一度自己映像の「条理」へと語りなおしていく。

弟は剃刀を抜いてくれたら死なれるだろうから、抜いてくれと言った。それを抜いてやって死なせたのだ。殺したのだとはいわれる。しかしそのままにしておいても、どうせ死ななくてはならぬ弟ではあったらしい。それが早く死にたいと言ったのは、苦しさに耐えなかったからである。喜助はその苦を見ているに忍びなかった。苦から救ってやろうと思って命を絶った。それが罪であろうか。殺したのは罪に相違ない。しかしそれが苦から救うためであったと思うと、そこに疑いが生じて、どうしても解けぬのである。

語る庄兵衛にとって、その時の自分が、弟の言葉を身体的な苦痛からすぐさま逃れたいと訴えていると判断した、とみなしていたことを示す。喜助は弟にたいして、剃刀によって、人は死ぬことができるものだという、一般的考えにいたりついている。どうしてもいいか分からなかった兄から、弟を人として楽にするという考えに転位していることを指す。弟が今の苦痛をまぬがれるために剃刀を抜いてくれと、自分の個体的な苦痛を助けることを、他人の兄に求めている、というふうな関係を喜助は受け容れていることになる。弟も、それを感じる兄とともに、今この時だけ自分が痛くなければいいという、個体の【身体感覚】に生きているし、その個体じたいの受容感覚は、他人には理解できないものだという前提にたっている。そういう個体の身体受容感覚が「刃物」によって表現されているとみなしている。だから、剃

刀によって、人は苦痛を与えられたり、苦痛から逃れられたりする、というふうな。そういう自己自身の固有の「身体生」という自然を生きる者になってしまっていることが、この弟の言葉とそれに応ずる兄の自己映像に表現されている。

読者の我らにとって、作者は、人というものは「刃物」で一般的に指示されるところの、個体的な固有の「身体」において生きている、という現代自然観にとらわれるようになった大正期の民衆像を書きあらわしていることになる。物語の主人公の庄兵衛が、対話する喜助の話を、あたかも眼前にその情景を視るかのように、映像的に聴きとって感じたまをつうじて、弟の言葉のもつ、自然な個体「身体生」という、現代意味像を書き表わした、ということになる。

それを抜いて死なせたのだ、殺したのだとはいわれる。しかしそのままにしておいても、どうせ死ななくてはならぬ弟であつたらしい。それが早く死にたいと言つたのは、苦しさになんか耐えなかつたからである。

喜助は、一般道具をもつて指示しうる、個体別の身体性という現代的な普遍自然理念を「殺し」によって表現したことになる。身体具で身体像を表現する、という自然表現法だ。しかしそれは、兄弟の性愛からみると、じかに自分の身体で愛撫することの代理表現にほかならなかつた。刃物道具で刺し指すのではなく、それを抜き共感するのであつて、それは指示する以前の、感受にほかならなかつた。それを国家的な他人の観察によると、「殺した」といわれることになる。愛撫ではなく、コトバに抽出できる、他者的な観察観念になる。「殺す」という概念は、身体で生きているものを、他者的な身体表現である刃物によって、他者として指示表現することをさす。

そういう他者的な身体観念は、とうぜん「そのままにしておいても、どうせ死なねばならぬ弟であつた」とみなす考えにいきつく。身体という普遍的な自然の上に生きているものなのだから、放つておいても、いずれ死をまぬがれない、

生物体という他者的な自然生命として、個別的個体的にのみ死ぬのだという意味である。いくら映像的に体験想像されるにしても、そういう死は自分の経験ではありえないし、他人の身におこる像にすぎないから、「どうせ死なねばならぬ弟であつたらしい」と断定的に推測されるしかない。国民的へ自然生Vという理念だ。

つまるところ、他人事の、社会的でしかありえない【死】の意味像について、死ぬべき当人が予感しているので、「早く死にたい」といったのだと聞きとつて、国民的な兄の同朋的な性愛の觀念からして、その苦しい身体感覚に共鳴していったのに、不思議はない、というふうに庄兵衛が推測したことになる。表現の重層性をおもえば、死ぬべき身体を感受した国民的な個体意識にある弟を、その兄がおなじく国民的に共感し、それを国民役人が理解した、という国民幻想性の像を作者が書き表し、その重層構造性を知つた、といえいいか。国民幻想の核心は、身体自然という他者性に隔てられて生きる自己というものは、身体の苦痛負担や恐怖に耐えられない、身体とは自己にとつて、背負いきれない自然負担、心では耐えきれない負の自然だと知つて、同朋的な自己の、国民共同性にたつ以上、助けたいと思ひ、助けられたいと思つて、扶助の実行に移るのは当然だとされるのである。

喜助はその苦を見ているに忍びなかつた。苦から救つてやろうと思つて、命を絶つた。

喜助が弟の苦を見ていられないのは、兄弟の性愛からだから、見ていられないで、心身の苦樂に共感していつてしまふのだ。身体の苦樂を感知してしまうので我慢ができず、刃物を抜いて樂になろうとして実行したただだろう。しかしそれが喜助に想起され語られたときには、すでに兄弟の共感性愛ではなくなり、たがいを個体的な心身として認知するようになつていて、その認知を踏まえうえで助け合うもののように語られる。すでに国民互いに個体間の關係として

想起されている。国民個体として救い救われようとしているわけで、家族性は国家共同性に吸いこまれ、溶かされていて、その本源がわからなくなっている。だから、国民個体としての身体生命を絶った、というふうになんの抵抗もなく語られ、意味づけされていく。「命を絶った」というふうに、すでに他人からみた、死の觀察的な表現しかされず、死については他者の言説にまかされている。それ以外にいいようがなくなっている。

それが罪であろうか。殺したのは罪に相違ない。しかしそれが苦から救うためであつたと思うと、そこに疑いが生じて、どうしても解けぬのである。

庄兵衛の疑いや作者の疑いは、どこにあるのか。個体的な身体で生きるようになった人間が、その自然身体のことやその死については、もはや超越的な自然理念に属していて、不可知な自然となっている。それはただ感覺的な苦痛の延長上に、他人事の觀察的觀念として予知されるだけになっている。人たる自己はそれに耐えられない。すると、人としてできることは、その死の予知につながる身体苦痛を、とにかく今だけでもいいというふうに逃れ忘れることだけだ。「死ぬべき身体」という考えを、身体感覺的に忌避するだけ、忘れることだけだ。兄弟的な性愛は、その忘れて忌避することに付着して残る。

「殺した」とか「罪」だとかいう他人事の觀察的判断への疑いは、死すべき身体理念像にたいして、自然な身体の起こす拒否反応をさしている。自然な身体という觀念そのものは超越的な理念に属するようになっていて、それに手をだすことは罪になる。身体反応として生き残った性愛は、罪觀念にそぐわない。その齟齬が疑問になる。国民個体にとっての死すべき身体理念と、性愛に発する身体反応的な自然はソリが合わない。

「弟殺し」は「人殺し」ではない。これは「兄弟心中」であり、その「自分だけ生き残った男」の物語なのだという疑いでもある。弟が身体的な苦痛に耐えず、兄に死なせてくれと頼んだ。性愛は身体的な共感に生きている。それが個体関係へと抽出されるとき、どうなるか、鴎外はその点について『護持院が原の仇討』などで、そこに新たに発した身体的苦痛という観念像を克明に描いてみせている。これはまったく江戸期、幕末にいたってもなおみられなかった自然認識だった。人は他人の身体の苦痛を外部から表現できても、自分の身体の苦痛のように感知することも表現することもできなくなった。観察的な立場でしか描出することができなくなった。当人たちにとって、現世的な感知を超えて幽霊になつてのちに祟るほどの共感的な苦というふうに表示されていたものは失われた。「剃刀を抜いてくれたら死なれるだろうから、抜いてくれ」という、今日からみればなんの疑問の余地もないような、自然な個体感覚の言葉の、新しい自己映像的な意味を、鴎外はよく心得ていた。

そういう自然感覚とその表現力をふまえて、「それを抜いてやって死なせた」という簡単な、つまり「条理の立ちすぎた」言葉がなりたつていている。人がみずからの個体的苦痛に耐えられない、という身体についての他者的な認識の自然性として条理が立ちすぎているのだ。「弟」の身の上について、兄の性的な共同感覚においてはじめて感知しうる共生感覚は失われた、と指摘されているのである。母子ほどではないにしても、その名残をひく兄弟姉妹の性的な間柄、対なる身体性の感覚でやつと知覚しうるものだったのだと、振り返って発見されている。弟の身体的な痛苦はそのまま兄の身に共振して共感的に感知されるものだった。そこで「抜いてやって死なせた」というふうに語られるような内実がなりたつていた。

それが他人同志の間柄のように「死なせたのだ」といわれる」ということが起こってきているとつづく。兄弟の間柄では、痛苦を共有して耐ええない共同感覚を救いとおつたら、共死、心中にいたる。当人たちの性的な自己幻

想の内部では、それは対自己救済でしかない。ところが、個体の痛苦という新しい観念像については、心的な自己の範囲を超えている。絶対的な他者の観念を導入することなしには、身体についても、その死についても、言及することができない。言いえず、沈黙するしかないことに属する。それを法が代弁する。そこに「死なせた」という表現が成り立ってくる。さらにそれが「殺したのだ」へと飛躍するのも超越性の必然だ。自己意識には、他者がつねに「みそなわす」ようにつきまとう。

#### ④ アジア的な国民の「オオトリテエ」 その問題点

庄兵衛の心のうちには、いろいろに考えてみた末に、自分より上のものの判断に任すほかはないという念、オオトリテエに従うほかないという念が生じた。庄兵衛はお奉行様の判断を、そのまま自分の判断にしようと思ったのである。そうは思っても、庄兵衛はまだどこやらに腑に落ちぬものが残っている、なんだかお奉行様に聞いてみたくてならなかった。

ここにはアジア的な国民が、お上の心を我が心とする、という習性がよく示されている。そこにひそむのは、自分の身体がそのまま彼の身体である、という自己感受のしかたにある。そのことが物語の流れからわかる。性愛する身体なのだ。兄と弟であるばかりでなく、さかのぼって母子の一体性にはじまり、兄弟と姉妹から兄と弟になり、国民どうしにまでもちつたえられる。身体的な自然環境に自己は溶けながら、その中で反撥したり共感したりしている。自然袋の中の対体なのだ。その袋環界が、風土から国土へと、流人島や罪人列島へと抽出されてきた。『収容所列島』へと現わ



れでも、むしろ喜んで迎えられていく。袋状態が強く表現されてきて、たがいに一体的な繋がりのもとにある自己が意識される。お上や政府が、かつての風土や国土そのままを体現して現れ、それが生き死にする自己にとつての超越的自然身体にあたる。「自分より上のものの判断に任すほかはない」というのは、そのように自己を移譲された身体境界自然観にびつたりと重なっている。

それでもその重なりに異和が観じとられている。「どこやらに腑に落ちぬものが残っている」ようになった。その疑問を「なんだかお奉行様に聞いてみたくてならなかった」とはいつても、お上に訴状を出すことにはならない。すくなくとも、定住民にはできないし、その疑問はもともと非定住の、漂泊流民にしてはじめて持ちうる疑問だったから。都市の「旅宿の境界」は、国土が国民にたいして自然境界のように表現されるようになったとき、反対に流民の身体的な行動の自由像が喚起されるようになったのだ。「居ていいところ」を改めて国土として与えられて喜ぶ国民にとって、その窮屈さが、兄弟で共に働く性愛行動の制限、個体労働の規定によって、反照されて出されてきたのである。

弟の身体「苦を見ているに忍びなかった、苦から救ってやろうと思って」いく、兄の性愛心情と行動が、国民個体をさだめる国法によって、一元化され組みこまれて支配されることに反撥しはじめる。もっと一般化すれば、国民個体として統合する近代国家は、家族的な性愛の独自性をすこしでも認めて組み入れることをしてこなかった。あたかも家族的な性愛そのものは無いかのようになし、一気に国民個体へと昇華した。国民個体が「居ていいところ」を得たかわりに、性愛は行き場所を失った。「上のものの判断に任すほかはないという念」はそこに発している。アジア的な「オトリテ」はその矛盾をきちんと表現することを求められている。しかも「お奉行様に聞いてみたくてならなかった」が、どうせ聞いても答えられないだろうという予測とそこにわだかまる抑圧は消えることがない。

⑤ 国民個体の「沈黙」 声なき声像

しだいに更けてゆく朧夜に、沈黙の人二人を載せた高瀬舟は、黒い水の面をすべっていった。

作者の視線は、「朧夜」の微光が流れる自己映像界を、スクリーンの高瀬舟の影とともに流れていく。移る影のような二人の像とともに、作者の沈黙が暗く流れていくばかりになる。もはや沈黙する不可知にして無限大のなにか、おそらくに母界にむけて、含まれるべき自己をあづけるしかないと思いいたつた者たちが、一体となつて、実存的な冥い水面を、彼ら自身の舟体とともに流れていく映像が描きだされている。

それはたとえばキリストとユダであり、釈迦と提婆達多であり、神と神人であり、民衆と知、というふうな世界史的な古典古代的観念がふくむ二元論に帰せられてしまう、じつはその深層だ。古典的な理念で神と受肉したものとされる、アジア的な母界と子自己、さらに未開アフリカ的な食生と性感覚のズレ出しという、人類的な生命性に発する。

作品表現の、対自的な自己表現知としてみれば、弟と喜助、喜助と庄兵衛、庄兵衛と語り手、そして語り手と作者、さらに作者と読者、という多層多重の、自己問答しつつ流れていく自己生命像の表現にあたる。その内的対話の、史的な現在相をなす表現法は、自己映像的で、言葉を「目の当たりに見るような思いをして」語り、聴き、書き、そして読むことで、経験的に達成されるしかけになっている。内的な自己語り手として主人公である役人庄兵衛の、対象化された自己映像をなす喜助は、最終的に作者をとおりこして、読者という位相において、自己映像性を完結させる。そこで、それぞれの「読む」ことが完結する。もちろん読みの深淺の別をどこまでもひきずりながら。

その「目の当たりに見るような思い」を言葉であらわすのには、眼に入る光量を加減して、対象を映像という視覚的

な想起像へとつくりあげる、科学技術的な映像機器的想像力を、言葉のうえにたどり返してみせることで表現されている。話す者、聴く者、書く者と読む者のすべてが経験すべき、一貫した想像力の働かせかたとして、そうなのだ。自己映像的な想像力は、歴史的なこの時代の、現在のな自然能力だった。作者はそれを十二分に發揮して、内なる史的な他者たちの多層体を、現在自己へ統一すべく、他者たちの団子を刺し連ねる物語視線の串になって、より総体的な自己映像を表現した。史的な継続体として今ある自己の重層相を。

作者は読者になって、類としての自己表現を完結させる。その結果、黒い不可知の自然である闇の水面をすべっていく、身体舟に載る、自他ふたりの性的な対をなす、【自己】の映像が、薄明の知的世界にうかびあがるといふ、詩的な奥行きある自己表現にいきついている。近代国民としての自己の、アジア的な生存の根、母界的な実存の相が問われているのである。

これで終わり