

【論文】

「死の灰」の行方

——一九五四年の駒場、大江健三郎「天の嘆き」と「四人組」の精神史——

服 部 訓 和

目次

はじめに——大江健三郎「天の嘆き」

一、五〇年代大学演劇と大江健三郎

二、「富士山麓」と「僕等」の演劇

三、「火山」のイメージ

四、テレビ・ドキュメンタリーと志甫溥——「四人組」

(一)

五、抽象絵画と高嶋勇——「四人組」(二)

六、イギリス・ロマン派文学と山内久明——「四人組」

(三)

おわりに——戯曲「獣たちの声」から小説「奇妙な仕事」へ

事」へ

要旨

本稿は、大江健三郎の出世作「奇妙な仕事」に至

る文体形成の過程を、在学中の戯曲創作および友人ら「四人組」との思想的共鳴という観点から検証するものである。

まず、一九五〇年代半ばの大学演劇における「劇研」と「合演」のリアリズムをめぐる相克を整理し、大江がその止揚として戯曲を執筆した背景を明らかにする。既存のリアリズムを乗り越える模索は、大江のみならず、志甫溥（テレビ）、高嶋勇（抽象絵画）、山内久明（ロマン派研究）ら「四人組」がそれぞれの領域で共有していた課題でもあった。彼らは客観的実在の再現を排し、主体の「行為」や「記号」を通じて世界との関係を再構築する表現を志向していた。

さらに本研究では、戯曲「獣たちの声」から小説「奇妙な仕事」への改作について検討し、演劇的な視点が、小説という形式においていかに変容したかを考察する。結論として、舞台上の諸要素を地の文

の語りへと内包させることで、読者を閉塞状況の当事者へと巻き込む独自の文体^{スタイル}が確立されたことを指摘する。もって、この越境的な変容を、一九五〇年代という転換期が生んだ表現上の必然として位置づける。

はじめに——大江健三郎「天の嘆き」

一九五四年一月、新制東京大学の駒場祭は、第五福竜丸事件を契機とする原水爆反対運動が高揚するなかで開催された。当時の駒場祭の中心企画「ページェント」¹は「寸劇を中心として、その他踊り、歌、仮装行列などを織りこ」むものだったが、そこでも「原水爆反対」というテーマ²が立てられた。その筆頭に紹介されたのは、次のような野外劇である。

二九年文二・七組のは「生活苦の日本人がビキニ水爆の実験で死の灰をかぶり恐水病になる。

国民はみな犬み^{ママ}たいになつてきた結果、生活は一挙に楽になるつまり犬の生活水準よりは現在の国民生活の方が少しは高いというわけだ。世の中は落ちつき平和になる日本中で水爆を讃える歌がうたわれる」というものである³。

それは「犬の生活」並な「国民生活」がアイロニカルに描かれた後、水爆礼賛というアンチ・クライマックスが訪れる、当時の世相を抽象化した寓話劇

だったらしい。

この野外劇が大江健三郎の戯曲、おそらくは「天の嘆き」(一九五四・九)であることは、昭和二十九年入学生二・七組(フランス語未修)で「授業中私語をかわすこと最も多³」かった「四人組」——大江、志甫溥、山内久明、高嶋勇——の証言にも明らかである。それらによれば、この劇は「第五福竜丸事件直後の「死の灰」に対する不安と恐怖⁴」を背景に、「国會議員、インテリ、労働者、ホームレス、牧師、学生など、さまざまな人物をとおして当時の世相を寓意的に表現したもの」で、「死の灰」が降って世界は終末を迎え人々は死滅する」という幕切れを持っていた⁵。上演に際しては志甫が演出を担当、大江も当日は自ら登壇したらしい。画家だった高嶋は劇中にも画家の役で登壇し、実際に被爆した経験を持つ山内が「舞台のうしろから死の灰に擬した紙切れを撒いた⁶」と言う。

このときの台本は残されておらず、いま直接分かることはこの程度のことである⁷。したがって、従来の研究では検討の埒外だったが、それでもなおこの劇をめぐる思考してみたいと思うのは、当時の大江が劇作家でもあったからである。大江の自筆年譜⁸には「天の嘆き」のほか、「夏の休暇」(一九五五)、「死人に口なし」(一九五六)、「獣たちの声」(一九五六)といった戯曲の名が残されている。出世作「奇妙な仕事」(『東京大学新聞』一九五七・五・二二、

一〇（一面）も、「獣たちの声」を小説へとリライトしたものだ。在学中の劇について考えることは、小説家としての大江の出発について考えることでもある。大江はなぜ、どのようにして「奇妙な仕事」を書き、新世代の旗手となりえたのか。

あわせて考えたいのが駒場の「四人組」についてである。彼ら「四人組」は、卒業後は異なる道に進む。志甫はラジオ東京（現TBS）に入社し、高嶋は有斐閣の編集者を務めながら「清冽な抽象画を描き」続けた。山内は英文学の研究者となり、後に大江のノーベル賞受賞講演を翻訳するが、彼らのキャリアは直接的に大江と交わるものではない。だがそれでも彼ら「四人組」は、同じ場所同じ劇を共有した時から、多くの事柄を共有し続けたのではない。ここではむしろ「四人組」の助けを借りるかたちで、初期大江の営為を大江個人の想像力に閉じられたものとしてではなく、時代の想像力に関わるものとして捉え直してみたい。もって、そこに戦後日本 の精神的転換点の一端を描き出す予定である。

一、五〇年代大学演劇と大江健三郎

当時の大学で演劇はもつとも活発な表現活動のひとつだった。その活況を支えたのは演劇サークルだったが、戦後演劇の展開にも大きな役割を果たした存在として、劇研（東京大学演劇研究会）と合演

（合同演劇勉強会）が知られている^⑩。大江がこれら「二つの立場の穴埋になる学生演劇を書こうと思つて、大学に入った頃から戯曲をいくつか書いた^⑪」と述べているように、この二つのサークルは異なる志向をもって活動していた。

劇研は、サルトルやアヌイなどのフランス演劇を積極的に取り入れた芸術至上主義的な演劇サークルであり、一九五一年には本邦初演となるサルトル「墓場なき死者」（一九四六）の学外公演を成功させたことで知られている。その公演に際して加藤道夫が「此の劇を諸君が自然主義と同じ態度で演じたら全く無意味になる^⑫」と新劇リアリズムに批判的な檄を飛ばしていることは当時の劇研の立場を示している。劇研は、フランス演劇に向きあうことで、既成の新劇を乗り越える、自らの世代の演劇を創出しようとしていた。当時劇研に所属した渡辺守章は、サルトル「恭しき娼婦」（一九四六）上演に際して、「彼の提出する現代人の現実状況に於ける問題は直ちに吾々自身の生存問題に繋がる^⑬」と述べている。そうした創作劇への志向の原点には、「転換期の時代意識の中にあつて、一昔前のいはゆる新劇の世界を再現し、その雰囲気に関しむといふことは、到底我々の心情に堪えられなかったこと」、「学生演劇が単なる新劇の垂流に終らず、そこに何か加えうるものありとすれば我々の体験と時代意識を我々自身の筆により劇化するより外、道がないと思つた」こと

が挙げられている。¹⁴ こうした創作劇への志向は、その後の戦後大学演劇の基調をなすものともなった。

一方の合演は、左翼的な色彩の強いサークルだった。その成立は、第一回駒場祭（一九五〇）に際して定村忠士が、新制大学を象徴する「女子学生」を引っ張り出してクラス演劇を上演したことに由来する。その後、定村や「除名された党員」を中心に、演劇経験を持ちながら既成サークルから距離を取っていた福田善之等が「かなり強引に引っ張られた感じで参加した」。駒場の左派学生は多く日本共産党国際派に属し、コミンフォルム批判以降「分派刈り」の対象となっていた。福田は合演の芝居を「壮士芝居」と回想したが、合演は「分派刈り」によって居場所を失った学生や、社会変革への関心の高い新入生を糾合する性質を持っていた。¹⁵

ただし、これら二つのサークルの差異は相対的なものではあった。「劇研にも共産党的立場の人」はおり、「当時の学生はかなり左寄り」だった。¹⁶ 合演にも「われわれの芝居が即「政治キャンペーン」に引き出されるのは潔よしとしないという気持ち」¹⁷があり、その社会的な問題意識は、政治的な直接行動よりも自分たちの創作劇を創出することへと焦点化していった。

一九五二年に第一回全国大学演劇コンクールが実現した際、それを主導したのは合演のメンバーだった。だが、大学代表を決める学内選考には曲折が

あったらしく、大学厚生部（学生課）主催による学内予選が駒場祭当日に行われている。審査委員会（中島健蔵委員長）では、劇研によるワイルダー「長いクリスマスディナー」（一九三一）と合演初の創作劇、平野英彦（定村忠士）「村役場」（一九五二）が争い、劇研が選ばれた。翌年には第二回学内コンクールは「諸般の事情から」成立しなかったが、別途開催された創作戯曲作品コンクールの入選作品、志田茂吉（田原茂行）の創作劇「彼等は働きつづける―ある田舎銀行の二十四時間―」（一九五三）は劇研と合演の合同で上演されることになった。

この年のコンクールから、「学内コンクールのための創作劇脚本」を「全学生から募集」することとなっていた。審査に加わった山下肇は、これを「年中行事」とし、入選作を「最優秀サークルによって全学生の前で上演」することで「学生生活を通じて演劇の特質を最高度に発揮しうる絶好の機会」とするとともに、「共に語り共に考える契機」としてもらいたいと語っている。¹⁸

この企画の背景には、闘争や分派抗争に疲弊し、死者まで出した当時の駒場の危機的状況と、貧窮学生（「アルバイト」）問題が社会問題化していたことへの危惧があった。¹⁹ 山下は日本戦没学生記念会の活動を含む学生問題対応をライフワークとしており、日本戦没学生記念会の依頼で合演が演劇『きけわだつみの声』（一九五〇）を上演するなどの協力関係

もあつた。また、合演の福田善之が早稲田大学自由舞台のふじた・あさやと合作した「富士山麓」(一九五三)が学内外で高い評価を得ていたこともあり、学生問題に対する複合的な打開策として厚生部主催のコンクールが企画されたのだろう。国立大学の学費は一九五二年度に三六〇〇円から六〇〇〇円へと値上げされているが、コンクールの賞金は学費を賄うことが可能な、入選一篇一万円、選外佳作若干篇三千円に設定された。²⁰そして、この翌年に入学した大江が、「一年生と二年生と三年生の三回、それに応募して、授業料をつく」ったのが、この「一幕ものの戯曲のコンクール」なのである。²¹

大江の作品は佳作(入選作なし)だったが、第三回コンクールはおそらくは学生演劇の政治性が問題視されて急遽中止されてしまった。その結果、クラス演劇が乱立した駒場祭の「ページェント」で大江の戯曲が上演されることになったのだろう。だがいずれにせよ、劇研や合演の活動がなければ大江の戯曲も存在しなかったと言える。

二、「富士山麓」と「僕等」の演劇

では、彼らの創作劇はどのようなものだったのか。合演のメンバーは五全協綱領のもと山梨県の開拓部落での農村調査に従事しており、「村役場」はその時の体験をもとに書かれた戯曲である。その筋

は「悪い村長の正体というか本質というか、最後には村人がそれをあばいて村長をやっつける、というもの」で、「その村の階級関係を掴みだして当面の敵をあばく」という調査目的に「大筋では沿った」ものだった。²³「富士山麓」も同じ農村調査の経験から生まれた作品である。米軍演習地として接収される富士山麓の開拓部落を舞台に、補償金で利益を得る地主、兵士相手の売春のために部屋を貸さざるをえない農民、そこへ調査に来た学生運動家たちが交錯する。一九五三年の五月祭で上演された直後、東大地震観測所があつた浅間山周辺を接収する計画が発覚して学生の関心を集めたこともあり、自らの経験を劇化したドキュメンタリーとして高く評価された。福田戯曲の原点だが、五全協綱領に忠実であるとして「著作目録から抹殺され」た作品でもある。²⁴

井上理恵が論じるように、「富士山麓」は、新劇流の「写実的なリアルイズム演劇」²⁵の作法に則って、基地問題に晒されている現実を再現すべく書かれているが、彼らの創作劇がプロパガンダでしかなかったわけではない。全国大学演劇コンクールに際して急遽刷られたらしい八頁のガリ版刷りには、参加四作品の「梗概」と「挨拶」が掲載されているが、それによると「村役場」では「いはゆるアジプロ演劇化」を回避することを意識し、村会選挙の「テンヤワンヤの大騒ぎ」のなかに、「インテリ生活の中には仲々見出せない」、「お百姓さん」たちの「本当の

笑い」を描くことが目指されていた。ここでは、当時の社会運動で劣化した後衛だった大学生の苦悩に、「学生という環境にあつて、どうしたら創造的な活動が出来るか」という問題」が重ね見られている。

一九五四年一月に脱稿された『テアトロ』（一九五四・一〇、七〇～一二六頁）掲載の決定稿「富士山麓」には「―仲間―」という副題が付されていた。また、同作が木下順二編『現代戯曲集―学校職場演劇のための』（近代生活社、一九五六）に収録された際の福田による「解説」（三一五～三一八頁）では、「上演に当つての問題は主要なコンフリクトをどうつかむかで」、「最も尖鋭な人物」と「最も反動的な人物」や、「上演する人々にとつてもつとも肯定的な人物像と思われる人物」と「一番否定的に感じられる人物」を単純に対立させること、登場人物を「意見や立場の傀儡として」捉えることを戒めており、上演者に葛藤の共有を求めている。確認すれば、当時の学生演劇や自立演劇において、上演者は同時に観衆でもあった。彼らの創作劇が「アジプロ演劇」であつたか否かは措くとして、そこには、自分が見た現実をどのように劇化し、それをいかに「仲間」と共有していくかという問いが重ねられている。それは「意見や立場」の葛藤を欠けば容易にホモソーシャルな共同体に転落するものだった。だが同時に、後の福田がシユプレヒコール劇を通して

追求していったような「自分たち自身の芝居を模索する自然発生的な運動」の萌芽でもあった。

合演の伊藤（共治か）「苦しみと闘いの中から―私たちの創作劇」（『東京大学学生新聞』一九五四・五・二一、五面）は、戦後学生運動で初めて犠牲者をだした血のメーデー以降の経験のなかで、「私たちの創作劇」の必要を認識していった所以を次のように語る。

僕等は、劇をつくる技術も、専門家にははるかに劣ります。「…」ただ、僕等は他の人々にゆずりわたすことのできぬ、現わすべき題材をもつています。学生自身の生活の中から深くふき出してくるいろいろな、心情、意欲、それは僕自身によつて最も確かにとらえられると思うのです。

ここに見られるのは、学生演劇は素人演劇に過ぎないという常識を逆手にとつて、「専門家」による完成された世界ではなく、「僕等」の見た状況を形象化しようという宣言である。それは「僕等」の「仲間」に共有されたものである限りで開かれた意味を持つ。それは、サルトル劇に「直ちに吾々自身の生存問題に繋がる」ものを見た劇研の渴望とも通底するだろう。

「写實的リアリズム演劇」の作法に基づいた「富士山麓」は、それでも「僕等」創作者の見た状況を「僕等」聴衆が共有する劇であるという点において、

既存のリアリズム演劇とは異なっている。「富士山麓」の脚本のなかでそれをかろうじて読み取ることが出来るのは、福田の担当した四幕末尾の、次のト書きの部分をめぐるであろう。

演習の轟音、曳光弾の反映の交錯のうちに――

ゆつくり
――幕――⁽²⁸⁾

抵抗派と学生が画策した共同闘争の企ては権力の策略によって切り崩されてしまう。もはや為す術もなく、夜間演習の轟音が響くなかで、「子供たち」は学生の話す「民話に一心に聴き入っている」。この終幕の方向づけは「アジプロ演劇」に陥る危険性を孕むが、結論は最後まで示されはしない。もしも上演者が劇の「コンフリクト」を自身の葛藤とともにつかむことができれば、「轟音」の炸裂音に揺すぶられながら、観衆の学生たちは「曳光弾」の軌跡に視線を重ねつつ、自らの立場を問われることになるだろう。「富士山麓」という劇の新しさは、学生演劇にしては高いリアリズムの達成を見せたことよりも、そこに「僕等」が見た現実が描かれていたことにある。素人演劇と規定された当時の学生演劇は、自分たちの現実をどのように描き出すかを追求することによって、自分たちの行為そのものを表現していく六〇年代演劇へと繋がる、表現論上の転換への道筋を開いたのである。⁽²⁹⁾

大江が受け継ぎ、また乗り越えようとしたのはこ

のような地点だった。

三、「火山」のイメージ

「天の嘆き」以降、大江は戯曲コンクールへの応募を続ける一方で、学内外の学生向け文学賞に小説を投稿していく。そうした営みの母胎となっているのは、学生運動とも深く関わった戦後の学生文化だった。大江の小説「黒いトラック」(『学生生活』一九五六・七、八二―九〇頁)の掲載誌『学生生活』の起源は、渡邊恒雄が荒正人らと連携して主体性論争を展開した雑誌『学生評論』(一九四六―五一)である。四九年から東大国際派細胞の拠点となっていた同誌は、武井昭夫らがリンチ事件の末に追放されるなかで廃刊されるが、その後、全学連旧執行部の「スローガン主義」を批判した新執行部が「学生を主たる読者とし、学生主体で編集発行された学生雑誌」を目指したのが『学園評論』(一九五二―五六)、のちの『学生生活』(一九五六―五六)だった。⁽³⁰⁾

大江はこうした学生文化のなかで創作を始めたが、同時に、学生運動の党派的な政治性に対しては批判的だった。大江が入学した頃の共産党・全学連は武装闘争路線を未だ維持しており、「学生の身の回りの問題を社会総体の関係から切りはなしてとりあげ」る「フニャフニャの俗流大衆路線と、猛烈な

日共のセクト主義と」が「矛盾せずに同居」する異様な光景が広がっていたとされる。³¹ 大江の小説「火山」(東京大学教養学部学友会『学園』一九五五・九五七―六九頁、第一回銀杏並木賞)は、学生運動のなかで疲弊して自殺した従姉の女子学生L子を悼む「僕」の物語だが、そこで描かれる「ユマニスト党」の大会の光景は、「P式」という非論理的な「党の新綱領」についての演説と、「熱狂しながら」の「まづい和音効果の合唱」とが同居する、当時の駒場の異様な雰囲気を見事に象っている。³²

銀杏並木賞の選考委員だった山下肇は、「火山」が当時実際に全学連の所感派学生が起こした駒場寮でのスパイ監禁事件を背景に持つことを指摘している。³³ また、「火山」のL子が事件後に自殺した女子学生をモデルにしていること、L子の死に「傍観者」でしかなかったことを悔やみ続ける「僕」の語りに、学生運動に対する大江の批判的な意識を看取できることを梶尾文武が論じている。³⁴ だがここで着目すべきは、「火山」が「富士山麓」と同じ浅間山周辺での基地闘争を題材に、それを乗り越えようとした作品だということである。

「火山」において「僕」は、L子の死を悼みながらS火山に向かう。そこで鉱山技師や基地問題に抵抗する「義足」の少女と出会い、そこが「新物質M」のために外国兵に接収されていることを発見するのだが、「火山」では現実の基地問題が具体的に描か

れることはなく、「火山」の幻想的なメルヘン風な神秘さを基地と原爆の魔力の寓話におきかえ、「僕」と「少女と技師(科学者)」とをアブストラクト風に描きだし³⁵ている。「火山」は現実の再現ではなく、「僕」の見るイメージ、その眼差しを描き出していく。

火山に向かう列車で「僕」は「L子の死体」を囲む人々の記憶を呼び起こしているが、そこに描かれるのは「若い外国人の兵隊」との出会いである。「僕」の向いに座った兵士は、「静かに光る眼が強い近視鏡の向うにのぞいていて、グラフ雑誌を丹念に」読み、「当惑したような表情」で「僕」に菓子を出す。その後続くのは「昏れてしまった風景がなだらかに走っていつて月が出ていた。月は遠く細い毎^マを草の葉のようにすつきり光らせていた」という、「僕」が見る「月」のイメージだった。この「月」への眼差しは、その後の、脱走した兵士が「憲兵隊に発見されて汽車から飛びおり、逃走」するのを目撃する場面に繋がっていく。そこで「僕」は、兵士が「月光を乱すのを恐れるように、しなやかなクロールをき」る光景を感動しながら見る。他方、同じ列車に乗り合わせた技師は「昨日の捕物」を「まるで終いまで見た」と興奮気味に語る。ここで二人は同じ出来事を見ているが、同じものを見ているわけではない。技師が自らの眼で見たこと、兵士が「水の中へ押しこまれるように沈んで月の光に

血に汚れた河水が白つぽく照りかえして見えた」ことを語るのに対して、「僕」はその光景は見ておらず、「行動者」の美しいイメージのみを見ている。「僕」の眼差す「行動者」のイメージは、基地問題に対して一直線に抵抗する少女にも重ね見られつつ、L子のために／ように「行動できなかった」、「傍観者」としての「僕」の自己規定と、それに対する悔恨を照らし出すことになる。

この構図は、山頂で噴火に直面した際に決定的なものとなる。逃げようとする「僕」は、再び山へ戻ると宣言した技師の顔に表れた「苦しい後悔と怒りの入りまじった感情」から、L子を見捨てたのかもしれない日のことを思い出す。その先に描かれるのが、L子の火葬の炎に重ねられ、かつ「死の灰」をも想起させる、「火山」のイメージである。技師の「死」の影に象られたイメージは「僕」に回心をもたらし、「僕」は「L子に対して始終、傍観的だった」自分を発見するが、「僕」はそれでも「行動者」たれない自己をも再発見する。

僕は息を飲み、素早く立ち去って行く彼の後姿を見詰めた。今、噴火の明るみの中で僕に山へ登ることを宣言した技師の顔は青ざめて卑しい感じだった。僕が僕の記憶力の不正確さはやがて彼の顔を力強くて美しかったものとして修正するだろう、と僕は思った。僕は愛情に満ちた畏怖を彼に感じた。しかし僕は彼に協力する勇気を

持つていないし、それが何か愚かな腹立たしいことのようにさえ感じる、この分別が僕をいつも駄目にした、L子の場合もそうだ、と僕は思った。

技師の顔を「力強くて美しかったものとして」見る「僕」のイメージは、現実の「青ざめて卑しい感じ」の技師の顔を塗り替える一方で、「僕」自身の「分別」があらためて「僕」を「傍観者」の立場に置き直していく。それは、社会問題に関心を寄せながらも、非論理的な運動には同調できない、大江自身の、またその世代のリアリティだったと言える。

このような論理は、大江の卒業論文に基づくと思われるサルトル論、『分別ざかり』のイメージについて（『厳粛な綱渡り』、文藝春秋、一九六五、一五七―一七〇頁）にも通底している。そこで大江は、サルトル「分別ざかり」（一九四五、『自由への道』第一部）の主人公マチウは、自らを「分別ざかり」とみなすことで「とりかえしがつかない現実を生きてしまった」と論じた。それゆえ「分別ざかり」はそれだけで完結しており、続篇はマチウがどのような人間であるかを説明するだけである。そのように論じるなかで大江は、「行動しえない」マチウと「行動的人間のイメージ」に象られたブリュネとを対比しながら次のように述べる。

『分別ざかり』の小説的世界は、反・ブリュネ的な死の世界であり、そのすべてのイメージは

死の色彩にふちどられてわれわれに現実を提示する。サルトルはブリユネでない。ブリユネはつねに客体であつて《見られる存在》としてあらわれるのみである。サルトルはマチウとともに死者の領域にある。サルトルが死者となつたあとブリユネの人間のイメージが明日をひらく。コムニズムあるいは行動的人間のイメージは、つねに他者としてとらえられるところにサルトルの本質的傾向があり、それは変りえないのである。サルトルは、あるいはサルトルによつて悲劇的に象徴される西欧はブリユネに対して死せる他者でしかありえないのだ³⁶。

「火山」において「僕」によつて眼差される世界も、「死の色彩にふちどられて」おり、そのイメージはつねに向こう側に見るべきものとしてある。だからこそ「火山」の読者は、マチウ的な「僕」の眼差しを通じ、死に象られた「現実」を追体験する。噴火のイメージに核の恐怖が重なる時、それは核時代を生きる人間が強いられている状況に重ねられる。「火山」は、イメージという方法によつて読者を不安へと巻き込んでいく。重要なのは「僕」の語によつて導かれる運動なのである。

このような方法を「想像力」という語彙で説明することも可能だろうが、ここで強調したいのは、それが大江一人の孤立した営為によつてもたらされたものでも、サルトルの影響のみで説明されるべきも

のでもないことである。それは時代の精神として、「四人組」にも分有されていたのではないか。

四、テレビ・ドキュメンタリーと志甫溥

―「四人組」(一)―

一九五七年の五月祭で公演はジョルジュ・ソリヤの戯曲「恐怖」(一九五四)を上演した。「恐怖」はローゼンバーグ事件を題材に、夫妻を擁護する証言を躊躇っていた医師が、娘に導かれて恐怖を乗り越えるという筋立てである。劇団民藝が上演した際、荒正人はそれを松川事件に結びつけ、マッカーシズムに象徴される現代の不安と恐怖を「私たちもまた超えねばならぬ」と論じた。公演にふさわしい演目と言えようが、ここでの関心は、公演に際し「四人組」の一人、志甫溥が効果として参加していることだ。同年の駒場祭公演では志甫の演出によつてジャン・アヌイの「アンチゴヌ」(一九四四)が上演されているが、この公演をきっかけに公演から独立したのが劇団駒場だった。主導したのは、後に帝劇の支配人となる小坂弘治とテレビ・プロデューサーとして名を馳せる久世光彦であり、久世は「恐怖」公演時には演出を担当していた。

劇団駒場は、公演の行動理念とは異なる「芸術至上の作劇姿勢」を持ち、「ノンポリ組」が「文学的香りの高いフランスの翻訳戯曲をレパートリーに選

んだ」ものと評されている。⁽³⁸⁾しかし、それを非現実的な傾向と捉えるならば正しいとは言えない。大学演劇で定番だったアヌイの「アンチゴーヌ」は、占領下フランスで抵抗の象徴として受容された作品であり、五〇年代前半までは政治的な抵抗の劇として受け取られていたが、この時期には「人間主義⁽³⁹⁾」が限界を迎えた現代の危機を象徴する、存在論的な劇へと変奏されている。当時よく読まれたR・M・アルベレス『現代作家の叛逆』(ダヴィッド社、一九五五、中村眞一郎訳)は、一九世紀的な合理主義や進歩主義が崩壊した後の二〇世紀文学を、画一化した倫理や規範、人間性の理念に対する「叛逆」の文学として論じた。そこでマルロー、カミュ、アヌイ、アラゴン、サルトル等は「幸福な懶惰を求めるアポロ的意思に対して、人間の救済を求めるプロメテ的意思を表現⁽⁴⁰⁾」したものであるとして評価された。理性的に政治を徹底しようとするクレモン王に対して、自身の魂の純潔を守るために「ノン」を突きつけて死を選ぶアンチゴーヌは、欺瞞に満ちた現代社会に対する激しい精神的叛逆の象徴だった。アルベレスは、そうした「叛逆」の文学を、天界から火を盗み人間に与えたプロメテウスにちなんで、意味や価値を自ら作りそうとする「プロメテ」の文学と呼んでいる。「火山」において僕が出会う「義足」の少女に、「プロメテ」としてのアンチゴーヌを重ねることもできよう。劇団駒場が上演したのはこのような「プロ

メテ」の作品なのであり、その問題意識は次のようなりアリズム批判にあった。

私たちの新しい芝居は凡ゆるルポルタージュ的性格を拒む。現実生活の忠実な描写に依って真の人生を見せることはできない。「…」私たちのいままで見てきた芝居の中の人生はどれも私たちの記憶に既に治められたものか、或いはその変形にすぎない。そしてそこに動きそこに喋る人物たちのグリムプスにも私たちは飽きた⁽⁴¹⁾。

「私たちが舞台にのせるのはいまひとつの人生でなく、たったひとつの人生」であり、それに「必要なのは人生にひとつの明確さを与え得る、鋭く磨かれた精神とそして技巧だ」。ここで「技巧」とは、死んだ現実を「修正」し、生きた現在を組織するための装置の謂いである。ここにあるのは単なる「芸術至上の作劇姿勢」ではない。それはむしろ、一九五四年にアヌイ「アンチゴーヌ」を初演した劇団四季の浅利慶太による、激烈な新劇リアリズム批判とも重なり合うものだろう。

一九五〇年代の浅利は、新劇の「写実主義」的リアリズムと「性格描写」を中心にした「スタニスラフスキ・システム」を激烈に批判して、「俳優は性格になり代わるのではなく、態度を自己を媒体として開示するもの⁽⁴²⁾」だという存在論的な俳優論を展開していた。それは大江の演劇観とも照応する。「演劇と反演劇」——ここで反演劇的とは、アンチ・テ

アトルとは関係がない。」(『文学界』一九六〇・七、一四〇～一四二頁)で大江は「現実世界を、人間関係の劇として把握する」「抽象化の努力は本質的にヒューマニスティックだ」と論じた。優れた劇は「死にぎわの現実世界に激しさをあたえ」、「現実世界では自分がねむりつづけているのだということをとをさとする。だが「日本の新劇の舞台」には「なんらの激しいイメージがあらわれない」。「ごく平均的な静かなサラリー・マンが、ある新劇団の舞台にのこのこあがっていつて、隅にひっそりと坐つていても」誰も気が付かないだろう。

大江は「若い日本の会」で浅利と出会うが、その際、浅利と同様に加藤道夫の薫陶を受けたNHKプロデューサー、吉田直哉ともシンポジウムを共にしている。その吉田も、羽仁進との記録映画をめぐる論争のなかで、結論やメッセージがあらかじめ決められた記録映画を「説得映画」と呼び、「なぜ、その思考の過程を、フィルムを使つて表現して行かないのでしょうか」と批判しつつ、テレビ・ドキュメンタリーの方法は「現在進行形」の「思考の過程」そのものを示すべきだと主張していた。⁽⁴⁴⁾シンポジウムにおいて大江と吉田は意見が対立しているが、行為性そのものの表現を称揚し、受け手の参加を目指すその方法は、むしろ「奇妙な仕事」における犬の吠え声の軌跡と重なり合う。

志甫が入社した一九五八年頃の放送局には、多く

の大学演劇経験者が集っている。⁽⁴⁵⁾在学中に劇研やギリシア悲劇研究会に属し、クレオン王も演じた村木良彦や、志甫も参加した「恐怖」に出演した阿部昭は、志甫と同じラジオ東京(KRテレビ)に入社した。入社時は志甫もドキュメンタリー制作を志望して「報道局に所属し、主としてフィルムによるドキュメンタリー番組のアシスタントを務めていた」。⁽⁴⁶⁾六〇年安保の際に狩り出されて最初に樺美智子の名を社に知らせたのも志甫とのことだが、その後は編成へと転属している。したがって、萩本晴彦・村木良彦・今野勉『お前はただの現在にすぎない―テレビに何が可能か―』(田端書店、一九六九)に代表されるような、テレビを「いまこの瞬間」を共有するメディアとして係争的に論じ、表現していったテレビ・ドキュメンタリーの革新運動に、志甫が直接関わることはなかった。だが、アヌイを演出した志甫は、「私にとってテレビジョンとは、テレビジョンとは何かを問い続けることである」⁽⁴⁸⁾と述べた村木らと同じビジョンを共有していたはずである。村木らが設立したテレビマンユニオン制作の番組に対して宮内庁がクレームを寄せた際は、当時TBS編成部課長だった志甫が「事前に宮内庁と話し合うスジではない」と拒絶している。⁽⁴⁹⁾言うまでもなくテレビは放送されなければ存在することができない。

五、抽象絵画と高嶋勇——「四人組」(二)

高嶋の絵がどのようなものかを知る術がないが、五〇年代から抽象絵画を描き続けることの思想的意味は測定可能である。

一九五三年の「抽象と幻想展」等を象徴的契機として「具体的な物の形をとどめないノン・フィギュラティブの抬頭が際立ち、抽象美術が急激に隆盛となつ⁵⁰」ていた。さらに一九五六年の「世界・今日の美術展」開催によっていわゆる「アンフォルメル旋風」が起り、「美術の基調」は「シュールレアリスム対社会主義リアリズムではなく、ひたすら「抽象へ」の方向に転換する⁵¹」。もちろん、五〇年代における抽象絵画の流行は、単に海外からの輸入のみによつてもたらされたものではなく、あくまで固有のコンテクストのなかで浮上したものである。

「富士山麓」が書かれた頃、安部公房や勅使河原宏といった、花田清輝の影響を受けた前衛的な若手芸術家たちは山村工作隊に参加していた。その体験から生み出されたのが、桂川寛「小河内村」(一九五二)や山下菊二「あけぼの村物語」(一九五三)等のルポルタージュ絵画である。その試みは、共産党公式の「社会主義リアリズム」の要請に對し、シュルレアリスムを否定的媒介に、前近代的なものや大衆芸術を対置することで現実の社会問題を描き出そうとするものだった。たとえば「あけぼの村物

語」は、山梨県で起こった曙村事件を、「土着的なシュルレアリスム⁵²」とも評される方法で再構成している。その画面は三つの消失点によって分割され、そこに労働者の蜂起、地主による殴打、自警団の追跡と溺死という凄惨な事件のプロセスが同時並行的に配置されている。それら一連の出来事を俯瞰して見うるのは山林地主だけであり、見る者はその眼差しを追体験しながら事件に巻き込まれるのだとされた。ただし、「富士山麓」と同様に現実の事件を描き出そうとする点で、それらはまだ具象的ではあった。

ここで興味深いことは、そうしたリアリズムの模索のなから一群の「線描的絵画」が胚胎していることである。光田ゆりは、一九五〇年代に登場し、「実験公房」「制作者懇談会」等の領域横断的なグループを組んだ新人芸術家——桂川寛、池田龍雄、河原温、中村宏等——が「銅版画、ペン画、鉛筆画など、素材の幅のなかに、ほぼモノクロームで線描によるグラフィックな描写」を行い、「時事問題や同時代社会を表そうとする、状況の絵画が同時多発的に制作された」ことを論じ、それらを「線描的絵画」と概括している。彼らに同一の問題意識があったわけではないが、そこには「潜在的な、ペインタリーな正統的油彩画への反発あるいは離反の姿勢」や、素朴な線描や「印刷の複数性」に「民衆へのアクセスの可能性をみる態度」が共通して読み取られるとさ

れる。⁽⁵³⁾ そのメルクマールは、一九五三年の「ニッポン展」(東京都美術館)に出品された河原温「浴室シリーズ」(一九五〇―一九五九)であろう。河原は物語的なルポルタージュを拒絶し、タイル張りの冷徹なグリッドの中に、切断された肉体を一種の記号として配置した。そこで絵画は何かの表現ではなく、解剖されるべき状況そのものとなっている。

大江も参加した砂川闘争からは、警官隊が座り込みの農民たちを排除するさまを「土着的なシュルレアリスム」で描いた中村宏のルポルタージュ絵画「砂川五番」(一九五五)も登場したが、この頃には、「毛沢東主義とも言うべき中国の素朴写真の絵画が肯定的な媒介として導入され」たルポルタージュ絵画は批判的に乗り越えられようとしていた。⁽⁵⁴⁾ 針生一郎は、武井昭夫との「政治のアヴァンギャルドと芸術のアヴァンギャルド」をめぐる論争のなかで、砂川闘争を語る言説を例に、それが鉄条網の向こうの帽子といった「符牒をあわせたように同じイマージュ」を描く紋切り型に陥っていることを批判した。針生によれば、「内灘、富士山麓、日鋼室蘭、水爆マグロ、その他社会的トピックをあつかった大部分の絵画が、個別的なエピソードやイマージュと主観的で一般的な情緒とのないまぜからぬけだしてない」。「警官隊と土下坐する群衆の対立が現象的にとらえられ、怒りと絶望といった表情だけが、様式化された線描で誇張的に訴えられ」たりするの

が、「社会的主題をあつかう絵画のほとんど常套となっている」。ここでは、「個別的な物や経験と、概念的なイデオロギー」が「野合させられ」ているのであって、それは結局「自然主義的な感性の上につぎたされ」、「形態と化したヒューマニズムのモラルや自我意識にしがみつこうとする態度」の帰結に過ぎない。このような針生の批判は「富士山麓」への批判ともなりうる。

さらに、こうした批判の延長線上に参照されるのがユングであり抽象芸術だった。シュルレアリスムはフロイトの「精神分析における自由連想の方法」と結びついた「オートマチスム」によって、「物体をその効用と意味から切り離して、あるがままの、投げ出されたオブジェとして捉えること」を可能にした。だがそれは主観的であり、ダリのように「個別的な対象に埋没する一種のフェチシズムにおける危険性もある。むしろ無意識を「人類がはるかな祖先以来内奥に累積してきた巨大な精神的遺産とみ」る「ユングの集合的無意識の理論」や、それに依拠したミロのような、「抽象芸術と結びついて、記号化された生命の原型を求め」る画家たちに着目することで、「心理的な亀裂を外部のオブジェに仮託して、霊や怪物や残酷な暴力のイマージュをつくりだし」、「社会的に疎外された諸価値をふたたび奪回する道をさし示すことができる」。こうした針生の所論を踏まえれば、抽象絵画を描くことは、既存

のヒューマニズムをどのように乗り越え、現代社会とどのように関わるかを問うことを意味していたことになる。

戦後の抽象芸術の展開のなかで参照されたのがハーバート・リードによるパウル・クレー論である。⁽⁵⁶⁾リードによればクレーの線描は、自然の姿の再現でも主観的な感情の表現でもなく、それ自体が生成的運動そのものの形象化、一種の記号である。リードはそれを「ユング的な心理学」と結びつけ、「線」を原型的無意識の表出とみなした。もって線描の運動は、既存のヒューマニズムを解体し、かつ断片化した人間性を回復することに繋がっていく。一九五六年に來日したミッシェル・ラゴンは、現代において最も着目されるべき画家はもはやピカソではなくクレーだとしたうえで、次のように「線」の重要性を語っている。

芸術家とはなによりもまず形態の創造者である。そして形態と映像とはまったく別のものなのである。線はなんらかの物語を語るまえに、すでにそれ自身の生命を持ち、均衡、非均衡、予期せざるリズムなどへの発展を含むそれ自らの存在を持つている。線は、空虚のうちに定着⁽⁵⁷⁾されて現われるとき、すでにその存在を主張する⁽⁵⁷⁾。

その線描のなかに画家自身の存在論的な行為が描かれ、その行為によって事物との関係は変容させら

れる。このような議論は、東野芳明のデビュー作「パウル・クレー試論」(『みづゑ』五八六、一九五四・六、二五―三九頁、美術評論新人賞)においてすでに内在的に現れてもいた。東野は、クレーを「童話の世界や魔術的な夢の国」を描いたものと見る従来の見方を退け、その線や形の生成過程に厳格かつ論理的な思考の持続を読む。近代市民社会を支えたヒューマニズムの「解体の激流のさなか」においては、「その故にこそ無数の可能性」が開かれ、その空白のなかに引かれるクレーの「オトマティクの不思議な力」にこそ逆説的に開かれていく「現代のリアリティ」がある。⁽⁵⁸⁾そこに「可能への出発点」を見る東野の議論もまた、「僕等」の表現を模索した格闘のなかで獲得されたものと言える。

かなり降ってからの発言であるが、池田龍雄は自作について、「いわば、私の内部世界(こころ)と外部の世界(政治・社会)との間のどうにもならない関係―相和し融合し合うことのない関係を形にしたもの」だと説明している。⁽⁵⁹⁾高嶋にとつての抽象絵画も、彼自身と世界との抜き差しならない関係を形象化したものだつたに違いない。

六、イギリス・ロマン派文学と山内久明 ―「四人組」(三)―

『新しい人よ眼ざめよ』(講談社、一九八三)、『燃

えあがる緑の木』（講談社、一九九三～一九九五、三部作）等で大江が扱い、それを読むこと自体を主題とした作家たち、ブレイクやイエイツは、ロマン派文学の研究者となった山内の研究対象でもあった。その一致も偶然とは言えない。

大学院に進学した山内は、磯田光一らと雑誌『Critica』（一九五九～八〇）を発刊している。これは高橋康也らによる雑誌『Essays』（一九五五～七四）の衣鉢を継ぐもので、次世代の若い研究者が、自分たちの手で新たな研究の場を創ろうとしたものだった。『Critica』創刊号の巻頭論文は山内の「人間性と非人間性の文学—Yeats と Eliot の一側面—」（『Critica』一、一九五九・一一、一～一六頁）で、エリオットによるイエイツ評価の転変を手がかりにした比較論である。そこで山内は、イエイツの詩の源泉を「有機的な生命への志向 (self)」と「無機的・永遠的な芸術への志向 (anti-self)」との葛藤に求める。「自我 (self)」と「反対自我 (anti-self)」の内的な葛藤の現れがイエイツにおける「mask」——「真の自我」を見つげるために演じられるもの——の概念なのであり、その根底に生命への鑽仰があるイエイツは「人間性 (ヒューマニズム)」の詩人とみなされ、人間的なものを乗り越えて抽象的な「非個性」を志向するエリオットは「反人間性 (アンチ・ヒューマニズム)」の詩人とみなされる。エリオットが晩年のイエイツを評価するのは、むしろ

「mask」への志向が放棄されて本来的な生身の生が剥きだしになったイエイツに、「下降からの上昇」にこそ可能性を見出すエリオットが逆説的な評価を与えたからなのだ」と山内は論じている。ここには、対立するものの葛藤のなかに生成される「mask」に詩の本質を見るところという構図が見られる。

同様の構図は山内久明「想像力の至福と呪縛」(『Oberon 英文学研究雑誌』一八、一九六二・一、三五～四〇頁)にも見られる。同論は、イエイツの詩における劇的な葛藤の構造を分析し、詩人の想像力が持つ「至福」と「呪縛」の二重性について論じる。イエイツ「学童参観」(一九二七)の「劇的構造」には対立する価値、「質量生成の世界」と「形相的存在の世界」がある。前者は老いを伴う現実の生命の世界であり、後者は芸術作品に象徴される永遠で不変のイメージの世界であるが、イエイツにおいては「作品の完成」のために「生の充実」を犠牲にせざるを得ず、常に挫折や孤立の危機にさらされることになる。だが、この「失意」を宿命化するコウルリッジ的な想像力によってこそ彼の詩は生成しているのであり、イエイツの偉大さは失意のたびに新たな「仮面」を創造し続けた点にあると山内は論じる。

このような、詩の原理の根底に詩人の心理的な葛藤を見る、山内の精神的な研究は当時いかなる批評的射程を有していたか。手がかりは、山内が「mask」の中心概念、self と anti-self の葛藤を論じ

る際に、「selfを超克して無機的な anti-self を確立しようとする」衝動を、「ヴォリンガー (Woringer) の用語を借り」て「二種の抽象衝動」と説明している点にある。⁶⁰ ヴィルヘルム・ヴォリンガーは、『抽象と感情移入』(一九〇八)において、古代エジプトや中世ゴシック美術のなかに「抽象衝動」を見出し、それを「感情移入」に対置したことが知られている。それ以前の美学の主流であったテオドール・リップスの美学は、自然の対象に美を見出す原理を「感情移入」に見る人間中心主義的な美学だったが、ヴォリンガーにおいては「抽象衝動」が「未開人」が世界の混沌や無限を前にした際にそれらを意味付けようとして起こる抽象化の衝動とされ、「感情移入」に対置された。ヴォリンガーによれば、世界史はこれら二つの精神的態度の相克の過程として展開したものである。ここにおいて、「感情移入」に基づくヨーロッパ中心主義的歴史観は相対化され、写実的リアリズムから逸脱する「東洋芸術」や「未開芸術」が再発見されていくことになる。⁶¹ 付け加えておけば、こうしたヴォリンガーの議論は、フランツ・マルクら青騎士のメンバー、そしてクレーの線描にも影響を与えたことが知られている。

ロマン派詩人を対象とした心理学的研究は、ヴォリンガーの影響を受けたT・E・ヒュームを経て、I・A・リチャーズ『コウルリッジの想像力』(一九三四)⁶²へと連なるものだった。石倉和佳は、二〇

世紀前半のニュー・クリティシズムに至る潮流のなかで、むしろその想像力をめぐる議論の必要のために、当時未だ整備されていなかったコウルリッジの批評的なテキストが発見、整備されていたことを論じている。二〇世紀前半におけるロマン派研究は、ロマン派の詩を合理的批評的に体系化して精査することによって文学の現代的な価値を逆説的に定位し、もって産業革命以降の引き裂かれた社会に可能な公共性を追求しようとする試みだった。有機的な「人間性」と抽象的な「非人間性」の相克のなかに新たな「mask」が生成されていくことを論じ、そこにロマン派の詩の本質を見る山内の研究はその正系に位置づけられる。こうした議論が、リアリズムを問い直した五〇年代日本で有効な批評性を持っていた所以は明らかだろう。磯田光一のロマン派研究がロマン派の詩に産業革命下の社会で生きる近代人の問題を読み取り、日本近代の問題に対照していくものだったとすれば、⁶⁴ 山内の研究はそうした問題意識を共有しつつ、より普遍的な詩の原理の問題として思考するもので、ニュー・クリティシズムや原型批評から構造主義へ向かう動向に直接的にアクセスするものだった。

一九六三年、山内は、ノースロップ・フライが在籍して批評やブレイクを講じていたトロント大学大学院に留学した。⁶⁵ 山内の主たる目的は、コウルリッジの膨大な「ノートブック」研究に取り組んでいた

キャスリン・コバーンに師事することになった。この時期の研究の成果のひとつ(2)「Coleridge における Dejection の問題」(『季刊英文学』一二、一九六六・八、一八四～二〇一頁)があるが、そこでは、コウルリッジの詩における「Dejection」(失意)が、個人的な不遇や詩作の枯渇としてではなく、作品全体を貫く根源的なテーマとして捉えられた。

「Dejection」は精神と自然の断絶によって生じる想像力の危機であり、その対極にある「Joy」(喜び)との緊張関係の中に、コウルリッジの詩的宇宙の本質があると山内は論じる。このような、「精神分析的観点を軸にしてコウルリッジを含むロマン主義文学を解釈していく山内のアプローチは、ユングに源流を発するボーリンゲン叢書の嫡流⁽⁶⁶⁾」だった。ボーリンゲン叢書は、ユングを中心にスイスのアスコナーで開催された知の饗宴、エラノス会議の流れを汲むもので、宗教学、神話学、深層心理学、神秘主義等の領域横断的な学術書を多数刊行し、二〇世紀人文学の枠組みを塗り替えていったことが知られている⁽⁶⁷⁾。コバーンの研究を支えたのも叢書を刊行したボーリンゲン財団である。財団によるコウルリッジ研究への支援が始まったのは一九五一年、エラノス会議にも関係のあったハーバート・リードが「コバーンを紹介することによってボーリンゲンのプログラム」に「持ち込んだ」ことによる⁽⁶⁸⁾。

大戦の惨禍がリードをしてコウルリッジの想像力

に向かわせたものに相違ないが、さらに興味深いことは、リードがコバーンに続けてキャスリン・レインを紹介していることである。レインは、後に大江が精読する『ブレイクと伝統』(一九六九)の著者だが、同書もボーリンゲン叢書の一冊である。大江や山内の在学中には、すでにブレイクとコウルリッジをめぐるレインの小論が翻訳されていたが、そこでレインが描き出すブレイクは、「抽象衝動」を備えた「線」の芸術家であり、ユング派の精神分析家である。「線はブレイクにとつては想像の極印ともいふべきものであった」。なぜ「線」かと言えば、「線の強調は、石器時代の洞窟内の描画からゴシック芸術にいたるまで」「宗教芸術の特質をなしている」からであり、古代から続く「象徴と神話」の大系と「現代人がもっている心理学的洞察とを結合」していく彼の思考の「様式」そのものでもあるからだ⁽⁶⁹⁾。レインによれば、コウルリッジの詩もユングの「唱える四種類の能力」を兼ね備えた「思考の最高の様式」である。レインはリードの講演記録「批評家としてのコウルリッジ」(一九四八)を参照しながら、コウルリッジを「知覚の諸要素を溶解し再統合し、一つの統一体、合成体、として具現化する」想像力、すなわち「ロマン主義の原理」の「創始者」と捉えていく。「ハーバート・リード卿は、コウルリッジの哲学を実存主義の一形態だと述べている」が、「この実存主義というものは、これまで世界に一度

ならず現われ、人間の頭脳によって到達しうる最高の自覚を示す様に見えた一思想形式の当世風の名称に過ぎない⁷⁰⁾。レインのコウルリッジは実存主義者なのである。

在学中の大江が深瀬基寛訳によってエリオットやオーデンに親しんでいたことは知られているが、深瀬によればエリオットにおける「伝統」は「近代の合理主義によって死物化された過去」とは異なる、「消滅することによって自らの実存性を知覚せしめるところの文化史的な持続的な動態」だった。「伝統」とは、「古いもの」と「新しいもの」が「対立的に向い合いながら、しかも交互に他を含み合うという絶対矛盾の相関作用」、その「動態」であり、現在から共同体に共有された過去に向けての投企なのである⁷¹⁾。

「伝統」という語は通常、保守主義と親和的な語として理解されており、深瀬が実存主義者とみなされることもない。だが、深瀬が語る投企としての「伝統の実存性」は、たとえば矢内原伊作が当時次のように語っていた実存主義文学の現代性と、社会的な関係の場合への投企である点においては大差がない。

もはや人格の自由とか個性の解放とかという主張は空虚な欺瞞に過ぎず、現実から隔離された観察者の位置に身をおいて社会や人間を外から眺めることは許されない。文学者は社会から疎外された自己を意識しつつ、自己の底に虚無の

深淵を見、しかもそのような単独者、孤独者、異邦人として社会的現実の中に自ら生き、虚無に直面するその苦悩を通じて人間の全体性を回復⁷²⁾し、存在の根拠を指し示さなければならぬ⁷³⁾。

五〇年代前半までの日本では、オーデン・グループのイギリス詩人は、マルクス主義に拠ってファシズムに抗した抵抗詩人として読まれた。ブレイクやワーズワースさえ時にその系譜において読まれたが⁷⁴⁾、深瀬はそうした見方を社会的側面しか見ない「片目の文化論⁷⁵⁾」と批判していた。劇研と合演のあいだで戯曲を書こうとした大江は、不毛な学生運動・政治運動に冷やかな眼差しをそそぎながら、オーデンや深瀬を読んでいた。サルトルとイギリス・ロマン派への眼差しは、大江においてははそそも矛盾なく同居していたことになる。

大江が深瀬について語る際に強調するのは、その翻訳や文体についてだった。深瀬の『鑑賞世界名詩選 エリオット』(筑摩書房、一九五四)は原詩と深瀬訳を対照している点に特徴があるが、大江は対訳を往還しながら読むことで、「自分の言葉とのあいだのダイナミズムがそのたびごとに更新される」と語る⁷⁶⁾。この評価は、『壊れものとしての人間―活字のむこうの暗闇』(講談社、一九七〇)で語られる大江の文学論―自身の内部の暗闇を、複数の言語のあいだで揺れ動き続けることで言葉にしてい

と——と連続している。そこに深瀬からの影響は認められるが、単に深瀬に教えられたと言うよりも、五〇年代の時代の枠組みのなかで出発した大江が自ら掴み取っていったものと言うべきだろう。

同様のことは、コウルリッジにおける「失意」(Dejection)を、新たな「仮面」を創造し続ける宿命として読み解いた山内についても言える。山内はフライの『批評の解剖』(一九五七)について、「壮大な批評体系の中で」追求される「失われた黄金時代と楽園の恢復」、すなわち「エピファニー」の意味付けを行うことで、フライ自身が「探求の神話が内に秘め持つロマン主義的衝動を追体験している」と論じた⁷⁶⁾。また、山内が英語圏向けに書いた日本近代文学史論は、それを西洋文化と日本の伝統との引き裂かれにおいて、「Authenticity」(本来性)を希求し続けたものとして意味づけている⁷⁷⁾。そのなかで大江は、安部公房と並べられ、「疎外」を故郷とする現代日本を代表する作家として論じられている。当時の英語圏においてそれは、「虚無の深淵」が露呈した現代において、文明そのものを問い直す普遍的問題を提起するものとして受け止められたに違いない。そう考えると、「荒地」となった戦後・現代において普遍的な詩の原理を追求した山内の研究には、被爆体験を原点とした、山内自身の「ロマン主義的衝動」を読み取ることもできよう。「Dejection」が「Joy」への契機でもあるとすれば、被爆体験は

世界と人間を恢復する契機ともなるはずだからだ。

おわりに

— 戯曲「獣たちの声」から小説「奇妙な仕事」へ —

石井晴一は、戯曲「獣たちの声」の「才気とユーモアにあふれた会話は滑稽で悲しく、彼の劇作家としての才能を示すもの」だったが、それが小説「奇妙な仕事」へとリライトされることで、「犬のなき声」が導入部と結末に巧みに使われ⁷⁸⁾るようになり、「僕たちの置かれた曖昧な、腹立たしい状況がより的確にとらえられ」ていたと証言している。一方で、大江の「犬殺しの歌」(『群像』一九六六・一〇、二二頁)では、この戯曲から小説への書き換えによつてはじめて、「自分の感じ方や、考え方にもっとも遠い形式のように思っていた」はずの「小説の形式でしか書きつくすことのできないように思えるものが見えてきた」のだと語られている。とすれば、戯曲由来の会話と、小説の「犬の吠え声」の間に、小説家大江の出発点があることになるが、一方で「奇妙な仕事」をめぐって大江は、まず次の「詩のごときもの」を書き、それから「一幕の喜劇」を書いたとも語っている。

おまえを咬み殺すほど巨きい犬を処理するには
まずおまえの睾丸をいじりまわせよ

その掌を 殺すべき犬に嗅がせよ

犬はイカれる すかさず殴れ

大きな希望をふくんだ恐怖の悲鳴をあげて

犬か (A)

おまえが (B)

死ぬ

または おまえたちは結婚する (C)

*……魯迅『野草』

ここに「なぜ A、B、C の記号をつけておいたのかについては、はっきりした記憶がない」が、それを戯曲、さらに小説へと書き換えることで、「一挙に A、B、C であるような混沌の気分を、小説の形式ではじめて実現することができるよう考えた」と大江は述べている。⁽⁷⁹⁾ だがこの「A、B、C の記号」は、エリオットが試み、日本でも荒地派が主導して追求されていた詩劇におけるクロス (合唱) パートの歌い手を示す記号だったのではないか。

エリオットの詩劇は、散文によるリアリズム劇を乗り越え、断片化した共同体を束ね直すべく実践された韻文劇の試みだった。その舞台を象徴的な空間に昇華するために導入されたのが古代ギリシア悲劇に範をとったクロスである。クロスは、超越的な立場から運命を歌い上げ、時空を超えた物事を繋ぐ役割を果たすとともに、時に観客の心情を代弁することで舞台と客席とを繋ぎ、舞台と観客席とを隔てる障壁、いわゆる「第四の壁」⁽⁸⁰⁾ を超える等の役割を担った。右の「A、B、C」はいずれも「おまえ」

の矛盾した運命を超越的立場から語っており、「おまえ」に自分を重ねる読み手は、それを運命の声のように聞くことになる。

もちろん、寓話劇ないし状況劇と言うべき大江の戯曲は詩劇とは異なるが、「天の嘆き」に即して言えば、観客を巻き込み、運命を告げる声に相当する役割を果たすのは、世界に終末を告げる「死の灰」だろう。「死の灰」が降るとき、距離をとって舞台を眺めていた観客は、まずは視覚的に「死の灰」に眼を奪われる。そしてそれが、ひとたび投下されれば犬も人間も等しく死滅する原爆の象徴だと気づいたとき、「第四の壁」は無効化されていく。

大江は自分が「芝居を書くときには」小説より「もつと高次にシチュエーション化」するため、その結果「一つの会話を構成する言葉の数が現実の言葉の数よりも多くなる」と述べている。日常語で書かれた「戯曲の会話の文体」は「小説の会話の文体」と「非常に似ている」が、「僕は会話の日常的なりアリズムをこわすことから出発し」、「きわめて多くのことをしゃべらせ」ることで「日常的なりアリズム」を乗り越えたいと大江は語った。⁽⁸¹⁾ このような作劇術はサルトル的な状況劇を志向するものだが、サルトルの状況劇では、舞台に抽象化された状況を観客が自律的に思考することが出来るよう、意図的に舞台と観客とのあいだに距離をとる「離見演劇」⁽⁸²⁾ が目指されていたとされる。舞台から距離をとること

で却って状況への参加が促されるという構図は、矛盾とは言わないまでも、観客と舞台の関係をめぐって対立するベクトルを両立させる困難を内包したものではありません。大江の戯曲「動物倉庫」(『文学界』一九五七・一二、一七―二九頁)にはその困難がよく現れている。

初期作品群に共通する「閉塞状況」を戯曲化した「動物倉庫」では、「奇妙な仕事」とよく似た登場人物が登場し、ヒューマニズムなど多くの事柄を考え、会話していく。だがそこで「学生」は視点人物ではなく、むしろ「奇妙な仕事」の「私大生」のような通俗的なヒューマニズムの立場から、誤解によつてサーカスの蛇を殺してしまった「倉庫番」と「事務員」を非難する役回りを与えられている。この作品では「閉塞状況」を学生のそれから切り離して抽象化することが目論まれる一方で、次の会話に見られる、観客の視線を誘導するしかけによつて、「離見」による状況の抽出と観客との共有の両立が図られていた。

事務員 (ゆつくり) 蛇が海へ入って行くのを
見た人がいるのね……

サーカスの男 (狼狽して) ええ、それは確か
です。月が出たばかりの風いだ海を、ヨット
のように白く光りながら、すばらしい早さで
泳いで行ったそうです……⁽⁸³⁾

実際にはすでに殺されてしまった蛇が、海を自ら

泳いで逃げたのを見たという、「火山」での「外国人の兵士」の逃走によく似たイメージがここでは示されている。このイメージについて江藤淳は、「その論理が一つの感覚的な美しいイメージを生かすためにのみ用いられている」ことを評価したが、戯曲の読み手はともかく、状況に閉じ込められた人間たちを外部から眺める演劇の観客がそのイメージを生きたものとして共有するためには台詞のみでは十分ではなく、演技や演出等の総体のなかで追求、表現される必要があった。それは書き手のみの仕事ではない。だが小説において、特に初期大江の一人称あるいは特権的な三人称であれば、読者の内面に「A、B、C」の声を喚起させることが可能である。その可能性が開かれたのが、「獣たちの声」から「奇妙な仕事」への書き換えだったと考えられる。

「奇妙な仕事」における「犬の吠え声」は、戯曲であれば観客に直接示されないト書きの部分、つまり地の文の語りにおいて、半ば強制的に読者を状況へと巻き込んでいく。

附属病院の前の広い舗道を時計台へ向って歩いて行くと急に視界の展ける十字路で、若い街路樹のしなやかな梢の連りの向うに建築中の建物の鉄骨がぎしぎし空に突きたっているあたりから数知れない犬の吠え声が聞えて来た。風の向きが変わるたびに犬の声はひどく激しく盛上り、空へひしめきながらのぼって行くようだった

たり、遠くで執拗に反響しつづけているようだった⁽⁸⁵⁾。

この場面について江藤淳は、昭和初年代に同じ東大構内を描写した中野重治が「記憶の力」によって「建物を見、並樹を見、見たものを正確に再現しようとし」たのに対して、大江は「いわば半眠半覚の状態」で「半ばものを見ている」ことで「現実のリアティ」を掴み取っていると評した。この評価の前提にあるのは、「客観的な実在の尺度」でもって世界を対象化して測定する「リアリスト」の方法では、今日の「猥雑で不安定な世界」を捉えることができないという認識である。それに対して「イマジスト」は、「不安定な世界」に「対面」する「主体の凝縮の深さ」において、つまり「世界」と「主体」の関係においてそのリアティを確保する。物語の冒頭で「犬の吠え声」が響いてから、「読者」は「作者の夢」に引きずり込まれ、個人的な「イメージ」を介して「普遍的な現代の映像をとらえ」ることになる⁽⁸⁶⁾。同じ場面について武満徹も、それをクレーの創作行為——「眼を閉じること」——に擬えながら、大江の「イメージは、外界の事物によって触発され眠らむのではなく、彼のイメージが逆に外界の事物を「人間的」に覚醒させ、一つの個物としての名称を超えた存在にしている」のだと述べている⁽⁸⁷⁾。

戯曲では外部的な効果音やト書きの指示が書き込まれたであろう「犬の吠え声」は、「奇妙な仕事」

においては地の文へと移行し、読者は「僕」の「思考の運動」そのものに立ち会う。以後、戯曲の名残を残した括弧を付されない会話を讀んでいくうち、読者は自らの内側に「A、B、C」の声を聞く。そして、猥雑で不安定な現代社会の「閉塞状況」を、個人の痛みとして引き受けることになるのだ。その意味で戯曲「獣たちの声」から小説「奇妙な仕事」への書き換えは、あくまで「私」を通して、その行為そのものを表現していく、大江の文体を自覚的に獲得させたものだったと考えられる。海老坂武は、大江の出現は「私たちの何人かに小説の筆を折らせることになった」と言い、その理由として、大江が「私が書きたいこと、書きたい世界を私の思いもよらぬ視点と文体とで書いていた」ことを挙げるが⁽⁸⁸⁾、大江の新しさは、駒場の学生が共有していた学生運動の世界を書いたことよりも、世界と関係する文体^{スタイル}様式を獲得したことに求められるべきだろう。

一九五〇年代半ばという転換点において、表現のパラダイムは現実の再現から行為の形象化へと移行した。この時期から、表現は特権的な書き手が一方的に発信するものではなく、受け手と共振し、その行為そのものを誘発する場へと変容していく。「四人組」が分有していたのは、単なる学生演劇の記憶ではなく、そうした精神史上の転換そのものだった。

注

- (1) 駒場祭については「駒場祭史（第一回～第一〇回）」（『駒場祭情報館』、二〇一九・一一・二四、<https://konasaiinfo/story/001-010/>）[二〇一六・三・二二閲覧]を参照。
- (2) 「平和ベージェント」恐水病^々や^々ヨジラ^々 登場—原水爆反対テーマに」（『東京大学学生新聞』一九五四・一一・二六、三二面）
- (3) 志甫溥「光り輝やく精神の果物屋」（『大江健三郎全作品2 付録3』、新潮社、一九六六・八、三—五頁）四頁
- (4) 山内久明「光り輝く緑の大樹—個人的な追悼断片」（『図書』二〇一三・一一、二—四頁）二頁
- (5) 山内久明「初めの終わり」あるいは「終わりの初め」—懐かしい駒場の大江健三郎」（『教養学部報』一九九五・一・一八、一面）
- (6) 前掲、志甫「光り輝やく精神の果物屋」、四頁
- (7) 山内久明「工藤庸子先生への手紙」（『東京大学東アジア藝文書院ホームページ』、二〇一三・七・三二、<https://www.eaa.c.u-tokyo.ac.jp/blog/yamanouchi-kudo-correspondance-2/>）[二〇一六・三・二二閲覧]等の、山内と工藤庸子の往復書簡内にも言及がある。
- (8) 「年譜・大江健三郎」（『芥川賞全集5』、文藝春秋、一九八二・六、六二五—六三三頁）六二六頁
- (9) 前掲、志甫「光り輝やく精神の果物屋」、四頁
- (10) 大学演劇については、鶴飼宏明編『東京大学・学生演劇七十五年史—岡田嘉子から野田秀樹まで 1919—1994—』（清水書院、一九九七）所載の一次資料に拠るところが大きい。「自由舞台記録集」編集委員会編『早大劇団・自由舞台の記憶—1947—1969』（同時代社、二〇一五）をあわせて参照。
- (11) 椎名麟三・遠藤周作・大江健三郎・田中千禾夫（司会）『戯曲と文学』（『俳優座』三〇、一九五八・六、九—一七頁）一〇頁
- (12) 加藤道夫「形而上的自然主義」（駒場劇研『演劇研究会報』一九五一—前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』、二七八—二七九頁）二七九頁
- (13) 渡辺守章「試演会の意義」（『恭々しき娼婦^{ママ}』プログラム一九五二—前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』、五九頁）
- (14) 木檜禎夫「試演に際して」（『春嵐』公演プログラム一九四九・四・一八—前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』、二八—二九頁）二八頁
- (15) 福田善之「あの空は青いか？—私と芝居の雑文クロニクル」（三二書房、二〇一四）一二—一二五頁
- (16) 「青春の実存（座談会）—駒場劇研第二期を語る—」（前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』四四—四八頁）四六頁
- (17) 定村忠士「合演史のための私的メモ」（前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』、六二頁）
- (18) 山下肇「学生演劇作品コンクールのこと」（『教養学部報』二五、一九五三・一一・一六、二頁）
- (19) 当時の学生アルバイト問題については『東京大学学生アルバイト10年史』（東京大学「学生アルバイト」委員会、一九五九）等を参照。大江の初期作品におけるアルバイトの主題を論じたものに、高橋由貴「大江健三郎のアルバイト小説—習作「火山」から「運搬」へ—」（『日本文芸論叢』

- 一九、二〇一〇・三、四二～五四頁）等がある。
- (20) 前掲、山下「学生演劇コンクールのこと」、二頁
- (21) 徳川夢声・大江健三郎「徳川夢声連載対談 問答無用（第三百六十二回）」（『週刊朝日』一九五八・三・二三、二五～三一頁）二六頁
- (22) 大江健三郎・木下文代・山下肇（司会）「座談会学生作家の生誕」『婦人公論』（一九五八・一〇臨時増刊、五四～五九頁）五四頁
- (23) 前掲、福田『あの空は青いか？』、一六〇頁
- (24) 菅孝行「解説」『福田善之戯曲集 白樺の林に友が消えた』（冬芽社、一九八六、三二六～三三六頁）三三八頁
- (25) 井上理恵「ドラマ」への挑戦―「富士山麓」から「漱石の戀」まで（井上編著『福田善之の世界』、社会評論社、二〇二四、一一～二二頁）三二頁
- (26) 『第一回大学演劇コンクール』（日本演劇協会事務局、一九五二）に挟まれたものか。
- (27) 菅孝行『戦後演劇―新劇はのりこえられたか』（朝日新聞社、一九八二）一五五頁
- (28) 前掲、決定稿「富士山麓」（『テアトロ』）一二六頁
- (29) 六〇年代以降の福田善之が「新劇パラダイム」を乗り越えていくことについては、菅『戦後新劇』のほか、菅孝行「想像力の社会史―作劇の時間構造」（未来社、一九八三）、日本演出者協会編『戦後新劇―演出家の仕事②』（日本演出者協会・れんが書房新社、二〇〇七）等を参照。
- (30) 中西直樹『戦後学生雑誌と学生運動―『学生評論』『季刊大学』『大学』『学園評論』解説・総目次・索引』（不二出版、二〇二〇）
- (31) 菅孝行『FOR BEGINNERS シリーズ（日本オリジナル版）⑫全学連』（現代書館、一九八二）六八～七一頁
- (32) 前掲、大江「火山」（『学園』）五九頁。大江健三郎「僕のための駒場」（『東京大学新聞』一九五八・三・一九～二六、二面）をあわせて参照。
- (33) 山下肇『大学の青春・駒場』（光文社、一九五六）一三六～一四八頁
- (34) 梶尾文武「大江健三郎ノート 第一回・第一章 一九五四年の転向」（『文学十』）一、二〇一八・一〇、八八～一〇八頁
- (35) 前掲、山下『大学の青春・駒場』、一三九頁
- (36) 前掲、大江『厳肅な綱渡り』、一七〇頁
- (37) 荒正人「私たちもまた超えねばならぬローゼンバーク事件をめぐる」（『民芸の仲間』）二三、一九五五、八～一〇頁
- (38) 前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』、八三頁
- (39) 清家浩「『アンチゴーン』―アヌイの場合」『広島経済大学研究論集』二四（二）、二〇〇一・六、一七～三六頁
- (40) 前掲、アルベレス『現代作家の叛逆』、一二八頁
- (41) 「劇団駒場紹介パンフレット」（前掲、『東京大学・学生演劇七十五年史』、八三頁）
- (42) 浅利慶太「演劇の回復のために」（『三田文学』）一九五五・一二↓「浅利慶太の四季 著述集1 演劇の回復のために」、慶應義塾大学出版会、一九九九、七～二五頁）一八～一九頁
- (43) 江藤淳ほか『シンポジウム発言』（河出書房新社、一九六〇）を参照。

- (44) 吉田直哉「テレビ・ドキュメンタリーとは何か」(『記録映画』一九五八・九↓「テレビ、その余白の思想」、文泉、一九七三、「記録映画との訣別」と改題、二五～三三頁)
- (45) 瀬崎圭二「文学青年」たちのテレビ業界」(『テレビドラマと戦後文学―芸術と大衆性のあいだ』、森話社、二〇二〇、一一〇～一五〇頁)
- (46) 一九五八年に、劇と人間の根源を問い直そうとした東京大学ギリシア悲劇研究会が設立されている。毛利三彌・細井敦子編『古代ギリシア 遙かな呼び声にひかれて―東京大学ギリシア悲劇研究会の活動』(論創社、二〇一九) 参照。
- (47) 志甫博「取材ノート カンバミチコの名を10円玉で杜へ」(『日本記者クラブホームページ』、<https://www.jnpc.or.jp/journal/interviews/22399>、二〇〇九・二) [二〇二六・三・二一閲覧]
- (48) 村木良彦「序章」(前掲、萩本ほか『お前はただの現在にすぎない』、七～三三頁) 一二頁
- (49) 「浩宮さまの声放送は宮内庁が待った」(『The Hawaii Times』一九七八・一一・一一、四面)
- (50) 「戦後日本美術の展開―抽象表現の多様化」(東京国立近代美術館、一九七三) 三頁
- (51) 瀬木慎一『日本の前衛 1945-1999』(生活の友社、二〇〇〇) 二二頁
- (52) 「山下菊」……『あけぼの村物語』1953 (『芸術新潮』一九九三・二、一五頁)
- (53) 光田ゆり「一九五〇年代〈線描絵画〉に関するノート―制作者懇談会」を中心に(『美術フォーラム21』三〇、二〇一四・一一、五一～五五頁) 五一頁
- (54) 前掲、瀬木『日本の前衛 1945-1999』二二〇頁
- (55) 針生一郎「想像力について」(『美術批評』一九五六・六↓「芸術の前衛」、弘文堂、一九六一、「アヴァンギャルド探偵」と改題、一六～三一頁)
- (56) ハーバート・リード『クレエ』(みずす書房、一九五四、片山敏彦訳) 等を参照。
- (57) ミッシェル・ラゴン『抽象芸術の冒険』(紀伊國屋書店、一九五七、吉川逸治・高階秀爾訳) 五頁
- (58) 引用は、東野芳明「グロッタの画家」(美術出版社、一九五七、「自由の騎士―パウル・クレー」と改題、九七～一七頁) による。
- (59) 池田龍雄「宙吊り」(『新聞0 (第二期)』四二、二〇一六・一〇・三一↓「池田龍雄の発言―絵画のうしろにあるもの」、論創社、二〇一八、一六頁)
- (60) 前掲、山内「人間性と非人間性の文学」、一四頁
- (61) 邦訳に、ヴォリンゲル『抽象と感情移入―東洋芸術と西洋芸術』(岩波書店、一九五三、草雄正夫訳) がある。なお、戦後のクレー受容とヴォリンガーについては別の文脈で論じた。拙論「線描の自由―寺山修司「忘れた領分」、一九五〇年代のパウル・クレー、谷川俊太郎「愛 paul klee に」(『稿本近代文学』四六、二〇二三・三、一六六～一八二頁、および「その向こう」にある「空虚」と「をさな心の歌」―Knopf・Intercultural Publications 資料から考える川端文学の世界化」(『川端文学への視界』四〇、二〇二五・六、八二～一〇三頁) 参照。
- (62) 兼武進「T・E・ヒュームの藝術論」(『桃山学院大学人文学研究』一九(二)、一九八三・四、一～一四頁)

- (63) 石倉和佳「歴史の中のニュー・クリティシズム―コールリッジの批評原理から考える―」(『兵庫県立大学環境人間学部研究報告』一八、二〇一六・三、一〇一―一五頁)
- (64) 磯田光一『比較転向論序説―ロマン主義の精神形態』(勁草書房、一九六八)、『イギリス・ロマン派詩人』(河出書房新社、一九七九)等を参照。
- (65) 山内の略歴・業績一覧には「山内久明先生 略歴」(『日本女子大学英文学研究』三七、二〇〇二・三、vii～xiv頁)等がある。また、斎藤兆史『英語達人列伝Ⅱ―かくも気高き、日本人の英語』(中央公論新社、二〇二二)も山内の詳細な経歴を紹介する。
- (66) 大石和欣「あとがき エラノス会議とボーリンゲン叢書」(大石和欣編『コウルリッジのロマン主義―その詩学・哲学・宗教・科学』、東京大学出版会、二〇二〇、四七七～四八四頁)四八〇頁
- (67) ボーリンゲンについてはウィリアム・マガイアー『ボーリンゲン―過去を集める冒険』(白水社、二〇一七、高山宏訳)を、エラノス会議については平凡社編『エラノス叢書別巻 エラノスへの招待―回想と資料』(平凡社、一九九五)を参照。
- (68) 前掲、マガイアー『ボーリンゲン』、二二六頁
- (69) キヤスリン・レイン『英文学ハンドブック―作家と作品』No.26 ブレイク』(研究社、一九五六、小泉一郎訳)一一、二五頁
- (70) キヤスリン・レイン『英文学ハンドブック―作家と作品』No.30 コウルリッジ』(研究社、一九五七、岡本通訳)三七～四一頁
- (71) 深瀬基寛『エリオットの詩学』(創元社、一九五三↓『深瀬基寛集1』、筑摩書房、一九六七、一八五～三二四頁)二二〇～二二三頁
- (72) 矢内原伊作『実存主義の文学』(河出書房、一九五五)九頁
- (73) 木下順二・木島始編『イギリス解放詩集』(河出書房、一九五六)
- (74) 深瀬基寛『現代の英文学』(弘文堂、一九五一↓前掲、『深瀬基寛集1』、一三五～一八四頁)一七三頁
- (75) 大江健三郎『核時代の想像力』(新潮社、一九九〇)二八九頁
- (76) 山内久明「ノースロップ・フライ覚え書」(『英語文学世界』一九六六・七、九～一三頁)一三頁。山内久明「フライの功罪とイギリス」(『英語文学世界』一九六九・一、七～九頁)をあわせて参照。
- (77) Hisaki Yamanouchi (1973) *The search for authenticity in modern Japanese literature*, Cambridge, etc.: Cambridge University Press.
- (78) 石井晴一「処女作の頃」(『大江健三郎全作品3 付録4』、新潮社、一九六六、二～三頁)
- (79) 大江「犬殺しの歌」(『持続する志』、文藝春秋、一九六八、四二五～四二六頁)四二六頁
- (80) 詩劇におけるクロススの役割については佐伯恵子「Charles Williams と T.S. Eliot の殉教劇―Thomas Cranmer of Canterbury を中心に―」(『英文学論叢』六三、二〇一九・一二、四三～六四頁)等を参照。
- (81) 前掲、椎名ほか『戯曲と文学』、一〇～二二頁

- (82) 翠川博之「サルトルの演劇理論―離見演劇」(澤田直編「サルトル読本」、法政大学出版局、三四二―三五六頁)
- (83) 大江「動物倉庫」(『戯曲代表選集』、白水社、一九五八、二三一―二四五頁) 二四四頁
- (84) 江藤淳「新しい作家たち」(『群像』一九五八・二→『江藤淳著作集2』、講談社、一九七六、一三八―一五四頁) 一五二頁
- (85) 大江「奇妙な仕事」(『大江健三郎全作品1』、新潮社、一九六六、七〇―一八頁) 七頁
- (86) 江藤淳「大江健三郎の問題」(『新鋭文学叢書11 大江健三郎集』、筑摩書房、一九六〇→前掲、『江藤淳著作集2』、一二八―一三五頁)
- (87) 武満徹「解説」(大江健三郎「芽むしり 仔細ち」、角川書店、一九六二、一八三―一八七頁) 一八五頁
- (88) 海老坂武「〈戦後〉が若かった頃」(岩波書店、二〇〇二) 一一六頁。海老坂も大江と同じクラスであり、同書には在学中の「四人組」についての言及もある。

〔付記〕 引用文中の「…」(省略)は稿者による。引用に際し旧字は適宜新字に改めた。本研究は、日本大学商学部個人研究費による成果の一部である。

Abstract

This paper examines the genesis of Kenzaburo Ōe's literature by focusing on his early playwriting at the University of Tokyo in the 1950s. By analyzing

the transition from his theatrical works to his debut novel, this study elucidates a critical shift in Ōe's expressive paradigm: a movement from the "reproduction of reality" to the "figuration of action."

The paper argues that Ōe's innovative style was not an isolated achievement but was deeply rooted in a collective imagination shared with the "Foursome." Through a cross-disciplinary analysis of their later careers in television, abstract painting, and British Romanticism, this study demonstrates that their individual pursuits resonated with a common underlying spirit. Despite following divergent paths, each member sought to transcend conventional realism to address the systemic constraints of postwar Japan. By internalizing theatrical elements within his novelistic prose, Ōe succeeded in drawing the reader's consciousness directly into this enclosed reality.

This study ultimately repositions Ōe's early work as a pivotal moment in which individual creativity converged around the collective imagination of the era.