

『深い河』論

——ピエロのイメージをめぐって——

李 英 和

一、はじめに

『深い河』は、一九九三年六月、講談社から刊行された。同作品は、カトリック作家である遠藤周作の課題のすべてをつぎ込んだ、「総決算といふべきもの」¹であるとされている。遠藤は『深い河』の構想について、加賀乙彦との対談の中で、「スキヤンダル」の中の美津子を主人公にして書き始めたが、途中で大津という挫折した男を主人公に変えたと言っている²。この大津という人物は、『深い河』でピエロと呼ばれる。大津の人生を追っていくと、彼は、ヨーロッパ中心主義的に神を理解することに批判的であり、ヨーロッパ中心の価値観を拒否していることが読み取れる。

本稿では、ピエロと呼ばれる大津を中心に、大津に見る道化性について考察する。『深い河』でピエロという言葉は、テキストの中のイエスのイメージと重なり合って、重要な鍵になり得ると考えられる。その上で、ルオーの絵画のうち、「ピエロ」画について探る。ルオーの絵画は、物語が展開を見せ始める箇所から取り入れられており、特に、テキストの中に出てくるルオーの絵画「ピエロ」画は、ピエロという言葉と結び合って欠かせない機能を果たしていると思うので、その意味を考えていく。

二、『深い河』とルオーの絵画

『深い河』の中でルオーの絵画は、一つの記号として理解してもよいだろう。そこでまず、ルオーの名が具体的に描写されているところと、ルオーの絵画を思わせるところを見てみる。

『深い河』の中でルオーの名は、二つの場面で見られる。最初の箇所は、第二章の、美津子が自分の婚約者とルオーの版画展を見に行く場面である。彼女は、ルオーの版画に視線をとられ、ルオーの版画を眺めている。次の箇所は、第四章の、ルオーの絵が好きな童話作家である沼田が登場する場面である。彼は、ルオーの「ピエロ」画の顔が自分の飼っている犀鳥と似ていると思つて、その鳥にピエロという名前をつける。そして、滑稽なピエロのような犀鳥に連帯感を感じて、自分のすべてを話すことによつて心の交流を通わす。

このように、ルオーの名と絵画は、全十三章のうち、二章でしか言及されていない。だが、各章ごとに、ルオーの「ピエロ」画を連想させる場面は多い。例えば、第五章の、木口が出てくる場面では、ルオーの絵画は語られていないが、サーカスの道化師の役を演じるガストンが登場する。ガストンは、ルオーの絵画と直接、関係してはいないが、ピエロという渾名によつて、ルオーの作品を連想させる。それらは何を表しているのかを読み解くため、ルオー絵画の具体的なイメージを捉えることによつて、テキストの深みを探つてみる。

ジョルジュ・ルオー（一八七一一一九五八）は、カトリック信仰を背景に、人間の罪と人生の悲哀、そして愛の貴さを宗教的な高みから描き上げた、フランスの画家である。彼は、二十世紀の多様な美術流派のどこにも属することなく（ただし美術史的には、しばしば「野獣派」に分類される）、自己内部の必然性によつて、独自の芸術の世界を創造した。ルオーが生きていた時代的背景を見ると、彼が生まれる前年の一八七〇年、フランスは第二帝政時代が終わり、第三共和政時代が始まっている。政府と教会との紛争が生じて教会の勢力が弱まっていき、一八九〇年以後は、脱キリスト教の風潮が次第に高まってくる。そして共和国政府にプロテスタントの自由主義的な影響が与えられた。プロテスタントは、愛国心と思想の自由などを掲げて、今まで厳しかった道徳主義を打破して良心の権利を主張することになった。

しかし、このプロテスタントの出現にもかかわらず、無神論者が増えるにつれて、議会では修道会を追放する法令が可決される。フランス国民は、科学を信頼し、それによつて自由で民主的な社会が実現することを信じていた。ところが、

二十世紀初めになると、人々は科学主義の万能性を疑うようになり、不安感を感じ、悲觀的になりつつあった。そこで、その脱出の方法として再び、カトリックに帰依する動きが見られるようになった。しかしながら、第一次世界大戦が勃発すると、戦争を体験した人々の心理は、不安定で荒れていき、フランスにおけるこうした宗教復興の動きも弱まってしまった。社会は暴力が蔓延する不安定な状態となり、時代は意欲喪失の時代となった。ルオーの芸術世界は、このような宗教的、社会的背景の中で成立している。

ルオーはその生涯を通じて、三六五点の版画作品を制作した。最初の版画集である『ユビユ爺の再生』をはじめとして、『悪の花』、『流れる星のサーカス』、『受難』(一九三五—三六)、『ミセレーレ』(一九一七—二七)など、その多くは銅版の連作作品というかたちをとっている。

特に、『ミセレーレ』と『受難』は、イエスのイメージが取り入れられている。ルオーの最初の単色版画である『ミセレーレ』は、全五八点からなる連作で、一九四八年に出版された。「憐れみたまえ」という意味の『ミセレーレ』は、父の死というルオー自身の個人的な体験と、第一次世界大戦という、史上初めての世界規模の戦争経験に基づいた、ルオーから人類へのメッセージとして理解される。十字架の上のキリストや、ヴェロニカといった宗教的テーマをもった作品に加えて、兵士や将校、軍帽を被った骸骨などを表した作品や、戦争の文字が刻まれた作品がある。殺戮を繰り返し、死と常に直面してきた人間の悲惨な状況を直視し、それでも、そのようなおろかな人間たちを自らの死によってあがなったキリストの慈愛の偉大さと救いの恵みを高らかに歌い上げた。

また、色刷版の傑作である『受難』は、アンドレ・シュアレスの宗教詩「受難」の挿絵であり、十字架刑となるキリストの最期の日々を描いたものである。この版画は、キリストを描くだけではなく、その崇高さと慈しみがそれぞれの画面からにじみ出てくるような作品といえる。ベルナルド・ドリヴァルは、ルオーの『受難』を、「われわれのすべての辱しめ、われわれのすべての悪、われわれのすべての死に意味と尊厳とを与えてくれる」作品として捉えている。

ルオーにおいて、一九一八年から三〇年の時期は、それまでの版画制作から一転し、油絵にも取り組んだ時代だった。作品の宗教性が深まり、ひきつづき彼の画想にとりついていた道化、ピエロ、売笑婦、裁判官なども聖書の雰囲気の中に置かれた。特に、ルオーの油彩画『ピエロ』は、長い時を重ねて、人生をじっくりとかみしめてきた人間の顔、泣き笑いの包み込むように優しげな表情である。ルオーの道化師は、「神無き時代」の人々の心を日常によって癒していた。

さて、このようなルオーとルオーの絵画を日本人はどう理解していたのであろうか。柳宗玄は、「座談会」ルオーのピエロをめぐる中で、「ルオーは、一九〇二年頃から道化師を描きはじめ、半世紀の間、生き続けていたといい、ルオーにとつて道化師は、人間の代表というより、自分を含めた人間そのものであった」と述べている。人を笑わせる喜劇役者であるはずの道化師は、その派手な扮装や、おもしろおかしい身振りの裏に、暗く悲しいものを隠している。それが彼の見る道化師であり人間であった。また、鈴木治雄は、ルオーにとつて、画家の使命は世界の神秘を探検することだと確信し、彼がそこで出会うのはイエスであつて、「彼のイエスは、十字架にかけられたイエス、嘲笑され、すべてを剥奪され、それでも勝ちほこるイエス」であると捉えている。さらに、森有正は、ルオーという名前は、私の心に一種特別「レゾナンス〔内部の共鳴〕を呼び起こすとし、「意識のこのころのもつと奥深いところにある、何か生命の根源とでも呼べるようなものが、共鳴するようにレゾナンスを起こす」と述べている。さらにまた、武者小路実篤は、「彼はよく見るであらうが、かく時は外界のものは見ないで、自分の心眼の内に自つと生まれてくる姿を追求してゐるやうに思はれる。しかも彼は独りよがりではなく、人間の心が求める色彩と線の秘密を知つてゐる」とルオーを評している。

以上見てきたように、ルオーは人間の救済、罪深い人間を浄化しようとする宗教的心性にあふれていて、悲惨な時代とキリストの受難を一つとして捉えていることがわかる。さらに、彼が描いたキリストは、惨めで悲しみに満ちた人たちを慰めてくれる同伴者であつた。つまり、ルオーの絵画が示すのは、イエス・キリストの生涯と受難に、二十世紀初頭のヨーロッパ社会の腐敗と苦しみを重ねあわせ、時代の悪を告発すると同時に、キリストの死の後の復活を見る者に期待させることで、現実の世の中を建て直すことへの希望を託したものだといえる。

ところで、遠藤周作はなぜ『深い河』において、ルオーの絵画を取り上げたのであろうか。そもそも遠藤は、ルオーをどのように理解していたのであろうか。この点については、以下の章で述べていくこととする。

三、遠藤周作のルオーの絵画理解

『深い河』の創作日記（一九九二年八月二六日付）には、遠藤自身が、『ルオー キリスト聖画集』に寄せた文章を引用してゐる。

書棚からルオーの画集をひきずり出し、頁をめくっていたら、思いがけなく、昔書いた私のルオー論が出てきた。イザヤ書の次の言葉をそのなかで引用してあった。彼はみにくく威厳もない。みじめで、みずぼらしい。人々は彼をさげすみ、見捨てた。忌み嫌われる者のように、彼は手で顔を覆って人々に侮られる。まことに彼は我々の病を負い、我々の悲しみを担った。この詩篇の言葉が、今の私の小説の主題であることは言うまでもない。

このルオー論は、遠藤周作が、五十歳のときに『世界の名画』（中央公論社、一九七三年）に書いた「ルオーの中のイエス」であると思われるが、確かにそこには、創作日記に引用されている通りのイザヤ書の箇所が出てくる。「ルオー論」と『深い河』の両方に引用されている詩篇の言葉は、『深い河』の中で、ルオーの絵画と結びついて機能していくことが推測される。遠藤のルオーに対する関心は深い。小説やエッセイなどで、度々ルオーを引き合いに出していた。そこでこの章では、ルオー作品の精神性が遠藤の中で、どのように定着していったのかを見ていく。

遠藤は自ら、ルオーの絵を愛し、ルオーの描くイエスを次のように捉えている。

ルオーのイエスは多くの西欧の宗教画家が描いたような、力ある、栄光にみちた、勝利のイエスではなかった。あるいはまた近代画家の描いたような苦悶と絶望と孤独のイエスでもなかった。それは人間の同伴者であるが、同時に人間の悲しみを背負っている、みずぼらしい、悲哀にみちたイエスなのである。

遠藤は、ルオーの絵に描かれているイエスを、「栄光にみちた、勝利のイエス」ではなく、「人間の悲しみを背負っている、みずぼらしい、悲哀にみちたイエス」として捉える。このようなイエスのイメージは、『深い河』の十一章の「まことに彼は我々の病を負い」、また、第十三章の「彼は醜く威厳もなく」のように、章題として生かされている。遠藤はルオーの絵が、現実のありのままの世界を表わしていると感じ取って、次のように評価している。

どんな人間の醜悪さ、どんな人間の汚れにもイエスの怒りではない愛の眼が注ぐという信仰がルオーの心を支

えたにちがいないからである。娼婦や道化師はこうして彼の作品のなかで少しずつ浄化され、浄化は聖化に変わり、道化師はやがてイエスの原型となつていったのである。¹⁴⁾

このように彼は、ルオーの絵から、現実を否定しないで、そのまま受け入れる視線を感知しているのである。

遠藤は、ルオーの絵の中で何より、『デ・プロフンデイス(深き淵より)』と題された油絵が好きなのである。『デ・プロフンデイス(深き淵より)』は、「老いた父親が今、息を引きとつた瞬間」を描いた絵で、「長い間、看病したであろう妻と子供とが黄昏の一部屋で、死者の寝台のそばに跪いている」絵である。旧約聖書の詩編一三〇編の言葉である『デ・プロフンデイス(深き淵より)』は、イスラエルの人々の平安への希望を表わす言葉でもある。また教会では、悔悛と悔恨の祈りの一つとして使われる。

さて、遠藤は『デ・プロフンデイス(深き淵より)』と題されるルオーの油絵をどう見ているのであろうか。遠藤は、「死んだ父親とその妻と子の三人の間には謙虚な運命の受容という似た姿勢」と「妻と小さな子供との背中には悲しみと共に夫や父の死を肯定している何か」があり、それは「壁にかかげられたイエスが夫の同伴者となつていてという信頼がある¹⁵⁾」からであると記述している。つまり、彼は、「デ・プロフンデイス」のもつ静かさのなかに、同伴者イエスを感じ取っていることがわかる。

以上のように本章では、遠藤がルオーのキリスト教的な精神をどのように理解していたのかを確認した。以下では、ルオーの絵画と、『深い河』においてルオーを想起させる「ピエロ」という言葉が、テキストのなかでどのように関わっているのかを考察する。

四、『深い河』における「ピエロ」

四一、ピエロと呼ばれる大津

この章では「ピエロ」という言葉を、道化師であるピエロの役割と交えつつ論じてみたいと考える。

すでに指摘したように、『深い河』の中で「ピエロ」という言葉が初めて出てくるのは、第二章における説明会の終りの部分、すなわち、美津子が大学時代を思い出す場面においてである。「ピエロ」はこのテキストの中で、美津子が大津を指すときと、イエスのイメージを表わすときに用いられている。美津子は、インド旅行の説明会の後、自分が卒業した大学の周りを通りかかるとき、「ピエロ」と呼ばれた大津を思い出す。大学時代、通俗的な次元では満たされなくて渴きを覚えていた美津子の前に、「ピエロ」のような大津が現れる。美津子は、神を信じる大津を誘惑するために入ったチャペルで、偶然、イザヤ書の言葉を読むことになる。

彼は醜く、威厳もない、みじめで、みすばらしい

人は彼を蔑み、見すてた

忌み嫌われる者のように、彼は手で顔を覆って人々に侮られる

まことに彼は我々の病を負い

我々の悲しみを担った

この聖書の言葉は美津子にとって、初めは実感のない言葉であったが、小説が進んでいくにつれて、十字架のイエスと大津を重ね合わせる言葉として機能するようになる。大津は美津子に誘惑され、彼が信じている神を棄てると約束して愛欲に没頭する。

しかし、美津子は大津に神を棄てさせたことに満足するが、その満足感はすぐ消えてしまい、やがて大津を棄てることになる。美津子にとって大津は、一度弄んだ滑稽なピエロに過ぎなかったのである。また、十字架のイエスも美津子にとって、ピエロとして認識されるだけである。

では、美津子に棄てられた後の大津の人生を追っていきたい。大津は美津子に棄てられた後、フランスのリヨンの神学校に入った。それを聞かされた彼女は、自分が棄てた男を十字架の瘦せこけた男が拾ったと考える。新婚旅行でフランスに行った美津子は大津に会う。大津は美津子に棄てられた後、「おいで、私はお前と同じように棄てられた。だから私だけはお前を棄てない」という声を聞いて神学生になったと言う。彼は美津子に宛てた手紙に、「現代の世界の中で、最も

欠如しているのは愛であり、誰もが信じないのが愛であり、せせら笑われているのが愛である」といい、自分はその愛についていこうとしているのだ、と告げる。

ところが、大津は、日本の感覚をすることができずに、ヨーロッパ中心のキリスト教に違和感を感じる。彼は、聖職者の先生たちからヨーロッパを学ばないとキリスト教はわからないと言われ、また、ヨーロッパを離れたキリスト教は存在しないというヨーロッパの支配的な思考とぶつかる。これに対して大津は、「人がその信じる神をそれぞれに選ぶのは、生まれた国の文化や伝統や各自の環境によることが多い」と自分の考えを明らかにする。

このような大津の神に対する認識は、すでに、「沈黙」の中で、ロドリゴが踏み絵を踏むことよって造形された母なる神を通して具現化したものである。大津は、ヨーロッパ中心のキリスト教を拒否する。先生らと大津の対話は次のように展開されている。

君はなぜ仏教徒に戻らない。そのほうが君の考えに自然な復帰ではないのか。

いいえ、私が育ったのは……日本でも仏教徒の家ではなく、先生たちと同じように基督教の家庭でした。だからぼくが神の多くの顔のなかでも先生たちと同じものを選ぶのが多くには自然だったのです。

大津は神学校の先生と論争するたび、彼らの論理に屈服するが、試験の折「ヨーロッパ式のキリスト教だけが絶対のものだとは思えない」という答案を書く。また、先生たちの「では正統と異端の区別を君はどうするのかね」と質問に対して、次のように言っている。

「今は中世とちがいます。他宗教と対話すべき時代です。(中略)でも基督教は自分たちと他宗教とを対等と本当は考えておりません。……他の宗教の立派な人たちは、いわば基督教の無免許運転をしているようなものだとなるヨーロッパの学者がおっしゃっていました。これは本当の対等の対話とは言えません。ぼくはむしろ、神は幾つもの顔をもたれ、それぞれの宗教にもかくれておられる、と考えるほうが本当の対話と思うのです」

このような大津の答えは、キリスト教の教義に対する挑戦として見て取れる。ヨーロッパを中心として世界に広まったキリスト教は、他宗教とキリスト教が対等であるとはみなしていない。結局、大津は、自分の抵抗が無力であることがわかり、フランスの修道院を出ることになる。ヨーロッパの修道院を出るということは、他文化を認めずにヨーロッパ中心の論議だけに固執することに対する抗議であると考えられる。神学校の司祭たちが、ヨーロッパ中心の伝統に縛られ、他文化を認めないことは、変化に向かい合わざるを得ない今日の世界状況の中で適切でない態度であるということを、大津は認識している。

その後、大津は、イスラエルのガリラヤ修道院で勉強を続け、司祭になってインドのヴァーラーナサイに来ている。大津は、ヒンズー教徒の服装をして、死んだ人を背負って火葬場まで運んでいる。彼のこの行為は、教会の権力を無視し、教会が望む秩序に服従する行為からの逸脱であると考えられる。最終的に、大津は、三條の身代りとなって倒れる。写真撮影が禁止されている火葬場で、死者の姿を写真に撮ろうとした三條に激昂した遺族が殴りかかるのを止めようとしたためである。

以上、美津子に棄てられた後の大津の人生を辿ってみた。では、このように大津が逸脱した行動をみせる行為について述べてみたい。ポーランドの哲学者L・コラコフスキーは、道化的知性と司祭的知性を対比して、真に創造的な知性者を守旧的な知性に対比して道化的と規定している²⁷⁾。彼によれば、殆どすべての時代において、司祭の哲学と道化師の哲学とは、知的文化の二つの、もつとも普遍的な形式であったという。司祭は絶対的なものの管理人であつて、伝統に根ざした最終妥協的で明白なことへの礼拝を擁護する。それに比べて道化師とは、良き社会の常連ではあるが、この社会を彼の無遠慮な詮索の対象にする人であり、自明と見えることを疑う人である。つまりコラコフスキーは、「道化師はアウトサイダーであり続けねばならぬ。道化師の哲学は、疑問の余地なく見えるものを、いつの時代でも、疑わしいと告発する哲学である」と捉えているのである。

上記に、引用したコラコフスキーの言葉を借りて言うならば、大津は、司祭でありながら道化師の役を演じているといえる。道化は、日常生活の約束の中で、人が当たり前と認めている者の正当性についての疑いを持ち込むように、大津は、神に対する解釈が、ヨーロッパの価値観のみによって理解されることを拒否する。大津は美津子に、自分が感じた違和感

について次のように語る。

三年間、ここに住んで、ぼくはこの国の考え方に疲れしました。彼等が手でこね、彼等の心に合うように作った考え方が……東洋人のぼくには重いんです。溶けこめないんです。

大津はリヨンの神学校で三年も学んでいたにもかかわらず、ヨーロッパのキリスト教に違和感を感じている。大津は「日本に帰ったら、日本人の心にあうキリスト教を考えたいんです」と言っているように、ヨーロッパ中心のキリスト教ではない、別のかたちのキリスト教を考えているのである。L・コラコフスキーは、二十世紀の知性の奇形化の現象から逃れる方法は、「首尾一貫性」を欠くことであって、その見本が道化であるという。道化トトリックスターの知性は、一つの現実のみに執着することの不毛さを知らせる。トリックスターは、既成の秩序に反発し、権威をからかい、奇想天外な策略で人をだましたりする。しかしトリックスターはまったくの悪者ではなく、笑いを誘う道化的キャラクターでもある。C・G・ユングは、このように秩序や権威に対して気ままに振舞うトリックスターに、固定化した日常的意識の底にひそむ未分化の創造的な意識状態の表現をみる。山口昌男は、それらのさまざまな見解の延長線上で、トリックスターに日常的世界観の相対化の可能性をみる。

それ故に、ピエロに例えられている大津に、道化トトリックスターの役割が期待される。大津は、道化の役割がそうであるように、自分がヨーロッパ・キリスト教という、既成の秩序に属している存在でありながら、ヨーロッパ・キリスト教を中心とする、既成の秩序の虚偽を明らかにしようとする。大津は、自分の思考を受け入れない既存の秩序によって苦しむ存在でありながら、既存の世界を喜劇化することによって、その世界を克服して新しい秩序を作ろうと試みていると考えられる。

言い換えれば、大津は、カトリックの司祭でありながら、カトリックの中心世界で通用している秩序を拒否して、カトリック教会から逸脱した行動を見せる。ヒンズー教のパラモンでもない大津は、死体を背負ってガンジス河へ赴く。彼は、イエスが、貧しい人と、病人、あるいは棄てられた人を探しに村々を回ったように、自分も同じことを実践している。大津のこのような行為こそ、滑稽として解釈できるのではないだろうか。聖書においてもキリストは、習慣の世界を皮

肉つたり遊芸人のように、食事やパーティに顔を出し、最後にローマ兵たちによって、王の衣装を着せられ阿呆王として嘲けられ、道化キリストの姿を見せる。と同時に、大津にとって神は、「ヨーロッパの基督教だけでなくヒンズー教のなかにも、仏教のなかにも、生きておられると思う」存在であるため、ヨーロッパ・キリスト教を中心とする秩序に、滑稽を演じていると考えられる。ピエロは、世界を支配している基準や尺度に基づいて、事物や対象を判断するのではなく、自分なりの判断基準をもって評価する。このようなピエロの行為は、対象や事物を他の人とは違う観点から見つめることによって可能なのである。大津もピエロの機能と同じのように、中心の秩序だけを強調して、周縁を認めたくない群れから離れて、自分の判断基準をもって、逸脱した行動を見せるのである。つまり、ピエロが、ある対象や事物を判断するとき、自分の主観をもって、それらの中に内在している肯定的な面より、否定的な面を見出すのと同じのように、大津は、ヨーロッパ教会の秩序の中に閉じこまれていた愛を蘇らせようとするのである。

結局、三條の身代りとなって倒れた大津の血だらけの顔は、美津子にとっては、ピエロそっくりで「滑稽」としか言えないような道化のイメージと重ね合わされている。美津子は大津の生を無力であつたと思いつつも、大津の生を否定することができない。十字架のイエスのような生を生きようとした大津は、生活の次元では無力なピエロにすぎなかった。ところが、「道化は絶えず負かされ、欺かれ、馬鹿にされ、踏みこじられる……。彼は限りなく痛めつけられるが、最後には決して敗北しない」ように、ピエロの役を演じる大津は、一つのレヴェルの現実の中で敗れはしたものの、まさにその敗北によって他のレヴェルで勝つたのではないだろうか。

カトリック作家と呼ばれる遠藤にとつて、宗教とは、教義的というより愛の理念として理解されていた。二〇〇〇年にもおよぶキリスト教の歴史の中で、カトリック教会の秩序というものは、人間に対する愛と理解に基づいているというより、周縁を認識せずに制度化されてしまったといえる。『深い河』の中で、大津は、彼自身スケープゴートとして世界の穢れを一身に引き受けて去って行くピエロの役割を演じることによって、今まで正統とされてきた、ヨーロッパキリスト教の教義をくつがえして、キリスト教の本質である愛を証明しようとしたと言える。つまり、大津が演じるピエロは、時代が必要とするトリックスターであり、ヨーロッパ中心のキリスト教を越境しようとするトリックスターとして解釈できるのである。

四一二、ピエロを必要とする人々

『深い河の創作日記』によれば、『深い河』の執筆は、一九九〇年八月から始まり、草稿が完成したのは一九九二年九月である。小説の背景となる一九六〇年代後半の時代状況は、カウンターカルチャー運動と大学紛争、また、高度経済成長における意識変化などにより、激変の時代であったといえる。またこの時代は、資本主義の発展と共に、機械が人間を支配することになり、高度の生産性を追求したため、人間の欲求は無視されがちであった。また、人々は都市化と産業化されつつある社会を生きていかなければならなかった。『深い河』の中には、このような社会を生きていく主人公らが経験する喪失感や、社会に内在している不条理などが見て取れる。こうした点を踏まえたくうえで、本章では、「ピエロ」と言う言葉が、沼田と木口、それぞれの場合を通して、どう機能していくかを探っていくこととする。

まず、沼田の場合である。前述したように、沼田はルオーの画が好きで童話作家である。沼田の話は、作家遠藤の体験とそのままするものといえるほど、遠藤の体験が投影されていると言える。沼田は、自分の人生の中で、犬や鳥などの動物たちが自分を支えてくれたことを回想する。沼田は、幼年時代を、日本の植民地であった中国の大連で過ごしていた。沼田はそんなある日、泥だらけの捨て犬を拾って飼うことになる。

クロという名前を付けられたこの満州犬は、沼田にとつて唯一の理解者になってくれる。沼田は、両親の仲が悪くなるにつれて、不安定な日々を過ごすようになる。クロは、毎晩のように喧嘩する両親のことで哀しむ沼田の理解者であり、同伴者であった。沼田は誰にも打ち明けられなかった心の痛みを、クロにだけは話すことができたのである。ところが、沼田は両親の離婚により、唯一の話し相手であったクロと別れてしまうことになる。

ちなみにこの満州犬は、遠藤の年譜にも明記されており、また、遠藤小説の中でもよく登場している。さらに、母親が沼田を連れて日本に帰るといふエピソードは、遠藤自身の幼少期と重なっていることが窺われる。遠藤も幼年時代、父親の転勤により満州の大連で生活している。そして、両親の離婚によつて憂鬱な時を過ごしたこと、中国人少年との記憶、そして自分の唯一の同伴者であった雑種犬に対する思い出を語っている。

あのころ私にとつてただひとりの話し相手でした。やがて両親が離婚しますと、そういうことを友だちにも先生に

も言えない。そういう時、子どもって犬に話しますね。その時の私を見る犬の眼。それからそのボーイさんがときおり悲しそうな顔をする。⁽³⁶⁾

犬の目と満州少年の悲しげな顔は、遠藤文学の同伴者のイメージをもって彼の作品の中で具現化するのである。以後、童話作家になった沼田も動物を哀しみの同伴者とするテーマで童話を書くようになる。

さて、沼田と「ピエロ」という渾名を持つ犀鳥との関わりについても見てみたい。沼田はある日、懇意にしていた淡水魚や小禽の販売店を出している親爺から、犀鳥というピエロのような顔をした鳥を押し付けられる。沼田は、ルオーの作品に登場するピエロの顔がこの犀鳥に似ていると思ひ、その鳥に「ピエロ」という名前をつける。ちなみに、遠藤周作の短編小説である「犀鳥」の中の犀鳥も、道化師のような姿をしていて、孤独な背教司祭によって、彼自身の姿に重ねられ、この司祭の話し相手になっている。

沼田は、犀鳥を籠から取り出してやったとき、この犀鳥が窓を見つめて、「寂しいです」と叫んだように思う。鳥の鳴き声を自分の孤独の反映として受け取った沼田は、滑稽なピエロのような犀鳥に連帯感を寄せる。沼田は、家族の寝静まった夜になると、「ピエロ」と呼ばれる犀鳥に自分のすべてを話すことよって心の交流を通わす。彼は結婚して子供もいるが、誰にも離せない孤独感を覚えている。犀鳥は、孤独な彼にとつて対話できる唯一の相手である。沼田は犀鳥を部屋で放し飼いにしようになり、妻は腹をたてる。沼田はイエスが当時のユダヤの司祭たちに迷惑で邪魔な存在であったように、犀鳥も妻にとつて同じであろうと思うようになる。このように考えると、沼田にとつて、犬や鳥との孤独な魂の交流ができたのは、犬や鳥の中に、ルオーの絵画の中の哀しみの同伴者イエスのイメージを感じたからだといえよう。

犀鳥は、沼田の入院によって、ベット屋に引き取られることになり、沼田は、結核の再発で孤独な日々を過ごす。二年間も入院している沼田は、ルオーが描いたような、みじめで滑稽なピエロを欲しがるので、彼の妻は病室に九官鳥を持ってきてくれる。沼田は自分の悩みや後悔、手術の不安などを九官鳥にだけ打ち明ける。

九官鳥は、『四十歳の男』の中で主人公能勢の告白を聞いてくれる役割をしている。

四十歳ちかくなつて能勢は犬や鳥の眼を見るのが好きになつた。ある角度から眺めると冷たく、非人間的なのに、別の角度から見ると哀しみをじつとたたえたような眼である。(中略) その鳥と同じような、哀しみをたたえた眼を彼は自分の人生の背後に意識するようになった。その眼は特にあの日の出来ごと以来、能勢をいつもじつと見つめているような気がする。

能勢は、神父にも話せない秘密を鳥に打ち明ける。沼田も少年の頃から心の秘密はいつも人間にはなく、犬や鳥に打ち明けてきた。山根道公が指摘しているように、「沼田にとつて動物との交流は、日常の次元の言葉を超えた心の深部の次元での交流である」と言えよう。遠藤自身、『深い河』の創作日記の中で、「神は人間の口を通して語りかけると言うが、時として神は鳥や犬や人間がペットとして愛する生きものの口を通して語りかけるのではないだろうか」と述べていることから、遠藤はこうした設定によって、人間と動物との交流を描き出そうとしていることがわかる。

沼田は孤独を感じて、自分が一人であることに対する寂しさに直面する。遠藤自身も手術を受けたとき、看護婦から手を握られてから痛みが鎮まってくいのを感じて、次のように語っている。

手を握られているということはもう一人の人が私と苦しみを分かち合っているような気を与えるのである。すべての苦痛には苦痛だけではなく、必ず孤独感というものがつきまとっている。まるで自分だけが全世界の中で一人ぼちでこの苦しみを味わっているような実感がその時、伴うのである。(中略) そしてそんな時、もう一人、自分の苦しみを手を握ることによって分かち合ってくれる人がいるという気持ちは、苦痛からこの孤独感を追い払うのである。

このように、自分が苦しみに陥っているとき、自分の苦しみを分かち合ってくれる誰かを探している。誰かを探していることは、ある意味では、自分の内部の苦悩と疎外からの克服を図ることであり、現実の孤独から逃れて絶対者に帰依しようとする姿勢として理解してもよいだろう。

沼田自身、神が何であるかわかっていないが、人間が本心で語るのが神だとするならば、彼にとつて神は、クロであったり、犀鳥であったり、九官鳥であったと言える。

以上、述べたことから、沼田にとつてピエロとは、ルオーの絵画のピエロ画が示すのと同じのように、日常の孤独を癒してくれるものとして機能していることがわかる。

次に、木口におけるピエロの機能について見てみたい。木口は、初老の男性であり、第二章の説明会と第五章の木口の場合に登場している。彼の戦友であった塚田は、死んでいる戦友の肉を食べた記憶から逃れるため、毎日、酒を飲み続け、やがて病に倒れる。

塚田は、死を前にして、自分が人肉を食べたことを木口に告白する。木口は太平洋戦争のとき、ビルマで塚田の看病によつて生き延びた。一九四五年五月のある日、木口や塚田の部の兵隊は退却していた。彼らは、「ただ生きたい一心で足を必死で引きずっていた」¹¹が全員、栄養失調に苦しんでいて、半分以上の兵隊はマラリヤにかかつていた。食べものらしい食べものを口にしたのは三日前である。しかし、兵士たちはある村で見つけたマンゴーを食べた結果、腹痛になつて動けなくなる者も出てきた。その時の描写を見てみよう。

「歩けません。ここで死なせてください」と訴えた。(中略)日本兵たちの列は退却する戦闘兵というよりはまるで百鬼の夜行のようだった。(中略)陛下より下賜された尊いものとして兵士には「命より大事」な筈の銃も帯剣も捨て、腰につけているのは飯盒と手榴弾だけという兵隊も多かった。手榴弾は力つきで動けなくなつた場合、自決をする最後の道具である。(中略)突然、手榴弾の炸裂する音が時折、きこえた。誰かが自決した音である。しかしそれが聞こえても、襤褸をまとい夢遊病者のように歩いている他の兵たちの表情は変らなかつた。¹²

上記の引用から、戦争の極限状況が窺われる。木口もマラリヤにやられ死にかかったが、塚田は極限状況の中で、木口を捨てず生死を共にしてくれた。このような極限状況を経験した帰還兵士が、社会へ復帰して平穩に生きていくことの難しさが予想される。

木口と塚田は、ビルマから帰還する。彼らのビルマでの戦争体験は、彼らが日常生活に復帰するうえで、様々な精神的障害をもたらす。木口は社会に復帰した後、自分の戦争体験を誰にも話さない。しかし家で子供が食べ物のことで不平を言ったら、自分の感情を抑えられなくて暴力を振舞う。彼の妻は、溫和であつた木口の変わりようを前にして、ただ見つ

めるだけで、また、木口は部屋に行つて、呻き声を出しながら泣くだけである。すると、戦争の体験が脳裏に浮かんでき、彼は、戦争の体験をした自分たちの苦しみを無視してすべてを判断しようとする日本の民主主義と平和運動を心の中で憎んでいる。

第二次世界大戦のとき、フィリッピンで戦争に参加して俘虜になつて帰つた大岡昇平も、自分が復員した後、周囲との距離感を感じた自分の心境を、『野火』の中で明らかにしている。『野火』の主人公である田村は、狂人になつて六年も病院に入院している。

祖国には妻がいた。妻は無論喜んで私を迎えた。彼女のうれしそうな顔を見ると、私自身もうれしいような気がした。しかし何か私と彼女との間に挿つたようであつた。それは多分比島の山中の奇怪な経験と、一応いつていいであろう。人は殺したとはいへ、肉は食わなかつたのだから、何でもないはずであり、私の一方的な記憶が、妻との生活の間に「挿まる」なぞ、比喻としてまづい比喻であるが、どうもほかに考えようもない。

俘虜になつて生き帰つた田村は、妻との生活にも復帰できず、離婚を余儀なくされる。戦争によつて、一番身近な日常である家庭にも復帰することができない距離感は、当時、日本人の復員兵の誰もが抱えていた精神的問題であつたとも言える。

さて、終戦後、三年が経つて木口は運送業を始めるが、塚田は人肉を食べた辛い過去を忘れるために酒を飲みすぎ、食道静脈瘤にかかつてしまう。主治医は、酒を飲まなければならぬ心理的要因があるならば、肝臓の治療と共に心理治療をすることを進める。そのとき、入院している塚田を看病してくれたのが外人のボランティアのガストンである。ガストンについての描写を見てみよう。

馬鹿にされたり、からかわれたりしてガストンが患者たちにわずかな慰めを与えているのを木口は感じた。(中略) ガストンは毎日、苦しむ多くの患者たちの一時の気晴らしになる。サーカスの道化師の役をガストンはこの病院で演じている。

このようにガストンは、自分が馬鹿にされながらも苦しむ患者たちを慰めようとする。「馬のような顔をした外人青年」であるガストンは、苦しむ人のそばでその苦しみを分かち合いながら同伴者の役割をしていることがわかる。死を予感した塚田はガストンに自分が戦争の時、人肉を食べたことを告白する。

ガストンさん、俺は……戦争ん時（中略）ビルマでな、死んだ兵隊の肉ば……食うたんよ。何ば食うものなのか。そげんせねば生ききらんかった。そこまで餓鬼道に落ちた者ば、あんたの神さんは許してくれるとか。

塚田は今まで自分を苦しませてきたことをガストンに告白するのである。ガストンは、「人の肉を食べたのはツカダさんだけではない」と言つて塚田を慰める。ガストンは毎日のように病室に来て話しかけ励ましていた。木口は息を引き取った塚田の顔から安らかさを感じる。木口は、ガストンが、塚田の心からすべての苦しみを吸いとったためだと思い、「私の戦友にとっては、同じ巡礼に同行するもう一人のお遍路さんになってくれた」と、ガストンを評価している。

以上見てきたように、木口の場合を通して戦争を体験した後、生き残った人たちが精神的問題を抱えて生きていく姿が見て取れる。彼らの人生に介入したのは戦争そのものである。しかし『深い河』では、戦争そのものが批判されているのではなく、国家権力と社会から疎外されている人を慰める役割をピエロが担うとされている。

五、結び

以上、作中に出てくるピエロのイメージをルオーの絵画と関連させて考察してみた。

作家が、自作のなかに特定の絵画を取り入れる姿勢なり方法は、それぞれ異なる。絵画そのものは、表現された一つの世界であるので、それぞれの絵が作中人物たちの人生観あるいは生き方を映す鏡になっている。絵画の取り入れは、作家が小説のなかである象徴的な核といえる。

『深い河』の中で、ルオーの絵画を用いたのは、神はどこか遠くにいるのではなく、人間のそばにこそ宿り、心の中で

見守っている同伴者であることを表わすためであると考えられる。それは、遠藤が追求する同伴者としてのイエスのイメージと一致している。さらに、ルオーの絵画の中のイエスが、現実の世の中を建て直すことへの希望を託しているように、『深い河』の中の各々のピエロの機能を通して、ヨーロッパを中心とする教義としての神ではなく、現実を生きっていく人々に希望を与えられる神として昇華させるためであったと言える。

注

- (1) 佐藤泰正『深い河』再読、『キリスト教文学研究』第一六号一九九九年五月、日本キリスト教文学会、一六六頁。
- (2) 遠藤周作「加賀乙彦と遠藤周作の対談、最新作『深い河』——魂の問題——」、『国文学』平成五年九月号第三八卷第一〇号、六頁。
- (3) ファブリス・エルゴ『ジョルジュ・ルオー』美術出版社、一九九三年。
- (4) 一九一一年から四八年にかけて書簡をとりかわした、アンドレ・シユアレスの存在は、彼の宗教詩「受難」のテキストなどによって、ルオーの中期から後期にかけての思想的成熟に大きな影響を及ぼしたものと思われる。
- (5) ベルナル・ドリヴァル『ROUAULT』新潮社、一九八七年、八〇頁。
- (6) ファブリス『世界名画42 ルオー』平凡社、一九六九年。
- (7) 鈴木治雄『ルオー礼讃』岩波書店、一九九八年、一八二頁。再引用。
- (8) 同掲書、一八四頁。
- (9) 同掲書、一八頁。
- (10) 森有正『ルオー』筑摩書房、一九七六年、一三〇頁。
- (11) 武者小路実篤『ヂョルヂュ・ルオーの芸術』(ルオー)アトリエ社、一九三九年)『武者小路実篤全集第十三巻』小学館、一九八九年、八頁。
- (12) 遠藤周作『深い河』の創作日記、『遠藤周作文学全集15』新潮社、二〇〇〇年(一九九〇—一九九三年)、三三三頁。
- (13) 遠藤周作『ルオーの中のイエス』、『遠藤周作文学全集13』新潮社、二〇〇〇年(一九七三年)、一六二頁。
- (14) 同掲書、一五九頁。
- (15) 同掲書、一五四頁。
- (16) 同掲書、一六〇頁。
- (17) 『広辞苑』によれば「ピエロ」とは、①サーカスなどの狂言回しをつとめる道化役者。紅を入れた白塗りの顔、長袖の寛衣、こっけいな動作などを特徴とする。元来、イタリアの即興喜劇中の道化役がフランスのパントマイムの役柄に取り入れられたもの。②人前で、こっけいな振る舞いをする人。笑いのものになるだけの人、とある。

- (18) 遠藤周作『深い河』、『遠藤周作文学全集4』新潮社、一九九九年(一九九三年)、二〇〇頁。
- (19) 同掲書、二一五頁。
- (20) 同掲書、二六二頁。
- (21) 同掲書、二六四頁。
- (22) 同掲書、二六五頁。
- (23) 同掲書、同頁。
- (24) 同掲書、二六四頁。
- (25) 同掲書、二六五頁。
- (26) 同掲書、同頁。
- (27) L・コラコフスキー『責任と歴史——知識人とマルクス主義』小森潔・吉田耕作訳、勁草書房、一九六七年、二九六頁。
- (28) 同掲書、脚注二七。
- (29) 山口昌男『道化と詩的言語』、『道化的世界』筑摩書房、一九七五年、二一五頁。
- (30) 遠藤周作『深い河』、二一八頁。
- (31) 同掲書、二一九頁。
- (32) C・G・ユング『トリックスター像の心理』河合隼雄訳、P・ラディン、K・ケレニイ、C・G・ユング『トリックスター』皆河宗一他訳、晶文社、一九七四年、二六〇頁。
- (33) 山口昌男『アフリカの神話的世界』岩波新書、一九七一年。
- (34) 『道化』という日本語は、フール、クラウン、ピエロ、アルルカン、トリックスターなどさまざまな語に対応する。ただし本論にとって「道化」は、ピエロの訳語で捉えることとする。
- (35) コックス『愚者の饗宴』新教出版社、一九七一年、二二七頁。
- (36) 佐藤泰正、遠藤周作『人生の同伴者』春秋社、一九九二年、二二一—二四頁。
- (37) 遠藤周作『四十歳の男』、『遠藤周作文学全集7』新潮社、二〇〇〇年(一九六四年)、一八五頁。
- (38) 山根道公『深い河』を讀む——沼田の場合、『ブネウマ風』第三五号、日本文學とキリスト教、風編集室、一九九四年、四九頁。
- (39) 遠藤周作『深い河』の創作日記(一九九二年二月九日付)、三〇三頁。
- (40) 遠藤周作『愛のあけぼの——苦しみについて』読売新聞社、一九七六年。
- (41) 遠藤周作『深い河』、二三四頁。
- (42) 同掲書、同頁。

- (43) 大岡昇平『野火』岩波書店、一九八二年（一九五二年）、三九九頁。
(44) 遠藤周作、前掲書、二四六頁。
(45) 同掲書、二四八頁。
(46) 同掲書、同頁。
(47) 同掲書、三三二頁。