

宮本文学の源流

——改稿前の「川」三部作」から「新しい小説」へ——

中野 登志美

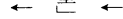
一

宮本輝の文壇出世作は『泥の河』『螢川』『道頓堀川』のいわゆる「川」三部作」であるのは自他共に認める事実であろう。『泥の河』が昭和五十一年に太宰治賞を受賞して無名であった宮本を文壇デビューさせただけでなく、翌年の昭和五十三年に『螢川』が芥川賞を受賞したことによって、宮本輝という名の人物が一躍新進作家として文壇に位置づけられることになったからである。しかし、現在眼にする「川」三部作」は三作品ともに改稿された作品であることを認知している読者は少ないようである。「川」三部作」の『泥の河』『螢川』『道頓堀川』は単行本化に至るまで以下のような改稿過程を辿っている。

『泥の河』

①『舟の家』（わが仲間」第9号、昭和五十二年一月）

② 『泥の河』（「文芸展望」第18号、昭和五十二年七月）



③ 『泥の河』（単行本『螢川』所収、昭和五十三年二月）

『螢川』

① 『螢川』（「わが仲間」第8号、昭和五十一年八月）



② 『螢川』（「文芸展望」第19号、昭和五十二年十月）



③ 『螢川』（「文藝春秋」芥川賞発表、昭和五十三年一月）



④ 『螢川』（単行本『螢川』所収、昭和五十三年二月）

『道頓堀川』

① 『道頓堀川』（「文芸展望」第21号、昭和五十三年四月）



② 『道頓堀川』（単行本『道頓堀川』所収、昭和五十六年五月）

このように三作品はすべて改稿過程を経て、現在の『泥の河』『螢川』『道頓堀川』として私達読者の眼に触れられているのである。『道頓堀川』だけは前の二作と異なり、芥川賞を受賞した後の作品として「編集者のすすめによって書かせてもらった」⁽¹⁾（傍点・原文）という経緯から生み出された作品であった。雑誌「文芸展望」掲載の『道頓堀川』から単行本『道頓堀川』へ改稿が行われた際、単行本化するにあたって分量を増やす必要性が生じ、百五十枚から三百四十枚へと大幅に加筆されている。『道頓堀川』は前の二作品と異なり、改稿する際にモチーフを変えることなく、枚数的な分量を増やすだけで単行本化に至っている。『道頓堀川』がモチーフを変えることなく単行本化に至ったのは、前の二作品の創作過程を通して、宮本が作家としての自己の資質や創作技法を獲得したからであった。モチーフを変えることなく書き加えられて出来上がった『道頓堀川』と異なり、前の二作品の『泥の河』『螢川』が「十三、四回、一から書き直」されて、ようやく現在の形になった作品であることから領けよう。改稿する前と改稿した後の二作品が全く別の作品といっても過言ではないほど変貌しているのは、自己の資質や創作技法をどのように確立するのか試行錯誤していた表れなのである。『宮本輝全集』第一巻の「後記」⁽²⁾の中に

簡単な言葉で表現することがいかに至難であるかを、私は『螢川』を書き直す作業によって思い知るはめになります。簡単に表現するという底深さの前で、私は一歩も進めなくなりました。私は『螢川』をいったん寝かせ、次の作品で出直そうと考え、『泥の河』を書き始めました。（傍線・引用者）

と傍線部に示したように、私達が認知している『泥の河』『螢川』『道頓堀川』といった順序から構成されている「川」三部作は、実際は『螢川』→『泥の河』→『道頓堀川』という私達が認知している順序と異なって生み出されていることが明記されている。発表誌によって確認できる範囲内というところ、「川」三部作の中で最初に活字化された作品は、同人誌「わが仲間」に掲載されている『螢川』であることがわかる（『螢川』の①にあたる）。つまり、『螢

川』は先に素地が生み出されて執筆し、それを同人誌に投稿した結果、逸早く活字化され作品になった。しかし、作品の出来具合に納得のいかなかった宮本は、一旦『螢川』を擱筆し、次作の『泥の河』を執筆しながら『螢川』を幾度も書き直し続けていたのである。『泥の河』も同人誌に発表した後で幾度も書き直しが行われている点では『螢川』と同様である。『泥の河』の誕生に関して、

『泥の河』のきつちゃん（キツちゃん）が、自分の船（フネ）に火をつけてしまうところで『舟の家』は終わっていた。ところが、僕は今でも本当は、あのほうが好きなんやけど、それではあまりにも小説になりすぎると、僕の文字のお師匠さんだった池上義一さんに言われた。非常に微妙なところなんだけど、じゃあ最後をどうするんやということになって、一度はあの火をつけた蟹（カニ）が船（フネ）に火事を起こさせるように書き直したんです。それもちよつとりアリテイないなあとなって、それで、最終稿がああいう形になった。

『泥の河』について言えば、『舟の家』を太宰賞に応募する時に、その池上さんが「輝ちゃん、『舟の家』というのは題が小さいで」と言った。じゃあどんな題があるかなと言いながら、何かの用事で池上さんと淀川べりを車で走っていたら、台風の後で淀川が濁流になっていた。「こつこつ泥やなあ」と僕が言ったら、池上さんが、「輝ちゃん、『泥の河』ってどないや、カワもさんずいの河がいい」と。「それ、よろしいじゃないですか」。それで、応募する（引用者注・太宰治賞に応募）ほんの二日ほど前に『泥の河』と変えて出したんですよ。（傍点・傍点共に引用者）

と宮本は言表している³⁾。同人誌「わが仲間」の主催者であった池上義一氏の指導のもと、『泥の河』と『螢川』は現在の形になったのである。『泥の河』に至っては池上氏のアドバイスが誘因となって、もともと『舟の家』という題名であった作品を『泥の河』に改題するだけに留まらず、作品の結末も池上氏の意見によって改作されている。

ここで看過出来ないのは傍点部で示した「僕は今でも本当はあのほうが好き」という宮本の言表である。宮本は「抑制と省略」⁴⁾という表現技法を獲得するまで幾度も作品を書き改めているが、「僕は今でも本当はあのほうが好き」という言表は文脈から表現技法ではなく、改稿前の作品のモチーフを指していると判断できる。作家の発言をそのま

ま額面通りに受け取るのはよくないけれども、太宰治賞・芥川賞の他に吉川英治文学賞を受賞し、作家としての地位を築き上げ、更に『泥の河』『螢川』の執筆及び発表から二十年以上の歳月を経た中の言表であることを考慮すると、原形となった二作品を単に失敗作⁽⁵⁾としてそのまま打ち捨ててよいのだろうかと懸念される。確かに、表現技法の側面では語り手の視点の位置が定まっておらず、技巧的に未熟であることは否めない(宮本自身も表現技法が未熟であることを自覚していたので幾度も書き直している)。だが、改稿前の『舟の家』『螢川』は池上義一氏の意見があまり反映されていない、宮本輝の独自の世界観が描出されている貴重な資料といえるのではないだろうか⁽⁶⁾。宮本文学の源流とは何かを知るためにも、原形となった作品を解き明かす必要があるだろう。その際、宮本文学の源流である「川〈三部作〉」が生み出された作品順は軽視できない。習作期に描出された『舟の家』『螢川』の世界を考察することで、潜在している宮本文学の源流を抽出し、そこから改稿された作品や他の作品との繋がりについて論述していきたい。

一一

最初に同人誌「わが仲間」に先に発表された『螢川』の世界観について考察していく。現在の『螢川』の原形ともいえる「わが仲間」に掲載された『螢川』は昭和三十五年三月末から二年間の富山という裏日本の雪国の風土を素地にしている。その富山を背景にした中学生の水島竜夫が作品の主人公である。背景や主人公の設定は変わっていないが、「冬」「夏」「雪原」の三章立てや時間設定が異なっているように、原形『螢川』と現在の『螢川』との間には細かい相違点が数多く存在する。そこで本稿は作品のモチーフが著しく懸隔している箇所を取上げる⁽⁸⁾。原形『螢川』には

僕は父を殺した。(中略) ふと目覚めた僕の瞳に飛び込んできたもの——それは醜悪な、遺恨に満ちた、いぎたなく命乞いをしてるような、父の泣き顔だった。父は泣いていた。声もたてず涙を流さず、それでもすべての顔筋をひきつらせて、父は泣いていた。(中略) たまらなかつた。何もかもを壊したいと思つた。僕は吸い寄せられるように父に近づき、ゴム管を抜いて鼻と口を両手でふさいだ。長いあいだ、そうしていた。(中略) 数秒間の絶息が、父の最後の力を奪い去つたのだから。五分後に父は息をひきとつた。(雪原)

と息子が父親を殺す驚愕な場面が描かれている。衝動的な行動とはいへ、竜夫は危篤状態の父親の酸素ポンベのゴム管を抜くだけではなく、父親の呼吸器官を両手で塞いで息を絶えさせている。その行為から竜夫が意識的に父親を殺そうとしていることが分かるだろう。そして、実際はほんの「数秒間」であつたにもかかわらず、竜夫が自ら「長いあいだ」していた行為だと自認している時間経過の受け取り方から意識的に父親を殺したことが窺知される。これまで竜夫は新しい事業に意欲的に取り組む父親しか知らなかつた。しかし、もう以前のような意欲的な父親の姿はなく体力・精神共に老衰し、息子の自分を見て泣き乞いする今まで見たことのない父の様子を眼にした時、竜夫は戸惑い困惑して思わず「何もかもを壊したい」衝動に駆られ、父親の息の根を止めてしまう。「いぎたなく命乞いをしてる」父親の姿は死にたくないと必死に訴える行為だと認識しながら、父の意思を無視し、竜夫は「僕は、自分が楽になりたかつた」「父そのものから一時も早く……逃げて行きたかつたのだ」と父親の存在から忌避したため短絡的で自分勝手な考えで父親を殺してしまうのである。

一方、竜夫の母親・菊枝(現在の『蜚川』では名前は千代であり、名前が異なっている)は夫・重竜の死後、

大泉での生活は、菊枝にとって何より心安まる日々であつた。借金取りの罵声はもう迫つてこなかつた。浮き沈みの連続だつた夫との生活、山師のような性格が招き寄せた隆勢と崩壊の変転、夫はその元凶と共に息をひきとつていった。彼女は自分で社員食堂の賄い婦の仕事を見つけてくると、嬉々として働き始めた。足どりも軽くなか道を通勤していく姿には、竜夫も見

たことがないような、のびやかさに溢れていた。(「雪原」)

ここには夫を亡くして悲嘆する菊枝の様子は微塵も見当たらない。自分たちが苦しめられた原因はすべて夫によつてもたらされたと菊枝は見做しており、菊枝にとつて夫・重竜は苦難の「元凶」でしかなかったのだ。「元凶」だった夫と過ごしてきた「不安に満ちた生活」によりやく解放された菊枝の「心が安ま」り「嬉々として」生きる姿に夫に対する情愛がないのは言うまでもない。菊枝は重竜と共に生活した場所までも嫌気を感じて「雪のない所に行きたい」と思っている。菊枝は「陰鬱」になる雪を「取り除きたい」と疎ましく思い、忌み嫌つて離れようとしているのである。菊枝の態度には浮気相手に心酔して浮気が判明した折に、菊枝に暴力を振るっていた夫・重竜への度重なる憎しみや恨みがあつたのだろう。竜夫にとつても母親に暴力を振るう父親を許すことができなかつた。竜夫が父親を殺した後には、乱舞する螢を見たことを思い返す場面で、

僕はいま、螢の青白い点滅の正体をあはくことができる。あれは、きつと僕自身なのだ。(中略) 時には激しい狂気となつて、僕の奥底で点滅しつづけていたのだ。そうだ、きつとそうなのだ。あの夜、あの川辺で、僕は自分を動かしている化け物を見たのだ。その化け物こそ(中略) ほかならぬ僕自身であることをふと感じさせたのだ。(中略) ……みんな死ぬ、みんないつか死ぬ。ああ、すべてがまるで嘘のように、すべてがまるで幻のように、忽然と消え去ってしまうことがたまらない。すべてが死んでいくことがたまらない。(「雪原」)

と竜夫はいちち川で乱舞する螢を見て、もう一人の自分自身の形状であると受け止めている。「悲哀と怒気」を体内に宿した螢はまさに父親に対する思いを表した竜夫自身の姿であつた。乱舞する螢を見た瞬間、竜夫は自分の胸裡に潜んでいた、これまでの父親に対する思いがにわかには表面化し「狂気」となつて竜夫の心を揺さぶつたのである。螢狩りに出向いたことが父親殺しに至る動機の起因になっており、竜夫の奥底に眠っていた「狂気」を呼び起こした螢

は死を誘う化け物として表されている。いわば螢は死の表象の意味合いも包含している。だから、螢は「死」「死臭」「亡霊」「力尽きる」として必ず死に結び付けられているのである。原形『螢川』の最終場面に

その時、突き差すような突風が、童夫の前方の雪をめぐりあげた。(中略)それはまさに、あの夜の、あの夏の一瞬の、螢の残骸であった。(雪原)

と主人公であり視点人物でもある童夫が自分になぞらえた螢の残骸を見つめる形で幕を閉じている。童夫が直視している螢の残骸は生命が消滅した姿である。最終場面には、童夫がこれまで「たまらない」と逃避してきた「死」であったが、螢の残骸に眼を背けることのない童夫の姿から自分の犯した罪を通して「死」と対峙している光景が描かれているのである。

二二

『螢川』の次に同人誌「わが仲間」に発表された、現在の『泥の河』の原形である『舟の家』は、昭和三十年の堂島川と土佐堀川が一つになる大阪湾の一角で生活する八歳の板倉信雄が主人公に設定されている点は『泥の河』と同じである。だが、『泥の河』は章立てされていない作品構成であるのに対して『舟の家』は八章立ての作品になっている。

『舟の家』は「舟の家」という題名の通り、松本喜一・銀子・母親の三人家族が生活している粗末な屋形舟で起こった異常な出来事に信雄が体験していく様相が中心に描かれている。「舟の家」で生活している家族は母親が売春婦になるしか生きることができないために世間から蔑視されている。いわば「廓舟」^{くわくわね}は賤しい業として見下された呼び名であり、社会的抑圧を背負った弱者を表象しているのである。喜一の歌う「戦友」^⑨を信雄の父親・晋平が誉め

た際「何とも言えない笑顔で応える」喜一は本来ならば無邪気で純真な子供であつたに違いない。そんな喜一であつたが、今まで世間から社会的抑圧を受け続けてきたことで心が歪み、生きている鳩の雛を握り殺したり、生きた蟹に火をつける残酷な行為をする少年として成長している。この喜一の残酷な行為は自分や家族を蔑む者や社会に対する憎悪が顕著に表出したものであろう。他方、他者や社会に対する憎悪だけではなく、生きる糧として母親の売春に「客引き」せざるをえない自分の境遇や、知りたくもない「母親の暗いなりわいを、その本当の意味を、つぶさに知り尽」さねばならなかつた自分の運命についても憎しみを抱いている。喜一は初めて自分を受け入れてくれた信雄や信雄の家族を通して、自分と信雄との違いについて引き合わせて考え、改めて自分の置かれた境遇を思い知り、母親の懐を他者に奪われる胸が裂けるような思いと社会的抑圧から逃れることが出来ない運命であることを痛感したのである。それ故に喜一は自分に付き纏う運命を断ち切ろうとへ舟の家へに火を放つ。

舟から再び出て来た喜一の手には、包丁が握られていた。「舟、燃やしてしまうんや」「燃やす?」

「僕が火いつけたら、この縄切るんや」

よく見ると、舟尾の方の綱はすでに切られていた。(中略) 赤いものがかすかにちらつき、一旦おさまってから、突如大きな炎が舟の窓から噴き出した。あらかじめ油が撒かれてあつたのであろう。舟はたちまち火焰に包まれたのである。(中略) 舟は大きく弧を描きつつ岸から離れていった。喜一が銀子の手を引いて転がるように飛び出し、深みに浮いているだけの渡しを走った。姉弟はもんどりうって川に落ちた。(八)

予め舟に油を撒いていた計画的な犯行であることが窺知される。喜一がへ舟の家へを燃やすのは自分たち家族が生きていくためには、母親が売春することを拒めない自分の境遇から逃れるためであつた。炎上する舟から姉の銀子だけ手を引いて救い出し、母親を見殺しにした喜一から、短絡的ではあるが計画的に実行された犯行の底意に母親を殺

す意図が少なからずあったことがほのめかされている。

翌朝、半ば沈んだ舟の家から、喜一の母親と身元の判らぬ男の焼死体があがった。銀子の死体が、湾の南寄りの岸壁に浮かんだのは、それから三日もあどだった。誰ひとり身寄りのない喜一は、天王寺にある孤児院に引き取られたということであった。(一八)

喜一が救い出したはずの銀子が母親と同様に死体となっているのは、おそらく銀子も自分の逃れられない境遇に悲嘆し自ら死を選択したのだらうと読み取れる。これらの引用した場面は『舟の家』にしか描かれていない描写であり、『泥の河』と大きな隔たりがある。

わずか八歳の少年が放火するという驚愕な事件に至らせた根底にあるもの、つまり、社会的抑圧を余儀なくされる運命の喜一（銀子も）と信雄の徹底的な違いは父親の存在の有無である。炎上し続ける事件現場にいた信雄を父親の晋平が抱き上げて連れ去る場景について、酒井英行氏が「父親に抱き抱えられた信雄と、燃え尽きる（舟の家）の前に佇む喜一。対比は明らかである。二人の越えられない溝。この溝を埋めようとすする喜一の哀切な心が放火事件を招いたのだと言っても過言ではない」と指摘しているように、喜一の父は戦死しており、もし喜一の父親が戦死することがなければ、喜一の母親が売春婦になることはなかったはずである。父親のいないことが喜一にあらゆる悲劇をもたらず根源になっている。へ舟の家を放火する喜一の行いは計画的な側面があるとはいえず、短絡的であり、浅慮な考えに困っている。それが却ってわずか八歳の少年の行き場のない悲しみや苦悶が裏打ちされているのである。自らの手で引き起こした放火事件が喜一を孤児という天涯孤独の身の上にさせてしまう。以後、喜一は家族を思い返す度に家族を「死」に至らせた自分の罪、そして罪を引き起こした自分の境涯から終生逃れることができないことが示唆されている。

四

原形『螢川』『舟の家』の両作品ともに、子が親の命を奪い取るといった形の「死」がモチーフになっていることは明確である。原形『螢川』では竜夫が父親を酸素ボンベのゴム管を抜き、父親の呼吸器官を両手で塞いで殺しているし、『舟の家』では舟に油を撒いて火を放った喜一が舟にいた母親を救いもせずに死に至らせている。どちらの作品も子が親を殺すという衝撃的な出来事による死が全面的に押し出されている。『舟の家』の馬車引きの男、沙蚕採りの老人、軍隊仲間の村岡、喜一が放火した舟の中にいて焼死した身元の判明しない男、銀子だけではなく、喜一によって殺された鳩の雛や蟹など多くの人間や生き物の死が伏線となって作品のモチーフを色濃くしている。そして、原形『螢川』の銀蔵の息子である源蔵の死だけではなく、作品のモチーフを表徴している螢も

・刻々と死を競いながら、螢は冷たく降り積もっていた。

・寂寞と舞う微生物の屍のように、はかり知れない沈黙と死臭を孕んで川辺に降り積もっていた。

・まさしく、ひとかたまりの亡霊であった。(傍点・引用者) (夏)

と「死」に結び付けて表出していることから明らかであろう。作品世界には「死」しか存在していないことの証なのである。そこには何の希望や明るさを見出せない。同じことが『舟の家』にもいえる。『舟の家』ではお化け鯉を

薄墨色の巨大な鯉が、まるで雨に打たれるために水面に浮き上がってきたかのように、ゆっくり円を描いていた。(傍点・引用者) (二)

と「薄墨色」の巨大な鯉として表象している。(舟の家)に纏わりつく輝きのない薄墨色の巨大なお化け鯉は社会的抑圧を余儀なくされる喜一家族の宿命を表したものであった。輝きのないお化け鯉は母親を(結果として銀子も)死に

追いやつた喜一が自分の犯した過ちに苦しみ続け、そして自ら犯した過ちによって、今まで以上の社会的抑圧を受けながら独りで生きねばならない数々の艱難辛苦が待ち受けている。行く末を暗示している。薄墨色で輝きのないお化け鯉を「巨大」なものとして、わざわざ大きさを提示しているのは喜一の前途が大変困難なものであることを想像させる。もともと喜一の家族が世間から社会的抑圧を受けねばならない境遇になつたのは、喜一の父親が戦争で受けた傷が原因となり骨髄炎を患つて病死したことが要因であつた。すなわち、舟の家のあらゆる不幸は「死」に纏わつており、「死」というモチーフが色濃く作品世界に表出されているのである。

宮本の作品の中で「生」が「死」より強く打ち出されるのは両作品を改稿して「文芸展望」に発表した時であり、「わが仲間」に発表された時点での『螢川』と『舟の家』は、どちらとも「死」に重点が置かれた作品であつた。もちろん両作品の中にも「生」に該当する部分はあつた。『舟の家』では英雄の未分化な「性」の目覚め、そして『螢川』では竜夫が英子に想いを寄せる「性」への意識はやがてへ生み出す性結び付くという意味において「生」と繋がっている。しかし、これまで論述してきたように原形の『螢川』と『舟の家』には「死」が作品のモチーフとして全面的に押し出されて「生」が影を潜めている。したがつて、両作品を同人誌「わが仲間」に発表した後から『舟の家』を『泥の河』と改題して「文芸展望」に掲載、続いて『螢川』が次号の「文芸展望」に掲載されるまでの間に宮本のモチーフは著しく変わつていたのである。

『舟の家』は一章で取り上げた宮本の「リアリテイないなあととなつて、それで、最終稿がああいう形になつた」との言表から、宮本がリアリテイを重視して作品を生成していたことがわかる。「わが仲間」に発表した作品はリアリテイを重視して創作したにもかかわらず、創作した場面は一章で引用したように、池上義一氏から「あまりにも小説になりすぎる」という矛盾したアドバイスを受けてしまう。確かに、例えばわずか八歳の喜一が生き物の生命を

奪い取る残酷な行為に抵抗を感じていないことや、予め油を撒き舟に火を放して親を殺すという計画的な犯行を企てるといった内容は衝撃的であり、小説になりすぎる側面は否めない。〈実〉と〈虚〉との間で苦しみながら彷徨い執筆していく過程で、宮本は虚実皮膜という芸術の観点から作家としての自身の資質を見出していくのである。『舟の家』の題名になった〈舟の家〉の〈廓舟〉を実際に〈廓舟〉が存在するかどうかも知らずに、宮本は一度も見たことがない⁽¹⁾まま、改稿後も作品の中軸に据え、更にお化け鯉に光源を織り込みながら創作している。

『螢川』に即して言えば、少年期の宮本輝が父親の熊市の事業のために一年間富山で暮らしていた時分、母親の雪恵が「ああ、もうこんなに雪が降るところはいやや。お母ちゃん、大阪に帰りたいわ」と涙を交えて懇願していたことを忘れられずに心に止めていた⁽²⁾。結局、富山での事業は失敗に終り、熊市は多額の負債を残したまま息を引き取ってしまう。熊市の死後、雪恵が自分でビジネスホテルの社員食堂の賄い婦の仕事を探し出し働き始めていることは宮本が自身の歷程を綴った『二十歳の火影』⁽³⁾に詳しい。私小説ではないけれども、原風景を捨てきれずに創作された原形『螢川』は当時の宮本の実体験を基調にしている点で疎かにすべきではないといえる。おそらく宮本は自身の原風景を基調にした作品をリアリティーのある作品だと認識していたのだろう。リアリティーを重視しているからこそ、二章で引用したように原形『螢川』の最終章「雪原」で夫・重竜の死後、今まで息子が見たことのない嬉々として働き始める母親の姿や富山の雪を嫌う母親の心境を書き入れたのである。それを裏付けるように、浮気をした重竜が菊枝に凄み暴力を振る場面が描かれている。宮本の母親の雪恵が着物の襟をつかまれ畳の上に押さえつけられたまま熊市に暴力を振るわれていた様子を少年期の宮本が見ていたことを踏まえると、嬉々として働き始める母の姿は幾分誇張されているものの、宮本自身が実際に体験したことが根底にある。

しかしながら、改稿後の『螢川』では

「来年になったら、商売も軌道に乗ってるやろ。そうになったら、のんびり弁当持って螢狩りに行こうやないか」

父にだめられて、私はいたち川にぼつんぼつんと飛びかっている螢を横目に、家路につくのであった。楽しみにしていた螢狩りは、父の商売の失敗によって実現しなかった¹³⁴⁾。

宮本が富山にいた時分に父親と約束していた螢狩りを素地にはしているけれども、ついに果たすことのなかった螢狩りを足掛かりに創作され、

震えるように発光したかと思うと、力尽きるように萎えていく。そのいつ果てるでもない点滅の繰り返しは何万何十万と身を寄せ合って、いま切なく怪しい一塊の生命を形づくっていた。(中略)このどこから雲集してきたのか見当もつかない何万何十万もの螢たちは実はいま英子の体の奥底から絶え間なく生み出されているもののように童夫には思われてくるのだった。

(傍点・引用者)

と改稿後の『螢川』では螢の大群が舞う幻想的な場面が作り出されている。ここは原形『螢川』にはない箇所であった。改稿後に創作され、現在の『螢川』の庄巻ともいえる場面である。この場面について、清水健一氏が「生まれては死に、また生まれゆく生命を表現している」¹³⁵⁾と指摘している。確かに、この場面は生命の誕生と死の瞬間が同時に描かれていることは間違いない。だが、厳密に言えば、傍点部に示した「生命を形づくっていた」や「絶え間なく生み出されている」といった箇所から「死」と「生」は同等ではなく、「死」よりも新たな生命がとめどなく誕生する「生」の無限性がより強く打ち出されているといえる。一度も訪れることがなかった螢狩りであったが、宮本が富山にいた経験を礎に、螢の生命が誕生する場面を虚実皮膜の中で迫真性を持って見事な光景を読者に形象しているのである。そして「へ川」三部作の最後にあたる『道頓堀川』に至っては、「私が勝手にこねくりまわして創り出した架空の物語である」¹³⁶⁾と宮本は言明しているが、「へ川」三部作のどの作品も「勝手にこねくりまわし」たのではな

く、宮本の原風景を礎にした上で架空の物語を生み出していることはいうまでもない。宮本の見出した虚実皮膜という芸術は作品を追うごとに足固めされていくのであった。

五

宮本輝には「六甲山の麓の御殿のような家に生まれ」⁽⁷⁾裕福な幼少期を過ごしていた時期があった。当時二十代後半であつた宮本が「二十数年間の間に上から下まで見て来たような気がする」⁽⁸⁾という言葉がこれまで宮本の過ごしてきた人生を言い表しているように、裕福で幸せな生活をしていた頃もあつた。宮本の人生は父親が残した多額の負債による困窮で苦しめられた暗い時期ばかりではなかつたのである。宮本が「へ川」三部作」の中の三人の主人公がそれぞれ自分の分身であると言明している⁽⁹⁾ことを考慮すると、「へ川」三部作」の中で最初に発表した（同人誌「わが仲間」に発表した順である）『螢川』をあえて暗澹たる時期を過ごした富山での生活を作品世界に設定し、「父そのものから一時も早く……逃げて行きたかつたのだ」と吐露する竜夫は宮本自身の本心を代弁したものであり、父親の存在を忌避していることが明かされている。

続いて「わが仲間」に発表した『舟の家』も当時の宮本の心境を形象した作品であることは言うまでもない。『舟の家』に炎上する「舟の家」を見た主人公の信雄が「そうだ燃えてしまえばいい、こんな舟の家など失くなつてしまえばいい」と信雄の真意が表出されている場面がある。喜一の家族に付き纏う避けられない悲劇を表した「舟の家」が燃えて無くなることを望む信雄の真意は唐突であるが、そこにも当時の宮本の心境が投影されている。改稿前の『螢川』は直接的に、『舟の家』は間接的に父親の存在を抹殺している点で通底した作品になっているのは偶然の一致ではないだろう。『螢川』の竜夫の本心や、『舟の家』の信雄の真意を媒介にして、宮本は貧苦や苦悶を背負わされて

きた自分の運命を憤り憎んでいることを隠すことなく作品世界に表している。両作品のモチーフが似通った双生児的な作品になっているのは、多額の負債を残して逝った父親のせいで悲惨な生活をしなければならなくなった憎しみや怨恨が父親の存在を抹殺する形で作品化されているためであった。父親の存在を抹殺するということは自分自身の根源、いわば原点すら拒絶・否定していることに等しい。そのことが「屍」「死臭」「亡霊」のような「死」に結び付けた螢や、輝きのない薄墨色のお化け鯉として表徴されているのである。裏を返すと、父親の存在を抹殺するということは父の存在を強く意識していることを逆照射している。言い換えれば、宮本は自分自身の根源∥原点を見つめ、問いかけていることから作家として出発していることが裏打ちされている。

小原信氏が「宮本輝はひかりについてよく書いている」²⁰作家であると指摘している。しかし、へ光は改稿された『泥の河』や『螢川』の作品以降からしか見出せない。同人誌「わが仲間」に発表した『螢川』や『舟の家』を書き改めている過程で宮本が自身の根源∥原点を問いかけた時、そこには拒絶・否定していた父親の存在が自分の根源として不可分に結び付いていることに気付いたに違いない。気付いただけではなく、自分がこの世に存在しているのは父親からの生を受け継いでいるという事実を受け入れられるような心境になっていた。宮本が作品を書き改めていくうちに、拒絶・否定していたはずの父親と向き合っている自分に気付き、これまで自分が歩んできた人生は「生まれながらについている差」、つまり「宿命」であったと理解できるような心境に至ったのである。宮本の中で父親に対する想いが一転したからこそ「私は、なぜ人間は生まれながらに差がついているのかという命題に、深くかかわっていかうと思う」²¹という発言をすることが可能になったのだろう。宮本は「宿命」という命題が最終的に人間の「死」と「生」であることを作家として追求しようと、「死」だけではなく「生」についても見据えた時、『螢川』に

列車内の薄暗い明りが、ゴム長に散っている鱗をきらきら光らせていた。千代はその時の鱗の光を鮮明に覚えている。それは重竜の子を宿したその夜の寒々とした暗闇に繋がっていく光なのであった。(傍点・引用者(現『螢川』『雪』))

と「光」が「暗闇」の世界に輝きを放ち始める。竜夫を妊娠した千代を「蒼光り」していると、生む性である千代を「蒼光り」のする螢になぞらえているのは意味深い。「生」と「光」は連関しているのである。現在の『螢川』の中に「絶え間なく生み出されている」螢の「生」が無限に受け継がれていく場面が描出されていく所以である。『泥の河』の中の鯉が「鱗の一枚一枚が淡い紅色の線であちどられ」た「妖しい光を放つ」た鯉として表象されているのも同じことがいえる。宮本の追求する「宿命」とは「死」や「死」と結び付いた「暗闇」の世界だけではなく、「生」や「光」を内包したものを指している。同人誌「わが仲間」に発表した『螢川』と『舟の家』には自分自身に纏わる根源||原点から逃れることが出来ない想いが「光」のない作品世界になって「死」を全面的に押し出していた。改稿後に見られる両作品の「光」は死から生への回帰と脈絡しているのである。それは宮本にとってはこれまで問い続けてきた自分自身の宿命から解放されたことを意味しているのであった。芥川賞を受賞した際の「受賞のことは」の中に、

この時代、人間にとって最も必要なもの、ある意味新しいものを、私は「螢川」で書こうと試みました。(中略) いったい新しさとは何なのか、文学の世界に限らず、現代に生きる人々が今後直面していくあらゆることごととて、これは重要なテーマかと思われまます。そして芥川賞を頂戴し、もう一度「螢川」を読み返してみても、これはこれではなかなか新しい小説ではないかと臆面もなく自惚れてしまいました。(傍点・原文)

と自信に溢れている宮本の様子が言葉に表れている。これは「人間にとって最も必要なもの、ある意味新しいもの」に挑んだ「新しい小説」が世間に認められたことの自負に他ならない。打ち捨てられてきた人間の「死」、そして

「生」という私達人間の根本的な問題を見つめ直したものが宮本輝のいう「新しい小説」なのであった。「新しい小説」には生命の連なり、言い換えれば、「死」で終わることなく、「生」へと継承されていることを見過ごしてはならないだろう。『螢川』の螢の「光」は「夥しい光の粒」となり「光ながらぼつと浮かびあが」って、永遠的に繰り返される生命の無限のエネルギーが生み出されている。竜夫や千代が「光」を見るために螢狩りに行き、螢の放つ「光」を見て千代はこれまでの自分の人生に納得し、再起をかけて大阪へ行く決断をする。「光」は人間を幸福へと導いていく道標にもなる。やがてこの「光」は「川」三部作」の次の作品『幻の光』²³へと脈絡していく。

ほれ、また光りだした。風とお日さんの混ざり具合で、突然あんなふう^{い、い、い}に海の一角が光はじめるんや。ひよっとしたらあんたも、あの夜レールの彼方に、あれとよく似た光を見てたのかも知れへん。(傍点・引用者)

とゆみ子が日溜まりの中で前夫に語りかけているのは、ようやくなぜ前夫が自分を残して「死」を選択したのかをゆみ子が理解することができるようになったからである。前夫が自殺した答えを見出し理解しなければ、現在のゆみ子に幸福はなかったし、さざ波の「光」を眼にすることはなかっただろう。前夫が見ていた電車の「照明灯」の「光」と似ていても決して同じものではない。前夫と異なり、ゆみ子が「死」ではなく生きていく人生を選んだからこそ、ゆみ子の見ている日差しを受けたさざ波は自ずと光彩を放つのである。

「死」と「生」が併存することを宮本は『螢川』と『舟の家』を幾度も書き改める過程から、自分の根源を見つめ直していく中で気付かされることになった。宮本文学には「死」が底流し、「死」を抜きにして「生」はなく、「生」がなければ人間を幸福に導く「光」はありえないことを私達読者に知らしめている。宮本文学は「再生」というテーマが命題になっていることはもはや定説となっているが、「再生」とひとくちに言っても、「死」があつて、それを人間が乗り越えようとする「生」の力があるから「再生」することができるのである。宮本が「死」について問い続け

てきたからこそ、人間は「死」と向き合った時、それを乗り越えることで「生」を見出すことを可能にする。そして「光」の放つ幸福の方向へ歩み出す人間の力の奥深さを虚実皮膜という芸術の中で見事に読者に説きつけている。原「螢川」「舟の家」の「死」というモチーフが源流にあるからこそ「死」から「生」へと回帰していく宮本文学の本質へと結晶されている。宮本が自身の宿命から解き放たれ、宮本文学の本質が結晶された時、私達読者は悲境に陥ってもそこから乗り越えようと「光」のある方向へ歩み出す人間の力強さに心打たれるのである。

注(1) 宮本輝「川」(「サンケイ新聞」、昭和五十三年一月二十三日)

(2) 宮本輝「後記」(『宮本輝全集』第一巻)(平成四年四月、新潮社)

(3) 宮本輝「宮本輝おおいに語る」(「新潮」、平成十一年四月)

(4) 宮本輝「泥の河」の周辺」(「聖教新聞」、昭和五十二年七月四日)

(5) 改稿以前の『舟の家』『螢川』を扱った論考でこの二作品を評価しようとする論者はおらず、全て失敗作として見做している。

(6) 宮本輝は池上義一氏と出会っていなかったら今の自分は存在していないと度々発言している。宮本にとって池上義一氏の存在が大きいものであったことは宮本自身の発言のみならず、当時の同人誌仲間である長崎伸仁氏と保志学氏から窺った話の中からも池上義一氏の存在の大きさを知ることができた。

(7) 改稿以前の「(川)三部作」の詳細については、二瓶浩明『宮本輝 宿命のカタルシス』(平成十年七月、エディトリアルデザイン研究所)や酒井英行『宮本輝論』(平成十年九月、翰林書房)に詳しい。

(8) 注(7)に同じ

(9) 「戦友」は明治三十八年に作詞・真下飛泉、作曲・三善和氣によって作られている。当時かなり大衆に支持された歌であった。

(10) 酒井英行『宮本輝論』(平成十年九月、翰林書房)

- (11) 宮本輝『道行く人たちと』（昭和五十九年十一月、文藝春秋）
- (12) 宮本輝「雪とれんげ畑」（「婦人生活」、昭和五十三年四月）
- (13) 宮本輝『二十歳の火影』（昭和五十五年四月、講談社）
- (14) 注(1)に同じ
- (15) 清水健一『蜚川』の主題について」（「国語教室」、平成六年二月）
- (16) 宮本輝『道頓堀川』の映画化」（『キネマ旬報』、昭和五十七年六月）
- (17) 長崎伸仁「強い人」（「わが仲間」第十一号、昭和五十三年十二月、わが仲間刊行会、『沈黙、つぶやき…そして対話』（平成十七年二月、DENKA書房）に所収）
- (18) 注(17)に同じ
- (19) 注(11)に同じ
- (20) 小原信『生命のつらなり―宮本輝『蜚川』』（「シングル・ルームの生き方」、平成四年三月、新潮社）
- (21) 宮本輝「宿命という名の物語」（「聖教新聞」、昭和五十五年一月一日）
- (22) 宮本輝「受賞のことば」（「文藝春秋」、昭和五十三年三月）
- (23) 宮本輝『幻の光』（「新潮」、昭和五十三年八月）

【付記】

拙論を書くにあたって、「わが仲間」の同人誌仲間であった長崎伸仁氏と保志学氏から当時の貴重なお話をお伺いする機会を得ることができました。また長崎氏からは御著書まで頂き、本当にありがとうございました。この場を借りてお礼申し上げます。

（なかの としみ・関西学院大学大学院文学研究科研究員）