The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芸術と受肉
Author(s)	上倉, 庸敬
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2002, 36, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48184
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芸術と受肉

上倉庸敬

一

遠くで雷鳴。稲妻がひかり、あわてふためいて福吉美津江(23)が帰ってくる。

昭和二三年七月二七日、火曜日。広島。

またも稲光り。「おとったん、こわーい！」と悲鳴をあげた途端、押入れの襖ががらりとあいて父親の福吉竹造が「こっちじゃ、こっち。美津江、はよう押入れ(とだな)へきんちゃい」という。

井上ひさしの戯曲『父と暮せば』、冒頭である。父親の年齢が記されていないのには訳があって、竹造は三年前の原爆で死んでいるからだ。死者が舞台の上にあらわれても一向にさしつかえはない。むしろ、この戯曲の場合、劇作家の頼みの綱はそこにあったと、刊行された単行本のあとがきには書かれている。

ここに原子爆弾によってすべての身寄りを失った若い女性がいて、亡くなった人たちにたいして、「自分だけが生き残って申しわけがない。ましてや自分がしあわせになったりしては、ますます申しわけがない」と考えている。このよ

うに、自分に恋を禁じていた彼女が、あるとき、ふっと恋におちてしまう。この瞬間から、彼女は、「しあわせになってはいけない」と自分をいましめる娘と、「この恋を成就させることで、しあわせになりたい」と願う娘とに、真っ二つに分裂してしまいます。……ここまでなら、小説にも詩にもなりえますが、戯曲にするには、ここで劇場の機知に登場してもらわなくてはなりません。

「劇場の機知」とは「台詞をつくりだす土台になる機知、劇場そのものがもとから備えている機知のこと」である。「舞台でしかつくることのできない空間や時間」はこの「劇場の機知」から生まれる。演劇の時間と空間――じかに台詞に表れることこそなけれ、台詞の底にあって、台詞をつくりだす土台となるもの。劇作家が主題や人物、事件の処理に工夫をかさねる理由は、いま書きつつある戯曲に、「劇場の機知」をあたえるためだ。

そこで、じつによく知られた「一人二役」という手法に助けてもらうことにしました。美津江を「いましめる娘」と「願う娘」にまず分ける。そして対立させてドラマをつくる。しかし一人の女優さんが演じ分けるのはたいへんですから、亡くなった者たちの代表として、彼女の父親に「願う娘」を演じてもらおうと思いつきました。べつに云えば、「娘のしあわせを願う父」は、美津江のこころの中の幻なのです。ついでに云えば、「見えない自分が他人の形となって見える」という幻術も、劇場の機知の代表的なものの一つです。

演劇でしか表現できないものを表現させるのが「劇場の機知」だとすれば、それは劇作家の羽であり、また足枷である。機知は劇場でいつでも発動するが、それにはかならずや言葉の仕掛けが必要である。戯曲において劇場の機知は、じつは戯曲の言葉以外のものではない。機知は劇作家を助けてくれるが同時に、苦労へ追いこみもする。

死んだ父親を目のまえに見て、娘はとりあえず観客に言い訳しなければならない。「じゃけんど、こげえド拍子

もない話があってええんじゃろうか。こげえ思いも染めん話が……」。竹造もまた自分が死んでいることを、わざわざ観客に示さなければならない。ここでの死者はどうやら飲み食いができないらしく、雷が去って落ちついた美津江のさしだす麦湯を竹造は、「わしゃよう飲めんのじゃけえ」。「あ、そうじゃったかいね」。なるほど、死んだ父が目の前にいることを娘も突拍子もないことに思っているらしい。「ド拍子もなあ」「思いも染めん」と、意外であることが強く表現される。しかも目の前にいる父親はごくふつうの麦湯さえ飲めない。だが、まだ観客は納得しない。なぜ死んだ父親が生きている娘の前に、こんな時期、わざわざ現れてきたのか。動機は娘だけでなく観客にとっても、説得力がなければならぬ。

劇作家が頼りに思う「劇場の機知」は、劇場にもとから備わるとはいえ、機知である以上、一瞬「まさか」とは見えても考えれば「いかにも」と得心が行かねばならぬていのものである。戯曲のうえで機知の仕掛けをこしらえあげるのは、劇作家の仕事である。死んでいて飲み食いもできぬ父親が、なぜいま、娘の眼前にあらわれたのか。思いも染めぬ事態の仕掛けを、劇作家は物語の力と言葉の力、二つの力にすがって組み立てる。

まずは物語。木下という大学の若い授業嘱託が、娘のはたらく図書館にあらわれた。

「さっき図書館で、木下さんがおまいに饅頭くれんさったろうが。あれ、まさか潰れとりゃせんじゃろうの。」

死者はなんでも知っている。ただし、饅頭をくれたことは知っていても、潰れているかどうかまでは分からない按配である。遠眼鏡で娘の行動を覗いているような具合に、死んだ父は見えないところで起きたできごとを知るらしい。「大丈夫だったみたい」と娘がとりだす饅頭を見て、竹造は「どっしりしとる」と感心する。

「木下さんも、一目見たとたんぴたり足が止まったいうとられた。金縛りにでも会うたようにどがいしてもその前を通

り抜けられん、ほいで一個買うたが、まだ足が重うてならんけえ、引き返してもう一個買うたら、ようやっとふだんのように歩けるようになったんじゃと。」

「たしかにそれだけの迫力は備わっとるで。」

「ほいで木下さんは図書館貸出台におったうちんとこへきて、こげえいいんさったんよ。ぼくは二つもよう食えんけえ、一つは福吉さんがたべてつかあさい。」

りっぱだったからというだけで饅頭を二つ買う人間はいない。父親ならぬ観客にさえ、木下が二つの饅頭を買った理由は簡単に推測できる。推測できないのは、あるいは推定したくないのは、美津江ばかりである。

「おまいが気に入ったけえ、饅頭をくださったんじゃ、そこらへんをもうちっとわかってあげにゃあいけん。」

「おとったんは饅頭に意味を求めすぎます。」

意味をよみとる勇気がおまえにはないだけだ、と父親はこたえ、さらに「貸出台は二つあった」とつづける。もう一つには明るい人柄で評判の高垣さんが坐っている。おまえはピカ以来すっかり人変わりして、稲妻は怖い、雷鳴にはびくつく、無口で、愛想なしになった。それでも木下さんは、高垣さんではなく、おまえのところに来た。

「おまいはもともと気だてもよきゃ頭も冴えた明るい女の子(おなごんこ)、なんせえ女専を二番で卒業したほどの才女じゃけえのう。木下さんはおまいのその本来の姿を人目で見抜きんさって、おまいに興味をもった。」

まだある、まだまだ、あくまで饅頭の意味を追求しなければならぬ、と竹造は言葉を継ぐ。

「結句おまいも木下さんを好いとるんじゃ。たがいに一目惚れ、やんがて相思相愛の仲になるいうことよのう。見かけはごつう固そうじゃが、中味はえっと甘い(あまー)。おまいの心は饅頭とよう似とる。」

死んだ人間が思いがけず現れた理由はまだ語られない。語られているのは、恋の物語である。物語ともいいにくい。恋をしているという事実が明らかにされただけで、そこから何かが物語られていく動きは、ほんの毛ほどしか見られない。饅頭の意味をよみとる勇気がなぜか美津江にはない。それが物語を発動させるための、わずかに存在した毛ほどの動因である。美津江が叫ぶ。

「そがいなことはありえん。……人を好きになるいうんを、うち、自分で自分にかたく禁じておるんじゃけえ。」

物語は一気に成立する。動きはじめる。ヒロインが恋をしているにもかかわらず、その恋は成就しない。成就させない障碍は、外からくるのではなく、ほかならぬヒロインの内部にある。勇気があるかどうかの問題ではなく、恋をしているという現実そのものが、このヒロインにとって現実ではない。物語が成立する根底がヒロインみずからによって否定される。一切の物語が拒否された瞬間、たわみを弾き返すように物語が強く動きだす。狙い定めたように、この一瞬を逃さず、死者登場の動機が明らかにされる。もちろん劇作家は狙い定めている。

「うちはしあわせになってはいけんのじゃ。じゃけえもうなんもいわんでつかあさい。」

「これでもおまいの恋の応援団長として出てきとるんじゃけえのう、そうみやすうは退かんぞ。」

「……応援団長?」

「ほうじゃが。よう考えてみんさい。わしがおまいんところにあらわれるようになったんは先週の金曜からじゃが、あの日、図書館に入ってきんさった木下さんを一目見て、めずらしいことに、おまいの胸は一瞬、ときめいた。そうじゃったな。」

「(思い当たる)……。」

「そのときのときめきからわしのこの胴体ができたんじゃ。おまいはまた、貸出台の方へ歩いてくる木下さんを見て、そっと一つためいきをもらした。そうじゃったな。」

「(思い当たる)……。」

「そのためいきからわしの手足ができたんじゃ。さらにおまいは、あの人、うちのおる窓口へきてくれんかな、そがいにそっと願うたろうが。」

「(思い当たる)……。」

「そのねがいからわしの心臓ができとるんじゃ。」

物語の力はまた、言葉の力である。突然、物語が成立して、不意打ちをくらった観客の一瞬の隙に、人間の心と体を結びつける言葉がたたみかさねられる。体の動きと体の部分をつなぎあわせる言葉が提示される。ときめきと胴体、ためいきと手足、ねがいと心臓。抽象と具象のイメージが絡みあい、一つになったそのとき、美津江の眼前にだけではなく、観客の目の前にも竹造の体が形をとって現れる。言葉が劇場という空間に響いたそのとき、言葉のみならず、竹造という人間もそこに現れ、死んだ人間であるにもかかわらず目の前で生き生きと動きまわり、観客はそれを承認するだろう。頭のなかでにせよ劇場にいる戯曲の読者も、それを承認する。

二

恋をしてはいけないと思いつめている娘が恋をした。そんな娘の物語が、小説でも詩でもなく、劇場でくりひろげられるためには、たとえばおなじ娘がふたり登場しなければならない。恋をしてはいけないとみずからを戒める

娘と、この恋の成就を願う娘。はじめの娘は、なぜ恋をみずからに禁じているのだろうか。父親もそれを聞く。

「どうして人を好いちゃいけんいうんじゃ。たしかにおもいは人がたまげてのけぞるような美人じゃない。そいの半分はわしの責任でもある。じゃけんど、よう見りゃ愛敬のあるええ顔立ちをしとるけえ、そいはわしの手柄じゃ。」

そんな理由ではない、と娘は答える。

「もしかしたら原爆病か。あいつがいつ出てくるかもしれんけえ、そいで人を好いちゃいけん思うとるんじゃな。」

木下さんは命がけで看病してあげるといってくれたそうである。

「生まれてくるねんねんのことが心配なんじゃな。たしかに原爆病はねんねんにも引き継がれることがあるいうけえ」

そのときは天命だと思って一所懸命、育てよう、とこれまた木下さんはいったそうである。

父親にはなにがなにやらよく分からない。娘が「ここへ坐って」と改まった声でいう。

「うちよりもっとえっとしあわせになってええ人たちがぎょうさんおってでした。そいじゃけえ、その人たちを押しのけて、うちがしあわせになるいうわけには行かんのです。うちがしあわせになっては、そがあな人たちに申し訳が立たんのですけえ。」

その人たちはなぜしあわせになれなかったか。みんなピカで死んだからである。

「あんときの広島では死ぬるんが自然で、生きのこるんが不自然なことやったんじゃ。そいじゃけえ、うちが生きとるんはおかしい。」

まして恋をして、恋をみのらせて、しあわせになるなんてことは、自分にはできないと娘はいう。恋をみずから禁じている娘がこうした気持ちで生きていることは、説明されれば理解できる。しかし、こうした気持ちで生きて

いるのもむりはない、と思うには、説明の言葉だけでは足りない。戯曲の言葉がいる。劇場の機知をよびおこすような、物語の力をそなえた戯曲の言葉がいる。娘がこんな気持ちになった切っ掛けであるピカ、そのピカがどんなものだったか。まずはそれが、説明ではない言葉で語られる必要がある。

大学の物理教室にいる木下さんは、凄まじい高熱と突風を生んだ原子爆弾に関心を抱いて原爆資料を蒐集しすぎ、下宿から追い出されそうになった。木下さんは美津江に訊いたそうである。資料は図書館で保存してもらえまいか、また、この資料をつかって美津江の被爆体験を子どもたちに伝えられないだろうかと。むりだと答えた美津江に、竹造が知恵をつけ、むかし話に原爆資料をくるみこんだらよい、という。父親は、娘を恋びとの役に立たせたいと必死である。たとえば、広島の一寸法師。この一寸法師は、ほかのところのと違って大いに強いぞ、エプロンのポケットに原爆資料を入れておいて、と父親は実演してみせる。

「さて、赤鬼のお腹(どんぱらん)のなかへ飛び込むまではおんなじじゃが、その先は大けにちがうぞ。赤鬼のお腹(どんぱらん)のなかに飛び込んだヒロシマの一寸法師は（といいながら、エプロンの右下のポケットから原爆瓦をとりだし）この原爆瓦を鬼めの下っ腹に押しつけて、『やい、鬼。おんどれの耳クソだらけの耳の穴かっぽじってよう聞かんかい。わしが持っとるんはヒロシマの原爆瓦じゃ。あの日、あの朝、広島の上空五百八十メートルのところで原子爆弾ちゅうもんが爆発しよったのは知っちょろうが。爆発から一秒あとの火の玉の温度は摂氏一万二千度じゃ。やい、一万二千度ちゅうのがどげえ温度か分かっとんのか。あの太陽の中心温度が六千度じゃけえ、あのとき、ヒロシマの上空五百八十メートルのところに、太陽が、ペカーッ、ペカーッ、二つ浮いとったわけじゃ。頭のすぐ上に太陽が二つ、一秒から二秒のあいだ並んで出よったけえ、地面の上のものは人間(にんげ)も鳥も虫も魚も建物も石灯籠(どーろ)も、一瞬のうちに溶けてしもうた。根こそぎ火泡を吹い

て溶けてしもうた。屋根の瓦も溶けてしもうた。しかもそこへ爆風が来よった。秒速三百五十メートル、音より速い爆風。溶けとった瓦はその爆風に吹きつけられていっせいに毛羽立って、そのあと冷えたけえ、こげえ霜柱のような棘がギザギザギザと立ちよった。瓦はいまや大根の下ろし金、いや、生け花道具の剣山。このおっとろしいギザギザで、おんどりゃ肝臓を根こそぎ摺り下ろしたるわい。ゴシゴシゴシ、ゴシゴシゴシ……』

痛うて痛うて赤鬼は、顔の色を青うしてからにそのへんを転げ回ってのた打った。」

聞いて美津江は怯えはじめる。竹造は話に夢中で気づかない。こんどは左下のポケットから、熱でぐにゃりと溶け曲がった薬瓶を出す。

「『やい、鬼。こんどはこの原爆薬瓶で、おんどりゃ尻の穴に、内側から栓をしてやるわい。ふん詰まりでくたばってしまやあええ』」

エプロンの胸のポケットからガラスの破片を出す。竹造の勢いは自分でも止まらない。

「『やい、鬼。これは人間の身体に突き刺さっとったガラスの破片ぞ。あの爆風がヒロシマ中のありとあらゆる窓ガラスを木っ端微塵に吹ッ飛ばし、人間の身体を針ネズミのようにしくさったんじゃ……。このおっとろしいガラスのナイフで、おんどりゃ大腸や小腸や盲腸を、千六本にちょちょ切っちゃるわい』……。」

いつか竹造の声に涙が混ざりはじめている。

「やめて！」。美津江が声をふりしぼる。

美津江は木下さんにも答えている、「一人の被爆者としては、あの八月を忘れよう忘れようと思うとります」と。

美津江にとって、あの八月には、なんのお話もない、詩もない、小説もない、学問になるようなこともない。一瞬

のうちに人の世のすべてがなくなっていただけである。そして自分の人生も。

美津江のまえから人の世のあらゆるものを消してしまった原子爆弾の威力が、直接に説明されることはない。地上五百八十メートルに二つ浮かんだ太陽という譬喩、破壊のあとに遺された原爆瓦、薬瓶、ガラスの破片。原爆の威力を語るそうしたものも、竹造の昔ばなしに閉じ込められているだけである。単なる説明から二重に遠ざけられて、この言葉は戯曲の言葉となる。ただ、舞台にならぶだろう小道具の瓦、薬瓶、ガラスを、観客の目は直接に見るにちがいない。劇場の機知を劇作家は利用しおおせている。ここに語られる原爆は、かりにそんなものが日本国広島市に落とされたことがなかったとしても、この戯曲のなかでは存在していたし、存在した結果、美津江の目に映っていた人の世すべてを消してしまっている。「生きのこった自分がしあわせになっては死者たちに申し訳がたたない」とまで美津江に思いこませている原爆は、このようなものであった。

ふしぎな言葉に目を向けずにはいられない。「やめて！」と聞いた竹造は美津江をいたわるようにひとりごちる。

「原爆資料を話の中に折り込むいうんは、それがどげな話であれ、広島の人間には、やっぱあ辛いことかもしれん。これはよう覚えちょかにゃなりませんのう。木下さんにおまいを気に入ってもらおう思うてやったことじゃが、悪いことをした。わしのひらめきちゅうやつはどうもいけん。」

これは竹造の言葉だろうか。「広島の人間には、やっぱあ辛いことかもしれん」。竹造も広島の人間である。「かもしれん」という推測には、第三者の匂いがただよう。「死んだ広島の人間は別として、原爆を生きのびた広島の人間には、それはやはり辛いことかもしれない」という意味ならば辻褄は合うが、いままでの直に腑に落ちる言葉遣いに比べて、いささか理に堕ちた感は否めまい。また、そうした理屈に裏づけられる言葉だといったんは認めた

としても、それならそれで、つぎの「これはよう覚えちょかにゃなりませんのう」、自戒の言葉はなんのためにつぶやかれているのだろうか。娘の恋の応援団長として現れた父は、これ以前もこれ以後も、原爆資料を折り込んで話をくりひろげることはないし、その可能性もどこにも見られない。この自戒は、『父と暮せば』という戯曲のなかで、なんの役割も果たしてはいない。竹造はたしかに、娘の叫びを聞いて「原爆資料を話の中に折り込むいうんは、それがどげな話であれ、広島の人間には、やっぱあ辛い」とは思ったであろう。しかし、「ことかもしれん。これはよう覚えちょかにゃなりませんのう」と自身で肝に銘じる必要はありえまい。肝に銘じたとしても、竹造という人間がいっそう明確に分かるわけでもない。これはおそらく竹造の言葉ではない。劇作家の言葉であり、劇作家が観客にそう思ってほしいと願った言葉である。

これが劇作家の言葉である所以は、『父と暮せば』という戯曲自体が資料をもとにして原爆を物語るからである。これが観客に向けた劇作家の願いである所以は、舞台の上にこの言葉に耳かたむけるべき人間がいないからである。美津江に「よう覚えちょかにゃなりませんのう」とよびかける必要はない。それがどのような話であれ、たとえば原子爆弾の非道な破壊力を弾劾する話であれ、被爆の自然にそむく酷たらしさを訴える話であれ、広島の人間には辛いことであるにちがいない。それを覚悟しなければ、劇作家は戯曲を書けなかったとおぼしい。なにを書こうが自分の書く話は、むしろ酷い目に遭ったひとびとにこそ辛い思いをさせるだろう。

劇作家は、この言葉を弁明のために記したろうか。アリバイづくりに利用しているだろうか。竹造はヒロシマの一寸法師を語りながら泣いている。わが身の酷さはどうともなれ、原子爆弾の酷さをこそ語らないではすまされぬとばかり、竹造はヒロシマの一寸法師を語って、勢いが止まらない。そこに自分を甘やかす姿はない。なぜ広島の

人間に辛い思いをさせ、自身は涙を流しながらに、原爆のヒロシマを書かなければならないのか。

被爆者の半数以上の方がたが、いまもなお辛酸を舐めておいでなのです。「地獄以上の地獄」を五十年間も生き抜いてこられた方がたが大勢ゐらつしゃるわけで、その方がたの苦しみを書かずにすますことはできないのではないか。

と、公演のパンフレットはいう。劇作家の内側にはいろいろな理由があるだろう。問題は、竹造の言葉とはとうてい思えない言葉を、つまりは戯曲の世界の外にある言葉を、劇作家が竹造に語らせているという点である。それは戯曲世界がほころびているということだろう。「劇場の機知」を活用して死者をも甦らせてしまったほど、それほどに方法を意識した作り手が、うっかりした不注意からこのような破綻を招きよせたとは、もちろん考えられない。竹造が竹造でなくなっている。この事態は意図された結果である。『父と暮せば』において、登場人物の竹造は、劇作家の方法にしたがって、劇作家自身になることがある。あるいは、戯曲の外の人物になることがある。「原爆資料を話の中に折り込むいうんは、それがどげな話であれ、広島の人間には、やっぱあ辛いことかもしれん。これはよう覚えちょかにゃなりませんのう」。これは戯曲世界の作り手が、それを受けとめる観客にむけ、登場人物の口をかりて伝える啓示、戯曲の世界からは本来、生まれてこない啓示であるというよりない。

三

戯曲はふつう閉じた世界をもっている。戯曲の言葉はその世界で完結している。『父と暮せば』に突如、現れた啓示の言葉は、竹造という父親を、内からではなく、外から独特の色で染めはじめる。それは竹造の色ではない。あきらかに劇作家の色合いである。

自分がしあわせになっては申し訳が立たないと、美津江自身が思っている相手はどんな人たちだろう。たとえば福村昭子さんと、美津江はいう。県立一女から女専までずっと一緒だった。勉強ができ、美人だった。それにじつは、昭子は美津江をピカから救ってくれたという。「突飛をいいよる。あんとき、うちの庭にはわしとおまいの二人しかおらんかったはずじゃ」。「手紙でうちを救うてくれんさったんよ」。

あの日の前の日、昭子から手紙が来た。美津江は徹夜で返事をしたため、途中で投函しようと、その分厚い封筒をもって勤めに出た。竹造は縁先で一升瓶の玄米を棒で突いている。庭から裏木戸へ抜ける美津江に声をかける。「気をつけて行きいよ」。美津江は石灯篭のわきでふりかえる。その目にB29が映る。なにかキラキラ光るものも見える。「おとったん、ビーがなんか落としよったが」。「空襲警報が出とらんのに異な気なことじゃ」。手もとが留守になって、美津江は手紙を落とし、石灯篭の根方にかがんだその途端、いきなり世界全体が青白く光る。

「わしは正面から見てしもうた、お日さん二つ分の火の玉をの。真ん中はまぶしいほどの白でのう、周りが黄色と赤を混ぜたような気味の悪い大けな輪じゃった……。」

石灯篭を蔭に美津江は熱戦をまぬがれ、こうして昭子は美津江の命を救ってくれた。しかし、当の昭子は千田町の赤十字社のあたりでピカを浴び、一日たって母親が探しあてたときには、赤十字社の土間にならべられていた。

「モンペのうしろがすっぽり焼け抜けとったそうじゃ、お尻が丸う現れとったそうじゃ、少しの便が干からびてついとったそうじゃ……。」

美津江は宮島へ逃げ三日後に広島へもどった。竹造の骨を拾い、昭子の家を訪ねた。

「うちが訪ねたときは、おかあさんは防空壕の中で寝ておいでじゃった。背中に非常に大きな火ぶくれを背負っておい

でで、腹ばいになってげっしょりなさっとった。おかあさんはうちの顔を見てごつうによろこんで、ぶらあ起きあがると、うちを力いっぱい抱きしめて、よう来てくれたいうてくれんさった。ところが昭子さんのことを話してくださっとるうちに、いきなりおかあさんの顔色が変わって、うちを睨みつけて……」。

美津江はその先をいえなくなる。

「どうなさったんいうんじゃ。」

「『なひてあんたが生きとるん。うちの子じゃのうて、あんたが生きとるんはなんですか』」。

昭子の母親も月末には死んだ。美津江の友人たちはあらかた死んだ。あるものは防火用水に直立したまま死んだ。あるものは赤子に乳をふくませながら息絶えた。美津江は泣く。

「うちゃあ生きとんのが申し訳のうてならん。じゃけんど死ぬ勇気もないです。」

だから美津江はもう木下さんと会わないつもりである。木下さんの原爆資料をあずかってもいいと書いた手紙も、出さないつもりである。

「できるだけ静かに生きて、その機会が来たら、世間からはよう姿を消そう思うとります。おとったん、この三年は困難の三年じゃったです。なんとか生きてきたことだけでもほめてやってちょんだい。」

美津江は立って玄関口へむかう。「本の修理をしのこしたままじゃけえ、やっぱあ図書館へ戻る。木下さんはもうおらん思う。」

「待ちんさい。」美津江の手紙を出して「これは投函しときんさいや。速達で。」

「そげえ無茶な……。」

「こりゃァおとったんの命令じゃ。」

竹造はもいまや恋の応援団長ではない。ましてや恋の成就をねがう美津江の分身でもない。なんのためらいもなく娘に命令できる父親である。なんの疑いもなく、その命令が娘のしあわせになると信じている絶対の父親である。生きろと、無条件に命令する絶対の父親である。絶対の父親は人間の世界にはいない。ただ娘のためだけという目的を曇りなく確信し、自分の意志を妥協なく押しつけることができる父親は、人間ではない。

「こりゃァおとったんの命令じゃ」。そう命じる竹造は、劇作家の肌身に染みこんだ父なる神にほかならない。

四

劇作家は父なる神と無縁ではなかった。キリスト教との関係について井上ひさしは、たとえばつぎのように『道元の冒険』のあとがきで書く。

「気が付いたときすでにわたしはカトリック者たちの真只中に居たのである。つまり、わたしは中学三年の秋、カトリックの養護施設に収容されたのだった。（……）やがて洗礼を受けたが、べつに、三位一体の玄義を理解し、天地の創造主である天主の存在やキリストの行なった数多くの奇蹟や、教会のもろもろの秘蹟を信じたからではなかった。わたしが信じたのは、遙かな東方の異郷へやって来て、孤児たちの夕餉をすこしでも豊かにしようと、荒地を耕し人糞を撒き、手を汚し爪の先に土と糞をこびりつかせ、野菜を作る外国の師父たちであり、（……）わたしは天主の存在を信ずる師父たちを信じた（……）只管打坐が道元の唯一のよりどころとすれば、あの師父たちのよりどころは只管打愛であった（……）この道元がまったく偉そうでないのは、三年半、わたしたちと寝食を共にしながら、その偉大さと同時

に、同じ人間として、更にいうなら、同じ男として、さまざまの弱点や卑小さを見せ、それを克服しようとして血みどろになつて闘っていた私たちの師父たちの姿と二重写しになっているからだろう。あの師父たちの丹精した一枚の菜っ葉は聖書とキリストと教会にまさり、道元のある朝の洗面は古仏の正法に優に匹敵する――宗教は人のことで（……）」。

あとがきの「わたし」は、神よりもむしろ施設の師父たちに結びついている。偉大で、愛にあふれ、また偉そうでなかった師父を「わたし」は信じたにすぎない。だから「わたし」にとって、宗教は絶対者と人間の関係をいうのではなく、まったくもって人間のことである。「わたし」ばかりではない、宗教は一般に「人のこと」、人事のうちのことであり、啓示を信じるかどうかに係わらないと、このあとがきは読める。

自分がもはやキリスト教を信じてはいないと、井上ひさしはおなじころいろいろなエッセイで語っている。ふたたびキリスト教を信じるようになったと書かれた文章はない。だが、キリストを信じてはいなくても、キリスト教はその戯曲に濃い影を投げている。竹造の姿に、愛にあふれた命令をくだす神を見ても、それほど的は外れていまい。竹造は、くりかえせば、直接に劇作家の言葉を語っている。被爆した若い娘の思いよりも、おそらく竹造の姿のなかに、戯曲一篇の眼目があると見なすことができるとすれば、『父と暮せば』はじつは、涙の谷を歩まざるをえない人間に注がれた、底なしの神の愛を描いている。

この父親は愛だけに彩られた命令において偉大さに満ちているが、しかしまた、井上ひさしのほかの戯曲の主人公たちがしばしばそうであるように、それこそ少しも「偉そう」ではない。

木下さんが原爆資料を搬入してくる日、竹造は火吹竹を片手に風呂を湧かしている。資料を運び終えたあと、木下さんにくつろいでもらおうというつもりである。さっき木下さんは遠回しながら美津江に結婚を申し込んだ。竹

造はうきうきと駄洒落を飛ばし、小学校のとき書いた滑稽な詩を披露してみせる。「偉そう」ではない。「偉そう」ではないが、私心のないよろこびにおいて並はずれて明るく、あたたかい。この明るさは、娘のかたくなな、しかし悲しい思いがどこに由来するかを知ると、「偉そう」とは別の権威をもって、みずからの心のうちを語りだす。切っ掛けは、木下さんの原爆資料のなかにあった石の地蔵の首だった。

焼けただれた地蔵の頭部を見て、美津江は思わず「あのときのおとったん！」と声を洩らす。自分と木下さんのことを竹造が案じてくれればくれるほど、美津江は父親の優しさにいたたまれなくなる。木下さんへの思いをあきらめることが、自分のつとめと思えてくる。「大切な資料はこのままお預かりしときます。じゃけんど、うちのことはもうお忘れになってつかあさい、取り急ぎ……」。置き手紙を残して、宮島へ引き込もる決心をした美津江に、「いつものややこしい病気がまた始まりよった」と竹造は叱る。

「ちがう！」と、いまようやく美津江自身にも、自分が自分のどこを責めているか、そのほんとうのところが明らかになった。「うちはおとったんを見捨てて逃げよったこすったれなんじゃ」。

「覚えとってですか、おとったん。はっと正気づくと、うちの上に家がありよったんじゃ。なんや知らんが、どえらいことが起こっとる。はよう逃げにゃいけん。そがあ思うていごいご動いとるうちに、ええ具合に抜け出すことができた。じやが、おとったんの方はよう動けん。仰向けざまに倒れて、首から下は、柱じゃの梁じゃの横木じゃの、何十本もの材木に、ちゃちゃらめちゃくそに組み敷かれとった。『おとったんを助けてつかあさい』、声をかぎりに叫んだが、だれもきてくれん。」

「広島中、どこでもおんなじことが起こっとったんじゃけえのう。」

「鋸もない、手斧もない、木槌もない。材木を梃子にして持ち上げよう思うたがいけん、生爪をはがしはがし掘ったがこれもいけん……。」

「ほんまによう頑張ってくれたよのう。」

「そのうちに煙たい臭いがしてきよった。気がつくと、うちらの髪の毛が眉毛がチリチリいうて燃えとる……。」

「わしをからだで庇うて、おまいは何度となくわしに取りついた火を消してくれたよのう。……ありがとありました。じゃが、そがあことをしとっちゃ共倒れじゃ。そいじゃけえ、わしは『おまいは逃げぃ！』いうた。おまいは『いやじゃ』いうて動かん。しばらくは『逃げぃ』『いやじゃ』の押し問答よのう。」

「とうとうおとったんは『ちゃんぽんげで決めよう』いいだした。『わしはグーを出すけえ、かならずおまいに勝てるぞ』いうてな。」

舞台の上はすでに、昭和二〇年八月六日の広島、福吉屋旅館の朝の庭である。庭だったところである。崩れた家屋に押しつぶされた父親は、髪を焦げつかせている娘と、炎のなかでジャンケンをはじめる。いうまでもなく劇場はその機知を存分に発揮しているだろう。

「いっぷく、でっぷく、ちゃんちゃんちゃぶろく、ぬっぱりきりりん、ちゃんぽんげ」、勢いよくグーを出す竹造。つられて思わず美津江もグーを出しながら、「いつもの手じゃ」。

「ちゃんぽんげ」。竹造がいい、またグーを出す。美津江はどうしていいか分からない。

「見えすいた手じゃ」。いって、やはりグーを出している。

「ちゃんぽんげ」。竹造がグー。

「小さいころからいつもこうじゃ」。美津江もグー。
「ちゃんぽんげ」。竹造、グー。
「この手でうちを勝たせてくれんさった」。美津江、グー。
「ちゃんぽんげ」。竹造、グー。
「やさしかったおとったん……」。いつまでもつづくグー。
ついに竹造が怒鳴る、「なひてパーを出さんのじゃ！」。
「はよう勝って、はよう逃げろいうとんのがわからんか、このひねくれもんが。親に孝行する思うてはよう逃げいや」。血を吐くようである。「おとったんに最後の親孝行をしてくれや。たのむで。ほいでもよう逃げんいうんなら、わしゃ今すぐ死んじゃるど」。
一瞬で、昭和二三年七月三〇日の、今にもどる。
「……こいでわかったな。おまいが生きのこったんもわしが死によったんも、双方納得ずくじゃった。」
「じゃけんど、やっぱあ見捨てたことにかわりがない。うち、おとったんと死なにゃならんかったんじゃ。」
聞いて竹造はふたたび怒鳴るが、怒りにまかせて怒鳴るわけではない。竹造の言葉はしだいに、ある種の権威に特有な威厳を帯びてくる。それは、愛するもののためにわが身を投げだしたものだけがもつことのできる威厳である。わが身を投げだして、自分の相手に対する思いを伝えたいものがもつ権威である。思いをつたえる以上、竹造の言葉は行為が妥当であるかどうかを論じない。
「このあほたれが」。「おとったんと死ぬべきであった」と倫理を問題にしたはずであったのに、「あほたれが！」

と認識のあやまりを指摘されて、もちろん美津江はとまどうだろう。

「おまいがそがあばかたれじゃったとはのう。女専まで行ってなにを勉強しとった?」、と竹造の指摘はつづく。「聞いとれや。あんときおまいは泣き泣きこよにいうとったではないか。『むごいのう、ひどいのう、なひてこがあして別れにゃいけんのかいのう』……。覚えとろうな。応えてわしがいうた。『こよな別れが末代まで二度とあっちゃいけん、あんまりむごすぎるけえのう』。わしの一等おしまいのことばがおまいに聞こえとったんじゃろうか。『わしの分まで生きてちょんだいよォー』」。

その言葉をたしかに美津江は聞いた。

「そいじゃけえ、おまいはわしによって生かされとる。」

「生かされとる?」

「ほいじゃが。あよなむごい別れがまこと何万もあったちゅうことを覚えてもろうために生かされとるんじゃ。」

「人間のかなしいかったこと、たのしいかったこと、それを伝えるんがおまいの仕事じゃろうが」。そのことを美津江が理解できないなら、「もうおまいのようなあほたれのばかたれにはたよらん。ほかのだれかを代わりに出してくれいや」。「ほかのだれかを?」「わしの孫じゃが、ひ孫じゃが」。美津江だけでなく、美津江の生む子も、孫も、そのまた孫も、竹造によって生かされている。それを美津江は理解する。

もう大丈夫、恋の応援団長がいなくてもと娘が父親に告げ、父親がそれをよろこんで受け容れるとき、戯曲はおだやかな大団円をむかえる。舞台は夏の日に満たされて、平和な光であふれている。「おとったん、ありがとありました」。美津江の最後の言葉は、まるでミサの終わりのようである。「行け。行きて福音を伝えよ。ミサは終われ

り」。「われら神に謝したてまつる」。

父たる竹造の権威は、娘への思いで底の底まで染められている。父は娘と自分を区別しない。娘の悲しみは自分の悲しみである。「おとったんと死なにゃならんかったんじゃ」、死へ向かっていた娘の自責は、「わしの分まで生きてちょんだいよォー」、みずから死ぬ父のねがいによって、生きる意志へと変えられる。竹造は劇作家にとって、おそらく父なる神であるよりは、受肉した御言葉である。

五

恋を成就させたいと願う娘は、死んだ父親に変身する。しかし戯曲の言葉によって、死んだ父親が胴体、手足、心臓をそなえて娘のまえに現われたとき、父親はもはや単なる娘の変身ではすまなくなった。父親はいっぽうで劇作家の思いを体現することになる。劇作家の思いというよりは、その内部にしみこんでいた独特の理想である。内部にしみこんで、根を張ることがあまりに深かったので、思わず知らず劇作家のつかう言葉に滲み出てきてしまったような、そうした理想である。それは師父たちだろうか。むしろ師父たちの内部にも影を落としていた姿である。受肉した御言葉は折りにふれて劇作家の作品に登場してきた。のみならず、受肉した御言葉がいきいきと目のまえで動きまわる作品は、日本の戯曲ないし文学のなかで、井上ひさしのほかにはほとんど見つけられまい。

カルケドン公会議 Concilium Chalcedonense 451A.D. で論じられ公布された信仰告白（信経）Symbolum は受肉した御言葉について、つぎのように規定する。「これまでの公会議に集まった教父たちにしたがって、われわれもみな一致して、御子その方つまり我らが主イエス・キリストへの信仰をつぎのように教える。すなわち御子とし

て唯一かつ同一なるその方は、神性において完全、人性において完全、まことに神、まことに人、精神をも身体をも有したまい、神性においては御父と同質、人性においては我らと同質、『罪をのぞけば我らとすべて同じである』（ヘブル書4・15）。神性においては御父より永遠に生まれ、時至って、我らのため、かつ我らの救いのため、人性において神の母なる処女マリアより生まれたもう。神の御ひとり子、キリスト、その二つの本性は混合せず、変化せず、また分離せず、分かつあたわず、一なるものへ帰することなく、二つながらおのおのの本性を生かして、ひとつのペルソナあるいは実体において一致する。しかもなお、二つのペルソナに分かれず、分離せず、ただ一人である。御ひとり子、神たる御言葉、我らが主イエス・キリスト」。

問題の出発点は、「ひとびとは人の子を何といっているか」というマタイ福音書にある。「あなたは生ける神の子キリストです」というペテロの答えを、イエス自身が肯定する。「人の子」とはなにか。「神の子」とはなにか。「人の子」がどうして「神の子」でありうるのか。「人の子」である「神の子」、「神の子」である「人の子」はなにを意味するか。カルケドン公会議の信仰告白はそうした問いに対する一つの大きな枠組みは提示する。イエス・キリストという一個のペルソナにおいて、「神の子」という本性と「人の子」という本性は分かつあたわず一つである。公会議を開かねばならなかった事情からいえば、だから処女マリアは「神の母テオトコス」であるといえた。「人性」が結局は「神性」に吸収されることもないといえた。

神性と人性という二つの本性 physis, natura がイエス・キリストなる唯一のペルソナ hypostasis, persona において一つになっているという、摩訶不思議とよぶよりないキリスト像が五世紀半ばまで維持され、あるいは探求され、また言葉のレベルにおいて洗練されていったことに、そうしたキリスト像とともに、驚かされないではいられ

ない。カルケドン信経であらたに付けくわえられた箇条はほとんどない。それまでの公会議で、また教皇書簡で記されていた言葉をまとめたにすぎないともいえる。とすれば、この神秘なキリスト像は、部分として言葉にあらわされることはあったとしても、いずれこの信経で記述される全体像を、どのように手に入れていたのだろうか。それこそ、現実に生きていたイエスと直かに接した使徒たち apostolus ――そこにはもちろんパウロも含まれるが、復活と聖霊降臨をとおしてイエスのすべてを感じとった使徒たちが伝える全体像、使徒的伝承 traditio apostolica と称されるものの一つの内容であったろう。

いまに至るまでキリスト教会が伝えるキリスト・イエスは、人の子であり神の子である一個のもの hypostasis, persona であって、言葉によって分節化される概念ではない。受肉した御言葉である。竹造がどこか受肉した御言葉の影をまとっているのは、竹造があの世からこの世にあらわれた死者だからではない。竹造の語る戯曲の言葉が、娘のしあわせを片時も忘れない父親の言葉だからであり、娘に生きよと命じる無私の愛に充たされた言葉だからであり、劇場の機知を誘いだして舞台の上を生きて歩く人物の言葉だからである。逆にいえば、舞台をずかずかと歩きまわる俳優はいうにおよばず、さまざまな機知を縦横に仕掛ける劇場に頼らなければならない劇作家であることが、井上ひさしをもっともキリスト教の色濃い文学者にしているともいえるであろう。

感性の領域で至高の価値をさぐろうとする芸術という人間の営為に対して、公会議の残してきた文書に、宗教と芸術の緊張した関係を示すような問題意識は見られない。信仰の領域は芸術のそれとは本来ちがっている以上、信仰は芸術と矛盾することはなく、対立があるとすれば、芸術において再現された像を偶像としてあがめる場合のみであって、とはいえ、絶対者によって「生かされて生きる」人間存在にとって、真は善に先立ち、善は美に先立つ

から、もっとも価値ある美は神の栄光を映している美といえよう。一言でいえば、こんなところか。たとえば、七八七年、第七回ニケア公会議は聖なるものを適切に再現することは法に適っているという。九世紀後半の第四回コンスタンティノポリス公会議は図像への敬意は福音書へのそれと同じであるという。一八世紀末のピストイア公会議は、ことに聖母の彫像は三位一体をあらわした像とおなじく善いものであり、それへの礼拝式を禁じることは教会の長い慣習に反するという。だが実際には、受肉した御言葉の姿は、感性の領域において、あるいは芸術に対して、またつまりは美に対して、もっと大きな可能性をひめている。

トマス・アクィナスは『神学大全』のキリスト論をあつかった第三部、第一問、第三項の異論一への対論でつぎのようにいう。「人間は神から離れ、物体的なものに堕落したので、神が肉を受容し、物体的なものによっても、人間に救いの癒しを与えることが適当となった。それゆえアウグスティヌスは、あの『ヨハネ伝』第一章一四節について、こういっている。『言が肉となった。肉があなたを盲目にしてしまった。それで、肉があなたを癒して下さるのです。まことにキリストは肉を以て肉の欠陥をうち滅ぼすためにきたり給うた。』」。アウグスティヌスが主張し、トマスが強調しているのは、受肉した御言葉によって肉が癒され救われたというだけのことではない。肉の欠陥をうちほろぼしたのは肉そのものであった。肉は、御言葉の受肉によって、そのありかたを深められ、聖化されたにひとしい。悪霊はみずからの不死をもって人間を拝跪させたが、御言葉が死んで可死であることを証した結果、不死を誇る理由をうしなったとアウグスティヌスはいう。

肉への愛は、真なるもの、善なるものを貶めはしない。そうしたものを越えた美という可能性をひらく。受肉を現代あらためてふりかえれば、単にキリスト教会の内部のみならず人間の思想の全体において、ひとり竹造だけで

はなく、ひとり『父と暮せば』だけではなく、ひとり演劇だけではなく、芸術全般に対する、美一般に対する、感性のはたらきに関する、つまりは人間のありかたについて、あたらしい見方がひらかれよう。

参考文献

井上ひさし『父と暮せば』、新潮社、一九九九年。同じく、『道元の冒険』、中央公論社、一九七一年。
季刊『the 座』三一号、『父と暮せば』特集号、一九九五年。
山田晶『トマス・アクィナスのキリスト論』、創文社、一九九九年。
トマス・アクィナス『神学大全』第二五巻ことにその注、山田晶訳、創文社、一九九七年。St. Thomas Aquinas. Summa Theologiae XLIIX, Blockfriars, 1974.
G・ネラン『キリスト論』、創文社、一九七九年。
Joannes Dominicus Mansi, Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio, Vols. 6 & 7, Graz, 1960°
Etienne Gilson, Introduction aux arts du beau, Paris, 1964°

（文学研究科教授）

Art et Incarnation

Tsuneyuki KAMIKURA

"Avec mon père" est une pièce de théâtre de Inoue Hisashi. Mitsue, une jeune bibliothécaire à Hiroshima, atteinte par l'explosion atomique trois ans auparavant, s'éprend d'amour pour un visiteur à la bibliothèque mais la pensée de ses nombreuses amies victimes de la bombe atomique semble lui interdire de se livrer à l'amour. Elle est désolée qu'elle seule ait survécu. Elle se rappelle que trois jours après la catastrophe la mère mourante de son amie intime a poussé ce cri déchirant, "pourquoi es-tu encore vivante alors que ma fille est morte?"

Le père de Mitsue, Takezo, victime lui aussi de la bombe, lui est apparu lorsqu'elle a rencontré le visiteur pour la première fois. Il lui a dit que son corps et son coeur sont constitué par le soupir, la palpitation et son désir de l'amour. Takezo, le père, tout en ayant appris la cause de ses hesitations, lui ordonne de porter sa message et de lui demander sa faveur.

Mitsue avoue à son père que ce qui l'a le plus tourmentée c'est de l'avoir abandonné dans les flammes et les décombres de l'explosion atomique. Il lui rappelle de façon émouvante qu'il a ordonné lui-même qu'elle lui survive pour faire connaître à ses petits enfants et à ses arrière-petits-enfants ce qui s'est passé.

Le père dans sa dignité nous rappelle l'idée de la seconde personne de la Trinité, Verbe incarné, que connaît Inoue, jadis et probablement encore chrétien malgré son silence. Le christianisme a voulu affirmé que le domaine religieux devait se séparer du domaine artistique, mais le Christ vivant, le Verbe incarné vivant, nous rendra toujours possible une juste appréciation de la chair, ou de la beauté sensible dans notre monde humain.

Keywords: Inoue Hisashi Avec mon pere Verbe incarne art sensible