九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

虚構の方略、戦場のシュルレアリズム ： 島尾敏雄『徳之島航海記』『出孤島記』論

林, 欣彤
九州大学大学院地球社会統合科学府: 博士後期課程1年

https://doi.org/10.15017/4377915

出版情報：九大日文. 37, pp.16-30, 2021-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

虚構の方略、戦場のシュルレアリズム

――島尾敏雄『徳之島航海記』『出孤島記』論――

林（はやし）　欣彫（きんぼう）

一、虚実皮膜をさまよう

一九二〇年代頃に、アンドレ・ブルトンのシュルレアリズム宣言を皮切りに、人間の深層心理の究明に拍車をかけた芸術運動の幕が開いた。現実主義からの解放をめざしたこの宣言が提唱したのは、理性や道徳の規範に縛られない「思考の実質上の働き」、いわば「心の純粋な自動現象（オートマティスム）」である。この芸術運動のなかで、ブルトンはシュルレアリズムにのめり込む精神を「幼年時代の最良の部分」と関連づけて、幼年時代を「「真の人生」にいちばん近いもの」として位置づけた一方、そこに「ひとが自分自身の救済あるいは破滅にむかって、いまも走りつづけているようなもの」[1]が潜んでいることを指摘した。

この芸術運動の流れを汲んだ島尾の言説によれば、彼は少年時代の世界像が崩れていくに従って「落ちて行った世界」を「現実」と名指し、現実の「苦悩」を拒否しながらもそれを「いやなもの以上のもの」「歓迎すべきもの」としてあえて堪能する姿勢をとっている[2]。こういう主張の延長線上で、島尾は「非超現実主義的な超現実主義の覚え書」という一文で、「現実」と「超現実」の狭間を行き来する探求の姿勢、言い換えれば「眼に見えたかたち」と「眼に見えないもの」との関連と差異について以下のように述べている。

> われわれの周囲の「眼に見えたかたち」だけの現実もそこに持ちこまれ、眼に見えたままに表現されないような装いが生まれてきても、眼に見えないもののおそれをじぶんのうちがわに消化してしまったのではないか。それは、つと逃げてなおその外側に、はなれたままぼんやりとそしてはっきり位置をもつ。広がった日常はいっそう危機に追いこまれる。これがわれわれの現実の広がりを獲得するについての理解の程度であった。（中略）まずそこのところからわれわれの希望はふくれあがるが、われわれのまわりには多くの飛躍が跳梁する。飛躍はとたんに現実に転落する。「眼に見えたかたち」のままの写しとりのつみ重ねの末に、ふと現れたゆがみこそがわれわれを鼓舞する。[3]

島尾によれば、「眼にみえたかたち」を「安らか」と決定づけるのならば、「眼に見えないもの」に「おそれ」を覚えるのは自明なことだが、「眼にみえたかたち」のみで物事を取り囲むといずれ行き詰まる結果になる。さらに、いくら「日常」が夢のなかに侵入し[4]、「眼に見えたかたち」の「現実」がそこに

持ちこまれて「眼に見えたままに表現されていないような装い」が生じたとしても、こうした経緯で「眼に見えないもののおそれ」を自己消化することは不可能である。一見「現実」のカテゴリーから逃げてその外側で「ぼんやりとそしてはっきり位置をもつ」ようであっても、それが「超現実」に取り囲まれず、せいぜい現実の外延として見定められるに過ぎない。つまり、「眼にみえたかたち」の現実に囚われ、metamorphosis（変形）とtranssubstantiation（聖変化）の経験を含んでいない限り、シュルレアリズムの実態を把捉することに成功できるはずがなく、超現実の領域に踏み入れることもできない。

たとえば映画の場合、「シュールレアリスムをつかみ出せない」という「焦燥」を表現する際に、たとえ撮影技術のトリックを重ねても「写しとる」ことはできず、せいぜいわれわれに「希望」と称すべき手がかりを与えるまでである。しかし、「眼に見えたかたち」の重層化が施されたすえに、「ふと現われたゆがみ」、つまり現実における複数の経験に内包された不意なる〈偶然〉あるいは現実との不整合は、われわれをシュルレアリズムに接近させる。すなわち、日常を支える現実をシュルレアリズムという超現実の水準に〈昇化／昇華〉する過程において、単純な「技術」や「飛躍」のみでは実現できない一方、変形や変化などの経験をとおしてこそその現実との軋みを表現できるのである。

同時代評のなかでは、現実世界と夢世界を行き来する島尾文学における超現実的な表現に目を注いだ論は少なくない。たとえば、奥野健男は島尾文学における人生見聞と戦争体験を「過去の亡霊」と見なし、その「亡霊」の実体験に巣食われた現実感覚の不可能性、言い換えれば現実という制度への拒絶・遮断を目論んだ島尾の「自己沈潜」を指摘した[5]。現実というより超現実の試みに目を向けた吉本隆明は、島尾文学のシュルレアリズムの風格を、「任意の心的な体験、あるいは事実的な体験の断片」が紡いだものとし、テクストにおける感受性のみで事実を捉える視点と不安の情緒に囚われる趨勢を提示した[6]。この感受性について、柄谷行人は「具体的な経験に還元」できないものとして見定め、またはいかなる体験的事実にも対応できない「生の暗礁」のようなものに喩えた[7]。また、大江健三郎によれば、島尾の超現実性の根源には、私小説のリアリズムをシュルレアリズムの想像力に課す文学上の営為と、こういう方法のもとで書かれた「崩れ」の姿勢がある[8]。

本稿はこうした島尾文学における現実と夢の探求をテーマに書かれた二つの初期短編を取り上げ、そのシュルレアリズムの手法によって構築された物語の意図性を解明する。『徳之島航海記』（『藝術』三巻四号、一九四八年一〇月）は得体の知れぬ幻聴に囚われた特攻隊長の「私」が隊員を率いて航海戦に臨む危機的なストーリーを描いた。一方で、『出孤島記』（『文藝』六巻一一号、一九四九年一一月）は爆音に神経を尖らされた「私」が決死の戦場へ赴く体験を語った作品である。この二つの作品はともに、島尾作品における一貫した虚構の方法――リアリズムとシュルレアリズムの交錯という構造のストラテジーを活用して創作し

たものである。さらにこの二つの物語に共通しているのは、両方とも虚構の方法で戦場メルヘンを語り、戦争の非合理性・暴力性に対する抵抗の情緒を表明する試みです。本稿は具体的に、両作品における超現実的な虚構の実験を模索し、戦場の極限状態を極力克服しようとした主人公の姿勢を解読しながら、作者の島尾がいかに現実主義からの解放を、戦争という現実への抵抗感をとおして表現しているのかを考察していきたい。

二、音響の誘惑

『徳之島航海記』は、飛行機の爆音で聴覚が過敏になって神経を尖らされた「私」の独白からはじまる。

私は聴覚が過敏になっていた。それは飛行機の爆音が恐ろしいからであった。つまり飛行機からの爆撃を恐怖したのだ。それで飛行機の爆音がすると、いち早く聴神経が亢った。そしてその頃、私の耳の底では殆んど一日中飛行機の爆音がしていた。事実はそんな筈もあるまいと思えたが、然し終日敵機はこの島の周辺を哨戒しているに違いなかった。そして味方の制空権は完全に喪失していた。というと少し誇張になるが、その日によっては多少の味方機も飛んで呉れたかも知れない。戦術的にどう言えるか私には分からないが、味方の制空権は完全に喪失したという感じであった。(『徳之島航海記』、二一一頁)

耳底でほとんど一日中爆音がしていたが、「事実はそんな筈もあるまいと思えた」と、語り手の「私」は前言をいったん否定して、その現象を「事実」ではなく錯覚として捉える。この現実なのか幻覚なのか見分けのつかない音響に左右され、また日常的な安心感から疎外され、閉鎖的な危機感にさらされた主体像が浮かび上がる。味方の制空権は完全に喪失したと思いきや「というと少し誇張になる」ようで、多少の味方機が飛んでいたかもしれないと、語り手はまた自らの叙述に補正を加えたが、戦況を中継する際に動揺を隠せず、不安で前言を取っ替え引っ替え転換する態度を示しながら読み手の前で神経質の自己ドラマ呈示(トルギー)を演じている。爆音という潜在的な恐怖に駆られた主人公が「睡眠」の安堵と「極楽往生」の教義に頼りはじめる。果たして戦場の極限状態から逃避するのか、それとも受け止めるのか、という二者択一に迫られた主人公は、睡眠なり宗教なりの心的メカニズムを頼りに、現実との和解を試みる。

聴覚だけでなく、戦場の生と死の危機にさらされた「私」の「触覚」も「時間感覚」も錯覚に支配された時点で、戦場の現実は夢のメカニズムに操作されるのと同然である(9)。この現実にいても夢にいるように感知し、物事を超現実的な視点で捉えなおす虚構の仕組みは、島尾文学の随所に顕在していることは言うまでもない。すでに病的になっている聴覚が音源を特定できると、「身体が水の様に溶け」たような放心感と「ぐったりしていた」脱力感がともに生じた原因は、爆音の恐怖に抑圧さ

れた結果としての反動にある。隊長室で谷川が流れている声を「枕の下を水が流れるよう」に捉える錯覚と、部隊の兵舎が設営された入江を「忽然と秘境への扉が開かれる」（二一四頁）光景に捉える目線は、極限状態の幻覚を音声と絵画のシステムで立体的に呈示している。

『徳之島航海記』冒頭が描いた激烈な爆音と対蹠的に、『出孤島記』の冒頭では、本来なら爆音が絶えず鳴っているのに、「三日ばかり一機も敵の飛行機の爆音を聞かない」（二三四頁）という稀な平穏が描かれるが、これはすでに音響に支配された「私」にとっては逆に異常事態である。それは、集団自殺者でスイサイド・ボート船員の主人公は、理性よりも本能を「時間と空間の中に遊ばせ」ることでしか精神の平衡を保てないからである。正常と異常が倒錯し、生死がいつでも反転できる極限状態で、物理的な現実より心的な現実を、主人公は実感している。この出撃の時点ですでに原子爆弾が広島と長崎に投下されてしまった事実が、特攻隊全員に知られている[10]。

私はその頃の時間の感じに自信がない。時は進んでいたのか、逆行していたのか、或いは又停止していたのか、然しそれを疑ってみたというのではない。ただ私にとって歴史の進行は停止して感じられた。私は日に日に若くなって行った。つまり歳をとって行かないのだ。私の世の中は南の海の果ての方に末すぼまりになっていた。その南の果ての海は突然に懸崖になっていて海は黒く凍りつき、漏れた海水が、底の無い下方に向って落ち続けていた。（『出孤島記』、二三九頁）

あまりにも究極的な暴力のせいで、「時は進んできたのか、逆行していたのか、或いは又停止していたのか」を知る由もなく、ただ「歴史の進行は停止して感じられた」と、滅亡の予告を前に知覚の錯乱を掻き立てる。毎日の出来事を「歴史書に書かれていること」のように捉える姿勢は、この理不尽な暴力に慣れた証拠であると同時に、「どんなことが起こっても新鮮な驚きを感じなかった」絶望感を前景化させる。

多田蔵人はこの停滞を「存在を歴史上の一点（出撃）に固定され、決定ずみの死を代償としてドリアン・グレイさながらに若やいでゆく」主人公を、南の果てという「終末の象徴」に吸い寄せる「大渦」によるものとして解釈した[11]。同時代を取り巻く「大渦」が歴史の停止を促した契機であれば、主人公を代表とした軍人にせよ、この宿命から逃れなかった民衆にせよ、いずれもこの「渦」が醸成した「無気力な空白」と「ナンセンス」の虚無に囚われて雁字搦めになるだろう。とするならば、この歴史の氷結点が理性の停止を招き寄せたと同時に、想像の拡張を誘発するのは必然の結果というしかない。

原子爆弾という極限な暴力性の前で、軍隊の制度などは「ナンセンス」としか思われない。「肉体の原子が破壊し尽され、どろりと土になってしまうことを期待していたつもりなのに、私の心はみにくい避難の姿勢をとっていた」のは、原爆の衝撃

を「心」のメカニズムで解消するためにほかならない。ただし、果たしてそれが実現できるかどうかはともかく、「私」は「平凡な日への郷愁」と「無抵抗感」で身体の変化を再び経験することになる。爆音が消失した三日の最終日に、「鳥の鳴き声、蛙の声、干潟のつぶやき、部落なかのかすかな物音、例えば何か槌を打つ音とか、子供の誰かを呼ぶ声とか、豚の悲鳴や鶏のとき、そんな色々の、ふだんの感覚や物音」（二四三頁）など、自然界に響き渡る複数の物音が入り交じり、原爆の不協和音と相反した自然界の和声（ハーモニー）をかき鳴らす。戦場の爆音が戦場の発する機械的な声であるならば、動物や人間の発する自然の声はこの暴力的・破壊的な現実――自然の倫理にそむいた戦争のあり方を悲観視する声、平和へと回帰する願望を唱えた声と聞き取れるだろう。

そこで身動きの取れない主人公、あるいはその背後に佇んだ作者が模索した解決の方策、あるいは打開策というべき抵抗の方法は、戦場のリアリティに心的な現実を差し込んだ虚構の戦略である。これはすなわち、作者が戦場における絶体絶命の危機に幻覚・錯覚の体験で上書きすることで、戦争の現実への拒否と反対を示し、それをとおして戦争への批判を披瀝している道程である。以下からこうした姿勢はさらに明瞭になる。

三、仮構された身体のゆくえ

『徳之島航海記』の「私」は身体の「純化」を試み、肉体を「内面」の操作によって「鼠」へと「肉体」へと変形・変態させ、動物的な形相を示す。

> 蚤に食われても、かゆくもなく、ふくれ上りもせず、何を食べても完全に栄養となり、身体の上に現われるあらゆる色あいが健康な人間の肌の色であって、ふきでものや麻疹やその他の一切の病菌から全く遮断された肉体を自分のものにしたいという考えであった。まるで蜂蜜の壺の中で飼われた食用小鼠のように、例えばそのままるごと食べることのできる蜜の一ぱいつまったような自分の肉体を仮想してみた。（中略）何の調度品も無い素組みの丸太小屋の一室での、生活のための知慧を必要としない、まるで机上の孤立国での実験室さながらの考えであった。（『徳之島航海記』、二二〇頁）

最初に「健康な人間の肌の色であって」、「一切の病菌から全く遮断された肉体」を、「蜂蜜の壺の中で飼われた食用小鼠」として仮定した語りは、紛れもなく肉体の「食用」される結末、つまり未知なものに侵食・侵犯される「死」という破滅の宿命を予告しているに違いない。この予告を実践するかのように、この肉体は「蜂蜜の壺の中で飼われた食用小鼠」となり、または「孤立国での実験室」に閉じ込められた肉体となり、やがては「眼やには出る、眼のふちはただれる。腰がこる。のどがいがらっぽくなる。耳鳴りがする。発疹がある。胃の調子が悪く

なる」ほどに、身体は全面的に腐敗していく。

この被写体となった肉体が健全から腐敗へと変化する衝撃的な過程が、視学、味覚、嗅覚、触覚、聴覚の五感を総動員する錯覚のトリックでクローズアップされるエピソードである。酒井健によれば、シュルレアリズムの役割の一つは、見えるがままの物の形を壊し、「物質」と呼ばれる物の内実に任せて自然にそうなるように仕向けることである。これはすなわちオートマティスムの表現、あるいは客観的偶然と呼ばれるシュルレアリズムの概念と考えられる(12)。つまり、ここにおける自動現象（automatisme）の処理は、物事の内的変化を起こすことで、物事の外的現実に制御された〈常識〉を解体させ、意識から無意識の審級へと潜り込み、あらゆる不可能を可能にする。こういう操作によって表現された、現実では起こりえない変則と狂乱の表象は、現実そのものを転覆する結果を招来する。上述の肉体もこの外的／内的、現実／超現実、意識／無意識の飛躍を実践した驚異（le merveilleux）の形態にほかならない。

徳之島に向かって一三号艇に乗って航海しているうちに、二、三日を待っても敵の機影が一向に見えない。さらに前進してみると、敵機の爆撃で情勢が一変して悲観的になる。「航空権も海上権も敵方に移ってしまった」戦況を思うと、絶望のあまり「空想」と「妄想」を覚えはじめる。さらにすでに爆音病にかかった「私」の耳は、「実際の音響を外部から受付けたものか、或は神経質の耳鳴りの錯覚であるかを区別することが出来ない」。精神医学の理解では、幻聴は聴覚領域の幻覚であり、分裂病をはじめとする精神障害と、正常者が限界状況に対する反応という、二つのパターンに分類される。精神障害者から正常者まで誰でも聞こえる可能性はあるが、一般的に病気として扱われる(13)。物語の「私」の場合は、病理的にみれば患者ではなく正常者のはずだが、戦場の極限状態に追い詰められて幻聴が聞こえる病態になり、正常／異常、実感／錯覚、安堵／危機などの複数の対立項のあいだで往復している。「私」だけでなく、F兵曹とG水兵長の身体も変形の様態を呈している。

F兵曹は岩のようなごつい顔をくしゃくしゃほころばせて又坐り込んでしまう。G水兵長がのっぽの身体をくたくたとさせて顔から人間の色艶を失わせている。それは醜い色だ。彼は従兵長をしていたことがある。その時に私の靴や下着やその他のものを適当に失敬していたものだ。彼はどこから貰って来たのか、最近になって明瞭に梅毒の症状を現わし始めた。（中略）彼の腐った身体がどのような弾力で飛び散り得るだろう。彼は私を見るとおどおどする。私も又彼におとらず臆病であるのに。（『徳之島航海記』、二三四～二三五頁）

平板な描写を超えた映像的な構図をなし、シュルレアリズムにおけるデフォルマシオン（déformation）の方法、具体的にいえば「形の単純化、変形、及び強さの変化」など、形態を鋭く強調するために、作者が強い効果を求める際に対象物に加える変

態の手法を、この身体は実践したようにみえる。[14]語り手は梅毒に苛まれたG兵長の人間としての言葉にも思想にも一切触れておらず、ただ彼の「人間の色艶を失わせている」様相、つまり人間ではなく醜い生き物としての変色と変形しつつある身体の腐敗のみにフォーカスする。固有名を与えられない兵士が内面も思想も宙吊りにされたまま、常識とかけ離れた次元で、グロテスクなマリオネットのように踊る舞台では、人間は生き物というよりただの肉体であり、形相であり、狂的で奇抜的な現実の変相＝変奏である。

一方、『出孤島記』の「私」の身体も同様に変形・変態・変身の過程を辿り、「戦局の様相の末期的現象を強く感ずると共に」、「ひどくがたがたになった」状態になる。「神経障害」による胃腸問題と「神経衰弱」の病的兆候を示すことで、身体の消耗と精神の疲弊を連動させて戦場の過酷さを反映している。さらに、動物の耳となり「あらゆる神経」で爆音を捉え、「あらゆる方向に傾けてみた」身体の構成は「一個の精巧な聴音器」という器械的な装置となり、人間の枠組みから排除される始末である。また、身体の下腹部で「断層」を作り、「不安」の情緒を断層で泳がせる映像的な過程は、虚構のストラテジーで身体の異変を示す一環であり、『徳之島航海記』における変形の過程といかにも同質的である。両者はともに現実的な身体を素材に、虚構の仕掛けで加工・改変・再構築することで、固定観念の規範を転覆するような魔術的な映像効果を実現し、外部にある非主体に干渉されない内的な張力を表面に押し出している。

こういう身体の腐敗をシュルレアリズムで表現する手法は、原爆をモチーフにした原民喜の「夏の花」を連想させやすい。

> 私は殆ど目抜の焼跡を一覧することが出来た。ギラギラと炎天の下に横わっている銀色の虚無のひろがりの中に、路があり、川があり、橋があった。そして、赤むけの膨れ上った屍体がところどころに配置されていた。これは精密巧緻な方法で実現された新地獄に違いなく、ここではすべて人間的なものは抹殺され、たとえば屍体の表情にしたところで、何か模型的な機械的なものに置換えられているのであった。苦悶の一瞬足掻いて硬直したらしい肢体は一種の妖しいリズムを含んでいる。電線の乱れ落ちた線や、おびただしい破片で、虚無の中に痙攣的の図案が感じられる。だが、さっと転覆して焼けてしまったらしい電車や、巨大な胴を投出して転倒している馬を見ると、どうも、超現実派の画の世界ではないかと思えるのである。[15]

『出孤島記』が身体を「精巧な聴音器」へと喩えるのと類似的に、ここで「屍体」を「何か模型的な機械的なもの」としてみる視点と、「人間的なものは抹殺」される設定は、身体の変形によって人間の範疇から除外される上述の作品における叙述と一致している。この原爆の光景を「超現実派の画の世界」と

して表現する際に用いられたのは、シュルレアリズムの手法だということはすでに自明のことである。野坂昭雄はここでの芸術手法を、「機械としてのカメラの機能を、「目抜の焼跡を一覧」するまなざし」とし、さらにその写真によって創造される時空間とそれを視るものの時空間を切り離す効果を指摘する[16]。この「カメラの機能」というまなざしの分割効果は上述の映像と同様に、一つの外部カメラあるいは外部視点を設置することで、映像を視る観客と映像自身のあいだ、つまり読者とテクストとのあいだで、一つの〈間〉を空くことに成功した。とすると、このシュルレアリズムの仮構を理解するというのは、〈間〉の幅を測り、外部と内部・視点と映像・現実と超現実の距離を確認することに当たるだろう。

四、リアルヒストリーを超えて

作者の実体験をみると、魚雷艇学生の経験を経て一九四四年一〇月に第一八震洋特攻隊の指揮官として奄美諸島の加計呂麻島呑之浦に赴き待機していた島尾は、その時期の出来事を『徳之島航海記』などの作品で再現する。さらにその後一九四五年八月一三日に出撃命令を受けたままの状態で終戦を終えた体験を連続的に『出孤島記』『出発は遂に訪れず』『その夏の今は』という三部作で書いた[17]。

一九四四年から一九四五年といえば、本土空襲の開始からポツダム宣言の受諾までの道程を、日本は歩んでいた頃であった。一九四四年夏、米軍のマリアナ諸島占領をはじめ、日本全土は米軍の爆撃機B29の襲撃圏内に入り、東京大空襲と硫黄島玉砕または沖縄戦の悲劇を相次いで経験した。その時点で、全国の焦土化と原爆の投下から敗北がほぼ予見された。さらにその後、一九四五年七月一七日から八月二日まで開かれた三大国首脳会談中で発表された「ポツダム宣言」は軍事的な無条件降伏の条件を公開した[18]。およそ八月一三日に、敗色濃厚の情勢のもとで、島尾のいる特攻部隊あてに、「さあ、行け、そして、死ね」のメッセージを含んだ特攻戦出撃命令が下ってしまった。

こうして敗戦時に、百個隊以上の震洋隊の運命はそれぞれ違って、無傷に生き残る隊もあれば、ほぼ全滅した隊もある。幸いなことに、島尾のいる隊は一回しか戦闘を経験せず、ほぼ戦闘を知らないまま戦争の終末を迎え、危険な戦闘行為を取ったり苛烈な戦闘を経験したりすることが皆無の状態で、ただ敵軍がくるのを待つのみであった[19]。この体験を踏んで、この二つの小説のいずれも、実質な戦闘を描かずにひたすら敵軍を待機する心理を主な題材にし、しかも単なる自己体験の小説化と戦争史実の記録ではなく、私小説の皮を被った虚実折半の心的記述である。

『徳之島航海記』における視点人物＝主人公が、虚構にしかならないという絶望の深淵から物事を捉える原因で、ときに言表の困難を語り、虚構の意志を具現化している。たとえば、島の傍らにある岩の特徴を語るとき、「その大きさをどう表現してよいか分からなくなった」、「どう言えばよいのだろう」、「表

現することでは何かぴったり来ない」、「どうもそれでは言い足りない」、「何と言っても手落ちのようだ」、「言うことは腑に落ちない」（二三九頁）など、表現の不可能性への指摘を連発し、その語りにくさを単なる言語の欠乏ではなく、むしろあえて写実性に反論を唱える形式で提示している。こういう語れない曖昧さを表現する語り方は、同年発表の「夢のなかでの日常」からも見られる[20]。曖昧な語り方で語る内容にモザイクをかけると、事実的な描写を心理的な叙述に転換させたように読める。もとより客観事実として認められることに、こういうモザイクをかけることで、注目の焦点は眼前の事実よりその事実を捉えるまなざし、つまり語り手の主観に移る。

あるとき父の声が聞こえてくると、妹との近親結婚の縁談に気が動転する同時に、これらはすべて夕べの夢だったと気づく。

「お前ももう結婚したらどうだ」
「けど一体相手は誰なんです」
「お父さんはやはり正江が一番いいと思うよ」
「だって正江は僕の妹じゃありませんか」
私は父とそんな会話をしている。之は夕べの夢だったのだろうか。父も正江も大へんなまなましく私の身体のすみずみにまで、ある感じを残したままで眼を覚ましたのだった。それがもう一ぺん甦っている。……その私が夢か現実か見境のつかぬ思いにかられていた。そんな事が実際あったようにも思えるではないか。（『徳之島航海記』、二四〇頁）

父の声による誘いと、妹への回想、身体の温もりとは連続的な三つ夢なのか、それとも一つの夢から分けられた三つの断片（セグメント）なのか、はたまた同じ夢における三つの界層（レイヤー）なのかは到底確認できないことから、語り手が二回の目覚めを夢のなかに挟むことで、謎めいた重層＝重奏的な夢の構造を示す手際が読み取れる。航海記をモチーフにしたわりに、作者があえて熾烈な戦闘描写をせずに、かえって戦場のリアリズムを逆手に取り、その対極にある非現実的な部分、つまり戦場にいる人間の内面的な発想に重点を置いた試みは、このエピソードから確認できる。

『出孤島記』の「私」が秘密裏にある女性Nと結んだ恋愛関係はこの部落の人には知られていない。つまり、女性Nとの関係は外部の他者を遮断する「私」の内部に封鎖された情報である。

私は生垣にはさまれたまひるの部落うちの細い道を、ぐるぐる歩いた。
何か強いかおりの樹木のにおいが鼻を打って来る。そのにおいは、私の深夜の村歩きの時に、くらがりの静寂の中で、苦しい程に官能をかきたてられたにおいなのだ。私の深夜の夢中遊行に似た愚かな散歩は、いつも今度こそは今宵限りであろうというしっとりと重い鎖でつながれていた。
そのにおいは、つまりはNにつながっている。Nは真昼

でも、深夜と同じように私を待っているに違いない。Nにとっての生活は、ただ待っていることだけだ。（『出孤島記』、二六〇頁）

Nの住宅外にある「内部のものを外界にあらわにさらさないで包みかくしていて呉れる」ような高い生垣は、住宅外の現実と住宅内の夢の境目を象徴するものである。また、「夢中遊行」と称されるNとの逢瀬は、戦争の過酷さを忘却させてくれる安堵であり、また現実から夢への通路でもある。決死の不安にかられた「私」が、深夜に彼女の住所を訪ねるときに、「官能をかきたてられたにおい」に襲われるという、明らかに現実では起こりえない体験を可能にするのは超現実的な魔術にほかならない。この物語における大多数の登場人物と同じように、「私」も女性Nも固有名を与えられていない一つのコードである。主人公や主人公と結ばれた女性だからといって、何一つ特権を獲得できず、ただ虚構の世界の一住人に過ぎない。

以上からみれば、あたかも戦争の現実を描くように仕組んでいるが、たびたび常識の枠組みからはみ出して非現実あるいは超現実の領域に侵入するような方法を、作者はひっそりと布置しているのではないか。バルトはテクスト化する行為を「自分を個体として想像し、自己同一の虚構という、稀なフィクションの中でも、最もまれなフィクションの快楽として認識する。シュルレアリズムの場合は、テクストという虚構の領域でさらなる虚構化を重ねるというべきだろう。一回目の虚構化がテクスト外部の読者が体験するフィクションであるとすれば、二回目はテクスト内部の主人公が体験するフィクションといえるだろう。一見戦場物のフィクションのように書かれたが、その戦場物の主人公はまたもう一つのフィクションの世界、つまり虚構の感覚が編成した別世界を語っている。

五、ノスタルジーと情緒の抵抗

終戦前後の島尾日記によると、彼は入隊前に保田與重郎が書いた数多くの著作を熟読し、日本浪曼派思想に馴染んでいた。[22] 物語から読み取れる超現実主義の志向は、戦場の秩序に立ち向かう反戦的な情緒を表明し、いかにも島尾が熟読した保田與重郎の浪曼主義が提唱した反リアリズムの論理と共鳴しているように考えられる。保田の浪曼主義は既定の秩序と統制に反して、破壊と自然の倫理を旗印とするがゆえに、政権に奉仕したリアリズムに反する人間精神の昂揚を提唱した。

私らは少年の日に、日本の草花のやうな詩歌を語つてゐた。新感覚派やプロレタリア派、ついではシュールリアリズムといふ流れには、一すぢの親近した血がある。イデオロギーとか階級的地盤云々の理屈はきく必要がない。私は作品の示す客観としての現實をむしろ批判の対象として、そこに一すぢにながれてゐる同じ血をみた。[23]

古典復興を尊ぶ保田の浪曼主義が科学的なリアリズムではなく、民族精神とつなぐ芸術表現としての「夢のやうなロマンチシズム」を推重したことは言うまでもない。「イデオロギーとか階級的地盤」などの規範はさておき、保田は「客観としての現実」を批判の標的にし、そこからロマンチシズムの性格を決定づける。保田のロマンチシズムの根底には、通常の国際性・世界性と対立した「郷土性」という、彼の言葉でいえば「魂のふるさと」とつながるものが存在している。これが島尾の作品とどのような関連性を持つかというと、この二つの作品における超現実性が示した戦争との対決という志向は、根本的にいえば反戦的で反拡張的な回帰性を帯びる。たとえば、『徳之島航海記』における唯一の向こうの島の出身者である里里定二等水兵はこの「郷土性」を代表する人物である。

彼は国民兵役からこの戦争の最後の段階に無理に徴集された中年男で、兵隊としては老兵だと言わなければならない。どうみても戦闘ごっこの荒仕事に向きそういに思えない。所で、彼はこの見棄てられた孤島の出身という特殊な条件を具えていた。（中略）彼は此の島の或る村の出身の百姓ということで、言葉がうまく通じなかった。まだ部隊が呑ノ浦にやって来ない前に、略こちらへの駐留が内定してからというものは、私は自分の部隊にいる唯一の此の地方の出身者である彼に自分でも持扱いかねた愛情を感じた。私は早速彼を呼出して此の地方の色々な風習を知ろうとしたが、それは失敗した。彼とは完全に意思を交換し合う事が出来なかったのだ。私は彼の名前をきき出すのもやっとであった。（『徳之島航海記』、二四四～二四五頁）

「国民兵役」[24]とは、徴兵を強制化・義務化する制度である。この兵士の戦争体験には、公的な国家権力の強制と私的な義務参加の傷痕が凝縮されていると言っても過言ではない。「孤島の出身」と「言葉がうまく通じなかった」という二つの条件を具えたこの「老兵」というアイデンティティーからは「島」という地方の「郷土性」をかいま見ることができる。そして、現役兵士の「私」が「地方の色々な風習」を彼から聞き出そうとすると、「私」と彼の間に横たわる時代の断層は両者の意思疎通を完全に阻害したが、「私」が依然として彼に「自分でも持扱いかねた愛情」を抱くのは、性的規範やイデオロギーなどの外的な制限とはまったく関係なく、彼の一身上に反映された伝統と戦争の亀裂に「私」が共感を覚え、さらにそこから懐旧的な郷愁（ノスタルジー）を見出したからである。

軍紀に違反した水兵に対して、「軍紀に仮借のない際立って立派な態度」を取ったA特務少尉と違って、「私」は「俺が修正してやる」と言って水兵を庇う。石井洋詩は、「私」の水兵に対する贔屓を「私」の中に潜む軍隊への批判的心情」とし、さらにこの「A特務少尉への対抗意識」を「非人間的な階級制度を絶対化する軍隊組織」に対する「不信感」だと解釈する[25]。

つまり、この相反する態度が向ける対象は、この二人というよりもむしろ彼らの裏側にあるもの、つまり古い時代の伝統と戦争という非合理な秩序である。また、「私」が「修正」を加えたいのも、水兵への懲罰だけではなく、その「軍紀」が代弁する「軍隊」の精神そのものである。だが、「私」の「批判」と「対抗」と「不信」が結果的には奏功できず、その懲罰も軍紀を変えられない。

『出孤島記』の「私」が自殺艇に乗り込み決死の旅に向かうとき、「Nが死んでしまうことを願った。然し又雑草のようにしぶとく生きていて呉れることも願った」のは、Nが「私の後の世の中との唯一の架橋のように思えたから」である。Nという女性は生と死を徘徊する「私」と死後の世界との「架橋」、つまり媒介として機能している。

> 私は本部の外に出た。そして月を仰ぎ見た。何という人間事のせせこましさ。沢山の拘束の環のがんじがらめで、今宵奇妙な仕事を遂行しようとしている自分が、月を眺めて見る自由は残っていた。同じ月の下には敵も居り、又戦争をしていない土地もある。Nもその下に居り、私の今の環境を彼女は知ることが出来ない。(『出孤島記』、二七四頁)

戦争事情に「拘束」された主人公にとって、立場がどう異なろうと、人間の全員が「同じ月」を平等に共有しているのは、この月が単なる観賞風物というより、一つの心象風景として現実のあらゆる桎梏を超越し、人間の差異を無化にする夢の装置とみなされるからである[26]。物語の後半において、「月」の意象が複数の箇所で登場し、自殺艇隊員の決死する運命と連動的に表現され、未知な運命への不安という情緒を表現する。たとえば、「月の光」を浴びた自殺艇乗組員らは、「此の月夜の下の南の果てを乗り行く自分の艇をみがいていた」。さらにこの「月の光」を借りて兵士らの「若い横顔や身体つきをいくら見つめても彼等が今どんな気持でいるのかを知ることは出来ない」。決戦の死へ赴く「私」は、その前夜に「深夜の月の傾きかけた青い汀を番兵塔」に向かってNと再会する。島尾は十代の頃に発表した「月の光り」、「牛若の感傷」「CIDER」などの詩作においても、月をとおして多様な情緒を活写している。これらの詩作からは島尾は月の意象を創作に積極的に取り入れた傾向がうかがえる[27]。

Nが「私」の運命を悲しむ様子を見て、「私」は決死の事実を「演習」という虚言で偽装し、「死」の出撃という現実を「演習」という現実の虚構化で処理する。これまでの心的操作がすべて主体の内面で行われたものであれば、Nへの虚言は自閉的な圏域から踏み出し、他者との関連で行われることになる。ただし、この虚言で成立した交渉は、事実的な効力を持たない一時的な退避策に過ぎないが、現実の物差しを拒絶する試みは、改めて現実への抵抗を模索しているように思われる。物語の終盤において、「運命は今日一日の延期であった」ことでこれまで約束された破滅的な現実が予定どおりにこないことに再び

「虚脱したような空虚な感じ」を覚える。その後の八月一五日の敗北も自殺艇隊員の行く末も語られないまま物語をひたと閉じることで、現実との対決を無限に遅延させ、読者の想像を掻き立てつづける虚構の戦略を貫いている。

六、結論

『徳之島航海記』と『出孤島記』は創作の方法上でリアリズムとシュルレアリズムを自在に切り替え、主体の現実的な体験と心的な体験を交錯する構造で物語を進行し、私小説の語りの技巧を活用しながらも、実在の世界を感覚的な世界に変形した戦場メルヘンを見せている。この虚構の世界においては、五感は幻覚と夢の操作に操縦され、常識の範疇で既定された観念を拒否し、異常な世界に突入する仕組みが随所に確認される。さらに、人間は生身の人間ではなくなり、動物と器械へ変身したり、肉片に変態したりして、無限に虚構の方法で再構築されていく。自らの戦場実体験を作品化する島尾は記録的な戦記に踏みとどまらずに、史実の再現というより戦争体験者の心理、さらに現実世界では起こりえない想像に重きを置いた。この創作の経緯においては、リアルヒストリーのフィクション化と物語現実のフィクション化という、二重の虚構化が施されたといえる。同じ戦場の生と死を取り扱ったこの二つの物語における主人公は、現実への抵抗という虚構の意志と、平和な時代に対する懐旧的なノスタルジーを抱えている。こうした主体と現実の齟齬は、虚構への没入によっていささか緩和されたものの、最後まで徹底的に解決できずに、いったん超現実的な境界で留保されるのである。この二つの作品が練りだしたのは、現実と夢、軍国と島、時流と平和のあいだでたゆたう主体像と、シュルレアリズムの技巧が盛り込まれた芸術の領界である。

＊『徳之島航海記』の本文は初刊本を底本とする『島尾敏雄全集　第二巻』（晶文社、一九八〇年五月）に拠る。『出孤島記』の本文は初刊本を底本とする『島尾敏雄全集　第六巻』（晶文社、一九八一年一月）に拠る。

【注記】

1　アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳「シュルレアリスム宣言」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店、二〇〇二年四月、四六～七二頁。初出『中央評論』三五号、一九五四年一一月。

2　島尾敏雄「現実を生きる苦悩」『島尾敏雄全集一三巻』、一三三～一三四頁。初出『中央評論』三五号、一九五四年一一月。

3　島尾敏雄「非超現実主義的な超現実主義の覚え書」『島尾敏雄全集一三巻』、二一二頁。初出『映画批評』八号、一九五八年二月。

4　よく知られているとおりに、島尾文学における超現実性はよく〈夢〉の構造によって表現される。島尾は「夢の中の経験」が「眼覚めている時」の秩序などを批判しているものとし、「夢の中だけではなく、夢の中から、眼覚めている現実の世界に物を新しく生むところの自分の力を確かな手答えで移し植えることが出来る」ものとして捉えている。つまり、夢のもつ超現実的な属性は、「日常」という現実の秩序を転覆して再構築する

機能を持っているといえる。（島尾敏雄「夢について」『島尾敏雄全集一三巻』晶文社、一三八～一三九頁。初出不明。）

5　奥野健男「島尾敏雄論――被害者の文学――」『近代文学』九巻一号、一九五四年一月、七五～七八頁。

6　吉本隆明「島尾敏雄の世界――戦争小説論」『群像』二三巻二号、一九六八年二月、一九〇～一九一頁。

7　柄谷行人「夢の世界――島尾敏雄と庄野潤三」『文学界』二六巻七号、一九七二年七月、一五八～一六一頁。

8　大江健三郎「島尾敏雄・「崩れ」について――同時代としての戦後九」『群像』二七巻九号、一九七二年九月、二一六～二二七頁。

9　幻覚について、藤田博史は「夢が《眠って見る幻覚》ならば、幻覚は《醒めて見る夢》である」と指摘し、両者ともに心的システムの一様態であると説いた。（藤田博史『幻覚の構造』青土社、一九九三年四月、一三頁。）

10　広島への原爆投下は一九四五年八月六日午前八時一三分頃であった。それにつづく長崎への原爆投下はその三日後、八月九日の午前一一時二分頃であった。原子爆弾を搭載したB29爆撃機は投下へと向かう途中、九州地方の上空を経過したことがある。当時の証言によれば、原爆の爆音と閃光は非常に残酷であった。そして被爆者の身体はこの二つの物語が書いたグロテスクな様相と似ており、皮膚の変色と器官の変形などを表した。島尾がシュルレアリズムの手法で書いた兵士の身体の表象は、原爆がもたらした生き地獄の悲惨残酷と阿鼻叫喚を想像して描いた可能性はある。（田川時彦『原爆と人間　二一世紀への被爆の思想』高文研、二〇〇三年八月、七八～九四頁。）

11　多田蔵人「島尾敏雄『出孤島記』論」『国語と国文学』九七（五）、二〇二〇年五月、一〇〇～一一四頁。

12　酒井健『シュルレアリスム』中公新書、二〇一一年一月、一八九～一九〇頁。

13　藤本豊「幻聴ってどんなもの？」『幻聴の世界』中央法規、二〇一四年七月、二七～二八頁。

14　阿部金剛『シュールレアリズム繪畫』ゆまに書房、一九九一年九月、三二頁。

15　原民喜「夏の花」『三田文学』一九四七年六月号。

16　野坂昭雄「核・原爆を撮る――写真」、川口隆行編『〈原爆〉を読む文化事典』青弓社、二〇一七年九月、二三七～二三八頁。

17　作品の内部時間として、『出孤島記』は一九四五年八月一三日午前から八月一四日朝まで、『出発は遂に訪れず』は八月一四日朝から八月一五日夜まで、『その夏の今は』は八月一六日朝から三日間の出来事を描いている。

18　荒井信一・他編集『太平洋戦争史五　太平洋戦争Ⅱ』青木書店、一九七三年二月、三〇五～三五七頁。

19　島尾敏雄「特攻隊員の生活――八・一五記念国民集会での発言」『世界』二六三号、一九六七年一〇月。

20　原文は、「あの日、私は彼の肉体のどこに触ったのだったろうか。それとも決して触りはしなかったのか。あの時私は完全に消毒したのだったろうか。それとも消毒しようとして、彼に追いかけられたまま、脱れて来てそのままになっていたのではないか。」である。主人公が患者に会った記憶は、あやふやに語られ、曖昧さを体現している。（島尾敏雄「夢のなかでの日常」『島尾敏雄全集第二巻』晶文社、一九八〇年五月、一九五

頁。初出『総合文化』一九四八年五月号。）

21　ロラン・バルト『テクストの快楽』みすず書房、一九八四年六月、一一六〜一一七頁。

22　終戦後一〇月二三日の日記では、「夕方六甲道駅前デ保田與重郎「文明一新論」ヲ買ツタ。彼ハ現在何ヲ考ヘテヰルカ、昭和十八年後半、私ハ旺ニ彼ノ書ク物ヲ読ンデソレニ傾ク。海軍ニハイル前「日本語録」「皇臣傳」、天忠組ニ関スル労作、芭蕉ニ関スル労作、ソノヤウナモノヲムサボルヤウニ読ンデ甚シク心ヒカレタ。旅順デハ「機織る少女」ヲ送ツテ貰ツテ辛ウジテ許サレテ読ンダ、水雷学校ノ時「南山踏雲録」ヲ里子氏ニ貰ツタ」と書かれた。（島尾敏雄「終戦後日記（二）　昭和二一年一月一日―一月三〇日」『新潮』一〇六（八）、二〇〇九年八月、一八一〜一九八頁。）

23　保田與重郎「古典復興の問題」『保田與重郎全集第五巻』講談社、一九八六年三月、三八六〜三八七頁。初出『いのち』一九三八年一月号。

24　日本の徴兵制といえば、一八八九年（明治二二年）に改正が行われた徴兵令は、はじめて帝国臣民の一般兵役義務としての徴兵制を確立した。それから国民皆兵の体制は実行され、いくつかの改定を経たが、戦後の一九四五年までに至った。一八八九年（明治二二年）に大改正された徴兵令は「日本帝国臣民にして満十七歳より満四十歳迄の男子は総て兵役に服する義務のあるものです」と定めた。一九二七年（昭和二年）に改題された兵役法は、「帝国臣民たる男子は本法の定むる所に依り兵役に服す」と、年齢の制限を解いた。大江志乃夫『徴兵制』岩波書店、一九八一年一月、八三頁、一三二頁。

25　石井洋詩「島尾敏雄「徳之島航海記」の謎を読む――隠された反軍的思索を探る試み――」『群系』（四〇）、二〇一八年、二一四〜二三一頁。

26　島尾が震洋隊隊長として赴任したまもなく書いた詩篇「月下の別れ」のなかで、月の意象と決死隊の軍歌が結びつかれて書かれた一節がある。この節の原文は、「中空の月輪のもと、円陣は巴に流れ、吠えろよ軍歌を、俺の影や貴様の影、ひよろ長くずんぐり短く、はりあげよどら声を、歌へよ「決死隊」を」である。この詩篇は多くの漢詩における月下の送別というモチーフと類似している。実際のところ、島尾は九州帝大で東洋史を専攻した時期に、李太白などの中国古代文学の読書経験を持った。（島尾敏雄「月下の別れ」『島尾敏雄全集一巻』晶文社、一九八〇年五月、四七七頁。初出島尾敏雄「出陣」『曼荼羅』一号、一九四四年一〇月。）

27　島尾敏雄『島尾敏雄全集一巻』晶文社、一九八一年五月、四四〇・四四四・四四八頁。

（九州大学大学院地球社会統合科学府博士後期課程一年）