

# 大岡昇平の言語技術

——『歩哨の眼について』における〈知覚〉の遠近法——

佐藤 洋一

はじめに

大岡昇平の小説は戦後文学の代表的作品の一つとして、特に高校国語科教科書における主要な現代小説教材として位置づけられてきている。これまで継続的に教材化されてきている作品には『俘虜記』『野火』の一部、そして『靴の話』があり、平成八年度版の高校教科書では、新たに『出征』と『レイテ戦記』の一部が教材化されている。

現代小説の授業では、作品の言語構造に即した具体的な文体的研究の難しさのためもあり、ややもすると戦後文学史論（現代精神史と時代状況）と作家のモチーフ等に収斂する〈知識注入型〉の覚えさせる学習が行われがちである。また、戦争・極限状況・人間の真実等の話題を、短絡的に現代人の生き方と関連づける観念的な授業が行われている状況もある。

基礎基本から応用につながる、今日的な国語科の「言語能力」を考えるためには、小説教材の指導の場合には、小説の表現の原理に即しつつ、作品（作家）固有の言語構造と表現の批評性・普遍性についての検討が必要である（注1）。

本稿は小説の言語技術教育論の一環として、大岡昇平の小説における言語技術と文体の特質について考察するものである（注2）。作品としては『歩哨の眼について』を取り上げる。この作品を言語技術の観点から考察することは、大岡の小説教材での教えるべきポイント（教育内容の中心）・大岡の小説教材で育てる国語科の「言語能力」の内容等を鮮明にすることにつながる。現代小説の指導技術の着眼点等を考える有効な手がかりとなると考えられるからである。

一、『歩哨の眼について』の位置

作者大岡昇平は昭和一九年三月、補充兵として三カ月の教育召集を受けるために召集される。六月一〇日、解放されるはずの日にそのまま臨時召集され、陸軍歩兵二等兵として敗色濃厚なフィリピン戦線へ送られる（『出征』『海上にて』等）。そして「比島群島中最も悪質のマラリヤの発生する島」（『サンホセの聖母』）であるミンドロ島のサンホセ警備隊の中隊本部附暗号手として、昭和一九年八月一日から警備につく。『歩哨の眼について』はこうした時期の経験を語った作品である。その後昭和二〇年一月、米軍上陸によって山中放浪の末、捕虜になる。

初出は『文芸』昭和二五年一月号（河出書房）であり、創作集『来宮心中』（昭和二六年五月、新潮社）収録の際に若干の加筆訂正が行われている（『大岡昇平集2』岩波書店、昭和五七年八月）。なお、同時期に発表された作品には、『サンホセの聖母』（昭和二四年二月『文学大會議・第八輯』大日本雄弁会講談社）『海上にて』（昭和二四年二月河出書房）『出征』（昭和二五年一月新潮社）『暗号手』（昭和二五年二月『風雪』六興出版社）『敗走紀行』（昭和二五年六月『改造文芸』改造社）等がある。

『歩哨の眼について』は、現在教材化されている作品ではないが、『俘虜記』（昭和二七年二月創元社）としてまとめられる一連の作品が書かれている直後の作品であり、大岡昇平における戦争体験を一兵士の立場から語った記録的作品

としての意味が大きい。

一方、大岡昇平の小説の方法という点から見ると、その言語技術と文体等の特質は、優れた記録的作品という意味のみならず大岡文学全体の普遍性を考える時に、重要な要素を含んでいるのではないかと、私には思われる。

とりわけ、死と向き合った兵士の存在の真実を、視覚や感覚等の〈知覚〉の構造的分析的な心理描写を通して〈知覚〉の深部に自己＝他者（世界）のありかたを認識していく論理的な文体には独特のものがある。そこには、既成の観念的な思考を廃し、〈知覚〉という生理的な欲望（いわば、身体論的な存在感覚）の深部に「自己」と「世界」の構造を発見しようとする明視への強靱な意思を認めることができる。大岡の、いわゆる明視への意思と文体の構造を、本稿では〈知覚〉の遠近法という観点から考えてみたい。

## 二、文体の批評性へ

大岡の現代文学における文学的達成とその評価については様々な立場があるが、菅野昭正氏は大岡昇平の文体の特質について、「思考の運動」としての文体・日常的言語組織を超える「新しい言語組織」の創造力の点から次のように述べている（傍線は稿者、以下同じ）。

文学の実質をかたちづくるものは、作者以前の場所まで遡及して掬いあげられる作者の生き方でもなければ、作品を抽象化した挙句に蒸留される思想的な図式でもなく、文章のなかに躍動する思考の運動であると考える作者でなければ、『浮塵記』のような作品は書けない。(略)文学的な文体をつくり出すということは、通常の言語組織の水準とある偏差で隔てられた新しい言語組織を生み出すことであり、しかもそれはただ偏差のための偏差ではなく、なんらかの必然性に裏づけられた偏差でなければならぬ(注3)。

また、大岡の文体における「思考の明晰さ」についてはしばしば語られるところだが、秋山駿氏は「事物の核心にまで透徹する」思考と、人間の「裸の生の状態(の認識)」につながる文体の特質に言及している。

大岡昇平が日本文学にもたらしたものは、「判断の結果作用」とでも呼びたい散文、ほとんどクラシックなまでに節度と緊張ある文体で記述される、思考の明晰さである。それはしばしば事物の核心にまで透徹する。それから、その思考が自分の核に、眼の前のただそこにある普通の人間の生の状態をもっていることである。そここそ、人間とは何かに関する深い穴があるのだ(注4)。

このような視点、すなわちその独自の文体と言語構造、その批評性の解明という立場からの作家論・作品論はきわめて

限られており、言及される作品も『浮塵記』や『野火』『レイテ戦記』等に偏りがちである。

『歩哨の眼について』には、まとまった同時代批評もなく、これまで福田恆存・大江健三郎・丸谷才一・佐々木幹郎等によって言及されてきてはいるものの、ほとんど断片的な指摘にとどまっている。語られる視点には、中原の詩「夕照」との関連や、人間の根源的な不幸と聖性の秘密を考察する大岡の中原論との関係(注5)、『浮塵記』『野火』論のための傍証的な扱い、あるいは大岡における「戦争体験と戦後」の意味を論ずるための資料的な位置づけ等に限定されているのである(注6)。

こうした中で、『歩哨の眼について』を論じたものとして現在最もまとまった論考とみることができるのは、亀井秀雄氏のものである(「大岡昇平の眼―リュンコイスの不幸―」)。

亀井氏の問題意識は大岡が中原に持った意識を「大岡昇平の不運が人間という存在の根拠をもっているか」という形に置き換えたところにある。

大岡昇平の中原中也についての疑問を借りて言えば、大岡昇平の眼は果して人間という存在の根本的条件に根拠を持っているか、(略)人間は誰でも大岡昇平のような眼を持ちうるものであろうか(略)。(注7)

この課題についての結論は「大岡昇平がそうであったように、この眼はまた、人それぞれの限界状況を普遍化するきつ

かけを含んでいる」と結ばれる。また、作品論的には歩哨として戦場で「見詰める眼を強いられたのであるが、しかしその見詰める眼によって逆に、かれを取り巻く世界の恐怖の構造を見詰め返した」のであり、「明視と幻視とは必ずしも矛盾し、お互い排除し合うものではない」「現実の事態に対する明視を働かせなければ、その幻視すら出現しない。」と述べている(注8)。

しかし、例えばここでの大岡の明視は「見詰め返した」と言いうる性質のものであろうか。先駆的な論考の意義を認めつつも、ゴッホ・ランボーや中原の想起の意味・「感傷」性の自覚・過去の記憶の想起(幽霊の発見)の意味等、作品の〈細部〉と〈全体〉の関係把握に曖昧な部分が多いように思われる。また、大岡昇平の〈眼〉の誕生を人間の根本的存在と結びつけ普遍化しようとする論理は分かりやすいが、本稿で問題とする文体や表現の構造についての言及はきわめて不十分である。

### 三、〈眼〉の幸福と不幸

#### 1、見る者・リユンコイス

この作品はゲーテ『ファウスト』の望楼守リユンコイスの歌のエピソードの引用から始まり、そして終わる。

〈見る〉ことを強いられた歩哨としての大岡の立場とリユンコイスの立場の類似性が指摘されているわけだが、それよりも〈見る〉ことの快楽、そして〈眼〉(視線による知覚)と外部世界の認識の関係についての、この小説の語りの枠組みが語られている点が重要である。以下は『歩哨の眼について』冒頭部分の引用である(なお、作品の引用は、全て『大岡昇平全集2』筑摩書房、平成六年一〇月による)。

見るために生れ／見よと命ぜられ／塔の番を引き受けていると／世の中がおもしろい。／遠くを見つめると／近くに見える、／月も星も／森も小鹿も。

『ファウスト』第二部、望楼守リユンコイスの歌である。「見るもの」の問いの間に、いつも敵の出現を見張っていない歩哨にとって、世の中は別におもしろくはないが、敵は実はなかなか出て来ないから、「遠くを見つめると近くに見え」遂に、

幸福な両の眼よ

と歎じるくらいに余裕はある。

敵の発見を命じられ、「世の中」という世界に向き合う歩哨の存在は、「見よと命ぜられ／塔の番を引き受けている」リユンコイスの存在と通い合う。

しかし、「見るために生れ」「世の中がおもしろい」と語るリユンコイスは、末尾で遠目のきく〈眼〉の不幸を次のように語ることになる。ファウストとメフィストフェレスの密

議による悲劇、すなわち、老人夫婦の小屋の炎上という悲劇を（何の罪もない老夫婦を焼き殺してしまふこと）なすこともなく見ることになるからである。

小屋の中が燃えあがる。／早く助けてやらねばならぬが、／救いの手は見たらぬ。／…（省略）／めらめらときらめく火が／葉や枝の間に立ちのぼる。／乾いた板はゆらゆらと燃え、／たちまち焼けて、崩れ落ちる。／お前たち、目よ、これを見きわめねばならぬのか！／おれはこんなに遠目がきかなくてはならぬのか。

（『歩哨の眼について』末尾）

## 2、〈眼〉の構造の変容

〈見る〉ことの幸福と不幸という語りの枠組み、言い換えると視覚という感覚（知覚・欲望）の「個人性」と「視覚の映す（構成する）外部世界」の二重の構図を、大岡のモチーフに結びつけているのは、冒頭リュンコイスの引用の後に語られるゴッホの視覚のよじれと奇妙な「世界」認識についてのエピソードである。

帰還後ゴッホの風景画を見て、なにより感心したのは、遠景がよく描いてあることであった。眼路遙か、耕地と林の尽きるまで、線と画が水底の礫のようにはっきりと刻まれている。友達の画家に聞いてみると、ゴッホの画では近景が却ってぼかしてあるそうで、そこが普通の視

野と逆になっているのだそうである。

ぼんやり遠くを見るのは誰でも気持ちのいいものである。これは眼球の立体視の機能を調節する筋肉が解放されるためで、例えば鱗雲の美感に基づくといわれているが、さて遠くのものをはっきりみなければならぬとなると、なかなか眼の努力を要する。

前半はゴッホの絵を通して、常識的な視覚の遠近法とは異なるゴッホの絵の特質について、後半は「ぼんやり遠くを見る」視覚の快楽と、遠景を鮮明に認識する視覚の努力について語られている。

しかし、歩哨の経験を語った後、末尾では（リュンコイスの引用の前）、ゴッホの絵の遠景の細部の鮮明さ、その「奇妙な現実感」に、自分と同じ「不幸な悩んだ心」の表象を見ている。

視覚はそれほど幸福な感覚ではないと思われる。ゴッホの遠景に、私は一つの不幸を感じる。彼の絵はそういう精密な画ではなく、一刷毛に描かれたような遠方の人物の形にも、奇妙な現実感があつて、同じ不幸な悩んだ心を表しているように、私には感じられる。眼が対象を正確に映すのに、距離の理由で、我々がそれを行為の対象とすることができない。それが不幸なのである。

「眼が対象を正確に映すのに、距離の理由で、我々がそれを行為の対象とすることができない。それが不幸なのである

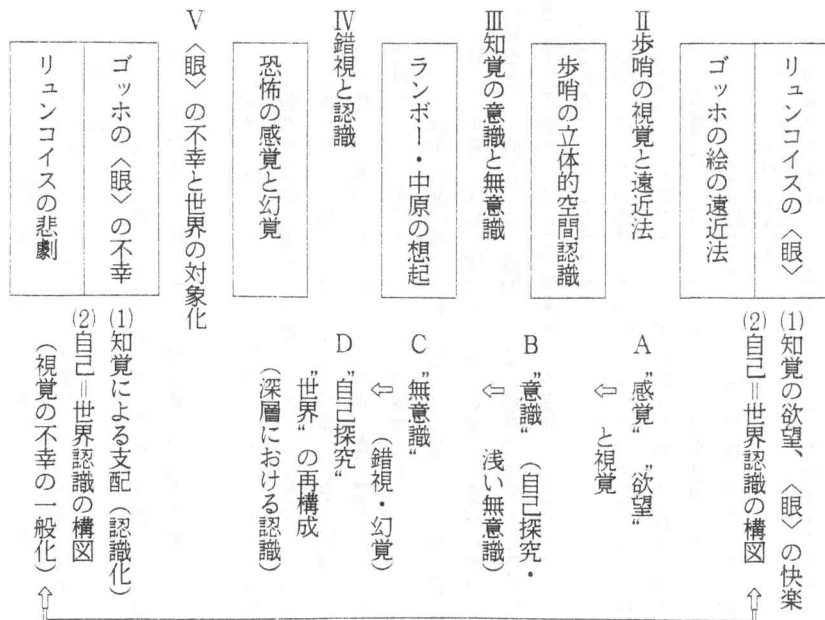
「という箴言的考察は、普通の感覚（知覚の遠近法）とは異なる見えすぎる〈眼〉をもった人間の不幸を、そして〈行為〉を伴えない「世界」との距離について語ったものである。だが、こうした作者による考察を『歩哨の眼について』の中核の思想（主題・観念）と読み取るのは、この作品の本質（魅力）を読み落とし、一部分を抽象化した断片的な解釈になるように私には思われる。

〈眼〉の幸福と不幸といった一般化、死と向き合った歩哨の恐怖の感情というとらえかたは、作者自身が語っているところでもあり、無論誤った作品把握とは言えないが、この作品の文体の特質と魅力を捨象することになりかねない。そうした認識に至る「知覚・思考の運動としての文体」にこそ、この作品の独自性があると読むことができるからである。

この作品の魅力・本質はリュンコイスとゴッホのエピソードとその抽象化にあるのではなくそれらを枠組みとして語られる歩哨大岡の〈知覚（視覚）〉の解体過程の文体にこそあるのではないか。大岡はこれらの枠組みを通して、死の恐怖に直面した人間の真実を、〈眼〉〈知覚〉の遠近法的な認識と構造の変容を通して描いたのである。リュンコイスとゴッホのエピソードを枠組みとしてまとめると次のようになる。なお、I〜Vは論ずるあたった場面構成である。

I 〈眼〉の幸福と遠近法

『歩哨の眼について』の構成



#### 四、〈知覚〉の意識と無意識

##### 1、歩哨の視覚―遠近法的な空間把握―

Ⅱ場面は戦場における「私（大岡）」が設定され、歩哨としての視野が立体的な空間把握として語られる場面である。なお、……部は省略部分である。

私の駐屯したミンドロ島サンホセの兵舎の前は、一軒先の林際まで野が開けていた。一部気紛れに稲が植えられているところもあるが、大抵は荒れた湿原で、そここの水溜まりに水牛が物倦く水を浴びているだけであった。／左側は椰子の並木道で縁取られている。兵舎前面に沿った道は、五十米左の兵舎敷地が尽きるところで、その並木道と十字に交り、さらに五十米行って林に入ってしまう。／右方はこれも約五十米で、……（省略）……正面の林際に到っている。／このほぼ幅百五十米縦一軒の矩形の地面を、歩哨が見張っているわけである。

歩哨が見張る「ほぼ幅百五十米縦一軒の矩形の地面」は歩哨のいる兵舎という一つの視点から、的確な細部の識別とともに遠近法的な立体的な空間把握として描かれている。地理や動植物の状況は敵の発見という観点（いわば、ここでの視点的法則）から再構成されているわけである。正面・左・右

の視野、正確な距離把握・兵舎からの道路、また湿原・林・小川等の地理的状况、民家や建物・動物等の確認等が簡潔な表現の中に語られている。

さらに、正面（近景）から中景、そして奥の風景は（遠景）、次のような空間と奥行き（距離感）のある風景として描かれている。

正面林の後は、木のない丘がゴルフ・リンクのような淡い整然たる緑を連ね（前景）、その上に我々が「鋸山」と呼んでいた岩山が頭を出し（中景）、さらに遠くには標高二千米の中央山脈の山々が高く青く霞んでいた（遠景）。（引用のカッコ内部分は稿者による）

しかし、兵舎前面の草原に動くものは少なく、歩哨は退屈し「放心」する。作品全体における〈知覚〉の変容の観点から見ると、「放心」は、歩哨としての細部の識別・立体的な遠近法的認識からズレて、思考が「内面化」する一つのステップであるということが出来る。

歩哨の眼は左の椰子並木の幹の間から始めて、正面の林際を伝い、右のアカシアに隠れた家の軒下を探る。それから正確に同じペースで今来たコースを逆戻りする。

……この動作はいかにも退屈であり、やがて一種の放心が歩哨を囚える。

この場面での表現に「歩哨大岡の不幸」を見る見方もある（「私は、兵舎前風景の故意の精密さにこそ、拘束された歩

哨、自由を奪われてしまった人間大岡昇平の、その不幸を見出し出す」注9)。しかし、それよりもこの「精密さ」の立体性と遠近法的認識の視野の記述自体がここでは重要である。ここでの（Ⅱ場面での）歩哨としての的確な視覚の遠近法や感覚（状況認識）が、Ⅳ場面で崩壊解体するところに（Ⅳ場面）、戦場の死の恐怖の生理的感覚の表現があるとみることができるところである。

## 2、ランボーの見たもの—無意識への下降(1)—

Ⅲ場面は、「放心」という意識と無意識の境界の知覚の中にランボーと中原の詩句の一節を想起し、そうした記憶の想起という自己の意識の深層に「感傷性」を自覚する場面である。すなわち、Ⅱ場面を歩哨の視覚の日常性とすれば、Ⅲ場面は視覚の中の意識と無意識の境界が語られる。ランボー『酔どれ船』の想起、中原の詩の想起はⅣ場面での錯視・幻覚（死・恐怖の感覚）という既成の知覚の解体の前提となっており、いわば無意識への下降（①②）の場面とみることができるところである。

無意識への下降(1)は、思考内容が「言葉にはなりにくい」放心・眺めるという状態から始まる（二種の放心が歩哨を囚える」注10）。眼は一つの対象に固定したまま動かなくななり、「湿原の中ほどに横ざまに倒れた一本の木」の「雨に洗われて白く光ったその根」の、「苦しみ悶えるような不吉な

形を憶えている」。

何かを考えていたはずである。その内容は憶えていないが、一種の sentiment として、今も再現できるような気がする contemplation は「観照」或いは「瞑想」と訳されるようであるが、眺めるという状態には、必然的に或る思考が随伴しているはずである。ただその内容は漠然として言葉とはなり難い。

夕方なら、椰子の並木の向こうの空が夕焼けで、芋虫の立ち上がったような卷雲が真紅に染まって、いくつもいくつも立ち上がっている。その下には海がある。

古代の劇の俳優も、かくやとわれは眺めけり  
ランボー「酔どれ船」中の一句である。

この後『酔どれ船』の中の一句をめぐって（小林秀雄訳）、歩哨の視覚の実感によってとらえられた眼前の風景の描写と日本人の「熱帯に関する観念」の形成が西欧人がそこに見いだしたものによることやアメリカ文化の影響によるのではないかと語られる。

『酔どれ船』はブルジョア社会への反逆と脱走を夢見る冒険の詩であり、無辺際の水と空を酔って突っ走る「酔どれ船」はランボー自身である。嵐の海・凧の海・朝と夕べの海の劇的な知覚が視覚的に美しく描かれ、同時にそこにランボーの反逆の意思が語られている作品である（ランボー「千里眼でなければならぬ、千里眼でなければならぬ、と僕



は言うのだ。詩人は、あらゆる感覚の、長い、限らない、合理的な亂用によって千里眼になる。戀愛や苦悩や狂氣の一切の形式、つまり一切の毒物を、自分を探って自分の裡で汲み盡し、ただそれらの精髓だけを保存するのだ。」(注11)。

ランボーの想起の背景に、中原・小林・富永とともにランボーを共有した大岡の青春期の存在と、仲間のいない歩哨の現在の不幸を見ることも可能である。だが、この場面の後、中原の詩を通して自己の感傷性の検討をはじめること等を考え合わせると、次のようにいうことができるだろう。「古代の劇の俳優も、かくやとわれは眺めけり」とは、熱帯の〈観念〉の経験による検討であるとともに、眼前の海の風景・「古代の劇」＝歩哨として熱帯の風景(歩哨の視点からの世界構造の認識)、を見る「私」との対比が語られている部分である。歩哨大岡とランボーの詩を結ぶものは、眼前の風景に「世界」の構造を見る認識力(透徹した意思と思考)と感覚の蕩揺という詩的想像力であり、熱帯の風景への〈知覚〉の対比を通してランボーと大岡が対比されている、とみることができる。これは歩哨としての知覚の範囲からズレはじめる感覚と認識の発現、つまり無意識への下降を意味している。

### 3、“感傷” という無思想―無意識への下降(2)―

歩哨が言語化しえない「眺めるという状態・放心」の深層に見るものは、“感傷性” という自己の無思想である。

中原の「夕照」の一節が想起されるのは、こうした文脈の中である。それは、熱帯の落日の時間帯、「薄明は草の根に濃い紫の影を作り、遠く連なる丘や山の肌を乳色に染めた」頃に、中原の「意地悪そうな眼」とともに思い出す。

丘々は／胸に手をあて／退けり。／落陽は／慈愛の色  
の／金の色。

憂鬱なる歩哨は中原中也の「夕照」の口ずさむ。出鱈目な節が風に乗って、衛兵所や兵舎に届かないように、敷地の尽きる辺までぶらぶら歩いて行って、そこで低く歌うのである。

と同時に、この不幸な詩人の作品中、一番甘いこの詩を昔私が賞めた時、中原がした意地悪そうな眼を思い出した。

闇が野を蔽った後、我々が眺めるのは蛍である。……

……(略)……

夕方から落日、そして蛍の飛び暗闇の時間帯へという変化の中で、歩哨は自己の「感傷性」の構造について解釈する。

憂鬱なる歩哨は敵前にある自分が何故こう感傷的なのであろうかと考えた。自ら省みて、私は自分の感傷のニユアンスが、正確に十六歳頃のそれと同じであることを認めた。少年の私は親によって扶養され、どんな意味でも、自分の思想によって生きていなかった。だから思想は自由に動き、豊く著しく感傷的になった。

今、兵士として衣服・食糧・住居を与えられている私も正確に同じ状態にある。その代償として私は戦って死ぬという義務を負わされているが、その義務がこう閑散では、私の心は完全に少年に帰らざるを得ない。

死を前にした状況下で、自己の行為や感覚の無意識下に人間のもう一つの真実を探るといふ思考の文体は、『俘虜記』『出征』『靴の話』等、他の作品でも語られている。例えば、『出征』では死を自覚した時の生涯の反省的考察の中で、これまで自分が自分を「殺す者」である資本家や軍人に「反抗する欲望を感じなかった」こと、「理想を持たない私の生活」の屈辱を認めている場面がある。

しかし、死への恐怖や危機意識はここではまだ漠然としたものであり、それは繰り返される「憂鬱なる（退屈）」といった表現からも読み取ることができる。これはまだ大岡の感覚や存在全体が比較的安定した状態での自己検討（自己発見）であり、いわば「浅い無意識」における自己考察の場面である。大岡の心理描写には、意識し無意識に至る心理の多層性を考える必要があるのである。この後、曳光弾の錯視をめぐって死の恐怖を意識した存在の危機感、錯視と幻覚の記憶の想起という形で知覚的な倒錯が行われるからである。

## 五、〈錯視〉と認識

### 1、昭和一九年八月の曳光弾

「私」が「憂鬱なるのみならず、怠惰な歩哨であった」のは、比島での戦況についての思い込みによっていた。

比島で我々の警戒すべきはゲリラであるが、積極的に我々と戦う理由を持っていない彼等は、昭和十九年八月では、我々の行かない限り、決してやって来ないと私は信じているのである。

しかし、昭和一九年八月戦況の悪化は、歩哨を少し敏感に「する。比島の主婦の灯火や麻雀帰りの提灯に曳光弾を誤認する歩哨が多くなったりするからである。

こうした状況の中で、ある夜の大岡の動哨中のエピソードが語られる。星が、動いている曳光弾に見えた恐怖の感覚が、過去の学生の頃の幽霊を見た記憶の想起とともに語られる場面である。

結局、星が動いている曳光弾に見えた経験は「私」がまず怖れ、次に見詰めすぎたからに相違ない、そして自己の沈着をでなく「沈着なる私を襲った恐怖が語りたのである」と意味づけられる。つまり、恐怖の感情と見詰め過ぎた行為による錯覚であったと解釈されているわけである。

II 場面における日常的な遠近法の知覚自体がIV 場面では崩壊し、一つの視点からの立体的な遠近法的認識が、このIV 場面では崩壊し、意識下に降りていく。つまり、知覚（視覚）と

対象世界の認識の対応関係が崩壊し、これまで意識されなかった自己——世界の関係構造が見いだされるといふことである。この場面で分析的に語られている「奇妙な現実感」を伴う幻覚（錯視・錯覚）の心理描写の発想は、『浮城記』『野火』等大岡の他の小説の方法や文体の特質にも通ずる重要な場面である。以下のまとめは、大岡昇平の心理描写の方法という観点から、やや強調した形でⅡ場面とⅣ場面を対比的に示したものである。

〈知覚〉の遠近法の変容——Ⅱ場面からⅣ場面へ——

一 視点からの〈視覚〉の遠近法……意識と日常

- 1、歩哨の〈眼〉と視野・視点
- 2、立体的空間認識（左右・遠近・距離・地理他）
- 3、〈眼〉の快楽から、認識の機能へ

〈視覚〉の遠近法の崩壊……無意識と非日常

- 1、死・恐怖の感覚の視覚化（世界の歪み）
- 2、探究と認識の〈まなざし〉（「見詰める」行為）
- 3、幻想的空間への変容（植木の女性化）
- 4、〈眼〉の支配と探究・世界の客観化

2、"恐怖"という視覚

ある夜、「私」は「地平に近く雲が下に動いて輝く星を現わせば、星はあがるように見え、もし上に動けば、さがるように見える」のだから、星の光と曳光弾の区別はつくはずであるという意識のもとに動哨している。その時、「速くの一」の部落の樹がかたまっている「樹の梢の端れの空に「一」の光るものがあがるもの」を認める。

Ⅳ場面の後半の部分は（「一」の光るもの）を認めた部分から）、事実の認識から内面化による深層での認識へ、一視点からの遠近法的認識から錯視と幻覚による深層的（身体的）認識へと、段階的な心理描写によって描かれている。心理と思考の段階は、以下に示したようなA～Dの四つの場面に分けて考えることができる。……で囲んだ部分は、風景の変容（恐怖の感覚とイメージ化）の場面である。

「一等星ほどの青い光である。見詰めると、光は停止し、やがて少し下へ動いた。そして消えた。光が現れてから、降り始めるまでの時間は、丁度曳光弾がのぼり切ってから、下降へ移るタイミングに合致していた。」

A場面  
〔視覚〕

私の心の一部は依然として自分の錯覚を確かめ、この時悪寒に似た不快な感じが、背中を走ったのは事実である。

B場面  
〔意識〕  
〔感覚〕

学生の頃、私は幽霊を見たことがある。夏休みで海岸の友人の家へ泊まっていた時であった。闇夜淋しい丘上の家へ一人で帰って、私は軒下に一本の植木を見た。……(略)。

私は最初たしかにそれを木だと思った。ただ木は丁度女の丈の高さぐらいであった。私が立ち止まったのはやはりその形を異常に感じたからであろう。私は見詰めた。丘の頂上で周囲の家も木も低く、星明りがよく届く。ぼんやり枝の形を照らし出している。の形を照らし出している。

木は無論動かない。じっと見ているうちに、もしこれが本当に女の幽霊だとしたら、こうしてぼんやり立ち止まっていることが、どんなに恐ろしいことかと思った。／

その時木が変貌した。／尖りながら少し円くなっている。つべんは顔であり、それから首のように少しくびれた下が拡がり、あとはずんどうに地まで届いている形は、女が袖を合わせて立っている姿に見えた。顔はのっぺら坊である。私はぞっとした。／二、三間先の角を曲がれば、縁側が開けて、

C 場面  
〔過去の記憶〕

(1) 事実と心理

(2) 対象化

(3) 恐怖の感情

(4) 世界の  
変貌  
・風景の  
女性化  
・恐怖

灯が流れ出し、中には友人がいるはずである。事実笑い声も響いていたような気がする。私は声を押え、二、三步歩いた。すると角度が変わって、木はもとの木に戻った。

この時の私の経験から推しても、星が動いている曳光弾に見えたのは、私がまず怖れ、次に見詰めすぎたからに相違ない。(略)／私は果して自分の錯覚であるかどうかを

確かめるため、空の高いところの雲間に見える一つの星を選んでじっと見た。それは確かに上下に運動した。私は満足し、報告しなかった。

無論何の結果も現れなかった。私は自分の沈着を誇るのではない。最初星が下降するように見えた時、沈着なる私を襲った恐怖が語りたのである。(傍点は作者)

二等星ほどの青い光”を見詰める”と、曳光弾の上昇と後退、下降のタイミングと合致している(A場面)。錯覚を確信しつつ、この時感じた「悪寒に似た不快な感じ」(B場面)の検討は、学生の頃見た「幽霊」の経験を通して行われる(C場面)。闇夜、淋しい丘上の家の軒下の木の植木が「のっぺら坊」の「女が袖を合わせて立っている姿」に変貌

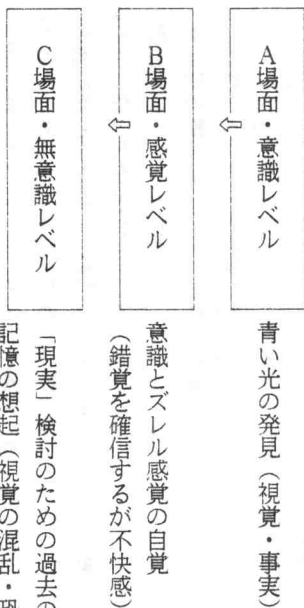
D 場面  
〔認識〕

(1) 世界の客観化再構成

(2) 自己の真実

して見えた（錯視（幻覚））の記憶の想起である。C場面は眼前の感覚（悪寒に似た不快な感じ）の検討のために選ばれた、類似した記憶として描かれている。しかし、〈見る・知覚〉の遠近法的認識がよじれ、奇妙な世界が現実感を伴って現出する経験は、単なる一時的な思い込み、錯覚に過ぎないともいうことができる。

A場面からC場面までは、意識レベル⇓感覚レベル⇓無意識レベルという段階で思考過程が描かれている。



D場面では、C場面の経験から推測して「錯覚を確信しつつ」曳光弾に「不快感」をもった理由が解釈される。それは「私が始めて怖れ、次に見詰めすぎたから」と感覚・視覚の運動の二点から語られる。さらに、こうした認識を裏付けるための観察が語られる。「空の高いところの雲間に見える一つ

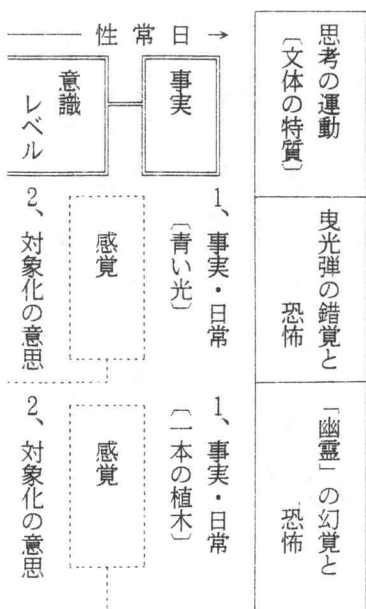
の星を選んでじっと」見る行為は、下士官も語った「雲が動くんで、星があがりさがったりするようにみえる」という認識の自己検証である。

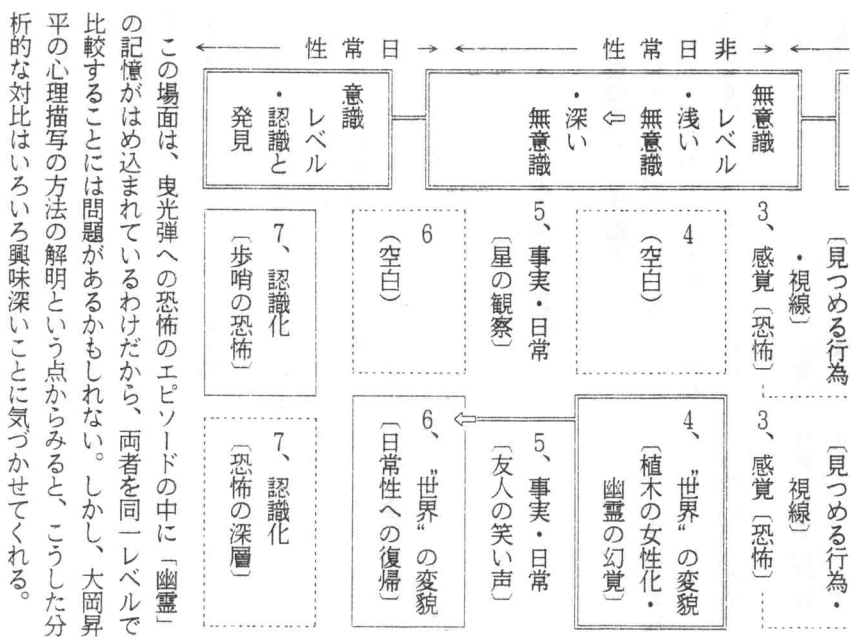
〈錯視〉という不安定な感覚（心理）は、こうした段階を経て「恐怖」として対象化されると同時に、「青い光」に代表される世界も客観化（再構成）されているわけである。

### 3、"世界"の変貌と心理描写

ところで、「幽霊」の幻覚の思考過程と曳光弾の錯覚に恐怖を感じる過程を比較すると、そこに微妙な違いがあることに気がつく。思考の運動としての文体の特色を、段階的対比的に、以下にまとめてみた。

#### 思考の運動としての文体





この場面は、曳光弾への恐怖のエピソードの中に「幽霊」の記憶がはめ込まれているわけだから、両者を同一レベルで比較することには問題があるかもしれない。しかし、大岡昇平の心理描写の方法の解明という点からみると、こうした分析的な対比はいろいろ興味深いことに気づかせてくれる。

例えば、二つのエピソードの大きな違いは「幽霊」の幻覚の記憶の場面には、植木が女性化して見えたという「世界」の変貌（幻覚）の場面が具体的に描かれているが、曳光弾への恐怖の場合は、その場面は空白になっていることである。また、「歩哨の眼について」のこの場面は、「青い光」に感じた恐怖を過去の記憶との対比から検討し、戦場の死の恐怖とそれを見つめる大岡の心理が中心になって語られている部分である。大岡の作品では、錯視や幻覚といった「世界」の変貌の経験が、作者（主人公）によって精細に分析解釈され、経験以前とは異なる新たな認識や発見（認識化・世界の再構成）が語られることが多い。「歩哨の眼について」での経験の「解釈」と「認識」は、『俘虜記』や『野火』に比べると比較的簡単に行われている点が特色である。これはこの作品が小品であることも一つの理由であろうと思われる。

さらに、ここで示した思考過程としての文体の段階は『俘虜記』や『野火』にもほぼ同様な形で、と言うより変奏されて、より詳細な描写でみられるところである。『歩哨の眼について』が、戦場における人間の真実の構造的表現の面で『俘虜記』『野火』の重厚さと興行きを持っていないのは作者の創作意識のありかたや分量的な問題もあるはずである。

一方、方法的にみると一つは、歩哨の見た「世界」の変貌の場面が描かれていないこと、つまり自己の解体過程の描写の中に「自己」と「世界」の本質が描かれる部分が欠けて

いることがあげられる(例えば、これは『野火』等の中では徹底して描かれる。注12)。

二つ目は経験の「解釈」と「認識化」が、戦場における「恐怖」に焦点化され、そのさらに深層にあるものへの考察が不十分であることである。同様に、「一本の植木」が何故、男性や子供ではなく「女性」の幽霊であったのか、また「顔」の「つべら坊」であった理由は何か……。錯視・幻覚の深部にある無意識(深層)の構造へのこうした探究は、『歩哨の眼について』の作品としてのバランスを壊すものかもしれないが、このような視点から見直すことで、『歩哨の眼について』のまとめりと特色、大岡の他作品との関連や相違も明らかになると思われる。

## 六、〈知覚〉による探究と支配

### 1、遠近法という認識方法

〈見る〉行為、それは一言で言うと「世界」の構造を客観化する行為であると言えるかもしれない。〈見る〉行為は、過程を重視した「まなざし」「視線」という言い方も可能である。

個人による〈見る〉行為は、表層的には個としての経験や認識、発想そのものであり、深層的には時代や社会の制度・

観念が〈知覚の法則〉として存在する。深層における〈知覚の法則〉とは、例えば宗教上の教義であったり、国家意識であったりする。絵画・宗教学における一点透視図法や遠近法の構成は、画家の解釈(世界の再構成・対象化)であり、時代の「世界認識」そのものである。

〈見る〉行為、より意志的な「見詰める」行為とは、ある〈知覚の法則〉を自己に課して、自己と世界を対象化しようとすることである。〈眼〉の機能の高度の「世界」の対象化は、部分的で断片的な情報を集め、判断しつつ、課された〈知覚の法則〉に従って再構成する力と言い変えることができる。もちろん、〈眼〉の機能として一般的なのは対象や物体等の識別であるが、見た情報をどのようなまとまりとして認識するかには、〈見る〉存在の置かれた状況や役割が反映するからである。

〈見る〉行為を、「世界」の対象化・再構成に重点を置くこと、視覚による認識は自己の〈ある法則〉にそって「世界」を支配することであり(まなざしによる「支配」)、〈見る〉行為の主体に重点を置くと、視覚の「欲望」や「感覚」が強調されることになる。また、〈見る〉行為の過程における「自己」と「世界」の発見や変形を強調すれば、そこに「世界」の構造を客観化する過程「まなざし」による「支配」の構造、が具体的に表れることになる。

## 2. 「思考の運動としての文体」

『歩哨の眼について』は、見ることの快楽（幸福）とまなざしによる支配（自己と世界の対象化・再構成）という〈眼〉（知覚）の機能の二重性をバネに、死の恐怖に直面した歩哨の〈知覚〉（錯視や無意識、幻覚も含めて）の構造を描いた作品である。管見の範囲では、大岡自身の言葉の中にこうした〈眼〉の機能の二重性と小説の方法意識についての明確な記述はみることができないが、作品にはほぼ一貫してこうした表現技術の駆使を読み取ることが可能である。

視覚の快楽・細部の識別・一つの視点からの遠近法的な立体的な視野と空間把握、その解体と変容（幻覚・錯視）……という思考過程、いわば歩哨としての〈知覚の法則〉（遠近法的な風景認識・世界認識）が解体変容する過程を描くことを通して、言葉にならない歩哨の深層心理の固有性とそこにある「世界」の構造を描こうとしたのである。

具体的には、思想によって生きていない自己の「少年の感傷性」という深層の発見・「恐怖」の感覚が外部世界の立体的な空間認識を解体させるといふ錯覚（幻覚という、一種の視覚異常）の分析的構造的な心理描写に、大岡独特の文体と方法意識が表れている。

リュンコイスとゴッホのエピソードは、〈眼〉の幸福と不幸・自己と世界の関係構造という「語りの構図」としての意味が重要であり、ランボーと中原の詩の想起は詩人の認識力

と想像力との対比を通して、大岡の存在が「意識から無意識への下降」し、「内面化」する過程のエピソードとしての役割から読む必要がある。

特に、中原の詩を通して見いだされた「感傷性」（無思想）は大岡とつての中原の存在の大きさや意味を考える上でも大切な場面だが、文体論的には〈知覚（放心・眼の快楽）〉による自己探究の一過程である点にポイントがある。これは、曳光弾の錯視に怯える「恐怖」の感覚の前提となっている場面であり、錯視と幻覚（変貌）についての分析的描写は〈知覚〉の遠近法という既成の認識方法の崩壊による「世界」の変容を語っているからである。

「見ることの不幸」「戦場における歩哨の恐怖の認識」といった作品の要約は、この作品の特質を抽象化する貧しい解釈である。そうした認識にいたる「思考・感覚・欲望の運動」としての文体「にこそ大岡の独自性があるからである」。

ところで、丸谷才一氏は、具体的な論証や分析はみられないものの「歩哨の眼について」について、日本の近代小説における一特徴である「末期の眼」を批評し、対比的に大岡の「歩哨の眼」を位置つけた優れた指摘がある（注13）。詳しく論ずる余裕はないが、この指摘は大岡昇平における〈眼〉と小説の方法の新しさ（批評性）を、近現代文学史の中で考える時に重要な意味をもつはずである。



## 七、大岡昇平の方法と言語技術

大岡昇平の小説の方法を、小説の言語技術教育の観点からここで三点、簡単にまとめておきたい。

### 1、"心理描写"の方法の拡大

#### —「知覚」(視覚・まなざし)による心理描写—

大岡は昭和二年四月二十七日の『疎開日記』の中で「捉まるまで」等の方法に触れて「マスは描かずに暗示すること。描くのが困難だからではない。不可能だから。」と述べている(注14)。自己の戦争体験をいかに作品化するか、方法と文体の獲得のための格闘の時期である。戦争の「マス」を描かずにその「真実」を描くための装置の一つが、以下にまとめたような「心理描写の技術」であったとみることが出来る。

一つは、一兵士の「知覚」(視覚・まなざし)を表現の視点(語りの構造)とする記録的な文体で作品を構成すること(作品の固有性とリアリティの保証)、二つ目は兵士の彷徨や戦いの行動の意味を心理や感覚、知覚との関係から語ること(事実と心理を描く描写の方法)、三つ目は、そうした感覚や知覚の描写・心理描写を多層的(多層的に)に構成すること、戦場での行動や事実の深層にある人間と世界(例えば、環境・組織や国家の存在等)の真実を語ろうとしたことである(深層における発見と認識)。

こうした方法は、方法論的には従来までの描写の技術(心理や自然描写・制度や組織の表現方法)を、意識と無意識(深層)・知覚の遠近法と認識・感覚の日常から解体への過程等を通して拡大していると考えることが出来る。

### 2、「個」国家」という「語り」の構図

#### —自己「世界」の枠組み・二重の作品構造—

一人の兵士の「知覚」(視覚・まなざし)に映る視野を表現の視点(語りの構造)とすることは、作品に現実感(リアリティ)をもたせるにはきわめて有効だが、反面その視野と行動範囲は限られ、兵士を動かす「見えない手」(国家や組織、命令と伝達経路、兵士の実際という部分と全体の関係等)は十分に描くことができない。

体験の記録が記録を超えた文学作品としての普遍性(批評性)を獲得するために選ばれた方法の一つは、兵士(自己)の置かれた固有な状況(事実)を設定し、そこでの思考過程の解体や分裂、崩壊等を表現の文体とすることで(感覚や幻覚の論理的検討、意識から無意識への下降等)、戦場における「自己」と「世界」の関係構造を描くことであった、とみることが出来る。兵士の感覚の混乱や恐怖、幻覚や狂気の過程を分析的に記述し論理的に検討することによって「自己」の深層的真相とともに「世界」の歪みや本質を描こうとする方法なのである。こうした自己(個・部分)と世界(国家・

全体)の枠組みは、心理描写の部分のみならず、作品の構成  
“・戦場の「事実」に象徴化する方法(『靴の話』等)にも  
みられる点である。

### 3、 “人間像”の創造と発見―知覚の変容―

作品における人間像の変化は、〈知覚〉の変容過程として  
描かれることが多く、その変容過程自体が戦場における、あ  
るいは死に直面した兵士の描写を通して、戦後における現代  
的な人間像の創造と発見になっている。〈知覚〉の変容は、  
整理すると次のような段階を経て描かれることが多い。

- (1)人間像の設定
- (2)人物の日常性

(3)ある事件(事実)と展開

※(4)人物の変容過程

(知覚・感覚・心理分析等)

※(5)「変容(知覚の混乱や分裂等)―

の検討(解釈と認識)

(6)日常性への復帰

(既成の認識や日常性の批評)

従来の大岡昇平の作品論には、主に(2)の事件と(6)作者の意  
味付け、そして(4)(5)の断片的引用と作者の伝記的事実や発言  
と結び付けて解釈するような論考が多く、大岡独自の文体が  
表れている※の部分に光を当てた考察はきわめて少ない。例

※の部分

- ・ 詳細な描写と分析
- ・ 意識から無意識へ
- ・ 浅い無意識↓深い無意識への下降
- ・ 深層の真実の発見

えば、極端な言い方だがへぎりぎりの自己凝視・自己追求  
といった観念的な視点からは、大岡昇平の文体の特質は何も  
見えてこないのではないかと思われる。しばしば指摘される  
大岡の「論理的文体」の特質も、こうした知覚(感覚・視覚  
)や認識の変容過程の中で論じられる必要があるのである。  
これらは大岡昇平の小説指導に限らず、中学高校の〈現代  
小説〉教材の指導にも応用可能な作品分析(解釈)の視点に  
なりうるものである。また、教材の特質を生かしつつ指導の  
焦点化をはかる際の基礎的な事項(何が重要で、どこを指導  
の中心にするべきか・基礎的指導から応用へのステップや指  
導技術の観点等の考察)ということができる。

おわりに

本稿は、戦後文学・現代文学の言語構造とその特質の研究  
の遅れが、国語科の「言語能力」の育成指導を阻み授業にも  
混乱が起こっているという現状、結果として生徒が授業と文  
学教材から必要な「言語能力」を十分身につけていないので  
はないかという問題意識から、大岡昇平の作品の方法を中心  
に考察をすすめてきた。

しかし、作品の方法の側からではなく、「学習者の側」(一  
読みの実態研究)や、小説教材で基礎基本から応用を「何」

を「どう」教えるかといった「小説指導」の立場に立てば、また別の論点が必要であることは言うまでもない(注15)。

こうした点も含め、大岡の小説の方法を生かした『俘虜記』『出征』『靴の話』等他作品(教材)の検討、また具体的な指導技術論の提案等については別稿を期したい。

## 注記

1、こうした課題を安岡章太郎の小説教材を例に論じた拙稿には「安岡章太郎の小説教材(『国文学・言語と文芸』第一〇五号)言語と文芸の会、平成七年九月)、高校国語科の授業研究方法について述べたものに「高校国語科の授業研究―小説教材の『教育内容』『授業構成』を中心に―(『平成六年度国語科会報』愛知県私学国語科研究会編平成七年三月)等がある。

2、文学の言語技術教育の方法や具体的分析等についての論じた拙稿には以下のようなものがある。「『野の馬』の太郎の行方―物語・小説の言語技術教育論―(『月刊国語研究No.二七三』日本国語教育学会、平成七年一月)、「詩の〈言語技術教育論〉の構想」(『愛知教育大学大学院国語研究・第3号』愛知教育大学大学院国語教育専攻、平成七年三月)等参照。

3、菅野昭正「文体の論理性」(『国文学・大岡昇平―詩心

・歴史のなかの不易―昭和五二年三月号・學燈社)。

4、秋山駿「解説」『俘虜記(講談社文庫)』昭和四六年七月)。

5、大岡自身の回想や言及で中原中也との関係が語られていることが一つの要因となり、『歩哨の眼について』は大岡と中原の関係史を論ずる素材として言及されることが多い。

6、福田恆存「ストイシズムの文学」(昭和二十七年三月号『文学界』)・「解説」『大岡昇平(日本の文学70)』(昭和四八年五月中央公論社)。大江健三郎「大岡昇平・死者の

多面的な証言」(昭和四七年二月号『群像』)、佐々木幹郎「作家案内」『中原中也』講談社文芸文庫(平成元年二月、講談社)、丸谷才一「末期の眼と歩哨の眼」(平成元年三月号『新潮』)・「群像日本の作家19・大岡昇平」(小学館平成三年六月所収)等がある。

7、亀井秀雄「大岡昇平の眼―リユンコイスの不幸―」(昭和四八年四月号『文芸展望』)・「大岡昇平・福永武彦(日本文学研究資料叢書)『有精堂昭和五二年三月所収)』

8・9、注7に同じ。

10、現代小説における〈方法〉としての「放心・眺める(空想)」「モチーフの詳細については拙稿「〈思い込み〉という高貴な精神―『幸福』の感性と文明批評」(安岡章太郎を読む・第2回)」「月刊国語教育」東京法令出版、平成六年十一月)参照。

- 11、小林秀雄「ランボー」（『新訂小林秀雄全集、第二巻』新潮社昭和五三年六月）。
- 12、拙稿「『野火』における自然描写」『国文学・言語と文芸、第一〇〇号』（大塚国語国文学会、昭和六二年一月）、「大岡昇平における『自然描写』」『国語国文学報 第五〇集』（愛知教育大学国語国文学研究室、平成四年三月）。
- 13、丸谷才一「末期の眼と歩哨の眼」。注6に同じ。
- 14、大岡昇平「疎開日記」（『大岡昇平集15』岩波書店、昭和五七年二月）。
- 15、これまでこうした課題については、安岡章太郎の中学校教材（小説・随筆）や井上ひさし『握手』（中学3年小説教材）、倉本聰『北の国から』（中学2年読書教材）等について論じてきた。

（本学助教授）