

戦争文学と笑い

宮西 郁実

序論

本論は、アジア・太平洋戦争の従軍体験を持つ日本人作家によって描かれた戦争文学中の笑いの表現に注目して作品批評を行うものである。従来、日本の戦争文学は、主に作家の戦争責任や戦争批判の視点から論じられてきた。戦後、日本の戦争文学批評の視座が政治イデオロギーの領域に固定されていた一方で、戦争の記憶の語り手である戦争体験者は、時間の経過と共に高齢化・減少し、それに伴い、戦争の語りの質そのものが変化しつつある。成田龍一はこの語りの変質に注目し、時代毎の特質を整理・分析した。成田によれば、終戦を迎えた1945年から現在に至るまでの戦争の語りは、体験／証言／記憶という三つの要素の間で、時代の要請に応じてその重心を移してきた¹。すなわち1945年から1965年までは「体験」、1965年から1990年までは「証言」、1990年以降は「記憶」に重点が置かれた語りがなされてきたのである。

「体験としての戦争」が語られる1945年から1965年は、日本国民のほとんどが戦争体験者であった時期である。故に、戦争体験の語りは、戦争を経験した語り手によって、同じく戦争経験者に向けてなされていた。その語りの関心は戦争の真実に置かれ、語る者と語られる者には、その戦争の真実を共有しようとする姿勢があった。この時期を成田は「戦後」の言説の共通の基盤が作り上げられる時期だと指摘する。

それが1965年以降になると、アジア・太平洋戦争を経験していない世代が現れる。この戦争を知らない世代に向けて戦争を語るために、戦争体験の語りの重心は、「体験」から「証言」へと移行する。「体験」の時期に

においては、戦争体験の語り手が、自身と同じ不特定多数の戦争の体験者たちに向けて、戦争の「真実」を伝えるために、自身の戦争体験を語ってきた。しかし、語りの受容者層に戦争を経験していない世代が参入したことで、敗戦直後の主要な語りが見直され始める。体験者にとっては自明であった戦時下の銃後国民の生活も、戦争を知らない世代のためには語り伝える対象となり、「戦争体験」の一部を占めるようになる。すると、語るべき事柄は増加し、これに応じて、戦争という概念そのものが拡大すると同時に、戦場とされる空間も拡大する。「引揚げ」や「抑留」体験者の語りも戦争の語りに巻き込まれ、日本人の加害責任の議論が活発になる。このように語りの受容者が変化したことで、語り手が従来の自らの語りを客観視し、その問題点を批判的に論じるようになったのが「証言」の時代である。

そして、その後やってくる1990年代には、戦争を歴史的出来事として共有することの可能性が瓦解し、「体験」とも「証言」とも異なる「記憶としての戦争」が語られるようになる。戦争体験者が少数となる中で戦争について語る時、従来のような語りの方に依拠することは難しい。故に、1990年代以降の戦争体験の語りの受容者は、これまで蓄積されてきた語りに基づいて制作された戦記や資料映像、もしくは文学や映画、アニメーションなどを通じて、既に再構成された戦争を受け取ることとなる。戦争の語りは、体験者による直接的な語りでなくなり、アジア・太平洋戦争の戦争像は、社会における集合的な記憶として新たに構成しなおされる。そして戦争の語りが戦争体験者の手から離れていくことで、このような戦争体験の語りは常態化し、戦争の語りの重心は戦争の「真実」から、戦争に対する解釈、すなわち「体験」でも「証言」でもない、「記憶」へと移行する。「記憶としての戦争」が語られる時代においては、戦時の出来事の意味の探求がなされ、それを通して戦争という出来事そのものの「歴史化」が課題となる。

ここで更に成田が問題にしているのは、アジア・太平洋戦争の実体験者が語りの中心ではなくなったこの時期になると、その語りの主題は必ずしも「日本」と「日本人」ではなくなり、従来の戦争の語りが「他者」とし

て排除してきたアジアの人々に対して視線が向けられるようになったという点である。

戦争経験が歴史化される直前のいま、あらためてこれまで（戦争経験の語りから）排除されていた人びとの声に耳を傾けようとする姿勢がみられる。このことは、戦後のアジア・太平洋戦争像—戦争経験の語り方が、あまりに「日本」と「日本人」に固着し、アジアの人びとと直接向き合う機会が少なく、彼らの声を聞かず顔も見にくい期間が長く続いたという認識と即応している。ことばを換えれば、「他者」ときちん向き合って戦争経験を考察してきたかという観点から、体験／証言を再考証し、「他者」との関係性のもとに戦争とその語りを探る営みに通じている。こうして戦争をいかに記憶していくかという課題は、これまで戦争が論じられてきた文脈を問うこととなる。それは、その磁場としての「戦後」を問うことであった。²

すなわち成田は、現代の射程からアジア・太平洋戦争という出来事を歴史として再構成するにあたり、これまで十分に議論されてこなかった「他者」の視点から、もう一度戦後の戦争体験の語りの文脈を問い直す動きを指摘しているのである。この成田の主張の基盤に語り手と受容者の世代交代の問題が据えられていることを踏まえれば、この主張が示唆する課題は、口承的な体験の語りのみならず、従来「戦争文学」としてみなされてきた文学作品にも当てはまるといえるだろう。

松原新一は、平野謙、本多秋五、荒正人、埴谷雄高、山室静、佐々木基一、小田切秀雄の七名の批評家を同人とする雑誌『近代文学』が終戦直後の文学界の中心を担ったとしている³。この雑誌が文学界の中心となった理由は、同人の平野謙、荒正人の二名が、新日本文学会の機関誌『新日本文学』に参加していた中野重治との間に引き起こした数々の論争のためである。そして、これらの戦後批評について野崎六助は、「正確には、固有に戦後に属するものではない」もので、「それらはほとんどすべて、先立って、

総力戦下において用意されて」おり、「時間的な基盤」を欠き、「戦争の中で、その呪わしい現実を、その戦争期を否定するために生まれた」ものであったと指摘している⁴。更に野崎は、その中でも「政治と文学」問題は、戦前のプロレタリアの時代に盛んに論じられた「政治と文学」の二律背反を、体制反対派に「旧態依然の形で返還した」ものだと評する⁵。野崎によれば、敗戦直後の文学界にとって、敗戦は断絶や解放ではなく、戦時の状況に対する反動であるという点においてはむしろ連続なのである。すなわち、日本の文学は敗戦を挟んでなお、決定的な転換を経験することなく今日に至っており、「政治と文学」の論争に始まった戦後の戦争文学批評もまた、「戦争の歴史化」を課題とする現代の射程から再考する必要があるのである。

成田は「戦後」の文脈に投じるべき現代の新たな視点として、戦場となったアジアの現地で生活を送っていた「他者」への注視を挙げた。本論では、戦後の戦争文学批評の文脈に対する新しい視点として、戦争文学の作品中に描かれた「笑い描写」に注目したい。

笑い行為はそれ自体普遍的行為であり、セクシュアリティやナショナリティを超えた共有可能性がある。現代においてアジア・太平洋戦争時の文学から、一定の普遍性を求め、指標としつつ分析することが出来るという点で、笑い描写に注目することには妥当性があるといえる。また、「笑い」行為は、「何を面白いと感じるか」という個人的価値観の表明であると同時に、社会的要請に応じて意識的に行われるものでもある。すなわち、笑い行為には、笑う主体の個的アイデンティティと社会的アイデンティティの両方が表現可能であるという特質がある。更に言えば、笑いという行為は身体に根ざしているという点で明らかに個人的なものである。以上のような笑いの特質を踏まえ、戦争文学作品中の兵士の笑い行為がどのように表現されているか、いかに意味づけされているかに注目し、日本軍兵士のパーソナリティや、作品内に表出されている戦時下の社会的感覚、兵士が戦争という状況下にいかに適応していくのかを考察したい。

分析対象には 1945 年の敗戦宣言以降から、1965 年までに描かれた日本

文学作品の中でも、一兵士としての従軍経験のある作家による作品を選択した。この時期の作品に限定したのは、成田による体験／証言／記憶という時代区分を参考とし、「体験」の時代の言説に注目することで、戦後日本の戦争の語りの方の基盤の形成期を見直すためである。また、論じる作品については、執筆した作家が一兵士としての従軍体験者であることを条件とした。その理由については、笑い行為が個人の身体に根付いたものであること、また、微妙な空間的な感覚によってその様相が左右されることを考慮している。また、一兵士と明記したのは、従軍作家という特権的な立場で戦場へ赴いた作家について除くということである。ペン部隊や徴用作家は徴用までの過程からいっても、一般的な日本軍兵士とは異なっており、日本軍兵士たちの共同体の内部にいたとは言いがたい。そのため、笑いに注目する本論においてはあくまで一般的な徴用兵士の経験がある作家による作品に拘ることとする。以上の条件を踏まえ、本論においては安岡章太郎の「遁走」と、大岡昇平の「野火」について論じる。アジア・太平洋戦争の体験者が減少している中で、戦争経験のない世代が現代の射程から戦争文学を読む時、その受容における課題は「アジア・太平洋戦争で何が起こっていたのか」を問うことから「アジア・太平洋戦争はいかなる意味を持っていたのか」を問うことへと変化しつつある。本論では、これら二つの戦争文学作品中の笑いに関する表現の分析を通して、戦争体験の語りに対する現代的視点での再考察を試みたい。

安岡章太郎「遁走」

安岡章太郎の作品の根底にあるのは、社会に適応できずに落ちこぼれる人間の自虐感であり、この自虐観は安岡自身の少年期の経験に起因している。安岡は1920年5月30日に高知県高知市帯屋町に父・安岡章、母・恒の子として生まれたが、父が陸軍獣医官であったために、千葉県市川市、京城（現・ソウル）、青森県弘前市、東京と転居を繰り返す。その中でも、青南小学校に転入してから受けた精神的虐めは数十年にわたって、病気、

落第と共に彼の重要な文学的動機になっている。このような度重なる転校の経験から、学校嫌いと言浪癖が身に付き、第一東京市立中学校に進学後も、素行不良のため教師の実家の禅寺に寄宿生活を強いられる。1939年から3年間、城北高等補習学校で浪人生活を送るも、下町を遊び歩き、松山高等学校（現在の愛媛大学）などの受験に失敗する。その後、慶應義塾大学文学部予科に在学中の1944年、陸軍に召集され東部第六部隊へ入営し満州に送られるも、1945年、肺結核により除隊処分となり内地送還となる。このように孤立、挫折、病気をきっかけに人生の転機を迎えてきた安岡の経歴が、彼の作品中に自虐的ユーモアを与えている。学校では差別され、軍隊生活にも適応出来なかった安岡が描く文学作品では、主人公がコンプレックスを抱き、自虐的に自身を評するが、そのような自虐的な心境の中に、社会的落ちこぼれとされる自身に対する視点の徹底的な客観化も同時に見られ、その視点の独特さこそが安岡作品のユーモラスなところである。

「遁走」⁶は、そういった安岡作品の特徴を十二分に持つ作品である。本作では軍隊社会より排斥され差別される主人公が描かれるが、安岡はこの集団と個人の間にかかる齟齬の問題を軍隊批判の枠ではなく、あくまで社会的に排斥された個人の視点に固定することで描き出している。このように設定される作品の視点について村上兵衛は次のように的確に評価している。軍隊の命令や制度は、「はじめのうちはそれなりに正当な理由をもって」るのだが、それは「階段を下ってくるごとに意味や内容は歪曲され削りとられ、最下級の人たちに渡されるのはその形骸としての外箱、軍隊で言うなら員数」⁷でしかなく、その「員数」だけが「遁走」の主人公である加介に観察可能な軍隊慣習の全てであり、既に合理性を欠いた軍隊慣習に振り回されて疲労困憊している彼の姿は、従来の「なにか悲痛な叫びや、英雄的な自己犠牲や、熱狂や、むきだしの反戦思想」を描いた「戦争小説」や「軍隊小説」とは異なっていたため、「遁走」は安岡の他の短編小説に比べると、好意的には受け入れられず低い評価がなされたと村上は分析している。以上のような村上の指摘を考えると、「遁走」が成田の区

分でいうところの「体験」の時代的価値観において評価されていたことがわかる。「体験」の時代において、軍隊によって酷い目に合わされる兵士というモチーフは、同時代の軍隊経験者には特に目新しさもなく書き起こすまでもない、既に共有された体験として処理されたのである。

では、「遁走」には一般的な一兵士の従軍記録と同様のことののみが描かれていたのかというと、決してそうではない。むしろ徹底的に「個」としての自己を見つめ続けながら、軍隊という社会的機構を滑り落ちていく加介の姿は、その社会における失敗故、逆説的に、軍隊とその中の兵士の取り結ばれ方を表象しているのである。ここからは実際に作品の内容に注目していきたい。

「遁走」の構造は大きく二部に分けられる。加介が軍に入営し、戦闘の無い中国の駐屯地で過ごす兵営生活が綴られる前半部、そしてとうとう所属部隊が出陣するという日になって胸膜炎で倒れ、陸軍の医療施設を転々とし、内地送還となるまでの後半部である。加介は前半部の兵営生活の中で早くも落ちこぼれ兵となるが、兵営生活から脱した後半部の病院生活でも、再び周囲の患者たちから蔑まれるところとなり、どこにいても権力構造の最下層へと追いやられてしまう。この二度の転落は、必ずしも彼が下級兵であるということに由来していない。加介は最終的に、最後に入院していた病院において実質的な権力者であった望月曹長よりも先に内地に送還されることとなる。加介は二等兵という階級であるために軍隊という場に苦しめられているようでありながら、軍隊を離れた病院という場においても苦しめられ続けているのであり、しかしその一方では、病院において要領よく振る舞い権力を得た上官に先んじて、理由はわからないままに内地送還という生存への切符を手に来たのである。すなわち、「遁走」に描かれている加介の過酷な状況は、戦時下の軍隊という制度故の過酷とも言い切れない、人間社会において最下層に追いやられる人間の本質的な問題が描かれていると見ることも可能であり、このような「遁走」内の戦時と平時の揺らぎを踏まえた上で作品中のテキストの笑い行為の描写を詳細に見ることで、アジア・太平洋戦争時下の軍隊が、現代の読者にどのような

意味を持って迫ってくるのかを考えてみたい。

「遁走」では重要な場面で笑い行為の描写がしばしばなされているが、本論では最も初めに描かれる笑い描写について考察する。この笑い行為の興味深い点は、入営直後の加介によって、まず不可解なものとして認識されるところにある。笑いを浮かべるのは、加介と同期である剣持という名の二等兵であるが、彼は上官に殴られた直後に笑い顔を浮かべるのである。「前歯が二本出ていることと、頬の筋肉が肥ってタルミが出来ている」剣持の人相を見た浜田伍長は、彼に口を閉めるよう命じるが、剣持は「鼻下の肉をのぼしたのだが、かえってそのため剣持の面相はブタのようなカラス天狗のような奇妙なものになってしまった」。そのため、その場に居た全員が噴出しそうになってしまう。一方、剣持は「顔を耳から真赤にして俯向けてしまった」が、浜田は剣持の動作を笑いとみなし「なぜ笑うか」と叱咤して、剣持を殴りつける。しかし、殴られた後に立ち上がった剣持は「鼻血で赤くなった口のまわりに、うす笑いを浮かべている」。それを見た浜田は、「完全に気が狂ったように」なり、「反抗する気か」と叫んで帯剣に手をかける。浜田が中隊長に呼ばれたことでその場はおさまるが、加介はその時の浜田伍長を「本気で剣持を殺そうとしたかもしれない」と評すと同時に、剣持の「うす笑い」に驚く⁸。

ここまでが「遁走」における最初の笑い描写の一連であるが、詳しく見ていくと、このシーンの持つ多重的な笑いのムードが見えてくる。浜田が剣持を殴った原因は剣持の人相がおかしく歪んだことではなく、それによって引き起こされた加介たちの笑いのムードに対する叱責のためである。しかし、殴られた剣持が笑い顔を浮かべていたために、笑われていた者が笑う者に突如として転じてしまう。この突然の関係性の変化は浜田を狼狽させ狂気に駆り立て、加介たちを驚かせる。するとこの時点で読者に生じる疑問は、「何に対し剣持は可笑しさを感じたのか」ということである。もし予想出来るとすれば、剣持自身もまた、笑われる対象となった自己を笑う側へと転じようとする、すなわち軍隊小説によく見られ、また安岡作品の特徴でもある「自虐」に関する笑いではないかということである。し

かし、笑いの対象となった者が笑う主体の側に転じようとする時、そこには自己防衛のための作用が働いているはずである。結果的に浜田を怒らせ、それどころか命の危機にさらされてしまう剣持は自己防衛には成功していない。故に、この笑いは挑発的な様相を帯び、加介たちを驚かせるような「不可解」なものとして立ち現れるのである。しかし安岡はこの不可解に対し、その直後に解答を与えている。

加介たち二等兵もまた、剣持の一件に対する連帯責任としてそれぞれ殴られるが、一度殴られた加介は、殴られることに対して「恐怖心」や「屈辱感」を失くす。と同時に、加介は自身の軍隊生活に「退屈」という言葉をあてる。「正当な理由も無く、またそれに対する屈辱感なしに、ただ殴られているということ」に対する「退屈」。気まぐれに襲ってくる殴打を待つ間の「退屈」。その「退屈」は一種の苛立たしさであり、またその苛立たしさは「却ってウツリとさせられるような焦燥感」でもあるという⁹。加介は剣持の笑い顔も「このイラ立たい退屈さから、ひとりで出てきたものにちがいがなかった」のだと考える。そして、それは「反抗の意志」から出たものではなく、「眼や頬や頭の筋肉や、ただこの退屈を耐えるためにボンヤリとゆるんで、あんな風に垂れ下がってしまっただけのことなのだ」と解説される。そして「一旦殴られてからの加介もまた、このような笑い顔をしょっ中うかべることになった」¹⁰。

剣持の笑い顔は、まず不可解で理解出来ないものとして表されるが、語り手の加介が剣持同様の立場に陥ることによって詳細に分析され、理解される。そして、加介も同様の笑い顔を体得するが、その笑い顔とは、彼自身の意思以上に筋肉の収縮によって生じるものである。この不可解であった笑いが理解され、体得されるまでのプロセスの描写は、いかにも笑いの特質を表現している。いわゆる銃後の社会的な慣習の中では理解されなかった不可解な笑いは、軍隊社会への参加によって理解され、その笑いは身体に根差している。言い換えれば、入営したての二等兵は、殴られることによって軍隊社会の慣習に強制的に組み込まれ、軍隊への適応は殴られる身体という外圧によって先行されているのである。すなわち、兵士が兵

士になるイニシエーションの瞬間を描写するために安岡は笑いをを用いたのである。加介のような軍隊に適應する能力を持たない人間が兵士になる瞬間を、奇妙な笑い表情の体得という形で描く安岡の手法は、軍隊という空間を軍隊制度以外の視点でとらえようとする「遁走」の独特な試みを象徴している。この「遁走」のユニークさは、現代の読者に人がいかにして戦争という状況に巻き込まれるのかについて重要な示唆を与えている。軍隊制度、生命の危機、政治的思想だけではなく、抑圧される身体、表情を通じて、兵士は兵士となりうるのである。

大岡昇平「野火」

安岡が兵士の浮かべる笑い顔の原因を、その身体的な側面に見出し、その笑い顔の原因と結果の間に人が兵士になる瞬間の本質を見出そうとしたのに対し、戦場に起こる一つ一つの出来事が持つ意味を探求し、その全体を見通そうとしていた作家が大岡昇平である。

大岡の戦争文学は私小説としての俘虜体験記であると同時に、自身が経験した戦争の全体像を明晰に捉えることへの欲望から執筆されている。大岡は戦前より小林秀雄による文学教育を受け、1929年4月には中原中也、河上徹太郎らと同人誌『白痴群』を刊行する。そこでクロオデルの「ランボオ」を記載するなど、多くの作品発表を経て、1933年には『パルムの僧院』を読み、スタンダールに傾倒し、出征前にはスタンダール論執筆の構想を既に持っていた。しかし、1944年、3ヶ月の教育召集の後、臨時召集をかけられ、7月にフィリピンのミンドロ島へと出征、翌年1月にレイテ島収容所で米軍捕虜として過ごしたことで、大岡の関心は自身の戦争体験を書き出すことへと向けられるようになる。

政治的イデオロギーの観点から戦争文学が批評され、作家の戦争に対する態度が厳しく追及された戦後において、大岡は自身の戦争体験を戦争の歴史的事実と照応させながら綴る方法を模索した。大岡の実質的なデビューは1948年発表の「俘虜記」である。

「俘虜記」は大岡自身の実体験の時々にいかなる戦場の力学と、兵士の心理的メカニズムが働いていたかを振り返ったものである。これらのテーマや、本文中の論理性と明晰さに富んだ文章は、以後、「サンホセ野戦病院」(48)、「出征」(50)、「帰還」(同)のような一連の作品の特徴であり続けた。特に1962年の「レイテ戦記」において、彼の戦争文学は大成を見たと言われているが、「俘虜記」から「レイテ戦記」に至る試行錯誤の中で書かれたのが1951年12月『展望』に掲載された「野火」である。

「野火」は田村鶴吉一等兵という架空の存在によって語られる「フィクション」小説である。語り手の田村が狂人として設定されることで、作品中の語りには、「俘虜記」に見られたような整合性のある戦場の論理を模索する文章が見られなくなっている。山本健吉は、「行為する者」でなく「観察する者」による「俘虜記」の語りに限界を感じた大岡が挑戦したものが「野火」であり、「俘虜記」から「野火」への語りの移行は大岡の内的必然性によるものであると主張している。一方、「野火」から15年近く経った1967年から1969年にかけて描かれた「レイテ戦記」に対する大岡の創作態度の独自性については、澤地久枝が証言している。

私が先生に最後にお目にかかったのは、七十九歳で亡くなられるふた月ほど前の一九八八年十月のことですが、自分は『レイテ戦記』のなかで、方面軍司令官の山下奉文大将をこの程度にしか書いていない。参謀長の武藤章中將も政治色ぬきで書いた。しかし、その後の資料、たとえば昭和一一一年の二・二六事件に山下奉文がどのように関わったかということがわかってきてみると、さらに『レイテ戦記』のあの部分は書き直しをしなければならないと思っている、とおっしゃいました。¹¹

大岡は終戦直後の「俘虜記」では自身の体験を客観的に振り返り意味づけを行うことから始め、その数年後の「野火」では戦場における兵士の異常な心理状況の推移を「行為する者」の目線で提示した。そして、自身の戦

争文学の集大成ともいえる「レイテ戦記」は、事実関係を照合しながら死ぬ間際まで改稿を続けることで、公的な資料から一つの戦場の全体像を、そして同時に、自身の体験の記憶からその戦場に参加した兵士個人のあり方の両方を、歴史的出来事の総体として一つの文学作品に描こうとした作品だったのである。

「俘虜記」「野火」「レイテ戦記」の方法論の推移は、戦争体験者が当事者として体験した戦争と、集団的な行為として社会的に認知される戦争との接続点を、最終的には戦争の真実に求めたことを示している。戦争の事実関係に基づいて「レイテ戦記」を改稿し続けた大岡の態度は、戦争という出来事を忠実に再構築しようとした点において「野火」よりは「俘虜記」の時のものに近い。これは、大岡が「俘虜記」の限界を「野火」の方法では克服出来なかったことを示している。「俘虜記」の限界とは、大岡が自身の戦争観を構築する際の歴史認識の問題、すなわち一兵士の目線では捉えられない戦争の全体像をいかに捉えうるかという問題の克服不可能性である。

戦場を直に体験した大岡は、終戦直後、自身の戦争体験の意味を客観的に問おうとした。しかし、「私」を客観視しているのは「私」である。この語りには主観の再生産しか生じ得ない。故に「レイテ戦記」では、戦後しばらくして発見された歴史的資料という外部の視点を包摂しながら、大岡自身の戦争体験がもう一度問い直されるのである。そしてその試みもまた、新資料が発見される度に大岡が改稿作業を繰り返していたように、完結不可能という弱点を持っている。

大岡の創作の紆余曲折もまた、成田の戦争の語りの特質区分に照応している。成田の時代的な区分を基準にすれば、大岡の創作時期は前後しているが、その創作において何に重点を置くかということについては体験／証言／記憶という区分の間を揺れているといえるだろう。

他作品のような論理性や戦闘の全体像の表出という課題から切り離され、徹底的な一兵士の内面世界が追求されている「野火」には、戦場の兵士がその精神世界から他者性をいかに排除するかが描かれる。語り手の田村の狂気の中で行われる他者性の排除とは、他者を意識からのシャットア

ウトするのではなく、他者を部分的に肥大化させ、語り手の狂気に取り込んでいくものである。それは、戦場の体験に意味を求める作業でありながら、自身の戦場そのものを全く新しく再構成する作業である。この大岡による戦場の再構成の過程を、現代の射程から考察してみたい。

「野火」においては、笑い行為はその笑いの主体者の身体から引きはがされる。作品中では、飢餓状態に陥った主人公の田村一等兵が死んだ兵士の肉を食べるのか食べないのかというサスペンスの状況が続く。「逃走」の身体が軍隊に教育され、変形させられる途上のものであるとすれば、「野火」に描かれる身体は生と死の境界、物質になるかならないかの境界をさまよっている。それは、田村が観察する戦場の兵士たちの身体もそうであるし、また田村自身の身体も同様である。単なる物体と成り果てる寸前の身体（人間）が集合したとき、その集合の中に生じる笑いを、自身もまた前線の戦闘を経験した大岡はどのように描いているだろうか。

「野火」では笑い行為の描写は作品全体を通して頻出するが、「野火」という作品において最も重要性を持つ笑い描写は、作品結末部分の「死者の笑い」であろう。「野火」の語りは、戦後に精神病院に収容された田村が戦時下での自身を回想することによって行われ、作品の結末部分は語りの主体である戦後の田村へ繋がっていく。つまり「死者の笑い」とは、語り手である戦後の田村にとって現在のものとして観察されている笑いである。まずはこの場面について実際のテキストを見てみたい。

草の中を人が近づいた。足で草を掃き、滑るやうに進んで来た。今や、私と同じ世界の住人となつた、私が殺した人間、あの比島の女と、安田と、永松であつた。

死者達は笑つてみた。もしこれが天上の笑ひといふものであれば、それは怖ろしい笑ひである。

この時、痛い歡喜が頭の天邊から入つて来た。五寸釘のやうに、だんだん私の頭蓋を貫いて、腦底に達した。

思ひ出した。彼等が笑つてゐるのは、私が彼等を喰べなかつたから

である。殺しはしたけれど、喰べなかつた。殺したのは、戦争とか神とか偶然とか、私以外の力の結果であるが、たしかに私の意志では喰べなかつた。だから私はかうして彼等と共に、この死者の國で、黒い太陽を見ることが出来るのである。¹²

「比島の女」とは、田村が一人きりになり、戦場を彷徨する中で出会った現地の女性である。「安田」と「永松」とは田村と同様、部隊からはぐれた日本兵であり、物語序盤で野戦病院の周辺に共に座り込みをした兵士たちであり、物語終盤で田村に出会った時には既に人肉を食べていた二人である。引用中からわかるように田村は彼らのことを殺害しており、笑いを浮かべる彼らは亡霊というべき存在であるが、ここで注目すべきは彼らの笑いが何のために生じているかということについての記述である。田村は三人の死者の笑いの理由を、「私が彼等を喰べなかつたから」だという¹³。すなわち、田村は彼らの笑いが「痛い歓喜」の笑いなのだとし、自らの意志では罪人にならなかったという自負の下に意味づけている。田村による死者たちの笑いに対する意味づけと、死者の笑いそのものは田村の狂気の中で形成されたものである。しかし一方で、この死者の笑いは必ずしも飢餓状態を経た兵士、あるいは戦場そのものの狂気をシンボリックに表すだけのものではない。ここに描かれた死者たちの笑いは、確かに田村が彼らの生前に知覚した彼らの笑い行為を基に再構成されている。ここからは、結末から遡って、田村の回想中では死ぬ前の彼らの笑いがいかに描写されていたかを追ってみたい。

結核のために部隊を追い出され、更に物質の不足を理由に野戦病院にも入ることが出来なかった田村は、その病院の周辺に同じ境遇の日本兵と共に座り込んでいたが、病院が襲撃されたことをきっかけに、行く宛なく一人で戦場をさまようこととなる。そしてある日、田村は十字架のついた会堂を発見する。病院を出て以来、時折発見できる米軍のパイロット以外の人間に出会わなかった田村は、そこに人がいるのではないかと考える。それはほぼ確実にフィリピン人であるが、頭で理解していても田村は十字架

から眼を離すことはできない。田村は少年期にキリスト教に傾倒していた時のことを思い出す。田村は、少年時代の安らかさ、「その神に遣はされた者の言葉を讀み、讚美歌を歌ひ、欲望なく人を愛してゐた」日々を恋しく思う。そして危険を承知で田村は会堂のある村へ近づく。

会堂のある村に向かう途中、田村は夢を見る。夢の中で田村は会堂で自分の葬式が行われている様子を見る。しかし田村が棺の中を覗き込むと、中で横たわっている田村は生きています。棺の田村は、田村に向かって「デ・プロフンディス」と話しかける。更に「われ深き淵より汝を呼べり」と声をかけられた時、田村は眼を覚ます。

田村が会堂に足を踏み入れると、そこには、日本の敗残兵の死体と血を滴らせるイエスの宗教画しかなく、彼は死臭に打ちのめされる。この時、「デ・プロフンディス」と呼びかける声が聴こえる。最初、田村はこの声が後ろの方から聞こえたことと勘違いするが、それは「昂奮した時の私自身の聲だつた」。田村は「もし現在私が狂つてゐるとすれば、それはこの時からである」というが、この時から、田村は自身の声を、天上の神の声のように、自身の意識の外側から聞こえると感じ始めるのである。

この直後、フィリピン人の男女がバンカーに乗って会堂へ近づく。「時々女は笑つた」が、その笑いを聞いて田村は「歯ざしりした」。船から降りて「二人は手を取り合つたまゝ、笑ひながら駈けて來た」。彼等の「砂を踏む音と笑ひ聲が近づき」、そして二人が戸を開けて入ってきたとき「彼等は相變らず笑つてゐた」。田村は二人の前に姿を現し、マッチを恵んでくれるように求めるが、女の方が悲鳴をあげたため、田村は女を撃ち殺してしまう。この田村の殺人の場面では、さりげなく彼らの笑い描写が繰り返される。フィリピン人男女の「笑ひ」の接近は、会堂の中にいる田村に音声の接近によってのみ知覚される。そしてこの内、女の笑い声は、その笑いの主体である女の身体を離れ、田村の狂気の中で反復され、再生産される。

この後、田村は道中で出会った三人の日本兵と合流し、また野戦病院で出会った永松と安田にも再会するが、敵の銃撃を受け、彼らは再び散り散りになってしまう。再び一人で彷徨する田村は、米兵達と、米兵の制服を

身に着けたフィリピン人女性が共にいるのを目撃する。田村がフィリピン人の女性兵士を発見したとき、彼女は「笑つて何か喚きながら」車から出てきたところで、「白い歯を出し、警戒の米兵に身を寄せて、屈託なささうに笑つた」¹⁴。しかしその後、一人の日本兵が降伏を求めて駆け寄ると、彼女はその日本兵を射殺する。その瞬間を目撃した田村はそのフィリピン人女性が殺した女性に似ていると感じ、撃たれた日本兵を見て自身が撃たれたように感じる。田村は自身が殺したフィリピン人女性によって報復される自己を想像しているのであるが、このアメリカ軍に同行したフィリピン人女性と、田村が殺害した女性の間類似を見る過程において、既に一人目のフィリピン人女性の笑いは本人から引きはがされ、次のフィリピン人女性へと反映されているのである。フィリピン人女性の男性に向けられる、意味の不明瞭な大声の笑いは、既にそれ自体が持つ個々の意味は重要視されていない。

「遁走」において加介が剣持の不思議な笑いの原因を自身の身体を通じて理解したのに対し、田村のフィリピン人女性の笑いに対する観察は常に彼自身が「いかにその笑いを受け止めたか」ということに終始している。一人目の女性には歯ぎしりし、二人目の女性は田村に殺人の記憶を思い起こさせる。彼女らの笑いはその身体からも元のコンテクストからも引きはがされて、田村の狂気の内側で殺人の記憶と共に反響するようになる。

永松と安田の笑いの場合はどうか。野戦病院にて物語終盤になって田村は彼らと一か月ぶりに行動を共にする。永松は気絶から目覚めた田村に笑いかけ、水をやり、「猿の肉」を食べさせる。自らも人食しようとしていた田村は、永松に自分を猿と間違えたのではないかと問いかける。すると永松は「聲をあげて笑つた」¹⁵。

田村が持っていた手榴弾をめぐって、それまで共に行動していた永松と安田は対立する。田村は二人きりになった際に安田に手榴弾を取り上げられる。それを知った永松は逆上して安田を撃ち殺し、安田の肉体を食べるために解体し始める。田村は永松が置いた銃を拾って永松に向けるが、田村を宥めようと永松は近づいてくる。田村は人肉食の罪人である永松に対

して銃の引金を引こうとするが、永松を殺したかどうかは覚えていない。ただ最後に永松が「赤い口を開けて笑ひながら」田村が彼に向けた銃口を握ったところまでは覚えている。永松の笑いは鮮烈な色彩の視覚的イメージのみが強調されているが、この色彩イメージの肥大化はフィリピン人女性の笑い声が彼女の身体から乖離したのと同様、自身に近づいてくる笑いの記憶が転化されたものである。

以上、「死者の笑い」が田村の眼前に現れるまでに、彼がいかに彼らの笑いを観察してきたかを追ってきた。このように並べてみると、「死者の笑い」が単なる田村の狂気の象徴でないことがわかる。それは田村が戦場においていかに他者と交わってきたか、いかに戦場という場に田村が参加してきたかの表象である。実際に田村は彼らの笑いを通じて自身の戦場での選択、すなわち人の肉を食べたのか食べなかったのかを振り返っている。「野火」では他者観察の過程を通し、戦場における一人の兵士の自由意志の可能性を模索しているのである。

このように、他者の身体の一部を音声的に、視覚的に、あるいはその他者の一瞬間を切り取ることで、戦場における他者を再構成するという方法を通じて、大岡は田村に戦場での自己をみつめ直させる。最終的に田村が到達するのは、自身は人の肉は食べなかったのだという結論であるが、その根拠は自身が再構成した死者たちの笑いにある。戦場における他者の姿を少しずつ借りなければ、戦場における自身の姿を見つめることも叶わない狂人の田村のあり方はしかし、成田の指摘する戦後の日本の言説における他者の不在という問題に対し、他者がいかにして無意識的に排除されてきたのかということを示している。すなわち、現代の射程から見れば、「野火」という作品は、戦争の体験者が戦場から遠く離れた時、いかに他者を解体して再構成しうるのかということを示しているのである。

まとめ

以上、安岡章太郎の「遁走」と大岡昇平の「野火」の笑い描写を考察す

ることで、戦後の政治イデオロギー的観点からの作品解釈が見落としてきたものを掬い上げるにあたって、笑い描写に注目することがどの程度有効性を持つかを実験的に試みた。安岡章太郎は、兵営内で員数へと規定されていく兵士の身体について描き、その文脈の中で身体の運動に根ざした笑いを描いた。軍隊の閉鎖性をもたらす兵士たちの「退屈」から生じる笑いの観察とその体得までの過程の描写によって、軍隊社会の不条理の不可解さを個人の身体のレベルへと引きつけて説明することで、軍隊という空間を平時の文脈に持ち込もうとしているのである。

反対に大岡昇平は、飢餓状態の中で兵士が見る幻覚的な笑いを描いた。その笑いは、自己と他者の区別もつかなくなっている田村に観察されることで、ただ音声、あるいは視覚イメージだけが抽出され、他の人や物へ転移する。しかしその転移の過程こそ、一人の兵士が戦場で他者と交流した証であり、戦争という集団的行為に対する働きかけの現れでもある。

安岡と大岡の二作品における笑いの描き方は大きく異なっている。しかし、その二つの作品の笑い描写の根本には、一人の兵士がいかに戦争という集団的行為に参加したのかという問題定義を見ることが出来るのである。

以上、戦後の日本における戦争文学作品の笑い描写を論じてきた。その中で、笑いという個人的でもあり、社会的でもある行為の表象について考察することで、軍隊社会に組み込まれ、戦争参加した兵士が、その自己像を戦後という射程からいかに形成していったか、そして、「個」としての兵士が戦争という「公」との接点をいかに見出したかという問いに対する切り口の一つとなるということを提示した。本論では、分析対象を、戦争体験、それも戦闘体験のある作家による戦争文学作品というきわめて限定的なフィールドに定め、従来のいわゆる「文学史」の中で評価されてきた主な作品しか考察できなかった。しかし、現代における戦争概念はますます拡大し、また、どのような作品をもって「文学」とするのかということについても議論が絶えない。より広義の意味での戦争体験者による、文学という制度の外で描写された笑い表象にも眼を向けることが今後の課題である。

注

- 1 成田龍一『「戦争経験」の戦後史 語られた体験／証言／記憶』（岩波書店、2010）を参照。
- 2 成田、253-254 頁。
- 3 松原新一『戦後日本文学史・年表』（講談社、1968）。『近代文学』は 1945 年 12 月 30 日の新日本文学会の創立会場において創刊号が販売された。
- 4 野崎六助『物語の国境は越えられるか 戦後・アメリカ・在日』（解放出版社、1996）、17 頁。
- 5 野崎、38-39 頁。
- 6 「遁走」の初出は『群像』11 巻 5 号（1956 年 5 月発行）。
- 7 村上兵衛『「遁走」解説』（日本文学研究資料刊行会『安岡章太郎・吉行淳之介』、有精堂、1983）17 頁。
- 8 安岡章太郎『遁走』（講談社、1957）20 頁。以下同書誌より引用。
- 9 安岡、24 頁。
- 10 安岡、25 頁。
- 11 中野孝次編『大岡昇平の仕事』（岩波書店、1997）53 頁。
- 12 大岡昇平『野火』（新潮社、1954）179-180 頁。以下同書誌より引用。
- 13 田村は「死者の書」で「私は誰も信じないが、私自身だけは信じてゐるのである」と告白する（大岡、175-176 頁）。
- 14 大岡、122 頁。
- 15 大岡、145 頁。