

芸術における「類型性」と「現実性」

—「真夏の夜の夢」と「西遊記」との場合—

沢 登 佳 人

「舞台の上に、ほんとうに怒るか悲しむかしている人間を登場させることの無分別さについては、誰しも感づいている。その理由は、情念の持つ自然の表徴(シーニュ)は曖昧だということである。興奮の絶頂にある人間は、実際はもはや、何が何だかわからなくなっているのである。そんなときには、観客の方も又、何が何だかわからなくなってしまうだろう。」とアランは云っている(「芸術に関する101章」37)。演劇が怒りの「真に現実的な(リアルな)」表現であるためには、それは怒りのありのままの(その意味においてやはりリアルな)表現であってはならない。ありのままの現実の変容により、それを超えて真に現実的なものを表現するものが芸術である。何千年も昔から、多くの人がそのように芸術を説明して来た。クセノフォーンの「回想録」には、ソークラテースが画家のパラシオスと彫刻家のクレイトーンとに向って、魂の活動を外形に写し出すことが彼らの仕事である、と教えているところがある。アリストテレースによれば、「悲劇は一般人よりもより偉大な人物、或いはより善き人物の模倣である。」(「詩学」XV) 又「悲劇と喜劇との違いは、前者はわれわれが目の前に見ている人間よりもより善き人間を描こうとするのに対し、後者はより惡しき人間を描こうとする点にある。」(「詩学」II) 東洋でも、張彦遠が「歷代名画記」に引いている顧恺之の「魏晉勝流画讚」中の言葉は、ソークラテースの前言と軌を一にする。曰く、「形を以て神を写す……一像の明昧は悟対の通神なるには若かざるなり。」又同じく歷代名画記に引く謝赫の画の六法は、「氣韻生動」を第一とし、彦遠自身は、「若し氣韻周からざれば、空しく形似を陳ぶるのみ。」と述べている。ディドロが、「美德は愛

されるように、悪徳は憎まれるように、無作法は見苦しいように、表現すべきだ。」と云っているのは(「サロン」)、もし勸善懲惡といった道德的意味をそれに結びつけて解釈するのでなければ(ディドロ自身のつもりは勸善懲惡の鼓吹にあったのかもしれぬが)、難しい言葉を使わないで、問題の核心をズバリ衝いたものと言えよう。つまりは、演劇と言わず絵画と言わず、一般的に云って、あるがままの現実を離れることにより、それを越えた或る一つの世界をあらわならしめるものが芸術である。言いかえれば、芸術家は、その世界を見出すため、まず、彼の日常性がそこに埋没している現実世界から、截然として自己を独立させなければならない。「人間自身が世界であるときには、彼にとってまだ一つの世界は存在しない。しかし彼が世界と一体をなしていることをやめるとき、そのとき彼には世界が現われる。」とシラーは云う(「人間の美的教育に関する手紙」)。「『訣別するとき、はじめてほんとうに遇えたのだ』というような世界が芸術にはある。」と中井正一は断言する(「美学入門」)。では、そのような世界、人間がそこから独立するとき、彼に対峙してあらわとなる世界とは、どんな世界であるか。それは、日常的現実従ってそこに埋没しそれと一体になっているわれわれ人間の日常的存在の、深奥の基底をなしているような世界、日常生活の要請が作り出すあらゆる存在の仮象から解放され、存在の真の意味がすべてあらわであるような世界、その意味において「真実の」或いは「存在の密度の最も濃厚な」、要するに「真に現実的な」世界である。「世界は『その内に』現存在が存在者としてそのつど存在していたところの当の何かであり、それへと彼がいかほどはっきりと出向いて行ったところで、常にただそれへと帰って来ているにすぎぬところの当の何かである。」というハイデガーの言葉(「存在と時間」)と、われわれの世界の観念との不思議な照合を、ここで指摘しておくことは無駄でなかろう。実存主義の哲学や文学が登場する遙か以前から、芸術は常に本質的に実存主義的であったのだ。

さて、この真に現実的な世界は、すべての日常的存在の共通の根底であるから、一の普遍者である。しかしそれは、具体的な個物からその特殊性

を漸次捨象してゆくことによって段階的に得られ、従って高い段階にあればあるほど内容空疎となり現実的存在性稀薄となる、あの論理的な抽象観念ではない。全く逆に、それは真にリアルなもの、最も濃厚な存在密度を以て存在するもの、つまりその存在の内容において最も豊富な存在なのである。その中では、あらゆる個物のそれぞれ完全に特殊な相貌が、そっくりそのまま保持されている。日常生活の必要によって現実に対して与えられるところの何分か空疎な概念的一般化の仮象から完全に解放され、そこではあらゆる個物が、真に特異なもの、絶対に相互に代りえない真に個性的なものとして現われる。普遍性と特異性とが単に排斥し合わないのみか、特異性がきわだてばきわだつほど、その普遍性がいよいよ輝きわたる。特異なる相貌の下に輝き出る普遍、それが美である。ホームはそのことを、美を観る者、人間の立場から次のように述べている。「観る者をその同類たちに結びつける関係を表わすものが美である。」「各個人間のあらゆる差異の下に、常に普遍的に人間的な或るものがあるが故に、美しいものがあることになる」のだと。(「美学原論」) 美の個性的側面は美の表徴である芸術作品の個性として具象化する。芸術作品とは、自らを真の現実である普遍者の内的関係の中にしっかりとめ込み、そのことによって、逆に普遍者の内的関係の全体を、人間の目の前に引っぱり出す働きをする個物である。その結果、芸術作品は、他のあらゆる個物との全き関係、必然的相貌の下に立ち現われ、そのことによって自らを、他のあらゆる個物に対して完全に特異化する。云い換えれば、芸術とは偶然を定着して必然とする術である。かくてシェリングが言うように、「ただ一つの絶対的な芸術作品のみが存在する。それはさまざまな多数の写しとして存在しうる。しかしそれはユニークである。いずれは原形のままでなくなる時があるにしても、そのときにおいてもそれはユニークである。」ここに又、真の現実性すなわち「真実」と、「美」との、完全な一致が確認される。「ある人がくさめを一つしてもそれは『事実』の一つである。しかし、『真実』はそうやたらにはない。しかしすべての事実の中にも秘されてあるともいえる……美術における自然はこの『事実』に相当する。そして『真実』はす

なわち美である。」と岸田劉生は云った。（「美の本体」写実論）

ここに、黄衣の女性をえがいた二つの画があるとする。一つは客寄せのため主演女優に似せて画いた映画館の看板であって、絶対にそれ以外のものではないとしよう。このとき、そこに塗られた黄色い絵具は、その女優が黄衣を着て登場するという事実を説明するための手段以外の何ものでもない。だからそこでは、通行人の目を惹くという営業上の目的によって、従ってその黄色自身にとっては全く外在的だという意味で偶然の理由によって、黄色い絵具を塗るという方法が選ばれたにすぎないのであって、説明のためだけならば、「黄色い着物」という言葉や文字を以て、それに代えることも可能である。又その黄色さが、それより濃くも薄くも暗くも明るくもなく、緑の方へも赤の方へも偏っていない理由は、その作品自身が表現しようとする現実の、その黄色に対する内部関係的規定が、必然的にそれをそのような黄色に決定したからではなくて、単にそれが映画のそのシーンに写し出される黄色と最もよく似ているからという、作品自身にとっては全く外在的偶然的な理由にすぎないのである。これに対して、もう一つの絵は、最も成功した芸術作品であるとしよう。そのときそこに塗られている黄色は、それだけみれば看板絵の黄色とあらゆる点で全く同一であったとしても、その作品の中に置かれたものとしては、全く別のものになっているはずである。それはもはや衣服の黄色としてそれを説明するあらゆる説明的技巧から自由であるところの黄色それ自身であり、黄色が持ちうるあらゆる意味の可能性が、深い現実の内的関係の真只中で全的に現実化され生かされ活躍せしめられているという意味で、最も濃厚な存在密度を以て存在する黄色であり、日常的有用性の対象となり、道具化され、ただ一つの目的関係的意味に限定された結果、そのすべての豊富な可能性を抹殺されつくした、お粗末で薄っぺらでひからびて存在性の稀薄な日常的現実としての黄色とは、到底比較にならぬ程、真に黄色であるところの黄色である。われわれは芸術絵画において初めて真の黄色に出遭う。同様に、われわれは年毎に秋を送り迎えしながら、ほんとうの秋に遭えるのは、詩の中においてだけである。「君楽府を唱うに非ずんば、誰か秋を怨むこと

の深きを識らんや。」という李賀の詠嘆は、決して詩人の誇張ではないのだ。ショウペンハウエルと共に、「芸術は、すべて存在するものの最高の開花である。」(「意志と表象としての世界」)という事実を、今やわれわれは知る。

ただし、この存在の開花、真現実との出遭いを、あまりにも誇大視する芸術至上主義的偏見に対しては、十分警戒してかかる必要がある。現実把握の手段として、芸術は唯一のものでもなければ最高のものでもない。もっとも、芸術的把握は、現実自体の直接的な把握であるという点では、現実を包む論理的仮象の網を編んでいるにすぎない日常意識やその高度に洗練された形態である科学の把握よりも、「ほんもの」であり「厳密」である。「マラルメはエトセトラという言葉を決して使わなかった。なぜなら、自然は完全な枚举であるから。」とヴァレリは云っている(「文学論」)。完全なる枚举としての自然の表出、それが芸術の仕事である。そのためには、論理や記号でなく、シンボルを用いなければならない。これに反して科学においては、最も厳密といわれる数学ですら、本質的に「近似」であって決して「同一」ではないところのエトセトラの使用可能性が、その存立の根本条件である。例えば、 $1, 2, 3, \dots, n, n+1, \dots, \infty$ の意味が、或いは $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \dots = 1$ の意味が、全く明らかであるという擬制の上に、初めて数学は可能となるのである。故に、科学が提供する世界像はすべて本質的に仮象である。しかし又それは、本来人工的な仮象であることの結果として、すべての人にとって明瞭、すなわち客観的であり、従って常に当てにできる、すなわち確実である。これに反して、芸術においては、シンボルの本質的な多義性により、又その多義性の中から常に偏好的にのみ選択せざるをえないように各観者を仕向けるところの各観照条件の異質性(肉体的条件、物理環境、社会環境、経験の差異、等)により、把握される現実には常に甚だ不安定であり、瞬間的な閃光にすぎず、あたかも変幻する玉虫の翅である。従って確かに、ヴァレリの云う如く、「美的なるものはすべて疑わしい。」芸術はしばしば詐欺やハッタリと区別できず、ペテン師や山師の活躍の舞台である。「芸術がなにかの効能を僕らのために仕度して

いてくれたものとすれば、瞬間、僕らの目をふさいでいた日常生活という目隠しを落して、リアルの正体をちょっとのぞかせてくれるということだけだ。」と、金子光晴が、至ってひかえ目に云うのはもっともだ。(『日本の芸術について』)しかし、その一瞥が時に人生を変える。のみならず芸術家は、しばしば彼がかいま見た現実から手痛い復讐を受ける。テイレシアースは女神アテーナーの全裸の姿を見たためにめくらにされたと、神話は語っている(アポドーロス「ギリシャ神話」)。陸龜蒙は、それ自身極めて格調の高い詩的表現によって、この復讐を次のように描写する。「詩人の窮厄、多く天物を暴し造化の秘を発くの報いにして、李賀の夭し、孟郊の窮し、李商隱の官朝籍に掛けずして死せるは、皆之が為なり。」だが、テイレシアースはめくらとされた結果かえって予言の術を得たというのも、又一つの真実だ。歐陽脩が梅堯臣の詩集の序に寄せた言葉「詩のよく人を窮せしむるにあらず、殆んど窮して後に工なるなり。」は、陸龜蒙の前言と因果関係を逆にして、しかもふたつながら真実である。

ここで話を小説戯曲に限定しよう。そこでは、登場人物の性格描写が、シンボルとしての芸術作品の機能の核心である。すでに述べた所から明らかのように、(芸術としての全体的価値の高下とは一応無関係に)最も成功した作品においては、登場人物の性格は、一面、作品が描出する世界の全体によって必然的一義的に決定され、絶対に他のいかなる性格によっても置きかえられえないという意味において最も個性的であり、その結果、決してその世界から剥ぎとりえないほどその世界に根をおろしているという意味において最も現実的でなければならないが、他面、その性格は、あらゆる個性的差異の背後にそれを超えて常に息づき、その個性自体をその基底から支えているものとして、最も普遍的な人間像であり、その意味において優れて類型的でもあらねばならない。類型性が、普遍的人間性の単なるアレゴリーないしカリカチュアではなくて、真のシンボルであり、その結果、類型的であることがいよいよその性格の現実性を濃厚ならしめているような作品が、真に成功した作品である。アレゴリーとシンボルとは、この際厳しく区別せねばならぬ。前者は、普遍性の説明的記号であり、その濫用

は芸術を数学的論理的思惟の亞流たらしめる。この点で、例えばゲーテの「ファウスト」第二部やカミュの「ペスト」は、その命名にもかかわらず、アレゴリーに墮し、或いは精巧な作り物の観をまぬかれぬが故に、必ずしも成功した作品とは言えぬ。これに反し、例えばカフカの「変身」は、人間が虫になるという、異常な、非現実な、お伽噺的な、条件設定にもかかわらず、濃密なレアリテをかもし出し、巨大な虫のはいまわる動き自体が端的に人間性それ自身のシンボルであるところの、最も成功した作品である。他方、いわゆる自然主義の作品でも、真に成功したものは、この意味で最も典型的であり、シンボリックである。しかし自然主義は、文学技法的には、日常的現実との密着度が高すぎるために、表現の自由と自律性を制限しがちである。そこで現代文学では、多かれ少かれ、作者の設定した人工的条件の下に作中人物を置くことにより、その性格の象徴性をあらわならしめようとする、いわゆる実験的方法が、純粹文学の名において推進され、例えば実存主義文学の今日の盛行を帰結したのである。しかし又このような技法には、先程ファウストやペストについて見たような危険が、本質的に随伴している。つまり、そこではともすれば、登場人物の性格が、作者という棋士によって、あらかじめ計算された一定の情況という盤の上を、登場人物という駒が、棋士の計算された意図に従って動かされる際の、動かし方の約束に還元されてしまうのである。

さて、以上を枕としてこれから本論に入るが、そこで私がやろうとするのは、「真夏の夜の夢」と「西遊記」とにおける登場人物の人間像について私なりの見方を述べることであって、今までのおしゃべりとは直接のつながりはない。しかし、枕と本論とはまるきり無関係というわけにもゆかぬので、しいて理くつでつなげば、恐らくこういうことであろうか。つまりこの二作品では、人物が置かれた情況は通常の実存主義文学などより遙かに人為的非現実的であるのに、その性格描写は登場人物の人間像を鮮やかな類型的対比の下にこの上もなく生き生きと描き出しているということである。この二作品がゆゆしき芸術論にもとづいて書かれたものでないこ

とは確かである。理論過多の現代文学は、その理論が、貧弱な内容を大げさな包装でごまかさんがため、又は他の文化ジャンルに対して文学の重要性を強く印象づけんがための、政策的饒舌でないかを、十分反省する必要がある。古人言えらく、「少く言ひ、多く行え。」と。

「真夏の夜の夢」における恋する女性の二類型

ハーミアとヘレナとはすでに容姿において対照的である。蒼色の肌、黒い瞳、黒みのかった髪を持ち、小柄でキリッとした暗色美人、dark lady の典型なるハーミアと、肌が白く眼が碧く金髪で背の高い、柔和な感じの明色美人、fair lady の典型なるヘレナ。

現実の世界では、容姿と性格との間にどの程度必然のつながりがあるか疑問だが、物語、特に、作者の表現したいと思う思想の重要な部分を視覚表象に托さねばならぬ戯曲の世界では、登場人物の容姿は、常にその人物の性格の適確な表徴たることを要求されている。ピア樽のようなフォールスタッフや醜怪な容姿のリチャード三世を創造したシェクスピアは、この方面でも古今無比の腕前を持っていた。これらの人物において、容姿は単なる性格の象徴であることを通り越し、その性格の完全な一部、彼らの本性そのものの原因であり結果であるようにみえる。ハーミアとヘレナにおいても正にそうでなければならぬ。

dark lady は野性的な情熱と、その情熱を貫き通す強烈な自我の主張、活動的で積極的な性格を持った女性の象徴である。これに対して fair lady が象徴する性格は、優しい思いやりにみちた静かな愛情、ひかえ目で受身だがその代り思慮に富んだ聡明な心だ。あまり公式化しすぎる危険さえ十分に警戒するならば、両人の性格を理解する目安を、さし当りこの辺に求めて大過なからう。ヘレナがハーミアと自分を比較して言った言葉、「あなたの手は私のより喧嘩早いが、足は私の方が長いから逃げるのにいい。」(Act III Sc. II) が、その見当の確からしさを証明している。喧嘩は自己主張の最高の型態であり、遁走はその逆だ。

ハーミアのライサンダーに対する愛情は、彼女の強烈な自我の刻印を押

され、彼女の誇りと不可分である。彼女にとって愛とは、愛する人に称讃され奉仕されることを渴望する心である。「まるで太陽が夜明けを間違えないのと同じに、あの人は私に忠実でした。」と彼女はデミートリアスに告げている。(Act III Sc. I) 彼が自分に忠実で自分は彼の礼讃の的だという確信が彼女の自尊心を樂しませ、うぬぼれに近い自信を起させる。ライサンダーの心が自分を離れたことがもはや決定的になった後にも、彼女はなお次のように自問する。「眠っているハーミアを棄ててそっと逃げるはありますか。それを信じるくらいなら、この堅い大地にも穴をあけることができ、お月様がその中心をくぐり抜けて向う側の人々のお屋を受持っている太陽の御機嫌をそこねることもできると、信じてよいわけです。」「私の側からライサンダーさんを引っぱってゆくような恋がどこにありましよう。」「まあ、私を嫌うより以上のひどいことができるでしょうか……私はついさっきと同じに美しい。」(Act III Sc. II) けれども、遂に、ライサンダーの裏切りが疑いえないものであると知ったとき、傷つけられた誇りは、報復を求めて猛然と幼友達のヘレナに襲いかかる。「ああ、ヘレナの手品使い、／蕾を食う虫、／恋の泥棒、／」「そのよい姿のすらりとした身の丈で、多分男を口説き落したんでしょうよ……どんなに私の丈は低いのでしょうか。いくら低くたって、私の爪はあんたの眼には届きますよ。」(Act III Sc. II) 所詮、ハーミアにとって、恋とは所有欲の変形であり、魂の誇りのための戦いなのだ。運命と闘って恋をかちとることは、戦士が戦場で敵将の首級をあげるに等しい誇りである。「もしほんとうの恋人がいとも妨げられて来たとすれば、それは運命の掟となっているわけです。それじゃ私たちも自分の苦しみを我慢しなければなりませんまい。……それはいとも恋に伴う悩みなのですから。」(Act I Sc. I) ライサンダーを勵まして駆け落ちの決意を促すこの言葉には、苦難の果ての勝利を夢みる戦士の武者ぶるいがある。こういう彼女にとって、親兄弟の言いなりに恋人を選ぶことは最大の屈辱だ。「まあ腹が立つ、／身分が高すぎると賤しい者に惚れこむわけにゆかぬとは。」「まあ憎らしい、／年をとりすぎると若い者を相手にできないとは。」「まあひどい、／他人の眼で恋人を選ぶとは。」(Act I Sc. I)

彼女のこの慨嘆の意味を正しく理解する人は、「心の底から仕えようとも思わぬ人に処女の特権を捧げて心にもない束縛を受けるくらいなら」「永久に薄暗い修道院に閉じこめられて……一生を独身の尼として送」った方がよい、という彼女の断乎たる言葉の中に (Act I Sc. I), ライサンダーへの愛と共に、自尊心の称歌を聞くであろう。彼女の愛情にとって自我の誇りは、しばしば愛情そのものより重要となる。かくてライサンダーとの駆け落ちを決意した彼女が、ライサンダーと「同じ一つの芝を枕にする」ことを拒むのである。「私を愛し私を尊敬してくださるなら、どうかもっと遠くへ寝て下さい。」(Act II Sc. II) 彼女を恋人との駆け落ちに踏み切らせたと同じ動機が、今や彼女の傍から恋人を追いしりぞける。

一方ヘレナにとって、恋とは己のすべてを愛する人に委ねることであり、愛する人に所有されることである。恋においてヘレナの自我は、それ以上縮小すればもはや一個の人格とは言えなくなるギリギリの限界まで縮小する。「私はあなたのスパニエル犬です。……私をあなたのスパニエルなみに取扱って、蹴とばしたりなぐったり打っちゃらかしたり忘れたりして下さって結構、ただこんなつまらぬ女にも、あなたのあとをつける許しだけは与えて下さい。犬を扱うように扱ってもらってもいいなんて、恋人としてこれほど卑屈な願いはないでしょう、それでも私としては大へん光榮です。」(Act II Sc. I) この自我喪失は、又、恋における戦闘性と主体性との欠如、徹底した受身の態度として現われる。「私たちは、男のように、戦って恋を得るわけにいきません。恋してもらう方で、恋をしかけるようにできていないのです。」(Act II Sc. I) ヘレナは「私たち」と言って、あたかも女性一般がそうであるような口ぶりだが、実際にはハーミアのように、恋をかちとるために戦いを辞さない女性も多い。思うに、ヘレナ型の女性は、一般に、非行動性の代償として思慮深さと内省の習慣とを身につけ、その結果、自分の中に発見したものを一般的な命題として語りたがるものなのだ。変心したライサンダーの唐突な求愛を受けて彼女は云う。「その誓いはハーミアへの誓いです。あなたはハーミアを棄てるのですか。誓いと誓いとをはかり合わせたら、何もはからぬのと同じこと、ハーミアへ

の誓いと私への誓いとを二つの杯皿に入れたら、両方とも目方が同じだから、二つともまるで鹽のように軽くなってしまうでしょう。」(Act III Sc. II) これは全く比類のない見事な論理ではなからうか。更に、ライサンダーとデミートリアスとが二人ともにわかにな彼女を恋するのを見て、彼らとハーミアとがぐるになって彼女をからかっているのだと解釈したとき、「私にも幾分か罪はあります。それは死ぬか、それともどこかへ行ってしまえば、すぐ治りましょう。」(Act III Sc. II) と述べ、又憤怒するハーミアに向って、「私は人をいじめる性質は全く持ち合わせていません。臆病にかけては小娘同然です。」「私にそとここを行かせて下さるなら、私はこの愚かな心を抱いてアセスに帰り、あなたの後をもう追いはしません。行かして下さい。私はこの通り単純なばかな人間ですよ。」(Act III Sc. II) とへり下るヘレナは、かような絶望の瞬間にも、自己省察から離れることのできぬ女性である。かかる自己卑下と受動性とは、デミートリアスに告げた次の言葉において、彼女に、殆んどマソヒスティックな相貌を与えるまでに至る。「私はあなたのスパニエル犬です。だからねえあなた、あなたにぶたればぶたれるほどじゃれつきますよ。」「あなたの後を追いかけて、そのいとしい手で殺されたら、地獄も天国になりましょう。」(Act II Sc. I) 恋がたきのハーミアがライサンダーと駆け落ちすることをわざわざデミートリアスにしらせるように、ヘレナを駆り立てた動機は、甚だ理解しがたいが、恐らく彼女は、自分の恋人が自分の幼友達を追いまわして己につらくあたるのを見るその苦痛の中に、一種マソヒスティックな快楽を予感したのであろう。彼女はこう呟く。「このことを知らせたために、たとい礼を言われても、それは高い犠牲を払うことになるが、しかし森への往き還りにあの人の顔を見て、そこに自分の苦痛の償いを得ようと思う。」(Act I Sc. I) 己を恋人に委ね切った女性にとり、自己の純潔の保障は恋人の人格だけだ。そしてヘレナは甚だ無邪気にデミートリアスを信頼し安心している。「どんな不意見も起りかねないこんな寂しい場所へ、処女を身の宝とするあんたがうかうかやって来るのは物騒だ。」となじるデミートリアスに対して、彼女は答える。「あなたの人格を信じているから私は安心です。」(Act II Sc. I)

この大胆さはどこから来るか、彼女の臆病さからだ。恋における彼女の弱さはそのまま彼女の強さである。かくて彼女の徹底した自己放棄は、遂に彼女が自己を委ね切ったその相手を自家の薬籠中におさめとる。

「西遊記」における^{くほう}求法者の四類型

孫悟空は只のすご腕の暴れん坊ではない。釈迦如来の五指の下に屈服される前の、暴れることしか知らなかった時代の彼でさえ、その性格は必ずしも単純ではなかった。天界を騒がせた直接の動機は、ただの食い意地といたずらっ気にすぎなかったのが、暴れているうちに次第に欲望がふくれ上り、釈迦如来から暴れる理由を尋ねられる頃には、「凡間に在りて地狭きを嫌い、心を立てぜひにも瑤天に住まわんとす。……強者は尊しとなす、我に譲るべし、英雄はただこれあえて先を争う。」（「真詮本西遊記」7回）と大見えを切る、立派なニーチェ主義者、権力意志の信奉者に成り上っていた。確かに権力意志への信仰は、実力によって裏づけられた非人間的な努力の中で、自分の欲望が絶えず自分の欲望を追い越し、無限に成長してゆく過程の中から生まれるのである。そしてこのような類型なら、ツァラツストラ以外にも、古今東西の文学にその例は少しとしない。ゲーテのファウスト、ロスタンのシラノ・ドゥ・ベルジュラック、ジードの「背徳者」におけるアリサ、通俗的な所では、三ヶ月に向って七難八苦を祈る山中鹿之助、五味川の「人間の条件」における梶……。その現われ方は千差万別だが、いずれも自己の無限の可能性を信じ、自己超克自体の中に絶対の価値と快樂とを見出す連中である。しかし、わが悟空がこれら月並みの超人共と断然異り、遙かに卓出した人間性の典型となるのは、彼が、その無限の能力を以てして、なお、彼の内にして外なる「法」ないし「道」の象徴である釈迦如来の掌から脱け出ることの不可能を自覚した瞬間に初まる。アンリ・ドランが指摘するように、超人への努力、勝利の喜びだけのために勝利を求めることは、標的なき運動であり、標的なき運動は望みなき運動である。（「ニーチェとジイド」）力を尽くして狭き門より入らんがために、ジェロームの愛にうち克ち、すべて彼女の中なる人間的なものにうち克つ

たとき、アリサの手に入れたものは空虚であった。「やがて肉と霊との戦慄、一つの苦悶が私を奪った。これはあたかも私の一生の、突然のそしてあからさまな『あらわれ』のように思われた。この部屋が酷くむき出しであることに初めて気づいたように私には思われた。」このアリサの独白は、十字架上のキリストが残した謎の言葉「神よ、神よ、何ぞ我れを捨てたまうや。」を連想させる。ぜひとも予言を成就させねばならぬという使命感が一個の執念と化し、ゲツセマネでの烈しい内面的苦闘の果てすべての人間的感情にうち克ち、憑かれたように死に急ぐイエスの姿は、アリサ以上にアリサ的ジード的従ってニーチェ的である。それならば、キリストこそ最大のアンチ・クリスチャンであるというイロニーが成りたちうるであろう。ルネ・シェーラーは、ソークラテースの誇り高き死とイエスの孤独で屈辱的な死とを次のように対比させる。「ソークラテースのことづてと同じく、イエスのことづては、神に自らを支えはずかしめを恐れぬ人間を顕示する。しかしこの支えは突然失われる。……イエスがおちいったこの絶対的な孤独をソークラテースはついに知らなかった。」と。(「弁証法との関係におけるイロニーのメカニズム」)ともあれ、イエスやアリサが直面したこの孤独と「空」虚とを「悟」ることが、超人の超人からの超出の発端である。それはソークラテースと同様ファウストもツァラツストラも知らなかったものであり、アリサはそれにゆき当たったけれども絶望して死への逃避を選ぶことしかできなかつたし、イエスがそれに直面したときにはすでに速やかな死が彼の肉体を侵しつつあったのである。ひとりわが孫「悟」「空」だけが、空虚の襲撃を、彼の内にして外なる普遍的法ないし道の存在を発見する機縁に転じ、そのことによって絶望を克服し、又その法と一体たることによって彼の能力が十全に生かされることの自覚において、新たな、そして一そうほんものの自信を見出したのである。だから、五行山下五百年の屈服は、彼の欲望の大きさ、氣象の烈しさ、不遜さ、氣位の高さにいささかの影響も与えず、むしろそれらに輪をかけた感がある。「この猿め、自分は何でもできると思いつているものだから、人を立てることなどするものですか。」と觀世音菩薩も批評する通りだ。(15回) 荷物を

一人で担がされて大不満の八成でさえ、「お前(悟空)は気位が高くて荷物なんぞ担ぐのは嫌だってことはわかっている。だが……」とわざわざことわらねばならぬ程である。(23回) だから、凡々たる三蔵法師の如き、一個の人間としては、悟空は、尊敬や信頼を置かぬはおろか問題にさえしていない。それへの批評たるや甚だ辛らつである。面と向かつては「あんた全くなっちゃいないや。」と毒づき(15回)、観世音菩薩に向つては、「おらあよした、行くのはよしたよ。西方へ行く道はこうもけわしい上に、あんな凡僧のお供をしてたんじゃ、着けっこないよ。」(15回) 又黄眉大王の鏡鏡に閉じこめられ、神々を呼び出して救いを求めたとき、神々から「われわれは三蔵を護っているのに、どうしてこんな所へ呼びつけるのです。」と問われ、「あの師匠はおれの言うことをきかなかったから、死んだってともとだ。」(65回) と放言してはばからない。けれどだからと言って、彼が緊箍呪こわさに三蔵のお供をしたと割り切るのは皮相の見である。一つには、悟空は、すべての人間的小ささにもかかわらず、やっぱり三蔵が「好き」なのだ。(もう一つ理由があるがそれは最後に述べる。) 三蔵に破門されて水簾洞に帰っている悟空に、八戒が救いを求めに来たときの言い草、「身は水簾洞に^{かえ}回れども、心は取経の僧を逐う。」(31回) 又三蔵を救いにもどる途中八戒に向い、「おまえはゆるゆる行ってくれ、おれは海にはいって体を清めるから。洞にもどってからしばらくの間に体に妖精の臭いがするようになった。師匠は綺麗好きだから、嫌われるといけない。」(31回) このいじらしいような三蔵への愛情は、彼をはっきりヒューマニストにしている。これこそは、自己の内にして外なる法を自覚する前の彼に欠けていたものである。彼の内にして外であり、そしてすべての他人の内にして外である一つの法の存在の自覚が、彼の心に、他人との一体性の自覚、運命共同感を喚びさましたのだ。長い難行の果て遂に無底の舟で凌雲の渡しを渡り彼岸に辿り着いたとき、三蔵が三人の弟子に感謝の言葉を述べるのに答えて悟空の言った言葉がそのことを証明している。「お互い礼は抜きにしましょう。あいみがいですよ。」(98回) そして、この、法とヒューマニティとの一体的把握が、悟空を、師弟四人の中で最も心安らかで且つ断乎たる求法者たらしめてい

る。なぜなら、彼はもはや孤独ではなく、いつ倒れても彼の事業を受け継いでくれる者のあることを知っているから。師三蔵といえども、この点の自覚においては悟空の弟子にすぎぬ。長い苦難の旅にうんざりした三蔵が、いつになったら雷音寺に着けるのかと問うのに対し、「一生歩き続け千偏生れかわってもまだ難しいが、ただあなたが性を見、志誠であって、念々^{こゝへ}首を回らせば、靈山はそこにあるのです。」(24回)「まだまだです。家ならまだ表門も出ていませんよ。お師匠さん、ご念には及ばぬこと、安心して先を急ぎましょう。功成ればおのずから成る、と言いますから。」(36回)と答える悟空の言葉こそ、まことに求法者の覚悟と呼ぶにふさわしい。流沙河で悟浄に苦しめられたとき、八戒から、なぜ三蔵をおんぶして一息に渡らぬのかと問われ、「おれたちはお師匠様の命を護ることはできても、その苦しみを代ってあげるというわけにはゆかない。たとえ先に行って仏にお目どおりしたにしても、仏は経文をおれたちには授けて下さるまい。苦勞なしで手に入れた物は値うちがない、とはこのことさ。」(22回)とさとしに至っては、「努力なしには価値ある何ものも得られぬ。」というヴァレリの言葉(『三つの講演』)を彷彿させるではないか。純粹主観たる自我自身のあくなき探究者と、自我を超越して客観的に存在する法のひたむきな^{こんぐ}欣求者とが、究極において一致することの証しをわれわれはそこに見る。このような立派さと、初めに指摘した荒々しい未熟さとの、悟空という一人格における混在を、では、どう説明したらよいだろうか。それは、すべて偉大なるものが持つ天真爛漫である。偉大となるにつれて贅録つまり完全らしい外貌を身につけてゆくような偉大はみせかけにすぎない。孫承沢の庚子銷夏記に「書は熟中の生を尚ぶ」とあるが、これは何も書に限ったことではなからう。いつまでもウブであること、マラルメのいわゆる「処女であることの恐れ」を愛し続けることの中にこそ、求法の歡喜が永遠にやすらうであろうから。自分をてらうには、悟空はあまりにも根っからの求道者でありすぎた。

悟能猪八戒はあらゆる低劣な欲望と人間的弱さとの権化である。色け食いけは申すに及ばず、グークラで臆病で卑怯で小ずるくて、人を陥し入れ

たりおべんちゃらを使ったり、その上ケチで金銭への執着も相当なものだ。讒言によって三蔵に再三悟空を破門させたり、悟浄と共に黄袍怪と闘い旗色悪しと見るや、「おまえちょっと頼むぜ、おれは廻りに行ってくるから。」と雲がくれ(29回)、頃おいを見はからって立ち帰り白馬から悲観的情報を聞かされて、解散だ、「荷物はおいらが担いで高老荘に持ってゆき、おいらは元の鞘におさまって婿さんになるつもりだ。」とぬけぬけと言っているのかと思えば(30回)、玉兎を退治したとき大陰君が多くの姮娥仙女を率いて来たのを人々が拝しているさなかに、事もあるうに「にわかには劣情を起し、思わず空へとび上って霓裳仙女をつかまえ、『お姐ちゃん、おれたちは昔なじみじゃねえか。おいらといっしょに遊ぼうよ。』とじゃれかかる痴漢ぶり。(95回) そうかと思えば、八戒がへそくりをこしらえているとの悟浄からの情報に、悟空が地獄の使いをよそおいわいろを要求すると、「ああ情けない。これはわたしが何年もかかって貯めたお布施。こまごましたのばかりで五匁になるんですが、この間銀細工職人に頼んで一塊にしてもらいました。ところがその職人め、ひどい奴で、その銀のあたまをはね、一塊四匁六分しかないんです。いま左の耳の穴に入れてあります。」と白状するていたらく。(76回) 一体こんな野郎——典型的な快楽主義者(それもエピクロス流の上等の快楽主義者でなく俗悪な肉楽主義者、ヴォリュプチスト)でありオポチュニストであるこんな愚劣漢が、何のつもりで求法の旅に従ったのか。卯二姐の婿に入って女の死後財産をひとりじめにし、人を食ってはノラクラ日を送っていた八戒に、観世音菩薩が、末のためを思うなら入信せよと勧めたとき、八戒は答えてこう言った。「末のため、末のためか、お前さんの言うことを聞いてちゃあ、風でも食ってなきやなりませんよ。諺にも、お上の掟に従がやたたかれる、仏の教えに従がや腹がすくってね。やめたやめた。旅の者や油の乗ったよそのかみさんだのを食っていた方がました。二重の罪が三重千重万重になったってかまうもんか。」(8回) この言葉は、オマル・ハイヤームの次の詩句を想起させる。「天女のいるコーサル河のほとりには、蜜、香乳と、酒があふれているそう。だが、おれは今ある酒の一杯を手に残す、現物はよろずの約にまざるから。」(「ルバ

イアート」)しかし実を言うと、これはハイヤームの強がりにすぎぬ。感覚の陶醉はその足下に底知れぬ寂寥の穴をうがつ。そしてその穴をのぞきこむまいとして、人はいよいよ感覚的陶醉に没入する。このいたちごっこ果てしないはかなさを、ハイヤームは知っていた。「酒をのめ、土の下には友もなくまたつれもない、眠るばかりでそこには一滴の酒もない。気をつけて、気をつけて、この秘密、人には言うな——チューリップひとたび萎めば開かない。」人に告げないことで自らにも隠そうといくらあがいてみても、その足下から穴のふちの土はくずれる。重ねて菩薩にさとされた八咫はついに白状する。「おいらほんとうはまともになりたいんだが、何ともはや、罪を天に得てしまったんだから、もう祈るところがありませんや。」(8回)己が低劣と無能とへの自己嫌悪から立ちなおる道はただ一つ。その中においてすべての有能も無能も絶対平等の立場において生かされる、普遍的な法の存在を信じそこに帰入することにおいて、自己の低劣無能が直ちにかけがえのない一つの「能」力であることを「悟」ることである。「善人なおもて往生を遂ぐ、いわんや悪人をや。」そこに求法者「悟」「能」の新しいかどである。そして求法の道にも、背に負う荷物の重みと共にその変らぬ愚劣を選びながら、しかし悟能は真実少しづつは有能になってゆくであろう。雷音寺を指呼の間にする頃、角、斗、奎、井の四星に「天蓬元帥も近頃は道理を知り法律にも明るくなりましたな。まあけっこうなことですよ。」とほめられ、「何年も和尚をつとめたので、ちょっとはわかるようになりましたよ。」と述懐する悟能である。(93回)

沙悟浄は、弱水で数え切れぬ程人を食い鬻體は水の底に沈めたが、ただ九つの取経者の鬻體だけがどうしても水底に沈まなかった。弱水の水は鷲毛も浮かべる力がないというのに。(8回)これは彼の罪の意識が生んだ幻覚である。(中島敦「悟浄」「出世」参照。)と言うよりはむしろ、弱水がつまり悟浄の意識なのであろう。犯した罪は歴史的事実として永久に消える日はない。ただ善も悪も罪も仇もすべてその中では何もののでもない普遍的法への帰入だけが、それを消してくれるだろう。かくて求法への旅立ちが、「悟」「浄」に、罪ある身のままでいてしかも生まれた時のまま「浄」らかなわが身である。

ことを「悟」らせるのだ。こういう経歴が示しているように、悟浄は内省的で真面目な男であり、従って目立たぬ存在である。

さて、これら一くせも二くせもある神通広大な三匹の怪物を、とにかく最後までその旅にひきずって行った三蔵なる坊主は、どんな傑物かと思えば、それがどうして、そこらそんじょにいくらでもころがっている、気が小さく、いくじなしで、ものわかりが悪いくせに自分ではけっこう善いつもりでいる、その上多少利己的な所もある、全くの凡僧にすぎぬ。彼はあらゆる坊主の完全に平均的な類型である。何度も悟空のいさめを無視して我を通しては怪物につかまり、それでも懲りずに同じ失敗をくり返す。その上八成の讒言に乗せられ何度も悟空を破門する。盗賊につかまり、悟空がみのしろ金を出すから放してやってくれと頼んだおかげで釈放された途端、「馬にとびのり、悟空などそっちのけ、一鞭あてて、もと来た路をまっしぐら」(56回) というような利己主義者でもある。彼のような小人には、悟空のケタはずれの大きさ、あらゆる矛盾を楽々と混在させている性格の幅と奥行きとは、まるきり理解できない。だから悟空をその力量の故に頼みになる男と考えている以外には、単なるガサツ者としてしか評価しえない。

(80回) 悟空の短気は、必ずしも悟空自身の罪ではなく、悟空を理解しえぬ三蔵の責任でもある。にもかかわらず、力量的にだけでなく人間的にも自分より遙かに大きな怪物たちを、最後まで従えおおせた三蔵の力はどこから来るのか。これはよほど理解しにくい問題と見え、中島敦のようなひとかどの人物でさえ、悟浄の口を借りて、三蔵の目に見えぬ偉大さを、あらゆる外的な無力さの底に潜む内面的な強さと高貴さ、つまり、あらゆる外からの攻撃に対して、いつでも自分の心をそれに耐えうるように用意している、その平生からの構えに見ようとしている。(「悟浄歎異」)しかしこれは、苦しまぎれの捏造にすぎない。ありのままの三蔵は、ちょっとしたことでふるえ上り、悲鳴をあげ、泣き言を云う、只のいくじなしにすぎぬ。ただ彼は生まれつきの坊主であった。木の板に乗せられ金山寺に流れついた捨子が拾われた縁で仏門に入ったのである。自称する如く、「私は母の胎内を出たときからの僧侶、なまぐさを食するすべを知りませんので。」

(13回) この言葉の中にすべての秘密が隠されている。彼は凡物だが、正に生まれながらの聖職者であり、そのせいで聖職者たるに必要な形式的要件を彼ほど完全無欠に備えている者はないのだ。そしてそのことによって、彼は求法者の全き「象徴」である。象徴はその本質において本体でなく、影つまり純粹の形式それ自身であるから、中身はいつでもよいのだ。むしろ形式が内容まで兼備し、影が本体の一部を侵すようでは、象徴が本体から独立にそれ自身の意思を持つことになってかえって始末が悪かろう。その点、内容は平凡そのものであり、ただ象徴たるための形式的要件、つまり、坊主らしさ、有徳らしい様子、まことの求法者はかくもあらんと凡夫凡婦の貧弱な想像力が作りあげる虚像に完全に合致している三蔵のような坊主こそ、求法者の全き象徴でありうるのだ。だから三蔵の存在価値は真の精神的高さにはなく、酒肉や女色や殺生の戒を厳しく守っているという形式的清浄性だけにかかっているのであって、そのことは、その価値のゆえに彼につき従う悟空らにとっても、ひとしく重要な関心事なのである。三蔵が女怪に囚われ一夜雲雨を迫られた翌朝、救いに行った悟空は何よりもまず、「ゆうべの好い事はどんなでした。」と問いかける。「わたしはたとい死んだって、そんな事はしないよ。女は夜なかまでわたしにまつわりついていたが、わたしは帯も解かなんだ。からだは今も潔白じゃ。」との答えを悟空から伝えきいた八戒は、「大でき大でき。やっぱりまことの和尚だ。おれたち助けに行こう。」と勇み立つ。(55回) まことに人は、彼の持つ人格的物質的力によってよりも、彼が象徴する観念によって、より多く人を服従させるのである。さて又、法は求められることによって存在し、求法は三蔵によって象徴されるのであるから、法の象徴たる如来の眼には、取経の唯一の主役は三蔵であり、悟空らは只の手先にすぎない。三蔵が病臥した折悟空がその理由を説明して、「師匠は如来の説法中いねわりしてグラッとなった拍子に左足でお米を一粒踏んづけちゃった。それで人間界にくだっても、三日間こんな病気をせねばならんのだ。」と言うのを聞き、八戒が、「おれが物を食うときなんぞあ、まるでがつつぼろぼろ。これじゃ何年病気せにゃならんかわからねえ。」と言うのに、悟空、「如来はお

前みたいなその他大勢のことなぞお考えにはならんのさ。」(81回)要するに三蔵は、求法の象徴として形式上は求法の主役でありながら、その実象徴たることのゆえにかえって、真実の求法に最も無縁な人物なのである。彼は法が自らを流布せんがために選んだロボットにすぎないのであって、彼の手先でありその他大勢にすぎない悟空ら衆生の方こそ、実はかえって法の目的そのものであり主人なのである。