

石川淳「山桜」論——〈怪奇〉が生じる物語空間

山口俊雄

《Eurydice! Eurydice! Une seconde fois perdue!》Gerard de Nerval, *Aurelia*

はじめに

はじめに

第一章 国分寺駅南寄りというトポス——山桜、古代

第二章 《わたし》の精神状態の推移——〈信頼できない語り手〉の諸段階

第三章 〈なぜ京子の顔が描けないのか〉

(一) ネルヴァル——面影の重ね合わせ

(二) ポー——美女再生譚

(三) 山桜

第四章 〈なぜ善作は鞭を振るい続けるのか〉——ネルヴァル、再び

第五章 〈怪奇〉が生じる物語空間——物語の両義性、多義性
おわりに

石川淳「山桜」は『文芸汎論』一九三六年一月号に発表された。

大正時代後期、一九二一年から一九二四年にかけて同人雑誌『現代文学』に小説九篇を発表した後、翻訳・エッセイ以外の創作からは離れていたと思しい石川淳が再び創作の筆を執って「佳人」を発表したのが一九三五年五月（『作品』）であり、続く「貧窮問答」（『作品』一九三五・八）、「葦手」（『作品』一九三五・一〇～一二）を挟み、その次に発表されたのが「山桜」であった。

神田の片隅にある貸間に暮らす画家志望の《わたし》だが、日中街中を歩いていて巡査に誰何されるほどのみすぼらしい姿で、せめてまともな服を着なければと、ある春の日、青山に住む親戚の退職判事のもとへ金策に出かける。だが、貸してくれたのは十円、別の親戚で国分寺に別荘を構える実業家・吉波善作にあとは頼んでみるようになると言われ、その

別荘への略図を手渡される。

国分寺で電車を降りたあと、一本の山桜を目にしたことから方向感覚を失い、若草の上に寝そべっていた。山桜と言えば、十二年ばかり前、青山の判事の家で、『わたし』が写真機を扱って山桜の下に立った判事の娘・京子と吉波善作との結婚記念の撮影を行なったことがあり、その時のことを思い出して『わたし』はぼんやりしてしまっただのだ。そこへ善作と京子との息子・善太郎に声を掛けられ、別荘まで無事案内される。着くやいなや、別荘の露台から善作が京子を平手打ちしたような音が聞こえて驚く。そばにいた善太郎の顔を見ると、自分の顔と同じであることに気付く、さらに驚かされる。善作に借金を申し込み、お金を待っている間、木の葉隠れに覗く京子の姿を画に描こうとするが、どうしても顔が見えず、描けない。

数枚の紙幣を持つて戻って来た善作は、不快感も露わに早く帰るよう『わたし』に促し、乗馬服に着がえると鞭で庭の池の面を打っている様子である。京子がいると思っていた方向を振り返ってみるとそこに京子はいなかった。京子が去年の暮れ肺炎で死んでしまったことに、はっと気付く。鞭を振るい続ける善作の背中を見ながら『わたし』は襟もとがぞくぞくしてその場に立ちすくんでしまう。

一通りあらずじを書くとするばこのようになるが、実は語り手『わたし』の精神状態は作中明示的にも暗示的にもかなり怪しく、そのことで作品の読みが単純に一元化しづらい、一筋縄では行かないものとなっていて、独特の奥行きを持った作品世界が生み出されている。石川淳作品の中でも取り立てて「幻想小説」と分類されることも多い。

では、この作品は、これまでどのように読まれてきたのか。先述したように初出は『文芸汎論』一九三六年一月号であったが、そ

の後、この作品を書籍タイトルとした石川淳の作品集『山桜』（版画荘文庫、一九三七・一二）に初収録となり、さらに作品集『山桜』（昭南書房、一九四二）にも再びタイトル作として収録されており、鈴木貞美の『作家自身には、初期の代表「作」のひとつと認ずるところがあったかもしれない』²という指摘はおそらくその通りであろう。

また読者側からも比較的评价の高い作品であり続けて来たと思われるが、長らく簡単な印象論にとどまって来た。近年、研究論文スタイルで主題的に論じられることも出て来たが、作品の全体像をきちんと見定めながら細部の意味を確定してゆこうとする論はまだ少ない。

以下、本稿のねらいを明確にするために、過去の言及、論及を概観しておく。

まず、古くは、平野謙の『山桜』にみられる巧緻な技法は三角関係、姦通事件といふことふりた題材に新鮮な息吹きを与へてゐる』³という指摘が重要であろう。平野の指摘通り、『わたし』と京子との「姦通」（の可能性）が作中にあからさまに示されていること、そしてそれが独特の語り方で『新鮮』に描き出されているということは作品理解の基本ラインだと思われるが、しかし、近年の論考を見てもこのことが必ずしもきちんと共有されているとは言えない。

次に、神西清の『作の主題は、いはば死の肉体化ともいふべきヴィイリエ・ド・リラダン風の苦渋なイロニイなのであるが』という指摘や、澁澤龍彦の『結婚した昔の恋人の遺児の顔に、まがう方なき自分の相好を発見して驚愕するという、一種の自己像幻視のテーマと、死んだ恋人が肉体化して現前するという、死美人幻視のテーマとが緋い合わされ』⁴という指摘も注目される。『死の肉体化』、『自己像幻視のテーマ』、『死美人幻視のテーマ』、いずれも的を射た把握だと感じられるが、それ以上

の具体的な説明がなく、直感的指摘にとどまっており、またこれらの指摘がその後の読みに十分に継承されて来たとは言えない。

それから、蓮實重彦の《「山桜」にあつても、写真機は瞳の機能を狂わせる小道具として姿をみせていたのであり》、《舞い落ちる花弁は視線をあなだる視覚失調の前触れだったのであり》⁵⁾という指摘も見逃せない。「山桜」のみならず「落花」(一九五五)ほか石川淳の他の作品も視野に入れた横断的な考察のため各作品の細部が犠牲にされているところもあるが、写真機が被写体の実在性や語りの客観性を担保するのではなく、撮影者が被る黒布や舞い落ちる桜の花弁とも連動しながらむしろ怪奇性を発現させる装置となっているという指摘は重要だろう。

鈴木貞美は、「貧窮問答」(一九三五)、「葦手」(同)に続く作品として語りの技法の作品的展開に着目しつつ、先行作からの飛躍、すなわち《幻影を幻影として提示する性格をもつ作品となっているところ》⁶⁾を評価し、《実に精妙な、ことばに二重、三重の役割を負わせることによつて織りなされた幻影小説》であり、《実は、この作品はどこまでが現実でどこからが幻影なのか、一向に判然としないように織りなされている》⁷⁾こと、《訪れた別荘で吉波善作に睨みつけられたところで、《わたし》は京子の姿を想い描くのだが、そこで立ち現われた京子の姿だけが幻影なのか、それとも善太郎の面立ちに自分を見るところそれ以前の条が京子との以前の秘密の関係が呼びおこした錯覚なのか、そもそも京子との関係自体ひそかな懸想が生みだした妄想なのか、いや、昼寝から覚めてそこへ小学生の男の子が登場し、男の子を善太郎と認め、そのあとを歩いてゆくところから幻想の世界へ踏み入るとも読めるし、いやいや、一切が山桜の下での午睡の夢、と読んでもさしつかえないように作品はしくまれている》⁷⁾と論じている。《どこまでが現実でどこからが幻影なの

か、一向に判然としない》⁸⁾というのはまことに重要かつ基本的な指摘だと思われるが、この言わば構造化された曖昧さをそのまま受け入れず、幻影の開始地点を特定しようとし、従つて、《わたし》と京子との「姦通」を事実だと断定しようとする論も少なくない。

中西進は、国分寺駅を出た後に一本の山桜を目にした《わたし》が、その下に寝ころぶところから幻影に移行するとの解釈を取りつつ、《しいていえば、桜の下に寝て夢幻の中にさそわれていくというこの桜は、⁸⁾「西行桜」や「雲林院」の桜のような、謡曲の桜に近いということができるだろう。これらのものとなる、入眠現象と異界への旅立ちも、久しい伝統と広い類縁を世界にもつ》⁹⁾と指摘している。幻影の開始地点を特定することには問題があるが、複式夢幻能の形式との対応の指摘は、幻影を語るというこの作品のあり方を考えれば、重要な指摘であり、また桜が幻影へのトリガーとなる謡曲「西行桜」「雲林院」の名を具体的に示している点も重要であろう。

他にも「山桜」への言及、論及はいくつかあるが、作品理解の枠組みを大きく変更する性格のものは見当たらない。以下、本稿の展開の中で必要に応じて触れることにする。

以上、特徴的な先行論を概観してみたが、そのポイントは、【①語り】言葉の二重性・多重性および構造化された現実／幻影の境界の曖昧さへの着目(鈴木貞美、中西進)、【②視点】画家⇨写真家の語り手にまつわる視覚的装置の問題への着目(蓮實重彦)、【③怪奇・幻想】自己像幻視、死美人幻視への着目(神西清、澁澤龍彦)と整理できようか。

これらの点の共有の上に、今後、読みのさらなる深化が期待されるどころであるが、本稿では、まず、なぜ特に国分寺(駅南口)が舞台なのかということを考え、次に、なぜ京子の顔を《わたし》は描けず、《首

のない女の像』¹⁰になってしまふのかということについて、作中にはつきりど名前が出てくるネルヴァルやポーの作品と関連を踏まえて考え、それらの作業を通じて、鈴木貞美の言う『実に精妙な、ことばに二重、三重の役割を負わせることによって織りなされた幻影小説』としての実態の解明を進め、作品の読みの深化に寄与したい。

第一章 国分寺駅南寄りというトポス―山桜、古代

《神田の片隅にある貸間》(二七三)に住む《わたし》は、《青山の親戚、退職判事のもと》(二七四)を訪れた後、吉波善作の国分寺の別荘を目指す、途中で道に迷う。《先刻電車をおりた国分寺》《駅から南寄りに一里ばかり、もうすこし伸ばせば府中あたりへ出るのであらうか、ここは武蔵野のただ中、とある樺林のほとりで、わたしは若草の上に寝ころび晴れわたつた空の光にうつらうつらとしてゐる》(二七三)。このあと善太郎に道案内されて目的地である吉波善作の別荘に行き着くが、物語の主要な舞台(ロケーション)は、この国分寺駅の南寄り一里ほど行ったあたり周辺ということになる。

しかし、なぜ物語の舞台に特にこの土地が選ばれたのか。

物語の時代設定は必ずしもはっきりしないが、作者その人が語り手の《わたし》と同じ年格好の時期から作品発表時の同時代までと広めに取っておけば、一九二〇年代から一九三五年までの時期のどこかということになるが、その頃、国分寺駅周辺はどんなところだったか。

何よりも駅名、地名が示しているように歴史的沿革としては、古代、武蔵国分寺があった土地ということになるが、特に物語の季節設定、《春日の日》において、国分寺駅は、小金井の桜の見物客で賑わっていた。花

見客でごった返す様子を描いた「国分寺停車場の図」(『風俗画報』表紙画)¹¹などは良く知られている。中央線(中央東線)の前身となった甲武鉄道、新宿・立川間が開通したのは一八八九年四月、当初、途中駅は中野、境(現在の武蔵境)、国分寺だけだったが、境駅も、国分寺駅もまずは花見客の動員を当て込んで作られたのである。そのことは、一九二七年に(旧)西武鉄道村山線(現在の西武新宿線)、高田馬場・東村山間が開通した際に、やはり小金井の桜の見物客を当て込んで花小金井駅(命名に注目)が設置されたことにも明らかである。

ただし、玉川上水沿いの小金井の桜は国分寺駅の北側になる。一九五六年まで国分寺駅には北口だけしかなく、南口はなかった。つまり、語り手が向かったのは駅の裏側だった。では、《わたし》が向かった駅の南寄りほどのような場所だったのか。

作冒頭の息の長い一文に次のようにある。

判りにくい道といつてもかうして図に描けば簡単だが、どう描いても簡単にしか描けないとすればこれはよほど判りにくい道に相違なく、第一今鉛筆描きの略図をたよりに杖のさきで地べたに引いてゐる直線や曲線こそ簡単どころか、この中には丘もあるし林もあるし流れもあるし人家もあるし、しかもその道をこれからだらねばならぬ身とすればそろそろ茫然としかけるのだが、肝腎の行先は依然として見当がつかず、わづかに測定しえたかと思はれるのは二つの点、つまり現在のわたしの位置と先刻電車をおりた国分寺のありどころだけであつた。(二三七)

中でも《この中には丘もあるし林もあるし流れもあるし人家もある

し』という箇所にはつきりと書き込まれているように、駅の南側にはいわゆる「国分寺崖線」が走っていて、かなりの高低差があり（《丘もあるし》）、真姿の池湧水群ほか湧き水も多く、近くの恋ヶ窪の湧き水を源流とする野川が流れている（《流れもあるし》）。野川の源流である恋ヶ窪の方へ崖線は入り込んでいて、土地の起伏はかなり複雑である。

そんな起伏と風景の変化に富んでいるのが駅の南側であり、道に迷ってしまったのはあながち《わたし》の精神状態だけのせいにするわけにも行かなさそうである。

そしてそのような起伏と変化に富んだ地形を有するために、駅の南側は、大正期以降、いくつもの別荘が建ち並ぶ土地となっていた。

国分寺崖線は、古多摩川東岸部に連なる、河岸段丘であり、高低差約二〇mの崖が約三〇kmに渡って連なっている「略」。崖線上からの眺望は良く、江戸時代から名所とされ、明治後期から昭和初期にかけては実業家や政治家の別邸が数多く建てられた、風景地である。⁽³⁾

例えば、駅南口すぐの現在東京都の股ヶ谷戸公園となっている国分寺崖線の傾斜を生かした回遊式庭園は、もともと一九一三年から江口定條（後の満鉄副総裁）の別荘として整備され、一九二九年には三菱財閥の岩崎家が買い取り、岩崎家の別邸となっていた。作中の吉波善作の別荘が国分寺にあるのも、このような条件を踏まえてのことだったのである。

しかし、別荘地であるだけでは国分寺である必然性はいまひとつ弱いと言うほかない。もう一つ、古代、武蔵国の国分寺があった場所、南の府中と並び、かつての政治・宗教の中心地であったということも無視で

きない。すなわち、ここは歴史の古層を抱え込んだ土地なのである。大田南畝「調布日記」でも『江戸名所図会』『新編武蔵風土記稿』などでも、国分寺（村）に触れた箇所では武蔵国分寺跡に必ず触れている。

だから、国分寺崖線沿いの湧水によって形成された真姿の池、ここに玉造小町の伝説が語られていたりもする。

医王山最勝院国分寺にまつわる「医王山縁起」には《嘉祥元年戊辰玉造小町苦癩病、秋八月詣此祈除病三七日、童子一人忽然来誘病女至池辺令浴之、童子忽不見、郷遇弁才天宮中聴音楽響、不日癩苦恙成本姿、自是郷党名謂真姿池》⁽⁴⁾とあり、今日の郷土史家は次のように紹介している。

今でも西元町一丁目には、段丘のすそにこんこんと清水が湧き出ているところが多くあります。古木におおわれて冬暖かく、夏涼しい別天地のようなところです。

こんなすてきなところに湧水でつくられた古い池があつて、その池に囲まれるようにして小さな祠が建て奉られています。この祠には弁財天が祭られていて、この池は「真姿の池」と呼ばれ次のような伝説が残っています。「略」

ちよどその頃「九世紀前半」、玉造小町は癩病にかかつて苦しんでいましたが、この話し「国分寺の雷電のお札が万病に効くとの評判」を聞いてはるばる国分寺にやってきました。そして薬師の前に祈りを重ねました。するとある日どこからともなく一人の童子が現われ病女小町に池のほとりになるよう誘いました。そして、池のほとりまで来ると「この池にて患部を洗うべし」と教え、云い終るとその童子はいづこともなく姿をけしてしまいました。

病女小町は、童子が教えたとおりこの池の水で患部を洗い、一心にその快復に勤めました。するとふしぎ七日目に不治と思われた癩病はあとかたもなくなおり、もとの美しい姿になりました。

このことから以後里人たちはこの池を「真姿の池」とよぶようになったということです。(関口雄基臣「国分寺の歴史」¹⁵⁾)

こんな古代の美女伝説の存在も舞台の雰囲気作りに寄与しているはずで、こうした歴史の古層を抱え込んだ土地であることとこのような土地で語り手が幻想世界に迷い込むことは恐らく無関係ではあるまい。そして、山桜が自生種として古代性に根差しているとすれば、舞台となった土地の必然性、地霊・トポスのありようがいやおうなく浮かび上がってくる。

《春の日》に、小金井の桜へ向かう花見客の群衆、今ここに浮かれる躁状態の群衆に背を向けて駅の南側に回った《わたし》は、歴史の古層を抱え込んだ場所へと、またメランコリア、狂気、幻想に親和性の強い空間へと迷い込んで行ったのである。

親戚の退職判事から渡された《鉛筆描きの略図》が分かりづらく、《判りにくい道といつてもかうして図に描けば簡単だが、どう描いても簡単にしか描けないとすればこれはよほど判りにくい道に相違なく》という逆説を孕んでいる理由の一つに、二次元の略図が国分寺崖線や湧き水によって織り成された土地の起伏を無視しているということがあったに違いない。そのせいで略図は到達するための地図というよりもむしろ迷うための地図となり、略図の二次元平面に表示されなかった現場の高低差は、その垂直構造によって山桜が根ざす土地の古層へと、妄想・狂気へと語り手を引き込んでゆくこととなったのである。

《駅から南寄りに一里ばかり、もうすこし伸ばせば府中あたりへ出るのであらうか、ここは武蔵野のただ中、とある樺林のほとりで》(二七三)とあったが、駅の真南方向であれ武蔵国分寺(跡)がある南西方向であれ、迷わずに歩けば一キロほどで府中市(作品発表当時は府中町)に入ってしまう。従って、語り手は相当迷って同じような場所をぐるぐる四キロばかりも回っていたことになる。もつとも、次章で詳しく見るように語り手の精神状態の問題もあり、方向感覚のみならず距離感も怪しくなっていたのかもしれない。

第二章 《わたし》の精神状態の推移——信頼できない語り手》の諸段階

前章では、舞台となっている土地(トポス)の性格、地霊のありようについて見てみたが、次に確認しておきたいのは語り手の性格、幻視する語り手のありようについてである。

語り手《わたし》の精神状態は、およそ六つの段階に整理できるはずである。時系列順に確認しよう。

まず、《ネルヴァルのマント》によって生じたある精神状態の段階である。【①】

いつたいどうしてこんな思ひがけぬところにまで出て来たかといふに、これは畢竟ヂェラル・ド・ネルヴァルのマントのせみらし。い。(二七三)

昨日の正午さがりわたしが神田の片隅にある貸間、天井の低い二階

の四畳半から寝巻姿のままふらりと町中へさまよひ出たのはまさしくネルヴァルのマントのなせるわざであつた。(二七三)

そのをりにはたちまち魔法にかかつたやうにからだを宙に吊り上げられて、さあかうしてはゐられないぞと、ぢつところへるすべもあることか、真昼深夜のわかちなくあやしい熱に浮かされて外へ駆け出てしまふといふ、これは何ともえたいの知れぬあさましいわたしの発作なのだ。(二七四)

この発作の発生という精神状態で、外出↓巡査の誰何↓青山の親戚への借錢申込み↓促されての吉波別荘(国分寺)行き、が遂行される。

次に来るのが、『一本の山桜』によつて生じたある精神状態の段階である。【②】

さきほど原中の道のわかれ目で一本の山桜を見たといふだけのほなしである。(二七五)

先刻道ばたの山桜の下にたたずんだとき、わたしは京子の回想といふよりも思ひがけなく写真機の亡霊に取り憑かれてしまった。つまり突然たれかがわたしの背後に忍びよつて例の赤裏の黒布を頭からすつぽりかぶせ、うろたへる眼の先にレンズをぎゅつと押しあててましたかのやうに、もうわたしは宙にちらちらする花びらよりほか何も見えなくなつてしまった。それはすでに一本の山桜ではなくて一目千本の名所に分け入つたごとく、わたしは頼みの略図を忘れてついまぼろしに釣られつつ、物見遊山にでも出て来たやうな浮かれ

ごごちになり宛もなくふはふはここまで迷ひこんだ始末である。(二七六)

わたしは若草の上に寝ころび晴れわたつた空の光にうつらうつらとしてゐる。(二七三)

あふむけにふり仰ぐ中空にゆらゆらと山桜のすがた……(二七五)

駅北方の玉川上水の桜並木ではなく駅南側に来たにもかかわらず、そして一人で一本の山桜を目にしただけであるにもかかわらず、『一目千本の名所に分け入つたごとく』《物見遊山にでも出て来たやうな浮かれごごちにな》り、道に迷つてしまふ。草上に寝ころんで《うつらうつら》しているところから、既に鈴木貞美の指摘にもある通り、この後の出来事すべてが入眠幻想、夢中の出来事である可能性も生じるが、この状況に引き続き起こるのが、善太郎との出会いである。

善太郎に案内されて吉波宅へ向かう時に、『わたし』の精神状態に次のような転換が生じる。【③】

わたしは善太郎といつしよに歩き出したが、それはほとんどわたし独りで歩いて行つたやうなものだ。原をよこぎりながら前にちらつく小型自転車の赤い色こそ眼に残つてゐるが、子供が何をはなしかけたか、それにどんな受けこたへをしたか、あるひは黙つたままであつたか、どうもおぼろげなのだ。じつはこのとき気になつてきたのは靴の裏皮のことで、わたしの靴はとうに底が破れてばくばくになり、いつも踏みつけるたびごとにびきんと虫歯で石を噛んだやう

な思ひをしてゐるのだが、この柔軟な草の上にあつて突然田舎道の小砂利の痛さがざらざらと頭にひびきはじめ、一つ気になり出すと涯のない癬でわけもなくささくられる焦燥に息を切らしてゐるうちに、さつと日がかげつて風がひややかになり、いつか原が尽きてそこは森の中で、今わたしの靴はわだかまつた木の根や落ち散つた小枝の上を踏み越えてゐるにも係らずもう裏皮のことは念頭にのぼらず、わたしはまたも茫然たる沈静の底に吸ひこまれてゐた。(二七七、二七八)

《この柔軟な草の上にあつて突然田舎道の小砂利の痛さがざらざらと頭にひびきはじめ》ていた段階から、《今わたしの靴はわだかまつた木の根や落ち散つた小枝の上を踏み越えてゐるにも係らずもう裏皮のことは念頭にのぼらず》という段階へ。草原から森へ足を踏み入れたとたん、神経過敏から神経鈍麻へと、ある異常から別の異常へと、転換、転回が起こっている。

吉波別宅に到着、善作が京子を打つ《音》を聞いて驚く《わたし》がかたわらの善太郎の顔をのぞき込んだ時に、次なる精神状態の異変が生じる。【④】

このとき顔と顔をひたと突き合わせるや、どこの悪魔の不意打か、わたしはううんと恐怖のうめきをあげて、奈落に落ちるばかりに顛倒してしまつた。今まのあたりに見る顔はわたしの顔よりほかのものではない。ときどき鏡の中に見かける顔、まがふ方ないわたし自身は相好なのだ。じつはさきほど原の中で善太郎の顔を見た際、ゆゑ知らず胸をとどろかし、いや、これは京子のまぼろしに脅かされた

か、とんだ通俗小説の一場面を演じたものかなと苦笑したのであつたが、今はもう苦笑どころではなく、わたしは瘧やみのごとくがたがたふるへ出す全身を抑へやうもなかつた。いつてみれば、これとても通俗小説的な感動ではあらう。しかし生爪を剥がしたぐらゐることにも、わが身の上となればひとは苦痛に堪へられないではないか。この衝撃のきびしさに、虚心も反省もあつたことか、わたしはひし醬のやうにべちやんと叩きつけられてしまつた。いつたいたれがこんな落し穴を掘つておいたのか。かかる怖ろしい秘密がいつの間にわたしを待ち受けてゐたのか。(二七九)

先刻、原中で善太郎に会つた際には人影から京子の《まぼろし》を浮かび上がらせ《ゆゑ知らず胸をとどろかし》た《わたし》だったが、今度は善太郎の顔に《わたし》自身の顔を見出して驚愕する。この間に、草原から森へ足を踏み入れた際の精神状態の転換が挟まっており、その転換によつて善太郎の顔の見え方も変化したということになるのであらう。

なお、ここで用いられている《通俗小説》なる言葉だが、善太郎登場時に京子の面差しを見出した際には、人妻に《ゆゑ知らず胸をとどろかし》たこと、京子へ思慕の念を感じたことを《通俗小説の一場面》と評しているが、善太郎の顔に自分の顔を見出した際には、人妻となつた女性の産んだ息子が実は自分との間にできていた子だつたという発見(《秘密》への気付き)を《通俗小説的な感動》と評している。等し並みに《通俗小説》と形容することはいずれもありがちのことと印象付け、両者の差異が曖昧になつてしまつてゐるが、《思慕》レヴェルと《不義の子確認》レヴェルとは、前者が《わたし》の脳内だけで済ませられ

るのに対して後者は不義密通という客観的行為を伴うことで、大違いではないか。作品世界内の客観的事実・真実を把握しようとするのであれば、間に挟まる精神状態の転換を決して忘れてはならないところであろう。⁽¹⁶⁾

この驚愕すべき《秘密》の発見により、『わたし』の精神状態、意識レベルは、さらに自己コントロール能力を低下させ、次のような精神と肉体との乖離、意識と行動との乖離という事態を発生させる。【5】

「どうしたの、をぢさん。上らうよ、さあ。」

このときわたしの想像の中でわたしは善太郎の手を振りきつてまつしぐらに門外に駆け出してゐたにも係らず、いつか雲を踏むやうな足どりで玄関を過ぎ露台へ通ずる階段を上つてゐたといふのはもう他人の示す指先よりほかわたしには方向が……いや、無意味なことをしやべり出したものだ、今時分方向のあるなしがどうしたといふのだ。じつはボオの書いたある人物のやうにわたしはここでわが身が独楽になつたと思ひこみ、ぶんぶんからだを振りまはしかねない状態であつたが、かうして階段の上立つたわたしは鶯の谷渡りとてもいふ独楽のすがたで、夢うつつの堺の糸に乗りながら、あれよと見る間にすべりのぼる自分をどうしようもなかつた。(二一八〇)

《ボオの書いたある人物》とは、鈴木貞美の指摘にある通り「タール博士とフェザー教授の治療法 (The System of Dr. Tarr and Prof. Fether)」（二八四五）に出てくる「こまのブーラー」なる狂人のことであり、「山桜」の語り手である《わたし》がみずからを狂人に喩えている事実を忘れてはなるまいが、『夢うつつの堺の糸に乗りながら』と意志によつて

みずからの身体を統御できない状態であるとは言え、『あれよと見る間にすべりのぼる自分をどうしようもなかつた』とは心身乖離の状態としてかなり大変な状態である。

こうして明らかかな精神状態（あるいは心身の状態）の異常の階段を上り詰めた挙句、次のように一応正常（に近い状態？）に復したところで物語が終わる。【6】

すぐ下の池のそばで、遠乗にでも行くのであらう、乗馬服にきかへた善作がこちらに背中を向けて石の上に腰かけ、鞭をふるつてびしやりびしやりと水の面を打つてゐた。水のしぶきの中でいくつかの緋鯉の鱗が跳ねかへつて光るのに、善作の鞭は一さう猛り狂ひ、空を切つてひゆうひゆうと鳴りひびいた。そもそもはじめからわけのわからぬことづくめなのに、こちらがそれに輪をかけた判じ物の面相をしてゐたのではますますはなしがこじれる一方ではないか、いつそ、けらけら笑つてやれと、わたしはこの光景を前にして洞穴からひよつくり首をだしたやうにあやしくも闊然として天地の開ける思ひをしたが、ここに恥づかしいことにはわたしは突拍子もないときに愚かなことばを口走る病があるので、今も、「京子さん、お宅ではいつもあして鯉に運動させるんですか」といひながら、うしろをふり向くと、とたんに京子の姿は籐椅子の上から拭いたやうに消えうせ、下枝の葉が二三片風に落ちてゐるばかりであつた。そのときはつと、さうだ、京子は去年のくれ肺炎でたしかに死んでしまつてゐるのだ、まつたくさうだつたと、ぴんと鳴らす指の音で鼻づらを打たれたごとく、わたしの眼路のかぎりにたちこめた霧は今とぎれとぎれに散りかけるのであつたが、さてそんなにも明るい光線

の下でまだかたくなに鞭をふるつてゐる善作の背中表情に直面しなければならぬ羽目に立ち至つたかと思へば、ほつと一息入れる束の間の安息とはなく、わたしは襟もとがぞくぞくしてその場に立ちすくんでしまつた。(二八四、二八五)

《洞窟》からの脱出や、《わたしの眼路のかぎりにたちこめた霧》の解消は、その比喩によつて、それまでの状態がどのようなものであつたかを雄弁に物語つていよう。善作は鞭を振るい続け、その脅威から解放されないままではあるものの、京子が既に亡くなつていたことを思い出した《わたし》はひとまず《正気》を回復した、少なくとも回復し始めた、と言つて良いだろう。

こうして、最後には一応《正気》を回復したとは言え、この語り手の《わたし》は、途中で異常な精神状態にあつたことも確かである。とすれば、この一人称の《わたし》が語る内容はそもそも信頼するに足るものだったのだろうか。中ほどでは京子の死をすっかり忘れていたのがこの語り手であるとすれば、これは典型的な《信頼できない語り手》ということになるのではないか。

ただし、この語り手が《信頼できない語り手》だとしても、精神状態の異常さに変化があつたように、その《信頼できない》度合いにもやはり変化・推移があつたと見なければならぬことは言うまでもない。その際、最も信頼性に疑問符が付くのはやはり、善太郎に導かれて吉波宅へ向かう途中で原から森へ入りこむ時点から、最後、善作が池に鞭を振るい始めたことをきっかけに《わたし》が正気を取り戻すまでの間のことだろう。

死んでいる京子を生きていると感じていたのだから正気とは言えない

状態だつたのはもちろんだが、では、その段階で《わたし》が語つたことを読者は一体どのように理解すれば良いのだろうか。別の問い方をするとすれば、語り手の主観的な事実——語り手が少なくとも主観的には事実を語っていることは読者も《信頼》するほかならう——と作品世界内の客観的事実とのすり合わせをどのように行なえば良いのだろうか、ということになる。

このことについて考えるために、次章以降で、《なぜ京子の顔が描けないのか》という問い、並びに《なぜ善作は鞭を振るい続けるのか》という問いを立て、作中に名前が出てくるネルヴァルやポーの作品との関連を視野に入れて検討しよう。

第三章 《なぜ京子の顔が描けないのか》

(一) ネルヴァル——面影の重ね合わせ

故人をまだ生きていると誤認している語り手が語る物語内容を、読者が全的に信頼し合理的に受け止めることは少々難しいが、誤認の中で働いているある種の合理性の存在を前提にするのであれば、貧乏画家ながら《わたし》が一所懸命描こうとしている京子の肖像のスケッチがなぜ《肝腎の顔の線はどう探つても満足に引かれたためしがなく》(二八二)、《首のない女の像》(二八三)になつてしまふのかは最も気になる点の一つであろう。

これについて考えるために、ネルヴァルにおける《面影の重ね合わせ》《思慕対象の一体化》についてまず検討してみよう。「山桜」一篇における《チェラール・ド・ネルヴァルのマント》の役割は、語り手の精神状

態の頼りなき（狂気）のシグナルのみにとどまるものではない。¹⁷

ジェラルド・ド・ネルヴァル（一八〇八—一八五五）が、実在の女性である女優ジェニー・コロンを一つの具体的発端として、憧憬する女性のイメージを、アドリエヌヌ、オーレリア、……イシスへと、次々と重ねて表象していたことは良く知られている。そのような認識論上の操作が、狂気による幻視として、あるいは夢の中の体験として語られる。代表作である「シルヴィ」（一八五三）、「オーレリア」（一八五五）から具体的に引用してみよう。

卑俗な快樂におぼれながらも、人は自分の罪をいやしてくれはるはずの、美しいイシスの女神が手にした薔薇の花束にაცოგაれていた。永遠に若く純潔な女神は、夜ごとの夢に現われて、私たちが空しく昼の時間を過ごしたことを叱責するのだった。とはいえ、野心は私たちの世代のものではなかったし、当時行なわれていた地位や名誉を求めての激烈な競争を見せつけられては、私たちはやればやれる世間的な活動の領域からも遠ざかるのだった。避難所としては、もはや詩人たちの象牙の塔しか残されていなかった。私たちは俗衆から身を逃れようとして、たえず上へ上へとその塔を登っていった。偉大な詩人たちに導かれてその塔を高く登り、ようやく私たちは孤独の清い空気を呼吸し、伝説の黄金の盃から忘却を飲み、そして詩と恋に酔うのだった。恋に、だがああ！ それは漠とした形態への恋、綾なす青と薔薇色への恋、あまりにも抽象的な幻影への恋だったのである！ 近くで見れば、現実の女性は私たちの純な心を裏切るのであった。私たちにとって女性とは女王や女神のように見えなければならぬ、そしてとりわけ、近寄ってはならない存在であった。

（「シルヴィ」¹⁸）

夢うつつの境で見た、この思い出によって、すべてが私には明らかになった。一人の女優へのとりとめもなく希望もない恋心、夜ごとの芝居の始まる時刻になると私をとらえ、眠るときまで私からはなれないこの恋心は、青白い月の光をうけて開いた夜の花、白いもやにうつすらと濡れた緑の草の上をすべっていった薔薇色とブロンドの幻、アドリエヌヌ「少年時代の語り手が、ある祭の晩、一緒に踊る巡り合わせとなった美しい女性だが、まもなく修道院に入れられてしまう」の思い出から芽生えたものだった。——もう何年も忘れていた一つの似かよった顔が、今や、ふしぎな鮮やかさでうかがいがってきたのである。油絵のもとになっていたのは、歳月にぼやけた一枚の鉛筆画だった。それはいわば、美術館で展覧されている大画家たちの古い下書きを見て、それからまた別な所で、けんらんなる油絵を前にし、あれがこの絵の下書きだったのだと気がつくのと似ている。

女優の姿の下で修道女を愛しているのだ！……そして、もしこれがまったく同一の女性だったとしたら！——そこには人の気を狂わさんばかりのものがある！ 何かえたいの知れぬものが、人をひきよせ、破滅へと導こうとしているのだ、まるでよんだ水辺の灯心の草の上を逃れて行く鬼火のように……。いけない、現実には立ち帰ろう。（同、三五四頁）

「ある精神病院に入院時のこと、」好んでよく想い描いたものの形をはっきりと刻んでおこうと思ひ、拾い集めた炭や煉瓦のかげらを

使って、私の印象を実際に描いた一連のフレスコ画で、壁一面を覆いつくした。一人の人物がつねに他を圧倒していた。夢に出てきたように、女神の姿で描かれたオーレリアだった。(「オーレリア」¹⁹)

ある日、私たちはパリ周辺のとある小さな村の葡萄棚の下で食事をしていた。一人の女がわれわれのテーブルのそばに歌いにきた。はつきりとはわからないが、そのしわがれてはいたが、共感を感じる声のどこかしらが、オーレリアの声を思い出させた。その顔立ちさえも私の愛した人々に似てはなかつた。彼女は追いつかれ、私はあえて引き止めはしなかつたが、自分に言った。(彼女の精霊)がこの女に宿っていないとは、だれが言い切れよう！そして私は施しをしたことで幸せに感じた。(同、第二部・四、八四頁)

眠っている間に、すばらしい幻覚を見た。女神「イシスらしい」が現れこう言ったように思った。「私はマリアと同じ、おまえの母と同じ、すべての姿形のもとでおまえがつねに愛してきた者と同じなのだ。おまえの試練が一つ果たされるごとに、私の顔を覆っている仮面の一つを脱ぎ捨ててきた。やがて私のありのままの姿を見ることだろう。」彼女の背後の雲間から、見事な果樹園が現れ出て、やさしくしみとおるような光が、その天国を照らしていた。しかし、私には彼女の声しか聞こえず、それでも魅惑的な陶酔のなかに引き込まれるのを感じた。(同、第二部・五、八九頁)

母にして神聖なる妻である永遠の女神イシスに、わが思いのたけをこめて祈った。私のすべての願望、すべての祈願がこの魔法の名前

の中にこめられており、私は女神のうちで生き返るのを感じた。そして女神は、時には古代ウエヌスのすがたで、また時にはキリスト教徒たちの聖処女の顔立ちをして、私の前に現れるのだった。その晩は、よりはつきりとした姿でその美しい幻影が現れた「略」。

(同、第二部・六、九四頁)

ネルヴァルに特徴的な東方趣味とも不可分な独特のシンクレティズム(習合)に今ここで深入りするのは控えておくが、憧憬する女性イメージが重なり合う姿は明らかであろう。

だが、この女性イメージのシンクレティズムもいつまでも無限に続くわけではなく、特異点を抱えている。すなわち、死という特異点である。

私はオーレリーが所属している一座がタマルタンで興行した日のことを言うのを忘れていた。私はシルヴィを連れて見物に行つたのだ。そして、あの女優と、以前知っていただれかとが似ているとは思わないかとたずねた。「いったい、だれにですの！」「アドリエヌを思い出さないかい？」「まあ、何てことを」と彼女は笑いきずれた。だがすぐ気がとがめたように嘆息をついて、こうつけ加えた、「お気の毒なアドリエヌ！あの人は聖S……の尼僧院でなくなったのよ……一八三二年頃に」²⁰

この「シルヴィ」末尾の《死の喚起》が、石川「山桜」の末尾の由来となつてゐることは水野尚が既に指摘している通りであろうが、対応関係がこのどんでん返しの末尾の箇所だけでないことを見落としてはなるまい。

つまり、現われとしては複数となっている女性イメージが、窮極的には一者に凝縮、還元されるといって捉え方が一貫して働いているという点である。死者は生者として現出し、生者は死者の代理Ⅱ表象であり、古代の女神は生死を超えた不滅の存在である。

死んだ者も生きていると感じられるこのネルヴァルの論理が働く別空間・異空間。「山桜」一篇の中に描き込まれているのはそのような空間であるに違いない。《ネルヴァルのマント》を纏った《わたし》はそのような異空間に足を踏み入れて行ったのである。

だが、そのような異空間を支える論理は、どうもネルヴァルの論理だけではなさそう。ポーの〈美女再生譚〉的論理も視野に入れてみる必要がありそうである。次節ではポーについて見てみることにしよう。

(二) ポー—美女再生譚

既に第二章でも触れた通り、「タール博士とフェザー教授の治療法」に出て来る「こまのブルーール」なる狂人を念頭に作中、《ボオの書いたある人物》という文言が登場していた。入院患者の反乱により医師・職員が逆に監禁されることになってしまった精神病院の姿をサスペンス仕立てで描いたこの作品への遠回しなほめかしが、「山桜」が狂気・狂人と関わる作品であることを示しているのは明らかだが、「山桜」との関係はポーのこの作品とどこまらな思はないかと思われる。

ネルヴァルとほぼ同時代人だったエドガー・アラン・ポー（一八〇九～四九）に、〈美女再生譚〉と呼ばれる一連の小説作品があることは良く知られているよう。

いずれも男性一人称の語り手の伴侶たる美女が夭折し再生する（あるいは再生すべく夭折を余儀なくされる）という物語で、思慕する女性の夭折とその再生を見る（幻視する）という「山桜」との対応が注目に値することはもちろんだが、それだけでなく、《前から私の家は幻視者の血統だといわれていた》²²⁾という「ベレニス (Berenice)」（一八三五）の語り手、知力旺盛で博学なため霊魂不滅だといった神秘主義に深入りして行く妻に恐れをなしてその死を望み始める「モレラ (Morella)」（同）の語り手、アヘン常習者である「ライジーア (Ligeia)」（一八三八）の語り手、《私は盛んな空想力と烈しい情熱で有名な人種の出である。人々は私を狂人と呼ぶ》²³⁾という「エレオノーラ (Eleonora)」（一八四二）の語り手、と、いずれも精神状態に問題のある男性一人称によって語られているということも注目に値する。

シヨシヤナ・フェルマンがネルヴァルについて、《唯一なるものは反復することの不可能性を生み出すゆえに「死——あるいは死んだ女」となり、忘れることの不可能性を生み出し、今度はそれが反復しないこと、不可能性を生み出すのである》²⁴⁾と述べるように、憧憬の対象が絶対化（Ⅱ反復化）されるために一旦不在化（死）が必要だとすれば、実はネルヴァルの論理とポーの論理はかなり近いものであることが理解されよう。本稿「はじめに」で触れたように澁澤龍彦も、詳細な説明は伴わないものの、《結婚した昔の恋人の遺児の顔に、まがう方なき自分の相好を発見して驚愕するという、一種の自己像幻視のテーマ》——これについては、次章で詳しく検討する——に加えて、《死んだ恋人が肉体化して現前するという、死美人幻視のテーマ》を読み取っていた。

アドリエンスは実は死んでいた（オーレリアは実は死んでいた）が〈その似姿Ⅱ生まれ変わり〉を絶えず求め、発見しないではいられない

のがネルヴァルだったとすれば、愛する者は必ず早死にしないわけにはゆかず、そして必ず再生しないわけにはゆかないのがポーであるが、女性思慕にまつわる反復強迫的な面での同質性は明らかであろう。

しかし、「山桜」の露台で《わたし》が死んだはずの京子を再生させてかいていたその精神状態は、京子以外の者に京子の面影を探すというネルヴァルの欲望よりも、ポー的欲望にずっと近いと言わざるを得ない。稿者が、ネルヴァルのみならずポーも参照されているのではないかと考える所以である。

ポーとネルヴァルとの間に直接的な影響関係はないようだが、ポーが、出身国である合衆国においてよりもむしろフランス人によって見出され、高く評価されるに至ったことは良く知られている。中でもポードレールが精力的な紹介者となり（「エドガー・アラン・ポー その生涯と作品」（一八五二）他）、その後のサンボリスムへの道を開いたこと、マラルメが英国に留学したのもポーをもっと理解するためという理由があったことなど、フランス文学史上においてポーが果たした役割の大きさを考えれば、「山桜」の中にポーが持ち出されたのが、ただ《わたし》の狂人めいたふるまいを記述するただけだったと片付けてしまうのは少々難しいのではなからうか。ポーの《美女再生譚》が切り開いた文学史的系譜、ポーの文学的遺産なども視野に入れたほうが「山桜」の読みの奥行きもぐっと広がって来よう。

（三）山桜

さて、本章では、ここまで、「山桜」本文に明示的に名前が語られていたネルヴァルおよびポーについて、その作品に見られる特徴的な

女性思慕の論理を見てきた。

京子は実は既に亡くなっていったというところに先行論でも指摘がある通り「シルヴィ」の末尾との同型性が見られ、ネルヴァルからの影響は具体的に明らかであり、さらにその故人を生者として扱おうとしていたところに、ネルヴァルのみならずポーからの影響も考えられることを指摘した。

思慕する故人を蘇らせたいという多分にナルシシクな欲望の構図はこれでほぼ確認できたはずだが、肝腎の点、その蘇らせたい京子の顔が《わたし》はなぜ描けないのか、なぜ《首のない女の像》にしかならぬのか、という点がまだ明らかになっていない。

一体なぜ京子の顔が描けないのか。

例えば、ネルヴァルにおいて至上の女神のイメージがイシスであったように、思慕する女性イメージの昇華の究極化、絶対的な到達点として「山桜」の《わたし》は《首のない女の像》に到達したのだろうか。ネルヴァルのイシスには壁画や彫刻の形で具体的な肖像が存在して来たが、「山桜」の《わたし》は思慕の絶対化が窮まったところで具体的な顔貌を失うに至ったのだろうか。

それとも、目の前にいると錯覚していた女性が既に故人となっていたために、錯覚の中にも働くある種の合理性・現実原則によって《首のない女》として現出したのだろうか。

しかし、作中に、呼びかけても返事をしてくれない京子について次のように書かれていた。

この邂逅は何年ぶりのことであらう。しかしわたしにとつてこれは意外の京子ではないのだ。といふのは、わたしはときどき独り紙を

伸べて京子の姿を描きかけることがあるのだが、いつも紙の上にしるされるのは著物をきた女の形だけで、肝腎の顔の線はどう探つても満足に引かれたためしがなく、白紙を前にちつと凝視すればするほどわたしの瞼はいつか濛々と曇つてしまふのだ。(二八二)

この書き方からすると、京子が亡くなった《去年の暮れ》、すなわちせいぜい三ヶ月から五ヶ月ぐらい前に始まった事態と見るのは難しいだろう。もちろん、《わたし》の〈信頼できない語り手〉という性質を重視するならば、この説明自体に錯誤があるということになるのだが。

ここで、既に前章で確認したことだが、《わたし》が、《原中の道のわかれ目で一本の山桜を見た》(二七五)時、《わたしは京子の回想といふよりも思ひがけなく写真機の亡霊に取り憑かれてしまった。つまり突然たれかがわたしの背後に忍びよつて例の赤裏の黒布を頭からすつぽりかぶせ、うろたへる眼の先にレンズをぎゅつと押しあてでもしたかのやうに、もうわたしは宙にちらちらする花びらよりほか何も見えなくなつてしまった。それはすでに一本の山桜ではなくて一目千本の名所に分け入つたごとく、わたしは頼みの略図を忘れてついまぼろしに釣られつつ、物見遊山にでも出て来たやうな浮かれごちになり宛もなくふはふはここまで迷ひこんだ始末である》(二七六)という状態になっていたこと、さんざん踏み迷った拳句、若草の上に寝ころびながらまだ《あふむけにふり仰ぐ中空にゆらゆらと山桜のすがた……》と目の前にない桜のイメージが揺曳しているような状態になっていたことを思い出してみれば、《わたし》が山桜に《取り憑かれてしまった》と見るべきであることが分る。

作中の言葉では《写真機の亡霊に取り憑かれてしまった》となつてい

るが、かつて青山の判事の家の庭で私が写真機を操作して《ただ一本の山桜の下に判事の娘の京子を立たせて写真をとつた》(二七五)時、《山桜》／《京子》／《写真機を操作する《わたし》》という関係性の中で、京子のイメージよりも、山桜が、山桜の精霊とでも言うべきものこそが《わたし》に取り憑いたのではなかったか。

そして、このたび国分寺にやって来て一本の山桜に出食わした時に、再度《わたし》は山桜の精霊に取り憑かれた(憑依が再発した)というわけである。《写真機の亡霊》とあるのは、今回の写真機の不在を《亡霊》と隠喩的に補った説明と理解すれば良からう。それが、あとで判明するように、京子の不在(死亡)を換喩的に暗示していただいたのである。

もし、このように理解するとすれば、吉波善作別宅の露台で見え隠れする京子が《首のない女》となる理由、また《わたし》が想像で京子を描こうとしても顔が描けない理由はもはや明らかであろう。

《わたし》が思慕していた(＝《わたし》に取り憑いていた)のは、実は京子ではなく、山桜の精霊とも言うべき存在だったからである。あるいは、《わたし》自身の認識としては京子に思慕しているつもりだったが実は山桜の精霊こそが《わたし》に取り憑いていた、と説明すべきであろうか。⁽²⁶⁾

山桜の精霊といった発想が決して突飛なものではないことは、中西進が触れていた謡曲「西行桜」のようにシテが老桜の精という例がある通りである。⁽²⁷⁾ 山桜は染井吉野に比べて樹齢も長いようだ。

ネルヴァルにおいて重層化された思慕の対象が窮極的には女神イシスだったように、「山桜」の《わたし》にとっては、山桜の精だったのである。ネルヴァルでは、狂気と想像力とを媒介に地上の女性から大地母神的な神話的女性へと比較的スムーズに繋がっているように見えるのに

対して、「山桜」の場合は地上の女性から山桜の精へと繋がるために写真機という媒介がさらに必要であった。

本稿「はじめに」で触れたように、写真機が被写体の实在性や語りの客観性を担保するのではなく、撮影者が被る黒布や舞い落ちる桜の花弁とも連動しながら、むしろ客観的現実を変形させ怪奇性を発現させる装置となっているとの指摘が蓮實重彦にあったが、写真機があくまでも媒介であって山桜の精こそが主体であれば、そうなるのも当然のことである。

善作の別荘について、《森の涯といふよりも森の一部を仕切つた粗い柵の中にその家は建つてゐるのだが、ひとは道を行きながらついそこに迷ひ入り、向うにエスパニヤ風の玄関を望むまでは大きい自然木の門を通り過ぎたことに気がつかないくらゐだ》(二七八)とあるが、一本の山桜を見た《原中のわかれ目》、そのあとさんざん歩き迷つたあげく寝ころんだ《若草の上》から、善太郎に導かれてやつて来た《森の中》へと続く領域は一連の空間、おそらく桜の精や木々の精が支配する別空間であり、別の論理が作用する空間だったのである。善作の別荘もその別空間に所属しており、この章で見て来た《女性思慕にまつわる反復・同一化の論理》並びに次章で見る《自己像幻視Ⅱ分身の論理》が作用する異空間だったのである。フラットで均質な近代合理主義的空間ではなく、歴史の古層が顔を出し、地霊が力を持つ別の空間であり、木々の精、桜の精が力を持つ異界であった。

第四章 《なぜ善作は鞭を振るい続けるのか》——ネルヴァル、再び

前章までで、《なぜ京子の顔が描けないのか》という問いに象徴させる形で《わたし》と京子との関係のあり方について一通り明らかにできた。それを受けて、次に、訪問した《わたし》に対して、なぜ善作は終始敵対的なのか、あるいは敵対的に見えるのか、しかもそのような敵対的な空気の中でなぜ《わたし》が深刻な秘密に気付かなければならないのか、《わたし》と善作との関係のあり方について考えたい。

再びネルヴァルが召喚されることになるが、今度はネルヴァルのもう一つの特徴である《自己の分裂(分身、自己像幻視)》が関わることになる。

「オーレリア」の中で、自己の分裂について次のように語られている。

野営用ベッドに寝かされた私は、兵士たちが私と同様に逮捕した見知らぬ男について話しているのを耳にし、そしてその男の声が同じ部屋に響いたのも聞こえた。振動の奇妙な効果によって、その声が私の胸の中で共鳴し、そして私の魂がいわば二つに分かれ、——幻覚と現実とはつきりと分裂したかのように思われた。一瞬、私は努力して例の男のほうを向いてみようと思つたが、つぎに、ドイツでよく知られた伝説を思い出して身震いした。それによると、人は誰しも《分身》をもち、それを見る時には死が近いのだという。——目を閉じると、私を取りまく幻影たち、あるいは現実の人影が、崩れ去ってはまた一瞬後に千変万化して見える、そのような混乱し

た精神状態に私は陥った。一瞬、私の傍らに、連れ戻しにきた二人の友人たちと、私を指さす兵士たちの姿を見た。それから扉が開かれ、顔は見なかったが私と背丈が同じくらいの誰かが、友人たちに連れられて外に出た。彼らにいくら呼びかけようがむだだった。——いや、まちがっている！ と私は叫んだ。私を捜しにきたんだ、出てゆくのは別のやつだ！——私は大騒ぎしたので、独房に入れられた。(第一部・三、前掲『ネルヴァル全集 VI』五三頁)

私を脅迫した精霊「Esprit」、——〈神秘的な町〉の高台にすむあの純粋な家族たちの住まいに私が入った時のことだが、——あの精霊自身が、私の目の前を通り過ぎた。彼の種族の者たちと同様にかつて着ていた白い衣ではもはやなく、オリエントの王侯の衣裳をまとっていた。私は彼に駆け寄り、脅かしたが、彼は落ち着いて私のほうに向き直った。ああ、恐怖！ ああ、憤怒！ 私の顔だった、理想化され偉大になった私の姿だった……私と同じ晩に捕らえられ、二人の友人が探しに来た時に、私の名前で身代わりに留置場から外に出されたと思った人物のことを、その時思い出した。〔略〕

しかし、私の外部にしながら私自身であるこの精霊とは、いったい何者なのか。伝説にいわれる〈分身^{ドッペル}〉なのか、あるいはオリエントの人々が〈フェルエル〉と呼ぶかの神秘的兄弟なのか。——一晩中森の中で見知らぬ者と戦い、それが後で自分自身だったと判る騎士の物語から、私はつよい影響を受けていたのではなかったろうか。ともあれ、私が思うには、人間の想像力はこの世でも、また彼岸の世界でも、真実でないものはなにひとつ創造してこなかったし、私がこのようにはつきりと〈見た〉ことを疑うことはできない。

ある恐ろしい観念がわいてきた。「人間は二重なのだ」——と、私は自分に言った。——「私のうちに二人の人間を感じる」、と教父の一人は書いている。——二つの魂の競合が一つの身体の中に混合した萌芽を蒔き、その身体はそれを形成するすべての器官に二つの相似した部分を複製して、目に見えるように示す。どの人のうちにも、観る人と演じる人とがおり、話す人と答える人とがいる。オリエントの人々はそこに二人の敵対者を見てきた。善なる精霊と悪の精霊である。この私は善霊なのか、悪霊なのか、と自分に問い直した。いずれにせよ、〈もう一人〉は私に敵意を抱いているのだ……いかなる状況下で、あるいは何歳で、その二人の精霊が互いに分離するのは、誰にもわからない。事物の親和力によって二人が一つの同じ身体に結びついていても、おそらくは片方には栄光と幸福とが、もう一人には虚無と永遠の苦悩とが約束されているのだ。

——突然、この暗闇に一筋の不吉な稲妻が走った……オーレリアはもはや私のものではなかった！……どこかよそで行われる儀式のうわさを耳にした気がした。それは私のために準備された神秘的な結婚式だったが、〈もう一人〉が友人たちとオーレリア自身の誤解を利用してしようとしていた。(第一部・九、同、六九、七〇頁)

水野尚も同じ箇所(後の方の引用の前半部分)を引用し、「山桜」の《わたし》が善太郎の顔に自分の顔を見出し驚愕する《顔をモチーフにしたこの恐怖体験は「オーレリア」第一部第九章の引き写しともいえる》とするが、ネルヴァルの「分身の論理」は、むしろ《わたし》と吉波善作との対立・対比構造にこそより、深刻に現われているのではないだろうか。

《へば画描き》(二八三)で、街を歩けば巡査に誰何され、親戚には《職にでも就いたらどうだ》(二七五)と言われるような《わたし》に対して、《現在は予備の騎兵大佐》——ということは十二年ばかり前の京子との結婚の際には現役の佐官クラスの軍人だったということになる——で《某肥料会社の重役をつとめてゐる》(二七六)吉波善作。社会的地位における二人の相違は明らかであり、体格についても、《がつしり椅子に倚つた著流しのからだつき》(二七八)を持ち、振りかざした手が《巨大な鉄の熊手》(同)と見える善作に対して、《わたし》のほうは、《身から出た鏽とはいへ、わたしは京子の眼の前であまりの侮辱に忍びかね、今下へおりて行く善作の後姿に飛びかからうとしかけたが、軍隊できたへた逞ましい腕に細い襟くびをねちあげられて猫の仔のやうに抛り出されるまでのことと思へば、腑甲斐なく椅子にしがみついたまま》(二八二)でいるしかなく、と二人の対照性はあからさまである。

《わたし》は、善作について《あの粗い神経》(二七九)と形容しているが、この徹底的な対比構造の中で、善作は社会的地位、経済力、生活力、身体壮健さ、等々、《わたし》が持っていないものをすべて持っているかのようである。この徹底的に相容れない二者の対比構造・対立構造こそ、ネルヴァルの言う《分身》の論理の現われ、《観る人と演じる人》の対立であり、《話す人と答える人と》の対立であり、《善なる精霊と悪の精霊》との対立ではないのか。

《わたし》は《観る人》だったので《演じる人》(＝結婚する人)である善作を撮影する側に回るめぐりあわせとなった。善作は《悪い精霊》だったので大きな手のひらで妻を打ち据えるような虐待を働くのも当然のこととなる。しかし、善作が《わたし》の分身であり、《わたし》が持っていないものをすべて持っているのだとすれば、そもそも《わたし》

が善作でも良かった、あるいは《わたし》は善作になりたかったということにもなる。

シヨシャナ・フェルマンは、ネルヴァル「オーレリア」に示された分身の論理について、《二重なる者(分身)が主体のナルシスティックな魅惑を具象化する。他方、この本物そっくりのイメージは不可能なるものを劇化し、禁じられたものの徴しを具現化する。》²⁹⁾と述べているが、これはそのまま「山桜」における露台の上の《わたし》にも当てはまるだろう。

すなわち、意志薄弱な特殊な精神状態、《夢うつつの界の糸に乗りながら》《すべりのぼ》った露台の上の空間は、ネルヴァルの分身の論理が発動する中、《わたし》のナルシズムに満たされた空間となっていたのであり、禁止、不可能を挟んで善作と《わたし》とが対峙する分身的空間となっていたのである。

この空間がナルシズムの論理に満たされているのだとすれば、京子との結婚を含め、自分にはないものをおよそすべて持っている善作が当然ながら敵対者(敵対的分身)と位置付けられる一方、京子への思慕を支えに京子の子である善太郎が自分の側に引き寄せられてもおかしくはないだろう。

とすれば、善太郎の顔に自分の顔を見出すこと——善太郎が《鏡》として機能すること——がこのナルシシクな分身の論理の発動のきっかけとなるのも当然である。善太郎が自分の血を引く子どもだとすれば、《ナルシズム＝分身の論理》で一連のことが見事に説明できるようになるのだから。ジャック・ラカンの鏡像段階という概念を今さら持ち出すまでもあるまい。

しかし、そこでの《わたし》の認識が《分身の論理》の発動によるも

のだったとすれば、それはバイアスのかかった光景として見られ、認識され、語られるほかあるまい。となれば、善太郎の顔に自分の顔を見て取ったという「大事件」(《怖ろしい秘密》二七九)についても、作中の客観的事実だったという保証は失われよう。

しかも、善太郎の顔に、《わたし》は自分の顔との面影の通い、合い、類似といった性質のものではなく自分の顔そのものを見出したとしている。この点について客観的な説明を施すのであれば、《わたし》がおよそ対象認識の正確さを欠いた精神状態にあるということになるはずで、これについては、ナルシスム空間において〈分身の論理〉が作動する中、敵か味方(自分)かという単純な二元論で整理されてしまっていると言っほかあるまい。

先ほどは《京子のまぼろし》を浮かび上がらせるきっかけとなったはずの善太郎が今度は自分の顔となるという矛盾・撞着を過ぎ越して善太郎の顔に自分の顔を発見してしまった《わたし》は、顔の同一性から自分の子どもであるという真実の啓示だと思ひ込み、³⁰それが真実だという前提のもと、善作が京子をぶつていた理由を納得し、善作が自分に対して敵対的であることにも納得することになる。³¹

しかし、こうして善太郎こそナルシスムの論理で自己に同一化する形で取り込めたものの、他者としての京子は取り込めないでいる。自己愛が邪魔をし、他者としての京子が見えないのだ。《わたし》が自分しか見ておらず、京子の思いは全く顧慮していないとすれば、そこに他者としての京子が存在する余地はなく、その顔が描けないのも当然のこととなる。敵対的か友好的かはともかく、善作、《わたし》、善太郎というナルシシクな分身のみが配置されたこの空間に、京子が存在する余地はないのである。

この空間が、この時の《わたし》の精神状態に即したナルシスムの論理に支配された空間となっていることについては、作中、《欄干の葉がくれに》見える京子の着物が、《しつとり水に濡れたやうな著作》(二七八)、すなわち《藍地に青海波の著作》(二八二)であること、《水》にちなんでいることから理解されよう。湧水に満ちた国分寺崖線(ハケ)付近のことゆえ、《水》との所縁は怪しむに足りないが、若干の露を帯びた木々の葉が緩なした京子の幻像を《水》のイメージで描き出ししているところに、《水鏡》ナルシスムの論理³²を読み取ることができる。

作品末尾で善作が池の面にサデイスティックに振るい続ける鞭は、その《わたし》の水鏡を打ち割ろうとするもの、《わたし》のナルシシクな妄想的世界を破壊しようとするものだったに違いない。

なお、第三章の(二)で見たように、「山桜」一篇が狂人の物語、死人幻想(美女再生譚)といった点でポーとも浅からぬ関係を持つているのだとすれば、分身譚として有名な「ウイリアム・ウィルソン」(一八三九)も想起されよう。だが、語り手自らの良心の声が外在化されたものと理解すべきポーの分身の物語と終始敵対的で折り合えないネルヴァルの分身の物語との間には隔たりが多く、その点では「山桜」にはやはりネルヴァルの分身の性格が色濃く感じられることは否めまい。³³

第五章 〈怪奇〉が生じる物語空間—物語の両義性、多義性

さて、前章までで、精神状態が正常とは言い難い語り手《わたし》が、ネルヴァルやポーの作品に窺われる〈女性思慕の論理〉および〈自己像幻視(分身)の論理〉に従いつつ、歴史の古層を抱え込んだ土地で山桜の精霊に憑き動かされ踏み迷う、という作品の姿について、一通り確認

した。本章では、それを踏まえて物語の両義性・多義性について確認しておきたい。

本稿「はじめに」で先行論を概観した際に触れたように鈴木貞美は、石川の先行作からの飛躍ぶりを評価し、《実に精妙な、ことばに二重、三重の役割を負わせることによって織りなされた幻影小説》であり、《実は、この作品はどこまでが現実でどこからが幻影なのか、一向に判然としないように織りなされている》こと、《訪れた別荘で吉波善作に睨みつけられたところで、《わたし》は京子の姿を想い描くのだが、そこで立ち現われた京子の姿だけが幻影なのか、それとも善太郎の面立ちに自分を見るところでそれ以前の条が京子との以前の秘密の関係が呼びおこした錯覚なのか、そもそも京子との関係自体ひそかな懸想が生みだした妄想なのか、いや、昼寝から覚めてそこへ小学生の男の子が登場し、男の子を善太郎と認め、そのあとをついてゆくとところから幻想の世界へ踏み入るとも読めるし、いやいや、一切が山桜の下での午睡の夢、と読んでもさしつかえないように作品はしくまれている》と述べていた。これらの指摘の適否について、本稿における前章までの考察を踏まえつつ、稿者の考えを述べておかなければなるまい。

鈴木の指摘は、大きく、①言葉の役割の多重性、②現実／幻影の境界の曖昧さ、の二つに整理できるが、一点目については後段で検討することとし、まず二点目（現実／幻影の境界の曖昧さ）について検討しよう。

鈴木の手書き方は、幻影・錯覚の範囲の見積もりを小さいところから徐々に広い範囲へと拡げて行くものとなっているが、こちらは広いところから徐々に範囲を絞って行くという順序を取ることとして、《一切が山桜の下での午睡の夢》というのは、これとても原理的には排除することができないものの、夢から覚める場面——例えば「曾呂利咄」（『文芸

汎論』一九三八・五）におけるような——が書き込まれていないため、ひとまず除外することとしよう。

次に、《いや、昼寝から覚めてそこへ小学生の男の子が登場し、男の子を善太郎と認め、そのあとをついてゆくとところから幻想の世界へ踏み入るとも読める》という読み方についてはどうか。これについては、言わば、半分はその通りであり半分はそうではないということになるうか。

一本の山桜を見た《原中のわかれ目》から吉波善作の別荘を含む《森の中》へと続く一連の領域が桜の精や木々の精が支配する別空間であり、フラットで均質な近代合理主義的空間ではなく、別の論理が作用する異空間であることは既に確認したが、しかし、精神状態が正常とは言えない《わたし》なればこそ、そのような別の論理への感受性を持ち、そのような論理に支配されても無理からぬことだが、善作までもが支配されることは考え難いことであろう。すなわち、別荘での出来事は、《わたし》の主観を支配している別の論理ではなく、善作が属しているはずの一応日常的リアリズムの世界の論理で解釈することもできるはずである。つまり、物語は二重解釈が可能になっているのである。

例えば、露台を見上げた《わたし》が耳にする善作が《憎悪をもつて人間の生身を打つ音》（二七八）を、《わたし》は京子を打つ音と理解しているが、《わたし》の訪問をどうせ金策などろくでもない目的であろうと察知して憤った善作が威嚇もこめて自分の身体をはたいている音、あるいは体に止まった蚊などを叩いている音かもしれない。

また、露台の上に京子の《藍地に青海波の著物の模様》（二八二）を見て取っているのは、《空の碧》を背景にした木の葉の重なりと木の葉に降りた露のきらめきにに着物の模様を錯視したものであるうか。

さらに、作品末尾近く、善作が庭の池の面を鞭打つ場面についても、

それまで汽車の模型で遊んでいた善太郎だったのに、《突然善太郎は何をみとめたのか欄干のはうへ駆けて行き「パパ、パパ」と手を叩きながらをどり出した》(二八四)とあって、この善太郎のはしやぎぶりからは、この鞭打つ行為が必ずしも《わたし》への憤りの表明とは限らず、善太郎が喜ぶいつものおどけをやっていただけという解釈もできよう。

このように、日常的合理主義で解釈できる出来事を別の論理(ナルシシズムの論理≡分身の論理)でことさらに分身同士の敵対という解釈枠で解釈する中で、関係妄想(不義妄想、不義の子幻視)の論理が作動していたのである。

という風に述べて来たのは、稿者が、基本的に、別荘での《わたし》の知覚・認識は、別の論理に支配されており、錯誤、妄想的理解が多々含まれているとする立場を取るからである。京子との不義(ないし結婚前の京子との性的交渉)は存在せず、従って、善太郎に《わたし》の血が流れているようなことは実際にはない、というのが稿者の理解である。端的に、生まれてから十年以上もそのことに気付かないというのは余りに迂闊過ぎるとしか言いようがないではないかということだ。

だが、まさにそのように余りに迂闊過ぎる精神状態にその時の《わたし》はあり、だからこそ過去の性的交渉のことをすっかり忘れていたのだ、という読みもあながち成立しないわけではないこともまた確かである。

《病身》(二七五)で、《ひよろひよると長い脛の、その靴下のまくれたところから見える肌の色が顔の色とおなじく蒼白な、早熟らしい眼鼻だち》(二七六)と、身体壮健な父親とは似ても似つかないのが善太郎である。画家志望で、神経過敏らしい《わたし》のほうによほど似ているのかもしれない。

さらに、作品末尾近くで、《をちさん邪魔だよ。轢いちやうよ、ぼうぼう。》／善太郎は鋼のレールを床の上に敷いて外国製らしい汽鐘車を走らせる支度をしてゐた。子供といつても十一二歳のませた性なのにこんながんぜない遊びをするとは、わたしのためにはしやいで見せたのであらうか。(二八四)ともあり、その後の、父親の鞭の振るいぶりに《パパ、パパ」と手を叩きながらをどり出した》姿と合わせて、そこにそのある種の発音不全ぶりを読み取るのであれば、みずからに《痴呆性》(二八四)という形容を当てはめようとしたりもする《わたし》との類似性(血縁性)も見出だせそうである。

そして、何よりも善作が執拗に鞭を振るい続けているところからは、やはり《わたし》への当てつけを読み取るべきかもしれない、その執拗さゆえに京子の死を思い出し、正気を取り戻しつつあったにもかかわらず、《わたしは襟もとがぞくぞくしてその場にたちすくんでしまった》(二八五)ほどだったとすれば、金策目的の訪問に不愉快がっている程度では済まない、亡くなった妻と密通した男への強烈な憤怒を読み取るべきなのかもしれない。いささか地口めくが、国分寺の地名・恋ヶ窪の語源説に恋の字はもと「鯉」だったという説があるように、⁽³⁴⁾鯉を打つことと善作は亡き妻と《わたし》との恋情を打ち据えていたのかもしれない。⁽³⁵⁾実際、作品の幕切れのところで《立ちすくむ》《わたし》の耳には、善作が鞭を振るって出す《びしやり》の音がなおも響き続けていたはずである。

露台を見上げた《わたし》の耳に響いた善作の手の《びしやり》という音により、打たれる対象としての京子を錯視したところから一連の事態が始まったのだ。ナルシシズム空間での錯視・錯覚、それに呼応した関係妄想は、この《びしやり》という音で幕を開け、《びしやり》

という音で幕を閉じた、と一応は言えそうだが、《わたし》が京子の死を思い出し、迷妄の霧が晴れ始めたあとも、善作の《びしやり》は止まなかった。ナルシスム空間から客観的現実空間を貫いてこの《びしやり》は響き渡っていたのである。³⁶⁾

さて、②〈現実／幻影の境界の曖昧さ〉に関わる鈴木論への応答に戻らなければならないが、これまで検討したことを踏まえれば、《そこで立ち現われた京子の姿だけが幻影なのか、それとも善太郎の面立ちに自分を見るとそれ以前の条が京子との以前の秘密の関係が呼びおこした錯覚なのか、そもそも京子との関係自体ひそかな懸想が生みだした妄想なのか》というところについては、どちらともはつきりとは決め難いと言うほかない。そして、その際、この決め難さ、決定不可能性は構造化されたものと見なければならぬ。露台の上は、顔が描けないという一点で画電点睛を欠くと言つて良い《わたし》のナルシスム空間と化していたのだから。ナルシスム空間であるがゆえに自己愛の自閉性が邪魔をして他者としての京子が見えないことについては、既に第四章で見た通りである。

ところで、ネルヴァル「オーレリア」の末尾には次のようであった。

この種の病気から受ける風変わりな観念とは、このようなものである。私自身を見返してみると、自分がそのような奇妙な思い込みから、遠く隔たつてはいなかったことを認めた。看護をうけてきたおかげで、私は家族や友人たちへの愛をすでに取り戻していたし、しばらくの間体験した幻覚の世界を、より健全に判断することができた。しかしながら、私は自分が得てきた確信には幸福を感じており、そして私が経てきたそのような一連の試練を、古代の人々に

とつては地獄下りという観念で示されていたものにたとえるのである。(前掲『ネルヴァル全集Ⅵ』一〇三頁)

自分の狂気、思い込み、幻覚という《一連の試練》の体験を記したあとネルヴァルはそれらに《地獄下り》という名前を与えているわけであるが、「山桜」の《わたし》の別荘での体験も、おそらく《地獄下り》(冥界下り)に喩えることができるだろう。

《わたし》が京子の死を思い出す場面は次のように記されていた。

ここに恥づかしいことにはわたしは突拍子もないときに愚かなことばを口走る病があるので、今も、「京子さん、お宅ではいつもああして鯉に運動させるんですか」といひながら、うしろをふり向くと、とたんに京子の姿は籐椅子の上から拭いたやうに消えうせ、下枝の葉が二三片風に落ちてゐるばかりであつた。そのときはつと、さうだ、京子は去年のくれ肺炎でたしかに死んでしまつてゐるのだ、まつたくさうだつたと、[略](二八五)

ギリシア神話のオルフェウスしかり、記紀神話のイザナギしかり、振り返れば愛する者の甦り(黄泉帰り)はふいになる。「山桜」の《わたし》も振り返ることで京子の死を確認することになったわけである。直前に、《洞穴からひよつくり首をだしたやうにあやしくも闊然として天地の開ける思ひをしたが》とも書かれており、冥界からの脱出というイメージ作りは明らかであるう。

歴史の古層を抱えた土地、桜の精・木々の精が存在する自然豊かな別空間。それは死者の行く冥界でもあつたのだ。露台の上で半ば京子に再

会しかけた《わたし》であったが、振り返って京子を見ようとしたために、みずからは生還し正気を取り戻し始めるに至ったのである。

さて、鈴木木の指摘のもう一点、①〈言葉の役割の多重性〉についても見ておかななくてはならない。

鈴木は、《文中には、語りつつ語りの現在を示すことばがふんだんにちりばめられている》(前掲論六九頁)として、本文中の《わたしは頼みの略図を忘れてついまぼろしに釣られつつ、物見遊山にでも出て来たやうな浮かれごちになり宛もなくふはふはここまで迷ひこんだ始末》(二七六) や、《途方にくれて寝ころんでゐるわたしであつてみれば、ただ意味のない線を杖のさきで地べたにしるすばかり》(同)といった文章を引きながら、《直接には作中のわたしの現在の行為や心情を示すことばが、同時に、語り手の語りにおける心境、あるいはこの作品を書いている書き手のその部分における状態を暗示しているとも読み取れるよいうな叙述が頻出する》と指摘する。

《原中の道のわかれ目》に立つ山桜の話は、実際のそれであると同時に、〈わたし〉と京子との〈わかれ目〉に立っていた山桜と、あるいは苦悩を呼ぶ運命の〈わかれ目〉に立っていた山桜と、ニュアンスをふくらませてくるし、〈判りにくい道を御丁寧にもさらにあらぬ方へと踏み迷つた〉の一句も、実際の〈わたし〉の状態を示すと同時に、ただでさえ〈判りにくい〉世の中の〈道を御丁寧にも〉不義の関係となるよいうな恋愛をして〈さらにあらぬ方へと踏み迷つた〉ことを示すものとして読める》(同頁)といった指摘もその通りであるが、やはり作品史的に見た場合、語りの問題に触れた《作中の現在の〈わたし〉の状態を示すことばが、同時に語りの現在をも示すことばとして二重化して用いられるのは、『佳人』『葦手』でとられた、この小説を書く小説の形式を、作

中に書き手を登場させずに踏襲するために他ならない。この方法によって以後の石川淳の語りは自在さを飛躍的に獲得することになる》(六九、七〇頁)という指摘が何よりも重要であろう。

「山桜」一篇は、精神状態が必ずしも正常とは言えない、しかもその正常でなさにも濃淡がある一人称語りの作品として、精神状態の変調とそれに従った世界の見え方の変調・ゆらぎを忠実にたどった語りとして、〈狂人の手記〉型に分類できる作品であるが、石川の先行作にも色濃く影を落していた昭和一〇年前後の文学的課題〈精神と肉体の乖離の問題〉が、石川が「佳人」「葦手」などで採用した〈小説の小説〉というメタ形式を呼び寄せた一方で、その乖離ぶりを乖離のままに語る〈狂人のモノローグ〉という形式も招き寄せたのだとすれば、これは文学史的にも非常に興味深い事態であると言える。

おわりに

以上、前章まで「山桜」一篇について、舞台となった土地(国分寺)の意味や被言及作家(ネルヴァル、ポー)の作品世界の論理を踏まえつつ、作品理解のポイントとなる〈なぜ京子の顔が描けないのか〉〈なぜ善作は鞭を振るい続けるのか〉という観点から語り手《わたし》の精神状態の推移を詳細に追尋し、多義性を抱え込んだ物語世界のありようを明らかにした。《ネルヴァルのマント》と山桜の精の支配のもと、善作の別荘の露台は《わたし》のナルシシク空間と化し、同時に失われた京子を探すべく降り立った冥界ともなっていたのである。

最後に、石川淳作品史という観点からの見通しを簡単に示しておき

たい。

幻想小説、幻想的な作風と紹介されることが多いこの作品だが、実際、〈狂人の手記〉（狂人の一人称語り）に近い体裁を取っている以上、そのような分類にすっきりと収まってしまいそうに見える。では、先立つ「佳人」「貧窮問答」「葦手」といった作品はどうだったのか。

「佳人」（初出本文）の末尾近くに次のような文章があった。

わたしが何を書くにしてもまづこれを書いておかなければならなかつたので、樽の中の酒を酌み出すためには栓を抜くことから始めるやうなものだと。ところで、わたしの樽の中には此世の醜悪に満ちた毒々しい話がだぶだぶしてゐるのだが、もし下手な自然主義の小説まがひに人生の醜悪の上に薄い紙を敷いて、それを絵筆でなぞつて、あとは涼しい顔の昼寝でもしてゐようと云ふだけならば、わたしはいつそペンなど叩き折つて市井の無頼漢に伍してどぶろくでも飲むほうがましであらう。わたしの努力はこの醜悪を怪奇にまで高めることだ。

引用中の最後の一文について、この初出段階では《わたしの努力はこの醜悪を怪奇にまで高めることだ。》と《怪奇》なる語が用いられていたことに注意しておきたい。この言葉は、初出から十年余りのち、単行本『黄金伝説』（中央公論社、一九四六）に初めて収められる際に《奇異》と改められ、その後ずっと《奇異》の語が踏襲されて行くことになるが、初出では《怪奇》だったのである。

右の引用文は、自然主義私小説系のリアリズムとは異なる行き方で小説を書くこととする石川の決意表明として、石川淳を論ずる者が繰り返し

引用して来た文章であるが、その場合常に《奇異》の方で引かれ、初出の《怪奇》が取り上げられることはついぞなかった。

しかし、《奇異》と《怪奇》では大違いではないか。

おそらく一九三五年頃の石川淳の文学的野心と、一九四六年頃の石川淳の文学的達成およびその後への見通しとの間に、大きな変化・軌道修正があったに違いない。今日我々が持っている石川淳作品史の見通しが、一九四六年頃の石川淳の達成や見通しにより近いものであることは言うまでもあるまい。

とすれば、とりわけ語りの面に注目して「佳人」「葦手」から「普賢」へと展開して行く発達史的な見通しの中に「山桜」を位置付けようとして、単純なりニアーな展開と見ることは慎むべきなのかもしれない。

「山桜」の語り手は、精神状態が怪しい人物であったが、思えば、「佳人」の一人称の語り手も、やはり妻から狂気を疑われているような人物であった。正気／狂気の境をさまよいながらこの世界を別世界とも眺めること——《怪奇》とはそのような意味合いであったのだろうか。同じく《異化》といったことは含意しているようだが、《怪奇》が《奇異》に置き換えられれば語感として《異化》の度合が弱められたように感じられよう。

「佳人」が最初の発表後一〇年以上も単行本に収められなかったのに対して、「山桜」が敗戦までの間に『山桜』（版画荘文庫、一九三七）、『山桜』（昭南書房、一九四二）と、二度もタイトル作として収録刊行されていることから分かるように、石川自身の「山桜」への評価が非常に高かったに違いないが、同時にそれはその方向での文学的試みが完成し一段落付いてしまったという意味合いを持つことになったかもしれない。完成度は高いが、その先の発展はあまり望めない、と。そのために、

一種の軌道修正・方針変更が行なわれ、敗戦後、「佳人」末尾の《怪奇》は《奇異》に改められることになったのかもしれない。

しかし、本稿で見てきたように、土地の来歴・古層との所縁や、外国文学とのインターテクスチュアリティといった広がり・奥行きを湛えつつ豊かな文学的世界が繰り広げられているのが「山桜」という作品であった。「佳人」の《怪奇》という言葉は補助線にしてこの方向性の作品がさらにいくつも書き綴られた可能性も想像しながら、まずはこの作品における豊かな達成を正しく評価するとともに、実際に書かれた後続作「普賢」を《怪奇》という角度から読み直すことの必要性も改めて考えなくてはなるまい。

【注】

- (1) この作品は精神状態の変調・異常を扱っているが、虚構を通じて人間の真実を描こうとした作品だと考えられ、精神異常者を差別する意図は作者に窺われず、またこの作品を取り上げる稿者にもない。
- (2) 鈴木ほか編『大学で読む現代の文学』双文社出版、一九九一、一六五頁
- (3) 「解説」石川淳『普賢』新潮社（昭和名作選集）、一九四六、二五三頁
- (4) 「編集後記」石川淳「山桜」澁澤編『暗黒のメルヘン』立風書房、一九七二、二九五頁
- (5) 「石川淳または独楽の回転」蓮實『小説論Ⅱ批評論』青土社、一九八二、七七、七八頁↑「石川淳論、または言葉の地層」『国文学』一九七五・五
- (6) 正しくは、語り手は山桜の下に寝ころんだのではなく、別の場所で寝ころび、目の前に現実には存在しない桜の幻影を見ている。
- (7) 「山桜」まで―石川淳作品史(2)『日本近代文学』三四、一九八六・五、六八、七〇頁
- (8) 注(6)に同じ。
- (9) 「山桜」『花のかたち―日本人と桜 近代』角川書店、一九九五、九三頁

(↑「花の象」29)「山桜」『短歌』三八―九、一九九一・九

(10) 「山桜」『石川淳全集 第一巻』筑摩書房、一九八九、二八三頁。以下、「山桜」からの引用は同全集本文に拠るものとし、ノンブルを引用直後の()内に漢数字で示す。

(11) 一九二二年一月二〇日、吉祥寺駅・国分寺駅間が電化。時代考証するならば、物語の時期設定の上限はこの日付となるが、石川が執筆に当たってそこまで意識していたかどうかは分からない。

(12) 『風俗画報』三三七、一九〇六・三・二五増刊(花見の志をり 小金井名所図会)

(13) 笠原知子『明治・大正期の別邸敷地選定にみる国分寺崖線の風景文化論的研究』(研究助成・学術研究 vol. 8 no. 28)とうきゅう環境浄化財団、二〇一〇・三(原文横書き。原文のアラビア数字を漢数字に改めた。)

(14) 架蔵の書写本(大國魂神社伝存のものが一九五三年に筆写されたもの)に拠る。返り点の脱落を、適宜、私に補った。国分寺市史編さん委員会編『国分寺市史料集(Ⅲ)―寺社・信仰・文芸関係文書』(国分寺市、一九八三)にも和文体の縁起とともに翻刻されている。この縁起の考証については、同編『国分寺市史 上巻』(国分寺市、一九八六)六〇八―六二四頁、石村喜英『武蔵国分寺の研究』(明善堂書店、一九六〇)第五章「四 縁起考」を参照。

(15) 大場磐雄監修『多摩の歴史3』武蔵野郷土史刊行会・有峰書店・明文社、一九七五、八二―八四頁。文中に『七日目』とあるが、「医王山縁起」に拠れば「二十一日目」とすべきである。

小町伝承の中の〈瘡病み〉小町の一ヴァリエーションであろう。小堀光夫「関東の小野小町伝承」(『口承文藝研究』二三、二〇〇〇・三)、川忠夫「小町伝説の伝承世界―生成と変容」(勉誠出版、二〇〇七)にこの玉造小町の伝承の紹介がある。小町伝承については、他に、片桐洋一『小野小町追跡―「小町集」による小町説話の研究』(笠間書院、一九九三)、錦仁「浮遊する小野小町―人はなぜモノガタリを生みだすのか」(笠間書院、二〇〇一)、『小町伝説の誕生』(角川書店、二〇〇四)などを参照。現在、現地に東京都教育委員会による伝説の説明板が立っている。

『新編武蔵風土記稿』(昌平齋、一八三〇)の「国分寺村」「水利」の項には《池 百姓勘兵衛宅地ニアリ広サ二間四方許土人呼デ小町姿見ノ池

ト云其イハレヲ語レドモ妄説弁スルニタラス池中ニ孤嶼アリテ弁天ノ祠宇ヲ置覆屋九尺ニ一丈二尺神体木ノ坐像長一尺五寸国分寺持ナリ」(『多摩郡』巻四、内務省地理局、一八八四、一五丁ウラ)とあり、伝説の信憑性は否定されている。

なお、敗戦後の「かよい小町」(一九四七)で石川は(瘡病み)も含む小町伝承をはつきりと踏まえることになる。

(16) この重大な差異の見落としは、語りの技法的に言えばミスリーディング(誤誘導)ということになる。

(17) 本稿「はじめに」に引いた神西清の「山桜」評にヴィリエ・ド・リラダンの名が引かれており、「山桜」の先行作「貧窮問答」の語り手がヴィリエの「非情物語」を翻訳しようとしている設定だったことなども思い合わせれば、鈴木信太郎が(『 conte fantastique 』)『緒言』『近代フランス小説集』春陽堂、一九二三)としてネルヴァールと同列に置いたヴィリエとの対応も考えるに値しようが、まずは作中に明言されているネルヴァールとの関係を考えることを優先したい。

以下、ネルヴァールについては、本稿所引の論の他、アサ・シモンズ『表象派の文学運動』(岩野泡鳴訳、新潮社、一九二三)、ラフカディオ・ヘルン『東西文学評論』(十一谷義三郎・三宅幾三郎訳、岩波書店、一九三二)、Claire Gilbert, *Nerval's Double: A Structural Study*, Romance Monographs, 1979、篠田知和基『ネルヴァールの生涯と文学―失われた祝祭』(牧神社、一九七七)入沢康夫『ネルヴァール覚書』(花神社、一九八四)、大濱甫『イシス幻想―ネルヴァールの文学とロマン主義の時代』(芸立出版、一九八六)、野崎敏『フランス小説の扉』(白水社、二〇〇一)、『異邦の香り―ネルヴァール『東方紀行』論』(講談社、二〇一〇)、田村毅『ジェラルド・ネルヴァール―幻想から神話へ』(東京大学出版会、二〇〇六)等を参照。

(18) 入沢康夫訳「シルヴィヴァロワの思い出」『ネルヴァール全集 V 土地の精霊』筑摩書房、一九九七、三四八、三四九頁、割注は省略。

(19) 田村毅訳「オーレリア あるいは夢と人生」第一部・七『ネルヴァール全集 VI 夢と狂気』筑摩書房、二〇〇三、六四頁

(20) 「シルヴィ」前掲『ネルヴァール全集 V』三八四、三八五頁

(21) 「ネルヴァールのマントに誘われて―石川淳「山桜」における風狂の詩情」

『言葉の錬金術』ヴィヨン、ランボー、ネルヴァールと近代日本文学』笠間書院、二〇一二、一二五、一二六頁(↑『国語と国文学』二〇一一・八)。水野は同時代までの日本におけるネルヴァール受容に触れており、それ自体、時代性の中に石川を位置付ける試みとして興味深い。他方、石川の場合はフランス語文献からの直接的な受容も可能で、日本の文脈から一定の自律性を持ち得たであろうことも忘れてはなるまい。(なお同論に引かれている稿者の名前が初出・刊本いずれにおいても誤記されているのは少々遺憾である。)

(22) 大岡昇平訳、『ボオ全集 第一巻』東京創元新社、一九六九、一七頁

(23) 高橋正雄訳、『ボオ全集 第二巻』東京創元新社、一九六九、一七四頁

(24) 朝比奈美知子訳「ネルヴァール 狂気と反復」『ネルヴァール全集 VI 夢と狂気』筑摩書房、二〇〇三、五八二頁

(25) 『パイクイン』『ポーとボードレー』松山明生訳、北星堂書店、一九七五(原著 *The French Face of Edgar Poe*, 1957) などを参照。

(26) このように見た時、『櫻憑き』というタイトルのアンソロジー(井上雅彦監修、光文社、二〇〇一)に「山桜」が収録されていることは興味深い。

(27) 『京都西山の西行法師の庵の桜が満開で、大勢の見物人がやってくる。遠路の訪問者をすげなく断ることもできず庭に通すが、西行は内心迷惑なので、「花見んと群れつつ人の来るのみぞあたら桜の咎にはありける」と和歌を口ずさむ。その夜の夢に、木陰から桜の精の老人が現れて、「桜の咎」とは承服できないと不満を述べる。だが、いっぽう西行の知遇を得たことを喜びとし、京都の名所名所の桜を数えあげてその景色をたたえ(クセ)、ものさびた舞を舞い(序ノ舞)、夜明けとともに消えていく。』松本雅『西行桜』、西野春雄・羽田昶編『新訂増補能・狂言事典』平凡社、一九九九、六四頁

(28) 水野前掲書一二七頁

(29) 土田知則訳『ジェラルド・ド・ネルヴァール―狂気と反復』『狂気と文学的事象』水声社、一九九三、九七頁

(30) 石川「白描」(一九三九)とも絡む、顔貌の類似と血縁関係の有無との関係、その曖昧さと物語的誘引力については、拙稿「夢野久作『押絵の奇蹟』論―迷信・科学・文芸」(『愛知県立大学文学部論集 国文学科編』五七、二〇〇九・三) 特に注(63)を参照。なお夢野久作のこの作品も

(31) また〈狂人の語り〉の体裁を取る作品であった。善太郎の役割は、整理すれば語り手《わたし》の〈案内〉および〈鏡〉ということになる。

草原で寝ころんでいた《わたし》の前に出現した時、まず〈鏡〉として《わたし》の欲望の対象である京子をその顔に映し出し、続いて善作の別荘へと〈案内〉してくれる。ただし、その際、《わたし》は善太郎といつしよに歩き出したが、それはほとんどわたし独りで歩いて行つたやうなものだ。《二七七》とあるように、存在の実体性は希薄である。

別荘に到着し露台の下で顔を突き合わせた際、今度は《わたし》の顔を映し出す〈鏡〉となつてナルシシズムの論理をスタートさせた後、《どうしたの、をぢさん、上らうよ。さあ。》(二八〇)と、茫然自失している《わたし》を露台の上へ〈案内〉する。

善作からお金を受けとつた後、《かへつてくれ、さつさとかへつてくれ、かへれ。》(二八三)という善作の厳しい言い立てにもかかわらず茫然と動けないでいた《わたし》のところへ、鉄道模型で遊ぼうとして《をぢさん邪魔だよ。轆いちやうよ、ほう、ほう。》(二八四)と声を掛け、さらに欄干のほうへ駆けて行って《パパ、パパ》とはしゃぎ、下で外出の準備を始めた善作に《わたし》の関心を振り向け、鞭を振るう姿へと〈案内〉する。

この通り、《わたし》の〈案内〉役および〈鏡〉の役割を演じる善太郎は、登場人物としての主体性・実体性は希薄だが、物語の進行役として欠かれない存在と言えよう。別空間へ入り込ませ、またそこからの脱出を促すという点では、〈異空間への案内役〉として第一章で触れた真姿の池にまつわる玉造小町の伝説に出て来る案内の童子と良く似ていよう。

(32) 第一章で触れた玉造小町の伝承についても、この土地の条件に即して《池》〈弁財天〉と、《水》のテーマリズムに従っていたことに注意しておきたい。

(33) 分身(自己像幻視)については、恋慕・性愛が自我の同一性の危機的局所として分身を生じさせやすいこと、自我関係の再編成・再統合のために分身を介在させ、ある種危機を乗り切るナルシシックな防衛機制であることなどを含め、分身、ナルシシズム、鏡の問題を包括的に論じたオットー・ランク『分身—ドッペルゲンガー』(有内嘉宏訳、人文書院

一九八八、原著一九一四)を参照。

(34) 地名の由来には諸説あるが、武蔵国の国府が府中であつた時代にその付近の窪地として「国府ヶ窪」、畠山重忠と遊女・夙妻太夫との悲恋物語を踏まえて「恋ヶ窪」となつたが、「鯉ヶ窪」と記す古地図もあり、湧水豊かな土地ゆえ鯉が多かつたからではないかとの推測もある。前掲、関口雄基「国分寺の歴史」(『多摩の歴史3』二〇頁)など参照。

なお、戦後、〈姦通小説〉としてベストセラーになつた大岡昇平「武蔵野夫人」(一九五〇)がやはり恋ヶ窪を含む国分寺崖線付近を舞台としており、〈姦通〉をめぐる文学的トポスを「山桜」と共有している。前田愛「第六回「武蔵野夫人」」(『女たちのロマネスク』「にこりえ」から「武蔵野夫人」まで)「光村図書、一九八四」↓「近代文学の女たち」(『にこりえ』から「武蔵野夫人」まで)「岩波書店、一九九五(同時代ライブラリー)」、二〇〇三(岩波現代文庫)、「幻景の町 大岡昇平「武蔵野夫人」—恋ヶ窪」(『本の窓』一九八二・一一、一九八三・一)↓「幻景の街—文学の都市を描く」小学館、一九八六、岩波書店、二〇〇六)など参照。

(35) これに関しては、京子の父親が判事だつたこと、国分寺の近所に府中刑務所が置かれていた(一九三五年開設)ことから、一人称の語り手の精神状態の問題とは別の次元(作品内の客観的世界の水準)にも、〈姦通罪で裁かれる《わたし》〉という連想の種が仕掛けられていることに注意しておきたい。

(36) この《びしやり》を含めオノマトベ(擬音語・擬態語)が非常に多いのがこの作品の目立った特徴となつているが、これは《わたし》が外界・世界を分析的に把握することができず、多分に受身的になつていふことと無関係ではあるまい。語り・記述をオノマトベに頼りがちである点に語り手《わたし》の精神状態が窺われよう。

(37) 原文《やう》を初収単行本『黄金伝説』(中央公論社、一九四六)本文に従い訂正。

* 引用文については、仮名遣いは原文通り、漢字は原則として現行の字体に従つた。引用文中の「」内の語は引用者による補足、傍線は引用者による強調である。