

石川淳「紫苑物語」論

―観念性／物質性、エクリチュールと出会ふことの難しさ

山口俊雄

《好きなのは咒うか殺すか争うかしなければならぬのよ。》坂口安吾「夜長姫と耳男」⁽¹⁾
《魔かと思えばホトケ。ホトケかと思えば魔。》石川淳「仏界魔界」⁽²⁾

はじめに

第一章 観念性―型を踏まえた物語

- (1) 踏まえられたさまざまな型
- (2) 〈分身の克服〉
- (3) 〈ナルシスム〉の文法
- (4) 二段階か三段階か
- (5) 〈尊敬に値する三つの存在〉

第二章 物質性―置き換え難い具体性を伴った物語

- (1) 弓矢
- (2) 岩山の《ほとけ》―磨崖仏
- (3) 紫苑とわすれ草
- (4) 〈血〉の問題

第三章 作品の由来

おわりに

- (1) 豊後地方の磨崖仏―物質性の現前
- (2) 坂口安吾の影―作品のジャンル性
- (3) 〈戦争の記憶／忘却〉の問題―同時代性

はじめに

石川淳「紫苑物語」は、『中央公論』一九五六年七月号に発表された四〇〇字詰め原稿用紙一〇四枚の作品である。石川淳の代表作との呼び声も高く、言及、先行論は多い。一九五六年度（第七回）文部省芸術選奨文部大臣賞の対象作品となったこともまた、代表作とカウントされる理由の一つとなったことだろう。⁽³⁾

代々の歌の家に生まれた宗頼が歌を捨て、弓矢の腕を磨くことに熱中し、やがて『魔の矢』を編み出し、その矢によって岩に彫られた仏を射るとともに滅びてゆくという一代記で、物語自体は明快と言えさすこぶる明快である。宗頼は国守として遠国に赴任するので、時代設定は一応、ある程度律令制度が機能していた古代中期頃までということになるが、昔話のあるいは神話的と言っても言うべき物語となっており、時代考証を試みてもあまり意味はなからう。そのせいか、これまで、物語内容を掘り下げるよりは、その明快な物語の展開に着目して、『純粹な《觀念のロマネスク》』、『純粹な觀念の運動そのものが、ロマネスクを織りあげる物語』(菅野昭正⁴)であるとか、あるいは『石川淳の精神の運動のかたちそのものを、そのロマネスクの構造として結晶させている』(粟津則雄⁵)と、抽象化・メタ化・觀念化の方向で評価されることが非常に多かった。

類例をもう少し拾っておこう。

『紫苑物語』はその『精神の運動速度』の「速さが極限に達した、この世にあらぬ觀念だけの不思議な宇宙である。言葉のイメージが、精神の幻想が、束の間、光の波となつてたゆたうだけで、肉体や日常をほとんど喪失した夢幻的な、詩的な宇宙である。(奥野健男「石川淳・坂口安吾入門」⁶)

もしも世の中に象徴小説というものがあるとしたら、疑いもなくこの呼称は『紫苑物語』に与えられるべきだろう。『略』『鷹』『珊瑚』『鳴神』『虹』『落花』などの」一連の主題性をそなえた作品群が、その瑰麗な想像力の駆使にもかかわらず、地上の現実のなんらかの

投影をいまだ作中世界にとどめていたのに対して、『紫苑物語』の空間はそのすべてが高度な象徴言語をもって組成されているといつてよい。言葉は実在の何ごとかを指示するのではなくて、たとえば『新古今集』の歌語がそれ自体としてはなやかな言語形象であるように、自立した存在と化している。「国の守は狩を好んだ」という一文をもつてゆらぎ出しはじめるこの物語の虚構は、地上からのいかなる支えもなしに、言葉そのものの秩序として澄明な空中楼阁を現じているのである。(野口武彦「紫苑物語」論⁷)

『後続の「八幡縁起」「修羅」と対比して、』『紫苑物語』は具体的な源泉をあとかたもなく切り捨て、完全な nowhere とすることによって觀念の純一性を保ち『略』。(青柳達雄「石川淳の作品」⁸)

『紫苑物語』は、もはやいかなる意味での政治的ベクトルも持たない。ただエネルギーの爆発的原質だけをいわば詩的に抽象する夢よりも美しい主題を書きたどる。(野口武彦「石川淳・人と作品」⁹)

『先行する「鷹」「鳴神」と対比して、』『紫苑物語』は、時代の動向や革命の美学などに無縁なところで、垂直軸の方向、あるいは無の世界に向けてひたおしに押し迫る作中人物の運動を創りあげた作品だといえる。(立石伯「物語の神話性」¹⁰)

架空の民話や伝説風の枠組みを借りて、凝縮された抽象性の高い詩的象徴表現を用いて、人間の生命と情念、運命と意志を描き出す形而上小説。(神崎祥生「紫苑物語」¹¹)

これぐらいしておくが、これらが、多くは石川淳作品史的な見通しも示しつつ、現実世界や同時代の状況から切り離された《観念》、《抽象》、《形而上》といったヴェクトルで「紫苑物語」を称揚する点で共通していることは明かだろう。

確かにそのように言っている言えないことはないが、だが、そのように言うことにどれほどの意味があるのだろうか。明快な物語が確かな言葉の配置によって遅滞なく展開されている——そのようなエクリチュールの実態はもちろん打ち消しようもないが、この作品において評価すべきは、そのような抽象的な性質だけなのだろうか。

「紫苑物語」一篇についての評価のこのような特徴、偏頗さは、石川淳文学の評価にまつわる一種の難題^{アポリア}とも関わっているに違いない。すなわち、「紫苑物語」評価が抱え込んだ抽象性は、「紫苑物語」が石川の代表作の一つとされている以上、石川淳評価の抽象性という石川淳評価史に関わる問題にそのまま繋がっているに違いないということだ。

本稿では、先行論を概観した上で、この作品の特徴を改めて確認し直し、従来のもっぱら観念化へと向いていた評価の方向性を、もっと物質性も視野に入れたものへと修正することを試みたい。加えて、もう少し視野を拡大し、石川淳文学の評価の偏り・一面性、作品評価史に関わる問題についても若干の見通しが示せればと思う。

奥野健男は先に引いた部分に続けて、「これらの作品『珊瑚』『鳴神』『虹』『落花』『紫苑物語』は、石川淳文学に溺れた者にとつては至福、至高の世界のように思われるが、一步その宇宙からはずれば、遊びの虚の世界としかうつらない、ひとりよがりの弱さを持つている¹²⁾」と述べているが、本稿はそのような《弱さ》から作品を救済することを目指すものである。

第一章 観念性―型を踏まえた物語

(1) 踏まえられたさまざまな型

この作品について、何よりもまず押さえておきたいのは、かなり露骨に物語の種々の型を踏まえた物語であることである。池澤夏樹は《この作品で石川淳は物語の定型を使い切っている¹³⁾》と断じている。多くは先行論で個別的には触れられているが、分身譚、異類婚（人獣婚）譚、成長物語、ピカレスク（悪漢物語）、修行階梯論、ヘーゲル弁証法……。

こういった種々の型の組み合わせによってこの作品は成立している¹⁴⁾。そしてまた、分りやすい二項対立がいくつも埋め込まれている。都／遠国、岩山のかなた／こちら側、父／子、師匠／弟子、歌／弓、人／荒ぶる神、殺生／ほとけ、悪鬼／大悲の慈顔、荒御魂^{あのみたま}／和御魂^{にぎみたま}、紫苑／わすれ草、うつろ姫／千草……。

稿者は、敗戦後の一九四八年から五二年頃の石川作品における〈分身〉〈交換可能な人物のペア〉等々の形式的工夫の多用について、以前論じたことがあるが、そこで見られたのは、『仕掛けの面白さの割には人物に魅力が乏しいこと』、『いかに戦後風俗から漫画的に引き出してきたような浅いキャラクターで、読者も共感・感情移入し難く、作者にも愛されているとは到底見えない人物たち¹⁵⁾』ばかり登場するということであった。

これに対して、この度の「紫苑物語」では、いくつもの型の駆使にも関わらず、それらが渾然と融け合い、物語のスムーズな展開を支えこそすれ妨げたりということはなく、読者は異化作用によって突き放される

よりも、作品世界にぐいぐいと引き込まれて行く。要するに、それだけ物語が単純明快だということなのだ。先に触れたようないくつもの物語の定型や二項対立を駆使して、明快な構図のもとで物語が展開されており、ある意味で大変読みやすい、昔話・お伽話の単純明快さに貫かれた作品なのである。

物語内容を一言で言うならば、「神話的な自己探求の物語」とでもなるうか。歌の家に生まれた一人の男が、既成の歌の枠組みには満足できず、歌の本質とも言うべきものに突き動かされながら、弓矢の技能を磨き、《知の矢》から《殺の矢》、さらには《魔の矢》へと技能の段階を上ってゆき、最後は、《魔神》としての自己認識を踏まえ、《ほとけ》の首を射落とす。と同時にその身は滅びる。井澤義雄が、『紫苑物語』の主題とは、要するに小説的人物たる国の守の、魔に至り、さらには死に至るまでの、あくなき自己乗り越えのそれである⁽⁷⁾と述べるのも同じことである。

そして、そこに美女に化けた《小狐》の誘惑や、国守の地位乗っ取りの策謀などが絡んだりもするわけだが、特に注意しておきたいのが、《分身の克服》という文法が作品全体を貫いている点である。これについて、次節で本文を追いつながら、確認しておこう。

(2) 〈分身の克服〉

まず最初に克服すべき〈分身〉は、父である。父の添削に宗頼が反発する場面。

おのれを迷はせにかかつて来るもの、たたかひを挑んで来るもの、

しかも正面きつてまづかに立ちはだかるもの、すなはちそれは敵の顔であつた。やにはに、子は父の手から下に置かれたばかりの朱筆をうばひとつて、顔をめがけて投げつけた。筆は面上にをどつて、おのづから赤い隈どりをかきつけた。その顔は目をみひらいたままうごかうともしない。まさに道化の顔であつた。とたんに、あやしい鏡に照らし出されたやうに、宗頼は何倍かに大きくふくれあがつた未来のおのれの顔をそこに見たとおもつた。おちつきはらつた道化。宗頼は声をはなつて泣いた。(三〇九)⁽⁸⁾

〈分身〉たる父の顔に未来の自分の姿をイメージし、《そのときかぎり、歌をつくることはふつたりやめた》(同)。その代わり、伯父の弓麻呂を師として今度は弓を学ぶ。

その弓麻呂が次に克服すべき〈分身〉となる。

弓麻呂はもうこちらに背をむけて、片足をひきながら、廊のなかに去らうとしてゐた。宗頼は目を光らせて、その背をにらんだ。おのれよりもさきに、おのれよりも遠くに、それはおのれを追ひ越して、置きすて、とても追ひおよびえぬところに去つて行くもののやうに見えた。不敗の敵の背であつた。これにこそ追ひつき、追ひ勝たなくてはならぬ。(三三九)

そう思ったが、この時に放った矢は、まだ伯父を倒すに至らない。倒すことができたのは、千草から《魔神》(三四九)という自己認識を与えられ、三本の矢を一体一すじに射る秘法を自ら編み出したあとのことであつた。

そして最後に克服すべき〈分身〉は平太である。

犬めとは、黒丸をしかつたやうにも、また藤内をのしつたやうにもききなされたが、しかしそれは宗頼の面上にむかつて、唾がはねるまでに、まともに吐きつけて来た一言であつた。ぢかにはづかしめを、いや、のろひを受けたのはおのれの顔である。赫とした。「血のちがふもの。」宗頼ははじめて平太に於て血のちがふ敵を感じあてた。岩山のかなたの側では、おなじ領内でありながら、おそらくこちら側のものを犬としか見てゐないのだらう。よくいつた。よくぞ本音をきかせてくれた。「略」宗頼はすでに消えた敵の背をにらんで、弓をにぎりしめた。

「略」ひとの殺しやうは、やつめがをしへてくれた。いづれ、やつめのつらの皮を、やつめのほとけのつらの皮まで、剥いでくれよう。」(三三三、三三四)

「略」そもそも、平太どのは守にとつてなにものにておはすのか。」

「平太はわしぢや。」

「え。」

「わしでもあり、わしではない。ここにわしがある。そして、岩山のいただきに赤の他人の見しらぬ男があて、そやつがまた遠いわしのごとくでもある。ともかく、わしは一刻もはやく岩山のいただきに行きつかなくてはならぬ。さうでなくては、わしといふものがこの世にありうる力はいまうまれまい。すでに、わしの矢はあなたに翔けらうとしてをる。「略」(三五六、三五七)

克服すべき〈分身〉、奪い返すべき〈分身〉として平太が存在することがはっきりと語られている。宗頼が《ほとけ》を射た直後に谷底に消えていったのと同時に平太も絶命するが、《そのわかかしい顔の、髪髯こそみだれたが、目鼻だちいやしからず、気合ひとに迫るのは、見まがふまでに、宗頼の顔にさも似てゐた》(三六五)。

なお、千草も、最後、弓と化し、その弓を用いて宗頼が放った矢が《ほとけ》を射ることになる。その意味では愛欲の相手としての〈半身〉であるだけでなく、また〈分身〉でもあったと見ることができよう。

このようにあからさまな〈分身〉構図を確認すれば、この作品に野口武彦の言う《ナルシズムの主題》⁽¹⁹⁾が組み込まれていることは間違いないまいが、アルチュール・ランボーやポール・ヴァレリーを引き合いに出して絢爛な修辭を繰り出すのは野口に任せて、ここでは、宗頼が、〈分身〉たちから、課題を与えられ、目指すべき境位を教えられるという〈ナルシズム〉の文法が存在を確認しておこう。

(3) 〈ナルシズム〉の文法

まず、弓麻呂が宗頼に《おぬしのすべきことを、おれがして見せたまでよ。》(三二七)と言つてうつろ姫のところに通う家人を射殺してみせる。その後、今度は宗頼自身が家人ふたりの言葉を聞きとがめて、射殺す。それを見た弓麻呂が次のように言う。

「守もやうやく弓矢の道を知るに至つたらしいな。矢はもつぱら生きものを殺すためのものぢや。たかが鳥けものなんぞのたぐひではなくて、この世に生けるひとをこそ、生きものとはいふ。殺すもの

八、三四九

と知つたうへは、すなはち殺さなくてはならぬ。さらに多くを、いやさらに多くを、殺しつづけなくてはならぬ。おのれの手がすることに飽きるな。おのれに倦むな。おぼえたか。」(三三八、三三九)

この伯父の言葉に従って、宗頼の大殺戮が始まることになる。次に、平太と宗頼とのやり取り。

「岩山のかなたの」土地をけがすものがあれば、何とする。」

「いやでも、殺すほかあるまい。」

「いかにして殺す。」

「はて、背に矢を射たてて、その背を踏みつけ、髪をつかみ、地に押し伏せる。さうすれば、悪鬼のたたりを封じることができる。それがひとを殺すといふことぢや。」(三二九、三三〇)。

こうして平太から殺し方を教わった宗頼は、やがて伯父を斃す際に、このやり方を実践するだろう。

そして《ひとびと、これを荒ぶる神の憤怒とあふいで、ただ畏れ、をのき、この世をば死の世と観念するばかり》(千草、三四八)という実情を踏まえて、千草が次のように宗頼に話しかける。

「略」今こそ、守は生きながらに魔神のおんすがたと拝されます。」

宗頼はかすかに身をふるはせて、うなづいた。

「なに、魔神。よくいつてくれた。魔神。それこそわしがさがしてゐたことばぢや。わが身をもつてこのことばを充たさなくてはならぬ。魔神となつて、わしはこの世にただひとりぢや。」「略」(三四

《分身》を周囲に配した《ナルシズム》の空間。そこに宗頼は《ただひとり》として君臨することになる。そこでは、周囲の言葉はすべて自己認識、自己の課題として自己に帰って来る。浅子逸男が言うように《言葉による規定があつてその規定された言葉から発するエネルギーによって宗頼は魔神の相貌をそなえていく》⁽²⁰⁾のである。

《分身》にしろ、《ナルシズム》にしろ、つとに先行論において指摘のあるところだが、種々の型を駆使して創り出されたこの作品世界において、それらが物語の展開を統べる一種の文法規則として機能しているため、具体的な引用も交えながら確認しておいた。⁽²¹⁾

次に、この文法規則とも切り離せないこととして、弓矢の技能の上達、修行階梯論的が三段階のプロセスを踏む形になっている点について、節を改めて検討しておきたい。

(4) 二段階か三段階か

前節・前々節で確認したような《分身》・《ナルシズム》を文法規則としながら、宗頼の弓矢の技能の上達が修行階梯論的にステージアップして行くのがこの物語のメインプロットであったが、似たようなメインプロットを持つ作品として、例えば、中島敦「名人伝」(『文庫』一九四二・一二)⁽²²⁾などが思い浮かぶ。

戦国時代の趙の邯鄲に住む紀昌という男が、弓の名人となるべく当代の弓の名手・飛衛に弟子入りする。瞬きをしないこと、視力を鍛えるという課題を見事にこなして射術の奥義を授かる。既に師から学ぶべきこ

とがないと悟った紀昌は、師を亡き者にしようという邪念を起こすが、相打ちに終わり、飛衛は弟子を次なる目標に振り向けるべく、甘蝇老師のもとへ行かせる。この新しい師のもとで飛衛は、『射之射』から『不射之射』へ、すなわち弓も矢も要らない射術を学ぶ。『弓を執らざる弓の名人』となった飛衛は、弓に触れずして身辺に殺気を発し、その身を守っていたが、晩年には弓という言葉も忘れるに至っていた。

このようなあらずじを持つ「名人伝」が、射術の限界にまで到達した男の物語として「紫苑物語」と共通性を有することは明かだが、ただし、「紫苑物語」が『知の矢』『殺の矢』『魔の矢』と三段階——正確には、『知の矢』だけをつがえる段階、『知の矢』『殺の矢』の二本をつがえる段階、そして『知の矢』『殺の矢』『魔の矢』の三本をつがえる段階の三段階——から成るのに対して、「名人伝」は、『射之射』から『不射之射』への二段階のみである。

「名人伝」が〈肉体から精神へ〉、あるいは〈有から無へ〉、という二項対立的な段階論であるのに対して、「紫苑物語」は三段階となっており、ヘーゲル弁証法的な〈肯定〉からさらに〈否定の否定〉へという展開とも重なるようなダイナミズム、躍動性、奥行きを深さを獲得している。

もちろん、段階の多寡に基づいて作品の優劣をあげつらいたいわけではなく、漢語を多用しながら中国古代を舞台に弓の名人を人々の評判の中に描いた名人伝風の作品と、日本古代を舞台に若者の自己探求譚に弓矢の技能の上達を絡ませた作品と、両者の持ち味は別個のものであり、あくまでもダイナミズム・躍動性・奥行きの差を言いたかったまでである。ただし、「紫苑物語」のほうがよりダイナミックだと言っても、所詮、弁証法といった型をなぞっていることは、既に見た通りである。

(5) 〈尊敬に値する三つの存在〉

さて、三段階の展開と言っても、もちろんヘーゲル弁証法の上に還元できるものではない。

例えば次のような三幅対 (triptych) ・三類型論を連想させるところもある。

Il n'existe que trois êtres respectables :

Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer.

(Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Journal intimes*, 1887)⁽⁸³⁾

尊敬に値する存在は三つしか存在しない。

司祭、戦士、詩人。知ること、殺すこと、創ること。

(シャルル・ボードレール「赤裸の心」『内面の日記』)⁽²⁴⁾

Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat.

l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie. (ibid.)⁽²⁵⁾

人間の中で偉大なものは、詩人と、司祭と、軍人しかない、歌う人間、祝福する人間、犠牲をささげ、わが身を犠牲にささげる人間。(同)⁽²⁶⁾

《知ること、殺すこと、創ること》三本の矢の性格と見事に対応しているようにも見える。とは言え、石川が実際にボードレールの言葉を踏まえたかどうかの確証は得られないので典拠論にはわたらない。重要な

のは、このように偉人を三種類に絞り込むような類型論と通底するものを「紫苑物語」が抱え込んでいることである。

このようなある意味で静的な類型論を、修行階梯論的・弁証法的なものと組み合わせる動的に展開させたのが、「紫苑物語」であった。

その際、石川は三つ目の段階で加わるものを《魔》とする。《創造》に《魔》の働きを関与させる石川の文学観・世界観が窺えそうである。興味深い。

「紫苑物語」における宗頼の矢の技能の上達には一種のヘーゲル弁証法的な展開が見て取れ、《知の矢》《殺の矢》《魔の矢》と付け加わって行く過程には明らかにそれとの対応が窺えることは既に確認した通りだが、ただし、作品の最後に至っても《人間の妄執》(三六五)と《大悲》(三六七)との対立葛藤は続くことを忘れてはならない。つまり《魔》の《魔性》は決して解決・解消しないのであり、仏界と魔界との対立緊張の中、ぎりぎりのところで《岩山の向こうの里》の平和が保たれる、という状況は変わらず、夜々に《鬼の歌》(三六八)が聞こえ続けることになる。

さて、この章では、この作品の物語内容の形式的特徴、すなわちさまざまな型を踏まえた作品であること、とりわけ《ナルシシスムの文法》のもと、《分身の克服》という課題が継続反復される形で物語が展開していること、そしてそれが三段階を成していることについて確認した。

さまざまな型の組み合わせとして成立している作品ゆえ、作品の全体像を把握するために読み方が観念化・抽象化に傾くのは、やむを得ない面もあるだろう。しかし、メタ的な理解だけがこの作品の理解のための唯一の正しい方法であるなどということは決してありえないはずだ

し、そのような方向性の読みでは逆に取りこぼされてしまうことも多々あるはずである。

そこで、次章では、作品の中に織り込まれた、他のものに容易には置き換え難い具体性、ある種の物質性について検討することしよう。

第二章 物質性―置き換え難い具体性を伴った物語

(1) 弓矢

今さらながら「紫苑物語」は弓矢に関わる物語、主人公宗頼が弓矢の腕前を上達させて行く物語である。

なるほど、作品の終わりの方で《魔神》ということが言われ、末尾には《鬼の歌》ということが言われる。そのため、弓矢にまつわる具体的な物語を、それ自体として受け止めることに戸惑いを覚え、抽象化・観念化して読まずにいられない読者がいるのは仕方がないことかもしれない。

そもそも、「一」の作品冒頭すぐに《生きたのも、飛ぶ矢も、すべて白日の宙に消える》(三〇六)という記述があり、また千草の正体は小狐であり、妖術で宗頼を滅ぼそうとしていたとか、終わり近くで弓と化すとか、自然主義的リアリズムとは別の、日常的合理性とは別の基準に依拠した物語、むしろ幻想小説のジャンルに属する物語であった。とすれば、別のものに置き換えて読みたくなるのも仕方がないかもしれない。この作品の主題は、弓矢の話よりもっと抽象化されたもの、観念化されたものに関わっているのだ、と。

しかし、ここではしばらくの間、弓矢が物質性を伴った具体物である

ことにあえてこだわってみることにしたい。

宗頼が《知の矢》のみを射ていた段階、《血といふものを知らなかつた》(三一四) 段階については、作中で次のように説明されている。

なぞは歌にあつた。おもへば「略」この一年のあひだ、いつたいなを追ひ、なにをもとめてゐたのか。あらたに見つけた自然の豊穡と荒涼とのさかひに身を置いて、手の中の弓はじつはわすれられたにひとしく、このときおのづから発したものは矢ではなくて歌、ただしすでに禁じてゐた長歌短歌のたぐひとはちがふもの、まだいかなる方式も定形も知らないやうな歌が体内に湧きひろがり、音にたぬ声となつて宙にあふれ、そのききとりがたい声は野に山に水に空に舞ひくるつた。狩に憑かれたといふことは、すなはち歌に酔つたといふことにほかならなかつた。わすれられた弓から、ころろなき矢が飛んで、獲物もろとも、歌声のただよふかなたに消え去つたとしても、不思議とはいへまい。宗頼は今それとさとして、もはやその不思議を毫末もうたがはなかつた。(三一四、三一五)

ここで言われていることは、単純化すれば、弓で矢を射ていたつもりが実際には歌——ただし、従来の形式に収まらない歌——を歌っていたにほかならなかつた、獲物はただ逃げ去つていたに過ぎなかつた、ということになる。お伽話としてあるいは神話的な象徴性を帯びたエピソードとして見るなら、それほど理解が難しくはあるまい。

この《知の矢》を射ていた段階、実は歌声を発していたに過ぎなかつた段階を終えて、実際に生き物、人間を射殺し始めた時、弓矢はもはや《実(実)は歌》という象徴性を脱ぎ捨てて、はつきりと実在性を呈し、武器

としての具体性を發揮することになる。実際に血が流れ、人が死ぬ。これは簡単に置き換えてはならないことであろう。ましてや大量殺戮が行われるのだから。この章の後段(3)で主題的に論じるが、実際、安易な置き換え、比喩化を封じめるかのように、宗頼は人を殺すたびに《いつでもわすれさせぬ草》である《紫苑》(三四〇)を植えさせるのである。作品の最後の、宗頼と平太の対決。これは、なるほど《分身》どうしの対決であり、それ自体、どうしても抽象化されやすいところがあるが、しかし、その対決の具体的な行為としての現われは、宗頼の三本の矢で岩にきざまれた《ほとけ》を射削るというものであつた。矢が岩に当たり岩を削る——この出来事の物質的な具体性、フェティッシュな手応えを見落としてはなるまい。

ドイツの哲学者オイゲン・ヘリゲル(一八八四―一九五五)に、日本滞在中に弓術を学んだ体験に基づく『日本の弓術』なる著作があるが、そこには《術の無い術とは、完全に無我となり、我を没することである。あなたがまつたく無になつたと思へるやうになれば、その時あなたは正しい射方ができるやうになる》⁽²⁸⁾との教えが記されており、技術・技巧から精神へというプロセスをたどつてヘリゲルは《禅僧が実行してゐる神秘的な沈思法の最も純粹な形を知り得た》⁽²⁹⁾と言う。これと比べ合わせれば、宗頼がたどつた《歌》から実際に生きものを殺す《弓矢》へ、《知の矢》から《殺の矢》へというプロセスは、むしろ正反対であること、精神から技術へ、知的観念的なものから他の生命を奪ひうる武器としての物質性へ、という経過をたどっていることが確認されよう。⁽³⁰⁾

(2) 岩山の《ほとけ》―磨崖仏

前節では、弓矢の武器としての具体性・物質性を確認してみた。もう一つ、その具体性・物質性を確認しておきたいのが、宗頼の矢によつて射られる岩肌に彫られた《ほとけ》についてである。

《たはけ。ほとけはこの里の空においでなされる。ねぢけびとがこれを射ようとならば、どこに向つてなりと、矢をはなてばよい。矢はおのれの身にかへるだけぢや。》と物質（仏像）に還元されない《ほとけ》の精神性・遍在性を言う平太に対して、《いや、どこにでもあるほとけではない。おぬしが岩にきざんだほとけのことぢや。〔略〕》（三二六〇）と宗頼はあくまでも物質としての《ほとけ》の像こそが自分の関心の対象であることを主張し、そこに迷いは見られない。

平太が《岩にきざんだほとけ》とは、おそらく一般的には磨崖仏と呼ばれるもののことであろう。中国やアフガニスタン（バミヤン）のものがあるが、日本でも、東北から九州まで各地に残されている。『日本国語大辞典』（JapanKnowledge）の「まがいぶつ【磨崖仏・摩崖仏】」の項目には、次のようにある。

岩壁に彫刻された仏像。凝灰岩・砂岩・石灰岩などの崖に多く刻まれる。朝鮮では新羅時代、中国では北魏から唐代、日本では奈良・平安時代に多い。奈良時代のものとしては天平元年（七二九）から宝亀十一年（七八〇）にかけて造建された京都府相楽郡笠置町の笠置山にある彌勒立像、奈良県五條市の小観音像などの線刻のものがある。平安時代にはさらにすぐれたものが多く、特に大分県臼杵市の臼杵磨崖仏群は数十体が刻まれ、美術史的価値も高い。

写真家であり文筆家である邊見泰子が《とりわけ堂内仏ならぬ磨崖仏に心惹かれるのは、自然とともに息づいていること、野にあることに負うのでしょう》⁽³⁾と述べているが、屋外、自然の中で岩肌に彫りつけられた仏像、その物質感・存在感は、堂内に安置され、風雨から守られた仏像とは大きく異なる。

「紫苑物語」の末尾、宗頼も平太も、そして千草や藤内をはじめ館の者すべてが滅びたあと、物語は岩山の《ほとけだち》に焦点化する。

この死なない料簡のほとけだちの中に、ただ一体、首の欠け落ちたものがあつた。崖のはなのうつくしい岩の、あたまの部分がすなはちほとけの首になつてゐて、その岩のあたまがくり抜いたやうにけづり落されたので、ほとけの首もまた落ちた。しかし、首は谷の底までは落ちこまなかつた。つい真下の岩のくぼみにころげて、くぼみに支へられて、そこにとどまつた。この首のかたち尋常ならず、目をむき、牙をならし、炎を吐きかけ、あくまでも荒れくるつて、悪鬼といふものか、これを見れば三月おこりをふるふほどに、ひとをおびやかした。ところで、この首をもちあげて、それが元あつた位置の、岩のあたまの部分に載せると、びつたり納まつた。そして悪鬼の気合はウソのやうに消えて、これを見れば相好具足、ずゐぶん頼みになりさうな大悲の慈顔とあふがれた。さういつても、首は元の位置におとなく納まつてゐない。夜になると、たれも手をつけるものがあるはずはないのに、首はおのづから落ちて、真下のくぼみに移つた。また元にかへすと、また落ちる。つひに、その落ちたところからうごかないやうになつた。そこに、崖のはなの、ほどよきところに、ほとけだちの立ちならぶあひだから、悪鬼はぬ

つと首を突き出して、四方のけしきを見わたしてゐた。(三六七)

ここに描き出されている《悪鬼の気合》と《大悲の慈顔》との対立が、宗頼と平太の争いが高次の次元、別次元で戦われている姿であると理解し得るのはもちろんだが、それよりもここでは、岩肌に彫られた仏像の首が欠け落ちて悪鬼の形相を示しているその物質感、フェティッシュ(呪物)としての物理的な迫力に思いを致しておきたい。

生きものを殺す武器である矢の物質性から、最後は、岩山とそこに彫られた仏像の物質性へ。ここには、物語を支える物質性が、見落としようもなく存在している。

(3) 紫苑とわすれ草

宗頼と平太、そして国守の館の者どもも皆、滅びたあとに残り続け、焦点化されるのが前節で見た岩に彫られた《ほとけ》であったが、この仏像たちと並んで残ったのが、《紫苑》であった。この節では、この《紫苑》の存在感、実在性について見ておきたい。

夜があけると、晴れた空の下に、館の跡はいちめんの灰にうづもれ、燃えのこりの木があちこちにいぶりくさいけむりを吹いてゐた。その中に、ただ一ところ、青青とあざやかな色をたもつて、草むらの、花をまじへ、風になびいてゐるのが見えた。紫苑の茂みであつた。(三六六)

焼跡の、今は目をさへぎるものなく、きのふまで館のあつた地は、

ただちにのびて、かなたの谷川のほとりにつづき、狩りくらした山野につづき、またはるかに岩山のふもとにつづいた。ここから遠く望めば、あたかも紫苑の一むらの背景をなすために、岩山がそこにそびえて、晴にも曇にも、空のけしきをととのへてゐるといふおもひきであつた。

岩山のいただきには、岩に彫りつけたほとけだちが何体か、これは後方はるか下の紫苑には目のくれやうもなく背をむけて、日目に息災な顔をならべてゐた。紫苑は年ごとに冬は死んでもつぎの秋にはまた生きかへる。(同)

《あたかも紫苑の一むらの背景をなすために、岩山がそこにそびえて、[略]空のけしきをととのへてゐるといふおもひきであつた》と、館が滅びたあと、まるで紫苑こそがその地の主役になったかのような描写となっているが、この植物が作中で最初に登場したのは、うつろ姫の噂をしていた若い家人二人を宗頼が射殺した直後のことである。

「藤内。」

「は。」

「この血のながれたあとに、紫苑しげんを植ゑさせておけ。」

「と申されるのは。」

「紫苑はものをおぼえさせる草、いつまでもわすれさせぬ草ぢや。」

(三四〇)

この植物は、これに先立って、宗頼が初めて岩山に登り、平太に会った時に知った《わすれ草》(三三二)とちょうど対になっている。

日はもう沈んだが、残照はまだ草にのこつてゐる。崖からこの小屋のまへにかけて、あたりいちめんにしげつた草の、みなおなじ草であることに、宗頼はふと目をうたれた。

「これは、この草は。」

「わすれ草ぢや。」

「わすれ草。」

「ここに来ては、世の中のこととはみなわすれなくてはならぬ。」(同)

岩山の向こうの里、一種ユートピア的なコミュニティの入り口にある《わすれ草》(萱草)、こちら側のあれこれ、支配者側の論理とそれに起因する苦しみや悩みを忘れさせる草。これに対して、苦しみや悩み、いや、端的に言つて、流血、殺人、人の死を《いつまでもわすれさせぬ草》。《五日とたたないうちに、庭の土はさらにおびたらしい血を吸つて、そこに紫苑がつづいて植ゑられた。紫苑の数だけ、矢がはなたれ、ひとが殺された》(三四三)。鮮明な対比が、ここにはある。

この紫苑／萱草の対比の構図が、『俊頼髓脳』(『万葉集』収録の《わすれ草我がしたひもにつけたれど鬼のしこぐさことにしありけり》、《わすれ草かきもしみに植ゑたれど鬼のしこ草なほおひにけり》の二首の注^③)や『今昔物語集』(巻第三十一、「兄弟二人、殖萱草紫苑語第二十七」)にある父の死を忘れようとして萱草を植ゑる兄と忘れたくなくて紫苑を植ゑる弟についての対比的な説話を踏まえていると推定されることについては、既に野口武彦の指摘があり、⁽³³⁾ここでは典拠論にわたらない。

さて、『魔神』となることを決意し、既に伯父・弓麻呂を斃した直後、宗頼は千草と次のような言葉を交わす。

「その人の世のならはしを、わしはわが手でやぶらなくてはならぬ。わしこそ、そなたをしたがへて、見しらぬ野のはてにもはしりたい。この館はわしが出で立つ足跡をしるしとどめるところぢや。」

「紫苑の茂みに誓かたきおん振舞のかずかずをおしるしなされてか。草は秋ごとに花をつけて、ひとの目にあたらしく、いつの世にもわすれられず、これを文に書きのこすよりも、たしかなしるしでございませう。」(三五三)

文章に残すよりも確実な記録として、紫苑が存在し続けると述べられている。人の死の記念としての紫苑——立ち並ぶ墓標のイメージとも重なり合い、《生きた墓標》とでも呼ぶべきか——、それが生え続け、記憶・記録を永続させるということ。この記憶・記録の永続性が、觀念や象徴に簡単に置き換え難い植物(多年草)としての永続性、生命としての持続性、その存在感に支えられているという世界観が示されていることに注意しておきたい。もともと作中における紫苑／わすれ草は、第一章(1)で触れたさまざまな二項対立の一つに数えられ、作品世界の構図を支えるべく記号性を荷っているのも確かなのだが、一方で、生命としての存在性が強調されているということを確認してみた。

右に引いた千草の言葉は、作品末尾で、館が焼け滅びた後、この節のはじめに引用した箇所、《あたかも紫苑の一むらの背景をなすために、岩山がそこにそびえて、晴にも曇にも、空のけしきをととのへてゐるといふおもむきであつた》(三六六)へと接続してゆく。館が滅びたあと、まるで紫苑こそがその地の主役になったかのような描写となっているが、思えばこの作品のタイトルは、「紫苑物語」であつた。

(4) 〈血〉の問題

前節まで、比喩として別の意味・別のものに置き換える前に人をも殺せる武器としての弓矢、岩山という確固とした物理的存在の上に宗教的なフエティッシュとして彫り込まれた、これまた他に置き換え難い仏像、およびそれと表裏一体たる外れた仏像の首の悪鬼の形相、さらに宗頼とその館、平太が減じたあとに残り、生命を維持し続けた《紫苑》と《わすれ草》——作品に書き込まれていた直ちにパラフレーズし難いものについて見てみた。

次に、厳密な意味での物質性とは少々異なるかもしれないが、これまたやはり置き換え難く、固有性を有する問題としてこの作品の中に描き込まれている〈血〉の問題にも触れておかななくてはなるまい。物質性に準じる問題としてこの節で見ておきたい。

既に第一章(1)で、組み込まれたいくつもの二項対立の一つとして、〈岩山のかなた／こちら側〉を挙げておいたが、これは単に山に妨げられてあちらとこちらで別々の共同体を営んでいるということに留まらないう。〈岩山のかなた〉(三三二)の里には、藤内言うところの《血のちがふものども》(三三四)が住んでいるという。

物語の後段「五」で、平太が宗頼に与えた暗示により、「六」に至って宗頼は、藤内の《身もと》について、《血のちがふものが、その血がにごつて、かなたの掟にそむき、こちらの風を好んで、なにかの手づるをもとめ、まぎれこんで来たのでもあるか》(三四〇)と看破する。すなわち藤内はもともと平太と《血》を同じゅうする者だったわけだが、浅子逸男が、《藤内という名称であるが、これは北陸の被差別部落の一名でもある。田中喜男によれば加賀藩領内独特の名称で、初見史料は一

六二年までしかさかのぼれないらしい。ただ石川淳の年譜にそって言えば、昭和二十年に被差別部落視察のため、北陸、近畿、四国を歩き、俱利伽羅峠近くで敗戦を知ったというので、日本海側における藤内という存在は当然知っていたと考えられる⁽³⁴⁾と指摘していることを踏まえれば、ヤマトの支配に服さなかった〈まつろわぬ民〉と位置付けられていると見るべきであろう。

浅子が田中喜男に基づいて言うように「藤内」そのものは近世の政治の所産であり、いくら「紫苑物語」の時代設定が漠然としたものだと言っても、近世と古代とは時代が違い過ぎ、神話的物語と史実とを単純に接続してしまうのはまずかるうが、ただ少なくとも、近世以降の被差別部落問題とも繋がってゆくような〈まつろわぬ民〉の問題がここに組み込まれていることは間違いあるまい。この問題もまた、〈ヤマト／まつろわぬ民〉として、第一章(1)で見たような種々の二項対立の一つを成しているようが、さまざまな型・二項対立構図の一つと抽象化し難い歴史的固有性、代替不可能性を有していることに留意しなければなるまい。

この〈ヤマト／まつろわぬ民〉の問題は、後続作「八幡縁起」(一九五八)では体制側と対立する木地師・山の民が登場する形で取り上げられているが、「八幡縁起」の構想に繋がるものとして、石川による「古事記」現代語訳の作業(「神神・古事記物語」『総合』一九五七・五―一〇)⁽³⁵⁾があり、そこから〈別なる歴史〉という発想が膨らんでいったであろうことは既に藤原耕作「石川淳「八幡縁起」考」⁽³⁶⁾等で指摘されている通りである。

なお、宗頼とは《血のちがふものども》の一人であり、敵対的な〈分身〉として宗頼の前に立ちはだかる平太のあり方について、少し確認し

ておきたいことがある。

藤内言うところの《血のちがふものども》が住む土地は、そこを初めて眺めた宗頼のまなざしで次のように描写されている。

高きに立つて、かなたの地を見おろしたとき、宗頼は足の痛みをわすれて、おもはず感歎の声をはなつた。荒地どころではなかつた。燃える落日のもとに、地はひろびろと暢びて、水きよく森青く、田畑はみのりの秋のけしきゆたかに、花あり、果実あり、ここに馬を飼ひ、そこに牛をはなち、木がくれに見える藁屋の、屋づくりこそ鄙びてゐたが、夕餉のけむりあたたかく立ちのほり、鶏犬の声もまぢかにきこえるかとおもはれた。およそ領内に、これほどうつくしい豊饒の地はほかに無かつた。(三二八)

また、平太の言葉によれば、《里にはよいことがあるばかりぢや。昼はひねもすはたらいてのち、夜は酒のみ、うたひ、をどつて、たのしむ。このたのしみをさまたげるものは、土地のけがれぢや》(三二九)という土地である。

自足した、貧富の格差の小さい、外部との交渉を最小限に絞った一種の桃花源ユートピアとも呼ぶべき自治的な共同体が昔話風・お伽話風に設定されていることは、これらの記述に明らかで、この共同体の内部はおそらく非暴力的で平和が保たれていそうだが、ただし、《ここに来ては、世の中のことはみなわすれなくてはならぬ》と《わすれ草》(三三二)によって結界されたこの別世界、時間のない永久平和の世界とも言い得る桃源郷を守るべく岩穴に設けられた小屋に暮らし、見張り番も兼ねつつ先祖代々《ほとけ》を彫っている平太自身については、単純に平和主義者、

非暴力主義者と呼ぶわけにはいかない。

既に第一章(3)で見たように、この岩山の向こうの土地をけがすものがあれば、殺す、その際、《背に矢を射たてて、その背を踏みつけ、髪をつかみ、地に押し伏せる。さうすれば、悪鬼のたたりを封じることが出来る》(三二九、三三〇)と言ったのは平太であった。したがって、《里のやすらぎを護るほとけ》(三三一)を祖父の代から彫り続けて来た平太は、このあと《魔神》的な力を身に帯びてゆく宗頼と拮抗できるだけの力を持っている者として設定されていたのである。粟津則雄が《仏を彫ることを仕事とするこの若者から何やら魔的な気配が発している》⁽³⁷⁾と指摘する通り、宗頼が《魔神》的であるならば、分身たる平太もまた《魔神》的だったのだ。

これについては、若松伸哉が、能の修羅物で後ジテがかぶる面の一つに平太というものがあることに着目し、面(仮面)の論理により、平太にはもちろん、その分身たる宗頼にも《修羅》性が読み取れることを指摘している。⁽³⁸⁾平太という名付けの段階で既に分身的関係性、相互陥入的な構図が作動していたわけである。

この二人が最後にはぶつかり合い、両者ともに息絶えるが、その時、《血》の問題、《血がちがふ》という問題は、どうなったのだろうか。宗頼自身が平太を自らの分身と認識していたが、それが宗頼の主観だけに終わらず、作品の語り手も、息絶えた平太の顔が《見まがふまでに、宗頼の顔にさも似てゐた》(三六五)と述べており、最後に対立よりも同一性に収斂したかのようだ。この時、違うはずの《血》は、高い次元で同じものと化したのだろうか。

ここで、《血のちがふものども》という言い方が、実は、あくまでも藤内のものであって、平太はそのような表現を用いていなかったことを

思い起こしておきたい。つまり、岩山の向こうの里を捨て支配者側に寝返った《犬》(三三三)たる藤内が、自分の出自を否定すべく用いたのがその表現だったのである。すなわち、支配者側が「まつろわぬ民」に對して、差別の眼差しとともに用いる表現とも言い得よう。だとすれば、具体的に《血がちがふ》というよりも、差別意識を表明する言い回しにほかならなかったと見るべきなのかもしれない。

そもそもこの作品には、異類婚姻譚すら組み込まれているのである。宗頼と千草とは、《血がちがふ》どころではない。小狐であった千草が、最後、弓と化して宗頼の手に抱かれたとき、両者は言わば結合して、それが岩山の《ほとけ》の首を射落とすような特殊な能力に繋がったと見ることができようが、その時、もはやヒト同士の《血がちがふ》云々という問題など遙かに凌駕した別次元の世界が開けていたと言うべきだろう。ヒトと狐の結合で、宗頼はもはや《血がちがふ》どころかヒトとも違った存在になっていたと言っても良いかもしれない。⁽³⁹⁾

以上、この章では、「紫苑物語」一篇の観念的飛翔を支えるある物質的な手応え、フェティシズム、現実感という面に着目し、人も殺せる弓矢の武器としての物質性・物理性、磨崖仏のような確固たる物質性・物理性、紫苑(および萱草)という植物としての持続的な存在性を確認し、そしてさらに、そのような物質性に準じた問題として、簡単に比喩と見て置き換えることが躊躇される差別の問題、《血のちがふものども》に関わる問題についても確認した。

第三章 作品の由来

前章まで、先ず第一章でさまざまな物語の型を駆使して物語内容が形作られている点について確認し、次に第二章では、物語の中に見られる物質性、他のものに容易に置き換え難い性質について確認した。いずれも物語内容、作品世界に内在する特徴についての吟味であった。

さて、この章では、作品世界の外に視線を移して、この作品が書かれることになったきっかけ、作品の由来について、少し考えてみたい。

ふだん使つてゐるのは日本語だから、しぜん発想は日本語。これをフランス語にするためには、アタマの中でホンヤクして、あるひはホンヤクしそこなつて、それから口に出してしゃべる。いはばチーム(作文)の試験である。かう手数がかかつては実用にならない。それでも、日本語で考へてゐる途中で、たまにはふつとフランス語のほうが断片的にさきに出て来ることもある。たとへば Albert Canus vu de loin と出て来たので、わたしは「遠くから見ただアルベール・カミュ」といふ拙文の題をつけた。「おまへの敵はおまへだ」といふ題名もはじめは「Ton ennemi, c'est toi」である。また Le seigneur aimait la chasse といふイメーヂが目さきをかすめたので、それを「国の守は狩を好んだ」として、拙作の小説の書き出しに置いたこともあつた。(「スカパン」)⁽⁴⁰⁾

「紫苑物語」の冒頭の一文は、まずフランス語で思いついたとあるが、作者石川自身がこの作品の由来について明示的に書き残していること

は、この文章ぐらいである。

これ以外に「自作解説」的なものが見当たらない以上、作品の由来について考えると、おおむね状況証拠的なものからの推測にしかないし、また、創作活動に作者の意識だけでなく無意識も関与するとすれば、そもそも作品の由来を数え尽くすことなど作者自身にもできない相談だろう。したがって、このあとこの章で述べることはあくまでも推測に留まるし、また網羅的なものでもないことを、あらかじめ断っておかなければならない。しかしながら、作品の読み方のある種の偏り、窮屈さから作品を解放するための第一歩として決して無意味ではないと考え、あえてこの作業を試みてみることにしたい。

(1) 豊後地方の磨崖仏―物質性の現前

まず最初に留意したいのが、「紫苑物語」執筆の少し前に石川淳が磨崖仏の現物を目にした可能性が高いということである。

「紫苑物語」の執筆時期(攔筆時期)については、初収刊本『紫苑物語』(講談社、一九五六・一〇)の中扉(九一頁)に《昭和三十一年五月作》とある。ところで、石川は、国東半島の豊後高田に取材した「算所の熊九郎―諸国崎人伝二」を『別冊文藝春秋』第五〇号(一九五六・三・二八)に発表しており、こちらの執筆時期については、初収刊本『諸国崎人伝』(筑摩書房、一九五七)の中扉に《昭和三十一年二月》とあり、これが攔筆時期だろう。したがって、一九五五年から一九五六年始め頃までのどこかで豊後地方へ取材のために旅行をしていると考えて間違いない。初出誌に掲載されている「熊九郎の生家の前に立つ筆者(中央)」なるキャプションが付いた写真には、不鮮明ながら白梅らしきも

のが写っており、そこから取材で訪れたのが二月上旬頃かと推測される。⁽¹⁾そして、この旅のついでに、前章(2)で引いた『日本国語大事典』における「磨崖仏」の記述、その末尾に《特に大分県臼杵市の臼杵磨崖仏群は数十体が刻まれ、美術史的価値も高い》とあった臼杵磨崖仏にもおそらく足を延ばしたのではなからうか。一九九五年には国宝に指定された臼杵磨崖仏(臼杵石仏)だが、既に一九五二年に国の特別史跡に指定されており、それなりに知られていた。

平安後期から鎌倉初期の造立と推測されている磨崖仏群であり、千年前後の風雪に耐えて来た仏像を目の当たりにしたとすれば、その印象は強いものだったに違いない。もともと、崩落したり仏頭が落ちたりと、荒廃もひどく、一九五六年によく文化庁記念物課と臼杵市が保全工事の事前調査に着手、翌年から五年間かけて保全工事を行うといった状況で、⁽²⁾石川が訪れていたとすれば、その荒廃した姿もまた作家の想像力を刺激したはずである。

仮に豊後高田から直線距離で約八十キロ離れている臼杵石仏まで石川が足を延ばさなかったとしても、もっと近いところに応暦寺堂の迫磨崖仏、天念寺川中不動三尊磨崖仏、元宮磨崖仏、熊野磨崖仏、城山薬師堂跡四面仏、安心院下市磨崖仏など、直線距離で二〇キロ以内にくつも磨崖仏が存在している。⁽³⁾《豊後の国は、磨崖仏の文化圏として有名である》、《とりわけ国東は、仁聞によって造顕されたと伝えられる熊野の太日、不動の磨崖仏は、わが国随一の規模と貫禄がある》⁽⁴⁾と言われる国東半島方面にはるばる東京からやって来て、そのうちの一つも見に行かなかったと考えるほうがよほど不自然ではなからうか。

(2) 坂口安吾の影―作品のジャンル性

次に考えたいのが、坂口安吾との関係である。

阿部正路「紫苑物語―石川淳」に、次のようにある。

この「安吾のゐる風景」と『紫苑物語』はほぼ同じ時期に書かれ発表されている。珠玉のように磨きあげられ、石の矢鏃のように鋭く、暗い冥府の花のように魅力的な『紫苑物語』を読みかえすたびに、私の心によみがえってくるのは、この「安吾のゐる風景」である。石川淳は「安吾のゐる風景」の始めの方で「人間はくらがりの中に瘦せおとろへてゐたくせに、後日につよくのこるものは太陽の光にほかならない」とも書いている。石川淳の文学の秘密の秘密は、その不思議な遠近法にあるが、その光と影や生と死のみごとな交錯には、常に、彼の死者に対する深い心やりによってつらぬかれていると見てよい。⁽⁴⁶⁾

このように、阿部は、ほぼ同時期に発表された二つの文章に共通して見られる《死者に対する深い心やり》を石川淳文学の魅力として引き出している。だが、因果関係的な結び付けは施していない。

渡辺喜一郎になると、『紫苑物語』の直接的な動機として、安吾の死が考えられる⁽⁴⁷⁾とする。

『紫苑物語』に一貫して流れる死のテーマ、或いは鎮魂の内容が、安吾の死と、追悼に直接的な要因があると考えられるのである。また、この作品の最も重要な登場人物の一人である「平太」の発想原

点として、安吾の『夜長姫と耳男』の「耳男」が考えられる。「耳男」の言葉に、

「一心不乱に、オレのイノチを打ちこんだ仕事をやりとげればそれでいいのだ。目玉がフシアナ同然の奴らのメガネになわなくとも、それがなんだ。オレが刻んだ仏像を道のホコラに安置して、その下に穴を掘って、土に埋もれて死ぬだけのことだ。」

「平太」も同じ様に仏を彫るのである。

〔略〕

両者の作品には、文学史的に見て様々な類似点があるにもせよ、この作品執筆時点で石川淳の精神の中に大きな位置を占めていた人物は安吾以外にはあり得ないし、確かに、居たと考えられるのである。⁽⁴⁸⁾

渡辺は、安吾の死を追悼するという目的のために死や《鎮魂》をテーマにしたこの作品が生まれた、と因果関係を想定している。

近年では、安田義明が、やはり同様の捉え方をしており、「安吾のいる風景」が最後に、安吾「桜の森の満開の下」の末尾の一節を引いていることを踏まえて、『この「桜の下には風吹くばかり」は、「桜の森の満開の下」の一節であろうが、この一文への感応が「とどろく音が紫苑の一むらのほとりにもおよんだ」を生んだのであるならば、先に試みたパズルのような類縁探しより、有力な執筆動機をうかがい知ることができ⁽⁴⁹⁾』と述べている。

同じ安吾でも、安田は「桜の森の満開の下」(『肉体』一九四七・六)との呼応を、渡辺は「夜長姫と耳男」(『新潮』一九五二・六)との呼応

を指摘している。紫苑あるいは桜と、人の営みよりも植物の姿が前掲化する場面に注目すれば、「桜の森の満開の下」との類似性が感じられる一方、仏像を彫る人物が出て来るという点では、「夜長姫と耳男」のほうが近く感じられ、他にも、エナコに耳を切り落とされた耳男が《オレの呪いの一念はあげて魔神を刻むことにこめられている》⁽³²⁾と思うところに出て来る《魔神》イメージなども気になるところであり、こういう照応は探せばまだまだいろいろ出て来そうだ。

しかし、このような物語内容に関わる「紫苑物語」と安吾作品との照応だけでなく、ジャンル論的な観点からの考察も必要ではなからうか。安田は次のようにも述べている。

ずっとわだかまっていた疑問、それは「安吾のゐる風景」に続く作品がなぜ「紫苑物語」なのか、であった。安吾は「紫大納言」(昭和一四年二月「文体」)「桜の森の満開の下」(「略」)「夜長姫と耳男」(「略」という「物語」を三作遺している。石川淳は「おとしばなし」やコントはあっても、「紫苑物語」が初めての「物語」であった。つまり、「紫苑物語」成立の一因が、「桜の森の満開の下」と同じ「物語」そのものにあるということである。⁽³²⁾

ここで安田が用いている《「物語」》という用語がどこまで一般性を持つているか、むしろ福田恆存が安吾作品を分類する際に用いた《説話形式の作品》⁽³³⁾という用語のほうが、安吾を論じる場合には一般性があるように感じられるが、それはともかく、これは非常に重要な指摘ではないだろうか。今日では代表作と目されている「紫苑物語」が、石川作品としてジャンル論的に新しい作品であったということ。このことが、そ

の後の作品史を俯瞰できる今日の読者からはかえって見えにくくなってしまっていると言えるが、作品発表時に立ち返って考えるのであれば、この点は決して見落としてはならないことだろう。

一九五五年二月一七日に安吾の死があり、すぐに談話筆記形式の追悼文「坂口安吾を悼む」(『別冊文藝春秋』一九五五・二・二八)が発表されたものの、その後一年余り経ってから「安吾のいる風景」(『文學界』一九五六・六)が発表され、その翌月に「紫苑物語」が発表されたという経過をなぞってみると、石川がかなり時間をかけて安吾の死を受け止め、その上で安吾のエッセンスを石川なりに作品化してみようと考え始め、石川としては新しい《説話形式の作品》を試みるに至ったという可能性が浮かび上がって来る。もしそうだったとすれば、重要なのは、細部の照応よりも、むしろ方法的・ジャンル論的照応だったということになるだろう。自然主義的リアリズムとは別の幻想小説的^{ファンタジー}性格を持ち、神話的・伝說的・昔話的・お伽話的な作品であり、観念的・抽象的な読みを許すような作品であるという類似性・共通性。そのようなジャンル論的水準における石川から安吾へのオマージュ。

もちろん、安吾(の死)を踏まえたのだという石川淳自身の証言がない以上、石川が意識的にそうしたこととは実証され得ない。だがしかし、たとえ状況証拠レベルでも、踏まえた可能性を想定しながら読んだほうが「紫苑物語」一篇の読みが豊かになるとすれば、その可能性を簡単に手放さないほうが良いのではないかというのが稿者の考えである。

(3) 〈戦争の記憶／忘却〉の問題―同時代性

この章では、作品の外に視線を移して、この作品が書かれることになったきっかけ、作品の由来について検討しているが、前々節では、物語内容に関わる由来として石川が磨崖仏を見た可能性について考え、前節では作品史の上で新しいジャンルに石川が挑戦した理由として安吾の死が関わっているのではないかと考えた。いずれも石川淳の伝記的事実に関わることがらであったが、この節では、もう少し視野を広げて、同時代性の観点から、「紫苑物語」の物語内容に関わる〈記憶／忘却〉の問題について見ておきたい。

帆苺基生は、単行本『紫苑物語』（講談社、一九五六・一〇）に着目し、他の収録作品も視野に入れて、戦時中、将校として女性をレイプし殺害したという主人公の犯罪的行為が、心的抑圧の機制をかくぐって帰帰して来るさまを描いた「灰色のマント」（『中央公論』一九五六・二）などを引き合いに出しながら、『〈忘却〉を拒絶するという共通したテーマが見られる』と指摘している。そして、そのことを同時代的文脈、すなわち中野好夫「もはや戦後ではない」（『文藝春秋』一九五六・二）をはじめとする戦後終焉論ブームや『もはや「戦後」ではない』の文言で有名な『昭和三十一年年次経済報告』（経済企画庁）を視野に入れて、戦争の忘却、安定と成長に向けて意識の転換を迫る趨勢に対する石川の『批評精神』（一一一頁）を読み取っている。

本稿の第二章（3）で、生物としての存在性という観点から紫苑に着目してみたが、帆苺が《特に「紫苑物語」で二つの草が出てくるのにも関わらず、宗頼と平太の対立ばかりに目が行き、何を対立軸としているのかについてあまり扱われていないが、それを明確にすることで、改め

てここには〈忘却〉と〈記憶〉の対立という、同時代状況を反映したものが含まれていることが見えてきた》（一二二頁）と述べているように、この作品のタイトルが「弓矢の物語」でもなく「鬼の歌」でもなく、「紫苑物語」であることは、再三注意されてしかるべきであろう。人の死の記念として植えられる紫苑が、立ち並ぶ墓標のイメージと重なり合うことも、同じく前章（3）で見た通りである。紫苑と萱草（わすれ草）とをそれぞれ、宗頼と平太という主役のシンボリック植物として済ませてしまってはならないのであり、タイトルの「紫苑」の語に込められた《ものをおぼえさせる》《いつまでもわすれさせぬ》というメッセージを軽んじてはならなかったのである。殺人の記念としての紫苑は、戦争、戦争中の大量殺人をめぐる同時代の状況、言説のトレンドとも決して無関係ではなかったのである。

既に第二章で、もっぱら観念的にのみ読むことへの異議申し立てとして、作品に書き込まれた〈物質性〉に着目してみたが、この第三章で作品の由来としてその可能性を検討した三点、――豊後地方の磨崖仏、坂口安吾の死、〈戦争の記憶／忘却〉の問題、の三点――からも、観念的にのみ読むことの一面性が改めて浮かび上がることになった。

おわりに

以上、本稿では、「紫苑物語」一篇が徹底的に型や図式を踏まえた作品であり、その意味では形式化・抽象化・観念化して読まれやすい作品であることを確認した上で、しかし、他に置き換え難い物質性とも言うべきものが組み込まれた作品でもあり、抽象化・観念化に抵抗する面

も含んでいることに注目、さらに、作品成立の由来という面でも、ある種の置き換え難い具体性、歴史性を帯びている可能性に触れ、従来の読み方に修正が施されるべきことを明らかにしてみた。

「はじめに」で紹介したように、従来、観念化して読むという方向性が強固に存在して来たが、これには、石川淳作品評論史に関わる問題も絡んでいると思われる。最後にその点について見ておきたい。

一九五九年に菅野昭正は、「紫苑物語」「八幡縁起」「一九五八年」「修羅」「同」の三作を《緊密に融合したひとつの雄勁なシークル[cycle、連作]》と見なすとともに、そこに至るまでの作品史的過程を二つの時期に分けて、次のように述べている。

まず第一期として、戦後まもないころ、つぎつぎに書かれたあの一連の風俗物語の時期。『焼跡のイエス』、『かよひ小町』の時期である。そこでは、物語の成立する契機は、猥雑をきわめた風俗模様の上を、作者の観念の運動が飛翔することにもとめられていた。別のいいかたをするなら、物語の基軸は、観念の運動がつかみとつてみせた風俗模様のある切断面におかれていた。そういう方法の弱点は、当然のことながら、小説の内側からではなく外からやつてくる。風俗が物語のなかに過当にわりこみすぎて、そのために物語が物語として自律する契機は、まるで奪いとられてしまうのだ。物語のうしろに、いつも風俗の索引が附いてまわらねばならなくなり、作品の世界が風俗にひきずりまわされる危険な事態が生ずることになる。そのとき、風俗は完膚ないまでに物語を侵蝕しつくしてしまう。

【略】第二期は、いうまでもなく『鳴神』、『鷹』を主要な作品とする。その時期の石川淳の特徴を手みじかに要約すると——当

時の政治的な状況を裏がえしにしたかたちで展開された、未来記風の幻想の絵模様であつたといえるだろう。物語の核心部をかたちづくるのは、いつもそういう絵模様であつた。いうまでもなく、それは外側から物語のなかに侵入する風俗模様とは、また別のものだ。いわば、政治的な状況に対応して作者の内面に織りあげられたアレグリーの記号のようなものである。しかし、内面でつくりあげられた生成物であるにせよ、そのアレグリーの構築は緊密度という点において、まだかなり低い地帯をさまよっている。政治的状況へのなまの視線が、十分にたちきられていなかったのである。そこで、その間隙に乗じて、政治的状況への寓意が大手をふつて横行することになるわけだ。それが横行しはじめるその瞬間から、物語の自律的なひろがりはある縮少しはじめて、遂にはまったくかき消されてしまう。要するに、政治的状況への、あまりに生々しすぎる視線が、内的なアレグリーの純度をたかめるのを妨げてしまったのだ、といつていい。物語の自律性を崩壊させる因子がめばえてくるのは、まさしくそういう点からである。

【略】
そこで、『紫苑物語』などの近作におよぶわけだが、ここでは、石川淳がかたる物語は、あきらかに物語としての自律的な空間のうちに存在する。風俗の絵模様とか、政治的な状況への寓意とか、物語の自律性を侵蝕する要素はいつさい消しとられている。物語は物語を成りたしめる純粹な要素だけで構築されている、といいかえてもいい。細部の一字一字にいたるまで、すべてはあげて物語の造形に全幅の協力を惜しまない。^⑤

少し引用が長くなってしまったが、『物語の自律性』というところに価値基準を置いて、第一期における風俗、第二期における政治的状况といった物語の外部からの侵蝕をきれいに逃れた第三期（近作）を高く評価していることが分かる。

しかし、『物語の自律性』を高らかに評価する根拠が、そもそも明確に述べられているとはいえない。小説が、石川の小説がそのようなものでなくてはならない、とは一体誰が決めたことなのか。ドグマであり、所詮、菅野の好みに過ぎないのではないか。

さればこそ、『紫苑物語』のすぐ前に先行する『虹』（一九五四年）、『落花』（一九五五年）、……石川淳の作品史という場合、ぼくはそれとはぶくのに躊躇しない。『略』『虹』や『落花』にえがかれた奇怪きわる陰謀と空想は、内的な論理の緊密性を欠いている。のみならず、それは荒唐無稽なジグザグの暴走のうちに、むなく四散してしまうのだ（四七頁）と、作品選択にまつわる恣意的暴力的な取捨が伴ってしまうのである。⁽³⁸⁾

『物語の自律性』というドグマを手放し、物語の外部からの『侵蝕』を貶下しない立場に立てば、第一期・第二期の評価は逆転するかもしれない。いや、少なくとも別様の作品史の見通しも可能であろう。

稿者は以前、石川淳の一人称語りの放棄という、この時期に見られた作品史的転換——敗戦後の第一作「黄金伝説」以来、「明月珠」「寒露」「窮菴売卜」「無尽灯」「水郷記」「焼跡のイエス」「雅歌」「燃える棘」「かよい小町」「いすかのほし」「雪のイヴ」「しのぶ恋」「変化雑載」（一九四八・二）とずっと続いて来た一人称語りの作品が、「錦木」（一九五〇・一）を最後に途絶えたこと——について、以下のように論じてみたことがある。

それにしても、一人称語りを、石川は、一体なぜ放棄したのだろうか。

例えば、戦後の相対的な自由の拡大が抵抗の拠点としての『わたし』の成立を難しくしたという一面があるだろう。敗戦までは、『履霜』（一九三七）や『マルスの歌』（一九三八）に典型的のように、体制に対してであれ大衆動向に対してであれ、専ら絶望のみを、批判のみを語れば良かったが、戦後、相対的に制度的自由が保証されるようになった以上、社会状況を作品に描き込む際に、大衆・人民への絶望だけではなく期待も語らなくてはならなくなった。その時、絶望・批判と併せて期待をも一人称の語り手『わたし』に統合して語ることの難しさが浮上してきたのではなからうか。

石川作品の『わたし』が、事実を小説世界の中に持ち込む（証人としての『わたし』であるよりもむしろ〈編集された『わたし』〉であることを「焼跡のイエス」に即して論じたことがあるが、⁽³⁹⁾そこでは、『わたし』の目の前に現われた浮浪少年Ⅱイエスを支点として、過去に泥む『わたし』の性向が批判されるとともに、社会の未来を担うべき浮浪少年Ⅱイエスを追放してしまう体制もまた批判され、そこでは言わば自己批判と体制批判とが釣り合っていた。敗戦直後の混乱期には、まだ自己批判と体制批判との間に〈編集された『わたし』〉を置いて社会への期待を語ることができたと言っても良い。

しかし、混乱の収束とともに体制と社会との区別は難しくなっていくたに違いない。いわゆる「民主化の進展」により、新憲法、男女同権、普通選挙……といった一定の制度的保証が存在するようになった以上、大衆動向・社会的動向を政治体制と峻別し続けること

は難しくなるだろう。そうなれば、自己批判と体制批判の間に社会への期待を語るという構図も成立し難くなるだろう。

その時、いくばくかの試行錯誤を経過しつつ、世界・社会のダイナミズムを《わたし》抜きで語ることが選択されたのではなかろうか。体制の、大衆・人民の動向の愚劣さ加減を《わたし》抜きで自律的に自己展開的に展開させることにしたというわけである⁽⁴⁾。

石川が敗戦後、一人称語りで同時代を描いたこの時期は、ちょうど菅野の言う《風俗はなし》の時期に対応しているが、《風俗》を描きつつ、それが難しくなっていくこの時期に、語りの人称に転換があったことは見逃し難い。《風俗はなし》が《未来記風の幻想の絵模様》へと席を譲るに当たっては、このような語りにまつわる大転換があり、それが物語内容に関わる転換とも切り離せなかったと見るべきであろう。

転換後の「鷹」「鳴神」といった《未来記風の幻想の絵模様》系の作品について、菅野は、《政治的状况へのなまの視線》の存在が《物語の自律性》を損なっていると批判していたのだが、それらの作品が出たばかりの頃には、また別様の批判に曝されていたのである。

以前の拙稿（前掲論）における議論および引用と重複するが、この別様の批判についても見ておかねばなるまい。

一人称語りを放棄していわゆる《革命小説》、《未来記風の幻想の絵模様》の方向へ進んだことについては、同時代的には戸惑いの声も大きかった。少々長い引用になるが、村松剛は次のように言っていた。

今度の作品集「鷹」「収録作は「善財」「片しぐれ」「野守鏡」「影ふたつ」「夜は夜もすがら」「妖女」「鷹」を前にして、こゝには「略」

巷間の塵にまみれた作者の自嘲がかげうすいことに読者は気付くことだらう。「略」具体的な俗世間の臭ひも同じ順序で減少してゐるのである。それが特殊に氏の作品の観念性を明瞭にしてをり、精神の運動はその限りで一層颯爽としてゐることに疑ひはない。「略」たゞ眼の運動はあるにしても、視点設定への努力あるひは氏の占める位置と俗世間との関連が次第に姿を見せなくなつてゐることも云へるのである。革命的党派を描いた最後の「鷹」に於いて、この傾向は最も極端なものとなつてゐる。こゝに於いて、曾て氏があればどの努力を示した視点は、氏自身の「座標」は、この社会のどこにどう処理されたのか、ほくらにそれを知るすべはない。それにしても、もし、革命運動といふ最も大きな題材を扱ふには俗世間に生きる自分との関連を切断した眼を以てせねばこれを追ふに不都合だつたのだとすれば、真実その眼が所有してゐる場所はよほど偏狭なものではないかといふ疑ひも生じやうといふものだ。

往々氏の作品が社会諷刺に迄達してゐるといふ評言も耳にする。けれど視点の所在の不明な俗世間との関係が明瞭でない諷刺といふものがどだいあり得るだらうか。

戦争中発禁にあつた「マルスの歌」は、氏にして珍しく単純な、併しはげしい怒りにみちた作品だつた。そこに見られた様な諷刺性を氏の作品が再びもつたためには、右の俗世間との関連の設定を是非とも必要とする。氏の反俗精神と俗人としての氏自身との対決はいつとも氏の作品に必須の前提なのである。政治問題迄も題材にとりあげた氏の精神の疾走が、その精神のからくりを、それを通してこの社会のからくりを映し出すことは、それなしには不可能なのだ。

それともほくらは今後とも、氏の水際だつた飛翔ぶりだけを見せ

られねばならぬのだらうか。⁽⁶¹⁾

また、佐々木基一らも次のように言っていた。

佐々木 ところが石川淳の場合「鷹」とか「珊瑚」とか「鳴神」というものを書いてる。昔の作品はやはり作者の分身みたいな主人公が無能者として装われて、そういうものが出てくる時は作品に力があつたんだが、最近は作者らしいものが作品の中に出てこないで、客観的な面だけが方法的に駆使して描かれている。すると作品がなんとなく薄弱になつてくるということがあつて、非常にむずかしい問題なんだけどね。

堀田 方法方法と考えるとカラクリばかりの小説になつてね。

平野 作品に充填されるエネルギーと作者の関係をきれいさつぱりぶつた切つても困るし、あまりくつ付いちやつても困るし。⁽⁶²⁾

これらの言葉はいずれも、作品世界の中に作者の位置取りが示されていた作品に戻れ、と言っている。一人称語りを手放し、作者の立脚点を抽象化した三人称語りで小説世界を自立させるべく試行錯誤を試み、《革命小説》群の創作へと至った石川の足どり。それを真つ向から否定するものだったのである。

このような評価が出てからおおよそ二年後に「紫苑物語」が発表されるに及んで、菅野のような評価が登場し、作品史の見通しが大きく書き換えられることになるが、右のような経緯をざっとたどってみただけでも、《物語の自律性》に至る道程という見通しがかなり恣意的なものであることが分る。

そして、菅野の作品史の見通しには、もう一つ大きな問題点がある。これまで見て来た菅野の論が、「紫苑物語」に至るまでの作品史の見通しに関わるとすれば、今度は「紫苑物語」以後の見通しに関わるのだが、それは「紫苑物語」「八幡縁起」「修羅」の三作をひと括りにしてしまっている点である。

「紫苑物語」については、第一章で見たように、さまざまな型・二項対立をふんだんに踏まえる一方で、時代設定等がかなり抽象的で、一種神話的あるいは昔話・お伽話的な物語となつているために、読者を観念的・抽象的・形式的な読みに強く誘う面があることは否めなかったが、ではさて、残り二作はどうだろうか。

本地師・山の民の側から「正史」（藤原史観）を相対化しつつ、高師直の石清水八幡宮焼き討ちに至るまでの《別なる歴史》を語ってみせる「八幡縁起」は、具体的な「正史」への批評性を含み、観念的読みがもつばら求められるような小説とは到底言い難い。

応仁の乱という具体的な時代設定に基づいて一休や智蘊（蜷川親当）といったよく知られた人物や一条兼良の文庫・桃華坊などを登場させながら、時代を転倒させる下からの力を描いた「修羅」についても、乱世の歴史的可能性・意義をフィクションに探った作品として、決して「紫苑物語」と同水準に抽象化、観念化できる作品ではあるまい。

帆刈基生が《時代も空間も特定されていない抽象的な空間で展開される「紫苑物語」に対して、「八幡縁起」「修羅」では歴史上の人物や歴史的出来事を取り入れることによって具体的な時代設定がなされている》⁽⁶³⁾と指摘している通りである。

実際、菅野自身にしても、三作を《緊密に融合したひとつの雄勁なシークル》とひと括りにしておきながら、《だが、「いく世へたか」……

という作者の声なきこえてから、すべては急激に色あせる。あとは縁起絵巻の、いささか間のびした説明をきかされるだけだ。要するにどつちつかずの中途ハンプ、という性格が『八幡縁起』を他の二作より一段下位にたためているのである⁽⁶⁾。だとか、『ドラマの展開のかたわらで、それを適度にはれやかな眼でみつめる一休の視線を意識しはじめると、『修羅』の世界の位相は微妙なずれを生じてくるようにみえる。劇の進行そのものがつくりだす物語の時間のほかに、もうひとつ停止した時間の次元が増殖されるのである。傍観者の時間の次元が……そして、『修羅』の世界には、かすかな分裂現象の波動がゆれだすのである⁽⁶⁾。だとか、『物語の自律性』を損なう欠点を指摘せざるを得ないのである。菅野の議論の結論は、『現代の困難な状況のなかで、文学の自律的な空間を確保しようとするこの作家は、そこでおそらく厚い障壁の前にすわりこんでいるのである⁽⁶⁾』というもののだが、無いものねだりをする前に、そもそも自らの前提が間違っているかもしれないと疑うべきだったのではなからうか。

さて、この通り、「紫苑物語」「八幡縁起」「修羅」をひと括りにすることが必ずしも適切ではないとすれば、改めて浮かび上がって来るのが、「紫苑物語」の独特さ、あるいは孤立性である。その後の作品も視野に入れ、一九八七年に亡くなるまでに石川が遺した作品全体を見わたしてみても、「紫苑物語」に近い作品、似た作品というものを見付け出すことができるだろうか。

稿者の答えは、否である。

第三章で見たようなものを含む様々な由来が合流したところで成立した唯一無二の作品こそ、この「紫苑物語」一篇だったのではなからうか。間違いなく石川淳の代表作の一つに数えられる高峰だが、高峰が必ずし

も他の峰と山脈を成しているとは限るまい。他を絶した独立峰かもしれないのだ。作品に寄り添わず、読者側の願望を押しつけたような恣意的暴力的な「作品史の見通し」に頼っているのは、作品を読み、適切に位置付けることは難しい。私たちは、改めて、「紫苑物語」一篇の物質性^{テクニカル}と出会い直さなくてはなるまい。

【注】

- (1) 『坂口安吾全集 12』筑摩書房、一九九九、四五六頁↑『新潮』一九五二・六
- (2) 『石川淳全集 第十五卷』筑摩書房、一九九〇、七八頁↑『太陽』第五五号、一九六七・一二・一二（一九六八年新年号）
- (3) 『受賞対象は、小説「紫苑物語」において特異な手法で人間の内面を描き、古典的格調もつ文体とともに豊かな独創的文学面を開いた功績。』『朝日新聞』一九五七・三・二七夕刊、東京本社版、第三面。聞蔵Ⅱビジュアルによる。
- (4) 『石川淳の方法―その近作をめぐって』（季刊）批評Ⅱ、一九五九・一・一五、四八頁
- (5) 『粟津則雄著作集 7』思潮社、二〇〇九、五六二頁↑「ロマネスクの構造―「紫苑物語」をめぐって（石川淳論その五）」『文学界』一九八一・一二
- (6) 『日本現代文学全集 90』講談社、一九六七、四二六頁。小字不使用は原文通り。
- (7) 野口『作家の方法』筑摩書房、一九八一、一六五、一六六頁↑初出『国文学』一九七五・五
- (8) 青柳『石川淳の文学』笠間書院、一九七八、一七六頁
- (9) 『昭和文学全集 第15巻』小学館、一九八七、一〇二七頁
- (10) 立石『石川淳論』オリジン出版センター、一九九〇、一八一頁
- (11) 浅井清・佐藤勝編『日本現代小説事典』明治書院、二〇〇四、四四二頁
- (12) 前掲論、四二六頁

- (13) 「解説」、池澤夏樹個人編集『日本文学全集 19』河出書房新社、二〇一六、四九五頁
- (14) 浅子逸男は『ビルドゥングス・ロマン』(そのうらがえしとしてのピカレスク・ロマン)も、浦島伝説も、あるいは桃源郷説話も、すべて「紫苑物語」が呑みこんでいることをこの作者は承知の上でひっくりかえしたという気がしてならないのである(『紫苑物語』ノート―石川淳論のために)『花園大学国文学論究』一六、一九八八・一〇、三九頁)と述べている。
- (15) 野口武彦、前掲「紫苑物語」論一七九頁
- (16) 拙稿「石川淳作品史試論・一九四五―五五年——(焼跡)から(革命)へ」『石川淳と戦後日本』ミネルヴァ書房、二〇一〇、五五頁
- (17) 「石川淳の小説」岩波書店、一九九二、一九〇頁
- (18) 以下、「紫苑物語」からの引用は『石川淳全集第五卷』(筑摩書房、一九八九)に拠る。底本のノンブルを引用末尾に括弧で括った漢数字で示す。
- (19) 前掲「紫苑物語」論一七六頁
- (20) 前掲論、三八頁
- (21) この〈分身〉を周囲に配した〈ナルシシズム〉の空間という設定については、父の政略のために娶らされた性愛の化け物のような妻・うつろ姫に対して『不潔』(三二二)と遠ざけていた宗頼が、館の者どもを相手に淫欲に耽る姫の裸体、豊かな乳房を見てたじろぎ、『おそれを知らぬ威令』、克服しがたい『鉄壁』(三二六)と感じた直後、まるで換喩的にスライドさせるかのように、克服すべき対象として『岩山』を見出す場面があり、数日後に『岩山』に登り、〈分身〉たる平太と出会うことへと繋がってゆき、ここに、性愛における〈他者〉拒絶から〈ナルシシズム〉への傾注という展開も見取れる。この若い男性における〈ナルシシズム／性愛上の他者拒絶〉の問題は、例えば先行作「善財」(一九四九)などにも見られる。
- (22) 石川がこの「名人伝」を読んでいたかどうか、事実確認はできないが、石川も盛んに寄稿していた三笠書房のPR誌『文庫』がこの作品の初出だというのは気になるところである。当該号に石川は寄稿していないが、頻繁に寄稿している石川淳のところに当該号も送られていた可能性があり、とすれば読んでいる可能性も低くなろう。
- (23) *Œuvres complètes, tome I, Bibliothèque de la pléiade*, Gallimard, 1975, p.684
- (24) 阿部良雄訳『ボードレール全集VI』筑摩書房、一九九三、五一頁
- (25) *ibid.* p.693
- (26) 前掲書、六二、六三頁
- (27) 人が〈創造〉すること、すなわち神(造物主)の創造した世界に変更を加えようとするのが〈魔〉の働きであるとすれば、「白描」(一九三九)において画家・盛大介が〈魔〉が秘蔵すると伝えられる玄妙の宇宙式を掠め取り」と、『ラプラスの魔』(『石川淳全集第二巻』一九八九、一九六頁)に言及すること、『狂歌百鬼夜狂』(『文学界』一九五二・一〇)の末尾近くに『それにしても、狂歌の百物語といふ趣向は、青春のあそびとして、どうも *messe noire* に似る。これはいかなる魔の祭か』(『石川淳全集第十三巻』一九九〇、四五三頁)と狂歌師たちの〈創造〉の営みに既成秩序の転倒、パロディ化を見出そうとし、「本居宣長」(『日本の名著21 本居宣長』中央公論社、一九七〇)末尾で宣長の追尋が読者に与える影響にちなんで、『諸人を振り起したしめんとならば、その身に於て魔を持たざるべからず。』／ちなみに、これはバクーニンのことばである『石川淳全集第十五巻』一九九〇、一五五頁)と記していることなども視野に入れて、石川の世界観・文学観を理解するための重要な鍵概念として〈魔〉を考える必要がある。また、前掲「仏界魔界」において奈良国立博物館で良弁僧正の念持仏と伝えられる一本彫を見て、『ひとを呪縛して石にでも化さうといふすこいけはひ』を感じ、『この魔はいつたいたいこの洞窟から抜け出して来たのか。わたしはかなたの東大寺大仏殿に鎮座する大仏の胎内の闇をのぞいて見たやうにおもった』(『石川淳全集第十五巻』七六頁)と仏像の〈魔性〉について述べている。こちらは、人による〈創造〉云々ではなく、世界全体の中に含まれる〈魔〉に触れている。こうした石川(作品)における〈魔〉を含んだ世界観についての吟味は、他日、別稿にて果たしたい。
- (28) 柴田治三郎訳、岩波書店、一九四一、二四頁
- (29) 同、四一頁
- (30) 他方、第一章(4)で見た『不射の射』を言う中島敦「名人伝」はヘリゲルと同じ方向性と言える。ただし、石川においても先行作「虹」(『文

學界」一九五四・五（一二）には、おそらく記紀神話（大物主神の丹塗矢）なども視野に入れてイメージされたと思しい（神話的・觀念的）な矢が登場していた。「虹」では觀念的・象徴的だった矢が、「紫苑物語」では具象化・物質化していると言えば良いだろうか。

(31) 邊見『磨崖仏紀行』平凡社、一九八七、四頁

(32) 順に新編国歌大観番号、七三〇、三〇七六。橋本不美男校注・訳「俊頼髓脳」『新編日本古典文学全集 87 歌論集』小学館、二〇〇二、九九一〇二頁

(33) 前掲『紫苑物語』論 一六四、一六五頁。なお、この説話に鬼が登場するが、兄弟の父の亡骸を守る鬼として、父の死を忘れようとしないうを賞賛するような鬼であり、宗頼が化していったような『魔神』的なものとは異なる。

(34) 前掲論、三五頁。田中喜男「加賀藩における被差別部落―藤内・皮多を中心にして」、部落解放研究所編『近世部落の史的研究下巻』（解放出版社、一九七九）に言及している。

(35) 掲載誌休刊のため一旦中絶。のち、雑誌未掲載部分も含めた全訳が「古事記」として『古典日本文学全集 1』（筑摩書房、一九六〇）に収載。『石川淳全集 第十巻』（筑摩書房、一九六二）収録時に「新釈古事記」なるタイトルとなり、爾後、継承される。

(36) 『福岡女子短期大学紀要』四八、一九九四・一二

(37) 前掲論、五五八頁

(38) 「石川淳『紫苑物語』試論―（修羅）への志向」『緑岡詞林』二三、一九九三・三、九六頁

(39) 「紫苑物語」に留まらず、「雪のはて」（一九四二）、「鳳凰」（一九四九、狐憑き）、「狐の生肝」（一九五九、王子の狐）、「二人権兵衛」（一九六一）、「至福千年」（一九六五・六六、白狐）ほか、石川作品には狐がしばしば登場する。狐を組み込んだ石川の文学観・世界観について考える必要があるが、これについては、他日、別稿を期したい。

(40) 『石川淳全集 第十四巻』一九九〇、五三五頁↑「スカパン―夷斎遊戯十」『文學界』一九六二・七

(41) 渡辺喜一郎「石川淳伝記的年譜」の『昭和三十年（一九五五）』の項には『晩秋、「小林如泥」（「諸国崎人伝」）取材のため、夫人とともに松

江に旅す。この後も「諸国崎人伝」の各人物取材のために各地を旅す（渡辺『石川淳傳説』右文書院、二〇一三、二三三頁）とある。「小林如泥」掲載の「別冊文藝春秋」第四九号の発行日は一九五五年二月二八日、前掲刊本『諸国崎人伝』の同篇中扉には『昭和三十年十二月』とある。

(42) 賀川光夫編『白杵石仏―よみがえった磨崖仏』吉川弘文館、一九九五

(43) 邊見泰子前掲書など参照。

(44) 大嶽順公『国東文化と石仏』木耳社、一九七〇、一〇八頁

(45) 原文《みことなう》を誤植と判断して《みことな》と修正。

(46) 『戦後文学論』桜楓社、一九七五、一〇七、一〇八頁

(47) 「紫苑物語」試論、渡辺『石川淳研究』明治書院、一九八七、一四七頁↑「北陸高等学校研究紀要」一、一九八〇・一二

(48) 同、一四八、一四九頁

(49) 「石川淳『紫苑物語』論―近代文学における〈物語〉として」『滝川国文』三一、二〇一五・三、一五頁

(50) 前掲『坂口安吾全集 12』四三二頁

(51) メインプロットに主人公が一心に仏像を彫ることが組み込まれている先行作品としては、例えば幸田露伴「風流仏」（一八八九）が容易に思い浮かび、女性との関係が彫ることへの執着に繋がってゆく点では「夜長姫と耳男」と同型と言えるが、「風流仏」は、彫像と生身の恋人との区別が付かなくなる点でビグマリオン型の物語となっているが、「夜長姫と耳男」は男女の対決という構図の中で「呪い」や「魔神」といったことが問題化されており、「紫苑物語」に近付いて来る。

(52) 前掲論、一五頁

(53) 福田恆存「坂口安吾」〈五 笑劇と説話への道〉『福田恆存全集 第一巻』文藝春秋、一九八七、二九九頁↑「解説」『坂口安吾選集Ⅲ』銀座出版社、一九四八。福田は、ここで、安吾の小説を《笑劇と説話》、《笑劇形式の作品》と《説話形式の作品》との二種類に大別している。

(54) 石川がこの時期に書いた安吾に関する文章としては、さらに一九五六年五月頃発行と推される『坂口安吾選集』（東京創元社）の「内容見本」へ寄稿した推薦文「おそろべき隣人」がある。

(55) 「石川淳『紫苑物語』論―（忘却）の拒絶」『青山語文』四一、二〇一一・三、一〇七頁。なお、単行本『紫苑物語』の「紫苑物語」「灰色のマント」

以外の収録作は、「夢の見本市」「まぼろし車」「安吾のいる風景」であり、他はすべて小説作品となっている中、前節で検討した安吾との関係に関わるこのエッセイも併収されていることが注目される。「安吾のいる風景」も広義の追悼文であり、『忘却』の拒絶』と言えよう。

(56) 前掲論、四五頁

(57) 前掲論、四六、四七頁。小字不使用は原文通り。傍線は引用者。

(58) これはしかし、しばしばこうした恣意的な暴力性を伴いながら作家・作品をメタな位置から判定するというある時代の文芸評論のモードに不可避免的な性格だったと言えきかもしれない。既にそのようなモードは歴史的な役割を終えていると思われるが、その功罪についての考察は、他日を期したい。

(59) 拙著『石川淳作品研究』（双文社出版、二〇〇五）第十章を参照。

(60) 拙稿「石川淳作品史試論・一九四五―五五年―（焼跡）から（革命）へ」ウィリアム・J・タイラー、鈴木貞美（編著）『石川淳と戦後日本』ミネルヴァ書房、二〇一〇、六二、六三頁。文意明確化のために一部字句を修正した。

(61) 「石川淳著『鷹』」『近代文学』一九五四・一、五六頁

(62) 佐々木基一・堀田善衛・平野謙・武井昭夫「座談会 この一年の歩み―1954年度日本文学の回顧」『新日本文学』一九五四・一二、一一四頁

(63) 前掲論、一〇五頁

(64) 前掲論、五五頁

(65) 同、五七頁

(66) 同、五七頁

*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った。引用文中の「」内の語は引用者による補足である。