

# 石川淳 『佳人』 論

— 文体の獲得／文体への宣戦布告 —

## 一、はじめに

『佳人』は、昭和十年五月、『作品』誌上に発表された石川淳三十六歳の時の処女作である。石川淳には、それ以前に全く創作活動がなかったわけではなく、大正十年から十三年にかけて、同人誌『現代文学』に掲載された九編の初期作品群<sup>(1)</sup>が現在確認されている。これらの初期作品群については、近年ようやく研究が着手され始めたところだが、『佳人』以降の本格的な作家活動のもとでの作品と比較すると、その文学的な質の差は歴然としている。ここで初期作品群について詳述することは避けたいため、軽く触れるに止まるが、これらの作品には石川淳の個性が十分に反映されていると言いたい。当時の石川淳がこれらの作品にどのような自己評価を下していたか、自己の文学にどの程度の可能性を見出していたかについては詳らかでないが、彼は、大正十三年十一月に『桑の木の話』という作品を発表した後『佳人』を処女作として世に送り出すまで、十一年半もの間創作の筆を絶つていたのである。

そのようなこともあってか、従来『佳人』は、石川淳が長年にわた

る精神的遍歴と文学的模索をくぐり抜けることによって獲得した明確な方法意識に貫かれた作品として読まれてきた。その方法意識を具体的に示せば、『佳人』を書き上げることでそれ以前の創作活動や生活上の彷徨の一切を精算する、石川淳いうところの「切断」の方法であり、ペンとともに考えるという「精神の運動」としての小説意識などである。

『佳人』執筆に臨んで、石川淳がある程度の理論武装をしていたという側面は否めない。また、「切断」の方法や「精神の運動」の軌跡が『佳人』の作中に認められることも確かなのだが、後の『文学大概』の中で開陳されている石川淳独特の小説概念を、あたかも『佳人』執筆以前に確立された実体であるかのように見なし、その存在を作品内に確認していくようなアプローチの仕方では、『佳人』という作品が孕み持つことばの動態に今ひとつ肉薄できないのではないかという危険が私にはある。たとえば、作品内に描かれている主人公・「わたし」の彷徨ぶりと、「佳人」という題名がどう切り結ぶのかといった素朴な疑問にたいして、納得のいく見解を示し得た論を私はまだ知らない。また、作品の冒頭で書く意図が示唆されながらも、結局は書かれずに

谷 彰

終わった「ある老女の物語」と、実際に書き上げられた『佳人』と題する「叙述」とが、どのような力学関係にあるのかという点に關しても、従来の論ではあまり深く追究されて来なかつた。

これらはほんの一例であるが、作家の文学理論から逆照射したかたちでの作品へのアプローチは、理論に求心的に寄り掛かるあまり、それとは無関係であるかのように見える作品細部の表現をしばしば黙殺し、結果的に作品全体の読みを硬直化させるおそれがある。本論では、『文学大概』等のエッセイに見られる石川淳の小説概念や方法意識を、絶対的な規矩であるかのように見なし、それに合わせて『佳人』という作品を切り取っていくような作品解釈は慎みたい。それよりも、『佳人』の中のダイナミックなことはのほろほろに沿う形で、石川淳の文学的実践の様相を浮かび上がらせる方法を探りたい。

## 二、冒頭部分のダイナミズム

『佳人』の冒頭部分は、この作品を論ずる者が必ずといっていいほど言及する箇所である。この箇所を評して、「小説の形而上学とでも呼ぶべきものの端緒が秘められている」と述べたのは野口武彦<sup>(3)</sup>氏が、なるほど、この箇所は、「小説とは何か」とか、「小説を書くとはどういう行為か」などといった、小説をめぐる原理論的な問いを始めてとして、読む者に様々な問題意識を喚起する不思議な魅力をもっている。先学の例にならない、私もこの冒頭部分に注目することを端緒として、『佳人』の作品世界に踏み込んでいこう。

わたしは……ある老女のことから書きはじめつもりであつたのだが、いざとなると老女の姿が前面に浮んで来る代りに、わたし

はわたしはと、ペンの尖が堰の口でもあるかのやうにわたしといふ溜り水が際限もなくあふれ出さうな気がするのは一応わたし  
が自分のことではちきれさうになつてゐるからだと思はれもする、  
けれど、じつは第一行から意志の押しがきかないほどおおよそ意志  
などのない混乱におちいつてゐる証拠かも知れないし、あるひは  
単に事物を正確にあらはさうとする努力をよくしえないほど懶惰  
なのだといふことも、かも知れない。まつたくそのとき坂の上に立つ  
たわたしといふものは、いかにも頼みがひのなささうなでくのぼ  
うの恰好で、ふらふらと風に吹き飛ばされながら斜面をずり落ち  
て行つた。

(傍点引用者、以下、特にことわりのない場合は同)

「わたし」を主人公とする『佳人』の物語世界(「わたし」の体験談)は、「坂の上に立つたわたし」が「斜面をずり落ちて行」くところから始まるのだが、『佳人』の語り手は、いきなりそこから語り始めることはせず、その前に奇妙な緒言ともいえる語り手の自意識、より正確には書き手の自意識を述べることから始めている。小説の舞台裏を垣間見させるようなこの箇所は、どのようなことばの運動性を孕んでいるのだろうか。

まず「わたしは……」という書き出しについてだが、すでに鈴木貞美氏の指摘にもあるように、「わたしは」と書きつけた後、書き手は、叙述の中断を表す「……」の部分で自分の書いた「わたしは」という文字を一読者として突き放して眺めることによつて、「ある老女のことから書きはじめつもりであつた」という当初の意図とペンの動きとが齟齬を来していることに思い至つている。書き出しからいきなり、

書き手は、書くことをめぐる意図と実際の行為との分裂に直面するのである。

そして、この分裂は、その後の叙述に大きな作用を及ぼしている。

すなわち、「あふれ出さうな気がする」とか、「思はれもするけれど」「…かも知れないし、あるいは…かも知れない」などの述部表現に明らかかなように、書き手「わたし」が分裂状態にあるため、その叙述は、足元がふらついてしまつて何ひとつ確かなことを言い表していない。書くつもりでいながら書き出すことが出来なかった「ある老女のこと」という不在のテキストが、「わたし」をめぐる叙述の足を引っ張っているわけである。「わたし」についての叙述が確かな足取りをたどるようになるためには、この不在のテキストの引力を振り切らなくてはならないのだが、もちろん、この冒頭部分においてそれは成就されていない。それどころか、この不確かな足取りは今に始まったことではないと言わんばかりに、書き手は、「そのとき坂の上に立つたわたし」の頼り無い姿へと話を転じているのである。

一見何気なく語り進められているかに見えるこの叙述の背後には、ことばとことばの間の大きな断層を一気に飛び越えるようなダイナミズムが認められる。それはすなわち、位相の異なる「わたし」と「わたし」の間を自在に行き来する、ことばの比喩的な連想運動のことである。この点をもう少し詳しく述べたい。

ここでの書き手「わたし」と作中人物「わたし」とは、物語行為の側面から見れば、語る主体と語られる客体というように、また、時間構造の側面から見れば、現在の「わたし」と過去(＝「そのとき」)の「わたし」というように、明らかに異なる時空間に存在している。

この異なる位相にある二人の「わたし」を繋いでいるのが、比喩的な意味での《足》なのだ。つまり、書き手「わたし」の緩る文章の足元が不確かなように、「そのとき」の「わたし」の足取りも実に覚束ないものだった、という具合に叙述が進められているのである。これを《ことば》の位相から《身体》の位相への移行と言うこともできるだろう。

さらに付け加えると、書き手「わたし」から作中人物「わたし」への叙述の移行が、「わたし」という主語の確かさ(言い換えれば「わたし」の自己同一性)を介してではなく、その述部に顕著なように「わたし」の不安定性を介して行われている点が、また興味深いといえる。一般的には、書きたいことと書いてしまったことがく違ふという分裂状態に直面すると、書き手は叙述を進めることの難しさの前に屈してしまふと考えられるが、『佳人』の書き手は、そのような分裂状態というマイナスの極から出発しながらも、分裂ゆえの不安定性を逆に発条としてしているのである。ただ、この冒頭部分のみからでは、マイナスの極からの出発がプラスの運動へと転化していく経緯が十分に窺えるとは言い難い。次に、作中人物「わたし」の体験談を分析することによって、この点を一層明らかにしていくこととする。

### 三、俗界からの離脱の試みとその挫折

前節でも述べたように、「わたし」の体験談として語られる『佳人』の物語世界は、「坂の上に立つたわたし」が「斜面をずり落ちて行く」ことから、言い換えれば、「わたし」の下降運動から始まっている。「わたし」は、どこからどこへと下って行つたのか。その運動の軌跡

を確認してみると、「坂の上」とは、「わたし」がその土地の全景を領することのできる「臍」を発見した場所だったのであり、そこをずり落ちるように下った「わたし」が辿り着いた先は、「臍」探索などに明け暮れる自分を気違い扱いするユラが待つ家の庭先だったのである。

この「わたし」の「臍」探索にどのような寓意が込められているかについては、これまでに様々な解釈が示されてきたが、その最大公約数をとって、世界の全体像を把握するような高踏的かつ絶対的な思想と理解しておいて間違いないだろう。「佳人」が書かれた時代背景を考えると、マルキシズムなどが具体的にイメージされるが、幾人かの論者が述べているように、特定の思想に限定する必要はない。ただ、この「臍」を「わたし」が自己の外部にある固定点として探し求めていることにのみ留意しておけばよい。

これに対して、「わたし」が下って行った先、すなわち、「わたし」がユラと仮住居している土地は、「近在者の狡させこましさ」にみちたもの」と表現されていることから分かるように、「わたし」の高踏的な姿勢にたいして無理解であるばかりでなく、それを異端視するような俗界と見なしてよい。観念的な高みから単俗な現実へ——これが「わたし」の辿った下降運動の軌跡の内実である。

俗界に墮ちてユラと痴話喧嘩をしたり仲直りのラヴシーンを演じたりにしている「わたし」は、まさに、「どんな思念の粒もたまりえないほど頭の袋の底が抜けてゐた有様であつた」と言えるのだが、決してその状態に甘んじているわけではなく、俗界から我身を引き離すために様々な試みをしている。

今述べた「臍」探索がそうした俗界からの離脱の試みの一つであったことはいうまでもないが、この試みは、どの程度有効に機能したと言えるのだろうか。俗界へと下って行った「わたし」の心理の推移を追ってみると、「臍」を発見したときの「わたし」の興奮も、ユラの冷たい反応を目の当たりにしてさむざむと静まり、やがて、「ありさうもない中心をうつかりみとめてしまった不覚さ」を自ら憤り始め、ついには、「ぼろりと歯の抜けた気持」へと帰着してしまっている。

「臍」発見場面の描写を見ると、この「臍」が地上から浮き上がった定点であることが読み取れるが、その浮遊性の甚だしさゆえ、下界に戻り現実の側からの反応を目の当たりにした時、いかにも「ありさうもない」ものに見えてしまうのだ。

続いて、作品の冒頭で示唆されていた「ある老女のこと」を小説に書こうという試みに目を転ずると、この試みにも、俗界から離脱したいという「わたし」の願望が反映していることが分かる。

当時わたしはこの母親のことを小説に書かうと思ひ立ち、それを未はめでたしめでたしで終るお伽噺にするつもりでゐた。没落した一家が四方に離散し浮世の塵にまみれるといふ有り来りの卑俗な細部が寄りあつまつていつか一篇の夢物語を成すやうな書き方のことを考へたのだが、それといふのも能面に似た母親の顔を見てゐるといかなる感情をも漂白するその皮膚が内心の波風や日日の生活のうへにまで執拗に張りわたされるのが感じられて来て、かかる御籤を読むやうな顔をわたしは何となく描いてみたい気がした。

ここで「わたし」が思い描いている小説の書き方とは、「有り来りの

卑俗な細部」をリアルに描写したりせず、それを「一篇の夢物語」へと昇華させるような書き方なのである。また、「わたし」がその小説で描いてみたいと思っている「老女」の「御籤を読むやうな顔」は、「内心の波風や日日の生活」に纏わる「いかなる感情をも漂白する」ような「能面に似た」顔だとされている。この「能面」から《夢幻》ということばを連想することもできるが、それはともかく、「わたし」は、現実生活におけるドロドロした情念を濾過するような素材を表現したいと考えていたわけである。しかし、小説を書くことによって醜悪な現実を《夢》の中に解き放とうとする「わたし」の試みも、当の「わたし」が「金もないのに毎日ぶらぶらくらしわけのわからぬことを口走り皿など割つてゐる目下の有様」であるため、「めでたしめでたし」で終わる「お伽噺」として完成しない。つまり、このような書き方ならびに素材を扱う小説の試みでは、自分が今まさに直面している現実に対処しきれなかったと言えるのである。

ところで、この「お伽噺」という語は、鈴木貞美氏が指摘している<sup>(6)</sup>ように、牧野信一が小説の中でしばしば用いていることばである。「佳人」の中の表現に牧野信一の文学的影響が認められることについては、それより早く磯貝英夫氏が指摘している<sup>(7)</sup>し、また、なによりも、石川淳自身が牧野信一追悼文<sup>(8)</sup>の中で、先輩作家の牧野にたいしてひたかたならぬ親近感を表明してもいるのである。以上のことから考えて、卑俗な現実を夢物語の中に解消しようという「わたし」の小説上の試みが牧野信一の文学の方法を意識したものである、と読むことは十分に可能であろう。

牧野文学からの影響という観点からいえば、「わたし」が友人から

譲り受けた犬を「アルギウス」と命名することによって、ユラを「ペネロプ」すなわち貞淑な妻に見立てようとした話も、実に「ギリシャ牧野」的であるといえよう。しかし、この見立てによる俗界離脱の試みもまた、実際のギスギスした夫婦関係にはさほど有効ではなかったようで、「わたし」の期待も、「犬の背中の上でたがひを愛撫する味がすこしも出て来ないことを覚つてちよつと宛のはづれた感じ」に終わってしまったている。

さらに、「わたし」が手帖にユラのことを書き付ける挿話も、《ことは》による現実救済の企てという点で、小説を書くという試みや犬の命名行為に相通じている。この手帖の中で「わたし」は、レオナルド・ダ・ヴィンチの《自分の愛してゐるものの質が悪ければ、それを愛する自分の質も悪くなる。》という句を引いて、「まづユラをわが身から引き剝すこと」から始めなければ、「おれの質がだんだん悪くなつて行く」と危機感を表明している。ここには、自己を俗悪になぎ止める紐帯だとユラを見なし、ユラとの関係を切断すれば自己を俗悪から解き放てるという思い込みが窺えるのであるが、しかし、この手帖の文句も、一週間ほど時を隔てて読む「わたし」の目には、自分の質の悪さを棚上げにしている点で「いい気なものだ」と映らざるを得ない。

ところで、この「わたし」の手帖——「ときをりの随想を乱雑に書き留めた手帖」——は、おそらく、ヴァレリーの『カイエ』<sup>(9)</sup>のパロディであろうと考えられる。ダ・ヴィンチが引用されていることで、いっそうその思いを強くするのだが、ここで確認しておきたいことは、「わたし」がヴァレリーや牧野信一の文学的実践の模倣と見なし得る

行為をしていることの帰結についてである。「佳人」にヴァレリーや牧野信一の影響を看取できることは、すでに先学の指摘するところであるが、その影響をあまり真正面から論じすぎると、作家・石川淳が牧野やヴァレリーのパロディをこの作品に取り込んだ意図が不明瞭になるおそれがある。この点に留意して、これまで見てきたところを整理してみたい。

「臍」探索から「手帖」に至るまで、「わたし」は何度も俗界からの離脱を試みたのだが、これらの試みは悉く現実の前に敗れ去って来た。「わたしは泥沼から足を引き抜くやうに立ち上がり、座敷ぢゆうを歩きまはり、やがてまたごろりと横になる」という一節が、そのような「わたし」の試みとその挫折の連続を象徴している。これらの試みは、自己の外部にある既存の思想に寄り掛かろうとするものであったり、すでに先人たちが試行した方法を表面的になぞっただけのものであったため、言い換えるなら、「わたし」の深層をぐり抜けることによって獲得した内発的な方法による行為ではなかったため、「わたし」を取りまく現実にも関わって行かなかつたのだ。そのことに加えて、「手帖」を読んだ「わたし」が自ら省みていたように、自分の質の悪さを棚上げしたまま俗界からの離脱を叫んでも、それは決して成就しない。俗悪は、自己を取りまく外部の問題であるばかりでなく、自らの内部にも関わってくる問題だからである。

無論、「わたし」はそのことを明瞭に自覚していた。家を訪れたミサを、「からだの丸みを想はずには」見ていられない自分に狼狽して視線をそらすと、そこには、「普段着の銘仙の膝のあたり行儀わるく居くづれて素足を横さまに投げ出して」いるユラの姿。ミサを通して

性欲という自己の裡なる俗悪を思い知らされ、ユラを通して自分の置かれていた状態の荒廃ぶりを見せつけられ、「わたしは頭の芯がつんとするほどえたいの知れぬ憂鬱に緊めつけられ」るのである。そして、その場にいたたまれなくなつて家を飛び出した「わたし」がつぶやくのが、《門ヲ出デテ佳人ヲ望ム佳人豈ココニ在ランヤ》という阮籍の「詠懷詩」（其八十）の中の一節なのである。

松本幸男氏の『阮籍の生涯と詠懷詩』（木耳社・一九七七）を手引として、その原文と書き下し文とを以下に掲げてみる。

出門望佳人

門を出でて佳人を望むも

佳人豈在茲

佳人 豈に茲に在らんや

三山招松喬

三山に松喬を招くは

萬世誰與期

萬世 誰と與にか期せん

存亡有長短

存亡 長短あり

慷慨將焉知

慷慨するも將焉んぞ知らんや

忽忽朝日隤

忽忽として朝日隤れ

行行將何之

行き行きて將何にか之かん

不見季秋草

見ずや 季秋の草

摧折在今時

摧折 今の時に在るを（通釈は注⑨を参照）

この詩に深く立ち入るだけの余裕もまた素養もないが、この詩が孤独と絶望とを詠じたものだということは指摘できる。「佳人」に引用された一節に限って言うと、ここは、「門を出て佳人を待ち望むが、佳人はどうしてここにしようか。」と解釈される箇所であり、見方によっては飄逸な印象も受けるが、「頭の芯がつんとするほどえたいの知れぬ憂鬱」に囚われた中でつぶやかれた句であることから、この句に

は、佳人が「ここ」（すなわち、現世）に存在しないことに對する「わたし」の深い絶望が込められていると考えられる。この「佳人」は、俗界に墮ちて「泥沼」のような状態にあえいでいる「わたし」を救い出してくれるようなみ麗しき女性を意味していると同時に、そのような救済を「わたし」にもたらず、△ことば▽による試みの可能性をも暗示しているのではないだろうか。「わたし」は、俗悪が自己の内外に葬められている現状に對して絶望しているのみならず、それを自らの△ことば▽によって掬い上げる術を見出せないことにも絶望感を抱いていると思われるからである。

この絶望を見つめながら、「わたし」は、これまで見てきた堂々めぐりの状態から、どう抜け出して行くのかを、次に作中後半部から探っていくことにする。

#### 四、意識と身体との相剋

前節で確認したように、「わたし」は、自己の外部にある既存の手段に寄り掛かることで俗界から離脱しようとしてきたが、その試みは悉く失敗に終わった。その「わたし」が自己の内部へと目を転じた時、そこに見出したのは「空虚」であった。

その夜遅くミサと別れ、電車から家までの途上をわたしは人気がない闇の中にユラとならんで無言のまま歩いて行つたが、じつはユラが何かはなしかけたかどうか、そばにゐたかどうかさへ上の空であつた。かういふとわたしがある考に没頭してゐたかのやうであるが、さて何を考へ……いや、そんなことよりもわたしはそのときちよつと立ちどまつて呼吸したことをいはう。わたしは

道のまんで胸を張つてふうと一息吸ひこみ、をりからの夜風が水のやうに肺臓に流れこむのを感じながらなほそれを吸ひつづけた。酒にほてつてゐたせむもあらう、わたしは風が肺臓にあふれ体内に満つるのをはつきり感じたのだが、それはふとわたしの裡に忍び入つた啓示のやうなものであつた。それだけの分量の風を受け容れるためには何があつたか。——空虚。さうだ、空虚。わたしは空虚でいつばいなのだ。わたしといふものがそもそもがらんだものだ。

この引用箇所の中の「呼吸」「肺臓」「体内」などの語を見れば分かるように、「空虚」の発見は、まず、自らの身体感覚を通ずることによつてなされている。その意味で、ここに示されている「空虚」感は、単なる受け売りの觀念などではなく、まさに「わたし」の内発的な問題なのだと言つてよい。

だが、この身体感覚に基づいて見出された「空虚」は、感覚の水準に留まつておらず、「啓示」という語を始めとして、「聖痕示現」「信仰」「神格」等の表現によつて形而上学的な高みに引き上げられ、ついに、「空洞こそここにわが念ずる神の姿となつて顯はれ、かくて、わたしにあつての聖痕示現はまさしくこの現身のわたしといふものが空に画いたうつろの枠の中にぞつくり嵌りこむことでしかなかつた。」というように、聖性を通じて絶対化されるに至っている。このように、自らの内面に見出した「空虚」を聖なる域にまで高めることによつて、「わたし」は、自己の内部に巣くう俗悪を自身から切断していく。眠つてしまつたのでおまへがはみ出されることになつたのだ」ということば

が、そのことを端的に物語っている。そして、自らの裡なる俗悪の切斷は、性欲の否定を、ひいては身体の否定を意味するがゆえに、「死の觀念」へと通じて行くのである。

ただ、我々は、この箇所を虚無感ゆえの死への願望が表明されたものと単純に解釈してはなるまい。<sup>(1)</sup>「重要なのは、わたしは死につつ死ぬことを意識してゐなければならなかつた。」と「わたし」自らが語っているように、「空虚」の発見が意識の絶対化と重ね合わされていることにこそ、我々は目を向けなければならないのだ。死の瞬間まで見据えようとするほど徹底した意識化を自身に課すことによつてしか、一度下つてしまつた俗界からは上昇し得ないという「わたし」の思想——まさに、自己の内部を潜り抜けることによつて獲得した思想——がここから窺えるからである。このように意識の絶対化を志す「わたし」が、死に臨んで、身体的あるいは無意識的なことばとしての「一切の詠歎」を禁遏しようとするのは、当然の帰結だと言つてよい。

さて、死の瞬間までも意識の元に捉えようという「わたし」の試みは、どのような結果を見るに至つたか。端的に言つて、この試みもまた、失敗に終わつてゐる。いったい何が「わたし」の試みを阻んだのであろうか。

列車に鉄橋の上でぶつかつて死のうとした「わたし」の企てを阻んだのは、列車が遂に來なかつたという「予定に入れてなかつたこの手ぢがへ」、すなわち、《偶然》の出來事であつた。この《偶然》に途方に暮れていた「わたし」も、列車が來ないのなら、魔の淵と呼ばれる難所に飛び込めばいいと気付き、橋桁を渡つて川沿いの堤へと足を向ける。

そしてその歩みを堤の斜面の上に移し、さらに畳を踏むごとく静かに水の上へと、なだらかな堤の腹をずすと、水ぎはまで、迂りおりたとき、あたり一面に生ひ茂つた雑草の一叢の中に袋の底へのやうにからだ、が、すとんと落ちこみ、湿地に吸ひついた靴の先から水の浸み入るのを感じるよりも早く息のとまるほどむつとする草いきれとともに蚊、虻、蚋のかたまりがぶーんと顔いちめんにつつかつて來たのに、わたしは犬のやうに身ぶるひして跳ねおきたが、全身の皮膚がちりちりと戦慄にちぢれ、それまで保つて來た平靜は根こそぎ覆されてしまつた。この状態のまま眼前の水中に飛び入ることは恥づべき逆上でしかないので、今はもうふたたび堤に駆けのぼるよりほかはなく、さて堤の上に立つたわたしは全身が、にはかに赫と燃えあがり、湯玉のやうな汗が毛孔から噴き出て、一時に爆発した混乱に逐ひ立てられ闇の中を宛もなくまつしぐらに走り出した。

「わたし」の体験談の語り出し部分と同様、ここにも「わたし」の下降運動が見て取れる。ただし、この度「わたし」が落ちた所は、俗界などではなく、「平静」が「根こそぎ覆されて」しまうやうな混沌たる世界であつた。これは、「わたし」の意識による統御の及ばない無意識界の喩として読むことができる。このカオスとしての無意識界は、様々な身体的欲動が蠢く世界である。ここに降り立つた「わたし」が身体感覚を自覚ましく回復させ、やがて疾走するに至るのも、自然の成り行きと思われる。結局、絶対的な意識のもとに身体を葬り去ろうとする「わたし」の試みは、外的要因としての《偶然》の介入と、内的要因としての《無意識》への転落とによつて阻止されたのである。



さらなる疾走によって、「わたし」は、意識の統御能力を限り無く後退させ、運動する身体そのものとなっていく。

しんしんたる夜のさなかに凄まじくひびく心臓のあへぎ、はあはあと吐く息が思想もことばも絶縁しつつ、わたしは一箇の野獣であつた。

このくだりを読むと、『佳人』前半部で「わたし」が探し求めていた「隣」は、自己の外部の固定点などに求められるべきものなどではなく、その語が示す通り、まさに自己の身体の直中にこそ求められるべきものだったのでないか、と考えさせられる。この不定形な混沌世界に降り立つことが、なにはともあれ「わたし」の再出発の契機となっているからである。無論、この場面での「わたし」は、そこまで思い至っていない。「わたし」は、ただ、絶対的な意識を有する「神」の座から身体のみ存在としての「野獣」への転落を痛感させられているばかりであろう。

こうした身体の側からの意識の側に対する反噬を象徴しているともいえるのが、ふと「わたし」の唇にのぼった「歩く一夜芙蓉の花に白みけり」という俳句なのである。ここで注目すべきことは、なによりもまず、「詠歎」という身体に根ざした $\heartsuit$ ことば $\heartsuit$ が、「わたし」の意識への裏切りとして最初に立ち現れている点である。意識の絶対化を志向する「わたし」にとって、身体的なことば・無意識裡のことばの禁遏こそ最重要課題であつたわけで、この砦が崩壊した後、「わたし」は、身体の側からの反攻になし崩しに身を委ねることになる。作品内の表現を引いて逐一確認する煩は避けるが、身体の深部から湧き出た衝動は、睡眠↓食欲↓性欲という順序で「わたし」を襲い、その

都度「わたし」の意識が示す懸命の抵抗をもとめせず、「わたし」を物語の最終場面であるところのミサの抱擁シーンに向けて押し流していくのである。

ところで、この句に詠まれた「芙蓉の花」は、ミサのイメージを象徴しているのではないだろうか。この指摘は、いささか唐突にひびくかも知れないが、「あふむくと、白いかたまりがふはりと浮いてゐた。ぢつと瞳を定めるにつれてそれが芙蓉の花だとわかり、同時に花の白さの上に空の白さが二重にぼかされ、夜の明けはじめてゐることが判つた。」という「芙蓉の花」の描写と、作品後半部のミサの描写部分を照らし合わせてみると、明らかに対応していると思われる箇所がいくつか見出せるのだ。たとえば、家に戻り昏睡に落ちた「わたし」が眠りから覚め「ふと、瞼をあけると、わたしのからだは抱へあげられ、ミサの顔が鼻先にあつた」という箇所。あるいは、ミサの「襟足の白さ」という表現。さらに、「わたし」に抱き締められたミサが「ただ澄みわたつた秋の、大気の中にあつて微風が眼に沁みたかのごとくであつた」という描写に見られる、大自然と一体化しているようなミサのイメージ、等々。

「芙蓉の花」をミサのイメージの象徴として読むことによって私が述べようとしていることは、単に、この句がミサの抱擁シーンの枕になつているという物語構成上の指摘にとどまらない。私が言いたいのは、この句をふと洩らした時、「わたし」は意識下の深層世界でミサを希求していたのではないか、ということである。いや、こう言つた方が正確かも知れない。句という形の $\heartsuit$ ことば $\heartsuit$ で表現することによつて、「わたし」の深層の衝動が顕在化し、そのエネルギーが「わたし」

を突き動かして行くのだ、と。この句を洩らして茫然としていた「わたし」が再び歩き出したとき、「いつかミサのところへ行く気になつて」おり、「もうわが手ではつかまへきれなくなつたわたしの肉体がどうもぐくことやら見当のつくことではなかつた」と書かれていることが、このことの証左となるだろう。同様のことが、「わたし」が空腹を覚える場面にも言えるわけで、「腹がへつた。」と言つたとたん、「わたし」は「呪文でも唱へたやうにたちまち胃がきりきりと緊まり、かすかなひびきが食道にこみ上げて来て、もう火のつくやうな空腹になつとしてゐられ」なくなっている。このように、《ことば》は、ときとして自己の意識を裏切る厄介なものであるが、その反面、自らの意識が捉えていなかった深層部の衝動を顕在化させることにより、自己を行爲へと駆り立てるエネルギーをも併せ持つ、そのような二面性を有するものだと言えるのである。

以上のように、「わたし」の身体性の復活を《ことば》との関わりにおいて捉えると、裸の「わたし」がミサを抱き締める最終場面の暗示するところは、自ずと明らかになってくる。「わたし」は、身に纏つた《衣装》を脱ぎ捨て、自らの裡に燃え上がる「性欲」にまかせてミサを抱く。この時「わたし」は、大自然にも似たミサのからだを通して、生へと立ち向かうエネルギーを自らの身体に感じとっていたはずである。これを《ことば》の喩として読むと、外的な《意匠》の一切を排除し、自らの裡から湧き出る《ことば》を掴まえることによって、「わたし」は、現実世界に立ち向かうべき自らの《文体》を獲得したのだ、ということが出来る。そして、「わたし」が《文体》を獲得する契機となつたミサは、《ことば》による試みの可能性を「わたし」

にもたらしたという点で、この時、まさしく「佳人」として「わたし」の眼に映じていただろうと考えられるのである。

## 五、戦つべき相手としての文体

「わたし」の体験談の分析を通して見てきたように、「佳人」の物語、世界は、様々な試行錯誤のはてに作家が自己の文体を獲得するに至るまでの経緯を描いた寓話として読むことができる。だが、「佳人」の作品世界は、「わたし」がミサを抱き締めた場面で終結しているわけではなく、作中人物の位相から書き手の位相へと移つた「わたし」の現在の感慨を述べた断章で締め括られているのである。このエピソードでも呼ぶべき断章を踏まえつつ、書き手「わたし」が獲得した文体について、是非とも述べておかなければならない二つの点を最後に指摘しておきたい。

その一つめは、書き手「わたし」の文体は、「佳人」の叙述を書き進めていく行爲全体を通して生成されているということである。先に私は、ミサの抱擁シーンに文体の獲得を読み取つたのであるが、文体を獲得するという行爲をこの一場面にのみ集約しうるようなスタティックなものを見なしているわけではないのだ。

冒頭部分を振り返っていただきたいが、ここで書き手は、いきなり書く意図と書く行爲との分裂に直面し、その「叙述」の《足元》は常にふらついていた。書き手は、それを押し切るように、「わたし」の体験談へと話を進めていったのであるが、この分裂は、その後も書き手を脅かし続けている。一例をあげれば、書き手は、「苦行などと勿体ぶつたことばをもち出したとたん」支離滅裂な状態に陥り、「わた

しは真赤な顔をしながら諸君におじぎをしてこの辺で引きさがるのがよいであらう」と、書き続けることの困難さを吐露せざるを得ないままに追い詰められたりする。しかし、「臆面もなく書きつづける」ことよって、書き手は、ついにエピソードを記すにあたって、以下のように言い切れるまでに至るのである。

だが、すでにこの叙述を書き出してしまつた以上、小説のはうはさしあたり書けさうもない。それが書けるくらゐならば冒頭にちよつとにははせておいた老女の物語がとつくに出来上つてゐるはずであらう。ではこの叙述を書くくらゐが精いつばいのところなのかと冷笑するひとがゐるとしたらば、わたしはかう答へよう。

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はじめるやうなものだと。

「佳人」と題する「叙述」をここまで書き進めることよって、書き手は、分裂の発端となつた「老女の物語」を完全に振り切つてゐる。

(それは、牧野信一に代表される先人たちの亜流の存在から、書き手「わたし」が抜け出してオリジナル性を獲得したことをも意味するだろう。) つまり、書き続けることの困難性と常に対峙しながらも「叙述」を押し進めるといふ行為を経ずして文体を獲得することなどできないのだ、という極めて実践的な方法意識が「佳人」の中で体现されているのである。「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」といふ「わたし」の弁明は、そのような「叙述」の推進と文体の獲得の同時進行といふ文脈において汲み取らなければならぬ。

そして、エピソード末尾の「あちこちさまよつた揚句やつとここでしか牧羊神をつかまへることができなかつたほどわたしの足もとがふらつてゐた」というくだりにあるように、冒頭部分での「叙述」の足元のふらつきも、ここまで書き進めて「牧羊神」を捕まえることよって、過去のものになつてゐるのである。この「牧羊神」が、生へと立ち向かうエネルギーの源としての身体、さらには、そのような身体に根ざした△ことば▽の総体としての文体の象徴であることは、もはや言うまでもないだろう。このように、「佳人」において獲得された文体とは、決して完成された一つの型などを意味するものではなく、今述べてきた過程すべてを包括する動的なものである。

そのことと絡めて二つめに指摘したいのは、以上のような形で、自らの文体を獲得したにも関わらず、「わたし」は、安易に自己完結などしてはいないということである。エピソードの中ほどで、ここまで書き進めて来てかなり確かな足取りになつた「叙述」に対して、「わたし」の意識は、また、次のような反転を見せてゐる。

わたしの努力はこの醜悪を奇異にまで高めることだ。さて、かう見得をきつたてまへいささか恥かしい次第だが、それも今すぐには手のまはりかゝる事情にある。(中略)といふのは、わたしはかの古代人の熱病ニフオレプシイに犯され、ながらくその毒氣に悩んでゐたのだが、どうもまだ完全に癒えきつてはゐないらしいので、わたしの書くものはともすれば牧羊神の歌に呼びもどされるおそれがあるからだ。かういつただけでも、わたしは、すでに、屈辱を感じかけてゐる。

書き手「わたし」は、醜悪な現実に対して、それを「奇異に高める」

という形で「ことば」による戦いを挑まなければならぬのだが、それ以前に、「ことば」それ自身が常に「わたし」の意識を裏切るような存在なのであった。

ミサの抱擁シーンの爽やかな印象が物語っているように、「佳人」においては、身体性の回復、ならびに、「ことば」の孕み持つ原初的なエネルギーを肯定的に描いている側面が確かに認められる。それがここでは、「牧羊神の歌」と表現されているのだが、この「牧羊神の歌」を作品の主題の如く見なし、「佳人」を「自己の内なる本能のあるがままの認識の獲得」(鈴木貞美氏<sup>12</sup>)を歌った作品だときめつけるのは、あまりに単純に過ぎる。私たちは、ここで、自分の書くものは「牧羊神の歌」に呼び戻されることに屈辱を感じると言っている「わたし」の意識に目を向けなくてはならない。ここには、無意識的な「ことば」の奔流に身を委ねるのを潔しとせず、あくまで自らの意識の元に「ことば」を統御したいと冀う、書き手としての矜持が垣間見える。すべての「ことば」を意識の元に統御することなど、所詮、実現不可能な望みに過ぎないと言えるかも知れないが、しかし、この志を失ったら、「わたし」にとって書く行為の意義などなくなってしまうだろう。現に、「わたし」は、この屈辱感を発条として、自己を取りまく俗悪のみならず、戦いの武器としての「ことば」——自らの身体をくぐり抜けることによって獲得した「文体」——に対しても、常に緊張感をもって立ち向かおうとしている。作品末尾に至っても、「今腰を据え直し気魄をあらたにして」「ことば」をねじ伏せようとしている書き手の戦う姿勢は、決して看過されてはならないものなのである。

本多秋五氏は、「佳人」が書かれた時、△一切の戦いはすでに終つて▽おり、△その戦いは「佳人」以前に心中ふかく決せられていた▽と述べている<sup>13</sup>。また、野口武彦氏も、本多氏の説を肯定した上、△「佳人」にあつてはすべてが完結している▽と言っているが、むしろ、「佳人」を書くことによって、「わたし」(すなわち石川淳)は、戦うべき相手がはっきり見えてきたのだと言うべきである。

以上のように、「佳人」は、石川淳の自己の内外にむけての宣戦布告の書として読むことができる。この戦いが容易なものではないことは、その後の彼の作品が実証している。精神の緊張が少しでも緩むと、彼の文体は、江戸文学の戯作調にずるずる押し流されてしまったり、その時代の風俗に呑み込まれてしまったりする危険性を常に孕んでいるのである。彼の作品に時折駄作を認めざるを得ないのは、その意味でやむを得ないことなのかも知れない。しかし、聖と俗、死と生、意識と身体という、よくある二項対立的な図式を用いながら、そのどちらか一方に安住することを自らに厳しく禁じて、その両極の間を激しく揺れ動くダイナミズムを見事に「ことば」で表現した「佳人」のような作品に出会うと、われわれは、石川淳のこのような文学的実践をやはり高く評価しないわけにはいかないのである。

### 〔注〕

- (1) 『銀瓶』(『現代文学』大正10年11月号)、『拳』(同・大正11年2月号)、『手の戦慄』(同・大正11年3月号)、『瓜喰ひの僧正』(同・大正11年6月号)、『鬼火』(同・大正11年8月号)、『ある午後の風景』(同・大正11年10月号)、『名月』(同・大

正11年11月号)、『長助の災難』(同・大正12年9月号)、『桑の木の話』(同・大正13年11月号)

- (2) 渡辺喜一郎『石川淳試論——「佳人」まで——』(『解釈』昭和55年5月、昭和57年5月) のち『石川淳研究』(明治書院・昭和62年11月) に収録

佐々木靖章『習作時代の石川淳——雑誌『現代文学』を中心に——』(『解釈』昭和61年6月)

鈴木貞美『雑誌『現代文学』時代の石川淳』(『文学論叢』第62号、昭和63年2月)

鈴木貞美『石川淳の軌跡——習作時代から戦中までのメモランダム』(『すばる』昭和63年4月)

- (3) 『石川淳論』(筑摩書房・昭和44年2月)

- (4) 『石川淳「佳人」の成立』(『国語と国文学』昭和59年7月)

(5) 「わたし」の「臍」発見の場面をみると、「崖の外へ太い幹をぬつと突き出して宙によこたは」った松の「幹にまたがり枝につかまつてからだを傾けたとたん一瞬にしてわたしは全景を領してしまつた」、「かうして崖より上方の雑段も高すぎる山岳とはならず、下方の雑段も深すぎる谿谷とはならず、畑と社と人家のさざなみのなかにわたしはただよひはじめた……」と描かれている。

注(4)と同

- (7) 「佳人」(『古典と近代文学』昭和42年10月) のち『戦前・戦後の作家と作品』(明治書院・昭和55年8月) に収録

(8) 「牧野信一氏を悼む」(『作品』昭和11年5月) のち『牧野信一』と改題して『文学大概』(小学館・昭和17年8月) に収録

(9) 『カイエ』はフランス語で『手帳』の意。ヴァレリーが日々早朝

から数時間、まったく自分だけのための孤独な抽象的探究をノートに取り続け、自らそれを主要作品と見なしていたことは、つとに有名である。

(10) 八門を出てみゆき人を待ちのぞむが、さような人がどうしてここにいるものか。東海中の蓬萊・方丈・瀛洲の三神山より赤松子や王子喬を招くがときは、萬世をふるもだが手だすけしてくれようぞ。死の不安にさらされたいのちは長短さまざまだが、いかになげこうともこれだけはあらかじめ知るわけにいかない。朝日はたちまち夕日となつてくずれおちるのに、はて、世の人々は道をいそいでどこへ行くつもりなのだ。いったい、気がつかぬのだろうか。いまこそ晩秋の草が枯れつくす季節だということに。√松本幸男氏(前掲書)の通釈に依る。

(11) この場面で「わたし」が、「どうか自殺などといふ残忍なことばでわたしをおびやかさないで下さい」と、われわれ読者に懇願しているのも、この「死の観念」を単に現実逃避からくる死への憧憬などと解釈されたくないためであろう。

注(4)と同

- (13) 『戦時戦後の先行者たち』(晶文社・昭和38年9月)

注(3)と同

附記

『佳人』の引用は、筑摩書房版『石川淳全集』第一巻(平成元年5月)に拠った。引用する際に、新字体のある旧漢字は新字体に改めた。