

憑依と創作 石川淳「佳人」試論¹

ライアン・モリソン

“Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?”

- Stéphane Mallarmé, “L'Après-Midi d'un faune”
(1876)²

はじめに

石川淳の処女作『佳人』³ (1935年) は、自己の超克への渴望をテーマにした告白様式⁴の探求物語である。自己の超克を目指す主人公・語り手「私」は、6つの対象選択 (object-choice) を次々に追及していく。その対象選択は、(1) 19世紀風のリアリスト小説、(2) 臍、(3) 佳人⁵、(4) 純粹意識、(5) 死、(6) ミサの女性器、の形を取っており、物語自体はこれらによって6つの段階に分けられる。最初の段階では、「私」は客観的・非人格的な視点から現実の世界を「ありのままに」(I, 155) 記述すること、すなわちリアリズム小説を書くことを目指す。第2段階において彼は、俯瞰的な視点を与える世界軸 (axis mundi) と超越的領域につながる扉、そしてその両方の隠喩である「臍」を探す。第3段階においては、「泥沼」(I, 160) から抜け出せない原因とも言える妻ユラを身から剥がし、彼の理想像である「佳人」のような姉ミサへ乗り換えんとする。第4に、自分が「空虚」に過ぎないという啓示を受けたのちに、自らを純粹意識・コギトのみに縮小しようとする。第5段階では、「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」(I, 170)、すなわち死を目指す。そして最後の段階で、これまで失敗を繰り返してきた彼は「一個の野獣」(I, 177) へと変身し、義理の姉であるミサを探し出し犯すに至るのである。本論ではこれらの段階を検討しながら、「私」の探求と彼に憑依している2つの神的存在、すなわちフロイトのエロスとタナトス⁶を想起させる、「牧羊神」と「空虚」との関係に着目する。この2つの存在は「私」を支配する位置を競

い続けていくが、最終的に「牧羊神」が「空虚」の優位に立った結果、「私」は「牧羊神」の引き起こす「古代人の熱病ニンフォレプシイ」(I, 187)に圧倒され、「一個の野獣」に変容することとなる。

ニンフォレプシイ、すなわち性欲亢進症 (satyriasis) に罹ることはしばしば墮落と考えられてきたが、戦後の「肉体文学」では、墮落を通して人間の再生が描かれており、石川もその潮流に則った作品群を発表している。本作品は、牧羊神の最終的な勝利こそが、「私」の芸術家としての誕生を可能にするものとして提起されているという点で、「肉体文学」のテーマを先取りしていると言えるだろう。ニンフォレプシイは「妖精(ニンフ)」が引き出すとされる歓喜の状況、ひいては、達成不可能な何かによる逆上状態および恍惚状態⁷と定義されるが、やはり『佳人』においても、その定義の両方の要素が作品の内容に関連している。つまり、『佳人』における「ニンフォレプシイ」の「ニンフ」が指すものは、「私」が求めている女性の理想像である「佳人」のみならず、作品全体を通して様々な形で現れる「達成不可能な何か」というものも指しているのである。「私」が「逆上状態および恍惚状態」にあることは、彼が「憑かれたもののやうに」「臍」を探している冒頭から見られ、この牧羊神に憑依された状態は、自殺へと向かう過程で絶え間なく続き、自殺が未遂に終わった後に更なる強烈な形で再び発生する。

先行研究に作品自体を精読的に分析するものは少ない。批評の多くは、謎に包まれたままとなっている昭和元年から10年までの石川自身の「沈黙の10年」の混沌状態の表れとして「饒舌体」に注目する傾向にあり、そうでない場合は、小説(roman)か叙述(récit)⁸か、私小説か反私小説か、あるいは通俗小説か純粋小説(roman pur)か、という枠組みから捉えられている。また作品分析においても、初期作品群との関係、フランス文学からの影響、1930年代前半の文壇という文化的コンテクストに関する議論から脱却していない。近年では、山口俊夫がその動向に逆行しようと、作品の形式、スタイル、テキスト外要素ではなく、内容を重視して論じ始めている⁹。その昭和初期における政治的・文学的・宗教的言説を取り扱う諸々の寓意の「綯い交ぜ」として『佳人』を捉えるという山口の文脈的分析は、『佳人』における多様性・多義性を明確にしようとした最初の成果である。これは本作品を思想言説史に位置づけるものであったが、本論ではさらに、この作品の最も重要なテーマである自己超克、「牧羊神」による「憑依」、そしてそれによって引き起こされるニンフォレプシイと創作の関係に留意しながら、テキストの精読を試みたい。

第1段階：書かれなかった小説

まず、ここで作品の語りの構造について「語る私」と「語られる私」に注目しながら言及したい。作品の冒頭部分は以下の通りである。

わたしは…。ある老女のことから書きはじめるつもりでゐたのだが、いざとなると老女の姿の前面に浮かんで来る代りに、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われもするけれど、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、あるひは単に物事を性格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かも知れない。まっ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。(I, 155)

主軸の探求物語と並行するこの書き出しは、リンダ・ハッチオンの言う、表象するという行為過程を表象する「過程の模倣」(mimesis of process)の一例と捉えることができる。19世紀の文学主流の基礎となっていた「産物の模倣(mimesis of product)」とは対照的に、「過程の模倣」はストーリーをプロットに転換するという行為自体を露わにしている。¹⁰ハッチオンによれば、メタフィクション、すなわちディエゲーシス(物を語るという過程)を読者に対して敢えて露出する自己参照的なフィクションとは、この「過程の模倣」が優勢になることによって特徴づけられている。『佳人』の冒頭はまさに、語り手によるディエゲーシスを露わにする例と考えられるだろう。「語る私」は最初に、物語行為を隠蔽しながら客観的な視点で物語るという方法を目指すものの、冒頭で身を暴露し、自分の語っていく行為を前景化するのである。その結果、読者は語られるストーリーから二重に隔てられることになる。つまり、語り手はもはや単にストーリーを伝達する手段ではなく、むしろそのストーリーが読者に到達することを妨害するものにもなっているのである。読者は、「語る私」を通さなければストーリーに接触することはできない。しかし、気が散漫で信頼し難いこの語り手がこのストーリーへの唯一の媒体である以上、我々読者は過剰に自意識的かつ自己言及的な語りの中を通り抜ける方法を見つけねばならない。

書き出しに続く一文で、坂の上に立った「語られる私」は、執拗に自己観察する「語る私」を押しつけ、舞台の中央に立ち主役に躍り出る。この後、「語られる私」がストーリーの中心になるが、二人の「私」、すなわち「語る私」と「語られる私」の緊張状態は、最後まで読者の注意を引き続けるのである。「語る私」と「語られる私」の間の根本的な相違は、牧羊紳による憑依に対する認識の有無にある。つまり、「語られる私」は自分が牧羊紳に憑りつかれていることを終始認識していない一方、「語る私」は語り出した瞬間から最後の段落まで自分の中に存在している牧羊紳の存在を完全に意識し、その存在について間接的に言及する場面も多々ある。この二人の「私」の間の認識的なギャップは語り手としての「私」と主人公としての「私」における最も重要な差異である。

最初、「私」は主観的視点の限界を超越すべく客観的な小説を書こうとする。彼は「あ

る老女」(のちに妻ユラの母親であることがわかる) についての実話小説 (roman à clef) ¹¹ を書くことを表明しつつも、それは実現しない。彼はニーチェの言う「ホメロス」のような「客観的芸術家」の地位を獲得しようとしたが、その難しさのために断念を余儀なくされ、「アルキロコス」のような「主観的な芸術家」に陥る。『悲劇の誕生』でニーチェは、このアルキロコスのような「抒情詩人」を、「常に『私が』と言い、自分のもろもろの情熱と欲望との半音階の全域をわれわれの前に披露し (...) 欲念の酔い痴れた爆発によって脅かす (...) 本来の非芸術家」¹² であるとする。語り手の「客観的芸術家」として小説を構築するという試みは、物語冒頭で既に断念されている。ホメロスの・客観的芸術家を目指すべく、彼はまず「単に事物を正確にあらわす」(I, 155) ことが可能な視点として「世界軸」 (axis mundi) の探求に乗り出すのである。

第2段階：幻影の臍

「私」は、家の近くにある崖から突き出ている松の幹の割れ目、すなわち全景を俯瞰できるトポスである「臍」を発見する。彼は「臍」の「発見」に感激し、妻のユラに報告するために急いで家に帰る。しかし、「ユラはきらりと小鼻をつめたく光らせただけで向うを」(I, 156) むく。ユラのそっけない反応にも触発され、彼は当初の興奮を失い、世界軸としての「臍」は本当に世に存在し得るのかと疑い始める。この疑念が確信へと変じていくにつれ、全体的な現実を「一点臍に立つて隈なく見はる」(I, 156) ようなことが可能である場所は、この世のどこにもないという結末に至る。この臍のエピソードは、「私」が「ある老女」についてのリアリズム小説の執筆に失敗していることと内的連関があると考えられる。つまり、ホメロスのような「客観的芸術家」になるための必要条件であるこの臍を見つけない限り、彼はいつまでも自己という「個別体の惨めなガラス鐘」¹³ の中に閉じ込められ、アルキロコスのような「抒情的」「非芸術家」にしか成り得ない運命にあるのだ。

この臍の探求のエピソードは短く、その寓意的な意味はさまざまに解釈することが可能である。一般的にこのエピソードは、(1) 石川淳とその同世代の人々が、近代世界を観察するための組織的・科学的・全体的な方法を提供するマルクス主義への傾倒とその後の失望の寓意として、または、(2) 近代人が本格的な自己(己の核)を探求するという実存主義の寓意として捉えてきた。¹⁴ さらにこのエピソードは、世界軸や「世界の臍」(world omphalos) の概念からも解釈が可能である。神話学の研究家デビット・リーミングの定義によれば、世界軸、あるいは「世界の臍」とは実世界と超越界が一致し、さまざまな宗教の聖人たちが悟りを開いた場所である。¹⁵ そして、世界軸には女性的な形と男性的な形の二種類がある。男性的なものは「創造された世界の上界と下界を繋ぐ中心柱」とする「世

界樹木」(arbor mundi)の形を取り、女性的なものは「ヨーニ」¹⁶や「究極の母の陰門」として現れる。そして男根的な「世界樹木」は女性的な「ヨーニ」と結合することによって、超越界と実世界をつなげる臍帯となる。¹⁷ この文脈から考えると、「私」がこの場面で跨る「深く根を張った松の木」(I, 158)はこの男性的な次元としての世界軸に相当し、「私」が座り込むその木の「二股にわかれ」た「峙れ目」は女性的次元としての世界軸に相当する。このような両性具有的な臍と一致することにより、「私」は世界を全望する視点を一時的に獲得し、「畑と杜と人家のさざなみのなかにわたしはただよひ」(I, 158)ながら現実と超越界の境界域的な空間の「第三の領域」¹⁸を彷徨う。しかし、この恍惚状態の「私」は遂に、呪文が溶けていくかのように、現実に戻され、自分が臍という概念に騙されていたこと、そもそも世界軸や世界の臍などというものはないこと、「娑婆(現実世界)」から憧憬の別世界への扉もないことに気づき、「娑婆」の象徴であるユラのものに戻る。

この場面ではこの「松の木」と「割れ目」は、それぞれリンガー(男根)とヨーニ(女陰)の抽象的な代替として機能しているが、この二つの象徴は、物語終盤では本物、すなわち「私」のペニスとミサの膣に置き換えられることになる。このように、抽象から具体、精神から肉体、観念から感覚、超越から内在という移行は『佳人』全体を特徴づけるものであると言えるだろう。

第3段階：不在の佳人

臍探求、客観芸術家になることに挫折した「私」は、またしても「泥沼」に陥り、ユラとの「間欠的恋愛」の「意外なラブシーン」(I, 161)を再び演じ始める。「私」とユラの縫いながらも執拗に続く奇妙な縁は、「私」と彼が脱出したいと思いつつ繰り返し引き戻される「娑婆」との関係性を反映している。「ユラ」という名前は、「私」のこの世に対する揺らぐ態度を的確に表しているともいえる。「私」は卑俗的な現実と高尚なるものの間を常に行き来しており、ユラに対する態度も常に執着と反感、引力と斥力の間を振動している。能のシテのように「私」は現世との繋がりを断ち切りたいと願っているが、それを目指して努力すればするほど娑婆の「泥沼」に引き戻されてしまう。予想以上に「ユラをわが身から引き剥がす」(I, 163)ことが困難であることに「私」は少しずつ気づいていき、そしてユラを捨てようと思えばするほど難しくなっていくのである。

人物として、ユラは内面的な深さ・立体性・リアリティなどのものを殆ど与えられていない。そのようなものがあつたとしても、「語る私」がユラの脳内の動きを一切露呈しない(またはし得ない)ために、我々には知ることができない。象徴主義小説には典型的なことだが、『佳人』の女性の登場人物すなわちミサとその引き立て役であるユラは、二人

とも「リアル」な人物というよりも象徴的または神話的な存在であり、個々の象徴的な意義は単純に「私」との関係によって規定されている。冒頭で見たように、他人を観察し描写する能力に乏しい唯我論的な「私」にとっては、ミサとユラは実体のない幽霊に過ぎないのであり、それぞれ何かを表象している。つまり、ユラは生々しい生命力やセクシュアリティの擬人化である一方、ミサは（少なくとも当初は）超自然的で感覚的な美の具現である。彼女たちに内在するリアリティというものはなく、二人の象徴的な価値・意義は、独特のものの見方をする「私」の視点によってのみ決定されている。

「街の酒場に勤めてゐる」（I, 160）ユラは、人物の典型としては恐らく娼婦に最も近いといえる。生々しく不貞をはたらき動物的なユラは、「私」を地上に縛り付ける役割を担っている。「小鼻をつめたく光らせ」（I, 156）で「うそぶくといつたかたちで小鼻をひくひくとさせてゐる」（I, 166）、蹄のような「ばたりばたりとひきずる庭下駄に足の裏がしらじらしかつた」（I, 156）といった描写に見られるように、ユラは馬に喩えられるような女として描写されており、そのいくつかの馬のような特徴は、牧羊神に憑りつかれている「私」の動物的な部分に強く訴えるのである。

ユラが生々しい肉体性の具現化である一方、「東京で芸者に出てゐた」（I, 160）ミサは女性人物として正反対の位置にある。「私」にとって彼女は象徴主義小説にしばしば登場するシレン的な人物として現れ、憧れの「向こう側」に導く約束をもって主人公を誘惑する魅惑的な女性である。ユラにない要素を具現しているミサは、洗練され淑やかで、この世のものと思えないような女として「私」によって描かれる（カトリック教のミサに由来している名前もミサを聖なるものに結び付けている）。その昏睡状態にさせるような魅力は、「私」に、ただで高額な犬を譲らせたり（I, 161）、「気どつた（...）歌のやうな文句をかきつけた」「電報を打つた」り（I, 162）、といったような普段考えられない行動をとらせている。ミサと無駄話をするだけで彼の絶え間のない不機嫌は直り、「づきづきする全身のだるさを冗談にまぎらす」（I, 166）ことができるのである。

ところでミサに例示されているシレン的な聖なる女性は今後の石川の作品において繰り返し登場し、救済の道へ導くように主人公を誘い魅了する半神的な女性として描かれる。このタイプの最も有名な例は翌年に書かれ芥川賞を受賞した『普賢』において見られる。他の作品にも共通するパターンで、『普賢』の語り手である主人公は無意識的に理想化した女性に惹きつけられていたのだが、この最初ののぼせたような恋心は最終的に才色兼備の革命家であった「ゆかり」がグロテスクなものに転化し幻滅に終わるのである。¹⁹ 菩薩から遊女、聖女から売春婦、理想化した幻想からトラウマ的な現実へ、といった突然の転換は石川の後の作品において反復して現れるが、この創作技法は「見立て」「やつし」「俗化」など、江戸中期に洗練されてきた芸術的・文学的技法に関係していると考えられる。『佳人』ではこの突然の転換というモチーフを展開しているとはいえないが、「私」

にとって鎮静剤のようでありかつ菩薩のような存在から、最終場面においては「ぷりぷりふるふる肩、弾力ある下肢」の「うごめく一個の肉塊」(I, 185)へと変化するミサの描写には、初期段階におけるこのモチーフの胎動が見られる。この変化は以後の作品における変身ほど顕著かつ劇的ではないにしても、最初は美化されていたミサが自己陶酔的なファンタジーの投影に過ぎないことに「私」が気づいていく過程が見られることは間違いない。

ある日、ミサとユラが共に出かける準備をしている間、「私」はその二人を観察し二人の間の歴然とした違いに気付かずにはいられない。ユラについては「行儀わるく居くづれて素足を横ざまに投げ出してゐた」(I, 167)などと表しているのに対して、「びつたり肌に貼りついた結城の単衣の薄藍がうぶ毛のやうに光る」「からだの丸み」(I, 167)などと肯定的に性的な言葉でミサを表現している。しかし、ミサさえも理想の「佳人」ではないことに気が始めた時、「私」は「えたいの知れぬ憂鬱」(I, 167)を感じ、「門ヲ出デテ佳人ヲ望ム佳人豈ココニ在ランヤ」という3世紀の漢詩の一句を誰に言うことなく呟く。この句は、三国時代の詩人阮籍(210-263)による83詩を収めた詩集『詠懷詩』からの第80詩の一行であるが、「私」がここで言及する詩が、阮籍のこの詩であることは以下の4つの理由で重要である。(1)「私」と同じように阮籍は、同時代の人々に放蕩な奇人と見られ、彼の詩は、極めて主観的・情緒的な表現、博学、挑戦的といった特徴で知られる点、(2)阮籍の詩に一貫しているテーマは、理想的な異世界・別世界の追及である点、(3)『詠懷詩』は『佳人』と同じく一人称で語られており、その語り手は『佳人』の「私」と同様にある種の「超越への衝動」にとり憑かれ、「娑婆」とは違う世界をいたずらに求める冒険に乗り出す世捨て人・隠遁者である点、(4)『佳人』の語り手ともう一つの共有点は、世界を、「俗」と「雅」、現実と理想、卑賤な「小人」と洗練された「佳人」や「君子」などの双対関係に二分岐させる傾向がある点。²⁰「私」にとって「佳人」とは、当時の日本には既になくとも、阮籍が生きていた時代には存在していた理想像を指しているものである。要するに「佳人」は「私」が求めている手の届かない理想を指しており、「ニンフ」と補完的な隠喩をなしている。

第4段階：純粹意識

「私」は、ユラと同棲することで「粗野に馴らされてしまった」ために「かかるありふれた光景をさえものめづらしく眺める」(I, 168)のだと気づくが、自分をこのように粗野な者へとならしめたユラを恨んでいるのではない。むしろ、自分の「生まれつきもつてゐるらしい苦行者の精神」(I, 168)―目に映る世界は幻影に過ぎないものとして拒絶し、自己とその欲望は抑え、常に感覚的な刺激を追い求める牧羊神とは対照的な禁欲精神―は、

ユラの「荒さ」によって試されるものである。この「苦行者の精神」があるゆえに、ユラの下品で粗末な行動に耐え忍ぶことができ、「野の花」(I, 168)に気を取られないように予防することができるのである。牧羊神の高まる影響力に対抗するかのように、「私」はやがて、本能や性的衝動を抑えるこの禁欲精神を召喚するが、ストア学派的な自制、タナトス、虚無、死などと結びついているこの精神は「息の根を止めようとするほど獐猛な相を示」し(I, 168)、結局「私」を自己消滅の道へ向かわせるのである。

ユラとともに家に向かって歩いた「私」は、道の真ん中に立ち止まり、突然神の啓示のようなものを受ける。世界が臍、すなわち中心を欠いていることは既に気づいていたが、さらにここでは、象徴主義小説にしばしば見られるエピファニーの場面のような形で、自分にも中心といえるものがないこと、自分を構成する物質は空虚に過ぎないことをも悟る。「虚無の神」のようなものが空気の形を取り「私」の身体に突入し、彼の肺臓を膨らませてしまう。ところが、いっぱい満たしても空気はさらに流れ込みつづける。「私」は、この超現実的な体験を、自分というものは実体世界の構成物質である空虚でできていること、そしてその空虚で構成されている自分を同じ物質で構成されている外界と同化させねばならない—つまり死なねばならない—ということを彼に知らせるためのメッセージであると理解する。この「神なる空虚」に突入された場面では次のように述べている。

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ほう。わたしは道のまん中で胸を張つてふうと一息吸いこみ、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いつづけた。酒にほつてゐるせゐもあらう、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っ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。わたしは空虚でいっぱいなのだ。わたしといふものがそもそもがらんだうなのだ。わたしは風の中にただよひ夜の闇の中に融け入つてしまつた。今わたしの皮膚は空気を吹きこまれたゴムの薄皮でしかなく、それと覺つたときにはもう遺瀨なくふくれるままの成行となり、かうしてこの夜ふけ床の上で眠つてゐるユラのそばによこたはつたわたしは音も立てず張り裂けて宙に消えるばかりであつた。(I, 169-170)

この描写に見られるような自己の溶解というテーマは、昭和初期の日本文学においてはしばしば見られるものである。その意味でこの場面は先ほど触れた同時代の二作品に類似している。川端康成の『雪国』では、疎外感に苛まれた主人公島村が宇宙的な子宮、あるいは女性器のような「天の河」に飲み込まれていってしまうという超現実的な終わりが見られ、志賀直哉の『暗夜行路』は、主人公時任謙作が漸く自分に内在していた牧羊神的な悪魔を除去し、女性的大空洞である宇宙と合体する場面で終わる。²¹ しかしこれら二作品と『佳人』を分かちるのは、『佳人』におけるこの「自己の拡散」の場面は決して世界から

の疎外を永久的に解決するものとして提示されているわけではないという点である。「私」は島村と時任とは対照的に、この場面の直後、かつての自分—煩惱を断ち切れず、逆上しがちで騒々しく、牧羊神に憑依されている自分—に立ち戻るのである。川端と志賀の小説に提示されている、禅の「万物一如」や「寂滅為楽」を想起させる安易な融和的解決は、『佳人』においては明瞭に回避されている。「私」を、恒久的にどころか一時的にも「裂け目」、「割れ目」、「空洞」(I, 170)といったものに埋没しない者として描くことは、ロマン派や新ロマン派文学に頻出するテーマである疎外感に悩む主人公の子宮への帰還願望、生まれる前の原初的未分化の存在状態への回帰欲求といったものに対する、石川の風刺として読むことが可能ではないだろうか。

「空虚」の突入によって「私」は自分が無で構成されているということを発見するが、この「何の役にも立たない無」(I, 170)は老子による「用ある無」や阿頼耶識 (*ālaya vijñāna*) などの仏説による無とは識別されるものである。『佳人』発表から数年後に行われた三島由紀夫との座談会において、石川は自分の複数の作品に出てくる「無」のモチーフを仏教や道教の無と混同してはいけなくと注意している。²² 石川にとって「無」とは、永久的・存在論的条件や世界の構成要素ではなく、つまり存在性のある地位を待つものではないといえる。むしろ、多様な形を取り無数のものに再構成されることが不可能いわば本質無き本質、常に変質可能なものである。(この本質無き無は「私」の不確定で本質のない欲望の曖昧な対象の象徴であり、『佳人』において重要なメタファーであるニンフにも似ていると言えよう)。そして、石川による「無」は、本来そのものに備わっているものというよりも人間により与えられたものとして特徴づけられる。このように石川にとって「無」という概念は、本来あるべき理解のされ方や既定の人間との関わり方といったものがないからこそ、創造性・開放性のような要素を蓄え、無限の可能性が潜在しているものなのである。青柳達雄、畦地芳弘、ルーシー・ローらの批評家たちは、あくまで石川の諸作品と禅仏教や道教との関係性(特に「空虚」と「自己」の関係において)を強調し主張しているが²³、『佳人』で提示されている個人・主体観は、仏教よりむしろ現代の大陸哲学による思想に共通点が多いように考えられる。特に、スラヴォイ・ジジエクによる主体観と合致していると思われるが、そのジジエクの主体観についてはトニー・マイヤーズにより端的に説明がなされている。

ほとんどの現代思想家と異なり、ジジエクは、デカルトのコギトが主体の基盤であると主張する。しかしながら、たいがいの思想家が、コギトを実体のある、透明で、自身の運命を完璧に統御できる完全に自意識的な「わたし」とであると解釈するのに対し、ジジエクは、コギトはあるある空っぽの空間、つまり世界の他の部分が自分自身から排出されたとき残るものであると提唱している。²⁴

『佳人』で示唆されている主体観はまさにこれに近いのではないかと考えられるのである。デカルトが自己の絶対的基盤を見つけるために採用した「方法的懐疑」を想起させる手法で²⁵、「私」は、純粹意識と予想される既約中核を見出すために自分の中の「不必要」な部分を一つ一つ剥がしてゆこうとする。ところが、余分な機能や要素（すなわち感情・情緒、リビドー、感覚・知覚、身体の本能的欲求、直感、詩的衝動）を削り取ったのちにこの中核によりやく到達し彼が見つけるものは、通常「実体的な明白な完全に自意識している」と理解される「知る主体」であるデカルト的なコギトではなく、ジジエックが提唱するような「何もない空間」なのである。そして、この「何もない空間」に「私」に憑依する二つのもの（牧羊神と無の神）が容易に滑り込んでくる。この空間はいわば出入り自由な場であり、外部から何が挿入されることも可能であり、その外部実体が「私」の心身の支配権を巡って争い合う場所にもなり得るような危険に常に曝されていると言えるのである。²⁶

「私」は、この空虚への信仰をアッシジの聖フランチェスコのキリストへの信仰に関連づけ、この聖なる虚無の身体への突入を「スティグマティゼーション（聖痕示現）」（I, 170）のようなものとしてとらえている。聖フランチェスコと同様「私」は、神への信仰に対する報いとして聖痕示現を受けたと理解するのだが、「私」にとっての「神」は「何の役にも立たない無」の具現として単なる空気の形をとっている。これまで「地の裂け目、木の割れ目、空洞」（I, 170）（つまり冒頭の場面における幻影に過ぎない「臍」や「深く根を張った松の木」の幹の割れ目）などの形を取っていたこの無は、もはやただの空気となって彼の心身へ挿入し占領し、彼が「わたしといふものがそもそもがらんだものだ」ということを知らしめるのである。「神懸かりのままに引廻される巫女」（I, 170）のように、「私」はこの空虚なる神から、虚空である自分を虚空である外界と融合させよという指令を受ける。

第5段階：達成できなかった死

その後「私」は、「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」（I, 170）べく、自殺を試みる。しかし、この死は平凡でありきたりな「自殺」とは混同してはならないと彼は強調する。「私」は決して自暴自棄の自殺願望者ではないことを読者に向かってあえて訴える。「ここでわたしは諸君に願ひする、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。わたしはそのことばを呪詛と恐怖とを以てしか記することができない」（I, 170）。「虚空の神」との遭遇が彼の中に潜在していた「死への願望」を活性化させたのだが、この願望は「みづから殺す」（I, 170）という単純な念願だけではなく、むしろ牧羊神すなわちエロスが実際に追及しているもの

と同様に、より単純な存在状態に帰りたい、より前有機的な静寂を取り戻したい、またはフロイトの言葉で言えば「無機的世界の静止状態に戻りたい」という衝動である。²⁷ 典型的な自殺願望者と違い、「私」は貧困・うつ病・信仰の喪失などの状況的原因によって死へと追い込まれるのではなく、彼にとっては死は、純粹意識を獲得したことに必然的に伴う論理的帰結に他ならないのである。「私」は、既定の結論である死に向かって意識的に冷静に自分を前進させている。彼の死はいくつかの制限または特定の方法に従って行わなければならないが、最も重要なのは最後の瞬間に至るまで極めて冷静で意識的であり続けることである。彼にとって意味のある死とするために、威厳をもって、外部からの干渉を受けずに、その死に向かって完全なる意識を維持しながら敢然と立ち向かわねばならない。

ここで「私」は、最小限の中核だけが残るまで自己の各層を少しずつ剥がしていくという「自己消滅」を開始する。これが完了すれば自分の中の虚空と外界の虚空を融合させて人生を終わらせることができるのだが、この重要な峠路、すなわち「私」がようやくユラを放棄する時点で、彼はまたしてユラに惹きつけられるのである。彼の通常の虐待的な態度が急に弱まり「声も動作も不思議な柔媚をおびてユラに対しても世間並の善良な夫のごとく」（I, 173）になる。彼女を置いて逝くことに決定したこと自体が一定の執着心を再生させ、それは彼が自己消滅の計画を練りながらも、ユラにだけでなく命そのものに対する付き纏う執着心を抱いているのだということを表示しているのである。

この自己消滅の企ては、感情・情緒、リビドー、身体上の本能的欲求、直感、詩的衝動などの牧羊神に関連する側面を自ら排出することを目標とする「鍛錬」として始まる。「どこを叩いても決して反響をしない空洞のごとくなるために」（I, 173-174）彼は（1）日記をつけること、（2）詩を作ること、（3）自然現象および視覚的な美に感動すること、（4）大きな声で話したり大袈裟な身振りをすること、（5）「《ああ》とか《おお》とかいふ間投詞ならびに《思わず》とか《うつかり》とか《知らず識らず》とかいふたぐいの」（I, 173）意識的でない行動を表す表現を使うこと、を全て抑制もしくは停止する。この「鍛錬」を実践している間、本能や性的衝動は「空虚の神」により鎮圧されたかのようであり、牧羊神に関する言及も消えてしまう。

このようにして数日が経つと、彼は空洞化した自分が「空に画いたうつろの枠の中にぞつくり嵌りこむ」ために、投身自殺を試みる。しかし運命の悪戯か、衝突しようと企てた電車は来ない。落ち着きを次第に失いつつ彼は下にある流れの早い川に飛び降りようと考えてるが「死につつ死ぬことを意識してゐなければならぬ」（I, 171）ことや「悠々と死ぬこと」（I, 177）が何よりも重要であると考えため踏み出せない。「苦行者」としての「鍛錬」でこの場面まできたので、皿を割ったりするようなつまらぬヒステリーを起こす自分に引き返すわけにはいかないのだが、なかなか死に得ないというこの予期せぬ状況に直面し彼はうろたえ始める。死を慕って死ぬことを達成できない悲劇のヒーローのごと

く、「私」は血眼になって川岸の至るところで走り回った挙句、足を滑らし踏み外し、坂を滑りおちる。そして、この時点で『佳人』のクライマックスとも言える彼の「一個の野獣」への変身が起きるのである。

第6段階：「私」の変身

混乱の最中、本能や性的衝動といった側面が、再び「私」を乗っ取る。

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遂ひ立てられ闇の中を宛もなくまっしぐらに走り出した。叢も溝も畑もきらひなく服は破れ泥にまみれて、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、わたしは一個の野獣であつた。(I, 177)

「私」は必要最低限のもの、すなわち、存在の核心である純然たる欲動・エロスに凝縮されている。この「一個の野獣」への変身は彼の知覚・感覚の増大を助長し、一瞬の意識喪失を経て彼が目を覚ますと、白い夜明けの空と白い芙蓉が重なり合った輝かしいイメージが現れる。だが彼にとっては無念なことに、この光景を見た瞬間彼は思わず「歩く一夜芙蓉の花に白みけり」(I, 178)という一句を口から漏らす。ここで句を作るという行為は、「苦行者の精神」の敗北と、牧羊神の再度の勝利を意味している。

この場面で出現する白い芙蓉は、作中において最も重要なイメージであると考えられるため、その象徴的な意義を理解せずに作品全体を理解することは不可能である。この空と花が重ね合わされたイメージは、作中の一連のイメージ、モチーフ、連想などの全てが集約された、『佳人』全体の意味を示すものと考えられる。芙蓉という花の特徴として、花の卓越した美しさとその短い寿命が挙げられるが、そのため芙蓉は女的美貌のはかなさを表すのに格好の手段である。漢詩では「芙蓉」という言葉は「美人」という派生的な意味を持つものであり、その意味において「芙蓉」はこの作品における主要なメタファー「佳人」と「ニンフ」とも関連すると考えられる。さらに、朝に白、昼に桃色、夕方に赤、一日の間に色を変えていくことは、芙蓉を変形・変化 (*mutation*) という概念と関連づけ、このことは特に芙蓉のラテン名 (*hibiscus mutabilis*) に明らかである。このように、時間とともに女性的美しさ、はかなさや無情、再生、変形、変身などの意味を連想させるのが「芙蓉」という花である。

この場面における芙蓉は二重の象徴的役割を果たしている。一つには、「私」の欲望を発生・持続させる曖昧な対象の象徴である。まるで、今まで「私」が求めてきたすべての対象選択に共通し彼の欲望を発生させてきた要素が、この小さな白い芙蓉に集結され「私」の目の前に現れて、彼に向かって、色っぽく「これまであなたがあんなに必死で探してき

たのはあたしなのかしら」と聞いているかのようなのである。そして二つ目には、この芙蓉は、「私」の欲望そのものの象徴的顕現であり、つまり、今まさに始まろうとしている彼の本能や性的衝動の再勃起を象徴している小さな隆起である。

前述のように、「私」は自身に、自然現象に心を動かしたり、句を作ったりすることを禁じていたが、この場面では、眼前に漂う芙蓉に気を留めている。その上、視るだけでなく、彼はその花について禁断の一句を作るほどにその花に感動している。このような情緒的反応を可能にしたのは、牧羊神が先の場面で「苦行者の精神」に取って代わり「私」を指揮し始め、「私」を純粋な生き物に変身させたことである。従って、この芙蓉の突然の出現は、情緒、直感、身体的衝動、エロス、つまり牧羊神とそれに象徴されているものの再生を示しているのである。つまり、「私」にこの一句を制作させた白い芙蓉は、牧羊神すなわち欲望の復帰の宣言であり、またその隆起した姿は物語の最後で起こる事件を予言するものである。

しかし、彼の目の前には芙蓉だけでなく、その上に広がる白い暁の空も出現していることを忘れてはならない。空は虚無、空気、外部的空洞、何もない空間などに関連しており、長い間「私」はその「空に画いたうつろの枠の中に」埋めたいという渴望を抱えてきたのである。花は、先に述べたように、「私」の尽きることのない欲望、その欲望の変異性、そしてその欲望の変異し続けるあいまいな対象を象徴している。目が覚めた時の「私」が最初に見るのは、花か空のどちらかではなく、その二つのものが重なり合い、一つに融合したイメージである。まるで、この複合的イメージの中で、この白い芙蓉が象徴している「欲望」と白い暁が象徴している「空虚」は同質であるということ、つまり、欲望すなわち命＝存在＝エロスと、無すなわち死＝非存在＝タナトスが相関し、渾然一体となり、同一視することが可能であることを示しているかのようなのである。自己の中核である欲望そのものが、無・欠如・空洞すなわち明け方の大空と同様に空虚なるものである。

この空と芙蓉が融合したイメージで「私」の詩的感性を復興させたことにより、詩的衝動または一般的に美学的衝動の根源は苦行的な精神、純粋意識、エゴを中心にしたコギトなどのものにあるのではなく、むしろ牧羊神が操作する精神の下層深部にあるということが示唆されているのではないかと考えられる。詩や文学は感覚的経験、無意識、本能といったものが中心を占める下層深部でしか生まれ得ないという考え方は、「aesthetic」の原義である「感覚」の意味と一致している。「私」は「一個の野獣」に変身したからこそ、先の一句、そして彼の処女作である『佳人』を作ることができ、この順番は決して偶然ではない。もし仮に、「私」の「苦行者の精神」が牧羊神より優勢に立ち待望の純粋意識を達成したならば、その瞬間、書くという行為自体は急停止するであろう。なぜなら、書くことという行為自体は無意識、無知、非認識からしか起こり得ないと『佳人』において示唆されているからである。石川が5年後に、「げんに在るものを懐中電灯で照らして、明

るうちに早くペンでなぞりませうでは、挨拶にこまる。書く前に、作者にわかつてゐることは、ペンの前途が濛々たる闇だといふことでしかない。実際、われわれはそれよりほかの経験をもたない」と述べている。²⁸ つまり、完全な理解や知識、明確な意識を得て、均衡・静止状態に達した時、物語ること、経験を言語化し表現することへと突き動かす強迫衝動はなくなるのである。むしろ、不安定、アポリア、矛盾、混乱などの状態で営まれる「書くという行為」を通して、静止状態という不可能なものを目指しているのだといえる。よって『佳人』は、美学的衝動の根源が、意識と無意識、知識と無知、理性的思考と本能衝動のどちらにあるのか、という疑問への答えを暗示している。

もはや「私」の心身は完全に牧羊神に支配され、すぐにミサの家の方向に導かれる。ミサの家に辿り着いた彼が発見するのはミサではなく、ミサの夫濱村とその半裸のずんぐりした体と絡み合っているユラである。この恐らく情交の後と思われる情景に驚き、「私」はミサの家から急いで立ち去り、自分の家に向かって走り始める。「一個の野獣」に変身した今、初めて「私」はユラを単なる性的対象や生命力を吸い込む身体としてだけでなく、ユラの正体そのものを、彼女の抑制のない脅威的なまでの性のなかに見出したのである。しかし、彼はこの光景に驚愕しただけでなく、「はでな浴衣に伊達巻を巻きつけ荒い大島の裕羽織をひつかけた、それはわたしがまだ見たこともないやうな色つぼいみづみづしいユラ」(I, 179)に、かつてないほどの性的興奮をも覚えているのである。

死なずにこの世に戻るや妻の姦通を目撃してしまった「私」は、半狂乱の疲労状態で帰宅する。死から再生したとされる牧羊神を連想させる形で、彼は死の深淵の中を覗き込み死と対峙し、運命の気まぐれで生の世界に戻ってきた。しかし彼の生の世界への回帰は、決して死者の国から勇ましく凱旋する英雄の帰還のようなものではなく、それとは対照的に「このときほど一切の執著をうしなひ、わが生のむなしいこと、眇たる大海の一粟のみといったやうな感慨でいつぱいになつたことはない」(I, 180)と述懐するのみである。自宅に着いてすぐ意識を失っていると、その前夜から病床の母の看病に来ていたミサの声で目を覚ます。ミサが「私」のために食事を買いに出かけ留守にしているうちに、彼がまるで自分が「語る私」の物語の中の人物であることを知っているかのような、「語りの転喻」(narrative metalepsis)とも言える発言をする。「これで熱が出て、熱に浮かされて、一騒動おこさなけりや小説にやならねえ」(I, 182)と独り言を言うが、その発言は、自分がこの一連の出来事を遂行しない限り(つまりここまで無事に生存し今度はミサが帰宅したら「一騒動おこさなけりや」)、「語る私」とその存在によってのみ生まれる物語＝『佳人』の未来の存在はあり得ないと表しているようである。つまり、ここにはこの一連の経験が「私」の芸術家作家としての誕生を可能にしていることが示されている。

ニンフォレプシイの告白

リーミングの世界軸の定義に従って、「私」が最初の場面で探している「臍」を女性のヨニーと同等と見なし、「私」の探求はそのヨニーに身を没入させるための無意識的な試みの連続とするならば、最終的に迎えたミサとの情交は紆余曲折を経た「私」の探求の幸せな結末として考えられるかもしれない。確かに、ミサのヨニーすなわち膣こそが、彼が「ぞつくり嵌りこむこと」を目指して追及し続けてきた「裂け目」・「割れ目」・「空洞」・「空に画いたうつろの枠」だともいえるだろう。ようやく、単なる代理や置換対象ではなく本当に求めてきた対象を獲得し、悲願を成就したともいえる。ニンフをやっと捕まえ（ここで「*nymphae*」という言葉は小陰唇を指すということを思い出してもいいかもしれない）、ジュリア・クリステヴァのいう「原始的で移動性のある不安定な容器、(...) 何か母体的な育成するようなものを比喩的に指している」コーラー (khôra) ²⁹に没入したようだともいえる。

しかし、この場面をそのように解釈することは近視眼的で誤っている。この性的経験によって与えられる充足感は一時的なものであり、「私」の性向について既に十分見て来たことから容易に想像できるが、彼はすぐにこの対象選択に飽きてしまい、再び新たな対象選択を次々求め始めるであろう。この情交は、彼の探求の結末ではなく、むしろ偶発的な置換の形をとって次々に姿を変えて現れる崇高なる対象 (sublime object) ・物自体 (das Ding) ・大道・超越的对象 (transcendental object) ・コーラーといったものを求め続ける探求の一つの段階に過ぎないのである。「私」が早くから気づいていたように、ミサは彼が追い求めている、洗練され、啓蒙された美しい人すなわち「佳人」ではないし、たとえそうであったとしても、欲望の対象を取得した瞬間に欲望の対象でなくなるという原理の通りに、彼が彼女を手に入れた瞬間に「佳人」ではなくなるのである。永続的に欲望に駆られている牧羊神に憑依されている限り、「私」の「ニンフ」への追及は永遠に続き、欲望を維持するリビドーすなわち生の本能が枯れ果てない限り終わりに到達することはないのである。

ミサとの性的経験について詳述せんとした矢先に「私」は急に自分の「叙述」を中断する。

ここでわたしのペンはやつと停止する。(…) この叙述を書くぐらゐが精いつぱいのところなのかと冷笑するひとがあるとしたらば、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始めるやうなものだ。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はなしがだぶだぶしてゐるのだが、もしへた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るようといふだけならば、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惡を奇異にまで高めることだ。(I, 186)

しかし、自分とその周囲を超現象圏のようなものに昇華させたいという高尚な目標があったにもかかわらず、何かに邪魔されそのような大転換をもたらすことには及ばなかった。その「何か」とは、彼の告白の中心にある秘密である。この秘密について次のように説明する。

といふのは、わたしはかの古代人の熱病ニンフォレプシイに犯され、ながらくその毒気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。「…」元来こんな始末になつたのも、あちこちさまよつた挙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いてゐたため、今腰を据ゑ直し気魄をあらたにしてこの半獣のいたづらものをねぢ伏せれば、ペンがもつとのびのびとしてすこしは諸君の批判に堪へるやうな文字がと……わたしといへども、うぬ惚れはあればあるものである。(I, 187)

このように、『佳人』は長い間待ち望んでいた、作品の中心にある秘密を暴露するところで終わる。この最後の数行で語り手は、「私」が長い間そして今も続いて牧羊神に憑りつかれその結果として「ニンフォレプシイ」という病状に苦しんでいるという事実を打ち明けるのである。この牧羊神こそ、「私」を自己や世界の超越を目指す探求へと駆り立て、その探求を続けさせているのだが、逆に、いつまでも彼をナルシスト的、世俗的、詩的、感情的で執着心の強い人間として縛り付け、個人という「惨めなガラス鐘」および現世を超克するという目的達成を阻止しているのである。そして、「私」がニンフのように変幻自在で不確定で曖昧な欲望の対象を永久に追い求め続ける原因ともなる「ニンフォレプシイ」という状態が牧羊神によって引き起こされることは、前述の通りである。

したがって、この「叙述」(récit)の最後における「語る私」は、最初の場面における「語られる私」とほぼ同様、依然として牧羊神に憑りつかれており(ただ、今となつてはこの事実を認識しているが)、「自己」の中に閉じ込められたままで、この終わりのない幻影的な「ニンフ」と「佳人」の追及を続けていくであろうことを示唆している。これまで見てきたように、「自己」から脱出する試みには繰り返し挫折し、「私」はようやく「わたしといふもの」が唯一の出発点であるという結末を渋々ながらも認める。しかし、最も重要なこととしては、彼自らも気づいている通り、この「わたしといふもの」は、本質的

物質を欠いている「私」、つまり、自ら以外のものが詰め込まれる真空であることが挙げられる。「私」は、アルチュール・ランボーの言う「私とは他者である」 (*Je est un autre*) ことに初めて気づき、自分に内在すると思われていた構成要素が、実際には、外部に起因していることを悟る。しかし、逆説的に、「私」はこれらの憑依する存在を内面化し、そしてその過程を書くことによって、「真の自己」の空間を確保し、自分というものを成立させたと言えるのではないだろうか。

おわりに

主人公が道徳的なジレンマから抜け出す方法を見出し、偉大な芸術家という高い地位へ進んでいくというパターンをたどる多くの芸術家小説 (*künstlerroman*) と違い、『佳人』は、その風刺的な主人公が最初の場面と全く同じ状態に留まっている状態で終わる。³⁰ この作品のストーリーは、語りが始まる時点で終わり、そして主題においては作品の最後の一行が我々読者を冒頭に引き戻している。この渦のような構造により、読者は目まぐるしく循環する「私」の自意識から抜け出せなくなる。

ミサとの情交が終わるや、「語られる私」は早速ストーリーから飛び出して「語る私」の位置に就くが、先に見たように冒頭の数行で「語られる私」に押しのけられてしまうのである。『佳人』全体の特色ともいえる、永遠に行ったり来たりを繰り返すこの反復的・円形的動きは、傷ついたレコードまたは自らの尻尾に食いつくウロボロスに例えられるかもしれない。また、この形式上の構造は、「あちこちさまよった挙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いてゐた」、「私」自身の果てしなく堂々巡りを続ける行動にも似ている。おそらく、この円形的な構造は「私」の、ひいては我々の、欲望そのものの本質を伝えうるのではないかと考えられるだろう。

注

¹ 本稿は、2011年度上智大学グローバル・スタディーズ研究科ワークショップ・シンポジウムシリーズ第3回（2011年11月26日、於上智大学）でのシンポジウム“Mimesis: Aesthetic Restructuring of Reality in Japanese Literature”の口頭発表を翻訳、加筆修正を施したものである。

² ウィリアム・タイラーは、石川淳の「佳人」と、ステファヌ・マラルメが牧羊神と妖精のシリンクスの神話に基づいて書いたこの詩の関連をしている。タイラーによれば、石川はこの作品において“drawing on Mallarmé’s imagery [...] both in terminology, e.g. his reference [at the end of the work] to *bokuyōshin no uta*, or Mallarmé’s ‘eclogue,’ and in general themes, e.g. Mallarmé’s ‘fabeleux’ treatment of the myth”（タイラー博士論文、96頁の脚注）。本稿で注目している主題とは異なるが、この二つの作品を並べて線蜜に分析すれば『佳人』の理解はいつそう深まるだろう。

³ 「佳人」の初出は1935年5月号の雑誌『作品』。

⁴ 主人公である語り手は読者を想定して語っているが、その読者との関係において彼は、観客から野次を飛ばされ舞台から追い立てられることを恐れ必死に演じている役者のように見えることや、時にはそわそわしながら精神分析医が下す判断を予測するノイローゼ患者のように見える場面もある。語り手と読者の関係は、精神療法患者と精神分析者との関係に類似しているように思われるが、その類似点とは具体的に、(1)「私」が過去のトラウマ的な経験を読者の前で語るによりその経験を追体験する点、(2)「私」に告白する気を起こさせる契機となっている聴き手・読者の存在を、「私」は知識・洞察力のある（沈黙しているとはいえ）父親像として見なす点、(3)「自由連想」・「喋る治療」という精神分析の方法を想起させる支離滅裂な饒舌体で物語る点、などが挙げられる。この「自由連想方法」と同様に、「私」のナラティブは時間軸をゆったりと彷徨し、一つの話題から次の話題へと展開し、さらに余談・撤回・省略・迂言法などの修辭的な方法を利用しながら展開していく。彼の語りは、物語の内容と形式自体をかなりの程度まで規定しているといえる読者の存在によって命を吹き込まれているのである。この読者の存在を通じて「私」の独白は多少対話的な要素を獲得し、作品中に語り手が直接誰かと対話しているかのように聞こえるところも多くある。「小さかしい講釈の裏打ち」（I, 169）を辛抱するように訴えたり、これまで身上話を読んできたことへの感謝の礼を述べたり（I, 187）、へつらって頭を下げながら告白の真実性や誠意を疑わないように訴えたりする形で（I, 157, 159）、直接聴き手に話しかけることで「私」はしばしば第四の壁を破っている。「私」は読者からの批判・評価するような鋭敏な視線を痛感しているとはいえ、この視線は彼を不安定・不愉快にさせることはなく、むしろ、精神科医に対して媚びへつらう患者のごとく自分を下位に置くことで、マゾヒスティックな快楽を感じるようにも思われる。恐らく、この想定した読者の存在なしには、「私」の物語は成り立たなかったであろう。精神療法患者と精神分析者の関係については、Bruce Fink, *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*を参照。

⁵ 「佳人」には次の七つの定義がある。(1)「臣下が主君を指していふ。」(2)「賢臣。良臣。」(3)「良友。」(4)「美しい女。美人。」(5)「うたひめ。娼妓。」(6)「美しい男。又、美行ある男。」(7)「妻が夫をいふ。」(『大漢和辞典』、第一巻、732頁)。(1)と(7)と以外の各定義は『佳人』と関係していると考えられよう。

⁶ フロイト『快感原則の彼岸』（1920初出、初和訳 1930）参照。

⁷ “[A] state of rapture supposed to be inspired by nymphs, hence, an ecstasy or frenzy of emotion especially inspired by something unattainable” (*Oxford English Dictionary*).

⁸ 叙述 (récit) の定義についてはCuddonの734頁参考。

⁹山口俊雄『石川淳作品研究：「佳人」から「焼跡のイエス」まで』。

¹⁰ Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 5-6.

¹¹数ページ後、彼はその書き得なかった小説を要約するが、この不在の小説のプロットのみが『佳人』自体の物語世界を反映している。つまり「私」が生きている世界に関する客観的事実、すなわち自分が主題となっている語りでは伝え得ないものがこの要約を通して示されているのである。実は、ユラ・ミサ・浜村といった主要な人物に加え、母・兄・弟・亡き父などの周辺的人物についての情報は、全てこの短い要約によって伝えられている。具体的には、(1) 夫を亡くして以来義理の母（先の「ある老母」）の家族が没落した経緯、(2) その息子が左翼運動に関わり逮捕された件、(3) ユラとミサの姉妹が娼婦のような状態に陥っていること、(4) 家族全員が都内の実家から郊外へ移動せざるを得ない状況になったこと、(5) 母が数人の生徒に芸事を教えることで辛うじて生計を立てていること、(6) 「とぼしい税囊」の「ある青年」すなわち「私」がどのようにこの家族の運命に巻き込まれたのかという説明 (I, 160) である。この実現しなかった小説の要約だけが、我々が「私」の生きている世界に関する客観的な事実を知る主な情報源といえる。しかしこの要約は『佳人』においては短い段落に過ぎず、そこから得られる情報は限られている。我々読者がそれ以上の情報を得るには、自己陶酔的な語りからなんとか拾い集めていくしかないのである。1930年代、本来書きたい小説は書けずに様々なものを断片的に並べるというモダニズム文学的な技法は、アンドレ・ジイドの影響下で広がっており、永井荷風『墨東綺譚』（1937）、中野重治『小説の書けぬ小説家』（1936）などに見られ、宇野浩二、太宰治、そして石川淳の他のさまざまな初期作品にも見られる。

¹² 『ニーチェ全集』（白水社）、第一巻、48-49。

¹³ ニーチェ、149。

¹⁴ 例えば、磯貝英夫と谷彰はこの臍探求とマルクス主義との関連を指摘し、野口武彦と立石伯は臍探求を自己の中心探求という本質主義的な文脈で読んでいる。

¹⁵ Leeming, 381.

¹⁶ Yoniとはヒンドゥー教における象徴としての女陰。

¹⁷ Leeming, 381-382.

¹⁸ 昭和初期文学におけるこのような「第三の領域」（third realm）については以下の論稿を参照。安藤宏「近代日本文学における「死」の形象：1920～30年代を中心に」、33-51頁。

¹⁹ 『石川淳全集』第一巻、409頁。

²⁰ Chung, 13-14.

²¹ 『川端康成全集』10巻164-175頁、及び、『志賀直哉全集』4巻541-544頁。

²² 三島由紀夫との座談会は「肉体の運動、精神の運動」として『夷斎座談』に収録されている。

²³ 青柳達雄の『石川淳の文学』、畦地芳弘の『石川淳前期作品解説』（70-82頁）、とLucy Lohの博士論文“The World of Ishikawa Jun's Fiction”参照。

²⁴ トニー・マイヤーズの『スラヴォイ・ジジェク』83頁。

²⁵ Descartes, *Meditations on First Philosophy*』（1647）参照。

²⁶ 渡辺喜一が指摘するように、当時、自己を空っぽの空間として描く作家は石川淳のみならず、『佳人』が出版される前に牧野信一がこのテーマに取り組んでいくつかの作品を書いている。

²⁷ この引用（“to return to the quiescence of the inorganic world”）は、当時の日本人作家に大きな影響を及ぼしたフロイトの『快感原則の彼岸』（1920初出、初和訳 1930）より。

²⁸ 『石川淳全集』9巻210-212頁の「短編小説の構成」（初出1940年）。

²⁹ “[A]rchaic, mobile, unstable receptacle [...] metaphorically referring to something nourishing and maternal” (Kristeva, 27).

³⁰ 『佳人』について初めて評論を書いた牧野信一は、次の引用で見られるように、この作品に一貫している風刺的な精神を完全に見落としていたように思われる。「僕は、今月こゝまで読んだものゝうちで、おそらく多くの文芸愛好家が見落としはしないであらうかとおもった佳作に出遇ったことを

吹聴して置きたい。それは、石川淳氏の「佳人」（作品）である。この作家は、どんな範囲でも僕にとつては、はじめての人であり（そんなことは何うでも関はないことであるが）、どんな概念も持合さぬのであるが、この作は不思議な魅力に富んだ美しい力作であつた。名状なしがたき人間の悩みを一途に悩み、別に何処に何うといふ小説的なものが介在するわけでもないのに、読みすゝむに伴れて曠野の霧に打たれ、月の雫に袂を沾ほされる容易ならぬおもひであつた。惻々（悲）として、上等なる感慨に迫られたものであつた。」（『読売新聞』文芸時評1935年4月27日）

参考文献

- 安藤宏、「近代日本文学における「死」の形象：1920～30年代を中心に」、『死生学研究』3、東京大学グローバルCOEプログラム「死生学の展開と組織化」、2004年。
- 井沢義雄、『石川淳の小説』、岩波書店、1992年。
- 石川淳、『石川淳—新潮日本文学アルバム、65』、新潮社、1995年。
- 、「佳人」『石川淳全集』、第一巻、筑摩書房、1989年
- 磯貝英夫、「佳人」、『戦前戦後の作家と作品』、明治書院、1980年。
- 川端康成、「雪国」、『川端康成全集』、第十巻、新潮社、1980年。
- 佐々木基一、『石川淳—作家論』、創樹社、1972年。
- 志賀直哉、「暗夜行路」、『志賀直哉全集』第四巻、岩波書店、1999年。
- 鈴木貞美、「石川淳『佳人』の成立」、『国語と国文学』、至文堂、1984年。
- 立石伯、『石川淳論』、オリジン出版センター、1990年。
- 谷彰、「石川淳『佳人』論—文体の獲得／文体への宣戦布告」、『近代文学試論』、1989年。
- 野口武彦、『石川淳論』、筑摩書房、1969年。
- マイヤーズ・トニー（村山敏勝他訳）、『スラヴォイ・ジジェク』、青土社、2005年。
- 牧野信一、『読売新聞』、1935年5月、『文芸時評体系』（2005年）に再録。
- 諸橋轍次編、『大漢和辞典』、第一巻、732頁。大修館書店、1986年。
- 山口俊雄、『石川淳作品研究：「佳人」から「焼跡のイエス」まで』、双文社出版、2005年。
- 渡辺喜一郎、『石川淳伝：昭和10代20代を中心に』、明治書院、1992年。
- 和辻哲郎、『風土—人間学的考察』、岩波書店、1935年。

Balakian, Anna. *The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

Chung, Paul S. *Constructing Irregular Theology*. Leiden, Netherlands: Brill, 2009.

Cuddon, John A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. Blackwell, 1998.

Fink Bruce. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Harvard University. Press, 1999.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey. New York: Norton, 1961.

Graves, Robert. *The Greek Myths, Complete Edition*. London: Penguin Books, 1992.

Hartill, Graham, and Fu-sheng Wu, trans. *Ruan Ji: Songs of My Heart*. London: Wellsweep, 1988.

- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen, 1984.
- Ishikawa Jun. *The Legend of Gold and Other Stories*, trans. William Jefferson Tyler. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.
- . "Nikutai no undō, seishin no undō," Isai zadan, 145.
- . *The Nymphs*, trans. Ryan Shaldjian Morrison. Unpublished as of 9/25/2011. Retrieved: <http://www.beholdmyswarthyface.com/2011/01/ishikawa-juns-comely-ones-1935.html> .
- . "On The Thought Patterns of the People of Edo" (1943), transl. by Ryan Shaldjian Morrison. Unpublished as of 9/25/11. Retrieved: <http://www.beholdmyswarthyface.com/2011/03/ishikawa-juns-on-thought-patterns-of.html>
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon Rudiez, New York: Columbia Press, 1982.
- Leeming, David Adams. *Creation Myths of the World: An Encyclopedia, Volume 1*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010.
- Merivale, Patricia. *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
- Moon, Heath. "Is *The Sacred Fount* a Symbolist Novel?" *Comparative Literature*, 39. 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*, trans. Shaun Whiteside. London: Penguin Books, 1993.
- Oxford English Dictionary* (2nd ed). Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Parkes, Graham. *Nietzsche and Asian Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Suzuki Sadami. "Rewriting the History of Japanese Modernism." *Pacific Rim Modernisms* (ed. Mary Ann Gillies). Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Swift, BC. "Hypothesis of the French Symbolist Novel." *The Modern Language Review*, 68. 1973.
- Tyler, William J. *The Agitated Spirit: Life and Major Works of the Contemporary Japanese Novelist Ishikawa Jun*. Ph.d thesis. Harvard, 1981.
- Weiner, Adam. *By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia*. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

Spirit Possession and the Narrative Impulse

A Reading of Ishikawa Jun's "Kajin"

MORRISON Ryan

Ishikawa Jun's debut work "Kajin" (1935) tells the story of Watashi, an aspiring writer who, trapped within the confines of self-consciousness, longs to transcend himself and his world. The story begins with Watashi's description of his search for "the omphalos" (*heso*), a kind of metaphoric *axis mundi* that he feels compelled to locate. His search comes to an abrupt end when he realizes that the world is without any center. A quasi-religious epiphany in the next scene causes him to realize that he too lacks any center or core: "I am a mere void [...] Filled only with nothingness." This new knowledge compels him to embark upon a kind of "disappearing act," whereby he attempts to reduce himself to pure cogito or consciousness, with the ultimate goal of reaching a state of nonexistence. After his failed suicide attempt, however, he is suddenly transformed into a kind of pure living being or "wild beast" that immediately tracks down his wife's sister, ultimately ravishing her. Watashi abruptly ends his narrative with a confession that he has long suffered from a condition "known to the ancients as *nympholepsy*," which is produced and perpetuated by the goat-god Pan who apparently "possesses" him. In this paper I will explore these two themes of "possession" and "nympholepsy," and show how they relate both to Watashi's quest for self- and world-transcendence and to the narrative act itself.