

物語のアラベスク part 5

高 柴 慎 治

物語のアラベスク part 5

高 柴 慎 治

現在、「物語のアラベスク」と題して、澁澤龍彦が書き残した物語の考察を試みている。考察の際の基本的なコンセプトやその方法については、すでに「物語のアラベスク」(『国際関係・比較文化研究』第5巻 第1号(*1))に記したので、ここではくりかえさない。以下に掲げる考察の位置関係がわかるように、全体の目次のみを「後注」として最後に示しておいた。

(*1) 静岡県立大学国際関係学部、2006・9

「うつろ舟」(5—G)

この話は、結果として、澁澤龍彦におけるニーチェの受容のあり方、より正確にはニーチェへのオマージュになっている。

1975年から翌年にかけて毎日新聞に連載した『東西不思議物語』(*1)のなかにある「ウツボ舟の女のこと」で、「ウツロ舟、またウツボ舟」は、「呪術信仰の世界では、海の彼方の常世の国から漂着する、不思議な神の乗っている舟、あるいは中空の容器のごときもの」であり、「古事記に出てくる、小さなスクナヒコナの乗ってきた豆のサヤも、民話の瓜子姫の生まれる、川の上流から流れてきたウリも、桃太郎の生まれる桃も、いずれもウツボ舟の一種だ」と、柳田國男の「うつぼ舟の話」を紹介しながら述べ、いちばん奇想天外なものとして『兎園小説』に出る「うつろ舟の蛮女」という話に詳しく触れている(*2)。どういう話かはすぐ後で触れるが、とにかく澁澤は、この話を完全な作り話だとする柳田の説にもかかわらず、「私には、何か心に訴えかけてくるものがあるような気がしてならない。おそらく、円盤の形をしたウツボ船というイメージに、超時代的なおもしろさがあるためかもしれない」と締めくくっている。

それでは澁澤は、具体的にどういう「おもしろさ」として作品「うつろ舟」を描いたのかというと、「うつろ船の蛮女」のエピソードに続けて時代を異にする二つのエピソードを描き加えることで「超時代」性を表現しようとした。そこで、三つのエピソードがどのように並べられているかを以下に簡略に見てみよう。

享和三年(1803年)の夏、常陸の国のはらどまりという浜にふしぎなものが流れついた(*3)。かたちは「香盒こうごうのように平べったく丸く、直径は三間あまり、上部はガラス障子を松脂で隙間なく塗り固め、底部は南蛮鉄の板で筋金のように張りねぐらしである」。なかをのぞいてみると、異様な風態をした女人がいる。「年のころ二十ほどに見えて、色白きこと雪のごとく、まなこ青く、燃えるような金髪あざやかに長くうしろに垂れ」、美麗なること譬えんばかりもない。女は脇はこの下に二尺(60センチ余)四方の一個の筥をかかえ、片時もそれを離さない。船中には南蛮物の絨毯が敷かれ、ランプや水の入った瓶や乾燥燻煙させた肉のようなもの、ガラスの食器などがごたごた置かれている。その夜、村の長老仙右衛門の邸に集まった漁師たちは、とんだ獲物の処置に窮しながらも、女の話題に喧しい。仙右衛門がいうには、あの女は蛮国の王の娘で亭主の目を盗んで密通したが露見して情夫は打ち首、女は王の娘というのでうつろ舟に乗せて海へ流したものだろう、だからあの筥の中身は情夫の首にきまっておる、と。そばで話を聞いていた仙右衛門の孫の十六になる仙吉は、子供は早く寝ろといわれてその場から寝床へ追いやられるが、どうしたわけかなかなか寝つけない。

気がつくと、仙吉は家の裏口から浜に出てうつろ舟のそばにやって来ている。どうして舟のなかに入れたのかわからないが、気がついたときには船中にいて女の前にすわっている。おまけに何語をしゃべったのかわからないのに互いの気持ちを通わせるのになんの支障も感じない。酒を勧められ、女が舞いはじめる。やがて女の首がなくなったかと思うと、踊りながら自分の首を仙吉の方へ投げてよこす。あの筥のなかが見たいのでしょうと女がいい、筥のふたを開けると仙吉は愕然とする。なかから出てきたのはなんと自分の首である。女と仙吉は互いの首を投げ合って遊ぶが、仙吉はこんなばかげた遊びを繰り返すことに嫌気がさす。そのうち女と仙吉の体が触れ合うと、仙吉は女に身を任せる。事が果ててのち、女は部屋のすみにある筥のところへ行き、こっちを見てはだめですよといいながら、衣ずれの音をさせる。仙吉はおかしくなって笑い出すのをこらえていたが、気づくと女の体内から出る水音が玲瓏たる響きを帯びるとともに「諸行無常／是生滅法／生滅滅已／寂滅為樂」と聞こえてくる。響きが朗々と船中に満ちるとともに仙吉は陶然としてオイフォーリーの持続を体験する。翌日、舟の行方はわからなくなる。……

時代は飛んで現代。東京からヨーロッパへ向かう大型ジェット旅客機の高度はすでに1万メートル。父と同乗している中学生の友彦が、座席のイヤホンを耳にあててロックの音楽を聞いていると、玉をころがすような声が響いてきて「諸行無常／是生滅法」と聞こえてくる。呆氣にとられた友彦は父にそのことを告げるが、相手にされ

ない。あたまが冴えて眠る気にもなれない友彦がジュースを頼むと、持ってきたスチュワーデスと偶然手が触れる。そのことをきっかけにして友彦はトイレに立つ。オナニーをするために。事がすんで便器の水を流すと、またしても同じ声が耳を打つ。「諸行無常／是生滅法／生滅滅已／寂滅為樂」。あたまがくらくらして、友彦は便器の上に腰を落とす。二度目のオルガスムスに襲われたような気持ちがする。「耳から来るオルガスムス」。目をつぶって、「いつまでも快感の余韻にひた」る。後は、いつまでもトイレから出てこない友彦を不審に思ったスチュワーデスが声をかけ、父やパーサーまでやってくるが、ハイジャックでもなさそうだったので、飛行機はそのまま飛びつづける。……

次に時代は古代に飛ぶ(*4)。天竺に天狗の王国があり、王と王子が思い立って大雪山(ヒマラヤ)を越えて震旦(シナ)に渡ろうとすると、氷河のとけた水が王子の耳に「諸行無常／是生滅法／生滅滅已／寂滅為樂」と聞こえてくる。王子は「この水をはてまでさかのぼって、鳴りひびく法文とかいうものの声を取りひしいでくれよう」と父にいうが、父に諫められていったんは国にもどる。しかし、父の死によってその思いは再び目覚め、小さな丸木舟に乗ってガンジス河から大雪山を目指す。長江をくだり、震旦の海をまのあたりにするが、そこでも水はさかんに鳴っている。海上をさらに東へ東へとたどり、筑紫の博多、門司の関を過ぎると法文の声はいちだんと高くなる。やがて淀川をさかのぼり近江の湖水に入り込むと水音はさらに高鳴る。王子は比叡山の横川から流れ落ちる一すじの川に丸木舟を進めていくと、法文は朗々として心地よきこと限りがない。通りかかった天童に、この川の水はどうして休みなく法文を唱えているのかと尋ねると、この川の上流には比叡山に学問する多くの僧の廁かわやがあり、その廁から流れる水が法文を唱えているのだと天童は告げる。天狗の王子はかつて感じたことのない激甚なショックを受ける。廁の水でさえ深遠な法文を唱えているのだから、比叡山の僧の貴さはどれほどのものか想像もできない。そう考えて王子は叡山の僧になる誓いを立てる。……

三つを並べてみれば、澁澤の意図のおよそは見当がつくが、肝心な点が欠けている。二つ目のエピソードの途中で、快感の余韻にひたっている友彦の頭に「オイフォーリー」ということばが浮かぶ。医学生のいところから聞いたものだったか記憶が定かでないが、「日本では多幸症という奇妙な訳語があてられているらしい。発狂する前のニーチェの目に、世界がおそろしく明るい光にみちて見えたのも、このオイフォーリーのためだったらしい。オイフォーリー。無限の陶醉。ぼくもニーチェのように無限の陶醉を知ってしまったのか」。

改めてニーチェについて触れている余裕はないので、最小限のことだけを記す。この話は卑俗(小水)と聖性(法文)とが等記号でつながる音楽的「オイフォーリー」体験の連鎖として描かれている。その連鎖について、最初に「超時代性」と記したが、正確に言えば、少なくとも澁澤の意図に即していれば、「オイフォーリー」がまさに

「永劫回帰」するさまを描こうとしているのだ。それにしても、『ツアラトゥストラ』等に見られるように、嫌悪や倦怠や吐き気を伴った深いニヒリズムを通して表明される「永劫回帰」も、ここではなんとという抜けるような晴朗さを帯びていることだろう（*5）。

- （*1）単行本として1977年6月、毎日新聞社刊。『澁澤龍彦全集15』所収。ちなみに「うつろ舟」の初出は『海燕』1984・9である。
- （*2）滝沢馬琴編『兎園小説』第十一集。『日本随筆大成 新装版＜第二期＞1』（吉川弘文館、1994・6）所収。
- （*3）原拠と澁澤の作品との比較は、基本的にここでは行わない。年月や地名の変更など微妙な変更が加えられていることは、すでに松山俊太郎の指摘があるので（『澁澤龍彦全集21』「解題」、詳細はそちらに譲る。
- （*4）澁澤は「同源の話が『今昔物語集』にある」と記している。「卷第二十 天竺天狗、聞海水音渡此朝語第一」のことである。王と王子の設定や大雪山を経由するなど、原話との差異が見られるが、詳細は省きたい。一点のみ記しておけば、文中の「丸木舟」は原話にはもちろんない。
- （*5）「永劫回帰」・「デジャビュ（既視感）」・「プラトニズム」・「自働運動」これらの概念はすべて澁澤の一連の思考と関係している。とりあえずそれらは「時間」の問題に集約されるといえるかもしれないが、いずれにせよ項を改めたい。

「ダイダロス」（5－H）

中沢新一に「薬草園とサド」というエッセイがある（*1）。主に澁澤の『フローラ逍遙』についての感想を記したもののだが、そこで中沢は興味深い指摘をしている。この本には、ヨーロッパの博物学が生み出した絵のなかに、なにげなく江戸時代の本草学のなかで描かれた絵がまぎれこませられている。博物学の描いた植物たちが堂々とした「存在」を主張しようとしているのに比し、本草学のとらえた植物たちには一種の認識論としての「消滅の美学」があるということを述べたうえで、こう記している。「澁澤龍彦の『フローラ逍遙』のなかでは、そういう異質な絵たちが、おたがいのあいだで喧嘩をおこさないようなハーモニーのなかに、ひとつの世界をつくりあげているのである。その世界の中心部分には、秩序への強烈な愛がある。「力」を表面にあらわれた「紋章」やら「アレゴリー」やらのなかにとりこんで、それをほとんど球体的な完璧さをしめす秩序の体系のなかに配置し、その美をめめとする博物学的な知性への愛だ。と同時に、そこにはサド的な「力」への欲望も同居している。（中略）そしてもうひとつ、その世界のはじっこ部分に、別の欲望が働いているのを、見落としてはならない。消滅へむかおうとする欲望だ。（中略）澁澤龍彦の世界はそうい

うエッジの部分で、たえず無の世界への出入りをくりかえしているように見える」(*2)。

ほかでもない、この作品には、中沢のいう「消滅への意志」が感じられてしょうがない。ここに登場しているダイダロス（工人、工匠）は、「夢」を形にすることの楽しさを語るのではなく、「夢」の残骸を前にして、それをどう処理するかに腐心している。

鎌倉は由比ヶ浜の波打ちぎわに、一度も航海したことのない一艘の大船が横たわったまま朽ちはてている。将軍家が東大寺の再建に功のあった宋人の陳和卿に命じて数百万金を投じて造らせた大船だ。すでに将軍家源実朝が不慮の死を遂げてから5年の歳月が流れている。大舟の後方に建てられた屋形が将軍家の御座所であり、その漆喰の壁にだれが掛けたのか古色蒼然とした一帳の繡帳が掛かっている。図柄は天平の樹下美人である。……という具合に、物語においてまず繡帳の樹下美人がクローズアップされる。天平生れだとすると年齢は470歳であろうか、若くしてみまかった藤原家のさる姫君の追善供養のために、故人の遺髪を布地に縫いこんで作られたものであり、美人の気位はおそろしく高く、こんな不如意な場所に耐えながらも、美人は若い将軍家が現われて自分と語らってくれるにちがいないという期待をもって待っているのだという説明が続く。この小さな物語の最初の主要登場人物(?)がこの樹下美人なのだ。その美人のいる御座所へ、あるとき一羽の鸚鵡が舞いこんでくる。醍醐寺の俊乗房重源(*3)から教わったという光明真言を大声でわめきちらすのを、繡帳の美人がとがめる。やがて鸚鵡と美人との会話があり、鸚鵡は美人に冷やかに告げる。すでに実朝公は他界し、船は航海することもなく朽ちはてるだけであり、あなたも処女のままほろびていく、あなたの相手はそのへんを這いずりまわっている蟹がふさわしい、と。この鸚鵡が二番目の主要登場人物となる。

場面が変わって、材木座弁ヶ谷^{やづ}の奥の隠れ家。陳和卿が酒を飲みつつ一羽の鸚鵡と会話している。鸚鵡から、実朝に謁見した際の陳の本意を尋ねられ(*4)、どうしてあんなことばが出てきたのか、自分でも不思議な気がするかと答える陳に、鸚鵡は重ねて実朝への陳の思いを問い詰める。陳は、実朝公に対してまるで父親でもあるかのような一種特別の好意を感じたのだとあって、続けてこういう職人哲学を語る。

「わたしは実朝公の夢に、かたちをあたえてやりたかったのだと思う。育王山（医王山のこと一引用者注）も大船も、そのため以外のものではなかった。……まあ、一種の玩具といえば玩具のようなものだが、わたしはもともと職人だからね、玩具をつくる以外になにができたろうか。……なるほど、だましたといえば、だましたことになるかもしれない。しかし、これだけは今でも誇りをもっていうことができるが、わたしはあの悲運の将軍家に、だれもあたえることのできなかった、生涯を通じて最大の夢をあたえてやったのだよ。どんな夢だって、かたちがなければ意味がないからな。かたちになって初めて、夢は夢として生きるのさ。これがわたしの職人哲学さ」。

「ダイダロス」という題名の意味は、ここに明らかすぎるので語を重ねる必要はなかろう。オブジェへの嗜好性も博物学への志向性もこういう工人が媒介するのだ、というより、澁澤本人が工人という名の媒介者なのだ。

いうまでもなくこの陳和卿がこの物語の3番目の主要登場人物なのだが、はじめて登場した人間の割には、奇妙に影が薄い。実際に、場面がふたたび変わると、人間としての陳和卿はいなくなってしまう。

「あくる朝、材木座の弁ヶ谷の隠れ家で、陳和卿がなにか胸さわぎする夢から目をさますと、自分が寝台のなかで一匹の赤い蟹に変わっているのに気がついた」。

カフカを露骨に模してみせる茶目っ気はそれとして、蟹になった陳はやがて由比ヶ浜の海をめざして歩きはじめ、大船のあるところまでやってくる。颱風が接近しつつあるのか海は荒れ、鉛いろの波が茫々としぶきをあげて大船を呑みこもうとしている。わずかに孤影を風にさらす御座所の屋形に陳が踏みこむと、けたたましい女の声が耳を打つ。——とうとう来てくださいましたのね。実朝さま。どれほどあたしは待ちに待ったでしょう。——最初はあっけにとられていた陳もやがて遠い記憶がよみがえるような気持ちになり、自分が実朝であったような気がしてくる。古ぼけた美人の衣装をつくづく眺め、こんなものは捨ててしまったほうがいいとばかりにはさみで着物を切りきざみはじめる。当然のことながら、衣装の下にからだが存在しているわけもない美人はきざまれた糸くずとともに消滅してしまう。

「こうして美人が文字通り消滅してしまうと、たったいまのけしきは一場の夢のようで、蟹は陳和卿でもなければ実朝でもなく、たとえ本人がどう思おうとも、まさしく蟹よりほかの何ものでもなかったのではないかという気がしてくるのはむりもなかった。……」

さて、繡帳の美人とはなんだろうか。すでにお気づきのように、この物語には「夢」ということばが頻出する。それらはもとよりさまざまな位相で使われているのだが、中心にあるのはもちろん「職人哲学」にかかわる「夢」であり、具体的には実朝の夢を陳が形にした大船である。その大船の内部の中心にこの繡帳の美人は掛かっている。おそらくは、この繡帳もまた若くしてみまかった処女の夢の形なのだ。470年も生きつづけた夢の形のグロテスクさ。その意味では、実朝の夢の形も同じなのだと作者はいいがっているように見える。大船も繡帳の美人もやがては颱風が、あるいは自然がそれを解体していくだろう、という風には作者は書かなかった。蟹でもあり、陳でもあり、実朝でもある存在が、象徴的に繡帳の美人を消滅させるというように描いた。夢を抱いた人も夢を形にした人も退場し、夢を托した物も消えていく。最後に蟹だけが残っている光景に訪れている静謐さのうちにあるのは、やはり「消滅への意志」と呼ぶしかないものだろうと思う。

最後に、「汴京（*5）は^{べんけい}大相国寺の境内で生れ、北狄の侵攻とともに南へ難を避けた、ちゃきちゃきの唐土生れであるこのあたし」と自称する鸚鵡（雌）が、「どうし

て育王山を知らないわけがありますか。知らないのは、あなたが日本人でしょう。また知らないからこそ、そこにありあまる夢を託しמושるのでしょう」と語ること、実朝の夢を相対化するのわかるのだが、陳との会話以後は舞台から消えてしまう。世に鸚鵡の登場する物語はいろいろあるが、ちゃきちゃきの唐土生れの鸚鵡を寡聞にしてまだ知らない。

(＊1)『ユリイカ臨時増刊号 総特集澁澤龍彦』(青土社、1988・6)

(＊2) 中沢は、絵という「表象」のうちに本質を見ようとした博物学と、「生命力」という、見えない「力」をどうやって知性でとらえつくすか」という近代の生物学との違いについて、先行する文脈で述べている。サドに関する文脈の詳細はとりあえず省いた。

(＊3) 人物にかかわる歴史的経緯を簡略に記しておく。重源は渡宋の後、平氏による南都焼打ちによって崩壊した東大寺の再建を任務とする大勧進職に就いた人物。再建の際、中国の技術者陳和卿の協力をあおいだ。陳は大仏鑄造や大仏殿再建に尽力した後、鎌倉の実朝に謁見して信頼を得、実朝のために大船を造る。

(＊4) 作品にも引かれている『吾妻鏡』建保四年六月十五日の条をここでも引いておく。

「和卿を御所に召して御対面あり。和卿三反拝したてまつり、すこぶる涕泣す。將軍家その礼を憚りたまふのところ、和卿申して云わく、貴客は昔宋朝医王山の長老たり。時にわれその門弟に列すと……。和卿の言は6年前に自身が見た夢の内容と合致していたので、実朝は和卿をすっかり信用してしまう。ちなみに『吾妻鏡』には、その年の暮には渡宋のための船の建造を和卿に命じた旨の記事があり、翌建保五年四月には船は完成したが海に浮ばず、浜に放置されたという内容の記事が続く。

(＊5) 中国・北宋時代(960～1127)の首都開封のこと。1127年に女真族の金の侵攻を受けて壊滅し、南宋(首都臨安)時代が始まる。ちなみにこの物語の時間設定を西暦で記せば1228年頃。

「撲滅の賦」(1-A)

これは、一言でいえばザリガニによって金魚を撲滅する話なのだが、それだけではとても鑑賞や分析には程遠いので、いくつか要点に触れながら鑑賞を試みてみよう。「私」には美奈子という女流画家の恋人がいる。美奈子は私のことを「お魚さん」と呼び、私をモデルにして奇天烈途方もないタブロオを作り上げる。「美奈子のあらたかな幻想において私は魚と同一であり、私はまたキルケーならぬ美奈子のふるう鞭ならぬ絵筆の一閃でたちまち魚族に変身する何とも情けない(それ故に幸福な)オディセウスのようなもので」、「私と美奈子とのあいだの愛情がこうした古風な変身譚において成立してい」という状況説明がまず冒頭近くにある。この場合、「私」のいわゆる「アイデンティティ」が人間として感じるそれからすでに転倒されていることに気づく必要がある。参考までに『澁澤龍彦コレクション3 天使から怪物まで』

(* 1) の「編者による序」の一部を引いてみよう。

「……ひるがえって、私自身のアイデンティティーを検討してみよう。(中略) 私はたまたまホモ・サピエンスとしてこの世に生まれたが、しかし人間性とは、どう考えても空虚な概念だとしか思えないような気持ちが私には根強くある。……カフカではないが、私はいつでも動物に変身することによって、忘れ去られた誕生以前の記憶を掘りおこしたいと望んでいる。ドゥルーズ＝ガタリがうまいことをいっているが、「動物への変身は動かないまま、その場で実現される旅」なのである。単に動物への変身のみと限らず、かつてピコ・デラ・ミランドラがいったように、人間はあらゆるものに変身しうるカメレオンと考えたほうが、はるかに私などには好ましいような気がする」。

この文章は57歳の澁澤が書いたものだが、それより30年以前に書かれた「撲滅の賦」(1955年)においても基本姿勢は一貫しており、その間になんらの変化もない。つまり、通常「変身」という事態が存在感の揺らぎとして現れるとすれば、ここでは人間であること自体に空虚を感じる「私」は、恋人の絵筆によって魚やその他の生き物に変身することにむしろ充足と実体感を得ているのだといっている。だから、美奈子が私ではなく、彼女が飼育している水槽のなかの金魚をモデルに絵を描きはじめてことを知ると、「美奈子の芸術的熱中の圏外におっぼりだされてしま」い、「彼女の魔法の絵筆の効力から完全に解放されて私は、これまでの恋人として魚としてアンモン貝としての融通無碍なる超時間的な実体を煙のように消失し、(中略)ただ一個の人間でも魚でもない何でもないものになり果ててしまった」と感じることになる。私は金魚に嫉妬心を抱く。

この「嫉妬」は二重に働くことになっている。なぜなら、そもそも私は「魚というものにある畏敬の念を抱いている。嫉妬とっていいかしらん」とあり、その理由がこう説明されているからだ。「彼等が流体力学的な合理性にのっとった美しい紡錘形を生れながらに具備しているということもその一つであり、(中略)さらに彼等に目ぶたがないという一事が圧倒的な重みをもって私のセンチメントを揺り動かすのだ。金魚鉢の中の金魚くらい、物理的時間空間から断絶したそれ自身の生命の場としての一個の天体の裡に自若として呼吸する生物があるでしょうか」と。

一言でいえば、相対世界から超越した(物理的時間空間から断絶した)世界に生きる金魚への嫉妬。そこで、私が希求しているものは何かということを知るうえで次の記述を読んでみる。

「北欧神話によると、この宇宙には眼に見えないイグドラジルという大樹があって、この樹の梢は蒼穹を支え枝と根は天界地界および地獄を一本に連ねているのですが、私の意見によればこの樹は時間をつかさどる軸です。(中略)願わくはこの宇宙樹の根もと、時間の元点たる座標^オにひっそりと身をひそめて、胞子のように飛び散る妄念の射角外の死角にかくれ、こんな、おろかしい、恋とか嫉妬とかいう人間臭にまみ

れた感情からきれいさっぱり足を洗いたいものだ……」。

イグドラジルの根もとで私は美奈子といっしょに「肩を組んで、唯じいっと、坐っていたいんだ」というわけだ。簡略に言えば、イグドラジルとは絶対世界の基軸であり、金魚とは絶対世界の住人だということになる。

私は美奈子を連れだして、美奈子の家の裏山にある沼のほとりにイグドラジルを探しに出かけるが、沼では子供たちがザリガニを採っているばかりで、イグドラジルは見つからない。

とうとう私は一計を按じる。詩人として、また魚としての存在理由が危殆に瀕している原因は金魚の存在以外にはない。断固、金魚を撲滅すべし。私は美奈子の家の裏山に出かけて沼からザリガニを捕獲し、彼等の貪婪性を発揮させるため一週間放置しておく。やがて準備を整えた私は美奈子の家に行き、隙を見てザリガニを金魚の水槽に投げこむ。金魚は見るも無慙なぼろぼろの姿になって水面に浮かび上がる。

「金魚が死んでしまった以上、私の不安の正体は白日のもとにあばかれ、砂に打ち上げられたクラゲのように乾からびてしまい、時間と絶縁したところに架空の世界がこれは夢の中のイグドラジルのようになりありと現前しなければならない筈ですが、このことに対するいちばん適当な吟味の形式がベッドシーン以外に有り得ようとは思われない。一度失った私の恋人として、魚として、詩人としての主権は果して如何様に回復され得たか。……」

私は美奈子の愛の告白を聞く。水槽は主を失って空虚なままだ。愛は回復され、私の存在感はふたたび充足を得たのか。

「ところがどうです、更に一週間経ってみると、今度は主の居ない金魚鉢が、あの金魚鉢そのものが、いかなるエーテルの波動によってか、どこの時間の亡霊によってか、その空虚を充実せしめ、前よりもっと大きな、もっと白々しい不気味な眼となって、又しても私たちをじろじろ睨みはじめたではありませんか！ ああ、私はついに金魚鉢を床に叩きつけて割ってしまうよりほか、この眼、この遍在する眼から逃れる手だてはないのであろうか。……」

このお話は、変身のうちに「実体」を見出そうとする私が、「物理的時間空間」を超越した絶対の宇宙（コスモス）を具現している存在を殺戮することによって、自らがそれを具現したいと望みながら、結局はそれに蹉跌する物語だ。最後に迫ってくるのは、完璧なコスモスという遍在するイデーであり、具象物をいくら殺しても観念そのものは死ぬことがない。イデーへの希求を語りつつ、同時にその強迫性についても語る物語。ここにはある悪循環が孕まれていることを、作者はすでに熟知している。だから、最後にこう記している。

「……とこう諸君に語らねばならないのを非常に心苦しく思いつつ（実はこのお話は此処から始まってよいわけなのですが、どうやら幾ら書いても切りがなさそうなので）、いま私は筆を擱いたところです」。

(* 1) 河出書房新社、1985・6

「エピクロスの肋骨」(1 - B)

この作品は、澁澤の作品史から見ると、ひとつの例外のような姿をしている。

そこで思わず、作業としては例外的に澁澤の年譜を覗いてみる。

昭和28年(1953・澁澤25歳)の夏に肺結核の診断をうけて、いったんは治癒するが、二年後の昭和30年の夏に再発する。「八月下旬、肺結核再発。ピンポン玉大の空洞がみつきり、当分の絶対安静を命じられる。一時はペンを持つことも禁止され、岩波の校正アルバイトも休職。九月十六日、父武急逝(享年六〇)。無資産の一家には最も苦しい時代がはじまる。自宅療養のかたわらサドやシュペルヴィエルの翻訳に専念。この秋「エピクロスの肋骨」を執筆」(* 1)。

一言でいえばかなり危機的かつ深刻な状況、そういう状況に比して作品はこの作者独特の軽妙さとユーモアを失っていないのだが、同時に、死や孤独、芸術の意味、幸福と不幸に関する議論、働くことの意味に関する議論など、つまりは作者がおかれている「人間的な」状況への思念が、避けようもなく忍びいついて、最後は祈りのような形で終わっている。

作品はひとつのメルヘンの形をしている。胸を病んでいるコマスケがサナトリウムを脱出して夏の海水浴場に出ると、そこにみずぼらしい五十男の門番がいて、つかまりそうになる。逃がしてくれるかわりに、門番が飼っている病気の山羊を治してやろうと、コマスケは海水の碧にペンをひたして白い紙に詩を書く。それを門番の男に渡して立ち去ろうとすると、門番の姿は山羊に変身し、口に紙片をくわえている。その山羊を連れて砂浜を去ったコマスケは、農家で山羊を売り、東京までの切符と葡萄パンと煙草を買って列車に乗る。

どうしたわけか、車内には人っ子ひとりいない。「孤独。孤独とはこういう具合に起こるのか。それは病気、たとえば発熱に似ているではないか——。彼の肺には空洞がある、病菌に侵された空洞、しかし今や、空洞は靴下を裏返しするように内部から彼を包み込み、ためにコマスケ自身はひとつの空虚のなかに完全に封じ込められてしまったかのごとくである。ああ、孤独とは内部から外部へひろがるもの、病巣のように、アダムの肋骨のように、マテリアリゼーションの傾向を有っているものにちがいない」。コマスケは座席を立てて歩きだす。最後尾の車両へくると「果然、孤独はひとつのマテリアリゼーションを実現した。とある座席の上に、一匹の三毛猫がちょこなんと載って」いる。三毛猫は飢えていたので、コマスケは窓外の夜の霧にペンをひたして葡萄パンに詩を書いて与えると、三毛猫の姿はかき消えて、そこに眼の大きな痩せた女の子が粗末なワンピースを着て坐っている。女の子は、自分の眼から出る火花で男たちの煙草に火をつけてお金をもらう、体を売って生活しているのだとコマス

ケに語る。コマスケが女の子の眼を覗きこむと、澄んだ眼の底に白内障の徴候を見だし、東京に着いたら病院に連れていかねばと思う。女の子の話から、その子が門番の娘だとわかる。

東京に着くと、まわりに乗客がたくさんいる。ともあれ二人は改札を出てタクシーに乗り、映画を見にいこうという女の子に同意して車は走りですが、コマスケはこっそり運転手に病院の名を告げる。病院に着くと、女の子は病院へ行くのは嫌だという。「きみはおれの肋骨から生れた女」であり、「きみはおれの病気、おれの孤独そのものだと言ってもいい」、だからきみを病院に連れていくのだとコマスケがいうと、「眼医者へ行ったらもう働くことを禁じられるのではないかしら」と女の子はいい、しばらく働くことと幸福についてコマスケと議論をする。「ひとつ質問。病気は不幸？」と問いかけた女の子は、「今すぐあなたを幸福にしてあげるためには、こうするよりほかにないのかしら」といって、コマスケのワイシャツの胸ポケットに差してあったペン軸を奪い取ると、倒れこむようにしてコマスケの肋骨と肋骨のあいだに突き刺す。

運転手が気づくと、そこにコマスケの死体だけがあって、女の子の姿はない。警察に届けようと運転手は死体を車に積みこんで走りだす。行くこと30分。うしろの席を振り返って運転手はおどろく。死体が紛失し、座席には「一個の巨大な木琴が置かれて」いる。

音楽好きの運転手は車を停めて楽器を手に取ると、何やら曲を演奏しはじめる。すると、道の両側の街路樹が枝葉をそよがせながら「Dem dry bones, dem dry bones, / Now hear the word of the Lord!」(*2)と低音合唱をはじめ、「悪鬼のように目まぐるしく身ぶりする運転手の黒い影とともに、しんしんたる夜の貌に浮彫され」る。

途中、引用を省いたが、三毛猫がおいしそうに葡萄パンを食べているのを見たコマスケがこう思うところがある。「おれは今後、飢えた動物のためにのみ詩を書こう。(だれが神さまのためになんぞ書くものか!) おれの詩は獣たちに食われ、消化されて、大地に帰還するだろう。もともと詩とはそういうものであるべきなんだ……」。おそらく、人生に疲れた五十男の門番が山羊に変身するのも、三毛猫が娘に変身するのも、コマスケの詩が彼らに与えたある幸福の形態なのだ。ただ、コマスケ本人だけが孤独と病気をかかえたまま、幸福になれないでいる。それを果たすのが女の子の役割であり、彼女はコマスケのペン軸で彼の胸の空洞という孤独の源泉を貫くことによって彼を巨大な木琴に変える。そうして、それが運転手に音楽の喜びを与える。

変身は、「撲滅の賦」で見たような、「人間」を空虚とを感じる相対化の精神運動とは異質な、芸術の使命や幸福論を背後に抱えているのだ。

念のために、女の子とコマスケが交わす働くことと幸福に関する議論の一節を少し長いが引いておこう。

「働くということは、自分が生きているのを一瞬々々たしかめるために、あるいは忘れるために、人間が発明した無意味な行為の連続を呼ぶ名でしょう。瞬間を生きるためには、行為の価値を犠牲にして、無意味なことにでも何にでもぶつからなきゃならない。それがあたしの好きな、働くこと、生きることの意味……」

「それは違う。おれに言わせれば、無意味なことはしなくてもいいんだ。いや、さらに厳密には、してはいけないんだ。」

「そうかしら。でも、無意味が無意味でなくなる瞬間、その時こそあたしたちは生きるのじゃなくって。あたしは零がきらいよ、もしも幸福がプラスで、不幸がマイナスだとしても、あたしは絶対値の大きい方を選ぶわ。(以下略)」

「……きみの絶対値論にはおれは反対だな、つまり、ひとは意味のあることを行おうとすると、進んで幸福になり、無意味なことしか出来そうもないとき、止むを得ず不幸になる。これがおれの幸福論だ。」

二人の議論の内容には立ち入らない。ただわかっていることは、われわれは澁澤龍彦の他の作品においてこのような議論を読むことは金輪際ないということだ。「孤独」の物質化といい、これらの議論といい、軽妙なメルヘンのうちに夾雑音のように鳴り響いている。

「エピクロス」(*3)とはもちろん作者のことだ。しかし、ここにいるコマスケはひとりの快樂主義者というよりも、ナイーブで高貴な芸術家の風貌をしている。

(*1)『ユリイカ臨時増刊号 総特集澁澤龍彦』(青土社、1988・6)所収の「澁澤龍彦年譜」を用いた。

(*2) 参考までに記すと、これは「ドライ・ボーンズ」という黒人霊歌の一節。預言者エゼキエルの「枯れた骨の復活」をモチーフにしている。アフリカから奴隷として連れてこられた苦しい状況下にもかかわらず、表現はドライでユーモアに満ちているといわれる。

(*3) エピクロスは紀元前4世紀のギリシャの哲学者。「エピクロス哲学は感覚の音信を信頼しつつ、'自然'と一致して生きよ、と人間に求めるであろう。感覚は真の標識として——だからエピクロス哲学は感覚説である——ばかりでなく、善の標識とも——だから快樂説である——考えられている」(ジャン・ブラン『エピクロス哲学』白水社・クセジュ文庫、1960・9)。正確にエピクロス哲学を紹介することはここではしない(また、できない)。エピクロスの名は後に、エピキュリアン(快樂主義者)という言葉を生む。澁澤はここではその意味(ニュアンス)で用いていると受けとめておいた。

(後注)

I キー・ワード(物語要素)——

- 1 迷宮、2 鏡、3 天使、4 鉱物、5 鳥、6 船、7 怪物、8 城、9 花、
- 10 球体、11 裸婦、12 人形、13 両性具有、14 天竺、15 時間、16 悪魔、17 円環、
- 18 仮面、19 狐、20 首、21 箱、22 分身、23 変身、24 夢、25 逆宇宙

研究ノート・資料

II 作品解説（物語分析）――

- 1 『エピクロスの肋骨』……1-A「撲滅の賦」、1-B「エピクロスの肋骨」
- 2 『犬狼都市』……2-A「犬狼都市」、2-B「陽物神譚」、2-C「マドンナの真珠」
- 3 『唐草物語』……3-A「空飛ぶ大納言」、3-B「女体消滅」、3-C「三つの髑髏」、
3-D「金色堂異聞」、3-E「六道の辻」、3-F「蜃気楼」、3-G「避雷針屋」
- 4 『ねむり姫』……4-A「ねむり姫」、4-B「狐媚記」、4-C「ぼろんじ」、
4-D「夢ちがえ」、4-E「画美人」、4-F「きらら姫」
- 5 『うつろ舟』……5-A「護法」、5-B「魚鱗記」、5-C「花妖記」、5-D「髑髏盃」、
5-E「菊燈台」、5-F「髪切り」、5-G「うつろ舟」、5-H「ダイダロス」
- 6 『高丘親王航海記』……6-A「儒艮」、6-B「蘭房」、6-C「猿園」、6-D「蜜人」、
6-E「鏡湖」、6-F「真珠」、6-G「頻伽」

III 関連作品（物語群）――

- 1 『悪徳の栄え』（サド）、2 『さかしま』（ユイスマンス）、3 『大理石』（マンディアルグ）、
- 4 『オルフェ』（コクトオ）、5 『長靴をはいた猫』（ペロー）、6 『博物誌』（プリニウス）、
- 7 『放浪者メルモス』（マチューリン）、8 『列子』、9 『夢』（ジャン・パウル）、
- 10 『阿片吸引者の告白』（ド・クインシー）、11 『オーレリア』（ネルバル）、
- 12 『砂男』または『ファルーンの鉱山』（ホフマン）、13 『続本朝往生伝』（大江匡房）、
- 14 『エレホン』（S・バトラー）、15 『未来のイヴ』（リラダン）、16 『仮面物語』（ジャン・ロラン）、
- 17 『眼球譚』（バタイユ）、18 『変身譜』（オウィディウス）、19 『アレフ』（ボルヘス）、
- 20 『死都ブルージュ』（ロデンバック）、21 『千夜一夜物語』、
- 22 『マルドロールの歌』（ロートレアモン）、23 『奥州波奈志』（只野真葛）、
- 24 『特性のない男』（ムジール）、25 『審判』（カフカ）、
- 26 『日月両世界旅行記』（シラノ・ド・ベルジュラック）、
- 27 『モロー博士の島』（H・G・ウェルズ）、28 『類推の山』（ドーマル）、
- 29 『フランケンシュタイン』（シェリー夫人）、30 『本当の話』（ルキアノス）、
- 31 『列仙伝』、32 『聖アントワヌの誘惑』（フローベール）、
- 33 『超男性』（アルフレッド・ジャリ）、34 『真如親王伝』、35 『夜窓鬼談』（石川鴻斎）、
- 36 『明恵上人伝』、37 『マルコ・ポーロの见えない都市』（イタロ・カルヴィーノ）、38 『玉虫物語』