

百閒漫歩 : 逢魔が時の文学(その5)

森, 茂太郎
九州大学 : 名誉教授

<https://doi.org/10.15017/1430746>

出版情報 : Stella. 32, pp.83-110, 2013-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

百聞漫歩

——逢魔が時の文学——

(その5)

森 茂太郎

「しみ」

戦後間もない頃に書かれた「夜道」という随筆によると、百聞には「足がすくむ程恐ろしかつた事が三遍ある」という。三度とも「若い時の経験」である——

第一は父のなくなる前の晩で、その時私は十七であつた。父は脚氣を病んで郷里の町から一里許り離れた峠の中腹にある山寺に轉地してゐた。段段に容態が悪くなり本復は六づかしい様に思はれ出した。その晩も附添ひの者の看護ばかりでは過ごされない様であつたから私が町中の主治醫を呼びに行く事になつた。父にさう命じられたのであつたと思ふ。すぐに馳け出すつもりで山寺の玄關を一足外に踏み出した途端にぞつとこはくなつて、足が竦んでしまつた。庭先の間に何本も突つ起つた大きな杉の木が暗い地面から暗い空へつながつてゐる。暗い空は低い所まで降りてゐるらしいが仰向いてそつちを見るのもこはい。何がどうしたのか解らないけれど一足も前に出る事が出来なかつた。¹⁾

父が病臥していた山寺の名は佛心寺という。その日は、夜になって父が苦しみだした。医者を呼ぶために百聞が駆け出したが、寺の外へ一歩足を踏み出した途端、「何だか解らぬものに前を遮られて」²⁾、足が竦んで動けなくなった。後年の「夜の杉」では、この「何だか解らぬもの」は「形のないもの」と呼ばれている——

何か、形のないものにぶつかつた様な氣持で、そこから前へ出る事が出来ない。目の前に眞暗な大きな杉の木が立つてゐる。幾本か列んだその下が通れない。

起ち竦んだ儘、全身ががたがた慄へ出した。

こはくて、恐ろしくて、どうする事も出来なくなつた。³⁾

さしも繁盛をきわめた志保屋の商売も、百聞が中学生になる頃にはまったく

傾き、とうとう店の看板を下すことになった。そんなとき、父久吉が病に倒れたのである。それにしても不思議なのは、生家が人手に渡ると聞かされても「何の感動も起こら」ず、父親の病気についても「どこが悪かつたのかよく知らないし、心配もしなかつた」⁴⁾ という百間の心事である。この年、百間は数え年で17歳。いくらひとり息子で甘やかされて育ったとはいえ、少しは自分の将来や家族の行く末を心配してもいい年頃である。ところが「夜の杉」の百間は、その当時は回想して、「将来を悲観するなど云ふ氣持は全然起こらなかつた」と言う——「私が生まれて今まで育つたこの家が、人手に渡ればどうなるのだらう。私共はどこへ行くのか移るのか、丸でわからないし、別に氣がかりでもない。酒屋の旦那にならなければ何になるのか。さう云ふ事を考へるのはまだ早過ぎた様である」⁵⁾。

「何の事か解らない」というのがこういうときの百間の口癖であって、「藁ごけ」の奥さんのあからさまな誘いをそ知らぬ顔でやりすごしたように、見て見ぬふりは彼の得意技である。ここで働いているのはおそらく精神分析でいう「否認」(déní) に似た心的メカニズムであって、後に百間が危険と知りつつ何人もの高利貸しと関係し、ついに借金地獄の深みにはまって抜け出せなくなったのも同じメカニズムによるものに違いない。「私は事態が容易ならぬものであることを知^レっている。しかし私は事態が容易ならぬものであるとは信^レじない」というわけだ。それはともかく、生家の没落と父親の病に目をふさいだ結果、かえって百間は「えたいの知れない憂悶」⁶⁾ に悩まされることになった。三間竿を振りかざして飼い犬を追い回したり、わざわざ梯子まで持ち出して巢の中の雀を脅かしたりしたのは、ちょうどこの頃である。「春機發動期」などという言い訳は、体のいい自己正当化にすぎない。押し殺された不安は外部に捌け口を求め、「何かをぎゅつといぢめてやりたくてむずむず」⁷⁾ するやり場のない怒りとなって、百間の心の奥底でくすぶり続けていたのである。

それなら、佛心寺で彼が襲われた恐怖は、これまで無自覚に浸っていた「ほほろ温み」の幼兒的な世界から、いきなり冷え冷えとした現実の只中へ投げ出されたことにその原因があつたのであろうか。だが、「何だか解らぬものに前を遮られ」たとか、「形のないものにぶつかつた」という恐怖には、とてもそれだけでは片付かない、何か異様なものが隠されているような氣がする。それはいつたい何だろうか。

「佛心寺の玄關の死神」⁸⁾に続いて彼が挙げるのは、高等学校1年の春休み、数え年21歳のときの体験である。ある朝、井戸端で顔を洗っていた百間は、唾の中に赤い血が混じっていることに気付いた。家中大騒ぎになり、さっそく近所の病院で診てもらったところ、医者は肺ジストマの診断を下した。ところがこれは誤診で、喉から血が出たのは、運動会の応援で、人の背丈ほどもある巨大なメガホンを口にあて、朝から晩まで「阿房聲」でがなりたてたせいである。一同ほっと胸を撫でおろしたが、しばらくすると、祖母がお大師様のお礼詣りに行けと言う。孫の病気を心配した祖母は、日頃信心しているお大師様に願掛けをしていたのである。「何でもなかつたのだからお大師様のお蔭と云ふ事もない」といくら説得しても、「何でもなかつたのがお大師様のお蔭だ」と言ってきた。とうとう何でもなかつたお礼詣りに、児島三十三ヶ所の霊場めぐりをするようになった。袴を穿き、白線の帽子をかぶった高校生姿のお遍路である。浜辺を伝い、山路を歩き、三十三ヶ所の札所すべてを廻るには十日余りを要した。

そんな物見遊山をかねた遍路の旅もどうやら終りに近付いたある日のことである。暗い山路をひとり歩いていた百間は、「自分の通り過ぎたうしろの方から暮色が追つ掛けて来る」ような気がした。だが、向って行く南の空はまだ明るい。その明りをたよりにゆるやかな坂道を登って行くと、右手に「低い雑木の茂み」があった。そこを通り過ぎようとしたとき、ふいに百間は何か自分の後から付いて来るものがあることに気付いた――

……それに気がついた時の恐ろしさは後を振り向く事も出来ない。立ち竦みさうになる足を無理に運んでやつと向うの道の小高くなつた所まで辿りつき、そこから先は道が降りになつてゐるので一生懸命に駆け出した。走ると後からついて来るものは一層私に近くなる様であつた。だから走るのを止めようと思つても、それはこはくて到底出来ない。仕舞ひには夢中になつてやつと町中に駆け込み宿屋の土間へ一足這入つたら、うしろから来たこはいものはさつと離れてしまつた。⁹⁾

山路の災いといえば、柳田國男が注目し、折口信夫もその難に遭つたことがある「ひだる神」のことがすぐさま思い出される。しかしこれは、「山路をあるいて居る者が、突然と烈しい飢渴疲労を感じて、一足も進めなくなつてしまふ」¹⁰⁾というものだから、一人旅の心細さはあつたにせよ、たつぷりと路銀を持ち、行く先々の遍路宿で下へも置かぬもてなしを受けた百間の遍路行にはと

うてい当てはまらない。近所の年寄りの言うところでは、後から付いて来たのはお大師様で、お遍路詣りをする者が誰でも一度は経験することだという。それを聞いた百閒は、「何を馬鹿な」と思いながら、そのくせ「全身の毛穴が總立ちし」て、体が「がくがくする」のをどうすることもできなかった¹¹⁾——

三遍目の恐ろしさは茅ヶ崎の夜道である。もう學校を出た後であるが未だ三十にはなつてゐなかつたと思ふ。友達の山邊が松林の中の下宿屋に療養生活をしてゐるのを見舞つた歸りの事である。山邊と山邊の許婚のおあひさんと三人で鳥鍋をつつき私は麥酒を飲んで好い機嫌になつた。庭先までおあひさんが送つて出た。提燈をさげて農家の點在する折れ曲がつた道を歩いて片側に低い石崖のある所まで来るとぶつと水をかぶつた様な氣がした。それから先の恐ろしさは前の二つの場合とはまた趣が違ふ。しかしその時の事は舊稿「榎風沐雨」の中に記してゐるので重複する所は省くけれど、茅ヶ崎の驛の近くの人家の燈りに辿りつくまで、その間の夜道をどうして馳け抜けたか解らなかつた。¹²⁾

この挿話は、怖いと言へばこれ以上のものはない怪談「とほぼえ」でも使われているが、ここでは百閒の指示する通り、旧稿「榎風沐雨」の一節を引いて、「夜道」で省略された部分を補つておこう——

……闇夜で風がなくて、手に持つた提燈の灯が次第にふくれて大きくなる様に思はれた。いつも通つてゐる、勝手を知つた道の角を曲がる度に、非常に恐ろしい所へ踏み出す様な氣がして、しまひには自分の足音を聞くのも怖くなつた。向うに、暗い田圃の中に、割りに幅の廣い道が薄白く眞直ぐに伸びてゐる。これからその道を渡つて行くのが大きな池か海の中に這入つて行く様に思はれて、足が立ち竦んだ。¹³⁾

「夜道」で取り上げられた恐怖体験は以上の3つである。実は百閒には、恐怖のために足が竦んで動けなくなったことがこのほかにも何度かある。たとえば、漱石山房で知り合つた芥川龍之介を訪ねようとして見知らぬ空地に迷い込んだときは、夕空に黒々とそびえ立つ大木を見上げていると急に息苦しくなり、そのまま立ち竦んでいるうちに日が暮れて、原っぱが「大きな闇の塊り」になつた¹⁴⁾。そうかと思うと、白い雪を一面に敷きつめた士官学校の広い中庭に足を踏み入れた途端、「足もとががくがく」して立っていられなくなったこともある。そのときの不安な気持は「未だ嘗て経験した事のないもの」で、「見果てのない大海原にただ一人取り残されてゐる様」だつたという¹⁵⁾。それならばなぜ百閒は、恐怖の自叙伝とも言うべき「夜道」の中に、「未だ嘗て経験した事のない

い」この恐怖を数え入れなかったのであろうか。それが夜ではなく昼間の出来事だったからであらうか。おそらくそうではない。百閒はただ思い出さなかったのである。夕暮れの空地で途方に暮れたときの恐怖も、士官学校の雪の中庭で動けなくなったときの恐怖も、「夜道」を書くときにはまったく忘れてしまっていたのである。

連想の流れに身をまかせ、思いつくままに百閒は書いた。書き終わってみれば、「夜道」の3つのエピソードが選ばれていた。選んだというより、いつのまにか選び出されていたのである。こういう書き方を百閒は後に「散らかす」¹⁶⁾と呼んで彼の随筆の基本的な方法としたが、方法論的な覚醒はいつも後からやって来る。百鬼園随筆のそもそもの始まりが、「平生の潑刺たる駄弁を浄化したやうなもの」を書いてみてはどうかという漱石山房の先輩森田草平の勧めにあったとすれば¹⁷⁾、「散らかす」はもともと百閒の性癖のようなもので、これを「浄化した」随筆にも最初から潜在していたものと考えられよう。それは精神分析で用いる自由連想法に似て、自由なようでいて自由ではなく、さんざん「散らか」したつもりで実はひそかに方向づけられている。一見とりとめのない連想の流れをその深みで方向づけているもの、それが無意識の論理であることは言うまでもない。

「夜道」の中で「山邊」という仮称で呼ばれている中島重は六高時代からの百閒の友人で、長い闘病生活の末、昭和21年に京都で死んだ。「夜道」が運輸省の機関誌「國鐵情報」に掲載されたのは翌年4月であり、「夜道」執筆の直接のきっかけがこの中島の死にあったことは疑いない。中島の死を知らせる電報を受け取ったとき、「いきなり三十年昔の茅ヶ崎の夜道の事が記憶に甦つた」¹⁸⁾と百閒は言う。突然息を吹き返したこの古い記憶に誘い出されるようにして、残る2つの挿話もあいついで記憶の底から浮び上がったものに違いない。それなら、中島の死を契機に思い出されたこの3つの挿話には、当の作者自身も気が付かない接点がどこかに潜んでいるはずである。しかもその接点は「夜道」の3つの挿話にはあって、ほかの2つの挿話にはないものでなければならない。それはいったい何だろうか。

中島重との交友は、ふたりが出京してからも、また中島が結婚して京都に一家を構えてからも続いた。急に思い立って新橋駅から汽車に乗り、京都の新居を何の前ぶれもなく訪ねたことも一度や二度ではない。しかし中島の性格は百

間とはおよそ対照的で、「木強漢で意志強固」¹⁹⁾、しかも敬虔なクリスチャンであったから、ことあるごとに百間の酒好きをたしなめ、後に百間夫婦の仲が険悪になったときには、進んで仲裁役を買って出た。借金で首が回らなくなった百間が居候を決め込んだときも何も言わずに泊めてやり、世間知らずでわがままな百間に対して、中島は終始庇護者的、父親的な態度で接していたようである。その「頑固で勢ひよく、元氣一ぱいと思はれた」中島が突然咯血した。急な病でめっきり気弱になった彼は、東京から遠く離れた海岸で療養生活を送る間も、しきりに百間に寂しさを訴え、不如意な手元をやりくりして百間が見舞いに訪れたときには、いつになく酒を勧めたりもしたのである。そんな中島の病気でやつれた姿は、同じように転地を余儀なくされて佛心寺で病臥していた父親の「大患で衰へた悲しい」²⁰⁾面影と重なり、この友人のうちに百間が見ていた父親イメージをいやがうえにも増幅させたのではないだろうか。発病から40年、中島は「意志と判断の力によつて」病気を制して生き抜いたが、ついに力尽きて倒れた。その知らせを受けたとき、ふいに脳裏に甦ったのが「茅ヶ崎の夜道」の出来事だったのである。中島についての思い出はほかにいくらもあるように、よりによってこの古い記憶がまず最初に思い出されたのは、終生のトラウマとなった父親の死の記憶が背景にあったからに違いない。「佛心寺の玄關の死神」を仲立ちにして、「いきなり三十年昔の茅ヶ崎の夜道の事が記憶に甦った」のだ。

佛心寺と茅ヶ崎の挿話をひそかに結び付けているもの、それは父であり、父の死であった。それでは、第2のお遍路廻りの挿話についてはどうであろうか。茅ヶ崎のときと同様、ここでも父の死はその影を投じているのであろうか。「お大師様」が父親イメージであることはまず確かだとしても、百間がそのことを知ったのは家に帰ってから、年寄りたちとの世間話のついでにすぎない。そしてこの「お大師様」を除けば、第2の挿話のどこにも父の影は射していない。「遍照金剛」という晩年の随筆でも、百間は「今思ひ出しても頭の毛が一本立ちになる程恐ろしかった記憶」²¹⁾としてこのときのことを回想しているが、しかしこの随筆で見逃すことのできないのは、お遍路廻りに出発するときの百間の出で立ちが、「杖の代りに亡父の絹張りの蝙蝠傘」を肩にかけ、それに葡萄酒の壺をぶらさげたという風変りなものであったことである。この一風変わった出で立ちが、父親がまだ威勢のよかった頃、親子三人で金比羅詣りに出かけたとき

の父親の旅姿とそっくり同じであることに果して百閒は気が付いていたであろうか。連絡船のまだない頃で、蒸気船で海を渡り、日が西に傾く頃、竣工したばかりの高松棧橋に着いた――

……さあ行かうと父が云つて歩き出した。赤煉瓦の上に西日が一ぱいに照つてゐた。二足三足行くと父の肩の蝙蝠傘にくくり附けた麥酒壇の紐が解けるか切れるかしたらしい。岸壁の煉瓦の上にぴしやつと落ちてわれた。父の残念さうな顔色を思ひ出す事が出来る。岸壁の日向に流れた麥酒の香りも、五十年後の自分のコップの中から思ひ出す事が出来る。²²⁾

ビールを飲みそこなつた金比羅詣りの父親に比べると、お遍路詣りの百閒ははるかに幸運だった。なぜなら、蝙蝠傘にぶらさげて行つた葡萄酒は、最初の泊りの遍路宿でみんな飲んでしまった。つまり、お遍路詣りに出発する百閒は、それと知ることなく金比羅詣りの父親に同一化し、しかも父親の失敗したところで成功し、こうしていつのまにか父親を乗り越えてしまったのである。行く先々の宿屋で「お城下の旦那、旦那」と持ち上げられて気を良くしたことも、多少は手伝っていたのかも知れない。最初の日で石突きが擦り切れてしまった父の形見の蝙蝠傘を、百閒は何の未練もなく道端に投げ捨ててしまった。「絹張りの傘を、この子はそんな勿體ない事をする」と後で家人に叱られたが、しかし「役に立たなくなつた物を、一週間も十日も持ち歩く事は出来ない」²³⁾。父を乗り越えた百閒には、「杖の代り」に持参した父の形見の蝙蝠傘はもはや必要なかったのである。

百閒が父を乗り越えたのはこれが初めてではない。佛心寺では、夜になって苦しみだした父に頼まれ、かかりつけの医者を呼ぶために駆け出した。百閒が駆け出したのは、父の危急を救うためである。しかし父に救いの手をさしのべるといふことは、とりもなおさず父を乗り越えること、父と子の力関係が逆転することを意味する。すなわち、自覚されるや否やはともかく、子の無意識においては、「父親を救う」ことはそのまま「父親を殺す」ことを意味するのである²⁴⁾。それゆえ「父親を救う」立場に立つことは、息子の心に大きな罪悪感をもたらさずにはいない。それなら、佛心寺の玄関で、夕暮れの山道で、あるいは茅ヶ崎の夜道で、百閒の足を竦ませた理由のない恐怖は、父親殺しの罪悪感、父親殺しの願望が実現されようとしたまさにそのとき、彼に対して下された超

自我の懲罰だったのだろうか。あるいは超自我は、このように百閒に語りかけたのかも知れない——「お前は父親になり代わりたくて、父親を殺そうと願っていた。そして今、お前は父親になり代わった。しかし死んだ父親にである」²⁵⁾。

だが、そう結論づけるのはまだ早すぎる。何よりも百閒は、「死んだ父親」に同一化したあげく、ただ単に身体が硬直して「足が竦んだ」だけではないからである。佛心寺では、「何か、形のないもの」が目の前を横切った。夕暮れの山道では、何だか「こはいもの」がすぐ後から付いてきた。茅ヶ崎では、「大きな池か海の中」に呑み込まれるような気がした。こうした恐怖をすべて「死んだ父親」との同一化によって説明できるであろうか。「遍照金剛」で再び取り上げられた「お大師様」の思い出を手がかりに、この点を改めて考えてみることにしよう。

*

その坂道に掛かり、片側の雑木の繁みが人の通る所へ食み出してゐるのを踏む様にして行くと、急に身のまわりが暗くなった様な気がした。

何だか知らないが、暗い。

暗いけれども、向うの、この道が高くなつた所から先は、空があんなに明かるい。明かるいからいいが、後ろは。さう思つた途端、全身に水を浴びた様にぞつとした。何かある。だれか、ついて来る。すぐ後ろにゐる。

足がすくむ様だが、起ち停まる事は出来ない。一足後ろに迫つてゐる。

[…]

すぐ後ろだけれど、その後ろを振り向く事は、振り返る事は出来ない。向うは明かるいが、後ろは暗い。段々暗くなつて、通つた後は眞暗だ。

その暗い中からついて来る。今にも背中に手を掛けさうな近くにゐる。

何だかわからないが、どうしたらいいのだらう。

だらだらに登り道の、その一番高い所はついそこの様で、中中そこまで行かれない。今までと同じ通りに歩いてゐるそのすぐ後ろから、矢張り同じ通りについて来るのは、後ろの暗い中にほんやり浮いた、輪郭のないしみではないか。

しみが追つ掛けて来る。しかし、しみの中に何かある。だらだら坂の一番高い所へ掛かつた時、こはい中でそんな気がした。

すると一層近く、さうして足早に、すぐ後ろへ来た。²⁶⁾

「しみ」のなかに「何か」がいる。真に無気味としか言いようのないこの「何か」は、古老たちの言うようにやはり「お大師様」、すなわち、父親殺しの禁忌

を犯した者に制裁を加えるべく姿を現した超自我だったのだろうか。「ドストエフスキーと父親殺し」のフロイトによれば、超自我は父親との同一化の結果、自我の中に生じる「特別な審級」であるが、現実の父親がどのような人物であったかという偶然的な要素も大きな意味を持つ。たとえば父親がドストエフスキーの父親のように「厳しく、暴力的で、残酷な人物」であった場合、超自我もこの父親の性格を受け継いでサディステックになる。そして超自我がサディステックになるのに従い、自我はマゾヒステックに、「すなわち根本的に受動的で女性的なものになる」²⁷⁾。

ところが百間の父久吉は、息子にとって「崇拜」の対象でこそあれ、恐怖の対象では決してなかった。この父子の間に母親をめぐる葛藤がまったくなかったとは言わない。「私は一人で女の歸るのを待つてみたけれど、女は中中歸つて來なかつた」²⁸⁾ という一行で始まる「流渦」や、「私は女と喧嘩をして別れた。その爲に女が外の男の許に行くだらうと思ふと口惜しくて堪らない」²⁹⁾ と書き出される「殘照」などを見ると、母親をめぐる葛藤はむしろ通常の場合より激しかったものと想像される。しかしフロイトによれば、エディプス・コンプレックスに基づく幼年期の情動は、「現実から新たな栄養物をうけとらないときには消滅することもある」³⁰⁾。事実、百間のエディプス・コンプレックスが、父親から「新たな栄養物」を受け取ることはなかった。百間はたった一度しか父親に叱られたことがないし、芸者遊びで忙しかった久吉が息子の教育に積極的に関わった節はまったく見られない。こういう父親からはサディステックな超自我などは生れようがないし、我が儘いっぱい育てられた志保屋の御曹司にマゾヒステックな面影はさらさない。

『対象関係』のラカンによれば、フロイトは有名なハンス少年の症例報告において、「父に対する不安」と「父をめぐる不安」を明確に区別している³¹⁾。「父に対する不安」で息子の不安の対象になるのは、去勢をふりかざして威嚇する父であり、来るべき超自我の原基となる父である。これに対して、「父をめぐる不安」では、象徴的父を体現する現実的父の資質そのものに疑いが投げかけられる。「父とは父と呼ばれる者のことである」とラカンは言う。「象徴的父があり、現実的父があります。[...] 去勢コンプレックスが主体に身をもって体験されるためには、現実的父がその役目を果さなければなりません。去勢の実行者である父親の務めを、それと目に見える形で遂行しなければならないので

す」³²⁾。ここでいう去勢は、「いわゆる乳離れよりもさらに決定的な乳離れ、それによって子供が全能の母への完全な隷属から抜け出す乳離れ」のことである。去勢を命じるのは象徴的父であり、この象徴的父の名において去勢を実行するのは現実の父親である。すなわち、象徴秩序の「虚構的かつ具体的な」³³⁾ 中心軸である「父の名」だけでは充分ではない。「父の名」が有効に働き、エディプスが正常に機能するには、母を性的に所有する現実の父の干渉が何としても必要なのだ。

ところが、厳格な家父長であるよりははるかに芸者好きの遊び人であった父久吉にとって、これくらい性に合わない仕事もなかった。久吉は商業会議所の集りを口実に、毎晩のように家を空けた。日が暮れるのを待ちかねて、お抱えの人力車で颯爽と遊里へ繰り出す父親の雄姿は百間の目に焼き付いているし、また父母に連れられて行った大阪の勸業博覧会では、蘆辺踊りを踊る芸妓の中にお目当ての美形がいて、父がその芸妓にじっと「痲筋の眼を据ゑてゐた」³⁴⁾ のをまるで昨日のこつのように覚えている。つまり、久吉の色好みはとっくに幼い百間に見抜かれていたので、こういう父子の間に母親をめぐる葛藤などは生じようがない。百間の父久吉は、少年ハンスのあまりにも優しすぎる父親に似て、まさに「その不在によって輝いていた」³⁵⁾ のである。

同じく「不在の父」といっても、ハンスの父親は久吉のようにしょっちゅう家を留守にしたわけではない。ただ、ハンスの父親は優しすぎる父親だった。息子に対して優しすぎ、妻には頭の上らない父親だった。まさしくここに——父親が優しすぎたことに、ハンスの「ドラマ」のすべてがあるとラカンと言う。「本当に怖いパパ」がもし目の前にいたなら、ハンスは「遊戯の規則」を理解したであろうし、「真のエディプス」を形成することもできたであろう。ところがハンスには「怖いパパ」がないので、それよりもはるかに怖い「ママのスカート」から逃れるために、ハンスは誰の助けも借りず、独力で「怖いパパ」を作り出さずにはいられなかったというのである³⁶⁾。こうしてハンスは「張り子の虎」をでっちあげる。それがハンスの恐怖症の対象である「馬」であり、「馬」はこうして「父親によって果されなかった役割を演じている」³⁷⁾ のである。

それなら、夕暮れの山道で百間の背後から迫ってきたあの無気味な「しみ」は、ハンスの「馬」と同じように、「父をめぐる不安」から逃れるために彼の無意識が生み出した「張り子の虎」、あえて言えば、間に合わせの超自我だったの

だろうか。しかし百間の「しみ」とハンスの「馬」との間には、誰の目にも明らかかな相違がある。同じように恐怖で足が竦んでも、少なくともハンスは自分が何を恐れているのかを知っている。ところが百間は、「こはいけれど、何の事だかわからない。そんな話はわからない」³⁸⁾ と言うように、自分の恐怖の対象が何であるかを知らない。このときにかぎらず、百間の恐怖はすべて対象のない恐怖、怖いことは確かだが、何が怖いか分らないという原因不明の恐怖である。だからそれは、対象の明らかな「恐怖」とは区別して、「不安」(angoisse)と呼ぶ方がいいだろう。『存在と時間』のハイデガーも言うように、「恐怖の対象」は常に「何らかの世界内部的な存在者」であるが、「不安の対象」はそうではない——「脅かしをおよぼすものがどこにもないということが、不安の対象を性格づける。不安は、おのれがそれに対して不安がるのが何であるかを『知らない』のである」³⁹⁾。

百間の恐怖は対象のない恐怖、理由のない恐怖である。恐怖症の患者は自分が何を恐れているのかを知っている。だが、自分がなぜその対象を恐れるのかを知っているのだろうか。たとえばヘビやネズミを恐れる者は、あれこれもっともらしい理由を並べ立てはするものの、結局のところ、ヘビやネズミがなぜ怖いかを自他に納得のいくように説明することができない。ハンスは馬を恐れる。すなわち、馬はハンスのもとへ恐怖を運んで来る。では、この恐怖を運ぶ馬がいったいどこから来たかといえ、それはハンスの不安の只中からであるとラカンと言う——

馬がこの不安の痕跡をとどめていることはあるかも知れません。[馬の額にある]あの輪郭のないもの (le flou), 黒いしみ (la tache noire) は、たぶんそれと関係があるのです。馬はまるで何かを隠しているようなのです、裏側に見え隠れする何か、背後で灯のようにまたたく何か、すなわち、あてどなく漂いはじめるあの黒いしみを。しかし、ハンスが実際に体験するものは恐怖です。⁴⁰⁾

夕暮れの山道で百間が遭遇したものの、それはまさしく「しみ」であった。「後ろの暗い中にぼんやり浮いた、輪郭のないしみ」であった。しかしこの「しみ」は、ハンスの「馬」のようにイメージの衣に包まれてはいない。それはむき出しの「しみ」、「輪郭」をなくした「しみ」である。したがって、このとき百間が体験したのは恐怖ではない。それは対象のない不安、恐怖という緩衝材をこ

とごとく奪い去られた赤裸々な不安である。もしそれが具体的な形をそなえた対象であるならば、逃走したり迂回したりもできるだろう。だが名状しがたいもの、イメージの衣を剥ぎ取られたものを前にしては、人はただ茫然と立ち竦むしかないのである。

「しみ」はハンスの恐怖の対象ではない。恐怖の対象はあくまでも「馬」である。しかしこの「馬」の背後にあって、それを恐るべきものになっているのは「しみ」であり、「しみ」のもたらす不安である。ハンスの恐怖の対象というよりは、むしろその条件をなすこの「しみ」について、ラカンはまた別のところで、「母の身体に穿たれた穴、すなわち深淵、謎の中の謎、直視できないもの」と言い、さらに続けて「とらえることの不可能なもの」、「直視してはならないもの」⁴¹⁾とも言っている。この「直視できないもの」、「直視してはならないもの」がいったい何を指しているかは、フロイトの読者には夙に明らかであろう。それは「メドゥーサの首」、それを見た者はたちまち石になると伝えられるおぞましい神話像を指している。そしてこの「恐怖のシンボル」⁴²⁾の意味するものが女性性器、とりわけ「母親の性器」であることは、いまさら指摘するまでもないだろう。『対象関係』に先立つこと2年、すでに「イルマの夢」をめぐる、ラカンはメドゥーサの首について語っていた——

イルマの注射の夢は、これを現象学的に見ると、2つの部分から成り立っています。最初の部分は、おぞましくもまた無気味なイメージ、すなわちメドゥーサの首の出現で終わります。まさに名状しがたいものの出現——複雑に入り組んで場所さえ定めがたい〔イルマの〕喉の奥の出現です。それは原初的な対象そのもの、すなわち、あらゆる生命の根源である女性性器という深淵です。それはまた、あらゆるものを呑み込んでしまう貪婪な口であり、生きとし生けるものが最後に行き着く死のイメージでもあります。〔…〕この無気味なイメージに凝縮されているもの、要するにそれは、最も秘められた現実 (le réel)、いかなる〔象徴的あるいは想像的な〕介入物もない現実、究極の現実、もはや対象ではない根源の対象——しかし、その前ではすべての言語が途絶え、すべてのカテゴリーが効力を失う、不安な対象そのものの出現なのです。⁴³⁾

それにしても、女性性器はなぜこれほどまでに無気味なのだろうか。草稿「メドゥーサの首」のフロイトは、女性性器が無気味なのは、それが去勢不安を掻き立てるからだと考える。女性の性器をはじめて目にした男児は、自分も父親にペニスを奪われてしまうかも知れないという不安に脅えるのである。しかし

「メドゥーサの首」の3年前に書かれた論文「無気味なもの」では、フロイトはまったく別な観点から女性性器の無気味さを論じ、女性性器が無気味に感じられるのは、それが「人間のかつての故郷への入り口」であり、「誰もがかつて、人生の最初の時期に滞在していた場所」であるからと説明している。その懐かしい「故郷への入り口」が一転して無気味なものになるのは、自我による抑圧のせいである——

……「愛とは、郷愁だ」と戯れに言うこともある。夢の中で、「ここは知っているところだ、かつてここで暮らしていたことがある」と感じられる場所や風景があれば、それは女性の性器や母胎を意味しているのである。この場合には不気味なものとは、かつてなれ親しんだもの、昔馴染みのものを意味しているのである。ただしこのウンハイムリッヒという語の前綴のウンは、抑圧の刻印なのである。⁴⁴⁾

フロイトの想定するように、果してそれが「抑圧の刻印」であるかどうかについてはしばらく措くとしよう。抑圧が可能であるためには、抑圧されるものは具体的な形をそなえた表象でなければならないが、女性性器は表象ではない。それは「名状しがたい」もの、「女性性器」という言葉さえ数ある比喩のうちのひとつにすぎないような命名不可能なものである。こうした象徴化不可能なものを、ラカンは後に「対象 a」(objet a) と呼んで理論化した⁴⁵⁾が、それが現実の中に姿を現すことはない。なぜなら、われわれを取り巻く現実、われわれが想像するかぎりの現実、われわれがそれについて語るかぎりの現実であって、名前もなければイメージもない、客観的には「無」に等しい対象 a がそのなかに姿を現すことはないからである——そう、あの無気味な「しみ」として以外には。ハンスの不安を掻き立て、「張り子の虎」ならぬ「張り子の馬」をでっちあげさせたのは、通常の視線ではとらえることのできないこの「しみ」なのだ。それゆえ、ラカンも言うように、「不安には対象がないわけではない」⁴⁵⁾。ただこの「対象」はもはや現実の対象ではなく、対象ならぬ対象、象徴化の残渣、「父の名」において追放された始源の母がこの地上に残して行った痕跡なのである。ハンスが脅えた「黒いしみ」、百間が出くわした「輪郭のないしみ」は、まさにこの痕跡であり形身であって、そのかぎりにおいて、それは「人間のかつての故郷」、失われた「妣の国」へも道を通じている。「あらゆる生命の根源」でもあれば、「生きとし生けるものが最後に行き着く」場所でもあるこの「妣の

国」について、百間も知らないはずはない『ファウスト』第2部のゲーテは、悪魔メフィストフェレスに次のように語らせている――

メフィスト ……深い寂寥の底に、実は神々しい女神たちが住んでいるのです。

そこには空間もなければ、時間ありません。――

女神たちを説明するのは、どういっていいかわかりません。

とにかく、それは「母たち」というのです。

ファウスト（愕然とする）母たち。

メフィスト 身の毛もよだちますか。⁴⁶⁾

この「深い寂寥の底」の世界、「生成した事物の世界をはなれて、ノ形をもたぬ形の世界」をもし「冥途」と呼ぶならば、あの「輪郭のないしみ」はもとより、父の死の前夜、佛心寺で遭遇した「何か、形のないもの」も、茅ヶ崎の暗闇の中に「薄白く」浮び上った細い道も、すべての「しみ」は「かつての故郷への入り口」、懐かしくも無気味な冥途への入り口なのである。

小説「南山壽」では、主人公のドッペルゲンガーとも言うべき新任教官が主人公の行く先々に出没して彼を苛立たせるが、この男は「南山壽」の削除された最終章でも姿を現し、主人公が家に残してきた女の死を告げる――

私は前にのめつて、思はず手を突いた。

「おや」と相手が甲走つた聲をした。「先生は御存知なかつたのですか」

相手が見る見る眞青になつて、邊りの薄闇にほかりと穴があいた様に、その顔が遠退いた。⁴⁷⁾

「眞青」な顔をした主人公の分身は、薄闇の中に「ほかり」とあいた「穴」に吸い込まれて消えた。それなら、あの夕暮れの山道で暗がりの中にぼんやり浮いた「輪郭のないしみ」、その「しみ」の中にいたおぞましい「何か」は、やはり百間の分身だったのではないだろうか。それは「お父さんの聲」を聞いたことがないというあの「道連」⁴⁸⁾、始源の母とともに冥途に置き去りにされた百間自身だったのではないだろうか。

＊

「父の名」がそれなりの役割を果しているかぎり、「しみ」が恐怖を隠れ蓑に

して現れることはないし、ましてやそれが裸形のまま姿を現すことはない。「しみ」は通常、幻想（ファンタズム）の背後に、きらびやかな想像的衣装を身につけて現れる。たとえば泉鏡花『清心庵』の結びの一節、主人公の少年が仄暗い庵室で見た女の幻のように――

……^{かまち} 框に踏懸^{ふみか}け呼び^{いらへ}たるに、答^{こたへ}はなく、衣^{きぬ}の氣勢^{けいひ}して、白^{しろ}き手^てをつき、肩^{かた}のあたり、衣^{えもん}紋^{もん}のあたり、乳^{ちち}のあたり、衝^つ立^たての蔭^{かげ}に、つと立ち^つて、烏^う羽^ぼ玉^{たま}の髪^{かみ}のひまに、微笑^{わいご}みむかへし摩^ま耶^やが顔^{かほ}。笈^{かき}の音^ねして、叢^{くさむら}に、蟲^{むし}鳴^なく一^{ひと}つ聞^きえしが、われは思^{おも}はず身^みの毛^けよだちぬ。

この蟲^{むし}の聲^{こゑ}、笈^{かき}の音^ね、框^{かまち}に片^{かた}足^{あし}かけたる、爾^{そのとき}時^{とき}、衝^つ立^たての蔭^{かげ}に人^{ひと}見^みえたる、われは嘗^{かつ}て慙^かる時^{とき}、かゝることに^{いであ}出^い會^あひぬ。母^{はは}上^{かみ}か、摩^ま耶^やなりしか、われ覺^{おぼ}えて居^をらず。夢^{ゆめ}なりしか、知^しらず、前^{まへ}の世^よのことなりけむ。⁴⁹⁾

夢と現実、「前の世」と現世のあわいをただようこの光景は異様なまでに美しい。だが、この美しい光景を目のあたりにした少年が「思はず」ぞっとするのは、女を包む幻想のヴェールがどこまでも薄く、その薄いヴェールを通して「前の世」が透けて見えるからである。「前の世」とは言うまでもなくあの「しみ」であり、始源の母が立ち去った後に残された痕跡である。鏡花の描く魔性の女はことごとく、その華麗な衣装の背後にこの「しみ」を忍ばせている。庵室の薄暗がりの中でほほえむ摩耶の姿は、この小説家には珍しく、衣装の奥深く秘められた「しみ」があらわになりかけた希有な瞬間であろう。この『清心庵』の女を稀な例外として、『高野聖』のなまめかしい妖女にせよ、『注文帳』の剃刀を手にした亡霊にせよ、『眉かくしの霊』の「似合ひますか」の幽霊にせよ、鏡花の魔性の女たちは色鮮やかな彩りを失うことがない。すなわち、鏡花の「母」は彼の幻想の中に完全に封じ込められている。幻想の獄舎の中に「母」を封じ込めたのは、言わずと知れた近親相姦禁止の法であり、究極的には、あらゆる法の根柢である「父」である。しかし、幻想のヴェールを隔てて透かし見られた「母」は、決して禁忌以前の「母」、「深い寂寥の底」に住まうあの始源の母ではあり得ない。それは幻想の母、イメージというきらびやかな「祭服」(chasuble)を身にまとった母である。鏡花の幻の女は、『清心庵』の女をただひとりの例外として、幻想の織りなすこの華麗な衣装、想像的衣装を脱ぎ捨てることがない。批評家の正宗白鳥がいつものぶっきらぼうな調子で言うように、たしかに鏡花の幽霊は「凄くも恐くもない」⁵⁰⁾のだ。

こういう妖美をきわめた鏡花の女に比べると、百間の小説に登場する女はおしなべて地味である。『冥途』の中で最も鏡花的と言えなくもない「花火」の冒頭、無性に郷愁をそそる風景の中で主人公を出迎える「紫の袴」を穿いた女でさえ、「しとやかな」話しぶりや「淋しさうな姿」はまあいいとしても、はなから「顔色の悪い女」とか「陰氣な女」⁵¹⁾とか言われていて、鏡花の幻の女特有の華やかさ、なまめかしさなどは棄にしたくもない。「盡頭子」の女は顔の輪郭が「はつきりしない」⁵²⁾し、「花柘榴」の女は「青白い、油を拭き取つた後の様な肌の顔」⁵³⁾をしている。「雲の脚」の女にいたっては、玄關に立った姿からしてすでに「濁つた水の中の人影の様」⁵⁴⁾である。この女たちは物語の中に最初に姿を現したときからいわば冥途の刻印を帯びていて、すり切れて襤褸のようになった衣装の背後から、無気味な「しみ」が今にも顔を覗かせそうなのだ。そう、短篇「梅雨韻」の中で、暖簾の間に見え隠れするあの気味の悪い「白い顔」のように——「どこかで芭蕉布の暖簾が、雨風にあふられて、ばたばたと振れてゐる様だつた。その間から、恐ろしく色の白い顔が、覗いたり隠れたりした。何の顔だか解らなかつた」⁵⁵⁾。

「しみ」そのものが欲望されることはない。だが欲望が成立するためには、「しみ」はぜひともなくてはならない。潜在的なもの、隠されたもの、仄めかされるものとして対象の中になくてはならないのだ。つまり「しみ」は欲望の対象ではない。それは欲望が存在するための条件、欲望する当の本人さえ窺い知ることのできない欲望の原因 (cause) なのである。「紫の袴」を穿いた女と道連れになった「花火」の男は、「もう行くまい」、「この陰氣な女と一緒に行って、碌な事はない」とためらいながらも、涙をためた女にじっと見つめられると、つい「引き込まれるやうな氣持」がして、しぶしぶ女の後に付いて行く。それでは、この陰氣な道連れにもやはり「しみ」はあるのだろうか。「傍にゐるのは恐ろしい」こんな女にも、「しみ」はどこかに隠されているのであろうか——

……その時に、私はふと縁にうつ伏せになつてゐる女の白い襟足を見入つてゐた。女は顔も様子も陰氣で色艶が悪いのに、襟足丈は水水してゐて云ひやうもなく美しい。私は、不意に足が竦んで、水を浴びた様な氣持がした。私はこの襟足を見た事があつた。十年昔だか二十年昔だかわからない、どこかの辻でこの女に行き會ひ、振り返つてこの白い襟足を見た事があつた。⁵⁶⁾

「顔も様子も陰氣で色艶が悪い」この女は、それにもかかわらず、襟足だけは

「云ひやうもなく美しい」。男がついふらふらと女の後に付いて行く気になったのは、この「白い襟足」のせいである。しかし女の襟足を見つめる男が、「不意に足が竦んで、水を浴びたやうな氣持」になったのはなぜだろうか。言うまでもない、男が思い出したからである。どこかでこの「白い襟足」を見たことがあるのを思い出し、自分を駆り立てる欲望の原因に気付き始めたからである。そのとき女の姿は消え、まるで手袋をくると裏返したように、イメージの背後に隠されていた「しみ」が目の前に現れる。あの「深い寂寥の底」から男を迎えに来た冥途の母が、いまやその「形をもたぬ形」を現すのだ――

……ああ、あの女だつたと私が思ひ出す途端に、女がいきなり追つかけて来て、私のうなじに獅噛みついた。

「浮氣者浮氣者浮氣者」と云つた。

私は足が萎へて逃げられない。身を悶えながら、顔を振り向けて後を見ると、最早女もだれもみなかつた。それなのに、目に見えないものが私のうなじを掴み締めてゐて、私は身動きも出来ない、助けを呼ぼうと思つても、咽喉がつかへて聲も出なかつた。⁵⁷⁾

鏡花は死の数カ月前、折口信夫との雑談の席で、「私は長い間お化けを書いて来たが、恨みを持たぬお化け、怨霊でないお化けを書こうとして来たが、それが書けなかつた」と話したという⁵⁸⁾。もし鏡花の自己批評が正しく、鏡花の幽霊がすべて「恨み」を持つものだったとしたら、それは彼の幽霊がエディプス・コンプレックスの枠の中にとどまるものだったからである。エディプスの構図が堅固に維持されているかぎり、たとえどれほど息子に対する「恨み」を募らせようと、「母」は息子の幻想の中に封じ込まれ、息子の存在の基盤を根底から揺るがすことはない。百聞の「母」に「恨み」がないわけではないが、しかしそれは主体そのものの成立に関わるいわば構造的な「恨み」であって、この「恨み」を買うことなしには、主体はエディプスの構図の中に自らを位置づけることができないのだ。それゆえ、冥途から迎えに来た「母」にいくら「浮氣者」と責め立てられようと、男はただ怪訝に思うばかりで、なぜ自分がそんなふうには責められなければならないのか一向に分らない。「幽霊」と「オバケ」を初めて民俗学的に区別したのは『妖怪談義』の柳田國男であるが、その二分法に従えば、百聞の妖怪変化は「たゞこれぞと思ふ者だけに思ひ知らせようとする」幽霊よりも、「相手を擇ばず、寧ろ平々凡々の多數に向つて、交渉を開かうとし

て居た」⁵⁹) オバケに似ている。だが、それも当然のことかも知れない。なぜなら、オバケとは零落した神々のことであり、ラカンによれば、「神々とは現実的なもの」⁶⁰) なのだから。「現実的なもの」(le réel) はわれわれのいわゆる「現実」ではない。それはあの「究極の現実」、言葉によって象徴化することも、イメージによって想像化することも不可能な「もの」である。幻想の崩れ落ちた廃墟からさまよい出て、不可視の「しみ」となって街中を徘徊する百間の妖怪変化は、何よりもこのオバケに似ているのではないだろうか。

冥途の母は「目に見えない」。彼女が「形をもたぬ形の世界」の住人である以上、それは当然のことであろう。「花柘榴」に登場する「青白い、油を拭き取った後の様な肌の顔が無気味に美しい女は、「白い著物を著た人影」となって夜更けの庭をさまよい、やがて暗闇に浮ぶ「筒形をした柘榴の花」を残して姿を消す——

又夜中に寝苦しくなつて、寢床から這ひ出した。外は昨夜の通りの空で、薄白く軒に垂れ下がつた下に、庭樹の茂みが煙の固まりの様に黒くひろがつてゐる。葉の蔭のところどころ小さく光る物があると思つたら、筒形をした柘榴の花が覗いてゐるらしいので、恐ろしくなつた。さう思つてその方に目を据ゑると段段光りが鋭くなつて、仕舞には目を射る様にぴかぴか光つては、又息をする様に消えた。⁶¹)

「花柘榴」の女ばかりではない。「藤の花」の最後で「匂ひ」となって消え失せる女は、「眞暗な庭を照らす様に、きらきらと光る「恐ろしく房の長い藤の花」を残して行くし⁶²)、「枇杷の葉」の「しなやかな起ち居の風情が、^{ライン}菜菔のローレライ」のような女は、停電の「段段に大きくなつて行く」暗闇の中で、鬼火のように燃える「枇杷の葉」に変身する⁶³)。「柘榴の花」も、「藤の花」も、「枇杷の葉」も、すべては女が残したイメージの抜け殻であり、女が脱ぎ捨てた最後の衣装にすぎない。では、女はどこへ行ったのか。どこへも行きはしない。女は「しみ」そのもの、漆黒の闇と化して、地上にいたときのわずかな残影を虚空に浮べているのである。

『實説艸平記』に収められた「サラサーテの盤」をはじめとする短編小説は、いずれも神品と呼ぶにふさわしい傑作揃いであるが、その中のひとつ、「ゆふべの雲」の主人公は、近所の床屋から、暗い夜道を踏んで家まで帰って来る——

玄關が眞暗だから、なぜ明かりをつけないのかと思ひながら、格子の硝子戸を開け

て中に這入つたら、暗闇の中で何だかにほひがして、かすかな人いきれがする。「おや、お歸りなさい」と云つた。「もうお歸りだらうと思ひましてね、ここでお待ち申して居りました」

狭い土間で身體からだがさはつた。押したわけではないが、こんにく蒚弱の様にやはらかい。「ウフツ」と云つた。女の聲だから驚いて、手さぐりで上がらうとしながら、「どなたです」と聞いた。「何、私です。甘木です」とさつきの聲が云つた。⁶⁴⁾

暗闇の中では視覚は用をなさず、遠近法によって整序された世界は崩壊する。それに代って「かすかな人いきれ」と「にほひ」とが、あたかも闇そのものが粘性のある物質と化したかのように「私」を包みこむ。聴覚も頼りにならない。「おや、お歸りなさい」という声が誰のものか「私」には分らないし、しかも「狭い土間」の中で、その声は驚くほど間近から、いやになれなれしく「私」に迫ってくる。「甘木」と名告る男の声はまだしもだ。「私」に向けられた男の言葉には、少くとも何かを伝達しようとする意思があり、伝達の意思がある以上、そこには自分と他人を区別する距離の感覚もまたあるからだ。ところが「ウフツ」という女の声にいたっては、ただ意味もなく肌にとまわりつくばかりで、そもそもそれが言葉であるかどうかさえ定かでない。あたかもそれは、「蒚弱の様にやはらかい」闇にふいに口が生じて、そこから無気味な声が洩れ出したとでもいうふうなのだ。

電気を灯すと、甘木と見知らぬ「大きな女」が土間の椅子に腰掛けている。女は甘木の妻で、奇妙な含み笑いをもらしながら、「くねくねして、大きな身體で崩れる様なお辭儀」をする。どこか軟体動物を思わせるこの女の言動は、初対面にしては妙になれなれしい。いきなり「私」の耳を引っばったり、近々と顔を寄せて、常人の「倍もある長い眞赤な舌をぺろりと出した」りする――

「先生の耳はどうだい」

「全くの木くらげよ、冷たくて」

目を上げて、もう一度私の顔を見据ゑた。

「かじつて見ようか知ら、ごりごりと」

私が身構へたら目をそらして、「ウフツ」と云つた。⁶⁵⁾

話の途中でふたりは唐突に座を立ち、挨拶もなく立ち去る。下駄を履いて玄関の外へ出てみると、「けだものの尻尾の形をした」雲が暗い夜空に流れて

いる——

今の二人はどつちへ行つたのか、廣い往來に人影もない。遠くの方から下駄の音が聞こえ出した。齒切れのいい足音で、家の者が歸つて來たのだと云ふ事が解る。その足音が近づくに連れて、段段氣持がはつきりして來た。⁶⁶⁾

際限なくひろがる夜の闇の彼方から、リズムカルな下駄の音が響いてくるこの一節はすばらしい。「齒切れのいい」という何の変哲もない言葉が、文字通り目の覚めるような効果をあげている。失われていた遠近法がここで一挙に恢復し、「私」は粘りつくような暗闇の呪縛から解き放たれるのだ。だが真の恐怖はこの後すぐ、「私」が日常の世界に復歸した直後にやってくる——

不意に目の前で、「只今」と云つた。

ほつとした氣持になりかけて、氣がつくと、さつきの續きの下駄の音がまだ聞こえてゐる。

さう思つたら、途端に、「ウフツ」と云ふ聲が聞こえた。

下駄の音が刻み足になつて、すぐそこへ近づいて來た。

「ちよいと、そこにゐるのはだれ」と云ふ家の者の聲がした。⁶⁷⁾

「ウフツ」という声を出したのはいったい誰だろう。先ほどの女だろうか。だが、女は甘木と一緒に立ち去ったはずである。女ではない、かといって「家の者」でもない。だとすれば、それは「私」以外にあり得ない。漆黒の闇に溶け込んで、「家の者」にも見分けがつかなくなった「私」のほかにはあり得ない。「ちよいと、そこにゐるのはだれ」——「そこにゐる」のは、「私」という人称を失った私、「だれ」でもない無名の私、冥途の闇とひとつになった顔のない私なのである。

*

暗い所はこはい。

大體だれも同じだらうと思ふ。

[…]

私は子供の時からの仕来りで、夜寝る時はいつも枕許に有明行燈ありあけあんどんが置いてあつたので、それが癖になり、或は我儘も手傳つてゐるか知れないが、明かりを消すと寝つかれない。眞つ暗になつた途端に息苦しくなり、どつちを向いて呼吸をすればいいかわからない様な氣持になる。

雨戸を閉めた部屋の中が暗くなれば本當の闇である。そんな中で、その黒い塊りの下敷きになつて眠つてなぞゐられない。⁶⁸⁾

暗闇恐怖は百閒の宿痾とも言うべきもので、幼い時から、夜はいつも「有明行燈」を灯して寝たという。「大體だれも同じだらうと思ふ」と百閒は言うが、「眞つ暗になつた途端に息苦しく」なつたり、「黒い塊りの下敷き」になつたような気がするのはいくぶん病的であつて、昔からの「仕來り」が「癖」になつただけのものとは考えにくい。恐怖の対象はいわばダミーにすぎず、恐怖症の本来の目的は「恐怖とはまったく異なる何か」⁶⁹⁾から主体を防衛することにあるとラカンと言う。この「恐怖とはまったく異なる何か」が、「父」の場が空っぽであることから生れる不安、始源の母に対する不安であることはもはや明らかであろう。対象の定かでない不安からはどうにも逃れようがないが、恐怖となれば逃げ道はある。暗闇恐怖の場合なら、少々手間はかかるものの、眠るとき、忘れずに常夜灯を灯しておけばいいわけだ。しかし、ハムレットではないが、眠れば夢も見るとして夢の中には悪夢もある――

小屋の中は恐ろしく廣かつた。その中に見物人が、柘榴の實を割つた様に、一ぱいに詰まつてゐた。その癖、四邊は森としてゐて、身動きをする者もないらしい。[...] 棧敷の一番前は、跨いで上れる位の高さで、後の方へ行くに従ひ、段段高くなつてゐて、私と女の坐つた邊は、地面から何丈も高くなつてゐさうに思はれた。

私は女と竝んで坐つて、舞臺の上を眺めた。舞臺の上には何もなかつた。奥の方は薄暗くて、よく見えなかつた。暫らくすると、松明の様な^{ほのほ}篋を持つた裸の男が、その薄暗い奥の方を通つて、何處かへ行つてしまつた。その時、舞臺の奥の暗いところに、大きな檻がいくつも竝んでゐるのが、ぼんやり見えた。あの中に熊がはいつてゐるのだらうと思つたら恐ろしくなつた。⁷⁰⁾

大きな檻の中には、「話にきいた事もない様な大きな黒熊」がうずくまつている。やがて裸男がふたりで大きな黒牛を牽いて来る。恐ろしくなつた「私」は連れの女に「もう歸らう」と言うが、女は面白がつて座を立とうとしない。舞臺では、檻から這い出た熊と牛の死闘がいましも始まろうとしている。後肢で立ち上がった熊を男たちが必死に抑えようとするが、かえつて熊は激しく暴れ始める。「駄目だ、駄目だ」という男たちの狼狽した声が聞こえる。あたりを見回すと、いつのまにか見物人は一人もいなくなり、連れの女が「溶ける様な笑顔」をして「私の目」を見つめている。そのとき、舞臺の方で恐しい悲鳴がし

た。驚いて振り返ると、熊が裸男のひとりを口にくわえている。「私」は女を突き飛ばし、夢中で棧敷を駆け下りようとする――

……その時、ふと向うの舞臺を見たら、熊が飛びかかつて、牛の頸に前肢を巻きつけたところだつた。その様子が餘り恐ろしかつたので、顔を背ける様に後を向いたら、その途端に、女がいきなり飛びかかつて来て、私の頸に兩腕をかけて、しがみついた。私は苦しくて身悶えをした。⁷¹⁾

舞臺の上では、熊が牛に飛びかかつて「頸に前肢を巻きつけ」る。誰もいなくなった棧敷では、女が男に飛びかかり、「頸に兩腕をかけて」かたく締めつける。舞臺の上と下とで、同じ筋書きのドラマが上演されているのだ。しかし観客席が空っぽになった今、舞臺の上の幻想は上演される意味を失ってかき消え、幻想のシナリオが覆い隠していた真実が白日の下にさらされる。熊は「母」であり、牛はこの熊にむさぼり喰われようとしている「私」なのだ。貪婪な本性を現した「母」を制御しようとして果せなかった父は、暗い舞臺の上で、裸の脇腹から血を流してあえいでいる――

……私は恐ろしさと苦しさで夢中になつて、もがいてゐるうちに、段段力が衰へて來た。冷汗をかいて、ぐつたりして來た。すると、女が私の耳もとに口をよせて、「あなたはまだ本當のことを知らないのです」と云つた。⁷²⁾

女が言う「本當のこと」とは何だろう。それは「花火」の男が迷い込んだ座敷の「真中」にある見台の上の帳面、「女が、それを讀んでくれれば何もかもわかる」という様子をした「古びた紙の帳面」⁷³⁾に書かれていたことに違いない。だが、この古い帳面を目にした男が、「何だか非常に怖いものに觸れかけた様な氣持」がして、あわてて「目を外らし」たのはなぜだろう。おそらく男は知っていたのである、その帳面には男が知りたくないこと、知ってはならない「本當のこと」が書かれていることを。男が知ってはならない「本當のこと」、それは、自分は「本當」は誰に、あるいは何に属しているのかという問いに対する答えである。みずからの起源に関わるこの問いに直面することを男が恐れるのは、この根源的な問いには本来いかなる答えもないことを男が知っているからである。つまり、男はもはや「父の名」を信じてはいない。

象徴秩序の要をなす「父の名」は、共同体の成員の起源をめぐる問いに答え

を与え、「系譜的次元の秩序」を維持するために必要不可欠なフィクションである⁷⁴⁾。それはフィクションであるかぎり、偽の起源にすぎないが、しかしこの偽の起源と系譜以外に、男の身元を保証するものは何もないのである。「古びた紙の帳面」を載せた見台が、広い座敷の「本當の眞中」に据えられているのは偶然ではない。ひとつの社会集団の起源であり根拠でもある「本當のこと」が位置するのは、当然その集団の「眞中」でなければならないからだ。だが「父の名」を起源とする「系譜的次元の秩序」は「本當のこと」ではない。したがって、「それを読んでくれれば何もかもわかる」と女の言う「古びた紙の帳面」に書かれているのは父祖の系譜ではない。では、その帳面にはいったい何が書かれてあったのか。おそらく、何も書かれてはいなかったのである。そこには「しみ」のような空白が、ただ白々と拡がっているばかりだったのである。なぜなら、男の「本當の」起源はそこにしか、「あらゆる生命の根源である」女性性器がその特権的な象徴であるところの無意味な空白の中にしかないからである。どうして男が目を背けないわけがあるうか。

百間の短編小説の多くは不安の頂点で、「お前はこれだ」という究極の啓示の寸前で終る——「お前はこれだ、お前から限りなく遠いもの、そして限りなく形のないもの」⁷⁵⁾。だからそれは、ほかの何よりも悪夢に似ている。なぜなら悪夢とは、「夢が未知のものへと吸い込まれていく」最後の地点、フロイトの言う「夢の臍」⁷⁶⁾の間近まで接近したときに生じるものだからである。百間も夢の中でも、また、夢と同じ糸で織りなされた実人生の中でも、魂の奥底にぼっかり空いた「大きな穴の縁」⁷⁷⁾をあやうく伝っていた。もう一歩踏み出せば、夢の舞台そのものが音をたてて崩れ落ちることだろう——

「あたしがこれから教へて上げるわ」と女がまたやさしい聲で云つて、私を輕輕と抱き上げた。さうして、どんどん棧敷を下りて、舞臺の方へ歩いて行き出した。私は吃驚して悲鳴をあげた。手足を一生懸命に動かしてあばれた。女が一足づつ舞臺の熊に近づいて行く足取りが、私のからだに恐ろしく傳はつて、仕舞には聲も出なくなつてしまった。手足もしびれて動かなかつた。ただ抱かれてある女の顔ばかりが目さきにちらつて、外の事はなんにも解らなくなつた。⁷⁸⁾

*

百間の父は明治38年8月30日、降りしきる「蟬時雨の中に」⁷⁹⁾45歳の生涯

を閉じた。それが37年ではなく38年であったことは、同年9月19日の夜に書き始められた「小手帖」の記述に照らしてみても明らかだが⁸⁰⁾、なぜか百閒は父親が旅順攻囲戦のさなかに死んだと思いついでいて、そのことを再三筆にしている。しかし203高地陥落は明治37年12月5日、旅順開城は明治38年元旦であるから、父久吉が死んだ8月末には、日露戦争そのものがすでに終結している。おそらく、日露戦争で最も凄惨な戦場であった旅順と、「人はこんなに迄苦しまなければならぬものか」⁸¹⁾とつくづく思ったという父の死が、いつのまにか百閒の記憶の中で入り混じってしまったものであろう。法政大学の講堂で旅順開城の実写フィルムを見たとき、スクリーンに旅順の山容がぼんやり映し出された途端、「自分の昔の記憶を展いて見るやうな不思議な悲哀を感じ」たと百閒は言う⁸²⁾。どこからともなく湧き出てくるこの「不思議な悲哀」の源が、忘れようとして忘れられない父親の死にあったことは疑いない――

最後の日は、父が起こしてくれと云ふので、父の姉がそつと後^{うしろ}から抱き起こした。それで北向きに坐つて、暫らく庭の方を見てゐたが、「これでいい、もう死ぬ」と云つて、伯母に後を抱へられた儘、靜かに目を閉ぢた。

父の手を執つて、その膝の前に額づいた私は、十七の頭で、今の父の一言と、それに直ぐ續いた死との境ひ目を考へ分ける事が出来なかつた。⁸³⁾

この時を境に、百閒には、生と死、現世と冥途の「境ひ目」が分らなくなった。自分は今こうして生きていても、いつなるとき「幽冥の閻を踏み越すか分からない」⁸⁴⁾という不安にとりつかれたのである。なるほど、百閒の場合、現世と冥途の境を仕切る「なこそその閻」は、とっくの昔に番小屋が無人になっていた。すでに見たように、百閒の父久吉は「その不在によって輝いていた」からである。父の死は、ただこの「不在」を決定的なものにしたにすぎない。だが、番人が一時的に不在なのと、二度と戻って来ないのとではやはり違う。このときからというもの、現世と冥途の境をつい「踏み越」してしまう危険を避けようとするれば、百閒は誰の助けも借りず、自分ひとりの力で「幽冥の閻」を仕切らなければならない。そのために彼の無意識が講じた手立てはいくつかあり、恐怖症はそのひとつにすぎない。とまれ、百閒80歳のときの夢に「怒つてゐる父」の顔が現れたように⁸⁵⁾、「父をめぐる不安」は最後まで彼につきまとして離れなかつたようである――

……たつた今聞いたばかりの「わしはもう死ぬ」と云つた聲と、そのすぐ後のけぢめがわからない。十七歳の榮造にわからなかつた儘、今の八十歳の榮造にもわからない。⁸⁶⁾

註

- 1) 「夜道」『隨筆億劫帳』、『全集』第6巻, 61-62頁。百間の引用は、特に注記する場合を除き、すべて講談社版『全集』による。
- 2) 同上, 62頁。
- 3) 「夜の杉」『けぶりか浪か』、『全集』第9巻, 17頁。
- 4) 同上, 16頁。
- 5) 同上, 13頁。
- 6) 「由比驛」『無伴奏』、『全集』第6巻, 465頁。
- 7) 前掲「夜の杉」, 13頁。
- 8) 『百鬼園日記帖』、『全集』第3巻, 308頁。
- 9) 前掲「夜道」, 62-63頁。
- 10) 「ひだる神のこと」『妖怪談義』、『定本柳田國男集』第4巻, 筑摩書房, 1968年, 365頁。
- 11) 「遍照金剛」『馬は丸顔』、『全集』第9巻, 423頁。
- 12) 前掲「夜道」, 63頁。
- 13) 「櫛風沐雨」『凸凹道』、『全集』第2巻, 236頁。
- 14) 「龜鳴くや」『實説艸平記』、『全集』第6巻, 155-156頁。
- 15) 「暗所恐怖」『夜明けの稻妻』、『全集』第10巻, 187頁。
- 16) 「散らかす」『けぶりか浪か』、『全集』第9巻, 98頁。
- 17) 森田草平「『冥途』其他」, 酒井英行編『内田百閒・夢と笑い』所収, 有精堂, 1986年, 102頁。なお, 酒井英行「『百鬼園隨筆』への転回——内田百閒と森田草平」(同書, 137-151頁)も参照。
- 18) 前掲「夜道」, 63頁。
- 19) 「松笠鳥」『夜明けの稻妻』、『全集』第10巻, 136頁。
- 20) 「日記・セルロイド表紙小手帖」『日記』、『新輯内田百閒全集』第31巻, 福武書店, 1989年, 129頁。
- 21) 前掲「遍照金剛」, 418頁。
- 22) 「麥酒」『戻り道』、『全集』第5巻, 28頁。
- 23) 前掲「遍照金剛」, 420-421頁。
- 24) Voir Liliane FAINSILBER, *La fonction du père et ses suppléances*, Bruxelles : De Boeck, 2011, p. 69.
- 25) フロイト「ドストエフスキーと父親殺し」(中山元訳)、『ドストエフスキーと父親殺

- し／不気味なもの』所収，光文社「光文社古典新訳文庫」，2011年，254頁。
- 26) 前掲「遍照金剛」，422頁。
- 27) 前掲「ドストエフスキーと父親殺し」，252頁。
- 28) 「流渦」『旅順入城式』，『全集』第1巻，160頁。
- 29) 「残照」『旅順入城式』，『全集』第1巻，169頁。
- 30) 前掲「ドストエフスキーと父親殺し」，255頁。
- 31) Jacques LACAN, *La relation d'objet*, Paris : Éd. du Seuil, 1994, p. 347. ラカンのセミナーの訳出に当っては，タイプ印刷版も参考にした。邦訳は『対象関係』下（小出浩之・鈴木國文・菅原誠一訳），岩波書店，2006年，198頁。
- 32) *Ibid.*, p. 364. 邦訳：同上，222頁。
- 33) *Ibid.*, p. 398. 邦訳：同上，269頁。
- 34) 「枝も榮えて」『日没閉門』，『全集』第10巻，333頁。
- 35) LACAN, *op. cit.*, p. 345. 邦訳：前掲書，196頁。
- 36) Voir *ibid.*, pp. 346-347. 邦訳：同上，197-198頁。
- 37) *Ibid.*, p. 399. 邦訳：同上，271頁。
- 38) 前掲「遍照金剛」，423頁。
- 39) ハイデガー『存在と時間』（原佑訳），中央公論社「世界の名著」，1980年，323-324頁。
- 40) LACAN, *op. cit.*, p. 245. 邦訳：前掲書，66頁。
- 41) *Ibid.*, p. 332. 邦訳：同上，179頁。
- 42) フロイト「メドゥーサの首」（中山元訳），『エロス論集』所収，筑摩書房「ちくま学芸文庫」，1997年，278頁。
- 43) Jacques LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris : Éd. du Seuil, p. 196. []内は訳者による補足である。邦訳は『フロイト理論と精神分析技法における自我』上（小出浩之・鈴木國文・小川豊昭・南淳三訳），岩波書店，1998年，273頁。
- 44) フロイト「不気味なもの」（中山元訳），前掲『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』所収，186頁。
- 45) Jacques LACAN, *L'angoisse*, Paris : Éd. du Seuil, 2004, p. 45.
- 46) 「ファウスト」（大山定一訳），『ゲーテ全集』第2巻，人文書院，1960年，188頁。
- 47) 「斷章」『菊の雨』，『全集』第4巻，134頁。
- 48) 「道連」『冥途』，『全集』第1巻，34頁。拙稿「百閒漫歩（その4）」，『ステラ』第31号，九州大学フランス語フランス文学研究会，2012年12月，54頁も参照。
- 49) 『清心庵』，『鏡花全集』第3巻，岩波書店，1986年，264頁。鏡花はすべての漢字にルビをふるが，読み間違えようのないものは省略した。
- 50) 「雑文帖」，『正宗白鳥全集』第11巻，新潮社，1968年，152頁。
- 51) 「花火」『冥途』，『全集』第1巻，11-12頁。
- 52) 「盡頭子」『冥途』，『全集』第1巻，16頁。

- 53) 「青炎抄・花柘榴」『隨筆新雨』、『全集』第2巻, 506頁。
- 54) 「雲の脚」『實說艸平記』、『全集』第6巻, 146頁。
- 55) 「梅雨韻」『無絃琴』、『全集』第1巻, 544頁。
- 56) 前掲「花火」, 13頁。
- 57) 同上。
- 58) 池田彌三郎『日本の幽霊』, 中央公論社「中公文庫」, 1974年, 51頁。
- 59) 「妖怪談義」『妖怪談義』, 前掲『定本柳田國男集』, 293頁。
- 60) Jacques LACAN, *Le transfert*, Paris : Éd. du Seuil, 1991, p. 103.
- 61) 前掲「青炎抄・花柘榴」, 509頁。
- 62) 「藤の花」『旅順入城式』、『全集』第1巻, 184頁。
- 63) 「枇杷の葉」『實說艸平記』、『全集』第6巻, 143-144頁。
- 64) 「ゆふべの雲」『實說艸平記』、『全集』第6巻, 149-150頁。
- 65) 同上, 151頁。
- 66) 同上, 152頁。
- 67) 同上。
- 68) 「暗所恐怖」『夜明けの稻妻』、『全集』第10巻, 185-186頁。
- 69) LACAN, *La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 398. 邦訳: 前掲『対象関係』, 269頁。
- 70) 「蜥蜴」『冥途』、『全集』第1巻, 31-32頁。「風かをる」によれば, 百閒は子供の頃, ここで描かれているような演し物を見世物小屋で見たことがあった(『夜明けの稻妻』, 『全集』第10巻, 196-199頁)。
- 71) 同上, 34頁。
- 72) 同上。
- 73) 前掲「花火」, 12頁。
- 74) LACAN, *La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 398. 邦訳: 前掲『対象関係』, 269頁。
- 75) LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 186. 邦訳: 前掲『フロイト理論と精神分析技法における自我』, 258頁。
- 76) *Ibid.*, p. 188-189. 邦訳: 同上, 262頁。
- 77) 「白猫」『無絃琴』、『全集』第1巻, 549頁。
- 78) 前掲「蜥蜴」, 34頁。
- 79) 「祝捷」『沖の稻妻』、『全集』第4巻, 350頁。
- 80) 「小手帖第一帖」, 内田百閒『恋日記』所収, 中央公論新社「中公文庫」, 2007年, 9頁を参照。「第一帖」は1994年に発見されたもので, 前掲福武版『全集』には収録されていない。
- 81) 「葉が落ちる」『日没閉門』、『全集』第10巻, 339頁。
- 82) 「旅順入城式」『旅順入城式』、『全集』第1巻, 137頁。
- 83) 「たらちをの記」『北溟』、『全集』第3巻, 111頁。
- 84) 「壽命」『戻り道』、『全集』第5巻, 70頁。

- 85) 「新殘夢三昧」『殘夢三昧』, 『全集』第10巻, 297頁。前掲「百閒漫歩(その4)」, 46頁を参照。
- 86) 前掲「葉が落ちる」, 340頁。