

百閒漫歩 : 逢魔が時の文学 (その10)

森, 茂太郎
九州大学 : 名誉教授

<https://doi.org/10.15017/2556309>

出版情報 : Stella. 38, pp.127-169, 2019-12-18. 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10)

森 茂太郎

「鶴」

『冥途』巻頭の「花火」には、百聞の幻想譚の基本的なテーマがほぼ出揃っている。そこには「長い土手」があり、夕闇の中を歩いて来る「顔色の悪い女」がいる。その女の素振りを「恠し」と思いつつ、それでも「引き込まれる様な氣持がして」女の後について行く「私」がいる。ここには無意識の力が強力に働いていて、その力がこれらのテーマを招き寄せ、ある必然的な構図に従って配置するのだが、それが「花火」ほど明瞭に見てとれる場合はめったにない。『冥途』が漱石の『夢十夜』をモデルにした夢物語なら、その中でも「花火」は「夢の夢」ともいうべき特異な作品であって、この物語が『冥途』の冒頭に掲げられているのは決して偶然ではないのだ。

「私」がその上を歩いて行く「土手」は、「廣い海」と「浅い入江」に挟まれている。入江は「脊の高い蘆」が密生していて、遠くの方は「蘆で土手が埋まつて居る」。海からは「話にきいた事もない大きな波」が打ち寄せ、「崩れる時の地響き」で土手が激しく震える。物語の「私」はそんな幻想的な風景の中を、「牛窓の港」へ向かって歩いて行く——

暫らく行くと土手の向うから、紫の袴をはいた顔色の悪い女が一人近づいて来た。さうして丁寧に私に向いて御辭儀をした。私は見たことのある様な顔だと思ふけれども思ひ出せない。私も黙つて御辭儀をした。するとその女が、しとやかな調子で、御一緒にまゐりませうと云つて、私と竝んで歩き出した。¹⁾

女はどうやら「私」を迎えに来たらしい。「私」より「二つか三つ年上らしい」この「顔色の悪い」女には、百聞が幼い頃「お姉さんお姉さん」と呼んで慕った

「お静さん」の面影が投影されているかも知れない。お静さんは百間の従姉妹で、年齢は「二つか三つ」よりもっと離れていたようだが、肺病で若くして死んだ。児島湾に浮かぶ小さな島で療養中のお静さんを見舞った百間は、「大きくなつて、えらい人になれ」²⁾という彼女の励ましの言葉をいつまでも覚えていた――

すると入江の蘆の生えてゐる上に、大きな花火が幾つも幾つも揚がつた。綺麗な色の火の玉が長い光りの尾を引いて、入江の水に落ちて行つた。女がその方を指しながら、「あの邊りはもう日が暮れてゐるので御座います。早く参りませう。土手の上で夜になると困りますから」と云つた。

お静さんの面影が投じられていようといまいと、この紫の袴をはいた女が遠い過去の世界から「私」を迎えに来たことは疑うべくもない。「大きな花火」が次々に上がり、色とりどりの「火の玉」が長い尾を引いて「入江の水」に落ちて行く。その美しい光景に見とれている「私」は、「こんな入江に花火の揚がるのが、何だか昔の景色に似てゐる」ような気がして、そぞろ昔の日々への郷愁を誘われるのである。歩いて行くうちに「蘆の脊が次第に高くな」り、「小さな葉」が頭上で「擦れ合ふ」ようになるのは、いつのまにか「私」が時間を遡行して、背丈が縮まったからに違いない³⁾。女がおぼろげな記憶の奥底からやって来た昔の女なら、その女に連れられて行く「私」は疑いもなく時間を遡っているのだ。

「美しい花火」は鹿鳴館の夜空にも上がる⁴⁾。「佛蘭西の海軍將校」が日本の少女に腕を貸して、夜空に上がる花火を見つめている。その様子が何となく「郷愁でも感じてゐる」ようなので、少女は訊ねる――「御國の事を思つていらつしやるのでせう」。フランス人は首を振って答える――「私は花火の事を考へてゐたのです。我々の生^{ゾイ}のやうな花火の事を」。夜空に一閃して消える花火に人間の生と死を見てとるのは、この海軍將校の人生がもはや終わっているからである。だから彼は、まだ人生を知らない少女の顔を「優しく」見下ろしながら、「教へるやうな調子で」そう答えるのである。

「花火」の男にとっても、人生はすでに終わっている。なぜなら男は、夜空に上がっては消える花火に、かつて見た「昔の景色」を重ね合わせてしまうからである。つまり男は、現在よりはむしろ過去の中に生きていて、彼の目はひたすら内部に、記憶の奥底の心象に注がれている。そんな男の目の前で、現在が

急速に色褪せ、暗闇の中へ溶け込んで行っても不思議はあるまい——

土手の上が暗くなつて来た。私は心細くなつた。浪の響や蘆の葉の音が私を取り巻いてしまった。女の淋しさうな姿丈が、はつきりと私の眼に映つてゐる。私はこの陰気な女と一緒に行って、碌な事はない様な気がし出した。けれども一筋道の土手の上で、道連れを断るわけには行かないから、黙つて歩いて行つた。

「私」が女の後に付いて行つたのは、一本道で「道連れを断るわけには行かない」かつたからではあるまい。土手の上を歩く「私」は、すでに過去へ向かつて歩みを進めていたのである。そして「私」の心がいつのまにか過去へ向かつていたからこそ、「見たことのある様な顔」をした女が「昔の景色」の中から「私」を迎えに来たのであろう——

すると道の片側がはうと明かるくなつて来た。驚いてその方を振り向いて見たら、蘆の原の彼方此方に炎の筒が立つてゐて、美しい火の子がその筒の中から暗い所へ流れて出ては跡方もなく消えてゐる。その邊りの空には矢張り花火がともつたり消えたりしてゐた。

「筒」は花火の玉殻である。夜空に花開いて地上に落ちた「火の玉」は、いま「美しい火の子」を散らしている。それなら、この「筒」はファルス、燃え尽きて灰燼に帰したファルスであろう。夜空の花火に見惚れると同時にその残骸を見てしまう「私」は、もはや「生」の象徴にほかならないファルスを信じていない。それはファルスがはらむ現在と未来、すなわち歴史を信じないのと同じことである。葦原に散らばる「生」の燃え殻から闇の中へ流れ出る「火の子」は確かに美しい。が、それは、滅び行く平家が美しいように美しいのである。

「土手の妙な所」から女が入江の方に下りて行く。女に続いて「私」も土手を下りるが、遠くに「牛窓の港の灯がちらちら光つてゐる」。三島由紀夫はその秀抜な百聞論の中で、百聞の怪談は「異常事、天変地異、怪異」を描きながら、「どこかにきちんと日常性が確保されているから、なお怖い」⁵⁾と言っているが、「牛窓の港の灯」はまさにその確保された日常性に当たるだろう。遠くに燦めく「港の灯」が視界から消えたそのとき、「私」は慣れ親しんだ日常の世界を去つて見知らぬ世界、不気味な闇の領域に足を踏み入れたのである。

「浅い砂川」のほとりを伝って行くと、やがて「長い廊下の入口」に出る。そ

れは紛れもなく「かつての故郷への入り口」⁶⁾、我々をいざなうてやまない母胎への暗い入口である――

廊下を歩いて行くと、段々狭く暗くなつて、足もともわからなくなつた。何處かで廊下の曲がつた時、向うの端にぼんやりしたカンテラの柱にともつて居るのが見えた。その光りが廊下の板にうるんだ様に流れてゐた。女と私が次第に押しつけられる様になつて來た。私は段々息苦しくなつて、もう歸り度いと思つた。女が私をこんな所へ連れて來たわけが、次第に解つて來た様に思はれ出した。私は早く土手の上で別かれればよかつたと思つた。すると左側に廣い白ら白らした座敷のある前に來た。

奥へ進むほどに「段々息苦しくなつて」くるこの「狭く暗」い廊下に、産道の象徴を見るのは自然であろう。むしろ、あまりあからさまなので呆れるほどだ。あからさまと言えば、産道の入口にたどり着くまでに通つた「蘆の原」や、土手から入江に下りる「妙な所」、その後が続く「浅い砂川」なども、あからさまでどころか、ほとんど解剖学的に正確である。百閒はドイツ表現主義映画の熱心なファンだったし、フロイトの『夢解釈』も知っていたようだから、こうした性的なイメージが作中に現れることに不思議はないが⁷⁾、しかしそれは意識的な操作の産物と言うより、作者の無意識の深みから自然に浮かび上がつて來たものであつたらう。

優柔不斷な「私」にも、「女が私をこんな所へ連れて來たわけ」が「次第に解つて來」る。「早く土手の上で別かれればよかつた」と後悔するが、今となつてはもう遅い。廊下の向うは「白ら白ら」と白けた座敷である。この白けた座敷の奥にはさらにもう一つ座敷があつて、その座敷にはこれと云つて変わった趣向は何もないのに、私にはたとえようもなく恐ろしい――

その座敷の本當の眞中に、見臺がきちんと据ゑてあつて、その上に古びた紙の帳面が一冊擴げてあつた。私が何の氣もなくその方を見てみると、女が、それを讀んでくれれば何もかもわかると云ふ様な風に見えた。私はあわてて、目を外らしてその前を行き過ぎた。何だか非常に怖いものに觸れかけた様な氣持がして心が落ちつかない。向うに縁があつて、手水鉢の上に、手拭がひらひら舞つてゐる。

見台の上に置かれた帳面から、なぜ「私」は「あわてて」目を逸らしたのだろうか。その「古びた紙の帳面」には、いったい何が書かれてあつたのだろうか。それを読みさえすれば「何もかもわかる」と女が仄めかすからには、「座敷

の本当の真中」に置かれた帳面の中で明かされるのは「私」のアイデンティティ、「私」の最終の真実に違いない。それなら、そこに記されているのは「私」の出自を示す父祖の系譜であろうか。しかしこの仄暗い廊下の果ての母胎では、歴史そのものが社会とともに消滅している。どうしてそこに記されているのが父祖の系譜であるわけがあるうか。では、その古ぼけた帳面に記されているのは何なのか。「私」が知らない「私」のアイデンティティ、「私」の最終の真実とはいったい何か。

「花火」が百聞にとってそうであるように、「イルマの注射の夢」はフロイトの「夢の夢」⁸⁾である。『夢解釈』でまず最初に分析されたこの夢を改めて分析しつつ、ラカンはフロイトの「最終の真実」について語る。フロイトの「最終の真実」、それは彼がイルマの喉の奥に見た異様なもの、思わず目を背けたくなる「白い大きな染み」⁹⁾であった――

それはおぞましい発見です。決して人目に触れることのない肉、万物の根源、顔と表皮の裏側、最も秘匿されたもの、神秘の奥の奥にあって、あらゆるものがそこから現れ出る肉、苦しみ悶える肉、形のない肉、その形なき形が激しい不安をかき立てる発見なのです。不安だけがそれを見、それを知ることができます。それは最終の真実の暴露です――「おまえはそれだ、おまえから最も遠いもの、そして最も形のないもの」。¹⁰⁾

「イルマの注射の夢」で「暴露」されるのはフロイトという主体の「最終の真実」である。この発見がフロイトに深刻な不安をもたらさずにいないのは、俗に言う自己発見が主体にかけがえのない属辞を与えることを意味するのに反し、ここでは主体はあらゆる属辞を剥ぎ取られ、「形なき形」として空無の中に消え失せてしまうからである。これは自己発見などというものではない。「私はそれだ」と断定するとき、「それ」が無意味な空白であれば、「私」のアイデンティティは確立するどころか、自分から「最も遠」く、「最も形のないもの」の中へあとかたもなく消えてしまうのである。

では、「苦しみ悶える肉」とは何だろうか。「肉」はいったい何によって苦しめられているのだろうか。「肉」を苦しめるものは自我である。「形のない肉」を形あるものにする鏡像であり、ついでそれを象徴秩序の中に位置づける言語である。自我の中に閉じ込められて「苦しみ悶える肉」は、フロイトが「それ」(エス)と名づけ、古代のギリシア人たちがピュシスの名で呼んだあの不滅の生

にほかなるまい。それは「あらゆるものがそこから現れ出る」流動する生であり、「万物の根源」である母である¹¹⁾。この母は言語が介入して主体と対象が分離する以前の「対象」であるから、言葉でそれをとらえることはできない。それは「もの」である。名状しがたい「もの」である。イルマの喉の奥の「白い大きな染み」は、本来形のない「もの」が「おぞましくも不気味なイメージ」¹²⁾として夢の中に現れたものにほかならない。そしてこの忌まわしい「死のイメージ」こそ、フロイトが見た夢の中心に位置する「臍」であり、「夢が未知のものへと吸い込まれて行く連想〔シニフィアンの連鎖〕の最後の地点」¹³⁾なのだ——

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〕媒体もない現実、最終の現実、もはや対象ではない原初的な対象——その前ではあらゆる言語が途絶え、すべての範疇が効力を失う、そんな不安な対象そのものの出現なのです。¹⁴⁾

「火花」の「私」が座敷の「本當の眞中」(「臍」である)に見出した「古びた紙の帳面」は、まさにこの「不安な対象」そのものである。なるほど、女の仄めかす通り、それを読みさえすれば「何もかもわかる」に違いない。が、すべてが「わかる」とき、「私」はすでに消滅している。なぜなら「私」はそのとき「連想の最後の地点」を越えて、あの^{メルシストローム}大渦巻に呑まれたポーの小説の主人公のように、「未知のもの」の奥深く引きずり込まれてしまうからである。「古びた紙の帳面」には、とどのつまり、何も書かれていない。しかしその白々とした空白こそ「私」の正体であり、ついに突き止められた「最終の眞実」なのだ——「おまえはそれだ、おまえから最も遠いもの、そして最も形のないもの」。

古い帳面を見て「何だか非常に怖いものに觸れかけた様な氣持」がして不安になった「私」は、「もう歸らう」と思う。するとそんな「私」の考えを見透かしたかのように、女が「私」の前に膝まづき、「もう土手は日がくれて眞暗で御座います。どうかもう少し私の傍に居て下さいませ」と泣きながら訴える。もとはと言えば、「私」は女の「早くまゐりませう」という言葉に急き立てられるようにして、ここまで付いて来た。しかも女の言葉は次第に切迫して、「あの邊りはもう日が暮れてゐるので御座います」、「沖の方も、もう日が暮れてゐるので御座います」、「もうここも日が暮れるので御座います」、「今にここいら一面

に焼けて參りますから、早くまゐりませう」というふう、「私」の不安をいやがうえにもかき立てた（見事な漸層法！）。

が、ここへ来て女の口調が一変する。「早くまゐりませう」という誘いが「居て下さいませ」という哀願に変わり、「もうここも日が暮れるので御座います」という警告が「もう土手は日がくれて眞暗で御座います」という事後通達に変わる。それを聞いた「私」は、今さらながら「こんな女の傍にゐる」のが「恐ろし」くなる。しかしそんな「私」の恐怖を知ってか知らずか、やがて女の声が運命の宣告さながら響きわたる——「蘆の原に火がついて、もう外へは出られません。あれは蘆の莖が何千も何萬も一度に焼け割れてゐる音で御座います」。さらにまた——「土手は浪にさらはれてしまひました。もう御歸りになる道は御座いません」。そう言った後で、女は「俄に大きな聲を出して泣き始めた」。肩をふるわせて泣く女の頭の上で、「手拭掛の手拭がひらひらしてゐる」。すると、その白い「手拭」に誘われるようにして、女の「白い襟足」が廊下を引き返しかけた「私」の目にとまる——

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。

土手の上ではじめて顔を合わせたとき、「私」は女が誰だか思い出せなかつた。しかし今、ようやくそれを思い出したのである。正確に言えば、「私」が思い出したのは女ではない。「白い襟足」である。「水水してゐて云ひやうもなく美しい」襟足である。だが、その美しい襟足を思い出した「私」は、なぜ「不意に足が竦んで、水を浴びた様な氣持」がしたのだろうか。疑いもなく、襟足が白かつたからである。そしてその「白い襟足」は、石巻の芸妓の「白い綺麗な二の腕」や、三味線を弾くとき母が「べろり」となめた腕の裏側を經由して¹⁵⁾、「古びた紙の帳面」の空白の頁に、さらにその向こうの「未知のもの」まで繋がっている。どうして「私」が恐怖に戦かないわけがあるうか。

「ああ、あの女だつた」と「私」が思い出したとたん、女はいきなり態度を豹変させて「私」につかみかかる。「蜥蜴」の女や「東京日記」の公衆電話の女も

そうだが、百聞の幻想譚に登場する化け物は、鏡花の優艶でなまめかしい幽霊とは少しも似たところがない。鏡花の幽霊は母である。父性的禁止によって抑圧され、記憶の奥底から回帰した母である。鏡花の幽霊は、どんなに不気味で陰惨であっても、母性的な優しさをどこかに漂わせているし、早い話が、息を吹きかけただけで旅人を獣に変える『高野聖』の魔性の女も、作者の分身である旅僧だけはなぜか「格別の恩寵」¹⁶⁾をもって見逃してやるのである。鏡花の母性的な幽霊とは違って、百聞の化け物は母ではない。母が抑圧されて回帰するためには、母をめぐる父と子の争いが不可欠だが、百聞には父との競合が不在ではないまでも、不思議なほど希薄だったのである。このことは、百聞の母が父の妻として認知される以前の、前エディプス的な母であったことを意味する。この母は愛児に愛情をふりそそぐ聖母的な面と、愛児をむさぼり食らう鬼子母神的な面をあわせ持ち、子供にとって限りない憧れと畏怖の対象である。しかもこの母は、近親相姦禁止の掟が介入する以前の母であるから、いつなんどき原抑圧以前の母、あの「原初的な対象」まで後退するか知れないのだ。

原初的な母という名状しがたい「もの」は、出現すると同時に消失する。それは一回限りの出会いであり、出会った瞬間、「もの」はすでに消え失せているのだ。この逆説的な出会いの衝撃から主体が生まれる。「もの」の消失と主体の誕生は厳密に同時であり、したがって「もの」との遭遇が主体の心的装置の中に書き込まれ、記憶痕跡として残ることはない。それでもこの衝撃的な出会いはトラウマとなって残る。トラウマは記憶ではない。記憶の中に穿たれた穴である¹⁷⁾。フロイトの第二局所論では、自我の底がまるで割れ鍋のように抜けて、自我はその底でエスと合流しているが、ラカンの言う「もの」は自我の底に開いたこの穴そのもののことである。メドゥーサの首も、女性性器も、死の恐怖も、すべてはこの言表不可能な穴を縁取るイメージにすぎない。そして自我の奥底に穿たれたこの穴に向かって、主体の欲動が渦を巻いて逆流して行くのだ。これが死の欲動であり、ラカンによれば、あらゆる欲動は「潜在的には死の欲動」¹⁸⁾なのである。

百聞の幻想譚には、思い出しそうで思い出せない、「今ぢきにはつきりするらしい事が、ついこの手前でばやけて」いて「じれつたくて堪ら」¹⁹⁾ず、そのくせ思い出しそうになると「頭の毛が逆立つ」といった心境がよく描かれるが、それはここで問題になっている記憶が記憶ではなく、記憶の中に穿たれた穴、

意識からも無意識からも排斥された太古の知覚だからである。「貴方は私を忘れてはみないでせうね」と「盡頭子」の女は言う²⁰⁾。そう言われてみると、「昔、何かこの女にかかり合ひのあつた様」な気もするが、「私」には「解らない」。「蜥蜴」の女も顔見知りのような気がするが、いくら考えても「解らな」い²¹⁾。記憶は我々の過去が埋葬される墳墓である。鏡花の幽霊は時あってこの墳墓から現世に戻って来る。百間の化け物はそうではない。通常の墳墓の下にはさらにもう一つ忘れ去られた地下墳墓があって、百間の化け物が現れるのはそこからである。ところが不思議なことに、この地下墳墓には誰も葬られていないのだ、あの顔もなければ形もない「もの」以外には――

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みて、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。

*

「花火」の最後でついに姿を現した不可視の「もの」からすれば、この世に生きる人間はすべて「浮氣者」である。自分を見捨てた裏切り者である。そしてこの負い目はあらゆる人間の無意識の奥底にひそんでいて、理由のない罪責感となって現れる。この罪責感を合理化しようとして時に犯罪に走る者がいるのは、「流木」に描かれていた通りである²²⁾。生きるとは欲望することである。しかし欲望するためには、「もの」は失われなければならない。欲望はこの喪失を不可避の前提としてはじめて成立するのだ。しかし欲望の最終的な目標が「もの」であり、享樂という名の欲望の死なら、人はなぜ生きるのだろうか。あの半獣神シレノスの勸告にしたがって、なぜひと思いに死なないのであろうか。それこそ欲望を譲らぬただ一つの道なのではないだろうか。

「欲望を譲るなかれ」²³⁾というラカンの言葉は有名になりすぎたが、これはしばしば誤って理解されているような倫理的な要請ではないし、ましてヤカント的な定言命法ではない。定言命法ならば、そのような命令を発する者は超自我的

な絶対者であって、こうした絶対者の命令に盲目的に従うこと自体（たとえそれがラカンという名であっても！）、すでに「欲望を譲る」ことにほかなるまい。欲望は根本的に抑圧されていて、主体はそれを知らない。すなわち、欲望が譲られているのは凡夫の常である。なるほど、欲望を譲らない人びとはいる。彼らは英雄であるが、残念ながら（あるいは幸いにも）、真の英雄はギリシア悲劇やシェイクスピア劇のようなフィクションの中にしか存在しない。しかも英雄たちの行くところ、決まって破局が待ちかまえている。アンティゴネは断じて欲望を譲らない。しかしこの劇の結末は、ひとりアンティゴネのみならず、テバイ王家の破滅である。欲望を譲らない人間はなぜ破滅するのだろうか。言うまでもない、欲望の最終的な目標がほかならぬ欲望の死、主体が「もの」に呑み込まれて消滅する白熱の死だからである。どうして「欲望を譲るなかれ」が倫理的な要請であるわけがあらうか。

生きようとすれば、人は欲望を譲らなければならない。純粹な欲望、悲劇的な欲望は斥けられねばならないのだ。そのまま放置しておけばすみやかに死に至る純粹な欲望をからめとり、自己破壊的な死の欲望を生欲望と錯覚させるもの、それがファンタスムである。ファンタスムが成り立つためには、父の名においてなされる禁止が必須の条件である。では、父は何を禁止するのだろうか。もちろん母である。しかし父が禁止する母はもはやあの始源の母ではなく、父が独占的に所有する母である。そして禁止は禁止の対象を、禁止する者が排他的に所有するものを、かけがえのない欲望の対象にまで高める。こうして禁止は欲望を激しく燃え上がらせ、禁止する者との競合に導くが、この競合こそフロイトがエディプス・コンプレックスの名で呼んだ父と子の闘争にほかならない。

ジュランヴィルによれば、「エディプスは欲望の対象が存在し、享楽は不可能ではなく、ただ禁止されているだけだという神話を維持させる」²⁴⁾。ところが、享楽は不可能である。死が不可能であるのと同じように不可能である。この不可能を可能と信じさせ、子の欲望を母に向かってかり立てるところに文化的装置としての禁止の詐術がある。ジュランヴィルが明快に指摘するように、人間本来の欲望とエディプスにおける「欲望の翻訳版」、つまり母に対する近親相姦的な欲望の間には明らかな隔たりがあるのだ——「エディプスは去勢の抑圧に役立つ。エディプスは抑圧する以前に、抑圧するものである。それも単に父性

的禁止ではなく、エディプスの欲望そのものが抑圧的なのである。エディプスに従って欲望することは、根本的欲望を抑圧することである」²⁵⁾。

「根本的欲望」である死の欲望が抑圧されることによって、死に宿命づけられた人間の欲望は生の欲望へと転換する。この決定的な局面において、死から生へ、欲望の方向を切りかえる転換機の役割を果たすのがファンタズムである。鏡花の朧たけた美女、谷崎の悪魔的な美女、あるいは漱石の「夢の女」は、いずれもこうした欲望の転換が成功した幸福な例であって、たとえそれがファンタズムの生み出した幻影にすぎなくとも、こうした幻影がなければ人は生きて行く意欲を失うのである。ところが百間の場合、死から生へのこの欲望の転換がうまく行かず、抑圧されなければならない死の欲望が時としてあからさまに露呈してしまうのだ。それはつまり、欲望の目標を転換して死から生にふり向けるファンタズムが機能不全を来しているということにほかならない。

「冥途」は芥川が愛した短篇だが、盆帰りの四、五人連れの精霊が「暗い土手」の下の一膳飯屋の「白ら白らした腰掛」に座って、しめやかに話し合っている。その内の一人はどうやら百間の父親らしい。聞き覚えのあるその声が、こんなことを言う――

「それは、それは、大きな蜂だつた。熊ん蜂といふのだらう。この親指ぐらゐもあつた」

さう云つて、その人が親指をたてた。その親指が、また、はつきりと私に見えた。何だか見覚えのある様なつかしさが、心の底から湧き出して、ちつと見てゐる内に涙がにじんだ。

「ビードロの筒に入れて紙で目ばりをすると、蜂が筒の中を、上つたり下りたりして唸る度に、目張りの紙が、オルガンの様に鳴つた。[...] それから己の机にのせて眺めながら考へてゐると、子供が来て、くれくれとせがんだ。強情な子でね、云ひ出したら聞かない。己はつい腹を立てた。ビードロの筒を持つて縁側へ出たら庭石に日が照つてゐた」

私は、日のあたつてゐる舟の形をした庭石を、まざまざと見る様な気がした。

「石で微塵に毀れて、蜂が、その中から、浮き上がるやうに出て來た。ああ、その蜂は逃げてしまつたよ。大きな蜂だつた。ほんとに大きな蜂だつた」²⁶⁾

「蜂」は始源の母（「もの」）である。正確に言えば、原抑圧された始源の母そのものではなくその残余、つまりラカンの言う対象 a である。「主体は『他者』[象徴秩序] の場においてみずからを構成しなければならない」が、「対象 a は

この操作〔原抑圧〕の残余として『他者』の場に現れる』²⁷⁾のである。「ビードロの筒」の中に封じ込めてあればこそ、蜂の唸りは「オルガンの様」な荘重な音で鳴り渡る。「ビードロの筒」の内部で昇華され、崇高化されるのである。その「筒」を「くれくれ」としきりにせがむ子供の要求を父が拒めば、父と子の間にエディプスの競合が成立するだろう。ところが父は子供のしつこさに「つい腹を立て」、オルガンのように鳴る魔法の筒を庭石に叩きつけて壊してしまう。エディプスの競合は始まりかけたところで中断し、禁止の対象になるはずの「ビードロの筒」は粉々に砕け、筒の中の蜂は「逃げてしまった」。逃げた蜂は今、大人になった「私」が座る一膳飯屋の障子の上に、その「羽根の燃れた」、
「飛べない」姿をさらしている――

私の前に、障子が裏を向けて、閉ててある。その障子の紙を、羽根の燃れた様になつて飛べないらしい蜂が、一匹、かさかさ、かさかさとして上つて行く。その蜂だけが、私には、外の物よりも非常にはつきりと見えた。

みずからを崇高化する「ビードロの筒」を失った蜂は、「かさかさ」という貧弱な音しか立てない。「オルガン」のように壮麗な音を響かせることはもう二度とないのである。百間の物語に現れる女の多くが陰気であったり、顔色が悪かったりするのはこのためであるが、しかし対象 a は「もの」そのものではないにせよ、少なくともその残余である以上、いつでもそれは失われた「もの」に回帰する不気味な潜在力を秘めている。「対象 a において、欲望の『もの』への接近不可能性が具現される」²⁸⁾とラカンが言うが、それは対象 a がファンタスムの中に回収され、主体の欲望を維持し続けるかぎりにおいてであろう。ファンタスムから解き放たれた瞬間、対象 a はその破壊的な力をむき出しにして、「花火」や「蜥蜴」の女のように、いきなり主人公に飛びかかって否が応でも冥土へ連れ去ろうとするのだ。

「冥途」で粉々に砕け散った「ビードロの筒」は、「柳藻」ではガラスの表面に罅がはいり、その裂け目から閉じ込めていたはずの「蜂」が奇怪でグロテスクな姿を現している。「蜂」とはこの場合、「早りで立ち干ひた水杓の様な姿」をした「婆」である²⁹⁾。「私」は赤い帯をしめた「若い女の子」を婆から引き離そうとして、誰もいない野原で婆を「一打ち」に殺してしまう。「私」と「女

の子」は「廣い廣い原」を二人寄り添って歩いて行くが、やがて「黒い砂の磯が見果てもなく續いてゐる「大きな池」のほとりに出る。「變な、年寄りの髪の毛の様な草が、所所砂にべつとりと著いてゐる」この「妙な濱」は、言うまでもなく女陰である。それにしても「私」はなぜ女陰——「かつての故郷への入り口」まで来てしまったのだろうか。それは「私」が婆を殺したからである。婆は対象 a である。その見かけこそ醜悪でグロテスクだが、「女の子」という「ビードロの筒」を美しく見せていたのは実はこの婆なのである。その婆を殺してしまえば、ファンタズムは輝きを失い、この少女が「本当の私の女」なのかどうか「私」には分からなくなる——

すると手を引いてゐる女の子が何だか聲を出した。咳いたんだらうと思つたけれどもわからない。笑つたのかも知れない。私は又ひやりとした。女の子の心の底が、何となく怖ろしくなつて來た。けれども、もう考へまい。さう思つて私は女の子の手を力一ぱいに強く握り締めた。冷たい手がほきりと折れた。私が吃驚して女の子を見たら、女の子だと思つてゐたのは、さつき原の中で殺した婆であつた。

「私」が「長い長い柳藻」に足を絡まれ、深い水底に引きずり込まれるのは、もはや時間の問題であらう。

「柳藻」の「私」は婆を殺して「妙な濱」に立ち至り、「花火」の女は土手の「妙な所」から入江の方へ下りて行く。「木靈」の女は「磧の様なところ」に下りて、それから「妙な橋」を渡る³⁰⁾。「花火」の廊下が「女と私が次第に押しつけられる」ほど狭かつたのに似て、この橋も「欄干が両手に觸れる」ほど狭い。橋板が揺れて「氣味が悪」いこの橋は、現世と冥土のあいだに架け渡された橋である。「ゆらゆらと動く橋板を踏んでゐるうちに」、「私」は「ふとこの橋も今始めて渡るのではないと思ひ出」した。いかにも「私」はこの橋を渡つたことがある。この世に「私」が生きている以上、「氣味の悪い風」の吹き上げる「狭い橋」³¹⁾を、「私」は「鯉」の少年のように冥土から現世へ渡つて來たに違いないのである。かつて渡つたことのあるこの橋を、「私」は女の後を追つて今は逆向きに、暗い冥途に向かつてたどつて行く。そして「後にある私の足に、女の踏んで行く橋板の動搖が一足づつ傳はつて來」るとき、すでに「私」は女の背中で泣いている赤子なのである。

女はなおも「しくしくと泣き」ながら「私」の前を歩いて行く。「私」は「こ

の泣き聲が思ひ出したくて」女の後を追ってきたのだが、「つい思ひ出せさうな気がしながら」どうしても思ひ出せない。しかし橋を渡りかけた今、「もう今にも女の泣き聲がわかる様な気がして來た。さうして、私はそれを思ひ出すのが恐ろしくなつた」。

橋を渡るとすべてが暗闇の中に溶け込み、「道と田圃との境目」さえ分からなくなる。「大地と空との暗闇が、猶一步毎に迫り合」い、世界はふたたび天地開闢前の混沌に立ち戻ろうとしているのだ――

風も吹き止んだ。草の葉も鳴らなかつた。ただ私の前を行く子を負うた女の泣き聲ばかりが何處までも何處までも私を引張つて行つた。私は仕舞に自分の家のことも忘れてしまつて、その恐ろしい暗闇の中に昔の事を思ひ探つて止まなかつた。

*

「女を殺した事があつたら、怖いだらう」。夜中に目が覚めた「私」は考える。もちろん「私」に女を殺した覚えはない。しかし「そんな覚え」がなくても、「怖ろしい事が起こる」のはなぜだろう。「怖ろしい事」とは、たった今、「私」が襲われた悪夢である――

私が寝ついてから間もなく、右を下にして寝てゐるうしろの、人の起つてゐる位の高さよりもつと上で、急に一聲女の悲鳴が聞こえた。さうして、それに應じて私の眠つてゐる喉から不意に恐ろしい聲が出た。さうして私は目がさめた。寢床の中で顔色が變つてゐさうに思はれる程恐ろしかつた。

女はただ一聲、何ともわからない聲で叫んだ丈だつた。それに答へた私の聲も、まだ私の耳に残つてゐるけれど、何を云つたのだから解らなかつた。³²⁾

目が覚めると、有明の電灯が部屋を照らして、何の物音もしない。「何ともわからない恐ろしい氣持」になつた「私」は、「布團の中にからだをすくめて」いるうちに、いつのまにかまた眠ってしまう。そして「川沿ひの片町を這入つた横町に、雨が土砂降りに降つてゐる夢」を見た。するとまた、「私の頭の上で女の物凄い叫び聲が聞こえた。さうして私の喉の奥からそれに答へる様ないやな聲が洩れて、私は目がさめた」。

「永日小品」の漱石は、散歩の道すがら、横町の入口に立っている「一人の

女」をふと目にとめる³³⁾。その顔は「たつた一つ自分の爲に作り上げられた顔」であり、「百年の昔」からそこに立って「自分を待つてゐた顔」である。漱石は「細くて薄暗い」露地の中へ「身を穿める」ようにして入って行く。その先には「前よりも長い露次」が続いていて、漱石は女に導かれるままに、「此の細く薄暗く、しかもずっと續いてゐる露次の中」を「どこ迄も跟いて行」く。「心」と題されたこの短文に、「花火」や「木霊」の原型を認めるのは容易であろう。しかし二人の資質の違いは歴然としていて、漱石の女は「百年の昔」も「百年の後」も同じ顔をしていそうだが、百閒の女はそうではない。「木霊」の女のように「泣聲」だけになるのはまだしも、「柳藻」の少女のようにバラバラに解体したり、「花火」の女にいたっては身体すらもかき消えて、見えないはずの「もの」が姿を現す。そればかりではない。漱石の「露次」はどこまでも「ずっと續いて」いたが、「五位鷲」の「私」が夢で見た「横町」は「雨が土砂降りに降つてゐ」て、その先は見えなかった。「醒めた拍子に一時に出たらしい冷汗」が背中へ流れ、「寢床の中で、膝ががくがくと慄へ」る。それでも「今夢に見た雨の降る横町」が「心に残つて」、「もう少しその先まで行きたかつた」と「私」はしきりに思う³⁴⁾。

目を覚ますと、目の前の窓を「外から闇がおしてゐる」。「何の物音」もしない不気味な静寂が「私」を押し包む――

さつきの時から、どの位たつたのだから解らなかつた。
 畳や天井の色が、いやに白けてゐる様に思はれた。

時間が消滅し、空間も「白けて」拡散し始める。「私」の思考も乱れて「考へが取り止めもない事にまぎれ込」み、いわば意図せざる自由連想の果てに、「女を殺した事があつたら、怖いだらう」という不気味な想念が浮かび上がるのだ。「私」に女を殺した覚えはない。しかし「そんな覚え」はなくても、確かに女の悲鳴は聞こえたのだ。そしてその声が聞こえたのは、「私」が知らないうちに「女を殺した」からに違いない。犯行現場は「土砂降り」の雨に隠されて見えない。しかしそれが見えないのは抑圧されたからではなく、女殺しが記憶の彼方で行われたためである。「私」に「そんな覚え」がないのは当たり前なのだ。が、覚えがあろうとなかろうと、女殺しは現実に行われたのであり、「私」が夢寐に聞いた「女の悲鳴」、それに答えた「私」の「恐ろしい聲」が動かぬ証拠である。

考えてみれば、この女殺しは償いようのない罪である。大それた罪だからではない。女殺しが償えないのは、それが身に覚えのない犯罪であり、誰の記憶にも残らなかった犯罪だからである。殺した男が赦しを求めることもないし、殺された女が殺人者を告発することもない。だが男の無意識の奥底には理由のない罪責感が潜んでいて、この罪責感が悪夢を呼び寄せ、身に覚えのない女殺しを幾度となく再現させるのだ。それが女の「物凄い叫び聲」であり、「私」が思わず発した「恐ろしい聲」である。

廁に行くつもりで夜更けの廊下に出た「私」の目の前に、声の主が現れる。五位鷺である――

月は見えないけれど、薄明りが初夏の空に流れてゐた。帯のやうに細い雲が、隣の屋根の棟を越えてゐた。

その時、その細長い雲の下を、低く動いて行く影が見えた。

夜鳥が渡つてゐるらしかつた。事によると、五位鷺かも知れないと思つた。

それでふと、さつきの聲は五位鷺が泣いたのではないかと思ひかけた。

すると私は、急に身ぶるひがする様な氣持がした。私が今まで寝てゐた離れの屋根の上に、大きな鳥が一羽とまつてゐた。暗くて姿ははつきりしないけれど、こちらを向いてゐるらしかつた。

「しつ」と威嚇して追い払おうとしても、遠くて声が届かない。手水鉢の水を柄杓ではねても、鳥は動かない。そうして、じつと「私」を見つめている――

私は何とも云はれない程恐ろしくなつて、夢中で、杓を離れの棟に投げつけた。杓はどこ迄届いたか解らなかつた。けれども、その拍子に屋根の鳥は、はたはたと立つた。さうして低く飛んで、隣の棟とすれすれに姿を消す時、一聲ぎやつと鳴いた。するとその鳥の遠ざかる姿を見送つてゐた私の喉から、不意にぎやつと云ふ聲が出た。それと同時に、私の心に覚えのない涙が、いきなり頬を傳つて流れた。

始源の母は、やはりここでも鳥の姿であられる。このとき「私」が鳥に見つめられて身動きもならず立ちすくんでいけば、「私」はあの「花火」や「蜥蜴」の男のように「聲も出な」くなり、そのまま冥途に連れ去られたに違いない。しかし「私」は恐怖のあまり、手に持った柄杓を鳥に向かって投げつける。鳥は「はたはた」と飛び立ち、姿を消す前に一声「ぎやつ」と鳴く。すると、鳥の「遠ざかる姿」を見送っていた「私」の喉からも「ぎやつ」という声が出

る。鳥と「私」が同時に発した断末魔の叫び、この叫びが「私」を救うのだ。叫びはもちろん言葉ではないが、さりとして沈黙でもない。言葉の廃墟、あるいは発生期の言葉である。「私」が思わず発したこの叫びによって、身近に迫る「もの」とのあいだに最小限の距離が生まれた。母と子の絆は断ちきられ、女殺しが再び実行されたのである。そのとき「私」の頬を伝って流れた「心に覺えない涙」は、言うまでもなく悔恨の涙であろう。

*

百間の物語に登場する男たちのファンタズムには、一人の例外もなく罅が入っている。そしてファンタズムの中に幽閉されていたはずの対象 a が割れ目から姿を現す。対象 a は「もの」の断片、その片われであるから、それが呼び水になって「もの」そのものが出現する。我々はファンタズムを通してしか現実を見ない。我々が「現実」(réalité)と呼んでいるものは現実(réel)そのものではなく、ファンタズムによって濾過された現実、ラカンの言葉を借りれば、現実の「抜粋」(morceaux choisis)³⁵⁾なのである。百間の登場人物のファンタズムに罅が入って脆弱であることは、彼らの生きている現実そのものが脆く壊れやすいことを意味する。ファンタズムの崩壊は彼らにとってそのまま現実の崩壊であり、世界の終わりである。作者の百間もまた、彼らと同じような終末の予感のうちに生きていた。

「去年の秋初め」というから、アッツ島の守備隊が全滅し、優勢な米軍に圧倒されて日本の敗色がようやく濃厚になり始めた頃であろう。百間は囑託として働いていた日本郵船を早めに出て、東京駅前前の広場でバスの来るのを待っていた。こおろぎの鳴き声がどこからか聞こえ、百間は「こんなに明かるいのに変だ」と首をかしげる。そのときである――

どちらへ向いて何を見てみたのか解らないが、その時ふと私の眼に動いた影がある。ぼんやりした儘そちらを振り向いた。東京驛の乗車口前の電車の安全地帯に人が大勢ゐる。筏の上に起つてゐる様な様子である。その中に今動いたものがある。一人の中學生が一人だけみんなと違つた方に向いてゐる。帽子を脱いでゐる。その帽子を取る時の手が急に動いて私の目を牽いたのかも知れない。一寸の間さうした儘直立不動の姿勢でゐた。それから静かに上半身を曲げてお辞儀をした。³⁶⁾

百閒には中学生の不思議な動作の意味が分からない。が、中学生の視線をたどってその先を見た途端、「はつとした」。そこには「あかあかと夕日の射し込んでゐる東京驛の赤煉瓦」に沿って、旗竿を掲げた軍装の兵士に先導された紋付き姿の行列が続いていたからである——「ほんの僅かな間であるが邊り一帯が石になつた様に静まり返つた。行列の足音が聞こえる様であつた」。行列が通り過ぎて我に返つた百閒は、さっきの中学生の姿を探したが、「もう何處にゐるのか解らなかつた」。

まなざしは出現し、また消えた。まなざしとは、中学生の何を見ているのか分からない眼、盲人の白い眼のようにうつろなまなざしである。このまなざしに出会つたとき、百閒は自分のまなざしを失わなければならない。そんな百閒の盲いた目の前で、世界は不気味に波打ち、事物と事物が関連を失つて相互に融解し始める。彼が自分のまなざしを取り戻すのは、中学生のまなざしの先に「白布の包み」を抱いた紋付き姿の行列をとらえたときである。このとき中学生の不気味なまなざしは消え、無数の眼の中の一つの眼、百閒が見ることのできる眼に還元されたのである。不気味な様相を帯び始めた広場の風景は再びもとの日常的な安定を取り戻す。百閒に限らず、誰にもよくある体験には違いない。が、それがあまり頻繁に繰り返されるとなるとことである。

まなざしは「きらりと光る「お面の目玉」となって「蘭陵王入陣曲」にも現れる。が、ここでまなざし以上に破壊的な役割を演じているのは、声である。フィクションというよりは随筆に近いこの小品の冒頭は、大学の講堂にしつらえられた雅楽の舞台を例の俳画風なタッチで簡潔に描き出す——

学校の講堂に雅楽の舞臺を設備し、向かつて左手の床の上には、箏や太鼓や、その外いろいろと、あんまり見なれない綺麗な樂器を竝べたてて、金銀朱紫の色の錯落する間に、眼鏡をかけた樂師達が居流れた。³⁷⁾

「眼鏡をかけた」の一句がいかにも百閒らしい。この平俗な一句があるから、百閒の幻想は決してファンタジーにはならない³⁸⁾。「花火」の「牛窓」と同じで、散文的な描写が超現実の前提になる日常性をしかと確保しているためである。百閒の超現実とは、こうして確保された日常的な現実の中にいきなり進入して来るのだ——

飛んでもない調子のところから、いきなり笛がびいと鳴りわたり、箏が心もとない爪音で、ぼろんぼろんと這ひ廻る様な音をたてた。時々太鼓が、どんどんと鳴つた。みんな勝手のちがつたところで、思ひもかけない時に鳴り出すので、どう云ふ氣持でゐればいいのか、解らなかつた。

箏や太鼓もさることながら、百間を何よりも驚かせたのは、「飛んでもない調子のところから」、突如「びい」と鳴りわたった笛の響きであつたに違いない。蘭陵王の音楽は奇妙奇天烈で、いったい「どう云ふ氣持でゐればいいのか」さっぱり分からない。とまどっているうちに、笙が「ひゆうひゆう」鳴り始め、「赤い衣裳」を着けて「狐の頭に似た無氣味な面」をかぶつた蘭陵王が、狭い舞台を「ふらりふらり」と歩き始めた――

どうかした機みに、急に手に持った桴を高く差し上げた。その様子が、空中の何物かを狙つてゐるらしくもあり、又練り歩いてゐるうちに、突然びつくりした様な氣配にも見えた。する事も、音楽も、みんな別別で、合點の行かぬ氣持で眺めてゐる内に、どう云ふわけだか、段段蘭陵王の舞が此方の氣持に合つて來るやうに思はれ出した。音楽の調子もそれにつれて、次第に不思議でなくなりかけた。

蘭陵王の舞に次第に心の波長が合い、音楽も「不思議でなくなりかけた」のは、百間が日常の世界を超出して、それとは別な世界に入り込んでしまったからである。その世界では異様なことが起こる――

蘭陵王が不意に桴を擧げた途端に、お面の目玉がきらりと光つた様に思はれた。そろそろ動き廻る姿が、何處となく物凄くなり、とんと踵で舞臺の床を踏んだ足音に、私はそうつとして、頭の髪が一本立ちになるやうな氣がした。

雅楽の催しが終わって外に出ると、「屋根の向うに見える空の隅隅が、少し暗くなりかけてゐた」。夕暮れかも知れない。それにしても、「空の隅隅」だけが薄暗くなるというのは奇妙である。この不可解な現象が示すのは、百間がすでに憑依状態にあり、意識狭窄が始まっているということである。遅かれ早かれ何かが起こらなければならぬし、事実、その何かは起こる――

家に歸つて、酒を飲んだら、急に目先がちらちらして、びつくりする様な横笛の音が、續けざまに聞こえて來るやうに思はれ出した。箏の音も箏箏然と聞こえるらしか

つた。何となく顔が狐に似て来たやうに思はれて、桴に似たものがないから、箸箱を握つた途端に、壁一重の隣りで、何だか、がたとんと云ふ音がしたから、それを相圖に起ち上がった。

お隣りでびつくりしますから、と頻りになだめられるのを耳にも入れず、私はお皿を蹴飛ばして、蘭陵王入陣曲を舞つた。伴奏の雅樂がないから、時時口でびいびい、どんとんと云ひ、笠置の山の歌を歌つて、無暗に壘を踏んだら、根太が落ちたらしく、邊り一面がぐらぐらし出した。

「吹き巻く炎に雨風加はり、ふせげどふせげどいまはやすべなし」。後醍醐天皇は笠置の山を落ち、日本の国は乱れに乱れた。「ああ、かりごものみだるるみ世や、おもへばうたて、ああかなし」³⁹⁾。百間がいくら膳を蹴つて暴れても俗世間の秩序はびくともしないが、悲しいかな、安普請の貸家の「根太が落ち」、家中がぐらつき始めた。そしてこの災厄をもたらした元凶とはといえば、「飛んでもない調子のところから」、いきなり「びい」と鳴り渡つた笛の音である。どうしてそんなことになるのだろうか。

古代のギリシア人は笛の持つ魔的で破壊的な力をよく知っていた。「魔的」とは「象徴的」に対する「魔的」であつて、魔的なものは誓約による人々の結びつき、すなわち象徴秩序を破壊するのである⁴⁰⁾。象徴秩序は差異の体系であつて、あるシニフィアンはそれとは別のシニフィアンに関係することによってしか意味を持たない。魔的なものは象徴秩序の基盤をなすこの差異そのものを抹殺する。象徴的な非連続性を象徴秩序成立以前の連続性に還元するのである。こうした連続性の喚起こそ笛の特性であつて、この特性を極限まで活かすために、笛の奏者は古来、息継ぎなしで長い旋律を吹きつづける特殊な奏法を編み出して来たのである⁴¹⁾。

象徴的な非連続性を象徴秩序成立以前の連続性に還元すること、それはポリスを構成する市民の間の関係を解消することにつながり、行きつくところポリスの解体にまで至るだろう。プラトンやアリストテレスが笛を共和国から追放しようとしたのは、こうした笛の危険性を知悉していたからである。笛を吹く者は口がきけない。そして言葉を操るところにロゴス的存在としての人間の本质があるとすれば、笛を吹く者は人ではなくケダモノなのである。笛を吹いている者の顔をよく見るがよい。その顔は醜く歪み、頬はふくらみ、目玉は飛び出し、メドゥーサの忌まわしい顔さながらではないか！

伝説によると、笛を発明したのは処女神アテナである。ある日、水のほとりで手製の笛を奏でていたアテナは、水に映った自分の醜い顔に恐れをなして笛を捨てた。アテナの捨てた笛を拾ったのが、祝祭の神ディオニュソスである。ディオニュソス的熱狂は個体の原理を否定したところに成立するから、この神が差異を抹消して連続性を招き寄せる笛を珍重したのは怪しむに足りない。

しかしこの伝説は、笛の発生についてさらに注目すべきことを語っている。すなわち、アテナは笛を造るに当たって、ゴルゴンの頭髪の蛇が発する声をまねたのである。ところで、すでに何度も引き合いに出したフロイトの草稿「メドゥーサの首」（メドゥーサはゴルゴン三姉妹の末娘である）によれば、メドゥーサの首は女性性器、それも「母の恐るべき性器」⁴²⁾の象徴なのである。空気を引き裂く笛の音は、それならば女陰の空虚、「他者」の空洞の中で鳴り響くのだ。「他者」の空洞の中で鳴り響く音、それこそラカンが「声」の名で呼んだものにほかならない。

*

声はまなざしと同じく欲動の対象である。声もまなざしもフロイトが言及しなかった欲動の対象であり、乳房や排泄物に加えてラカンが導入したものである。「対象」という言葉は誤解を招きやすいが、欲動の対象は感覚で把握できる経験的な対象ではない。それは世界を構成するさまざまな事物のうちの一つではなく、世界に属さない対象、現象の彼方の対象である。したがって、欲動の対象が客観的な対象として世界の中に現れることはない。

欲動は本能（欲求）ではない。対象は失われなければ欲動の対象にはならない⁴³⁾。まなざしと声 that 失われるのは、子供が「他者」の欲望の謎に直面するときである。母は何かを見ているが私ではない。母は何かを話しているが私に向かってではない。こうして原初のまなざしと声 that 失われることによって、まなざしを対象とする視的欲動、声を対象とする祈願欲動が発動する。まなざしは現象の背後に隠れ、まさにそのことによって眼の欲望を誘い出す。声は沈黙の中に失われ、まさにそのことによって「他者」への呼びかけと語りの欲望を呼びさます。こうして子供の目の前に現象世界の森羅万象が現れ、廣大無辺の語りの世界がひらけるのである。我々が見ようとするものは「見ることのできな

いもの」⁴⁴⁾であり、わわわれが語ろうとするものは「語ることのできないもの」⁴⁵⁾である。言葉を換えて言えば、我々が見るものは「見ることのできないもの」、我々の語りは「語ることのできないもの」に常に付きまといわれているのだ。我々の語りに付きまとう失われた声、世界の果てで鳴り響くこの声を、我々はすでに一度耳にした覚えがある――

私は恐ろしいものに追掛けられて、逃げ廻つてゐたらしい。暗い空が低く覆ひかぶさつて、遠くの方に何ともわからない響きが聞こえてゐる。廣い野原の中に私の外れもみなかつた。⁴⁶⁾

「鯉」は主体誕生の寓話であり、一種の宇宙創成神話であるが、厳密に言つてここにはまだ主体は存在しない。未分化の混沌から今しがた分離したばかりの「私」がいるだけである。「私」が自己を主体として確立するためには「他者」(象徴的他者)の出現がなければならないが、「私」はまだ「他者」に出会っていないのである。遠くから伝わる「何ともわからない響き」、それは未分化の混沌から投げ出されると同時に、「私」が失った声にはかならない――

遠くの響きが段々弱くなつて行くやうだつた。私は何時からこの野原を歩いてゐるのだから解らない。けれども私が恐ろしいものに追はれてゐた時は、もつと大きな響きが聞こえてゐたらしい。それが次第に遠ざかつて行つて、又時時止んでしまふ事があつた。すると廣い野原は何の物音も聞こえなかつた。邊りが森森と静まり返つて、大地も空も次第次第に縮まつて来る様に思はれた。私は何物かにつかまつてゐたい様な気がする。するとまた遠くの方から、わからない響きが傳はつて來た。それを聞くと、私はほつとした様な氣持になつた。さうして、その響きは恐ろしかつた。

よるべない世界にひとり投げ出された「私」が「何物かにつかまつてゐたい」と願うのは、このときすでに「他者」の存在が「私」に予感されているからである。しかし「私」がやがて「他者」と出会い、「他者」に従属し (assujetti)、この従属によって一人の主体 (sujet) として誕生しても、遠くから伝わる「わからない響き」は消えることがない。その響きは「私」を安堵させる。しかしその響きは「他者」が出現する以前の「もの」の響きであるために、いまや「他者」の世界の住人である「私」には限りなく「恐ろしい」。それでも遠い潮騒のように聞こえてくるその声がある限り、「私」は応答し続け、語り続けてやま

ないだろう。「私」を「語る存在」(parlêtre)にするのは、失われた原初の声なのだ。

「他者」の出現とともに決定的に失われるこの声は、語りをうながす空虚な空間を押しひらく。あらゆる語りは、こうしてひらかれた空虚な空間に鳴りわたる失われた声への応答である。語るためには主体はまず「他者」に従属し（この従属をラカンが「疎外」と呼ぶ）、「他者」から言葉を借りて文を組み立てねばならぬ。しかし「他者」への従属が問題になる以前に、この存在論的な空虚、失われた声が残して行った空虚がなければ主体は語りはしないのだ。なぜなら、主体が語ることで探し求めているのはあの「わからない響き」、失われた原初の声にはかならないからである。無意識とはこの探求そのものことであり、この探求は言葉によってなされるほかないから、無意識は「他者」の語り、「他者」のディスクールなのである。

百聞の幻想譚に登場する女たちは、時に意味不明な言葉を口にする。たとえば「盡頭子」の女は、女の亭主が帰宅してうろたえる「私」に「皿鉢小鉢てんりしんり、慌ててはいけません」と意味不明な言葉を口にする。「遊就館」の芸妓は「こんりりゆうに木くらげ、聯隊旗は梯子段、およしなさいよ」⁴⁷⁾と、これまた理解しかねる言葉で酒席で殺気立つ大尉を制する。言葉はついに言葉だけのものでしかなく、その内部は空洞である。通常この空洞は、言葉と言葉が結びついて生まれる意味のヴェールに覆われているのだが、語りから意味が消去されたナンセンスな言表の場合、語りの背後に隠された空洞があらわになる。ところがまさにこの空洞、すなわち実体を持たぬうつろな言葉の上に、「他者」の世界、「他者」の語りの世界は築き上げられているのだ。女たちの無意味な言葉は、「他者」の語りが騙りにすぎないことを仄めかす。そして「他者」の騙りが見透かされると、「他者」の世界は揺らぎ、失われたはずの声が姿を現しかけているのだ。

「びいびい」と笛が鳴り、「どんどん」と太鼓が鳴る。笛や太鼓が鳴るのではない。木や皮で包まれた空洞が鳴るのだ。では、声はどこで鳴るのだろうか。この声は鼓膜を震わす現象的な音ではないから、現象世界の中では沈黙という逆説的なたちで現れるほかはない。沈黙そのものであるようなこの声は、それ自体が語りの中に現れることはないが、あらゆる語りの背景をなしている。語るとは言葉と言葉を相互に連結することである。そして沈黙そのものである

声は、言葉と言葉のあいだの間隙に姿を現す。ところで語りを構成する言葉は、「シニフィアンの宝庫」⁴⁸⁾である「他者」が本来所有するものである。してみれば、ラカンが次のように言うのもっともであろう、「声の中で鳴り響く空虚とは『他者』の空虚である」⁴⁹⁾と。

「他者」の空虚の中で鳴り響く声、それはビューヒナーの小説に登場する狂気の作家レンツが聞いた声である。「あのすさまじい声」、「ふつう人々が静寂と言っている声」、「地平線全体にわたって叫びをあげている」声、正気を失ったレンツにしか聞こえない声である⁵⁰⁾。しかも失われた声が出現し、不気味な「静寂」が訪れるには、風が止むとか、小石が屋根を転がるとか、ほんのわずかなきっかけさえあれば充分なのだ――

宵の口は閉め切った雨戸を外から叩く様にがたがた云はしてみた風がいつの間にか止んで、気がついて見ると家のまはりに何の物音もしない。しんと静まり返った儘、もつと静かな所へ次第に沈み込んで行く様な氣配である。⁵¹⁾

寝る前になつて、また風がぱたりと止んだ。机の前に坐つてゐて、ふとそれに気がついた時、私は全身に水をあびた様な氣持がした。何の物音も聞こえなかつた。家も道も不意に消えてしまつたらしく思はれた。⁵²⁾

風が吹き過ぎた後、胸騒ぎがする。窓の外の笹がさはさは鳴つて、その音に聞き馴れてゐると、不意に蓋をした様にしんとする。静まり返つて、段段にもつと静かになつて、どこまで静まつて行くのか解らない。⁵³⁾

耳なれた物音がふいに途絶えたとき、その後出現する静寂はもはやありきたりな静けさではない。百聞の静寂はレンツが聞いた「すさまじい声」である。「地平線全体にわたって叫びをあげている」声である。失われた声が出現するとき、人は声を失う。なぜであろうか。探し求めていた声が出現したからには、言葉はもはや無用の長物になるからである。「花火」の「私」の「咽喉をつかへ」させたのも声なら、「蜥蜴」の「私」の「聲」を「出なく」させたのも声である。窒息を免れようとするなら、人は叫ばねばならない。「五位鷺」の男のように、あるいは「山高帽子」の「私」のように、声を限りに叫ばねばならないのだ――

……突然私は自分の聲にびつくりして目がさめた。何を云つたのだから解らなかつたけれど、恐ろしく大きな聲だつた。咽喉一ばいに叫んだらしかつた。〔…〕もう夜明けが近いしかつたけれど、窓の色は眞暗だつた。さうして風の音もないしんしんとした闇の中に、季節外れの稻妻がびかびか光つてゐた。

私はずり出た肩に布團を引張つて眠らうとした。餘り布團を引きすぎたので、襟が下の脛を撫でて、丁度水に濡れかかつてゐるやうな氣持がした。⁵⁴⁾

*

まなざしは見えるものに付きまとう不可視のもの、不可視であることによつて視的欲動を駆動し、視覚の領野をひらくものであった。視覚の領野とはすなわち空間である。声についてもほぼ同じことが言える。声は語りの背後で鳴りつづける「語ることのできないもの」である。語るができないことによつてそれは言葉を呼び集め、語りの可能性を押しひらく。⁵⁵⁾音楽も又しかり。歌姫の歌声はもとより⁵⁵⁾、内部の空洞を共鳴させて鳴る楽器はすべて、この語り得ぬ声、聞こえない声の周囲をめぐり、それをかたどろうとしているのだ。百間の「無絃琴」⁵⁶⁾は同時に「無限琴」でもある。

声は言葉を呼び集め、そこで語りが可能になる場をひらく。しかし、語りが可能にする場とは何だろうか。語りは言葉の連鎖だとしても、過去から未来へと向かう時間軸に沿って展開されることは言うまでもない。それなら、語りが可能になる場とは「いま」である。過去と未来の間に挟まれた「いま」ではなく、そこから過去と未来が析出されてくる「いま」である。過去から未来へ流れつづける時間の源泉という意味で、この「いま」を時間性と呼ぶこともできるだろう⁵⁷⁾。こうした時間性をもたらすのがほかならぬ声、語ることをうながしてやまない失われた声なのだ。ハイデガーの次のような言葉も、それとは別なことを語っているわけではない——「それが呼ぶのである、期待に反して、それどころか意志に反してすら呼ぶのである。〔…〕呼び声は、〔他者ではなく〕私のなかからやってくるのだが、しかもそれでいて私のうへへと襲ってくる」⁵⁸⁾。

ところで、何かを語るには、我々は「他者」の言葉で語らねばならない。すでに見たように、我々の語りはすべて「他者」の語り、「他者」のディスコースなのである。しかし「他者」の言葉を語るには、我々はまず「他者」に同一化

し、「他者」を「体内化 (incorporation)」しなければならない。「他者」を咀嚼し、文字通り血肉化しなければならないのだ。しかし我々が体内に取り込んだのは果たして「他者」の言葉だけであろうか。「他者」を咀嚼し体内化したとき、我々は「他者」の内部の空洞をも同時に呑み込んでしまったのではないだろうか。そして「他者」の空洞の中で鳴り続ける失われた声もまた⁵⁹⁾——。ハイデガーの「呼び声」が「私のなかからやってくる」のはまさにこのためであるし、「人間の欲望は『他者』の欲望である」というラカンのアフォリズムも、究極的にはこのことに帰着するだろう。

すべては原初的母である「もの」との切断 (coupure) から始まる。「もの」との切断は去勢ではないが、神経症者のファンタスムの中では往々にして去勢と混同される。通過儀礼をテーマにした百間の幻想譚でも、太古的な「もの」との切断が去勢、あるいは去勢の失敗として描かれていたが、これはもちろんエディプス期の所産である去勢不安が、それよりはるか以前に起こった始源の母との出会いと別れに投影されているのである。対象 a はこの根源的切断の残余である。対象 a は世界の中に出現するが、そこにありながらそこにはない、あるいはそこにはない限りでそこにあるという逆説的な形でのみ出現する。しかし通常は欠如態でしか現れない対象 a が陽性化して現実の中に現れるとき、主体の危機は目前に迫っている。そのときシニフィアンからシニフィアンへと横すべりを続けていた欲望は運動を停止し、ありえない享樂のまぼろしが現れる。主体は「もの」と「他者」のあいだで宙吊りになり、それまで堅固に見えた主体の世界は徐々に崩壊し始めるのだ。

「寝苦しい」ので目を覚ますと、犬が庭で吠え続けていつまでもやめない⁶⁰⁾。犬がその根元で吠えている公孫樹の木を見上げて、暗くて何も見えない。犬はなおもやかましく吠え立てて、「遠吠え」をしたり、「人間の言葉の様な泣き方」をしたりする。寢床に戻ってうとうとしかけた「私」は、「寝苦しく」なってまた目が覚める。犬の声は「何か頻りに私を呼び立ててゐる様で、その聲の調子に誘はれると、ちつとしてゐられな」い。ふたたび庭に出て木を見上げると、その頂きは「雲の中に食ひ込んでゐる」ようで、「空と樹の姿との境目が解らない邊り」から木菟の鳴く声が聞こえる。その声に答えるようにまた別の声が出て、「次第にその聲が動いて行く」。「動いて行く」声は対象から自立して浮遊する声、「鳥」や「とほぼえ」にも姿を現す、亡霊さながらさまよう場所の

ない声である。ふと気が付くと、枝という枝に「小さくきらきらと光る物」が散らばっていて、それがことごとく「木兔の眼」である。頭上を「非常な速さで去來するものの氣配」がして、次第にその数が増えて来るが、「丸つきり何の音もしない」ので、「その度に無氣味な風の塊で顔を敲かれてゐる様な氣持」がする。振り返ると、雨戸の隙から洩れている灯りが点滅して「息をしてゐるやう」である。驚いて家の中に入ると、座敷は小さな木菟でいっぱい、群の中にはいきなり飛び立つものもあって、「その羽根をひろげた姿を見ると、恐ろしく大きな鳥に思はれた」。まなざしと声に先導されて、最後に現れたのは始源の母である。「恐ろしく大きな鳥」の姿をした冥途の使者である。

百間の物語がいずれも小品であるためになかなか気付かれにくい、実は百間には世界滅亡の黙示録的な作品がいくつもある。「大宴會」や「水鳥」がそうだし、「花火」や「蜥蜴」も主体の消滅、ひいては世界滅亡の物語である。しかし世界滅亡と言えば、その超現実的な美しさにおいて、隨筆集『鶴』に収められた同名の短篇にまさるものはあるまい。

*

「榮さま、もうお目をさまして、お起なさい。そら、御後園の鶴が、あんなに鳴いとりますがな」⁶¹⁾。枕許で婆やの音がする。百間は幼い頃、朝空に「きれい、きれい」と鳴きわたる御後園の鶴の声で目を覚ました。御後園には丹頂の鶴が七羽いて、広い庭の中を「のつし、のつし」と歩き回っている。そして季節になると、目にもあざやかな「鶴の舞」を踊って見せた。後年の「雪解横手阿房列車」に、舞台上で踊る二人の芸者がいきなり鶴に変身する息をのむような超現実的な場面があるが⁶²⁾、これを見ても御後園の鶴の踊りがどれほど強烈な印象を幼少の百間に与えたかが察せられる。絢爛豪華な鶴の舞と、枕辺に伝わる「きれい、きれい」という鳴き声は、「綺麗な事ばかりではなかつた私の過去に、玲瓏な響きと、的確の光りを遺してくれた」。

しかし御後園の鶴は美しいばかりではなく、どこか「氣味が悪い」印象も百間に与えたようである。春が来て一家総出で花見に行くと、丹頂の鶴が長い首をふりたてて寄って来て、重箱の中身を突つこうとする。それで鶴が近づくと、みんな重箱を置き去りにして逃げ出した――

鶴は目出度く、清楚で、その姿を眺めてすがすがしい氣持がするが、近くで見ると餘り愉快な顔ではない。特にまともに向かつて來られると、少少こはくなる。鶴は人の眼をねらふと云はれてゐる。實際に目玉を取られた話は聞いてゐないが、向き合へばそんな氣がしない事もない。

鶴が人の目を狙うという話はよほど衝撃的だったと見えて、御後園の鶴を回想するとき百閒は決まってこのことに言及している。目玉を奪われて失明する不安は精神分析的には去勢不安と解されるが、その理由はいまさら言うまでもなく、無意識においてはペニスと眼球のあいだに代替関係が成立しているからである。子供の目玉を奪うホフマンの「砂男」の不気味さは、主人公の「去勢コンプレックスの不安」⁶³⁾に基づくというのがフロイトの考えである。しかし父によるファルスPhallusの剥奪が現実の脅威として恐れられるのは、エディプス幻想の内においてでしかない。ところが、百閒の場合、エディプス・コンプレックスは未完成の廢墟という形でしか存在しない。終始母の子であり、おまけに志保屋の実質上の権力者である祖母に甘やかされてわがまま放題に育った百閒に、父による去勢の威嚇はほとんど意味をなさないのである。しかも百閒の思い出の中に生き続ける丹頂の鶴は、どう見ても父親イメージではない。先ほどの芸者の変身ひとつを取り上げても、百閒のいづく鶴のイメージが男性イメージではなく女性イメージであることは明らかであろう。それなら、目玉を奪われるという不安は、それが父にファルスを奪われる不安でないとしたら、いったいどこから來たのだろうか――

鶴は人の目玉が好きであつて、うつかりしてゐると眼をねらはれるから氣をつけなければいかんと子供の時に教へられた。それで鶴が向うからやつて來る時は、まともに向き合はぬ様に、すぐこちらで身をかはした。さう思つて見ると、人の眼を見てゐる様にも思はれる。⁶⁴⁾

鶴が怖いのは正面から「まともに向き合」うときであり、鶴が「人の眼を見てゐる様」に思われるときである。つまり、百閒が恐れたのは鶴そのものではなく、鶴のまなざしである。そして鶴のまなざしが怖いのは、それが原初のまなざし、世界の外から到來した失われた母のまなざしだからである。すでに見たように、主体の眼の欲望は失われたまなざしを探し求めるところに成立し、森羅万象はこの探求に応じて未分化の混沌から姿を現した。が、もし主体がこ

の失われたまなざしに出会えば、その瞬間、眼の欲望は存在理由を失い、主体の目に映る世界はたちどころに白けてしまうだろう。それは見た者を石に変えるメドゥーサのまなざしである。このまなざしに出会ったが最後、主体の欲望はたちまち萎え、あとかたもなく消滅してしまうのだ。神経症者の去勢不安の根底にあるのは、実はこうした欲望喪失（アファニシス）の不安にほかならない。ファルスを剥奪されるのが怖いのは、享楽の可能性を奪われるからではない。反対に、ファルスによって媒介されない享楽に出会うのが怖いのだ。ファルスによる享楽はたかだか「小さな死」にすぎないが、ファルスという防壁を失ったとき、人は享楽という大きな死に遭遇してしまうからである。

百閒には御後園の鶴を題材にした幻想的な短篇があり、それが「鶴」である。百閒はこの美しい小品の中で、「一生忘れる事の出来ない夢の園」⁶⁵⁾で遊んだ懐かしい昔に返っている――

丹頂の鶴が心字池の汀に沿つて、白い砂をさくさくと踏みながら、私の方に歩いて來た。群れを離れて一羽きり餌をあさつてゐるのかと思つたところが、鶴はまともに私の顔を見ながら、細長い頸を一ぱいに伸ばして、段段足を早めるらしい。⁶⁶⁾

「私」は「まともに私の顔を見る鶴のまなざしに「背を向け」、何気ない風を装って早足で歩き出す。鶴が逃げる「私」を追ってくるのは、欲望の道は「何も支払わずに進める道ではない」⁶⁷⁾が、「私」はその対価である「一ポンドの肉」を支払っていないからである。「石疊」の「私」は通過儀礼の場で「一ポンドの肉」を惜しんだために、七面鳥に似た不気味な鳥に追いかけられた（あのときもまた、鳥はギロリと動く「目玉」で自分の存在を示した）。「石疊」の「私」が曲がりなりにも共同体に迎え入れられたのは、「私」がまがいのものの対価を賽銭箱に投げ入れ、母と自分の共有財産である「一ポンドの肉」を捨てるふりだけはしたからである⁶⁸⁾。が、たとえ見せかけにすぎなくとも、母は「私」が犯したこの裏切りを赦すことができない。だからこそ母は不気味な鳥に姿を変えて、この「浮氣者」をどこまでも追いかけて来るのである――

急にいろいろの事を思ひ出すやうな、せかせかした氣持がして、ひとりでに足が早くなった。その中には、既に忘れてしまつた筈の、二度と再び思ひ出してはいけぬ事までも、ちらちら浮かび出して來さうであつた。小さな包みを袂から出して、渡し

舟の舷にそつと手を下ろし、川波がきらきらと輝やいて、その中にむくれ上がった様な大きな浪が一つ、舟の腹に打ち寄せて来た。何年たつても、起ち上がった拍子に、或は坐つた途端に、ありありと思ひ浮かぶのである。

「小さな包みを袂から出して、渡し舟の舷にそつと手を下ろし」、それからどうしたと言うのだろうか。その後が続いたはずの「私」の仕草は語られることなく、代わりに「川波がきらきらと輝や」き、「むくれ上がった様な大きな浪が一つ」、舟腹に打ち寄せて来る。まるでこの文章のシンタクスそのものがいきなり途中で「むくれ上が」り、「きらきら」とまぶしく輝くエクリチュールの流れの底に、「二度と再び思ひ出してはいけない」秘密を隠すかのようだ。「小さな包み」は「一ポンドの肉」であり、とりわけまなざしに違いない。まなざしは水底に沈められはしても捨てられたわけではないから、それを隠した川の波はまぶしく輝き、「私」の裏切りを咎めるかのように、「大きな浪」が舟腹に打ち寄せてくるのであろう。

「既に忘れてしまつた筈」の記憶、「二度と再び思ひ出してはいけない」記憶、「何年たつても、起ち上がった拍子に、或は坐つた途端に」、その時のことが「ありありと思ひ浮かぶ」記憶。が、それがどんなに鮮やかな記憶であろうと、いや鮮やかであればあるほど、畢竟それは隠蔽記憶にすぎない。すでに述べたように、この記憶は原理的に思い出すことのできない記憶だからである。どうして「もの」との失敗した出会いを思い出すことができようか。それは記憶の彼方で起こった一回限りの出来事であり、主体そのもの、記憶そのものがこの出会いと別れの痕跡なのだ。だが、この歴史以前の出来事、記憶の彼方で起きた決定的な事件を思い出させようとして、百間の女たちは「私」の前に姿を現すのである。「貴方は私を忘れてはゐないでせうね」と、「盡頭子」の女は言う。「蜥蜴」の女は——「あなたはまだ本当のことを知らないのでせう」。さらに続けて、「あたしがこれから教へて上げるわ」。女たちが教えようとするもの、それは「私」の滅亡とひきかえにすべてを知ることができる不可能な死にほかならない——

鶴の足音が聞こえて来た。そんな筈はない。その時もう私は馳け出してゐて、芝生の草の根に足をすくはれ、向脛をついて、前にのめつた頭の上を、さはさはと云ふ羽根の擦れる荒荒しい音がして、鶴が飛んだ。長い脚がすれすれになる位に低く、茶畑の

上を掠めて、向うの土手の腹にとまり、そこから羽ばたきしながら土手の上まで駆け上がって、れいれいと鳴き立てた。

その聲が、後樂園を取り巻く土手の藪にこだまして、彼方からも、こちらからも、れいれいと云ふ聲が返つて来た。

「返つて来た」のは「れいれい」という声である。あの「すさまじい声」,「地平線全体にわたって叫びをあげている」声である。それは、「今、我々に欠けているのは……」⁶⁹⁾で言葉が途切れたとき、シュレーバー控訴院議長が聞いていたはずの声である。ハーンの「茶碗の中」の語りが「三人の男は影のように壁を飛び越え、それから……」⁷⁰⁾でふいに中断したとき、読者の耳に残る不気味としか言いようのない声である。この不気味な声は、精神分析医の静まり返った診療室でも鳴り響いているに違いない。耳をふさぎたくなるこの「すさまじい声」を聞くまいとして、患者はひたすら語り続けるのである。

声が語ることを命じるとするのは、こういうことである。「山東京傳」の書生は広い座敷に先生と二人きりしていると、先生が何も言わないので「気が詰まる様で、黙つて居られなくな」る⁷¹⁾。「盡頭子」の男は、旦那の弟と二人きりになって気づまりだから、「世間話」でもして「この場を胡麻化したい」と思う。百間が畏友宮城道雄の供養塔を何度もためらった末に訪れたとき、そばにいた駅長に「今日は暑いですな」⁷²⁾と話しかけたのは、やはり耳に響いていた「すさまじい声」を逃れるためであつたに違いない。

百間の幻想譚で絶えず鳴りつづけているのもこの声である。語ることを命じ、「れいれい」と鳴りわたる超自我の声である。この声を聞くまいとすれば、百間は書かねばならない。白い原稿紙を文字で埋めつくさねばならない。さもないと百間は言葉を失い、そのあげく、「何だか思ひ出せない獣」⁷³⁾に姿を変えてしまふだろう。眼の欲望が失われても人は人でなくなりはしないが、語る欲望が失われたとき、人は人でなしの「獣」になり果てるのである――

私は身ぶるひして起き上がり、裾の砂を拂ひもせず、邊りを見廻すと、池はふくらみ、森は霞んで、土手の上の鶴の丹頂は燃え立つばかりに赤く、白い羽根に光りがさして、起つてゐる土手のうねりが、大浪の様に思はれ出した。

池はふくらみ、森は霞み、大波のようにうねる土手の上に、鶴はあざやかに舞い下りる。白い羽根は陽にまぶしく輝き、丹頂は燃える炎のように赤い。こ

ここに描かれた終末の光景は凄まじいばかりに美しい。このとき、「私」の世界の根底をなす時間と空間は、火と水の二大元素の中に音を立てて崩れ落ちる。それは「他者」に「もの」がとって代わり、生と死が反転するその刹那、この世の果てにまぼろしのように浮かび上がる光景だ。現象の皮膜を突き破っていまや現れ出ようとしているのは、失われたはずの原初の光景、生の前にも後にも果てしなくひろがる冥途の光景なのである――

鶴は足搔きを輕輕と見せて、頸をしなやかに曲げながら、水の上を渉るやうに邊りを輝やかせつつ、又私の方に近づいて来た。

慌てて踏んだ足許の砂が鳴つて、私は飛び上がる程驚いた。足を早めて鶴から遠ざからうとすると、一足毎に足が竦み、池を廻つて逃げようと思ふ後から、もう鶴の氣配が追つて来た。

あわてふためく「私」の心を知ってか知らずか、空は静かに澄みわたり、城の天守のあたりに「大きなお萩」のような雲がひとつ浮いている。その雲がさっきから「あんまり動いてゐない」のを見て「私」が「ほつとする」のは、よるべない世界に投げ出されたあの「鯉」の少年と同じく、この物語の「私」も「つかまつてゐたい」何ものかを求めているからである。何ものかとは「父」である。なぜならこのひたすら崩れて行く世界を支え、そこに揺るぎない秩序を再建できるのは、父をおいて他にないからである。切羽詰まった「私」の願いに応えて、父は現れる。「私」は「柄の長い竹箒を持つた男」が「後に起つてゐる」のに気付くのである。

父が「竹箒」を手にした姿で登場したのは興味ぶかい。御後園には門番がいた。園の入口に制札が立ててあって、そこには「乞食は入る可からず、犬は入る可からず、齒下駄で入る可からず」と書かれていた⁷⁴⁾。齒下駄で入るのを禁じているのは、「綺麗に箒目をたてた園内の道」をこわしてしまうからである。同じ理由で、雨の日は門を閉ざして人を入れなかった。「綺麗に箒目をたてた」道は、御後園の秩序の象徴である。門番はこの秩序の象徴を「園内の道」に刻み込むために、「柄の長い竹箒」をいつも持ち歩いているのである。「竹箒」は言うまでもなくファルスである。ファルスは父が世界の秩序を維持し、その基礎を安定させるために必要欠くべからざる道具なのだ。

御後園の門番の家は裏門にあった。百間など近所の子供たちはその藪陰の家

の前を通過して、こっそり園内にもぐり込んでいた。なぜなら、御後園の支配者は門番ではなかった。支配者は鶴であった。白い羽根を輝かせ、赤い丹頂を燃え立たせた鶴こそ、御後園の「庭の精」だったのである。父の影が射したのはほんの一瞬にすぎない。振り返ると、そこにいたのは「矢つ張り鶴」である。鶴は「爪立てするやうな恰好をして、いつまでも私の顔をちつと見つめた」。「他者」か「もの」か、欲望か享樂か、選択の時は迫っているのだ⁷⁵⁾——

足もとの草の葉も、池に浮かんだ中の島の松の枝も、向うの森の楓の幹も、みなざらざらと光り出した。川波に日が射して、眩しい中に一とこゝろ氣にかかる物がある。川下の橋から傳はる得態の知れない響きが、轟轟と川の水をゆすぶつてゐる。

川下から伝わる「得態の知れない響き」に、「鯉」の少年が恐れた「何ともわからない響き」を聴き取るのは容易であろう。今、その原初の響きは、御後園の川の水を「轟轟と」揺さぶっている。日が射してまぶしく光る川波の「一とこゝろ」に「氣にかかる物」がある。それは「私」が沈めた「小さな包み」に違いない。もし生きようとするなら、「小さな包み」は水底に沈めておかねばならない。後ろ髪を引かれる思いを断ち切り、ついに「私」は「一生忘れる事の出来ない夢の園」を後にする——

鶴は人のやうに歩きながら、私と並んで橋を渡つた。小川に水が溢れて、道の砂が濡れてゐる。藪の陰を傳つて、裏門まで来て見ると、兩方の扉が一ぱいに開かれて、向うに明かるい田圃と、遠い山が見えた。

「橋」はここでも越境の象徴、此の国と父の国のあいだに架け渡された橋である。後戻りのできないその「橋」を、鶴と「私」は「並んで」渡る。肩を並べた鶴と「私」は、もはや正面から向き合つてはいない。まなごしは消えたのである。裏門まで来ると、「兩方の扉が一ぱいに開かれ」、向こうには「明かるい田圃」と「遠い山」が見える。旅立ちの時である——

鶴が急にはつきりした姿になり、又丹頂の色が燃え立つたかと思ふと、烈しい羽ばたきと共に、長い頸を遠くの空に向けて、はたはたと立ち上がった。羽風にあふられた途端に、ぞつとして、身ぶるひした。恐ろしさと共に、口惜しい氣持がこみ上げて、鶴の飛ぶ姿を一心に見つめた。雞ぐらゐの大きさになり、鳩ぐらゐになり、雀ほどに

なるまで、まだその先まで私は見失はなかつたと思つてゐる。

この旅立ちの詩は美しい。天翔ける鶴はそのまま失われた享樂の象徴である。鶴の羽風にあおられて「私」が「ぞつとして、身ぶるひした」のは、「一生忘れる事の出来ない夢の園」への帰り道を決定的に閉ざされたからだし、「口惜しい氣持」がこみあげて来たのは、鶴が「私」一人を地上に残して飛び立ったからに違いない。しかし、旅立ちは本当になされたのだろうか。旅立ちが本当になされたのであれば、なぜ百間は「……まだその先まで私は見失はなかつた」で物語を終わらせず、その後「と思つてゐる」という一句を付け加えたのだろうか。「その先まで私は見失はなかつた」で終われば、この物語は美しい旅立ちの詩になりえたであろう。が、「と思つてゐる」というあらずもがなの一句があるために、鶴の姿は見失われたのかも知れない、あの「大きな蜂」のように「ビードロの筒」から逃げ出したのかも知れない、という疑いが我々の心に生じる。すると、どうなるのか。「さくさく」と砂を踏む足音がどこからか聞こえ、鶴はまたしても「私」を追ってくるだろう。「れいれい」と鳴く声が土手にこだまし、草も木も「ぎらぎら」と眩しく光り、やがて土手が「大浪の様」に揺れ始めることだろう。

「鯉」が宇宙創成神話であったとすれば、「鶴」で百間が描いたのは失樂園伝説である。しかし「私」が樂園を喪失したのかどうか、本当のところは分からない。読者にも分からなければ、作者の百間にも分からない。だから、「半信半疑」はいけないのだ——「僕も仕舞までさう云ふ氣持でゐたから、結局こんな話を君にする様な事になつたのだと思ふ」⁷⁶⁾。

*

「君の書いた物には土手ばかりが出て来る、君の文學は土手の憂愁、土手の悲哀だね」⁷⁷⁾。こんな感想をもらした「親しい友人」が誰だったかは分からないが、なるほどこの友人の言う通り、百間の文章にはいたるところに土手が出てくる。「花火」の紫の袴をはいた女が歩いて来るのも土手なら、生まれそこねた兄と道連れになるのも土手、父を交えた精霊の一連れが「ぼんやりした尾」を引いて薄明の中へ溶け込んで行くのも土手である。

ひとつにはそれは、百間の生まれ育った備前の国が特に土手の多い土地柄だったために違いない。元禄年間、備前岡山藩では家老津田永忠の音頭で大規模な干拓事業が始められたが、干拓するには水をせき止めるための土手が必要というわけで、むやみやたらに土手を作った。土手だらけの地勢はそのときの名残りである——

長い土手、曲がつた土手、短い土手、皆おのおの土手の風情がある。さうして何となく、人に物を思はせる。長いのは何里にわたり蜿蜿と續いたもの。短かいの、曲がつたのは、なぜだかよくわからない途中で、先も後もなく切れてしまつてゐる。

しかし単にそれだけの理由で、百間の文章が土手だらけになるとは思えない。「そのつもり」はなかったにせよ、「若い時の感傷を土手に託した」のにはそれなりの理由があったに違いない。「感傷」はもちろん婉曲表現であつて、『冥途』執筆前後、若い百間がとりつかれた「死の不安」⁷⁸⁾を言うのである。土手は生と死の境を隔て、その間を走っている。土手のこちら側は象徴的な掟の支配する父の国、土手の向こうは「話にきいた事もない大きな波」がうねる妣の国である。土手は妣の国から父の国を分け隔て、妣の国の混沌に対して生者の安全な世界を守るために築かれているのだ。が、黄昏ともなれば、陸と海、生死の境は見分けがつかなくなり、ものみな逢魔が時の薄明の中に溶け込んでしまう。死相をおびた女や、生まれなかった兄や、冥途へ帰る父が、共同体から脱落した生者たちに混じつて土手の上をさまよひ歩くのは、まさにこの時である——「土手は淋しく悲しい」。

それでも百間の物語には、水が土手を乗り越えていたるところに浸入して来る。火影の落ちる庭の荒土は「水の様」⁷⁹⁾に光り、朝の薄明かりは「濁つた水の様」⁸⁰⁾によどんでいる。「東京日記」の「私」は、見知らぬ女と電車を歩いていると「身體が段段沈んで行く様」な気がする。それだけならまだしも、ようやくたどり着いた女の家は「廣い座敷の前も後も水浸し」で、その中を「足頸まで水に漬け」た大勢の人間が「平氣で歩き廻つてゐる」⁸¹⁾。「南山壽」の老教官は「水に浮いたり沈んだり、あぶあぶ」⁸²⁾と溺れそうな気持になるし、「山高帽子」の「私」は雪の降り積もつた中庭で、「廣い海の真中に一人浮かんだ様」な恐怖に襲われる。

百間には「水難の相」⁸³⁾があつたという。酒蔵の貯水槽に落ち込んだり、友

人と二人で乗ったボートが転覆したり、また、軍艦見物のため学校で漕ぎ出した高瀬舟が海で遭難しかけたり、水の事故で死にそうになったことは一度や二度ではない。岡山の大水と同じことで、水は容赦なく彼の世界に侵入してくるので、百閒には身を守る土手がどうしても必要だったのである。

陸を侵す波、秩序を侵す混沌——と言えば、ある人は百閒の頑固な性癖、「何でもちやんと真直ぐになつてゐない」⁸⁴⁾と気がすまない強迫神経症的な性癖を思い出すかも知れない。が、百閒にはそんな性癖よりももっと奇妙な性癖、手作りの小さな帳面にその日その日の夕食の献立を克明に記しておく奇癖があった。いわゆる「お膳日誌」である⁸⁵⁾。生のものに火を通しただけでは満足せず、火を通した料理をさらに言語化しなければ気がすまないのだ。「けらまなこ」の百鬼園先生は、「話して居れば食ふ事も飲む事も出来ない」⁸⁶⁾と言う。が、逆もまた真である。食べたり飲んだりしている間は、何も話すことができない。笛を吹く人間と同じで、食べ物咀嚼している間、人は「人間に取つて一番大事な」⁸⁷⁾言葉を忘れていたのである。そして人間が「他の動物と違つてゐる」のは「言葉と云ふ点だけ」だとすれば、食べている間、人は疑いもなく動物なのである。

しかし飢えているときならいざ知らず、我々は食事をするとき、実は言葉を食べている。なぜなら、対象 a という不在の対象がなければ、我々の口唇欲動は発動しない。そして対象を消し去り、不在のものにするのは言葉である。したがって、我々が食べるのは言葉であり、言葉によって消去された不在の食べ物である。だからこそ、夢の中で大好物の大手饅頭を食べ、「夢の中で食つてゐる方が、手間もかからず、味も申し分なくて、餘つ程ましたと思つた」⁸⁸⁾などという面妖なことも起こるのである。

百閒の「お膳日誌」は食事を人間化し、文明化しようとする試みである。そのままでは本能的な欲求にすぎない食欲を、人間的な欲望に変えようとする願望のあらわれである。百閒が恐れたのは、欲望が本能に退化すること、食べることが生命維持の単なる手段に墮してしまうことである。人はパンのみで生きるのではない。パンのみで生きることは人間の資格を返上して、生のものに火を通すことを知らない動物になり下がることであろう。嫉妬の享樂 (jalouissance) に身を任せているうちに、「何時の間にか口の中の毛が伸びて」、何か言おうとしても「犬が狼泣きをする様な聲」しか出なくなる「流渦」の男をはじ

め、百間の動物変身譚の多くがこの不安、欲望を失うという不安に根ざしていることは疑いない。

食べ物に限らない。我々が目にするもの、耳にするものはすべて、現実という生のものに言葉の火を通して調理したものなのだ。我々がものを見、ものを聞くとき、我々は現実を調理した書物を食べているのである。しかも我々が本当に見たいもの、聞きたいものは、この調理された現実の外にある。文化への宿命的な不満がここに胚胎するが、しかし幸か不幸か、人間にとって文化以外の現実には存在しない。

百間はいたるところで言葉の火を通していない現実、「もの」に出会った。すべてのものは「もの」であり、ありふれた日常の家具や調度も不気味な翳を宿していた。遍路宿の床の間に置かれた「得體の知れない置物」は、いくら見ても「何の形だかわからな」い⁸⁹⁾。「夕月」の女の家では、「得體の知れない包み」が座敷の隅に積み重ねてあって、寢床から立ち上がった女が「ばりばり」と何かを噛み砕くと同時に、「隅隅の風呂敷包みの結び目がほどけ、棚の物が動いて」、「容易ならぬ氣配」が迫ってくる⁹⁰⁾。魔はいたるところにいた。そしていつ襲いかかってくるか分からない魔を調伏するには、言葉しかなかった。得體の知れない「もの」を名付け、母国語の中に組み込んで飼いならす言葉しかなかったのである。

百間の「土手」はこのようにして築かれた。彼の土手は土ではなく言葉によって、「万葉」の昔から受け継がれた日本語によって築かれていたのである⁹¹⁾。そして百間の俳諧風で即物的な文体は、無定形な「もの」から距離を取るのに適していた。俳諧の要諦は、対象から「離れる」⁹²⁾ ことにあるからである。こうした簡潔で抑制の利いた言葉に濾過されてこそ、主体が大波に吞まれて消え失せる「もの」の享樂 (jouissance) は象徴的な享樂、言葉による「意味の享樂」 (jouis-sens) に変貌するのである。百間はいわば「もの」を失うためにこそ書き続けていた。それが百間の文章道であり、表現の「練磨」だったのである。百間の残した文章が、創作随筆を問わず、いずれも深い喪失感にひたされているのはこのためである。

百間はこうして晩年に至るまで、言葉による土手をせっせと築きつづけた。が、それでも時に土手が切れて、水があふれ出た。岡山市の郊外に百間川という川がある。川幅が百間あるから百間川で、「岡山の城下を大水から救ふ爲」⁹³⁾

に作った放水路である。したがって不断は水が流れていない空川である。たとえば言えば、百間の幻想譚はこの空川のようなものだったのではないだろうか。海の水位が異常に高まり、土手を越えて海水が流れ込みそうになると、百間は幻想譚を書いた。高ぶる享樂の波は百間川に導かれ、そこで作者によっておもむろに料理された。つまり、文章化されたのである。

百間の幻想譚は『冥途』や『旅順入城式』以外にもいくつかあって、日支事変が始まった年に書かれた「東京日記」を経て、戦後の「サラサーテの盤」や「由比驛」まで及んでいる。しかしそれも昭和34年の「神樂坂の虎」で、ふつと途絶える。「神樂坂の虎」で珍しいのは、「本當は神樂坂にそんな横町はない」とか、「本當は家内は婆だから赤い裏ではない」とか、夢と現実の境界がはっきりしていて、「小石川の白山下の邊りでは、夜になると、どの家でも飼ひ犬を表へ出して放すと云ふ話を聞いて寝たので、その話の飼ひ犬が虎になつたのかも知れない⁹⁴⁾」というふうに、夢の報告であることが明確に示されていることである。百間のこれまでの幻想譚では、そんなことはなかった。「……らしい」「……らしかつた」と夢の話であることが暗示されはしても、夢と現実の境界は曖昧にぼかされていて、「神樂坂の虎」のように明示されることはついぞなかったのである。名状しがたい「もの」を言語化しつづけること半世紀、ようやく百間には現実と夢のけじめがついたということだろう。

が、この頃から、百間の俳画風な文体に微妙な変化が生じ、現実がそこはかとなく幻想的な色合いを帯び始めた。このことは矛盾でも何でもなく、彼の住む世界が安定感を増したからこそ、百間はこれまでのように身がまえることなく、「もの」が現実を浸蝕するにまかせたのであろう。少年時代を回顧する懐かしさの底に遠い悲哀を溶かし込んだ「心明堂」は、そんな晩年の文章の傑作である。

「神樂坂の虎」を最後に、百間川は涸れたままである。百間は幸福だったのかも知れない。

註

- 1) 「花火」『冥途』、『全集』第1巻、11頁。百間の引用はすべて講談社版『全集』による。紛らわしい場合を除き、原則として初出のみ作品名と頁数を記した。
- 2) 「竹島」『隨筆新雨』、『全集』第2巻、424頁。「輪舞する病魔」(『全集』第9巻、431

- 頁)で言われるように、百閒の高等学校入学時までお静さんが健在だったとすれば、二人の年齢は百閒が思い込んでいたほど離れていなかったのかも知れない。
- 3) 相手の背が急に高くなるのは百閒の物語ではよく見られる。もちろんこれは自分が縮んだのであり、相対的に相手の背丈が伸びたのである。「矮人」の小人も過去時への退行であろう。
 - 4) 芥川龍之介「舞踏會」,『芥川龍之介全集』第2巻,筑摩書房,1958年,149頁。
 - 5) 三島由紀夫「内田百閒・牧野信一・稲垣足穂」,『作家論』所収,中央公論社「中公文庫」,1974年,70頁。
 - 6) フロイト「不気味なもの」(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「古典新訳文庫」,2011年,186頁。
 - 7) 「東京朝日新聞」掲載の文芸時評で「東京日記」を取り上げた小林秀雄は、「その悉くがエロチック」と評している。さすがの眼力だが、時評のこの部分だけ、「まともに眺めてたつて〔人生は〕結構無気味な筈ぢやないか」と妙に告白的なのが面白い(『文藝月評15』,『小林秀雄全集』第5巻,新潮社,2002年,316頁)。かつて「眠られぬ夜」の結尾で、「さうだ、花櫛の下の顔は、白い狐の顔だった。それは、生きる事を断念した程無意味な面差しで、耳元まで裂けた口が、——いや、いや、思ふまい」(『全集』第2巻,新潮社,2001年,152-153頁)と書いた小林としては、自然な反撥だったのかも知れない。私見によれば、小林が「もの」に正面から向き合ったのは『無常といふ事』以降である。
 - 8) Jacques LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris: Éd. du Seuil, 1978, p. 178. 邦訳:『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,246頁。
 - 9) *Ibid.*, p. 180. 邦訳:同上,249頁。
 - 10) *Ibid.*, p. 186. 邦訳:同上,258頁。
 - 11) フロイトとハイデガーから大きな影響を受けた『ゲシュタルトクライス』の著者ヴァイツゼッカーは次のように言っている——「生命それ自身は決して死なない。死ぬのはただ、個々の生きものだけである。個体の死は、生命を区分し、更新する。死ぬということは転化を可能にするという意味をもっている。死は生の反対ではなくて、生殖および出生に対立するものである。出生と死とはあたかも生命の表裏両面といった関係にあるのであって、論理的に互に排除しあう反対命題ではない。生命とは出生と死である」(木村敏・濱中淑彦訳,みすず書房,1995年,3-4頁)。
 - 12) LACAN, *op. cit.*, p. 196. 邦訳:前掲『フロイト理論と精神分析技法における自我』上,273頁。
 - 13) *Ibid.*, pp. 188-189. 邦訳:同上,262頁。
 - 14) *Ibid.*, p. 196. 邦訳:同上,273頁。
 - 15) 拙稿「百閒漫歩(その3)」,『ステラ』第30号,九州大学フランス語フランス文学研究会,2011年12月,44-45頁を参照。

- 16) 三島由紀夫「尾崎紅葉・泉鏡花」, 前掲『作家論』所収, 36頁。
- 17) ラカンは「trauma」をもじって「trouma」と言っている。
- 18) LACAN, «Position de l'inconscient», dans *Écrits*, Paris: Éd. du Seuil, 1966, p. 848.
- 19) 「橙色の燈火」『隨筆新雨』, 『全集』第2巻, 513頁。
- 20) 「盡頭子」『冥途』, 『全集』第1巻, 18頁。
- 21) 「蜥蜴」『冥途』, 『全集』第1巻, 34頁。
- 22) 拙稿「百閒漫歩(その8)」, 『ステラ』第36号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2017年12月, 46-48頁を参照。
- 23) LACAN, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Éd. du Seuil, 1986, p. 368. 邦訳:『精神分析の倫理』下(小出浩之・鈴木國文・保科正章・菅原誠一訳), 岩波書店, 2002年, 231頁。「欲望を譲るなかれ」はラカンの言葉ではない。ラカンは「分析中, 患者が罪悪感を覚えるのは, 欲望を譲った時である」と言っているだけである。コンテキスト抜きで, あたかも錦の御旗のように振り回されるのは遺憾である。
- 24) Alain JURANVILLE, *Lacan et la philosophie*, Paris: PUF, 1984, p. 205. 邦訳『ラカンと哲学』(高橋哲哉・内海健・関直彦・三上真司訳), 産業図書株式会社, 1991年, 190頁。
- 25) *Ibid.*, pp. 199-200. 邦訳: 同上, 186頁。
- 26) 「冥途」『冥途』, 『全集』第1巻, 66頁。
- 27) LACAN, *L'angoisse*, Paris: Éd. du Seuil, 2004, p. 314. 邦訳:『不安』下(小出浩之・鈴木國文・菅原誠一・古橋忠晃訳), 岩波書店, 2017年, 180頁。ここでいう「原抑圧」はもっとも原始的な否定で, 対象を属性判断のみで「悪しきもの」として排斥することをいう。「否定」のフロイトによれば, 属性判断は存在判断に先行するので, こうして排斥された対象は存在しないことにされる。原抑圧の定義は人によってまちまちであり, 抑圧という言葉も適当ではないので, フロイトがこの論文で使した「排斥 (rejet)」という言葉を原抑圧の代わりに用いるべきかも知れない。
- 28) *Ibid.*, p. 313. 邦訳: 同上, 179頁。
- 29) 「柳藻」『冥途』, 『全集』第1巻, 38頁。
- 30) 「木霊」『冥途』, 『全集』第1巻, 28頁。
- 31) 「鯉」『旅順入城式』, 『全集』第1巻, 151頁。「支那人」や「波止場」の危なっかしい船板も想起すべきであろう。
- 32) 「五位鷲」『旅順入城式』, 『全集』第1巻, 152-153頁。
- 33) 夏目漱石「永日小品」, 『漱石全集』第16巻, 岩波書店, 1956年, 110頁。
- 34) 『百鬼園日記帖』大正6年9月24日の項に, 「横町の神秘」に関する記述がある。あるとき百閒は電車の窓から「知らない横町」を見たが, 傘をさして横町に立っている女を「水に浮かんでゐるものの様に思つた」。その女は百閒には「人間ではない」ように見えた(『全集』第3巻, 303頁)。
- 35) LACAN, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 59. 邦訳: 前掲『精神分析の倫理』上, 69頁。

- 36) 「西日」『戻り道』、『全集』第5巻, 9頁。
- 37) 「蘭陵王入陣曲」『旅順入城式』、『全集』第1巻, 178頁。
- 38) ロジェ・カイヨワの古典的な幻想文学の定義によれば、ファンタジーは現実と共存し、幻想は現実の中に暴力的に侵入する。Voir Roger CAILLOIS, «De la féerie à la science-fiction», dans *Obliques*, Paris : Stock, 1975, p. 14.
- 39) 後醍醐天皇御製の「さしてゆく笠置の山をいでしより天が下にはかくれがもなし」に即席の節を付けて歌ったとも考えられるが、唱歌が好きで摩阿陀会でもよく歌った百間のことである、「笠置の山の歌」はおそらく中等唱歌「笠置山」(明治42年)であろう。
- 40) フランス語の «symbole» (象徴) は «sum-ballein» (一緒にする, 結び付ける, 調和させる) に由来する。ギリシア語の «sumbolon» は「割符」からあらゆる種類の「契約」にいたる幅広い意味を持つ。「sumbolon」の反意語は «diabolos» (引き裂くもの) であって、フランス語の «diable» (悪魔) の語源である。
- 41) 百間は琴をよくしたが、尺八は苦手だった(「箏曲漫筆」『全集』第2巻, 330頁を参照)。尺八の連続音を嫌ったのであろう。笛の「魔性」に関しては、ポワザの研究を参照——Michel POIZAT, *La Voix du diable*, Paris : Éd. Métallé, 1991, pp. 103-105.
- 42) FREUD, «La tête de Méduse», dans *Résultats, idées, problèmes 2*, Paris : PUF, 1985, p. 50. 邦訳: 「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) 対象が失われるとともに、動物的な本能も変質して存在しないものを求める人間的な欲動になる。そして欲動の「真理」は純粋な無を希求する死の欲動である。このとき動物の知らない死, 言葉の真の意味での「死」が世界のただ中に出現する。その現象的な現れが、科学の進歩によって始めて人類の手に届くものになった核兵器による破壊であることは言うまでもない。ラカンにならって言えば、原爆とアウシュビッツは人類の「真理」であると言えようか。
- 44) LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Éd. du Seuil, 1973, p. 166. 邦訳: 『精神分析の四基本概念』(小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳), 岩波書店, 2000年, 242頁。
- 45) Jacques-Alain MILLER, «Jacques Lacan et la voix», dans *La voix* (colloque d'Ivry), Paris : La Lysimaque, 1989, p. 183.
- 46) 前掲「鯉」, 150頁。
- 47) 「遊就館」『旅順入城式』、『全集』第1巻, 110頁。
- 48) LACAN, «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», dans *Écrits, op. cit.*, p. 806.
- 49) *L'angoisse, op. cit.*, p. 318. 邦訳: 前掲『不安』下, 186頁。この難解なセッションを解説するに当たっては、Bernard BAAS, «Lacan, la voix, le temps», dans *De la Chose à l'objet*, Louvain : Éd. Peeters, 1998, pp. 149-253 が参考になった。

- 50) ビューヒナー「レンツ」(岩淵達治訳), 『ヴォイツェク・ダントンの死・レンツ』所収, 岩波書店「岩波文庫」, 2006年, 52頁。
- 51) 「サラサーテの盤」『實説艸平記』, 『全集』第6巻, 125頁。
- 52) 「映像」『旅順入城式』, 『全集』第1巻, 126頁。
- 53) 「すきま風」『禁客寺』, 『全集』第7巻, 440頁。
- 54) 「山高帽子」『旅順入城式』, 『全集』第1巻, 107頁。
- 55) Voir POIZAT, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris : Éd. Métailié, 1986, pp. 217-218.
- 56) 「續百鬼園隨筆」に続く第三隨筆集の表題である。
- 57) 「大宴会」では過去と未来から切り離された「いま」そのものが出現する。木村敏はこうした精神病理を「祭のさなか」を意味する「イントラ・フェストゥム」の名で呼んだ(『時間と自己』, 中央公論社「中公新書」, 1982年, 147-148頁)。まさに「大宴会」である。
- 58) ハイデガー『存在と時間』(原佑・渡辺二郎訳), 中央公論社「世界の名著」, 1980年, 444-445頁。
- 59) Voir LACAN, *L'angoisse*, *op. cit.*, p. 318-320. 邦訳: 前掲『不安』下, 186-187頁。
- 60) 「東京日記」『丘の橋』, 『全集』第3巻, 206頁。
- 61) 「鶴の舞」『波のうねうね』, 『全集』第9巻, 328頁。
- 62) 「雪解横手阿房列車」, 『第二阿房列車』『全集』第7巻, 175頁。
- 63) 前掲「不気味なもの」, 162頁。
- 64) 「鶴龜」『菊の雨』, 『全集』第4巻, 172-173頁。
- 65) 「古里を思ふ」『隨筆億劫帳』, 『全集』第6巻, 115頁。
- 66) 「鶴」『鶴』, 『全集』第2巻, 13頁。
- 67) LACAN, *L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 372. 邦訳: 前掲『精神分析の倫理』下, 237頁。
- 68) 拙稿「百閒漫歩(その7)」, 『ステラ』第34号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2015年12月, 68-73頁を参照。
- 69) LACAN, *Les Psychoses*, Paris : Éd. du Seuil, 1981, p. 129. 邦訳: 『精神病』上(小出浩之・鈴木國文・川津芳照・笠原嘉訳), 岩波書店, 1987年, 188頁。
- 70) Lafcadio HEARN, «In a Cup of Tea», dans *Japanese Ghost Stories*, London : Penguin Classics, 2019, p. 124.
- 71) 「山東京傳」『冥途』, 『全集』第1巻, 14頁。
- 72) 「東海道刈谷驛」『東海道刈谷驛』, 『全集』第8巻, 438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, 51-53頁も参照。
- 73) 「流渦」『旅順入城式』, 『全集』第1巻, 161頁。
- 74) 前掲「古里を思ふ」, 114頁。
- 75) 「他者」は父, 「もの」は母という工合に単純に割りきることはできない。「他者」や「もの」はトポロジックな抽象概念であり, 具体的な父や母のことではない。たとえ

ば母は子供にとって最初の言語的「他者」であるが、フロイトが「隣人」と呼んだ母の理解不可能な部分は「もの」である。だが、概して父は「他者」を代表し、母は「もの」の位置を占めるとは言えるだろう。ラカンが時に言う「前歴史的他者」は主体に対する絶対的他者であり、象徴的「他者」ではなく「もの」である。

- 76) 「枇杷の葉」『實説艸平記』、『全集』第6巻, 142頁。
- 77) 「土手」『麗らかや』、『全集』第10巻, 26頁。
- 78) 前掲『百鬼園日記帖』, 293頁。「凡例」に、「概見スルニ大正六年ハ著者ノ年齢ニ十九歳ニシテ鬱悶ノタメ頻リニ過去ニ拘泥シ死ヲ恐れ沈屈ノ情發スル能ハズ」とある(292頁)。大正6年9月27日, 12月10日の項等を参照。
- 79) 前掲「橙色の燈火」, 513頁。
- 80) 「花柗榴」『隨筆新雨』、『全集』第2巻, 510頁。
- 81) 「東京日記」『丘の橋』、『全集』第3巻, 199頁。
- 82) 「南山壽」『菊の雨』、『全集』第4巻, 221頁。
- 83) 「烏城追思」『鶴』、『全集』第2巻, 97頁。
- 84) 「蜻蛉玉」『百鬼園隨筆』、『全集』第1巻, 288頁。
- 85) 「お膳日誌」については、高橋義孝「実説百間記」(『へんくつの発想』所収, 新潮社「新潮文庫」, 1982年, 185-187頁)を参照。
- 86) 「けらまなこ」『東海道刈谷驛』、『全集』第8巻, 339頁。
- 87) 「口上」『百鬼園夜話』、『全集』第5巻, 415頁。
- 88) 「郷夢散録」『鶴』、『全集』第2巻, 131頁。
- 89) 「烏」『冥途』、『全集』第1巻, 20頁。
- 90) 「夕月」『隨筆新雨』、『全集』第2巻, 493-494頁。
- 91) 百間は東京大空襲という「もの」に対しても、また原爆という「もの」の通過が残した災禍に対しても、言葉をただひとつの武器として立ち向かった。それだけに戦後の国語改革は、百間には裏切りどころか、ほとんど利敵行為にさえ見えたとはいえない。この場合、「敵」とは米国ではなく「もの」である。国語改革に対する百間の抵抗は徹底していた。単行本はもちろん、雑誌や新聞でも正字正仮名を貫き通したし、新字新仮名を編集方針にした全集の類にはいっさい収録を断った。唯一の例外は中央公論社版『日本の文学』だが、それでも表記の変更を許したのは漢字だけで、仮名は拗促音を小文字にした以外、断乎として譲らなかつた。三島由紀夫の嘆ずるように、確かに百間は「偽善の匂いの全くしない」(『小説とは何か』、『アポロの杯』所収, 新潮社「新潮文庫」, 1982年, 299頁)まことに希有な文人であった。
- 92) 「オセツカヒ評釋」『戻り道』、『全集』第5巻, 67頁。
- 93) 「百鬼園俳談義」『鬼苑横談』、『全集』第4巻, 74頁。
- 94) 「神楽坂の虎」『東海道刈谷驛』、『全集』第8巻, 321頁。