

因果の呪縛

——丸谷才一「樹影譚」を視座に——

疋田雅昭*

構造でもある。

村上には、「樹影譚」の分析の際、作中人物である作家・古屋逸平の講演の元ネタとなった「フランスの女流評論家」と、古屋逸平をめぐる小説世界を生み出す元となりながらも、に見付けられなかったナポコフの短編を、「そんな話は最初からなかったのではないか」と創作によるものと退け、それ以上の考察に至ろうとはしなかった。

三浦は、この欠如のうち前者をとりあげ、以下の様に述べる。

プリンストン大学で教えていた村上春樹にとって、フランスの某女流批評家の名など調べることはいとも簡単だったはずである。だが、そうはしなかった。なぜか。家庭小説の、その家族の話題、父母の話題を避けたからである。

膨大な精神分析批評の営為をも批評の対象とする三浦の仕事にとって、村上春樹の「調べなかった」ことは、それ以上の意味を持つ。つまり、村上には己の「誕生」に続くかもしれない回路を自らの無意識で立ち切ったというわけである。

もう一つの欠如であるナポコフの短編については、秋草俊一郎による指摘⁽⁴⁾がある。日本におけるナポコフの受容を紹介する論の中で、「樹影譚」におけるナポコフの出典をあえて「創作」とみなした村上に対し、秋草は以下のように述べる。

この「作家の勲」は、半分正解で、半分不正解である。この内容そのものの作品はナポコフの短編にはないものの、長編『ベンドシニスター』（一九四七年）で樹影のイメージが使われているからだ。

批評家は言うに及ばず小説家が他者の小説を語るとき、はからずも己の小説観を語ってしまうことは珍しいことではない。丸谷才一の代表作⁽¹⁾と言っても過言ではない「樹影譚」（一九八七年）を通して、最初に「自己」を語ったのが、村上春樹であった⁽²⁾。

この村上の分析に続いて、自分自身を越え、人間にとっての「自己」の問題にまで普遍した考察を展開したのが、三浦雅士であった。

三浦は、村上の分析を、対象である丸谷才一以上に村上自身の作品世界の構造をより露わに示すものと捉え、精神分析の歴史的批判を含めた膨大な批評『出生の秘密』⁽³⁾（二〇〇五年）として上梓する。

村上春樹による「樹影譚」の分析の特徴は、いくつの変身譚の複合としてテクストを捉え、三部構造の第「2」部にあたる部分に、一人称から三人称への転換を見出すとともに、そこに「煉獄」(limbo)としての現実と虚構の境界を見出すものであるが、これは確かに、村上世界の

『ペンドシニスター』における、翻訳が元の樹とそっくりな影を生み出すために、部品を組み合わせて人工の樹木を作り出すという比喩は、『ペンドシニスター』が「短編」ではないものの、「樹影譚」の重要なモチーフを提供していた可能性を強く示唆している。

だが、この両者の欠如が、精神分析的な「抵抗」によるものかどうかに関して、実は私自身は全く興味がない。

むしろ、ここで思い至るのは、おそらく「樹影譚」の第「1」章における、ナボコフの出典をめぐる問題とは、ネタにしるモチーフにしる、そのオリジナルの存在／非存在という問題ではなく、確信的なパステイッシュを成し遂げるための伏線だったのではないか、ということだ。

安藤礼二がこれまでの「樹影譚」解釈の流れを的確にまとめているが、そこで述べられる「近代」と「古代」、あるいはそれによる「私小説批判」という、丸谷の作家論的な主題に還元する方法も、精神分析的な手法で人間の「起源」に迫ろうとする態度も、また同時に小説の「起源」に迫ろうとする態度も、魅力的な読解ではあるが、これらの思考は、いわゆる「決定論」的な論理を批判する力を持ち得ない様な気がする。

「樹影譚」の文庫本（一九九一年七月）の解説で三浦雅士は、現実と虚構、偽物と本物、過去と現在といった二項対立が消滅する地点を「解釈の零度のような場所」と評している。

だが、こういったレトリックを使用しても、起源に、ある概念を措定することは、どうしてもレトリックを使用しても、起源をめぐり因果論の呪縛から自由になれないのではないか。

私には、この「樹影譚」というテキストは、最初からその呪縛の存在に意識的かつ批判的なスタンスを終始維持し続けていたのではと思われ

る。逆に言えば、常に「起源」を論理的に求め続けた営為が、その論理によって逆説的に失効する様を描くことを、結果的に「起源」をめぐるあらゆる営為を批判的に相対化させることに繋げることに主眼があったテキストだったのではないか。

我々は、時間を隔てた二つの事象に関して、その因果を創造すると同時に、創造したものがアプリオリに存在していたと見なしてしまう思考からなかなか自由になれない。

因果をめぐる物語が事後的であっても、それが結果を「説明」しうるのであれば、それが「反証」されるまでは、「正当」とみなす。こうした、カール・ポパーに代表される「科学的」な態度は、我々の素朴な因果論的感性に基づいている。だからこそ、「近代合理主義」は、「普遍」的な「真実」であると見做されてきたのだ。因果という問題。または、因果を生み出す物語という問題。そしてその呪縛……。そろそろテキストに向かってみよう。

I 書く「語り手」の物語

物語は、「樹影」への妄執という、語り手自身の奇妙な性癖の告白から始まる。最初から「格別の眺めではない」「ほかの人は気に留めない」ような「銀杏並木」を好む語り手ではあるが、その主たる関心は、樹木自体にあるわけではない。

もともと、どういふわけか樹の影を見るのが好きなたちで、それも地面に落ちる影は、嫌ひではないにしても別に心にしみるほどではない。垂直に立つ面に映る樹の影、殊に並木の影がいい。何かなつ

かしいやうな、やるせないやうな気分ひたることができる。その壁にしても淡い色のまったくの無地、それとも無地に近いのがいいので、模様入りは困る。

樹木自体よりも、その「影」を好むという。さらに、この「影」が映る地も、なんの装飾もない無地を好むという徹底した趣向。白と黒のみの世界。しかしながら、水墨画などよりも、さらに徹底したコントラストのはっきりとした世界……。日本古来からの映り込みの美をも否定しながら、街の中に現れる数々の小さな影への愛着を語る。

世に巨木好きは多いけれど、わたしのやうに、大樹を仰ぐたび、あるいは大樹の写真を見るたび、この後方に広やかな平面が屹立してゐて、それに影がさしてゐたらどんなにいいだらうと夢想する人は珍しいのではなからうか。

語り手自身の独白によってすすむ物語は、この性癖をめぐって自身身の生い立ちへと記憶を退行させてゆく。

かういふ性癖がどうして生じたのかは、かなり興味のある問題で、自分自身を研究する絶好の手がかりになるはずなのに、思ひ当るふしはない。父親が同じ好みだったとか、何かの事件（たとへば愛犬の死）のとき樹の影を見ながら泣いたとかいふこともなかった。

「性癖」の根源が自分の幼い頃の体験に求められることは至極当然の思考だろう。だが、少なくとも記憶の範囲において「影」に結びつく有

力な記憶はない。これが精神分析的なトラウマに基づくものであったら自らの想起によってその根源に辿り着けないのはむしろ当然なのであるが、この時点ではその可能性は排除されている。

体験以外に模索されるもう一つの根源は、自分の芸術的経験である。絵画、映画、文学と様々にこれまでの芸術的経験が検討されてゆく。さらには、己の芸術観、様式美の拘りまでが議論の俎上に上ってくる。

しかし、もうすこしましな説明を得るためには、わたしの意識してゐない過去へと降りてゆくことが必要で、そんなゆとりはとてもないし、さしあたり材料が足りない。

根源が自分の意識できない過去（トラウマ）に起因するのではないかという可能性に至った段階で思考は停止する。そもそもトラウマとは、精神疾患の治療のために見いだされた「説明概念」である。現状を病理であると認めない限り、その根源を確定しようとする行為そのものも無効になる。別の言い方をすれば、言葉にできたことが己の自覚した病気の快癒につながった時点で、それは「トラウマ」だと認識されるわけで、病状とトラウマの間に誰もが納得するような対応関係が存在するとも限らない。

しかしこんな心のわだかまりがある場合、これを種にして短篇小説を作らうと思ひ立つのは、職業柄、むしろ当然だらう。実を言ふと、わたしは長い時間をかけて想を練り、一応の腹案を得た。それにもかかはらずつひに着手しなかつたのは、わたしの怠慢のせいではない。あれは十数年前だったと思ふが、取りかからうとしてゐる

矢さき、某氏訳の、たぶんナポコフの短篇小説を読み、まったく同じ趣向で行ってゐることを知って、捨ててしまったのである。後塵を拝するのは、やはり癪だった。

「職業柄」という言葉によってこの語り手が小説家であることが明らかになる。同時にこれまでの内省がいかに小説家のそれらしくあったことも了解される。さらに、この小説家が自分自身の経験を「種」にしたタイプの小説を書いていることも、これまでの思考様態を補充している。

かういふことは何度かある。たとへばボウ・タイ。(中略)かういふものに出会ひながらはふって置くほどわたしは迂闊ではない。早速、自分ではボウ・タイを結べない男が浮気をして、翌朝、いつもさうするように女の前に立つと、結べないと言はれて驚く、といふ発端を思ひついたので、これはそのさきの筋がまとまらないうちに、エドナ・オブライアンといふイギリスの女流作家が短篇小説の、ただし真中くらの転回^{ターニングポイント}のところと同じ手を使つてゐるのを読み、取りやめにした。この作品は、わたしの編集したイギリス短篇集にわたしの訳ではないけれど収めてあるから、読んだ人もゐるかもしれない。筋の紹介は、わづらはしいから割愛することにしよう。

「かういうこと」とは、思いついたアイデアが既に別の作家によって使用されていたという経験である。この説明の中で、語り手がイギリス文学の翻訳者でもあることと、これまでの内容が内省ではなく我々に語りかけている設定であることに気がつかされる。

「かういうこと」を繰り返していた語り手は、ナポコフの小説の特定に必死になるが、どういふ訳か見つかからない。つてを通じて訳者であるはずの某氏に訊ねても、そんな短篇小説は訳したことも読んだこともないが、筋はいかにナポコフを彷彿させる、と伝え聞きますます混乱に陥る。

わたしはこの返事を得て、どうもをかしたことになるかと評しみながら、やはり作者名は間違ひではなかったらしいと安心したやうに思ふ。つまりこのころになると自信はかなりぐらついてゐたわけである。

「このころになると」といふ言い方から、語りの現在は、やや未来にあり、事の顛末をある程度把握している位置から振り返っているようであるが、その位置は明らかにはならない。⁽⁶⁾それは、物語の構造が過去でも未来でもなく、書く人間からさらにそれを描く人間へと遡及するように進んでゆくからである。

翻訳者の友人や未だ読みえていない作品の調査など、あらゆる手段を尽くした結果、結局、「夢」の可能性まで検討される。

興味深いのは、これが普通の文学的逸話をねぢつた形になってゐること、在来の型でゆけば、夢のなかで古人に出会ひ詩句を授けられる。自作に朱を入れてもらふこともある。あるいは、眠つてゐて詩を作り、目覚めたところで未完成のまま終る。つまり夢によって文学作品を得るわけだが、わたしの場合はそれが逆で、夢見ることによって作品を失ふのである。どうも損な話だ。

確かに、己の夢であったとしても、その夢の原因を外部の現実に求めれば、確かにオリジナリティという概念は成り立たなくなる。本人が自覚的ではなくとも、それは剽窃となってしまうからだ。

さらに検討を重ねると、その作風がややナポコフのものとは一致しない可能性まで想起されるようになってくる。その際、一番問題となるのは、物語の主人公が帰郷する部分である。

ところがこの物語の主人公、どうやら一部ではかなりの名声があるらしい亡命ロシア人の小説家は、生家にたどりつく。子供部屋に戻って窓をあける。その帰国は、彼の職業上やはり無理な話だといふことを、ナポコフが知らなかったはずはない。

ナポコフの政治的位置を鑑みても、小説上でそのような小説家を造形する可能性の低さを否めない。結局、ナポコフの小説であることもないことも証明されぬまま、推理は限界にきてしまう。そこで、最後には、開き直るしかない。

そんなわけだから、これから書かうとする短篇小説は、盗作呼ばはりされることはまさかかないと思ふけれど、どこかにある誰かの作品と似てゐるふしは多少あるかもしれない。さういふ危険を敢へて冒し、書きはじめようとするのは、終りまで出来た話の筋が心の負担になって、いささか重苦しい思ひをしてゐるからだ。衆になるために、書くしかない。わたしはこの荷物を目的地まで持ち運ぶことによって、自由な身になりたいと願つてゐる。

恐らくここまでの語りの現在は、語りの内容に対して少なくともある程度の時間が経過した後である。これを以下に続く小説の「序」として読むことはたやすい。が、この「序」が以下に続く小説の内部すなわち同じ水準の物語として考えればいいのか、または、我々がある独白を聞き、それからのち小説へと進んでゆくという理解でいいのか、にわかに判断がつきにくい。

その最大の理由は、「2」以降の語り手もまた、「1」と同様に非常に分析的及び遡及的な思考をとる語り手であることだ。つまり、同じ水準にある小説の「序」として考えるには、あまりにも両者の文体と内容のスタイルが酷似しすぎているのだ。

だが、この疑問は小説全体を読めば無効となる問題である。「序」であるかどうかは、「2」以降を「本体」と考え、これを「付録」とする考え方であるが、実際はここまでの部分がなければ、全体の構造は成立し得ず、分断すること自体が不可能であるからだ。だが、これは「1」が粹小説の「粹」の提供をしたなどという単純な意味でもない。

II 語り手の書く「古屋逸平」の物語

物語は「古屋逸平」という人物の詳細な設定から始まる。

古屋逸平は明治四十二年、山陰の生れ。地主の家の三男である。長兄は某省の次官まで進み、いくつかの公団の総裁を勤めたが、十年前に物故した。(中略) 文壇史的に見れば常に傍流にありながら、独自の作風をもって知られる老大家として、今日も健在である。

「古屋逸平全集」は十五年前に全十三巻の版が、五年前に全二十巻の版が刊行された。

家族構成や経歴などを含む詳細な人物造形は、この小説の作家がかなり見えない設定にまでこだわる人物であることを伺わせる。

その作風は一言では形容しにくい。ある批評家は、自然主義による文学革命以前の硯友社の筆法をよみがへらせたものと評する。別の批評家は観念的風俗小説といふ概念をしきりに用ゐて、一冊の『古屋逸平論』を書いた。観念的風俗小説といふ概念はサルトルの小説作法を勝手に要約したものらしく、おのづから古屋を実存主義寄りにとらへてゐるが、どうもこれは誤解のやうである。

「らしい」などの推量の語彙を含みながら、日本の文学史や世界文学の動向と結びつけ、様々な先行研究を比較検討しながら、この作家を位置付けようとする語りは、自身がまるで研究者か批評家であるかのようなイメージを強く喚起させる。

古屋の書庫の隅には三十冊ほどのスクラップ・ブックがあって、これはスクラップ・ブック本来の機能のほかに、日記や創作ノートをも兼ねる。(中略)雑誌から切抜いた色刷り写真。空いるの椅子がさかさ立ってゐて、その上方に、空いろの地に黒い椅子(直立)を描いた、青い額縁入りの絵。次が、環状七号線で大金を拾った事件の新聞記事数種。同じ事件の週刊誌記事(ホチキスで綴じてある)。金銭についてのエピソード三章。これは鉛筆がき。それから

良寛の詩の引用。それについてはかなり独断的な注釈。ゴシップ。某々の利殖法(このへんは万年筆で)。そしてイギリスの日曜新聞の「なぜ男たちは娼婦と寝るか」といふ長い記事。筆者は女。「これは男が書いた」といふ走り書。

() の中にある記事の形態を説明した様々な注釈が、よりこのスクラップブックの存在をリアルなものに仕立て上げている。もし、作者の名前が伏せられ「2」から小説が始まっていたら、読者はこの作家の実在を容易に信じ込んでしまふだろう。

ところでこの正月以来、老作家はしきりにスクラップ・ブックを取出してページをめくった。埃のせいで、くしゃみが出て困るのに、意に介さないのは、昔たしかに貼ったはずの、フランスの雑誌で見た樹の影の写真(二流詩人の詩が添へてあった)を探してゐるのである。それは林檎の樹が(違ふかもしれない)村の屋敷の壁(?)に影を投げてる白黒のもので、詩を除くやう丁寧に鉄を使った記憶があるのだが、ひょっとすると切抜いただけで貼るのは忘れたのか、いくら探しても見つからない。

だが、ここで読者はこれが小説であることを強く自覚させられる。と同時に() の詳細が、「2」における新たな語り手のスタイルであることにも気がついてくる。そして、「1」から物語を読んで居る我々は、これが小説内小説であるという自覚を持つとともに、先の「1」を今眼前にある物語のメタストーリーとして把握し直す。

古屋がここで構想した小説は、ある姦通事件をあしらう小説で、浮気

している二人の写真だけが、壁に映った木の影になってしまふ不思議な筋だ。古屋はこの話の執筆を通じて、己と木の影との関係を探ろうとしていた。

しかしそれはどうしても見つからない。そして、肉眼では見る事ができないといふ条件がかへつて心のなかのイメージを鮮明にしたらしく、幻の林檎(?)の樹の影をしきりになつかしんであるうちに、自分はずっと樹の影が好きだったと思ふやうになった。たとへば十五年ほど前、バンコクで。

以後、古屋は自分の記憶の中に「木の影」の断片を探そうとする。旅先での記憶、昔執筆した戯曲をめぐる記憶、戦後まもなく多くの短編小説の注文を受けながら生活が苦しかった頃の記憶。これらの記憶には、不思議に「木の影」が付きまとうのだが、実は、数年前に親しかった女、博徒の親分の妾、別れた妻、とそのイメージには常に女をめぐる記憶が伴っていることに、古屋自身は気がつかない。

古屋が「木の影」へのこだわりを自覚したきっかけもまた同様であった。それは、ある初夏のある日、散歩中の出来事であった。

建物とのあひだの、帯のやうに細い地面にひよろひよろした楡の樹が植ゑてある。そのうちの一本が夕日を受けて、窓と窓とのあひだの狭い無地の面積に影を投げてゐるのをあはれ深く思ひ、古屋は飽かずに眺めてゐた。

ステッキに両手をかけ、こころもち体重をあげて見入つてゐるとき、視野の隅に少女の顔があつて、その顔がだしぬけに驚きの表

情を浮べた。その途端、彼は、自分がいま、

「樹の影、樹の影、樹の影」

と独言を言ったことに気がついたのである。ブラウスにジーパンの通りすがりの少女は、おそらく彼を狂人だと取つたのだらう、怯えてゐた。

やはり、そこには共通して女のイメージが付与されている。だが、古屋自身は、自分自身が無意識に呟く(様に思われる)「樹の影、樹の影、樹の影」という言葉とその起源に囚われるあまり、想起される出来事(物語内容)について、あまり深い考察を加えない。

作者と作中人物の関係について、古屋は普通とは違ふ見方をしているので、作中人物はしばしば、作者の意識に支配されず自在に行動し、語り、思索し、そして彼らの生き方によって作者の心の奥をあばくといふのが、彼が若年のころに発見し、長い経験ののちいよいよ強固なものになった小説論なのである。

古屋は、作中人物の人生は作者の見る「夢」であると考える。この「夢」の解説は読者にゆだねられていと考へている。これは、かなり興味深い点である。つまり、作者の無意識を暴くのが作中人物を解釈する読者であるという理論である。

この理論で考えた時、古屋自身の作中人物は「木の影」に感銘を受け、心の中かでさえ、何も呟かないことに思い至る。ここで『海流瓶』と『蝶を打つ』という古屋の小説の筋が描かれる。前者はチンピラが情事のカップルを襲うことを企てながらも失敗する話、後者はある派

関の領袖が若い愛人に買ひ与えた家で体験する幻覚をめぐる話である。ここでも、やはりどちらにも、その「木の影」には「女」の影が存在しているが、同様に古屋自身はそのことには触れない。

古屋の理論に従えば、「1」を経由した我々は、「2」における古屋の書いたものの解釈から、それを古屋の無意識と結びつけてよいことになり、さらに「2」の解釈から「1」の語り手の無意識を読み込んでよいことになる。

フロイトは、トラウマの多くに、性やそれに象徴される「母」にまつわる物語を付与した。その乱用こそが、まさに悪名高き俗流フロイト主義なわけだが、近代のある時期以降作家は、フロイトの手法自体を己の物語に飲み込み始めた。結果、精神分析的解釈は、作家の意識なのか無意識なのかその境界を溶解させ始めた。

その意味で、テクストにおける「女」の連鎖は、解釈の責任とその方向性を読者に帰するためのレトリックであるとも言えるが、古屋の「木の影」への執着とそこに表裏する「女」の影は巧みに読者を精神分析的読解の共犯へと導くのである。

Ⅲ 丸谷と「語り手」と「古屋逸平」の乖離

ある時、十年ばかり講演はしてゐない古屋なのに、郷里の町の、市制が布かれて何十周年とかを記念する講演会を引受ける。

しかしここには、評論を書く前に走り書したメモのほうをかかげるところどころ話ことばになってゐるのは、講演のことが頭にちらついてゐたせいだらう。

「しかし」が何のための逆説なのか一読しただけではわかりにくい。直前に「かなり書き進んでいる長編小説の方」は休むことにしたという一節があるのだが、これまでの文章がそのままその「長編小説」に相当するようには読めない。(むろん、厳密に言えば、すべて小説であるわけだが。)

少し考えれば、それはもう少し前の、講演内容を雑誌掲載する予定であった「評論」ではない、という意味であると気がつくのだが、ここで重要なのは、これまで()の表記を除けば、辛うじて維持してきた、小説であるような自然な形態(語り手の透明化)を放棄して、なぜ再び語り手を明確に顕在化して来たのかということである。

講演の内容を評論として雑誌掲載しようと考えていた古屋にとって、当該の評論は、講演に基づいており、その講演は草稿に基づいているという関係がある。さらに、この講演の内容は、文学作品の構造についてのものであり、そこにも名作がどんな原理に基づいているのか、という遡及関係が見出される。

古屋がここで論じようとしているのは、マルト・ロベームの『起源の小説と小説の起源』(一九七五年に翻訳)である。小説の起源に「捨子譚」や「継子譚」などといった原型があり、こうした人間が成長過程において必ず経験する心情を描くのは、小説の最も重要な機能なのだが、多くの場合、この重要な機能を意識することなく、小説の功利性という側面から、大衆小説か自伝小説に流れてしまう。

そこで、このどちらにも与しなかった小説家たちの苦悩が始まるといった説明の後、日本におけるこうした例として、二人の作家・作品があげられるのだが、決してその実名は出さない。

文脈からそれは、志賀直哉と折口信夫であると推察できる。特に志賀直哉はその批評される作品も「暗夜行路」であることは間違いない。そして、この小説の魅力が、私小説的な近代的自我への執着ではなく、古代的呪術的な要素と、近代との折衷にあったのではないか、という講演内容である。

ここで、私小説の「私」をアプリアリに認められた存在とし、それに対峙する形で、本来小説の起源には、自己形成に対する限りない不安が付きまとうことを称揚しているのである。

古屋という架空の人物を描く「語り手」を設定しておきながら、その人物と相同な関係を彷彿させるような人物を、その「語り手」自身に造形させる。彼らの相同性は、自己の起源の追求に向かおうとするベクトルを有していることにある。その意味で一見「私小説」の様相をみせる。しかし、通常この「語り手」を丸谷自身と呼んでしまう可能性を考えると、「語り手」(＝丸谷)と、わざわざ詳細に描かれた「古屋」の文学的傾向はあまりに一致しない。さらに、小説の初出が一九八七年であることを根拠に考えると、丸谷自身は六二歳。古屋は七八歳になる⁽⁸⁾。にもかかわらず、「語り手」と「古屋」の造形には共通点も多く指摘できる様に描かれるため、読者にとっては両者の連続性が自明なものに映ってしまう。

この断絶性と連続性の混在こそ、このテキストの最も重要な構造なのだ。そう考えた時、このテキストを三浦の指摘する人間の「出生」の問題以上の射程があるものと考えられることは出来ないだろうか。

物事には必ず起源があるという因果論は、近代的な思考と捉えられがちであるが、この思考への疑念は古くから考察されて来た。アリストテレスは、ものの原因を「四原因説」として分析してみせ、原因というも

の多様性を示したが、いわゆる「不動の動者」と呼ばれる第一原因を措定してしまったことに、その限界と後の混乱の原因があったとも言える。以後、カントやヒュームの洞察は、逆説的に、この因果論の形而上性を明らかにしてきたと言えるが、近代の物理学と科学は、因果律を再現性という明確に限定された時空と条件における枠組みを設定することにより、その矛盾を回避して来た。

結果、因果律は非常に近代的な思考である様に考えられ、その副産物である近代文学はその起源への無限退行を「作家」(の体験)という理念を措定することで、食い止めてきたとも言える。

また、「作家」という装置は、「オリジナリティ」という信仰と結びつき、近代社会に要請された著作権という概念と相互補完的に強固な関係を作る。テキスト冒頭における「後塵を拝する」ことへの忌避は、まさにこのことを示している。

このテキストは、小説と作家の体験、自己の現在と過去、小説の構想とその元ネタ、書くまでの物語と書かれた物語、ある小説とメタフィクションとしての小説という入れ子枠の連鎖という、様々な形をとりながら、起源への退行という形式を反復している。

この退行は、論理的には無限退行であり、果てしない徒労にしかかなり得ないのだが、テキストの巧みな構造は、その無限退行の物語に読者を周到に巻き込んでゆくのである。

翌朝、古屋は寢床のなかで幼少のころをかへりみ、ふと、捨子譚ないし継子譚めいた妄想にふけたことはつひぞなかつたやうな気がすると思つた。

古屋は、自分の記憶上の体験に家族的欠落感の思い出が皆無なことから、講演で紹介する小説の理論と矛盾を感じているが、古屋が小説の人物であると認識する我々からみると、古屋自身の行動が「語り手」の起源退行願望に即していることは、古屋自身の小説理論と全く矛盾しない。

生み出すものは、生み出されたものを意識的にはコントロール出来ず、それは自分の無意識をフィードバックしてしまうという状況を作り出すためには、この両者を描くだけではなく、読者もしくは少なくとももう一人別の人物を外部に措定し、生み出す方の矛盾に気付けさせる構造が必要である。「樹影譚」というテクストが持っている構造は、そういう意味では、単なるメタフィクションや粹小説とは異なる仕組み——措定した外部を内部誤読の共犯に巻き込むような仕組み——を有していると言える。

Ⅳ 物語は無限退行と対峙しうるのか

古屋が講演の構想をなしているとき、速達の厚い書状が届いた。差出人は郷里の、生家からかなり離れた村に住む人で、女の名前だが、思い当る筋はない。

古屋の作品は「あなた様は御存じないことでございますにせよこちらとしましてはえにしを深く感じてゐることであり」（つまり同郷といふことだらうと古屋は読んだ）、まへまへから愛読してゐる。

今度は、手紙を直接示すのではなく、手紙を引用しつつ、手紙を読む古屋の気持ちをも（ ）で内的焦点化する手法をとっている。我々は、こ

の古屋の論理的な帰結（予想）が物語の展開とともに大きく外れてゆく過程をみることになるだろう。

この手紙の場面も、老婆の体験が手紙となり、その手紙はあまり直接描写されずに、「翻訳」された情報と、古屋の心情描写が提示され、さらに同じ事実を別の手紙に「翻訳」した姪の手紙が後から届くなど、これまでと同様、原因と派生の間には様々な重層的な仕掛けがなされている。そして、さらに先に論じた語り手と古屋の間にあるアイロニーが明確な役割を帯びてくる。

老作家は、これではまるで脅迫ではないか、文学好きの婆さんが一人や二人、病気になったって知ったことかと心のなかでつぶやき、しかし葉書に一筆、もちろんその老女あてに、「講演終了の時刻に自動車をお願ひ致します。三十分だけお茶だけで失礼する予定です、右とりあへず用件のみ」とマジック・インキで書きつけた。

この心変わりについて、「妻が、若い人には打って変って優しいこと、とからかったのは、多少は的を射てゐるかもしれない」とあるのは、古屋自身への心情に寄り添った描写であると読める。

しかしながら、以下の部分では明らかに古屋と語り手の間に明確なアイロニーが生じている。

不思議なのは、老女がどうしてこれほど会話がってゐるのか、古屋が深く考へなかったことである。手紙にはところどころ妙に思はせぶりなふしがあるのに読みすごした。ちらりと感じててもそれ以上はこぼはらなかつた。あるいは、文学愛好者の面談癖と受取って、

それですませた。

むろん、この語り手も古屋自身が、事後的に語っているという「1」の形式を反復していると考えられることもできる。だが、もうじき終焉を迎える物語は、その可能性を物語の断絶という形で、否定してしまふ。

これは、ある程度、名の売れた小説家なら、この種の申し込みに慣れてゐるといふ事情もあるにしても、長篇小説の作りがおおよそ見えて来て、夢中になってゐたせいで大きいだらう。その証拠と言つては何だが、普段の詮索好きとは違って、山陰の舟木家が今どうなつてゐるか、留守宅をあづかる女二人はどういふ立場の者かといふことを調べようとしなかつた。妹夫婦に問合せないのは内聞にしてくれと頼まれたせいかもしれないが（しかしそれも忘れてゐた）、新聞社に手をまはさうともしない。

だが、こうした矛盾は、分析的な語り手であるという当初からの設定によつてほとんどの読者の関心に登つてこないはずである。そして、物語では、徐々にその（ ）によるアイロニーが鳴りを潜め、語り手は透明化し、再び客観小説としての様相を色濃く呈してくる。

一服してから老作家は車に乗った。運転手は一時間半ばかりの道のりだと言ふ。どうやら言ひ含められてゐるらしく、鞠躬如たる態度で、ラジオも鳴らさない。暖房の加減もよく、古屋はすこしうとうとした。

一面の闇のなかに明りが一つぼつりとあつて、それへ向つてまっ

すぐに進む。

「眠り」「闇の中に明り」と、異界ものあるいは精神分析的物語の常套手段であるかのような描写であるが、既にそういったメタフィクション的な視点は鳴りを潜めてゐる。

「広すぎ」る座敷を避け、「ずいぶん長い」廊下を歩き、「招じ入れられた」のも「天井の高い二十畳近い部屋」であつた。以後、物語はやや幻想的な雰囲気帯びる。

座椅子の老女がほほゑみかけた。しかし古屋は、それには軽く会釈しただけで、まづ異様に巨大な、生家のその一倍半ほどもある仏壇の前に坐つた。仏壇が開いてあり、燈明の形をした電燈がとまつてゐるのは、さうすることをさりげなく促す合図にちがひないと取つたのである。

何故、古屋は赤の他人の家に來訪した瞬間に、仏壇に向かつたのだろうか。その合理的理由は示されていない。しかし、この後の物語に暗示されている「母」のイメージを鑑みた時、古屋は実は自分の先祖に引き寄せられ祈つてゐることになる。

老作家は言葉すくなく答へながら、さりげなく室内に視線を投げ、斜め後ろついたてにある衝立は応挙の真作と見た。前方左手の隅には一枚つなぎの古びた銀屏風を立ててある。茶と菓子すすめられた。菓子は見覚えがあるこの土地のものだつた。（中略）しかしこの茶の間全体はさういふ閑雅な風情からずいぶん離れてゐて、た

とへば大きなテレビ・セットの上には銀行の名入りの貯金箱がある。カレンダーの絵は印刷の悪い裸婦である。(中略) 古屋は、たとへ主人夫婦が住んでゐてもこれとさほど変らないだらうと思ひ、それから、この習字は控へてゐる中年女の子にちがひないと推測した。

古屋の眼前には、老婆を中心に古い土地の記憶と近代的な生活の営みが共存している。古屋は老婆の誘いを一度は拒絶しながらも、名状し難い姪の誘惑によってここまで導かれてきた。背景の習字には次世代の、応挙の衝立からは過去の痕跡が、古屋に伝わってくる様である。

老女は、白い封筒から一葉の写真を取り出す。

明るい縁側で、浴衣を着た、二歳か三歳の男の子が笑つてゐるが、顔はすこしぶれてゐて、はっきりしない。誰か和服の女の膝に乗つてゐて、その女の顔は写つてゐない。厚ぼつたい印画紙を手にしながら、まづ思ったのは、男の子は自分で、女は若いころのこの女で、三本杉の家に訪ねて来たときのものだらうといふことである。

この写真に写っている「男の子」が古屋自身である確証はあつても、写真に写っている女は老婆であるとは思ひ難い。しかし、同時に自分の記憶上の写真に幼少期のものが存在しないことに突然思い至る。

写真など滅多に撮らない時分のことゆゑかういふこともあり得ると子供どころにひとり納得して、別に問ひただしもなかったけれど、しかしちょっと寂しい気がした。それを、厭な思ひ出なので抑圧し、忘れようと努め、そして忘れることに成功してゐたのだらうか。

写真の存在がないことを自分自身が深層に抑圧してきた可能性を思う古屋。だが、まだ眼前の写真に戸惑う古屋は、一緒に写っている女性のことをきいてみる。

「あなた様の実の母でございます」

「実の？」

「はい」

不思議なのはこのとき彼が、話は当然かう進まなければならぬと感じたことである。

古屋は眼前の出来事を、まるで小説上の空想のように感じている。それは、まるで自分自身をも含む現実をすべて小説の登場人物のように見つめる視線である。

老女の語る話は、古屋が父親と不貞の女の間の子であるという話である。古屋の質問に巧みに受け答える老婆の物語に、古屋はまるで小説の読者のように入り込んでゆく。もちろん、この時点で古屋は自分が読者である視点を完全に忘れたわけではない。

老女の示唆に感心した。しかし、だからと言って自分の出生にかかはる話を信じたのではない。それは、何の気なしに読み出したあまり上出来とは言へない短篇小説の部分的な趣向をちょっとおもしろがる程度にすぎなかった。

そしてついに、「あたくしがさうだといふことも、考へられるでござ

いませう？」と、その母親が老婆である可能性をほめかす。ここでも、古屋は、「しかし、ずいぶん若い母でしたな。絶対あり得ないわけではないにしても、いささか無理がある」と、まるで「文藝時評のやうに批評」する。あくまでも読者であろうとするのだ。だが、同時に、古屋はこの「物語」を土地の記憶と結びつけてしまう。

たとへば歳暮から正月を経て小正月までのおびたらしい行事、神輿が門の前に止つて酒を振舞ふ祭、盂蘭盆、誰彼の臨終のときに家族はもちろん親戚の子供たちまで大勢の者が長時間、病魔に肅然と居並ぶ別れの儀式、親類縁者との煩瑣なつきあひ、長い長いお辞儀、挨拶のやりとり、贈答、小作人たちとのくだくだしい応対、芋名月に栗名月、総じて言へば古い共同体の習俗と倫理が不意に顕れ、自分をからめ取り、この秘匿の理由を自分に認めさせてゐると彼は感じた。

古屋は、最も肝要な部分を決して口にしようとはしない老婆の態度をも「物語」に封じ込め、それを作家的想像力で補完させてしまう。しかし、実はこうした古屋の行為は、作家的気質であるともとれるが、同時に自己を含めた現実と、自己を語る物語の境界を、己で溶解させようとする行為に他ならないのである。

しかし、姪の女がその写真を見て「マサシゲ童子」に似ていると指摘する。仏壇の奥にある子供写真は、確かに古屋が渡された写真の子供と似ていなくもない。ここから、古屋は、老女が「マサシゲ」なる子供の死を経験し、それがトラウマとなり、物語を形成したことを確信する。こうして、古屋は自らが生み出す物語を補完しながらメタな位置に立つ

という矛盾した行為をなし続ける。

「そろそろ……」

と古屋が言ひかけたとき、元の席へ戻る途中の女が（壁のスイッチを押して明りを消した。ガス・ストーブの仄かな光だけが低く残り暗い二十畳に、古屋は坐つてゐる。いよいよ気がひじみて来たと思つたが、老女は落ちつき払つてゐて、別に取り乱した様子はない。

ここで、突然現れた暗闇に老婆は、あるものを見せる。

古屋は思はず息を呑んだ。樹々の影が二枚つなぎの無地の銀屏風の彼と向ひ合ふ右の面に、あざやかに浮び出たからである。煉瓦いろの釉なめらかに焼いた長方の鉢のやや左手に、おそらく櫛であらう、まだ落葉しない五幹の老樹が、根張り八方に暹しく、立上り太く、しかし銀の夜空に向つて鋭く伸び、背後の、やや大きくていっそう優美な、黒い影と交錯してゐる。

老婆は、明らかに古屋の記憶を共有していたのだ。そして、その「木の影」の記憶を、これまで古屋が自分でも封印していた『上海一八六二年』という作品に見い出す。作品中、妓楼に遊んだ高杉晋作が稲妻に映る樹影をみながら、奇兵隊の案に思い至る小説は、古屋の意識の中では不出来という理由で、長い間忘れ去られていた作品であった。

老婆は、さらに別の作品でも同様の指摘をなし、古屋自身が抑圧した記憶を呼び起こす。

そのとき老女が言った。

「まるで昨日のことのやうに思ひ出します。口をおききになるのが遅いお子で、満二歳半になるまでは何もおっしゃいませんでした。それが、急にお話をなさるやうになって……」

マサシゲ童子のことだ、と古屋は思った。

ここで語られるのは、話すこと以前の記憶である。精神分析的に言えば、象徴界参入前の記憶を、老婆は引き出して見せたのである。

そしてある日の夕刻、ここにいつものやうにランプを置きますと、『樹の影』とはっきり三度おっしゃったのでございます」

と小説家は思はず問ひ返し、老女を見た。

起源をめぐる精神分析的物語、または古屋の言う、幼年時代の欠落を補完する捨子譚や継子譚という話型は、ここに完成する。そして、「木の影」は文字としての形を失い、音へと還って行く。まるで小説上の文字までが起源へと逆行してゆくように。

薄くらがりのなかで脚を投げ出してゐる白髪の女は、見返さずに、人間の言葉学習ひ出したばかりの者のあどけない声を巧みにまねて、まるで鳥のさへぶりのやうに、呪文のやうに言った。

「キノカゲ、キノカゲ、キノカゲ」

古屋は銀屏風を見た。ランプの焰が揺れ、五本の樺の影が、風が渡るやうにゆらいで伸び縮みした。影が静まり、また乱れた。

「キノカゲ」となった音は、その意味を失い、「鳥のさえずり」や「呪文」のような音に還って行く。すでに、古屋にとって自己を含む物語が小説なのか現実なのかという区分の意味を失ってゆく。

彼はそのとき、まことに不思議なことに、自作のどこかに「樹の影」を三度くりかへす登場人物が現れるのをこの女が記憶してゐて、それが狂った意識に働きかけ、かういふ過去を贖造したのでらうとは考へなかつた。自分の母は誰なのかとも、この女が母かもしれないとも思はなかつた。ただ、ざわめく影の樹々のなかで時間がだしぬけに逆行して、七十何歳の小説家から二歳半の子供に戻り、さらに速度を増して、前世へ、未生以前へ、激しくさかのぼってゆくやうに感じた。

そして、古屋は、創作と現実、起源と結果という二項対立が無効化された世界に導かれる。だが、ここで本当にこれらの境界を失ったのは、古屋でもその語り手でもないだろう。この巧みなテクニストは、作家丸谷才一、丸谷が描く「語り手」、「語り手」が描く「古屋逸平」、「古屋」が描くその小説を媒介する我々自身が、これらの境界を溶解させてゆくものとしてあるのだ。

さきにも述べた様に、精神分析的議論及びそこから派生する小説起源論は、トラウマを症状の「原因」と考えるが、トラウマと病状の因果関係を「証明」するのは、病気が治ったという「事実」のみである。そのとき、我々はその「説明概念」を原因として事後的に措定しているというところを、否定することは出来ない。

むろん、このテキストを、丸谷自身の言説から「私小説」批判のための小説であるとか、ポストモダンの議論よりも早い段階から無限退行の不可能性を巧みに示したものであると評価することもできるだろう。

だが、我々がこのテキストを通じて「現実」と「創作」の境界を溶解させてゆくことを許しているのは、原因と思しきものの「真实性」よりも、眼前の物語が我々を魅了するとき、その原因は、容易にそれを補完するものとして、我々自身によって生み出されるという事実ではないだろうか。

しかし、そう読めること自体も、逆説的に起源退行の不可能性を示唆していることになり、それを我々読者が「樹影譚」の「解釈」として提示した瞬間、古屋または語り手が陥った罫と同じ構図にはまってしまったことになる。このメタな呪縛から逃れる路は私には見えない。

註

- (1) 丸谷才一「樹影譚」『群像』一九八七年四月
- (2) 村上春樹『若い読者のための短編小説案内』(一九九七年一〇月、文藝春秋)
- (3) 三浦雅士『出生の秘密』(二〇〇五年八月、講談社)
- (4) 秋草俊一郎「日本文学のなかのナポロフ―誤解と翻訳の伝統」『文學』(一三巻四号)二〇一二年七月
- (5) 安藤礼二「雑報―最終回」『世界』『文學界』(六五巻二二号)二〇一一年一月
- (6) ただし、第「3」章の記述から、全体の記述が数年後から書かれている可能性を読み取ることが可能であるが、そのことが解釈に影響を与える読みは、現在のところ論者には思い至らない。
- (7) マルト・ロベーン著、岩崎力・西永良成訳『起源の小説と小説の起源』(一九七五年三月、河出書房新社)
- (8) アリストテレス『形而上学』A巻『自然学』第二巻第三章等参照。

