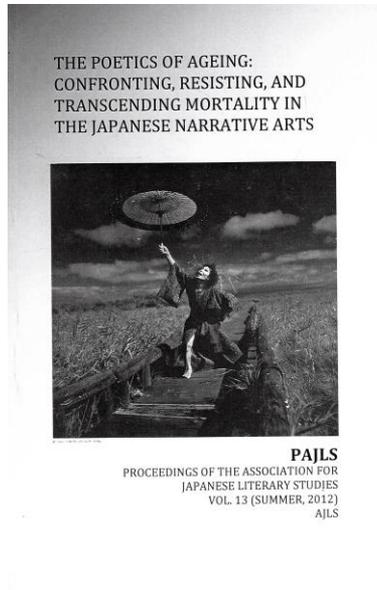


「層状の身体、死と快樂のエクリチュール——  
円地文子の小説技法」

倉田容子 Kurata Yōko 

*Proceedings of the Association for Japanese  
Literary Studies* 13 (2012): 80–95.



*PAJLS* 13:

*The Poetics of Ageing: Confronting, Resisting, and  
Transcending Mortality in the Japanese Narrative Arts.*

Edited by Hosea Hirata, Charles Inouye, Susan Napier, and  
Karen Thornber

層状の身体、死と快樂のエクリチュール——  
円地文子の小説技法  
倉田容子 (Kurata Yōko)

裸体のユートピア、それ自身の実像のなかに現存する肉体というユートピア、それはせいぜい肉体のイデオロギーを表わすだけのものにすぎない。<sup>1</sup>

はじめに

円地文子(1905-1986)は、江藤淳に「風俗に対する感受性の強さ」<sup>2</sup>を絶賛された『女坂』(1949-1957)以来、多くの小説・随筆において衣服のレトリックを好んで用いた。例えば随筆集『花信』(海竜社、1980)所収の「私と文学の間」では、自らの読書遍歴について次のように述べている。

十五、六歳からの所謂思春期の生意気盛りになると、私は、谷崎文学は別として、日本の古典との附合いをひどく厭がり出した。…… 同じ年頃の友だちが、現代文学や翻訳ものなどを読んでいるのに、自分だけ、源氏や枕草子などの王朝文学はまだいいとして、その頃でさえもう誰もよむものがない、馬琴や草双紙の世界を知っているのが、恰度、新しい晴着を着ている人たちの間に自分だけ古ぼけた母や祖母の衣裳を着て立ち交っているような恥かしさを意識させたのである。(36)

「翻訳もの」やその影響を多分に取り込んだ「現代文学」を「新しい晴着」とし、江戸後期の「馬琴や草双紙」を「古ぼけた母や祖母の衣裳」とする比喩がセルフ・オリエンタリズムを孕んでいることは言うまでもないが、ここでは単なる比喩に過ぎないはずの服飾表現がかなり具体的な視覚的イメージとして立ち現われていることに注目したい。円地が「十五、六歳」であった1920年代、衣類が耐久消費財として洗い張り・仕立て直しを繰り返して用いられる時代は終わりを告げつつあった。20年代を通して

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *L'Échange Symbolique et La Mort* (Paris, Gallimard, 1976), 今村仁司・塚原史訳, 『象徴交換と死』(ちくま文芸文庫, 1992), 255.

<sup>2</sup> 江藤淳「解説」, 円地文子『女坂』(新潮社, 1961)所収.

古着屋は4割近く減少し<sup>3</sup>、代わって全国各地に百貨店が開設され、大衆消費社会の萌芽が見られるようになる。庶民の間ではまだまだ古着は日常着であったものの、「新しい晴着」の中に立ち交ってみれば、それは単にみすぼらしいだけでなく、モードから取り残されたという意味でも「古ぼけた」姿でもあったはずだ。「新しい晴着」と「母や祖母の衣裳」を対置するレトリックは、そうした時代の風景をテキストに呼び起こす喚起力を持っている。

円地の服飾表現は、このように〈内面〉と〈外面〉が容易に接続され、ほとんど等価のインパクトをもって視覚的に置換される点に特徴がある。近代文学としては例外的と言っているほど表層的なこの表現技法は、円地が「母や祖母の衣裳」に擬えた滝沢馬琴のそれと通底する。円地は「八犬伝の作者」(1961)において、「馬琴の読本の面白さは本当の人間性とは明らかに違う善玉悪玉に吹き分けられた単純な人形どもが波瀾重畳する小説の筋の経緯の間に織りこまれて、巧緻なタピストリーを織り上げて行くところにある」<sup>4</sup>と述べている。円地テキストにおける人物造形は「善玉悪玉」の二項対立に収まるものではないが、「本当の人間性」＝〈内面〉への肉薄を志向するリアリズム文学とは明らかに質を異にしている。小説のメイン・プロットに衣服や古典文芸など様式化された文化的コードを重層的に織り込みながら、登場人物を一枚の「巧緻なタピストリー」として構成する虚構的な人物造形が、円地テキストを特徴づけているのである。

こうした傾向は、1970年代以降の「老女もの」と呼ばれるテキスト群においては一層顕著になる。本稿では、「老女もの」の嚆矢と目される『遊魂』(1970)における着物(和服)表象を糸口とし、円地の小説技法のアクチュアリティをジェンダー/セクシュアリティおよびエイジングの観点から照射していく。まず、着物に表象された規律と快楽の二重性を明らかにした上で、生霊のような「女」の意味を問い直し、「女」が演じる母と娘のスキャンダラスな物語について検討する。次に、これらの物語と、円地が老年期に獲得した新たな小説技法との結節点を探ることで、「タピストリー」に織り込まれた円地の「失われた自伝」を浮かび上がらせていきたい。規律と背反の快楽

プロットに則して解釈すれば、『遊魂』における服飾表現は欲望を

<sup>3</sup> 三省堂『江戸東京学事典』第1版、項目「古着屋」

<sup>4</sup> 『円地文子全集 第16巻』(新潮社、1978)、392-93。

めぐる規律と背反の寓話として読むことができる。小説内の現在時において主人公の加古川蘇芳は60歳前後<sup>5</sup>であり、同居している娘婿の渡欽吾と、「最後に恋した相手」(187)<sup>6</sup>である科学者の三厨志朗に恋愛感情を抱いているが、どちらに対しても積極的な行動に出ることができない。やがて「自分のうちからさまよい出て行った」(180)という蘇芳の生霊のような「女」が登場し、欽吾や三厨と奔放に戯れる「仮現の世界」(181)が展開される。このような「女」が生み出された原因について、蘇芳は自ら次のように語る。

衣裳哲学という本があるけれども、肉付きの面ではなくて、着物も私たちにとっては皮膚の一部だわ。それも、徳川時代以来の儒教の伝統まで香料に薫きこんである古い和服が皮膚になっているのではね。……私は息子のような年の男が好きになったって、何もはずかしがったりする必要はないと思っているけれども、私の皮膚になってしまっている着物はそれを素直に受取らないのよ。……それも一種のストイシズムね。緊縛を喜ぶ精神かも知れないわ。(178)

この蘇芳の言葉には、着物の二つの側面が示されている。一つは、蘇芳の欲望を抑圧する規律としての側面である。ここでの規律とは、「私たちの生まれた年代と環境の中では、女が裸になることは恥だったのよ」(163)というジェンダー／セクシュアリティ規範や、それが不本意であっても表面的には「老と死を受入れることをいかにも自然に納得している」(206)様子を装わねばならない年齢規範を意味する。蘇芳は、圧倒的なジェンダーの非対称性の下に生きた女として、また現在は無欲・枯淡を規範化された老人として、幾重にも欲望を抑圧されており、その結果「仮現の世界」で大胆に行動する「女」が想像的に生み出された。

だが、このような規律を内包する一方で、先の引用箇所からは、着物が全く逆の機能をも同時に担っていることがうかがえる。それは「緊縛を喜ぶ精神」、すなわち欲望や快樂を生み出す場としての機能である。第

<sup>5</sup> 蘇芳の年齢は明記されていないが、十年前に「五十女」(188)であったとされているので、作品内当時の年齢は六十歳前後ということになる。

<sup>6</sup> 以下、『遊魂』の引用は『円地文子全集 第4巻』(新潮社、1978)による。

二の皮膚として定位された着物は、抑圧的な規範の記号であると同時に、それ自体が快樂の源泉として語られる。蘇芳は、「抑圧された性とか可哀そうなようにばかりいうでしょう。抑圧されたところにある息苦しさやみじめさだけは見えても、そうされなければ得られない歡喜や恍惚については全く無知なのよ」(164)と、「女」に語りかける。注意したいのは、「歡喜や恍惚」が「抑圧」の前からあらかじめ肉体に備わっている原初的な本能としてではなく、「そうされなければ得られない」もの、すなわち「抑圧」それ自体が生み出す副次的な現象として捉えられていることだ。換言すれば、快樂は「皮膚になってしまっている着物」すなわち身体表面において禁止されているが、同時に、同じ場所で幻視され、希求され、生み出されているということになる。

こうした規律と欲望の二律背反は、『遊魂』においては他者の眼に映る着物(表着)と、隠された襦袢(下着)という形で視覚的に表象される。まず、前者を見てみよう。

曇った薄藍の細かい御所解き模様に、白地に藤を紫紺と銀糸で織上げた袋帯の調和は露な艶や光をつぶした年配のさびを見せながら、茶人風の数奇好みとも違い、夫を持つ夫人たちの表立った位置を表示する立派さとも違う自分だけの密かな傲りを蘇芳は自分の着物に保たせて置きたかった。(168)

蘇芳の着物は、曇った薄藍、白地に紫紺と銀糸と、「年配のさび」を演出する地味な色味で統一されている。この着物の色彩はテキスト冒頭の「白っぽく灰をまぶしたような古い屋根瓦の連り」(159)「薄い黛色の山の端」(ibid)「淡白い雲」(ibid)という水墨画のような風景描写と調和し、「枯淡」や「滋味」という言葉に代表される年齢規範<sup>7</sup>を体現する清澄な老女像を構築している。

一方、他者の眼には触れない——しかし、読者には明示された——襦袢(下着)は、次のような色彩に彩られている。

蘇芳には、何によらずあらわに眼立たせるのを避ける気質があ

<sup>7</sup> 本田和子『フィクションとしての子ども』(新曜社、1989)、96。

ったが、その癖に、地味目な上着の下の襦袢に、肩から背へかけて人に見えないところだけに、派手な色を散らしてみような自分ひとりの贅沢を楽しむ癖があつて、今、上着と一緒にベッドの上にぬぎすてられている長襦袢にも、あるかなきかの水色の左肩から斜めに右の腰のあたりにかけて、洗い朱と、黄と薄緑の梶の葉が、風に吹き摩くように舞い散っていた。そうして、その裾がやや濃いめの青にぼかされていることで、ひとは蘇芳がそれを着ている時、裾口からはらはら薄青の無地の襦袢のこぼれ出るのを知るだけなのである。(168)

ここでは襦袢を彩る春めいた色彩が、「老と死を受入れることをいかにも自然に納得しているようで、実はそれに反発して底から噴き上げる生命への執着と祈願はいよいよ深くなり、烈しくなっていく」(206)という蘇芳の秘められた欲動の隠喩となっている。

艶やかな襦袢は、一見すると蘇芳の肉体ないしは〈内面〉に近接しており、彼女の本質をよりよく表しているかに見える。だが「曇った薄藍」の着物に薫き込まれた規律が文化的構築物であると同様、襦袢に示された欲望もまた高度に記号化された「第二の皮膚」に他ならない。奔放な「女」のイメージは、一見〈自然〉であるように見えて、その実《艶やかな色彩の下着》という煽情的な記号の意味作用と過不足なく重なり合っている。加えてこの「皮膚」は、地味な着物に覆い隠され「人に見えない」ことによってのみ「楽しむ」ことが可能な、「緊縛を喜ぶ精神」の上に成立していることに注意したい。「女」と男たちの情事が、「妻とは決して遊んだこともないサディスチックなアクロバットのような痴戯」(179)というサディズム・マゾヒズムや「髪を逆さに散らして、身体を弓のようにそらせ」(205-206)るというフェティッシュ化された肉体によって特徴づけられていることの意味は、この幻想が「緊縛」の所産であることを踏まえた時にのみ了解される。ミシェル・フーコー (Michel Foucault) が述べたように「快樂と権力は互いに互いを否定しない」<sup>8</sup>。蘇芳の快樂もまた、権力-規律の周辺において増殖し、消費されているのである。

<sup>8</sup> Michel Foucault, *La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 渡辺守章訳『性の歴史1 知への意志』新潮社, 1986, 62

ここにおいて語られた快樂は、いかなる意味においても裸＝本能ではない。『遊魂』の語りは、着物（表着）が内包する規律の抑圧を告発するのではなく、またその下にあるはずの（裸）を描いて見せるのでもなく——幻影の「女」の肉体は登場するが、蘇芳の着物の下は空っぽの空洞である——、欲望を記号化されたもう一枚の着物（襦袢）を重ね、表層的かつ重層的な「タピストリー」を形作る。これにより、着物（表着）の規律は無傷のままに保たれるが、しかしその意味作用はもう一枚の着物（襦袢）によって止揚されることになる。

### 母と娘のスキャンダラスな物語

このような『遊魂』の語りは、ジュディス・バトラー (Judith Butler) の脱・アイデンティティ理論を想起させる。

そもそも同一化は、演じられる幻想であり体内化であるという理解によれば、首尾一貫性は欲望され、希求され、理想化されるものであって、この理想化は、身体的な意味づけの結果であることは明らかである。換言すれば、行為や身ぶりや欲望によって内なる核とか実体という結果が生み出されるが、生み出される場所は、身体の表面のうえであり、しかもそれがなされるのは、アイデンティティを原因とみなす組織化原理を暗示しつつも顕在化させない意味作用の非在の戯れをつうじてである。<sup>9</sup>

『遊魂』をはじめとし、『彩霧』(1975-1976)『菊慈童』(1982)などの「老女もの」には、しばしば本質主義的な〈女性性〉のイメージが見られる。たとえば『遊魂』の「女」は、「自分とだけ内応することを知っているあの得体の知れない女は、男たちの論理や、行動力などをものの数ともしないで、彼らの中へ忍び込み、女でなければ出来ない方法で彼らの実体を探り知って来るに違いない」(219)と語られている。欲望のままに振舞う「女」のイメージが着物という「身体の表面の上」において生成されていることは先に論じたとおりで、とすれば、「彼ら(=男)の実体」に対応する

<sup>9</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, Routledge, 1990), 竹村和子訳『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』(青土社, 1999), 239-240.

「女の実体」を暗示する語りもまた、「演じられる幻想であり体内化」としての同一性に他ならない。その意味において、「父権社会のコンセプトに徹底的に虐げられ痛めつけられる受難の場が無ければ、円地の女性原理が甦る祝祭の場は無かったのである」<sup>10</sup>という須波敏子の指摘は正鵠を射たものと言える。

ただし、「女の本性、女の自己同一性は不変であることを言うために、彼女は個体の中の大我、無限の命である東洋的“自然”を抛りどころとした」<sup>11</sup>という批判は、少なくとも以下の二つの点において当たらない。一つは、「老女もの」においては「女」という同一性が希求され幻視されるプロセスまでもが物語化されている点である。『遊魂』では抑圧と欲望のドラマが二重の着物（上着と襦袢）によって表象されていたが、『彩霧』においては「賀茂齋院絵詞」という架空の絵巻が、小説内において性的主体／対象としての老女の肉体を生成するための媒体として用いられている。すなわち「女の本性、女の自己同一性」はたしかに描かれているが、それは常に虚構性を明示された形で、いわばメタフィクショナルな表象として織り込まれているのである。

いま一つは、このような女性性を「仮現の世界」に現出させることにより、「現実」における主人公の母親としての語りと、「仮現の世界」における母性を逸脱した「女」の語りとを、いずれも主人公の声として同時に響かせることが可能になっている点である。とくに『遊魂』においては、これまでフェミニズムが幾度も議論の俎上に載せてきた母・娘の関係性が、おぞましくも甘美な、混乱に満ちた形で再構築されているのを見ることが出来る。

後年、円地の娘である富家素子が「私は母の本は大抵読んでいるが、いつも母らしき人物は善人で、我々父娘は悪人もしくは嫌な奴に書かれている」<sup>12</sup>と記したように、「老女もの」には必ず主人公と心の通い合わない娘が登場する。蘇芳の娘である留女は「文明とか人工とか名づけるものの手の届かない場所にいる」（175）女とされ、「周囲を自然に、馴らされない野生の雰囲気で暴風雨のように荒しまわったり、ある時は、不自然なほどの明るさに照明したり」（ibid）すると語られる。「現実」の蘇芳は、この

<sup>10</sup> 須波敏子『円地文子論』（おうふう、1998）、21。

<sup>11</sup> 須波『円地文子論』p. 24。

<sup>12</sup> 富家素子『母・円地文子』（新潮社、1989）、14。

「野生」の娘が夫である欽吾に「荒馬を乗りしずめるような強い力」(175)で鎮められる様を見て満足し、また「留女が欽吾と交わることに蘇芳は自分では果せない欲望の、娘の身体を通してひろがり、花咲くのを意識して微笑むことが出来た」(176)。だが「仮現の世界」において生霊のような「女」は、母の身体性を保持しつつも、奇妙な形で娘と同一化して欲望の充足を図る。

重たい生地ので帳が部屋の内を暗色に蔽った時、欽吾は、裸体の留女の後ろ向きの立ち姿が背筋から腰のふくらみのあたりにいくらか細く撓やかな肉置きを見せて、浴室の方へ動いて行くのを見た。／欽吾が浴室に入ってしまったとき、蘇芳はラヴェンダ色のタイルの浴槽に身をつけて首だけ出していたが「いつか留女にしていたようにして」というと、浴槽に入って来た欽吾の首に手をかけて顔を胸にすりよせて来た。(179)

ここでは、「女の本性、女の自己同一性」を体現しているように見えた「女」のイメージが、実は娘という他者の属性を幻想的に取り入れ、模倣することで形成されていたことが明示される。同時に、母が娘を体内化する——娘が母を、ではない——このメランコリックな物語が語られることにより、蘇芳と留女の関係性が、蘇芳と欽吾の関係性などよりもはるかにスキャンダラスなものであったことが明らかになる。幻想的に娘の身体を獲得し、娘の夫に「留女にしていたようにして」と呼び掛ける蘇芳／「女」の振る舞いは、異性（娘の夫）に向けて欲望を語りながらも、振る舞いそれ自体のうちに喪われた近親姦と同性愛の欲望があからさまに仄めかされているからだ。

ジュディス・バトラーは、フロイト (Sigmund Freud) のメランコリーの議論を引きながら、ジェンダー・アイデンティティ形成の初期段階において「異性愛の近親姦タブーがはたらく場合は、喪失は悲哀として保持されるが、同性愛の近親姦に対する禁止がはたらく場合は、喪失はメランコリーの構造をつうじて保持される」<sup>13</sup>と述べた。すなわち女兒の場合には、対象（母）が喪失されるだけでなく、同性へと向かう欲望それ自体も

<sup>13</sup> Butler, 竹村訳『ジェンダー・トラブル』, 131-132.

完全に否定され、メランコリー——「対象が何らかの方法で「身体のなかに」保存される、否定され宙づりにされた悲哀の状態」<sup>14</sup>——に陥るのだという。このバトラーの議論を受けて、竹村和子は母・娘の物語が女性蔑視を内包しながら連鎖していくプロセスを次のように定義する。「自己同一化——すなわち性的な自己同一化——が異性愛の核家族の再生産の語彙で説明されるかぎり、「女」は、「娘」か「母」であるしかない。成熟した娘は、「母」を体内化し「母」になりえた女である。母との愛を忘却し、自分自身を「母」にかえ、その忘却のメランコリーを最後まで引き受ける女である」<sup>15</sup>。

それでは、娘との愛を忘却し、自分自身を「娘」にかえ、さらに娘の愛の対象を奪おうとする『遊魂』の「女」は、一体何者なのか。「女」は、過干渉や自己犠牲によって娘を束縛し呑み込む「母」でもなければ、「自我が存在するために身をもぎ離した忌まわしい辺境」<sup>16</sup>としての、つまり一次的な愛の対象としての「母」でもない。彼女は娘を愛したことなど一度もなかったかのように、否むしろ彼女自身が「娘」であるかのように、娘の属性を体内化している。しかしまた、「女」は「母」であることを否認しているわけでもない。「現実」の蘇芳が、欽吾との関わりにおいて留女と自分を繋ぐ「臍の緒」(176)を確認したのと同様、幻想の「女」もまた、その生命を生み出した肉体の特権、つまり「母」の特権を振りかざすようにして「娘」を取り込み、彼女と同じ快樂を自分にも与えよと娘の夫に要求する。「母」であると同時に「娘」でもあり、何よりも家族関係を(幻想的に)攪乱する性器的な存在であるこの「女」は、「象徴界の内部に存在することはなく、欲望の収束点である快樂それ自体であって、むしろそれをもつことは到底ありえない」<sup>17</sup>、大文字の《他者》の幻影に他ならない。

欽吾が「狂人部落」(173)と呼ぶこの家族関係は、たしかに近代家族の禁忌に踏み込んでいる。このテキストにおいてなされているのは、「女の自己同一性」の理想化ではなく、「母」「娘」「女」という一連の記

<sup>14</sup> *ibid.*, 130.

<sup>15</sup> 竹村和子『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』(岩波書店, 2002), 178.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*; (Seuil, 1980), 枝川昌雄訳『恐怖の権力——アブジェクション試論』(法政大学出版, 1985), 23.

<sup>17</sup> 竹村『愛について』, 177.

号が幻視され理想化されるドメスティックな歴史を遡及的に語り直す作業だからだ。無論ここで語り直された歴史は「異性愛の核家族の再生産」を辿るものではない。「女」という同一性がテキストのなかで生み出される際、母と娘の、禁止されることさえなく否認されたはずの性的な関係が亡霊のように姿を現す。「現実」と「仮現の世界」の往還のなかに刻まれた家族の肖像は、「女」＝快樂に牽引されるようにして歪められる。このとき、規律と快樂がその表層において交錯する蘇芳の空っぽの肉体は、近代家族のジェンダー秩序を掻き乱す、攪乱の磁場となる。

失われた自伝を求めて

ここまで主にテキストの幻想的・虚構的な側面に焦点を当ててきたが、最後に『遊魂』を含む「老女もの」の自伝的側面について検討したい。「老女もの」は「仮現の世界」に象徴される幻想性を特徴とする一方で、主人公たちにそれぞれ発表当時の円地の年齢や健康状態、職業、家族構成等が反映されており、明示的に私小説的な語りを含んでいる。幻想的な「仮現の世界」とリアリズム風の「現実」とは、『遊魂』のように着物の二重性という形で連結されることもあれば、古典文芸に媒介され、複式夢幻能のような二重構造を取る場合もある。このような技法は1960年代までの円地テキストには見られなかったものである。『遊魂』執筆直前の1968年に発表された随筆「物語と短編」には次の言が見えており、新たな小説技法を模索していた様子が見えがえる。

この頃私は、小説くさい小説が厭になって困っている。そうかと言って、自分のことをそのまま書いて見るのも、書ける範囲は限られているので、作家根性が承知しない。何か今まで書いて来たようでない形で、自分をちゃんと底に坐らせたまま、思う存分、虚構の世界をつくり出してみたい。<sup>18</sup>

老齡期に入った女性作家が「自分をちゃんと底に坐らせた」フィクションを模索し始めることは、必ずしも円地に限った現象ではない。Barbara Frey Waxman は、May Sarton の *As We Are Now* (1973) や Margaret

<sup>18</sup> 『円地文子全集 第16巻』（新潮社、1978）、157。

Laurence の *The Stone Angel* (1964) といった大衆長寿社会の到来とともに登場した女性のエイジングに関する小説群を *Reifungsroman*<sup>19</sup> と名付け、その特徴の第一に「frequently confessional in tone and structure」<sup>20</sup> を挙げている。Waxman によればそれは、未だ流通していない高齢女性の体験を言語化し、男性による名づけに抗して高齢女性を新たに名づけ直す試みであるという。だが、そのような試みはいかにして可能なのだろうか。少なくともそれは、「女が年にとって恋愛しては何故悪いのとむきになって考えるあなたは面白いわ」(『遊魂』, 197) と幻想の「女」の口を借りてエイジズムへの抵抗を吐露するような、率直な意見表明を指すものではあるまい。ショシャナ・フェルマン (Shoshana Felman) が言うように「女たちは、自分を対象物として見るように訓練され、「他者」の位置に自分を捉えて、自らを疎外するようにと躰けられる。そのため、私たちが手にする物語は、女を映し出すことはない」<sup>21</sup> とするならば、「女」であると同時に「母」あるいは「祖母」であり、今や「対象物」としての位置さえ追われつつある「老女」たちは、幾重にも〈自らを語ること〉から疎外されていることになる。ここでは、フェルマンの次の問いかけを共有していく。「生きのびたことを語る他の証言と同様に、自伝において語られるのは、生と死の両方の経験の証言であり、ことに死ぬことについての証言である。……どうしたら自分の死を書きながら、なおかつその自分を語りつつ、物語の一貫性、統一性を保つことができるのか?」<sup>22</sup>

この答えを探す時、『遊魂』に繰り返し登場する祭りの表象は暗示的だ。「女」——大文字の《他者》の幻影——を生み出すプロセスが遡及的に物語化されていることは先に述べたとおりだが、『遊魂』にはもう一つ、時間軸を遡る語りが見られる。しかもそれは、かつて円地が古い衣裳として脱ぎ捨てた東洋的な物語という形を取っている。

楽人たちは、一斉に楽器を取り上げ……といっても、その主な

<sup>19</sup> Reifungsroman は、Bildungsroman に対応する Waxman の造語。

<sup>20</sup> Barbara Frey Waxman, *From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature* (Westport, Greenwood Pub Group, 1990), 16.

<sup>21</sup> Shoshana Felman, *What Does a Woman Want?* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993), 下河辺美知子訳『女が読むとき 女が書くとき——自伝的新フェミニズム批評』(勁草書房, 1998), 24.

<sup>22</sup> Felman, *What Does a Woman Want?*, 下河辺訳『女が読むとき 女が書くとき』, 28.

役は和琴を持つ上下の三人で、中の三人の中の二人は笏で拍子を取り、一人は横笛を吹きたてる。／それと同時に、舞人達も、既に、姿勢を整えて東遊の駿河舞を舞いはじめる。……舞人の若者たちの扮装しない容貌は皆、町で見かける青年の平凡な生の顔であるに拘らず、彼らの袖をひるがえしたり、斜めに片足をあげたりして動いて行く動作を見ているうちに、蘇芳の眼からは、幕張りの中に威儀を正して腰かけているモーニング姿の紳士たちも、周囲にわやわやざわめいている見物の話し声も、いつの間にか皆消え去って行き、いや、そこに自分がこうして腰かけているということさえ忘れてしまって、茫然と、この千年前の古い秩序のつくり出した美の世界に呑みこまれて行った。 (165)

ここに語られた 20 世紀の京都に再現された葵祭は、かつての祝祭空間<sup>23</sup>としての意味を失った、観光化された〈伝統〉を演じるパフォーマンスに過ぎない。「舞人の若者たちの扮装しない容貌は皆、町で見かける青年の平凡な生の顔である」という語りにも示されているように、この「秩序」もまた、和琴や笏や横笛などの楽器や、舞人の「緋色の袍に冠には綯をかけ、纓は巻き上げてある華やかな装い」(164)という衣服によって、身体の表面の上において生み出された想像的な同一性であり、幻影としての《東洋》である。

この幻影がテキストに呼び起こされた必然性は、欽吾の「大勢の人間が動き出すのには、儀式が要る、秩序が要る、つまり祭りだな」(171)という語りにも集約される。これは直截的には 1960 年代後半から 70 年代にかけての全共闘運動・安保闘争に向けられた言だが、規律と欲望の物語の補助線として読むこともできる。葵祭という空洞化した「祭り」のパフォーマンスは、「生と死の両方の経験」を語るための物語装置として機能しているからだ。

生霊のような「女」は、常に、雨音と共に「祭りの琴の音がほろ

<sup>23</sup> 林田孝和「源氏物語の祭りの場と車争い」(鈴木一雄監修、宮崎莊平編『源氏物語の鑑賞と基礎知識⑨ 葵』至文堂、2000 所収)によれば、葵祭は本来「恋愛が許される、許されるというよりも、むしろ奨励される〈歌垣的〉空間であり、また喧嘩や争闘も許容・是認される〈晴れ〉祝祭空間であった」(233)という。

ほろと交って聞える」(196)のを合図として登場する。祭りを契機として、「さだすぎた」蘇芳の顔や身体は「十年も若返って」(178)、時空を超えた「女」の幻影が生み出される。このような「生」を志向する物語が展開される一方で、現実の蘇芳の肉体は脳貧血による仮死を体験する。

三厨の声をきいた瞬間から蘇芳はおかしいほど、胸が慄えはじめて、その慄えが凍えているように手足の先にまで伝わって行くのだった。蘇芳は自分を支え切れなくて、欽吾の手をしがみつくように握った。

「苦しい、苦しい……どうしていいかわからない……」

欽吾の胸をたぐりよせるようにして身体をもがいているうちに、手足の慄えが少しずつ静まって行くのと一緒に、水の中に沈んででも行くように手も足も、胸のあたりさえ冷えて来て、頭がぐたりと、欽吾の胸の中にうつ向けになった。(201)

このあと蘇芳は、「常の、とりつくろっている蘇芳はどこかに消えてしまって、全く別の年齢の不明なままに情緒だけはひどく初々しい娘じみた女」(202)へと変貌する。同時に、蘇芳の口からは規律と欲望が錯綜する混乱に満ちた語りが溢れ出し、流れる涙は「瞼を、喪の夜のように泣きふくらませていた」(204)。

計算された「年配のさび」を演出しつつ自己分析と自嘲を繰り返す老女は、一時的に葬られ、生霊のような「女」は若やいだ姿で三厨のもとへと向かう。翌日には蘇芳は再び「髪一筋乱さないように端正に」(206)振舞うことを自らに課すのだが、重要なのは、ここで円地と近似した属性を持つ老女の死と再生が同時に仄めかされていることだ。このことは、母-娘の物語が「女」=快樂を軸として再構築されていたことと表裏を成している。「女」が導き出されるためには、〈いま・ここ〉にある蘇芳の肉体を構成する要素——「母」であり「祖母」であり「老女」である——は、葬られるか、少なくとも死を暗示されなければならない。そうでなければ、現実の蘇芳には夢想することさえ許されない大文字の《他者》であるところの快樂は、「女」という「実体」を伴って物語に現前し得ないからだ。

蘇芳の肉体をめぐる死と再生の物語が演じられるとき、同時に愛の対象も再構築される。蘇芳は祭りの中に、「女」と同じく千年の時を生き

る「男」を幻視する。「朱と青に翻る舞の袖、雲母光る白砂、ほろほると鳴る琴の音、その恍惚とした視界の淡い光輪の中心にあるものは……定かな存在の限定を明らかに拒んでいる物語の中の光源氏の映像に他ならないのであった」(165-166)。この大文字の《男》、大文字の《他者》の幻影は、無論、現実の欽吾や三厨とは異なっている。蘇芳が三厨と対面した際、「別のひとに逢ったような錯覚を味わった」(207)のは、その意味において当然である。「女」が快樂それ自体として物語に現前するためには、現実の三厨もまた、物語の外へと一旦葬られなければならない。「蘇芳は……アメリカの生活に慣れて面変わりした現実の三厨のほかのもう一人の三厨を心に占めて、譬えような喪失と、満足とを同時に味わっていた」(208-209)。

この死と快樂の物語にこそ、「失われた自伝」は存する。「母」として「祖母」として、また「老女」として、他者の位置に置かれながら、自らを構成するそれらの記号に死を宣告し、「現実」には決して現前することのない「女」=快樂の物語を再構築する。その「女」もまた結局のところ「他者」に他ならないが、重要なのは、「母」であり「祖母」であり「老女」である女がその不可能性を前景化しながら快樂を物語ること、それ自体が彼女の輪郭線を照らし出しつつ同時にその輪郭線を脱自然化する行為遂行的(performative)な語りであるということだ。「空を羽ばたくような大胆さ」<sup>24</sup>を持たないよう躑けられた女にとって、快樂とは所与の本能などではなく、自らと遠く隔たった幻影でしかない。そのことを明るみに出しながら、同時に自らをファルス化する物語の力に抗するには、「自分」を構成している同一性の物語を一つ一つ遡及し、根気強く解体していく他ない。『遊魂』の幾重にも虚構的な物語行為は、それ自体が自らの「他者」性を浮き彫りにし、同時に「他者」性から身をそらす、老いゆく女の「失われた自伝」に他ならない。

おわりに

『遊魂』に織り上げられた「タピストリー」は、リアリズム文学が描き出す「本当の人間性」の観念からはかけ離れたものである。このテクストには身体の表面の上のドラマしか存在せず、複雑な手続きを介して

<sup>24</sup> Felman, *What Does a Woman Want?*, 下河辺訳『女が読むとき 女が書くとき』, 197.

語られる快樂もステロタイプな倒錯の物語をなぞったものに過ぎない。だがそもそも「人間」とは誰のことか。『遊魂』やその他の「老女もの」において繰り返しなされているのは、「女」あるいは「母」「老女」といった記号およびその記号作用を思考の俎上に載せ、「人間」なるものの鋳型を問い直す作業である。そして、同一性が生み出される場を虚構的に再構成し、こうありえたかもしれない、こうであったかもしれない別の「自分」を夢想して見せる。そうした語りのうちにしか表象し得ぬ〈内面〉を照らし出した点にこそ、円地の小説技法のアクチュアリティは懸けられている。

#### 参考文献

Baudrillard, Jean. *L'Échange Symbolique et La Mort*. Paris: Gallimard, 1976, 今村仁司・塚原史訳『象徴交換と死』ちくま文芸文庫, 1992.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990, 竹村和子訳『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社, 1999.

『円地文子全集』全16巻, 新潮社, 1977-1978.

江藤淳「解説」. 円地文子『女坂』新潮社, 1961.

Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want?*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993, 下河辺美知子訳『女が読むとき 女が書くとき——自伝的新フェミニズム批評』勁草書房, 1998.

Foucault, Michel. *La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976, 渡辺守章訳『性の歴史1 知への意志』新潮社, 1986.

林田孝和「源氏物語の祭りの場と車争い」. 鈴木一雄監修, 宮崎莊平編『源氏物語の鑑賞と基礎知識⑨ 葵』至文堂, 2000.

本田和子『フィクションとしての子ども』新曜社, 1989.

富家素子『母・円地文子』新潮社, 1989.

Kristeva, Julia. *Pouvoir de l'horreur*, 1980, 枝川昌雄訳『恐怖の権力——アブジ  
ェクション試論』法政大学出版, 1985.

須波敏子『円地文子論』おうふう, 1998.

竹村和子『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』岩波書店,  
2002.

Waxman, Barbara Frey. *From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of  
Aging in Contemporary Literature*. Westport: Greenwood Pub Group  
Greenwood Pub Group, 1990.