

森見登美彦 『新釈 走れメロス 他四篇』論

― 連作としてのメタフィクション ―

木村小夜

目次

はじめに	一
I 「山月記」 ―天狗になる男―	二
II 「藪の中」 ―虹と映画―	二二
III 「走れメロス」 ―パンツ・ブリーフ・バスタオル―	二〇
IV 「桜の森の満開の下」 ―消失する男女―	二六
V 「百物語」 ―見えない作り手―	三三
おわりに	四二
注・附記	四三

はじめに

『新釈 走れメロス 他四篇』（二〇〇七・三、祥伝社）は、近現代文学史上著名な作家五人の短篇について、舞台を現代の学生生活に置き換えたパロディの連作集である。所収の五篇は『小説NON』二〇〇五年一〇月号から二〇〇七年三月号にかけて、作品集に並ぶ順で断続的に掲載された。

森見登美彦は単行本の「あとがき」ならびに「文庫のためのあとがき」（二〇〇九・一〇、祥伝社文庫）等でパロディや翻案という言葉は用いていない。ただ、後者では「古典的名作の書き換えは「物語を書く」という商売では、むしろ王道であるはずだ」と述べている。また、これに続けて次のようにも記す。

読むことと書くこととの間の線引きは難しい。よくよく考えると、じつは読むようにして書いていたり、書くようにして読んでいたりしているものだ。ニワトリが先かタマゴが先かといった感じで曖昧だが、そのこんぐらかっている薄暗いところに

何か秘密がありそうである。

原典の「選択基準」として「ストーリーの骨格がハッキリしている」^①ことを重視する森見は、「自分の外にある力が作品に流れこんでいる感じがする。それが原典の力であることは言うまでもない。」^②とも言っている。「読むことと書くこと」のあわいでこそテクストが成立することをこの作家は実作の中で体験しつつ、個々の「古典的名作」の「骨格」を支えとしてこれに新たな肉づけを施している。実際、原典に関する先行研究の議論の急所を目がけるかのような書き換えがなされていることを、ここでは度々確認していくことにもなるが、これも作者の原典に対する極めてオーソドックスな向き合い方によるものと言えよう。

なお、人物や場面設定が共通の接点を分け持ち、しかも一篇ずつ単独で完結する連作集という形式は、森見作品の大きな特徴で、『きつねのはなし』(二〇〇六・一〇、新潮社)・『宵山万華鏡』(二〇〇九・七、集英社)・『四畳半王国見聞録』(二〇一一・一、新潮社)等、多数ある。この作品集でも、「山月記」で最初に出てくる詭弁論部には「走れメロス」の主人公芽野と芹名が所属し、「山月記」の主人公斎藤や「走れメロス」の芽野は「藪の中」の自主制作映画を見ており、「桜の森の満開の下」の男は斎藤を師としていた。そして最後の「百物語」で彼らは一堂に会することになる。

しかし、こうした接点だけでは、例えばパラレル・ワールドが展開する『四畳半神話体系』(二〇〇五・一、太田出版)ほどの緊密さを作中に見出せるわけではない。また、作中の人物や団体

名は既に他作品でもしばしば登場していたが、これらは森見作品の多くが京都市左京区界隈を舞台とすることと同様、ストーリー展開のために作者が想像力の足がかりとする——作者の控え目な表現を借りれば——いわば「使い回し」^④の装置であり、『新釈』各篇の読解にとつて大きな役割を果たすとは思われない。

そこで、ここでは他作品(集)との関係は措き、まず原典との比較を中心として各篇の解読を順に試みる。そして最後に、それまでの作中人物達のみならず「森見君」が登場する「百物語」の特異なありかたを光源として、手前の四篇を再度一気に振り返ってみよう。この手続きにより、各篇のアレンジがへ作り手へ中心に据えてなされたものであること、したがって一冊全体が実は連作としてのメタフィクション性を有することを明らかにしていくのが、本論の目的である。

I 「山月記」——天狗になる男——

中島敦「山月記」(『文学界』一九四二(昭和17)・二)は周知の通り、半世紀以上にわたって中学校以上の国語教科書で定番教材となってきた。主人公李徴が虎に変身したのはなぜか、そして、聴き手袁傖が李徴の詩を書き取らせながら「この俣では、第一流の作品となるのには、何処か(非常に微妙な点に於て)欠ける所があるのではないか」と感じた、その「欠ける所」とは何か。こうした問いかけと予め想定されるいくつかの答えが教育現場では

繰り返されてきた¹。それらにつきまといがちな道德臭にからめとられまいとしながら、先行研究においても、これら二つの問いはやはり無視できない着目点であり続けたようである。

前者の問いは、「臆病な自尊心」「尊大な羞恥心」という逆説的言辞を考察の中心として李徴の自己批判のありかたとその「性情」の分析へと向かう傾向を持つ。後者の問いもまたその「性情」の内実に立ち入ることを求めてくるが、そもそも袁彦の「感じ」方の正しさを前提として成り立つ問いでもある。袁彦に関しては従来、「李徴へのあたたかい愛情が感じられる」²、「主体性」を保持した聞き手、すなわち批評的な聞き手³、「李徴の語る自己認識のあり様を相対化し、李徴やそして「私」たちが陥った言葉に対する自己欺瞞から距離を置くことが出来た」⁴、といった読みを経て、「勅命」を持って地方に派遣された袁彦に、詩を評価する絶対的な価値基準があるのか。そもそも漢詩の多くが、権力闘争に敗れ政治的に不遇な位置に置かれた、元政治家であった知識人によって書き残されてきたのではないか⁵。という懐疑も出されている。

告白形式は現在の語り手の認識と語られる過去の現実という二重性への注目を促すが、それと同様に重要なのは、語り手にとって告白内容とそれを聴いてくれる相手とは不可分である、ということだ。「山月記」に対する森見の翻案はまさにこの点に目配りがきいた改変になっている。さらに告白内容について、その「性情」ゆえに姿を変えたという因果関係で考える限りは見落とされがちな、しかし変身に本来深く関わっているはずの「書く」とい

う営みに関し、森見の「山月記」は多くを語っている。従来の「山月記」論でも着目されてきた点に一石を投じるような改変、それが結果的に原典に対する批評となっている森見作品は、かなり緻密な翻案操作を行っていると考える。以下、翻案作品解説の定石として、原典との差異を中心に考えていこう。

一 告白できない相手 — 斎藤と永田 —

二つの「山月記」の主人公即ち李徴と斎藤秀太郎については、一読すればもちろんその酷似した設定がまず目につくが、明白な相違点もまた即座に見出されるだろう。まず、斎藤が「虎」でなく「天狗と成った」こと、そして、彼の理解者として永田と夏目という二人を設定しながら、その一方のみを告白の聞き手としたことである。

原典の袁彦について、先行研究では先に挙げたような評価の他、「李徴⇨劣勢、袁彦⇨優位の状況」⁶、「李徴と対照的で、温和であり、思いやりにあふれた、官吏としてもちゃんとエリートコースを歩んでいく人物」⁷、「李徴にないものを持つ人物として、李徴の人間性の欠落部分を完備した、成功者」⁸とも言われてきた。かたや、森見の創り出した永田は「からりと晴れた秋空のように清々しく天真爛漫、大好きな麻雀に足を取られることもなく着実に学問の道を邁進する、つねに冷静で穏やかな男」であり、「同年に進士の第に登った袁彦が「温和な」……性格」のゆえに「峻峭な李徴の性情と衝突しなかつた」とあるのに対応し、永田もまた

「同学年である上に、その懐は十和田湖のごとく深かったので、傲慢きわまる斎藤の一举手一投足を平然と受け入れることができた」。夏目が永田の代理たり得るほどに一体で斎藤と交友関係にあったにしても、原典をそのまま踏襲するならば、斎藤の告白の聴き手としては、駆け出しの警官で、交番で先輩に親子丼をふるまう夏目よりむしろ、留学して着々と研究者として地歩を固めつつある永田の方がふさわしかったはずである。なぜ聴き手の役割は永田でなく夏目へと振られたのか。

今の自分の境遇をあいつに打ち明けることはできなかった。あいつが尊敬したのが、かつての俺であることぐらい、俺には重々分かっていただのだ。今の俺はかつての俺ではない。このように自信を喪った不甲斐ない自分をやつ目の目にさらすぐらいならば、姿を消した方がましだと思った。

これで既に十分説明はなされているとも言える。しかしそれだけでなく、袁修に極めて近い永田という男を造型しながら、こうした理由を殊更に明示して彼に告白をさせなかった設定からは、翻って、袁修をなぜ告白の相手にできるのかという原典への批評的な眼差しが読み取れはしまいか。尤も、このことは李徴から斎藤へと改変された造型とその告白内容に即して考えられていくべきである。

今しばらく、さしあたりの読みを試みれば、次のようになろう。李徴と袁修の間になく、斎藤と永田の關係に付加されたのは、斎藤がかつて袖にした女性が永田の恋人となり、後に結婚にまで至る、という経緯である。この事情が決定的な引き金となって斎

藤を大文字山へと駆け上らせたようにまずは読めるかも知れない。二人の連れ添い歩く宵山の夜が「劣勢」と「優位」の關係を一層際立たせた、それゆえ傲慢な斎藤は永田を一連の告白の相手にはできず、その代理として夏目が必要とされたのだ、と。しかし、事実として斎藤が振られて永田が恋の勝利者になったわけではない、というだけでなく、斎藤の告白の中で、女性をめぐる顛末の比重は自己分析を伴いながらの回想上の事実の一つでしかない。永田と女性の結婚を知らされるが、「書くことがあるから」と夕飯の誘いを断って彼らと別れた直後の斎藤の動揺、それが次のように語られることから、このことは了解できる。

俺は紺色の夕空を仰ぎ、歩きながら号哭した。

あいつは今も俺を信じていたのだ。しかし、肝心の俺は自分を信じることに失敗した。己に絶望し、みっともなく今までの所業を後悔し、ただ無為に不貞寝していた。俺は何よりも、自分に敗れたのだ。あれほど誇り高かったこの俺が！

永田は「心から斎藤に尊敬の念を捧げ」、また自分の「尊敬」しているのは斎藤だけだ、と物語の最初と終わりで夏目に対して繰り返している。斎藤は、「今も俺を信じて」いるそのような人間がいることによってむしろ、「自分を信じることに失敗した」「自分に敗れた」ことを徹底的に思い知らされたのであって、相手に敗れたのではない。自分を肯定・尊敬し続ける者はそうした逆説的な意味で、自分が本当は何者であるのかを思い知らせる存在となり得る。またそうである以上、実際の自分はその尊敬に値する人間ではない、とその人物に告白できるはずはない。それが先の

「打ち明けることはできなかった。」の意である。

さらに、「自分を信じることに失敗した」「自分に敗れた」この地点からいかに斎藤が身を処するか。これが原典との最大の差異である。「天狗」の意味に関わってくる。先廻りすれば斎藤の場合、なぜ天狗になってしまったのか、という問い方は恐らく適切ではない。以下、あらためて李徴との違いを点検しつつ、斎藤の「自分を信じる」ということの内実と「天狗」の意味に向けて、話を進めていく。

二 他者をめぐって — 斎藤と李徴 —

原典冒頭にある通り、李徴は「詩人」「官吏」のいずれにおいても挫折している。とりわけ詩作にあって、「己の珠に非ざることを惧れるが故に、敢て刻苦して磨かうともせず、又、己の珠なるべきを半ば信ずるが故に、碌々として瓦に伍することも出来なかつた。」とあるように、自分の生きる姿勢はどっちつかずであったことを彼自身も認めている。のみならず、告白のありかたについても「運命論としては論理の不徹底」で、「詩のために人生を棒にふったのか、生活のために詩を中途半端にしてしまったのか、実のところは、あまり定かではない」と既に指摘されている。「直面すべき何ものか——窮極、「世界」とも名付けられようか——を、回避し続けた。」⁽¹¹⁾とも言われる。こうした中途半端さはどこから来るのか。

夙に濱川勝彦⁽¹²⁾は、李徴の「うちなる秘事」は「常に他を意識し、

他との相対的な関係のうちに飼い太らされた秘密」であり、「人々から如何なる評価を受けようと、それらを黙殺して行く逞しい自我ではなく、世の人々に傷つけられ、人から遠ざかりつつも、益々その「人の世」に執着せざるを得ない自我の苦しみがこゝにはある。」と指摘した。「彼の詩作」も「完全に己だけの内なる世界におけるものではなく、常に世間が、その成否を決める尺度として登場する」。他者意識ゆえに「性情」が裏目に出る様が見取られてきたのである。

他者との関係にからめとられる不徹底な「自我」のありかたが、不幸の原因となる——これが原典であるとすれば、森見作品では逆に、他者不在を徹底させたところに斎藤の一連の顛末への必然性がある。そして彼の特質はまず、その生活態度に戯画的な姿で表れる。

例えば、「四畳半王国建国史」(『ユリイカ』二〇〇六・二)⁽¹³⁾の次のような件を挙げよう。

誰一人讃える人がいなくとも、余は何ら痛痒を感じない。余は、自己であるためにいちいち他者の鏡を必要とするような軟弱な人間ではない。一人孤独にあるときにこそ、余は完全に己が欲する自己になることができるのである。かつては、目前に他者が現れるたびに、余は理想にほど遠い振る舞いをする自分に腹を立てていた。「一人である時はこんなにステキな俺なのに、なぜ他人が目の前になるとヘンテコになるのであるか！」そんな疑問が幾たびも脳裏をよぎった。「一人である俺を考慮に入れて評価せよ！」そのためにこそ余は幾

多の工夫を重ねた。しかし、そんな煩悶が無意味であったことは明らかである。存在論的な自己循環系を成す余という存在は、観客を必要としなかったに過ぎない。余を觀察し、余を評価するに値する人物は余自身を措いて他にない。

こうした奇矯な、しかしその誇張によってまず憎めないように造型された人物は森見作品に頻出するが、斎藤もまた、麻雀や秋刀魚焼きの場面で遺憾なくその個性を發揮する。

他人の煙草を吸い、他人の酒を飲み、「一乗寺杯」をやすやすと手中に収め、ついでに己の生活費をも手中に収め、そして一言の愛想もなく平然と去っていくその姿は、他の連中に一種無量の感を起こさしめた。他人を屁とも思わぬ勝ちっぶりには恨みを抱く隙もなく、

彼はまさに「人々から如何なる評価を受けようと、それらを黙殺して行く」点では、徹底している。そしてこの態度はまた、「伝録」に最後まで執着するわりには——あるいはそれにふさわしく、とも言えるが——告白内容の中心が自身の「性情」をめぐる延々と徘徊するような李徴のありかたと対照的でもあろう。少なくとも、斎藤は元々自身の「性情」について悩んだりするような人物ではなかった。

斎藤がこうした男だからこそ、永田は「大学の知り合いで僕が尊敬するのは、あいつだけなんだ。僕も他のやつらも、みんな中途半端さ」と言うのである。彼が斎藤を「尊敬」するのは、「中途半端」でない、つまり他者や周りの常識に決して侵蝕されず、自身の奇矯な生き方に逡巡することもなかったからである。とす

れば、斎藤が永田に告白できないのは、その徹底した姿勢が崩れていったからなのだろうか、という予測もまた成り立つ。

三 言葉と現実（二）——斎藤と「文字禍」——

「どうしてこのようなことになったのであろう。」に始まる斎藤の告白の中心にあるのは、原典にはない「書くこと」をめぐる具体的な煩悶と自己分析である。ただ、「書くこと」と「言葉」への執着の徹底の果てに書けなくなっていくという事情があった以上、李徴とは違ってこの焦燥と悩み方もまた徹底しており、告白は自身の課題の本質を見極めようとした語りになっている。

斎藤の吐露は次のようなところから始まる。

文章を書くことこそ、俺の唯一の拠り所であった。[：]俺が今まで考えてもいなかった事柄が、次々と紙の上へ現れる。自分が何気なく書き連ねていく言葉が、知らず知らずのうちに世界について何事かを語り始める。その不思議な現象に俺は驚いた。言葉と言葉をぶつけて、その作用を觀察することに俺は夢中になっていった。

そんなことを繰り返しているうちに、俺は文章を書くことのみで世界の秘奥へ至り得るという信念を持つに至った。現実と言葉を分けて考えるということを俺はしなかった。言葉こそが現実であったのだ。

彼は「現実と言葉を分けて考え」ず、「言葉こそが現実であった」と言う。しかしこれは逆に言えば、自分の関わる「言葉」と

無関係な「現実」の方には重きを置かないということで、実際、それは彼の傍若無人さや諸々の言動に表れる。「書くこと」あつてこそ、という現実生きていた彼が「言葉こそが現実であつた」と言つた場合、その「言葉」と「現実」は乖離することになる。

そして、彼の告白は「文章というものが形を成さなくなつてきたのだ。」という「妙な困難」へと移っていく。

何かを書こうと心に決めて机に向かつて、頭の中で夥しい言葉たちが蟲の如く蠢き出して、我も我もと前へ出ようとする。俺はそれを押しとどめて、これ一つというものを選ぶことができなくなつた。[…]

「…」ふいに「もんどり打つて転ぶ」という言葉が気にかかる。正しい定義を思い浮かべようとすると、まさかありはしないインドの伝説上の鳥が脳裏に浮かんで転げ廻る。しまいに俺は、本当に「もんどり」とはその鳥に由来するのではなかつたかと考えている。まさかと驚いて頭を振っているうちに、ついには「もんどり打つて転ぶ」という言葉そのものが、俺が妄想した架空の言い廻しではなかつたかと思われにくるのだ。

そう考えていると、俺の脳裏に浮かんでくる言葉の数々が、ことごとく疑わしく、ちつとも当てにならないものに思われしてきた。

「それらの言葉はてんで勝手に散らばっているだけで、いっつうに繋がらうとはしなかつた。ただそこへ投げ出され、ことごとく死んでいるように見えた。」という情況に至るが、これが、彼

の「夢中になつていった」「現象」つまり「半ば無作為につながれた言葉と言葉が、にわかに燦然と輝いて指し示すものこそ、世界の秘密にはかならない」と信じていたもの、あるいは、ノートでも原稿用紙でもなく「切り揃えた紙の束」にひたすら言葉を書きつけていく「出張書齋」や「読み手は一人もいなかった」「文章」の行き着いた果てである。

斎藤のこの経験に酷似し、森見が踏まえたように推察されるのは、原典と共に『古譚』として掲載された「文字禍」である。

その中に、をかした事が起つた。(博士が：木村注) 一つの文字を長く見詰めてゐる中に、何時しか其の文字が解体して、意味の無い一つ一つの線の交錯としか見えなくなつて来る。単なる線の集りが、何故、さういふ音とさういふ意味とを有つことが出来るのか、どうしても解らなくなつて来る。

「文字禍」ではここから「文字の霊の存在」、さらにその弊害へと話は進む。わけてもその「犠牲者の第一」として記される「ある書物狂の老人」にとつての「文字」「書物」は、斎藤における「言葉」と「現実」の関係を髣髴させるだろう。

彼はツクルチ・ニニブ一世王の治世第何年目の何月何日の天候まで知つてゐる。しかし、今日の天気は晴か曇か気が付かない。彼は、少女サビツキがギルガメシュを慰めた言葉をも諳んじてゐる。しかし、息子をなくした隣人を何と言つて慰めてよいか、知らない。彼は、アダッド・ニラリ王の後、サムラマツトがどんな衣裳を好んだかも知つてゐる。しかし、彼自身がどんな衣服を着てゐるか、まるで気が付いてゐな

い。何と彼は文字と書物とを愛したであらう！

最後の箇所などは、「一糸纏わぬ裸」で永田達の前に現れる斎藤を思い出させる。

「文字禍」の博士における先の奇妙な現象はさらにエスカレートし、「文字以外のあらゆるものに就いても起るやうに」なっていく。家も人間も日常の営みも「奇体な分析病のために、全然今迄の意味を失つて了つた。最早、人間生活の凡ての根柢が疑はしいものに見える」に至るのだが、ここは「俺の脳裏に浮かんでくる言葉の数々が、ことごとく疑わしく「…」思われて」くる箇所と重なる。こうした「文字禍」における「文字」の凝視から現実の意味の崩壊になぞらえて、「言葉」そのものだけを突き詰めた果ての斎藤の尋常ならざる事態は描かれたと考えられる。

「現実」と乖離した「言葉」に執着する以上、それは確かに「これ一つというものを選ぶことができなく」なる——それは無限の自由と同じように苦痛である——だろうし、「文章」として「形を成さなく」なるのも、記したい「現実」と他者への志向が不在であるからだろう。「言葉」と「言葉」のつながりだけを自身の世界としていた斎藤は、その言葉の支配への幻想が破れ、「言葉への信頼」が失われたとき、自分への信頼も失うことになる。

四 言葉と現実（二）——斎藤の危機——

「言葉」と「現実」に関して独自の関係を生き抜こうとする斎藤は、どこに逢着するのか。引き続き彼の告白に即して追ってい

こう。

俺は自分が天才であると、満腔の自信をもって信じてきた。それが俺の人生でなければならぬ。断じて、それ以外の人生であってはならなかったのだ。

という生き方で突き進んできたことを斎藤自身、「俺は自分の思い描いていた人生にあまりに自分の型を合わせすぎている。」「俺は一つのことだけに賭けた学生時代を悔やんだ。あまりにも性急に自分の型を決め、すべてを台無しにしたように思った。」と振り返る。これはまた、先の「現実と言葉を分けて考える」ということを「…」しなかった」にも対応する。

文章が書けなくなった時、俺は自分が凡人となることを考えて恐怖したが、俺は凡人ですらなかったのだ。文章を書くことを取り除いてしまえば、俺はまったくの無能だった。今まで凡人だと思っていた連中が、むしろ俺の手の届かない高みに立っているように思われた。

しかし悔しくはなかった。これは強がりではない。せめて悔しければ、俺も少しは奮起したに違いないのだ。俺はただ、あまりに様相を変えた世界に打ちのめされ、日に日に無力感を深めただけであった。この先ずっと眺めていなければいけない、この索漠とした世界にほとほと絶望した。

何者にもなりたくない、何もしたくないと俺は思った。

「天才である」ことこそ「俺の人生でなければならぬ」斎藤が「自分は凡人であろうかという恐怖」さらには「凡人ですらなかった」という思いに苛まれる時、原典との差異として注意深く

示されているのは、周囲の「凡人」と自分との逆転を「悔しくはなかった。これは強がりではない。」と断っている点である。原典の李徴が「今も胸を灼かれるやうな悔を感じる」時、彼の念頭には「己よりも遙かに乏しい才能でありながら、それを専一に磨いたがために、堂々たる詩家となつた者」違があつた。これに対し、斎藤は李徴のように他者の評価や他者との比較によって自分の能力について悩んでいるわけではない。彼にとつては、自身の「自己定義、即ち「俺の人生でなければならぬ」と現実が合わない事態こそが何よりも「恐怖」なのであり、これが先に見た「言葉」と「現実」の乖離の顕在化でもあつたのである。

ただ同時に、このように考えねばならなくなつたこと、ひいては「あり得たかもしれぬもう一つの生を克明に想像して味わいながら、俺は無為に時を過ごした。」「俺はただ結果を突きつけられるのを恐れ、逃げ廻っていたに過ぎなかつた。」と振り返つた姿勢そのものにおいて斎藤は、告白する李徴像のある心境に最も接近しているのも事実である。つまり、斎藤は初めてここで「中途半端」な自分を見出しかけている。そして「あり得たかもしれぬもう一つの生」の可能性を「想像」ではなく眼前に見せ、「自分を信じること」の「失敗」を決定的に思い知らせたのが、祇園祭の宵山で出会う永田だつた。この後が一節で挙げた「号哭」の件へとつながっていくのだが、「己に絶望し、みつともなく今まで所行を後悔し、ただ無為に不貞寝していた」自分の発見という、斎藤自身が認め難い「中途半端」さは、彼が初めて他者によって思い知らされた自分の姿でもある。

だが、斎藤はこの後、「天狗と成」る。「他の生き方を見つけないければならないと考えた。しかしそれは死ぬも同然」と考えていた斎藤が「何者にもなりたくない。何もしたくない」と思つたとは、あくまでも人間として「何者にもなりたくない」ということである。ならば、「天狗」になるしかない、というのが斎藤の選択であり、自身の立て直したたのではないか。

五 一貫性の回復へ——天狗になる斎藤——

「天狗」と「虎」の違いとは何か。

原典の李徴は自身の変身を不条理と感じ、そこから反省して原因を己の「性情」に求め、最後はこれを悲痛な運命として受容していく——だいたいこのような流れで読まれるだろう。尤も、この変身の意味に関して先行研究では否定的見解が多い。「そもそも虎というイメージは嫌悪感をあたえるには高貴すぎるイメージではないだろうか」¹⁴、「目が覚めたはずの今でも、なおその性情（「自我の痼疾」：木村注）が一向に改まらなかつたらしい」¹⁵といった指摘がある。一方、「つね日ごろから、この男は家庭では虎のふるまいであり、本ものの虎になつたからといって、家族の眼にはなにも本質的には変つていない」¹⁶ともある。これはカフカ「変身」を念頭においての指摘であろうが、いずれも「自己を批判し、否定を試みる物語」¹⁷といった先行する読み方と対立するものである。こうした原典の「虎」への解釈を横目に斎藤の造型に戻ると、「天狗と成つた」というのが単なる「自己」「否定」「批判」でな

いどころか、むしろその対極にあることがわかる。結論を先走れば、森見作品は原典の変身をめぐる疑義を乗り越え、あるいは原典から素朴に読み取られがちな自己否定を意志的に拒むところまで、主人公を突き抜けていく物語なのである。

確かに斎藤も、大文字山に向けて初めて浮かび上がった時、「京都の夜景」を「そんなに美しいものを初めて見た」と思い、「下山を企てて」果たせず、「完全な孤独へ閉じこめられてようやく、人に何かを伝えたいと願った」、と人間を諦めきれない思いがあったことを振り返る。しかし、実際の彼は、慣用句を地で行くへ唾を吐く〜という行為によって、唾棄すべき「凡人」をはねつける。

今の俺は他人と語りたいたいと思っているのに、いざ彼らが目の前に現れると、その愚劣さに虫酸が走り、とうてい怒りを抑えられない。

これは李徴が「自分は直ぐに死を想うた。しかし、其の時、眼の前を一匹の兎が駆け過ぎるのを見た途端に、自分の中の人間は忽ち姿を消した。」と語る事実¹⁸に相当する。が、彼が「人間の心で、己の残酷な行のあとを見、己の運命をふりかへる時が、最も情なく、恐しく、憤ろしい」と語るのに対し、斎藤はこう続ける。今の俺は、万人を軽蔑する中身のない傲慢が、ただ人の形を成しているだけのものだ。だからこそ俺は天狗なのだ。

ここで斎藤が自身の「性情」と自己定義——「俺は天狗なのだ」——を一致させたことがわかる。この「天狗」もまたへ天狗になる〜という慣用句になぞらえて用いられており、実際の斎藤は鼻が高くなったわけでも顔が赤くなったわけでもなく、外見が「野

人」「異様な姿をした人間」であるだけで、李徴のように変身してはいない。そして、重要なのはまさにその変身していない点にある。実体がそうでなくても自己規定によってそれはつくられ、自ら「天狗」だと思えば「天狗そのもの」の「身のこなし」も超人的な能力までも付随してくるのだ。「言葉」からもうひとつの「現実」を神のように創り出すことを至上の欲びと感じていた斎藤にとつて、これは皮肉にも究極の望みが叶ったとも言える。あるいは、かつて「もんどり」という言葉に対して具体的な鳥をイメージせずにおれなかった果ての言葉への不信は、「現実と言葉を分けて考え」ないことに端を発していたが、再びその原理を抱え直すべく、斎藤は自身が言葉の体現者即ちへ唾を吐く〜「天狗」となったのである。

原典の李徴は「己の外形を斯くの如く、内心にふさはしいものに変へて了つたのだ。」と嘆いたが、斎藤の場合は下界に帰れない自らを、意志的に「内心にふさはしいものに変へ」た。変身していない以上、夏目が促した通り「下山」できるにもかかわらず、この誘いを拒むところに、斎藤の定義と内実の一致への強固な意志がある。ちなみに原典の先行研究では、李徴の発言の真实性を疑わないことへの疑義に基づく「仮構された言葉」という観点とそれに対する反論など、語りの性格をめぐる議論もあった¹⁸。しかし、内面も行動も言葉（定義）に合わせ、客観的な実体とは別に強い自己規定によって別の実体をつくり出す、という斎藤のありかたは、李徴の言葉に対しては向けられる余地があるこうした懷疑をも乗り越える。

李徴は虎への変身を不条理と感じ、言葉によって納得の回路を模索する。しかしその過程そのものがまた中途半端な堂々巡りとなって現状から抜け出せない性格のものとなっていた。これに対し、斎藤は自己規定という徹底の行き詰まりゆえに、不本意にもつかの間「中途半端」な情況に陥り、「号哭」しもする。原典の要になる虎への変身は、むしろこの「号哭」に凝縮されたと言ってもよい。しかし、そこから「天狗」というひとたびはへならされたかに見えるものを自らへなるものとして抱え直し、「言葉」と「現実」の一貫性を回復するのである。夏目に下山を促され、「斎藤の目に、微かに哀しみのようなものが感じられたが、それも一瞬のことであって、すぐさま嫌悪と侮蔑の色に覆い隠された。」とあるのは、その意志を示している。この後、「高らかに笑」い、言い残した「さらばだ、凡人諸君」という台詞も、冒頭で同輩の「卒業式を高みの見物に出かけ」、「凡人」の彼らを「侮蔑」し「からからと笑い」、見送った時のそれと同じである。螺旋状の階段をひと巡りするように、斎藤は当初の自己定義通り、再び「高らかに笑」う斎藤へとへ回帰していく。

六 自己定義の果て ―言葉になる斎藤―

送り火が点火された夜、斎藤と思われる人物は炎となって「大の字の上を融通無碍に駆け巡」り、これを最後に大文字山での怪異は消える。燃えさかる一つの文字、その一部となった斎藤の姿はまさに言葉の権化であり、その突き抜け方は凄惨と言うよりむしろ

しる諧諷的できさえる。

また、夏目・永田とその妻はそれぞれ別の場所での炎を目撃していた。炎となったその姿は過去の秋刀魚ボヤ騒動を髣髴させるだろうし、彼らにそれと通じる形で別れを告げているかに見える。しかもそれでいて、ついに彼は万人に見える姿しか永田には見せようとしなかった。むしろこれは、夏目に向けては可能な告白を永田に対してはなし得なかった事情と響き合っている。永田は妻と共に燃える斎藤を見ていた。「あり得たかもしれない」、しかし自ら棄てた別の自身に向けて、「凡人」ならざる自分を斎藤は見せたのである。

既に「文字禍」でも確認したように、森見は原典となった作品だけでなくその周辺文献をも文脈に取り込み、物語の伏線として活用している気配がある。ここで想起されるのが、原典の元となった「人虎伝」において、李徴が未亡人との恋を反対されたために、放火してその家の者を焼き殺したという、変身の主たる原因となったエピソードである。斎藤はかつて自身に忠実な「性情」のあまり、七輪でアパートを燃やしかけたが、自身に関わった男女の前に自らを燃やす姿で再度現れるという結末は、「山月記」では採用されなかった「人虎伝」のエピソードを自覚的に裏返しているかのようだ。

送り火の数日前、永田と夏目の「孤高の男に関する想い出話」は果てしなく、それは彼自身がひとつの物語たり得ることを示している。「僕が本当に尊敬しているのは今でもあいつだけさ」と永田は繰り返した。永田は、他者不在であることを織り込み済み

で斎藤を「尊敬」している。自己の定義に徹する「底抜けの阿呆」ぶりが——恐らくこの時代にあつては一層——驚嘆に値するといふことが、彼には理解されているのである。

李徴は虎となつてもなお、その「性情」ゆえに変身してしまつたという自責の吐露と理解を他者に求め、エリートの袁修に向けて告白せずにおれなかつた。そこには「伝録」への執着も多分に関わっていたはずである。これに対し、「書くこと」に徹する斎藤は、「言葉」と「現実」の一致を目指し続ける。徹しきれなかつたことによる報復と、徹し過ぎたことによるこの結末。自身の現実と言葉（定義）との一致を体現し、自身が言葉そのものとなつた時、他者も遺すべき言葉も不要となる事態が斎藤には訪れる。夏目の役割も袁修とは異なり、斎藤の抱えた事情を読者に伝える聴き手以上のものにはならない。李徴が袁修に詩を書き取らせたのは対照的に、斎藤のものらしき「濡れそぼち膨れた紙の束」の言葉が「すっかり雨露に滲み、読むことはかなわなかつた。」という結末は、他者評価を必要としない存在即ち「天狗」という自己定義の完成を意味する。「書くこと」に徹したあり得べき李徴としての斎藤、しかしその反転像もまた逆説的なまでに滑稽に描かれてこそ、一方に一抹の悲哀をとどめるものとなる。

II 「藪の中」——虹と映画——

芥川龍之介「藪の中」(『新潮』一九二二(大11)・一)は、ひ

とつの殺人事件をめぐる当事者達三人の語り著しい齟齬から、単一の(事実)乃至(真相)の不在を示唆する物語として読まれてきた。作品の前半には、事件前後の当事者達を実際に見た者・当事者に関わる者の証言が置かれるが、彼ら四人は事件そのものを見てはいない。

一方、森見版「藪の中」もまた七人による「物語」から成り、前半四人が映画サークルと周辺の関係者、後半三人が当事者達の語りで、原典の構成をほぼぞつた形である。ただ特徴的なのは、当事者である女一人男二人による三角関係の構図を原典から踏襲しつつ、そこに自主映画の制作・公開という情況が設定された点である。「藪の中」と映画と言えば、黒澤明「羅生門」(一九五〇、大映)も想起されるが、原典「藪の中」の世界を個々の証言ごとと並列し、さらに映画の中で新たな解釈を付与したというのとは違い、森見の創り出したのは「カメラのこちら側、あるいはスクリーンのこちら側」も包含した、映画をめぐるメタフィクション的な小説世界である。ここでは、観る者、演じる者、そして撮る者によって「藪の中」ならぬ「屋上」という映画制作の顛末が語られる。

公開に至るまで、つまり「撮影から上映まで、徹底して秘密主義で押し通した映画」である「屋上」の成立過程は、原典の(藪の中)の部分に相当すると言える。しかしいったん公開されれば、それは原典における事件の非公開性とは対照的なものになる。実際、前半の証言者四人はいずれも映画「屋上」を観ている。

ただ、この映画は特異な性格を持っていた。監督は「自分の恋

人と、元恋人のラブストーリー、しかも台詞はほとんど実話」である映画を撮ったのである。過去の現実を本人達に演技として再現させるといふ、現実と虚構の境界が果てしなく曖昧なこうした映画を「見る」とは、何を見ることなのか。

原典が元々持っていた「事実」をめぐる著しい齟齬、そこから導かれる「真相」の不在。これらに向けて、この映画の特異なありかたがなぜ対置され、原典にいかにも絡んでいくのか。こうした点がここでの作品解説の中心となる。映画を軸とした人間関係の構図の異同や細部の必然性を通して、具体的に考えていこう。

一 拡散する四人の「物語」——後半への布石——

原典では、前半四人に多襄丸の白状も加えた五人の「証言」までは等しく検非違使の前で矛盾を来さず順に語られ、事件の概略が少しずつ見えてきて収束していく様相を呈する^①。一方、森見による四人の「物語」もまた当事者達との距離が様々で、徐々に当事者三人の関係が見えてくるように並んでいる。具体的には、①「映画サークルの後輩」、②撮影場所を教え、映画を見た斎藤秀太郎、③「監督を崇拜する後輩」、④「主演女優の友人」であるが、この四人を原典と対照させるならば、①は死体となった男性ならぬ「暗い講義室で映写機のかたわらに立っていた鶴山さん」の目撃者、②は撮影に入る前の当事者達の目撃者、③は鶴山を尊敬する点が多襄丸についてよく知る放免に重なり、④は真砂の母に相当し、長谷川に関わる唯一の女性の証言、とさしあたり言えよう

か。

しかし同時に、彼らの見解は原典のようにひとつの「事実」に向けてと言うよりも人物像や映画への評価なので、当然ながら食い違ってくる。先の①③では鶴山、②④では長谷川について評価が分かれるが、当事者達の関係の概略が知られているからこそ、それらは非難され、あるいは逆にその徹底ぶりを賞賛されるのだ。最初の「映画サークルの後輩の物語」で早くも「真相は藪の中だ。」という言葉が現れるように、彼らにとって当事者達の心理はついに理解不能であるという意味でも、以下四人の「物語」は既に「藪の中」的なのである。

先行研究で指摘されたように、原典前半の語りが「予想どおり」の「謎解き」を「完了」させるような「読者の求心力を助長する第一の要因」になっている^②とするならば、森見作品は最初からそれとは逆方向の拡散へと読者を誘導しているとも言えよう。読者はひとつの見解への収束を放棄し、人が各々の立場から異なる見解を持つことは矛盾でも奇妙でもない^③と納得しつつ、当事者達の語りに進んでいくことになる。齟齬そのものが自明とされる以上、何が本場で何が嘘であるかといった区分け、あるいはどこかに「真相」が存在するという考え方は、森見作品では原典より積極的に、後半に向けて消去されていくようである。

実際、作中作の映画の表題「屋上」は——芥川が「藪の中」という表題で示したのと同様——当事者達しか実情を知らない閉鎖的空間の表象であると考えられるが、一方で、一篇全体の表題「藪の中」^③とは、「真相は藪の中」なる表現を普及させたと言われる

芥川作品「藪の中」の枠組みのありかたが「屋上」内部のみでなく、映画の成立事情やこれを取り巻く情況・諸言説にまで及んでいることを示しているだろう。

それでは次に、前半の観客達に様々に取沙汰された「屋上」制作側の〈藪の中〉に分け入っていこう。当人達が演じ、現実を再現して虚構化・映画化するという設定は、原典を踏まえた三角関係をいかに再構成していくのか。

二 〈見る〉意味の反転 ― 鵜山について ―

まずは、原典と森見作品における三角関係の対応自体を確認する必要がある。

原典について森見は、「木に縛りつけられて一部始終を見ているほかない夫の苦しさ」に惹かれた、と単行本の「あとがき」で述べている。原典のこうした夫に対応するのは、延々と接吻を交わす二人を見ている鵜山であるとまずは言えよう。「彼女はじつと渡邊を見つめている。そんなに美しい彼女を見たのは、あの兼六園以来のことだ。」と語る鵜山は確かに、多襄丸に向けて「うつりと顔を擡げた」女を「おれはまだあの時程、美しい妻を見た事がない。」と語った武弘に重なる。鵜山も武弘も、裏切る自分の女をこそ「美しい」と思ってしまうのである。

しかしそれならば、原典で語る順番通り、渡邊は多襄丸ということになるのか。渡邊は、過去の恋人と現在つき合う男の二人を見ながら撮影に参加し、時には「二人は「…」ジャレあって遊ん

でいるだけではないか」とまで思わされているわけで、こちらもまた「一部始終を見ているほかない」男とも言える。かたや、多襄丸が最初「ちらりと女の顔が見えた」瞬間に真砂を「女菩薩のやうに見」、「一瞬間の、燃えるやうな瞳」を見落とさなかったように、鵜山もまた、長谷川の友人に言わせれば「菜穂子の波が一番高くなったところを残らず的確に押さえていく」。そもそも、自分を含めた三人を閉鎖的空間に呼び集めたのは、多襄丸であり、鵜山である。つまり、二人の男は原典との単純な一対一対応にはなっていない。少なくとも、鵜山は武弘・多襄丸双方の要素を併せ持つ立ち位置におかれている。

「名高い盗人」との自負を持ち、自身の審美眼に忠実に、手段を選ばず女をわがものとするややナルシスティックな多襄丸と、強姦される妻を眼前にさせられ、あまつさえ何らかの理由で無残な死に至る武弘と、自分の恋人とその元恋人との接吻する様を映画に撮り、公開する鵜山。これらの重なりとずれに注目するならば、原典の「一部始終を見ているほかない」受動的な〈被害者〉は、通常なら最も見たくない「一部始終を」あえて見ようとする能動的で「自虐的」な〈加害者〉に反転した、と言えそうである。〈加害者〉とするのは、たとえ当人達が了解済みでも、男女のふるまいを演じさせ、しかもこれを撮って公開して見せるという行為は、通念からすれば十分暴力的だからである。「いっそ殺し合って全員死ねと俺は思うね。」「人間としてダメでしょう。」といった周囲の非難もまた、恋人であるという現在の優位を担保した上で過去を演じさせることが、当事者達の記憶を晒し弄ぶ行為と見なさ

れるからだろう。しかし、その行為が併せ持つ「自虐」性は、「それでないと「味が分からない」からだ」と本人によって説明され、サークル内でのあらゆる非難も鶴山は甘受する。本人が自覚している以上、この倒錯は作り手としての宿業とも言うべき意味合いを帯びてくる。「つくづく業の深い男だ。だが筋が通っている。」という斎藤の評価がこれを裏打ちし、それ以上この「加害」性に立ち入られることはない。

見せられる暴力から見る暴力へ。さらには、見せる暴力へ。

なお、原典に関して、見る暴力は常に男から女に対して行使される⁴ことが指摘されていた。多襄丸は女を一目で射止めたために暴挙を決意するのであり、縛られた武弘の眼は「蔑んだ、冷たい光」で真砂を射抜き、絶望した真砂は夫を刺す。強姦される妻が夫が見せられたことが各々の言動を誘い悲劇を招いただけでなく、その前後にも、見る男・見られる女という非対称性は見出された。こうした描き方を作者の限界として批判する一方、逆に「レイプする男の心理、された妻の心理、そして夫の心理を鋭くとらえて」自覚的に描いていると評価する論も現れており、これはこうした批評がそれ自体⁵だけでは意味を持ちにくいことを示している。

さて、夫の前での盗賊による強姦を、三者合意の上での過去の恋人同士の接吻場面の撮影へと改変し、「傘の下から俺（渡邊：木村注）を見上げている」「じつと渡邊を見つめている」女・長谷川の姿も描き込んだ森見作品では、こうしたジェンダー的非対称性は若干薄められたかに見える。ただ、原典の武弘の語り、

「あの女はどうするつもりだ？ 殺すか、それとも助けてや

るか？ 返事は唯領けば好い。殺すか？」——おれはこの言葉だけでも、盗人の罪は赦してやりたい。

の箇所に関してしばしば指摘されてきた「男達の和解」⁶の方は、森見作品でも別の形で温存されている。この件は原典では強姦後に生じたとされるが、森見作品においては撮影が始まる前の進々堂で、相手の性格や映画への情熱を理解した上での二人の合意として先取りされている。

三 男達の「勝負」——渡邊の側から——

鶴山が渡邊に映画の話を持ちかけ、脚本を読ませ、合意に至るまでの場面を、二人はそれぞれ次のように括っている。

〈渡邊〉

奴がわざわざ俺と長谷川さんを主演に立てたのは、二人が過去へ引つ張り戻されてゆく様子を撮って、映画と現実を重ねようとしていたに違いないからだ。

しかし俺は奴の思い通りにはなるまい。

俺はそう考えて、愉快になった。

進々堂で話を決めたあとに、俺たちは握手したが、あのと俺がなぜ笑ったか、奴には分からなかったろう。この映画は、俺から過去を引つ張り出そうとする鶴山と、あたかも過去を引つ張り出されたかのように演じようとする俺の勝負だと思った。

〈鶴山〉

「ここで虹が出ると書いてある。本当に、この通りに撮るのか？」

「もちろん。虹は出なくてはいけない」

「そうか。それならいい」

渡邊から言われたのはそれだけ。あいつも面白い男だ。

僕は握手した。彼はちよつと頬を歪めて笑った。僕にはその笑みの意味は分からなかったな。

「虹」の出現が映画完成の鍵とされた理由について、まず渡邊の方から見よう。

あの虹が俺と彼女の想い出の出発点で、だからこそ俺が確実に過去へ引つ張り戻されると、鶉山が睨んでいたのなら、奴はやはり尊敬に値する男だ。

渡邊は鶉山の思惑をこう推測し、自分は「勝負」に「負けた」とするのだが、その内実を彼の語りに即して辿ってみる。

彼にとって過去を演じるとは、現在と過去を切り離すことではなくてはならなかった。しかし、撮影が始まり、「本物の想い出である偽物の台詞を交わしているうちに」現在と過去の狭間で眼前の過去の恋人に対して錯綜した思いにとらわれていく。一方、最後の接吻シーンを「平然とやりこなしてみせようと思った一番大きな理由は、彼女が平然としていたからだ」、「鶉山の企みに張り合うだけでなく、彼女に張り合う気持ちになつていた」、ともあり、長谷川の側では現在と過去を「平然と」区別していた、と彼は見る。

この後、「虹」が出て過去に引き戻された時点に遡り、渡邊は

次のように意味づけていく。

結局のところ惚れた人間の言うことなんか、他人にとっては何の意味もない。それぐらいならば鶉山の撮った映画を観るほうがはるかにましだ。「…」あのとき、俺を魅了した彼女はどこへ消えたのか。なぜあのときの彼女は、鶉山の映画の中にしかないのだろうか。俺は鶉山が彼女と付き合うようになったことを恨みはしない。鶉山が彼女を映画の中へ連れ去ってしまったことを恨むのだ。

しかし一方で、すべては俺の妄想であつたのだとも思う。初めからそんな彼女は存在しなかつたのかもしれない。とりあえず付き合い始めてはみたものの、結局のところ打ち解けることはなく、めいめいで勝手にこしらえた相手の映画を眺めていたようなものだとも思う。だとすれば、彼女は鶉山によって映画の中へ連れ去られたのではなくて、俺がはなから映画の中の彼女を眺めていただけのことだ。

恋する者の言葉の主観性、さらには現実の恋そのものの不在、映画と恋のアナロジー。渡邊は、鶉山の仕掛けてきた映画の虚構性という枠組みに沿って現実の三者関係に思いを巡らす。さらに、渡邊のこの考えを敷衍すれば、現実に基づき「めいめいで勝手にこしらえた」記憶の再現である当事者達の語りもまた、現実に基づき再現される「鶉山の撮った映画」のありかたに果てしなく近いということになろう。それはまた、複数の回想の語りが各々映像として再現される黒澤の「羅生門」のありかたと符合するものでもある。

渡邊の「物語」は次のように終わる。

鶴山の作った映画の中で、俺は彼女に出逢った。ようするに俺は鶴山に負けた。

「…」

だが鶴山が「カット」と言った瞬間、映画は終わり、そこにいたはずの彼女の姿は煙のように消え失せた。

そして彼女は、ただ一言「おしまい」と呟いて、俺を映画の中へ残して去ったのだ。

先の二重傍線部と併せると、渡邊は、鶴山によって過去の現実を虚構にされてしまった、長谷川と共演することで却って決定的に二人が異なる世界に隔てられてしまった、と考えていたことがわかる。各人の言葉による記憶の定着はむしろ「事実」の拡散に結果する——これは原典の元々孕んでいた逆説だが、森見作品では、過去の関係そのものを演じ、これを映画に撮るといふ設定ゆえに、現実と虚構の越境が作中人物の否応ない自覚として表され、関係のありかたがこの越境をめぐる綱引きとして可視化されていくのである。

四 三人にとっての「虹」

話を「虹」に戻そう。「いったん書いた脚本は絶対に変えない」ことを自他共に認める鶴山が「虹は出なくてはいけない」とする。これを「自虐的」な彼の性情から来る無謀な賭けとだけ読むには、一連の語りの中で虹の存在感と役割はあまりにも大きい。

鶴山の虹へのこだわりは、こう語られた。

雨が降っても虹が出るとはかぎらない。しかし虹は出なければならなかった。それはあの一回生の頃、兼六園の再現だからだ。僕の目の前で、渡邊が彼女と寄り添っていたのを見た最初の日の再現だ。

虹が出て接吻に至る場面を鶴山は「そんなに美しい彼女を見たのは、あの兼六園以来のことだ。」「僕の身のうちでは嫉妬の炎がごうごう燃えて、彼女はあの照り返しを受けている。だからいっそう美しいのだ。」と語る。虹の出現によって自分を「確実に過去へ引張り戻す」と語るとした、と渡邊は鶴山の思惑を忖度したが、かつて「カメラ持っとうろろうして」「先を越された」らしい鶴山は、恐らく渡邊を「引つ張り戻す」とする以上にその時の自分への回帰を望んでいただろう。鶴山は二人を見た「最初の日」の「嫉妬の炎」をこそ「再現」させたかったのである。

僕はリアリティを出すために渡邊を使っただけではないよ。僕はそんな手練手管は大嫌いだ。問題はリアリティではない。僕を興奮させるに足るものができるかどうか。重要なのはそれだけだよ。

そして渡邊の語りでは、「その時、あの雨に煙る兼六園の情景が鮮やかに蘇った。」以降、演技する現在と過去の現実との境界が取り払われ、長谷川が二つの世界を往還するかに映る。

古い松が植わった高台へ出た。彼女は小雨の中、傘もささず
に、夢を見るようにゆっくりと歩いていた。「…」まるで映画のようだった。それを俺は見ていた。彼女は古い松の間を

すり抜け、やわらかい小雨のカーテンをくぐり、そのまま時と空間を越え、秋の雨に濡れる屋上へやってきて、俺のかたわらに立つ。

兼六園の過去が「映画のよう」に蘇るものとなり、そこから再度現在の「屋上」に戻ってくる彼女の歩みを目撃したような錯覚により、渡邊の「鶉山が彼女を映画の中へ連れ去ってしまった」という思いは生じる。

同じ場面についての当の長谷川の語りはどうか。「その時、あの雨に煙る兼六園の情景が鮮やかに蘇りました。」という語り出しだけは渡邊と一致するものの、以下、「映画サークルの合宿で金沢へ行った時です。」「そのときのやりとりは映画のラストシーンと同じです。」という具合に、極めて客観的に兼六園の場面を振り返っており、画然と現在と過去を切り分けている点は、渡邊の語り方と対照的である。これは例えば「ねえ、なぜあの時、かんとんに別れちゃったの」と、渡邊の動揺をよそに「あの時」のことを今問うてしまえるナイーヴさとも軌を一にしている。また、鶉山の虹へのこだわりに対しても「そんなことをしてなんの意味があるんでしょう。」と語り、渡邊の語りの中では「虹が出なくても、出たことにしてやってしまえば、それでいいでしょ」と発言したことになっている。演技の可否はともかく、虹が出なくてもつくりものであっても「出たことにしてやってしまえ」とは、演技と過去を分けられるということに他ならない。

現在の視点から揺らぐことなく語り通す長谷川に対して、男達は虹の出現に関わって現実と虚構・過去と現在の間に思いを巡ら

す。渡邊は二つが重なることに抗い、しかし結局重ねてしまう自分の敗北を告白するし、鶉山は鶉山で、自分の中で二つが重なることをむしろ切望する。

それにしても、その契機は例えば松であってはなぜいけないのか。または、虹よりはまだ可能性のある雨ではダメなのか。あるいはいつそ兼六園という空間ではどうなのか。これについてはさしあたり、虹という、あまりにも偶然性に任された不確定なもの、意のままにならぬ自然現象、鶉山も含めた三人の思惑や作為を越えたものだからこそ、演技・現実の境界は取り払われ、そこが映画完成の地点となるのではないか、という予測が立とう。そもそも映画が完成せねばこの話も成立しないわけで、ここから先には、渡邊や鶉山の語った思惑を越え、森見作品「藪の中」が求めてくる必然性が見出せそうに思われる。

五 虹・焦点化・映画

あらためて確認すれば、当事者達に演じさせるといふ鶉山の方法は、〈過去〉にあつた現実を〈現在〉における虚構として実現する、という一種の振れを孕んでいた。この振れを顕在化させたのは、三節で見た渡邊の語りである。逆にこの振れを感じず、過去が虚構に等しいほど心理的に遠ざかり、現在だけを現実と見なせれば、長谷川のように演技から完全に降り、現実＝現在からのみ語ることができる。例えば彼女は「彼のために演技をしていたというのに、それを分かってきていないのだ」と、現在の鶉山

の目だけにとらわれていればよいが、渡邊の場合はそうでないからこそ、演技において「本物」の過去と「偽物」の現在の境界は曖昧になってくる。

そして、虹もまた、映画撮影の局面ではひたすら待ち望まれた唯一の現実であったと同時に、現象としては陽光と水蒸気の作り出す一種の虚像である。こうした両義性は、この振れを孕んだ映画、現実を核として成り立つ虚構世界を完成させる鍵として見合っている。

「虹だ」
俺は言った。

「虹はきれい」彼女が足下を見て言った。

「なぜ」
「怖いから」

「そうかな。みんな虹が出れば喜ぶ」

「なんだか、大きな怪物が空を跨いでいるみたいでしょう」
長谷川の言葉を借りれば、それは「大きな怪物」つまり存在感のあり過ぎる虚とでも言うべきものである。さらに「みんな虹が出れば喜ぶ」という渡邊の台詞は、虹自体が映画という枠組みそのものであることまでも暗示させはしまいか。「映画に出るのは得意ではない」と語り、あるいは友人に「映画に出ると凄く魅力的になります。[…]落差が凄く大きい」と言われる長谷川が「虹はきれい」と言う所以である。

なお、この会話——演技中の台詞でもあり、過去に実際やりとりされた会話でもある——から兼六園への回帰・回想に入る直前

まで、三人の回想の語りは完全に一致している。

〈渡邊〉俺は手を伸ばして、彼女の手を取った。傘の下から伸びた互いの手が、小やみになってきた雨に濡れた。

〈長谷川〉彼は手を伸ばして、私の手を取りました。傘の下から伸びた互いの手が、小やみになってきた雨に濡れた。

〈鶴山〉渡邊は手を伸ばして、彼女の手を取った。傘の下から伸びた互いの手が、小やみになってきた雨に濡れて輝いていた。

森見作品ではコピー・ペーストを利用したようなパラレル・ワールドが手法としてしばしば用いられるが、ここでは、原典に倣った他の箇所の幾多の食い違い——ギンナン拾い・飛竜頭作り・銀杏の葉・撮影を滞らせる長谷川・「あと二時間待つて駄目だったら」の話者等——はむしろこの件の完全一致を引き立たせるためにあるようにさえ思える。

渡邊・長谷川の語りではこの後に兼六園への回帰・回想を挟み、鶴山の語りでは回想を挟まずに直後、接吻場面への言及が続く。ここは語り手によって次のように食い違ふ。

〈渡邊〉彼女はふいに背を伸ばして、俺に長々と接吻した。

〈長谷川〉ふいに渡邊君が雨に濡れた手を伸ばして私の顔に触れ、そして接吻しました。

〈鶴山〉渡邊が手を伸ばして彼女の顔に触れた。／彼女もまた、それにこたえて、渡邊の顔に手を伸ばした。

虹が出た時点から一致し始めた語りだが、撮影が終わるこの時点では再度拡散していく。虹の出現・消失と、三人の記憶の焦点化・

臙化とはシンクロするのである。当事者達の見方や語りが一致せず「事実」が拡散していくありかたに、渡邊は映画にも重なる虚構性を見ていた。しかし一方で、虹は拡散する彼らの「物語」が凶らずも一致する地点を作り出し、一つの像として結ばせた。そこでこそ、完結性を持った映画という形もまた成立する。

他方、この一致から拡散までの箇所は、実際に上映された映画のクライマックス部分で、様々な評判を呼んだ場面でもあった。とりわけ前半四人の周辺人物は、各々自分の知る「事実」に基づいて映画「屋上」を観たからこそ見解が分かれる。これは原典で「藪の中」の事情を見ていないからこそ周辺人物達が事実関係を固めていこうとするありかたの裏返しであった。が、虹については彼らの言及はない。「それがきちんと映像に残せるかも心許ない」と渡邊が懸念したように、実際に映画に映っていないのかもしれないが、いずれにせよ彼らが虚実の両義性を孕む虹に注目しない点は象徴的である。

恐らく、推測される三人の関係の現実と映画という虚構の枠組みの狭間で、彼らは何をどう見定めればよいのか困惑する他ないので。原典とは対照的に、映画を通して彼らは「藪の中」の出来事を等しくつぶさに見ているようでありながら、さらに、映画が真に成立した瞬間つまり当事者三人の語りが焦点を結んだ光景をも注視しておりながら、「誰も知らない」「撮影期間中」の事実の方を気にかげずにはおれない。またそれを垣間見ても、斎藤のように「映画の中の」長谷川と「平凡きわまる乙女」との落差に戸惑い、あるいは、最大のヒントを当事者から与えられたところで、

後輩のように「それがどういう意味なのか、[:]分かりませんでした」と言うしかない。それもまた彼らの「物語」なのである。果てしなく開かれ、虹を見るのにふさわしいほど見晴らしもよいのに、どこからも見えない場所としての「屋上」とは、公開されながらその本意はついに秘められたままの映画作品そのものである。原典の「藪の中」から「屋上」へと「藪の中」的空間が移された時、演じる者と撮る者即ち当事者同士の間のみならず、撮る者と観る者即ち「カメラのこちら側、あるいはスクリーンのこちら側」の間での係争もまた明白になる。そこにこそこの「映画の価値」がある、と言ったのは鶴山だった。演技・映画・虹といった要素が盛り込まれることで、原典における語られた結果としての「藪の中」的情况を、読者は虚構の作り手と受け手のおかれた情況としても投げ返されているのである。

Ⅲ 「走れメロス」

——パンツ・ブリーフ・バスタオル——

露骨に入り組んでいくことによって単一の現実の不在を前面に押し出した「藪の中」のような作品からは、別次元で何らかの統一的主題を読み取るうとする衝動が促される。逆に、まっすぐな信念を体現するような物語であるほど、その直線性にあえて疑義を挟む議論もまた活発になる。太宰治「走れメロス」(『新潮』一九四〇(昭15)・五)に関する解釈は長らくその路線を歩んでき

たが、では何を以て真の「友情」の内実とするか、といった論点
がとりたててそこで浮上した例は、管見の限り見当たらない。そ
もそも原典がそれを物語の中で自明のものとするため、言及のし
ようがないからであろうか。

これに対し、森見の「走れメロス」は既存のテーマ「友情」を
あらためて正面に据えている。しかも、パロディにありがちな相
対化・批判にとどまらず、王や少女といった「友情」の枠外にい
る人物を新たな設定で関係の中に取り込み直した点に注目すべき
だろう。原典と同様の「友情」をキーワードとしつつ、これら周
辺人物を新たに絡ませることによって、物語はいかに再構成され
ていったか。原典に関する従来の諸論点と森見作品との間を往き
来しながら、中心から周辺へと物語を読み進めよう。

一 相対化されるメロス像 — 原典をめぐる論点 —

「信実」「友情」を謳い上げた物語という枠組みからいかに自
由になるか。原典「走れメロス」をめぐる研究は、概ねこの点を
目がけて進められてきた。むろん、研究全体にとって大きな節目
となったのは、角田旅人^①によって材源が明らかにされた時点であ
る。ただ、これによって太宰独自の加筆箇所が特定できるように
なる以前から、それらの箇所は平面的なメロス像を再考するため
の着目点とされてきた。

具体的には、①王の内心とメロスとの一連のやりとり部分、②
故郷への未練や捨て鉢な気分といったメロスの心の揺れ、③山賊

の正体についてのメロスの推測、④フィロストラトスに対するメ
ロスの言葉、⑤友同士が自身の気の迷いや疑いを互いに告白し殴
り合う場面、⑥少女がマントを捧げ、メロスが赤面する場面、に
関してである。①では、「王の言葉に「単純に」反駁することに
よって、「…」それまでの「決意」から微妙にずれていく」「愛す
べき「単純な男」^②」ぶりが指摘され、③では「人を疑ふ事」を憎
むはずのメロスが山賊に対して「さては、王の命令で、」と疑う
「矛盾」への無自覚が問題視された。また、メロスの「走る理由」
が「王のためだけ」ではなく「わけのわからぬ大きな力にひきず
られて、」と「変転」^④していき、その果てに④の「間に合ふ、間
に合はぬは問題ではないのだ。人の命も問題でないのだ。」とい
う発言に至ること、⑥の場面に関しては、唐突でプロット中での
必然性が乏しいと見なされるせいも、作者の意向として説明せざ
るを得なくなっていること、などが度々指摘されている。

他方、教材研究においても、きれいごととしての「友情」や信
頼に冷めた目を向ける生徒にどう教えるか、という長年の課題に
対し、平面的な主題に焦点化していくのではなく、むしろメロスの
変化を読ませる方向が模索されてきた。^⑤

こうした「走れメロス」をめぐる議論を振り返ってみると、「友
情」「信実」といった主題の縛りから自由になるべく従来の作品
解釈を具体化させる手立てとして、「走れメロス」の更なるパロ
ディという方法は極めて有効で魅力的なものとなりそうである。
寺山修司が「演劇的世界」^⑥と評した作品の性格も「意図された大
仰さが生み出すユーモラスな表現」^⑦として生かし得るであろうし、

主人公を「愛すべき愚か者」へとより自覚的に描き直していくこともできる。

ただ、森見のパロディは、原典から読み取られてきたようなメロスの個性に依存して戯画化だけを目指すのではなく、まず「友情」の意味そのもの大胆な転倒によって、原典の主題を相対化してみせるところから始まる。

二 反転する「友情」——原典からの可能性——

太宰が「みみづく通信」(『知性』一九四一・一)で「走れメロス」を引き合いに「半狂乱の純粹ごっこ」という言葉を用いたことはよく知られている。あるいは後の「徒党について」(『文芸時代』一九四八・四)に次のような結語がある。

新しい徒党の形式、それは仲間同士、公然と裏切るところからはじまるかもしれない。

友情。信頼。私は、それを「徒党」の中に見たことが無い。

これに沿うような形で森見作品は、信じ合い、約束を守り合う「純粹ごっこ」を熱く語った原典に対して真つ向からの反論を唱え、「公然と裏切る」仲間を描いた作品のようにも見える。

「……」これは信頼しないという形をとった信頼、友情に見えない友情だ」

「そんなのは詭弁だ、そんな友情があるものか」
「あるのだ。そういう友情もあるのだ。型にはめられた友情

ばかりではないのだ。声高に美しき友情を賞賛して甘ったるく助け合い、相擁しているばかりが友情ではない。そんな恥づかしい友情は願い下げだ！「……」

ここを読む限り、原典に向けて放たれたメッセージは極めて明示的である。

ところで、表題作であるだけに、森見自身のこの一篇への言及は他篇に比して多い。アンソロジー『奇想と微笑——太宰治傑作選』(二〇〇九・一一、光文社文庫)を編んだことから窺えるように、森見は自身の作風に「太宰からの影響」を否定しておらず、「ユーモアがあつたり技巧的な、お話として面白いものの方が好きだった「……」『ロマネスク』や『新釈諸国断』あたりがすごく好きでした」と言う。確かに、例えば先の引用箇所も、「人魚の海」(『新潮』一九四四・一〇)の主人公の台詞「あるのだ、世の中にはあの人たちの思ひも及ばぬ不思議な美しいものが、あるのだ、」に酷似している。そして、「走れメロス」については「もともとは恥づかしくてあまり好きではなかった」が、「文体」に惹かれたと語っているのである。

さて、先の箇所の周辺を確認しよう。彼らの「友情」とは「同じものを目指していればそれでいい」のであり、その「同じもの」の内実とは「パンツ番長戦」に象徴される「無益さ」「一筋縄ではいかぬこと」でなくてはならず、「誰にも目指す理由が分からない高みをもに目指しているという事実のみが、彼ら二人を結びつける絆であった」。極端なナンセンスさゆえに、それは原典に強く刻まれた「友情」を前提とし、その対比があつてようやく

「友情」という名で成り立つものと言っているいかも知れない。また、この「友情」は、図書館警察長官がかつて須磨達に尽くして報われなかった「友情」を「引き合わないよ」と嘆いた、そのことに対する反駁——「喝！」——でもあった。「返礼」を求める友情に対し、意味を発生させないこと、契約しないことこそがむしろ友情の条件であるという主張によって、長官に引き継がれた原典の友情観は見直されることになる。

その一方、例えば「約束を守るも守らないも問題ではないのだ、信頼するもしないも問題ではないのだ。」という芽野の言葉は、先に挙げた「間に合ふ、間に合はぬは問題ではないのだ。人の命も問題でないのだ。」という原典の「友情」の内実が極めて危うくなくなっていく件をもう一步押し進めたものである。このように、原典の相対化とは原典にその芽があつてこそ生まれるが、それは二人の友情に関してのみではなく、周辺人物にも及ぶ。ディオニススの立場にある長官は、原典のメロス達の「友情」と大団円を先廻りしていた。

この男ならば、きつと約束を守って、「友情」の証を立てるに違いない。「……この男がちゃんと約束を守ってくれたら、いまだ一度人を信じることができるようになるかもしれない。決めた。明日の日暮れには、約束通りに帰ってきたこの男を温かく迎えて、いっさいを許してやるんだ。そうすれば僕は友人になれるだろう。初めて信頼できる友を持てるのだ——。ディオニスの「どうせ帰つて来ないにきまつてある。」「……わしは悲しい顔して、その身代りの男を磔刑に処してやるのだ。」

という不信の予測をこのように反転させ、しかもその予測は裏切られるという二段階の逆転を以て、原典は踏襲されている。

ただ、原典に関しては、「王ディオニスの苦悩は、人を信じた」と願ひ、だれよりも「信実」をたいせつに思うがゆえのものであつて、実はメロスも王も作者の憧憬と苦悩のそれぞれの形象化なのだ。¹⁰との指摘が既にあつた。あるいは、佐藤善也は、王は「孤独であるということ」で「……残酷な行為を正当化している」ため、「人間不信を捨てることができ」ず、「これにしがみつこうとした。」という転倒を指摘し、よつて「山賊を差し向けた以上、王はすでに心に於いて負けていたのだ。」¹¹と、その「孤独」「人間不信」に疑義が出され、さらに「王は、メロスと対立する存在としての資格がない」「悪玉として描かれていない」という指摘にまで至る。「孤独」「不信」にしがみついている、と原典の王を解釈するなら、これは「孤独地獄にはもう飽き飽きしていたらしい」長官の心境まであと一歩だ。原典の延長上に真逆の展開を可能にする側面が発見され、その箇所が結果的に全体の意味づけの逆転に利用されているのである。

また例えば、原典ではメロスの妹に対する「人を疑ふ事」と「嘘をつく事」という戒めの危うさが指摘されている。¹²これを踏まえると、芽野の「姉の結婚式」という嘘は、「妹」を「姉」にずらし、しかも戒めるはずの相手を嘘に用いることで、原典を二重に攪乱させていることになる。

勇者としての一貫性や友情の物語を前提とすれば、原典の主要人物達には図式としての不安定さや矛盾が散見される。が、森見

作品では、二人の友情が型にはめられないことを身上とし、芽野が「気まぐれに正義漢である」ことも「飽きるのも人一倍早」いことも嘘も許容するものであり、これに対して追っ手がむしろ逆に約束を守らせようとする側となることで、原典への疑義はほぼ乗り越えられてしまう。

しかし、森見作品は原典の友情をただ裏返しにしてみただけではなかった。次に、原典との大きな違いである結末部分に目を向ける。

三 須磨と少女 — 「いかげんにしたら、どう？」 —

友情観が対立しているはずの者達が共に同じ女性に恋をしており、その女性が最後に彼らの前に登場する。新たに付加されたこの展開は、ここまでの裏返しの「友情」にいかに関わってくるか。

「相手が軟弱なつまらぬことをすれば鉄拳制裁を加え、たがいに切磋琢磨して、さらなる高みを目指した」二人は、かつて嵐山で双方の失恋を知った際にも「腑抜けた相手へ喝を入れるべく「…」手加減しながら殴り合った」。原典では「友情」確認のクライマックスとして用意されている殴り合いがこのような局面で早くも出てくるのは、それが「手加減しながら」であることも相俟ってラストに重点をかけまいとするからであろう。型通りの「友情」からずれているためには、本気で殴り合ってはならない。

彼らが「色恋沙汰を排斥し」たのは、それが「軟弱でつまらぬこと」、つまり彼らの身上に照らして「ありふれた型」にはまっ

たものであったからである。ただそれは「色恋」一般がありふれたものであるからという以上に、とりわけ相手が「ハードボイルドな振る舞いの裏に「…」優しさを有していた」、その「優しさのチャリズム」により「詭弁論部に在籍することわずか二ヶ月でほぼ全員の男を悩殺した女性」であったことによる。誰もが恋する個性的な女性に自分達もまた恋してしまったという点をこそ、彼らは殴り合っているのである。そして、長官もまた御多分に洩れず、であったのであり、その点において彼らは何ら変わることはなかった。つまり、須磨を前にすると、型にはまる・はめられないという彼らの対立の根柢は消えてしまう。それは、二人が目指し、一見この物語の主旨になりそうであった新しい「友情」観をも相対化することになっていく。

「他の人が何と言おうと、あなたは信念を貫けばいい。誰の言うことにも耳を貸さないで、あなたの道を行けばいい。本当にあなたのことが分かるのは、私と芹名君だけよ」

芽野は彼女の優しさにあやうく落涙するところであった。

須磨は、芽野の危機を救うべく見せておいて、直後に平然と彼を裏切ることでできる女性である。芽野を理解し庇い続けると期待できそうな者の裏切り自体、型通りの物語を読みたいと思う読者に対する足払いでもあるだろう。

原典では少女がマントを捧げる場面に相当するラストは、次のように象徴的である。

やがて淋しいグラウンドに須磨さんが姿を見せた。彼女はつついといとステージへ向かって歩いてくると、抱えていた三

枚のバスタオルを彼らに差し出した。

「いいかげんにしたら、どう？」

彼女は言った。

勇者たちは、今さらひどく赤面した。

元々対立していた彼らの友情観は、「ありふれた型」にはまらない、しかし傍目からは全く不可解で見放され、「桃色ブリーフ万歳！」「図書館警察長官万歳！」などと叫んでくれる者は一人もおらず、会場からは潮が引くように人がいなくなった。情況での三人の踊りという形でひとつに体现させられた。彼女の言動はその無意味さに対する一撃に他ならない。型にはまらない友情を實現した気であるかも知れないが、それ自体が無意味さを追求するという別の型にはまっているのではないかと。それは、太宰言うところの既存の「徒党」への逆戻りでもある。

原典の結末を振り返ろう。

「万歳、王様万歳。」

ひとりの少女が、緋のマントをメロスに捧げた。メロスは、まごついた。佳き友は、気をきかせて教へてやつた。

「メロス、君は、まつぱだかぢやないか。早くそのマントを着るがいい。この可愛い娘さんは、メロスの裸体を、皆に見られるのが、たまらなく口惜しいのだ。」

勇者は、ひどく赤面した。

マントを差し出した少女とメロスの「赤面」に関しては、「はじめて他者の目に映る自分を意識した」「……」自己を相対化する、あるいは客観視する視点を確保した」ことで「信実・友情・正義

の物語としての『走れメロス』の主題は無化されうる¹⁵⁾という指摘もある。また、「個々人のいのちを超えた崇高な目的のために、国民が自分のいのちを王（＝国家）のために差し出す道へと通じてもいる」結末の「万歳」の危うさを読み取ることににより、「男どものへ人」のため、「国」のため、「王」のために演じる「犠牲と献身」の劇の外側に少女は立っており、「……」太宰は「……」少女の登場を通して、メロス英雄の古伝説を幾層にもわたって脱構築していた¹⁶⁾ことになる。あるいは、メロスのまごつきに「勇者」としての無自覚を読み取るならば、このマントも「歓喜が偶然や勘違いを抱え込んで成立していることを指し示すものである¹⁷⁾」ということにもなる。原典の結末に従来読まれてきた少女によるこうした相対化の役割を、須磨はより自覚的に体现する存在であるとまずは言えよう。

他方、セリヌンティウスが「場の主導権」「言説の主導権」を持って、「無言」で少女が差し出したマントに意味づけを行い、それによってこそメロスは「赤面」した、という点を高田知波¹⁸⁾は重視した。これを踏まえれば、今度は須磨と少女との差異もまた見えてくる。須磨が物語全体にわたって圧倒的な「主導権」を握っていたことは先に見た通りだが、とりわけバスタオルを差し出すという一見原典のマントを捧げるのにも似た行為によってこれを発動した時、三人に対してはその行為の意味が明確に伝達されなければならなかった。逆に言えば、このように行為者自らが辛辣な一句を放つことを通して、それとは対照的であった原典の少女の「無言」もまた再考に値するものとなってくるのである。

原典の対立の図式を最もわかりやすいレベルで踏襲して「友情」の内実を反転させることで、原典はひとつたび相対化された。「パントス番長戦」に象徴される新たな「友情」の形はメロスの「友情」をずらしたのである。が、それが「桃色ブリーフ」姿の三人の踊りにまで至ると、先の相対化さえも枠にはめられたものと化してしまい、これをもう一度外側から相対化する役割として須磨は「バスタオル」を持ち、最後に再登場する。彼女は三人が型にはまった片思いをした対象であり、彼らの相似性を象徴する存在であったからこそ、彼らにそのように対応する資格を持つのである。

IV 「桜の森の満開の下」——消失する男女——

坂口安吾「櫻の森の満開の下」(『肉体』一九四七(昭22)・一二)は「説話」的な語り¹⁾の体裁をとっているが、もちろん本物の説話ではない。恐らくそれゆえに、森見自身が述べるように「原作の血みどろの部分²⁾をばっさり³⁾と切って残った骨格に、大学生の話⁴⁾を合わせて」書くこともできた。原典中最もインパクトのある箇所を除いても「骨格」は成立し、現代の物語たり得るのである。もちろん、森見の「桜の森の満開の下」もまた現代のお伽噺めく。誤れるファム・ファタール⁵⁾でも言うべき女性との出会いと別れにまつわる夢物語であり、作中の語りも途中までの経緯を「まことにありふれた成功物語」と表現している。その語り口も含め、原典が元々持っていた物語的側面を森見は現代に通じる形として

転用した。お伽噺的語りはむしろある種の現実性に裏打ちされてこそ成立するのもかも知れず、お伽噺とリアルであることが必ずしも矛盾するわけではない。

一方で、現代のリアルな世界への置換によって可能になるのは、「説話」的世界の寓話性や仮託された人間の姿の具体化だろう。原典の先行研究を参照しつつ、森見作品が原典のどこにリアルな「骨格」を見出したのか、比較の中から考えていきたい。

一 移行するよりどころ —— 斎藤から女へ ——

女との出会いが男の人生を激変させ、その運命を左右する、という共通の流れを持ちつつ、森見作品では、原典の山賊は小説を書く男に、欲望にのみ生きる「鬼」的な女は書くことに深く食い込んでくる女に置き換えられた。山賊による女房殺し・都での殺人とそれに続く女の「首遊び」つまり「血みどろの部分」を切ることで、(殺す男―殺させる女)は(書く男―書かせる女)となる。

原典の山賊については既に、女に出逢うまでは「何者にも自分の大切な領域を侵されることなく暮らしていた」「自己完結した点のような存在⁶⁾」と指摘されている。これは、女を初めて背負いながら自慢した「これだけの山といふ山がみんな俺のものなんだぜ」という言葉に端的に表れているだろう。一方、森見作品の男もまたガラクタに囲まれた四畳半の「小宇宙」で書くことに耽溺し、「世界をこの手に握っているみたいなきがする」と語り、

周囲の友人達にはまさに「自己完結した暮らしぶり」と思われていた。原典の山賊からはやはりこうした設定が引き出せるのである。

他方、彼は斎藤秀太郎を「唯一尊敬し」、「生まれて初めて見つけた「目標」として彼の指導をよりどころとしてもいた。こうした存在は原典にはないが、物語中の斎藤の位置は原典との比較によっても理解できる。

まず、女の指示で山賊が六人の女房を無我夢中で殺していくが、これが森見作品では、女が男の部屋ガラクタ一切を無断で捨てた件に相当する。それに続く次の箇所が原典からのほぼそのままの引き写しであることにより、このことは明らかである。

男は、なんだか似ているようだと思います。似たことがいつか、あった、それは、と彼は考えました。そうだ、あれだと気づいて、男はびっくりしました。

桜の森の満開の下です。あの下を通る時に似ていました。このとき、原典の山賊は「目も魂も自然に女の美しさに吸ひよせられて動かなくなつてしまひ」、森見作品の男も「本当に、その女を愛おしいと思つてしまった」。

女のこの思い切つた行動を引き起こしたのは、斎藤ひいては「他の友人たちの悪口」をめぐる喧嘩である。遡れば同様以前の再会時より、斎藤の批評に対する女の真つ向からの否定は始まつていた。それまで容認していたガラクタを捨てて四畳半を「空っぽ」の「座敷牢のように荒涼とし」た風景にしたことは、斎藤という規範を男から引き離すことを中心として、友人関係を含めたこれ

までの生活一切を仕切り直し、女にとって自分との関係の絶対性を確保していくために必要な手続きだったと言える。引越して考えた男に「まだいい」と答えた女は、むしろ機の熟するのを待っていたわけで、その「確固たる意志」の前に、斎藤をよりどころにするような資質の男が太刀打ちできるはずもない。「自己完結」的であることと自立とは別のものである。

となれば、「男の中の「斎藤秀太郎」が「根絶」されていくのと入れ替わるように女が新たなよりどころになつていくのは当然である。「女のことを書」き、あるいは「女と一緒に書き続け」、新人賞を受賞し、哲学の道から三条通へ、さらに東京へと移り住む中で、男は一つのよりどころから別のよりどころに移行していった。斎藤との最後の対面は、その移行への困惑と男の自分のなさが露呈した場面である。新たなよりどころは、斎藤とは真逆に「才能がある」「大丈夫」と言い続ける。それだけに「女を失う」とは想像するだに恐ろしい」。

原典の山賊に関しては、「女を得たとたんに頼りない存在になつてしまふ」^④、「どこかしら主体性に欠ける従属的なイメージ」と^⑤の指摘が既にあつた。このように読める山賊のイメージは、容易に森見作品の人物像の基盤となつたはずである。操られるように女房達を殺していった山賊と、女に一方的に愛すべきガラクタを捨てられた男。ここで男女の力関係は決定されている。その後の東京行の理由が「女には確固たる意志があり、男には確固たる意志がありませんでした。それだけで勝敗は決まっていたのでした。」と語られた通りである。

二 女の意志の形 — 「直線」と「螺旋」 —

原典の山賊が女の前に「従属的」とならざるを得ないのは、言葉に關して女が圧倒的な優位に立っていたところが大きい。「男を思い通りに誘導する女の手管は巧みで」、とりわけそれが次のような言葉の巧妙さによることは、既に指摘がある⁶⁾。

・「お前は私の亭主を殺したくせに、自分の女房が殺せないのかへ。お前はそれでも私を女房にするつもりなのかへ」

・「お前が本当に強い男なら、私を都へ連れて行つておくれ。お前の力で、私の欲しい物、都の粹を私の身の廻りへ飾つておくれ、そして私にシンから楽しい思ひを授けてくれることができるなら、お前は本当に強い男のさ」

山賊は女を前にすると、未知の事物や感触にしばしば突き当たる。女の媚態を「嘆賞」し、「自分自身が魔術の一つの力になりたい」といった「従属」への積極性も生じるものの、しかしそれを何であるとは表現できない。

「何が不思議なのさ」

「何がつてこないけどさ」

と男はてれました。彼には驚きがありました。その対象は分らぬのです。

また、女と話しているうちに、しばしば男は「分らない」情況に陥る。

「あら、をかしいね。なんでもキリがないものよ。毎日々々ごはんを食べて、キリがないぢやないか。毎日々々ねむつて、

キリがないぢやないか」

「それと違ふのだ」

「どんな風に違ふのよ」

男は返事につまりました。けれども違ふと思ひました。それで言ひくるめられる苦しさを逃れて外へ出ました。

他方、森見作品では、東京行の件でこれとよく似たやりとりがあった。

「きつとあなたはもつと有名になる。もつと立派になる」

「∴」女が語るのはつねに「あなたの夢」でした。しかし、男にはそれが本当に自分の夢なのかどうか、自分の意志が本当に女の言うような方角を目指しているのか、つねにあやふやであったのです。

「本当にそうなのかな」と男は言いました。「俺はそうしたいのかな」

「何を言つてるの」と女は笑いました。「もつと自信を持つて」

「そういうことではないんだ」

「じゃあどういふことなの」

男にはうまく答えることができませんでした。口ごもつて物思いに耽つている男を、女は後ろから抱いて「大丈夫」と言いました。

原典の山賊が女の言葉に対応できないのは、言葉を女のように用いることを知らずあまりに純朴なその資質によるように読める。何しろ彼は「これは俺の昔の女房なんだよ」と答えた時、「昔の」

といふ文句を考へついで加へたのはとつきの返事にしては良く出来て」いたと思うほど正直者なのだから。

これに対して森見作品では、男が自分や生活のありかたへの疑問・不満を女に持ちかけ、時には家出という行動に出ても、常に女の優しさや懐柔によつて反省・納得させられ、疑問はいつたん収められてしまう。こうした関係のループは以後も深刻度を徐々に増しながら繰り返されていき、女が「正しい」という点でなおさら男を圧迫していくことになる。

女の言うことは正しいことだと思われました。「…」けれども、女の言うことは正しくても、本当に腑に落ちるといふわけにはいかなかったのです。女の言葉を一つ飲み込むたびに、それは男の腹の中で一つの石になりました。その石がゴロゴロと腹に溜まってくると、男はやりきれなくなりました。純朴な無知から、正しさの前の無力へ。男はただ「内気」といった固有の性格から女の前で受動的ではなく、そうであるしかない事情はむしろ関係の中に孕まれている。男がこのループを辿り続けるのは、女が残忍を喜ぶ「鬼」であるどころか、逆に「優しく柔らかく、自分だけの人間でいてくれ」ることがあるからである。そうした女のふるまいも「確固たる意志」に裏打ちされていたのだが。

ところで、これは原典の女の露骨な「欲望」と同質のものに向かう「意志」なのか。

「鬼」であつた女は「大変なわがま、者」で、山でも都の生活を望み、都に移つてからは物欲に飽き足りず「首遊び」に興じる。

女の欲望は、いはゞ常にキリもなく空を直線に飛びつゞけてゐる鳥のやうなものでした。休むまもなく常に直線に飛びつゞけてゐるのです。「…」

「…」その空を一羽の鳥が直線に飛んで行きます。空は昼から夜になり、夜から昼になり、無限の明暗がくりかへしつゞきます。

一方、森見作品では、男が「お金持ち」になつたことで女が「いろいろなもの欲しがり」、男も「手に入れた時の彼女の笑顔をみるのが好き」だったので、買い物につき合う。「欲望」といった表現は用いられず、その代わりに、「何かまだ足りない」と女は「的確に、自分に足りないものを見抜く」。

その引つ越しもまた、女の「何か足りない」という言葉をきっかけにして決まるのでした。やがて男には、それがまるで螺旋を描きながら天空を目指すように、キリのない運動に思えてきました。

この場合も「女はとても生き生きとして自在に見えたので、男は文句を言う気になれませんでした。」とある。「キリ」のなさは同じでも、「直線」と「螺旋」という違いがあることに目が向く。原典の方はひたすらエゴイステイックに自分だけを充足させていくとする「欲望」で、「昼」「夜」の繰り返しも時間的な無限性を示すが、これに比して後者は原典のような一方的な欲望ばかりとは言えない側面がある。女の望みが二人の生活の上昇にあるだけでなく、女の遊びは男の遊びと重なるところがあるからである。女の志向のありかたがわかりやすいむき出しの「直線」から「螺旋

「旋」へと書き換えられたのは、時間的無限性に止まらない「住まいを転々と」するという具体的な営みの繰り返しのイメージと、男が自分の思いを呑み込まずにおれない、真綿で意志を拘束されるようなわかりにくさゆえだろう。「螺旋」はリアルな関係性の表象である。

三 未分化な男女 — 「首遊び」と創作 —

さて、ここまで、原典の山賊は男、原典の女は女、と自明のようにスライドさせてきたが、この一対一対応が臆げになってくるのが、女房殺しと並んで森見が「血みどろの部分」として切り捨てた「首遊び」に該当する箇所である。

女の「直線」の「慾望」であるこの件は、森見作品ではどこに相当するのか。真つ先にこれと見なされるのは恐らく「女が住まいで開く小さなパーティー」だろう。男はこれに我慢できないという。それは空疎な「首」達のざわめく場であり、男は人々が「女に馴れ馴れしく口をきく」のも「見も知らぬ他人」の「見え透いたおべんちゃら」も嫌だったが、そこには「薄い陶器の鳴るような、綺麗に澄んだ女の笑い声」が混じる。ここは「首遊び」に興じる女の描写をそのまま用いている。

しかし、「首遊び」に関する先行研究の言及を覗いてみると、「男は過激な人生劇場プロダクションのスカウトとして、文字通りの切れ者ぶりを発揮して、その屋台骨を支える」^⑦、「陳腐な物語でありながら、常に見ていなければ落ち着かない物語群」^⑧「女の楽し

みに奉仕する物語群の跋扈する演技的空間」^⑧、「意思を剥ぎ取られた首が、何らかの関係性を構築するなどあり得ない。[...]」^⑨にもかわらず物語が構成されるのは、女という体系化を目論む傀儡師「語り手が存在するからだ。」^⑨といった読みが、とりわけ最近散見される。遡って、女房殺しの件に関しても「彼女は作品の冒頭から、[...]監督「ディレクター」としての辣腕を振るっていたのかも知れない」^⑩と指摘されていた。「首遊び」とは埒もない物語の無節操な量産の比喩になり得るのである。すると、男の取ってきた首で物語を次々と創る女とは、女の提供するネタで小説を次々と書く男に重なり、原典と作品の間で男女が入れ替わって行くかに見える。

たしかに、女は男なしでは生きられなくなつておました。新しい首は女のいのちでした。そしてその首を女のためにもたらず者は彼の外にはなかつたからです。彼は女の一部でした。女はそれを放すわけにはいきません。

森見作品の男もまた「彼女のこと」しか書けなくなっている。女なしで書けなくなる男は、「男なしでは生きられなくなつ」た原典の女と符合する。

いつの間にか、男の頭の奥に一つの鑄型が作られていて、一切の小説はそこから出てくるらしいのです。「この小説は、いつか書いた」と、自分がいつも同じものを書いていて、という思いが胸をかすめることがあります。「[...]」以前はもつとての自分もつと自由に考えていたような気がしました。

「鑄型」から出てくる小説ならば、「陳腐」でしかないだろう。かと言って「かつての自分」は「もつ」といろいろなことが書けた」「もつと自由に考えていた」というのもまた男の主観に過ぎず、斎藤に依存していた彼に本来に固有のものがあつた確証はない。問題は彼が自身の意志で書くべきものを書いている確信が持てないことで、この情況は更にエスカレートしていく。

男には、もはや彼女のほかに何も書くことはありません。二人の間で起こつたあれこれに、女が語つて聞かせるエピソードを混ぜて、小説らしきものをでっち上げてゐるに過ぎないのでした。「…」男は自分が女専属の伝記作家であるように感じました。それは、男には決して幸せに思えません。男は自分がかぎりなく無力な人間になつたように感じました。

女は「私を食い物にすればいいのよ」と言うが、「男が書いた自分の小説を喜んで読」む女は果たして一方的に「食い物」にされているのか。「食い物」にされているのはどちらか。「あなたは贅沢でワガママね」と言われるに至つて、男は原典の「わがま、」な女の位置におかれてしまう。原典と男女が入れ替わつていくと言ふよりもむしろ、男女の人格としての区別は女の言葉によつて醜化されていくのである。

こうした局面を横目に再度先のパーティに戻れば、「人脈を広げている」から「あなたのためよ」という否定し難い主張の背後に、女が能力を發揮し生きがいを得るために、男が口実にされてゐることが垣間見えてくる。女のパーティは「首遊び」ならぬへ顔つなぎ、つまり表面的な人間関係の増殖なのだが、それを「あ

なたのため」と言われることで、男は女との境界の曖昧さにおかれ、自分の意志の範囲が見えなくなつていく。

「子どもみたいなことを言つて仕事を放り出して、せっかく二人で作り上げてきたものを台無しにしてもいいの。これは、あなたの夢なのでしょう」

「そうだろうか。これは君の夢じゃないのか」

「私の夢はあなたの夢じゃないの。あなたの夢は私の夢じゃないの」

いつでも女は正しいと思われました。自分が現実をわきまえない身勝手な人間なのだということ、男にも重々分かつていたのです。だからこそ男は我慢がならないのでした。

自他未分化なこの状態は、原典の男の自問にその原型があつた。あの女が俺なんだらうか？　そして空を無限に直線に飛ぶ鳥が俺自身だつたのだらうか？　と彼は疑りました。女を殺すと、俺を殺してしまふのだらうか。俺は何を考へてゐるのだらうか？

前田久徳^①は「女とは男が抱え込んだもう一人の男であり、それが消えれば、彼自身も消えてしまわざるを得ないほど彼の内部の中心に位置し、彼を彼たらしめていたもの、即ち、男が抱え込んだ自我」であり、だからこそ男の側は「自我や自意識とは無縁の、一種原始的な単純体として描かれる」、「男と一体化した女（＝自我）は、男を支配し、一つの欲望と化して男を駆り立て、留まるどころを知らず、その中で、男は疲れ果てて行く」、と読む。この図式で原典の物語がどこまで説明可能かは別として、少なくとも

も以上見てきたように、森見作品では原典の男女との一対一対応が意識的に崩され、二者の境界は曖昧になっていく。森見作品の女もまた原典の女と同様、男と一緒になければならず、「あなたのため」と言い続けることで自分を支えており、二人とも自分の価値を自分だけで支えられない一種の共依存的な関係に陥っているのである。

ここまで読み進むと、連作五篇中、この作中人物達だけが固有名詞を持たない理由も見えてこよう。原典では、女を家に連れ帰った時点から山賊という呼称は「男」に代わり、二人は「男と女」となる。属性が消去され、分かち難い一対としてのみ存在するという彼らの関係と同じ意味で、森見作品の二人もまた「男」と「女」と呼ばれ続けるのである。

四 「桜の下」の「荒涼」

原典のラストでは、男が女を殺し、女の消失後、男もまた消えていく。他方、リアリズムとしての森見作品では次のように「自分たちの姿もフツと消えて、ただ桜だけが散り続ける光景」を男に想像させ、原典と同様のイメージが出現する。これが「空っぽの四畳半」の「荒涼」とした光景によって先取りされていたことは、既に一節の引用で見た通りである。

延々と続く満開の桜の下に男と女だけがいるのですが、その自分たちの姿もフツと消えて、ただ桜だけが散り続ける光景が浮かびました。そこにはもはや誰もいません。女と繰り返

してきた口論や、女の陶器を鳴らすような笑い声や、見も知らぬ人間たちが作り出す喧噪も聞こえません。絢爛たる花の下は、まるで世界の果てのような荒涼たる場所です。それが自分の到達点であり、自分が昔から恐がってきた場所なのだと、男はようやく悟りました。

原典では最後に、「桜の森の満開の下の秘密」に対して「あるひは「孤独」といふものであつたかも知れません。」という答えらしきものが用意されており、先行研究もともすればここに議論が収斂しがちであった¹³⁾。しかし、それはどこまでも仮のものであって、

頭上に花がありました。その下にひっそりと無限の虚空がみちておりました。ひそひそと花が降ります。それだけのことで、外には何の秘密もないのです。

とある限り、「孤独」を答えとする比重は実は一方で薄められてもいた。謎を謎のままに終わらせる「説話」的語り口がそれを促すのである。かたや森見作品の男の心境は「何を取り戻せばいいのか分からない」「消えてしまいたい」と語られ、そこで「桜の下」という「場所」の意味を彼は思い知る。

「桜の下」ではいったい何が起きるのか。原典冒頭に、桜の下を「二人連」で通ることは「都合が悪い」というエピソードがあった。「友達をすてて走」るために「花の下を通過したとたんに今迄仲のよかつた旅人が仲が悪くなり、相手の友情を信用しなく」なるという。一人なら大丈夫でも、「二人連」ではエゴがむき出しになる場として、「桜の下」はまず紹

介されていたのである。そして、最後にはここで女が「鬼」の正体を現した。諸氏の解釈のようにそれが仮に山賊の主観のつくり出した姿であったとしても、偽りのない人間の正体を知らされたことには変わりがない。

森見作品でもまた「桜の下」で、世俗的な生活の最中であつた「口論」「笑い声」「喧噪」をあえていったん想起させ、次いでそれらを一切聞こえないものとして消去することで、上澄みを取り去つたむき出しの世界が現出する。「世界の果てのような荒涼たるところ」は、女との関係のうちにつきか辿り着いた夢の果てもあつた。関係の恐ろしさとは、自分を自分でなくし、人間同士を消し去るところにある。男女が共に消失していく原典のラストは、森見作品にあつては共依存的関係の帰結として据え直されていたのだった。

ただ、男が最後に二人の関係をどう自覚したかは、また別の問題である。

女は小さな声で言いました。「私は何を間違っていたの?」
「君は間違っていない」と男は言いました、「俺が間違っていたのだ」

二人にとつて「間違っていた」のは自分か相手か、という二択であり、とりわけ男は最後まで自分の側に問題を回収してしまう。関係そのものについてこのように言うしかないこと自体が既に共依存的証拠¹⁴なのだが、この物語は、関係性というわかりにくさの只中に本人達を投げ込み、同時にその問題自体に当事者同士だけではついに踏み込めない、という点まで描ききっていたのだ。

からこそ、ひとりに戻つた男は「桜の下」にまた戻ってくる。あたかもこの結末が再び冒頭に接続され、繰り返されても不思議でないかのように。その救われなさは、生きていること自体の正体が暴かれる場としての「桜の下」でこそ明らかになる。

V 「百物語」——見えない作り手——

作品集¹⁵中、この一篇のみが「私」という視点人物からの一人称語りになっている。これは原典である森鷗外「百物語」(『中央公論』一九一一(明44)・一〇)の「僕」による語りを踏襲している、とまずは見られよう。原典ではこの語り手の周辺に依田学海や長田秋濤といった実在の人物が登場したり、明らかに鷗外と認知して周りが気を遣う行動をとつたりもするため、読み手によつて「僕」はまざれもなく鷗外その人と見なされ、一篇は冒頭で「僕」自身が「小説」と称しているわりには随想的な性格をも帯びてくる¹⁶。これに対し、森見作品でも確かに「私」は、原典の部に対応する案内役のFに「森見君」と呼ばれ、作者自身が登場する文章であるかに見える。しかし、「私」以外の登場人物のほとんどはこれまでの四篇の作中人物達であり、彼らに取り巻かれている「私」は原典の「僕」とはやや性格を異にする、より虚構性を孕んだ存在、つまり「森見」を名乗る作中人物か作者の分身とさしあたり考えざるを得ない。

幾分かエッセイに傾斜した原典と、これまで読み継いできた連

作の延長上でその虚構性を前提として読まれる作品集最後の一篇。原典との性格の違いをまずこのように大づかみにしつつ、しかし実在性と虚構性を併せ持つこのような語り手によって連作の最後が括られる理由を、他の人物達との関係性に注目して読み解くことが、ここでの主眼となる。

一 語り手の「傍観者」性

原典で百物語を主宰するのは飾磨屋勝兵衛とされるが、これは実在の人物鹿島清兵衛をモデルとした上での仮名である。ところが、森見作品はむしろこの実在の人物の名前を作中で用いており、ここには虚構と実在に関してこの作品がある種の転倒を企てていることが予測される。

しかし今はまず、視点人物による主宰者への観察から問題としよう。

強ひて推察して見れば、この百物語の催しなんぞも、主人は馬鹿げた事だと云ふことを飽くまで知り抜いてゐて、そこへ寄つて来る客の、或は酒食を貪る念に駆られて来たり、或はまた迷信の霧に理性を鎖されてゐて、こはい物見たさの釋い好奇心に動かされて来たりするのを、あの血糸の通つてゐる、マリシヨオな、デモニツクなやうにも見れば見られる目で、冷かに見てゐるのではあるまいか。こんな想像が一時浮んで消えた跡でも、僕は考へれば考へるほど、飾磨屋と云ふ男が面白い研究の対象になるやうに感じた。

原典では、百物語の催し自体よりもむしろ主宰する人間に関心を持ち「面白い研究の対象」とする「僕」のありかたと、関心を持たれている飾磨屋自身が集まる人間を「冷かに見てゐる」ありかたが重ね合わされ、「他郷で故人に逢ふやうな心持」「傍観者が傍観者を認めたやうな心持」をまず「僕」は感じる。しかしやがて、「飾磨屋は僕のやうな、生れながらの傍観者ではなかつただらう。」「丁度創作家が同時に批評家の眼で自分の作品を見る様に、過ぎ去つた栄華のなごりを、現在の傍観者の態度で見ているのであるまいか。」といった推測を経て、同伴する芸者太郎との関係への関心に移行し、最後は「傍観者と云ふものは、矢張多少人を馬鹿にしてゐるに極つてゐはしないか」といった感想で終わる。見る者を見るといふ物語の外枠に向けての拡張——即ち、メタフィクション性——はあるものの、「傍観者」性に関する考察はどこまでも推測の域に終始し、結局、百物語への「好奇心」と飾磨屋への「好奇心」はほぼ同レベルで収束・満足させられていくのである。

森見作品でも、「私」はごく最初で「イギリスの公園で寝ころびながら遠い日本を傍観しているというのは、誰も代理してくれない自分の人生を傍観しているということだ。」と自身の「傍観者」性を吐露しており、百物語に赴く途中でも既に「ここでふいと行列から離れて、待ち受ける阿呆な行事を目指してぞろぞろと歩く連中を見送つたら愉快だろうと思つ」ている。そのような「私」であったが、鹿島についての周囲の評判を聞きながら、「ただ何となく傍観者の地位に踏みとどまったのが私だとすれば、鹿

鳥さんは自らその道を選んだ人なのではないか。」と徐々にその違いに目が向いていく。

ただ、「私」が鹿島に見出す特質とは、原典が注目した「傍観者」性にとどまらない。鹿島は百物語の場に姿を現さず、「そこに居並んでいる者たちの中には、鹿島さんと面識のある者が一人もいない」のであり、もっぱら周囲は噂話で彼の人物像を知ることとどまっている³。しかしなぜか彼は「私」の前にだけは姿を度々現し、彼自身の評判が飛び交う只中に座っており、別れ際には「私」と言葉まで交わしているのである。ちなみに原典では「葦君が僕を此男（飾磨屋…木村注）の前に連れて行つて、僕の名を言ふと、此男は僕を一寸見て、黙つて丁寧な辞儀をした丈であつた。」「一人の世話人らしい男が、飾磨屋の傍へ来て何か囁くと、これまで殆ど人形のやうに動かずにゐた飾磨屋が、つと起つて奥に這入つた。太郎もその跡に引き添つて這入つた。」とあり、「僕」のみならず周りにとつても飾磨屋の実在性は疑いようもない。

森見作品では「私が見ていることに気づくと、男の笑みは水が砂に染みこむようにスウツと消えた。」とあるように、後に鹿島と自称する男の「私」への眼差しもまた最初から他に対するものとは異なり、どうやら二人だけはこの話の中で特別な関係で結びついているらしい。例えば、「作り物の幽霊」が入っている物置を「私」が覗いたところにその男も現れ、やはり物置を覗き込んでいる。原典にも同様に物置を語り手が覗き込む件があるが、飾磨屋は現れない。

森見作品で舞台裏を見る彼らは「作り手」という点で共通して

いる。とするなら、先の「傍観者」性も「作り手」の宿命あるいは立ち位置として理解できるのではないか。

二 作中人物達と話せない「私」

鹿島とこうした接点を持つ一方、「私」は芽野や芹名といった他の作中人物達と膝をつき合せているにもかかわらず、うまく話せない。ただ、「私」は鹿島のように彼らに見えていないわけではない。例えば芹名は「私」に対して「頭を下げ」ており、その存在は認知している。

私はF君と詭弁論部の芹名と芽野と話し始めたが、私に加わつたとたんに会話のリズムが崩れてしまつたらしく、やはり我々も黙しがちになつた。

これは手前に描かれた次のような場の雰囲気⁴の延長で読み流されてしまふような件でもある。

真如堂境内に漂っていた白々しさは、この座敷にも蔓延していた。数人の連中が仲間内で顔を寄せ合うだけで、小さな集まりの間にはやりとりがない。仲間内の遠慮がちな会話も長くは続かないようだ。誰もかれも、何をどうすればよいのかわからないといった感じで、他の連中をしきりに盗み見るようにしている。

そして、これは確かに元々原典に既に描き込まれていた空気でもあつた。

しらじらしいのは依田さんに対する壮士俳優の話ばかりでは

ない。此二階に集まつた大勢の人は、一体に詞少なで、それがたまたま何か言ふと、皆しらじらしい。同一の人が同一の場所へ請待した客でありながら、乗合馬車や渡船の中で落ち合つた人と同じで、一人一人の間になんの共通点もない。[…]

こんな会話は長くは持たない。忽ち元の沈黙に返つてしまふのである。

僕は依田さんに何か言はうかと思つたが、どうも矢張りしらじらしい事しきや思ひ附かないので、言ひ出さずにしまつた。

原典「百物語」の実際の様子を『東京朝日新聞』三五〇四号（一八九六（明治29）・七・二八）の記事「花火見物と百物語」は伝えている。⁴ 作品にはこの「壮士俳優」以外に「能役者のやうな男」もいたが、記事によれば、来賓として「学者、新聞記者、小説家、劇評家、画家、狂言作者、其他俳優、落語家等雑種の人物」が招かれており、ここは演劇界や文学界、画壇の作り手や演者が「寄せ集められただけの」場でもあった。よつてそこは「しらじらしい」気分を醸し、「半ばは近代的な公共空間だという実態を、はからずも露呈している」。⁵ 「百物語は過ぎ去つた世の遺物である」ため、「人を引き付ける力がない。客がてんでに勝手な事を考へるのを妨げる力がない。」という作品の叙述もこのことを裏づける。

一方、森見作品でこの場に集つている者達は、ここまでの連作で語られた各々の個性と人間関係を背負つたまま登場する。

・芽野と芹名がやってきて、我々のそばに腰を下ろした。[…]
「永田さんって誰よ」と芽野が言った。

「一乗寺杯、忘れたか。先月おまえも来たろ」

「ああ、麻雀の永田さんか。どこにいる」

「…」

永田が座ると、彼が連れていた男女も腰を下ろした。女はちよつと気圧されてしまうような美人だったので、私は思わず見惚れてしまった。彼女は弁当を膝に置き、眉をひそめるようにして隣の男に耳打ちをした。男は小さなメモ帳を握つたまま振り返り、「斎藤さん、斎藤さん」と言った。

・「鶴山か」

斎藤がつまらなそうに言った。「俺を撮るな」

「先日はどうも。おや、永田さんも」

「やあ。こないだは鶴山君、さんざんだつたね。なんでカメラなんか持っているの。映画撮影かな」

連作の間仕切りが取り払われ、部分的につながっていた作中人物達が一堂に会するこの場は、各々の役柄を脱ぎ捨てて演出者と共にカーテンコールのように一斉に姿を現す舞台の外側ではない。「しらじらしい」を繰り返す原典の情況と描写の援用と見せかけながらも、森見作品は「私」と作中人物の間で話ができないとすることで、彼らと同席しているにもかかわらず「私」だけが同レベルにいないことを示した。ここには、作者から作中人物は見えているが、作中人物から見えない、という枠組みが意識されている。Fが「まったく世話が焼ける」と言いながら「私」に弁当を持ってきてやる箇所「端的に表れるように」、「私」はこの作中人物達の生きる世界にF君を介して誘われ参加はしても、能動的

には働きかけられない。

しかし例えば「斎藤と呼ばれた麦藁帽子の男」「変わった人だな」と思った。「などと語る以上、「私」は彼らと初対面であり、彼らに対して本当の作者ではなかった。当然のことながら作品集を記した実在の森見は別におり、「私」は芽野や斎藤と同様その森見によって作られた、但し彼らとは異なるレベルの作中人物、ということなのだろうか。

「私」の位置を考えるにあたって、未だ言及していないのはFという作中人物である。

三 Fとは誰か

F君は学部で同じクラスだった友人で、話しやすい、陽気で樂觀的な人だった。彼と喋っていると、世の中は悪いことばかりでもないという気がした。目の前に現れるものをすいすいと受け容れて、誰とでも友だちになる彼を、内に籠もりがちの私は羨ましく思っていた。

他とは異なつて唯一Fという略称で表記される人物は、まずこのように紹介される。「友人」であるにとどまらず「誰とでも友だちになる」属性を持つから Friend なのだと言うには、しかし、Fの役割はもう少し複雑である。即ち、彼の最大の特徴は先に見たように、互いに話のできない「私」とも芹名達作中人物とも話せるところにある。「目の前に現れるものをすいすいと受け容れて、誰とでも友だちになる」とは、疎通のないはずの別次元の間

さえも往来できることを指していた。

ただ、このように図式的には納得できるとは言え、本来同レベルにいるはずがない二者を結びつけられるとは、それ自体が有り得ない事態である。彼がFという符牒として置かれたのは、こうした情況の虚構性を端的に示す存在、彼自身が実在しないfictionalな存在だからである。Fに相当する原典の「薮君」が「本当にいたのかすら定かではない」「フィクションナルな人物」であるとの指摘が既になされているが、Fの場合はこうした意味とも、また芽野達がフィクション上の存在であるという意味とも異なる虚構的存在である。

思えば、百物語はFの後日談として語られて初めて存在するものだった。百物語の有無は彼の語りによって握られている。

いよいよ百物語が始まるのであろう、屋敷の明かりが一つずつ消されていって、やがてすべて消えてしまった。先ほどまでのざわめきが嘘のように、屋敷はひっそりと静まり返った。まるで座敷を埋めていた学生たちが、一人残らず消えたかのようにだ。

「私」が去って行くと共に、「闇に沈ん」でいく「化け物屋敷」。彼の話を信用しなければ百物語はなかったと同じであり、Fとはfictionへの導き手であると同時に担い手でもあった。

ところで、このFはいくつか気になる発言をしている。まず、「鹿島さんって、どんな人ですかね」と鹿島の存在を最初に言挙げしたのはFである。さらに、「ひよっとして鹿島さんという人物は実在しなくて、深淵さんが作った架空の人物なんじゃない

か。」という芹名に対して「それは違うよ。」と強く否定し、これに続く永田による鹿島「替え玉」説をも否定する。「知り合いが彼の劇団にいる」と言うFは「筋金入りの裏方」として「裏から糸を引く」存在としての鹿島の実在性を強調し、且つ、深淵と鹿島とを別人として切り分けるのである。しかし他方、鹿島が「君と斎藤の間に、いつの間にか座ってたよ」という「私」の言葉を頑として受け容れず、鹿島は現れなかったと主張する。鹿島がFの横に並んでいたことを認めないわけで、こちらでは自分と鹿島とを切り分けようとしているのである。

劇団に友人がいるだけでなく、当日の待ち合わせでも「なにか慌ただしい感じで電話を切ってしまった」F、「そもそも会場の場所が明らかでないのに、「…」どうやって来るつもりなのだろう」と不思議に思「われるような行動をとるF、「会費を払っていない」ことも「あまり気にしていないよう」なF。彼は作中人物の中にいつの間にか紛れ込んで会話を交わす一方、「森見君」なる彼らの擬似的な作り手のような曖昧な存在とも親しくなれる。かたや、深淵は「主演」もやり「劇団員を率い」もする、つまり芝居の内外を往き来できる人物である。虚実の間を越境するという意味でFと深淵の立ち位置が果てしなく重なってくるならば、そこから少なくとも相対的に〈現実〉の側にいると見える「私」と鹿島もまた近い位相に置かれてくることになる。もちろん、Fの本名を「私」が深淵と知っていてあえて伏せたとは読みとして成り立たないから、これは「私」の外にある作品の意図が要請した符合であるに違いない。

四 鹿島と「私」——「いいから行けよ」——

Fと深淵、「私」と鹿島。彼らはポジションとして相似形をなすが、同時にジャンルから来る相違にも着目せずにはいられない。通常、演劇では演者は「原作脚本演出」担当者の存在を知らないわけにはいかず、当然生身の人間同士として顔を合わせるわけだが、彼らがいよいよ作中人物として演じ始めた時には、原理的には彼を知らないことになる。それは小説の作中人物に作者が見えないのと同じである。こう考えれば、鹿島が「原作脚本演出」担当としての自分の存在を劇団員にさえ徹底的に隠してきたことの意味が見えてくる。

「僕は聞いたことがある。劇団員たちは鹿島さんがどういふ人なのか述べようとしたとたんに、言葉に詰まるというんだ。愉快な人なのか、愛嬌のある人なのか。それとも冷たい人なのか、恐い人なのか。それが分からないそうだ。身近な人がみんなそう言うらしいよ」

鹿島は恐らく、自身の演劇を小説のありかたに極力近づけようとしているのである。

作中レベルでは鹿島の徹底ぶりにそのような思惑があると考えられるのはまた別に、作品のしくみとして再度、鹿島と「私」の関係を考え直してみよう。

噂ばかりで決して姿を現さない鹿島とその不可解さが強調されることで、読み手は百物語を外から支配する存在がいることに気をとられるだろう。またその一方で、彼を唯一認知する、しかも

作者と同名の「森見」という語り手が登場する。この双方の登場により隠蔽されるのは、短篇「百物語」の作者森見登美彦である。「筋金入りの裏方」として百物語を形作る鹿島、のみならず既に「森見」なる男が登場していることによって、読み手側から生身の森見は忘れられがちになる。

これを念頭に置くと、次の件は示唆的である。

「鹿島は俺だ」

「ああ、そうか」

私は少しの間、目前にいる彼を見ていた。鹿島さんはその血走った目で見返し、「じゃあな」と言った。「いいから行けよ」と手で払うような仕草をした。

ようやく私は我に返った。「ああ、それじゃ」

私は両側に板塀の続く狭い坂道を、疎水を目指して下っていった。

先の「ただ何となく傍観者の地位に踏みとどまったのが私だとすれば、鹿島さんは自らその道を選んだ人なのではないか。」という「私」の自己認識を改めて想起したい。

彼は決して主役にならない。脇役にさえならない。その存在を誰も気づかない。

彼は舞台から離れたところにおいて、冷やかな笑みを浮かべている。自分が仕掛けた舞台の上で繰り広げられる一切の騒ぎを、冷徹に見つめている。その血走った目で――。

「自らその道を選」び、「傍観者」に徹して身を隠す鹿島に対し、「私」は語りに徹するのではなく、作中人物の間に姿を現して

いる。鹿島の「いいから行けよ」とは、もうこの作中の世界から去れ、と言わんばかりであって、「私」のこうした「何となく」……踏みとどまった」中途半端な立ち位置に対する批評的な「仕草」も受け取れはしまいか。そしてそれは「徹底した身の隠し方」をする生身の作者森見があたかも作中の森見である「私」と向き合っているような感じでもある。鹿島と「私」の対照性が際立つのと裏腹に、あるいはそれと引き替えのように、鹿島と作者とは接近してくる。短篇「百物語」の作者森見登美彦は、語り手「私」即ち「森見君」をいわば隠れ蓑として、むしろ作中人物である「百物語」の主宰者と深部でつながっていたのだった。このようにして、鹿島までも作り出す作者森見の存在を消すしくみが内包されているところに、この作品独自のメタフィクション性がある。

三者のこの構図は、次のような箇所からも確認される。

「……」鹿島さんはね、学園祭期間中に『ゲリラ演劇』とい

うものをやったんだよ。とくに舞台を決めるのではなくて、大学構内のあちこちでいきなり始まる劇だ。僕もいくつか上演してるのを見たし、奇抜で面白かったな」

「徹底した身の隠し方」によって劇団員にへ演じていることを忘れさせ、あたかも小説中の人物のように作品世界に没入させるのと同様、鹿島は観客に対しても虚実を曖昧にしていく仕掛け人であった。のみならず、読み手はこの件から「走れメロス」の最後の場面を想起することもできる。あのドタバタ喜劇が鹿島の仕組んだ「ゲリラ演劇」のひとつであったとしたらどうか。鹿島が作者森見に重なって見えてくるこの瞬間、読み手の意識からも

また作者の存在は消えるのである。

五 虚実の転倒

冒頭、鹿島と飾磨屋の関係で触れたように、森見は鷗外が採用しなかった事実を周辺文献に見つけ、むしろこれを物語中に積極的に取り入れている。特に鷗外自身が帰ったとされる実際の百物語の様子は、開催直後に出た『歌舞伎新報』一六四九号（一八九六（明29）・八）の他、前掲『東京朝日新聞』の「花火見物と百物語」ならびに『鶯亭金升日記』の「鹿島大尽の思い出」で詳細に読むことができる。Fが後日談として語る百物語の後の「屋敷の二階」での肝試しの有様の数々に、これらは援用された。「劇団の大道具係が仕掛けを作り」、「雨が降ってきたり」「蒟蒻」を用いたり、「筋金入りの恐がり」である芹名を無理に肝試しに赴かせる等といった箇所、さらに遡れば、道中の道案内の指さし、座敷の幽霊画等も使われている。

ここでとりわけ注目したいのは、次の箇所である。

「[：]」一番奥にある座敷の床の間に、位牌と髑髏があつて、そこに木魚が置いてある。それをぼくぼく叩かなくちゃ駄目なんだね。その座敷には蚊帳が吊つてあつて、妙な女の人が布団にもぐつて唸っている。「[：]」芹名君が歯を食いしばつて木魚を叩いているうちに、女の人起きあがつて、蚊帳から出てきてね、それで顔を見たら、これが、凄いだ力のメイクをしている。芹名君、その女の人を渾身の力で突き飛ばし

たんだよ。そしたら彼女が行灯を蹴倒しちゃつて、「[：]」これは次の二つの記事、

・最後に暗き座敷に至る此内にハ蚊帳を釣り正面の床の間にハ位牌髑髏を飾り其の前に鉦と木魚を供へありて此処へ入りし者ハ必ず之を敲いて帰るといふ趣向なり

（「花火見物と百物語」）

・最後に離れ座敷へ入ると、古い蚊帳が釣つてあつて青い顔をした男がウンウン唸つて居るのが見える凄さ。床の間にある帳面へ名を書いて引下がろうとすると、天井から手が出て、置物の髑髏の眼からパツと光りがさすので、

（「鹿島大尽の思い出」）

を借用している。が、鷗外の原典でも最後に「飾磨屋さんがあなくなつたので聞いて見ると、太郎を連れて二階へ上がつて、蚊屋を吊らせて寝たと云ふぢやありませんか。」とあつた。二階に吊られた蚊帳の中で化け物メイクの女性が「唸つてい」たという森見の設定は、『金升日記』の「青い顔をした男がウンウン唸つて居る」記事を援用した上で、原典に対する「人生に何の興味もない今紀文と言はれる主人役その人が、実は生ける化物だといふこの荒涼たる読後感」⁸、「やがて読者はその人物こそ化けもの以外の何者でもないということを思い知らされてしまふ」⁹といった評までも取り込んでこれをずらしたようにさえ見えるではないか。

先に述べたように、ここは後日談で、芹名の体験を自ら直接体験したかのようにFが語った箇所である。Fの語りによってのみ存在が保証される曖昧な性格のこの内容が、鷗外が見ることなく

他の者の手による記録から創り出されたということ。これは、原典で書かれなかったことを（事実）から取り立てて抽出しておきながら、虚構内でもさらに臚気な虚構のレベルに再度据え直す、という逆説的操作であり、そこには虚実の位相の間を自在に往き来し戯れようとする意志が垣間見える¹⁰。あるいは、平板なパロディの枠に収まりきらない原典の破格な展開、即ち物語の中心の不在に目を凝らし、これを逆手に取った結果とも言えようか。

六 連作としてのメタフィクション

森見の「百物語」が通常のカーテンコールでないことは既に述べたが、これが連作の最後に置かれる必然性は、それまでの作中人物達が集合する点からもやはり説明されるべきだろう。作品集全体の中の「百物語」の位置づけを確認することで、まとめたい。

「私」は次々と座敷に彼らが集まってくる中で、次のように思う。

これまでの日常を振り返ってみると、自分は大学生生活というものをおおかた舞台袖から眺めて暮らしてきたのだという気がした。熱心に部活や勉強に打ち込む連中を横から眺め、大学生らしい馬鹿騒ぎをする連中を横から眺め、恋愛に右往左往する連中を横から眺めて過ごした。私はつねに、何事かに「参加していない」と感じていた。

これらは明らかに手前四篇の世界を踏まえており、且つそれら

に対する「私」の「傍観者」的立ち位置を示している。

振り返れば、「走れメロス」を除いてこの連作各篇の主人公達は何らかの形で作り手であった¹¹。「山月記」の斎藤秀太郎は書くことに執着したあげく天狗となり、「藪の中」では学生映画監督鶴山の映画制作の内情が語られ、「桜の森の満開の下」は男が女との出会いによって作家になる話である。これに加えて「走れメロス」が鹿島による「ゲリラ演劇」であったとしたならば、作ることに皆が無我夢中な中で、「私」だけが彼らと同一の世界にいなながらもそれらを「横から眺め」ていたのである。そして「百物語」では、この場全体を創り出す存在が、決して姿を現さないといいそのありかたにおいて、噂の中でのみクローズアップされてくる。「私」は、

彼にはどこか悪魔的などころがある。裏で糸を引いている演劇にせよ、今宵のような百物語の催しにせよ、それは彼にとって人間を眺めるための大がかりな実験であるような気がした。

と見る。しかも、百物語のルールと趣向は次のように語られていた。

怪談をするたびに一つずつ明かりを消して、自分たちの身の回りを徐々に闇へ落とし込み、やがて来たるべき何かの気配へ心を澄ませていく。「…」百本の明かりをぜんぶ消すのは無謀なことだ、その決定的瞬間までは敢えて至らずにさせるものだそうさ。決定的瞬間とは、最後の明かりが消されて座敷が闇に没し、真の化け物が姿を現す時である。

一つ一つ物語られた果てに「真の化け物が姿を現す」という趣向。作品集最後の一篇をこれになぞらえるならば、個々の作り手の物語が語られた最後に至り、それまでとは性格の異なる、つまり決して姿を現さないことにおいて「悪魔的」とさえ言える作り手が「私」の中には浮かび上がったのである。同時に、それまでの四篇はこの「百物語」という趣向のうちに包含され、メタレベルから眺められるものと化す。その時、それまで各篇で作り手として登場していた人物達もまた作中人物として作品の中に再度融け込んでいく。但し、ルール通り、百物語の最後は見届けられることなく、代わりにFの語りによるドタバタ肝試しとして終わったことで、「決定的瞬間」は回避される。これはFが最後まで鹿島は現れなかったと言ひ募ったことに見合っている。

とは言え、「私」を通して読み手には「一切の騒ぎを、冷徹に」「血走った目で」見つめている鹿島の姿が刻印されるだろう。その鹿島の影には作者森見が潜んでいたのであり、森見の代わりに鹿島が出てきたと言つてよい。即ちこの連作集は、全体が百物語の意匠で構成され、見える者には見えるような形で、作者森見が姿を現さず別の形をとって、読み手の前にぼんやり映るといふ趣向なのである。

おわりに

森見作品は本来、堅苦しい言葉で論じられるような性格のもの

ではないのかも知れない。しかし、ここでの「古典的名作の書き換え」がまさに「王道」と言える方法で行われていること、またそれゆえ原典に対する新たな角度からの照射と再発見ともなり得ることを示すべく、順に拙い分析を試みた。

創り出せない苦しみ（山月記）、創り出すことへ向かうあがきが生み出す人間関係の中での容赦なさ（藪の中）「桜の森の満開の下」。ともすれば深刻に陥りがちなこうした話題の重さが緩和されたのは、連作の中心にスラップスティック的な「走れメロス」を据え、これを表題作としたことにもよるだろう。

ただ、だからと言って「走れメロス」だけが連作の中で全く異質な、浮いた作品であるというわけではない。終章四節で述べた「ゲリラ演劇」というのはあくまでも仮説に過ぎないが、少なくとも、ここでの芽野と芹名の「友情」の要諦即ち「何であつてもいいのだ。そんなことはどうでもいいのだ。ただ同じものを目指していればそれでいい。」という発想は、創作に関わる他の四篇に特徴的な、創作物自体の内容以上にむしろその枠組みやありかたに注目させるといふスタンスと響き合っている。「山月記」における斎藤の言葉「俺がどんな小説を書いていたか、そんなことはどうでもよい。大切なのは俺が「書いていた」ということなのだ。」あるいは「藪の中」における鶴山の「あの映画の価値は外側にある」「カメラのこちら側、あるいはスクリーンのこちら側にあるんだ」という主張を想起したい。書かれた小説の内容、作られた映画そのものの価値、催し自体の意味に重点が置かれないことによつても、メタフィクショナルな方向性はより強く押し出

されるだろう。そして、これは李徴の詩への客観的評価・「藪の中」の〈事実〉・「百物語」の実態がいずれも語られず明かされなかった、という原典の共通点にまで遡れるのだった。その意味で、森見の「走れメロス」は「新釈」であることを標榜しつつ、その「友情」の読み替えにおいて、「他四篇」さらにはそれらの原典の特質までもが組み込まれた作品であるとも言える。そうであってこそその表題作なのではないか。

最後に、「百物語」のFについての件を再掲したい。

F君は学部で同じクラスだった友人で、話しやすい、陽気で楽観的な人だった。彼と喋っていると、世の中は悪いことばかりでもないという気がした。目の前に現れるものをすいすいと受け容れて、誰とでも友だちになる彼を、内に籠もりがちの私は羨ましく思っていた。

人間界からの離脱に至るまで独自の世界を貫こうと、人間関係がどれほど錯綜しようと、あるいは関係が互いを消し去る危機にまで至ろうと、小説世界はそうした事態の一切を表現し、受容する。各篇におけるパロディとしての完成度と共に上質なペーソスが看取される点からも、作者のフィクションに対する考え方の根本をこの件に読み取らずにおれない。森見登美彦のメタフィクションは、Fに象徴されるような越境の自由を確保された存在によって成立するが、言うまでもなくそれはそもそもフィクションの懐の深さへの信頼に支えられていたのである。

《注》

はじめに

- (1) 「PORTRAIT 森見登美彦」〔編集会議〕七五、二〇〇七・六、Web and publishing)
 - (2) 「角川文庫のためのあとがき」(「新釈 走れメロス 他四篇」二〇一五・八、角川文庫)
 - (3) 例えば、詭弁論部・図書館警察とその長官(作品によって人物は変化する)・自転車にこやか整理軍・映画サークルと相島や城ヶ崎は既に「四畳半神話体系」に登場していた。またこの後、芽野は「四畳半王国見聞録」中の「蝸牛の角」(『小説新潮』二〇〇七・七)に、芹名は「真夏のブリーフ」(『小説新潮』二〇〇八・九、原題「真夏の人々」)にそれぞれ登場することになる。
 - (4) 「キャラクターが作品を跨いでリンクしているのは、単なる省エネ、使い回しです。同じような性格の人を登場させるならば、過去に登場したあの人を出そうという程度なんです。」(萩尾望都との対談「わがままに書く、その先に——」での森見の発言、『波』二〇一一・二、新潮社)
- I
- (1) 佐野幹『山月記』はなぜ国民教材となったのか(二〇一三・八、大修館書店)等に詳しい。
 - (2) 木村一信『山月記』論—〈滅び〉への恐れ—(『日本文学』二四一四、一九七五・四、後、『中島敦論』一九八六・二、双文社出版)
 - (3) 前田角蔵「自我幻想の裁き—「山月記」論」(『国語と国文学』七〇—一〇、一九八三・一〇)
 - (4) 蓼沼正美『山月記』論—自己劇化としての語り(『国語国文研究』八七、一九九〇・一二)。ここでの「言葉に対する自己欺瞞」とは、人間としての「最後の瞬間」までも「劇的に自己を仮構せずにはいられない」こと、にもかかわらず、そうした状況では必ず「人

間の真実」が「露呈される」、というように読みが拘束されることを指す。

- (5) 小森陽一「自己と他者のへゆらぎ——中島敦の植民地体験」(『へゆらぎ』の日本文学)一九九八・九、日本放送出版協会
- (6) 注(3)に同じ。
- (7) 「シンポジウム「山月記」をめぐって」での木村一信の発言(『国文学 解釈と鑑賞』五五一四、一九九〇・四)。
- (8) 新井通郎「中島敦『山月記』の世界」(『二松』二二、二〇〇八・三)
- (9) これとは反対に、例えば柳沢浩哉・森田真吾「山月記」の修辭的分析——臆病な自尊心と、尊大な羞恥心」の修辭とその狙い(『人文科教育研究』二七、二〇〇〇・八、筑波大学)では、「袁修は、人々から「倨傲だ、尊大だ」と言われていた李徴の過去を良く知る人物なのである。そのような袁修に対し「巨大な自尊心の存在を認めて見せることは、自分自身をあからさまに語る印象を与え、告白の信憑性を増す。」と解釈している。
- (10) 以上、勝又浩「山月記」鑑賞(『Spirit 中島敦「作家と作品」』一九八四・七、有精堂)。氏はまた「李徴は人性の虎になつてしまつたが、本当は詩の鬼にこそならなければいけなかつたのである。」とも述べる。李徴とは異なり、斎藤は「鬼」となつたのである。
- (11) 昆隆「山月記」読解(『日本文学』三四一六、一九八五・六)
- (12) 濱川勝彦「山月記」論——律背反と逆説の世界——(『国語国文』四〇一八、一九七一・八)
- (13) 原題「四疊半国開拓史」、後、『四疊半王国見聞録』所収。
- (14) 古屋健三「中島敦——肉体の喪失」(『ユリイカ』九一九、一九七七・九)
- (15) 注(10) 勝又氏。
- (16) 注(14)に同じ。
- (17) 注(2)に同じ。
- (18) 注(4) 蓼沼氏および松村良「エクリチュールの復讐——中島敦『山

月記』——(『昭和文学研究』二八、一九九四・二)。

- (19) 「南陽の郊外に於て嘗て一孀婦に私す。其家窃に之を知り、常に我を害せんと心の心あり。孀婦是れより再び合ふを得ず。吾れ困つて風に乗じて火を縦ち、一家数人尽く之を焚殺して去る。」(『国訳漢文大成 文学部 第十二卷 晋唐小説』一九二〇・一二、国民文库刊行会、後、一九五五・八、東洋文化協会 による)

II

- (1) ただ、新保邦寛「芸は芸を隠すにあり——「藪の中」研究史」は「藪の中」の「芸」を隠すにあり(『稿本近代文学』二七、二〇〇二・一二)は、前半四者の語りが本来「証言」であるべきところ、「へ物語」と命名されている点に注目し、「その陳述の恣意性を先行表示すべく採られた戦略」と見、「多襄丸の白状」は「先行する四人のへ物語」を回収する形で生成された新たな物語に過ぎない」と述べている。
- (2) 以上、篠崎美生子「藪の中」の言説分析(『工学院大学研究論叢』三五—二、一九九七・一二)
- (3) 『日本国語大辞典 第二版』(二〇〇〇・一—二〇〇二・一、小学館)、『広辞苑 第六版』(二〇〇八・一、岩波書店)の「藪の中」の項目に明記。
- (4) 高橋修「暴力」小説としての「藪の中」(『昭和学院短期大学紀要』二六、一九九〇・三)
- (5) 千種キムラ・ステイブン「ドストエフスキー・芥川・黒澤・ポリフォニー(多声)的世界」(『国文学 解釈と鑑賞』七三一九、二〇〇八・九)
- (6) 大岡昇平「芥川龍之介を弁護する——事実と小説の間——」(『中央公論』(臨時増刊) 八五—一三、一九七〇・一二)
- (7) 映画完成のための高いハードルの設定という点では、黒澤の「羅生門」で、暗い森に八枚の鏡を用いて自然光を送り、コントラストの現出に工夫を凝らしたこと、またフィルムが焼けるという理

由で当時タブーとされた太陽にカメラを向ける方法をとり、接吻場面も背後に太陽が映り込むアングルで撮影したことが知られている(『全集黒澤明 第三卷』一九八八・一、岩波書店、都築政昭『黒澤明—全作品と全生涯—』二〇一〇・三、東京書籍)。なお、ラストシーンは脚本では「赤児を抱いて去る柚売に夕陽がサツと射してくる。」となっている(同前『全集』による)。

(8) 佐藤哲也「解説」(『四畳半神話体系』二〇〇八・三、角川文庫)に既に指摘がある。

Ⅲ

(1) 角田旅人「走れメロス」材源考(『香川大学一般教育研究』二四、一九八三・一〇)

(2) 戸松泉「走る」ことの意味—太宰治「走れメロス」を読む—(『相模女子大学紀要(A人文・社会系)』五九、一九九六・三)。遡って、寺山修司「歩け、メロス—太宰治のための俳優入門」(『ユリイカ』七一三、一九七五・四)は、この件のメロスの「自己中心性とナルシズム」は原典を「矮小化させてゆくばかりである。」と指摘した。

(3) 川嶋至「太宰治における「背徳」」(『国文学』一九一、一九七四・二)

(4) 高橋秀太郎「信と歎喜—昭和15年の善威とメロス」(『季刊ichiko』一〇七、二〇一〇・七)

(5) 例えば、田島伸夫「走れメロス」(中学二年)(田島伸夫・岩田道雄『国語教育・中学の文学』一九七六・四、あゆみ出版)では、「『愛』とか「信実」とかいう美名、体面とか名誉とかいう飾りを捨て去ったとき、メロスは、真に勇氣ある者としての姿をあらわします。」「まにあつたメロスにとって、不名誉をもたらずであろうこの(「悪い夢を見た」という…木村補)告白を、大衆の面前でおこなつたところに、メロスの変革がある」とした。最近でも、「信実」「信頼」が「上滑りのもの」から「命以上のもの」として実感されてく

る」変化、「自動化して」いた「友情」や「信頼」の変化、「他者の目に映る自己像も問題では」なくなる変化などを「もっと恐ろしく大きいもの」から読み取る篠原武志「走れメロス」の授業試論(『月刊国語教育』二九一二、二〇一〇・二)がある。

(6) 注(2) 寺山氏。

(7) 東郷克美「走れメロス」の文体(『月刊国語教育』一九八一・一)。氏は「何かの認識を伝える文体でもなければ、あるイメージを喚起するための文体でもない。いわば心臓の鼓動を伝えるような一種の生理的文体である。」とも指摘した。森見自身もまた「作者自身が書いていて楽しくてしようがないといった印象の、次へ次へと飛びついていくような文章」(「あとがき」)に注目する。また「書いていてここまで楽しかった小説もないですよ。太宰治のポンポンとリズムカルに続いていくような文体をそのまま再現したいと思って。」と聞き手・佐々木敦によるインタビュ「森見登美彦の「それから」」(『文芸』五〇一二、二〇一〇・五)で述べている。こうした文体にふさわしい展開が選ばれた側面は確かにあるだろう。

(8) 注(2) 戸松氏。

(9) 以上、注(7) インタビュー記事による。

(10) 東郷克美「走れメロス」をめぐって(『国文学』八一五、一九六三・四)

(11) 佐藤善也「走れメロス」(『国文学』二二一四、一九六七・一二)

(12) これは別に、王がメロスを信じていない以上、山賊は王の追っ手ではないという議論もある。注(3) 川嶋氏。

(13) 国松昭「走れメロス」の暗さについての「考察」(『信州白樺』一九八二・一〇)。氏は、「メロスの行動は、行動のための行動とならざるをえないだろう。」としており、これは前掲寺山氏の「演劇的世界」という指摘と重なる。

(14) 花山聡「走れメロス」考—メロスは誰のために走ったのか—(『成蹊論叢』三一、一九九二・一二)

- (15) 丹藤博文「テキストの〈空白〉とその読み」〔『読書科学』三八―二、一九九四・七〕
- (16) 前田角蔵「走れメロス」論―「赤面」するメロスと少女の緋のマントの意味―（『試想』六、二〇〇八・六、宮崎大学）
- (17) 注（4）に同じ。
- (18) 高田知波「反美談 小説としての『走れメロス』」〔『駒沢国文』五〇、二〇一三・二〕
- IV
- (1) 牛久眞紀子「『桜の森の満開の下』論」〔『専修国文』三五、一九八四・九〕では、安吾作品の説話的語り口の自在さに注目している。
- (2) 聞き手・佐々木敦によるインタビュー「森見登美彦の『それから』」〔『文芸』五〇―二、二〇一・五〕
- (3) 西澤真美「『桜の森の満開の下』―男を定点として―」〔『国文目白』三六、一九九七・二、日本女子大学〕
- (4) 浅子逸男「桜の森の満開の下」〔『坂口安吾私論―虚空に舞う花―』一九八五・五、有精堂出版〕
- (5) 水本次美「坂口安吾『桜の森の満開の下』論―男の〈欲望〉」〔『文学論叢』七八、二〇〇四・二、東洋大学〕
- (6) 注（5）に同じ。
- (7) 山田晃「安吾解説―『桜の森の満開の下』1」〔『青山学院大学文学部紀要』三九、一九九八・一〕
- (8) 小谷真理「それは遠く、電子の森の彼方から―坂口安吾『桜の森の満開の下』を読む―」〔『坂口安吾論集I 越境する安吾』二〇〇二・九、ゆまに書房〕
- (9) 天満尚仁「坂口安吾『桜の森の満開の下』論―語り 他者 トポス―」〔『立教大学日本文学』九五、二〇〇五・二二〕
- (10) 加藤達彦「桜の森の満開の下」―ウツ・ロ・ヒのテキスト〔『国文学 解釈と鑑賞』七一―一、二〇〇六・一〕。氏は「上手へ一人逃げて行くよ」という女の台詞の「上手」なる表現に注目し
- (11) 前田久徳「『桜の森の満開の下』小解」〔『イミタチオ』二八、一九九六・一、金沢近代文学研究会〕
- (12) 共依存については様々な議論があり、その定義も定め難いが、ここでは「他人が望むものに焦点を合わせそれに過剰反応していく」（佐野信也）過程を経て「愛情」と「支配」（コントロール）の「一体化」（信田さよ子）に至るような関係性を念頭に置いている。共依存者の特徴として挙げられる「他者コントロール」「自己中心的思考」「自己喪失」「低い自己評価」「否認」「境界線の欠如」「「よい人」を演じる」（ジェームス・サック）は、作中の二人に当てはまり、他に、「理想論、ファンタジー、社会の掟にとらわれる」「相手の気分を敏感に察して、先へ先へと頭を働かせる」（西尾和美）等も作中の女の言動に該当する（以上、引用は吉岡隆編『共依存―自己喪失の病』（二〇〇〇・三、中央法規出版）。また清水新二編『共依存とアディクション―心理・家族・社会』（二〇〇一・四、培風館）を参考とした）。ただ、これらの傾向は顕著であるものの、例えば女が自身の仕事の世界も持つ等、彼らの言動全てがこの特徴の範囲内で収まるように描かれているわけではない。
- (13) 高橋好弘「『坂口安吾』論―『桜の森の満開の下』周辺から、「巧みに殺された真実」を探って―」〔『中央大学国文』二五、一九八二・三〕等が、「魂の絶対の孤独」を重視している。
- (14) 注（12）に挙げた「自己中心的思考」について、ジェームス・サック（吉岡隆訳）は次のように説明する。
二者関係もしくはそれ以上の関係の中で起きた問題であれば、そのうちのひとりに全責任があるなどということは当然ありえない。しかし共依存者は、本来自分でとるべき責任でないことまで自分でとろうとしたり、とってしまったりする。
- V
- (1) 洪川曉「『百物語』と鹿島清兵衛」〔『鷗外』九、一九七一・六〕は、

「随筆から小説へ移行しようとする過渡的形態を備えているとも考えられる。」「随想的小説といわるべきものかもしれない。」と指摘している。

(2) 『太陽の塔』(二〇〇三・一二、新潮社)では既に、飾磨大輝なる学生が登場している。

(3) 安藤徹「怪異の生成とうわさー祇右衛門・飾磨屋・中村玄道ー」(『日本文学』五四―一、二〇〇五・一一)は、原典について既に「僕」が「傍観者」としての飾磨屋を発見したのは、うわさによって「物語化」された飾磨屋像に触発されたからであり、ここには「真実」と呼べるようなものはない。」と指摘している。

(4) 森銃三「『百物語』余聞」(『中央公論』臨時増刊『歴史と人物』二二八六―五(二〇〇六号)、一九七一・四)による。同論ではこの他、依田学海の日記と後述の『鶯亭金升日記』も紹介。

(5) 目野由希「『百物語』と『歌舞伎新報』」(『鷗外』九一、二〇一二・七)、遡って、三好行雄「『共同体』のレミニッセンスー」(『カズイスチカ』と『百物語』一」(『文学』四五―一、一九七七・二)は、「近代」が「遊びを遊びの(座)」として成立させる共有の信仰「…」を迷信として共同体の秩序や感覚とともに放逐した」旨を指摘している。

(6) 注(5) 目野氏。

(7) 花柳寿太郎・小島二胡共編、一九六一・一〇、演劇出版社

(8) 三島由紀夫「解説」(『日本の文学2 森鷗外(一)』一九六六・一、中央公論社、後、『文芸読本 森鷗外』一九七六・一二、河出書房新社)

(9) 井上靖「『六人の作家』第一部 六人の作家 森鷗外」(一九七三・四、河出書房新社)

(10) 「メタフィクション的な感じ」は「やりすぎると嫌味なんですけど、もともとそういう遊びは好きなんです。現実と作り物の境目がグニャグニャになっていく感じが。」と森見は書簡体小説『恋文の技術』(『SAGA *』二〇〇六・一二、二〇〇七・一二、二〇〇八・一二)

「一〇(隔月)、後、単行本、二〇〇九・三、ポプラ社)に関して語っている。また、「小説に「森見登美彦」本人を出しているように、「作り物」が「現実」に侵食してくるのはすごく面白いと思っているんです。」とも述べる(以上、「森見登美彦の「それから」」『文芸』五〇―二、二〇一一年・五)。

(11) [PORTRAIT 森見登美彦] (『編集会議』七五、二〇〇七・六、Web and publishing)で、「小説を書く、映画を撮る、といった「創作」と、男女間の「恋愛」、この2点が全編を貫く主調低音のような印象を受けた。」とのインタビューの指摘に対し、森見は「結果的にそこに集約されていたような感じはあるかも」としながらも、「あらかじめ意図したものではないんですよ。自分で作品を選択し、その作品の中でひっかかるもの、掘り起こしてみたいものを追求すると、その方向に行ったということですよ。」と述べている。

おわりに

(1) 「メタフィクション小説は根本的・持統的対立——(伝統的リアリズムのような)幻影の構築ならびにその幻影の剥き出し——を原理として構築される傾向にある。言い換えるならば、メタフィクションの最小公分母は、フィクションの創造とそのフィクションの創造に関する陳述とを、同時に行うことである。」(パトリシア・ウォー『メタフィクション―自意識のフィクションの理論と実際』結城英雄訳、一九八六・七、泰流社)。

『附記』

・『新釈 走れメロス 他四篇』の引用は、単行本から若干の変更がある祥伝社文庫版(二〇〇九・一〇)に拠った。

・原典等の引用は、『中島敦全集 第一巻』(一九七六・三、筑摩書房)、『芥川龍之介全集 第五巻』(一九七七・一二、岩波書店)、『太宰治全集』(一九九八・五―一九九九・五、筑摩書房)、『坂口安吾全集 第五巻』(一九九八・六、筑摩書房)、『森鷗外全集 第九巻』(一九七二・

七、岩波書店にそれぞれ拠った。但し、表題を除いて旧字は新字に改め、ルビは省略した。

・引用文中の傍点はそれぞれの筆者、傍線は木村による。「…」は中略を示す。

・投稿要領の上限を大幅に越える枚数であったにもかかわらず、論集編集委員会の先生方には諸事情をお汲み頂き、一括掲載をお許し頂きました。御配慮を賜りましたことに、心より御礼申し上げます。

受付日 二〇一六年五月一日

受理日 二〇一六年七月一日

所 属 福井県立大学学術教養センター