

流転する髑髏、不変の自意識：澁澤龍彦  
「三つの髑髏」における自己の変貌について

細沼，祐介

---

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要 / 日本文学誌要

(巻 / Volume)

87

(開始ページ / Start Page)

19

(終了ページ / End Page)

33

(発行年 / Year)

2013-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00010238>

## 〈論文〉

## 流転する髑髏、不変の自意識

——澁澤龍彦「三つの髑髏」における自己の変貌について——

細沼 祐介

## 序論

澁澤龍彦は変貌する作家である。

巖谷國士らによって澁澤の死後繰り返し提示されてきたこの評語<sup>〔1〕</sup>は、エッセイや小説などのジャンルの別に関わらない、澁澤の全業績に通底するものを適切に表した言葉であるといえる。また、ここでの「変貌」の語は「生長」という言葉に置き換えられてもいる。こうした発言は、澁澤の文章が次第に育んでいった自在な広がり<sup>〔2〕</sup>を、澁澤自身の自己探求の道程であると位置づける論とも相通じるものがある。

こうして確認された「変貌」への希求は、その中心となっていて、自分の在り方の問題とは若干水準を変えながらも、エッセイや小説に変身の願望として、直接的に、かつ気軽に表現されてきたモチーフでもある。

自己が何者かに変身する、もしくは明確な自己同一性が失われるほどにまで自己解体されていくということは、自意識を重んじる近代的発想から見れば恐怖の対象であるといっても過言ではないだろう。しかし澁澤は嬉々としてこれらのエピソードをエッセイのなかで蒐集し、それらへの憧憬を語る。この志向は後期に再開された小説創作という手段を得て、より直接的に澁澤自身の自意識の在り方にコミットしていくこととなる。

しかしまた一方で、澁澤はこの変身する自己を主体的に小説で扱い、その快楽を満喫しているようでありながら、どこかで一線を引いてもいた。即ち、小説における語り手としての「私」の強調である。こうすることで記述主体である「私」は、作中の物語とは水準の違う語りのレベルを得て、実際に物語のなかで変身させられていく主人公としての主体からは切り離されることになる。

こうした双方の矛盾した態度が共存する作品構造は、澁澤の

小説に独特の安定感と余裕、軽妙さを与えもするが、こうしたメタコメントの多用によってともすると徒に語りの水準を混乱させ、結果的に作品自体の語りの信憑性を不必要に欠くようなことにもなりかねない。このことは、逆説的に澁澤の「変貌」に、この矛盾の解決（ないしは昇華）という側面を持たせることにもなる。ここでは詳しく触れないが、事実、遺作となった『高丘親王航海記』はこの方法的矛盾を昇華する形で解決されており、「変貌」の方向性にまつわるその他の問題とともに、見事にまとめ上げているということができるだろう。

さて、こうした澁澤文学の変遷と、それにまつわる澁澤自身の自己の在り方の「変貌」を読み解くためには、まず後期澁澤小説の出発点の状況を把握しておかなければならない。故に本稿では、後期澁澤小説の嚆矢である『唐草物語』から、短編「三つの髑髏」を例として取り上げ、自身の変身を望む自己と、あくまでも不変の自己同一性を維持する自己、この二種類の自己の關係性を読み解いていこうと思う。

## 一、変貌する無限の自己——花山院

「三つの髑髏」は、河出書房新社の雑誌「文藝」の一九七九年六月号に掲載された短編小説である。のちに同年一・二月合併号から翌年の一月号までに連載されたその他の小説とともにまとめられ、一九八一年七月、河出書房新社より発刊の短編集『唐草物語』に収められた。

この『唐草物語』は表題作となる小説が存在しないことから

も分かるように、それぞれが一つの創作意図のもとに作られた一種の連作であると思なすことができる。澁澤はこの創作意図の一つとして、以下のように述べている。

小説と評論の合の子みたいな、ちよつとひねつたものがど  
うしてもやりたくなってこういうスタイルになったんです。  
つまり何を書いてもいいというのが小説だとすれば、  
ちよつと考証めいたものからはじめて、だんだん自分勝手  
なことを書いて考証が嘘になっていく。考証というのは古  
典の中から真実を探る作業ですけど、その作業の中から  
今度は嘘を真実にしちまえたといったふうになってきたん  
ですよ。そういう、何を書いてもいいという精神の運動が、  
おのずから嘘を真実にしてしまう方向へさまよい出たとい  
う形が今度の『唐草物語』なんです。

この発言を裏打ちするように、収められた作品の多くには語  
りのレベルが二種類あることが認められる。つまり「考証」と  
「小説」である。<sup>3)</sup>

特に「三つの髑髏」での「考証」と「小説」の区別は他と比  
較してもはつきりと分かれており、物語の冒頭と掉尾となる、  
アスタリスクで隔てられた箇所が「考証」に当たると見て間違  
いはないだろう。ここでは記述主体である「私」が積極的に顔  
を出し、従来の澁澤のエッセイと同様の文体で語っていること  
が確認できる。

ここでは「小説」と「考証」の問題を一旦置き、まず「小説」

内部の構造に注目しよう。「三つの觸體」は、「小説」内部でも更に三重の時間軸に分けることができる。まず「小説」の基礎となるべき現実の時間が存在するが、この時間軸は安倍晴明の最後の奏聞以前と以後でやや衝突を起こしており、区別したほうがよいように思われる。また晴明の奏聞に触発された花山院の〈夢〉は確実に別の時間軸に属しており、これもまた区別する。以上の区分けを簡単に整理し、「小説」の中核から外縁へと順に定義づけると以下のように腑分けできる。

## 一、安倍晴明によって触発された花山院の〈夢〉の世界

## 二、安倍晴明の最後の奏聞後の世界

## 三、「小説」の基礎となっている平安中期の世界

このなかで「三つの觸體」全体の中核となっているのは第一の時間である。第二の時間に包含される最後の奏聞を除けば、花山院は安倍晴明の手引きによって都合三度の〈夢〉を見る。この〈夢〉の時間が第一の時間であり、この〈夢〉をそれぞれ象徴するオブジェこそがタイトルにもなっている「三つの觸體」である。

花山院は安倍晴明の奏聞による啓示を受けて、自分の前世に關係した「夢想」Ⅱ〈夢〉に陶醉する。最初は小舎人に、次に後宮の女房に、そして大峰の行者へと、花山院は次第に自分の前世を遡っていきながら、自身のアイデンティティを夢見心地のなかで解体していき、最終的には現実において七歳の童子に変じてしまう。それぞれの前世のヴィジョンは〈夢〉を介して展開され、その〈夢〉の結果として、〈夢〉を象徴するオブジェであり、かつまた〈夢〉の信憑性を裏付ける物証としての觸

體が、花山院によって発見される。

「三つの觸體」の筋書きを整理すれば以上のようなものが、ここで注意しなければならないのは、ここでは便宜上〈夢〉とした花山院の「夢想」は、実際には記憶と重複する部分がとても多いという点である。

実際に、最初の〈夢〉である小舎人の〈夢〉は、明確に「いまままで思い出したこともない記憶」とされており、〈夢〉を体験する主体もはつきりと「七歳の院」であると描写されている。この段階での花山院は、晴明の奏聞によって白昼夢を見ように〈夢〉の光景を「思い浮かべただけであり、それは明確な自身の記憶でしかなく、己のアイデンティティの揺らぎに直面することはなく」なっただけという情報に触発されて、馬に蹴られた院自身の記憶を想起しただけである。

しかし第二の〈夢〉である後宮の女房の体験となると、問題はやや複雑になってくる。第一の〈夢〉と同様に晴明の奏聞に触発されて立ち上ったヴィジョンは、「院の記憶のなか」のものであり、そこから展開された光景の主体は「十六歳であった院」であると書かれている。これは区別するならば院自身の記憶に該当するはずのものが、〈夢〉の光景の記述は、途中から一転して実際に主体であったのは「十六歳の初々しい女房」であったというふうにしすり替わる。院個人の記憶には当然ながらこうした体験が蓄積されているはずがなく、これが非現実的な一種の〈夢〉であることが示唆される。

こうした〈夢〉のイメージが、院にとっての記憶と成り代わ

ってしまうことは、続く「いつのまにか記憶装置に刻み込まれたデータのように、院の記憶の表面に次々に浮かび上がってくるのだった」という描写からも明らかであろう。

以上のような第二の《夢》の引き起こす事態に逢着して、ようやく花山院はアイデンティティの危機に直面する。この危機は《夢》の描写に先立ち、結末を予告するかのような形式で生々しい不安を伴って以下のように述べられている。

院はふつと頼りないような気分になり落ち込む自分を感じていた。それは自分の存在が急にあやふやになっていくような、すこぶる落着きのわるい感覚であったが、そこに一抹の快味がないこともないような、どっちつかずの奇妙な意識の状態であった。

さて、こうした《夢》が引き起こしたアイデンティティの揺らぎは、単純に花山院の意識の内側だけの問題に留まらない。未知のイメージでありながら院の経験の記憶ともなりうるという第二の《夢》が持つ特徴は、読みのうえで第一・第三の《夢》の主体を花山院に特定することを不可能にしてしまう。第一の《夢》も第三の《夢》も、どちらもともに記憶として描写されているが、既に花山院が信用できない語り手であることを確認した以上、これらの《夢》は第二の《夢》と同様に、本来は花山院個人の記憶ではなく、花山院自身がその誤謬に気づいていないだけだという解釈が成り立つてしまうのである。いや、もっといってしまえばこれは誤謬で shouldn't のかもしれない。

単純に、認識の主体が花山院でありながら花山院ではない、小舎人や女房や行者であってそれらともまた異なる、彼らの個々の人格の背後に存在する、無記名でニュートラルな意識として想定されているのだとも考えられる。

こうした特殊な意識の形態は、人形浄瑠璃における人形遣いのそれに近いものがある。舞台上に登場する人物（花山院や女房）は人形であり、取り替え可能な存在である。こうした人形を操るのは黒子の人形遣いであり、彼自身は演劇上の登場人物たりえず、常に人形の背後に、本来存在しないものとしてある「三つの髑髏」ではあえて本来人間として扱うべき人形を相対化してしまい、背後にあるこの無記名の意識を一時とはいえ前景化せしめた。この意識は単体では未だ生まれざる何者でもない意識であり、それ故に何者でもありえる意識である。こうした意識を仮定することで、花山院にとって本来未知であったはずの女房の記憶が、既知のイメージとして錯覚された理由が諒解される。花山院という固有の人格にとっては女房の記憶はまさしく未知であるが、花山院と女房、両者の背後に共に存在した無記名の意識にとっては、女房の記憶は以前に演じた役柄の記憶として、既知のイメージだったのである。

ここで思い出されるのは、注(2)にも引いた澁澤の発言のなかの「人間性とは、わたしには一つの空虚な先入見であるようにしか見えないのである」という部分である。ここで用いられている「人間性」は、澁澤の用法では「私は人間である」という一種の自己規定に他ならない。この言葉は己で己を何者かに局限しているという性質上、同様に「私は私である」という自

己規定としての自己同一性へと換言可能なものだといえる。ならば花山院の自己同一性、すなわち「花山院は花山院である」ということ自体が、「人間性」同様「一つの空虚な先入見」だとはいえないだろうか。こうした論理を仮定すれば、この「先入見」を排除した先に、自身が花山院にも女房にもなりうるという自在な可能性を秘めた意識の世界が広がっているのだ、という主題をも看取することができる。

花山院はアイデンティティの喪失に対する不安を感じる旁らで、「一抹の快味」を見出してもいた。それどころか三度目の〈夢〉に至っては、「頭風」の治療という本来の目的さえ副次的なものへと後退し、この無限の自己増殖というアイデンティティの危機をむしろ積極的に喜ぶようなそぶりさえ見せている。

花山院にとってこのように〈夢〉という形で未知を再体験する場を得ることは、局限された自己にとっての変身に他ならない。

花山院という人物は史実の人物でありながら、どこか澁澤と重なるところの多い人物である。いや、それどころか周到なことに、澁澤は自ら冒頭の「考証」の部分において、今まで広く喧伝されてきた己のイメージである「無垢な人格の具現者」、「オブリジェ愛好」、「趣味の判者」といった言葉を上手く花山院と関連させてちりばめている。こうした背景のなかで描き出される花山院が抱く自己同一性の揺らぎへの志向は、澁澤の変身願望とパラレルなものとしてはつきりと作中に息づくことになる。

こうして澁澤と花山院を重ね合わせてみれば、花山院が己の頭蓋骨を埋葬することなく、あくまで厨子に陳列した理由も、容易に推測できるだろう。髑髏は〈夢〉をオブジェとして凝固

させたものであり、元来「観念の世界にも、ダイカストのような便利な機械があつて、煮えたぎる観念を一瞬にして凝固させることができた<sup>7)</sup>ら」と願いつづけていた澁澤にとって、コレクシヨンの対象として理想的なものであったはずだ。

また、こうした〈夢〉の結晶作業の窮極には、先述したような個々の人格の背後にある無記名の意識の結晶として、髑髏であつて髑髏ではない、仮定されたある原初の意識が持つ象徴的な髑髏としての「アワビタマ」が存在するのである。

## 二、変貌させる傍観者——安倍晴明

さて、「三つの髑髏」には、一章で取り上げた無邪気に「旅」を繰り返す花山院と対をなすように、その場を動かず、ただ観察のみを行う登場人物が登場する。それが安倍晴明である。

「三つの髑髏」という小説の構造上、一見すると重要なのは花山院だけのようにも思われ、安倍晴明はその背後に隠れてしまいかねない。物語の主軸は先にも述べたように花山院の〈夢〉であり、彼自身のアイデンティティの動揺にこそあるからだ。

晴明は物語の筋書きに大きく関わることもなく、まさしくただ〈見る〉行為を徹底する。このような晴明の姿は「年齢がないかのよう」と繰り返して描写されているとおり、どこか作中の現実から乖離しており、立脚している世界の水準さえ違うかのような印象を受ける。彼はあくまでも狂言回しとしての性質のみを期待されているようにも見え、能動的に物語に関わることは決してない。

しかし、実際に「三つの髑髏」という小説にある種の強い批判性を与えているのは、花山院よりもむしろこの安倍晴明の存在のほうなのではないだろうか。あえてこうした読み替えを行うことで、「三つの髑髏」はまた別の構造上の工夫を明らかにしてくれる。

「三つの髑髏」における安倍晴明の主要な働きは、要約すれば二つにまとめられる。まず(夢)を見させること、そして(夢)を終わらせることである。

まず(夢)を見させる働きについてだが、これは更にいつてしまえば(夢)を主宰したとさえいえることができるだろう。花山院にとつて「頭風」という原因こそ自身の内部から発生したものではあるが、小舎人や女房といったイメージに関しては、晴明の奏聞によって喚起されたものであることは論を俟たない。全ての(夢)は晴明の奏聞から始まっており、花山院はまるで芝居の観客のように、晴明に導かれる形で、眼前に展開される物語を体験することになる。

一方で、こうして始めた(夢)を終わらせるのもまた晴明の言葉である。第一の(夢)では「晴明のソプラノ」が「院の夢想を中断」し、第二の(夢)もまた「晴明のソプラノによって」「もろく破られ」ている。第三の(夢)に対しては積極的な働きかけこそないものの、物語の構成上、晴明の描写(一章の区分でいえば第三の時間)の挿入によって(夢)が中断されるのは同様であり、これもまた晴明が中断したと考えてよさそうである。

花山院の(夢)を主宰し、また中断もさせる晴明の言葉の内

容は、(夢)についての考察が主となっている。晴明は最初にまず(夢)の内実を語り、次に(夢)の解説(「頭風」の原因の解明)を行う。故に「三つの髑髏」の構造は、一つの(夢)を中心とした以下の構造を基礎単位として展開されていると考えられる。

#### 一、晴明の奏聞(夢)についての概説

#### 二、花山院の(夢)

#### 三、晴明による(夢)の解説(「頭風」の解決法の明示)

こうして腑分けして考えれば、我々は同様の構造を既に見ていることに気付くだろう。即ち「三つの髑髏」全体の構造である。

『唐草物語』に収録された諸々の短編について、「考証」と「小説」の混ざり方が作品それぞれに異なっていることは、既に安西晋二<sup>(8)</sup>によって指摘されている。そのなかでも先述したように「三つの髑髏」は『唐草物語』中でも比較的正確に「考証」と「小説」を区別できる作品であり、その構造は、

#### 一、第一の「考証」(登場人物についての概説)

#### 二、「小説」(花山院の(夢)を中心とした物語)

#### 三、第二の「考証」(物語全体の解説)

となっている。ここでの「考証」を晴明の属する第三の時間へ、「小説」を花山院の(夢)へとそれぞれ置き換えれば、これは先に提示した、一つの(夢)を中心としたシークエンスの構造と完全に二重写しとなる。

このことは、第一章で提示した花山院を澁澤と重ねる読みに対して、安倍晴明を「三つの髑髏」全体における「考証」の記

述主体としての「私」＝澁澤に重ね、花山院を物語全体の主人公として位置づける第二の解釈を可能にする。

こうして仮定された第二の解釈は、第一章の解釈と決して衝突するものではなく、むしろ並立させてこそ意味のあるものだ。

第一章で、澁澤の持つ変身への願望が花山院に仮託されていたことは既に確認した。澁澤は小説のなかで、現実には不可能な願望を己自身に比した花山院に仮託することで充足させていた。しかし一方で、それは決して手に触れられず、現実として享受することのできない快楽でもある。作者としての澁澤は、己自身の分身に己の望みを遂げさせながらも、現実にはなにも得ることなく、その様を見ることしかできない。こうした心情は、抑圧された文章のなかの唐突な吐露として、清明の心境のなかに切実に描写されている。

召された清明は、その老いを知らぬ輝かしい目のなかに、思ひなしか、わずかに悲しみの色を宿していた。彼はつねづね未来と過去をふくむ闇の世界の支配者をもってみずから任じていたが、実際のところ、その世界には指一本ふれたことがないのだということを痛感しはじめていたのである。

「闇の世界」、つまりは観念の世界としての小説を、記述主体として支配していながらも、澁澤は現実にはその世界の住人の如く観念の世界で遊ぶことはできないのである。

こうした観点に則って考えれば、清明の存在の水準が花山院

と異なっていることも、当然意味を持つことになる。ここで澁澤が象徴的に示しているのは、作者と登場人物の関係であり、一つの《夢》は一つの小説の謂に他ならない。「三つの軀體」はここに至って一種の入れ子構造を呈することとなる。

さて、以上のように作者としての悲しみを対象化してみせた澁澤だが、「小説」の末尾にて一種の救済を行っていることも見逃してはならない。それが今まで論じてこなかった第四の《夢》にまつわる問題である。

第四の《夢》は、その内容について具体的には記述されていない。ただ清明の奏聞を手掛かりとするならば、第四の《夢》の主体として花山院が変じるのは「本朝第六十五代の天皇」、つまりは花山院自身であることは間違いない。結果としてこの奏聞を受けた花山院は、

清明の声を聞いているうち、院の目の前は徐々にまっくらになっていった。もう自分がなにを聞いているのかも、どこににいるのかも、しかとは分からなくなった。気が遠くなって、自分の身体が無辺の空間にただよい出したように思われた。何千年も何万年も、そうして空間を浮遊しているかのような気がするのだった。このとき、すでに院の院としての意識はなくなっていた。もしそこに意識が残っているとすれば、それは院のそれではなくて、なにかべつの人間のそれであった。べつの人間として生じた、一つの意識であった。

という状態に追い込まれる。

先述した第二の〈夢〉の効果は、一種の変身の〈夢〉としての機能を持っていた。つまり〈夢〉を見る主体である花山院が、〈夢〉の体験の主体である女房へと変じるという機能である。こうした働きは延長として、花山院はかつて自身が別の何者かであったという事実を突きつけられることになったのである。

第四の〈夢〉の機能は、その効果をさらに拡張したものであり、花山院の経験・記憶からなる院自身に固有の人生さえも、その背後に存在する「べつの人間」（注⑥）で示したとおり、この〈夢〉を経たのち花山院は「七歳ばかりの利発げな男の子」へと変身しているため、ここで述べられている「べつの人間」が第一の〈夢〉の主体である小舎人であると推定することは可能である。しかしここでは前述したような、未だ「男の子」として顕現する前の、無記名の意識を想定してもよいだろう）の〈夢〉へと還元してしまうというものだ。花山院が引用した箇所のような眩暈に落ち込むのも無理のないことだろう。

一方でこのことは、第一章で提示した時間区分においてもまた大きな意味を持つ。奏聞によって引き起こされた第四の〈夢〉によって、本来作中の現実であるはずの第三の時間に対し、第一の時間が侵犯しはじめるのだ。もし前者を現実、後者を虚構と定義づけるならば、現実とは現実としての確かさを失い、虚構と等価となり、完全に相対化されたうえで混じり合うことになる。この虚実が混淆した状態こそが第二の時間としての、最後の奏聞後の世界である。

この変化は花山院と晴明の関係にも波及する。現実には彼らが

立脚していたのは第三の時間であり、第一の時間は花山院の内部に固有の世界としてのみ存在していた。故に第一の時間に遊ぶことができる花山院に対し、その世界を管理するような働きをしながらも、晴明は「指一本ふれ」られずにいた。

しかし最後の奏聞を経ることで状況は一変する。何故ならば、第三の時間として現実と定義されていた世界もまた、第一の時間である〈夢〉へと吸収されてしまうからだ。結果として、今まで触れられなかったはずの「闇の世界」に取り込まれた晴明は、その場所、その時において、〈夢〉の結晶としての傀儡を、「七歳ばかりの利発げな男の子」として眼前に、それこそ触れられる状態で接することとなった。晴明がこのとき「思わず口もとをゆるめて微笑した」のは、単純に晴明に「子供を見て微笑するだけの精神の張り」が残されていたというだけにはとまらない、より深い喜びによるものではないだろうか。

### 三、不変の記述主体——「私」

さて、第一章と第二章では「三つの傀儡」内の「小説」の構造について論じてきたが、次に問題となるのは「考証」の部分の是非についてである。「小説」内部が虚構と現実を相対化し、混淆させることに成功しているのに対して、その外部に極めて冷静な「考証」を布置するのは、序論でも触れたように同一作品内に複数の語りの水準を導入することであり、作品全体の完成度を損なう結果にもなりかねない。このことは、逆説的に「考証」はこうしたリスクを冒すことをいとわず、よりよい効果を

もたらずことを目論んであえて布置されたことを示唆している。

ここではこの「考証」の持つ意味について、二通りの解釈を行おうと思う。まず第一に「考証」の価値を肯定的に捉え、「三つの觸體」全体の構造に還元させる解釈。そして次にこの「考証」の在り方に、「唐草物語」の時点での問題点を見出す解釈だ。双方の解釈は矛盾するようでありながら、実際には「三つの觸體」内に並立して存在する問題点を指摘するものであるため、このうちの片方だけでも取り零せば、「三つの觸體」の全容を把握するうえでは十全とはいいたい。

まず肯定的解釈から論じよう。肯定的解釈は、「考証」は「小説」内部の清明の役割をそのまま踏襲するためのものである、ということとその論の主軸とする。つまり第二章で論じたように、「三つの觸體」は、「小説」内の清明の奏聞をそのまま「三つの觸體」における「私」の「考証」へと連絡させ、「小説」を第一の時間へ、「考証」を第三の時間へ、アナロジーによって重ね合わせようと試みた作品であると解釈する。こうした構造を仮定すれば、「三つの觸體」は、第二章までで論じた機能をそのまま作品の外側にまで及ぼす力を持つことになる。つまり濫澤／小説という、現実の水準においての虚実の相対化が可能になるのだ。

第二章で確認したように、清明には作者としての濫澤の、物語を書きながらもその物語には決して触れることができない悲しみが仮託されている。かつまた〈夢〉に対する清明の位置と全く同じ立場に、「小説」に対して「考証」の主体である濫澤は立っている。

入れ子構造の外部を模倣して内側の「小説」を形作るということは、またその逆の効果を生むことになる。濫澤は作者を清明に、「小説」を花山院と〈夢〉に擬えることで、より大規模な眩暈の効果を小説に持たせることを目論んだ。そのためには「小説」部分を「考証」で挟み込み、「三つの觸體」全体の構造を、「小説」内部における〈夢〉を中心としたシークエンスに重ねた構造にする必要がある。「三つの觸體」はこうした構造を持つてこそ、物語全体がアナロジーによって作者の現実へと侵犯する可能性を帯びることができる。

こうした作品の意図を支える論理として、後期濫澤の中心的主題となる〈三位一体〉がある。

超越的な一つの目的を求めて出発した鳥たちは、結局、長い旅路の果てに、自分自身に回帰したのだといってもよいかもしれない。神の探索の旅は、同時にまた、隠された自我の探索の旅でもあったわけである。端的にいえば主体と客体の一致、光と影の融合であるが、それだけではまだ足りない。アンリ・コルバンはスーフィズム独特の愛の観念について、「神的な愛とは、神的な客体への愛の転移ではなく、人間的愛の主体的変貌にはかならない」(『イスラム哲学史』)と語っているが、このアッタルの鳥たちこそ、まさに主体的変貌をとげて、愛と、愛する者と、愛される対象との三位一体を実現したのだともいえるだろう<sup>1)</sup>。

ここで提示された〈三位一体〉の論理は、直後に書かれた『唐

草物語」から遺作まで、のちの澁澤作品に一つの系統を形作ることになるが、『唐草物語』においてはより直接的に以下のよう語られている。

見る自己と見られる自己、永遠に自己を見ている自己、  
 こういう視点をおのれのものにしたかったのです。あの金色堂のミイラは、私とはなんの関係ありませんが、いわば私自身をモデルにした、私の作品のようなものではないですか。私は八百数十年、私自身ではないが、私自身に等しい存在を、飽きもせず見つけてきたということにもなりましょう。<sup>12</sup>

この言葉に倣えば、今まで論じてきた「三つの髑髏」の構造は、二つの〈三位一体〉構造に整理することができる。つまりミクロの〈三位一体〉構造としての、

「見る自己」……花山院

「見られる自己」……〈夢〉、もしくは〈夢〉の主体

「永遠に自己を見ている自己」……安倍晴明

があり、またその外側には、この構造を入れ子の内側として展開する、物語全体としての、

「見る自己」……安倍晴明

「見られる自己」……花山院と〈夢〉

「永遠に自己を見ている自己」……「私」

という〈三位一体〉が広がっている。

以上のように、それぞれの構造のなかでそれぞれの主体客体

が「融合」しつつ、関連する要素を手掛かりに、相互の構造間でも「融合」を行うというのが、三つの髑髏の構造が持つ作用である。

このような〈三位一体〉の論理を利用し、現実と虚構の侵犯を与えようとした短編に、同集中の「鳥と少女」がある。

「鳥と少女」の登場人物であるウッチェロとセルヴァッジャは、「小説」内の虚構の住人である。しかし彼らの物語を終えたあと、続く紀行文風の「考証」のなかで、ウッチェロとセルヴァッジャ少女のイメージに、「私」が旅の途上で出会うというエピソードが挿入される。これによって作中の虚構があくまでも現実的なレベルで「考証」の現実へと侵犯しており、心地よい調和を読後感にもたらすとともに、作者である澁澤が仮託されたウッチェロ、セルヴァッジャ、そして記述主体である「私」が〈三位一体〉の関係を成立させ、統合されていく構図を成立させている。ここには既に一種の入れ子構造が存在し、やや消極的ながらも、現実と虚構の相対化とその「融合」が盛り込まれていることが確認できる。<sup>13</sup>

こうした構造上の類似から、「三つの髑髏」は、「鳥と少女」で示されたこの方法をより精緻に深化させたうえで構築された物語だと考えることができる。事実、澁澤は『唐草物語』に関するインタビュー<sup>14</sup>において、「三つの髑髏」と「鳥と少女」を自身の「お気に入りの作品」に選んでおり、なかでもまず最初にその名を挙げたのは「三つの髑髏」であった。こうした評価の背景には、現実と虚構の相対化、「融合」、そして〈三位一体〉構造の樹立という共通のテーマがあることは間違いないだろう。

元より、澁澤は先に引いた『唐草物語』の制作意図において、「嘘を真実にしちまえ」という強い言葉を述べている。こうした構造による作用が、澁澤が明確に企図したものであることは間違いないだろう。

しかし、こうした構造の有効性を認める一方で、実際には「私」に対して「小説」が積極的に侵犯してはいないという点にも注意しなければならない。「三つの觸體」と「鳥と少女」を比較すると、「鳥と少女」は構造の工夫の度合いだけを見れば、先に確認したように「三つの觸體」には一歩及ばない作品であるといえる。しかし、「鳥と少女」では現実的なレベルにおいて種々のイメージが一応の「融合」を遂げているものの、「三つの觸體」はその内側の構造はともかく、外側の〈三位一体〉に関しては「融合」にまで至れずに終わっている。その理由の最たるものが、「考証」の文章が「小説」からあまりに隔離されているという点であろう。

「鳥と少女」において、澁澤は「考証」の主体を「小説」の登場人物と二重写しとなるイメージに遭遇させることで、強く関係させている。ここでの「私」は旅行という体験を行っており、一種の「小説」的文章といえなくもない。しかし「三つの觸體」においての「考証」はまさしく「考証」であり、従来の澁澤のエッセイの文体と限りなく近く、「小説」的文章の要素は乏しい。

こうした差異の背景として、先に挙げたような「小説」内の構造を模倣するためという理由も当然考えられる。正確にアナロジーを機能させるためには、安倍晴明がそうであったように、

「私」もまた「指一本ふれ」られない状態でなければならず、ただ〈夢〉Ⅱ「小説」を開始し、また終わらせる存在にとどめなければならぬはずであり、実際に澁澤はそのように行った。しかし結果としては、巧緻な構造を構築することには成功していても、〈三位一体〉の「融合」という観点で見た場合、「三つの觸體」は構成で劣るはずの「鳥と少女」に一歩譲ることになってしまったのである。

以上のように「小説」内部ではしっかりと虚実の混淆がなされているのにも関わらず、「三つの觸體」全体ではこの混淆を示唆するにとどめてしまっていたことが分かる。こうした事態の背後には、なにかしらの意図、ないしは抑圧があると考えるべきだろう。

思うにこれは、澁澤が〈三位一体〉構造の一角である「永遠に自己を見ている自己」に執着しすぎた結果ではないだろうか。

元来、澁澤は〈見る〉人間として評価され続けてきた。また、澁澤が世に知られるきっかけであった仕事がマルキ・ド・サドの翻訳やシュール・レアリスム運動の紹介であったことから分かるように、往々にして彼の〈見る〉対象は狂人と評される人物であったり、非現実的な幻想であったりしたが、こうした仕事ぶりにも関わらず、彼の根底に常識的な安定感が常にしっかりと残されていたのも事実である。このことは澁澤自身も最晩年のエッセイにて「私は怪異譚や幻想譚を冷静な目で見ることを好んでいた」と発言していることからも裏付けられ、また複数の論者によっても指摘されている<sup>15</sup>。また、興味深いことに澁澤は同エッセイ中において、手術の予後に初めて見た幻覚に

対し、「不快」「気味がわるい」「私をおびやかした」などと述べており、実際に幻覚を見る、つまり完全な現実と虚構が侵犯した状態に対して、マイナスの感情を抱いている。こうした述べ懐の裏には、〈見る〉主体としての自己が揺さぶられることに對しての、明確な恐怖がある。こうした観念の表象として、自己を変貌させながらも変貌せずにいる外部の自己としての、「永遠に自己を見ている自己」という特権的な視点が設定されたのではないだろうか。少なくともこの視点が持つ『唐草物語』における役割は、以上のようなことを窺わせるものとなっている。

## 結論

さて、ここで各章で述べてきた「三つの髑髏」の評価について簡単にまとめれば、「三つの髑髏」は作品世界を超えた虚実の混淆を企図した作品であり、その構造は精緻に工夫されたものであると結論できる。一方で、「考証」の記述主体に対しては些か踏み込みきれず、結果として作品単体の完成度はあるものの、幾許かの課題を残す作品だといえるだろう。こうした躊躇の背景には、澁澤自身の「変貌」への憧憬と恐怖、その相半ばする感情の矛盾があると考えられる。

澁澤龍彦は『唐草物語』以降、不変の記述主体としての「私」を後景化しはじめ、「小説」内部での〈三位一体〉構造の成就のみに徹しはじめる。こうした変化によって小説作品としての完成度は次第に増していったが、結果として『唐草物語』が持つ、小説の枠組みを超えた場所での虚実の相対化と「融合」と

いうテーマからは、やや遠ざかってしまうことになる。

この問題に関して澁澤が再度全力で取り組んだ作品が『高丘親王航海記』であり、その背景には執筆中に発症し、完成直後の死の原因となった咽頭ガンの影響が考えられる。澁澤自身こうした病の影響について、年齢についても重ねつつ、

やはり人間はつねに変わってますね。五十代になって『玩物草紙』とか何とか書きましたけど、もう先が見えてきたという感じはします。それに大きな病気をしたし、回転ドアをぐるりと廻したように、病気によっても人生観は変わったと思いますね。ますます観念的になり、ますます「人生は夢」という意識は強くなって……やがて夢を見るように死んでいくでしょう。<sup>17)</sup>

という発言も残している。『高丘親王航海記』はこうした予期せぬ「変貌」の影響を受けながらも、結果として「三つの髑髏」、ひいては『唐草物語』の美点を高め、欠点を補った作品であると位置づけることができるだろう。

とはいえ「三つの髑髏」が不完全な作品であると断ずる必要は全くない。少なくとも日本の戦後文学のなかでもこうしたダイナミックな構造を持った小説作品はあまり類を見ず、その構造は精緻に計算されたものだといえるだろう。三章にわたって論じてきたように、「三つの髑髏」がこうした本格的な分析に耐えうる作品であるということは、十分に立証できたことと思う。

## 注

## (1)

ここでは代表として巖谷のものをみを挙げるにとどめる。

「澁澤龍彦は、ゆっくりと変貌しつづけるタイプの作家だった。いや、変貌というよりもむしろ、生長といったほうが正確かもしれない。(中略) 澁澤龍彦の三十数年にわたる文章家としての生活は、日々に生長する「私」自身との対峙の過程であったともいえるだろう。」(巖谷國士「旅」のはじまり)『澁澤龍彦考』河出書房新社、一九九〇年二月

## (2)

澁澤自身の変身願望を直接示した言葉としては、以下のものがあるだろう。

「神になりたいと一度も考えたことのない人間は、人間以下である」と高潔なヴァレリイ先生は語っているが、わたし自身は、同時に天使の方向と動物の方向とに同時に引き裂かれる自己をつねに意識している。わたしは自然を愛するから、動物になりたい。動物という大きな類概念のなかに、溶け込んでしまいたい。一方、わたしは精神性に惹かれるから、天使になりたい。足を地上から離してしまいたい。人間性とは、わたしには空虚な先入見であるようにしか見えないのである。」(澁澤龍彦「あとがき」『夢の宇宙誌』美術出版社、一九六四年六月)

## (3)

澁澤龍彦「作家訪問」(『新刊ニュース』一九八二年一月号)。なお引用は『澁澤龍彦全集』別巻二(河出書房新社、一九九五年六月)に拠った。

## (4)

ここでの「考証」と「小説」は、言葉の想起するイメージか

## (5)

ら考えれば「エッセイ」と「物語」と表現した方がより正確であろう。実際に「考証」の文体や語り口は従来の澁澤のエッセイと近似しており、澁澤自身もそうした戦略のもとに作品を構成しているのは間違いない。しかし本稿では澁澤の発言を尊重し、あえて「考証」と「小説」という言葉を用いて論を進めることとする。

以降、花山院の見た「前生」のヴィジョンを〈夢〉と表記する。ここであえて〈夢〉という言葉を用いたのは、澁澤文学独自の語彙である「夢」が作中の「前生」のヴィジョンに極めて近いためである。

澁澤はエッセイ「夢について」(『思考の紋章学』河出書房新社、一九七七年五月)にて、澁澤自身の「夢」概念について詳細に発言しているが、そこで指摘されている夢の特性を整理すると、澁澤にとって「夢」とは現実に対置され、現実を相対化し、かつまた現実を模倣した別世界であることが理解できる。こうした性質はのちに論じる「前生」のヴィジョンの持つ性質と共通するものであり、上位概念としての澁澤文学中の「夢」へと還元してもよいものと考えられる。

## (6)

こうした感覚をさらに強める要素として、花山院が第四の〈夢〉ののちにaujてしまった「七歳ばかりの男の子」の存在が挙げられる。この「男の子」はその「七歳ばかり」という形容から、明言されてはいないものの、花山院の前世とされた小舎人であると推定できる。しかしこうした変身の連鎖を認めてしまうと、小舎人の前世である花山院の前世がまた小舎人である、というような、一種のパラドックス

を生じさせてしまう。こうなると無限の自己増殖は時系列という直線的な指針さえ失い、完全に無軌道なカオスへと至ってしまふ。そこには始まりと終わりは理論上存在しえず、永久に堂々巡りを繰り返すことになる。

一方でこうした状況を澁澤が一種の理想として見ていた面もある。始まり、ないしは終わりという一点を求める求心的な旅を続けているようでありながら、そこには永久に辿り着かないという状況について、小谷口綾は「澁澤龍彦『高丘親王航海記』論―迷宮の楽しみ方、あるいは探し求める人について―」（『国文論叢』第二五号、神戸大学文学部国語国文学会、一九九七年三月）にて、「ある目的／目標を目指すのではなく、まさに運動そのもののために自ら動き続けること」こそが「作者澁澤龍彦が、つねに作家的態度の心底から欲していたもの」であると述べている。この言葉は『高丘親王航海記』についてのものであるが、「三つの饅頭」にも十分共通するものであると思われる。

(7) 澁澤龍彦「燃えるズボン」（『玩物草紙』朝日新聞社、一九七二年二月）

「鳥と少女」と同様に、「私の物語」（以下、「唐草物語」各編中のこれに類する言説を〈物語〉と表記する）の開始が告げられるものもあれば、考証〈物語〉とがアステリスク（\*）を介して切り替えられるというタイプもある。あるいは、冒頭から〈物語〉を主としつつ、登場人物・物語世界の時代的な背景などに関する考証や、それに対する「私」の見解が随時そこへ挿入されていくものもあり、『唐草物語』各編の構

成は多種多様といえよう」（安西晋二「澁澤龍彦『唐草物語』の方法―幻想空間を創出するスタイル―」（『國學院雑誌』第百巻第五号、國學院大學、二〇〇四年五月）

(9)

記述主体「私」をそのまま澁澤に置き換えて読む読み方は、筒井康隆「澁澤文学私観」（『國文學 解釈と教材の研究』第三二巻八号、學燈社、昭和六二年七月）などを代表として広く受け入れられているものであり、本稿でも踏襲する。ただしこの記述主体にまつわる問題に関して、澁澤がある程度の周到な工夫を凝らしているのは間違いない、全ての作品において安直に同一視することは避けねばならないということのみ触れておく。なお、安西晋二は前掲論文にて『唐草物語』の記述主体と澁澤自身の関係について詳しく論じており、この注の文章は多く安西説に立脚したことを明記しておく。

(10)

こうした入れ子構造のテーマは澁澤の愛したモチーフであり、それが幼児体験に裏打ちされたものであることは、以下の発言からも理解できる。

「食事時になると、食卓の上にバターやジャムや、コンデンス・ミルクの缶が並べられる。このミルクの缶が、私にはどうにも気になって仕方がなかった。（中略）この目の前のテーブルの上のミルクの缶のレッテルに、小さな小さなメリーさんが無限に連続して畳みこまれているのかと思うと、私は何か、深淵に吸いこまれてゆくような気がしたものであった。私はしばしば食事を忘れて、じっとメリーさんを見つめることがあった。」（澁澤龍彦「反対日の丸」『玩物草紙』前掲書）

この記述は晴明の奏聞を受けた花山院の描写と明らかな共通

性を持っており、澁澤の変身願望と同時にこうした眩暈を催すような無限への憧憬を見出すことができるだろう。

- (11) 澁澤龍彦「円環の渴き」〔思考の紋章学〕河出書房新社、一九七七年五月

- (12) 澁澤龍彦「金色堂異聞」〔唐草物語〕河出書房新社、一九八一年七月

- (13) 「鳥と少女」の〈三位一体〉問題に関しては、拙論「澁澤龍彦「鳥と少女」論——自意識を巡る三つの自己について——」〔法政大学院紀要〕第六八号、法政大学大学院、二〇一二年三月）で既に述べた。

- (14) 「——『唐草物語』に収められた十二篇のなかで、特にお気に入りの作品は。

澁澤 ぼくとしては「三つの偶懷」、わりとあれは評判いいんですよ、みんないいって言ってくれるのね。それと一番最初のやつかな、いいって言ってくれるのは。

——「鳥と少女」ですね。

澁澤 あれは二重構造になっているのね。最後のシーンでも、鳥と少女が出てくるわけで、全然違う鳥と少女が二重構造になって重なっているということですね」（澁澤龍彦「『唐草物語』——オブジェに彩られた幻想譚」「幻想文学」創刊号、一九八二年四月）。なお、引用は『澁澤龍彦全集』別巻二（前掲書）に拠った。

- (15) 澁澤龍彦「都心ノ病院ニテ幻覚ヲ見タルコト」〔都心ノ病院ニテ幻覚ヲ見タルコト〕立風書房、一九九〇年八月）。

- (16) ここでは例として富士川義之の発言を引用するにとどめる。

- (17) 「言うまでもなく澁澤龍彦は幻想世界にも、ロマンティックなエグゾティシズムにも耽溺しすぎることではない。つまりいい気な自己陶醉とも破滅への志向とも無縁なのである。硬質の明晰な文体が生ずるのはこのような澁澤龍彦の抑制のきいた古典主義的な資質によるところが多いと見てよいが、換言すれば、彼は自分自身の奔放な幻想や空想や観念を直接的にじかに伝えるのではなく、博識や知性を媒介とし、一種の解説者、代弁者という役割を演じることを通じて、想像力を活発に働かせる型の作家ではないかと思われるのである」（富士川義之「黄金時代の夢」「ユリイカ 総特集 澁澤龍彦」第二〇巻第七号、青土社、一九八八年六月）

澁澤龍彦・池内紀（聞き手）「澁澤龍彦氏に聞く」〔國文學解釈と教材の研究〕第三二巻八号、前掲書）

※付記

なお、「三つの偶懷」の引用本文は『澁澤龍彦全集』第一八巻（河出書房新社、一九九四年十一月）に拠った。

（ほそぬま ゆうすけ・大学院修士課程二年）