

円地文子の幻想文学

—その語りの特徴について—

マシユール・ポリーヌ*

(平成二十四年六月十九日受付, 平成二十四年十二月六日受理)

Enchi Fumiko's fantastique literature

MASURE Pauline *

The purpose of this study is to define, from the narrative point of view, Enchi Fumiko's fantastique literature. Enchi Fumiko uses different literary techniques – including shifts in discourse, changes of perspective, omissions, and an ambiguous ending – to create a surreal atmosphere where the supernatural mingles with the ordinary. Enchi Fumiko varies her use of these literary techniques depending on whether she chooses to write in the first-person, alternating person or third-person point of view. This study discusses the literary devices used by Enchi Fumiko within each narrative mode, demonstrates how Enchi Fumiko makes subtle changes in the narrative to blur the boundaries between reality and illusion, and explains Enchi Fumiko's deliberate choice of the third-person point of view in her most famous works featuring enigmatic women with spiritual powers.

Key Words: fantastique literature – narrative mode – literary devices

1. はじめに

円地文子は作品を幻想的に演出する作家として有名である。一九五六(昭和三一)年に書かれた「妖」あたりから超自然的な能力を持つヒロインが前面に押し出されるようになった⁽¹⁾。〈憑依〉のテーマを活用することによって、円地は作家としての独創性を確立させた。また、「遊魂」三部作(一九六九-一九七〇)から、「源氏物語」の現代語訳の影響で、作者の幻想世界は以前より自由になり、広がっていった^(注1)。これまで円地研究においては、主にフェミニズム批評か、あるいは古典文学とのインターテクスチュアリティの観点から⁽²⁾、妖美な女性・巫女的な女性などの特質、特に「憑霊的な能力」を生み出す「抑圧された自我」について論じられてきたが、本研究のテーマである幻想世界と語りの関係は、ほとんど研究されてこなかった⁽³⁾。

以下の理由より、幻想文学における語りは、重要な役割を果たすと考えられる^(注2)。幻想文学を読むとき、テーマの解釈同様、テーマがどのように扱われているかに注目する必要がある。第一に、幻想的な作品を作り出すのは、語りの方によるところが大きいと考えられるからである。円地文学においては、登場人物の実生活に幻想世界が自然に入り込んでいる点、あるいは現実世界と幻

想世界が同一だと捉えられる点で、語りの問題は避けて通るわけにはいかない。現在と過去、現実と幻想、生と死を絡み合わせるといふ、円地独自の雰囲気醸し出すために、複雑な構造、人称の變化、語り手の交替、視点の變化、話法の使用など、様々な工夫が凝らされる。日本古典文学だけでなく、西洋幻想文学の影響も受けた^(注3)。作者は、語りの可能性を最大限に駆使し、幻想的な効果を示してみせる。

本研究において、問題としたいのは、円地文学における幻想が、どのような語りによって支えられているかという点である。女性の感情が幻想を引き起こす経緯について、物語内容を検討することも重要であるが、本稿では研究が不足している語りの方に注目して論じていく。その際、物語の人称形式によって、制限や、生成される効果が異なることから、一人称、三人称、その複合の語りを区別し、それぞれの特徴を明らかにしていきたい。対象とする作品は、「花喰い姥」「鬼」「春の歌」という三つの短編小説である。選択の理由は、円地の幻想文学からいうと特に豊かな七〇年代に書かれたうえに^(注4)、語りの方に関する技法についても多種多様な手法を用いて、語りの特徴をよく表す三作品のためである。それらを分析し、作者がどのように幻想性を生み出しているのかを論じていく。最後に、作品の語りの役割に注目して読み込んだのち、

* 兵庫教育大学大学院連合学校教育学研究科学生 (Doctoral program student of the Joint Graduate School in Science of School Education, Hyogo University of Teacher Education)

円地文学の幻想性について、考察を深めていく。人称形式の使用・共通点と相違点を通して、円地文学の幻想的な作風を明らかにすることを目的とする。

二 一人称の語り

一人称の使用は、幻想物語の語りの基本的な特徴であるといわれる^(注1)。それは、〈私〉という人称代名詞を使うことで、実際に体験した物語であるかのように思わせることができるからである。語り手の視点がそのまま読者の視点となるため、読者は語り手と同一化し、素直に物語を受け入れるのである。

円地文学においても、一人称で書かれる幻想作品は少なくない。ただし、他人称と組み合わせられて書かれることが大半である。つまり、大概は正体不明の語り手が、冒頭に目撃者として一連の出来事を一人称で語り始め、その後作中人物に語りを任せたり、発見された日記や資料を挿入したりする(例えば、「猫の草子」の語り手のように)。人称の変化は次の一節で論じていくので、本節では、語り手自身が主役を演じる幻想作品に焦点を当てて、論ずる。一人称のみで書かれた作例として、「二世の縁拾遺」^(注2)、「冬の旅」「花食い姥」などが挙げられる。それらはいずれも語り手自身が幻想の世界を生み出し、この世界に短く生きるか、長く生きるという共通点がある。一人称の場合、語り手の視点がそのまま読者の視点となるため、現実世界と幻想世界の区別がつき難いのである。ただし、幻想が維持される物語内容としての時間はいたって短く、物語の幕が下りる時には、幻想を生じさせた原因が明らかになってくる。例えば、「二世の縁拾遺」の最後には、語り手が、帰り道で男に出会って、接吻されたことが全て〈幻覚〉だったと認める。また、「冬の旅」では、語り手が死者との対話であったことを表現するために、夢という形を取ったことを理解させる。物語の終りに幻想の起源が明らかにされているからといって、作中に漂う神秘的・幻想的な雰囲気が増えたりすることはない。作者は物語にピリオドを打ちながら、語り手の不思議な世界がまだ続くという印象を与えるのである。

本節では、一人称のみで書かれ、語り手自身が主役を演じる幻想作品として、短編「花食い姥」を検討する。この作品において、語り手兼主人公の〈私〉は、最後まで自分が幻想を抱いていることに気づかない。花食い姥の姿が消えても、語り手はこの幻想から覚めないまま、「花食いの老女はどこへ行ったのか」という疑問を抱きながら、探しに行くところで物語は終わる。現実には花食い姥が存在しないことを認めることができない語り手は、当然幻想の真偽を語れない。そこで、語り(特に物語の構造や話法の使用)が、語り手の幻想に読者の注意を喚起するための重要な役割を果たすことに注目し、以下、論

じていく。

「花食い姥」は、初恋の青年への執着が心の底に残っている老女の物語である。あの時の思い出につきままとわれて、語り手は次々に老女、魍魎魍魎、青年という三つの幻想を生み出す。また、それぞれの幻想は次の役割を担う。第一に、老女が登場する場面は語り手が恋することへの欲望(作中では「花を食べる」と表現)とこの欲望の抑制との間にある内面の葛藤を表す。第二に、魍魎魍魎は、若い時に手紙を書いてくれた青年をはじめ、自分に思いを寄せてくれた学生を思い出す語り手の喜びを明らかにする。第三に、青年の登場は語り手の初恋への執念を表す。さらに、それぞれの幻想が互いに映し合っていることで、魍魎魍魎は読者に老女の存在を疑わせ、青年は老女の存在が幻想であったことを明らかにする。

幕開きで、語り手は蟹蘭の花弁に手を触れるのだが、そのとたんに声をかける未知の老女が現れ、二人の間に長い会話が始まる。以下にテキストの冒頭を引用する。

晩秋の午後であった。

ヴェランダの陽当りに腰を降ろして、私は蟹蘭の咲きはじめた花瓣に手を触れていた。

「綺麗ですね」

という声がかして、その老女は鉢の前に近々とかがみ込んだ。

引用が示すように、唐突に「綺麗ですね」という直接話法が入り、それが自然な一連の出来事であるかのように語られるため、一見すると未知の老女(花食い姥)との会話が、語り手の抱いている幻想であることを予想することができない。これ以降、語り手と老女の対話は、実際、語り手自身の内なる対話である。対話は二人の登場人物によるものではなく、理性と感情に引き裂かれたただ一つの意識の対話である。直接話法の形態を取っていることによって、作者は語り手の幻想の中に読者を自然に入り込ませる。

作中に、語り手の二重性に読者の注意を呼び寄せる文章がある。例えば、語り手自身は「眼疾に悩み出して以来、自分のうちに住む魍魎魍魎の類いが頻りに活撥に動き出して、遠慮げもなく現実の生活を見舞うのを感じはじめていた」と認める。また、「呆けた」「病気が気のおかしい人」というような言葉や表現も出てくる。だが、幻想性を生み出すのは、そうした言葉や表現だけではない。ここで注意したいのは、「花食い姥」における話法の使用である。魍魎魍魎の幻想の一節では、ふと自由間接話法^(注3)に移り、また直接話法に移るといった物語の展開のなかで、魍魎魍魎と老女の話の類似から、老女は魍魎魍魎の一つに過ぎないことに気付かされる。この一節の語りを引く。

それにも拘らず、私の内なる魑魅魍魎は、いつの間にか私の本心を裏切って、この古復古の束を、深夜私の膝の上に落すような埒もないわざくれをするのである。

お前は年上のこの青年が自分を憎からず思っていてくれたことが今となつては嬉しいに違いない。それは電車の中で見知らぬ学生から、下手な字の恋文を袂に入れられたり、稽古帰りの道を家の近くまで男につけて来られたりした数多くない経験が、その頃は唯厭らしいなどと蔑んでいたに拘らず、老年になつた現在として考えてみれば、鬼も十八、番茶も出ばな風には、結構一人前に花の咲いた娘であつたことを立証される例として、快く思い出しているに違いない。

手紙の青年のことは猶更である。後に、立入った関係になつた男に較べればもの数でもないが、自分が彼の心に、長い間、世擦れない少女として記憶され、思い出を暖めていたとすれば、てれくさがるどころか、素直に感謝してよい筈である。

心内の魑魅魍魎は、そういう機微をよく知っていて、私の意識下にあるものを、用捨なくひきずり出して見せる。

「それはその通りよ。あなたには花を食べたくても、てれくさがつて、食べられないようなところがあるのよ。その癖いつでもじれじれしているの。花でも生きものです。食べたい時には食べればいいんです。」

老女は私の物語をきいてからきつぱり言って、ふらりと立上つた。

傍線で示した自由間接話法で、読者は語り手のうちにある魑魅魍魎の声を聞くことになる。〈お前〉という二人称代名詞は、疑いもなく魑魅魍魎が語り手に話しかけたものである。それから、一行の空白が置かれた後、中断されていた老女との会話が突然再開される。花を食べるか食べないかという話に戻るわけだが、破線で示した「それはその通りよ」という直接話法の言葉から、老女が魑魅魍魎のいうことの正しさを認めているとも読み取れる。冒頭において、語り手と老女は、人情本「春色梅曆」の洗練されたエロチシズムについて話し合い、女が白い梅の花を摘み、それを口で囁んで男に口づけるという場面を語り手が想起している。この場面があることで、花を食べることへの欲望が、「花食い姥」においては、性欲と繋がるのが理解される。そう考えれば、老女が花を食べるように語り手を励ますことと、魑魅魍魎が昔の青年が好きな気持を認めるように語り手を励ますことに

は、違いがない。そこから、老女が、語り手に取り憑いている魑魅魍魎の分身の一つであることが推測されてくる。心の底から花を食べたくても、その勇気がない語り手にとって、遠慮なく蟹蘭の花弁をむしりととり、むしゃむしゃ食べる老女の幻想は、抑圧された欲望を満たす方法であつた。語り手の内心にある葛藤は、語り手自身によつて表白されるのではなく、魑魅魍魎の自由間接話法と老女の直接話法の類似関係から導かれるのである。

本作の終盤では、青年の登場によつて、語り手の精神の中に絶え間なく移ろつていく主観的な思考が、老女の幻想を作り出していたことが明らかになる。語り手が老女と一緒に公園で散歩している場面である。

「日本でも今の若い人は、自然になつて来ているわよ」

私がこういふとき、老女は手をあげて、

「あ、あの人よ、行って御覧なさい」

と言いながら私の肩を押した。

私が立上ると一緒に、足もとで餌をあさつていた、鳩の一群がぱつと飛び立ち、上毛や塵埃が視界を一しきり乱した。

「やあ、どこへいらしたの」

といいながら、私の前に黒っぽい背広を着た若い男が立っていた。

傍線で示した記述は、注意を引く。通常の出来事を描きながら、物語は異常な状態に移行する。その暗示がこの傍線部に示される。円地文学においては、場面の変化は出来事の展開を示すだけでなく、別の次元に移り変わることを表すことがある。その後、冒頭部「綺麗ですね」の声と同様、「やあ、どこへいらしたの」という青年の直接話法から三つ目の幻想が始まる。ただし、物語の最終段階では、会話が続かなかで、語り手の学生時代の話になり、老女が指し示した「あの人」こそ、語り手の亡くなった初恋の相手であることが分かる。その上、老女が青年の幻想の前に語り手を押し出すことから、老女の存在が幻想であつたことも明らかになる。

本節では、短編「花食い姥」を通して、一人称のみで語られる円地文学の幻想作品を考察した。藤木直実が「二世の縁 拾遺」について説明した通り、「(前略) 物語における叙述は、すべて「私」の主観を通過したものであり、客観的な事実は不明である。換言すれば、異界の他者の出現という超自然を可能にするための装置が一人称語り」である⁽¹⁾。円地文学におけるこの種の作品の特徴を指摘すれば、語り手の思考によつて生み出された幻想世界が描かれているということである。幻覚であるか、夢であるか、幻想であるか、それは作品によつて変わる。「花食い姥」は、老女、魑魅魍魎、青年という三つの幻

想で構成されている。直接話法の利用によって、作者は語り手の幻想世界に読者を入り込ませる。一方、老女の直接話法と魑魅魍魎の自由間接話法の類似関係から、老女が魑魅魍魎の分身の一つであることを気付かせる。さらに、それぞれの幻想が互いに映し合っていることで、幻想の起源が明らかになるが、それは作品の魅力を下げるところか、より一層引き立たせる。

三 一人称と三人称の複合した語り

幻想文学においては、物語の中にもう一つの物語が埋め込まれるという入れ子構造がしばしば用いられる。枠物語となる外側の物語の語りは一人称で、内側の物語は、一人称か、あるいは三人称で書かれる。通常、最初の語り手が主要人物を紹介してから、聞き手となって、主要人物が体験した出来事の語りを引き受ける。この手法によって、信頼できる語り手は、主要人物が体験した、常識では考えられない不思議な出来事に真実性を与えるのである。

円地文学でも、一人称と三人称を混合し、入れ子構造を持っているものが少なくない。例えば、有名な「なまみこ物語」の冒頭が好例である。架空の物語にもかかわらず、作者自身が父上田萬年の蔵書で見出したと述べ、昔読んだ本の内容を紹介する形をとる。そこに〈主観〉を〈客観〉へと転化する意図が認められる^(註3)。この独特の作品は措いて、通常は、正体不明の語り手が目撃者として一人称で主要人物の人生に起きた異常な出来事を、距離を置いて合理的に語る。だが、物語の伏線が巧みに張られ、気づかないうちに語り手が繰り返し入れ替わるか、あるいは一人称と三人称の語りの間を往復する^(註3)。語り手の交替や複雑な構造は、幻想的な効果に貢献するものである。

本節では、語りの変化の役割を検討するため、「鬼」を選択した。この作品は「エンターテインメント風の仕上り」を示すため^(註4)、今まではほとんど論じられてこなかったが、語り手の技法に関しては、作者の腕の冴えがよくみられる。語り手が繰り返し入れ替わる上に、人称の変化もみられる。この作品において、語り手の方法は、幻想的な展開と強い関係をもつと思われることが、選択の理由である。

「鬼」では、娘を嫉妬する母の問題に取り組んでいる。語り手の〈私〉は、土岐華子とその亡き母親のことを思い出し、ほぼ十二年にわたる過去の出来事を語る。呪縛されているかのように、華子は結婚できない。婚約者が次々に不思議な状況で別れるか、あるいは亡くなる。幻想的な展開になると、娘が結婚できないような働きを見せる〈鬼〉が、代々母から娘へ移されていることが分かってくる。

本作は凝った構成を持っており、八つのシーケンス^(註5)によってテキストが区分される。その中に語りの変化が十一みられる。それを紹介したのち、語り手の役割に注目して、この作品の幻想性について考察を進めたい。

- ① シーケンス一 語り手は自己物語世界的^(註6)であり、主要人物として自分のことを語る。亡くなった人のことを思い出す。
- ② シーケンス二のはじめ 語り手は等質物語世界的^(註7)になり、登場人物として物語に参加するが、他の人物のこと(華子から聞いた話)を語りだす。長崎の宿での場面が始まる。
- ③ シーケンス三 語り手は異質物語世界的^(註8)になり、物語に直接参加しない。三人称の物語のように、華子の過去、特に木辻との婚約破棄が語られる。
- ④ シーケンス二の続き 語り手は等質物語世界的に戻る。長崎の宿での場面を描く。
- ⑤ シーケンス四 華子は初めて二番目の語り手になる。自己物語世界的な語り手として、土岐家に〈鬼〉がいることを明かす。婚約者の小関の急死も語る。
- ⑥ シーケンス二の続き 等質物語世界的な語りに戻る。最初の語り手は長崎の宿での場面を描く。
- ⑦ シーケンス五 華子は再び二番目の語り手になる。自己物語世界的な語り手として、〈鬼〉に取り憑かれていることを明かす。
- ⑧ シーケンス二の終わり 等質物語世界的な語りに戻る。最初の語り手は長崎の宿での場面を描く。
- ⑨ シーケンス六 長崎の旅から数年後、等質物語世界的である語り手は、展覧会で華子に再会した時を思い出す。
- ⑩ シーケンス七 語り手はもう一度異質物語世界的になる。三人称の物語のように、華子と婚約者・浜名の会話が直接話法で語られる。
- ⑪ シーケンス八 語り手は等質物語世界的に戻る。訪問してきた共通の友達から、華子についての最新情報(恋敵の自殺と浜名との急な結婚)を受け入れる。

以上のことから、特に注目されるのは、次の三つの戦略である。一つ目は冒頭における語り手の視点の変化、二つ目はシーケンス二の中における語り手の交替、三つ目は終盤の人称の変化である。初めに、ほとんど気付かない語り手の視点の変化が用意される。冒頭では、語り手が自己物語世界的な型から等質物語世界的な型へ、それから異質物語世界的な型へ移ることで、語り手から華子に焦点が次第に移っていく。言い換えれば、語り手は

まず当事者として自分のことについて語り、ついで目撃者として華子のことについて語り、最後に語り手は存在しなくなったかのようにヒロインの華子だけに焦点が置かれる。語りが三人称に移り、一人称の語り手が不在となることで、読者は華子の過去に入り込んだ格好となる。以下、長崎の宿で語り手と華子が話し合っている場面から三人称の物語へと移行する一節を引用する。

「それでお母さまは出て来られたわけ？」
と私はきいた。土岐華子が今まで独身である以上、この話は毀れたに違いないが、それにはどういう風に、彼女の母がまつわっていたのか私は知りたかった。

土岐華子の母の宮子は一週間ばかりの後上京して来て、華子の間借りしている二階屋の一室に十日ほど寝泊まりして行った。

このように、三人称の語りの始まりは、語り手が直接話法で一人称の語りの終りに聞いた質問への答えとして読み取れる。長い三人称の語り前後には、一行の空白が置かれているが、物語の内容が連続しているので、人称の変化にはほとんど気づかない。こうして、読者はいつのまにか語り手の現実世界から華子の幻想世界へ導かれていく。

次に、語り手の交替による効果である。長崎の宿の場面（シークエンス二）では、語り手と華子との会話中、華子は二度、二番目の語り手となる。作者は、華子の言葉が終わってカギ括弧を閉じた後に、長いダッシュ「――」を付け、しばらく華子に語りを任せる。以下に例を引用する。

「沙々と言いましたか、あなた、先刻、その人からお母さまについてきいたとおっしゃったわね」
「ええ、母のいる間はいつも黙って、母のいうことだけが聞え、母だけが見えるようなよぼよぼしたお婆さんでしたの……それが母が亡くなって二七日のすんだあと、私が又東京へ出ようとしたときに恐ろしいことを話して聞かせたのです」
――そう恰度、家のうしろの杉山の杉が海の方から吹いて来る荒い風に鳴って、大きい鳥の羽ばたきのような音をたてる晩でした。
「お嬢さまよ、もう明日はお発ちかな」
もう床をとってある時間に私ひとりの部屋に入ってきて、沙々はよたよたとそこに座りました。

この一節から明らかなように、華子の語りは、語り手との会話の続きである。「です・ます」調の利用は、華

子が語り手に言葉をかけていることを示す。ただ、作者は、華子の発言を引用する形を取っていると同時に、しばらく彼女に語り手の役割を担わせる。数ページに渡って、華子は、最初の語り手の介入なしに、自分の視点から景色を描写し、直接話法によって作中人物の言葉を再現し、体験したことを回想するのである。この工夫によって、作者は、華子が語り手に語りかけるにもかかわらず、語り手の存在を忘れさせ、華子が読者に直接語りかけるような印象を与える。また、語り手ではなくて華子に幻想的な現象を説明させる責任を負わせる。最初の箇所では、華子は自分の家族に代々母から娘へと移り憑く〈鬼〉があるという秘密を打ち明ける。次の箇所では、母が死んでから、自分自身に〈鬼〉が憑いているという展開を見せる。こうして、二つのクライマックスに物語を導くのは、不思議な体験をした本人なのである。それは語り手の信頼性を保つ方法に他ならない。

作品の終わり頃に、もう一つの変化がみられる。語り手はしばらく三人称へすり替えられる。ここでは、華子と婚約者との間で交わされる駆け落ち計画の会話が、直接話法で再現されている。また、「長い間彼の胸に頭を埋めていた」というような描写によって、場面が描かれている。語り手はその出来事をあたかも自分で見聞きしたかのように語る。だが、実際それは共通の友達から聞いた華子の最新情報である。つまり、語り手はこの場面を自分なりに造り出したのである。その結果、語り手の信頼性が落ちる。その後、華子の「架空の物語」に対して不信感を抱いていた語り手は、結末に態度が変わり、連想が次々に広がって、華子のうちの鬼が恋敵を自殺に追いやったという信じられない結論に辿り着く。「私は自分のクロスワードパズルを仕上げてそれを指し示すように眼を窓の外空に向けると、土岐華子の細面の眼の切れの長い顔は、静かな微笑を湛えて、雲の中に浮んでいるようであった」という不思議なイメージで、物語は幕を閉じる。

本節では、短編「鬼」を通して、一人称と三人称の両方を使っている円地の幻想作品を考察した。この語りの特徴をまとめると、次のようになる。語り手の視点の変化によって、作者は次第に語り手からヒロインの華子へ焦点を移行する。こうして、読者は語り手の現実世界から離れ、華子の幻想世界に入り込んでいく。また、語り手の交替によって、作者は不可解な体験をした登場人物に語りを任せる。こうして、語り手の信頼性は保たれているが、終り頃には、人称の変化によって、今度は逆に語り手の信頼性に対する疑問が出て、語り手の想像世界と華子の幻想世界との境をなくしていく。「鬼」における語りは物語の幻想的な展開と強い関係を持ち、その巧妙さは明らかである。

四 三人称の語り

幻想文学においては、三人称の物語は一般にそれほど採用されない。それにもかかわらず円地文学においては、三人称のみで書かれた幻想作品は多い。「妖」「女面」「狐火」「遊魂」「蛇の声」などの有名な作品を例として挙げる事ができる。これらの三人称の物語は、〈憑依〉のテーマに共通点がある。女主人公は、無意識にであれ、自ら外に働きかける霊的能力を持っている。自分の抑圧された欲望が、ある神秘的な作用によって、実現される方向で物語は展開する。三人称の語り手が客観であることから、幻想的な作品を描くために、とくに語り手の書き落しが多いことも円地文学におけるこの種の作品の特徴として指摘できる。

本節では、短編「春の歌」を検討する。この作品において、意図的にある事柄に触れない点が重要であり、作品の幻想性はまさにその点に基づいている。作者は省略を頻繁に用い、情報の提示順序を操ることで読者を幻想的な解釈へ誘導する。

「春の歌」は、若い男の生き血を吸うかのように、その男をぬけ殻にするために、彼らにしか聞こえない少女の声で〈春の歌〉を歌いながら、男たちを誘い寄せた妖しい老女の物語である。作品は円環的な構成を持ち、同じ場面で始まり、同じ場面で終わる。冒頭と結末は〈春の歌〉を歌いながら、遊ぶ女の子が登場する。その場が、一見関係ない四つの場面を取り囲んでいる。各場面の内容を略記すると以下の通りになる。

最初の場面では、女の子が〈春の歌〉を歌いながら、遊んでいる。

第二場面では、義理の姉妹であった津留子と律子が会話を交わす。律子は東京で進学したい息子の健を津留子の家で預かってほしいと頼むが、津留子は家にあまり来ない方がいいと思う。義母の嵯峨の話に触れると、十八年前にダイビング事故で亡くなった清行（律子の夫・健の父）の話になる。律子は、亡き夫の清行は自殺したと思っている。

第三場面では、伯父と甥の関係である明巳（津留子の夫・清行の兄）と健が会話を交わす。二人も清行の死について話し合う。健は、父清行は殺されたと思っている。場面の終わりに、健は〈春の歌〉を歌う女の子の声が夜明けに聞こえたという。

第四場面では、義母の嵯峨がマッサージ師と会話を交わす。マッサージ師によれば、嵯峨は七〇代を超えても、驚くほど、艶々している軟らかい肉付きを持っている。

第五場面では、明巳が夜明けに嵯峨の住んでいる

別棟の方へ足を向ける。かつて明巳も清行も義母の嵯峨と不義の関係を結んだ時、嵯峨がよく〈春の歌〉を歌っていたので、明巳は健が聞いた声の正体を確かめたいが、窓から健に呼び止められる。健は〈春の歌〉を歌っている嵯峨の声が聞こえると言っているのに、明巳には何も聞こえない。

最後の場面では、最初の場面同様、女の子が〈春の歌〉を歌いながら、遊んでいる。

「春の歌」では、異なる場面が羅列される構造ゆえに、書き落しが多い。場面の間の切り替わりは突然起こり、説明はない。二人の登場人物間の対話である第二・第三・第四場面は、それぞれ直接話法から始まる。パズルを組み立てるように、読者は登場人物の間の関係を整理し、物語内容を復元していく。場面の間にどれくらいの時間が経ったのかも分からない。第二・第三・第四場面は、同じ日の出来事が描かれていると推察されるが、全知の語り手は同時に起こった三つの出来事を一つずつ再現したのかもしれない。最も不確かなのは最初と最後の場面の時間である。女の子が幼い頃の嵯峨の姿であれば、最初と最後の場面は、物語内容の基準となる時間に対し、六〇数年前の出来事を回想的に喚起するものとなる。しかしまた、一夜連続で健の夢に現れた幻想場面であるとも解釈できる。時間やその他の連鎖における情報の空隙によって、不安定さや疑問が出てくる。

また、語り手は、登場人物の思考や感情の内実を語らない。三人称客観視点によって登場人物の表情や声を書き写すにとどめる。登場人物の仄めかしや推測は作中、直接話法で表現されるが、語り手は彼らの幻想的な解釈を是認することも否認することもしない。例として、以下のような描写が見られる。

「（前略）健ちゃん、うちにはあんまり、始終来られない方がいいと思いますわよ」

津留子の切れ長の眼尻は柔和な微笑に滲っていたが、律子は訝々した瞳に見返して、

「そんなことお嫂さん、今更おっしやらない方がいいわよ。お化けの凄みって知らないうちに襲いかかって来るところにあるんじゃないやありませんこと、この頃の子は漫画とか劇画とかってお化けの種類も大分変わって来たようだけれども、私たち、若い時分に見たお化けの怖さは、そこからぬけ出すのに、半分命がけでしたものね。いえ、そのために、生命を亡くしてしまったひとつだってあるんですから……」

律子はそこまでいうと、津留子が驚くほど甲高い声を立てて笑った。

「律子さん、あなた、まだあの時分のことを忘れられずにおいでなのね。そうでないなんて言っても駄

目、声の調子が証明しているわ」

セリフとセリフとの間は、傍線で示したとおり、語り手の描写は極めて少ない。しかし、それは解釈に影響が全くないわけではない。津留子は健の訪問について律子に警告してから「柔和な微笑」を見せる。暗黙のうちに互いに言葉の意味を理解し合うが、考えていることを話さない。語り手も「あの時分のこと」の意味内容を説明しない。また、「お化け」のために清行が命を失ったという仮定は、語り手のものではなく、律子のものである。ただし、語り手が「津留子が驚くほど甲高い声を立てて笑った」と語ることで、彼女の不自然な笑い方から、当惑か、緊張か、一種の恐怖が読み取れる。

さらに、何気ない会話やささいな描写が繰り返し提示されることによって、物語内容がいつそう妖しくなる。例えば、「春の歌」においては、血のイメージは特に重要である。作中に三回出てくる。一回目は、第二場面で、津留子が「生きた人間の血を吸って、ぬけ殻にする鬼」の話をして、夫から聞いたという時である。律子が冗談で「お兄さん、吸われなさらなかったのかしら」と聞くと、津留子は同じ口調で「いや、半分ぐらいい吸われたんじゃない」と答える。この話は、初めは脱線のように思われるが、その後、不思議な現実味を帯びてくる。二回目は、津留子が怒って「吸う血が清行さんの方にみすみすしゅう溢れていたということだけで沢山よ」という時である。津留子は自分から人間の血を吸う鬼の話を持ち出したのに、清行の死と関係があることを認めたくなくて、はっきり否定する。しかし、彼女の反発があまりにも強すぎて、逆に関係があるのではないかと思わせる。三回目は、第四場面で、嵯峨が手先や足先が痺れていることを訴えた後に、マッサージュ師は、年を取ると「血液の循環が若いときのようにでなくなり」「末端の血管への循環が鈍くなる」と説明する時である。この悪い血液循環は、七〇歳になる嵯峨の老化のせいだと思われるが、津留子と律子の会話の後、いささか異質な印象を与える。相変わらず艶々している、軟らかい肉づきを、「まるでつきたてのお餅のように骨まで食べられそう」な体を持っている嵯峨の秘密は、作中に仄めかされているように、若い男の生き血を吸うのではないかと疑わせる。甥の健に対して、津留子も朋巳も恐れる危険が嵯峨に血を吸われることであれば、嵯峨の悪い血液循環は注目に値する。このように、人間の血を吸う鬼の話、清行に吸う血が溢れていたこと、嵯峨の悪い血液循環という三つの血のイメージが、重なり合うことによって、読者は幻想的な解釈へと導かれていくのである^(注1)。その後、清行の死の真相、嵯峨の関与、〈春の歌〉を歌っている女の子の正体は最後まで明かされず、「ベッドに寝倒れる若い男(健)の体重の響きがあらく聞こえた」という文章の次に〈春の

歌〉を歌っている女の子の描写が不気味な印象を残し、物語は未解決のまま終わる。

最後に、書き落しについて、もう一つ付け加えておきたい。円地文子は最も中心的な登場人物を意図的に隠したり、また曖昧に表現したりする。それは、三人称物語によくみられる手法である。「女面」に関しては、説明しすぎたことで、「いささか謎解きしみて、三重子の主人公としての魅力と陰影を損ねているのではないか」^(注2)と、佐伯彰一が述べたが、「春の歌」の場合は、同様ではない。主要人物である嵯峨を直接に登場させないままで、謎を深める。初めて嵯峨が問題になる時は、津留子と律子は彼女の名前を決して言わず、「あちら」と呼ぶ。本作において〈嵯峨〉と名前を使用するのは語り手しかない。それによって作中人物が嵯峨を恐れていることを表す。また、作品が四分の三まで進んだところで嵯峨は登場するが、その時、嵯峨はマッサージュを受けており、屏風の後ろに隠れている。語り手は「白衣の動くのが、風防ぎにたててある古い六曲屏風の端からちらちら見えかくれするばかりで内に横たわっているらしい老婦人の姿は見えない」と述べ、嵯峨とマッサージュ師の会話のやりとりを直接話法で再現し、三人称客観視点によって登場人物の声や笑い方を描写するにとどめる。「春の歌」においては、語り手が嵯峨の言葉を聞かせても、一切姿を見せないことで、嵯峨がとらえどころのない、謎めいた存在だという印象を強める。

本節では、短編「春の歌」を通して考察したように、円地文子は、三人称の幻想作品に外からの客観的な視点を固定することで、説明なしに異なる場面を羅列し、少ない描写によって解釈を導き、繰り返し提示されたイメージによって不気味な印象を与え、最も中心的な登場人物についてなるべく多くを語らないことにし、謎を深める。こうして、作者は読者に物語内容を復元させ、欠落部分を補わせるが、実際には読者を幻想的な解釈へと導くのである。

五、まとめにかえて

本稿では、円地文子が語り方によってどのように幻想世界をうまく導き出しているかを考察した。一人称の語りにおいては、語り手兼主人公が自分自身の視点で物語を描くことで、読者は語り手の内面に入り込むことができる。この方法のメリットを利用して、円地文子は、幻想、幻覚、夢などによる語り手の世界に、読者を入り込ませることに成功する。「花喰い姥」を通じて示したように、作者は、直接話法の利用によって、語り手が作り出した想像上の人物を、たしかに存在しているもののように読者に思わせる。一方、老女の直接話法と魑魅魍魎の自由間接話法の類似関係から、老女が語り手に取り憑

いている魑魅魍魎の分身の一つであることを理解させることも明らかにした。さらに、互いに映し合っている三つの幻想を持つ構成は、作品の幻想性を引き出すことにも貢献する。しかし、円地文学においては、一人称の幻想物語の中に最も優れた作品が残されているにもかかわらず、一人称のみで書かれたものが少ない。この原因として推測されるものは次の通りである。この種の作品では、円地文子は、幻想や幻覚、夢を見る語り手の視点に制限を加える。また、幻覚、夢、幻想などが維持される物語内容としての時間はたつて短く、それにしたがって物語言説の量にも限界が生じてくる。一人称と三人称の複合した物語と三人称物語とは反対に、中編と長編がこの種の作品に見当たらない。さらに、円地独自の〈憑依〉のテーマを扱うために、ヒロインが知らぬうちに霊能力で他者に働きかけることで、一人称の主観的な視点は不適切であったと考えられる。

一人称と三人称の両方を使っている円地の幻想作品の場合は、語り手は自分自身ではなく、他の登場人物に起きた不思議な出来事を描く。視点が一人の語り手に固定されていないので、語りの可能性は広い。短編「鬼」を通じて考察したように、円地文学におけるこの種の作品の特徴として、次の点が指摘できる。語り手の視点の変化によって、作者は語り手から主要人物へ焦点を移行する。それは語り手の現実世界から気づかないうちに幻想世界に読者を入り込ませる手法であることを示した。また、語り手の交替によって、作者が幻想的な体験をした登場人物に語りを任せることで、語り手の信頼性を保つか、あるいは人称の変化によって、登場人物の幻想世界と語り手の想像世界との境を曖昧にすることで、その信頼性を下げる。円地文子は語りのあらゆる可能性を駆使し、様々な視点を混ぜ合わせ、語り手を交替させ、一人称と三人称を複合しながら、次第に独特な雰囲気を作り出し、うまく幻想を引き起こす。

三人称の語りに関しては、前述した通り、幻想文学において、小説の表現形式としてあまり採用されないにもかかわらず、円地文学では、それが特徴として認められた。〈憑依〉のテーマを扱う円地の代表的な作品は、全て三人称で書かれている。このことから、作者が三人称の語りには妖美な女性・巫女的な女性を描くメリットを見出したことが窺われる。円地のヒロインは、「春の歌」の嵯峨と同様に、霊能力の持ち主として、物語の幻想的な要素となる。いずれも抑えられない凄まじい力に取り憑かれており、無意識にであれ、他者に影響を与え、働きかける。それを表現するために、円地文子は三人称の幻想作品に外からの客観的な視点を固定する傾向がある。三人称の物語では、全知、限定、客観という三つの視点の選択によって、すべての登場人物の心情を描写するか、限定された登場人物の心情のみ描写するか、あるいはど

の登場人物の心情も描写しない。しかし、短編「春の歌」を通じて示したように、円地文子は外部の視点に限る⁽⁵⁾。語り手があまり説明せずに物語の出来事を描写し、唐突に異なる場面を羅列し、何気ない会話やささいな描写を配列することによって、作者は不気味な印象を与え、最も中心的な登場人物についての謎を深め、作品全体の幻想性を高める。そして、三人称客観視点を利用して、中立的な立場を保ちながら、女主人公の描写と不可解な出来事の因果関係の推察を読者に任せる。

本研究では、一人称、三人称、その複合の語り、それぞれの特徴の考察によって、円地文学における幻想が、どのような語りによって支えられているかを明らかにした。物語の人称形式によって、制限や、生成される効果が違っても、円地文学の幻想性は、とりわけ肝心なところを意図的に解明しないことから生じるといえるであろう。埋め残しの多いクロスワード・パズルというイメージが頻出するのは、驚くには当たらない。物語はある形に仕上げられていくが、そこには曖昧さや不鮮明さを残し、読者の想像力をかきたてる。クライマックスよりも、むしろ現実と幻想の境目のなさに作品の関心が置かれているようである。多数の話法・語り手・人称・視点が互いに交じり合い、重なり合うことで、現実と幻想が巧みに溶け合っていく。微妙な語りの変化によって、われわれは、いつのまにか別の次元へと遷移させられ、そのことに気づくことがない。そして、幻想の方法を追い求めていくことで、円地文学の幻想世界に一層、魅了されるのである。

一 注 一

1、円地文子の「源氏物語」の現代語訳は、一九六七（昭和四二）年二月から一九七三（昭和四八）年五月まで、六年かかった。作者自身は自伝で「源氏」を訳す前とその後とにいくらか自分の作品に変化が出ているかもしれない。無意識的にも、私の内にそれ以後の作品に何か幻想的なものが入ってきたことは事実のようである」と述べた⁽⁸⁾。

2、トドロフの『幻想文学論序説』が一九七〇年に出版されて以来、幻想文学の定義は多くの議論を巻き起こした。より適切な定義を見つける必要が認められたため、幻想の理論家は、テーマの分類をしようとしたが、幻想文学は原則にまったく従わない自由なジャンルなので、行き詰まった。そのような理由から、テーマの分類より、作品の構造に注目されるようになってきた。

3、円地文子が読み親しんだ西洋文学者の中では、ポー・ワイルド・ホフマン・モーパッサン・バルザック・ドストエフスキーなど、幻想文学を書いた著名な作家は少ない。

4、「花食い姥」は『新潮』一九七四(昭和四九)年に、「鬼」は『小説新潮』一九七二(昭和四七)年に、「春の歌」は『群像』一九七一(昭和四六)年に発表された。

5、例えば、トドロフ⁽⁹⁾は「幻想的な物語の語り手は、普通『わたし』と言う」と述べた。

6、「二世の縁 拾遺」においては、一人称の語りによって進められていくが、作中、三人称で書かれている上田秋成の「二世の縁」の全文訳が挿入されているという特徴がある。それは、語りの交替ではなく、長い引用文と考えることで、一人称の語りの例として「二世の縁 拾遺」も挙げられると判断した。

7、自由間接話法とは、直接話法と間接話法との中間的な形で、間接話法の叙法をそのまま残して、伝達動詞部分を削除したものが基本形である。キャラクターの言葉の言語的特徴と語りの文の言語的特徴の両方を兼ね備えることによって、語りの文でありながらキャラクターの意識をキャラクター自身の視点で提示することを可能にする。

8、例としては、「猫の草子」(新潮、1974)が挙げられる。この作品では、語り手は、他人に起きた不思議な出来事を語るにつれ、自分自身もそれを体験しようとしているかのようである。一人称の語りと三人称の語り絡み合うことで、語り手とヒロインの描写が重なり合い、ヒロインの人生と語り手による物語の境界線があやふやになることで小説全体が幻想性を帯びてくる。

9、シークエンスとは、互いに連帯性の関係によって結ばれた核の論理的連続のこと⁽¹⁰⁾。

10、自己物語世界(オートダイエゲシス)的な物語言語における語り手は、自分の物語言語の主人公である⁽¹¹⁾

11、等質物語世界(ホモダイエゲシス)的な物語言語における語り手は、自分の語る物語内容の中に、作中人物として登場する⁽¹²⁾。

12、異質物語世界(ヘテロダイエゲシス)的な物語言語における語り手は、語り手として自らを指示する⁽¹³⁾。

13、ここでは、血のイメージを考察したが、「春の歌」における水のイメージも重要である。第一場面に「女の子は、自分の顔が水の化物にされたのを怒ったように、乱暴に裸足の片足を冷たい水の中につけ、ぐるぐると、流れを足でかき乱した」という描写がある。また、第二場面と第三場面で、律子と明巳は「伊豆の西海岸で一番水の美しい」場所に行き、「海の底の岩場を潜りそこなっていて死んだ」清行のことについて話す。さらに、第四場面で、明巳は、嵯峨が歌っていた〈春の歌〉を激し狂う流れにたとえ、「みなぎり溢れるゆたかな奔流をあだに見すごすことが出来ない是非ない力におしやられた」ことを思い出す。血のイメージと同様に、水のイメージは重なり合うことで、〈春の歌〉を歌っている女の子と、清行の死と、嵯峨の超能力との間に関係があることを連想させ

る。

14、第五場面のみで、例外的に、三人称の限定視点から明巳の内心が描かれている。

参考文献

(1) 板垣直子『明治・大正・昭和の女流文学』桜楓社、pp.323-325, 1967

(2) 倉田登子「研究動向 円地文子」『昭和文学研究』57, pp.65-69, 2008

(3) 円地文学の幻想については、菊池章一「方法としての幻想」(『新日本文学』25, pp.131-132, 1970)を参照した。また、語りについては、佐伯彰一「微妙な語り手の位置―円地文子〈川波抄〉」(『海』8, pp.238-240, 1976)、千栄子・入江・ムルハーン(榊敦子訳)「〈源氏物語〉と円地文子に於けるジョイス的意識の語り」(『比較文学研究』54, pp.86-93, 1988)、藤木直美「円地文子『二世の縁 拾遺』―変容する「私」語り―」(『会誌』17, pp.29-40, 1998)、須永朝彦編『円地文子論』(おつふう, 1998)を参照した。

(4) 藤木直美「円地文子『二世の縁 拾遺』―変容する「私」語り―」(『会誌』17, p.38, 1998)

(5) 林正子「円地文子、その〈女〉語りの文学―自伝的三部作、そして『女坂』『女面』『なまみこ物語』の系譜―」『岐阜大学教養部研究報告』24, p.254, 1989

(6) 須永朝彦編『日本幻想文学集成26・円地文子』「悖徳の彩」国書刊行会, p.264, 1994

(7) 佐伯彰一「原型の再生―日本の「私」を求めて―」(『文芸』11, p.212, 1972)

(8) 円地文子『うそ・まこと七十余年』日本経済新聞社、pp.147-148, 1984

(9) ツヴェタン・トドロフ『幻想文学―構造と機能』朝日出版社, p.127, 1975

(10) ロラン・バルト『物語の構造分析』みすず書房, 1979

(11) ジェラルド・ジネット『物語のディスクール方法論の試み』星雲社, p.289, 1985

(12) 前掲11, p.288

(13) 前掲11, p.287

付記 テキストは『円地文子全集』新潮社、1977-1978に拠った。但し、全集未収録の「鬼」は、須永朝彦編『日本幻想文学集成26・円地文子』(前掲6)に拠った。