

『花影』のエクリチュール

神戸 仁彦

葉子の居室

葉子の部屋は奇妙な風に言説化されている。

部屋ごとに出入口のついた流行の設計で、二階の葉子の部屋から、両側を壁にはさまれた暗い階段を五、六段降りると、出入口の上り框が眼の高さに来る。その小さな柵から靴を降ろし、一尺ばかりのたたきにおいて、はくのである。

(16・傍点引用者)^①

混乱した記述のようにみえる。「五、六段降りると、出入口の上り框が眼の高さに来る。その小さな柵から靴を降ろし、……はくのである」。このアパートの二階は階段五・六段しかないのであろうか。しかし階段を使わずに出入するには、テレビ・プロデューサーの清水のように屋根から、あるいは屋根まで昇って、窓から入らなければならない(24)。昇るときと降りるときでは高さが異なるのだろうか。高いんだか低いんだか、奇妙な空間構成がそれとなく設定されている。この奇妙さは物語の進行によって説明されることはない。謎は物語の説話論的な謎ではなく、暗示的なしは象徴的とも呼びうる

次元に位置しているのである。こんな一例がある。

その帽子は、コサック帽や槍騎兵や丸帽子、川獺帽やナイト・キャップをつきまぜた式のかぶりものだ。つまり、その黙々とした醜さにかえって白痴の顔のような深刻な表情のある、世にもあわれな代物だった。それは楕円形で、鯨骨を張り、先ず一番下には輪形の丸縁が三つ重なっている。次のビロードの菱模様と兎の毛模様とが、赤線に仕切られて互いちがいになり、その上に袋のようなものがあり、その上に多角形の厚紙をおき、これに込み入った飾り紐で一面にぬい取りをほどこし、そこから金糸の小さい飾りを戻にして、むやみと細長い紐の先にぶら下げてあった。帽子は新しく、底は光っていた。^②

歳のいった新入生シャルルの膝にのせたこの奇怪なかぶりものは、誕生以来のシャルルの生の過程の凝縮した表われのようである。スパルタ式の育子を好む父親と文芸好きの母親とのその時々との力関係によつてくるくる変る育て方をされた子供は、かれの手にする帽子のように、まるで統一性のない混合体にすぎないのである。やつと母親の執念が実り、遅れた入学を果たしたかれの帽子は、母親の情熱と意志の勝利を表わすかのように、誇らしげに「新しく、疵は光っている」のである。

新入生は新調された帽子を扱いかねている。同級生のように椅子の下を滑らして壁にたたきつけることもできないし、頭にのせたものか、手に持っているものなのかも決めかねている。異物でありながらも、分身なのである。帽子は冒頭でクラスの笑いを誘った後、物語から姿を消し、忘れ去られてしまう。しかしこの奇怪なかぶり物に凝縮した両親の確執と支配力はシャルルの生に深くかわるものの表われなのである。

同じように、高いのか低いのかわからぬように言説化された葉子の部屋は「女給でもなく、奥さんでもなく、年をとつてゐるんだか、若いんだか見当のつかない」(3) 葉子の有り様を示す象徴的次元での指標なのである。それは葉子の不定性の

表われであり、葉子は漂いつづける。

エピソード

覚えていて下さい。私の名はピア、

シエナで生まれ、マレンマで死にました。

ダンテ

『花影』には右の二行が原文で掲げられている。作者はこう説明している。

ピアはイタリアの中部、トスカナ地方のシエナの貴族トロメイ家の娘です。(……)。

同じトスカナの低山の中の町ヴォルテルラの市長ネルロ・ディギラモ・ディ・パノキエンシに嫁ぎましたが、夫はやがて同じ地方の富裕な未亡人に心を移し、ピアをマレンマの城館に閉じこめ、マレンマ（この火山地帯特有の混濁地の呼称です）の瘴気に当って死ぬに任せました。或いは窓から投げ落したともいわれています。

非業な死を遂げたので、その魂は天国には行けず、煉獄をさまよっているうちに、通りがかった詩人ダンテに声をかけて、自分がここにいることを覚えていてくれ、といいます。

……

悲惨な死を遂げながら、全部で六行しかものをいわない、自分の死のいきさつは夫が知っていると指摘するに止めた気位の高さ、けな気さが、いっそう事件のむごさを際立たせるといえます。

……

前から好きな句だったので、ヒロインが三島に生まれ、東京で死んだ運命を暗示するために選んだのでした。原文だけ出して訳を付けなかったのは、少し気障ですが、それは私にはこの詩句でもう一ついいことがあったからです。しかしそれをあまり露骨にはいいたくなかったからでした。

私の死のいきさつは私をめとった者が知っています——わがヒロインはその生れと性情の自然の結果として自殺するのですが、そのきっかけは、彼女の保護者で、父代りである高島が、黄瀬戸の盃を二重売りして、彼女を裏切ったためでした。そのことを彼女はピアのように「高島さんがまたやっちゃった」と松崎にいつただけで死んでしまった。あとは私が作った物語ですが、もし高島にモデルがあるなら、私の想像はその人を傷つけることになるでしょう。

しかしもし私が作者として、ダンテと同じような位置にいるなら——これは大変な思い上がりですが、作者と作品との関係においては、同じことだと考えることが許されるでしょう——詩人の想像の特権で、煉獄にいるピアの魂から真実を告げられた、とすることができるとでしょう。(163〜165)

意図は的確に表明されている。実在のモデルがいて、作者とは浅からぬ因縁にあり、近しい周囲もまた複雑に入り組んだ関係にあった。その人物の自死。物語は鎮魂を指すものとなる。エピグラフと物語はそこで重なりあうであろう。首尾一貫した態度表明である。しかし鎮魂は単なる再現とは向かわない。「わがヒロインはその生れと性情の自然の結果として自殺する」とさりげなく述べられているが、ひとは「生れと性情の自然の結果として自殺する」ことはない。ではこの自然とは何か。それを言語によって構築すること、これが『花影』の作者が自らに課した課題のように思われる。したがってエクリチュールは生と、その帰結としての死との間を行きかうことになる。主調音は二項ないしは対、つまり二という数となる。エピグラフの二行は作者の意図を越えて作品のなかに深く組み込まれている。しかも題名もまた『字源』からの孫引で、

周朴の詩句

風 暖 鳥 声 醉
日 高 花 影 重

の二行からとられている。

そして作者の言及する高島の裏切りはこう記述されている。

高島はただ二十万円ばかりの黄瀬戸の盃を、二重売りしたにすぎない。巴町の骨董屋から買うといって、野方から半金の十万円を受け取り、盃を野方に渡さなかったにすぎない。中通りの別の骨董屋に売ってしまったにすぎないのだ。

(148)

二十万円と二重売りの数字の二、盃、骨董屋、万円、野方という名詞と、売るという動詞とが二度使われ、しかも二十万円は半金の十万円と盃とに、そして受け取りと渡さなかったに、二重売りは買うと売りとに分節化される。ここには罪の重さを表現しようという言語の連なりはなく(すぎないも二度繰返えされる)、あるのはただ二項の拡がりに宿命的に従うエクリチュールの戯れなのだ。

伝 統

桜が重層して変奏される。

それが葉子のいつしよのたった一度の旅行だった。中の千本が満開なところで、大勢の酔客も気にならぬくらい美しか

った。奥の西行庵まで行って、降りて来た時は風が落ち、夕闇が迫っていた。花見客の散った後の閑散な山上の道は、花の匂いでむせるようだった。(20)

花の盛りに葉子の美しさが共示されている。それに重ね合わすように、伝統美が謳い上げられる。

二人で吉野に籠ることはできなかったし、桜の下で死ぬ風流を、持ち合わせていなかった。花の下に立って見上げると、空の青が透いて見えるような薄い脆い花卉である。

日は高く、風は暖かく、地上に花の影が重なって、揺れていた。

引用はさりげなく、違和感なしにおさまっている。しかし目だたぬように、転位がなされてもいるのである。原詩の花は、この国の古来から詠われてきた桜と同一ではないのである。

〔花影〕^{か(く)わ}_{えい} 花かげ。宋・蘇軾(月夜、客と酒を杏花の下に飲む)詩 衣を褰げ月に歩して、花影を踏めば、炯として流水の青蘋を涵すが如し(傍点引用者³)

転位は作品の要請のもとになされているのだ。

さらにもう一度満開の桜が遠くで喚起される。年下の清水と同棲中の葉子の前に、二十年以上前に心を寄せていたという野方が現われる。葉子は歌舞伎座に誘われる。この招待が原因でいさかいになり、清水と別れることになるが、次の日、舞台で演じられるのが『妹背山』なのである。普段に上演される『妹背山』は、三段目の「山の段」、四段目の「杉酒屋」「道

行」「御殿」であるが、「山の段」は歌舞伎では「吉野川」ともいわれる。舞台は中央を流れる吉野川に二分され、役者は川を挟んで演技する趣向になっているが、舞台奥の吉野川の両岸には満開の桜並木が装置されているのである。

回想された吉野では葉子は満開の下にいるのに、舞台背景として再現された吉野川の桜からはへだてられている。使われたレトリックは過去と現在との対照であり、この距離が葉子の現在と重ね合わされている。そのことは指摘するにとどめて、今は意味を問うことは保留しておこう。ただ喚起された桜は、中世、江戸と時代を追って配置されていることに注意しよう。残されたのは今、ここである。葉子はまたしても桜の下に身を置かなければならない。今度は花と物語とが同時進行する。葉子は死を決意している。

二人は三宅坂から九段まで、街燈に照らしだされた花を、タクシーで見て廻った。

……

青山墓地の桜並木の下で、車を停めた。ヘッドライトで照らし出された花が輝かしい白を重ねて、梢の方へだんだん暗くなっていた。

葉子は口を開け、喉を反らして、幹から幹へよろけながら、退いて行つた。

「綺麗だなあ、綺麗だなあ」と繰り返した。

「食べちゃいたい」ともいった。桜の木の下に死骸が埋まっているという、詩人の幻想を「とっても綺麗」といった。

(145
146)

モデル

やはり実在のモデル自身にも触れなければならないだろう。作者の言葉にもあるように、『花影』の葉子のモデルは坂本

睦子。大正三年（一九一四年）に生れ、昭和三十三年四月（一九五八年）に自殺している。彼女は物語でも語られているように、複雑な幼年期を背負い、若くして上京し、以来ずっと銀座の夜で生計を立てている。それは次のような生を送ることであった。

花柳界に絨毯を敷いたのがそのころの銀座だったと大村は言う。戦後から昭和三十年代にかけて、銀座は政財界の連中や、『青山学院』のメンバーに代表される文士たちや、朝鮮戦争景気の成金たちで、にわかに華やかになった。それは二タ昔前の花柳界の賑わいに似ていた。だが戦後の銀座には、花柳界の煩雑な段取りや、面倒な入しきたりVが要らなかった。つまり、銀座のバーやクラブは、花柳界が簡略化されただけであって、実は構造も裏の仕掛けも、ほとんどおなじであった。そこに働く、たとえば坂本睦子のような女給の側から見れば、固定給というものがなかった。客から貰うチップが収入のすべてなのである。けれど、よほどの売れっ子でもなければ、チップだけで暮すのは苦しかった。だから客と寝ることになる。客もそれを期待した目で女の子を眺め、汗ばんだ手で女の子の手を握った。どの店も、そうだった。⁽⁴⁾

坂本睦子は戦前戦後を通してこの世界の住人であり続けた。特徴的なのは関係した人間に、文芸をなりわいとする人間が多いということである。直接的には直木三十五、菊池寛、坂口安吾、中原中也、小林秀雄、河上徹太郎、そして無論大岡昇平。間接的には宇野千代、白州正子、作中に高島として登場する『青山学院』の青山二郎。『花影』の作者は名のある文学者としては最後の男かもしれない。『大岡昇平全集』の年譜にはこう記されている。

一九五五年（昭和三十年） 四十六歳

五月、……

この頃坂本睦子と別れる。

カフェ・エスパニョルのホステスはるみの場合は同棲開始と別れが記述されているのだから、別れだけを記したこの一行はいかにも不可解である。そして、

一九五八年（昭和三十三年） 四十九歳

四日、……十六日、坂本睦子の自殺を知る。十五日明け方死去、十六日朝発見される。十四日夜薬を飲んだのだが、発見が遅れるように処置してあった。通夜に列席。小林秀雄、青山二郎、白州正子も列席^⑤。

大岡昇平自身の記述。

旧友坂本睦子の自殺を知る。十四日中に薬を飲んだのだが、発見が二十四時間以後になるやう処置がとられてあったので、手当が出来なかったのである。

先頃『婦人朝日』で和田芳恵さんが書かれたやうに、拙作『武蔵野夫人』の主人公は故人の倂を一番かりてゐる。僕は自殺は罪悪だと書いたつもりだったが、それはまったく故人の知ったことではなかった。

……一つの時代の終焉と人の噂も七十五日だろうが、親族へ宛てた遺書に、誰にも知らせないで、検屍が辛いと書いてあった。

『作家の日記』

字句通り受けとるならば、坂本睦子は二度にわたって、大岡を創作へと向わせたことになる。当時大岡は依頼された『中央公論』の執筆に苦しんでいた。「風谷」として執筆の開始された小説は「年譜」によればこの年の三月に三枚書かれたが、「十四日「風谷」進まず、十九日、「風谷」依然として進まず。四月、六日、「風谷」連載開始を一ヶ月延期。十八日「風谷」を「風俗」と題名を変更してさらに一ヶ月の延期を申し出る。十九日、谷中の瑞輪寺の坂本睦子の告別式に参列。

五月、……中旬、『中央公論』七月号からの連載予定の小説「花影」（「風俗」を改題）執筆のために、奥湯河原の旅館加満田に滞在。……八月、一日「花影」の連載を『中央公論』八月号より始める（一九五九年八月号まで）

これ（『花影』）は一人の實在の銀座のホステスの死によって触発されたものですが、事実関係は私自ら語るべきではないでしょう⁽⁶⁾

しかし二人の関係を知る人間はこう証言している。

大岡さんは、むうちちゃん（坂本睦子）とはかなり長い間いっしょに暮っていた筈で、私は彼女とは無二の親友であったから、三人で方々旅行もしていたが、彼がむうちちゃんに見ていたのはこれだけか、と思うことは口惜しかった。

小説の出来不出来とは別に、むうちちゃんを知るほどの人々は、みな不満に感じていた。モデルが現実の人間に似ている必要はないというものの、魔性のものと呼ばれなくなるほどの魅力を備えていた女性が、そこではただの平凡な女にひきずりおろされ、人生に疲れはてて自殺する。これではむちゃんも浮ばれまいと、誰しもそう思うのであった。⁽⁷⁾

久世光彦の『女神』は、『花影』に添う形で、睦子の生を、創作を含めてより詳細に、辿ろうとしている。

しかしもう作品に戻ろう。『花影』には葉子として睦子が、松崎として大岡自身が濃く投影されているが、先に書いたように、問題は再現にあるのではないからである。

吉野

その春は足が早く、下千本、中千本から上千本まで木は緑に変わっていた。花は奥の千本と西行庵に残るのみだという。昇りつめて金峯神社を右に折れ、小径を下ると西行庵に行きつく。谷にかこまれた行き止まりのわずかな平地である。そこに朝日をうけて凜として咲いていた。まことにシロ山桜は「空の青が透いて見えるような薄い脆い花弁」(20)である。花びらは風もうけずに降りている。ゆつくりと指を折って数えられる。

”ひとつとつた。とれた?”

”まだ”

人のまばらな斜面で子供が二人追っている。風が立つと雪となって谷底へと舞いおりてゆく。向いの谷は漆黒の吉野の杉の森……

春ふかみ枝もゆるがで散る花は風のとがにはあらぬなるべし (西行、『山家集』)

シロ山桜の花の付根にはやくも赤い葉芽が顔を見せている。それが花弁を押してやり、緑に変わる。葉桜の季節である。

しかし「とが」は風にも葉にもない。この赤から淡い緑、そして深い緑へと移る葉桜を愛でる人もいるし、葉を食しもある。

「まったく女にすたりないもんだね。」(44)「まったく女にすたりはないとは、よくいったもんだ。」(100)

同じ言葉が別の口から葉子にむかって発される。作品を統御する二という数は後述されるが、ここでの問題はこの条りが葉子の命名の由来を浮上させていることである。よく言われるように、葉子の名は他の作品のヒロイン(『或る女』や『雪国』)によるのではなく、花から葉へと移行する自然の過程への主人公の対応に根源を有しているのである。ではその対応は作品レヴェルではどこに最もよく表われているのか。

誇張法

大岡昇平はレトリックの名手である。丸谷才一はその、『文章読本』(中公文庫)で『野火』を取りあげ、シェイクスピアとからめて大岡のレトリックの多様性を分析しているが、こゝも記している。「大岡昇平の長編小説では『野火』がレトリカルであることをあらはに目ざしてゐるのに対して『花影』は一見レトリックを避けてゐる、ということになるうか。銀座のバーのホステスの生涯が気取らないのを気取るといふ筆致で語られてゐるとすれば、レイテ島の敗兵の彷徨はずいぶん気取った文体で書かれてゐるわけだ。」

しかし名手がさりげない用いているレトリックがある。それが誇張法である。

眼の下の袋、眼尻の三本の皺は、なるべく見ないようにしている。眉毛もだんだん延びて来て、いつの間にか、への字になってしまったのを、シャドウでごまかす。高くなつた額に刻まれた条も、丹念に白粉で埋めるほかはない。げら

げら笑へば、顔中皺だらけになってしまいうから、葉子は常にほほえんだ女になるほかはない。(40)

一方に、現実認識を強調する(容姿の衰え)をエクリチュールが散在し、自死の背景を論理化しようとする。他方に感情表出を表現しつくしそうとする誇張法(エクリチュール)の系列がある。

タクシーで東京の街を通る間にも、もうすぐ自分がこれらのものを見なくなるということが、ぴんと来なかった。自分が死んでも死ななくても、家や道が存在を続けるのは、あたりまえのことだった。いつまでも、好きなだけそこにいるのがいい。人々もいつまで生きていられるような、呑気な顔つきで歩いている。勝手に歩いているがいい。できるなら、歩き疲れて倒れるまで、歩いてみるといい。(154)

怒りをあからさまに表現する主観の表出である。両者はどのような必然に結ばれているのだろうか。物語として。

作品の必然性を創るのは、現実の経緯でもないし、作品の構成でもない。ある主体が言語圏に突入して、主体の死を体験するという経過をへなければ、作品は誕生しない。その言語圏で作者は自己の無意識に遭遇し、のちに文字化されたそれに対面する。その過程は再び辿ることはできない。そのようにして作品はある。

では『花影』と誇張法の出会いはどのような意味をもつのであろうか。レトリックと苦闘を続ける佐藤信夫は誇張法についてこう解釈を下している。

きつと誇張法は本質的に甘えと無関係ではないのだ。うそとわかるようにつくうそ。それは、万一それがうそとわかってくれない勘の悪い聞き手に出くわしてしまうと、本当のうそになってしまう。だから誇張法はたぶん自分の気もち

をわかつてくれると思われる、守るべき相手をいつもとめている。若い多感な表現者が甘えのまぎったユーモアを誇張表現に託すことが多いのは、そのせいだろう。おことわりしておくが、私はここで甘えということを決して悪い意味で使っているのではない。ことばで気もちを伝えあおうというおこないは、もともといくらかの甘えを前提としているのだろう。理解されることへの期待……と言いなおしてもいい。

誇張法は話し手（書き手）が受け手（場合によっては特定の）に送る目くばせなのである。「詩人」は深いところで死者に甘え、了解を求めているのである。しかし誇張法とは意識して発されるうそなのだから（誰も「顔中の皺を遠慮なく鼻の頭に集め」⁽¹²²⁾ ことなどできない）、返す刀で書き手の根拠を問うてもいる。答える必要があるのである。

葉子が引きずっている、彼女自身に属さない男たちの愛をわらうことによって、自分の生存を確めようとしている高島には、ことに渡したくなかった。盲人が盲人の手を引くような、あぶない生き方だ、と彼（松崎）は思った。そして彼自身もまた盲人であることには思い及ばなかった。⁽¹⁴⁵⁾

『聖書』からの引用をふくむ、この答えもまた誇張法に見えてくるとしても……

繰り返しの生、反復されることば

葉子の生は繰り返しの連続である。松崎と別れた後で送られる生活と過去の生活が重ね合される。複雑な家系の事情から「女学校を中途退学して、小学校の友達の勤める百貨店の食堂の女給になった。それからその友達といっしょに、そのころ銀座にできたドイツ式のピアホルの女給に応募した。そこからバーまではひとまたぎだった。」⁽¹⁵⁾「若い葉子が銀座に

出るとすぐ、川崎のある鉄工所主がバーを持たせてくれた」(7) それ以降の葉子はバー勤めと囲い者間を往復して生活してきた。それ以外の環境はまったく知らない。「三十すぎて郵便貯金のかけ方一つ知らない葉子に通帳を持たせたのは、松崎である。祖母の手から、そのまま銀座の真中に投げ出され、男たちに蔽われていた葉子は、大人になるひまがなかった」(18) のである。松崎と別れた葉子の行く先はもとより銀座しかない。男たちに蔽われた生活が再び始められる。

そこで反復される生活を記述する文で、同じ単語が執拗に、罅のように繰り返される。

「葉子のお客のオン・パレードしてもらわなくていいよ。あれでも銀座じゃ古い人だ。附合いにひと通りは来るだろうさ。付きそうかどうかって、きいているんだよ」

「そういわれたって、あたしにはああいうお客、わかんないわ。何だかむずかしい話ばかりしてさ。つかまえどころがないんだもの。葉ちゃんもずいぶん酔っ払うようだけど、わかんないな、ああいう酔っ払う方——そりやお勘定は上るけど——あれでお客また来るのかしら」

「飲んで、お勘定を上げるのが戦前派なのさ。馴染みはそれで満足してるんだから、かまやしない。でもいまのお客は勘定高いから、その手を使うとすぐ逃げられちゃう。そういつてあるはずなんだけど……」

「新規のお客さんのテーブルじゃ飲まないようだよ。でもね、お酒飲まないと話しくいつて——辛そうよ」

飲ましてくれる古い馴染みが来ない日、葉子がバーテンからジンフィーズをもらうのを亜矢子は知っている。いずれ馴染みの客が来た時、その勘定につける段取りになるのだが、これは潤子が聞いたらそのままではすみそうもないことである。「来たらつけるったって、来ないかもしれないじゃないか。来たって払ってくれるかどうかかわかりやしない。現金で買ってもらわなくちゃ困る」というにきまっているのだ。だからそれを潤子に黙っていて、葉子に恩を売っておく方が、亜矢子には都合のいい点がある。(42～43)

銀座に戻った葉子の様子を二人のマダム、他愛ないやりとりで表わしている条りである。マダムたちの欲得のあり様と、葉子との差異が的確に表現されている。過不足はないようにみえる。しかし眼をこらすと違うものが、気になってしまう。それは傍線を引いた語の重複である。意味は把握できるのだが、線を引いてゆくと繁雑に思えてくる単語の繰り返しを目的としているのかがつかめないのである。絵画の点画法に似ていなくはないのだが、光を求めた印象派を進展させた点描派は対象の形をこわし、点に環元してしまった。スーラの絵は間近で見ると何が描かれているかわからない。それをとらえるには後に下がって離れてみなければならぬ。

まさか本を遠くに離してみるのはいいかない。

ここではことばの別の存在様式が提示されているのではなからうか。ことばはシニフィアンとシニフィエとが一体となつて意味を伝達する。伝達しにくいもの、しにくいことを伝えようとしてひとは様々なテクニクやレトリックを取りこんできた。

この条りのことばは、省略されても、置きかえられても意味を伝達しうるのに、なぜか故意に重複している。何かを強調しようとしているのだろうか。それとも饒舌を目的としているのだろうか。しかしこの条りに強調や饒舌を読み取ることは不可能である。

これらのことばは意味なく重複されているのだ。ただ単に何も生まずに、自己主張をせずに、消費されているだけなのだ。ひたすら消費される（読む側からいえば読みとばされる）ために存在しているのだ。そのことが、欲望と金銭とが表面にでずに変換され、消費されるこの夜の世界と通底しているのである。これらのことばはレトリックを越えている。レトリックは語の伝える音と文字の先にある。シニフィアン（聴覚像）の先にあるのが隠喩（メタフォール）であり、シニフィエ（意味内容）の先にあるのが換喩（メトニミー）なのだが、これらのことばは存在すること自体で喩（ゆ）となつていくからである。でもこれを区分できるレトリック理論がすでにあるのだろうか。

「作者の死」ということ

高島も清水も来なくなっていた。一週間の間、誰も男は葉子に近づかなかった。

そして野方は花を届けさせただけで、棺の前へはあらわれなかったから、真実は誰も知らない。(148)

解かれない謎（葉子の死の様子）が提示される。しかしこの謎は決して解かれない。「真実は誰も知らない」し、知りえないというのが事実であり、現実だからである。これは驚くべき言明ではなからうか。物語はこの先何を語ろうというのであろうか。

この言説の背後にはあきらかに現実の作者がいる。しかし作者はもはや作者たりえないと書く。だが小説は終りまで書きつがれているし、読者も結末まで読み通すことができる。では介入した作者は何を言わとしているのか。何を言いたいのだろうか。

これまでの形で作者としては存在しえないと表明しているのである。

ではそれまでの作者観とはどのようなものだったのか。たとえば作品に対峙する批評は、表現の主体たる作者が作品にどのような意味を託したのかを解読することを目的としていた。そして解読されたものから作家像を構築する、これが批評、そして読書の基本的な姿勢であった。作品の真実は作者が作品のなかに表現しているという信仰に基づいていた。

しかし『花影』の作者は真実はわからないという。別の言い方をすれば、これから語られることはうそだと表明しているのである。作者はもはや従来型の作者たりえない。作者が死者に抱く感情やイメージだけでは書きつぐことができないと事態に遭遇した。作者の死。テクスト論の作者の死というテーゼが出される十年ほど前に、そのテーゼの内実に直面せざるをえなかったのである。

したがって、次の論考はつぎの引用文を手がかりになされることになる。

……なぜ文学テキスト、より厳密にいうなら虚構テキストを書くことが、人間の行為として、他にない大きな意味をもつのかと言えば、これが、発語主体が現実の自分でなくなる、現実の自分から解放される、ほぼ唯一の表現のケースだからである。というより、そういう表現の経験をさして、わたし達は、文学Ⅱ虚構創作の行為と呼ぶ。虚構の文学現行為は、発語主体に微弱な「死」を、つまり微弱な「不在（ないこと）」を、もたらす。△作者の死Ⅴとテキスト論は、この文学テキストの発語場面における「発語主体の微弱な死」、「発話主体の像化」を言い当てるものとして、デリダの言う意味とは別に、それから独立して、人に働きかける理由をもっているのである。⁽¹⁰⁾

注

- (1) 『花影』の引用はすべて岩波書店刊『大岡昇平集 5』（一九八二）のページ数によって示される。
- (2) 『フロベール全集Ⅰ、ボヴァリー夫人』伊吹武彦訳、五〇六頁、筑摩書房。
- (3) 『字通』白川静、一〇六頁、平凡社。
- (4) 『花神』久世光彦、八九頁、新潮社。
- (5) 『大岡昇平全集 23』六六〇、六六七頁、筑摩書房。
- (6) 「わが人生に於ける意識と無意識」、一二頁。
- (7) 『いまなぜ青山二郎なのか』白州正子 一一一〜一二二頁、新潮文庫。
- (8) 二二五〜二二六頁。
- (9) 『レトリック感覚』一九六頁、講談社。
- (10) 『テキストから遠く離れて』加藤典洋、九四〜九五頁、朝日新聞社。