美学論としての『虚無への供物』

── 中井英夫とフランス文学 ──

友 谷 知 己

以下に述べる小論は、中井英夫の長篇小説『虚無への供物』（1964年初刊[1]）に於ける美学論としての側面を捉えようとするものである。周知のように『虚無への供物』は、見立て犯罪の傑作と言われる推理小説である。見立て犯罪とは、ヴァン・ダイン『僧正殺人事件』、クリスティ『そして誰もいなくなった』、横溝正史『獄門島』等に見られる推理物には伝統的な手法の一つで、例えば『獄門島』の場合は、何らかの俳句の情景を再現して（つまり見立てて）殺人が行われるというように用いられている。ただし殆どの推理小説に於いて、こうした「見立て」は単なる美的な装置としてしか存在していない。『獄門島』の犯人が芭蕉や其角を使ったのは、それが「なんともいえない美しい殺しかた[2]」であるからに過ぎなかった。つまり「見立て」とは、如何にも推理小説的な娯楽性、ゲーム性、さらにまた、あざとさの証左な訳である。ところが『虚無への供物』に於ける「見立て」は、遊戯でありつつ、同時に、抜き差しならぬ一種の人間的な衝動として存在しているように思われるのだ。

巻頭言（『虚無』へ捧ぐる供物にと／美酒すこし 海に流しぬ／いと少しを ── ヴァレリイ）に明示されるようにこの小説のタイトルは、ヴァレリーの詩集『魅惑』（*Charmes*, 1922年初刊）収録の詩篇「失われた美酒」*Le Vin perdu* に見える一節から採られている。ヴァレリーの詩に於ける「私」は、大海原を船で行く途次に、何故ともなく海中に美酒を散じ、その無償の行為を「虚無への捧げもの」«offrande au néant» と観じたのであるが、恐らく中井英夫の『虚無への供物』は、そうした一見無駄事

に過ぎない美的行為（ならびに芸術創作）の、現実に於ける有効性を問題化した小説だと考えられるのである。中井英夫に於けるフランス文学の影響、さらに西欧の美学論・劇文学理論との有形無形の関連を検討しつつ、この「美学論としての娯楽小説」である『虚無への供物』の特異性を探ってみたい。

1．文学的履歴 ―「文体」を求めて ―

先ず中井英夫の経歴を概観し、彼の作家としての資質を略述しておく。

1922年（大正11年[3]）、東京田端に生まれた中井英夫は、東大教授の父（猛之進、植物学者）を持ち、文学好きで敬虔なクリスチャンの母（茂子）から、短歌の手ほどきを受けた。早熟の少年は、歌を詠み[4]、文学作品を乱読し、七つの頃には既に小説の創作に手を染めている（『水少年』『足の裏を舐める男』）。タイトルからして明らかだが、中井英夫の嗜好は夙に怪奇小説、幻想文学、猟奇趣味、耽美主義に向けられており、日本の作家では特に江戸川乱歩、小栗虫太郎、夢野久作、久生十蘭を愛好していた。青年期からはフランス文学にも親しみ、バルザック、リラダン、メリメ、アナトール・フランス等の翻訳を耽読する。東大文学部を中退した1949年（昭和24年）頃からは短歌研究に没頭し、1956年（昭和31年）に入社した角川書店では、雑誌『短歌』の編集長を務めた。この時期は、塚本邦雄、寺山修司、春日井建、といった所謂前衛歌人の熱心な擁護者となり現代短歌革新に尽力することになるが、中井英夫が自らの方向性を完全に純文学に切り替えたという訳ではなく、大正末期昭和初期のモダニズム雑誌である『新青年』を古書店で渉猟し、この頃もなお、所謂「異色作家」（上述の小栗、夢野、十蘭に加えて、大坪砂男、渡辺啓介、渡辺温、水谷準、谷譲次、椿實、等）を好んでおり、明らかに趣味的かつ偏愛的な「異端」の系譜に自らを置いていた。角川書店を退社後は愈々本格的な文筆活動に入り、1962年（昭和37年）、長篇推理小説『虚無への供物』の前半部（二章まで）を書き上げ、江戸川乱歩賞に応募する。

しかし未完のまま応募した作品は、あえなく落選。失意の新人作家

── 当時四十歳である ── は、呻吟しつつも執筆を継続し[5]、遂に1964年（昭和39年）、原稿用紙1200枚に及ぶ畢生の大作『虚無への供物』全篇が講談社より上梓される（筆名は塔晶夫）。出版当初の反響は少なかったが徐々に理解者を獲得し、後にはこの小説が、若き日の中井英夫が敬愛した小栗虫太郎『黒死館殺人事件』、夢野久作『ドグラ・マグラ』と並んで、日本探偵小説史上の三大奇書に数えられることとなるのである。『虚無への供物』以降、中井英夫が推理小説を書くことはなかったが、70～80年代にかけて数々の耽美的かつ技巧的な作品を発表し、一部好事家の間では日本に於ける幻想文学作家の筆頭とも目された（1972年（昭和47年）『幻想博物館』、1973年（昭和48年）『悪夢の骨牌』（翌年泉鏡花文学賞受賞）、1976年（昭和51年）『人外境通信』、1978年（昭和53年）『真珠母の匣』。1980年（昭和55年）、これら四部作をまとめた『とらんぷ譚』は、『虚無への供物』と並ぶ代表作となった）。最晩年は不眠と乱酒が続き、1993年（平成５年）、肝不全で死去している。

こうした「人と作品」的な視点から中井英夫を見る時、忘れてならないのが「人外」というタームである。中井英夫は終生、時代と世界に対して己れが不適格であるという意識を持ち続けた作家だった。

先ず時代的な文脈を見よう。昭和19年、市ヶ谷の参謀本部に配属された青白き文学青年は、軍国主義を呪詛した。そして軍部に踊らされる戦中の大方の日本人を憎み、蔑んだ。終戦も近い昭和20年６月のある日の日記は、焦土の同胞に向けて次のような手厳しい評価を下している。「万歳／ト／［中略］それだけいつて眼をつぶれ／［中略］／昔から考へることのないおまへたちだ」（『彼方より』全集第８巻、103頁）。詩を解し、歌を詠む青年が、軍靴の響く現実社会に適応不能であるのは当然過ぎるとも言えよう。中井英夫は、祖国愛を抱きつつ日本人を蔑し、職業軍人でありながら軍人を憎悪するという、鬱屈した青春期を過ごすことを余儀無くされていたのである（「日本は愛しよう」、「私は軍人を憎むことにけんめいだった」、『彼方より』全集第８巻、19，55頁）。

しかし、反戦や俗物批判などという姿勢のみからは、己れが「人外＝人にあらざる者」であるという意識は生じまい。昭和20年６月10日の日記は次のように記されているが、「ワレトアル時アヤマチテ生ヲ享ケ／アヤマチテ二十年ノ歳月ヲ送ル」（『彼方より』全集第８巻、101頁）、中井英夫の現実拒否の底辺にあるのは、彼の、人としての「有罪性」の意識である。中井英夫は自己のホモセクシュアリティを激しく恥じた。そしてそれを自ら「倒錯 perversion」と呼んだ。「私は過去に、到底何ぴとの前にもさらけ出せぬ非行を犯して来たし、現在も持つてゐるパーバーションは、これから先も私をまともな人間には仕立て得ないであらう」、「生来パーバートに生れついた私」（『黒鳥館戦後日記』全集第８巻、287, 305頁）。昭和21年６月（日付無し）のある日、大学ノートに綴られた「年譜」はさらに雄弁である。「幼年時代を怪奇なる空想に過ごし／歪められたる性慾に溺れぬ／少年時代を虐げられたる涙に送り／他ならぬ己が身のうちに女の誕生を知りたり／青年時代を無為と恥とに閲し／かくて滅びの馬車に乗る」（『黒鳥館戦後日記』全集第８巻、327-328頁[6]）。かくして、連作短篇集『人外境通信』劈頭を飾る「薔薇の縛め」は、「人外（にんがい）。／それは私である」（全集第３巻、327頁）と書き出され、主人公・奴隷調教師セレストは、美青年ジュペールの垢のついた臙を熱烈に愛おしむのであるし、さらにまたエッセイで乱歩や三島を論じれば、中井英夫は彼等のうちに同種の人外の詠歎を聴き取るのである。「ほっといてくれ。おれは人外なんだ。人外とは人間でないということだ。お前さんにゃ分かるまい」。「お前は人間ではないのだ。お前は人交わりのならない身だ。お前は人間ならぬ何か奇妙に悲しい生物だ」（江戸川乱歩『影男』、三島由紀夫『仮面の告白』、中井英夫全集第６巻、569, 657頁にそれぞれ引用）。

一方で、こうした人外の意識は、中井英夫のうちで、全く逆の形で結晶していた。即ち、文学者としては余人と異なるという意識、常凡を遙かに抜きん出ているという自負である。苦しい創作の過程では勿論意気沮喪することが屢々あるのだが、二十代の中井英夫は、懊悩しつつ自身

の天才の矜持を必死に保とうとしていた。24歳の日記にはこう見える。「[空襲によって] 私の一切の過去は焼けて了つた。私の本、私のノート、[中略] 二十四年の夢の一切。しかし、ここに私はゐる。私の魂は焼けない。何よりもこの私のペンは焼けない。私の文章はそんな一切にかゝはらず、いよいよ強靭に、いよいよ逞しく成長するであらう。私といふ人間が新らしい時代の、少なくとも日本の、もにゆめんたあるな（如何ほどチヤチイものにしろその思想的な）性格をおびてゐること。それを私は誇つていい」（『黒鳥館戦後日記』全集第８巻、227頁）。文章によって「不朽の monumental」何事かを為し得るという信。美しい日本文学の伝統に連なっているという信。これは青年にとってひとつの使命感ともなっていた。

> とも角我々は生き残つた。我々に生き残る価値が果してあつたかは疑はしいけれども、しかしここ暫くの世の中をうごかしてゆくのはまた我々の他ないのだ。わたしらの小説が、死んでいつた或人のものよりすぐれてゐるかは非常に怪しいが、ともかくも今後小説を書くものはわたしらの他ゐない。[中略] 死んでいつた人々の見残した夢、限りなく豊かな、智恵と幻想と、泉と薔薇とに溢れたロマンを、今のわたしらが立派に書いてみせるといふだけの決意がなければ、何で今日この日を生き継がれようか。
>
> （『黒鳥館戦後日記』全集第８巻、379頁）

ただこうした誇りかな決意は、決して純文学の革新などではない。時には、あたかもヌーヴォー・ロマンの旗手の如くして、「近代小説は、もはや十九世紀につくされてゐる。二十世紀のなすべきことは、これの解体にすぎない」（『黒鳥館戦後日記』全集第８巻、385頁）等と述べることもあるのだが、中井英夫が追い求めたのは飽くまでも「幻想」と「泉」と「薔薇」に彩られた小説であった。つまり軽蔑すべき、批判すべき、拒絶すべき醜悪な現実（衆愚、保守反動、不条理[7]）の外部にある、上

質の美の世界 ── 即ち、「人外境」 ── を、ダンディスムと、マニエリスムと、コンチェッティスム（綺想異風趣味）とで創出することが、幻想作家中井英夫の本懐なのである。

> 小説を書き出すときのたのしさは、どういふ嘘をつかうかと誰はばからずに考へられること［中略］。ムキ出しの真実が云ひたいなら、街頭にビール箱でももち出して、その上でどなればいい。［中略］いかに巧みに読者へオイデオイデをしながら、ぼくの好きなあつちこつちの道につれこみ、目的の場所までひつぱつてゆくか、その客引のふんさうをこらすのが実もつてうれしくて仕方がない。［中略］僕には、この化粧、この粉黛がない小説など今のところ書く気がしない。そんな仕草も忘れて、涙の流れるまま一気に書いてしまふ小説も、それはあるだらうが、そのナマナマしさを思ふとぞつとする。僕の仕事はさいごまでくろうとふうであり、悪達者であり、けんらんとし、さうして磨きに磨いた宝石のやうに小さくありたい。
>
> （『続・黒鳥館戦後日記』全集第８巻、561頁）

文学者の志としては、故に、さして高いものだったとは言えないのかもしれない。反写実主義者中井英夫の志向は、ひとえに文学テクニックの洗練、職人芸（「客引」「くろうと」「悪達者」）の完璧性に存しているのである。そして、こうした文学上の理想を、中井英夫は大雑把に、文体の完成と捉えていた。『虚無への供物』執筆前後の1962年の日記には、以下のような言葉が見える。

> いったいおれには「文体」といえるほどのものがあるのか［中略］四〇歳にもなって、何かしら、ほんの僅かでも、お前は「文体」を創り出せましたか？　［中略］
>
> ［乱歩賞落選後］乱歩も第一にほめ、それから木々高太郎も“稀有の文体”といっている、おれの文章のことだ。おれに文体がある

のだろうか、思い惑って、このためにも作家の資格がないと信じていたのに［中略］

文体。それは物の考え方の独自さ、そしてそれを表現する“型”の面白さに違いないのだが、いったいこのオレに、そのどちらかでもあるのだろうか［中略］

文体が欲しい　（全集第1巻、734，740，741頁）

つまり中井英夫が何より渇望したのは、彫心鏤骨の文体の創造であり、また他の作家に於いてもそうした文体をのみ評価していた。東西の近現代小説の冒険を確認しながらも、結局中井英夫が愛惜するのは常に玄人の名文なのだ。「すさまじいまでの小説の解体作業」が「二十世紀に入って着々と進行してい」ようと、その「作業そのものが下手であっていいわけはない」のであり、泉鏡花も梶井基次郎も三島由紀夫も、彼等の名作と呼ばれる物は磨き抜かれた「文体ぬきには考えられない」（『ケンタウロスの嘆き』全集第6巻、402，403頁）。同様にして、一時は仏文科を志望するほど惚れ込んだフランス文学作品も、原文よりはその訳された日本語の完成度によって、つまり原作者自体というよりその翻訳家の文体によって、専ら評価は定められている。中井英夫が「香り高い美酒」（『ケンタウロスの嘆き』全集第6巻、402頁）と呼ぶフランスの文豪は、以下のような手付きで紹介される。

磨きぬかれたメリメ（杉捷夫氏訳）の簡潔さ［中略］

ひととき地球を凍えつかせるリラダン（齋藤磯雄氏訳）の冷笑［中略］

中でも『アナトオル・フランス短編小説全集』全七巻は、辰野隆・内藤濯の両氏を先立て、フランス文学というよりは日本語の達人たちが心魂こめて磨きあげた、文字どおりのエチュイ・ド・ナクル、螺鈿の手函であって［後略］

（『ケンタウロスの嘆き』全集第6巻、402頁）

> 杉捷夫氏の鋭い訳筆に、これこそメリメの神髄とばかり［中略］昭和十五年前後、次々と刊行されたメリメやフランスやリラダン、さてはラブレーでもヴァレリーでも、それが同時に純正典雅な日本語の時ならぬ饗宴でもあった意義は大きい。『シルヴェストル・ボナアルの罪』のページをあわただしくナイフで切りながら、A・フランスというより伊吹武彦氏の流麗さに酔う傍ら、リラダンの『王妃イザボウ』ばかりは齋藤磯雄氏でなければといった密かな楽しみ［後略］（『地下を旅して』全集第 6 巻、630頁）

仏文学者でもない中井英夫は、日本語の養分として、フランスの名作に接し、その名訳を賞翫した。言い換えれば、日本文学の作り手は、自己の日本語の文体創造の糧として、フランス文学を極めて功利的に摂取することで事足れりとしていたのである。この点に於いて特徴的なのは、タイトルの借用である。バルザック『麕皮』は初期の『麕皮』（1942年）を生み、アナトール・フランス『螺鈿の手箱』からは『真珠母の匣』（1978年）が捻り出され、サシャ・ギトリの映画『とらんぷ譚』はそのまま1980年の四部作のタイトルとなっている。これらの作品（仏・日）の間には、内容的な関連性は全くない。ただ、日本語タイトルの美しさのみが、中井英夫によって流用されているのだ。『とらんぷ譚』の自作解説には以下のように記されている。「『とらんぷ譚』といっても、サシャ・ギトリー自作自演のル・ロマン・ダン・トリシュール ── ある詐欺師の物語と関係はない。ただ年少時に観たこの小粋な映画の、それにもまして小粋な邦題に夢中になり［後略］」（全集第 3 巻、697頁）。中井英夫『とらんぷ譚』の成立は、ギトリよりも日本の配給会社（の「小粋な」無名氏）に多くを負っているのである……

優越感と劣等感に引き裂かれ、現実世界に流刑された「人外」であるという意識を持った幻想文学者は、かくして、独自の美しい文体を獲得せんとし、美しい日本語のテクストを渉猟し、目もあやな美の王国の建

設のため励んだ。しかしながら、こうした唯美主義には、一抹の後ろ暗さが潜んではいないだろうか。大谷崎を「美の使徒」と呼び、かつ、限りない賛辞を与えつつ、中井英夫は美の脆弱さをこう記している。「美の王朝を打ち樹てた谷崎も川端康成も三島由紀夫も彼方へ疾駆し去った現代では、“美”などといい出そうものならたちまち不謹慎な失笑さえ洩れる」(『地下を旅して』全集第6巻、669頁)。美文や、宝石のような物語に、果して何が出来るというのだろうか。現代社会に於いて、美しい小説を発表したところで、そこにどんな価値があるというのだろうか。

2.『虚無への供物[8)]』に於ける美学の様態

2.1 文学と手品

冒頭に述べたように、こうした現実に於ける美の有効性の問題が、『虚無への供物』に於ける重要なテーマとなっていると思われるのだが、作品の検討に入る前に、青春期の日記に見える、中井英夫特有の反抗の様態を指摘しておこう。

昭和19年9月、仲間とともに『資本論』を読みつつ、文弱は自分なりに革命を夢見た。これは「精神革命」と名付けられていて(『彼方より』全集第8巻、34頁)、詰まるところは、天皇制と神道の否定を旨とするものなのだが、中井英夫はこの革命から一切の実践と行動を遠ざけた。「精神革命に［中略］行動的なことは必要ではない。［中略］あらゆる「行動」を伴はないといふのではないが、暴力的なそれが結局はひとつの権力であるが故に、我々はそれを戒めねばならぬ。地球に浸透する宇宙線の如く、眼に見えずそれを感づかれぬまに［日本人の］心をおきかへしてしまふ手品がこの革命なのだ」(『彼方より』全集第8巻、38頁)。

何ら現実的な実効性の望めないこの奇妙な革命が、「手品」と同定されること。これは、中井英夫の生涯を貫くモチーフを示唆している。即ち、文学＝手品というそれである。良く知られる中井英夫のモットーに、「手を一閃して虚空からバラをつかみ出す」(『ケンタウロスの嘆き』全集第6巻、402頁)というものがある。中井英夫にとって作家とは、一

瞬の絢爛たる魔術を成就する者であればよかった。事情は詩人についても同じだ。「短歌が、丁度虚空に手をふってぱっと摑み出した薔薇の様に美しくてはいけないのだろうか。たったいま朝露の庭から截りとって来た様に雫をたらしていても、或いは紅白のうすい造花であっても、それはかまわない。大事なのは誰の眼にも見えなかった薔薇を取出すことだ。手をひとふり、その瞬間に芸術が完成することだ」(『黒衣の短歌史』全集第10巻、293頁)。しかしこの魔術師＝作家＝詩人は、同時に、大道の手品師の哀愁を微かに ── しかし確実に ── まつわらせている。手品が終ると、聴衆は先程までの驚嘆を瞬時に忘れ去り、現実に立ち戻る。いまや眼の前にいるのは、「よれよれの上衣をきた貧相な小男」に過ぎないのだ(『黒衣の短歌史』全集第10巻、293頁)。芸術とは、畢竟、美の創造であり、美が徒爾であってもよい、と中井英夫は宣言する訳だが(レアリスムとアンガージュマンからの離脱)、以下に見るように、中井文学は、単なる芸術至上主義に位置づけられるものでも、またないのである。

2.2　見立ての要請

「人外」中井英夫にとって現実世界とは、愚昧で不可解で酷薄なものであった。だから急いでこの「間違った」世界は、詩的言語の魔術によって美しい「反世界」「異世界」「ワンダーランド」に荘厳されねばならない。現実は、謎めいてはいるが暗合・符節の張り巡らされた有意味な世界に「見立て」られねばならない。『虚無への供物』の根底に流れているのは、こうした人間的な芸術意志である。作品冒頭、夜のゲイバー・アラビクに集う男たちは、実際にはみな風采の上がらないサラリーマンでしかない。だから彼等には「水暗い沼辺につどう牧羊神のむれ、といった風情［は］、乏しい」(序章 2, 19頁)、と述べられるのだが、これは捻れた看過法 prétérition であって、中井英夫は明らかに、読者が「牧羊神のむれ」を見てしまうように誘導している。また、八田皓吉の改装する書斎「黄色い部屋」(第三章 39, 459頁) は、現実には何の変哲も

ない、無秩序な悪趣味な一室である。しかしそれは「黄色い部屋」だと言われることによって、奇怪な事件の発生の予感に満ちた常ならざる空間となってしまう。重要なのは、現実が凡庸な（或いは醜い）ものだと知りつつも、己れの美しい見立てを宣言してしまうことであって、中井英夫は、その自分の見立ての力（上等の衒学に支えられた力）を信じているのである。

もちろんこうした現実に対する詩の勝利とは、既に見たように、ひとつの手品・まやかしに過ぎず、現実が言語によって変革されるわけでは決してない。文体の魔法による美麗な見立てとは、知的なゲーム、娯楽的なペテンとして捉えられるべきものであろう。また推理小説作家中井英夫は、どうやら自らの技巧の世界の中でうっとりと自足している向きが、確かにある（マニエリストの自己陶酔）。しかし『虚無への供物』の特殊性とは、こうした美的知的遊戯が極めて深刻に要請され、かつその深刻さが美学論を生み悲劇論を展開し、最終的に「見立てのシステム」の破綻までも招来されてしまう、という点にあるのだ。以下に『虚無への供物』を二つの側面から見てみよう。即ち、傑出した娯楽推理小説としての側面、そして、ニーチェ的な直観に基づいた美学論（特に悲劇論）としての側面、である。

2.3　娯楽としての見立て

娯楽推理物としての『虚無への供物』が読者に齎す快感は凄まじい。内外の先行探偵小説および理論（ドイル、ルブラン、ルルー、クロフツ、ヴァン・ダイン、フィルポッツ、クリスティ、ノックス、カー、乱歩、横溝、大下宇陀児、小栗、夢野、久生十蘭、等々）を総動員し、その道の通や玄人にはたまらない「目配せ」を寄越すメタ・ミステリーであり ── その意味で、乱歩が『虚無への供物』を「冗談小説」（「解題」、729頁）と呼んだのはまことに正しい ── 、しかも本格推理物の堅苦しさ、糞真面目さを笑い飛ばしながら、無数の偽推理を嬉々として乱打乱発し、何百頁読んでも真相解明は一向に捗らない。

しかもそれらの偽推理は、単なるロジックの過誤ではない。偏愛的趣味世界の驚嘆すべき知識で構築された、殆ど圧倒的な巨大なるまやかし・あやかしなのである。以下のやうな素材が駆使されている。数学、植物学、色彩学、宝石、アイヌ史、地理、シャンソン、麻雀、歌舞伎、聖書、仏典、英仏文学（ルイス『鏡の国のアリス』、ポー『大鴉』『赤き死の仮面』、ルルー『黄色い部屋の秘密』、ヴァレリー『失われた美酒』等）。これらの知識を使って素人探偵の光田亜利夫、奈々村久生、氷沼藍司、牟礼田俊夫らが提出する推理は、悉く真相から遠い。例えば、亜利夫の推理である。紅司殺しは、青・紫・緑・橙・白・菫・黒の部屋を赤き死が走り抜けるポーの小説『赤き死』の再現である。氷沼家には、青（蒼司の部屋）、紫（紫司郎書庫）、緑、橙（緑司に因んで緑に塗った橙二郎書斎）、白（浴室）、菫（藍司）、があり、そこへ紅司自身が赤き死となって出現した。黒の部屋は、目黒の亜利夫の家にあり、そこで未来の殺人も起る筈だ……　これは全くの出鱈目、文学的な妄想に過ぎないことが明らかとなるのだが、中井英夫が目論んでいるのは、「ムキ出しの真実」を語ることではない。虚偽（フィクション）が、絢爛と、宝石の如くして出現すればよいのだ。

つまり重要なのは、登場人物たちの推理が、状況証拠　indices の美的な組織化であること、言い換えれば彼等の「見立て」によつて世界が、極めて円満に（瞬時ではあるにせよ）キラキラと秩序化されてしまうということである。仏典の叡智が現象界の一切の秘密を含んでいるように（貪瞋癡の série に組み込まれた貪る者氷沼橙二郎、怒れる者鴻巣玄次、愚かな者八田皓吉は、仏罰を受けることが決定していると読めるし、『聖不動経』には犯人の犯罪の全てが既に書き込まれていたと読める）、薔薇は薔薇の秩序で世界を統括しており（一種の花に三原色は咲かない、しかも青と黄だけを咲かす花の種類は存在しない、と紫司郎が証明したから、青（蒼司）赤（紅司）黄（黄司）の三兄弟のひとり黄司は、伯父への怨恨から紅司を殺害したと読める）、真犯人も被害者も、一切は隠微な符号 indices の指し示す秩序のなかに、配置可能なのである。明敏

な探偵の目とは、シーニュの森を歩く象徴主義詩人の目のやうなものなのだ。

中井英夫がこの見立てのシステムを、美的かつ知的な娯楽（つまり推理小説というゲーム）として愉しんでいることは言を俟たない。最も単純な例としては、牟礼田俊夫が敏雄（ムレタビンユウ）と改名し『黄色い部屋』の名探偵 Rouletabille を擬く（第三章 38，452頁）というのが挙げられる。中井英夫は見立てや擬きの、関係付けの意外さ、卓抜さ、virtuosité に価値を見ている（なにしろ作家はルレタビーユと擬けるように牟礼田俊夫という名前を選んだに決まつているのだ[9]）。娯楽推理作家にとっては（また推理小説を享楽する読者にとっても）、探偵が如何にトンチンカンな判断を下そうが、それが美事に構築された事象の組織化（出来のいい物語）である限り、それで充分なのである。成程、四つ目の密室「黄色い部屋」が完成されるのは、『凶鳥の死』という牟礼田のフィクション内部でしかない。犯人＝黄司＝キミちゃんという、『虚無への供物』を通じて最高に鮮烈な種明かし（第四章 41）がなされるのも、この有り得ない作り話の中である。しかもそれは、フィクションの中のフィクション、影の影…… つまり虚偽そのものである。だが、なんという「傑作」であらうか。牟礼田の虚偽の見立て（黄色の好きなキミちゃんは目黄不動のそばのバー ARABIQ で黄薔薇をくわえていた黄司その人）は、十年前に原爆の犠牲となった死者をすら蘇らせる魔術であり、アリストテレス的な reconnaissance の「発見」の喜びと（キミちゃんは実は弟！）、推理小説的謎解きの快感（犯人は冒頭にちゃんと出ていた！）とを結ぶ「名人芸」なのである。（ここにノックス『探偵小説十戒』への目配せがあるのは言うまでもない[10]）。

次いで指摘しておくべきは、中井英夫がこの見立て・秩序の把捉を、密かに人間の超越性への欲求と接合していることである。この点で久生の「シャンソンの功徳」（第四章 49，594頁）の扱いは極めて興味深い。久生は三枚のレコードから藍司犯人説（藍司の唄った *Comme un petit coquelicot* が紅司殺しを、*Monsieur Lenoble* が橙二郎ガス中毒死を、*Luna*

Rossa が玄次殺しを暗示していたとする）を導き出すが、後にこんな解釈は全くの出鱈目と分かり、結句シャンソンは真偽には何ら関わってはいないということになる。ところがである。彼女が亜利夫を相手に自説を打ち、得意満面で喫茶店「モン・ルポ」を出る瞬間、店内には Lyne Clevers が「あの人ったら嘘ばっかり」（終章 52，624頁）と *Alfonso* を歌いだし、久生の偽推理はシャンソンによって嘲笑されていたことが明かされる[11]。つまりシャンソンの暗合など存在していなかったのだと、当のシャンソンが教えているのである…… シャンソンのお告げの一切は偶然の産物だと考えるのが合理である。しかしアリストテレス『詩学』にあるように、読者は事象の連鎖のうちに「無意味な偶然」よりも「有意味な必然」を見ることを常に選んでしまう[12]。シャンソンは、人間に誤謬を犯させたが同時にその間違いを知らせに訪れるワケノワカラヌモノ（不明な何か nescio quid, je ne sais quoi）として、或いは、何らかの隠れた秩序のようなものとして読者に理解されるべく、明らかに置かれている。つまり久生はもう少し良くシャンソンを聴けばよかったのだ。そもそも、手掛かり indices から隠れた犯人を辿るという作業（即ち、推理）は、現象の背後にいる（かもしれぬ）「何者か」を見出そうとする行為にどこか似てはいないだろうか…… ともあれ、かうした超越性の存在・否在というのは、「変革」推理小説には程度の差はあれ屢々見られるものであるから、この段階でもまだ見立ては娯楽的に使われていると言ってよい。

2.4 倫理としての見立て

『虚無への供物』の特異性が最も明瞭に現れるのは、終盤、こうした見立ての美学が、祈りの如くして希求されていることである。これは氷沼蒼司の犯行動機に明らかである。しかも、これは強調し過ぎることはないと思うが、『虚無への供物』執筆時期の日記を信頼するなら、この蒼司の犯行動機を描くことこそが中井英夫の最大の狙いだったのである。「［犯人の］動機、それがここ二年間、己の書きたくてたまらないことな

のだ」(「解題」全集第1巻、733頁)。

蒼司の長い告白に於いて、見立てとは実に深刻極まりない様相を呈している。蒼司による叔父橙二郎殺害は、洞爺丸での父紫司郎の犬死という非人間的で醜怪な現実を、何とか「人間らしい悲劇」(終章 57, 660頁)に仕立て上げ、カイン(紫司郎)とアベル(橙二郎)の闘争の物語として見立てる為の、必死の企図だった。

> 何のために、パパ[紫司郎]は暴風雨を知りながら船に乗った？危いと判っている船に、なぜ自分から乗りこんでいった？　悲劇を完成させるためだ ── 。おれは、そう自分にいいきかせた。洞爺丸の沈没じたいは、悲劇でもなんでもない、愚昧と怠慢の記念碑で、無知と恥知らずの饗宴場だといえるだろう。だが、パパはそこを、あえて自分の墓に選んだ。その船で、もっとも人間らしい悲劇の決着をつけるため、ただそれだけのために、わざわざ乗りこんでいったに違いない。
>
> [紫司郎とその弟董三郎は]昔から激しく憎み合っていたんじゃないか[中略]。その結末をどうでもつけなければならなくて、そのために共々あの船に乗り、叩きつけるような波と雨風の中で、カインとアベルのように摑み合い、残忍に咽喉を締め合ったんだ[中略]。おれは思う、もし、そのために二人が洞爺丸に乗ってくれたのなら、どんなに人間らしく死ねたことだろう。その闘争は、どんなに美しい行為だったろうって……。そうじゃないのか。パパは人間で、豚じゃあない。貨物船に積みこまれた豚じゃあないんだ。[中略]違う、パパはただ、兄弟の憎しみという、人間の原罪のひとつを負って、それを清算するために暴風の夜を選んだにすぎない。そのために死んでいったに違いないんだ。……
>
> だが[中略]、[紫司郎と董三郎]は仲が良かった。[中略]おれの空想はそこで断ち切られる。二人がカインとアベルではないとすれば、パパは、やっぱり豚として海に投げこまれるほかにはない。

……おれの絶望を救うように、暗い海の底から呼びかける声が聞えた。

── 橙二郎を殺せ、それだけがおれの願いだ。菫三郎はアベルではない、末の弟のセツにすぎぬ。おそろしいエホバの誤算で二人は海へ落ちた。早く、アベルを殺せ。あのしたり顔の“弟”を。

（終章 57，661頁）

蒼司にとって父の海難事故死は、兄弟殺しという悲劇、カインとアベルの闘争という神話的枠組み無しには容認され得ない。つまり蒼司は現実を神話化し、永遠の相のもとで（*sub specie aeterni*）捉えようとするのであるが、これは正に、「世界の全現象はただ美的にのみ是認されている」と宣言した『悲劇の誕生』のニーチェそのものである[13]。或いはまた、三島由紀夫『英霊の声』に極めて近いとも言える。三島の英霊は哭泣した。「などてすめろぎは人間となりたまひし」。生粋の悲劇の美のみが世界苦を救済し得る以上、天皇は人間であってはならず、戦死者を聖別しうる神でなければならなかった[14]。『英霊の声』は昭和41年初刊、『虚無への供物』は昭和39年であるから、中井英夫がこの作品を参考にした事実はない。また既述のように、天皇制を呪っていた中井英夫は、思想的には三島と全く対蹠的である。しかし、蒼司も英霊も、虚構の美を想定せずには生きられぬ存在であることにかわりはあるまい。『虚無への供物』最終章に至つて中井英夫の人工的な美のシステムとは、単なる耽美、遊戯を越えた倫理的要請となっているのである。「無意味な偶然」「無目的な世界」に耐えられない犯人蒼司には、「人工の必然」を捏造する人間的な必要があったのだ。

ところが、事はこれには留まらず、中井英夫の美学論は一種の自家撞着に陥って行くことになる。

世界苦を強く認識する男（氷沼蒼司、また中井英夫）が、アポロン的光明化、詩人の技芸の力に頼って美しい悲劇を書こうとするのはまだよ

い。しかし我々人間が、世界のありとあらゆる悲劇の「物見高い御見物衆」（終章 57，662頁）となって、他者の不幸を享楽し、さらには他者の凶事を待望するとは、一体何事だろう。人間とは、「好奇心」にウズウズして「突飛で残酷な事件」や「痛ましい光景」を「喜んで眺めよう」という「お化け」「虚無」（終章 57，663頁）ではないのか。犯行動機を告白し終えた蒼司は、推理小説に相応しく一堂に会した登場人物（つまり、悲劇の聴衆）を、今度は断罪し始める。

> 物見高い御見物衆。君たちは、われわれが洞爺丸の遺族だといっても、せいぜい気の毒にぐらいしか、考えちゃいなかったろうな。［中略］この一九五五年、そしてたぶん、これから先もだろうが、無責任な好奇心の創り出すお楽しみだけは君たちのものさ。何か面白いことはないかなあとキョロキョロしていれば、それにふさわしい突飛で残酷な事件が、いくらでも現実にうまれてくる、いまはそんな時代だが、その中で自分さえ安全地帯にいて、見物の側に廻ることが出来たら、どんな痛ましい光景でも喜んで眺めようという、それがお化けの正体なんだ。おれには、何という凄まじい虚無だろうとしか思えない。（終章 57，662-663頁）

確かに、紅司の死に際して犯人探しの為に集った久生、亜利夫、藤木田、藍司らは善意の人々なのだろうが、もしかしたら彼等は「氷沼家殺人事件」を待ちわびながら、様々な見立てを披露に及び面白可笑しく会合を持った下劣な野次馬ではなかったのか。ここに於いて『虚無への供物』のウロボロスのやうな特異な顔、推理小説というジャンル全体を批判する推理小説＝アンチ・ミステリー、としての顔が現れる[15)]。人間の悲惨を「好物」とし快楽の源泉とする悲劇や推理小説 ── そして扇情的なジャーナリズム、悲惨な現場の写真・映像を流すメディア ── は、作り手もその愛読者も、ひとまとめにして、有罪宣告を受けるのである。事件の真犯人は、結局、悪を好んだ我々読者だと、中井英夫はするので

ある（終章 60，675頁）。

所謂ひとの不幸は蜜の味という、このようないかがわしさについて、中井英夫は恐らくルクレティウスはもとより[16]、ルルーを参照していたのではないかと考えられる。『黄色い部屋の秘密』に以下のような一節がある。

> 当時の新聞は、既に現在の新聞と大差ないものになりつつあった。即ち、犯罪読み物である。気難しい方々は大層不満に思っていらっしゃるだろう。しかし私は、寧ろいいことではないかと思っている。公けの場でも家庭においても、犯罪への鞭というものは幾らあっても足りないほどだからだ。こう言うと、気難しい方々は、今度は、犯罪を語ることで報道機関は犯罪を鼓吹することになる、と仰るかもしれない。まことに分からず屋というのはどこにもいらっしゃるものである[17]。

ルルーは、犯罪を語る行為の正当化のために、ジャーナリズムが犯罪に対する武器であるとするのだが、同時に、ジャーナリズムが不可避的に持っている「覗き趣味」を示唆し、またそれへの批判者の存在も示していたのである。（模倣犯への言及も興味深いところだが、『虚無への供物』とは関係しない）。さらに『黄色い部屋』では、予審判事マルケという人物の造形が極めて示唆に富む。マルケというのはこっそり芝居を書いている老人 ── «Castigat Ridendo[18]» という筆名を持っている ── で、生涯、劇作に役立つやうな事件にしか関心を持たなかった。この「文学的精神」（III，p.26）の持ち主である判事は従って、「黄色い部屋」事件にあたっても、「事件の謎に全神経を傾注するが、同時に凡ての明らかになる最終幕の到来を恐れる、劇的錯綜の愛好家[19]」の如くして臨み、実際に芝居仕立ての尋問を行ってみせて（例外的に証人の話し合いを行う）、自己の劇的才能に嬉々乱舞していた[20]。確かに『黄色い部屋』に於いて、マルケは単なる喜劇的な脇役として点描されるに過ぎない。し

かしマルケは、正に蒼司が呪詛した、「突飛で残酷な事件」を演劇的かつ審美的に享楽する不道徳な人間に外ならず、またアウグスティヌスが『告白』で展開した悲劇批判に正確に当て嵌まる人物なのだ。

> ［劇場で］人間は、悲嘆にあふれた悲劇をながめてかなしもうとしますが、自分自身がそういう目にあおうとは思いません。［中略］観客はそこからかなしみの感動をうけたがり、かなしみそのものが彼らの快楽なのです。［中略］当時、私は劇場において、恋人同士が破廉恥な行為をしてたのしみあっていたとき、お芝居で架空に行われていたにすぎないのに、恋人たちといっしょによろこび、彼らが相手を失う場合には、一種のあわれみの心から、同情してかなしみました。しかし、いずれの場合にも、じつはたのしんでいたのです[21)]。

中井英夫がアウグスティヌスを熟読していたか否かは寡聞にして定かではないが、若き日の悲劇熱を懺悔したアウグスティヌスの論理と、「物見高い御見物衆」を指弾した氷沼蒼司のそれとは、軌を一にしていると言ってよいだろう。

ところがここに、『虚無への供物』に於ける美学論の自家撞着が潜んでいるのだ。告発者蒼司は、その告発が彼自身を射る矢となっていることに恐らく気付いていない。しかし、人間の悲惨を娯楽の対象とする悲劇愛好者は唾棄すべきものであると言いながら、蒼司が不条理な人間の悲惨に耐える為に必要としていたものは、始原の美しいフィクションを現実に適用すること、つまりは現実の悲劇化に外ならない。言い換えれば、蒼司が見立てた「氷沼紫司郎の悲劇」は、確かに偶然と渾沌と無意味の「物自体」への抵抗の手段だったが、彼はその時、飛び切りの「兄弟殺しの劇」を夢想し、捏造し、享楽する劇作家その人となってしまっていたのである。しかも「おれが橙二郎を殺したのは、人間の誇りのためにしたことだ」（終章 57，663頁）と言う人間的な蒼司が、父とその

弟との間に「憎悪」を思い描いていたことを忘れてはならない（「カインとアベルのように摑み合い、残忍に咽喉を締め合ったんだ」終章 57, 661頁）。彼のヒューマニズムは、悲劇の美の為になら暴力をも希求するのである[22)]。

2.5 失われた美酒

畢竟するに『虚無への供物』の矛盾とは、悲劇的原理を要請し（ニーチェ）かつ峻拒する（アウグスティヌス）という美学上の二律背反である。反推理小説『虚無への供物』は、ただに推理小説の墓碑銘であるばかりではない。耽美派中井英夫の著した最良の娯楽小説は、徹頭徹尾審美的に出来ていながら同時に美学の後ろ暗さを語ってしまう、奇妙な自己批判の書なのである[23)]。

それでは、『虚無への供物』に於ける見立ての美のシステムとは、空中の楼閣だったのだろうか。人間も世界も、一箇の巨大な「虚無」のままなのだろうか。中井英夫にとっては、恐らくそうではない。何故なら、いと少し海に流された「虚無への供物」である美酒は、喪失の瞬間、確実に虚無からの返答を獲得したからである。ヴァレリーを読み直してみよう。

J’ai, quelque jour, dans l’Océan,	一と日われ海を旅して
(Mais je ne sais plus sous quels cieux),	(いづこの空の下なりけん、今は覺えず)
Jeté, comme offrande au néant,	美酒少し海へ流しぬ
Tout un peu de vin précieux …	「虚無」にする供物の爲に。
Qui voulut ta perte, ô liqueur?	おお酒よ、誰か汝が消失を欲したる？
J’obéis peut-être au devin?	あるはわれ易占に従ひたるか？
Peut-être au souci de mon cœur,	あるはまた酒流しつつ血を思ふ

Songeant au sang, versant le vin?	わが胸の祕密の爲にせしなるか？
Sa transparence accoutumée	つかのまは薔薇いろの煙たちしが
Après une rose fumée	たちまちに常の如すきとほり
Reprit aussi pure la mer …	清げにも海はのこりぬ……
Perdu ce vin, ivres les ondes! …	この酒を空しと云ふや？……波は酔ひたり！
J'ai vu bondir dans l'air amer	われは見き潮風のうちにさかまく
Les figures les plus profondes …	いと深きものの姿を！

Valéry, *Le Vin perdu*（「失はれた美酒」堀口大學訳[24]）

この詩篇で生起しているのは一体何なのだろうか。氷沼蒼司はどうやらさして理解していない。「あの［ヴァレリーの］詩は、何か優雅な意味らしいが［後略］」（終章 57，663頁）。また当のヴァレリーに、「失われた美酒」の解答を求めることも出来まい。何故なら、詩の効果が無限であること（l'infini esthétique）を願ったヴァレリーにとっては、詩的言語に唯一絶対の解など在るべきではないからだ。（アランの『魅惑』註釈に対するヴァレリーの反応は有名である。「私の詩は、人に与えられる意味を有している。［中略］アランの述べることに対して私は何も出来はしない[25]」）。そして実際にこの詩は、様々な解釈をこれまで受けて来た訳だ。が少なくとも、「失われた美酒」が、何事かの出現を語ること、さらにそれを我々読者に見せようとしていること（「われは見き」）に、間違いはなかろう。水面に躍り上がった（«bondir»）「いと深きもの」が何なのかは、判然としない。ある評家にとってそれは「詩的霊感」であり、またある説によればそれは、第一次世界大戦中最も悲惨だったヴェルダンの戦いに於ける「死者の霊」であるという[26]。いずれにしても、不明な何か je ne sais quoi は、顕現した。ヴァレリーの供物は、海によって嘉納されたのだ。

海に散じられた葡萄酒が波を酔わせた、などと言えば、確かに「現代ではたちまち失笑さえ洩れる」に違いない。合理的人間にとって、海波の酩酊など純然たる虚構に過ぎない。しかし「失われた美酒」の「私」はさながら信仰者の如くして、供物の起こした奇跡、海上に揺曳した何物かを、目撃してしまっている。（葡萄酒と血の観念連合はカトリックの文脈で捉えられるし、また海原へ酒を注ぐという行為は、明らかにギリシア的な宗教儀式「灌奠 libation」を思わせるものだ[27]）。「失われた美酒」の魅惑 charme（*carmen* 魔術）の一つはこの辺りにあると思われる。即ち、詩人による（架空に過ぎぬかも知れぬ）美的現象の追求は、祈る人の厳粛さと結ばれているのである[28]。勿論、詩人が「見た」と断定する何かを、迷妄として退けることは常に可能だ。見神体験を熱烈に語る信仰者の口吻ほど、あやういものはあるまい。中井英夫はそのことをよく知っていた。偉大な魔術師は現実には貧相な手品師に過ぎないし、ゲイバーには牧羊神などいはしないのだ。しかし、瞬刻の美の幻視が人間にとって無意味なものではないことを、中井英夫は信じていた。「われわれの薔薇をわれわれの手に、虚空から摑みとること。この一見むなしい祈りなしに、どの芸術だって存在したためしはないのである」（『黒衣の短歌史』全集第10巻、294頁）。

3．結語にかえて

非現実の美を、それが虚妄に過ぎぬと承知しつつ、なお幻視しようとすること。この中井文学の企図が、現実の人間の営為にとってどれほどの意味を持つかは、我々読者がそれぞれ判定を下すしかない。ただ確実に言えるのは、中井英夫が『虚無への供物』という「香り高い美酒」を我々に提供しようとしたことだ。悉く虚偽だった素人探偵達の見立て推理も、虚無（大衆というお化け）に埋没した筈の蒼司の見立て犯罪も、海を酔わせたヴァレリーの「供物」の如くに、読者の、須臾の間の酩酊を成就しようとしたことだ。ボードレールに倣って言うなら、中井英夫は、我々にこう語りかけている。「酔いたまえ……　とにかく酔いたま

え……」。

成程、蒼司の批判によって、無責任な美学的人間・享楽的読者は断罪された。しかし中井英夫はこの（自虐的とも言うべき）快楽主義 hédonisme 批判を通して、もうひとつ別の、美的快を導き出そうとしたとも言えるのである。犯人＝読者という奇怪な結論は、推理小説というジャンルに於ける未聞のどんでん返しを我々に与えようとする意志ではなかったろうか。何らかの美学の解体という作業は、中井英夫にとって、「作業そのものが下手であっていいわけはな」かったのである。

（本学准教授）

（本稿は、平成19年度関西大学在外研究による成果の一部である）

注

1）以下、基本的に本論に於ける中井英夫の引用は、『中井英夫全集』全12巻、東京創元社、1996-2006年、による。また全ての引用では、参照底本にある旧仮名旧漢字はそのまま尊重する。

2）『獄門島』、『横溝正史全集』第６巻所収、講談社、1975年、310頁。

3）中井英夫の生年が、ヴァレリー『魅惑』初刊の年と同じであるのは単なる偶然であるが、良く知られるように中井英夫の人生には、こうした隠微な符合 correspondance が数多くある。最も有名なのは、彼の命日が、『虚無への供物』の開巻の12月10日であることだろう。

4）当時の歌の一つを挙げる。「小さい子が寒い風吹く庭に出て空を見空を見て何考える」（本多正一編「中井英夫年譜」、『虚無への供物』講談社文庫新装版下巻、2004年、447頁）。

5）この頃の作家の心事は、「虚無なる日々に ── 未公開日記抄」に詳しい（『別冊幻想文学　中井英夫スペシャル II』、幻想文学出版局、1993年、41-55頁）。

6）日記に於けるこの種の自責の念の表白は、枚挙に遑がない。「星の瞳の少女に憧れながら、筋骨逞しい男に肉慾をかんじる己」（『続・黒鳥館戦後日記』全集第８巻、797頁）。また以下のような痛ましい詩作品も忘れ難い。「もう僕を指さすのはよし給へ／生まれた時から日蝕だつた／唇を抑へて生きてきたんだ」（『弔歌第三番・吾を弔う唄』全集第10巻、134頁）。中井英夫のセクシュアリティに関しては、川崎賢子による「解説」（全集第５巻、814-841頁）が示唆に富む。また本稿の視座からは与することは出来ないが、『虚無への供物』を中井英夫の

精神的な父殺しであるとする論考のあることを付記しておく（安藤礼二「『虚無への供物』論」、『群像』第61巻第６号、講談社、2006年６月）。

7）中井英夫の文学に哲学的言辞はほぼ皆無と言っていいが、さすがにカミュは踏まえられており、例えば江戸川乱歩の評価には absurde が用いられている。「［乱歩の小説を］子供の読物と軽く考える向きも多いだろうが、少なくとも初期の作品をつらぬくのは、哲学を持たぬにしろまちがいなく不条理（アブシュルディテ）への恐怖である。登場人物はいつも耳の底にどろどろ海鳴りに似た響きを聴き、ひょいとあり得ない光景を盗み見てしまうのだ」（『黒衣の短歌史』全集第10巻、357頁）。

8）『虚無への供物』は全集第１巻に収録。同書の引用には、章番号と頁数のみを記載する。粗筋を述べる紙幅がないので、主要登場人物のプロフィールを、ここにメモとして記しておく。奈々村久生 ― ラジオの放送作家兼シャンソン歌手。女名探偵気取り。牟礼田俊夫 ― 31歳。久生のフィアンセ。パリ在住。氷沼家の遠縁。「氷沼家殺人事件」を予告。光田亜利夫 ― 26歳。久生の友人。ゲイバー ARABIQ に出入りし、氷沼藍司とも懇意。藤木田誠 ― 老人。氷沼光太郎の友人。氷沼家のお目付役。名探偵志望。氷沼誠太郎 ― クラーク博士の通訳。アイヌ狩り疑惑。氷沼光太郎 ― 誠太郎の長男。宝石商。函館大火にて焼死。薗田（旧姓氷沼）綾女 ― 誠太郎の長女。戸塚の老人ホーム聖母の園に居住。氷沼紫司郎 ― 光太郎の長男。植物学者。洞爺丸事件にて水死。誕生石紫水晶。田中（旧姓氷沼）朱実 ― 光太郎の長女。財産をめぐって兄紫司郎と不仲。広島で被爆死。氷沼橙二郎 ― 光太郎の次男。漢方医、サードニクス。息子を緑司と命名して氷沼家のエメラルドを狙う。氷沼菫三郎 ― 光太郎の三男。洞爺丸事件にて水死。氷沼蒼司 ― 紫司郎の長男。25歳、ブルーホワイトダイヤ、数学者、現在の氷沼家当主。氷沼紅司 ― 紫司郎の次男。24歳、ルビー、早大英文、迷信深い文学青年。氷沼黄司 ― 朱実の長男。生きていれば19歳、トパーズ、広島で被爆死？　氷沼藍司 ― 菫三郎の長男。18歳、サファイヤ、ARABIQ に出入り。八田皓吉 ― 氷沼家の番頭的存在。

9）ただ、ムレタビンユウ＝ルレタビーユというのは、完璧には擬けていない。『黄色い部屋の秘密』の探偵の名前は厳密にはルールタビーユと発音されるからである。しかしルルーの著作は、既に1920年（大正９年）、金剛社から『ルレタビーユ叢書』として日本では紹介されていたし、中井英夫が敬愛した久生十蘭も1937年（昭和12年）、『新青年』附録に『ルレタビーユ』の翻訳を刊行している。

10）ノックス『探偵小説十戒』の第一である。「探偵小説における犯人は、物語の冒頭のあたりから登場すること」（前田絢子訳、鈴木幸夫編『推理小説の詩学』所収、

研究社、1976年、139頁）。

11）これも難を言うと、«Il disait un peu plus que la vérité» という『アルフォンソ』の歌詞は、女性である久生には適用され得ない。『虚無への供物』に登場するシャンソンに関しては塚本邦雄の入れ知恵のあったことが分かっているが（『ケンタウロスの嘆き』全集第6巻、217頁）、中井文学にはこうした粗雑なフランス語の使用が散見される。『真珠母の匣』「青い贈り物」では、loup の女性形を loupe などとしている（『とらんぷ譚』全集第3巻、600頁）。

12）「偶然の出来事のなかでも、なんらかの意図のもとに生じたように見える出来事がもっとも驚くべきものに思われる［中略］。たとえば、アルゴスにあったミテュスの像が、ちょうどそれを眺めていたミテュス殺害の犯人のうえに倒れ落ちて生命を奪った場合がそうである。このような事件は、ゆえもなく起こったとは思えない」（『詩学』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、1997年、第9章、46頁）。«［…］ nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein. Ainsi la statue de Mitys à Argos tua l'homme qui avait causé la mort de Mitys, en tombant sur lui pendant un spectacle: *la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle*»（Aristote, *Poétique*, chap. 9, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p.67; nous soulignons）.

13）«［…］ l'existence du monde ne se justifie qu'en tant que phénomène esthétique»（Nietszche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, «folio», 1989, p.17）.

14）「陛下こそ神であらねばならぬ。神の階梯のいと高いところに、神としての陛下が輝いてゐて下さらなくてはならぬ。そこにわれらの不滅の根源があり、われらの死の榮光の根源があり、われらと歴史とをつなぐ唯一條の絲があるからだ。［中略］神のみが、このやうな非合理な死、青春のこのやうな壯麗な屠殺によつて、われらの生粋の悲劇を成就させてくれるであらうからだ。さうでなければ、われらの死は、愚かな犠牲にすぎなくなるだらう。われらは戰士ではなく、闘技場の劍士に成り下るだらう。神の死ではなくて、奴隷の死を死ぬことになるだらう」（『英靈の聲』、（旧版）『三島由紀夫全集』第17巻、新潮社、1973年、522, 551頁）。

15）笠井潔による二十世紀本格探偵小説の規定 ── 大量死（戦争）を経過した人間が、無意味な死を有意味に変える文学（死体というモノが、人間的な被害者となる）── は、正鵠を射ているが（『探偵小説論Ⅰ』東京創元社、1998年、254頁、特に269頁）、『虚無への供物』のアンチ・ミステリー解釈は全くの牽強付会である。蒼司は、聖母の園全焼事件の犯人と自らを擬した。これについて笠井潔は「大

量死の現実を否認しようとして［蒼司］は、自分から選んだ非現実の世界で大量殺人者に指名される」から、「大量死の犯人としてしか「人間」でありえないという逆説的な迷路」「大量死の無意味性を拒否しようとして、大量死の演出者という責任を負わされてしまう逆説」に入ってしまうと述べ、それを探偵小説の解体だとしている（同書、261頁）。しかし、蒼司が聖母の園事件の犯人を引き受けるのは、大量死の否定の為、無意味性の拒否そのものであって ── つまり笠井の定義する二十世紀本格探偵小説の意図そのもの ── 、彼にとってはなんら逆説的ではない。「あの事件は、極悪非道な犯人がいてこそ、初めて人間社会の現実として資格を持つ」（『虚無への供物』終章 56，650頁）。また見立てに関する笠井潔の立論にも与しがたい。「事件の真相は、薔薇や不動やシャンソンの歌詞が探偵志願者に挑発した記号性とは、まったく無関係なものとして提示されるのだ。『虚無への供物』は乱発される象徴言語の重畳によって、マニエリズム的世界像を実現しているわけではない。反対にマニエリズム的世界像が、既に不可能であることを、壊れた記号や贋の象徴の山を築くことで証明した作品なのである」（『探偵小説論Ⅰ』、289頁）。これは全くの誤読である。笠井は『アルフォンソ』による久生の推理の嘲笑（284頁）を引用しつつ、それが正に、シャンソンによって、為されていることに言及しない。しかも「見立て」は、犯人の動機の根本にある訳で、現実の芸術化は人間的な営為として中井英夫に明らかに希求されている。

16）«Il est doux, quand sur la grande mer les vents soulèvent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui»（Lucrèce, *De la Nature*, liv. II, v. 1-2, trad. A. Ernout, Les Belles Lettres, 1999［1920］, p.42）.

17）«［…］la presse quotidienne commençait déjà à se transformer et à devenir ce qu'elle est à peu près aujourd'hui: la gazette du crime. Des esprits moroses pourront s'en plaindre; moi j'estime qu'il faut s'en féliciter. On n'aura jamais assez d'armes, publiques ou privées, contre le criminel. À quoi ces esprits moroses répliquent qu'à force de parler de crimes, la presse finit par les inspirer. Mais il y a des gens, n'est-ce pas ? avec lesquels on n'a jamais raison … »（G. Leroux, *Le Mystère de la Chambre jaune*, chap. II, R. Laffont, 1988, p.23）.

18）*Castigat ridendo (mores)*: corriger les mœurs en riant.「笑いつつ習俗を懲戒する」というのは、モリエール以来のフランス喜劇の常套句である。Cf. «l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes»（Molière, Préface de *Tartuffe*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1971, p.885）.
因みに、劇作家でもあったルルーは、明瞭に『黄色い部屋の秘密』を演劇的に

仕立てようとしている。小説の語り手 Sainclair は、法廷の顚末を描き出す際に、*ab ovo*（そもそもの発端からの語り）に対する *in medias res*（事件の核心から結末へと急ぐ語り）の原則の優位を良く知っている。«Mon intention n'est point de retracer ici tous les incidents du procès. […] J'ai hâte d'arriver au moment vraiment dramatique de cette journée inoubliable»（Leroux, *op. cit*., XXVI, p.157）.

19）«un amateur d'imbroglios dramatiques dont toutes les facultés sont tendues vers le mystère de l'intrigue, et qui ne redoute cependant rien tant que d'arriver à la fin du dernier acte, où tout s'explique»（*ibid*., III, p.26）.

20）M. de Marquet à son greffier Maleine : «Hein! croyez-vous, *quelle scène*! Auriez-vous imaginé ça, vous! J'en ferai un petit acte pour le Vaudeville»（*ibid*., XI, p.72 ; nous soulignons）.

21）アウグスティヌス『告白』第三巻第二章、山田晶訳、中央公論社、1978年、108頁。演劇の道徳性の問題については、フランスではティルアンの著作に詳しい。ここに挙げたアウグスティヌスの言葉には以下のような解説が為されている。«[…] le spectacle tragique est fondé sur l'amour de la douleur d'autrui. Il transforme la compassion en objet de jouissance. […] le goût pour la tragédie se caractérise par le détournement, à des fins de jouissance égoïste, d'une pulsion profonde de l'homme»（L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Honoré Champion, 1997, p.195-196）.

22）これはアリストテレス風に言うなら、恐れと憐れみを追求した悲劇に於ける、暴力 *pathos*（violence）の要請、さらに暴力の洗練である。最大限の情動を観客に惹き起こすため悲劇は、最も痛ましい出来事として、人間的な紐帯 *philia*（amitié）が断たれるような事態、即ち骨肉の争いをこそ選ぶべきだと『詩学』は規定していた。Cf. Aristote, *Poétique*, chap. 14, éd. citée, p.81.

23）しかしながら、アウグスティヌスの悲劇批判は、演劇美学に於ける一種のアポリアではある。巨大な問題系であるためここに詳述は出来ないが、アウグスティヌスの断罪した「眼の快楽 *libido spectandi*」（«la curiosité des spectacles», Augustin, *Confessions*, III, 8, trad. Arnauld d'Andilly, éd. Ph. Sellier, Gallimard, «folio», 1993, p.106）とは、「知の快楽 *libido sciendi*」のことでもあり、聖人の演劇批判は、最終的には人間の全てのミメーシスを（つまりは芸術活動の一切を）否定してしまう可能性を孕んでいるのである。

24）Valéry, *Œuvres*, éd. J. Hytier, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1957, p.146-147. 併記した訳文は、『月下の一群』初版（第一書房、1925年）を再録した『堀口大學全集』第２巻（小澤書店、1981年、9-10頁）に拠る。中井英夫の『虚無への供物』

が載せている（第一章 20, 221-222頁）のは、この初版の『月下の一群』である（句読点等に多少の異同はある）。1955年刊行の新潮文庫版『月下の一群』では、第1節第4行が「「虚無」に捧ぐる供物にと」とあり、こちらの方が人口に膾炙していよう。（ヴァレリーのテクスト自体にも若干のヴァリアントがあるが、割愛する）。また、相澤啓三の『虚無への供物』「解説」（全集第1巻、689-690頁）によれば、虚無への供物という言葉は、菱山修三訳「失はれた酒」（『魅惑』、青磁社、1941年、227頁）に由来するという。確かに管見の及ぶ限り、第1節第4行を「虚無への供物」としたのは菱山修三のみである。

25）«Mes vers ont le sens qu'on leur prête. […] je ne puis rien sur ce qu'il [Alain] dit» (Valéry, *Commentaires de Charmes*, in *Œuvres*, éd. citée, p.1509, 1511). Cf. J. Hytier, *La Poétique de Valéry*, Armand Colin, 1953, p.94 *sq*. Sur «l'infini esthétique» de la poésie selon Valéry, voir aussi J. Hytier (*ibid*., p.232 *sq*.).

26）«La mer reflète [pour Valéry] l'absolu, la connaissance parfaite […]. […] offrande «au néant» ou sacrifice eucharistique, la libation que l'on croyait «perdue» produit le miracle, à savoir, parmi l'ivresse des ondes, le jaillissement de l'inspiration» (S. Larnaudie, *Paul Valéry et la Grèce*, Droz, 1992, p.290). 後者の説に関しては、中井久夫による解説を参照のこと（ヴァレリー『若きパルク／魅惑』中井久夫訳、みすず書房、1995年、253-255頁）。「失われた美酒」が第一次大戦の死者への弔歌である（Vin perdu は Verdun のアナグラム！）というのは、読解としては最も還元的であるかに見えるが、奇妙にもこの説は、『虚無への供物』の犯人蒼司の意図と共鳴していると言える。この場合「虚無」とは、大衆というお化けではなく、海難事故死した無数の霊魂である。

27）Cf. «Valéry n'ignorait sans doute pas le rite de l'offrande du vin qui, chez les Grecs, précédait toute grande expédition maritime: ainsi fit Jason, pour obtenir une mer favorable» (S. Larnaudie, *op. cit*., p.290).

28）また、『精神の危機』によれば、失われた筈の供物そのものすら実は再生可能であると、ヴァレリーは考えていた。「水中に落ちた一滴のブドウ酒は、ほとんど水を染めることもなく、一抹のバラ色の煙をのこして消え去ろうとする。これが物理的事実であります。しかし今度は試みに、こうして消え去り、透明に復してしばらくの後に、純粋の水に帰ったかに見えたこの器の中のここかしこに、濃い色の純粋のブドウ酒の幾滴かができると仮定してごらんなさい。── 何たる驚異でありましょう……　こうしたカナの現象は、知性ならびに社会の物理学においては不可能事ではない。そうしたとき人は天才という言葉をつかい、それを拡散に対立させるのです」（『精神の危機』桑原武夫訳、『ヴァレリー全集』

第11巻、筑摩書房、1978年［1967年］、39頁）。«Une goutte de vin tombée dans l'eau la colore à peine et tend à disparaître, après une rose fumée. Voilà le fait physique. Mais supposez maintenant que, quelque temps après cet évanouissement et ce retour à la limpidité, nous voyions, çà et là, dans ce vase qui semblait redevenu eau *pure*, se former des gouttes de vin sombre et *pur*, — quel étonnement … / Ce phénomène de Cana n'est pas impossible dans la physique intellectuelle et sociale. On parle alors du *génie* et on l'oppose à la diffusion»（Valéry, *La Crise de l'esprit*, I^re^ lettre, in *Variété*, Gallimard, 1924, p.32）.