

Attractions of Nature in "Chijin No Ai (Naomi)" and "Yoshino Kuzu"

Shoji SHIBATA

Summary

Tanizaki Junichiro tends to be regarded as a writer who explored the beauty of women, but at the basis of this tendency there is a strong longing for natural life, and in many cases beautiful women described in his works attract male heroes by containing the power of nature. "Chijin No Ai (Naomi)" is the representative work with this subject, in which the narrator is taken into the strong vitality that she dissipates rather than her beauty itself. "Yoshino Kuzu" seems not to contain this theme, but in the development in which the narrator who is almost the same person as Tanizaki himself tries to write a story of the defeated South Dynasty but does not fulfill it and ends in telling the story about the fascination of Yoshino's nature and the wife of his old friend, this subject is still hiding. And it is nothing but a protest to Japan's modern age that advanced on the principle of industrialization.

キーワード

南朝 自然 伝説 母恋い 反近代

Keywords

South Dynasty nature legend longing for mother anti-modernization



〈自然〉の牽引——『痴人の愛』『吉野葛』における魅惑の在り処

柴田勝二

一 「別世界」への憧憬

ロマン主義文学の特質は、自己が置かれた今現在の状況や生存の枠組みに対して抵抗や反逆の姿勢を抱き、その彼方の世界を憧憬しつつ、そこに現実的ないし想像的にじり寄つていこうとする運動が描かれることである。とくに日常的な現実世界への相対化が顕著であるのはドイツ・ロマン派の文学者たちであつたが、たとえばノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オプターデインゲン』（『青い花』）では、ある夜芳香を漂わせた「一輪の背丈の高い淡青色の花」（蘭田宗人訳、以下同じ）を夢見たことを契機として、主人公ハインリヒは「もう天国との交わりは絶えている」と思われる日常世界を離れ、「青い花」が象徴する彼岸的な世界への憧憬を満たす旅に発つていくのだった。ノヴァーリスは『断片』で「花の世界の無限の遠さ」「花は我等の霊の不可知なものの象徴である」（飯田安訳）²などと記しており、ハインリヒの求めるものに込められた意味は明瞭である。フリードリッヒ・シュレーゲルは考察（『アテネウム断章』）において、非日常的世界への志向よりも、むしろ実在と理念、主体と対象の間を自在に行き来するイロニー的精神にロマン主義文学の本質を見出していたが、実作の『ルツィンデ』

においてはやはり主人公は「全にして一」（平野嘉彦訳）³の存在として感じられる恋人とともに、世俗を離れた環境で自分たちだけの世界を構築しようとするのだった。またフリードリッヒの兄であるA・W・シュレーゲルはロマン主義文学をはつきりと「憧憬の文学」（大澤慶子訳）と規定していた（『演劇論』）⁴。彼らに典型的な形で見られる、日常的現実には批判的な眼を向け、その外側の世界を自己の眞の居場所としようとする志向がロマン主義文学の条件であるとすれば、谷崎潤一郎の作品群もそのなかに置かれる性格をもっている。初期作品に繰り返される西洋への憧憬や、関西移住後の作品の基調となる日本古典への耽溺は、こうした条件を充足する要件をなしている。たとえばケン・イトーは永井荷風と谷崎における〈西洋〉の牽引を論じた論考「別世界という魅惑——荷風と谷崎における「西洋」」（『ユリイカ』二〇〇三・三）で、〈西洋〉が荷風にとって「どこまでも接近可能で、そこで自由に想像力を遊ばせることもできる」対象であつたのに対し、谷崎にとつては「遠くから光を放つ美」の在り処であつたという差違を指摘している。ここでは『刺青』（『新思潮』一九一〇・一一）の背景となる江戸末期の世界にも言及されているものの、イトーはそれがオリエンタリズムの援用であり、根底にある「別世界」はあくまでも西洋であ

るとしている。

確かにイトーがいうように、アメリカとフランスで五年弱にわたる生活経験を持つ荷風よりも、洋行経験のない谷崎の方が彼岸的な対象として西洋が眺められることは否定しえない。イトーが取り上げているのはもっぱら初期の『少年』だが、より端的な事例となる作品が、アメリカ映画の女優たちになぞらえられる肉体を持った少女に魅了され、翻弄されつづける男の軌跡を語った『痴人の愛』（『大阪朝日新聞』一九二四・三〇六、『女性』一九二四・一一〇二五・七）であることはいままでもない。カフィー、活動写真（映画）、ダンスホールといった、大正後期に庶民の生活を彩るようになった西洋からの輸入文化をちりばめたこの作品の基底には、谷崎の素朴ともいえる西洋憧憬がある。そこから中村光夫が「気の毒なほど幼稚」（『谷崎潤一郎論』河出書房、一九五二・一〇）と辛辣に批判するような、谷崎の西洋認識の浅薄さについて指摘するのは容易である。中村は「整然たる街衢、清潔なペーヴメント、美しい洋館の家並み」（『東京を思ふ』『中央公論』一九三四・一〇四）によってイメージされる谷崎的な〈西洋〉⁵が、要するに「天津や上海の租界」にもつとも近似している点で「植民地」の光景にすぎず、荷風が持ちえたような文化の内実を掴みとる域には達しえない皮相の段階にとどまっていたと述べている。

それは事実であったとしても、谷崎が西洋学者ではなく創作家である限り、その認識や理解の浅薄さを創作における造形に有効に活用しえていれば、むしろその技巧を称揚すべきであろう。中村が主としてその西洋理解の浅薄さを指摘する『痴人の愛』の語り手譲治のナオミをめぐる振舞いは確かに幼稚で滑稽

だが、表題が示唆し、また末尾に「此れを読んで馬鹿々々しいと思ふ人は笑つて下さい」（二十七）と記されるように、もちろん谷崎はその幼稚さや滑稽さを十分認識していた。谷崎は明らかにこの作品で意識的に、イメージ主導の西洋憧憬に憑かれた人物を造形したのであり、重要なのはそこに盛り込まれた批判的な視座を捉えることであろう。中村の批判は妥当であるにしても、谷崎文学を理解するうえで資するものは乏しいといわざるをえない。

すなわち「別世界」への憧憬に動かされる人物を焦点化している点で『痴人の愛』を含む谷崎文学はロマン主義的な性格を備えているが、ノヴァーリスやシュレーゲル、あるいは彼らの感化を多少とも蒙っている保田與重郎や三島由紀夫らの特徴づけるものは、単に彼岸の世界を憧憬するだけでなく、その時空を自身の観念的な故郷、拠点としようとする点である。保田にとつての〈大和まほろば〉、三島にとつての〈海〉や天皇が神であった〈古代日本〉がそうであるように、彼らにとつてそこは自己の真の在り処として、現実世界を相対化する立脚点となりうる。荷風にとつての西洋も、人間が個人としての尊厳を持ち、文化的な厚みのなかで生活を送ることのできる空間として、それらを未だ獲得していない近代日本を批判的に眺めるための視座であった。けれども谷崎にとつての西洋は、決して彼が拠つて立つ基底ではなく、あくまでも遙かな距離をもって憧憬を寄せる対象でしかない。中村が揶揄する谷崎的西洋の皮相さはそこからたらされておき、その皮相さを意識的に表出している点では、谷崎の作品世界はロマン主義的というよりも、むしろそれを隠れ蓑とした現実主義的な眼差しをはらんで

いるといえよう。

谷崎が自身の居場所としての外部の眼差しを得るのは、大正十二年（一九二三）九月に関東大震災を機に関西に移住した後に、中古・中世を中心とする日本古典に耽溺するようになってからで、後述するようにそこで書かれた最初の長篇小説である『痴人の愛』はその嚆矢としての性格を隠しもっている。この作品の語り手である讓治が、ことさらに浅薄な西洋憧憬に憑かれた人物として造形されているのも、その性格が拍車をかけているからにほかならない。讓治はナオミを自分の元に引き取り、理想的な女に育てていこうとするものの、次第に奔放な娼婦性を露呈するようになる彼女にその試みをことごとく裏切られ、結局彼女に屈従することと引き換えに共生をつづけることを許されるという結末に至るが、この讓治の挫折の起点にあるものが、近代の日本人一般の性向にも敷衍しうる観念的な西洋志向である。もちろんそうした雛形としての輪郭を谷崎は意識して讓治に付与しており、そこに今挙げた彼の現実主義的な眼差しが作動している。

讓治に憧憬の対象としての西洋のイメージを伝える媒体は第一に映画であり、讓治との共生においてナオミが遂げていく変容を、彼女が重ねられる対象となるメリー・ピクフォード、プリシラ・デイン、ポーラ・ネグリといったアメリカの女優たちのスクリーン上のイメージが代理的に表象している。二人が共生し始めた当初に讓治がナオミの「釣合の取れた、いゝ体つき」（四）を讚える際に参照されるメリー・ピクフォードは、周知のように一九二〇年代に清純な少女役で人気を博した女優で、一方彼女の不品行が露呈していく中盤以降に彼女が重ね

られるプリシラ・デインやポーラ・ネグリは、あくの強い悪女役ないし妖婦役で知られた女優であった。作品の発表当時には広く流通していたこうしたアメリカ女優のイメージを引用する形で、ナオミが作中で来す変容が具体化されている。

『痴人の愛』の三年後の作品である『蓼喰ふ虫』（『大阪毎日』東京日々新聞）一九二八・一二〜一九二九・六）でも、谷崎は主人公の要に「歌舞伎芝居を見るよりも、ロス・アンジェルズで拵へるフィルムの方が好きであつた」（その三）という嗜好を与え、それにつづいて「絶えず新しい女性の美を創造し、女性に媚びることばかりを考へてゐるアメリカの絵の世界の方が、俗悪ながら彼の夢に近かつた」（その三）と語られているが、肉体的な蠱惑を武器として男を従えるスクリーンの美女たちは、ナオミの造形の基底を提供する以前に、谷崎の描く〈西洋〉のひとつの基調をなしている。反面それが現実化されえない「夢」であることを当然谷崎は認識しており、その「夢」にあえて現実の形を与えようとして苦闘する役どころが讓治に付与されているのである。

二 「シンプル・ライフ」の矛盾

その観念的な「夢」を現実化するために讓治が試みるのがナオミとの「シンプル・ライフ」である。彼は自分の元に引き取ったナオミを正式の妻とするのではなく、西洋風の「文化住宅」で「呑気なシンプル・ライフ」（二）を送りながら彼女の心身の成長を見届けようとする。「シンプル・ライフ」は当時「単

純生活」という表題で日本でも流通していたシャルル・ワグネルの著書を踏まえた用語だが、ワグネルはフランスのプロテスタントの牧師であり、そこで提起されている「単純生活」のあり方は当然キリスト教的な理念の実践としての意味をもっている。「単純とは心の状態である。それは我々の生活の主たる志向の裡に存する。その主たる心掛が、人として正にさうあるべき人間、即ち真底からの偽りない人間とならうとする所があれば、その人は単純なのである」(神永文三訳、傍点原訳文)⁶と述べられるように、ここでは「単純生活」とは、自身に内在する本来の人間性に導かれつつ生を送ることを意味している。

教会への奉仕を重視するカトリックと異なり、プロテスタントが「天職」としての労働を軸とする日々の営為によって「神の富」を増大させることを目指し、それゆえ近代産業の勃興の基盤となったことはマックス・ウェーバーの言説によってよく知られている。ワグネルの著書にも生活をも単純化する「法則」として「汝の天職を、尽せ」(傍点原訳文)という命題が挙げられており、その基底にプロテスタント的な価値観があることを示唆している。ウェーバーはこうした生の姿勢を、現世にとどまりつつ現世的欲望に流されないあり方として「世俗内禁欲」と呼ぶ⁷が、ワグネルが過剰な物質的欲望を持つことを戒めるのも、プロテスタント的な禁欲の一形態といえるだろう。

一方ここで讓治が描いている「シンプル・ライフ」は、こうしたプロテスタント的な禁欲とは無縁で、要するに旧来の結婚の作法に距離を取り、より自由な形での男女の結びつきを実践することを指している。讓治は「結婚に対しては可なり進んだ、ハイカラな意見を持つて」(一) いると自認しており、それが

見合いをしたうえで「結納を取り交し、五荷^かとか、七荷^かとか、十三荷^かとか、花嫁の荷物を婚家へ運ぶ。それから輿入れ、新婚旅行、里帰り」といった手続きを嫌い「もつと簡単な、自由な形式」(二)で結婚に至るということであつた。すなわち讓治は旧来の伝統的慣習を総じて複雑で面倒なものと受け取っているものであり、それに対置される概念として「シンプル―単純」という価値が想定されることになる。「単純生活」は日本においても推奨、実践されていたが、ワグネルの著書の初版の翻訳者である中村嘉寿の『単純生活の秘訣』(安楽榮治、一九一四)では、『痴人の愛』で語られるような、娘の嫁入りのために難しい道具が家に運び込まれてくる様相の描写から始めて、その煩雑さを揶揄したうえで、華美や虚飾を排し、物事の「実質」に従って生きようとする「心の単純」の重要さが訴えられている。

中村の著書は谷崎も参照した可能性があるが、ここでは結婚という制度自体が相対化されているわけではなく、また生活において西洋に倣うことが推奨されているわけでもない。一方讓治にとつては「シンプル・ライフ」は実質的な内実よりも日本の〈複雑〉な旧習に対置される概念であるゆえにおのずと〈西洋〉の暗喩としての意味をもつことになり、むしろこうした思考自体に「シンプル」さの実体があるといえよう。ここでは谷崎自身にもある西洋把握の観念性、イメージ性が、その強度を戲画的に高める形で讓治に託されている。洋行経験もなく、西洋文化に通じているわけでもない讓治にとつて、〈西洋的〉であるとは映画女優などによる断片的な表象を除けば、伝統的な日本に背いているという以上の内実をもたない。たとえば讓治

は当初ナオミと法律上の婚姻関係を結ぶこと自体も忌避し、ただ寝起きを共にするという遊戯的な段階に彼女との関係をとどめようとするのである。先に引用した語句を含む「シンプル・ライフ」への憧憬を譲治は次のように語っている。

のみならず、一人の少女を友達にして、朝夕彼女の発育のさまを眺めながら、明るく晴れやかに、云はゞ遊びのやうな気分、一軒の家に住むと云ふことは、正式の家庭を作るのとは違つた、又格別な興味があるやうに思へました。つまり私とナオミでた、わいのないままごとをする。「世帯を持つ」と云ふやうなシチ面倒臭い意味でなしに、呑気なシンプル・ライフを送る。——
此れが私の望みでした。

(一、傍点原文)

ここには谷崎の世界を特徴づける主たる側面のひとつである「遊び」への傾斜が現れているが、遊び、遊戯は何らかのルール、規則に参加者が従属することによって、現実世界とは異質な自律的な世界を形成する行為である。譲治が希求しているのは「シチ面倒臭い」慣習に縛られていると感じられる日本の現実から離れた空間で、自分とナオミが気ままに日々を送ることだが、そこには本質的な矛盾がある。つまり遊戯やスポーツ競技を成り立たせているのはむしろ「シチ面倒臭い」ルール、規則の遵守であり、自分たちが遊戯的な生活を送ろうとすればやはりそれが求められる。けれども譲治はナオミとの共生において、役割の分担を明確にするわけではなく、自分が会社勤めで生活費を稼ぐ一方、彼女は「西洋人の前へ出てはずも耻かしくな

いやうなレディー」(五) になるために英語やピアノ、ダンスを習うという約束事があるくらいで、それらもナオミの怠惰によつてなしくずしにされていく。

つまり譲治は日本の旧弊な生活慣習からの離脱を求める一方で、自分たちの生活を固有の倫理観によつて律しようとしているわけでもなく、そのためナオミは譲治にとつて妻とも恋人とも友達ともつかぬ曖昧な位置にとどめられることになる。実際譲治は自分たちが外出する姿を他人が見たら「主従ともつかぬ、兄妹ともちかず、さればと云つて夫婦とも友達ともつかぬ恰好」(二) の関係に見えるだろうと思うのである。こうした曖昧な位置に置かれることがナオミの本来の素性を浮上させる前提となつてはいるが、その点で彼らの送ろうとする生活は「シンプル・ライフ」にむしろ逆行している。

また英語やピアノはナオミを〈西洋化〉する具体的な手立てとされている一方、それを多少身につけることが「西洋人」への接近を成就させるわけではないことは譲治も当然了解している。そこには彼の自己欺瞞が作用している。譲治が本当にナオミに望んでいるのは、「たつた五尺二寸の小男」(十) である自分には決して実現しえない、身体的な次元で〈西洋人のようになる〉ことであり、ナオミが英語学習の劣等ぶりで彼を落胆させる反面、メリー・ピクフォードをはじめとするアメリカの映画女優たちとの身体的な近似性を獲得していくことによつて、彼の願望は満たされていく。少なくとも英語やピアノに高い能力を持つ醜い少女が自分の傍らに居ることを譲治が望んでいないことは疑いない。ナオミはそれを知っているために、譲治が与える課題に真剣に取り組む意欲を持つとうともしない

のである。

讓治がナオミの学力の低さに失望し、あきらめを覚えながらも彼女の否応ない魅惑を自覚する心理について、次のように語られている。

——私はしみぐさう云ふあきらめを抱くやうになりました。が、同時に私は、一方に於いてあきらめながら、他の一方ではまずく強く彼女の肉体に惹きつけられて行つたのでした。さうです、私は特に『肉体』と云ひます。なぜならそれは彼女の皮膚や、齒や、唇や、瞳や、その他あらゆる姿態の美しさであつて、決してそこには精神的の何物もなかつたのですから。(中略) 此れは私に取つて不幸な事でした。私は次第に彼女を「立て、やらう」と云ふ純な心持を忘れてしまつて、寧ろあべこべにずる／＼引き摺られるやうになり、此れではいけないと気が付いた時には、既に自分ではどうする事も出来なくなつてゐたのでした。

(七、傍点原文)

ここには谷崎の世界で繰り返される、前提された枠組みを相対化する形で浮上してくる、相手の野性の魅惑に主人公が否応なく牽引される構図が現れている。『刺青』の主人公が理想的な刺青を施すべき美女を求めながら、実際には生命感を漂わせた「足」を持った女に惹きつけられるように、谷崎文学の基底にあるものは、美への執着というよりも生命の充溢に対する渴望である。作品において前景化されている美女への執着や西洋への憧憬も、その基底に自然志向を隠し持つていることが少な

くなく、前者を表層的な枠組みとして後者へ移行していく、あるいは両者を共存させることになる展開が珍しくない。引用の箇所でも、ナオミの蠱惑の在り処として「あらゆる姿態の美しさ」という〈美〉が挙げられているものの、それは姿形の瑕疵のなさを指すというよりも、「私は特に『肉体』と云ひます」と記されているように、彼を惹きつけるものは「精神」と対置されるナオミの「肉体」が総体として発散する生命力であり、それに自分が「ずる／＼引き摺られるやう」になるのをとどめることができない。谷崎文学がロマン主義文学の見かけをもちながら、むしろ現実世界を批判的に捉えようとする姿勢の方が強いのも、現実を生き抜く生命力への志向が谷崎のなかで優位を占めていることの反映であるともいえるだろう。ナオミの肢体もメリー・ピクフォードのようなアメリカ女優のそれを喚起させながら、むしろそうした比喩が乗り越えられる域にその魅惑が及ぶことによつて、讓治のナオミに対する執着が宿命的な色合いを帯びるのである。

三 ナオミの野性と聖性

こうした、ナオミの総体としての身体が発する牽引を明瞭に示唆しているのが、ダンスホールを兼ねたカフェーで出会った女優の春野綺羅子と彼女が対比される場面である。「エルドラドオ」というカフェーではじめて讓治が間近に見た綺羅子は、ナオミとは異質な美をまとい、その対比のなかでナオミの魅惑が差別化されている。二人の立ち居振舞い自体が、ナオ

ミのそれが「活潑の域を通り越して、乱暴すぎ」(十)るのに対して、綺羅子のそれは「総べてが洗練されてゐて、注意深く、神経質に、人工の極致を尽して研ぎをかけられた貴重品の感」(十)があるという印象を譲治は覚え、両者を花に喩えつつ「同じ花でもナオミは野に咲き、綺羅子は室に咲いたものです」(十)という対比をおこなうのである。

このくだりには、女性の可視的な美に執着するように見えながら、むしろ内在する野性や自然の生命力に強く牽かれる谷崎的人物の心性が明瞭に現れている。この心性は当然谷崎自身のものでもあり、ナオミのモデルとされる、最初の妻千代の妹であるせい子からこうした野性的な魅力を受け取っていたことが推される。谷崎は大正四年(一九一五)に石川千代と結婚し、翌年には長女鮎子をもうけるものの、千代が谷崎には物足りない従順一方の女性であつたこともあつて、彼女とは対照的に奔放な性格のせい子に惹かれるようになる。一方谷崎の知友である佐藤春夫が千代との親しみを深めていったことから、谷崎が佐藤に千代を譲渡する合意が交わされながら、谷崎が結局それを拒絶したために両者が絶交するに至る、いわゆる小田原事件が大正十年(一九二二)に生起している。この間の経緯を綴つた佐藤の『この三つのもの』(『改造』一九二五・六・二六・一〇)には当事者たちが虚構化されて登場しているが、ここでは谷崎に相当する北村は、千代に当たると八重を「ただ従順なだけの家畜見たやうなもの」と決めつける一方で、せい子に当たるとお雪については「お雪か。あれは、君、猛獣だよ。しかし僕は家畜よりも猛獣が好きだ。我儘でいき／＼としてゐる」と評している。「活潑の域を通り越して、乱暴すぎ」というイメージ

はナオミの像と重なるとともに、谷崎が牽引されるものの在り処を強く示唆しているだろう。

ナオミが野性的な存在であることは、彼女が好んで読む小説作品として有島武郎の『カインの末裔』が挙げられていることにも示唆されている。ダンスホールの一件につづく章で、ナオミが読みかけの『カインの末裔』(『新小説』一九一七・七)のペーヅを開いたまま眠っている場面が現れる。彼女は有島を「今の文壇で一番偉い作家だ」(十三)と言っていたことが記されるが、有島こそが人間のあらゆる野性的な荒々しさが、社会、共同体のなかに置かれた時にどのような帰趨を辿るのかを主題とした作家であつた。『カインの末裔』は北海道の開拓村に流れてきた仁右衛門という荒々しい男が、結局この開拓村という自然と対峙する環境においても周囲と調和的な関係を結ぶことができずに弾かれてしまう物語で、主人公の輪郭はナオミに谷崎が託そうとしたものと通底するといつてよい。およそ読書と縁のなきさうに見えるナオミをこうした文芸作品と関わらせるのは不自然にも思えるが、それはこの時点ではまだ発露されていない彼女の本来の性格の予示として受け取られる。

もつとも谷崎自身がそうした野性を体現した男性であつたわけではなく、せい子—ナオミ的な烈しきを持つた女性はいくまでも彼にとつて他者的な魅惑を湛えた存在であつた。谷崎の分身である譲治は学校秀才である一方、ダンスホールではそれまでの練習を生かすことができずに無様な姿を晒してしまひ、「あゝ、驚いた。まだ／＼とても譲治さんとは踊れやしないわ、少し内で稽古なさいよ」(十一)とナオミにその不器用さを呆れられてしまう。一方ナオミは初歩的な英語の文法事項

も了解することができず、幼稚な誤りを繰り返して讓治を失望させるのと裏腹に、ダンスホールでは巧みな踊りを見せ、讓治に「あれなら見つともない事はない……あゝ云ふ事をやらせるとやつぱりあの児は器用なものだ」(十)と感心させるのである。

この対比は讓治とナオミに込められた寓意的な機能を際立たせている。讓治の西洋への憧憬がきわめて観念的な次元にあつただけでなく、彼自体がもともと観念的な人間として象られているのであり、彼が読み書きの英語をこなすことができる反面、英会話が苦手なダンスもろくに踊ることができない人物として描かれるのは、そうした輪郭を浮上させるとともに、その対極的な存在としてナオミを前景化することになる。前に触れたように、讓治のこうした〈西洋〉への関わり方が、彼に仮託された近代日本と西洋との関係性の比喩をなしている。〈西洋〉への強い憧憬を抱いて接近や模倣を試みるものの、結局その内実を内在化することができないで疎外されてしまうというのは、近代の日本人が現代に至るまで繰り返してきた愚行であろう。中村光夫が批判する『痴人の愛』に顕著な西洋理解の浅薄さは、第一にそれを主題化するための前提にほかならなかつた。

そして『痴人の愛』でさらに意識的に仮構されているのは、ナオミにはらまれたこうした野性が彼女を娼婦化する力として作動することである。ナオミは谷崎作品のなかでとりわけ烈しい野性をはらんだ女性であると同時に、もつとも娼婦的な存在として造形されている。ダンスホールの場面で、讓治はナオミに多くの若い男性の知己があることを知って不安になる

が、そこにいた熊谷や浜田といった男たちとナオミは性関係を持つていただけでなく、その関係の環はそれ以降無際限に拡がっていき、熊谷たち自身からも侮蔑的な眼差しが向けられるに至る。女性の魔的な魅惑を主題とする作家として眺められがちな谷崎の作品世界には、こうした輪郭の女性が頻出するようにも見えるが、男性主人公を否応なく牽引し、従えさせてしまう女性は多く登場しながら、『春琴抄』(『中央公論』一九三三・六)の春琴がその典型であるように、彼女たちはむしろ自尊心の強さによって容易に男に身体を許さないことが少なくない。

谷崎に「悪魔主義」のレッテルを付与することになった初期の『悪魔』(『中央公論』一九二二・二)、『続悪魔』(『中央公論』一九二二・二)にしても、主人公佐伯を悩ませる従妹の照子は、性的な魅力によって翻弄するというよりも、もともと神経症的な衰弱を抱えた彼の私生活に介入してくる気ままさが彼を苛立たせている。むしろ照子に執着している書生の鈴木の方が、自分の許嫁になつたと思ひ込んでいる彼女を佐伯から引き離そうとする行状で一層彼を苦しめ、最後にはいさかひのあげく彼の喉を切り裂いてしまうという「悪魔」的な存在として描かれている。また『卍』(『改造』一九二八・三〇・四)の語り手園子が絵画教室で出会つたことを契機として魅了される光子にしても、際立つた美女として語られるものの、とくに奔放な異性関係を結ぶタイプの女性ではない。

そのような他作品の傾向を考慮すれば、とめどもない異性関係への耽溺のなかで娼婦化していくナオミの姿が、『痴人の愛』という作品に特化した意識的な造形であつたことがうかがわ

れる。このナオミの娼婦化については、「だからも所有されることによつてだれにも所属しない女」であることによつて、「超越的」で「彼岸的」な存在となるという野口武彦の評言（『谷崎潤一郎論』中央公論社、一九七三）が知られるが、野口はナオミの「娼婦性」を「悪」の顕現として捉え、それによつて女性の「聖」化が果たされるとしている。この把握はナオミの作中における象徴性を考えるうえで現在でも有効な図式だが、客観的に見ればナオミは世間に珍しくない性的にふしだらな女であるにすぎないともいえ、それ自体が超越的な聖性を彼女に付与しているとは思いがたい。

むしろ考慮すべきなのは、売色を生業とすることで神に接近することのできる存在と見なされていた、古代や中世の遊女たちとの繋がりであろう。谷崎はナオミを娼婦的な存在として形象する際にこうした遊女たちのイメージを取り込んでいたと考えられ、また彼女たちが主に活動する場が江口、神崎といった上方であつたことを踏まえれば、この関東地方を舞台に展開する作品が、関西移住後に書かれたことの意味が浮上してくるのである。

古代や中世の日本において遊女が神性、聖性をはらんだ存在でもあつたことは平安時代の今様集である『梁塵秘抄』などによつて知られるが、ここでは「釈迦の御法は多かれど、十界十如ぞすぐれたる、紫磨や金の姿には、我らは劣らぬ身なりけり」、「四大聲聞いかばかり、喜身よりも餘らむ、我等は後世の佛ぞと、たしかに聞きつる今日なれば」、「佛も昔は人なりき、我等も終には佛なり、三身佛性具せる身と、知らざりけるこそあはれなれ」などのように、これを歌っていた遊女たちが、

来世には仏に生まれ変わることにへの希求を込めるとともに、自身を仏に重ね合わせる主題をもつ今様が少なくない。これは古代から巫女が遊女でもあつた職能の重なりから、神仏への近しさを遊女たちが備えていたことの反映として眺められる。

その近しさをより端的に物語っているのがよく知られた能の『江口』で、江口の遊女であつた女が、後場で霊としての眞の姿を現した後に普賢菩薩に転じるといふ展開をもつこの夢幻能で、シテの女は「罪業深き身と生れ、ことに例少き河竹の流れの女となる、前の世の報まで、思ひやるこそ悲しけれ」と遊女として生きた自身の境涯を悲しみながらも、「思へば仮の宿に、心留むなど人をだに、諫めしわれなり」といふ、遊女の身でありながらこの世のはかなさを説くこともあつた生前の功德からか、「これまでなりや帰るとて、すなはち普賢、菩薩とあらはれ」といふ変身を最後に遂げるのである。

こうした文芸、芸能に見られる遊女と神仏との連関については、巫女と遊女の起源的な同一性を主張する柳田国男の見解⁸をはじめとして、多くの言説が積み重ねられてきている。中山太郎は神社を中心として遊郭が発達することが多かつたことを指摘し、『梁塵秘抄』中の「住吉四所の御前には、顔よき女体ぞおはします」の歌における「顔よき女体」が「神社に付属していた神の采女の末」としての遊女を意味していると述べている（『日本巫女史』大岡山書店、一九三〇）。また近年においても佐伯順子は『遊女の文化史——ハレの女たち』（中央公論社、一九九〇）で、巫女と遊女の関係について、「巫女が遊女に転身していくのではなく、「遊女という表現そのものが、そのまま巫女という意味を、かつては有していたのである」と述べて、

両者を同一視する見解を提示している。

この巫女と遊女の重なりは、日本古典を知悉した谷崎のなかにも当然あった認識であろう。現に『蘆刈』（『改造』一九三二・一一〜一二）のなかで谷崎は大江匡房の『遊女記』のなかに「観音、如意、香炉、孔雀などといふ名高い遊女のいたこと」が記されており、「かのおんなどもがその芸名に仏くさい名前をつけてゐたのは姪をひさぐことを一種の菩薩行のやうに信じたからであるといふ」という知見を語り手に語らせ、古代、中世における遊女が神仏に仕える者でもあったことを示唆している。谷崎がナオミを娼婦的な女として造形する動機としてあったものは、明らかに彼女を〈娼婦―遊女〉化させることで、こうした古典世界の文脈のなかに置き、娼婦的な卑俗さのなかに沈めつつ彼女に聖性、神性を付与することであったと考えられる。そしてこの文脈をなす古典世界が、遊女たちが吉原という施設に囲われていた江戸時代のそれではなく、古代、中世における上方の世界であるところに、関西移住後の作品としての『痴人の愛』の所以を見ることができるのである。

見逃せないのは、谷崎が古代、中世の遊女たちをアメリカの映画女優たちと連携させる着想を持つていたことで、『蓼喰ふ虫』では日本の古典文学・芸能に描かれる女性の輪郭について、主人公の要の価値観として次のように語っている。

それでも仏教を背景にしてゐた中古のものや能楽などには古典的でないかめしさに伴ふ崇高な感じがないでもないが、徳川時代に降つて来て仏教の影響を離れ、ば離れるほど、だん／＼低調になるばかりである。西鶴や近松の描く女性は、いぢらしく、

やさしく、男の膝に泣きくづぼれる女であつても、男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女ではない。

（その三）

このくだりにつづけて、一節で引用したように「だから要は歌舞伎芝居を見るよりも、ロス・アンジェルズで拵へるフィルムの方が好きであつた」という要の嗜好が示されている。もちろん「西鶴や近松」が描いたのは上方の世界だが、谷崎にとつて日本古典とは基本的に「仏教の影響」の色濃い中世以前の世帯のことであり、そこに登場する「古典的でないかめしさに伴ふ崇高な感じ」を携えた女性の端的な例が、先に挙げた『梁塵秘抄』の歌い手たちや『江口』の遊女であろう。この古代・中世の神性をはらんだ遊女的女性の像がアメリカ映画の女優たちと結びつけられつつ、ひとつの理想像としての女性のイメージが示されている。そしてその両方への連関を備えた『痴人の愛』のナオミは、讓治にとってまさに「男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女」へと変容していくのである。実際その不品行に呆れ果てた讓治に追い出されたナオミが荷物を取りに戻つて来た際に、彼女が完璧な〈白さ〉を身にまといつつあることに驚いた讓治は、「多くの男にヒドイ仇名を付けられてゐる売春婦にも等しいナオミとは、全く両立し難いところの、そして私のやうな男はたゞその前に跪き、崇拜するより以上のことは出来ないところの、貴い憧れの的でした」（二十五）という感慨を覚えていた。

『蘆刈』や『蓼喰ふ虫』との文脈を考慮すれば、ナオミが漂わせている男を拝跪させるやうな神性が、彼女が「売春婦に

も等しい」存在になったことと背中合わせの関係にあることは明らかである。それとともに讓治に「何処かの知らない西洋人」の女がいると勘違いさせたその「肌の色の恐ろしい白さ」(二十五)は、彼女がこの段階に至って〈西洋〉と完全に同化していることを告げている。『蓼喰ふ虫』で列挙されているような、古代・中世的な遊女のイメージとアメリカ女優のイメージがこの場面のナオミに折り重ねられており⁹、それを収斂地点として物語を仮構することが谷崎の企図であったことがうかがわれる。こうした形で西洋世界と日本の古代・中世の世界をその身体に重層させた存在としてナオミが象られており、作者がその両方の世界を相互に拮抗させているところに、この東京周辺を主たる舞台とする作品が秘かにはらんだ〈上方〉の時空を見出すことのできるのである。

四 抵抗者たちの物語

『痴人の愛』に見られる、語り手が自身の執着する対象について当初立てた前提を相対化する形で、野性や自然の力が浮上してくるという構図は、六年後に発表された中篇の『吉野葛』(『中央公論』一九三二・一二)にも認められる。『痴人の愛』の前提をなす西洋憧憬はこの作品では影をひそめ、逆に日本の中世的世界に向けられた眼差しが基調となつてはいるが、その時代を舞台とした物語を仮構しようとする語り手の目論見をくじくことになる契機は、彼が赴いた先である吉野の自然の牽引であり、その点では構図や着想の近似性を分けもつた作品同士と

して眺められるのである。

『吉野葛』は南北朝の争いが一旦収束した後に、北朝に抗して立ち上がった武士が、南朝方の親王の子息を「自天王」として崇め、盗み出した神璽を擁して吉野に潜み、六十余年を過ごしたという一連の出来事を物語化しようとした語り手の「私」が、取材のために吉野に赴くものの、そこで彼が見聞する出来事や、再会した旧友の〈母恋い〉を主題とする昔語りの内容の軸が移り、結局「後南朝」の物語の構築自体は流産に終わるという、紀行文的な色彩の強い作品である。そうした性格からこの作品については「二十年前の吉野紀行の思ひ出を書いてゐるだけで、のんびりしてゐていいが、併し長過ぎるので退屈である」(『中央公論』一九三二・二)という広津和郎の評に代表されるように、小説とも紀行文ともつかぬ曖昧な叙述の性格が否定的に眺められがちであった。けれども『吉野葛』は決して「二十年前の吉野紀行の思ひ出」を「のんびり」と書き連ねたものではなく、逆にきわめて意識的な布置のなかに成り立った作品にほかならない。

そもそも「私」が語る数次の吉野訪問自体が、谷崎自身の経験と照らし合わせると虚構の設定である。『吉野葛』では「私」は幼少期と「二十一か二の歳の春」、及び作中の時間である「二十年程まえ、明治の末か大正の初め頃」の三度吉野を訪問したことになつてはいるが、作品が発表された昭和六年(一九三二)を起点とすれば「二十年程まえ」は明治四十四年(一九二一)頃に相当するため、この時間設定はほぼ整合性をもっている¹⁰。けれども谷崎自身が幼少期や青年期に吉野を訪れたことはなく、最初にここに赴いたのは「佐藤春夫に与へて

過去半生を語る書」(『中央公論』一九三一・一一〜一二)に記されるように「大正十一年の春」のことであり、すでに佐藤春夫との間で譲渡問題が起こっていた最初の妻千代と長女鮎子を伴って「吉野や京洛の地」に遊んでいる。その後は「私の貧乏物語」(『中央公論』一九三五・一)の記載や野村尚吾の調査(『伝記 谷崎潤一郎』六興出版、一九七二)によれば、大正十五年(一九二六)春、昭和四年(一九二九)秋、昭和五年(一九三〇)秋にこの地に足を運び、都合四度訪れている¹⁾。昭和四年と五年の訪問は小説創作のための取材であり、とくに後者の際におこなわれた取材では、吉野川の上流にまで入っていき、そこで訪れた入の波や三ノ公といった土地の名前や姿が作品に盛り込まれている。

したがって『吉野葛』の冒頭で「私が大和の吉野の奥に遊んだのは、既に二十年程まへ、明治の末か大正の初め頃のことであるが、今とは違つて交通の不便なあの時代に、あんな山奥、——近頃の言葉で云へば「大和アルプス」の地方なぞへ、何しに出かけて行く気になつたか」と述べているのは、時間的にはまったくの虚構であることが分かる。現実には作者が吉野に赴いていない「明治末か大正の初め頃」を作品の時間的舞台に設定するのは、当初の目的であつた南朝の自天王をめぐる物語を仮構するための動機づけがそこに潜んでいるからである。すなわち、幸徳秋水ら社会主義活動家が一網打尽にされた大逆事件の衝撃がまだ醒めやらず、またこの事件との連関も含みつつ生起した「南北朝正閏論」がかまびすしく交わされていた時代を背景とすることが、この設定に込められた谷崎のねらいであつたと考えられる。

幸徳秋水及び大逆事件については、谷崎は『刺青』、『秘密』(『中央公論』一九二一・一一)といった出発時の作品にほのめかすように取り込んでおり、耽美派の代表と見なされがちなこの作家がはらんでいた政治的、時代的関心を示唆している。『刺青』においては「世の中が今のやうに激しく軋み合はない時分」として「人々が「愚」と云ふ貴い徳を持つてゐる」た江戸時代の末期が背景とされ、「激しく軋み合」つてゐる「今」、すなわち社会主義者への熾烈な弾圧がおこなわれていることが示唆されてきた。また『秘密』ではさらに遊戯的なほのめかしとして、女装して映画館に通う語り手の正体を、彼の旧知の女が見破つて「Arrested at last (とうとう捕まつた)」という言葉を投稿るのであり、その語り手は追跡しつづける官憲にへとうとう捕まつた。幸徳秋水を想起させる「S・K」というイニシャルを持っているのだつた。

谷崎には公権力を正面から否定、批判する姿勢はないものの、『鮫人』(『中央公論』一九二〇・一〜一〇、中絶)で主人公が「何処に美しい市街があるか? 何処に面白い芝居があるか? 何処にうまい料理屋があるか? どこに人間らしい血の通つた芸者が居るか?」という指弾を「此の頃の東京」に投げるように、もともと個人の美的な嗜好を尊重する快楽主義的な立場から「此の頃の東京」をもたらし近代日本の趨勢を批判的に眺める意識がある。大逆事件自体への直接的な言及はおこなっていないものの、こうした初期作品における表現から、その趨勢が否定的に顕在化した事例として大逆事件が捉えられていた蓋然性は高いのである。

それに連続する出来事で、幸徳秋水の発言もひとつの起点をなしていた「南北朝正閏論」は、奇妙なねじれをはらんで展開していくことになった。瀧川政次郎によれば、天皇への大逆を企てることの不敬を判事に糾弾された幸徳は、「今の天皇は、南朝の天子を殺して三種の神器を奪い取った北朝天皇の子孫ではないか」と言い放つたために裁判長は言葉に詰まり、法廷は混乱をきたしたという（「誰も知らない幸徳事件の裏面」『人物往来』一九五六・一二）。この発言が外部に漏れたことで南北両朝を同等に扱っていた当時の教科書の編纂者の責任が問われることになり、責任者であった喜田貞吉は休職を強いられるに至った。

すなわち当時の国民感情としては現天皇の系統である北朝よりも、その北朝によって滅ぼされた南朝を正統とする空気の方が勝ちを制していたのであり、明治四十四年（一九一〇）二月には数年前の文部省講習会で喜田が講演した際に「北朝正統論と目すべきものあり、ために一場の物議を招」いたことがあらためて取り沙汰され、喜田は北朝側に立っていた足利尊氏が「不忠の臣」であるのに対し、南朝方の楠木正成や新田義貞は「勤王の忠臣」であり、にもかかわらずその是非は「臣」の側の問題であって「天位に關しては是非すべき限りにあらず」という弁明をおこなっている（『東京朝日新聞』一九一〇・二・二〇）。同じ時期に北朝正統論者であった歴史学者の吉田東伍は、南朝方に後醍醐天皇や楠木、新田といった「豪い人物が有つたには違ひないが、しかし正統の上から云へば、どうしても北朝が正統」であり、南朝正統論は江戸時代末期の『大日本史』以来の趨勢にすぎないと語っている（『東京朝日新聞』

一九一〇・二・二五）。

このように、近代の天皇制国家において天皇への忠誠を重んじる理念から南朝方の「忠臣」が称揚され、幸徳の発言もきつかけとなって南朝正統論が押し出されていた一方で、その忠誠の対象である天皇自体が北朝の系統であるというねじれが存在したが、結局明治天皇自身が裁断を示したこともあって、明治四十四年三月には内閣と宮中が南朝正統論で一致を見、問題となった教科書の記載も「南北朝」から「吉野の朝廷」に改められることになった。したがってこの時代にあつて南朝を支持する立場をとることは、国の家長である天皇に、その「赤子」である国民が忠誠を尽くす近代日本の社会システムを肯定することと、北朝系の天皇を戴く現行の国家を相対化することの、相矛盾するともいえる二面性をはらむことになった。谷崎がとうとうとしたのは当然後者の立場であり、『吉野葛』では日本の権力掌握の主流から疎外された勢力として南朝方の皇族やその忠臣たちを捉え、「私」が訪れた先で出会う吉野の里の住人たちはその「南朝方に無二のお味方」（その一）をしつづけた人びととして輪郭づけられているのである。

『吉野葛』の最初の章で紹介される「自天王」をめぐる物語は、元中九／明德三年（一三九二）に南朝の後龜山天皇が北朝の後小松天皇に三種の神器を譲渡して南北朝の合体がなった後、南朝の遺臣たちが奥吉野に立て籠もって南朝の再興を図ろうとした、いわゆる後南朝の抵抗の事跡に含まれる挿話である。その経緯について『吉野葛』の冒頭近い叙述では次のように語られている。

(前略) 嘉吉三年九月二十三日の夜半、楠二郎正秀と云ふ者が大覚寺統の親王万寿寺宮を奉じて、急に土御門内裏を襲ひ、三種の神器を偷み出して叡山に立て籠つた事実がある。此の時、討手の追撃を受けて宮は自害し給ひ、神器のうち宝剣と鏡とは取り返されたが、神璽のみは南朝方の手に残つたので、楠氏越智氏の一族等は更に宮の御子お二方を奉じて義兵を挙げ、伊勢から紀井、紀井から大和と、次第に北朝軍の手の届かない奥吉野の山間僻地へ逃れ、一の宮を自天王と崇め、二の宮を征夷大將軍に仰いで、年号を天靖と改元し、容易に敵の窺ひ知り得ない峡谷の間に六十有余年も神璽を擁してゐたと云ふ。

(その一 自天王)

この記述につづいて、長祿元年(一四五七)に二人の宮も北朝方に討たれ、大覚寺統は絶えることになるが、南北朝の開始からこの年に至るまで「実に百二十二年ものあひだ、兎も角も南朝の流れを酌み給ふお方が吉野におはして、京方に対抗されたのである」(その一)という、南朝方の辿つた帰趨が提示されている。一見歴史的な事実が語られているように見えるこの叙述には、多くの事実性の不確実な事項が含まれている。それについてなされた平山城児の詳細な考証(『考証 吉野葛——谷崎潤一郎の虚と実を求めて』研文出版、一九八三)によれば、谷崎は作中に挙げられたものを含む多くの資料に当たり、とくに「楠二郎正秀」については林柳斎の『南朝遺史』(芳文堂、一八九二)のような、近代に成った一級資料とは見なされない文献に依拠する形で、嘉吉三年の決起の首謀者として取り込まれている。彼が奉じたときされる万寿寺宮は実在の皇族だが、『看

聞御記』『康富記』のような一級資料にはこの固有名詞では出ていない。『康富記』に見られる「金蔵主」が後龜山天皇の孫で万寿寺の僧であつたためにそう呼ばれたもので、確かにこの決起で南朝方に奉じられているものの、その最期は自害ではなく敵方に討ち取られたものであつた。

「禁闕の変」と称されている嘉吉三年(一四四三)九月に起きた事件は、信憑性の高い資料からうかがわれる経緯としては、源尊秀(高秀)らの「悪党」が後龜山天皇の孫である金蔵主、通蔵主の二人の兄弟僧を奉じて後花園天皇の内裏を襲撃し、戦いを交えた後神璽を強奪した出来事である。谷崎の記述では「親王万寿寺宮を奉じ」た主体と、「土御門内裏を襲ひ、三種の神器を盗み出して叡山に立て籠つた」主体は同一であるように記されているが、この二つの出来事は別個の勢力によつてなされた可能性もある。そしてその十四年後の長祿元年に生じた「長祿の変」において、北朝方の赤松氏の一党が金蔵主の子息である一宮、二宮を殺害して神璽を奪い返している。

谷崎の記述は「川上の荘の口碑を集めた或る書物」(その一)として想定される『南朝遺史』、及びやはり平山の著書で言及される林水月の『吉野名勝記』(吉川弘文館、一九一一)に拠っている部分が大きく、とくに前者では「追手大将楠二良正秀」という拳兵の主体が明示され、彼の指揮のもとに奪つた「三神器ヲ犯擁シ」たのにつづいて「天基親王ヲ供奉シ山門〔叡山〕エ馳上ル」と、二つの行為は同一の主体による連続性のなかに示され、谷崎の叙述への近似性が示されている。「天基親王」は万寿寺宮の弟に当たる人物で、決起者たちが奉じた親王としては、谷崎はこの人物ではなく兄の方をとっている。それは資

料的な信憑性のより高い『吉野名勝記』で自天王を指す「北山宮」の墓について記された項で、「御父万寿寺宮（割注略）尊秀王の御子なり、父王「万寿宮」は（中略）前権大納言従一位日野有光等と謀り、嘉吉三年九月二十三日の夜に内裏を犯して三神器を取出し比叡山に義兵を拳させ給ふ」と記されていることなどを尊重した配慮であろう。すなわち谷崎は広範囲の資料に当たりながら、主として『南朝遺史』という信憑性の乏しい資料に拠りつつ「楠二郎正秀」という、北朝方への抵抗精神に貫かれた人物を設定することで、嘉吉三年に生起した一連の出来事に因果的な連続性をもたらし、さらに自天王つまり後龜山天皇の後胤である一宮を尊崇するこの地の住民を、その精神を受け継ぐ者たちとして象徴することで、近代に至る皇統の主流となった北朝に異議を申し立てる人びとの物語の像を結ばせているのである。

五 関心のずれ行き

もちろんアーサー・ダントが、歴史家は「過去の再構築ではなくある種の過去の組織化」（河本英夫訳、以下同じ）をおこなない、「組織化の図式なくしては歴史を認識することはでき」ないことと断じる（『物語としての歴史』¹²）ように、歴史叙述自体が記述者の視点によって左右される物語的な主観性を帯び、物語叙述と歴史叙述を截然と区別しないのが現在の趨勢となつていく。けれども『吉野葛』で谷崎がおこなっている後南朝をめぐる出来事に対する「組織化の図式」は、信憑性の乏しい資料の記載を

用い、別個に生起した出来事を連繋させるなどの操作をおこないつつ、時代と社会の潮流から周辺に押しやられた者たちの抵抗の物語としての「図式」を浮かび上がらせるといふ、歴史叙述の領域には置きえない強い主観的な物語性を示しているのである。

反面『吉野葛』が発表当初から小説というよりも紀行文として眺められがちで、そこに施されている虚構性については論及されることが少なかったのは、この作品が〈破綻した物語の試み〉としての体裁を帯びているからで、このような形で抽出されている後南朝の物語は結局具体的な内実を与えられずに、津村という旧友の立場で語られる、彼が幼少期に失った母をめぐる物語に内容の軸は流れていつてしまふ。それがこの作品の紀行文としての見かけを強めるとともに、小説としての興趣を弱めているように映るのである。花田清輝は『室町小説集』（講談社、一九七三）中の『吉野葛』注で、この作品について「南朝の子孫である自天王という人物を主人公にした歴史小説をかくつもりで、いろいろと文献をあさったあげく、（中略）いつのまにか、かんじんの自天王の話のほうはあきらめてしまひ、その地方の出身者である、友だちの死んだ母親の話に熱中しはじめるといったようになっていたらくである」と、その虚構性の成熟に対して冷笑的な評価を示し、前節で言及した平山城児の詳細な研究においても、冒頭で「この作品は、ある作家が、自天王の事跡に興味をもって小説化しようとして企て、さまざまに努力を試みてみたが、見事失敗に終わってしまったという筋書であるともいえる」という括りが与えられている。

けれどもこれまで眺めてきたように、谷崎の仮構しようとし

た物語は、ふくらみや具体性を与えられなかったとはいえず、作者の価値観が盛り込まれた形での輪郭は結んでいるのであり、数頁の分量で完結する物語が提示されているとも見られる。この物語が本来もち得べき豊かさのなかに展開されなかった背後に、北朝の流れを汲む現行の天皇とその天皇を戴く天皇制国家への配慮があったことは想定しうる¹³が、「大逆」への関心をはらんだ初期作品についてもいえるように、もともと谷崎は体制に対して批判的な眼差しを持ちながらも、基本的には反逆の姿勢を貫くことにのめりこむことはない快樂主義的な表現者である。その均衡の感覚が谷崎という作家の個性を形作っているともいえる。そして『吉野葛』においては、後南朝の物語に託された近代に至る趨勢への抵抗の姿勢は、谷崎の世界に繰り返される近代への相対化の機軸である自然の牽引という主題に受け継がれ、そのなかに解消される経緯を辿っているのである。

ここでようやく『痴人の愛』を眺めた論の前半部分との接合が生じてくる。『吉野葛』において成就されなかった後南朝の物語は、この主題に吸収されつつ無化されるのであり、むしろそうした展開が周到に企図されている点で、この作品は緻密な計算の元に成った虚構にほかならない。『吉野葛』にはナオミのような奔放な美女は登場しない代わりに、津村が娶ることになる、奥吉野の地で紙を漉いて生を送る、津村の叔母の孫に当たる「お和佐さん」という女性が登場する。両者は対照的な存在であるように見えながら、ナオミが都会的な美を備えた女優の春野綺羅子と対比される野性味によって讓治に印象づけられるように、お和佐も「田舎娘らしくがつしりと堅太りした、

骨太な、大柄な児」(その五)として語られる、やはり自然の生命を身に受けた女性として提示されているのである。

この女性の存在が『吉野葛』という、〈物語を解体する物語〉を収束させる力として着想されていることは、この作品の生成の事情を語った「私の貧乏物語」(『中央公論』一九三五・一)で、谷崎が「私は最初あのテーマを「葛の葉」と云ふ題でかきかけてみたが、吉野の秋を背景に取り入れ、国栖村の紙すき場の娘を使ふことが効果的であることに気が付いて、五十枚迄書いてから稿を捨てた」と記していることからもうかがわれる。「葛の葉」は白狐を母として高名な陰陽道師の阿倍晴明が生まれたという、浄瑠璃『芦屋道満大内鑑』中の挿話で、津村が幼少期に失った母を追想する際に召喚される物語のひとつである。そしてそこに至る物語内容の変容をもたらず機能を担っているのが、津村という「私」の旧友にほかならない。津村は「私の貧乏物語」にも言及がない、おそらく虚構の人物だが、この人物との再会と交わりがなければ、語り手の「私」は後南朝の物語を狙いどおりに成就させていた可能性が高いだろう。つまり谷崎はひとつの物語を企図しながら、あえてその物語の結実を阻害する人物を盛り込んでいるわけで、そこからこの作品における当初の物語の流産が、意識的に図られたものであることが分かる。

奥吉野に親戚を持つ津村は、後南朝に関する情報を「私」に提供することが期待されており、その役目に背くわけではなないものの、物語構築には余剰の情報をもたらすことによって、「私」を本来の目論見から逸脱させることになる。「その二妹背山」では吉野の妹背山を眺める語り手の「私」が、歌舞伎の『妹

背山女庭訓』を喚起する場面がある¹²が、そこからさらに「君、妹背山の次には義経千本桜があるんだよ」／と、津村がふとそんなことを云つた」という何気ない示唆によつて、南北朝の抗争から源平の合戦の時代に時間軸を遡らせるきっかけをなすのは津村である。津村が『義経千本桜』に出てくる「例の静御前の初音の鼓、——あれを宝物として所蔵してゐる家が、ここから先の宮滝の対岸、菜摘の里にある、で、ついでだからそれを見て行かう」（その二）という促しをおこなうことによつて、「私」が構築しようとしている作品の外側の世界に彼を逸脱させることになる。

「初音の鼓」はこれにつづくくだりで、「私」が「ぢやあ、あの、親狐の皮で張つてあるんで、静御前がその鼓をぼんと鳴らすと、忠信狐が姿を現はすと云ふ、あれなんだね」（その二）と言うように、『義経千本桜』で源義経が後白河院から平家討伐の褒賞に下されたものとして登場する重要な道具である。義経はこれを拝領したことから兄頼朝への叛意を疑われて鎌倉幕府に追われる身となり、九州に落ちていく際にこの鼓を愛妾の静御前に与えたのだつた。初音の鼓は桓武天皇の御代に、雨乞いのために雄狐と雌狐を捕らえて生皮を剥いで造られたものとされるが、彼らの子の狐は皮にされた後も親狐を慕つており、義経の忠臣佐藤忠信に化けて静御前に付き従っている。そのため「静御前がその鼓をぼんと鳴らすと、忠信狐が姿を現はす」のだったが、『吉野葛』では「私」はこの物語のなかの鼓を所有しているという、菜摘の里の大谷という家を津村とともに訪れ、鼓に加えて菜摘村の由来を記した巻物や義経より拝領したという太刀脇差などを見せてもらう。大谷家の主人は所持

している位牌のひとつを静御前の物と見なしており、「私」は彼にとつての静御前が「鶴ヶ岡の社頭に於いて、頼朝の面前で舞を舞つたあの静とは限らない。それはこの家の遠い先祖が生きてゐた昔、——なつかしい古代を象徴する、或る高貴の女性である」（その三）に違いないと推察する。

この「その三 初音の鼓」の章では、南北朝の抗争から源平の合戦へと話題がずれるのにつづいて焦点は『義経千本桜』の初音の鼓へ、さらに静御前という女性へと移っていくが、話題のずらしはそれで終わらず、大谷家の主人が別れ際にもてなした、「皮の中が半流動体」になるまで柿の実を過剰に熟成させた「ずくし」という食べ物「私」を魅了することによつて、それが章を収束させる最終的な焦点としての重みを帯びることになるのである。

結局大谷氏の家で感心したものは、鼓よりも古文書よりも、ずくしであつた。津村も私も、歯ぐきから腸の底へ沁み徹る冷めたさを喜びつつ甘い粘つこい柿の実を貪るやうに二つまで食べた。私は自分の口腔に吉野の秋を一杯に頬張つた。思ふに仏典中にある菴摩羅果もこれ程美味ではなかつたかも知れない。

（その三 初音の鼓）

この展開は先に触れたように、谷崎の作品に繰り返し見られる、主人公・語り手の中心的な関心の枠組みが提示されながら、それを相対化する形で本当に彼らを魅了する対象が、多く自然や野性の姿をまとつて浮上してくるという構図のひとつをなしている。「私」が菜摘の里の大谷家を訪れたのは、すで

に後南朝の物語を構築するという当初の企図からやや逸脱した、静御前や佐藤忠信にまつわる初音の鼓を見せてもらうためであったが、この鼓自体が物語の世界では雨乞いのために狐の命と引き換えに作られたものであり、さらに柿の実という自然の恵みに手を加えたものが「私」をもつとも「感心」させることになるのである。

こうした関心のずれ行きなかで物語が提示されていくために、その主体が「私」から友人の津村に移り、幼少期に両親を失い、とりわけ母への執着を抱きつづけた彼が狐のモチーフを含む箏曲「狐噲」や『芦屋道満大内鑑』の「葛の葉」の挿話を語る展開がさして不自然に映らない。そもそも津村は明らかに〈母恋い〉という谷崎の主題を担う「私」の分身にほかならず、後南朝からの主題的な逸脱は同時に作者のより根元的な主題への接近でもあった。そしてこうした焦点の移行の末に登場してくるお和佐は、谷崎のさらに根源にあるともいえる、自然の生命への志向を強く担う形象であり、先に見たようにこの女性を着想することによって、谷崎は『吉野葛』を逆説的な〈完成〉に至らせることができたのだった。

六 自然と人為の融合

けれども重要なのは、この作品で「私」の当初の企図を裏切る力として浮上してくる自然の事物や形象は、決して人間の智慧の外側にある荒々しさを属性とするのではなく、むしろ人為と自然の微妙な均衡のなかに位置づけられることによつて

「私」の関心を惹いていることだ。「その三 初音の鼓」の章の帰結として語られる「ずくし」は大谷家の主人の話によれば、美濃柿をまだ固く渋いうちにもいで箱か籠の中に入れておき、十日ほど後に「何の人工も加へないで自然に皮の中が半流動体となり、甘露のやうな甘みを持つ」(その三) ようになつたものである。この「ずくし」は現在も「ずくし柿」あるいは「完熟柿」として各地で流通している食べ物であり、決して吉野地方のみの名産というわけではないが、『吉野葛』においては「此の山間の靈氣と日光とが凝り固まつた氣がした」(その三)と記されるように、この地方の自然がもたらした美味な結晶として位置づけられている。渡辺直己が指摘する¹⁴ ように〈吉野葛―よしのくず〉という表題にはアナグラムの「ずくし」がはらまれていたのであり、その点でこの章のみならず作品全体の焦点をなす象徴性をはらんでいるともいえる。

けれども「ずくし」は自然の産物そのものではなく、そこには素朴とはいえ果実を過剰な段階まで成熟させるための工夫が加えられており、やはり自然と人為の微妙な均衡のなかにもたらされている。むしろ人為が加えられることによつて、自然のなかにははられた生命が精錬を与えられてより生彩を放つに至っている。『痴人の愛』のナオミにしても、彼女の持つ野性の魅力が発露されるのは、讓治が彼女にダンスを習わせるといった文化的な教習を施すことを契機としており、春野綺羅子との対比がなされるのも、ダンスホールを兼ねたカフェーにおいてであった。『吉野葛』は『痴人の愛』と対照的な吉野の山深い自然を背景とすることで、その自然を人間の領域に取り込もうとする営為が際立たせられているのである。



家をすく紙

こうした自然の懐のなかに生を送りながら、その自然の恵みに人為を加えることによつて人間の文化に転じる営為は『吉野葛』のひとつの基調をなしている。津村が母の郷里である吉野郡国栖村を訪れた際に彼の眼を惹きつけるのは「此処^{ここ}彼^{かしこ}の軒下に乾してある紙」(その五)であり、漁師が海苔を干すように「長方形の紙が行儀よく板に並べてたてかけてある」光景を眼にして、「その真つ白な色紙を散らしたやうなのが、街道の両側や、丘の段々の上などに、高く低く、寒さうな日にきら／＼と反射しつゝあるのを眺めると、彼は何がなしに涙が浮かんだ」(その五)のだった。ここで語られる、吉野紙が家々の軒先に干されている様は、創元社版の『吉野葛』(一九三七)に所収された二十五葉の写真¹⁵のひとつ(上)によつても証し立てられる。吉野紙はコウゾを原料とした手漉き和紙の一種で、繊維がきわめて緻密であるために漆を漉すことに用いられたことから「漆漉」「漉紙」とも称された。薄く柔らかである反面強靱さも備えているために貴重品の包装などにも重宝される¹⁶が、写真に見られるような山

村で生産されていた吉野紙は、やはり自然と歩みを合わせた生活のなかで長く継承された技術によつて、自然の事物を洗練された文化に転じさせる事例として、「ずくし」との文脈をなしているだろう。

そして『吉野葛』のなかで様々に変奏されていく、こうした自然と人為の精妙な融合は、谷崎的世界の中心的主題である〈母恋い〉に連結していくものでもある。この作品では前節でも触れたように、津村が追慕しつづける、幼少期に亡くした母の面影は箏曲や浄瑠璃に登場する狐という動物に重ねられている。母という存在自体が人間社会の文化的機能の担い手であると同時に、海や大地の比喩として用いられるように、自然の生命をはぐくむ基盤としての属性を備えているが、この作品ではそれがさらに狐というより野性の生き物に重ねられることによつて、自然の換喩としての機能が強められている。たとえば津村は少年期に繰り返し聞いた箏曲の「狐囃」をよすがとして母への追慕を掻き立てられたのだったが、それはこの曲の内容に対する誤解の産物でもある。作中に引用された「野越え山越え里打ちすぎて 来るは誰故ぞ^合さま故^合誰故来るは^合来るは誰故ぞ^合様故^合君は帰るか恨めしやなうやれ^合我が住む森に帰らん」(その四)というくだりにしても、病を得た母の療治をおこなうべく招いた法師が狐であったことが露見したために住み処の森に帰っていくことを語っているにもかかわらず、それを津村は正体が現れて「逃げて行く母」(その四)を恋慕する少年の心を表現するものとして受け取って、自身の境遇になぞらえているのである。

津村はそれが誤解であることを認識していないが、いずれに

しても彼が「狐噲」の内容をそのように理解したのは、やはり少年時代に祖母に連れられて芝居小屋で見ることがあった浄瑠璃『芦屋道満大内鑑』の「葛の葉の子別れの場が頭に沁み込んでみたせいであらう」（その四）と自身で推察している。「葛の葉」は先に触れたように、狐を母として生まれたという陰陽道の達人である阿倍晴明が狐の母と別れる有名な場面、本来の住み処である信田の森に帰っていく狐の母の姿に、津村も「信田の森へ行けば母に会へるやうな気がして」（その四）くるのだった。

人間と狐が交わった結果生まれた子供が超越的な力の持ち主になる話は平安初期の説話集『日本霊異記』の「狐を妻とにして子を生ましむる縁第二」にすでに見られる。美濃国の男が野原で出逢った美しい女と親密になつて男児をもうけるが、稲を搗く碓屋で犬に襲われそうになつた際に女の本性が狐であることが露見し、男の元を去っていく。成長して狐の直あたえという一族の祖となる男児は、きわめて力が強く、鳥が飛ぶように速く走つたという。女の狐としての正体が現れるのが「米を舂く時」であるように、この説話では稲作の儀礼が下敷きにされていると考えられる。稲荷神社に狐が祀られるように、狐と稲すなわち農耕は古くから結びつけられてきた。柳田国男の『石神問答』（聚精堂、一九一〇）では、その連関は田の神の祭場に狐が現れて眼に付く挙動をしたことがきっかけであつたとされているが、より一般的には狐の体色が稲の色に近く、尻尾の形状が実つた稲穂を想起させるとともに、狐が稲を食い荒らす鼠の天敵でもあることなどによるようである。

千葉俊二は「津村を母の実家に導き寄せ、お和佐との結婚話

に至るまで誘つたのは、やはり母の実家の「守り神」として「一家の運命を支配してゐたやうに思へる」という狐ではなかなかつたらうか」と推察している（『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』小沢書店、一九九四）。これは国栖村の母の実家に遺された祖母の手紙に、「御屋しろの稲荷さまと白狐の命婦みよぶのしん之進とをまいにちく／＼あさ／＼は拝むべし」（その五）と記されていることから、祖母の夫婦が「余程稲荷の信仰に凝り固まつて」（その五）いたらしいことが察せられることを踏まえていわれているもので、その白狐の信仰自体が衰えた後もいわばその霊力が一族を「支配」しつづけたという見方である。それを端的に示しているのが、津村がお和佐とともに吊り橋に姿を現して下にいる「私」に声をかけた際に、下駄がたてる「コーン、コーン」（その六）という音が狐の鳴き声を模していることで、この音の主が二人のどちらかに帰されるのかは明示されていないものの、作者の企図としてはおそらくお和佐に結びつけられるものであろう。

千葉の論では狐は漠然と「神通力」の持ち主として想定されており、この前近代的な力を求める心性が近代においても失われていないことが『吉野葛』に含意されているとされるが、その「神通力」の内実については何も示されていない。文化史的な文脈を重んじれば、狐に仮託された霊力は農耕民族の営為を守護する力であり、それをはらんだ存在としても輪郭づけられお和佐は実際に引用したように「田舎娘らしくがつしりと堅太りした、骨太な、大柄な児」という、自然のなかにはぐくまれた生命としてのイメージを備えている。ただここでは変化を得意とする動物としてのより世俗的な狐の属性が生かされ

つつ、「母——狐——美女——恋人と云ふ連想」が津村の内でも成り立っている。それは女性が変化の能力を持ち農耕の守護神でもある狐に変容するということであり、その連繋のなかで自然の生命としての女性に超越性が付与されてもいる。

そこに『痴人の愛』とは異質な形で、野性、自然への文脈をはらんだ女性が超越性を帯びる様相を見ることが出来る。そしてそれが産業化、工業化をもつぱらとして進行していった近代の趨勢に対する相対化としての意味をもつことは明らかだろう。ナオミのような突出した個人の形象をもたない『吉野葛』において谷崎が企図したものはそこに収斂されている。維新以降の日本の近代化が北朝系の天皇をいたたく体制によって押し進められていったとすれば、山深い吉野の里で南朝の皇統を維持しようとした人びとの物語はやはり反近代の色合いを帯びることになる。作者はむしろそれを飯の俵組みとして、そこから自然の霊力と結託した〈母—女〉たちへの親炙を語る男の物語へとあえて移行することで、自身のより根元的な志向に沿う形で近代への反措定を試みたのである。

〔註〕

- 1 ドイツ・ロマン派全集第二巻『ノヴァーリス』（国書刊行会、一九八三年）所収の『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』（原著は一八〇二）より引用。
- 2 『ノヴァーリス全集』第二巻（牧伸社、一九七七）所収の『断片』より引用。
- 3 ドイツ・ロマン派全集第十二巻『シュレーゲル兄弟』（国書刊行会、

一九九〇年）所収の『ルツィンデ』（原著は一七九九）より引用。

- 4 ドイツ・ロマン派全集第九巻『無限への憧憬』（国書刊行会、一九八四年）所収の『演劇論』（原著は一八〇九）より引用。

5 『東京を思ふ』によれば、関東大震災を機として大正十二年（一九二三年）九月に関西に移る前は、とりわけ谷崎の西洋志向は熾烈になり、横浜山の手の「アマの部屋以外には、畳の部屋が一つもない家屋」に暮らしていた。大震災の報に接しても、むしろ壊滅をきつかけとしてそれまでの東京のみすぼらしさが一掃され、「海上ビルや丸ビルのやうな毅然たる大建築で全部が埋まつてしまふ」想像に歓喜を覚えるほどであった。関西移住後も谷崎が当初関西で居を構えたのは京都であったが、同年末には六甲苦楽園に転居し、それ以降戦争時まで長く〈ハイカラ〉な港町である神戸近辺に居住している。

6 C・ワグネル『単純生活』（神永文三訳、日本青年館、一九二四）より引用。

7 M・ウェーバー『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』（大塚久雄訳、岩波文庫、一九八九、原著は一九〇五）を参照した。

8 柳田国男は『女性と民間伝承』（岡書院、一九三二）で、本来遊女は「漂泊して定まつた住所の無い」生活の様態を指した言葉で、売色を本質とはしておらず、「寧ろ遊女がもと巫女の一種であつたのです」と述べている。

9 また両者を媒介するものがこの時代に存在したことも看過しえない。それは当時の日本の女優の性格で、『痴人の愛』に登場する春野綺羅子がチーク・ダンスを踊っている姿について、ナオミが「どうせ女優なんて者はあるな者よ、全体此処へ女優を入れるのが悪いんだわ」（十）と侮蔑的な評を口にするように、現在とは違って社会的な評価はまだ低かった。作品と同時代の大正十五年（一九二六）に出た小野賢一郎『女！女？ 女』（興成館）によれば、松井須磨子のような大女優ですら「大

- 久保の或家の二階を借て自炊をしてゐます」という質素な生活を強いられており、そのためもあつて役を得るために女優が監督や脚本家に取り入るといふことも少なくなかつた。『婦人公論』大正十一年(一九二二)三月号に載つた元女優の暴露的なエッセイ(山路路子「活動女優の打明け話」)では、実名を挙げつつ映画、演劇の世界における「男」と云ふものゝ浅間しさに、それに迎合する「女」と云ふものゝ醜さに「呆れる挿話が列挙されている。
- 10 五味渕典嗣「この国で書くこと——『吉野葛』と南北朝正閏論争」(『藝文研究』第七十九号、二〇〇〇)で指摘されるように、「その一 妹背山」に「ガタガタの軽便鉄道」の記載があり、それに相当する吉野鉄道が開業したのが大正元年(一九一二)であることから、この年に同定することが妥当であると考えられる。
- 11 「私の貧乏物語」には『吉野葛』の執筆のために「その年の秋の来るのを待つて、吉野山から国栖村に遊んだ。だが、たつた一回の旅行だけでは心もとない気がしたので、翌年の秋の来るのを待つてもう一度出かけ、今度は暫く山の中に滞在した」とあり、作品発表の時期からそれぞれ昭和四年、五年に同定される。野村尚吾の『伝記 谷崎潤一郎』では、さらに吉野に現存する谷崎の色紙から、「大正十五年春」に吉野を訪れているとされ、ここではそれに従っている。
- 12 A・C・ダント『物語としての歴史』(河本英夫訳、国文社、一九八九、原著は一九六六)。
- 13 五味渕典嗣は「この国で書くこと——『吉野葛』と南北朝正閏論争」(前出)で『吉野葛』の「私」はきわめて微妙な時期に「きわめて微妙な主題について・きわめて微妙な問題をはらむ小説を構想していた」と述べている。しかし小論で述べているように、その「微妙」さをほのめかしつつもそれをみずから相対化するところに谷崎の作家的な個性がある。
- 14 渡辺直己『谷崎潤一郎 擬態の誘惑』(新潮社、一九九二)。「ずくし」をさらにアナグラムのに考えれば、「しづく」や「くずし」といった語を現出させることもできる。それらはいずれも女体とのエロスの交わりを想起させるが、過剰に熟させることで薄皮一枚の下に「半流動体」で「甘露のやうな甘みを持つ」果肉をはらんだ「ずくし」自体がエロステイックなイメージをもつことはいままでもない。そこからこの作品における女性の身体と自然のイメージ的な交歓が見て取られるのである。
- 15 これらは写真家の北尾鏡之助によって撮影されている。収載された『吉野葛』は「潤一郎六部集」の一冊として、十円という高価によって世に出されている。
- 16 吉野紙については岸田定雄『大和のうるしこし 吉野紙』(豊住書店、一九九五)を参照した。