小説「蘆刈」にみられる建築的事象について

「場所」の構造と意味

ON AN ARCHITECTURAL PHENOMENON
IN TANIZAKI JUN'ICHIRO'S *ASHIKARI*

Topo-logical study on its locations

藤原 学*

Manabu FUJIWARA

It is the intention of this paper to depict the place of human dwelling as it is, based on an analysis of the novel *Ashikari*. Tanizaki Jun'ichiro said that he was inspired to write *Ashikari* by his love of the views of Ogura-ike, Yodo-gawa, and Minase. The intimate relationship between the place and human being is here considered in the light of an interpretation of the use and significance of these three locations in the novel. It is suggested that natural topography holds meanings latent within itself, and that these meanings are grasped by one's subjective experience of places.

keywords : *architectural phenomenon, place, human being and place, longing, literary works, Ashikari*

建築的事象、場所、人間存在と場所、憧憬、文藝作品、「蘆刈」

序.

正直のところ、私があれらの作品（引用者註「蘆刈」等）を書いたのは、矢張りいふ土地に対する愛着が、一つの重要な力となつてゐたと思ふ。（中略）巨椋池や、淀川の流れや、水無瀬の風光にあぐれを持つてゐなかつたら、お遊さんのような女の幻影も、大和物語の連想も、浮かんで来なかつたに違ひない。（『近畿景觀』と私、大阪毎日新聞、昭和11年4月21日、全集未収録¹⁾）

谷崎潤一郎は、小説「蘆刈」（昭和7年）創作の動機をこのように述べている。「蘆刈」に描写された巨椋池、淀川、水無瀬は、単に小説の背景という軽いものではなく、いわばそれらを表現するために小説がある、といった具合である。いうまでもなく小説では人間の行為が描かれる。本稿は、それらの行為を通して、創作の動機としてあげられている三つの地理的領域がどのように作品世界を構成し、意味づけているかの解釈を試みるものである。つまりこれらの領域が構成し限定する場所を、人間事象が営まれる「場所」として捉え、人間事象との関わりにおいて「場所」の意味と構造を解釈しようとするものである。個別の作品の解釈に即して、建築的事象の

一である「場所」のありようを、われわれが体験しているありようそのものとして描き出すことが目的である。

さて、本稿とは主眼は異なるが、既に「場所」との関連で「蘆刈」を論じたものに、心理療家家の河合隼雄氏によるものがある²⁾。本来ならば河合氏の論考をその背景³⁾を含めて整理した上で以下は論述すべきところであるが、紙幅に余裕がなく、非礼ではあるが具体的な「蘆刈」解釈の枠組みのみの紹介に限らせていただき、その枠組みとの異・同の比較を通して本稿の視点を明かにすることとしたい。その前にまず、「蘆刈」のあらすじを示しておく。

神戸岡本に住んでいる〈わたし〉は、水無瀬の宮に散策に出かける。宮やその周辺を散策した後、その日が十五夜であることから、月見をしようと淀川の中州へと渡る。そこで〈わたし〉の影法師のように現われた〈男〉と出会い、〈男〉の語る不思議な話を聞くこととなる。その話とは、〈お遊さん〉という女性を恋慕う物語である。〈お遊さん〉は大家の未亡人で継嗣の息子がいることから〈男〉の父親と結ばれることはできない。そこで父親は〈お遊さん〉の妹と結婚し、間接的に〈お遊さ

* 京都大学大学院人間・環境学研究科
大学院生・修士（人間・環境学）

Graduate Student, Graduate School of Human and Environmental
Studies, Kyoto Univ., M.H.E.S.

ん>との関係を持つことにする。やがて父親とくお遊さん>との関係は世評に登り、彼女は嫁先から離縁され別の男性と再婚し、巨椋池に住まう。それからく男>は父に連れられ毎年十五夜の夜、くお遊さん>を求めて巨椋池を彷徨うことになる。父の死後も彷徨は続き、く男>は今夜もこれから巨椋池に出かけるところであるという。く男>はそう物語ると月のひかりに溶け入るようにきえていってしまう。

近年の「蘆刈」論で特に焦点となっていることに、月光に消え入ってしまう幻想的なく男>の位置づけ及びそのことと関連してく男>はくお遊さん>とどのような関係にあるのか、ということがある⁴⁾。河合氏はくお遊さん>はくわたし>の「『魂のドラマ』を演じるために出現した姿」であり、く男>は「直接的には到達しがたい」深さにあるその魂の世界への仲介者であると解釈されている⁵⁾。つまりくわたし>-く男>-くお遊さん>は、この順にくわたし>の魂の深度を示し、「私」とは誰かに答えるために互いに層をなしているという解釈である。こうした解釈は臨床心理学者としての氏の人間理解に基づくものであろう。「私」が層をなしているというこうした枠組みを本稿は基本的に踏襲したい。「場所」に関して河合氏は「単なる地点ではなく、それを取り巻く全体的なものの作用を受け(略)あるとき、ある人にとって特に重みをもつ」場所を「トポス」と呼び、「トポスを見だし、そのトポスとの関連で「私」を定位できるとき、その人の独自性は強固なものとなる」という⁶⁾。自分にとってのトポスの発見が、他との比較ではない独自の「私」の発見となる、ということであろう。氏がこの構図を「蘆刈」に適用しての解釈は、「母なるものを思わせるトポス」として水無瀬を見だし、「母」であるくお遊さん>を自分の魂のドラマの姿として捉えることで、「私」独自の定位がなされる、という論旨である。つまり自分が居る場所に「母」を見だし、その「母」との関連で「私」を定位している、と読み取られている。ところでここに素朴な疑問が生じる。「蘆刈」ではくわたし>とく男>が居る淀川の中洲は水無瀬の領域の内部であるけれども、「母」として具象化されているくお遊さん>はその領域外部の巨椋池に住むという設定になっている。「母」なる人は水無瀬には不在なのである。必ずしも作家の意図に忠実に読む必要はなからうが、水無瀬だけではなく巨椋池もまた「蘆刈」創作の動機となっていたことを思えば、く慈母のふところに抱かれたやうな[449]>と形容される水無瀬に「母」なる人を不在とした設定にはそれなりに重要な意味があろう。河合氏は「トポス」は層をなしているとして、くわたし>が体験している水無瀬には「平安時代からの現実がそこに積み重なっている⁷⁾」と指摘し、そうしたトポスの多層性とくわたし>の魂の多層性とを重ね

て解釈されている。「場所」の重層と「私」の重層がさらに重なるという点は、本稿が示すべき結論でもあり、

この点に関しては見解を一にするものであるが、河合氏が「母」の存在ということで素直に重ねているのに対して、本稿は「母」の欠如という否定の契機⁸⁾を介して「場所」も、「私」も、そしてそれらが相互に重層するという枠組みで考察するものである。こうした否定契機を含んだ視点を取ることの建築的な意味は、そうした欠如と関連して「制作」ということの意義を見いださるであろうと予測されることにある。しかしながらこの点は別の機会に主題的に論じることとして、本稿では建築的制作論への展開を期待しながらも、「場所」と「私」との重層を描き出すことを主眼とするものである。

1. 場所と行為の粗描 —— 内容の構造化

淀川の中洲に居るくわたし>は、くかういふ晩にかういふ場所にうづくまつてゐると人間のいとなみのあとかたもなく消えてしまふ果敢なさをあはれみ過ぎ去つた花やかな世をあこがれる心地がつる[454]>と語る。自分が居る場所と、「あこがれる」という行為との必然が云われている。人間存在と場所との密なかかわりあいを考察する本稿にとっては、この一文で表明されている事態を解釈すれば、ひとまずその意を達することになると思われる。しかしながら一文でありながら、たとえば時間契機、人間存在の姿勢の問題や人生の無常などそこに含まれている論点は多様であり、それらすべてを考察することは本稿の範囲では不可能である。そこで場所的契機と心的行為の二点に論点を絞って考察し、そうすることでかえって両者のかかわりあいを浮かび上がらせることを目指したい。

1-1 場所のありよう その一

上に引用した一文に云われるくかういふ場所>とはどのような場所であるのか、以下「蘆刈」の内容に即してそのあらましを粗描してみよう。

水無瀬の宮を訪れたくわたし>は、境内から四周を眺めそのあたりのトポグラフィーを認識する。くかいだうを歩いてゐるときは気が付かなかつたが此処へ来てから四方をながめると、わたしは今南北の山が屏風のやうに空をかぎつてゐる谷あひの鍋の底のやうな地点に立つてゐる。(中略)ひがしの方の京都を中心とする山城の平野と西の方の大阪を中心とする摂河泉の平野とがこゝで狭苦しくちぢめられてゐてそのあひだをひとすぢの大河がながれてゆく。されば京と大阪とは淀川でつながつてゐるけれども気候風土はこゝを境界にしてはつきりと変る[447-8]>。東西南北、四方のトポグラフィーを特定

することで、自分の居る領域が画定されている⁹⁾。〈わたし〉が居るのは東西の両平野が南北から迫る山々に締められ、〈屏風のように空をかぎっている谷あいの鍋の底のような地点〉であるという。周囲の山々が〈わたし〉の居る領域を囲繞し限定しているのである。

しかし〈鍋の底〉とはいえ、そこは外部との連絡が完全に閉ざされ塞がれた領域というのではない。〈ひとすぢの大河がながれてゆく〉と、川の流れが動的に表現されている。〈鍋の底〉の限定を破り、外部と繋ぐ役割を川が担っているかのようである。〈木津、宇治、加茂、桂の諸川が此のあたりで一つになり、山城、近江、河内、伊賀、丹波等、五箇国の水がこゝに集まつてゐるのである [451]〉と語られているとおり、流れ来る川の水が外部の国々と繋がっていることを知らしめているのである。ところでここで挙げられている国々はそれぞれの河川の水源となっている地である¹⁰⁾。〈ひとすぢの大河〉は水源からの、或いは水源への方向性を秘めてもいるのである。神戸岡本から大阪を経由して水無瀬にやって来た、つまり淀川を溯る方向に進んできた〈わたし〉には、水源へと向かう方向が強く意識されており¹¹⁾、東西南北という方位に代わりこうした川の流れが自然に持つ方向性が、以後重要なものとなっていく。

〈鍋の底〉の領域は〈山河の形勢 [448]〉が自然に境界をかたちづくる地¹²⁾でもある。境界の地であるということは、〈王朝の或る時代に山崎に関所が設けられてゐた [447]〉と説明されているように、摂津の国から山城の国への入り口でもある。しかし両者は截然と関で境界づけられようはずもなく、摂津の国水無瀬においてもくところどころに竹藪の多い村落のけしき、農家の家のたてかた、樹木の風情、土の色など、嵯峨あたりの郊外と似通つてゐてまだこゝまでは京都の田舎が延びて来るといふ感じがする [448]〉のである。〈鍋の底〉の領域は嵯峨あたりに代表されている京都の田舎への入り口なのである。嵯峨あたりについて谷崎は「私はあの辺の美しい赤松が生え揃つてゐる土佐絵風の山の傾斜、ところどころに寺院の土塀や百姓家や別荘の点在してゐる田圃路、などのことを考へると、何だか生きた人間、——それもあでやかに蘭たけた女性を思ふやうな感じになる¹³⁾」と述べている。とすれば、谷崎にとって水無瀬は、淀川を溯る方向に位置する「蘭たけた女性」と重なる風景を持つ土地への入り口ということになる。

本章冒頭に引いた〈かういふ場所〉とは、およそ上記のように限定される領域のなかに位置しているのである。その淀川の中洲で〈わたし〉は〈わたしの影法師のやう [455]〉な男と出会う。その〈男〉は巨椋池に向かう途中であるというが、なぜ巨椋池に向かうかの理由を〈わたし〉に語って聞かせる。これ以後、「蘆刈」の語り手である〈わたし〉は聞き手となり対話形式で物語が

進行することになる。そうした形式が持つ意味は後に考察することとして、ここでは中洲が巨椋池へと向かう中間地点として意味づけられていることを確認しておこう。〈男〉は、大阪の〈八軒屋から蒸汽船に乗つて此の川すぢをさかのぼつた [460]〉先に巨椋池は位置すると語る。ここでも水の流れが作り出す方向との関連で中洲及び巨椋池が位置づけられている。

その〈男〉が巨椋池を訪れる目的とは、既にあらすじで紹介したようにその地に住む〈お遊さん〉という女性を垣間見るためである。その〈お遊さん〉とはくむかしのものゝ本に「蘭たけた」といふ言葉があるのはつまりかういふ顔のことだ、おいうさまのねうちはそこにあるのだ [467]〉と語られる特徴を持つ女性である。「蘭たけた」女性〈お遊さん〉の住む巨椋池と、「蘭たけた」女性と重なる風景の嵯峨あたりとを共に京都郊外に位置するという共通点で一纏まりにすることは慎まねばならないが、〈鍋の底〉の領域が「蘭たけた」女性と関係する地と隔てられながらもそこへと辿り着くための入り口としてあるという構造は保持されているといえよう。〈お遊さん〉への思慕を抱くものにとって巨椋池はその憧憬が向けられる目的地として存在しているのである。

1-2 行為のありよう その一

淀川の中洲へと辿り着く以前のことをもう少し見ておくことにしよう。水無瀬の宮を出てから、〈わたし〉は水無瀬川の堤に登り川上の方を眺める。その方向の眺めは、〈雄大でも奇抜でもない [448]〉凡山凡水で、〈いかにも大和絵にありさうな温雅で平和な眺望 [448]〉だと云われる。水無瀬川々上の「凡山凡水」の眺めに〈わたし〉は、〈あたゝかい慈母のふところに抱かれたやうなやさしい情愛にほだされる [449]〉。水無瀬の「凡山凡水」は眺めているその人の向こうに拡がるだけでなく、眺めている〈旅人を迎へ入れ [449]〉、包み込むような構造をもつのである。そのようなトポグラフィーの中に居る〈わたし〉が感じる〈やさしい情愛〉は〈慈母のふところに抱かれた〉ときに感じる情愛と同じようであるという。〈鍋の底〉と云われ、周囲を山々に囲まれた水無瀬はさながら〈慈母のふところに抱かれたやうな〉トポグラフィーでもある。その地形はくならかな丘と、おだやかな流れと、それらのものを一層やんはりばやけさせてゐる夕もやと、つまり、いかにも大和絵にありさうな温雅で平和な [448]〉もので、明瞭な輪郭を露にしているものではない。〈わたし〉を囲み包んでいるはずの山肌も薄霧でぼやけ、朧に見える川上が不思議な距離感を感じさせ、〈遠くから手まねきしてゐるやうなあの川上の薄霧の中へ吸ひ込まれてゆきたくなる [449]〉と云う。〈わたし〉はく慈母のふところに抱かれたやう>に感じながらも、く川上の薄霧の中へ吸ひ込まれて

ゆきたくなる>不思議な距離感を体験している。その距離は<わたし>が居る地点から川の流れを溯る方向、つまり水源へと向かう距離である。<慈母のふところに抱かれたやう>に感じることに、「慈母のふところに抱かれる」ことの差¹⁴⁾が、水源へと歩むべき道のりが存在することとして表現されているのであろうか。

空間的に表現された差異はあたたかさの差異へと展開する。<それにつけてもゆふべは秋と何思ひけむと後鳥羽院が仰つしやつたやうにもし此のゆふぐれが春であつてあのおつとりとした山の麓にくれなゐの霞がたなびき、川の兩岸、峰や谷のところどころに桜の花が咲いてゐたらどんなにか又あたゝかみが加はるであらう [449]>。はじめて訪れた水無瀬でありながら、後鳥羽院が詠んだ歌の世界と比較して<わたし>はあたたかさが十全でないことをおもふ。今は春でなく、くれないの霞もたなびいてはいない、そして桜の花も咲いてはいない。これらはいまここには欠けているものでありながら、<わたし>はそれらで満たされたあたたかさを知っているというのであろうか。ともあれ、<わたし>がいまここで体験しているあたたかさには、その上にさらに加わるあたたかさの存在する不十分なあたたかさなのである。<慈母のふところに抱かれたやう>に感じることに、「慈母のふところに抱かれる」ことの差が、未踏の距離が存在すること、そしてさらなるあたたかさが存在することとして表現されていると解釈できよう。このような一種の「欠如」の体験は中洲に渡って後、より切実なものとして迫り来ることとなる。

中洲に居る<わたし>は月明かりのもとでの広々とした水面の光景から、やはり秋の月と茫茫とした水面が詠まれている漢詩文を想い起こし吟じる。吟じながら<わたし>は<この蘆荻の生ひしげるあたりにも嘗ては白楽天の琵琶行に似たやうな情景がいくたびか演ぜられたであらうといふ [453]>ことを想像する。<琵琶行に似たやうな情景>とは、<ちひさな葦分け舟をあやつりながら [453]>水上を徘徊した遊女のことである。白詩からの連想は「見遊女序」や「遊女記」の一節を引くことで半ば史実であったかのように語られる。史実であったとすれば、「水上を徘徊する遊女」は現在では失われた情景ということになる。<わたし>はこうしたことを思いながら<冴えわたる月のひかりの下を音もなくながれてゆく淋しい水の面をみつめ [454]>、<かういふ晩にかういふ場所にうづくまつてゐると人間のいとなみのあとかたもなく消えてしまふ果敢なさをあはれみ過ぎ去つた花やかな世をあこがれる心地がつののである [454]>と語り、そうした遊女の<すがたをふたゝび此の流れのうへにしばしうたかたの結ばれるが如く浮かべることが出来ないであらうか [454]>と、泡沫のようにでも失われたものが再び眼前に現われることを願うのである。

しかし<わたし>が願うのはただに失われた眺めを今に再現することなどではないであらう。<わたし>が想像する遊女は<その藝名に仏くさい名前をつけてゐたのは淫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が、おのれを生身の普賢^{しやうじん ふげん}になぞらへまたあるときは貴い上人にさへ礼拝されたといふ [454]>女性であり、<「(前略)かの遊女の中に多く往生を遂げ浦人の物の命を断つものゝ中にあつて終にいみじき侍りし」と西行が云つてゐるやうにその女どもは今は弥陀の国に生まれていつの世にも変らぬものは人間のあさましさであることを憫笑してゐるのであろうか¹⁵⁾ [455]>と云われる女性である。<生身の普賢>や、西行作とされる「撰集抄」に描かれる往生伝に連なる女性の想像は、想像している自分自身をみつめ直すこととなる。これらの女性の眼を介して<わたし>は<人間のあさましさ>を自覚するのである。それは一種の自己否定であり、みずからの内に欠如を見いだすことである。遊女は<わたし>を見返す視点を提供するだけではなく、<生身の普賢(菩薩)>と云われる通り「悟り(仏)の世界から人間界におりてきて、人びとと共歎同苦ししながら衆生救済に努める存在」(岩波仏教辞典、「菩薩」)として想像されている。<淫をひさぐことを一種の菩薩行のやうに信じた>遊女とは、そうした行為を通じてあさましい人間界に生きる男性の救済を試みようとした遊女のことであろう。遊女の往生伝に思いを馳せ、現在では不在である遊女のすがたを再び眼前に浮かべることが出来ないだろうかと願う<わたし>は、そうした者が齎らす救済を望んでいるのであろう。

こうしたことを想像していたときに、<わたし>は影法師のやうな<男>と出会うのである。この<男>は「琵琶行」を吟じていた<わたし>のやうに謡曲「小督」を謡いだす。謡い終わると<男>は、続けて<江月照ラシ松風吹ク、永夜清宵何ノ所為ゾと悠々たる調子で吟じた [458]>。この文句は禅の入門書として知られている「証道歌」の第百四・百五句である¹⁶⁾。また、この二句は謡曲「弱法師」や『雨月物語』「青頭巾」にも引かれている。推測するよりほかないが、二六七句からなる「証道歌」から谷崎が引いた二句がこれら古典の文学作品に引かれているものと一致したと考えるよりは、それらに引かれているものを孫引きしたと考えるほうが自然であらう。訓読から判断すれば、『雨月物語』から引いたものと思われる¹⁷⁾。「蘆刈」において、その中に引用される古典の言葉は物語を次の展開へと繋ぐものとしてそれぞれに意味を持つものである。それではこの二句はどのような意味を持つのであろうか。

「人間の執着と、一転機して悟道に入る、その精神の不思議¹⁸⁾」が主題であるとされる「青頭巾」の物語でこの二句は極めて重要な働きをなしている。愛欲に溺れ

「鬼畜に墮罪した」僧が「かく浅ましき悪業を頓にわするべきことわりを教給へ」と、大徳快庵禪師に乞うたところ「江月照松風吹 永夜清宵何所為 汝こゝを去らずして徐に此句の意をもとむべし。意解ぬる則はおのずから本来の仏心に会ふなるは」と、この二句の意が解ければおのずと煩惱から救済されると教えるのである¹⁹⁾。それから一年後、快庵禪師が再びこの僧を訪ねると、僧は前と同じ石の上でこの句を唱え続けており、禪師が頭を打つと「久しき念のこゝに消じつき²⁰⁾」でその僧は消え失せてしまった、というのが「青頭巾」の物語である。「蘆刈」結末部で＜男＞が月の光に溶けいるように消える設定には、夢幻能の影響²¹⁾と共に、こうした「青頭巾」の影響があるものとも解釈できよう²²⁾。とすればこの二句を＜悠々たる調子で吟じた＞＜男＞もまた「かく浅ましき悪業を頓にわするべき」ことを願っていたという解釈も成り立つ。＜わたし＞と同じように＜男＞もまた救済を求めてこの中洲に蹲っているのである。

ところでこの＜男＞と＜お遊さん＞との関係は曖昧で多義的であり、＜男＞は＜お遊さん＞の実子ともとれるし、あるいは＜お遊さん＞の妹の子であるともとれる。谷崎が母子関係を曖昧に表現するのは、たとえば後の「夢の浮橋」にも見られるところである。「夢の浮橋」では「生みの母」と「まゝ母」という現実的区別をばかし、ほかすことによって「いづれの母であるにしろ母なる人」という非現実的な理念²³⁾としての「母」を浮かび上がらせる意図があるという。さらに「人間にとって真に絶対的な心の充足」は「このいまの、この私、この世界を、刻々にこのように在らしめているその根拠」としての「母なるもの＝根源的なものとの連関の実現」であるという²⁴⁾。この論者は主題について、「蘆刈」では「微弱にしかあらわれていなかったものがはつきりと姿をあらわしている²⁵⁾」作品として「夢の浮橋」を捉えており、両者に関連を認めている。こうした論を「蘆刈」に適用すれば、＜お遊さん＞は血縁上の母であるかどうかはともかく、＜男＞にとっては「自身の在り方の根拠²⁶⁾」としての「母」であると解釈できよう²⁷⁾。その「母」は巨椋池に住んでいる。つまり中洲には不在なのである。救済を求めている＜男＞が「母」の住む巨椋池を目的地として目指しているということは、この不在の「母」との連関を実現することを求めているといえよう。つまり＜男＞は＜男＞自身の在り方の根拠を求めていると解釈出来よう。

2. 場所と行為の重層 —— 形式面からの考察

＜わたし＞と＜男＞が居る水無瀬は、構造的には山々がなす垣によって囲繞され外部から隔てられ、質的には「母」なるものの欠如した場所であることを見てきた。

それに対して、巨椋池は「母」である＜お遊さん＞の居る、水無瀬とは異質な場所である。この＜お遊さん＞の存在は、＜男＞が語る思慕の物語によってはじめて知れる。つまり＜男＞の物語が二つの場所の質的相違を顕在化しているのである。それではこうした質的な相違は＜男＞の物語を傍らで聞いていた＜わたし＞にはまったく無縁なものなのであろうか。作家の意図を推察することは主眼ではないが、主人公のひとりとして＜わたし＞を挙げている谷崎の述懐²⁸⁾からすれば、＜男＞の単なる傍観者などの軽い役割ではないはずであろう。＜わたし＞と＜男＞とはどのような関係にあるのだろうか。

ところで、谷崎の「母性思慕」の小説群には或る共通の構造が見いだされる。それらでは母を慕う核心のドラマは、語り手がそれを直接に語るのではなく、劇中劇の如く物語の中にあるもう一つの物語を報告すると云う形式を持っている。入れ子状の構造を持つのである。これらの作品²⁹⁾を通時的に見渡すと、その核心部は、一人称の夢物語（「母を戀ふる記」、大正8年）から他者の経験の記述（「吉野葛」、昭和6年）を経て三人称を含むより拡がりのある物語（「夢の浮橋」、昭和34年）へと展開している。こうした展開は谷崎の小説観³⁰⁾のみならず世界認識の態度³¹⁾を知るうえで極めて重要な論点を孕んでいようが、ここでは「蘆刈」（昭和7年）での＜わたし＞と＜男＞との関係がこのような形式に相当することを確認し、「蘆刈」に即してその形式が持つ意味を場所論的な観点から考察することにしよう。

2-1 行為のありよう その二

ひとまず「蘆刈」を二つの物語に分けようとすれば、＜わたし＞が語る水無瀬の風光と＜男＞が語る＜お遊さん＞思慕の二つの物語に区分できるだろう。それぞれの物語はいわば「物語の中の物語」という入れ子構造を持つ関係にあるのだろうか。両者の関係は＜わたし＞の物語から＜男＞の物語へと展開する結節点に顕著に現われていると予想される。＜わたし＞の前に＜男＞が現われ出る部分と、＜男＞が＜お遊さん＞の物語を語りはじめその端緒となる部分を以下に引用しておこう。

ひとりそんなふうにかんがへつゝけてゐたわたしはあたまの中に一つ二つ腰折がまとまりかけたのでわすれないうちにとつてふところから手帳を出して月あかりをたよりに鉛筆をはしらせて行つた。わたしは、まだいくらか残つてゐた酒に未練をおぼえて一口飲んで書ききり口飲んで書きしたが最後の雫をしぼつてしまふと罎を川面へはふり投げた。と、そのとき近くの葦の葉がざわざわとゆれるけはひがしたのでそのおとの方を振り向くと、そこに、やはり葦のあひだに、ちやうどわたしの影法師のやうにうづくまつてゐる男があつた。[455]

いまわたしどもがかうしてゐる此の洲のあたりにむか

しは江口の君のやうな遊女どもが舟を浮かべてゐたのではないでせうか、此の月に対してわたしの眼前にはうふつと現れてくるものは何よりもその女どものまぼろしなのです、わたしはさつきからそのまぼろしを追ふころを歌にしようとしてゐたのですけれどもまいぐあひに纏まらないので困つてゐたのです。されば、誰しも人のおもふところは似たやうなものでござりますなとその男は感に堪へたやうにいつて、いまわたくしもそれと同じやうなことをかんがへてをりました。わたくしもまた此の月を見まして過ぎ去つた世のまぼろしをゑがいてゐたのでござりますとしみじみとさういふのである。[458]

＜わたし＞は救いを求めて中洲に蹲つて居る。救世主としての＜女どものまぼろし＞を追ふころを歌にしようとしてゐた＞と語る＜わたし＞に対して＜されば、誰しも人のおもふところは似たやうなものでござりますなとその男は感に堪へたやうにいつて、いまわたくしもそれと同じやうなことをかんがへてをりました＞と＜男＞は答える。既にみたように＜男＞もまた救いを求めているのである。＜わたし＞と＜男＞は谷崎の小説によく用いられる「主人公と彼に似たところのある男という組み合わせ³²⁾」の一つであると考えられよう。こうした組み合わせは「俳優がある役を演じているさまに似ている³³⁾」。なぜなら「役を演じつつある自分を意識している自分、これが役を演じているときの俳優のパーソナリティーのありよう³⁴⁾」だからである。「主人公と彼とよく似た男」とは、役を演じながら「自己のありようを模索して³⁵⁾」いる俳優の如く、主人公が本来の自己のありようを模索する動的過程を人称の差異として表現したものと考えられる。谷崎の小説を通覧しておよそこのように論じられた枠組みは、「蘆刈」という個別の作品にもまた見いだせる枠組みである。「私は誰か」との間に答えるために「私の魂」の在り方を知るための仲介者として＜男＞を捉える解釈³⁶⁾が首肯されるのである。とはいえ、こうした解釈は本稿の考察を進めるうえで、その目的に従つて改めて解釈し直されねばならないであろう。

＜男＞が＜ゑがいてゐた＞＜過ぎ去つた世のまぼろし＞とは、＜お遊さん＞思慕の物語である。それは＜うまいぐあひに纏まらないので困つてゐた＞＜わたし＞の＜まぼろしを追ふころ＞を代弁するかのやうにして語りだされたのである。そもそも＜男＞は、＜あたまの中に一つ二つ腰折がまとまりかけた＞＜わたし＞に対して現われ出た存在である。ここでの＜腰折＞とは＜まぼろしを追ふころを歌にしようとしてゐた＞と云われる歌のことであろう。水無瀬の宮などを散策し、その風光を知覚し語る段階ではこの小説に必要なく、＜まぼろしを追ふころ＞に歌の形式を与え言語として表現しようとする段になって＜男＞が必要とされたのである。なぜ必要なのか？

自分自身の＜まぼろしを追ふころ＞を歌に詠んだと

すれば、その歌にはみずからが追い求めている「まぼろし」が表現されることになるだろう。しかしながら、＜わたし＞はその＜まぼろしを追ふころ＞を確たるものとして把握していたわけではない。＜うまいぐあひに纏まらないので困つてゐた＞のである。つまりあらかじめ歌に表すべき「まぼろし」があつて、そのことを他者に伝えるために歌を詠むのではないのである。ここでの歌を詠むことは、「言語は思想を伝達する機関であると同時に、思想に一つの形態を与へる、纏まりをつける、と云ふ働きを持つ³⁷⁾」と、谷崎が認めている後者の言語機能の実践、すなわち漠然とした「まぼろし」に「一つの形態を与へる」試みといえよう。つまり歌という言語表現を通じて、その「まぼろし」を描き出そうとする試みといえよう。

ところで＜わたし＞が歌に詠もうとしたのは、＜まぼろしを追ふころ＞であつて、「まぼろし」を描き出すことと共に、そのまぼろしを追っている自分自身をも表現しようとしているのである。このとき、＜わたし＞は歌に詠まれる人であると同時に、その歌を詠む人でもある。さらに、その歌がみずからの＜まぼろしを追ふころ＞に相応しいかどうかを鑑賞する人でもある。いわば自己自身との対話が行われているのである。先の言い方を借りれば、「私は誰か」との間に答えるために、自己自身のうちで問うものと答えるものとの対話が行われているのである。＜わたし＞と＜男＞との対話は、このような事態を文字通りの対話形式として表現したものと考えられよう。＜わたし＞はみずからの＜まぼろしを追ふころ＞を、＜男＞の＜お遊さん＞思慕の物語として聞くのである。つまり＜わたし＞は私ならぬ＜男＞に語らせながら、「まぼろし」の姿を＜お遊さん＞として描き出し、同時にそのまぼろしを「追ふころ」を持つ自身の姿を描き出そうとしているのである。「＜私＞の歩みは、当のその短篇をまさに書いている作家の書くという行為と重なりあつて、ある追及そのものをかたちづくっていく³⁸⁾」とは、「母を戀ふる記」での、作家と作中の夢の中で母を求めてひたすら歩く少年との関係についての言及であるが、「蘆刈」ではこうした構造が小説内部に＜わたし＞と＜男＞の関係として組み込まれているといえよう。それは作家にとって「書く」ことの意味がより強く意識された結果といえようが、ここでは＜男＞の＜お遊さん＞思慕の物語が、＜わたし＞の＜まぼろしを追ふころ＞と重なることの確認ができれば十分であろう。＜お遊さん＞は＜わたし＞にとっても「母」なる女性なのである。「自身の在り方の根拠」である「母」が中洲には不在であるからこそ、「母」を＜あこがれる心地がつる＞のである。この不在の「母」との連関の実現、すなわち＜わたし＞自身の在り方の根拠を求めて＜男＞との対話が行われたのである。対話はま

た、そうした根拠を求めている〈わたし〉自身をみずからの対話者のうちに見いだすことにもなるのである。

2-2 場所のありよう その二

〈お遊さん〉思慕の物語へと結実する〈わたし〉の〈まぼろしを追ふころ〉は、〈かういふ晩にかういふ場所にうづくまつてゐると人間のいとなみのあとかたもなく消えてしまふ果敢なさをあはれみ過ぎ去つた花やかな世をあこがれる心地がつる〉ことに動機づけられている。〈まぼろしを追ふ〉ことは勝手な思ひつきではなく、いわば人間の無常を自覚したことから内発的に動機づけられているのである。〈あこがれる〉という行為はしかるべき時・空の限定のもとで為されるものであるとも云われている。時間契機についてはごく簡単にしか触れえないが、それはいかなる場所に自分が居るのかという自覚を伴って為される行為である。とすれば、その〈まぼろしを追ふころ〉が言語化された〈お遊さん〉思慕の物語もまた〈わたし〉が居る水無瀬を、たとえ潜在的にでも、物語っているものとも捉えよう。しかしながら先にも述べたように、〈まぼろしを追ふころ〉を〈わたし〉は明瞭に自覚しているわけではなかった。いわば劇中劇の形式として〈男〉との対話を通じてそれを掴むことを目指したように、〈わたし〉が居る場所もまた、そうすることでより意味深いものとして自覚されることになる。

〈わたし〉が居る水無瀬は〈慈母のふところに抱かれたやうなやさしい情愛にほだされる〉場所であるが、そこはその上にさらに〈あたゝかみが加はる〉べき場所である。つまり或る欠如状態にある。このようにそこが欠如状態にあることを知るには、欠如なき完全な状態を知っていなければそのことを知りえようはずはない。〈わたし〉はそうした規範的な状態の一として後鳥羽院の歌を捉えている。そこに歌われた水無瀬と比較して、いま〈わたし〉が体験している水無瀬の欠如状態を思うのである。欠如している〈あたゝかみ〉を齎らすものは、〈くれないの霞〉であり〈桜の花〉であるが、それらはやがて春が巡りくれば補完されるたぐいのものではなからう。江口の君や水の上を徘徊する遊女と同じように、かつて存在し現在では失われてしまったもの、言葉として定着され残されることで存在の知れるたぐいのものである。これらが不在であるということが水無瀬の質を決定しているのである。とはいえ、それら個々の事物や人物が性質を決定しているのではなく、それらが共通して分かち持っている性質が水無瀬の質を決定しているのである。この欠如している性質を「まぼろし」として描き出すために〈男〉と対話がなされたのであった。

〈男〉が語る〈お遊さん〉思慕の物語は、空間的にはみずからが到達すべき目標として巨椋池を位置づけるこ

とになる。巨椋池は山々のなす垣の向う、淀川の流れを遡行する方向にあるが、そこは〈渺茫としたうすあかりの果てに没して何処までもつゞいてゐるやうに見える〔451〕〉、その向うである。「巨椋池」と実在の地名をもって語られているけれども、そこは水無瀬に対し水源への方向性³⁹⁾と境界で隔てられた異質性を有する、現実には辿り着きえない場所なのかも知れない。少なくとも〈お遊さん〉の居る座敷は屋敷の垣根越しにかいまみることができるだけで、そこは到達しえない場所である。八十近い老婆となっているはずの〈お遊さん〉が二十歳の頃のまま居るその屋敷の「なかは不老の界域であつて〈異郷〉の時間が流れている」「現世から隔離された場所」との解釈⁴⁰⁾もあるように、実際に〈わたし〉がいま知覚している水無瀬とは次元を異にする場所である。そこは「ここ」には不在の「母」が居る十全たる場所、救いが齎される一種の理想郷である。その理想郷は〈渺茫としたうすあかりの果てに没して何処までもつゞいてゐるやうに見える〉向うにある。視線の届きえない彼方にあるのである。〈わたし〉は、〈男〉が視界の彼方にある場所を描き出していることを、見ているのである。つまり〈わたし〉は〈男〉を介して、見えないところがあることを見ているのである。その理想郷は直接知覚される場所ではなく、物語ることによってのみその存在が知れるという場所なのである。

〈わたし〉が「知覚しうる場所」としての水無瀬と、知覚を越えた「物語られた場所」としての巨椋池という二つの場所が示された。こうした二つの場所が、それぞれの場所を語る語り手の関係と対応していることはいうまでもない。〈わたし〉自身を知ることと、水無瀬を知ることとが構造的に重ねられているのである。この点に限れば、〈男〉は彼方の理想郷を描き出すために現われ出たともいいよう。〈男〉は〈わたし〉の知覚しえない、したがって直接には認識しえない場所の存在を〈わたし〉に知らしめるのである。いわば劇中劇の形式で語られる必然性の一をここにみることが出来よう。

さて、それらの場所は川の流れによって結ばれ、巨椋池が源流として方向づけられているが、それらは二次元に並列する関係にあるのだろうか。まとめを兼ねてこの点を考察して本稿の結論としよう。

そもそも「物語られた場所」を描き出す動機となったのは、「知覚しうる場所」としての水無瀬での欠如の体験であった。〈わたし〉が「欠如」を自覚するのは、後鳥羽院の歌や西行の作とされる「撰集抄」などの古典の文学作品を介してであった。それらを一種の規範としているのである。その欠如は、たとえば〈くれないの霞〉や〈桜の花〉といった古典にあって、今は失われてしまった事物の欠如ではなく、みずからがいま体験している場所に欠如を見いだすということであった。つまりみ

ずからがいま居る場所での自覚の問題なのである。みずからの問題として欠如を感じる時、その欠けているものが何かは自明なことではなくなる。そこで自己自身との対話を通じてその欠如しているものが何であるかを描き出して行くのである。欠如しているのは「自身の在り方の根拠」、根源的なものとしての「母」であった。その「母」は「知覚しうる場所」としての水無瀬には不在で、知覚を越えた彼方の「物語られた場所」としての巨椋池に住まうことが物語られた。その結果、理想郷に住まう老いることのない「母」の姿が新たな規範として定着されることになる⁴¹⁾。このような規範が定着されることによって、はじめて欠如していたものが何であるかを知ることができるのである。それを知ることが、〈わたし〉が居る「場所」と〈わたし〉自身を知ることである。したがって「物語られた場所」は「知覚しうる場所」とそこでなされる主体の体験の意味と質を判別する根拠となるという仕方、で、「知覚しうる場所」と相互に浸透しているのである。相互の浸透が「知覚しうる場所」に厚みを与えると同時に、その場所を〈いとなみ〉のあとかたもなく消えてしまう果敢な^{はか}人間の生きる当のその場所として限定することになる。水無瀬と巨椋池が山々がなす垣によって隔てられ、異質な場所とされたことは単なる平板な隣接関係から、このような重層性へと深められたのである。このような点で「物語られた場所」が「知覚しうる場所」の源に位置することが改めて真に意味を持った設定と解釈しうるのである。

最後に〈お遊さん〉に関する次のような一節、すなわち、〈お遊さんは相変らず田舎源氏の絵にあるやうな世界のなかにゐたわけでござります [490]〉と語られている一節を引いておかねばならないだろう。永遠不変の美を体現する〈お遊さん〉であるはずだが、谷崎が理想とした王朝文化の粹である「源氏物語」や「源氏物語絵巻」ではなく、「『源氏物語』の絵双紙的翻案⁴²⁾」である「修紫田舎源氏」の世界の中にいるというのである。その書名の「田舎」は、「卑俗、むしろまがい物の『源氏物語』の意を含む」(岩波日本古典文学大辞典)とされる。また、歌川国貞によるその挿絵には歌舞伎芝居の構図の「もじり」あり、時代錯誤的な扮装をしているものありといった具合であるとされる⁴³⁾。「田舎源氏」は内容、挿絵いずれにしても一種の「まがい物」、翻案されたものであり、そうした世界の住人である〈お遊さん〉もまた理想そのものではなく、あくまでもその翻案、いわば「模倣」ということになる。このようなことを作中で表明している背景には、「既に日本が西洋文化の線に沿って歩み出した以上、(略)勇往邁進するより外に仕方がない⁴⁴⁾」と云う時代認識を持ちながら、「私は、われわれが既に失ひつゝある陰翳の世界を、せめて文学の領

域へでも呼び返してみたい⁴⁵⁾」として「源氏物語」等日本の古典世界を憧憬し、それらの近代的再生を試みている谷崎みずからに対する自嘲のようなものが潜在しているものと考えられる。また、谷崎がアイデア論⁴⁶⁾に興味を抱いていたことを考慮するなら、〈お遊さん〉は〈わたし〉という主観によって物語られたもので、厳密なロゴスの検証をうけたものではなく、巨椋池という地上に住むことによるものとも考えられるが、真相は不明である。いずれにせよ、求めるべき理想の所在は、「蘆刈」で一先ず定着された〈お遊さん〉のさらにその彼方、つまり〈わたし〉がいる場所とは二重に隔てられた彼方に位置づけられていると解釈できよう。したがってこれまで「蘆刈」を材料に考察を続けてきた「物語られた場所」としての理想郷は必ずしも絶対的な理想の世界を示してはいず、それゆえ「知覚しうる場所」としての水無瀬の意味もまた個別・相対的なものでしかないことを記しておかねばならないだろう。

結.

谷崎潤一郎は、巨椋池、淀川、水無瀬の風光への愛着が小説「蘆刈」創作の動機であると述べている。本稿では、「蘆刈」でこれら三つの地理的領域がどのように作品世界を構成し、意味づけているかの解釈を通して、われわれが体験している「場所」の在り方を描き出すことが試みられた。

水無瀬は周囲を山々に囲繞された領域として巨椋池とは隔てられていた。こうした二つの場所の異質性はまず、作中人物である〈わたし〉が居る場所として水無瀬と、「母」なる人である〈お遊さん〉が居る場所としての巨椋池という形で解釈することができる。両者は淀川の流れによって関係づけられており、巨椋池は一種の水源と見做しうる。

しかし水無瀬と巨椋池の二つの場所は並列的な関係にあるのではなく、次元の異なるもので、それらは相互に層をなしていた。すなわち、水無瀬は限りのある「知覚しうる場所」であり、巨椋池は視界の彼方にあり、劇中劇による対話によって見えないことを見るという仕方、で「物語られた場所」としてその存在を描きうる場所であった。水無瀬は欠如状態にあり、対して巨椋池はその欠如している「母」なるものが存在する一種の理想郷としてあった。これらが層をなしていることは、欠如という否定契機を介して知れるのであり、「物語られた場所」は「知覚しうる場所」とそこでなされる主体の体験の意味と質を判別する根拠となるという仕方、で、「知覚しうる場所」と相互に浸透しているのである。相互の浸透が「知覚しうる場所」に厚みを与えると同時に、その場所を〈いとなみ〉のあとかたもなく消えてしま

う果敢な^はい人間の生きる当のその場所として限定することになる。二つの場所の異質性は、水平な隣接関係から垂直に層をなす重層性へと深められるのである。このような点で「物語られた場所」が「知覚しうる場所」の源に位置することが改めて真に意味を持った設定と解釈しうるのである。

註

- *「蘆刈」の底本として愛読愛蔵版『谷崎潤一郎全集』第十三巻、1982.5、中央公論社、を用い、同書からの引用は＜＞で括り、〔〕で頁数を示す。なお、引用に際し、旧漢字は現代表記に改め、旧かなは原則としてそのまま残すこととする。また、谷崎の他の著作も同全集を底本とし、「全集」と略記して、巻数と頁数を示すこととする。
- ここに引用した 現行全集未収録の文章の所在について、永栄啓伸：谷崎潤一郎と映画について——全集収録逸文を中心に——、『谷崎潤一郎 伏流する物語』、双文社出版、1992.6、pp.229-245所収、に教示された。記して謝意を表したい。
 - 河合隼雄：母なる遊女 谷崎潤一郎『蘆刈』、『中年クライシス』、朝日新聞社、1993.5、pp.147-163所収
 - たとえば河合氏には心理療法の一である「箱庭療法」に関連して、以下の著作がある。河合隼雄・中村雄二郎：『トボスの知一箱庭療法の世界』、TBSブリタニカ、1984
 - この点に関してどのような解釈があるかを紹介することが本稿にとって特に必要とは思われないので、ここでは比較的良好に整理された以下の文献の紹介に留めておく。永栄啓伸：『蘆刈』論——その構造と内実——、永栄前掲書pp.37-62所収、特に第三節
 - 河合前掲書、pp.160-162参照。
 - 河合前掲書、p.150参照。
 - 河合前掲書、p.160
 - 河合氏はその著作の「はじめに」で中年が相当な危機の時代であると述べていることを思えば、河合氏の論考に否定の契機が含まれていないということにはならないかも知れない。しかし氏の否定契機は人間の側へのみ想定されているものと思われる。それに対して本稿では、後に本論で見るように人間と場所の双方ともが否定契機を孕んでいるという視点から考察するということである。
 - この記述にある方位は、実際のものとほぼ四十五度のズレがあるが、このズレについてはいまは不問に伏すものとする。なお、論拠は明かでないがこのズレの原因として、やはり方位のズレがみられる絵図を参考にして創作した結果ではないかという説がある。（たつみ都志：『ここですやろ谷崎はん——潤一郎・関西の足跡——』、広論社、1985.3、pp.70-72参照）
 - それぞれの川の水源を示しておく。木津川は伊賀、宇治川は近江、加茂川は山城、桂川は丹波をそれぞれ水源としている。「蘆刈」本文中「河内」とあるが、河内の国を水源とするのがどの川を指すのかは不明である。試みに「蘆刈」で引用されている「澱川兩岸一覽」に記載されている水無瀬付近で澱川に合流する河川を挙げると、澱川上流から順に、金川、船橋川、坂川の三つがある。それぞれ次のように説明されている。金川「同村（引用者註、楠葉村のこと）の北の端にあり。（中略）此川、河内山城両国の境也。」（『澱川兩岸一覽 宇治川兩岸一覽』、柳原書店、1978.4、p.408、以下同書からの引用は活字翻刻されたものに基づく）。船橋川「上嶋村の端にあり。水源、荒坂の嶺の南より出て、招堤村を歴て、舟橋村より澱川に入。（後略）」（p.406）。坂川「落村の上にあり。水源、穂谷より出るをもつて、穂谷川ともいふ。末、坂村に至て澱川に入をもつて、坂川といふ。」（p.406）。『澱川兩岸一覽』のみに限れば、金川より下流の二つの川は河内の国を経て澱川に合流し、また水源も記載されており、「蘆刈」本文ではこれらの諸川が想定されていた可能性があるものと推測できる。
 - 「蘆刈」で川が特に水源への方向を喚起させるものとして捉えられていることは、たとえば後鳥羽院の歌「見わたせば山もとかすむ

みなせ川ゆふべは秋となにおもひけむ」の解釈にも表れている。作中＜わたし＞は＜此の御うたを読むと、みなせがはの川上をみわたしたけしきのさまがあはれにもまたあたゝかみのあるなつかしいものゝやうにうかんできく〔444〕＞としているが、この歌の「山もと」の山がどの山を指すか、つまりどの方角を見て詠んだ歌であるかについてはいくつかの解釈があるようである。久保田淳：『新古今和歌集全評釈』第一巻、講談社、1976.10、には、水無瀬から見西の方の山を指すとするもの、天王山とするもの、あるいは澱川対岸の八幡山等を指すとするものなどの諸説が紹介されている（p.185参照）。なお、谷鼎：『新古今和歌集全評釈』改訂版、有精堂、1955.9、には、「この山は事実についていうと天王山の方であるという」（pp.62-3）とあるが、同書でいわれる「事実」が何に基づいているかは記されておらず、やはり解釈には諸説があるとするのが妥当であろう。

ところで谷崎が明治41年4月、学生時代に東京府立一中の『學友會雑誌』第五十一號に発表した「増鏡に見えたる後鳥羽院」には、「見渡せば源かすむみなせ川夕は秋と何思ひけむ」（全集第二十四巻、p.147、下線引用者）とある。久保田前掲書、岩波古典文学大系版『新古今和歌集』及び「増鏡」では、この下線の箇所は校異に触れられておらず、あるいは谷崎の記憶違いかも知れない。ともあれ、歌は水無瀬川の川上の景色を読んだものと谷崎が解釈したのには、ここにある「源」という語の影響があるものと推測される。逆に、その語が記憶違いとすれば、川上を詠んだと解釈したゆえに「やまもと」を「みなもと」と取り違えたものとも考えられる。いずれにせよ、この歌が川上を詠んだとする谷崎の解釈は二十年來のものであり、その川上とはすなわち「源」の方向であると意識されていたことが推察できる。

- 水無瀬・山崎周辺が単に京都・大阪の行政上の境界ではなく、そこで周囲の風景が一変することはたとえば和辻哲郎の次のような文章にも窺える。「東海道線の汽車で西から京都へ入った人たちは、たぶん同感せられることと思うが、摂津の平野を突き抜けて来た汽車が山崎の鼻を越えるあたりで、急に窓外の風景の調子が変わるように思われる。（中略）やがて汽車が天王山や長岡天神などの下を通過して向日町あたりへ来ると、つい先ほどまで見ていた摂津の平野とはまるで調子の違った京都盆地の風景が、はっきりと姿を現わしてくる。」（『桂離宮』、和辻哲郎全集第二巻、岩波書店、1961.12、pp.206-207、傍点原文）
- 「初昔」、全集第十四巻、p.390
- 母と直接の接触が避けられていると読み取れる箇所は他にもある。＜わたし＞が澱川の中洲へ渡るのに用いたのはおそらく、俗に「下の渡し」と呼ばれる渡しであろうが、「蘆刈」では、＜むかしの澱川兩岸一覽といふ絵本に、これより少し上流に狐の渡しといふ渡船場があつたことを記して渡の長さ百十間と書いてあるからこゝはそれよりもつと川幅がひろいかも知れない〔451-2〕＞と、不思議なことにそこより上流にある渡しのことが紹介されている。不思議というのは、ここに挙げられている『澱川兩岸一覽』には、下り船之部に「水無瀬渡口」として、「山州橋本の宿より、摂州嶋上郡広瀬へ、澱川をわたす舟わたし也。俗に、下の渡しといふ。渡りの長さ九十間といふ。」（『澱川兩岸一覽 宇治川兩岸一覽』、柳原書店、1978.4、p.459）との記載があるにもかかわらず、「狐の渡し」が紹介されているからである。ここでは、＜わたし＞の経路を示すことよりも、「狐の渡し」を渡らなかつたことを示すことに表現上の意図があるものと解せられる。

「母を恋ふる記」や「白狐の湯」、あるいは「吉野葛」等を代表として谷崎文学に繰り返し登場する狐のイメージは、「母の象徴ともなれば、妖婦の典型とも見做される」（千葉俊二：「花と狐」、『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』、小沢書店、1994.6、pp.9-22所収、p.18）ものと云われる。また狐のイメージは＜葛の葉の風のそよぐのを見てさえ身にしみじみとこたえるものがあるのをどうにも振りおとしきれない〔454〕＞との一文にも窺える。おそらくこの一文は、「蘆刈」前年に発表された「吉野葛」に引かれている信田妻、葛の葉伝説が意識されていると思われる。「父と子とが同じ心になつて一人の母を慕ふ」（『吉野葛』、全集第十三巻、p.32）この伝説では、狐が母である。こうした「狐」を名に持つ渡しを本文中に取って挿入することで、「吉野葛」で述べられているような

- 「母——狐——美女——恋人と云ふ連想」（「吉野葛」、全集第十三巻、p.32）を喚起しようとしたのであろうか。「狐の渡し」はその名によりこうしたイメージを呈示しながらも、＜わたし＞が直接そこと接触することは避けられている。＜わたし＞は「狐の渡し」からではなく「下の渡し」から淀川中洲へと渡るのである。つまり「母」までの「距離」が存在しているのである。
- 15) 引用中「」内は「撰集抄」からの引用である。
- 16) 「証道歌」については次のものを参照した。梶谷宗忍他：禅の語録16『信心銘 証道歌 十牛図 坐禅儀』、筑摩書房、1974.7。本文中に挙げる「証道歌」の句数はこの文献に基づくものである。
- 17) オリジナルである「証道歌」の文句は「江月照松風吹く永夜清宵何所為」である。「弱法師」ではこれを「江月照らし松風吹く、永夜の清宵なにのなす所ぞや」と、『雨月物語』では、「江月照松風吹く 永夜清宵何所為」と、それぞれ訓み下している。両者の最も顕著な違いは「何所為」を返り点を付けて訓むかどうかである。「蘆刈」本文では返り点を付けずに訓み下しており、またカナの当て方からも『雨月物語』から引いた可能性が高いと考えられる。また、谷崎自身は『雨月物語』「蛇性の姪」の映画シナリオを脚色した経験があり（大正十年）、『雨月物語』に親しんでいたことはまずまちがいない。ほぼ『雨月物語』から引いたものとする事が出来よう。（以上、「証道歌」は前掲書、「弱法師」、「雨月物語」はそれぞれ岩波古典文学大系本を底本とした。なお、岩波古典文学大系本では、「弱法師」、「雨月物語」どちらもこの箇所を訓読についての校異の存在は記されておらず、ここでの訓みがそれぞれにおける定説と判断してよからう。）
- 18) 中村幸彦校注：『上田秋成集』、日本古典文学大系56、岩波書店、1959.7、解説、p.15
- 19) 中村前掲書、p.129参照
- 20) 中村前掲書、p.130
- 21) 「蘆刈」が夢幻能仕立てに構成されているとの解釈はもはや定説となっていてところであろう。ここでは谷崎論者以外の能楽研究者によって簡単にこの点に触れている以下の紹介に留めておく。増田正造：『能と近代文学』、平凡社、1990.11、p.178脚注
- 22) 岡崎義恵：谷崎潤一郎の「蘆刈」——その芸術的基調について一、『近代日本の小説』、宝文館、1959.6、pp.480-509、pp.486-487参照。ところで、「蘆刈」結末部の設定は谷崎自身が語っているところによれば執筆のはじめから計画されたものではなく、「突如として閃」いたものであるらしい（「雪後庵夜話」、全集第十九巻、p.422参照）。しかしながら夢幻能の構成と共に、『雨月物語』「青頭巾」の構成がそうした閃きを賣らず知識として谷崎自身のなかに備わっていたであろう事は疑いえないことであろう。
- 23) 日野啓三：母なるもの——『夢の浮橋』論一、荒正人編著、『谷崎潤一郎研究』、八木書店、1972.11、pp.304-318、p.307
- 24) 日野前掲書、pp.305-306およびp.318参照のこと。
- 25) 日野前掲書、p.304
- 26) 日野前掲書、p.306
- 27) 自らの存在根拠という意味ではなく、フロイトを意識しながら「こころのより深い部分」の投影として＜お遊さん＞と＜男＞の関係を捉える次のような解釈もある。「お遊様は地上の関係としての＜母＞ではなく、より根源的な意味での魂の縁者であった」（笠原伸夫：谷崎潤一郎—宿命のエロス、冬樹社、1980.6、p.237）
- 28) 「『蘆刈』を書いた時、（略）主人公の「私」と、「そのをとこ」と、「お遊さん」との結末を、如何にして收拾すべきかについては、最後まで巧い思案が浮かばず途惑つてゐた。」（「雪語庵夜話」、全集第十九巻、p.422）
- 29) たとえば「母を恋ふる記」（大正8年）では私の見た夢が、「少将滋幹の母」（昭和24-25年）では『滋幹日記』と云う架空の書が、「夢の浮橋」（昭和34年）では「私は仮にこの物語に「夢の浮橋」と云ふ題を与へ、しろうとながら小説を書くやうに書き続け」とされる物語が、それぞれ「母性思慕」の核心をなす部分である。こうした系譜に、吉野を舞台にした歴史小説の計画から書き起こされながら、核心は語り手の友人の「母であると同時に妻でもある」永久に若く美しい女への思慕にある「吉野葛」（昭和6年）を加えることも出来よう。

- 30) いわば「物語の中の物語」という入れ子状の構造を持つ作品は「母性思慕」の小説群に限られず、「武州公秘話」（昭和6-7年）や「鵲屋春琴伝」という架空の書に従って話が進められる「春琴抄」（昭和8年）にも見られる形式である。偽書を作品の中に挿入するという形式は「蘆刈」の翌年に発表されたこの「春琴抄」で明瞭な形となって現われる。この時期谷崎が小説の文体を特に強く意識していたことは「春琴抄後語」（昭和9年）等から窺い知ることができるが、その眼目は「物語的手法における日本文学に固有なリアリティの復元にのみ向けられたのではなく、常套的な近代リアリズムの手法が可能にする以上の高次のリアリティの獲得をも目指していた」（野口武彦：『谷崎潤一郎論』、p.204）ことにあるとされる。こうした「高次のリアリティの獲得」は当然小説そのものの構造としても意識されていたものであろう。
- 31) 物語話法において人称の相違が世界認識の問題と連動していることについては以下の文献に詳しい。新田博衛：『詩学序説』、勁草書房、1980.9、特に第II、III章、及び、藤沢令夫：プラトンの対話形式の意味とその必然性、岩波講座『文学』4、1976.6、岩波書店、pp.279-308所収、特に第三節。前者では小説を中心として叙事文藝に関して、後者では叙事詩、叙情詩、悲劇の継起の歴史的展開との関係から、それぞれ論述されている。
- 32) 安田孝：もう一人の自分——谷崎潤一郎の小説一、『人文学報』No.225、東京都立大学人文学部、1991.1、pp.61-76所収、p.62
- 33) 安田前掲書、p.74
- 34) 安田前掲書、p.74
- 35) 安田前掲書、p.74
- 36) 河合前掲書、pp.160-163参照
- 37) 「文章読本」、全集第二十一巻、p.92
- 38) 天澤退二郎：母親のまなざし、群像日本の作家8『谷崎潤一郎』、小学館、1991.5、pp.203-208再録、p.205
- 39) 三田村雅子：二股道の果て——「吉野葛」の旅から「蘆刈」「夢の浮橋」へ——、『日本の文学』第三集、有精堂、1988.5、pp.59-82所収、では野口武彦氏の解釈を踏まえて（野口前掲書、p.199）淀川の中洲を「母の秘所」と読み、そこに蹲る＜わたし＞の姿勢を「嬰兒の姿勢」、巨椋池を「子宮」と読む解釈が示されている。こうした文学的イメージに飛翔した解釈にあっても、やはり水源への方向が意識されていることは空間論としても興味深い点であろう。
- 40) 藤井貞和：物語の伝統——王朝文化と谷崎、『国文学 解釈と観賞』1976.10月号、至文堂、pp.47-53所収、p.51参照
- 41) 「蘆刈」の翌年に書かれた随筆「藝談」（昭和8年）には「美の極致を一定不変なものとして、いつの時代にも繰り返し繰り返しそこへ戻つて行く文学」としての古典文学に関して次のように言われている。「範を古へに求めて古人を凌駕することは至難な業であるけれども、そこが芸術家として面白いところである」（全集第二十巻、p.441）。ここで表明されているようなことが、「蘆刈」で具体的に試みられていたと考えることも出来よう。
- 42) 鈴木重三校注：『修紫田舎源氏』上、新日本古典文学大系88、岩波書店、1995.2、p.2
- 43) 渡辺保：「田舎源氏」の挿絵、新日本古典文学大系月報58、岩波書店、1995.2、pp.1-3所収、参照のこと。
- 44) 「陰翳禮讃」、全集第二十巻、p.557
- 45) 「陰翳禮讃」、全集第二十巻、p.557
- 46) 谷崎がプラトニズムに関心を持っていたことは周知の事実である。たとえば「早春雑感」（大正8年）では次のように自己の心情を述べている。「芸術家の直観は、現象の世界を躍り越えて其の向う側にある永遠の世界を見る。プラトンの観念に合致する。——かう云ふ信仰に生きて行かうとするのが、真の浪漫主義者ではないだろうか。」（全集第二十二巻、p.69）
- なお、谷崎のこうした大正期におけるプラトニズムへの関心がやがて伝統の中に息づいている「型」の発見に繋がり、「蘆刈」等に見られるようないわゆる「古典回帰」の作品群に結晶することについては以下の文献に詳しい。千葉俊二：「タイプ」の発見、『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』、小沢書店、1994.6、pp.79-102所収、及び、同：プラトニズムの淵源、同上pp.103-123所収

（1996年3月10日原稿受理、1996年5月10日採用決定）