

方法としての〈大衆〉

——谷崎潤一郎・『乱菊物語』の構想——

日 高 佳 紀

明治末期から大正期にかけての資本主義の成熟にもなった、新聞をはじめとするジャーナリズムの商業主義化は、都市を中心に「小説」の購買層の裾野をも広げた。その結果生まれたのが、大衆という新たな読者層である。「書き講談」と呼ばれた講談筆記ものはやがて、新講談、読み物文芸などへと展開したが、通俗的な読み物として享受されてきた小説群は「大衆小説」「大衆文芸」と呼ばれた。こうした大衆小説は、「文壇小説」「高級物」との関わりで、大正末期から盛んに文壇作家によって議論されるようになった。⁽¹⁾

昭和二年から七年にかけて平凡社から「大衆文学全集」が発刊されたことで、「大衆文学」という概念は一応定着したと見られていゝる。だが、それ以前は、大衆文学という「大衆」の意味は、「通俗」的な読者、「プロレタリアート」、「民衆」といった意味から、一般的読者すべてを含むものなど実に多様で、それがそのまま大衆文芸の捉え方の多様性とも通底していたのである。

この時期の文壇作家は、こうした「大衆文芸」を通して理想的な文学のあり方を探究することを試みたので、自分たちと異なる階級を無視できなかった。これは単に当時の社会主義思想の流行だけによっているのではない。教育の普及は、全体としては読書能力の向上をもたらししたが、そこで与えられた教養は、制度的で一般的なものでしかなかった。また、大正期は無産階級の労働者が都市に本格的に流入した時期でもある。この時期に大衆文芸を意識し始めた作家たちは、このような大衆の全体を対象とした創作をしなくてはならなかったのだ。つまり彼らがまず直面した問題は、大衆読者という新しい市場を目の前にしながら、そこで何を売り物とすべきか、ということだったのである。

このような状況の中、谷崎潤一郎もまた、昭和初年代に「大衆」および「大衆文芸」に関する発言を頻繁に行うようになる。⁽²⁾

本論は、それらをふまえて、谷崎が大衆をどのように意識してい

たのかを、「大衆小説」という角書きを持つ『乱菊物語』（東京朝日新聞）「大阪朝日新聞」昭和五・三・一八〜九・六〇を通して、考察しようとするものである。そしてこの試みが、谷崎と大衆の関わりの考察にとどまらず、昭和初期から始まる谷崎の「古典回帰」と呼ばれる時期において、古典の教養を持たない読者とのような有機的なつながりを持つとうとしたか、ということを明らかにする糸口になれば、と考えている。

1

谷崎が、「大衆文芸」あるいは「大衆小説」といった言葉を使い始めるのは、『饅舌録』（「改造」昭和二・三〜一二）からである。そこですでに、この『饅舌録』に、谷崎が「大衆文芸」という言葉を持ち出した問題意識を取り出してみたい。

『饅舌録』の連載第一回でまず述べられているのは、「小説は、そのことでない」と面白くない（傍点原文、以下同様）ということであり、「身辺雑事や作家の経験をもとにしたもの」は、ごく少数の例を除いて「書く気にも読む気にもなれない」ということである。この谷崎の発言は、大正期以来、文壇の中心的位置を占め続けていた私小説や心境小説などに対する異議申し立ての表明と考えられなくもないが、単純にそれだけではない。

まず谷崎は、「う、その話」を支持しているが、それはフィクションか否かということではなく、「細工のかかつた入り組んだもの」ということなのである。そして、そのような小説こそが「空想の世

界として見る気になれる」ものだとしているのだ。谷崎は、このよ

うな立場から中里介山の『大菩薩峠』を高く評価する。此の頃はまた大衆文芸と云ふやうな物が流行り出したが、此れだけの気品のある文章はその後一つとして見当らない。思ふに「大菩薩峠」がただの通俗小説ではない、所以は、実に此の気品にあるのである。筋がどうの、性格がどうのと云ふことは、寧ろ第二の問題である。

（「改造」昭和二・二、傍線は引用者、以下同様）
ここで評価の基底に置かれた「文章の気品」は、「おつとりとした優しみ」のある文体としか書かれてはいない。しかし、「筋」や「性格」といった物語の内容を支えるものよりも上位に置かれたこの「気品」こそが、『大菩薩峠』を「ただの通俗小説」、つまり「流行り」の「大衆文芸」と一線を画させるのである。

冒頭で「思ひ出すままを独り言のやうにしやべる」とし、「議論」は「一切黙殺する」と述べられていた『饅舌録』だが、それにもかかわらず、連載第二回では、「新潮合評会・第四十三回（一月の創作評）」新潮合評会（「新潮」昭和二・二）の芥川龍之介の「筋の面白さに芸術的価値はない」とする発言に対して、猛烈な勢いで反論し、有名な「小説の筋論争」が開始される。

谷崎は芥川に対して「筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである」と反論し、それが小説ジャンルの中心的な価値である、という内容の発言を展開している。ただし、芥川のいう「筋」が小説の「材料」を指しているのに対

し、谷崎のいう「筋」は小説の「組み立て」を指しており、有名なこの論争は、出発点で既に「筋」の概念に決定的なずれ違いをはらんでいるのである。谷崎がこれほどまでに固執している小説の「組み立て」とは何を意味しているのだろうか。

谷崎は『芸術一家言』（『改造』大正九・四〇一〇）で里見弴の『恐ろしき結婚』に触れ、その芸術的必然性の乏しさを「此れは拵へ物だ」と批判する。

私は敢て空想と云ふので虚構とは云はない。なぜなら、その空想は作者の心持の内では実感があるやうに思へるから。ただ其の現され方が焦燥に過ぎて上すべりがして居るのである。さうして、此の空想と写実の世界の継ぎ目の処に、見逃し難い空隙があるやうに思ふ。作者はその空隙を一と跳びに跳び越えて、いち早く結論に到達してしまつて居る。（『改造』大正九・四）

ところが、この後に続く部分で谷崎は、「拵へ物だと思つたのは読んだ後のことで、読みつゝある際は其れを考へる暇もなく終りまで引張つて行かれた」と述べている。つまり、『恐ろしき結婚』が「拵へ物」だという、読後の違和感、不自然さは、読書経験のただ中においては感じられることはなく、そこに写実と空想の間の空隙は意識されなかったことが強調されているのである。

これは、読者と関わる構成上の問題を言っている。すなわち、『恐ろしき結婚』は、読後の反省意識からすれば失敗作でありながら、読書行為の過程である、部分を積み重ねていく「組み立て」においては成功しているという、実に特殊な小説だということにな

る。だからこそ谷崎は、読者に対する小説構成の方法論を述べるにあたって、この小説を取り上げたのであろう。

続いて谷崎は、読書行為が失敗した例として漱石の『明暗』を取り上げ、それが作者の理智によつて作られた「うその組み立て」をもった作品であるとして、決定的な批判を下している。ここでの批判は、作者漱石に「芸術的感動」がないことをその理由としていながら、小説の「組み立て」の問題からなされている。谷崎は芸術を、「部分は全体を含み全体は部分を含まねばならない」「一箇の有機体」である、と考へており、『明暗』が「整然として居るやうに見えながら、論理的に過ぎて居るために、作者の「感ずる力と生み出す力」がともに現れていない、と断じているのだ。

凡そ完全なる組み立てと云へば、一部分の糸を引けばそれが全体へさし響くやうな、脈絡あり照応あるものでなければならぬ。一局部を壊せば全体が壊れてしまふほど密接な関係で、部分々々がシンカリと抱き合つて居なければならぬ。組み立てと云ふと、或る静的状態——或る形を想像するが、形よりは寧ろ力である、緊張し切つた力の持ち合ひである。

（『改造』大正九・七）

ここに示されている部分と全体の相互関係を認識できる場合は、先にも述べたような読書経験のただ中においてより他にない。したがって、谷崎の言う「組み立て」とは、読書行為を引っ張る力のことであり、読書行為における小説の部分的な認識の中に小説の全体像を喚起させるものなのである。

このように考えると、谷崎が自らの小説の読者像をどのように想定していたか、ということが次の問題になるだろう。

私をして忌憚なく云はせれば、あれは普通の通俗小説と何の択ぶ所もない、一種の情力を以てズルズルベツタリに書き流された極めてダラシのない低級な作品である。多くの通俗小説の作家が、女子供の興味を目安にして書いてゐるやうに「明暗」の作家は、二十から三十前後の学生や、官吏や、会社員あたりを目安にして、その興味に投ずるやうに書いたに過ぎないのである。女子供はセンチメンタルな甘い筋を好むが、学生や官吏は薄ッぺらな屈理屈を好む。「明暗」に屈理屈が多いのはまことに偶然でないと云へる。

〔改造〕大正九・一〇

この部分を見ると、谷崎は、あらかじめ固定的な読者を念頭に置いてそうした読者に迎合する小説は価値を持たないと考えていることがわかる。そのような創作は、谷崎が「組み立て」と呼んだ、芸術の中心的価値となるべき「力」を持たないということであろう。ただ、ここで注目すべき点は、谷崎が「明暗」を「普通の通俗小説」と同列に置いていることである。これは、『饑舌録』で『大菩薩峠』を賞揚する時に述べた「ただの通俗小説ではない」という表現につながっていく。

このように見ると、谷崎が「構成力」と呼ぶ小説の「組み立て」と、『大菩薩峠』で見出した文章の「気品」とは、ほぼ同一の地平で捉えることができるだろう。すなわち、「気品」を持った「大衆文芸」とは、読者それぞれに、読書経験のただ中における物語の構成

を促すような文体を持った小説を指しているのだ。⁽³⁾

さて、『乱菊物語』の「大衆小説」という角書きが、ここまで述べたような意味での「組み立て」を実践した小説であることを宣言したものだとするれば、『乱菊物語』は、その出発点において、どのような意識によって創作されようとしていたか、考えておかなければならない。そこで、まず、新聞連載開始に先立って掲載された「はしがき」の言説を検討してみたい。

一般に、日本歴史のうちでこの時代は比較的人々になじみが薄い。前に応仁の乱を経、後に織田氏、徳川氏を控へるこの一時期は、来るべき戦国の世のあけぼのであり、地方においてこそ新勢力を築かんとする豪族のぼつ興があるけれども、中央においては特筆すべき英雄も画期的な大事件もない。作者がこの時代に眼をつけたのは世に頼れない史実や人物を発揚せんがためではなく、作者にとつてやゝ自由なる空想の余地があるからである。たれでも知つてゐることを自分に都合の好いやうに解釈、又は作りかへるのは、古人に対しても今人に対しても気恥づかしい次第であるから、割りにさういふ拘束の少い舞台で羽根を伸ばさうといふ訳である。その目的のために作者はなるべく京都や鎌倉の如き政治的中心地を避け、わざと中国の辺すうに世界を択んだ。

〔大阪朝日新聞〕「東京朝日新聞」昭和五・三・一四

谷崎は『乱菊物語』で、表面的には歴史小説という当時流行していた大衆文芸の典型的なスタイルを踏襲しながら、当時の歴史小説

ではほとんど題材にされなかった時代を選んでゐる。その理由は、作者の「自由なる空想」を發揮するためと述べられている。この「空想」の力が、作者の「構成力」すなわち「組み立て」につながるものであるとすれば、ここで發揮される「空想」は、作者のみの問題ではなく、読者にもかわる問題であつたと思われるのである。そして、この「空想」による読者個々の読書体験としての歴史へのアプローチは、教育制度による画一的な歴史認識からずらされてゐる、と考えることができるだろう。

このような方法によつて物語を創作するためには、読者が物語の言説を自らの言説として主体的に構成することのできる場が必要ならずである。

ここまで述べたように、谷崎は、読書経験のただ中での「経験」を重視すべきであると考えていた。そしてそこにこそ、「写真」と「空想」の間の「空隙」を感じさせない「実感」を見出してゐたのだ。このように考えていた谷崎にとつて、「大衆小説」は、大衆としての読者の自らの位置を物語の中で確認させ得るようなテキストでなくてはならなかつたはずである。すなわち、谷崎が『乱菊物語』の角書きに用いた「大衆小説」には、「大衆のための（大衆に読ませる）小説」と、「大衆を描いた小説」という二つの意味があつたと考えることができるのである。

以下で、このような問題を、『乱菊物語』のテキストに即して考察したい。

2

『乱菊物語』の前半、「小五月」の章までのところは、かげろふが「二寸二分四方の函の中へ納まる十六畳吊りの蚊帳」という宝を手に入れる物語と、このかげろふを側室に迎えようとしている播州の大名とその代官が、その一方で都に家来を遣わして貴族の上臈を求めようとする物語の、二つのストーリーが交差している。

かげろふは、明の豪商に対して、自らの姿を御簾の陰に隠すことで、「室の長者」としての階級的な価値を高めるだけ高め、その挙句、遊女の起源である「花漆」の逸話になぞらえた宝を、身売ることとして示すのである。かげろふにとつてその蚊帳を手に入れることは、自分の存在を「花漆」と同格かそれ以上の存在に高めることを意味する。つまり、この宝をめぐる物語には、「名もない」商人でしかない男が、富を背景に階級差を超えて「室の長者」と契りを結ぼうとすること、かげろふが特別な宝を手に入れることで伝説の遊女になろうとすること、階級をめぐる二重の闘争を読み取ることができるのである。

一方、そのかげろふに求婚する田舎大名は、貴族生活の模倣をするために「風流学」を学ぼうとして、都の上臈を側室に迎えようとしている。しかし、これは上臈の側から言えば、零落した自分の身をお大名に売ることによつて、再び榮華の中に身を置こうとしてゐるのである。したがつてここにも、一方では武士から貴族へ、もう一方では政治的な敗残者から権力者へという、それぞれの階級意識と

その闘争を積み取ることができるのである。都に遣わされた二人の侍は、それらの行為の媒介者として位置づけることができる。

このように見ると、『乱菊物語』の前半部には、男と女の買う／買われるという関係の上に、それぞれレベルの異なった階級闘争が錯綜した形で積み重ねられていると考えることができる。

しかし、読書行為の過程における「組み立て」を問題にした谷崎の意図を捉えるためには、これらの闘争を紡ぎ出す物語言説が、どのような方法によっているかということを考えなくてはならないはずである。そのためにも、物語の冒頭の辺りに置かれ、室の遊女の価値を支えている「花漆」という存在が、どのように描き出されているか、見ていきたい。

そもく／＼室といふ所は、ずつと昔、遠くは神武天皇の東征、神功皇后の三韓征伐の時代から内海における良港の一つに数へられてゐたから、上り下りの船の人々の相手となつて旅情を慰める女、——「室の遊女」といふのも久しい以前からあつたに違ひない。伝説によると、延喜の御代にいづくともなく天女のやうな一人の美女が流れて来て、名を「花漆」と呼んで、この津に住んでゐた。それが初代の室君であつて、本邦における遊女の濫觴をなしたといはれる。さうしてこの物語のころには、世は応仁文明の戦乱の余波を揚げて、近畿は素より、中国、四国、九州の国々までも大小名の間に権力の争奪が絶える折なく、日本國中一箇所として静謐な土地はなかつたにも拘らず、室の泊りは古へから加茂神社の社領として代々の太守から特別

の庇護を受けてをり、免税地となつてゐた上に、世間が物騒になればなるほど、兵士や物資の運搬のために港は一層賑はつたから、この津ばかりはいつの時代にも繁盛をつづけて、遊君の館も花漆の昔に変わらぬ榮華を誇つてゐたのである。(『笨端』)

これは新聞連載第二回の前半部分であるが、この冒頭では、「室」という土地と遊女との関わりが、まず語られている。語り手は、「ずつと昔」から変わらない、室の地勢や港としての特質から、「室の遊女」が「久しい以前からあつたに違ひない」という推測を下し、それを「花漆」をめぐる「伝説」の存在によって裏づけようとしているのである。しかし、ここでは、「遊女の濫觴」である「初代の室君」・「花漆」は、出自の曖昧な一人の美女であると述べられているに過ぎない。つまり、「そもく／＼」と、物語の背景としての起源を述べようとすることが示されていないが、それ自体に関わる内容は何も語られてはいないのだ。

この「室の遊女」をめぐる空白の起源としての「花漆」の榮華は、「遊君の館も花漆の昔に変わらぬ榮華を誇つてゐた」と語られているように、「この物語のころ」の状況から逆に類推して捉えることで埋められている。すなわち、物語の起源である「花漆」は、実体的な存在として捉えられるのではなく、「伝説」という、複製された言説の反復によって支えられたものであることが示されているのだ。しかも、その言説は、起源を志向しながら、常に語られる現在の時の状況を反映しながら断続的に意味づけられる、という性格を持ったものである。したがって、この時、コンテクストを与え

られていない読者は、溯行できない起源と、起源の曖昧な現在時との間に放り出されているのである。

そこで読者が、遊女の起源としての「花漆」の解釈の総体を「伝説」としてとりあえず括り、この物語の時代における遊女のイメージを想定しようとするなら、この物語を読む、その現在時における「遊女」の意味から捉えるしかない。そして、近代の一般読者にとつての遊女の意味は、とりあえず近世の遊郭のイメージから想像することになるだろう。

しかし読者は、中古の遊女と近世のそれとを同一に考へてはならない。最初の室君花漆は「室君」といふ敬称が示す通り、ほんたうに室の「君」であり、土地の「長者の娘」であつて、その家に客となることが出来る者は、公卿とか武將とかいつた類いの、上流の貴人に限られてゐた。たとへば最初の室君によつて建立された五箇の精舎の跡といふのが今でも残つてゐることを思へば、それだけの富と力を備へてゐた花漆は、名実ともにあの美しい海港の女主人公であつたであらう。そればかりでなく、西行法師の撰集抄や土地に伝はつてゐる口碑によれば、彼女は実に普賢菩薩の化身であると信じられてゐた。(同)

先の引用部に続くこの部分で、読者の意識は、近世の「遊女」の意味から再び「延喜の御代」という「中古」の一時期と、そのコンテキストに連なるとされている物語の時代の、不特定な「遊女」の意味に揺り戻されることになる。そして、先に「いづくともなく」「流れて来た」「花漆」を「初代の室君」あるいは「遊女の濫觴」と

位置づけていたのに対して、ここでは、「最初の室君花漆」と捉え直され、さらに、「土地の『長者の娘』」として「上流の貴人」のみを客として扱つていたという、筋目の正しさが強調されている。

その「室の長者」としての「富と力」を裏づけるものが、「今でも残つてゐる」という「五箇の精舎の跡」である。また、「最初の室君花漆」の個性は、彼女が「普賢菩薩の化身」であつた、という伝説によつて表されている。そしてこの伝説は、『撰集抄』という古典の記述と「土地に伝はつてゐる口碑」といふ、「五箇の精舎の跡」と同じく、読む現在時においても参照可能であると思わせるようなプレテクストの組み合わせによつて支えられてゐるのだ。

このように、参照可能なものとして、伝説の起源を裏づけるべく幾つかの材料が示されているのであるが、これらが、起源としての「花漆」を特定させるものでないことはいうまでもないだろう。むしろこれらの材料は、伝説の起源そのものを問うためのものではなく、想像力による起源への志向を捉すものなのだ。したがつて、コンテクストを持たない読者がこれらに目を向けようとする時、物語の現在時と読む現在時との、それぞれの経験は、起源への距離感において同質となるのである。

このように考えれば、遊女の起源としての「花漆」を実体的に想定することはほとんど意味がなくなり、むしろ、その解釈の複数性にこそ注目すべきだということがわかるのである。そして、「花漆」という呼称そのものもまた、それぞれの時代における「室」で最も権威ある遊女「室君」に与えられた称号として捉えるほうが自然で

あろうと思われるのである。⁽⁶⁾

そのことは、この後の部分に「花漆」伝説を受けて、幾人かの遊女の名があげられていることが示している。そこであげられた遊女たちはそれぞれ、様々な文脈の中で語られてきた遊女のはずであるが、「友君」以外の遊女は、「それらの事蹟を委しく述べるまでも」ない、とされている。それは、これらの遊女たちが、ここまで語られてきた「遊女の濫觴」たる「花漆」の類型として一括りにすることが可能な女たちだからであろう。すなわち、ここで「それらの事蹟」を述べないことが、かえって彼女たちを「花漆」の伝説に連なる女として認識させることになるのだ。そして、中古の昔から時代が下り、「この話の始まるころ」になっても、遊女「花漆」は依然として遊女の原型として様々な場所で生き続け、室においても、「尾野町の館」でそれが受け継がれていることが示されているのである。

つまり、遊女「花漆」は、主体の不明確な複数の声に支えられた言説の反復によって起源が曖昧にされ、そこに多義性が生み出されているのである。この解釈の反復をここで「伝説」と呼んでいるのだ。したがって、花漆をめぐる言説を自ら解釈しようという意志を持つ者なら、誰であろうと、伝説の担い手になれる可能性が開かれていると考えられるのである。

3

さて次に、ここまで述べたような伝説を支える複数の言説の主体

が、どのような存在として物語に位置づけられているか考えるために、「花漆」の末裔として物語に表されているかげろふをめぐる言説に注目したい。

「平素」は室の長者として御廩の奥深くに住み、「その分際でないものには黄金の山を積んでさへも容易に顔を見せない」かげろふだが、七年に一度の小五月祭で、階級差を超えて「名もない者たち」の眼前に、「古への花漆の姿を現じ」たその身をさらすことになる。

誰でも生身の普賢菩薩を拝みたいと願ふ者は、此の機会を逸したら更に七年の月日を待たなければならぬ。だから一遍も拝んだことのない者は勿論、此の前の時に一度見た者でも、花ならば今が盛りの絶頂にあるその歳頃に期待をかけて、再び感激を新たにすべくひしめき合つて集まるのである。(「小五月」)

小五月の祭礼に集まった群衆の眼差しは、「生身の普賢菩薩」という言葉に示されているように、かげろふそのものではなく、「古への花漆の姿を現じて」練り歩く、「いま花漆」とでもいうべき伝説の女を具現した姿に向かっている。つまり、この七年に一度の祝祭による日常の秩序からの解放は、同時にまた、彼らに日常の秩序を再認識させる儀礼ともなっているのである。⁽⁷⁾

このような群衆の期待を集めた「白衣の女菩薩の一隊」の行列でかげろふを取り巻くのは、「めい／＼の個性的な『美』が眼立たぬ代りに、そこに一種の、重ね写真に似た美女の」「ある理想的な端麗な容貌が、面を被つたやうに各々の顔に刻まれてゐる」十二人の

傾城である。

かげろふ御前は、恰もこれらの十二人の神々の首座に君臨する女神であつた。彼女の顔にも特に此れといふ個性の輝きは認められない。たゞ十二人の代表する理想的な美が彼女の一身に具現して、一段と高められ、引き締められ、純潔にされ、典型的なものゝ粹が凝つてゐると云ふべきであらう。

(同)

行列の中のかげろふは、腰元たちの美を純化したものとして表象されている。つまり、十二人の傾城の集団によつて表される「美」があるからこそ、それを見る者たちは、かげろふを「美」の「典型的なものゝ粹が凝」つたもの、として認識できるのである。先にも述べたように、かげろふはその身を「花漆」に重ね合わせている。とすれば、十二人の傾城はそのまま「花漆」の末裔たちとして位置づけることが可能であらう。その意味からいえば、この遊女の一隊は、「花漆」伝説そのものを演じたものとして捉えることができるのである。すなわち、このように描き出されているかげろふの美を認識する過程は、「花漆」の美を末裔たちの系譜の上に想定することと同じことなのである。

ここでのかげろふの美は、「典型的な美」と述べられているのみで何の具体性もない。しかし、この行列を目の当りにしている群衆の視点に立つことによつて、読者は、花漆の「伝説」を志向する位置に身を置くことが可能となるのである。この時、かげろふの美は、最終的には読者それぞれの個別的な想像力に委ねられるにせよ、ある共通の枠組みを与えられているかのような錯誤を抱かせる

のである。

このように、読者の意識を読書経験のただ中へと引つ張る力を持つ言説は、複数の匿名の存在である「名もない者たち」の位置から発話されたものである。七年に一度の小五月祭に集まる群衆は、「花漆」を見るという禁忌を犯すことによつて、日常の階級秩序から一時的に解放されており、読者は彼らと同じ位置に立たされることになる。

しかし、この年の小五月祭は、伝説の反復としての祝祭にのみ、とどまるものではない。なぜなら、群衆の欲望は、「生身の普賢菩薩」だけではなく、この日もたらされるであろう蚊帳にも向かつているからである。そこで次に、群衆にとつて「蚊帳」がどのような意味をもつか、考えてみたい。

群衆は小五月祭に先立って、蚊帳を手に入れるための畷として助五郎一味によつて仕掛けられた立て札と、それに返答した海龍王の貼り紙を目にする。助五郎らによる立て札には、宝を持って来た者に「陽炎ガ一身永ク其人ノ望ミニ任スベシ」という文面が書かれており、これを読んだ者たちは、その持ち主が「出る」と云ふ者となつていと云ふ者として賭け」を始めたり、持ち主を予想したりする者の他、自ら宝を見つけ出そうとする者まで現れることになる。つまり、蚊帳は、明の蒙面に対してそうだったように、立て札を読んだ者にとつてもまた、かげろふとの間の階級差を無化する装置として機能しているのだ。つまり、この立て札が出た時点で、室における階級秩序に基づいた差異の体系は崩壊する。したがって、この立て

札の内容を知った者たちは、既存の秩序が無化されたことよって、室におけるへ閉じた群衆からへ開いた群衆へと変質する契機を得たことになる。そしてこの混乱の中、小五月祭に蚊帳を持参する、という海龍王の返答が貼り出されるのである。

ここで彼らの関心は、蚊帳の行方から海龍王への興味に移行する。かげろふにとつて「花漆」をしのぐ宝を手に入れることは、新たな「かげろふ」伝説の起源になることを意味する。祭りにひしめき合つて集まつた群衆の欲望は、海龍王というまだ見ぬ超越的な存在によつて蚊帳がもたらされる、その瞬間を目の当りにし、新たな伝説を紡ぎ出す者にならうとすることに他ならないのである。⁽⁸⁾

結局、小五月祭の行列が練り歩いている最中に一羽の鳩によつて空から、海龍王の書いた貼り紙とともに蚊帳はもたらされることになる。この貼り紙は、漢文書きだった立て札とは異なり、誰にでも読めるような仮名書きの平易な文体で書かれている。そのため、貼り紙を目にする群衆は、口々にその文句を読み上げ、感嘆し合つた。こうして群衆は、海龍王への期待の達成と、その言説を自分のものとして読むという、二重の歓喜に包まれることになつたのである。

小五月祭の儀式の中でも一番晴れの行事であつた練りものは、此のやうにして滞りなく済んでしまつたが、町の騒ぎはなか／＼鎮まりさうにもない。

一つの祭礼が終つて、又新たな祭礼を迎へたやうに、人氣は更に沸騰し、往來の人通りは前にも優る混雑を見せた。

云ふ迄もなく、それは此の港の誇りとして後の世までも伝へられるであらう稀代の宝物が、——而も一旦は全く絶望してゐたものが、——首尾よく万人環視の中に天から降つて来たからである。小五月の祭が七年に一度しかないものなら、こんな奇蹟は千年に一度とある筈がない。だから土地の人たちは、祭礼以上の馬鹿騒ぎをして大浮かれに浮かれ抜いてもなほ物足りないはし、やぎ方である。
(一室君)

群衆の歓喜と喧噪は、小五月祭の祭礼をはるかに凌ぐものである。彼らは、「花漆」伝説の反復としての小五月の祝祭から自由になり、世俗の権力者である二人の田舎大名はもちろん、蚊帳を手に入れたかげろふまでも後景に押し遣るほどの勢いで、「馬鹿騒ぎ」する。この時、海龍王を捕らえることのでかげろふを自分のものにしようとした、二人の田舎大名の目論見は完全に駆逐され、さらに、彼らを利用して蚊帳のみを手に入れようとしていたかげろふと助五郎一味の企みもまた、失敗に終わったのである。それらに対し、階級闘争の傍観者の位置にいたかに見えた群衆は、出来事を解釈し自らの言説で語ることでできる位置を獲得したのである。すなわち、蚊帳がかげろふの存在と一体化した瞬間を目にし、それを送り届けた「海龍王」の口上を読み取つた彼らは、「後の世までも伝へられるであらう」伝説を紡ぎ出す者になつたのだ。

つまり、階級差のために対象と直接関わるることのできない群衆は、伝説を紡ぐ主体となることで、既存の階級秩序から自らを解放したのである。

この状況は、かげろふの物語と交差していた、二人の侍による都の上臈披しにおいて、彼らが本来の「主君の花嫁披し」という目的から離れて、直接姿を見ることのできない「やんごとなき際」の姫を覗き見ようとしていたことと通じるものがある。彼らは、姫の側近に繰り返し「鼻ぐすり」を支払うことで、姫の裸身を見ろという自らの欲望の主体にずれていく。つまり、田舎大名と都の上臈の階級闘争の媒介者でしかなかったはずの二人の侍は、その闘争を媒介する貨幣を主体的に扱う位置に移行することで、自らが置かれた階級意識を無化する契機を得ていたのである。貨幣は異質のものを交通させる意味において、言葉とよく似ている。このように考えれば、一見幕間狂言にも似た二人の侍の物語は、かげろふと蚊帳をめぐる物語における「名もない者たち」の、伝説への関わりのアレゴリーとして捉えることができるであろう。

しかし、小五月祭の終わる「小五月」の章を最後に、「名もない者たち」として物語を紡いでいた存在は後景に押しやられ、かげろふや二人の田舎大名といった権力者と、幻阿弥や海龍王といった超越的な力を持つ者たちの存在が前景化されていくことになる。もはやここまで積み上げられた階級闘争の物語はそこには見られず、いわゆる「大衆物」らしい活劇的な要素が物語の中心となるのである。そして、連載中断前の最後の章である「夢前川」に至っては、ここまで権力者の一人とされてきた上総介の内面をめぐる物語へと変質する。このような状況と『乱菊物語』の中断とは無関係ではないだろう。つまり、物語から大衆の姿が消えるとき、『乱菊物語』

は、大衆から離れたところに新たな物語の展開を見出すより仕方なかったのである。

が、本論で問題とした『乱菊物語』の出発点とその前半部からは、物語の内容の上でも、また、その言説の上でも、大衆を巻き込もうとする谷崎の意図は十分に伺うことができるのである。谷崎は新たに出現した「大衆」という読者層を見据えながら、その既存の階級から自由な位置をもった読者に、「群集」の質の転換を体験させ、彼らを伝説／言説の主体に置こうとしているのである。つまり、『乱菊物語』の構想には、あらかじめ目の前にしていた量としての大衆を、物語を自らの主体をかけて紡ぎ出す、質としての大衆へ変換しようとする戦略を認めることができるのだ。

注

(1) 例えば、大正十五年の七月に「中央公論」で大衆文芸論の特集が組まれている。ただし、ここで発表された多くの論文、エッセイの用いる、大衆および大衆文芸の概念は実に様々である。

(2) まとまったものとしては、本論で取り上げた『鱧舌録』の他、『大衆文学の流行について』(『文芸春秋』読物号) 昭和五・七、『直木君の歴史小説について』(『文芸春秋』昭和八・一―九・一) などがある。

(3) 伊藤整は『谷崎潤一郎全集』(昭和三二・三三・三四・三五・三六・三七、中央公論社) 第十八巻の解説(のち、『谷崎潤一郎の文学』昭和四五・七、中央公論社、所収)で、『乱菊物語』は、谷崎が「大衆文学という形を借りて」「読者とのつながり」の回復を目ざしたことを指摘している。谷崎にとって、大衆文学が一つの試みに過ぎないことは、前掲『大衆文学の流行について』での「私自身に就いても、自分が此の後長く大衆物を扱

ふかどうかは別問題」という発言が示している。

(4) 「室の長者」であるかげろふを即室に迎えようとするのも、この時代の遊女が、貴族の遊びを司る存在であったことを考えれば、単なる色好みというよりも、宮廷生活への憧れによるものであることは明らかである。

(5) 「室の長者」の権威を示す「五箇の精舎」は、花漆が「四寸四分四方の函の中に収まる八畳吊りの蚊帳」を朝廷に献上した時の褒美を用いて建てられたものである。このことから、蚊帳が、かげろふにとつて単なる伝説の宝である以上に、自らのアイデンティティに関わる品物であることがわかる。

(6) 長野嘗一は『谷崎潤一郎——古典と近代作家——』（昭和五五・一、明治書院）で、「花漆」の典拠研究を行っているが、特定できず、谷崎が『乱菊物語』執筆前の実地調査で聞いた「土地の伝説を紹介したと解すればよい」と推測している。

(7) 今村仁司は『群衆——モンスターの誕生』（平成八・一、筑摩書房）で、日常的秩序の形成過程を「隠しつつ露わにする」このような儀礼的メカニズムが、群衆に内包された暴力圧力を解消するものであることを説いている。

(8) エリアス・カネッティは『群衆と権力』（一九六〇、邦訳は昭和四六・三、法政大学出版局、岩田行一訳）において、境界を持ち、無秩序的な増大に対する欲求の代償として、一定時間内の儀礼的な行為とその反復が行われることで、その存続力が強化された群衆を「閉じた群衆」と呼んでいる。それに対して、際限なく増大し、到るところに存在する自然発生的な群衆を「開いた群衆」と呼び、前者から後者への移行が、現代の都市の急激な成長などによって頻発していることを指摘している。

(9) カネッティは前掲書で、群衆の特質の一つとして、「群衆はある方向を必要とする」という点をあげ、その到達しがたい目標が、新しくより

優れた種類の組織の形成につながる可能性がある、と述べている。

(10) 篠永佳代子は『谷崎潤一郎と大衆文学——「乱菊物語」を軸として——』（早稲田大学『近代文学研究と資料』昭和五一・四、のち、『論考』谷崎潤一郎『昭和五五・五、桜楓社、所収』において、「燕」「むしの垂れ衣」「夢前川」に「大きな断層」があったことを指摘し、「舞台空間の拡大と劇性」をねらった、これら「傍系の各篇」が、大衆を相手にした構成に必要であったと述べている。

(11) 前掲篠永論文では、「夢前川では胡蝶の造型に作者の関心が集中した気味があり、全篇からは分離した一篇になっている」と指摘されている。

(12) 連載中断の直接の理由については、朝日新聞記者への書簡（昭和五年八月二四日、小倉敬二宛）に基づいて、その私生活における問題が繰り返して指摘されてきた。その他、この小説の構成的破綻がその理由であるとする日夏耿之介『谷崎文学』（昭和二五・三、朝日新聞社）や、作品の構想自体にその理由を見出す三瓶達司『近代文学の典拠——鏡花と潤一郎』（昭和四九・一二、笠間書院）などがある。

付記 『乱菊物語』本文の引用は『谷崎潤一郎全集・第十二巻』（昭和五七・四、中央公論社）に拠った。尚、引用文はすべて、ルビは省略し、旧漢字は新漢字に改めた。

（成城大学大学院博士課程後期）