

An “Idea/ιδέα” is in Regenerated Paper—Tanizaki Jun’ichirō’s *Yoshino kuzu* and the History of Paper

NISHINO Atsushi & MITAMURA Yoshiro

This article draws on the cultural history of the medium of paper and presents a new interpretation of Tanizaki Jun’ichirō’s novel *Yoshino Kuzu* [Yoshino Arrowroot, 1931], which he published after moving to the Kansai region during what is known as the period in his career when he returned to “classical literature”.

Tanizaki believed that literary works are completed through book design. In accordance with Tanizaki’s own belief, I conducted an exhaustive survey of bibliographic information about Tanizaki’s works and examined the characteristics of Tanizaki’s literature. I provide an overview of the process of completing and publishing *Yoshino kuzu*, how it was evaluated at the time of publication, and questions about the work that have been raised in previous studies. I also provide an overview of the history of *washi*, or Japanese paper (with which Tanizaki was obsessed), in relation to the expressive form of *Yoshino kuzu*. Finally, based on this analysis of what might appear to be peripheral research, I offer a new interpretation of *kakekotoba* (play on words and double meanings) in the novel to offer a new interpretation of it.

This paper connects the theme of *Haha koi* (Longing for Mother) depicted in *Yoshino kuzu* with the motif and material of “paper”, and examines the characteristics of Tanizaki’s literature in terms of both content and form.

再生する紙に〈理想〉は宿る^{イデア}

—谷崎潤一郎「吉野葛」と紙の来歴—

西野 厚 志 NISHINO Atsushi
三田村 慶 郎 MITAMURA Yoshio

—今度はわれわれ二人の見分けがつかなくなるように。

(ジル・ドゥルーズ&フェリックス・ガタリ「リゾーム」)

一、はじめに

谷崎潤一郎の文学は、関東大震災後の関西移住を契機に、モダニズム的傾向から古典主義へと劇的な変貌を遂げる。新たな境地を拓いたのは、彼我の比較からあらためて見出された、異なる〈美〉との遭遇であった。例えば、「肌の白さが最高の女性美に欠くべからざる条件」だとしても、「白哲人種の白さとわれくの白さとは何処か違ふ」。あるいは、「同じ白いのでも、西洋紙の白さと奉書や白唐紙の白さとは違ふ」。別天地で、未知なる〈美〉の感触を谷崎はさぐりあてて。「西洋紙の肌は光線を撥ね返すやうな趣があるが、奉書や唐紙の肌は、柔かい初雪の面のやうに、ふつくらと光線を中へ吸ひ取る」(以上、「陰翳礼讃」「経済往来」一九三三・一二―三四・一)。

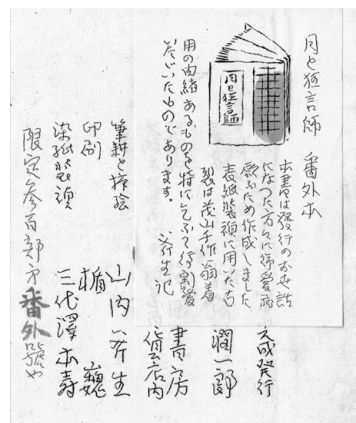
様式を一変させる前後の代表作には、谷崎文学のあとさきをうかがわせる重要な細部が書きこまれている。前半生の集大成「痴人の愛」(『大阪朝日新聞』

一九二四・三・二〇―六・一四、「女性」一九二四・一一―二五・七)の「私」(河合譲治という語り手)は、眠りこけるナオミのそばに「有島武郎の、「カインの末裔」が「ページを開いたまゝ、落ちて」いるのを見つけ、「その仮綴ぢの本の純白な西洋紙と、彼女の胸の白さ」に眼を奪われる。一方、移住後の頂点のひとつをなす「春琴抄」(『中央公論』一九三三・六)の「私」(作者を思わせる語り手)は、「鴎屋春琴伝」と題する「生漉きの和紙へ四号活字で印刷した三十枚程のもの」を傍らに、春琴の「色が抜ける程白」い肌に魅せられながら文字通り盲目となった佐助の生涯を、ときに我がことのように語る。いわゆる〈古典回帰〉とは、すなわち「近代的な、ハイカラ婦人」(「痴人の愛」)から「御寮人」様や「こいさん」(「春琴抄」)という別の女性像への、いや、何よりも「洋紙」から「和紙」への転回ではなかったか。女と紙の二重の「肌」に魅せられて、谷崎は変態する。

転身後の谷崎は、執筆という創造行為の物質的条件である文具について、ペンとインクではなく毛筆と墨汁が主流の発達史を仮想してみせる(「陰翳礼讃」)。もしそうならいけば、紙も「西洋紙」でなく「大量生産で製造するとしても、和紙に似た紙質のもの、改良半紙のやうなもの」になったのではないか。そして、「文字」、「思想や文学さへも」、「もつと独創的な新天地へ突き進んでゐたかも知れない」というのである。だが、「和紙の肌理」と「洋紙」のそれとの比較は、和洋の差異を際立たせるというよりも、表面上の変化の下に一貫して潜在する、「紙」の肌理を触知しようとする手つきをむしろ浮き彫りにする。そこには、文学表現を単に抽象的な観念ではなく〈もの〉として捉えようとする美学がある。谷崎は、みずからの作品の完成について、次のように語っている。

私は自分の作品を単行本の形にして出した時に始めてほんたうの自分のもの、真に「創作」が出来上つたと云ふ気がする。単に内容のみならず形式と体裁、たとへば装釘、本文の紙質、活字の組み方等、すべてが渾然と融合して一つの作品を成すのだと考へてゐる。

(「装幀漫談」『読売新聞』一九三三・六・一六、一七)のち「装釘漫談」と改題)例えば、はじめの一冊、橋口五葉装幀の胡蝶本『刺青』(一九一一、榎山書店)。その表紙と背表紙には、「誰も彼も挙つて美しからむと努めた揚句は、(…)芳烈な、或は絢爛な、線と色とが其頃の人々の肌に躍つた」という表題作の文章に共鳴するように、木版多色印刷の線と色、金文字、蝶の図柄が乱舞する。山村耕花によ



『月と狂言師』特装本奥付

る『お艶殺し』（一九一五、千章館）や竹久夢二による『お才と巳之介』（同、新潮社）は、黄表紙的な小説世界を視覚化した多色刷りの木版面に包まれている。大型の四六倍版にビーズをアズレーを思わせる水鳥爾保布による表紙と扉絵、挿絵二三葉（うち二枚はカラー）をあしらった『人魚の嘆き 魔術師』（一九一九、春陽堂）

は本文にアート紙を使用、まるで大

人向けの絵本のような。変体仮名や草書体の混じる活字がコットン紙に印刷された『春琴抄』（一九三三、創元社）は、佐助が憧憬する春琴の住まう漆黒の闇を凝固させたような漆の塗られた表紙を纏っている。『月と狂言師』（一九四九、梅田書房）は本文用紙からジャケットまですべて和紙を使った孔版印刷の角楕形本で、山内斧生による挿絵一〇葉が一点ごとに手作業で彩色されている。同書特装本は、本文に登場する狂言師（二世茂山千作）の衣装の古裂を表紙へ貼り付け、文中の人物がそのまま書物になったかのような（図）。そのほかにも、棟方志功の装幀による晩年の三部作『鍵』（一九五六、中央公論社）、『夢の浮橋』（一九六〇、同）、『瘋癲老人日記』（一九六二、同）など、作品を宿す書物の装いの美しさはやはり変らない。

書物という言葉が物質として定着する場所へのとばされる、視線と指さき。その頁の手触りに対する繊細な感受性を、虚構内の存在たちも共有しはじめる。「何十年立つたか判らぬ木版刷の極彩色が、光沢も褪せないで鮮やかに匂つてゐる美濃紙の表紙を開くと、黴臭いケバケバの立つて居る紙の面に、旧幕時代の美しい男女の姿が生きくとした目鼻立ちから細かい手足の指先まで、動き出すやうに描かれてゐる」（『少年』『スバル』一九一・一六）。この「紙の面」、あるいは紙という媒体の感触は、複数の小説表現のなかに書きこまれている。

二組の男女が四つ巴になつて関係する「卍」（『改造』一九二八・三）一九二九・四、六・一〇、一二、一九三〇・一、四）では、女と女が交換した艶書数通が引用される際に、「縦四寸、横二寸三分」などといったサイズからデザイン

までが事細かに描写される。「四度刷り若しくは五度刷りの竹久夢二風の美人画、月見草、すざらん、チューリップ」といった「なまめかしい極彩色の模様のある、木版刷りの封筒」の数々。そのうちに秘められた「レターペーパー」は「一面に極くうすい緑で蔦の葉が刷つてある上に銀の点線が引いてある」。あるいは「濃い鶯色の無地」に「白絵の具のペン字」で記され、「白百合の茎のたわめられたのが左へ寄せて描いてあり、その周りがうす桃色にぼかしてある」紙の面を「四号活字より小さい文字」が埋めている。ひろげれば、「まるで千代紙のあらゆる種類がこぼれ出たかのやう」である。その「毒々しいあくどい趣味」がわざわざ「作者註」として記されているのは、「それらの意匠の方が時としては手紙の内容よりも、二人の恋の背景として一層の価値があるから」だ。

没落してゆく名家の娘が相応しい相手を探して見合いを繰り返す「細雪」（『中央公論』一九四三・一、三／私家版『細雪 上巻』一九四四／『細雪 中巻』一九四七、中央公論社／『婦人公論』一九四七・三／四八・一〇）では、初めて先方から破談にされて「敗者」の烙印を捺され「たとき、見合い相手（澤崎）と仲介者（菅野未亡人）の「切り口上」よりも、やはり「手紙の書き方」、その様式が問題になる。「澤崎の手紙は野引きの書簡箋一枚へ（先日幸子が未亡人の許で見せられたのは巻紙へ毛筆でした、めてあつたのに）一杯に収まるやうにペン字で書いてあり、先づそのことからして感じが悪く」「失礼ではないであらうか」。ほかにも、末娘の元恋人から届いた彼女の不品行を密告する「裏表へぎつしりと書かれてゐる、紙質の硬い三枚の洋風書簡箋」は、ひろげると「発声映画の場面で聴くやうな、バリバリと云ふ強い音」を発して、中身を読む前からその不穏さをあらわにする。

夫婦が互いに日記を盗み読む『鍵』（『中央公論』一九五六・一、五／一二）では、妻は「表紙は、も、け易い奉書に胡粉を塗つたやうな紙」を使って、「柔かい薄い雁皮紙を袋綴ぎにした小型の和装の帳面を作り、それへ毛筆の細字でした、めてゐる」。それは「西洋紙にペン字で書くこと」で生じる音を立てないためだが、かえって「雁皮の紙を揉みくしやにした」際の「あの紙に特有なびらびらした音」から、夫に「妻が、嵩張ラナイデ音ノシナイアノ紙ヲ何ノ用途ニ使ツテキルカラ直チニ想像スル」ガ出来タ」と日記の存在を感付かれてしまう。反対に、「少し慇懃な手紙を書くには巻紙へ毛筆でした、める」はずの夫は「日記帳は普通に学

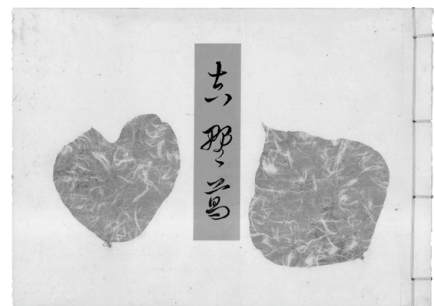
生が使ふノートブックで、表紙はツルツルの厚い西洋紙を選び、二人が手に取る紙の質の違いが肌の合わない夫婦の関係を象徴する（妻は「白イ美シイ皮膚」を持ち、夫は「ツルツルした皮膚」をしている）。

その他にも、もともと異なる組み合せだった男女が「骨肉ト変リナキ兄弟ノ交リ」を結ぶために血判を捺す「誓約書」は、「かんぜよりで綴じた二枚の改良半紙」（卅）。母なる人の唯一の詠歌を留める、「色紙は越前の武生から取り寄せた、古代の手法に依つた本式の墨流しの紙」（夢の浮橋）『中央公論』一九五九・一〇。老痴人がみずからの墓石に刻むべく息子の嫁の足の拓本を取るのが、「金デ縁ヲ取ツタ白糖紙ノ大型ノ色紙」（瘋癲老人日記）『中央公論』一九六一・一一〜六二・五。かように、谷崎文学のいたるところ、「紙」が散りばめられている。

それだけではない。「少将滋幹の母」（『毎日新聞』一九四九・一一・一六〜五〇・二・九）で、子の元から連れ去られた母と、その旧い恋人。再会した二人の間ではじめ「陸奥紙」（引合せ紙ともいい、恋文に用いられた）に記されていた恋歌は、「急の場合で紙などの持ち合はせがなかつたのか、紙では却つて落ち散る恐れがあつたからであらうか」、やがて紙の代りに「母に見せ奉れとて腕に書きつけ」られた子（滋幹）を媒にして、やり取りされるようになる。ほかにも、「武州公秘話」（『新青年』一九三一・一〇〜三三・一一）で、法師丸（武州公＝桐生武蔵守輝勝の幼名）に暗殺されて鼻を削がれる薬師寺弾正政高は「鳥の子紙のやうに肌理が細か」く、輝勝と共謀関係を結ぶ桔梗の方が「奉書紙のやうな白い頬」をしているように、小説の作中人物たちは次第に「紙」に似てくるのである。

谷崎文学は、「内容」と「形式」、「装釘」や「本文の紙質」など、「すべてが渾然と融合して一つの作品を成す」。この谷崎の美意識が書物として結晶したのが、「四六判和装横本」で「表紙本文別濫用紙使用」という仕様で刊行された「潤一郎六部集」と題されたシリーズだ（『潤一郎六部集 谷崎潤一郎超豪華選集』チラシ、一九三七）。

本統の完結された創作と云ふものは、活字、体裁、装釘等総てに作家の藝術的良心を活動させ、それ等の持つ藝術性が創作と相応し、協力して、始めて此の藝術は完成したのである。（…）小社はこの度、大谷崎氏の藝術に多大な尊敬を払ふ余り、氏に請うて最近の傑作と自任されるもの六篇を選び、装



『吉野葛』（1937・12、創元社）

釘その他一切をお任せして、偉大なる氏の藝術を遺憾なく表現していただくことにした。（『発行の辞』『潤一郎六部集もくろく』一九三六、創元社）

各頁に小出檐重の挿画を掲載、別刷口絵九点挿入、和本仕立ての第一集『蓼喰ふ虫』（一九三六、創元社）。浅黄色の和紙に銀の題簽を配した表紙、本文はサビ紙で安田靫彦の挿画が雁皮紙という第二集『盲目物語』（一九三七、同）。なかでも、ひとときわ眼を惹くのが第三集『吉野葛』（一九三七、同）である。樋口富磨原

画・妹尾健太郎摺り効果による中扉六葉、北尾鎌之助撮影の写真二五葉が挿入されている。なにより、その表紙（図）。和紙のおもてに葛の葉が漉き込まれ、白い紙の繊維と絡んで美しい。この装幀については、柳宗悦主催の雑誌『工藝』の用紙を手がけ、吉井勇に連作「紙匠の家」で詠われ、富山に疎開中の棟方志功と親交を結んだ、日本画家で表具師かつ紙漉職人の谷井秀峰（三郎）が「谷崎潤一郎の『吉野葛』の用紙及び、葛の葉を入れた表紙を漉いた」のだという（ある竹田贗作ものがたり―紙匠・谷井三郎のこと）『芸術新潮』一九六八・五。書物の装いに似つかわしく、秋の日に輝く「障子の紙」の「白」さに「貧しいながら身だしなみのいい美女のやう」な姿を重ね、紙と女の二重の肌に眩惑される「吉野葛」の語り手「私」（そして津村青年）は、谷崎文学の住人たる資格をまちがいになく有している。

本稿は、谷崎文学における「紙」というモチーフに焦点を合わせて、「吉野葛」を論ずるものである。

二、テキストの成立と評価史

「吉野葛」は、『中央公論』一九三一年一月発行の新年特輯號に「その四（葛の葉）」まで、同年二月號に「その五（くらがり峠）」以降が掲載されたのち、『盲目物語』（一九三三・二、中央公論社）に収録された。同書のはしきには、「此

の書の装幀は作者自身の好みに成るものだが、函、表紙、見返し、扉、中扉等の紙は悉く「吉野葛」の中に出て来る大和の国栖村の手すきの紙を用いた」とある。紙漉きの里を舞台にして、「紙」というモチーフを作中に取り込む。のみならず、そこで漉かれた和紙を外装にして、そのテクストを包み込む。あたかも、内と外が連続するメビウスの輪のように、この書物をなぞるうちに虚構の世界へと誘われるという仕掛けだ。――「二十年程まへ、明治の末か大正の初め頃」、後南朝を題材に歴史小説を企む「私」は、旧友津村に誘われて秋の吉野を訪れる。吉野川を遡って歩くうち、彼はおもむろに身の上話を語り出す。幼い頃に亡くした母の面影を追ってこの地にやってきたのだという。「自分の場合には、過去に母であつた人も、将来妻となるべき人も、等しく「未知の女性」であつて、それが眼に見えぬ因縁の糸で自分に繋がつてゐる」。実は、母の生地でもある吉野の紙郷国栖村でその遠縁にあたる娘に求婚するのが彼の目的だった。結局、意中の娘・お和佐を娶った津村にとって旅は上首尾をもたらししたが、「私の計画した歴史小説は、や、材料負けの形でとうとう書けずじまつた」のであつた。

「私」を見舞つた小説の計画の頓挫という事態は、本作そのものの執筆状況とも奇妙に符合する。「最初あのテーマを「葛の葉」と云ふ題で書きかけてみたが、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」というのだ（『私の貧乏物語』『中央公論』一九三五・一）。その計画は、中央公論社社長・嶋中雄作へ宛てた書簡で「歴史物でなく、現代物の百枚ぐらゐの長さの物で、非常に目下書きたいもの」があり、「題は「葛の葉」と云ふのです」とはじめて明かされる（一九二九・九・二七）。その後、「『葛の葉』の方を書き始め」はしたものの（二一・二六）、「中途から書き直して手紙の文の形式に改め」られる（二二・七）。このとき、「大体の筋は此の手紙の主人公の数代前の母と云ふのは、前身が当時の新町の遊女である、その遊女の実家が今でも吉野の山の方に百姓をしてゐて、その娘を嫁に貰ふことになる、それを捜しあてゐるのに、いろいろ古い身請の証文や艶書などを蔵の中から引き出して調べる、と云ふやうな事です」と内容は固まつていた。しかし、「『葛の葉』は読み返しましたがどうも感心しません、あれは童話に書き直して婦人雑誌か少年雑誌へ出したい」と一度は打ち捨てられそうになる翌・四・二）。それが、一九二九年秋と三〇年秋の二度の吉野探訪から「吉野の秋」と「国

栖村の紙すき場の娘」を加えて「吉野葛」へと改作され、結局『中央公論』に発表された。経緯を物語るように、初出時には第四章が旧稿と同じ「葛の葉」と題されていた（初刊本で「狐嚙」、第五章も「国栖」に改められる）。

発表当時の評価は、「吉野紀行の思ひ出を書いてゐるだけ」の「随筆」で（広津和郎「文藝時評」『中央公論』一九三二・二、「創作」というよりむしろ「紀行文」ではないか（UNS「創作総まくり」二）『国民新聞』同・二・二六）と低調であつた。千葉亀雄は、開幕に「六百年前の南朝の史蹟を土台」にしたドラマを予感しながら、「後篇は、案外、油気のない、輪郭的な恋愛ロマンスで幕が落ちた」（『文壇時評』『東京日日新聞』同・一・七、二・一〇）と遺憾の意を表する。加能作次郎は、長谷川誠也（天溪）の『文藝と心理分析』（一九三〇、春陽堂）を参照し、本作を貫く「無意識心理学にいふところのMagna Mater (Great Mother―巨母) なるもの、偉大な力」に照準したが、本人も強調するように「吉野葛」自体の批評とは言いがたい（『母子関係と恋愛』『朝日新聞』一九三一・三・一三―一九）。見方が一変するのは、「建築技師が設計図を引くやうな注意深い組立て」（水上瀧太郎「吉野葛」を讀て感あり」『三田文学』同・六）や「作者一流の念の入つた構想」（宇野浩二「文学の眺望」『改造』同・一〇）といった構造的美観への注目からである。その後、佐藤春夫による「作者が急角度を以て古典的方向に傾いた記念的作品」にして「第二の出発点」という評価が定着（最近の谷崎潤一郎を論ずる春琴抄を中心として『文藝春秋』一九三四・一）、のちに自らの文業を総括した谷崎自身が「愛着が深い」作品のひとつとして挙げるまでになった（『細雪』その他『作品』一九四八・二／のち『細雪』回顧」と改題）。

しかし、作者の死後の研究では「谷崎文学における『吉野葛』の正当な位置づけは未だ行われていない」と千葉俊二「『吉野葛』論」（『おべりすく』一九七五・四）は断じる。同論は、結末の津村と「私」との距離に、津村による母子の物語に終止符を打ちながら松子との男女の物語へと向う作者自身の姿を読み取り、谷崎にとつての本作の意義を強調した。千葉は「シンボジウム昭和初年代の谷崎潤一郎」（『昭和文学研究』一九七九・一二）でも「吉野葛」での母性思慕の完成を提示、これに対して笠原伸夫が母の死を幻想化した恋慕の主題と語りの技法両面の深化を指摘し、河野多恵子が創作動機は津村への羨望であつて母恋ではないと自説（『谷崎文学と肯定の欲望』一九七六、文藝春秋社）を繰り返

した。たつみ都志「実母思慕構造としての『吉野葛』——『蘆刈』との構造上の類似点」(『昭和文学研究』一九八四・七)は、同じく母恋いを描く「蘆刈」とともに構成を図解しつつ、母を巡る夢想者の理想と覚醒者の認識という葛藤の解決策として、劇中劇の幻想性と紀行文的要素の導入を挙げた。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』一九八八・五)は、分岐点の通過と中空に掛けられた橋というモチーフの反復に注目し、「母を恋ふる記」の「白い一すじの道」を辿る物語から始まる母恋いの系譜が本作を契機に二股の道を行く輻輳構造へ変貌したと論じた。これらの成果から、「シンポジウム『吉野葛』をめぐる」(細江光・たつみ都志・千葉俊二「解釈と鑑賞」一九九三・六)が開催されるまでになった。

東郷克美「狐妻幻想——『吉野葛』という織物」(『日本の文学』一九八七・四)が本作を「一種の異郷訪問譚」と読みつつ「吉野葛」の世界は、引用という織糸でおられたテクストである」と評して、小説の構成や話法の分析が本格化する。『日本近代文学』(一九九〇・五)では、「吉野葛」をケース・スタディに「〈小特集〉『語り』の位相」が生まれ、「語り」による小説殺しの小説」と論じる千葉俊二「狐のレトリック——『吉野葛』の語りをめぐる」をはじめ、論考が並んだ。金子明雄「『吉野葛』の物語言説と「私」の位相」は、「語りの水準」や「距離」(他者の言説の再現度)、「順序」(物語内容と言説の時間的対応関係)など、ナラトロジーの観点から分析を施した。また、藤森清「〈語り〉の機能——『吉野葛』の場合」は、従来の「語り」という術語と「語り」(物語行為)を明確に区別して、テクスト外に形成されるコンテクスト(歴史小説の計画の失敗自体の小説化)から、一人称回想形式の帰結としての物語の不可能性を導出した。

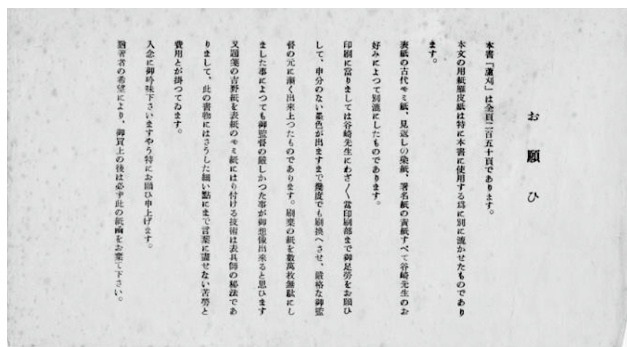
時代背景について、はやくには花田清輝「『吉野葛』注」(『季刊藝術』一九七〇・一)によって、作中で語られる後南朝を描く歴史小説の企てと明治末の南北朝正閏論争との同期性が指摘されている。花田は、作中の「私」と谷崎を同一視しながら、「表現の自由が制限」されていた昭和初期にその「歴史小説」は「検閲の網にひっかかり、闇から闇に葬りさられ」たであろうという。これを受けて、小森陽一は『縁の物語——『吉野葛』のレトリック』(一九九二、新典社)や『ゆらぎ』の『日本文学』(一九九八、NHKブックス)などで、皇統をめぐる歴史的時間の廻行が歴史の外部に排除された被差別民の出自へ帰着するという、中上健

次いところの「物語の毒」(『紀州——木の国・根の国物語』一九七八、朝日新聞社)を抽出してみせた。また、五味潤典嗣「この国で書くこと——『吉野葛』と南北朝正閏論争」(『芸文研究』二〇〇〇・一二)は、南北朝問題の言説分析を通じて、共同体の論理と津村による自己語りの相同性を析出し、それに抵抗を示す存在、すなわち「物語批判としての小説」の力を浮かび上がらせた。

このほかに、材源や典拠を明らかにした研究がある。平山城児「考証『吉野葛』——谷崎潤一郎の虚と実を求めて」(一九八三、研分出版)は、谷崎の吉野探訪の足跡を辿ったフィールドワークをはじめ、南北朝史関連の文献調査(特に、谷崎が参考にしたとおぼしき林水月『吉野名勝誌』の特定、作中引用される古文書「葉摘郎来由」や地歌「狐囃」についての検討、六部集版に挿入された亡母の書簡の写真の解説など、膨大な考証の集大成である。千葉俊二「よし」と「あし」——谷崎文学の掛詞的発想について」(『比較文学年誌』二〇〇六・三)は、「狐囄」のヴァリアントの比較から谷崎の引用に合致する詞章が存在しないことを論証し、京都系の歌詞をあえて誤読して自作の世界に取り込んだ引用の手つきを明瞭化した。田鎖数馬「谷崎潤一郎『吉野葛』小考」(『国語国文』二〇一七・六)は、津村の母の遺品に記された和歌の典拠が藤原仲実の作で、それを「定かに見えぬ」母の存在を暗示するため」に改変したと指摘し、過去の表現を「新しく蘇らせて」みせる手法と主題を別括した。

テクストの注釈には、橋本芳一郎(『日本近代文学大系30 谷崎潤一郎集』一九七二、角川書店)、細江光(『吉野葛・盲目物語』改版、二〇〇二、新潮文庫)、ジャクリヌ・ビジョー(Tanizaki: *Oeuvres Tome I, La Bibliothèque de la Pléiade*, Paris: Editions Gallimard, 1997)らの達成がある。成立過程、本文異同、全集類や文庫への収録状況については、『谷崎潤一郎全集』第一五卷(二〇一六、中央公論新社)の安井孝による解題に詳しい。

本稿にとって重要なのは、「吉野葛」執筆と同時期にはじまる「作歌体験」の意義と「掛詞」という日本語独特のレトリックの発見についての指摘である(千葉俊二「よし」と「あし」)。この「掛詞」という日常的文法では無関係でしかない物と心とを強引に結合する修辞法こそ、母恋いと妻問い、歴史小説の構想、古典の引用、紀行文的要素という本来は関係のない事柄を接続させる技法だというのだ。そして、天武天皇が「淑人乃良跡吉見而好常言師芳野吉見与良人四来三」(『万



葉集」巻一（二七）と詠った「吉野」と「葛」（国栖）という修辭的な地名を含み、「蘆刈」とともに〈良し／悪し〉の対をなすタイトル。かつて、「こんなに掛詞を使った題名の作品を書いた作家は他にいるか」（千葉俊二「谷崎文学の魅力―歌と物語」『芦屋市谷崎潤一郎記念館ニュース』二〇〇二・九、〇三・三二）。テキストにも、「初音の鼓」鼓を打つ／頼朝を討つ、「信田のもウりのう、ウらみ、葛の葉（裏見／恨み）、「逃れ来て身をおく、やまの柴の戸に月と心をあわせてぞすむ」と云ふ北山宮の御歌」（身を置く／奥山、住む／澄む）、紙漉きの里と稲荷の祠（紙／神）など、数々の掛詞が仕組まれている。さらに、津村の母の実家の「昆布」という姓には、地歌「狐喰」とも絡んで狐の泣き声（コン）が隠され、最後の橋の場面で閉幕の拍子木のごとく鳴る「コーン、コーン」という下駄の響きも混じって聴こえてくる（細江光「シンポジウム「吉野葛」をめぐって」）。そして、「南朝の遺臣の血統」と母の血筋を繋いでゆくその家名はまさに「子産婦」でもあるのだ（小森陽一『縁の物語』）。以下、「掛詞」や「多義性」が絡み合うテキストに描かれる「母恋い」の主題と「紙」の密接な関係を読み解いていきたい。

三、和紙の来歴

谷崎潤一郎の「紙」（とりわけ和紙）に対する偏愛。それが具現化した『自筆本蘆刈』（一九三三、創元社）には、「本文の用紙雁皮紙」「表紙の古代モミ紙」「見返しと表紙」「署名紙の黄紙」のすべてを作者の好みに合わせて別漉にしたこと、「題箋の吉野紙を表紙のモミ紙にはり付ける技術」を用いたことが記された紙片が同封されている（図）。また、古典回帰を象徴する『潤一郎訳源氏物語』全二六巻（一九三九／四一、中央公論社）の普及版は「全巻コットン紙使用」、表紙は「型漉特製紙」、見返しは「鳥の子紙」、総扉に「生漉石州半紙」、中扉に「改良半五色紙」、序・例言・総目録に

は「生漉薄口鳥の子紙」が使用されている。千部限定愛蔵本は特製桐箱入りで「全巻鳥の子紙」を使い、その「銀鼠地花樺模様木版雲母刷」の輝く表紙には「半草鳥の子紙」、見返しには「鳥の子紙」、総扉には「雲母引生漉鳥の子紙」、中扉は「生漉楮五色紙」が選ばれている（以上、内容見本）。敗戦直後の『都わすれの記』（一九四八、創元社）は、「用紙は和紙二つ折とし、絵も文字もすべて木版手摺」「装幀は和綴帙入り」といった条件が谷崎から提示され、「和紙の入手に福井、鳥取をかけ廻り、約一ヶ月を費して千冊分の純生漉紙を入手する事が出来た」という。また、「見返し、表紙、帙用の紙は、「疎開先で危うく難を免れた鳥の子和紙を使用する事になった」ともいう（以上、品川清臣編『〈鼎談〉餐』一九八三、柏書房）。これら様々に谷崎文学を彩る「紙」が、「吉野葛」の作中には、日光を反射する「障子の紙」、「紙が黒焦げに焦げた如く汚れ」た古文書とその「写し」、「真っ白な色紙を散らしたやう」に「軒先に乾してある紙」など、其処彼処に散りばめられている。なかでも、亡き母の経歴を記した戸籍、母と父の交わした艷書、母方の祖母の消息といった故人にまつわる記録や手紙が重要な役割を果たす。「紙」とは、「植物性繊維を水に分散させ、脱水、乾燥の工程を経て繊維を絡み合わせて薄葉物、すなわちシート状にしたもの」⁴である（この点、和洋の差異はない）。その起源は古く、「紙と云ふものは支那人の發明」（陰翳礼讃）で、はじまりは後漢時代の宦官・蔡倫が従来の製紙技術を改良したことによる。『日本書紀』の推古天皇一八（六一〇）年のくだりに「曇徴知五経」、「能作彩色及紙墨」とあり、遅くとも七世紀初頭までには半島経由で製造法が伝来していたと考えられる。産地としては越前（福井）や美濃（岐阜）などが名高いが、なかでも製紙業の定着時に政治の中心で図書寮が置かれた大和（奈良）は官営造紙の発祥地となり、印刷技術を駆使した百万塔陀羅尼のような事業に大量の紙が費やされた。平安遷都後も、大和産の柔らかな紙は貴族階級に懐紙として愛用され（御簾紙、美栖紙と称した）、その薄さから漆漉し紙にも使われた。出版用紙その他の生活必需品としての紙の需要が拡大した近世には、宇陀郡の紙商が上方市場に出荷したために宇陀紙（表装裏打用紙）の名でも知られた。近代以降、特に「大和国吉野郡の国栖村は関西の紙の需用を引受て盛な仕事ぶり」（柳宗悦『手仕事の日本』一九四八、靖文社）であった。

吉野郡上市町の東三里、吉野川に沿って上流に進むと翠巒に囲まれ、清流に

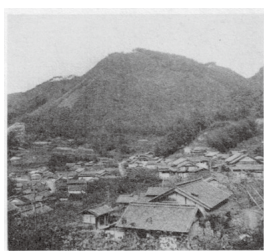
臨む平和な村落に達する。これ即ち紙郷国栖村である。(…)紙業は主として窪垣内以下の四ヶ所で行はれ、(…)この地方では若い女が漉いてゐる(…)。

この「吉野郡」は「紙郷国栖村」の「窪垣内」こそ、津村の見出し出した亡母宛ての手紙が発信された「大和国吉野郡国栖村窪垣内昆布助左衛門内」の所在地、すなわち「吉野葛」の描く母を恋うる旅の最終目的地である（「昆布」家も実在する。図参照）。

国栖の方では、村人の多くが紙を作つて生活してゐる。それも今時に珍しい原始的な方法で、吉野川の水に楮の繊維を晒しては、手ずきの紙を製するものである。そして此の村には「昆布」と云ふ變つた姓が非常に多いのださうだが、津村の親戚も亦昆布姓を名のり、矢張り製紙を業としてゐて、村では一番手広くやつてゐる家であつた。

吉野川の「東から西へ流下する水流」は「紙料を浸しこれを日光に晒すに便利」で、「北岸の山麓たる傾斜面に建並ぶ家々は、干板を配列するに都合がよい」(禿氏祐祥「吉野紙雑考」『和紙研究』一九三九・二)。そして、「吉野の国栖地方は神代から知られてゐるから、紙漉の技術もその頃から知られてゐたのであらうとの自負心を村人が持つてゐる」のだという。この地は、『日本書紀』の神武即位前紀に「有尾而披磐石而出者」、おありていはおしわけていづるの、これすなむちよしののくにすらははめののおそり「此則吉野国樸部始祖也」と記され、「万葉

に、「天皇幸于吉野宮」とある天武天皇の吉野の離宮、
みよしめのたぎつかふちのおほみやとこ
「三吉野乃多芸都河内之大宮所」（「吉野葛」）が構えられた場所である。「壬申の
乱には村国庄司男依なる者天武帝のお味方を申して大友皇子を討ち奉つた」（「吉
野葛」）という真偽定かならぬ古文書「菜摘邨来由」が実際に伝わるのみならず、
その大海人皇子（のちの天武天皇）こそ紙漉きの業を授けた者だという古潭も



「大和国国栖大字窪垣内」



「同村昆布庄次郎氏方乾場」



「同村昆布宇之吉氏方瀧場」
(すべて『和紙研究』1939・1)

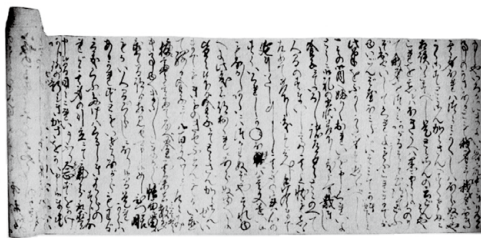
遺っている。叛逆の皇子が齎したという吉野紙は薄く柔らかく、南北朝時代には南朝方の天皇の指令書を伝える密使が束ねた髪に隠して運んだ「髻の綸旨」にも用いられた。天武統治期を神代と讃える笠朝臣金村が養老七（七二三）年の吉野行幸に同道した際の作「山高三白木綿花落多芸追漣之河内者雖見不飽香聞」（巻六・九〇九）は吉野川の激流を白木綿花（細く紐状に割いて花卉のように広げた楮の白皮）に見立てたものだが、土地の伝承を踏まえれば、古代の光景と「吉野川の水に楮の繊維を晒して」紙料を洗う小説の描写が二重写しに見えてくるだろう。

紙を「漉く」という語が定着するのは、「漉紙」〔延喜式〕卷一三、「紙屋の人を召して（…）漉かせ給へる」〔源氏物語〕「鈴虫」など平安時代以降、唐紙の模倣から日本特有の技法へと移行していく中で独自の語彙が生まれたと考えられる（中国語では「造紙」、英語では「paper making」といふ、日本語の「漉く」のように紙を作ることを示すための言葉は存在しない）。「すく」という語には、木の枝を透く、畑を鋤く、髪を梳くなどがあり、それぞれ隙間を作る、混ぜかえず、美しく並べ整えるという意味である。植物の繊維をばらばらに解いて水の中で混ぜ、再び取り集めて均一に整えるという紙漉きの工程に、「すく」という言葉の響きに織り込まれた多層的な意味を透かし見ることができよう。

「吉野葛」は、その作業の様子を生きいきと描き出している。

母家の右手に、納屋のやうな小屋が建つてゐて、その板敷の上に十七八になる娘がつくばひながら、米の研ぎ汁のやうな色をした水の中へ両手を漬けて、木の杵を篩つてはざつと掬ひ上げてゐる。杵の中の白い水が、蒸籠のやうに作つてある簾の底へ紙の形に沈殿すると、娘はそれを順繰りに板敷に並べては、やがて又杵を水の中へ漬ける。表に向いた小屋の板戸が明いてゐるので、津村はひと叢の野菊のすがれた垣根の外にゐながら、見る間に二枚、三枚と漉いて行く娘のあざやかな手際を眺めた。

このようにして漉き上げた段階の紙を「生紙」と呼ぶ。技術が未発達な頃の紙は表面が滑らかでなく、裏写りするなど書写材として問題があった。そこで、叩き、磨くなど様々な加工を施した。これを「熟紙」と呼ぶ。貴重品であった紙は使用後も裏返して使ったが、書き損じを指す反故（反古）はもとともと表裏を反すことから出た言葉で、古い紙を繰り返し使用する、紙を解して漉き返すといったこと



六部集版『吉野葛』に挿入された母宛ての手紙の写真

意味も含まれる。その反故紙を和紙の水に溶ける性質を利用して融解し、原料に混ぜ込んで再び漉き直した紙が「宿紙」である。古紙に書かれた文字の墨が混入して灰色になって残存することから薄墨紙ともいい、天皇の綸旨の料紙にも用いられた。『吾妻鏡』によれば、元慶四（八八一）年の清和天皇崩御の際、その女御が宸筆の書状を漉き返して追善のための写経に用いたのが始まりだという。以来、故人の手紙や写経した紙などを原料にした漉き返し紙は死者を偲ぶ依り代となり、またの名を反魂紙、あるいは還魂紙と称した。しかし、近世以降、屑紙拾いに収集されて漉き返された紙は、京都では西洞院紙、江戸では浅草紙と呼ばれる塵紙として広まり、次第に権威的・宗教的な意味合いを失っていく。さらに近代に入ると製紙業が機械化され、生産増大と大量消費にともなって古紙回収業も定着し、繊維の傷んで柔らかくなった使用済みの紙は鼻紙や落とし紙といった日用品としてリサイクルされるようになる。敗戦直後には仙花紙のような粗雑な紙が出版にも乱用され、再生紙は悪質な紙の代名詞となった。

「吉野葛」は、亡き母にまつわる「紙」、死者達の手紙を重要なモチーフとして用いている。津村は、祖母の「形見の品」を整理しようと踏み入った土蔵の中で、「祖母の手蹟らしい書類」に交って、「古い書付けや文反古」を見つける。それは、亡き母が花街にいた頃の「父と母との間に交された艶書」、「琴、三味線、生け花、茶の湯等の奥許しの免状」であった。津村は、なかでも「大和の国の実母らしい人から母へ宛てた手紙」に眼を留める（図）。

もう三四十年は立つてゐる筈のその紙は、こんがりと遠火にあてたやうな色に変つてゐたが、紙質は今のものよりもきめが緻密で、しつかりしてゐた。津村はその中に通つてゐる細かい丈夫な繊維の筋を日に透かして見て、「か、さんもおりととも此かみをすくときはひびあかぎれに指のさきちぎれるよふにてたんと／＼苦ろふいたし候」と云ふ文句を想ひ浮かべると、その老人の皮膚にも似た一枚の薄葉の中に、自分の母を生んだ人の血が籠つてゐるのを感じた。

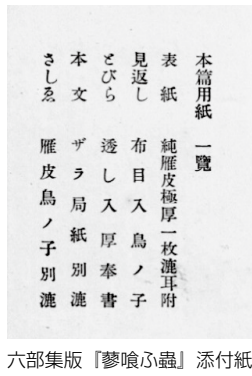
その文面から津村は「母の生家が紙すきを業としてゐた」のを知り、そこで漉かれたこの「二ひろにも余る長い巻紙」に導かれるように砦の国である紙郷へと向かうのである。

津村が「私」と同道した際の葉摘村の「秋蚕の仕事」と同様、吉野を単独で訪れた冬に見た「紙をすくのは娘や嫁の手業」による副業で、原料が泳ぐ水の冷たさに肌を晒す過酷な労苦の担い手は主に女性だった。貧村では、若い女たちを「年期奉公」にやり、さらに「何か暮らし向きに困る事情」があると「娘を金に替へた」。まさに、津村の母が演じざるを得なかった受難劇のように。お和佐も「生家の暮らし向きが思はしくない」ために一時は「下女奉公」にゆき、「その、ちづつと農事の助けをしてゐるのだが、冬になると仕事がなくなるところから、昆布の家へ紙すきの手伝ひにやらされ」、それがきっかけで津村と巡りあう。津村は「生計の援助」のみならず、「紙すきの工場を助け」もする。「そのお蔭で昆布の家は、さ、やかな手工業ではあるけれども、目立つて手広く仕事をするやうになつたのである」。これは、「漉槽一個及び之に伴ふ少許の器具」を所有するのみで（もしくはそれすらなく）原料の購入や製造販売まですべてが資本主の紙商配下にある「家内的製造業者」から、「多くの漉槽を備へ、職工を役使して製造を営む」ような独立自営の「工場的製造業者」への転身を意味するだろう（『日本紙業総覧』一九三七、王子製紙株式会社販売部）。みごと階級上昇を果たした娘のお伽噺は、「幼少の頃大阪の色町へ売られ」てのちに「大家の御料人様に出世した」という亡母の物語の異本、または異同を含む写しである。津村は、落魄した母（の分身）を救済すべく、この「山村のシンデレラ」（花田清輝「『吉野葛』注」）の筋書を改訂し、幸せな結末に差し替えようとする。お和佐の生を、母方の祖母、「おりと」や「おえい」、そして「津村の母のおすみ」も生きたかもしれない。彼女の生きる物語は、この地に生を受けたすべての彼女たちの人生の再版された別の版になるのである。しかし、物語の結末の先にはまだ続きがある。

谷崎が取材のために「国栖村の紙すき場」を訪れたのは一九二九年のこと。その前年の調査報告によれば、奈良県の国栖村（と衰退期にあった同県丹生村）では計一七二戸が製紙業を営み、五六六人が紙漉きに従事していた。紙商人から提供された原料の楮を国栖紙業組合が共同購入し、加工賃の協定から、製造期間や製品の等級の決定、共同販売までを差配する。そうして国栖村で生産された吉

野紙・大美須紙・宇陀紙、さらに「漉返」紙が、近畿近県以外にも東京から北陸、九州地方まで全国に供給されていた（以上、『副業参考資料（三十一）手漉製紙二関スル調査』一九二八、農林省農務局）。ところが、一九三二年九月の満洲事変と一九三七年七月の日中戦争の勃発以降、戦局の悪化で物資が不足すると、日用品としての紙や出版用紙のみならず、漉返紙の原料である紙屑までが国家に押えられるようになる（『和紙屑も配給統制』『東京朝日新聞』一九四一・四・一五）。

一九四一年二月の日米開戦前夜、それまで洋紙と新聞紙に対して実施されていた管理が和紙にまで「統制を拡大」、日本和紙統制株式会社のもとで配給が一元化される（『和紙、板紙も配給統制 一日から実施』『東京朝日新聞』同・一一・三〇）。さらに、当初、機械抄和紙を対象とした「紙ノ製造業者、輸入業者又ハ移入業者ハ其ノ製造シ、輸入シ又ハ移入シタル紙ヲ使用シ又ハ商工大臣ノ指定シタル会社（以下統制会社ト称ス）以外ノ者ニ譲渡スルコトヲ得ズ」という「紙配給統制規則」は、一九四二年四月から手漉和紙にも適用されることとなった。そのリストには「表装紙（国樺美栖紙、表装紙）」と国樺産の和紙も含まれ、かつて谷崎が訪ねた奥吉野の紙郷も戦時総動員体制に飲み込まれていった（以上、『和紙商業組合及組員提出表に就て』一九四二、日本和紙統制株式会社業務部統計課）。そんななか、ページによって様々な用紙を使い分けるなど贅を凝らした「潤一郎六部集」（図）も、『吉野葛』につづく『聞書抄』（一九四三、創元社）をもつて、『春琴抄』と『武州公秘話』を残したまま、「時局に鑑み、一先づこれを以て刊行を中止」となる（『聞書抄断書』）。「且今回は限定版とせずに普及版とし、型も規格のB五版に従ったので、前の三部集とはいくらか体裁の違ふものになった」（奥付には出版用紙の配給元による「日本出版会承認い



六部集版『夢喰ふ蟲』添付紙

三三〇六六五」の記載がある）。こうして、理想の書物という谷崎の夢は潰えてしまったのである。

紙と深い縁をむすぶ谷崎文学のなかでも、「吉野葛」には、製紙技術やそれに関わる人々の生など「紙」に纏わる言葉が叩解されて分散し、再び縊り集められ、絡み合い、漉き込まれている。そして、「葛の葉の子別れの場」（『芦屋道満大内鑑』）

で母狐が自分の居場所について「我が子に名残りを惜しみつゝ、」恋ひしくば訪ね来てみよ和泉なる——」と障子へ記すあの歌」のように、本作では母に宛てられた手紙が母の正体（狐憑きの家系）と妣の国の所在（紙郷・国栖村）を明かす。このテキストは、喪われた母を恋うる縁として「紙」という媒体（メディア）を効果的に用いた小説なのである。これより、その紙面を捲って物語世界へ踏み入ろう。

四、「吉野葛」読解

皇統が南北二つに分裂した時代を描く歴史小説の題材を求めて、友人の津村を道連れに、「私」は「吉野川の源流」を目指す。その語り手としての役割は途中で津村と分け持たれ、彼の過去を遡りながら物語は展開する。つまり、「空間的な移動が、そのまま、時間的な移動として受けとられ、現在から出発して、一步、過去にむかつてさかのぼっていくような錯覚をおこさせる」という設定だ（花田清輝「吉野葛」注）。数々の歴史と記憶、物語と歌の痕跡を留める地で、ここではないどこか（異界）への憧憬といまではないいつか（いにしえ）への情熱が二重写しになってゆく。

二人の向かう先には、「葛」村と「国栖」村という同じ響きを持つ場所が二箇所存在する。後景には『妹背山婦女庭訓』で一組の男女が「一方は背山に、一方は妹山に、谷に臨んだ高樓を構へて住んでゐる」という対になった「妹背山」が見える。立ち寄った菜摘の里は謡曲『二人静』の舞台で、『義経千本桜』で名高い「初音の鼓」を所有するという旧家所蔵の古文書「菜摘邨来由」には本文とその写しの二通がある。奥吉野まで分け入った「私」が聴き取った南朝にまつわる口碑では「影武者が二人お供してゐて、どれが王様が見分けがつかない」。これら数々の歴史（イストワール）物語の舞台であり、対になって増殖してゆく事物の氾濫する地が吉野という場所なのだ。さらに、「雪中より血を噴き上げる王の御首」が赤く染める純白の雪原と、「ひびあかぎれに指のささちぎれるよふに」して漉いた血の滲んだ白紙。「創作」を志しながら「一向物を書いてゐるらしい様子もなかつた」という「津村」と、結末で「計画した歴史小説」が「とう／＼書けずにしまつた」という「私」。この「あらゆるものが二重化されて、存在の両義性が露にされる」というようなテキストでは、「ホンモノとニセモノを隔てる境界領域は失われ、あらゆ

るものは整序づけられた厳格な「意味」の拘束を逃れて、さまざまなレヴェルでの結びつきが可能となる」のである（千葉俊二「狐のレトリック」）。

「私」が「亡」くなった母を偲び「つつ歩を踏み出せば、津村は「自分の記憶の中にある唯一の母の倅」を胸に抱いてこの地を歩む。二人は、「母を恋ふる気持ち」を分有している。旅の始発点近くの「六田の淀の橋の上」にかつてあった「私の母」と「頑はない私」の姿は、小説末尾の旅の終点で「吊り橋の上」に立つ「私」の半身・津村と母の分身・お和佐の組み合わせとして再現される。こうして反復されるのが、「母を恋ふる記」（『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』一九一九・一・一八〜二・二二）にはじまり、「蘆刈」（『改造』一九三二・一一、一二）、「少将滋幹の母」、「夢の浮橋」へと連なる、唯一の理想的な女性像としての〈母〉の面影を宿す異性への思慕、いわゆる〈母恋い〉の主題である。このリストに、戦時下版「谷崎源氏」で削除せざるを得なかった禁断の恋を蘇生させた「藤壺——賢木」の巻補遺（『中央公論 文藝特集』一九四九・一〇）を加えてもよいだろう。『源氏物語』（谷崎は生涯で三度もその現代語訳に手を染めた）の主人公・光源氏が求める幼少期に亡くした母の身代わりには、二つの類型がある（三谷邦明「源氏物語疑案」一九九一、有精堂出版）。すなわち、実物と代替物が類似すること（メタファー）で隠喩の関係にあるような〈形代〉と、その二つが近接することで換喩（メタニミ）の関係にあるような〈縁〉である。例えば、実母・桐壺と義母・藤壺は母という家族内で同一の位置を占めることで〈形代〉となり、藤壺とその姪・若紫は血縁で結ばれて家系図内で近接していることから〈縁〉となる。谷崎作品でいえば、「夢の浮橋」で実母・茅渟と同名でしかも足まで「同じ形」という瓜二つの継母・茅渟（経子）は〈形代〉、「吉野葛」で津村の母・おえいの姪にあたるお和佐は〈縁〉である。いずれにしても、結末で実母と再会する「母を恋ふる記」や「少将滋幹の母」とは異なり、主体は最後まで本物の対象を手に入れることができず、欲望は暗示的に成就されるにとどまる。しかし、「重ねられると同時に微妙にずらされ」ることで、かえって「そのズレのあわいにこれまで見えていた世界とは、おのずから異なった相貌の新たな幻想空間が現出する」だろう（千葉俊二「狐のレトリック」）。母の〈縁〉であるお和佐について、津村はこう評している。

「（…）その女の児は丸出しの田舎娘で決して美人でもなんでもない。あの寒中にそんな水仕事をするんだから、手足も無細工で、荒れ放題に荒れてる

る。けれども僕は、大方あの手紙の文句、『ひびあかぎれに指のさきちぎれるよふにて』と云ふ——あれに暗示を受けたせるか、最初にひと眼水の中に漬かつてある赤い手を見た時から、妙にその娘が気に入ったんだ。それに、さう云へば斯う、何処か面ざしが写真で見える母の顔に共通なところがある。育ちが育ちだから、女中タイプなのは仕方がないが、研きやうに依つたらもつと母らしくなるかも知れない。」

まず、津村が「母の倅」を偲ぶ媒体は「母が晩年に撮影した手札型の胸像」の「複写」である。「彼の青春期は母への思慕で過ぐされ」、「いつでも彼の眼に止まる相手は、写真で見る母の倅に何処か共通な感じのある顔の主であつた」。写真は母の姿を写した似像として、幼少時に母を亡くした津村の記憶を代補する一種の〈形代〉である（一方、お和佐は「母の顔に共通なところ」はあるものの、「美人でも何でも無い」と理想上の母との類似性が否定される）。

もう一つ、津村の母を恋うるよすがとなるのが、母の遺した「紙」だ。例えば、「母が十七八の時に手写したと云ふ琴唄の稽古本」。「それは半紙を四つ折りにした物へ横に唄の詞を列ね、行間に琴の譜を朱で丹念に書き入れてある、美しいお家流の筆蹟であつた」。この紙束は母の姿の写しでも似像でもないが、母の走らせた筆の軌跡を留め、母の存在の痕跡を保存している。あるいは、母の遺品である、祖母からの手紙。津村は、「此かみもか、さんとおりとすきたる紙なりかならずかならずはだみはなさず大せつにおもふべし」という文句のとおり、その巻紙を「肌身につけて押し頂い」てみる。「母も恐らくは新町の館で此の文を受け取つた時、矢張り自分が今したやうに此れを肌身につけ、押し頂いたであらうことを思へば、「むかしの人の袖の香ぞする」その文殻は、彼には二重に床しくも貴い形見であつた」。この紙片は、かつてその肌が重ねられたという近接関係によって母への想いを燃え上がらせる「形見」、いわば〈縁〉なのである。

さらに、手紙に記された「くらがり峠のかたごひしき」という和歌に触発されて、奈良と大阪の境にある暗峠（くらがりうけ）のホトトギスの名所（慈光寺）で一夜を過ごした「中学時代」の記憶が再生される。

暁の四時か五時頃だつたらう、障子の外がほんのり白み初めたと思つたら、何処かうしろの山の方で、不意にひと声ほと、ぎすが啼いた。するとつゞいて、その同じ鳥か、別なほと、ぎすか、二た声も三声も、——しまひには

珍しくもなくなつた程啼きしきつた。津村は此の歌を読むと、ふと、あの時は何でもなく聞いたほと、ぎすの聲が、急にたまらなくなつたらしいものに想ひ出された。そして昔の人があの鳥の啼く音を故人の魂になぞらへて、「蜀魂」と云ひ「不如帰」と云つたのが、いかにも尤もな連想であるやうな気がした。

《母恋い》のはじまりである「母を恋ふる記」には、エピソードとして『万葉集』から「いにしへに恋ふる鳥かもゆづる葉の三井の上よりなき渡り行く」（巻二一一一）が引かれている。これは亡き先帝（天智天皇）の治世を懐旧して詠まれた「幸于吉野宮時、弓削皇子贈与額田王歌一首」（詞書）で、その返歌のとり「古尔恋良武鳥者霍公鳥」（巻二一一二）である。ほかに「山跡庭啼而香将来霍公鳥汝鳴每無人所念」（巻一〇一九五六）など故人を偲ぶ歌の例は数多あるが、もとは他郷で客死した蜀王望帝・杜宇の魂が鳥に化身して不如帰と鳴いたという故事に由来し、蜀魂・杜宇・杜鵬・不如帰と様々に表記される。⁷⁾「障子の外がほんのり白み初め」る彼は誰時に木魂した「ほと、ぎすの聲」が「たまらなくなつたらしい」のは、障子紙を介して聴こえる声が生きて再びこの地を踏むことのなかった亡母の魂の帰郷を告げ知らせるからだ。さらに「尋常二三年の頃」の記憶を手繰れば、「葛の葉の芝居」の主人公「安倍の童子」に自分を重ねて物語の舞台「信田の森」を訪ねたことが思い出される。そこで「母狐が秋の夕ぐれに障子の中で機を織つてゐる、とんからり、とんからりと云ふ箴の音」が実際に「百姓家の障子の蔭から」洩れてくるのを「此の上もなくなくなつたしく聞いた」というのも、障子紙を通して聴こえる音が母の存在を暗示するからだ。その時々、「障子の蔭」に、すぐそこに、母はいた。だが、「障子の外」あるいは「障子の中」と、いつも紙一重を隔てた向う側に現われる《母》は、いったい何処にいるというのか……。

ついに「長いあひだ夢に見てゐた母の故郷の土を踏んだ」とき、初めての土地が「なつかしい」のは、やはり「紙」がその向こう側に《母》を隠しながらも仄めかすからである。

なつかしい村の人家が見え出したとき、何より先に彼の眼を惹いたのは、此処彼処の軒先に乾してある紙であつた。恰も漁師町で海苔を乾すやうな工合に、長方形の紙を行儀よく板に並べて立てかけてあるのだが、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。（…）津村は「昔」と壁一と重の隣りへ来た気がした。ほんの一瞬间眼をつぶつて再び見開けば、何処かその辺の籬の内に、母が少女の群れに交つて遊んでゐるかも知れなかつた。

しかし、「母を恋ふる記」の夢幻の世界とは異なり、亡き母本人が元のままの姿で現われることはない。そのかわり、「伯母の家の垣根の外に立つた時に、中で紙をすいてゐた十七八の娘があつた」のだった。津村が彼女を垣間見たのは「私」と吉野へ出かけた「明治の末か大正の初め」（一九二二年）からさらに「二三年前に遡り」（一九〇九—一〇年）、当時「十七八」だった娘は明治二四（一八九二）年前後の生まれで、それは「明治二十四年に二十九歳で死亡」した母の没年でもある（田沢基久「吉野葛」二面観—別格小説という呼称」、紅野敏郎編『論考谷崎潤一郎』一九八二、おうふう）。生没年を分有する彼女たちの生は重なりながらもすれ違い、死んだ母は次々に生成してゆく「紙」のそば近くで立ち働く紙漉き娘という別の姿に転生する。反故が解され漉き返されて、この地で生まれかわった再生紙のごとく。思いかえせば、母の所在を予め知っているかのように、ここで漉かれた「老人の皮膚にも似た一枚の薄葉の中に、自分の母を生んだ人の血が籠つてゐる」のを津村は感じ取っていたのではなかつたか。理想としての母は紙一重の彼方に居るのではない。薄葉状の切片の内にこそ宿っている。《母》は「紙」になる。それは形代でも縁でもなく、「初音の鼓」に張られた「親狐の皮」と同じく、別の姿に変化した母そのものである。「自分は今度、ほんたうに初音の鼓に惹き寄せられて此の吉野まで来たやうなものなんだよ」。こうして、妣の国の紙郷で亡母の漉返紙としての娘（「成る程、ではそれが君の初音の鼓か！」）を見初め、津村は《母》との再会を果たすのだ。

一方、「私」といえば、歴史小説を「とう／＼書けず」じまいである。実際に楠氏遺族を描く一〇〇枚ほどの歴史物が旧稿「葛の葉」とともに本作へ変形・吸収された可能性も指摘され（『谷崎先生の書簡』、当初立てられた計画の頓挫という事態は谷崎の執筆状況とも重なって見える。未完のまま破棄されかけた旧稿の生まれかわる契機が「吉野の秋」と「紙すき場の娘」の導入であつた。後者は母の化身であるお和佐のことで、これに関わって母方の祖母の「皮膚にも似た一枚の薄葉」（初出・初刊本など）が「一枚の紙片」（『盲目物語』改訂版、

一九四六、中央公論社／現代日本小説大系第四〇巻、河出書房、一九五五）、「一枚の薄い物質」（岩波文庫、一九五〇／新潮文庫、一九五一／創元社出版作品集、同）、「一枚の薄い紙片」（昭和文学全集第一五巻、一九五三、角川書店／潤一郎文庫第六巻、同、中央公論社／角川文庫、一九五六／新書判全集第一九巻、一九五八、中央公論社）と何度も書き換えられるなど、テキストの重要な結び目になっている。では、「吉野の秋」とは何か。吉野探訪の道中で「私」たちが出会う秋の味覚がある。

「何もお構い出来ませぬが、づくしを召し上つて下さいませ」

と、主人は茶を入れてくれたりして、盆に盛った柿の実に、灰の這入つてゐない空の火入れを添へて出した。／づくしはけだし熟柿であらう。（…）円錐形の、尻の尖った大きな柿であるが、真つ赤に熟し切つて半透明になつた果実は、恰もゴムの袋の如く膨んでぶくぶくしながら、日に透かすと琅玕の珠のやうに美しい。（…）しかし眺めても美しく、たべてもおいしいのは、丁度十日目頃のわずかな期間で、それ以上日が経てばづくしも遂に水になつてしまふと云ふ。（…）私がもし誰か、ら、吉野の秋の色を問はれたら、此の柿の実を大切に持ち帰つて示すであらう。

それは、中身が半流動体になるまで熟れ切った柿のことだ。そのわずかな賞味期限の象徴性について、小森陽一は「言葉と事実、言葉と指示対象との結合が保証されるのは、「十日間」位なのであらう」という。そして、意味と記号の関係を融解する吉野という風土の産んだこの果実が「『吉野葛』というテキスト全体にわたる、言葉で表出されたものの全ての比喩として機能している」と指摘する（『緑の物語』）。実際に、初出誌・初刊本以来、六部集版、『新版春琴抄』（一九三四、創元社）、『吉野葛』（一九三九、創元選書）など、一貫して、「づくし」となっていた表記は、洋紙を使ったために「国栖村の手ずきの紙を用ひた」という序文が削除された改訂版『盲目物語』（一九四六、中央公論社）で「ずくし」に変更され、テキストには「づ」と「ず」が混在することになる。時の経過のなかで、「熟柿」という語が担う意味内容」と記号との対応関係の恣意性と変更可能性が露わになり、「ただの文字の羅列」というものとしての姿」が浮上する（大野亮司「ずくし」と「熟柿」―谷崎潤一郎『吉野葛』について）『立教大学日本文学』二〇〇六・一二）。いまや単語としてのまとまりも解体された（ずくし）の文

字は、「葛の葉」、国栖、静御前など他の言葉へと形をかえて本文の其処彼処に散種される。のみならず、「甘美な腐蝕そのもの」として「山間の霊気と日光」とを半液化化するこの食物の名には、果たして、一篇の表題が裏返されて「凝り固つている」（渡部直己「不着の廻行―新『吉野葛』注」『群像』一九九〇・八）。すなわち、「吉野葛」として。しかし、それだけではない。

「づくし」「ずくし」「じゅくし」。私たちは、この響きを知っている。「じゅくし」とは、すなわち〈熟紙〉である。これは生漉きの紙を加工したもので、とくに故人の手紙などを漉き返した再生紙を〈宿紙〉といい、故人の追福のために使われた背景から反魂紙や還魂紙とも呼ばれたのだった。多重化した事物の氾濫する「吉野葛」の世界で、〈熟紙〉（「吉野の秋」という作品成立に不可欠だったモチーフは、その裏側に掛詞として〈熟紙／宿紙〉（「紙すき場の娘」というもう一つのモチーフを隠しているのではないか。

つまり、こういうことだ。南北朝をめぐる歴史小説の題材を求めて吉野を探索する語り手が思いがけず得た秘宝が「仏典中にある菴摩羅果」になぞらえられる熟柿だった。対して、母の佛を追って未知の女性を求める旅路の果てに語り手の片割れ・津村が紙郷・国栖村（漉返紙の産地）で出逢うのが、母の魂（蜀魂）の転生した紙漉き娘、すなわち漉き返されて再生した宿紙（還魂紙）であった。この分身の主題（二人の語り手・主人公、二つの皇統、母の身代わりなど）と掛詞の手法は、本文では二つの「葛／国栖」という物語の舞台の地名として二重に表記されつつ題名「吉野葛」の綴り換えとなつて、テキストへ漉き込まれている。まさに、いったん解きはぐされた植物の繊維が再び絡み合つてできた紙のおもてのように、文字面をかえながら。その響きは現実には無関係な事物を結び合わせる言葉のかたちと、からを解放し、旧稿「葛の葉」と書かれなかった「歴史小説」に「吉野葛」という別の姿と新たな生を与えるのである。

五、おわりに

文学的転回の契機となった関東大震災に遭難した谷崎は「突然私の脳裡には昔の母の佛が浮かんた」という。それは、まだ九つの頃に母と罹災した記憶――「親子は余震が止んでしまふまで互にしつかり抱き合つてゐたが、（…）どう云ふ訳

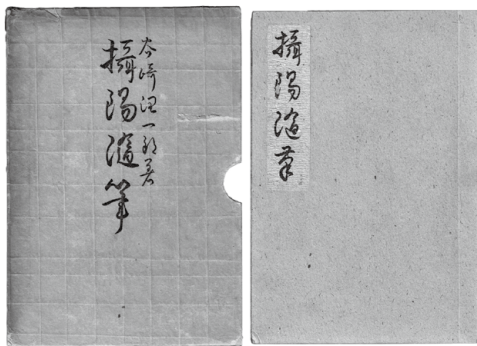
か逃げる拍子に夢中で筆を握つてゐたので、気が付いて見ると、母の白い胸板に墨が黒々と着いてゐた」(『九月一日』前後のこと)『改造』一九二七・二)。この子は、やがて、「絵筆」を以て「光輝ある美女の肌」を「自分の恋で彩ろう」とする男の話(『刺青』『新思潮』一九一〇・一一)に筆を揮い、一躍文壇の寵児となるだろう。その原体験に「筆」の痕跡を黒々と留める「母の白い胸板」があった。始まりに於いて、まさに母は「紙」だったのだ。

古典・回帰後の谷崎は、記憶のなかの「墨が黒々と付いてゐる母の白い胸板」を再生させるようにして、「装釘は著者の意匠に成る」という『自筆本蘆刈』や「表紙は著者創案に成る黒漆塗に金蒔絵文字」という『春琴抄』など(以上、『新版春琴抄』巻末目録)、自身の理想を書物へと受肉させてゆく。ほかにも『潤一郎訳源氏物語』の「装釘を小生に任して頂きたい」と、「コットン紙二つ折のカリトジ」、「函入り」、「蒔絵の題籤」で表紙を飾るデザインを提案(嶋中雄作宛書簡、一九三四・二・一六)、さらに『撰陽随筆』(一九三五、中央公論社)については次のように指示を与えている。

箱の文字は背も正面もデカに印刷すること。表紙は、背はデカに印刷し、正面は見本の如く浅草紙の台紙を貼り、その上へ印刷する、扉は、浅草紙の上へデカニ印刷するのです(…)。(雨宮庸蔵宛書簡、一九三四・一一・一二)

荷造り用の糸入り渋紙で包んだ箱に、ボール紙へ浅草紙の題籤を貼つた表紙、同じく扉も浅草紙、見返しはモミ油紙で本文用紙にはざら紙と、六部集など豪華な造本とは対極のみすばらしい装いだ(図)。しかし、これも「クロスなり布なり紙なりの持つそれ自身の地質と色合とを取り合はせて、内容にぴつたりするやうな一つの調和を作り出すのが理想」(『装釘漫談』)だという装幀美学から、再生紙などの粗悪品をあえて選んでいるのである。

ここで、寺田寅彦の再生紙についての思索が想起される(『浅草紙』『東京日日新聞』一九二一・一・一六、一七／引用は『冬彦集』一九二三、岩波書店)。——手にした一葉の紙



片に「赤や青や紫や美しい色彩を帯びた斑点」が混じって見える。さらに目を凝らすと「黒インキで印刷した文字」、例えば「一同」や「円」、「盪」などという奇妙な字、「蛤かな」という新聞の俳句欄の一片らしき文言まで読める。そこには、「帯紙」、「巻煙草の朝日の包紙」、「マッチのペーパーや広告の散らし紙」、「女の子のおもちやにするおすべ紙」など、もとの紙に印刷されていた模様や文字がばらばらに漉き込まれ、まるで「何かの意味の深い謎」が暗示されているかのようである。さらには「木綿糸の結び玉や、毛髪や動物の毛」、「植物の枯れた外皮」までが絡み合った一片の再生紙を見詰めるながら、物理学者は「或る家の紙屑籠で一度集合した後に、又他の家から来た屑と混合して製紙場の槽から流れ出す迄の径路」を想像する。そして、「あらゆる方面から来る材料が一つの釜で混ぜられ、こなされて、それから又新しい一つのものが生れるといふ過程」と「文献上の材料が混入して」かたちづくられる「人間の精神界の製作品」のそれを重ねてみせるのだ。この「思想上の浅草紙」とは、「無数にある文化の中心からやって来た引用の織物」(ロラン・バルト)、すなわち「テキスト」(織られた物・布地が原義)にほかならない。

テキストの観念性が書物という物質になるために必要な、例えば作者名・タイトル・序文・注、そして「組版と紙の選択」といった言語的・非言語的要素を、ジェラルド・ジュネットはパラテキストと呼んだ。まさに、「吉野葛」は「創作集『盲目物語』の装幀に使われた『国栖』の紙」という「造本の素材そのものをテキストの構成要素にした」といえるだろう(東郷克美「狐妻幻想——『吉野葛』という織物」。実は、「吉野紙不足」のために「東京にいくらかでも類似品がある」と一部を代替品で間に合わせているのだが(雨宮庸蔵宛書簡、一九三二・二・一六)、この「似寄りの品」(同)でさえも自身の主題を際立たせる。これは、「何という精妙なテキスト——それも語の本来の意味での」(東郷克美)、であろうか。

谷崎という「比類ない語の織物師」(芥川龍之介「あの頃の自分の事」『中央公論』一九一九・二)の手による「吉野葛」は、「母狐が秋の夕ぐれに障子の中で機を織つて」仕立てた非在の布地のように、母恋いを主題とする古今の作品群や「南朝の秘史」と「口碑や伝説」など虚実を織り交ぜた小説である。そして、谷崎文学は、紙祖・蔡倫が「麻頭及蔽布魚網」から「樹膚」まで再利用して「紙」を作ったように(『後漢書』)、もしかしたら生起したかもしれない複数の歴史「物語」や

権力による統制・弾圧の痕跡といった異物までもが漉き込まれた紙片の集積なのだ。そもそも、異なる来歴を持つ様々な繊維が一度解されたのちに再度縊り集められたのが「紙」ならば、「紙すき場の娘」が漉き返した一片とおなじく、それらはすべて例外なく再生紙だとはいえないか。であるなら、小説と「再生紙」は互いの傍近くにある縁にして、互いに似通う形代にもなるだろう。縦横に連れあつた黒い文字が、複雑に絡みあつた白い紙の繊維の上へと重ねあわされ、溶け合つて混じり合う。小説は再生紙になる。秋の吉野に足を踏み入れた者が「一面に散り敷く落葉」と「此処彼処の軒先に乾かしてある紙」に眼を奪われるのと同様に、テキストを前にした読者の視界は言の葉と紙に埋もれ、それらは次第に見分けが付かなくなつてゆく。(小説／再生紙)は折り重なり、書物(羅語「Book」も英語「Book」も「樹膚」が原義)になる。『吉野葛』を冠した書物(六部集版)を手にとれば、「その葉が、峰と峰との裂け目から溪合ひへ溢れ込む光線の中を、ときどき金粉のやうにきらめきつゝ、水に落ちる」ごとく舞い散つた葛の葉が表紙へ漉き込まれ、白い繊維と絡み合いながら、紙の面に宿っている。

- 1 豊崎光一ほか訳『千のプラトール 資本主義と分裂症』(一九九四、河出書房新社)
- 2 谷崎文学の装幀については、橘弘一郎『谷崎潤一郎先生著書総目録』全三巻+別巻(一九六四～六六、ギヤラリー吾八)、山中剛史『谷崎潤一郎と書物』(二〇二〇、秀明大学出版会)などを参照のこと。
- 3 水上勉・千葉俊二編『谷崎先生の書簡』(二〇〇八、中央公論新社)。以下、嶋中雄作宛書簡は同書より、雨宮庸蔵宛書簡は『芦屋市谷崎潤一郎記念館資料集』(2) 雨宮庸蔵宛谷崎潤一郎書簡(一九九六、芦屋市谷崎潤一郎記念館)から引用した。
- 4 『紙の文化辞典』(二〇〇六、朝倉書店)。このほかに、和紙の関連情報は引用文献以外に、次の書籍・雑誌を主に参照した。池田寿『紙の日本史 古典と絵巻物が伝える文化遺産』(二〇一七、勉誠出版)。久米康夫『大和吉野の紙』(一九八六、雄松堂出版)、『和紙の源流』(二〇〇四、岩波書店)。宍倉佐敏『和紙の歴史 製法と原材料の変遷』(二〇〇六、印刷朝陽会)。寿岳文章『日本の紙』(一九六七、吉川弘文館)。西健男『和紙製造論』(一九二八、有隣堂)。町田誠之『和紙の道しるべその歴史と化学』(二〇〇〇、淡交社)。渡部道太郎『和紙類考』(一九三三、物外荘)。ダート・ハンター、久米康夫訳『古代製紙の歴史と技術』(二〇〇九、勉誠出版)、『季刊和紙』第7号「特集吉野」(一九九四・四)。

5 久米康夫『大和吉野の紙』(注4に同じ)。同書には「谷崎の名作『吉野葛』は国栖の紙郷をひろく知らせたが、その成りたちや吉野の紙の位置づけにはふれていない」とある。なお、「吉野葛」の「紙」に着目した論考に、清水智史「紙片」を再興する―谷崎潤一郎『吉野葛』と近代日本の観光(『日本文学』二〇二〇・八)がある。

6 「大和の国栖村の手すきの紙」を手配した「樋口喜三氏(『盲目物語』はしがき)は、「昭和二年の早春」として「先生と友人妹尾健太郎夫妻と私の四人で、国栖の紙すき場を見学」したと証言している(野村尚吾『谷崎潤一郎―風土と文学』一九七三、中央公論社)。ただし、谷崎と「大和の上市の日さん」の初対面は一九二九(昭和四)年で(料理の古典趣味)『サンデー毎日』一九二九・九)、投宿先・桜花壇の宿帳によれば、妹尾夫妻を同道した吉野行きは同年秋である(千葉俊二「谷崎潤一郎年譜考」『日本文芸論集』一九八〇・三)。

7 万葉歌が踏まえる故事については身崎壽『額田王―萬葉歌人の誕生』(一九九八、塙書房)、ホトトギスの異名については川口孫治郎『杜鵑研究』(一九一六、東京宝文館)を参照した。

8 ロラン・バルト／花輪光訳『物語の構造分析』(一九七九、みすず書房)

9 ジェラルド・ジュネット／和泉諒一訳『スイユ テキストから書物へ』(二〇〇一、水声社)

【附記】 本稿は、京都精華大学人文学部二〇一九年度卒業生の三田村慶郎の卒業論文「還る手紙に理想は宿るか―谷崎潤一郎『吉野葛』の母恋い」をもとに、大幅に加筆したものである。特に、三・四節の着想は三田村論に依っている。なお、もとの卒業論文は優秀論文として活字化されており、『京都精華大学人文学部卒業論文記録集』No.8(二〇二〇・三、京都精華大学人文学部)で全文を読むことができる。

※ 谷崎潤一郎のテキストは基本的に『谷崎潤一郎全集』全二六巻(二〇一五・二〇一七、中央公論新社)を用い、初出・単行本・全集類・文庫本などを適宜参照した(傍点はすべて引用者による)。ただし、本論の性格上、「吉野葛」については六部集版から引用している(草書体など特殊な表記を一部改めた)。