

志賀直哉『荒絹』の現代的射程

〔都大論究〕四七号
二〇一〇年六月

伊藤 佐枝

そして夜明け頃うとうとしていたとき、地の底のような暗いどこかの場所で、身を屈めてこちらを窺っている何かの気配を彼女は感じとったのだった。

壺の底に沈むような闇を織らなければならぬと思つたのはそのときだった。

(梨木香歩「からくりからく」(1))

1 はじめに——『荒絹』の典拠について

『荒絹』(「白樺」一九一七・一一、執筆は一九〇八・一一)がギリシア・ローマ神話のアラクネの物語を典拠とする事は志賀直哉の読者に知られている。志賀は後年の回想で、「あの話は独逸人のギリシャ神話を描いた絵から想ひついたので、その出所を示す意味で「アラクネ」を「荒絹」と題した」が「話の大体は私自身の想像」だと述べた。小林幸夫は、オウイディウス「変身物語」に基いてアラクネの物語と「荒絹」とを比較し、行き届いた整理を行っている。だが、「荒絹」に似たギリシア・ローマ神話はアラクネの物語だけではない。高橋英夫は、若年の志賀がドイツ語の個人指導を

受けた第一高等学校教授・岩元禎からの様々の熏陶のうちに、西洋美術享受のための教養としてギリシア神話の物語を「耳学問」で教えられた事を挙げ、それが「荒絹」に痕跡を残したとする。『荒絹』を生み出した志賀直哉の「想像」力の中には、神々と人間の愛憎をめぐる複数の物語達が「耳学問」の摂取にふさわしいなめらかさで溶けあつていたように思われる。

まず、ヒロイン荒絹と対立する女神は、アラクネと対立するミネルヴァ(小林論文同様、本稿においてアラクネの物語の内容と固有名詞の表記は中村善也訳の「変身物語」による)と異なり機織りの技能を持つ存在としては描かれていず、「美の神で、恋の神で、さうして妬みの神」「九六頁」(『荒絹』)及びその他の志賀直哉の文章の引用については付記1参照)で、アラクネの物語には登場しない人間の美少年「阿陀仁」に恋する。これは、やはり「変身物語」に書かれている、美と愛の女神ウエヌスから人間の美青年アドニスへの恋を思い出させる。阿陀仁は牧童でアドニスは狩人だが、美しく、女神に恋されるといふ受身の形で物語に重要な位置を占める点で共通する。なお、「変身物語」ではウエヌスがアドニスに、かつて自分が人間のヒッポメネスとアタランタとの恋を叶えてやった事、その後ヒッポメネスの忘恩を罰して彼らを破滅させた事を語る

が、これは『荒絹』冒頭で語られる、女神と人間の若者達との間に繰り返されるへ人間の恋→女神への祈り→女神の恩恵による恋の成就→有頂天になった恋人達の忘恩→女神の怒りと恋人達の不幸→というサイクルと全く同じである。さらに、美の女神から人間の美少女に向けられる嫉妬と憎しみという角度からは、現在もギリシア・ローマ神話の一般向け読み物によく収められている、人間の王女プシケーの物語が浮ぶ。この物語は紀元二世紀半ば頃の成立と言われるラテン小説、アプレイヴス『黄金のろば』に出てくるものだが、美しさゆえに人々の賛仰を集めるプシケーを美の女神ヴェヌス（固有名詞の表記は呉茂一訳による）が快からず思い、不幸にしようとする目論む所から物語が具体的に始動して行く事、ヴェヌスの息子の愛の神クビドーをめぐって後々ヴェヌスとプシケーとの間に起る対立が——殊に女神の手から愛する男性を取り戻そうとする人間の女性の苦闘が物語の山場をなして行く事において『荒絹』と共通すると言えよう。『荒絹』執筆翌年の一九〇九年頃、未定稿「アモールとローエングリンの悲み」で志賀はこの物語への関心を記している（この未定稿ではクビドーが「アモール」、プシケーが「サイケ」となっている）。

ギリシア・ローマ神話ばかりとも言えないかもしれない。「妬みの神」という言葉は旧約聖書を連想させる。そして、もしこの女神の造型にギリシア・ローマ神話のウエヌス（ヴェヌス）が含まれているとすれば、彼女が山に住んでいるという設定は、『荒絹』が本来「田村寛貞から手紙で、留学中の山田耕筈から頼まれたがオペラの台本になるようなものは出来ないかと云はれ」て書いたものだという志賀の説明と結びついて、ワーグナーのオペラ「タンホイ

ザー」の男主人公を魅惑するヴェエヌス（固有名詞は高辻知義訳による）の住む山・ヴェエヌスベルグをも引き寄せずにはおかない。『荒絹』執筆当時、志賀は、後年の本人の言によれば「オペラがどういふものか全で知らな」かった一方、「タンホイザー」の日本上演は山田耕筈による部分初演が一九二〇年、藤原歌劇団による全曲初演が一九四八年の事で、志賀に鑑賞の機会はありようもなかった。しかし志賀が一九〇六年に使用していた手帳では、「横浜での用」と題した買い物リストに「Tannhauser's Overture」が含まれ、志賀が「タンホイザー」序曲のレコードを買ったか、買おうとしたかした事が分る。典拠として挙げうるほどの確かな出会いではなかったにせよ、志賀がこのオペラの内容について情報を持っていた可能性は高い（ちなみにこのリストの中には「Lohengrin」の名も見られ、前述のように一九〇九年頃の志賀の所持していたローエングリン情報がやはりワーグナーの名を経由してである事が推測できる）。「タンホイザー」は十字軍に従軍した実在の詩人タンホイザーをモデルに中世ヨーロッパで生れた物語に基づくオペラで、ヴェエヌスが登場するとは言え、全体はキリスト教の枠組の中にある。人間のタンホイザーを寵愛するヴェエヌスが、『変身物語』で人間のアドニスを寵愛して地上で彼の狩猟を手伝うヴェヌスと異なり、ヴェエヌスベルグという空間にいつも閉じ込められた存在に映るのはそのためであろうか。『荒絹』の女神も、一度だけ例外的に荒絹の織る布を見に平地に降りて来る他は、山を動く事はないように見える。

そして、山を定位置とする女神と、最後に物狂わしく山に登るまでは平地の自宅を動く事のない荒絹と、仕事ながら毎日山と平地とを

往復する阿陀仁——それぞれ一人の女によって占められる二つの空間を日常的に往復する一人の男という構図は、『タンホイザー』のヴェーヌスとエリーザベトとタンホイザーに似ながらも、それ以上に、近藤直也が日本人の山岳信仰における女人禁制の由来を、山で働き里で暮す人間の男をめぐる山の女神と里の女との緊張関係という構図で読み解いてみせた事を連想させなくてはならない。この連想は、志賀の後年の作『暗夜行路』（「改造」一九二二・一・一九三七・四、断続連載）で、直子の初産の折、謙作が男性の友人や知人と連れ立って「男だけの祭」である鞍馬山の火祭を見に行き、三里の下り道を降りて直子のもとへ戻って行く事を思い出した時ますます強まるであろう。一方で、篠沢秀夫が阿陀仁の名から「南無阿弥陀仏」を連想している。それを言うなら「仁」の字は儒教的連想をも誘うだろう。『荒絹』は様々の文化圏の混淆した所に成り立つハイブリッド的な「神話」なのである。

その上で一貫しているのは、阿陀仁はアドニスやタンホイザー（人間）でもクビード（神）でもありえようが荒絹はとにかく人間であり、女神はギリシア・ローマ的存在であれキリスト教的存在であれ日本の存在であれ、もしくは恋敵としてであれ姑としてであれ、荒絹の、取り立てて神に張り合う権力を持つとするのでもなくただ生きて幸福になろうとするささやかな望みの前に、圧倒的な強大さで立ちはだかる超越的存在であるという事だ。神が人々の崇拜を求め、従わない傲慢な人間を成敗したという、言わば神本位のアラクネの物語に対して、『荒絹』は自らの恋愛の成就を懸命に願う人間の思いにこそ主眼があり、その点で「タンホイザー」やプシケーの人間中心の物語と手を結ぶ。しかしプシケーやエリーザベ

トが非力ながらも最終的には愛する男を奪回し、幸福や救済を恵まれるのに対して、荒絹はアラクネのごとく孤立して破滅するしかない。このエリーザベトには自分と恋人とを救済してくれる聖母マリアはいない。『荒絹』の女神は「タンホイザー」のヴェーヌスとは異なり、この作品世界の中で誰をも憚る必要のない唯一神なのである。ワグナーのタンホイザーはエリーザベトに救われるが、ヨーロッパ中世の物語を再話したゲルハルト・アイク『中世騎士物語』の結末では、ローマ教会に赦免を拒否されたタンホイザーは再びヴェーヌス山に居場所を求めて帰って行く事も、蛇足ながら付け加えておくべきであろうか。それは『荒絹』の物語終了後の阿陀仁のありうるひとつの姿でもある。

アラクネの物語の示す、神の前には非力な人間の破滅と、プシケーの物語らが指さす人間中心性、人間（の女）の恋心への基本的な肯定性。この二つの合流地点に『荒絹』は成立する。さらに、タンホイザーがヴェーヌスの呼び声とエリーザベトの名前に引き裂かれるクライマックスが彼の内面の葛藤の可視化として受け取れる『タンホイザー』のありようと通って、『荒絹』の悲劇は、アラクネの罰のように神が直接人間の前に現れて言葉や薬を注ぎかけるといった見やすい形で外からもたらされるものではなく、孤独な密室で一人機を織る荒絹の内面の崩壊という形で訪れる。そしてアラクネの織った布はミネルウアによってずたずたにされたが、荒絹の織ったとばりは荒絹自身の手で無惨なものになり果てるのである。ここには単なる物語性豊かな古代神話の再話化といったものではなく、人間の個別の生と外界との関係をめぐる、極めて現代的な或る直観が含まれているように思われる。それはおそらく、後年の志賀

作品『暗夜行路』において「運命」という言葉で考察されるものだが（志賀は『暗夜行路』を「出生から来る一種の運命悲劇」とギリシア悲劇のオイディプスを連想させる言い方で呼んでいる）、実のところ私は「運命」という言葉をキータムとして本稿を展開して行く事は躊躇を覚える。それは少なくとも現時点の私には、オカルトやエンターテインメントの文脈以外では身近な言葉ではないからである。だがその一方で、自らの恋愛を守るために自らのあたる限りの力を懸けて織り出した美しいものを、事もあろうに自らの手で汚してゆく他はない荒絹の苦しい必然は、それ自体として私に強いリアリティを感じさせるものだ。同様のリアリティを、竹盛天雄は「黒い魔術」、小林幸夫は「情念」という言葉を用いて読み解こうとした。本稿はまだこのような明確なキーワードを持つに至っていない。ただ『荒絹』の記述を愚直に辿りながら、今述べた「リアリティ」を具体的な言葉にするすべを探してみたいと思う。

2 〈美〉の秩序——前半部の世界

『荒絹』はアラクネの物語同様、まず女神を語り、次いでその女神と対立した人間の女性が蜘蛛に変身させられるという方向性で物語を展開させて行く。「昔々或山に美しい一人の女神が住んで居た」「九六頁」といかにも神話らしく始まり、彼女の機嫌を損ねた人間達がどうなったかが、人間の幾世代にもわたって繰り返される。殆ど「制度」（小林幸夫）と化したサイクルとして語られる。この後に登場する事によって、荒絹はその不幸で非力な人間達のサンプルとしての位置を、さしあたって占める事になるであろう。

そして女神からおそらく使者の岩頭を通じて荒絹のもとへ届けられた「呪ひ」の唄は、「身の程もわきまへず、その様なとばりを尚織り続けるなら、お前はいまに蜘蛛になる」「一〇〇頁」（傍点原文）と予言し、末尾で伯父の隠者が発見した荒絹は「もう蜘蛛のやうに見えた」「一〇二頁」。しかし、小林も指摘しているようにあくまで蜘蛛のようだったのであって、蜘蛛になつてはいない。

もし、アラクネにかけたミネルウアの呪いが物語の中で実現を見ず、アラクネの縊死死体が生きた蜘蛛に変身しなかつたならば、アラクネの物語は人間側から見ても神側から見ても完結しようもないに違いない。アラクネの側からすれば、ミネルウアに反抗したが敗れ、命を助けられる事と引き替えに人間の姿を奪われた事で彼女の人生の物語は一つの完成に至るのだし、ミネルウアの側からすれば、生意気な人間を罰しおかせ、他の人間達を震え上がらせ、女神の威信を轟かせる事でこの事件は決着するのである。いわば、アラクネの物語では、外観の（人間にとつての）悲劇性にもかかわらず、神の物語と人間の物語とが最終地点で幸福に一致し和解除している。『荒絹』に欠けているのはこの一致と和解除である。荒絹の身に起きた事の総てが女神の呪いの射程に含まれていた事なのかどうか、読者は知る事ができない。最後に荒絹は山へ登って行き、女神の社の前に「むしり取られたやうな荒絹の着物の切れ端」「一〇二頁」（傍点原文）が落ちていたのを隠者は見るが、それが女神の作業なのか、荒絹が自分の手と自分の意志でした事なのか、最終的には分らない事である。そして荒絹のとばり織りを妨害するという女神の意図はとりあえず達成されたが、蜘蛛になるといふ予言はまだ成就していない以上、女神が勝利したと言えるのか否かは、『荒

絹」の結末からは想像もつかない。この意味で、女神の物語にも、荒絹の物語にも完結はなく、しかもそれぞれの物語の末尾はばらばらに宙へ投げ出されている。しかし、たとえ今後荒絹が伯父の看護で回復し、再びプシケーのごとく女神から阿陀仁を取り戻しに向う未来が少しも想定できないわけではないと考えてみても、『荒絹』が読者に与える荒涼たる暗さは少しも慰められる事はあるまい。荒絹が伯父に氣遣われ阿陀仁に愛されながらも、彼らと分ち合えない苦しみを一人で苦しんで壊れて行く物語こそが『荒絹』の世界を最終的に覆い尽くすのであって、女神の威信や恋争いや予言成就の物語などはその前に居場所もなく放逐されるのである。この事が、前章末尾で先走って述べたように『荒絹』を人間中心の物語にしている。だが一方で、神の物語と切り離された荒絹の物語の孤絶は、伯父や阿陀仁と自らを切り離して行く（切り離させられて行く）荒絹の孤絶と対応するのである。

『荒絹』を読むとは、（他の多くの小説もまたそうであろうが）単に人物の言動や心情の推移が物語を織りなして行くのを追う事ではない。叙述や形式、語られ方が、それ自体で一つの物語を提出し、登場人物の言動や心情の物語を裏打ちするのである。『荒絹』の場合、いかにも女神の物語らしく書かれた前半部と、荒絹を中心とする後半部との落差が、どのような言葉によつて織り分けられているかを見届ける事が読みのポイントになる。前半部を、女神が山を降りて荒絹と彼女の織るとばりを見、とばり完成を妨害する事に決める所までと定め、次段落の「何事も知らない荒絹は」「九九頁」以降を後半部として眺めると、形容詞の使い方が前半部と後半部で著しく異なっている事に気づかされる。

「昔々或山に美しい一人の女神が住んで居た」と始まる前半部では、「美しい」という形容詞が圧倒的に存在感を主張する。「茲に此山の麓に阿陀仁と云ふ美しい一人の牧童が居た」「九六頁」。その阿陀仁が山の「美しい花」で「美しい花束」を作つて女神に捧げる日常を送っているうちに「三四年経つた。阿陀仁は段々に美しくなつた」「九七頁」。彼の恋人になつた荒絹は「山の女神にも劣らぬ程に美しい娘」「同頁」で、「美しい一帳ひとたばのとばり」「九七・八頁」を織る。それは「その美しいとばりに包まれた二人は世の如何なる美しい物にも再び眼をまどはされる事のない為に」だという「九八頁」（以上総て傍点原文）。「美しい」を拾うだけでストーリーの概略が辿れるように、「美しい」が大量かつ組織的にばらまかれているのだ。

この「美しい」のオンパレードが、女神の荒絹瞥見の記述でクライマックスに達する。それは即ち作品前半部そのもののクライマックスでもある。女神が荒絹の家に近づくと「美しい唄の声」「九八頁」が聞える。覗いてみると「幅の広い美しい織物を見た。それにはあらゆる美しい花と美しい小鳥とで、少女の恋する心が織り込まれてあつた」「女神は次に夢見るやうな、うつとりとした眼の美しい少女を見た」。それから、「女神は最後にその辺、床一ぱいに撒き散らされた山の美しい花々を見た」「同頁」。そして前半部の結論部に達する。「女神はこんな美しい少女を初めて見た。こんな美しい織物を初めて見た。そして阿陀仁との恋。女神は若し此美しいとばりが完成すれば、もうどんな事をしてあの牧童を再び此少女から引き離す事は出来ないと考へた」「九九頁」（傍点原文）。

「美しい」はただ単に人物や事物の外観に関する読者への情報提

供になつてはいない。「とばり」は四度も「美しい」と書かれるのである。それがただのとばりではなく、「美しい」事に意味があるのだという事を片時も読者に忘れさせまいとするように。ここには非常に素朴な形で、一つの「美の世界」とも言うべきものが構築されている。「美しい」という文字がアラベスクのように作品の印刷された頁の上を埋め尽くしているのだ。

この事は、前半部が美の女神を中心に物語られている事と対応する。〈美の神〉が君臨する、恋の対象も恋敵も小道具も〈美〉に占領された世界。この場合、〈美〉の階層性という事が問題になつて来るだろう。〈美の世界〉が〈美の神〉を主人公として語られて来るなら、当然そこには中心と周縁、上下の秩序というものが発生して来る筈だからだ。そして実際、この作品世界の中で登場する唯一の神である女神は権力においても最上位を占め、居住空間の上でも山という高所にいる。女神は山（上）におり、人間達は麓やその周辺（下）にいる、この山をめぐる女神と人間との位置関係が、そのまま、女神を中心に見た時の、この作品の基本的な〈美〉の上下関係の秩序に対応しているのである。女神は美しく崇高で、美しい花に囲まれている。山の住民の中では、「かなりの年をしながら悪戯者で、夜になるとよく麓の村々をあさり歩き、羊や、鶏や、或時は魚の肉などを盗み、又或時は酒をも盗んで来るのを仕事のやうにしてゐる奴」「九七頁」といかにも下劣な者らしく形容される、後に荒絹が聞く「しやがれ声」「九九頁」（傍点原文）の持ち主らしい岩頭だけが、境界的な存在として麓へも降りる。山の下に住む人間達は、苦しい時だけ女神に泣きつき喉元過ぎれば熱さを忘れて罰せられるサイクルを繰り返し、老人達を通じてその記憶を継承している

にもかかわらず一向に学習する事のない、いわば愚かで卑小な者達である。これが冒頭に述べられた、この山を頂く神と人間の共同体において繰り返される「制度」の実質だ。ところが、その卑小な人間達の中から、美しさで抜きん出ている阿陀仁が牧童として山へ登ってくる。そして人間だてらに女神の恋心の対象となる。物語はここから始まる。

しかし阿陀仁の美しさは下剋上を意味しない。人間にしては美しい阿陀仁が山に登ってくるのは、山の住民にしては下劣な岩頭が麓に降りていくのに対応して、それ自体はどうという事もない事だ。阿陀仁は美しい花を摘んで花束を作り、「最も美しい花束」「九七頁」を女神に捧げる。自ら美しく、花の美しさも理解し、美の女神にも敬意を欠かさない、上下関係の秩序に則った形でステツプアップして、女神に好ましい存在となるのだ。オウイデウスは、ウェヌスが人間のアドニスに恋をし、彼のもとを離れられず狩りを手伝ってやるさまを、神にあるまじき一大事としてコミカルな優しさと共に語っていた。だが『荒絹』の女神は、自分から居所を離れて阿陀仁の方へ降りては行かない。あくまでも女神が上で人間が下という秩序は保たれている。女神が阿陀仁を恋人にしておせたとしてもそれは変らなかつた事だろう。もし、そこに荒絹という、「山の女神にも劣らぬ程に美しい」麓の人間が出現しなければ。そして彼女が山へ登つて来て女神を崇拜するのではなく、麓にいますままで女神に対抗して、「世の如何なる美しい物にも再び眼をまどはされ」ないほど美しいものを阿陀仁との結婚のために作ろうとしなければ。夕方まで山で過す事を常としていた阿陀仁は、荒絹に恋してからは半日で山を降りてしまふし、花の「一番美しい一束」「九七頁」

を女神にではなく荒絹の方に捧げるようになる。山の高みが象徴していた〈美〉の秩序、女神と人間達との上下関係の秩序は転倒してしまうのだ。その結果、女神の方から山を降りざるを得なくなり、同じ地上に立つて荒絹ととばりとの美しさに圧倒されざるを得なくなる。女神が荒絹ととばりとを潰そうとするのは単なる恋の問題ではなく、いや恋と分ちがたく結びついて、女神の威信を頂点とする秩序の紊乱の問題であつたのだ。

「美しい」阿陀仁、「美しい」花束、「美しい」荒絹、「美しい」とばり、これらの人物や事物はひそかな上下関係の秩序の中で名指されていたのであつた。物語そのものがこの上下関係との関わりで展開していて、上下を決める最大の決め手が〈美〉だったのである。そこには〈美〉を越える価値基準というものは存在しない。従つて、事物や人間を形容する言葉は原則的に「美しい」を越える事はない。荒絹の美しさは「豊かな頬、張り切つた胸、丸味を持つた長い指、其若々しさには女神の美も到底及ばないやうに思はれた」「九八頁」、とばりの美しさは「あらゆる美しい花と美しい小鳥とで、少女の恋する心が織り込まれてあつた」と、どちらも平板で類型的な表現で形容されるに過ぎない。阿陀仁が「美」く、花が「美しい」ならば、花も阿陀仁も十把一絡げかとも言い得よう。共にただ「美しい」だけの花と阿陀仁は、喩えれば〈美〉という一つの階段の、下から三段目と上から四段目程度の違いしかない。そして荒絹ととばりは、女神を最上とする狭義の秩序、〈美しい山の神／麓の卑小な人間〉という共同体の上下の秩序を揺るがす事はできたが、やはり大きく見ればこの〈美〉の階段の外部には位置しない。自身が〈美の女神〉よりも美しくあり、その自分の手で〈美の女神〉も

かなわないほど美しいものを創り出すというのは、階段の最上段に立つ女神に対して、その階段の更なる上の段を築くようなものだ。荒絹の目的は阿陀仁と幸福になる事であつて、「美」さそのものではなかつた。しかし、その目的の遂行は事実上、「美」さという同じ土俵で女神に対抗する事を意味した。その事の中に、荒絹の悲劇の発端は既にあつたと言える。

3 揺れ動く〈心〉——後半部の世界

女神は「恋の神」でもあつた。前半部の鍵概念が外形的な〈美〉だとすれば、後半部では〈恋〉即ち内面的なものと言えようか。荒絹の姿形の「美」さが殆ど問題にならなくなり、ひたすら荒絹の内面に焦点が絞られて行く事になる。そのターニングポイントとなる形容詞が、前述した前半部のクライマックスの中には実はひっそりと仕掛けられていた。先に述べたように、女神が荒絹の家に近づいた時、まず聞えたのは荒絹の「美しい唄の声」であつた。しかしそれはただ「美しい」ばかりではなく、「魅するやうな調子で恋の切ない心を唄つて居」たのである（九八頁）（傍点引用者）。この「切ない」という形容詞は、女神側から投げかけられた「美しい」という評価に、その評価が代表している〈美〉の階段に、この前半部でかろうじて抵抗できている唯一の形容詞である。先に私は、荒絹の美しさの描写は類型的だと述べた。頬が「豊か」で指が「長い」、そういった形容動詞や形容詞は「美しい」を補助しているだけだ。女神が自分の方から見て頬の豊かさを荒絹の「美」さの一つに数えたというだけの事だ。しかし、「切ない」は違う。それは荒絹当

人の心の方から来た言葉なのである。

後半は、この「切ない」を引き継ぐようにして荒絹の心を書く。だが、前半の「美しい」がキーワードとして不動だったのに対して、後半では、この前半部の荒絹の唄と対応するかのような呪いの唄を引き金に、荒絹の心を表す形容詞は移り変る。この前半の不変と後半の移り変りとの落差が、そのまま女神と荒絹との落差でもある。女神は幾ら嫉妬に悩んでも要するに神であり、権力に何の揺らぎもない。対して荒絹は、初めて呪いの唄が歌われた夜、唄のメロディもまだ聞き取らないうちから「不意にいやな寂しさに心を襲はれ」る〔九九頁〕(傍点原文)。その後「段々に苦しくなつて」〔一〇〇頁〕、「阿陀仁に対する堪へ性のない恋しい心が発作的に起」〔同頁〕り、「苦しい恋を紫色の花に織り込む」〔一〇〇頁〕。荒絹の阿陀仁に向う思いは、恋の形は、「切ない」なら「切ない」なりにどこかの形容詞に落ち着く事ができないのだ。正にそれが呪いの結果としてある。仮に、前半の、「美しい」という形容詞で固めた女神の物語の世界に荒絹が「切ない」という別の形容詞を持ち込んで逆らつたとするならば、後半では女神は呪いの力でその形容詞が次々と変つて行くように仕向けて荒絹を自滅させたという読み方もできるだろう。

呪われる前、荒絹は「切な」かったのだ。しかし「寂し」くも「苦し」くも「堪え性」「な」く「恋し」くもなかったのだ。先に私は、アラクネの物語には神の物語と人間の物語の和解があると述べ、対する荒絹の孤絶を語つた。この荒絹の孤絶という事を考えれば、呪いの最初の効果が「いやな寂しさ」だった事は示唆的である。それまでも荒絹は一人で機を織っていたし、阿陀仁とはとばりが完成す

るまで口をきく事さえ禁じられていた。それでも「寂し」くなかったというなら、それはなぜか。一つは、未来に希望があったからだろう。「あと三分の一、それが出来上つた日に伯父の隠者は阿陀仁と自分をめあはせて呉れる。それを想ふと荒絹の心はいつも燃え立たずには居なかつた」〔九九頁〕(傍点原文)。もう一つの理由は、阿陀仁との心の結びつきを信じていたからであろう。「阿陀仁は毎日山からの最も美しい一束の花を窓から投げ込んで往つて呉れる」〔同頁〕。前半部で見たように、山で作つた花束のうち最も美しい一束のものを女神でなく荒絹に捧げるといふのが、阿陀仁の荒絹に対する端的な愛情表現であつた。阿陀仁はそれを変わらず続けており、「呉れる」という荒絹側の受け止めが彼女の喜びを伝える。そして、荒絹は自分では山へ行かないにもかかわらず、阿陀仁が持つて来てくれた花束が「最も美しい一束」である事を知つてゐる。確かに彼女は孤独ではなかつた。それが彼女の安定であつた。しかし、それが「或夜、もう村中寝静まつた頃、荒絹は一人静かに機を織つて居ると、不意にいやな寂しさに心を襲はれた。荒絹は機の手を止めて眼を閉ぢた。すると遙か／＼遠い所で何か唄つて居る男のしやがれ声が聴えて来た。それはかすかで何を云つて居るかは解らなかつた。然し解らぬ儘に何だかいやな気持をさす節だつた」〔九九頁〕(傍点原文) という事態になるのだ。

アラクネの物語は、地域共同体の一同を震撼させ、各地へ噂が語り伝えられた出来事として語られた。見た者の有無は明記されていないが、アラクネの身に起つた事は最終的には共同体に分ち合われた。だが、荒絹の「いやな寂しさ」は、そしてそれが先駆けをつとめる女神からの呪いは、共同体の皆が眠り、荒絹が一人目覚めてい

る時に襲つて来るのである。「村」が「寝静まつ」ているという表現は、女神が荒絹の機織りを覗きに来る所でも出て来た「九八頁」。物語の舞台空間が山と女神の定位置にある時は「山・麓」というタテの対立軸が露出し、舞台空間が麓と荒絹の定位置にある時は「村」というヨコの共同性が前面に出ると言えようか。だが、

「村」の具体的な第三者が登場するわけではない。荒絹が一人覚醒して呪いを感じてしまった丁度その時に「寝」ていた事を読者が鋭く意識せざるをえないのは、共に「村」の住人と明記されているわけではないが、この荒絹の物語に登場する彼女以外のただ二人の具体的な人間、即ち伯父の隠者と、そして誰より阿陀仁の他にはない。荒絹が一人で、二人のためのとばりを織っている時に呪いがやってくる、その折も折、もう一人である阿陀仁はのどかに眠っていたと受け取れてしまう。

そして、この事態が毎夜、呪いのメッセージを次第に明瞭化しながら繰り返される。阿陀仁が荒絹の受難に無知だからと言って、彼に責められるべき落度があるわけではない。彼はただ、また、眠っていて、あるいは別の村に住んでいて「いやな」唄が聞えなかつただけだ。だが、そのたまたまが毎日積み重なって来るにつれて、荒絹は「段々に苦しく」なるのである。後で、もし「阿陀仁に打ち明け」「一〇〇頁」たらと想像している所から推して、阿陀仁にメッセージを送る何らかの方法があつたようである。しかし、荒絹は沈黙した。伝えるほどの事ではないと思つたのか、思う事してみたのか。だが、毎日窓から投げ込まれる阿陀仁の花束を見ながら、荒絹は、あの唄を自分は毎夜聞かされているが阿陀仁はそんな唄が歌われている事も知らない、という事を、毎日ほんの少しずつ思つた

苦である。そのほんの少しずつの差が積み重なって行って、自分でもわけの分らない苦痛にさらされ続ける荒絹と、一向にさらされていない阿陀仁との間の距離を少しずつ広げて行くのだ。そして、苦痛の意味を荒絹が理解した時には、もうその距離はたやすく埋められないものになっている。

「荒絹はそれが女神の妬みからである事を悟つた」「一〇〇頁」。荒絹は毎夜の唄が瑣事ではなく、阿陀仁と打ち合うに足る重大事である事を認めた。だから漸くここで「阿陀仁に打ち明け」るかが問われる。それは阿陀仁との距離を埋める最後のチャンスでもあつたらう。しかし、荒絹は沈黙の続行を選ぶ。阿陀仁を信用しないからではない。「阿陀仁は機を止めて直ぐ結婚しよう」と云ふに違ひないと思つた「同頁」。とばりにこだわつて荒絹を危険にさらす位なら、女神の妨害を覚悟して普通の結婚を選んでくれる、それほどに阿陀仁の愛情が強い事を荒絹は信じる。だが、その信頼は解決の方向を指ささない。「荒絹には此とばりなしの結婚では何時阿陀仁を山の女神に奪ひ取られるかも知れないと云ふ不安があつた」「同頁」（傍点原文）。荒絹がもし阿陀仁を信じていないとすれば、それは、阿陀仁が女神を振り切つて妻となつた自分のもとにとどまり続ける力があるかどうか、の方だ。

実は、「荒絹」を繰り返して読むうちに、荒絹の内部で呪いがエスカレートして行くように私の中でもエスカレートして来る「不安」がある。阿陀仁の造型にアドニスが含まれていると見た場合、「美しい」とばりに包まれた二人は世の如何なる美しい物にも再び眼をまどはされる事のない為に「荒絹が機を織り、女神は「若し此美しいとばりが完成すれば、もうどんな事をしてもあの牧童を再び此少

女から引き離す事は出来ない」と考えるというように、とばりをめぐって二度も「再び」という言葉が登場する事が妙に気にかかるのだ。とばりが完成して阿陀仁と荒絹の夫婦を覆うに至れば、二人が恋に落ちる前の様々な他の「美しい物」に目移りしていた時期や、あるいは「離」れて暮している現在の不本意な状態に二度と再び逆戻りする事はないという程度の意味か。しかし一方では、女神が一度は、「あの牧童を」「此少女から引き離」しおさせた、阿陀仁が一度は女神の美しさに「眼をまどはされ」た事があつたようにも読めなくはない。阿陀仁は荒絹と恋人同士になる前、山で夕方まで昼寝をして過していた。志賀直哉は後年の作『いたづら』（「世界」一九

五四・四、六、の主人公「私」に、「二十前後の頃、ギリシヤ神話に凝つた事があり、エンディミオンの話を大変美しく思ひ、月の女神ダイアナに対し、さういふ感情を持つた事がある。ラトモス山の森の中に永遠に眠る、牧童エンディミオンを夜毎訪れ、密かに接吻して行くといふダイアナの話はその頃の私には非常に魅力的だつた」(傍点引用者)と語らせている。阿陀仁がエンディミオンないしアドニスとして一度は女神の求愛を受け入れた事があり、それゆえにこそ「再び」女神を顧みないためにとばりを必要とすると読めば、荒絹の不安も女神の嫉妬もより生々しいものになつて来るであらう。無論、そのように阿陀仁を邪推する事自体が、荒絹の内面を越えて読者の内面にまで感染する呪いの効果と言えるかもしれない。阿陀仁が堅固に荒絹一人をしか見つけた事がないと信じてみてもよいのだ。だが、いずれにせよ事態は変らない。もしまだ阿陀仁が潔白であるなら、未来にそうではなくなるかもしれないというだけの話だ。阿陀仁は愛してくる、しかし、無力である、これが荒絹の

絶望的な認識なのである。

そんな事は初めから分つていた事なのだ。それゆえにこそ荒絹がとばりを織り始めたのだから。言い換えれば、呪いは荒絹に未知の不安や恐怖を注ぎかけたのではなく、既に彼女の内部にあつた恐怖や不安の因子に働きかけた。だからこそ、荒絹は外部に助けを求める力を、あるいは助けを求めてよいのだという自信を、失う。彼女は一人孤独に呪いにさらされ続ける未来を引き受ける。こうして呪いは、まず荒絹を阿陀仁との信頼関係の内的なぬくもりから切り離し、次に彼女から未来への希望の熱をも削ぎ落し、それらの結果として彼女が自ら親しい他者達の援助を拒むように仕向けた。荒絹は阿陀仁を失いたくないからとばりを諦めないのだし、阿陀仁を傷つけたくないから呪いの事を黙っているのだ。だが、そのように阿陀仁という他者への思いから選ぶ行動が総て、荒絹を独りの方へ独りの方へと押しやつて行くのである。

荒絹は糸屑で耳を塞ぎ、他者や外界のあらゆる音声から自らを遮断する。だがそれはかえつて「一度其耳の底に浸み込んだ不愉快な呪ひの節」「一〇〇頁」と四六時中差し向いになる帰結を呼ぶ。荒絹の孤独と、呪いの効果とは相乗作用的に増大する。その中から「阿陀仁に対する堪へ性のない恋しい心」が生れ、恋は「苦しい恋」になる。彼女が自ら広げてしまつたと、事情を知らない誰もが断定するであろう距離の向うから、彼女は必死で阿陀仁へ最後の呼びかけを發するのだ。そしてその心を映してとばりの中へ織られる花の色が紫になり、紫が段々濃くなつて黒くなると「此頃から荒絹の様子が少しづつ狂はしくなつて行つた」「一〇一頁」と、形容詞が、再び、荒絹の状態を外から説明する言葉に変わる。代りに、とばりに

対して使われる形容詞が荒絹の心を映し出すようになるであらう。

「毎日毎日黒い花ばかりを織り込」み、「小鳥の色も黒かった」、「華やかだったと、ばりは見るかげもない物に変わつて行つた」(「一〇一頁」)。あまりに遅く様子を見に訪れた伯父の隠者の目に映つたとばりの姿は決定的である。「美しい」とばりは途中から段々にきたない色に変わつて行つて、仕舞は全く泥につかつたやうな色に織り出されてあつた」(「同頁」)(以上傍点原文)。

「美しい」から「きたない」への形容詞の転落。だが、この中途までは美の女神に敗北を予感させるまでに美しく、中途から「段々に」汚れ、「泥につかつたやうな色」になり果てたとばりの描写には、これまでのこの小説のどの描写にもなかつた生々しく禍々しい魅力がある。これまでの、抽象的で画一的な「美しい」のオンパレードが、一斉にこの凄絶な美しさへ向つてなだれ落ち、それに奉仕するのを読者は見る。後半にも「美しい」という言葉は出て来た。前述の「美しい一束の花」のように。しかし、この「美しい」が、後半では次第に一種のアイロニーを帯びて来る。以前、阿陀仁が窓から投げ入れてくれた「美しい一束の花」はそのまま受け取れた。しかし、以下の記述はどうか。

荒絹にはあせる心はあつても機を織る氣力がなくなつた。夕方になるとよくをさをさを両手に持つてほんやりと軒下に立つて空を見上げて居るやうな事が多くなつた。然し阿陀仁は一度も荒絹のさう云ふ姿を見なかつた。そして毎日山を下ると直ぐ美しい花束の一つを窓から投げ込んで帰つて行く。美しい花束は徒らに溜るばかりであつた。

「一〇一頁」

阿陀仁は相変らず端的な愛情表現を続けているのだ。彼は現実の荒絹が苦しんでいる姿を見ない。荒絹はわざわざ軒下へ出て来るといふのに。荒絹と阿陀仁は「話す事を禁じられて居た」(「九九頁」)と書かれていたし、「阿陀仁はとばりを隙見するさへ禁じられて居た」(「同頁」)とも書かれていたが、二人が顔を合せてはならなかつたという記述はない。荒絹がとばりを覗かれない家の外で阿陀仁と黙つて見つめ合う分には、禁止はなかつたのだ。「ほんやりと軒下に立つて空を見上げる荒絹の姿には、パトスの意識が深まるにしたがつて本来の対象を失つてゆく人間の姿が刻印されている。彼女の瞳に、阿陀仁の姿は、おそらく、無い」という小林幸夫の言に私は共感するが、それでも夕刻に軒下に出て来て空を見上げていた彼女の心には、おそらく彼女自身気づいていない所で、山を降りてくる阿陀仁に見つけてほしい、助けてほしいという願いがあつたのではないのか。だが、彼女の両手はおさを握つていて、阿陀仁の方へ差しのべられてはいない。そして阿陀仁は荒絹がそこでそうしている事さえ気づいていない。ただ、相変らず二人の距離は存在していないかのように自分だけが思つて、呑気に花束を差し入れ続けるのだ。「美しい」という言葉はここでは痛烈な皮肉である。

阿陀仁は相変らず「美」の階段に居るのだ。荒絹と彼女のとはりの姿は既にそこにはない。けれども、ただ「美しい」だけのものは他の「美しい」ものと幾らでも取り替へがきく。荒絹の恋の喜びと苦しみを赤裸々に映し出したこととばりは、他の「如何なる美しい物」とも取り替へがきかない。それは荒れた絹という両極的な名を持つ彼女だけの作品だ。そして彼女の恋もまた。

以上、私にとつての『荒絹』の「リアリティ」の淵源を解き明かそうとして、やや執拗に作品の記述を辿つて来た。そこから臆気に見えて来たのは、自らの美しい作品を自らの手で汚して行くという荒絹一人の内面劇の中に、共同体の秩序、恋敵、そして恋人といった様々の他者達の影が織り込まれていた事であった。その「影」の言わば総体として、女神からの呪いがある。しかるに、作家志賀直哉が最終的に特定の宗教団体に所属しなかつた事を踏まえてか、『荒絹』論は荒絹の悲劇を、女神との関わりよりも、最終的に荒絹の個人的な問題に帰そうとする傾向があるかに見える。前述のように、小林幸夫は荒絹の「情念」「パトス」の物語として『荒絹』を読んだ。竹盛天雄は「いやな寂しさ」に襲われ自ら手を止めて呪いの唄に耳を傾けてしまった荒絹について、「E・プロツホ流に言えれば、荒絹のこの「寂しさ」こそ、すでに悪意ある「黒い魔術」のわなに、われとわが身を投げかけることになるのだ」とし、耳栓をした荒絹が自らの内部に呪いの唄を聴き続け、ついには自らそれを唄ってしまう事を指して、「自作自演の傾きがある」と述べる。あたかも、『荒絹』における呪いにおいて外部の「悪意」は副次的な役割でしかなく、あくまで荒絹が自らを御しおおせれば解決しえた問題でもあったかのようである。

竹盛は、初めに荒絹の自律的な感情として「いやな寂しさ」があり、それこそが呪いの唄を自ら取り込んだと解している。それゆえ「自作自演」となるわけだ。しかし、『荒絹』の叙述は、女神が荒絹

に何らかの力を行使する決意を固めた事を述べて「何も知らない荒絹」の情熱的で希望に満ちたとばかり織りの日常に筆を転じ、その日常の中に「不意に」彼女を「襲」った異変として「いやな寂しさ」を置いているのである。「何も知らない」うちに既に荒絹は女神の包囲網の中にいた。それが半ば無意識的な違和感としてまず感受され、やがて意識的な聴覚に届く。苛酷な光景の中を、見ないように聞かないように努力して通過した後で、見も聞きもしなかつた筈のものが身体に刻み込まれて幾度も蘇つて来るように、その呪いは彼女の内部に根を下ろし、繰り返して彼女の中で嗜癡的に変奏される。それが傷つけられるという事である筈だ。『荒絹』が荒絹の「情念」の物語である事を、勿論私は否定しない。だがその「情念」とは、圧倒的な他者の暴力にさらされ、それを生き延びるために自らにとつて不本意で異物のようなもう一人の自分を飼わなければならなくなつた者の「情念」なのである。自らの恋心の甘美さを小鳥の意匠とばかりに織り込む荒絹が、鳥の声にも耳を塞いで暮す事をどうして喜ぼうか。阿陀仁と二人きりの楽園をとばりの中に望む彼女が、どうして阿陀仁相手に秘密を抱え、心こわばらせて生きる事を望むだろうか。それをあえて自ら求めざるを得ない、或いは求める他ないと思いつめる所まで追いつめられた者の「情念」をこそ『荒絹』は描いているのである。

そのように読んでみた時、『荒絹』は明治大正の一作家の異色の初期作品といった次元、あるいは西洋神話のリサイクルといった次元を超える。その「情念」をもたらししたものを神の呪いに並べようとする感性までも含めて、それは、志賀文学の直接的影響を受けているのかも明瞭ではない幾つもの現代作家の尊敬すべき仕事と、緊

密な手を繋ぎ合う。その事を簡単に述べて本稿の締めくくりとした。なぜなら、以上のように『荒絹』の与えるリアリティの内実を私なりに整理する営為は私一人では出来たものではなく、それらの現代の物語達を同伴して初めて、私に可能になったものだからである。「小説はたがいに解明しあう」とルネ・ジラルは述べた。荒絹に起きた事は何なのか、「呪い」とは何であるのか、私にその答えの一端を「解明」してくれた三人の作家として梨木香歩、萩尾望都、村上春樹を挙げておきたい。

本稿の冒頭に挙げた梨木の「からくりからくさ」(新潮社、一九九九)の一節とその前後の教員は、とばりを次第に黒くして行った荒絹の沈黙の中の苦しみを読者に見やすいものにするだろう。「彼女」と名指されている紀久は織機を専門とする美術大学生であり、彼女の苦境もまた恋人と別の女性とをめぐって生じる。紀久の場合、恋敵は同じ下宿の友人マーガレットであって、マーガレットは相手が紀久の恋人であった事を知らずにただ異国での婚外妊娠に悩むばかりである以上、紀久は沈黙した黒い布を織り続ける他なかつた。「じつ」としてしていると、闇の底の蓋が緩んでとす黒く血の凝った臍物のような物がずるずると引き出されてくるようだ。周囲の状況から紀久の心は嫉妬の形をとらされ、自分でもそう観念してはいるが今度の事は本当はこの蓋が開かれんがためのきつかけにしか過ぎない。そのために何かの意志が働いているように思えてならない」と感じながら、彼女はその「蓋」の下に彼女を待ち構えている「地獄」への懐かしさと嫌悪とに引き裂かれる。彼女の救済は、親類から婚外子を差別する言葉を聞かされて咄嗟に言い返した言葉が事実上マーガレットを擁護するものであって、しかも自分が

本心からその言葉を口にしたのだと自覚した時に訪れる。苛酷な状況によって自覚された自分の中の「血の凝った臍物のような」もう一人の自己の外に、女友達の苦境に嫉妬を越えて手をさしのべる自分が実在すると知った時、彼女の心にも作品世界にも光が差し込むのだ。そこに至るまでの彼女を支えたのは、絹糸を傷める薬品染色を憎みながら、しかし完全な闇の色を求める紀久のために黙って重クロム酸カリウムで染めた黒糸を用立ててやる家主に始まり、マーガレットを含めて一つ屋根の下で紀久の呻き声のような機音を毎日共に聞き続け、それにこめられた紀久の苦闘を多かれ少なかれ分ち合う女性の友人達である。それは男性作家志賀直哉が荒絹に与えようともしなかつた、伝統的共同体とは別種の味方達であつた。

紀久の苦悩は他者の悪意や呪いに由来するものではなかつたが、特定の暴力的な他者として荒絹の人生の前に立ちはだかつた『荒絹』の女神を考へる時、家庭内の虐待を扱った萩尾望都の漫画『残酷な神が支配する』(「プチフラワー」一九九二・七・二〇〇一・七)の題名の意味が明瞭になつて来るであろう。義父が神を僭称して主人公ジェルミに暴虐の限りを尽すという見やすい構図は初めのうちあるが、読み進めるうちに読者に判明して来るのは、「残酷な神」とは生身の義父ではない事だ。義父の死後も、性的虐待の記憶はジェルミを蝕み続け、彼が自分の心身をおろそかに扱うよう仕向け続ける。何も知らない者が見れば、ジェルミは行きずりの男に好んで身を任せながら、鞭打たれるのが好きな薬物中毒者に見えるかもしれない。ジェルミを氣遣う義兄のイアンが、あれは彼の性(性)のかと友人に真剣に尋ねると、友人はそれが傷だと答える。傷ついたCDが何度も同じ所を歌うようなものだという友人の言葉は、荒絹

が自ら呪いの唄を歌い始める事の意味を繊細に解明している。

「子供つて無力だろ？ 生物としては未熟児でなにもできない。親に依存して育つしかない。そして親自身がかかえてるトラウマをそっくり子供はおしつけられるんだ。呪いのようなもんだろ？」というジェルミの言葉は、虐待が自分の母親との密着関係を義父が見抜いて狡猾に利用したものであった事、そして母親が虐待を察知しながら黙認していた事、つまり結果から言えば、(荒絹が阿陀仁の無力を一人体を張ってかばい続けたように) 母の無力無為を自分一人が体を張ってかばい続けていたのだという事、それで身が持たなくなつた自分の怒りと憎しみが結果的には母の死をも用意したのだという事を、ジェルミが痛切に自覚した後に発せられるものである。「呪い」とは、「残酷な神」とは、他者の暴力とそれを堪え忍ばされる自己の無力感とのおぞましい合作であり、他者への愛こそがこの自己損傷にみすみす手を貸し、いつかは他者加害をも招来する事態をジェルミはこのとき見つけている。「わからない、どうやって愛を信じればいいんだ？」という悲鳴がそこに生じる。この少年の傍らに、同じく親の「呪い」に翻弄され、同じく親殺しの罪悪感を抱え、同じく母親との関係に由来する苦悩から「どうしてもわからないんだ。なぜ誰かを深く愛するというのが、その誰かを深く傷つけるというのと同じじゃなくちゃならないのかということが。つまりさ、もしそうだとしたら、誰かを深く愛するということがいったいどんな意味があるんだ？」と問う村上春樹『海辺のカフカ』(新潮社、全二巻、二〇〇二)の少年「僕」が並ぶだろう。実際、萩尾が『残酷な神が支配する』を連載していた時期は、村上が『ねじまき鳥クロニクル』(新潮社、全三巻、一九九四・五)を発表

し、『神の子どもたちはみな踊る』(新潮社、二〇〇〇)に纏められた短篇連作を執筆発表し、そしておそらく『海辺のカフカ』をも執筆していた時期と大きく重なる。これらの村上作品と『残酷な神が支配する』とは筋立てや設定の上でも色々奇妙なシンクロニティを持つているが(おそらく相互の影響や共通の参考文献という以上の、何かもつと深い次元で)、そのシンクロニティの意味を解きほぐそうとしてみると、圧倒的な暴力にさらされた主体の無力感と、それを生き延びる過程で生じる主体の内面の惨劇というテーマにぶつかる。そして、その中でも傷ついた主体が捨て切れぬ愛や他者への希求、に。

あまりに遅く様子を見に来た伯父の隠者に、荒絹は「ギロリと」した「恐ろしい眼」で報いた「二〇二頁」。その目は阿陀仁へも向けられるかもしれない。そして阿陀仁は、前述のようにかつて「夢見るやうな、うつとりとした眼の美しい少女」であった彼女の、今や「陽も当らねば、花も咲かず、小鳥も鳴かぬ荒涼たる景色」の中の洞窟に身を潜め、とばり同様に「薄よこれ」た無惨な変貌「同頁」が、ひとえに彼を愛したがゆえである事を理解するだろうか。だが、萩尾望都はジェルミという荒絹の傍らに、母親というあまりに無力な阿陀仁の一方でイアンをも坐らせた。彼はジェルミが沈黙のうちに背負っていた虐待の傷にあまりに遅く気づき、深く傷つき、部外者たらしめられた者の無力感に幾度も打ちのめされながらこの荒絹に手をさしのべる。彼の姿が阿陀仁のありえたもうひとつの姿であったと考えるなら、事態は『海辺のカフカ』の作者にも当てはまる。『風の歌を聴け』(群像)一九七九・六)で愛する女性の自殺を阻止できなかった男性を主人公とした所から書き始めたこの男

性作家は、『ノルウェイの森』（講談社、全二巻、一九八七）、『ねじまき鳥クロニクル』、『神の子どもたちはみな踊る』第四話の「タイランド」（『新潮』一九九九・一一、原題「地震のあとで」）その四「タイランド」、『海辺のカフカ』、そして『1Q84』（新潮社、book2まで二〇〇九）と、深い傷を負った女性の内奥の暗闇にこだわり、しばしば彼女に対する共感と無力感とに引き裂かれる男性主人公を彼女達の隣に配しながら、一貫してこのもう一人の阿陀仁の道をのろのろと手探りに辿り続け、少しずつ彼女達への距離を縮め続けている。ことに、異界的な暗い力を持つ兄に利用されてみすみす「僕」との生活を捨て、自分で自分を汚したという負い目のために「僕」のもとへ帰る資格がないと思ひ込んで、暗い部屋の中でひとり鬱屈し続けたという『ねじまき鳥クロニクル』末尾のクミコの告白に、私は紛れもなく荒絹の言えなかつた言葉を聞く。この延長線上に、愛する天吾の前に現れる事を断念し続け、彼をかばうためにあまりにもやすやすと自分の生命を捨てようとする『1Q84』の青豆の沈黙がある。蜘蛛の巣ならぬ繭のような「空気さなぎ」の中に美しい少女の姿で眠り続けるこのヒロインに、どうにか天吾は手をさしのべ、彼女の生命の温もりこそが大切なのだと確かめる事ができた。物語内時間にして二十年の時と、作品の分量にして千頁余の隔たりの後に漸く達成されたこの現代の荒絹と阿陀仁との再会の行方は、志賀研究者としての私にもとても気がかりである。（二〇一〇・三・一四）

注（一）引用は新潮文庫（二〇〇二）三二二頁より。

（二）『ギリシア・ローマ神話』という呼称を用いるのは、ギリ

シアの神話として現在伝えられている物語がローマ帝国の文学者によってローマ神話として纏められた所が多くある事による（呉茂一『ギリシア神話』（新潮社、一九六九）の新潮文庫版上巻（一九七九）を参照した。本文で後に触れるアプレイヴス「黄金のろば」もこの書に教えられた。

（三）『創作余談』（現代日本文学全集『志賀直哉集』（改造社、一九二八）。引用は四六版全集（付記一参照）第六卷（一九九九）二〇〇頁より。志賀はこの後、一九五七年一月に「荒絹」が千谷道雄の脚色により歌舞伎化され上演された折、脚本に添えた文章で「この劇の最後の場面はその頃、横浜の古本屋で買ったミュンヒナー何とかいふ本の中にあつたギジスといふ画家の石版画から想ひついたものである」と述べている（『戯曲「荒絹」後記』、原題「後記」。引用は四六版全集第十卷（一九九九）二二二頁より）。『荒絹』は当初まず黛節子によって舞台化を希望されており、ギジスのアラクネの石版画は先年節子に贈り、今、その稽古場にかけてあるさうだ（同）とも志賀は述べたが、一九五八年六月に上演された『黛節子の会』で『荒絹』が黛主演で上演された時、パンフレットにその石版画「アラクネの図」が掲載されたという（四六版全集第十卷の生井知子「後記」三九六頁）。この絵を私はまだ見る機会を得ない。

（四）『荒絹』とギリシア神話（「認知への想像力 志賀直哉論」（双文社出版、二〇〇四）所収、初出「受容と創造

- 比較文学の試み」(江頭彦造編、宝文館出版、一九九四)。
 (5) 『偉大なる暗闇 師 岩元禎と弟子たち』(新潮社、一九八四)。引用は講談社文芸文庫(一九九三)一九七頁より。
 (6) 『変身物語』上巻(岩波文庫、一九八二)。アラクネの物語は二二一―八頁。
 (7) (6)の下巻(一九八四)九二―一〇八頁。
 (8) 『黄金のろば』上巻(岩波文庫、一九五六)。プシケーの物語は二二五―八二頁。
 (9) 四六版全集補巻一、五三五―六頁。「アモールとローエン グリンは遂に彼等の愛する女を去らねばならぬ。(中略) 此悲みは今も尚、男が女によつて感ぜさせられる悲み(或は苦み)の一つではあるまいか」と志賀は述べ、女に約束を破られた男の「女から受ける此苦み」を小説の材料にする事に意欲を示している。この思いが様々の曲折と深化を経て『暗夜行路』に結実したというのは深読みか。
 (10) (2)に同じ。白樺派のクラシック音楽受容および田村寛貞(音楽研究家、志賀とは学習院の同級生)については、梶谷崇「白樺派における西洋音楽受容——柳宗悦と田村寛貞を中心に」(『有島武郎研究』第十号、二〇〇七・三)に詳しい。
 (11) 『タンホイザー オペラ対訳ライブラリー』(高辻知義訳、音楽之友社、二〇〇四)。
 (12) (10)に同じ。
 (13) 高木卓訳『さすらいのオランダ人・タンホイザー』(岩波文庫、一九五二)解説一七二頁による。
 (14) 手帳2『Impressions IV』(一九〇六・四・八―五月上旬)引用は四六版全集補巻五の四〇頁より。次の「Johanna」も同様。
 (15) 『集英社世界文学大事典』第二巻(一九九七)八八〇頁の高津春久による解説と、(19)のアイク著の訳者解説とによる。
 (16) 『ケガレとしての花嫁 異界交流論序説』(創元社、一九九七)。近藤は女人禁制の考え方が含む「ケガレ」の概念が単なる汚れではなく、人間の日常性や動物性に根差した豊かな概念であると論じている。また、男性が自分の妻を指して「山の神」と呼ぶ言い方に注目し、山の女神と里の女という、二人の対立する女神に男がそれぞれ奉仕して恵みを受け取る宇宙観が女人禁制の概念の根源にあるとし、現代のフェミニズムが女人禁制を女性蔑視・女性差別と単純に同一視する事をたしなめる。魅力のある書物だが、もし近藤がフェミニストが「ケガレ」概念の奥深さを見くびっていると言うなら、近藤もまた「差別」概念の根深さを見くびっているとは言っておきたい。女人禁制や「ケガレ」概念に傷つく女性達は、単に男性より汚れたり劣ったりする者と見なされた事に傷つくのではなく、自分が汚れた者や劣った者であるかないかを自分の性別一つで一方的に機械的に分類される事、そしてその分類が男性を標準とするものである事に傷つくのである。それは「山の神」とおだてられて癒されるものかどうか。勿論、男性達の全員が近藤の想定するほど妻への奉仕者であったかも考慮の余地が

ある。

(17) 引用は四六版全集第四卷(一九九九)三九〇頁。尤も「暗夜行路」が山Ⅱ宗教的空間に男を登らせ、平地Ⅱ世俗的空間に女を押しとどめておく小説かは断定しがたい。この場面と対応するように末尾、直子は三里の登り道を歩いて大山の謙作に会いに来る。勿論、彼女の登って来た蓮淨院は充分世俗的空間であり、一方で謙作はここから登山して降りて来た所だという事は言える。

(18) 『志賀直哉ルネッサンス』(集英社、一九九四)九七頁。

(19) 鈴木武樹訳、白水社、一九九六、原著一九六三。この結果が中世のタンホイザー物語の結末なのか、アイクの創作なのか、私はまだ確かめる機会がない。

(20) 「稲村雑談」(「作品」一九四八・八、一一、一九四九・

三)。引用は四六版全集第八卷(一九九九)一九三頁。

(21) 「父と子の形——志賀直哉について——」(「介山・直哉・龍之介——一九一〇年代・孤心と交響——」(明治書院、一九八八)所収、初出「国文学」一九七〇・六、七、一一、

一一二)。この論文は「荒絹」を起点に、「黒い魔術」の呪縛とそこからの解放という角度から志賀文学の初期から中期までの変遷を追い、その地下のマグマとも言うべき父直温との対立関係を、志賀における「黒い魔術」の出所として掘り出している。その論述は本稿の立場にとつても汲み尽せない貴重な示唆に富むものである。本稿はこの論文の批判と言うよりも、「荒絹」解釈に関するあくまで部分的な疑義のつもりで書かれている。

(22) (4) の七六頁。

(23) 阿陀仁は「此山の麓」(「九六頁」)の人間とだけ書かれており、山で作った花束を「麓の若い娘達」(「九七頁」)に捧げる習慣の中で荒絹と恋に落ちたと思われる。そして麓には複数の「村々」があるらしい「同頁」。従って阿陀仁が荒絹と同村と断定はできないが、荒絹の機織りの場面に限り「村」が「寝静ま」という表現が二度使われている事(「九八、九九頁」)を本稿では一応重点的に考えてみた。つまり、女神の阿陀仁への関わりは(へ山・麓)の対立軸の中で展開するが、荒絹の阿陀仁への関わりは(へ村)の共同性の中で営まれると想定してみたのである。少なくとも、荒絹の機織りの物語においては、描かれる荒絹と阿陀仁の距離はあくまでもとばりをめぐる禁忌と呪いに由来するもので、居住地や所属する地域集団の距離は物語の守備範囲ではない。しかし、勿論、阿陀仁が他の村に住んでいて、たまたまこの時間に覚醒して荒絹を思っていたとしても、荒絹への現実的無力は同じ事である。

(24) 引用は四六版全集第九卷(一九九九)四四頁より。「私」のモデルは野尻抱影だが、志賀自身の「二十前後」は岩元禎の指導を受けていた時期である。「私」は「芝愛宕下の古洋家具屋でセーブル陶器の一尺程のダイアナ像を発見」(同頁)し、入手するが、同様の「芝公園を散歩した帰途、愛宕下の」古洋家具屋を志賀は岩元禎との思い出を綴るエッセー「ヴィーナスの割目」(「暮しの手帖」一九五七・二)で書いている。その店で、「十九か二十」当時の志賀

は「セーブルで焼いた土産物だらうと思ふ」ダイアナ像など既に七つの「五寸から一尺ばかりの白い磁器の像」を買って持っていたという（引用は四六版全集第十巻四〇頁より）。

(25) この場合、阿陀仁は、小谷野敦「男の恋」の文学史（朝日選書、一九九七）が弾劾する「なにやらうすばんやりと女に「惚れられて」いる丹次郎の類」（八八頁）、男性上位文化の中で女達の捨て身の奉仕や求愛にその都度適当に反応する近世日本文芸のヒーロー群像に似てくるかもしれない。小谷野はこうした女性Ⅱ愛する側、男性Ⅱ愛される側という恋愛の性別役割分担は西洋古代と共通するものであるとしている（同書一四・七頁）。

(26) (4) の八一頁。

(27) (21) の九一頁。

(28) (21) の九二頁。

(29) 『欲望の現象学 ロマンティックの虚偽とロマネスクな真実』（古田幸男訳、法政大学出版局、一九七二、原著一九六一）五二頁。

(30) ただし作中では、直接には紀久の姿は木下順二『夕鶴』（『婦人公論』一九四九・二）のつうに重ねられている。『夕鶴』と『荒絹』との間にも共通性はある、主人公男女の純粋な小さな世界に外部の大きな暴力が介入し、男を奪い去られないために女が自らを傷つけて布を織り、最後に異類の姿と化して男の前から姿を消すと概括するならば、しかしこう概括すると、「女の人が中心になって何かをやるう

としたら、それだけでその彼女がボロボロに減っていく物語が自動的になできちゃうんだな」という笹野頼子の言葉は浮んで来てしまう（松浦理英子との対談『おカルトお毒味定食』（河出書房新社、一九九四）。引用は河出文庫（一九九七）一〇五頁より）。

(31) (一) の三二四頁。

(32) 単行本第十七巻（小学館、二〇〇一）一五一・二頁。引用に当り、適宜改行を省略し句読点を付した。(33) も同様。

(33) (32) の一四七頁。

(34) 引用は新潮文庫版の下巻（二〇〇五）三八〇・一頁より。

付記1 志賀直哉の文章の引用は、四六版『志賀直哉全集』（岩波書店、全三二巻+補完六巻、一九九八・二〇〇二）〔四六版全集〕と略称する。により、『荒絹』本文の引用は第一巻（一九九八）による。

付記2 総ての引用について、漢字は新字体に統一し、ルビの引用は最小限にとどめた。また、敬称は総て省略した。

(いとう・さえ 文教大学非常勤)