

谷崎潤一郎「誕生」私論

林 廣 親

一 はじめに

「誕生」は明治四十三（一九一〇）年九月、第二次『新思潮』創刊号に発表された一幕劇である。初出時の表題は「史劇 誕生（一幕）」（「史劇」は角書き）であった。発表の経緯に諸説はあるにしても、事実上谷崎の処女作となったこの作品に対する研究者の関心は、翌々月に発表された「刺青」に比ぶべくもなく、論文も一時期を除きあまり見当たらない。おそらく戯曲であることも手伝って、谷崎研究の大方の興味から外れてしまった感のある作品である。

しかし谷崎自身はのちに顧みて「刺青」には齒の浮くやうなところがあるが、「誕生」にはそれが無い。私は寧ろ此の方を気恥かしくない心持ちで読み返すことが出来る」（『青春物語』）と述べており、その評価はある意味で「刺青」より勝っている。なるほど読み比べてみれば、この自評は首肯できるもので、完成度の極めて高い作品である。関連する史実への通暁を要する題材から見ても、「刺青」よりずっと時間をかけて仕上げられたものと思われ、谷崎文学の出発点として「刺青」に劣らずさまざまな読みに耐えうる作

品に違いない。

なお「青春物語」には「私は何故「刺青」の方を後廻しにして、時勢に合はない「誕生」の方を先にしたのか、今その理由を解するに苦しむが、恐らく私の天の邪気がさうさせたものに違ひない」という回想もあり、これは二作の発表の前後関係についての議論に決まって引用されてきた記述だが、所詮は作者自身の推測に止まる証言である。たびたび訊かれるのに倦んで「天の邪鬼」のせいにした気配もある。それはともかく、問題なのは、それによって「誕生」が「時勢に合はない」作品だったという見方が通説化してしまったことである。

ここで用いられた「時勢」の語は、自然主義全盛の風潮を指したものと解されるが、遠藤祐は「のちに「純国文趣味の戯曲」（『青春物語』）という「誕生」は、当時の文壇の趨勢にたてば、「人生の真」すなわち生活の事象に触れぬ、古風な遊び、無用のわざにすぎぬと見えたはずである。」と述べている。「へ人生の真」に触れた作品とは、例えば田山花袋の「蒲団」だろうか。遠藤はさらに「王朝の世界を舞台にした戯曲」が時勢に合わぬことを知りつつ処女作と

して発表した「天の邪鬼」ぶりにも谷崎らしさを見いだしている。

こうした感覚は、文学史における谷崎の反自然主義的立ち位置と重なって、一般に共有され易い。しかし、果たして「誕生」を書こうとした当時の彼自身は、この戯曲が「時勢に合はない」と思っていたのだろうか。もっぱら小説史との関わりで考えるならばこうした疑問は浮かばないのだが、戯曲もふくめた時代の動向を背景にしてみれば全く別の見方もできる。

そもそも、谷崎も含めて明治末の作家志望者の多くは、ジャンルの違いにとらわれない傾向がある。小説しか書こうとしなかった志賀直哉などはむしろ例外で、好んで戯曲を書こうとした者が多い。なぜそうだったかという問題は種々の面から考えられようが、要するに戯曲が単なる脚本とは異なる、小説と同等の価値を持った新しい表現形式と見られる時代が始まっていたということである。翻訳や創作によってその時代を準備したのは周知のようにまず森鷗外だったが、彼の創作劇のほとんどは史劇である。坪内逍遙も「桐一葉」(明27)を初めとして史劇を書きついでおり、当時は現代劇を書く方がむしろ難しかったという事情が考えられる。木下左太郎は「現代といふものはまだまとまつた」(tradition)にならない¹⁾ため観客の情緒や想像力を統一しにくく、そこに例えば「小唄の一曲で文化文政の気分」を醸せる歴史物とは違った困難さがあるという嘆きを述べている。⁴⁾

現代劇創作のそうした難しさを思えば、鷗外や逍遙を先人と仰いだ若者が、まず「史劇」を書くのは決して「時勢に合はない」選択

ではなかったと考えるべきである。谷崎もまたそうであったところに、生来的な嗜好も加わったものだろう。「誕生」に続く「象」も「信西」も現代劇ではない。そして「刺青」も、その書き出しから明らかのように、現代小説ではなかった。作者の回想に依拠した通念を離れてみれば、「誕生」の発表に「天の邪鬼」な動機を思う必要はないだろう。なぜこの題材が谷崎の処女作に相応しいのか、改めて作品と向かい合って考える余地はなお多いものと思われる。

二 先行研究について

読みに取りかかる前にまずは先行論の視界のありようを確認しておきたい。管見に入つたうちで最も早い時期のものに、伊藤整による「作品解説」がある。

これは王朝時代の宮廷の生活、その閨門の諸勢力の対立、生命の神秘に対する伝承や呪術の世界などが盛り上がるように巧みに描かれている点で優れた作品である。だがこの『新思潮』創刊号は、それに載つた小山内の小説「反古」のために発売禁止となつた結果、この作品は人に読まれる機会が少なく、世評にのぼらなかつた。

短い要を得た紹介であり、王朝風俗の描写、男皇子誕生の背景にあつた政治的対立、そして誕生の神秘をめぐる伝承や呪術の世界という三つの側面に及ぶ指摘がある。発表への言及は、この戯曲が同時代にほとんど顧みられなかつた理由が、作品自体の出来とは無関係なことを示唆したものであろうか。伊藤はまた、『谷崎潤一郎全

集 第三卷』の「解説」⁽⁶⁾で次のようにも述べている。

「誕生」は戯曲のせみもあつてか、そこに登場する多くの人物がそれぞれに明確な個性をもつて描き分けられてゐるだけでなく、劇的效果が十分に計算されてゐる点、異常な老成さを感じさせる。特に霊に取りつかれた五人の女たちが、皇子の誕生について執拗な呪ひの言葉をくり返す場面の効果は甚だすぐれてゐる。そのため、魔性のものの踊り狂ふ恐れの中で生まれる生命の新鮮さが対照的にありありと浮き出してゐる。

先行論の中にはこの作品を（読むための戯曲）とするむきもあるが、伊藤の評価はその種の先入主から自由な戯曲論であり、先掲の「作品解説」およびこの「解説」と合わせてなお顧みられてよい好論である。以後に発表された作品論は総合的な視界の点でこの短評を超えるものが無く、研究者の関心はもっぱら「魔性のものの踊り狂ふ恐れの中で生まれる生命の新鮮さ」という側面に向けられてきた。

たとえば大川裕は「この戯曲におけるねらい」を「登場人物の性格や心理や行動の描写ではなく、恐怖を核としつつ、テーマとしては、新たな生命誕生の力強さとよろこびとを表現すること」であると述べている。さらに、「いいかえれば「人間」を描くのではなく、ある一種の「気分」ないしは「情調」を舞台に提出することにあつたようです」として、オスカー・ワイルドの影響を論じている。周知のように、明治末期はいわゆるイブセン流の「社会劇」とメーテルリンクやワイルドなどの「象徴劇」（情調劇・気分劇）が

移入され、文壇の関心を集めた時代である。大川論はワイルドの「サロメ」と「誕生」のセリフに見られる対応関係を具体的に論じて極めて興味深いものだが、この劇が果たして「一種の「気分」ないしは「情調」を舞台に提出」しようとしただけの作品なのかどうかという疑問は残る。

さらに作品研究史をたどつてくると一九七〇年代が一つのピークで、長野嘗一「谷崎文学と古典——特に戯曲「誕生」について」⁽⁸⁾は古典との詳細な比較を柱とした長大な論文であり、典拠との関係や政治的背景について教示されることの多い労作である。

取材は主として「栄華物語」、参考として「紫式部日記」「大鏡」等であるが、それらに語られている史実にはかなり忠実に従い、それに数名の端役を点出して、これを戯曲化したのが独創である。

誕生前の不安に包まれた重苦しい気分が、出産の緊迫と共に次第に高調し、それが新皇子の呱呱の声とともに急転して明るく華やいだ気分に変わる。これは言われるようにメーテルリンク風の気分劇であろうけれども、その雛型はすでに「紫式部日記」に見られることにも注意したい。

史実をよく踏まえた史劇であること、「紫式部日記」に「気分」急転の雛型が見えること等の指摘には肯けるものがある。また劇のモチーフとその成否について次のような主張がなされていて興味深い。

新皇子や新生命の誕生によって前後の空気がこうも変わると

いうことだけをねらったものとは思われない。もしそうであるなら、時代と舞台とをわざわざ複雑な後一条帝誕生の瞬間に設定する必要が無いからである。それを承知の上でこうしたのは、作者がやはりこの複雑な第二皇子の誕生に興味をおぼえ、それを劇化せんとする作意があったものと判断せざるを得ない。この意図は、意図としてまことにおもしろい。野心的でもある。しかし、残念ながらそれは読者に十分に徹底せず、望蜀の望みとして作者の独り合点に終わったと見るのが私の見解である。

長野は題材から見て、モチーフは王朝期の摂関政治の中の人間ドラマにあり、ある「気分」の表現のみが狙いではなかったはずだと主張する。問題は本来のモチーフが全うされなかったことで、その原因は「複雑な歴史の背景を持つ事件をこういう短編に納めようとする」と自体に無理がある」こと、また作者自身ほど「栄華物語」や「紫式部日記」等の古典に通じていない当時の読者に、史的背景の十分な理解を求めるとも不可能であったためだとし、「作者自身の愛惜と自負にもかかわらず、本編が「刺青」に比べて世評が芳しくなかったのは、そこに大きな理由があると思われる」と述べている。

谷崎の古典的素養の深さを賛仰する思いからおのずと導かれた作品評価のだが、戯曲ゆえに別の考え方もあり得る。劇の背景である歴史情況の説明は、幕開けの女房二人のやりとりで十分である。なるほど、例えば道長の長子頼道が登場する場面の卜書きは一庭中を歩める彼は、後年後三条帝によりて其の頭上に加へられる可き鉄

植を、いまだ夢想せず」と結ばれていて、摂関政治の知識に乏しい読者はいささか落ち着かない思いをさせられるのだが、セリフや卜書きの記述が暗示するものの奥行きや広がりには、読む（観る）者によって違って当然である。初出には「史劇」の角書きがあったが、「史劇」はもとよりそのようなものであり、谷崎もそれは承知の上ではなかったか。その意味ではこの戯曲のセリフは極めてよく配慮されている。

さて長野論にやや遅れて発表された遠藤祐一構成家・谷崎潤一郎の誕生——その作家的出発の一面について——⁽⁹⁾は、題材について長野論とは対照的な主張を展開している。

注目すべきは谷崎潤一郎が自己の創作の材料として、栄花物語のうちから皇子誕生のくだりを選びだしたそのことである。
 (中略) 憂慮はたちまち、その深さに見合う大きなよろこびとなつて、舞台のすべてを支配する。一篇の焦点がここに据えられていることに、疑いは無い。「誕生」に於いては谷崎は、皇子のつがいない誕生による暗から明への反転を騒然たる情況のなかではつきり聞こえる新たな生命の「呱呱の声」の力強さを描こうとしたのである。生まれたのは「日本国を領すべき、瑞相輝く日の皇子」であり、それ故祖父となる道長は「冥加者」にちがいないが、しかしそれを彼の権勢欲充実の表現とは、誰しも思うまい。「誕生」は王朝の宮廷政治のひとこまを扱った戯曲ではないからだ。

題材の問題に注目しながら、遠藤はこの劇のモチーフが谷崎自身

の「心の秘密」に関わるものだと主張する。すなわち「刺青」を「谷崎における作家的個性の確立を告げていた」作品とし、それと関連づけながら「この人知れぬ自己確立のよろこびが、たまたま栄華物語の皇子誕生の情景と出会ったところに、戯曲「誕生」の成りたつ所以があったのだと思う」と述べ、エピソードで道長が阿々大笑する場面について「そこには、みずからの内部に交錯する（恐れれる自己）と（恐れない自己）とを見つめながら、いや何とかなるのだと心に期する「誕生」の作者谷崎潤一郎の想いが、こめられていたにちがいない」という結論に至っている。

研究者にとつて常に悩ましい問題は作品と生身の作家をつなぐ回路の見いだし方だが、谷崎を論じる時には一般にそのハードルが意識されにくい傾向があるのではないか。いわば落としどころが決まっているので、それに出会うとにわかに興味索然たらざるを得ない。

以後現在までに発表された「誕生」論は数える程で、神永光規の論考⁽¹⁰⁾が管見に入ったのもっとも新しい作品論だが、「誕生」（一幕）は栄華物語に取材した小品で、後一条天皇誕生の劇的瞬間を描いている。藤原道長は新生児が皇子であれば外祖父の地位を獲得することになり、権勢をほしいままに栄華の道を歩めるのだ。その野望を阻止しようとする悪霊の呪い。筋立てのない、劇的緊張はただ誕生の一点、一刹那に凝縮されている」として、「人智でおしはかれない運命的な裁断」に関わる「ある種の神秘的心理劇」という作品観を提示するもので、「皇子誕生への呪いは、谷崎自身の恐怖感の影

そのものの投影である」と谷崎自身の事情と作品のモチーフを結び発想が踏襲されている。

およそ以上が作品研究史のパスブクテイヴだが、戯曲の読み方として（皇子誕生の瞬間にもたらされる気分の劇的变化に焦点がある）という了解が現在まで通用している。つまり「誕生」の作品観は固定しているのだが、「気分」劇だから改めて読むまでもないと思われているのだろうか。（皇子誕生の出来事をめぐる不安から歓喜へ）というドラマのモチーフを、谷崎自身の作家デビュー当時の情況と結びつけて疑われない発想も問題だ。それが同義反復の読みを作品の外から支え続けているために新しい観点が出にくい作品なのである。

さて、（この劇の主人公は誰か）と問う時、誕生した皇子か、道長か、いずれと見るにしてもそれは谷崎の分身と見なされ、そのために他の可能性はまったく読みの視界に入ってきて来ない。本稿ではまずそのことから疑ってみよう。思えば、皇子を産む中宮彰子こそこの劇に不可欠の存在ではないか。従来「誕生」論の問題は、この女性を登場人物として読む発想を根本から欠いている点にあるに違いない。

三 「誕生」の主人公は誰か

さて戯曲「誕生」を改めて読むに当たって、まず主な人物を登場場面を追って書き出すと次の通りである。

女房の一・女房の二／頼通^{よりみち}／せや君^{のりみち}（教通^{いし}・威子^{いし}・嬉^き

子／少納言・小式部(乳人)／宮の大夫齊信ただのぶ／観音院僧
 正余慶／道長・彰子しょうし・倫子りんし／招人の一よしまし(暗内殿女御悪
 霊)・招人の二(承香殿女御悪霊)・招人の三(顯光悪霊)・招
 人の四(道隆悪霊)・招人の五(高明悪霊)／頭中將頼定とうちゅうしょうりょうじょう
 ／文章博士廣業

以上二十名に加えて、「大徳」「僧侶・陰陽師・修験者十人」が加持祈禱のために道長邸に招かれており、さらに「上達部・殿上人・大勢」「上臈中臈・女房・大勢」が主家の大事に馳せ参じた縁故の人々として舞台にひしめき合う。老若男女、さまざまな素姓の人々、寢殿から渡殿までの空間を埋め尽くした有様は、「紫式部日記」にも描かれているのだが、その記述を髣髴させる舞台の情景である。先述したように舞台の気分が暗から明に転換することから、この劇を「気分劇」あるいは「象徴劇」と見るむきが多いが、谷崎に影響したされるワイルドやメーテルリンクにこれほど多くの登場人物が出て来る劇はない。その点でやはり「紫式部日記」によって伝えられた史実を再現した趣の舞台である。したがって「新皇子や新生命の誕生によって前後の空気がこうも変わるということだけをねらったものとは思われない」という長野嘗一の見解はなお顧みられてよいのだが、こうした登場人物の多さに関連して中谷元宣は「誕生」の登場人物はかなり多種多様で、「象」に至っては三十人以上に台詞を言わせるという、舞台の現実を無視したものであった。戯曲の作法を無視した「読むための戯曲」であるために、このような批判を受けたのであろう」と述べている¹²⁾。

これは「信西」や「象」に言及した同時代評の批判を視野に入れた言説だが、歌舞伎を思えば「舞台の現実を無視したもの」とはかならずしも言えないのではないか。谷崎にも当時の観客にもその賑やかな舞台は馴染みのものだったに違いない。ところが先行研究では西欧演劇(翻訳劇)の影響は繰り返し指摘されても、どうしたわけか歌舞伎との関係について言及された例がない。私見ながらおそらくそれが「誕生」論の盲点なので、後述のように、「誕生」のクライマックスには明らかに歌舞伎を意識した趣向が読み取れる。ちなみにこうした多種多様な人々が集い合うクライマックスシーンのイメージは、木下李太郎の戯曲「南蛮寺門前」(明42)に通う趣がある。同時代の創作劇との関係も考えてみる余地がありそうなのだ。

閑話休題、この戯曲の理解は劇的構成をどうとらえるかでかなり違ってくる。先に取り上げたように遠藤佑は、雰囲気醸成を主にしてこの劇の「起承転結」の確かさを論じているが、それはその通りだとしても、ここでは場面の推移をト書きも含めてより細かく押さえることで、構成方法について新たに见えて来るものを探ってみよう。プロットメモ風に整理すると以下のようになる。

- ① 幕開き 年若い女房二人の対話 時間、難産と悪霊と折伏 不安と自信と希望。
- ② 頼道登場 女房達と戯れ言 紫式部と大殿のこと。
- ③ セや君 少納言 小式部 威子 道長の声。
- ④ (ト書き) 寢殿内部の有様が見える 道長庭に登場。

⑤ 子供達との気晴らしのやりとりをする道長。

⑥ 斉信登場 中宮彰子受戒する由を告げる。僧正の詞聞こえてくる。道長はじめ皆落涙。

⑦ (ト書き) 僧正が彰子の髪を剃り落とす。その後は帳が垂らされて、中宮の姿は幕の終わりまで見えない。荒れ狂う招人たち、祈願する修験者や僧侶たち。

⑧ 招人五人の名乗りと呪詛、順にクローズアップされていく。

⑨ (ト書き) 悪霊と人々騒然たるなかに「力ある鋭き、呱呱の声上がる」。

⑩ 呱呱の声と呪詛入りまじるなか、夜が明け秋の朝の日の光差し入る。招人昏倒、後産済む。

⑪ 喜ぶ道長人々の祝福を受ける。内裏より勅使到来。催馬楽の声。

⑫ (ト書き) 鳴弦と散米、文章博士の史記の句朗唱の中で産湯済む。

⑬ 道長、皇子を抱いて欣然大笑、皆ひざまずいて敬礼するうちに幕。

劇の展開をこのように細い区切りで確認してみることで、戯曲を通読するだけではつかみにくい場面ごととの時間配分の特徴が見えてくる。

例えば④の終りでは「道長の声(寝殿の中より) これ誰ぞある。格子を残らず取り拂うてくれい。」「女房大勢の声(寝殿の中より) 畏りました。」のやり取りを合図に、「皆々立ち上がりて、殿上の上の格子を悉く取り外す。」という目覚ましい舞台上の動きがある。

そしてその後には、「僧侶・陰陽師・修験者十人」「上達部殿上人上人」「上臈中臈の女房たち」などが詰めかけた寝殿の内部の情景が初めて観客に開陳される。この目覚ましい光景の変化も近代劇より歌舞伎を連想させるものだが、観客はその変化の後に、神殿内部の「或は護摩をを焚き、或は経を読み、専念に加持祈祷」する僧侶らや、「立錫の地なき迄に入り交り、僧侶の読経につれて教珠まさぐりつ、一斉に額をつく」老若男女の人々のさまざま姿と動きを目にしていくことになる。

ここで留意すべきは、④のト書きはセリフに伴う動きを指示する種類のそれとは異なるものであることだ。つまり読めばすぐ過ぎるところも、それを舞台で演じるのにはかなり時間がかかる。それが大きな特徴であり、したがってこの戯曲の場合、主にセリフのやり取りからなる場面とト書きだけで表現された場面のその意味での比重に注意を向けて読む必要があると言える。

その観点から言えば、場面⑦の意味は極めて大きい。⑥において中宮彰子が受戒して剃髪する決心をしたことが告げられ、道長は「まだうら若い御身空で、畏くも、いみじうも思立たれたりな。」と落涙する。続く⑦のト書きは受戒剃髪の様式の様子から始り、やがて後景に「招人の女房五人」が荒れ狂う様を描き出していく。その場面の前にこの劇において彰子の姿が目視される唯一の箇所がある。

母家の御簾しづしづと巻き上る。東寄なる浜床に帳台を据ゑ、御産婦の中宮(道長の出にして一条帝の中宮たり。御諱は彰子、

上東門院と称せらるゝ南枕に肩疊をあて、打ち臥し給ひ、今しも余慶僧正、剃刀を以て御頂の御髪をほんのわづかばかり剃り落す。

産褥や産婦の様は古典の伝えるところに忠実に添ったもので、作者谷崎の造詣の深さを窺わせるものだが、その後には次のような指示がある。

(剃り落されたる後は、東北南三方の帳を低く垂れて、浜床を隠し奉り、幕の終るまで中宮の御姿は帳の中にありて見えざる事とす)

観客が産婦彰子の姿を目にするのはほんの一瞬に過ぎない。しかしその時観客は確かに彰子の姿を見るのである。では、なぜそれが剃髪の瞬間でなければならないのか。一瞬の目撃であっても、そのためにかえって印象に残る光景というものはある。それは演劇だからこそ期待できる効果なのである。先行研究では、登場人物としての彰子は無視され続けてきたのだが、帳に覆われても寢殿に浜床がある限り、いわば残像によって彼女は登場人物であり続ける。

それを思えば、彰子こそドラマ「誕生」の隠れた主人公ではないのか。⑦の受戒剃髪のシーンから⑧の悪霊たちの激しい呪詛の姿を描く場面を経て、ついに呱呱の声が響きわたる⑨まで、一連なりに進行するプロットは、皇子誕生において決定的な意味を持ったものは、彰子みずから意思しての行動に他ならなかったという読みを可能にする。

すなわち⑥は、受戒の決意のことを聞いて驚き三嘆する道長と、

その耳に僧正が読み上げる長い受戒の詞が入ってくる場で、彰子の受戒剃髪をクローズアップする効果がある。

受戒のことは典拠とされる「栄花物語」にも出てくるが記述は簡潔で、作者がインスピレーションを得たのはおそらく「紫式部日記」の記述からだろう。

受戒の出来事をめぐる箇所は「御いただきの御髪下したてまつり、御忌むことうけさせたまつりたまふほど、くれまどひたる心地に、こはいかなることと、あさましうかなしきに、たひらかにせさせたまひて」(「中宮様のお頭の髪を形ばかりお剃き申す作法をして、ご戒をお受けさせ申しあげる間、途方にくれた心地で、これはまあどうしたことかと、茫然として悲しい折しも、安らかにご出産あそばされて」と、剃髪、受戒のことを知って戸惑い悲しむうちに無事出産に至ったことが、連続的に記されている。つまり「紫式部日記」では、悪霊の招人への言及はこのくだりにはない。無事出産後に緊張が解けた人々のことを挿話交りに述べて、その後に「今とせさせたまふほど、御物の怪のねたみのしる声などのむくつけきよ」という書き出しで物の怪騒ぎの様子を振り返る記述がなされている。

すなわち「紫式部日記」では、彰子受戒の事と物の怪騒ぎはいわば個別のエピソードとして記された印象だが、「誕生」ではそれがほとんど重なり合って推移することになる。それが「誕生」の特徴であり、作者谷崎の独創にかかるものとしてよい。

幕開き場面から「疾うに御産気づきながら、あのように、五壇の

御修法やら、不断の御読経やら、山々寺々の大徳、いみじき修験者の数を尽くして御祈祷遊ばす効もなく、未だに御産を遊ばさぬとは、どうした事でござりませう」と女房たちに伏線となる噂をさせている。彰子の難産は事実でもあったが、それに呪詛との抗争をオーバーラップすることで、「誕生」は宿命的性格を帯びた劇となる。

悲劇が回避されたのは、単に運が良かったからなのか、それとも「女房の二」が強調する「大殿の御運の強さ」のためなのか。道長を主人公と見るような先行研究は、このドラマを「女房の二」の目で見ていくわけだが、受戒と呪詛をクローズアップする方法意識に注目すれば、無事出産は中宮彰子自身の決意と行動によって果たされたと解釈することもできるのではないか。

彰子という女性が隠れた主人公であるとすれば、「誕生」もまた「刺青」に劣らず谷崎文学の出発点にふさわしい作品であるに違いない。

四 「招人」はなぜ五人で、自ら名乗るのか

悪霊が愚いた招人たちの呪詛の声と競い合う読経や祈祷の声は、摂関政治の時代ならではの出産風景というべきだろう。その意味で彰子の出産を題材にしたこの作品はまさしく史劇であるが、にもかかわらずその魅力は歴史解釈や人物像にあるとは思えない。主人公に擬される道長の造型も一般的なイメージのなぞりに過ぎないようだ。では演劇としての魅力はどこにあるのか。

先に引用した全集の「解説」で伊藤整は「劇的效果が十分に計算

されてゐる点、異常な老成さを感じさせる。特に霊に取りつかれた五人の女たちが、皇子の誕生について執拗な呪ひの言葉をくり返す場面の効果は甚だすぐれてゐる」と指摘していたが、いかにもまず注目されて然るべきは視覚的な舞台効果なのではないか。ところがその後の研究でこうした要素について踏み込んで考察したものは見られない。つまり悪霊による呪詛の場面のポイントは、なぜ「招人」は「五人」なのか、そして呪詛をくりかえす悪霊がなぜ自ら名乗らねばならないのかという問題である。

谷崎は「招人」（よりまし）という当時の詞を用いて「生霊死霊の乗り移った女房」を五人、舞台上に登場させている。彼が参考にしたと考えられる「栄花物語」や「紫式部日記」ではどうだったか。「栄花物語」には「御物の怪どもさまざまかり移し、預かり預かりに加持しののしる」「御物の怪、おのおの屏風をつぼねつつ、験者ども預り預りに加持しののしり叫びあひたり」とだけある。後者は現代語訳では「寄りましに乗り移った御物の怪を、それぞれ屏風で囲っては修験者たちが分担をし一同声を荒げ叫んでいる」という光景なのだが、「屏風」が使われている点で「誕生」の舞台とは全く違う。

一方「紫式部日記」では、出産の前日の記事に「御物の怪」に言及した箇所が二つ、先に引いた「栄花物語」の記述にほぼ近いものがあるが、それに加えて出産当日の事として次のようなより詳しく具体的な記述がある¹⁵⁾。

今とせさせたまふほど、御物の怪のなたみののしる声などの

むくつけきよ。源の藏人には心替阿闍梨、兵衛の藏人にはそう
 そといふ人、右近の藏人には法住寺の律師、宮の内侍の局には
 ちそう阿闍梨をあげたれば、物の怪にひき倒されて、いとい
 とほしかりければ、念覚阿闍梨を召し加へてぞのしる。阿闍
 梨の験のうすきにあらず、御物の怪のいみじうこはきなりけり。
 宰相の君のをぎ人に、叡効をそへたるに、夜一夜ののしり明か
 して、声もかれにけり。御物の怪うつれと召しいである人々も、
 みなうつらで、さわがれけり。

臨場感に富む内容で、個々順練りの描写は「誕生」の場面に通じ
 るところがあるが、その一方で明らかな違いもある。先掲の長野論
 は、それについて「紫式部日記」の記事は詳細を極め、「よりま
 し」として召し出した女房たちの名前と、それを加持する験者の名
 とをいちいち記録しているにかかわらず、物の怪どもがそれぞれ誰
 の霊であるかはまったく記していないのである」と述べている。し
 かし「紫式部日記」に名を記された女房たちは「よりまし」ではな
 いとする説もある。

萩谷朴によれば「源の藏人」をはじめとする五人の女房はおの
 のの局に「施術者および霊媒を委託雇備した経営奉仕者」である。⁽¹⁶⁾
 この説によれば五人の女房は自らが霊媒（よりまし）となる立場で
 はない。そしてもし、「紫式部日記」を参考にしたのであろう谷崎が
 そのことをも承知していたとすれば、この場面において典拠との距
 離は相当に大きいことになる。

招人の一（暗内殿女御悪霊）あな妬や、詛々しや、妾こそ

は粟田閔白が女、御匣殿の生霊なるぞや。暗部屋の暗きに翔
 る百羽の鳥、千羽の鳥。あれ、あれ、あの新しき命の芽生を、
 葉ごと枝ごと、啄め、啄め、啄み尽くせや根もとまで。あな
 妬や。のろのろしや。

悪霊登場の場の一人目の呪詛のセリフである。「招人の一」とい
 う役名だが、括弧して「暗内殿女御悪霊」とあり、セリフのなかで
 も「粟田閔白が女、御匣殿」と自ら名乗っている。「招人の二」は、
 先程庭先で女房たちが噂した「承香殿女御悪霊」、三は「顕光悪
 霊」で四は「道隆悪霊」で「われ中閔白が亡霊なり」と名乗り、
 さらに五人目の「高明悪霊」もセリフの終わりに「かく云ふは、
 去ぬる安和の年、罪なうして太宰府の権師に貶されし、西の宮の高
 明なるぞや」と名乗りを挙げている。

以上の要点を整理すると、「紫式部日記」では、「施術者および霊
 媒を委託雇備した経営奉仕者」である五人の身分の高い女房の名が
 上がり、それぞれの局で悪霊折伏の施術がおこなわれている光景
 （画像⁽¹⁾）が描かれている。それに対して「誕生」では悪霊が憑依
 した招人五人が舞台上に勢揃いして、順に悪霊の名乗りをしつつ呪詛
 の声をあげるのである。ところで、当時の読者がこのくだりを読ん
 で直感的に連想するイメージは何だろうか。おそらく画像⁽²⁾のよう
 な舞台面ではないだろうか。

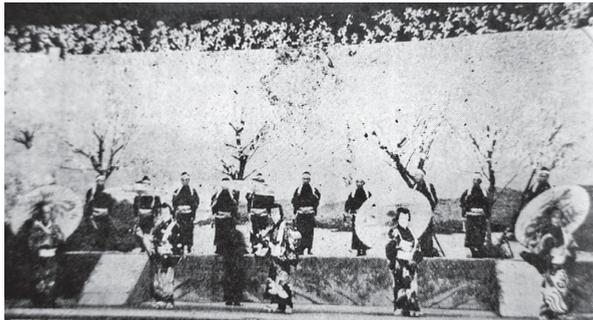
谷崎がもし「紫式部日記」の記述から画像⁽¹⁾のような施術の有様
 を読み取っていたとすれば、悪霊五人勢揃いの場面は、中宮彰子の
 皇子出産という題材によった劇における独創の最たるものと見なせ

るだろう。画像(2)は黙阿弥作の歌舞伎いわゆる「白波五人男」の「稲瀬川(稲村ヶ崎)勢揃ひ」の場である。五人の盗賊が次々に名乗りを挙げて悪態のセリフを連ねていく場面は、その様式性において舞台効果抜群であり、おそらく谷崎は意識してこの趣向を取り込んで⁽²⁰⁾いる。言うまでもなく歌舞伎劇は東京の下町に産まれた谷崎には幼少時から馴染んだ演劇であったし、また思えばそれこそ当時の



(1) 『紫式部日記全注釈』より

読者(観客)にとり最も親しい演劇だったに違いない。もしも当時「誕生」が舞台化されたなら観客は直ちにそのパロディ性を見て取って楽しめたはずである。だからこそ「招人」は五人でなければならず、悪霊は自ら名乗りをあげねばならないのだ。



(2) 『演芸画報』(昭2・11)より

おわりに

さて、本論では「誕生」の読みにかかわる提案として、隠れた主役として中宮彰子にスポットを当ててみた。またクライマックスの悪霊登場の場面について、ワイルドやメーテルリンクなどの象徴劇に倣った、暗から明への気分転換にドラマ性を見いだす通説に対して、歌舞伎劇の表現様式に通じる性格を指摘した。

彰子主役説は、谷崎文学に一貫する女性崇拜をこの〈処女作〉にも見いだそうとしたもので、仮説に過ぎないが、なぜこの題材を選んだかという問題を「純国文趣味」で済ます発想はやはり物足りないのである。また気分の鮮やかな転換は、長野嘗一が指摘していたように「紫式部日記」にも読みうるもので、専らそれに劇としての魅力を見いだす従来の説には疑問がある。象徴劇（気分劇）の影響を見いだす意見が多いが、ワイルドの「サロメ」、メーテルリンクの「闖入者」、さらにその種の西欧近代劇の影響があらわな吉井勇の「午後三時」にしても、気分は明から暗（死）に転じるもので、またそれでこそ神秘的な運命が逃れようもなく訪れる時を象徴する劇になるのである。「誕生」の大団円は、その種の劇との異質性を示しているのではないか。

このような問題意識から、読みの可能性を探りつつ作品評価の新たな観点を求めると、おのずと従来の研究史では問題にされてこなかった同時代演劇の流れとこの戯曲の関係性に目を向けざるを得ない。しかし典拠などへの言及はあっても、そうした問題に関わる作

者の証言はほとんどないようである。たとえばなぜ史劇から始めたかという問題について、先に鷗外や逍遙の創作劇という先蹤があることとの関係を考えてみたが、谷崎自身の証言は管見に入っていない。また同世代の創作戯曲については、気分劇の類いよりも木下杢太郎の処女作「南蛮寺門前」（明42・2「スバル」）の装飾的な様式性に通う趣が気になるところである。けれども、すでにそうした問題を扱っていく時間も紙数の余裕もなくなったため、まずはここでとりあえず稿を閉じることとしたい。

注1 昭和八年八月、中央公論社刊。

2 「構成家・谷崎潤一郎の〈誕生〉——その作家的出発の一面について——」
《フェリス女学院大学紀要》一九七六年四月）後『谷崎潤一郎——小説の構造——』に収録。引用は前者より。

3 鷗外は明治三二年一〇月『しがらみ草紙』創刊号に「演劇改良論者の偏見に驚く」を掲げて以後の明治年間を通じて評論、翻訳、創作によって日本の近代演劇育成に努めたが、一貫して戯曲中心主義の立場を取ったことで、後進に大きな励みをもたらしたと考えられる。創作戯曲の初めは「玉篋面浦嶋」（明35）である。「日蓮聖人辻説法」（明37）発表の後、「ブルウラ」（明42）、「仮面」（明42）、「静」（明42）、「生田川」（明43）、「なのりそ」（明44）と発表は連続したが、現代劇は「仮面」と「なのりそ」の二作に止まっている。

4 「三新作脚本の実演」（「スバル」明治四四年七月）この劇評で李太郎はイブセンの「問題劇」の影響著しい長田秀雄の「歓楽の鬼」を評して次のように述べている。「演技者が悲壮なる、或は快活なる言葉と、動作とで暗指してくれる、部分的の小世界は、しつくりと、見物の想像力に『完全』なる「建物」を投影しない。「現代の生活」と名付けられる漠然たる事象は千言万言の文字、三五時間の演劇で現はし尽されぬ。而も能

- く之を一暮のうちに見るのは、見物の頭が、実演の戯曲の後ろの暗指せられたる世界を感じるからである。永井荷風氏の『平維盛』が、見物を一種の情調の世界に導いたのは、あれは平家の歴史という誰も一様に知つてゐる情的連想に随つたからである。小唄の一曲で文化文政の気分になると同一の巧みである。所が、現代といふものはまだまとまつた Tradition にならないから、それがむづかしい。これ現代物の困難なる所以である。」
- 5 『日本現代文学全集43 谷崎潤一郎集(一)』(講談社 一九六〇年一月)。
- 6 中央公論社、一九五八年八月。
- 7 『谷崎潤一郎とオスカー・ワイルド―「誕生」と「サロメ」について―ト風に』(『学叢』一九七二年三月)
- 8 『谷崎潤一郎研究』(一九七二年二月)、後『谷崎潤一郎と古典 明治・大正編』(二〇〇四年一月 勉誠出版)に収録。引用は後者より。
- 9 『フェリス女学院大学紀要』(一九七六年四月)
- 10 『谷崎潤一郎の劇世界とエロス』(『演劇創造』第三四号 二〇〇五年三月)。
- 11 他に管見に入つたものでは、中村ともえ「谷崎戯曲の解題(一)―「誕生」(『奏』二〇一一年六月)がある。書誌的研究だがその徹底性は「誕生」論が新しい段階に至つたことを思わせる。
- 12 『谷崎潤一郎「恋を知る頃」論』(『千里山文学論集67』二〇〇二年三月)。
- 13 『和泉式部日記 紫式部日記 更級日記 讃岐典侍日記』(新編日本古典文学全集 一九九四年九月 小学館)所収、中野幸一校注・訳「紫式部日記」より。
- 14 山中裕、秋山虔、池田尚隆、福長進校注・訳『栄花物語①』新編日本古典文学全集 一九九五年八月 小学館より。
- 15 注13に同じ。
- 16 『紫式部日記全注釈』(昭和四十六年一月 角川書店)
- 17 『紫式部日記全注釈』より。図版には「よりましとその局口で祈禱する僧(中村義雄氏絵)」とキャプションが付されている。

18 『演芸画報』(昭和二年一月)特集「弁天小僧の研究」より「稲村ヶ崎勢揃ひ」の舞台面。

19 「白浪五人男」(原題「青砥稿花紅画」)は、別名題や通称の多さが示すように文久二年の初演以来菊五郎の当たり芸の随一となつて庶民に最も親しまれた生世話物で、田村成義編『続々歌舞伎年代記 乾』(大正一年一月 市村座)を紐解けばその上演回数多さが知れる。

20 「幼年時代」「幼年の記憶」等参照、また「母を恋うる記」にも下町の子供たちの日常的な遊びであつた芝居ごつこの記憶がさりげなく記されている。

※引用は『谷崎潤一郎全集 第三卷』(一九五八 中央公論社)によつた。

(はやし・ひろちか 本学教授)