

## 折口信夫「死者の書」の「きつかけ」

— 保田與重郎『載冠詩人の御一人者』にふれて

高橋 広満

1

保田與重郎の「當麻曼荼羅」(「コギト」昭和八年十一月)は、折口信夫「死者の書」執筆のきっかけとなったエッセイだと言われる。根拠は、「その文学」と題する保田の文章(「短歌」昭和二十九年一月)中の次の箇所である。「私が「當麻曼荼羅」や恵心僧都のことをかいたのはもう十數年以前ですが、そのうち新宿の驛で偶然先生にお眼にかゝつた時の立話に、拙稿をお読み下され、そのきつかけで御自身の御心にあつた小説をかきましたと笑つて申されたのが、かの「死者の書」で、(以下略)」。

(注「當麻曼荼羅」は、当麻寺の浄土變相図のを中心、知恩院の来迎図などについて書かれたものであり、来迎図の発案者とされる恵心僧都に触れたところもある。引用中に「當麻曼荼羅」や恵心僧都のこと」とあつても、別の恵心僧都論がある

わけではない。

エッセイ「當麻曼荼羅」は、芸術と時代の関係を主題とする。保田は、素材の意味は芸術の示す世界ではない、同じ素材、同じ筋書きでも、「ある時代の作品と、次の時代の作品とは、異つた世界を示」すと言うのだが、一方でその時代は、年表的外見そのままでもない。天平復古の精神によつて鎌倉に現れた芸術は、いわゆる天平芸術以上に天平和である。天平のものとされる當麻寺の原本曼荼羅をも保田は鎌倉に傾かせた。批評原理としての「天平」を絶対視してきた既成の芸術観への懷疑がここにはある。保田はその縛りを解き放つものとして鎌倉芸術をあげたのだが、それは単に物差しの変更を美術史家風に言つたのではない。保田が立っていた昭和八年という時間を覆う「不安」の問題を、芸術の示す不安として写し取る手がかりが鎌倉

のそれにあるという意味で引き出ししているのだ。「動くものの動く瞬間をとらへる」という切迫性こそ、芸術の不安として現れた鎌倉の精神とみる保田は、来迎図という平安期の美術形式が、来迎という精神を動的に具現化しえたのもその鎌倉だとするのである。

## 2

保田の「當麻曼荼羅」や惠心僧都のことを「きつかけ」にして、折口は「死者の書」を書いた。「新宿の驛」で折口がそう言ったと、保田は記憶した。たしかに「死者の書」は、曼荼羅を織り成した中将姫伝説を下敷きにしている。題材的には「きつかけ」と言えるだろう。だが、折口は「死者の書」より十五年以上も前に、「藤原ノ横佩の朝臣」の「姉姫」（中将姫）を主人公にした小説「神の嫁」を書いているのだ。その折口がなぜ、保田の仕事が「きつかけ」だと言ったのかを考えてみたいのだが、そのためには少し回り道をして、「死者の書」そのものの構造について述べておく必要がある。

「死者の書」には、中将姫（藤原横佩家の郎女）を通して、外来の浄土思想以前の信仰の形を描き出すというね

らいがあった。ここは折口古代学の軸でもある。たとえば中国から伝わった七夕という行事がこの国に根付いたのは、受け入れの因子があったからだと言口はいう。輸入されたとみられる信仰的習俗で、後に日本化するものは、固有に発生した信仰や精神生活が元になっているというのが彼の民俗学の基本的な発想法だ。もちろん「固有の」という考え方は、その民俗学の国学的傾向を示すものとなっている。

「死者の書」のそのねらいは、小説そのものと、自著解説とも言える「山越しの阿弥陀像の画因」という文章を併せ読めば、ごく常識的に受け取れるものである。早く小林秀雄が「藤原南家の郎女が、彼岸中日の夕、二上山の日没に、仏の幻を見たのは、渡来した新知識に酔ったその精神なのだが、さまざまに出たのは、昔ながらの日記りの女の身体であった。」（「偶像崇拜」）と要約したのも、小林固有の読みというわけではない。また「死者の書」の多くの論がやはり同様のねらいに触れつつ展開するのも、論者一人一人の発見というものでもなかった。

私たちはそのように描かれたものを前提として、ただそのように読んできたようだ。むしろなんら問題のないことだが、物語という乗り物に酔うより前に済ませてお

くこともあった。仕組みこそ乗り物だとすれば、折口のねらいを成り立たせるその構造をできればシンプルに示しておく必要が。おそらくこの小説の構造上の太柱は、次の四本である。すでに述べたことのあるものもあるが、一括して挙げてみたい。

一本は、いわゆる私たちのいう歴史的「古代」を、「近代（ちかつよ）」という設定にしたこと。これによって、二つの時間を作り出すことが可能になるから。古代がすでに近代という変質物であることを条件に、より根源へと遡る展開が可能になる。それはむろん語り手の声を制約するだろう。用語は近代のもので、鷗外や芥川がよく用いた現在の知識人らしいそれは潜めねばならない。何しろ古代が近代なのだから。

二本目は、空間の取り方である。この物語の美しさは、奈良の都と二上山麓の二分によって生まれる。主人公の郎女を古層へと遡らせるためには、道のりが必要だ。彼女がめがけていくところが、舞台の中央となる。能で、旅人の訪ねた地が、死者をその時限り示現させる地となり得るのは、空間の移動が過去との接点（境界）への移動を意味するという約束事が底にあるからである。詳しく言う時間がないが、古代と過去に心を引き裂かれた副

主人公大伴家持は都に在ること、郎女に古層の物語を伝える語り部の姥は當麻の者であることによって、二空間の緊張は保たれる。比喩的に言えば、二人は同一人物であり、また強いて分けければ、姥は時間をつなぎ、家持は時間を断念する。

三本目は、ことさら輸入色の濃いものを用いて、日本固有の信仰を透かし見る道に進めることである。當麻曼荼羅は、言うまでもなく浄土三部經のうちの「観無量寿經」の内容を描いたものだ。折口は、わが国根生いの信仰生活を浮かび上がらせるために、かえって外来仏典の世界を濃く体現したものを借りたのだ。それは一つの効果である。

四本目は、姫の辿った道が、古代の精神生活へとつながるものだという主題を解く糸口を、小説自体に内在させたことである。「近代」という時間の中に、ひとり古代の水の女へと遡る郎女は、いわば深層に出会うわけだが、折口はそれを「山越し阿弥陀像の画因」のなかで、「日本人総体の精神分析の一部」という言葉で述べている。ユングのいう共同の無意識といったものに通じる部分である。「白昼夢」を含め、数か所にわたる「夢」の場面は、その具体である。

この不思議な「古代小説」は以上のような骨組みで成り立つ。とはいえ、それはできあがった小説から眺めた時の構造に過ぎない。建築物から逆算した設計図である。「死者の書」執筆のためには、設計図へと折口を駆り立てた動機がなければならぬ。それは、おそらく中将姫（藤原横佩家の郎女）と大津皇子の結びつきという単純きわまるものであった。

「死者の書」冒頭、二上山の墓穴で目覚める貴種の名を滋賀津彦としたのは、実在した大津皇子と記すのをはばかった当時の創作上の処置である。その事跡、引用された歌、姉（大伯皇女）とのやりとりなど、すべて大津皇子のものである。大津皇子は六八六年に処刑された。これは正史の上でそうである。中将姫が蔓茶羅を織りあげたのには複数の説があるが、天平宝字七年（七六三）とあるのが多い。折口は家持登場との関連で、その三年前天平宝字四年の設定とした。

大津皇子と中将姫の時間は隔たっている。現実世界では会いようがない。二上山という同じ空間の伝承ではあれ、そもそも他のだれにおいても、二者は結びつく必要

性がなかった。大津のことは大津のこと、中将姫のことは中将姫のことである。折口にしても、「死者の書」以前に中将姫について語るとき、大津皇子の影はひとつも持たせていなかった。「死者の書」の独創は、その二者を会わせたところにある。二人が生きた歴史的な時間差こそ、近代から古代へと遡る物語を発想させ、仏典由来ではない日本固有の信仰生活という折口学の主要モチーフを盛ることができたのだ。謀反の罪ゆえに、殯（もがり）も受けられずに二上山に葬られた大津皇子。その鎮まらぬ魂が、水の女の本性に目覚め始めた郎女との夢中の合体によって蘇生する。

「死者の書」は、昭和十四年一月から三月に連載された。折口全集の年譜、昭和十三年に「十二月中旬、箱根に籠り、「死者の書」を執筆し始める」とある。昭和十四年の年譜には「一月、小説「死者の書」第一回分を「日本評論」に発表、伊豆大仁の大仁ホテルにおいて続編を執筆し、引き続き二・三月号に連載」とある。一気に書かれた様子がうかがえるが、それは周到に用意されていたものがまとめられたというようなものではない。もちろん古代に関する教養の蓄積がなければ、こんな作品は生み出せるものではない。すでに「神の嫁」という原形

もある。そういう意味では元手も時間もかけられているのだが、単行本にする際、序章の位置さえ変えねばならなかったことなどにも表れているように、こと小説化という点でみれば性急感漂うものになっている。

折口が保田の著述を契機にそれを書いたとして、その場合「當麻曼荼羅」が掲載された昭和八年との時間が開きすぎてはいないか。小説の性急感、折口のいつものやり方、また保田本人に「きつかけ」という語で記憶されるような言い方をしたこととの間に埋まらないものがある。

結論的に言えば、折口を刺激した「當麻曼荼羅」は、初出のものではなく、昭和十三年九月刊行の『戴冠詩人の御一人者』に収められたものであろうと私は思う。それは、初出を見た見ないの問題ではない。「きつかけ」からもが生まれる際の速度感の問題である。だが、だとしても、「當麻曼荼羅」のどこが「死者の書」の「きつかけ」と言わねばならないものであったのか。たしかにそこには曼荼羅のことだけでなく、「死者の書」の重要な素材である山越阿弥陀像につながる来迎図のことが保田の鋭い感覚でとらえられている。また何よりその若さで、芸術に対する自身の目を明らかに出している。それらは

折口をそのかすに足るものであっただろうが、出来上がった「死者の書」という作品から計算する時、何か足りない感もある。

大津皇子の歌を含む事跡、そして心情、さらに伊勢斎宮であった姉大伯皇女の歌を至上の美として取り上げた「大津皇子の像」という保田の文章がここに関わらなければならぬ。これは、昭和十二年一月号の「三田文学」に掲載された。その雑誌は、慶応の教員でもあった折口には、あまりに近い。しかし、私はそれを初出時に読んだとしても、折口が「きつかけ」としたのは、これも『戴冠詩人の御一人者』の中のそれであったと思う。「當麻曼荼羅」という中将姫に関わるものと、大津皇子の墓の話で終わる「大津皇子の像」という文章とが、同じ書物の中にあつたことこそ、「死者の書」の「きつかけ」というものではなかったか。（加えて同書中、その二つのエッセイと並べて収められた「白鳳天平の精神」には、「死者の書」の時代設定を決定的にした大伴家持の「万葉集」最後の歌に触れた箇所もあるが、今は措く。）『戴冠詩人の御一人者』の刊行から折口が「死者の書」を書き始めるまでは三か月である。

折口は、郎女が二上山の峰の間にみた生身の弥陀を、

二上山に埋められた罪びとに重ねるようにした。郎女の見た光景は、山越しの阿弥陀図に近い。それは、観無量寿経の内容と當麻曼荼羅の図像との間のもともとの不整合感を修正するアイデアともなっている。中将姫伝説では、「生身の弥陀」を見ながらも、織りあげたものはその光景ではなく、意味的に配列された変相図であった。むしろ中将姫より二百年も後の、恵心僧都が二上山に沈む夕日から感得した阿弥陀来迎のほうが、中将姫の織りなしたものと重なる。折口のとった道は、平安―鎌倉期の山越し阿弥陀の因子を天平の中将姫に見させたということでもある。それはまた、保田のとった道、先行する時代の芸術の高度な具現を鎌倉期にみた道と、天平的なものをさらに古代にかえしてみようとする折口の道の差異になって表れてもいる。「きつかけ」というものの輝きは、事を変奏・差異へ動かすところにあるであろう。

谷崎昭男氏は、「日本の橋」小論（『花のなごり』）で、保田の「當麻曼荼羅」が当時の「流行の思想の浅さを衝いた一文」であったところにこそ、「死者の書」を書かせた契機はあったと述べている。保田と折口の関係とはまさにそういう本質的なものであったろうと納得させられる箇所である。そういう指摘の前には、ここまでつ

らつら述べてきたことは素材論に過ぎない。もう引きあげることにして、一言だけ付け加えておきたい。おそらく不安の時代ということに限らなければ、『戴冠詩人の御一人者』というまるごとまた、「流行の思想の浅さを衝いた一卷」と言つてよいのではないか。『花のなごり』や『保田與重郎全集』で谷崎氏の書かれたものから、そんなことが推し量られる。

（本学教授）