

ヒトガタのユートピアをめざして—澁澤龍彦 「ぼろんじ」論—

細沼, 祐介

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies / 大学院紀要 = Bulletin of
graduate studies

(巻 / Volume)

70

(開始ページ / Start Page)

212

(終了ページ / End Page)

200

(発行年 / Year)

2013-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00008633>

ヒトガタのユートピアをめざして——澁澤龍彦「ぼろんじ」論——

人文科学研究科 日本文学専攻
修士課程2年 細 沼 祐 介

序論

澁澤龍彦の小説作品「ぼろんじ」は、河出書房より発行の「文藝」一九八二年十一月号に発表され、のちに前後に連載されていた一連の小説群とともに単行本である『ねむり姫』（河出書房新社、一九八三年十一月）に収められた。

従来積極的に論じられることの少なかった澁澤作品にあつて、後期小説群のなかでも発表時期的に中間点に位置する「ぼろんじ」は独立した研究の対象とされることが少なく、目立った論もあまり提出されていない。しかし「生長する」作家と評される澁澤^(註1)の作品を総合的に読み解くためには、こうした中継点となる作品を積極的に研究することが必要不可欠であると思われる。また、「ぼろんじ」には澁澤が生涯の仕事を通じて追求していた主題が色濃く存在しており、こうした点からもこの作品を考察することは澁澤研究にとって大きな価値があると考えられる。

なお、「ぼろんじ」は作中で明示されているとおり、原作を持った小説である。原作を元に創作することは澁澤の小説創作の方法としては珍しくないが、松山俊太郎が全集版の「解題」で指摘しているように^(註2)、『ねむり姫』収録作品中で原作が明示されている作品は「ぼろんじ」のみである。こうした原作明示の理由につ

いて、松山は「下敷きのあることはたやすく見抜かれるが、加筆し創案した部分の大きい、自信作だった」ためであるとする。このことは逆説的に、「ぼろんじ」には澁澤が原作に強く依存している箇所が少なからず存在するというところに他ならず、事実松山によれば、

主人公・茨木智雄が岩淵に至る、全五五枚中の二五枚までが、『夜窓鬼談』に収まる「茨城智雄」では、漢文三千字に相当し、ここまでは筋書きが完全に一致する。言い換えれば、原作の二千字をほとんど読み下しに近い形で、一五枚たらずの仮名混り文に書き改めたものに、一〇枚あまりの追加を分散したものである。

と断言するほどその割合は多い。とはいえ、この前半部もまた一概に閉却しているものではない。ここにも「一〇枚あまりの追加」に象徴される変更点が含まれており、原文をほぼ丸ごと受容しつつも、あえて書き加えなければならなかったという点において、この変更点はそのまま澁澤の強い意図が読み取れる箇所であると判断できる。

これに対して、後半部に書き加えられた純粋な澁澤の創意を整理すると、以下の三点に集約できる。

- 一、岩淵の宿における遠隔視
- 二、お馨による男装の旅程と男子変成の夢
- 三、熱海における両者融合の顛末

この三点以外にも、松山によれば個々のエピソードの配列組み替えなどの工夫は見られるようである。しかし実際に物語の主題を転換させているのはこの三点であり、ここにこそ澁澤の創作意図の一端があると考えるべきだろう。こうした点を踏まえて松山は「ぼろんじ」を「ドッペルゲンガー融合くアンドロギュノス復元」の物語」として定義しており、こうした理解は小倉齊や奥野健男らにも共通するものとして、今までの「ぼろんじ」解釈の基礎となっている。

しかし「ぼろんじ」のクライマックスにて行われた両者の融合を、一対一の対等な結合であったとすることは本当に正しい理解なのだろうか。智雄とお馨を一種の「ドッペルゲンガー」とし、この両者が対等に結びつくことを「アンドロギュノス復元」として定義するためには、この両者の力関係が拮抗していなければならぬ。しかし後に指摘するが、両者の関係は絶対的に智雄の方が優勢であり、実際には作品の構成上、お馨がこうした理想的存在である智雄を一方的に追い求める構図となっている。こうした矛盾がある以上、従来なされてきた「ドッペルゲンガー融合くアンドロギュノス復元」の物語」という読みには多少の違和感が残る。本稿では、この点を中心に、澁澤によって随所に盛り込まれた創意が持つ意味の検証を行いながら、既存の解釈を乗り越え、より深く澁澤文学の系統にコミットした理解を試みようと思う。

一、ヒトガタのユートピア、不変のアンドロギュノス

——茨木智雄

「ぼろんじ」は、文中に挟み込まれたスペースによって便宜的に四つの節に区

分することができる。最後の節は澁澤による註としての働きが主であるため割愛すると、それぞれの節は視点人物によって以下のように定義することができる。

第一節——第一の智雄の物語

第二節——お馨の物語

第三節——第二の智雄の物語

このなかで原作の影響が最も濃厚なのは第一節であり、序論で引用した松山の指摘における「岩淵に至る」までの物語はほぼここに相当する。とはいえ、松山も引用箇所述べているように、創意は既に第一節から盛り込まれている。まずはこの第一節における茨木智雄の描写から見ていこう。

「ぼろんじ」冒頭の茨木智雄に関する記述は、少々長いが以下のようなものである。

弟の智雄は年わずかに十七歳、兄よりはよほどクールな性質で、攘夷も開港もどく吹く風といったていたらく、天下を論じ国事を憂える青年たちの中にあつて、みずからは徹底したノン・ポリテイクを標榜していた。いや、標榜していたというよりも、智雄の存在自体がそれを語っていたというべきかもしれない。というのは、智雄においてまず第一にひとの注意をひいたのは、その内部よりもむしろ外面だったからである。すなわち智雄は標致纖麗、花容ならびなく、あたかも女人のごとくであつた。あまりに美しいので、とても天下を論じ国事を憂えるといった、野暮なことにかかずらつている余地はあるまいと思われるほどであつた。もとより外貌が美しいからといって、政治的関心があつていけないという法はないだろう。しかし女人のごとくノン・ポリテイクと、この二つが重なれば、ひとはそれを偶然とは思わな

いだろう。

ただし、智雄を情弱な男と思っただらそれこそ大間違いであった。父や兄に似て、智雄は若くしてすでに武技百般に精熟していたし、とりわけ柔やわの術に長じていたから、その青年らしからぬ政治的超然主義にもかかわらず、同僚のなかで彼を畏敬しないものとならなかった。

一方で、原作の「茨城智雄」は以下のように極めて簡潔に智雄を描き出す。現代語訳から引用しよう。

弟の智雄はそのとき十七歳であったが、美しい顔立ちで、ほっそりとした体つきは一見女のように見える。彼も武技に精熟し、特に柔術じゆじゆにすぐれており、同輩の者たちから畏敬（註五）されていた。

さて、以上のように比較すればその差は歴然であろう。原作に見られる三つの要素、つまり、

- 一、「十七歳」という年齢
- 二、「女のようにも見える」とされる容姿
- 三、「武技に精熟し、特に柔術にすぐれ」ていたため、「同輩」から「畏敬」されていたこと

の三点は余すことなく受け継いでいるものの、澁澤はここであえて更に筆を尽くすことで「ノン・ポリテイク」という特徴を執拗に書き加え、更にこの「ノン・ポリテイク」の理由として一種の女性性をも結びつけようとしている。

澁澤自身もここでは「もとより外貌が美しいからといって、政治的関心があつていけないという法はない」と予防線は張つてはいるものの、この二つの要素が相互に関係するものであることは、澁澤自身にとっては論理的に自明なものとなっている。

智雄が自身の女性的な要素を増大させ、ついには女装に至ることについて、小倉齊は註三で示した論文において、「内なる女性Ⅱアニマ」の表出」であり、女装行為は「一種の衣装交換（トランスヴェステイズム）であり、アンドロギュナスの創造行為」であると述べる。こうした解釈の背景には、小倉自身も引いているように、アンドロギュノスについて述べた澁澤による以下の発言がある。

こうした衣装交換の儀式の主な機能は、人間が自己の外に脱出すること、その特殊な立場（男性または女性の立場）を超越すること、そして人間社会の組織に先行する、超歴史的な立場を取り戻すこと、つまり、人間をしてアンドロギュナスたらしめることなのである。（註五）

この言葉を踏まえれば、澁澤が冒頭の智雄についての描写で企図したことがより明瞭に理解されるだろう。つまり澁澤にとつて男でありながら女性でもありうるということは、ある「立場」とそこに纏わる種々の束縛（社会性など）を「超越」することができる状態に他ならないのだ。この束縛の代表的なものが「天下を論じ国事を憂える」といったようなアクチュアルな「政治的」束縛であり、許容された「ノン・ポリテイク」とはここからの解放、「超越」の状態そのものである。原作で提示された「女のようにも見える」という特徴は、あくまでも智雄による女装の旅路を導き出すための手掛かりとしての機能が強く、またその女装の旅路が持つ構成上の意味は、続く化け物退治のエピソードを予告するためのものでしかない。しかし「ぼろんじ」でのそれはそうした物語上の工夫という意義を超えた、より深い澁澤の意図が感じられるものとなっている。

こうした智雄の性質の変化について、松山は前掲の「解題」において、『ねむり姫』に登場する人物の中で、いちばん澁澤自身が投影されているのは、この智雄であると思われる」と指摘している。しかしこうした重ね合わせの根拠につい

ては、智雄という名前と、澁澤の本名龍雄との類似を挙げる程度に留まっている。

この解釈により踏み込んだ推論を付け足すのであれば、澁澤自身が持つ極度の現実嫌悪との関係が考えられる。澁澤は安保闘争の渦中である六〇年代、サド裁判の被告となるという、文学史上大きな意味を持ち、かつまた極めてアクチュアルな束縛を受けた経験があり、このことは彼にとつて好まざる事態でもあつた^{註七}。以降澁澤は急速に、少なくとも表面上は、アクチュアルな言説を放棄する。

智雄は謂わばこうした束縛から既にして解放されている存在であり、安直に「澁澤自身の投影」とするよりも、澁澤の一種の理想の投影と考えるべき存在である。

また一方で、智雄の両性具有的性質を、男性と女性という区分を自由に往復することを可能にするものとして捉え直せば、これは澁澤の変身願望の成就された状態にあると考えることもできる。「人間性とは、わたしには空虚な先入見であるようにしか見えないのである」^{註八}と述べる澁澤にとつて、「人間」であることに留まらせる「人間性」の概念と同様、固有の性に縛り付ける性別という概念もまた、厭わしい「先入見」、束縛だつたのではないだろうか^{註九}。

実際、これ以降の第一節の記述においても、智雄自身が己の女装（更に踏み込めば自身の女性性の発露）を極めて肯定的に考えている描写が見られる。己の女装を鏡で眺め、「智雄はおのれの女装に満足」するが、これは原作にはない、澁澤独自の挿入句である。また小仏にて山賊の一党に歩み寄る智雄の姿は、己の美貌を強く意識し、その美貌を以て男達を弄ぼうとする意図に満ちており、その大胆さの背景には保険としての優れた武術の腕がある。以上のように、半ば戯れるように己の両性具有性を誇る智雄の姿は、気分次第である立場を選択して演じつつ、同時にその立場が持つ一切から解放された、一種の理想的な状態にあることが理解できる。

さて、ここまでで取り上げた智雄に関する描写は、そのほとんどが女装の旅路以前のものである。先に引いた小倉の論は、ここから始まる旅路に一種のイニシ

エーションの意味を読み取っており、この旅路を通して次第に智雄は己の「内なる女性IIアニマ」の表出¹⁰を行い、最終的にお馨との「アンドロギュヌスの結合」を成就させる物語として、第一節・第三節に跨った智雄の物語を解釈している。この観点は、言葉は少ないものの、あくまでも「アンドロギュヌス復元」として物語を捉えた松山の解釈と同根の発想から成立していると考えるべきだろう。当然そこには人間の性別は神が両性具有的人間を二つに引き裂いたが故に生まれたとする、プラトンのアンドロギュヌス観が根強く横たわっており、こうした理解の結果、智雄は元来あるべきだつたアンドロギュヌスの姿に「復元」するために、松山の述べるところの「アンドロギュヌスの片割れ」であるお馨を求めているのだという結論が導き出されている。

しかしここまで確認してきた智雄の性質を鑑みれば、智雄は既にアンドロギュヌスとしての要件を、現実的なレベルで満たした存在だと判断すべきではないだろうか。先に引いた澁澤の言葉に做えば、アンドロギュヌスであることが、人間が「特殊な立場」から「超越」することである以上、「女人のごとく」とされる美貌を持ち、「ノン・ポリテイク」であることを許されている智雄は、旅を経験しお馨と融合するまでもなく、既にある種のアンドロギュヌスであろう。女装は単純に智雄のこの内在する性質を表象として表面化しただけのことである。

実際に旅の途中で智雄が遭遇する二つの事件は、「荒くれおとこ」と「大猴」という強い男性性を持った存在に性の対象とされたから発生したのであり、このことは智雄がお馨と融合しなくとも明確な女性性を所有していることの証左に他ならない。また、第三節においてお馨と融合した智雄は、結果として「奇妙な感覚を味わ」い、お馨の意識に引き摺られる形で「ちよつと悲しいような、なつかしいような気持」を感じただけで、身体的な変化や融合への自覚といった顕在化した変化は一切なく、「すぐに忘れてしまった」。つまり第一節の智雄と、第三節でお馨と融合した智雄との間には、質的な差異は表面上全く認められないのであ

る。この両者の性質を比較して、後者のみを「アンドロギュノス復元」の状態にあるとするのは些か無理があるのではないだろうか。澁澤が原作では「茨城智雄」であった主人公の名を、あえて「茨木智雄」と改めたのも、茨木童子という伝説上の女装（ないしは女体）の鬼と二重写しのイメージを与えたためであろう。

また、性に関する描写としては、以下の場面もまた極めて印象的である。

智雄は肘をまげて、埃だらけの床の上にごろりと横臥すると、なんとなく着物の裾を分け、湯巻の下に手をすべらせて、おのれの睾丸を掌で軽くそつと握ってみた。女の衣装を身につけながら、男のしるしを握っている自分の姿を想像すると、われながらおかしくなった。（中略）智雄はその状態に満足すると、次には所在なきに陽物をいらった。それもこれも智雄の癖である。

澁澤はこの行為を単純に「癖」であるとしているが、この箇所は原作にはない部分であり、智雄の両性具有性を考慮すれば、等閑にはしがたい部分である。ここで智雄は自身の「陽物」に触れるという非常に男性的な行為を行っているが、一方で彼は自身が「女の衣装」を纏った存在であることを客観視したうえで、強く意識している。また、直後の「大猿」とのやりとりにおいて、智雄は「大猿」の「陰所」をあくまでも女性として手でなぶり、計略とはいえ「大猿」を大いに喜ばせる。以上のような点を考慮すれば、智雄のこの「癖」は、男性である己の「陽物」を女性として慰めているとも考えられないだろうか。既にここには対象を必要としない生殖の形態が成就しており、この窮極の自己完結性はそのままアンドロギュノスの特質に還元することが可能である。

一方で己の欲望の対象が己自身となりうる状況は、自己愛が完全に満たされた状態にも他ならない。松山は前掲の「解題」にて、この自己愛という点に注目

し、以下のような解釈を行う。

ドッペルゲンガーとしてだけならともかく、アンドロギュノスの片割れでもある、お馨を、智雄に〈影〉として吸収させてしまうことと、男装のお馨を智雄と区別のつかないほど似させていることは、ともに、澁澤の強度のナルシズムを原因とするものだと思われる。

この解釈自体の是非はともかく、「澁澤の強度のナルシズム」の指摘と、「アンドロギュノスの片割れ」であるはずのお馨が「智雄に〈影〉として吸収」されてしまうことへの疑問の提示は、極めて重大な示唆を含んでいる。

澁澤は「ぼろんじ」以前のエッセイにて、近親相姦について以下の意見を述べている。

私は元来、近親相姦とはこの上もなく甘美なものだ、という抜きがたい固定観念をいだいている人間であるが、それもおそらく、ウルリヒのように、相手のなかに自分の自己愛を投入し、しかもそれを自分の目で眺めることができるという、ユートピア的状況という、ユートピア的状況をつい想像してしまうためではないか、と思っている^(註10)。

ここで示されている論理を整理すれば、近親相姦は「相手のなかに自分の自己愛を投入し、しかもそれを自分の目で眺めることができるという、ユートピア的状況」であるから「甘美」であるということになる。であれば、智雄の置かれている状況は、近親相姦という回り道を経ることなく、自身を内部で男女それぞれに分割し、客観視することで、「ユートピア的状況」に至っている、ある意味で理想的な状況にあるといえるだろう。こうした「ユートピア的状況」の在り方の

一つとして、澁澤は別の箇所でも以下のようにも表現している。

超越的な一つの目的を求めて出発した鳥たちは、結局、長い旅路の果てに、自分自身に回帰したのだといつてもよいかもしれない。神の探索の旅は、同時にまた、隠された自我の探索の旅でもあったわけである。端的にいえば主体と客体の一致、光と影の融合であるが、それだけではまだ足りない。アンリ・コルバンはスーフィズム独特の愛の観念について、「神的な愛とは、神的な客体への愛の転移ではなく、人間的愛の主体的変貌にほかならない」（『イスラム哲学史』）と語っているが、このアッタールの鳥たちこそ、まさに主体的変貌をとげて、愛と、愛する者と、愛される対象との三位一体を実現したのだともいえるだろう。^(註二)

「愛する」「己」と「愛される対象」である己が共に自分自身として一体となることの「三位一体」の形態は、これまで確認してきたように、既に智雄の内部に成立している。「三位一体」の観念は後期澁澤小説の中心となる観念の一つ^(註二)であり、智雄がそれを成就した状態にあるということは、「ぼろんじ」という小説においても非常に重要な意味を持つ。

澁澤は、自身が小説を通して生涯追求した「三位一体」の構図を、「ぼろんじ」においては作品内部に二重に設定した。つまり第一節で智雄が体現する既に完成した第一の「三位一体」と、第二節にてこの第一の「三位一体」自体を「愛される対象」としてお馨が追い求め、その結果、第三節で成就することになる第二の「三位一体」の二つである。

煩雑さを避けるために、解釈の微妙な「愛」という観念を一旦外に置き、「愛する者」と「愛される対象」の二項で、以上の二つの「三位一体」を整理すると次のようになる。

第一の「三位一体」

「愛する者」……自身に対する行為の主体としての智雄

「愛される対象」……自身による行為の対象としての智雄

第二の「三位一体」

「愛する者」……お馨

「愛される対象」……「三位一体」としての智雄

既に完成された理想としての智雄は、単なる単性の女性でしかないお馨からすれば、人の形をした理想郷であり、旅路の果てに至るべき一種のユートピアとして存在している。であれば、「いちばん澁澤自身が投影されているのは、この智雄である」という松山の解釈は、半分正しく、一方で半分誤謬を含むことになる。先に指摘したように、ここで投影されているのは澁澤の理想、澁澤がこうありたいと望む自己の像なのだ。

ならば、こうありたいという志向の主体としての澁澤はどこにあるのか。それを具現化するのが、もう一人の主人公であるお馨である。

二、欲望するオブジェ、ユートピアの巡礼者——お馨

澁澤の女性観、特にエロティシズムの範疇における女性の役割は、あくまでも男性の主体的欲望に対して純粋に客体に徹することにある。

まず明らかなのは、女のエロティシズムを支配する本質的な要素の一つが、自己の内部に欲望の芽を育てることではなくて、むしろ相手のうちに欲望を掻き立てることだ、ということである。まず相手の欲望を生ぜしめ、次いで自分もそれを共有する。だから女における欲望とは、一般に、彼女が相手の男のなかに目覚めさせる欲望の函数である、と言うことも可能だろう。

女のエロティックな技巧のなかで、最大の働きを示すものはコケットリー（媚態）であるが、この媚態とは、みずから進んで客体になろうとする演技にほかなるまい。（中略）女のセックスとは、だから欲望するのではなくて、本質的に欲望されるところのものである。^(註二)

こうした観念に基づいた行為のなかで最も象徴的なものが視線に纏わるものであり、濫渾の作品のなかで〈見る〉男性と〈見られる〉女性という構図は繰り返して登場するものである。このことは「ぼろんじ」でも同様であり、岩淵の宿の遠隔視の場面がそれに該当する。ここでも〈見る〉のは男である智雄であり、〈見られる〉のは女であるお馨となっている。

また、第一節において、第一の智雄の物語に組み込まれる形で登場するお馨は、まさしく「酔っぱらい」に「欲望される」存在であり、無力さ故に抵抗できないという点において、ある種の完全なる客体に過ぎない。物語上の役割としても、この場面のお馨はあくまでも智雄が「武技百般に精熟して」いることを示すための道具に過ぎず、一種のステレオタイプの存在に留まっている。

しかしお馨は物語が進行するにつれて、この客体としての存在を次第に逸脱していく。第二節で語られるお馨の物語は、彼女が智雄を「欲望」して追い求める物語であり、本稿一章で確認したように、既に完結した存在である智雄の世界に他者として積極的に割り込む構図となっている。

ここでのお馨の欲望は、当初の常識的な恋愛の感情を大きく離れ、ついには相手と同一化したいというより深刻なものへと変化と遂げている。結果としてお馨は〈見られる〉意識を常に持ちながらも智雄を積極的に欲望し、追い求める、一種男性的な役割を獲得し、智雄は〈見る〉権利は与えられているものの、対象として欲望される客体としての性質、つまりは一種の女性的な役割を一方的に付与されるという構図が成立する。こうした変化は明確にお馨のアンドロギュノス化

を示すものであり、「ぼろんじ」作中においてアンドロギュノス化するということは、智雄そのものになることと表裏一体の現象である。また、逆的に捉えれば、対象を必要とせず自己のみを志向する智雄と結ばれるには、お馨自身が智雄になるしかなく、それは結果的にアンドロギュノス化を伴うものだったのだと述べることもできるだろう。

このお馨自身の変化は、智雄を目指す旅路の進行とシンクロして深化を続け、彼女を次第に智雄そのものへと近づけていく。

以上のような変化の一端は実際には既に第一節、遠隔視の場面にも見出すことができる。

そのうちには、その松並木をすたすた歩いている少年を、どこかで一度たしかに見たことがあるような気がしてきて、妙に落ち着かない気分になんてなってきた。いや、見たことがあるどころではない。あいつはおれによく似ていのではないか。ついにそう思い至ったとき、智雄は総身に水を浴びせられたような、不安と快味のまじり合った、一種いうにいわれぬショックに佇立しながらおののいた。

ここで智雄はお馨の姿を一方的に〈見る〉ことで所有し、ある意味では客体化することに成功している。しかし智雄が感じたのは「快感」と「不安」であり、この事態に「おののく」ほどの衝撃を覚えている。

ここで述べられている「快感」の感覚と「不安」の感情が並立するのは些か矛盾しているように見えるが、腑分けして考えれば自然な共存であることが理解できる。ここで智雄が感じている「快感」は自分自身を対象として捉えたことによる、自己愛に基づいた快感と同じものである。つまりこの「快感」は他者であるお馨に自己を投影し、完全に己の鏡像、影として把握したことによるものだ。一

方で智雄は既に確認したが如く、自己完結した人間である。にも関わらず、自身と同レベルに近い状態にあり、かつまた完全に他者であるという許容しがたい存在を見たがために、「不安」を覚えるのだ。こうした智雄の反応から導き出せるのは、以下の二点である。

まず第一に、遠隔視された時点で既にお馨が智雄に「快味」と「不安」を覚えさせるほどアンドロギュノス化¹¹智雄化していたということ。次に、智雄が「不安」を覚え、またこの場面以降この遠隔視を省みる描写がないことから、智雄にとつてお馨は求める対象ではないということ。特に第二点については、先に提示した融合時の智雄の反応同様、両者の関係が小倉の指摘するように「無意識レベルで二人が引き合っている」というようなものではなく、あくまでもお馨が智雄を一方的に追い求める関係であることを裏付けるものとなっている。

こうした変化を明確にするために、第二節におけるお馨の物語を一度時系列に沿った形で整理してみよう。

- A、智雄への思慕
- B、男子変成の夢
- C、男装しての出立
- D、鮎の救出、「ぼろんじ」からの印籠贈与
- E、山賊らによる危難の回避
- F、「観音霊場の岩風呂」での入浴
- G、消滅、融合

以上のようにAからGまでの七つに出来事に区分してみれば、CからGまでの出来事が全て智雄の事績をなぞるものであることが看取できる。

Cについてはそのまま智雄の女装の旅路と重なり合うことは論を俟たない。Dに含まれる二つの要素、つまり鮎の救出と印籠獲得については、やや時間の前後があるものの、前者は作中で「智雄のまねをしていただけかもしれない」と述べ

られているとおり、鮎は浅草での事件におけるお馨そのものである。ただ智雄は剣を持った侍を素手で打ち倒すほどの力を最初から持つており、この力で山賊や妖怪を退けたものの、お馨にはその力はない。故に、時間、ないしは因果関係を前後させて、鮎を救出したことで智雄の力の代替物となる印籠を入手させた。それ以後もこの力は智雄の武術と同等の機能を有し、お馨はこの印籠によってEの場面での山賊の襲撃に対し危難を回避するばかりか、智雄同様欲待まで受けることになる。

F・Gについては第三節の智雄の行動を先取りするものであるため後述することにするが、ここに至るまでのお馨の旅路が智雄（ないしは智雄的存在）への変貌を伴うものであることは間違いないだろう。

さて、以上のように確認してきたアンドロギュノス化の旅路は、本来アンドロギュノスではないお馨が単独で歩むには些か無理がある。故に濫澤は原作以上に観音による霊験を強調し、求める者であるお馨が求められる者である智雄に近づくための、様々な仲立ちを与えている。

普通の少女であったお馨が変化を始めたきっかけは、いうまでもなくBで発生した男子変成の夢であり、ここでは観音そのものが夢としてお馨の元に登場し、彼女に直接働きかける。夢の舞台は「観音さまの霊場」とされる岩風呂であり、示現した観音に与えられた「宝剣」を飲み込み、お馨は「自分が男になったのだ」と悟る。この場面は夢の舞台、そして起こった現象から考えて、F・Gを先取りしたものだと考えられる。またこのことを換言すれば、Bで精神的に成就したアンドロギュノス化が完全に成立したのがGの場面であると捉えることも可能であろう。それと同時に夢の構造はお馨の物語そのものとも対応関係にもあり、観音の助言による決意（A・B・C）、「宝剣」を「必死の思いで」飲み込む苦難（D・F）、そして変成の成就（F・G）と、お馨の物語全体を予告したようなものとなっている。

Bの経験によって、Aまでのお馨の内部は確実に変化した。Aまでの彼女の願いは「智雄が生きていてほしいということ、そしていつの日か、智雄にめぐりあう幸運がやってこないものかということ」でしかない。しかし観音は彼女の願いに応えるという形で登場したにも関わらず、「善男子になれ」という指示と、それに伴う助力を行う。結果として、お馨は「なつかしいひとと同じすがた、同じかたちになりたい」という別の願いに辿り着き、実際に男装を行ったときには「身も心もはればれとした気持」になるほど、智雄との同一化が本願にすり替わってしまっている。これは奇妙なことだといわねばならない。

F・Gについてはいうまでもないが、観音のある意味では強引な助力は、その後のお馨の物語にも絶え間なく登場する。このことについて松山は「解題」にて以下のように述べている。

最後に、『ぼろんじ』という題には特別の意味はない。云々。」と言って
いるのは、音が気に入っていたのは本当にしても、意味がないというのは嘘
であろう。

なぜならこの作品での〈ぼろんじ（梵論字）＝虚無僧〉は観音菩薩または
その眷属の〈化身〉であって、観音自身とともにお馨を導く決定的存在であ
るのだから。

こうして考えれば、お馨の物語におけるB以降の現象は、全て観音の靈験によるものだとわが分る。しかもその靈験は、当初のお馨の願いを正しく成就させるものではなく、どこか恣意的に屈折させて叶える働きを持っており、某かの作爲を感じざるを得ない。

であれば、こうしてお馨の意図を超える形で物語を動かしていく観音とは果たして何者であったのか。その答えは明確であり、お馨自身が作中で以下のように

表現していることに大きなヒントが隠されている。

もしかしたら観音は自分に、男なれという暗示をあたえているのではないかとお馨は思った。仏法にも変成男子という言葉があるではないか。観音さま御自身にも、変成男子と疑われてしかるべき十分な証拠がある。観音さまのように、お馨は自分も男になりたいと思った。

ここで示されているのは、観音もまた変成男子、すなわちアンドロギュノスであったこと、そしてお馨が明確に智雄への志向の裏側に、観音との同一化をも想定していることである。つまりお馨の物語とは、アンドロギュノスである智雄を目指するために、アンドロギュノスたる観音の助力を得て、自身がアンドロギュノスとなる物語に他ならないのだ。

以上の事柄を踏まえれば、本稿第一章で提示した第二の「三位一体」構造で、敢えて割愛した「愛」に該当するものが観音であると考えることができる。この構造が成就した時点で、三者はアンドロギュノスであるという属性を以て等価となり、観音の超越的な靈験によって、求めるお馨と求められる智雄は両性具有性を媒介に一挙に統合されることになる。このことを前述の「三位一体」構造にまとめると次のようになる。

第二の「三位一体」

「愛」……観音、ないしは観音の靈験

「愛する者」……お馨

「愛される対象」……「三位一体」としての智雄

また、より理解を深めるために、澁澤がこの「三位一体」構造を小説内で実際に用いた例を援用すれば、次の構図を得ることができる。^(註一四)

「見る自己」……お馨

「見られる自己」……智雄

「永遠に自己を見ている自己」……観音

ここでの〈見る〉〈見られる〉はあくまでも行為一般に対する主客の別を象徴している言葉であるため、実際には〈見られる〉場面のあるお馨は「見る自己」としても成立する。

また、ここで観音の役割を、物語の外部から「永遠に自己を見ている自己」として捉えた場合、以下のGの場面に纏わる矛盾をも解消することができよう。

なぜともなく、彼女は自分が見られているのではないかという気がしてならなかったが、もうそんなことには頓着しなかった。その自分を見ている目は、もしそんな目がどこかにあるとするならば、かならずや自分を見つくりむ目、なつかしむ目でなくてはならないはずだと思った。そう思うと、むしろ見られていると感じることに、一種のかぎりない浄福感をおぼえるまでになって、彼女は湯の中から容易に出られなくなった。このままでは湯気にあたって失神してしまうだろう。それでもかまわない。自分を見ている強い視線に吸収されて、ついにはおのれの実体が失せてしまうまでに、見られつづけていたいと彼女は痛切に願った。

この場面でお馨を見ている「目」の持ち主について、小倉は以下のような解釈を述べている。

この視線は、智雄の視線ではないかと考えられる。正確には、智雄そっくりの姿になったお馨自身が温泉の湯に映り、その視線を感じたのではないだろうか。温泉の水面が水鏡の役割を果たし、実存のお馨と鏡像のお馨Ⅱお馨のアニメスである智雄との逆転が起こったのである。その結果、お馨の実体

は消滅し、それと入れ替わるように、翌日の熱海に智雄が登場することになる。

とはいえ、これまで確認したように、智雄が積極的にお馨を求める描写は作中には存在せず、また現実の智雄がお馨を〈見る〉のは岩淵での遠隔視の一件だけである。故にここで小倉は「お馨のアニメス」を想定し、現実の智雄に代替しているが、既にこの「アニメス」はお馨にとって「いつくしむ目、なつかしむ目」として好意的に感知されており、お馨に無関心な存在であった智雄のそれとは重ねがたい。であれば、ここでの視線の主を「お馨のアニメス」Ⅱ智雄と直接結びつけるよりは、仲立ちするものとしての観音を据えたほうがより正確であろう。観音は水を媒介とすることでお馨を自身に吸収し、次に智雄に再び吸収させた。いうまでもなく観音は、あくまで現実的なレベルで成立している智雄らアンドロギュノスの存在よりも更に高次元な存在であり、智雄とお馨に内在する両性具有性そのものでもある。このことを象徴的に裏付けるのが、第三節での以下の場面である。

昨夜とひとしく、月あきらかな空には光みちて、それが湯のおもてにちらちらと照りはえていた。湯けむりのかげにはだれのすがたも見えなかったが、岩の上に立った智雄には、妙にひとのけはいが感じられてならなかった。むろん、それは気のせいにはすぎなからう。湯のおもてに自分の影が映ったのかもしれない。しかし足から先に、ざぶりと勢いよく湯のなかに身を沈めると、あたかも剣が鞘にもどったように、自分のからだだが何ものかの影にやりわりと抱きとめられ包み込まれたような気がして、一瞬、智雄はいぶかしんだ。

この場面の描写では「影」という表現に注意が向きがちであるが、「剣が鞘にもどったように」という表現にも留意しなければならない。Bの夢を見たお馨は、観音に与えられた「宝剣」を得ることで、擬似的アンドロギュノスとしての性質を得ている。故に、ここでの「剣」はお馨の両性具有性の象徴、ひいてはB以降のお馨と観音の象徴であることが分かる。こうして観音によって「剣」として象徴化されたお馨が、あくまでも「鞘」としての智雄に吸収されるということは、観音の仲立ちの継続的な存在を示す重要な証左であろう。こうした仲立ちの結果、本来男性器のモチーフとされるべき「宝剣」がお馨に、女性器のモチーフであるべき「鞘」が智雄に託され、相互のアンドロギュノスの要素が、観念上でありながら極めて肉感的な感覚を伴って一体となるという美しい結末に至るのである。

結論

以上、二章に亘って論じてきたように、この物語は、改変に乏しく筋書きとしては原話を外れない智雄のそれよりも、お馨をこそ主人公として語られた物語であったことが分かる。原作である「茨城智雄」はその題名からも分かる通り、あくまでも智雄の冒険が主題となっているが、「ぼろんじ」では大幅にその主題を変更している。この主題変更のほとんどは、作中レベルにおいては観音の操作によって引き起こされており、原作においては恋愛を志向し、結婚で終わるはずのお馨の物語を、主体であるお馨の意志さえ無視する形でねじ曲げてしまっている。

先に確認したように、智雄とお馨はそれぞれが澁澤のある一面を体現した存在となっている。智雄に関しては先に引用した松山の発言等からも理解は容易であろうが、お馨にも澁澤が投影されていると考えるのはやや抵抗があるかもしれない。

い。しかしお馨のように常識的存在でありながら超越的な存在を志向する人物に、澁澤が自己を仮託していることについては、今までに度々指摘されているとおりである。^(註一五)

故に「ぼろんじ」は、理想的な自己と、そうであろうとする自己の関係性について、原作という既存の枠組みを書き換えることで、後者の側から描いた小説であると考えられる。

だとすれば、前掲の「三位一体」の構造を援用して、観音にもまた澁澤の像が重ねられていることに気付くだろう。澁澤は観音の手を借りることで、お馨に単なる憧れではない、自己理想化の願いを与え、そのための助力さえ行っている。こうした観音の存在は作品内の枠組みを超越して、現実存在する作家の機能を象徴的に表現したものであり、「ぼろんじ」という小説そのものが、澁澤のこうした意図を反映した作品だとも考えられる。

「ぼろんじ」という題名に意味がないというのは、松山の指摘したとおり澁澤の一種の韜晦であろう。この「ぼろんじ」という言葉が観音の眷属を意味している以上、小説としての「ぼろんじ」もまた、智雄とお馨、ひいては物語全体に対して観音として振る舞う澁澤のスタンスそのものを示しているのではないだろうか。

「見る自己」、「見られる自己」、「永遠に己を見ている自己」という構図に己自身を仮託し、旅という概念でまとめあげた「ぼろんじ」は、遺作である『高丘親王航海記』で示した到達点を別の方法で成立させた作品であり、そういった意味において極めて重要な価値があるといえるだろう。

註解

(註一)「澁澤龍彦は、ゆつくりと変貌しつづけるタイプの作家だった。いや、変

貌というよりもむしろ、生長といったほうが正確かもしれない。(中略) 澁澤龍彦の三十数年にわたる文章家としての生活は、日々生長する「私自身との対峙の過程であったともいえるだろう。」(巖谷國士「旅」のはじまり)『澁澤龍彦考』河出書房新社、一九九〇年二月)

(註二) 『雑誌に掲載された段階で、依拠した文章の存在することを言明した、『ねむり姫』における唯一の作品である。』松山俊太郎「解題」『澁澤龍彦全集』第一九卷(河出書房新社、一九九四年十二月)。

なお、この「解題」で松山は原典である石川鴻斎『夜窓鬼談』と「ぼろんじ」との極めて詳細な比較を行っており、本稿で行う原典との比較は多くをこの「解題」に拠っていることを明示しておく。

(註三) 小倉斉「ぼろんじ」(『ねむり姫』所収)を読む——〈超越〉に向かう旅——(『愛知淑徳大学論集』第三〇号、愛知淑徳大学、二〇〇五年三月)。

なお、本文中で指摘したように「ぼろんじ」に関する独立した論文は、管見によるなかではこの一つだけであり、そういった意味で本稿の立論に大いに参考にさせていただいたことを述べておく。

(註四) 奥野健男「小説家としての澁澤龍彦」(『ユリイカ 総特集 澁澤龍彦』第二〇卷第七号、青土社、一九八八年六月)

(註五) 石川鴻斎著、小倉斉・高柴慎治訳注『夜窓鬼語』(春風社、二〇〇三年一月)

(註六) 澁澤龍彦「アンドロギュヌスについて」(『夢の宇宙誌』美術出版社、一九六四年)

(註七) 「ここに集められた文章のなかで、サド裁判に関するものだけは、否応なしにアクチュアリティがあつて、わたしには残念でたまらない。」(澁澤龍彦「あとがき」『神聖受胎』現代思潮社、一九六二年三月)

(註八) 澁澤龍彦「あとがき」(『夢の宇宙誌』前掲書)

(註九) 以上のような解釈を裏付ける発言として、澁澤は以下のようにも述べている。

「僕は性差を混合するのが好きだから、観念としてもっとも美しい性は、両性具有だと思うの。」

歌舞伎の女形、あれは男が演るからいいんであつて、女が女を演じたところで何の不思議もない。性差が顕然としたうえでチェンジするから面白いわけだし、最も文化的といえるんじゃないかなあ。(『クロワッサン別冊』一九八三年十二月)

なお引用は『澁澤龍彦全集』別巻二(河出書房新社、一九九五年六月)に拠った。

(註一〇) 澁澤龍彦「近親相姦、鏡のなかの千年王国」(『城と牢獄』青土社、一九八〇年六月)

(註一一) 澁澤龍彦「円環の渇き」(『思考の紋章学』河出書房新社、一九七七年五月)

(註一二) 後期小説における「三位一体」の意味については、拙論「澁澤龍彦「鳥と少女」論——自意識を巡る三つの自己について——」(『法政大学院紀要』第六八号、法政大学大学院、二〇一二年三月)で既に述べた。

(註一三) 澁澤龍彦「女のエロティシズム」(『エロティシズム』桃源社、一九六七年十二月)

(註一四) 「見る自己と見られる自己、永遠に自己を見ている自己、こういう視点をおのれのものにしたかったのです。あの金色堂のミイラは、私とはなんの関係ありませんが、いわば私自身をモデルにした、私の作品のようなものではありません。私は八百数十年、私自身ではないが、私自身に等しい存在を、飽きもせず見つけてきたということにもなりましょう。」(澁澤龍彦「金色堂異聞」『唐草物語』河出書房新社、一

九八一年七月)

(註一五) 代表的なものとしては、磯田光一「月の王の末裔——澁澤龍彦再考」(「文藝」河出書房新社、一九八五年九月号)が挙げられる。また註一二で挙げた拙論も同様の立場を取るものである。

※なお、「ぼろんじ」本文の引用は全て『澁澤龍彦全集』第一九卷(前掲書)による。