

谷崎潤一郎文学の研究

―大正・昭和期作品の再検討を中心に―

西元康雅

目次

凡例

序章 本研究の視座

| | | |
|-----|--------|-------|
| 第一節 | 研究史の探求 | ・・・6 |
| 第二節 | 各章の構成 | ・・・10 |

第一部 大正期・文化及び芸術現象と創作過程

第一章 「催眠術」と「Professional」な作風の確立

| | | |
|---------|------------|-------|
| ― 『幫間』論 | ・・・16 | |
| 第一節 | 『幫間』への評価 | ・・・17 |
| 第二節 | 変節する催眠術 | ・・・19 |
| 第三節 | 『魔睡』の位置 | ・・・23 |
| 第四節 | 「暗示」のメカニズム | ・・・25 |

第二章 〈感覚の錯乱〉への経路―『柳湯の事件』論 I

| | | |
|-----|---------------|-------|
| 第一節 | 神経衰弱をめぐる言説の受容 | ・・・32 |
| 第二節 | 正常と異常のはざま | ・・・35 |
| 第三節 | 探偵行為と主体性の喪失 | ・・・37 |
| 第四節 | 代替的性行為の臨界点 | ・・・39 |

第三章 〈画家小説〉を紐解く―『柳湯の事件』論 II

| | | |
|-----|----------|-------|
| 第一節 | カリエールと時間 | ・・・45 |
| 第二節 | 甲斐庄楠音と生理 | ・・・48 |
| 第三節 | 霊肉の桎梏 | ・・・51 |

第四章 信憑の条件―『白狐の湯』論

| | | |
|-----|-------------|-------|
| 第一節 | 大正末の警鐘 | ・・・58 |
| 第二節 | 「狐つき」をめぐる偏差 | ・・・61 |

| | | | | | | | |
|--------------------------------|--------------|---|---|---|---|---|---|
| 第三節 | 狐の誘導的対話 | ・ | ・ | ・ | ・ | 6 | 5 |
| 第四節 | 伏流する大本教 | ・ | ・ | ・ | ・ | 6 | 9 |
| 第二部 昭和期・視覚及び盲目の表現機構 | | | | | | | |
| 第一章 速度とイメージ―『吉野葛』論 | | | | | | | |
| 第一節 | 時間と交通メディア | ・ | ・ | ・ | ・ | 7 | 8 |
| 第二節 | 相対速度の追憶 | ・ | ・ | ・ | ・ | 8 | 0 |
| 第三節 | 限定版『吉野葛』の写真 | ・ | ・ | ・ | ・ | 8 | 5 |
| 第四節 | 盲目三部作へ向けて | ・ | ・ | ・ | ・ | 8 | 8 |
| 第二章 名付けをめぐる叙法―『盲目物語』論 | | | | | | | |
| 第一節 | 「盲目」をめぐる眼と声 | ・ | ・ | ・ | ・ | 9 | 6 |
| 第二節 | 共同体における名付け | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 0 |
| 第三節 | 「弥市」と人名表記 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 0 |
| 第四節 | 抑圧下の「情緒的連帯」 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 0 |
| 第三章 〈盲目〉の視覚性―『春琴抄』論 | | | | | | | |
| 第一節 | 「見る／見られる」の関係 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 1 |
| 第二節 | 〈盲目〉の身体性 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 1 |
| 第三節 | 手と眼の根源 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 1 |
| 第四節 | カメラのなかの「鳥」 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 2 |
| 第四章 名乗りと語りの戦略―『聞書抄』論 | | | | | | | |
| 第一節 | 「情」の物語 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 2 |
| 第二節 | 「又聞き」の構造 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 2 |
| 第三節 | 名乗りの変遷 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 3 |
| 第五章 小説におけるカメラと視覚性―『細雪』論 | | | | | | | |
| 第一節 | ブルジョワの葛藤 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 4 |
| 第二節 | 「芸術写真」と撮影技法 | ・ | ・ | ・ | ・ | 1 | 4 |

| | | |
|-----------------------|---|-----|
| 第三節 小説におけるカメラの視覚 | ・ | 152 |
| 参考文献 『細雪』とカメラをめぐる関連年表 | ・ | 161 |
| 終章 本研究の成果と展望 | ・ | 165 |
| 論文一覧 | ・ | 170 |

凡例

- ・谷崎潤一郎の諸作品については、基本的に『谷崎潤一郎全集』全三十巻（中央公論社、昭和五六年五月―五八年一月）を底本とした。
- ・引用文中の漢字は、原則として現行の字体に改め、仮名遣いや送り仮名は原文のままとした。
- ・資料の引用に際して、文学作品、随筆、評論については『』、また新聞・雑誌には「」を付し、発行所は原則として省略した。
- ・論者が必要に応じて施した本文への注記や傍線などの処理については○で括って示した。
- ・引用中の中略については「……」を付した。
- ・誤記や誤植と思われるもの、また一般の表記になじまないとと思われる箇所については適宜、ママを付した。
- ・本文の年次については和暦を用い、適宜西暦を補った。

序章 本研究の視座

本論文は、谷崎潤一郎（明治一九（一八八六）年―昭和四〇（一九六五）年）の文学を研究するにあたって、第一部で大正期の『幫間』『柳湯の事件』『白狐の湯』を、第二部では昭和期の『吉野葛』『盲目物語』『春琴抄』『聞書抄』『細雪』を考察する形式をとった。結果として第一部ではこれまでにあまり論じられてこなかった作品を、第二部ではよく知られた作品を扱うことになった。それは私の谷崎潤一郎を研究するうえでの問題意識に基づいている。昭和期の谷崎文学の充実が、大正期の意欲作による賜として、いわゆる「名作」へと還元されたという構想に基づく。むしろ、大正期の作品が先行論文であまり論じられてこなかったから、本論において研究対象にしたというものではない。大正期の作品自体に価値があると考えている。

かつては、伊藤整が大正期の作品を「スランプ」(1)と評価し、野口武彦が「大正年間における濫作時代とでも称すべき一時期」(2)と表現した。谷崎の関西移住後、元号は昭和に入り『蓼喰ふ虫』や『吉野葛』が発表され、「古典回帰」と呼ばれる作品が評価を得て、人口に膾炙されている。明治末期から大正期の作品、具体的には『幫間』以後の作品は『秘密』や『痴人の愛』を描き、谷崎文学史として連ねられてこなかった。極言すれば、初期の『刺青』や『秘密』といった完成度の高いとされる作品の資質が関西移住後の「古典回帰」にあつてようやく開花し、『細雪』の長編へと連続されるという見方が一般的な谷崎文学史への見方ではなかるうか。大正期の作品については、全一六巻にわたる『潤一郎ラビリンス』(千葉俊二編、中公文庫、平成一〇年五月―一一年八月)の発刊もあり、ようやく近年、見直されつつもあるものの、それは昭和期の成熟への「萌芽」として補助的に言及されるといった範囲にとどまっている。しかしながら、大正期の作品を精読することにより、昭和期の作品にも新たな読み方が加わることと考え、本論文を執筆するに至った。言い換えれば、『刺青』から昭和の円熟期へ直結させる谷崎文学史ではなく、別様の谷崎文学史を、すなわち大正期から昭和期へと至った作品のダイナミズムを取り上げてみたいのである。

(1)で一点断っておきたいのは、作品が発表された時期の見取り図としての便宜上、大正期、昭和期と区分している。また、『幫間』は実際の発表時期としては明治末期にあたるものの、その作品の特性上から本論文では大正期の区分に入れた。その理由については次

節で言及する。

第一節 研究史の探求

本論文において、作家「谷崎潤一郎」の起点を『幫間』（明治四四（一九〇一）年九月）に見出す。というのも、『刺青』（「新思潮」明治四三年一月）が「実質的」な「デビュー作」「処女作」といった評言の下に定説化され、今なお揺らがぬ状況に、疑念を抱いているからである。本節では『刺青』（「神話」）を再考したい。たとえば、中村光夫『谷崎潤一郎論』は、「谷崎潤一郎が『刺青』を雑誌『新思潮』に発表したのは、明治四十三年（一九一〇年）のことですから、その文学的生活は今年で四十二年になります」（3）と書き出される。こうした『刺青』を作家・谷崎潤一郎の出发点と自明視する評は枚挙に暇がない。谷崎文学を知るうえでの手引きともいえる「別冊国文学 谷崎潤一郎必携」（平成一三年一月）においてもなお、『刺青』の〈解説〉の項が「美の誕生とそれへの拝跪を謳い上げ、谷崎文学の出發を告げた実質的処女作」（前田久徳）と記されている。「実質的」の裏面には「形式的」な「デビュー作」が想定されるが、それは明示されていない。作家の「出發」は評者の視点により複層的に考えられ得る。『刺青』もまた、考えられうる「出發」の一つではなからうか。

『刺青』が谷崎の「出發」と見なされてきた大きな要因、すなわち文壇に『刺青』が遍く知られた経緯を今一度ここで再確認しておく必要があるだろう。『刺青』以前にも、谷崎は『誕生』（明治四三年九月）、評論『門』を評す』（明治四三年九月）、『象』（明治四三年一〇月）、『The Affair of Two Watches』（明治四三年一〇月）と戯曲・評論・小説を立て続けに発表していた。これらは全て「新思潮」（第二次）誌上においてであり、『刺青』と発表の場を同じくする。にもかかわらず、『刺青』に至って「出发点」とされるゆえんが、永井荷風『谷崎潤一郎氏の作品』（三田文学）明治四四年一月）による〈激賞〉にあることは言うまでもない。その冒頭を引く。

明治現代の文壇に於て今日まで誰一人手を下す事の出来なかつた、或は手を下さうともしなかつた芸術の一方面を開拓した成功者は谷崎潤一郎氏である。語を替へて言へば、谷崎潤一郎氏は現代の群作家が誰一人持つてゐない特種の素質と技能とを完全に具備してゐる作家なのである。

自分は氏の作品を論評する光榮を担ふに當つて、今日までに発表された氏の作品中殊

に注目すべきものを列記して置かう。それは廃刊した新思潮第二号所載の脚本「象」。同誌第三号所載の小説「刺青」。同第四号所載の小説「麒麟」。スバル第三年第八号所載小説「少年」。同第九号所載の小説「幫間」等である。

荷風が「新思潮」掲載の諸作に触れるなかで、『刺青』を「氏の作品中第一の傑作」に挙げたことが、谷崎の「デビュー作」と見なされる〈神話〉の端緒であった。荷風が射程に入れているのは『象』から『幫間』までの明治四三年一〇月から四四年九月である。文末に「此は谷崎氏が『颯風』を公表する以前に書いて置いたものである」「九月三十日」と執筆時が具体的に記されている。野口武彦は、『颯風』にも荷風が目を通しておいた可能性から、荷風の『颯風』に対する「慊焉の念」(4)を読み取っている点については貴重な指摘だと思われるが、いずれにしても荷風の激賞は『幫間』発表後においてであることには変わりはない。また、荷風が「或る会合の席上に於て森先生が「刺青」の作者の出席してゐるや否やを問はれた事であつたのを自分は記憶してゐる」というのは、鷗外において「刺青」の「作者」であり、「谷崎潤一郎」の名が知られていなかったことを示している。

あらためてよく知られた一節を引用したのは、明治四四年一月において『谷崎潤一郎氏の作品』が発表されたことを確認したからである。『刺青』発表時から荷風の『谷崎潤一郎氏の作品』が発表されるまで、ちょうど一年のタイムラグがあるのだ。荷風の〈激賞〉を境に「谷崎潤一郎」の名が遍く文壇に周知されるのは、明治四四年末以降と言える。たとえば、『颯風』発禁を受け、「東京日日新聞」が谷崎にインタビューを求めた記事の見出しは「文壇の彗星 谷崎潤一郎」であり、それは明治四四年一〇月一日のことであった。

このタイムラグの間、すなわち『刺青』以後の谷崎は「新思潮」で『麒麟』(明治四三年一二月)、そして「スバル」で、『信西』(明治四四年一月)、『少年』(明治四四年六月)、『幫間』(明治四四年九月)を発表していた。また、明治四四年一月に灌田樗陰によって『秘密』が「中央公論」に掲載されたことも考慮に入れると、作品の発表媒体から言えば、『信西』以降、『秘密』までの作品が作家としての「出発」とも考えられる。胡蝶本『刺青』(明治四四年一二月、靑山書店)は『麒麟』『少年』『幫間』『秘密』『象』『信西』を収録するものであったことから、これらは一括りの「初期作品群」ともみなされてきた。しかしながら、「荷風と文壇」という視点から谷崎の創作状況を考えるならば別様の解釈が見出される。「新思潮」という同人誌の枠を超え、商業誌「スバル」に『信西』『少年』『幫間』が、機

関誌「三田文学」に『颯風』が初めて掲載された。この点については、笠原伸夫の「処女作「刺青」が燦然とかがやきだすためには、谷崎といえども一定の時間を必要とした」「少年」「幫間」が書かれなかったなら、「刺青」もまたまたむなしく埋もれたかもしれない」(5)と胡蝶本『刺青』において谷崎の発期を見出していた。重要なのは、『刺青』への評価は一年のタイムラグを経た後に、遡行して行われたという事実にある。年譜上において『幫間』は、谷崎が荷風の〈激賞〉に触れる以前の最後の作であり、『刺青』から一年の間に自己流の作風を模索し、到達していた最後の作にあたる。

もちろん、荷風の〈賞賛〉は媒体や発表時期のみならず、多様な視点から再考されなければならぬ。中島国彦に「荷風との出会いで大切なのは、谷崎が何を受け継いだのかということではなく、その出会いによって生じた関係の緊張がお互いにどのような機能として働いたのかを明らかにすること」(傍点は原文による)、当初、胡蝶本『刺青』の表題が『少年』と題されていたのが、荷風の賞賛を受けて変更がなされたことへの調査を基に「荷風の谷崎賞賛の一文を境に、谷崎といえば『刺青』、という結び付きが強固になって行った」(6)とする指摘があった。その後、中島は「音・音楽の作品をも取り込み、映像の世界との関係で見事に組織化した作品」として『少年』において、「自分の美学を形象化する力を十二分に発揮」(7)する「達成」を見出した論へと発展させる。また、明里千章は『颯風』について「初期谷崎に於ける『颯風』の位置」とする論考を、後に「文壇の扉をこじ開けた小説」と改題したように「浪漫から写実へ」の「大きな転換点」(8)と位置づけている。

ここまで、『刺青』〈神話〉を振り返ってみたゆえんは、とりわけ近年において『刺青』の「出発」を問い返す見解が遠ざかっていることにある。かねて千葉俊二が『幫間』に「評価の高い割に論じられる機会の少ない作品であり、文体、モチーフの分析とともに、谷崎文学の根幹に位置づけ、論ぜられる必要」(「谷崎潤一郎作品論事典」「国文学」平成五年一月)を訴えていたが、今なお「根幹」に再考する動向があるとは言い難い。いわば、『刺青』〈神話〉が揺り戻し、再定義化されているのが谷崎文学の研究をめぐる現状といえよう。本論文において谷崎文学の大正期・昭和期を再考するために、創作の手法が『幫間』を経て初めて得られたところがあるのではないか、という視点から出発する。したがって第一部第一章に『幫間』を論じることとした。谷崎の随筆『青春物語』(「中央公論」昭和七年九月―八年三月、二回目以降の原題「若き日のことども」)は、第二次「新思潮」創刊前後から明治四五年あたりの事情を回顧したものだが、事実とはやや食い違うところがある。

だが、それがゆえに「世間に認められるやうになつたのは、翌明治四十三年の三月「新思潮」が廃刊した後、六月の「スバル」に「少年」を書き、七月(?)の同誌に「幫間」を書いた前後からだつた」との自己認識を後年まで持ち続けていたことに積極的な意味が見出せよう。谷崎がその作風にも自信を深めたのは『少年』や『幫間』においてではなかっただろうか。

ここで、付言しておきたいことは、荷風の〈激賞〉が文壇への華々しいデビューを打ち出した反面、谷崎においては創作に影を落とした側面があるという点である。荷風の評言の翌月に発表された『秘密』の末文において、「私の心はだん／＼」「秘密」など／＼云ふ手ぬるい淡い快感に満足しなくなつて、もつと色彩の濃い、血だらけな歓楽を求めるやうに傾いて行つた」というのは、荷風が「第一の特色」に挙げた「肉体上の残忍から反動的に味ひ得らるゝ痛切なる快感」に谷崎が呼応したものと見なすことができる。『悪魔』(「中央公論」明治四五年二月)『続悪魔』(「中央公論」大正二(一九一三)年一月)に至つては、終局的に佐伯は刃で喉笛を抉られる。

荷風の意図とは裏腹に、若き谷崎は自己流に模索、また到達していた作風と、荷風の賞賛、及び「耽美派」「悪魔主義」の呼び声に応えるべく変容した作風を二つながらに抱え込む。大正期の作品には、『金と銀』(「黒潮」大正七年五月、「中央公論」定期増刊「秘密と開放」号、同年七月、原題「二人の芸術家の話」)、『AとBの話』(「改造」大正一〇年八月号)、『友田と松永の話』(「主婦の友」大正一五年一―五月)など対置するものが二つながらに提示された題の作品があつた。この三作を収録した『潤一郎ラビンス』X(中公文庫、平成一一年二月)の副題を千葉俊二は「分身物語」と適切に銘打っていた。これを荷風の賞賛によって二つの作風を抱え込まざるを得なくなつた谷崎の姿と言ひ換へることができる。『幫間』までの〈達成〉と荷風による〈激賞〉のなかで、大正期は長く分裂した作風を持つことになる。

本論文は、第一部で『幫間』を通じて得た作風の水脈が大正期において脈々と可能性を孕みながら展開する谷崎文学の様相を考察し、第二部では大正期の成果としての昭和期の作品へと論考を展開する。

第二節 各章の構成

ここから第一部、第二部の構成について具体的に言及したい。第一部「大正期・文化及び芸術現象と創作過程」は全四章から成る。かつて折口信夫が「科学風な材料を芸術式的

手法に盛ると言はうか、芸術に直訳せられたなまの科学と言はうか、ともかくも因は科学、果は芸術（9）と谷崎を評したことがあった。たしかに大正期の谷崎潤一郎の作品には同時代の科学的言説や文化・芸術現象への関心から、その知見を作品に取り入れた跡がうかがえる。ただし、「なま」の「直訳」ではなく、谷崎が同時代言説や現象を相対化したうえで、作品に取り入れていく様相が看取された。

第一章「催眠術」や「Professional」な作風の確立―『幫間』論―では、谷崎が作中時間を当初の構想から変更し、明治「四十年の四月」に設定した理由を「催眠術」の取締りと大衆への欲望の拡散する時期とみた。そして、『幫間』における催眠術の描き方を森鷗外『魔睡』（明治四二年）と比較した。『幫間』は『魔睡』を反復し、さらに反転させていることを考察した。そのうえで、『幫間』に特徴的な催眠術の描き方を音や言葉によって発生する暗示のメカニズムに見出し、その後の谷崎文学における「催眠術」との関わりを確認した。「Professional」な幫間となった三平の姿に、谷崎が作家として出立する決意がうかがえた。

第二章「感覚の錯乱」への経路―『柳湯の事件』論Ⅰ―では本作が何故リアリティを持ちえたのかを考察した。小口末吉事件や「変態心理」など同時代の神経衰弱をめぐる事件や言説との連関に注目し、作中の「青年」の神経衰弱が同時代的な症状を呈していた一方で、彼の頭脳には鋭敏さが残されていることを指摘した。本作は、神経衰弱をめぐる言説を担保とし、青年における事実と妄想、正常と異常が巧妙に織り交ぜられることによつて、「異常」さが際立っていく様相を明らかにした。加えて、青年が「感覚の錯乱」に陥り、犯罪に至った過程を解釈した。青年の感覚による探偵行為により主体性を喪失していったことが、性的機能を喪失した身体と間接的性行為の限界を露呈させていったことを論じた。

第三章「画家小説」を紐解く―『柳湯の事件』論Ⅱ―では前章に続き『柳湯の事件』を論じることとなったが、その視点は異なる。大正七年前後の谷崎の小説には、度々洋画家が登場するが、その特徴の際立ったものとして『柳湯の事件』を取り上げた。というのも、具体的に「カリエール」という洋画家の名前が登場するからである。カリエールの絵の特徴、及び白樺派を中心とした日本での受容を参照しつつ、像が提示されない作中の「油絵」を推察した。また同時代に、甲斐庄楠音、岡本神草らの新進画家の作風が谷崎の小説を絵画で表現したものと画壇で人気を博していた状況に触れた。そのうえで、谷崎の小説において、画家が主人公であることの意味を問うた。

第四章「信憑の条件―『白狐の湯』論―では、本戯曲の主題となった「狐つき」に着眼

した。都市と地方において「狐つき」をめぐる同時代の言説分布、及びそのとらえられ方に偏差をもって描き分けられていることを指摘した。「狐つき」が、新興宗教や民間療法の「いかがわしさ」の根拠として糾弾され、もはや「迷信」として科学的知見から統治し得ると語られるようになった時代を背景としながらも、「迷信」通りの死が描かれている。都市から故郷に帰った角太郎は決して「薄馬鹿」ではなく、高度な知能を持っていたにもかかわらず、なぜ思慕する西洋人女性・ローザを狐が化けたものだと見紛うことになったのか、その機構を問うた。そこには、角太郎と狐の会話の遣り取りに誘導的暗示法があり、それは同時代に糾弾を受けていた、大本教の鎮魂帰神法に通低することを示した。また、ローザの全身に広がる「お、でき」が梅毒疹である蓋然性が高いこと、その見せ方が角太郎を惑溺に導いたことを具体的に考察した。本作において、「迷信」と科学が横並びにおかれたところに特徴を見出し、そして人が何事かを信じる構造と陥穽についても言及したものである。

第二部「昭和期・視覚及び盲目の表現機構」は、第一部での大正期作品への分析の成果を受け、谷崎の小説における視覚的表現の特徴に迫った。それは、かねてからの谷崎文学の研究をめぐるアポリア、すなわち何故「盲目三部作」と呼ばれる一連の盲人を主人公とした作品を書いたのか、という問題と表裏一体のものである。谷崎が大正期に実践した「大正活映」での映画制作や私生活での写真撮影から昭和期は離れ、視覚性の問題を小説の表現においてのみ収斂してみせた営為を読み解くことに主眼を置いた。全五章の構成である。

第一章「速度とイマージュ―『吉野葛』論」では、「明治の末か大正の初め頃」に「私」と津村が吉野の山間へ向かった旅をめぐる、具体的に多様な交通手段が用いられていることに着眼した。二人の移動において、「速度」が複層的に考えられることを指摘し、それが本作でのイマージュの生成とどのように関連するののかについて、谷崎が大正期に関心を抱いていたベルグソンを援用しながら論じた。そのうえで限定版『吉野葛』において写真が挿入されている狙いを考察することで、盲目三部作につながるものとして『吉野葛』を位置づける試みとなった。

第二章「名付けをめぐる叙法―『盲目物語』論」では、他の谷崎文学とは特質が異なる名付けの機能に着眼した。弥市の一人称の歴史叙述のなかで名付けがどのような意味を持っているかを問うた。平仮名表記が目立つ『盲目物語』の語りを、これまでの先行論で定位置されてきた「声」と捉えるのではなく、名付けを「文字」として考察する試みである。盲人の名付けの規範である「いち名」が「弥市」と記されていることの意味を資料面から

指摘した。くわえて、「お市」「おいち」と表記が混在している点についても一つの規範を示した。共同的記憶を顕在化することで、弥市が周知された戦国の歴史を塗り替える語りの成功と限界を浮かび上がらせた。

第三章「盲目」の視覚性―『春琴抄』論は、佐助の「視覚性」ばかりではなく、失明後の「視覚」についても考察したものである。佐助と春琴の間で安定的であった「見る／見られる」という関係がそもそも浸食されるべき構造であったことを指摘した。そのうえで、『春琴抄』における盲目の身体性の特徴として、視覚には触覚を根源とするところが明らかとなった。鶯の飼桶にカメラオブスキュラの原理を取り入れた場面があることを指摘し、春琴の写真が作中に提示されていることと関連付けた論考である。

第四章「名乗りと語りの戦略―『聞書抄』論」では、第二部第二章の『盲目物語』から盲人における名前の表記を継続的に審議した。『盲目物語』での語りの限界をふまえ、『聞書抄』では「名付け」が「名乗り」に変えられた意義を考察した。どのようにして不確かな噂や情報が「又聞き之又聞き」を経て、伝達されていくのか、その経路を解釈者の信念の在りよう、及び順慶の身振り言語とともに考察した。そして、順慶が「下妻左右衛門尉」から「辰一」「順慶」「愚僧」へと名乗りを変遷していったことを、彼の内面の変化と関連付けながら論じた。『盲目物語』から『聞書抄』への発展と断絶を明らかにする試みである。

第五章「小説におけるカメラと視覚性―『細雪』論」では、本作における女性たちの華やぎを男性たちのカメラに着目し、論じたものである。印画された写真が記憶に定着する以前の、撮影行為における「知覚」に焦点を絞り考察した。これまで論じられることの少なかった奥畑について、彼のカメラへの愛着とそこにある欲望を具体的にライカ・コンタックスに着眼し、指摘した。次に、「芸術写真」を標榜する板倉を考察するために、中山岩太という実在の芸術写真家を傍証した。そのうえで、視覚性の問題を貞之助において考察することによって、カメラを介在したのと同じ構造の視覚世界が小説の技巧として表現されていることを明らかにしたものである。

以上、本論の構成および目論見を紹介した。これらの論を通じて得られた成果は、あらためて終章「本研究の成果と展望」で報告することとしたい。

註(1) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(中央公論社、昭和四五年七月)。

(2) 野口武彦『谷崎潤一郎論』(中央公論社、昭和四八年八月)。

(3) 中村光夫『谷崎潤一郎論』(河出書房、昭和二七年一〇月)。

- (4) 野口武彦『谷崎潤一郎論』(前掲)。
- (5) 笠原伸夫『谷崎潤一郎―宿命のエロス』(冬樹社、昭和五五年六月)。
- (6) 中島国彦「作家の誕生―荷風との邂逅」(『国文学』昭和五三年八月)。
- (7) 中島国彦「作家出発期の谷崎と美の論理」(『近代文学にみる感受性』筑摩書房、平成六年一〇月)。
- (8) 明里千章「文壇の扉をこじ開けた小説」(『谷崎潤一郎 自己劇化の文学』和泉書院、平成一三年六月)。
- (9) 折口信夫「芸術の具体化―谷崎潤一郎氏を中心に」(『白鳥』大正一二年二月)。

第一部 大正期・文化及び芸術現象と創作過程

第一章 「催眠術」と「Professional」な作風の確立—『幫間』論

『幫間』（「スバル」明治四四年九月）に特徴的なのは、その光の描写にある。情景は「暖かさうな靄がかゝり、もや／＼とした藍色の光の中に眠つて」いた。昭和期の谷崎の小説に通じる表現である。それは、『刺青』における「日はうら／＼かに川面を射」、或いは「朝日が刺青の面にさして、女の背中は燦爛」とする鋭い光の描写から、変化を遂げたと言えるよう。『秘密』（「中央公論」明治四四年一月）における「映画の光線の、グリグリと瞳を刺す」ものとも異質である。序章で触れたように『秘密』は、永井荷風の〈激賞〉後に発表されたものであった。『幫間』の表現について、冒頭付近から確認したい。

千住の方から深い霞の底をくゞつて来る隅田川は、小松島の角で一とうねりうねつてまん／＼たる大河の形を備へ、兩岸の春に酔つたやうな慵げなぬるま水を、きら／＼日に光らせながら、吾妻橋の下へ出て行きます。川の面は、如何にもふつくらとした鷹揚な波が、のたり／＼とだるさうに打ち、蒲団のやうな手触りがするかと思はれる。柔かい水の上に、幾艘のボートや花見船が浮かんで、時々山谷堀の口を離れる渡し船は、上り下りの船列を横ぎりつゝ、舷に溢れる程の人数を、土手の上へ運んで居ます。

こうした視覚的に訴える文体は、『刺青』の漢語を多く用いたものから解放され、次章で論じる大正中期の『柳湯の事件』の踊り字や昭和期の盲目三部作における平仮名の用い方をも偲ばせる。『幫間』の梗概を以下に記したい。三平はもと兜町の相場師であったが、散財と放蕩で身を持ち崩し、かつての相場師仲間の榊原の助力で幫間になる。榊原や芸者・梅吉は三平に催眠術を唆け、三平は催眠術にかかった「狂言」を続ける。ある夜、三平は惚れた梅吉の部屋に呼ばれ、思いを遂げようとするが、梅吉は「肝心の所は催眠術で欺し、三平も「女に馬鹿にされたいと云ふ欲望」のまま催眠術に従うという筋だ。

序章において述べた通り、『幫間』を谷崎の出立期と見立てるには、これまでの『幫間』に対する先行研究の手法を入念に確認しておく必要がある。これまでの手法は、大きく二分することができよう。『幫間』そのものを作品として評価したものと、『刺青』（「新思潮」明治四三年一月）とのつながりのなかで論じたものだ。後者は、『刺青』冒頭の「お茶坊主だの幫間だの」という職業が、立派に存在して行けた程、世間がのんびりして居た」とい

う記述に引きつけられたもの、いわば『刺青』の「反復」、或いは「残滓」と捉えるものだ。『刺青』の傘下に連なる旧時代への懐古趣味の系譜とも言い換えられよう。以下、やや長くなるが、これまでの『幫間』評を具体的に辿る。

第一節 『幫間』への評価

まず、『幫間』をひとつの作品として評価する系列である。小宮豊隆の「谷崎君の『刺青』に収められた戯曲と小説と七篇のうち芸術的に渾然たる姿を呈するものは「少年」「幫間」「象」の三つである」（「谷崎潤一郎君の『刺青』」『文章世界』明治四五年三月）という評が知られているが、それ以前のものに、まずは目を向きたい。すなわち、荷風の賞賛以前の、まだ『刺青』が遍く知られていなかったと思しき時期の評を取り上げる。

「幫間」といふ不自然な生活、それを取巻いた華やかな空虚な濁りきつた空気が、渋滞のない筆勢で巧に描かれてある、短い会話に、複雑な気分と性格を想像させる力は、老練な物である」（無署名「東京日日新聞」明治四四年九月一日）、「貴方は本郷の文科出身ださうですが「幫間」に書かれてある題材をよく御存じなのは、ズツと昔幸田露伴氏や故斎藤緑雨氏などに不粋の世間見ずの冷かされた赤門出身の若い文学士さんとは思へません」（丑之助「東京朝日新聞」明治四四年九月二八日）、「この間の『少年』にあるやうに、やはり残酷にする快感と残酷にされる快感とがよく書いてあります。しかしあの『少年』から見ると力が足りないやうな気がします。ハラ／＼するやうな所がないでもありません。この人にもそのうちに哲学が出来さうです。いゝことです」（生田蝶介「白樺」明治四四年一〇月）、「三平といふ幫間の性情や行動が湿ひの筆で鮮やかに描出されてゐる」（白石実三「文章世界」明治四四年一〇月）、「大分評判の高い作である。一読して恐ろしく話の上手な人だと思つた。嘘も真実も一つに丸めて其上にも文な色彩光輝を施しポンと眼前にほうり出されたやうな感じがした。これは単に形式の上の感じであるが其処には作者が意気込み切つて踏張つて居るやうな気がした。けれどこれも唯記者の空想である」（無署名「三田文学」明治四四年一〇月）、「面白い作である。良もすれば軽い無意味な上江りのした物になりたがる此種の作品に深い一派の哀愁と可笑味とを取交せて漂よはしめるを得たのは、作者の手柄である。此作の底から覗いて居る作者の主眼の眼には鋭い同情に充ちた光りと皮肉な深刻な微笑とがある。記者は斯う云ふ種類の作品に欠乏を感じて居る文壇の現状に顧みて、此作者の将来に一縷の望みを維いて置きたいと思ふ」（無署名「早稲田文学」明治四四年一〇月）。これらの評からうかがえることは、概ね『幫間』が高評価であること。そ

して、軽妙なタッチのうえに更なる「哲学」、或いは「残酷」を求めるものといえよう。時を経て、三島由紀夫が「この神童ははじめから、知的極北における夭折の道と、反対の方向を歩き出して来た」（1）という指摘は既に発表時に見られたものであった。

伊藤整は「この作品は、それ自体としてほとんど後期のこの作家の諸作に匹敵するやうな完成さを見せていて、多分この作家の全作品の中で十指のうちに入るような作品」（2）と述べた。佐伯彰もまた、「文字通りの処女作ではないが、作家的形成期、あるいは模索期の所産である。しかも共通して目につくことは、そういう時期の作品にありがちな、態度の乱れ、焦点の分散などがほとんど見られない。意図と実際の結果との間の裂け目も目につかない。心余つて言葉足らざるフシなどは全くない。恐らく両作とも作者の表現したいと願った所のは、ほぼ過不足なく表現し了せた小説なのである」（3）と『幫間』の完成度を高く評価した。谷崎の作風の発展を『幫間』に見出したものとして、藤田修一は「『刺青』よりも、この作品を書いた時点で谷崎は己の文学の方向をより明確に意識した」（4）、川島二郎は『刺青』諸作に現れているものを凝縮しているとも言える事が出来、すぐれた出来映えを示している」（5）と『幫間』を論じている。

他方で、林四郎が「幫間」を以て貴い徳とするものの中には、三平は人生の勝利者である」（6）と言うのは、『幫間』に『刺青』を読んだ典型であろう。新保邦寛は『刺青』に胚胎していた谷崎文学の傾向を、「悪魔主義」と言われる小説群」と谷崎の「青春性を主題化した写実的な小説」（7）に分け、『幫間』を『麒麟』『少年』とともに後者に位置づけた。千葉正昭は、「生産性を第一にした近代の価値観を批判した表現として、『幫間』の「人間社会の温か味」と、『刺青』の「愚」という貴い徳」は、相通じていた」（8）と述べた。梅吉・旦那達前田久徳は、佐伯彰「『物語芸術論』の「語り手そのもの、いわば無限定、無人称的な語りへの全面的な信頼が息づ」（9）くという初期作品に特徴的な語りの特性ばかりを論証に「作の狙いは、「女に馬鹿にされたいと云ふ欲望」に忠実に従う三平のありように焦点を当て『刺青』の清吉の内面、心理を描くことにあったと思われるが」「文体の性格もあって、三平の行為の外面描写に収束してしまい、彼の内部風景や、そこに出現するはずの梅吉の魅力の描出に成功していない」（10）と〈失敗作〉の烙印を押した。だが、先に確認したように佐伯は『幫間』を評価していたうえ、三平の心理は付度され得るものである。また、梅吉は作の中途から「女」と呼称される。森岡卓司が既に指摘した通り、「一対一の固有な関係を離れた」（11）存在であった。「梅吉」は、たとえば「ナオミ」のような固有性とは

かけ離れた、三平の漠然たる「梅吉のやうなお転婆な、男を男とも思はぬやうな勝気な女」への欲望の顕れであった。

あらためて二種の評価群を振り返ると、(むろん、二種の枠に収まらない、たとえば森岡論のように「覗き」という視点からの論があるものの)『幫間』発表時より次第に、『刺青』傘下に考察する傾向にあると言うことが出来そうだ。とはいえ、『幫間』を単体で論じたものが少ないのが実情である。「幫間」「隅田川」といった言葉のみを受け、『刺青』の副産物と『幫間』を見なすばかりでは、検討が不充分である。

第二節 変節する催眠術

明治三十七年の春から、三十八年の秋へかけて、世界中を騒がせた日露戦争が漸くポウツマス条約に終りを告げ、国力発展の名の下に、いろいろの企業が続々と勃興して、新華族も出来れば成り金も出来るし、世間一帯が何となくお祭りのやうに景気附いて居た四十年の四月の半ば頃の事でした。

『幫間』の冒頭は、発表時と作中時間に、隔たりがあることを示すものだ。明治四四年九月の発表時から、およそ七年前が作中時間ということになる。ただし、『幫間』の成立事情がやや複雑であることは知られている通りだ。谷崎は、和辻哲郎・木村莊太との対談形式をとった『REAL CONVERSATION』(「新思潮」明治四三年一月)で、「僕は幫間つてもを書かうと思つてる。頭を擲られて耻しめられやうが、馬鹿にされやうが一向苦にしないだ」「然うさ、時代は綱吉の時代だね」とあらかじめ構想、及び作中時間を披露していたからだ。末國善己が「これだけ具体的な年月(日)が設定されているにもかかわらず、『幫間』の物語内時間に着目した論は、それほど多くない」(12)と指摘した背景に、『幫間』発表時と荷風の激賞のタイムラグ、『REAL CONVERSATION』時の構想と実際の作中時間の変更の二点が混同されやすいことが透けて見える。

以下、『幫間』の時代背景から具体的に「催眠術」に着目したい。『幫間』と同時代の科学であり、また文化現象である「催眠術」が交錯する様相から『幫間』を論じていきたい。というのも、『幫間』の作中時間が発表時でも、『REAL CONVERSATION』構想時の正保・宝永の江戸期でもなく、明治「四十年の四月の半ば」に設定されていることは、「催眠術」の加熟と取締がせめぎ合うピンポイントの時期にあるからだ。

明治四一年九月二九日、「違警罪」にかわり「警察犯処罰例」(全四条四九令)が公布、同年一〇月に施行される。この新設された処罰例の第二条十九には「猥リニ催眠術ヲ施シタル者」に「三十日未満ノ拘留、又ハ二十円以下ノ科料ニ処ス」と明記されたのであった。したがって『幫間』が活字化されたのは催眠術が法で罰せられる時代に、作中時間は処罰令前夜にある、いわば際どいモチーフを描いた作品とも考えられる。第二条十九の令文は、第二条十七「妄吉凶禍福ヲ説キ又ハ祈祷、符呪等ヲ為シ若ハ札類ヲ授与シテ人ヲ惑ワシタル者」、同十八「病者ニ対シ禁厭、祈禱、符呪等ヲ為シ又ハ神符、神水等ヲ与へ医療ヲ妨ゲタル者」に連なるものだ。したがって、新条令は、医学アカデミズムではなく、宗教や民間療法の「いかがわしさ」へ向けられたと言える。

本論の作成にあたって多くの研究から知識を得た(13)。なかでも多くの知識を得た一柳廣孝『催眠術の日本近代』(青弓社、平成九年一月)から注目したのは処罰例の影響として、「明治四四年(一九一一年)以降、催眠術関連書の出版点数の激減」(14)を指摘していることである。たしかに、管見の限りでも明治四四年を境に催眠術をめぐる書籍の刊行が殆ど見られない。しかしながら、新聞紙上に限っては、図書刊行物とは別様の事態が生じていた。

「東京朝日新聞」紙上で「催眠術」の見出しがある記事、及び広告を数えると、①明治四〇年一月〜四一年九月(処罰令の交付)は三〇件。その後、(同じく一年八ヶ月の期間で数えると)②四一年一〇月〜明治四三年六月までは八五件。③明治四三年七月〜四五年三月までは八二件。また、「読売新聞」においても同様に①一二件、②二七件、③二七件と、処罰令以降、むしろ「催眠術」をめぐる記事や広告が増加していることが分かる。明治四一年一〇月三〇日の「東京朝日新聞」が法律の新設をめぐって「催眠術を害用して婦女を姦したり、金銭を瞞着したりする馬鹿者、横着者の実例は是迄少なかったが是からは取締りが出来やう」と強姦・強盗への催眠術の悪用防止の必要を報じた。ただし、催眠術をめぐる言説は犯罪防止にのみとどまらず、多方面に拡散していく。

「東京朝日新聞」では明治四二年一月八日から「催眠術の流行」という連載を一八回にわたって掲載した。記者が、巷で評判の催眠術師の所へと赴き、患者の評判、そして自らその効果を体験・実験し記事にするという連載だ。その表題が大変に興味深いものであるゆえ、次にすべての表題を引用する。

「(一)▽でツぶり肥った催眠先生▽手足が固着いて動かない」(十一月八日)、

「(一) ▽椅子に腰懸けた儘浅草見物▽ベラ坊な幽霊は偽物の写真」(同月二〇日)、
「(二) ▽如意を下せば夫で催眠▽吃も旨も嘘の様に治る」(同月二一日)、「(四) ▽記
者も催眠術に懸つて見る▽誰にでも出来る家庭催眠療法」(同月二二日)、「(五) ▽学
者で雄弁家で而て議論家▽原語を振廻す灸と鍼の先生」(同月二三日)、「(六) ▽毎朝
の便通は天下の奇蹟▽投薬や手術は古臭い方法」(同月二五日)、「(七) ▽幽霊の様に
秘と入つた美人▽抱く様にして擦つて呉れる」(同月二六日)、「(八) ▽くどくどと催
眠術の講釈▽先生の上に馬乗りの記者」(同月二七日)、「(九) ▽威嚇れて身体は自由
を失う▽草臥賃が二円とは安いもの」(同月二九日)、「(十) ▽富士の雪がバラバラ落
つ▽畳の上で焚火をして当る」(二月四日)、「(十一) ▽東郷大将の旅順港見物▽襖
の彼方の字が見える」(同月五日)、「(十二) ▽両手を上げて御陀仏の姿▽何でも治ると
は駄法螺」(同月六日)、「(十三) ▽文相と同窓の催眠先生▽患者より雀が可愛い」(同
月八日)、「(十四) ▽義和宮殿下の仮の御住居▽謹んで聞く心理学の説法」(同月九日)、
「(十五) ▽催眠術で飛行機の研究▽針を刺しても痛くない」(同月一〇日)、「(十六)
全我的反抗を試みた記者▽先生も遂に胃を脱で中止」(同月二一日)、「(十七) ▽日本
榎五人殺しの犯人▽催眠に懸らねば魔睡薬」(同月二三日)、「(十八) ▽福来文学博士
の談話▽催眠術の危険と弊害」(同月一四日)。

これらの表題において、催眠術たちの術式や言動を揶揄、或いは否定する言葉ばかり
が並んでいる。しかしながら、表題とは裏腹に記事本文においては催眠術の効果を喧伝す
るものが多い。たとえば、第三回では「続いて来た五六人の患者は順々に先生の治療を受
けたが皆癒つた／＼と云つて喜んでゐる」……「福来博士の如きは患者をドシンドシと此処へ
向けて寄越す相だそれに先生は治療代を取らぬ」、第四回でも「段々と雑念が亡せて全て夢
見る様になる……眼を開くと肩の凝りは確かに癒つて居る」。これらの連載からうかがえる
のは、「催眠術」による健康の矯正には一定以上の評価を下していることである。「大衆」
の催眠術への関心と期待に込める記事であつたと言えよう。実に多くの施術者は福来友吉
の名前や紹介状を出すことで、信頼を得ようとする。連載の最終回「(十八) ▽福来文学博
士の談話▽催眠術の危険と弊害」から記事を引用したい。

今更催眠術の説明をするまでもないが催眠術はサブリナナル、コンシアスネスの活動
でその効果と見るべきものは(一) 疾病の治療と(二) 感化と(三) 矯正の出来るこ

とで有る病気なら何でも癒ると思ふのは間違で官能的疾患でなければ癒るまい米国のクリスチャン、サイエンスなどでは精神の作用で何病で癒るといふが私は夫れを信じ得ぬ「…」然るに利あれば其処に弊ありで催眠術は恐ろしい弊害を伴ふ即ち此術によつて(一) 他人に犯罪せしめ(二) 婦女を犯し(三) 詐欺を行ふとことが出来るのみならず(四) 幾多の無意識的過失を起すことがある甲の人に乙の人格を與へ乙の人格に命じて甲の人に犯罪をなさしめるとは容易だ強姦詐欺は殆ど容易に出来る

「催眠術」は「強姦詐欺」という「危険と弊害」を持ちながらも、「官能的疾患」「生体内電流の変調・異常」という身体上の疾病には「感化」「矯正」をもたらせることができる、いわば健康法の一環として語られている。処罰令による取締りは宮岡天外の演劇座における催眠術興業の一件のみであるが、催眠術施療による健康の著しい悪化を招いた事件は、「警察犯処罰例」第二十九条ではなく、「風俗紊乱」のかどでの取締りを受けていた。ここから、催眠術が健康に寄与すれば取り締まられない、民間療法に姿を変えた催眠術の姿がうかがえる。

取り締まりによる「催眠術関連書」の激減と相反して新聞紙上の記事点数の増加する現象が端的に示すのは、「催眠術」がアカデミズムに囲込まれる一方で、通俗的関心の裾野が一層広がったことである。たとえば、「早稲田の鶴巻町通りに真のみすぼらしい古本ばかりを並べてゐる店がある主人は聾でお負けに病身らしいが不思議に催眠術だけは神に這入つてゐる嘗て秋田雨雀君もその妙技を煩したが催眠中主人曰く「ね、貴方は今に丈が高くなります」と但し雨雀君は余り丈の高くない人也」(『読売新聞』明治四三年五月三日「はなしだね」欄)とする記事がある。この年に雨雀が訪問したとすれば、およそ二七歳にもなっているはずゆえに、伸びる筈もない身長治療法の戯画として語られる。次の記事は、より通俗的に「催眠術」という言葉が用いられる様相が知れる「投書」だ。「時事一口伽 喃喃坊生○催眠術 下谷 呑気生○「江間俊が、日比谷倶楽部の懇親会に、雑妓を集め催眠術をやつても少もかゝらないので、大悄然に悄然たさうだ」紳士「乃公なら直にかけて見せる」○「何処で、紳「待合でヨ」」(『読売新聞』明治四四年三月二八日)。この記事の「紳士」は、『幫間』の榊原を彷彿とさせるものだ。『幫間』は通俗的な催眠術ブームの土壌が生成、変質する時代にあった。そのなかで『幫間』における「催眠術」の描かれ方の特異性はどこにあるのか、次節で検討する。

第三節 『魔睡』の位置

『幫間』が「催眠術」という視点から言及されると、決まって鷗外『魔睡』と併せて論じられてきた。『魔睡』の作中時間が明治四一年秋と偲ばれ(15)、一方『幫間』は明治「四十年の四月の半ば頃」と本文に明記されており、作中時間が近接することが一因と言えらる。「警察犯処罰令」において目を向けるべきは、「猥リニ」の言葉にあることは、一柳が既に指摘するとおりだ(16)。森鷗外の『魔睡』(明治四二年六月)が物議をかましたのは、東大内科の医師がモデルと見なされ、「猥リニ」鷗外の妻・しげに「性的暴行」を加えた、と読まれたがゆえである。谷崎潤一郎『幫間』は、『魔睡』と同様に催眠術を用いた「性的暴行」が主題となっているにも関わらず、催眠術とその暗示について咎められることはなかった。

『幫間』に触れた研究を幾つか引く。たとえば、一柳は『幫間』については、「催眠術はお座敷芸として消費される「だまし」のテクニクとして還元」(17)と「催眠術」を主題とした小説とは見做さない。他方、野崎欽は一柳論をふまえたうえで「谷崎「幫間」における催眠術の扱い方がいかに際だった独自性をもつかが明らかになるだろう」(18)と指摘する。また末國善己は、「催眠術のもつ男性性が、〈男〉を犯すというグロテスクな戯画を通して、明治社会が形成していた、〈男〉社会の欲望と内実を露呈させた」(19)と言い、『幫間』を男の欲望から読む。野崎・末國論においては、『幫間』を高く評価し、『魔睡』を引き寄せ論じる。だが、『幫間』における『魔睡』の位置が終局的には不明瞭である。

結論から先に言えば、『幫間』は『魔睡』を意識して作られた、と断言してよいのではない。両作品の発表は同じく「スバル」誌上である。よく知られているように「スバル」創刊号(明治四二年一月)の巻頭には鷗外の戯曲『ブルムウラ』、また消息欄にも「森先生は愈御健康健全毎号必ず御執筆あるべく候」とある。のみならず、創刊号の裏表紙に四つ(鷗外のカリカチュア(浅井忠、和田英作、中村不折、鹿子木孟郎による)が掲載されている。三号(明治四二年三月)・一〇号(明治四二年一〇月)の裏表紙にも「観潮楼歌会」(平福百穂画)、「大威徳明王」(高村碎雨画)が掲載されるなど、「スバル」は画像からも鷗外のイメージを発信していた。

何より『魔睡』と『幫間』を比較する際に気付くのは、〈性犯罪〉が両作品共通の枠組みにあり、なおかつ、『幫間』は『魔睡』と正反対の設定に徹していることだ。具体的に『幫間』は『魔睡』に以下のように対峙する。①医師(アカデミズム)／幫間(男芸者)という催眠術の使用者の立場、②催眠術の行使者の性別が、男／女ということ、③催眠者から

の抑圧¹¹快樂／被催眠者に主体¹²快樂、というものだ。その最たる点が、催眠術を『魔睡』が「魔睡」と表現するのに対して、『幫間』では「催眠術」と呼んでいることに求められよう。言葉の意味合いは異なるものの、『刺青』においては「麻睡剤」と「睡」を以て表記していた。本文の比較検討に入ろう。まず、鷗外『魔睡』を引く。

磯貝は魔睡の間に奈何なる事をもサジエストすることを得たのである。そして細君は、自分が魔睡の間にサジエストせられて為た事を、魔睡が醒めてからは覚えてゐる筈が無いのである。此の魔睡の間の出来事は奈何なる程度まで及んだのであらうか。磯貝は為し得る限の事を為したかも知れない。少くもそれがポツシブルである。

『魔睡』は医師が催眠術を用いることによる〈性犯罪¹³強姦¹⁴の可能性を明記している。だが、実際には妻の「魔睡」を知った後の「大川博士」は、性犯罪への遺憾より、自身の貞操観をめぐる不安と苦悩に襲われる。同時代評においても、たとえば「夫れを描く者と味はう者との胸に、押被さるやうな不安な感じが、暗く流れ通ふ所に全幅の価値が出るのであらう」（霹靂火「国民新聞」明治四二年六月二〇日）、「慾を言へば、大川夫人の会話を今少し洗練して書いて欲しかった」（有秋生「東京二六新聞」明治四二年六月一日）と「大川博士」の内面に焦点が当てられていた。すなわち『魔睡』は「大川博士」の不安のみを描き、「催眠術」の被害者である妻とその身体への配慮が語られてはいないのだ。たしかに本文に「貞潔なんぞといふものは、心の上には認むべき価値もあらうが、体の上には詰まらないものだと思つた」「併し事実問題になると、博士は躊躇することを免れない」「併し情の上から言へば、器だつて人の使つたものは嫌だ。智の上から言へば、悪い病気を土産に持つて来て貰ふにも及ぶまいなどと云ふ。実は博士は矢張因襲に囚はれてゐるのかも知れない」とある。この引用が証左するのは、強姦された妻の身体を「器」に、それも「人の使つたもの」になぞらえ、「因習」の〈貞操観念〉にのみ固執、また煩悶する「大川博士」の姿が記されていることである。したがって『魔睡』は〈貞操観念〉を描く小説であり、「催眠術」を主題にするものではない。「催眠術」は「大川博士」の〈貞操観念〉という主題を導くためのモチーフなのである。装いとしての「催眠術小説」と言えよう。

他方、谷崎『幫間』において、「催眠術」は主題となり得ているのか。梅吉により三平が催眠術にかかった場面を引く。

「此処はお前さんと私と二人限りだから、遠慮しないでもいゝわ。さあ、羽織をお脱ぎなさい。」

かう云はれると、裏地に夜桜の模様のある、黒縮緬の無双羽織をする／＼と脱ぎます。それから藍色の牡丹くづしの縞珍の帯を解かれ、赤大名のお召を脱がされ、背中へ雷神を描いて裾へ赤く稲妻を染め出した白縮緬の長襦袢一つになり、折角めかし込んで来た衣装を一枚々々剥がされて、到頭裸にされて了りました。それでも三平には、梅吉の酷い言葉が嬉しくつて嬉しくつて堪まりません。果ては女の与える暗示のまゝに、云ふに忍びないやうな事をします。

『幫間』においては、性行為の可能性は皆無である。三平自身も催眠術にかかった「狂言」をしているので、そのことを周知している。ただし、「暗示」による行動は露骨に描かれている。衣服を脱がされ、裸になる。その過程の描写こそが、「催眠術小説」ということに他ならない。

留意したいのは、梅吉が仕掛ける、「性暴力」が、三平において「嬉しさ」に転換していることだ。催眠術による〈強姦〉において、三平と梅吉の性意識は交錯しない。末國善己はこの引用部に『魔睡』で大川の細君が磯貝医師に催眠術をかけられ、性的暴行を受けた（かもしれない）事件を、男女の役割を入れ替えて反復している」と指摘した。たしかに『幫間』は『魔睡』を反復する。だが、さらに反転させているのだ。

同時代の「催眠術」という現象は男だけが己の欲望を自由に発散させる行為、と言い換えられる。しかしながら『幫間』においては、三平の意識は「催眠術」に決してかからない、むしろ「催眠術」を逆照射する。これを端的に示すのが『幫間』末文である。「三平は卑しい Professional な笑ひ方をして、扇子でぼんと額を打ちました」という語りによって〈騙す／騙される〉という構造が末文に至って、鮮やかに反転する。〈反―催眠術〉を描いているのだ。「催眠術」を通じて騙したのは、梅吉や榊原ではなく、三平の方であった。よって『幫間』は、「催眠術」を脱構築し、パロディに転ずる。『幫間』は『魔睡』を做う試みのなかで、「狂言」という新しい小説の手法に谷崎が出会った瞬間なのである。

第四節 「暗示」のメカニズム

催眠術が語られる際に、避けて通れない術語に「暗示」がある。「暗示」の描き方について、より踏み込んで、検討する。まず鷗外『魔睡』における「磯貝」医師の「魔睡」の手

順を追って確認しよう。①「いきなりわたくしの手を攫まへて、肩の処から下へすうとおさすりなさる」、②「わたくしの手をさすりながら、わたくしの顔をぢいつと見て入らつしやいます」、③「その目を見ないやうに致さうと存じましても、どうしても見ずにはゐられないやうな心持が致すのでございます」、④「少しの間気が遠くなるやうな心持が致しましたが、其時の事は跡から考へて見ましても、どうもはつきり致してゐないのでございます」。この「肩から下」を撫でる、「目」を見てしまふ、というのは『魔睡』本文にも引かれているように「Mesmer」「Braid」といった催眠術・暗示研究の第一人者を直ちに想起させる。しかしながら、暗示にかかった妻の様相は「気が遠くなる」とのみ、具体的に描かれないのだ。次に『幫間』から榊原が三平に暗示を仕向ける場面を引く。

三平の顔を掌で二三度撫で廻し、

「そら、もう今度こそかゝつた。もう駄目だ。逃げたつてどうしたつて助からない。」

さう云つて居るうちに、三平の頸はぐたりとなり、其処へたふれてしまひました。

面白半分にいる／＼の暗示を与へると、どんな事でもやります。「悲しいだらう。」と云へば、顔をしかめてさめざめと泣く。「口惜しからう。」と云へば、真つ赤になつて怒り出す。お酒だと云つて、水を飲ませたり、三味線だと云つて、箒を抱かせたり、その度毎に女達はきやつきやつと笑ひ転げます。

三平が催眠術から「我れに復」るのは、「旦那が耳元でびたツと手を叩く」行為による。「顔を撫でる」「睨み付ける」催眠術は『魔睡』同様に「Mesmer」「Braid」を想起させる。遊戯として大衆化された「催眠術」が、医師の術式と大差ないことが『幫間』では仄めかされている。ただし、「暗示」による、言葉の応答は『魔睡』にはない。「暗示」をめぐる会話によって小説が進行されるのは『幫間』に特徴的だと言えよう。第一部第四章で考察する『白狐の湯』（「新潮」大正二年一月）のモチーフが先取りされている。

暗示の定義をめぐって、福来友吉は「暗示の効果を知るために、自発的活動を無にすることをねらつていた」（20）とする。そして、時代は下り中村古峯は「施術者の暗示に対してだけは、一言一句といへども聞漏らすことなく行動します」「催眠状態が有らゆる自発的精神活動の休止して居る状態であることが分かると、此の状態が最も暗示に感じ易い」（21）と、定義した。三平の「狂言」は、まさに自らの「自発的精神活動」を放棄したかのように振る舞われている。梅吉の催眠術にも、三平は次のような言葉で応答する。

「それぢや、催眠術にかけて、正直な所を白状させてよ。まあ、妾を安心させる為めだと思つてかゝつて見て下さいよ。」

こんなことを、梅吉は云ひ出しました。

「…」

「梅ぢやんの為めならば、命でも投げだします。」とか、「梅ぢやんが死ぬと云へば、今でも死にます。」とか、尋ねられる儘に、彼はいろ／＼と口走ります。

会話を通じた暗示は催眠術者の思うように誘導するかのようだ。だが、三平が「女に馬鹿にされたいと云ふ欲望」を選び、梅吉が望むような答えを「暗示」とは逆に「自発的」に「いろ／＼と口走」つていく。すなわち、三平において「暗示」は、梅吉の言葉とともに到来するのである。『幫間』作中に三度記された「暗示」のうち二つをこれまでに引用した。残る一つは最初に見受けられる「暗示」のだが、それが催眠術とは無縁であることが却つて興味深い。

「あ、こりや、こりや」

と陽気な三味線に乗つて、都々逸、三下り、大津絵などを、粹な節廻しで歌はれると、子供ながらも体内に漠然と潜んで居る放蕩の血が湧き上がつて、人生の楽しさ、歓ばしさを暗示されたやうな気になります。

ここに明らかなのは、歌や言葉が、「血」を刺激し、「暗示」を生むというメカニズムである。もつとも「暗示されたやう」と比喩的表現に留めてはいるが、谷崎においての「暗示」とは「楽しさ、歓ばしさ」という「快楽」に直結していることがうかがえる。ふりかえれば『幫間』の書き方は時系列が転倒し、冒頭において三平が幫間になった後の楽しげな姿が示されている。谷崎文学が評されるときにつきまとう所謂「マゾヒズム」が精神的苦痛から離れた、狂言の楽しさへと転変していることが分かる。

大正期に入ると、アカデミズムから追放された「催眠術」の多くは、身を隠すように霊術や宗教へと向かう。『幫間』で「暗示」による言葉の応答の末が、「梅吉が、観音様だと云つて自分を拝ませ」ところが時代を予言しているかのようだ。したがって、「催眠術」の取締りは、谷崎においては僥倖であったと言える。作家としての出立期に、催眠術ブー

ムとその変容に出会ったことが、狂言と知りつつ、「暗示」の狂言を「女性拝跪」に置き換え、語る手法を生み出したのである。前作『少年』において、光子と少年たちが「狐ごっこ」に戯れることは、「狂言」を作に取り入れる前段階であったと言えよう。『少年』で見出した「ごっこ」のモチーフが、続く『幫間』で「狂言」に至るまではあと一步であったのだ。「狐ごっこ」においても、縛られる狐役は光子から信一へと「反転」するのである。『幫間』の同時代評に「少年」には少年の幫間がゐりました。このたびは銘打った幫間であつて、その幫間がよく表はれてゐます」（丑之助「東京朝日新聞」前出）というものがある。振り返れば『少年』から『幫間』への展開をとらえた的確な評と言えよう。

以上、「催眠術」と出会うことにより、谷崎が創作の手法を得た瞬間を考察した。三平の「Professionalな笑ひ」の背後には、谷崎が二重映しとして見える。催眠術によつて全ての自家意識を喪失したかのようにでありながら、統御された「意識」を保つ面も見られるが、それは次章で論じる『柳湯の事件』に通じる水脈である。アンビバレントに両者が混交し、「自発的精神活動の休止」と「狂言」の見極めが難しい作を描くことに、谷崎の作家精神の原点がある。

『幫間』に続く『秘密』にも、「催眠術書」は登場する。しかしながら、それは「アーティフィシャル Mode of Life」と「自己暗示」を以て、没入するための趣向のひとつに他ならない。「催眠術書」は「魔術だの、催眠術だの、探偵小説だの、科学だの、解剖学だの、奇怪な説話と挿絵に富んでいる書物」のひとつとして横並びに置かれる。もはや催眠術書は、作品の主題に結びつかないモノとなる。「催眠術」を直接の主題にしないまでも、「暗示」を描く「催眠術小説」が出生したのだ。それは『幫間』に誘発されたものであつた。後に「もし実際に動物電気と云ふものがあるなら、ナオミの眼にはきつと多量にそれが含まれているのだろう」と『痴人の愛』（大阪朝日新聞）大正一三年三月二〇日―六月一四日、「女性」同年二月―四月七月）で語られるのは必然なのである。『幫間』を谷崎の「出发点」と考えることで、大正期・谷崎文学の特徴、すなわち同時代の文化現象、また科学／非科学のあわいに作を置きながらも、それを自身の小説の文脈とする技巧が明確に見える。『幫間』以降も作品の根底に「催眠術」は横たわっている。谷崎は紛れもない「催眠術作家」なのである。

註（1）三島由紀夫「谷崎潤一郎」（『文芸読本 谷崎潤一郎』河出書房新社、昭和五二年二月）。

- (2) 伊藤整『谷崎潤一郎全集』第一卷〈月報〉(中央公論社、昭和三十三年一月)。
- (3) 佐伯彰一「芥川と谷崎——『ひよつとこ』と『幫間』と——」(『解釈と鑑賞』昭和三十三年八月)。
- (4) 藤田修一「谷崎潤一郎『幫間』論」(『解釈』昭和五五年一〇月)。
- (5) 川島二郎「幫間」(『稿本近代文学』昭和五七年七月)。
- (6) 林四郎「初期の作品を精読する」(荒正人編『谷崎潤一郎研究』八木書店、昭和四七年一月)。
- (7) 新保邦寛「我が内に潜むもう一人の我——谷崎潤一郎・初期小説論」(『日本近代文学』平成六年五月)。
- (8) 千葉正昭「谷崎潤一郎『幫間』の実験」(『白山国文』平成九年六月)。
- (9) 佐伯彰一『物語芸術論』(講談社、昭和五四年八月)。
- (10) 前田久徳「谷崎潤一郎全作品事典」(『幫間』の項) (『別冊国文学』谷崎潤一郎必携) [平成一三年一月]。
- (11) 森岡卓司「踊る〈搭〉」(『日本文芸論稿』平成一〇年三月)。
- (12) 末國善己「失効される〈欲望〉——『幫間』における明治40年の位相について」(『谷崎潤一郎作品の諸相』専修大学大学院文学研究科畑研究室、平成一三年九月)。
- (13) 日本における催眠術の歴史は、小泉晋一「日本催眠研究の草創期 福来友吉の催眠研究を中心に」(『臨床心理学』平成二〇年九月)、安齋順子・小泉晋一・中谷陽二「日本近代における催眠療法の需要と乖離の事例に関する一研究」(『心理学史・心理学論』平成二二年八月) に詳しい。
- (14) 一柳廣孝『催眠術の日本近代』(前掲)。
- (15) 小堀杏奴『朽葉色のシヨオル』(春秋社、昭和四六年一二月) に拠る。明治四二年六月に杏奴は出生。「魔睡」事件のとき、母・しげは妊娠七ヶ月だったという。したがって、『魔睡』の作中時間は明治四一年の秋だったと推測される。
- (16) 一柳廣孝『催眠術の日本近代』(前掲)。
- (17) 一柳廣孝『催眠術の日本近代』(前掲)。
- (18) 野崎敏「谷崎潤一郎 谷崎潤一郎と太鼓持ちの戦略——『幫間』試論」(『ユリイカ』平成二五年五月)。
- (19) 末國善己「失効させられる〈欲望〉——『幫間』における明治40年の位相について」(前掲)。

(20) 福来友吉『催眠心理学』(成美堂書店、明治三十九年三月)。

(21) 中村古峡編「変態心理学講話集 第壹編」(日本精神医学界、大正七年八月)。

第二章 〈感覚の錯乱〉への経路―『柳湯の事件』論 I

大正中期の谷崎潤一郎は実に多くの神経衰弱に罹った人物を描いている。『病夢の幻想』（『中央公論』大正五（一九一六）年十一月）、『異端者の悲しみ』（『中央公論』大正六年七月）、『ハツサン・カンの妖術』（『中央公論』大正六年十一月）、『呪はれた戯曲』（『中央公論』大正八年五月）、『月の囁き』（『現代』大正一〇年一、二、四月）など枚挙に暇がないほどだ。また、その一方で同じ時期に谷崎は『前科者』（『読売新聞』大正七年二月二日―三月一九日）、『金と銀』（『黒潮』大正七年五月、『中央公論』定期増刊「秘密と開放」号／大正七年七月、原題「二人の芸術家の話」）、『白昼鬼語』（『東京日日新聞』大正七年五月二三日―七月一〇日）、『途上』（『改造』大正九年一月）、『私』（『改造』大正一〇年三月）などの犯罪小説を残し、江戸川乱歩に後年高く評価されたことは夙によく知られている。

だが、これらの小説や戯曲において神経衰弱と犯罪は、決して切り離された別箇のテーマとして提示されているわけではない。『呪はれた戯曲』や『月の囁き』においては殺人が重要なテーマを占めており、また『金と銀』の青野や『白昼鬼語』の「私」と園村は神経衰弱に罹っている。『途上』の湯河も神経質な男であった。このように神経衰弱と犯罪が手を取り合い、相互作用し合うことで大正七年前後の谷崎文学を形作っていたのである。

そうした性質をもった文学の極北として『柳湯の事件』（『中外』大正七年一〇月）を挙げることができる。『柳湯の事件』は、「十七八の時分から可なり激しい神経衰弱に罹り通して来た」洋画家である青年KのS博士への告白を「私」が描いた小説である。その告白は、内縁の妻瑠璃子との喧嘩を日々繰り返していた青年が、油絵の創作に行き詰まり、彼女を虐待した挙句に家を飛び出し、ふと立ち寄った「柳湯」という銭湯で、幻覚の果てに瑠璃子を殺害してしまったかも知れないという内容だった。だが、死骸が彼女のものであるというのは青年の妄想で、現実には青年はひとりの入浴者を殺していたのである。この小説では青年の神経衰弱の強度が振幅しながら、徐々に昂進していく過程、そのものが描かれている。

これまでの『柳湯の事件』への言及や指摘では、神経衰弱の結果として〈感覚の錯乱〉にまで至らしめた青年の皮膚感覚の異様さにのみ関心が注がれてきた。たとえば、伊藤整は「小説としての具体性を生かし、感覚的描写を十分に行っている」（1）と指摘した。谷川渥も「美」の関与しない、距離の介在しない、形に関わらない、質料性のみ関わる皮

膚感覚というものを主題化している」と「感覚のデカダンス」(2)に『柳湯の事件』の意義を見出している。また、川本三郎はこの青年Kの感覚性について「理性や正常な感覚ではうかがえない原初的な、童児的な感覚」、「精神衰弱者は理性的に子どもへと後退することによって「グニヤグニヤした、柔かい、粘っこい物質」を発見する」(3)と指摘している。千葉俊二も「明晰であるべき分析的知性が、ぬるぬるベタベタといった幼児的感性のうちに溶解されてしまっている」(4)と『柳湯の事件』に描かれた感覚世界の性質を幼児への退行性だと規定している。これらの指摘は、物質の細部への描写力に支えられた皮膚感覚による質量性への耽溺、或いは幼児性への退行現象として、『柳湯の事件』を〈異常〉の視点から捉えているという点で共通しているだろう。

しかし、物質の描写や結果としての青年の〈感覚の錯乱〉にのみ着目するのではなく、小説全体に鏤められた神経衰弱の各症状や青年の言動へ目を向けるとき、〈感覚の錯乱〉にまで至ったその経路が明らかになるのである。言い換えれば、〈感覚の錯乱〉への経路を開示することは、〈異常〉という見方に埋もれ、看過されてきた青年の実態と深層を暴き出すことになるのだ。本章は、『柳湯の事件』における〈感覚の錯乱〉への経路を分析し、そのなかで青年の神経衰弱と連関し、交錯する諸相を考察していくことにする。

第一節 神経衰弱をめぐる言説の受容

大正六年三月二日、凄惨かつ珍妙な事件が起こった。翌日の東京朝日新聞では「●手足を切断して▽全身に硫酸を浴せ掛くⅡ下谷の女房殺しⅡ」という見出しとともに事件の概容を次のように報じている。

昨夕五時頃下谷区龍泉寺町三七〇医師末広順吾氏方へ同町一五一大工職小口清吉方より同人内縁の妻矢作とめ(三十)が急病なりとて迎へに來り同家に往診せしにとめは全身に硫酸を浴び焼けた爛れたる上手足を切断され虫の息にて居るにぞ応急手当を施すと共に一方此旨所轄坂本署に届出でたるより同署より織本警部補係官を従へ臨検せしにとめは手当の効なく同九時廿分死亡せり「∴」(5)

東京朝日新聞は明くる日も「下谷の妻殺しは虐待致死▽嫉妬の余りに▽犯人は中間人」と見出しをつけ、末吉の精神状態を「普通人と狂人の中間人」と報じている。女は虐待によって、両足の親指が根元から切断され、両手の指も一本おきに切り取られていた。さら

に末吉は女の背中に『小口末吉の妻』と云ふ文字を入墨し傍に『大正六年』と焼火箸で書いていたという。これが所謂、小口末吉事件である(6)。

『柳湯の事件』の冒頭で博士と「私」は「つい先達て新聞の三面記事を賑はせた龍泉寺町の殺人事件」を話題にしている。「龍泉寺町」という地名以外に、この「殺人事件」が小口事件であると断定する根拠は無い。だが、『柳湯の事件』の青年と内縁の妻瑠璃子との関係は、小口事件の末吉と内縁の妻の關係に通底している。というのも『柳湯の事件』は多くの谷崎文学と異なり、男が女に肉体的暴力を与えているからだ。告白によれば、「嫉妬深い僕の神経」が昂ぶったとき青年は「殆ど真正銘の狂人」となり、瑠璃子に対して、「カツと一時に逆上して彼女の襟髪を掴むや否や、彼女の体を独楽のやうにぐる／＼と引き擦り廻し、打つたり叩いたり、果ては夢中で、何度彼女を殺さうとしたか分かりません」と、折檻と虐待を繰り返していた。嫉妬、狂気、暴力という点をとってみても小口末吉の姿と青年は重なって見える。

大正中期には神経衰弱やヒステリーを起因とする事件や犯罪が続発し、それらをめぐった言説が噴出し、錯綜していた。大正時代に入ると、変態心理、犯罪、性に関する海外の学術的著作の翻訳が年々、増加し始める。その中心的役割を担った大日本文明協会からは、クイロース『近代犯罪学説』(大正二年六月)、エービング『変態性欲心理』(大正二年九月)、グロース『犯罪心理学』(大正四年三月)、フォーレル『性欲研究』(大正四年八月)、コーリアット『変態心理学』(大正七年三月)などのような本が続々と刊行される。そして、国内でも「心理研究」が大正元年一月に発刊され、心理学がひとつの学術的研究分野として確立し始める。そうした流れのなかで、大正六年一〇月に創刊された「変態心理」は、中村古峽を中心として、最新の科学的見地を織り交ぜながら異常心理について紹介し、広く読者層を獲得した画期的な雑誌として、脚光を浴びている(7)。

これまで谷崎と「変態心理」の関わりについては言及されてこなかった。だが、実際には無縁だったわけではない。大正九年六月号の〈最近の学説〉欄には「芸術一家言」(「改造」大正九年四、五、七、一〇月)の五月号から一部分が抜粋され、「感覚と芸術鑑賞」と新たに銘打たれ掲載されている。さらに「創作に扱はれたる異常性格」(大正九年二月)という見出しの〈文芸欄〉では、『鮫人』(「中央公論」大正九年一、三―五、八―一〇月)が批評の俎上にあげられ、醜悪と美が表裏を成している浅草に心地よく住み着いている画家服部が「変な人間」、「興味ある性格」と異常性格の面から検討されている。

では、そのような時代を背景とした『柳湯の事件』における神経衰弱の位相はどのよう

なものだろうか。『柳湯の事件』においては、統合失調症とおぼしき青年の神経衰弱の症状に同時代の言説が反映されている。青年の症状を具体的に取り上げて検討してみることにする。

青年は自分の神経衰弱の原因として「生ひ立ちや、両親の特徴までも、詳細にお話しなければ十分でない」と、「気違ひの血統」が自分にはあると告白している。この発言の背景として、大正中頃には神経衰弱の原因を遺伝に帰すのは、もはや常識となっていたということがある。大日本文明協会より刊行されたトムソン『遺伝』（丘浅次郎訳、大正三年一月）では「遺伝的神経病」「神経病性家族」が、コンクリン『遺伝と境遇』（原田三夫訳、大正五年九月）では「代々発狂の遺伝する家族」が説かれている。そして、永井潜「実験遺伝学の説明」（『変態心理』大正七年二月）は「精神的薄弱を起すべき素質」をもった親の「子供の半数は精神異常者となることを覚悟せねばならぬ」と言及しており、斎藤茂三郎『遺伝と人性』（8）でも永井とほぼ同様の神経衰弱の遺伝する割合が指摘されている。

また、青年は強迫観念や被害妄想に悩まされていた。中村古峽は「狂気とは何ぞ―狂気に現はれたる諸種の現象―」（『変態心理』大正九年一月）で強迫観念については「患者の意識は絶えず或る一定の観念に支配されて、如何に努力しても其れを駆逐することが出来ず、又は絶えず或る不必要な無意味な行為を、繰返さずにはゐられないものである」とし、被害妄想の特徴としては「患者に何等かの害を加へんが為に、念入りの計画が目論まれてゐると信ずるものであつて、例へばある人々が患者の生命を取らうとしてゐると考へるが如きである」と指摘している。『柳湯の事件』で前者に相当するのが、「四晩つゞけて」柳湯に通つたことであろう。後者については瑠璃子に「今日殺されるか、明日殺されるか」と思い込んでいたこと、また夜半に「瑠璃子がそつと僕の体へ馬乗りに跨つて、ヒヤリとする剃刀を喉元へあてがつて居たり、僕の眉間から血がたらたらと流れて居たり、不思議な麻酔薬が夜具の襟に塗りつけてあつたり」といった内容の幻を見ることであつたことを思い返したい。それは佐多芳久が「強迫観念（上）」（『変態心理』大正七年八月）で二七種に分類した強迫観念のうち、「疑念症」や「死亡恐怖症」にも対応しているだろう。

強迫観念や被害妄想から暴行や犯罪へと至ることも、当時言及されていた。たとえば、杉江董は「意識障害と犯罪」（『変態心理』大正七年一月）で、神経衰弱者は「血」や「屍体」などの幻覚が生じやすく、「苦悶性若くは忿怒性の興奮起りて、暴行殺傷を為すに至る」と指摘している。斎藤茂三郎も「精神の特徴（発作）の遺伝」（『心理研究』大正六年二月）で神経病者の「激怒は他人を罵言する時とか又は意気消沈して鬱ぎ込」む時に生起し、「幻

想は月日を経て益々募つて行くと指摘していた。これらの言説は、『柳湯の事件』における青年の瑠璃子への虐待や銭湯での殺人の蓋然性を示しているだろう。

こうした神経衰弱による犯罪という点で見逃せないのは、『柳湯の事件』の設定が「或る夏の夜の九時半ごろ」となっていることである。寺田精一は『犯罪心理講話』(9)のなかで「熱きことが精神病者の症状を昂進」させ、「暴力的又は激昂的の犯罪も、亦同じ関係になつて居る」とし、とりわけ七、八月は「感情激昂・精神錯乱の余り」に殺人罪が多いことを示している。

生田長江は文学者が「組織的に系統立つた変態心理学を頭に入れて置」(10)く必要性を説き、それを旅行者にとつての「地図」になぞらえた。『柳湯の事件』の神経衰弱とその症状は同時代の言説と合致しており、描写の背後には正確な「地図」が透けて見える。

ただし、『柳湯の事件』が発表されたのは神経衰弱をめぐる科学的言説が本格的に出始めた頃であるから、『柳湯の事件』における神経衰弱の諸症状はそれらを反映したのみならず、谷崎が自身の経験を反映させたという側面も併せ持っているだろう。たとえば、『伊香保のおもひで』(高木角治郎編『伊香保みやげ』伊香保書院、大正八年八月)で「初夏の頃」になると「毎年神経衰弱にかか」り、「神経衰弱などを煩つて居る者には、じめ／＼した湿っぽい海岸の空気は禁物」なので、「山へ逃げ出したくなる」と言う。また、『映画雑感』(「新小説」大正一〇年三月)でも「ホンノリと体に汗の湧く時分が、一番いろいろの幻想を起させる」と記している。これらの谷崎の言葉と、「非常に夥しい湯気が一面に濛々と籠つて居る」高温高湿の銭湯での犯罪という『柳湯の事件』の発想が通底していることがわかるだろう。

そして『青春物語』(「中央公論」昭和七年九月―八年三月)でも、谷崎が一高から大学へ進学した頃に神経衰弱が最も酷かったこと、そして京都で再発し、常に健脳丸や脳鼻液を携帯せねばならないほどであった経緯が描かれている。健脳丸や脳鼻液は当時、神経衰弱に服用されていた一般的な薬であった。健脳丸の広告には「脳神経病」の兆候として、「頭痛眩暈」や「記憶力が薄く」(11)なることが挙げられている。『柳湯の事件』の青年も、瑠璃子への感情が「猫の目のやうに変わり」に、「捨て鉢な料簡で暴れ廻」る折檻を加えると、「痺れた頭を抱へながら、失心したやうに身を横へて」しまうのであった。

第二節 正常と異常のはざま

青年の告白が妄想や偽りの事実に満ち溢れているのは明白だ。たとえば、青年は瑠璃子

を「根が淫奔で多情」であり、「折々わざと喧嘩を吹きかけてパイと家を飛び出したり、用もないのに男の友達を訪問して夜おそくまで帰つて来なかつたり、それでなくても嫉妬深い僕の神経を、いやが上にも昂ぶらせる様な真似ばかりしました」と発言する。また、柳湯で「湯船の底から引き上げて見」た死顔は「紛ふ方なき瑠璃子の倅だった」と言う。だが、博士の見解によれば瑠璃子は「寧ろ少しくお人好しの、ぐづで正直な女」であり、柳湯で引き上げたものが瑠璃子の死骸であつたということが誤りであつたことも警察によつて証明されている。これらからみると青年の告白の全てが妄想に覆われているかのようだ。だからこそ渡部直己は「一人称の言葉の真偽は原則としてはかり知れぬ」「主人公の妄想の異様さがすべてに優先するとみなすほうが、おそらく賢明であろう」(12)と指摘しているのだろう。だが実際には、青年の言葉や行動のどこからが本場で、どこからが妄想かの全てを決定することが不可能なだけなのである。

その証拠に、青年の告白には事実が残されている。たとえば、「柳湯」という名の銭湯が実在したことである。青年は「車坂の停留場の所から右へ曲つて電車通りを五六間も行くと、左側に柳湯と云ふ湯屋があるのを、先生は御存じでせう」と言う。だが、一方で、車坂町に住み、熟知していたであろう上野の街中で、しょっちゅう銭湯に入る習慣をもつていた青年が「僕はあの晩あそこを通りかゝつた際まで、あんな場所に湯屋のある事は、つゝ気が附かず居たのでした。或は気が附いては居たのかも知れないが、しかし全く其の時まで忘れて居ました」と「柳湯」の存在を初めて知つたか、忘れていたかのように言う。こうなれば「柳湯」という名前を持った銭湯の存在がいかにも怪しく、青年の妄想ではないかと思えるが、しかし、警官が博士に「柳湯の湯船の中で」青年が殺人を犯したことを報告していることから、「柳湯」という名の銭湯は青年の妄想ではなく、小説中では実在していたことがわかる。また、警官の報告には柳湯の「湯殿が非常に混雑して湯気が籠つて居た」と青年の告白通りの言葉もある。すなわち、青年の告白には完全な妄想と事実が交ぜ織られていることで、渡部の言う「妄想の異様さ」を生み出すための生産装置になつているのである。「異様さ」はそれ自体では成立し得ない。『柳湯の事件』がもつ、妄想や幻覚の説得力は、事実との対比関係によつて担保されていることを確認しておきたい。

ただし、青年自身には妄想と現実の区別がつかない。ペイトソンは統合失調症において、現実と空想など複数のレベルにまたがる状況に混乱をきたしてしまうのは、「どこかおかしいと分かるだけの理解力と、どこかおかしいのか分からない愚鈍さを併せもっている必要」(13)があると指摘している。確かに青年も瑠璃子を折檻するとき「自分でも自分の気の

狂つて行く塩梅が、恐ろしいほどよく分りました」と自らの状態を正しく判断していた（14）。この点で青年も小口事件の末吉と同様に「普通人と狂人の中間人」だったのである。また、青年は一瞬の素早い判断力によつて、身を助ける唯一の方法を思いつく明晰さをも發揮していた。錢湯の内で『人殺し、人殺し！』と叫ばれ、自分が殺人を犯してしまつたかもしれないと状況を察知した青年は、柳湯から逃亡後、「一目散に駆けて来」て、弁護士であるS博士の部屋に飛び込んでくる。しかも、「横丁をいくつもぐる／＼と曲つて」追手の追跡を交わそうとしながら。そして、青年は殺人罪で監獄へ送られることを防ぐべく、法廷で「僕のやうな病的な人間が或る不可抗力に脅やかされて罪を犯した場合に、その心理を理解して弁護」してもらつたことを博士に依頼し、その目論見は結果的に「癲病院」へ送られることで成功した。

このように、青年の頭脳は一面では現実を正しく把握でき、機智に富んでいたとさえ言えよう。では、なぜ青年は柳湯のなかでは正常な判断能力を完全に喪失し、〈感覚の錯乱〉に陥ってしまったのであろうか。そのためには『柳湯の事件』において真実を探し当てようとする探偵めいた役割が誰に付与されているのかを考えてみる必要がある。

第三節 探偵行為と主体性の喪失

『柳湯の事件』は、「法律学は勿論文学や心理学や精神病学の造詣の深い」S博士の部屋に小説家である「私」がネタ探しのために訪問している場面から始まる。それは『白昼鬼語』の言を借りれば、まさに「シヤアロツク・ホルムスにワットソンと云ふ格」である。そこへ、青年が駆け込んでくることから、博士が青年の行動について謎解きをするのかと思いきや、実際には警察が事件を解決し、博士はその結果のみ報告されている。博士は青年の精神状態について弁護したのであろうが、何ら謎解きは行っていない。この意味で『柳湯の事件』は「探偵小説」ではなく「犯罪小説」と呼ばれるべきものだが、その実、一人謎解きに腐心している者がいる。それは犯罪事件を起こした当事者である青年K自身なのである。

瑠璃子は青年にとつて、殺されはしないかと夢にまで見るほどの強迫観念を始終抱かせた存在であった。得体が知れないゆえ、恐怖の念を駆り立てる。青年は瑠璃子が「蹴られ放題打たれ放題」にされながらも「じつと我慢をして、平氣の平左で擲られて居る不敵な面つき」に恐怖する日々を送っていた。言わば、青年の日常は瑠璃子という謎との格闘だったのである。それゆえ青年は、心身を脅かす謎を振り払おうと瑠璃子に折檻を加え、そ

の心境や人間らしい素振りを眼にすることで、安堵を得ようとしたのである。

柳湯においても青年は湯船の底に横たわる謎に遭遇する。青年は、「里芋」「水漬」「腐ったバナナ」を触感だけによって峻別できる能力を持っていると自負していた。とはいえ、浴槽の下にあつて姿の見えない奇妙な物体を足裏で探り、確認しようとするのは危険と隣り合わせの冒険的行為だったといえよう。当初、「蛙の死骸」のような「生海苔のやうにつつりとした、鰻のやうにによるよろした、一層濃いヌラヌラの物体」であつたのを、より丁寧に探ってみると「膏薬とか練葉」みたいな「一層こつてりとした、流動物の塊」で、更に探ってみると「痰のやうな粘液に包まれて」いる「ゴムのやうにもく／＼した重たい物体」だと分かる。そして、「ところ／＼にぽくんと凹んだ部分」があり、「一間ぐらゐな長さ」があつて、何より「脛に絡み着いて居る藻のやうな物体」が「女の髪の毛」、それも瑠璃子の髪の毛だと判別することにより、浴槽の底に漂う未確認物体を瑠璃子の死体だと確信するのである。

見えない全体像を断片に分解することで特定の部位を識別し、その上で断片から全体を推測によつて再構成し、正体を暴こうとする青年の態度は極めて探偵的であると言えよう。だが、足裏の探索と未確認物体の推測が同時進行することによつて青年は狂気へと導かれていくのである。家に帰ると瑠璃子が生きていたことで、青年の感覚は一層、錯乱に陥つてしまう。通常の判断力があれば、家に瑠璃子の生存している姿を眼で確認すること、昨夜下した結論は間違いであつたと振り返るに過ぎないだろう。だが、「四晩つゞけて、同じ時刻」に青年が柳湯に通い続けたのは、探偵行為によつて生じた主体性の危機の渦にすでに巻き込まれていたがゆえなのである。

内田隆三は、谷崎の『白昼鬼語』や佐藤春夫の『指紋』（『中央公論』定期増刊「秘密と開放」号、大正七年七月）を例に挙げながら探偵行為と主体性の連関について次のように指摘している。

これらの作品にはある種の錯乱や狂気の投影が見られるが、それらの幻覚的な次元は決して彼らの探偵行為に外在的なものではない。それらの幻覚は彼らの探偵行為が招き入れているのであり、探偵行為の主体の同一性そのものに入りこんでいる。いいかえれば、探偵行為の主体の同一性自体がそのようなものとして立ち現れており、物語はこの同一性の危ういたわむれのうえに成り立っているのである。（15）

『柳湯の事件』の青年もまた、神経衰弱によりその主体性は絶えず脅威にさらされていた。だが、そんな青年にもわずかな主体性の拠りどころがあった。それが触覚である。「僕の異常に鋭敏な触覚は、たとひ足の裏に於いても、どうして其の物体の判断を誤りませう」というほど触覚に絶対の自信を持ち、「ヌラヌラ派」と呼ばれるほど他者からも触角の鋭敏さを認められることで守られていた青年の主体性の根拠としての触覚が、探偵行為に足を踏み入れることによつて、根底からゆるがされ、感覚は一層の錯乱に陥つてしまうのである。言い換えれば、青年の告白は皮膚感覚の鋭敏さにおいて主体性を保持していたのが、物体の判断に失敗し、主体性の唯一の根拠を失つていく過程なのである。

内田はまた、乱歩にみられるような「探偵行為の延長線上でさらに異様な「犯罪行為」の主体に化してしまう」小説では、犯罪者への移行を自然に見せるため、「異様に「病的性格」を帯びた人物」であることが強調されていると指摘している。だが、『柳湯の事件』は青年の神経衰弱が繰り返し強調されているのみならず、描かれた症状の〈質〉が犯罪者への移行を一層スムーズに見せているのだ。青年の主体性は、触覚への依拠によつて支えられてきたのだが、その裏側には青年のなかにある性的能力への劣等感が潜んでいる。触覚の鋭敏に支えられた青年の仮面の主体が崩壊していくことは、青年の劣等感、すなわち彼の性的身体の実態が顕わになっていく過程なのである。

第四節 代替的性行為の臨界点

青年は瑠璃子の「肉体に愛溺する心はありながら、彼女の生理的欲望に十分な満足を与える事が出来なくなつた」と言う。そのうえで性的能力の機能低下の原因を神経衰弱と糖尿病が「互に連絡を取り足並みを揃へ」た結果だとしている。当時、神経衰弱による性的能力の減退が言説化されつつあった。中村古峽は「狂人の恋」（変態心理）大正九年一月で「一体精神病者の性欲は、普通人の予想とは正反対に、著しく減退してゐる」「彼等の生殖腺は非常な欠陥を生じてゐるか、若しくは全然廃滅してゐる」と指摘している。このような言説が巷に流布していたことは、たとえば、大正七年一二月号の「中外」の広告、田中友治『神経衰弱 新治療法』なる本を無料進呈するという宣伝文句には「男女の生殖器と脳神経衰弱」と謳われており、神経衰弱によつて「精力衰へ記憶力思考力減退し身体も憔悴」し、「生殖器の神経に衰弱を来たすと遺精夢精となり早漏となり遂に陰萎」になるとまで具体的に症状が記されていることからもうかがえる。このような神経衰弱と性的能力の減退の連関は『柳湯の事件』以降の大正期の谷崎文学のなかで繰り返し変奏されている。

たとえば『青い花』（改造）大正二一年三月）の「神経質」な岡田は、あぐりの「毒々しい刺戟に頭がゾッキ」し、始終眩暈に襲われてしまう。岡田はこの神経衰弱を「歓楽と荒色の報い」と言うが、「糖尿病」もまた「報いの一つ」だとしている。あぐりの脚は「西洋人のやうにスツキリ」しているのだが、そうした西洋的な淫欲の情の高揚と反比例して、肉体は「恐ろしいくらゐ眼に見えて痩せ」てしまうのだ。また『友田と松永の話』（主婦之友）大正一五年一―五月）においても、肥満した身体を持つ「友田銀蔵」は西洋的歓楽に耽溺した生活を送ると四年周期で神経衰弱に罹り、体は痩せ細り、強迫観念に怯えてしまった結果、東洋的な生活に親しみを覚える「松永儀助」に変わる。

これらの小説から見えることは、西洋的な刺戟と色欲によって心身が分離し、「糖尿病」に象徴される性的能力を喪失した脆弱な身体が露呈されるということだ。友田は「此のギリギリとした色彩の中に生きてゐれば、東洋人は必ず神経衰弱になる」と言うが、それは『柳湯の事件』の青年にも当てはまる。青年は「ヌラヌラ派」と呼ばれた洋画家であり、「痩せた人間の糖尿病は、極めて悪性」だと口にしてはいるのだ。青年は「絵が好きになつたのも、恐らくはさう云ふ物質に対する愛着の念が、次第に昂じて来た結果だらう」と言う（16）。どろどろ、ぬらぬらした物質への生理的次元での耽溺が、徐々に性的能力を奪っていく、いつしか性行為の代替として、そうした物質をのみしか愛せなくさせていったのである。

おそらく、瑠璃子をモデルにした「裸体画」もぬらぬらした油絵であつただろうが、それもまた青年にとっての性行為の一環だったのではなからうか。北野博美は「変態性欲の分類」（「変態心理」大正九年一月）のなかでフェティシズムの一つに絵画を挙げている。また、榎保三郎は『性欲研究と精神分析学』（17）で「性行為の変態」として「間接の行為のみを以て性欲を満足せしめて居る場合」を挙げ、毛髪、手、眼、鼻、口などへの色情を挙げている。そう考えると、青年が妻に対して虐待と折檻を繰り返していたことは、サディスティックな欲望を満たすための行為ではなく、性行為の代替であつたという側面が見えてくる。ゆえに瑠璃子への折檻が「ゴムのスポンジヘシヤボンをとつぷりと含ませ、それで私の目鼻の上をぬる／＼と擦つたり、体中へどろ／＼した布海苔を打つけて足蹴にしたり、鼻の孔へ油絵具をべつとりと押し込んだり」という歪曲した代替的かつ間接的な性行為の形態を取っていたのだ。

青年は「夢と云ふものに価値を置き」「或る現実の快樂」と捉えている。しかしながら、その手法は強引で、柳湯の浴槽のなかでぬらぬらの物体に触れたときに「狡猾にも、無理やり夢にしてしまった」と言う通り、現実かもしれない「半信半疑」の事態を夢へと結論

付けることで確信的に快楽を享受していた。現実の性的身体から目を背け、ぬらぬらした物体への間接的性行為を自己肯定するための手段であっただろう。このような青年の快楽は先に述べた探偵行為における主体性の問題と深く連係している。瑠璃子は青年の「平素の行動」について「私がじつと大人しく玩具にされて居ると機嫌がいゝ」と証言していた。もはや青年は「玩具」のような物質、言わば感情の応答が無い、一方的な愛撫が可能なモノにしかその性愛の対象を見出せなかつたのである。だからこそ、群衆のなかで自己の存在を消し去ることが可能な「芋を洗ふやうにぎつしりと詰まつて居る裸体の浴客」でござつた返した浴槽のなかでは、他人の肌に「何だかちよいと触つて見たいやうな気」にもなつたのである（18）。そして、誰のものか分からない女の死骸に対してすらも「夢の面白さを貪るやうな心持」で、純粋なモノとしてこの上ない快楽を享受する。このように、一方的に相手を探査、特定する快楽は極めて探偵的だと言えるだろう。

だが、同じ女の死骸であつても瑠璃子のものと判断した利那、「一場の夢だとするには余りに恐ろしい事実」へと変貌してしまふ。瑠璃子への代替的性行為のなかで「若し少しでも嫌がつたり何かすれば忽ち腹を立て、乱暴を働いたというのは、彼女の欲望に満足を与えられないことの背景として、〈健全な性的身体〉という規範が青年に内面化され、劣等感に苛まれていたことが考えられる。青年は肉体的欲求を十分に満たすことのできないことが瑠璃子にとって「堪へ得られない苦惱」であり、彼女を「ヒステリー」にさせたと思ひ込んでいた。生方智子は谷崎をはじめ大正半ばに出現した探偵小説の特徴として、「探偵とは「性欲」の充満した「ヒステリー」の身体を読み解く観察者」（19）だと指摘している。『柳湯の事件』の〈感覚の錯乱〉への経路は、青年の性的能力の低下が相対的に彼女の「多情」と措定されていた欲望から乖離していくことで、彼女の「ヒステリー」の身体が読み解けない謎となり、もはや代替的性行為では彼女の性欲を全く満たす事ができないという限界が顕わになつたことを思い知らされる過程なのである。

瑠璃子を相手にしたとき触覚の鋭敏という青年の仮面の主体は脆弱な性的身体という深層を問い返されることになる。それゆえ青年は、一方的に快楽する探偵のではなく、性的身体を探査される側にも立たされているのだ。青年において瑠璃子との関係は、言わば探偵し合う、性的身体という主体性をめぐる攻防だったと言えよう。とはいえ、実際の瑠璃子は青年の性的身体に不満を覚える「淫奔」な女ではなかつた。あくまで、青年の内部での性的主体性をめぐる攻防であつた。それは、一方では瑠璃子との共犯的な代替的性行為の愉楽であり、他方では性的身体という主体性をめぐるせめぎ合いというアンビバレン

ツな葛藤なのである。瑠璃子にとっては、青年の「狂気が恐ろしかった」だけだったのだ。青年の探偵行為は「幽霊」「生霊」「ほんたうに彼女の死骸」と足下の物体の結論を徐々に夢から現実へと回帰させていくことよって失敗する。言い換えれば、夢を基盤としていた探偵行為の結論に、目を背けていた現実を取り込んでしまうことで〈感覚の錯乱〉を招いてしまったのだ。秋田昌美は「毛髪フェイシズムが去勢コンプレックスの一つの表われ」(20)だと指摘しているが、青年が湯船の底の物体を瑠璃子だと確信したのは、「恐ろしく多量な、ふつさりとした、而も風のやうにふは／＼した髪の毛」によつてであったことに留意したい。瑠璃子の毛髪への性的欲望によつて彼女に愛着を覚え始めた青年は、その毛髪への恐怖によつて夢と現実のあいだに性的身体を引き裂かれるのである。翻つて、「不意に一人の男の急所を挿んで死に至らしめた」という青年の犯罪の实体は、〈健全な性的身体〉という男としての規範への憧憬と憎悪が入り混じった青年の心境を代弁する帰結だったと言えよう。

以上、本章は『柳湯の事件』の青年の神経衰弱が昂進し、〈感覚の錯乱〉としての犯罪に至る過程が自然に描かれ、異様さが説得力をもつて産出されている状態に迫つてみたものである。その経路は神経衰弱をめぐる同時代の科学的言説に正確に裏打ちされていることよつて基盤を与えられていた。この基盤のうえで、正常さの喪失、探偵行為、性的身体といった諸要素が神経衰弱と相互連関し、渾然一体となつていて、異様さが説得力をもつための原動力となつていたのである。神経衰弱は与えられた環境や刺戟によつて〈感覚の錯乱〉や犯罪へと転換してしまう極めて流動的な病として描かれている。『柳湯の事件』は、誰しもが〈異常〉な世界や〈感覚の錯乱〉へと至りうる可能性を胚胎していることを示唆しているだろう。〈感覚の錯乱〉への経路を辿っていくことは、『柳湯の事件』において対置されてきた〈正常／異常〉という枠組みを揺らがせ、むしろ仮構された〈正常〉という信念をも問い返すのである。

註(1) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(中央公論社、昭和四五年七月)。

(2) 谷川渥『文学の皮膚』(白水社、平成九年一月)。

(3) 川本三郎『大正幻影』(新潮社、平成二年一〇月)。

(4) 千葉俊二「犯罪とミステリー」『潤一郎ラビンスⅧ 犯罪小説集』解説、中公文庫、平成一〇年一二月)。

(5) 女の名は「よね」であり、年齢も二十四、五歳、また「清吉」も誤報であった。

- (6) 小口事件の続報として、「焼火箸で女房を惨殺した男」(「変態心理」大正七年四月)で公判における末吉の発言を取り上げている。自身に罪はなく、あくまで彼女の要求に従ったという旨を裁判長に主張したと記されている。
- (7) 平成一七年一〇月の日本近代文学会(秋季大会)で「猥雑を言語化する―『変態心理』の時代―」というテーマのパネル発表が行われたことが好例であろう。
- (8) 斎藤茂三郎『遺伝と人性』(心理学研究会、大正七年八月)。
- (9) 寺田精一『犯罪心理講和』(心理学研究会、大正七年一〇月)。
- (10) 生田長江「変態心理と近代文芸」(『変態心理学講話集』日本精神医学会、大正七年八月)。
- (11) 「中央公論」(大正七年一月)の広告より。
- (12) 渡部直己「犯罪」としての語法」(『犯罪小説集』解説、集英社文庫、平成三年八月)。
- (13) グレゴリー・ベイトソン『精神の生態学』改訂第二版、佐藤良明訳(新思索社、平成一二年一二月)。
- (14) この箇所については横田郁子『柳湯の事件』考―「湯気」に隠れた瑠璃子の企み」(「続谷崎潤一郎作品の諸相」専修大学大学院文学研究科畑研究室、平成一五年一二月)にも同様の指摘がある。
- (15) 内田隆三『探偵小説の社会学』(岩波書店、平成一三年一月)。
- (16) 青年が洋画家であること、及びその視覚性については、第一部第三章「画家小説」を紐解く―『柳湯の事件』論Ⅱ」を参照されたい。
- (17) 榎保三郎『性欲研究と精神分析学』(実業之日本社、大正八年二月)。
- (18) 諸岡存「触覚と色情」(「心理研究」大正九年五月)は風呂の湯温の触覚が「色情に直接関係」があると指摘している。
- (19) 生方智子「谷崎の探偵小説―『中央公論 秘密と開放』号の言説分布を通して―」(「芦屋市谷崎潤一郎記念館ニュース」平成一二年六月)。
- (20) 秋田昌美『性の猟奇モダン』(青弓社、平成六年九月)。

第三章 〈画家小説〉を紐解く―『柳湯の事件』論Ⅱ

大正七年前後は谷崎の〈画家小説〉の時代と言えるだろう。洋画家が幾度も主人公となった。『檻樓の光』（「週」大正七年一月五日、一二日、一九日）、『前科者』（「読売新聞」大正七年二月二日―三月一九日）、『金と銀』（「黒潮」大正七年五月、「中央公論」定期増刊「秘密と開放」号（原題「二人の藝術家の話」）大正七年七月）、『柳湯の事件』（「中外」大正七年一〇月）、『富美子の足』（「雄弁」大正八年六―七月）、『鮫人』（「中央公論」大正九年一月、三―五月、八―一〇月）が〈画家小説〉として挙げられる（1）。以後、谷崎の小説から洋画家は姿を消す。

〈画家小説〉と期を同じくして、映画をモチーフとする小説『人面疽』（「新小説」大正七年三月）が発表された。『人面疽』では、「女主人公」を演ずる、歌川百合枝が映画の噂を聞く。フィルムには「焼き込み」の「トリック」が出来ない、すなわち彼女自身が演じずには作れないシーンがあった。百合枝は、事務員Hから「女主人公が腫物に反抗して、その顔を擲らうとすると、顔が彼女の手頸に噛み着いて、右の拇指の根本を、歯と歯の間へ、挟んで放すまいとしてゐるのです。あなたは盛んに、五本の指をもがいて苦しがつて居ます」と告げられた。『人面疽』においてはフィルムの枠に収められた画像が作中で明示され、百合枝に恐怖を与え、現実へと浸食する。画像が作中で担う役割は、〈映画小説〉と〈画家小説〉では異なっているのだ。

〈画家小説〉の洋画家たちは、絵画の芸術性を称揚し、崇高な絵画の制作を念願する。だが、彼らの絵の技量を判断することはできない。というのも、全ての〈画家小説〉は、絵が未完成のまま小説が閉じられるか、作中において描かれた画像が読者に明示されないからである。最大限に画像へ言及した『金と銀』を参照する。青野の絵に向けられた大川の言葉に注目する。「マアタンギイの閨」の画面が、素晴らしい色彩に充ちた大空の虹のやうに、とても自分にはとどかない虹のやうに、懸つて居るばかりである。「突きあたりの閨にたゞよふ女の顔に恐る恐る視線を向けた。それはカンブスの面に画かれたマアタンギイの姿であつたが、どうした加減か栄子が寝ころんで笑つて居るやうに、或る一刹那の間だけ大川には思はれた」（傍点は論者による）と青野の絵は比喩でしか語られない。これでは画像を十分にイメージすることは叶わない。すなわち、〈画家小説〉では描かれた絵そのものではなく、画家の芸術観やモデルに焦点化され語られている。

〈画家小説〉ではどんな絵が描かれていたのか。なぜ油絵に限定されているのか。また、図像そのものが、なぜ小説で描かれないのか。これらの理由を小説の本文からだけでは、十分に説明することはできない。これまでの研究においても、問われてこなかったところだ。しかしながら『柳湯の事件』の洋画家「青年K」は、銭湯で目撃した情景を「カリエールの絵」と喩えている。「カリエール」を描いて、大正期の谷崎の小説で、実在する洋画家の名前が作中に記名されていない。よって本章では『柳湯の事件』を中心に〈画家小説〉を検討する。実在の画家たちを参照しつつ〈画家小説〉、及び作中の絵を検討することが本章の目的である。まずは、「カリエール」を手掛かりに、『柳湯の事件』を検討していく。

第一節 カリエールと時間

ウージェーヌ・カリエール（一八四九—一九〇六年）は、一九世紀末には「一般大衆からだけではなく、エリートや批評家たちからも等しく激賞されて」（2）いた。ロダン、メッソニエらと国民美術協会の創立にも携わり、フランス国内外にわたる作家の作品を積極的に紹介した。また、従来の絵画、彫刻、建築以外に工芸部門を新設し、工芸の価値を高める役割も果たしたフランスの象徴主義的画家である（3）。

カリエールの絵は、褐色か赤茶色の単色の濃淡のみで描かれている。一八九四年にカリエールの絵を見た美術批評家・リヒャルド・ムーテルは、「永遠の霧と神秘のもや」に包まれた画中は「ガーゼの膜によって現実からへだてられ、無言で荘重に、やわらかい謎めいた薄明のなかに動いている。形態はことごとく幽明に溶け」（4）ていると表現した。確かに、カリエールの絵は輪郭が捨象されている。

日本でもカリエールの名は明治末から大正中期にかけて広く知られ、その絵は「美術新報」「白樺」「光風」などの誌上で掲載された（5）。とりわけ「美術新報」には大正四年四月号までに一二点の絵が掲載された。また「カリエールをいたむ」（野外忙人）と題した追悼文が、明治三十九年八月、九月号の「美術新報」に掲載されている。この記事からカリエールの絵の日本での受容のされ方が見えてくる。

ユージェン・カリエール、此名は霧からでも出来たかと思はるやうな、青白い、光のある顔、深く凹んで人並みならぬ眼、白うして幽霊の夫かと思はるゝやうな手をもつた、生氣に充ち苦悶に満つた姿の、暗い衣を着けて居るのを想ひ出さしめる。（6）

フランスだけでなく、日本でもカリエールの絵は「霧」に喩えられていたのである。森田亀之輔もまた、「カリエールの絵は画面全体に灰色の霧が懸かつて居る様な感じがあつて、其霧は時に濃く、時に淡いことがあるが、描かれた人物は皆、此霧の中に―此夢の中に動いている」(7)と評している。興味深いのは、森田は「霧」について、「日本の皮肉屋なら、カリエールは銭湯へ行つて写生したんだらうなど、言ふかも知れない」と形容している点である。というのも、『柳湯の事件』の青年が「カリエール」の名前を出すのも、銭湯においてだったからである。

僕の前後に居る浴客の顔や肌は、ちやうどカリエールの絵を思ひださせるやうにぼうつと霞んで、何だか無数の幻影が其処に漂つて居るやうな感じを僕に起させました。今も云つた通り、僕の割り込んだ場所は恰も湯船の真ん中だったので、僕には濛々たる湯気より他には、殆ど何も見えませんでした。天井を見ても湯気、前を見ても湯気、右も左も湯気、さうして纒かに近所に居る五六人の輪郭が、幽霊のやうにボヤけて見えただけなんです。

青年は、銭湯のなかに他の浴客の「ガヤガヤ」した声や「生暖かい湯」の触感が無ければ、「深山の谷間の霧の中に這入つて居る」ことと同じだと述懐する。「霧」が立ち込める「銭湯」のくだりで、「カリエールの絵」が引き合いに出されたのは、あながち的外れでは無かった。カリエールの受容状況を鑑みれば、『柳湯の事件』が発表された大正七年当時、少なからぬ読者が「カリエール」の名に領いたことは想像に難くない。

ここで特筆すべきは、青年が「蒟蒻」「心太」「水飴」「練菌磨」「蛇」「水銀」「蛞蝓」「とろろ」「肥えた女の肉体」等の触覚に耽溺し、そんな「どろどろした物体や、飴のやうにぬらぬらした物体」を描くのに長けていたことから、「ヌラヌラ派と云ふ名称をさへ貰つて居たことだ。

〈画家小説〉において油絵が対象を忠実に再現するものと言えないことを典型的に示すのは、『富美子の足』で展開される隠居と宇之吉の議論である。「種彦の田舎源氏」の「国貞」の挿絵を手本に富美子の「肖像画」を画いて欲しいと迫る隠居の真意を、宇之吉は「色彩のない木版刷りの絵」でさえ美しいから「生きた人間をモデルにして此の図を油絵に直したらどんなに美しさが増すだらう」と考えたと推測する。しかし、宇之吉は「版面ならばこそ斯うまで巧みに画けた」とし、油絵が卓越した写実性を持っているとは即断しない。

その一方で、『柳湯の事件』の青年Kの眼が外界を認識する在りようは極めて特徴的に描かれている。青年は輪郭を捨象することで立ち上がってくる朦朧とした世界を見る。たとえば、銭湯に立ち寄る前に見た上野の都市風景は、「種々雑多な通行人や、色彩や、音響や、光線などが、僕の頭に一つも明瞭な印象を止めないで、たゞ幻燈の絵のやうにポウツと霞んで通り過ぎる」ものであったと青年は回顧している。青年の眼に映るものは、静止した明瞭な輪郭のある図像ではない。色彩や形態が曖昧に薄れた、移ろいゆく像だったのである。上野の光景が「涙の為に往来がボンヤリと曇つて、大変遠い景色に見えること」と喩えられている。「涙」が眼前を覆うときのやうに、鮮明な視覚性が剥奪されること、すなわち距離の感覚が喪失されることよつて青年の視覚はカリエールの絵のやうな夢幻性を獲得する。それは横田郁子も指摘したやうに（8）、柳湯のなかで「濛々たる湯気より他には、殆ど何も見え」ないことで、「幽霊」のやうに「浴客の輪郭が、ポウツと霞んで幻の如く浮かんで」いたのと同じ論理なのだ。

カリエールがロダンに宛てた手紙には、「我々は自然を変化する相の集団に於て見る。それは目に種々の面を見せて頭はれる。」（武者小路実篤訳）（9）と記されている。カリエールの眼もまた青年Kと同じく、外界を流動する相のもとにとらえていた。カリエールはそれを「記憶」と「現在」が織り成す「不思議な理法」と呼んでいる。「不思議な理法」とは、「形だけでない形、複雑な相互関係をもつてある形は、すべて遠く退いてみると、巧みな交通をなして吾人に迫つて来る」（高村光太郎訳）（10）ものだという。ここでカリエールが言う「遠く退いて」とは物理的距離のことではない。青年Kの涙が上野を「遠い景色」に見せたやうに、眼前の対象に固執しない眼を指している。

さらに、カリエールは「吾人の想像力は、吾人と自然との関係、自然の中に吾人が保有する位置、群集する生物の中に吾人の来た意味を会得しようとする不断の努力の中にある。——此等の骨格の無限に変化した形状を前に見る時を措いて、何処で此の想像が働く材料を得よう。想像は其骨から生命を喚び起す」（高村光太郎訳）（11）とも言う。「形状」、すなわち輪郭ではなく、対象の過去と現在のあわいからひとつの「骨」を絵の主題として見出そうとしていたと考えられる。そのことは一九〇三年に行われたカリエールの講演の題目が「現実の幻視者」であったことからもうかがえよう。

『柳湯の事件』の青年Kの視る対象との距離感もまた特異なものであった。冒頭の博士の部屋に駆け込んでくる場面で「不思議な素振り」をしていたことを「私」は目撃する。青年は「アイスクリームのコップ」に目を遣るのだが、当初その「どろどろしたアイスク

リームの塊」が何であるのか分からない。時間の経過とともに青年のまなざしは「珍しさうな眼つき」から「疑ひ深さう」な色」に変わり、「恰も化け物の正体をでも見究めるやうな臆病な眼つき」で「恐怖の情が瀰漫」するにまで至る。それが変哲もない「アイスクリーム」だと分かり、初めて「安心したやうにはつとかすかな溜息をついた」のであった。青年は「アイスクリーム」だと知っていて「どろどろ」と判断したわけではない。むしろ、触るか舐めるかしたわけでもない。あくまで未知の物体の表面が織り成す肌理を「と見かう見」観察することで、「どろどろ」と眼で判断するのである。この場面には「湯気」のような眼前を遮るものが無いにもかかわらず、青年は「更に一步前へ進」み、距離を自ら喪失することで、見ることと触れることが曖昧な世界へ身を投じているのだ。カリエールの「遠く退いて」と表現される対象との距離感と青年が「更に一步前へ進」むことは質を同じくするのである。谷川渥は『柳湯の事件』に対して「距離の介在しない、形に関わらない、質量性のみに関わる皮膚感覚」と的確な表現をしたが、「美」の関与しない」（12）という言葉は額面通りには受け止められない。

ホーフシュテッターはカリエールの象徴主義的絵画に対して、「断片にある新しい意味を付与」（13）した点に、その意義を見出している。言い換えれば、対象に備わる時間的記憶の帯のなかから、異なる時間の断片を交ぜ織り、一枚の絵にすることで、カリエールの絵は時間芸術としての性格を持つことができるのだ。カリエールと同質の眼を持つ『柳湯の事件』の青年Kの絵はカリエールの絵と通底するものであろう。それは、『前科者』の「K」が芸術家を「空想によつて未来をも現在と信じ、現在をも過去と信じたりする」「はつきりした時間の観念と云ふものはない」と言うことから傍証できよう。以上、カリエールを参照することで、青年Kが志向する芸術は、対象に眠る記憶の断片を呼び起こし、時間芸術性をともなった油絵だったと導くことができよう。

第二節 甲斐庄楠音と生理

谷崎潤一郎が〈画家小説〉を発表していたのと期を同じくして、日本の画壇にも新しい風が吹き込まれていた。大正七年一月、土田麦僊、小野竹喬、野長瀬晩花、村上華岳らが文展を脱退し、国画創作協会を設立。同年十一月に開催された第一回国画創作協会展は大きな反響を呼び、新進画家である甲斐庄楠音『横櫛』、岡本神草『口紅』が入選し、一躍脚光を浴びることになった。

大正七年は文壇と画壇が交錯し合うエポックメイキングな年であった。とりわけ、文壇

からの影響として豊田豊は、甲斐庄楠音と岡本神草の出現を次のように語る。

当時文壇に於いては谷崎潤一郎、吉井勇、長田幹彦、永井荷風等の享楽主義文芸、悪魔主義文芸は所謂『遊蕩文学』の名に拠つて喜ばるゝの風あり。『…』斯くして出づべくして出でざりし日本画に於ける唯美的近代主義は、他芸術より最も遅く、大正七年国画創作協会の花園に萌芽を破りぬ。(14)

驚くことに豊田は「忽如新星岡本神草と甲斐庄楠音は出でぬ^マそは素絹と日本絵之具を以つてせる谷崎潤一郎にありし」とまで言い、新入画家ふたりの画風を谷崎の小説を絵画で表現したものと指摘した。甲斐庄楠音『横櫛』や岡本神草『口紅』は、とりわけ新しい画風の出現を待ちわびていた若者たちに歓迎された(15)。

甲斐庄楠音は、明治二十七年、京都市上京区に生まれ、京都市立絵画専門学校を卒業。大正七年、『横櫛』でデビューした後、大正十一年『青衣の女』で第四回帝展に入選したものの、昭和三年の国展を境に画業からは遠ざかった。以後、溝口健二のもとで映画の衣装考証、時代考証の仕事を四〇年近く行う。昭和二十六年の『お遊さま』(原作谷崎『蘆刈』「改造」昭和七年一一―十二月)では衣装考証・時代考証の仕事に加え、冒頭の見合いの場面ではお茶の師匠役で出演もしている(16)。

画家としての甲斐庄は、『横櫛』以降、より粘着質の強い画風に傾斜していった。土田麦僊に絵を「陳列拒否」される事件が起きた(17)。ただし、粘質化した画風への傾斜は甲斐庄だけにとどまらなかった。同時代の画壇の流れに眼を向けると、大正末期まで、同じように粘着質に物質を描こうとする画風が興隆していた。日本画では先に挙げた岡本神草の他に、稲垣伸静、丸岡比呂史、宇田萩邨など、洋画家では高橋由一、岸田劉生などが挙げられる。

岸田劉生は、岩佐又兵衛を始めとする日本画に「デロリ」とした「下品の美」(18)を見出した。丹尾安典は、劉生の絵に、「唾液や体液のようなねっとりした恍惚にふける人間の生の臭気。これを劉生は肯定し、敏感にかぎわける」(19)と指摘し、甲斐庄もまた「デロリ」の系譜に位置づけている。

生涯を通じて、谷崎の小説に具体的な油絵が登場することは殆どない。しかしながら劉生の代表作『麗子像』は『細雪 中巻』(中央公論社、昭和二十二年二月)の洪水の場面が登場する。妙子とその洋裁の先生である玉置女史たちが部屋への浸水であわや命を落と

す危険に曝されたとき、「頭の上から額が落ちて来て眼の前に浮かんだ。それは女史が秘蔵してゐる麗子ちゃん像であつたが、その額がぶく／＼と浮き沈みつ部屋の隅の方へ流れて行くのを、女史も妙子も恨めしさうに見送つてゐるより外はなかつた」とある。この場面で「ぶく／＼と浮き沈み」するのは額なのであるが、同時に『麗子像』の「デロリ」とした特徴を的確にとらえているとも言えよう。

久世光彦が甲斐庄の『二人道成寺』（大正八年）を見て「肉体の屠りだけがぬらぬらと伝わってくる」（20）と評言したように、「ぬらぬら」と「デロリ」は隣接した感覚を示すものと言える。『柳湯の事件』の青年Kが「ぬら／＼」とした物質を愛しており、その生理的感覚が小説で上手く表現されていることについては、これまでの研究で主に指摘されてきたところである（21）。論者は第二章（〈感覚の錯乱〉への経路―『柳湯の事件』論I）において、視点を変え、青年Kの生理的感覚から〈感覚の錯乱〉に至ったことについて、その結果ではなく、同時代の神経衰弱をめぐる言説と連関させながらそこに至った機構の重要性を解明した。そこでは、瑠璃子の裸体画を描いていたのは性的能力を喪失した青年の代替的な性行為の一環という視点から論じた。だが、「ぬら／＼」した触覚に耽溺する青年がなぜそれを絵に描くのかについては、十分に解明し得なかつた。

青年Kは〈感覚の錯乱〉に至り、犯罪に至ってしまった理由の深層を「生ひ立ちや両親の特徴までも、詳細にお話しなければ十分でないとも云へるでしょう」と言いながら、「陳述する余裕」が無く、具体的には語らなかつた。ただ「生来ぬら／＼した物質に触られることが大好き」で、「絵が好きになつたのも、恐らくはさう云ふ物質に対する愛着の念が次第に昂じて来た結果」とだけ告白するのである。

甲斐庄楠音もまた幼年期からの生理的感覚が画風に深く関わったことを、栗田勇が紹介した（22）。甲斐庄の手記によれば、幼いころの彼には喘息の持病があり、遊ぶときは死病の床に就いていた父の病室であつたという。そして、父が排泄を漏らしたことを母に知らせるのが彼の役目であつた。そんな父の傍らで、絵を描くことが彼の愉しみだつたと甲斐庄は語っている。この手記について栗田は、「まるで娘のように父をしたいながら、その醜悪な生理を凝視することをおそれなかつた」と評している。川本三郎は『柳湯の事件』に「原初的な、童児的な感覚」（23）を、千葉俊二は「幼児的感性」（24）を指摘したが、甲斐庄は実際に幼年期に特別な感覚を体験していたのだ。甲斐庄は他人には共感できないような生理的感覚を絵に置き換える画家だつたのだ。

『柳湯の事件』の青年Kもまた、「生来ぬら／＼した物質に触られることが大好き」（傍

点引用者) だったがゆえに、「不潔」な柳湯も「それ程イヤな気持はしませんでした」と述懐し、それどころか「夢のやうに快い、不思議な気分誘い込まれ」たのであった。甲斐庄と同じく、青年は「不潔」な銭湯を「穢い」とは考えていなかったのである。「穢い」とされるものを画家が「穢い」と感じず、「美しいもの」として対象を描いたからこそ、(青年の告白が正しければという留保は伴うものの) 彼の「静物」は一定の評価を得たのである。

柳湯では「垢じみた、臭い匂がぷーんと鼻を打」ち、「ガヤガヤと云ふ人声」や「反響する擾音」が耳に届き、「生暖かい湯の感覚」や「ヌラヌラの物体」が感じられる。すなわち、視覚が抑制されることで、それ以外の感覚が分節された形で突出し、方々から立ち上がったと言えらる。しかしながら、ここで留意したいのは「四晩」かけて「足の裏」で探った「ヌラヌラの物体」を「紛ふ方なき瑠璃子の佛」だと青年が思い込むのは、「湯船の底から引き上げて見」ることによつてであつた。「大きい眼」をした青年は、最終的な確認を視覚に依存することを手放せないのだ。それゆえ青年が「せめて此の世に生れたかいには、立派な芸術の一つぐらひは残して死にたい」と選んだものが、視覚芸術である絵画だったのである。青年が絵画のうちでもマチエールを尊重する油絵を選んだことも興味深い。国画創作協会の旗揚げは日本画に油絵の重厚なマチエールを取り入れることが目論見のひとつであつた。日本画壇ではマチエールが重視されていなかったがゆえに、甲斐庄のような画家の出現が「出来事」となつたのである。劉生もまた、洋画の「油絵具又は洋風」の「顔料」によつて「かへつて純日本の美術」「浮世絵の風の審美の興隆」(25) を捉えていた。青年において油絵とは、マチエールで触覚を視覚化する変換装置だったのである。青年が「ぬる／＼」「のろ／＼」「口でしゃぶつた物のやうにどろ／＼して居る」と表現する「柳湯」はいわば「パレット」であり、「こつてり」「による／＼」「も／＼／＼」「うね／＼」と足裏の物体を探索するのは、生理的感覚を油絵に転じる画家だったからだ。

第三節 霊肉の桎梏

カリエールと甲斐庄楠音の絵には共通する特徴がある。それは女をモデルとする人物像を描いたことだ。二人とも「裸体画」を多く制作していた。谷崎の〈画家小説〉の作中においても、モデルとして登場するのは全て「女」であり、裸体画も描かれている。本節では、「女」を描く画家たちのまなざしを考えたい。

カリエールはフランス象徴主義を輸入する流れにのつて、日本でも知られることとなつ

た。内なる生命や霊との交感による生の苦悩からの救済を描く画家としてである。だからこそカリエールを、森田亀之輔は「霊的画家」(26)、野外忙人は「スピリチズムの画家」(27)と呼んだのであった。生命を伝達することのできる「女」を通じてカリエールは限りある生命という現実からの超克を志向した。だが、カリエールは有限の生命に囚われていた。それは二五点残した自画像のうち、晩年の作品に命への固執が苦悶する表情として描かれていることからもうかがえる。

甲斐庄はモデルの写真撮影し、それを基に絵を描くことも多かったという。自らが裸体となり女のポーズを取って写した写真が残されている。新藤兼人は甲斐庄の同性愛の〈実態〉とともに、彼の絵には「女になりたかったかれの情念が体から吹き出して筆にのった」(28)と言う。甲斐庄の絵に対する評価には「現世の女性美を彼等の芸術家的陶醉を以つて幻化し官能化し、神秘化して其処に鋭く高いエロチズムの美を盛つた」(29)、「霊(精神)と肉体の同在、そして離反のあいだで、深く苦しみ悩む姿がうかがわれる」(30)、「楯音は霊と肉との乖離の悩みをそのままに描いた」(31)など、彼自身が抱えこむ霊肉の相剋へと差し向けられた言葉が散見する。甲斐庄は男であることへの嫌悪と女への憧憬を描いた。言い換えれば、男の肉体を捨て、女の肉体を仮象し、絵筆をとつたのである。カリエールも甲斐庄も絵画で霊魂の表現を目指したが、果たして、女を写し鏡に有限の生命と肉体に桎梏する自画像を描いたのであった。

谷崎の〈画家小説〉においても、女をモデルに描こうとする洋画家たちは「魂と肉体の分離」を抱え込んでいた。「魂」とは芸術を志向する心、「肉体」とは性的欲求を指し、両者が相容れないものとなって洋画家たちを苦しめていた。大正期の谷崎の作中で霊と肉が対置されながら作中に頻出する。

洋画家たちは、モデルの女たちが彼らの肉欲を惹起させようとしていると思ひこんだ。『柳湯の事件』の「裸体画」を考察したいが、青年Kは「油絵具」や「スポンジ」などで瑠璃子を折檻するものの、作中に絵を描く場面は見出せない。そこでモデルへの言及と創作場面が描かれている『金と銀』の青野の女の描き方を参照したうえで、『柳湯の事件』で瑠璃子の「裸体画」が作中に登場しないことの深層へと論を進めたい。

青野の「マアタンギイの閨」では、モデルの栄子の肉体は「若し試みに胸中を持つて抱き上げでもしたら、水底から掬ひ上げられた藻草のような塩梅に、べったり濡れて垂れ下がるかと思はれるほど、その手足はなまめかしく柔か」なものであった。『柳湯の事件』の青年Kであれば、その触覚を好みそうな「ぬらぬら」した肉体を備えていたと言えよう。

青野の絵の成功は、「崇高な芸術上の欲求と、醜怪な性慾の衝動との相闘ぐ」なかでも、「創作に熱中して居る時の自分だけは、そんな卑しい人間でない」と自分で言うように、創作中だけは「性慾の衝動」を切り捨て、絵の制作に励んだ点にある。青野が眼の前の栄子の肉体への欲求を等閑にすることが出来たのには、アトリエで精神の鎮静作用がある「アラビアの没薬」「印度の肉桂」「スルミナの薔薇の精」を焚いていたことが要因として指摘できる。青野は香で現実から遊離する。それによつて「彼の魂は、遠く深く、栄子の肉体を通り抜けてその奥にひろがつて居る縹渺とした空想の世界に分け入つて居るのであつた。キャンパスの上に動いて行く彼の絵筆は、栄子を描いて居るのではなく、たゞ眼の前に浮かび出た幻の姿を写して行く」ことが可能となつたのだ。

だが、青野が真に絵画の世界に生きるのは、大川によつて肉体を殺され、「内部の魂を外部の肉体へ伝達する神経を絶たれ」た「白痴」になつてからのことである。青野の「魂は此の世との関係を失つてから、始めて彼が憧れて居た芸術の世界へ高く高く舞ひ上がつて、其処に永遠の美の姿を見た」のである。しかも、「想像の世界に現れた時よりも更に完全に、更に莊嚴」に。ここに靈魂に基づいた理想の絵が生み出される回路が開かれた。だがそれは、現実には絵画を制作することは叶わないという逆説をとまなう。

『金と銀』を参照することで『柳湯の事件』の青年Kが「静物」を描くと一定の評価を得たという反面、瑠璃子の「裸体画」の制作は捗らず、完成されなかつたことの意味が見えてくる。青年は「長い間、精神の憂鬱に慣れ切つてしまつた結果、肉体の不潔をも寧ろ楽しむ様な心持」を感じており、「精神と肉体の不潔とは全く一つの感覚」となつていた。青年の精神と肉体の過剰な結びつき、或いは同一化が昂進していくにつれて、それが絵を描くための障害となつていたのである。

青年が精神と肉体の同一へと至つたのは瑠璃子の存在に拠る。彼女を「根が淫奔で多情」と思い込み、「生理的欲望に十分な満足を与える事が出来なく」なつていったと青年は述懐する。瑠璃子の不満が自分に向けられていると感じる青年は、「妄想」や「幻覚」、果てには「瑠璃子に殺されはしないかという恐怖」を抱く。瑠璃子がもたらす精神的な恐怖は徐々に青年の肉体の危機感へも差し向けられている。青年にとつて瑠璃子のまなざしは、彼の霊と肉を一層緊密に結びつけてしまうものであつた。他方で、カリエールや甲斐庄、或いは『金と銀』の青野は霊と肉が乖離していたからこそ翻つて、靈魂の発露としての絵が描けたのである。

『柳湯の事件』の結末は、青年が殺人を犯したことで、「監獄へ入れられる代りに癡癲病

院」に收容されるといふものだ。〈感覚が錯乱〉していった果てに、柳湯での青年は瑠璃子と「一人の男の急所」を取り違えて挿んでしまったからだ。現実においてモノを識別できなくなった青年は、肉体の感覚を失うことで、精神と肉体の別離に至ったと考えられる。「白痴」となった『金と銀』の青野が理想の絵を描くに至ったのと同じく、青年は「瘋癲病院」で瑠璃子の「裸体画」を心に描き続けていたのではなからうか。〈画家小説〉は、未完成であることに意義があるのだ。

以上、本章では大正七年前後の谷崎潤一郎の〈画家小説〉に着目し、カリエールという西洋画家を受容し、また変奏する『柳湯の事件』に焦点をあてた。そして、谷崎から日本画壇にもたらした影響について甲斐庄楠音を通じて明らかにした。時間芸術を表現する、生理的感覚を絵に置き換える、絵画は常に未完成であるという『柳湯の事件』と共通する三つのテーマが抽出された。各テーマは相互に補完し合っている。平面芸術としての絵画に時間芸術としての要素が混入したとき、絵は未完成性を孕む。時間性を絵画が含みこむためには、対象がもつ触覚を視覚化する靈魂からのまなざしを要する。『柳湯の事件』をはじめ〈画家小説〉からは、「小説」という形式において絵画を表現する積極的な意味が見出されるのである。それは現世に肉体を持つカリエールや甲斐庄には叶わなかった、描かれた図像を開示せず靈魂のみを描く事が出来る「小説」という形式においてのみ可能な絵画だったのだ。

註(1) 〈画家小説〉の洋画家たちを紹介する。『檻樓の光』の青年画家は「三度、文展や二科会以外の、妙な団体の展覧会へ習作を出品したゞけで此れ迄幾度も大作を描きかけたに拘らず、一つとして完成しなかった。『前科者』の己は、「日本ではまだ油絵が流行らない」、「今から三四年前、己の油絵が始めて文展に出品」した。『金と銀』ではフランス帰りの青野と「美術学校時代の彼の旧友のうちで、技量から云つても傾向から云つても、将来彼と角逐し競争すべき唯一の対抗者」であった大川が作中で拮抗する。『柳湯の事件』の青年Kは「溝泥のやうにどろどろした物体や、餡のやうにぬらぬらした物体を画く事だけが非常に上手で、その為に友達からヌラヌラ派と云ふ名称をさへ貰つて居る」。『富美子の足』の宇之吉は「美術学校の学生」で「将来洋画家になる事を目的として生きて居る若者」だ。くわえて、作中時間が大正七年の「春の半ば過ぎ」である『鮫人』の服部は、生活が荒廃しながらも「自分は洋画家ではあるが芝居の背景を画くのが商売ではない」と言う。

- (2) ピエール・ルイ・マチユ、窪田般彌訳『象徴派世代』(リブレポート、平成七年一月)。
- (3) 『ロダンとカリエール』展図録(毎日新聞社、平成一八年)。「日本では初めての本格的な紹介となるカリエール」(大屋美那「はじめに」)と記されているように、管見では戦後初となる画期的な企画展(国立西洋美術館、平成一八年三月七日―六月四日)であった。
- (4) ハンス・H・ホーフシュテッター、種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』(美術出版社、昭和四五年一月)。
- (5) 日本でもロダンとの関連でカリエールが紹介されることが多かった。ロダンを高村光太郎や武者小路実篤らが積極的に紹介していたことについては、中島国彦『近代文学にみる感受性』(筑摩書房、平成六年一〇月)に詳しい。
- (6) 野外忙人「カリエールをいたむ(上)」(『美術新報』明治三九年八月)。
- (7) 森田亀之輔「霊的画家エウジェニス、カリエール」(『美術新報』明治四四年一月)。
- (8) 横田郁子『柳湯の事件』考(『続谷崎潤一郎作品の諸相』専修大学大学院文学研究科畑研究室、平成一五年一二月)。
- (9) 無車(武者小路実篤)訳「カリエールの手紙二つ」(『白樺』大正三年九月)。
- (10) 高村光太郎訳「カリエール作画展覧会目録の序(一八九六年四月)」(『美術新報』大正四年四月)。
- (11) 高村光太郎訳「現実の夢幻家(博物館解剖室にて、一九〇二年)」(『美術新報』大正四年四月)。
- (12) 谷川渥『文学の皮膚』(白水社、平成九年一月)。
- (13) ハンス・H・ホーフシュテッター、種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』(前掲)。
- (14) 豊田豊「新興美人画論Ⅱ京都画壇に於ける耽美主義」(『美の国』昭和二年九月)。
- (15) この歓迎ぶりについて栗田勇は「当時の若者たちは、谷崎潤一郎のデカダンス文学の世界にそっくりだといって感動した」(『谷崎の「新悪魔主義」の画壇における先駆として、二人は若い学生のスターとなった」と指摘している(『女人賛歌―甲斐庄楠音の生涯』新潮社、昭和六二年八月)。また、晩年の甲斐庄も「私の「横櫛」と岡本神草君の「口紅」は、他の先輩たちの作品より絵葉書がよく売れて、二版三版と版を重ねました」と当時の盛況を振り返っている(甲斐庄楠音「国画創作協会の頃」『三彩』昭和五一年六月)。

- (16) 谷崎はエッセー「お遊さま」を見て」（『毎日新聞』昭和二六年六月）のなかで、「上方風の軒の深い商家のたたずまひを見せたお遊さまの家や、れん子窓のある路地裏の活花師匠の家、これらのロケーションの選択がなかなか適切」で映画全体に「ムード」があつたと『お遊さま』を賞賛しているが、それは甲斐庄が担った仕事だったのである。私生活においても、裏地に派手な生地を使った着物で女装をし、女言葉を使うなど、谷崎の『秘密』（『中央公論』明治四四年一月）を偲ばせるところがある。また、谷崎や吉井勇との交友は、『お遊様』の撮影当時に、谷崎、溝口、主演の田中絹代らと一緒に撮影した写真からうかがえる。甲斐庄は未完の遺作『畜生塚』を残して世を去った。関白秀次公の妾たちの殉死を題材とした『畜生塚』は、谷崎の『聞書抄』（『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』昭和一〇年一月五日―六月一日）と題材を同じくする。
- (17) 大正一五年の第五回国画創作協会展における『女と風船』の「陳列拒否」の理由は、土田麦僊の「穢い絵は会場を穢く」するという言葉であつたという（甲斐庄楠音「国画創作協会の頃」前掲）。麦僊との題材や画風をめぐつての確執は以下に詳しい。山口昌男「穢い絵」の問題―大正日本の周縁化された画家たち（『敗者の精神史』岩波書店、平成七年七月）、上藪四郎「甲斐庄楠音の転換期―きたない絵事件をめぐつて」（『甲斐庄楠音と大正期の画家たち』展図録、京都国立近代美術館・千葉市立美術館・日本経済新聞社編、平成一一年）。
- (18) 岸田劉生『初期肉筆浮世絵』（岩波書店、大正二五年五月）。
- (19) 丹尾安典「仰天日本美術史「デロリ」の血脈」（『芸術新潮』平成二二年二月）。
- (20) 久世光彦「『二人道成寺』の彼方へ」（『怖い絵』文芸春秋社、平成三年一月）。
- (21) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』（中央公論社、昭和四五年七月）、谷川渥『文学の皮膚』（前掲）、川本三郎『大正幻影』（新潮社、平成二年一〇月）、千葉俊二「犯罪とミステリー」（『潤一郎ラビリンスⅧ 犯罪小説集』解説、中公文庫、平成一〇年一月）など。
- (22) 栗田勇『女人賛歌―甲斐庄楠音の生涯』（前掲）。
- (23) 川本三郎『大正幻影』（前掲）。
- (24) 千葉俊二「犯罪とミステリー」（前掲）。
- (25) 岸田劉生『初期肉筆浮世絵』（前掲）。
- (26) 森田亀之輔「霊的画家エウジェーヌ、カリエール」（前掲）。

- (27) 野外忙人「カリエールをいたむ(上)」(前掲)。
- (28) 新藤兼人「どろんと情念」(「芸術新潮」平成九年四月)。
- (29) 豊田豊「京都画壇新進作家録―其現状と芸術的主潮―」(「美の国」昭和二年四月)。
- (30) 上園四郎「甲斐庄絵画の転換期―きたない絵事件をめぐって―」(前掲)。
- (31) 島田康寛「甲斐庄楠音―大正期に噴き出した日本美の伏流―」『大正日本画の異才―いきづく情念―甲斐庄楠音展』図録、京都国立近代美術館、笹岡市立竹喬美術館編、平成九年)。

第四章 信憑の条件―『白狐の湯』論

谷崎文学において、いわば〈狐モノ〉とでも呼ぶべき系譜の作品群がひしめいている。たとえば、『少年』（「スバル」明治四四年六月）では狐に化した光子を侍役の信一が退治するという「狐ごっこ」が子どもたちの遊戯となっていた。『母を恋ふる記』（「大阪毎日新聞」大正八年一月五日―二月三日、「東京日日新聞」大正八年一月一九日―二月二日）の夢で逢った母は、「あの真白な肌の色が、どうも人間の皮膚ではなくて、狐の毛のやうに思はれる」と喩えられている。『痴人の愛』（「大阪朝日新聞」大正一三年三月二〇日―六月一四日、「女性」大正一三年一月―大正一四年七月）でも、ナオミの西洋人を思わせる肌の白さが「狐のやう」と形容されていた。『吉野葛』（「中央公論」昭和六年一月）の津村は、「母―狐―美女―恋人―と云ふ連想」を紡いでいく。

「狐つき」を主題とした『白狐の湯』（「新潮」大正一二年一月、初出本文においてのみ「A Fairy Play」の副題が記されている）もまた、数少ないこれまでの先行研究において〈狐モノ〉の系譜のなかに包含され、時代を超えた妖怪に対する人間の心性という視点から語られてきた。たとえば、野口武彦は「有史以前の民俗学的ト―テムズム」（１）を狐に見出した。原章二は、谷崎文学における人間と動物の対等性を前提としたうえで、「日本人の古来からの動物観に合致する」（２）と指摘している。また、千葉俊二は「狐」を谷崎文学に一貫するテーマに見出すなかで、「明治の文明開化この方」において、「狐が人間に化けるなどと盲信するものもいなくなり、狐憑きという現象も一種の精神病と見做されるようになった。幽霊がいなくなり、狐憑きもなくなったからといって、幽霊を生み出した心的メカニズムや、モノに憑かれ、化かし化かされるというわれわれの心性そのものまでがなくなってしまうわけではないだろう」と「文明病という新たなかたちの狐憑き」（３）に言及した。

ただし『白狐の湯』には、〈狐モノ〉の作品群とは一線を画す特異点がある。〈狐モノ〉のように、比喩や仮象として狐が描かれているのでは無い。戯曲であるがゆえ、実体としての「狐」が作中に登場しているのである。伊福部隆輝は、大正末の谷崎戯曲の特色を、「健康なるもの、正規なるもの、完全なるもの、でなくて、常にその反対なるものであることである。変則なるもの畸形なるもの、怪奇なるもの」（「谷崎潤一郎覚書（その戯曲を通して見たる）」「演劇新潮」大正一三年一月）と列挙し、小説とは違い戯曲には「正に

不向な芸術形式」と指摘した。この発言は『白狐の湯』を視野に入れていたのではないか。というのも、人を誑かす「狐」を「変則」「畸形」「怪奇」に演じる舞台は、困難である。伊福部が想定したと考えられるがゆえである。すでに、小山内薫も「病的に恍惚とでもいふやうな状態に入つてゆく処は、谷崎君独特の芸術と見ることが出来る。然しこの劇の上演は非常に困難だと思ふ。所謂「表現し難きものを表現する」劇の一つに帰するのであるから」(「戯曲家としての谷崎潤一郎君が歩いて来た途」「読売新聞」大正十二年二月五日)と言及していた。(4)

本作の舞台は、ある地方の山奥の溪流のほとり。秋月夜の晩になると「白狐の湯」と呼ばれる温泉に真つ白な狐が現れ、その姿を見た者は「狐つき」になり、命を落とすと村では語り継がれている。母、姉、兄を「狐つき」で亡くしたと噂されている角太郎は、「白狐の湯」において狐と会話を展開し、恋慕するローザと見紛つた結果、仔狐たちに川上へ運ばれる。程なく、その死体が「稚児が淵」に浮かぶ、という一幕物の戯曲である。

『白狐の湯』の本文において、「狐つき」をめぐる表記が変遷した点に触れておきたい。谷崎の生前中に『白狐の湯』を掲載、収録した本文は以下の六種である。①初出本文、②翌月に刊行された『愛なき人々』(大正十二年二月、改造社)、③『愛すればこそ 愛なき人々』(昭和二年三月、改造社)④『谷崎潤一郎全集』第十一卷(昭和五年四月、改造社)、⑤『谷崎潤一郎作品集』第八卷(昭和五年二月、創元社)、⑥『谷崎潤一郎全集』第十一卷(昭和三年五月、中央公論社)。「狐つき」／「狐憑き」が①②③は五箇所／〇箇所、④⑤⑥では〇箇所／五箇所と反転している。もう一点付け加えておくと、「つく」(その活用形を含む)／「憑」は、①②③は三箇所／一箇所、④⑤⑥は〇箇所／四箇所。④の昭和五年の改造社版を分水嶺に「狐つき」が「狐憑き」に、「つき」が「憑き」推移していることが分かる。(以下、本章では初出に倣い「狐つき」と記す)。表記が変更された理由は分からないが、「狐つき」と表記する方が、民話性、また地域性を前面にうちだしているように感じられる。『白狐の湯』の発表当時には「狐憑き」「憑く」と記す方が圧倒的多数を占めていたからだ。

『白狐の湯』において、民話的な装の下には、同時代の科学的言説もまた散見している。角太郎が「狐つき」になっていく過程が、村の〈迷信〉をなぞっているばかりでなく、〈科学〉を反映しているのだ。本章は、『白狐の湯』において「狐つき」をめぐる情報が〈迷信〉と〈科学〉が混在する戯曲のなかで、どのように配置されているのかを分析する。そのうえで、情報を人が信じるに至る機構を問うていきたい。

第一節 大正末の警鐘

『白狐の湯』の発表当時に、科学的言説のなかで「狐つき」はどのように位置づけられていたのか。心理学の見地から心霊現象を究明していた小熊虎之助は、「憑きものの心理」(「変態心理」大正二年一月)で以下のように言及している。

これ等の奇怪な憑きものは心理学的にはどう説明するか、といふに、この現象はその外観が示すやうに、または通俗者が考へるやうに実際そのやうな神霊や、魂神が憑いて来たものでは決してない。結局、それ等の神霊も亡霊も獣霊も、その当人自身の思想や感情が生み出してきた主観的な空想物にすぎないのである。

小熊の定義は、思い込みという「暗示」の作用が、「当人」が「悪霊」と仮想するものを侵襲させ、「主観的な空想物」が「憑きもの」と認知されるというものだ。加えて、「暗示法、すなはち催眠術を用ひて実験室内で吾々はいつでもこの憑依現象を作り出すことが出来る」とまで主張する。医学士・落合兼善もまた、「狐憑病」(「変態心理」大正二年五月)において、同病に罹りやすい人は「神経質」、或いは「精神性抵抗薄弱」であるがゆえに、「暗示」を受けやすいと指摘している。

これらの発言の背景には、「狐つき」を精神病とする言説は、ベルツ「狐憑病説」(5)や門脇真枝「狐憑病新論」(6)など、明治時代からすでに産声をあげていたこと、大正中ごろには、「狐つき」をめぐる議論は催眠状態に陥った精神病の一症状と結論付けられ民俗学の対象へとシフトしていたことが考えられる(7)。雑誌「郷土研究」でも狐が度々、テーマとして取り上げられ、民話や伝承として収集されている。大正五年一〇月号には林魁一「狐に関する俗信」という記事が認められる。もはや大正末には憑霊現象は「暗示」と規定され、人間心理の内面は科学によって統治可能なものだとする言説が定着していたのである。

にもかかわらず、なぜ大正末に至って小熊や落合が前近代の名残である「憑きもの」を声高に否定せねばならなかったのであろうか。それは、言説上では「憑きもの」の存在が抹消されていたにもかかわらず、現実の社会、とりわけ「地方」において、「憑きもの」への〈迷信〉が根強く生を永らえていたからである。たとえば、呉秀三は「我邦デモ昔ハ勿論、今デモ地方ニヨツテ」は「馮依妄想」が信じられており、とりわけ「狐憑」(8)がも

つとも多いと報告している。小熊もまた先の引用中の「奇怪な憑きもの」の代表例のひとつに、「出雲地方の狐持」を挙げている。『白狐の湯』は、「だあ」「だあよ」など方言らしきものが散見する、地方を舞台とした「狐つき」をめぐる戯曲である。したがって、本章でも「狐つき」をめぐる地域性、及び歴史性を視野に入れ、考察していく必要があるだろう。

有馬学は大正末、とりわけ原敬内閣が鉄道網や学校を整備し、「地域的な「均霑」性」が生じたことを時代の特徴として見出している反面、「一九二〇年代の、いや高度成長以前の都市化は、都市と農村を区別し、その差異を際立たせていく都市化であった」（9）と指摘した。大正期を象徴する「都市化」「大衆化」という言葉は都市と地方の格差を隠蔽する。マスメディアを通じて都市から全国に発信された情報が「地方」に受信されてはいても、その情報が描き出す生活と「実生活」との間の乖離は甚だしかったであろう。そんな大正末における地方での〈情報―場―人〉の相互作用を、『白狐の湯』は「狐つき」を範例に描き出しているのだ。

第二節 「狐つき」をめぐる偏差

『白狐の湯』において、角太郎の「狐つき」を各登場人物がどのようにとらえていたのか。本節では、各人ごとに「狐つき」をめぐるまなざしに差異があることを抽出していきたい。

まず、お小夜の母を考察しよう。角太郎とお小夜の母は叔母と甥の関係であり、作中人物で「狐つき」を最も篤く信じるのはお小夜の母親である。「よう、お小夜ぼう、おめへはまあ、どうしてそんなに角の事ばかり案じるだあよ。おめへはまだ歳が若えんだしなう、今に嫁に行く時分になりやあ、いくらだつて好い婿が貰へるだあよ」とお小夜の母は娘が角太郎と結婚することを阻止しようとする。のみならず「おらあんな狐のついた人間を甥だたあ思はねえよ。あれの一家は代々狐にたたられてゐるだあ。あれのおふくろが死んだのも、兄あや姉えが死んだのも、みんな狐の業なんだもん」と親類関係にあることすらも認めようとする。注視すべきは、お小夜の母は角太郎の母の「狐つき」には言及する反面、死んだ角太郎の父については無言を貫いていることだ。ここから、お小夜の母と角太郎の父が姉弟関係であったと言えよう。お小夜の母は角太郎の母の家系が「狐つき」の一統であって、自らの家系は「狐つき」の家系ではないと信じ込んでいるのである。だからこそ、お小夜と角太郎が結婚し、「代々狐にたたられてゐる」一家と血縁関係で結ばれる

ことになってしまふ事態を忌避しようとする躍起になっているのだ。自分たちの一家が「狐つき」の家系と村人たちから見做されることを恐れている。

お小夜の母は、角太郎が神戸から「馬鹿になつて帰つて来」たと言ひ、彼が毎夜温泉小屋を覗き続けることで「気が違つて狐つきになつちまう」と表現する。ここから「狐つき」は遺伝性のもので、潜伏期間を経て、発現すると捉えられていることが分かる。「狐つき」は病をめぐる言説に近似し、一見すると「気が違」うことと「狐つき」へは連続線上にあるかのようだ。しかしながら、お小夜の母は「病」と「狐つき」が異なる地平ものとして認知しようとする。それは、彼女が角太郎を「狐つき」と断言する根拠からうかがえる。

(母親) いゝや、あれはただの気ちげへちやあねえ。——現におめへ、此の白狐の湯の近所でな、夜がふけてから彼が真つ白な狐と一緒に歩いてゐるのを、見たつて云ふ人が毎晩のやうにあるんだもんやう。

(お小夜) おツかあが真に受けるもんだから、みんなが面白がつて好い加減な事を云ふだあよ。そりやあ嘘にきまつてゐるだあ。

(母親) いゝや、嘘の訳はねえだあ、さきおととひの晩は千歳屋の旦那が見たつて云ふし、その前の晩は、お六さんとこの若え衆が見たつて云ふしやう、——

(お小夜) そりやあみんな神経だあ。

(母親) 神経ならそんなに幾人もおんなじものを見る訳がねえだあよ、ゆうべもおととひも見た人があるんだもん。

母親が角太郎を「狐つき」の根拠としているもの、それは村人たちの噂話なのである。幾人かの村人たちが「真つ白な狐と一緒に歩いてゐ」た角太郎の姿を目撃し、噂話を村全体で共有することが、「狐つき」だとお小夜の母親に断言させたのである。興味深いことに、お小夜の母親が認知しているほど「神経」という〈科学〉の言葉が大正末には「地方」にも普及していたものと描かれている。だが、「神経」と「狐つき」は明らかに線引きされているのだ。

一方、角太郎を慕うお小夜において、「狐つき」はどのように認識されていたらうか。ここ四五日行方が知れず、生死が不明な角太郎についてお小夜は、次のように述べる。

(母親) ふん、待つてゐたつて来る筈はねえよ、角太郎はもう大方死んちやつただあ。

(お小夜) 死んぢやつたら死骸が出なけりやなんねえつて、みんなさう云つてゐるだあよ。角ちゃんの兄さの時だつて、姉えの時だつて、——ほれ、あの釣橋の下の方のよう、真つさをな淵の中に仰向けになつて、ちゃんと死骸が浮いて出たつて云ふんだもん。

(母親) そりやああの時はさうだつたけれど、角の奴あ溪で死んだか山で死んだか分りやあしねえもん、死骸だつて出るときまつちや居ねえだあよ。

(お小夜) だつて、昔ツから此の村ぢやあ狐に憑かれた者があると、みんな溪へ落ちて死ぬんだつて云ふんだもん、さうしてしまひにやあ死骸になつてあの淵へ浮かぶんだつて云ふんだもん。……

(傍点は論者による。この一箇所だけ「憑」が用いられている)

角太郎の兄や姉は「狐つき」で死んだからこそ、亡骸が「稚児が淵」に浮かんだが、角太郎の場合は未だ淵に死骸が浮いていない以上、「狐つき」で死んだのではないものと主張する。しかし、お小夜には、「狐つき」をめぐる認識に偏りがある。角太郎の「狐つき」を〈迷信〉だと否定する一方で、彼以外の家族には〈迷信〉を認めているからだ。また、お小夜は角太郎が生存している可能性の根拠として、「人間は、水さへ飲んでりやあ十日や二十日飯い食はねえでも大丈夫」と言う。ただし、この発言の〈科学〉は「学校の先生」に教わつたものだった。

(お小夜) 狐がつくなんて、今の世の中にそんな事があるもんでねえつて、先生はさう云つただあよ。

(母親) いくら先生がさう云つたつて、角のする事が正気の沙汰と思へるかよう。
[…]

(お小夜) そりや、伯母さんの事は知らねえけれどな、角ちゃんのは狐がついたと云ふ訳ぢやあねえだあよ。ただ少うし気が変になつただけだあよ。だから親切にしてやれば今に直るかも知れねえのによ。

お小夜は「狐つき」を昔の〈迷信〉だとする「学校の先生」の言葉を借用し、角太郎は一時的で治癒可能な神経衰弱だと反論する。教員に、雑誌「変態心理」の読者層が多かつたことはこれまでも指摘されているところだ(10)。管見によれば大正一〇年一月から大正一一年七月までの「変態心理」における投稿読者は、職業不明者を除けば二人の

うち六人が教員である。加えて、『尋常小学修身教師用』巻四（文部省、大正九年九月）の「迷信におちいるな」の項の注意欄を見ると、「迷信は地方によりて種々あり。本課を教授する際其の地方に行はるゝ迷信につき、特に注意して之に陥らざるやう諭すべし」とある。やはり「地方」は「狐つき」など「迷信」とともに語られ、「教師」は両者を分離する役割を担っていたのであった。

だが、お小夜は角太郎の「狐つき」を心奥において否定していたのだろうか。むしろ、そうであつて欲しくないという願望が見える。後に、お小夜が角太郎に再会し、温泉小屋を覗こうとする角太郎に対して、「角ちゃん、後生だから見るんぢやねえよ、そりやあきつと狐だあもの」「その狐を見た者はみんな狐つきになるだから、決して見ちやあなんねえつて」と忠告を繰り返している。翻つて、お小夜は根底で「狐つき」の〈迷信〉に縛られていたがゆえに、角太郎が「狐つき」となることを畏怖していたと考えられる。お小夜の「狐つき」への認識は〈科学〉と〈迷信〉のあいだをさまよっていたのだ。

母とお小夜には「狐つき」をめぐる認識と発言に共通する点がある。〈科学〉と〈迷信〉が対置されているかのように見えながら、どこかで聞き知った〈科学〉と〈迷信〉をめぐる情報が、その主張のなかで無自覚に摂取されているのである。

では、角太郎自身の「狐つき」への認識はどのようなものだったのか。神戸の洋服屋で奉公していたころの角太郎を知る、ローザの召使の老婆は「薄馬鹿のやうな子僧」と見做していた。だが角太郎は、「気がひでもないのに気が違つたんだつて云はれて、こんな田舎へ追ひ帰されてしまった」と周囲の偏見を嘆いている。彼は、決して「狐つき」だとは自認しておらず、神戸ではそう名指されてもいなかった。興味深いことに、角太郎は「気がひ」という概念を認めても、「狐つき」という言葉は決して用いないのである。角太郎には、都市に住まう人間の意識が内面化されているのだ。

以上から「狐つき」は、角太郎、お小夜、その母の順に信憑の濃度が高いことが明らかになった。くわえて、各人のなかでも信憑する情報に偏差を持たされて描き分けられていると言えよう。

ところで、角太郎が白狐と歩いていたという村人たちの噂は真実だったのであるうか。身を案じるお小夜に対して、角太郎は温泉小屋にいるのは「悪い病氣」を療養しているローザだと一笑に付し、「毎晩毎晩、月があの小屋のお湯の中へさす時分に、きつとあの人が来てゐるんだ。ゆうべの晩も、おととひの晩も、ちやうど今時分に己あ見たんだ」と反論する。真つ向から村人たちと角太郎の発言は対立している。事の真相は戯曲最終部におい

て、ローザと愛人・ケリー、そして召使の老婆の登場によって明らかになる。角太郎について老婆は巡査へ次のように発言する。「ああ、彼奴ですよ。毎晩々々、うちのお嬢さんが此処のお湯へ這入りに来るのを知って居てね。ゆふべも此の近所をうろろしてゐて、跡を追ひかけて来た」「いいえ、ゆふべで懲り懲りしてしまつたつて、今夜は這入りませんでしたよ。それにもう、病氣の方も大分よくなつて来ましたので」と。

この老婆の発言によって、昨晩までは白狐の湯に来ていたのが狐ではなく、ローザだと判明する。角太郎が狐に憑かれていたという〈噂〉は反転せざるをえない。村人たちが〈迷信〉を深く信じるがゆえ、ローザを狐だと見誤っていたのである。〈噂〉と〈迷信〉が相互補完的に作用しあいながら、「狐つき」を作り出していたと言えよう。すなわち、村人たちが見たという狐はそれぞれ別の像であつたかもしれないのだ。柳田國男は「憑く狐」の危険性を「社会が共同に騙される」(11)点に見出した。『白狐の湯』においては〈噂〉が〈迷信〉と結びついたことで、白狐は均一な像を結び、同じイメージを村人たちが共有しているかのような錯覚を生んだのである。

角太郎は少なくとも情報収集能力という点においては「薄馬鹿」ではなく、高度な知能を有していた。ローザが「病氣」で毎晩、湯治しているということまで角太郎は突き止めていたのである。にもかかわらず、なぜ本物の狐と出会つた夜に限つて、角太郎は騙されてしまつたのであろうか。

第三節 狐の誘導的対話

ここからは角太郎が狐とどのような遣り取りを交わすことによつて、本当の「狐つき」になつていったのかを、ローザへの欲望と相関させながら考察していく。千葉俊二が谷崎文学の「狐憑き」をめぐる、「問題は化かすものと化かされるものとの一種の緊迫関係で、狐がいかにかまく人に化け、人を化かすかということ」(12)と言及したことは、『白狐の湯』を読むにあつても敷衍できよう。狐が化け、誘惑することによつて本物のローザだと信じ込ませようとする戦略と、角太郎が騙されまいと抵抗する、そのせめぎ合いが具体的に描かれているからだ。

狐と角太郎の遣り取りには特筆すべき点がある。それは狐が角太郎から誘導的に情報を引き出していることだ。角太郎からの「あなたはローザさんぢやないんですか？」との問いかけに、狐は「ええ、さう、：わたしローザです」と肯定しつつ、「あなた誰？——誰ですか？」と聞き返す。そこで、角太郎は「僕ですよ、——あの、神戸の洋服屋の中村に

ゐた子僧ですよ」と返答する。すると狐は、「おおさう、あなた、テイラーの中村にみました？」「そしてあなたの名前、何と云ひますか？」などと鸚鵡返しに質問をする。すぐさま角太郎は、「僕はあそこに三年ばかり奉公をしてゐました。さうして始終ローザさんのところへ洋服を持つて行つたんですよ」、「僕は角太郎つて云ふんですよ」などと次々と質問に答えていく。まずは「角太郎」という名前、そして経歴も狐の誘導によって引き出されてしまつたのである。なかでも「ええ・いいえ」と肯定・否定から応答させる質問によつて角太郎の詳細な情報が引き出されている点に注視したい。

(狐) あなたのパパやママの家、此の田舎にあるんですか？

(角太郎) いいえ、僕のお父さんやお母さんはもう死んぢまつたんですよ。だから仕方がないもんだから、伯母さんの家へ帰つて来たんですよ。

(狐) おおさう、あなた伯母さんの家にゐます？

(角太郎) いいえ、もうその家も出ちまつたんです。僕はあの婆あが大嫌ひなんだもの、——意地が悪くつて、毎日毎日僕を叱つてばかりゐて。——

角太郎の「田舎」での生活は神戸以降、話をしていないローザが知り得ない情報である。そこを利用し、狐は角太郎の近況に関心を寄せるふりをしながら、ローザの情報までも問ひかけによつて入手するのである。

(狐) あなた、それほど私が好きでした？

(角太郎) ええ。僕はローザさんが大好きでした。あなたのお部屋へ使ひに行くのが何よりも楽しみでした。ローザさんはよくピアノを弾いて、唄をうたつておいででしたね。一度僕がお部屋へ行つたら、太つた、髯の生えた、水兵のやうな服を着た西洋人が傍にゐて、一緒に唄をうたつてましたね。ローザさんはあの時僕を叱りましたね。——「黙つて此処へ這入つて来ちやあいけないよ」ツて、恐い眼をして僕を睨めて、——

(狐) 私が恐い眼をしました？そんな事がありました？

(角太郎) ええ、——それから後も二度ばかりありましたよ。その時は水兵のやうな人ぢやなくなつて、ケリー商会の旦那と二人で、ローザさんはお酒を飲んでおいででしたね。「……」

狐は角太郎から知ったローザの情報をもとに「わたし知つてゐます、知つてゐます」「ええ覚えてゐます」などと返答し、彼女になりきつてみせる。角太郎にローザだと信じ込ませたうえで、「わたしあなたが好きでしたけれども、あの水兵やミスタ・ケリーと仲好くせねばなりませんでした」「わたし自分で、自分の体が自由になりませんでした。ね、あなた分かつてゐたでせう?」「ええ、わたし一番あなたが好きでした。わたし、ほんたうは、あの水兵もミスタ・ケリーも嫌ひでした」と角太郎の望む答え、すなわちローザが角太郎に好意を寄せていたことを段階的に提示していくのである。

ただし、K・Rのインシヤルが入ったハンカチについては、狐が角太郎（K）とローザ（R）の愛の証だと主張するのに対して、角太郎は「でも店の者にこれを見せたら、Kと云ふ字はケリーさんのことだつて云ひましたけれど、……」「きつとさうかも知れないつて、僕はさう云つただけけれど、そんなことがあるもんか、だからお前は氣違ひだつて、みんなが僕を馬鹿にしました」と疑念を払拭できないでいる。そこで、狐は未だ完全に逸してはいない角太郎の記憶と判断力を麻痺させていくために、或るモノを効果的に用いるのである。

温泉小屋を覗く角太郎は、ローザに扮した狐の「腕」「脚」「肩」にある「おでき」を見て、「ルビーの玉」と形容し、次のように感嘆する。「あれはおできぢやないのかも知れない、きつとほんたうのルビーなんだ」（「おでき」の傍点は全て原文に拠る）と。だが、この段階で角太郎は「おでき」を「ルビー」だと信じていたわけではない。「かも」「きつと」という表現から窺えるように、あくまでも「おでき」が「ルビー」であつて欲しいという角太郎の願望だったのである。そんな願望を狐は汲み取り、身振りを交えた会話のなかで、本物のルビーだと角太郎に信じ込ませる。

（角太郎）　でもあの、肘のところにおできが出来てゐましたつけね。ほんたうに綺麗な、ルビーのやうな美しいおできが、……

（狐）　おほほほ、これ、これですか。（肘の方までまくつて見せる）これおできではありません、これほんたうのルビーです。おできのやうに見えますけれど、わたし此処へルビーを入れて、みんなを欺してやりました。——これ、よく触つて見て下さい。これ、分ります?

（角太郎）　（触つて見る。びろうどのやうに細かい毛の生へた、白い肌がきらきら

光つて、そこにほんたうのルビーが腫物の膿のやうな工合に嵌まつてゐる。ああ、ルビーだ、ルビーだ、ほんたうのルビーだ。やつぱりおで、きぢやなかつたんだ。

くわえて、「脛」や「足」などの「おで、き」を見せられることによって、角太郎は狂喜するのである。一緒に「歩いて巴里」に帰ろうという荒唐無稽な狐の誘いにも、「ローザさん、僕はあなたに何処までも附いて行きますよ」と角太郎は答えてしまうのである。もはや正常な判断力は完全に失われ、惑溺の余り、「いつの間にか失心したやうなつ」たことで、角太郎は狐たちに連れ去られてしまったのだ。

ところで、この「おで、き」とは一体、何だったのだろうか。ローザは神戸の西洋館に住まう高級娼婦である。そして、ローザは角太郎の故郷へ「悪い病氣」を温泉治療しに来ていたのであつた。これらから、ローザの病氣、そして「おで、き」の正体は梅毒によるものだったと考えられる。当時、鉄道網の広がりと共に、全国各地の温泉案内を目的とする本の刊行が相次いでいた。温泉で湯治することによって各種の病が癒されるとするのが、この類の本の特徴だ。とりわけ、梅毒が温泉治療により、回復すると多くの本に書かれている。たとえば石津利作「温泉治療法」(『温泉案内』大正九年三月、鉄道院)の「在来温泉で癒つた病氣」の項には「負傷、火傷、リユーマチス、胃腸病、皮膚病、黴毒、子宮病、神経痛」と書かれてある。また、松川二郎編『療養本位 温泉案内』(大正一三年六月、白揚社)は温泉成分のなかでも、「沃度カリウム又は沃度ナトリウムは、第三期の梅毒、乾癬、肥胖病、腺病、慢性リウマチス、気管支喘息等に対して、寧ろ驚ろくべき効果を發揮する」と記している。今日の定義では、「梅毒性バラ疹」は「主に体幹に多発的に生じる淡紅色斑」で、欧米人には「肌の色調」から目立ちやすいとし、「丘疹性梅毒疹」は「丘疹が体幹、四肢顔面に生じ、中央から周辺に広がり、リング状に並び環状を呈する」(13)と梅毒疹の特徴を定義している。「ローザ」という名は、蔷薇色に輝く梅毒疹を全身にもつ女性ということを示唆しているのである。

だが、本物のローザは「おで、き」をなるべく見えないように隠していた。昨晚まで、温泉小屋に入浴するとき「そうツと人に知れないやうにやつて来」ていたと、角太郎はお小夜に発言している。それとは対照的に、ローザに化けた狐は、温泉小屋の「窓にしがみつき、伸び上がつて中をのぞく」角太郎に全身の「おで、き」という秘密を「腕」から全身へ少しずつ露わにする戦略を用いていたのだ。犯罪心理学者・寺田精一は「惑溺・夢想・刺戟」(『変態心理』大正一〇年六月)と題した一節のなかで「感激の手段となつたり材料と

なつたりする特殊な秘密は、神秘化され、神聖化されて、未だ惑溺の程度の甚だしからぬものを、一層深く惑溺に導くために用ひられ」「現実世界から引き離された境地に導く」と言及した。「ああ、あれ、腕ばかりぢやない」と当初、「肘」の「おでき」しか知らなかった角太郎が全身に秘められた「おでき」を見ることで、ローザの身体は「ルビー」が鑲められたものへと転変したのである（14）。こうして、寺田の言を借りれば「宗教的色彩を帯び」、「夢想は夢想を生」み、角太郎の客観的判断力は完全に麻痺させられたことで、ローザを神聖視する回路が生まれたと言えよう。

第四節 伏流する大本教

先に引いた寺田の言は、「大本教撲滅号」と銘打たれた「変態心理」に掲載されているのだが、相手が望む応えを質疑のなかで提示していくことで虚心状態へと誘く狐の手法は、『白狐の湯』発表当時、盛んであった大本教の鎮魂帰神法と相似している（15）。鎮魂帰神法とは審神者と呼ばれる霊媒者が信者の潜在意識を読み取り、病や憑霊、とりわけ「狐つき」を取り除いていくものである。「変態心理」の主筆・中村古峽は「大本教の迷信を論ず」（「変態心理」大正八年七月）のなかで鎮魂帰神法について、次のように糾弾している。

例へば、『何と云ふ者だ、狐か』と問へば『キツネ』と答へるし、『狐の種類は何だ、野狐か』と問ふから『ノギツネ』と答へる。其の外、『名は有るだらう。有るなら云へ』と問ふから『アル』と答へ、『身体は有るか、無いだらう』と問ふから『ナイ』と答へるやうなものである。斯る問の出し方は、問者に於て既に予め相手の答語の内容を想定してあるものであつて、余はこれを誘導的暗示若しくは教唆的暗示と名ける。

古峽は、「帰神法に所謂『神懸り』とは、前記の虚心状態若しくは催眠状態が或る暗示を受けて盛んに活動した状態に外ならない」と結論づけている。古峽は憑霊現象を「現代の科学とは相容れない」とする一方で、「今日の心理学で云ふ単なる人格変換の一種に過ぎず」と言明している。この一見矛盾する古峽の態度は、兵頭晶子が指摘するように「潜在意識という水路を共有」していたがゆえ、鎮魂帰神法への弾効は「科学」というフィルターを通して大本教が再発見」された、「近親憎悪的」（16）なものだったと考えられる。鎮魂帰神法への弾効は、第一章で論じた催眠術に隣接することを物語っている。『白狐の湯』の狐の騙し方は世相を反映した手法であつたばかりでなく、具体的に「暗示」の方法が明記さ

れている。

精神医学者・森田正馬は「催眠術治療の価値」（「変態心理」大正九年一〇月）のなかで、「暗示的の問を以て釣り出しをかけると、ツイ調子に載せられて、何とか各本人の平常心の中に持つて居る感情的の或ものを口走り出すやうになる」と指摘した。古峽は『迷信と邪教』で「誘導的暗示」の方法は、「民衆の心的傾向を知り、またそれを指導する術に長けている」と「巧みを尽し」（17）たものであると説く。信者の願望を読み取り、「非理を真理らしく見せる」点で鎮魂帰神法は角太郎が「おでき」をルビーと信じ込んだ狐との遣り取りと通底している。

ところで、出口なおが明治二五（一八九二）年の旧正月に「初発の神諭」として開祖の目的を語った有名な一節は「三ぜん世界一度に開く梅の花、良の金神の世に成りたぞよ。梅で開いて松で治める、神国の世になりたぞよ。日本は神道、神が構わぬ行けぬ国であるぞよ。外国は獣類の世、強いもの勝ちの、悪魔ばかりの国であるぞよ。日本も獣の世になりておるぞよ。外国人にばかされて、尻の毛まで抜かれておりても、まだ目が覚めん暗がりの世になりておるぞよ」（18）から始まる。また出口王仁三郎が残した二首の和歌の一つが「梅の花 一度に開く 時来ぬと 叫び給いし 御祖畏し」（19）というものであり、大本教はその象徴に「梅」を用いていた。したがって、ローザの「梅毒」は、「梅」を象徴する大本教、そして大本教が有する「毒」だと解釈できないだろうか。というのも、谷崎自身も大本教と無縁であったわけではないからだ。谷崎は『邪教』と題する大正活映製作の映画を大正一〇年三月封切りの予定であった（20）。だが、末弟である終平の回想によれば、同年二月からの第一次大本教事件（21）の影響で上映は中止を余儀なくされた。映画の内容は「女教祖が大きな鏡から抜け出て宙乗りで空中に舞い上がりたりするトリックの大仕掛けのもの」（22）だったようだが、『邪教』というタイトルは大本教を、女教祖の登場は開祖出口なおを彷彿とさせてしまったことだろう。こうした状況を踏まえれば、後年『白狐の湯』において、大本教の仕法を焼き直し、独自の作品に仕立て上げた可能性が秘められている。第一章で述べた『幫間』（「スバル」明治四四年九月）では暗示が比喩的に「観音様」と語られていたのに対し、『白狐の湯』に至っては具体的に大本教が示唆されているのだ。

『白狐の湯』をめぐる同時代の悪評にも触れたい。発表直後の月評においては、ひどく悪評を蒙っていた。「角太郎の変態性は、昨者の好んで扱ふ材料だが、それが此作品では何うもひたりと現実の地に附いてゐない」（無署名「新春の創作」（七）谷崎氏の「二作品」）「都

新聞」大正二二年一月四日)、竹内順三郎「も少し深刻味を見せて貰へないものだらうか」(「新春搜索瞥見」「やまと新聞」大正二二年一月九日)、生田長江「何処に劇的なものがあることさへ解するのに苦しむ」(「新年の創作(六)」「報知新聞」大正二二年一月二三日)などといった具合である。こうした悪評の総括として、千葉亀雄の「纏まつたものとして全体を味ほうには、何だか楔が一本足りないやうな物足らなさを感じさせる。ばらばらである」(「春からの戯曲」「演芸画報」大正二二年三月)という発言は受け止めることが出来る。本作に「現実」的、若しくは「劇的」な統一感の無さをもたらせた要因は、これまでに論じてきたように「狐つき」をめぐる「暗示」する〈科学〉である「現実」と非科学的な〈迷信〉としての「非現実」が対決されていないからである。

だが、「狐つき」が時代の〈科学〉でもあり、ある地方における〈迷信〉でもあるということ、すなわち両者が同一平面に置かれているというところにこそ、『白狐の湯』は目を向けるべき作品である。後年、『紀伊國狐憑漆搔語』(「改造」昭和六年九月)で、谷崎はもう一度だけ「狐つき」をめぐる作品を発表する(23)。「山の中」「夜」「丸木橋」「淵」など共通する言葉があるものの〈科学〉は姿を消す。むしろ「狐つき」になった男は「行者を呼んで御祈禱して貰つたら、一週間ぐらゐですつかり正気に復」る〈迷信〉を主体とした民話調の作品である。したがって、『白狐の湯』は「狐つき」をめぐる、〈科学〉と〈迷信〉を併置し、正面から問うた谷崎唯一の作品であった。本作を〈科学〉と〈迷信〉の何れかに片付けるのは、狐が人を化かしたという結果にしか関心を注いでいないことになる。だが、これまで検討してきたように、本作で描かれているのは狐の化かし方、角太郎の騙され方なのであった。言い換えれば、角太郎の理的であった自家意識が狐のもつ誘惑の技法によって、内なる他者、すなわちローザへの欲望の侵入を許し、征服されていく過程だったのである。狐は角太郎の心奥に潜む願いを掬い取り、かりそめにも叶えてくれる媒介者だったのだ。

以上、『白狐の湯』の「狐つき」を範例に、人が何事かを信じる経路、或いは信じさせられる陥穽は、いかなる情報を受容していくなかで開示されていくのかを検討した。この点において、角太郎もお小夜たちも変わりはない。狐とのめまぐるしいせめぎ合いの末に、切望していた情報を提供され「狐つき」になった角太郎。一方、都市や先生から伝わった〈科学〉の情報と、語り継がれてきた〈迷信〉や〈噂〉が交ぜ織られた「狐つき」を認識するお小夜やその母。角太郎にせよ、お小夜たちにせよ、それぞれの欲望を反射鏡に与えられた情報からの取捨選択は遂行されていた。本作は、「狐つき」に対する諸解釈の闘争空

間であり、各々の解釈は「都市」と「地方」、世代、知的階級など様々な社会的分割に深淵することが明らかとなった。情報の受容の在り方によって、「狐つき」が各人ごとの信念体系として、複数に生成されていく様態を『白狐の湯』は明示しているのである。

註(1) 野口武彦『谷崎潤一郎論』(中央公論社、昭和四八年八月)。

(2) 原章二「狐と近代」(『加藤一雄の墓』筑摩書房、昭和六二年八月)。

(3) 千葉俊二「狐とマゾヒズム」(『谷崎潤一郎狐とマゾヒズム』小沢書店、平成六年六月)。

(4) 『白狐の湯』は発表同年の大正一二年五月に、帝国劇場で近藤経一演出、森律子、沢村宗之助主演で舞台化されている。

(5) ベルツ「狐憑病説」(『官報』第四六九号・明治一八年一月二六日―第四七〇号・同月二七日)。

(6) 門脇真枝『狐憑病新論』(博文館、明治三五年九月)。

(7) 「狐憑き」が神経的な病とされていく過程については、川村邦光『幻視する近代空間』(青弓社、平成二年三月)、一柳廣孝『〈こつくりさん〉と〈千里眼〉―日本近代と心霊学』(講談社、平成六年八月)などがある。

(8) 呉秀三『精神病学集要』第二版(吐鳳堂書店、大正五年三月)。第二版において序文で記されたように「殆ど旧観ヲ止メナイ程」の増補改訂がなされた。「憑依妄想」の項も追加されたものである。

(9) 有馬学『「国際化」の中の帝国日本 1905～1924』(中央公論新社、平成一二年五月)。

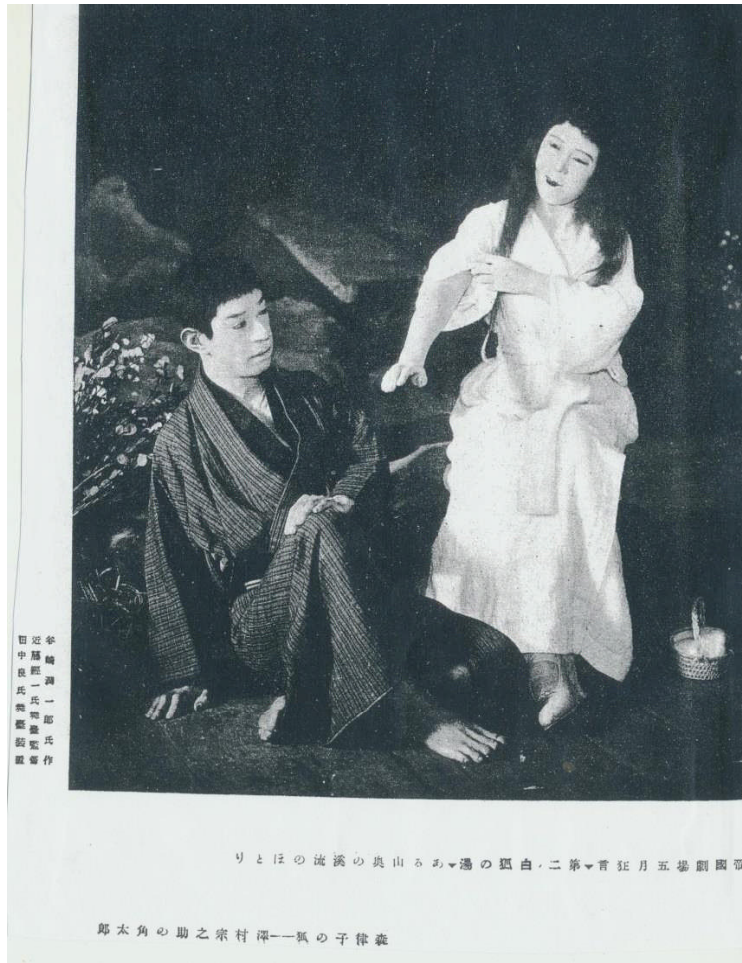
(10) 「変態心理」の読者層に教員が多かったことについては、一柳廣孝「大正期・心霊シンのなかの『変態心理』」(『変態心理』と中村古峽―大正文化への新視角』不二出版、平成一三年一月)、竹内瑞穂「存在証明としての『変態』―『変態心理』読者とそのモチベーション」(科学言説研究プロジェクト第三回公開研究会〈口頭発表〉、平成一八年一二月)などにも指摘がある。

(11) 柳田國男「誑す狐と憑く狐」(早川考太郎、柳田國男『おとら狐の話』玄文社、大正九年二月)。

(12) 千葉俊二「狐のレトリック」(前掲)。

(13) 荻野篤彦「医学的見地からの日本梅毒今昔」(福田真人・鈴木則子編『日本梅毒史の研究―医療・社会・国家』思文閣、平成一七年六月)。

(14) 大正二二年六月の「演芸画報」には、「帝国劇場五月狂言」として、『白狐の湯』の舞台写真が掲載された。ここでも、ローザ(森律子)が角太郎(沢村宗之助)に「おでき」を見せる場面がピックアップされている。



(15) 大本教は、明治三五年、教祖・出口なおに初めて憑依し、大正期には教主・出口王仁三郎によって飛躍的に拡大した教団である。だが、大正後期には「大本教の鎮魂帰神は大分此気違ひを製造する」(『読売新聞』朝刊、大正九年九月一九日)などと批判され、「変態心理」でも「大本教追撃号」(大正九年二月)、「大本教撲滅号」(大正一〇年六月)などの特集が組まれていた。

(16) 兵頭晶子「大正期の「精神」概念―大本教と『変態心理』の相剋を通して」(『宗教研究』平成一七年六月)。

(17) 中村古峽『迷信と邪教』(国史講習会、大正一二年二月)。

(18) 『大本神論 第一輯』(大日本修斎会、大正六年)。

(19) 十和田龍『出口王仁三郎の神の活哲学 血肉となって魂を活かし人生に光』(御茶の水書房、昭和六一年二月)より引用。

(20) 「大正活映近況」(『キネマ旬報』大正一〇年二月一日)。

(21) 大本教は不敬罪と新聞紙法違反で政府から取締りを受け、王仁三郎ら幹部が検挙

された。

(22) 谷崎終平『懐しき人々―兄潤一郎とその周辺―』(文藝春秋、平成元年八月)。

(23) 初出本文では「狐つき」と表記されている。その他、「憑く」をめぐっては、「憑」「つ」がともに一箇所ずつ用いられている。

第二部 昭和期・視覚及び盲目の表現機構

第一章 速度とイメージ―『吉野葛』論

『蓼喰ふ虫』（大阪毎日新聞）昭和三年二月四日―四年六月一八日／「東京日日新聞」―同六月一九日）とともに『吉野葛』（中央公論）昭和六年―七月）が所謂「古典回帰」の先駆けとして周知されている。大正期の作品世界が明瞭な輪郭線に縁取られていたのに対し、『吉野葛』では「私」と津村が亡き母の佛を求めて虚実皮膜のあわいに歩を進めていく。しかし、その一方で谷崎はその作家としての出発以来、とりわけ大正期にあつては鋭いメディア意識を持ち、映像メディアに対しては並々ならぬ関心を寄せ続けていた。大正九年の大正活映での『アマチュア倶楽部』などの脚本・映画制作、また小説においても『人面疽』（『新小説』大正七年一月）や『肉塊』（『東京朝日新聞』大正二年一月一日―四月二九日／「大阪朝日新聞」―同年五月一日）では映画が直接のモチーフとなっていた。また、第二部第五章で論じる『細雪』ではカメラや洋画の話題が頻出する。したがって、谷崎のメディア意識は昭和の「古典回帰」の時代に断絶したのではなく、大きな質の変化を見せながら連続し続けたものである。大正期からの質の変化を捉えることが出来た時、自ずと『吉野葛』と盲目三部作もまたつながりが見えてくると考えられる。

昭和四年頃から執筆されていた仮題「葛の葉」を「五十枚迄書いてから稿を捨てた」（『私の貧乏物語』「中央公論」昭和一〇年一月）後、『吉野葛』として発表に至った（1）。この経緯について、千葉俊二は「葛の葉」から「吉野葛」への曲折は、ひとえにこの語り手「私」の導入にあり、これによつて改稿もスムーズになされたようである」（2）との見解を示した。『吉野葛』が完成される頃、交通メディアはスピード化の時代を迎えていた。たとえば昭和五年一〇月に東京―神戸間に運行した超特急列車「燕」は時速六六・八キロ、所要時間九時間と従来に比べてそれぞれ約一五キロ、二時間半も上回る新時代の交通メディアの出現であった（3）。昭和九年には、時速八〇キロをゆうに超える満鉄「あじあ」号が開通した。また実現には至らなかったものの最高速度百五〇キロを設定した「弾丸列車計画」が目論まれ、スピード化への流れは益々加速化していった。谷崎の随筆『旅のいろ／＼』（「経済往来」昭和一五年八月）には、スピード化の時勢について記されている。

試みに地図をひろげてみても分る通り、狭くて細長い国土の上へ縦横に鉄道網が敷き廻されて、それが年々、血管の先が幾すぢにも岐れて行くやうに隅々へまで伸びて行

つて、寸土をも余さない状態であつてみれば、汽笛の音の聞えない山間幽谷の範囲と云ふものは次第にちぢめられるばかりである。そこへ持つて来て、鉄道省、觀光局、ツーリスト・ビュウローあたりの宣伝機関が抜け目なく客を誘引するから、名所と云ふ名所が皆その土地の特色を失ひ都会の延長になつて行く。「……」スピードアップと云ふことが時代の流行になつてゐるので、知らず識らず一般の民衆が時間に対する忍耐力を失ひ、じつと一つの物事に気を落ち着けて浸りきることが出来なくなつてゐるのであらうか。

「スピードアップ」によつて、「一般の民衆」の時空間意識は圧縮され、遠い地域も手の届く範囲へとミニチュア化された。果たして、昭和五年四月、鉄道省内に「国際觀光局が、また翌年四月には国立公園法が作られる。昭和十一年に吉野も「吉野熊野国立公園」として指定された。ツーリズムをめぐる状況について高岡裕之は、戦時下へと向かつていく時代にも一向衰えることなく、むしろ一層拍車がかかつていくとする。そして「最も多くの愛好者を獲得したのがハイキングⅡ徒歩旅行」(4)であつたと指摘した。

『旅のいろ／＼』においても「短時間に出来るだけ遠く走りをするスピード旅行の逆を行つて、狭い範囲を出来るだけ長くかゝつて見て廻る旅のしかたを、少し奨励してみたらどうか。さう云ふ風にして歩くと、今迄平気で通り過ぎてゐた土地に、意外な興味を見出すことがある」と提言されている。それは『吉野葛』において既に描かれた旅の方法であつた。冒頭部(その一 自天王)を確認する。

私が大和の吉野の奥に遊んだのは、既に二十年程まへ、明治の末か大正の初め頃のことであるが、今とは違つて交通の不便なあの時代に、あんな山奥、——近頃の言葉で云へば「大和アルプス」の地方なぞへ、何しに出かけて行く氣になつたか。——

此の話は先づその因縁から説く必要がある。

「今とは違つ」て「交通の不便なあの時代」が、「二十年程」で大きく様変わりしたことを『吉野葛』の冒頭は提示する。再度「私」は、「交通の不便なために古い伝説や由緒ある家筋の長く存続してゐる」とも言う。これまでの研究において、花田清輝が「流れとは逆の方向に向かつて、一步、一步、あるき続けるので、その空間的な移動が、そのまま、時間的などとして受け取られ」(5)ると発言したのを始め、高桑法子が『私』の歩くという

行為がそのまま文学空間の構築につながっていく」(6)、小林敦が「テキスト全体を支えているのは記述者である〈私〉の移動であり、その移動を支えるのが〈私〉の小説執筆の取材である」(7)、田中佳太は「流動する場においてそのつど動き続ける自身の行為によって現われる時空間を歩行するのだ」(8)といったかたちで歩行による移動に焦点が当てられてきた。確かに『吉野葛』には徒歩による移動が多く描かれている。だが、徒歩ばかりではなく、具体的に交通手段が用いられていることに注目したい。また歩行に限っても、その速度は一定でないのだ。

本章では『吉野葛』を、「速度」という視点から論じる。多様な交通手段を交え移動することが、物語の形成と連動していると考えられるからである。本作における「速度」とそれを感受する身体について多様な視点からの考察をおこなう。そのうえで、限定版『吉野葛』に写真が挿入された効果について迫っていく試みである。

第一節 時間と交通メディア

『吉野葛』の特徴は、物語が核心へと迫っていくとともに交通メディアがより原始的な移動手段へと退行することにある。移動の速度が低下していく場面が幾度も書き添えられていることは、(その二妹背山)の冒頭に象徴されよう。

津村は何日に大阪を立つて、奈良は若草山の麓の武蔵野と云ふのに宿を取つてゐる、

——と、さう云ふ約束だったから、A此方は東京を夜汽車で立ち、途中京都に一泊して二日目の朝奈良に着いた。D武蔵野と云ふ旅館は今もあるが、二十年前とは持主が變つてゐるさうで、あの時分のは建物も古くさく、雅致があつたやうに思ふ。鉄道省のホテルが出来たのはそれから少し後のことで、当時はそこで、菊水とが一流の家であつた。津村は待ちくたびれた形で、早く出かけたい様子だつたし、私も奈良は會遊の地であるし、ではいつそのこと、折角のお天気が変らないうちにと、ほんの一二時間座敷の窓から若草山を眺めたゞけで、すぐ発足した。

B吉野口で乗りかへて、吉野駅まではガタガタの軽便鉄道があつたが、それから先は吉野川に沿うた街道を徒歩で出かけた。万葉集にある六田の淀、——柳の渡しのあたりで道は二つに分れる。右へ折れる方は花の名所の吉野山へかかり、橋を渡ると直きに下の千本になり、関屋の桜、蔵王権現、吉水院、中の千本、——と、毎年春は花見客の雑沓する所である。E私も実は吉野の花見には二度来たことがあつて、幼

少の折上方見物の母に伴はれて一度、そのうち高等学校時代に一度、矢張群集の中に交りつゝ此の山道を右へ登つた記憶はあるのだが、左の方の道を行くのは始めてであった。

C近頃は、中の千本へ自動車やケーブルが通ふやうになつたから、此の辺をゆつくり見て歩く人はいないだらうけれども、むかし花見に来た者は、きつと此の、二股の道を右へ取り、六田の淀の橋の上へ来て、吉野川の川原の景色を眺めたものである。

(傍線、波線などは論者による。以下の引用部も同じ)

この交通移動は「明治の末か大正の初め頃」の時刻表に正確に符合する。試みに、大正元年九月の時刻表(9)を事例にすると、以下の旅程となる。

新橋 23…00発(下関行の夜汽車)

官有鉄道(寝台、食堂完備)

京都 14…39着

七条 6…02発(奈良行)

官有鉄道(明治四〇年、関西鉄道を買収(明治三七年、奈良鉄道を買収))

奈良 8…04着/9…40発

官有鉄道(明治三三年、関西鉄道を買収(明治三三年、奈良鉄道を買収))

王子 10…11着/10…16発

官有鉄道(関西鉄道を買収)

高田 10…39着/10…43発

官有鉄道(関西鉄道を買収(明治三七年、南和鉄道を買収))

吉野口 11…21着

吉野軽便鉄道(明治四五年開業)

吉野(現・六田駅)

徒歩(2km強)

吉野 *現「吉野駅」は昭和三年に開通(10)

夜汽車で東京を発ち、京都から奈良に向かった後、軽便鉄道に乗り継ぎ、吉野駅から上り市へ徒歩で向かう移動手段は「明治末か大正の初めの頃」の事実即している。奈良で「一

二時間座敷の窓から若草山を眺めた」とはいえ、「奈良を立ったのが早かったので、われわれは午少し過ぎに上市の町へ這入」るのは、可能であった。

この旅程は、(A)「夜汽車」、(B)「軽便鉄道」と段階的に速度を落とすことで、吉野の地での「徒歩」が強調されるものである(11)。交通メディアの退行は、作中に時制の導入をもたらしているのだ。さらに(C)で語りの現在時を提示することで、「むかし」と「近頃」の交通手段の差異、及び旅における風物の違いを示している。「明治の末か大正の初め頃」を描いた『吉野葛』の旅の遅さが増幅されるよう仕組まれているのだ。「むかし」は「川原の景色を眺めた」ように、時空間への意識が拡大している。(A)で一日半の時間を深入りすることなく語り終えるのだが、(C)以降、(その二)は急激に時の流れが緩み、上市へと向かう恐らく数時間にも満たない歩行の時間が徐に語られる。移動速度の低下に比例して、緩慢に語られることにより、「ほんの一瞬間眼をつぶつて再び見開けば」(12)、「山間の村里」が特別な価値を持つて眼の前に立ち現れてくるのである。

だが、数量化でき得る単位としての時間ばかりを『吉野葛』は描いていない。「私」と津村が吉野の地に降り立った当初は穏やかな速度による歩行によって眼の前には鮮やかな風物が広がっていたが、「溪は漸く狭まつて、岸が峻しい」山々へ分け入っていくとともに、二人の時間への感覚が揺らいでいく。とりわけ津村の記憶のなかにある時間が徐々に現在の時間を侵食し始める。『吉野葛』には数量化できない、いわば質としての時間も織り込まれており、両者が交錯し合いながら堆積しているのである。

第二節 相対速度の追憶

『吉野葛』の速度がどのように過去のイメージへと向かっているかを本文に即して考察する。先に引いた(その二妹背山)波線部(D)において「武蔵野と云ふ旅館は今もあるが、二十年前とは持主が変わつてゐるさうで、あの時分のは建物も古くさく、雅致があったやうに思ふ」と『吉野葛』の時制を〈現在〉から引き離す。次いで、波線部(E)「私も実は吉野の花見には二度来たことがあつて、幼少の折上方見物の母に伴はれて一度、そのうち高等学校時代に一度」と更に古い「私」の過去に触れ、そして傍線部(C)の後からは「幼い折のことであるからはずきりした印象は残つてゐないが、まだ山国は肌寒い四月の中旬の、花ぐもりのしたゆふがた」云々と朦朧とした亡き母への追憶のイメージが立ち現れてくる。

(その二妹背山)では、「八百屋の店先に並べてある柿が殊に綺麗であつた。キザ柿、

御所柿、美濃柿、いろ／＼な形の柿の粒が、一つ／＼戸外の明りをそのつや／＼と熟し切った珊瑚色の表面に受け止めて、瞳のやうに光つてゐる。鮎屋のガラスの箱の中にある鮎屋の玉までが鮮やかである」と現在に結びついた写真性が濃い。だが、(その三初音の鼓)になると様相は変わっていく。

そして自分の手のひらの中に、此の山間の靈氣と日光とが凝り固まった気がした。昔田舎者が京へ上ると、都の土をひと握り紙に包んで土産にしたと聞いてゐるが、私ももし誰かゝら、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。

結局大谷氏の家で感心したものは、鼓よりも古文書よりも、ずくしであつた。津村も私も、歯ぐきから腸の底へ沁み徹る冷めたさを喜びつゝ甘い粘つこい柿の実を食うやうに二つまで食べた。私は自分の口腔に吉野の秋を一杯に頬張つた。思ふに仏典中にある菴摩羅果もこれ程美味ではなかつたかも知れない。

現在の時の対象に向けたまなざしは「ずくし」の皮が溶けて水になっていくやうに、過去へと差し向けられている。注目すべきは、(その四狐嚙)、そして続く(その五国栖)が語られる場面は、「岩の上に腰かけ」た、「私」と津村の移動が停止した状態だったことである。たつみ都志が「くどいほどに」(13)と発言したやうに、本文に「岩の上」と六度記されている。

津村の「岩の上で打ち明け話」は再度交通メディアが退行するものだったのだ。

自分は信田の森へ行けば母に会へるやうな気がして、たしか尋常二三年の頃、そつと家には内証で、同級生の友達を誘つて彼処まで出かけたことがあつた。あの辺は今でも南海電車を降りて半里も歩かねばならぬ不便な場所、その時分は途中まで汽車があつたかどうか、何でも大部分カタ馬車に乗つて、余程歩いたやうに思ふ。

「信田の森」から二里ほどの所の葛葉駅(現・高石駅)の開設は、明治三〇年の南海鉄道による堺と佐野間の延伸を俟たねばならなかつた。明治一五年に設立された大阪堺間鉄道会社は一八年に難波と大和川北詰間、二〇年に大和川と堺吾妻橋間を开通するにとどまっていた(14)。したがつて、「明治末か大正の初めの頃」に「あの辺は今でも南海電車を

降りて半里も歩かねばならぬ不便な場所」と語られるのは妥当である。ただ、「途中まで汽車があつたかどうか」とされる「その時分」をめぐっては、かつて平山が津村の年立てに「計算上決定的な狂い」「谷崎は、この作品全体を隴の中へ封じこめようとして、二重三重にフィルターをかけているうちに、自分でも訳が分からなくなって錯誤をおかしたのだから」と指摘したところである。それは「津村が一高を卒業した年」を「明治二十八、九年」であることから、引用中の「尋常二三年の頃」は「明治二十三、四年」と仮定した。そのうえで、津村の「四つか五つの折」に母を見た年代を「明治十九年か二十年」と措定すると、『吉野葛』本文に津村の母が「明治二十四年に二十九歳で死亡」したという記述と齟齬をきたすものと考察していた。ただし、前者の仮定は「私」の年齢は谷崎自身と同年齢とあらかじめ仮定したものである。「その時分」、すなわち「尋常二三年」のころの津村は一高卒業を基準にすると明治二四年前後、母の死亡時期を基準にすると明治三〇年前後であることから「途中まで汽車があつたかどうか、何でも大部分ガタ馬車に乗つて、余程歩いたやうに思ふ」という津村の発言も誤りではないだろう。

引用中、「今でも」から「その時分」へと、作中の現在時から入れ子状態に、さらなる交通メディアの退行がなされるところに、『吉野葛』の過去へ向かう旅の到達点が据えられている。幼い津村が「母に会へるやうな気がして」引用部の小旅行を経て、信田の葛の葉稲荷へと辿り着くが、そこで母への思慕は「唯漠然たる「未知なる女性」に対する憧憬」であり、「母——狐——美女——恋人と云ふ連想」だったと気付くのだ。

なぜ、移動速度の低下や停止が過去のイマジユへと向かわせるのだろうか。ここで質としての時間、すなわち過去のイマジユを招きよせる現在の運動について考察する。速度とは、停止と移動、或いは低速度と高速度の二状態に横たわる差異を記号化したものである。『吉野葛』の発表時には、交通メディアに象徴されるように、移動とそれに伴う運動の時間感覚が早くなっている。一方で、作中で語られる「私」と津村の運動感覚は「明治の末か大正の初め頃」の旅を通じて遅くなっていく。物語を通じて、速い時間軸から遅い時間軸へと次第にシフトしている。したがって、現在の時の近代的な外的環境の変化が「私」と津村においては、相対的に速いものとして身体に感受されるのではなからうか。本章における速度を、〈物理的に速い⇨相対的に遅い／物理的に遅い⇨相対的に速い〉ものと規定として以下の考察を続ける。

ベルグソンが「純粹持続」を提唱するなかで「記憶は私たちの現実の知覚を押しつけることがあって、その場合私たちがこの知覚から残しておくものは、若干の指示、古いイマ

ージュを思い出させるための単なる『記号』にすぎない」(15)と言う。そして、「外的環境」の速度の変化によってイマージュのなかにある現在の知覚と記憶の配分は絶えず変わってしまふ流動的なものであるとする。だとすれば、近代的な「外的環境」が、遅い旅によつて高速化して見える状況は、現在を知覚できなくすると考えられよう。「私」と津村の未来へ向かう行動は停止し、それゆえ現在を過去のイマージュが覆っていく。

速度の上昇とイマージュの生起の問題について、ベルグソンを参照したのは、大正期のベルグソン流行のなかで谷崎もまたその名を『異端者の悲しみ』(「中央公論」大正六年七月)で、引き合いに出していたからだ。

少くとも章三郎に取つて、ベルグソンの説いて居る「不断の意識の流れ」などが、滞りなく流れて居さうには考へられない。

「……………さうだ、一体純粹持続とか云ふやうな事は、あれは真理なのか知らん。……………」

それから又五六分間、彼の連想は心理学の問題に移つて、いつぞや読んだ事のあるベルグソンの「時と自由意思」の論旨を、ところど胸に浮べて見たが、大概跡かたもなく忘れ果て、細かい理屈は何一つ覚えて居なかつた。

章三郎が「純粹持続」を疑いつつ、過去の「連想」を紡ぎ出していく一節であるが、谷崎がベルグソンに関心を寄せていたことがうかがえる。『吉野葛』の「岩の上」で「古いイマージュを思い出させる」ことは、『異端者の悲しみ』で、章三郎が「大便所へ蹲踞ま」り移動が停止した場面にベルグソンを想起することの延長線上にある、同じ原理なのだ。

このような速度体験は、フロイトが提唱した「ショック作用」(16)に起源する。所謂「外傷神経症(トラウマ)」がモデルになるが、その原因は驚愕の不意打ち、戦争とともに列車の衝突事故を例に挙げている。フロイトは、「刺激が侵入した場所の周囲にこれに応じた高いエネルギー備給を行うため、身体のあるあらゆる場所から備給エネルギーが動員される。大規模な「逆備給」が行われるため、他のすべての心的なシステムが〈貧困〉になり、その他の心的な機能が広い範囲で麻痺したり、低下」と言う。そのための防衛手段として「自ら高度に備給されたシステムは新たに流入するエネルギーを受け入れ、これを静止した備給状態に変化させること、すなわち心理的に「拘束」するために起きる「ショック作用」だと定義している。

フロイトを受けて、ベンヤミンはショック作用を視覚体験のなかにも見出し、近代的な大都市における群集の体験、とりわけ激しい交通のなかの都市を移動することにショックへの自動的な反応を汲み取っている。視覚的行為を刺激からの自己防衛のために見出し、眼の前の対象を何も見ていないというものである。シベルブシュもまた、汽車の窓外を眺める行為を「パノラマ」(17)的とし、かつての旅における風景との親しい関係がもはや消え去ったと指摘している。「パノラマ」的な視覚は、速度という刺激に耐えるための自己防衛の手段に過ぎないからこそ、汽車のなかでは「代用風景」として乗客は読書に耽るようになったという。ベルグソンやフロイトを傍証し、論が迂回したのは、ともかくも『吉野葛』では、前近代的な旅が語られているばかりではないということに尽きる。「今とは違つて」交通の不便なあの時代」が現在時からの具体的な交通手段の退行を交えながら語られることで、相対速度の概念が作品に取り入れられ、また近代的な鉄道や都市における移動概念が創作に生かされていることを確かめたかったのである。

ところが、(その六 入の波)に至ると、これまでとは速度のベクトルが反転する。

私は兎に角津村を促してその岩の上から腰を擡げた。そして、宮瀧で俵を雇つて、その晩泊めて貰ふことにきめてあつた国栖の昆布家へ着いた時は、すっかり夜になつてゐた。

「……」 第一日は国栖を發し、東川村に後龜山天皇の皇子小倉宮の御墓を弔ひ、五社峠を経て川上の荘に入り、柏木に至つて一泊。第二日は伯母ケ峰峠を越えて北山の荘河合に一泊。第三日は自天王の御所跡である小椽の龍泉寺、北山宮の御墓等に詣で、大台ヶ原山に登り山中に一泊。第四日は五色温泉を経て三の公の峽谷を探り、もし行けたらば八幡平、隠し平までも見届けて、木樵りの小屋にでも泊めて貰ふか、入の波まで出て来て泊まる。第五日は入の波から再び柏木に戻り、その日のうちか翌日に国栖へ帰る。「……」

私の旅はほど日程の通りに捗つた。聞けば此の頃はあの伯母ケ峰峠の難路にさへ乗合自動車を通ふやうになり、紀州の木の本まで歩かずに出られるさうで、私が旅した時分とは誠に隔世の感がある。

むろん、二人が腰かけていた(A)「岩の上から腰を擡げ」、移動を再開したことに呼応する速度の低下である。中村ともえが「同じ」「此の街道」を進む「私たち」と津村の速度の違い「「私たち」は、このとき彼に追い越された」(18)と指摘したように、物語は再び現在時へと急接近するのだ。津村はお和佐との縁談をまとめるため、「私」は歴史小説の

材料を探しに行くためである。現在時へと再接近しようとする行動にともない、徒歩より移動が速い、すなわち相対的な速度が下がる「俵」が用いられている。

その後、「私」はあらかじめ「第一日は国栖を発し」以下、五、六日にわたる歴史小説の材料を探訪する予定を披露する。三日目までの旅の詳細や結果は「ほど日程の通りに歩いた」と性急に片付けてしまうが、(B)の交通メディアの退行を経て、その後については緩慢に語られる。それはここから「南朝様」にまつわる古の伝説の核心に触れていくからである。実際には「私」は一日目から歩き続けているにもかかわらず、ここに(B)が挿入されることで、「私」の四日目以降の「歩行」を強調し、隔たった過去へ向かわせているという感覚が生み出されている。

ところが、「三の公」を探訪し終えた「私」は「史実よりも伝説の地」と結論付け、歴史小説は「材料負け」に終わったとする。古に向けて歩行したようであるが、現在時へと引き戻されたことは、本章で仮定した速度とイマージュの法則から一見、矛盾するようである。しかしながら、本文には、「機械体操が非常に不得手」な「私」の三の公へと向かう歩行は「仕方がなしに頼る足を運んだ」と銘記されていた。いかにも覚束なく地に足が着いていない、もはや歩行とは言えないことが仄めかされている。「私」は現在時に流れ込む過去の時間に着地することができなかったのだ。なぜ「私」は過去とうまく合流できなかったのか。「私」は「足もとばかり視詰めて」おり、「その風景を細叙する資格がない」くらいに何も見えていない。そして、かつて南朝がそこにあった証とされている「御前申す」や「べろべど」の岩も「こはく／＼谷底を覗いたゞけではつきり見届け」ることが出来なかった。一方、津村は「私」の「三の公」探訪の間、「話をまとめて貰ふやうに昆布家の人々を説き伏せ」ており、本文中には姿を見せない。ここでの津村の不在は、岩の上で腰かけていたときと同様、「語られない」という運動の停止によって過去のイマージュを現実合流させる仕掛けとなっている。

しかし、津村はなぜお和佐という現実に生きる女性を発見し、未来へ向けられた行動を成し遂げることが出来たのだろうか。これまで論じてきた法則では、相対速度が上昇するのであれば、津村は過去の母のイマージュに現在が覆いつくされ、未来へ向かう行動が停止しているはずだ。この謎をひもとく鍵は限定版『吉野葛』に挿入された写真のなかにある。

限定版『吉野葛』は「潤一郎六部集」の一冊として『蓼喰ふ虫』『盲目物語』に続き、創元社から昭和一二年一二月に発行された。定価一〇円（限定三七〇部）であったことからかなりの豪華本であったと言えよう。発刊に至った経緯は『私の貧乏物語』から推測できよう。

結局、こゝ数年来の私は、遊びの時間を次第に縮めて行つて、平均年に一回ぐらゐは、百枚乃至百五十枚程度の創作を書くやうになつた。けれども、それでもまだ借金が残るところから、苦し紛れにいろ／＼の手段を講ずるのである。われ／＼に取つて、何と云つても一番望ましいことは本が沢山売れてくれること、即ち印税が這入ること、これは原稿料と違ひ、働かないで儲かるのであるから、私のやうな怠け者にはこれ程うまい話はないので、一度出版したものを、装釘を変へ、定価を変へ、出版書肆を変へ、廉価版、或は豪華版などゝ名目を変へて、二度も三度も出版する。

経済的事情が発刊に至る一因であつた。本章で問題にしたいのは限定版『吉野葛』に挿入された写真である。写真は二五葉にも及び様々に吉野の風物が配された。撮影は全て北尾鎌之助（19）による。彼が谷崎の限定版『吉野葛』の写真撮影を担当したのはいかなる経緯であつたのか。明確な証拠は今のところ得ていないのだが、二人を結びつけたのは創元社だつたのではないかと推察されるところだ。谷崎は昭和七年四月の『倚松庵隨筆』以来、創元社と深い関わりを持ち『潤一郎自筆本 蘆刈』や『春琴抄』などを発刊し続けた。北尾もまた、昭和二年の『日本山岳巡礼』以来、『近畿景観』シリーズや『小型映畫の知識』『風景を切る カメラの美と旅』など創元社からの出版を続けていたからだ。

谷崎と北尾の交流について、永栄啓伸は（20）、北尾の『近畿景観』に対して谷崎が「この書の全体が、すべてかういふ近代味と懐古味と科学的精緻と文学的潤沢との、微妙な組み合わせをもつて成り立つてゐる」（21）とする推薦文を贈つたこと、「ホーム・ライフ」に松子夫人の写真が掲載されたこと、蘭書房から出された『定本 近畿景観』の題簽も贈つたことなどに言及している。

なお論者からは、北尾からも折に触れ谷崎の作品に触れていることを付け加えておく。『風景を切る―カメラの美と旅―』（昭和二七年、大阪創元社）では限定版『吉野葛』に、『淀川』では「蘆刈」に言及した。谷崎の『疎開日記』（「人間」昭和二年一〇月）には、昭和一九年三月二八日に谷崎は創元社が催した食事会で北尾に会つたこと、同月三〇日に

は北尾が谷崎邸に来訪し「樋口富麿氏筆の絵に予が賛をしたる軸二つ（源氏空蟬の歌及春琴抄の歌）持参箱書を求め」たことが記されている。北尾も『国立公園紀行 第三編富士箱根伊豆』（創元社、昭和三〇年）では「せつかくこまで来たので、久しぶりに、伊豆山鳴沢の谷崎さんにも逢ってみようか」と思い立ち、訪問した様子を語っている。

しかし、二人の親密な交流が、限定版『吉野葛』に挿入された写真を『吉野葛』の世界と緊密に結びついた、或いは忠実に再現したものと証言するものでは決してない。『吉野葛』と写真との時制が一致しない。写真を見る者の時制はカメラが風景を覗いている「瞬間」と重なってしまうからである。『吉野葛』には質的に多様な時間が堆積しているにもかかわらず、この写真は限定版が出された現在に非常に近い時に撮られたものであることから、単線的な時間からの切り取りを偲ばせている。しかも、そこにはおかつぱの少女や電信柱が映りこみ、「明治の末から大正の初め頃」の写真と受け取るには、細部の力、ロラン・バルトの言を借りれば「プンクトウム」(22) によって阻害される。正確にいつ北尾が吉野へ撮影に向かったかは分からないが、平山城児が既に指摘しているように、北尾はその著作『風景を切る―カメラの美と旅―』で吉野に撮影に向かったのは谷崎に限定版の仕事を依頼されたからであることを明かしている(23)。限定版の写真には、撮影の特徴が散見する。それは北尾自身の著作『トーカー・風景写真撮影法』の言葉からも伺えよう。

風景は常にいく分か下瞰した方が、斜めに遠く、距離感を出すのに適切であるからだ。[∴]あまりに遠近感のない風景画は、必ずしも絶対不可とは云ひ得ないが平面一つの貼り交ぜ細工のやうな感じを与へるものだ。[∴] 構図が狭くて、どこの土地の風景か分からぬ、どこにもあるやうな一本の樹木や一軒の家の風景は、たとへ写真的にいくら優れてゐる作品でも、選む気にはなれないのである。(24)

北尾の写真術の特徴は、俯瞰・広角的、また遠近法と空間を意識したものとと言える。「自然の忠実な観察描写」という北尾の言葉に集約されるだろう。すなわち、レンズや反射鏡などを備えた機械の眼の力を忘れ、肉眼で風景をまなざすような写真を企図している。だが、北尾の写真は『吉野葛』にはそぐわない。『吉野葛』には過去のイメージが立ち込めるからだ。

では、なぜ、『吉野葛』にそぐわない写真が挿入されたのだろうか。平山城児は「それならば、いっそ、誤解されているような姿で、『紀行文』らしく証拠写真もたくさん入れて出

版し、読者をついでやろう。そんなふうを考えて作製されたのが、この限定版であったのではないだろうか」(25)との見解を示している。しかし、三瓶達治がすでに指摘している通り(26)、発表当時『吉野葛』は、千葉亀雄、広津和郎らから紀行文とみなされ、文壇受けが芳しくなかった。昭和六年六月の水上滝太郎の「この作品が単純な紀行文でない事は、全篇の構想が吉野行の写景でない事を見れば明白」(27)とする指摘以来、評価が変わってきた。たとえば正宗白鳥は「谷崎潤一郎と佐藤春夫」で『まんじ』にしても、『吉野葛』にしても、『盲目物語』にしても、材料が異なり着想も異なつてゐながら、それ／＼に古典的完成を遂げてゐる」(28)とした。佐藤春夫は「作者が急角度を以て古典的方向に傾いた記念的作品で彼が第二の出発点として意味深い作品」(29)と言及した。つまり、水上の再評価の後、紀行文ではなく、古典をモチーフにした作品と受け取られる流れが主流となった。

限定版『吉野葛』の発刊が昭和一二年末であり、水上の評価から既に六年以上たつていることから考えると、平山の言うような「紀行文」としての体裁を装うために写真を挿入したと考えることには無理が生じる。したがって、限定版の写真挿入について別様の解釈をほどこす必要が生じてくる。

まず、注目したいのはこれまでの『吉野葛』研究のなかで少なからず議論されてきた〈おすみの母の手紙〉と〈琴〉の写真である。この二葉の写真について平山は、〈おすみの母の手紙〉は完全なフィクションで、谷崎が昭和五年の秋に古道具屋で入手した「古い遊女の手紙」であることを明らかにした。「白狐の命婦之進」というキーワードが書かれていた頁を撮影し、残りの本文の手紙の文章は谷崎が創作した。一方、〈琴〉は、写真と本文の描写が細部に至るまで完全に一致することから、実際にどこかにある琴を谷崎が観察し、それをありのまま描写したという(30)。二葉の写真は虚実を攪乱させるような危うさを秘めているのである。

第四節 盲目三部作へ向けて

『吉野葛』の虚実をめぐって、両義性を孕んでいることはこれまでに指摘がある。たとえば、三田村雅子は橋に象徴される「二者択一の論理を超えた、右でも左でもない宙吊りの空間として、そのそれぞれの論理を止揚する場」(31)と指摘した。原章二は限定版『吉野葛』の写真を「フィクションがフィクションであるという狭い枠からはみ出し、増殖し、現実世界を飲みこんでゆく姿」(32)だと言及した。これらの見解を敷衍すれば、写真と

いうメディア自体も『吉野葛』においては両義性を孕んだものとして捉え返される。そして、写真の証言力もまたフィクションと現実のあわいで揺らいでいる。

ところで、写真と映画にはベンヤミンが言うように決定的な特性の差異がある。「写真は複製される対象が芸術作品であつて、複製が作品を生産するわけではな」と指摘されるようにオリジナル性を伴う。言い換えれば、写真が眼の代理表象能力を發揮し、世界の表層をそのまま剥ぎ取ってくるという〈神話〉が信じられやすいメディアなのである。映し出された事物の存在やそのイマジックを吟味すること無く受け入れられる。他方、映画には、「モニタージュに依拠して初めて成立」(33)する編集過程を含んだメディアであり、現実を物語に作りかえるフィクショナルな感覚が付き纏う。

谷崎は写真と映画の相違に言及していた。『妹』(「婦人公論」大正一一年七月)のなかで写真は「たゞ有りのまゝの物を写して、何の細工も施さないで、それが絵になつてゐる程度で沢山」だとする一方、『きのふけふ』(「文藝春秋」昭和一七年六一一月)では『盲目物語』を「あなた自身が演出するとしたらどう云ふ風に作りますかと云ふ質問」に「映画に於いても、盲人を主人公とし、外界の物象を实在のものとは違つた、盲人の幻想の世界のものとして写し出す」と構想を述べている。谷崎は映画と写真、それぞれのメディアの特性を腑分けしていたといえよう。ただし、『妹』と『きのふけふ』の間に二〇年もの時間が流れている。第二部第五章で『細雪』の写真について論じるが、昭和六年の『吉野葛』においては、谷崎の写真観の変容が兆されているのではないだろうか。限定版『吉野葛』においては映画と写真の差異が失効し、写真がフィクションを内包するからである。北尾は現実には依拠した図像を撮るがゆえに、本文と併置した際に写真が内在するフィクショナルな性質が際立つてくるのである。谷崎が限定版の写真を北尾鎌之助に依頼した理由が透けて見える。

なぜ、限定版『吉野葛』において、写真をフィクショナルなメディアに仕立てたのだろうか。ここに、過去と記憶に覆われたはずの津村が、未来へと母の再生をなし得たことが関わってくる。

自分はその時琴を弾いてゐた上品な婦人の姿こそ、自分の記憶の中にある唯一の母の倅であるやうな気がするけれども、果してそれが母であつたかどうかは明かでない。

後年祖母の話に依ると、その婦人は恐らく祖母であつたらう、母はそれより少し前に亡くなつた筈であると云ふ。

津村の記憶が誤っていたように、母のイマージュと実在の母は結びついてはいない。「母——狐——美女——恋人——と云ふ連想」の連続性の極めて疑わしいことがその証左である。津村が「岩の上」で披露した過去のイマージュは、むしろオリジナルの母から遠ざかる。したがってお和佐は、津村が「岩の上」の高速度のなかから生み出したオリジナルのないイマージュと言えそうだ。津村においては、母の凶像として抱いていた写真が、オリジナルから乖離しているのである。

本文のなかにも「写真」という言葉は散見する。津村は母の顔を殆ど記憶していないにもかかわらず青春期に好奇心を覚えたのはいつも「写真で見る母の傍に何処か共通な感じのある顔の主」であり、お和佐には「それに、さう云へば斯う、何処か面ざしが写真で見ると母の顔に共通なところがある」と言う。すなわち、『吉野葛』本文に胚胎していた「写真」のフィクショナルな性格が、限定版『吉野葛』では浮き彫りとなっている。

あらためて『吉野葛』を振り返ると、「岩の上」の告白は闇のなかの光によって包まれている。

津村は土蔵の埃だらけな床の上にすわつたまゝ、うす暗い光線で此の手紙を繰り返して読んだ。そして気がついた時分には、いつか日が暮れていたので、今度はそれを書斎へ持つて出て、電燈の下にひろげた。

「…」

「で、今度の旅行の目的と云ふのは？」

二人はあたりが薄暗くなるのも忘れて、その岩の上に休んでゐたが、津村の長い物語が一段落へ来た時に、私が尋ねた。

母のイマージュが立ち現れてくるとき、津村はいつも薄暗く光が届かない闇に包まれている。津村は、あたかも映画を仰ぎ見る観客のようだが、その「光線」は「うす暗く、また「電燈」のように弱いものである。そして、母のイマージュは白の光源を纏って現れる。津村の記憶にある母は「色の白い眼元のすゞしい」像で、また「白狐」とも喩えられていた。津村が母の痕跡を求め、たどり着いた国栖の地に広がっていた光景は母の像を決定付けている。

そして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、此処彼処の軒下に乾してある紙であった。恰も漁師町で海苔を乾すやうな工合に、長方形の紙が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。

そこは「真つ白」な紙が「きら／＼と反射」していて、そこで出会った紙すきをしているお和佐は「米の研ぎ汁のやうな」「白い水」に手を浸しているのである。この情景こそが谷崎が着想した「盲目もの」の端緒ではなかるうか。眼には「白」の光源のみが、満ち溢れんばかりに映っている。『秘密』（中央公論 明治四四年一月）では映画館の強烈な光が「瞳を刺す」と表現されていたのだが、『吉野葛』では「そこに反射してゐる光線は、明るいながら眼を刺す程でなく、身に沁みる」という。時間をかけて光線は臉の裏側に堆積される。津村の記憶にある母の佛は「町方の女房と、盲人の検校」が組み合わさっているように、前後の映像の境界は取り払われ、重なり合っていく。盲目の世界は、闇のなかにはなく、光の先に待っている。谷崎が限定版『吉野葛』に写真を挿入したのは、盲目三部作を書き終えた昭和十二年の暮であった。『吉野葛』において、弥市が盲目の按摩師であることも、佐助や順慶が自ら失明を選ぶことも既に予兆されていたのである。

註(1) 原案「葛の葉」から『吉野葛』へ至った過程については、水上勉、千葉俊二編『増補改訂版 谷崎先生の書簡 ある出版社社長への手紙』（中央公論社、平成二〇年五月）に詳しい。

(2) 千葉俊二「狐のレトリック―『吉野葛』の方法」(『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』小沢書店、平成六年六月)。

(3) 原田勝正『鉄道の語る日本の近代』(そしえて、昭和五四年一月)に詳しい。

(4) 高岡裕之「観光・厚生・旅行―ファシズム期のツーリズム」(赤澤史郎／北河賢三編『文化とファシズム』日本経済評論社、平成五年一二月)。

(5) 花田清輝『吉野葛』注(『季刊芸術』昭和四五年一月)。

(6) 高桑法子「言語的歩行者の語り―谷崎潤一郎『吉野葛』」(『幻想のオイフォーリー―泉鏡花を起点として』小沢書店、平成九年八月)。

(7) 小林敦「小説なるもの」をめぐる物語から遠く離れた冒険―谷崎潤一郎『吉野葛』

試論」(「論樹」平成二一年一二月)。

(8) 田中佳太「山霞を形成する歩行者―谷崎潤一郎『吉野葛』をめぐって」(「繡」平成一四年三月)。

(9) 時刻表は『汽車汽船旅行案内 第216号』(大正元年九月)を参照した。奈良地方の鉄道事情は『日本国有鉄道百年史』全一四卷(日本国有鉄道、昭和四六〜四七年)、『近畿日本鉄道50年のあゆみ』(近畿日本鉄道株式会社、昭和三五年九月)を参照した。奈良地方は明治二〇年代から三〇年代にかけて各地に私鉄が開通、その後淘汰されていったが、明治三九年三月、鉄道国有法の公布によりそれらの多くは官有化されていくことになる。

(10) 平山城児は「考証『吉野葛』」(研文出版、昭和五八年五月)のなかで、「近畿日本鉄道吉野線となった現在も過去も、線路の通じている部分は同じ」であり、「明治の末か大正の初め頃」には、吉野口駅から六田駅までしか鉄道が通じていなかった「ゆえ、『吉野葛』の記述は「そもそもおかしい」と指摘していたが誤認である。この点については、新潮文庫『吉野葛・盲目物語』(平成一四年五月、五六刷改版)の細江光による注解において指摘がある。

(11) 交通手段の退行表現は『蘆荊』(「改造」昭和七年一一、一二月)など、後年の作品においても用いられる。

(12) 「一瞬間」の表現機構については、第二部第五章『細雪』論を参照して欲しい。

(13) たつみ都志「シンポジウム―『吉野葛』をめぐって」(細江光・千葉俊二(司会)「解釈と鑑賞」平成五年六月)。

(14) 『南海鉄道発達史』(南海鉄道株式会社、昭和一三年九月)に拠る。

(15) アンリ・ベルグソン、田島節夫訳「物質と記憶」(『ベルグソン全集 第二巻』白水社、昭和四〇年八月)。

(16) ジークムント・フロイト、中山元訳「快感原則の彼岸」(『自我論集』竹田青嗣編、ちくま学芸文庫、平成八年六月)。

(17) ヴォルフガング・シベルプシユ、加藤二郎訳『鉄道旅行の歴史』(法政大学出版局、昭和五七年一二月)。

(18) 中村ともえ「谷崎潤一郎『吉野葛』論―紀行の記憶と記憶の紀行―」(「国語と国文学」平成一九年二月)。

(19) 北尾鎌之助は明治一七年、名古屋に生まれ。東京高等学校を中退し、名古屋新聞

社、大阪毎日新聞社で働いたジャーナリスト。「サンデー毎日」の創刊に関わり、昭和元年には編集長になった。その一方で同人誌『印象』を発刊の中心となり、山岳写真、文芸と様々な領野に好奇心旺盛であった。自著の紀行文の傍らにはふんだんに写真が添えられており、写真集や写真術に関する著作も多く発刊した。

(20) 永栄啓伸「谷崎潤一郎全未収録逸文」『谷崎潤一郎試論―母性への視点―』有精堂、平成元年七月。

(21) 谷崎潤一郎『近畿景観』と私』(大阪毎日新聞)昭和二年四月二日(読者欄)掲載。

(22) ロラン・バルト、花輪光訳『明るい部屋』(みすず書房、昭和六〇年六月)。

(23) 平山城児『考証『吉野葛』』(前掲)。

(24) 北尾鐮之助『トーキー・風景写真撮影法』最新写真科学大系一八巻(誠文堂新光社、昭和二年六月)。

(25) 平山城児『考証『吉野葛』』(前掲)。

(26) 三瓶達治『吉野葛』の構成』(目白学園短期大学研究紀要)昭和四七年三月)。

(27) 水上滝太郎『吉野葛』を読んで感あり』(三田文学)昭和六年六月)。

(28) 正宗白鳥「谷崎潤一郎と佐藤春夫」(中央公論)昭和七年六月)。

(29) 佐藤春夫「最近の谷崎潤一郎を論ず―春琴抄を中心として―」(「文藝春秋」昭和九年一月)。

(30) 平山城児『考証『吉野葛』』(前掲)。

(31) 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』第三集、有精堂、昭和六三年五月)。

(32) 原章二「狐と近代」『加藤一雄の墓』筑摩書房、昭和六二年八月)。

(33) ヴァルター・ベンヤミン、野村修訳「複製技術時代における芸術作品」『ボードレール他五篇 ベンヤミンの仕事2』岩波文庫、平成六年三月)。

第二章 名付けをめぐる叙法―『盲目物語』論

関東大震災から七年たった昭和五年三月二十六日、混沌から新たな帝都へと再編成されていったことを祝すべく「帝都東京」は復興完成式典に沸いていた。震災復興のなかで周辺の郡部を飲み込み、十五区から三十五区へと急激に拡大していくその姿は「大東京」とさえ形容されるようになる。都心には国会議事堂、首相官邸、日比谷公会堂、三越本店、高島屋、白木屋、服部時計店、日劇、朝日新聞社、同潤会アパートなど帝都を象徴する様々な建築物が姿を現す一方(1)、新・山の手には大宅壮一が「和洋折衷の半バラック」(2)と呼んだ赤瓦を冠した文化住宅が急増していき、昔ながらの江戸の面影を湛えた下町は徐々に駆逐されていく。

谷崎は『東京を思ふ』(中央公論)昭和九年一―四月)のなかで「帝都東京」をめぐる文化的状況に対して厳しいまなざしをむけていた。震災前は「自分は東京生れだけでも、今の東京には何の未練もない。いつそ大火事でもあつて、あの五味溜めを引つくり覆へしたやうな町々が烏有に帰してしまつたらいゝ」とカラストロフィを望んだ言を發していたが、震災後の街並みや東京文化を「軽佻浮薄」だと切り捨てるのである。それは、ジャーナリズムや知識階級の台頭のなかで均質化していく文化的状況を見出すものであった。『東京を思ふ』のなかでとりわけ懸念されていたのは、震災後に昂進する若者言葉にあった。

事実、近頃はあの都の青年男女が用ひてある言語でさへも、たまに出かけて行く私には、聞き馴れぬ他国の言葉のやうな耳新しさと、ガサツさと、そつけなさとを以つて響く。「…」嘗て岡鬼太郎氏は、姉のことを「おねえさま」と云ふ東京語はない、「ねえさん」と云ふか「おあねえさま」と云ふのが本当だと云はれたが、私の学生時分までは正しくその通りであつた。「…」思ふに「おとうさま」「おにいさま」式の呼び方は山の手の官員さんの家庭あたりから流行り出して、いつしか純東京の下町言葉を駆逐するやうになつたのであらう。

この発言は下町文化が喪失されていくことへの哀惜であると同時に、言葉の使用行為が透明な道具へと向かいつつある状況への危惧の表明と受け取ることができる。「青年男女」において、言葉を使うという行為そのものへの意識が希薄になっていくさまを谷崎は看取

している。本論の第一部で述べてきたように、大正期の谷崎は、同時代の文化や芸術をめぐって最先端の言葉を取り入れながら表現していた。しかしながら、『東京を思ふ』からは、新しい言葉を使うことへの抵抗が見て取れる。それは『東京を思ふ』と同年に『文章読本』（中央公論社、昭和九年一月）が刊行されたことからもうかがえよう。『文章読本』から一節を引く。

たとへば紅い花を見ても、各人がそれを同じ色に感ずるかどうかは疑問でありまして、眼の感覚のすぐれた人は、その色の中に常人には気が付かない複雑な美しさを見るかも知れない。その人の眼に感ずる色は、普通の「紅い」と云ふ色とは違ふものであるかも知れない。しかしさう云ふ場合にそれを言葉で現はさうとすれば、兎に角「紅い」が一番近いのでありますから、矢張その人は「紅い」と云ふであります。つまり「紅い」と云ふ言葉があるために、その人のほんたうの感覚とは違つたものが伝へられる。

ここから言語の伝達能力に対する諦念が垣間見える。言い換えれば、言葉を使用することによって各人が抱いている感覚や伝えたい意味内容の近傍まで再現することが出来るものの、それは決して感覚や意味内容そのものではないということである。『文章読本』の根底にあるのは「言葉は一つの符牒」の言に尽きよう。とりわけ「眼に感ずる」言語を谷崎は異物感に満ち溢れたものとして小説に取り上げようとする。

その意思の表白が『盲目物語』（中央公論、昭和六年九月）、そして「第二盲目物語」の副題を持つ『聞書抄』（東京日日新聞、「大阪毎日新聞」昭和一〇年一月五日―六月一五日）に認められる。『東京を思ふ』では、「おとうさま」「おにいさま」をめぐる人称代名詞に視線がそがれていた。谷崎が小説の言語を再考する期にあつてまず問い返したのは作中人物の「名前」ではないだろうか。

作中人物の名前が解釈の指標として機能していることが、谷崎文学において散見される。『刺青』（「新思潮」明治四三（一九一〇）年一月）では、「大川」（隅田川）のほとりで女性の肌に入墨を施す「清吉」の「清」という字に水と刺青師のイメージが与えられている。また、よく知られているように『痴人の愛』（大阪朝日新聞）大正一三（一九二四）年三月二〇日―六月一四日／「女性」大正一三年一―大正一四年七月）については、「ナオミ」や「譲治」に込められた西洋的な響きは、二人の「ハイカラ」な生活とその皮相さを浮き彫りにすると同時に、ナオミに対して譲歩する意がある。晩年においても、『夢の浮

橋』(『中央公論』昭和三四(一九五九)年一〇月)で、生母と継母の両方が「茅渟」と名付けられていることで、「私」は亡き母への近親相姦の欲望を代替的に継母に向けることを促されるとともに、継母と血の繋がりが無いゆえに欲望が認められるのである。このように、谷崎文学においては時代の区分を問わず、しばしば名前が小説を構成する重要な要素としてあった。

ただし、『盲目物語』及び『聞書抄』では先に挙げた小説群とはやや異なる意味作用が名前によって生起している。両作品の登場人物の名付けに関心が寄せられたことはこれまでになかった。だが、これらの小説において名前が作品のイメージや登場人物の性格や欲望を示唆するにとどまらない。それは後述するように、両作品ともに人口に膾炙した戦国時代の有為転変の歴史を素材としていることにも接続する。両作品の歴史叙述において名前が読みのコードとして隠されている。名前を指標に『盲目物語』と『聞書抄』読むことで両作品の連続と断絶、双方の面から考察したい。

第一節 「盲目」をめぐる眼と声

『盲目物語』は盲目の按摩師である弥市が、お市の方に仕えていた一三年間の思い出を振り返り「わたくし」の一人称によって語る。それは揉み療治の客に、戦国時代をお市の方をめぐる歴史に再編するものであった。柴田勝家と豊臣秀吉の確執は「おもてむきでござりまして、まつたくのところは、御兩人ながら小谷のおん方にけさうしておいでなされ、どちらもおくがたをわが手に入れやうとあそばしたのが事のおこりかとぞんじます」とラプストリーに書き換えられるのであった。弥市が奥書に「右盲目物語一卷後人作為の如くなれども尤も其の由来なきに非ず」として幾つものプレテキストの名を挙げているが、三瓶達治(3)、野中雅行(4)が詳細に示したように、本作の典拠のおおよそ前半が『浅井三代記』(5)、後半が『太閤記』(6)に拠っている。『盲目物語』は、その発表当時から語り手弥市の〈盲目性〉をめぐる「眼」と「声」のはざままで解釈が分かれていた。たしかに語りが進むにつれて視覚性から聴覚性へとその文体は移行している。まず、物語の冒頭付近、すなわち弥市が幼児に失明に至った場面を引く。

両眼をうしなひましたのは四つのとくと申すことござります。はじめは物のかたちなどほの／＼見えてをりまして、あふみの湖の水の色が晴れた日などにひとみに明う映りましたのを今に覚えてをりますくらゐ。なれどもそのうち一ねんとたゝぬあひ

だにまつたくめしひになりまして、かみしんじんもいたしましたがなんのきょめもござりませなんだ。

と失明に至った経緯を話す。佐藤泰正編『視覚障害心理学』(7)では、医学的に生まれつきの盲人を「先天盲」、生後失明した者を「後天盲」と区別するのに対し、心理学的にはおおよそ五歳を境にして視覚的経験の記憶の有無により「早期全盲」と「後期全盲」に分ける。また、鳥居修晃・望月登志子「心理学的側面からみた視覚障害」(8)は残存する視力を基準に分類し、「全盲」、「光覚盲」(明暗は認知可能)、「眼前手動盲」(眼の前にある手が動いているか静止しているか認知可能)、「指数弁」(指の数まで認知可能)と分類する。これらの分類に従えば弥市は、「後天盲」、かつ「光覚盲」から「全盲」へと移行した「早期全盲」ということになるうか。ここで弥市の「盲目」の症状を仮に分けて見せたのは物差しによって、身体感は大きく異なるということを確かめておきたかったからだ。それは、『盲目物語』が発表されるや否や、小宮豊隆が「視覚的要素の方が多く取りいれられてゐて、当然盲の世界を支配してゐさうな、聴覚的、触覚的、しう覚的要素の、割に少ししか取りいれられてゐない」(小宮豊隆『めくら』の世界―九月の小説について)「東京朝日新聞」〈文芸時評〉昭和六年八月二十九日)と発言したことに対応する。

他方で、弥市は『盲目物語』を語り終えるとき、次のように語るのであった。

たゞこのはなしをいつぱんどなたかにきいていたゞきたかつたのでござります。はい、はい、なんでござります。おくがたのおこゑがいまでも耳にのこつてゐるかど仰つしやいますか。それはもう申すまでもないこと。何かの折におつしやいましたおことばのふしぐ、またお琴をあそばしながらおうたひなされました唱歌のおこゑなど、はれやかなうちにもえんなるうるほひをお持ちなされて、うぐひすの甲だかい張りのあるねいろと、鳩のほろ／＼と啼くふくみごゑを一つにしたやうなたへなるおんせいでいらつしやいましたが、お茶々どのもそれにそつくりのおこゑをなされ、おそばのものがいつともきょちがへたくらゐでござりました。

と、作中の聞き手「旦那さま」に「はい、はい」と応対しながら「こゑ」や「唱歌」など「耳」の想い出を語るのである。概ね本作は、冒頭にみられる弥市の視覚経験から次第に聴覚を織り交ぜながら語られるのである。

それはまた、小宮が『盲目物語』の視覚性に批難の矛先を向けたことにいち早く反応した川端康成の「谷崎潤一郎の「盲目物語」と「紀伊国狐憑漆掻語」」（『中央公論』）（『文芸時評』昭和六年一〇月）への考察につながっていくものだ。

この「盲目物語」は、盲の世界の物語ではない。盲の物語る物語である。しかし、語り手の盲であることが、この物語の象徴なのでもない。それは作者の好事なのである。つまり、この作品は文体の物語なのである。これは作者が物語るのではなく、盲法師が物語るのでもなく、一種の文体が物語る物語であるといへば、逆説的に聞えるだろうか。「…」盲の官能の世界を、聴覚的に、触覚的に、また嗅覚的に描くことは、得意の壇上であつて、小宮氏等の非難をまぬがれることは、寧ろやさしかつたであらう。さういふ描き方への誘惑を、作者は感じたかもしれない。しかし、さういふ描き方を作者はわざと控え目にした。文体のためにである。

川端が見出した『盲目物語』の主題は文体実験にあることは言うまでもない。川端において、盲人を主人公としたのは谷崎の創作における「好事」であるから盲者の身体性が描かれていないのはむしろ当然だと言わんばかりだ。周知されている小宮と川端の同時代評を再検討したのは、川端固有の経験に基づくものとして興味深いからである。

川端が美術品の収集や写真撮影と視覚メディアに熱中していた背景に、祖父が白内障から盲目に至った事情も手伝って、『十六歳の日記』（『文藝春秋』昭和元年八月―九月）や『盲目と少女』（『東京朝日新聞』昭和三年二月）など、数々の〈盲目もの〉の作品を残している（9）。『日向』（『文藝春秋』大正一二年一月）から祖父を回顧する場面を引用したい。

祖父は何年も同じ部屋の同じ場所に長火鉢を前にして、東を向いて坐つてゐた。そして時々首を振り動かしては、南を向いた。顔を北に向けることは決してなかつた。ある時祖父のその癖に気がついてから、首を一方にだけ動かしてゐることが、ひどく私は気になつた。度々長い間祖父の前に坐つて、一度北を向くことはなからうかと、じつとその顔を見てゐた。しかし祖父は五分間毎に首が右にだけ動く電気人形のやうに、南ばかり向くので私は寂しくもあり、気味悪くもあつた。南は日向だ。南だけが盲目にも微かに明るく感じられるのだと、私は思つてみた。

―忘れてゐたこの日向のことを今思ひ出したのだつた。

北を向いてほしいと思ひながら私は祖父の顔を見つめてゐたし、相手が盲目だから自然私の方でその顔をしげしげ見てゐることが多かつたのだ。

ここには先に引いた『盲目物語』の冒頭より仔細に、具体的な「盲目」の視覚性が描かれている。川端は、谷崎の作品に描かれているのがそもそも盲者の感覚世界だと思つていなかったのではないか。川端の評が小宮のそれと対峙しているようでありながら、実際には「身体性」が描かれていないという点においては問題意識が共有されていたのである。川端の発言以来『盲目物語』は、「盲の物語る物語」という一節から文体論から評価されることになった。とりわけ、〈声の物語〉ととらえられてきたが、声は聴覚に等しいものではなく、比喩的な誹りを免れないのではないか。聴覚が〈声〉にすりかえられた結果、『盲目物語』論に「読者」が引き込まれていった経緯に私は否定的な見解を抱いていることをあらかじめ述べておきたい。

その後の研究史を大まかに紹介しよう。伊藤整は「『盲目物語』では、語り手その人の特異さ、その語り方を写した文体の特色に包まれて、その中にお市の方の生涯がある」(10)とし、長谷川泉は「弥市が感覚的に把握する触覚も聴覚も嗅覚も、文体のゆえに、そしてその文体にそぐわされた古典的世界のゆえに控えぬにおぼろにかすんだのである」(11)と指摘した。本作に平仮名の使用が多いことは、澤智子が『盲目物語』のページあたりの漢字数が「六〇〜一〇〇%」であることを挙げ、『吉野葛』が「平均約三〇%」、『春琴抄』が「平均約四〇%」(12)と指摘したように、漢字の使用率が極端に少ないことは目に見えて明らかである。

ただし、平仮名の使用率が高いがゆえ、〈声の物語〉として視覚性から離れ、本作を位置づけてよいものだろうか。これまでの研究は、平仮名を通じて視覚が抽象的に高められ、聴覚的な効果を生み出すという共感覚的な認識の立ち現れとして文体から〈声〉を察したものと考えられる。確かに、弥市が語るお市の方の情報には視覚的要素が目立つ。修辞においても「眼にあまる」「眼のとどかぬ」「すきとほるばかり」などの語が散見する。この点について日高佳紀は次の引用を例に考察した。

もつとも物のあやめは、かんのよいめくらにはおほよそ手ざはりで分るものでござりまして、わたくしなども、どんなにいろじろでいらつしやいますかはひとのうはさをきくまでもなくしようちいたしてをりましたが、おなじ白いと申しましても御身分の

あるおかたのしろきは又かくべつでござります。ましておくがたは三十路にちかくおなりあそばし、お年をめすにしたがつていよく御きりやうがみづきは立たれ、ようがんますくおんうるはしく、つゆもしたるばかりのくろかみ、芙蓉のはなのおんよそほい」「…」

（波線傍線は後述、日高論による）

「伝聞形式の文章で表されるように書き分けられていたはず」（波線部）でありながら、「例外的」に「お市の方に触れた印象を、本来は認識し得ないはずの視覚的印象に置き換えて表している」（傍線部）（13）と指摘した。本章では、いつそう『盲目物語』の視覚性を探求するために、「視られるものとしての文字」という視点から考えていくことにする。とりわけ、作中人物の名前を「声」ではなく「文字」として視ることで、それが与えた効果、及び盲人を主人公とした意義を見出していく試みを行う。

第二節 共同体における名付け

まず確認しておきたいのは、「弥市」という名がお市の方によって与えられたものであったことである。それ以前の「弥市」は名前と呼ばれない存在であった。

はい、はい、左様でござります、まへにちよつと申し上げるのをわすれましたが、最初はわたくし、さむらひ衆の揉みれうちをいたすといふこと（こと）でござりましたけれども、城中のたいくつのをりなどに、「これ、これ坊主、三味せんをひけ」とみな衆に所望されまして、世間のはやりうたなどをうたうことがござりますので、そんな噂が御簾中へきこえたのでござりませう、唄の上手なおもしろい坊主があるさうなが、いつへんその者をよこすやうにとのお使ひがござりまして、それから二三ど御前へうかゞひましたのがはじまりだったのでござります。

と、このように「坊主」、或いは「座頭」とのみしか呼ばれない自己について、「お茶々どのも「坊主、坊主」とまはらぬ舌でお呼びになつて」いたと弥市は振り返るのである。「弥市」と名付けられた経緯については「わたくし、おしろの中では、「坊主、坊主」といはれてをりましたが、「たゞ坊主ではいけぬ」と仰つしやつて、おくがたから「弥市」といふ名をいたゞいてをつた」と語る。この名付けについて明里千章は「お市の方に名前を貰

う前はただ「お市の方が弥市と名付けたという事実は、弥市はお市の方のためにのみ必要とされた人物、お市の方のためだけに生きていた、ということをも物語っている」（14）とお市の方に従属する個別的な従属関係、或いは「拝跪」の象徴として弥市に「市」が命名されたと言及した。しかし、明里の指摘通りだとすれば、本作において盲人を主人公に据えた意義が、「わたくし」こと弥市が三味線の芸を身につけた盲目の座頭であったからこそ、地位の隔たる高貴で美しい奥方の傍らに仕えることができたことに限定されてしまう。本文で「お市」「おいち」、また「おくがた」「奥がた」「小谷のおん方」「おふくろさま」と表記が混在していることが、「読者行為」における視覚の攪乱のみにだけあるのだろうか、という疑問を禁じ得なくなる。また、『盲目物語』の奥書に高野辰之『日本歌謡史』（春秋社、大正一五年一月）が挙げられていることの意義が見いだせなくなってしまう。『日本歌謡史』は、平曲の歴史について書かれた書である。平曲の成立と盲人たちの組織化については切り離して考えられない。加えて、民俗学者・中山太郎『日本盲人史』（昭和書房、昭和九年七月）をも参照しながら、盲人の組織化の歴史を簡略に示しておく必要がある。『聞書抄』においては、「下妻左右衛門の師匠であつた伊豆圓一のことを記しておく。中山太郎氏著『日本盲人史』に引用してある「本朝盲人伝」に曰く」と引き合いに出されていた。なお、中山太郎『売笑三千年史』については、宮内淳子が『乱菊物語』の典拠を見出し（15）、細江光が『蘆刈』執筆における参照を指摘したように谷崎が大いに関心を抱いていたと想定される（16）。

もともとは仏教音楽のために輸入された琵琶を背に盲人たちが鎌倉期ごろから琵琶法師として平曲（平家物語）を弾き語りながら全国に広く存在していた。遠く古代には神の子としての呪術者として崇められていたともされる彼らもこの頃にはすっかり「賤者」として衆人にみられていたのだが、室町期に明石覚一なる人物が出現し、盲人たちがゆるやかに結びついていた当道（盲人たちの組合）を近江猿楽、大和猿楽をモデルにしながら座へと拡大する。警官制度が打ち立てられ盲人たちは四官十六階七十三刻に厳密に任命されることになるが、実際には盲人たちが座に納める冥加金の多寡によって決められていた室町時代に転換期が訪れたという。盲人たちは「一方（坂東方）」、「城方」（八坂方）の二派に分かれる。とりわけ「一方」は「当道座」と呼ばれる組合を結成し、戦国、江戸時代を通じて組織化と勢力の拡大を進めていく。当道座には官位を定める「警官制度」が設けられ、「四官（検校、別当、勾当、座頭）十六階七十三刻」に組合員たる盲人の地位は定められることとなった。この盲人たちの組織化と分派によって、琵琶による平家物語の弾語り（平

曲)も二派に分かれることになる。平曲が二派に分離する経緯について『日本歌謡史』でも以下のように記されている。

生佛の芸を継承したものは城一で、城一の門人に如一・城元の二人があつた。而して城元(文保二年歿、享年未詳、久我通光の甥)は京の八坂に住んでゐたので、之を世に八坂流と呼び、如一の方を一方流と称へ、爾来平曲は此の二流に分れて永く世に行はれた。

注目すべきは「門人に通一・靈一・慶一・清二等があり」と記されているように、「一方」の盲人たちの名前には必ず「一」が組み込まれていることである。盲人たちが自由に名前を付けることが決して許されなかったことが分かる。その後、江戸期に自治権が与えられ、一切の租調の義務を免除された当道座と盲人たちは一見すると、抑圧から自由を獲得したかのようなのであるが、この自由は政治的な疎外に基づいたものである。すなわち、幕府側からすれば士農工商の別から排除することによって、盲人たちを周縁へと追いやり、衆人にみせしめるという差別の論理に従っていたのである。

警官を与えられた盲人たちの名前は一方なら「いち名」に限定された。加藤康昭『日本盲人社会史研究』が示すように、「何一」「城何」と名前に組み込まねばならなかったのだ(17)。たしかに『盲目物語』においても「いち名」を遵守するように「やいち」と名付けられていた。だが、問題は「一」でも「都」でも無く「弥市」なのである。では、「弥市」の「市」は一体どこから由来するのだろうか。根津松子宛書簡で谷崎が「順市」と署名していたことが確認されているのは、昭和八年六月一七日以降のことであるから、さしあたって『盲目物語』の執筆との関連については措かざるを得ない。そして、『聞書抄』の順慶は「藪原辰一」勾当と範例通りに名乗っている。

結果から言えば、『盲目物語』において「市」を谷崎が作中で用いた次第について、私には調査が及ばなかった。ただ、尾崎紅葉の『心の闇』(明治二六年六月一日―七月二一日)の「佐の市」、或いは泉鏡花『黒猫』(『北国新聞』明治二八年六月二日―七月三日)の「富の市」などの〈盲目もの〉において、作中人物に「市」が用いられていたことを想起せずにはいられない。山口政幸に「三」の継承―紅葉『三人妻』・鏡花『由縁の女』・谷崎『細雪』(18)の論考があるように、名付けにおいても谷崎が紅葉や鏡花から影響があつた可能性はある。須田千里は『心の闇』と『黒猫』における〈盲目〉のモチーフについての「共

通点」を「妙齢の女性に対する盲人の、どこまでも付きまといつてやまない執念深さ」「富の市・佐の市ともに生まれながらの盲人ではないことも共通の設定」（19）と指摘しているが、それは谷崎潤一郎の盲目三部作の男たちに敷衍できよう。

いずれにせよ、「弥市」と名付けられた結果、帯びることになった意味は深長なのである。武力を根拠とした男中心の共同体のなかに、名もない「坊主」が組み入れられたという事態を示唆しているだろう。この背後に、「坊主」にも当然、名はあつただろうが、「わたくし」としか語らない戦略が透けて見える。盲人たちが組織化されたことは、社会に組み入れると同時に排除の論理を伴うものだったのである。

第三節 「弥市」と人名表記

前節で触れた中山太郎『日本盲人史』から、「いち名」に秘められた盲人たちの社会的布置と弥市の歴史叙述にあたっての手法が見えてくる。

殊に都の字をいちと訓ませるのは、かなり無理なことであるから、是れには何か子細が無ければならぬ。そして私は此の子細こそは古くは盲人——即ち琵琶法師が、市の街頭で乞食生活を送つた面影を、その名にとどめたのであらうと考へてゐる。既載せる平安期の琵琶法師の社会的地位が、極めて低劣であつたやうに当代に入るも依然たるものであつた。勿論、高級なる五六の例外は在つたらうが、原則として多数の者は賤業視しられてゐたのである。「…」斯うした市子の縣御子と一列に扱はれた琵琶法師が、市に深い因縁があり、その名に市の隠語である一を冠し、更に市に由緒ある都の字を一と訓ませたのも、決して偶然ではなかつたのである。

先にみたように、谷崎が『盲目物語』の執筆時点で「いち名」の由来を知っていたとは考えにくい。ただ、「いち名」が隠蔽しているのは「市」で「乞食生活」を送っていたとされる盲人たちの共同的記憶であることに目を向けたい。「弥一」ではなく、「弥市」と名付けられたことよって、隠語がさらけ出された形で示されているのだ。「弥市」は「いち名」に隠されていた共同的記憶の蔑称を自ら呼び起こし、顕在化しながら語るのである。それは他者によつて強制されたアイデンティティに基づき自らの遠近法をもつて語ることを要せざるを得なくする。それゆえ、『盲目物語』は一人称という形式を用いる必然性があつた。「弥市」は聞き手である「旦那さま」との距離を測定する。「はかない盲法師でも忠義は人とか

はりません」「どうぞ、どうぞ、かういふあはれなめくら法師がをりましたことを書きとめて下さいまして、のちの世の語りぐさにしていただけますたらありがたうございます」などど過剰に遜りながら語ることによって、自己のアイデンティティの由来を顕示するのである。

留意したいのは、「弥市」はすべて漢字表記のまま貫かれていることである。それは、「お市」は「おいち」とも漢字と平仮名に表記が混在され、また、弥市が「にくゝてにくゝて、眼さへみえたら、陣中へしのびこんで一と太刀なりとおうらみ申したい」と語る片桐市正は四度とも「いちのかみ」（初回のみ傍点付き）で表記されていることと反する。この人物ごとにより名前が平仮名と漢字に取捨選択されており、しかも平仮名のなかに「弥市」が鏤められていることで、却ってその名の異物感は一際立ってくる。

また、「お市」と「おいち」の表記に差異化がはかられているのであろうか、確認したい。引用が長くなるが、「お市」「おいち」をめぐる表記を作品の冒頭から順に引用したい。

①「長政公は二十五六さいのおとしでござりましたらうか、もうそのときは二度めの奥方をおむかへになつていらつしやいましたが、そのおくがたと申されますのが、もつたいなくも信長公のおん妹君、お市のでござります。」②「お市御料人はまだお興入れにならぬうちから世にも稀なる美人のきこえの高かつたお方でござります。」③「まへ／＼から家来どもがじぶんをばかにするといふ僻みをもつていらつしやるところへ、長政公がせつかく自分の世話してやつた嫁をきらつてお市どのを迎へられたといふことを、いまだにふくんでいらしつて、それみたことか、おやのいひつけをそむいたればこそこんな仕儀になつたではないか、「・・・」と、いくぶんか長政公へあてつける気味もあつたのです。」④「おしろの中ではよいところへ扱ひがはいつたと云つてよろこぶ者もあり、いや／＼、これは織田どのゝほんしんではあるまい、妹御のおいちどのを助けだしておいてから、殿にお腹をめさせようと云ふ所存であらうと申す者もあり、評議はまち／＼でござりましたが。」⑤「のぶなが公はおいちどのや妹御たちをお受けとりになりますと、たいそうおよろこびになりました。」⑥「いくさの方は二十七にちのあさからやんでをりましたが、おいちどのをわたしたうへはもはや猶予することはない、しろをひといきにもみつぶして浅井おやこに腹を切らせるばかりだとのぶなが公おんみづから京極つづら尾といふところへおのぼりになつてそうぐんせいに下知なされ、」⑦「わたくし、いまからかんがへますのに、お市どのゝ世にたくひな

い御きりやうにはやくも眼をつけなされ、ひとしれず思ひをよせていらしたのではござりますまいか。」(論者注・秀吉が)⑧「さてそれがすみましたところで、「お市どの」と、お呼びなされ、」(論者注・勝家が)⑨「あのみぎり、ひでよし公はお市どのをうばひそこねてたいそう御気色をそんぞられたそうぞござりますすけれども、わたくしが御前へ出ましたときは案に相違いたしましたすこしもそのやうな御様子になかつたばかりか、かへつてあり難いおことばをさへいたゞきましたのは、「・・・」

(傍線はすべて論者による)

表記からは「お市」が①②③⑦⑧⑨、「おいち」が④⑤⑥となっている。では、語られた内容からはどのように分類できるだろうか。本作において弥市の解釈行為を伴う歴史観、弥市の体験に基づく解釈、回想をともなう噂や伝聞などが緋交ぜになっている。日高は「弥市もまた、単なる情報の送り手という以上に、積極的にテクストが構成される現場に介入する存在」(20)と指摘したように、たしかに弥市は直接経験と噂を再編成しながら、語りを紡ぎ出している。ただし④⑤⑥に限っては、想像をともないながらも弥市が当事者として経験せずには語り得ぬものばかりだ。くわえて「おいち」と記されることで、信長の「妹御」としての不安定な立ち位置が浮き彫りとなるのである。

『盲目物語』において、口述する弥市の背後で声を文字に書き付けるものの恣意性が蠢いているのではないだろうか。「いち」の巧みな使い分けからも、「眼に感ずる」文字の効果が發揮されていよう。〈声の物語〉という蓑の下には、文字のもつ権力性が盲人にも侵襲していることが露わになつていのである。このように考えると、小森陽一が指摘するように「文字の世界に対する声の反乱の物語」「文字によってつくり出された歴史という物語をまったく異なった意味に反転させてしまう」(21)とは『盲目物語』を規定できなくなる。

では、いったん測定された「弥市」とお市、また太閤秀吉との社会的中心との間の距離が、どのような語りを展開することによって揺らいでいくのだろうか。次節では、その過程と機構を考察したい。

第四節 抑圧下の「情緒的連帯」

お市の方は、戦国の男たちの争いに有為転変に翻弄され、他動的に身を委ねなければならぬ立場にあった。そんなお市に命名された弥市は、「名付け」という行為の権力性にお

いて、さらに下位に置かれていたという図式になる。当初、『盲目物語』において、〈男―女―盲人〉という語りの序列が形成されていた。

早く、山口昌男は「周縁」に追いやられた人間について「構造的劣勢の立場に置かれる人間は、それだけ、中心的価値から遠ざけられるので、強烈な情緒的共同体を形成する可能性を持」ち、そのうえで「出自、階級的起源は解消され、相互の情緒的連帯が強調される」(22)と興味深い発言をしていた。たしかに、『盲目物語』の弥市においても、お市の方との間に特別な「情緒的連帯」が取り結ばれていると語られる。すなわち「中心的価値」に近づいていく語りの手法を用いているのだ。「ぜんたいめしひと申すものは、ひといちばいかんのよい」ことを前提としたうえで、「おむねのなかのことまでがしぜんと手先へつたはつてまゐりまするか、だまつて揉んでをりますうちに、やるせないおもひがいつぱいにこみあげてまゐるのでござります」とお市の方の苦しい胸のうちを自分は知っていると言う。しかも、それが一方的な思い込みでないことを証左する材料として、お市の方がひた隠しにしていた内面の秘密をひとり弥市にのみ洩らしたのだと語るのだ。

はしたない奉公人などに御心中をおもらしなされますやうなおかたではござりませなんだのに、しづゆうおむねのおくふかくこらへてばかりおすごしなされましたのが、御自分でもおもひまうけぬときにはからずお口に出たのかもしれない。なれども小谷のころのことを十とせにちかい今となつてもおわすれなならず、これほどつよく根にもつておいでなされ、とりわけおん兄のぶなが公へそれまでのおにくしみをかけていらつしやいましたとは。夫をうばゝれ子をうばゝれた母御のうらみはなるほどかういふものだったかと、わたくしそれをはじめて知りまして、もつたいなさとおそろしさにとそのあとしばらくからだのふるへが止まなかつたくらゐでござります。

「はしたない奉公人」など遜る言葉とは裏腹に、弥市はお市の方との間に双方向的な心の通い合いがあつたことを自負する。弥市は、お市を「夫をうばゝれ子をうばゝれた母御」と語ることによって、武力による男の中心的権力に対しては、お市も弥市と変わらず〈弱者〉であることには変わりないとする論拠をしのばせている。すなわち、弥市は男たちを「わたくし」たちの共通敵と仮構することで、お市の方を「情緒的共同体」に巻き込み、差異と距離のあるアイデンティティの融合を試みている。果たして、弥市は戦国に生きる女としてのアイデンティティを獲得し、盲人の「かん」と「女の眼ざし」(23)で弥市は

男たちを見つめ返すのである。

お市への語りにとどまらず弥市は「情緒的連帯」を繰り返す。天下取りのための秀吉の柴田攻略も弥市の語りのなかでは「いづれさうなるだらう」と疾うに予見されていた。炎上する城からの救出に際して、弥市が感じたお茶々とお市の方に受け継がれた相同的な美的性質は、秀吉にとっても同じ感覚と魅惑を覚えさせるものであったからだ。それを弥市は「つまりわたくしがほのほの中でかんじましたのとおなじことをおかんがへなされましたので、えいゆうがうけつこのころのうちもけつきよくは凡夫とちがはぬものなのでござりませう」「太かふでんかのおえらいことはどなたも御ぞんじでござりますが、さういふかいおむねのなかを早くよりおさつして申してをりましたのは、はゞかりながらわたくしだけでござります」と語ることで、太閤と弥市の交換可能性を示唆している。やはりここでも、「このころのうち」「おむねのなか」という情緒を基準とすることによって、地位の交換とアイデンティティの融合は遂行されているのだ。

ところで、点字はフランス軍大尉のシャルル・バルビエ（一七六七〜一八一四）が夜間に触覚で読むことが出来る暗号用の一二点式文字として考案し、一八二五年にルイ・ブライユによって六点式の盲人用の点字が完成されたというが（24）、本作のお茶々救出もまた、弥市ら盲人たちは三味線に「四十八のつぼに「いろは」の四十八文字をあてゝしるしをつけ」、「座頭同士がめあきの前で内緒ばなしをいたしますときには、しゃみせんをひきながらその音をもつて互のおもひをかよはせる」という言語によって成し遂げられた。法師武者・朝露軒の「ほおびがあるぞ おくがたをおすくいもおすてだてはないか」とお市救出を呼びかける三味線の「相ひの手」に弥市は「けぶりをあいづに てんしゆのしたえおこしなされませ」と応答するのであった。「市」に見られるように周縁を徴付けられてきた盲人たちへの言語的抑圧が、『盲目物語』においては抑圧から生まれた特殊の言語として男たちの武力を基準とする歴史叙述を書き換えている。すなわち、ここにおいて盲人たちの言語が特権化されているのである。したがって、『盲目物語』のクライマックスがお市救出の失敗とお茶々の救出劇に当てられている。

以上、弥市は盲人の名付けに込められた否定的な記憶も「市」を頭わにし、それを起点に語ることで、肯定的な歴史として転換するための武器として活用していた。それは「坊主」が「弥市」になることで社会の周縁に組み込まれ、そこからお市の方、太閤秀吉の心境や情緒を共有し、共同体の中心への境界を段階的に攪乱することで、既成の歴史叙述の中へ侵襲していくのである。『盲目物語』において、こうした弥市の語りの手法を担保する

ことで、そのアイデンティティは肯定され、小説内においては弥市による一義的な歴史が紡ぎ出されているのである。多田蔵人は弥市の語りの「態勢」と「エネルギー」を分析するなかで、弥市による「放火のタイム・ラグ」を根拠に、お市を殺したのは弥市であると指摘した。そのうえで、回想し語る行為には「弥市が一貫してお市を崇拜するやうな身振りを取り、お市殺害という事態を秘めることによつてマゾヒズムの物語は、達成されることもなかった代わり、決して終息されることもなかったドラマであるかのように、語り続けることが可能」(25)とする。たしかに、弥市が「枯れくさ」に火を放ったタイミングは早く、また「お市殺し」を読む魅力に惹かれるものの、放火の一件のみではいささか論拠に乏しく感じる。また、弥市が「語り続ける」のは『盲目物語』の作中においてのみ、限定され、「をはり」において完結を迎えざるを得ないのであった。

本章で試みた名付けの視点からは、弥市がお市や秀吉とのアイデンティティを融合し、その境界を消失させた利那において、その語りの限界が露呈される「をはり」が待っているのである。歴史叙述の中心に到達した利那、「いち名」に象徴される周縁的なアイデンティティのカテゴリが喪失されるがゆえである。すなわち、弥市の語りにおいて論理的基盤が担保されなくなるのだ。この困難な名付けに基づく盲人の語りの問題を、『盲目物語』のおよそ三年半後に発表された『聞書抄』は継承し、別様の名付けの戦略と歴史叙法を模索するに至るのである。

註(1) 有馬学『帝国の昭和』(講談社、平成一四年一〇月)を参照した。

(2) 大宅壮一「サラリーマンの生活と思想」『モダン層とモダン相』大鳳閣書房、昭和五年八月)。

(3) 三瓶達治「盲目物語」から「聞書抄」へ―その資料性をめぐって―(『盲目学園 女子短大紀要』昭和四八年一二月)。

(4) 野中雅行「盲目物語―各節典拠の一覧表―」(駒沢大学大学院論輯)昭和五六年二月)。

(5) 其阿雄山『浅井三代記』(寛文一一(一六七二)年ころの成立と推定される)。

(6) 小瀬甫庵『太閤記』(寛永一一(一六三三)年に成立)。

(7) 佐藤泰正編『視覚障害心理学』(学芸図書、昭和六三年五月)。

(8) 鳥居修晃・望月登志子「心理学的側面からみた視覚障害」(市川宏・大頭仁・鳥居修晃・和氣典二編『視覚障害とその代行技術』名古屋大学出版会、昭和五九年三月)。

- (9) その他、川端における〈盲目もの〉として『祖母』(「文藝時代」大正一五年九月)、『母の眼』(「時事新報」昭和三年六月)、『級長の探偵』(「少年倶楽部」昭和四年三月)、『愛犬エリ』(「少女倶楽部」昭和七年二月)、『女性開眼』(「報知新聞」昭和十一年一月—十二年七月)、『美しい旅』(「少女の友」昭和十四年四月—十七年一月)が挙げられる。なお、川端文学の「盲目」をめぐる論に羽鳥徹哉「川端康成と盲目の人」(『作家川端の展開』教育出版センター、平成五年三月)がある。
- (10) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(中央公論社、昭和四五年七月)。
- (11) 長谷川泉「盲目物語」(『谷崎潤一郎研究』八木書店、昭和四七年一月)。
- (12) 澤智子「谷崎潤一郎『盲目物語』―盲目の語りとその表現法について―」(「表現研究」)。
- (13) 日高佳紀「歴史叙述と小説―「盲目物語」をめぐる―」(千葉俊二、アンヌ・バヤール・坂井編『谷崎潤一郎 境界を越えて』笠間書院、平成二年二月)。
- (14) 明里千章「聞き書き形式の確立へ」(『谷崎潤一郎 自己劇化の文学』和泉書院、平成二三年六月)。
- (15) 宮内淳子「歌舞伎の夢―『乱菊物語』」(『谷崎潤一郎―異郷往還』国書刊行会、平成三年一月)。
- (16) 細江光『『乱菊物語』論―典拠及び構想をめぐる―』(『谷崎潤一郎―深層のレトリック』和泉書院、平成一六年三月)。
- (17) 加藤康昭『日本盲人社会史研究』(未来社、昭和四九年三月)。
- (18) 山口政幸「二三」の継承―紅葉『三人妻』・鏡花『由縁の女』・谷崎『細雪』(「昭和学院国語国文」平成八年三月)。
- (19) 須田千里「恋のかたち」(『尾崎紅葉集』新日本古典文学大系 明治編19〔解説〕、平成二五年七月)。
- (20) 日高佳紀「歴史叙述と小説―「盲目物語」をめぐる―」(前掲)。
- (21) 小森陽一「物語と歴史の間で」(『ゆらぎ』の日本文学』日本放送出版協会、平成一〇年九月)。
- (22) 山口昌男『文化と両義性』(岩波書店、昭和五〇年五月)。
- (23) 佐伯彰一「語りの秘儀」(『盲目物語』解説、中公文庫、平成五年五月)。
- (24) 黒崎恵津子『点字のれきし』汐文社、平成一〇年二月。
- (25) 多田蔵人「谷崎潤一郎『盲目物語』の材源と方法」(「国語国文」平成二四年一―

月。

第三章 〈盲目〉の視覚性―『春琴抄』論

『春琴抄』（中央公論 昭和八年六月）は、『盲目物語』（中央公論 昭和六年九月）の一人称の形式と違って、「私」が介在し、「鴎屋春琴伝」や「鳴沢てる女」からの談話を参照しながら、春琴や佐助を語る形式をとっている。中村光夫は『盲目物語』を「作者の叙述がまったく弥市の感覚を通じてだけなされる」のに対し、『春琴抄』は「作者が佐助とは別の立場から、彼等の恋に深い同情をもつて軽い批判を加へながら見下すといふ立体的構成」をとっているため結果、お市の方に比べ春琴像には「格段に人間らしい鮮麗な印象をあたへ」（1）られており、それが『春琴抄』全体を成功に導いたと高く評価した。

確かに語り手は、時には鳴沢てる女の証言を担保としながら佐助と違う感覚からまなざすこと、すなわち佐助の抱く春琴像を絶対的境地から引き剥がすことで作品全体に立体感を与えている。だからこそ時折、語り手が注ぐまなざしは春琴と佐助の真剣な姿に道化じみた滑稽さと呼び入れることがある。たとえば、佐助が「芸道の神聖」と信じ、「無限の感謝を捧げた」春琴の打ったり殴ったり折檻を伴う稽古に語り手は「稽古に事寄せて一種変態的な性欲的快味を享受してゐたのではないか」と解釈を加える。また春琴自身が天賦の才に惹きつけられて集ってきたと信じて疑わなかったであろう弟子たちのなかにも「盲目の美女の答に不思議な快感を味はひつゝ芸の修行よりもその方に惹き付けられてゐた者が絶無ではなかったであらう幾人かはジャン・ジャック・ルーソーがゐたであらう」と揶揄する。

だが、『春琴抄』は多様な視点からの読みを可能にする。春琴抄をめぐる論争中、千葉俊二が「カタリの畏」（2）という題をもつて応答したように、『春琴抄』の語りにおいて「私」「鴎屋春琴伝」「鳴沢てる女」の全てを分解することは不可能である。分けようとするだけ「畏」に陥っていくように仕向けられている。佐助や春琴の像をすべて語り手に帰属させている限り、とりわけ春琴と佐助の身体における盲目性は語り手の仮想としてでしかなくなる。佐助は解釈されることを前提として「鴎屋春琴伝」を作成しており、基本的には語り手がそれを信用することで『春琴抄』は成立している。『聞書抄』（「東京日日新聞」「大阪毎日新聞」昭和二〇年一月五日―六月一五日）の語り手ではないが、「兎も角も信ずるより外はなかつた」という立場から本章は『春琴抄』を読む試みをしたい。佐助が失明する場面は「信ずる」ことを許すだけの衝動力をもっているからである。

我が眼の中へ針を突き刺した針を刺したら眼が見えぬやうになると云ふ智識があつた訳ではない成るべく苦痛の少い手軽な方法で盲目にならうと思ひ試みに針を以て左の黒眼を突いてみた黒眼を狙つて突き入れるのはむづかしいやうだけれども白眼の所は堅くて針が這入らないが黒眼は柔かい二三度突くと巧い工合にづぶと二分程這入つたと思つたら忽ち眼球が一面に白濁し視力が失せて行くのが分つた出血も発熱もなかつた痛みも殆ど感じなかつた此れは水晶体の組織を破つたので外傷性の白内障を起したものと察せられる佐助は次に同じ方法を右の眼に施し瞬時にして両眼を潰した尤も直後はまだぼんやりと物の形など見えてゐたのが十日程の間に完全に見えなくなつたと云ふ。

この場面は、感覺的・生理的次元に根ざし、恐怖を想起させるものである。『春琴抄』は文学作品上の「盲目」であるから、むしろそれが盲人の身体感覚と正確に合致するものでないものの、全くの虚構を描いたとまでは言えない。その意味で、谷崎が『春琴抄』を執筆するにあつて入念に医学的根拠を求めていたことは興味深い。松子夫人が針でもつて失明可能か確かめるために眼科医を訪れたことを『湘竹居追想』で次のように証言している(3)。

谷崎もその事では、誰か眼科の先生を知らないかと云ふので、懇意な阪大の眼科の先生に糺しに行つた。学究的なその先生はなぜ眼を突いて潰さねばならぬのかと逆に質問され暫くは理解して頂けなかつた。条理があるわけでもなし小説だからどうしてもさうしなければならぬ、と先生には納得の行かぬ説明に終わつたが、自ら針で突いて失明することもあると確かめ得たのであつた。

また佐藤春夫も、谷崎本人から医者と思しき専門家から失明の手段とそれが「痛みも殆ど感じない」ことを確認したことに触れている(4)。

谷崎は自信に充ちた顔つきで、僕は専門家をそれも二人まで意見を徴して安心して書いてゐるのだからね、徳田氏が何を根拠としてさういふ妄談的非難を提議されたものか、科学的に研究された上か自分の経験にでもよるか、それとも単に痛さうだがな位

のことなのか、そんな想像を逞しくした上でづうづうしい呼ばりをされてたまったものではない。その方をこそ問ひたい位なものだ。杉山氏はもつと別の場所をでも手術したのだらうよ。とこれをも妄人の妄評視して一蹴し去った。

谷崎が、失明場面に対しての否定的発言を意に介することのなかった背景には、二人の医者から失明場面の根拠を得ていたからであった。だからこそ『春琴抄』を読む一つのアプローチとして、「盲目」或いは「見る」ことの身体感覚から出発し、谷崎の〈盲目〉の概念に迫っていききたい。

第一節 「見る／見られる」の関係

佐助は晴眼者である頃から春琴への憧憬が知らぬうちに盲目世界への憧憬に転移していた。毎夜、佐助は奉公人たちが寝静まった後、押入の暗闇のなかで「耳の記憶」だけに頼りに「手さぐり」で三味線の稽古に没頭する。だが、一介の晴眼者が作り上げるのはあくまでも想像としての盲目世界の域を出るものではない。

しかし佐助はその暗闇を少しも不便に感じなかった盲目の人は常にかう云ふ闇の中にあるこいさんも亦此の闇の中で三味線を弾きなさるのだと思ふと、自分も同じ暗黒世界に身を置くことが此の上もなく楽しかった後に公然と稽古することを許可されてからもこいさんと同じにしなければ済まないと云つて楽器を手にする時は眼をつぶるのが癖であつたつまり眼明きでありながら盲目の春琴と同じ苦難を嘗めようとし、盲人の不自由な境涯を出来るだけ体験しようとして時には盲人を羨むかの如くであつた

「少しも不便に感じなかった」という言葉とは裏腹に、佐助の思い描く春琴の盲目像は「暗黒」「苦難」「不自由な境涯」という言葉に収斂されている。ここで重要なのは、「盲目」を「不自由」と断定する佐助の根拠に、視ることへの全幅の信用が横たわっていることである。佐助が視覚依存症であつたことは、気難し屋の春琴の心持をうかがうために「絶えず春琴の顔つきや動作を見落とさぬやう」努めていたことから露呈されている。日々、春琴の手を曳いていてもその掌からは何も春琴の意図は読み取れなかつた。デリダは『盲者の記憶』で晴眼者同士がいくら見つめ合つても視線の反作用が盲目を招き入れ却つて見ることから互いを遠ざけるが、晴眼者が一方的に盲人を見つめるときには「みだらなまでじ

つと凝視することができる」(5)と言う。佐助もまた春琴が見つめ返さないことによつて表情や身振りの微細に至るまで凝視することが可能になったのだ。「聞書抄」の順慶が失明後に「肉眼で見えてゐた間は、『見る』と云ふことに良心の制裁が伴つてゐたのに、心の眼を以て見るやうになつてからは、何等の拘束がないのである。肉眼で見ないのでない以上、舊主へ不忠にもならなければ、夫人へ失礼にもならない。誰に対しても気がねがない。いつでも、自由に、その映像を飽きるほど視つめてゐられる」と心境を述べたことと通じる。一方的に仰ぎ見る立場にありながらもその凝視が悟られないがゆえに、決して眼が合うこととはなかつたのである。

このように失明以前の佐助と春琴の関係は一方的な視線の授受によつて結ばれているのであつて、金子明雄が指摘する通り、「二人の、特殊な、見る／見られる関係が、両者の主体を形成」(6)しているのであつた。だが、「見る／見られる関係」によつて作り出された主体が佐助にとつても、春琴にとつても絶対的な安住の地ではなかつたところに『春琴抄』のドラマを見出せる。佐助は視ることだけでは春琴の全てを知りえない。時折、視ることを自明の論理とすることが翻つて佐助をトリックに陥れる。冷え性に悩む春琴の足裏を胸で温める冷たさに耐え兼ね、佐助は歯痛で火照る頬にそつと足裏を押し当てたがその刹那、「いやと云ふ程その頬を蹴」られ、挙句こゝろ告げられてしまふのだ。

もう温めてくれぬでもよい胸で温めよとは云うたが顔で温めよとは云はなんだ蹠に眼のなきことは眼明きも盲人も変りはないに何とて人を欺かんとはするぞ汝が齒を病んでゐるらしきは大方昼間の様子にても知れたり且右の頬と左の頬と熱も違へば脹れ加減も違ふことは蹠にてもよく分る也左程苦しくば正直に云うたらよろしからん妾としても召使を勞はる道を知らざるにあらざ然るにいかにも忠義らしく装ひながら主人の体を以て齒を冷やすとは大それた横着者哉その心底憎さも憎しと。

佐助はモノの存在を確かめるのは視ることに他ならないと言う論理を知らぬうちに春琴に押し付けていることに気付いていなかった。だが、「佐助といふものが一つの掌に過ぎない」と皮膚感覚レベルにおいて佐助を捉えていた春琴は指先ならぬ蹠にても微細な肌の温度差を感じ取っていたがために佐助の嘘を容易に看破する。佐助と春琴の視覚面における「見る／見られる関係」は、触覚面における「触られる／触る」の逆の一方通行性に入れ替わる。触覚面においては能動性／受動性が反転するのだ。佐助が依存する視覚的世界は、

すべて見通すことを前提とした近代的空间を前提としていたが、それが見えない世界からの恐怖に絶えず脅かされ、変質を迫られる不安定なものへと変質し始める。それゆえ佐助は、春琴に降りかかった事件の有無を問わずとも、自ら失明したのではないだろうか。春琴の盲目世界と絶えず交信することにおいて、佐助の視覚的世界は解体への運動を内在していたのである。

一方、春琴も触角や聴覚の世界に昂然としているようであるが、その見えない世界は見える世界に侵食されている。春琴は佐助を始めとした多くの男たちの視線の対象であることを過剰なまでに意識していた。「いつも眼明きと同等に待遇されることを欲し差別されるのを嫌った」という春琴はもはや自分では見ることが出来ない「衣類や髪飾りの配合」、そして白く滑らかで美しい肌をより際立たせる化粧品に対しての努力を惜しませなかった。反面で「さもしさうに見え気の毒な感じを催す」盲人が食事する姿を佐助以外に見せないようにする。春琴には他者の視線が内面化されているのだが、それは想像の視線で自分の容貌を見ることがある。春琴は「九歳のときの顔立ちを長く覚えていて」と佐助は言うが、それが晩年の佐助の思い描く春琴像と同様に不確かな記憶であることには違いない。男たちの欲望の視線によって春琴の外貌が蝕まれていく姿は、物干台で雲雀を放つ春琴を男たちの無数の視線が取り囲む場面に象徴的である。また、春琴が何者かの仕業によって大火傷を負い、顔面が醜い姿に変わるの、他者や想像の自身の視線による過剰な焦点化によって焼け爛れたことを寓意している。それゆえ春琴は事件以降、その容貌に、他者と自身による視線が向けられなくなったとき、初めて「盲者」になったと言えよう。見られる世界と完全に手を切ったのであった。以降の春琴が、益々音曲の才を一層開花させ「嘗て夢想だにしなかつた三昧境」で「春鶯囀」を作曲するまでになったのは、完全に視覚を身体から切り離したことにより、聴覚がより鋭敏に目覚めた結果である。

佐藤春夫は『春琴抄』の前半は要するに佐助が自ら手を下して失明するに到る順序の説明に過ぎないもので、そこには潤一郎にとつて恐らくは何等の小説もないであらう」(7)と価値を見出していないが、これまで論じてきたように失明以前の場面は、「見る／見られる関係」が、「見えるもの／見えないもの」へと移行させるために必要な過程であった。よって、『春琴抄』全体を方向付けるうえで重要な役割を果たしていたことが分かる。そして佐助は失明後においても、「見えるもの／見えないもの」の相克は続いていくことになるのである。

第二節 〈盲目〉の身体性

佐助は四十一歳という遅きにして失明したうえに、失明以前の視覚的記憶に強く縛られていた。だが、以前の視覚的記憶がどのように盲人に作用するのだろうか。佐助が該当する後期全盲者はたとえ眼球や視神経に損失があったとしても、視覚プログラムそのものは完全に保存されている。佐助が「春琴の顔のありかと思はれる灰白い円光の射して来る方へ盲ひた眼を向ける」ように一度慣れ親しんだ体性感覚はなかなか抜け落ちず、空間把握は視覚的イメージに依存する。視覚を補うために触覚、聴覚等を代替的に活用することで経験的に視覚空間を想定するのである(8)。佐助もまた失明したことによって鋭敏に目覚めた触覚、聴覚を用いて、記憶にある春琴像を思い起こす。「現実の春琴を以て観念の春琴を呼び起す媒介」としたのである。

誰しも眼が潰れることは不仕合はせだと思ふであらうが自分は盲目になつてからさう云ふ感情を味はつたことがない寧ろ反対に此の世が極楽浄土にでもなつたやうに思はれお師匠様と唯二人生きながら蓮の台の上に住んでゐるやうな心地がした、それと云ふのが眼が潰れると眼あきの時に見えなかつたいろ／＼のものが見えてくるお師匠様のお顔などもその美しさが沁々と見えてきたのは目しひになつてからである

失明してからより春琴が見えるようになったというのは、佐助が見ている「観念」の春琴は「現実」の春琴からの乖離を示すものである。実在の春琴から離れていった様相は、第二部第一章で考察した『吉野葛』のように津村が母のイメージをお和佐と合一させた手法と通底するものである。長谷川泉は『春琴抄』においては「視覚を失った者の人生は、現実から眼をそむけた観念の世界に飛翔する度合いが高い」(9)と指摘した。だが、盲者が「観念」的であるとはいかなる事態であろうか。現実とは異なる春琴像を佐助が思い描いているところから踏み込んで、「現実」に佐助が知覚していることを身体的に問い詰めていく試みをしたい。というのも、佐助の「内界の眼」や「観念の春琴」そのものについて「見る」という視点からはまだ多く語られてはいないからである。

まず確認したいのは「永劫不変の観念境」という言葉を〈永劫不変の春琴像〉と読み替えることはできないことである。「彼の視野には過去の記憶の世界だけがある」からといって記憶の春琴が同一で不変の像であったとは言えないだろう。心理学者・佐藤泰正は後期

全盲者の視覚表象を次のように説明している。

中途失明者も失明期間が長くなると、視覚的な記憶や表象がしだいに退化したり、その再生が困難になる。たとえば、視覚的な夢などはしだいに減少する。しかし、失明期間の長いものでも失明前の記憶がすべて消失することがまれであるが、失明以前の記憶は常に変容し続けることも事実で、以前の記憶がそのまま保持されることはない。

(10)

失明直後の佐助であれば、視覚依存者であった彼にとって春琴の視覚的記憶が生々しかったからであろう。失明から四十二年、春琴の死後二十一年も生きた佐助が「今も見えてをりまずのは三十年來眼の底に沁みついたあのなつかしいお顔ばかりでござります」と言うのは、「晩年の検校が記憶の中に存してゐた彼女の姿も此の程度にぼやけたものではなかつたであらうか」と語られるように「観念の春琴」の記憶が時が経つにつれ生成変化していることは佐助の言からも十分に汲み取れる。野田康文も佐助が後期全盲者であることに視点を置いているが、「美の自覚や自信」が「聴覚的・触覚的要素によって、それを見つめる眼には、鏡の中の自身の映像が、より輝きを増して見えてくる」と指摘する。ただし、これは野田自身が「盲者でなくとも」と留保するように、一般論に接近するものではないだろうか。視覚性と触覚性がどのような関連を持つのだろうか。次節では、もう一步眼の働きの根源に遡り、考察を続けたい。

第三節 手と眼の根源

ここからは眼の機能に的を絞って、論を進めていくことにする。佐助は「手足の柔かさ肌のつや／＼しさお声の綺麗さもほんたうによく分るやうになり眼あきの時分にこんなに迄と感じなかつたのがどうしてだらうかと不思議に思はれた取り分け自分はお師匠様の三味線の妙音を、失明の後に始めて味出した」と触覚や聴覚が鋭敏に目覚めたと言ふ。また、「盲人の体を盲人が洗つてやる」春琴の入浴の世話も佐助は楽しみながら甲斐甲斐しく努める。だが、同時に「眼あきの時に見えなかつたいろ／＼のものが見えてくるお師匠様のお顔などもその美しさが沁々と見えてきたのは目しひになつてからである」と失明後の眼蓋の裏に潜む視覚を認めている。もはや外界の事物を眼で捉えられなくなつたにもかかわらずである。先行研究においても失明後の佐助の視覚性をどう位置づけるかをめぐって

は振幅がある。

完全に佐助の視覚性を否定した方向として清水良典は「目から耳へ、凝視から響きへ、暴露から盲目へ、つまり音と言葉の世界へ帰還していったのである」と「視覚の欲望を拒否した世界」を失明に読み取っている(11)。この主張は映画がトーキー化されていく時代、すなわち谷崎が大正活映で制作していたようなサイレント映画にあった純粋な視覚性が拡散されていく同時代性を読み取りながらのものである。だが、本当にトーキー映画が視覚性の拡散なのであるか。北田暁大は活弁士たちの香具師的な〈声〉を排除することで、視覚と聴覚が抽象的な次元において分離させ、視覚の優位が確認された後、両者は再び統合されるという手続きをトーキー映画の音の導入に読み取り、それが一九三〇年頃までに言説、実践の両面で配備されたと指摘している(12)。トーキーの音声は聴く欲望よりもより強く見る欲望を掻き立てる。トーキー映画は身体性を喪失させたところに新たな視覚性を現出させるものであった。

また、千葉俊二は視覚を特権化してきた近代小説や印刷文化への批判と合わせながら、「触覚の世界を媒介として観念の春琴を視詰める」姿に「冷やかな隔絶感をもつ視覚的世界に対峙した、触覚と聴覚を中心とする、極めて生々しい官能的悦びに支えられた共感覚的な法悦境があるといえよう。諸感覚の相互作用の生みだすこうした感覚的調和、いわゆる感覚のポリフォニーこそ佐助が願ひ、谷崎の追い求めた理想の境地だったのである」(13)と、身体感覚としての「視覚」は否定するが、佐助の「視覚性」を全否定しているわけではない。坪井秀人は「あえて自ら視覚を捨てる佐助という造型によって、春琴との触覚による交感をきわめる法悦境を物語の結末にほめかし、聴覚の純化によって彼女を音曲の芸道の達人としてテキストに象嵌」すると同時に「奪われた視覚の向こうにさらなる純粋な視覚を想定することも可能」(14)と指摘した。ただし、坪井は佐助の「純粋な視覚」について具体的に示していない。

ここでは、春琴の顔に「無残な変化」が起こり、「正視するに堪へ」ないほど醜くなることは、〈皮膚機能〉をめぐる一連の問題系として考えたい。すなわち、顔の皮膚が無残に「焼け爛れた」ことと佐助の眼の皮膚が機能を失ったことは接続しているのである。眼の皮膚機能を損なったかわりに、手や指の皮膚感覚が機能し始めることは両器官の根源に関わっている。

眼が外界を把握することは二重の意味で皮膚と関連付けられる。一つは網膜という皮膚によって光学的変化や情報をキャッチするという意味であり、もう一つは眼差しが向かう

先にあるのは皮膚面によって構成された世界だということである。視線は物体の内部にまで入り込むことはできないゆえ、一枚皮を剥いだ向こうの世界に何が待ち受けているかを知る術もない。ただ表層をのみ見ているのである。

知覚心理学者であるギブソンの『生態学的視覚論』(15)によれば、太陽光線や照明などの放射光が物体の表面にある無数の凹凸や襞でいろんな方向に反射・拡散し、その光を眼は情報として受け入れる。すなわち、物体の情報は光が織り成す肌理に還元され、与えられている。だが、凹凸や襞はワンパターンでは無く、微細で複雑な構造をとっているうえ、一つの面だけでなく立体的に面が組み合わさっていることで、あらゆる方向からの肌理に包まれている。くわえて、世界は常に流動し続けている。というのも、身体はどんなに静止しようとしてもごく微細な身体の震えから逃れられず、仮に身体が完全に静止したとしても眼球は常に左右へ動き、輻輳や開散を繰り返すからである。それゆえ、眼は流動・変形し続ける肌理の情報を持続的に与え続けられる。しかし、それこそが逆説的に物体を見定めることを可能にしているという。眼は流動し続けるからこそ差異(変化)と不変項(静止)を分類し、抽出することができる。眼は絶えず運動しながら物体の肌理に触れていくのである。

一方、盲人は目の代替として手で物体の存在を確かめる。だが、手を代替的手段とすることにおいてそれは手を眼の下位に置く、晴眼者の思想に他ならない。鵜飼哲が「目の方が、生後しばらくは盲目である人間の成長過程において当初手の経験であったものの代補的仮設」(16)だと指摘したことは興味深い。人は生まれながらに盲目性を帯びているという。晴眼者においても全てのものを実際に手で触れていくのは煩瑣であるゆえ、次第に眼で肌理に触れるようになったと言える。こうした考え方によれば、手を眼に従属させる序列の錯誤を、すなわち眼が手に倣って機能を果たしているとも言える。ふりかえれば、視覚を含めた全感覚の根源に触覚を位置づけようとする動きは根深い歴史性をもっている。一八世紀にはバークリーやコンディアックが、遡って一七世紀にはデカルトが触覚から視覚を思考した。また、高村光太郎は彫刻論として「私にとってこの世界は触覚である。触覚はいちばん幼稚な感覚だと言われているが、しかしそれだからいちばん根源的なものである」と「触覚の世界」(17)のなかで言及している。

大正期の谷崎文学においても、特殊な視覚性は描かれていた。第一部第三章で『柳湯の事件』(「中外」大正七(一九一八)年一〇月)の青年が輪郭と距離を欠いた世界をまなざしている様相を論じた。また、『美食倶楽部』(大正八年一月五日―二月三日「大阪朝日新

聞」では、特殊な食事の仕方が描かれていた。会員たちはあらかじめ「全く一寸先も見えないほどの濃厚な闇」に包まれた部屋に三十分ばかり立たされた後、深い闇のなかで姿は見えないが「視覚以外の感覚に依って」眼の前に女がいることを知る。女は「眼蓋の上へ両の掌をぺつたりと蓋せて、そろ／＼と撫で下しながら、眼を潰らせよう」と顔をマッサージした後には今度は「口の両端へ指をあて、口中の唾液を少しづつ外へ誘い出しつゝ、しまひには唇全体がびしょ／＼に濡れるまで其の辺り一帯へ唾吐を塗りこくる。塗りこくった指の先で、何度も／＼ぬる／＼と唇の閉ぢ目を擦る」として最終的には「今迄彼の唇を弄んで居た女の指頭は、突如として彼の口腔内へ挿し込まれる」というのが食事前に行われる一連の儀式のあらましであった。それは、視覚的世界を駆逐し、触覚（味覚）を中心とした世界への移行のための儀式である。その後に出された料理をめぐることは視覚を剥奪されるということの不安定性について物語っている。確かに「女の指」の筈なのに同時に「ハム」や「白菜」の味がする。三者は確固とした輪郭を備えた事物ではなくなり、交換可能なモノとして置き換えられている。『柳湯の事件』や『美食倶楽部』で、見ることに触れることが曖昧な世界を大正期に描いていたことと、『春琴抄』における佐助の盲目の視覚性はどのように比較できるだろうか。

佐助は『柳湯の事件』の青年のように〈感覚の錯乱〉には陥らない。春琴との距離を決して埋めようとはしないからだ。事件後、「大分気が折れて来た」春琴はこれまで決して認めなかった佐助との結婚を受け入れようとする兆しを見せる。だが、佐助はあくまで「対等の関係になることを避けて主従の礼儀を守ったのみならず前よりも一層己れを卑下し奉公の誠を尽して」春琴との隔たりを失明前以上に作ろうとする。ただし、この言葉は文字通り受け止められない。それは「過去の驕慢な春琴を考へる」為であると同時に失明しても尚、あくまで見る対象として春琴を考へるために必要な距離であったのだ。すなわち昭和期の谷崎は、特殊な作中人物の知覚や舞台を必要とせず、それでいて直接的に「盲目」に迫ったのではないだろうか。

第四節 カメラのなかの「鳥」

映写機の前身であるゾーマトロープに描かれる典型的な絵に鳥がある。静止した何羽もの「鳥」の絵を一定のリズムで回転させると、鳥が羽ばたき、運動し始めるというものだ。ロザリンド・クラウスは、マックス・エルンストの「カルメル会修道会に入ろうとしたある少女の夢」(図版1)から、このとき見る者の意識が空間から時間へと移行すること、加

えて静止／運動の差異ではなく、「形態変化と呼んでしまうと、このパルスが持つ形態破壊的な力を見逃すことになる」(18) ことを指摘している。すなわち、凝視する視覚性を破壊することによって、眼が身体全体の一部として再肉体化されていくのである。全盲の写真家ユージェン・バフチャルの作品においても長時間露光によってモデルの女性を愛撫する「手」とともに「鳥」が無数に飛び交っていた。「光の触角」、「触覚的視覚」、「光のノスタルジー」といった写真のタイトルから、全ての人間にとつて盲目として生まれてきたころのあの懐かしい記憶、すなわち手が「鳥」となり光を見る原初的体験がうかがえる(19)。クラウス、バフチャルともに「手」の延長に「鳥」が羽ばたいているのである。

近年、谷崎における盲目を考察するために、西野厚志はプラトン哲学を再検討し、「映写光源の白い光」がもたらす「極度の明視による表象の消滅、〈視覚の零度〉」(20) という新しい知見を示した。それは『秘密』から「映画光線の、グリグリと瞳を刺す」ところを、『アヰ・マリア』から「白」と云ふのは私の生命が永久に焦れ募つて已まないとこの、或る一つの完全な美の標的」を、『金色の死』から「想像の余地がない、アーク燈の光で射られるやうな」場面を説得的な証拠に示した論文である。ただし論拠としているのは光線である。谷崎は、「大正活映」での映画制作とともに光線を捨てたと考えられる。事実、第二部第一章で『吉野葛』に見た「寒さうな日にきら／＼と反射しつゝある」ような「真っ白」な紙が照り返す情景を描いた昭和期の谷崎のイメージにはそぐわないのではないか。ここから、他の作を迂回せずとも、谷崎の「盲目」の像について、『春琴抄』から手がかりを求めたい。

『春琴抄』への同時代評のなかで、川端康成と佐藤春夫はある共通する一点においての不満を漏らしていた。川端は「春琴が鶯と雲雀を愛するのを縷々と述べられた部分は、薄手に感じられる」「知識を並べてはある、が身につかぬ脆さがある」(21) と言い、また佐藤は「作中の春琴の小鳥道楽の部分は甚だ手薄で間に合はせな素人くさいものに見えたと言つてみると、すぐ兜を脱いであれはあんなに詳しく書かないですませて置けばよかつたのに、とあつけなく承認してしまつた。全くあの部分を見た時には僕は惜しむべき美玉瑕ありの感があつたものである」(22) と谷崎自身も悔やんだという。だが、この「詳しく書いたことに作為が感じられる。むろん、「盲目」の視覚性という視点においてである。

鶯は人の見てゐる前では啼かない籠を飼桶といふ桐の箱に入れ障子を嵌めて密閉し紙の外からほんのり明りがさすやうにする此の飼桶の障子には紫檀黒檀などを用ひて精

巧な彫刻を施したり或は蝶貝を鏤め蒔絵を描いたりして趣向を凝らし中には骨董品などもあつて今日でも百円二百円五百円など云ふ高価なのが珍しくない天鼓の飼桶には志那から舶載したといふ逸品が嵌まつてゐた骨は紫檀で作られ、腰に琅玕の翡翠の板が入れてありそれへ細々と山水樓閣の彫りがしてあつた誠に高価なものであつた。春琴は常に我が居間の床脇の窓の所に此の箱を据ゑて聴き入り天鼓の美しい声が響く時は機嫌がよかつた故に奉公人共は精々水をかけてやり啼かせるやうにした大抵快晴の日の方がよく啼くので天氣の悪い日は従つて春琴も氣むづかしくなつた「…」

鶯の鳴き声に春琴の「機嫌」がなぞらえられていることに、おそらくは安易な表現としての「瑕」が見出されたのだろう。むろん春琴には佐助の「盲目」の光を求める視線がそがれている。先の引用で注目したのは「紫檀黒檀」などを用ひられた「障子を嵌めた」飼桶には、「紙の外からほんのりと明りがさす」構造によつて作られていたことだ。すなわち、飼桶にはカメラと同じ構造が備わっているのである。鶯は「人工の美にして天然の美にあらず」と語られていることから、飼桶が「カメラ」を示していることは補足されよう。むろん、そこに映されるのは「盲目」の視覚を以て佐助が見る春琴像にちがいない。だからこそ「天氣の悪い日」には、飼桶に光量が足りず、撮影が困難だつたと考えられる。佐助の瞳にも春琴の姿が薄暗いものとして見えただろう。そういえば、カメラの起源である「ピンホールカメラ」は文字通り「針」で密封された箱にわずかな穴を開けるものであつた。失明した後の佐助の目蓋の裏をのぞいてみよう。

少年の頃押入れの中の暗黒世界で三味線の稽古をした時の記憶が蘇生つて来たがそれは全然心持が違つた凡そ大概な盲人は光の方向感だけは持つてゐる故に盲人の視野はほの明るいもので暗黒世界ではないのである佐助は今こそ外界の眼を失つた代りに内界の眼が開けたのを知り嗚呼此れが本当にお師匠様の住んでいらつしやる世界なのだ此れで漸うお師匠様と同じ世界に住むことが出来たと思つたもう衰へた彼の視力では部屋の様子も春琴の姿もはつきり見分けられなかつたが繙帯で包んだ顔の所在だけが、ぼうつと灰白く網膜に映じた彼にはそれが繙帯とは思へなかつたつい二た月前迄のお師匠様の円満微妙な色白の顔が鈍い明りの圈の中に来迎仏の如く浮かんだ。

カメラオブスキュラが発展するのは、より鮮明な像を求めて針穴の代わりにレンズを採

用したことになる。しかし佐助はカメラの発展に逆行し、黒眼の眼球体にある「水晶体の組織を破る」ことによって見るのであった。佐助の「内界の眼」に「今も見えてをりますのは三十年来眼の底に沁みついたあのなつかしいお顔ばかり」と複数の春琴像を抱いていた。かつて視覚に依拠していた佐助は失明する一瞬間に何枚もの春琴像をとどめおいていただろう。榊敦子は、作中に登場する春琴の「二十七歳の時の写真」が「視覚的な表象の真正性を決定づけるものではない」(23)と指摘したが、ふりかえってみれば『春琴抄』の(二)に該当する場所に語られていたのはあざといと言える。佐助が「春琴の瞳の光を一度も見なかったことを後年に至るまで悔いてゐな」かったのは本心だと受け取れる。もし佐助がかつての春琴の「美しい瞳」を見ていたのなら、射す「瞳」のみが記憶されたであろう。「見えぬ眼を上げて鳥影を追ふ」春琴に、佐助はズームトロープのように複数の春琴像が生成変化し、飛翔し続ける姿を見ていた。そして、いつまでも春琴の墓に刻まれた「光誉春琴恵照禅尼」の法名が佐助の「墓石に夕日をあか／＼と照」らすのである。佐助は縫針の向こうに春琴をより強く見ることによって、「盲目」の視覚を永遠に確保したのであった。

註(1) 中村光夫『谷崎潤一郎論』(河出書房、昭和二十七年一〇月)。

(2) 千葉俊二「カタリのみ」(『谷崎潤一郎狐とマゾヒズム』小沢書店、平成六年六月)。

(3) 谷崎松子『湘竹居追想―潤一郎と「細雪」の世界』(中央公論社、昭和五八年六月)。

(4) 佐藤春夫「最近の谷崎潤一郎を論ず―春琴抄を中心として―」(『文芸春秋』昭和九年一月)。

(5) ジャック・デリダ、鶴飼哲訳『盲者の記憶』(みすず書房、平成一〇年一二月)。

(6) 金子明雄「物語る声 声の物語―谷崎潤一郎『春琴抄』と〈私〉」(『国文学 解釈と鑑賞』平成三年四月)。

(7) 佐藤春夫「最近の谷崎潤一郎を論ず―春琴抄を中心として―」(前掲)。

(8) 市川宏『視覚障害とその代行技術』(名古屋大学出版会、昭和五九年三月)。

(9) 長谷川泉「盲目物語」(荒正人編『谷崎潤一郎研究』八木書店、昭和四七年一二月)。

(10) 佐藤泰正編『視覚障害心理学』(学芸図書、昭和六三年五月)。

(11) 清水良典「実現と所有の逆説―谷崎文学とメディア」(『虚構の天体 谷崎潤一郎』講談社、平成八年三月)。

(12) 北田暁大「〈キノ・グラス〉の政治学―日本戦前映画における身体・知・権力」

『〈意味〉への抗い—メディアエーションの文化政治学』せりか書房、平成一六年六月。

(13) 千葉俊二「カタリの畏」(前掲)。

(14) 坪井秀人「視覚／失明」『別冊国文学 谷崎潤一郎必携』(平成一三年一月)。

(15) J・J・ギブソン、古崎敬ほか共訳『生態学的視覚論』(サイエンス社、昭和六年四月)。

(16) 鵜飼哲「あとがき」(J・デリダ、鵜飼哲訳『盲者の記憶』前掲)。

(17) 高村光太郎「触覚の世界」(昭和三年「時事新報」／『美について』道統社、昭和一六年八月)。

(18) R・クラウス「見る衝動／見させるパルス」(ハル・フォスター編、樽沼範久訳『視覚論』平成一二年二月、平凡社)。

(19) 港千尋『映像論—〈光の世紀〉から〈記憶の世紀〉へ』(NHK出版、平成一〇年四月)のバフチャルをめぐる論考「闇の視線」から見識を得た。バフチャルは十歳の事故から二年を経て完全に失明していく。薄れゆく視力のなかで彼は故郷スロヴェニアの空や雲を心に記憶していったという。

(20) 西野厚志「明視と盲目、あるいは視覚の二種の混乱について—谷崎潤一郎のプラトン受容とその映画的表現」(『日本近代文学』平成二五年五月)。

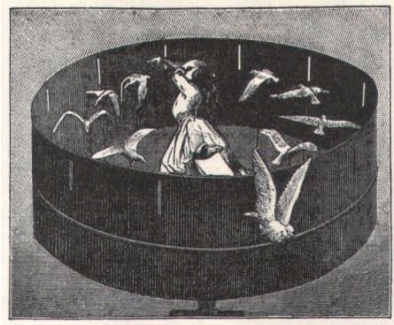
(21) 川端康成「文芸時評 谷崎潤一郎氏の「春琴抄」」(『新潮』昭和八年七月)。

(22) 佐藤春夫「最近の谷崎潤一郎を論ず—春琴抄を中心として—」(前掲)。

(23) 榊敦子著、拙訳「谷崎潤一郎と写真—抹消と侵犯の欲望の顕示」(千葉俊二、アヌヌ バヤール・坂井編『谷崎潤一郎—境界を越えて』笠間書院、平成二二年二月)。

(図版1) マックス・エルンスト「カルメル会修道会に入ろうとしたある少女の夢」

(巖谷國士訳、一九七七年、河出書房新社)



第四章 名乗りと語りの戦略―『聞書抄』論

本章では作中人物の「名前」という視点を第二部第二章から受け継ぎ、『盲目物語』からの継承と断絶の跡を『聞書抄』（東京日日新聞）「大阪毎日新聞」昭和一〇（一九三五）年一月五日―六月一五日）に見出していくことをねらいとする。『聞書抄』は『盲目物語』の作者「私」のもとに「安積源太夫聞書」が届く。そのいきさつは「その一」で次のように語られている。

たしか昭和六年のこと、或る日私は、江州長浜町の某と云ふ人から一通の書簡を受け取ったことがあつた。今その書簡の要旨を摘録すると、「自分は雑誌中央公論の九月号に載つてゐる貴下の盲目物語を読み、多大な感銘を覚えた者であるが、それはあの物語が扱つてゐる戦国の女性の哀切を極めた運命と、それをあれまで描きこなした貴下の筆力による依ることは勿論だけれども、実はその外にも、特別に興味を惹かれた二つの理由がある。その理由の一つは、自分の家も、遠い先祖から、恐らくはあの物語の主人公である盲人の住んでゐた頃から江州長浜に居住してゐると云ふ因縁があること、尚もう一つは、自分の家に古くから秘蔵してゐる安積源太夫聞書といふ写本があるが、右聞書の内容が又、嘗て石田治部少輔に仕へた武士の、後に故あつて盲目となり、零落して豊臣秀次が悪逆塚の塚守になつた始終を、伝へてゐることである。

ここで「昭和六年」の「盲目物語」が引き合いにだされ、「私」も「内容から云へば盲人が主人公であることは紛れもないので、自ら第二の盲目物語を成してゐる」と語った。語り手「私」が限りなく「谷崎潤一郎」に近いことが措定されている。そのうえ、「第二盲目物語」という副題があることによって、『盲目物語』のいわば「続編」のように見なされる。また、『聞書抄』はいわゆる「盲目三部作」の最終部にあたり、その失明する場面、「小柄を以て眼球の組織を破壊する」ところは「拙著『春琴抄』」以上に、「もつと野蛮な荒療治」として語られている。肉眼では見えないことと、「心の眼」を働かせることは、時代背景と密接に結びついている。

これまでの数少ない『聞書抄』への言及のなかで、伊藤整が順慶を「スパイ」（1）と位置づけたことは、永野宏志、五味渕典嗣の先行論文でも踏襲されており、二者ともに同時

代的な「情報」の在りようを問うた。永野は「表象はどこかに違う場所にホンモノがあるという時空間的隔たりによってリアルを保証とする電氣的な情報は即時性というリアルをあらたに提起する」(2)と見立て、五味渕は「同時代の〈情報戦〉論議に抵触しかねない危うさをはらんだ言葉を、彼の責任として、書き付けざるを得なくなっている。おそらく谷崎がこの作から早期に撤退したのはそのためである」(3)と指摘している。確かに戦国の「有為転変」を描いた『聞書抄』は、発表時との時代性を共有する。

ここで付け加えておきたいことは、『聞書抄』の掲載が始まった「大阪毎日新聞」の同面(夕刊一面)を飾った記事は、「我が南洋統治継続は当然 他国が領有せば太平洋平和は乱れる」「受任国として我が協力を希望 チェッコ外相の意見」「日本の病院」をブラジルに建設 サンパウロ郊外景勝の地に」などと戦時下を想起させるとともに、世界中の情報が入り乱れている。なかでも「空へ手を伸ばして 鉄道新幹線と飛行機を連絡さす 国鉄経営方針大転向」という見出しのもと「もはや汽車とレールのみを相手とせず敢然触手を空に伸ばし飛行機をもつて鉄道の幹線と連絡せんとする」と記されていた。時勢は、第二部第一章で考察した昭和六年の『吉野葛』からたった四年の間に国内の鉄道網の充実から世界の空へとまなざしが注がれている。『聞書抄』初出の「東海道線の汽車に乗つて安土から彦根のあたりを通るときにいつも感じることなのであるが」という書き出しが削除された理由は確定できなかったものの、「汽車」の時勢おくれを谷崎が紙面で確認したからではないだろうか。『吉野葛』で確認したように、最新の交通手段からの退行が谷崎の表現する「型」であったからだ。

情報に要請されているのは、自分の眼で確認することの確実性ではない。この点について、『聞書抄』における順慶の盲目の身体性ととも考えておく必要がある。失明以前と以後の順慶をめぐる、その視覚の語られ方に差異が認められるからだ。失明以前は、「薄眼を開けて、睫毛と睫毛の間から、ほんの僅かな幅のものを、戸の節穴から覗く」「盲人の真似をしつゝ、薄目でおづ／＼と盗み見してゐた」のは『秘密』(「中央公論」明治四四年一月)における一瞬の目隠しを取る場面や『白昼鬼語』(「東京日日新聞」大正七年五月二三日―七月一〇日)、「大阪毎日新聞」同―七月一日)の覗き穴、『痴人の愛』(「大阪朝日新聞」大正一三年三月二〇日―六月一四日、「女性」同年一月―四年七月)の譲治のカメラアイを彷彿とさせる。他方、失明後の順慶の視覚が「いつでも、自由に、その映像を飽きるほど視つめてゐられる」というなかには「映像」の文言が含まれている。『春琴抄』においても「朦朧たる映像」という言葉はあるが文字通り印象された「写真」を指すもの

であった。むしろ、失明後の順慶の「映像」は視覚性への表現であり、第二部第五章で論じる『細雪』の貞之助の魔法瓶に間接的に映る幸子像へのまなざしへとつながる表現方法である。『聞書抄』以降、直に見えないものが「映像」として語られる情報となるのである。

第一節 「情」の物語

「安積源太夫聞書」の由来とは、かつて石田三成に仕えていた「間諜」順慶が自ら失明するに至った話を聞いた三成の幼女が晩年になって、源太夫に語り、彼が聞書したものだという。すなわち「私」の語りとは、順慶こと「盲人から尼、尼から筆者と云ふ順序を経た又聞き之又聞きたるを免れず、その上筆者が尼に聞いたのが四十年前、尼が盲人に聞いたのが更に四五十年前であるから、時間的にも可なりの隔たりを想像されるのであつて、尼も筆者も、それ／＼に印象がうすれてゐたであらうし、記憶のあやまりもないとは云へない」ような「不確実性を含む」情報を基に語られたものである。

伊藤整は『聞書抄』の特徴を「人間の生死を決定する危機に当って、武士やその家族たちがいかに身を処したかという数多くの例が書き並べられていること」「多数の人間の死に方の交響曲のようなものが実質をなしている」(4)と言及したが、作中人物たちが生死を分ける局面で行動の拠り所にしたのは「不確実」な情報である。それらは殆ど客観性を持たない、血縁や主従、或いは憐憫や拝跪の「情」によつて織り成された信憑性に欠けるものであった。たとえば関白秀次が死に至ったのは、太閤秀吉の聚楽第を出て、申し開きせよとする令に従つたが為に秀吉の計略に嵌められたからである。当初、秀吉の命令に対して、秀次の臣下たちは城外戦論、籠城戦論など五人五様の見解を示したが、秀次が選択した従つたのは栗野奎助の次の意見であつた。

然るに栗野奎助が最後に進み出て云ふのに、方々の申さるゝ処も御尤ものではござるけれども、伏見の大殿は御心早き大將軍にておはします、もし君の御謀反を必定と思し召して攻め滅ぼさうとし給ふのなら、斯様に延び／＼とすることなく、即時に押寄せられるでござらう、因つて思ふに、筋なき事を取り持つて石田がさま／＼に讒言いたすとも、殿下はあながち彼等の言をお信じになつてゐないのである、旁々此の場合は、仰せのまゝに伏見へ参られ、御対面を願はれたなら、御心も解けさせられ、御喜びなされるであらうと存ずる、[････]

粟野の言は、秀次の生命を担保する裏付けがない情報だ。ただ、そこにあるのは伯父かつ義父である秀吉との血縁関係、その「情」である。たしかに秀吉の手紙とは「父子の間にとかくの浮説が出来ると云ふのも直談がないからである、急ぎ秀次是へ参られ候へ、結れぬ氷を春風の解くやうに、互のおもはくを晴らして和睦あるべし」と「情」に訴える計略に基づいていたものだった。ここで「情報」という術語の由来について触れておきたい。小野厚夫によれば、公式文書において初めて認められているものは明治九（一八七六）年に内外兵事新聞局から発行された『仏国歩兵陣中要務実地演習軌典』であるという。その原著はフランスの歩兵要務に関するものであり、訳者兼陸軍少佐の酒井忠恕が「renseignement」を「情報」と訳したという（5）。そして森鷗外は、明治二一（一八八八）年からクラウゼヴィッツの『戦争論』の最初の訳本として『戦争論』の翻訳に着手し始めた。明治三四年に『戦争論』から改訂・発行した『大戦学理 卷の壺 卷の貳』には、「情報」とは敵と敵国とに関する我知識の全体を謂ふ」と規定している。「情」の用法に注目すると「敵情を知ることの不完全」「偶然是諸状況をして其不確実性を加へしめ又事業の進捗を阻害するものなり。彼の諸情報と諸予想の不確実」「幾多の付度及び過程の未だ明白なる情報」（6）という文脈において記されている。「情」が主観的、かつ未詳な事物について訳出されている。一方、「状」は諸銃器が「今の欧羅巴の列国に在りて此等の事物の何の状を為せるか」「国内遠隔の地に退却せば如何の状を為すに至る可きか」と客観的、現実的な事柄に用いられている。鷗外が意図したところは、とりわけ戦時において「情」が偏在していることを示唆していたのではなからうか。戦国時代の「有為転変」を語る『聞書抄』において、秀次や石田三成らの死にゆく人びとが信用したのは「状」ではなく、まさに「情」であった。

石田三成について順慶は「さまざまの人を道具に使うてまことしやかな噂を立てさせ、事を大きくなされた」と恣意的な「情報」を流すことで人びとを死においやつたと同時に、他方では自身も情報に惑わされ「某、汝が二心あることを知らざりしこそ不覚なれ」という言葉を縛縄されながら叫んだと本文に記されている。いわば、「情報」に運命を弄ばれ、無念の死を遂げた人物として語られている。ひきかえ順慶は生き延び、「情報」を作り、発信し続けた唯一の人物である。しかし、彼は決して元の主君である三成には「情報」を発信していない。むしろ彼は「情報」を流さないことで、三成の反感を買い、一介の座頭、果ては「乞食」「畜生塚の順慶」に成り果てたと語られる。順慶が情報を送る宛先は、三成の娘と乳母、又聞きする安積源太夫、そして「又聞きの又聞き」をする語り手「私」に差

し向けられている。順慶の情報は『聞書抄』の重層構造を漂うことで、言語への信頼を不安定なものに陥れる。

にもかかわらず、順慶が発信する情報が「又聞き之又聞き」を経て、「私」が「今日それを読んで何かしら恻々として胸を打つものがあり、物語の進展に連れて沈痛な盲人の言語風貌が彷彿として現れ来り、深く肺腑に迫る」のはなぜだろうか。『聞書抄』において、「私」に順慶の「言語風貌」を語らしめたゆえんを次節では考察したい。

第二節 「又聞き」の構造

三成の娘と乳母が初めて順慶に出会い、話しかけられたとき一人は極度の不信感を抱き、すぐにでもその場を立ち去りたい心持であった。娘と乳母の不信感は順慶の風体や話を立ち聞きされたことによるものではなく、二人が身の安全を確保している空間を順慶によって気付かぬ間に侵犯されたことによるものである。

と、その時二人のうしろの方で二た足三足此方へ歩いて来るけはひがしたが、意外に近々と寄つて来て、

「もし、——」

と云つた者があつた。

「もし」

乳母は何とも返事をしないで、その人影の方へ笠の庇を低く傾け、娘を一層しつかりと両手の中へ抱へ込んだ。乳母がおどろいたのは、今の話を聞かれたと思ふ憂慮のためばかりではない、あまり突然に音もなく寄つて来て、人に物を尋ねるにしては不躰なほど近い距離に立ち止まつたからである。

すでに『陰翳礼讃』（「経済往来」昭和八年二月—九年一月）において、「話術」では「何よりも「間」が大切」と谷崎が言及していた背景に、近代以前の対人関係が「間」によって保たれていたことがうかがえる。だからこそ、乳母は順慶に「あやしい者ではござりませぬ」と言われても「いや／＼、めくらを装つて油断させ、此方の人体を見とゞける所存ではないのか。何処から来たのか知れないけれども、めくらが一人でこんな時刻にこんな所へ来られるであろうか」と「半信半疑」の姿勢を崩さず「うしろへ庇ふやうに」身を挺して娘の安全を守ろうとする。にもかかわらず、その後二人が順慶の話に惹きこまれてい

くことになった要因を考えたい。

盲人と云ふものは人に向つて語るときでも相手の顔を見ることが出来ないものであるから、いつでも独りごとを云つてゐるやうなものかも知れない。従つて乳母は、行者が勝手にしやべりつゞけてゐる隙をうかゞつて、そうつとその場を逃れようと思へば逃れられた訳だけれども、何かしら此の法師のひたむきな物の云ひ方が、彼女の足をしばらくそこへ引き止めてゐたので、それは幼い娘とてもさうであつた。

二人は順慶の発話内容ではなく、順慶の「ひたむきな物の云ひ方」によつて「もう少し聞いたら帰りませう」と思ひつゝ、だん／＼惹き込まれて行くのであつた。順慶の発話には、独特な「物の云ひ方」が付き纏う。「物をねだるやうな調子で」「喘息病みのやうに咽喉の奥をせい／＼鳴らして息を入れた」「盲ひた眼から涙を落す」「口調が再び感傷的になつて、しば／＼太い溜息を洩らす」「云ひにくさうに幾度となく口籠りながら」など枚挙に暇がないほどだ。いわば、順慶の言葉は、口調や身体を使つて大仰に感情を露させる「身振り言語」によつて支えられている。それは、語り伝える行為に重点を置いたパフォーマティブな言語である。身振り言語は感情やイメージを伝えることにかけては適している。

ここからは順慶の発話内容が客観性を欠く「情報」であるにも関わらず、なぜ娘と乳母が信用したのかを考えていきたい。順慶から娘、安積源太夫、「私」という「聞書抄」における一連の「又聞き之又聞き」はいずれも初めて出会つた者同士というところに特徴がある。事前に相手の情報が与えられていない聞き手は、何事も知らない相手の発話内容を理解したのだ。しかも、彼女らは尋常ではない順慶の経歴を信じるに至つたのである。このような初めて出会つた者同士の特異な状況における真偽の判断についてデイヴィドソンは『真理と解釈』のなかで、次のように述べている。

話し手がどの文を真と見なすかしかわれわれが知らず、しかも彼の言語がわれわれ自身の手で語られると想定できない場合には、話し手の信念に関してたいへん多くのことを知つてゐるか仮定するかしない限り、われわれは解釈への第一歩さえ踏み出せない。信念に関する知識は言葉を解釈する能力を伴わない限り獲得されないから、出発点での唯一の可能性は、信念に関する一般的一致を仮定することである。(7)

こいごう「信念」(belief)とは、思考内容の価値的側面を排除し、解釈にあたって信念と意味は相互依存的にしか存在しえないことを指している。そして、解釈者は未知の人物の発話に対して、発話者は自らの経験に基づく信念と照らし合わせて近似した信念を仮構していく以外に解釈を進めていくというものである。それは決して容易いことではない。殊に、順慶の経験は大抵の人びとが自らの信念との間に一致を仮定することは不可能な事態なのである。

通行人が覚えず足をとどめる程の声で、ぶつ／＼ひとりごとを云ふ癖があつた。行者のことだから呪文か陀羅尼のやうなものを唱へてゐるのかも知れないと、さう思つて通り過ぎる人が多かつたけれども、どうも呪文ではないらしい、普通の言葉で何かしゃべつてゐるらしいと云ふ者が出て来て、追ひ／＼町の人たちが聞き耳を立て、さうと傍へ近寄つてそのひとりごと注意到すると、

天下は天下の天下なり、関白家の罪は関白の例を引き行はる可きの事、尤も理の正当なるべきに、平人の妻子などのやうに、今日の狼藉甚だ以て自由なり、行末めでたかるべき政道にあらず、吁、因果のほど御用心候へ、御用心候へと、さう云つてから、

世の中は不味因果の小車や

よしあし共に廻りはてぬる

「…」いろ／＼な人がその文句を聞いた上でたしかめられた。さうしてそれがたしかめられると、次第に市民が此の行者を奇人か狂人扱ひにして、家の内へ呼び込んだり物を施したりするのを厭ふやうになつたので、近頃ではだん／＼窮迫の度がはげしく、もう殆どほんたうの乞食になりかけてゐた。

街の人々が順慶を「奇人か狂人扱ひ」して彼の話にまともに取り合おうとはしないのは、解釈の結果ではなく、解釈する方途が見付からなかつたからなのである。人々は「ひとりごと」のような順慶の発話によく耳を傾けるとそれは「普通の言葉」で彼らが日常使い慣れた日本語であることを発見する。だが、一語単位の意味を知っていても、それが順慶によつて文に構成されたとき全くの理解不能に陥つてしまう。人びとの「殺生関白の遺臣ではないのか」とする誤った認識も「関白家」という語がもたらせた憶測に他ならない。こ

ここに語の解釈から文の解釈へ飛躍するための壁が立ち現れている。「町の人」が順慶の信念を仮定するには遠く隔たった経験しか有していなかったのである。

しかし、娘は唯一の例外として順慶の話を解釈し、他の人へ語り伝えていく(第一の又聞きを誘導する)人物として登場する。彼女だけが順慶の発話への解釈を構築できたのは、三成の娘だからである。彼女もまた父親の無惨に切り落とされた生首を河原で見るといって、経験の有していた。そして、彼女が身の上を起こった出来事を受け入れていくにあたって、順慶の発話の解釈行為を通じて自身の信念をも形成していったのである。

だが一方で順慶が伝えたかった内容と娘が発話に対して作り上げた解釈のあいだには一致ばかりではなくズレや誤謬も存在する。それが顕著となっているのが、娘の至った心境の変化であろう。順慶は三成に「たゞもう後生を吊うて上げたい一念ばかり」「治部殿をお恨み申す心など露ほどもありません」と言いながらも「治部殿が、六年前に閑白殿を曝し首になされたつい近くの橋の袂で、同じ姿におなりなさろうとは、因果でなうて何でござります」と呪い続けた。その「恨み」の根深さは、「此のお方に遺恨がおりなされますのか」と問われたのに対し「頭は圓めてをりましても畢竟は凡夫の浅ましさ」と認めるところからも伺えよう。だが、順慶の話によって幼女が憐憫の情を抱き、尼になって終生回向し続けることになったのは、父・三成に対してである。父親でありながら身分や権威が「高過ぎ」「隔たり過ぎて」いたために、かつてはよそよそしさしか感じられなかったにもかかわらずである。

なぜ、順慶の発話は彼の意思と裏腹な解釈を幼女にもたらせてしまったのであろうか。それは発話と解釈の細部に至るまでの厳密な一致を目指すことは困難であることに起因する。あくまで解釈者はその都度の言語断片から信念を仮定することによって発話者からの意味体系を作り上げていくのである。だとすれば信念、意味の両面において発話者と解釈者のあいだに誤謬が生じてしまうことは避けられないのである。先に引いた『真理と解釈』でデイヴィッドソンが「誤謬の可能性を理解しない限り、だれも信念をもつことはできない」と「寛容の原理」を指摘したのは、差異がそこにあるという事態こそが信念を共有しているということの確かな証拠となっているという意であろう。解釈者は誤謬の可能性に対して強制された「寛容」を持たざるを得ないのだが、同時に解釈において圧倒的に多くのことが正しいがゆえ差異としての誤謬は鮮明となるのである。

『聞書抄』における又聞き成立は、言語理論にたしかに裏打ちされたものであった。そして又聞きが繰り返されるなかで、当初の発話内容が生成変化され、「情報」が別物にな

つてしまうというのも理論上の必然に基づいているのである。

第三節 名乗りの変遷

ここからは『聞書抄』において、盲人が主題化されていることに関わりながら論じていきたい。『聞書抄』で引き合いに出された、中山太郎『日本盲人史』(8)が言及した盲人たちの「一」や「都」といった「いち名」には、かつて盲人たちが「市」のなかで起き伏してきたとされる共同体的記憶が内包されていることは、既に第二部第二章で触れた。周縁的集団において固有名で名指されることは、共同体の網の目に回収されてしまうことを意味していたのである。

クリプキは『名指しと必然性』(9)で「名前が『次から次へと受け渡される』時、名前の受け手は、私の考えでは、その名前を学ぶにあたって、それを伝えてくれた人と同じ指しでそれを使うことを意図せねばならない。もし私が『ナポレオン』という名前を耳にして、自分のペットのツチブタに恰好の名前だと決めるならば、私はこの条件を満たしていない」と固有名をめぐって送り手と受け手のあいだで共有する意図や信念を問題化している。固有名が共同体のなかで流通されるためには、受け手が〈学習者〉として送り手の信念と自分の信念の一致を仮定しながら、慎重に同じ形式を反復することを目指しながら引き継いでいく必要がある。固有名もまた発話の解釈と目に見えない信念共同体によって所与されている。しかし、『聞書抄』においては共同体における固有名の在りようが根底から揺らいでいる。

順慶こと『聞書抄』の主人公は石田三成配下の武士「下妻左衛門」尉、「藪原辰一」勾当、「順慶」と三つの名前を変遷しており、「尉」は武士のなかでも官職を与えられていたことを示すものである。留意したいのは、当道座第三の地位「勾当」からは「藪原」のように苗字を名乗ることが許されており、伊豆圓一によつて与えられた「辰一」という名から一方に属していたことがうかがえる。「順慶」という名の由来・典拠については、野中雅行が次のような見解を述べていた。

実際の京都瑞泉寺縁起には「慶順」という名の道心者が首塚墓守として登場し、その他の細部も「聞書抄」とは異なる記述がなされているので、数少ない先駆的労作にも基本的な見過ごしがあつたと云わざるを得ない。[････]

「豊太閤と其家族」が「京都瑞泉寺の縁起に據れば」として「順慶」「慈周山」等の名

を説く箇所（P. 120 L. 12〜P. 121 L. 10）は実在の京都「瑞泉寺縁起」に相違し、「豊太閤と其家族」に固有の記事となっていること。同時にそこを、谷崎が踏襲した」と。
（10）

ただし、実際に渡辺世佑『豊太閤と其家族』（日本学術普及会、大正八年四月）に眼を通すと「行者順慶なる者草庵を其の側に結び菩提を弔ふたが、其の後、順慶も没し」との記述があるのみだ。それ以上に順慶についての記述は見当たらない。また順慶が盲人であったかどうかも定かではない。したがって、谷崎の「見過ごし」や「踏襲」ではなく、「下妻左衛門」や「藪原辰二」は創造された人物として解釈する方が無難ではないだろうか。

それよりも興味深いのは、「辰二」から「順慶」へと名が変遷している点である。加藤康明『日本盲人社会史研究』（11）には、「初心」（無官）における呼称は、「城方」には千・三・長・慶など、一方には春・了・清・弥などを頭や尾に付す」と記されている。「弥市」も「春琴」も「一方」に分類できよう。『聞書抄』における「二」から「慶」への名前の変更は、「一方」から「城方」への転籍、くわえて勾当から初心への地位の下降を指し示すことになる。だが『日本盲人史』に従えば、城方は少なくとも「永享年間」（二四二九―二四四〇）には没しているという。『聞書抄』の作中時間から遡ること一五〇年以上前に存在していた当道座に順慶は転籍しえない。順慶は自らの意志で幻の共同体への所属を騙っていた。また「此の行者のことを「畜生塚の順慶」と称して、三條辺では誰知らぬ者もなかつた」とあることから、「順慶」という名は承認されていたのである。「順慶」の名乗りをめぐる欺きは成功していたのである。今や亡き座を名乗ることで、「順慶」はつとめてどの共同体にも属しない人間であろうと努めたのではないだろうか。この点について、順慶の「心持の変化」から考察したい。

旧主に対する順慶が心持の変化を辿つてみると、大凡そ三つの時期を劃して推移したことが察せられる。その第一は旧主の成敗を仰ぐべく三成の邸を訪ねて行つた時であつて、まだそれまでは、一の台の局に同情してゐたと云つても、一方に武士の矜りを捨てゝゝみなかつたと云へる。第二は、旧主から永の暇を賜はつて、全くの座頭となり下がつた時である。此の時代の彼は既に武士ではなくなつて、思ひは日夜かの不仕合はせな上藤母子の身の上に馳せながら、なほ内心に何故とも知れざる自責の念と慚愧

の情とが往来してゐた。さて第三は、秀次の公達や妻妾共が三條河原で斬られた日、鹿垣の外でその有様を窺ひ、阿鼻叫喚のこゑに断腸の思ひを忍んでから後の順慶であつて、彼が旧主三成の残虐を恨み、豊臣氏の天下を呪つて、不昧因果の歌を吟じつゝ、乞食坊主にまでなり下つたのは、実にそれからなのである。

ここでは順慶が「三つの時期」を経たと語られているが、実際に彼はそれ以前にもう一つの「心持」を抱いていたことに留意したい。「下妻左衛門尉」が盲人のふりをして秀次の動向を探っていた時期である。このとき順慶は「自分は武士と生れたからには戦場の功名をこそ願へ、一時の方便にもせよ弓矢を捨て、座頭の群に投ずる事は心外である」と、武士としての誇りを強く抱き、反面では盲人の「間諜」になることへの蔑視のまなざしさえ向けていたのだ。「三つの時期」の到来は、失明して以後のことなのである。これを確認したうえで、「三つの時期」と名乗りの関連性を考える。

「第一」の時期は武士としての誇りと不幸な母子に仕える盲人としての葛藤を二つながらにして抱え込んでいた。失明してもなお「下妻左衛門尉」かつ「藪原辰一」という状況から脱け出せなかつたと言えよう。「第二」の時期は「全くの座頭」とあることから、この時点において「順慶」と名乗り始めたことが分かる。ただし、「順慶」になつても、彼は後悔の念に駆られているのだ。幻の共同体を騙りつつも、その固有名による呪縛から内面は逃れられない。名前が彼の「心持」に先だつて、桎梏となつていたので。

失明後における彼の「第一」「第二」の時期への移行に比較して、「第三」の時期の到来には時間を要している。先の引用部では「実にそれから」とのみ記されている。その内実は、『聞書抄』の末尾にいたつて「順慶が、弓矢を捨てたのみか琵琶をも捨て、或る時は悔い、或る時は怒り、或る時は悟り、或る時は狂ひつゝ、遂に一生かのおん方の幻影を盲ひた眼から消すことが出来ず、迷ひに迷つて塚守になつたいきさつを、もつと委しく書き記したのであるが、それらはいづれ「聞書後抄」と題し、他日筆硯を新たにして再び稿を続ける折もあるであらう」という手がかりが残されているのみだ。

ただし、塚守になるまで時間がかつたこと、そして順慶が娘（尼）と乳母に過去を語るの「四五十年」も後であることから、この間を通じて順慶という名を自身で名乗り、承認し続けていたものと考えられる。明確な時期は確定できないが、「琵琶をも捨て」たとき、もはや「城方」を自称する「順慶」ではなくなつたものと推測できよう。振り返れば、娘が初めて会つたときに順慶は乳母から名を尋ねられていたのであつた。しかし、順慶は

「名のれと仰つしやるのでござりまするか」「さあ、それも追ひ／＼申し上げるのでござりませうが、実は愚僧は」と固有名を名乗ることを先送りになっていたのだ。「第三」の時期の順慶は、「愚僧」という一般名詞を人称として用い続けているのである。

『盲目物語』の弥市が語る「わたくし」という人称も他者との関係性や共同体を背負った存在である。それに対して「愚僧」は、他者が背後にいない、つとめて誰でもない存在へと近づいていこうとするのである。共同体も歴史も背負わない志向のあらわれなのである。すなわち、順慶が「愚僧」と名乗ることはアイデンティティを揺らがせ、そして消失させようとする作為なのだ。一連の又聞きの中で、同様に「尼」も「盲人の悲劇の方へ質問の矢を外らして行つて、己れ自身の問題に触れられることを避け」ることを通じ、名を名乗ることはおろか、自身が何者であるか詳らかにしようとせず安積源太夫に語りかける。『聞書抄』の語り手「私」もまた、盲人が娘と乳母が出会った場面ではつとめて「行者」「法師」と呼ぼうとしており、「順慶と呼び始めるのは過去を語り始めたときからなのだ。したがって、『聞書抄』を語る行為もまた何者の声であるか不明であり、匿名性を帯びたものと考えられる。したがって、『聞書抄』を読むうえで、「私」を「谷崎潤一郎」と指定することは、順慶の名乗りの技巧に溺れていく危うさを秘めているのだ。

以上、『聞書抄』は『盲目物語』から継続し、作中人物名をめぐる名前とアイデンティティの問題意識を歴史叙述のなかで継続している。だが、その提示された解決法は別様のものであった。『盲目物語』においては周縁から中心へと向かい、上下の序列の転倒によってアイデンティティを肯定化する語りであるのに対し、『聞書抄』は中心から周縁へ、さらにその外側へと拡散し、名前におけるアイデンティティという概念そのものが共同体以前の原初の混沌へと送り返す運動であった。言い換えれば、『盲目物語』で弥市の語りが紡ぎ出した新たな歴史観や制度化も無限に読みかえられる可能性が内在していることを、また束の間の救済に過ぎないことを『聞書抄』は指し示している。『聞書抄』には「第二盲目物語」という副題が与えられているが、名付け／名乗りを指標に読むことで両作品の歴史叙法もまた全く別様だったことが判明する。『盲目物語』では「わたくし」が「弥市」と「名付け」られていたのに対し、『聞書抄』では「順慶」が積極的に「名乗り」を繰り返していき「愚僧」と語るまでに至る過程が描かれている。したがって、〈名付け／名乗り〉の「名前」の視点においては、両作品の方向性は異なっている。すなわち『盲目物語』が〈反制度的〉であるならば、『聞書抄』は〈脱制度的〉と言えよう。したがって、『聞書抄』の「第二盲目物語」の副題を以て、文字通り「続盲目物語」とは見なせない。「反盲目物語」である

がゆえである。

- 註(1) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(中央公論社、昭和四五年七月)。
- (2) 永野宏志「死者たちの遙かな声―谷崎潤一郎『聞書抄』を漂流する(兆し)について―」(「繚」平成二二年三月)。
- (3) 五味淵典嗣「物語の抵抗と抵抗の物語―谷崎源氏以前―」(「解釈と鑑賞」平成二〇年五月)。
- (4) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(前掲)。
- (5) 小野厚夫「明治期における『情報』と『状報』」(「神戸大学教養部論集」平成三年三月)。
- (6) 森鷗外『大戦学理』の引用は、『鷗外全集』第三十四卷(岩波書店、昭和四九年一月)に拠った。
- (7) ドナルド・デイヴィトソン『真理と解釈』野本和幸訳(勁草書房、平成三年五月)。
- (8) 中山太郎『日本盲人史』(昭和書房、昭和九年七月)。
- (9) ソール・A・クリプキ『名指しと必然性』八木沢敬、野家啓一訳(産業図書、昭和六〇年四月)。
- (10) 野中雅行「聞書抄第二盲目物語―その隠れたる―」(「論輯」昭和五七年二月)。
- (11) 加藤康明『日本盲人社会史研究』(未来社、昭和四九年三月)。

第五章 小説におけるカメラと視覚性―『細雪』論

『細雪』(1)は、女たちの華やぎを描いている。だが、その華やぎは、男たちがカメラを持ち、フリンダー超しに女を見、撮影することで映し出されている一面がある。奥畑、板倉、貞之助、三人の男たちがライカやコンタックスといった小型カメラを所有し、撮影を繰り返す。『細雪』の作中時間は昭和十一年一月から十六年四月までのおよそ四年半にわたる。それはカメラをめぐる状況が著しく変化していく時代であった。すなわち、戦禍が激しくなる以前の、栄華を極めたカメラの時代である。こうした時代を前衛写真家・小石清は「日曜に郊外へ出てみる、誰れも彼れもが、カメラを持つて愉快そうである。カメラを持たない人達は、幾人もない位カメラ黄金時代である」と言い、次のように揶揄したのであった。

中学生がヴェス単を持ち、大学生はライカを肩にかけ、サラリーマンはハンドカメラを三脚につけて、焦点布の中の倒影像を楽しんでゐる。

金持ちらしいニッカーポッカーのカメラマンは、コンタックスやローライレフや、グラフレックスに望遠レンズのデッカイのをつけて、電気露光計か、光電池の露出計か知らないが、それを時折出してみては、丸橋忠彌が堀の深さを計つた時のやうな姿勢をして、被写体に向つてタイムを計つたりしてゐる。(2)

カメラが大衆化し、高級カメラがブルジョワ層の趣味として、定着していった世相がうかがえる。だが、カメラブームの背後では、戦時体制が進むにともない、高級カメラが取締りの対象となっていく。昭和十二年九月に「輸出入品等ニ関スル臨時措置ニ関スル法律」の公布による機材やフィルムの輸入制限が始まる。昭和十五年七月七日、所謂「七七禁令」に「奢侈品等製造販売制限規制」が盛り込まれ、五〇〇円以上の高級カメラの製造・販売が禁止された。また、同年九月の「軍機保護法」の改正では、地上三〇メートル以上での撮影を禁止し、警察がフィルムを没収する事件が相次いだ(3)。昭和十六年一月には遂に、フィルム、印画紙、乾板の配給が統制され、アマチュアの撮影は実質的に不可能となった。

『細雪』作中における最後の撮影は貞之助による昭和十五年六月上旬の奈良旅行である。「七七禁令」の直前であることから、カメラを取りまく歴史を本作がふまえていることが

確認できる(本章末に付した「参考資料 『細雪』とカメラをめぐる関連年表」を参照されたい)。ここでは、貞之助の撮影を確認したい。彼は幾度もライカで姉妹を撮影する。たとえば、京都での花見の場面である。

明くる日の朝は、先づ広沢の池のほとりへ行つて、水に枝をさしかけた一本の桜の樹の下に、幸子、悦子、雪子、妙子、と云ふ順に列んだ姿を、遍照寺山を背景に入れて貞之助がライカに収めた。

(上巻十九)

作中時間では昭和一二年四月にあたる。貞之助が三姉妹の配列、及びアングルや背景にまで拘った様うかがえる一文だ。ただし、彼の拘りは、特別なことではなかった。当時ベストセラーとなった写真入門書に福田勝治『女の写し方』(アルス、昭和一二年六月)、『続女の写し方』(アルス、昭和一四年六月)が挙げられる(4)。『女の写し方』では、「美しい春の花と女」といふだけでも快い。「人物を惹き立たせる為には、バックは勿論のこと、足下にある一本の枯草にも注意深く、人物の添へ物として、画を飾ることに苦心が大切」と述べる一方、「自然の山川草木をモチーフにして撮るにしましても、自然を更に見直したところの新しい見方や、撮り方」に「新構図」があると言う。翻って貞之助の〈桜―女―山〉という構図は、「教科書通り」と言わざるを得ない。決して「新構図」ではなかっただろう。貞之助はアマチュアカメラマンの好例である。

撮影にともない、当然「写真」という言葉が作中に頻出する。たとえば、雪子の見合いに際して、写真が交換され、縁談相手の容貌をめぐって女たちの品評会が展開される。また、「壁に写真がピンで留めてある」(上巻三) 妙子の仕事部屋、雪子の「レントゲン写真」(上巻十二)、キリレンコ宅の「両陛下の御真影」(上巻十六)、野村宅の仏壇にある「先妻と二人の子供の写真」(上巻二十八)、妙子のための「製作品の写真」(中巻三)、舞のおさく師匠が祀る「先代の写真」(中巻十二)、悦子からローゼマリーへ贈った「写真に彩色したもの」(中巻二十一)など枚挙に暇がない。これまでの研究においても、作中に度々、カメラや写真が登場することについて言及はされてきた(5)。

だが、撮影行為における「知覚」、或いはそこで受ける「印象」と写真を通じた作中人物の「記憶」の間には、いささかの懸隔があるのではなからうか。また、これまでの研究においても、男たちが女をカメラで撮る象徴的行為については多く論じられてこなかった。本章は、「写真」に像が印画される以前、すなわち撮影行為に限定し、カメラ越しの男たち

の視覚性を考察していく試みである。

第一節 ブルジョワの葛藤

然るに彼等の顔は、その辺の通行人をスナップショットしたのも同じで、かう云ふ魅力のない顔では、どんな芝居を演じたところで高級も低級もあるものではない「…」

「芸について」（後に「芸談」と改称、「改造」昭和八年三―四月）からの引用である。映画俳優の表情について言及するものであるが、注目に値するのは「スナップショット」という言葉が用いられていることだ。というのも、少なくとも昭和八年においては「スナップショット」や「スナップ写真」ではなく、「スケッチ写真」と一般的には呼ばれていたからだ。「スナップショット」は最先端の写真用語だったのである（6）。昭和における谷崎の小型カメラへの知識が垣間見られる一節である（7）。

ただし「スナップショット」での撮影は一定以上の技術が必要だった。ライカは速写性を有するがゆえに、その地位を確立した。たとえば「ピクトリアルな写真のみが写真ではない。殊にライカ本来の使命は寧ろ旅行記や街の見聞記等にあるべきである」（8）といった具合にライカの性能が喧伝されていた。しかし、貞之助は静止した像ばかりを撮っていた。幸子に「五六回も木の下に立つてポーズ」（下巻二十五）させたうえで撮影するのだ。安田孝は「ポーズした写真を撮るのは貞之助の好み」と指摘した。ただし、貞之助の撮影の技量はどれほどであっただろうか。

板垣鷹穂は「多数のライカ愛用者の中で、真にライカの性能を芸術的に活かしてゐる人がどの位あるだらうか？」（9）と疑問を呈していた。おそらくは最新のライカを首に提げた貞之助が、「ポーズ」した被写体を撮ることは、アマチュアの通例に過ぎなかつたのであろう（10）。鈴木八郎もまた「ライカ、コンタックスのやうな精密小型カメラも、その能力を完全に働かすためには、それ相當の精密写真術を必要とする」（11）と言及している。鈴木が「ライカ」とともに「コンタックス」を「精密小型カメラ」として語っている点が興味深い。『細雪』においても、ライカとともにコンタックスが語られているからだ。阪神大洪水の日の夕暮れ、幸子は奥畑のカメラを見る。

式台のところに伏せてあつたパナマ帽の下から、慌てゝ奥畑は何か二た品を取り出す

と、一つを手早くポケットに入れた。一つは懐中電燈であつたが、ポケットに入れた方は確かにライカかコンタックスに違ひなく、こんな時にそんなものを持つてゐるのをバツが悪いと感じたのであらう。

(中巻七)

幸子が「ライカかコンタックス」を奥畑が持っていると推測したのは、「手早く」「ポケット」に入る小型カメラといえは「ライカかコンタックス」としか考えられなかつたからである。実際に奥畑がコンタックスを持っていたことは、「あの夕方板倉方へ現れた時の奥畑は、パナマ帽に潇洒とした紺背広を着、秦皮のステッキにコンタックスを提げて」と後の妙子による告白を通じて確定される(12)。したがって、カメラへの関心が無かつた幸子にさえも、小型カメラといえは「ライカかコンタックス」と周知されていたことがうかがえる。

幸子が「ライカかコンタックス」を知っていた状況の背景に、昭和一〇年から一二年前後に、両カメラの優劣をめぐつて論争が広がっていたことが挙げられる。所謂「ライカ・コンタックス論争」である。その引き金となつたのは「アサヒカメラ誌上」に掲載された一本の匿名の記事であつた。「カメラ界の寵児、ライカ、コンタックスでも使つてゐるとその欠点が知れ、決して、理想的完璧の品ではないが、然し、現在の処、最も精巧最も完全なカメラである」と何人も認めるであらう。この程度になると、両者の優劣を判断することが容易でない(13)という前文の下、ライカとコンタックスを一二項目にわたつて採点し、結果コンタックス優位の判定を記す。

これに対して、ライカの輸入代理店であつたシュミット商会の井上鍾は「降り懸る火の粉は払わねばならぬ」という表題の小冊子二万部を全国に配布する。裏表紙に印刷された「毛皮を着て南洋へ、浴衣のまままで北極へ行つた男の話を、吾人は未だ聞いたことはない」の文句は流行語にまでなつた。かくして、ライカとコンタックスの双方のファンが対立するに至つた。ここで注目したいのは、「ライカ・コンタックス論争」の着地点である。それは、小山恵由が「私達アマチュアには要するによい作品が出来ればよいのではないでせうか。道具が悪くつたら宜敷く自分の技量に適するものにして、よりよい作品を産み出す事が最大の愉悅ではないでせうか」(14)と述べたことに集約されている。つまりところ、「ライカ・コンタックス論争」は、アマチュア撮影の腕を問い返したのである。アマチュア写真家は自身の撮影の技量を棚に上げ、カメラを掲げる、或いは撮影するという行為の格好良さからライカやコンタックスを購入していたという動機が透けて見えてくるので

ある。

この「ライカ・コンタックス論争」が『細雪』では変奏され、描かれている。奥畑のコンタックスは「バナマ帽」「紺背広」「秦皮のステッキ」と並置され、語られていた。すなわち、カメラは身なりの一部として欠かせないアイテムなのである。奥畑が身なりに贅を凝らし、細心の注意を払っていたことは、阪神大洪水のときの奥畑の格好に顕著であった。妙子に「こんな時にこんな風をして擲られはしまいかと思ふやうな身なり」（中巻二十四）と回顧されており、また幸子も「おつとりした奥畑が、焦慮の余り平生に嗜みを忘れて」いたにもかかわらず「紺サアジのズボンには、正しい折目がついてゐて、殆どハネも上がつてゐない」（中巻六）ことを目撃していた。数百円もする輸入カメラ「コンタックス」を持つからこそ、彼のステータスや自己顕示欲を満たらし得たのである。

しかしながら、身なりとしてカメラを受容する奥畑の深層には、技術への憧憬があつたのではないだろうか。それは妙子が山村流の舞の会で舞つたとき、すなわち奥畑が板倉のカメラを壊す（ライカ事件）からうかがえる。

「……………何でこいさんの写真撮つた。……………撮らん云ふ約束したやないか。……………」

奥畑は流石にあたりにながねしながら、動もすると大声になりたがるのを自ら制するやうにして詰つてゐた。板倉はむつと面を膨らしてはゐるけれども、叱られてゐると云ふ恰好に、頸を垂れて大人しく聞いてゐた。

「そのカメラ僕に貸せ。……………」

さう云ふと奥畑は、刑事が通行人を検べるやうに板倉の体を撫で廻して外套のボタンを外すと、上衣のポケットへ手を挿し入れて、素早くライカを引つ張り出した。それから、それを、自分のポケットへ突つ込みかけたが、何と思つたか又取り出して、指先をがた／＼顫はせながらレンズの部分を一杯に引き伸ばすと、コンクリートの床の上へ、カチンと、力任せに叩き着けて、後をも見ずに行つてしまつた。あつと云ふ間の出来事だつたので、居合せた人々が気が付いた時分には、もう奥畑の影は見えず、板倉が投げ飛ばされた写真機を拾ひ上げて、す／＼立ち去るところであつた。それにしては板倉は、始終の間直立不動の姿勢をして下を向いたきり、旧主の坊々の前に出ては全く頭が上らない形で、日頃命よりも大切にしてゐるライカが床に転がるのを見つゝも自慢の体力や腕力に物を云はせず、じつと怵へてしまつたのであつた。

なぜ奥畑は平生の性分にもなく、暴力的に板倉のライカを壊すに至ったのか。かつて板倉が奥畑家に奉公していたという主従関係だけでは全てを理解しがたい。しかしながら、カメラの操作技術に着目すれば、別様の解釈の可能性が見出せる。板倉が「つゞげざまに妙子を撮つてゐる」ことから、動く被写体にピントを合わせ、速写、そして連写できるほどライカを使いこなせる板倉の技術がうかがえる。薄暗いがゆえに、シャッタースピードを落とし、舞台を撮ることは、当時たいへんな技術を要した。福田勝春『女の写し方』でも、「舞台写真の上手な撮り方は、その動きの停止する直前に、シャッターを切る」「二分ノ一や、四分ノ一の速度の露出」が必要だと、当時の機材（レンズやフィルム感度など）の性能を証言している。

また、板倉は「外套の襟を立て、顔を埋め、めつたにカメラから首を挙げない」格好をしていたがために、却って「ロスアンジェルス時代のもらしい映画俳優好みの派手な柄」が目立っていた。ただし、それは奥畑にとっては「格好」ではなく、「技術」を見せ付けられる姿だったのである。板倉のみが妙子の舞を撮影できることが、奥畑の怒りを招いたのだ。『続女の写し方』でも「舞台の彼女と素顔のクローズアップ、その距離は人を不思議の世界に導きます」と述べられていたように、ライカを使いこなし、妙子の写真の特権的に撮ることのできる板倉に奥畑は嫉妬したのだ。『細雪』において、男がカメラを操作する技術と女を所有することはつながっているのである。小型カメラは人間の身体の一部となり、科学の力を借りた「眼」を以て対象物をまなざすことで、肉眼では見過ごす、或いは見えない像を独占し得るのである。

奥畑は「指先をがた／＼顫はせながらレンズの部分を一杯に引き伸ばし、板倉のカメラの破壊を敢行した。この「引き伸ばし」せるレンズとは、ライカ専用のエルマー沈胴式レンズに他ならない。よってコンタックスを持つ奥畑が、ライカレンズの構造までも知っていたこと、レンズの光軸を狂わせることで板倉の「眼」を剥奪したことが分かる。奥畑はカメラの構造を頭で理解しながら、使いこなせなかった可能性が極めて高い。『細雪』作中に、奥畑が撮影する場面は一度たりとも出てこないのである。

一見、奥畑にとって板倉は奥畑商店の丁稚あがりの、いわば「家来」に過ぎないようである。しかしながら、奥畑の「啓坊」と違って板倉は、単身アメリカに渡った後、プロのカメラマンとして身を立てた。そんな板倉の「男らしさ」に憧憬と敗北感を深層において

抱いていたと考えられる。それは、奥畑がコンタックスを自身の小型カメラとして選択し、身につけていたことからうかがえる。彼がコンタックスを購入した動機を考えたい。「ライカ・コンタックス論争」の匿名記事のなかに「形態美」という審査項目があった。ここで「ライカにはクローム型があり、確かに美しい。ある人はコンタックスには男性的の美しさがあり、ライカには女性的の美しさがある」(15)と述べられていた。また、或るアマチュアカメラマンがコンタックスを購入した動機を「私は初めてライカを買ふべくA商会へ参りましたのにも拘らず遂にコンタックスを求めてしまったのであります」「其の四角張つた重々しさとか、金属シャッターとか、唯何とかなしに機械的な処が好ましかった」(16)と語っている。彼もまた、コンタックスに「男らしさ」を見出して購入したのではないか。これらの発言から、カメラを男女で喩えるとともに、〈ライカ♀女／コンタックス♂男〉という図式が見える。奥畑には、自身の「男らしさ」への劣等感を補完すべく、コンタックスを選んだという側面が考えられる。

また、〈ライカ事件〉での奥畑の一連の行動から、心境の推移が推察できる。まず、板倉の「上衣のポケットへ手を挿し入れて」という行為から、奥畑の小型カメラ観、すなわち〈撮影♀女の所有〉の図式が見える。次に、「自分のポケットへ突つ込みかけたが、何と思つたか又取り出し」たのは、〈撮影♀女の所有〉を一旦、自分の「ポケット」に移し替へようとしたものの、奥畑自信がそれを「拒否」するに至つた過程である。板倉が一度でもカメラ越しに所有した妙子の像を自分のモノとすることへの抵抗感が見える。小型カメラによる撮影は写真印刷による複製の大量生産を可能にするとはいへ、撮影者こそが対象の最大の所有者だと奥畑が考えていることがうかがえる。だからこそ、妙子の人形の個展においては、「一番の大作」(上巻三)を買つたのは奥畑であつたのだ。妙子に自らの好意を見せるばかりが目的ではなく、妙子像の複製、或いは一番の分身を自らの力で、彼において「金力」を以て手に入れたかつたがゆえである。

奥畑が暴力をふるつたのは、板倉に対して腹が立つたばかりではないだろう。その怒りは奥畑自身、すなわち彼が主体の抛り所としていた「奥畑貴金属店」にも差し向けられていたとも考えられる。身なりを整へ、コンタックスを提げ、板倉に「旧主の坊々」として威容をつくるroつても、所詮「啓三郎」という名が示す通り、「啓ちゃんはその家の三男坊」ではない。奥畑は「奥畑商店の重役をしてゐ、その外にも結婚すれば長兄から分けて貰へる筈の動産や不動産がある」反面、「毎月のお茶屋の勘定とか洋服屋や雑貨屋の支払とかがかなりの額に上るのでいつも母親に泣き付いて融通して貰ふ」(中巻二)立場にあつた。

彼は奥畑商店にぶら下らずには生きていけない、かといって「啓一郎」にはなれないジレンマを抱いていた。この点については板倉が看破していた。「本当のことを云ふと、奥畑家は僕の家の主筋に違ひないが、僕が実際にお世話になつたのは先代の旦那と、今の旦那（啓三郎の兄）と、お家さん（啓三郎の母）だけ、啓坊はたゞ旧主の家の坊々であると言ふだけで、直接恩を受けていない」（中巻二十五）という板倉のまなざしに、奥畑も感付いていたに違いない。したがって、板倉にしかできない、撮影による妙子の独占は、奥畑の「三男坊」という不安定な自意識を露呈させる。〈ライカ事件〉は「三男坊」のブルジョワ精神が、生産手段を持ち得ない「啓坊」の主体性として、暴力的に反動する様を描いているのである。

第二節 「芸術写真」と撮影技法

本節では『細雪』で撮影する三人の男のなかで唯一、写真で生計を立てた板倉を考察する。「写真師」としての板倉、及び彼の撮影技法の特徴を考察する。そのうえでカメラ越しの知覚の在り様に言及したい。

随筆『妹』（婦人公論）大正一一年七月）から、大正期の谷崎が自身でカメラを持ち、撮影していたこと、また「芸術写真」（ピクトリアリズム）には批判的であったことが指摘されている（17）。また『肉塊』（東京朝日新聞）大正一二年一―四月）でも、小説の語り手は「芸術写真」を「ごまかしの手段」「悪いまやかし物」と言う。ただし、「芸術写真」の示す像が、大正と昭和では異なることに留意したい。昭和の「芸術写真」は、大正期のピクトリアリズム調（絵画的な写真）から離れ、テクノロジーの発達に伴うシャープな表現を取り入れていたのである。たとえば、最新の精密なレンズやゼラチンシルバー・プリントを用いた。それは東京より関西で盛んな運動であった。浪華写真倶楽部、丹平写真倶楽部などが積極的に実験していく。

なかでも「芦屋カメラクラブ」は「芸術写真」を掲げ、昭和五―一六年頃にかけて中山岩太、ハナヤ勘兵衛、紅谷吉之助らが芦屋市内にアトリエを構え、盛んに活動をしていた。結成間もないメンバーのアトリエは「いずれも共通してログ・ハウス調の独特の雰囲気があり、中山のアトリエでは阪神芸術家クラブの会合がもたれ」「広くサロンのような役割を果たした」（18）という。また中山は、昭和六年四月に『芦屋カメラクラブ年鑑』（丸善）を、昭和七年から野島康三、木村伊兵衛らとともに写真雑誌「光画」（聚楽社、第二巻第一号より光画社）を創刊し、新しい表現と写真評論を訴えた。

谷崎は関東大震災後、阪神間で転居を繰り返し(19)、小型カメラに関心を抱いていた。眼前で「芦屋カメラクラブ」が活躍するのを少なくとも知っていたであろう。『細雪』に、阪神間の事象が詳細に書き入れられていることは人口に膾炙されている。

これまでの先行研究にも芦屋カメラクラブの創立者・中山岩太と谷崎の関連については言及があった。たとえば石野泉美は、「関西の写真界が、関東とはまた別の世界をみせていた」ことから、「震災を体験していない関西、あるいは中山の主観を信じすぎる強さを指摘」した。「関西の地で関東においてはすでに否定されてしまった「芸術写真」と出会った」(20)がゆえとする。また安田孝は、「野島康二や中山岩太が活躍するのは一九三〇年代のことであり、「痴人の愛」発表後のことになる」(21)との指摘にとどめた。一九三〇年代の後半において、まさに板倉は活躍するのである。『細雪』との関連について言及しなかったのは、この二つの論考は主に『痴人の愛』について論じたものであること。加えて、具体的に「中山岩太」が板倉のモデルとは言えないと判断されたからだと推察する。たしかに板倉と中山は経歴や活動年代が一致しない。また、「丁稚」あがりの板倉と裕福な「士族」の家庭に育った中山では、自ずと写真をめぐる「移民」の動機も異なるだろう。とはいえ、中山の活動の「実態」は、板倉を考察するうえで手がかりとなり得る。板倉の経歴を『細雪』から引用する。

板倉と云ふのは、阪神国道の田中の停留所を少し北へ這入った所に「板倉写場」と云ふ看板を掲げて、芸術写真を標榜した小さなスタジオを経営してゐる写真館の主人であつた。もと此の男は奥畑商店の丁稚をしてゐたことがあつて、中学校も出てゐないのであるが、その後亜米利加へ渡つてロスアンジェルズで五六年間写真術を学んで来たと云ふのだけでも、実はハリウッドで映画の撮影技師にならうとして機会を掴み得なかつたのだと云ふ噂もある。

(中巻三)

板倉の経歴を中山のものと照合しておこう。まず、板倉のスタジオは「阪神国道の田中の停留所を少し北に這入った所」というが、中山のスタジオは武庫郡精道村字前田(現在の芦屋市前田町四―六)に在った。中山のスタジオから阪神国道を三キロ弱ほど西に板倉のスタジオがあったことになる(板倉のスタジオが中山のスタジオから西に、野寄の洋裁学院の南東にあることで、板倉による妙子の水害からの救出が描かれ得る)。

次に、板倉が「芸術写真を標榜」していたというが、中山も昭和二年に「純芸術写真」

なる独自の概念を提唱する。また、「亜米利加」で「五六年間」板倉は写真術を学んだというが、中山もカリフォルニアに渡米後、大正一〇年から七年間にわたってニューヨークで写真スタジオを開設した。当時、写真留学といえばフランスやドイツが一般的であった時代に稀有なことであった。加えて、板倉は「映画の撮影技師」から写真師に身を転じたということであるが、中山も画家と写真家のどちらで生きようか迷った末、海外で写真家になることを決断したのである。このように板倉と中山を比較すると、経歴に近似するところが多いながらも、一致はしない。

ただし、中山岩太の光を浴びることのなかった一面に注視したい。中島徳博は中山の海外経歴について、「もつとも長い時期、すなわち7年を過ごしたニューヨークでの体験には、あまり見るべきものが残っていない。これはその次の1年3ヶ月を過ごしたパリ時代と、あまりに際立った対照をなしている」(22)とニューヨーク時代を低く評価している。たしかに、パリにおいてマン・レイや藤田嗣治との交流から生み出した独自のフォトグラムの技法がポートレートや舞踏写真となり後年、高く評価された。しかしながら昭和二年に帰国後、昭和一年に神戸大丸に写真室に開設され、その仕事を任されるまでの中山の生活を実質的に支えたものは、「あまり見るべきものが残っていない」ニューヨーク時代に習得した出張写真(通称「出写し」)なのである。神戸大丸の委託で、裕福な家庭や外国人、とりわけ宝塚女優たちに招かれ、出張先で肖像写真を撮影する「出写し」こそが、中山岩太の活動の実態であった。「出写し」を通じて、彼は志していた「純芸術写真」の表現を育んだのである。興味深いことに『細雪』において、板倉が初めて作中に登場するのは「出写し」の場面なのである。板倉には中山の裏面が描かれている。

「こいちちゃん、写真屋さんが這入らしてもろても構ひませんか云うてはるよ」

「・・・」

「写真屋さん、——」

と、悦子は、階段の中途に立ちながら二階の廊下へ首だけ出して妙子の姿を覗き込んである二七八の青年に云った。

「——あの、何卒這入つて下さいて」

『写真屋さん』二ついたら悪いわ、悦ちゃん。『板倉さん』云ひなさい」(中巻三)

「出写し」の場面には、当時の「写真屋さん」の実像が描き出されている。悦子から二

度にわたって「写真屋さん」と呼ばれる。「写真師」ではなく「写真屋」と呼ぶ点に「出写し」のイメージが残されている。幼い悦子が機転を利かせ「さん」付けするところに、却って「写真屋」の社会的地位がうかがえる。悦子からは、「板倉」という名や「写真師」とは呼ばれないのだ。また、語り手は「板倉写真師」と言葉を選ぶことが、却って悦子の「写真屋さん」を際立たせている。

榊敦子は、板倉が踊り場と楽屋の間の「閨際」に居ることから、彼の「身体的な可動性と曖昧な社会的地位」を端的に指摘をした。さらに榊は、妙子が「板倉さん」と名前で呼ばせることによって、「空間は分割されておらず均一で、そこを自由に移動することができる」ようになったとするが、果たして「自分の差を取り払うことに成功」(23)したとまで言えるのであろうか。板倉は「つゞけさまに、前から、後から、右から、左から、等々五六枚シャツターを切るが、それ以前に「閨際に膝を衝い」たまま撮影する。板倉においての、礼節をふまえた撮影の手順と考えられる。以下、「曖昧な社会的地位」の歴史的背景について付け加えておく。

板倉にみられる写真師たちに〈芸術家〉として十分に認められない、苦境に立つ彼らの姿がうかがえる。飯沢耕太郎は大正四年に東京美術学校臨時写真科が設立された経緯を、「写真科設立をめざす運動の背景には写真師たちの強い危機感があった。明治二十年くらいまでは、文明開化のシンボルともいえるべき華やかな地位を保っていた写真館も、明治末になると時代の動きから徐々にとり残されていく。写真師が撮影を独占していた時代は終わり、素人写真家の活動が目立ちはじめた」(24)と言及している。ただし、東京美術学校を入学できる者はごく限られていた。中山は、その第一回の主席卒業生であり、また国費でアメリカに渡ったことから、写真界のエリートとして稀な存在だったのである。板倉は「丁稚」から写真術を学んだのであるが、彼のように苦労を重ねた写真師が大勢を占めていたであろう。

社会的地位が「曖昧」な写真師たちの実像は、幸子の板倉への言葉に凝縮されている。幸子は、「非常に単純で低級」「あれぐらゐな写真の技術は、職業的な才能と器用さがあれば出来ることなのではないか」と写真師の身分を見下げている。それは、「身分とか階級とか云ふことは別にしても」(中巻二十六)という幸子自身の言葉が裏付けている。対照的に、妙子は板倉の写真術を「技能」「相当の頭脳を必要とする芸術写真」と評価することから、翻って世間並みの幸子への写真師へのまなざしが浮かび上がってくるのである。

ここで、作中時間における、板倉の活動と死の年代について確認しておきたい。『細雪』

に板倉が登場するのが、昭和一三年六月（中巻三）、そして死去は翌一四年五月（中巻三十五）である。昭和一三年といえば、伊藤俊治が「シニールリズムや抽象主義の影響を濃厚に受けた『前衛写真』が関西を中心に勢力を得、一九三八年ごろをピークに新しい視覚的リアリティーを写真から引き出そうとする写真家（論者注：小石清や安井仲治ら）が多く出現してくる」（25）と概説するように、中山の「純芸術写真」の系譜に「前衛写真」が浮上する年だ。しかしながら、昭和一四年を過ぎると「前衛写真」は間もなく終息し、写真界は時局に加担していく「報道写真」の一色に染まっていく。前衛写真は土門拳が報道写真について発言したところの「或る特定の社会的現象、自然的現象に対するカメラマンの批判的認識」（26）に応えるものではなかったからだ。したがって、板倉の活動年代は写真界の目まぐるしい変容と軌を一にしている。すなわち、板倉の生死は、「前衛写真」の興隆とその終焉の象徴なのである。板倉が「前衛写真」ではなく、あえて作中時間からは時代遅れな「芸術写真」の言葉を標榜するところに、「純芸術写真」の面影が透けて見える。

『細雪』本文で板倉の写真の多くは明確な像を結んでおらず、どのような写真を撮ったのかは本文に明示されていない。この点は第一部第三章で述べた谷崎の〈画家小説〉に通じる。板倉の撮影手段はひとつの傾向を有する。一度目の蒔岡家での舞の日に板倉が妙子を撮った場面を幸子は次のようにふりかえるのである。

板倉はあの日、妙子が舞つてゐる間始終レンズを向けて矢鱈に撮つてゐたが、晩方、彼女が衣裳を脱ぐ前に又もう一度金屏風を背にして立つて貰ひ、いろ／＼と姿態の注文を附けて、何枚も撮つた。此の額に収めてあるのは、沢山現像して持つて来た中から、妙子が自分で四枚だけ選び出して四つ切の大きさに引き伸ばさせたものであるが、此の四つは明かに後で特別に注文を附けて写したものの、方に属する。（中巻七）

「舞つてゐる間始終レンズを向け」た写真ではなく、「明かに後で特別に注文を附けて写したもの」が選ばれ、引き伸ばされたのだ。幸子は、妙子の像が舞台中に撮影されたものではないことを知りながらも、「今見ると、あの日妙子の何の気なしに云つたことや、したこと、——ちよつとした動作や眼づかひや言葉づかひなど迄が、妙にはつきりと憶ひ出せて来る」「その時の感激が今また此の写真に対して湧き上がつて来る」（中巻五）という。舞台後に撮られた写真が、幸子に舞台を回想させているのである。舞う「現場」と「撮影」

の時間のズレが、見者の「感激」を左右するものではない。すなわち、「記録」と「記憶」が乖離しているのだ。ここでは「撮影」が生み出した印象が遡って幸子の「現場」での記憶を引き出しているのである。

〈ライカ事件〉によつて台無しになった二度目の舞の会の撮影は、妙子が「此の間の舞姿を写真に撮つて置きたいからもう一遍あの衣裳を貸してくれと云つて、畳紙の包を取り揃へて衣裳行李に入れ、それと、鬢の箱と、あの時の傘とを自動車に積んで出掛け」（中巻二十八）、板倉が後日撮りなおしたのであった。ここでも、舞台後の写真が舞台中のものとして撮影されていることが確認できる。「現場」に拘泥しない板倉の撮影法は中山岩太を彷彿とさせる。というのも、中山は「純芸術写真」を標榜するなかで、「私は、写真の美しさ、写真の持つ味を、根元的に分解してみた。夫れから、材料、機械の特長を考へてみた。夫れから又、写真術でなければ出来ない点を研究してみた。そして、其の結果として、多少自信のある純芸術写真を構成する事が出来た」（27）、「精細に記録するといふことは確かに写真の性能の特性の一つではあるが、是が唯一の特徴とは云へまい」（28）と言う。では、いかなる撮影を中山は目指していたのか。それは中山が自作「デコレイション（花隈の芸者）」（昭和一二年）の肖像写真を、翌年に解説する言葉にあらわれている。

私は美しいものが好きだ。運悪く、美しいものに出逢はなかつた時には、デツチあげても、美しいものに作りあげたい。実際、写真は自然の一部分ではないのだ。自然の一部を切取つたのではない。勝手に景色の一部分を切りはなしたのではないのだ。肖像写真にした処で、決して、其の人の再生ではない。別な新しいものの筈だ。如何に採光に苦心して實在感を表はそうとしても、決して、それは其の人ではあり得ない——一枚の写真に過ぎないのだ。私は、いつでも、美しい写真を追求してゐる。其の人でなくてもいい。自然でなくてもいい。（29）

中山は「其の人」や「自然」の記録・再現性を撮影に求めていない。むしろ、「美しいものに出逢は」なくとも、撮影方法を駆使し、時には「デツチあげ」ることで「美しい写真」を創造することを企図していた。中山は「写真の最も欠点とする処は「写り過ぎる事」ではないでせうか」（30）とも解説した。カメラの力、すなわち現実を装いながら、異なつた像を結ぶことができるカメラの能力に中山は賭けていたのである。

『細雪』において、板倉もまた實在の妙子ではなく、美しく撮られる妙子像を求めてい

た。よつて、舞の写真は一度とも別の撮影機会を求めたのだ。たとえば、「板倉の傑作と云つてもよい出来栄え」（中巻七）と語られる、一度目の舞の撮影である。その撮影は「光線の効果などにひどく苦心を払」い、また「姿態の注文を出すのにも、「こいさん、『凍る衾に』云ふところがおましたな」とか、『枕にひびくあられの音』と云ふところの恰好して下さい」とか、文句や振りを覚えてゐて、自分でその形をして見せたり」した「明かに後で特別に注文を附けて写した」ものだった。それは「傘を開いたまゝうしろに置き、中腰に両膝を衝いて、上体を斜め左の方に浮かせ、両袖を合はせ小首をかしげて、遠く雪空に消えて行く鐘の音に聴き入つてゐるところ、——を撮つたもの」で、『デッチあげ』る作為性の撮影行為のなかに、板倉の妙子を愛着するまなざしはあつたのである。

板倉には、撮影行為を通じてでしか、知覚できないモノがあるのだ。たとえば板倉が家族写真を撮るとき、「ファインダアを覗いてゐた板倉は、幸子の瞳が急に微かに潤んだやうな気がしたので、はつとして顔を上げた」（中巻三）とある。このくだりについて榊敦子は、「板倉の鋭い洞察力を明らかにするが、さらに加えて、肉眼では見逃してしまうものも見ることを可能にするカメラの力をうまく捉えている」（31）とカメラ通じた視覚性を指摘している。だが「貞之助も同時にそれに心づいていたのだ。貞之助が撮影者と同じく幸子の内面を洞察し得るのは、単に彼が夫であるからではない。また、榊が指摘するように貞之助が「しばしば細やかな観察者の立場を占め」ているばかりでもなく、ファインダーを通して得られる視覚を貞之助は持っていたからではないか。

一方、カメラ越しではない板倉の知覚は『細雪』中編を通じて特徴的に描かれていない。たとえば一度目の舞の会の直前に妙子がちらし鮎を食べる姿を語り手が「分厚い唇の肉を一層分厚くさせつゝ、口を〇の字に開けて、飯のかたまりを少しづつ、口腔へ送り込みながら」と言い、それを貞之助や幸子が頻りに話題にするなかで板倉は「金魚が魅ウをばくつくみたいに、口を円くあけはつて」（中巻三）と凡庸な認知を述べるにとどまる。カメラを手にしたときのみ板倉は「洞察力」や「観察力」を発揮したのである。とりわけ〈ライカ事件〉でカメラを失った後に病床にある板倉は、妙子の病室に見舞いにきた佛を認めるものの、「注意を振り向ける余裕がない」のである。

板倉の身体は滅び、『細雪』下巻において自由な撮影は叶わなくなっていく時代を迎える。必然的にカメラ越しに視た世界も描かれなくなる。だが、カメラを通じたかのような視覚の描出は、貞之助とともに継続されていくのである。

第三節 小説におけるカメラの視覚

ここからは、貞之助を通じて、カメラを用いる人間の知覚の在りようを具体的に考える。『細雪』においては、ファインダーを覗くときに発現された視覚が、カメラを持たないときにも發揮されているのではないだろうか。振り返れば〈ライカ事件〉は、貞之助によって目撃されたものであった。貞之助は①「はつとして」、②「先方から見付けられないうちに遠い隅の方へ逃げて来て、時々こつそり窺い、板倉と奥畑の後を追い「廊下へ出」る、③奥畑が板倉のカメラを壊す場面を目撃した、という次第であった。本節では、『細雪』という小説における視覚性についての考察を試みたい。まず、カメラを持ったときの貞之助の撮影の手順を確認しておこう。再び上巻十九の花見の場面から続きを引く。

此の桜には一つの思ひ出があると云ふのは、或る年の春、此の池のほとりへ来た時に、写真機を持った一人の見知らぬ紳士が、是非あなた方を撮らして下さいと懇望するまゝに、二三枚撮つて貰つたところ、紳士は懇慫に礼を述べて、もしよく映つてをりましたらお送りいたしますからと、所番地を控へて別れたが、旬日の後、約束を違へず送つて来てくれた中に素晴らしいのが一枚あつた。それは此の桜の樹の下に、幸子と悦子とがイみながら池の面に見入つてゐる後姿を、さゞ波立つた水を背景に撮つたもので、何気なく眺めてゐる母子の恍惚とした様子、悦子の友禅の袂の模様に散りかゝる花の風情までが、逝く春を詠嘆する心持を工まずに現はしてゐた。以来彼女たちは、花時になるときつと此の池のほとりへ来、此の桜の樹の下に立つて水の面をみつめることを忘れず、且その姿を写真に撮ることを怠らないのであつたが、幸子は又、池に沿うた道端の垣根の中に、見事な椿の樹があつて毎年真紅の花をつけることを覚えてゐて、必ずその垣根のもとへも立ち寄るのであつた。

(上巻十九)

貞之助の撮影は、まず①「見知らぬ紳士」の写真を見る、②同様のポーズをさせる、③「ライカに収める」と、三段階の過程が含まれてゐる。それは撮影行為において①カメラを向ける、②ピントを合わせる、③シャッターを切るという過程に一致する。この場面において見逃せないのは、②の過程だ。紳士の写真は「心持を工まずに現はしてゐた」と提示されている。だが、貞之助の写真は、〈桜の樹の下で水面を見る〉という紳士の撮影法と同じくしたポーズをさせることで、結果として工んだものとなる。とりわけ、貞之助が紳士の写真に「母子の恍惚とした様子」や「花の風情」を読み取っているが、紳士が貞

之助と同じ心情で撮影したとする根拠は本文に無い。この撮影場面においては、カメラを向けてからシャッターを落とすまでの過程（ここでは貞之助が紳士の心情を仮構する時間）が突出して描かれている。では、カメラを持たないときの描写はどのようなものか。以下の引用から考察する。

あの、神門を這入つて大極殿を正面に見、西の廻廊から神苑に第一歩を踏み入れた所にある数株の紅枝垂、——海外にまでその美を謳はれてゐると云ふ名木の桜が、今年はどうな風であらうか、もうおそくはないであらうかと氣を揉みながら、毎年廻廊の門をくぐる迄はあやしく胸をときめかすのであるが、今年も同じやうな思ひで門をくぐつた彼女達は、忽ち夕空にひろがつてゐる紅の雲を仰ぎ見ると、皆が一様に、

「あー」

と、感嘆の声を放つた。此の一瞬こそ、二日間の行事の頂点であり、此の一瞬の喜びこそ、去年の春が暮れて以来一年に亙つて待ちつゞけてゐたものなのである。

（上巻十九・傍点は論者による）

この場面をめぐる高橋世織は「皆で「あー」と放つ嘆声が「一瞬」性の行為としてとらえられ、それが貞之助の「ライカ」に収め撮られることで、より一層写真のもつ（一瞬性）が強調・増幅され、過去へと消えゆく時間の指標として定着されるのだ」（32）とライカの持つ速写性を考慮しつつ、指摘している。だが問題なのは、この場面があたかも写真を撮つたかのように錯覚してしまう、カメラが介在したのと同じ描写の構造を備えていることだ。この場面で、姉妹が「あー」と感嘆の声を放つ場面を貞之助がカメラに収めたと確定できる記述は見当たらないのだ。

同じ引用部に、長谷川三千子は「期待と現実とを隔てる薄い半透明の膜が一気に切つておとされる心持がするもので、この文章の「忽ち」という短い一語が、その切つておとされる音を伝える」（33）と指摘した。「神門を這入」ることで既にカメラは向けられている。そして、光景を眺めた「忽ち」という一語は、まだ見ぬ「夕空にひろがつてゐる紅の雲」へとピントが合わされる。「あー」という言葉は、シャッターが「切つて落とされる」音を想起させる。よって、長谷川の指摘もまた、カメラの機構に寄り添つた表現がなされている。

ところで、先の『細雪』引用中に「一瞬」という言葉が二度繰り返されている。だが、

ここでの「一瞬」は連続した流れを切り取り、時間性を剥奪したものではない。それは、次に引用する貞之助の眼の働きからも証明される。

貞之助は、そこらに散らばつてゐるキラキラ光る爪の屑を、妙子がスカートの膝をつきながら一つ／＼掌の中に拾ひ集めてゐる有様をちらと見た。とけで、又襖を締めたが、その一瞬間の、姉と妹の美しい情景が長く印象に残つてゐた。
(中巻二十九)

ここでも、撮影行為と同じ視線の働きが反復されている。「六畳の部屋の襖を開け」た貞之助が、①姉妹の様子を「ちらと見」、②「一瞬間」のなかで、姉妹の動作に視線が滞留し、③「襖を締め」ることで「長く印象に残」るのであった。ここから「一瞬間」は時間の幅を含み込み、対象物を焦点化する過程として見逃せないことが分かる。

この「一瞬間」という言葉は他の作品でも散見する。たとえば『吉野葛』(「中央公論」昭和六年一、二月)では、「ほんの一瞬間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」、『少将滋幹の母』(「毎日新聞」昭和二年一月一日―二年二月九日)では「滋幹は、後にも先にも母の顔をまざまざと見たのはその一瞬間だけであつたが、しかもその時の目鼻立ちの印象と、その美しさの感銘とが、長く脳裡に焼き付けられて、生涯消えずにいたのであつた」と記されている。

前者では母の倂への想像が、後者では「印象」「感銘」と表現されていたように、「一瞬間」において視覚的な衝撃が立ち現れてくるのである。先の『細雪』の引用においても、貞之助が「姉と妹の美しい情景」という「印象」を受けたのであつた。「長く印象に残つてゐた」ことは、直ちに「キラキラ光る爪の屑を、妙子がスカートの膝をつきながら一つ／＼掌の中に拾ひ集めてゐる」光景を仔細に貞之助が記憶したという証左とはならないのである。

「一瞬間」の視線は雪子の衣服をも透過する場面がある。「貞之助は、どうかした拍子に見ることがあると、今日は余程寒いんだなと、心づいた。そして、濃い紺色のジョウゼツトの下に肩胛骨の透いてゐる、傷々しいほど痩せた、骨細な肩や腕の、ぞうつと寒気を催させる肌の色の白さを見ると」(上巻十九)、「雪子がまだ息をはあ／＼弾ませて、青ざめた顔に無理に笑ひを浮かべながら云つた。彼女の脚気の心臓がドキドキ動悸を打つてゐるのが、ジョウゼツトの服の上から透いて見えた」(中巻十一)とある。前者の視点は貞之助、

後者では語り手によるものだ。あたかも実際に見えるかのような表現だが、果たして「濃い紺色のジョウゼット」に下に隠された身体が実際に見えるものだろうか。奇しくも雪子は見合いに際して、胸部のレントゲン撮影を受けるのだが、それと同じようにカメラの視線が身体を透視、また窃視する。ここから、貞之助の視線が語り手と共有されている側面があることが指摘できる。

『細雪』を考察するうえで、上巻十九の花見の場面の「一瞬こそ、一日間の行事の頂点」であることが『細雪』の栄華とその終焉の始まりとする向きが多い。だが、小説における視覚性という観点からは『細雪』中巻・下巻と移行するにつれ、その表現は広がりを見せ、複層化していくのである。本章の最後に、貞之助の視覚にまつわる表現がカメラの機構と一層近接し、またそれを問い返していく様相を下巻から取り上げたい。昭和一五年八月下旬の旅行において、貞之助と幸子と旅先のホテルの一室で魔法罫を眺める場面である。それは、同年六月の『細雪』作中最後の撮影を経た後であった。

「あなた、……………面白いことがあるねんわ、……………ちよつと、これ見て御覧。……………」

「何やねん」

貞之助が振り返つて見ると、幸子はベッドの上上半身を起して、枕元の卓上にある、側がニツケルで出来てゐる魔法罫の表面を眺めてゐるのであった。

「……………ちよつと、まあ此処へ来て御覧。……………此の表面に映つてるのんを見たら、まるで此の部屋が広大な宮殿みたいに見えますねん」

「へえ、……………どれ〜」

魔法罫の外側のつや／＼としてゐるのが凸面鏡の作用をなして、明るい室内にあるものが、微細な物まで玲瓏と影を落してゐるのであるが、それらが一つ／＼恐ろしく屈曲して映つてゐるので、ちやうど此の部屋が無限に天井の高い大広間のやうに見え、ベッドの上にある幸子の映像は、無限に小さく、遠くの方に見えるのであった。

「ほら、此処にゐるあたしを見て頂戴。……………」

幸子がさう云つて、首を振つたり手を挙げたりすると、凸面鏡の中の彼女も遙かな所で首を振つたり手を挙げたりする。その映像で見ると、彼女は水晶の珠の中に棲む妖精か、竜宮の姫君か、王宮の王妃のやうにも見えるのであった。

(下巻二十五)

この場面では、カメラの構造を「魔法罫の外側」に映る「凸面鏡の作用」として示している。カメラは複数の凹凸のレンズにより、光を発散(凹)、また収束(凸)させることで、光の屈曲による収差を限りなく小さくした像を作る。その像を反射鏡でファインダー越しに確認したうえでシャッターを切ることは知られている通りである。この場面においては凹面鏡を欠いた、凸面鏡のみであることで、却ってレンズ越しの視線の歪みを露呈している。つまり、ファインダーを覗き視る凹凸をもたない世界、すなわち三次元の世界を二次元に置き換えるカメラの機構をデフォルメしているのだ。

安田孝が貞之助の撮影において「幸子の意向が働いている」(34)と指摘したように、ここでも幸子からの呼びかけによって「魔法罫」をめぐる二人の遣り取りが交わされる。貞之助は、まず幸子との遣り取りのなかで彼女に視線を投げ、時間をかけながら魔法罫に映る幸子を見ていく。「無限に小さく、遠くの方に見える」のは魔法瓶の凸面鏡の中心に幸子を据えていたからである。凸面鏡の手前にある物体は、鏡のなかに物体の縮小された「虚像」であるからだ。「水晶の珠の中に棲む妖精か、竜宮の姫君か、王宮の王妃のやう」な「映像」を貞之助は視ているのである。「自ら二人を昔の世界に呼び戻したのであつたかも知れない」と語られるが、「昔の世界」は明示されない。印象、或いは曖昧な記憶としての「昔の世界」が凸面鏡を通じて示される。

後年の作、『過酸化マンガン水の夢』(中央公論)昭和三〇年一月…原題「過酸化満庵水の夢」の作中映画では、「薄い凸面レンズのやう」な「偽眼を取り外す」場面が「一番悪魔的な凄さ」があると語られる。ただし、「肉眼」もまた屈曲率を備え、凸レンズの形をした水晶体を通じて結像される光学的な「虚像」である。盲目三部作を終え、『細雪』では視る行為にともなう歪みを直接問うているのである。とりわけ、視線が対象物のうえに滞留し、選択的に歪曲した像が得られる機構が強調して描かれているのである。

以上、本章は『細雪』において、奥畑、板倉、貞之助と三人の男たちがライカやコンタックスを持ち、各々のカメラへの愛着から生じる撮影観と視覚性について迫ったものである。カメラの栄華、また細部にわたる機械の構造と言説を変奏し、描かれていることよって、三人の男たちの欲望がカメラを通じて交錯する様相が明らかとなった。『細雪』は次第にカメラが自由に使えなくなりゆく時代を描きながらも、撮影と同じ過程をもつ表現を取り入れることで、カメラの視覚を小説の文体へと変換してみせたのである。

註(1) 上巻「中央公論」(昭和一八年一、三月)、『細雪 上巻』(私家版、昭和一九年七

月)、『細雪 上巻』(中央公論社、昭和二年六月) / 中巻、『細雪 中巻』(中央公論社、昭和二年二月) / 下巻、『婦人公論』(昭和二年三月一〇月)、『細雪 下巻』(中央公論社、昭和二年一二月)。

(2) 小石清『撮影・作画の新技术』(玄文社、昭和二年一〇月)。ヴェス単とはベスト・ポケット・コダックカメラ・単玉レンズのことで、大正四年頃盛んに輸入された安く良く写るフィルム仕様のカメラを指す。大正期の「芸術写真」の撮影においてはフード外しが盛んに行われ、本来の記録性や写実性が損なわれていた。

(3) 昭和一五年九月一日、警視庁は飛鳥山、愛宕山、上野公園など高台を抜き打ち的に巡視し、二〇二人のフィルムを没収した。

(4) 多くの写真入門書が刊行されていた時代にあつて、とりわけアルスは、畑宗一『ライカ写真入門』、間宮精一『ライカの使い方』、田頭良介『コンタックスの使ひ方』、他「写真文庫」シリーズがあるように、発刊数が際立っていた。昭和九年には堀江宏主筆の「ライカ」が創刊された。

(5) 千葉俊二『細雪』論(「解釈と鑑賞」昭和六年四月)、高橋世織『細雪』―(「耳の物語」(「文学」平成二年七月)、石野泉美「谷崎と写真―まなざしの転換『細雪』にいたるまで―」(「日本文藝研究」平成二年一〇月)、安田孝「『細雪』と写真」(「神女大國文」平成一九年三月)、榊敦子著、拙訳「谷崎潤一郎と写真―抹消と侵犯の欲望の顕示」(千葉俊二、アンヌバヤール・坂井編『谷崎潤一郎―境界を超えて』笠間書院、平成二年二月)、千葉俊二「記憶装置としての写真―『細雪』と小津安二郎『戸田家の姉妹』」(『物語の法則―岡本綺堂と谷崎潤一郎』青蛙房、平成二年六月)など。

(6) 管見の限り、「スナップショット」が確立した時期について明確な規定はこれまでに言及されていないが、論者は、昭和二年四月の「フォトタイムス」誌で、スナップ写真の特集が組まれたあたりが、スケッチ写真からスナップショットへと移行する時期にあたりと考えている。

(7) 安田孝「『細雪』と写真」(前掲)は、「ライカのことを教えたのは笹沼源之助であると考えてよからう」と指摘している。

(8) 岡本久雄「ライカ写真への待望」(「ライカ」昭和九年四月)。

(9) 板垣鷹穂「一九三五年の写真界へ」(「フォトタイムス」昭和一〇年一月)。

(10) II型以降のライカは、連動距離計が搭載され、素人でも静止した対象には容易

にピントを合わせられるようになった。Ⅰ型とは機能面で一線を画す充実があった。おそらく貞之助のカメラはⅡ型、或いはⅢ型であろう。

(11) 鈴木八郎「写真器及材料解説」『アルス最新写真大講座』第一巻現代写真術、アルス、昭和一〇年七月。

(12) 妙子は、後に二台のライカを所有することから、作中の女性で唯一カメラに興味を抱いていた。妙子は、板倉の遺品のライカと、別にクローム・ライカクローム・ライカを入手する。中山蛙によれば、ライカはⅢ型では、クローム仕上げが49091台に対し旧来の黒色エナメル仕上げ27366台。Ⅲa型¹⁾は総生産台数 92678台中、91878台がクローム仕上げと、その「いぶし銀色」と「新鮮味」歓迎されたという。「ライカインプレッション」「クラシックカメラ専科 NO.13 ライカと日本」平成元年四月)。妙子も奥畑と同様にライカを流行のアイテムとして受容していたことがうかがえる。

(13) K・K・K「ライカ？コンタックス？」(「アサヒカメラ」昭和一〇年八月)。佐和九郎の投稿と推定されている。

(14) 小山恵由「35ミリフィルム使用カメラ雑感」(「フォトタイムス」昭和一二年二月)。

(15) K・K・K「ライカ？コンタックス？」(前掲)。

(16) 田代義光「コンタックスと共に三年」(「小型カメラ」昭和一一年一月)。

(17) 「妹」では実際に谷崎が撮影した写真とともに、「現像も焼付けも大概自分でやつて居ます。写真もあんまり凝り過ぎた、芸術写真と云ふやうなものは何だか不自然な、無理な所があるやうで感心しません」と述べられている。「妹」における絵画的写真(ピクトリアリズム)への谷崎の批判については、馬場伸彦が「文学テクストにあらわれた写真的感受性―大正期谷崎作品と「芸術写真」に関する一考察―」(「日本文学」平成一五年六月)で論及している。

(18) 『芦屋の美術を探る―芦屋カメラクラブ 1930―1942』(芦屋市立美術博物館、平成一〇年)。

(19) 阪神間での谷崎の主な転居の跡について、たつみ都志「谷崎潤一郎 in 阪神」(一九九二年二月、神戸市)を頼りに記しておく。昭和三〇六年「岡本梅ノ谷の家」(兵庫県武庫郡本山村梅ノ谷一〇五五)を買い取る。昭和七年二月、武庫郡横屋井川井五五〇、同年三月、横尾井川五五四、一二月、本山村北畑字天王通り五四七二に仮住まい。昭和八年七月「本山天王通りの家」本山村北畑西ノ町四四八の借家に移る。

昭和九年三月「打出の家」 武庫郡精道村打出下宮塚一六に転居。昭和十一年一月
〜一八年十一月「倚松庵」 住吉村反高林一八七六に転居。これが『細雪』のモデル
となった家である。実際には昭和一七年から熱海西山の別荘で執筆、一九年に疎開。
そして二〇年には岡山へ再疎開していた。

(20) 石野泉美「谷崎と写真―まなざしの転換『細雪』にいたるまで―」(前掲)。

(21) 安田孝「痴人の愛」のテクスチュアリティ」(『人文学報』平成九年三月)。

(22) 中島徳博「私的評伝・中山岩太」(『モダン・フォトグラフィ 中山岩太展』図録、
芦屋市立美術博物館／渋谷区立松涛美術館、平成八年)。

(23) 榊敦子「谷崎潤一郎と写真―抹消と侵犯の欲望の顕示」(前掲)。

(24) 飯沢耕太郎「幻の東京美術学校写真科」(『芸術新潮』平成二年一二月)。

(25) 伊藤俊治「アバンギャルドの変貌」(『日本近代写真の成立』青弓社、昭和六二年
一月)。

(26) 「青年報道写真家座談会」(『フォトタイムス』昭和一三年八月)。

(27) 中山岩太「純芸術写真」(『アサヒカメラ』昭和三年一月)。

(28) 中山岩太「新しい写真」(『アサヒカメラ』昭和八年七月)。

(29) 中山岩太「『デコレイション』解説」(『カメラクラブ』昭和一三年一月)。「デコ
レイション」の写真は次のものであった。



(30) 中山岩太「純芸術写真」(前掲)。

(31) 榊敦子「谷崎潤一郎と写真―抹消と侵犯の欲望の顕示」(前掲)。

(32) 高橋世織「『細雪』―〈耳〉の物語」(前掲)。

(33) 長谷川三千子「『細雪』とやまとこころ」(『海』昭和五六年二月)。

(34) 安田孝「細雪」と写真〔前掲〕。

参考資料 『細雪』とカメラをめぐる関連年表

昭和五年

中山岩太、ハナヤ勘兵衛、紅谷吉之助、高麗清治らによって、芦屋カメラクラブが結成される。

四月 第一回国際広告写真展（東京朝日新聞社主催）が開催され、中山岩太が「福助足袋」で一等を受賞する。

十一月 木村専一、板垣鷹穂を中心とした新興写真研究会の設立↓第一回新興写真研究会展が開催される。

昭和六年

七月 独逸国際移動展（朝日新聞社主催）が開催される（大阪）。

昭和七年

この年、ライカⅡ型発売開始。

三月 独でコンタックスⅠ型発売開始。

五月 野島康三、中山岩太、木村伊兵衛らによって「光画」が創刊↓新興写真のピークへ。

昭和八年

一月 金丸重頼『新興写真の作り方』（玄光社）発刊。

七月 名取洋之助が主宰、木村伊兵衛、原弘、岡田桑三、伊奈信男らによって日本工房が設立される。

一二月 日本工房第一回展として木村伊兵衛「ライカによる文芸家肖像写真展」が開催される。

昭和九年

一月 「ライカ」（アルス）創刊。

三月 日本工房第二回展「報道写真展」が開催される。

八―九月 谷崎「夏菊」連載↓ライカが作中に用いられる。

十月 海外向けグラフ雑誌「NIPPON」（日本工房）創刊。

昭和十年

この年、ライカⅢ型発売開始。

七月 「ホームライフ」(大阪毎日新聞社) 創刊。

『アルス最新写真大講座』全二十巻(アルス) 刊行開始。

八月 ライカ・コンタックス論争の引き金となる、K・K・K「ライカ?コンタックス?」
〔アサヒカメラ〕掲載。

昭和十一年

【上巻】

十一月十一日 見合い写真をめぐって幸子、妙子が会話(一)。

十六日 雪子、瀬越と見合い。

↓雪子、レントゲン写真を撮る(十三)。

昭和十二年

一月 「小型カメラ」(明光社) 創刊。

三月 貞之助夫婦、妙子がキリレンコ宅を訪問すると、「両陛下のお写真」が飾ってある(十七)。

陣場夫人から野村の手札型の写真が届けられる。(十八)。

四月 貞之助、三姉妹、悦子、京都へ花見。貞之助、ライカで撮影(十九)。

六月 福田勝治『女の写し方』(アルス) が出版され、写真書のベストセラーとなる。

八月二十九日 本家と雪子、東京へ越す。

九月十日 「輸出入品等ニ関スル臨時措置ニ関スル法律」が公布され、一般用のカメラ、フィルム、印画紙、乾板などは、軍需用、医療用などを除いて輸入が制限される。

この年、花和銀吾、平井輝七、本庄光郎、樽井芳雄らよってアヴァンギャルド造影集団が結成される(大阪)。

昭和十三年

二月 「写真週報」(内閣情報局) 創刊。

三月十五日 雪子、野村と見合い。野村宅の仏壇に「先妻と二人の子供の写真が飾ってある」(二十八)。

四月九日、十日 貞之助、三姉妹、悦子、京都へ花見。撮影は不明(二十九)。

【中巻】

六月五日 妙子、山村流の会で「雪」を舞う。写真師板倉が撮影(二)。

七月五日 阪神大洪水(三三)。

奥畑、「ライカかコンタックス」を持って登場(七)。

妙子、板倉に助けられ帰宅(七)。

↓板倉、ライカで「水害記念アルバム」を作ろうとする(十一)。

八月 「青年報道写真家座談会」(フォトタイムス)

九月十四日 悦子からローゼマリーへ「舞を舞った時の写真に彩色したもの」を送る(二十一)。

十月 板垣鷹穂「報道写真の過去現在未来」(アサヒカメラ)。

この年、青年報道写真研究会が土門拳、藤本四八、田村茂らによって結成される。前衛写真協会が瀧口修三、永田一脩らによって結成される。

昭和十四年

二月十一日 雪子帰阪。

二十一日 おさく師匠追善の舞の会。奥畑が板倉のライカを壊す様子を貞之助が目撃(二十八)。(ライカ事件)が起きる。

四月中旬 貞之助、三姉妹、悦子、京都へ花見。撮影不明(三十一)。

五月 幸子、妙子、上京。

乳嘴突起炎で入院中の板倉の急変を知り、帰阪(三十三)。

板倉、死亡(三十五)。

日本工房が国際報道工芸に改組された。

七月 青年報道写真研究会の「第一回報道写真展」が開催される。田村茂、土門拳、藤本四八ら出品。

【下巻】

六月九日 三姉妹、悦子、大垣で蛭狩り。

十日 雪子、沢崎と見合い。

昭和十五年

二月 雪子、橋寺と見合い。翌日、橋寺が蒔岡家を訪問の際、貞之助は「毎年の京の花見の写真などが貼つてあるアルバム」を見せる(十五)。

三月上旬 妙子、赤痢。二ヶ月療養。

四月 妙子、夢で「板倉の亡霊」に魘される。

貞之助夫婦、雪子、悦子、一晚泊まりで京都へ花見。撮影不明（二二十四）。

六月上旬 貞之助夫婦、奈良へ旅行。貞之助、ライカで幸子を撮影（二十五）。

七月七日 「奢侈品等製造販売制限規制」（七・七禁令）公布↓五百円以上の高級カメラの製造・販売が禁止される。

同月 軍機保護法施行規則の改正↓地上二十メートル以上からの撮影禁止。

八月下旬 幸子防災訓練があり、はじめてのバケツリレーに駆り出される。

貞之助夫婦、河口湖のフジ・ヴィラ・ホテルに二泊。魔法罫を眺める（二十五）。

九月十五日 警視庁は飛鳥山、愛宕山、上野公園など高台を抜き打ち的に巡視し、二〇

二人のフィルムを没収。

十月 雪子、御牧と見合い。

十二日 大政翼賛会発会式↓興亜写真報国会結成へ。

この年、日本報道写真家協会設立。

昭和十六年

一月 雪子、御牧との縁談まとまる。

日本感光材料製造工業会が一般用のフィルム、印画紙、乾板等の配給を統制↓アマチュアの自由な活動が物理的に不可能になる。

四月十三日 貞之助夫婦、雪子、悦子、日帰りで京都へ花見。撮影不明（二十七）。

十四日 妙子の女兒、死産。

二十五日 三好に引き取られる妙子、芦屋に暇乞い。

二十六日 雪子、結婚式のために貞之助夫婦と上京。下痢が続く。

この年、写真雑誌が四誌に統合される（「写真文化」、「写真日本」、「報道写真」、「アサヒカメラ」）。

* 『細雪』の作中時間は昭和十一年十一月から昭和十六年四月まで。

* 年表の作成にあたり千葉俊二「谷崎潤一郎「細雪」の時間」（『国文学 解釈と鑑賞』

平成二〇年二月）、金子隆一編『日本近代写真の成立』（青弓社、昭和六二年一月）の年表などを参照し、本章の論旨に沿って構成した。

終章 本研究の成果と展望

本論文は、序章、第一部「大正期・文化及び芸術現象と創作過程」全四章、第二部「昭和期・視覚及び盲目の表現機構」全五章から構成したものである。そのなかで得られた成果と展望を整理し、提示することにした。序章では、これまでの谷崎潤一郎文学の研究において、なぜ大正期の作品が殆ど考証、また評価されてこなかったのかを、谷崎が文壇に登場した経緯とともに考察を行った。永井荷風による〈激賞〉によって『刺青』が「デビュー作」として〈神話〉化されたところにある陥穽、すなわち『刺青』（「新思潮」明治四三年一月）から荷風による「谷崎潤一郎氏の作品」（「三田文学」明治四四年一月）発表時までの一年間のタイムラグ、及びその間に発表された諸作への看過を具体的に考察した。その結果、『幫間』（「スバル」明治四四年九月）を谷崎文学の立期として見立てることの意義を見出せた。それは、『幫間』から谷崎文学を再考することで、大正期と昭和期の谷崎文学の連続性を見出そうとする本論文の目的である。

第一部第一章「催眠術」と「Professional」な作風の確立―『幫間』論―では、『刺青』から谷崎文学が進展していく形跡が明らかとなった。具体的に、『幫間』における「催眠術」という同時代の文化現象が作中に取り込まれており、なおかつそれが脱構築されている様相を考察した。その結果、題名どおり幫間を描くことのみを終始し、その内情は何らの事件も起きてはいない、という語りが見え、それは昭和期の谷崎文学を先取りしているところが確認された。幫間・三平に二重映しとなった谷崎の姿は、作家として「芸人らし」くても、「笑はれて」も、「馬鹿にされても」進む「professional」な決意表明にも見えた。それは、謂わば文壇の「大先輩」にあたる鷗外『魔睡』と『幫間』を対峙させていることからもうかがえるであろう。

第一章で参照できなかった資料に、禽語楼小さん、加藤由太郎速記の「幫間針」^{たいこばり}（「百花園」第一八号、明治二七年三月二〇日）という落語がある。若旦那が「蕩楽」に杉山流の鍼を習い、戸を閉ざす暗い部屋で幫間に鍼を打つというものである。直接、谷崎の『幫間』への関連は認められないものの、三平が催眠術にかけられる姿と通底するものであった。「三味線」「都々逸」「三下がり」によって「暗示」を受け、「楽しさ、歓ばしさ」をおぼえる三平であれば、落語を聴くと喜んで鍼を打たれるであろう。あるいは「盲目三部作」も「幫間針」と隣り合わせのところに浮かび上がらせることができた可能性もあった。

また、前作『少年』（「スバル」明治四三年九月）にもう少し触れる必要があったと思われる。少年たちは真つ暗闇の西洋館を恐怖に怯えながら進み、或る部屋の扉をあけた瞬間、眼に飛び込んできた「ぱつと明るい光線」が「一時に瞳を刺した」という。こうした「光線」の表現方法は、『刺青』、あるいは『秘密』に通じる系譜であり、『幫間』とは異質である。他方、『少年』には「眼球の飛び出した死人」の絵や「眼瞼の裏の紅い処をひっくりかへして白眼を出させ」る「眼」をめぐる表現が散見していた。「薄い眼瞼の皮膚を透して、ぼんやりと燈火のまたたくのが見え、眼球の周囲がぼうつと紅く霞んで」いる「眼瞼の裏の明るい世界」は昭和期の小説と近似している。『少年』についても適切に論じることは、出立期の谷崎をより明確にするものである。それは『幫間』が、出立期としての論拠をより強く持ち得るための重要な研究課題なのである。

第二章「感覚の錯乱」への経路——『柳湯の事件』論Ⅰ——では、作品の背景にある同時代の神経衰弱をめぐる諸言説に注目し、作中人物が神経衰弱に至った経路を考察した。その結果、大正期における谷崎文学の探偵小説への関心、及び性的身体をめぐる主体性といった諸問題の一端が確認された。ただし、こうした大正期・谷崎文学における性的身体とその主体性をめぐる諸問題については、たとえば『颯風』（「三田文学」明治四四年一〇月発禁）にまで遡り、考察する必要があったと思われる。また「onanism」と「天才」を描く系譜である『悪魔』（「中央公論」明治四五年二月）『神童』（「中央公論」大正五年一月）、『鬼の面』（「東京朝日新聞」大正五年一月一日—五月二五日）、『異端者の悲しみ』を論じることができれば、直接的に性的身体を描く作品と間接的に描く作品を比較、考察することができ、大正期・谷崎文学における性的身体の特徴がより鮮明になるであろう。

第三章「画家小説」を紐解く——『柳湯の事件』論Ⅱ——は、登場人物が画家として設定されていることの意味を、フランスの画家「カリエール」に着目することで、谷崎の絵画や芸術運動への知識が作品に取り入れられていることが明らかとなった。また、同時代の日本画壇において、甲斐庄楠音らの新進画家たちの作風が谷崎になぞらえられていることが認められた。谷崎の作中に登場人物の画像が開示されなかった意味は、絵画それ自体が持つ性質である時間芸術、生理的感覚、未完成の三点に根ざしていると思われる。第二章、第三章ともに『柳湯の事件』を論じることになったが、結果として本作品を解釈するにあたって多様な視点が認められることが分かった。いわば大正中期の「核」をなす小説だと言えるだろう。今後の課題として、大正七年に発表された『人面疽』（「新小説」大正七年三月）、『金と銀』（「黒潮」大正七年五月、「中央公論」定期増刊「秘密と開放」号（原題「二

人の藝術家の話)、『白昼鬼語』(『東京日日新聞』大正七年五月二三日―七月一日「大阪毎日新聞」同一七月一〇日)などを、「視覚性」というテーマで考察する必要があるだろう。

第四章「信憑の条件―『白狐の湯』論」では、時代背景にある「狐つき」をめぐる都市と地域の言説分布の偏差が描かれていることがわかった。本作品において、「迷信」と「科学」が横並びになっていること、また谷崎文学における「信じること」の機構の一端を浮かび上がらせることができた。『白狐の湯』(『新潮』大正一二年一月)で描かれた「暗示」については第一章で取り上げた『翫問』からの継承が、「情報」については第二章第四章でとりあげた昭和期の『聞書抄』への発展がうかがえ、大正期と昭和期の連続性が垣間見えたとと思われる。ただし戯曲であるという点については、今後一層の研究課題が求められるであろう。谷崎が生涯に残した戯曲、全二四編のうち二一編が大正期に発表されていることの意味を問わなければならないと思う。

ここから第二部の成果と展望を述べたい。第二部は第一部での成果を受け、昭和期の谷崎文学における視覚的表現の特徴を考察することを目的とした。第一章「速度とイメージ―『吉野葛』論」では、先行論において「徒歩」が主に考察されてきたところを、多様な交通手段の実情と複層的に考えられる速度の視点があることが明らかとなった。それは、「永遠女性」や「母性回帰」にのみ回収されないアプローチで、谷崎文学における女性像へと迫るものであったと思われる。また、限定版『吉野葛』における写真を考察することで、第三章の『春琴抄』や第五章の『細雪』で取り上げる作中写真を紐解くうえでの端緒を指摘した。同年から発表される谷崎の「盲目三部作」への予兆を『吉野葛』にも見出せたであろう。他方で、第一部第四章で『白狐の湯』の「狐つき」を取り上げたが、本章では昭和期・谷崎文学の「狐」を考察することができなかったため、谷崎の歌舞伎や文楽への造詣とともに今後研究を進めていく必要があると思われる。

第二章「名付けをめぐる叙法―『盲目物語』論」では、「名付け」という視点に立つことで、盲人の名付けの規範であった「いち名」が「弥市」と記されている意味について考察した。そのうえで、「わたくし」の一人称の歴史叙述の特色に迫ったものである。本章は第四章で考察した『聞書抄』の「名乗り」へとつながるところでもある。今後の課題として、第三章で取り上げる『春琴抄』の「春琴」や「佐助」の名付けについても再検討していく必要があると思われる。

第三章「〈盲目〉の視覚性―『春琴抄』論」は、谷崎文学における〈盲目〉にどのような視覚性が想定されるかという問いに基づいて考察した。本作品における視覚性は触覚を

根源とすることが浮かび上がってきた。また、本文から、鶯の「飼桶」にカメラオブスキュラに通底する構造があることを明らかにした。それは第二部第五章の『細雪』につながるものである。だが、佐助が失明に選んだ道具は針だったという点については、どうしても『刺青』と対照すべきであり、また第四章の『聞書抄』の失明の道具「小刀」とも比較する作業が今後求められるであろう。

第四章「名乗りと語りの戦略―『聞書抄』論」は、第二章で取り上げた『盲目物語』から引き継いで、谷崎文学における盲人の名前について考察した。本章では、「順慶」の「名乗り」に着目して、『盲目物語』からの連続と断絶を見出せたのは成果である。また、どのようにして「又聞き之又聞き」が作中で成立しているのかを、考察した。終章に至って気付いたことがある。『三人法師』（『中央公論』昭和四年一〇―十一月）の現代語訳にあたって、谷崎が読んでいた『国史叢書』の冒頭部が千葉俊二「和文脈の発見」（『物語の法則―岡本綺堂と谷崎潤一郎』青蛙房、平成二四年六月）に引かれており、そこには「さらば愚僧、先づ語り申し候はん」と「愚僧」の文言があつたことである。もとより「愚僧」とは「順慶」の「名乗り」であり、今後、『聞書抄』に限らず、古典や典拠にもより積極的に目を通しておく必要があることに強く思いたった。

第五章「小説におけるカメラと視覚性―『細雪』論」では、写真が印画される以前の撮影行為に限定し、考察を行った。奥畑、板倉、貞之助と三者三様にカメラへの愛着と視覚性があることを明らかにした。カメラを介在したものと同じ視覚性が、小説の言語に置き換えられていく様相についても考察した。ただし、『細雪』の私家版で撮影をめぐる言葉の表記がどのようになっているか校訂することを今後のテーマに掲げたい。また、本論第一部には「大正期・文化及び芸術現象と創作過程」の題を掲げたが、この『細雪』も阿部豊監督の『細雪』（新東宝、昭和二五年）、島耕二監督の『細雪』（昭和三四年、大映）、市川崑監督の『細雪』（東宝、昭和五八年）など、たびたび映画化されており、小説の視覚性や登場人物のまなざしと映画との関わりなどについても、考察していきたい。

本論文において、第一部では永井荷風の〈激賞〉を受けずしては文壇にデビューすることがなかった可能性もある作家・谷崎潤一郎が、大正期にあつてどのように作風を模索していったのかを考察した。大正期において、文化及び芸術現象などを相対化し、作品に取り入れていく様態が考察された。その様態にさらに目を注ぐことは、「文化学」のみならず、「文学研究」としての意味を今後いっそう求めていく契機たり得ると考えられる。昭和期の谷崎は『細雪』のカメラのように、同時代の現象に目を向ける一方で、古典にも素材を

求めていった。その手法は大正期に培ったものであり、果たして俎上に載せられたテーマは「速度」「名付け」「名乗り」など、極めて近代社会に対する問いかけばかりなのである。現実から距離を置くことで、近代社会に内在する諸問題を浮き彫りにするものであったと思われる。「目あきの時に見えなかつたいろ／＼のものが見えてくる」ことによって、作品が批評性を獲得し得たと言えよう。それは『幫間』を始めとする大正期の諸作から昭和期に貫かれてきたものなのである。『盲目物語』から『聞書抄』への展開に見てきたように、谷崎の文学的営為は自身の達成と限界を不断に問い続けるものであった。

(了)

論文一覽

序章 本研究の視座

第一部

第一章 「催眠術」と「professional」な作風の確立―『幫間』論

第二章 〈感覚の錯乱〉への経路―『柳湯の事件』論Ⅰ

〔国文学研究〕第百五十集、平成一八年一〇月、早稲田大学国文学会・原題
「〈感覚の錯乱〉への経路―谷崎潤一郎『柳湯の事件』における神経衰弱」

第三章 〈画家小説〉を紐解く―『柳湯の事件』論Ⅱ

〔早稲田大学大学院文学研究科紀要〕第五六輯第三分冊、平成二三年二月、
早稲田大学大学院文学研究科・原題「谷崎潤一郎の〈画家小説〉―『柳湯
の事件』をカリエール、甲斐庄楠音から読む」

第四章 信憑の条件―『白狐の湯』論

〔早稲田大学大学院文学研究科紀要〕第五四輯第三分冊、平成二二年二月、
早稲田大学大学院文学研究科・原題「信憑の条件―谷崎潤一郎『白狐の湯』
論」

第二部

第一章 速度とイマージュ―『吉野葛』論

〔第一〇回谷崎潤一郎研究会〕発表、平成一六年三月一五日、谷崎潤一郎研
究会・原題「『吉野葛』における速度と眼―来たるべき盲目三部作へ向けて
―」

第二章 名付けをめぐる叙法―『盲目物語』論

〔韓国日本学連合会 第四回国際学術発表大会「Proceedings」〕発表、平成一
八年七月、韓国日本学術連合会・原題「谷崎文学における盲人の名付け―『盲
目物語』、『聞書抄』の比較」

第三章 〈盲目〉の視覚性―『春琴抄』論

第四章 名乗りと語りの戦略―『聞書抄』論

〔韓国日本学連合会 第四回国際学術発表大会「Proceedings」〕発表、平成一
八年七月、韓国日本学術連合会・原題「谷崎文学における盲人の名付け―『盲

目物語』『聞書抄』の比較)

第五章 小説におけるカメラと視覚性―『細雪』論

(「日本近代文学会秋季大会」発表、平成二十二年一月二十四日、日本近代文学会・

原題「視覚とカメラ―『細雪』の写真をめぐる」)

終章 本研究の成果と課題

※なお、第二部第二章、第四章については大幅な加筆修正を行った。