

谷崎潤一郎の初期の作品と「細雪」との関係に就いて

三 宮 慎 助

On the Relation between Earlier Works of Jun-ichiro Tanizaki and his "Sasameyuki"

Shinsuke SANNOMIYA

(昭和27年12月20日受理)

明治末年から大正期へかけての谷崎潤一郎の作品は、耽美・享樂の色彩が強烈であり、異常な世界を描いて、いわゆる悪魔主義的傾向さえ帯び、頽廢の匂いがむせかえつていた。ところが今次大戦中から執筆された「細雪」は、それらと対蹠的なまでに正常な世界を扱つて、その点まことに健康な文学である。通俗的ない方をすれば、初期並びに前期に於ける谷崎の文学ほど、誰にもは読ませたくない不健康な作品は少いのであるが、逆に「細雪」ほど、誰にも安心して読ませ得る健康な作品も珍しいのである。とすれば、かつて悪魔主義を以て呼ばれたこの作家は豹変したのであるか。もし豹変でないとするれば、この兩極の間には如何なる必然的な關係が存するのであるか。更に「細雪」以後の大作である「少將滋幹の母」に於ては、素材的には再びもとの異常な世界へと逆行しているのであるが、これはまた如何に解釈すべきものであるか。

1

谷崎潤一郎の初期の文学と「細雪」等晩年の作品との關係を考察するに当り、まず前者の特色を規定することから出發して、それが晩年の作品と如何なる關係を以て結びついているかの問題へと進みたいと思う。そのためには彼の処女作の分析から始めることが捷徑かと思われる。

さて彼の処女作は何かの問題であるが、發表年次からいえば、明治43年(1910年)9月第2次「新思潮」に載せられた史劇「誕生」ということになる。次いで10月に脚本「象」、11月に小説の処女作「刺青」が、それぞれ同年の「新思潮」に發表せられているが、作者自身の筆によると、「作者が始めて發

表した作品は第二次『新思潮』の創刊号に寄せた一幕物の戯曲『誕生』であつた。が、事實は『誕生』よりも此の『刺青』の方が先に書けていたので、此れがほんとうの処女作である。」(1) とのことである。彼の『青春物語』（昭和7年）によると、これより先、「一日」という「いくらか自然主義に妥協した」短篇を書いて、「早稲田文学」へ送つてゐるが、これは発表に至つていない。こうみても、『刺青』は小説としての処女作にとどまらず、「此れがほんとうの処女作である」と決めてさしつかへあるまい。

処女作には作家のすべてがある、とよくいわれるようであるが、確かに大多数の作家に於て、その処女作には彼の全作品を貫く特色の潜んでいる場合が多いと思われる。谷崎にとつていわゆる出世作でもあつたこの作品には、彼の文学を一貫する特色がまことに顯著にあらわれており、明かに彼の文学の出発点をなしているのである。その意味で『刺青』を分析することによつて、初期の特色を規定するとともに、彼の文学の本質をも抽出してみたいと思うのである。

「世間がのんびりしていた」江戸の昔、清吉という若い刺青師が、「年來の宿願」である「光輝ある美女の肌を得て、それへ己れの魂を刺し込む」というこの短篇は、まずその奇抜な着想が目をはひく。

「奇警な構図」で名を知られた清吉こそ、当時の作者その人であつた。しかし奇警な構図を操つてもその構図の裏付けとなるべき思想を持たぬこの作者にあつては、ただ観念のみ先走りして描寫がこれに伴はず、不自然な作爲の跡が歴然としている。臆病であつた小娘が、ひとたびその身に女郎蜘蛛の刺青をほどこされるや、一変して女の魔性を發揮するのであるが、作りものの不自然さが浮かび出て、娘はただ観念の傀儡になつてゐるにすぎない。「刺青」の翌月、同じく『新思潮』に発表された「麒麟」は「吾未見好徳如色者也。」をテーマにして作られたものだが、同様に不自然な誇張の蔽えないのは、思想性の欠如のために人間心理への追究がなされてゐないからである。聖入孔子も如何ともなし得ず、南子夫人の女体美の前に跪拜する衛の靈公のなかには、儒教道徳への反逆がみられ、「耽美主義の思想小説として絶好のテーマ」(2) であつたのであるが、「靈公の心を舞台」(3) とする心理小説にはなつていない。「刺青」も同様、「消極的な意味での観念小説」(4) におわり、「眞の意味での思想小説」(5) にはなり得なかつたのは、よく指摘されるように、谷崎の思想性の欠如と心理描寫の不得意のためであり、これは処女作以來今日に至るまで、彼の文学の著しい特色である。これらの作品にあつては、特異な人間や心理を描寫しようとするのではなく、異常なテーマを物語ろうとする意識が窺えるのであるが、昭和期に入つての物語化がすでにこの処女作のなかに潜んでゐると思われる。この作品にあらわれた、人間の内部をみようとはせず、その行動の外部のみを語ろうとする態度は、彼本來の物語性を証するものといえよう。

上述の如く「刺青」は、テーマで運ばれた作品であり、人間心理の必然的な発展など計算しない——近代小説に不可欠な心理描寫を欠いた作品であるが、かくの如き不自然な作爲を蔽うものは豊饒なその文章であり、ここに第二の特色が見出せる。「妖艶な筆の趣き」で名を賣つた清吉もまた、同時に作者であつた。文章はある意味で彼の文学の生命であり、言葉の魔術師といえるその豊饒さは、特に初期にあつて目立つてゐるが、この作品に於ても、女の足の描寫などに、贅肉の多い絢爛たる華麗な文章があらわれている。空想をほしいままにする彼の浪漫性と結んで、この文章の特性は顯著な傾向であるが、さてこの絢爛たる文章によつて妖しく織りなされる色模様が、強烈な官能の繪巻であり、第三の特色としてあげられよう。

「すべて美しい者は強者であり、醜い者は弱者であつた。」と打出しながら、「絢爛な線と色」とを人間の肌に躍らせるところに、作者の本領である耽美主義がむきだしに出ているが、その耽美の方向は女体へと集中する——女性ではなくて女体そのものである。精神を持つた女性を、彼はかつて描いたことがない。この作品にも、「人間の足はその顔と同じように複雑な表情を持つて映つた。その女の足は、

彼に取つては貴き肉の宝玉であつた。」とあるが、かかる女の足への官能的摸索は、後に「富美子の足」(大正8年)へと異常な醗酵をみせるのであり、心の看板である顔ではなくて、足にひかれるところに、彼の耽美主義と女性主義の本体がある。精神内部には全然興味を持たずに、ただ外部にのみ關心する彼の態度が、この場合女の足にあらわれているのであるが、かくの如き人間精神を無視する特色は、後の「細雪」へとそのまま流れており、この作品に登場する姉妹たちは精神を持たぬ人形であり、美しい肉体は持とうとも、知性を欠いた非近代人なのである。「自然主義文学の蒼白な肌に、芳烈絢爛な刺青をほどこし」(6)で、明治末期の文壇に華やかに登場した彼は、「人相」のない「首なし女」(7)ばかりを描き続けてきたのである。「顔色」(昭和8年)の師直をして、「人間が富貴權勢を欲し、金銀財宝を得たがるのは何の爲めだ、詮ずる所は、その權勢と財宝を以て天下の美色を我が物になし、思うがままの逸樂を貪ろうため、さなくば富貴も金銀も一向使い途がないではないか。」といわせ、更に「兎角世間の奴原は体裁をつくり、外聞を氣に致して、心にもないことを申すが、あれは皆偽りでござるぞ。正直なところを打ち開けたら、男と生れてそう思ふぬ者が一人でもござろうか。」と吐かせている谷崎であるが、これが彼の文学のすべてである。思想を持たぬこの作家にあえて思想を求めればこれ以外にはない。この單純素朴な俗人的考えが、彼の唯一絶対の「思想」なのである。若き日にはその「思想」に悪魔主義などの借着を着せ、老境に入つては、物語という古着でよそお世話にすぎぬ。時にはエキゾテームを追い、あるいは神秘怪異を銜うたのも、すべてはこの「思想」の裝飾にすぎなかつたのである。ともあれ女体のもつ官能美こそ、彼の耽美主義のよつともつて立つ唯一の地盤なのであるが、附加えたいことは、その女体はこの地上にある女体ではないということである。小林秀雄氏は谷崎を「官能的理想家」(8)と呼んだが、この場合彼を女体の理想家と称しえよう。正宗白鳥氏も「谷崎君も、自分の好みになつた婦人を現実界に求められなかつたので、作中にそれを創造してそれに感溺していたのかも知れない。」(9)といつているが、事実彼の作品にあらわれるような肉体的に美しい女が、果してありえようかと思われる。そこに浪漫派谷崎の眞骨頂がある。

更にここで第四として注意すべきは、女体への耽美が常に変態性を伴つているということである。性的倒錯の世界は彼が好んで扱ふところであり、マゾヒズムの傾向は彼の文学の最も大きな特色をなしているが、この処女作にその萌芽が看取される。刺青をほどこす清吉が肌へ針を突き刺すとき、「眞紅に血を含んで脹れ上る肉の疼きに堪えかねて、大抵の男は苦しき呻き声を發」するが、「其の呻きごえが激しければ激しい程、彼は不思議に云い難き愉快を感じる」のである。更に娘に見せる紂王の寵妃を描いた画幅とか、「肥料」と題する画などに、女体の官能美の奴隷となる男——彼の文学が最も多く扱つた世界が、象徴的にあらわされているのである。女を最も美しい姿につくりあげるために刺青をいれるや、女は忽ち魔性を發見して、逆に清吉はその美に征服されてしまう——美しい女を育てあげて、その奴となる彼の代表的作品「痴人の愛」の世界は、ここに明確な出発点が見出されるのである。

最後にこの処女作から分析される最も重要な点は、彼の耽美主義の感覺的内容の問題である。彼の耽美主義の求めるものが、精神的な美ではなくて、感覺的な美、より端的にいえば女体の官能美であつたことはすでに述べたが、然らば彼はその女体美を如何なる感覺で捉えようとしたのであろうか。作者は清吉を通して異常な感覺を表出しているが、その感覺内容は何であらうか。刺青師清吉が、美しい女体の肌を得て、これに刺青をほどこすというテーマによつて示されているように、それは觸覺なのである。

かく見來るとき、処女作「刺青」から結論される重要な点の第一は、谷崎が感覺の作家だということ、次にその感覺内容が觸覺だということ、そしてその上に、彼の文学の唯一最高の支柱をなす女体が存在するということ——これを要約するに、谷崎の文学のすべての対象は女、肉體としての女であり、そしてそれを捉えるものは感覺である、という彼の文学を一貫する二大特色が処女作「刺青」のなかから抽出できると思うのである。この点から大正末期まで、即ち物語様式を追う以前の文学を特に規定するな

らば、女体崇拜・官能感溺の文学と称しえようか。

以上「刺青」を分析して結論した初期の特色は、その後いかに発展し、更にそれが「細雪」等晩年の作品へといかなる関係で結びついてゆくのであろうか。

註(1) 明治大正文学全集 第35巻 谷崎潤一郎篇 著者の「解説」

(2) (3) (4) (5) 中村光夫氏著「谷崎潤一郎論」

(6) (7) (8) 小林秀雄氏「谷崎潤一郎」(「作家論」所収)

(9) 正宗白鳥氏「谷崎潤一郎と佐藤春夫」(「作家論」所収)

II

感覚の作家谷崎の觸覚は、年とともに鋭敏の度を加え執拗さを増して、「刺青」に示された観念的なものから次第に肉体化しており、その傾向は殆ど全作品にみられ、枚挙に遑がなく、またその必要も認めないので、ただ二・三の作品にのみふれてみよう。「少年」(明治44年)に於ては、犬のようにべろべろと友人の足をなめる変態的な少年たちが描かれており、「悪魔」(明治45年)にあつては、鼻感胃特有の臭気を発散する水漬の滲み透つた女のハンカチをひろげて、やはり犬のようにむしやぶりつく大学生を描いているが、彼の文学が物語化する昭和期以前の頂点を劃している「痴人の愛」(大正13年—14年)では、特にこの觸覚的傾向が際立つている。讓治が女主人公ナオミをバスに入れて体を洗つてやる箇所とか、ナオミの頸から肩へかけて毛を刺つてやる場面などにそれは顯著にあらわれていて、官能描寫の極致を称えられたものであるが、更に「青塚氏の話」(大正15年)に至ると、女に模して作つた等身大のゴム人形を相手に、あくなき觸覚的陶醉にふける頹廢の場面が克明に描寫されており、谷崎のいわば觸覚文学もここに極まつた感がある。觸覚的傾向は谷崎にあつては、殆どすべて性的倒錯としてあらわれている。しかも彼の場合それは必ずマゾヒズムの世界であるが、元來性的倒錯というのは視覚的なものではなく、觸覚的なものであろう。性的倒錯を終始一貫テーマにした彼にあつて、觸覚的傾向が根幹をなしているのは、けだし自然の理だともいえよう。ところでこの觸覚の文学は、その後いかに発展してゆくのであろうか。

谷崎の文学を前期後期の二期に分つて考える場合は、その間に明確なる一線を引くものが震災を契機とする關西移住である。これ以後の後期の文学は、(作品に明瞭にあらわれるのは昭和初年からであるが)その作風に大きな変化をみせてくるのである。ここで本稿の結論をいえば、その変化は感覺内容の変化であり、觸覚から視覚への変化である。感覚の作家たる本領は、「刺青」以來「細雪」に至るまで微動だにしていなが、ただその感覺内容のみが変化したのである。前期を觸覚の文学と規定すれば、後期は視覚の文学と称しえよう。換言すれば前期は近代小説的手法によるもの、後期は物語的手法になるものであり、彼の言葉を借りれば、「春琴抄後語」小説風と物語風との違いであるが、特に「細雪」は、素材に於ても手法にあつても完全なる視覚の文学である。これを除く他の諸作には、素材内容に於て依然として觸覚性が残存しているが、これらの作品を前期文学と截然と區別し得るものは、その物語様式である。次節に述べる物語のもつ視覚性が、前期文学に一線を引いて、これらの作品を視覚の文学となしているのである。かかる変化のあらわれ始めるのは、一般に説かれているように「蓼喰ふ虫」(昭和3年—4年)からであるが、まず最初に、かかる変化を惹起した原因について考察してみたいと思う。

第一の原因として考えられることは、老衰という平凡な自然現象である。「蓼喰ふ虫」以來、初期の絢爛たる色彩は艶をおとし、どぎつい油つ濃さはあくを抜いて澁味を含み、日本料理の淡白さを示しつつ次第に物語様式へ接近して、古典的風格を帯びてきたのであるが、その原因たるや第一に、この日本人としての老衰現象に帰する外はないと思う。少しく逆戻りして——後期文学への転機を劃し、物語様

式への接近を示し始めた「蓼喰ふ虫」であるが、この作品が執筆された頃の作者の環境は如何なるものであつたか。彼の「私の貧乏物語」(昭和10年)によると「ちようどあれ(「蓼喰ふ虫」を指す)を書く前に、改造社その他から円本が出て、私などには生れて始めてと云う巨額な金が這入り、所謂印税成金になつたので、あの前後四・五年間と云うものは殆ど生計の苦勞を知らずに、極めて悠々たる月日を過したのであつたが、その数年間の生活があつたのであつた」そうであり、最も経済的に恵まれた生活的にゆとりのある時期の作物である。これ以後の彼がいかにか「貧乏」を振廻そうとも、それは昭和初年の「千円」を目やすにおいてのものであり、苦しい経済生活であつたはずはない。一方また彼は年齢的にもゆとりの生ずる年配に入つている。かかる事情のもとに生れたのが「蓼喰ふ虫」以下後期の「物語的」作品である。そこには対象とがむしやりに取組み、觸覺的に接するひたむきな「小説的」態度はみられない。一言でいえばゆとりがあるのである。その原因が上述の経済的環境と、年齢の成熟にあると考えるのである。

さて老衰による日本の作家の変化についてであるが、それについては百の論議よりも彼自らの言葉にきくことが簡単であろう。「どう云うものかわれわれ日本の創作家は年を取るとだんだん会話を書くことが億劫になるらしく、小説よりは物語風の形式を採ぶようになり、しまいには地の文さえも簡略にして、場面を描き出す面倒を厭い、物語風から一層枯淡な隨筆風の書き方をさえ好むようになる。」(「春琴抄後語」)かくして書かれ始めたのが後期の「物語風」作品であり、そこには「春琴抄後語」にもあるように、「描く」方法は放擲されて、「語る」態度へと移行しているのである。この変化を成立せしめた第一の原因を、老衰という平凡な事実求めたのであつたが、この老衰現象は感覺内容の変化を伴うものだと思う。波多野完治氏は、作家の感覺類型を説きながら、普通の人間は視聽の両方をもつた混合型であるが、視覺の方をよけい使うから多く視覺型に傾くことになり、凡人の世界では視覺が優位を占めることを述べておられるが、⁽¹⁾聽覺に対してさえ視覺が優位を占めるならば、觸覺に対しては尙更のことではあるまいか。觸覺は——特に谷崎のようにそれが女体に向う場合——対象にじかに觸れる精力的青年的なものと考えれば、視覺は対象に距離をおく老年的なものといえようか。「『麒麟』だとか『刺青』だとか云うものを書いた當時を回想して、ああ云う題材の小説を、よくああ造作もなく書けたものだと思ひ、若い時分の無鉄砲さに驚くのである。つまり老人は、それだけ空想の力が弱く」(「私の貧乏物語」)という彼にしてみれば、老境に入るに従い感覺も凡庸化して視覺に移行したのも当然のことといえようと思う。前期文学に於ける、対象にじかに取組む「小説風」作品は觸覺的であり、(素材はもちろん手法に於ても)後期文学の、対象に距離をおき、ゆとりを以て語る「物語風」作品は視覺的であると考えるのであるが、そのために論及すべき物語の視覺性については次節に譲る。

「若い時分には享樂主義だの耽美派だのと云つていても、早くも肉体の秋が訪れる年齢になれば、自ら藝術に対するその人の態度にも変化が生じないではない。」(「『つゆのあとさき』を読む」)という谷崎であるが、この「肉体の秋」が彼の作風に変化を起し、その感覺内容を移動させたものであろう。そしてこの「肉体の秋」とともに、彼の「藝術に対する態度の変化」を刺戟したものは關西であり、ここに第二の原因が横たわつている。即ち震災を契機に始められた關西の生活であるが、これはいうまでもなく、日本の傳統的な文化を背景にした關西の生活環境を意味する。東京生れでありながら、震災前から東京嫌いであつたという彼が、(「『つゆのあとさき』を読む」)關西移住後、「大阪や京都や奈良の古い日本が、知らぬ間に私を征服してしまつた。」(「東京をおもふ」)と告白するに至るのである。かかる關西の影響が上述の老衰と結びついて彼の文学の物語化を推進するが、いまこの点を感覺の面から比喩的に考えてみたいと思う。

古い文化を背後にもつ關西と、生々しい近代文明を象徴する東京との間には、相当な逕庭がありはすまいか。東京とこれに接するものとの間には、何の距離もないじかに迫つてくる切実感があり、大都会

の脂汗がべつとりくつついてくる感じであつて、その点觸覺的といえようかと思うが、これに反して關西とそれに接するものとの間には紙一重のへだたりがあり、物語と同じような情趣のヴェールがそこにかかっている。このへだたりは古典的距離といつてもよいが、これを通して心に觸れてくる。古典的親近感を以てしみじみと心に觸れてくるのである。東京のような近代的な切実感を伴つた直接的なものではなく、紙一重へだてて心で眺める感じである。この意味で關西には視覺的なゆとりがあるといひ得るかと思う。牽強附会の抽象論にきこえるかと思うけれども、少くも谷崎のような作家には、このような影響を及ぼしたものと考えるのであるが、以上の東京、關西の対比こそ、彼の前期と後期の文学の変化を示すものであり、これを文学的に強力に裏打ちしているのが、彼の古典世界への心酔である。

かくて第三の原因として、王朝文学への傾倒、わけて源氏物語の影響があげられるが、この点はすでに常識化しているので論ずるまでもないと思う。更に附加えたいことは、關西移住によつて志賀直哉と親交を結んだことをあげる論者のいることであり、⁽²⁾きくべき論だと思ふ。

谷崎のかつての贅肉の多さから枯淡の文体への変化には、年齢その他の原因以外、志賀の影響のあつたことは考えられてよいことであり、それは文体を文体たらしめている本質的な面においても相当受けていると思うのである。それを一言でいえば視覺的な影響である。というのは志賀の文学の特質は視覺性にあり、志賀最大の武器はあの比類のない眼にある。ものの核心をがつちりと見据える曇りのない洞察眼にある。この視覺的影響を、谷崎は意識するとせぬとに拘らず蒙つたと思ふ。ただ両者の根本的な相違は、前者がものの核心に肉薄する透徹した眼をもつたリアリストであるのに反して、後者はあくまでもそれが感覺としての視覺にすぎない点にある。換言すれば、感覺内容が初期の觸覺から視覺に変じたにすぎない、そういう眼をもつたロマンティストであることだ。その眼はものの核心をつこうとはしない。かつて女体を觸覺的になでまわして描いた彼が、後期の作品にあつては、觸覺的視覺——あるいは視覺化された觸覺——によつて距離をおいて女体をなでまわす眼に変じたにすぎないのである。「首なし女」のみを描いた前期の谷崎は「眼なし男」であつたといえようと思うが、その彼が後期に入つて眼をえたのである。その眼は以上のような性質のものである。

屢々述べたように、彼の文学の二大支柱は「女体」と「感覺」であり、両者は密接不離の關係で同一線上に結ばれているが、このことは後期に入つても何の変わりもなく、ただ感覺内容が変化しただけである。即ち対象——女体との間に紙一重のへだてをおいて視覺的に接する落着きとゆとりが生じたのである。觸覺の文学から視覺の文学への移行であるが、いま谷崎にはふさわしいかと思われる比喻を以てすれば、好色漢の愛妾への態度に似ているかと思ふ。精力的な壯年期には觸覺的な執拗さで接したものが老境に入るとともに「肉体の秋」が訪れると、愛し方に変化が起り、きれいな着物を着せ、長火鉢の向うに座らせて、三味でも爪はじきさせながらしみじみと見て楽しむようになる。これは言葉をかえれば、油つ濃い支那料理から淡泊な日本料理への変化、あるいは肉食から菜食への変化とみられよう。

「細雪」のなかの人物に好きなものとして、花ならば櫻、魚は鯛といわせているが、このような日本の味と好みは後期の文学である。

村松梢風氏によると、⁽³⁾最近の谷崎は「熱海から稀に東京へ來る時には用事はそこそこにして秘書を連れて淺草へストリップを見に行く。（中略）どうかすると一日に四軒も覗くことがある。」そうであるが、ここに彼の感覺内容の変化が端的に出ていると思ふ。感覺の対象は明治末期の出発以來依然として女体である。ただそれが視覺によるストリップへと変化したのみである。彼の視覺化の一例証となしえよう。

註(1) 波多野完治氏著「文章心理学」

(2) 雅川澁氏「谷崎潤一郎の文学と文体」（「解釈と鑑賞」昭和25年3月）

(3) 村松梢風氏「現代作家傳 谷崎潤一郎」（「新潮」昭和27年1月）

Ⅲ

初期の頽廢的な作品と「細雪」の健康な世界との関係は感覺内容の変化にすぎず、異常な觸覺から正常な視覺へと推移したものと考えるのであるが、ただこの場合「細雪」を素材内容からみて、その健康な視覺性を指摘するのは皮相な見解である。後期に入つても、前期以來の觸覺性が物語という古めかしい様式をかぶりながらも依然として素材のなかには尾を引いているのであり、特に「細雪」の後に「少將滋幹の母」のような觸覺的素材が再びとりあげられているからである。前節において谷崎の文学の物語化をあげ、その原因について考えたのであつたが、この物語という様式のなかに視覺性が潜んでいると思うのである。

昭和期に入るや谷崎の文学は作風を変え始め、次第に物語様式を追つていつたことは、周知の事実であり、彼の文学の物語化を改めて証明する必要はないと思われるが、この昭和期における物語的作品の代表的なものに「盲目物語」(昭和6年)「春琴抄」(昭和8年)がある。ともに盲人の世界を扱つた点で注目されるが、盲人の世界は肉体的直接的には觸覺の世界といえよう。事実両作ともに觸覺性が顯著である。盲人彌市は指先の觸覺によつて、女体の美をくまなく知りつくす——盲目となつた佐助は「春琴の皮膚が世にも滑かで四肢が柔軟であつたこと」を老後に述懐する——まことに典型的な觸覺の文学であるが、ただその觸覺の世界に作者は視覺で対しているのである。視覺を失つてはじめて今まで知らなかつた觸覺の喜びを擲んだ佐助の世界を、眼なし男であつた谷崎が、物語様式を通してはじめて得た視覺をもつて巧みに語るのが名作「春琴抄」である。要するに、対象にじかに觸れる觸覺の世界に対してその間に距離をもつ視覺で向つているのである。これが物語という様式のなさしめた作用である。同じ觸覺の世界を扱つて、かつての谷崎は觸覺の主体であつた。今や物語という様式を通してこれを客觀視しているのであるが、この点については次節でふれたい。

川端康成氏は「盲目物語」を評して、「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。」(1)といつている。前期の谷崎は觸覺で觸覺を描いたのであつたが、今や視覺によつて觸覺を扱つているのである。川端氏流に言えば文体が觸覺を物語つているのである。要するに「盲目物語」に於て觸覺を扱おうとも、素材の形象化のなかに觸覺の視覺化がみられると考えられ、それが作品の物語化であると思うのであるが、さすれば物語様式のもつ視覺的要素について考察する必要が生じよう。

「物語」が本來「もの」を「かたる」ものである以上、当然物語る対象を前提とする。即ち聴き手を相手に物語るものであり、この対象意職は物語の根源をなすものであるとともに、記載文学化されて後も物語様式の本質的な要素をなすものと考えられる。物語を發生的見地からみれば、口承文学的原始形態に於ては音声言語に直接依存したがゆえに、耳からの文学であつたはずである。その点聴覺に訴えるものであるが、しかし嚴密にその構成要素を考えてみると、聽覺的なものと視覺的なものとの結合であつたように思われる。即ち聴き手の側からいえば明かに聽覺的なものであるが、語り手の位置に立てば口承物語といえども視覺に立脚しているものだと思われるのである。何となれば、語り手は聴き手への反應をたえず計算しつつ語るからである。その反應の如何によつては物語を中断することもあり得るであろうし、また継続するためには特別の技巧を用いる必要もあるはずである。反應とはもちろん聴き手の内部の動きが外面にあらわれたものであり、語り手はそれを見てとらねばならぬのである。かくの如き聴き手への視覺的顧慮は物語が本來もつている性格だと思ふ。更に聴き手といえども講談・落語を思い合せる場合、視覺も可なりな比重をもつものだと思われるが、この物語を近代小説と比較してみると後者は自己凝視を大きな特色となすものであり、したがつてそこから生れる相手なしの獨白的表現は著しい特色である。自己内部の声を聴く、奥深くひそむ人間の声に耳を澄ませる——そういう意味に於て

は聴覺的といえ、物語の相手など予想しなくてもさしつかえないものである。これに反して前者はあくまでも聴き手を前提条件とするものであり、したがって如何にうまく物語るかが当然問題になつてくる。うまく物語るためには聴き手の感銘の度合が尺度とならう。近代小説に於て作家の眼は内向性をもつのに反して、物語にあつては外向性をとり、たえず聴き手へと注がれその反應が顧慮されるのである。ここに聴き手を相手にした物語の視覺性が認められると考へてよくはあるまいか。池田龜鑑博士は、物語と小説との差違のなかに口承性と記載性とをあげられ、口承的性格を物語の本質的なものとされて、たとえそれが近代の作家に於て文字によつて表現されていても、必ず口承的性格は残ると述べられて、その好例に谷崎をあげておられるが、⁽²⁾確かに彼には口承性が著しく、「細雪」に於ける井戸端会議式饒舌や巧みな話術は、物語性の証明であると同時に、聴き手を計算した視覺的なものと考えられる。

更に物語はその内容についても、そこに視覺的要素が見出されると思われる。森岡常夫氏は物語の語義を究明されて、「もの」は客觀性をもつ存在であり、「こころ」の主觀的なものと対立して心よりも外界の對象に重心がおかれ、「かたり」は形に基くものだから、本來あらゆる事象の姿を言に出して述べることであり、ここに物語の最も根本的な性格があるとせられているが、⁽³⁾かくの如く考へれば、「もの」は主としては眼にみえる存在であり、「かたり」もまた眼にみえる姿が主になるものとなしてよくはあるまいか。

口承物語が文字の發生によつて記載物語化されて後は、その繪卷物的性格によつて視覺性が立証できるように思われる。源氏物語を代表とする物語の繪卷物的性格については、よく説かれるところであるが、吉田精一氏はこれを論じて、「物語に於て對象にあてられる光は、一定で、平等で、散漫でさえある。あらゆる事物は一様に照され、あらゆる方面から同じように見られる。そしてそのような光を追う視線は緩徐な動き方で、一様な流れを追つている。浜松や松浦宮が神秘的な世界をとりあつかつているにせよ、そこには神秘さを感じしむべき構成も描寫も見えない。一面しか照さない強烈な光を對象になげかけ、光の反面に陰影と闇をきわたせる、というような特色はありはしないのである。あくまでも繪卷物をくりひろげるような、平面的な。陰影にとぼしい敘述がつづくのみなのである。」⁽⁴⁾といつておられるが、物語のかくの如き性格のなかに、その視覺性が把握できると思う。觸覺は立体性をもつが、視覺は、それが移動する場合は辛うじて立体性を身につけ得るにしても、本來極めて平面的なものである。日本人の非構成的な民族性に根をもつ繪卷物の羅列併列の特色は、そのまま物語にも適用され、両者の平面的性格は同時にその視覺性のあらわれたと思う。物語作家にはたえず繪卷物をくりひろげる意識が存するとみられるが、そこに彼らの視覺性が看取できるように考へられる。

さて以上のような物語の本質論よりも、この場合むしろ重要なことは、谷崎自身が物語という様式をいかに理解していたかという問題である。彼によれば「物語の特長は、篇中に数人もしくは数十人の人物を登場せしめ、彼等を互いに關連させ會話させるけれども、作者自身は常に隠れていて、決して主觀を現わさない。或る一人物の言葉を借りて作者の思想なり人生觀なりを吐露すると云うことも殆どない。今日の所謂テーマなどと云うものもない。作者は恰も曇りのない鏡のように、それ自身は何等の色彩も先入主も持たないで、その前を通り過ぎるさまさまの物象を有るが儘に映してみせる。だから、従つてそのいろいろの人物の心理にまで余り深く立ち入るようなこともめつたにない。十人十色の人間が入り代り立ち代り場面に現われて、思い思いに動いたり語つたりするうちに、次ぎ次ぎに事件が湧き上り、発展し、幾變遷を重ねるところに、移り行く世の姿が描かれる。まあ云つて見れば一種の風俗史—文章に綴つた繪卷物」(『つゆのあとさき』を読む)であり、これがその物語觀である。彼によれば物語に於ては、作者は常に隠れていて決して主觀をあらわさないものであるが、いまこれを彼の感覺内容の変化に關係づけて考へてみるに、元來觸覺というものは一人称的であるが、視覺は三人称的であり、その点前者に比してより客觀的だといえよう。谷崎のもつ物語の概念には、かくの如き客觀的な

視覚性が濃厚であるが、それは更に、眼の前を通りすぎるさまざまな物象をあるがままに描寫すればよく、人間の心理などに深入りする必要はないという考えに徴すれば一層明かである。いつてみれば文章に綴つた繪巻物であり、まことに繪巻物同様、極めて平面的な、したがつて視覚的な物語観である。以上の引用によつて、物語に対する谷崎の把握のしかたが明瞭に視覚的なものであることが結論できると思う。要するに、かつての觸覺的主観は抑えられて、視覚的客観へ移行したのである。換言すれば、小説的觸覺から物語的視覚へと変化したのである。

近代作家に不可欠な現実への対決意識をもたない、いいかえれば批評精神を完全に欠いたこの作家が、上記の如き物語へ傾倒して行くのは当然であり、初期に示された個性の強烈な浪漫的な主観性から、昭和期に入つての非個人的な物語的客観への推移は、彼の文学の物語化の過程であり、それを可能ならしめた最大のものが感覺の衰弱という老衰現象なのである。物語に於て主観をあらわさないとは、個性の發揮を抑圧することであり、この点からいえば物語化とは個性の衰弱を意味する。それを裏書きするが如くに彼は、「何もことさらに異をたてたり、個性を發揮するばかりが藝術家の能事ではない。」（『藝』について）といつている。いわゆる悪魔主義作家として「ことさらに異をたてた」その出發期を思うとき、更に夢殿の観音について述べた志賀直哉の有名な言葉を思い合せるとき、日本の作家の變化に興深いものを感じる。

- 註(1) 川端康成氏「潤一郎の『盲目物語』」(『小説の研究』所收)
 (2) 池田亀鑑博士著「物語文学」(日本文学教養講座)
 (3) 森岡常夫氏著「物語の様式」(教養文庫)
 (4) 吉田精一氏「物語様式の本質」(『日本文芸学論攷』所收)。

Ⅲ

谷崎の文学の物語化、いいかえれば觸覺から視覚への変化は、観点をかえてみれば、視点の變化である。即ち作品構成の角度一作者の視点の變化であると考えることができよう。次にはその点から考察してみたいと思う。

小説の視点からいえば、大正期までの彼は小説の内部にいたのである。内的視点によつて創作してしたのである。「少年」「秘密」「悪魔」「饒太郎」等々の主人公はすべて作者の分身であつた。分身というより作者そのものでさえあつたのである。その意味で大正期までの作者は私小説的格を濃厚に身につけている。前期觸覺文学の集大成と目される「痴人の愛」は一人称的構成をもち、明かに私小説的作品であり、前期の頂点を示すこの作品に、内的視点の端的なあらわれを發見することができる。大正期に活躍した作家にしては例外的といつてもよいほど、殆ど私小説を書いておらず、いわゆる本格小説の代表作家のように目されてきた彼が、事實は極めて私小説的である。中心人物は殆ど作者と重なり合つていたのである。作者は作品の内部にもぐりこみ、人形の背後にひたと身をつけてこれを操つていたのである。人形遣と人形とはじかに觸れ合つていた。かかる小説構成の角度からいつても、極めて觸覺的であつたのである。

その彼が昭和期に入るや小説の外部へ出た。内的視点から外的視点への変化である。これが彼の文学の物語化であるが、かくして外部へ出た彼は一定の距離をおいて、人物とその事件とを物語り始めた。もはや作中人物にじかには觸れない。そこには距離があるのである。作品内部にもぐつての觸覺的態度から、小説構成の角度が視覚へと変化したのである。この變化を可能ならしめたものは、屢説したようにまず老衰のためであり、内部にもぐりこみ、作中人物と一つになつて活動するのに息苦しさを覺えたのである。もちろんこの息苦しきは、日本人としての呼吸の短かきをも合せ意味しているのであるが、この生理現象と相表裏して、關西の生活・源氏物語の譯業などが與つて大きな力のあつたことは既述の

通りであり、内的視点の息苦しさを感じたとき、これらのものが彼を外部へ誘い出したのである。日本人としての呼吸の苦しきも、こうした世界へ出ればまことに樂であつた。近代小説では感ぜられぬ、日本人としてのびのびと呼吸のできる世界が、そこにあつた。かくして彼は外部へ出た。もともとそれは彼の資質に適つた世界であつた。長ぎせるを悠々とふかせながら、かつて觸覺的に苦闘した世界をながめ始めた——物語の世界である。かつての彼の作品には、作者の体臭が汗ばんだにおいで読者に追つていた。今や同じ觸覺世界を扱つてもそれが無い。対象にじかに觸れる「觸覺的」生々しさ(小説)から、古典的ヴェールを通して対象を霞ませる「視覺的」情趣(物語)へと移行したのである。かくして彼の創作態度は完全に視覺化したのである。依然として觸覺的素材を弄ぼうとも、彼が再び作品内部へもぐることは、ファウストのように若返らざる限り、絶対にないであろう。ただ外部から觸覺世界をながめることはありえても、「細雪」の後に「少將滋幹の母」を書いたのがそれだ。

V

「西洋流に内部へ細かく掘り下げて行くもいいが、そのために却つてうそらしくなつたり、獨り合点になつたり、イヤ味になつたり、やに濃くなつたりする嫌いが無いでもない。」(『つゆのあとさき』を読む)というのは谷崎自らの言葉であるが、これはそのまま彼の初期の作品への評言となろう。確かにそれは「イヤ味」で「やに濃」かつた。そしてそのために「うそ」になつていた。がその「獨り合点」のなかに彼の個性の強さがあらわれており、「イヤ味」で「やに濃」い強烈な色とあくどい匂いで、その「うそ」はみごとにカヴァーされていたのである。「うそ」を徹底的に排斥した自然主義文学の平板單調に倦み疲れていた当時の文壇に、その「うそ」ゆえにこそ迎えられたのであつた。明治末期の文学に占める彼の史的意義は、このような「うそ」のなかにこそあつたともいえよう。「谷崎君の初期の作品は、技巧の力で嘘をまことらしく描いたというよりも、嘘を嘘らしく描いていると思われることがあつた。」(註)と正宗白鳥氏はいつているが、この彼が「細雪」(昭和18年—23年)に至つてこの「うそ」を完全に拂拭した。したがつて「イヤ味」で「やに濃」いところも、「獨り合点」も姿を消してしまつた。それは、「繪巻物的な寫実小説」(『つゆのあとさき』を読む)即ち物語のなせるわざであり、本稿で説く觸覺から視覺への変化的ためである。

大戦のさなかから筆が起され、戦後に至つて完成したこの長篇にあつては、すでにふれたように、その視覺性は構成の角度のみならず、素材内容にまでわたつており、谷崎にとつては例外的作品であるが、この内容の健康な視覺性も、やはり物語という様式のなせるものと思うのである。小説が物語様式をとれば、いかにその作品が現代を扱おうとも、その様式が一般に行われていた古い時代の雰圍氣から制約を受けるのは当然であり、すべてが古典的視覺のヴェールで透かされる結果になるのである。かくして内容も表現手法も、すべてが視覺的健康的な「細雪」は生れたものだと思うのである。

「細雪」のなかから部分的に視覺的な箇所を拾い出すということは、大して意味をもつことではない。もともと觸覺の異常に比べて、視覺は平凡な正常性をもつものであるから、目立つ箇所も少いと思うのであるが、ただ開巻第1頁の書き出しに於て、この長篇を構築している視覺的性格が泰然と光つているのは注目に値する。

「こいさん、頼むわ。—」

鏡の中で、廊下からうしろへ這入つて來た妙子を見ると、自分で襟を塗りかけてゐた刷手を渡して、其方は見ずに、眼の前に映つてゐる長襦袢姿の、抜き衣紋の顔を他人の顔のやうに見据ゑながら、

「雪子ちゃん下で何してる」

と、幸子はきいた。

この作品に於ける視覺的描寫も、もちろん対象の内部を洞察しようとする眼をもつたものではなく、

あくまでも感覺的なものであり、そこに処女作以來感覺の作家として終始一貫する谷崎の文学の最大特色があるが、その意味であと一箇所だけ拾ってみよう。映画的といえるほど視覺的な場面だと思ふ。

……或る日、夕方帰宅した彼は、幸子が見えなかつたので、捜すつもりで浴室の前の六疊の部屋の襖を開けると、雪子が縁側に立て膝をして、妙子に足の爪を剪つて貰つてゐた。

「幸子は」

と云ふと、

「中姉ちゃん桑山さん迄行かれました。もう直ぐ帰らはりますやろ」

と、妙子が云ふ暇に、雪子はそつと足の甲を裾の中に入れて居すまひを直した。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一つ掌の中に拾ひ集めてゐる有様をちらと見ただけで、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。

女を描いてもその心は捉え得ない、また捉えようもしない谷崎は、この作品にあつても、姉妹たちを單なる人形にしか描いていない。あの大戰直前の数年間を背景にしなが、相当教養もある大阪の舊家の娘たちが、時代の圧迫をみじんも感ぜずに暮らしているのは、ただ啞然たるばかりである。彼女らは知性をもたぬ白痴的生活をしているとしか思われぬ。見合に始まつて見合に終るこの小説は、時代感覺などもちあわさぬ人々の井戸端會議式饒舌の連続であり、作者はまたそれに対して一点の不思議の念も抱かずに、腰のすわつた老眼でじつと見すえているのである。「人間を人形の距離にまで遠ざけ。」（『つゆのあとさき』を読む）で描いたのが「細雪」であり、それが物語なのであるが、初期にはもちろんそのような距離はなかつた。觸れた女体からはじかに生々しい体温が傳わつていたのである。今はそれが距離をもつたしかも人形である。もちろん裸体の人形ではなくて、きらびやかに王朝的衣裳を身にまとうた人形である。作者の「前を通り過ぎるさまざまの物象を有るが儘に映してみせる」だけである。大戰突入直前に迫つても、「作者の思想なり人生觀なりを吐露すると云うことも殆んど」——でなくて全くない小説である。一言にしていえば、視覺的遊戯の作品が「細雪」である。ただそれが初期のような觸覺的遊戯でないために病的でないだけである。

「細雪」が映画化されたとき、監督と主演女優に囲まれて座談会を開いたことがあり、監督から原作者としての映画への注文をただされて、登場女性の着物がだけが氣になると答えている谷崎であるが、まことに「細雪」は着物が氣になるだけの女性的な小説であり、「着せ替え人形の芝居」である。そこにこそこの作品の視覺性が最もよく示されていると思うのである。即ち、かつては觸覺的に裸体のまま描いた女体に、着物を着せて視覺的にその着せ替えを楽しむのがこの作品である。先に愛妾に接する好色漢の変化を比喻にあげたのであつたが、ここにあてはまりはすまいか。

谷崎の官能を觸発するものは女体である——このことは一貫して変らない。ただ前期においてはそれが裸の女体であり、ここに至つて美しい衣裳をつけた女体に変つただけのことである。いいかえれば裸の女体への觸覺から着せ替え人形の女体への視覺に変化したにすぎないのである、それが「細雪」である。

藤原時平が伯父大納言国経の美貌のほまれ高い北の方を奪取する、大納言も時の権力者に媚びるために甥に向つて老後の唯一の生き甲斐であつた最愛の妻を譲渡する、が直ちに狂わんばかりの懊悩に陥る、すでに70才を越した彼と北の方との間にもうけられた滋幹は母と別れ別れになりながらもひたすら慕情をもち続けている、その滋幹が40年ぶりに母と再会する——物語が「細雪」以後の力作「少將滋幹の母」(昭和24年—25年)であるが、ここに於ては再び往年の觸覺性をその素材の上にむしかえし、更に變態的な男女關係を設定しているのであるが、しかしいうまでもなく作者は文体のかげにすつかり隠れていて、この文体を通して觸覺的場面をも靜かにながめてゐるのである。物語様式による視覺化が

完全になされている。この作品にあつても、「感覺」と「女体」という処女作以來の二大支柱と、晩年における感覺内容の變化とは動いていないのである。

註 正宗白鳥氏「谷崎潤一郎と佐藤春夫」（「作家論」所収）

（附記）調査すべき資料等に於て眼を通さないものも多く、時間の関係で不十分なものになつてしまつたが、「少將」との関係等は更に追究する必要があり、他日稿を改めていさ少し満足なものにしあげたいと考えている。

（高知女子大学国語学国文学研究室）