

# 大正期の谷崎潤一郎

——『痴人の愛』に至るまで——

甲 田 晶 子

## 1

谷崎潤一郎の一生の仕事を俯瞰し、その中で大正期の位置を捉えようとする時、その印象は不可解としか言いようがない。この時期彼は百篇以上の創作をしたが、その中に見るべきものはほとんどない。明治末に書かれた初期傑作と、昭和に入ってから綴られた大谷崎の名に相応しい作品群との間に、ひどく落ち込んだ濫作期が十年以上も存在している<sup>(1)</sup>のである。

明治、昭和の作品が有機的な物語世界を構築しているのに対し、大正期の作品はどこまでも観念的だ。しかしそれは従来考えられてきたような悪魔主義的な観念遊戯に過ぎないのではなく、同じような図式が執拗に繰り返されることで何らかの文学的模索がなされていたと考えるべきだろう。この愚作の山は何かを試行しての実験の集積であつたはずだ。

本稿では谷崎の大正期を長い実験の時代であると考え、そこで何

がどう試行されていたのかを見てゆきたい。そして大正時代も終わりに近い十四年に完成した『痴人の愛』をこの試行錯誤の到達点と見做し、大正期を通じて実験されたことが『痴人の愛』においてどのように昇華され、どのようにこの長いスランプが克服されたのかを明らかにしたい。

## 2

大正三年〜六年頃のいくつかの作品には「生活と芸術の一致」という主題が何度も現れる。「芸術家の一番貴い仕事は人生を其のまゝ芸術に化す事だ」とされ、それを表現する条件としては「巨万の富、美しい容貌、立派な体格、天才が挙げられている。この四条件のうちどれを満たしているかいないかは各作品の登場人物達それぞれで異なっており、あたかも四つの条件の有無を順列に組み合わせ、ありとあらゆる場合を想定し、それぞれの物語がどこに行き着くのか

を各作品でシミュレートしたかのような観がある。こうした特徴が顕著なのは『饒太郎』(大3・9)『金色の死』(大3・12)『創造』(大4・4)『法成寺物語』(大4・6)『神童』(大5・1)『人魚の嘆き』(大6・1)だが、この六作を美の創造、体現、享受というコードから比較すると、この時期の谷崎の試行錯誤の軌跡が見えてくる。紙幅の關係上細かい分析は割愛するが、大きく次のようにまとめられる。

『饒太郎』では「芸術的生活の体現者となることこそ真の芸術の創造である」というテーマが掲げられ、美の体現、創造、享受という三要素と、それを実現する為に必要な富、美貌、体格、天才という四条件がやや未整理のまま提示される。これを受け『金色の死』では全ての条件を満たした男が、美の創造、享受、体現を一身に集めるストーリーが実験された。が、この三要素を同時に持つことの矛盾に直面した谷崎は、『創造』『法成寺物語』『神童』『人魚の嘆き』では三者を一人に集中させずに美的生活の実現の可能性を探ることになる。

『金色の死』は主人公岡村君が、自らが創造し体現し享受する美の中で死を迎え、死の瞬間に自らを金色の仏像Ⅱ「永遠の偶像」に昇華させる物語だ。ここで究極の生活と芸術の一致は「金色の死」しかあり得ないという結論に陥ってしまった谷崎は、体現の願望を放棄することになる。『金色の死』は谷崎本人が生前最も嫌った作品であり、直後に書かれた『創造』『法成寺物語』『神童』『人魚の嘆き』は谷崎自身による『金色の死』批判とも受け取れる。この経

緯は随筆『父となりて』(大5・5)の「出来るだけ生活を芸術と一致させよう」と努め、「『饒太郎』を書いた時分には、其れがまだ可能の事であるやうに思はれて居た」が、やがて「自分の生活と芸術との間に見逃し難いギャップがあると感じた」という記述とも一致する。『饒太郎』の直後に書かれた『金色の死』が分岐点になり、谷崎は自身の「生活と芸術の一致」の可能性を諦めるとともに、作品においてもその可能性を捨て、別の道を模索してゆくことになったのだ。

一方この六作品の登場人物の資質は皆極端である。富は「三井岩崎の半分ぐらひは確かにある」という程に巨万でなければ用をなさず、醜い場合は「羅生門の鬼」のように徹底的に醜くなければならぬ。シミュレーションを目的にしていたとするなら、データの設定は極限値である必要があったのだと考えることができる。ではこれを『痴人の愛』の譲治に照らすとどうだろうか。

私は当時月給百五十円を貰つてゐる、或る電気会社の技師でした。私の生れは、栃木県の宇都宮在で、国の中学校を卒業すると東京へ来て蔵前の高等工業へ這入り、そこを出てから間もなく、技師になつたのです。(略)

田舎者ではありませんけれども、体格は頑丈だし、品行は方正だし、さう云つては可笑しいが、男前も普通であるし(以下略)

『痴人の愛』一章(傍線甲田、以下同様)

譲治の財産、学歴、容貌、体格については作品冒頭で触れられていますが、全てに並乃至は並より少し上で、普通に暮らすには充分だ

がナオミという美しい「小鳥を飼」い芸術的生活を送るには足りない。ナオミが贅沢になるにつれ、高給取りのはずの讓治の懐は苦しくなる。「若様」「坊つちやま」と呼ばれるナオミの愛人の慶大生達に対して彼は学歴、財産の両面で劣るのだ。これに連動してポジティブに捉えていた体格と容貌を「たつた五尺二寸の小男」「色が土人のやうに黒くて乱杭歯」と卑下するようになる。つまり『痴人の愛』は人生を芸術化する資格を何一つ満たしていない男が、自分の生活を「お伽噺」にしようとしたことから生じた軋轢を描いた物語なのである。そしてこの極めて凡庸な男讓治には、大正初期の作品群で芸術的生活を体現する為の条件の極限値があらゆる組み合わせでシミュレートされた結果を受けて造形され得た、実に微妙な設定がなされているのだ。

大正七年(十二)年頃の作品に關しては古くからプラトンのアイデア論の影響が指摘されてきた。<sup>(3)</sup>『前科者』(大7・2・3)『金と銀』(大7・7)『青い花』(大11・3)『永遠の偶像』(大11・3)『肉塊』(大12・1・4)等がこの系譜に属す。主人公の空想の世界には永遠の美の「実体」「原型」と呼ばれる女性の「幻」IIアイデアが住んでおり、これを崇拜する主人公は現実の女性に「幻」の影を見出しでは彼女を芸術化し高めることで「原型」と一致させようとする。だが現実の女性は結局「幻」の女性の「擬ひ物」<sup>イコッブ</sup>「影」II偽像にすぎない。「空想の世界」と「現象の世界」、「幻の女性」と現実女性との合一を試みるが最終的に両者は乖離するというのが、この時期の作品に共通の基本テーマである。

プラトニズムに基く観念性が初めてはっきり現れたのは、『前科者』とその直後に書かれた『金と銀』だ。この二作で提示された構図はそのまま『青い花』『永遠の偶像』『肉塊』に引き継がれるが、前二作で「幻」「幻影」と表現されていた永遠の女性のイメージ像は、後の三作では何故か「大理石の彫像」という表現を伴って描かれる。作品全体を支える観念の核である永遠の美の原型が仮託されたこの大理石の彫像とは一体何なのか。

『前科者』『金と銀』の永遠の女性の概念を説明する記述には一つの共通点が見出せる。「ポオドレエルの詩」という語句だ。谷崎がボードレールに強い影響を受けたのは周知のことであるが、ボードレールを受けて『前科者』『金と銀』に永遠の女性像を書いた谷崎が、『青い花』に至って「大理石の彫像」にその原型を求めたのは何故か。『金と銀』から『青い花』を書くまでの間の谷崎の年譜を見ると、大正八年十月・九年一月の『開放』に『ボードレール散文詩集』という題で『パリの憂鬱』を翻訳していることに気付かされる。その訳詩集の中から特に「ヴァイナスと愚人」という一篇に注目してみたい。

しかしその万物の歓喜の中で、私は一箇の苦しめるものを見たのである。

巨大なヴァイナスの像の足下に、あのけばけばしい斑な衣を身に纏うた愚人の一人、ものうい時や悔やしい時に王様たちを笑はせるのが商売のあのお人好しの道化者が、(略)土台の石にしがみつきつつひれ伏しながら、涙を漉へた眼を以つて女神の姿

を打ち仰いで居た。

さうして其の眼はこんなことを云つて居た。——「わたくしは此の世に生きとし生けるものの有らゆる中で除け者にされた、一番賤しい人間でございます。(略)しかしわたくしでも、たとへわたくしのやうな者でも、やつぱり永遠の『美』を味はひ楽しむ為めに生まれて来たのでございます。おお女神よ、どうぞわたくしの心の悶えと物狂はしさとを憐み給へ。」  
 ヴイナスの像は寂然として、彼女の大理石の眸を挙げて、何處とも知れぬ遙かな所をちつと視つめて居るのであつた。

谷崎潤一郎訳『ボードレール散文詩集』

この「大理石の」「巨大なヴィナスの像」こそ、『青い花』『永遠の偶像』『肉塊』の大理石の彫像のモデル、いわば「原型」の原型ではないか。永遠にして完全な美の原型のシンボルとして美の女神ヴィナス程相応しいものはない。また大正中・後期の作品に顕著な永遠の「美」に拝跪するというモチーフもこの詩の道化の姿勢に如実に表れている。

千葉俊二氏は大理石像のモデルを、やはり谷崎が翻訳したトマス・ハーディー作『グリーンバ家のパアバラの話』の中の石像に求めているが、これは昭和二年の翻訳で時期的に適當でない。確かにこの作品には大理石の立像が登場するが、それは「完全な男性美の標本」である上、顔を醜く作り変えられ最終的には粉々に砕かれてしまうことから、永遠不変の女性美のシンボルには相応しくないだろう。また谷崎が「大理石の彫像」のモデルを「ヴィナスと愚人と」か

ら得ているらしいことは、実は『痴人の愛』のテキストからも窺い知れるのである。

遂には全く大理石のヴィナスの像にも似たものが、心の闇の底に忽然と姿を現はすのです。私の頭は天鵞絨の帷で囲まれた舞台であつて、そこに「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場します。八方から注がれる舞台の照明は真暗な中に揺らいでゐる彼女の白い体だけを、カツキリと強い円光を以て包みます。私が一心に視詰めてゐると、彼女の肌に燃える光はいよゝ／＼明るさを増して来る、時には私の肩を焼きさうに迫つて来る。活動写真の「大映し」のやうに、部分々々が非常に鮮やかに拡大される、……その幻影が実感を以て私の官能を脅やかす程度は、本物と少しも変りはなく、物足りないのは手で触れることが出来ない<sup>4</sup>と云ふ一点だけで、その他の点では本物以上に生き／＼としてゐる。あんまりそれを視詰めると、私はしまひにグラグラと眩暈がするやうな心地を覚えて、体中の血が一度にかアツと顔の方へ上つて来て、ひとりでに動悸が激しくなります。

『痴人の愛』二十六章

『青い花』等で「裸体の女の大理石の像」としか表現されず、作中で重要な役割を担っている割に、いまひとつ正体不明だったこの彫像達は、実はボードレールの詩にあるヴィナス像が念頭に置かれていたのだと傍線1から確認できる。またこの三作品で「永遠の女」の影として登場する女性たちは皆、造形の上でも細かい表現の上でも『痴人の愛』のナオミに酷似している。さらに引用文中傍線を付

した表現は実は先行の作品の中に全く同じ、あるいはほとんど同じ形で既に使われているものだ。傍線2は『青い花』『肉塊』、3は『肉塊』、4は『青い花』『肉塊』の、それぞれ作中の重要な部分に見出せる。これまで扱ってきた作品はこうして『痴人の愛』に流れ込み、そのテクストに収斂しているのだ。

主人公の空想にある美しい女性の幻を芸術化するというモチーフは『刺青』、つまり谷崎の最初期から既にあった。それが大正中期にプラトンのイデア論を援用することで『前科者』『金と銀』にまとめられ、ボードレールの「ヴィナスと愚人と」を受けてイデアは「大理石のヴィナス像」というシンボルを獲得した。そして『青い花』以降この大理石像を作品の核に据えて積まれたケーススタディが、遂に『痴人の愛』に結集されたのだ。

ところで大正期の作品の主人公はほとんど全員が芸術家だ。芸術の創造という問題、永遠の女性、その影である現実女性、この三者の関係性を追うことから谷崎の試行の軌跡が見て取れる。現実の女性を通して空想の世界に永遠の女性の幻を見、その姿を翻って芸術作品に表現しようとしながら、実際にはモデルの肉体に対する性欲という極めて現実的衝動に創作が阻まれる、という基本概念がまず『前科者』『金と銀』で提示されている。

芸術創造の原動力は永遠の女性に対するやむことのない憧れなのだが、これについては「ヴィナスと愚人と」の詩に関連して『鯨人』(大9・1)10『中央公論』に断続的に連載、未完)の中に興味深い記述を見付けることができる。

たゞ彼がいくらかでもそんな人々と違つて居る点があつたとすれば、彼の場合には、前に云つた其等の孰れでもあると同時に、ボードレールが其の散文詩「ヴィナスとフール」で歌つたところのフールでもあつたと云ふことである。(略)——その毒々しく白粉を塗つたおどけた顔つきの中にある二つの眼には、よくよく見ると、やはり永遠の美を慕うて已まない人間の嘆きと悶えとが涙で光つて居る、——さう云ふ切ない苦しい気持が、服部の胸にはあつたのである。さうして其の気持が、彼をまだ全くの痴人にはさせてしまはなかつたところのもの、彼を痴人から芸術家の方へ區別してくれるところのものだつたのである。

『鯨人』

ここに「痴人」という言葉が見える。裏返せば痴人である為には「永遠の美を慕うてやまない」「切ない苦しい気持ち」を持つてはならない、芸術家であつてはならないということだ。永遠の女性への憧憬と現実の女性の肉体に捕われること、この間で葛藤する者が天才芸術家である以上、現実世界における享楽主義に走り切ることできない。芸術家としての審美眼がある以上、彼は実在する女性の不完全さ、醜怪さに耐えられないからだ。

『鯨人』の言説に従い痴人は芸術家であつてはならないとしたが、『痴人の愛』で主人公を技師にするまでの谷崎作品の主人公の人物設定を辿ると、それはまさに芸術家としての在り方を捨て痴人に至る過程と一致する。野村尚吾氏は『富美子の足』(大8・6)7)の老人を谷崎文学における「痴人」の最初の登場」としてい

(5)るが、この老人が芸術の素養の全くない人物とされているのは注目  
に値する。『金と銀』の主人公が「崇高な芸術上の欲求と、醜怪な  
性欲の衝動」という拮抗から抜け出し美の絶対境に至れたのは、発  
狂といういささか安易な展開による。『金色の死』の岡村君が創造、  
体現、享受の三要素を一身に集める為に「金色の死」しかあり得な  
かったように、主人公が天才芸術家である以上、美の絶対境を得る  
為には発狂か死という極端な結末に辿り着いてしまう。『金と銀』  
でこれを確認した谷崎は、次に主人公の芸術的才能を低めに設定し  
ている。『アヰ・マリア』(大12・1)の主人公は小説が書けなくな  
った小説家であり、『肉塊』は「芸術の才能のない」男がそれを承  
知で活動写真を撮る話である。つまり今度は天才でない者が美の創  
造に手を出したらどうなるかをシミュレートしたわけである。それ  
がさらに徹底されたのが「文学だとか芸術だとか云ふものには縁の  
薄い」技師の譲治が、全財産を注ぎ込んでナオミを理想の女に仕立  
てようとした『痴人の愛』の物語だ。

『金色の死』を契機に「生活と芸術の一致」という理想を捨てた  
のと同様、谷崎は『金と銀』をきっかけに天才芸術家が美の絶対境  
に辿り着くというモチーフも捨てざるを得なくなった。谷崎の大正  
期は彼が理想とする芸術の可能性をこんなにも多く捨ててゆくこと  
だったのだ。これまで取り上げた作品のほとんどが谷崎自選の全集  
に収められていないことから窺えるように、彼はこの十数年を通  
して試行した可能性の大部分を捨て、残ったわずかの可能性を抽出  
することで『痴人の愛』に至ったわけである。

## 3

『痴人の愛』のテクストにも「ヴィナスの彫像」に類する言葉が  
さりげなく配されている。散見されるヴィナス像のイメージを追う  
ことで譲治がどのように痴人と化すのか迎ってみたい。十八章で譲  
治にとってナオミは「有難い偶像でもなくなつた代り、一箇の娼  
婦となつた」のだが、同時にその娼婦を「さながら女神を打ち仰ぐ  
やうに崇拜さへもした」という。彼はナオミの成長を記録したノー  
トにある「彫像の如く立してゐる姿」や「希臘の彫刻か奈良の仏  
像か」のように写された写真を見るうちに、ナオミの体を「奈良の  
仏像以上に完璧なもの」と思い、「絶対無条件で彼女の前に降伏す  
る」とまで思いつめる。

譲治のナオミに対する評価は肯定と否定の極致を行きつ戻りつす  
る。この振幅が物語のダイナミックな運動を生み、小説の面白さを  
支えている。『痴人の愛』以前の作品は、定められた結果に向け一  
直線に物語が進み、どうしても予定調和的であった。対して譲治が  
痴人と化す経緯は単線的ではない。譲治は作中どこで痴人化したの  
か。永栄啓伸氏は七章冒頭、安田孝氏は十九章の最後を指摘してお  
られる。複数の点が挙げられること自体がこのテクストの運動性を  
証明しているわけだが、本稿ではあくまで『鮫人』の言説に従い、  
美の創造者としての在り方をやめた時初めて痴人になれると考え、  
二十七章の最後を指摘したい。七章で譲治はナオミを心身ともに美

しく育てようとし、精神面では失敗したが「肉体の方面では立派に成功した」とあり、この時点で彼はナオミの肉体面では依然美の創造者だ。また十九章には「女の顔は男の憎しみがかゝればかゝる程美しくなる」とあり、このナオミの美しさは譲治の憎しみが作っているわけで、ここでも譲治は創造者として機能している。両氏が挙げる箇所はいずれも重要な分岐点であるが、『鮫人』の条件に照らせば、痴人の成立点としては不十分だということになる。

十八章で譲治が「汚らわしい」とするのは、果たして妻の不貞に對してのことなのか。ナオミの乱行を知った譲治は「ナオミが憎いと云ふのでなしに、その出来事が憎くて溜りませんでした」と言う。彼は自分の創作についてしまった汚れを嘆いているのだ。『前科者』や『金と銀』の主人公が、芸術家であるが故に現実女性の醜悪さに耐えきれないように、譲治が美の創造者として在る限りこの汚れは断じて見逃せるものではない。ところが二十五章でこの汚点は突如払拭され無化されることになる。それは何故か。

この転換はナオミの「西洋の婦人」に見える程の変身に起因する。この変身は譲治のあずかり知らぬ方法によるもので、彼には「魔法の種が分らない」。これはナオミが美の創造者の立場にあることを指す。このナオミの姿はもはや譲治の創作ではなく、ナオミ自身の演出による作品なのである。そして、自分の創作である以上譲治が無視できなかった汚れは、この作品の制作者であるナオミによって白粉で隠されてしまっている。ここでは完全に美の鑑賞者として、享受者と化し、ナオミが提示した美に陶醉している譲治にとって、

他人の作品のしかも隠された汚れなど、たとえその存在を知っていたとしても何の差し障りもないということなのではないか。これ以降、譲治は急速に痴人化してゆくことになる。

この後二十六章で譲治がふとロダンの彫刻を思い浮べるのだが、これをロダンの「永遠の偶像」だと考えるのは強引すぎるだろうか。「永遠の偶像」は『金色の死』の作中特権的な位置にあつたものだし、先に取り上げた戯曲の題名で、その作中登場した永遠の美を象徴した彫像の名前でもある。が、ここで問題にしたのはこのロダンの彫刻の男女の体の位置関係である。女の前に跪き両手を自分の背後に回したまま女の鳩尾に口付ける男と、上半身を後に反らせ、やはり両手を背後に回したまま男を見下ろす女という構図には、情熱的に抱き合う男女像の多いロダンの作品には珍しく女性拝跪のイメージがある。

そして彫刻を連想した直後譲治は「大理石のヴィナスの像にも似たもの」を幻視する。先程傍線を付けて引用した「女神」や「希臘の彫刻」といった表現が「ヴィナス像」に昇華されたわけだ。この像は譲治の妄想の中でナオミに姿を変え、その妄想が「日増しに狂暴になつて」いったある日、遂に二十七章で譲治は「彼女の足下に身を投げ、跪き、「馬」になるべく「四つん這ひ」になる。まず「足下に身を投げ、跪い」た時、二人は「ヴィナスと愚人と」の位置関係になる。『鮫人』の服部によれば愚人の心境にあることは「痴人から芸術家の方へ区別してくれる」ものであり、体勢から判断する限りこの時点ではまだ譲治は痴人として完全ではない。しか

し、ここで問題なのは、ナオミは永遠の美の象徴ヴィナスではあり得ないということ、しかもそれは讓治にも分かっているはずだということである。ここで再び57頁の引用文中波線を付した箇所を参照していただきたい。讓治の中でナオミと同化したのは「大理石のヴィナス像」ではなくそれに「似たもの」だ。またナオミは絶対不変の美ではなく千変万化の「女優」であり、「白い体」も白粉による偽物だ。つまりこの引用部分は、讓治がナオミの存在はヴィナスに似ているようで違う偽物であると知りつつそれでも尚且つ崇拜している、ということを注意深く示しているのだ。

また先程美の創造者としての立場が讓治からナオミに移行したとしたが、彼女は永遠の美の体現者ではないのと同様、美の創造者でもない。「芸術が模倣ではなくて創造である以上」(『早春雜感』大8・4)という記述に照らせば、ナオミは活動女優の表情やしぐさを鸚鵡のように真似るだけの模倣者であり、それもまた讓治は承知している。さらに生身の人間が永遠不変の美の体現者たり得ない理由に老化ということがある。『金色の死』の岡村君や『人魚の嘆き』の世蕪が若さの限界に意識的であるのと同様、讓治もナオミの美貌が不変ではないと知っている。「ナオミは今年二十三で私は三十六になります」というこの小説最後の一文は、物語冒頭からの時間経過を讀者に意識させると同時に、ナオミの美貌がしだいに衰えるだろうことに讓治が自覚的であることを匂わせているとも読める。

つまり讓治はナオミが永遠の完全な美を体現するヴィナスではあり得ないと充分知りながら、その偽ヴィナスの足下に愚人よろしく

跪いたわけである。讓治の在り方も「永遠の美を慕うてやまない」愚人及びそれに連なる先行作品の芸術家達とは似ていながらも完全に異なる。天才芸術家達からすれば擬い物にすぎないナオミをヴィナスと見做すことは許しがたい虚偽のはずだ。しかし美の創造者としての在り方を放棄し、享受者としてのみナオミの前に在ること、讓治はナオミをヴィナスと捉え直すことを可能にした。ヴィナスでない者をヴィナスの位置に置き、ヴィナスに対するのと同じ姿勢で崇拜してしまったことに、先行作品群のプロットではあり得ない讓治とナオミの関係のアイロニーが生じ、ここにこそ讓治の痴人性が認められるのだ。そしてその後の展開はさらにアイロニカルだ。

足下に跪いた讓治はさらに「よ、なぜ黙つてゐる！何とか云つてくれ！」と言う。だが「ヴィナスと愚人と」のヴィナス像はただ「何処とも知れぬ遙かな所をぞつと視詰めて居る」ばかりで決して話しかけてはくれない。永遠の女性がこちらの崇拜の気持ちに応えることは、空想の世界、彼岸の人であるが故にあり得ない。これに対し偽ヴィナスのナオミは「氣違ひ！」と言い、彼の願いを呑んで馬乗りになる。ナオミが永遠の美を体現する絶対的存在でないことは、二人の間に会話が成立していることに端的に表れている。

讓治が想起したロダンの彫刻が「永遠の偶像」だったと仮定して、「永遠の偶像」「ヴィナスと愚人と」「馬」と二人の体の位置関係は、讓治の体がナオミに対し、しだいに下へ下へと移動している。そしてヴィナス像に平れ伏す愚人よりもさらに低い馬の体勢で偽ヴ



イナスⅡナオミに絶対服従を誓う事実こそが、讓治を完全なる痴人として確立させたのではないか。痴人という在り方が孕むアイロニーは、讓治がナオミの足下に跪いたことよりも、「よ、なぜ黙つてゐる！」と言つたところから、馬になって絶対ではあり得ない者に絶対服従を誓うまでの間にこそ色濃く含まれているのだ。

そしてナオミが最後に要求したのは今任んでいる家を引き払うことだ。この家は「絵かきが建て、モデル女を細君にして二人で住んでゐた」もので、作中「アトリエ」と呼ばれている。この家を出るといふことは、アトリエ即ち美の創作の現場を出ることだ。この要求を「無論さうする」と快話したことは、讓治が美の創造者としての在り方を完全に放棄し、徹頭徹尾享受者にならうとしていることを象徴している。ここで讓治は『敵人』で提示された痴人の条件を全てクリアし、完全な痴人として完成されたわけである。

しかし『痴人の愛』のアイロニーはこれでは終わらない。創造者としての在り方と訣別した讓治は、それから「三四年の後」に他でもない痴人の愛という「私小説」を書くのである。『痴人の愛』はしがき」といふ文の中にこの作品は「一種の『私小説』だ」という記述がある。これには多くの解釈があるが、ここでは讓治が当時流行の自然主義の方法で書いた、讓治の「私小説」と捉えたい。それは「私は此れから、あまり世間に類例がないだらうと思はれる私達夫婦の間柄に就いて、出来るだけ正直に、ざつとばらんに、有りのまゝの事実を書いてみようと思ひます」といふこの小説の冒頭からも明らかだらう。

河合讓治作の私小説『痴人の愛』は、彼が美の創造者としての立場を捨てることを条件に痴人という視点を獲得して初めて書き得たものであり、彼は美の創造者という在り方を捨てたことで作家という創造者Ⅱ芸術家になれたのである。この皮肉が完成される為にも讓治に芸術の素養があつてはならなかつた。芸術家を主人公に据えた小説群とは対照的に、技師でサラリーマンという人物設定がここにきて生きてくるのである。

## 4

大正初期に極端な人物達の物語が実験されたからこそ『痴人の愛』では「あんまり曲がなさ過ぎるほど凡庸」な男讓治を造形できた。そして彼は大正中・後期の作品に多い悪人でも犯罪者でも精神病患者でも変態性欲者でもない。平凡な男が主人公であること自体がそれまでの谷崎文学に比して異常なのだがそれは何を意味するのか。まず極端な設定は人物の性格の固定化に繋がるが、平凡な性格は極限値まで流動し得る可能性を内包し、その流動性が物語を生成することになる。『痴人の愛』はまさに平凡な男讓治が「あまり世間に類例がない」痴人へと変貌するプロセスを描いた作品だ。プロセスを描くとは経過する時間を書くことだ。『痴人の愛』以前の作品はある異常な一瞬を描写することに重点が置かれていた。これに対し『痴人の愛』はプロセスⅡ時間が小説化された初めての作品であり、ここに谷崎が初めて長篇小説を書き得た理由があつたと考え

られる。

またプラトンの思想に照らせば、芸術は不道徳なもので道徳は中庸にある。<sup>(10)</sup> 讓治は道徳的な男でもある。これ以前の作品は道徳観念を持たない特殊な人物が遭遇する異常な事件ばかりを描いていた。それ故一般の読者には対岸の火事のようなものであり悪魔主義的と敬遠されがちだったのだが、『痴人の愛』は大きな反響をもって迎えられる、ナオミズムという流行語まで生んだ。これは不道徳な事件の数々が常識人讓治を通して語られることで、一般読者の道徳観念に直接繋がる回路を開き得たからではないか。

ところで、プラトニズムの作品群では、主人公の頭の中では必ず永遠の女の幻が現実の女に先行して現れ、彼らはこれを具体的な像として捉えている。これに対して讓治にはもともと確固とした理想像があったわけではない。仮にあったとして、活動女優達の断片的イメージの寄せ集めに過ぎないそれは、讓治の空想力、想像力の産物ではない。その讓治が物語の終盤になって初めて明確に一つの女性像を「空想」することになる。ここで再度57頁の引用部分を参照していただきたい。空想されている女性像が「幻影」、現実のナオミが「本物」とあることから、讓治の中で先行しているのは「空想」ではなく生身のナオミである。ここではプラトンの構図の逆転が起きている。しかもこの空想を導き出した「本物」とは、「売春婦にも等しい」ナオミの実像ではなく、化粧や服装で演出された虚像だ。つまりここではイデア論を援用して試行されてきた観念構図が二重に崩されているわけだ。このことは表現の上からも見て取れ

る。波線部を参照されたい。本稿2章で指摘した通り、ここには『青い花』『永遠の偶像』『肉塊』において使われた表現がほぼ同じ形で記されているのだが、ことごとく元の記述からずらされている。つまりこのテキストでは先行の作品で用いられた表現が流用されつつ同時に転倒され否定されているのだ。流用と転倒、これこそが『痴人の愛』とそれと先行して試行された作品群との関係を表しているのではないか。

では讓治の意識の中で「本物」に充当するものが、何故ナオミの実像から虚像に擦り換わったのか。その契機はナオミの変身であるとしたが、ここで実像と虚像の差異は讓治には意識されなくなる。また横浜に移ってからのナオミの日常が報告される際にも化粧をするといふ事実には意識的だが、化粧前と後のナオミの差異は問題にされない。その理由として美の創造者としての立場がナオミに移ったことを指摘したが、これと連動して前出の空想部分でナオミが「一人の女優」とされていることも大きく関係していると思われる。

ナオミに出会う前の讓治の唯一の趣味は活動写真を見ることと、たまに帝劇に行くことだ。観客にとって女優はスクリーンまたは舞台での姿が全存在、つまり実像を離れ作られた姿が「本物」になるという在り方なのだ。この構図は変身して帰ってきたナオミを見た際に讓治の中で起きたことと重なり合う。讓治の中でナオミは彼が創造した作品から「一人の女優」に変換されたのだ。相手が女優である以上眼前に提示された姿だけが「本物」であり、その背後にある装う以前の在り方は無化される。娼婦と女神という両極端に分裂

したナオミの評価は讓治の中で全く融合不可能であるかに見えたが、讓治はナオミを女優と捉え直すことでこの拮抗関係を打開した。横浜の家の寝室と浴室は「ナオミ」と云ふ一人の女優「の楽屋にあたるのだ。この力業を以て讓治は、醜悪なる生身のナオミにイデアの化身ヴィナスを崇める以上の態度で拝跪する」といふ、芸術家達には到底できない境地に辿り着いた。これこそが「痴人の愛」である。

芸術家の審美眼は現実の女性とイデアの差異を顕示する。これに対し芸術家でない讓治は差異を見極める力量がないだけでなく、もともと物事の表層だけを捉えてその背後にあるものとの差異を問題にしない傾向を持っていた。同棲を思い立った当初、讓治は理想とする女性像と生活との原型を西洋の活動写真の中に求めている。そこで憧憬されたのは中村光夫氏が痛烈に批判した、皮相で浅薄で内面性と思想性を欠いた西洋文化に他ならない。しかしこうした在り方は活動写真とも密接に関係していると思われる。

活動写真が舞台芸術と決定的に異なる点は、今ここに居ない人物を眼前に見られるということだ。『金と銀』では、画家が「永遠の美の國」の女王を幻視しながらとポードレルの詩から「Bild im Dick」といふ文句を想起する場面がある。「ここからはるかに遠い」という意味合いのこの文句は、永遠の女性が彼岸の人であり、現実世界では決して出会えないことを仄めかしている。これに対し活動写真とは、「ここからはるかに遠い」海外に居る実際には出会えない人を、スクリーンの表層において間近に見られる装置な

のだ。フィルムは距離 $\parallel$ 空間的差異と時間的差異を一気に無化して、讓治が憧れる女優達を眼前に連れてきてくれる。但し、間近に見ることが出来る彼女達は実体を当地に残したまま、肉体の表層だけを二次元映像に移し換えた存在だ。

また谷崎は実演劇に対して活動写真が「遙に表現の自由を誇り得る」(『映画のテクニク』大10・10)切り札としてしばしばクローズ・アップの技法を挙げている。舞台では役者と観客の距離は終始一定である。これに対し映画はスクリーンと客席の距離こそ一定だが、クローズ・アップまたはロング・ショットにより映像中の俳優と観客との距離は自由に伸縮し、現実の距離は意味を成さなくなる。つまり活動写真とは見るものの表層だけを前景化し、その背後にある実物との差異あるいは現実世界における距離という概念を無化する装置だと考えられる。これを「痴人の愛」のテクストに重ねれば、ナオミを女優と捉え直す際に讓治が行った「本物」を実像から虚像に擦り換える操作は、活動写真の機能に内包されたプロセスをなぞったのだと考えることができる。『痴人の愛』のテクストにおいて活動写真の果たす役割は、それを一つのコードとして読み得る程に重要だ。

また谷崎はクローズ・アップされた人の顔には「或る永遠な美しさが潜んで居る」とし、その理由を「恐らく実物のやうな音響や色彩がないため」(『活動写真の現在と将来』大6・9)と書いている。つまり谷崎は映像の表層的な在り方に特権的な価値を与えているわけで、これを踏まえれば讓治の西洋に対する皮相な憧れは一概

に批判されるべきではなく、その皮相さにこそ意味があると考えるべきだろう。讓治は活動写真の皮相さを逆手に取り、芸術家である主人公達が到達し得なかつた「痴人」という境地を獲得したのだ。讓治の理想がそもそも活動女優の切り貼りだったことからすれば、彼が痴人と化する前段階でナオミを「女優」に変換するというプロセスを踏んだのも必然だったと言えよう。美の理想像と現実の女との差異に対処する方法からも、プラトニズムの作品群からの流用と転倒が認められるのだ。

ここで先行作品を振り返ると主人公がほとんど芸術家であるのに対し、彼らと関係を持つ女達のほぼ全員が女優かその予備軍なのである。讓治は「痴人の愛」という私小説を書くに至って芸術家になったとしたが、この時ナオミも讓治の頭の中では女優として存在している。つまり物語が閉じられる時点での讓治とナオミの関係は芸術家と女優であり、表層において先行作品の主人公と女との関係と重なり合う。しかし、先行する作品の主人公達は皆相手の女の前に芸術家として存在し、その在り方が両者を結び付けると同時に齟齬をきたす原因にもなっていたのに対し、讓治は美の創造者（「芸術家」としての立場を捨ててナオミと「漸く夫婦になれた」わけだ。また、讓治が書いた手記は「私自身に取つて忘れがたい貴い記録であると同時に、恐らくは読者諸君に取つても、きつと何かの参考資料になるに違ひない」というように、あくまで讓治自身と読者に向けて書かれており、書くという行為にナオミは介在しない。小説を書くという社会的行為において讓治は芸術家だが、同時にナオミ

との私的関係においてはあくまでも痴人≠芸術家であり、先行する作品群の芸術家と女優の関係とは全く異なっている。

一方先行作品の女性達は社会的には女優、あるいは主人公以外の男性に女優の資質を認められた存在だが、芸術家との私的関係においては一個の女性として描かれている。対してナオミは讓治の意識の中でのみ理想の女を演じる女優として存在しているわけで、社会的にはあくまでも「河合夫人」なのである。登場人物の属性と、それが物語の中で持つ意味においても『痴人の愛』と先行する作品との間には流用と転倒の方法が用いられている。

今まで指摘してきた流用と転倒という方法が用いられている部分を、それぞれ崩される方向によって整理し大別すると次の三つのパターンになる。

①眼前の事物の表層だけを見、その背後にある実像との差異を無化するという方向性。最終的にはナオミの実像を退け、虚像をヴィナスとして拝跪することに向かう。そしてこれは讓治が痴人と化するプロセスと一致する。

②讓治の空想の中で、「ヴィナスの像にも似たもの」を始めとして、先行する作品群から表現を流用しつつ、その表記をすらすら動き。これはナオミの虚像という二重に絶対的でないものを永遠不変の美の象徴ヴィナスと見做し拝跪することの虚偽性を暴く方向性を持ち、①の方向性とは完全に逆行する。

③讓治とナオミが芸術家と女優の関係になることに関して。物語の最後において、讓治が痴人と芸術家という本来相容れない二つの

属性を持ち、語られる客体と語る主体とに分裂していると示すことを指向する。

この三つの方向性の違いは何を意味し、三者はどうか関わるのか。まず①について、讓治は物語冒頭から物事の表層だけを見てその背後のものとの差異を見ない傾向にあったとしたが、始めからナオミを美的絶対的体現者と捉えていたわけではない。列車で乗り合わせた上流夫人や令嬢と、あるいは白人女性と比べて、讓治はきちんとナオミを相対評価している。つまり彼は表層だけを見る傾向にはあったが、差異の分かる男でもあったのだ。

『痴人の愛』は讓治が様々な差異をそれと知りながら無化してゆく過程を描いた小説だと言うことができる。それは讓治が相対的な視点を捨て、ナオミを絶対的な存在に捉え直してゆく過程であり痴人化する過程でもある。そのプロセスは先述した通り活動写真が内包するシステムをなぞりながら進行し、完全に痴人と化す前段階としてナオミを女優と見做すことで、彼女の娼婦のごとき美像を無化するという操作がなされている。ここで活動写真がもたらす効果について谷崎の試写を見た際の興味深い記述があるので参照したい。

私はそれを眺めて居ると、ただ此の小さなる世界以外に世の中と云ふものがあるのを忘れた。此の部屋の外に横浜の市街があり、桜木町の停車場があり汽車があり、それに乗つて行くと遠い小田原の自分の家に帰れると云ふ事が、全体自分の家などと云ふもののある事が、ウソのやうに感ぜられた。

『映画雑感』(大10・3)

この記述に則るなら、映画とは写されている世界だけが絶対化され、見る者を取り巻く現実世界を無化する装置でもあることになる。讓治は現実世界をも無化したのだろうか。

讓治は「常識的な家庭を持つ」ことを計画していた。また母の死後は田舎に戻り「先祖代々の百姓」になろうと考えている。どちらも映画の世界とは対照的な現実的計画だ。しかし結局はナオミと横浜の洋館に暮らすことになる。この計画の中止が現実世界を無化すること、横浜の生活が活動写真に写される絶対化されるべき世界に相当するのではないか。横浜での生活はまさに映画を地でゆくナオミとジョージのお伽噺なのだ。ここにおいて遂に讓治は横浜での活動写真的生活を絶対化し、その生活と実社会の常識的な生活との差異を無化し、ひいては実社会そのものを無化したことになる。

だが讓治は本当に全ての差異を無化しそれを不問にしているわけではない。彼は手記の始めに「あまり世間に類例がないだらうと思はれる私達夫婦の間柄」と言い、最後では「此れを読んで、馬鹿々々しいと思ふ人は笑つて下さい。教訓になると思ふ人は、いゝ見せしめにして下さい」と書いている。つまり書き手の讓治は自分達夫婦と「世間」の夫婦との差異をきちんと把握し相対化しているのだ。ここで語られる客体である痴人ジョージと語る主体である芸術家讓治との二重化という問題、即ち先程の分類の③が浮上してくる。あらゆる差異を無化することで完全に痴人化したはずの讓治は、一方で自らの過去に距離を置き痴人と化す過程を冷静に記録できる程、自分が無化した個々の差異に対して意識的だ。「出来るだけ正

直に、ざつくばらんに、有りのまゝの事実を書いてみよう」とする譲治だが、完全に痴人と化す為の最大の山場を書く際に、芸術家譲治は痴人譲治の意識変化を正確に描写しきれなくなる。これが②に分類した問題に相当する。②は記述の問題である以上、語り手である芸術家譲治の意識に関わると思われる。

ナオミをヴィナスとする為には彼女を女優と見做すという強引な意識操作が必要だった。差異を認識する芸術家としての譲治は、この虚偽を「有りのまゝ」に書くことに抵抗を覚えたのではないか。その抵抗が引用文中の波線部に見られる書かれる客体としての譲治が指向する方向とは逆の方向を示す記述を生んだのではないだろうか。痴人と芸術家という在り方は『鮫人』の言説で明確に区別されており、決して両立しないはずのものだ。②で問題にした語られている譲治の意識の流れに逆行した記述は、語られている痴人と語っている芸術家という相容れない在り方に二重化してしまった譲治の中で起きたハレーションだと言えよう。差異を認識している語り手の譲治はこの意味で先行する作品群の芸術家達の末裔なのだ。彼の目的は痴人譲治の虚偽性を暴くことではない。それは横浜での「夫婦生活」の破壊に繋がるからだ。彼は記述することで垣間見せてしまった矛盾を「私自身は、ナオミに惚れてゐるのですから、どう思はれても仕方ありません」という一文に収めて手記を閉じ、再び自らを痴人に一元化し、先行作品の芸術家達と訣別するのだ。以上整理すると、①は譲治が痴人化してゆくプロセスと連動しており、この作品のストーリーを推進する働きを担っている。③は譲

治が自分の意識変化を記すというスタイルをとったこの手記の語り構造を明らかにしている。②は語り手の意識が、同一人物である語られている者の意識と齟齬をきたし、両者の間に軋轢が生じていることの痕跡が記述に残されていることを示している。つまり『痴人の愛』に先行する作品からのモチーフの流用と転倒という方法は、ストーリー、語り、記述という三つの位相においてこのテキストを構成し、揺さぶりをかけることで物語を動かしていることになる。大正期の作品で試行されたことは、こうして『痴人の愛』のテキストに流れ込み、この小説の構造を根幹で支えている。同時に『痴人の愛』に流れ込んだ観念構図はテキスト自体の運動の中でことごとく元の在り方からずらされ、崩されている。それまでの試行錯誤の結果を突き崩すことで痴人という視点を得、新たな小説の境地を獲得したのが『痴人の愛』なのだ。

流用と転倒という相反する方法に依っていることに顕著なように、『痴人の愛』は大正期の試行錯誤を復習しているとともにそれを裏切っている。テキストの中では依然、それまで試行され捨てられたはずの「生活の芸術化」「美の絶対境の獲得」といった理想が追究されるが、同時にその理想は歪曲され両者は葛藤する。その葛藤こそがこのテキストに幅とダイナミズムを与え、物語の面白さを生成する。この二重化した在り方の間で起こる葛藤は、プラトニズムの作品群で理想を追い続けていた芸術家達の末裔である作家譲治在り方と、その理想を歪曲することで芸術家達から見れば虚偽ではない「生活の芸術化」に成功した痴人ジョージの在り方の間に起

こる葛藤に重なり合い、さらには、ある意味では潔癖なまでに理想を追究し続けた大正期十数年間の谷崎と、『痴人の愛』に向けてその理想の可能性を捨てていった谷崎の在り方とも重なり合う。幾重にも重層的なこの葛藤は、谷崎自身の、芸術の可能性を模索し試行錯誤を重ねた大正期に対する訣別というよりは惜別の現れなのかもしれない。『痴人の愛』は、芸術家谷崎にとっても、追いつけた芸術の理想を裏切り、歪曲し、訣別することで成功をおさめたアイロニカルな作品なのである。

## 注

- (1) 清水良典「記述の国家——谷崎潤一郎原論——」、『群像』昭六一年六月)は「この暗黒時代こそが、谷崎文学の思想が形成された故郷なのである」としている。
- (2) 三島由紀夫『新潮日本文学6 谷崎潤一郎集』解説(昭四五年四月新潮社)及び、これを受けた清水良典「金色と闇の間——谷崎潤一郎『金色の死』をめぐって」、『群像』昭六二年二月)において、痛烈なまでに批判されている。
- (3) 大正期の谷崎とプラトンの関係を最初に指摘したのはおそらく佐藤春夫『潤一郎。人及び芸術』(『改造』昭二年三月)であろう。
- (4) 千葉俊二『グリープ家のベアベラの話』の翻訳をめぐって)、『谷崎潤一郎 狐とマンヒズム』一九九四年六月 小沢書店
- (5) 野村尚吾『谷崎潤一郎の作品』(昭四九年十一月 六興出版)。但し野村氏の痴人の定義は明記されていない。
- (6) 永栄啓伸『『痴人の愛』周辺』(『谷崎潤一郎試論——母性への視点』一九八八年七月 有精堂)

(7) 安田孝「痴人の『愛』」(『谷崎潤一郎の小説』一九九四年十月 翰林書房)。但し安田氏は「痴人の愛」のテクスチュアリティ(人文学報 No.22 東京都立大学人文学部一九九七年三月)では本論と同じく大理石のヴィナス像を幻視する場面に着目しておられる。

(8) 渡部直己「痴と愛——『芸術家』谷崎潤一郎——」(『すばる』平二一年四月)

(9) 渡部氏前掲論文は、物語内のある絵画の瞬を特権化すること、その一瞬に向けて描写過多になることが「大スランプ期」に共通の特徴だとし、それは「時間芸術たる小説の本質に抵触する、いわば二重の障害たりえてしまう」と論じている。

(10) 高田瑞穂『谷崎潤一郎』(昭二四年十一月 成城国文学会)

(11) 中村光夫『谷崎潤一郎論』(昭二七年十月 河出書房)

(12) 斎藤淳「痴人の愛」——デミル映画の痕跡——」(『立教大学日本文学』第六十五号一九九一年三月)は横浜でのナオミの生活がセルル・B・デミル監督の映画『男性と女性』の冒頭に酷似していることを指摘している。

付記 谷崎作品の引用にあたっては『谷崎潤一郎全集』(昭四一年一月〜四年十二月 中央公論社)に拠った。また、旧漢字は新漢字に改め、ルビ、傍点は省略した。

(こうだ・あきこ) 成城大学大学院博士課程前期修了)