

谷崎潤一郎の戦略

―古典回帰時代の語りと視点の変遷―

はじめに

谷崎潤一郎には昭和初年代に、「古典回帰」と呼ばれる作品群を生み出した時期がある。この時期の谷崎の作品は、歴史を題材として取り扱った作品、あるいは、語り手が歴史上の出来事について言及する場面が描かれている作品を生み出したことよって、「古典回帰」と呼ばれている。古典の世界を追い求めたこの時期の作品群において、特に重要な共通点は、谷崎本人を思わせる語り手が作中に登場する一人称小説であるにもかかわらず、語り手以外の作中人物が視点人物として一人称的に振舞う場面が必ず設けられている点である。

谷崎の古典回帰時代を通じた語りに関する先行研究として次の三者の研究を挙げることができる。まず、前田久徳は、(日

猪口洋志

本回帰とか古典時代という命名の生じた所以⁽¹⁾として、(背後に古典の存在が暗示されたりその一節が引用され)ているとしたうえで、この時期の本質を(読者の現実から距離のある、現実の干渉から独立した固有の物語空間を出現させるための方法)であるとし、(「物語」のスタイル)が採用されたことを指摘した。次に、野口武彦は、(架空の語り手が架空の聞き手に向けて語るのである。というより、語りかけるのである。そうした「語り」の話法を意図的によみがえらせたのが、昭和初年代の谷崎潤一郎であった⁽²⁾)として、(「古典回帰時代の作品」を(「語り手」のいる小説)と定義した。さらに、金子明雄は、(「古典回帰」の作品群の見事な達成)が、(「物語世界に登場する語り手の存在とその独特の役割に支えられている⁽³⁾)ことを指摘した。これらの先行研究はいずれも古典回帰時代の谷崎作品の共通

点を分析した結果、得られた結論である。しかしながら、谷崎が古典回帰時代を通じて、同様の構造を持つ作品を作り続けた意味についての分析を行った研究は管見の限りではこれまでにない。よって、本稿においては、まず、古典回帰時代が始まる前に発表された評論における谷崎の小説に対する考え方を確認し、次に、古典回帰時代の個々の作品の言説を分析することによって、谷崎が同様の構造を持つ作品を継続して創作した意味を明らかにする。

一 古典回帰時代前に著した評論

古典回帰時代の作品は、谷崎本人を思わせる語り手が、物語を読者に向けて語るという点において、共通の構造を持っている。(架空の語り手)が、「語り」の語法を意図的によみがえらせた」と述べた野口武彦は古典回帰時代について次の点についても言及している。

『吉野葛』と『盲目物語』のどちらを起点にとるかはまだ別の問題として、昭和初年代の谷崎潤一郎のいわゆる「古典回帰」時代は、たんに作品の題材を古典世界に求めた、

あるいは古典文学の連想のもとで書いたというにはとどまらぬ特色を持っている。谷崎はこの時期、まさしく小説技法の革新と呼んでよいものを古典的主題のかたわらでなしとげたのである。「古典回帰」とはすなわち、古典物語の語法を近代文学に再生、いやむしろ再活性化したことでもあった。⁽¹⁾

つまり、「古典回帰」という語の用法にもかわらず、(たんに作品の題材を古典世界に求めた)ものではなく、「語法」の問題であることを明らかにしたのである。野口はさらに、「問題の焦点は、ナレーションにある。ひとつ明白な事柄は、この時期に次々と書かれた作品のすべてに「語り手」が登場しているという事実」を正確に指摘している。ここで、野口は、古典回帰時代の起点を(『吉野葛』と『盲目物語』のどちら)かであると主張しているが、本稿においては、「乱菊物語」を古典回帰時代の端緒であると考える。それは次のような理由による。

先にも述べたように、古典回帰時代の作品群の特徴として、谷崎本人を思わせる語り手が、物語を読者に向けて語るという点を挙げることができ、「乱菊物語」も他の作品と同様に、この特徴を有している。また、作品が室町幕府の時代に設定され

ており、歴史を題材にしている点からも、「乱菊物語」は、古典回帰時代の作品群の一つ、しかもその端緒となる作品であると考えるべきだからである。

また、前田久徳は、古典回帰時代の作品の〈共通する構図〉について、次の点を指摘している。

「吉野葛」や「蘆刈」に見られるように、物語の核をなす部分の前に先ず〈私〉の登場があり、その目を通した随筆風、紀行文風の叙述部分を持つ。「春琴抄」や「少将滋幹の母」では多少事情は異なるが、書き手、若しくは語り手としての〈筆者〉の登場があり、基本的性格は受け継がれる。⁵⁾

ここで指摘のある「吉野葛」と「蘆刈」には、いずれも谷崎を思わせる語り手が作品冒頭に登場し、〈随筆風、紀行文風の叙述〉がなされている。しかし、作品は随筆文や紀行文で終わることとはなく、その後〈物語の核をなす部分〉があらわれてくる。この〈随筆風、紀行文風の叙述〉が〈物語の核をなす部分〉へと変化していく点は、古典回帰時代の特徴のひとつに数えることができる。

さらに、金子明雄は、古典回帰時代の作品群について、次の

ように、〈語り手の言説の中に他者の語り〉が含まれていることを指摘している。

一人称の語り手が過去の体験を回想し、伝聞を中継し、あるいは歴史史料から物語を再構成する〈古典回帰〉の作品群では、多くの場合、語り手の利用できる情報に極端な限定があり、またそれに関連して、しばしば語り手の言説の中に他者の語りが大幅に導入される。この、一人称の語り手を登場させ、なおかつ彼と彼の語る世界とを隔てるような操作は、二重の効果を担うように思われる。⁶⁾

金子は、古典回帰時代の作品は、谷崎を思わせる語り手が、何らかの手段で入手した歴史史料を手がかりとして、読者に情報を伝えるにあたり、史料中に登場する人物の語りを大幅に活用していることを指摘している。

三者の主張をまとめると、谷崎の古典回帰時代の作品には、まず、谷崎本人を思わせる語り手が作品内に登場すること、次に、現代物では歴史上の出来事について言及する場面があり、歴史物では歴史を題材として取り扱うというように古典世界とのつながりがあること、さらに、作品内においても一人の別

の語り手が登場すること、という共通点を指摘していると言うことができる。これらの研究によって、古典回帰時代に共通した特徴点については列挙できたものの、なぜそうした手法を継続的に用いたのか、谷崎はこの時期に何を目指していたのかについての言及はない。そこでまず、古典回帰時代に至るまでの谷崎の小説に対する考え方について検討するため、その時期に谷崎が発表した評論を取りあげることとする。

昭和になつた直後に発表された「饒舌録」(昭和二年(一九二七)『改造』二月から十二月)には、次のような記述がある。

筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである。此れに藝術的価値がないとは云へない。(中略) 凡そ文学に於て構造的美観を最も多量に持ち得るものは小説であると私は信じる。筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨ててしまふのである。さうして日本の小説に最も欠けてゐるところは、此の構成する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能、に在ると思ふ。

ここにるように、小説は《構造的美観》を持ち得るものであり、

〈入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる〉ことが《筋の面白さ》に帰結することを述べている。

また、谷崎は、同じく「饒舌録」の中で、スタンダールの小説について、《話の筋は複雑纏綿、波乱重畳を極めてゐる》ながら、《寧ろ短か過ぎる感があるほど圧搾されてゐる》と述べた後、次のように続けている。

筋も随分有り得べからざるやうな偶然事が、層々墨々と積み重なり、クライマックスの上にもクライマックスが盛り上つて行くのだが、かう云ふ場合、余計な色彩や形容があると何だか嘘らしく思へるのに、骨組みだけで記録して行くから、却つて現実味を覚える。小説の技巧上、嘘のことをほんたうらしく書くのには、——或ひはほんたうのことをほんたうらしく書くのにも、——出来るだけ簡浄な、枯淡な筆を用ひるに限る。

《簡浄な、枯淡な筆を用ひ》ても、《話の筋は複雑纏綿、波乱重畳を極め》ることができるのであり、《クライマックスの上にもクライマックスが盛り上つて行く》のだと述べている。そうした筆を用いて、《現実味を覚える》ように《ほんたうらしく

書く」ということに谷崎が着目していると考えられる。先に引用した箇所と合わせると、谷崎は、「饒舌録」において、「入り組んだ話の筋」を、「ほんたうらしく書く」ことで、「筋の面白（盛り上）りのある作品を創造することができると考えているようだ。

次に、「饒舌録」から二年後の「現代口語文の欠点について」（昭和四年（一九二九）『改造』十一月）には、次のような記述がある。

主格がないために此れを読む者は自分がそれらの名所古蹟を見て廻つてゐるやうな感じを起す。主人公の西行の境涯と読者のそれとが一層切実に結び着けられる。⁹⁾

これは、「雨月物語」の中で、主人公の西行の名前が明らかにならないことを述べている箇所である。西行という主格を文章の中に置くと、西行が〈名所古蹟を見て廻つてゐるやう〉に感じられるのに対して、名前を示さないことによつて読者自身が〈名所古蹟を見て廻つてゐるやうな感じ〉を持つと谷崎は考えているのだ。西行の視点と読者の視点が同化していると言い換えることもできるだろう。

同じく「現代口語文の欠点について」の中で、次のように述べている箇所がある。

日本語の表現の美しさは、十のものを七つしか云はないところ、言葉が陰影に富んでゐるところ、半分だけ物を云つて後は想像に任せようとするところにあつて、真に日本的なる風雅の精神と云ふものはそこから発してゐるのである。¹⁰⁾

〈半分だけ物を云つて、〈想像に任せ〉るとあることから、読者が想像力を働かせやすい表現について考察をしているように思われる。先の引用箇所と合わせると、「現代口語文の欠点について」において谷崎は、〈半分だけ物を云つて後は想像に任せ〉るやうな表現を使い、読者に〈見て廻つてゐるやうな感じ〉を起こさせることを重要視していると推測できる。こうした〈日本語の表現の美しさ〉を求めて、古典の世界へと向かうことになり、谷崎の古典回帰時代が始まったと考えることができるのだ。

ここまで論じてきたことを踏まえ、谷崎が古典回帰時代において共通の特徴を有する設定を継続的に用いたのはなぜか、ま

た、谷崎はこの時期に何を目指していたのかについて探求していくことにする。探求の手法として、古典回帰時代の作品を個別に分析し、その共通点と相違点を抽出する。共通点を分析することに よって、谷崎が古典回帰時代の基盤をどのように考えていたのかを見出し、相違点を分析することによって、その変化が向かう方向を見極め、何を目指していたのかについての答えを見出すこととする。分析にあたっては、先の二編の評論における谷崎の考察との関連に特に着目するものである。

二 古典回帰時代の作品

古典回帰時代は、昭和五年の「乱菊物語」に始まり、「吉野葛」「盲目物語」「武州公秘話」「蘆刈」「春琴抄」と続き、昭和十年の「聞書抄」で終わるところの一連の作品群により構成される。本稿においては、古典回帰時代の作品のうち、最初の「乱菊物語」と後半の二作「春琴抄」「聞書抄」を除いた昭和六年（一九三二）及び七年（一九三三）に発表された四作品について年代順に考察するものとし、作品の創作方法の共通点と相違点について分析を加えることとする。古典回帰時代の中間に位置する連続した四作品を分析するのは、作品の変化の方向性を

見極めることによって、谷崎が思い描いた到達点を明らかにすることができると考えたからである。

(一) 吉野葛

「吉野葛」（昭和六年『中央公論』）は、作者を思わせる語り手が吉野をめぐる紀行文を記しているかのような記述からはじまっている。

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気になつたか。——此の話は先づその因縁から説く必要がある。／読者のうちには多分御承知の方もあらうが、昔からあの地方、十津川、北山、川上の荘あたりでは、今も土民に依つて「南朝様」或は「自天王様」と呼ばれてゐる南帝の後裔に関する伝説がある。

この後暫く南朝の歴史についての説明があり、へかねてから考へてゐた歴史小説の計画のため、「絶好な材料」を探してい

ると語り手の〈私〉は語る。語り手が〈読者〉に対して語る形態であり、一見、谷崎が紀行文を著しているように感じられる。本稿において〈読者〉とは、先の引用文中にあるように、語り手が語りかける対象として作品中で使用される〈読者〉のことを意味するものとする。

語り手は、歴史小説を執筆しようと、友人の津村が母親の生まれ故郷である吉野を訪ねる旅に同行することになる。幼い時に母と死に別れた津村は、語り手の〈私〉と旅をする途中、次に示すように、語り手の〈私〉に代わって語り始める場面がある。

さてその岩の上で、津村が突然語り出した初音の鼓と彼自身に纏はる因縁、——それから又、彼が今度の旅行を思ひ立つに至つた動機、彼の胸に秘めてゐた目的、——そのいきさつは相当長いものになるが、以下成るべく簡略に、彼の言葉の意味を伝えることにしよう。——／＼自分の此の心持は大阪人でないと、又自分のやうに早く父母を失つて、親の顔を知らない人間でないと、（——と、津村が云ふのである。）到底理解されなないかと思ふ。

引用文中（自分の此の心持）以降、津村は自分の体験を回想し、

自分の知覚や思考について語っていく。ここまでは、語り手の〈私〉が視点人物として振舞っていたのに対して、ここからは、津村が自らのことを〈自分〉と呼び、身の上話を始める。一人称を使用する人物が〈私〉から津村に変化することによって、視点人物も津村となる。視点人物というのは、その人物の知覚を通して物語世界を認識する起点となる作中人物であり、視覚に限定されるものではなく、聴覚、触覚などの感覚や思考の起点である人物という意味で使用することとする。また、物語世界とは、視点人物の視線が向かう先の対象世界という意味である。谷崎は、語り手を交代させることによって、視点人物を変化させるという手法を使用している。

次に示すのは、津村が幼少の頃の記憶を〈私〉に話し、母親についての思い出を語る場面である。

取り分け未だに想ひ出すのは、自分が四つか五つの折、島の中の家の奥の間で、色の白い眼元のすゞしい上品な町方の女房と、盲人の検校とが琴と三味線を合はせてゐた、——その、或る一日の情景である。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娣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。

この場面における視点人物は〈私〉ではなく津村である。〈上品な町方の女房〉を見たのは津村であつて〈私〉ではないからだ。視覚、記憶、思考という意識の起点は津村になつてゐる。〈私〉の語りで津村を視点人物にするのではなく、津村自身の語りによつて津村を視点人物にしている。〈私〉には、津村の知覚や思考は知り得ないため、津村を視点人物化するために、語り手を交代させるという手法が選択されていると考えられる。〈私〉が語る場面において、〈私〉に寄り添つていた読者の視点は、津村が語り始めてからは、津村に寄り添うようになる。

(ii) 盲目物語

「盲目物語」(昭和六年『中央公論』)の本編は弥市という名の盲者が昔物語を語る形態である。本編は次のように始まる。

わたくし生国は近江のくに長浜在でござりまして、たんじやうは天文にじふ一ねん、みづのえねのとしでござりますから、当年は幾つになりますやら。左様、左様、六十五さい、いえ、六さい、に相成りませうか。左様でござりま

す、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。

弥市は誰かに向かつて語りかけており、語りかけている相手も弥市に対して何らかの返事をしてゐる。この後に弥市は、〈わたくしが申す迄もない、旦那さまはよう御存知でござりませう〉と語つてゐることから、弥市は不特定の聴衆に向けて語つてゐるのではなく、聞き手である〈旦那さま〉に対して語つてゐることがわかる。古典回帰時代の他の作品では、作者を思わせる語り手が物語を〈読者〉に対して語つてゐるが、「盲目物語」の本編では、弥市が〈旦那さま〉に対して語つてゐる。

語り手であり、視点人物である弥市は盲者であるがゆえに、視点という用語を使用するものの、機能している感覚は聴覚、嗅覚、触覚などであり、視覚は機能していない。弥市は幼少時代には目が見えていたものの、次第に視力が衰えて失明したという記述がある。であるから、失明した後、弥市は外界の様子を記憶をもとに想像することができるといふことになる。視点人物を通して物語世界に直面する読者も、弥市と同様に目の前に物語世界が実際に見えてゐるわけではなく、想像のもとに物語世界の様子を組み立ててゐる。つまり、以前には視覚があつ

たものの現在は盲目となった弥市が記憶に基づいて外界の様子を想像する設定は、読者が物語世界を知覚するときの状況に類似しているように感じられる。

次に示すのは弥市が〈北の庄のおしろ〉に火を放つ場面である。

こ、かしこの枯れくさの山へ火をつけてまはり、障子、ふすまのきらひなくもえがらを投げちらしまして、われからけぶりにむせびながら、「火事でござります、火事でござります」とさげびごゑをあげました。くさがじふゝんにかわき、つてをりましたところへ、五重の窓がすつかりあいてをりましたこと、て風が下より筒ぬけに吹きあげまして、ばち／＼ともの、干割れるおとがすさまじく、逃げ場にまよはれるお女中がたのうなりごゑと悲鳴とがびゆう／＼といふ火炎のいぶきといつしよにきこえました

視点人物の弥市は視覚を失っているものの、弥市の語りを聞いているうちに、読者にはその場の状況が見えてくるような文章となっているのではないだろうか。谷崎は、盲者の語りであっても、盲者が視点人物になることよって、対象が見えてくる

ような効果を考慮していると感じさせる記述である。このように、視点人物は本編の最初から最後まで弥市となっている。

ところが、本編が〈をはり〉と記された後に、〈奥書／＼〇右盲目物語一巻後人作為の如くなれども尤も其の由来なきに非ず〉と続いている。ここにおいて、弥市が語ってきた物語は〈盲目物語〉という記録に残されているものだったことが谷崎を思わせる語り手の〈予〉によつて明かされる。本編終了後に、〈予〉が登場し、何らかの手段によつて入手した〈盲目物語〉を本編において紹介したという構成である。このことから、弥市から話を聞いた〈旦那さま〉が〈盲目物語〉を執筆したことが推測され、時を経て語り手の〈予〉が、それを入手し発表したという体裁となっている。奥書は次のように終わる。

○かんどころのしるしに「いろは」を用ひることはいつの頃より始まりしか不_レ知今も浄瑠璃の三味線ひきは用_レ之由予が友人にして斯道に明かなる九里道柳子の語る所也、本文挿絵は道柳子図して予に贈らる／＼千時昭和辛未年夏日
／於高野山千手院谷しるす

本編の部分は弥市が〈旦那さま〉という特定の人物に対して語つ

ているのであるが、奥書において、本編部分は〈旦那さま〉が書き留めた記録を〈予〉が、作品として発表したものであることを明らかにしているのである。

本編部分だけでも作品としては成立するのであるが、後の分析で明らかになるように、古典回帰時代の作品は、物語を提供することが可能な根拠を示している。すなわち、弥市の語りを読者が知ることができるのは、弥市の語りを聞いた〈旦那さま〉が〈盲目物語〉を記し、〈盲目物語〉を入手した〈予〉が作品を発表した、という設定にする必要があるのだ。〈奥書〉を最後に配置した理由はそこにあると考えられる。

(iii) 武州公秘話

「武州公秘話」(昭和六〇七年『新青年』)も典拠に基づいて語りを進めていくという手法を取っている。「盲目物語」との違いは、典拠の本文を一部引用の形で示しつつも、大半は語り手の語りで進行していく点にある。語り手の〈私〉は〈道阿弥話〉などを典拠として、物語を語る。〈道阿弥話〉の本文は次のように示されている。〈道阿弥話〉を記したのは、武州公に仕える道阿弥という茶坊主である。

瑞雲院様御幼名は法師丸と申され候、武蔵守輝国公御嫡男に御座あれども、七歳のおん時、おん父輝国公隣国筑摩殿と御和陸あるに依つて、若君を人質として筑摩一閑齋殿のおん館牡鹿山へ被遣候、瑞雲院様おん物語に、それがし幼少より父武蔵守の膝下を離れ、十数年の間牡鹿山の城中にありて文武の道を学ぶ、されば旁々一閑齋に養育の恩を受けたりと被仰候

語り手が作中人物である武州公の生涯について語ることができるのは、〈道阿弥話〉などの典拠に記してあるから可能となっているという設定であるが、谷崎はこれらの材料をいかにも本当らしく記すことによつて、語り手が作中人物について語つても、それが虚構の作品に見えない工夫をしている。

語り手の〈私〉は〈道阿弥話〉などの典拠にある逸話に基づいて語つていく。道阿弥が記す書き言葉とは異なり、読者に語りかけているかのような口調が用いられている。次に記すのは、討ち取られた敵の首を整える作業に従事している女たちを武州公が見ている場面である。

が、最も彼を陶醉させたのは、まん中に座を占めて、髪を

洗つてゐる女であつた。彼女は三人のうちで一番年が若く、十六か七くらゐに思へた。顔も円顔の、無表情な中にも自然と愛嬌のある面立ちをしてゐた。彼女が少年を惹きつけたのは、ときどきじつと首を視入る時に、無意識に頬にたへられる仄かな微笑のためだつた。その瞬間、彼女の顔には何かしら無邪気な残酷さとも云ふべきものが浮かぶのである。そしてその髪を結つてやる手の運動が外の誰よりもしなやかで、優美である。

ここにおいて、語り手の〈私〉は、〈道阿弥話〉を根柢として、視点人物である武州公の知覚や思考を間接的に再現して語つてゐるように感じられる。語り手がこうした再現ができるのは〈道阿弥話〉などの典拠があるため可能なのだと読者には感じられる。道阿弥は武州公の知覚や思考を記録しただけではない。道阿弥自身の身にふりかかったことも記録に残している。少年期における先の引用箇所を記憶していた武州公が、後年に茶坊主の道阿弥の首を利用して再現しようとしたため、道阿弥は討ち取られた敵の首を演じなければならなくなった場面である。

しかし道阿弥の此の時の苦痛は、全く本人の身に取つて笑ひごとではなかつたのである。「自分は無念の形相をたへて瞳を一点に凝らしたまへ、眼瞼を細目に開けてゐたが、口に唾液がたまつても呑み込むこともならず、鼻の孔がむづがゆくなつても、顔を擧める訳に行かず、殊に何よりも辛かつたのは眼瞼きの出来ないことで、こんな切ない思ひをするなら、いつそほんとに死んだ方が優しであつた」と、さすがの彼もその手記の中で愚痴をこぼしてゐるのを見れば、余程骨身にこたへたのであらう。

ここでの視点人物は武州公ではなく記録者である道阿弥自身となつてゐる。特に、引用文中、鉤括弧で囲まれた部分は、道阿弥が自らのことを〈自分〉と呼び、思考を直接語つてゐるように感じられる。〈道阿弥話〉は主君である武州公が自分の過去の回想を道阿弥に話し、道阿弥がそれを記録に残したのであるが、記録者である道阿弥自身の体験や思考について記されてゐる箇所もあるのだ。

読者は語り手が、典拠を示しつつ歴史的事実を語つてゐると感じることになる。しかし、「盲目物語」の本編が弥市の語りだけで構成されており、弥市の知覚や思考が、弥市本人の語り

によつて表現されているのに対して、「武州公秘話」においては、「道阿弥話」などの典拠に基づいて語り手の〈私〉が語る形態を取っているため、視点人物の知覚や思考を語るのは本人ではなく、語り手の〈私〉であるという違いがある。視点人物の知覚や思考を語る主体が、視点人物自身から、谷崎を思わせる語り手へと変化している。

(iv) 蘆刈

「蘆刈」(昭和七年『改造』)の語り手はある日の夕方、中州で酒を飲みつつ、和歌を考えていると、蘆間から語り手と年恰好が似通った一人の男が現れる。

わたしは、まだいくらか残つてゐた酒に未練をおぼえて一口飲んで書き一口飲んで書きしたが最後の雫をしぼつてしまふと鑷を川面へはふり投げた。と、そのとき近くの葦の葉がざわ／＼とゆれるけはひがしたのでそのおとの方を振り向くと、そこに、やはり葦のあひだに、ちやうどわたしの影法師のやうにうづくまつてゐる男があつた。

語り手の〈わたし〉は水無瀬の宮を散策し後鳥羽院についての

思索にふけり、その後、淀川の中州へ船で渡つていたので。

次に示すのは、蘆間から現れた男と語り手の〈わたし〉が会話をする場面である。発話箇所には鈎括弧が施されていないので、どちらの発話なのかわかりにくい。

されば、誰も人のおもふところは似たやうなものでござりますなとその男は感に堪へたやうにいつて、いまわたくしもそれと同じやうなことをかんがへてをりました。わたくしもまた此の月を見まして過ぎ去つた世のまほろしをゑがいてゐたのでござりますとしみ／＼とさういふのである。お見受け申すところあなたも御年輩のやうですがとわたしはその男の顔をのぞきこみながらいつた

蘆間から現れた男は、自分のことを〈わたくし〉と呼び、谷崎を思わせる語り手の〈わたし〉との違いを見せているものの、曖昧な印象を強く受ける場面である。

男は、四十何年前に父に連れられて巨椋の池に隣接する別荘のような邸の生垣の隙間から中をのぞいた時のことを回想して話す。

泉水のおもてには月があかるく照つてゐまして汀に一艘の舟がつかないでありましたのは多分その泉水は巨椋の池の水をみちびいたものなので、からすぐに池の方へ舟で出られるやうになつてゐるのでござりませう、で、ほどなく舞ひが終りますと腰元どもがお銚子を持つて廻つたりしてをりましたが、こちらから見たぐあひでは腰元どもの立ちふるまひのうや／＼しい様子からどうもその琴をひいた女が主人らしいござりましてほかの人たちはそのお相手をしてゐるやうなのでござりました。

ここでは、蘆間から現れた男が語り、視点人物となつている。邸の中にある池に浮かべてある舟の様子や琴をひく女主人の様子を父親と一緒に見ているようである。

さらに次は、男の語りの中に出てくる男の父慎之助と邸の女主人お遊さんがはじめて出会つたときの情景である。男が生まれる前の話であり、先ほどの垣間見の場面よりも時代はさかのぼっている。

なんでも夏の初めのことで父は妹の夫婦、わたくしの叔父叔母にあたります人と道頓堀の芝居に行つてをりましたら

お遊さんがちやうど父のまうしろの棧敷に来てをりました。お遊さんは十六七ぐらゐのお嬢さんと二人づれで外に乳母か女中頭といつたやうな老女が一人と若い女中が二人つき添つてをりましてその三人がお遊さんのうしろから代る／＼扇子であふいでをりました。父は叔母がお遊さんに会釈をしましたのであれはといふと粥川の後家さんだといふ話で、つれのお嬢さんはお遊さんの実の妹、小曾部の娘だつたのでござります。

ここにおいて、全体は男の語りで進行しているが、男の語りの中の視点人物は、男の父慎之助である。男はまだ生まれていないので視点人物にはなれないからである。

谷崎はここにおいても、紀行文を書いているかのような体裁を取りながら、語り手の（わたし）とは別の人物を視点人物に据えている。しかも、蘆間から現れた男は自分で語りつつ自分が視点人物としてふるまうときと、男の父慎之助を視点人物としてゐるときがある。これは、先の「武州公秘話」の道阿弥と武州公との関係に類似している。

三 古典回帰時代の作品の共通点と相違点

ここで、先に記した古典回帰時代の四作品の共通点に関して分析を加えることにする。古典回帰時代の共通点の第一は、物語を読者に語る語り手が作中に登場していることである。物語を読者に語る語り手は、随筆風（「吉野葛」「蘆刈」）、あるいは考証風（「盲目物語」「武州公秘話」）の作品においては、作家と重なる存在である。そのため、読者にとって語り手は、作者本人と重なり合う存在ということになる。

共通点の第二は、語り手が物語を読者に対して語ることができる根拠となる人物や記録の存在である。歴史物に関しては、「盲目物語」の〈盲目物語〉、「武州公秘話」の〈道阿弥話〉などの典拠であり、現代物に関しては、「吉野葛」の津村という人物、「蘆刈」の蘆間から現れた男の存在である。これら語り手の根拠となるものが存在しているからこそ、語り手は物語世界を読者に提供することができるという設定になっているのだ。

共通点の第三は、谷崎を思わせる語り手以外の作中人物を視点人物にする場面が設けてあることである。物語世界を読者に示すときに、語り手が作中人物の知覚や思考を語るという手法によって、その作中人物を視点人物化している。現代物の場合

は、谷崎を思わせる語り手以外の作中人物が語る場面を設けることによって、作中人物を視点人物化している。また、歴史物の場合は、歴史史料を活用し、その史料中に登場する人物が史料の記録者によって視点人物化されるという方法を採用している。

共通点の第一と第二は、谷崎が「饒舌録」の中で示していた（ほんたうらしく書く）ことに重きを置いた結果であると考えられる。谷崎を思わせる語り手を作中に登場させ随筆風、考証風の作品づくりをしていること、語り手の根拠となる人物や記録を示していること、こうした手法は現実の世界と創作の世界との区別をつけにくくしている。虚構の話を実話の世界のように装っているのである。また、共通点の第三は、読者が視点人物の知覚や思考を自分と重ね合わせて読み進めることによって、物語世界を（見て廻つてゐるやうな感じを起す）ことを期待していることを示している。谷崎が「現代口語文の欠点について」において論じていたのは、主格を省略するという方法だったが、ここでは、作中人物を視点人物化し、人物の知覚や思考を一人称的に描くという方法によって、視点人物と読者との同化を試みているのである。真実らしさを追求して語り手を谷崎本人に近づけたため、読者とその語り手の視点と同化し

にくい可能性を考慮し、語り手以外の作中人物を視点人物化する手法を考えたのであろう。

次に、四作品の相違点に着目した分析を行う。この四作品の変遷をたどってみると、第一の相違点として、作品構成が複雑化する方向へと変異していることを挙げることができる。「吉野葛」では語り手の〈私〉と津村が語る場面が分けられている構成だったものが、「盲目物語」では弥市の語りと語り手の〈予〉が語る場面が分けられていたことに加え、弥市の語りは〈旦那さま〉が記した〈盲目物語〉という記録の引用だったのであり、二者の語りに記録者という要素が加わり複雑化している。「武州公秘話」では、武州公について記録した〈道阿弥話〉について、語り手の〈私〉が語り、武州公と道阿弥を視点人物化するとともに、道阿弥には一人称的に語らせる場面をも設け、一層複雑化している。さらに、「蘆刈」においては、語り手の〈わたし〉の前に、男が現われ過去の回想を語り始める。男が語る男の父慎之助は男の話の中で視点人物化する。一人称代名詞の〈わたし〉〈わたくし〉を使う者が、語り手の〈わたし〉、蘆間から現れた男、男の父慎之助と三人も登場する四作品の中で最も複雑な構成となっている。これは、「饒舌録」にあったように、〈人組んだ話の筋を幾何学的に組み立て〉ることへの探求から生

じた結果だと考えられる。より複雑な構成の作品へという思いがあったのだらう。

第二の相違点として、語り手の語りと作中人物の語りが峻別できるものから曖昧な方向へ変異していることを挙げることができる。「吉野葛」では、津村が自分の言葉で語る場面での一つの章が構成されており、谷崎を思わせる語り手が語る場面と津村が語る物語世界の場面が峻別されている。「盲目物語」においても、本編の弥市の語りと奥書の〈予〉の語りが明確に分かれているが、弥市の語りが〈旦那さま〉が記した〈盲目物語〉の引用だったことが奥書に至るまで保留状態にあったことにより、「吉野葛」に比較すると、曖昧な状態下に置かれていたと言うことができる。それが「武州公秘話」では、語り手の〈私〉が〈道阿弥話〉に基づいて物語世界を語るのだが、道阿弥や武州公が語っているかのような曖昧な場面が設けられている。「蘆刈」では、語り手の〈わたし〉が語っていると、蘆間から現れた男が語るようになり、男の話の中で男の父の慎之助が語り始めるという具合である。語り手の語りと作中人物の語りが混然とし、曖昧化しているのである。これは、「現代口語文の欠点について」で論じていたように、〈半分だけ物を云つて後は想像に任せ〉る曖昧さを重要視したことの反映だと考えられる。よ

り曖昧化していくという方向性である。

古典回帰時代の谷崎の作品は、〈ほんたうらしく書〉き、読者に〈見て廻つてゐるやうな感じを起〉させることを基底に据え、変化させることなく継続的に行う一方、より複雑に、より曖昧化していくという方針のもと、作品を変化させていく面を有していたと言えることができる。

四 読者を視点人物と同化させる手法

語り手は、語り手自身のことを語るとき、その経験、知覚、思考などを語ることができる。しかし、他の作中人物を語る場合には注意が必要である。なぜならば、他人の心の内は現実世界では把握できないため、語り手が他人の心の内を自由に語るということとは、その語りの場合は虚構の場であり、現実の世界ではないことが明らかとなるからである。これに対して、虚構の世界ということをも前提として語るのであれば、他人の心の内へも自由に入り込むことは可能である。要するに、現実の世界のことを語っているかのように他人の心の内には入り込まないようにして作中人物の外側からの観察だけにとどめることにするのか、虚構世界の話だという前提を隠すことなく、自由に作中

人物の心の内に入り込んで語ることにするのかという、その語り方の設定方法に関する問題に帰結する。

古典回帰時代の谷崎は、作品中に、作者本人を思わせる語り手を配置し、作品が現実世界の話であるという枠組を提示する。ということは、語り手以外の作中人物の内面には入り込むことはできないことを意味する。本当らしく描くということは、創作作品でありながらも虚構の話ではないことを装う設定にすることである。しかし、その創作作品を、〈入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる〉形態のものにするため、一人称の語り終始しつつ、自分自身を視点人物とすることにとどまるのではなく、他の作中人物をも視点人物化を図った方が好ましいと谷崎は考えたのであろう。

ここで谷崎が考えたのは、現代物においては、谷崎を思わせる語り手以外の作中人物に語り手の機能を付与させることによつて、新たな語り手を造形し、その新たな語り手が自己の知覚や思考を語り、嘘らしくならない手法を選択したことである。また、歴史物を語るときの語り方は、語りの現在から物語世界の過去を語るものの、その媒介として歴史史料を用いることによつて、その史料について語るうち、史料に描かれた人物を視点人物化するように語る場面を設けるといふ手法を見出したこ

とである。

本稿で論じた四作品の後、谷崎は「春琴抄」と「聞書抄」を描くこととなる。どちらの作品も盲者を主人公にしており、盲者への強いこだわりを感じることが出来る。「盲目物語」で試みた盲者を視点人物とする作品づくりに興味を覚えたことは間違いないと考えられる。読者に盲者を起点として物語世界を知覚させようとしたのだろう。読者は視点人物と重なり合い、物語世界に臨むこととなるが、盲者が物語世界を直接視覚において把握することができないことと、読者が同様に直接視覚において物語世界を把握できないことの類似性に着目したのである。これらのことから、谷崎が古典回帰時代に求め続けたのは、語り手が語りかける読者に自分が物語世界に存在しているかのような感覚を味わわせることだったのだと推測できるのだ。

おわりに

谷崎には、昭和初年代に古典回帰時代と呼ばれる時代がある。古典を題材にしたこれらの作品群には、谷崎を思わせる語り手が登場する一人称小説であるにもかかわらず、語り手以外の作中人物を視点人物化する場面が設けられているという共通点があった。古典回帰時代は昭和五年から十年にかけての時期であ

るが、その直前において、谷崎は「饒舌録」、「現代口語文の欠点について」という二編の重要な評論を発表している。この二編には、古典回帰時代の作品が持つ特徴を示唆する文章がすでに含まれている。

本稿においては、古典回帰時代の中間に位置する四作品を選び分析を加えた。連続した四作品を分析することによって、その共通点と相違点を把握するためである。共通点の第一は、物語を読者に語る語り手が作中に登場していることだった。読者にとって語り手は作家本人と重なる存在であろう。共通点の第二は、語りの根拠となる人物や記録が存在していることである。語り手は確かな根拠を持って、読者に語っているという設定になっているのだ。共通点の第三は、語り手以外に作中人物を視点人物化する場面が設けてあることである。作中人物が自ら語ることによって視点人物化するか、あるいは、歴史史料を記録した者が史料中に登場する人物を視点人物化する手法による。こうした共通点から、虚構の物語を真実らしく書き、読者が物語世界を体感できるような工夫を行うことが、古典回帰時代の作品に底流していることを結論づけることができる。

四作品の相違点の第一は、語り手への情報伝達の複雑化である。「吉野葛」では津村から語り手〈私〉への伝達と単純だっ

たが、「盲目物語」では弥市の発話を（旦那さま）が記録するという手順が加わり、「武州公秘話」では武州公と自分自身についての記録を道阿弥が行い、「蘆刈」ではお遊さんの物語が慎之助、蘆間の男を経由することによって、語り手（わたし）に伝わっており、作を追うごとに複雑化しているのだ。相違点の第二は、語り手の語りと作中人物の語りが曖昧化していることである。「吉野葛」「盲目物語」では語り手と作中人物の語り が明確に分かれていたが、「武州公秘話」では語り手と道阿弥の語り が曖昧となり、「蘆刈」においては語り手と慎之助と蘆間の男の三者の語り が曖昧となっている。記録を引用しているのか語り手の思考なのか、誰の発話なのか曖昧になり、不明瞭性が増大していくのである。こうした相違点の分析からは、より複雑に、より曖昧にという谷崎の意図を感じることができるのである。

一人称小説においては、語り手は自分以外の作中人物の知覚や思考について語ることはできない。真実らしさを装うならば、他人の心の内は語ってはならないからである。一方、三人称小説の全知的視点においては、語り手は任意の作中人物の知覚や思考を自由に語ることができる。虚構の話であることが前提となっているからである。古典回帰時代の谷崎は、作品中に、作

者を思わせる語り手を登場させながら、他の作中人物の知覚や思考について語ろうとした。真実らしさを保持しながら、三人称小説の持つ性質をも獲得しようとしたのである。

この時期の作品は、物語世界の中に存在しているかのような感覚を読者に起こさせようという構想のもとに執筆がなされている。より複雑でより曖昧な構成を持つ作品を書くことが、読者の想像力を活性化することになり、面白い作品づくりにつながっていくと考えたのだろう。この後谷崎は、「春琴抄」「聞書抄」という盲目を主題にした作品を続けて書く。「盲目物語」で見出した盲者の視点と読者の視点との類似性に着目したことによるのであろう。谷崎は読者の視点という考えが頭から離れなかったのだ。

〔注〕

(1) 前田久徳「日本回帰の虚像と実像」『国文学』学燈社 一九八五年八月

(2) 野口武彦「猫と狐とモノガタリ―物語話型の奥の「型」―」『文学』岩波書店 一九九〇年七月

(3) 金子明雄「猫と庄造と二人のをんな」『解釈と鑑賞』至文堂 一九九二年二月

(4) 野口武彦「物語的話し法とそのパロディ」『猫と庄造と二人のをんな』をめぐって『国文学』学燈社 一九八五年八月

(5) (1) に同じ

(6) (3) に同じ

(7) 谷崎潤一郎「饒舌録」『改造』改造社 一九二七年二月から一二月

(8) (7) に同じ

(9) 谷崎潤一郎「現代口語文の欠点について」『改造』改造社 一九二九年十一月

(10) (9) に同じ

※引用は『谷崎潤一郎全集』（中央公論新社 二〇一五年五月）（二〇一七年六月）に拠った。また、引用に際し、ルビ、傍点は省略した。

(いのぐち ひろし／本学大学院生)