

Harmony through the Touch: Tanizaki Jun-Ichiro's World of "Blindness"

Shoji SHIBATA

Summary

Junichiro Tanizaki has left two works on the theme of "blindness," *Shunkin-Sho* and *A Tale of Blindness*. In the former, as is well known, Sasuke, who has been serving a blind *shamisen* mistress, blinds himself in order not to see her face when she is bathed in hot water and suffers heavy burns, and it has been said that Tanizaki's aesthetics of masochistic female worship reached its peak in this work. The latter is a story told by a blind massager called Yaichi, who served the beautiful sister of Nobunaga Oda, and he talks about the vicissitudes he has experienced with her in the age of the civil war.

The state of "blindness" in these two works is given positive meaning by Tanizaki's peculiar idea. That is, as Sasuke and Yaichi are blind, they are related to others and the outside world through auditory and tactile sensations, which, as alternative systems of sensation, could relativize the supremacy of the vision in the modern concept of perception. Especially in *Shunkin-Sho*, two blinded characters deepen physical intimacy by living in the tactile world. There we can see the achievement of sexual harmony between a man and a woman, which is not found in any other works by Tanizaki.

キーワード

盲目 視覚 聴覚 女性崇拜 マゾヒズム

Keywords

blindness vision tactile sense woman worship masochism



〈手ざわり〉のなかの関係——谷崎潤一郎の〈盲目〉の世界

柴田勝二

1 触覚による認識

触覚は視覚や聴覚と比べて、対象を捉える感覚として劣位に置かれがちである。多くの言語で〈見る〉を意味する動詞が〈知る〉〈分かる〉と同義にも使われるように、人間の五感のなかでは視覚が外部世界を認識する第一の手立てとして見なされてきた。デカルトは『屈折光学』で視覚の至上性を「もつとも広範にしてもつとも高貴」（青木靖三・水野和久訳）¹であるとし、視覚を向上させる発明が高い有益性をもつと述べた。それに対して触覚は対象に接触しない限り機能しない感覚であり、距離を置いた対象を把握することについてはほとんど無力であるように見える。またマクルーハンが指摘する²ように出版文化が隆盛する近代においては、〈見る—読む〉行為の比重が高まることよって「活字人間」が主流をなし、視覚の優位性があるために強固にされていった。反面こうした視覚の偏重が、人間と外界の交わりを貧しいものにするという反省も重ねられていったのであり、十七、八世紀に論じられた、触覚によって形状を把握していた先天的な盲人が開眼手術を受けて成功した場合、彼が視覚によつて外界の対象を区別できるかといういわゆる「モリヌークス問題」³について、ロック、コンディヤツ

ク、デイドロといった哲学者たちはいずれも否定的な立場を取り、触覚的な交渉を内在させることではじめて視覚の機能が十全なものとなるという見方を示した³。

二十世紀後半の思想においてもメルローポンティやデリダによつて、外部世界と自己自身への認識をより深化させる感覚としての触覚にあらためて照射する考察がおこなわれている。メルローポンティは『眼と精神』において、人間が外部の対象を視覚的に捉える際にも身体の触覚的な感覚を動員させており、「視覚は身体によつて「うながされ」て思考するのである」（木田元訳）⁴と述べている。メルローポンティが強い関心を示した絵画の描き手が、そうした触覚的な感覚を盛り込みつつ対象を二次元化する表現者であることはいうまでもない。画家はいわば〈触るように見る〉人びとだが、セザンヌやゴッホの絵に典型的に見られる分厚い質感は、人間が外界の物に触りつつその存在を実感していった原初的な感覚の表現でもあつただろう。一方デリダは『触覚、ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』⁵で、外物に触れることが自己に触れることでもあるという触覚の再帰性を軸としつつ、西欧の形而上学の系譜にむしろ触覚の重視が底流していることを明らかにした⁵が、論の起点に置かれているアリストテレスの『デ・アニマ（靈魂について）』

では、触覚が外界を捉える第一義の感覚とされ、「触覚的能力なしに他のもろもろの感覚は一つも備わらないが、触覚は他のものなしにも備わりうる」(村治能就訳)⁶と断じられていた。

谷崎潤一郎が〈盲目〉を主題とする『盲目物語』(『中央公論』一九三二・八)、『春琴抄』(『中央公論』一九三三・八)という二つの作品を書いている基底には、こうした外界と自己の関わりを捉える根源的な感覚としての触覚に対する直感的な認識があったことが想定される。按摩を生業としつつ、織田信長の妹であるお市の方に仕えた人物として戦国時代の有為転変を語っていく『盲目物語』の語り手の弥市は、職業的な熟達によって文字通り触覚を介して、お市の方をはじめとする人びとの身体ばかりでなく内面の状態も掴んでしまい、さらにはその触覚的な認識を手がかりとして、戦乱の状況まで察知していく。『春琴抄』では盲目の美しい三味線の女師匠春琴に仕える佐助が、彼女が何者かに熱湯を浴びせられて顔に重い火傷を負った際に、両の眼をみずから突いて自身も盲目となることによつて、醜く変貌した師匠の顔を見ることを回避し、その後も彼女に仕えつづけたという物語が語られるが、ここでは主従がともども盲人となり、彼らが互いをまさぐり合う関係になることによつて、佐助は主人である春琴との親密さを深めるとともに、彼女の身体的美質を一層深く知ることになったという。また幼少期より盲人の三味線奏者として過ごしてきた春琴に、身上である聴覚に加えて鋭敏な触覚が付与されていることはいままでもない。歯痛を抱えた佐助が彼女に按摩を施している際に、熱を持った頬に彼女の足を当てて冷やしているのを察知されて思い切り足蹴にされ、手厳しく叱責される。加えて「汝が歯を病

んであるらしきは大方昼間の様子にても知れたり」と、按摩を受ける前に春琴が佐助の状態を知っていたことが告げられるのである。

この二作に加えて、「第二盲目物語」と銘打たれた『聞書抄』(『大阪毎日/東京日日新聞』一九三五・一〇・一六)では、豊臣秀吉の側近であった石田三成に仕えた順慶という男が、跡目争いで秀吉と対立した甥の秀次の動向を探るといふ命を受けて、座頭になりすまして秀次の元で過ごすうちに、秀次の美しい御台への恋着を生じさせ、間者としての役割を全うするために視覚を封じようと自身の眼を損なつて本当の座頭となつた物語を語っていく。ここでも順慶はむしろ盲目となることで「見まいと心がけたものが、前よりもよく見える」ようになり、「盲人の真似をしつゝ、薄眼でおづ／＼と盗み視てゐた時よりも、遙かに大きく、生き／＼と見えるのであつた」(その七)という結果をもたらしたのであった。順慶の場合は触覚的な機能にはとくに言及されないものの、視覚から解き放たれることでより総合的な現実の把握が可能になつたことが強調されており、視覚の優位性を相対化する志向は明瞭である。

また見逃せないのは、初期作品においても谷崎が外部世界に対する体感を強める契機としての〈盲目〉を描いていることだ。『秘密』(『中央公論』一九一一・一一)の「私」が映画館で出会つた旧知の「T女」との間で、目隠しをさせられたうえで人力車に乗せられ、浅草の街を引き回されたあげくに辿り着く家で交わりを持つのは、小森陽一も指摘する⁷ように浅草という街を迷宮化し、その迷宮としての街を演技的に体感する行為にほかならなかつた。この遊戯的行為を何度も繰り返した後に「私」

は自分が辿る経路を知りたくなり、T女に乞うて一瞬目隠しを取ってもらった際に眼にした印刷屋の看板を手がかりとして、結局彼女の家を突き止めてしまうが、「長い月日の間、毎夜のやうに相乗りをして引き摺り廻されてゐるうちに、雷門で俾がくる——と一つ所を廻る度数や、右に折れ左に曲る回数まで、一定して来て、私はいつとなくその塩梅を覚え込んでしまつた」とあるように、「私」は視覚ではなく皮膚感覚的な体感によつて浅草の街の姿を自身の身体に刻み込んでいたのである。

『秘密』における擬似的な盲目は、明らかに谷崎のなかに外界との触覚的な交わりへの志向が強くなることを示唆している。加えて『秘密』で興味深いのは、この作品が女装をはじめとして、目隠しや鬼ごっこになぞらえられる要素を含む様々な遊戯的行為をはらむことと、彼が触覚的に外部世界を把握することの間に連続性が存在することだ。すなわち今挙げたデリダの論考で主題化され、また坂部恵が『「ふれる」ことの哲学』（岩波書店、一九八三）で「ふれる」という動詞が決して「くをふれる」という形をとらず、必ず「くにくれる」という形をとることに見られる用例を取り上げて、「ふれることだけが、ふれるものとふれられるものの相互嵌入、転移、交叉、ふれ合いといったような力動的な場における生起という構造」をもっていると述べるように、視覚や聴覚と差別化される触覚の特徴はその再帰的な二重性にあり、対象に触れる身体部位は対象の感触とともにその部位自体の存在を感じ取ることになる。

触覚のもつこの再帰性は、『秘密』をひとつの典型として谷崎の世界を覆うともいえる遊戯的行為を特徴づける性格にほかならない。西村清和は『遊びの現象学』（勁草書房、

一九八九）でこの坂部の論述に言及しつつ、日本語で「くを遊ぶ」とはいわずに「くで遊ぶ」というのが、「遊び手と遊び相手とのあいだにおのずから生じる、主・客わかちがたい関係、存在様態」を示唆していることを指摘している。それはいいかえれば、「遊ぶ」行為の対象が外的な事物であるというよりも、それらとの交わりによつて活性化される自身の身体自体にあるということだ。初期作品に顕著であるように、谷崎の世界においては、日々の生活に倦怠や停滞を覚えた人物が、そこからの脱却を目指して遊びの世界に入り込んでいくという展開をとることが少なくなく、〈盲目〉を機縁として触覚の世界に生きることになる人物を繰り返して描いたのも、そののひとつの形にほかならないと考えられるのである。

2 触覚のなかの交わり

こうした触覚と遊戯の親近性を踏まえれば、盲目の人物を語り手ないし主人公とする谷崎作品を眺める際に、彼らが失明を機に内面の想像世界の住人となったことを強調することへの疑問を生じさせる。とくに『春琴抄』については、佐助が自身を盲目とするのは、もっぱら自己の内の彼女の美しい像を絶対化し、永遠化するためであるとされてきた。たとえば伊藤整は文化的、社会的にプロレタリア文学やモダニズム文学といった潮流が混在していた昭和初年代の「騒然たる時代の混乱」のなかにあつて、自身を盲目とすることで「春琴の美しさを永遠に自分の心内に保ち得た」佐助の振舞いが、「この時期の芸術家

としての谷崎の存在の仕方を象徴的に示してゐる」としている⁸。また中村光夫は失明を契機に「想像の裡」に実在の春琴とは別個の「貴い女人」をつくり上げていた佐助の「至福」は「春琴の死によつてさえおびやかされません」と述べ⁹、野口武彦は針で眼を突くことによつて白濁した世界のなかで浮かび上がる春琴の「円満微妙な色白の顔」が、谷崎的女人の色彩である「白」のなかに彼女が包摂されたことを示すという、伊藤、中村とはやや別個の視点ながら、やはり盲目によつてもたらされた「距離」が相手を理想化するという構図のなかでこの作品を捉えている¹⁰。

もつとも対象を自身の想像力のなかで独自に養うことによつて理想的な美の具現とするという「結晶作用」¹¹が、その主体が盲目であることを条件としないことはいままでもない。三島由紀夫の『金閣寺』（『新潮』一九五六・一〇）の主人公の「結晶作用」はむしろ佐助よりもしたたかであり、幼時より父から美の極致として聞かされてきた金閣が、実際に出会つてもかかわらず、郷里に戻つてからの日々において再びその美を取り戻し、やがて彼の内面を支配する力を振るう絶対的な存在になつていくのだった。谷崎の作品の系譜においても、晩年の『少将滋幹の母』（『毎日新聞』一九四九・一一〇・二二）の主人公は、幼時に父のライバルに奪われた母の美しかった像を脳裏に養いつづけ、四十年後に再会を遂げる平安貴族であった。ここでは文字通りの空間的な距離が母の幻像を強固にする条件として働いている。「距離」が対象を美的に理想化するという野口的前提は疑えないものの、その「距離」をもたらず方途は多様

にあり、自身の視界を喪失させてそれを実現するという佐助のやり方は過剰であるといわざるをえない。

もちろんその過剰さにこそ『春琴抄』という作品の眼目があるが、谷崎が佐助を盲目にする動機は、視界の喪失と引き替えに彼を「永劫不変の観念境」に立て籠もらせるとともに、佐助を師匠と同じ盲人とすることによつて、両者が互いをまさぐり合う触覚の世界に生かし、とくにそれによつて佐助が春琴という女性をあらためて深く「知る」境地に置くことにあつたと考えられる。四十歳を過ぎて視覚を失つた佐助にとつて自身の日常生活が不自由になるとともに、春琴に仕えるという仕事が困難を極めたであろうことが容易に推察されるが、叙述によれば彼はその不如意を楽しんだかのようであり、風呂を使う時も「手数」の掛かることは論外であつたらう」にもかかわらず、その「手数」の煩雑さは二人にとつて愉楽の源泉であつたという。それにつづいて次のように述べられている。

万事がそんな調子だからとてもやゝこしく見てゐられない、よくまああれでやつて行けると思へたが当人たちはさう云ふ面倒を享樂してゐるものゝ如く云はず語らず細やかな愛情が交はされてゐた。按ずるに視覚を失つた相愛の男女が触覚の世界を楽しむ程度は到底われ等の想像を許さぬものがあらうさすれば佐助が献身的に春琴に仕へ春琴がまた怡々としてその奉仕を求め互ひに倦むことを知らなかつたのも訝しむに足りない。

このくだりでは、はつきりと佐助が視覚を失うことが、彼が春琴とともに「触覚の世界を楽しむ」契機となつたことが示

されている。千葉俊二は彼らが辿り着くこうした境地について、冒頭に触れたマクルーハンの論を踏まえたうえで、『春琴抄』で成就されているものが「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的な法悦境」であり、「諸感覚の相互作用の生みだすこうした感覚的調和、いわば感覚のポリフォニー」が谷崎の追求したものであると述べている¹²。これはここでの視角とも重なる把握で、谷崎のなかに視覚優位の近代を相対化する志向があつたことは疑えない。けれども『秘密』に始まるといえる谷崎的〈盲人〉の系譜を辿れば、谷崎の世界においてはやはり外界や他者との触覚的交流により比重が置かれているといえよう。

『春琴抄』はその極点をなす作品だが、引用した風呂場の場面で強くほのめかされているものが男女の性交であることは明らかだろう。「相愛の男女が触覚の世界を楽しむ」とは性交のいい換えにほかならず、この作品に至って谷崎ははじめて男女のエロスの関係を濃密に描くことになった。もともと女性美への執着を表向きの主たる主題としながら、谷崎が性交自体を直接描くことはもちろん、それを暗示する描写を盛り込むこともなかつたといつてよい。それは検閲による処分を恐れての配慮であると同時に、谷崎のなかにある遊戯的な世界への傾斜が性的な濃密さを希釈するからであり、『秘密』においても、「私」が目隠しをされて連れて行かれるT女の家で「夜半の二時頃迄遊んでは、また目かくしをして、雷門まで送り返された」と記されているだけで、そこで常識的に想起される性関係は隠蔽されていた。

いいかえれば、谷崎の人物たちにとってより本質的なのは、

停滞した日常世界から逸脱することによって得られる生の昂揚感であり、それが遊戯的な「ごっこ」の世界に入り込むことによって達成されるならば、異性との性関係は必須のものとしては求められない。『痴人の愛』（『大阪朝日新聞』一九二四・三〇六、『女性』一九二四・二一〜二五・七）の譲治にとつても、重要なのはナオミとの間で持つ「夫婦ごっこ」の遊戯的な交わりであり、彼女との間で性関係を持つことは、むしろ彼女のはらむ不羈の野性を眼覚めさせ、彼らの関係を崩壊させる引き金ともなる。

それに対して『春琴抄』において顕著であるのは、春琴と佐助の間に明瞭な主従の上下関係があるにもかかわらず、彼らの間に性的な親和が存在することで、それを証すように彼らの間に都合四人の子供がもたらされたことが記されている。男女対等の異性愛の神話を相対化し、上下の落差の明確な男女を安定した関係として提示するというのは、『蓼喰ふ虫』（『大阪毎日』東京日日新聞）一九二八・二二〜二九・六）の趣向であつたが、ここでは主人公の妻美佐子の父と若い妾のお久の関係は、美佐子の父がすでに老境にあることもあつて性の匂いはやはり希薄である。一方少年期から春琴に長く仕えた佐助は、彼女との間で恒常的な性関係を持つており、その親和を一層強化する契機が彼の意図的な失明であつた。そして彼らの交わりを触覚的な次元で濃密化して描くことが、性交を強く暗示することになる。後述するように、その背後に谷崎の最愛の人となる根津松子との交情があることは明らかだが、その現実的な文脈とは別に、この盲目同士の師弟間における触覚的な交わりこそが、この作品に現出した谷崎的〈恋愛〉の境地であつた。

従来谷崎の作品群は、その遊戯的な傾向や女性崇拜的な一方

向性の反照として、〈恋愛〉ないしその心理の描出が欠けた世界として眺められることが少なくなかった。とくに『春琴抄』については、春琴と佐助が思い合う心理がないという指摘が発表当初から横光利一らによつてなされ¹³、近年においては河野多恵子がこの作品をはじめとする谷崎文学に「恋愛欠落の文学」という括りを与えている。河野は『谷崎文学と肯定の欲望』（文藝春秋、一九七六）のなかでこの括りを与える理由として、「恋愛を、異性愛を存在させているのは、男および女という二性別者である。しかし、サディズムおよびマゾヒズムという性愛を存在させるのは、二人の性的無性別者である」という谷崎文学における特質を挙げている。

けれども谷崎が異議を唱えようとしているのはまさにこうした紋切り型の考え方に対してである。『出』（『改造』一九二八・三〇・四、断続）に見られるように、性愛の対象は異性に限定されるわけではなく、また今言及したように『蓼喰ふ虫』では男女が対等の位置で愛し合うという近代の神話が意識的に揶揄されていた。谷崎の世界においてはエロス性をはらんだ親密さは同性同士の間においても、歳が親子ほど離れた男女の間や、肌をまさぐり合う盲目の師弟の間においても成立しているものであり、それらは広く〈恋愛〉の地平に置きうる境地であった。それは人間の性愛行為を異性愛に限定せず柔軟に捉えようとする現代における方向性とも連続するものであり、その根底にあるものはエロスの昂揚感が人間の生命を活性化することへの希求にほかならない。

性交はそれが端的に顕在化する場であったが、それが何よりも触覚の次元において男女が合一する行為であるならば、佐助

に春琴と同じ世界を体感し、共有しようとする合一の志向が付与されているのは当然の前提であるだろう。前半の叙述で、佐助に「何かにつけて彼女に同化しやうとする熱烈な愛情」があり、それがなかつたならば佐助自身が三味線の弾き手となることはなかつただろうと記されているように、盲人である春琴の手引きをする役として彼女の傍らに仕えていた佐助が自身も三味線の世界に入つていこうとしたのは、彼女への「同化」の欲求の結果にほかならなかつた。また秘かに三味線の稽古を始めた当初、彼が音を同輩に聞かれないように深夜押入に籠もり、暗闇のなかで弦を弾いている際にも、「盲目の人は常にかう云ふ闇の中にあるこいさん（『春琴』）も亦此の闇の中で三味線を弾きなざるのだと思ふと、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つた」という感慨を覚えていた。

ここでも佐助はすでに体感的に自己と春琴を〈重ね合わせて〉いるのであり、それが彼が春琴と交わすことになる性交の予兆的なほのめかしになつていくといえよう。そして河野多恵子が佐助の「失明願望」を強調するように、彼のなかにこの春琴の世界と「同化」しようとする欲求が明確に存在することを考えれば、彼女が賊に襲われて熱湯を顔に浴びせられた際に、自身の眼を針で突いてみずからをも盲目とする展開がもたらされた起点が佐助自身にあつたという解釈が提示されることとなるのは自然な成り行きであつただろう。

すなわち春琴の美貌を損ねた人物が、勝ち気で驕慢な彼女の教授に服従させられていた弟子のなかの一人と常識的に考えられていたのに異を唱える形で、一九七〇年代後半から作家、研究者らによる「犯人探し」の議論がおこなわれるようになって

た。その際唱えられた「佐助犯人説」「春琴自害説」のうち主流をなしたのは前者で、河野多恵子や野坂昭如は、春琴に健気に仕えつづけた佐助こそが春琴に熱湯を浴びせた犯人であると主張し¹⁴、千葉俊二や多田道太郎もその説を支持した¹⁵。その論理はほぼ共通しており、佐助のなかに「盲目願望」があり、自身を盲目にしなければならぬ事態の出来を彼は秘かに望んでいたということである。ただその場合、佐助を文字通りの「犯人」とするか、あるいはその蓋然性をはらんだ人物として捉えるかには解釈の濃淡があり、千葉が「春琴に火傷を負わせた犯人は佐助であつたと見てほぼ間違いないだろう」と断定するのに対して、河野は佐助の「失明願望」を強調する一方で、事件の関与については彼を「特に疑わしい人物」とするにとどめている。

「佐助犯人説」に対抗して唱えられた「春琴自害説」は少数派にとどまつたが、動機よりも春琴が火傷を負った状況から春琴がみずから熱湯を自身に浴びせた蓋然性が高いことが主張されている。たとえば秦恒平は、外部から賊が押し入ったにしてはその気配に佐助も春琴も気づいておらず、春琴が「静かに」仰向いて臥ていた¹⁶と、彼女が覚悟のうえで自身を害したという説を述べている¹⁶。また谷崎研究者の永栄啓伸も、行為を賊の仕業と見せかけつつ、佐助との「默契」によつて、老いによる自身の美が崩落を来す前にあえて醜貌を先取りし、佐助の失明をもたらしたという論を示している¹⁷が、いずれも結果から動機を遡及的に引き出した解釈としての性格が強いといえよう。

3 野性としての春琴

このような議論があらためて叢生したのは、いうまでもなく語り手が春琴を害した者の正体を示唆していないからで、伏線として勝ち気で驕慢な春琴の行状の犠牲となつていた、利太郎のような弟子たちが抱いていたであろう恨みが示唆されているものの、伏線に照応する帰結が語られないために、その空白を補う形で佐助ないし春琴自身が遂行の主体として浮かび上がってきた。けれども重要なのは、やる気のない稽古の態度が春琴を激怒させ、撥によつて眉間を割られた利太郎や、あるいはやはり撥で顔に傷を付けられた少女の父親といった、常識的な蓋然性の高い人びとの帰趨が語られないことで、むしろそこに谷崎の趣向があつたと考えられる。

すなわち、火傷による春琴の美貌の喪失は明らかに佐助にとつては天恵ないし恩寵であり、それを奇貨とすることで春琴と同一の世界を共有するという、これまでの念願を叶えることができたのである。その意味では春琴を害したのはむしろ〈天〉や〈神〉といった抽象的な主体に帰せられるべきであろう。事実この作品ではそうした超越的な主体への言及がちりばめられており、具体的な人間の所行としての側面が抑えられている。両眼の明が失われたことを春琴に告げる際に、佐助は「定めし神様も私の志を憐れみ願ひを聞き届けて下さつたのでござりませう」（傍点引用者）と言っており、また末尾に近いくだりでは、春琴の受難について「天は、痛烈な試練を降して生死の巖頭に彷徨せしめ増上慢を打ち砕いた」（傍点引用者）と語られているのである。

現実的には、「前掲の少女の父親よりも利太郎を疑ふ方が順当のやうに思はれる」と「私」も記しているように、春琴に恨みを持つている周囲の誰かが犯行に及んだ可能性が高いはずだが、それが明示されていないのは犯人が確定に至らなかつたからというよりも、春琴の気質による日々の振舞いが総体として自身に招いた厄災として、その受難を浮かび上がらせるためであろう。今の引用でも「増上慢」という言葉が用いられているように、春琴の性格に傲慢な面があることは否定しえない。そしてギリシヤ悲劇の主人公が蒙る受難が、その「ヒュブリス（傲慢、驕慢）」を神明が許さなかつたからだとされるように、春琴もヒュブリスの主体として悲劇的な運命と遭遇することになったのだといえよう。けれどもむしろそのために、彼女と佐助の和合が宿命的な色合いを帯び、世俗の埒外の世界に彼らを置きうるのである。

実際佐助が盲目となることによつて移行する、触覚と聴覚をもつぱらとする世界は、視覚を第一義とする〈晴眼者〉たちの生きる現実世界とは別個の彼岸的世界にほかならない。それを示唆するように、視界を失つた直後の感慨として「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」と語られている。ここで春琴の顔が「来迎仏」になぞらえられていることの含意は明瞭で、浄土教信仰のなかで臨終を迎えた人間を極楽浄土へいざなうとされる阿弥陀如来に春琴が見立てられているのは、それ以降佐助が生きるのが現世ではない〈浄土〉であることを物語っている。この〈浄土〉と化した現世において、相互の肌を触れ合う交わりによつて彼らの親密さはその強度を増していくのであり、前半の

叙述においても「佐助の如きは春琴の肉体の巨細を知り悉くして剩す所なきに至り月並の夫婦関係や恋愛関係の夢想だにもしない密接な縁を結んだのである」と記されていた。春琴の受難は「来迎仏」として佐助をその「密接な縁」を成就させる別乾坤にいざなう機縁である以上、卑小な恨みつらみの結果としての側面は捨象されざるをえないのである。

もつとも佐助を魅了し、「同化」を望んだ対象が、火傷を負わされた後の、老境にさしかかつた春琴ではなく、それまで勝ち気で驕慢な振舞いによつて佐助を含む周囲の人間を思うままに従えていた春琴であることはいうまでもない。だとすれば、佐助は単に春琴の美貌によつてだけでなく、そうした氣質まで含んだ技芸者としての彼女の全体的な存在に魅せられていたと考えられる。それは作中の叙述に明確に語られており、春琴の盲目を憐れむ感情が周囲にあつたことを佐助は「心外千万」であるとし、次のように宣言している。

わしはお師匠様のお顔を見てお気の毒とかお可哀さうとか思つたことは一遍もないぞお師匠様に比べると眼明きの方がみじめだぞお師匠様があのお師匠様と御器量で何で人の憐れみを求められよう（中略）、わしやお前達は眼鼻が揃つてゐるだけで外の事は何一つお師匠様に及ばぬわしたちの方が片羽ではないかと云つた。但しそれは後の話で佐助は最初燃えるやうな崇拜の念を旨の奥底に秘めながらまめ／＼しく仕へてゐたのであらう

ここからうかがわれるのは、美しい春琴が同時に盲目を物ともせぬような烈しい「氣象」の持ち主であり、その烈しさが

投影された三味線の芸への賛嘆を含めて、佐助が彼女への「燃えるやうな崇拜の念」を抱いていたということである。佐助の春琴への「崇拜」がその美貌だけにあるなら、彼が当初押入に隠れて三味線の稽古をするというやうな苦勞をわざわざ自分に課す必要はないはずである。彼自身が三味線の弾き手になろうとしたのは、やはり彼が春琴の技芸に魅了されていたからにほかならず、さらにその技芸に強い芯を入れていた彼女の強い「気象」にも惹かれていたに違いない。佐助がどれほど春琴に苛酷に扱われようと一向に厭わなかったのは、彼のマゾヒスト的な気質に加えて、その烈しさが彼女の技芸の基底をなしていることを知っていたからである。彼女の烈しい「気象」がその技芸に映されていたことは「春琴の三弦が男性的であつた」と記され、それにつづいてある「老芸人」の述べる、「春琴の三味線を蔭で聞いてゐると音締が冴えてゐて男が弾いてゐるやうに思へた音色も単に美しいのみでなくて変化に富み時には沈痛な深みのある音を出したといふいかさま女子には珍しい妙手であつたらしい」という話によつても示唆されている。

その点でやはり春琴も、ナオミに代表される、谷崎の男性たちを惹きつける烈しい野性をはらんだ女性であつたといえるだろう。春琴は佐助を含む弟子たちを否応なく打擲するやうな気性の烈しさを持つとともに、自身のもろもろの欲求にも忠実な女性であり、自分の世話をする者たちに質素な生活を強いながら自身は美食を楽しみ、また性欲も旺盛であることがうかがわれる。佐助の失明後に彼との間に性的な親和が成就されていたことは先に見たとおりだが、それ以前にも彼との間で性交渉を持つことが一再ではなかつたことは明らかである。春琴が

十七歳、佐助が二十一歳であつた早い段階で春琴は妊娠しており、その相手を彼女は決して明かさなかつたものの佐助以外ではありえなかつた。その前後に春琴は佐助と夫婦となることを周囲に勧められたものの、奉公人風情との縁組みなど思いもよらぬと言つて峻拒している。すなわち春琴の矜持は佐助を公的な形で夫とすることを許さないにもかかわらず、彼と性関係を重ねているのであり、それは佐助が彼女の性欲を解消する相手とされていたことを物語っている。もともと彼女の快樂が聴覚と、味覚を含む触覚の世界に限定されている以上、美食とともに後者の中核をなすといえる性交渉に対して彼女が意欲的であるのはごく自然な傾斜であらう。

そして佐助がこうした野性をはらんだ存在としての春琴に惹かれたやうに、春琴自身も〈自然〉に惹かれる主体であつたことは見逃せない。これまでも谷崎作品に盛り込まれてきた、人為が加わるることによつてその精彩や美質を一層發揮する自然の生命の牽引が『春琴抄』にも認められる。ある意味では春琴自身がそうであるといえるが、彼女が趣味として強い愛着を示す鶯の鳴き声は、『吉野葛』（『中央公論』一九三一・一・二）に現れる、過剰に柿を熟させてできる「ずくし」などと連続する、自然と人為の融合物として洗練された精華にほかならない。鶯が「美しい金属製の余韻」を残す鳴き声を出すには、「まだ尾の生えぬ時に生け捕つて来て別な師匠の鶯に附けて稽古させる」という「人為的な手段」が必要であり、優れた資質の鶯をそのやうに仕込んだ結果生み出される鳴き声は「人工の極致を尽した楽器のやうで鳥の声とは思はれなかつた」という域に達するのだつた。その意味で『春琴抄』にはいわば、人為の〈技

芸〉によつて美質を發揮する（自然〉の存在への憧憬、愛着が（佐助↓春琴）、（春琴↓鶯）の二つの形で描き込まれており、後者の明示性が、佐助の春琴に対する賛嘆と従属の内実を間接的に浮かび上がらせているともいえるのである。

4 〈手探り〉の物語叙述

谷崎の作品世界に繰り返し現れる、こうした自然の生命の牽引を、ある意味でもつとも端的に描き出しているのが『猫と庄造と二人のをんな』（『改造』一九三六・一、七）である。猫を溺愛する庄造という男と、その溺愛に付き合わされる二人の女たちの行方を諧謔を込めて綴つたこの作品では、前の妻である品子と現在の妻である福子は、猫自体に対する愛着はとくにないものの、庄造が可愛がるリリーという猫を媒介として庄造との関係を操作しようとし、とくに品子は庄造の代替としてリリーの飼育を申し出、それを実現した結果、彼女もリリーへの愛着を生じさせたりする。けれども展開の主軸をなすのはやはり庄造自身のリリーへの溺愛ぶりであり、品子、福子と関係した期間よりもリリーと共生した期間の方がはるかに長い点で「リ、ーと云ふものは、庄造の過去の一部」となっており、「だから庄造は、今更手放すのが辛いのは当り前の人情ではないか、それを物好きだの、猫気違ひだのと、何か大変非常識のやうに云はれる理由がないと思ふ」のである。

この作品における庄造とリリーの関係を、『痴人の愛』における譲治とナオミの関係になぞらえる磯田光一の解説は着眼

点としては当を得ている。磯田はナオミを「神として崇められた女」であり、「神であるがゆえに自由かつ気まぐれ」な存在としたうえで、ナオミが人間である以上成り立つ意志の疎通が猫に対しては成り立たず、リリーが品子になつくようになることで庄造の溺愛も裏切られてしまうのであり、そこでは譲治がナオミに対しておこなうような従属の関係さえ満たされないという¹⁸。

磯田は人間には本来「隷属」の欲求があり、谷崎の作品が繰り返しそれを主題にするのは、その根元的な欲求に対する様々な変奏であるとしている。確かに英語の「subject」が〈主体〉であると同時に〈従属〉でもあるという二重性はしばしば指摘されるところだが、その従属の先はあくまでも〈神〉のような絶対的な価値であり、その絶対性に結びつけることによつて個人を理性的主体として安定させるというのが、デカルトに代表されるキリスト教思想の基底である。これまでも指摘されているように、ナオミは娼婦化するとともに逆説的な〈神〉になる¹⁹のであり、また佐助にとつての春琴も神に等しい存在であった。それゆえ譲治や佐助が彼女たちに「隷属」することが可能であったが、『猫と庄造と二人のをんな』に描かれるリリーは特段神的存在として象徴化されているわけではない。むしろ他作品との文脈から見れば、リリーはやはり野性の不羈の生命体であり、ナオミにもはらまれていたその側面を動物自体に仮託する着想がこの作品を流れている。

この中心的な男性が「隷属」しようとする相手における質の差違は文体にも現れている。『猫と庄造と二人のをんな』はいわゆる「神の視点」に擬される客観的な三人称の文体で綴られ

ており、「猫と云ふものは皆幾分か羞しみやのところがあるの
で、第三者が見てゐる前では、決して主人に甘えないのみか、
へんに余所々々しく振舞ふのである。リ、ーも母親〔Ⅱ庄造の
母〕が見てゐる時は、呼んでも知らんふりをしたり、逃げて行
つたりしたけれども、さし向ひになると、呼びもしないのに自
分の方から膝へ乗つて来て、お世辞を使つた」といつたように、
生活を共にする者としての擬人化を交えながらも、猫一般の性
向のなかでリリーの描写がなされている。この作品ではむしろ
〈人間〉である庄造や二人の女たちと猫を同一の地平に置いて
語ることに由来する揶揄が眼目となっており、少なくともリリーを
〈神〉の高みに置こうとする眼差しは存在しない。そのため三
人称の語り手が作品世界を概観する視点を取ることができ
るのである。

一方ナオミや春琴といった作中の女性たちが〈神〉化される
『痴人の愛』や『春琴抄』では、彼女たちに付与されるその高
みを浮き彫りにするために、語り手が「神の視点」から概観的
に物語を語ることは当然許されない。前者では全面的な「隷属」
の関係をナオミとの間で結ぶことになる讓治が、当初の教育的
な企図とは裏腹な帰結に至る顛末を自己戯画を込めて語り、後
者では三人称の語り手が春琴と佐助の身の上を語っていきな
がら、「神の視点」的な全智とは対照的な、制限された情報を
よすがとする出来事の提示に終始するのである。

『春琴抄』の語り手の「私」は「本年（昭和八年）」という、
作品の執筆時と同じ時間におり、また「嘗て作者は「私の見た
大阪及び大阪人」と題する篇中に大阪人のつましい生活振りを
論じ」と、谷崎の手になるエッセイへの言及がされていること

から、作者自身に重ねられる存在であることが分かる。物語を
語っている作者自身を作中に出すのは『吉野葛』にも見られた
趣向で、この作品においては「後南朝」の物語を書くという当
初の計画を露わにし、そのための取材に吉野に赴くところから
始まっていながら、それが成就しないで終わる経緯自体が物語
の内容となっていた。総じて作者自身が姿を現すのは、彼が構
築しようとする物語の蔭に自身を消せないからで、それ自体が
すでに物語の十全性が成就されないことの予告にほかならな
い。『春琴抄』においては佐助の自害的な失明に至る経緯とし
ての物語は語られているものの、作者が自身を出すことによつ
て逆に語り手が超越的な視点を取りえない限定のなかに置か
れていることが明示されている。

「私」は「鴎屋春琴伝」という虚構の「小冊子」を入手する
ことでこの物語を着想したのだったが、この冊子は「内容は文
章体で綴つてあり検校（Ⅱ佐助）のことも三人称で書いてある
けれども恐らく材料は検校が授けたものに違ひなく此の書の
ほんたうの著者は検校その人である」と見て差支へあるまい」と
あるように、佐助が伝えようとする春琴の像を描き出してい
る。春琴が負った火傷についても、「雪を欺く豊頬に熱湯の余
沫飛び散りて口惜しくも一点火傷の痕を留めぬ」と、微少な瑕
疵を残したにすぎないかのように記されているのである。これ
に対して「私」は「天稟の美貌を損じなかつた程度の火傷であ
るならば何を以て頭中で面体を包んだり人に接するのを厭つ
たりしようぞ事実は花顔玉容に無惨な変化を来したのである」と
と明確な修正をおこなっている。

この記述を「私」は「鴨沢てる女その他二三の人の話」に依

抛しつつおこなっており、物語の叙述は基本的に「鴎屋春琴伝」の記載を、春琴の受難後九年を経た時点で二人の世話役を兼ねる内弟子として彼らの家に住み込むことになった鴨沢てるをはじめとする、周囲の人間の記憶を頼りとする情報によって修正する形でなされている。もちろんてるの語る春琴の姿が事実
に即したものであるという保証はないが、佐助よりも相対的に春琴に客観的な距離を取りえた人間の証言としての信憑性が想定されている。いずれにしても「私」は自身では春琴に接近する手立てを持つておらず、主にこの二つの情報源を較量しつつ素材化することで、盲目の女性三味線弾きと彼女に仕えた男の物語を現出させている。いわば「私」は〈手探り〉で春琴と佐助の像に接近しようとしているのであり、作中に存在するもう一人の〈盲人〉として物語を語っている。

そして『春琴抄』への論評の定型をなしてきた、佐助がみずから盲いることによって内的世界で春琴を理想的な存在に仕立てる営為は、「私」が物語の叙述としておこなっているものでもある。これまでも指摘されている²⁰ように、「私」は「鴎屋春琴伝」と鴨沢てるの話に依りつつ『春琴抄』を叙述しているように見えながら、春琴、佐助という中心人物が相互に深く関わり合う場面は具体的な所作と発話をともないつつ詳細に語られる。たとえば三節で引用した、佐助が同輩に向けて、春琴が盲目であることに憐憫を覚えたことはないと言断する場面にしても、「わしやお前達は眼鼻が揃つてゐるだけで外の事は何一つお師匠様に及ばぬわしたちの方が片羽ではないかと云つた」といった佐助の言葉は、この二つの資料には存在しない以上、「私」が物語の語り手として〈創作〉したものの以外

ではない。佐助が自身も盲目となったことを春琴に告げる場面はその最たるものであり、佐助がみずから両の眼をつくところから、報告を受けた春琴がそれを確認しようとして発する言葉が「佐助の耳には喜びに慄えてゐるやうに」響き、最後に「盲人の師弟相擁して泣いた」という和合に至るまでの叙述は、すべて「私」の想像力がつくり上げた虚構にほかならない。

5 盲人の〈視点〉

この出来事の継起に対して〈手探り〉で近づいていきつつ、そこで得られた情報を肥大させて自律的な物語を構築する「私」の姿勢は、『春琴抄』の前に書かれた〈盲目〉の設定による作品である『盲目物語』を引き継いだものである。ここでは織田信長の妹で浅井長政に嫁いだお市の方の按摩師を務めた盲目の男である「わたくし」すなわち弥市が、戦国の世に翻弄された彼女の軌跡を、追憶によって語っていくが、盲人の語りであるにもかかわらず視覚的表象がしばしば織り交ぜられ、またどのような情報によって語られているかが不明な、彼が臨在していないはずの場面の具体的な描出がなされたりする。

たとえば浅井長政はお市の方を娶った二年後に、浅井家と長く昵懇であった朝倉家を、織田信長が約束を破って攻めたために彼と対立することになり、いくさの末に信長に滅ぼされることになるが、その際「あさい石見守、赤尾みまさかのかみ、おなじく新兵衛」の三人の家臣たちが「いけどり」にされ、そのうち石見は信長を侮辱したために手打ちにされ、赤尾は従順な

姿勢を示したために息子の新兵衛を信長に取り立ててもらったことになる。とくに石見と信長とのやり取りは次のように具体的に記されている。

そのときのぶなが公が、「そのほう共、しゅじん長政にぎやくしんをおこさせ、としごろひごろようも己をくるしめたな」とおつしやりましたので、石見どのは強情な仁じんでござりますから、「わたくし主人あさるながまさは織田どの、やうな表裏のある大将ではござりませぬ」と申しあげますと、のぶなが公かつと御りつぷくあそぼされ、「おのれ、ふかくにも生けどりになるほどの侍として、ものゝへうりが分るか」と、鏝やじりのいしづきで石見どのゝあたまを三度おつきになりました。なれどもひるむけしきもなく、「手足をしぼられてゐるものをちやうちやくなされてお腹がいえますか、おん大将のこゝろがけはちがつたものでござりますな」とにくまれぐちをたゝかれましたので、つひにお手うちになりました。

こうした場面でのやり取りの具体性を弥市が何に基づいて満たしているのかは一切示されていない。『春琴抄』の場合は、語り手は谷崎自身に重ねられる第三者であるために、前節に言及した、春琴と佐助が和合を遂げるような想像の場面が置かれても不自然ではないが、『盲目物語』の語り手は作中に存在する人物であるために、合理的に考えればこうした場面が現れるのは矛盾である。つじつまを合わせようとすれば、彼が誰かからこうしたやり取りを耳にし、それを元にして場面の描出をおこなっていることになるが、提示する物語や人物の行動が伝聞

であることを示唆するために作中で用いられる「くさうでござります」²¹「くときいてをります」²²「くやうでござります」といった文末がここでは現れず、あたかも彼が物語の語り手であることの特権としてこの場に居合わせることを許されたかのように語られている。

その点でこの場面の叙述はほとんど三人称的な視点でなされており、「わたくし」という一人称によって語られるこの作品の叙述に異和をもたらしている。これは語りの技法としてはプラトンの『国家』で区別される、「ミメーシス」と、登場人物がみずから語る形で伝えられる「ミメーシス」の混在だが、両者の関係についてウエイン・ブースやジェラルド・ジュネットといった二十世紀の理論家があらためて焦点化したことは周知のとおりである。「語る(telling)」と「示す(showing)」としても表現されるこの二つの語りの形について、両者はいずれも後者の自律性に対して懐疑的であり、ミメーシスと見えるものも結局語り手の技巧の変奏のなかにとどまるという見方を示している²¹。

『春琴抄』や『盲目物語』についてもそれは同様で、前者のミメーシス的な叙述が「私」の意識的な語りの産物であるだけでなく、「わたくし」の報告に属さないように見える後者の場面も、当然彼によって語られたもの以外ではない。けれども看過しえないのは、語り手が自身の語っている物語内容に憑依されていることで、彼はしばしば出来事の報告者として語っているうちに、そこに同化してしまうことで自己を無化してしまう。そこではやはり語り手のなかで〈役割〉に憑依される演技

的なミメーシスが作動していることが想定されるのである。

とくに語り手が作家という想像力の営為の主体である『春琴抄』では、その趨勢に「私」が呑まれることで自律性の高い場面がもたらされている蓋然性が高い。一方按摩師である『盲目物語』の「弥市」にそうした演技的な語りが可能なのかという疑問も生じるが、もともと盲目である彼が〈見えぬもの〉である現実世界の出来事を描いているという前提が、その場に居合わせない場面の展開を語る不合理さを相殺している。先に見たように『春琴抄』における「私」と佐助の相同性は、出来事を物語化する営為が、対象に〈手探り〉で近づいていかざるをえない危うさを伴うことを示唆していたが、語られる場面に生きる人びとに同化することによって、今度は対象がありありと〈見えて〉くる転換が生まれてくる。『盲目物語』においても「弥市」のやや不自然な〈視点〉の拡張は、彼が出来事の流れに想像的に同化することによって、そこでの具体的なやり取りが〈見える〉ようになってきた結果として意味づけることは可能である。

もつとも現実的には、「いけどり」にされた石見と信長のやり取りの場面を「弥市」に憑依させているのはもちろん作者の谷崎であり、この場面は典拠の一つである『浅井三代記』に含まれる以下のくだりを書き換えることで成り立っている。

斯て信長卿生捕来りし石見守美作守を御前へめされ被レ仰けるは汝等か所存として長政に逆心いたさせ数年某にほねををらせつるにくき者共成と被レ仰ければ石見守雑言して申けるは浅井は信長の様成表裏の大将にてなきゆるに如し此成果申候と申上

れは汝生捕にあふ程の侍として表裏を能存たるよとて鑓の石つきを以頂を三ツ迄うたせたまへは石見申けるはそれこそよき大将の仕わざ成へしいましめ置し者打たまひ御腹いさせ給ふかと種々雑言を申ける信長卿きかねさせたまひて頓て打てすたまふ²²

この典拠の叙述に比べると、『盲目物語』は「石見どのは強情なご仁でござりますから」や「なれどもひるむことなく」といった、信長に相對した石見の性格や感情の動きを付加することで、一つの場面に對峙する人間同士の葛藤に生氣を与えている。こうした色づけは、作品内の論理としては弥市が主君の近辺に仕える者として臣下たちの人間性を日々感じ取っていたことよって可能となったものであり、冒頭でも触れたように彼が盲目であるという条件は、それを困難にするのではなく逆にそうした感知を強める前提として作動しているのである。

すなわち弥市は盲目の按摩師として仕えるお市の方をはじめとする、主君層の人びとの体調や、そこに現れる感情的な状態を鋭敏に察知しており、さらに彼らが身を置く戦乱の様相も触覚的に把握している。今引用した、彼が居合わせておらず、知りえないはずの場面がミメーシス的に語られる不自然さがさほど目立たないのも、もともとこの触覚的な察知能力が彼にとつては不可視であるはずの外界を〈見える〉対象としていたからにほかならない。物語の語り手が場面の描出を生氣に満ちたものとする憑依的な同化も、触覚を介して他者の姿をつねに描き出していた務めにおいて日常的に果たされていたと考えられる。弥市はお市の身体を揉みながら、体調の不良や心理の軋

轢を察しつつ、崇拜する彼女と〈共に〉生きつづけている。それは明らかに演技的な生き方にほかならず、それが彼女の姿を描き出すだけにとどまらず、弥市が身を置く戦乱の場に生きる人びと全般にまで敷衍されることで、物語の叙述が成り立っているのである。

6 再現される触感

とりわけ弥市が主君の妻であるお市の方の身体を揉むという局限された営為を通して、天下の行方が透かし見られるという両極的な取り合わせに、この作品の眼目があることはいうまでもない。「ぜんたいめしひと申すものは、ひといちばいかんのよいものでござります。ましてわたくしは、ひごとよごと奥がたのあんまを仰せつかりまして、おからだの様子がおほよそ分つてをりますので、おむねのなかのことまでがしぜんと手先につたわつてまゐります」と語るように、按摩師としての営為によつて相手の心理状況を掴みうるということをよく自覚している。たとえば次の引用に見られるように、長政が朝倉、武田らの大名と連盟して反信長勢力を形成したのに対して、兄の信長が長政を攻める意向を固めた際には、夫が滅ぼされるであろうことがほぼ確定している状況を憂慮したお市の方の身体に、尋常ではないこわばりが生じていることを弥市は実感している。

なれどもけふはとくべつにお肩がこつていらしつて、おんえり

くびのりやうがはに手毬ほどのまるいしこりがおできになつてをりまして、もみほごすのがなか／＼なのでござります。まあ、ほんたうに、これではさぞかしおつらからう、こんなにおこりになるといふのは、きつといろ／＼なものあんじをあそばして、よるもろく／＼おやすみにならぬせるではないか、おいたはしいいことだわいと、お察し申しあげてをりますと、

「弥市」

と仰つしやつて、

「お前、いつまでこのしろのなかにいるつもりなのだえ」

と仰つしやるのでした。

一方長政の死後信長の元に戻り、平穏な日々を過ごしている間は、お市の身体を揉みながら「そのころおくがたはおひ／＼にお肥えあそばされ、いちじはずぶんやつれてゐらつしやいましたのに、又いつのまにかむかしのやうにみづ／＼しうおなりなされました」という回復を感じ取って喜びを覚えていた。またこうした視覚を介さない察知は按摩の仕事においてのみ作動するのではなく、三味線弾きでもあることによる敏感な聴覚を働かせて、彼女の声の微妙な変調から、周囲の戦況を確認したりしている。信長の勢力との対峙によつて夫の側の敗勢が予想されるようになった際にも、普段は弥市が座興で滑稽な所作を見せると「おくがたのおわらひなさるおこゑ」が聞こえて「勤めがひ」を感じていたのが、「おひ／＼日がたつにつれまして、いくらわたくしが新しい手をかながへましておもしろをかしくまつてごらんにいれまして、「ほ／＼」とかすかにゑまれるばかりで、やがてそれさへもきこえないことがおほくなつて

まゐりました」という変化から、状況が芳しくないことを感じ取っている。

もちろんその前提には、お市の方が自身が政略結婚によって長政の元に嫁がされたという事情がある。長政は平井加賀守定武の娘を離縁した後、永禄四年（一五六一）から織田家と共闘の度を強めていった流れのなかで、永禄十一年（一五六八、異説あり）信長の妹であるお市の方を娶っている。信長にとっては上洛の便を高めるためにも近江を所領とする浅井家との縁を深めることは都合良かったのである²³。こうした大名間の政治の道具として扱われた受動性が、状況に対する彼女の感受の度を強めている。いわば弥市はお市の方の身体を揉み、その声を聴くことによつて、彼女の身体に浸透した政治的空氣を掴み取っているのであり、一介の按摩師が戦国の世の帰趨を語っていくという趣向が成り立つのも、お市の方の身体がはらむその媒介性を機縁としていた。

お市の方がこうした受動性から一旦解放されたのは、長政の死によつて信長の元に戻っていた間であり、柴田勝家と再婚するまでの十年間が、今引用した「むかしのやうにみづ／＼しうおなりなされました」という回復がなされていた時代として語られている。この期間は「自分の身にとり此の十ねんのあひだほどたのしいときはございませなんだ」と語られるように、当然弥市にとつてもお市の方を独占できた愉樂の時代である。そこに両者の性的関係を想定することも不可能ではないが、「あぢきないひとりねのゆめをかさねていらつしやる」という記載があり、また『春琴抄』の春琴と佐助の間におけるよくな示唆もされていないことから、みずみずしさを取り戻した

お市の方に心ゆくまで按摩を施すことができるという職業的な次元にとどめて捉えるべきであろう。

そう考えることによつて、終盤に語られる、秀吉によつて勝家が攻め落とされ、お市の方も落命することになる展開の意味が浮かび上がってくる。秀吉の軍勢によつて城を完全に包囲され、逃げ延びる道が閉ざされたなかで勝家たちは自死を決意するが、朝露軒という資料には出ない間者の「法師武者」が三味線の音に交えた符丁によつてお市の方を救助する方策を弥市に尋ねたところ、弥市は城の各所に火を放ち、その騒ぎに紛れさせて彼女を城外に連れ出すという案を思いつく。そしてそれを実行するものの、朝露軒の一味はお市の方の居場所に辿り着く前に勝家の家臣たちに阻まれ、彼女を救出する目論見は失敗に終わるのである。

その代わりに弥市は騒動のなかで長女の茶々を背負わされ、お市の方ではなく彼女を助けることに成功するが、その後死を決意していた茶々に余計なことをしたとなじられることとなる。この経緯はもちろん資料に記されているのはまったく別のものである。後半部の主要な典拠である『太閤記』では、お市の方が三人の娘を城外に出そうとすると、茶々はそれを拒んで「母上共に、同じ道に行ん物をと、啼悲み給ふ」ところを、家臣の文荷斎は「そのわけをも不三聞入一、御手を引立三人を出し奉りぬ」という措置を強引に取ったうえで、勝家らが城に火を放ち、自害する展開になっている。火煙が渦巻くなかを弥市が茶々を単独で救出したというのは完全な谷崎の創作だが、そこにこの作品に込められた企図の一端がある。すなわち弥市は家臣の一人に茶々を背負わされた時に、すぐにそれが彼

女であることを認識する。それは「せなかのうへにぐつたりともたれていらつしやるおちや〜どののおんあしきへ両手をまはしてしつかりとお抱き申しあげました刹那、そのおからのなまめかしいぐあひがお若いころのおくがたにあまりにも似ていらつしやいますので、なんともふしぎななつかしいこと、ちがいたしたのでござります」という感慨が浮かんだからであった。

それに対して当時のお市の方はすでにかつての身体のみずみずしい張りを失っており、「なんぼうおうつくしいおくがたでもやはり知らぬまにおとしをめしていらつたのだ」ということがあらためて実感される。そしてその瞬間に「このおひいさまにおつかへ申すことが出来たら、おくがたのおそばにゐるのもおなじではないかと、にはかに此の世にみれんがわいて来たのでござります」という執着を覚えるのである。それは弥市のなかで保たれてきたお市の方の位置が茶々にとつて代わられたということにほかならず、現実にお市の方の命が果てつつあるなかで、弥市によつても彼女の存在が葬られたことを物語っている。

多田蔵人は『盲目物語』を詳細に論じた論者のなかで、お市の方を秀吉に渡すまいとする弥市が彼女を「殺害」したとし、その根拠として弥市が城に火をかけるタイムミングが早すぎることを挙げている²⁵が、朝露軒の一味の接近が阻止されている以上、放火のタイムミングが多少遅くともお市の方が救出された可能性は乏しい。むしろ彼女の「殺害」は弥市が茶々への執着を生じさせることでお市の方の存在が無化されたことによつて、〈象徴的〉になされている面の方が強い。またそこにこそ

彼が盲目の按摩師として設定されていることの意味が見出されるのである。

すなわち弥市がお市の方に魅せられていたのは、もつぱら「そのにくづきのふつくらとしてやはらかなこと、申しましたら、りんずのおめしものをへだて、揉んでをりましても、手ぎはりのぐあひがほかのお女中とはまるきりちがつてをりました」と記されるような、按摩師として日々接することによつて伝わってくる、その身体全体の艶やかさ、なややかさによつてである。その名高い美貌については盲目である以上当然詳細を把握することはできず、「ようがんです〜おんうるはしく、つゆもしたゝるばかりのくろかみ、芙蓉のはなのおんよそほひ」といった紋切り型の形容が重ねられているにすぎない。そこにも示唆されるように、弥市にとつて尊ばれる対象が、お市の方の〈美〉ではなく、彼女の身体が全体として放つ女性的な生命感である以上、その全盛の感觸を茶々が伝えていたとしたら、茶々がお市の方と〈等価〉の存在に浮上するのは不思議ではない。現に弥市は彼女に仕えることが「おくがたのおそばにゐるのもおなじではないか」という感慨を覚えるのであり、それはいったん死を決意していた弥市に「にはかに此の世にみれんがわいて来たのでござります」と思わせるほど強いものだったのである。

またこの愛着の対象のずれ行きは、谷崎が追尋するものが、女性の美であるように見えて、むしろそこには生まれている生命感であるという傾斜を傍証するものでもある。人生の途上で光を失う佐助とは違い、弥市を幼時からの失明者に設定することの狙いはこの主題を明確にするためであったといえよう。た

だそのために、中村光夫がお市の方の「艶姿」を弥市は「畢竟、別世界からのぞき見したという感じはぬぐいきれ」ず、「読者にもはがゆい間接感をあたえる」と述べるような、彼女の形象の希薄化が作品を覆っていることは否定しえない。中村はこの〈はがゆさ〉を払拭し、崇拜する女性の美をより直接的に立ち現させたのが次作の『春琴抄』であったとしている²⁶。作品の系譜としてはその通りだが、加えてここで述べてきたように、谷崎が『春琴抄』において深化させたのは男女の触覚的な交情であり、『盲目物語』ではそれがまだ主君の奥方と按摩師という職業的な次元にとどまっている。逆にいえば弥市とお市の間には、春琴と佐助の間で結ばれるような決定的な契りが存在しないために、お市の方が茶々に取って代わられる可能性は充分存在しているのである。

もつとも茶々にとってはこの弥市の愛着は余計なものではなく、死に場所を逸したと思う茶々に弥市はその後邪険に扱われることになり、奉公する気力をなくした弥市はひそかに城を退出して放浪の者となることを選ぶ。それは〈近似〉と〈同一〉を差別化しえなかつた弥市の混同の結果であり、そこに彼の真の〈盲目性〉があつたといえよう。

7 松子との関係

ところで〈盲目〉を主題とするこうした作品群の背後に、谷崎の三番目の妻となった根津松子への崇拜に近い思慕があることはよく知られている。昭和五年（一九三〇）八月に、佐

藤春夫に譲渡する形で最初の妻千代と離婚した後、谷崎は翌年四月に古川丁未子と再婚するものの、その翌年の昭和七年（一九三二）には以前から知己であり交情もあつた松子との関係が深まることで、十二月に丁未子と別居している。この年の四月に刊行された随筆集に、松子の名前から字を取って『倚松庵随筆』（創元社）と命名することにも見られるように、谷崎の松子への情愛は熾烈なものになっていた。旧姓を森田という松子は、大阪府立清水谷女学校を中退して根津清太郎と結婚していたが、根津家はかつては隆盛した大商店であつたものの昭和に入ってから没落の一途を辿り、しかも清太郎は松子の末娘の信子と駆け落ちをするという状態で、松子とは疎遠になっていた。谷崎は昭和九年（一九三四）三月に松子との同棲生活を始め、翌年一月に自宅で式を挙げ正式の夫婦となつている。『盲目物語』が『中央公論』に発表されたのは昭和六年九月で、丁未子との結婚生活を営んでいる頃であつたのに対し、『春琴抄』が世に出たのは昭和八年六月のことで、丁未子と実質的な離婚状態となり、松子との恋愛関係が濃密になつていった時期に当たっている。

興味深いのは、ここで眺めてきた二作の内容が、こうした谷崎の女性関係の移行との照応を示していることだ。谷崎が松子に宛てた昭和七年九月二日付けの書簡に「実は去年の「盲目物語」なども始終あなた様の事を念頭に置き自分は盲目の按摩のつもりで書きました」と記しており、丁未子と夫婦関係にありながらすでに松子への思慕がこの作品の動機にあることを明らかにしている。また晩年の昭和三十八年（一九六三）から三十九年（一九六四）にかけて発表された『雪後庵夜話』（中

央公論』一九六三・六〇九、六四・二)にも、松子の「影響下」にあつたことの「兆し」が『盲目物語』に見られるという記載が見られる。そしてこの作品の発表後丁未子を事実上〈棄てる〉ことになるわけだが、こうした実生活における経緯を念頭に置けば、お市の方が谷崎にとつての松子に相当する存在であると同時に、今眺めた、この作品に刻まれたお市の方を〈殺し〉て、茶々に崇拜の対象を乗り換えるという終盤の展開は、丁未子から松子に愛着を移行させる谷崎の心変わりを写し出しているということもできるのである。

また『春琴抄』との対比からいえば、『盲目物語』で語り手が崇敬する女性との肉体的和合を遂げていない、あるいは少なくともそれが示唆されていないことは、谷崎がこれまでの実生活で真の和合を実現する相手をまだ得ていない段階にあつたことを物語つてもいる。谷崎が松子に宛てた書簡で「御腹が癒えますまで思ふさま我がまゝを仰つしやつて下さいまし、どんな難題でも御出し下さいまし、きつとく御氣に入りますやうに御奉公いたします」(一九三二・一〇・七付)といった文句を書き連ね、彼女への徹底した従属を誓っていることは知られるとおりで、それが『春琴抄』における佐助の春琴に対する態度に反映されていると見ることは容易である。その際あらためて考えてもよいのは、谷崎をそれほど強く魅了した松子の美質がどのようなものであつたかということだ。谷崎が自身を従僕にして崇敬しようとする書簡の口調から、松子を「高嶺の花」的な美しい女性として描きがちだが、写真で見る限り松子が丁未子と比べて際立つて美しいようには見え、また彼女がやんごとなき家の出などではないことはいうまでもない。

谷崎の作品世界では、男性主人公の愛着の対象となるのは外貌が美しいだけではなく、『痴人の愛』のナオミのように強い生命力を内在させ、それを振舞いに発散させることではしばしば男たちを従えてしまう女性たちである。『蓼喰ふ虫』の要は「いざらしく、やさしく、男の膝に泣きくずれる女」よりも、「男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女」に惹かれる思いを表白していたが、谷崎自身も『雪後庵夜話』で近似した嗜好を語っている。ここでは「自分の方から女を仰ぎ見る。それに値ひする相手でなければ女とは思はない」と述べ、文壇の先輩である永井荷風の描いた〈日蔭〉的な女たちと比べて以下のように述べている。

私は又外貌がどんなに美しくても、病的で、不健康で、体内が不潔さうに思へる女を嫌つた。美人ではあるが、過去にさまざまの経歴を持つた、所謂海千山千の女を嫌つた。(中略)先生のものには「ひかげの花」のお千代や「澤東綺譚」のお雪のやうな女が現れるが、私の作品に出て来るのは「蘆刈」のお遊さんや「春琴抄」の春琴や「鍵」の郁子や、せいゝ「台所太平記」の女中たちのやうに若くて清潔で澁刺とした女性ばかりである。

谷崎が理想とするのが美しいよりも「若くて清潔で澁刺とした女性」であるという価値観は、これまで眺めてきた谷崎作品に表象される女性たちの像とも合致し、それを下支えする意味をもっている。列挙された作品のなかで、〈盲目〉の主題にはずれることからここでは取り上げなかった『蘆刈』(『改造』

一九三二・二一（一二）は、『雪後庵夜話』で「明瞭に彼女（＝松子）を頭の中に置いて書いたのは「蘆刈」であつた」と語られるように、松子への従属的な思慕が結晶化された中篇の作品である。ここでは語り手が山崎の川辺で出会った男から、自分の父母にまつわる奇妙な物語を聞かされるが、それは父がある美しい若後家の女性を慕うようになるもの、すでに子供があり嫁ぎ先との関係も浅くはなかつたところから、彼女を自分の妻にすることは叶わず、その代わりに彼女の妹と結婚して、妹を媒介とした三人の関係のなかで彼女とのよすがを保ちつづけたというものであつた。その若後家が「お遊さん」で、男はその妹のお静の子供であつたが、彼の父が距離を置きつつ長年にわたつて慕いつづけたお遊に、松子が仮託されていることになる。また晩期の作品である『鍵』（『中央公論』一九五六・一、五、一二）の郁子は、自分への性的な執着を保ちつづける初老の夫を手玉に取るしたたかな女性である。

ここに挙げられた女性たちは必ずしも「若くて清潔で澁刺とした女性ばかり」とはいいがたいが、彼女たちを谷崎がそうしたイメージで捉えており、それが同時にお遊や春琴の源泉である松子にも押し当てられるものであることは疑えない。谷崎の崇敬の対象として静的なイメージが伴いやすい松子は、稲澤秀夫『秘本谷崎潤一郎』（第一巻、鳥有堂、一九九一）で、女学校時代は「しよつちゅう欠席ばかりして遊んでいました」とみずから語っているような奔放な「お転婆」であり、そのため女学校を退学するに至っている。谷崎との結婚後も家事には力を入れず、少なくとも家庭的な女性とはほど遠かつたようである。こうした輪郭は東京時代に谷崎が執着した、ナオミのモデルで

あるせい子のそれに近く、彼が強く惹かれる女性のタイプを物語っている。ちなみに丁未子は英語もこなす知的な美人であつたが、谷崎を魅する奔放な生命力の主ではなかつたことが、松子に乗り換えられる一因となつたことが想像される。

小谷野敦は『谷崎潤一郎伝 堂々たる人生』（中央公論新社、二〇〇六）で、『秘本谷崎潤一郎』の記述を踏まえつつ、松子と谷崎との婚姻に、没落する根津家から離脱しようとした彼女が谷崎を性的に籠絡した面があり、谷崎が崇敬を捧げた理想的女性という「松子神話」から解放されるべきであると主張している。それは首肯しうる見解で、『春琴抄』に透かし見られる春琴と佐助の性的な和合は、多分に松子からの働きかけの結果でもあつた、彼女と谷崎の間に成就されていた親密さの写し絵にほかならない。さらに読み手が解放されるべきなのは、谷崎が美しい女性への崇敬を表現しつづけた作家であるという「神話」からでもある。繰り返して眺めてきたように、谷崎が女性に求めるものはそこにはらまれたしたたかな生命感であり、それをもつとも直截に感じ取る感覚としての触觉をよすがとして生きる人間を、ここで取り上げた二つの作品が描き出していたのである。²⁷

〔註〕

- 1 引用は『デカルト著作集』（1、白水社、二〇〇一）所収の『屈折光学』（青木靖三・水野和久訳、原著は一六三七）による。
- 2 M・マクルーハン『グーテンベルクの銀河系——活字人間の形成』（森

- 常治訳、みすず書房、一九八六、原著は一九六二。
- 3 開眼盲人の問題は、弁護士で光学研究家であったウィリアム・モリヌークスがジョン・ロックに宛てた書簡で提起して以来長く議論の対象となったために「モリヌークス問題」と呼ばれる。たとえばロックは『人間性論』において、開眼盲人が視覚によって球と立方体を区別できるかという問題について、「初めて見てどちらが球体で、どちらが立方体かを絶対確実には言えないだろう」（大槻春彦訳、引用は中公バックス名著32『ロック・ヒューム』一九八〇、原著は一六八九）という推断を下している。またコンディヤックは『人間認識起源論』でこのロックの推断を受けつつ、開眼盲人が光の世界に導かれたとしても、ただちにその魅惑を理解することはできず、「その真の喜びを彼に分からせることができるのは、ただ反省によつてのみなのだ」（古茂田宏訳、引用は岩波文庫『人間認識起源論』上、一九九四、原著は一七四六）と述べている。
- 4 引用は『眼と精神』（みすず書房、一九六六、原論文は一九六〇）による。
- 5 J・デリダ『触覚、ジャン・リュック・ナンシーに触れる』（松葉祥一・榊原達哉・加國尚志訳、青土社、二〇〇六、原著は二〇〇〇）。
- 6 引用は世界の大思想20『アリストテレス』（河出書房新社、一九七四、原著はBC三三四頃）による。
- 7 小森陽一「文学における都市」（『梅光女学院大学公開講座集』22、一九八八、所収）。
- 8 伊藤整「解説」（新書版『谷崎潤一郎全集』中央公論社、一九五八）。
- 9 中村光夫『谷崎潤一郎論』（河出書房、一九五二）。
- 10 野口武彦『谷崎潤一郎論』（中央公論社、一九七三）。
- 11 周知のようにスタンダールは『恋愛論』で、塩坑に投げ込まれた枯枝が塩の結晶に包まれるように、恋愛の相手を意識のなかで美化してしまう作用を「結晶作用」と呼んでいる。
- 12 千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』（小沢書店、一九九四）。ここで言及されている
- 13 横光利一は「覚書七（作家の生活）」（『東京朝日新聞』一九三四・二・二三（一五））で、「佐助の眼を突く心理を少しも書かずに、あの作を救はうといふ大望」が作者のなかにあり、「一番困難なところ」が省筆されているという批判を与えている。
- 14 野坂昭如「春琴抄」（『國文学』一九七八・八）、河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』（前出）。
- 15 千葉俊二『鑑賞日本文学8谷崎潤一郎』（角川書店、一九八二）、多田道太郎『自分学』（朝日出版社、一九七九）。
- 16 秦恒平「春琴自害」（『新潮』一九八九・二）『谷崎潤一郎』筑摩書房、一九八九）。
- 17 永栄啓伸『谷崎潤一郎論 伏流する物語』（双文社出版、一九九二）。
- 18 磯田光一「解説」（新潮文庫版『猫と庄造と二人のおんな』一九七〇）。
- 19 野口武彦『谷崎潤一郎論』（前出）。
- 20 たつみ都志「春琴抄」真相不在——叙述区分による分析」（『日本近代文学』42集、一九九〇・五）、中村ともえ「虚構あるいは小説の生成——谷崎潤一郎『春琴抄』論」（『日本近代文学』74集、二〇〇六・五）など。
- 21 W・ブース『フィクションの修辭学』（米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳、水声社、一九九一、原著は一九六一）、G・ジュネット『物語のデイスクール』（花輪光・和泉涼訳、水声社、一九八五、原著は一九七二）などによる。
- 22 『浅井三代記』の引用は『史籍集覧 第六冊』（近藤出版部、一九一九）による。

- 23 お市の方の婚姻については主に小和田哲男編『浅井長政のすべて』(新人物往来社、二〇〇八)、宮島敬一『浅井氏三代』(吉川弘文館、二〇〇八)を参照した。お市の方が長政に嫁いだ時期については諸説あるが、ここでは『浅井長政のすべて』所収の神田裕理「お市との婚姻」における説を採った。
- 24 『太閤記』の引用は『史籍集覧 第六冊』(前出)による。
- 25 多田藏人「谷崎潤一郎『盲目物語』の材源と方法」(『國語國文』二〇一二・二一)。多田はお市の方を(殺す)ことに至る弥市の欲望を、戦国時代にふさわしい「動乱のエネルギ」の表出として捉えている。これは興味深い見解だが、従者としての彼の像に合致しないだけでなく、彼の触覚的欲望の対象が茶々に移行してしまうアイロニーが看過されている。
- 26 中村光夫『谷崎潤一郎論』(前出)。
- 27 谷崎と松子夫人との関係については、野村尚吾『伝記谷崎潤一郎』(六興出版、一九七二)、稲澤秀夫『秘本谷崎潤一郎』(第一〜第三卷、烏有堂、一九九一〜九三)、小谷野敦が『谷崎潤一郎伝 堂々たる人生』(前出)、及び『雪後庵夜話』(前出)等谷崎自身のエッセイによっている。稲澤の著書は私家版的なものだが、松子夫人をはじめとする関係者への取材のうえに成り立った資料で、小谷野の著書にも多く取り込まれている。これによると、谷崎と松子の関係は従来の見方よりかなり早く、千代との結婚時代にすでに始まっており、根津を見限った松子からの誘惑的な接近がそれに拍車をかけていたようである。