

漸近と交錯：「春琴抄後語」をめぐる言説配置

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 五味渚, 典嗣 メールアドレス: 所属:
URL	https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/1282

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



漸近と交錯

——「春琴抄後語」をめぐる言説配置——

五味 渕 典 嗣

1 はじめに——問題の所在

みずからと同じ時間を生きた者たちの間では誰にも負けない密度も質も高い作品を世に送り出してきたという自恃からか、五〇歳を前にして自身の積み重ねた経験と知見を後進に伝えようという彼らしくもない殊勝な責任意識の発露からか、それとも単なる気まぐれな容喙だったのかはにわかには判断がつかかねるのだが、『春琴抄』（『中央公論』一九三三・六）の発表からちょうど一年後に谷崎潤一郎は、自作に向けられた多くの評言への応答として、「春琴抄後語」（『改造』一九三四・六）と題した短いエッセイを掲げている。

よく知られるように、谷崎は自作について饒舌に語るタイプの書き手ではない。だが、この「春琴抄後語」には、同時代の書き手たちを強く意識した論争的な発言が目につく。小説における登場人物の会話の場面から地の文の言葉に移行する際の技術的な処理——つまりは、語りの水準の転換にかかわる問題だ——について、「自分の若いころの作品を読み返して「拙いな」と思うことが屢々ある」と語る谷崎は、『春琴抄』の狙いは何よりも「本当らしい感じ」＝リアリティの演

出にあったと述べるかたわらで、小説の書法にかかわる興味深い問題を提起している。

「春琴抄後語」での谷崎は、まず「純客観の描写と会話を以て押し行く所謂本格小説」「近代小説の形式に依って本格的な書き方をしたもの」に対する疑念を表明し、「小説」の評価が、ともすれば「会話のイキだとか、心理の解剖だとか、場面の描写だとか」の巧拙として語られてしまう現状への不満を述べ立てる。つまり谷崎は、近代小説の形式的な約束事が書き手を束縛する暗黙の制度となってしまうっており、その結果、言語による表現の可能性を自分たち自身で狭めているのではないか、と問うているのである。

谷崎潤一郎のテキストと同時代の文学言説とのかかわりを考えることは、思いのほか難しい。関東大震災後、関西に拠点を移した谷崎は、東京のメディアで展開された各種の文学論争から明らかに距離を取っていた（唯一の例外が芥川龍之介との論戦だが、谷崎の議論は、芥川以外の書き手による介入を慎重に回避しようとして試みている¹）。谷崎は、同時代の他の書き手について多くを語ることはなかったし、プロレタリア文学についてはまるで言葉を費やさなかった。その一方で、一九二〇年代末から三〇年代初めにかけての谷崎は、実作者として「重層的な語り、錯綜する引用、幾重にも重なる複数の時間・歴史の層、文章の聴覚的な効果と視覚的な効果などを駆使した、モダニストの語りと文体の実験を一作一作繰り広げ」（鈴木登美）²ていたことが知られる。それらの実験は、坪井秀人の言葉を借りれば、文学的・文化的には「一九二〇年代後半期以降のモダニズムと方法意識を共有し」うるものでもあった³。では、この時期の〈言語をめぐる冒険〉とも言うべき谷崎の野心的な試行は、同時代の文脈ではどのように理解され、受容されていたのか。

『春琴抄』を論じた文章は膨大に存在するが、この作と同時代の文学表現とのかかわりを取り上げたものは管見のかぎりほとんどない。永栄啓伸は、『春琴抄』評価史をていねいに整理する過程で多くの同時代評に触れているが、それらの発言の背景にある評価の軸や問題意識について検討しているわけではない⁴。発表当時の『春琴抄』評価に偏りが見られることはつとに金子明雄が指摘しているが、他の論者も含めて、金子が示唆した「共時的な言説の布置と読解の制度に自己言及

する」という論点が追究された様子は見られない。⁽⁵⁾

小説としての『春琴抄』だけではなく、「春琴抄後語」も、翌月の『文学界』（一九三四・七）が思わず「春琴抄後語の感想」なる小特集を組んで、保田與重郎以下七人のコメントを載せてしまうほどには、波紋を呼んだエッセイなのだった。では、「言文一致体と同じテキスト内に言文一致体が抑圧したさまざまな日本語を回復させ」（水村美苗）⁽⁶⁾つつ、日本語で小説を書くことの可能性を探究していた谷崎潤一郎の言語的・文学的な実験は、同時代の文学的な問いの地平といかなるかわりを取り結ぶのか。本稿でわたしは、谷崎潤一郎の〈冒険〉の可能性と限界を見定めていくための、ささやかな一歩を踏み出してみたいと思っている。

2 『春琴抄』を語る言葉

『春琴抄』は、発表当時から好評の声で迎えられた、とされている。翌月の「文芸時評」（『中央公論』一九三三・七）で、正宗白鳥が「『春琴抄』を読んだ瞬間は、聖人出づると雖も、一語を挿むこと能わざるべしと云った感に打たれた」と書いたことは有名だが、実は、この白鳥の文章には続きがある。

読後は狐に憑まれていたかと思われる感じがした。明日の日は、私もこういう文学を唾棄するかも知れない。しかし、この新作を読耽っていた間はそう思われたのを如何ともしがたい。谷崎氏の初期の作品を回顧すると、この作者が自己の芸術を鍛錬し来ったことは、他に多く類を見ないと云っていい。〔略〕小泉八雲は、現実を厭い現実を恐れて、夢を楽んだ。寢床に就く時には、家族同士で互いに、「プレゼント、ドリーム」と声を掛けた。そして、翌日目醒めると、互いに昨夜の夢を語合ったそうだ。「痴人夢を語る」という東洋の警句を、彼八雲は知っていたであろうか。谷崎

氏は、或いは谷崎氏によって描かれた人物は、現実の彼方にプレゼント、ドリームを求めていたのではなくって、現実そのものを、何の不足もないプレゼント、ドリームとして安んじていた。

読まれる通り、確かに白鳥は、『春琴抄』に感嘆している。だが、「明日」には「こういう文学を唾棄するかも知れない」という彼は、果たしてこの作を賞揚しているのだろうか。別のところでも白鳥は、『春琴抄』讃美の声には、作者も食傷したかもしれない」と書きつつ、この作は「人間の痴呆症を取扱いながら、読者に襟を正さしむると云った感じを与える」（『文芸時評』『改造』一九三三・九）と、褒めているのかくさしているのか受け取る側が戸惑ってしまうような言い方をしている、先述の疑念を上書きしてくれる。

似たようなことは、いちはやく『春琴抄』に反応した小林秀雄についても当てはまる。発表直後の月評で「特に心を動かされたでもなし、深く考えさせられたというでもない」が「読んでいるうちには何んにも考えなかった」という「消極的な意味」で面白かった（『文芸月評Ⅱ』『報知新聞』一九三三・五・三〇）、と書いた小林は、年末の文壇回顧の中でも、「今年の最高傑作は何かと聞かれ『春琴抄』だと言下に答えて、へんな気持ちになっていくくらいがいいんじゃないか」と、どこか不満げに述べている（『文芸批評と作品』『大阪朝日新聞』一九三三・一二）。

もちろん、二次言説としての批評に取り上げられること自体が重要なのだという立場に立つのなら、多くの月評担当者が言及した『春琴抄』の評価はきわめて高かったと言えるだろう。また、文学の批評は多くの場合同業者どうしのピア・レビューであるのだから、『春琴抄』を語る言葉に、嫉妬や羨望やスタンスの違いから来る反発やらが影響したり、この作にかんする適切な問いが立てられなかったことへの苦しまぎれの言い訳が入り込んだりすることもあるだろう。だが、『春琴抄』を論じた言葉をつぶさに見ていくと、必ずしも手放しの賞賛というのではない、どこか歯切れの悪さを感じさせる記述が少なくないのである。

川端康成が「春琴抄」はただ嘆息するばかりの名作で、言葉がない」と書いたことも、よく引き合いに出される（『文芸時評』『新潮』一九三三・七）。だが、この月の川端は、まず正宗白鳥の『故郷』について「完璧」と言い、それに対して「老人の自由画」のような趣をたたえた徳田秋聲の『和解』を「勝手にしろとでもいう外ない傑作」だと論じ、さらに石坂洋次郎の『続若い人』に「感動」したと述べたあとで、『春琴抄』に触れているのだ。これが批評家としての川端の柔軟さを物語るのか、それとも単にこの月は虫の居所がよかつただけなのかはあえて問わないが、いずれにせよ『春琴抄』のみを特筆していたわけではない。むしろ川端の評言では、「谷崎氏は今日芸術の縹渺たる神境に遊ぶ第一人者でありながら、文章からも、その作品全体からも、それだけの高さの感じられぬのは、寧ろ不思議である」という谷崎の通俗性を指摘する一文の方がわたしには気にかかる。

このような言説の状況を鑑みるに、他人の言葉を安易に引いてはいけない、という自戒にとらわれずにはいられない。引用という行為は、他者の言葉と共に考えるという意味で思考を活性化させてくれるが、一方で、他者の言葉を文脈から無理やりに引きはがし、言葉を切れ端にしたうえで自らの文脈に組み入れることでもある。引用された言葉がさらに引用されて、思わぬ場所にまで流通し、誰もが思わず口にしてしまう標語のような自明さでくり返されてしまうことは、しばしばある。もちろん、そのような言葉の無責任な移動こそ二〇世紀の文学を特徴づける重要な契機だったことは確かだが、引用によって文がその本来の土台から切断されてしまうことは改めて銘記するべきだろう。『春琴抄』が「昭和文壇随一の傑作」として絶賛されたというのは、あくまで広告の宣伝文句レベルの話である。大事なことは、褒めていようが貶していようが、『春琴抄』を語る言葉がこの作のどこに着意し、どのような問題を取り出していたかであるだろう。

そこで興味深いのは、同時代評の中に、『春琴抄』を事実性のレベルで読んでいる読者が散見されることである。井汲清治は、この作は「誠に驚嘆すべき作品」「実に傑出した作品」だと述べながら、「鴎屋琴という女師匠を描くのに歴史家の考証の方法を用い、伝記的に記述し、変態の生活を描出」したこの作が「大阪の其時代の文化の倚形的所産」としての彼

女を、「歴史書に乗らない人物の歴史」として刻みつけた、とする（『文芸時評 観照型作品』『読売新聞』一九三三・六・八）。それでも、「これは「物語」である」とも書いていた井汲は、あくまで評伝形式というスタイルに着意しただけだったかもしれない。しかし、神近市子は違う。「谷崎氏のこの作品は、材料が氏の手に入った時に、もう作品としての価値は半ば以上決定してしまつたといつても過言ではない」「材料そのものが猟奇的な変態性を十二分に含んでいて、ある時期にこの作者が空想によつて展開して見せてくれた世界が、現実としても存在することを報告する作品」（『文芸時評 三つの作品』『東京朝日新聞』一九三三・六・一）だと書き記してしまつた神近は、谷崎が種本として仮構した『鴎屋春琴伝』も春琴という女性も佐助という献身的な男の存在も本当のことと考えてしまつたらしい。

同様の認識は、『春琴抄』が「完璧な作品」であるのは「伝記によつて書かれている」からではなく、「どんなとんでもない物語であつても、読者を肯定させることが出来」ているからだ、とする丸岡明の見解（『文芸月評』『三田文学』一九三三・七）にもうかがえる。「こゝに描かれている春琴なる女性は、われわれ世間の常識人からみれば、ぺっぺつと唾を吐いて顔をそむけたくなるような厭な女」だと、誰に頼まれたわけでもないのに自分の好みを語り始める杉山平助が、「春琴佐助の間柄は真にかくの如きものであつたかは疑われる」と思わず書いてしまうのも、二人の実在を前提に考えているからではないか（『文芸時評』『東京日日新聞』一九三三・五・二九）。谷崎にとつての最大の理解者を自任する佐藤春夫が、わざわざ「『春琴抄』一篇は史的小説のような外貌をしてはいるが、実際は佐助も春琴もいや寝山和尚から春琴伝という小冊子に至るまで悉く作者肚裡の傀儡に過ぎないのであるまいか」と述べてしまうあたりにも、このテキストを「古書から暗示を得た興味ある史的逸話」と読んでしまうコードの強固さが裏付けられる（『最近の谷崎潤一郎を論ず——『春琴抄』を中心として——』『文芸春秋』一九三四・一）。しかも、ことは春琴や佐助や『鴎屋春琴伝』の事実性にとどまらない。一貫して『春琴抄』に批判的だった徳田秋聲が目を突いた佐助が痛みを感じないはずはないと語り、それを受けた佐藤春夫が作者谷崎は「専門家をそれも二人まで意見を徴して安心して書いて」と言っていたと応じており、個別の場

面にまで事実性の如何が問題にされてしまっている。

谷崎は、『春琴抄』の狙いは「本当らしさ」の演出だと述べていた。如上の評言を読むかぎり、彼の企てはそれなりに成功していたと言えるのだろう。だが、これは単に当時の読者の迂闊さや、細部への感覚の欠如を物語るというだけの話ではない。もちろんそういう側面もあるのだが、むしろ考えたいのは、現在の読者と一九三〇年代の読者との間で、フィクションの言語と事実性とのかわりの認識に小さくない逕庭があった可能性である。なるほど「本当らしさ」という言い方自体がフィクションとしてのリアリティを問題にしたものではある。だが、『春琴抄』についての同時代の小説の言葉は、必ずしも〈これは虚構である〉というメタ・メッセージを随伴していなかったのではないか。

例えば、一九三五年に創設された第一回芥川賞・直木賞の選考対象は、「創作及戯曲」「大衆文芸」と表記されていた（芥川・直木賞宣言）『文芸春秋』一九三五・一。なぜ、芥川賞の選考対象は「小説及戯曲」ではなく「創作及戯曲」と表記されたのか。平野謙ならば「昭和十年前後」と名指すであろう日中戦争期前後の文学言説にとって、〈記録性〉〈事実性〉が重要なトピックになっていくことに鑑みても、「創作」の言語的地位は無視できない問題である。⁸⁾いまはこの点に深く立ち入るだけの用意はないが、『春琴抄』の評言は、同時代のジャンル意識を含めた様々な読みのコードを浮上させているのである。

3 漸近と交錯

佐助が自らの目を針で突く場面に疑義を呈したのは、徳田秋聲だけではない。やがては文学史を画する概念へと転用される有名な言葉を冠した座談会の席上で、横光利一は『春琴抄』がすぐれた作品だと認めることはやぶさかでないとしながらも、「僕が春琴抄を非常に惜しいなと思ったのはあまり早く眼を突きすぎたことです」と発言している（菊池寛他「文

芸復興座談会』『文芸春秋』一九三三・一一⁹⁾。横光はこれと同様の発言を、およそ四ヶ月後に発表された「作家の生活」というエッセイでもくり返している。「幸いなことに私は、作品の上で成功しようと思う野望は他人よりも少ない」、なぜなら「書く場合に自分の書くことを頭に浮かべて思うとき」、つねにそれを表現することの不可能性が脳裏につきまといつてしまふからだといかにも誠実そうに語ってみせる彼は、そのような自身と対極に位置する存在として、『春琴抄』の谷崎を例示する。

これは作家の生活を中心とした見方の一例にまで書くのであるが、春琴抄という谷崎氏の作品を読むときでも、私も人々のいうごとく立派な作品だと一応は感心したものの、やはりどうしても成功にたいして誤魔化しがあるように思えてならぬのである。題材の持ち得る一番困難なところが一つも書いてはなくて、どうすれば成功するかという苦心の方が目立って来て、完ぺきになっている。いかえれば一番に失敗をしているのだ。佐助の眼をつく心理を少しも書かずに、あの作を救おうという大望の前で、作者の顔はこの誤魔化しをどうすれば通り抜けられるかと一心に考えふけているところが見えてくるのである。(横光「作家の生活」『東京朝日新聞』一九三四・二・二三―一五)

横光の主張はこうだ。『春琴抄』の題材で「一番困難なところ」は「佐助の眼をつく心理」をどう書くかである。にもかかわらず谷崎はそこを「少しも書かず」に「誤魔化」すことに専心した。『春琴抄』の「完ぺき」さは、そのような書き手の操作によって作られたものなのだ――。

山本亮介によれば、この頃の横光は「人間の内面＝心理を観測・描写の対象として客観的に定位することが不可能である」という認識から、人間の行為と人間の心理や意志とを「単線的な因果の連関」で接ぎ合せていく従来の(ヘリアリズム)に対する根底的な批判を展開していた¹⁰⁾。人間は何かを言ったり行ったりするが、突きつめて考えればそこに筋道だった理

路があるわけではない。くどくどと説明することはいくらも可能だが、そこには、反省的に過去を語る主体による事後的な再構成という契機が避けがたく入り込んでしまう。とすれば、まさにその瞬間の行動と心理の関係を、どんな記号で節合すべきなのか。このように問いを立てた横光からすれば、そこを書かない谷崎のテキストが重大なアポリアを回避したと見えてしまったことは想像に難くない。谷崎は、〈リアリズム〉を懐疑する書き手が最も頭を悩ますべきところを「誤魔化」して「通り抜け」てしまった、というわけだ。

他方、『春琴抄』における谷崎の企ても、横光の発言を踏まえて考えてみると、より明確になる面がある。横光は、文学テキストにおいて行為と心理をどう関係づけるかを問うたが、『春琴抄』の谷崎は、そもそも人物の内面を記述する行為それ自体を回避しているように見える。丸川哲史が指摘したように、「主人公の春琴はおろか、副主人公の佐助にかかわる叙述にも、一切の「心理描写」が省かれ」ているのである。¹¹

『春琴抄』には、『蘆刈』『聞書抄』がそうだったように、かなり込み入った情報の伝達経路が設定されている。最終的な語りを担う「私」は、たまたま入手したとする小冊子『鴟屋春琴伝』を下敷きに、晩年の春琴と佐助に仕えた嶋沢てるなる人物や、生前の春琴の技芸を知る「老芸人」など、複数の証言と記録を集積した上で記述を構成していくが、注意すべきことに、この『鴟屋春琴伝』は、佐助が書いたテキストではない。春琴の死後、三回忌を記念して作られたという「三十枚程」のこの本は、すでに視力を失っている佐助が「誰かに頼んで」「文章体で綴」らせたものなのである。確かにその「材料は検校が授けたもの」に違いなかるうが、言文一致体が一般化するはるか以前の二八〇年代末に書かれた『鴟屋春琴伝』に刻まれた文字そのものは、必ずしも佐助に帰責されるものではない。言ってみれば、『春琴抄』を語る「私」の前にあるのは、熱湯をかけられる直前の春琴を写したぼやけた一枚の写真と、いくつかの媒介を経て語る行為の〈いま・ここ〉に届けられた、春琴と佐助について書いた言葉と語られた言葉だけなのである。

このような基本的な設定は、作の記述にさまざまな制約を課すことになる。例えば、この作では、冒頭で「私」が春琴

と佐助の墓参をする場面以外に、いわゆる情景描写にあたる部分がほとんど見あたらない。場面の限定的な説明や、証言にもとづく状況の再構成は行われるものの、人物たちの心象を投影するような〈風景〉が描出されることはないのである。また、水村美苗は『鴟屋春琴伝』が「文章体」で作られたという設定が、言文一致以前と以後の書き言葉と、春琴の口から語られたものとして再現し表象された決して上品とは言えない大阪語という「異なった日本語がぶつかり合う」ことによる「おかしさと緊張感」を醸成していくと言ったが、この設定は、人物同士の会話を描くことを困難にさせてもいる。佐助がとうとう春琴と「対等の関係になることを避けて主従の礼儀を守った」という事情もあって、『春琴抄』に刻まれているのは、一方的に言い放つ春琴の声と、いまは亡き彼女をひたすら追懐する佐助の声のみである（唯一の例外が、佐助が眼を突いた後に続く、深い沈黙を破った春琴と佐助の対話のシーンである）。基本的な構造として、人物の思考どうしがぶつかりあう論理的な対話があるわけでもなければ、ある人物の発話とその受け止めのズレとがストーリー展開を動かしていくこともないのである。

それだけではない。既述のように『春琴抄』の「私」は、質の異なる複数の言葉を再構成することで、春琴と佐助の性と性を語る言葉を織り上げていく。折に触れて語り手「私」は、ときどきの人物の心情について語るが、あくまでそれは語りの現在で二人の物語を再話する「私」の推測であり、限定された解釈であるとはじめから明示されているのである。『春琴抄』の語りは、人物たちの心の動きを詳しく記述することはないし、そもそも内面に立ち入りにくい仕組みになっている。

翻って考えてみれば、一般的な近代のリアリズム小説は、だいたい情景の描写と人物の会話と語り手による内面の記述との組み合わせで作られている。そう考えると、『春琴抄』の谷崎が、いかに途方もない実験を試みていたかは明らかだろう。描写も会話も内面の記述も留保と前提なしには行うまいとした『春琴抄』で谷崎は、近代小説の基本的な書法にかかわるラディカルな問い直しを実践していたのである。「今の若い作家諸氏」に宛てられた「春琴抄後語」の挑発的な言辭

は、こうした実験性が読まれないことに対する苛立ちの裏返しとも受け取ることができる。

しばしば誤解されるが、谷崎は決して孤立して書き続けていたわけではない。特に、一九三〇年代初めの彼は、同時代の文学的議論の動向に相当な関心を寄せていたと言つてよい。「正宗白鳥氏の批評を読んで」（『改造』一九三二・七）での彼は、ジョイスの「ユリシイズ」は分らないのであきらめてしまつたと述べているが、佐藤春夫は、谷崎が「東京や大阪や京都あたりのさまざまな社会の言葉もそれに外国語などまでめっちゃくちゃに飛び出すうちに「ユーマリス」的な文脈の混乱から来る心理的な豊富さ」を描く作を構想したけれど、「何しろジョイスのパロディ見たいなものになりそう」なので止めにしたと語つたことを教えてくれる（前掲「最近の谷崎潤一郎を論ず——「春琴抄」を中心として——」。また、さきの「正宗白鳥氏の批評を読んで」には、一九三一年に堀口大学によって訳されたばかりのラディゲ『ドルジェル伯の舞踏会』（白水社）への高い関心が語られた上で、「封建時代の日本の女性の心理を、近代的解釈を施すことなく、昔のままに再現して而も近代人の感情と理解に訴えるように描き出す」試みは、やがて「仏蘭西風の心理小説」のあり方と通底していくのではないか、という記述が読まれるのだった。

一九三四年の勝本清一郎は、日本において「西欧的本格作家」と言えるのは、谷崎潤一郎と横光利一だけだ、と書いた（『文芸時評 西欧的本格作家谷崎、横光両氏を推す』『東京朝日新聞』一九三四・三・三二）。当時から時代を代表する書き手としてしばしば並称されていたこの二人の作家が一九三〇年代の初めの段階で立っていた場所は、見かけほど遠く隔たっていたわけではなかったのである。

4 谷崎潤一郎と同時代の文学言説

しかし、ここで注意したいのは、先掲の横光の『春琴抄』評に、この作や谷崎を自らの文学的実践から区別し、できる

ことなら遠ざけておこうとする傾きがうかがえることである。『春琴抄』について横光が「題材の持ち得る一番困難なところが一つも書いていなくて、どうすれば成功するかという苦心の方が目立ってきて、完璧になっている」と書いたことは先に見た。そして横光に限らず、『春琴抄』を〈完璧さ〉〈完全性〉等の語彙で顕揚した同時代の論者は少なくない。だが、この世の中に完璧で完全な作品など、果たして存在するのだろうか。

その気になれば『春琴抄』とて、問いはいくつも立てられる。冒頭の場面で佐助の墓石に「手をかけてその石の頭を愛撫」した「私」が鴎屋琴の声を幾重にも抑圧していることはまぎれもない事実だし、視力を失った佐助と春琴の文字通りの意味で濃やかな触れあい、をあれほど芳醇なものと描いておいて、春琴没後の佐助について「生きている相手を夢でのみ見ていた佐助のような場合はいつ死別れたともはつきりした時は指せないかも知れない」などとあつけらかんと述べてしまうのは、端的に言って矛盾している。金子明雄が指摘したように、『春琴抄』は、語り手「私」が「春琴と佐助の物語を語る自らの声を聞くことによって、自らが語ることを欲した意味の世界を現実化すると同時に、それが喚起する感覚の世界に浸る」という自閉的な構造を特徴としているが、⁽¹³⁾むろんそのことと小説としての〈完璧さ〉〈完全性〉とは別のレベルの問題である。

だから、むしろこう考えるべきである。横光をはじめとする一群の書き手たちは、『春琴抄』を完成された作とくり返し言及することで、かえって谷崎を遠ざけ、彼とは異なる方向性を目指す立場を表明していたのではないかと、言い換えれば、かれらにとっては、小説としての完成度以上に大事なものがあつたのだ。例えば小野松二は、雑誌『作品』の月評で、次のように綴っている。

これは少し極端だが、つまり文学にあつては、芸を磨いて腕をあげるということは即ち精神を練って思想を深めるということであつて凡そ谷崎さんの考え方とは反対になると思う。谷崎さんにあつては技術的な芸術家のように思想よ

り芸の方が肝心であつて芸さえ磨けばすぐれた小説が書けることになるが事實は芸より思想の方が肝腎であつて、いくら芸が具つていても思想がなければ人を打つような小説は書けないのである。「略」とりわけ、これからの知的な読者は、凡そ小説なるものから思想を読むのだと僕は考えている。たとえば、ジイドの小説には、僕の見た限りに於ては、所謂いい描写とかいい場面とかいうようなものは殆んど無い。どちらも向いても理窟ばかりである。それにも拘らず、僕の経験では、ジイドの小説は先ず読み出したら終いまで止められない。何のことはない、理窟を読んでいるのである（「文芸時評」『作品』一九三三・七）。

これからの小説は「作中の人物をはじめ、場面や事件ばかりでなく、一人物の一挙手一投足に至るまですべてが作者の思想の意識的物体化でなければならぬ」と考えている小野にとって重要なのは、どう描くかという技芸ではなく、どんな理窟とどんな思想を描くかということだ。『春琴抄』の直前に谷崎が公にしたエッセイ「芸について」（『改造』一九三三・三―四）を念頭に置いたと思しき小野のスタンスは、「美しく書くよりも先ず正しく描こうという念願を持つ若い人達が、文章家と作家とがけじめがつかず協力して育つて来て今日の成熟をなした谷崎氏の評言に何かしら反撥するのを感じるのは当然だ」（先掲「文芸月評Ⅱ」）と記した小林秀雄にも共有されているだろう。

「春琴抄後語」に対するコメントの中にも、同様の問題意識を看取できる。大岡昇平は、谷崎のようには「完璧を求めず、もつと自由に、材料に引つ張り廻されながら創作して見たいというのが、われわれの念願である」と言う（「春琴抄後語」の読後感『文学界』一九三四・七）。保田與重郎は、「若い作家諸氏」に宛てられた谷崎の挑発を「功なり名とげた作家が小説など書く必要ないだろう」と小気味よく切り返ししながら、『春琴抄』の「完璧性」とは「呪われた完璧性」に他ならない、と断定してみせる。

定めし文学とは人生の青春に於てあつたものに過ぎぬ。生きることへの情熱や、よりよき世界への情熱のないとき、巧い作品を描こうとする意識などきつと消滅する。会話や心理の「綾をこせこせ描いているより、分かってろう」だけのことを描くだけでいい、となる。そうした芸術が元来からどんな発足の型のものか、くどくどう必要はない。

芸術など、世の中が矛盾にみち、時代が閉塞していると感ずる気持の上にだけあつてよいではないか。悟りの世界にいる人が芸術を考える気持など僕にはわからぬ（『春琴抄後語』の読後感『文学界』一九三四・七）。

保田は、「僕らがどんな時代にあるかを知るのは、より苛酷な精神」だと言っている。彼は、芸術としての小説は「巧い作品を描こうとする意識」以上に、矛盾を抱えたこの世界で「生きることへの情熱や、よりよき世界への情熱」によって支持されると考えている。つまり保田は、自分たちの生きる時代をより正しく認識するために、ストーリーを破綻なく語ることより、「世の中が矛盾にみち、時代が閉塞している」と感じる青年たちの苦闘を感じさせることこそ重要だとするのである。¹⁴ そう言えば横光利一は、先掲の「文芸復興座談会」で、『春琴抄』にかかわって「私よりも若い作家の創作上の苦しみと云うものは、書こうとする苦しみであるよりも、頭に浮んで来たものをどう処理しようという苦しみ」ではないかと述べていた。

このように見てくると、かれらの一連の発言には、ジャンルとしての小説に対するある種の共通理解が潜在しているように思う。ごく粗っぽい言い方をすれば、小説にとっての問題は、題材を巧みに配置したウエル・メイドな物語を作ることや、そのための技術的な修練を積むことではなく、そこに刻みつける精神や思想のありようだとする発想である。

この点に、「大衆文学」に対する強烈な自意識が透けてみえることは指摘するまでもない。また、他ならぬ谷崎潤一郎が芥川龍之介との論戦の過程で語っていたように、そもそも小説とは何をどう書いても構わない形式である。定義できないことが定義であるという奇妙さがジャンルとしての小説の特質なのであつてみれば、小説という器に、ひねりの効いた警

句や葛藤を抱えた時代の青年たちの精神的肖像や現代に固有の思想的課題を盛りつけることに、何ら問題は存在しない。だが、この立場で小説を考えるなら、どんな言葉で・どのように世界を構築していくかという関心は後景化するだろう。深遠な思想を刻みつけるのも流動する意識を定着させるのも結局のところは言葉だが、そして実際的には言文一致以後の日本語の書き言葉だが、「言語と云うものは案外不自由なもの」で、「人間が心に思っていることなら何でも言語で現わせる、言語を以て表白できない思想や感情はない、という風に考えたら間違いであります」（『文章読本』中央公論社、一九三四）という谷崎の親切的な忠告は、果たして彼らに届いていたのだろうか。

井口時男は、「昭和十年前後、文学において、表象機能の混乱・失調をもっとも先鋭なかたちで自覚し、実践したのは小林秀雄の後続世代に属する太宰治と保田與重郎だった」と指摘している⁽¹⁵⁾。だが、興味深いことに、自己表象の不可能性について語り、リアリズムとは何であるかを熱心に語った同時代の文学の書き手たちは、『文章読本』の示唆にはほとんど無反応だった。決して少ないとは言えない『文章読本』評を眺めてみても、「わたしは表現の形式美よりも、たとい乱雑と混雑を伴うていても適切な文章を選択する」が、それは「文章の問題であるよりも視角度と把握の如何が先行する」（新居格「文章に対する根本観念」『文芸』一九三五・四）とか、『文章読本』は「文章を説きながら、認識という事柄が不当に無視され」ている（仙崎三郎「谷崎『文章読本』について——認識と人生」『文学評論』一九三五・五）などと語られてしまうのだ。ありていに言って、『春琴抄』をはじめとする谷崎の〈言語をめぐる冒険〉は、少なくとも同時代言説のレベルでは、彼個人の技芸や文体の問題として論じられるばかりで、書き言葉としての日本語それ自体への着意や小説形式の可能性の探究として読まれた形跡は乏しいのである。

一九三〇年代初めの谷崎の文学的孤立は、それ以前や以後とはいささか異なる性質を有しているとわたしには思える。『春琴抄』前後の谷崎は、同時代の文学言説にとつての問題に彼なりのやり方で接近していたが、一方で、谷崎に続く世代の書き手たちは、谷崎と彼のテクストを導入しつつ歴史化することで、みずからの文学的な立脚点を作ろうとしていたの

だった。この不幸な接近とすれ違いは、日本語で書かれた一九三〇年代の文学をめぐる問いの地平を考える上で、無視できない論点を提示しているように思う。

〔付記〕資料の引用にあたっては、適宜通行の表記に改めている。

註

- (1) 谷崎Ⅱ芥川論争は、同時代の〈心境小説〉をめぐる議論と並行して行われたが、「話」らしい話のない小説」や小説の構築性について議論する際、谷崎も芥川も〈心境小説〉〈本格小説〉等、当時の文学論争で使われていた語彙を用いていない。この点については、拙著『言葉を食べる 谷崎潤一郎、一九二〇～一九三一』(世織書房、二〇〇九)で論じている。
- (2) 鈴木登美「モダニズムと大阪の女——谷崎潤一郎の日本語論の時空間」(『文学』隔月刊、二〇〇〇・九、一〇)。
- (3) 坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』(名古屋大学出版会、一九九七)。
- (4) 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)。
- (5) 金子明雄「春琴抄」(『国文学』一九九三・一二)。「谷崎潤一郎作品論事典」中の一項目。
- (6) 水村美苗「谷崎潤一郎の「転換期」——『春琴抄』をめぐる——」(『日本近代文学』二〇〇三・五)。
- (7) 創元社から刊行された単行本『春琴抄』の広告には、「愛すればこそ自ら盲いて盲目の麗人に殉ずる纏綿たる至情は脈々として生命奥底の金銭に触る、昭和文壇随一の傑作。しかも氏は本書の装幀を創案する為に、殆ど創作と同じ苦心を払い、漸く此の独創の装幀芸術を大成された。氏の芸術の全貌は本書に於て始めて間然する所なく顕現した」というコピーが読まれる(『読売新聞』一九三三・一二・一四)。
- (8) 平野謙『文学・昭和十年前後』(文芸春秋社、一九七二)。また、一九三〇年代半ばにおけるフィクションとノンフィクション(記録)の問題については、松本和也「昭和十年前後の私小説言説をめぐる——文学(者)における社会性を視座として——」(『日本近代文学』二〇〇三・五)、同「昭和十年前後の「リアリズム」をめぐる——饒舌体・行動主義・報告文学——」(『昭和文学研究』二〇〇七・三)を参照。

- (9) この座談会の出席者は、横光と菊池のほか、深田久彌・広津和郎・川端康成・小林秀雄・直木三十五・佐藤春夫・杉山平助・徳田秋聲・宇野浩二。
- (10) 山本亮介『横光利一と小説の言語』(笠間書院、二〇〇八)。
- (11) 丸川哲史「帝都への抵抗」(『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』青土社、二〇〇四)。なお、丸川の議論は『鴎屋春琴伝』を鳴沢てるが書いたテキストと断定する粗雑なものだが、丸川は、谷崎の「オーソドックスな小説の叙述編成」に対する方法的な意識を、「関東大震災以降の江戸的な都市気質の消滅と、その一挙的な帝都東京への再編成に対する(無)意識的抵抗」と論じている。同時代の文学言説とのかかわりの中で『春琴抄』「春琴抄後語」を位置づけるわたしの見解とは立場を異にしている。
- (12) 注6、水村前掲論文。
- (13) 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』一九九一・四)。
- (14) この時期の保田與重郎の文学的立場については、拙稿「死に行く者の自意識——保田與重郎初期批評論」(『講座文学10 政治への挑戦』岩波書店、二〇〇三)で検討している。
- (15) 井口時男「保田與重郎——イロニーと「女」」(『群像』一九九九・七)。