

書評

日高佳紀著『谷崎潤一郎のディスクリール 近代読者への接近』

大原祐治

「読む」「ことと」「書く」「ことのあいだ」

数百部単位でしか流通しない研究書を刊行する場合でも、タイトルをどのように付けるのか、ということは大きな問題である。いたずらにひねったタイトルを付けるのは気恥ずかしいし、といってシンプルに過ぎるタイトルでは人目を引かない。文学に関する研究書の場合、作家の名前を前面に出すかどうか、ということも迷うところだろう。おそらく、作家の名前を押し出す方が、書店の棚に並べてもらえる可能性が高まるだろうが、射程の狭さや枠組みの古くさを際立たせてしまう危険もある。

本書『谷崎潤一郎のディスクリール 近代読者への接近』は、この点において、

いささかも迷うところのない、簡にして要を得たタイトルを付された研究書である。しかし、「あとがき」によれば、著者が研究対象として「谷崎潤一郎」という作家名を看板に掲げるに至るまでには、相応の曲折もあったようである。

著者が研究活動を始めた一九九〇年代前半は、旧来の作家論・作品論ベースの研究に対する懐疑に基づいて日本近代文学に関する研究が大きく変化していった時期にあたる。それが、作家の名前を挙げて自らの専門を説明することがためらわれるような、何とも微妙な空気の流れた時期であったことは、著者より少し遅れて研究の世界に足を踏み込んだ評者も記憶するところである。

しかし著者は、二〇〇七年にパリで行

われた谷崎に関する国際シンポジウムに参加することを通して、作家の名前を引き受ける気持ちになったのだと記す。言語や方法論の違いを越えて多岐にわたる刺激的な議論がなされる場にあつて、そのような議論を可能にしたのが「谷崎」の名に束ねられる魅力的なテキスト群に他ならなかった、ということ。このことを再確認したとき、研究対象としての谷崎潤一郎とそのテキストは、研究者としての「自らが抱く文化的・政治的・文学的な発想や関心、思考」を鍛え直すものとして、改めて立ち現れたのだという。だからこそ、著者は作家の名前の後に「ディスクリール」(言説)という語を接続する。著者にとって「谷崎」とは、「どこまでも言葉の姿以外で認識することはない」存在に他ならないのであつて、その

意味では本書は、生身の文学者・谷崎潤一郎がどのような時代を生き、そこで何を考えたか、ということを検討する類いの作家論ではない。そして、もちろんのこと、副題に用いられている「読者」という語が指し示すのもまた、同時代における実体としての読者たちの姿とイコールではない。実体としての読者の顔がはっきりと見えない近代社会のジャーナリズムの中で、一人の手練れの文学者が、作品のどこに、どのような形で「読者」の場所を用意し、そこへと招き込もうとしたのか。その試行錯誤の軌跡を、いくつかの作品を詳細に検討することを通して検証することが、本書の眼目である。

以下、まずは本書の構成について概観しておく。

冒頭に置かれた「序章 谷崎文学をディスクールとして読むために」では、文学研究の場において多義的に用いられることの多い「ディスクール」という用語／概念についての再検討が行われた上で、諸々の「歴史・社会的な制度や、挿絵、書物の装幀」などとの相関において文学

テクストを捉えるための視座として、この用語／概念が導入される。そして、多様な「術」と「学」が交錯する場としての身体／都市を描いた小説「秘密」を例に、「都市消費文化から遠ざかり、そこに作品の自律した価値を構築」することを志向するものとして、谷崎文学が定位置される。

続く本論は、四部構成からなる。第一部「メディアを横断するエクリチュール」では、「お艶殺し」「武州公秘話」「細雪」を対象に、発表媒体の質およびメディア環境との関係の中で変容するテクストの様態が丹念にたどられる。第二部「コンテクストとしての消費文化」では、「小さな王国」および「痴人の愛」を対象に、テクストに描き込まれた同時代の社会的コンテクスト、とりわけ貨幣経済および教育に関する問題が析出されていく。第三部「歴史へのパースペクティブ」では、「乱菊物語」「盲目物語」「聞書抄」といった歴史・時代小説が取りあげられ、読者の存在を意識しながら歴史と文学のあいで行われた実験の様相が浮き彫りにさ

れる。第四部「翻訳行為としての読むこと」では、「蘆刈」および「源氏物語」の現代語訳が取りあげられ、古典を媒介とした文体実践の試みが検証されていく。

まさしく、「諸作品において、それぞれの物語の発話過程のただ中で感得される言葉の力をすくい上げようとする試みである」という序章末尾の言葉に違わず、本書には、全体を強く統合しようとする力は働いていない。とはいえ、このことは本書が一貫性を欠いたまとまりのない書物である、ということの意味するわけではない。本書全体は、副題にも用いられた「読者」というキーワードによつて確かに構成されているのだが、そうでありながら、各章で用いられる「読者」という語の含意が決して一枚岩ではないために、結果として各章ごとの読後感は一つとところに着地するところがないのである。読みやすい文体と明晰な論理展開によつて支えられているにもかかわらず、本書の全体像を簡潔に言い表すことは必ずしも容易ではない。

とはいえ、あえて大まかなまとめ方を

すれば、本書は明らかに前半（第Ⅱ部まで）と後半（第Ⅲ部以降）とで、その論調が変わる。それはつまり、「読者」という存在をどの次元において捕捉しようとするのか、ということをめぐる差違である。

本書前半において、「読者」をめぐる問題系は、作品が書かれ、発表される同時代性の中で論じられる。たとえば、発表当初から好評を博し、続けざまに二種類の単行本が刊行された「お艶殺し」の場合、その受容のあり方は物語の通俗性のみならず、挿画との相乗効果によってもたらされたということが、当時の日本画壇の動向の確認や、挿画の図像分析などを通して検証される。留意すべきことは、こうした結果が作家・谷崎の意図によって説明されているわけではない、ということである。谷崎にとって、「お艶殺し」のヒットとは、意図せざるものという側面が少なくなかった。しかし、そうであるからこそ、谷崎はこの作品を介して、自らの想定範囲に留まらない「マスの読者」の存在を感じ取ることになる。戦後

に至るまで、谷崎がしばしば旧作に手を入れながら再刊本を出すことの意味を考える上で、この視点は重要である。著者が指摘するように、再刊に際して谷崎が行う改稿は、しばしば物語内容の次元の変更というよりは文体の変更や時代背景の膿化といった傾向を見せる。このことは、谷崎が読者に「何を読ませるのか」ということのみならず、あるいはそれ以上、「どのように読ませるのか」ということについて非常に自覚的な作家であったことを裏付ける。

「武州公秘話」の場合もまた、未完に終わった雑誌「新青年」における初出版から、中央公論社から刊行された単行本（完結版）への変化について、著者は読者層の変化に対する谷崎の戦略的な書き換えとして単純に説明するようなことはしない。むしろ、ここで検討されているのは、「おそろくは谷崎自身も予想しなかった質の」読者との遭遇という事態である。そしてここでも、「初出と単行本両テクストの間には、物語で起きるエピソードそのものに大きな異同はない」にもか

かわらず、「語りの方法」の次元において生じた大きな変化が問題化される。しかし、著者が強調するのは、こうした変化が谷崎の意図を十全に反映した効果的な改稿であったとは必ずしも言えない、ということである。すなわち、「中央公論社創立五十周年記念出版」として刊行されたこの書物においては、初出媒体であった雑誌「新青年」に特有の「探偵小説」趣味の引き剥がしを企図して行われたかもしれない改稿は、結果的に「語り手と現実の作者である谷崎潤一郎」とを「直接的に接続」するような回路を形成してしまうのであり、単行本版を手にするのは、専ら谷崎の「固有名に引き寄せられた読者」である、という現象が出来ることになる。

さらに、戦争を過ぎ越して書き継がれた「細雪」の場合、「（制度としての家）の論理から読者を引き離す機能を担う存在」を作中に配置し、そこに読者を招き込もうとしても、想定外の読者あるいは期待されざる読者の存在が、物語の生成を寸断してしまう。すなわち、検閲をす



る当局およびそのような検閲のコードを内面化してしまった一般読者たちの存在である。

一方、「小さな王国」や「痴人の愛」を論ずるパートでは、一転して「読者」という語がほとんど登場しない。しかし、それは「読者」をめぐる問題系が扱われなくなるといえるのではなく、むしろ読者と作者を対峙させ、そのせめぎ合いや駆け引きを論ずるのではなく、むしろ両者を大きく取り巻いている同時代の歴史・社会的なコンテクストを徹底して検証することが志向されるからである。

学校と教育をめぐる制度および価値観が変遷する中で、社会における教員の位置づけが「聖職」から「社会システムの中」の一職業へと組み込まれていくさまを注釈的に読み込むことで、教員／生徒間、あるいは大人／子ども間の権力転倒の物語が実現していく過程を浮かび上がらせる「小さな王国」論と、学歴に支えられた「中級以上のエリート・サラリーマン」としての河合譲治と、制度の外において自らの耳だけで体得した音楽や英

語を媒介にして「西洋人」そのものになりおおせてしまうナオミとの間で繰り広げられる価値転倒の物語として展開される「痴人の愛」論と。ここでは、コンテクストを十全に共有しない後年の読者が、過去に書かれた文学作品に対してどのようにアクセスするのか、ということをめぐる、明解な実践例が提示されているといつてよい。

以上、ここまでまとめてきたように、本書の前半はメディア論／読者論的な立場に基づく文学研究として、シンプルにして説得力のある議論を展開している。しかし、逆に言えば、このスタイルが最後まで貫かれてしまうのであれば、本書における「谷崎潤一郎」の名は他の作家名と入れかえ可能だということにもなりかねない。

ところが、後半（第三部）にさしかかるや、本書における「読者」概念は、単純なメディア論／読者論の枠組みを踏み越えはじめる。すなわち、「読者」と並ぶ本書におけるもう一つのキーワードである「歴史」という語の導入とともに、「谷

崎潤一郎」の名は、作者の名としてのみならず（あるいは、それに先立つて）まづ何より、一人の「読者」として登場することになるからである。

著者は、谷崎の書いた歴史・時代小説の一つである「乱菊物語」を論ずるに先立つて、芥川龍之介とのいわゆる「小説の〈筋〉論争」の舞台として知られるエッセイ「饒舌録」の連載第一回目に改めて注目する。ここで谷崎は、「身辺雑記や作家の経験をもとにしたもの」を斥け、「うそのことではないと面白くない」と記すのだが、本書の文脈において重要なのはおそらく、この時の谷崎が「うそのこと」でないと「書く気にもならないし読む気にもならない」（傍点評者）と記していたことである。このことは、著者も引用するように、谷崎が同じ文章の別の箇所でも中里介山の小説「大菩薩峠」を「たゞの通俗小説ではない」と評していたこととも連動する問題である。つまり、ここで谷崎は一人の「読者」として、自分はどういうような作物を好んで「読む」のか、ということを出発点にすることで、どのよ

うな作物を「書く」のかということをめぐるマニフェストを展開しているのである。

しかも、ここでさらに重要なのは、著者が的確に指摘するように、谷崎にとつての問題意識が、作者の実生活かつくりごとか、という素材論の次元にあるのではなく、あくまで「小説を創作する方法の問題として述べられている」ことである。著者によれば、これと同様の主張は、すでに「饒舌録」に先立つて書かれたエッセイ「芸術一家言」に見られるという。ここで谷崎は、自らを含む読者の「読む」という行為を対象化しながら、里見弴「恐ろしき結婚」という小説に対していささか屈折した評価を与えている。すなわち、谷崎によれば、この小説は「読後の反省意識からすれば失敗作でありながら、読書行為の過程である部分を積み重ねていく「組み立て」においては成功している、特殊な小説」である。こうした屈折した評価のあり方から著者は、谷崎が小説を単に内容ないし素材の観点から捉えるのではなく、読者による読書行為という次元

からこそ捉えようとしていたことを鋭く指摘する。

こうした観点に立つならば、昭和初年における谷崎が歴史・時代小説を書くこととするとき、その問題意識は「歴史」という素材そのものにあつたわけではなく、あくまで、読者にどのような読書経験をさせるのか、という「組み立て」の次元にあつた、という事実が浮かび上がってくるだろう。しかも、谷崎自身が「乱菊物語」連載に先立つ「はしがき」で記したように、「比較的人々に馴染みが薄い」時代および「政治的中心地」ならざる「辺陲」を物語の舞台に据え、史料を自らが読んだ上で、自由に「羽根を伸ばす」ようにして書くことに眼目があつたのだとすれば、谷崎の考える小説とは、読むことと書くことが緊密に切り結び合う場であつたということでもあるだろう。

著者の論述は、あくまで谷崎論の枠組みの中にとどまろうとする禁欲的なものであるが、おそらくこうした問題は、昭和初年における文学場そのものへと波及するものであるはずだ。評者自身もかつ

て論じたことであるが（拙著『文学的記憶・一九四〇年前後―昭和期文学と戦争の記憶』参照）、一九三〇年前後の文壇において、歴史・時代小説は俄に注目を集めていくジャンルとなる。すなわち、「贅物」小説とも蔑称される大衆時代小説を歴史学的な知見を踏まえた「歴史小説」へと進化させることで、通俗性と芸術性とを両立させ、読者たちの支持を得ようとする機運が高まり、さらに書くべき内容と場とを失つた転向作家たちがそこへ流入してくるといった構図が形成されたのである。当然、ここにはプロレタリア文学運動における「芸術大衆化論争」の残響が存在しており、いかにしてジャーナリズムの中に作品発表の場を保持し、マスとしての大衆読者を獲得するのか、といった文壇作家たちの問題意識がここには看取される。

一方、谷崎はこうした動向に先立つて、しかもまったく異なる動機から、歴史・時代小説の領域に足を踏み出していた。谷崎にとつて読者とは、単に数量的に獲得される存在ではなく、自らの作品

の中にあつて、その読書行為によつてテキストの意味生成に参与する存在にほかならない。しかも、そこで選択される歴史という主題は、必ずしもその内容面での必然性によつてのみ選択されているわけではなく、それを読む読者のコミットメントをお膳立てしやすい、という形式的な側面において選択されている意味合いが大きい。同時代文壇の動向と谷崎の方法との距離感から見えてくる問題は小さくないように思われる。

さらに、歴史・時代小説に関する谷崎の方法意識についての検討は、「九月一日」前後のこと」と「盲目物語」を対比的に考察する第七章において深化される。織田信長の妹・お市の方をはじめとした「誰でも知つてゐる」人々の物語を描くという選択は、「乱菊物語」の方法とは異なり、自由な想像力によつて物語を飛躍させることは難しい。ならば、なぜ谷崎はわざわざそのような選択をなしたのか。著者はこの問題を考えるための補助線として、関東大震災という近過去を扱った一九二七年のテキストを取りあげる。

小説ならざる隨筆として分類されることもあるこのテキストは、著者の精緻な分析が明らかにするように、実はかなり込み入った構造を有している。すなわち、一九二六（大正十五）年に書かれたこの文章の中には、一八九四（明治二十七）年の地震について一九一六（大正五）年に書かれた「病魔の幻想」という文章を読み返しながら記す、という階層化した時間が織り込まれている。しかも、当然ながら、作者と読者の間には、文章の表題として示された一九二三（大正一二）年の関東大震災（「九月一日」）の経験が共有されているはずであるが、テキスト中でその経験は結末部に至るまで隠蔽され続ける。

著者によれば、このような構造は「書き手（語り手）」と読み手の共犯関係の上にしか成立しないものであり、これを読む「読み手の認識は、書かれた《歴史》を読むときのそれによく似ている」という。なぜなら、読者は「九月一日」をそれぞれ個別的な記憶や体験として捉え返し、それぞれの「九月一日」後の読者

個々のレベルでの生き直しを促」されることになるからである。

「饒舌録」における谷崎は、この作品に対する「あれは小説ではない」という宇野浩二の批判を受け入れ、「《筋》の面白さ」をもった「小説」をその対極に位置づけるわけだが、著者はこのような谷崎の態度を重視し、次のように述べる。

《歴史》的コンテキストは、読者はいかにして物語に参画させるかという戦略の上で機能することになるであらう。

「九月一日」前後のこと」は、そこを敢えて断ち切ることによる、別の表現形式が目論まれたものだったのではないか。その意味でまさに「小説ではない」のである。

そして、著者はこれに対置されるものとして、「大文字の《歴史》を自らの創作に取り込む」試みたる「盲目物語」を挙げ、そのレトリックを分析していく。

非常に重要な指摘であり、谷崎と「歴史」の問題を考える上での出発点を規定



し直す議論であるというべきだが、一方でこのような明晰な構図を立ち上げることにについて、評者が一抹の躊躇を覚えたことも率直に記しておきたい。

著者は、「歴史小説」の位置は、たとえば「九月一日」前後のこと」のような純化された個別体験・記憶のみの言説と、「歴史」との中間ぐらゐのところにあり、という見方を提示していた。しかし、果たして「九月一日」＝関東大震災とは、同時代の読者たちにとつて「個別体験・記憶のみ」のものだったと断定できるものだろうか。震災に関する言説は被災直後から社会に溢れ、当の被災者たちはそれを読んで自らの身の上にフィードバックする。そして、その過程において、自分自身が当事者として言説の中で「歴史」化されていくことを実感することだろう。これは、大きな災害や戦争のような出来事のためだけに生きる者たちにとつて、不可避の出来事である。ならば、「個別体験・記憶」と「歴史」との二分法は、著者が考えるほど明瞭な形では存在しないのではないだろうか。

このことは、一九三五年に連載された後、一九四三年に単行本化されることになる「聞書抄」において、よりクリティカルな問題につながる。谷崎自身によつて「第二盲目物語」として位置づけられたこの小説は、先行する「盲目物語」同様、内容としては史書にも記され、人口に膾炙した「大文字の〈歴史〉」を取りあげながら、その余白を押し広げ、「あり得たかも知れない他の〈歴史〉」を提示するという構造をもつ。しかし、このような小説を読む読者たち、とりわけ単行本版の刊行された戦時下の読者たちは、いままさに遂行される戦争——〈世界史〉を書き換える皇国の唯一無比の歴史的实践——の中を生き（生きさせられ）、そのことを追認し、すぐさま歴史化しているような言説に取り巻かれ、それを読んでいる（読まされている）はずである。

そうだとすれば、「聞書抄」とその読者たちとの関係は、「九月一日」前後のこと」とその読者たちとの関係と、実のところそれほど大きく異ならないのではないだろうか。谷崎の歴史・時代小説が、「複

数の声がせめぎ合い、語る／聞くことの連鎖によつてそれぞれの現場が生み出される」「一つの事実性をいかにして避けていくかといった解釈の複数性を体現する」ものである、という著者の指摘が重要にして説得力あるものであることは間違いない。しかし、同時にこうした評言は、実は歴史・時代小説についてのみ言えることではないかもしれない、という可能性を感じさせるものでもある。その意味で、評者は著者による「春琴抄」論をこそ読みたい、という思いを禁じ得なかった。

とはいえ、本書にはその代わりに「蘆刈」論が収録されている。語り手たる「わたし」が古典を「読み」、そのゆかりの地を散策する中で遭遇した男から聞かされた話を紡ぎ直す、という構造を持つこの小説は、男の語る物語内容それ自体が、幼い頃に父から一方的に語り聞かされた内容であると同時に、自らの直接経験の記憶がそこへ絡まり合っている……というような複雑性を内包している。著者は、このような作品構造について「起源

や史実といったものに駆り立てられる過程を物語化したという意味での「歴史」と構造的にバラレル」なものである、と端的に定位する。

谷崎におけるいわゆる「古典回帰」とは何だったのか、という問いに対する答えとして、このような評言は説得力に富む。そして、このような挑戦的な創作活動を担保するものとして、本書の最終章で論じられた谷崎による『源氏物語』の現代語訳の試みは捉え返されるべきなのだろう。本書はその意味で、文体と形式に関する飽くなき探求者としての谷崎潤一郎の姿を、あくまで谷崎の残したテクストそのものから浮かび上がらせようとする粘り強い意志に満ちた書物であった。その意志は、確かに読者たる我々に届く強度を有している。

それにしても惜しまれるのは、本書が刊行されるや否や、版元が事業停止状態に陥ってしまったことである。新しい全集の刊行が始まり、改めて谷崎潤一郎という存在が注目を集めている現在、本書のようなすぐれて批評的な研究書が、少

しでも多くの読者／研究者の手元へ届くことを念じてやまない。

〔A5判・三〇五頁・双文社出版・二〇一五年一〇月刊〕

（千葉大学准教授）