

ハーディの『恋の霊』と谷崎の『痴人の愛』
—プラトニズムの周辺—

宮崎 隆義

Hardy's *The Well-Beloved* and Tanizaki's *Chijin no Ai*
— From the Viewpoint of Platonic Idealism —

Takayoshi MIYAZAKI

Abstract

Both Thomas Hardy and Tanizaki Jun'ichiro were known to be interested in Platonic Idealism at one time. Hardy's unique novel, *The Well-Beloved*, is a record of Jocelyn Pierston's obsessive love of Avice Caro: he seeks after his 'Well-Beloved,' an epitomized ideal of woman, which incarnates in various women's bodies. His firm conviction at the age of twenty of the embodiment of his 'Well-Beloved' in Avice the first is carried over to Avice the second (Avice the first's daughter) and then Avice the third (Avice the first's granddaughter) in his forties and in his sixties severally for long twenty years. His inclination strongly resembles Joji's infatuation with Naomi in *Chijin no Ai* from the viewpoint of Platonic idealism. Joji's intention is to bring up Naomi, a girl of fifteen years old and waitress at a café, as an ideal lady with much accomplishments. His intention is to put his ideal of woman into Naomi's white beautiful body; her face and body look Western or Eurasian. Against his intention, Naomi turns to be merely a silly enchantress.

In both cases the most interesting point is that photographs as the record of the past and momentary aspects of faces and fractions of the real faces and bodies work as apt means to conjure up their own ideal woman in their mind. Pierston and Joji most tenaciously seek after their own ideal woman through the incarnated media as Avice the second and the third, and Naomi. And also Tanizaki is known to be a dedicated story-teller, establishing the first person narration in *Chijin no Ai*, which literary method is compared with Hardy's idea of tale as a story-telling art.

A new vista might be opened for appreciating each author's literary inclination by contrasting the works which show Platonic idealism.

I

トマス・ハーディと谷崎潤一郎との関係については、『春琴抄』（昭和8年）が短編集『貴婦人の群れ』（*A Group of Noble Dames*, 1891）の中の「グリーブ家のバーバラ」（'Barbara of the House of Grebe'）をヒントとして生まれたものであることは既に知られていることであるけれども¹⁾、ハーディと谷崎との間に強い親和性があることは、ふたりがともにプラトニズムに関心を抱いていたことから検証することができる。その点で、ハーディの『恋の霊』（*The Well-Beloved*, 1892, 1897）と谷崎の『痴人の愛』（大正13-14年）を対比し検討してみることは、谷崎の特に『痴人の愛』以降の傾向を探る上で意味があるう。

ハーディがプラトニズムに関心を抱いていたことは、『恋の霊』が単行本として出版された際に付せられた序文から知ることができるが、それ以前の「小説の科学」（1891年）においてもその傾向は窺うことができる。

'Not only was it published serially five years ago but it was sketched many years before that date, when I was comparatively a young man, and interested in the

1) 太田三郎。「トマス・ハーディと谷崎潤一郎—『春琴抄』をめぐる問題—」、『学苑』。昭和35年4月。

Platonic Idea, which, considering its charm and its poetry, one could well wish to be interested in always. . . . There is, of course, underlying the fantasy followed by the visionary artist the truth that all men are pursuing a shadow, the Unattainable, and I venture to hope that this may redeem the tragi-comedy from the charge of frivolity. . . .'²⁾

Once in a crowd a listener heard a needy and illiterate woman saying of another poor and haggard woman who had lost her little son years before: "You can see the ghost of that child in her face even now."

That speaker was one who, though she could probably neither read nor write, had the true means towards the "Science" of Fiction innate within her; a power of observation informed by a living heart.³⁾

一方、谷崎は、「早春雑感」（大正8年4月）において、いわゆるプラトニズム宣言を行っている。

芸術家の直感は、現象の世界を躍り超えて其の向こう側にある永遠の世界を見る、プラトンの観念に合致する。

谷崎の場合にもプラトニズムの兆しはそれまでにも見られ、上のプラトニズム宣言の後、『鮫人』（大正9年）や『青い花』（大正11年）にはその傾向がさらに明確に表れており、大正13年から14年の『痴人の愛』は、讓治の告白を通して、アイデアを想起させる媒体としての肉体と、その肉体とアイデアとの乖離の問題が鮮やかに提示されている。それはまた、『刺青』（明治43年）に遡る問題であると同時に、ハーディの『恋の霊』の主人公彫刻家ピアストーンが生涯抱える問題でもある。

2) Hardy, F. E. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. London and Basingstoke: Macmillan, 1975: 286.

3) Orel, Harold (ed.). 'The Science of Fiction,' *Thomas Hardy's Personal Writings*. London: Macmillan, 1967: 138.

II

20歳の彫刻家ジョスリン・ピアストン(Jocelyn Pierston)には、すでにその名前の響きに「石を穿つ」というアレゴリカルな意味が持たされていて、あのピグマリオンの神話を想起させるが、彼は、自分の理想の女性を「恋の霊」(The Well-Beloved)、アイデアとして求めており、その「恋の霊」はいろんな女性に姿を変え長年に渡って彼を翻弄するのである。

To his Well-Beloved he had always been faithful; but she had had many embodiments. Each individuality known as Lucy, Jane, Flora, Evangeline, or what-not, had been merely a transient condition of her. He did not recognize this as an excuse or as a defence, but as a fact simply. Essentially she was perhaps of no tangible substance; a spirit, a dream, a frenzy, a conception, an aroma, an epitomized sex, a light of the eye, a parting of the lips. God only knew what she really was; Pierston did not. She was indescribable.⁴⁾

幼くして母を失っているピアストンの「恋の霊」の追求は、失われた統一感の回復、母性との一体化による楽園願望であるとヒリス・ミラーやジョン・ファウルズらは指摘しているが⁵⁾、谷崎の作品に窺われるいわゆる母恋いの傾向と同じものとも考えることもできよう。『痴人の愛』⁶⁾において讓治とナオミが住む「お伽噺の家」(24頁)は、永栄啓伸氏が指摘するように、讓治の幼児期へ

4) Hardy, Thomas. *The World's Classics, The Well-beloved*. Oxford: OUP, 1986: 16. 以下、引用はすべてこの版に依る。

5) “. . . to get back the lost unity. . .,” Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell, 1982: 167, “. . . the early oneness with the mother. . .,” Fowles, John. ‘Hardy and the Hag,’ *Thomas Hardy After Fifty Years*, ed. by Butler, L. J. London: Macmillan, 1981: 31.

6) 谷崎潤一郎。『痴人の愛』。新潮文庫、平成4年。以下、引用はすべてこの版に依る。

の願望、母性への回帰の象徴であると捉えることができるだろうが⁷⁾、それは失われたもののアイデア化なのであり、ピアストンが、幼なじみであるエイヴィス・カロウ(Avice Caro)と出会い婚約した後に別れ、その後40代、60代に至りながら、彼女の子供エイヴィス2世、そしてさらにその孫に当たるエイヴィス3世に、自分の年齢を顧みることなく求愛するのも、亡くなって失われたエイヴィス1世が彼の「恋の霊」としてアイデア化されているからなのである⁸⁾。

彫刻家は素材である石や粘土を、自分が想起する理想のアイデアに従って様々な形を与え刻む者であろう。彫り上げ、創り上げられた彫刻や彫像は、彫刻家が追い求めるアイデアの束の間の様相、いわば断片が具象化されたものであって、たとえ作品が様々な姿形を取ろうともそれには常にアイデアが反映されている。それはまた瞬間の形象化でもあり、彫刻家であるピアストンは、彼のアイデア、移ろいさまよって捕らえどころのない自分の「恋の霊」の、その一部を捕らえ、彫像というものに形象化し、停止、定着させようとするのである。エイヴィス2世を世話すべくロンドンにある自分のアトリエに連れてゆき、そこで彼女を眺めるピアストンには、彼女の顔やその造作、その一部分が、亡きエイヴィス1世を彷彿させる媒介であることを認め、彼の芸術上の創造がその「恋の霊」であるエイヴィス1世を形象化しようとする努力であったことを知る。

She archly weighed that remark without further speech. It was tantalizing conduct in the face of his instinct to cherish her; especially when he regarded the charm of her bending profile; the well-characterized though softly lined nose, the round chin with, as it were, a second leap in its curve to the throat, and the sweep of the eyelashes over the rosy cheek during the sedulously lowered glance. How futilely he had laboured to express the character of that face in clay, and, while

7) 「この告白物語の枠組の底を流れる主旋律は、養育の失敗でも、ナオミへの拝跪でも、讓治のマゾヒズムでもない。実は、「お伽噺の家」における、少女ナオミとの無邪気で清らかな愛と信頼と希望に満ちた世界への追憶なのである。・・・そんな二人の葛藤が続くなかで、突然登場する〈母の死〉は象徴的である。・・・ここで母が消え、ナオミが選択されるのは、讓治の幼児的固着からの脱皮を促すものであったことは言うまでもない。」永栄啓伸、『評伝 谷崎潤一郎』、和泉書院、1997年：51—56頁。

8) 「恋の霊」(The Well-Beloved)が「肉体化する」(incarnate)という点で、語源的にラテン語で「肉」(flesh)を表す‘Caro’が、姓として引き継がれるのもアレゴリカルである。

catching it in substance, had yet lost something that was essential! (121-122)

アイデアを捕らえて形象化すること、それはまた不可逆的な時間の流れに対する抵抗の行為でもあり、彼が「恋の霊」を追い求め続けるのは、その流れに逆らうことができず老いてゆく人間の抵抗の姿でもあるといえるが、彼には決してアイデアのその本質、本体を捕らえることはできないのである。

ピアストーンが、「恋の霊」が具体的にある女性に肉体化したと考えるときには、必ずといってよいほど閉ざされた空間が形成される。洞窟(cave)、雨宿りのために潜り込んだひっくり返されたボート(lerret)の中、列車のコンパートメント(compartment)、辻馬車の中(cab)、廃墟の城の中(ruin)、傘の中(umbrella)、等、「恋の霊」が肉体を持ち、ピアストーンが求愛をする場面では必ずといってよいほど閉ざされた空間が形成される。彼が生まれ育った故郷「スリンガーズ島」(The Isle of Slingers)も、実際には半島であるけれども、空間的には「島」(isle)という閉ざされた空間となっている。そしてそのイメージの連鎖から考えると、ロンドンにある彼の彫刻制作の場、アイデアの具象化の場である「アトリエ」(studio)は、閉ざされた空間として重要な意味を持っていると考えてよいであろう。

この閉ざされた空間としての「アトリエ」に注目して、谷崎の『痴人の愛』を眺めると、譲治とナオミが移り住む大森の洋館は、「何とかと云う絵かきが建てて、モデル女を細君にして二人で住んでいた」(23頁)という家であり、そこには「いやにだだっ広いアトリエ」(23頁)がある。この大森の洋館は、まさに譲治の考える理想の女の創造の仕事場となるのである。

III

谷崎の『痴人の愛』は、ナオミとの秘められた生活の経緯が、譲治による一人称の告白体で綴られる。

私はこれから、あまり世間に類例がないだろうと思われる私たち夫婦の間柄に就いて、できるだけ正直に、ざっくばらんに、有りのままの事実を書いてみようと思います。それは私自身にとって忘れがたない貴い記録であると同時に、恐らくは読者諸君にとっても、きっと何かの参考資料となるに違いない。(5頁)

告白によって、ふたりの秘められ閉ざされた空間が、我々読者に対して解き放たれることになる。だが、そうして「貴い記録」であるこの『痴人の愛』は、あの『春琴抄』の「鴟屋春琴伝」という小冊子、佐助の「記録」が驕慢な春琴のその外面の美しさを永遠化したように、言説を通して、ナオミの肉体の美しさとその悪魔的妖艶な魅力を抽象の空間の中で永遠化しているのである。

「活動女優のメリー・ピクフォードに似たところがあって、確かに西洋人じみて」(6頁)いる体つきの15歳の少女奈緒美と知り合い、やがて彼女を引き取り、名前の呼称をカタカナの「ナオミ」(6頁)として「何処へ出しても耻かしくない、近代的な、ハイカラ婦人」(52頁)に育て上げ、「徐おもひにその成長を見届けてから、気に入ったらば妻に貰う」(10頁)ことを目論む讓治の姿には、あのピグマリオンの神話が重なり合う。ロシア人のダンス教師シュレムスカヤ夫人を知り、その「大理石」のように「白い手」(90頁)に驚かされる讓治は、その「白さ」をナオミにも認めているが⁹⁾、そこには『青い花』で示された「裸体の女の大理石の像」のイメージを探ることもできる¹⁰⁾。ここに引き合いに出されているメリー・ピクフォードという活動女優は、その女優という性格から、多くの観客が想起する女性美、ある種一般化普遍化されたものとしての美を体現していると考えられるだろう。映画館という場所は、いうまでもなく暗闇が支配する閉ざされた空間を成しており、安部公房の『他人の顔』にもあるように、観客たちがその暗闇の中でスクリーン上の男優や女優と一時的に顔の交換をする場所でもある¹¹⁾。それは、ある意味で自分という肉体の形象を捨て、自らを男優や女優が持つ理想の美に仮託し委ねること、その

9) 「白」を巡るイメージについては、永栄啓伸、『谷崎潤一郎試論—母性への視点—』、有精堂、1988年：82—117頁、前田久徳、『谷崎潤一郎 物語の生成』、洋々社、2000年：69—100頁を参照。

10) 「あぐりと云ふものを考へる時、彼の頭の中は恰も手品師が好んで使ふ舞台面のやうな真ツ黒な天鷲絨の帷を垂らした暗室となる、一そしてその暗室の中央に、裸体の女の大理石の像が立つて居る。その「女」が果してあぐりであるかどうかは分からないけれども、彼はそれをあぐりであると考へる。」谷崎潤一郎、『青い花』。

11) 「・・・あそこじゃ、見物人はみんな、俳優のお面を借りてかぶっているわけだろ。自分の顔はいらないんだよ。映画館っていうのは、金を払って、しばらく顔の交換をしに行く場所なんだ。」安部公房、『他人の顔』、新潮文庫版：99頁。

美に隷属することを意味している。活動女優のメリー・ピックフォードに似た、西洋人じみた体つきの奈緒美の、その漢字名「奈緒美」を、カタカナの「ナオミ」と呼び替えることは、現実の「奈緒美」をうち捨てて、カタカナ名の「ナオミ」によって非現実化された彼女の「白い」肉体に、理想の女の美しい姿を投影し具象化することなのであり、従って、その美に譲治が隷属してゆくのは必然の成り行きともいえるだろう。また、多くの者が想起する美、擬似的に普遍化されたものとしての美を担うものは、当然多くの者と関わるのであり、美しい肉体を持つナオミが多くの男たちと関わるのも必然の成り行きなのである。

『刺青』において、女郎蜘蛛の刺青が、それを背に彫りつけられた女の本性を引き出したように、譲治は、カタカナの「ナオミ」という名前を奈緒美に彫りつけることによって、奈緒美の本性を引き出してしまう。そもそも譲治の目論見は、西洋人じみた白い肉体と顔を持つ奈緒美の、その内面をも磨き上げ「ナオミ」としての外面に一致させようとする努力に他ならなかった。譲治が考える「何処へ出しても耻かしくない、近代的な、ハイカラ婦人」は、外面ばかりでなくそれにふさわしい内面をも備えた、西洋人のような理想の女なのであり、始めの時点では、彼の目論見に乖離は見られなかったといつてよい。

譲治のピグマリオン的な試みは、二人が見つけた大森の洋館がさらにそのイメージを強く打ち出している。「いやにだだっ広いアトリエ」は、譲治の考える理想の女の創造の仕事場となるが、「モデル女を細君にして」いた前の住人の絵かきの姿が、ここで譲治の姿と重なり合う。だが、絵かきが、細君である実体のモデルを基にして、キャンバスの上にアイデアとしての理想の美を持った女を、観念の抽象の女の姿を描き出したのに対して、譲治は、自分の考える理想の女、観念としての女を、肉体を持つ実体としてのナオミを育て上げることにより、彼女の肉体とその内面に創り出そうとするのである。絵かきが、細君である「モデル女」という具象を、キャンバス上において、普遍的な美への変換という抽象化の作業をしていたのに対し、譲治は、ちょうど逆の工程を辿るように、彼が理想と考える美の抽象を、変容を免れ得ない実体、ナオミの肉体に具象化するという作業を行うのである。その作業を、譲治は「ナオミの成長」(43頁)と題する「一冊の記念帖」に、日記風に写真を交えて克明に記録してゆく。しかしながら、その作業にも関わらず、実体として肉体を持つナオミ、記録の対象物としてのナオミは、譲治の意図に反し内面の変容を遂げ、精神性を持たぬ淫婦と化したくさんの男たちと関係を持ってゆくのである。外面と内面の乖離に気づいた譲治は、ナオミを追い出すが、すぐ激しい後悔に苛まれる。

・・・私は「ナオミの成長」と題する一冊の記念帖を持っていました。・・・そしてそこには、彼女があの時分好んで装ったさまざまな衣装やなりかたち、奇抜なものも、軽快なものも、贅沢なものも、滑稽なものも、殆ど剩す所なく写されていました。或るページには天鵞絨の背広服を着て男装した写真がある。次をめくると薄いコットン・ボイルの布を身に纏って、彫像の如く立っている姿がある。又その次にはきらきら光る繻子の羽織に繻子の着物、幅の狭い帯を胸高に締め、リボンの半襟を着けた様子が現れて来る。それから種々雑多な表情動作や活動女優の真似事の数々、一メリー・ピクフォードの笑顔だの、グロリア・スワンソンの眸だの、ポーラ・ネグリの猛り立ったところだの、ビーブ・ダニエルの乙に気取ったところだの、憤然たるもの、嫣然たるもの、竦然たるもの、恍惚たるもの、見るに随って彼女の顔や体のこなしは一々変化し、いかに彼女がそう云うことに敏感であり、器用であり、伶俐であったかを語らないものとはないのでした。

「ああ飛んでもない！ 己はほんとに大変な女を逃がしてしまった」

私は心も狂おしくなり、口惜しまぎれに地団駄を踏み、なおも日記を繰って行くと、まだまだ写真が幾色となく出て来ました。その撮り方はだんだん微に入り、細を穿って、部分々々を大映しにして、鼻の形、眼の形、唇の形、指の形、腕の曲線、肩の曲線、背筋の曲線、脚の曲線、手頸、足頸、肘、膝、頭、足の踵までも写してあり、さながら希臘の彫刻か奈良の仏像か何かを扱うようにしてあるのです。ここに至ってナオミの体は全く芸術品となり、私の眼には実際奈良の仏像以上に完璧のものであるかと思われ、それをしみじみ眺めていると、宗教的な感激さえが湧いて来るようになるのでした。

(236-238頁)

「記念帖」に残されているナオミの様々な姿態の写真、その肉体のいわば断片を写し撮った写真は、「彫像」、「希臘の彫刻」、「奈良の仏像」のイメージを重ねながら、讓治の理想の女の形象、アイデアの全体像を想起する媒介となっている。それが、讓治を宗教的な境地へと向かわせていることは、後の谷崎の傾向を考えれば注目すべき点でもあろう。前掲の引用において、ピアストンの「恋の霊」が、様々に肉体化して、ルーシー、ジェイン、フローラ、エヴァンジェリンなどと個別の実体となるばかりか、時として夢、香り、目の輝き、唇の開き具合といったように、意識の中にあるいは外界に、瞬間の映像として、また一時の表情や部分あるいは断片として現れることも、実は、実体としての肉体

を持つ者たちが、そしてその者たちの瞬間の様相が、ピアストンにとっては「恋の霊」を想起する媒介となっていることを示している。ピアストンの「恋の霊」も譲治の「ナオミ」も、アイデアとして実体のはるか背後に隠れつつ、二人を、媒介である肉体を持つ2代目3代目の「エイヴィス」や「ナオミ」に繋ぎ留めているとあってよいであろう。

ナオミに隷属する譲治の傾向をマゾヒズムと呼ぶのは簡単だろうが、その根底には創った者と創られた者との断ち切り難い関係が存在しており、そこにナオミの美しさ、官能的な白い肉体の美しさが君臨するように介在している。春琴と佐助との繋がりがひとえに春琴の外面的な美であるように、ナオミと譲治の繋がりはただひとつ、ナオミの美しさ、その美しき白い官能の肉体なのである。

IV

ピアストンは、エイヴィスとの婚約破棄、さらにマーシアへの求婚と親の反対による破局を迎え、「恋の霊」を一時見失うが、それを様々な「顔」に、あるいは「顔の断片」に束の間認めながら探し求め、彫刻家として美の追究を続けてゆく。

The study of beauty was his only joy for years onward. In the streets he would observe a face, or a fraction of a face, which seemed to express to a hair's breadth in mutable flesh what he was at that moment wishing to express in durable shape. He would dodge and follow the owner like a detective; in omnibus, in cab, in steam-boat, through crowds, into shops, churches, theatres, public-houses, and slums—mostly, when at close quarters, to be disappointed for his pains. (50)

40歳となったピアストンは、他の男と結婚をしたエイヴィスの死を知る。彼女の追憶に耽りながら、彼は一枚のガラス写真を見て、亡くなったエイヴィスこそが彼の「恋の霊」であったのだと思い始める。

... From the melancholy mass of papers, faded photographs, seals, diaries, withered flowers, and such like, Jocelyn drew a little portrait, one taken on glass in the primitive days of photography, and framed with tinsel in the commonest way.

It was Avice Caro, as she had appeared during the summer month or two which he had spent with her on the island twenty years before this time, her young lips pursed up, her hands meekly folded. The effect of the glass was to lend to the picture much of the softness characteristic of the original. (72)

... The flesh was absent altogether; it was love rarefied and refined to its highest attar. He had felt nothing like it before. (73)

ここに「写真」という記録と記憶が絡み合って、彼のアイデアがより強く観念化される。同時に、時間の隔たりという距離が作用して、彼のアイデアへの執着を持続させるのである。エイヴィスの娘エイヴィス2世の顔を見て、彼は、観念としてのエイヴィス1世をその背後に見るが、そこには、「顔」という断片と、それを見るという行為、視覚によってアイデアの想起がなされている。

... But it was in her full face that the vision of her mother was most apparent. (94)

ピアストンは、「恋の霊」が乗り移ったこのエイヴィス2世をロンドンの自分のアトリエに連れてゆき、結婚を考えるが、たくさんの男たちと関係を持ち既に結婚もしている彼女を彼の「恋の霊」として手に入れることはできない。

60歳となったピアストンは、エイヴィス2世から手紙を受け取って再会し、前と同様に、その娘エイヴィス3世の顔を見て、再び彼の「恋の霊」が宿っていることを知る。求愛、求婚するピアストンに対して、エイヴィス2世は、娘との結婚の許しを与えるが、白日の光の下で60歳のピアストンの老いた姿を目にしたエイヴィス3世は、逃げるように喧嘩別れしていた恋人のもとに走る。傷心で熱病にかかった彼を、昔駆け落ちをした、またエイヴィス3世の恋人の母親でもあるマーシアが看病するが、その時に彼は、白日の光のもとで、不可逆的な時間の流れに逆らい得ない自分とマーシアの老いた現実の姿を認める。

「恋の霊」は消え去り、同時に彫刻家としての美の探求心も消え失せたことを悟り、彼は、マーシアとともに「恋情」(love, 204)は伴わない「友愛」(friendship, 204)の気持ちでお互いをいたわりながら故郷の土地で共に過ごす。刊行版で「恋の霊」を求め続けたピアストンに対してこうした結末を用意することには、ハーディー一流の皮肉が込められていると言えなくもなく、それが「悲喜劇」(tragi-comedy)の様相を生み出している。

V

『痴人の愛』が、指摘されているように、告白体という語りの方法の獲得と確立と捉えるのは妥当だろう¹²⁾。一人称による告白、書き物や記録、日記をもとにした告白は、秘密の暴露であり、読者との秘密の共有ということになる。同時にそれは、「物語り」の原型なのであって、ハーディが短編集『貴婦人の群れ』や短編集『人生の小さな皮肉 物語集』(*Life's Little Ironies A Set of Tales*, 1894)にある「古風な人々」(‘A Few Crusted Characters’)などで示した、ひとりひとりの語り手による「物語り」(tale)に対するこだわり、さらにはそこに込められたハーディの芸術観に呼応するものと捉えてもよい。

‘February 23. A story must be exceptional enough to justify its telling. We tale-tellers are all Ancient Mariners, and none of us is warranted in stopping Wedding Guests (in other words, the hurrying public) unless he has something more unusual to relate than the ordinary experience of every average man and woman.

‘The whole secret of fiction and the drama—in the constructional part—lies in the adjustment of things unusual to things eternal and universal. The writer who knows exactly how exceptional, and how non-exceptional, his events should be made, possesses the key to the art.’¹³⁾

物語作家である谷崎も、急いで通り過ぎてゆこうとする人たちを引き留めるべく、語るに足る例外的な「あまり世間に類例がないだろうと思われる」話を用意したといえるだろう。

これで私たち夫婦の記録は終りとします。これを読んで、馬鹿々々しいと思う人は笑って下さい。教訓になると思う人は、いい見せしめにして下さい。私自身は、ナオミに惚れているのですから、どう思われても仕方ありません

12) 千葉俊二。『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』。小沢書店、1994年：194頁。

13) Hardy, F. E. *The Life*, 252.

ん。

ナオミは今年二十三で私は三十六になります。(317頁)

「記録」ということは、過去を固定し回想する媒介を残すこと—それは失われたものを記憶によって甦らせ一体感を味わうことであることを考えると、讓治の「夫婦の記録」もその類を免れ得ない。言葉による「記録」が、そして「ナオミの成長」と題する「一冊の記念帖」に貼られたナオミの様々な姿形の写真が、不可逆的に流れる時間の停止化であることを考えれば、変容を免れ得ない人間の姿形と、それに対する人間の感情—ハーディが「グリーブ家のバーバラ」を物語る老外科医に言わしめた「とにかく変わりやすい」「人の心」¹⁴⁾を繋ぎ留め維持することにおいて、それらは重要な働きを担っているのであり、また同時に、媒介として、理想の女性像としてのアイデアを持続的に想起させるものでもあろう。

『刺青』の冒頭で提示されている「愚^{おろか}」という「貴い徳」という言葉によって、われわれ読者は、価値の交錯した「愚^{おろか}」の世界に引き込まれていくが、『痴人の愛』においては「痴」の世界に引き込まれていく。対立しせめぎ合うはずの価値観が、この世界においても交錯し始め、伝統的な善と美、美と真の繋がりが瓦解して、悪と美の繋がりが登場するとき、讓治が述べている「馬鹿々々しいと思う」ことや「教訓になると思う」ことの根底にある捉え方も、いつのまにか揺らぎ始め混沌としてくるのである。

美しい西洋人じみた肉体を持つナオミは、「お伽噺の家」で讓治によって結局のところ「天稟^{てんひん}の淫婦」(290頁)たる女に造り上げられてしまう。「お伽噺の家」という洋館の外観のイメージに反し、その中での生活は、讓治とナオミの濃密な官能の世界であり、外観と内面のイメージの連鎖は切断されている。同様に、ナオミは、その外見の西洋人じみた美しい容貌にも関わらず、淫婦であり悪女であって、彼女についても美と善の連鎖は断ち切られている。讓治の「痴」の世界において、美しいナオミは、絶対的存在として讓治の支配者となる。その世界では美がすべてであり、あらゆる価値に対して君臨するのである。

「馬鹿々々しいと思う人は笑って下さい」と居直った讓治は、まさに「痴」の宣言を行っており、さらに「どう思われても仕方ありません」と畳みかけ

14) "Human hearts are as prone to change as the leaves of the creepers on the wall," Hardy, Thomas. *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan, 1972: 77.

ての居直りは、実は、その「痴」の世界が揺るぎない閉ざされた世界であることを物語っている。「貴い記録」の告白であるこの物語は「ナオミは今年二十三で私は三十六になります」と現在形で締めくくられるが、現在形というものが、その用法として、一般的な真理や普遍性を醸し出すことを考えれば、この物語は、語りの手法としても極めて巧みにその目的を果たしており、同時に「痴」の完全に閉ざされた空間として、小冊子「鴟屋春琴伝」のように現在にも未来にも永遠に息づいてゆくのである。

VI

ナオミは讓治のもとに戻り、讓治は彼女の美の、妖艶な肉体の美しさの支配力に隷属する。夫婦としての生活を送りながらも、その生活の場はもはや「だだっ広いアトリエ」のある「お伽噺の家」ではなく、「山手の洋館」なのだが、ナオミと讓治は、いつの間にか、別々の部屋に寝るようになっていく。しかもふたりの部屋は、隣り同士とはいっても直接つながってはいない。

こう云う風に、私たち夫婦はいつの間にか、別々の部屋に寝るようになっていくのですが、もとはと云うと、これはナオミの発案でした。婦人の^{けいぼう}閨房は神聖なものである、夫といえども^{みだ}妄りに犯すことはならない、一と、彼女は云って、広い方の部屋を自分が取り、その隣にある狭い方を私の部屋にあてがいました。そうして隣り同士とは云っても、二つの部屋は直接つながってはいないのでした。その間に夫婦専用の浴室と便所が挟まっている、つまりそれだけ、互に隔たっている訳で、一方の室から一方へ行くには、そこを通り抜けなければなりません。(314—315頁)

このつながっていないふたりの部屋には注意する必要があるだろう。『春琴抄』の春琴と佐助が、実質的には夫婦同様に肉体の関係をもちながらも、形式的にも世間的にも夫婦となることを生涯避け続けたのは、春琴の美しさを、そしてその春琴に対する感情を、主従の関係、師弟の関係という、距離を置いた関係を維持することによって永続させるために他ならない。さらに佐助が自ら両眼に縫い針を突き刺して視覚を閉ざす行為も、現実の姿形と視覚による認識との繋がりを、盲目によって遮断することにより一定の距離を作り出すためと考えるとよいだろう。ハーディの書き記した言葉に、「愛は近接において生き、接触

によって死ぬ」という言葉があるが¹⁵⁾、美しい顔を媒介として春琴に繋ぎ留められている佐助にとって、春琴に対する感情を生かし続けるためには、顔面に大火傷を負った春琴の顔を、外面の変容を被った春琴を、あるいは加齢によって変わりゆく春琴の姿を、「見る」ことによって、心が変わりゆくことを避けなければならないのであり、そのために佐助が選んだ究極の手段が、彼の視覚を閉ざす行為に他ならないのであろう。春琴が盲目であることの意味もそこに求めることが出来る。

譲治とナオミは、春琴と佐助とは違って、早くから正式の夫婦であり、夫婦としての密な生活を送りながら、春琴と佐助のように何らかの距離を保たなければならない。その究極の象徴がつながっていないふたつの部屋と考えることができる。それを基盤として、さらに、馬乗りの戯れに表される主と従の^{みだ}関係、ナオミの奔放な男関係で譲治が味わう嫉妬心、「夫といえども妄りに犯すことはならない」という禁制の設定、そしてふたりの年齢差が、ふたりの間の緊張関係、距離を保っているといえる。譲治がこの告白の物語を「ナオミは今年二十三で私は三十六になります」と締めくくるとき、その言葉は、前述したように普遍性を醸し出すとともに、その年齢差がいつまでもふたりの間の距離となっていることを示している。

谷崎の『痴人の愛』というタイトルを眺めてみると、「痴人の」という限定によってその愛というものが、極めて一方的なものであることが感じられる。ハーディの『恋の霊』についても、その言葉の受け身の形 ‘The Well-Beloved’ には、双方向の愛というものの存在が希薄で、むしろ欠如しているようにも感じられる。一方向のその先に、肉体を持つ実体を超えてその先に、谷崎の言葉を借りれば「現象の世界を躍り超えて其の向こう側にある永遠の世界」に、アイデアとしての理想の女性像があるのであって、それはあくまで「影」(a shadow) であり「手に入れることのできないもの」(the Unattainable)なのである。双方向性の希薄さあるいは欠如という点を考えるとき、奇しくもハーディと谷崎の作品から浮かんでくるものは、たとえ谷崎が日本人として、仏教的な境地に至る手だてを見つけようとも、一方的であれ他者との繋がりを求めざるを得ない人間の、寂とした孤独な姿なのかもしれない。

15) “Love lives on propinquity, but dies of contact,” Hardy, F. E. *The Life*, 220.

※本論文は、2004年の日本比較文学会第40回記念関西大会（於：徳島大学総合科学部）における口頭発表「理想の女性像を求めて— Hardy の *The Well-Beloved* と谷崎の『痴人の愛』—」をもとに再考、加筆修正したものである。