

『春琴抄』

——多元解釈およびレトリック分析の試み——

細江 光

目次

一、はじめに——本稿の方法および目的について……………	35
二、母子分離の失敗から生じる諸問題……………	37
①クラインなどによる乳幼児の心理の素描……………	37
②谷崎の日本回帰と幼児心理……………	39
三、春琴の「実像」の物語と谷崎自身の心の遍歴……………	42
四、春琴の「虚像」の物語と谷崎の「異常に良い母親イメージ」……………	49
①過度の理想化と同一化（エディプス期以降）……………	51
②インセスト的傾向と罰の乗り越え（エディプス期以降）……………	58
③分離不安の克服と母子一体的関係の実現（口唇期）……………	61
④セキの死の否認と谷崎の愛の修復力の神話化（口唇期）……………	67
⑤幸福の永続化（口唇期）……………	69
（ア）佐助の失明と目からの体内化……………	69
（イ）アイデア論……………	72

(ウ)	鳥	76
(エ)	音楽	78
(オ)	仏教	82
(カ)	太陽	84
(キ)	墓Ⅱ死の否認の完成	87
五、谷崎の文学的勝利の秘密——読者に対するディフェンスを中心に		
①	「本当らしさ」	92
②	「novella」としての『春琴抄』	93
③	読者の批判意識を眠らせる更なる方法	98
(ア)	イメージによる無意識の操作	100
(イ)	欲望の隠蔽・醜化、または準備工作	102
(ウ)	責任転嫁	105
(エ)	補償性	106
(オ)	好感性	106
(カ)	主観的幻想性	107
(キ)	別世界性	108
(ク)	謙虚さ	108
(ケ)	愛の神話	109
④技法面での残された問題——経済性		
六、終わりに——谷崎のオフENSEのラディカルさについて		110
[注]		111

一、始めに——本稿の方法および目的について

芸術作品というものは、読者受けを第一義とするものではなく、先ず何よりも作者自身のために創られるものであるはずだ。ならば、文学作品の真の理解のためには、その作品がそのような内容・形式を持って、その時点でどうしても書かれねばならなかった作者にとつての必然性が、作品の細部に渡ってまで十分に明らかにされねばならないであろう。しかし、これ迄の『春琴抄』論がこの要請に充分に応えて来たとは、私には思えない。

私の理解が正しければ、谷崎潤一郎にとつて最大の問題は、早期に母・セキの愛を喪失したことと、それに伴って強い死の恐怖感を植え付けられたことと、彼の文学および人生の根本的なテーマは、この母の喪失と死の恐怖を正しく乗り越えることにある。『春琴抄』もそのために書かれたものであり、それが日本回帰の時期の松子との結婚を控えた時点での様にしてなされたかを、作品の細部に渡って具体的に明らかにして行くことが本稿の第一である。

ただし、その際、注意すべきことは、優れた芸術作品の場合、作品の意味および作者の欲望は、あからさまにテクストの表層に明示された意味に尽きるものではないということである。従

来の作品解釈では、作家の意識的かつ一義的なメッセージだけを作品の意味と解する傾きがまだまだ強いように思うが、実際には、しばしばアンビヴァレントかつ／または (ambivalent) 多義的な作者の無意識のモチーフや、読者の無意識に働き掛けるレトリックの方が遙かに重要なのである。この事は、実作者の間では、インスピレーションおよび表現の大切さの問題という形で古くから気付かれて来たし、読みの問題としては、行間を読み取ることや精読や繰り返し読むことの大切さとして、古くから言われて来た事でもある。

フロイトは、その著『夢判断』や『精神分析学入門』等の中で、無意識の産物(例えば夢や症状や幻想など)の「顕在内容」表向きの意味は、「圧縮」「多元決定」されたものであり、その背後には、複数の無意識の意味「潜在内容」が隠されていることを説いていた。芸術作品は、作者の意識的現実認識と無意識の欲望の合作であるし、また芸術美には、無駄を切り捨て必要最小限の表現に圧縮する経済性が強く要求されているので、フロイトの「圧縮」「多元決定」の説は、当然当て嵌まると考えられる。

これを記号論的に言い換えると、本来、個々のシニフィアンとシニフィエの結び付きは、必然的かつ一対一的に決定される

ものではない。しかし、芸術についての素人は、個々のシニフィアンに常識的かつ文脈的に適当と考えられるシニフィエを一對一的に当て嵌めて、作品を読もうとする。そして、それでも一応、作品の表面的な意味（顕在内容）は通じる。が、そうした遣り方では、「潜在内容」は明らかに出来ず、作品の真の意味が本当に分かったことにはならない。

私の考えでは、人間の無意識には、精神分析学で言うところの口唇期・肛門期・男根期などの発達段階（実際にはさらに細かく分割される）に対応する層と自我・超自我の一部があり、それぞれの層ごとに違った（そして超自我が検閲・歪曲する）欲望と意味があり、それらが圧縮されて、作品表層の一つのシニフィアンにまとめられるのである。従って、優れた作品においては、表層の個々のシニフィアンとその常識的なシニフィエ（顕在内容）の他に、更にその下に、無意識的なシニフィエ（潜在内容）。また精神分析学の自由連想における連想群）が何層にも存在し、この表層と深層の合わさったものが、真の作品を成しているのである。そして、特に深層部分の価値、および表層と深層の結び付き方が優れているものが、真に優れた作品と言える。また、優れた芸術家は、表層の常識的なシニフィエばかりでなく、無意識的な深層のシニフィエ群についてまで直観的

に洞察し、適切にコントロールできる人間だと言える。

私の信じる所では、谷崎はそのような意味で優れた作家であり、『春琴抄』はそのような意味で優れた作品である。だとすれば、『春琴抄』を十全に論じるためには、テクストの深層に隠された何層にもわたる無意識の意味を、多層的に浮かび上がらせること（フロイトの所謂「多元解釈」）を目標とせねばならない。それは同時に、従来余り考えられて来なかった読者の無意識を操作するレトリックの分析を試みるということでもある。これが本稿の目標の第二である。

その為、以下の論では、作品中の同じ一つの事柄を様々な違った意味に解釈する場合があるが、これは論者の混乱ではなく、一つに「圧縮」されて表現されたものを深層の複数の無意識の意味に「潜在内容」に分解するためであることを、予めお断りして置く。

本稿の目標の第三は、『春琴抄』における「ディフェンス」の巧みさを指摘することである。この問題は、主として本稿の「五、谷崎の文学的勝利の秘密」の中で展開することになるが、簡単に予告するならば、作家は一般に、自分が表現しようとするものが読者の反発や嫌悪感を惹き起こすことを予測し、それを防ぐために様々な手段を講じている。それを「ディフェンス」

と呼ぶことにし、谷崎がそれを如何に巧みに行っているかを可能な限り明らかにしたいということである。このことは、優れた芸術作品の技術的優秀性を解明する新しいレトリック体系構築のためにも、欠かせぬ視点になると私は考えている。

なお、『春琴抄』については、一時期、佐助犯人説や春琴自害説が唱えられたことがあったが、私は両説とも誤りと考えているので、本稿では、犯人は語り手が述べている通り、佐助・春琴以外の謎の人物であることを前提とする。両犯人説に対する私の考えは、「研究動向・谷崎潤一郎」(『昭和文学研究』第20集 H2/2)と「書評・永栄啓伸著『谷崎潤一郎 伏流する物語』」(『国語と国文学』H5/7)で述べて置いたので、御参照頂ければ幸いである。

また、本稿では、拙稿「谷崎潤一郎・変貌の論理」(『国語と国文学』H9/5)「昭和戦前期の谷崎潤一郎」(『国文学』H10/5)「谷崎潤一郎の母」(『甲南国文』H12/3)の論旨を踏まえている所があるが、注記しなかった場合も多い。併せて御一読いただければ幸いである。

『春琴抄』の本文は、○印によって二十七の部分(「節」と呼ぶことにする)に区切られているだけで、通し番号は付されていないが、本稿では便宜的に通し番号を付け、引用文の後の

()内に示して置いた。

二、母子分離の失敗から生じる諸問題

①クラインなどによる乳幼児の心理の案牘

『春琴抄』の読解に入る前に、先ず読解の前提となる作者谷崎の心理の本質を、メラニー・クラインなどの精神分析学に、私の解釈も交えて素描して置くことにする(クラインの学説は、誠信書房版クライン著作集に拠った)。

クラインに拠れば、誕生から生後三四ヶ月までの乳児は、「妄想分裂態勢」と呼ばれる原始的な心のメカニズムを持っている。この時期には、子供は自分と母をはっきり区別できず、また母を人格としては認識することができず、自分を満足させる物体を乳房として感じている。そこで、母の乳房が自分を満足させてくれる時には良い乳房と認識して愛を感じ、万能感を抱き、そうでない時には悪い乳房と認識して、迫害される恐怖を感じたり、心の中で(ファンタジーにおいて)攻撃・破壊しようとする。しかし、三四ヶ月頃を過ぎると、乳児は母と自分がそれぞれ別の存在であることに気付き始め、良い乳房も悪い乳房も同じ一人の母の一面である事を次第に理解し、受け容れるよう

になる。この時、子供は、母は自分のためだけにある便利な道具などではないこと、自分は母に依存している無力な弱者であること、母も万能ではないこと、母の愛も無条件のものでなく限りがあること、母は基本的に父の命令に従うこと（これは後のエディプス・コンプレックスの先駆となる）、などを受け容れねばならない（これは広い意味での「去勢」と言える）。この認識は、幼児に幻滅感・喪失感を一旦は与え、その為に抑鬱状態になる。故にこれを「抑鬱態勢」と呼ぶ（一般に抑鬱の根源は喪失感である）。

またこの時、子供は自分が乳房Ⅱ母を傷付け、損なって来たというファンタジーに対して罪悪感を抱く。そして、自分の力で乳房Ⅱ母を修復しようとする。これをクラインは「reparation」（償い）と呼ぶ。同時に、母がしてくれた親切に対して感謝の気持ちが生まれる。そして、幼児は母子分離を受け容れ、自立した個人としての自分に誇りを持てるようになり、同性の親を手本にしつつ個性の完成へ向かう。この際、「良い母親イメージ」が幼児の心の中に確立されていて、母がいなくても、いる時と同じくらい安心できるようになっていることが大切である。こうして「妄想分裂態勢」の心のメカニズムは弱まるが、完全に消えてなくなる訳ではない。

以上は健全な発育過程であるが、母子分離が早過ぎたり、母との愛情・信頼関係が不充てんであった場合には、子供はかつての母子一体的な幻想や、母と／または（ambig）自分の万能感によって安心を得ようとする。そして、それを邪魔するもの（それは結局、象徴的な父なるものⅡファルロスに収斂して行くのだが）を敵視し、排斥しようとする。男の子の場合、これは父に取って代わろうとするインセスト的な欲望に発展する場合もある。また、「妄想分裂態勢」がいつまでも強く残るといふ症状が出る。

このような幼児（またはその心理を残したまま大人になった者）はまた、自分は充分に尊重されず、愛や母乳を充分に与えられていないと感じ、空虚感に苛まれる。そこで、外界にある良いものを飽くことなく貪り取り入れることで自分の空虚を満たし、万能感を得ようとして、攻撃的な態度に出るが、空虚感はず消えず、満足できない。これがクラインの言う「need」（強欲さ）である。

また、自分に与えられない乳房Ⅱ母に対して（ひいては他人の所有に帰しているすべて良いものに対して）クラインの所謂「envy」（羨望）を向け、それを破壊しようとする攻撃的なファンタジーを抱く。が、一方でその事に対する罪悪感と、母など

の報復に対する恐怖心・迫害妄想も生じる。

また、乳房Ⅱ母や父に依存しなければならぬ無力な自分の弱さを否認し、ひいては一般に他者への依存を否認し、自分は強くて誰にも依存する必要がないし、母も自分の所有物であるという万能感を抱こうとする。が、万能感が挫折すると、自分は全く無力だと感じてひどく落ち込む。

満足できない強欲さと、他者への依存を認めまいとする万能感は、親切にされても素直に感謝することが出来ない、という形でも現われる。

これらが、母子分離の際に問題のあった子供が、その後長く引きずる事になる症状の主なものである。

実際には、母子分離の際に全く問題がないということの方がむしろ稀なので、これらは殆ど誰にでも、少しは見られる症状であろう。性格に特別、問題のある人でなくても、多少の強欲さや深望の傾向はあるものだし、(特に青春期の終わり頃までは)乳児的万能感にとらわれ、思い上がり、自分が人々に依存していることを忘れて、他人を自分の便利な道具であると見なしたりすることもありがちなことである。

②谷崎の日本回帰と幼児心理

谷崎の場合は、早期に母・セキの愛を喪失したと感じており、従って、健全な発育過程を辿ることが出来ず、右に挙げたような種々の症状(幼児的傾向)を呈していた。

特に日本回帰以前の作品には、それが強く現われており、例えば「妄想分裂態勢」は、男女の登場人物が善人と悪人に二分される傾向として現われる。母への愛は、母なる理想女性に殺され吸収され、合体するという母子一体的な幻想(『刺青』など)や、インセスト的な欲望となる。また、母と/または自分の万能感によって安心を得ようとする傾向は、母なる理想女性を強者・絶対的な存在として崇拜することや、自分自身が欲望を欲しいままにする特権を持つ特別の人間(天才など)であると考えたがることとして現われる。強欲さは、男性主人公や悪女たちが、極めて高い理想・愛(甘やかし)・セックス・食べ物・金などに対してしばしば示す。時には深望から盗み・借金・踏み倒しや殺人が行われる場合もある。依存の否認の例としては、実生活では千代子を、作中では千代子をモデルとした女性を母として所有しつつ軽視・虐待したことが挙げられよう。一般に、この時期の谷崎文学の悪しきヒロイン達には、幼児的なエゴイストが多いのだが、それは谷崎自身の幼児的傾向の投

影だったと考えて良い。

また、この時期の谷崎が、現実にも、また作中の男性主人公に投影する形ででも、悪人意識に苦しんだのは、インセスト的傾向と、欲求不満に発する乳房攻撃のファンタジーが彼にもたらした罪悪感の結果であり、地震その他に対する恐怖症を示したのも、攻撃性が外界に投影され、攻撃される恐怖に変わった迫害妄想と、乳幼児期以来一貫して強かった死の恐怖の結果である。

この時期の谷崎には、強者となって幼少期に不当に奪われたものを力ずくで取り返そうとする傾向も強かった。その為、理想女性との関係においても、男としての体面を捨てにくく、また、無力な幼児に戻れば強者である母なる女性に完全に支配されてしまう、または捨てられるという恐怖感もあって、谷崎は小説の中ですら、容易に真の満足を得られなかった。その為、私が《日本回帰への（イデア論的）過渡期》と名付けた大正六年頃から昭和三年頃にかけては、谷崎は理想女性および自身自身について、弱さ（去勢）を受け容れることで安らぎを得ようとする日本回帰（＝大人への成長）の傾向と、それを拒否しようとする西洋志向や悪人・悪女志向との間で揺れ続けたのである（前掲「谷崎潤一郎・変貌の論理」参照）。

しかし、中年を迎え、一面では作家としての自信と充実感を深め、空虚感が弱まって来たこともあり、一方逆に、誰もが持つ能力・寿命の限界も実感させられるにつれて、谷崎も次第に「万能感」「強欲さ」「依存の否認」などを放棄できるようになり、自分の我が儘から母なる千代子を失いそうになった小田原事件や、関西の風土および新しい母としての松子との出会いも影響して、遂に日本回帰が可能になったと考えられる。それは、言い換えれば、「良い母親イメージ」の確立に失敗したためにうまく行っていなかった母子分離をやり直し、より健全な大人に向けて成長したということである。

実際、日本回帰後の、特に《イデア論的》日本回帰の時代、即ち昭和三年頃から十年頃にかけての作品においては、母子分離に耐えるために、男性主人公が「良い母親イメージ」を心の中に確立することが、作中の最も重要な課題とされており、同時に、善悪二元論的な「妄想分裂態勢」から「抑鬱態勢」への成長（極端な悪人が登場しなくなること）、万能的な理想女性から多少なりとも人間的な弱さを含んだ理想女性への移行（広い意味での去勢の受け容れ）、男性主人公も天才・強者などの特権意識を持たない普通人になること、強欲・羨望の克服、感謝できるようなること、なども達成されている場合が殆どで

ある。また、潤一郎の場合、早過ぎた母子分離は、保護者を奪われ、孤独のうちに死の危険にさらされるといふ恐怖感と深く結び付いていたので、日本回帰後は、死の恐怖も大いに和らぎ、老いを受け容れられるようになった。^(註2)

今、詳しく論じることが出来ないが、この時期のヒロインたちを見ると、『夢喰ふ蟲』(S3~4)のお久、『三人法師』(S4)の尾上殿、『乱菊物語』(S5)の胡蝶、『吉野葛』(S6)の津村の母、『盲目物語』(S6)のお市の方、『武州公秘話』(S6~7)の首装束の女、『蘆刈』(S7)のお遊さん、『春琴抄』(S8)の春琴、『顔世』(S8)の顔世、『聞書抄』(S10)の一の台の局、『猫と庄造と二人のをんな』(S11)の猫など、いずれも「良い母親イメージ」と言え、しかも死亡するか、奪い去られるなどして失われつつ(≡母子分離)、男性主人公の心の中にイメージとして生き続けることになっているのである。随筆でも、『恋愛及び色情』(S6)と『陰翳礼讃』(S8~9)は、失われた幻(≡イメージ)としての良き(母なる)日本女性に永遠性を与えることを目指し、成功したものと言える。

この時期の作品や随筆には、それまでには余り見られなかった安らぎの雰囲気濃厚に漂っているが、安らぎとは、もともと母に安心して守られているという状況のもとで発生する感情

であり、これも潤一郎自身が「良い母親イメージ」の確立に成功した結果と考えて良いだろう。

ただし、これらは谷崎が健全な大人に幾分か近付いたということの意味するに過ぎず、谷崎が完全に普通人に成りきってしまふということとは、良くも悪くも死に至るまで起こらなかった。普通の男の子は、母子分離を達成した後、エディプス期に母に対して性的欲望を抱き、父による去勢の脅威によって母への欲望を断念し、父を理想として一人前の男に成長して行く。しかし潤一郎は、父倉五郎を拒絶し、母セキがファルロスを持つと見なし、セキによる去勢を望み、心の中でそれを受け容れ、ファルロスは母に捧げ(後には理想の女性たちに捧げ)、以後、死に至るまで一種の精神的女性(マゾヒスト)として生きるかわりに、インセスト的な性欲を維持し続けた。日本回帰後も、『春琴抄』を含め、死に至るまで父性的なものに対する拒否を貫き、強い母と二人つきりで、インセスト的・母子一体的関係のもとで生き死ぬことを最後まで理想とし続けた。そしてそれが、潤一郎を独創的な偉大な芸術家たらしめる大きな要因ともなったのである。

三、春琴の「実像」の物語と谷崎自身の心の遍歴

『春琴抄』は、『イデア論的』日本回帰の時代』に、先に述べたような意味で、「良い母親イメージ」の確立を目指した作品の一つと見て良い。その意味では、春琴Ⅱ「良い母親イメージ」であり、佐助Ⅱ谷崎ということになる。しかし、この側面については、取り上げるべき問題が複雑多岐にわたるので、後でゆっくり論じることにし、先に比較的単純な春琴のもう一つの側面について考えて置きたい。

と言うのは、『春琴抄』では、佐助の目を通して理想化された春琴の「虚像」と、春琴自身または第三者の目から見た「実像」とが並列的に描かれている（この書き方の効果については後でまた取り上げる）。そして、「虚像」の春琴が「良い母親イメージ」を実現するものであるのに対して、「実像」の春琴の物語の方は、実は前項で述べた母の愛の喪失から日本回帰に至る谷崎の心の遍歴を、大筋でなぞったものと言えるのである。従って、この局面では、春琴は潤一郎なのである。

例えば春琴には、ナルチシズムとサディズム、及び（平気で体ちゆうを人に洗はせて羞恥といふことを知ら）（14）ないという露出癖の傾向が見られる。精神分析学によれば、ナルチシ

ズムは対象愛と、サディズムはマゾヒズムと、露出癖は窺視症と対^対を為し、これらは同一の欲望の、主体と対象、能動性と受動性が入れ替わったものと言われている。谷崎においては、どちらかと言えば、対象愛・マゾヒズム・窺視症の傾向が優勢であるが、春琴にはそれらが裏返しに投影されると考えられる。裏返しになるのは、『春琴抄』の基調はあくまでも佐助Ⅱ潤一郎が、春琴に対して対象愛・マゾヒズム、及び（春琴の肉体の巨細を知り悉）（15）す窺視症を向ける事であり、春琴にあっての自己愛（ナルチシズム）・サディズム・露出癖は、佐助の春琴への愛・マゾヒズム・窺視症を補完する為のものだからである。^{（注3）}

春琴の「実像」の物語は、春琴が（掌中の珠の如く、五人の兄妹達に超えて唯^唯り寵愛）（3）されるといふ万能感の有頂天から、失明（これは去勢を象徴する）によって一挙に転落する所から始まるのだが、これは谷崎が母の愛を喪失した体験に対応するものと言える。従って、ここで佐助が犯人とする乳母は、口唇期段階の深層心理としては、先ず第一に、乳児としての潤一郎（Ⅱ春琴）を傷付けた悪しき乳房としてのセキということになる。

しかし語り手は、春琴の不幸を『人の嫉み』に帰す佐助に、

《春琴女の不幸を歎くあまり知らず識らず他人を傷つけ呪ふやうな傾きがある》ことを指摘し、佐助（＝潤一郎）の羨望的な攻撃性が乳母に投影されていることを言外に匂わせている。この観点から言えば、乳母はむしろ、セキの乳房（掌中の珠のよ、な、丸い乳房としての春琴＝母）に羨望を向け、攻撃した幼い潤一郎自身ということになる。恐らくこれは両方が真実で、セキの乳房に対する潤一郎の愛憎の葛藤が、圧縮・反映されたものと理解すべきであろう。

乳母という仕事は、乳児に乳房を含ませる母の代理人でありながら、使用人として家族愛からは疎外されやすく、乳児を攻撃する悪しき乳房と、乳房を攻撃する欲求不満の乳児の両方を象徴するにふさわしいものと言える。

また、失明の原因を《風眼》（淋病性結膜炎）とした設定は、父の性的ふしだらを暗示することで、春琴（＝潤一郎）と／または母なるものを去勢したエディプス的な父を、真の原因として非難し（その場合、乳母は父の代理人ということになる）、去勢（失明）を取り消そうとするエディプス的な潤一郎の願望を暗に反映したものであろう。¹¹⁾

さて、佐助は春琴を理想化し、その価値を引き下げるものは一切否認しようとするので、失明によっても春琴の美貌は《円

満具足し》（5）ており（即ち丸い乳房であり）、学業でも芸事でも才能（乳房の能力）は溢れんばかりであったとする（第十二節で言う《白璧》《玉容》も丸い乳房と関連しよう）。

しかし春琴の両親は、当然の事ながら、娘を惨めな身体障害者としており、《対等の結婚はむづかしい》（12）から佐助と結婚させようと考え、周囲も春琴を憐れんでいた。春琴自身も喪失の現実を正確に認識しており、その為《失明以来気むづかしく陰鬱にな》（5）るなど、喪失感による抑鬱を明瞭に示している（谷崎にも抑鬱的な側面があったことは、前掲「谷崎潤一郎の母」で述べて置いた）。

従って、その後の春琴は、《愛嬌に富み目下の者への思ひやりが深く（中略）陽気》（3）だった性格が一変して、日本帰帰以前の谷崎と同じように、万能感を取り戻そうとする攻撃性、クラインの所謂羨望・強欲さ・依存の否認・感謝できない、などの特徴（普通、性格の悪さと評価されるもの）を次第に強く現わし始める。

攻撃性は、直接的には《人に弱味を見せまい馬鹿にされまいとの負けじ魂》（13）や、《差別されるのを嫌》（20）うこと、《己れの容色について並々ならぬ自信》を持ち《化粧に浮身を糞す》（14）というナルチズムなどに現われ（谷崎の強者たらんと

する欲望やナルチシズムについては、拙稿「谷崎潤一郎・変貌の論理」参照)、健康者への羨望は、《失明以来たん／＼意地悪にな》(12)る所に現われている。また、強欲さは、《極端に吝嗇で欲張りで》(18)弟子に多額の謝礼を要求すること、本家から多額の仕送りを受けて贅沢をほしいままにし(4)、《美食家》(15)であること、などに現われている。

贅沢や美食は、谷崎にも顕著に見られる現象で、口唇期に充分に与えられなかった親の愛を、心理的に代償する為のものであろう。乳児にとっては、母乳という栄養物質が何より大切なので、強欲さは金銭や飲食物の快楽を貪ることに向けられやすい(早期に母を失った太宰が、津島家からの送金に頼り続け、薬物やアルコールに依存したのも同様の心理である)。谷崎の場合、彼が理想の分身と認めた女性にも、しばしばこの傾向が認められる(『痴人の愛』のナオミなど)。

次に、他者への依存を否認し、感謝できないという傾向は、一般に気位の高い傲慢な印象を与える人物が必ず有している傾向で、春琴にはその印象が殊に強く、佐助に手曳き役をさせる理由を《誰よりもおとなしうていらんこと云へんよつて》^(14b)

(5)と冷たく言い放つ所や、奉公人たちに對する無慈悲な態度(18)など、その例は多い。

春琴は周りの者に感謝するどころか、万能の赤子たる自分に所属する人格なき母のように見なそうとし、例えば手曳きの佐助はまるで《一つの掌に過ぎない》(6)かのように扱う(しかし、佐助や語り手の見方を離れて考えるならば、手を引いて貰わねば歩けない春琴は、親に手を引いて貰うよちよち歩きの幼児そのものだとも言える。春琴のイメージを悪くしないために、この連想は作者によって抑えられているが)。《飲食起居入浴上廁》(14)まで面倒を見た佐助は、まさに乳児の言いなりになる道具としての母であった。

春琴はまた、《用をさせる時にもしぐさで示したり顔をしかめてみせたり謎をかけるやうにひとりごとを洩らしたりしてどうせよかうせよとはつきり意志を云ひ現はすことはなく、それを気が付かずにあると必ず機嫌が悪い》という風に、言語以前の赤子が、万能感を持って、母親を思い通りに動かそうとするのと同様の振る舞いに出る。

春琴が佐助と肉体関係を生じつつ、佐助を《意識的には》(生理的必要品)(13)として以上には見ず、結婚を拒否し、《夫婦らしく見られるのを厭ふこと甚し》かったというのも、道具としての扱いである。その癖、佐助が《年若い女弟子に親切にしたり》(15)すると、嫉妬(羨望)せずにはいられない春琴だ

った。これは、春琴の側から言うならば（佐助にとつての意味は後で述べる）、愛を認めただけでも佐助への依存が明らかになり、万能感が損なわれるために、それを完全に否認しようとしたものと理解される。また、日本では、妻は夫のファルロスの支配に屈従するように要求されており、そのような去勢としての結婚は、春琴にとつて（また佐助にとつても）受け容れ難いものだったからでもある。春琴が生まれた子を平気で捨てたのも、春琴の気持としては、佐助を夫として認めたくなかった為であろう（子捨ての他の含意については後述する。これらにほぼ対応するのは、千代子に対する、谷崎の軽蔑的暴君的な態度である）。

また、春琴にとつては、《旧家の令嬢としての矜持》（13）や鴎屋の富を誇る気持が、喪失感・劣等感を埋め合わせるものの一つとなつており、その事は、春琴が吝嗇であつたにもかかわらず、《見えを飾り派手を喜び》《盆暮れの贈答等には鴎屋の娘たる格式を以て中々の気前を見せ》（18）た事、そして《もと／＼派手を競ふのは持ち前の負けじ魂に発してゐる》という語り手の説明などからも分かる（こうした虚飾的傾向は谷崎にはなかつたようであるが）。従つて、この事も、《代々の家来筋に当る》（13）佐助との結婚を《己れを侮辱すること》として恥

じる理由の一つだったであろう。こうした高い身分へのこだわりは、春琴が佐助と一戸を構えた後も、《主従の礼儀》《を厳格にして》《それに恃ることがあれば》《容易に救き》ない、などの形で現われている。

春琴は恐らく、無意識のうちに能常者・佐助に対して劣等感を抱いていたのであろう。身分違いにこだわつたのも、劣等感に対する防衛という面があつたと思われる。

語り手は、春琴が《甘やかされて来た》（26）ことが《増上慢》を招いたとしているが、それは、適切に「去勢」が行われなかつたという意味ではその通りで、例えば父母や春松検校はもつと厳しくすべきであつたし、佐助の態度も悪影響を及ぼしたことは確かだが、春琴の性格が悪くなった真の原因は、やはり失明による喪失感に対する過剰な補償努力にあつたと言つべきである。

その春琴にとつて、恵まれた音曲の才は、ファルロス（男根象徴）を勝ち取り、万能感を取り戻すための最良の手段となつて行つた。《春琴の三絃が男性的であつた》（19）のは、一つにはその為でもある（潤一郎の場合、最初は学業、後には文学が、万能感を取り戻す攻撃の場であつたから、『春琴抄』における音曲は、谷崎にとつての文学のメタフォアと言つて良い）。

春松検校は、春琴の天分を見出し、最初にファルロスを与え、さらに春琴を特別扱いし、甘やかし、《我が兎以上に春琴の身を案じ》(4)、万能感を回復させてくれたという意味では、実父以上の父であった。だから春琴は、この父に次第に自らを似せて行き、芸名も春松検校から一字を与えられるという形で同一化する。^(註1)

春琴が佐助に対してサティスティックな《学校ゴッコ》(9)を統けて孤独を紛らしたのも、後に《稽古振りの峻烈を以て鳴らしたのも》(10)、《子供がまこと遊びをする時は必ず大人の真似をする》ように父なる春松検校の《方法を踏襲した》同一化の結果であり、同時に厳しい(しばしば暴力的な)態度や師となって人の上に立つことそれ自体がファルロ斯的だからでもあった。

しかし、その春松検校は、春琴が二十歳の時に亡くなり(13)、同時に春琴は実父からも独立・別居し、以後、春琴を抑える父なるファルロスはなくなる。

独立後の春琴は、佐助に代稽古はさせたが、特別の地位は認めず、門弟や女中には《佐助どん》(15)と呼ばせ、下男同様に扱われている(春琴自身は、佐助を弟子として以来、《佐助どん》と云はずに「佐助」(9)と呼んでいたにもかかわらず)。

これは、佐助への依存を否認したかったからであると同時に、自分が音曲を教える最高の権威・権力(ファルロス)たらんとする欲望が余りに強く、佐助に一部でも譲る気になれなかったからであろう。

しかし、春琴が美濃屋利太郎や芸者の下地っ子などを撥(ファルロスの象徴)で打って怪我をさせたり(20・21)、月謝などに《一流の検校と同等の額を要求》(18)したりして《芸道にかけては自ら第一人者を以て任じ》(21)る攻撃的な姿勢は、弟子や同業者の恨みと羨望を買う。羨望に満ちた人間が、そこから逃れる方法として、「良いものを手に入れ見せびらかし、他者に羨望させる」という手段があり(クライン著作集5「羨望と感謝」など)、春琴が行ったのはまさにこれであるが、この方法は必然的に周囲の羨望を掻き立て、遂には攻撃を呼び起こしてしまう。春琴の遭難は、心理的にはこの様なメカニズムによる所があったと考えられる(他にインセストに対する罰などの意味も考えられるが、それについては後述する)。

春琴はこのように、様々な方法で去勢を否認し、万能感を取り戻そうと努力し、半ばは成功していた。しかし、それは正常な大人の状態ではなく、言わば大きな赤ん坊の状態である為、世話をさせられる周囲の大人達にとっては迷惑至極であり、ま

たファルロスの攻撃性ゆえに沢山の敵も作り出す事になったのである。こうして悲劇は起るべくして起こった。

美貌の破壊が春琴にもたらしたもの——それは何よりも万能感の破壊であり、語り手の言い方で言うと、《天》(父なるもの)が《増上慢を打ち砕いた》(26)ということである。これは、春琴にとっては最初の失明⇨去勢の反復であり、谷崎が繰り返し思い出さざるを得なかった母の愛の喪失に対応している。

しかし、佐助が失明という大きな犠牲を払ったことによって、春琴は初めて《感謝の一念より外何物もない》(23)という心境になることが出来、《佐助痛くはなかつたか》(24)と思いやりを示し、《ほんたうの心を打ち明けるなら今の姿を外の人には見られてもお前にだけは見られたうない》と愛を告白する。悲劇が心理的には成長の機会を提供し、感謝が可能になったのである。語り手が《禍を転じて福と化した》(25)と言い、また《災禍はいろ／＼の意味で良薬とな》(26)つたと述べる所以である。

こうした成長が可能になったのは、火傷が彼女の自信・万能感的なナルチズムの抛り所であった美貌を破壊し、本来なら幼少時に「抑鬱態勢」へ移行する際に受け容れねばならなかつ

た「去勢」を、今度こそは否応なしに春琴に受け容れさせたことと、佐助が失明を受け容れ、惜しみなく与える母の役を演じ、母子分離に必要な「良い母親イメージ」を提供したこと、佐助の失明の結果、春琴が無意識に抱いていた健常者・佐助に対する劣等感がなくなったこと、そして、春琴を母親的に世話して来た佐助の失明が、通常幼児が持つ「自分は乳房⇨母を傷付け、損なって来た」という無意識のファンタジーを實現し、春琴に罪悪感を抱かせたこと、などの御蔭であろう。

この最後の点については、精神分析学で言う「顔と乳房・目と乳首の同一視」が働いている可能性も高い。即ち、失明した佐助は、赤子の春琴によって乳首を破壊された乳房を表わし、その為に春琴に罪悪感を抱かせたと考えられるのである。

こうした春琴の成長は、谷崎が去勢⇨弱さを受け容れて日本回帰したことに丁度対応する。春琴の美貌喪失⇨去勢体験は、谷崎の方では、母なる千代子を失いそうになった小田原事件にほぼ該当しよう。そして、その後、新たに「良い母親イメージ」を提供したのが松子で、恐らく谷崎は、松子の『春琴抄』執筆時点では事実上の「離婚(清治との別離なども含めて)および谷崎との貧乏生活(松子『倚松庵の夢』『源氏余香』参照)を、佐助の失明に対応するような大きな自己犠牲と見なし、母

なる松子に感謝していたのであろう。

以後の春琴からは、空虚感・羨望・強欲・万能感などが消え、おおむね安らかに自足した心境にあったことは、佐助の世話になる際、以前とは違って、そこに《面倒を享樂してゐるもの》、如く言わず語らず細やかな愛情が交されてゐた》(25) ことなどから充分に感じ取れる所である(ただし、本当に幸福だったかどうかは疑問で、この点については後述する)。

また、ファルロスへの飽くなき欲求がなくなったことは、例えば、以前は佐助に代稽古をさせても特別の地位を認めなかったのに、今は「琴台」という号を与え、師匠というファルロスの地位を手放したことに現われている。その結果、却って《弾絃の技巧》も上がり、作曲にも優れた作品を生み出したことは、恐らく、弱さを受け容れた日本帰後に、却って傑作がたて続けに書けた谷崎の実感を反映したものであろう。春琴が優れた境地に到達しながら無名に終わったことも、谷崎のつもりとしては、ひどい不幸ではないと理解すべきであらう。

『春琴抄』の読者の多くは、恐らくこの春琴の成長に道徳的感銘を受けると思うが、それは、誰もが母子分離の際に多少の問題を抱え込み、春琴と同じ症状を多かれ少なかれ持つており、春琴の成長に感情移入できるからである。

しかし、先にも述べたように、潤一郎自身は、春琴のように健全・常識的な普通の大人になることは、この後も決してなかつた。それでは何故、谷崎はこの様な春琴の「実像」の物語を書いたのか。

それは一つには、谷崎がもともと母を理想として育つたため、理想女性、この場合は春琴を自己と同一視し、自己を投影する傾向が強いせいであらう。

またもう一つには、『春琴抄』では、火傷以前に健全・常識的な普通の大人として春琴を支えていた佐助が、失明以降は非現実的な妄想の世界に入つて行くため、春琴が我が儘・幼稚なままでは、全体として余りに幼児退行的になり、読者の理性と良識から離れすぎるからであらう。そこで谷崎は、春琴を大人へと成長させることでバランスを取り、大人になった春琴を理想の母として、佐助が赤子のような幸福を味わうというイメージに、説得力を持たせたのだらう。

しかし、最も大きな理由は、『春琴抄』が、理想の女性である松子との出会いという、谷崎にとって生涯最大の事件、生涯最大の転機において書かれたことにある。彼の人生の最大の課題Ⅱ失われた母の回復が、松子との結婚によって最終的に解決し、真の幸福・真の調和が実現すると見えた時に、谷崎は春

琴の「実像」の物語という形で、自己の精神史を反復し、そこに調和的な結末を付けたいという欲望を抱いたのではなかったか。しかし、現実には、松子との恋愛ないしは結婚によっても、谷崎の問題は最終的に解決された訳ではなく、以後も谷崎文学は幾度かの変貌を聞する。そして、『春琴抄』は、彼の生涯において極めて例外的な作品となって残ったのである。

四、春琴の「虚像」の物語と

谷崎の「異常に良い母親イメージ」

春琴の「実像」の物語が、谷崎が苦しんで来た問題の投影であったのに対して、『春琴抄』の言わば本筋をなす春琴の「虚像」の物語は、当然、谷崎の「良い母親イメージ」の投影である。その意味では、「虚像」の春琴が「良い母親イメージ」、佐助が潤一郎に当たるはずである。

事実、春琴と佐助の関係が、当時の松子（＝良い母親イメージ）と潤一郎の実際との関係を色濃く反映していることは、潤一郎の松子宛書簡や松子の回想類から既に周知の事実であり、詳しくは説かない。

また、佐助が潤一郎の分身であることは、昭和九年の笹沼夫

妻宛書簡で、『小生は春琴抄の佐助の如くにして生涯を送り度』いと述べていることや、谷崎が佐助の出身地（江州日野町）（一）を谷崎家の先祖の地と考えていたこと（『私の姓のこと』S4）、温井家を谷崎家と同じ『日蓮宗』にしていることなどから、明白^{（注四）}と言える。春琴の生家を道修町の薬種商と設定したのも、船場や道修町が、大阪町人の伝統文化を代表する地域であることもさることながら、むしろ日野が売薬で知られる土地柄であるために、日野出身の佐助を奉公させる都合から、逆に発想された可能性が高い（谷崎は普段、自分が設定した条件は、何重にも有効利用するのが常であるのに、『春琴抄』の中では、薬を商うことが何らの役割も果たしていないのは、一つにはその為であろうし、もう一つには、春琴・佐助が早々に家業を捨て去り、音曲の道に入ってしまう為でもある）。

佐助は、父母の許から遠く離れて丁稚奉公をするが、そこには幼くして母の愛を失った潤一郎の淋しさが、投影されている。作中には佐助が帰郷したという話もないし、佐助の父母は殆ど無視され、死んだも同然の扱である。谷崎にも、十七歳から五年間にわたって父母の許を離れ、精養軒の北村家に書生奉公をした経験があり、谷崎にとってこの書生奉公は、幼児期における母の喪失を反復する大きな母子分離体験であった。そ

れを実生活では松子との間で再現し、『春琴抄』では佐助に体験させて、北村家には居なかつた理想の主人としての松子Ⅱ春琴を「良い母親イメージ」とすることで、幼児期における母の喪失を乗り越えようとしたのであろう。松子の『倚松庵の夢』に引用されている『春琴抄』執筆前後の書簡（注6参照）で、松子と主従関係になりたいと述べるついでに、その頭を懐かしんでいるのが、その証拠である。

従って、春琴は松子であると同時に、潤一郎の母・セキの理想化でもある。事実、春琴・松子・セキには、共に大商人の娘であり、しかも長女ではなく、セキは三女、春琴・松子は次女であるという共通点がある。また、三人とも美人姉妹（セキは三人、春琴・松子は四人姉妹）で、それぞれ姉妹の中でも一番の美人だったとされている。

その上、春琴とセキとは、ともに幕末維新を生き（三十五年のずれはあるが）、死因もともに心臓麻痺である。また、セキの命日が五月十四日であるのに対して、春琴（および佐助）の命日は十月十四日で、日は同じである。⁽¹¹⁾

外見面では、セキの身長が「やうく五尺そこく」（『幼少時代』）だったのに対して、春琴も「五尺に充た」（2）なかつたとし、『幼少時代』で、セキは「深窓に垂れ籠めて暮らして

るたので」今の人とは違う白さになったのかも知れないと説明するのに対して、春琴についても「奥深い部屋に垂れ込めて育つた」（5）白さとしている。また、セキは「肉付が非常によかつた」（『幼年の記憶』）が、春琴も「肉つきが思ひの外豊か」（15）だったとしている。また、病的な「潔癖」（14）性も、二人の共通点である（セキの潔癖性については、拙稿「肛門性格をめぐって」（『甲南女子大学 研究紀要』H7/3）参照）。さらに、セキについては、死の直前に顔が丹毒で腫れ上がり、見るも無惨な有様になったことが、春琴の顔の火傷に再現されていると見るべきである。

以上の諸点から、春琴の「虚像」が、谷崎の母セキを理想化して「良い母親イメージ」へと高めたものであることは、ほぼ確認できるだろう。

しかし、谷崎の場合、「良い母親イメージ」と言っても、健全な発達を遂げた人にとっての場合とは違った特徴がいろいろと含まれているので、この点を先ず明らかにする必要がある。そこで、以下、「①過度の理想化と同一化」「②インセスト的傾向と罰の乗り越え」「③分離不安の克服と母子一体的関係の実現」「④セキの死の否認と谷崎の愛の修復力の神話化」「⑤幸福の永続化」に分けて、谷崎の母に対する心理の特徴と『春琴抄』

へのその現われを考察する事にしよう。

なお、①の理想化と②のインセスト的傾向は、主にエディプス期以降の心的構造に関わり、③の分離不安と母子一体的関係、および④の死の否認と愛の修復力、および⑤の幸福の永続化は、主に口唇期に関わるものである。

①過度の理想化と同一化（エディプス期以降）

通常、小児が母子分離を果たす時の「良い母親イメージ」とは、程々に優しく、時には怒る、ごく普通のお母さんというに過ぎない。しかし、谷崎の場合は、母に捨てられるという不安と、それに伴う死の恐怖が強過ぎたため、過度に理想化された「異常に良い母親イメージ」でなければ満足できなくなってしまう。クラインが「羨望と感謝」などで述べているように、過度の理想化をもたらすのは、愛する能力の強さではなく、悪い乳房に迫害されるという恐怖の強さなのである。根源が恐怖である事は、谷崎の理想女性またはその分身が、しばしば死や破壊をもたらす恐ろしい存在となる事の一因である。また、後述するように、佐助が春琴を完全に専有しなければならぬのも、根源に恐怖があるからなのである。

クラインはまた、「羨望と感謝」などで、対象の過度の理想

化には、羨望と破壊衝動から対象を守るという意味もある事を指摘している。潤一郎が女性を過度に理想化しようとする背景には、母の乳房に対して抱いた破壊衝動、また、谷崎自身が美しい女性になりたいという羨望から、相手の女性を守るという意味もあつたに違いない。谷崎は、理想化した女性に対して、献身的に尽くそうとする傾向が強いが、精神分析学によれば、一般に過度の献身は、「反動形成」（或る衝動を打ち消すために、正反対の傾向を強めること）であつて、相手に対して無意識の裡に抱いている憎悪・攻撃心を打ち消そうとする防衛メカニズムであると言われる。谷崎文学に、女性に対する羨望や破壊衝動が、時折、顔を覗かせるのはその為であろう。佐助の春琴に対する献身についても、その最も奥底には、羨望と破壊衝動が隠されていると見て良い（ただし、これは、佐助が春琴の顔を実際に破壊した犯人であるということでは全くない）。

谷崎はまた、乳児期の母子一体的関係に固着する余り、そこへ割って入ろうとする父を排除し、普通の男の子とは違って、母を理想像として成長した。この事は、父のファルロスを確認し、母にファルロスを与えようとする傾向と、母を理想の自己像（自我理想）として同一化しようとする傾向を生んだ。

こうして、谷崎の「異常に良い母親イメージ」には、強く

ファルロスので、若くて完全な美女で、しかも決して潤一郎を捨てない（出来れば不死の）存在という条件が付けられ、谷崎はその「異常に良い母親イメージ」に同一化することで、ファルロスと永遠の美と若さと幼児的万能感を獲得しようとする事になった。

また、潤一郎は現実の母・セキには冷たくされたと感じたので、「迫害者の理想化」という心理的メカニズムによって、その「異常に良い母親イメージ」には、冷たく、恐ろしいという条件が付け加わる場合が多く、自己の理想像であるにも関わらず、対等の関係になったり親しい打ち解けた関係にはならず、距離を置いて遠くから崇拜するという傾向も生んだ（この点については、インセストに対する恐怖感も関係する）。以上の諸点は、谷崎文学に一貫する特徴であり、谷崎文学が（民主的フェミニズム的な理想に基づくものであれ、封建的ファルロスの理想に基づくものであれ）通常の恋愛小説と本質的に異なる所以でもある。

一般的な心理として、「自我理想」には、自己愛的リビドーおよび万能感が大量に振り向けられる。その結果、自分自身はひどく無価値な存在になったように感じられるが、それが少しも苦痛にならない。それは、いやが上にも理想化した「自我理

想」と心理的に同一化する事で、一旦そこに注ぎ込んだ自己愛および万能感を回収しているからである。この操作は、差し引きでは、自分の万能感を幻想において高めることになる。何故なら、通常の自己認識は、現実との客観的な摩擦のため、幻想的に昂揚することを阻止されるが、イメージに過ぎない「自我理想」は、現実と接触させずにどんどん高める事が出来るからである。大恋愛をしたり誰かの熱狂的なファンになると、心理的にハイになるのはその為である。

通常こうした心理は青年期に現われ、憧れの人（初恋の相手や同性の理想の先輩、スターや偉人など）を自分より優れた理想の存在として崇拜するが、中年になると次第にこういう事はなくなっていく。しかし、谷崎の場合は、この傾向が終生変わらず、最晩年にも千萬子を崇拜したことは、周知の事実である。ただし、日本回帰の頃には、自分についても理想女性（異常に良い母親イメージ）についても弱さを受け容れられるようになりつつあって、それが日本回帰を可能にしたと考えられる。

しかし、松子との恋愛が昂進するにつれて、谷崎は心理的にハイになり、『恋愛及び色情』（S6）あたりから理想女性に強いファルロスを与える方向に揺り戻しが見られ、書簡などから見ると、大体昭和七年秋から『春琴抄』前後に掛けて、それが

最高潮に達したようである。^(註)

その結果、この頃、谷崎は松子を若く美しく強い「自我理想」として、また冷たく恐ろしい所もある御主人様・御寮人様として、熱烈に崇拜するようになった（S7・10・7松子宛書簡には、恐ろしい御主人様としての松子が現われている）。

また、同一化傾向も示し、例えば潤一郎は、すべてにわたって松子の生まれ育った関西に同化しようとし、食事も（大阪風になって東京流は不味いもの、田舎臭いものとして卑しめ）（『雪後庵夜話』）、東京の友人は遠ざけ、父から受け継いだ谷崎姓を捨て、松子の森田姓を名乗ろうとし（『国民新聞』S9・12・26記事）、家紋も森田家の唐花の家紋を使用し、後には佐助同様、家の宗旨であった日蓮宗を捨て、森田家の浄土宗に改宗し、松子と一緒のお墓に入った。

また、自分のファルロスを「自我理想」である松子に全面的に移譲し、佐助のように下男として松子に仕え、『盲目物語』の弥市と似た「順市」を名乗り、髪も短く坊主頭のようにし（これも去勢の象徴である）、また自分が優れた小説を書けるのはすべて松子の御蔭として（特に昭和七年秋の一連の松子宛書簡）、松子に依存する事を意味する「倚松庵」を号とした。

もともと潤一郎は、芸術的天才を最大の抛り所とし、ファル

ロスとして、凡庸な父・倉五郎のファルロスを否認する傾向が強かったのだが、この当時の谷崎は、それさえも松子に与え、松子を母以上の母、父以上の父に祭り上げたのである。

この様な時期に書かれた為、『春琴抄』では、春琴にファルロスを与えようとする傾向が殊の外強くなっている（一方で、それとバランスを取る形で極端な去勢（失明と顔の破壊）もあり、両者が拮抗しているのが大きな特徴であるが、それについては別の所で論じる事にする）。

例えば、文章について、同じく松子を念頭に置いて書かれた『盲目物語』（S6）『蘆刈』（S7）と比較してみると、『盲目物語』『蘆刈』は柔らかな和文調で、また、肉声を感じさせる易しい口語的な文体で書かれている。文字はひらがな中心であり、『蘆刈』の場合は、題の「あしかり」も訓読みで女性的、非ファルロスの場合である。ヒロインの名も、お遊さんのユウは、優雅・裕福に通じる優しく柔らかい音を持つし、お市の方も訓読みである。また、『蘆刈』は『大和物語』や『増鏡』などの女性的王朝風物語に言及し、『盲目物語』も物語伝統を意識して「物語」と銘打っている。

ところが『春琴抄』では、「鴨屋春琴伝」は言わば公式の文書を装ったもので、内容的にも真実より体面にこだわり、春琴

を美化・讃美する傾向が著しく、文章的には漢文調擬古文体を採用している。恐らく漢文的要素は、それ自体が権威に結び付くファルロスの名ものとして、ファルロスのな春琴像を強調するために採用されたものであろう。

また、語り手は、「鵲屋春琴伝」に比べると、美化を排してありのままの事実を受け容れようとする素振りや故意に示してはいるものの、実際には、内容的にも「鵲屋春琴伝」を結局は支持・補足するものであり、文体的にも、「鵲屋春琴伝」に比べれば口語的であるが、しばしば「○○曰く」「されば」「蓋し」「畢竟」などと漢文調の措辞を交え、適宜、助詞を省き、漢文的・ファルロスの要素が強い。

文字も漢字中心であり、題の『春琴抄』も、ヒロインの春琴も、ともに音読みである。シユンの音は《俊敏》(6)・《峻烈》(10・20)・《峻拒》(12)などに結び付き、キンは、鶯の《コ》と云ふ金属性の美しい余韻(16)に通じると共に、禁止などを連想させ、ファルロスのな印象がある(ただし、春と琴の意味内容は、美しく優しい女人を連想させ、春琴のもう一つの面を表わしている)。また、『春琴抄』という題名は、恐らく『鵲屋春琴伝』抄を縮めた言い方で、権威ある漢籍や仏典に対して注解を施す「抄物」の伝統を踏まえている(後の『聞書抄』

も、『安積源太夫聞書抄』の意味であることは明白であらう)。

また、漢文的要素は、『春琴抄』で重要な役割を果たす古風な仏教的な要素とも調和する。実際に、『春琴抄』の中でも、特に芸術や宗教や春琴の尊敬に関わる所で、漢文的措辞は多く用いられている。一方、春琴のありのままの姿や弱さを表現するような所では、話し言葉的な文体を用いて、それぞれに効果を上げていく。特に第十一節で、現実の春琴の大阪弁(わてほんまに教せてやつてるわんで、遊びこっちゃないねん)云々を写した後、「鵲屋春琴伝」の文章(汝等妾を少女と侮り敬て芸道の神聖を冒さんとするや)云々と対比する所は、秀逸である。

ヒロインの造型も、『百物語』のお市の方は(真如の月のかけ)、『菫刈』のお遊さんは菩薩・いにしえの遊女(および暗に河面に映る満月)と重ねられ、宗教的な崇拜もあり、高貴な女性とされているが、現実と戦うような強さはなく、ともに周りの状況に流され、不幸になって行く弱い存在と言えるのに対して、春琴はファルロス志向が強く、自分の意志に従って生き抜き、敵を沢山作るような激しい性格にされている。この様に、同じ松子をモデルにして近い時期に書かれながら、両者は極めて対照的なのである(ただし、松子にはかなり演技力があり、両面を演じ分ける事が出来たようので、谷崎もそのことを含めて

松子を評価していたと推測される。

さて、春琴の造型を谷崎の「異常に良い母親イメージ」との関連で見て行くと、先ず春琴の美貌については、第二節以下に繰り返し語られている。また、哀えない若さについては、第二十節に、火傷事件直前の《当時三十七歳の春琴は実際よりも随に十は若く見え》たとある（春琴自書論者は、春琴は美貌の哀えを気にしていたと、何の根拠もなく主張するのであるが）。春琴が子を産み捨てて育てないことにも、春琴（および佐助）が子供っぽく若くあり続ける事を可能にする意味があろう。こうした若さの強調は、『盲目物語』『細雪』などにも見られるが、『春琴抄』の場合は、後述するように、佐助の失明によって、春琴は永遠に美しい不死の存在と化する。

次に「迫害者の理想化」という側面は、『春琴抄』では、火傷以前の春琴の暴君性、殊にも春琴が稽古の際、怖い母のように佐助を折檻し、佐助が幼児のように泣くこと（9・11）や、深癡性・ナルチシズム（14）・冷え症（15）の冷たいイメージや、佐助が春琴の《笑ふ顔を見るのが厭であった》（5）こと、《特別な意地悪さを甘えられてゐるやうに取り、一種の恩寵の如くに解した》（6）こと、などに現われていると言える。

また、先にも述べたように、顔と乳房・目と乳首は同一視さ

れる場合があるので、失明した春琴は、赤子の潤一郎によって乳首を攻撃されたために授乳しなくなった冷たい乳房としてのセキを表わすとも考えられる。

春琴が生まれた子供をすべて捨て去ることも、冷たい母の理想化という側面を持つ。子供にはまた別の意味もあり、精神分析学によれば、普通の女性は、自分に欠けているファルロスを、夫（非父の代理）の子供という形で手に入れようとするが、既にファルロスを完備している春琴は、子供など必要としないということでもあろう（その他の意味については後述）。

ただし、『春琴抄』では、火傷事件後、春琴は心を入れ替え、優しい母に変貌する事になっている。これは、谷崎の幼少期の問題が、部分的に解決されつつあることを示すものであろう。

次に、「自我理想」という側面から見てみると、佐助は谷崎同様、「自我理想」として春琴を《崇拝》（5）し、《九天の高さに持ち上げ百歩も二百歩も謙つて》（7）ファルロスを与えようとする傾向が強い。

『春琴抄』では、春琴自身にファルロス回復の欲望が強いことを既に見たが、佐助もそれを望み、実質的に佐助が書いた「賜屋春琴伝」では、春琴は幼少時代《読み書きの道》でも《二人の兄をさへ凌駕したりき》（2）とか、《舞妓も及ばぬ》舞の才

能があったとか、三味線の《天才》(26)とか、《春琴を見ることと神の如くで》(2)、誇張した褒め方をしている。

また、父による去勢の象徴である失明に対しては、失明しても春琴の《容貌に何一つ不足なもの》(5)はなかった、と去勢を否認し、後々まで《佐助は自分の春琴に対する愛が同情や憐憫から生じたといふ風に云はれることを何よりも厭ひ》《眼明きの方がみじめ》《わしたちの方が片羽》とまで言い募つた。⁽⁴¹⁸⁾

また、春琴が《勝気》(23)で、佐助を折檻するのに対し、佐助が《寔に意気地なくひい／＼と声を挙げ》(11)たことや、春琴の妊娠に際しての二人の対照的な態度(12)もまた、ファルロスが佐助から春琴に移されていることを強調するエピソードと言える。「佐助」という命名も、佐・助とも補佐・補助を意味する漢字であり、ファルロスを春琴に捧げる存在を暗示している。表題に春琴の名のみが出、佐助の名が出ないことも、一つにはこの事と関連する(他の意味については後述する)。

佐助はまた、《何かにつけて彼女に同化しよう》(7)したと書かれている通り、谷崎同様「自我理想」としての春琴に激しく同一化し、同時に父なるものを排斥して行く。

例えば、佐助は《彼女の好むところのものを己れも好むやう

になり》、春琴同様、三味線の練習を始め、遂には本来「自我理想」とすべき父の跡を継ぐことを放棄し、春琴を師とし手本として、音曲の世界に身を投じてしまう。

また、押入の中で稽古するなど、盲目の春琴と《同じ暗黒世界に身を置くこと》を喜びとし、後には、春琴同様、失明し、《これで漸うお師匠様と同じ世界に住むことが出来た》(23)と喜ぶ(なお、この失明は去勢には、潤一郎が母セキと同一化しようとして抱いた女性化願望の実現という意味もある。『春琴抄』には特に記述はないが、当時の検校は頭を剃っており、佐助についても、恐らく失明後、剃髪したことが想像され、これも去勢の象徴となる)。

宗旨も父祖代々の日蓮宗を捨て、春琴と同じ浄土宗に改宗し、墓所も春琴の隣に設け(1)、死ぬ時には、春琴と同じ月の同じ日(十月十四日)に死ぬ(27)、という徹底ぶりである。この最後の点については、現実の話としては出来過ぎで不自然だが、昔の話であることと、作品に漂う宗教的な雰囲気の影響で、違和感なく受け容れさせられる。

また、谷崎が自分の芸術を松子の御蔭としたがったように、『春琴抄』でも、佐助は春琴の手曳きになった御蔭で初めて音曲への耳が開かれ(7)、また、佐助が三味線を稽古していた

ことが露頭した際にも、春琴が佐助の才能を見出し、弟子とした結果、遂に佐助は（二介の薬種商として平凡に世を終）わるはずの所を、（二流の大家に）までなれたとされ、佐助のフールロスとも言うべき音曲の力も、すべて春琴から与えられた贈り物であるとされている。佐助自身も（自分の技は（中略）全くお師匠様の啓発に依つて此処まで来たのであるといつてゐた）。

クリス（Cris）が『芸術の精神分析的研究』（山崎学術出版社）で指摘しているように、この様な芸術的才能発見の物語は、フロイトが「家族小説（family romance）」と呼んだものの一種で、現実の父を拒否し、理想の父と／または母（潤一郎の場合松子）と同一化しようとするエディプス的な願望の現われである。この事が佐助が親元を離れていた時に起きているのも、実父に対する拒否を暗に表わすものと言える。

潤一郎が松子の御蔭を意味する「倚松庵」を号とし、春琴が春松を父以上の父として一字を貰い受けたように、佐助も春琴を父とし母とし、一字を貰って「琴台」（25）を芸名とした。^{（注1）}「台」は春琴を下から支える意味であること、言うまでもない。佐助は春松検校の弟子でもあったが、春松からは一字も貰わなかったことにも注意を払うべきであろう。

一般に芸人の系譜関係では、父を中心とする血縁的家系的秩

序は重んじられず、才能あるものを跡継ぎにする。その事も、父を排斥する谷崎が、『雲談』などで芸人に親近感を示し、『春琴抄』で芸人たちを主人公に選ぶ一因となつていよう。

最後にストーリーとの関連で言うと、春琴のフールロスは、特に『春琴抄』の前半では、春琴の美貌・天才・自己中心的ナルチステイックな強烈な性格などを通して表現されている。

この段階では、佐助は弱虫・泣き虫であり、春琴に引きずられる常識的な努力家に過ぎないことによつて、春琴と強い対照をなし、良い引き立て役になっている。

しかし、春琴が火傷事件でそのフールロス（語り手の言葉では《増上慢》（26））を打ち砕かれ、父なるもの（語り手の言葉では《天》）によつて去勢されてしまうと、それまで春琴の蔭に控えていた佐助が、一躍主人公の位置に躍り出、バランスを回復する。そして、自ら失明することによつて去勢の現実を頭から否認し、また去勢のために女らしく《大分気が折れて来た》春琴に対して、何としても《過去の驕慢な》即ちフールロスのな態度を取り戻させようと、《前よりも一層己れを卑下し》《自信を取り戻》させようとする。

また、後で述べるように、佐助の愛の修復力が神話的万能的に機能し、春琴の美貌は佐助の心の中で直ちに修復された上に、

さらに理想的な美女・イデア・仏・太陽などへと高められて行く。その事によって、佐助自身も、妄想的な幸福感・万能感に酔い痴れるのである。

このように、『春琴抄』では、現実側からの攻撃に対して、佐助が春琴のファルロスを守り抜き、一層強力なものにして行くことが、ストーリーの中心ともなっているのである。

② インセスト的傾向と罰の乗り超え（エディプス期以降）

谷崎に母に対するインセスト的な欲望があったことについては、これまでも何度か論じたことがあるので、ここでは省略する（拙稿『痴人の愛』論』（『国語と国文学』S 63/4）、『谷崎文学における女性像』（『芦屋市谷崎潤一郎記念館ニュース』H 4/2）などを参照されたい）。

佐助にインセスト的な欲望があったことは、『春琴抄』には、明瞭には書かれていない。しかし、佐助と春琴の間には、主従の身分差と、目明きと盲人の差という形で、超えられない、或いは超えてはならない一線が予め引かれており、その事によって、春琴は佐助にとって性の対象とすることを禁じられた母であることが暗示されていると考えられる。^{（注6）}

また、火傷事件によって春琴の気持が変わった後でも、佐助

が春琴を入籍せず、墓に至るまで主従の身分差を越えてはならない一線を維持しようとするのも、一つにはインセスト・タブーのためであり、また谷崎にとって理想の女性に母は、息子である自分と対等になってはならず、自分より上位の存在でなければならぬからだと考えられる。^{（注7）}

また、二人の間に出来た四人の子供たちをすべて養子にやったのも、一つには、春琴が佐助の子を生んで育てれば、もはや春琴を佐助の母として見ることが出来なくなってしまうからである。この心理は谷崎にもあり、千代子との場合も子供を作るつもりはなかったし、妊娠した松子に中絶を強要したことについては、『雪後庵夜話』で、『私の子の母と云ふものになつたM子（＝松子）を考へると、彼女の周囲に播曳してゐた詩や夢が名残りなく消え去つてしまふのを感じた』ことを理由の一つとして挙げている。

子を成し得ないことは、去勢の代わりとも考えられ、夏目漱石の『門』『こころ』などでは天罰として意味付けられており、春琴佐助が子を成しつつ捨てたことには、インセスト的な罪に対する罪悪感と肯定的主張の両義的な含意が考えられる。

また、捨てられる子供たちは、谷崎の欲望においては母の愛を争うエディプス的ライバルとしての兄弟であり、それを四人

も捨てたといふことは、母なる春琴（＝松子）がそれだけ佐助（＝潤一郎）を大事に思っていたといふ証拠であり、また、それだけ母子一体的関係を守ろうとする欲望が二人に強かったといふことでもあろう。

以上に加えて、この物語では二人の失明が極めて重要な位置を占めているのだが、失明はインセストの罰としての去勢を象徴する可能性が極めて高い。そもそもエディプス・コンプレックスの命名の由来となった「エディプス王」の物語でも、エディプスは父を殺して母と結婚した自分を罰するために、自ら目を潰している（眼珠は翠丸と同一視される場合があるとも言われる）。『開書抄』の順慶が、愛してはならない一の台の局を見まいとして目を潰したのに、失明後は『良心の制裁』がなくなつて、却つてよく見えるようになってしまふのも、罰を受けた為に却つてインセスト的欲望の歯止めがなくなつたといふ事であらう。

この時期、谷崎は『盲目物語』でも、松子をモデルとしたお市の方を、盲人・弥市にとつての禁じられた、かつ不可視の理想女性としていたし、同じく松子をモデルとした『濫刑』のお遊さんも、慎之助にとつて禁じられた、かつ顔が（うすものを一枚かぶつたやうにぼやけてゐて）はつきり見ることが出来な

い存在としていたし、『顔世』では、顔世の顔を最後まで観客に見せないようにした。『春琴抄』でも、読者に対して、春琴の「風貌を想見する」（2）には、唯一枚の「朦朧たる」写真をつたよるしかないとして、はつきり見えない存在としたのは、ヒロインを禁じられた母として提示するためであつたらう。

してみれば、佐助が春琴と肉体関係を持てるのは、春琴がインセストの罰としての失明を予め引き受けていたからだと考えられる。勿論この場合、誘惑したのは春琴の方であり、だからこそ罰も春琴が予め引き受けたのである。日本回帰以前の谷崎の作品では、インセスト的な関係は、悪女が主人公を誘惑したために生じたとすることで、主人公の良心の苛責を軽減する場が多かつた。火傷以前の春琴が、佐助にとつてはともかく、客観的には悪女として設定されているのも、一つにはその為であらう。

しかし、それなら謎の犯人が春琴を襲うのは何故なのか。これは、春琴の「実像」のレベルで考えるならば、羨望や恨みを受けような春琴の言動のせい（春琴自ら招いたこと）であるが、インセストの局面、つまり谷崎にとつての無意識的な欲望の意味のレベルで考えるならば、本来、佐助（＝潤一郎）も負うべき責任を、春琴にのみ負わせていた状況に対する罰と考え

られる。犯人の攻撃目標が春琴よりも実はずは佐助だった可能性を語り手が述べている(21)のも、その為であろう。佐助が《お師匠様を苦しめて自分が無事でをりましては何としても心が済まず罰が当たつてくれたらよいと存じ》(24)云々と語るのは、少なくとも谷崎の無意識的な欲望の意味のレベルでは、満更嘘ではなかったのである(なおここには、松子に貧しい生活をさせているという当時の谷崎の自己苛責と、その根源にある母の乳房を自分は損なつたという幼児期以来の罪悪感も投影されていると考えられる)。

『正』『蘆刈』や後年の『夢の浮橋』などでは、不倫な性関係に対して、世間の悪い噂が、言わば父なるファルロスの代理人として、関係を阻止しにやってくる。『春琴抄』の謎の犯人も、それが誰であろうと、機能的にはエディプス・コンプレックスにおける父なるファルロスの代理人であろう。犯人の動機が、春琴あるいは佐助に対する羨望と推定されるのも、母を専有する父に向けた息子のエディプスの羨望が投影されるからである。

火傷事件を受けて、佐助が自らの目を潰すことは、男根期的な無意識の欲望の次元では、本来佐助が受けるべきであったインセストの罰が、遅ればせながら実行されたことを意味する。

だから、一旦春琴の顔に加えられた破壊攻撃は、本来それを向けられるべきであった佐助によって、今、失明という形で受けとめられた以上、すぐにも取り消されるべきはずのものである。佐助が《私さへ目しひになりましたらお師匠様の御災難は無かつたのも同然》と言う時、それは、春琴の美貌が現実には元通りになるという意味ではないが、谷崎の欲望の次元では、《無かつたのも同然》ではなく、実際に災難が取り消されることを意味していた、と理解すべきであろう。

実際、春琴の顔は、失明した佐助の心の中で、直ちに元通りになる。また、失明後の佐助は、以前は《肉体の交渉はありながら》(23)《生理的必要品》(13)と見なされ、心は離れ離れであった春琴と、初めて心から一つになれる。これも、佐助が罪を償った結果であろう。

こうして二人のインセストは完全に許され、いかなる良心の呵責もなく、極楽のような幸福感に酔い痴れることが出来るようになる。ただし、もはや子供は生まれず(生まれたのは、三十七歳で火傷を負う以前の比較的若い頃のことと考えるべきであろう)、性関係も、母子一体のスキンシップ的なものへと無害化されている。

結局、佐助は、父なるファルロスの攻撃にもめげることなく、

春琴とのインセスト的関係を貫き通したのである。それが谷崎自身の欲望の実現であったことは言うまでもない。

なお、『蘆刈』では、お遊さんの古曾部家、慎之助の芹橋家とともに徴録し、その事は二人のインセスト的關係に対する罰の一つとして解釈できる。その伝で考えると、『春琴抄』の鴎屋の没落も、春琴佐助のインセスト的関係に対する罰と捉えられそうだが、そうではあるまい。『蘆刈』では、慎之助もお遊さんも不幸になるが、『春琴抄』では、春琴佐助とも最終的には幸福になり、二人の關係は全面的に肯定されている。鴎屋の没落は、むしろ春琴の兄が仕送りを制限した事(19)に対する罰であり、父なるファルロスの没落を表わすものと考えらるべきであろう。春琴佐助の墓が、鴎屋の墓より高い場所にあるのも、二人の幸福を没落した鴎屋に父なるファルロスと対比する為と考えられる。

同時にまた、鴎屋が没落して《月々の仕送りも途絶えがちになつてゐる》《なければ何を好んで佐助は音曲を教えようぞ》(25)という一節があるように、そこには、没落する根津家・森田家から、潤一郎が松子を救い出し、《少しでも不便な思ひをさせまいと努め》た事実、また、いつも松子のそばにいたかったが、執筆して金を作らねばならないために、そうもいかなかった事

実(例えばS9・10・5松子宛書簡参照)が反映されてもいるのである。

③分離不安の克服と母子一体的關係の実現(口唇期)

谷崎は早期に母を喪失したと感じていたので、母の代わりを務める理想女性に対しても、再び失うことになるのではないかという不安感が強く、父・兄弟姉妹などのライヴルや第三者を完全に排除して、二人だけの濃密な母子一体的關係を実現して安心を得ようとする傾向が強かった。その為には谷崎が採る方法はいろいろあるが、その一つとして、理想女性にハンディーを与えたり、幼児化したりして、男性主人公が優位に立てるようにして不安を防衛することがしばしばあった(拙稿「谷崎潤一郎の母」参照)。

丁度『春琴抄』執筆の頃には、千代子(S5)・丁未子(S7)との相次ぐ離婚が、母を喪失した記憶を呼び戻し、また理想的すぎる松子との結婚問題が、谷崎の捨てられ不安を掻き立てていたため、『春琴抄』では、春琴を松子同様強く理想化する一方で、ハンディーの与え方も極端に達し、春琴は失明させられ、美貌も破壊され、佐助に依存せずには生きられないまでにされているのである。⁽¹⁴⁾

さらに、『春琴抄』ではこれに加えて、理想女性を自分の子供のように扱い、自分はその母親役となり、自己愛的リビドーは大部分理想女性に注ぎ込み、自分は卑下し、猥身的に尽くしつつ、秘かに理想女性を自己と同一視して、注ぎ込んだ自己愛的リビドーを回収する、というもう一つの防衛方法も併せ用いられている。勿論、この様な方法を使えるのは、谷崎が母を理想とする女性の人格の持ち主だからである。^(註2)

この方法には、幾つもの効果があるのだが、その第一は、自分が大人としての立場を取ることで、一応、幼児退行の欲望を克服できることである。しかし、同時に自分が理想女性の母親役となって猥身的に尽くし、甘やかし、理想女性を幼児退行させることで（これは自己の幼児性の投影に当たる）、結果として、母子が入れ替わっただけの母子一体的な状況を作り上げて、幼児退行の欲望の方も秘かに満たすことが出来る。これが第二の効果である。しかも、第三の効果として、そこでは理想女性の方が幼児となり、母親役である自分に依存することになるので、分離不安を抑えることが出来る。また、第四の効果として、母子一体的関係まで退行することは、インセスト・タブーに対する安全弁ともなる。

一方、猥身的に尽くす側は我慢に我慢を強いられる訳だが、

我慢すればするほど（大便は溜め込むほど）快感が大きくなって戻ってくるという肛門期的な快楽がそこでは満たされる。^(註2)

また、その他の効果としては、かつて冷淡な父母が暗に言った通り、自分が大便に無価値で、父から去勢された無力な幼児であることを受け容れつつも、そういう自分を拒否しない理想女性を得るという喜びもある。そして、これは「妄想分裂態勢」から「抑鬱態勢」へ移行する際に必要な条件の一つ、自分が母に依存している無力な弱者であることを受け容れる事も可能にもする。

この方法は、せい子との実際の関係を発想の契機とし、『アエ・マリア』（T12）『痴人の愛』（T13、14）『春琴抄』（S8）などに比較的強く現われている。^(註2)

日本回帰の前後にこれが用いられたのは、当時、谷崎に強かった天才・強者志向と強欲さや欲望を抑えるのに役立ったためであろう。そのメカニズムは、自分自身は無価値な存在に甘んじ、強欲（惜しみなく奪い取る）を抑え込み、反動形成して、反対物である猥身（惜しみなく与える）に変える、というものである。

また、先に述べた我慢することの肛門期的な快楽は、『春琴抄』では、春琴への佐助の猥身の他、「人形浄瑠璃の血まみれ

修業」に出る芸人たちや《努力家》(7) 佐助の芸への献身にも、うまく結び付けられている。春琴も芸人ではあるが、佐助と違って《天才肌》とする事で、《修行の苦しみといふものを知ら》(4) なかったことにし、口唇期的強欲さに徹するように設定したのは、巧みな処理と言えよう。

また、《学校ゴッコ》(9) のエピソードは、サド・マゾヒズム的な幼児性欲が、そのまま音曲修行や師弟関係に変換・昇華される過程を、春琴については示すと同時に佐助については隠し、春琴についても、それは春松検校の真似に過ぎないと言いつける見事な設定である。

昭和初年代の谷崎は、菊原琴治らの影響もあって、芸人の無欲謙虚な芸への献身に対する賞賛を『芸談』などで繰り返し述べていたが、それは、芸人が芸に自己愛的リビドーのすべてを注ぎ込むことと、理想女性への献身とが、心理的なメカニズムにおいて同じだったからでもあろう。

かつては天才芸術家という形で守られてきた谷崎の幼児的万能感、自らを芸人になぞらえることで、日本回帰のため、また「抑鬱態勢」への成長のために一旦否定され、『春琴抄』においては、鈍根の努力家としての佐助にまで引きずり降ろされる。しかし、幼児的万能感、天才肌の春琴に投影され、佐助

はその春琴と一体化することで、自分自身の去勢も結局は取り消し、万能感も取り戻すという仕組みになっている。これを肛門性欲との関係で言うならば、『春琴抄』は、佐助という凡人が、一生をかけて我慢に我慢を重ねた結果、大きな勝利と幸福という巨大な大便を得る肛門性格的サクセス・ストーリーとも言えるだろう(この事は、『春琴抄』が、最終的にはむしろ佐助を主人公とする『佐助伝』となっている事とも関連する)。

さて、『春琴抄』で、佐助が春琴の母としての役割を務めている面があることについては、既に「春琴の「実像」の物語」の所で、春琴の美貌が破壊される以前に、春琴が佐助を乳児の言いなりになる人格なき母として扱っていたこと、また春琴の火傷の際、佐助が失明を受け容れ、母子分離に必要な「良い母親イメージ」を提供したことを指摘して置いた。

火傷以前の春琴には幼児性(≡悪女性)が目立ち、『飲食起臥入浴上廁』(14)に至るまで佐助の世話になる所などは、殆ど赤子に近い。また、心理的にも、春琴は佐助や父母・使用人たちへの依存を否認し、乳児的な万能感・自己中心性にとどまり続けようとしていた。

春琴の美貌が破壊された後も、この関係は、外見上は変わらない。しかし、春琴が母としての佐助に感謝できるように成長

した結果、火傷後の春琴においては、もはや幼児の悪い面は拭きされ、良い意味での幼児性だけになっている。

例えば、以前、春琴は佐助に用をさせる時には、はっきり言わなくても分かることを要求していたが、それは全く自己中心的な我が儘でしかなかった。しかし、今や二人の間では、愛情豊かな母と良い赤子との間でのように（また愛し合う男女の間でのように）、言葉を使わなくても本心に心が通じ合うようになるのである。

佐助が初めて春琴に自分が失明したことを伝える感動的な場面でも、佐助は《無言で相對し》(23) ているだけで、《唯感謝の一念より外何物もない春琴の胸の中を自づと会得することが出来》《心と心とが始めて絆と抱き合ひ一つに流れてゆくのを感じ》ることが出来たし、この場面の最後は、《佐助もう何も云やんなど》(24) 言葉は不要であることを述べて、締め括られる。また、これ以後、佐助が春琴の世話をする時にも言葉は不要で、《云はず語らず細やかな愛情が交されてゐた》(25) とされる。

また、失明後の佐助は、春琴の肌触りの良さを特に強調するようになり、《眼が潰れると(中略) お師匠様の(中略) 手足の柔かさ肌のつや／＼しさ(中略) もほんたうによく分るやう

になり眼あきの時分にこんなに迄と感じなかつたのがどうしてだらうかと不思議に思はれた》(26) と言うし、春琴の死後には《春琴の皮膚が世にも滑らかで》《踵の肉でさへ(中略) すべ／＼して柔かであつた》(15) ことを左右の人に誇つてやまない。語り手も、《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》(25) と言っている。これらは、春琴の肌が実際に滑らかだったことに加えて、科学的には、失つた視覚を補うために他の感覚が研ぎ澄まされる生理現象として説明され得るだろうけれど、無意識的にはむしろ、佐助の失明後、二人の関係が、肌の滑らかな若い母と赤ん坊の理想的なスキンシップに近付いたことを意味するものとして理解すべきであらう。

写真の春琴の目鼻が、《一つ／＼可愛い指で摘まみ上げたやうな小柄な今にも消えてなくなりさうな柔らかな》(2) ものであつたとされ、体は小柄で、足は佐助の《手の上へ載る程》(15) の小ささだつたとされるのも、小児の顔立ち・体付きを思わせ、心を入れ替えた後の春琴の、良い子としての在り方を反映するものと考えられる(写真は火傷以前のものはずであるが、この点については後述する)。

一方、《俄盲目》で《立ち居も儘なら》(24) ぬ佐助は、自身

も赤子に戻ったと言える。従って、二人は互いに、同時に若い母でもあり赤ん坊でもあるような関係になったと見るべきであろう。だから、ここでは分離不安も、もはや完全に消え失せている。恐らくこうしたスキンシップと安心感は、幼少時代の谷崎には、不十分にしか与えられておらず、それが長く谷崎の心の飢えとなっていたのであろう。^(注2)

また、火傷の副次的効果として、春琴が外出できなくなり、《一室に垂れ籠めてのみ暮らすやうにな》(25) ったことに加えて、佐助も《出教授》に行かないようにした結果、二人は一日中、一つ屋根の下で過ごせるようになる。ただ生計のため、弟子を教える間だけは別々の部屋に居なければならなかったが、たったそれだけの事でさえも二人にとっては苦痛であり、稽古の最中にも春琴はしばしば佐助を呼び、佐助も呼ばれると飛んで行った。こうして佐助は《唯二人(中略)連の台の上に住んでゐるやうな》(26) 母子一体的関係の楽しみを極める。そして、二人の死後には(後でも述べるように)、二人は完全に自分たちだけの墓を築き、そこで片時もそばを離れることなく、永遠に二人だけの時間を楽しむことになる。こうして、いささか不健全なまでに自閉的な母子一体的関係が完成されるのである。

だが、この物語にはトリックがあり、本当を言うと、春琴の方の幸福はかなり割り引いて考えねばならないのである。何故なら、佐助の方は《お師匠様の御災難は無かつたのも同然》(24) と思えたし、内界の眼で美しい春琴を見ながら勝利感と幸福感到に酔い痴れることも出来たであろうが、春琴の方は美貌の喪失を忘れられるはずもなかつたからである。春琴が佐助に失明することを望んだのも、外出を断ち、誰にも会わず、弟子も教えず、《一室に垂れ籠めてのみ暮らすやうにな》(25) ったのも、てる女の前ですら《頭巾》を脱がなかつたのも、自分の顔の恐ろしい醜さを決して忘れなかつたからである。死の直前に雲雀を空へ放った時にも、人に見られぬ《中前殺》(27) からであつて、かつてのように《物干台》(17) からではなかつた。

また、火傷後は人前に出られないため、天才演奏家としての道も完全に断たれ、弟子も育てられず、かと言って作曲家としてその名を知られた訳でもなく、《空しく埋れ果て》(19)、五十八歳という若さで死んでしまう。

もとより佐助が春琴の美貌を破壊した訳ではないが、佐助失明後の『春琴抄』に漂う幸福感と勝利感は、このような《現実の春琴》(26) を佐助が見ず、《観念の春琴》だけを見ることによつて、初めて獲得されたものであることは、取り敢えず指摘

して置かねばならない。

谷崎は、母なる理想女性を、決して自分を置いて逃げ出さない完全な専有物にしたがった。しかしそれは、相手の人格の独立を否定することに、結局は繋がる。事実、佐助は自分のイメージを損なわないために、火傷後の春琴に、《過去の驕慢な春琴》(26)であれという残酷かつ無理な要求を押し付けていた。

佐助は春琴をイメージとして(観念の春琴として)内界に所有しただけでなく(この点については後で詳しく論じる)、結果的にはあるが、現実にも牢屋の中の囚人のように春琴を所有・支配し、火傷後の現実の春琴を、かつての春琴を演じる人形と化すことに成功したとも言える。

フロイトの『快感原則の彼岸』に、生後十八ヶ月の男の子が、母に置き去りにされるといふ苦痛な体験を克服するために、母を象徴する糸巻きを投げ捨てては取り戻す「Fort Da (いない／いた)」遊びを繰り返すことで、自分を母に支配される対象から、母を支配する主体に変えたという事例が引かれている。谷崎もまた、その幼児のように、かつて母に置き去りにされた苦痛な体験を克服するために、数え年四十八歳にして、佐助としての自分が、母を象徴する春琴を完全に支配・所有するといふ神話を作り上げたのである。そこには恐らく、自分を置き去

りにしがちであったセキに対する報復も、幾分かは含まれていよう。だから、『春琴抄』を読んで最後に残るのは、佐助としての谷崎の万能感であって、春琴のそれでは決してないのである。それを正当化する為に谷崎は、春琴の失明と顔の破壊が佐助以外の人間によってなされ、苦しんでいる春琴をむしろ佐助は熱烈な愛を以て救い支えたのだ、という言い訳を用意しており、それはそれで説得力を持つ。しかし、谷崎の無意識の欲望にまで遡って考えるならば、それは、かつて谷崎が千代子を所有しつつ、万能感によって軽視・虐待したこと、さほど大きく隔たるものではないのである(それだけ谷崎の分離不安が強かったからではあるが)。

ただし、佐助が見なかった暗い春琴を、作者谷崎も見なかったのかと言えば、勿論それはそうではない。現に顔を人に見られまいとする春琴の行動を、谷崎ははっきり書いているのだから。恐らく谷崎は、失明後の佐助の、現実を見ない事による妄想的な幸福によって、自分の欲望を十二分に実現しようとした。しかし、同時に現実もしっかりと書き込んで置かねければ、作品は安易な現実逃避に終わる。だから、佐助の見ない暗い春琴の現実を、さりげなく対置して置くことで、秘かにバランスを取ったのであろう。

④セキの死の否認と谷崎の愛の修復力の神話化（口唇期）

分離不安の強い谷崎は、母および自分の死についても、それを回避・否認したいという欲望が強かった。『春琴抄』の春琴の美貌の破壊と修復のエピソードは、実は深層においては、谷崎の母・セキの死の否認となっており、谷崎のこの欲望の実現になっていたと考えられる。

先にも述べた通り、潤一郎の母セキは、死の直前に顔が丹毒で腫れ上がり、黒い練り薬を塗られ、見るも無惨な有様になったことが『晩春日記』（T6）等に記されている。

潤一郎がこの母の死に様に強く心を揺さぶられた事は、例えば『嘆きの門』（T7）で、前妻（モデルは千代子）の死に方をセキの死に方と似せて書いたり、『神と人との間』（T12、13）の添田（モデルは潤一郎自身）が、まるでセキの罰のように、腎臓炎のために顔が腫れ上がって死ぬことにしている事、などからも明らかである。

春琴の顔の火傷は、このセキの死に様を再現しつつ、しかし春琴は生き延び、破壊された美貌も、少なくとも佐助の心の中では元通りに修復されることで、セキの死を否認する谷崎の神話となったと考えられる。それは同時に、谷崎（＝佐助）の愛の力は死を乗り越えさせるといふ神話であり、また、松子（＝

春琴）が死を乗り越えるという神話でもあったろう。

また、この時、谷崎の心の奥底では、口唇期的な母の乳房の破壊と修復というファンタジーも、同時に作動していたと考えられる。先にも述べた通り、精神分析学によれば、顔と乳房は同一視される場合がある。無惨な姿にされたセキ（および春琴）の顔は、谷崎自身が幼少期にセキの乳房に羨望に満ちた攻撃を向けたこと、その結果、セキ＝乳房が損なわれたこと、自分はそういう親不孝な悪人であり、だからこそ母に捨てられたのだ、という無意識の罪悪感を蘇らせる。日本帰帰以前の谷崎がしばしば作中の主人公を悪人としていたのは、男根期のインセスト・タブーのせいでもあるが、口唇期のこうした罪悪感のせいでもあったと考えられる。佐助が春琴の遭難について自分の責任を言う（24）のも、こうした谷崎の悪人意義の投影という面がある。

また、クラインの「分裂的機制についての覚書」（著作集4）「羨望と感謝」（著作集5）などによれば、乳児は乳房に対する羨望から、排泄物や自分の悪い部分を母の乳房の中に突っ込もうとしたり、母を支配するために母の身体に侵入しようとしてたりすると言う。これは、谷崎の場合、『少年』『柳湯の事件』『肉塊』などに見られる理想女性の顔（＝乳房）を汚そうとす

る攻撃や、『刺青』や『鍵』などに見られる男性主人公が悪を理想女性に注入して悪女化して行くという物語の形で現われている（セキの死以前であるが、『少年』の場合、『糞攻め』を受けても光子が顔を洗うと却って前より美しくなり、そのことが、理想の母Ⅱ女王となる資格とも解釈できる）。この観点から言へば、黒い練り薬を塗られたセキの顔と焼け爛れた春琴の顔は、潤一郎の肛門的の大便攻撃を受けたセキの乳房と無意識に同一視されていたと推定できるし、物語前半における春琴の性格の悪さも、潤一郎が自分の悪い部分を突っ込んだ結果と言えろ。

クラインによれば、幼児は母子分離を受け容れ、「抑鬱態勢」へ移行する際に、母Ⅱ乳房を攻撃した事に対する罪悪感を抱き、自分の力で修復しようとする。しかし、母に愛されなかったと感じた乳児は、自分の愛情を悪いもの・無価値と感じてしまう。その為にこの修復がうまく出来るとは信じられなくなり、母子分離が困難になると言う。これは、谷崎が日本回帰以前に抱えていた大きな心理的問題の一つであった。

谷崎の日本回帰以前の作品で、男性主人公の愛が、概ねいつも悪女に向けられ、善良な女性を愛する場合も含めて、愛すれば愛するほど（『愛すればこそ』！）相手を損ない、ますます悪い結果を招くだけであったのも、谷崎が自分の愛を悪いもの

と感じていた為であろう。

しかし、日本回帰後の『春琴抄』では、谷崎は他のどんな作品でよりも力強く、自分の愛が良い力を持ちうることを主張しようとしている。

即ち、佐助のほの明るい視野に浮かぶ春琴の顔は、佐助の自己犠牲的な愛の力で魔術的に修復され、『二た月前迄の』（『円満微妙な色白の顔』（23）に戻り、『灰白い円光』（24）を放つ。ここで用いられている『円満』と『円光』の二語は、口唇期的無意識においては、修復された丸い乳房を意味していると言っ

てよい。

或いは、失明によって佐助は、言わば別世界へ新しく生まれ出たのであるから、ぼんやりとしか見えない春琴は、赤ん坊がこの世に生まれ出て最初に見る母の乳房と考えても良いだろう。いずれにしても、春琴の顔が修復された事は、セキの乳房が修復され、谷崎の罪が帳消しになるという神話的な意味を持っているに違いないのである。

佐助はまた、事件後は『前よりも一層己れを卑下し奉公の誠を尽して』春琴が『昔の自信』（『ファルロス』）を取り戻すやうに（26）修復する。ここには、佐助が失明Ⅱ去勢によって切り離した自分のファルロス、火傷で去勢された春琴に付け

替えることによって、春琴のファルロス（『高慢の鼻』）を回復するという男根期的な幻想も含まれていよう。そして二人は、前項で述べたような理想的な母子一体的関係を実現するのである。

こうした『春琴抄』のストーリーは、佐助の視点から要約するならば、春琴ⅡセキⅡ母の乳房が、《諸人にすぐれてをられたばかりに一生のうち二度までも》（3）佐助Ⅱ潤一郎ならぬ、《人の嫉み》Ⅱ羨望によって破壊されたという責任転嫁の神話であり、同時に、破壊された乳房を、良い子である佐助Ⅱ潤一郎が、強い愛と自己犠牲的献身の力で完璧に修復したという神話でもある。そして、それは谷崎にとって、自分の愛がもはや悪いものではなくなったこと、かつて自分が傷付けたセキの乳房は修復でき、セキは死から蘇ったこと、その結果、谷崎の罪も帳消しになり、母に愛される良い子に生まれ変わったこと、を意味するものだったのである。³⁴

⑤幸福の永続化（口唇期）

春琴の美貌の破壊は、佐助の失明後の幻想において否認される。そして理想的な母子一体的関係が実現する。しかし、その幸福は、本来、永遠に続くものではない。一旦は乗り超えられ

たように見えた死が、やがて二人に襲いかかることは、人間には避けられない宿命だからである。

しかし、分離不安が強く、死を恐れてやまなかった谷崎は、春琴と佐助に不死性までも与え、二人の幸福を永遠のものにするという大それた野望を抱き、種々の策を弄して、少なくともイメージ的には成功を納めたのである。

以下、この為に谷崎が行った策略の数々を一瞥して置こう。

（ア）佐助の失明と目からの体内化

佐助の失明には、これまで述べてきたような種々の意味があるのだが、二人の幸福を永続させるためにも、それが極めて重要な役割を果たすことになる。それは、イメージ的にはあるが、佐助が春琴を失うことを恐れる余り（即ち分離不安から）、言わば目から春琴をまる呑みにしてしまった（即ち母子一体化した）ということである。

これは、精神分析的に言うところ、口唇期における目からの「体内化（incorporation）」に当たる。「体内化」は、より発達した段階で用いられる「取り入れ（introjection）」や「同一化（identification）」の基になる心的メカニズムであるが、「取り入れ」や「同一化」が対象の抽象的な性質を心的に取り入れる

だけなのに対して、「体内化」は、対象をその独立性を保ったまま体内に取り入れ、所有するという極めて原始的なファンタジーである。「体内化」は口以外にも、目や耳や皮膚（例えば抱き締め）などからもなされる。特に乳児の場合、母と見つめ合うことは、愛情確認の中心的な手段の一つであるため、口唇期に母子関係に重い障害があると、「目からの体内化」＝母子一体化に固着し、窃視症になりやすいと言われている。

谷崎は窃視症とまでは言えないが、口唇期に母子関係に障害があった事が推測されるし、目を通して母なる理想女性と合体するというファンタジーは、比較的強く持っていた。例えば、十五夜に月見の宴を開いているお遊さんを毎年覗き見しに行く『蘆刈』は、「目からの体内化」と言えるし、入浴する理想女性を覗き見しようとする『白狐の湯』『乱菊物語』『顔世』などは窃視症的である。また、妻の裸体を隅々まで完全に見尽くしたいという欲望は、『青塚氏の話』『鍵』のほか、『佐助の如きは春琴の肉体の巨細を知り悉して刺す所なきに至り』（15）云々という『春琴抄』の一節にも、涙まじげに表わされている（谷崎文学が視覚的描写に優れているのも、こうした彼の性向と無関係ではあるまい）。

また、理想女性に見守られながら死にたいという『白昼鬼語』

『残唐記』や、首だけになって理想女性に見守られたいという『武州公秘話』は、逆に母の目から呑み込まれ、「体内化」されようとする例と考えられる（目からではないが、理想女性に顔を踏まれながら死ぬ『富美子の足』は、足からの「体内化」であり、『風癩老人日記』の墓の構想も、足を通じての合体願望と言えよう）。

谷崎の作中ではまた、男性主人公の好きな女性のタイプが、予めはっきりと脳裡に刻み込まれているとする設定がしばしば成されており（特に『金と銀』以降、『白昼鬼語』『アエ・マリ』）『肉塊』『青塚氏の話』など、谷崎自身もそうであったことは、『佐藤春夫に与へて過去半生を語る書』から分かる。これは、谷崎が佐助同様、セキのイメージを目から「体内化」していたためと考えられるのである。

『春琴抄』の第二節で谷崎は、火傷事件の直前に写された春琴の写真なるものを読者に紹介するが、この写真は、佐助が春琴を「良い母親イメージ」として体内化する瞬間を記録したものと云って良いだろう。春琴の顔の破壊は、佐助にとっては春琴の死＝母子分離に匹敵する事件であった。だから、その時、佐助は母子分離に耐えるために、『此の世で最後に見た』（2）この写真とほぼ同じ春琴を、失明に先立って「良い母親イメー

ジ」として目から呑み込み、確保したと考えられるのである。

この写真が朦朧としているのも、一つには、春琴のイメージが体内化され、佐助の専有物となり、作者にも読者にも手の届かない世界へと移行しつつあるからであろう（イデア論との絡みについては後述する）。

また、この写真を撮った時の春琴は、まだ火傷以前の《驕慢な春琴》（26）だったはずなのに、それが《古い絵像の観世音》（2）のように慈悲を感じさせるとしたのは、合理的には、写真が古びて顔の線が柔らかく見えるようになったせいとも説明できるであろうけれども、理屈はともかく谷崎の意図としては、多少の無理を押ししても、読者の心の中にこの写真を、佐助にとっての慈悲深い「良い母親イメージ」の映像として刷り込みたかったからであるに違いない。

佐助が目を潰す場面の描写もまた、春琴の「目からの体内化」を具体的な行動の形で、読者に分かりやすく表現しようとしたものと考えられる。小道具として針が選ばれたのも、単に手に入りやすく、かつ微菌が入りにくいというだけでなく、取り入れの方向性（外から中へ）と経路（目から脳へ）と、目の中へ異物（春琴）を呑み込むことの生々しい具体性を表現するため、針が最も効果的であるという事情もあったに違いない。

しかし、「体内化」は、母なる春琴の喪失を拒否し、完全に専有物と化すことにはなるが、それだけで取り入れた春琴が自動的に不死性を持つ訳ではない。そこで、失明のもう一つの効果が利用されることになる。それは、失明は、想像力によって現実を自由に変更することを可能にするという効果である。

佐助は最初、単に春琴の醜くなった顔を見ないために目を潰しただけなのであるが、想像力は死んでいないから、失明後は、想像の春琴を見るようになる。^{（五七）}

健全者であれば、想像しただけのものと現実のものをはっきり区別できるが、失明した佐助には現実が見えず、想像のイメージだけが見えるため、知らず識らず現実を無視して、願望通りの良いイメージを作り出し、見てしまうようになる。従って願望がそのまま現実になる。その為、佐助は自分の願望通りに春琴を理想化して行き、遂には不死の存在にまで変形してしまうのである。これが、死が現実乗り越えられたかのような幻想を可能にするからくりである。^{（五八）}

これが単純ながら意外に強力な説得力を持つのは、春琴を最初から熱烈に崇拝し、主人として仕えていた佐助のような男が失明した時、春琴を美化・理想化してしまうのは、心理的に極めて自然なことだからである。

谷崎には、ヒロインを神や仏になぞらえる作品が数多くあり、盲目の男性主人公の例も、これが初めてではない。しかし、『春琴抄』では、ヒロインの美貌が破壊されてしまうという他の作品にはない設定があり、他のどんな作品よりも、主人公に現実を否認せずにはいられない強い感情の動機がある。この事が、春琴が不死の存在にまで美化・理想化されることに、強い説得力を生じさせているのである。

逆に、谷崎は春琴にどうしても不死性を与えなかったからこそ敢えてその顔を破壊し、それを失明した佐助の想像力で理想化させ、現実と混同させるというストーリーを案出したのだと言っても良い。

(イ) イデア論

しかし、死の乗り越えが佐助の幻想に過ぎないことが、余りに露わであれば、読者の嘲笑を買うだけに終わってしまう。

そこで谷崎は、種々の方策を講じて読者を籠絡する。先に述べた春琴の写真もその一つで、写真にはもともと、その人物が今なお生き続けているような錯覚を生じさせる力がある。一方で、その写真が朦朧としていることは、幽霊やまぼろしのような死の世界の住人をイメージさせる。さらに、春琴の閉じた目

に永遠不死の観音を感じるとしたこと、しかもそれを佐助にではなく、客観的で信頼できるはずの語り手にさせていることが、読者に不死の春琴のイメージを刷り込むことになる。

しかし、これだけでは足りないの、さらに決定的な手段として導入されたのが、西洋において伝統と権威を保っているプラトンのイデア論である。⁽¹¹⁾

プラトンによれば、イデアの世界は、魂がそこから現実の世界に生まれ出、死後再び帰る死後の永遠世界である。谷崎は、失明後の佐助が、客観的に実在する死後の永遠のイデアの世界を実際に見るようになったとし、そこに春琴を住まわせることで、春琴の不死性にリアリティを与えようとしたのである。

その為に谷崎は先ず、佐助は《外界の眼を失った代りに内界の眼が開けた》(23)、《畢竟めしひの佐助は現実⁽¹²⁾に眼を閉じ、永劫不変の観念境へ飛躍したのである》(26)などの言い方によって、失明後の佐助が実際に死後のイデアの世界(「観念境」)を見るようになったか、或いはイデアの世界に到達したかのように描いて見せる。失明後の佐助の目に、春琴が《来迎仏の如く》(23)に見えたとしたのも、《此の世が極楽浄土にでもなつたやうに思はれ》(26)たとしたのも、一つには、佐助が死後世界を見ているというイメージを補強するためである(なお、

佐助が永遠のイデアの世界を見ている、或いはイデアの世界に自身も到達しているというイメージは、後で述べる佐助が春琴と共に不死性を獲得することを、イメージ的に支える支柱の一つともなっている。

しかし、種を明かせば、この《内界》は死後世界ではない、そもそも客観的に空間として実在するものでさえない。それは誰もが持っている視覚的想像の次元に過ぎず、佐助の脳の中で作り上げられる虚の空間なのである。ただ、佐助が失明した結果、想像と現実の区別が付かなくなったことに加えて、《盲人の視野はほの明るいもの》(23)だと設定した効果で、めしいた眼にぼんやり写る世界が、空間的な広がりを持った客観的な死後世界であるかのようにイメージされるだけなのである。^(佐助)

これはまた、先に説明した「目からの体内化」の傾向のもう一つの現われとも言え、佐助はイデアの世界を自ら呑み込んで、体内に保持しているともイメージされる。

また、佐助の視野をほの明るいとしたことは、佐助の見ている死後世界を、地獄的なものではなく良い世界とイメージさせ、イデアの世界と結び付けることにも役立っている。

また、具体的な外界の動きが見えない佐助の視野は、外界の時間の影響を殆ど受けなくなるため、時間が止まってい

る永遠の世界のように感じられることも、谷崎は計算に入れているであろう。

盲人にはまた、目だけ先に死んで、この世とは別の、死後の世界(または未来)を見ているというイメージがあることも、この結び付けに説得力を加えている。盲目の「いたこ」が死者の霊を呼び出すことが出来、ホメロスや琵琶法師たちが、盲人であるが故に失われた過去の英雄たちを見、語る事が出来たように、琵琶法師の遠い後継者である地唄の演奏家・佐助が、生きながら死後のイデア世界を見ているのも不思議はないという訳である。

また、第二節で、春琴の閉じた眼と仏菩薩の慈眼・慈悲をイメージ的に結び付けて置いたことは、失明すれば現世の煩惱・我執から解放されるというイメージを生み、佐助も失明によって、生臭い大人のセックスそのものからは浄められ、幼児性欲的な官能性や美的感受性は保持しつつも、霊化(spiritualize)され、イデアの世界に入ったという印象を助けるだろう。

谷崎はまた、春琴をまだ生きている内から佐助の見ているイデア世界に住まわせるために、イデア論の別の側面を利用して

いる。
即ちプラトンによれば、イデアの世界にあるものは、完全無

欠で永遠不滅であり、地上にあるものはすべて、イデアの不完全な写しに過ぎない。つまりすべてのものは、イデアの世界と現実の世界に二重に存在するのである。この御蔭で谷崎は、『現実の春琴』(26)がまだ生きている内から、完全に永遠な『観念の春琴』が、実際にイデアの世界に住んでいたとする事が出来たのである。

語り手は第二十七節で、『人は記憶を失はぬ限り故人を夢に見ることが出来るが生きてゐる相手を夢でのみ見てゐた佐助のやうな場合に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』と述べている。これは、失明後の佐助が見ていたものが、春琴がまだ生きていた間も、既に『故人』の『記憶』に基づく『夢』であり、死後の『観念の春琴』に他ならなかった事を言つたものである。

佐助は失明した際、『此れで漸うお師匠様と同じ世界に住むことが出来たと思』(23)うが、谷崎の設定では、この時彼が『内界の眼』で見たものは、既に死後のイデア世界だった。だから、その時佐助が見た春琴は、死後のイデア世界から佐助の魂を迎えに来たという意味で『来迎仏の如く』であると同時に、既に『観念の春琴』でもあったはずである。それが、火傷で醜悪になつた『現実の春琴』の顔ではなく、既に美しい完全な春

琴になつていたのである、一つにはその為なのである。

イデア論は、先に取り上げた春琴の写真の説明にも、さりげなく取り入れられている。例えば、この写真は、佐助が『此の世で最後に見た』(2)春琴に近いものだったと言ひ方は、写真の春琴が生(Ⅱこの世)と死(Ⅱイデア世界)の境目で見られたものであることを暗示しようとしたものであろう。その春琴の目鼻が『今にも消えてなくなりさうな』のは、春琴が生きている内から、肉眼では見えないイデアの世界に溶け入らうとしているといふイメージを作り出すためであり、そこに『個性の閃めきかな』いのは、イデアはタイプであつて個性ではないからであり、『古い絵像の観世音』を思わせるのは、イデアの春琴は、永遠不死の仏に近いからであり、それが『遠い昔の記憶の如くうすれてゐる』のは、春琴のイデア化が、『うすれ去る記憶を空想で補つて行く』という形で行われるからである。

また、この写真を撮つた時の春琴は、まだ火傷以前の『驕慢な春琴』(26)だったはずなのに、それが『古い絵像の観世音』のように慈悲を感じさせるとしたのは、イデアの本質の上を、うつろいやすい不完全なメッキで覆つた『現実の春琴』の背後から、時の風化を受けないその本質、イデアとしての春琴が浮かび上がつて来たことを意味しているのであろう。

イデア論からすれば、写しに過ぎない《現実の春琴》が美貌を破壊され、或いは死んでも、本体としての《観念の春琴》は変わることもなく、永遠に生き続ける。谷崎は、イデア論を利用することで、醜い《現実の春琴》を、破壊されることも死ぬこともあり得ない永遠不死で完全な美を体現した《観念の春琴》へとすり替えたのである。

谷崎がこの様にイデア論を利用しなければならなかったということは、裏を返せば、生身の春琴を、そのまま絶対的な聖なる存在・永遠不死の女性に仕立て上げることは、如何にしても無理があり、不可能だったということである。谷崎は結局、佐助が現実の春琴ではなく、イデアとしての想像の春琴を心の眼で見、崇拜することにしなければならなかった。

しかし谷崎は、同時に佐助をして、現実の手で触られる生身の春琴と心の目で見るとイデアの春琴を混同・同一視させることによって、実質的には春琴の肉体を永遠不死のイデアの肉体にしてみせよう。逆に、永遠のイデアとしての春琴に、肉体を与えてしまったと言っても良い。佐助が《現実の春琴を以て観念の春琴を喚び起す媒介とした》(26)とはそのことを指すのであるが、これは、谷崎の女性の肉体に対する激しい執着の現われである。恐らくそれは、谷崎にとって女性の肉体は、乳児だっ

た潤一郎を死の恐怖から守ってくれたセキの肉体の象徴だったからであり、死の恐怖と分離不安を克服しようとする『春琴抄』においては、母の肉体もまた、不死・永遠でなければならなかったからである。

その事の別な現われとして、谷崎は、イデア論を導入して置きながら、春琴・佐助の魂を、死後、イデアの世界に昇天させてはいない。『春琴抄』における死後世界のイメージは、曖昧かつ分裂しているのだが、中心となるのは墓の場面であり、二人は死後、墓石を肉体として、この地上にとどまり続けていると見るべきなのである(この点については後述する)。

それはまた、谷崎がイデア論を本気で信じていなかったということでもある。谷崎は、後で取り上げる仏教のイメージと同様、単に便宜的にそれを利用しただけだったのである。

なお、発達心理学によれば、生後数ヶ月の間、赤子は視界から消えたものを、意識・思考の対象としない。しかし、生後九ヶ月頃からは、見えなくなったものが存在し続けるといって、対象の「永続性」の感覚が生まれ、心の中に対象のイメージを保つ能力が発達し始める。その結果、母が視野から消えても耐えられるようになり、後に(二、三歳頃)母子分離を可能にする前提条件となる。また、直接知覚できない物事についての高度に

抽象的な思考も、次第に可能になって行く。

プラトンのイデア論は、もともとこの「対象の永続性」を神話化し、思想化したものと言え、谷崎がイデア論に影響を受けた原因の一つもここにあると推定できる。

(ウ) 鳥

『春琴抄』の中で、春琴は様々な形で鳥と結び付けられているが、これも実は、春琴の死の否認と関連すると思われる。何故なら、鳥は世界の諸民族において、また日本武尊の神話や日本の昔話の小鳥前世譚において、人間の死後の靈魂であるから。また、ウィニコットの「躁的防衛」(岩崎学術出版社『児童分析から精神分析へ』所収)によれば、気球・飛行機・魔法の絨毯・キリストが殺害されたあと復活昇天することなど、上昇のイメージは、死・喪失・依存から生じる抑鬱的不安を防衛する方法として用いられるからである。重力は現実の様々な不如意・制約とイメージ的に結び付いているので、それを断ち切り軽々と浮遊するイメージが、万能感をもたらすのであろう。極めて不幸な幼少時代を送ったバリーが『ピーター・パン』を書いたこと、宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』で、ジョバンニの父の行方不明・母の病氣・経済的困窮・友人カンパネラらの死などか

ら来る抑鬱を、空飛ぶ汽車が防衛すること、失った男らしさを取り戻すことを熱望していた三島由紀夫が、F104ジェット戦闘機に乗りたがったこと、などは、その一例と言える。

春琴の小鳥道楽は、実像としての春琴の心理に即して言うならば、喪失感に悩む暗い心を明るく軽くするための「躁的防衛」と言える。だから「天鼓」が囀ると春琴は機嫌良く、啼かないと、春琴は《鬱々とする》(16)のだし、雲雀を放つ時には、普段《黙々としてむづかしい表情をしてゐる》(17)春琴が、《暗れやかに微笑んだり物を云つたり》して《美貌が生き／＼と見え》るのである。また、春琴が《自分のほんたうの天分は舞にあつた》(3)としたのも、舞には鳥に通ずる軽快で躁的なイメージがあるからであらう。

しかしながら、谷崎は単に春琴が小鳥に慰めを求めているとしたのではなく、むしろ春琴自身が一種の鳥であることを、主張しようとしているのである。そうした事例としては、先ず第一に、春琴が「鴨」を姓に持ち、内弟子のてる女も「鴨」を姓に持つことを挙げねばならない。「鴨」は「はやにえ」で知られ、春琴の攻撃的な側面を表わすものであろう。^(注3)

また、春琴が天を目指して垂直に飛んで行く雲雀を愛し、《見えぬ眼を上げて鳥影を追ひつゝ》その声に《一心に聴き惚れて

るる) (17) という情景は、春琴が言わば心の眼で、雲雀を見ると同時に天上の世界を見詰めているという印象を与え、さらにはその永遠のイデア(或いは神仏など)の世界こそが、雲雀および春琴の本来いるべき場所だと思わせ、両者の共通性と不^(注5)死性を感じさせる。

また、春琴の死が、飼っていた雲雀が天に昇って戻って来なかったことを切つ掛けとしていることも、春琴の魂が雲雀とともに昇天してしまつたかの如くに思わせる。

春琴はまた、雲雀以上に鶯、特に「天鼓」と強く結び付けられているが、その「天鼓」も実は谷崎によつて、天上の不死の世界と深く結び付けられているのである。即ち「天鼓」の声は《迎陵頻迦を歌》くと評されるのだが、迎陵頻迦は極楽浄土に居る鳥で、顔は美女の如く、その声は非常に美しくとされ、仏の形の形容に用いられる。「天鼓」という名前も、打たなくても妙音を発すとされ、仏の説法に譬えられることもある天人の太鼓に由来する。

一方、春琴も顔と声が美しく、観音や来迎仏になぞらえられるなど、「天鼓」に似た所が多い。そもそも来迎仏は、空を飛翔するという点では鳥と同じである。

「天鼓」と春琴の類似性を表わす設定としては、他に例えば、

春琴の作曲における代表作が、《鶯の心を隠約の裡に語》(27) った「春鶯囀」である事が挙げられる。また、「春鶯囀」を奏でると、鶯の「天鼓」が嬉々として共に囀ったこと、春琴が「天鼓」を酷愛し、「天鼓」が啼くと機嫌が良かったこと、春琴の死後、佐助が《天鼓の啼く音を聞く毎に泣き》、《春鶯囀を弾いた》ことなども、春琴がいかに鶯に近かつたかを示すものであろう。

また、「天鼓」は食べ物など、世話が大変で、奉公人より《ずつと大事にされてゐる》(18) 点、「天鼓」の啼く音が《人工の極致を尽くした楽器のやうで》(16)、鶯ながら師匠として他の鶯を弟子に取りうる名鳥である点なども、春琴との類似点と言える。

なお、佐助と鳥が直接結び付けられることは殆どないが(例外は《片羽鳥》(25)、昇天のイメージは佐助にも与えられている。もともと佐助は下男でありかつ目明きであるために、目の主人である春琴との間に、二重に超え難い一線があった。それを佐助は失明によつて乗り越え、春琴と同じ世界にまで上昇し、さらに、この世と死後のイデア世界との境界線までも、生きたまま突破して、少なくとも語り手によれば、遂に《永劫不変の観念境へ飛躍したのである》(26)。この様に、佐助の失

明は、一種の変身の魔術であり、この不如意な現実世界から脱出することを可能にする魔法のようなものであった。その意味では、『春琴抄』で真の意味で飛躍し飛翔しているのは春琴ではなく、むしろ佐助の方である。こうした常人には不可能な偉業を成し遂げた事によって、佐助は、春琴の火傷と自身の失明という過酷な運命を乗り越えた神話的英雄の風格をさえ帯び始め、後で述べるように、春琴と共に不死性を獲得する資格を勝ち得たと言えるのである。

(工) 音楽

鳥のイメージはまた、『春琴抄』においては、音楽とも深く結び付けられている。鳥には空を飛ぶというイメージの他に、良い声で囀るといふ音楽的なイメージが備わっているが、谷崎はこれを巧みに使い分け、鳥の上昇のイメージは、主に真っ直ぐに昇天する雲雀で代表させ、春琴の不死性と結び付ける一方、音楽的なイメージは、特に天才鶯の「天鼓」によって代表させ、春琴の天才的音楽性と結び付けているのである。

音楽には一般に、心を明るくし、浮き立たせるといふ効果があることから、実像としての春琴にとって、鳥と同様、音楽にも、抑鬱に対する「蹠的防衛」の意味があったと考えられる。

失明の後、春琴が音曲に打ち込むようになったこと、さらに美貌を破壊された後に作曲を始めたことも、一つにはこの事に関わっているのであって、単に人から誉められることで万能感が得られるというファルロスの面だけではなかったと考えるべきであろう。

しかし谷崎は、音楽を単なる慰めや気晴らし(蹠的防衛)に留めるのではなく、さらにイデア論とも結び付け、春琴の不死性の補強に役立てているのである。

その為の第一の設定は、小倉敷二の「人形浄瑠璃の血まみれ修業」(10)を引いて、厳しい稽古が当時普通のものだったとしたことと、「鵲屋春琴伝」を引いて、『芸道の神聖』(11)を説いたことである。これらは、音曲が神聖にして、すべてを犠牲として捧げるべき永遠の価値であることを暗示していた。

それは同時に、佐助に対する春琴の折檻を、芸道の高みへ佐助を引き上げるための慈母の愛の鞭と意味付けることにも役立っている。この点では、「人形浄瑠璃の血まみれ修業」に出る玉造が師匠に頭を叩き割られた時に砕け飛んだ人形の足を白木の箱に収め、『慈母の霊前に額づくが如く礼拝した』というエピソードも効果を挙げている。

第二のさらに重要な設定は、鶯の「天鼓」が、飼桶の障子を

閉め、《紙の外からはんのり明りがさす》(16) という状況においてしか啼かないとしたことである。これは、失明後の佐助のほの明るい視野に通じる状況であり、これによって、「天鼓」が啼く時には、「天鼓」もまたイデアの世界を見ているというイメージが作り出される。

さらに谷崎は、それに加えて、春琴に野生の鶯と「天鼓」の優劣を論じさせ、「天鼓」の啼りは《居ながらにして幽遠閑寂なる山峽の風趣》等々を《心眼心耳》に浮かばせるとした。

この《心眼心耳》は、佐助の《内界の眼》と同じく、視覚的想像の次元に過ぎないのだが、「天鼓」がイデアの世界を見ているというイメージの影響を受け、かつ春琴が盲人であるせいもあって、イデアの世界を見るものとイメージされる。

さらに、野生の鶯の《天然の美》が、現実世界に実在するものであるのに対して、「天鼓」の《人工の美》は、実際にはそこにはないものを《心眼心耳》に浮かばせるものであることが、容易にイデアの世界と結び付く。

また、《紅塵万火の都門》の現実と対比される《桜》が咲き《溪流》が流れる《山峽の風趣》は、仙境・桃源郷のイメージを思い起こさせる。これは言わば東洋的な永遠世界にイデアの世界と言えらる。「天鼓」の飼桶に、《支那から船載したといふ》

《山水楼閣の彫り》のある障子が嵌まっているのも、この事と関連しよう。

この桃源郷的なイメージはまた、第二十七節で説明される春琴の作曲した「春鶯囀」の世界とも基本的に同じであり、春琴は「春鶯囀」で、自分が見たイデアの世界を表現したということになる。「天鼓」の啼りがイデアの世界を呼び起こすのと同様に、《音曲の秘訣》をわきまえた春琴の曲も、イデアの世界を呼び起こすのである。

この事は、春琴の死後、第三世の天鼓が「春鶯囀」を聞いて、《生れ故郷の溪谷を想ひ(中略)慕つた》(27) という語り手の言葉によっても補強される。何故なら、イデアの世界は、そこから現実世界に魂が生まれ出る「魂の故郷」であり、天鼓はイデアの世界を想い慕っていると考えられるからである。従って、それに続く《佐助は春鶯囀を弾きつつ何処へ魂を馳せたであらう》という一節も、「佐助は春琴の住むイデアの世界へ魂を馳せた」の謂いである。その事は、この一節に続けて《触觉の世界を媒介として觀念の春琴を視詰めることに慣らされた》佐助は《聴覚に依つてその欠陥を充たしたのであらう乎》とある事からも確証される。

こうして、「鶯の鳴き声と音曲は、永遠のイデアに通じる」

というイメージが確立され、音曲の名手であり、かつ驚の良き理解者であった春琴の不死性を補強することになるのである。

なお、春琴の音曲論は、谷崎のイデア的な文学論を展開したものであり、その意味でも注目される。「春琴抄」では明確に述べられてはいないが、文学もまた、音曲同様、視覚映像を直接提示することなく、文字・言葉を手掛かりに、想像力によって、実際にはそこにはないものを《心眼心耳》に浮かばせるものであることは明らかだからである。

春琴の音曲論によれば、「天鼓」の素暗らしさも音曲の素暗らしさも（従って文学の素暗らしさも）、自分が現実には所有していない素晴らしい世界を、想像力（心眼心耳）において所有・支配できることにある。これは、佐助が春琴の美貌を目から体内化し、自分のものにしたのと同じで、「耳からの体内化」と言つて良いだろう。

人間は、地球や宇宙に比べれば、虫けらよりちっぽけな存在に過ぎないが、自分より遙かに大きな世界を、イメージとして自己の内に呑み込んで、言わば体内化し、所有することが出来、好きな時に、それを想像力の力で蘇らせ、心眼心耳によって楽しむことも出来る。その時、人は自分というものが拡大し、大きな世界を所有・支配しているという万能感・昂揚感を感じ

る。芸術以外でも、例えば高い所に登つて、美しい大きな風景を一望に収めた時などに起こる昂揚感は、その一例である。

恐らく、イデア論は、本来、目からの体内化と密接な関係を持っている。イデアは、プラトン以前には、動詞 *idein*（見る）から派生した《見た目の姿・形》を意味するギリシア語だった。プラトンはそれを、感覚器官を通してではなく、理性によって直接認識される真善美や致・大小などなどの抽象的觀念の意味に転用しようとしたが、図形のイデアや、この世の事物は《美》のイデアに似ていなければならないほど美しいとする場合など、曖昧な所もあった。また、アリストテレスはプラトンのイデア概念を否定し、具体的な事物の内にある《形相（エイドス）》というプラトン以前のイデアに近い概念に置き換えた。以後の西洋哲学でも、イデアと視覚的イメージの区別はしばしば曖昧であった。

谷崎のイデアに対する理解も、現世の事物の原型となる理想のかつ永遠不滅の形・イメージというものだった。谷崎には現世的な美と快楽への執着が強く、彼がイデア論に惹かれ、それをしばしば比喩として用いたのも、イデア論が現世を否定せず、現世的物事を美化・永遠化するものだったからである。だから、例えば美しい女優を撮影して半永久的なものにした映画のフィ

ルムが、『肉塊』や『青塚氏の話』などでは、イデアの比喩として用いられたのである。たとすれば、谷崎にとつてのイデアの世界は、プラトンのものと言うよりは、現世の事物の視覚的イメージを美化・永遠化しただけのものであり、人間の想像力がそのような形で現世をみから呑み込み体内化したものと言へるだろう。その意味では、谷崎にとつて、現世的物を美化・永遠化して所有させてくれる芸術というものと、イデアの世界とは、相通するものなのである。また、谷崎が『春琴抄』で、目からの体内化を重要なモチーフとしたのも、半ばはイデア論に倣かされた結果と言えよう。

『春琴抄』では、佐助が失明して、春琴をみから体内化し、イデア化・永遠化する所と、春琴の音曲論と、春琴・佐助が墓石となつて大大阪市を眼下に見下ろす場面に、体内化・イデア化による勝利の昂揚感が強く現われている。その勝利は現実のものではなく、現実には所有していないものの体内化であり、現実には永遠でないものの永遠化・イデア化である。しかし、それを現実の勝利以上に素晴らしいことと感じない人間は、所謂芸術とは無縁の輩であらう。

現実には所有不可能なもの（例えば不死性や絶対的な理想）・喪失し回復できないもの（例えば幼少時代の失われた幸福）

を、虚構において、また想像力によって回復・所有すること——これは、恐らく文学を含めてすべての芸術に備わる本質である。芸術を人々が必要とするのも、人間が現実にはしばしば無力であり、多くの喪失と挫折を体験せざるを得ないからであらう。プラトンの『饗宴』のエロス論でも、アリストファネスは、昔、人間は男男・男女・女女の三種類あつて、手足はそれぞれ四本、顔は二つで、背中合わせの球体をなしていたが、神によって二つに切断されて今日の姿になつたために、残りの半身を求めようになつたのだと言ひ、ソクラテスは、エロスの神は、常識とは逆に、美を欠いているからこそ美を求めるのだと説き、持っていないものを求めるといふ点では一致していた。

谷崎が文学でやろうとしたことも、幼少時代に失つた幸福（母）を、想像の芸術において取り返すことだつた。『春琴抄』でも、その事は、春琴が失明によって幼少時代の幸福を失つた結果、琴三味線を志すという設定となつて現われている。

近代の芸術家の殆どが、幼少時代に大きな喪失・外傷体験を持つた人たちであるのも、偶然ではない。また、かつて多くの芸能が、被差別者・身体障害者など、現実の世界で多くのものを失つた人間たちによって担われて来た意味もここにあつたの

であろう。春琴と佐助が、そうした芸能者の一人として設定されたのも、その為なのである。⁽¹¹⁵⁾

(才) 仏教

イデア論は、『春琴抄』の死の否認に関して中心的な役割を果たしている。が、もともとが西洋の思想なので、これを前面に押し出せば、古い日本の物語としての『春琴抄』の調和は破れてしまう。谷崎が、作中でイデアをすべて「観念」(26・27)という翻訳語に置き換えたのも、少しでも違和感を減らすための苦肉の策に他ならなかった。「観念」は、もともと仏教の言葉で、「仏・浄土・真理などに思いを凝らすこと」を意味するので、佐助が心に思い浮かべる仏としての春琴とも、よく調和するのである。

谷崎が仏教を持ち出したのは、主としてイデア論を古い日本の風土にうまく溶け込ませる媒介役としてであった。特に浄土教は(少なくとも日本人の一般的理解においては)、死後の別世界(西方極楽浄土)を現世より上位に置き、そこにおける永遠の幸福を求めるものである点、イデア論との相性が良かったからである。しかも、浄土教は、現世において厳しい道徳的禁欲的要求をせず、誰でも簡単に極楽に行けるとしている点、そ

して極楽が比較的美しく官能的な世界として考えられている点、肉体的快楽に執着する谷崎とも相性が良かった。⁽¹¹⁶⁾

さらに、松子の実家・森田家の宗言がたまたま浄土宗であり、また浄土信仰とは異なるが、観音は古くから美女と結び付けて考えられており、佐助の春琴崇拜を宗教的信仰的なものにまで高めるのに役立つなど、他にも好都合な点はあった。

ただし、本来の浄土教には、諸行無常・厭離穢土という仏教に共通した現世否定の考えがつきまとうはずであるが、現世的欲望を永遠化したい谷崎は、浄土教のこの側面は無視黙殺することと処理した。

こうして谷崎は、『春琴抄』を浄土宗の寺の墓参りの話から始め、物語の拠り所としては「鴎屋春琴伝」という三回忌の配り物を設定し、作中には迦陵頻迦・天鼓・来迎仏・極楽浄土などの仏教用語を散り嵌め、末尾も(禪宗ではあるが)天竜寺裏山和尚の言葉で締めくくるなど、物語を仏教色で統一する事になる。

時代を幕末に持って行ったのも、一つには、まだ比較的仏教信仰が強かった時代にし、仏教的雰囲気作品を包み込むことで、佐助の宗教的な春琴崇拜と死の否認を違和感なく読者に受け容れさせるという効果を得るためであろう(他には、読者の

現実とは遠い世界へ持って行く事によって、理性的な批判が働きにくくするということが重要な要因であった。

ただし、谷崎自身は、イデア論、仏教、その他いかなる宗教も本気で信じては居ず、単に便宜的に利用しただけだった。これは一つには、宗教と文学の間には、本質的に相容れないものがあるからでもあろう。シェイクスピアもドストエフスキーも、心の奥底ではキリスト教を信じていなかったからこそ、偉大な作家たりえたのである。

宗教は本来（信者のつもりとしては）現実的なものであり、この現実世界の唯一の正しい認識であることを断固主張するものである。だから、例えば浄土教を信じるということは、西方極楽浄土や阿彌陀如来が実在すると信じることである。それが他の宗教や科学と矛盾するならば、他の宗教や科学の方が間違っていると信じるか、浄土信仰を捨てるか、どちらかを選ばねばならない。しかし、谷崎はもとも理性的な人間であり、科学を捨てて宗教を取ることは出来なかった。

一方、文学は、最初からフィクション即ち現実ではないものと断つた上で、作者の個性的なイメージを展開するものであって、文学に取り込まれたものは、すべてイメージであり、比喩に過ぎない（宗教的イメージも、この意味で利用されるだけで

ある）。また、文学には、自分を現実の唯一の正しい認識と主張するつもりがない（もつとも、勘違いをする作家や読者が後を絶たないが）。従って、文学は現実と明らかに矛盾していても構わない（例えば、春琴が本当に永遠不死の仏になっても構わないのだが、谷崎は敢えてそこまでは書かなかった）。むしろ文学の使命は、その時代の現実や常識を超えることにあり、この意味でも、既成の宗教をそのまま受け容れることは出来ないのである。宗教文学という言葉は存在するが、これは自己矛盾であり、実際にはそれは通俗小説の一ジャンルであるか（例えば遠藤周作・三浦綾子の如く）、芸術としてなら、宗教的イメージを利用して、既成宗教とは異なる一種の宗教性（例えば死の乗り越えなど）を帯びた文学が存在しうるだけである。『春琴抄』はこの後者に当たる。

だから、例えば谷崎は、春琴を観音（2）や来迎仏（23）になぞらえ、極度に理想的かつ不死のイメージを与えようとするが、春琴が実際に観音であるとか来迎仏のものであると主張している訳ではもとよりない。しかし、観音や阿彌陀如来を本気で信じている者から見れば、こうした比喩でさえ、仏菩薩に對する許し難い冒瀆行為と映るはずである。

また、佐助が日蓮宗から浄土宗に宗旨変えする（1）のは、

単に春琴のそばを離れたくないためであって、信仰上の理由からではない。つまり、佐助にとつては（谷崎にとつてと同様）宗教など、春琴に比べればどうでもいいものなのである。

谷崎にとつて、死後の理想は、愛する理想女性とただ二人つきりになることであつて、他者はすべて邪魔だつた。ところが、宗教上の神や仏は、多数の信者に共有されるものであつて、一個人の専有物には決してならない。そこに、谷崎と宗教が相容れないもう一つの理由があつた。谷崎は『恋愛及び色情』で、「自分の所有品であつても、人は女や仏像の前に跪く」と述べていたが、谷崎の本音は、「自分だけの所有品でなければ跪く気になれない」という所にあつたであらう。

従つて、谷崎が春琴を来迎仏に譬える時には、本来、来迎仏に付き従うはずの菩薩たち（聖衆）は、余計な邪魔者としてあつさり切り捨ててしまふ。佐助も春琴自慢はするが、それは春琴は自分だけのものという暗黙の前提に立つて春琴の素晴らしさを人にも認めさせたいというだけであつて、人々を信者として取り込み、言わば「春琴教団」のようなものを形成したいという欲望は見られない。

また、失明後の佐助が「此の世が極楽浄土にでもなつたやうに思はれお師匠様と唯二人生きながら蓮の台の上に住んでゐる

やうな心地がした」（26）と言ふ場合も、「お師匠様と唯二人」であることが極楽のやうに素晴らしいというだけで、二人が本當に極楽の阿弥陀如来のもとで衆生に混じつて暮らしたと言つてゐる訳ではないし、そういう事は最後まで起こらないのである。二人は全くただ二人だけの墓を築き、そこで「恰も石に靈があつて今日もなほその幸福を楽しんでゐるやうである」とされており、二人の靈は墓を離れず、成仏もしてはいないと考えるべきである。^{（註）}

浄土宗・来迎仏・極楽浄土などへの言及、それに後で述べる日想観まで暗に取り入れているにもかかわらず、結局それらは二人の死後の幸福を暗示するにとどまつてゐる。それは文学としては当然のことであり、もし極楽往生などというステレオタイプな宗教的解決をそのまま受け容れたとしたら、『春琴抄』はもはや芸術的傑作ではなくなつていたに違ひないのである。

（力）太陽

谷崎はまた、理想化と死の否認の一環として、春琴に太陽のイメージを結び付けてゐる。太陽は地球上の全生命の根源であり、夜には消滅したように見えても毎朝蘇るし、月のように満ち欠けすることもないので、世界中の民族から不死の存在とし

て崇拜されている。

太陽はまた、浄土教とも深い関わりがあり、阿弥陀信仰には、イランの太陽神ミトラ信仰の影響が強いと言われている。実際、浄土教の根本聖典の一つ『大無量寿経』では、阿弥陀如来の発する光明は、最尊第一にして諸仏の光明の及ぶこと能わざる所と強調され、無量光仏などの別名が挙げられている。また、浄土教の『観無量寿経』では、衆生が西方極楽浄土を見る十三の方法の第一として、西に沈む太陽を見る日想観が挙げられている。

谷崎は、明治三十六年の『無題録』で『大無量寿経』の一節を引用しているし、遠縁の（または稲葉先生の兄とも言う）黒の寺の和尚から、種々の經典を借りて読んでいたらしいことが、『神童』・野村尚吾著『伝記谷崎潤一郎』・大島堅造著『春風秋雨八十年』から窺える。谷崎は、こうして得た仏教についての知識からも、春琴と太陽を結び付ける気になったのであろう。『春琴抄』では、失明直後の佐助が『春琴の顔のありかと思はれる灰白い円光の射して来る方へ盲ひた眼を向ける』（24）という一節が特に重要で、これによって、佐助の視野を「ほの明るく」照らしている光源が実は春琴の顔自体であり、失明後の佐助にとって、春琴が唯一の生きる力・希望・太陽であったことを暗示しているのである。

『春琴抄』冒頭・墓参りのシーンは、この春琴＝光源というイメージと、遙かに呼応させることを意図して書かれている。それによれば、春琴の戒名は、『光替春琴惠照禅定尼』と言いつ、春の恵み豊かに照らす太陽の光りを暗示していた。しかもこれは『春琴存生中』に、恐らく二人で相談して決めたものである。また、春琴の墓は、下寺町から『生国魂神社のある』（『高台へ続く斜面』の『中腹』にあるのだが、このロケーションは、太陽と春琴を強く結び付けることを主な狙いとして選ばれたものと考えられる。

と言うのも、『此処からずつと天王寺の方へ続いてゐる高台』は、西方を遙かに見渡せるため、古来「夕陽ヶ丘」と呼ばれ、鎌倉前期の歌人・藤原家隆がここに夕陽庵を営み、日想観を行ったように、春秋の彼岸の中日には日想観が行われる名所であった。中でも四天王寺は、その西門が西方極楽浄土の東門と正対していると言ひ伝えられ、西門から夕日が沈む方向を拝み、極楽往生を願う者が多かった。その一例として、謡曲「弱法師」には、盲目の俊徳丸が、天王寺からめしいた眼で夕日とその彼方の極楽を拝みながら、『われ盲目とならざりしときは弱法師が常に見馴れし境界なれば』（淡路絵島須磨明石紀の海までも見えたり／＼満目青山は心にあり』と歎喜する場面がある。

『春琴抄』には、「弱法師」や日想観への直接の言及はないが、谷崎がそれらを知らなかったとは思えない。春琴佐助の墓を四天王寺と同じ高台の上に配置したことには、盲目の佐助が春琴を来迎仏（救済者）とし、光源＝太陽として、宗教的に見るという設定に、暗々裏に説得力を加える効果が期待されていたであろう。

冒頭の墓参りの時期が彼岸かどうかは明らかでないが、少なくとも谷崎は『折柄夕日が墓石の表にあか／＼と照』つていたとすることで、暗に日想観に言及していたと言える。また、この夕日の場面には、高台の春琴の墓と、夕日および極楽浄土を、水平的に対峙させる意図があったと推測される。つまり、谷崎はこの事で、春琴を太陽と同格の存在へと高め、永遠不死とするとともに、春琴と佐助が西方極楽浄土に匹敵する幸福を享受していることを暗示したのである。

太陽はまた、世界の様々な民族によって神の目と見なされており、日本の太陽神アマテラスも、イザナキがその目を洗った際に誕生したとされている。春琴を天空の大いなる眼としての太陽と同一視することには、春琴・佐助の失明を補償する意味も、恐らく無意識に含まれていると見て良いだろう。

なお、鴨沢てるの名前『照』（25でこの漢字を当てている）

も、太陽が照ることと関連するものであろう。中世には、能「葵上」の梓巫女・照日や、「花笠」の狂女・照日前、説経節「小栗判官」の照手姫など、「照」が巫女的な女性の名によく用いられたらしい。古代には、ヒルメ（日の妻の意）と呼ばれる巫女が太陽神に仕えていたと言われているが、鴨沢照には、恐らく谷崎も殆ど無意識に、春琴＝太陽に仕える巫女の面影が、かすかに与えられているようである。

ところで、谷崎が理想女性を太陽ないし月の強い光と結び付けることは、何も春琴が最初ではなく、作家デビュー以来、沢山の例がある。代表的なものとしては、『刺青』『捨てられる迄』『法成寺物語』『肉塊』のヒロインたちの光る切れ長の目、『少年』や『止』の光子、『金と銀』の美の国の女王、『人魚の嘆き』『詩人のわかれ』『天鵝絨の夢』『アエ・マリア』『肉塊』『白狐の湯』の光り輝く肉体を持つヒロインたち、『房の髪』の太陽隊ライオンを思わせる紅い燃えるような髪オルロフ夫人、などがある。

一方、日本回帰と関連して、比較的弱い理想女性については、弱い光の月と結び付けたり（『うろおぼえ』『十五夜物語』『母を恋ふる記』『西湖の月』『月の囁き』『マンドリンを弾く男』『二月堂の夕』『盲目物語』『蘆刈』『少将滋幹の母』）、ぼんやりと

ほの白く光る顔（『夢喰ふ蟲』『陰翳礼讃』）になったりする。

『春琴抄』は、春琴を春や夕方の太陽の比較的強い光と結び付けている点、日本回帰後としては例外的で、前にも述べた通り、強いファルロスを与えようとする傾向の現われと言える。

ちなみに、月は欠けても再び満ちるので、乳児が破壊し修復する乳房の象徴ともなりうる。谷崎文学では、母子再会場面に満月がよく登場するが、その無意識の意味はここにある。例えば、『十五夜物語』では満月と死んだ母が同一視されているし、『母を恋ふる記』の母も満月と一緒に泣く。『蘆刈』のお遊さんは、毎年、八月十五夜になると復活する。『少将滋幹の母』の再会シーンは月夜で、母の顔は満月のように円光に縁取られる。一方、母の喪失を月のない夜の海で表わした『不幸な母の話』のような例があり、春琴がその美貌を失う日が『三月晦日』（22）に設定されているのも、犯行には月のない夜の方が都合が良いことその他に、春琴と満月が失われるというイメージと、春琴が、芸名からも、春に啼く鶯・雲雀との縁からも、「春」と強く結び付いていることとの兼ね合いから、旧暦の春の終わりの月のない夜にしたものと推察される。

（キ）墓と死の否認の完成

これまでに挙げた策略、即ち佐助の失明・イデア論・鳥・音楽・仏教・太陽は、春琴に不死のイメージを与えるには有効だが、佐助自身の死を否認する力は極めて弱い。しかし、谷崎にとっては、佐助（潤一郎）も死ぬことなく、幸福が永続するのでなければ意味がない。そこで登場するのが、『春琴抄』冒頭の墓のイメージである。

この墓は、佐助が『春琴存生中に』（二つの墓石の位置、釣合ひ等）を定め、それが生前の二人の関係・姿を象徴的に再現するように設計したものであるから、普通の意味での墓である以上に、言わば二人のモニュメントであり、佐助の自己表現としての作品でもある。例えば、二人は実質的には夫婦であったにもかかわらず、佐助の墓は春琴とは『別な墓』になっており、『春琴にくらべて小さく且その墓石に門人である旨を記して死後にも師弟の礼を守つてゐる』。普通なら、愛する人と同じ一つの墓に入る所を、死後にまで師弟の一线を守り通そうとする――これには母子一体化とインセストについて、読者の批判をかかわす意味もあろうけれども、今ここで注目したいのは、そこに現われた佐助の意志の強さである。生前も春琴に献身的に仕え続け、春琴のためなら自分の眼を潰すことさえ敢えてした

あの意志の強固さである。語り手はここで《遺志》という文字を宛てているが、生前の佐助の余りにも意志的な生き方に思いを致す時、読者はむしろ、佐助の意志が今も現に生き続けている、という印象を受けずにはいられない。

さらに、約六尺（一・八メートル）と四尺（一・二メートル）という二人の墓石の大きさは、人間の大人の身長（佐助の方は跪いた時の身長）に近いために、春琴と佐助がそのまま石と化したような錯覚を引き起こす。語り手はその錯覚を強化するために、二人は《浅からぬ師弟の契りを語り合つてゐるやうに見える》と言ひ、また、佐助は春琴の傍らに《鞠躬如として侍坐》し、《恰も石に雲があつて今日もなほその幸福を楽しんでゐるやうである》と述べる。そして最後に語り手は、二人が本当に生きてゐるのかのように、春琴の墓前に跪き、佐助の墓石の《頭を受撫》して見せるのである。

人間が石に化すという発想は、日本にも松浦佐用姫の望夫石の伝説に先例があるし、動物が石に化したという牛石・蛙石などの伝承も各地にある。また、一般に石を不死あるいは永生の象徴とみなす観念は、世界の多くの民族が持っているもので、日本にも記紀神話の磐長姫の話などがあり、日本人に比較的受け入れ易いものである。

さらにそこに、先に述べた夕陽および極楽浄土との水平的対時が加わり、死後の幸福のイメージが強化される。夕陽には、太陽が二人を暖かく祝福しているというイメージもある。

こうしてこの墓参りの場面は、表向きは二人がとくに死んでしまったことを語っていないながら、実は暗に二人が永遠に死なず、また二度と再び離れることもなく（墓は別ではあるが）、二人っきりの愛の幸福を永久に楽しみ続けているというイメージを打ち立てているのである。それはあたかも、佐助の春琴に対する猷身的かつ堅忍不拔の愛の意志が、遂には死をも乗り越え、永遠の生命と幸福を実現してしまつたかのようである。

古来、日本人には、死者の魂は近くの山の中に昇つて行き、そこから麓に住む子孫たちを見守り続けるという死後観念がある。春琴・佐助は子孫を見守つたりはしないが、その墓は、彼らが一生を送つた大阪市中の高台（北山）の斜面にあつて、伝統的な死後観念とイメージ的に重なる部分がある。この事も、説得力を増す一因と思われる。

ただし、語り手が読者に提示している、佐助が墓石という形で肉体を持続し続け、死後も春琴に仕え、身の回りの世話をし続けているというイメージ——これは日本人の一般的な死後イメージとはかなり異なる。日本人の一般的な考え方としては、

骨以外の肉体は死後すみやかに消滅すべきものであるし、死者の魂は現世的なものへの執着から解き放たれ、次第に個性を失い、集合霊としての祖霊の中に溶け入るべきものである。もし、現世への執着を断ち切れなければ、例えば異常な死に方をしたり、恨みを抱いて死んだりすると、御霊や鬼・天狗などになったり、幽霊として化けて出るようなことになり、本人にとって、も苦しく辛いことと見なされる。これはしかし、裏を返せば、激しい生のエネルギーを保持したままで死ぬことが、死を乗り越えることを可能にする条件だ、ということでもある。佐助が不死を得たのも、その意味では、日本人の一般的な考え方の通り、春琴への異常な妄執ゆえに成仏できないからだ、とも言える。しかし、にも関わらず、二人が苦しまないのは、谷崎の考え方に、一般の日本人とは異なる所があるからである。

谷崎に、死を拒絶し、生き続けようとする強い執着を持っており、個性と肉体を失うことなく、現世的・肉体的な快楽を永遠に味わい続ける事を望んでやまない。もし谷崎が西洋人だったら、佐助と春琴が愛し合うポーズの、実物そのままの彫刻を墓に据え付けることにしたかも知れない。しかし、それはさすがの谷崎にも違和感があったし、ましてや日本の読者にはとても受け容れられない。そこで谷崎は、日本の墓石の抽象的な形

態を受け容れつつ、そこに二人の肉体をイメージ的に重ねるという操作を行うことで、佐助の失明以後、生臭い大人のセックスそのものからは浄められ、幼児性欲的な官能性だけを持しているであろう二人の快楽と幸福が永続するという、日本の伝統を超え、西洋とも異なる新しいイメージを生み出すことに成功したのである。

このイメージはまた、死後も生前と同じ生活を営むものと信じた古代諸民族の死後観念に先祖帰りしたものととも言えなくはない。そして、春琴・佐助の墓は、そうした死後観念を持っていた古代エジプト・メソポタミア・中国・日本などで、死後も主人に仕え続けるために従者や妻が行った殉死・殉葬（江戸初期の武士の殉死や、男女の心中もその変種である）を連想させなくもない。佐助は老衰で自然死を遂げているが、佐助が生前に行った失明行為には、春琴への殉死・心中に準ずると感じさせるまでの、強い自己犠牲的側面が有るからであろう。

二人の墓にはまた、この他に、社会との対立関係を象徴するという機能も与えられている。即ちこの墓は、寺内の他のどの墓からも離れて、《斜面の中腹を平らにしたさゝやかな空地》という、全くただ二人だけの為の特別の場所に築かれている。それは、二人がすべての他人（家族・親族、自分たちの子供さ

えも含めて)を拒否し、ただ二人だけの愛の幸福に閉じ籠もつたことを象徴するものなのである。

同時にそれはまた、二人が通常の「家」「夫婦」「親子」の在り方を拒否し、(佐助が敢えて温井家の墓に入らなかつたこと、二人が敢えて入籍しなかつたこと、春琴が主人、佐助が下男であり続けたこと、子供を悉く捨てて顧みなかつたこと、春琴一人が貧乏な暮らしを続けたこと、などに代表されるように、)社会からは「異常」と見なされるインセスト的・母子一体的・サド・マゾヒズム的關係を実現し、その結果、同時代の社会を敵に回すに至つたことをも象徴するものである。社会との敵對關係は、最も明瞭な形では、火傷事件によって示されていた(後述するように、谷崎がその犯人を特定しなかつたのは、社会全体が二人を攻撃したという印象を作り出す為だつた)。また、二人の關係に対する《鵜屋の奉公人共》(13)や《裏面の消息を解する者》(21)の隘口や、兄からの仕送りの制限(19)、鵜屋の一族の者が《琴女の墓を訪ふこと》が《殆どない》という形でも現わされていた。

しかし、二人の墓は、大阪の中心部では唯一の高台・上町台地の斜面上に(谷崎、そして佐助と春琴によって)選定されていて、《鵜屋家代々の墓》よりも空間的に高い位置にあるばか

りでなく、大阪全体を《脚下に》《見下し》ている。この位置關係が、現実社会からの攻撃・迫害に屈しなかつた二人の勝利を誇らかに示すものであることは、言うまでもあるまい。

人生が勝利に終わるといふことは、それまで生き、努力した時間が、無駄に雲散霧消するのではなく、一つの具体的な形に結実し、残るといふことである。その意味で、二人が単に死を乗り越えたただけでなく、現実世界に対して決定的な勝利を得たとされていることは、二人の幸福を完全ならしめるものである。

作者はまた、春琴・佐助の死後のイメージを余りに孤立した淋しいものにさせないように気を配り(二人は子供たちをすべで捨ててしまった為、どうしても淋しい感じになりがちなので)、その墓は、人里離れた高山ではなく、賑やかな大阪市中の、さして高くない台地の斜面に設け、死後も二人の魂が、地上で現世的な生の喜びを味わい続けているというイメージを作り出した。また、語り手に墓参りをさせ、鳴沢てるが《年に一二度》墓参りを続けていることをも記し、ラストには巖山和尚の評語なども持ち出して、春琴と佐助を支持する人々の存在を印象付けた。『春琴抄』という作品自体、二人の生き方を擁護し賛美する為にあると言つても過言にはなるまい。

以上見て来たように、二人の墓には、幾つもの異なつた意味

合いが含まれている。それが可能になったのは、もとより谷崎のイメージ操作の巧みさにもよるが、一つには、石というものが本来持っている多義性にもよるのである。

即ち、石は、佐助の強固な意志や春琴佐助の肉体や永遠不死の象徴ともなりうるし、また、英語に 'stone-deaf'、'stone-blind'、二人の在り方、および周りの社会や現実を背を向け、自分たちの内なる世界に閉じ籠もった在り方を象徴することも出来る。

また、細長い墓石の形は、力の象徴としてのファルロスも思わせる。作者および佐助が、佐助の墓石を春琴のそれより小さなものにして置いたのはその為であるし、墓石を高台に屹立させたのは、社会に対して二人の力を誇示する為であった。

石はまた、大地を母胎として生まれ出、自らは動くことが出来ないの、這うことも出来ない乳児を象徴できる。この観点から言えば、二人の墓は、巨大なファルロスを有する強い母の春琴の庇護の許で、赤子の安らぎを得た佐助のモニュメントとも言えるし、また春琴・佐助ともに赤子にもどって幸福を味わう姿とも取れる。語り手が春琴の《墓前に跪いて恭しく礼を》することは、石のファルロスとしての意味を強め、一方、佐助の墓石の《頭を愛撫》することは、赤子のイメージを強化する

役割を持っているだろう。

このようにして、石の多義性を見事に生かし切ることで、谷崎は、二人の墓のわずかな描写の中に、二人の勝利と幸福のすべての含意を封じ込めることが出来たのである。

なお、春琴佐助の勝利には、谷崎が当時抱いていた日本の近代化に対する反抗の意図もまた籠められていたことを、見逃してはならない。即ち語り手は、《二つの墓石》が《永久に此処に眠つてゐる》て《今も浅からぬ師弟の契りを語り合つてゐる》て、永遠に変わらない美しい愛の世界に住んでいるのに対して、《今日の大阪は検校が在りし日の節をとよめぬ迄に変わつてしまつた》こと、《墓が建てられた当時はもつと鬱蒼としてゐた》木々も、《現在では》《大ビルディングが数知れず屹立する東洋一の工業都市》となつた《大大阪市》の《煤煙で痛めつけられてゐることを指摘することで、現実世界の方は転変常ならず、醜態にして下等であることを強調し、二人の到達した世界は、単に幕末明治の大阪より優れていたばかりでなく、日本の近代化そのものの誤りを示すものでもあったとしているのである。春琴の写真が、ほぼ江戸時代の終わりに当たる慶応元年に撮影されたと設定したことにも、春琴を失われた前近代の良さの象徴とする意味があろう。

佐助は同じ慶応元年に、《四十一歳》(25)で失明した事になっているが、四十一歳は潤一郎に当て嵌めると大正十五年、ほぼ関西移住・日本回帰・松子との出会いの時期に当たる。谷崎の日本回帰には、産業革命後の近代社会に反発し、中世への回帰を夢見たロマン主義的ユートピア志向の側面もあり、『春琴抄』ではその事が、工業都市・大阪に対する嫌悪や反時代的な芸人(手仕事の職人芸)讃美という形で現われていると言えらる。失明後の佐助への視野に《過去の記憶の世界だけがある》(26)のは、谷崎自身が、昭和の日本に背を向けたことを反映してもいるのである。

こうして、一連の見事なイメージ操作の結果、谷崎は春琴を失われることのない「良い母親イメージ」として確立した上に、春琴佐助の死を否認し、二人の幸福を永続させ、しかも二人を近代日本の現実より上位に置くとした大それた野望を、遂に達成した。そしてそれは、作者谷崎にとっては、母の喪失と死の恐怖を正しく乗り越えるという、彼の文学および人生の根本的な課題に対する、《日本回帰への(イデア論的)過渡期》における、模範的な解答ともなっていたのである。

五、谷崎の文学的勝利の秘密

——読者に対するティフェンスを中心に

谷崎は『春琴抄』で、望み通り、春琴佐助の死の否認にほぼ成功した。また、春琴の理想化・父の排除・母子一体化・インセスト的な関係の実現、等々にも成功した。そのため、『春琴抄』は、谷崎の生涯の作品の中でも、現実に対する万能感のな勝利感・昂揚感・陶酔感が最も強く現われた作品となっている(これは、生涯最高の恋愛の頂点において書かれた事も一因と思われる)。

しかし、『春琴抄』が実現している父の排除・母子一体化・インセストなどは、社会の一般常識からすれば、禁止されるか強い非難を免れないものはずである。また、死の否認や万能感、春琴を神仏のように崇拜することなどは、その非現実性を嘲笑されて当然のものである。にもかかわらず、『春琴抄』を敢えて軽蔑する者は殆ど居らず、発表当初から、文学史上稀に見る芸術的傑作として、高い尊敬と人気を勝ち得て来たのは何故か。それは、谷崎が様々な策を講じて、読者の非難や嘲笑を抑え込むことに成功しているからである。

谷崎に限らず、一般に芸術家は、作品を通して、社会に対し

て自分の欲望をぶつけようとするものであるが、それを生な形で行えば、多かれ少なかれ反発や嫌悪感を招くか、或いは全く理解されない。何故なら、一般に芸術家は、特に欲望において個性的で、普通人とは異なっているからである。欲望の個性とは、本来は万人共通である無意識の諸要素の、組み合わさり方、強弱の塩梅の布置の特徴と考えて良いだろう。芸術家は、体質的に病弱・神経過敏であったり、幼少時代に常人とは異なった（しばしば不幸な）環境で育っていることが多く、それが彼らの欲望を特徴あるものにし、それがために、普通の大人として社会に適応することが困難になる。その為、彼らは現実とは別な非現実の作品世界で、自分の欲望を実現し、その作品を社会に受け容れさせるという形で自己を実現しようとする、と考えられる。

そこで、芸術家は一般に、作品の中に、社会の常識とは異なる自分の個性的な欲望を積極的に主張し実現して行くオフエンス (offense: ゲームにおける攻撃、罪を犯すこと、罪への誘惑) の他、精神分析学で言う攻撃性 aggression や主張 assertion などの意味も含めた) 的な部分の他に、受け手の反発や嫌悪を抑え込み、共感を勝ち取ろうとするディフェンス (defense: 精神分析学で言う防衛・ゲームにおける防衛・被告の弁護などの意

味を引くくめた) 的な部分を設けている。優れた芸術作品では、このディフェンス面もまた優れているはずであろう。

今ここで詳しく説明することは出来ないが、谷崎文学の場合、オフエンス面は少なからず過激・挑発的で、ロマン主義的非現実的欲望が強いことと、所謂変態性欲を描くことが多いために、読者の反感を誘いやすい。その為、谷崎文学では、ディフェンス面が、実に丹念に、また巧みに構築されている場合が多く、その事もまた、谷崎文学の芸術的優秀性の大きな要素となっている。本稿では、これまで主として『春琴抄』のオフエンス的要素に説明を加えて来たので、以下では、ディフェンス面から、谷崎の文学的勝利の秘密に迫って見たい。

①「本当らしさ」

一般に、芸術作品を読者の非難から守る最も基本的・初歩的な防衛策 (ディフェンス) の一つは、「本当らしさ」である。精神分析的に言うならば、それは、芸術作品を快感原則に基づくあからさまな白昼夢・幼稚なお伽噺に終わらせず、現実原則に合致する現実の出来事のような外見「本当らしさ」を付与することで、社会の非難をすり抜けさせるといふ戦術である (文芸用語としての 'Motiv'・'Quintiv' は、それぞれ快感原則

・現実原則に対応すると言えよう。ただし、所謂ロマン主義的な作品では、「本当らしさ」はディフェンスとして用いられることが多いが、所謂リアリズム系の作品では、逆に「これが現実だ」と告発する形で、社会を攻撃する武器として用いられる事も多い。一方また、表現主義・シュルレアリスムなどの前衛芸術運動や、ブレヒトの異化効果、ルイス・キャロルのノンセンス文学、カフカのアレゴリー、現代詩などでは、「本当らしさ」による防衛をなぐり捨てること、現実に安住する人々の目を覚まさせようとするショック療法的な効果が目論まれている。

『春琴抄』の場合は、「本当らしさ」がディフェンスとして用いられているが、春琴佐助の死を否認したり、春琴を神仏のように崇拝したりと、非現実的な側面の強い物語であるから、科学と現実を大切にする近代人のこの方面での強い要求を満たすのは、谷崎にとっても極めて難しかったようである。『春琴抄後語』で谷崎が、『私は春琴抄を書く時、いかなる形式を取つたらばほんたうらしい感じを与へることが出来るかの一事が、何よりも頭の中にあつた』と言っているのは、その為である。それでは、谷崎はどのようにして「本当らしさ」を『春琴抄』に与えたのか。谷崎が行ったと思われる工夫の主なもの、以

下に簡単に列挙して見よう。

先ず、初歩的なことではあるが、登場人物の心理を的確に、自然な推移をなすように描き出すということが挙げられる。『春琴抄』の場合は、それが「深層心理的教養小説」とでも呼んでみたい程に、幼少期の無意識の深層のレベルにまで届く深さでなされている。谷崎は『春琴抄後語』で、『春琴や佐助の心理が書けてゐないと云ふ批評に対して（中略）あれで分つてゐるではないかと云ふ反問を呈し』て居るが、これは当然過ぎるほど当然であつた。⁽¹⁾

次に、ややトリッキーな工夫を挙げて行くと、先ず、語り手の「私」を谷崎自身と錯覚させることが第一に挙げられる。これに成功すれば、すべてを実話と思わせる事が出来るからである。谷崎はそのために、語り手に《作者》(18・19)と自称させ、谷崎の『私を見た大阪及び大阪人』を、語り手の書いたものとして持ち出させたり(18)、谷崎の友人の佐藤春夫の説に言及させたり(2)している。しかし、言うまでもないことだが、実際には語り手は、谷崎の分身ではあつても、谷崎自身ではない。谷崎自身は、春琴の墓参りなど、したくても出来ないのだから。

次に、春琴佐助の墓(1)と「鵲屋春琴伝」(2)と春琴の

写真(2)の具体的な描写が、春琴と佐助が実在したという錯覚を生み出す。「鴎屋春琴伝」については、小倉敬二の「人形浄瑠璃の血まみれ修業」(10)や谷崎自身の『私が見た大阪及び大阪人』(18)のような実在の文献を他にも持ち出すことによつて、「鴎屋春琴伝」も実際にあつたという印象を強めようとしている。

また、『作者の知つてゐる』(19)(実際には架空の)浄瑠璃の三味線弾きや実在した豊沢団平が、春琴の演奏を聞いて批評したという嘘や、やはり実在した峯山和尚が佐助を批評したという嘘も、春琴・佐助が実在したという錯覚を与える。

語り手が、春琴の作曲した「春鶯囀」と「六の花」をてる女に聞かせて貰つた(26)としたり、語り手が生き証人としてゐる女と実際に会つて話を聞いたとしている点も、読者を欺く巧妙な手段となつてゐる。

また、語り手に、真実を追究しようとする見せかけの姿勢を取らせ、「鴎屋春琴伝」を時に批判させたことは、語り手の信用性を増し、語り手が肯定したことはすべて事実と思わせる効果がある。ただし、真実を追究すると言つても、身振りとしてもっともらしいだけでは良いだけなので、例えば語り手は、「鴎屋春琴伝」とは別に独自の調査・取材も加えたようならにする

だけで、実際には、鳴沢てる女なる架空の人物からの伝聞以外には、具体的な情報源は何一つ明らかにしてゐない(明らかにしようもないのだが)。

また、語り手は、「鴎屋春琴伝」に対する批判として、乳母の犯行や春琴の舞の才能に疑問を付したり(3)、火傷が極めて軽かつたという記述が嘘であることを暴露したり(22)しているが、火傷の実態以外は本質的な修正ではなく、理想化の行き過ぎをたしなめる程度のものに過ぎない。また、火傷の実態も、直接には『てる女その他二三の人』(22)から聞いた話であるにしても、その元は、「鴎屋春琴伝」とは別に佐助自身が『春琴の死後十余年を経た後に』『側近者に語つた』(23)とされている。つまり谷崎は、語り手を本質的に佐助と異なる立場に立たせるつもりはないのである。谷崎が語り手に与えた役割は、余りに主観的・熱狂的で読者を白けさせかねない佐助に対して、客観的な立場を代表して本質的でない修正を加えつつ、実質的には佐助を追認し、読者を佐助に共感させることであつた。だから、例えば冒頭の墓参りの場面でも、谷崎は語り手に春琴の『墓前に跪いて恭しく礼を』させ、佐助の墓石の『頭を愛撫』させることで、読者に対して佐助の生き方を肯定し、春琴を崇拝するよう促すようにさせていたのである。

この様に、語り手の批判は、あくまでも佐助を補完するものに過ぎないのだが、それでも語り手の真実を追究しようとする見せかけの姿勢は、この作品を推し進める唯一の駆動力だと言つて良い。何故なら、『春琴抄』第二節以下の構成は、佐助が春琴を美化・理想化した春琴伝説としての「鳴屋春琴伝」の叙述に従つて、春琴の誕生から死までを順に辿つて行くことを基本としつつ、物語の興味は、そこに語り手が言わば科学的な史料批判を加え、鴨沢てる女らから得た新資料をもとに、解釈を変えたり、より詳しい事実を報告して行く所にあるからである。そしてそれは、『春琴抄』に引用された「鳴屋春琴伝」の叙述だけを拾い集めて通説して見れば明らかなように、春琴伝説の背後に隠されていた理想的ならざる春琴の実像を暴き出す以上に、佐助という人物像を新たに重要人物としてあぶり出す作業に、結局はなつてゐる。中でも、作品の最大の山場となる佐助の失明行為は、「鳴屋春琴伝」で、春琴の火傷後に偶然白内障に罹つて失明しただけとされていたその叙述を覆すことによつて、初めて読者の前に提示される訳であるから、『春琴抄』の語り手は、もともと、隠されていた佐助の英雄的犠牲的行為を引き出すために存在するのだと言つても良い位である。佐助の失明後の体験（永劫不変の観念境への飛躍など）は、そうし

た手続きを経て、間違いない真実として提示されるだけに、一層神話的となる。語り手はこの様に、春琴伝説批判を装うことで一層効果的に、春琴佐助伝説を事実として読者に受け容れさせるための装置なのである。

次に、時代設定という面から言うと、春琴と佐助を大昔の人ではなく、三十年前、五十年前までは生きていた比較的近い時代の人たちとしたことが、話にリアリティーを与えている。その一方で、春琴と佐助の主従関係については、時代を身分・階級差別の敝しかった封建時代に持つて行ったことが、読者を説得し、昔だったらこういう事もあったかも知れないという気持ちにさせる。特に、温井家にとつて鳴屋家は《累代の主家》（5）であつたという設定と、佐助は手引きとして春琴に直接仕えていた上に、春琴を三味線の師匠ともしていたという設定は、佐助が春琴に崇拝的な感情を持つことと、春琴が佐助との結婚を厭がることを、読者に納得させる。死を否認する宗教的な雰囲気についても、古い時代であることが読者を納得させる。

なお谷崎は、佐助と春琴を、文政八、十二年（一八二五、九）に誕生させ、天保八年（一八三七）に大阪で起きた大塩平八郎の乱、嘉永六年（一八五三）のペリー来航から江戸幕府の崩壊、明治維新の大改革という日本史上の一大転換期に時代を設定し

て置きながら、社会のどんな動きについても一言も触れていない（『写真術』(2)）の輸入に触れたのが、殆ど唯一の例外である。谷崎は、歴史上の一時代を史実に忠実に描く気など、毛頭ないのである。それは、社会の激動は、現実的なものへと読者の注意を引き付け、作品が持っている反現実的・宗教的方向性を損ない、また、火傷と失明以外には波瀾の少ない春琴と佐助の物語を、霞ませてしまうことにもなるからである。社会には、ただ封建的・宗教的雰囲気を感じさせつつ、古ぼけたぼんやりとした一色の背景として、大人しく眠っていて貰わねばならなかった。断るまでもないことだが、作品のディフェンスに必要なのは、「本当らしさ」であって、史実ではないのである。

春琴への崇拜にリアリティーを与える上では、この他、盲人は健康者より劣る惨めな存在だという印象を与えないことが、極めて重要なポイントになる。この点では、小説は映画より楽である。映画ではややもすると、盲人の惨めさが画面に滲み出てしまいやすいが、小説では敢えて言及しなければ済む。また、春琴の美貌については、語り手に一貫して肯定させることと、写真の描写（2）や春琴をちやほやする男たちの挿話（17・20）で、説得力を加えている。

谷崎はまた、佐助が三味線の稽古の際に、押入の暗闇の中で

春琴と同じ暗黒世界に身を置くことを喜んだというエピソードを設けることによって、失明はこの世で不自由な生活を送ることではなく、この世の外の別世界に住むことであると読者に感じさせ、後に佐助が失明によって春琴との間の一線を乗り越えて行くことと、失明後の佐助が死後の別世界を見ることを、自然に感じさせるようにしている。押入の稽古のエピソードはまた、春琴佐助が携わっている音曲の世界も、盲人たちが住む別世界のものと感じさせる効果を持ち、ひいては芸術（芸道）の世界が、死後の永遠の世界に通ずる宗教的なものであることを、読者に納得させる効果を持つ。

この他、『春琴抄』では、「鴎屋春琴伝」の漢文調の古風な文章が、幕末維新の封建的・儒教的・仏教的な雰囲気を感じさせ、二人の人生も当時としては異常ではないという印象を生み出すのに役立っている。谷崎は、語り手にも、昭和にしては異例の漢文調の古風な言い回しを混ぜて使わせることで、幕末維新の雰囲気を壊さないようにさせ、リアリティーを保っている。

また、最初の創元社版の単行本では、わざ／＼変体仮名の活字を一行に一つ二つと混ぜて使い、平仮名・片仮名が現行の字体に定められた「小学校令施行規則第一号表」（M33）以前の時代の雰囲気を再現している。

また、谷崎が句読点を適当に省いたり、会話に「」を付けなかつたりしたことは、テクストを読みにくくすることで、テクスト全体に何かもやもやしたものが掛かっているような、そしてそこにあるのは既に半ば幻の世界だという印象を創り出すのに役立つている。同時にそれは、盲人が杖で探りながら進むようなたどたどしい感覚を、巧みに模倣・再現する事にもなっている。また、読者も目をつぶって想像力を働かせるように誘う効果も上げている。

会話に「」を付けないことはまた、一人一人の発話者際に立った個性を認めないということであり、前近代的な雰囲気にもマッチすると共に、春琴・佐助だけにスポットを当てて浮かび上がらせる効果もあろう。

これらの工夫の結果、春琴・佐助が実在したと思ひ込む読者も出、菊原琴治検校が二人の慕を探しに行ったという笑い話も生まれた。文壇でも、『春琴抄』発表直後の批評を見ると、半信半疑しつつも、或る程度は事実に基づくものと思つた者が多かったようである。

② 'novella' と '小説' の『春琴抄』

『春琴抄』ではまた、'novella' (イタリア語、原義は〈新奇

なこと・ニュース〉)風のスタイルを採用することによって、前近代的な宗教的物語性を可能にするという工夫も行われている。

やや余談にわたるが、文芸学的に言くと、谷崎の生涯の作品の殆どは(『鰻人』などを除いて)、ヘーゲルやルカーチが規定した、近代市民社会の叙事詩として一つの時代・社会を描き出すとする大がかりな 'Roman' (ドイツ語)ではなく、比較的狭い範囲内における単一の事件を描く 'Novelle' (ドイツ語)に属する。

'Novelle' は、'Roman' に見られるような事件展開の総合的完結性や性格の広汎な発展を欠く代わりに、緊密な構成を獲得しやすい。谷崎の作品に完成度の高いものが多いのも、一つにはこの為である。逆に、谷崎がバルザック・スタンダールなどにも関心を示しながら、'Roman' に挑戦することを殆どしなかったのは、芸術的完成度を重視した結果でもあろう(谷崎文学が、男女の二者関係にのみ焦点を合わせている事が、より大きな原因ではあるが)。

谷崎は、大正十五年にスタンダールの『バルムの僧院』『カストロの尼』『チェンチ一族』などに会合ってから、『Novelle』の端緒である『チカメロン』らの 'novella' が持っていた意

外な事件を素材簡潔なスタイルで語るといふ性格を、復活させようと試みていた。『日本に於けるクリツブン事件』『グリーン家のバアバラの話』(S2)『カストロの尼』(S3)『三人法師』(S4)などはその筆馴らしてあり、『吉野葛』『盲目物語』『紀伊国狐憑漆掻語』『寛海上人天狗になる事』(S6)から『蔵刈』『春琴抄』『葦崎氏の口よりシユバイヘル・シユタインが飛び出す話』『聞書抄』に至る諸作品(『夏菊』と戯曲は除く。『乱菊物語』『武州公秘話』は英語で言う‘romance’、Ⅱ伝奇的物語であろう)は、すべてその試みの延長線上にある。一見日本人的に見えるこの時期の作品と言えども、実はその骨格には、西洋的なものが相当に浸透しているのである。

スタンダールおよび谷崎(またスタンダールの親友メリメや、谷崎の友人芥川龍之介や大正の森鷗外²⁾)がこの様なスタイルに心を惹かれたのは、スタンダールの時代のフランスではもはや不可能になっていたような(イタリヤではまだ可能だったらしいが)情熱的な行動、『異常な出来事』(『饒舌録』)、宗教的な物語を『ほんたうらし』(『饒舌録』、『春琴抄後語』)く書くためであった。¹⁾

それは、文明史的に言うならば、産業革命と科学技術の進歩によって、人間の平均化と社会の管理社会化が進行し、英雄的

な個性・情熱的な行動・運命的な偶然・信仰などが殆ど不可能になったことに対する反発と言えよう(『春琴抄』の反近代性については既に述べた)。谷崎が昭和初期に『大菩薩峠』や直木三十五の大家小説などに関心を示し、『乱菊物語』や『武州公秘話』などの‘romance’を試みたのも、昭和十年に横光利一が『純粹小説論』で、中河与一が『偶然文学論』で、通俗小説の長所である偶然性の回復を説いたりしたのも、同様の理由からと考えられる。

『春琴抄』では、‘novella’¹⁾としての特徴は、①春琴の火傷と佐助の失明という『異常な出来事』を中心に据えた比較的短い作品であること、②‘novella’でよく用いられる枠物語を、小規模ながら用いていること(語り手が幕参りをしたり、「鵲屋春琴伝」を手に入れたり、鴨沢てる女に話を聞いたりするなど)、③スタンダールが『カストロの尼』などで行ったような古文書に基づくというスタイルを使っていること、④『春琴抄後語』で言う『素材な叙事的記載』、即ち‘novella’風の語り方を採用していること、に現われている。そして、それが、佐助の情熱恋愛と英雄的行動(失明)と宗教的奇蹟の物語に本當らしい感じを加えているのである。²⁾

④の‘novella’風の語り方に関して付け加えると、『春琴抄』

では、本格小説的に春琴佐助の心の動きを細かに分析したり、臨場感をもって生活の場面々々や二人の動作・表情を詳細に描写・再現したり、リアルな会話を延々と展開したりはしなかった(ただし、佐助が失明を報告する所など、特に大事な所では、必ずしも要約的な説明に終始している訳ではない)。これは、『春琴抄』が非現実的な宗教性の強い物語で、また、特に佐助の失明後は、佐助の現実離れた空想にのみ意味があるので、現実的・日常的な場面が多いと、現実離れた部分との間にギャップを生じ、逆効果になるからである。また、現実離れた美・理想・聖なるもの・宗教性は、直接視覚的に描写するよりも、なるべく読者の想像に委ねた方がより理想的にイメージして貰え、効果的だからでもある。

後者の典型と言えるのは、春琴の写真をめぐる設定で、通常、小説の作者は、ヒロインの顔に何とか印象明瞭なイメージを与えようと努力するものなのに、谷崎はその逆を行って、『われ／＼は此の朦朧たる一枚の映像をたよりに彼女の風貌を想見するより仕方がない』(2)と読者を突き放している。^(佐)また、春琴の死後、『佐助はうすれ去る記憶を空想で補って行くうちに此れとは全然異なつた一人の別な貴い女人を作り上げてゐたであらうか』と述べたり、音曲に関して『心眼心耳』(16)を言

うなどして、読者も佐助のごとく現実に対して目を閉じ、想像の力で理想のヒロインを作り上げるように、巧みに誘って行くのである。

宗教的なものは、無いもの・目に見えないもの(永遠女性・死者の靈魂・神仏など)をあると信じ、ありありと見てしまう想像力がなければ、成り立たないのだから、読者の想像力を大事にすることは、谷崎文学にはほゞ一貫する特徴であり、特に昭和に入ってから、そこに一段の進歩が見られるのである。

③読者の批判意識を眠らせる更なる方法

「本当らしき」は、しかし、芸術の最終目標ではない。芸術の最終目標は、作者の欲望を実現し、それを読者にも受け容れさせることであり、『春琴抄』にあつては、佐助と春琴の「死の否認」「母子一体化」「インセスト的な関係」「父の排除」「春琴の理想化」などに読者を共感させることである。そこで谷崎は、そのために更に幾つかの工夫を行って、読者の批判意識を巧みに眠らせているのである。

(ア) イメージによる無意識の操作

先ず第一に、テキストの表層において、読者の常識的な人間

観・道徳観等々に抵触しない意味に受け取れる言葉遣いをして、読者の意識の番犬を眠らせた上で、イメージの力で、表向き言明したことは別の意味・ニュアンスを、読者の無意識にこっそり注ぎ込む、という手法が挙げられる。無意識は基本的に言葉（概念）以前のもので、イメージや感情・気分に対応するものなので、無意識を突き動かすためには、イメージの中に隠された意味を仕込み、超自我の検閲をすり抜けさせるのが効果的なのである。

例えば、「死の否認」について言うと、『春琴抄』では、春琴と佐助がとくに死んでしまっていることを表向きは語りつつ、墓のイメージによって、暗に二人の死を否認する。語り手は、表向き二人は「永久に此処に眠つてゐる」(1)ともも言っているが、そのすぐ後に、二人が決して眠っていないというイメージを展開して見せるのである。

「母子一体化」と「インセスト的な関係」については、二人は血縁上、母子ではない、と表向きは語りつつ、イメージにおいては母子的な間柄であることを暗に語っている。また、二人は表向き、主従の一線を生前も死後も守り通し、慕さえも別にした、と強調しつつ、実は普通では考えられないほど一体化していたことを、イメージにおいて語っているのである。

「父の排除」について言えば、春琴も佐助も、一度も父を排除しようとしたことなどないことに表向きはなっている。しかし、春琴の父は甘く、(つひそ叱言をいつたこと)(11)がなく、父として機能しておらず、春琴は、佐助との関係から(奉公人共の示しが付か)(13)ないという口実のもとに、二十歳の時に父と別居・独立してしまふ。

また、佐助は秘かに三味線の独り稽古を続けながらも、(当初は、父祖の業を継ぐ目的で丁稚奉公に住み込んだ身の将来これを本職にしようといふ覚悟も自信も)(7)なかったとされているが、独り稽古の発覚など一連の偶然の事情から、結果的には、父祖の業を捨て、更に家の宗旨を捨て、墓も春琴と二人だけの墓にするなど、父なるものを徹底的に排除している。また、佐助は失明によって自らのファルロスさえも切り捨てており、春琴が父なるファルロスをはば独占していることは明らかである。

春琴の失明や天罰としての火傷事件は、表向き父による去勢を象徴するものだが、それは佐助によって無効化されてしまふ。春琴の兄は、家督相続後仕送りを減らすか、それ以上の力は持たなかった。春松検校・豊沢団平・峯山和尚らは、父なるものの一翼を担う権威者として登場しつつ、春琴または佐助を手放

して替めるだけである。

そもそも、『春琴抄』という虚構の物語を、実話として通用させるような数々の工夫を谷崎が凝らした背景には、この世を支配する父の秩序に反逆する賤金作りの万能感的な快感に誘惑された面も少なからずあったのではないかと私は考える。

「春琴の理想化」については、春琴は失明した不具者であり、人格的にも欠点だらけで、火傷によって顔はぐちゃぐちゃに潰され、お化けのようになっていることが暴露されていて、春琴は佐助にとって絶対的な存在であるだけで、読者にとってはそうではないことが明確に示されている。しかし、にもかかわらず、イメージ操作の結果、めしいた佐助が見ていた《觀念の春琴》を、読者もまた受け容れさせられてしまうのである。

このような表向きの意味と、イメージの使い分けは、春琴にイデア・鳥・観音・来迎仏・太陽などの万能感的なイメージを結び付け、読者の無意識に浸透させながら、同時にそれは決して現実ではなく、あくまで比喩に過ぎないという表向きの建前も守る、という形でも行われている。比喩的イメージのこうした使用法は、谷崎が得意とする重要なテクニクの一つである。

このテクニクは、イメージが無意識的なもので、論理に従わないことを利用したのと言える。即ち、《AはまるでBの

ようだ》という比喩は、論理的には《しかし、AはBと全く同じという訳ではない》ということを同時に意味していなければならぬ。しかし、無意識的には《AはBと同じである》という意味になりうるのである。他の例を挙げると、例えば藤原定家の「見わたせば花もみちもなかりけり浦の苦屋の秋の夕暮れ」という歌では、論理的には《なかりけり》で花と紅葉のイメージは消えねばならないのに、実際には消えない。優れた文学は、このようなイメージの特徴を巧みに生かして使うものである。

(イ) 欲望の隠蔽・醜化、または準備工作

次に、作者が欲望や考えをあからさまに主張すると、却って読者の反発を受けやすいような場合には、その欲望や考えを目立たないようにすることが、一つのテクニクとなる。

『春琴抄』の場合は、春琴一人を主人公として際立たせたその題名に、そもそも佐助（非谷崎）が果たしている役割とその欲望を隠蔽するという目的がある。

作品本文の方でも、書き出しからいきなり《春琴、ほんたうの名は鴟屋琴》と春琴の名前から始め、終わり近くなるまで春琴を前面に押し出し、佐助が自ら失明する所で初めて、それま

で脇役だった佐助が主人公に躍り出る（そして、ラストの哀山和尚は、逆に佐助のことしか言わない）という展開にしており、これも、佐助の生き方が真の主題であることを目立たせないという効果を意図したものである。

『春琴抄』ではまた、変態性欲的・官能的要素（サド・マゾヒズム、フット・フェティシズムなど）も、谷崎の作品にしては珍しい程に抑制されており、他の谷崎作品を知らない読者なら、殆ど気付かないくらいにしてある。

例えば、フット・フェティシズムは、春琴の両足の爪を佐助が三日目毎に剪っていたこと（14）や（ただし、正確に剪らされる大変さを強調）、冷え症の春琴の両足を佐助が「懐に抱いて温めた」（15）ことや（ただし、佐助の胸が冷え切るとか、一度、頬を蹴られたことがあるなどとして、マイナスのイメージを強調）、また、春琴の足は佐助の《手の上へ載る程で》《踵の肉でさへ》《すべ／＼して柔らかであつた》という佐助の老いの繰り言、ぐらいに留められており、しかもそれらは、春琴の《身の周りの世話》（14）の大変さを説明し、《佐助の劳苦真に察すべし》（15）と説く文脈の中に、故意に嵌め込まれているのである。

また、サド・マゾヒズムについては、小倉敦二の「人形浄瑠

璃の血まみれ修業」（10）を引いて、厳しい稽古は師の温情であり、春琴のそれは春松検校の物真似に過ぎないとし、《佐助も泣きはしたけれども》《無限の感謝を捧げ》（11）ており、その涙のうちには《有難涙も籠つてゐた》と言いつくす。文中には、むしろあからさまに春琴の《嗜虐》（10・19）的傾向を問題にする箇所があったり、春琴の弟子には、《真面目な玄人の門弟の中にも》（20）ルソーのようなマゾヒストが居ただろうという記述があるのだが、却ってそれが、佐助はそういう（常識人の所謂）不潔な輩とは違って、誠心誠意ブラトニックな純愛を捧げ、献身する人物だという印象を作り出すことに貢献しているのである。

次に、作品の構成で言うと、墓参りのシーンと春琴の写真作品の第一、二節に持って来たことに、隠蔽の意味がある。

春琴・佐助の墓は、先にも述べた通り、二人を勝利者とした作者の欲望を最も強く実現するものであるが、初めて読む読者は、まだ春琴佐助についての予備知識を充分持たないため、墓の持つ深い含意を充分意識することは出来ない。しかし、それでも読者の無意識には、高台にある二つの墓石のイメージが流し込まれる。読者は従って、無意識の奥底でその含意を感じつつ、後を読んで行くにつれて、次第に作者の主張に無意識

の奥底から共鳴して行くという仕組みになっているのである。逆に、もし慕の場面をラストに持って行ったら、佐助の万能感、余りに目立ち過ぎることになったであろう。

また、春琴の写真は、春琴を美化・絶対化したい作者の欲望の一端を洩らしたものであるが、ここでは、仏菩薩の慈悲を感じると言う一方で、むしろ写真がぼやけたものでしかないことの方を強調している。そして、続く第三節から二十一節にかけて縷々説明される春琴の性格の悪さによって、第一、二節の真の含意は、読者の無意識へと押しやられ、第二十三節以降で春琴が心を入れ替えるに至って、漸く再び意識に上って来るという仕組みになっているのである。

一般に、クライマックスと呼ばれる部分は、作者の欲望を最も強く実現するものであるが、これは作品の終わり近くに持って行くことが、常識となっている。それは、作者の欲望のあからさまな表現に読者が出会うのを可能な限り遅らせ、クライマックスの前に、読者がそれを受け容れられるようになるべく多くの準備工作を施すためであり、また、しばしば非現実的万能感的になってしまいうクライマックスを、分量的にもなるべく僅かにすることで、読者の反発や疑惑を抑えるためでもある。また、クライマックスを最末尾に持って行かないのは、その後

にアンチクライマックスを設けて、非現実的な作品世界を、現実の中に言わば軟着陸させるためである。

『春琴抄』でも、佐助が自ら失明するクライマックス・シーンは、全二十七節のうちの第二十三〜四節、字数に直すと残り僅かに七分の一ぐらいの所に置き、佐助の万能感に対する反発を抑えるようにしている。

さらに谷崎は、アンチクライマックスとなる最終第二十七節で、春琴と佐助の死という現実の厳しさを語り、末尾近くでは子捨てという二人の暗い現実（ルソーとの連想もあるか？）、そして捨てられた子供の方も《百人の実父の許へ帰るのを嫌った》という暗い現実を暴き出し、佐助の二十一年に及ぶ《孤独》を指摘し、現実原則への回帰を示す。そして、《在りし日の春琴とは全く違つた春琴を作り上げ愈々鮮かにその姿を見ていたであらう》佐助の主観性を改めて強調する。そうすることで、佐助の幸福、春琴の《祥月命日》に死んだ愛の奇蹟、八十三歳での大往生、巖山和尚の賞賛に対してバランスを取り、末尾も《読者諸賢は首肯せらるゝや否や》と、読者に決定権を委ねる振りをして（もし「否」と言われたら、谷崎の負けということになるのだが）、佐助を賛美する真意をあからさまではなくしているのである。

(ウ) 責任転嫁

次に、工夫の第三として、春琴佐助が味わう万能感的な幸福感に対する読者の反発を抑えるために、春琴佐助はむしろ現実社会の被害者であるとしたことが挙げられる。

谷崎は、その為に先ず火傷事件について、春琴には多少の責任があるとしても、佐助には何ら落ち度はないように描き、佐助を社会から一方的に不当な迫害を加えられた被害者に仕立て上げる（少なくとも佐助の意識のレベルでは）。

例えば、語り手が、犯人の候補として挙げた者たちについて、考えられるとした犯行の動機を見ると、振られた腹癒せの美濃屋の利太郎や商売敵の地唄の師匠や佐助を羨む者の場合は、明らかに犯人の方が悪いと思われる書き方だし、《芸者の下地子》(21)の親の場合も、娘の髪が生え際に《ちよつびり痕が付いたぐらゐを根に持つて一生相好が変る程の凄じい危害を与へたと云ふのは》《余り復讐が執拗に過ぎる》と、指摘している。

しかも谷崎は、故意に犯人を特定せず、春琴にはもともと沢山の敵が居り、佐助に対しても嫉む者たちがおり、《早晚春琴に必ず誰かゝ手を下さなければ済まない状態にあつた》とする¹⁾ことで、現実社会全体が、春琴佐助を敵視し、攻撃したかのよ

うな印象を巧みに作り出しているのである。^(注七)

もともと盲人には、罪もないのに不当に不幸にされ、現実社会の中で孤立させられているというイメージがあり、谷崎はそれも計算に入れていであろう。春琴は、失明（これも乳母の犯行の可能性が仄めかされ、被害性が強調されている）以降は家族の中でも《陰鬱》(5)《孤独》(9)であり、二十歳で別家してからは、師も友も家族もなく、家庭的社会的に孤立のイメージが強い。一方、佐助も故郷と家族を捨て、友もあつた様子はなく、春琴同様に孤立していたように描かれている。火傷事件後も、二人の社会からの孤立は一層ひどくなるだけである。これらに加えて、谷崎は、佐助はもともと謙虚で慎ましく、幼見的万能感を持つような人間ではなかったことを、春琴への奉公振りを通して予め描いて置き、失明後の春琴の理想化とそれに伴う幸福感も、佐助が望んで獲得したのではなく、春琴の顔を見ないように失明した所、現実の歯止めが掛からなくなったために、偶然に生じた結果に過ぎないとしている。^(注八) こうして二人の幸福感は、ほぼ完全に免責される。

また、事件後の二人の母子一体的関係についても、春琴の火傷と佐助の失明によって強いられたやむを得ぬ結果という言い訳が成り立つようにし、非難を封じ込めているのである。

なお、日本回帰以前の谷崎は、父母に不当に迫害されたという被害感と怨みを抱いていた。「春琴抄」はそのことを、社会による春琴・佐助への不当な攻撃へと置き換えつつ、その攻撃をはね返し、最終的に勝利することによって、被害感を修復しようとしたものとも解釈できる。

(エ) 補償性

工夫の第四は、前項・責任転嫁と密接に関連するものであるが、佐助の幸福感を、現実における極めて大きな喪失・被害に對する補償としたことである。

大きな犠牲を払った者・非常な不幸を体験した者には、それを補償するために、普通人には与えられないような大きな幸福が与えられてしかるべきだとする心情は、人類に普遍的に見られるものである。古くは、家を捨てて社会を捨て禁欲的に生きた東西の出家修行者たち、また不当にも迫害され殺されてのち復活昇天したキリストや殉教者たちの物語、また生身の人間として苦難を体験した者が、その恨みを契機として慈悲を垂れる神になったという我が中世の『神道集』の物語などから、新しくは現代の映画・漫画・テレビドラマに至るまで、こうした心意は広く見出される。

春琴は佐助にとって、人生のすべてと言って良い存在だった。その春琴の美貌が破壊され失われてしまうということは、春琴にとつてはもとより、佐助にとつても、人生のすべてを失うに等しい余りにも大きな犠牲であった。その悲しみを想像の世界で佐助が否認し、春琴の美化・理想化を押し進めたとしても、また佐助と春琴が極めて自閉的な母子一体的な関係を作り上げたとしても、さらには二人が不死と永遠の幸福を獲得したとしても、読者はそれを非難する気にはなれないのである。

なお、春琴が失明と火傷、佐助が失明という犠牲を払ったことは、前半で春琴が高慢であったり、二人が「父の排除」「母子一体化」「インセント的関係」などの罪を犯していたとしても、既にその罰を受けて罪を償ったのだから、以後は許されるべきだ、という論理により、事件後の二人の幸福を読者が支持する一因になっていると思われる。

(オ) 好感度

工夫の第五は、幸福感を得る佐助と春琴を、読者にとって好感の持てる存在としたことである。読者は好感の持てる人物の幸福は、許す気になれるからである。

その為に谷崎は、春琴を最初、高慢で気の強い、読者の反感

を買う人物に設定する一方で、佐助はその高慢な春琴に猷身的に仕える善良で気弱な男に仕立てる。そして、読者に嫌われやすい春琴の方は、残酷な火傷事件の犠牲者にする事で読者の同情を惹き、さらに、火傷後は春琴も心を入れ替えて好感の持てる人物になったとし、読者の支持を取り付ける。一方、佐助には、春琴のために我が目を潰すという大きな犠牲を払わせ、読者を感動させ、併せて、前半ではやや頼りなかつた佐助に意志の強さまで付与する。その為、『春琴抄』は、谷崎の創作の中で、唯一、道徳的美談（『非芸術』）の趣さえ呈する程になっているのだが、勿論、谷崎は道徳的美談を書こうとした訳ではなく、読者に対する防衛に力を入れた（またその必要があつた）結果に過ぎないのである。^{（一〇）}

（力）主観的幻想性

工夫の第六は、佐助の幸福を、現実の中で客観的な勝利に基づくものとせず、あくまでも佐助の主観的幻想に過ぎないとしたことである。

読者は、現実の中で客観的な勝利に対しては敵しい疑い（または羨望）の目を向けるが、主観的幻想に過ぎないものには寛大だからである。

佐助の幸福感は、精神分析的に言うると、暗い現実を否認する「躁的防衛」によって生じた躁状態に等しく、現実逃避そのものである。《お師匠様のお顔を変へて私を困らしてやると云ふなら私はそれを見ないばかりでござり升私さへ目しひになりましたらお師匠様の御災難は無かつたのも同然》（24）という佐助の言葉は、この事を明確に示している。

また、語り手の《畢竟めしひの佐助は現実を閉じ、永劫不変の観念境へ飛躍したのである》（26）という言葉は、賞賛の意味で書かれているのだが、それは同時に、佐助の精神が現実を見失つた結果、糸が切れた風船のように舞い上がり、躁状態になってしまったことを暴露しているものでもある。佐助が生きたまま《極楽浄土》に行ったような気になれるのも、その為なのである。

通常、芸術作品の読者は、こうした主観的幻想への現実逃避を強く非難または嘲笑するものである。しかし、『春琴抄』では、佐助の現実逃避は、意圖的に行つたことではなく、失明したために現実が見えなくなつた事と、強すぎる愛と崇拜感情のために、想像の中で春琴を知らず識らず理想化して行つた結果であつて、不可抗力の恕すべきものであることを読者に納得させ、非難・嘲笑を防ぐことに成功している。

また、語り手に現実の春琴の醜さをはっきり指摘させたことは、語り手への読者の信頼を強めさせると同時に、佐助に対して、読者の同情を向けさせる効果もある。

語り手の見ている現実の醜い春琴と、佐助の幻想の中の春琴を相交わらないように隔離し、それぞれ独立させ、並列させるということは、本来なら現実と衝突して、壊れてしまうはずの主人公及び作者の幻想（欲望）も維持しつつ、一方で現実が現実として認める語り手及び作者の理性も堅持するという高度なテクニクであり、『吉野葛』や『鍵』『瘋癲老人日記』などにも見られるものである。

(キ) 別世界性

工夫の第七は、失明後の佐助の世界を、現実とは別の世界のように描き出したことである。現実社会に対して悪影響を及ぼさない別世界での出来事に対しては、読者は普段より遙かに寛容になるからである。この心理は、日常とは区別される祝祭時や旅先での欲望解放の風習や、異国に願望を投影するエキゾチックイズムなどの形で、人類に普遍的に見られるものである。谷崎が関西移住後に大きな文学的成果を挙げえたのも、関西が東京の現実に対する別世界的な逃避空間として機能したことが一

つの理由であった。

『春琴抄』では、佐助が三味線の稽古の際に、押入の暗闇の中で春琴と同じ暗黒世界に身を置くことを喜んだというエピソードがあることで、盲人は健常者とは別の世界に住むというイメージが与えられ、さらに佐助が失明後、イデアの世界に飛躍したとされることで、このイメージが強化されるのである。

その他、『春琴抄』では、時代を江戸・明治という別世界に持って行き、昭和の現実から切り離したことも、同様の効果を持つている（これは一般に歴史小説が共有する効果である）。

また、文章から句読点を省き、「」を付けず、読みにくくしたことや、春琴の写真のエピソードも、目の前にもやもやと陽炎がたつような感覚を生み出し、そこに表わされている世界が、既に半ば幻の世界、半ば別世界であることを感じさせ、効果を添えている。

(ク) 謙虚さ

工夫の第八は、佐助の幸福感を、春琴を自分より偉大なものとして崇め奉った上で、秘かにそれを自己の分身・自分以上の自分と見なすことで万能感を取り戻すという心理的操作によって作られたものとし、佐助自身は極めて謙虚だとしたことである。

このような心理は、強力な人格神を信じているにもかかわらず謙虚な信者たちや、主君や国家のためなら死をも辞さないような自己犠牲的な忠誠者たちなどにも見られるもので、単純に自分を万能（英雄・スーパーマン・特権的存在^{ego}）であるかのように感じる幼児的万能感よりは、遙かに成熟した大人のものとして、社会に受け容れられやすい。

しかも、佐助は春琴が現実には女王のように人々を支配したり、人々から崇拜されることは、望まなかった。春琴は佐助にとつて絶対的なだけであり、二人ともそれで満足している。これは、現実を実際に支配しようとする宗教や思想や権力者などを信奉することに比べれば、はるかに万能感が弱く、謙虚で、普遍性のある態度と言える。

普通、主義者や信者は、自分の思想・宗教を宣伝して、他の人々をも改宗させようとし、従わない者には軽蔑や敵意を抱く。忠誠者は不忠者や敵国人を激しく攻撃する。しかし、佐助は自分の幸福感や春琴の素晴らしさを、僅かな側近以外には吹聴せず、「鴨屋春琴伝」も、三回忌の配り物であるからには、ごく少数教刷られただけと推定される。この様に、佐助が現実社会に対して、自分の幻想を押し付けようとしないうことも、読者が佐助をそつとして置いてやろうという気になる理由の一つなの

である。

ただし、佐助の謙虚さにも、実は裏がある。二人の墓は、現実社会に対する勝利のモニュメントとして、社会の片隅で、しかも無言の裡にはあるが、秘かにイメーシ的に自己主張を続けているからである。佐助に代わって谷崎が書いた『春琴抄』が、春琴・佐助であると同時に潤一郎と松子でもある二人の勝利を、一般社会に広く受け容れさせようと思図するものであることは、言うまでもない。

（ケ）愛の神話

最後に、二人が実現する万能感的な幸福と死の否認が、意識的には大人の男女の恋愛、無意識的には母子の愛という一対一の二者関係において実現されていることも、この神話的な物語が受け容れられやすい一因であろう。

何故なら、一般的に言つて、早期の母子関係や大人の男女の性的愛情関係は、二人だけで強固で自閉的な世界を作り出す傾向が強い。また、この二つの二者関係は、一般に理性を圧倒する強烈な吸引力を持ち、対象の極端な理想化や万能感的な昂揚感、献身的な自己犠牲、相手の死の否認などを惹き起こすことが珍しくないからである。

佐助失明直後からの春琴の理想化も、愛する者と死別した際にはよくある心理現象の、極端に達したものである。また、例えば、「愛する故人は天国で自分を待っていてくれる」といった空想は、明らかな死の否認であるが、これもごくありふれたものであり、佐助が春琴をイデア世界の住人として見ることも、こうした心理の類型として受け容れやすい。

従って、『春琴抄』の万能的な幸福感は、愛する者に対して多くの人を抱く感情がやや矯激に走ったものという程度で、充分理解・許容でき、むしろ羨ましく感じられることになるのである。

④技法面での残された問題——経済性

最後に、『春琴抄』の技法上の素晴らしい例を、あと一つだけ指摘して置こう。それは、全く無駄というものがない、極限まで圧縮された簡潔さである。

例えば、『春琴抄』では、春琴・佐助の失明という状況を作中で利用しているが、谷崎はこのただ一つの状況を、実にいろいろな意味で有効に用いている。その主なものを箇条書き風に列挙してみると、

① 超えがたい一線の象徴

- ・春琴の失明は、春琴と佐助の間に超えがたい一線を引いて置き、後に佐助がそれを乗り越えて春琴の世界に入っていくというドラマを可能にする。

② ハンディー

- ・春琴の失明は、春琴が谷崎同様、幼児期の幸福を喪失する原因となる。

- ・また、春琴にハンディーを与え、身分違いの（またあらゆる点で春琴に劣るとされる）佐助との事実上の結婚を可能にする。

③ 快楽の口実

- ・春琴の失明は、春琴を人形か赤子のように世話するというフェティシズム的また母子一体的な快楽を可能にする。

- ・また、春琴が盲目である御蔭で、佐助は春琴の肉体を隅々まで知ることになり、また、佐助の失明後は、春琴の手触りを十二分に楽しむことになる。

- ・また、佐助が春琴を完全に独占・支配することを可能にし、谷崎の捨てられ不安を防止する。

④ 悪女になる原因

- ・春琴の失明は、春琴の性格を一変させ、悪女たらしめる事で、谷崎自身が抱えていた心の問題を表現できるようにする。

⑤ 音曲への道

・ 春琴の失明は、春琴を音曲家にし、それが佐助をもその道に引き込み、谷崎の宗教観に加えて、それに関連する芸術観を表現することを可能にする。

⑥ 去勢

・ 二人の失明は、インセストの罰としての去勢を象徴する。

・ 佐助の失明は、谷崎の女性化願望を実現する。

⑦ 愛の証としての自己犠牲

・ 佐助の失明は、春琴への愛の証であり、重大な自己犠牲である。

⑧ 目からの体内化

・ 針による佐助の失明行為は、春琴を目から体内化することの表現になっている。

⑨ 死後のアイデア世界への通路

・ 佐助の失明は、生きながらにして死後のアイデア世界を見る（またはそこに到達する）ことを可能にする。

⑩ 現実の否認

・ 佐助の失明は、現実を見ないことによって、躁的な万能感の獲得を可能にする。

・ また、春琴の現実を見ず、理想化・絶対化することを可能

にする。

・ また、日本の近代化に背を向ける谷崎の姿勢をも表現する。
⑪ 補償を受ける口実となる不当な被害

・ 佐助の失明は、春琴・佐助に対する不当な攻撃を象徴し、佐助が万能感をうることを容認させる。

・ また、火傷後の春琴・佐助の関係の言い訳となる。

⑫ 傷付けられた乳房

・ 二人の失明は、乳児によって傷付けられた母の乳房または乳房を象徴する。

等々である。

この様に一つの設定を何重にも有効利用する経済性は、芸術的傑作の一つの条件である。無駄の多いだらしない作品は決して傑作とは呼べない。『春琴抄』はこの意味でも、傑作中の傑作なのである。

六、終わりに——谷崎のオフENSEスのラディカルさについて

精神分析学は、本来患者を治療し、社会に適応できるようにさせるためのものであり、精神分析学者の中には、芸術もまたそうだとする者もある。例えばクリスやシェファー (Schäfer)

らは、芸術は（その他、遊び・性生活なども）、自我のコントロールのもとでなされる一時的かつ部分的な退行（自力で大人の日常に戻れる退行）であって、これは普遍的に見られる正常な現象であるばかりでなく、プラスの効果を持つ健全な良いものであると認めている。文学の場合で言うと、虚構の物語の読者・観客は、過去の自分の同様な喪失体験を無意識にやり直すことで、以前より巧みに処理し、より高い水準に自己の人格を高める機会を得るのだと言う。だから、成功の話だけでなく、大きな喪失を含む悲劇的な物語をも人々は好むという訳である。

これは一面の真実であり、『春琴抄』にも、確かに谷崎の発達過程のやり直しという側面があり、読者は谷崎の文章に導かれ、無意識の内に自分の母との関係やその他の喪失体験を生き直すことになるであろう。しかし、それなら『春琴抄』は完全に健全な作物かと言えば、それは決してそうではない。これ迄にも指摘したように、佐助は、健全とされる普通の大人の男には決してならなかったし、谷崎もまたそうだからである。

前にも述べたように、芸術家は、時代の現実には合わない個性的な欲望を、捨てることなく非現実の作品世界において実現するために芸術家になるのである。従って、芸術には確かに心理

療法的な意味もあるが、それは作者および読者を同時代の社会に適応させることを目標とするものではない。むしろその真の目標は、同時代の社会の水準・制約（常識・道徳等）を遙かに超え出た別の理想へと導くことであり、芸術の本質は、言わばその挑戦性（オフェンス）にこそある筈である。だから芸術は、これまでもしばしば反社会的な犯罪性を帯び、それを生み出した社会と、多かれ少なかれ常に衝突を繰り返して来たのである。

谷崎の場合、その挑戦性（オフェンス）の根源は、早期に母の愛を喪失した結果、父のファルロスを拒絶し、母にそれを付与し、死を拒み、母子一体の快楽を永続させようとする欲望を抱いた所にある。しかし、それだけなら、世に多いマザコン少年の一人と言うに留まったであろう。谷崎が偉大な芸術家になったのは、その根源的欲望を、近代文明に対する根源的な反省と結び付け、文化的普遍的な価値を有する反近代の思想にまで高め、それを高度な技術によって完璧に表現することに成功したからである。

谷崎の反近代とは何か。今はごく大雑把に概括するに留めるが、それは先ず第一に、「父なるものの排除」に関連して現われる。今日の世界では、法律上の男女平等化が推し進められつつあるが、それはしばしば女性の男性化に過ぎず、文化の根底

には、ファルロス中心主義が根強くある。ところが、谷崎は父なるものを徹底的に排除・去勢し、母なるものにファルロスを付与しようとする。

『春琴抄』においても「父なるものの排除」が貫徹されていることは、既に指摘した所であるが、例えば、死生観について付け加えると、日本の伝統的な死生観の基本は、父から長男へと受け継がれる家の連続性に死からの救済を求めるものであって、家の祖先を大切にし、嫁を迎えて男子をなし、死後は御先祖様として子孫に祀られようとするものである。しかし谷崎はこれを拒絶し、愛する母なる女性と二人っきりの墓に閉じ籠もろうとする。当然、親孝行などの家の道徳も、男根的な武士道の価値観も、男らしさそのものも、また良妻賢母も内助の功も所謂女らしさも拒否する。ファルロスを有する女性が理想だからである。長らく日本人の道徳観の中核を占めていた「忠義」も「献身」も、ただファルロスを有する女性に母にだけ向けられる。

これはつまるところ、一種の革命であろう。ファルロスは権力の象徴であり、それを男から女、と言うより各人の心の中の父性から男根的母性へと付け替えるということは、この世界を支える一人一人の心に対する最も過激な根源的 (radical) な革命

だと言つて良い。しかも、そこには如何なる強制も被害者もないのである。この事の射程がどれ程のものかは、現時点では見極めがたいが、少なくとも今後数百年にわたつて、衝撃を与え続けることは間違いないと私は思う。

第二に谷崎は、独立し、尊敬を有する所謂「近代的自我」を否定する。独立も尊敬も自己をファルロスのに屹立させようとすることに他ならない以上、谷崎はこれを母に人間離れた理想女性にしか認めまいとする。また独立・尊敬と結び付いている理性的道徳的セルフ・コントロールや体面などの価値も、併せて否定し去る。そして母にファルロスを捧げて、自らは赤子に帰ること (＝反理性・独立と体面の全き喪失)こそが、真の幸福であると説いている。体面を否定するマゾヒズムも、理性を否定する『刺青』の「愚」と云ふ貴い徳も、『痴人の愛』『癡癡老人日記』の痴人・癡癡の幸福も、『芸談』に言う芸人の安住境も、『春琴抄』の下男・佐助の自己犠牲も、すべてこの意味である。

これもまた、各人の心の中の革命に他ならない。現に谷崎の作中では、しばしば最健康な常識人のように見えていた主人公の心の中でクーデターが発生し、マゾヒスティックな人格へと人が変わってしまうのではないか。

「近代的我の自我」の否定は、ヨーロッパで発生した近代文明の根源的な見直しを求めたもので、思想的にも極めて重い意義を帯びているのである。

第三に、しかし谷崎は一方で、前近代的な集団主義（共同体への一体感）も否定する。母との二者関係に固着している谷崎は、いかなる第三者もそこに割り込ませまいとする。従って、理想女性に対しては自己犠牲的であるが、同時に全く個人主義的で、広く世のため人のためとか、抽象的理念、または或る特定の集団や国家のために自己を犠牲にするような事は、一切拒絶するのである。ファシズム的なものであれ、マルクス主義的なものであれ、単にロマン主義的なものであれ、近代においてはしばしば現われる理想の共同体への郷愁に、谷崎は一度も誘惑されることがなかった。これは、資本主義によって共同体的なものが解体され尽くした時代の本質を、谷崎が既に見極めていたためでもあろう。

第四に谷崎は、ひたすら無駄を省き、浪費を防ぎ、勤労と資本の蓄積と生存競争に集中し、強者たらん、有用な人材たらんとする（プロレタリア文学さえもこれに立脚し、ブルジョアより体軀強健・勤勉・有用であることを誇っている所）父性的・結果重視の資本主義的合理主義の精神にも強く反対し、快楽

・浪費・贅沢、そして弱さ・柔弱さを肯定し続けた。また、コストダウンのために効率とスピードを追求する資本主義社会のせわしさに対して、良いものをゆっくり落ち着いて創り出し、また味わうことを重視した。

これらは谷崎の所謂日本回帰の一因ともなっており、『春琴抄』においては、それが昭和の工業都市・大阪に対する軽蔑という形で現われている。また、わざと読みにくくしてスピードイーな読書を妨げる『盲目物語』（普通、漢字を宛てる所を平仮名にした）や『春琴抄』の特殊な書法にも、父性的資本主義的合理主義の秩序に対するゲリラ的反抗という意味があろう。

もともと、日本文の句読法（。「」？などの符号の使い方）は、基本的には明治時代に西洋から輸入された習慣であって、主として文章を読みやすくし、スピーディーに読めるようにすることや、文意を誤解されないようにする方向で用いられて来た。それは、基本的に、効率を尊び、結果を早く手に入れようとする資本主義的な価値観と、物事を白日の下に暴き出し、理性的に処理することを良しとする合理主義的な価値観に立脚するものと言える。しかし谷崎は、近代の価値観を批判し、宗教的・非合理的なもの、また理性に従わない肉体的なものを回復しようとして試み続けていた作家であり、特に昭和に入っては、『陰

『禮讃』『文章読本』に代表されるように、ヴェールを掛けて隠したり、はっきり見えなくする方法に注目していた。『春琴抄』の句読法は、そうした方法的探求の一例と言える。

また、昭和期の方言使用（『卍』『猫と庄造と二人のをんな』『細雪』など）や、創元社版『春琴抄』（S8）で、収録の『春琴抄』『蘆刈』に混ぜ用いた変体仮名にも、父性的管理社会的画一支配に対する反抗の意味があったに違いない。

昭和という時代は、資本主義が庶民レベルまで浸透し、大量生産・大量消費の大衆消費社会が始まった時で、文壇にはそれが、円本ブームや西洋の最新の流行に飛びつく軽薄なモダニズム文学や多作濫作として現われていた。そういう時代に谷崎は、殊更に非効率的な手作り・手書きの時代に戻ろうとし、原稿用紙も手刷りの自家製とし、墨を擦って毛筆で一日あたり僅かに二三枚の原稿を書き、自著は『春琴抄』も含め、一つ一つ趣向をこらした特殊な装幀・造本で出版した。文章はゆっくり味わって読むべきものであり、書物もすみずみに凝らされた美的な工夫を楽しむべきものだという主張が、そこに籠められていた。そして、その作品の内容は、非合理で宗教的な女性崇拜の情熱であり、先に『novella』や『romance』に関して述べたような、管理社会以前の自由の回復であった。

以上は余りにも大雑把な概括に過ぎないが、谷崎の文学活動が、同時代のどんな文学思潮よりも、近代社会に対して極めて根源的に挑戦的なものだったことは、これだけでも充分明らかと思う。

芸術には、本来、人間の条件に対する挑戦的な性格が許され、かつ求められている。即ち芸術は、科学法則や道徳や社会の様々な制約からの人間の自由を主張し、人間が生きることの賛歌となるべきものである。ただし、それは万人が実践すべき処方箋として提示されるのではなく、古来、特殊な英雄の、特殊な冒険の生涯として提示され、一般観客に心理的カタルシスと、認識の変化を齎すものとしてあった。

谷崎文学には、閉塞した現代社会を突き破り、未知の領域・禁じられたタブーの世界へ突き進もうとする冒険性・挑戦性があり、それが谷崎文学が一般読者からも支持される大きな原因になっていると思われる。

『春琴抄』で言うと、佐助は一見そう見えないかもしれないが、やはり冒険者である。もっとも彼の場合は、自ら意図することなく冒険に巻き込まれる。それは、大抵の人間なら敢えてしようとはしない自らの目を潰すという行為によって始まる。以後の佐助は、人類の中から選ばれて、未知の盲目の世界に

デアの世界を探検する神話的英雄であり、人類の誰もが夢見つ
つ手に入れることの出来ない不死性を獲得して、無事生還する
例外者である。

『春琴抄』は、完璧なディフェンスによって、一見穏当な美
談に見える所もあるが、実際には、谷崎の作品の中でも恐らく
最も挑戦的なものであり、その意味でも谷崎を代表する傑作と
言わねばならないのである。

〔注〕

(1) マーラー (Mahler) の所謂「対象恒常性」である。

二、三歳頃が一応の確立期だが、一生完成しないとさ
れる。『乳幼児の心理的誕生』(黎明書房)などを参照
されたい。

(2) これについては、前掲「昭和戦前期の谷崎潤一郎」で
述べたように、イデア論に代えて地霊的死後観念を採用
したことも、大いに関係していると考えられる。

(3) ナルチシズム・サディズム・露出症は、『痴人の愛』
のナオミにも見られる。ナオミは、親の愛に恵まれず、
最初は『陰鬱な、無口な児』だったとされ、春琴同様、
母の愛を喪失した潤一郎自身が投影される傾向も強い。

(4) この設定のヒントとなったのは、風眼で失明し、富吉
春琴を前名とした富崎春井であろう。なお、菊原琴治檢
校の失明も、父の放蕩の結果ではないかと言われていた。

(5) 春琴が、江戸時代にしては珍しく、魚・鳥など肉類を
好んだこと(15)は、谷崎好みの豊富な肉体を持つに至
った原因でもある。『痴人の愛』の譲治も、ナオミにビ
フテキを食べさせたり、活発に運動をさせたりして、豊
満な肉体を育てたことになっている。

(6) 松子の『主おもむろに語るの記』によれば、潤一郎が
北村家に書生奉公をしていた頃、潤一郎は『無口で要ら
ぬ御しゃべりをしなかった』ために信頼されていた。松
子の『倚松庵の夢』所収「倚松庵の夢」(S41/1)「中
央公論」に引かれている松子宛谷崎書簡に、『私は又苦
学時代に書生奉公を致しました経験がござりますので再
びその時代に戻つたやうな、若々しい、なつかしい気が
致すのでござります』とあることから、谷崎が『春琴
抄』執筆当時、精養軒時代の自分を想起しながら佐
助を書いていたことが推測される。

(7) 「春松檢校」は「シュンショウ檢校」と読むべきであ
る。地唄の世界では普通、「富崎檢校」といった風に姓

で呼び、富崎春昇の弟子が富山清琴を名乗るというように、姓の方で漢字一字を継承して行く（そして「富筋」といった風に呼ぶ）。その風習には反するが、『春琴抄』の第十三節には、春松は「己れの名の一字を取つて彼女に春琴といふ名を与へ」（傍点引用者）とあり、これは、「姓の方からではなく」という意味であろう。姓から一字を貰つて名とするというのは、常識では考えにくい。また、鴎屋春琴から温井琴台へも、名の一字「琴」を嗣がせているので、この点からも、春松は号と見なすべきである。

なお、「春松」の「松」は、恐らく松子に由来する。春琴（＝潤一郎）にとって、春松（＝松子）が父になっているのは、潤一郎にとっての松子が父母を兼ねる存在だった事を反映するものであろう。また、春琴＝松子という局面から言うと、春琴の「琴」が、琴を弾く松子を象徴するのであろう。

(8) Almansí "The face-breast equation" *Journal of the American Psychoanalytic Association* 1960. など。乳児は母の乳房と顔を最もよく凝視するためと思われる。乳幼児に人気があるミッキーマウス・アンパンマン・

ドラえもん²²のキャラクターや、熊などの縫いぐるみ類に、乳房を思わせるような丸い顔の真ん中に、乳首のような丸い鼻のあるものが多いことも、一つの証拠となろう。実際に、幼児が縫いぐるみの鼻を、乳首のように口にくわえる行動も観察される。

(9) 春琴への三味線には仕掛けがしてあるのではないか？

(26) と弟子たちが疑ったというエピソードは、大阪四天王寺境内に建てられている谷崎作『菊原琴治碑文』に見え、菊原検校について言われたことを転用したものである。これは、「名利を度外視し、世間を忘れて芸道に仕へると云ふ」（『芸談』）谷崎の理想の芸人だった菊原検校の境地にまで、春琴が到達したことを意味するのであろう。

(10) 佐助の姓・温井は、能登の守護大名・畠山氏の有力家臣・温井一族から取られたものではないだろうか。この温井氏は、天正十年、本能寺の変を機に能登国石動山の一向宗徒と共に反乱を起こし、前田利家・佐久間盛政に鎮圧されている。『百物語』のための史料調査などの際に目に留め、使ったのではなからうか。

(11) ちなみに、春琴の誕生日・五月二十四日は、松子の誕

生日（八月二十四日）とも潤一郎の誕生日（七月二十四日）とも日が同じであり、月はセキの命日と同じである。春琴の死亡年・明治十九年は、潤一郎の誕生年と一致し、春琴と松子は共に大阪の中心部で生まれ育ち、春琴の墓に松が植えてあるのは、松子を暗示するが、潤一郎も江戸の中心部で生まれ育った大商人の跡取り息子である等々、複雑な対応関係がある。これは、春琴がセキでも松子でも潤一郎でもあるためであろう。

なお、春琴の父・安左衛門の名は、松子の父・森田安松を念頭に置いて付けられたものであろう。また、春琴の母・しげ女（京都麩屋町跡部氏）は、第一には、同じ京都生れの松子の母・シエを意識しつつ、そこに松子の妹・重子のイメージをも重ね合わせて付けられたものと私は考える。と言うのは、潤一郎はかつて、千代子・せい子の姉妹に、それぞれ母と性的誘惑者のイメージを割り振ることで、精神的な母恋いとインセスト的な性欲を使い分けようとしていた。松子・重子に対しても類似の現象があり、重子は長期に渡って根津家・谷崎家に同居し、家事や子育ては、松子よりむしろ重子が担当していたと言う。作中でも、『細雪』では雪子（非重子）は母

親似、幸子（非松子）は父親似として対比されるし、『蘆刈』では、お遊さん・おしづの姉妹に、松子・重子を重ね合わせていた形跡がある。『春琴抄』ではそれが、母しげ対春琴の対比となったのであろう。

なお、鴎屋という屋号の由来としては、千利休の娘・お吟（鴎屋琴という命名に関係あるか？）の夫となった万代屋宗安、しげ女の旧姓・跡部氏の由来としては、盲目の神道家・跡部良頭などが考えられるが、さほど深い意味はないだろう。

(12)『饒舌録』(S2)に見られる歴史小説への志向も、日本回歸しよう、抑鬱態勢に移行しようとする傾向に対して、潤一郎の中で起こった反動的な揺り戻しの現われで、善玉と悪玉が戦う分裂妄想態勢へ移行し、戦国時代のスーパーマン・魔術師に化身することで、ファルロスと万能感を得ようとしたものと考えられる。谷崎が『乱菊物語』(S5)を自ら「大衆小説」と銘打ち、『武州公秘話』(S6・7)も「新青年」に掲載して、通俗ものとして自ら考えていた（妹尾夫妻宛書簡78参照）のは、既に抑鬱態勢へ移行していた谷崎には、これらの歴史小説が幼児退行的なものであることが充分自覚されていたからで

あろう。ただし、『乱菊物語』と『武州公秘話』には、弱さを受け容れようとする日本回帰の傾向もまた、はっきりと現われているのである。

(13) ただし、こうした去勢の否認には、春琴の失明が象徴する所の、潤一郎（＝春琴）が母の愛を喪失した事実を否認する意味と、春琴の失明は即ち潤一郎が乳房を破壊した結果という無意識の罪悪感を防衛する意味も含まれていよう。

(14) 佐助の三味線が露頭することは、フロイトが「失錯行為 (parapraxis)」と名付けたもので、春琴の注意を引きたいという無意識の欲望が、意識的には偶然の失敗として現われたものと考えるべきであろう。

(15) 佐助の号「琴台」は、『蘇州紀行』に出る蘇州郊外雲巖山頂にある西施彈琴の遺跡「琴台」にちなんだものかも知れない。だとすれば、谷崎は春琴を西施になぞらえたことになる。

(16) このような一線を設けることは、谷崎の他の作品にもしばしば見られる。例えば『人魚の嘆き』『盲目物語』『蘆刈』『聞書抄』『少将滋幹の母』等々。

(17) 谷崎が、松子を「御主人様」「御寮人様」と呼び、自

分は奉公人として仕えようとしていたのも、一つにはその為であろう。注(6)で引いた『倚松庵の夢』所収書簡の別の箇所でも、『私は、昔より御寮人様を崇拝し(中略)唯の一度も自分を対等に考へたことはございません』と書いている。

(18) 『蘆刈』でも、お遊さんは慎之助への愛に没頭する余り、亡夫との一人息子^{しんご}を死なせてしまふ。これは、慎之助がエディプスのライヴァルに勝利したことを意味する。逆に『少将滋幹の母』では、母は滋幹を捨てて時平の許へ去り、別の子を生んでおり、滋幹の敗北ということになる。

(19) こうした側面があるために、春琴の美貌を破壊した犯人は実は佐助であるという妄説を唱える者もあるが、作者の心理の次元と作中における主人公の行動の次元を短絡的に混同した誤説であることは、虚心に作品を読みさえすれば明白である。

(20) この防衛方法は、ジェイコブソン (Jacobson) が『うつ病の精神分析』(岩崎学術出版社)の「重症型抑うつ患者の精神分析的治療における転移の問題」で紹介した症例にも見られる。恐らく谷崎は躁鬱氣質なのであろう。

ジェイコブソンは、躁鬱病者にとつての愛情対象(男性にとつては女性)は超自我に当たるとしているが、普通主として同性の親から取り込まれる超自我が、躁鬱病者の場合、異性の親(男の場合、母)から取り込まれているのではないかと私は考えている。

(21) 肛門期的欲望は、『春琴抄』の場合、春琴の下の世話を佐助がする(14)といった形でも現われている。なお、谷崎の肛門性格の傾向については、拙稿「肛門性格をめぐる」(『甲南女子大学 研究紀要』H7/3)を参照されたい。

(22) 野口武彦の『谷崎潤一郎論』などに、『痴人の愛』に『源氏物語』の影響を見る説があるが、福田清人の質問に対して、谷崎は影響をはっきり否定していた(『十五人の作家との対話』)。光源氏は、ミスター・エモリや譲治や佐助のように、相手を自分以上の理想的な存在と見なすファンティックな思い入れを以て紫の上を育てる訳ではないので、両者は別物と言うべきであろう。

(23) 谷崎は、『恋愛及び色情』で、『皮膚の美しさ、肌理の細かさ(中略)手さばりの快感に於いて(中略)東洋の

女が西洋に優つてゐる」と説いていた。これは、日本回帰に際して、日本女性の美質を無理にも見出そうとして考え出されたナショナルイズムの論理で、『盲目物語』『春琴抄』という触覚的快楽を重視した盲人ものに谷崎が意欲を燃やす一つの大きな理由ともなったものである。が、その根源には、スキンシップへの欲望があったと解釈できる。

(24) 『アエ・マリヤ』の人形遊びのエピソードが谷崎の事実であるならば、それもまた、不在の母を、崇拜する人形という形で所有支配する試みだったと言えよう。

(25) 佐助犯人説だとこの言い訳が成り立たなくなるので、作品の評価は大幅に下げざるを得ない。

(26) この修復のモチーフは、『武州公秘話』では、桔梗の方が、父の失われた鼻(フアルロス)を修復するために、武州公に夫・筑摩則重の鼻を切り取らせるエピソードとして登場する。これは、自分がかつて攻撃し、破壊した母の乳房を修復しようとする谷崎の欲望を桔梗の方に置き換え、父のフアルロスを無意識に攻撃した男根的女性としての桔梗の方が、その罪悪感から今度は父の仇と思つて夫を去勢するが、更にその罪悪感から、

その後は夫に対して（慈愛深き母として、前半生の過誤と罪惡とを償ふ）*reparation*の物語としたものであらう。

また『蘆刈』は、先ずおしづがお遊さんのために慎之助との犠牲的な結婚をし、ついでお遊さんが我が子の命を犠牲に供し、最後に慎之助が自らを犠牲にしてお遊さんを再婚させ永遠女性とし、そしておしづのために犠牲的な結婚をする、というように、慎之助・おしづ・お遊さんが互いに大きな犠牲を払い合って、他を修復し合う話と言える。これは、当時の潤一郎（『慎之助』・松子（『お遊さん』）・重子（『おしづ』）の関係をもとにしたものである。この他、『吉野葛』で、津村がお和佐を自分の母に似るように育てることも、落ちがれた母としてのお和佐の修復と言えよう。

他の作家にもこうしたケースはあり、例えば森鷗外の『山椒大夫』のラストで（干した貝が水にはとびるやうに、両方の目に潤ひが出）、母の目が見えるようになる場面は、母の乳首・乳房の修復の一種と言える。

ここで干からびていた目がみずみずしく潤いを回復することは、母の若返りをも暗示していよう。『山椒大夫』

は鷗外の母・峰子が享年七十一歳で亡くなる一年二ヶ月前に発表されている。鷗外がこの時期に、長く暖めて来た『山椒大夫』という母の喪失と回復の物語を書く気になったのは、母の老衰と死の接近に刺激されたためであらう。

(27) 永井荷風・三島由紀夫・寺山修司などには窃視症の傾向が見られる。三島由紀夫にとっては、窃視はアンピヴァレントなものであり、一方では現実からの疎外・敗北、他方では現実に対する支配・勝利と結び付いている。例えば『豊饒の海』『天人五衰』では、醜い窃視者・本田繁邦と対をなすように、安永透が、ただひたすら海を見る仕事を《幸福》(三)と感し、すべてを見尽くし《自明》《既知》と信じ、目による対象の支配に取り憑かれた登場人物として登場する。安永は同時に《何であれこの世界を頑固に認めない人間が好きだった》と言われるように、現実を否認し、幼兒的万能感に固着しているが、この傾向も、三島由紀夫には特に顕著である。

(28) 昭和七年秋の松子宛書簡によれば、当時潤一郎は実際に松子の写真を大切に飾り、よく眺めていたようである。

(29) 佐助犯人説や春琴自害説は、佐助が失明すれば春琴の

美貌が永遠化される事を、春琴や佐助が予知していた事を前提としているが、その様な奇怪な想念が幕末の庶民の頭に思い浮かぶとはとても思えないし、事実浮かんたとも書かれていない。少なくとも、盲人の世界は暗黒世界だと思ひ込んでいた佐助については、この前提は成り立たない。

(30) 佐助犯人説・春琴自書説は、春琴がアイドル歌手や美人女優のような意味で美人であり続け、年を取らなくなるのだと誤解し、また三十七歳の時点での春琴の現実の美貌が、写真のように佐助の頭に焼き付けられ、そのまま残ると誤説しているが、実際には、春琴は佐助の想像の世界で、永遠の生命を持つ仏やイデアのような人間以上の聖なる存在、現実の春琴とは別の存在に変えられてしまふのである。また、佐助の失明は、結果的に現世を離脱し、死後のイデア的別世界に入り込み、そこで永遠の幸福を手に入れる事を可能にするものであり、そこに作品の素暗らしさもある。『春琴抄』は、そのように反地上的・反現世的・宗教的な物語なのに、佐助犯人説・春琴自書説では、単なる純愛と自己犠牲のメロドラマと誤説しているのである。

(31) 谷崎は大正五年以降、イデア論に強い影響を受けていた。『春琴抄』の着想の切っ掛けになったのは、ハーディーの『グリーンブ家のバアバラの話』だったと伝えられる(佐藤春夫「最近の谷崎潤一郎を論ず」)が、ハーディーにもイデア論の影響が強く(例えば、大澤衛著『ハーディー文学の研究』参照)、『グリーンブ家のバアバラの話』にも、生身の人間と彫刻(非イデアの永遠性)という対比が用いられている。これは偶然ではないだろう。

(32) 「盲人」という言葉には、明暗の区別がわかる程度のも(明暗弁)や、眼前の手の動きがわかる程度の強度の弱視(手動弁)なども含めることが少なくない。しかし、所謂「全盲」の場合は、その視野は暗黒である。

(33) 谷崎文学では、理想女性と鳥を結び付ける例が、『鴛鴦姫』『ハツサン・カンの妖術』『二人の推見』『鶴唳』『少将滋幹の母』などに見られる。その他、『葵』『創造』『魔術師』『お才と巳之介』『金と銀』『富美子の足』『青い花』『アエ・マリア』『痴人の愛』『乱菊物語』『盲目物語』『吉野葛』などにも、僅かではあるが、女性と鳥を結び付けるような描写が出て来る。これらも、理想女

性を永遠不滅化したいという願望と関連すると考えて
良いだろう。

(34) 鳩摩羅什訳の漢訳『阿弥陀経』では、西方極楽浄土に
は、『罪報所生』ではなく阿弥陀仏の《変化所作》であ
る所の、種々の奇妙・雑色の鳥が住んでいるとして、白
鶴・孔雀・鸚鵡・舍利・迦陵頻迦・共命の名を挙げてい
る。この内、舍利は百舌鳥とも漢訳される。また、迦陵
頻迦は、今日の Bulbul という鳥で、日本の鶯鶯に似て
いるという説がある。また、サンスクリット原典の『阿
弥陀経』には、迦陵頻迦はなく、代わりにクラウンチ
ヤという鳥が挙げられているが、これは帝釈鳥の一種と
される。谷崎は、これらの事実を、『阿弥陀経』の注釈
か望月信亨の『仏教大辞典』などで知り、春琴と鶯・鶯
・鶯を結び付けようとした可能性がある。なお、ハーデ
イーの『グリーンブ家のバババラの話』で、*Grebe はカ
イツブリを意味するので、この事も多少の影響を与えた
可能性がある。

(35) 谷崎文学には、「天上を見上げる女性」のイメージが
しばしば登場する。『秘密』『人魚の嘆き』『濫漉の光』
『母を恋ふる記』『或る調書の一節』『月の嘯き』『肉塊』

『ドリス』『顕現』など、いずれもイデア的な世界への
憧れを暗示するものである。

(36) 失明後の佐助は、体から魂だけが脱け出て、天上のイ
デア世界まで飛んで行くとも考えられ、所謂脱魂型シ
ヤーマンとの関連も考えられる。こうした魂の旅は、『金
と銀』『ハッサン・カンの妖術』にも見られる。

(37) クラインは、「芸術作品および創造的衝動に表われた
幼児期不安状況」(著作集1所収)の中で、失ったもの
||母を修復したいという欲望が創作衝動となった顕著
な事例を例示している。

なお、二十世紀文学には、失なわれたもの(父母や
神)が遂に回復され得ないことを描いた作品が多い。
ジョイスの『ユリシイズ』・カミュの『異邦人』やカ
フカ・ベケットの諸作品など。

(38) 浄土教の阿弥陀信仰は、もともとギリシア系の人々が
多く住んでいた北西インドのクシャーナ朝において、ゾ
ロアスター教系の太陽神信仰やオリエントのメシア思想
の影響を受けて生まれたと言われている。ギリシアのイ
デア論や谷崎と相性がよいのも、偶然ではあるまい。

(39) 谷崎が昭和三年頃、イデア論を修正し、日本古来の地

霊的な死後観念を採用した事については、拙稿「昭和戦前期の谷崎潤一郎」を参照されたい。

(40) 『観無量寿経』には、阿闍世によって七重の室内に幽閉されていた頻婆娑羅王の頂を、世尊(仏陀)が発した光が照らすと、王は(心眼)で世尊を見る事が出来たという一節がある。これも、『春琴抄』における(心眼)と関係があるかも知れない。また、『観無量寿経』の、日想観について述べたくだりに、夕陽の形が天空に懸かった太鼓(懸鼓)のごとくであるのを見よと述べていることは、『天鼓』という命名と、関係があるかも知れない。

(41) 謡曲「弱法師」および日想観への谷崎の言及は、『所謂痴呆の芸術について』(S23)に見出されるが、谷崎は『乱菊物語』(S5)で謡曲「室君」、「吉野葛」(S6)で「二人静」、「盗刈」(S7)で「小雀」、「陰翳礼讃」(S8)で「皇帝」に言及しているので、『春琴抄』執筆当時、既に「弱法師」も知っていたと考えたいであろう。

(42) この『反問』は、主として横光利一の「賞書七(作家の生活)」(S9/2「東京朝日新聞」)に対するもので

あろう。

横光利一は、「文芸春秋」S8/11の「文芸復興座談会」で、『物質・生活が意識を決定するというマルキシズムと対決するために、芸術派は意識とは何かを考え出した。今一番の問題は、心理・精神が行動を決定するのかが行動が心理・精神を決定するのかわ、これを決定しないと小説は書けない』という意味の発言をしていた。谷崎は意識、または無意識の欲望と意識の葛藤が行動を決定するという立場であり、かつ意識も無意識の欲望も基本的に肯定・信頼していた。が、横光は信すべきものを持ちえず、行動や他者との力関係が心理を決定するという基本的に間違った考えに基づき、当時の時代状況の中では現実的に見えた人間の無力さを表現することに終始した。その結果、谷崎は人間の本当の心理を無意識にまで遡って見事に表現しえたが、横光の方は、人工的に心理を歪曲することで、不自然に自意識的な一時期の知識人の不安を仮構することしか出来なかったのだ、と私は考えている。

(43) 『春琴抄』で用いられた、語り手が古文書を批判的に分析し、真実を明らかにするというスタイルは、『武州

『公秘話』『聞書抄』などでも試みられているが、『春琴抄』ほどの本当らしさはない。それは一つには、『春琴抄』が幕末明治という比較的新しい時代の話であるのに対して、『武州公秘話』『聞書抄』は、歴史小説によく取り上げられる遠く戦国から江戸初期にかけての古い話だからである。

(44) 芥川龍之介が『今昔物語集』『宇治拾遺物語』などの説話集やキリシタン文学によって行ったことも、同様の意図に基づく試みと言える。ただし、芥川は、しばしば近代的な心理の解剖に深入りして、却って作品の効果を損なっている。

(45) 『春琴抄』以外では、①異常な出来事を中心とすることは、『日本に於けるクリップン事件』『グリーブ家のバアバラの話』『カストロの尼』『三人法師』『百日物語』『紀伊国狐憑漆掻語』『覚海上人天狗になる事』『蘆刈』『椎崎氏の口よりシユバイヘル・シユタインが飛び出す話』『聞書抄』などにも見られ、②粹物語は『吉野葛』『蘆刈』などにあり、③古文書に基づくというスタイルは『覚海上人天狗になる事』『聞書抄』にある他、『百日物語』草稿や『武州公秘話』初出でも、冒頭に、古

文書入手の経緯を語る粹物語があった。④『novella』風の語り方は、『日本に於けるクリップン事件』『カストロの尼』『三人法師』などに見られる他、『儂舌録』(S 2)『現代口語文の欠点について』(S 4)などでも推奨されている。

(46) 同様の着想は『顔世』でも試みられたが、戯曲では小説ほどはうまく行かず、作品自体が二番煎じなものだったせいもあって、アイデア倒れに終わった。

(47) 佐助犯人説や春琴自害説では、春琴・佐助は社会の被害者ではなく、本人たちの物好きで勝手に自作自演の芝居を演じているに過ぎないことになる。その為、読者は二人の幼児的万能感・幸福感を容認できず、ただ馬鹿馬鹿しさだけを感じるようになってしまう。

(48) 注(29)を参照されたい。
(49) くだいようだが、佐助犯人説や春琴自害説で、犯人である佐助または春琴に読者が好感を持つことは困難であろう。