

谷崎潤一郎『秘密』

——無限に意味を生む「世界」へ向けて——

白居 太美恵

谷崎の初期作品は、その織糸の幾本かが、盲目、マゾヒズムなど我々の日常から一種かけ離れているという点であまりに強烈な色彩を持っているがために、その色彩のみに目を奪われてしまいがちである。その結果「少年」にもっとも典型的に表われているように、ある閉ざされた特殊な世界——「異界」——にのみ可能な観念的世界の夢想というような印象が生じやすい。⁽¹⁾それはあくまでも現実との間に厚い壁を設けることによって現実の抑圧から逃れうる避難所であって、現実と真つ向から向き合つて自我を解放しようとする積極的な働き場ではないだろう。大人になった「少年」の語り手が「西洋館へは其れ切り一度も行かなかつた。」とマゾヒスティックな快楽の世界が時間的にも空間的にも隔絶された「子供の王国」での一回的なものであることを物語の終に告げて、物語世界を閉ざしてしまふことにもそれは表われている。だがここに取り上げる「秘密」という作品は少々趣を異にする。「秘密」もまた、女装、秘密、盲目、迷宮、閉ざされた妾宅での密会など強烈な色彩の織糸がふんだんに織り込まれている。それらの色彩はその強烈さによって、おなじみの観念的世界とし

てのあの「異界」に見えるものを作り上げる。だが実はそれはテキストが巧みに用意した戦略であり、その織糸の色彩が強烈であることによって蔭に隠れてしまうもう一つの織糸が、かえってそれを巧みに取り込んでむしろ「現実」にむけて開かれた世界を織り成しているのである。そうした逆説的な転換を可能にするその織糸こそが「語り」である。ここでは戦略的とすら思えるほど強烈なその色彩にまずは目を奪われながら、テキストがいかに「現実的」な世界を開いていくかを見ていきたい。

1 「秘密」のパラドックス

そもそも『秘密』とは何なのか。それは「だれかに見付けられるためにこそ（小森陽一²氏）」存在するにもかかわらず、見付けられた瞬間にそのアイデンティティを失うというパラドキシカルな存在である。「秘密」の存在条件には常に外部が参与しているのであり、その点で、「秘密」は外部（だれかー客体）と対立するものとしての内部（主体）に、一つの閉じた「意味存在」として安定することは出来ない。それは常に開かれている。だがその一方、その外部が想像力的に作られている「内部化された外部」でもあることによって、それは常に閉じている。その閉じていると同時に開かれたパラドキシカルな体系において、無限に差異を生産していく運動こそが、「秘密」のシステムであろう。（ここに「システム」と定義するのは、「秘密」の運動性ということと非常に矛盾しているように思われるであろう。しかしあくまでも運動していることにおいてのみ、「秘密」としての「秩序」を成り立たせようというそのパラドキシカルな特質を表わすために、ここではあえ

て「システム」と表記する。○「秘密」というテキストにおいてもっともわかりやすい形でそれを示しているのがT女である。彼女は「毎日身なりを換へ」ること、「三十分も一時間も、時とすると一時間半もがらと市外を走っ」て「私」を家に連れていくことによって、差異を生産する。「秘密の女」としてのT女は、忠実に「秘密」のシステムを生成し続けているわけで、「秘密」を求める「私」には似つかわしい女である。だが「私」はT女の秘密をあばくことで彼女を捨ててしまう。そしてその関係の終了とともに「私」の「秘密」も「ゲーム・オーバー」⁽³⁾を迎えるという図式が、多少の相違はあれ、これまでの「秘密」論の支配的傾向である。しかしそれで万事解決とするには、「秘密」というパラドキシカルなシステムを「標題」に据えたこのテキストが内包しているパラドックスはあまりに複雑多岐なのである。

第一に「私」という一人称の語り手の回想という設定である。「私の心はだんだん『秘密』など云ふ手ぬるい淡い快感に満足しなくなつて、もつと色彩の濃い、血だらけな歡樂をもとめるやうに傾いて行つた。」というテキストの終りによって、これまで展開されてきた「秘密」が裏切られ、読者に色褪せた印象を与えてしまふと指摘する評がいくつかある。たとえば遠藤祐氏は、そうしたテキストの「破綻」は「当初から作者の計算に組み込まれていた」⁽⁵⁾のであり、「△芸術的空想力Vを重視して、△現実Vよりも△空想Vに優位を認め」る「△真の浪漫主義者V」として「従来の芸術から一歩踏み出そうとしている自己の姿勢」を示すものと積極的に評価している。だがそれは、「破綻」した「秘密」をなぜわざわざ再度「回想」し、語らなければならないのかという疑問に答えるには弱すぎる解答ではないか。三人称でなくあくまでも一人称で語られることによつて増大するこのテキストのパラドックスを、計算されたものとして提示するには、単に「芸術的空想力」で

は説明し切れない憾みが残る。

第二に「私」はなぜ「田端の方」に行ったのかということである。物語の始まりで、「私」は「澁谷だの大久保だのと云ふ郊外へ隠遁するよりも、却って市内の何處かに人の心づかない不思議なさびれた所があるだろうと思って」松葉町に居を構えたのである。それが物語の終りでは、あえて渋谷・大久保と同じ「郊外」へ赴くというのはなぜなのか。それは一見、「内」から「外」へという対立の図式を、テクストの枠組としていとも簡単に定着させようである。なぜなら対立の図式は、いわゆる「勸善懲惡」的物語に代表的に表われているように、読者に定着しているおなじみの物語の枠組だからだ。実際このテクストにはあまりにもあからさまに「内」と「外」の対立が現われる。「私」が隠れる真言宗の寺の室内の閉じられた空間、女装による着物の内側の秘密、同じ所をぐるぐると廻って円環を作る俤、T女の家の内側の秘密と暴かれた外側からの視線等々。だが一方、そうした、いわゆる提示された「伏線」が簡単であればあるほど、なにかそれに対する「裏切り」——「どんでん返し」があるように思わせる、あるいは裏切ってしまうという探偵小説の常套手段の枠組も、このテクストは容易に持ちうる。それは言うまでもない。このテクストが探偵小説の枠組を予感させるからである。⁶⁾

実際、このようなテクストの戦略は、これまでも多くの読者を巻き込んで、「秘密」の世界を大体定着してきたと言っても過言ではない。始点と終点の同一性による円環構造、「女装」の身体論的アプローチによって導き出される想像力的に仮構された「Labyrinth—異界」としての都市空間⁷⁾。それらはテクストの提示する言説をまさに「正しく」構築している、いわば「内包された読者」の解釈といっても良いだろう。それだけに「秘密」という作品はこれ以上に差異化していく可能性がほとんどないという印象すら与える。それだけ「秘

密」の世界は閉じているのだ。このテクストの終りに関して、亀井秀雄氏が「谷崎は自分の『芸術』を守るために、近代的なイニシエーションに違和する身体に取り憑く女性幻想を繰り返して作り出すほかはなく、巧緻な物語を編み出してゆくことになった」と言い、小森陽一氏が、「私」の後を継ぐものとして「屋根裏の散歩者」の郷田へと論を発展していったことは、そうした「閉じた」世界を何とか開かれたものへとしていこうとする、読者のフラストレーションの表われとすら見えてくる。しかし私には、テクストが「閉じていること」を戦略的に構築することによってかえってテクストを「開かれたもの」にしている事情を、探偵小説の枠組が示唆しているように思えてならないのである。あたかも、ワトソンやジョーンズ警部には至極簡単に見えた事件の枠組が、彼等には見えないものを見るシャーロック・ホームズの手際によって複雑な綾ある事件として解明され、閉ざされた密室が開かれていくかのよう¹⁰⁾に。そのためには我々読者も一探偵として、閉じた枠組を形成するべく指示された戦略の破れ目を見付けださなければならない。

2 「私」の生成する「秘密」のシステムとオートポイエーシス

まずは「私」によって想像力的に仮構されると言われてきた「異界」の問題である。「異界」という概念は特に都市小説の解釈において少々濫用されすぎているようだ。「私」が作るのは本当に「異界」なのか。そもそも「異界」とは何なのか。それはどのように生まれ、いかなる性質を持ったものなのか。

「私」は「今迄自分の身のまはりを裏んで、居た賑やかな雰囲気⁹⁾を遠ざかって、いろいろの関係で交際を続け

て居た男や女の圈内から、ひそかに逃れ出ようと思ひ、松葉町に行き、そして女の着物を「纏う」。一見「私」は「社会的自己同一性を持たない」ために、想像力によって自己の閉じられた空間を展開していくように見える。日本中を旅行した「私」が「市内」に「子供の時分経験したやうな別世界」を求めることも、「社会的に移動する方向性を喪失した身体」が、「その内部に想像力的に外部をつくり出す」という「社会」対「個」、「外部」対「内部」、「現実」対「空想」の二項対立の図式として捉えられそうである。たしかにテクストには「想像」、「幻覚」、「ロマンチック」などといった言葉が散乱している。だが、それらは直ちに先のような対立項を生んでしまう性質のものであろうか。

問題は「私」の世界を受け止める意識のあり方そのものである。松葉町以前と以後でその基本的なあり方は少しも変わっていない。どちらも「裹む」、「纏う」といった身体的感覚である。つまり「私」にとっての外部—世界は、常に「私」の自己組織化に参入することによって意味生成されていくのであり、それはもはや真正な「外部」というよりもむしろ差異として現われる「場」とでも言うべきものである。そのとき「想像力」は、その「構成するもの」として機能しているであろうどそのときに自分を構成されたものとして経験する⁽¹²⁾、両義的身体を現前するものとして働く。それに対して「内部に仮構された外部を、外部に写像する」とされる⁽¹³⁾一方的な「内」からの行為は、世界から閉ざされた意識的自我による単なる「空想」にすぎず、内外の対立を超えた開かれた身体に生きる「私」を意識の壁に閉じ込めてしまう。「私」の身体的感覚については後述するとして、結論を先に述べてしまうと、松葉町以前と以後では「私」の世界は変化したように見えるが、実際は何も変わっていないのだ。ただ世界を構成する諸要素間の相互作用による意味（差異）生産が我々に変化の幻想を見せ

てしまうだけなのだ。

「私」が外界の刺激と関わっているのは変りない。ただその刺激がいかに「内部化」されるかに違いがある。松葉町以前の「私」には外界の刺激は「凡べて在り来り」の、つまり差異化できないものになってしまっている。そこに「意味」は生れない。それは「私の神経」が「刀の擦り切れたやすりのやうに、鋭敏な角がすっかり鈍って」いるためなのだが、かえってこの状態が、松葉町以後の「私」の、世界との新たな関わりによる意味(差異)生産を可能にするのだ。たとえば「私」の女装である。「私」の女装願望は今になって始まったことではない。それを今可能にしたのが、この「擦り切れたやすり」のような神経の状態なのである。このことの持つ意味は、女装によって「私」が自己を重層的に差異化していくプロセスを見ることによって明らかになるだろう。

「私」が女の着物を「纏う」こと、「甘皮を一枚張った」ように化粧をすることは、女(他者)としての「私」と、男(主体)としての「私」を現前させる。前者は「私」の差異化された「観察されたもの」であり、後者はそれを「観察するもの」である。その意味で「纏う」ことは「私」と「世界(他者)」の第一の境界設定をする。ここで、いわゆる「外部」にあるべき他者が着物の「内」に、「内部」にあるべき主体が着物の「外」に反転される。しかしそれはあくまでも「観察者」としての主体の視点を設けたときの話である。「私」は「凡べて普通の女の皮膚が味はふと同等の觸感を與へられ」というが、それは観察者の視点から言えば、正確には「与えられるであろう」、すなわち推測するほかない他者の感覚である。それが「同等の觸感」として認識されることは、女(他者)の身体という「場」において男(主体)が触れていること、つまり「男としての私」

が、「女（他者）」としての「私」を想像力によって構成しつつ、同時にその他者の身体において主体の感覚が構成されていることを示し、「観察するもの」と「観察されるもの」、内と外の対立は超越される。「私」はその経験を「衝き當りの寫眞屋の玄関の大鏡」に映った「鏡像」（他者）としての「私 \parallel 女（他者）」としての「私」という形で更に差異化しつつ、更に強化された形で繰り返す（しかも「寫眞屋」という無限なる「他者としての私」を複製する場所）。そして更にその眼差しは「前後を擦れ違ふ幾人の女の群れ」や活動写真館の「場内に溢れて居る人々」に向けられる。群衆が鏡と同様の役割を担うのは周知のことだが、「私」はそこで自分に向けられる眼差しを「羨ましさう」、「珍しさう」、「物欲しさう」というように構成する（本当は彼等もT女と同じように「私」が男であることを見抜いていて「私ほど人の目に着いた者はない」のかもしれないに）。

「私」はここでも「他者」を構成しつつ、同時にその他者の眼差しにおいて「女（他者）」としての私を構成しつつそこにおいて構成される男としての「私」を構成される、というように自己を差異化している。つまり「私」は他者の身体を援用しつつ自己を差異化しているわけだが、それがあくまで「内部」で行なわれている点で自己回帰的であることに注目したい。

この生産される「差異」が常に自己回帰的に次なる差異の生産へと関わっていくシステムをより明確にするものに免疫システムのネットワークがある。それは閉じたネットワークにおいて偶然新しい抗体aが生ずると、それ自身が異物であるので、それに対抗する抗体bが作られ、更にそれに対抗する抗体cが形成されるというように次々と反応が生じ、ネットワーク中を巡回し、収束して免疫システムのネットワークが平衡状態に達する、というものである。¹⁴ そのネットワーク内で生じる差異の生産は、システムの平衡状態の偏差に対する内部

からの反応であって、その意味でシステムは真正な外部（かりにそれが「外部」に見えたとしても、それは「観察者」の視点によるものであり、有機体にとってはそれは「外部」ではない。）を持たず、閉じていることになる。しかしその一方、システムの差異（外部―環境）が内部に参入されていることによって、システムは開かれている。（この外的な要素〔環境に所属する要素〕の痕跡をシステムにもたらすような内的要素を「揺らぎ」という。）この開放性が閉鎖性によって基礎付けられているとされるパラドキシカルなシステムは、第三世代のシステムと目されている「オートポイエーシス・システム」を説明するものとして引用されている。

オートポイエーシスとは、「自律性、個性性、境界の自己設定、入力と出力の不在という四点⁽¹⁵⁾」を特徴とする産出プロセスとしてのシステムである。初めの三点はこれまでの伝統的な有機体論で十分理解されるが、最後の「入力も出力もない」という点が理解されにくいものであり、かつ、特徴的なものとされている。先のネットワーク・システムはそれを説明するものとして引用されているのであり、そこからオートポイエーシス・システムが観察者の視点からではなく、あくまでも有機体の内的な視点によって成り立つ、閉じていると同時に開かれたシステムであることが分かるだろう。そしてそれは自律的な閉じていることによって静的な秩序を保つとともに、開かれていることによって差異を生産し、それがまた秩序化されるという多様性に満ちた新しいシステムなのである。このようなシステムとの関連で言えば、「私」がある「秩序」を形成していることが見えてきそうである。そしてそのことは、「私」が繰り返している身振りとして「神降ろし」の儀式との類似性を指摘することによって一層明確になるのだ。

大澤真幸氏は柳田國男によって採集された「神降ろし」という「社会システムの自己組織性をもたらす技術」

に、あくまでも自律的に新しい「秩序(規範)」が「揺らぎ」によって生じる過程を見ている。⁽¹⁶⁾ 要約すると、依り代に神が憑いている状態を「瘦す」といい、体力が極端に消耗している状態を表わす。それは一説には「恥し」を語源にするといわれ、「恥し」は「他人の見る目が気になりやせ細る状態」を意味している。実際諏訪神社前宮の祭では、依り代となる幼童が「精進小屋に閉じ込められ、シトミ戸の外から絶えず見つめられ続けることによって、体力を消耗させられ、ついには心神喪失に追い込まれる。心神喪失こそ、神がその身体に憑依したことを示しているものと理解されている。氏は更にM・ポンティにおける「身体」の求心的、遠心的志向作用を援用して「揺らぎ」の状態を説明しつつ、その心神喪失の状態を次のように解釈している。他者の眼差しの志向作用の中心におかれた(求心化)依り代が、徹底的に自己解体されてしまうまでに外部(他者)へと遠心化されて、「誰でもない身体」であると同時に「誰でもある身体」が現前する。それは「他者としての本性(他者性)を純化させた他者」である。「他者は、その空虚性ゆえに、社会システムの同一性を規定する任意の規範に対する外部でもあり、「他者を援用することで、システムはこのような外部への通路を開いてもいるわけ」である。

「私」が女装によって現前したのは、正にこの両義的な身体であるのであり、その機縁となったのは、「瘦し」の状態とも言える、神経の擦り減った状態であった。しかもそれは丁女という「他者(性)」の登場する場面にも現われるのである。

「私」は芝居小屋や活動写真館へと夜毎出かけていく。「在り来りの都會の歡樂」には何の感興もわかなくなっていた「私」を、あえてそのような場所へと引き寄せるものは、「他者の眼差し」と活動写真の刺激であ

った。「闇中にシャキシャキ軋みながら眼まぐるしく開展して行く映畫の光線の、グリグリと瞳を刺す度毎に、私の酔った頭は破れるやうに痛」む。その疲弊した状態に更に「他者の眼差し」が加わることによって、「恥（瘦し）の状態は徹底する。そしてそのような段階を経たところで、しかも「私の左隣」という主体にあまりにも近いがためにかえって見えない場所に、「いつの間にか」T女は現われる。その現われ方は、これまで登場した他者よりも更に徹底した他者性を、T女が身に纏っていることを意味している。というのも「私」がこれまで見てきた他者は、「前後を擦れ違」って、たとえ「私」の本来見えない場所にしようとも、「鏡」に映ることによって統一的に把握可能な他者であり、「階下の群衆」や「お高祖頭握の蔭」から「身廻」すことのできる、やはり統一的に把握可能な他者であったからである。それに対してT女は、「私」には完全に見えない部分（統一的に把握することができない）、いわば「私」の内に在る「他者性」とでも言うべきものの表象として突然現われる。（それは突然鏡を見せられた時の驚きと戸惑いにも似ている。）その意味で、繰り返し強調されるT女の宝石のように輝く大きな瞳から「私」に注がれる（求心化）眼差しは、「私」の自己同一性を解体させるまでに遠心化させ、拡散させ、「誰でもない身体」を生じさせることになる。T女が繰り返し囁く：「Arrested at last…」という、主客も、受動か能動かも分からない多義的な言葉、そして「T女」、「Mr. S.K.」という差異化可能な名前は正にその状況をよく表わしている。またT女は「私の内にある他者性」であることで「真正な外部」ではない。「もう場内の視線は、一つも私の方に注がれてはいなかった」とまでに「私」の世界の構成体の秩序を揺るがしたT女の存在は、あくまでも「内部」における「異物」の発生である。「嘗ては自分が弄んで恣に棄てゝしまった女」という「私」の言葉でも分かるように、T女はあくまでもゲームの構

成体として「私」に「内部化」されていた。その女の「異物」としての誕生を「征服」するために、「私」は新しい抗体を作り出す。「男としての私」である。しかもそれはT女によって呼び戻された「Mr. S.K.」という「誰でもない身体としての私」なのだ。そうして「私」は秩序の回復を目指すのである。その秩序が「秘密」のシステムであるのは言うまでもない。「私」が自己の秘密のシステムを作動し続けるためには、女装の秘密を暴いたT女を「征服」し、「内部化」しなければならない。それはT女の秘密を暴くことである。T女は目隠しによって認識主体を構成する第一次の感覚としての「視覚」を奪う。それによって現前する「身体的世界」が秘密の世界を作る過程は、「私」が形成してきた秘密の現われ方と同様である。T女はそうして道筋を多様に差異化することによって、自分の閉ざされた家（内部）を開かれたものにし、自分の秘密のシステムに「私」を内部化することに成功する。だが彼女は秘密のもつもう一つの重要なシステムの性質を見落としていた。すなわち、あくまで自律的なシステムである「秘密」は、差異化の運動を繰り返しつつ、それが秩序（規範）を形成しもするというパラドキシカルな性質である。

車夫の走っていた道のりは「自、か、ら」一定して来て、私はいつももなく其の鹽梅を覚え込んでしま^う。秩序化があくまでも自然に生じていることが重要なのは言うまでもないが、それだけでなく、その道のりを「私」が再現し、T女の家を発見する契機になったのが「印形屋の看板」であったことも見逃してはならない。なぜならそれは、複製も、偽造も、無限の差異化も可能である、「誰でもない」と同時に「誰でもありうる」私としての「印鑑」を生産する「場」だからである。しかもそれは社会システムの秩序を維持すると同時に（偽造可能であることで）揺るがせもするという両義的な存在であるのだ。

Ｔ女の家を発見した「私」は、今まで内部化されていたその家を外側から見て、Ｔ女を「障子の蔭へ隠れ」させることによって完全に「征服」し、内部化する。「私」は女の名前も境遇も把握し、女を捨てる。それは過去において上海への船上で行なわれたのと同じ身振りであり、「私」の秘密の差異化の運動は、こうして円環を描くことによって平衡化し、自己回帰的に秩序を取り戻すことになる。

3 「語り」の現前する「秘密」

こうして「私」はテキストの冒頭に提示された、松葉町以前の平衡化状態に戻っていく。しかし閉じていると同時に開かれている「秘密」のシステムはここで膠着するわけではない。「私」は田端という東京のシステムに内部化されつつあった郊外へ⁽¹⁸⁾その身体を拡張させていき、そこでもう「満足しなくなつて」しまったはずのこの『秘密』など、云ふ手ぬるい快感」を再度回想するのである。その回想する語りの位相において一見閉じたテキストが同時に開かれたものであり、またオートポイエティカルな「秘密」のシステムを持っていることが示されているのである。それは冒頭部の少年時代の回想と、真言宗の寺の室内の描写に最も特徴的に表われている。

⁽⁷⁾ 何でも十二歳の頃であつたらう。父と一緒に深川の八幡様へ行つた時、「これから渡しを渡って、冬木の米市で名代のそばを御馳走してやるかな。」かう云つて、父は私を境内の社殿の後ろの方へ連れて行つた事がある。其處には小網町や小舟町邊の掘割と全く趣の違つた、幅の狭い、岸の低い、水の一杯にふくれ上がつ

てゐる川が、細かく建て込んでゐる兩岸の家々の、軒と軒とを押し分けるやうに、どんよりと物憂く流れて居た。小さな渡し舟は、川幅よりも長さうな荷足りや傳馬が、幾艘も縦に列んでゐる間を縫いながら、二た竿三竿ばかりちよろちよろと往復して居た。

私は其の時まで、度々八幡様へ御参りをしたが、未だ嘗て境内(オ)の裏手がどんなになつてゐるか、考へてみたことはなかつた。いつも正面(カ)の鳥居の方から社殿を拜むだけで、恐らくパノラマの絵のやうに、表ばかりで裏のない、行き止りの景色のやうに自然と考へてゐたのであらう。現在眼の前にこんな川や渡し場が見えて、其の先に廣い地面が果てもなく續いてゐる謎のやうな光景を見ると、何となく京都や大阪よりもつと東京をかけ離れた、夢の中で屢々出逢ふことのある世界の如く思はれた。それから私は、浅草の觀音堂の眞うしろにはどんな町があつたか想像して見たが、仲店の通りから広大な朱塗のお堂の甍を望んだ時の有様ばかりが明瞭に描かれ、其の外の点はとんと頭に浮ばなつた。（傍線引用者）

ここに現れる（ク）の風景は、「私」が松葉町以後に求めていく「子供の時分経験したやうな別世界」の表象である。それは線遠近法的パースペクティブによって得られる「パノラマ」的風景の「裏」という見えない部分に現れる世界であつた。線遠近法が主体に視点を固定化することで、秩序化された「静的」風景を統一的に把握することを可能にした方法であつたことは周知のことである。そしてそれは世界の内側でなく、外側の、高い優越した場所から眺めることによつて観察者（主体）の優越感を絶対化するとともに、世界と主体の間に大きな溝をも作ってしまう性質のものであつた。そのような統一的世界を把握しようとする主体から見えない（考へてもみなかつた）部分に現われるという点で、この風景はT女の登場の仕方とパラレルな関係にある。

十二歳の「私」はそのような「他者性」として現われる。「謎のやうな光景」を体験することによって、(ケ)に見られるように、パノラマの「真うしろ」の見えない部分を「想像」しようとする。すなわち「身体的な世界との関わり」を持つとするのである。

では回想する現在の「私」はどうか。十二歳の「私」はそのパノラマの仕掛けについて「考へてもみなかつ」たほど、その機械的な仕組の一部として取り込まれていた。その点で、それはパノラマの全盛期であった明治二十年代から三十年代初頭の間と思われる。それに対して「私」の現在は作品発表時の明治四十四年頃から四十年(私の訪れる三友館の成立年)の間であり、既にパノラマ的視覚が常態化し、その仕掛けも熟知されている時期である。「私」にとっては、パノラマの裏は当然予想されるべきものであり、不意打ちとして現われることよって効力を持った少年時代の一時的風景体験も、(カ)のように対象化され、分析されてしまう。それは「私」にとっては既に「内部化」された差異化しえない風景なのだ。その意味で、「私」は松葉町以前の平衡状態にあるとわいていい。だが、そのような風景が「私」の求める別世界としてあえて回想されるといふパラドックスこそが、テキスト全体の枠組が持つパラドックス、そして「秘密」のシステムのパラドックスを縮小した形で体现しているのではないだろうか。

それは更に「八幡様の裏」に展開される風景の語りの多層性において現われる。十二歳の「私」が見る風景は一つの視点からのものではない。(ウ)、(エ)は「ふくれ上がってゐる」、「押し分ける」という表現にも伺えるように、川の低い視点に立って川とともに運動していくような視点である。一方(ク)は明らかに高い所から見下ろしている視点である。しかもこれは、テキストには記されていないが、富岡八幡宮の裏にあった「假

「富士」からの風景であると思われる。古くから聖場の開放としての山開き⁽²⁰⁾のみ許されていた、高みからの特権的な神の風景は、やがてその山開きという儀式が廃れていくことによって日常化していった。（それが人造富士という「世俗の塔」の火付役になったことは、前田愛氏が明らかにしている⁽²¹⁾。）その「假富士」からの風景が、パノラマ的線遠近法のパースペクティブによって「名所絵」化されていったことは注目に値する。「絵本江戸土産」や「江戸名所図絵」では、遠景である富士や海があたかも見る側に迫ってくるかのように大きく描かれているのに対し、明治三十年の「風俗画報」では、富士は線遠近法に従ってその一点が収束していくように小さく描かれている。つまり前者は、絵を描くものの視点が富士や海を近くで見ている内的視点と、「假富士」を含む全体を見ている絵の枠組の視点（絵を見ているものの視点と一致することでそれは外的である。）とが同時に存在していることにおいて「動的」であるのに対して、後者は視点が一つであることで「静的」である。このことは線遠近法による風景が、いかに常態化しつつあったかを示すと同時に、メディアによってそのような風景が「名所―佳景」として、実際に体験する以前に「知識化」されていったことを意味している。だが十二歳の「私」が見たのはそのような風景ではない。もし「私」がそのような知識を持っていたならば、「度々」訪れていた富岡八幡宮の行楽のメイン⁽²²⁾ともいえるべき「假富士」に行かないわけがない。それどころか「考へてみたこともなかった」のだ。確かにパノラマの体験を持っていた十二歳の「私」は、その風景を線遠近法的な枠組で切り取っている可能性はあるだろう。しかし前述したようにテキストにおいては、同じ風景が川とともに動いていく視点と、高みからの視点との両方によって、あたかも江戸の名所絵のように、現前しているのである。現実としてこのような二つの視点を可能にするためには、空間的（必然的に時間的）移動がな

されなければならない。だがテキストにはそのような事実は一切語られていない。あくまでも同時的である。その同時性を可能にしているものこそ、現在の「私」の「語り」なのである。

この回想部分はそもそも「何でもあろう」という不確定な表現による空間的時間の離化によって始まっていることに注意したい。(この表現が谷崎の初期小説の回想部分によく現われていることは意味深長である。)それは空間的時間の非常に不確かな過去(記憶)であり、回想する「現在の私」においていわゆる空間的に隔絶された「過去」として対象化されにくい状態を生むだろう。その状態は「八幡様の裏」の描写に至って更に強化される。「川が流れて居た」、「渡し舟は往復して居た」の繰り返し部分、すなわち「私」が川の視点において動的に眺めている部分においては、主語は「川」、「渡し舟」であり、それを見ている「私」という主体は陰に隠れる。それによって「経験する過去の私」と「語る現在の私」の視点が一致しやすい状態が生れる。このあと視点は移動するわけだが、その間に「恐らくだろう」と現在の「私」が「過去の私」を対象化する。「現在の時間」がそこに介入することで、その前に流れていた過去の時間はその流れをせき止められ、「現在の前に」という同時性を表わす言葉で再度呼び戻されることによって、その間の本来生じていたであろう時間的、空間的差異が無化されるのである。しかもその同時性によって「私」は川の位置にある「私」をも高みから見ることになる。そうしてまさに江戸の名所絵が表わしていた内的視点と外的視点を同時に持った、「多視点」の風景が現前するのである。しかもその高みからの眺望も、「見えて、見ると、思はれた」といったように、線遠近法を可能にする統一的観察者としての「私」は行為者として明示されない。ここでは「現在の私」によって対象化される箇所以外は、すべて「私は、私が」という記述は成されていない。そのことが主体と川

の視点の一致や、時間・空間の差異の無化を可能にしているのである。（そうしたことが可能な日本語の構造がその機能を存分に發揮している箇所であるということも言えるが、その問題は別稿に譲ることとする。）

こうして回想する語り手としての「私」は、あくまでも「語る」ことによってしか現われ得ないパノラマの裏の風景を現前している。しかもそれは四十年代に生きる「私」にとつては既に「知識」として内部化された差異化不能になっていたはずの風景、線遠近法によって揺るぎなく秩序化されたしかしもう飽き果ててしまったはずのパノラマ的風景である。「私」はその風景を、過去の「私」を対象化することで、すなわち自分がパノラマ的風景を内部化していることを示す「語り」を導入することで、かえってその静的風景の秩序を揺るがし、新たな多視点の動的風景へと差異化した。その風景自体が既に見るものが視点の移動によって多義的に解釈しうる開かれた空間であると同時に、枠組を持っていることで閉じているという「秘密」のシステムを彷彿とさせる空間である。「私」はそうした空間を「語り」によって現前することで、正に二重の意味で、閉じていると同時に開かれた「秘密」のシステムを展開させているのである。

ここまで、「私」があくまで自己回帰的に差異を産出しつつ秩序を保っている、オートポイエーシス・システムを彷彿とさせる「秘密」のシステムを展開していることを論じてきた。そしてそれは非常にパラドキシカルなシステムであり、時には語られていないことが、語られていることを差異化するといった「探偵小説」的な面を持っていたことをここで再度強調しておかなければならない。そういう意味で最も特徴的なのが、最も閉じた空間と見える真言宗の寺の室内なのである。（十二階の下の方の、入り組んだ *obscure* な町の中に其の寺はあ）る。線遠近法の視点からは洩れてしまう「曖昧な、隠れた」場所として「パノラマの裏」の風景とパ

ラレルな関係をもっていることで、「私」が同じ身振りを繰り返していることが分かる。「私」は室内の四壁に「此処の住職が秘蔵してた地獄極楽の図を始め、須弥山図だの涅槃像だの、いろいろの古い仏画」をかける。真言宗で絵といえれば即座に「曼陀羅」であるし、どこかの寺にも必ず有るべきものであるが、それが提示されないのはなぜか。

地獄極楽図は二つの世界を対立的に描く特徴を持つ。また須弥山はそれを世界の中心として円錐的に宇宙を捉える考え方である。そして涅槃は様々な対立を超越した悟りの境地に訪れる、完全に「静寂」な空間である。これらの揺るぎない秩序を表わす「図」に対して、曼陀羅は「輪円具足」と呼ばれる、円の動(回転)と静(最も安定した秩序)を兼ね備えた世界を表現しているとされる。秋山さと子氏は「ユングはマンダラとよぶイメージをシンボルとしてあらわれるセルフという概念に、やはり、それ自体で自律的であり、常に全体の調和をはかり、中心の一点でありながら、全体でもあるという矛盾した説明を加えている」としつつ、「マンダラの配列は、ものが因果律によって順次に生じることを示すというよりも、多元的な諸仏の世界を、同時に、そしてある秩序をもってあらわそうとしたものである。それは言葉や概念では説明のしようもない。多次元の出来事を統合的にあらわすイメージによる表現である。」と述べている。その世界は正にオートポイエーシスの示さんとしている世界にほかならず、同時に「秘密」のシステムのそれでもあるのだ。テキストの枠組自体を表現していると思われるこの「曼陀羅」が、しかも当然予想されるべきその存在が、かえって「いろいろの仏画」と醗化されて「語られない」ことは、「私」も触れている真言宗の宗旨と関わっているだろう。それは「秘密」である。空海が「一一の文、一一の句みなこれ仏の密号なり。二乗の凡夫は、但し句義を解し

て字義を解すること能はず。但し、字相を解して、字の密号を知ることを得ず。これを覧ん智人、頭の句義をもつて秘意を傷ふことなかれ。」と、仏の言葉（真言）が決して表面的に理解することのできない「秘密」であることを強調したように、テキストの現前する世界をまさにイメージとして表現したような「曼陀羅」もまたテキストの表面に語られることはない。

4 結 び

以上、「秘密」というテキストが「語られたこと」と「語られないこと（秘密）」のそれぞれの構成素が作用しあって豊饒な意味を生みだしつつ、あくまでも自律的にその秩序を保っていることを見てきた。あくまで「戦略的」であることによって「閉じている」と同時に「開いている」新しいシステムを体现しているこのテキストは、まさしく明治四十年代という時代の閉塞状況において「私」が求めていた「アーティフィシャルな mode of life」を提出していると言える。すなわちもともと「アーティフィシャル（虚構的）」なテキストは「アーティフィシャル（人工的）」に構築されることによってのみ、「曼陀羅」の如く世界の姿に近付きうるということを。なぜならこのテキストと同じような構造を持っている「曼陀羅」もまた、非常にパターン化された「人工的」な図（虚構）であることによって、世界の、そしてセルフの原初的な姿を体现しているのだから。そういった意味で「秘密」は真に「現実的」な世界を提出しているといえよう。荷風や阿部能成が別の意味で、「秘密」ひいては谷崎を「ロマンチックとリアルとは一つになって居る。」と評価したことは、更に根源的

な意味において言うことができる。自然主義隆盛の中で谷崎が踏み出したのは正に「真なる現実主義者」としての第一歩だった。耽美的、猟奇的、悪魔的などといった印象批評（尤もはやこんなことを平気で口に出す研究者も居ないだろうが）、無批判な「異界」という概念の濫用などは、この谷崎の第一歩を、そして「秘密」というテクストが社会に対して開いている窓口を、「文学的」観念の世界に閉じ込めてしまいう行為にはかならないのである。

後注

- (1) たとえば石割透氏は「少年」を「過ぎた日の、異界での体験の再現」とし、『少年』は少年期の体験を再現するという装置をほどこすことで、はじめて作者の△思想▽の純粹なるマニフェストたり得た」と述べている。（石割透氏「谷崎潤一郎の初期作品」『日本の文学』第三集、昭六十三年五月）
- (2)、(3)、(7)、(9)、(11)、(13) 小森陽一「都市の身体身体の中の都市」『谷崎潤一郎』有精堂
- (4) たとえば「東京日日新聞」明四十四・十一・十一「雜誌月評」では「氏が血だらけな歡樂から、力弱き淡い快感に立ち戻ったといふ事は、此一編の全体に亘って甚だ物足らなさを感じさせる」と言っている。
- (5) 遠藤祐『秘密』（谷崎潤一郎）を読む』『聖心女子大学論叢』第六十三集
- (6) 探偵小説を読み耽り、「いつの間にか、探偵小説の人物となり終せて居る」「私」は、読者に探偵小説の枠組を予感させるといって良いだろう。
- (8) 亀井秀雄「身体論的に見た谷崎潤一郎―女体と迷宮―」『国文学』昭六十・六
- (10) テクストに登場するドイルの「四つの署名」にも典型的に表われているシャーロック・ホームズシリーズのパターンである。
- (12) メルロオ・ポンティ「シーニュ I」
- (14)、(16) 大澤真幸「自己準拠の条件」『現代思想』平五・九

- (15) 河本英夫「第三世代システム・オートポイエーシス 4」(『現代思想』平五・九)
- (17) 明治十年「太政官令第五十号」で、署名は代書でも構わないが必ず実印を押す事が義務付けられたことが大蔵省と銀行から猛反対を受け、結局実印の義務だけが明治三十三年に法律第十七号で成立、公布されている。(石井良助「印半の歴史」)
- (18) たとえば阿部次郎の「狐火」(明四十四)には「今日午後一年振りて昔の田端に行った。森が焼かれ、野が坦かにされ、新しい家並みが出来て途中の様は一変した。」とあり、明治四十三年から四十四年の間に田端が急激に宅地化されて行った状況を伝えている。外延に宅地を持つ事で都市は更にその機能を高める事が可能になる。
- (19) 明治三十七年の「文芸界」に「近頃は幾ら絵を差替へても、人がそれを見たがらぬ」という記述がある。それとも三十年代後半から「パノラマのような」という形容が定着している事は、すでにその体験が「知識」として常態化していることを示す。(花袋「雪の信濃」明三七、白秋「思ひ出」明四四、子規「ホトトギス」明三三・十など)
- (20) 「絵本江戸土産」には五月三十日か六月一日から登ることができるとあるが、「風俗画報」には単に「富士参り」、「チェンパレンの日本旅行案内」には境内よりも高台からの眺めがよいというようなことが記されているのみで、山開きの時期についての記述はない。また当宮の宮司に尋ねたところ、何時から山開きが廃れたかは定かではない。
- (21) 前田愛「塔の思想」(『都市空間のなかの文学』)
- (22) 富岡八幡宮は明治六年に「深川公園」として公園化されたが、明治三十年の「風俗画報」、「深川公園全」の記述によれば「園内は浅間神社の假山及び西隅橋畔の小丘を除くの外は、地皆平坦にして一高低あるなし」とあり、「私」の立っただけの低い場所が「假山」すなわち「假富士」以外にないことを示している。「私」の渡った橋は地図で見ると八幡宮の北側、つまり富士の下の辺りにあり、「西隅橋畔の小丘」はこことはかなり離れている。また「頂上の平地に立ては、品川の砲臺近く目睫に接し。蒼波の日に映して連艶たる。白帆の風を趁て往来せるさま。歴々指點すべく。西望すれば宮城の松樹蔚然として瑞露を籠め。萬家の炊煙鬱起して太平を表する等。覺えず人をして快と呼しむ。」とあり、富士からの眺めがかなり素晴らしいもので一見に価することが強調されていることから、富士が公園のメイン的存在であったことが分かる。
- (23) 更に「私」の現在を明治四四年とすることができれば事態はもっと多様性を帯びてくる。明治四四の「東京郵

便局 深川区全図」を見ると、渡しはなくなって和倉橋が掛かり、油堀の向う側に広大な「官営工場」が出来ている。子供の頃の風景はもはやなくなり、「記憶」という閉じた空間の中で回想し、自己回帰的に差異化されることによつて開かれたものとして存在する事になる。

- (22) 注(18)参照。
- (23) 秋山さと子「マンダラとペドロ」(『現代思想』一九八三・九)
- (24) 空海「秘密曼陀羅十住心論 卷第十」
- (25) 阿部能成(『新小説』明四四・十二「十一月の小説」)

Junichiro Tanizaki's "Himitsu"

—toward an endlessly meaningful 'world'—

Tamie USUI

Summary:

In Tanizaki's early works, it tends to discuss mainly those shocking characteristics—masochism, diabolism—. Because in many cases, those shocking characteristics are liable to be remarked. They are too remarkable to conceal other important things. In "Himitsu", that is "katari". "katari" of "Himitsu" is effective because it is concealed. In this paper, this paradox is the keypoint to decipher "Himitsu".

(学習院大学大学院人文科学研究科日本語日本文学科博士後期課程。国文学専攻)