

一人称のフィクションとノンフィクション 谷崎潤一郎の場合

アンヌ・バヤール＝坂井

谷崎潤一郎が好んで一人称を用い、多くの作品の語りを一人称の語り手に託していたことは、谷崎読者にとって明らかである。だがその語り的手法を通して谷崎は何を目指していたのであろうか。一人称は虚構性と「自伝性」の両極の間に位置する以上、その両極への方向性を含んでいる。ここでは谷崎作品の中から幾つかの一人称フィクションとノンフィクションを取り上げ、その方向性がどのように文章世界の構築に貢献しているか検討してみたい。

谷崎潤一郎が今日日本現代文学史の中で大きな位置を占めており、二十世紀文学の最高峰を歩み続けた作家であることはほぼ既成事実として認められていることであろう。外国での知名度も非常に高く、フランスなどでもプレイアード叢書といった文学の殿堂入りを果たしていることもそういった意味で象徴的だ。

しかし、知名度、と一言でいっても、それがどのような文化的現象を指しているかは一概には言えない。つまり、作家の場合、誰でもその名前を知っている作家の知名度と、誰でも読んでいる作家の知名度は根本的に異なる。誰でも読んでいる作家の名前は誰にでも知られているとして、誰にでも知られている作家が読まれているとは限らないのは言うまでもない。それは、文化といった広い意味での上層構造の在り方と、出版産業の在り方にも関わって来るし、また、それは時代によっても異なって来る。では、誰にでも読まれている作家になるための必要条件は何かと言うと、先ず頭に浮かぶのはベスト・セラーかも知れないが、ベスト・セラーでもたかが数百万部、それほど広くその本が社会に浸透するわけではないし、その本を買った人中でも読まない人もいる以上、ベスト・セラー＝誰にでも読まれる本というわけにはいかない。では、もう一つの方法は、と

いえば答えは学校教育かもしれない。いまだに学校の国語の授業で文学が多少とも読まれているとして、今日誰にでも読まれている作家は、誰なのであるのか。私がフランスに来ていた日本人学生たちにとったアンケートから臆すると、どうもいまだに漱石がだんトツであり、続くのが芥川と太宰のようだ。ということは、二十世紀文学の御三家である、川端、三島、谷崎は誰にでも知られている作家でありながらも、誰にでも読まれている作家ではない、という状況が現れてくる。ここでは谷崎にももちろん焦点を絞るわけだが、ある意味で、読まれている、といった点から言えば、谷崎は社会的に広く迎え入れられている作家とは言えないのではなからうか。

では、そのような状況をふまえて、谷崎はどのような作家として知られ、あるいは読まれ、またどのようなイメージを持たれているのだろうか。先ず殆どの人が思い浮かべるのは、その文学的テーマであろう。倒錯した世界を描いた作家、サドマゾヒズムの小説、また華やかでハイカラなモダニズムの作家。では、ジャンルとしては、どうかというと、谷崎が書いた戯曲、あるいはシナリオなどを今日知っている、あるいは読んでいるのは谷崎研究者か相当なマニアしかない。多くの人が知っている、その中の一部が読んでいるのは小説だという点について誰も異存はなからう。谷崎は二十世紀の小説の名手として君臨したわけだし、彼の生前の知名度も、没後の知名度も、その小説に依っていることは間違いない。

ところが、実際に谷崎の作品を顧みると、その他にも数多くの他のジャンルのものを書き残していることが分る。それは例えば、随筆であったり、旅行記であったり、日記であったり、そのあいだにさまざまな違いや区別はもちろんあるのだが、大きく括れば、「ノンフィクション」というジャンルに属するもの、と言える。このジャンルに属するものとして、かろうじて知られているのが「陰影礼讃」、それにまあ「文章読本」を付け加えるとしても、谷崎の著名な小説のリストと照らし合わせると、徴々たるものだ。

ある作家がこのようにさまざまなジャンルに跨がる仕事をするのももちろんよくあるケースだ。というよりは、日本近現代文学の場合、谷崎と違ってフィクション／ノンフィクションの両方を書いていない小説家、つまり、小説だけを書いている作家などは殆どいないだろう。このトランス・ジャンル性は、ある程度まで日本の作家の特徴といえるかも知れない。また、日本の場合、フィクションと看做すべきなのか、ノンフィクションと看做すべきなのか意見の分かれる所の私小説を書いている

る作家も非常に多く、フィクション／ノンフィクションの違いへの拘りが、それほど強くはないといえるであろう。そういう意味では、フィクションとノンフィクションの間の多孔性が制度的に認められていて、正当性を得ている、と言えるのかも知れないが、その場合、何故ここで特に谷崎を取り上げる甲斐があるのか、と言った問題が生じる。谷崎におけるフィクションとノンフィクションの捉え方が、別の他の作家と主立った違いがないのなら、ここで示すのは一つのケース・スタディーではないが、逆に谷崎の場合何らかの特殊性が認められるのなら、そこから、新たな展開を引き出すことが可能性としてある、ということになる。従って、谷崎潤一郎はそのような文学的状况において、どのような位置を占めているのか、そして、そこからどのようなフィクションとノンフィクションの関係性が見えて来るか、といった点をここで少し考えてみようと思う。

谷崎の知名度がその小説にかかっているということは、もちろんまずその小説が読まれて評価されている、ということの意味する。従って、そのノンフィクションがフィクションと同じほどには読まれ、評価されていないことも意味するわけだが、そこからすでにいくつかのこの問題の側面が見えて来る。そもそも、ここで言う評価は何を指しているのだろうか。

ある作家がノンフィクションの名手として認められている場合——そのような場合があると想定して——を除けば、フィクションとノンフィクションの両方を書いている作家のノンフィクションがフィクションと同レベルに評価されている場合はすこぶる少ないように思われる。それはもちろんノンフィクションの方がつまらないからだと議論を一蹴してしまうことも出来るが、その場合でも問題になるのはどのように「つまらなさ」、そして「面白さ」の評価基準が決定されているか、という点である。近現代文学史の中で小説が最重要ジャンルとして文学的価値観の中心に据えられて、その結果、私小説をも含めて小説がその価値形態の中心に据えられて来ているれば、ある作家の作品の中のノンフィクションものの評価が、ノンフィクションとして高くとも、小説ほどに評価されない、という現象が起る。そしてそれはそれぞれの読者の個人的な趣味に基づく評価基準の問題ではなく、文学場の機能そのものに関わって来る。ここでいう「文学場」は衆知の通り、社会学者ピエール・ブルデューが提示した概念で^①、出版市場、出版社、編集者、読者、作者、批評家などが属する関係形態を指す。小説はその文学場の中で、ある作家が象徴的価値を蓄積し、正当性を得るための必然的手段となる。いかにノンフィクションものが優れてい

ようと、それを通して作家と認められるのは難しい。大宅壮一賞を取ることと、芥川賞、直木賞を取ることの違いを考えればそれは明らかであろう。そして、谷崎の場合にしても、その文壇への華々しい登場は小説を通してのものであったし、いかにノンフィクションものが優れているかと、そこに谷崎文学の醍醐味を見る読者は少ないだろう。

では何故、そのように象徴的価値が伴わないノンフィクションを敢えて作家は書くのか。ここで、文学場の機能から答えを出す、それは、すでに文学場での位置を確保し、名声を得ている作家に関する様々な情報を読者が欲している、あるいは欲するように仕向けられており、従って、ある作家の随筆、または自伝などがその作家の実像を知るための糸口として紹介され、また機能しているからだと言えるかもしれない。このような現象は、ブログやツイッターを通して、それぞれの発話者が自分の発する言説を不特定多数の人と共有出来ることから来るナルシズムの陶酔がコミュニケーションの原点になりつつある今日では変って来ていることは確かだろうが、特権的個人にしかそのような自己的言説としてのノンフィクションを発する可能性が与えられていなかった時代では、その特権的個人であるからこそ、その自己的言説の受容があった、あるいは自己的言説の受容があることがその個人の特権的存在を証明していた、と言えるだろう。そのような観点から例えば谷崎潤一郎の初期作品を見てみると、明治四三（一九一〇）年にデビューした谷崎は、翌四四年の「三田文学」の十一月号に載った永井荷風の激賞のおかげで一躍売れっ子作家になるのだが、そうすると、彼にノンフィクションを書かせる意味が経済的にも生じて来る。そこでそのまた翌年（一九一二年）、「東京日日新聞」の依頼を受けて谷崎は京都へ遊びに出かけ、「朱雀日記」という旅行記を、という見聞記を発表する。「東京日々」の魂胆は多分売れっ子の悪魔主義の誉れ高き若い作家を京都などへ送り込んだらさぞ面白いものを書いて寄越すのではないかと、ということだったのだろうが、その期待は見事に外れたと言わざるを得ない。しかし、その企画自体、ノンフィクションものの位置付けから見ると興味深いと言えるし、実際、それまで、谷崎は「門」を「評す」といった評論を除けば、小説か戯曲しか書いて発表していなかったわけだから、そこに新しい受容の可能性が現れていたことがすでに認識されていたのだといえる。

では、谷崎はそのような状況の変化をどのように把握していたのだろうか。「朱雀日記」自体にはそれに対する言及、とでもいうべきものは見当たらない。日記、とはいっても、このテキストはそれが毎度新聞に掲載されたであろう二頁から五、六

頁ほどの章によって構成されており、その各章には始めから拾っていくと「近江の国」、「京都」、「平安神宮」、「都踊り」、「嵯峨野」、「加茂川」などの名前がついている。それはまさに観光記的な要素に、どこで誰と何をしたといった個人の日記らしき要素が混じっているに過ぎない（中の一章は「ジレットタント」と言い、上田敏を訪問したときの様子が綴られている）。面白いことに、谷崎の伝記的な文章では最も重要なものの一つ、昭和七年から八年（一九三二—一九三三）にかけて発表された「青春物語」の中に再びこの旅行とこの旅行記に関する記述が見える。この自伝的文章は中央公論に連載されたのだが、そこで谷崎は

明治四十五年の四月、私は大毎東日両方の紙上へ京阪見物記を連載するという約束で、東日から金を貰って、京都へ出かけた。いわゆる「朱雀日記」と題するものがこの時の見物記である。²²

と説明している。「青春物語」ではこのように以前書かれたものをベースにして、その引用などを踏まえながら、それを補うという形で二十年前の出来事などが語られている。一九一二年の「朱雀日記」の作家が駆け出しの売れっ子なら、一九三二年の「青春物語」の作家は文壇の中心的作家になっており、その回顧録が読者にとって興味深いものと看做され得たことは容易に想像出来るし、また、それが失われた過去へのノスタルジア、と言った哀愁に満ちたものとして受け取られたことも想像出来る。

しかし、谷崎作品におけるフィクションとノンフィクションの関係を考える時、文学場の問題は一つの側面でしかない。文章がどのように捉えられ、何故流通したか、を理解するためにも、その文章現象の範囲、そして実態に近づかなければならぬ。

ここでフィクションとノンフィクションは何を指しているのか、といった問題が絡んでくるが、これがここ数十年、様々な形で議論されてきていることは衆知の通りである。その議論を通してはつきりしてきているいくつかの争点を照合させること

によって、谷崎作品のいくつかの側面を浮び上がらせることが出来る。

このフィクションとノンフィクションの関係は、もちろんフィクション論の一環として議論されて来たのだが、その結果、フィクション論が必然的に持つ、言ってみれば形而上学的な面、フィクション世界の形而上学的ステータスの問題から可能宇宙論の問題までをも含んだもの、と、ナラトロジーの流れを汲む言説分析とその延長にある発話論、プラグマティックが絡み合っている、といえる。フィクションとは何か、ノンフィクションとは何か、と言った問題（本質問題）と、虚構的言説はどのように機能し、ノンフィクション的言説はどのように機能しているか（語用論的問題）が交錯しており、さらに、その一環として、フィクションの分析をもとに発展したナラトロジーがノンフィクションの分析に応用出来るか、と言った議論もある。そして、そのような問題提起からどのような見方が抽出されて来るかというところ、大雑把に分けるとフィクション・ノンフィクションの絶対相違論（ドリット・コーン）と相対的相違論、あるいは相互感染論、あるいはまた相違の度合い論（ジュネット）がある。簡単にいってしまえば、両方は全く異なったものなのか、あるいは相互に様々な類似性が認められるのか、そのあいだに絶対的な境界があるのかないのか、といったことになるだろう。そしてまた、その背後にあるリテラリティ（literacy、文学性）の問題、リテラリティがフィクション性とのような関係にあるのか、ノンフィクションにもリテラリティがあるのか、といった問題提起は、話を一層複雑に、且つ刺激的にしている。但し、ここで明らかなのは、すでに文学場を通して現れていたことだが、ノンフィクションが独自の定義、実践的定義を持ち得ず、原則的にフィクションと異なるもの、あるいはフィクションに対抗するもの、つまり根本的に二次的なものとして捉えられている点だ。ノンフィクションがつまり非フィクションであるといった捉え方を超えることが非常に困難であることを認めざるを得ない。

このような様々な論が飛び交う中、それでもある程度のコセンサスを得ているのが、ノンフィクションの一つの特徴、または基準が語り手と作者が同一人物であり、それを疑わせるような言説がテキストから見出せないところにある、という点だ。これを一つの非虚構性の印だとすると、一人称で書かれている随筆や、自伝をノンフィクションとして分類することになる。ただ、だからといって、そのノンフィクションの世界に全くフィクション性が入り込む余地がないかというところ、それは意見が割れる所で、先にあげた絶対相違論者と総相違論者の間では見解が異なる。また、このような分類で、その位置付けがとても

微妙になるのはいわゆる私小説だ。私小説の場合、文面からは例えば名称の違いから語り手と作家を必ずしも重ね合わせることは出来ないにも拘らず、それが作家の演出であるといった了解が様々な理由（ペリテキスト的なものも含めて）から成立すれば、それはノンフィクション性を帯び、また逆に作家と語り手の同一性を疑う余地がなくとも、その文章のフィクション性が強い場合だの、非常に様々な場合が考えられる。

このような理論的状况をふまえて、谷崎におけるフィクションとノンフィクションの問題に戻ると、先ず、谷崎が虚構性の相当過激な擁護者である、という点を挙げなければならない。よく知られていることだが、一九二七年の芥川龍之介との間に展開した「小説の筋論争」で谷崎は次のように言明している。

「……」事実をそのまま材料にしたものや、そうでなくても写実的なものは、書く気にもならないし、読む気にもならない。私が毎月の雑誌に現われる現代諸家のものを読もうとしないのは、そのせいも余程あると思う。ちょっと最初の五六行へ眼を通して見て、「ハハア自分のことを書いているな」と気が付くと、もうそれっきり直ぐイヤになる。

これはまさにノンフィクション、そしてその背後にある私小説の否定に他ならず、確かに谷崎は多くの小説でそれを実践しているといえる。そしてここで問題になるのは、そのために谷崎が小説の叙述形態として好んで一人称を用いた点だ。谷崎作品には——これはもちろん小説に関しては、ということだが——一人称で書かれたものが非常に多く見られる。その上、その一人称の語り手の多くがその上話し手としてではなく、書き手として設定されていて、その書く行為が文章内に直接演出されている。ここで谷崎が狙っているのは、その叙述のアーティフィシャル、作作的な面、また不可解な面を中和することにあるのではないか、そしてその目的は逆に非常に精巧に考え尽くされた叙述装置に依って達成されているのではないかと思えるのだが³、ともかくそのようにして非常に多くの一人称フィクションが読者に提供されていることは確かなのだ。例をあげるまでもないだろうが、「痴人の愛」（大正十三（一九二四）年）から「卍」、「蘆刈」、「春琴抄」、そして戦後の「鍵」や

「瘋癲老人日記」など、実に多くの小説がこのように書かれており、そのどれもが強いフィクション性を帯びていると看做される。そのような小説が一極にあり、もう一極にノンフィクションがあるとしたら、一人称に話を限っても、もう一つの可能性として一人称の私小説が原則的にはあるわけだ。先に掲げた「饒舌録」の抜粋からも、谷崎には私小説が極端に少ないことは理解出来る。いくつかの作品を私小説と看做せないこともない——例えば大正八（一九一九）年に発表された「母を恋ふる記」——ので断定は避けた方がよいにしても、厳密な意味での私小説を谷崎は発表していないのではないかと思われる。そこには、私小説の温床である自然主義に対する谷崎の嫌悪感のようなものが働いていると言えるが、例えばその私小説がフィクションとノンフィクションの間で揺らいでいるとして、その揺らぎを文学的に利用してみよう、というような試みを谷崎は取って避けているのではなからうか。あるいは、「母を恋ふる記」のように、夢言説といった、やはり形而上学的に非常に複雑なステータスを持った言説を使うことによって、その揺れの度合いを更に激しくしている、といえるかも知れない。また、「痴人の愛」に関しても、それを一種の私小説であると谷崎は言っているが、それは谷崎自身を演出する私小説、というよりは、私小説の一種のパロディーである、と理解するべきであろう。この有名な小説の書き出しで、谷崎は

私は此れから、あまり世間に類例がないだろうと思われる私たち夫婦の間柄について、出来るだけ正直に、ざっくばらんに、有りのままの事実を書いて見ようと思います。

と書いているが、それはまさに「これは私小説である」というレットテルのようなものとして機能している。そしてここで問題になるのは「類例がない」と予め話が決定づけられている点で、それは又私小説の一つの約束事——私小説は類例を持っているからこそある意味で普遍性を帯び得るのだ——に真っ向から反則していることを堂々と宣言している点である。

さてそこから谷崎文学の中のいわゆる狭義のノンフィクションへとあらためて眼を向けると何が見えて来るだろうか。「自分が創作するにしても他人のものを読むにしても、うそのことでない」と面白くない。」と声明しているにも拘らず、谷崎には多くのいわゆるノンフィクションものがある。すでにあげた「朱雀日記」と「青春物語」等に関しても、ここですでに現れて

来るのはその命名、タイトルの付け方の問題で、その背後にあるのはノンフィクションの様々なジャンルなのである。ここで一人称のノンフィクションの全てのジャンルを取り上げることほもちろん出来ないが、それでもアトランダムに挙げてみるとエッセイ、随筆、日記、旅行記、回想記、自伝、などがあるだろう（それにまた評論を加えるべきかどうか、というのはいまだ意見の割れる所だが）。その名前が指す文章群の間にどのような類似性と相違があるかという問題、例えばエッセイと随筆の類似性はどの程度のものなのか、などと言った問題を簡単に片付けることが出来ないのは明らかだが、このような可能性を前にして、谷崎が自分の文章にどのようなタイトルをつけているのだろうか。谷崎作品から凡そ代表的なものを拾うと

「朱雀日記」（明治四五年）、「少年の記憶」（大正二年）、「晩春日記」（大正六年）、「蘇州紀行」（大正八年）、「廬山日記」（大正十年）、「生れた家」（大正十年）、「上海見聞録」（大正十五年）、「上海交遊記」（大正十五年）、「饒舌録」（昭和二年）、「恋愛及び色情」（昭和六年）、「佐藤春夫に与へて過去半生を語る書」（昭和六年）、「私が見た大阪及び大阪人」（昭和七年）、「青春物語」（昭和七—八年）、「芸談」（昭和八年）、「陰影礼讃」（昭和八年）、「東京を思ふ」（昭和九年）、「文章読本」（昭和九年）、「初昔」（昭和十七年）、「きのうふけふ」（昭和十七年）、「磯田多佳女のこと」（昭和二十一年）、「疎開日記」（昭和二十一年）、「都わすれの記」（昭和二十二年）、「越冬記」（昭和二十三年）、「月と狂言師」（昭和二十四年）、「幼少時代」（昭和三十一年）、「老後の春」（昭和三二年）、「親不孝の思ひ出」（昭和三二年）、「高血圧症の思ひ出」（昭和三四四年）、「三つの場合」（昭和三五年）、「当世鹿もどき」（昭和三六年）、「雪後庵夜話」（昭和三八年）、「七十九歳の春」（昭和四〇年）、「にくまれ口」（昭和四〇年）

などを挙げる事が出来る。ここには、「なになに記」、「なになに日記」、「なになにの思ひ出」、といういくつかのコンスタントが認められるが、その他にこれといった特徴はなく、それはここに挙げられているものが実に多様なジャンルにわたっていることの一つのあらわれである。強いて言えば、旅行記がいくつか見受けられる程度であろうか。この文章群の一部はあきらかに *écrit de circonstances*、端的に言えば原稿料稼ぎのために書かれたものであろう。それでも、一つ興味深い点はこの中

に多くの回想録があることで、それは自伝が作家の一つの指標であるとしたら、その回想録に何らかの文学的な意図を読者は読み取ること、あるいは投影することができないのではないか、と思われる。

この一連の記録には語られるものとはほぼ同時代的に書かれたもの（「朱雀日記」から様々な中国旅行記、「疎開日記」や「高血圧症の思ひ出」など）と、それこそ回顧的に時の推移を経て書かれたものを区別することが出来る。同時代的なものにも様々な側面が認められるが、やはり、近況報告的な要素が総合的に見ると強く働いているようであり、そのような文章は読者が大作家谷崎の近況であるからこそ興味を持てるようなものとして機能しているのだと言えるだろう。だからこそ、そこから文章世界を発展させるような糸口をその文面に発見することは難しい。これはもちろんその文章の目的、読者の期待等と深くかかわっているが、それはまた読書契約の問題でもある。つまりこのような文章の場合、作家と叙述者の同一性が保証し、また文章の情報の量と質に依って確保される事実性が契約の約束事項の中心にあるのだ。だからこそ、その原型はもしかしたら日記であり、それも出来るだけ装飾の施されていない日記、即物的な日記なのかもしれない。

昭和二十年十二月一日 晴

昨夜半は珍しく背中痛み少なかりき。家人は清ちゃん松田老人等を連れ原へ野菜を取りに行きしがその頃より気温低下し雪空となり霽降り出す。三時頃家人等帰り来り、後より村の人車に野菜を乗せて来る。大根五十貫、白菜大量なり皆驚倒す。今日は久振に小鯛手に入り先達白石氏よりもらひたる素麺にて鯛麵をつくる。⁴

昭和十九年

熱海にて家人、恵美子、清ちゃん、なつ、五人にて元旦を迎ふ、岸沢家女将安彦ちゃんを連れて年賀に来る、（岸沢家の向かひの乾物屋の娘勝子といふ六歳になる児も一緒なり）夕刻夫婦にて来宮神社に参拝す夜に入て渡辺夫婦来る。⁵

ところがそれに反して、その人生語りがまさに回顧の形を取る場合、それは時間の推移を通して整理されたものとして表現

され、その場合、体系化され、また目的づけられたものとして現れる。例えば、「青春物語」に、上に引用した部分の後で、谷崎は次のように書いている。

明治四十五年と云えばその七月に明治大帝が崩御された年で、もう今日から二十年前だ。私はあの震災以来関西へ逃げて来て現在では上方の住人になってしまっているが、今にして「朱雀日記」の往時を想うとそぞろに人生の推移の意外なることを嘆ぜざるを得ない。誰かあの当時、二十年の後に自分が関西に居着くようになることを予想しようぞ。思えば不思議な因縁であるが、しかし元来好古癖のある私は少青年時代から京阪の地に一種の憧れを抱いていたことは事実である。(……) それやこれやを考えると、やはりあの当時から将来関西に定住する下地があったのに違いない。

ここで面白いのはほぼ宿命といった形で谷崎が自分の人生を物語化している点だ。このような結果論的な自分史の書き方は過去を整理する恰好の方法を提供するだけではなく、また人生に自ずから単なる時間の推移を超えたストーリー性を与えることになる。このストーリー性は、作家の場合、私生活上の変遷にも当てはまるし、その作家生活上の変遷にも当てはまる。「青春物語」の核をなすのは永井荷風による激賞に至るまで道程、プロセス、そしてそれを中心にした文壇に認められるまで話であり、それはこの「青春物語」を一種の今日で言うサクセス・ストーリーに仕立てている。従ってその題名の「青春物語」も、確かにこの文章がある作家の青春の物語化として機能している以上、的を得た命名である、と認めても良いであろう。

ではそのまた二十年以上後に書かれた「幼少時代」の場合はどうか。ここで先ず注意を引くのは、青春物語から幼少時代へととんとん時間を遡って来ている点で、やはりここでストーリー化がなされるとしたら、それはより小さい頃からの「因縁」を示さなければならぬ、と言った文学的制約だ。もちろん、この文章を読むと先ず読者の眼につくのは、失われた東京、戦前の、というよりは震災前の東京の克明な描写であり、そこから醸し出されるノスタルジアは一種ブルースト的な

失われた時と空間の探索を読者に思い浮かべさせる。谷崎は後書きでこう記している。

これは、一面においては自分の生い立ちの記であると共に、一面においては、現在こんなにも変わり果ててしまった東京の、明治中葉頃における下町の情景を、少しは今の若い人々に知って置いてもらおうのが目的である。

人は老年に及んで記憶力が衰えると、近くのこととは直ぐに忘れてしまうけれども、幼少時代に脳裏に刻み込んだことは、何十年を経ても容易に忘れ去ることがない。私は今度、自分の記憶に存する限りの一番古い出来事から書いて見ようと考えて筆を執り始めたのであるが、そのつもりで遠い昔の思い出をだんだんに辿って行くと、もう完全に忘却の彼方に埋没していたはずのことが順々に蘇って来て、よくもこんなことまでが頭の隅に残っていたものだ、我ながら驚きを感じている。そして、その頃のことや浮かんできて来るに従って、それを逃さず書き留めて行くことに限りない興味を覚えつつある。

この後書きの展開が示しているのは、先ず自分の過去と町の過去を重ね合わせた後で、記憶自体がまさに書く装置として表象されている点ではないかと思われる。記憶とエクリチュールが相互変換可能なプロセスとして機能していることは、ここで自分史がすなわち文学生成と完全に重ねられていることを意味する。そしてまた、それはこの個人としての自分史が作家としての自分史とも切り放せないことを意味する。このテキストの一つの特徴はその中で *autocitation*、自分の作品の引用や、それに関する言及がいくつも見受けられる点だ。たとえば「母を恋ふる記」が二頁近くにわたり引用されていたり（三五―三七頁⁶）、「小さな王国」という谷崎の初期の短編のモデル明かしが細かく記されていたり、というように（一〇八―一一六頁）。それは、個人史と作家史、とでも言うべきものが完全に交錯しつつ展開していることを意味し、それがまた記憶とエクリチュールの相互変換装置によって紡ぎ出されるわけだから、ここでまさに文学のストーリー化が起きている、または行われている、といえるであろう。

このようにして一九五〇年代といえども揺るぎもしない地位、大谷崎の地位をほしいままにしている作家は自分史を文学

のストーリー化として演出しているわけだが、それがどこへ行き着くか、という所を検討してこの論考を終りたい。

「幼少時代」は「青春物語」同様、それぞれの章にタイトルがつけられている。第一章のタイトルが「私の一番古い記憶」であったり、次の章が「父と母と」、「カキガラ町浜町界限」だったりするのだが、最後の章のタイトルはなんと「文学熱」になっている。そう、谷崎はここで自分の文学に対する情熱のアルケオロジーを展開しているのだ。いつ自分が何かを書こうとはじめて思うようになったか（「ところで私が、自ら筆を執って創作らしいものを書こうと思いついたのも、相当古いことなので、まだ野川先生の時代、尋常小学校四年生頃であった。」（三一―一頁））、なども細かく記憶を呼び覚ましているかのようになっている。この「私が始めて何かを書く気になったか」というのは作家の自伝の一つのクリシェーだともいえるが、それによってここでもやはり自分史と文学のストーリー化の関係が強化されていることは確かだろう。そしてまた、小説の世界へはじめて入り込んだときの記憶も、決定的な経験として記されている。それは巖谷漣の「新八犬伝」を読んだ際の経験として紹介されている。

木村小舟氏の「少年文学史」を見ると、巖谷漣山人の「新八犬伝」が「少年世界」に連載され出したのは明治三十一年の正月、戌犬の春となっているので、私の十三歳の時であることが分るが、私に小説というものの楽しさ、――空想の世界を仮定して、それに没りそれに遊ぶことの喜びを、思う存分に味わせてくれた最初の作品はあれであったといえよう。それまでも小説らしいものを読みもし、書きもしたけれども、あれほど大胆に、自由奔放に架空の世界を繰り広げたものを見たことはなかった。⁽⁷⁾

私がああ物語に限りなく傾倒したのは、自分も他日あいう世界を自分で築き上げて見たいと思ったからなのか、ただ漫然と漣山人の描く世界に憧れただけであったのか、その辺の心理はよく分らない。恐らく私はまだ、物を書く楽しみと読む楽しみとを、そうはっきりと区別して感じてはいなかったであろうが、でも何か知らず、創作意欲の萌芽のようなもの、心を空想の世界に遊ばせる喜びを知り、しばしばそれに耽る習慣を持ち始めたのは、あの時あたりからではなかったかと、い

うような気がする。(8)

ここでももちろん我々の注意を引くのは、書く欲望が空想の世界、つまりフィクションによって書き立てられている点で、それはいかにも谷崎らしい出発点の提示、といえるであろう。つまりここでは以前否定していたノンフィクションの文章を通して、フィクションの意義、価値、重要性を強調しているわけで、ノンフィクションの文章をもって、自分史と文学のストーリー化の同化を完結させていることになる。そのプロセスがフィクション化を含んでいるかどうか、という問題への答えはそれぞれの読者が独自の解釈によって出さずしかならうが、少なくとも谷崎は自分がある伝説のヒーローに転化させることに成功しているのは確かであろう。このようにしてフィクションとノンフィクションの緊張関係をこれほどにある意味で私有化し、自分の文学に対する思い入れを表現するために利用し得た作家は類を見ないのではないだろうか。

註

- (1) Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992. 邦訳『芸術の規則』石井洋二郎訳 藤原書店、一九九五年刊。
- (2) 『青春物語』、中公文庫版、八九頁。
- (3) この点に関しては拙論「作者、筆者、そして叙述行為としてのエクリチュール」(千葉俊二、アンヌ バヤール・坂井編『谷崎潤一郎——境界を超えて』笠間書院、二〇〇九年刊所収)

を参照。

- (4) 「越冬記」書き出し。
- (5) 「疎開日記」書き出し。
- (6) 「幼少時代」、岩波文庫版。
- (7) 「幼少時代」、岩波文庫版、三一九頁。
- (8) 「幼少時代」、岩波文庫版、三二二頁。