近代文学における感性・感覚の表現
－谷崎潤一郎の作品を例に－

中島　一裕

0. まえおき

平成23年度の表現学会全国大会のシンポジウムテーマは、「感性と言語―日本語を中心に―」というものであった。私には、このテーマは、重要ではあるが、簡単に解決できない困難を含んでいるように思える。まず、「感性」をどのようなものとしてとらえるか、ということからして自明のこととは言えない。また、「言語」といっても、はじめから特定の語彙や構文の問題に限定して用例の言語的特徴を整理するならまだしも、言語表現一般の問題として考えようとすると、そこには、一筋縄には行かない多くの問題群が横たわっていると思われる。私は、そこにどんな問題があり、それがどのようなつながりを持つのか、といったことを考えることも必要かと思い、この課題を解決するうえで問題になるようなことをいくつか取り上げるようにした。その上で、そうした問題点の1つについて、近代文学の作品への適応について考えようとした。

本稿は、そのシンポジウムでの報告にもとづき、当日の会場での質疑やその後の考えを多少盛り込んで、まとめたものである。

自明である課題にある解決を与える、というよりは、今後考察をすすめるべき課題を取り立て、考察の糸口をさぐるものとご了解いただきたい。

1. 日常語としての「感性」

言語表現に関して「感性（sensibility）」の問題を考える場合、「感性」について二層ないし三層を区別して考える必要がある。

現在日常語の中で、「鋭い感性」とか「感性を磨く」などと言われることがある。この場合の「感性」は、人間の精神作用の基礎をなすものととらえられている。言語表現に限らず、音楽、絵画、映像など、およそ表現と呼ばれるものの根底に存在するものとしての感性である。とくに、すぐれた表現、新しい表現に接したとき、われわれはそれをすぐれた感性、新しい感性によるものと考えたくなる。この意味での感性は、「感受性」ともいわれるが、こうした日常的な見方は、「感性」の一つのあり方を示している。すなわち、本能的行動や反射的行動を除いた人間の意識的表現行動の出発点には、「感性」と呼びたくなるような精神活動が存在し、表現を支配するとともに、それが表現された結果に反映する、というあり方である。

言語的表現においても、その出発点を「直観、着想、思いつき、ひらめき」といったものに求めることがある。ある主体が、内容未分化なままに「これだ」とか「あれ

でいこう」とか直観するところに表現の出発点を求めようとするのである。この時に働く主体の能力が「感性」であり、その中味が、主格未分化なままに「直観、着想、思いつき、ひらめき」などと呼ばれるわけである。

こうして得られた「直観」は、その後の表現過程を見通す視座を準備するとともに、それ自体が言語作品としての形を与えられて表現された作品の意味構造の中心（主題）として定着させられるようになる。

人間の精神作用としての「感性」の働きは、こうした言語の表現過程の出発点においてその全体を規定するものであり、支配するものである。また、その結果として言語作品を根底から支え、左右するものである。

2. 感覚の統合としての感性

これに対して、諸感覚の総称として「感性」という語が用いられることがある。諸感覚を五感で代表させ、それらの総称として「感性」を用いるのである。これは、カント哲学以来、「感性、悟性、理性」と並称することに由来するのであろうが、そのカントの認識論においても、感性は悟性のカテゴライズ能力を前提にしている。すなわち、感性によってとらえられた内容は、感覚与件として判断の対象となり、概念が成立する、という流れの中に位置づけられる。

じっさい、概念語の中にはオノマトペのような感覚語起源のものがあることが知られているが、現実のことばの使用においては概念語から感覚語へと分析が進むのがふつうである。たとえば、突然熱や痛みを感じたときに、まず、「アツッ！（熱ッ！）」とか「イタッ！（痛ッ！）」とかいう概念語による表出が先行し、そのあとで「火のように熱い」とか「チクチク痛い」とかの比喩やオノマトペを用いた描写へと進んでいくのである。つまり、感覚語といっても、ことばがなまの感覚に直結しているのではなく、言語としての概念化、形式化がなされたうえで、ある一定の用法のもとに用いられるのである。このことは、現実の言語表現、ことに幾重にも反省が加えられた上で成立する文章表現において、感覚語を主体の感覚に直結することの危うさを示している。

さらに、諸感覚と言語との関連をとらえようとすれば、伝統的に五感と呼ばれているものの中味を検討し、これとことばへの表れの関連を精査することが求められよう。われわれが感覚的にとらえる内容には、五感と呼ばれるものよりも、はるかに広いひろがりがある。そして、それは、気分、情緒、情動といったものにつながっている。すでに、五感を解体して「特殊感覚」（視覚、聴覚、味覚、嗅覚、平衡感覚）と呼び、さらに触覚、圧覚、温覚、冷覚、痛覚、運動感覚などの「体性感覚」や臓器感覚などの「内臓感覚」を加えるといったとらえ方が示されている[1)]。さらに、ことばには、「重厚感、均衡感、閉塞感」などの外在感覚を表すものがある。こうしたことばの分布に注目しながら、諸感覚とその言語化との関連づけを図ることが求められるのである。

3. 谷崎潤一郎作品における感性・感覚の問題

文章作品においては、概念的な意味操

作を意図する、いわゆる論理的な文章では、感覚的描写はさほど重要ではないが、個別的、具体的な、対象の形象化をめざす文学的文章では、いわゆる対象描写が作品の本流を形成する。そのために二重の意味で感覚的であることを免れない。一つは、描写という手法自体が感覚を通してのものである点で。もう一つは、描写の内容がしばしば感覚的である点で。こうして成立する文学作品は、二層にも三層にも感性、感覚によって支えられている、ということになる。

文学の言語においては、虚構化された場面の中での対象描写という形で感覚的表現が用いられる。詩作品においては、感性そのものの言語的定着がめざされることがあるが、小説作品においては、感性の働きは題材、場面、叙述（描写）の中間へ配られて、見えにくいものになる。

谷崎潤一郎の文学的営為について、一般に大正期は停滞期であるとされるが、谷崎はこの時期にさまざまな感覚描写を試みている。いわば感覚描写の実験小説群とでもいうべき作品を残したのである。代表的なものとして、「病蓐の幻想」（大5年）、「白昼鬼語」（大7年）、「柳湯の事件」（大7年）、「美食倶楽部」（大8年）といった作品がある。それぞれ、聴覚、視覚、触覚、味覚を中心とした感覚描写を徹底させようとしているが、このような時期を経た後、谷崎は、昭和に入ると、感覚の選別、感覚の拒否を行うようになる。とくに顕著なのは、「盲目物語」、「春琴抄」、「聞書抄」といった盲目ものにおける視覚の拒否である。視覚中心に発達してきた近代文明（近代化）への拒否反応が、谷崎の場合視覚の拒否という形で現れている、というのが通説だが、谷崎の場合、こうした視覚の拒否が、聴覚の優位性の認識や、翳の再評価につながり、それが新たな文学的創造をもたらした、という点に特徴がある。作家の感性から発した感覚的把握が、一方では文章の叙述法の問題につながり、他方では、文化論の問題につながるという例をここに見出すことができると考えられるのである。

4. 大正期の谷崎作品に見られる感覚の実験小説群について

近代文学の顕著な特徴は、対象を描写的に描き出すところにある。「描写」とは対象を感覚的に（五感に訴えるように）描き出すことだ、とされるが、「写実（写生）」「リアリズム」といった用語が尊重されたことにも現れているように、対象「描写」性が重視されてきた。中でも「視点」「視点人物」という用語法が定着していることに見られるように、視覚的な明晰さが特に求められてきた。

谷崎潤一郎は、明治40年代の自然主義文学全盛の中でスタートした作家であるが、大正期に入ると、バランスを欠く不均衡な作品が多く見られるようになり、一種の停滞期であるとみなされている。文学活動自体が停滞したのではなく、豊富な題材について豊かな表現が与えられているが、作品としてのまとまりに欠けるものや中絶したものが多いのも事実である。いわばさまざまな題材についての文学実験を残した時期、とも見られる。その中で、興味深いのは、文学における感覚実験を行ったとも見られる作品群が存在することである。

大正期の谷崎作品を、題材や文章様式

に従って系列化すると、以下のようなものが見られる。

(1) 感覚の実験小説……「病蓐の幻想」(大5)、「白昼鬼語」(大7)、「柳湯の事件」(大7)、「美食倶楽部」(大8)
(2) 全体小説……「鮫人」(大9)
(3) 芸術(家)小説……「金色の死」(大3)、「金と銀」(大7)、「AとBの話」(大10)
(4) 母もの小説……「母を恋ふる記」(大8)、「不幸な母の話」(大10)
(5) 犯罪(探偵)小説……「途上」(大9)、「私」(大10)
(6) 私小説(自伝もの)……「鬼の面」(大5)、「異端者の悲しみ」(大6)
(7) 歴史小説……「兄弟」(大7)、「二人の稚児」(大7)
(8) 戯曲……お国と五平(大11)

これらの中でまとまった感覚描写が見られるのは、第(1)系列の4作品である。これらは共通して一種の異常心理・異常行動を追求した作品である。感覚の徹底した追求は、そうした題材の特異さからくるものであろうが、結果的に、多様な感覚に徹底した表現を与えることになっている。「白昼鬼語」は、視覚描写を徹底させることで視覚情報と認識過程とを追求し、「柳湯の事件」は、触覚描写を徹底させることで触覚情報と認識の関係を追求している。「美食倶楽部」は、食の味わいに関わる感覚の働きを追求し、「病蓐の幻想」は、異常な状況の下での感覚の連鎖を追求している。たとえば、「病蓐の幻想」では、次のような感覚の連鎖的な生起が前半部の中心になっている。

① 痛みが一層昂進して来ると、もう一と通りの痛みと云ふ物とは全く違つた、一種異様な感覚を生ずる。
② 上下の顎骨の歯の根から無数の擾音が喧々囂々と群り生じ、一つの大きな、綜合された呻りを発して、Quă-ăn! Quă-ă-ăăn! と云うやうに、口腔内の穹窿へ反響し続けて居るのであつた。
③ 「歯の痛みが極度に達すると、寧ろ音響に近くなるのだ。」
④ 歯の痛み方(かた)の程度に応じて音階を想像することさへ出来さうであつた。
⑤ 「さうだ。歯の痛みは音響に近いばかりでなく、それぞれ雑多な色彩を持っている。」「成る程此れは真赤な痛さだ。何か非常に赤い物が焔々と燃えて、渦巻いて居る痛さだ。」
⑥ 「A noir , E blanc , I rouge , U vert , O bleu , voyelles , ……」どう云ふ訳か Rimbaud のソンネットの一句が、天際に漂ふ虹の如く彼の心に浮かんだ。
⑦ 若し、あの仏蘭西のシムボリストが想像するやうに、A、E、I、U、Oの母音に、黒だの白だの赤だのの色があるとすれば、口の中で刻一刻に、づきん、づきん、と合奏して居る歯列の音楽――色彩の音楽は、悉くアルフアベツトに変じ得るかも知れない。

こうした一連の感覚のありようの追求は、「新感覚派」の文学や後の心理主義文学に通じるところもあろう。しかし、谷崎の関心は、感覚や心理そのものの追求ではなく、文学自体のあり方や文学の表

現性の問題にあったと思われる。つまり、題材としての異常心理・異常行動の追求が、それに見合う表現法としての感覚描写の徹底につながったのであろう[2)]。

この時期の谷崎は、「鮫人」で試みたような本格小説をめざしていたようである。したがって、以上のような感覚を徹底して追求した作品は実験的な小品というにとどまるものであった。しかし、その後の谷崎文学の展開を見た場合、このような感覚実験が描写性の問題につながり、あらたな文学の発掘につながっていったという意義を見ることができるのである。

5. 昭和初年の谷崎作品―「盲目もの」に見られる視覚の拒否

大正13年から翌年にかけて「痴人の愛」を完成させたあと、谷崎の文学は変貌を見せる。この変化は、関西移住をきっかけとするものであり、わけても松子夫人という格好の素材を得たことによるであろうが、言語表現のあり方から見ると、題材のあり方とそれを言語化する方法論とが過不足なく調和するようになった、ということであろう。この時期、谷崎は、日本文化や言語表現についてのエッセーを発表している。「現代口語文の欠点について」(昭4)、「春琴抄後語」(昭9)、『文章読本』(昭9) などの言語的エッセーが題材を言語化するための方法論(表現論)であるとすれば、それを背後から支える美学的方法序説に当たるのが「陰翳礼讃」(昭8) である。

さて、昭和初年の谷崎作品には、次のような系列が見られる。

(1) 現代小説……「卍 (まんじ)」(昭3)、「蓼喰ふ虫」(昭3)、「吉野葛」(昭6)、「蘆刈」(昭7)、「夏菊」(昭9)
(2) 盲目もの……「盲目物語」(昭6)、「春琴抄」(昭8)、「聞書抄」(昭10)
(3) 歴史小説……「乱菊物語」(昭5)、「武州公秘話」(昭6)
(4) 戯曲……「顔世」(昭8)
(5) 随筆……「青春物語」(昭7)、「陰翳礼讃」(昭9)

この時期の谷崎文学の特徴は、近代文学のあり方に根本的な疑問を投げかけているところにある。また、それを通して、近代化のあり方に疑問を投げかけ、これを批判しているところにある。

いわゆる「盲目もの」においては、「視覚」の優位性に対する疑問が投げかけられている。「盲目物語」、「聞書抄」では、触覚、聴覚、記憶が叙述の中心になっている。「春琴抄」では、ことに「聴覚」の優位性が際立っているが、この事情を詳しくみておく。

「春琴抄」は、盲目の音曲の天才、鵙屋春琴と、その春琴に生涯を通して仕え、春琴が顔に大火傷を負ってからは自ら失明してまでその意志を曲げようとしなかった、温井佐助の物語である。

谷崎は、この古めかしい物語を現代人の内に喚起するにあたって視覚的描写を中心とする近代文学的な方法を捨てて、多くの声を響かせるという聴覚中心の展開法を取っている。それは、「聞き書き」的手法と呼ばれる考証体風の語りによるが、その構成要素は、以下のようである。

(1) 語り手の物語(説明)
(2)『鵙屋春琴伝』の引用
(3) 女中奉公をしていたという鳴澤てるの証言

(4) 近代小説的な場面構成における叙述
(5) 脇の人物の発言や世間の噂、評判の紹介

「春琴抄」は、こうした要素の組み合わせ（コラージュ）として構成されているが、そこで際立つのは、レベルの異なるさまざまな語り（声）である。多声的な語りの中に春琴（と佐助）のイメージが焦点化される、という構成を取っている。とくに (4) の部分では、大阪弁の談話描写が用いられることで、人物に精彩が与えられている。

(6) 三味線などの音曲、春琴が愛玩した鶯や雲雀の鳴き声（擬音効果）

といった、擬音語の多用が場面の背景をなしている。

以上の構成要素の1つ1つについて詳論する余裕はないが、ここで (4) に属する一場面を取り上げ、場面構成の特性について考察したい。以下にあげる事例は、薬種問屋の鴫屋に丁稚奉公した温井佐助の、三味線の稽古に精進する熱心さが認められて、娘の春琴から三味線の教授を受けるようになってしばらくたった日の場面である。

［事例］佐助は泣き虫であつたものかこいさんに打たれる度にいつも泣いたといふそれが寔に意気地なくひいひいと声を挙げるので「又こいさんの折檻が始まつた」と端の者は眉をひそめた。（中略）女中の誰彼が見るに見かねて稽古の現場へ割つて這入りとうさんまあ何といふ事でんの姫御前のあられもない男の児にえらいことしやはりまんねんなあと止めだてでもすると春琴は①却つて粛然と襟を正して②あんた等知つたこツちやない放ツといてと①威丈高になつて云つた③わてほんまに教せてやつてるねんで、④遊びごツちやないねん⑤佐助のためを思やこそ③一生懸命になつてるねん⑥どれくらゐ怒つたかていぢめたかて稽古は稽古やないかいな、あんた等知らんのか。これを春琴伝は記して⑥汝等妾を少女と侮り敢て芸道の神聖を冒さんとするや、たとひ幼少なりとて苟くも人に教ふる以上師たる者には師の道あり、妾が佐助に技を授くるは④素より一時の児戯にあらず、⑤佐助は生来音曲を好めども丁稚の身として立派なる検校にも就く能はず独習するが不憫さに、③未熟ながらも妾が代りて師匠となり如何にもして彼が望みを達せしめんと欲する也、②汝等が知る所に非ず疾く此の場を去るべしと①毅然として云ひ放ちければ、聞く者その威容に怖れ弁舌に驚き這々の体にて引き退るを常としたりきと云つてゐる以て春琴の勢ひ込んだ剣幕を想像することが出来よう。（「春琴抄」第11節）

「春琴抄」は、語り手である「私」が、かつての音曲の名手であった鴫屋春琴について、弟子の編集した伝記の内容や女中奉公した女性から聞き出して知り得た内容をもとに、そのイメージを再構成するという、聞き書きの体裁をとった物語である。上にあげた事例は、春琴の厳しい稽古の場へ割って入った女中と春琴との談話で構成されている。前半部は、語り手の伝聞表現のあとは、二人の談話描写が続く。大阪方言の談話描写の中に「姫御前」といった時代がかった語を

挿みながら、写実的な描写が行われている。ところが、後半部でいきなり『鵙屋春琴伝』が引用される。内容的には同一であるが、①から⑥の番号を振った下線部の対応部分の語順が巧みにズラされているために、読者には同じことがらが、多少違和感を伴った、2つの異なることばで語られているという印象が残ることになる。談話描写における方言の使用にせよ、『鵙屋春琴伝』の文語体の使用にせよ、同じ内容を異なることばの声を聞かせ、内容とともにそれを語る声を印象づけるためのしかけであると思われるのである。

この作品の冒頭近くで、語り手は『鵙屋春琴伝』について「ほんたうの著者は検校その人（注、温井佐助のこと）であると見て差支へあるまい」と説明している。こう聞かされた読者は、『鵙屋春琴伝』が引用されるとそれを語っている佐助の声を聞く思いがする。さらに、それらの声が、この作品のそもそもの語り手である「私」の声を通して聞こえてくるのである。つまり、いくつもの声が響き合ったり重なったりしながら物語が進行していくところにこの作品の叙述の特徴を見ることができるのであり、こうした点に聴覚の優位性が際立っているのである。

これに対して、視覚的要素については非常に冷淡である。先の事例中にも、視覚的描写と呼べるものは、皆無と言っていい。別の箇所では、1枚だけ残っているとされる春琴の写真について、「われ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」「或いは写真の方が読者の空想されるものよりももつとぼやけているでもあろう」と視覚にもとづく受容をいましめるような語り口さえ見られるのである。

このような配慮は字面（表記法）にもおよんでいる。「盲目物語」は、平仮名を多用することで読みづらいという印象を持たせている。「春琴抄」では、句読点をはじめカギ括弧などの符号がほとんど用いられず、やはり読みづらいという印象を喚起している。また、「春琴抄」の初刊本の出版に際しては、ところどころに変体仮名活字が用いられているが、これも現代人に視覚的な抵抗を起こさせるための方策であろう。

このように見てくると、「盲目もの」系列の作品は、知らず知らずの間に視覚中心に発達してきた近代文学のあり方を見直し、聴覚を中心に据えることで、別の文学のあり方が浮かび上がってくるという問題提起と、その実践という意味合いがあった、といえよう。そして、それはまた、大正期に感覚の実験を行ってきた谷崎文学の一つの帰結ともいえよう。

谷崎の盲目ものに見られるこうした手法は、谷崎文学の古典回帰（日本回帰）とも言われてきた。が、それは、また一方で、描写中心（視覚本位）に展開してきた近代文学の中に聴覚、触覚などの感覚を復活させることで新たな方向を見出そうとした試み、とも見ることができる。そして、ひいては、明るさの中で明確にものごとを見ることをよしとする視覚中心（視覚優位）の近代文明に対する異議の申し立てである、とも見られるわけである。

なお、谷崎潤一郎自身こうした試みについて相当自覚的であったであろうことは、この時期の谷崎文学の美学的方法序

説ともいうべき「陰翳礼讃」の記述から伺うことができる。[3)]

注

1) 感覚のこうした分類は、中村雄二郎『共通感覚論』(岩波書店、1979)、p88、p109に紹介されているものによる。

2) 谷崎潤一郎「柳湯の事件」(大7) の中で、触覚による対象描写が集中的に現れている部分をあげておく(下線部は、比喩またはオノマトペが用いられている箇所である)。

「ちやうど古沼の中へ足を突つ込んで蛙の死骸を蹈んだやうな気持でした。そのぬらぬらを足の先で探つて見ると、それが斯う、海の藻が絡みつくやうな塩梅に両方の脛へ粘り着いて来て、やがて今度は更に一層こつてりとした、流動物の塊らしいものが、不意にくちやりと足の甲を撫でたのです。(中略) そのゴムに似た物体の表面は、一面に痰のやうな粘液に包まれて居て、力まかせに蹈んづけようとしても、ツルリと滑つてしまひます。それでも構はずに蹈んづけて行くと、もくもくとした物は一層高く膨れ上がり、ところどころにぽくんと凹んだ部分があつて、それから又もくもくと持ち上り始め、何でも一間ぐらゐな長さにうねうねとのたうちながら、湯水の底にどんより漂うて居るのです。」

3) 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」(昭9) の末尾は、次のように結ばれている。

「頃来大阪朝日の天声人語子は、府の役人が箕面公園にドライヴウエーを作らうとして濫りに森林を伐り開き、山を浅くしてしまふのを嗤つてゐるが、あれを読んで私は聊か意を強うした。奥深い山中の木の下闇をさへ奪つてしまふのは、あまりと云へば心なき業である。(中略) 尤も私がかう云ふことを書いた趣意は、何等かの方面、たとへば文学藝術等にその損を補ふ道が残されてゐはしまいかと思ふからである。私は、われわれが既に失ひつつある陰翳の世界を、せめて文学の領域へでも呼び返してみたい。文学といふ殿堂の檐(のき)を深くし、壁を暗くし、見えすぎるものを闇に押し込め、無用の室内装飾を剝ぎ取ってみたい。それも軒並みとは云はない、一軒ぐらゐさう云ふ家があつてもよからう。まあどう云ふ工合になるか、試しに電燈を消してみることだ。」

付記

本発表の要旨が『表現研究』第93号に掲載されているが、校正時のミスで前半部だけのものになっている。本稿の第3～5節に当たる部分が欠落した不完全なものである点、お詫びもうしあげる。

(帝塚山大学)