

春の溜息は文五郎の肉体に〈うつる〉のだ。限定可能な固有の形を逸脱する肉体に〈意味〉はない。すくなくとも〈うつる〉ことの〈現在〉という〈意味〉しか肉体にはないのである。肉体は〈現在〉において限りなく近づき、接し合い、固有性を失い、「何處迄が人形の領分であり何處迄が文五郎自身であるとも云へない」のである。人形と文五郎は〈現在〉のなかで、主客の関係を喪失し、内と外のめくれる分節不可能な二人称的關係を切り結んでいるといえるのではないであろうか。

こうしてわれわれもようやく、なぜ人形使いが見えたほうがいいのか、次第に理解できるようになったといえるのではないか。人形が「現実」を模倣することが問題なのではない。人形が本当らしくあることが重要なのではないのだ。和辻も繰り返し指摘しているように、「現実よりも強い」何か、人形の人形使いとの関係においてのみ捉えられる何か、人形芝居をして、人間による芝居では不可能な「凄味」を実現するのである。

残酷な光景と云ふものも、人形が演じて見ると、人間では表はすことのできない凄味を出す。¹⁾

〈何か〉とは、「肉體の假托」にほかならない。「がらんどう」の形、身体が、〈うつる〉肉体を〈現〉し出すのだ。

谷崎は「饞舌録」のなかで人形浄瑠璃にあてた箇所を次のように締め括っている。

要するに人形芝居は、官能的で、實感に充ちてみると同時に、幻想的、悪魔的、病的要素が多分にある。

髪をおどろに振り亂した人形の「お化け」が恐いことは云ふ迄もない。²⁾

谷崎が浄瑠璃について語る際に、つねにその凄惨さを主な論拠とするのは、まさに、〈うつる〉ことが限定的主体にとってもはや「恐いこと」でしかないからではないだろうか。二人称的欲望の呪術性を、人形と人形使いの関係において目の辺りにする谷崎／われわれは、限定的アイデンティティを喪失し、「がらんどう」な形と化してしまう、〈人形〉の脅威に晒されているのである。同じ箇所でも谷崎が「凄味」と一見矛盾するかのように、静止しているときの人形について特筆していることも、〈人形〉の本質的な呪術性を説明するものであろう。

¹⁾ 「浄瑠璃人形の思ひ出」、二十三・411。「饞舌録」からの上の引用に続く部分でも、同じ主調がなされている。

²⁾ 二十・130。

人形は動く時よりも餘り動かずにある時の方が、却つて實感がある。たとへば今も云つた小春が懐る手をしてうつむいてある時、治兵衛が炬燵に足を入れて物思ひに耽つてある時、すし屋のお里が夜着の隙から白い襟足を見せて寝てある時など、じつと見てみると、へんに生き生きとした感じが迫つて来る。それから屍骸になつて倒れてある時が、此れが又いかにも屍骸らしい實感があつて、一層生ま生ましい。忠臣蔵の判官が切腹してからその屍骸を處置するところなど、ほんたうにたつた今生きてゐた人が死んだと云ふ、無常迅速の感じがした。殊に悪魔的で物凄かつたのは先代萩の土橋の殺し場で、舞臺に仰け反つてある累の屍骸がまだ死に切れずに、息をせいせい弾ませて胸を波打たせてある姿であつた。

かう云ふ凄さは、思ふに人形なるが故に凄いのであつて、生きた人間の芝居ではとても現はせるものではない。¹⁾

谷崎が人形の静止しているときの例としてあげているのは、うつむいているとき、物思ひに耽つているとき、寝ているときである。これらはいずれも、人形の表わす人物が、人形という外皮をとどめながら、人物の内面を、または内実を隠蔽するときである。人形は所詮人形でしかない。その形の下は「がらんどう」で、人形使いの手があるのみである。しかし谷崎／われわれは、その外側の形のもとに、内側を想定せずにはいられない。人形使いの肉体の「假托」された人形が、静止し、形だけとなっているときに、もっとも「生き生きとした感じ」、「實感」があるのだ。人形が〈夢うつつ〉を表現するとき、「がらんどう」の形が顕示される。そのときこそわれわれは、〈夢うつつ〉の〈現在〉を感受するのであり、その「現実よりも強い」〈現〉に、もっとも自在に身を〈うつす〉ことができるのである。人形が死の瀬戸際を表現するときに、逆に、「息をせいせい弾ませて胸を波打たせてある」という、もっとも「生き生き

¹⁾ 二十・128~129。

とした」生の特徴を表すのも、この〈現〉の呪縛的作用にほかならない¹⁾。

そして、〈現〉は「悪魔的」な「凄味」を感じさせる。谷崎の注目する〈現〉は、呪縛的でしかありえないのである。それは人称的に分節された〈うつつ〉に充ちてくるというよりも、人称的に未分化の〈人形〉に〈うつつ〉。〈人形〉は、人称性以前²⁾の時空を体現し、発話することがない。人形はしゃべらないものとしても定義されるだろう。人間の形をかたどりながら、決して話さないもの、決してみずから〈意味〉を作らないものが人形である。人形が、子供の玩具であるのも偶然ではない。子供とは、ラテン語系の言語では<in-fans>を原形とする言葉で言い表わされる。<In>は否定辞であり、<fans>はギリシャ語の<φημί>、〈言う〉という動詞に由来し、〈子供〉とは〈言わないもの〉、〈しゃべらないもの〉という原義をもつ。子供は大人を真似て育つ。彼らの遊戯の基本は〈真似ること〉、〈うつつこと〉である。しかし子供は成長し、大人となる。子供は〈言う〉ことを覚え、いずれ話すようになる。それにたいして、彼らの玩具であった人形は、いつまでも話さない。〈人形〉は、インファンズ³⁾そのものであり、いつまでも〈意味〉を語らない。〈人形〉は〈うつつ〉という〈意味〉しかもちえないのである。〈人形〉は、模倣することではなく、〈のりうつつこと〉の、ないしは――

¹⁾ この「生き生き」とした様を、クライストの有名な「マリオネット劇について」で主張されている人形の「優美」という言葉に置き換えることもできるだろう。「優美さ」が「人体のなかでもっとも純粋なかたちであられるのは、意識のまったくないもの、あるいは限りない意識をもつものどちらかにおいてです、つまり操り人形か神において」(H.v. Kleist, *Über das Marionettentheater, Erzählungen, Heinrich von Kleist Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. v. S. Stadler, Brill, Insd Taschenbuch, 1986, S.480)。しかし人形に意識がないという言い方は、不適當と思われる。人形は主体を〈うつつ〉ものであり、意識をもっているともっていないとも言い難いからだ。人形を一人の限定的人間に見立ててしまうと、人形が外皮であると同様に内面でもあるというその本質的に捉えられた存在様式が看過されてしまう。人形は単独で存在しえない。人形に限定性はない。人形は誰かとの関係においてのみ存在し、その誰かはそのつど別人であってもかまわない。それは人形のかたどる人物であってもよいし、人形が作られる際に思い描かれたモデルであってもよく、また人形を見るものが人形を求める人物像であってもいい。肝心なのは、人形が誰かに〈似ている〉ということである。人形は主体として認められるような誰か(それが神話上の人物であろうとも)をかたどらなくてはならない。人形は、主体が本質的に〈うつつ〉存在であることを具現する、つまり主体の〈人称性〉を表象/再現/代行する、非自律的な存在なのだ。

²⁾ ベンヴェニストは、人称が「わたし/あなたのみ固有のもの」(Op. cit. p.251. 訳は邦訳、前掲書から引用した、前掲234頁)であるとし、「わたしは、《わたしを含むいまの話の現存を言表している人》を意味する」(ibid. p.251同、235頁)と定義する。つまり人称とは発話の具体性と不可分であり、話さないものであることを存在意義とする人形には、人称性は該当しない。われわれが人形の〈人称性〉を語る時も、わたしとあなたに分節されてしまう人称世界以前の未分化性を、〈人称的〉としているにすぎず、この括弧付きの〈人称〉は、わたしに対するあなたではなく、一人称を知らない〈人称〉を指している。ベンヴェニストの論ではあなたとわたしに對峙するものとしてしか定義されておらず、わたしから概念的に演繹されるものでしかないが、二人称とは、一度一人称から切り離して、未分化性まで遡って考察されるべきものなのではないか。

³⁾ J.F.リオタールのインファンズ論も、言語以前の問題を論じる試みである(J.F. Lyotard, *Lectures du fin de siècle*, Éditions Galilée, 1991. 邦訳、ジャン＝フランソワ・リオタール、『インファンズ読解』、小林康夫他訳、未來社、1995)。

つまりより日常的な次元において――〈似ること〉の二人称の欲望を誘導するのだ。

〈人形〉の時空がいかに「細雪」という物語を構成しているかを考察してゆくまえに、われわれは、ここまで引用してきた谷崎の言葉をまた別の次元から把握しておく必要があるであろう。日本語における主格の不在を評するにしろ、人形と人形使いの関係を語るにしろ、谷崎は一貫して、ある特定の視点に立って発言しているのではないか。人形の「凄さ」は、現実の人間の姿に比せられているのではなく、「生きた人間の芝居」との比較において際立っているのである⁴⁾。そして、主格の欠落が日本的陰影に富んだ効果を発揮するのは、小説(あるいは遡って日本文学伝統の「物語」)においてである。谷崎はつねに虚構世界について語っているのだ。彼の思考対象は、片時も虚構の世界を逸脱しないどころか、虚構の核心へとたえず引き寄せられていくので、主客の距離を呑み込んでしまう。谷崎が思想のない作家と評されたのもその意味では無理もない。

人形の凄さも、主格の欠落も、〈うつつ〉ことの可能性を育むものとして、評価されているのをわれわれはみてきた。つまり、『雨月物語』で主格が遅延されるとわれわれは主人公西行と境涯を重ねることが容易となり、お里が寝ていると「へんに生き生きとした感じ」を覚える。とすれば、谷崎にとって、虚構の本質とは、〈うつつ〉こと以外のなにものでもなかったのではあるまいか。裏返せば、谷崎にとって書くこととは、〈人形〉を作ったそこに「肉體を假託」することであるだろう。書く主体は〈人形〉に〈うつつ〉ものとしてのみ意味を獲得し、現実とは、現実よりも「生き生きとした」〈現〉となることによるのみ、つまり虚構化される舞台としてのみ、存続するのである。換言すれば、谷崎の現実とは、彼の右の手の持つ筆の先の一点にわずかに原形を保っているにすぎない。すくなくとも谷崎は、書くという現実しかないかのように振る舞い、それ以外のみずからの限定的人生のすべてを虚構に仕立てあげようとしたのである。

右手にもつペンの先を唯一の現実とすれば、書く主体は、ミメシスのもたらす限定性の問題を媒介とすることなく、語る主体へと直接移行してゆくことが可能であるはずだ。人形と皮膚接触し、みずからの手の身体的現在を人形の〈からだ〉に〈うつつ〉人形使いは、そこに身体的に〈いながら〉、〈見えない〉ように、「細雪」の語りも、「――なるほど」と人物の視点と接触しながら〈語って〉しまう主体に根差している。語る主体は、語る現在、物語を書き進めてゆく手の現在とびたりと一致し、そこに身体的に〈いながら〉〈見えない〉。その手/

⁴⁾ 『浄瑠璃人形の思ひ出』においても、人形の「真剣味」は、「俳優の演じる舞臺」では考えられないという方向に論は取敢している(二十三・411)。

語りは、人形／人物にみずからの現在を完全に〈うつす〉。手／語りは人形／人物と同じ舞台上、同じ〈いま／ここ〉に〈うつ〉っているのである。

しかし視点は語りと人物のあいだではっきりと異なる。なにしろ人形使いは人物と同じ舞台上にいるのだ。語りと人物が同じ〈うつ〉の時空に位置していることを踏まえたうえで、語りと人形使いの違いを見極めようとすれば、義太夫の存在を考慮しなければならないであろう。人形も人形使いもものを言わないのにたいして、語りは言葉を語るのである。「細雪」を書く手は、言葉を書き、視点を人物と異にしながら、〈口調〉を似通わせる。「地」と「詞」が、一つの語りに溶け込んでいる。「細雪」の語りは視点ではなく、言葉をつうじて、言葉によって〈うつる〉のである。われわれは先に、語りの大半が、人物の会話と間接話法による内的独白に占められていると指摘した。そしてその間接話法に溶け込む〈口調〉で三人称の語りが時折姿を現わしている。これら三つの話法がいかに言葉の上で互いに〈うつる〉のかを検討しなくてはならない。そのときはじめて、言葉の上で〈うつり〉合う三つの位相が、この作品のさまざまな表象の〈うつり〉合いといかに関係しているかが理解されるであろう。「細雪」はまさに〈うつる〉ことの物語なのである。

2] 「細雪」の語りと「源氏物語」

1 / 「源氏物語」の現代語訳

「細雪」は発表当時から「源氏物語」に比較されてきた。もっとも早い例として、折口信夫の評論が有名である。折口は小説出版後間もない昭和24年に、いち早く「源氏物語」との類似点を指摘している。そのほかにも中村真一郎や円地文子などが「源氏物語」との比較から「細雪」を論じているが、「源氏物語」との関係における「細雪」批評史については、野口武彦の「谷崎潤一郎論」の第六章に詳しいので、ここでは省略したい¹⁾。

いくつかの日付をあげておこう。谷崎自身「『細雪』回顧」で語っているように、「細雪」への「源氏物語」の影響は、「作者には判らぬことで第三者の判定に待つより仕方がない」ような性質のものである²⁾。作者も認めているように、「細雪」が書かれたのは、昭和十年から六年近くもかけて訳された現代語訳「源氏物語」の完成直後の昭和十七年からである。「〈源氏に起き、源氏に寝る〉と云ふ生活」³⁾をつづけた直後に「細雪」は手掛けられているのだ。十二年後になると、谷崎は次のように書いている。

¹⁾ 野口武彦、「『細雪』とその世界」、『谷崎潤一郎論』所収、中央公論社、1973。

²⁾ 「『細雪』回顧」、二十二・365。

³⁾ 「『源氏物語』序」、二十三・166。

「細雪」には源氏物語の影響があると云はれてゐるが、自分もそれは必ずしも否定しない。しかしはつきりとさう意識して書いたつもりはない。私は源氏物語を、舊譯と新譯と、前後二回現代語訳してゐるが、第一回の舊譯の大部分は矢張この書齋で執筆してゐるので、多かれ少なかれその影響を受けない筈はない。けれど「細雪」の構想は別に早くから心の中で組み立てられてゐた。(二十二・364)

影響を説明する理由は、「第一回の舊譯の大部分は矢張この書齋で執筆してゐる」こととされている。それは論理性とは無縁な、きわめて身体的な理由である。おそらく谷崎は、本当に「源氏物語」を意識することなく、「細雪」を執筆したのであろう。すくなくとも源氏に似せようとは一度も意識しなかったであろう。だが約六年間のあいだ、毎日源氏を朝から晩まで訳し、その間、この多作な作家はわずかに「猫と庄造と二人の女」しか執筆していない事実は看過できない。そして「細雪」は、その構想が早くからあったにせよ、源氏の翻訳完成直後に書きはじめられた。

つまりわれわれは「矢張この書齋で執筆してゐる」としか説明のしようのない、「細雪」と「源氏物語」のいわば肉体的な関係を考えたいのである。これまでの「細雪」論では、源氏とのモチーフにおける類似が問題とされるのがつねであった。野口のように、この二つの物語を、共通な「日本人の識閥下にひろがる[...]時間感覚」¹⁾から語る場合においても、年間行事の反復や婚運びなどのモチーフの共通性という次元を越えて、論は展開されるにいたっていない。たしかに谷崎は幼年から「源氏物語」を愛読していた。だが、いかに詳しく繰り返し読んだとしても、ただ読むのと、それを〈書きうつす〉のとでは、決定的な差があるのではないか。それも一回だけのことではない。「細雪」誕生以前では一回だが、谷崎は生涯に三回も「源氏物語」を訳しているという事実を軽視してはならないであろう²⁾。

モチーフへの関心だけでは、あるいはモチーフに端を発するような関心だけでは、これだけの執念を説明することはできない。モチーフという言葉でわれわれの意味しているのは、この場合、物語にあらわれ、単一に切り離して考えることのできる限定的な表象のことである。読むだけであるならば、たしかにモチーフは、意識されなければ、「源氏物語」から自身の作品

¹⁾ 前掲、「谷崎潤一郎論」、250頁。

²⁾ それぞれの訳の差異などについての概観を得るには、新聞進一、「谷崎の源氏」、日本文学研究資料叢書「谷崎潤一郎」所収、有精堂、1980(塙書房刊、「谷崎潤一郎の文学」、昭和二十九年七月発行)参照。

へとくうつされゝえないであろう。そしてもし「細雪」における「源氏物語」のモチーフの反復が、そのような意識を媒介にした、モチーフのくうつしゝにすぎなかったのなら、「細雪」は傑作となりえなかっただけでなく、単なる模作の域にとどまっていたであろう。モチーフを語るまえに、「源氏物語」を毎日六年間訳すことの肉体的な時間を想像しなくてはならないのではないだろうか。

谷崎は、「現代口語文の缺點について」や「文章讀本」のなかで、主格の欠落を語るとき、主な例を、源氏に求めている。それは偶然ではない。「源氏物語」を毎日六時間訳すことの肉体的時間とは、まず言語的な時間であると考えべきではないであろうか。翻訳とはある言語を別の言語へくうつす作業である¹⁾。「現代口語文の缺點について」などの視点に立てば、「源氏物語」の現代語訳は、本来の日本語から、西欧の言語を経由してしまった現代日本語に、書きくうつす作業である。そこで谷崎がもっとも意識的とならざるをえなかったのは、いかに人称性を回避するかという問題であった。敬語などの言葉使いで示される人称性をいかに現代語にくうつすかという問題である²⁾。これは「細雪」の冒頭で明確にあらわれている主体の問題にほかならない。つまり、「細雪」と「源氏物語」の関係は、モチーフ的であるというよりは、構造的なものであると考えるべきなのである。

「饞舌録」において谷崎は、「源氏物語」について、「肉體的力が露骨に現はれておないけれども、[...]我が國の文學中では最も構造的美觀を備へた空前絶後の作品であらう」³⁾と語っている。芥川との論争のコンテクストにおいて、この「構造的」という形容詞が厳密に何を指しているのかをここで問う余裕はないが、柄谷行人の明確な見解を参考にしたい。柄谷は、「『話』のない小説論争」のなかで、「構成力は、物語の『構造』とはまたべつの問題である。[...]文學においては、構成的パターンではなく、構成の量的かつ質的な差異こそが問題なのだ。この意味で、構成力は、『モノガタリ』ではなく、文字によって書かれるときには

¹⁾ 本論、第一章、6]名前、を参照。

²⁾ 二十・195~196。しかしもっとも参考になるのは、「文章讀本」の「西洋の文章と日本の文章」と題された章であるだろう。そこでは、「源氏物語」の有名な英訳、アーサー・ウェレー訳から実際に引用して、源氏の言語的特徴が述べられている(二十一・124~128)。

³⁾ 「饞舌録」でも源氏がしばしば引き合いに出されている。「西洋の文脈が這入って来ると、日本固有の含蓄ある文章の味は、だんだん磨れて行くと思ふ。[...]今の青年に源氏物語が讀めないのは、主格が省いてあることが最大の原因で、而もそこにあの文章の美しさがある。」(二十・95~96)。この文章からも、谷崎の源氏の言語にたいする最大の関心(美的感動)が、主格の省略にあったことが証明付けられる。

⁴⁾ 二十・108。

じめて可能なのである」としている¹⁾。谷崎の主張する「構造的美觀」、物語の構成力は、柄谷の言葉を借りれば、「書かれる」ということによって、つまり単なるモチーフを書くだけではなく、語られているということそれ自体をどこかで書き込まずにはいられないような書き方で書くことによって、浮かび上がってくる文学的な力を指しているのだ。

谷崎は「源氏物語」を「細雪」において「模倣」したのではない。彼は源氏のモチーフをそこに再現したのでもなければ、源氏の構造を真似たのでもない²⁾。そうではなく、「細雪」は「源氏物語」の構成力にあやかっているのである。この際注意しなければならないのは、「構成力」は決してあらずしと無縁のものではないということだ。モチーフのみの類似だけでは「細雪」と「源氏物語」の肉体的な関係は把握されえないが、モチーフの類似はたしかに存在している。モチーフの類似を導き出すような構成力の共通性が両作品にはあるのだ。モチーフを生み出す構造まで遡らなければならない。つまりあらずしを構成するようなモチーフが問題なのである。そして「源氏物語」の構成力とはまさに、くつていることゝを基盤としたくつゝの次元に根差し、そのくつゝの構造の生み出すモチーフもまた、くつゝのモチーフにほかならない。

「源氏物語」におけるくつゝの諸相を明らかにするには、べつに一冊の書物が書かれなくてはならないであろう。ここでは、くつゝのモチーフがいかに「源氏物語」のあらずしを構成しているかを、きわめて大雑把にはあるが、概観するにとどまりたい。

2 / くつゝの物語としての『源氏物語』

「源氏物語」研究において、「ゆかり」の問題は二次的なテーマとしてしか注目されていないようだが、鈴木一雄とともにその重要性を強調すべきではないかというのが、われわれの立場である。「源氏物語」の第一部、第三部における女性側の主人公たちが、「ゆかり」の構成で組みあげられていることは、もっと注意されてよいことと思われる」と鈴木はその著書、「物語文學を歩く」のなかで指摘している³⁾。鈴木は「源氏物語」の登場人物の相互関係に二

¹⁾ 「『話』のない小説論争」、前掲『群像日本の作家8・谷崎潤一郎』所収、251頁(初出、『群像』、一九八〇・五)。

²⁾ ありきたりの言葉ではあるが、同じ「饞舌録」のなかで谷崎は、「模倣者は永久に獨創者の跡を追ふばかりである。西洋の眞似をしてゐる限り、[...]結局白人を凌ぐことは出来まい」(二十・94)と断言している。その言葉を「源氏物語」と「細雪」の関係に当て嵌めて考えると興味深い。「源氏物語」は谷崎文學にとって、西洋の対局にありながら、同じように「凌ぐ」べきものとしての吸引力を發揮していたのではないであろうか。

³⁾ 鈴木一雄、「物語文學を歩く」、有精堂、1989。われわれの主に参照するのはこのなかの「源氏物語」の女性造形と「ゆかり」と題された章である。

つの顕著な傾向を見ている。一つは、源氏に対する頭中將、夕霧に対する柏木、薫君に対する匂宮といった主人公の配置からも明らかな、「対照・並立の人物対立」である¹⁾。もう一つが「ゆかり」で人物を関連づける傾向である。「対照・並立」の方法は、「同時に二人を並べて、たがいの人間関係をきわだたせるところに特色がある」²⁾ゆえに、時間的同時性のなかで人物を表現するのにたいして、「ゆかり」は、人物間の「結びつきの必然性を納得させつつ時間的に連続をはかってゆく特徴的な構成方法」³⁾とされており、同じ一つの構造的必然性のなかで、モチーフとあらずしを、同時に考察しようとするわれわれにとってきわめて興味深い。

「源氏物語」における「ゆかり」には三つの主立った系列があるのは周知のとおりである。もっとも有名なのは「紫のゆかり」であり、光源氏の母桐壺の更衣と藤壺の女御と若紫、のちの紫の上を結び付ける。また、夕顔の死後からその遺児玉鬘の登場するまでの「夕顔の露のゆかり」があり、宇治十帖の女主人公たちを物語の展開の上でつなぐ「宇治のひとつゆかり」がある。これらはいずれも物語の女主人公たちを結ぶことから、鈴木は、「“ゆかり”の糸が主として女性と女性とをつなぐことにも大きな意味があると思われる。“ゆかり”の目に見えぬ糸という心理的・情的・感覚的な把握態度は、優れて女性的なものと言える」⁴⁾とし、古代物語の主題である「永遠の女性」思慕とこれを比較して、「源氏物語」の「ゆかり」について、「“永遠の女性”を地上の人に求める、現実世界、特に女性側の問題としていかに求めるか、ここまで問題にするとき、はじめて“ゆかり”の構造が生かされることになる。ということは、永遠の女性という古代の物語の主題を女性側から受け止めるものと考えてよい」と⁵⁾論じている。

「ゆかり」がいかにあらずしの構成と運動し、「源氏物語」の構造を形成するにいたっているかを、鈴木は明らかにしている。鈴木自身は「ゆかり」の構成員という側面におもに焦点を絞っており、「ゆかり」の系列が実際どのように物語のなかに表象されているかについては、言及していない。だが、「ゆかり」の「目に見えない糸」が実際に見えるのは、ほかでもなく、これらの人物が、それぞれの系列において、異様なまでに〈似ている〉からではないだろうか。薫君が、大君に酷似している浮舟を引き取るのは、「永遠の女性」の〈人形〉としてである。「ゆかり」の問題は、〈うつること〉としての〈似ていること〉を「源氏物語」の根幹に据え

¹⁾ 前掲66頁。なお、この対立法は、「双称法」または「二人づれ」と呼ばれ、「源氏物語」論にしばしば登場することがそこに指摘されている。

²⁾ 前掲68頁。

³⁾ 同上。

⁴⁾ 前掲69頁。

⁵⁾ 前掲86頁。

ている。それは、メイン・モチーフであると同時に、谷崎の言う「構成員」を形成する、この物語の基本的要素なのではないだろうか。

「源氏物語」の主要なあらずしは、〈似ていること〉を軸に展開するといっても過言ではない。第二部の終わるまで、光源氏は女性運歴を重ね、壮大な恋の絵巻物語が繰り広げられるが、もっとも深い苦悩と執念に支えられた恋は、藤壺の女御への禁じられた恋であろう。藤壺の女御へのたゆまざる思慕の念は、源氏が彼女に亡き母の面影を求めることに由来する。父帝はもとより、

亡せたまひにし御息所の御容貌に似たまへる人を、三代の宮仕に伝はりぬるに、え見たてまつりつけぬを、後の宮の姫宮こそいとおほえて生ひ出でさせたまへりけれ。ありがたき御容貌人になん(桐壺、一・42)¹⁾

という典侍の言葉を聞いて、藤壺を入内させたのである。そして、

けに御容貌ありさまあやしきまでそほへたまへる。[...] 思しまぎるとはなけれど、おのづから御心うつろひて、こよなう思し慰むやうなるも、あわれなるわざなりけり(桐壺、一・42~43)

とあるように、藤壺が、〈かたち〉の〈似ている〉〈人形〉であるがゆえに、帝の心もそこに〈うつろ〉。限定的な主体として自己を確立した近・現代のわれわれにとって、「うつし心」の根底に流れる〈似ていること〉の力は、これほど明確に作用しはしないだろうか²⁾。「源氏物語」の時代においては、「あやしきまで」という形容のしかたからして、〈似ていること〉はすでにいくばくかの神秘的ニュアンスを帯びていたと想像されるのではないか。そして〈似ていること〉、〈人形〉、〈心うつろ〉の呪術的力が、この物語の主要登場人物の運命を翻弄

¹⁾ 「源氏物語」からの引用はすべて小学館の『日本古典文学全集』（但し、一・二巻は同出版社『新編日本古典文学全集』）による。そのつど、巻名のほかに、この全集における巻数（漢字）と頁数（数字）を示すものとする。

²⁾ その片鱗が、〈好みの男〉、〈好みの女〉という表現に通俗的に残存しているのではないであろうか。ブルトンの『狂気の変』の冒頭は、このような一見ありきたりの表現に潜む謎に触れ、〈うつろ〉の位相に驚きの念をもって接している。Cf., A. Breton, *L'anour fou, Oeuvres complètes*, tome II, Gallimard, éd. de la Pléiade, 1992, p.676-678.

するのである。

桐壺帝は幼き源氏の君を藤壺と馴染ませようとして、さらに強く〈似ていること〉を語っている。

あやしくよそへきこえつべき心地なんする。なめしと思さで、らうたくしたまへ。つらつき、まみなどはいとよう似たりしゆゑ、かよひて見えたまふも似げならずなむ（桐壺、一・44）

藤壺が源氏の母に「あやしく」思われるほど〈似ていること〉が、帝みずからの言葉でふたたび強調されている。しかし女たちをつなぐ糸にとどまらず、〈似ていること〉はさらに源氏にまで及んでいる。藤壺と亡き桐壺の女御のあいだには血縁関係はない。だからこそ「あやしきまでぞおほえたまへる」のであろう。藤壺と源氏は亡き桐壺の女御の〈かたち〉を媒介に、親子のように〈似ている〉。父帝は、両者の〈かたち〉の〈似ていること〉を指摘する者であるにとどまらず、〈かたち〉の呪術的な類似に、社会的な意味を与える者でもあろう。近代のような婚姻制度はなかったとはいえ、桐壺帝との社会的な関係においても、藤壺の更衣は、源氏の母の〈人形〉なのである。帝は、父であり、夫であることによって、源氏と藤壺の二人称的な〈身近さ〉から呪術性を払拭し、両者の類似を正当化している。

だが、物語のあらすじを織り成していくのは、呪術的な〈人形〉の魅力のほうである。帝自身すでにその抗いがたい力の虜となっていた。源氏は、父親よりも一層深く、〈似ていること〉に囚われてゆく。藤壺が母に〈似ていること〉が、源氏にとって、近親相姦の禁忌を明示するからであろう。源氏の君は、

母御息所も、影だにおほえたまはぬを、「いとよう似たまへり」と典侍の聞こえるを、若き御心地にいとあはれと思ひきこえたまひて、常に参らまほしく、なづきひ見たてまつらばやおほえたまふ。（桐壺、一・43）

源氏は母の〈かたち〉を覚えていない。〈似ている〉ということの不可解な力によってのみ、彼は藤壺を慕うようになる。〈似ていること〉の〈身近さ〉は、母と子の〈身近さ〉になぞらえるのだ。女たちを結ぶ〈ゆかり〉は、男たち（母と子のあいだをつなぐ）を介した〈似ていること〉の二人称性に根差していなければ、「源氏物語」の展開軸にまでなりえなかったのではないか。

源氏と藤壺の類似は、母と子の〈身近さ〉に近親相姦の様相を深める。社会的な近親相姦に、〈似ていること〉の近親相姦が加わっている。近親相姦の様相は強調されてはいるが、実質的には近親相姦はありえない（彼らの血はつながっていない）という状況が、彼らのあいだに、主体の限定的アイデンティティーを越えた関係を想定させる。鈴木は構図を借りれば、「永遠の女性」を女性側から捉えたときの表現として理解される「ゆかり」の系譜が、藤壺のイメージを、母親の影を纏った「永遠」へと開いている。その「永遠」という安易な観念を、われわれは〈似ていること〉、〈うつること〉の現実のなかで把握し直したいのである。たしかに藤壺のイメージは、限定的ではないという意味において、開かれている。彼女のアイデンティティーはまさに、自分ではないものに〈似ていること〉にすぎない。彼女は、桐壺の〈かたち〉を〈うつす〉ことによって藤壺となるのである¹⁾。ただ似ているだけの「ゆかり」ではなく、〈似ていること〉は、物語を必要とするような主体の在り方を呈示する。実際、藤壺が亡き母桐壺に〈似ている〉がゆえに、源氏は藤壺を慕い、藤壺を慕うがゆえに若紫一紫の上の存在が必然と化す。「源氏物語」第一部と第二部の物語は、この〈似ていること〉に根差しているといっても過言ではないであろう。「ゆかり」の系を構成するまでにいたらなくとも、〈似ていること〉が問題となる箇所は多い（たとえば、近年ソドミズムとして注目された源氏と空蝉の弟、小君の関係のようなきわめて二次的なディテイルまでも、〈人形〉的色彩を帯びている²⁾）。〈似ていること〉、二人称的主体性が、おそらくきわめて原初的で呪術的と捉えられるような欲望の領域を形成していることが、「源氏物語」の核心において語られている。藤壺が源氏の母の生き写しでなくてはならないだけではない。藤壺と源氏のあいだに、父帝の息子として、源氏にそっくりな御子が生まれ、血縁関係のない源氏と藤壺の近親相姦が強調されているのは、偶然ではない。後の冷泉院帝と源氏の相似は、非現実的なほど深いものとして描かれている。

さは、いとあさましうめづらかなるまで写し取りたまへるさま。違ふべくもあらず。宮（藤壺）の、御心の鬼にいと苦しく、人の見たてまつるも、あやしかりつるほどのあやまりをまさしに人の思ひ咎めじや（紅葉賀、一・326）³⁾

¹⁾ 帝は典侍から彼女が亡き御息所の生き写しであると聞いて「御心も慰むべくなど思しなりて、参らせたまつりたまへり。藤壺と聞こゆ。」（桐壺、一・42）とあるように、〈似ていること〉と命名が直結している。

²⁾ 小君と空蝉の声は「いとよく似通ひたれば」（帚木、一・98）。

³⁾ 括弧内、及び強調は筆者による。

「いとあさましうめづらかなるまで写し取りたまへるさま」という表現では、副詞に副詞が重複し、「写し取る」という動詞も、複合形をとっており¹⁾、源氏と若宮が単なる親子の相似を越えて似ていることが語られている。若宮が源氏に異様なまでに「似ていること」によって、その直ぐあとで言及される「あやまり」は、「過ち」という意味を深刻化させているであろう。そして異様に「似ていること」は、帝の「疑わぬい」眼差しを経て、逆に、近親相姦の禁忌の領域を暗黙のうちに、しかしあきらかに、指し示すにいたる。

あさましきまで紛れどころなき御顔つきを、思しよらぬことにしあれば、また並びなきどちはげに通ひたまへるにこそはと思ほしけり（紅葉賀、一・328）

「過ち」をただ証明するだけの似方でないことは、「行幸」の巻にいたるまで折りあるごとに二人の異なる似方が繰り返され描かれる点からもわかる。二人が本当に「同じ」であっては、物語にとって不都合であるにもかかわらず、その「似ている」さまは誇張法をもって語られる。そこに矛盾が生まれているのが、たとえばつぎの箇所において明白である。

皇子は、およすけたまふ月日に従ひて、いと見たてまつり分けがたげなるを、宮（藤壺）いと苦しと思せど、思ひよる人なきなめりかし。げにかさまに作りかへてかは、劣らぬ御ありさまは、世に出でものしたまはまし。月日の空に通ひたるやうにぞ、世人も思へる。（紅葉賀、一・348）²⁾

源氏は、物語的に、無類の「御ありさま」を保持しなくてはならない。と同時に、「いと見たてまつり分けがたげなる」ほど、皇子は源氏に「似ている」³⁾。類なき人物でなくてはならないにもかかわらず、まだ幼い皇子と「見分けのつかないほど」似ているのは、女の「ゆかり」が「似ていること」の近親相姦的な「身近さ」にまで突き詰められ、その様相を、源氏と皇子のあいだでさらに強調するためであると考えられるのだ。

「写し取る」という表現にあらわれていたように、「源氏物語」における「似ていること」

¹⁾ この複合が、「若宮と源氏の瓜二つの様を強調」していることを、小学館の註は特記している（一・326、註六）。

²⁾ 括弧内の補足は筆者による。

³⁾ 行幸で玉髪が冷泉院帝を見るとき、逆の事態が起こる。二人は「別物とは見えたまはぬ」のだが、ここでは物語的に、帝が弓引き立つことが必要であるから、「思ひなしのいまずこしいつかしう、かたしけなくめでたくなり」とされている（行幸、三・283）。

の原形は、「くうつること」にまで遡って、その原初的な力を発揮している。藤壺は亡き御息所の「かたち」を「くうつす」〈人形〉なのだ。〈人形〉であるからこそ帝はそこに心を「くうつす」ことができるわけだが、息子源氏の場合には、〈人形〉との関係が、本質的には近親相姦と抵触するような性質のものであることが顕在化し、その後の源氏の〈心うつり〉は、〈人形〉藤壺への許されぬ恋を癒すためであると読むこともできる。源氏の〈心うつり〉ないしは恋の遍歴はこの物語のあらすじを構成する。そして「くうつる」心は、そのたびに不眠に悩み、しばしば「夢うつつ」となる。〈心うつり〉の不眠や「夢のやうな心地」は、あらすじのそこかしこに散見される。一例をあげるならば、空蝉を思う源氏は、一夜の逢瀬、「うき寝」¹⁾のちに「とみにまどわれたまわず」²⁾、夢をテーマに文を送る。

見し夢をあふ夜ありやとなげく間に目さへあはでぞころも経にける
寝る夜なければ（帯木、一・107）

というのがわれわれに伝えられる文面のすべてである。源氏も空蝉も思い乱れ、不眠に悩む。「うき寝」はいつしか夢のように想われる。

女は、[...]あやしく夢のやうなることを、心に離るるをりなきころにて、心とけたる寝だに寝られずなむ、昼はながめ、夜は寝覚めがち（空蝉、一・124）

である。「夢のやうなること」が心に残り続けているから、眠れないのである。われわれはだれしも、夢の余韻が目覚めてからきわめてリアルに感じられることのあるのを経験しているだろう。空蝉は、実際の夢ではなく、「夢のやうなること」で心が一杯になっている。夢かうつつかと迷う心が、不眠をもたらす。現実でも夢でもない、〈夢うつつ〉の〈境界〉地帯に彼女はいて、思い乱れるのだ。男女の逢瀬を「夢」になずらえるのはたしかに文学的パターンとして、物語全体において顕出する³⁾。「源氏物語」の時代には、夢や夢うつつが、ことに男女の関係や、「心うつり」を表現する際の文学的パターンとしてすでに定着していたといえるであろう

¹⁾ 帯木、一・102及び、103頁の註五を参照。

²⁾ 帯木、一・105。

³⁾ たとえば、源氏から藤壺への歌（若紫、一・231）、女三宮の柏木との過ちにたいする思い（若菜下、四・217）、薫の中君との一夜への思い（竹河、五・245）、浮舟が生きていることをした薫が再会を思い浮かべるとき（手習、六・358）など。

が¹⁾、この物語では、それが〈似ていること〉や〈のりうつること〉との関連において捉えられ、パターン²⁾の修辭学的次元をはるかに越えて、〈うつ〉の諸相を展開するにいたっている。

だがわれわれは、「心に離るるをりなき」という言葉に注目したいのだ。この「夢のやうなること」からものの怪への道のりは遠くない。源氏の夢に現われた六条の御息所が、ものの怪となって夕顔に〈のりうつる〉のはつぎの巻においてである。「我にもあらぬさま」の夕顔は「物にけどられぬ」と思われ³⁾、

召し寄せて見たまへば、ただこの枕上に夢に見えつる容貌したる女、面影に見えてふと消え失せぬ(夕顔、一・167)

という記述からもあきらかであるように、夢とものの怪は、同じ、ないしは隣接する位相の現象として把握されている³⁾。夕顔の死をめぐって、源氏がそののち、〈夢〉であったのかくうつつ〉であったのかと我を疑いながら⁴⁾、そのような〈夢うつつ〉の状態を強く暗示するような夢を見るのも偶然ではないのである。

君は夢をだに見ばやと思しわたるに、この法事(夕顔の四十九日)したまひてまたの夜、ほのかに、かのありし院ながら、添ひたりし女(ものの怪)のさまも同じやうに見えければ、荒れたりし所に棲みけんもの我に見入れけんたよりに、かくなりぬることと思し出づるにも、ゆゆしくなん。(夕顔、一・194)⁵⁾

このように、「源氏物語」の主な登場人物の〈夢うつつ〉の感覚に言及しようと思えば枚挙に

¹⁾ たとえば『万葉集』における恋愛の「祈誓の夢」や、「暮情の投影」としての夢がある。江口孝夫、「日本古典文学夢についての研究」、風間書房、1987、9-11頁。

²⁾ 夕顔、一・166。

³⁾ 「源氏物語」におけるものの怪の問題に関しては数多くの論文があるが、それらを総括する比較的新しいものとして、藤本勝義、「源氏物語の〈ものの怪〉」、笠間書院、1994をあげておくべきであろう。

⁴⁾ 「いとど夢の心地して」、夕顔、一・192。

⁵⁾ 括弧内の補足は筆者による。

暇がない。源氏は藤壺との関係においても不眠に陥り、〈夢うつつ〉を味合う¹⁾。さらに藤壺の〈人形〉として登場する紫の上は、やはりものの怪に〈のりうつられ〉て死ぬ。ものの怪が、夢がまさに現実になってしまうという現象にはかならないことは、上の夕顔からの引用や、葵の上に取り憑く御息所の生き霊を描く箇所からもあきらかである。あまりに有名な部分だが、夢が現になり、御息所がその〈夢うつつ〉の状態に当惑するさまが如実に描かれているので、あえて引用しておきたい。御息所の内面に焦点が絞られている。

[...] すこしうちまどろみたまふ夢には、かの姫君と思しき人のいときよらにてある所に行きて、とかくひきまさぐり、現にも似ず、猛くいかきひたふる心出で来て、うちかなぐるなど見えたまふこと度重なりけり。あな心憂や、げに身を棄ててや往にけむと、うつし心ならざるおほへたまふをりをりもあれば(葵、二・37)

「現にも似」ない夢が、現となって、つまりものの怪となって、実際に葵の上を殺してしまう。六条の御息所は、車事件以来、不眠症に陥っており、魂が「身を棄ててや往にけむ」ようになる夢は、「すこしうちまどろみたまふ」ときの夢であるのに注目したい。そのような夢は、もっとも〈夢うつつ〉に近い夢であるだろう。

夕顔も葵の上も、近親相姦的な〈似ていること〉の系譜に属していない。両者に取り憑く六条の御息所のものの怪は、生き霊である。母/藤壺の系譜を締め括る人物、紫の上に〈のりうつ

¹⁾ 夢はたしかに古代日本において神聖なお告げとして重視され、平安期にはいってもたとえば、夢の神託を待つ長谷寺詣であったように、いわば夢信仰が存在していた。また、そうした原初的な夢にたいする信仰を背景に、文学においても、万葉集にはしまつて、夢は、魂の〈あくがれ〉をあらわす文学的フィギュールとして『源氏物語』の時代には定着していたと思われる(古代日本における夢の問題に関しては、西郷信綱の名著、「古代人と夢」、平凡社ライブラリー、1993や、江口孝夫、前掲、6-29頁、並びに「源氏物語」についての節、65-85頁を参照。また、夢の霊性を考えるうえで、「もの」や「言霊」との関連も看過すべきではない。この点については、われわれの思考のスタートで参考となった坂部恵の「仮面の解釈学」や、江口孝夫、また概観的なものとしては中西進の「日本文化を読む一」、小沢書店、1994の47-52、109-113頁他を参照)。しかしこの作品における夢への言及は、その数からしても、また〈うつ〉の位相との関連からしても、修辭学的なフィギュールにとどまらない。また西郷が「更級日記」における「夢の世」という伝統的表現について指摘していることも参考になる。西郷は、天台教理から派生した「世の中は夢かうつつか現とも夢とも知らず有りて無ければ」といった歌にあらわれている「夢の世」は、教理の「空に相当するが」、「更級日記」の場合のように、この言葉が、「一つの实在感を以て定着し、生の空しさと一体化するようになるのは、道長時代以後のことではなかろうか。源氏物語も古今集の伝統に従い、これを哀傷の意に用いている」と考えている(前掲、185-186)。西郷信綱はさらに、「須磨」「明石」の巻を中心に、「源氏物語」における夢の役割について、「源氏の運命[...]は、おおかた夢に導かれていたと見て過言ではない」としている(前掲、194-195頁)。

る。ものの怪は、死んだ御息所の魂である。ここにある種の構図の逆転が見受けられる。夕顔も葵の上も、さまざまな意味で異なった人物でありながら、結局、源氏の〈心うつり〉の対象でしかない。つまり彼女たちは、物語の源泉である〈似ていること〉の〈うつ〉の不気味さから二次的に派生した女性にすぎないのだ。ところが、紫の上はその呪われた系譜に直結した人物である。夕顔、葵の上の臨終の際に強調されていた〈夢うつつ〉の奇怪さ、あるいは苦渋に満ちた様子は、紫の上の最期では消え失せている。この世の人であった御息所の生き霊は、この世／現に恐ろしい不協和音を引き起こしたが、御息所の死霊は、童に〈のりうつり〉、逆に〈うつし人〉の現実的な訴えともとれるような語り口で登場している¹⁾。そして源氏自身も、ものの怪と冷静に、きわめて現実的に対面し、「もの言はせじ、と思す」²⁾ 余裕さえ持ち合わせる。紫の上への憑依を、彼女の死にいたるまで広げて考察した場合（現に彼女は最期までものの怪に悩まされている³⁾）、夢の心地のするのは、むしろまわりの者で、当事者たちではない⁴⁾。つまり、紫の上には、ものの怪の〈のりうつり〉以前から、〈うつし〉としての〈かたち〉があり、夢と現の入り乱れるような〈現〉が、〈人形〉である彼女の本質を構成していたと考えられるのである。

〈夢うつつ〉の〈境界〉性を体現するものの怪が、〈人形〉の近親相姦的な〈身近さ〉の問題を逆投射するものであるのは、三つの死を比較してみれば、一層明白である。まず、〈人形〉の魅惑と無関係な夕顔/葵の上の場合、ものの怪が現の人の生き霊であり、源氏、または葵の上には、御息所自身の夢を媒介に現われているということと、彼女たちの死に顔が描かれたいにたいして、紫の上の美しい死に顔が描写されるという事実は、ものの怪の〈境界〉的な恐ろしさを前面に打ち出す同じ効果をもっている。だが紫の上の〈人形〉は、〈のりうつり〉の奇怪さをまったく感じさせない⁵⁾。そして逆に、死後、〈骸〉となった彼女の〈かたち〉の美しさに、この世ならぬ気配が漂う。源氏と大将の君（夕霧）が彼女の亡骸を前にしている。

「かく何事もまた変らぬけしきながら、限りのさまはしるかりけるこそ」とて、御袖を顔にお

¹⁾ 若菜下、四・224-228。

²⁾ 同上、227。

³⁾ 最初の臨終から息を吹き返しても「さらにこのものの怪は去りず」（若菜下、四・223）とあり、その後も、病弱なままふたたび死期を迎え（御法、四・479）、「御ものの怪」が再度疑われる（同、492）。実際の死に際しては、紫の上の場合、ものの怪の存在はほとんど言及されていないに等しいのも、夕顔/葵の上の場合と対照的である。

⁴⁾ たとえば、「誰も誰も、[...] 明けぐれの夢にまどひたまふほど、さらなりや」（御法、四・492）。

⁵⁾ 葵の上に御息所が〈うつっている〉のを見極めたときの源氏の驚きよう（葵、二・37-40）とは対照的である。

し当てたまへるほど、大将の君も、涙にくれて目も見えたまわぬを強ひてしほりあけて見たてまつるに、なかなか飽かず悲しきことたぐひなきに、まことに心まどひもしぬべし。御髪のだうちやられたまへるほど、こちたくけうらにて、つゆばかり乱れたるけしきもなう、つやつやとうつくしげなるさまぞ限りなき。灯のいと明かきに、御色はいと白く光るやうにて、とかくうち紛らはすことありし現の御もてなしよりも、言ふかひなきさまに何心なくて臥したまへる御ありさまの、飽かぬところなし、と言はんもさらなりや、なのめにだにあらず、たぐひなきを見たてまつるに、死に入る魂のやがてこの御骸にとまらなむ、と思ほゆるも、わりなきことなりや。（御法、四・495-496）

母桐壺一藤壺の系において〈似ていること〉のみで登場した若紫は、娘のように¹⁾ 源氏みずからの手によって理想の女性に育てられた。彼女は〈人形〉の〈かたち〉のなかに、源氏の〈夢〉を現したものである。その人が死に、「骸」の〈かたち〉になってしまったとき、生きているときよりも生き生きとし、限りなく美しく見える。小学館版の註では、「とかくうち紛らはすことありし現の御もてなし」は、「生前は、身近な者にも、あらわに見られることのないように、その時々で振る舞っていたことをいう」²⁾ と解説されているが、〈人形〉としての純粋な〈かたち〉を、生のさまざまな局面において紫の上自身が克服しようと、乗り越えようとしていたことが、ただの〈かたち〉となったいま、歴然としている、というふうには理解できるのではないだろうか。白く光るように横たわる紫の上の〈骸〉は、「何心なく」、口をきかない³⁾ 単なる〈かたち〉として、髪一本の乱れもなく、整然としている。このつややかな白い姿は、谷崎が『饒舌録』のなかで強調していた、何もしていないときの人形の「生き生きとした感じ」に漲っている。〈人形〉という不吉な響きの言葉は、悲劇の紫の上とも言える、浮舟にしか使われていないが、気品高く己が人生を全うした紫の上も、死ぬことによって、人物としての彼女の存在の根拠となっていた、根源的な〈人形〉としての〈から〉の〈かたち〉に、戻るのである。その〈人形〉の〈かたち〉は、「現実よりも強い何か」、現実生きる者よりも「一層生ま生ましい」何か、現実よりもリアルな〈現〉を湛えている。

桐壺一藤壺一紫の上の「ゆかり」は、〈似ていること〉の近親相姦を、禁じられた恋という形で、当事者たちに意識化させている。源氏の藤壺への思いを癒すものとして、紫の上は登場する。〈うつること〉、〈似ていること〉の二人称的な危険を、紫の上はみずからの〈かたち〉

¹⁾ ここにも近親相姦に抵触するような〈人形〉の危うさがあらわれている。

²⁾ 同、495、註十七。

³⁾ 死体は口をきかない。ここに人形と共通する、インファンスの重要なファクターがある。

において体现する。彼女にとって人生そのものが、この危険の回避であったとさえ考えられるかもしれない。源氏の母を思わせる藤壺に〈似ている〉彼女は、源氏の手によって養育される。彼女は、「紫のゆかり」から近親相姦の影を曳くだけでなく、源氏自身ともしばらくきわめて微妙（父と娘のよう）な時期を過ごすのだ。彼女は源氏のかたわらで、輝かしい人生を送るが、〈似ていること〉の代償も支払っている。彼女が源氏の子供を生むことはついにない。そして、〈似ていること〉、〈うつること〉の不吉な烙印を押された恋から源氏が心を〈うつす〉ことに、彼女はひたすら、堪え続けなければならなかったのだ。紫の上という聡明で均衡のとれた、類まれな女性像の背後に、〈人形〉として〈似ていること〉の呪いが刻印されている。人物の〈うつること〉を本質とする紫の上のりうつったものの怪が、夕顔や葵の上の場合のように、恐ろしい〈現〉を源氏に〈うつし〉出さないのも当然といえよう。

このような視点に立つと、物語全体のあらすじが、〈人形〉の問題を軸に展開していると考えることができるのではないだろうか。光源氏存命中の物語が、〈人形〉の呪いに対抗する〈似ていること〉の物語であるならば、源氏死後の宇治十帖は、〈人形〉の惹起する魔力に支配された悲劇として読めるであろう。源氏が、藤壺存命中のときから、禁忌に触れぬため、紫の上を養育するのにたいして——したがって、光源氏の物語ではけっして「人形」は登場しない——、薫は、浮舟に出会う前から〈人形〉の望みをはっきりと表明している。浮舟へといたる宇治十帖の〈似ていること〉の系譜を足早に辿っておきたい。

まず注目しなくてはならないのは、「ゆかり」の原点である大君自身が人形（雛）に喰えられていることである。薫の求愛を拒み続けた彼女が、臨終を迎え、瘦せ細った姿を横たえているのを、薫は見取る。

腕などもいと細うなりて、影のやうに弱げなるものから、色あひも変らず、白ううつくしげになよなよとして、白き御衣どものなよびかなるに、衾を押しやりて、中に身もなき雛を臥せたらむ心地して（総角、五・316）

とあるように、桐壺の女御が、源氏にとって面影すら覚えていない母であったのにたいして、薫には、大君が「身のない雛人形」に見えるのだ。母の〈かたち〉が空白であることに、「身もなき」は完全に呼応している。しかし、桐壺が死んだ母として源氏と強く結ばれていることに呼応する要素は、大君にはない。母子という二人称的な絆のあるべきところに、薫は〈人形〉のような姿を見るのである。

薫のみが〈人形〉の魔力に見込まれているだけではない点についても、留意すべきであろう。「ゆかり」の原点、あの聖女にも喰えられるような大君自身が、〈人形〉の成立を願っているのである。俗世との関係を断つことを望んでいる彼女は、薫の求愛に困惑し、彼に妹の中の君をすすめる。

かかる住まひもただこの御ゆかりにところせくのみおほゆるを、まことに昔（亡き父宮）を思ひきこえたまふ心ざしならば、同じことに思ひなしたまへかし。身を分けたる、心の中はみな譲りて、見たてまつらむ心地なむすべき。（総角、五・238）¹¹

ここでは大君自身が〈人形〉の欲望を惹起するような「ゆかり」の系譜を作り出していることに注目したい。大君は死に、結局あとに残された中の君が〈人形〉の威力を纏ってしまうのであるが、源氏にたいしてみずからは身を引いて、中の君を立てようとする大君存命中のこの言葉では、彼女が妹に「心の中はみな譲」って、自身をまるで〈人形〉のように〈空洞〉化させる意志が語られている。宇治十帖の「ゆかり」には母なる原形がない。それは、〈うつろ〉な、雛人形のような〈人形〉にはじまり、〈人形〉の欲望を掻き立て、〈人形〉になりきれなかった浮舟の悲劇を招く。宇治十帖の〈人形〉の欲望は、主体の与り知らぬところで、主体の禁域を浮かび上がらせ、源氏の生前には〈似ていること〉がまだ禁忌としての威力を発揮していたことを逆に理解させてくれる。〈人形〉という不吉な言葉が、光源氏の物語では発せられず、個々の人物のより一層孤立する宇治の物語において、ライトモチーフとなっているのがその証拠であるだろう。〈人形〉という言葉が不吉なニュアンスをもつものであることが、実際、間接的にはあるが、語られている¹²。また、薫が浮舟を連れてはじめて大君ゆかりの地、宇治へ赴くときなど、不吉なものを予感させる描写がつつき¹³、お伴の「若き人」が、大君を思い出し袖を濡らす薫や弁の尻を見て、「あやしう見苦しき世かな、心ゆく道にいとむつかしきこと添ひたる心地」¹⁴を覚える。

¹¹ 括弧内の補足は筆者による。

¹² 中の君は、後に引用する薫の〈人形〉を作りたいという願いを聞いて、「あはれなる御願ひに、また、うたて御手洗川近き心地する人形こそ、思ひやり（姉への）いとほしくはべれ」と述べる（宿木、五・437）。小学館の註によれば、「薫の言う〈人形（像）〉を、川に流される人形の意にとりなして反駁した。〈御手洗川〉は神社の傍らにあって、禊などをする川」である（同上、註十八）。また、浮舟の物語の冒頭にあらわれるこの中の君の言葉に呼応するような形で、浮舟入水の実情をしらされた薫は、〈人形〉願望の「ゆゆし」さを後悔する（蜻蛉、六・225、この部分は後に引用する）。

¹³ 東屋、六・88。

¹⁴ 同上。

〈人形〉の欲望を惹起する大君の上の言葉は、薫の後の心理を完全に支配する。彼は大君の死後、

「…この君（中の君）の御ことの心苦しさに思ひ乱れて、「かののたまひしやうにて、形見にも見るべかりけるものを。下の心は、身をわけたまへりとも移ろふべくはおほえざりしを、かうもの思はせたてまつるよりは、ただうち語らひて、尽きせぬ恩めにも見たてまつり通はまじものを」（総角、五・320）

とまず最初に後悔する。そして当初は、大君の意志でしかなかった〈人形〉の系譜を、実際に辿りはじめるのである。彼は次第に中の君に大君の〈かたち〉を見るようになり、物語も、中の君が、

「…昔人（姉君）にもおほへたまへり、並びたまへりしをりは、とりどりにて、さらに似たまへりとも見えざりしを、うち忘れては、ふとそれかとおほゆるまで通ひたまへる」（早蕨、五・337）¹⁾

という、呪術的とも思われるような、説明のつかない〈似ていること〉を描くにいたる。

大君亡き後、薫は大君の面影を忍ばせる中の君に思いを寄せ、煩悶する。中の君は、母似であり、大君は父宮に似ていたのであるから、二人はさほど似ていないはずのだが²⁾、やり場のない気持に苦悩する薫の視点を中心に、大君死後、姉妹の〈似ていること〉が強調されてゆく。

声なども、わざと似たまへりともおほえざりしかど、あやしきまでただそれとのみおほゆる（宿木、五・383）

まるで、この薫の視線を通して、中の君は大君に〈なつてゆく〉かのようである。これはあきらかに「紫のゆかり」における〈似ていること〉とは異なっている。源氏と違って薫の場合は、彼の欲望が先に立って、「ゆかり」を導くのである。宇治十帖の〈似ていること〉は、〈似て

¹⁾ 括弧内の補足は筆者による。

²⁾ 同、六・67。

いること〉の欲望であり、主人公たちは、いかなる望みも成就させることなく、その力にただ翻弄されてしまう。〈人形〉という言葉の登場は、そのような悲劇を暗示している。

匂宮への貞節を守る中の君に思いを募らせる薫が、彼女に大君の形見であることしか見出していないことは、

「中納言殿の、骸をだにとどめて見たてまつるものならましかばと、朝夕に恋ひきこえたまふめるに、同じくは、見えたてまつりたまふ御宿世ならざりけむよ」（早蕨、五・337）

まわりの者（側近の者たち）の目にもあきらかである。その中の君からは困惑と友愛としての憐れみしか勝ちえない彼は、やり場のない思いをわだかまらせてゆく。ついに薫は、〈人形〉の欲望を抱くにいたり、その旨、中の君に漏らす。

「思うたまへわびにてはべり、音なしの里求めまほしきを。かの山里のわたりに、わざと寺などはなくとも、昔おほゆる人形（人形）も作り、絵にも描きとりて、行ひはべらむとなん思うたまへなりにたる」（宿木、五・436～437）

彼は真剣に「昔人」の人形を作らせることを考えている。

「…その工匠（工匠）（人形を作らせる）も絵師も、いかでか心にはかなふべきわざならん、近き世に花降（花降）させたる工匠もはべりけるを、さやうならむ変化（変化）の人もがな。」（同、437）¹⁾

薫はピグマリオン（ピグマリオン）の狂気に囚われているのである。彼の求めているのは、大君の単なる人形ではない。「変化の人」にしか作れないような、生ける人形、大君の〈生き写し〉の〈人形〉でなくてはならないのだ。大君を〈現〉に〈うつす〉ことのできる〈人形〉でなくてはならない。その欲望の〈うつ〉の次元に、中の君は敏感に反応する²⁾。〈うつ〉を渴望する薫の態度に、彼女は、実際に生ける〈人形〉を提供することに思い当たる。彼女は浮舟について、薫に次のように語る。

¹⁾ 括弧内の補足は筆者による。

²⁾ 彼女が、父宮の汚点を晒してまで、浮舟のはなしをするのは、「いと口軽けれど、変化の工匠求めたまふいとほしさこそ」と感じるからである。みずから強調している（宿木、五・440）。

あやしきまで昔人の御けはひに通ひたりしかば、あはれにおほえなりにしか。(私のことを) 形見など、かう思しのためふめるは、なかなか何こともあさましくも離れたりとなん、見る人々も言ひはべりしを、いとさしもあるまじき人のいかでかはさはありけん(同、438)¹¹

実の姉と妹よりもく似ていること>が、浮舟を<人形>とする決定的な条件である。つまり正当な「ゆかり」からずれたところで、正当な「ゆかり」を凌いで、浮舟はく似て>いなくてはならない。桐壺と藤壺のくうつり>具合を形容するのに用いられていた「あやしきまで」という言葉が、ここでも登場しているのは偶然ではない。薫が、<人形>のくうつり>ことの魔力に呪縛されつつあるのは、上の中の君の言葉を、「夢語かともて聞く」¹² ことからあきらかであろう。<人形>は、<夢うつり>の時空を約束するのである。

みずから若紫を見つけ、自分の手で理想の女性に育て上げる源氏とは正反対に、「夢語かともて」思うほど感動する薫は、<人形>の欲望にいかにか自分が支配されているかをしらない。浮舟の存在を仄めかされた直後の反応が、「夢語」を聞いているような気持であるだけではない。薫は、口の重い中の君にしつこく説明を乞うているのにもかかわらず、彼にとって浮舟を得ることは、「世を海中にも、魂のあり処尋ねには、心の限り進みぬべきものを、いとさまで思ふべきにはあらざなれど」¹³ とされ、薫の欲望と意識の矛盾が浮き彫りにされている。実際、浮舟に出会ったときの彼は、「魂」とくかたち>を分け、浮舟の主体性を慮る余裕などない。

まことにいとよしあるまみのほど、髪ざしのわたり、かれをも、くはしくつくづくとしも見たまはざりし御顔なれど、これを見るにつけて、ただそれと思ひ出でらるるに、例の、涙落ちぬ。(同、480)

彼にとって浮舟は、<人形>でしかなく、<かたち>の似ていることは、大君の「魂」の問題を解決してしまうのだ。薫は浮舟を<人形>として見ているのだが、その、大君の<人形>と決めて見つめる<かたち>から、逆に「くはしくつくづくとしも見たまはざりし御顔」を知ることになっているのではないだろうか。大君を大君たらしめていたものが、<人形>浮舟の<かたち>から辿られているのである。とくと眺めることの許されなかった大君の顔が、「これを見るにつけて」、浮舟の顔を見ることによって、「ただそれと思ひ出でらるる」という、

¹¹ 括弧内の補足は筆者による。

¹² 宿木、五・438。強調は筆者による。

¹³ 同、439。

「それ」と「これ」には一体いかなる実体がありうるというのであろう。人形が<人形>の<現>の域に到達するのは、このように、一つの限定的実体を前提とする「本物」と「複製」のミメシス的關係においてでは決してないことを強調しておこう。

<人形>の呪縛は、数行後、さらに強力にあらわれている。薫はうれしさのあまり、

ただ今も、はひ寄りて、世の中におはしけるものを、と言ひ慰めまほし。[...]これは別人なれど、慰めどころありぬべきさまなり、とおほゆるは、この人に契りのおはしけるにやあらむ。(同、481)

死んだ大君が現実には生きていたかのように思われ、薫は涙するのである。浮舟は、ただく似ていること>のくかたち>として、死人を<現>にくうつり>のである。薫は浮舟が「別人」であることをわかまえたうえで、慰めを見出せると感じている。慰めとは、浮舟を見て、「世の中におはしけるものを」と、まるでそこに大君が生きているかのように死人を忍ぶことである。「別人」が大君と思えるならば、大君自身もまた、実体のない<人形>にすぎなかったのではないか。「別人」であるとされているにもかかわらず、浮舟にも大君にも、<かたち>というくうつり>の中身が認められていない。く似ていること>以外の固有性がどちらにもないのだ。彼女たちはただくうつり>合うことによって存在している。彼女たちの各々の<意味>、主体としてのアイデンティティーは、くうつり>でしかない。

繰り返すようだが、大君/中の君/浮舟を結ぶ糸は、ただ似ているというだけの「ゆかり」ではなく、<人形>の呪縛である。「人形の願ひ」が最初にあったことを、中の君も、薫も、上に引用した箇所だけではなく、何回も強調している¹⁴。そして、「紫のゆかり」を基盤に展開する光源氏の物語と、宇治十帖を対照的に結び付けるものは、この「人形の願ひ」であると考えられるのだ。「紫のゆかり」が、近親相姦の危険を主人公に無意識のうちに暗示し、禁忌としての力を示していたのにたいして、「人形の願ひ」は最初から明言され、「ひとがた」という言葉の醸し出す不吉さとともに強調される。浮舟入水後、薫は、

¹⁴ たとえば、中の君は、浮舟を引き取り、その「さま」を見て、「昔の人の御さまにあやしきまでおほえたてまつりてぞあるや、かの人形求めたまふ人に見せたまつらばやと、うち思ひ出で[...]」て、そこに来訪した薫にすすめる(東屋、六・44)。また、浮舟を隠れ家に来訪し、一夜を語らう薫は、ふと彼女を垣間見たときから「あやしきまでぞ思ひきこゆる」と語り聞かせているのだが、そこで彼が「かの人形の願ひものたまはで」と強調されている(同、85)。

宮の上(中の君)のたまひはじめし、人形とつけそめたりしさへゆゆしう、ただ、わが過
ちに失ひつる人なり(蜻蛉、六・225)¹⁾

と、〈人形〉の欲望をはじめて明確に後悔する。それまで彼はただその願望に従っていただけ
なのだ。光源氏の輝かしい物語の人物に比して、宇治十帖の主人公たちは、〈似ていること〉
の根源にある、二人称的欲望の危険を感知することのものはやできなくなってしまったわれわれ
に、より近い存在として感じられるのではないであろうか。光源氏の物語の人物が、人の目を
たえず憚り、忍び合いながら、各々の行動を律していくのにたいして、宇治十帖の主役たちは
はるかに〈個人主義的〉であるといえるのではないか。このことと平行して、源氏はおそらく
次から次へと〈心うつり〉し、薫は、より〈近代的〉とも呼べるような大君への唯一の思いへ
と心を集中させていくのであろう。

そしてついに浮舟は入水する。彼女は結局死なないが、大事なのはそこで〈人形〉としての
彼女が死ぬことであろう。浮舟は薫にこそ宛ててはいないが、匂宮に、遺書とも呼べる別れの
歌を書き送っている。

からだをだにうき世の中にとどめずはいつこをはかど君もうらみむ(浮舟、6・
185-186)

彼女が入水という死に方を選ぶのは、まぎれもなく、「からだ」、「骸」、すなわち〈人形〉とし
ての〈かたち〉を残さないためであることが歌われている。〈かたち〉が残らなければ、彼女
の死は悼まれようがない。つまり、それまでの彼女の存在は、〈かたち〉としての存在にすぎ
なかったのだ。浮舟は、みずからにあてがわれた〈人形〉の〈かたち〉になりきれないために、
死を選ぶ。彼女が自身の存在を主張するためには、自分の〈かたち〉を消滅させるしかない。
浮舟の選択は正しかった。薫は〈人形〉の願いを悔やみ、

「骸をだに尋ねず、あさましくてもやみぬるかな、いかなるさまにて、いつれの底のうつせに
まじりにけむ」など、やる方なく思ふ。(蜻蛉、六・227)²⁾

¹⁾ 括弧内と強調は筆者による。

²⁾ 「うつせ」もわれわれの分析する〈うつ〉の位相と関係しているようである。小学館版の註は、「
うつせ」は、うつせ貝(中身のからになった貝殻)のことか」としている(同、註十六、強調は筆
者による)。

生き返った浮舟こそ、はじめて「浮舟」と名指されうるような主体なのではないであろうか¹⁾。
彼女はもはや薫の意志ではどうにもならない。薫が、

「...」今は、いかで、あさましかりし世の夢語をだに、と急がるる心の、我ながらもどかしき
になん(夢浮橋、六・377-378)

と書いて、再会を乞うのにたいして、浮舟は、

昔のこと思ひ出づれど、さらにおほゆることもなく、あやしう、いかなりける夢にか、とのみ
心えずなむ(同、379)

と語っている。彼女はまるで長い眠りから覚めたかのようなのである。彼女は、「あやしくて生き
返りけるほどに、よろづのこと夢のやうにたどられて、あらぬ世に生まれたらん人はかかる心
地やすらん、とおほえ」²⁾ ている。生き返ったことが夢のように思われるのではない。「昔のこ
と」が「夢のやうにたどられ」という点に注目しなくてはならないだろう。「源氏物語」は、
〈人形〉のまだ怖れられている光源氏の物語と、輝かしいその王朝絵巻の暗部を浮き彫りにす
る薫の物語から成っており、浮舟が〈人形〉の呪縛から解かれて、〈夢うつつ〉の世界から、
「現実」の世界へと目覚めるところで終わっているといえるのではないであろうか。「源氏物
語」はまさに〈似ていること〉、〈うつし〉〈うつる〉ことの〈夢うつつ〉を語り、〈うつ〉
の諸相を展開させる物語として読まれうるのである。この物語の「構成力」は、〈うつること〉
の解きがたい「あやしき」を源泉に、〈うつ〉の、夢とも〈現〉ともつかない混沌のなかで、
主体を求めて、われわれに語りつづけている。

¹⁾ ここで展開する余裕はないが、大君にも中の君にも、名称らしき名称がないのは、決して無意味では
あるまい。「源氏物語」に登場する重要な女性はすべて名称をもっている——「六条の御息所」は象
徴的な例外であるだろう。彼女は、ものの怪として重要なのである。大君も中の君も、名称らしき名
称をもたないのは、彼女たちが、母なる原形のある「ゆかり」ではなく、〈人形〉の欲望を体現する人
物でしかないからではなからうか(臨終の大君は「人形」に喩えられていた)。浮舟は、入水、すなわ
ちみずからの〈かたち〉を消す決意を固めてゆく段階で、名称を得る。彼女の名(巻名)は、「たち
ばなの小鳥の色はかはらじをこのうき舟ぞゆくへ知られぬ」という、匂宮に送った自身の歌に由来す
る(浮舟、六・142)。

²⁾ 手習、六・298、強調は筆者による。

3 / 谷崎の〈人形〉

谷崎の浄瑠璃人形の関心についてはすでに触れておいたが、彼にとって人形とはまさに「源氏物語」で語られているような〈人形〉にほかならなかった。「源氏物語」を書きくついで、彼はその〈夢うつつ〉の世界の「構造」を体験したはずである¹⁾。単なるモチーフとしてあらわれている「人形」ではなく、〈うつつ〉ことの「あやしき」に問い掛けるこの物語の「構成力」を、谷崎はみずからの言語に〈うつつ〉たのだ。それは、主語の欠落という日本語本来の特徴と深く関係した、主体の問題でもあったろう。〈人形〉は、西洋を経由し、「語り物」を語るのではなく、「小説」を書く谷崎にとって、主体への独創的なアプローチを可能にしたのではないだろうか。〈人形〉は、西洋的な限定的主体とは異なった主体の在り方を作家谷崎に〈啓示〉した。作家活動後期において、浄瑠璃との出会いが発見に近い意味合いをもって言及されるのも、〈人形〉に見出されたこの構成力のためにほかならない。以後、〈人形〉は、現実を限定的に虚構化する「小説」に、新しい次元をもたらす非限定的な主体を体現するものとして、その抗しがたく尽きることのない魅力を発揮しつづけたと思われるのだ。

「蓼喰う虫」

谷崎の人形（浄瑠璃）との出会いを作品というかたちで証言しているのが「蓼喰う虫」である。この小説と人形についてはすでに多く書かれてきたが、この作品における〈人形〉の真相にまで迫っている論文は少ないのではないか。千葉俊二も宮内淳子も、人形に焦点を絞りながら、人形を、プラトニズムや「型」という観点から捉え、結局谷崎の「女性」論に帰着してし

¹⁾ 谷崎の「源氏物語」翻訳を「体験」という肉体的レヴェルにまで掘り下げて考えた論文がないわけではない。秦恒平は、その著作『谷崎潤一郎——「源氏物語」体験』のなかで、その標題の示すとおり、「源氏物語」と谷崎文学の関係の全容を解き明かそうとして興味深い。だが後述するように、ことに「夢の浮橋」に関する章で、〈うつつ〉の構成力に触れていながら、母子／父子相姦に焦点が絞られ、問題の核心を看過してしまっている（秦恒平、『谷崎潤一郎——「源氏物語」体験』、筑摩書房、1979）。『夢の浮橋』で、実母と継母が「そっくり」であり、父と糺と武もまた「そっくり」であることを強調しておきながら、この作品の「妖しく幻想的かつ荒涼たる冷気の吹き寄せてくる」ような「異様なリアリティー」——同書、9頁に引用されている、日野啓三（『母なるもの——「夢の浮橋」論』、荒正人編『谷崎潤一郎研究』所収、八木書店）の言葉——の由来を、「源氏物語」の紫のゆかりを基盤にした母子相姦で、秦はほぼ説明し尽くそうとする。しかし、日野啓三と共に彼の指摘する「夢の浮橋」の〈不気味さ〉は、近親相姦が、〈似ていること〉の二人称的主体の可能性と密接に関係していることに由来しているものであり、〈人形〉の呪術的魅惑を溝えるものであることを秦は見落としている。この〈人形〉という、限定的主体こととしての脅威が問題となっているのでなければ、なぜ谷崎がこの作品に、紫のゆかりに関係した『源氏物語』の巻名ではなく、「夢の浮橋」という宇治十帖に因んだ題名をつけたのか、結局不明に終わってしまうであろう。

まう²⁾。人形と小説を書くことの間係を考察するまでにはいたっていないのだ。だが、よしんば人形のような女性を「蓼喰う虫」の時点で谷崎が発見したとして、なぜそのような女性を作品をとおして語らなくてはならなかったのか、という基本的な疑問はそのまま残るだろう。「蓼喰う虫」が、人形のような女性ではなく、〈人形〉としての女、〈人形〉という存在様態を演出する作品であることを以下に証明していきたい。

前期谷崎から後期谷崎への変貌を位置づける作品、「蓼喰う虫」は、西洋／日本という対概念から関東／関西という対立項への変換を実現する、この作家の重大な転換点である。そして、これらの対は、人形を愛するものと人形を厭うもの、という構図に集約されている。「蓼喰う虫」のあらすじは、要と美佐子の離縁にいたるまでの物語であるが、その主旋律に、人形の沈黙と人形芝居の囁き聞き分けがたく絡んでいる。要は妻を愛せない。しかしなかなか離婚にまで踏み切れない彼を決心へと導いてゆくものは、美佐子の父親の、人形を偏愛する姿と、その人形のような姿、お久である。美佐子は〈人形〉的な関心のまったくない人間であることは、物語を通してあきらかである。彼女はまず父に招待された浄瑠璃の席で、要が人形の魅力に次第に目覚めてゆくのにたいして、舞台にちっとも関心をもたず、早く退却しようとじりじりする。人形芝居観劇が、作品のはじまりのほうに配されているのは、決して無意味ではない。そこでの二人の態度は、夫婦を離別へと、避けがたく向かわせる。しかし美佐子の人形への態度が、疑いようもなく夫のそれに対するものであることがわかるのは、離人形が問題となる箇所である。

さう云へば今年のお節句には離人形を飾ったものかどうであらう。彼女は初節句の祝ひに人形好きの父親が特別に京都の丸平で拵へてくれた古風な雛を、結婚の時道具と一緒に斯波家へ持つて来てのである。そして関西へ移つてからは土地の風習に従つて一月おくれの四月の三日を節句にしてゐた。女の子のない家庭ではあり、彼女自身はそんなものに今では大した愛着もないのであるから、さう昔風なしきたりを固守する途もないのだけれど、實を云ふと、京都が近くなつたために毎年父親が節句になるとその人形をなつかしがつて、わざわざ見やつて来るのである。³⁾

¹⁾ 千葉俊二、「大正から昭和への谷崎潤一郎——「青塚氏の話」を中心に」、千葉俊二編、前掲書所収（初出、『国語と国文学』、1984、5月号）と宮内淳子、『谷崎潤一郎——異郷往還』、国書刊行会、1991、204～212頁他。

²⁾ 十二・58-59、下線による強調は筆者による。

「彼女自身は」人形をどうでもよく思っているわけだが、雛人形は彼女の結婚と分かちがたく関連しており、今年も平素のように人形を飾るのは気まずく、また、離縁してから人形をどう始末したらいいのか美佐子は思案にあぐねる。彼女がこうした思いに耽るのは、夫婦の相談役である高夏が来訪している朝である。彼女はまた床のなかにて、早く起きて高夏に挨拶せねばならない。

いづれ今日のうちには高夏を相手に話さなければならないのだが、それさへ今の彼女には雛人形の程度以上には気善劣の種にならなかつた。心配をすれば界限がないから、すべてのことを雛人形を扱ふやうに扱つて、いつでも今日のお天気やうにうららかな気分でありたい¹⁾

とそのときの美佐子の胸中が語られている。美佐子が雛人形をいささかも気にしていないのが表わされているのだが、そのわりには、逆にひどく強調されている。つまり、どうやら彼女は自分に言い聞かせなければ、人形の心配から解放されない、という風にこの部分を読むこともできるだろう。しかしいずれにしても、人形が実は彼女の気がかりであろうと、本当に気にかけてまいと、結局は、彼女の気にしないことに変わりはない。美佐子は人形を厭うのである。

妻の人形にたいする態度とはまったく対照的に、要が人形に目覚めてゆくことは、すべての「蓼喰う虫」論の一致するところだろう。しかし、この要の人形への関心を、谷崎の実人生における関西への移住と直結させてしまつては、なぜ人形でなくてはならないのが理解されない。それだけでは、この物語を、佐藤春男との夫人譲渡事件という事象と直結させて事足りりとする評論と同じく、表面的な解釈にとどまってしまう。われわれはそれらの事実を無視しようとするのではない。それらの事実をも説明しようとする、谷崎文学にとって根本的な問題が、人形という現象に潜んでいるということを指摘したいのである。

美佐子は雛人形を否定し、「今日のお天気やうにうららかな気分」へと、春の晴れた日の光りへと向かってゆく。要は「一年間の埃のたまつた幾つもの箱を引きずり出」さなくてはならないような「物置き奥」²⁾に仕舞われている人形の闇へと降りてゆく。彼は物語の終わりで、老人（義父）の家で、風呂に入り、義父の趣味で「豆ランプほどの球」しか点されていない「ひとしほ陰気で暗さが増したやうな」³⁾薄闇のなかで、離婚を決意する。

¹⁾ 同、60、強調は筆者による。

²⁾ 十二・59。

³⁾ 十二・178。

思へば此の春からしきりに機会を求めては老人に接近したがつたのは、自分では意識しなかつたところの外の理由があつたのかも知れない。さういふ途方もない夢を頭の奥に入知れず包んでゐながら、それで己れを責めようとも戒めようともしなかつたのは、多分お久と云ふものが或る特定な一人の女でなく、むしろ一つのタイプであるやうに考へられてゐたからであつた。事實要は老人に仕へてゐるお久でなくとも「お久」でさへあればいいであらう。彼の私かに思ひをよせてゐる「お久」は、或はこゝにあるお久よりも一層お久らしい「お久」でもあらう。事に依つたらさう云ふ「お久」は人形より外にはないかも知れない。彼女は文楽座の二重舞臺の、瓦燈口の奥の暗い納戸にあるのかも知れない。もしさうならば彼は人形でも満足であらう。⁴⁾

離婚の決意はまさに要が人形への関心を全面的に自覚したときに固まる。長い引用になつてしまつたが、「細雪」へとつうじる〈人形〉の問題を集約する重要な箇所である。まず指摘しておかなくてはならないのは、離縁への覚悟を機に、美佐子が〈明るさ〉へと向かつてゆくのにたいして、要は〈暗さ〉を選んでゐるという点である。もちろんこの〈暗さ〉はすべて、京都に住む老人の関西趣味を経由して、「陰翳禮讃」で讃えられている「陰影」を、「現代口語文の缺點について」の「繊細なもの、優婉なもの、暗示的なもの、象徴的なもの」を、「文章讀本」の「含蓄」、「饒舌録」の「隱約の間」⁵⁾、すなわち「小説」を書くということと切り離すことのできない〈日本的なるもの〉を指し示している。〈日本的なる〉「萌黄の闇」⁶⁾は「お久」の「人形ならぬほのじろい顔」⁷⁾を掲げて横たわつてゐる。「小説」を書くということと、〈日本的なるもの〉と主体の問題は、〈人形〉という、一つでありながら合わせ鏡のやうに〈うつり〉合う現実と虚構のあいだ⁸⁾で、無限に〈うつる〉〈かたち〉に統合されているのである。この場合の主体は、「源氏物語」において問題となつてゐたやうに、性の次元をも包括する二人称的主体のことである。〈人形〉は、近親相姦の危険なしには成立しないことを、谷崎は直観してははずだ。これまでの谷崎論では、「小説」を書くというもっとも基本的な次元

¹⁾ 二十・179、強調は筆者による。

²⁾ 十二・102。

³⁾ 十二・185。

⁴⁾ 同上。

⁵⁾ 美佐子がコンパクトを使用し、父に咎められるのにたいして、お久は、合わせ鏡を使う。そのときの何気ない描写には「凄味」がある。「光りの反射が座敷の四方をきらりと一と廻りした。お久が梳櫛を口にくはへて、一方の手の親指を右の鏡のふくらみの中へ入れながら、合はせ鏡をしたのである。」（十二・116）。ちなみに「細雪」では、雪子の見合いの席で、幸子はコンパクトを使うことをみずから語っているが、雪子は肝心なときにコンパクトを使うことができない（この点に関しては後に考察する、十五・73と591-592）。

が顧みられず、「小説」と日本と女人幻想が別々に論じられてきた¹⁾。だが、谷崎の母体幻想もフェティシズムも、あるいは、彼の実人生における結婚や離婚のいきさつも、〈人形〉からと起こされる主体と、現実と虚構の問題へと収斂してゆく。限定的な谷崎という個人ではなく、「小説」を書く谷崎が語られなくてはならないのだ。書く谷崎こそ、現実と幻想を一つに結び付け、現実と虚構の「合はせ鏡をして」いるのだから。

伝統的な評論の言葉を借用すれば、〈個性のまったくない〉²⁾女としか評しようのないお久は、要のなかで括弧付きの「お久」へと純化されてゆく。それは、お久という限定的に存在する人物を越えて、お久を無限へと開いていくことを意味する。ところが、お久という主体のアイデンティティーの固有性の失われていると思われるそうしたところで、その「お久」は、或はこゝにあるお久よりも一層お久らしい「お久」でもあゝると肯定されている。つまり主体に固有な限定的アイデンティティーの消滅点に、より本質的なアイデンティティーが求められているのだ。これは必ずしも実質に対する本質といったものではないであろう。要は「人形」としてでも「お久」の〈かたち〉を必要としているのだ。「こゝにあるお久」でなくとも、まさにお久でなくてはならない、という歪んだ空間は、〈人形〉という形においてしか実現しえない。要の内面を結節させているこの部分は、一見、伝統的な大和撫子への願いを型どおりに踏襲しているように読めるかもしれない。しかし、その論ともつかない主旨の運びには、きわめて異様な次元が潜んでいるのだ。それこそわれわれの問題とする、「現実よりも強い」、「お久よりも一層お久らしい」〈人形〉の〈現〉の次元にほかならない。「さういふ途方もない夢を頭の奥に人知れず包んであゝるのであるから、要の覚悟は相当のものでなくてはならない。だからこそ「事に依つたら」以降の、〈人形〉へといたる「奥の暗い」道のりは、すべて仮定法で語られているのではないだろうか。〈人形〉は、幻想を、「途方もない夢」を〈現〉に〈うつす〉のだ。

こうして、「源氏物語」を中心に、「蓼喰う虫」、「饞舌録」などを經由して、輪郭を露にしはじめた〈人形〉の次元から、「細雪」へといたる〈うつ〉の道筋が明らかになってきたの

¹⁾ 野口武彦の近年では有名な『谷崎潤一郎論』も結局はそのいい例であるだろう。野口武彦、『谷崎潤一郎論』、前掲。このなかで野口はわれわれとまったく同じ部分を引用しているが、その結論は、お久という人物に回収され、谷崎という限定的な個体の〈異性趣味〉にみずからの幻想を投影しているにすぎない(同、160-161)。この傾向はことに『細雪』を論じた章で顕著である(同、第六章)。これは男性の論じる谷崎論にしばしば見受けられる特徴であるのは興味深い。男性が論じる場合、谷崎という限定的存在に焦点を絞っては、みずからの女性幻想を語るための仮面を得たことになってしまうようである。その点、前に引用した秦恒平などは、自分も、谷崎の母体幻想を共有するものであることを自覚していて、好ましい。

²⁾ たとえば、三枝康高、『谷崎潤一郎論考』、明治書院、昭和44年、181頁。

ではないか。〈人形〉は、〈うつること〉、〈似ていること〉をモチーフに、主体を〈うつし〉、近親相姦的な二人称的欲望を充たすものとして現われてきた。それは、「西洋的な」主体の限定的アイデンティティーの虚構性を浮き彫りにし³⁾、限定的虚構の枠組みのなかで⁴⁾、新たな主体の意味を求めるとして機能していることを念頭に、「細雪」の〈人形〉を追突したい。

3) 「細雪」に〈うつる〉

1/雪子という〈人形〉

われわれは谷崎文学への理解の中心に〈人形〉という概念を据えたわけだが、「細雪」では、一読しただけでは、「蓼喰う虫」の場合にみられたような中心的役割を「人形」が担っているわけではない。妙子が人形作りで成功するという以外に、主立った人形への言及はない。しかし東郷克美も指摘しているとおり⁵⁾、注意深く読み起こしてみると、そこかしこに人形への言及がちりばめられている。小説最後という重要な箇所、妙子が世にも美しい女兒を死産するが、その遺体を見て幸子は、「まあ、まるで市人形のやうな⁶⁾」と感嘆する。だが何よりも、すべての点で雪子と対照的な妙子⁷⁾のこの死児に呼応するかのように、雪子その人が、人形と実は密接に関係しているのだ。

まず、この物語の登場人物のなかで、雪子だけが人形に喩えられて描写されている。それも一回だけではない。

雪子は黙つて頂垂れたまゝ、裸體にされた日本人形のやうに兩腕をだらりと側面に沿つて垂らして、寝臺の下にころがつてみた悦子の玩具の、フットボール用の大きなゴム毬に素足を載せながら、時々足の毬が熱くなると毬を廻して別な所を踏んでみた。(十五・172)

³⁾ お久という固有名指示する虚構の人物が、虚構のなかで括弧付きの「お久」と呼ばれるとき、さらに虚構性の強いと思われてもいような要の「お久」幻想は、括弧なしのお久の〈から〉を基体に、逆に虚構的限定性の次元を逃れて、〈不気味な〉リアリティーを帯びてはいないだろうか。

⁴⁾ つまり文学史的な意識をもった谷崎の「小説」概念のなかで。

⁵⁾ 東郷克美、「『細雪』試論——妙子の物語あるいは病気の意味」、千葉俊二編、『日本文学研究資料新集』18/谷崎潤一郎所収、有精堂、1990、188-197頁(初出、『日本文学』、1985、2月号)。

⁶⁾ 十五・880。

⁷⁾ 人物的類型として対照的であるだけでなく、あらずじの構成の上でも二人の対照的な物語が同時進行的に描かれている。これを野口武彦は「対位法的構成」と呼んでいる、前掲『谷崎潤一郎論』、237頁。

彼女（雪子）は姉たちがそんな風で氣勢が上らないのと、野村が絶えず向う側からジロジロ視線を浴びせるので、一層きまり悪さうに下ばかり向いて、幅の狭い肩をいよいよ紙羅のやうに縮めてみた [...]（十五・231）

幸子は疾うから裸の背中が見えるやうな、後の割れたワンピースを着てゐたが、七月も廿五六日頃になると、雪子の洋服嫌ひまでがとうとう我を折つて、観世様で編んだ人形のやうな胴替にジョウゼットの服を着始めた。（十五・335）

いずれも、雪子が直接人形に喰えられている箇所だが、どの場合においても、雪子の沈黙と静止が同時に描かれている。三つ目の引用では、彼女の静けさは直接伝わってこないが、その直前の部分で、雪子がいかに瘦せているかが述べられており、物語全体をつうじて、誇張されているとも思えるようなその弱さにもかかわらず、彼女のまるで病気に罹らないという人形のような身体が暗示されている。最近になって多くの研究者の指摘しているように¹⁾、「細雪」は医学小説でもあるかのように多くの病気を挿入し、美しい三姉妹の物語に肉体的な時間を描き込んでいるのだが、そうした人間的な時間の作用とまるで無関係な人形のように、雪子は病気をしない。この雅な、「制度的な美を描く」²⁾物語において、病は「制度を否定するものの隠喩あるいはその身体的表出として読むことができる」³⁾のはもはや疑いようがない。姉妹は、鶴子も含めて、不思議なほど若く、年老らない。なかでも雪子は、婚期の遅れていることを心配される人物として、ことあるごとにその若さを強調される。彼女は「人形」のように変わらないのだ。われわれはここで、雪子に託されていると思われる美を、「制度的」と評するまえに、「人形の美」と注意深く呼んでおきたい。

人形は、人間の玩具であり、無防備に、人の手のなかで弄ばれる。つまり人形は、壊れやすくなくてはならない、というよりも、壊れやすくみえなくてはならない。人形は人間の意志によって作られ、操られるものであり、したがってまたいつでも人は人形を壊すこともできるのだ。無関心さ、不変性、不動性、といった特徴と、壊れやすさを併せもつものが人形であるともいえるであろう。雪子は、姉妹のなかでただ一人、直接人形に喰えられているだけではなく、

¹⁾ たとえば、渡部直己はそれを「穢れ」と呼んで、「遅れ」と「雅」と並んで、この作品のなかで周期的に反復されるものの一つであることを明らかにしている。渡部直己、前掲、160-161頁。外にも東郷克美、前掲や、長谷川三千子、203-204頁。

²⁾ 東郷克美、前掲、197頁。

³⁾ 同、194頁。

これらの特徴をもって描かれている。外見の壊れやすさについては、繰り返し記述されている。これもしばしば引用される箇所だが、

[...] 雪子がまだ息をはあはあ弾ませて、青ざめた顔に無理に笑ひを浮かべながら云つた。彼女の脚氣の心臓がドキドキ動悸を搏つてゐるのが、ジョウゼットの服の上から透いて見えた。（十五・339）

という描写を読むときわれわれは、タッソー館の「青ざめた」蠟人形を思い浮かべずにはいられない。電気仕掛けの眠れる王女が、人工的な微笑を湛えて横たわり、その心臓が服をおして脈打つさまは、生きている人間ではありえない光景であろう。雪子の心臓は、硝子人形の心臓であるかのように、すぐそこで、いまにも壊れ／壊されそうに、あの兎の耳のように「ピクピク」¹⁾している。

妙子は「かつちりとした肉づきをしてゐる」が、「雪子はその反対に一番細面の、なよなよとした瘦形で」²⁾ある。彼女は暑さに堪えられなくなると、和服から洋服にごく短い期間衣替えするが、その姿を見ると貞之助は、

濃い紺色のジョウゼットの下に肩甲骨の透いてゐる、傷々しいほど瘦せた、骨細な肩や腕の、そうつと寒気を催させる肌の色の白さを見ると、俄に汗が引つ込むやうな心地もして、當人は知らぬことだけれども、端の者には確かに一種の清涼剤になる眺めだとも、思ひ思ひした。（十五・171-172）

雪子の瘦せかたは単に極端なのではなく、〈非人間的〉なのだ。それはまるで暑さを感じない人形のような瘦せかたではないだろうか。

人形との形態的類似は瘦せかたにとどまらない。

¹⁾ 十五・49。悦子の「兎の耳」と題された作文と、雪子の漆削に関しては、『細雪』における「物質」ではなく、日本的な「もの」と結び付けて論じた長谷川三千代の分析が（全般的にいささか印象論的で、谷崎の乱用するクリシェの罫に陥りがちな観は免れないが）興味深い。兎の「何かピクピクした奇妙な存在」という作者の言葉を受けて、長谷川は「ここでは輪郭の中に閉じ込められたもののみが「もの」なのではない。むしろ輪郭の外に漂ひ出したものが「もの」なのである」と論じている（前掲、201-202頁）。

²⁾ 十五・43。雪子がいかに瘦せているかについては繰り返し言及されている。たとえば十五・79。

さう云へば彼女の頭の鉢は、毛が豊かなので見たところでは分からないけれども、飛び抜けて容積が小さいのであつた。(十五・464)

「飛び抜けて」という誇張法といい、「容積」という抽象名詞の挿入といい、喜劇掛かった描写のなかに、雪子の人形の〈かたち〉が浮かび上がってくる。また彼女は、意外にも厚化粧をすることがしばしば述べられるのだが、

ほんたうに、これ(雪子)を三十三の厄年の人と見る者はないであろう。細面の、淋しい目鼻立のやうだけれども、厚化粧をすると實に引き立つ顔で、二尺に餘る袖丈の金紗とジョウゼットのオビ間子織のやうな、オビ單衣とオビ襦袢の間着を着てゐるのが、こつくりした樂地に、思ひ切つて大柄なオビ簾目崩しのところどころに、萩と、撫子と、白抜きオビの波の模様のあるもので、彼女の持つてゐる衣装の中でも、分けて人柄に嵌まつてゐるものであつた(十五・553-554)¹⁾

着物の柄や布地についての知識に疎いが、いかにも派手な雪子の着物姿が目につくのはないであろうか。雪子は、折口をはじめに多くの論者も指摘しているように、たしかに「個性のないやうで、三姉妹の中、最根強い性格である。澹泊かと思へば、意外に執拗であり、精神的かと思ふと、思ひがけなく肉體的なところがある。」²⁾しかし对人的にはあくまでも極端なまでに控え目な彼女の全般的なイメージから、ここに描かれた装いは程遠いのではないか。まるで、雛人形か、もしくは浄瑠璃人形のように、見栄えのする、自己主張のある、舞台向けともいえるやうな着物姿ではないだろうか。

雪子のこの一見矛盾するかのやうなイメージは、オビ〈人形〉としての彼女の〈機能〉によって説明される。人形として、彼女は静的なイメージを保たなくてはならないと同時に、〈人形〉としてリアルな存在を表現しなくてはならない。浄瑠璃の人形が、ただの人形にすぎないにもかかわらず、人形使いの肉体を受肉し、〈人形〉となつて「凄味」を帯びてくるように。雪子のこのやうな〈人形〉性を証言する資料がある。「雪」と題された昭和二十三年のエッセーである。そのなかで谷崎は、「雪」という地唄にたいする並々ならぬ愛着を物語っている³⁾。「細雪」のなかでも「雪」は重要な役割をはたしている。舞いを習う妙子が、発表会で舞うのはこの曲である。エッセーを読むと、なぜ妙子が「雪」を舞わなければならなかったのが理

¹⁾ 括弧内の補足は筆者による。

²⁾ 『「細雪」の女』、『折口信夫全集』、第二十七巻、評論篇1、中公文庫、1987、90頁。

³⁾ 「雪」は「蓼喰う虫」にも登場する(十二・108)。

解される。谷崎は「雪」の優れている理由を以下のように説明しようとする。

兎に角にも私は此の曲をきいてみると、限りもなくさまざまな連想があざやかな形を取つて浮かび来り浮かび去るのを禁じ難い。今こゝろみにそれらの連想の糸を繰り延べて、次から次へと現れては消える幻影の一つ一つをとらへて見ると、京美人——ありし日の祇園の名妓たちの顔——庵室——ちりめん——白い肌——涙——おしろい——袂——紫色——古代紫——茶室——孤獨——茶釜の音——切炭の音——薫香——一輪の山茶花等々である。[...] いつも此の曲を聴く毎に眼前に髣髴とするものは、純京風の美女の顔——時としては三十五六、ときとしては四十がらまりに見える、——であり、而も過去のいつの日にか遇つたことのある祇園あたりの名妓の面影である。わたしには又、雪の夜の寒さにふるへながら、夜着の中で眠りもやらず鐘の聲に耳を澄ましてゐる人の、ときどきそつと涙をぬぐふ縮緬の袂が見え、袂の端をつまんでゐる指先の白さが見える。女の顔はどんなに老けて見える時でもまだ残んの香が失せてはをらず、肌の色は飽くまでも白い。女は起きて煙机のやうなものに凭つてゐることもあり、釜を前にして爐のほとりに坐してゐることもある。女の顔や指の白さが見えるとき、何かその白さを引き立て、ある紫の色が見える。[...] 私にはこれらのものが實にはつきりと、我が手を以て觸れるが如く見えることがある。私には又その女が聴き入つてゐる鐘の音(嗟嘆とすれば清涼寺あたりのものであらうか)がきこえ、降りつもる雪にひとしほ底冷えのする冬の夜の寒さが、.....あ、夜着を何枚重ねても足の先が氷のやうになり、鼻のあたまや耳の端が痛いやうなつめたさを覚える京都特有の凛烈な寒さが、ひしひしと身に迫るのが感ぜられる。.....雪が止んだかと思ふと、葛屋敷の庵室の屋根に霰のおとがばらばらとひゞき、女の頬からは涙の玉がほとぼり落ちる。.....凡そ斯様な、あまりにも型に嵌つた古典的な幻想は、それだけとして考へる時現代の人には何の魅力もないかも知れない。しかしたまたま音楽の力でそれが生き生きと、恰も自分の境遇の如くに感ぜられて来る場合は別である。(二十一・377-379)

いかに「雪」への愛着が、因果関係では説明しきれない、まさに〈思い入れ〉と呼ぶに相応しいものであるかが如実に伝わる谷崎独特の文章である。あえて長く引用したのも、谷崎のこの〈思い入れ〉が、雪子のイメージ、いや雪子のプレゼンス〈現在〉と見事に一致するからである。著者自身が「幻想」といみじくも呼んでいるものは、一人の女のイメージにすぎない。しかしこのイメージはまさにイメージの限定性を越えている。最初に「雪」がさまざまな連想をよぶ曲であ

ることが述べられ、連想から連想へと筆が進んでゆく。ところがこうした連想はすべて「雪」の喚起する女人像をとりまく属性でしかないことが次第にあきらかになる。そしてこれらの属性は、純京風美人という総合評価から、紫色¹⁾や色の白さといったディテイルにいたるまで、ことごとく雪子に当て嵌まる。夏の猛暑の際の雪子の洋服姿は、「清涼劑」のように涼しさを運ぶものであることが語られていたが、「雪」の奏でる女人も、冷氣につつまれている²⁾。だがわれわれの注目したいのは、この想像上の女人像と雪子のイメージ的一致³⁾ではなく、その〈人形〉としての性質である。谷崎がここで強調しているものは、幻想のイメージ性ではなく——見えるという動詞が頻出するが——、「これらのものが實にはつきりと、我が手を以て觸れるが如く見える」という幻想の〈現〉性だろう。「見える」ということは「我が手を以て觸れる」ことに等しく、イメージは目ではなく皮膚に根差している。「私」は、皮膚をとおして女の白さや紫という色に接しているのであり、彼女を取り巻く冷氣をおのが耳や鼻に感じる。女のイメージは、「私」が皮膚を重ねるための〈うつつわ〉にすぎず、雪子に〈そっくり〉なこの女人の皮膚のなかで、フィクションにすぎないはずの幻想が、いつしか「生き生きと、恰も自分の境涯の如くに感ぜられて来る」ようになっている。〈人形〉の皮膚の下で、「私」は、「私」の幻想になっているのだ。

「私」を、「私」の幻想のなかに〈うつつし〉てくれる「雪」という曲を「細雪」のなかで舞うのが、雪子と対位法で描かれる妙子であるのは、妙子が、人形としての静的なイメージと矛盾する雪子の影の部分、彼女の浄瑠璃人形のような〈人形〉としての「あざやかさ」と不気味さを表現する人物だからである。「雪」の喚起する谷崎の幻想そのものである雪子自身が、「雪」に〈うつつし〉出される〈現〉を、舞うわけにはいくまい。彼女は皮膚でできた〈うつつわ〉であり、彼女にはみずからを舞うことができない。彼女にはそのような〈みずから〉などない。しかし、「雪」の女人／「雪」子は、祇園の名妓であり、人形のような静けさを湛えつつも、あてやかな衣装を纏い、濃い化粧が似合わなくてはならないのだ⁴⁾。

雪子の人形との関係をさらに追っていこう。

雪子の外見は紙雛に喩えられていた。彼女が最初に東京から帰ってくるのは、節句の日であ

¹⁾ 一つまえの引用で、雪子の着ている着物は「紫地」で、「彼女の持つてある衣装の中でも、分けて人柄に嵌まつてあるもの」である。

²⁾ この女人の聞き入る鐘の音が、「清涼寺」の鐘かもしれないのは偶然ではないのではないか。

³⁾ 類似点はこのほかにも、年令、机に凭れていたりと、坐っているさま、一粒の涙など、事欠かない。

⁴⁾ その濃い化粧（おしろい）のせいで、かの有名なシミが目立つのは象徴的である。シミは、雪子の結婚を妨げるものとして描かれている。シミは、彼女が〈人形〉であることの聖痕なのだ。

る。幸子は「ふつと思ひついて」⁵⁾、関西の節句より一月まえの三月三日に、雪子を喜ばせるために、雛人形を飾る。幸子の考えでは、関西の節句の日までの一ヶ月間ほど、雪子も芦屋に滞在するはずである。雪子はまさに人形の飾り付けられた三月三日に到着する。

「姉ちゃんお節句にやつて来やはつた。お雛さんと一緒やわ。」（一五・204）

という悦子の言葉の示しているように、雪子は、外見的にだけでなく、雛人形にいわば同一視されうる存在なのである。

外見を越えて、雪子はさまざまな細部において人形を暗示する。悦子と隣家のローゼマリーの人形遊びを見て、「ひとり微笑まじさを泳へて、少女達のすることをいつ迄もこつそりと見守つてみた」⁶⁾のも雪子である。そもそもこの小説ではしきりに〈真似る〉ということが問題となるのだが、子供達の描写も多くの場合、〈真似る〉ことを彼らの本質として描いている。東郷克美は、谷崎文学全体をつうじて「子ども」のモチーフが偏在することを指摘して、「谷崎の主人公たちは、すべて遊ぶ人だと断定できる」⁷⁾としているが、彼らの遊びの本質を追究すれば、東郷の主張する「ごっこ」が、渡部直己の提示した「擬態」の問題に帰着することは明らかだろう⁸⁾。たとえば「細雪」では、大人たちもよく〈真似る〉。妙子がもの真似を得意とするのは清水良典も指摘しているとおりが⁹⁾、それも一度のことではない¹⁰⁾。妙子だけではなく、貞之助もカタリナの母の真似に興じ⁷⁾、お春⁸⁾や、舞いの師匠のおさく⁹⁾といった、二次的な人物までが人の口真似を得意とするのをもはや偶然とは言い切れまい。大人たちは口真似にとどまるが、子供たちは仕草や状況までも真似る。「細雪」では、子供たちの遊びがしばしば描かれるのだが、どれも〈真似る〉ことを基盤にした遊びである。ペーターが車掌の真似をして遊ぶ箇所¹⁰⁾がもっとも典型的だが、ローゼマリーが帰国の前夜、悦子の家に泊まり、二

⁵⁾ 十五・203。

⁶⁾ 十五・137。

⁷⁾ 東郷克美、「子ども・遊び・祭り——谷崎潤一郎の快楽」、『國文学／解釈と教材の研究』、1993年12月号所収、55頁。

⁸⁾ 渡部直己、前掲参照。

⁹⁾ 清水良典、「実存と所有の逆説——谷崎文学とメティア」、『國文学／解釈と教材の研究』、前掲号所収、74頁。

¹⁰⁾ 十五・112-113、480、483-484、822等参照。

¹¹⁾ 十五・130。

¹²⁾ 十五・614。

¹³⁾ 十五・264。

¹⁴⁾ 十五・331-332。

人でシーツを被って「ゲシュペンステル」と言ってはしゃぐのも¹⁾。「お化け」のイメージを真似ていると解釈できるであろう。そして悦子はドイツ語を真似てしゃべり、ペーターたちは、幸子や妙子がおさく師匠を「おっ師匠はん」と呼ぶのを真似て、「おっ師匠はん」「おっ師匠はん」と連呼する²⁾。

先に雪子の見守っていた遊びでは、ローゼマリーと悦子が人形を使って赤ん坊の生まれるのを再現する。この遊びにおいてもやはり〈真似ること〉が基本となっている。少女は、人形を使って、生殖と出産の子供なりのイメージをなぞる。人形という媒体を介して〈真似ること〉が遊びの核心を成しているのだ。彼女たちは、男の人形と女の人形を接吻させることによって、生殖行為を疑似演出するが、その際、「チュツ」と舌を鳴らす。そして赤ん坊の誕生をなぞらせるために、「ママの人形のスカートの下から赤ん坊の人形を取り出し」³⁾、「ベビーさん来ました」と口で言う。人形が本質的に不動なものであり、口をきかないということが、この遊びの描写において重要な役割を演じている。人形を媒介して〈真似ること〉場合は、人形を動かし、その台詞や状況説明を口で補わなくてはならない。人形を操る主体は、人形をもってなぞろうとするものに、単なる物真似の場合よりも、一層深く参与しなくてはならないだろう。少女たちのそうした参与を証明するかのように、「二人は雪子に見られてあることに気が付かないで、遊びに夢中になってみた」⁴⁾と記されている。

「細雪」において繰り返し登場する〈真似事〉は、この物語においてもっともユーモアに溢れた場面を構成している。少女たちの人形遊びは、われわれの追跡してきたような〈人形〉の不気味さと一見何ら関係もなく、ただ「微笑ましい」。「細雪」は谷崎の作品において唯一、均衡のとれた幸せを前景に描いている。折口が早くから指摘したように、

「細雪」を見ると、三人の若い女性が、相依る力を以て、希望を世間に寄せてある。何を希ふと言ふよりもまづ、明るい明日を——光りある今日をさながら継ぐ明日を、期待する傾向を示してある⁵⁾

というのが、この小説のもっとも全般的な特徴であるのを忘れてはならないであろう。だがこ

¹⁾ 十五・416。

²⁾ 十五・265。

³⁾ 十五・137。

⁴⁾ 十五・136。

⁵⁾ 前掲、88頁。

れから考察してゆくように、この作品の根幹にもやはり〈人形〉の欲望がはっきりと根差しているのである。〈真似ること〉ということは〈うつす〉こと、あるいは人形遊びの場合のように参与の度合いの強いときは、部分的にでも、〈うつる〉ことを意味する。「細雪」は一方で〈真似ること〉というモチーフを繰り返しながら、もう一方で、〈うつす〉／〈うつる〉こともしきりに問題にする。〈真似ること〉がユーモアをもって〈うつす〉／〈うつる〉ことの明るい側面を浮き彫りにし、この物語の主旋律を織り成す「豊かさと、静かさと、のどかさ」¹⁾にくみするとすれば、〈うつす〉／〈うつる〉ことの暗部もたしかに繰り返し描かれている。その代表例が、とくに近年の「細雪」論で脚光を浴びるようになった病のモチーフである。

先の人形遊びの箇所でも、うわへの他愛のなさに紛れて、不思議な違和感をわれわれは覚えるのではないだろうか。少女たちはあまりに無邪気に、人間のもっとも動物的で謎に満ちた行為を人形に〈うつし〉ている。彼女たちはわざわざみずからの唇で「チュツ」という音を出し、人形のスカートの下から赤ん坊を取り出す。そしてその〈うつす〉ことに「夢中」になっている。この遊びをこっそりと眺める雪子は、未婚の、しばしば聖処女にも睨えられるような淑女であるにもかかわらず、無邪気さのうちに潜む〈現実〉に、その露骨さに、いかなる違和感も感ずることなく、いささかも慌てない。

雪子とは何よりもまず未婚の処女として、永遠の「若さ」として表象される年ごとの時間の循環、時間の同一性の象徴でなくてはならないからである。言いかえれば、年中行事の主催者たる貞之助夫婦は雪子の存在を必要とする。雪子は年ごとに若返るべき蒔岡家の自己同一性を担保する象徴であり、汚すべからず「夢」である²⁾

などといった、雪子を絶対的に象徴化するような言説にわれわれが不信感を抱くのも、少女たちの生々しい〈うつす〉ことの遊びに微塵も動揺する気配のない雪子の、〈人形〉のような〈不感症性〉が、彼女の人形のようなか弱さと表裏一体となっているからである。

病の顔出するこの小説のなかで、雪子は不思議なほど病にたいして〈不感症〉である。彼女の外見的なか弱さは、誇張されていると思われるほど、強調されているが、幸子や妙子、悦子、あるいは副次的人物の板倉が、入れ替わり立ち替わり発病するなか、雪子一人まったく〈無傷〉のまま終わる。病という観点からもっとも重要な人物は、多くの論者の指摘しているごとく³⁾、

¹⁾ 同、83頁。

²⁾ 野口武彦、前掲「谷崎潤一郎論」、238頁。

³⁾ 東郷克美、野口武彦参照。

妙子であるだろう。彼女自身赤痢に罹り、凄まじい様相を呈するだけでなく——幸子の視点から描写される有名な場面がある¹⁾——、物語の最終頁で(雪子の有名な下痢が語られるのと同じ頁²⁾で) ついに死産を経験する。また、彼女の恋人は中耳炎から菌が脚に転移し、凄惨な死を迎える。彼女が洪水の真只中で死の手前まで経験するのにたいして、雪子はその間、東京にいて、まったく「無傷」であることも、「細雪」を雪子と妙子の物語の対位法と見做すための論拠として、しばしば指摘されてきた。だが妙子にまつわる病だけではまだ不十分であろう。長谷川三千代の数え上げているだけでも「脚気、黄疸、皮膚病、流産、大腸カタル、腎臓病、神経衰弱、猩紅熱、中耳炎、脱疽、赤痢その他と、よほど大きな総合病院でなければ処理できない多種多様の病名」³⁾が登場する。このリストの冒頭に、最初の見合いの相手、瀬越の母の秘められた精神病、下巻で二度決行される貞之助夫婦の旅行で、幸子が一度は南京虫による痒みに、もう一度は、汽車で石炭殻が目に入り、折角の新婚旅行を忍ばせる気分影がさすこと、見合い相手の橋寺が薬品会社を営んでいるという事実、お春の不潔さ、さらに、これまでに多く論及されてきた雪子の「シミ」も、病の連鎖のなかに位置づけるべきであろう。

これらの病、あるいは「穢れ」と人物の関係を辿ってみると、妙子の次にもっともよく病気に罹るのは幸子である。正確には、彼女のほうが妙子よりよほど頻繁に不調を来す。また彼女は実際病弱な人物として描写されている。たとえば彼女は冬になると気管支炎を患うので、一ヶ月ほど臥しているのが習慣と化しているような人なのだ⁴⁾。このような幸子が、病気にきわめて「うつり」やすいのも当然だろう。娘の猩紅熱のとき、彼女は母親としては異様とも思われるほど、まるで関与しない。猩紅熱はきわめて「うつり」やすい病気であるからなのだが、雪子が悦子の世話を一手に引き受けるだけでなく、幸子を病室から強行に遠ざける点も注目し得る。悦子は、「母屋との交通を断つやうにした」⁵⁾病室に隔離されるが、雪子は、「自分以外の者が離れの方へ来ることをやかましく云つて、中姉ちゃんには負け易いよつてにと、幸子をさえも病室から遠ざけるやうにした」⁶⁾。とにかく雪子に病は「うつらない」のだ。そして彼女は看護婦⁷⁾であり、悦子の世話だけではなく、鶴子の子供が病気で倒れたときも、

¹⁾ 十五・715。

²⁾ 対位法で描かれてきた雪子と妙子がここで出遭うことは決して偶然ではない。これについては後述する。

³⁾ 長谷川三千代、前掲、203頁。

⁴⁾ 十五・105。

⁵⁾ 十五・490。

⁶⁾ 十五・491。

⁷⁾ このことは小説のはじめの方からすでに強調されている。十五・182-183参照。

看護婦として重宝がられる。「うつらない」というだけでなく、彼女は根が丈夫である。これほど執拗なまでに、病、あるいは「穢れ」のモチーフが、物語の伏線を形成していると思えないほど連綿とつづくなかで、雪子一人、病気をしない。か弱い存在雪子には、壊れやすい人形の「無傷さ」があるのだ。蒔岡家の女性たちを押し付ける例年の脚気、「B足らん」と、結婚すれば治るという処女の印、生理とともに現われては消える「シミ」が、雪子を「穢れ」の連鎖に繋ぎ止めているだけである。

小説末尾で雪子は妙子の赤痢の看護婦として活躍する。その際、「うつる」心配はどこにも描かれない。その反面、雪子は極端に潔癖症でもある。悦子の猩紅熱のときも、お春の無用心さを咎め、隔離を徹底させようとするのは彼女であるし、妹の堕落しはじめて以降、「不健康さ」を誰よりも早く敏感に察知し、妙子のあとには決して風呂に入らないし、彼女の衣服を借りようとしめない¹⁾。それは幸子の推測によると、奥畑に淋病の噂が出て以来のことである。雪子は物語的には伝染病が「うつらない」体であるにもかかわらず、「うつる」ことをもっとも怖れる人物でもある。

雪子は「うつらない」ことを本質とするような「人形」なのではないか。「人形」は主体を「うつし」はするが、「人形」そのものは「うつらない」。雪子が「うつる」ことを厭うのも、自分の「人形」としての役割に気付いているからではないだろうか。雪子が人形に喩えられて描かれているということは、これまでも指摘されてきた事実である。しかしわれわれはその背後に、単なる比喩の限定性を越えて、その「人形」のような輪郭に「現」と充ちてくる主体の欲望を感じる。つまり雪子は、完全に虚構的な人物ではなく、虚構のなかでみずから担わされた役割を知っている、と仮定したのである。雪子は、外見的比喩を越えて、「うつ」の諸現象と深く関係しているのだ。

まず、物語がいかに彼女を「人形」として設定しているかについては、人形の比喩、病気の「うつらない」身体、といった特徴以外にも論拠が存在することを強調しておきたい。「細雪」が、冒頭から鏡を使い、語る主体と人物としての虚構の主体、そして物語を読みはじめるわれわれの主体性を攪乱し、「うつし」／「うつる」ことを虚構の根底に据える作品であるのは、既述したとおりである。鏡もまたこの小説の密かなライトモチーフとして、幸子と雪子の物語の随所に、両者のあいだできれいな対照図を描くような形で、嵌め込まれているのだ。そして鏡に「うつる」／「うつらない」という表象の問題は、語りの問題と密接に関連しており、幸子と雪子という虚構的人物の枠組みを逸脱する。二人の鏡との関係が、二人の語りとの関係に

¹⁾ 十五・716。

直接反映されているのを、以下に検証していきたい。

2 / 雪子と幸子

折口信夫の「『細雪』の女」と題された評論をすでに参考にしたが、雪子という人物に関しても、実に興味深い見解が披瀝されている。折口は、雪子の背後に、「作者の持つ外国文学の造詣」¹⁾の全容を読み取った数少ない論者ではないだろうか。彼女は「個性のないやうで、三人姉妹の中、最根強い性格である」²⁾とされ、欧米語に訳されたときに「彫り深いみじき性格を發揮するだろう」³⁾とまでいわれている。折口はさらに続けて、

これと比べると、前にも觸れた幸子の性格の方が、ありきたりのもの、やうに見えるかも知れない。だが、其は種類の問題よりも、表現の問題である⁴⁾

とし、幸子という人物の創造を「発見よりも貴い」と絶賛している。そして幸子には、「源氏物語」の「紫ノ上 [...] の幻影が見られる」⁵⁾とされるのである。折口はそこで不思議にも「表現の問題」にこだわっている。論の展開の上では全く説明されていないのだが、「表現の問題」は、この評論の前半で繰り返し指摘されている点であり、「細雪」の成立に、現代的な女言葉の関西弁が必要不可欠であったことと、関連していると思われる。なぜそのような関西弁が必要であるのかという点に関しても、折口は十分な説明を与えてはいない。不明な点が多いが、概括すると、雪子と幸子という対をなす人物と、外国文学と関西弁という対がきれいに対応しているのである。

これは発見でなく表現だからである。表現は才能でなく、力量によるからである。雪子を知ることは、寧ろ、西洋人のなかの小説の鬼に任せてよい。が、幸子を表現することは、やはり、日本人の外には望まれぬことであらう。幸子を書く力量が、谷崎さんに充満して来たのは、やはり紫ノ上の影身に添ふものがさうさせたか、どうかは、容易に断言することは出来ない。⁶⁾

¹⁾ 折口信夫、前掲、91頁。

²⁾ 同上。

³⁾ 同上。

⁴⁾ 同上。

⁵⁾ 前掲、92頁。

⁶⁾ 同上。

雪子と欧米語への翻訳、幸子と「源氏物語」という対概念は、直接的にはないが、やはり表現の差に由来するものとして論じられているだろう。そもそも折口が幸子を絶賛する理由とは何であろうか。「『細雪』の女」では、さまざまな長所とともに嫉妬などの欠点も含めた「女らしさ」が、「女としての博さを表す為のものとなった」¹⁾ことが、紫の上の人物としての傑出性として語られ、幸子にそのような紫の上の「幻影が見られる」、と説明するにとどまっている。したがって、われわれも、幸子と雪子の差を——一方が「源氏物語」にあやかり、他方よりも称賛される——、女性像としての「種類」にはなく、人物としての描かれ方にまず求めるべきであろう。言い換えれば、雪子と幸子と語りの関係が顧みられなければならないのである²⁾。

雪子と幸子の人物像としての描かれ方ではなく、この二人の主要人物が、虚構世界のなかにそのつどどのように登場しているのかということを考えなければならないのだ。ところが、この二人の人物の描かれ方が対照的であるの是一目瞭然であり、そのために逆に看過され易い。野口の概括しているように、「細雪」では、「作者はあたかもいかなる分身をも作中には登場させず、終始作中世界の外側にとどまって」おり、その「描写は初めから終りまでほとんど幸子に密着して進められて」いる³⁾、と考えるのが当然とされている。野口はさらにつけて、「出来事の多くは幸子の目を通して眺められるが、またその幸子自身の姿の客観的な描写も随所に顔を出す。いわば作者は幸子の周辺に自在な視点、というよりもレンズの焦点を設定したという具合に、幸子の意識の内と外に自由に出入りして全体の叙述を進める」、としている。野口はそこで中村真一郎の「側写法」という命名に同意を示し、上のような描写法をみずからもまた「側写法」と呼ぶにいたる。中村の提唱した「側写法」とは、次のように説明されるものである。

此の小説で、雪子は最も主要人物であるにもかかわらず、その心理が描かれるのは、実に下巻の第六章になつてからで、それまでは悉く周囲の人達の（就中、もう一人の主役である幸子の）想像といふ形で描写される。読者は様々な雪子の事件に対する反応を、その人物の内部に入つて聞かされることがない。そのやうな方法で主役が描かれると言ふことは、恐らく、他の小説

¹⁾ 同上。

²⁾ 折口信夫がもっとも早い段階の「細雪」論において、「表現」の問題がいかに重要であるか示唆しているにもかかわらず、筆者の読んだかぎりの「細雪」論では、人物（とくに雪子）をイメージとして定着することに性急で、語りの分析と関連づけて姉妹を論じているものはない。

³⁾ 野口武彦、前掲「谷崎潤一郎論」、222頁。

には類がない。ある人物が主役を演ずる事件になると、必ずその人物の気持は省略されてある。”

幸子側にいえば論点をおいた野口の見解と、雪子に焦点を絞る中村の分析を統括したものが、「細雪」の語り論としてもっとも常識とされる説であろう。だが、「側写法」を成立させているものは、語りと人物の特殊な関係である。中村は、語られている事件における人物の胸中が、その人物自身によって語られず、他の人物の視点から描かれることを「側写法」と呼んでいる。だが、他の人物の視点が使用されるということは、語りも事件の主要人物の内部には一切介入しないということを意味するだろう。語りが直接人物を描写するのではなく、別の人物の視点が導入されるからこそ「側写」なのだ。しかしこの事実と語りの不在とを混同してはならない。さらに作者の不在を結論してしまうのはあまりに性急である。「作者はあたかもいかなる分身をも作中には登場させず、終始作中世界の外側にとどまって」いるという断定は、いかなる分析に基づいているのだろうか。

実際、冒頭の分析からも理解されるように、語りは完全に身を隠しているわけでは決してない。一例にすぎないが、語りは、「と、その日の夕方であつた」（十五・680）といった時間的指示をそこかしこに配合し、「今そのあらましを記すと次のやうな譯であつた」（十五・314）¹¹ などのような、物語世界とはまったく時空を異にした説明を頻繁に加える。また、雪子あるいは幸子が、一人で虚構の前景に直接登場することもしばしばある。さらに一箇所、物語が書かれていることに語り自身が自己言及している部分が存在する。物語の下巻で幸子は母の美しい死に様を回想し、四人姉妹の容姿にどのように両親の姿がくうつつてゝいるかに触れる箇所である。

さう云へば、自分が同じ妹のうちでも妙子よりは雪子を深く愛してゐるのは、他にもいろいろ理由があるけれども、此の妹が四人の姉妹たちのうちで誰よりも母の面影を傳へてゐるせみかも知れなかつた。四人のうちで幸子と妙子とが父親似であり、鶴子と雪子とが母親似であることは前に書いたが、鶴子の方は背が高く、全體が大柄に出来てゐるので、顔の感じは京女であ

¹¹ 中村真一郎、「谷崎と『細雪』」、前掲日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、60-61頁（初出、「文芸」、昭和二五年五月号）。

¹² これは妙子による洪水の報告を導入する句である。洪水の起こっているあたりは、家に残され、家族の安否をおそれる幸子の視点が物語を支配しており、洪水の実際の情景は、助けられた妙子が幸子に物語るといふ形で描かれている。このように、物語られる時間と物語る時間の調整をしばしば語り形式で行っており、その際の語りの登場にはいかなる躊躇の痕跡も認められない。たとえばこの例でも、語りの登場がこのように強調される必然性はまったくないのだ。「妙子によれば」、といった簡略な指示で充分であるはずなのだ。

るけれども、母が持つてゐたやうな繊弱さ、たをやかさに缺けてゐる。（十五・606）”

これほど明白な語りの自己言及は、この作品の後も先にもこの箇所を除いてない。野口に代表される「細雪」の語り論は、これを作者のミス、うっかり口をついて出てしまった文句と見做すのであろうか。しかし、幸子の内的独白のなかに唐突と思われるほど突然あらわれる、語りのこの文句が、巧妙に計算されたうへで挿入されていることは疑いようがない。この部分の前後もすべて幸子の自由間接話法で語られているのだが、問題の句では、文のはじまりから「前に書いたが」までが幸子から視点をずらして書かれているだけで（「幸子」自身が名指されているうへに、「父似」「母似」ではなく、「父親似」「母親似」と、「親」が付加されている）、「前に書いたが、」のコンマ以降はふたたび自然に幸子の視点に戻っている。人称的な主語を伴わない「前に書いたが」という文句は、いかにも、注意して読まなければそのまま読み流してしまうほど、語りの登場は〈幸子の語り〉のなかに見事に溶け込んでいるのである。

われわれは谷崎が「饑舌録」や「現代口語文の缺點について」のなかで強調していた主語の欠落をここに想起せずにはいられない。日本語の特色を講義の際の谷崎の論旨の一本やりな調子、〈馬鹿の一つ覚え〉のように分析を省いて繰り返される「主語の欠落」の、フィクションともいえるような万能性が、やっと理解できるようになったのではないか。主語を示さないことによって、このような語りの介入は、「語り手」あるいは「話者」という限定的主体を逃れて、書く主体が無媒介的に虚構世界に偏在することを可能にしている。たしかに主語の省略は、「小説」を書くうへで、虚構と現実、または語る主体と書く主体の関係を変質させるような、核心的な問題なのである。冒頭の分析から抽出された「細雪」の語り論は、語る主体として限定されているのではなく、つまり虚構内において主語として位置づけられるような人称的主体ではなく、虚構世界のすべてを成立させしめるような、書いているということの現在にほかならないのではないか。そこでは、虚構を書いているという現実と、虚構世界は、互いを措いては成立せず、分ちがたく結ばれている。虚構と現実という区分はもはや意味をなさず、不可分な一つの〈現在〉しか存在しないのだ。書いている主体、谷崎は、現実の作家として限定されるのではなく、「細雪」という虚構の時空は、現実世界の限定から逸脱しつつける〈現在〉の可能性に向けて開かれている。虚構もまた、現実の一地点に限定される作品の枠組みを越えて、現実の側からは決して到達されることのない書く主体の〈現在〉に実在してしまっている。

「前に書いたが」という貧弱な根拠しかないのではない。冒頭で幸子の内面に寄り添うよう

¹³ 強調は筆者による。

にしながらもはっきりと現われていた語りは、作品に一貫して、人物の声に声を重ねつつ、みずからは限定的主体として姿を見せることなく、物語を紡いでいる。語りから、主体の人称的限定性が取り除かれ、書く主体が人物の肌身に身を重ねる。現実存在する書く主体は、虚構の登場人物の〈うつつ〉のなかで〈夢うつつ〉を実現する。その〈夢うつつ〉（現実と虚構の〈境界〉）に自己の限定を解き放つこうした事態を、われわれは〈二人称的語り〉と名付けた。そして以下に、この〈二人称性〉が、折口の暗示している雪子と幸子の「表現」の相違に根差していること、虚構的人物自身の主体性に影を落としていることを検証していきたい。

最初にわれわれが思い浮かべるのは、いかにこれら二人の女性が、物語の冒頭において、対照的に登場していたかということである。幸子の登場の仕方については、詳細に言及した。語り、書く主体、そしてわれわれにたいして、均等に〈身近な〉存在として、虚構の〈いま／ここ〉をもっとも限定的にするす会話を発するものとして、幸子は登場している。幸子は物語の前景に位置しているのだ。ところが雪子は、虚構がはじまるとほぼ同時にその名を語らせていながら、なかなか登場しない。彼女は虚構舞台の前景である鏡のまへの幸子のそばにはなく、舞台からは見えない階下にいるのである。しかしそれだけではない。雪子は、〈そこ〉にいないにもかかわらず、冒頭の会話の中心人物である。強調される形で冒頭から限定された虚構の〈いま／ここ〉は、雪子という名のみを語っているのだ。幸子と妙子は、雪子が階下にいることを確認したうえで、雪子を話題にする。幸子という名前の限定的人物が、彼女の発する会話の〈いま／ここ〉に完全に支配され、はやかされているのに対して、雪子は、〈いま／ここ〉にいないからこそ、〈いま／ここ〉に「雪子」という名前の限定のもとで、読者の脳裏にはっきりと印象づけられるのである。

会話は、雪子を主題として、雪子の不在ゆえに成立している。これほど冒頭の中心的存在でありながら、実際に雪子の登場するのは、二十五頁も後のことである。雪子の新しい見合いの可能性について幸子と妙子が話し合っているところに、雪子はまず控え目な登場をする。

樓が聞いて、雪子が廊下から這入つて来たので、ひよつと聞かれたかも知れないと思ひながら、幸子はそれきり口を噤んだ。(十五・28)

最初から、雪子は不透明な人物として導入されている。雪子が妙子と幸子の会話を聞いたかどうかは決して分からないのである。雪子は、はじめから、〈窺われるもの〉として姿を現わしている。

〈窺われるもの〉であると同時に、雪子の登場が、幸子に沈黙を強いている点に注目したい。沈黙は、雪子の小説全般をつうじての特徴である。そして雪子の沈黙にたいして幸子はまさに語る存在である。これは語りの問題と密接に関連している。古くは中村真一郎の論文から、最近の谷崎論にいたるまで、「細雪」がほとんど幸子の視点から語られており、雪子の内面が直接描かれることはほとんどないという点で一致している。この作品のあらすじは雪子の縁談をまとめようとする幸子の物語としてまとめられる。そこに伏線として妙子の物語が均一に絡められている¹⁾。作品の大部分は幸子の視点から語られ、彼女の最大の関心は妹たちを結婚させることであるが²⁾、わけても、先の引用箇所でも明らかにされているように、彼女にとってもっとも大事な妹、雪子の縁談が問題なのであり、したがって物語全体が幸子の目をとおして主に〈窺われる〉雪子の気配に染まっているのは当然の成り行きである。幸子の自由間接話法は、冒頭や先の引用箇所に代表されるように、つねに主語として限定されない語りと声をともにしている。つまり、雪子と幸子の表現の相違は、語りと声を重ねる幸子と、幸子／語りによって語られる雪子という構図であり、〈窺われる〉雪子と〈窺う〉幸子というこの構図が、「細雪」のあらすじを構成しているのだ。

雪子と幸子の描かれ方の相違を考えると、書く主体と直結した語りの存在を無視することはできない。〈二人称〉的な語りの息吹が、作品に一貫して流れているからこそ、雪子と幸子の対照的な表現が可能となっているのだ。語りは幸子とともに、幸子に寄り添うようにして、雪子を〈窺う〉。幸子が雪子の内面を〈窺う〉例は数多い。ここで一つ一つ検証してゆく余裕はないが、一例をあげるならば、雪子が顔のシミをどう感じているかなどについても、幸子は思念を巡らせる³⁾。雪子が本質的に〈窺われなければならない〉人物として構想されているからこそ、語りは幸子と重なることができると同時に、雪子という〈窺うべきもの〉が物語の構造と化しているからこそ、幸子は三人称で語られる人物として存在意義を与えられるのだ。

〈窺われる〉雪子が、幸子という人物よりも根源的なレベルで物語の構造を規定していることは、「細雪」の冒頭の構成において明らかである。上巻の第一章で、幸子は雪子の不在を

¹⁾ この点については、妙子の物語の重要性を、「細雪」が戦時中に書かれたという事実と結び付けて考える東郷克美の見解は（前掲、主に結論部分を参照）、波部直己の「八月十五日」説（前掲参照）につながるものとして興味深い。

²⁾ 「幸子は自分の生活が、内的にも外的にも、如何に二人の妹達と密接に結び着いてあるかを、感じない譯には行かなかつた。[...]彼女はしばしば、真之助のことや悦子のことよりも、雪子のことや妙子のことを心に懸けてある時間の方が多いのではないかと思つて、自ら驚くことがあつた」とまで明言されている（十五・422-423）。

³⁾ 十五・81-82。そのほかにも、幸子が「雪子の顔に現れる反應を窺つた」（十五・22）、「幸子は雪子の顔色を判じながら云つた」（十五・655）という例は夥しい。

確認しながら「こいさん」と雪子の見合いの話をする。最初から雪子の見合いがモチーフとして据えられているわけだが、それと同時に、雪子の不在の重要性が強調されることによって、物語の前景から雪子は遠退き、〈窺われるもの〉に相応しい、謎としての距離が確保されることを見逃してはならない。第二章では、語りと幸子が声を交えつつ（井谷の間接話法も加えながら）物語の主な背景を説明している。この章は、第一章の虚構のくいま／ここ以前背景を説明する機能のほかに、雪子を見合いをあらすじの主要要素として設定する役割も果たしている。三章と四章は、第二章の前景から一歩引いて説明の流れを受け継ぎながら、妙子の物語をあらすじの伏線として導入する。そして第四章の終結部分において、最初の会話のくいま／ここに戻り、ついに雪子が虚構の前景に姿を現わす。「ひよつと聞かれたかも知れないと思ひながら、幸子はそれきり口を噤ん」¹⁾でしなう。五章は、幸子の沈黙を土台にしてくいま／ここにはじめて存在を刻み込む雪子の発話ではじまる。外出（音楽会が目的）前の姉妹の帯遣びと、「B足らん」の注射という蒔岡家の日常的風景が、会話によって描かれる。終りのほうで、二度、雪子の〈窺われるもの〉としての本質が描かれている。ようやく姉妹の支度が整い、いよいよ出掛ける段階になると、井谷から電話がかかってくる（雪子が背景から前景に登場すると同時に、物語のモチーフとしての彼女の見面話話もまた、会話のくいま／ここに組み込まれる）。彼女たちはすでに遅刻しており、幸子は困惑する。ところが「雪子はまるで他人事のやうに澄まし込んであ」²⁾るのだ。井谷は見合いを承諾するかどうかを問い合わせてきているのであり、幸子は時間を懸けて〈窺われるべき〉雪子の気持を確認する間もなく、「承知」を前提に電話を受けていかと念を押す。

「え、やろ、それで」

「ふん」

立つてある幸子には、坐つて下を向いてある雪子の表情を、どうにも読み取りやうがなかつた。

（十五・34、強調は筆者による）

背景において距離を基調に登場した雪子は、前景に現われてその距離を、〈窺われること〉によって確保するのである。

このようにして、物語の冒頭は、あらすじと〈窺われるもの〉としての雪子を、虚構のく

¹⁾ 十五・28。

²⁾ 十五・33、強調は筆者による。

ま／ここにおいてしっかりと結合させ、物語と語りを見事に融合させる。この構成は巧妙としか言いようがない。冒頭¹⁾で、雪子の〈窺われるもの〉としての距離が確実に印象づけられたうえで、第六章において、雪子の内面が語られる²⁾。第六章はふたたび物語のくいま／ここにおける雪子の発話ではじまっているが、雪子と悦子のその会話から、語りが説明の背景へと巧みにわれわれを連れ戻し、雪子の内面をその背景において語る。雪子の内面を描くためには、背景としての距離が、物語のこの早い段階ではまだ必要なのである。と同時に、冒頭の終わった時点で、雪子が〈窺われるもの〉として、その無表情な、人形のような〈外側〉のなかに、〈内側〉を秘めていることが保証されるのだから、実に計算され尽くした構成であるといわなければならない。

なお、この第六章の雪子の内面描写をさらに注意深く読んでみれば、きわめて示唆的な事実が判明する。ここでは、語りは決して、幸子との場合のように自由間接話法などを用いて、雪子と声を合わせることはないのである。内的間接話法（「と思う」によって回収されるような）すらほとんど使われていない。語りが雪子の悦子への愛情を描写し、物語的にそれを説明しているのである。説明のなかで当然悦子の母親、幸子との比較が生じるが、とくに興味深いのは、視点が幸子へと移るとたちまち、語りは幸子と交じり合い、自由間接話法——もちろん、こうした「話法」はすべて西欧語の文法を前提としているために、厳密には「細雪」に應用できるものではない。われわれが自由間接話法と呼ぶものは、間接話法的なのだが、文章があまりに長く幸子の内面の声を響かせ、谷崎の指摘している日本語の特徴上、語彙や助動詞の用い方によって、人物を主語として表わすことなく指示している場合、効果の面からこれを自由間接話法と呼ぶことができるだろう——の長い独白がつづくという点である³⁾。雪子はあくまでも〈窺われるもの〉として語りとも距離を確保し、幸子が登場すると、ともに雪子を〈窺うもの〉として、語りはいつの間にか幸子と見分けがつかなくなるのだ。その証拠が、語彙のレベルに明

¹⁾ 冒頭、インキピットの限定の仕方を、一般的原則に当て嵌めることは困難である（Cf. A. Del Lungo, *Op. cit.*, p.135）。通常のインキピット論から言えば、「細雪」の冒頭は、最初の場面の終わる第七章までとするべきであろう。しかしわれわれにとって重要なのは、語りが幸子から雪子へと移り変わり、第八章の場面とモチーフ（悦子と雪子の関係）へと橋渡しし、最初の場面の中心的話題に、悦子に対する雪子の内面という別要素を導入しするこの時点まで、つまり、上巻の第六章という区切りである。

²⁾ 雪子の内面が語られないとする一般的な「細雪」論は、緻密な分析を怠っている。中村真一郎も、「雪子は最も主要人物であるにもかかわらず、その心理が描かれるのは、実に下巻の第六章になつてからで」（前掲、60頁）あるとしている。たしかに、物語の前景において雪子の内面が語られるのは中村の指摘している箇所が最初であるが、それならそれと付記すべきであつたらう。語りの問題にとって、この差異は、後に言及するように、きわめて重要なのである。

³⁾ 十五・38-39。

白に現われている。雪子の内面についての箇所では、彼女の両親は「母親」「父親」、と呼ばれているのに対して、幸子の箇所では、第三者的な視点を通さない、ただの「父」となっているのである。雪子は〈内側〉をもっているからこそ〈窺われる〉のだが、〈内側〉はあくまでも〈外側〉から描かれ、その中身は〈窺われるもの〉の距離に封じられているかのようだ。

〈窺われる〉雪子こそ、われわれの浮き彫りにしてきた雪子の〈人形〉性を成立させる構造である。〈人形〉雪子を、「細雪」の語りの構造と見做すことができる。雪子の〈内側〉が暗示されるこの部分で、看過してはならないのは、この構造が子供のモチーフを軸に据えているということである。〈真似る〉〈かたどる〉という点で、子供と人形が「細雪」においても密接に関連づけられているのは既述したとおりである。おまけに第八章で語られるように、悦子との関係はまず、悦子の作文と雪子によるその添削だ。作文をつうじて子供は文を書くことを学ぶわけだが、学ぶことは語源的には〈まねぶ〉、〈真似る〉ことを意味する。学ぶことはすなわち、〈似ること〉を目的としているだろう。そして〈人形〉雪子は、作文の先生として、第八章ではじめて虚構の前景に一人で姿を現わしている。ここにわれわれは「細雪」における語りと書く主体の関係の縮図を見ているのではないか。悦子のように、子供のように、物真似を本領とする語りは、雪子の書く／〈真似る〉「大人らしき」作文に近づこうとし、〈似ようと〉する。語りは、悦子とともに、人形で遊び、人形のような雪子をつうじて、大人の世界に近づこうとする。雪子の見合い話しの根底にある、子供を作るという、大人たちのライトモチーフを〈真似〉ようとすることだ。雪子の縁談が決まり、彼女が人形の〈似ること〉から、大人たちの側にまわったとき、物語りは終わらざるをえない。だが、これについてはのちに詳しく考察したい。ここではもう一度、語りと雪子の関係を確認しておこう。

語りは、子供たちと同様、人形で雪子をなぞろうとする。人形のような雪子を語りは〈窺う〉。〈窺われる〉雪子は、その語りの作文を添削する。悦子の寝付いたのち、虚構の前景にひとり、枕元スタンドの明かりのもとで、「足子」の二字を消す雪子は、「主体」という二文字を「細雪」において伏せる、書く主体になぞらえられるのではないか。つまり〈似ること〉の〈人形〉、雪子は、「細雪」の語りを支配し、書く主体と直接的な関係を結んでいると考えられたいだろうか。言い換えれば、「細雪」を書く主体は、〈人形〉への「ゆゆしい」みずからの欲望を、主体から解き放ち、雪子を〈窺う〉という語りの構造にその危険な欲望を委縮させていると考えられるのである。語りはおもに幸子をつうじて雪子を〈窺う〉のだが、それも「細雪」の構成を規定する雪子の縁談をめぐる、彼女の気持を〈窺う〉のである。その雪子は、幸子の娘、悦子と〈真似〉の関係にある。ところが雪子は、幸子たちの母親に、姉妹のなかでもっともよ

く〈似ている〉ことが繰り返し言及される。悦子が幸子に〈似ている〉とはどこにも記されていないが（すくなくとも病弱で、病気がうつりやすく、不眠症の傾向があり、堪え性のないところは似ている）、物語の前景においてつねに登場する幸子／悦子という母子と、物語の背景を支配する母／雪子（幸子に対して雪子は病気をせず、不思議なほど病気のうつらないたちで、人形のように無関心／無神経であり、寝付きがよく、その雪子が母に〈似ている〉ことが言明されている）という母子の二重構造が存在するのは明らかだ。

母は死者である。宮内淳子の指摘しているように¹⁾、二人の際立った死者が「細雪」に登場する。それは姉妹たちのこの母と、物語最終頁で生まれると同時に死んでいる、妙子の死児である。この児は不気味なまでに美しく、

その髪は濃く黒く、顔の色は白く、頬が紅襷を呈してあて、誰が見ても一と眼であつと嘆聲を擧げたくなるやうな兒であつた。三人（幸子、雪子、妙子）は次々にその赤ん坊を抱き取つて見た……。まあ、まるで市松人形のやうな、……と、幸子は云つたが、その蠟色に透き徹つた、なまめかしい迄に美しい顔を視詰めてみると、板倉だの奥畑だの、恨みを取り憑いてあるやうにも思へて、そつと寒気がして来るのであつた。（十五・880）²⁾

この市松人形のような死児は、姉妹の母親の死に際の描写と奇妙なまでに符合する。

「……」母はその病氣（肺病）でありながら、臨終の際まで或種のなまめかしさを失はなかつた。顔色も白く透き徹るやうになつた。……と、幸子は云つたが、その蠟色に透き徹つたもの、手足にしまひまで艶々しさが残つてあつた。（十五・604）³⁾

そして母の死に顔もまた異様なまでに美しい。ただ、母は〈人形〉の呪縛とは無関係であり、ゆえにその美しさは、呪いを思わせる妙子の恐ろしい死児とは逆に、「洗ひ浄められたやうな感情」を呼び起こし、「音楽的な快さを伴ふ悲しみ」（十五・605）を催させる。母は、「細雪」の本質であると思われる〈人形〉への欲望の根源にいて、最初の〈人形〉の魅力を発揮するのである。母にもっとも〈似ている〉雪子が、〈窺われるもの〉として物語の中核を成し、人形の特質を兼ね備えているのも当然だろう。

¹⁾ 宮内淳子、前掲、204-212頁。

²⁾ 括弧内の補足は筆者による。

³⁾ 括弧内の補足は筆者による。

〈人形〉への欲望を読み解くまえに、もう一度幸子と雪子の表現の相違に立ち戻りたい。というのも、われわれの主張しようとする『細雪』の本質とは、書く主体と語り（あるいは一般的には語る主体）の特殊な関係に根差しており、この作品の語りが、主語として出現することなく、人称的限定を受けずに淀みなく語りつづける点にかかっているからである。つまり、〈窺われるもの〉としての雪子と、彼女を〈窺う〉幸子という語りの構造があるからこそ、語りは幸子に寄り添い、幸子に〈くうつり〉ながら、みずからの姿を〈くうつし〉出すことなく、『細雪』という物語を語りおこせられるのである。

幸子が〈語る存在〉であることについては後述するとして、雪子が〈語らない存在〉として強調されている点を確認しておくべきであろう。雪子はものを云わない。あるいはものを云わない存在として描かれている、といったほうが正確かもしれない。会話の多いこの作品において、雪子の「台詞」は乏しいだけではなく、彼女の無口であることが繰り返して指摘され、その無口ぶりが彼女を〈窺われるもの〉として、『細雪』の構造の中核に据えるのである。雪子は「幼い時分から辛抱強く、どんなつらいことがあつても口には出さない」（十五・194）。「口数の少い、あるのかあないのか分からないやうにひっそりしてある雪子」（十五・474）はけれども、「黙つて、何でも自分の思ふこと徹さな措かん人」（十五・243）¹⁾でもある。彼女は幸子に見合いへの意志を尋ねられるたびに、

「ふん」

と云つたきり後を云はないので、（十五・237）

幸子は彼女の「顔色を窺ひながら」（同上）話しを進めるしかない。雪子の台詞は実に多くの場合、この「ふん」に、あるいは蒔岡家の外であれば、「はあ」²⁾に尽きるのである。蒔岡家のなかでさえも口に開けない彼女は、家の外に出るとまるで唾のようになるのは、どの見合い相手との交渉でも明白なだけではなく、見合いの場面以外でも、彼女はものを云わない。たとえば下巻で、雪子は妙子の付き添いの役を買いながら、奥畑とうまくコミュニケーションがとれずにごちなく過ごし、「レベッカ」の読書にひとり引きこもる雪子の様子が想像されるよう物語られている。それはまるで病的ですらある。彼女は、幸子たちが大いに期待した橋

¹⁾ 強調は筆者による。

²⁾ 見合いの席で、彼女はつねにほとんど口をきかず、質問されても、「はあ」とうつむいて答えるだけで、いつも幸子が彼女の言葉を継ぐのである。たとえば、十五・578。

寺との縁談も、しゃべれないことによって破談にってしまう。幸子がちょっと外出しているあいだに、橋寺から雪子に電話がかかる。彼女はその電話に出たがらず、というよりもおそらくは出られず、幸子を呼びにやらず。幸子は呟きに、

まづいことになつたと思つた。雪子の電話嫌ひは一族の間では有名になつてゐるので、めつたに彼女に懸つて来ることはなく、懸つて来てても大概誰かに代つて買つて、餘程のことでなければ自分で出（十五・682）

ないのだ。雪子は無口なだけではなく、しゃべれないのである。まるで子供のように³⁾しゃべれないのだ⁴⁾。そしてまさに、彼女のしゃべりかけることのできる家の外の者とは、隣家の子供だけである⁵⁾。

雪子はしゃべらず、子供と特殊な関係にある。彼女と悦子の関係は、どこか歪んでいるとさえ思われるほど、密接である。婚期が遅れ、難しいことをいっていられなくなった彼女は、見合いの相手に子供がいてもいいと思うようになるが、それはあくまでも悦子と同じくらいの年頃の女の子でなくてはならない。また彼女の寝るところは、悦子のとなりに定まっている。悦子も悦子で、「雪姉んちやん」なしでは眠れなくなっている⁶⁾。雪子と子供の間はこれにとどまらない。彼女が一人でいるところが描かれている箇所は、『細雪』をとおして六箇所あるのだが、そのうち最初の四箇所はどれも子供と関係している。まず、先にあげた「ウサギノミ」を添削する場面と少女たちのママゴトを眺める場面がある。三つ目の場面は、東京から初めて戻ってきた雪子が、芦屋到着の晩に、悦子のとなりのいつもの寝床に入ろうとするときのもので、四つ目は、ベータアールを中心に、隣家の子供たちと悦子の車掌さんごっこを見守る箇所である。一つ目と三つ目では、雪子が一人でいることは、悦子の眠りによって保証されるように描かれていると思われる。それはまるで、子供の眠りが、普段〈窺われるもの〉として不透明な雪子の〈内〉なる沈黙を、充実した〈内側〉として充たしているかのようだ。すくなくとも、彼女の〈しゃべれないこと〉は、これらの場面でいかなる不透明さも伴っていない。四つ目の場面に共通しているのは、雪子が子供といることによって、無口な〈窺われるもの〉であ

³⁾ 「インファンス」（本論256頁参照）。

⁴⁾ 雪子を〈敬う〉ことに関しては、幸子と変わらない貞之助は、この電話の対応に立腹した橋寺に宛てた詫言のなかで、「女があつて歳になつて満足な挨拶一つ出来ない」と云ふことは、何としてもふつ、かの至りで」（十五・696）としている。

⁵⁾ たとえば、下巻で雪子は悦子のお伴をして、ベータアールに東京観光をさせる。

⁶⁾ 雪子が東京の鶴子のところに行ってしまうと悦子は神経症に罹る。

ることをやめ、完全な〈内側〉をもって描かれている点である。二つ目と四つ目の場面では、雪子が子供の遊びを一人眺めているという状況が語られているが、この遊びの本質は〈真似〉、〈うつす〉ことである。悦子の眠り、子供の〈うつし〉遊び、〈うつ〉の現象に立ち会うときにのみ、雪子は一人にいるかのように描かれるというのは偶然ではないだろう。四つの場面では、あまりに短い三つ目の場面（芦屋に久しぶりに帰還した晩の）を除けば、かならず、子供という雪子に、「ひとり」という副詞が当てられている¹⁾。そしていずれの場合にせよ、彼女は束の間、〈窺われるもの〉としての、人形としての本質を失い、充ち足りた人物として、ただ描かれることに満足する。この充実が、決して彼女の内面が描写されることによって表現されているわけではないのは示唆的である。

たとえば、赤ん坊の誕生を人形に〈うつす〉少女たちの遊びを見て、

矢張お腹から生まれることを知つてあるのだと思ひながら、雪子はひとり微笑ましさを休へて、少女たちのすることをいつ迄もこつそりと見守つていた（十五・137）²⁾

とあるように、彼女は、〈子供〉の〈現〉をそのまま〈うつし〉出す。〈現〉を〈うつし〉出すことのできる時にのみ、雪子はひとりの主体として描かれうるものとなるという事実は、われわれの予測してきた雪子と語りの関係を検証してくれる。普段語らず、ただ人形のように無口で無表情な雪子は、ひとりの存在としては、〈うつし出すもの〉なのだ。つまり、幸子の声に〈うつり〉ながら、〈人形を窺う〉という、「細雪」全般の語りの構造は、人形に〈現〉を求めており、この欲望の影には、主語としての限定を必要としない語りを書く主体が潜んでいるとしか思われぬのである。この人形は〈人形〉にはかならない。虚構のなかで〈人形〉を設けることによってこの現実の主体は、みずからの限定性を払拭し、その〈人形〉の内側に完全に取り込まれる。虚構と現実が〈人形〉の〈かたち〉／皮膚を機に、入れ子状に交差してしまうのだ。このような〈人形構造〉を必要とした書く主体、谷崎は、人形に虚構と現実の〈境界〉を求め、人形の見えない〈内側〉にみずからの右手を忍ばせ、「細雪」という物語を語るのである。人形はあくまでも虚構のなかの雪子なのだから、その〈内側〉で、彼女にみずからの肉体の〈現在〉を与える（谷崎は『饞舌録』のなかでそれを「肉體の假托」と呼んでい

¹⁾ 「何だかひとり可笑しくもなつて來るのであつた」（十五・48）、「雪子はひとり微笑ましさを休へて」（十五・137）、「雪子は[...]、ひとりテラスの葭簾張の下へ出て、白樺の椅子に掛けた」（十五・231）、いずれも強調は筆者による。

²⁾ 強調は筆者による。

た）現実の書く主体は、現実の側からすれば、もはやかぎりなく虚構的な存在であると言わなければならない。現実の側からだけでは、この書く主体は、もはや主体として限定することのできない〈夢うつつ〉の存在であろう。

結論を急がずに、雪子がいかに〈うつし出す人形〉として構想され、〈人形〉の〈ゆゆしさ〉の掘曳する〈うつる〉ことの領域を、みずからは〈うつる〉ことなく、ただみずからの輪郭／皮膚のうゑに〈うつし出す〉ことによって、その呪縛を解く役割を担っているかを明らかにしたい³⁾。なぜならば雪子はどうしてもなく〈健康〉なのであり、彼女を中核に据えた「細雪」という物語も、折口の指摘しているとおり、幸せへの希望を表面に漂わせているのだから。

雪子の〈健康さ〉、未婚の処女の〈清さ〉に対して、この作品の〈不潔さ／穢れ〉を担っているのは、これまでも言及してきたが、雪子と「対位法」で描かれる妙子であるのは疑いようもない。中村真一郎が、ブルーストを嫉妬せしめるような描写として引用していることで有名な箇所²⁾、赤痢で面変わりした妙子の幸子による描写は、まさに彼女を〈不潔なもの〉として描く³⁾。また、幸子は、雪子が、妙子の〈不潔さ〉にだれよりもはやく気づき、いつからか妙子のあとの風呂には入らなくなっていたことに、そのとき思い当たる。病気に罹りやすい幸子は、健康／不健康という尺度では、二人の対照的な妹の中間に位置している。病の〈うつらない〉雪子と、この物語のなかでもっとも恐ろしい伝染病の〈うつった〉妙子のはざまで、幸子はさまざまに〈小さな〉（赤痢に比すれば）病気に見舞われる。清さ／不潔さという観点からも、既婚者である幸子は、処女と未婚の母となる二人の妹のあいだに在らう。雪子が、少女たちの人形によるお産ごっこを〈うつし出し〉、妙子が呪われた「市松人形のやうな」死児を産む間で、幸子は〈普通〉の流産を経験する。幸子は、人形のような〈健康〉な雪子の前景の物語と、人形を作る〈不健康〉な妙子の背景としての物語⁴⁾のあいだを、つまり「細雪」を語るのだ。二人の妹の形成する、〈人形〉の明暗の間隙を、幸子は主語として分節されない語りに〈うつって〉、物語る。書く主体は、〈人形〉への欲望を二人の対照的な人物に分割し、幸子の妹たちへの〈身近さ〉を纏い、語りをつうじて〈人形〉のなかに右手を忍び込ませるのだ。

幸子に寄り添うことによって、語りは「小説」を書くことの限定的主体性の問題から自由に

¹⁾ 彼女の顔の皮膚のうゑに周期的に〈うつし〉出されるシミは、彼女にも肉体があることを物語ると同時に、彼女の処女としての〈清さ〉の証でもあるのだ。

²⁾ 中村真一郎、前掲、63-64頁。

³⁾ 十五・715。

⁴⁾ 「細雪」の主題である雪子の結婚を難しくしているのは、妙子が一番最初の原因であるとされているのを忘れてはならない。そして最後について御牧との結婚がまともにつつあるときも、これを破綻させうる危険の一番あるのは、妙子の物語である。

なる。日本語の主語の省略という特徴を利用して、谷崎は語る幸子に〈うつつり〉、語らない雪子に〈のりうつられる〉。書く主体は、〈人形〉の欲望に身を任せ、雪子という語らない存在を物語の中核に据え、幸子と〈二人称的〉関係を結ぶことによって、語りを〈うつつる〉ことの自由へと解き放つのだ。それは、幸子の視点だけでなく、さまざまな人物の視点に〈うつつて〉語る自由であり、意味を成さないことの自由である¹⁾。

「細雪」では物語の全体が、この「会話」の構造をなしてある。見た目には会話の形をなしてあまいところでも、作者は登場人物のかけに隠れ、人々のその時の気がかりと気遣いを借りて言葉をすすめてゆく。したがってどの人のどのような気がかりとも無縁な「客観的描写」なるものは「細雪」にはない。²⁾

長谷川三千子のすぐれた論文では、語彙が違うにせよ、この語りの自由が着目されている。これは、

地の語りの文章を、常に幸子の、あるいは貞之助や妙子の、間接語法を駆使した語り口が覆い、方言やオノマトペやあだ名や、それら話し言葉の生地へ差し戻すような運動性が、「細雪」の記述には取りついている。その意味で「細雪」とは、一小説家の語りの文体が作り上げた作品というより、語り手に取りついたさまざまな声が聞き分けられ、模倣され、また相互に語り伝えられる、交響楽的な「トーキー」の世界なのである³⁾

という、「語り」の問題を前面に出している清水良典の指摘とほぼ同一の見解と見做していいだろう。

〈人形〉への欲望は、〈一人称〉または〈三人称〉として分節されざるをえない西歐的〈小説〉のナレーションに、〈二人称的〉な語りという日本語固有の可能性を与えている。〈人形〉への欲望はつまり、書く主体の限定性を虚構のなかで解放する役割、現実と虚構の限定的関係を無効にし、〈境界〉の〈現〉を実現する役割をはたすものでもあるのだ。書く主体が〈人形〉への欲望を、虚構の中核において構造化することによって、語りは主体的限定性を逃れて〈うつつる〉ことの無限定性へと開かれる。〈人形〉の〈二人称性〉とは、二十世紀初頭の日本にお

¹⁾ 本論219頁参照。

²⁾ 長谷川三千子、前掲、214頁。

³⁾ 清水良典、前掲、74頁。

いて、「小説」を書く際の、虚構と現実の限定性、主体の問題が、日本語の特質と出会う地点なのである。西洋と東洋、より正確には、西洋と日本、「小説」の言語を規定する関東と、〈うつつる〉言語を話す関西の対立、外国と日本、「レベッカ」のような「小説」と源氏のような「物語」、人形を作る妙子と人形のような雪子、活動的であった父と、死に様しか描かれない母、それらすべての明確すぎるほど分かりやすい対立図式は、根源的な未分節の領域、〈対立〉という分節の手前にひろがる、〈二人称的〉欲望の領域を背景にはじめて、生き生きとした現実味を帯びて、無味乾燥な図式から、物語の豊饒へと変貌する。〈人形〉は、人形のモチーフという虚構と、現実における書く主体の現実を、その無表情な輪郭／皮膚の〈現在〉において混交させてしまうのだ。

人形のような雪子は、〈窺う〉ことを促し、〈二人称的〉欲望の発露する物語の場所として構想されている。人形のような、中身の無い、あるいはすくなくとも中身の見えない、雪子という〈かたち〉の背後には、〈うつつる〉ことへの主体的欲望が読み取れるのである。それは、〈うつつる〉欲望であり、〈人形〉の〈うつつわ〉を現実と虚構の〈境界〉として利用し、主体の限定性を、虚構における主体性に〈うつつし〉入れる、書く主体まで遮られる欲望であるはずだ。雪子は、主体の限定性の消滅する〈現〉に、虚構的枠組みを与えて、主体と二人称的欲望の、はてしなく〈うつつり〉ゆく力のうえにまたがる〈かたち〉を作っている。

だからこそ彼女自身は決して〈うつつらない〉のだ。幸子が、〈窺われるもの〉として構想されている雪子を〈窺うもの〉となっており、雪子の〈かたち〉をめぐって書く主体の声となっていることは、すでにみてきたとおりだが、この声は、幸子から、つまり幸子という雪子に対する対構想を軸に、ほかのさまざまな人物の声に〈うつつる〉語りを展開させるにいたっている。清水の言葉を借りれば、幸子は、「交響楽的な「トーキー」の世界」の中心に据えられている。彼女は、雪子が〈うつつらない〉のに対して、まさしくこの作品の語る存在、〈うつつる〉存在であるはずだ。

雪子に病気が〈うつつらない〉のに対して、幸子はすぐ〈うつつる〉ことに関しては既述したとおりである。また、〈うつつる〉ことの欲望を露にする子供の存在が、つねに雪子の存在を伴うのに、この物語の前面を支配する幸子は、子供とはむしろ疎遠な人物として描かれている。悦子をめぐる幸子と雪子の対立は、そうした〈うつつる〉の次元にたいする、両人物の対照的な位置を象徴しているだろう。ところが二人の〈うつつる〉／〈うつつらない〉という特徴は、物語のなかで、より直接的に表象されている。構造としての雪子と、語りとしての幸子という対位法は、この作品の所々に詰め込まれた鏡のモチーフにおいて、もっとも具体的に表現されているのだ。

冒頭の鏡が、いかに重要な役割を果たしていたか思い出してみたい。幸子が、自分を鏡に〈うつし〉ているのだが、その特定されていない「自分」が、〈二人称的〉空間を形成するべく、鏡に〈うつる〉のだ。厳密に虚構世界を限定する『細雪』の冒頭において、主語のいるべき場処に無限定の空間が穿たれ（主語の遅延によって）、そこに〈身近さ〉を求める〈二人称的〉語りの忍び寄る余地が生まれる。幸子は、冒頭から語りとともに語る存在として浮かび上がってくる。そして彼女は、小説全般をつうじて、鏡に〈うつる〉人物なのだ。『細雪』の中巻も、幸子が鏡の中で自分の顔を確かめることから始まっている。

幸子は去年黄痘を患つてから、ときどき白眼の色を氣にして鏡を覗き込む癖がついた [...]

(十五・247)

幸子が鏡に自分を〈うつし〉て自身を確かめるのは「癖」にまでなっているのだ。この癖は病を媒介に、『細雪』における反復のテーマと結び付いており、その意味でも、やはり〈うつ〉の領域に属している。ここでも幸子はやはり去年の黄痘から丁度一年後に、同じ病に罹るのである。数多くの論者の指摘している、「B足らん」や雪子の顔のシミも周期的な病として、反復の時間を構成し、毎年、細部まで前年と同じように繰り返される、有名なお花見や、姉妹の〈病的〉な若さといったモチーフに連なる。そこでは「穢れ」と「清さ」が、完全に〈似ること〉への欲望をどうにか制しながら——たとえば、有名な花見の場面で、幸子と悦子は、去年撮ってもらったのとまったく同じ場所で、同じポーズをして、同じ写真を撮影しようとする¹⁾——、反復しつつも、雪子の結婚へと向けてわずかに変化してゆく大きな時間の流れのなかで同化しているといえるだろう。

幸子は、上巻の終りでも、病に合わせて鏡を覗いている。彼女は流産をし、体調を崩す。

[...] 長いこと風呂へ這入らない顔や襟頭を簡単に洗つたゞけで、鏡臺の前に坐つて見ると、いかにも貧血してゐるのがよく分る色つやをしてゐ、我ながら妻れが目立つてゐることを感じた[...] (十五・222)

流産は物語終末で妙子によって繰り返されるだけでなく、前兆もなく幸子を訪れ、不意に彼女を泣かせる思い出として、何回も作品のなかに挿入されている。まるで自分を鏡に〈写し〉、

¹⁾ 波部直己、前掲、163-164頁参照。

〈映る〉ことが、そのまま時間の中で〈移る〉ことであるかのように、幸子は鏡に〈うつる〉のである。

しかし幸子が鏡に〈うつる〉モチーフが、物語られている時間の流れを〈うつる〉ことの〈現在〉にもっともあからさまに統合しているエピソードは、彼女が貞之助と泊まったフジ・ヴィウ・ホテルで、魔法鏡に〈うつった〉自分の姿を夫に見せてはしゃぐ箇所であろう。

魔法鏡の外側のつやつやとしてゐるのが凸面鏡の作用をなして、明るい室内にあるものが、微細な物まで玲瓏と影を落してゐるのであるが、それらが一つ一つ恐ろしく屈曲して映つてゐるので、ちやうど此の部屋が無限に天井の高い大廣間のやうに見え、ベッドの上にある幸子の映像は、無限に小さく、遠くの方に見えるのであつた。

「ほら、此處にあるあたしを見て頂戴。……」

幸子がさう云つて、首を振つたり手を挙げたりすると、凸面鏡の中の彼女も違かな所で首を振つたり手を挙げたりする。その映像で見ると、彼女は水晶の珠の中に棲む妖精か、龍宮の姫君か、王宮の王妃のやうにも見えるのであつた。

貞之助は妻のさう云ふ子供じみた所作に何年ぶりかで接した氣がしたが、夫婦は云はず語らずのうちに、もう十何年前になる新婚旅行當時の氣分に復つてゐた。さう云へばあの時は宮の下のフジヤホテルに泊り、翌日蘆の湖をドライブしたりしたので、環境の類似が自ら二人を昔の世界へと呼び戻したのであつたかも知れない。(十五・772)

幸子はこの箇所においてまさに〈うつる〉ものとして現れている。彼女は鏡のなかに〈うつった〉自分のために、〈うつる〉自分のために、わざわざいろいろな所作をしてみせる。彼女の視線は、鏡のなかの自分を凝視して、〈うつる〉自分をなぞっているはずである。幸子は〈うつる〉自分を〈うつす〉。〈うつる〉幸子が、お伽話しの人物に見えるのなら、幸子もまた子供っぽくなる。まるで、現実の彼女、つまり鏡の前に立っている彼女よりも、鏡のなかに〈うつっている〉彼女の方が先行して存在するかのようだ。鏡の虚構との類似は、いうまでもなく、お伽話しの人物との比較によって保証されているだろう。鏡という虚構のなかの幸子は、現実の幸子を操って、「子供じみた所作」をさせる。雪子とは対照的に、子供との関係がもっとも希薄な幸子は、〈うつる〉ときに、子供のようになり、〈うつす〉のである。現実と虚構の間で、幸子はただ〈うつる〉。彼女にはもはや限定的な主体性などなく、〈真似〉て〈うつる〉子供の〈二人称的〉な自我しか残されていない。〈うつっている〉自分のためにさまざまな動

作をくうつすことは、そのまま、鏡の外にいる幸子と、その背後に控えているもの、貞之助、そして物語の〈現在〉と皮膚を接している者に、くうつる〉自分を「指し示す」こととなる。「細雪」という虚構のなかで、鏡にくうつる〉幸子という鏡の外の現実と、くうつった〉幸子という鏡の中の「お伽話し」のような虚構の世界が分離し、鏡の中は、「細雪」という虚構の中にさらなる虚構的空間を作り出している。「ほら、[...]見て頂戴」、という虚構のくいま／ここをのしるす言葉とともに、くうつる〉幸子は、鏡を媒介に虚構と現実を入れ子状に通底させる。われわれは虚構のなかの人物、幸子と一緒に、虚構のなかの鏡にくうつる〉お伽話しのような映像を見る。そこにくうつされ〉ているのは、虚構のなかに立つ幸子だが、その虚構性（つまり「細雪」という小説の虚構性）は、虚構（「お伽話し」）として鏡にくうつる〉ことによって、いつしか現実の位相へと裏返っている。「細雪」という虚構世界と、それを読むことによってその背後に立つわれわれは、この虚構的鏡（それは虚構のなかで語られている鏡である）にくうつされ〉ることによって、現実——それが依然として「細雪」という虚構のなかの、括弧付きの〈現実〉であるにしても——く移し〉変えられているのだ。鏡に向かう幸子は、幸子という限定的人物であることを越えて、くうつる〉存在として、鏡の表面において、虚構と現実を交差させる。その表面が凸面であり、鏡にくうつる〉ものが歪んだ遠近法に律せられ、お伽話しのような世界をくうつし〉出してしまうことも、虚構と現実が、もはや絶対に従属的な模倣のヒエラルキーから逸脱してしまったことを、雄弁に物語っているであろう。

同時に、くうつりゆく〉時間も鏡の作用をつうじて、反復へと注ぎ込み、くうつる〉ことの〈現在〉にくうつし〉出される。「夫婦は云はず語らずのうちに、もう十何年前になる新婚旅行当時の気分に戻つてゐた。さう云へばあの時は宮の下のフジヤホテルに泊り、翌日霞の湖をドライブしたりしたので、環境の類似が自ら二人を昔の世界へと呼び戻したのであつたかも知れない。」「環境の類似が」反復の原因ではないことを強調しておこう。新婚旅行の過去が甦る直接のきっかけは、あくまでもくうつる〉幸子にある。鏡にくうつる〉ことにくうつつ〉を抜かす彼女が、過去の「気分」を「呼び戻し」ている。幸子がくうつるもの〉として構想されているからこそ、時間のくうつりゆき〉もまた、鏡の〈現在〉にくうつし〉出されるのだ。言い換えれば、幸子が一人で存在しているのではなく、語りと特殊な関係を結んでいるからこそ、時間のくうつりゆき〉まで鏡の〈現在〉に描き込まれるのだ。この部分では、三人称を明確に分節する語りが見れている。「夫婦」という総称のもとに幸子と貞之助を視野のうちに収めることのできる語りである。だが、「首を振つたり手を挙げたりすると、凸面鏡の中の彼女も遠かな所で手を振つたり挙げたりする」という、まさしく鏡にくうつつて〉いる箇所の現在形

に注目したい。この現在は文体に変化をもたらし、「であつた」の繰り返しの単調さを回避する。だがそれだけでは説明が不充分であるだろう。なぜまさにこの一文だけが現在形で書かれなければならないのか。

東郷克美も渡部直己も、「細雪」の物語っている時間が、この作品の執筆時間と同じ六年間であることの意味を暗示している¹⁾。だが彼らの暗示的な言葉よりも、長谷川三千子の分析に耳を傾けたい²⁾。彼女の引用している部分は、われわれの問題としている箇所ではないが、同じように、語りのなかに「車は来てくれないし」という現在形を登場させている。彼女の例のほうが、現在形がさらに〈喋り言葉〉になっている分だけ示唆的であるが³⁾、ここではその結論のみを参照したい。長谷川は、この部分を評して、「書く者が書かれてあることについて直接気づかつてあることを示す言葉である」としている。

このやうな文章では、文章に描き出された時間を歩ませるものと、文章それ自体を歩ませるものが同じである。時間を歩ませるものは時計の針ではなくてそれを気遣ふわれわれの気がかりだからである。[...]そして文章がその気がかりに同化することによつて、その同じ時間が文章をおし進めてゆく。⁴⁾

ここで長谷川は、「主体」や「語り」という言葉を用いずに、われわれの問題としている次元を見事に言い表わしている。さらに彼女はこのような文章を、「客観的描写」からかけ離れたものとし、「『細雪』の文章では、作者の姿はかき消えてある。それも「客観的描写」のやうに場面の外にかくれるのではなく、場面の内側に消えてある。そのことによつて、時間は文章の外を流れるのでもなく、文章と共に取り残されるのでもなく、読む者と共に現にいまこの時間となる」の指摘している。長谷川は寺田透の「細雪」評を引いて、次のように結論する。

したがって「細雪」の現実には決して「亡びしものは懐しきかな」風の喪失感が漂つて」な

¹⁾ 東郷克美、前掲、197頁。渡部直己、前掲、167頁。東郷は「奇しくも」という形容詞を使い、渡部は、その「奇しさ」を、「同じ六年」と傍点を振ることによって表現している。いずれにしても、両者がこの一致の重要性に充分気付いていることは疑いの余地もない。しかし一方が「奇しい」という曖昧な形容詞に頼り、他方が「パラテキスト」的な要素を導入せずには表現しきれなかったものこそ、この作品のくうつ〉の本質を構成しているのである。

²⁾ 長谷川三千子、前掲、213頁。

³⁾ 彼女はいみじくも「くれない」という部分に傍点を振っている。

⁴⁾ 同上。

どもない。たしかに作者は、現実の生活の内から失はれてしまった。あるいは失はれつつあるものと呼びもどそうとこれを書いたのかも知れず、或る意味ではさういふ「喪失感」をどこかその発端にもたない文学作品はあり得ないとも言へる。しかし「…」追憶が追憶でしかなくなり、「亡びしものは懐しきかな」と眩くのは、やうやく夢が醒めかけたときなのである。「細雪」の夢は醒めない。夢それ自体が現実の形をなすことで、眠ることなしに入り込むことができ、醒めることなしに出て来ることのできるのが、「細雪」の世界である。¹⁾

長谷川の論が優れているのは、具体的な分析をしたうえで、論を「作者」という限定的な個人の主観のレベルでまとめず、「細雪」という物語が、書く者の主体性を越えて、本来の主体の生息地である〈夢うつつ〉の〈境界〉地帯を〈うつし〉出していることに注意を向けているからである。上の引用部分でたとえば、長谷川自身の論が主張されているところでは、「作者」という言葉が回避され、「細雪」が主語となっているのに注目すればいい。そして、彼女が〈うつつ〉の地平とは無関係に導き出した「細雪」論は、結局この物語を〈眠り〉に喰えるにいたっている。

遠回りをしたが、われわれの問題にした鏡の箇所の現在形の意味する時空が、おおよそその全容を明らかにしはじめたのではないだろうか。書く主体は、〈うつつ〉幸子とともに、物語られる時間のなかに位置している。いや、書く主体と、〈うつつ〉幸子だけがここにいるのではない。書く主体は姿を現わしているわけではないし、幸子もただ無邪気にみずからを〈うつし〉しているだけである。けれども、〈うつつ〉幸子をつうじて、虚構のなかに〈うつし〉出された鏡には、〈現在〉が〈うつつて〉しまっているのだ。「ほら」とその鏡像を指し示す幸子の声に乗せて、書く主体とわれわれの〈うつつ〉ことへの欲望が〈うつつて〉いるだろう。そして逆に、幸子の〈うつつ〉を抜かず姿に見入るわれわれは、主体のいわば源泉にそこで出会うのである。主体が、人称として分節される前から——鏡に〈うつつて〉いる〈私〉、書いてある〈私〉、あるいは読んである〈私〉として明確に見分けられるような主体はここにはない——、「首を振つたり手を挙げたりすると」「首を振つたり手を挙げたりする」〈うつつ〉ことの〈現在〉に立脚しているのを、われわれはみるのである。

〈夢うつつ〉の〈境界〉は、〈現在〉としてしか存在しえず、そのような〈現在〉はまた、主体なくしては考えられない。換言すれば、主体とは、〈夢うつつ〉の〈現在〉でしかありえないのだ。しかしここで、われわれも谷崎も、人称として分節されているだけでなく、現実

¹⁾ 同、216頁。強調は筆者による。

という限定的世界のなかで、厳密に規定された主体を既知としてしまっていることを忘れてはならない。〈うつつ〉ことの〈二人称的〉（つまり〈私〉が〈あなた〉）であり、〈あなた〉が〈私〉であるような欲望のみの闊歩する、楽園的な〈現在〉だけに生きているわけではないのだ。これは、虚構のなかに据えられた現象にすぎない。たしかに、現実においてわれわれは、いまだにこうした主体の根源的な〈現在〉を数多く生きている。しかしそのとき、われわれの慣れ親しんだ、限定的主体としてのわれわれは、限定性を破綻させるような〈現在〉を、認識することすらできない。認識が、みずからに思い描いてみせることであるとすれば、認識を、内なる表象化作用と見做すことができるであろう。つまり、この〈現在〉が虚構のなかに表現されているということは、内なる表象をへて、外在化されていることを意味する。ところが、それは決して表象の限定性の内に書き込まれているのではない。そもそも、表象されてしまえば、〈現在〉はもはやありえない。「細雪」の〈現在〉は、あくまでも、主体の運動として作用するよう、仕組まれている。つまり、主体への疑問が、虚構のなかで受肉し、現実化しているのだ。このような〈現〉化は、書く者／作者が、〈うつつ〉ことへの欲望を強く感じた上で、虚構を書くということを意識化し、疑問視していなければ決して起こりえなかったであろう。つまり虚構と現実の〈境界〉において、書く谷崎の潜在的欲望、〈うつつ〉ことへの欲望が、自由な発露を見出したのである。それが、〈うつつ〉幸子という装置なのだ。

〈うつつ〉幸子だけでは、「細雪」は成り立たなかったはずである。それでは幸子は、つねに鏡の前に位置していなくてはならないことになってしまう。あるいは、幸子が一人称で語る物語、という可能性もなくはない。しかしいずれにしても、「細雪」のような広がりのある作品は望めなかったであろう。〈うつつ〉幸子は、素直な媒体である。それは、書く者の〈二人称的〉欲望を直に〈うつし〉出す。だが谷崎の〈うつつ〉ことへの欲望は、〈人形〉の「奇しさ」の呪縛ときわめて近いものであることをわれわれはすでに知っている。〈うつつ〉ことを深めれば、あるいはその欲望を人一倍強く感じる者であれば、それが主体を脅かす力であることを知らずにはいられまい。〈うつつ〉現在においてこそ、根源的な主体が位置しているのだが、その主体は、主体として〈在る〉と同時に、はやくも〈二人称〉に、別のものに、〈なる〉のである。〈うつつ〉現在においてこそ主体は、〈うつつ〉として、みずからの輪郭を把握する。だが、〈うつつ〉の呪縛が強ければ、あるいは限定性の作用がある一線より希薄になり、主体が限定性のもとに再統合されなければ、主体は〈うつつ〉ことの終りのない作用に、主体性をことごとく剥奪されてしまいかねない。〈人形〉の近親相姦との「ゆゆしき」関わり合いは、そのような主体の崩壊を意味している。みずからにとって一番〈身近な〉肉親が、もっともく

つり) 易いものであるのは自明の理である。主体は〈うつ〉の次元とともに生きながら、主体でありつづけなくてはならないのだ。

幸子の素直さだけでは、物語は成立しない。なぜならば、〈うつる〉ばかりの現在には、もはやいかなる主体も立ち上がりえず、いかなる形も表わしえなくなってしまうからだ。〈うつる〉ことを、現在として作用させ、〈境界〉的な〈現在〉とあらしめるには、物語という形式は、必要不可欠なのである。〈うつる〉ことは、主体を主体として成立させる瞬間である。主体は主体以外のものになりそうになる。その瀬戸際において、主体なのだ。主体と、主体ではないもの、この〈境界〉こそが重要なのであり、〈うつる〉こととはまさにその〈境界〉の〈現在〉なのである。〈うつる〉幸子だけでは、〈うつる〉ことの〈境界〉性は一元的にしか成立せず、やがて消し去られてしまうだろう。しかし谷崎の欲望は、あくまでも〈境界〉の危うさを必要としている。〈うつる〉ことの、主体にとっての生産的な側面だけでなく、自己破壊を促しかねない脅威が、谷崎の欲望を奮い立たせる。彼の欲望は、書くことの〈現在〉において、人形のような雪子、〈うつらない〉雪子を必要とするのである。

〈うつる〉ことの近親相姦との背中合わせは、子供を作ることにしてもっともわかりやすく理解されるであろう。他人の空似でなければ、親と子こそもっとも〈身近〉であり、〈似ている〉。新しい生命を作るという、主体のもっとも主体的な行為がまた、主体の主体性をもっとも脅かす危険を孕んでいる¹¹。作品を〈作る〉にあたって、谷崎は、主体のそのような根源性にまで遇っているのではないだろうか。彼の有名な「母への思い」も、限定的個人谷崎が、彼の〈個人的〉な母親に恋い焦がれているのではなく、〈母〉という〈うつる〉ことの根源性への欲望なのではないか。〈母〉とは、みずからの肉体を分けて、〈うつし〉て、〈作る〉、主体の根源的姿である。そして〈女〉とは、物語を〈作ろう〉とする〈男〉谷崎にとって、いずれ〈母〉となりうる、〈うつすもの〉として欲せられたのではないか。谷崎の晩年の作品、『夢の浮橋』は、このような危険な欲望を直接的に表現している。タイトルや、冒頭に掲げられた歌が、明白に告げているように、この物語は、藤壺と源氏の近親相姦ならざる近親相姦を土台に、〈うつる〉ことの呪縛を追跡し、宇治十帖の〈人形〉の呪いを表現しているのだ。〈うつる〉ことの生産的な側面を担う光源氏の物語と、その暗部を綴る宇治十帖を、〈うつる〉

¹¹ 親は自己を子に〈投影〉してしまう。子は子で、親からみずからの主体性を引き離し、確立するのに——引き離し、確立できるものであるとして——、さまざまな困難を克服しなければならない。精神分析が主体の形成過程において鏡像段階をとくに抽出するのも、主体にとって〈うつる〉ということが、いかに主体の根源性を構成しているかを証明するものでしかない。そして〈うつる〉ことの原形は、誕生の謎、親子の〈うつり〉合い／〈うつし〉合いの謎に求められるべきものなのだ。

ことの主体にとっての根源的な危険にまで遇って、谷崎は見事にそこで統合している。『夢の浮橋』における〈母〉は、〈女〉であり、〈うつる〉ことを体現して〈母〉となり（「私」、糾の二度目の母は、実母にそっくりになることによって、母——糾の息子、武の¹¹——となる）、糾を武にそっくり〈うつす〉のである。

〈男〉は、人形使いが人形に肉体を仮託するようにしてしか〈うつらない〉。『源氏物語』や『夢の浮橋』は、〈うつる〉〈女〉を媒介してはじめて〈うつる〉〈男〉を描いている。その意味からも、両者ともに男を主人公とした物語である。ところが『細雪』の主役はすべて女である。〈女〉が主人公となるには、女は、〈人形〉のように〈男〉谷崎の主体性を脅かさなくてはならない。言い換えれば、〈うつる〉〈女〉、幸子だけでは、物語は〈作られ〉えない。『細雪』には、人形のような雪子が必要不可欠なのである。そして雪子自身は決して〈うつって〉はならない。雪子が〈うつって〉しまえば、その人形のような胴体のなかに仮託された〈男〉谷崎の肉体、その右手が、露出してしまふからである。『細雪』を書く〈男〉は、〈作る〉ことの〈現在〉において〈母〉を希求し、みずからの肉体を仮託するための〈人形〉を必要とせざるをえなかったのだ。

〈うつる〉〈女〉幸子が、人形のような〈うつらない〉雪子の内面を窺うという構図自体が、〈作られた〉語りと〈作る〉書き手の関係をそのまま物語っている。語りは〈人形〉の魅力に囚われ（幸子は亭主や娘よりも妹たちのことを気に掛け、その妹たちのあいだでも、雪子がお気に入りである）、書き手は人形を操る、あるいは人形のなかにみずからの主体性を仮託し、隠匿する。語りは〈うつり〉、書き手は〈うつらない〉。幸子は鏡に〈うつる〉が、雪子は鏡に決して〈うつらない〉。より正確に言えば、雪子はみずからを鏡に〈うつして〉見ないのである。物語のはじまりに近い部分で、彼女は井谷の美容室でたしかに鏡に映っているが、彼女は自身の姿に目を向けてはいない。

雪子が [...] ドライヤーを被せられてある姿が、鏡に反射して二人の方へまともに見えてきた。井谷のつもりでは、ドライヤーを被つてあるから當人に聞える筈はないと思つてあるのらしいけれども、二人がしゃべつてある様子は雪子の方にもよく見えてきて、何を話してあるのか知らんと、上眼づかひに、じつと此方に瞳を据ゑてあるらしいので、幸子は唇の動き工合からでも推量されはしないであろうかとハラハラした。(十五・54)

¹¹ 秦恒平、前掲書を参照。

視線は、力業ともいべき語りの声の混合と同時に、巧みに鏡の表面において交差する。語りは井谷、雪子、そして幸子の声を交えながら、鏡に〈うつった〉こちらを〈窺う〉雪子を、鏡の上で〈窺う〉幸子の視点へと、帰着する。雪子は、みずから目のまえに〈うつっている〉自分を完全に無視している。彼女は鏡のなかまで、あくまでも〈窺われる〉存在として登場しているのだ。それはまさに人形が鏡に映っている状態と同じであろう。

これに続く箇所、雪子は化粧部屋で、見合いにでかけるまえの身支度をしている。その場で彼女は始終鏡のまえに坐っているはずなのだが、彼女自身はやはりみずからの鏡像を見てはいない。雪子が鏡に向かっているのが最初にわかるのは、「幸子ははつとして、鏡の中の雪子の顔色が直ぐに變つたのを見て取」（十五・55）るからである。そして数行後に、「鏡を視つめたまゝの姿勢で雪子が云つた」という記述があるが、ここでも彼女が鏡の中にみずからの姿を確認しているかどうか定かでないばかりではなく、雪子の憤慨に「ハラハラ」する幸子の視線の緊張に律せられた簡略な表現となっている。つまり、鏡に面することによって雪子は幸子に背を向け、彼女の憤慨を一層強調していると思われるのだ。こののち、ほぼ四頁のあいだ、雪子は始終鏡に向かっていると思われる。というのも、59頁で、「急に雪子の聲が鼻にかゝつて、涙が一滴鏡の面に影を曳きながら落ちた」という記述があるからである。会話にはさまれた静かな描写が、無言の雪子の濃密な〈現在〉を喚起している。この一文では、「鏡の面に」の「に」が、「影を曳きながら」にかかっているのか、「落ちた」にかかっているのか、文法的には実は決定しきれない。常識的に、雪子のまえに立っている鏡台の鏡なのだから、「に」は「影を曳きながら」にかかり、「涙」は鏡に〈うつって〉見えるものであると考えられねばならないはずだが、一読しただけでは、むしろ涙は雪子の鏡像のうえに落ち、鏡の表面の均一性を破壊しているように読めるのではないであろうか。雪子はみずからの鏡像を見ず、鏡のなかに描かれないという意味においてのみ〈うつらない〉のではなく、ただ〈うつる〉ことの均一性に、無言の波紋を投げかけている。〈空洞〉の人形雪子が、鏡に〈うつって〉しまえば、〈うつる〉ことの〈境界〉性はあつという間に破綻し、〈うつる〉ことは、主体の源泉から一変して、非主体的な、〈非人称〉の単調な運動に変貌してしまうだろう。雪子が〈うつる〉ことは、雪子の〈人形〉性が、限定的な表象の均一性に封じられてしまうことを意味するのである。〈うつる〉ことは、表象の限定性のうちに書き込まれてはならないのだ。〈うつる〉こと自体が鏡像を結ぶことは、イメージの限定性を肯定する、無限に増殖可能なマス・プロダクションへと方向づけられている。それは、言語、つまりは主体を軸に展開する文学とは正反対の方向であるだろう。

雪子が鏡像を結びそうになる場面が一つある。上の二箇所雪子が結局鏡に〈うつらない〉のは、彼女の視点で語られる語りが存在しないからであるのは、もはや明白なのではないか。鏡をまえにしても彼女はやはり幸子に〈窺われる〉人形として描かれている。ところが、雪子の〈人形〉性は、物語のあらすじの展開と反比例する。換言すれば、彼女の縁談のまとめへと向かう物語のなかで、結婚する〈女〉へと近づいてゆくにしたがって、雪子の〈人形〉性は希薄にならざるをえない。雪子が鏡像を結んでしまうのであれば、〈うつる〉ことにその生産的側面を取り戻させるには、〈空洞〉の雪子のなかに潜んでいる書く者の手が顕れるしかないはずである。上の二つの場面が物語の冒頭部分近くに配置されているのにたいして、雪子が鏡像を結びそうになるのは「細雪」下巻、彼女の縁談のまとめ二つまえの見合いの直後である。そこで雪子をはじめて〈窺われるもの〉であることをやめ、中村真一郎も指摘しているように、はじめて「その心理が描かれる」⁹⁾。雪子の一人で登場する場面は「細雪」のなかで六箇所であると上述したが、最初の四箇所はすでにみてきたようにいずれも子供の〈真似ること〉＝〈うつすこと〉を傍観する雪子を演出し、雪子自身の内面が描かれることはなかった。残りの二箇所の一つ、これから問題とする場面では、はじめて語りは雪子の〈内側〉を語る。そしてそこで雪子は鏡像を結びそうになるのだ。〈人形〉雪子が、〈うつる〉ということは、彼女自身が鏡に〈うつる〉自分を見ることであり、それは語りの上では、彼女自身が彼女の視点の内側から語るという形式をとることを意味するだろう。つまり幸子によって〈窺われる〉のではなく、語りが直接彼女の内面を〈窺〉わなくてはならない。雪子がひとりでないくは、幸子に〈窺われる〉人形のような雪子の、鏡に〈うつる〉余地はないのだ。そして実際、語りがひとりである雪子をはじめて〈内側〉から語ろうとしたときに、雪子は鏡に〈うつろう〉とする。〈うつろう〉とするが、〈うつれない〉で終わる。

澤崎との見合いは結局、蒔岡家側がはじめて劣等感を覚える見合い経験となるのだが、その帰り、雪子ひとり、幸子たちと別れて東京行の汽車に乗る。語りはまず、皆とともに芦屋に帰れず、ひとり東京に向かわなくてはならない彼女の重い気分を描いている。寝付きがよく、どこでもすぐうとうとすることのできる雪子が、はじめて寝ようとして眠れない。このような事態は、小説のなかで後にも先にもない。彼女は、

[...] 巧く眠れず、少しとろとろしか、つては直ぐ眼を覺まし覺ましたが、それも三十分ほどの間で、辨天島を過ぎた頃にはすっかり眼が覺めてゐた。彼女はちやうどその少し前から、

⁹⁾ 中村真一郎、前掲、60頁。

向う側の四五側隔てた席に、此方に向けて腰掛けてある男の顔があるのを知つてゐたが、實はその顔が自分の寝顔にまともな視線を注いであるらしいのに気が付いて、それではつと眼を覚ましたのであつた。(十五・589-590)¹⁾

「その顔が自分の寝顔にまともな視線を注いであるらしいのに気が付いて、それではつと眼を覚ましたのであつた。」傍点を付した文章の終り部分の描く事態の奇妙さに注目したい。「自分の寝顔」が見られていると感じることほど、〈内面的〉な感覚はないのではないか。しかし、さらに執拗に考えてみれば、このような感覚は一体本当にありうるのだろうか。たしかにわれわれはたとえば電車などのなかで、半ばうとうとしながら、人の視線を感じることができる。そして上の文章の前半はそうした状況を示唆している。ところが、問題の箇所では、はっきりと「寝顔」と書かれている。「眠っている自分にまともな視線」が注がれているのではない。そのうえ、「自分の寝顔」に注がれる視線を感じてはじめて「はつと眼」が覚めるのだ。「はつと」眼を覚すような瞬間は決して覚醒ではない。うたた寝にせよ、「はつと」する瞬間にはたしかに眠っているはずである。だが何が眠っているのか。雪子という主体は本当に眠っているのだろうか。「自分の寝顔」が見られていることを感じることで、つまり、「自分の寝顔」を見ることのできるような雪子は、眠っているといえるのだろうか。むしろ、眠っているのは雪子という〈人形〉で、その〈かたち〉のなかで「雪子」という主体がここではじめて「はつと」眼を覚していると考えべきではないか²⁾。「雪子」は〈人形〉雪子のなかで眼を覚すものでありながら、〈人形〉雪子の「寝顔」を見ることができるのである。「雪子」は〈人形〉雪子の〈内〉と〈外〉の両方にまたがっている。そして彼女は、物語のなかで唯一この箇所、一方的に〈窺われるもの〉であることをやめ、〈窺われ〉つつもみずからも〈窺うもの〉となっている。男と彼女は、互いをアイデンティファイしようとして、しばらく〈窺い

¹⁾ 強調は筆者による。

²⁾ この眠れる雪子は、川端康成の「眠れる美女」を想起させる。しかし川端の作品では、眠れる人形のような女を見つめる老人が語り手であり、彼女たちの主体的内面を想像するという構図に対応して、彼女たちが主体として目覚めることは決してない。現実と虚構を通底させるような主体はそこには描かれておらず、〈男〉と〈女〉の〈境界〉も、〈境界〉としてではなく、不動の限定性として機能している。「細雪」の〈男〉／書く手が、〈人形〉としての〈女〉のなか存在しようとするのにたいして、「眠れる美女」の〈男〉／語り手は、〈女〉を実際に所有できなくとも、みずからの意識のなかで幻想として結局所有しているのではないか。つまり、「細雪」の〈男〉は〈女〉という幻想になろうとし、〈男〉と〈女〉の関係を攪乱することを試みているのにたいして、「眠れる美女」の〈男〉は〈女〉という幻想を所有しようとし、所有という旧来の〈男〉と〈女〉の関係を想像の空間にまで持ち込んでいるにすぎない。

合う〉。雪子のほうが先に、相手が自分の最初の見合い相手、豊橋の三枝であることを思い出す。男も、「うすうす見當が付いて來たらし」(十五・591) いのだが、「それでもなほ、半ば疑ふものゝ如く、此方の隙を窺つて」(同上) いる。「男は恐らく、彼女が老けてしまった、めに不審を抱いてあるのではなくて、彼女があの見合ひの當時と大して變はらない若さを保ち、今も令嬢風の装ひをしてゐる點を訝しんでゐるのではないであらうか」(同上)。眼を覚した「雪子」は、自分の〈人形〉としての〈かたち〉を心得ている。人形は年取らず、結婚して子供を〈作る〉肉体をもたない。

眼を覚した「雪子」は、三枝をアイデンティファイし、〈窺うもの〉である必要を感じなくなると同時に、〈人形〉雪子へと、その〈眠り〉へと戻っていかうとする。「雪子」の視線は、こちらを〈窺う〉男の視線を頼りに、次第に〈人形〉の形のなかへと収斂してゆく。彼女は、男の疑いの理由が彼女の変わらない若さにあることを願ひ、

自分がつい昨日も、あの時から引き續いて何回目かの見合ひをしたところであり、今日はその帰途であることを思ひ、もしその事實を此の男が知つたらと思ふと、自ら身が凍むやうな気がした。それに生憎と、今日は一昨日と違つて、餘りばつとしない色合の友誼を着、顔の拵へも至つて粗末にしてゐるのであつた。彼女は汽車旅行をすると人一倍容色が衰れるたちであることを自分でも知つてゐるので、何度か顔を直しにたちたい衝動に驅られたが、でも此の場合、此の男の前を通つて洗面所へ行くことは勿論、そつとハンドバッグからコムバクトを取り出すことさへも、弱味を見せることになるのが厭であつた。(十五・591-592)

雪子はここでひとえに、昔の自分を反復しようとしている。永遠に変わらない人形の若さを我がものにしたいという願ひは、結婚へと向かう数々の見合い物語である「細雪」よりもまへの時間に遡ろうとすること(物語は三枝との見合いの次の瀬越とのはなしからはじまる)を意味し、度重なる見合いのはじまるまへの処女／人形／雪子を標榜する。度重なる見合いは雪子の人形性が少しずつ侵食されていく過程であり、結婚へと向かう物語の時間そのものであることが、雪子の焦りのなかに如実に物語られているのだ。この定式が、眠れる〈人形〉雪子の〈かたち〉において明示される瞬間は、コンマに扶まれ強調される「でも此の場合」と、物語の〈いま／ここ〉を指す「此の」という指示形容詞の反復によって、克明に刻まれなくてはならないであろう。目を覚してしまった雪子は、〈人形〉に必死になって戻ろうとする。このとき彼女は鏡に〈うつろう〉としているのである。ところが雪子にはそれができない。彼女は〈人形〉

の自分でであろうとして、〈人形〉のように昔と寸分も違わない自分に似ようとし、〈うつろう〉とする。鏡に自分の変化を認める幸子（凸面に歪んだ自分の姿や、黄疸に色変わりした自分の顔を彼女は確かめる）とは反対に、雪子は〈うつる〉ことが〈移る〉ことであるという矛盾を理解せず、〈うつれない〉。雪子はすでに〈人形〉という姿に〈映って〉しまっているのだ。彼女は〈映って〉しまっており、物語がみずからの〈人形〉としての輪郭を侵食していくこと、彼女自身が結婚へと向かう時間の流れのなかで〈移って〉いることを理解できない。雪子は矛盾である。彼女は〈人形〉というイメージに〈映らなくて〉はならないと同時に、そのイメージを限定性の法則から解放するために、〈移ろわなくて〉はならないのだ。雪子は、虚構の限定的表面においては〈映らない〉存在でありながら、虚構の時間の流れにおいて、物語において〈移る〉のである。

『細雪』のなかで、雪子の内面がその〈内側〉から語られる唯一の箇所だ。雪子は、〈人形〉の眠りから目を覚まし、物語の時間を一瞬のうちに凝集させる。しかしその瞬間を〈うつさない〉ことによって、語りは雪子の〈かたち〉のなかに潜む書く主体を匿したまま、『細雪』という〈人形〉の眠りを妨げることなく、語り続けうるのである。長谷川三千代の言葉をもはや単なる印象批評とは読めない。

「亡びしものは懐しきかな」と呟くのは、やうやく夢から醒めかけたときなのである。『細雪』の夢は醒めない。夢それ自体が現実の形をなすことで、眠ることなしに入り込むことができ、醒めることなしに出て来ることができるのが『細雪』の世界である。¹⁾

しかし本当に最後まで『細雪』の眠りは覚めないのだろうか。

雪子を虚構の前景にひとりで登場させる六つの場面の最後のものは、一瞬のことではあるが、物語のさらに終りに近い部分で、彼女に橋寺から電話のかかってくる箇所である。物語のなかではじめてまともになる橋寺との縁談を、雪子が無口であるがために、結局破綻させてしまう電話である。幸子の留守中に電話がかかってくるわけだが、お春が取り次ぎに雪子の部屋に上がっていくと、彼女は「ひとり二階で習字をしてある」²⁾。「ウサギノミミ」の添削と合わせると、六つの場面のうち、二つも、書くことと関係している計算になる。しかも、彼女

¹⁾ 長谷川三千代、前掲、216頁。

²⁾ 十五・680。

は実際に自分で文章を〈作って〉書いているのではない¹⁾。〈人形〉は〈うつし〉こそすれ、みずから〈作り〉はしないのだ。雪子が子供を〈作らない〉永遠の処女のごとく描かれているように、けれども彼女が、書かれたものを〈なぞる〉者であるのが強調されている。雪子の存在は書くことと深く交わっており、それを〈うつし〉出している。また、習字は、〈人形〉浮舟の入水後の、小野の山里でのひっそりとした時の過ごしかたであることを想起させる。『夢浮橋』の最終巻の前の巻は、その名も『手習』である。そこで浮舟は、生き返ったものの〈夢うつつ〉²⁾の時間を生きながら、「思ひあまるをりは、手習をのみたけきこと」³⁾にしている。雪子のなにも言わず、習字をするさまは、口を堅く閉ざしてしまった〈人形〉浮舟の姿をそのまま〈うつし〉ているのではないだろうか。

しかし上の箇所は、厳密には、雪子のひとりで現われる最後の場面ではない。最後の場面は、まさに物語の終結であるだろう。御牧との縁談がついにまとなり、結婚式へと向けて雪子が貞之助と幸子に伴われて上京するところで『細雪』は終わっている。その汽車のなかで、雪子は状況的にはひとりではないはずだが、読者にはそうとしか思えない風に描かれている。

「[...] 雪子はひとしほ、貞之助夫婦に連れられて廿六日の夜行で上京することに極まつてからは、その日その日の過ぎて行くのが悲しまれた。それにどうしたことなのか数日前から腹工合が悪く、毎日五六回も下痢するので、ワカマツやアルシリン錠を飲んで見たが、餘り利きめが現れず、下痢が止まらないうちに廿六日が来てしまった。[...] 下痢はどうとうその日も止らず、汽車に乗つてからもまだ續いてゐた。

(をはり) (十五・881-882)

有名な『細雪』の結語である。虚構の終わりという、現実と虚構の〈境界〉において、〈作る〉書き手は、〈人形を作る〉妙子に人形のような死児を虚構のなかで産ませ、〈作られた〉語りは、物語の同じ最終頁で、〈人形のような〉雪子の下痢を語って現実にも果てる。雪子が、〈人形〉であり続け、その内実のない〈うつろ〉な胴体に、書く〈男〉の無骨な手を匿しおおせるためには、雪子が子供を〈作る〉ような状態になつてはならないのである。雪子は、〈うつる〉こと自体を〈うつす〉、鏡のような人形でなくてはならず、彼女が、子供たちが人形で子く作

¹⁾ 雪子は姉妹のなかでも筆無精であるとされており、実際、芦屋からの手紙になかなか返事をよこさない。彼女は自分で文章をほとんど書かないのだ。

²⁾ たとえば、手習、六・298。

³⁾ 同、329。

り)をく真似る)のを、微笑みながら見守りつづける、馬女の人形であるかぎりは、く作られた)語りは、く作る)書き手を忘れて、物語を語り継ぐことができるのだ。だからこそ『細雪』は、雪子が、子をく作る)く母)となるための結婚へといたるまでの物語でなければならない。『細雪』を、く人形)からく母)への「夢の浮橋」に見立てることは、いまや容易であろう。結婚の手前、雪子がく作る)く母)となる可能性の開けた瞬間に、く作られた)語りの虚構性が逆に、雪子のく内側)に透けて見えはじめる。く男)の右手は、雪子というくからだ)から、雪子という一個の肉体をついに作り上げたのだ。く作る)く男)は、く作る)く母)となった雪子の身体から離れなくてはならない。それは、誕生の痛みにも似た瞬間だろう。雪子のく空)であったく内側)が、肉体を授かり、下痢をする。

視点を逆に虚構の側に据えれば、雪子の下痢はく二人称的)欲望に対する主体の反逆として読めるであろう。く人形)として構想された彼女は、物語の末尾にて、はじめてみずからの肉体性を露にする。物語は終わる。く人形)のくかたち)に、虚構と現実を入れ子状に錯綜させる物語が終わる。物語の終わりもまた、虚構と現実のく境界)である。雪子は、く人形)としてくうつらない)く身体)を限定性の法則に律せられた虚構の表層に浮かべながら、物語が物語られることによって、時間の流れをく移ろい)、物語の時間という肉体をいつしか獲得していったのだ。彼女はもはや、彼女を描く者の手をみずからのくうつろ)な胴体に胚胎した、く不感症)のく人形)ではない。雪子の身体は、時間という肉体の重みにたわみはじめる。雪子の身体は受肉し、雪子は時間を刻む主体となる。虚構と現実のく境界)において、彼女の下痢は止らない。『細雪』を閉じ、現実へとふたたび戻されてゆくなかで、肉体を授かった主体の、誕生の痛みはもう終わらない。

本論中、分析対象としてとりあげたテキストと主要参考文献を区別した。主要参考文献は欧文と和文の二部からなり、本論において直接引用されている文献と、本論を執筆するにあたって参考にした文献の双方を含んでいる。なお、雑誌・辞典類をその他の参考文献としてテーマ別にまとめて列挙した。

テキスト

- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Coll. de la Pléiade, Gallimard, 1988.
Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac et A. Ferré, Coll. de la Pléiade, Gallimard, 1954.
—井上究一郎訳『失われた時を求めて』、筑摩書房、1989。
Kafka, Franz, *Das Schloß*, hg. Malcom Pasley, S. Fischer, 1983.
—*Das Schloß*, »Apparatband« (Redaktion v. Michael Müller), hg. Malcom Pasley, S. Fischer, 1983.
—*Briefe 1902-1924*, Franz Kafka *Gesammelte Werke*, hg. Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
—*Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden*—Nach der Kritischen Ausgabe hg. Hans-Gerd Koch, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
—*Briefe an Felice*, hg. E. Heller und J. Born, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
—前田敬作訳『カフカ全集』、新潮社、1981。
谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集』、中央公論社、1983。
『源氏物語』、阿部秋生/秋山虔/今井源衛校注・訳
第一・二巻、『新編日本古典文学全集』、小学館、1994。
第三～六巻、『日本古典文学全集』、小学館、1972-1976。

欧文主要参考文献 (ABC 順による)

- Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet 1993 (Rizzoli 1970).
Alter, Robert, *Necessary Angels*, Harvard Univ. Press, 1991.
Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, texte établi et trad. par René Mugnier, Soc. d'éd. «Les belles lettres», 1953.
Auerbach, Erich, *Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischer Literatur*, A. Francke AG Verlag, Bern, 1946. (*Mimesis*, Gallimard coll. TEL, 1987)
Barthes, Roland, «Par où commencer?», *Oeuvres Complètes*, t. II, Seuil, 1994. 邦訳「どこから始めるか?」『新批評エッセー』、花輪光訳、みすず書房、1989。
—*Essais critiques IV*, ««Longtemps je me suis couché de bonne heure»», *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984.
Beck, Evelyn Torton, *Kafka and the Yiddish Theater*, The Univ. of Wisconsin Press, 1971.
Beckett, Samuel, *Quad*, Éd. de Minuit, 1992.
—Proust, Éd. de Minuit, 1990.
Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Le livre de poche, coll. «biblio/essais», 1993.
Benjamin, Walter, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*; G.S., Suhrkamp Taschenbuch

- Wissenschaft 932, 1991, Bd II-1. 邦訳「言語一般および人間の言語」。「言語と社会」所収。久野収・佐藤康彦編集解説。昌文社。1994。
- «Die Aufgabe des Übersetzers», *Baudelaire-Übertragungen, G.S.*, Bd IV-1. 邦訳『ボードレーール』。新編増補。川村二郎・野村修編。昌文社。1993。
- Franz Kafka, GW*, Bd II-2.
- Über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Gesammelte Schriften*, hg v H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, stw341, 1981, Bd II-2.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, 1966. 邦訳「一般言語学の諸問題」。岸本通夫監訳。みすず書房。1983。
- Binder, Hartmut, *Kafka Handbuch*, hg v H. Binder, Alfred Kröner Verlag, 1979, Bd I & II.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, coll. Folio/essais, Gallimard, 1986 (1959).
- De Kafka à Kafka*, coll. «Idées», Gallimard, 1985 (1981).
- L'espace littéraire*, coll. «Idées», Gallimard, 1985 (1955).
- Breton, André, *L'amour fou, Oeuvres complètes*, tome II, Gallimard, Coll. de la Pléiade, 1992.
- Brod, Max, »Nachworte des Herausgebers«, in F. Kafka, *Das Schloß*, hg v M. Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
- Brun, Bernard, «Les incipit proustiens et la structure profonde du roman», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 1988, n°38.
- «Le temps retrouvé dans les avant-textes de Combray», *Bulletin des informations proustiennes (BIP)*, 1981, n°12.
- «Note sur la genèse du Temps Retrouvé», BIP, 1980, n°11.
- Cacciari, Massimo, *Icone della Legge*, Adelphi, 1985.
- L'angelo necessario*, Adelphi, 1986.
- Caillois, Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, coll. «Idées», Gallimard, 1983 (1956).
- Cohn, Dorrit / Genette, Gérard, «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, 1985, n°61.
- «K. fait son entrée au Château — A propos du changement d'instance narrative dans le manuscrit de Kafka», *Poétique*, 1985, n°61, p.111-127. («K. enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka's Manuscript», *Euphorion*; 62 (1968), p.28-45.)
- La transparence intérieure*, Seuil, 1981 (*Transparent Minds*, Princeton Univ. Press, 1978).
- Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989.
- Cornélius, Castoriadis, *Les carefours du labyrinthe*, Seuil, 1978. 邦訳『迷路の岐路』。宇京頼三訳。法政大学出版局。1994。
- Corngold, Stanley, *The Fate of the Self — German Writers and French Theory*, Columbia University Press, 1986.
- David, Claude, *Franz Kafka — Themen und Probleme*, hg v C. David, Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1451, Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- De Agostini, Daniela, *Il mito dell'angelo*, Quattroventi, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1976. 邦訳『ブルーストとシーニュ』(増補版)。宇波彰訳。法政大学出版。1994。
- L'épuisé*, dans Beckett, Samuel, *Quad*, Éd. de Minuit, 1992.
- et Guattari, Félix, *Kafka*, Éd. de Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Éd. de Minuit, 1967.

- Descartes, *Discours de la méthode*, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1953. 邦訳『方法序説』。落合太郎訳。岩波文庫。1994。
- Descombes, Vincent, *Proust—Philosophie du roman*, Éd. de Minuit, 1987.
- Le même et l'autre*, Éd. de Minuit, 1986.
- Fingerhut, Karl-Heinz, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, H. Bouvier u. CO. Verlag, 1969.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966. 邦訳『言葉と物』。渡辺一民・佐々木明訳。新潮社。1974。
- Freud, Sigmund, *Das Unbewußte, Sigmund Freud Studienausgabe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Bd.3, 1982.
- Trieb und Triebchicksale*, Ibid.
- Die Verdrängung*, Ibid.
- Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre*, Ibid.
- Jenseits des Lustprinzips*, Ibid.
- Das Ich und das Es*, Ibid.
- «Quelques additifs à l'ensemble de l'interprétation des rêves», *Résultats, idées, problèmes*, t.II, Presses Universitaires de France, 1985.
- «Sur le mécanisme psychique de l'oubli», Ibid., t.I.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.
- Figures III*, éd. du Seuil, 1972. 邦訳『物語のディスクール』。花輪光／和泉涼一訳。風の薔薇社。1985。
- Genis, Roger, *Le corps sans qualités*, Éres, 1995.
- Girard René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- Goga, Yvonne, «Le sommeil — élément de l'esthétique proustienne», *Philologia*, Studia Universitatis Babeş-Bolyai, 1979, XXIV.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1968 (zweite stark veränderte Auflage).
- Hay, Louis, «Le texte n'existe pas» — Réflexions sur la critique génétique, *Poétique*, 1985, n°61.
- Hayashi, Ryoji, «Sur la période que recouvre le mot *Longtemps* au début d'A la recherche du temps perdu», *Études de Langue et Littérature Françaises*, n°46, 1985.
- Kleist, H.v., *Über das Marionettentheater, Erzählungen, Heinrich von Kleist Werke und Briefe in vier Bänden*, hg v S. Streller, Bd-III, Insel Taschenbuch, 1986.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, An October Book, MIT Press, 1993.
- Kripke, Saul A., *Naming and Necessity*, Basil Blackwell and Harvard University Press, 1980. 邦訳『名指しと必然性——様相の形而上学と心身問題』。八木沢 敬・野家啓一訳。産業図書。1985。
- Kristeva, Julia, *Le temps sensible*, Gallimard, 1994.
- Kudszus, Winfried, »Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas *Prozeß* und *Schloß*«, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1964, n°38.
- Kurz, Gerhard, *Traum-Schrecken — Kafkas literarische Existenzanalyse*, Metzlersche Verlag, 1980.
- Kundera, Milan, *Les testaments trahis*, Gallimard, 1983.
- Lacan, Jacques, «Le séminaire sur «La lettre volée»», *Écrits I*, coll. «Points», Seuil, 1970 (1966).
- «L'instance de la lettre dans l'inconscient», Ibid.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *Le titre de la lettre*, Galilée, 1990.

- Laugaa, Maurice, «Coulées et proies du sommeil», *Revue des Sciences Humaines*, n°194, Presses de l'Université de Lille III, 1984.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Plon, 1982 (1955).
- Lungo, Andrea Del, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, avril 1993.
- Lyotard, Jean-François, *Lectures d'enfance*, Éd. Galilée, 1991. 邦訳『インファンズ読解』、小林康夫他訳、未來社、1995.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, coll. TEL, 1964.
- Miller, Eric R., «Without a Key: The Narrative Structure of *Das Schloß*», *The Germanic Review*; Columbia University, 1991, vol. LXVI, n°3.
- Miller, Norbert, »Die Rollen des Erzählers—Zum Problem des Romananfanges im 18. Jahrhundert«, *Roman-Anfänge*, Literarisches Colloquium Berlin, 1965.
- Nakamura, Eiko, «Le passé composé dans *A la recherche du temps perdu*», *Cahiers Marcel Proust*, n°14, Gallimard, 1984.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, 1992.
— *La communauté désœuvrée*, coll. «Détroits», Christian Bourgois Éditeur, 1990.
- Neumann, Gerhard, »Nachrichten vom >Pontus<«, in *Franz Kafka Schriftverkehr*, hg. v. W. Kitzler/G. Neumann, Rombach Verlag, 1990.
- Nicolaï, Ralf R., *Ende oder Anfang — zur Einheit der Gegensätze in Kafkas >Schloß<*, Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Nietzsche, Friedrich, »Zarathustra's Vorrede 4«, *Also sprach Zarathustra, Nietzsche Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Massimo Montinari, Dünndruck Ausgabe, dtv/de Gruyter, 1993, Bdl-IV.
- Pachet, Pierre, *Nuits étroitement surveillées*, Gallimard, 1988.
— *La force de dormir*, Gallimard, 1988.
- Pouillon, Jean, *Temps et roman*, coll. TEL, Gallimard, 1993 (1946).
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*, t.I, Presses Pocket, 1989 (1952).
— *La pensée indéterminée*, t.II, Presses Universitaires de France, 1987.
- Quémar, Claudine, «Autour de trois avant-textes de l'ouverture de la Recherche», *Bulletin des informations proustiennes*, 1976, n°3.
- Rajec, Elizabeth M., *Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas*, Peter Lang, 1977.
- Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, t.II, coll. «Points», Seuil, 1991.
- Robert, Marthe, *L'ancien et le nouveau*, Grasset, 1963.
- Robertson, Ritchie, *Kafka, Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, 1985.
- Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft 1, *Was bleibt von Franz Kafka?*, Braumüller, 1985.
- Sokel, Walter, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, München, A. Langen, 1964.
- Stanzel, Franz, *Theorie des Erzählens*, Uni-Taschenbücher; 904, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. 邦訳『物語の構造』、前田彰一訳、岩波書店、1989.
- Tadié, Jean-Yves, «Introduction», in *ARTP*, t.I.
— *Proust, Les dossiers* Belfont, 1984.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, *Critique du roman*, coll. «Tel», Gallimard, 1995, (1970).
- Weinrich, Harold, *Le temps*, coll. Poétique, Seuil, 1973 (1964).

和文主要参考文献 (あいうえお順による)

- 秋山虔「桐壺帝と桐壺更衣」、『講座源氏物語の世界—第一集桐壺巻〜夕顔巻』、秋山虔他編、有斐閣、1980.
- 浅見潤「『細雪』の世界」、『群像日本の作家8—谷崎潤一郎』所収、小学館、1991 (初出、一九四九・五「風雪」).
- アンジュール・ティディエ『皮膚—自我』、福田素子訳、言叢社、1993.
- 石光泰夫「身体 光と闇」、未來社、1995.
- 伊吹和子「われよりほかに」、講談社、1994.
- ヴァーゲンバッハ・クラウス「若き日のカフカ」、中野孝次・高辻知義訳、ちくま学芸文庫、1995.
- 江口孝夫「日本古典文学夢についての研究」、風間書房、1987.
- 大石修平「『形』の饗宴」、日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、有精堂、1980 (初出、「日本文学」、1963年10月号).
- 折口信夫「石に出で入るもの」、『折口信夫全集』第十五巻所収、中公文庫、1990.
— 「『細雪』の女」、『折口信夫全集』第二十七巻、評論篇1、中公文庫、1987.
- 川端康成「眠れる美女」、新潮文庫、1994.
- 柄谷行人「日本近代文学の起源」、講談社文芸文庫、1988.
— 「『話』のない小説論争」、『群像日本の作家8—谷崎潤一郎』所収、小学館、1991 (初出、「群像」、一九八〇・五).
- 工藤進「『失われた時を求めて』の冒頭の句について」、『明治学院論叢』第14号、1980.
- 小林康夫「出来事としての文学」、作品社、1995.
— 「起源と根源」、未來社、1991.
- 西郷信綱「古代人と夢」、平凡社ライブラリー、1993.
- サイード・エドワード「始まりの現象」、山形和美/小林昌夫訳、法政大学出版、1992.
- 佐伯彰一「語りの戯れ」、千葉俊二編『日本文学研究資料新集・18/谷崎潤一郎』所収、有精堂、1990 (初出、「すばる」、1976、第25号).
- 坂部恵「仮面の解釈学」、東大出版会、UP選書、1974.
- 三枝康高「谷崎潤一郎論考」、明治書院、昭和44年.
- 清水良典「実存と所有の逆説—谷崎文学とメディア」、『国文学/解釈と教材の研究』、1993年12月号所収.
- 鈴木一雄「物語文学を歩く」、有精堂、1989.
- 鈴木大拙「日本的靈性」、岩波文庫、1994.
- 高橋世織「『細雪』—〈耳〉の物語」、季刊『文学』、岩波書店、1990年夏号.
- 高橋文二「王朝まどろみ論」、笠間書院、1995.
- 千葉俊二、「大正から昭和への谷崎潤一郎—「青塚氏の話」を中心に」、千葉俊二編『日本文学研究資料新集・18/谷崎潤一郎』所収、有精堂、1990 (初出、「国語と国文学」、1984、5月号).
— 「谷崎潤一郎—狐とマゾヒズム」、小沢書店、1994.
- 寺田透「『細雪』の序」、日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、有精堂、1980 (初出、「文学会議」第九輯、昭和二十五年七月発行).
- 東郷克美「『細雪』試論—妙子の物語あるいは病気の意味」、千葉俊二編『日本文学研究資料新集・18/谷崎潤一郎』所収、有精堂、1990 (初出、「日本文学」、1985、2月号).

- 「子ども・遊び・祭り——谷崎潤一郎の快楽」、『國文学／解釈と教材の研究』、1993年12月号所収。
- 中西進『日本文化を読む一』、小沢書店、1994。
- 中村真一郎「谷崎と『細雪』」、日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、有精堂、1980（初出、『芸芸』、昭和二五年五月号）。
- 新聞進一「谷崎の源氏」、日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、有精堂、1980（稿書房刊、『谷崎潤一郎の文学』、昭和二九年七月発行）。
- 野口武彦『三人称の発見まで』、筑摩書房、1994。
- 「谷崎潤一郎論」、中央公論社、1973。
- バイスナー・フリードリッヒ『物語作者フランツ・カフカ』、粉川哲夫訳、せりか書房、1976。
- 蓮實重彦・渡辺守章編『ミッシェル・フーコーの世紀』、筑摩書房、1993。
- ピンスワンガー・ルートヴィッヒ『夢と実存』、荻野垣一他訳、みすず書房、1992。
- 長谷川三千子「やまとごころと『細雪』」、『日本文学研究資料新集・18/谷崎潤一郎』所収、有精堂、1990（初出、『海』、1981、2月号）。
- 秦恒平「谷崎潤一郎——『源氏物語』体験」、筑摩書房、1976。
- 藤井貞和『古典講読シリーズ源氏物語』、岩波セミナーブックス110、1993。
- 藤本勝義『源氏物語のくもの怪』、笠間書院、1994。
- 松浦寿輝『口唇論』、青土社、1985。
- 「平面論」、岩波書店、1994。
- 「折口信夫論」、太田出版、1995。
- 三島由紀夫「谷崎潤一郎論」、日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、有精堂、1980（初出、『朝日新聞』1962年10月17、18、19日発行）。
- 三角洋一「『源氏物語』の作者は一人か」、『日本文学史の発見』所収、三省堂、1994。
- 三原弟平「ベンヤミンの使命」、河出書房新社、1995。
- 宮内淳、「谷崎潤一郎——異郷往還」、国書刊行会、1991。
- 物語研究会編、『物語研究——第2集/特集:視線』、新時代社、1988。
- 安田孝『谷崎潤一郎の小説』、翰林書房、1994。
- 湯沢英彦「目覚める睡眠者の方へ——ブルースト的时间についての試論」、『明治學院論叢』第543号（フランス文学特輯27）、1994。
- 横井孝「く女の物語」の流れ」、中道館、1984。
- 吉田城「失われた時を求めて」草稿研究」、平凡社、1993。
- 渡部直巳「谷崎潤一郎——擬態の誘惑」、新潮社、1992。
- 和辻哲郎「文案座の人形芝居」、坂部恵編、『和辻哲郎隨筆集』所収、岩波文庫、1995。

その他の参考文献（雑誌、辞書等）

—くうつ—の語源関連資料

- 『日本国語大辞典』日本大辞典刊行会、1976。
- 『岩波古語辞典』大野晋他編、補訂版、1994。
- 『古語大辞典』中田祝夫他編、小学館、1994。
- 『新編日本古語辞典』松岡静雄編、刀江書院、複製版1969（初版1937）。
- 『新明解古語辞典』金田一京助、三省堂1982。

『講座日本語の語彙9——語誌』、明治書院、1983。

—「源氏物語」関連資料

- 『國文学／解釈と教材の研究』、『源氏物語の美学』、1968、5月号。
- 『國文学／解釈と教材の研究』、『源氏物語をどう読むか』、1983、12月号。
- 『國文学／解釈と教材の研究』、『物語の構造——古代・中世』、1991、10月号。
- 『國文学／解釈と教材の研究』、『源氏物語を読むための研究事典』、1995、2月号。
- 古代ギリシャにおける眠りに関する資料

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hg. v. W.H. Roscher, B.G. Teubner Verlag, 1884-1893.

Dictionary of Classical Mythology, R.E. Bell, ABC-CLIO ed., 1982.

Dictionnaire des Mythologies, sous la dir. de Y. Bonnefoy, Flammarion, 1981.

Reallexikon für Antike und Christentum, Anton Hiersemann Stuttgart, 1950~.

目次

	頁数
序 —— 眠りと主体のアイデンティティーの問題	1
第1章—— 眠れる身体としてのテキスト	5
1) 眠りと文学	5
2) 読む主体と文学	7
3) 眠りの文学論	8
4) <現>の現象学	10
5) 文学と<現>	15
6) 名前	16
7) <境界>としての書き出し/冒頭	20
第二章——『失われた時を求めて』/一人称の眠り	24
1) 書き出しという出来事	25
1) ナラトロジーの限界	25
2) 何かが語り出す	27
2) 『失われた時を求めて』の冒頭文	28
1) «Longtemps,»	28
2) 主文節——「コメント世界」と「物語世界」	30
3) <何者か> —— <現>	32
4) <現>と限定性	35
3) 物語の始まり“ouverture”と眠りの表象	38
1) 『失われた時を求めて』の“genèse”/生成	39
2) 眠りの表象——“ouverture”の構成	43
3) 冒頭部分“ouverture”の第一部	48
4) 冒頭部分第二部と最後の段落	63
4) 「私」と名前	65
1) <私>という固有名詞的<身体>	65

2) 『失われた時を求めて』を映す眠り	71
3) 原・寝室と限定的寝室の輪	77
4) 寝室と「私」の語り	87
5) 眠りと「私」	98
5) 結論	102
幻燈	102
第三章——『城』/三人称の眠り	113
1) 『城』の冒頭段落	115
1) K. と城	115
2) K. と橋	124
3) K. と<私>	138
4) <K. >と固有名の限界	149
5) <寝床を求める>冒頭	159
2) 『城』の眠り	165
1) <うたた寝>の村	165
a) 雪と暗闇	166
b) 村人の<うたた寝>	172
2) 城	176
a) 城の存在とK. の見る城	176
b) 城の眠り	198
c) 似ていること	205
第四章——『細雪』をくうつす/二人称の眠り	214
1) 『細雪』冒頭	221
1) <くうつす>ことの迷路	221
2) <身近>に<くうつす>語り	233
3) <くうつす>語りと人形	247
2) 『細雪』の語りと『源氏物語』	258
1) 『源氏物語』の現代語訳	258

2 / くうつ	の物語としての『源氏物語』	261
3 / 谷崎のく人形	『源氏物語』のく人形	280
	『夢喰う虫』	280
3] 『細雪』に	くうつる	285
1 / 雪子という	く人形	285
2 / 雪子と幸子		296

書誌		327
1	『源氏物語』のく人形	327
2	『源氏物語』のく人形	327
3	『源氏物語』のく人形	327
4	『源氏物語』のく人形	327
5	『源氏物語』のく人形	327
6	『源氏物語』のく人形	327
7	『源氏物語』のく人形	327
8	『源氏物語』のく人形	327
9	『源氏物語』のく人形	327
10	『源氏物語』のく人形	327
11	『源氏物語』のく人形	327
12	『源氏物語』のく人形	327
13	『源氏物語』のく人形	327
14	『源氏物語』のく人形	327
15	『源氏物語』のく人形	327
16	『源氏物語』のく人形	327
17	『源氏物語』のく人形	327
18	『源氏物語』のく人形	327
19	『源氏物語』のく人形	327
20	『源氏物語』のく人形	327
21	『源氏物語』のく人形	327
22	『源氏物語』のく人形	327
23	『源氏物語』のく人形	327
24	『源氏物語』のく人形	327
25	『源氏物語』のく人形	327
26	『源氏物語』のく人形	327
27	『源氏物語』のく人形	327
28	『源氏物語』のく人形	327
29	『源氏物語』のく人形	327
30	『源氏物語』のく人形	327
31	『源氏物語』のく人形	327
32	『源氏物語』のく人形	327
33	『源氏物語』のく人形	327
34	『源氏物語』のく人形	327
35	『源氏物語』のく人形	327
36	『源氏物語』のく人形	327
37	『源氏物語』のく人形	327
38	『源氏物語』のく人形	327
39	『源氏物語』のく人形	327
40	『源氏物語』のく人形	327
41	『源氏物語』のく人形	327
42	『源氏物語』のく人形	327
43	『源氏物語』のく人形	327
44	『源氏物語』のく人形	327
45	『源氏物語』のく人形	327
46	『源氏物語』のく人形	327
47	『源氏物語』のく人形	327
48	『源氏物語』のく人形	327
49	『源氏物語』のく人形	327
50	『源氏物語』のく人形	327

