

〈触れる〉身体の祝祭

——反「地獄小説」としての「秘密」——

小 仲 信 孝

1

谷崎潤一郎の「秘密」（明治44・11「中央公論」）は、「或る気紛れな考」から浅草の「十二階の下の方の、うるさく入り組んだObscureな町の中」にある「真言宗の寺」に身を隠した主人公の〈私〉が、さまざまな仕掛けと演出によって東京という都市と戯れる姿を描いたテキストである。〈私〉の「隠遁」の理由は一言にいつて、ありきたりの、退屈な日常からの脱出の企てであった。

隠遁をした目的は、別段勉強をする為めではない。其の頃私の神経は、刃の擦り切れたやすりのやうに、鋭敏な角々がすつかり鈍つて、余程色彩の濃い、あくどい物に出逢はなければ、何の感興も湧かなかつた。微細な感受性の働きを要求する一流の芸術だとか、一流の料理だとかを翫味するのが、不可能になつてゐた。下町の粹と云はれる茶屋の板前に感心して見たり、仁左衛門や鴈次郎の技巧を賞美したり、凡べて在り来たりの都会

の歓楽を受け入れるには、あんまり心が荒んでゐた。惰力の為めに面白くもない懶惰な生活を、毎日々々繰り返して居るのが、堪へられなくなつて、全然旧套を擺脫した、物好きさ、アーティフィシヤルな、Mode of lifeを見出して見たかつたのである。

こうして、生活をその基盤から刷新するための〈私〉の試行錯誤が繰り広げられる。具体的には、これまでの人間関係と断絶して都市の片隅に「隠れ家」を定めた〈私〉は、先ず、読書傾向を一変させてみる。「今迄親しんで居た哲学や芸術に関する書類を一切戸棚へ片付けて了つて、魔術だの、催眠術だの、探偵小説だの、化学だの、解剖学だの、怪奇な説話と挿絵に富んでゐる書物」を「耽読」することにしたのである。さらには、香を焚きしめた室内で、住職から借り受けた「地獄極楽の図を始め、須弥山図だの涅槃像だの」といった仏画を眺め暮らしながら、ひとり「幻覚」に酔い痴れてもみた。いわば想像力を駆使した人工的空間の仮構に腐心していたのである。それは、小森陽一が指摘したように「隠れ家の内部に自分の身

体を隠しつつ、そのさらに内部に自分だけの『秘密』を培っていく^(註1)、
虚構としての「外部」創出の試みであったといってもいいだろう。

だが、〈私〉の想像力はそれだけでは満足せず、現実の外部へと歩
み出ていく。〈私〉は「着け髭、ほくろ、痣」などで変装しながら夜
の散歩を楽しむようになるのだ。そして、それでも飽き足らなくな
ると、女になりすまして夜の浅草界隈を徘徊しだすのである。思い
つくまま、手当たり次第に、さまざまな手段で、〈私〉は人工的な「秘
密」の領域の拡大を図ろうとしていた。

いつも見馴れて居る公園の夜の騒擾も、「秘密」を持って居る私
の眼には、凡べてが新しかった。何処へ行つても、何を見ても、
始めて接する物のやうに、珍しく奇妙であった。

見慣れた街の景観が〈私〉の眼に全く別の位相を映しはじめたと
き、都市は演劇的空間を構成しているだろう。想像力による生活モー
ドの変換をめざした〈私〉の企みは成功したことになる。都市を舞
台に女装の快楽に浸る〈私〉は、これまで経験したことのない、あ
る演劇的陶醉を味わい尽くしていたといえよう。

2

ところで、退屈な日常のモード変換を求めて女装にまでエスカ
レートしていったさまざまな仕掛けは、一見、でたらめ、無原則に
選択されているような印象を受けるが、そこには周到な計算が隠さ
れてはいなかったか。それぞれの仕掛けの意味を同時代の文化的

なレヴェルで読み解いてみると、一定の法則性や〈思想〉ともいう
べきものが浮かび上がってくるのである。

そこで、先ず〈私〉がT女の家を捜し出した方法に注目してみる
ことにする。そこには、「秘密」というテクストに隠された〈思想〉
を解読する重要なヒントが潜んでいるはずだからである。T女のも
とへ通うときの〈私〉は、目隠しをされた上に、人力車で街中をぐ
るぐると連れ廻されていた。したがって、T女の家場所は「Laby-
rinth」の中に秘匿されている。しかし、〈私〉の執念は苦心の末に「一
策」を思いつくのである。それは身体的な記憶を手掛かりにするこ
とであって、反復によって身体の上に刻まれた記憶を呼び起こしな
がら、T女の家への道順をたどって行こうというのである。

長い月日の間、毎夜のやうに相乗りをして引き擦り廻されて居
るうちに、雷門で車がぐる／＼と一つ所を廻る度数や、右に折
れ左に曲る回数まで、一定して来て、私はいつともなく其の塩
梅を覚え込んでしまった。

こうした身体の記憶と、たった一度だけ垣間見た「精美堂と大き
く書いた印形屋の看板」を頼りとする、無謀とも思えた試みではあつ
たが、〈私〉は思いのほか呆気なくT女探索に成功し、そのことによつ
て演劇的想像力を媒介にしたT女との恋愛ゲームを終了させること
になるのである。「幻の国に住む、夢の中の女」として封じ込めてお
くべき存在を白日のもとに晒したとき、それは〈私〉の人工的な「秘
密」の世界が破綻するときでもあった。

興味深いのは、身体の記憶だけを頼りにしようとした〈私〉の発想である。〈私〉はなぜ、地図の活用を考えなかったのであろうか。もちろん、視覚的記憶が著しく限定され、地図を利用するにも情報が少なすぎたということがあるだろう。だが、身体的記憶のレベルにおいてはT女の家を捜し当てるための正確かつ豊富な情報を獲得している。地図を参考に情報を整理すれば、ある程度の予測は立てられたであろう。不思議なのは、その情報を地図上でなぞってみようともしなかった点である。すくなくとも、身体が記憶する情報に基づいて事前に地図上でのシミュレーションをしておくことは、決して無駄にはならなかったはずなのだ。

〈私〉が地図を利用しなかったのは、地図の空間像が身体的な視点を超える広がりを持っていたからであろう。若林幹夫『地図の想像力』（講談社、平成7・6）によれば、通常われわれが認知する世界は「大地に立った身の丈の高さ」から見た世界で、そのとき「空間は私の身体を中心として、その周囲（＝近傍）に広がるものとして現れる」。それに対して、地図に表現されているのは「個々の身体の近傍を超えて、個々の身体の近傍に開ける空間がその内部に位置づけられるような全体としての空間」であるという。目隠しによって視覚が閉ざされた状態にあった〈私〉の場合、身体が感知できる情報はごく限られたものである。想像力の助けを借りて、辛うじて狭い範囲の「近傍」を構成することは可能だったかもしれないが、それを「全体としての空間」に正確に位置づけて行くには情報が乏

しすぎたといえるだろう。その意味で、〈私〉の身体が地図の空間像と同調することは困難だったのである。

3

だが、それが理由だろうか。〈私〉が地図を参照しなかったのはきわめて意識的だった可能性が高い。精密な縮尺によって成立している近代の地図は、「現実の物理的空間の模像であり、その空間内に示される諸物は均質な記号として表象され^(注2)」ている。したがって、ここからは必然的に「個人的な経験や記憶」が消去されることになるが、〈私〉という人間はそもそも空間認識の方法において、空間と身体との意味的結合を一律に分断する近代的地図の発想とは相容れなかったのである。

〈私〉は「随分旅行好きで、京都、仙台、北海道から九州までも歩いて来た」という。北から南までほぼ日本全土を縦断した形であるが、こうした国土体験が可能となったのはいうまでもなく、明治維新以降、空間の均質化が図られて来たからにはほかならない。若林幹夫は日本における空間の近代化の過程を次のように述べている。^(注3)

幕藩制の崩壊後、明治政府はそれまで場所論的に分割されていた日本の社会空間を、より均質的で連続的な近代の領域国家の空間へと編成し直すことに着手する。「藩」に分割されていた列島の社会は、版籍奉還から廃藩置県、戸籍制と地租改正といった国土的な規模での土地と身体との関係の再編成を通じて、領

邦的国家の集合体から、中央集権的な一つの均質な連続空間（nationの空間）へと変容してゆく。

空間の均質化は、それまで縛られていた土地空間から人々を解放する。たとえば江戸の都市空間は身分制的秩序によって分節されており、都市の内部を自由に往来することが厳しく制限されていた。そうした状況を激変させたのが空間の均質化である。鉄道を中心とする交通網の発達に伴って、人々は分節的空間の外へ都市の内部を、あるいは他の都市や国土を自由に体験できるようになったのである。北から南まで旅行して歩いた経験を持つ〈私〉は、このような近代化の恩恵を十分に享受してきた人間とっていいだろう。その〈私〉が隠れ家を探すに際して近景、すなわち分節された空間にこだわったのはどういう訳だったのか。〈私〉が求めた場所は東京から遠く隔たった地方のどこかでもなければ、渋谷や大久保といった東京の郊外でもなく、忘れられた東京というべき「不思議なさびれた所」である。「下町の雑沓する巷と巷の間に挟まりながら、極めて特殊の場合か、特殊の人でもなければ、つたに通行しないやうな閑静な一郭が、なければなるまいと思つてゐた」。近代化から取り残されたような、均質化され開かれた連続的空間となった東京とは対極的な場所をあえて選んでいる。それには幼少期のある体験が関わっていたであろう。

〈私〉は「十二歳の頃」、父に「深川の八幡様」に連れていかれ、そのとき意外な発見をしたことがあった。

父は私を境内の社殿の後の方へ連れて行つた事がある。其処には小網町や小舟町辺の掘割と全く趣の違つた、幅の狭い、岸の低い、水の一杯にふくれ上つてゐる川が、細かく建て込んでゐる兩岸の家々の、軒と軒とを押し分けるやうに、どんよりと物憂く流れて居た。小さな渡し船は、川幅よりも長さうな荷足りや伝馬が、幾艘も縦に列んでゐる間を縫ひながら、二た竿三竿ばかりちよろ／＼と水底を衝いて往復して居た。

私は其の時まで、たび／＼八幡様へお参りをしたが、未だ嘗て境内の裏手がどんなになつてゐるか考へて見たことはなかつた。いつも正面の鳥居の方から社殿を拝むだけで、恐らくパノラマの絵のやうに、表ばかりで裏のない、行き止まりの景色のやうに自然と考へてゐたのであらう。

ここには、〈私〉のまなざしのあり方への反省が語られている。それまで〈私〉が「社殿の後」を発見できなかった原因は、「パノラマ」的なまなざししか持てなかつたことにある。空間との親密な関係を志向しないパノラマ的眺望に邪魔されて、近景が消滅していたといつてもいい。いづれにせよ、パノラマ的まなざしに馴致させられていたことが、さらなる想像力の広がりや阻害していたことは間違いない。「浅草の観音堂の真うしろにはどんな町があつたか想像して見たが、仲店の通りから宏大な朱塗りのお堂の薨を望んだ時の有様ばかりが明瞭に描かれ、其の外の点はとんと頭に浮かばなかつた」。〈私〉が身を隠す場所として「子供の時分経験したやうな不思議

な別世界」を探し求めていた理由がここにある。均質化され連続化された平面としての「派手な贅沢なさうして平凡な東京」に〈私〉が背を向けた裏には、パノラマ的な、いい換えれば地図的俯瞰的なまなざしのあり方に対する強い不満が隠されていたのである。そのため地図の使用も許さなかったのだろう。〈私〉は地図的空間像を了解する能力を欠いた人間ではもちろんない。空間内のあらゆるものを均質に記号化するばかりか、「自己の身体をも物理上の一点およびその運動に還元し、視覚的に切り詰め」てしまう地図的想像力の抽象性を拒絶していたのだ。〈私〉の身体は、地図が排除の対象とする身体の知覚や記憶に生きようとする反地図的身体であったといえよう。山崎澄子「谷崎潤一郎『秘密』の空間」の推定では、T女の家の場所が谷崎自身の生家と同じ町内——身体的な記憶が濃厚に生きていた場所——と設定されていた事実は、その意味でも示唆的である。都市の彷徨をモチーフとする同時代の小説テクストの中で、前田愛が「地図小説」と呼んだ森鷗外の「雁」や『青年』との際立った違いである。

4

身体へのこだわりということでは、女装もそのひとつとして指摘することができる。秘密の演劇的空間により深く入り込むきっかけとなった女装という行為は、〈私〉にとってどのような意味を持っていたのだろうか。女の身体と較べると、男の身体は不安定で抽象的

なものであるという。だから、自分の身体イメージにわずかの変更を加えただけで、存在そのものが激しく動揺する可能性がある。だとすれば、一般論として〈私〉は身体に意図的な動揺を与えることで、逆に性的同一性の確認を試みていたと見ることはできるだろう。だが〈私〉の意図はもうすこし別のところにあつたようである。〈私〉の意図は、自分の身体に揺さぶりをかけることによって、感覚の未体験ゾーンに参入することにあつたのだ。

一体私は衣服反物に対して、単に色合ひが好いか柄が粹だとかいふ以外に、もつと深く鋭い愛着心を持つて居た。女物に限らず、凡べて美しい絹物を見たり、触れたりする時は、何となく顫ひ附きたくなつて、丁度恋人の肌の色を眺めるやうな快感の高潮に達することが屢々であつた。

あの古着屋の店にだらりと生々しく下つて居る小紋縮緬の袷——あのしつとりとした、重い冷たい布が粘つくやうに肉体を包む時の心好さを思ふと、私は思はず戦慄した。

女装はこうした期待を裏切ることにはなかつた。実際、入念に化粧をし女物の着物で変身してみると「私の肉体は、凡べて普通の女の皮膚が味はふと同等の触感を与へられ」、その体内には「自然と女のやうな血が流れ始め」ていたのである。〈私〉にとっての女装という変身のメディアは、眠つていた体性感覚を喚起するための装置にほかならない。「剥げかゝつたお白粉が肌理の粗いたるんだ頬の皮へ滲

み着いて居るのを、鏡に映して凝視して居ると、靡類した快感が古い葡萄酒の酔ひのやうに魂をそゝつた」――。

「秘密」というテキストに表象された身体感覚は、この他にもたとえばT女の声が挙げられる。三友館の薄暗がりの中で再会した美貌の女を、かつて関係のあったT女と「私」が気づいたのは、「あでやかな姿に似合はぬ大棹の師匠のやうな皺喰れた声」にたしかな記憶があつたからである。この事実からも「私」が体性感覚にことのほか敏感な人間に造形されていること^(註)が、改めて確認できるだろう。

このように、「秘密」に表象された身体感覚は総じて触れることと深いつながりを持っているといえるが、「私」の演劇的パフォーマンスの舞台となつた浅草という場所は、とりわけそのような「触れる」身体感覚が横溢しているトポスであつたことは注目されていい。吉見俊哉が指摘しているように、たとえば江戸文化の伝統を引き継ぐ芝居小屋においては「客席と舞台は、前者が後者を「眺める」ことではなく、むしろ前者と後者が同じひとつの天を分かちあうことを構成の基本としていた」^(註)。つまり、「触れる」という身体感覚の共有を不可欠の要素として成立していたのである。浅草は開化以降も芝居小屋をはじめとしてさまざまな見世物小屋が生きつづけており、東京の盛り場の中で「触れる」文化の集約的表象空間となつていたので。

その浅草が「触れる」娯楽の場から「眺める」娯楽の場へと大きく変身を遂げていくのが、いうまでもなく明治四十年代である。こ

のとき日本の興行界の主役が見世物から活動写真へと交代する。そして、「眺める」ことを基礎とした民衆の身体感覚の再編^(註)が加速度的に進行していくことになるはずである。前田愛によればそれは、「体性感覚の抑圧を代償に、視覚のはたらきを一方的に発達させた近代の『制度』が、娯楽の世界にも浸透しはじめたことを」^(註)意味していた。いずれにしても、明治四十年代においては、まなざしの特権化が娯楽の領域でも時代の大きなうねりとなつていたことを確認しておく必要がある。

「秘密」はそうした時代状況の中で書かれたテキストである。とすると、そこから見えてくる「私」の近代へのスタンスとはどのようなものだったのか。身体感覚へのこだわり（「触れる」文化の貪欲な消費）、地図的身体とは異なる身体的位相。それらが示唆しているのは反近代的身振りであろう。「私」が快楽に耽つていた女装＝異性装が明治五年の違式註違条令では風俗取締りの対象とされていた事実を考え合わせると、「私」は「眺める」ことに中心化していく近代の文化装置に対立的な身構えを示していたといえそうだ。しかし、だからといって「私」の姿勢を反近代と断定することは危険である。そもそも、さまざまな人工的仕掛けを施した「私」の「隠れん坊」は、三友館というすぐれて視覚的な空間でT女と出会わなければ成り立たなかったことを忘れてはならないのだ。映画館内の光と闇の演出^(註)があつてこそ、「私」のシナリオは生きられるドラマとなることのできたのである。また、最終的には視覚の力に依存する形でT女と

のドラマに終止符が打たれていたように、必ずしも近代的なもの
対立する身構えであったとはいえない。

「私の心はだんく『秘密』など云ふ手ぬるい淡い快感に満足
しなくなつて、もつと色彩の濃い、血だらけな歓楽を求めらるやうに
傾いて行つた」——ここにいう「血だらけな歓楽」が何を指してい
るかは判然としないが、その貪欲さから推察して、〈触れる〉身体感
覚、〈眺める〉身体感覚のいずれも体現せずには満足しないのが、〈私〉
という人間であつた可能性は高いだろう。

注(1) 「都市の中の身体／身体の中の都市」(『文学における都市』笠間書院
昭63・1、所収)

(2) 千葉俊二「無縁坂の女 雁II」(『エリスのえくぼ 森鷗外への試み』小
沢書店、平9・3、所収)

(3) 「空間・近代・都市——日本における〈近代空間〉の誕生」(『都市の空
間 都市の身体』勁草書房、平8・5、所収)

(4) 注2に同じ

(5) 「解釈」(昭63・2)

(6) 『幻景の街 文学の都市を歩く』(小学館、昭61・11)

(7) 石割透「谷崎潤一郎の初期作品——この劇的なるもの——」(『日本文学
研究資料新集18 谷崎潤一郎』有精堂、平2・1、所収)は、「少年」
など初期の谷崎作品に「人間の皮膚感覚、生理感覚」の解放を目指す、
身体感覚への強いこだわりが読み取れると指摘している。

(8) 『都市のドラマトルギー』(弘文堂、昭62・7)

(9) 注8に同じ

(10) 「塔の思想」(『明治メディア考』中央公論社、昭55・4、所収)

(11) 十重田裕二「建築、映像、都市のオール・ヌーヴォー——谷崎潤一郎『秘
密』・〈闇〉と〈光〉の物語」(『国文学』平7・9)も「秘密」が光と闇
の織りなすドラマだったことを指摘している。