

佐助のへ〱知〱〷

オイディプス

——「春琴抄」の闇と光——

中澤千磨夫

「春琴抄」(『中央公論』一九三三・六)は不幸な小説であった。不幸なとは、その読まれ方を指して言うのである。河野多恵子⁽¹⁾が、春琴に火傷を負わせた賊として他ならぬ佐助を夢想して以来、ここ十数年の間、野坂昭如⁽²⁾、多田道太郎⁽³⁾、千葉俊二⁽⁴⁾、永栄啓伸⁽⁵⁾、秦恒平⁽⁶⁾、三島佑一⁽⁷⁾などによって、この作品から「佐助犯人」や「春琴自害」を読むことが熱病のように行われてきた。もちろん作品内に探偵小説的な興味を誘発する箇所があるのは確かだが、このような読みは全く不毛と言ってよい。近頃ようやく、前田久徳⁽⁸⁾やたつみ都志⁽⁹⁾などにより、犯人探しの迷妄が説かれはじめたことは喜ばしい限りだ。「佐助犯人説」が定説化した趣までもがあつたのだから。

本論の主意は論争にはない⁽¹⁰⁾ので、犯人探しが不毛であると私が言う最大の根拠を示すにとどめよう。

「春琴抄」は、語り手が『鴉屋春琴傳』及び「嶋澤てる女その他二三の人の話」⁽¹¹⁾を紹介し、解釈していく物語である。作品名にことさら抄と顕示されているのは、語り手がこれらの資料を編集し抄出したということの意味

する。よつて、それらの資料もしくは資料間に矛盾や齟齬があるのはなんら問題にならず、むしろ当然のことと言つてよい。物語の眼目は、それらの資料から語り手が、何を抄出、構成するかという点にある。ではこの時、語り手の言説はどこまで信頼できるものなのか。「春琴抄」の語り手は、単なる編者にとどまらず、自らの解釈や判断を積極的に示している。つまり、語り手の望む方向性、偏向性を持つていることになる。それでは、この語り手には信頼が置けないということになるのだろうか。

そも、語り手の信頼性とは何か。一人称の語り手で、しかも物語内の主要人物である場合を考えると分りやすい。物語内事件の当事者として、語り手は自分に都合の悪い事実を隠そうとしたり歪曲しようとしたりするかもしれない。このような時、この語り手は信頼できないと言えるだろう。佐助の意を体しているであろう『鴉屋春琴傳』の記述の一部や佐助の後日譚につき、「春琴抄」の語り手が、「どれほど信を置いてよいか分らない」とか「俄かに悉くを信ずる譯に行かない」⁽¹³⁾とか言つてゐるのは、ひとえに佐助が当事者であるからなのだ。「春琴抄」の語り手の場合、物語の当事者とは呼びにくい。よつて、たとえある種の偏向を持つて物語を構成、編集しているととして、その編集態度の一貫性自体は疑うことができない。この語り手には、知りえた事実をことさら隠したり歪曲したりする必然性は存在しないのだ。ここで想起してほしいのだが、語り手は、春琴に危害を加えた者として、利太郎、「某少女の父親」、「商賣敵である某検校か某女師匠」などを挙げ、「要するに臆説紛々として孰れが真相やら判定し難い」⁽¹⁴⁾としていた。また、何度も犯人探しに言及し、自分なりの「事の真相」、「事實」を発見しようとしていた。そのような語り手の一貫した態度を疑わないとすれば、語り手が、「佐助犯人説」や「春琴自害説」のごとき立場に立つていたとして、それを顕示しない筈があるだろうか。F・シュタンツェルは、「語り手に対

して懐疑的態度を取るべし、という明確な信号を読者が受け取らないかぎりでは、通例このような語り手は信頼性を主張できるのである⁽¹⁵⁾」と言っているが、「春琴抄」の内部に、そのような「信号」を発見することは不可能であろう。私たちは、語り手の判断を額面通りにうべなうにしくはない。

さて、そこで問題にしたいのは、語り手の語り口だ。この作品を少し丁寧に読むと、おそらく誰もが奇異に感ずるのは、語り手が実際には耳にしえなかつた直接話法の多用である。一例を挙げよう。

佐助は春琴の死後十餘年を経た後に彼が失明した時のいきさつを側近者に語つたことがありそれに依つて詳細な當時の事情が漸く判明するに至つた。(略)佐助は最初春琴が夢に魘されてゐるのだと思ひお師匠さまどうなされましたお師匠さまと枕元へ寄つて揺り起さうとした時我知らずあと叫んで兩眼を蔽うた佐助々々わては淺ましい姿にされたぞわての顔を見んとおいてと春琴も亦苦しい息の下から云ひ身悶えしつゝ夢中で兩手を動かし顔を隠さうとする様子に御安心なされませお貞^{かほ}は見は致しませぬ此の通り眼をつぶつてをりますと行燈の灯を遠のけるとそれを聞いて氣が弛んだものかそのまゝ人事不省になつた⁽¹⁶⁾。

語り手のいる時点が昭和の初めで、物語は江戸末から明治にかけてなのである。春琴・佐助以下登場人物の口調そのままに語っていくのは、語り手その人に他ならない。語り手は、資料を編集、抄出する裡、登場人物たちに憑依されてしまうかのごとくである。考えてみれば、佐助が「側近者」に語りたいいきさつを、さらにニュース・ソースの誰かから伝え聞いて、語り手が記しているのである。読者に至るまで、実に四度も語り直されているの

だ。もし「側近者」とニュース・ソースが同一人であれば三度ということになるが、鳴澤てるをあえて「側近者」と言い代える必要は感じられない。いわば、電報ゲームのようなもので、ここから「事実」の細部を検証するのは土台無理と言つてよい。この作品の語り手は、いわゆる神の視点全知の視点に立つ語り手ではなく、編集者としての語り手である。よつて「詳細な當時の事情」を直接見聞している訳ではないのだから、なんとも不自然なものに思われる。この不自然さをどう説明すればよいのか。語り手が春琴・佐助に憑依されていくかのような表現が、なぜに選ばれているかと言えば、語り手が資料を抄出構成していく過程で、春琴・佐助のありようにシンクロナイズしていくことを示している。

春琴・佐助のありようとは何か。より直接的には、佐助の〈知〉のありようとも言うべきものだ。それは佐助がいかに自盲に至るかということである。この作品を読ませる推進力はどこにあるのだろう。私は、佐助の〈知〉と語り手のシンクロナイズの二点に存在すると思う。

「春琴抄」は人口に膾炙した作品であるから、多くの読者は、佐助が盲目になる経緯を知つて読み始める。かに何も知らずに読み始めたとしても、冒頭に「門人」温井検校」と、佐助の失明がいきなり明示されている。つまり、この作品は、佐助が眼を突くこと自体をプロットの眼目とするものではない。(いわんや犯人探しをや)眼を突くことへのプロセスがサスペンスを形成するのだ。

さてそれでは、佐助の〈知〉につき、作品に即して具体的に追尋してみよう。そもそも佐助が春琴の「手曳き」を命ぜられたのは、「餘計なおしやべりをせず役目だけを大切に勤めて邪魔にならぬやうにしてゐる所」を氣に入られたためであった。この役目大切という点は正に重要なのであつて、「佐助は絶えず春琴の顔つきや動作を見落

さぬやうに緊張してゐなければならず恰も注意深さの程度を試されてゐるやうに感じた⁽¹⁸⁾ほどのものだった。つまり、春琴は佐助に、自らの意思をはつきりとは示さずに察するやうにと要求し、佐助もそれに応えようと努力したのである。「春琴には佐助といふものが一つの掌に過ぎないやうであつた⁽¹⁹⁾」とは、春琴・佐助の初発のあり方であり、また、最終的な理想でもあつたのだ。

このように、春琴の一挙手一投足に全神経を集中させていた佐助が、春琴の習っている琴三絃に親炙していくのも自然ななりゆきだった。春琴が稽古をつけてもらっている間、佐助は「もう濟む頃かと油斷なく耳を立て、
 ゐて濟んだら呼ばれない中に立つて行くやうにした⁽²⁰⁾」のである。こうして、「春琴の習つてゐる音曲が自然と耳につくやうにな⁽²¹⁾」たのである。ここで重要なのは、春琴という存在への傾注が、音曲の世界へもつながっていくということだ。こうして、耳の人佐助が涵養されていくのである。「調子の區別も曲の詞も音の高低も節廻しも總べて彼は耳の記憶を頼りにしなければならなかつたそれ以外に頼るものは何もなかつた⁽²²⁾」とある。音そのものへの没入は、佐助の〈知〉のありようを示す。もちろん佐助は、春琴の世界そのものに没入していくことになる。佐助はひそかに三味線を買ひ求め、深夜押し入れの中で稽古を始める。

燈火のない眞つ暗な所で手さぐりで弾くのである。しかし佐助はその暗闇を少しも不便に感じなかつた盲目の人は常にかう云ふ闇の中にあるこいさんも亦此の闇の中で三味線を弾きなさるのだと思ふと、自分も同じ暗黒世界に身を置くことが此の上もなく樂しかつた後に公然と稽古することを許可されてからもこいさんと同じにしなければ濟まないと云つて樂器を手にする時は眼をつぶるのが癖であつたつまり眼明きでありながら盲目の

春琴と同じ苦難を嘗めようとし、盲人の不自由な境涯を出来るだけ體驗しようとして時には盲人を羨むかの如くであつた彼が後年ほんたうの盲人になつたのは實に少年時代からのさういふ心がけが影響してゐるので、思へば偶然でないのである⁽²³⁾

佐助の「知」につき、もつとも良く表している、私が考えている箇所である。ここで、私の言う佐助の「知」とは何か、述べてみよう。

まず、「知」とは単に知識や知覚を意味するものではない。ロゴスよりもソフィアに近いかもしれない。ベルグソンは「知性は、何らか任意の法則にしたがつて分解し、何らか任意の体系へと再構成しうる限りなき能力として特徴づけられる」⁽²⁴⁾（傍点原文）と言つていた。丸山圭三郎は「知る」ことが「創る」喜びをもたらし「くれる」⁽²⁵⁾ ような「非在の現前」という驚きをとまなう知り方⁽²⁶⁾（傍点原文）を賞揚していた。「非在の現前」とはシンボル化能力のことである。そこで、「知」とは対象を今、ここにおいて分解・再構成するシエマあるいはゲシュタルトを描きうる能力の運動と言つておく。これはきわめて能動的でダイナミックな契機である。

今少し佐助に即して考えよう。私は、佐助の「知」のありようを、とりあえず「見る」ことから「ふれる」とへの轉換として捉えてみたい。春琴が佐助に「一つの掌」たることを要求したのに応じ、佐助も積極的に春琴の「手」たらんと欲したのであつた。

「手」とは何か。ジャン・プランにより、それは「へあいだ」についての劇的經驗をなす実存の眞の器官として現れる⁽²⁷⁾（傍点原文）と位置付けられる。「手で触れる時、人間は自分の身体性の外側へ越境して、他者との出会

いを果たしに出かけようとする⁽²⁸⁾」とプランは続けるが、〈手〉は、〈眼〉や〈耳〉に対し、ある種特権的な地位を主張する。つまり、「触れることは、同時に、触れる当の対象によって触れ返されることである。眼は、見られることなしに、見ることができ、耳は、聞かれることなしに、聞くことができるが、手は、それ自身が触れられることなしには、触れることができない⁽²⁹⁾」のであり、「触れるという経験は、視覚にはまったく不可能であるような共感の努力を予想する⁽³⁰⁾」のだ。

ベルグソンにつながるミンコフスキー、および中井久夫を援用して、坂部恵は「ふれることは、世界を知覚し、思考するのではなくて、世界の内に生きることにはかならない⁽³¹⁾」と言い、さらに、〈ふれる〉という経験の特徴として、「相手のいのちや宇宙の深さに、一息のうちに参入する⁽³²⁾」こと、もしくは「相手と自分を含む一つの力動的な場の布置に一つの切り口を通して参入する⁽³³⁾」ことを挙げていた。また、ヘルダーの『彫塑』(一七六八―一七七〇)が触覚に大きな意義を認め、これのみが美を生み出す方法と言っていたのを、坂部は高く評価しながらも、次のように論を発展させる。

ふれるということばがただちに触覚を意味するものとして使われることがすくなくないことからしても、人間の五感のうちでとりわけ触覚が、この「ふれる」という経験と深い特権的な結びつきをもっていることはたしかにいえるだろう。しかし、ふれるという経験は、いうまでもなく、触覚に限られるものではなく、むしろより根源的な(「人目にふれる」の例からも推察されるように)おそらくはすべての感覚におよぶひろがりをもった基層にあるものにほかならないと考えられる⁽³⁴⁾。

ジャン・ブランも言っていた触覚の特権性は認めながらも、へふれるゝことが触覚固有のものでないとしたところ、坂部の卓抜さである。では、へふれるゝことの要諦は何か。坂部の言を続けて聞こう。

見るものと見られるもの、聞くものと聞かれるものといったような主体と客体はつきりと分離されている他の四つの感覚に対して、ふれることだけが、ふれるものとふれられるものの相互嵌入、転位、交叉、ふれ合(35)いといったような力動的な場における生起という構造をもっている

坂部は「ふれるということのもつ超ロゴス性、超分節性ともいった性質」(36)に言及しているのだ。そうだとへふれるゝとはひたすらにひたることなのだ。佐助が、ひたすら闇にひたり同化しようとしていたことを思い出してもらえば足りる。ただここで注意しておきたいのは、へふれるゝことが超ロゴ斯的性質を持つとして、それは必ずしもロゴスと背馳するものではないだろうということだ。佐助も、耳の人として実によく音を聞き分けていたではないか。

「真の創造(ポイエーシス)とふれるという経験は、一つの同じものにほかならない」(37)と坂部は結論付ける。これは、先に丸山圭三郎が言っていたへ知ゝと創造の相等性に通ずる。へふれあいゝを果たすへ知ゝの運動は、永遠に創造―分解―再創造をくり返すのである。

佐助のへ知ゝとは、春琴とのへふれあいゝを果たすためのものだったのだ。それは元来、探究心の強さや憧れに淵源していたものだが、やがて春琴のへ手ゝたることを目的とするようになる。

肉體の關係といふことにもいろ／＼ある佐助の如きは春琴の肉體の巨細を知り悉して剩す所なきに至り月並の夫婦關係や戀愛關係の夢想だもしない密接な縁を結んだのである後年彼が己れも亦盲目になりながら尙よく春琴の身邊に奉仕して大過なきを得たのは偶然でない。⁽³⁸⁾

ここで言う「密接な縁」とは、ただに皮膚感覺的なものにとどまらず、春琴・佐助の一体化が成立したことを示している。佐助が自身盲目となりながら、大過なく春琴の世話をしえたというのが重要で、いかに闇の世界に親炙してきたか、そして目をつぶつての訓練を重ねてきたかということだ。⁽³⁹⁾ ここに至れば、憧れに発したとは言い条、これを〈知〉と呼ぶことに、なんの差し障りがあるろうか。佐助の述懐を聞こう。

眼が潰れると眼あきの時に見えなかつたいろ／＼のものが見えてくるお師匠様のお顔なぞもその美しさが沁々と見えてきたのは目しひになつてからであるその外手足の柔かさ肌のつやく／＼しさお聲の綺麗さもほんたうによく分るやうになり眼あきの時分にこんなに迄と感じなかつたのがどうしてだらうかと不思議に思はれた(略)自分は神様から眼あきにしてやると云はれてもお断りしたであらうお師匠様も自分も盲目なればこそ眼あきの知らない幸福を味へたのだ。⁽⁴⁰⁾

これは倒錯しているのではない。佐助の〈知〉が正に成就されたさまを表しているのだ。鳴澤てるの証言に、春琴が絃を弄ぶ傍で「佐助が恍惚として項を垂れ一心に耳を傾けてゐる光景を見た」⁽⁴¹⁾とあるのは、その事情を示

して余りある。

「春琴抄」を読むたびに、私は、いつもオイディプス王の伝説を想起する。ここでは、ソポクレス「オイディプス王」(前四四一〜四三二頃)を引きあいに考えていこう。

まず、ソポクレスの時代から現在に至るまで、観客(あるいは読者)にとって、オイディプスの行末は、周知のこととして進行するという点に注目される。現に、ソポクレス『オイディプス王』(藤沢令夫訳一九六七・九 岩波文庫)では、テバイ王家の系図や「劇がはじまるまでの出来事のあらすじ(訳者)」が最初に示されているし、高津春繁訳「オイディプス王」(『ギリシア悲劇II ソポクレス』一九八六・一 ちくま文庫)でも、同様の背景が予備知識として読者に与えられる。喜志哲雄は「観客は、犯人が判明するという結末よりもそこに至る過程の方に注目する」とか「『オイディプス王』とは一度テキストを読んでから観るべき芝居なのだ」とか言っている。⁽⁴²⁾「オイディプス王」は演劇であるから、演出の違いによる楽しみということもありうるが、基本的には、オイディプスの「へ知」のあり方、つまり、オイディプスがいかに自らをアイデンティファイしていき悲劇に至るかが見所(読み所)となる。観客(読者)にとって、オイディプスの素性や行末を知っているがゆえに、それはきわめてスリリングなものだ。

テーバイにふりかかった災厄を払うべく先王ラーイオス殺しの下手人を探し出せとのアポロンの神託を受けたオイディプスは、知らず知らず自らの言葉に呪縛されていく。だから、「——もしわたしがそれと知りながら／犯人を館に入れ、かまどを分かちあうならば、／かれらにいまかけた呪いがこの身にふりかかれ！」⁽⁴⁴⁾などというオイディプスの台詞は、きわめて緊張感の強いもので、観客(読者)は、はらはらとして見守ることとなる。こ

のような緊張が頂点に達するのは、オイディプスとテイレシアースのやりとりにおいてである。盲目の予言者テイレシアースは、「ものを見抜く力にかけては、／アポローンの君にいささかも劣らぬ⁽⁴⁵⁾」あるいは「神にもひとしい予言者、世にただひとり真実を／宿す方⁽⁴⁶⁾」と合唱隊（コロス、コーラス）の長より呼ばれている。気は進まぬながら、テイレシアースはオイディプスの素性をあばき、行末を予言することとなる。まずは、オイディプスの「いつまでも続く夜に育まれたおまえが、おれであれ、／だれであれ、日の光を目にする者に手出しなどできようか⁽⁴⁷⁾」という挑発。この〈闇〉と〈光〉が劇的に逆転することになる。ついにテイレシアースは次のように言う。

では言おう、——あなたはわたしを目が見えぬとのしつたからだ——

あなたは目が見えながらにも見てはいない、どんな禍いのなかに

自分がいるか、どこに住んでいるか、だれといっしょに暮らしているかを。

自分がだれから生まれたかご存じか。しかもそれと知らずに

地下の血縁の者にもこの世の身内の者にも敵となっている。

あなたの父と母の、二重の呪いがそのおそろしい足で、

いまは目が見えるものの、そのときは暗闇しか見えない

あなたを駆り立て、この国から追い出すだろう。⁽⁴⁸⁾

さらにテイレシアースは、次のような言葉をオイディプスに投げつけ去って行く。

では言おう。さつきからあなたが

探している男、^{おど}威し文句を並べ、ラーイオス殺害の

捜査を布告して求めている男はここにいる。噂では

よその国から移ってきた者だが、やがてテーバイの

生まれであると知れよう。が、そのめぐり合わせには

よろこびを見出さぬだろう。目の見える者が光を失い、

富める者が乞食となつて、杖で道をまさぐりながら

異国の土地をわたり歩くからだ。自分の生んだ子供には

同じ男が兄弟として、また父としていっしょに

暮らしているが、自分を生んだ女には息子であつて

夫、そして父と同じ畑に種を蒔き、父を殺害した者と

明かされよう。⁽⁴⁹⁾

テイレシアースの位置はきわめて重要で、「オイディプースの失明や、「コロノスのオイディプース」で描かれる放浪が予言されている。父殺しおよび母と交わることは、出生以前からの呪いの実現だが、劇の結末で、オイディプースが自殺ならぬ自盲を選択することが、ここに示されているのだ。だとすれば、オイディプースの自盲は、ただにポイポス・アポローンの神託を受け入れたというにとどまらず、盲目のテイレシアースへの敗北宣言

であったと読むことができよう。〈光〉に依拠してきたオイディプスが〈闇〉に敗れたということである。

そこで、オイディプスの〈知〉の質、〈知〉のあり方ということが問題となる。古くニーチェは、「オイディプスは、スフィンクスの謎を解いた彼の過度の知恵のために、不埒ふちな行ないの混乱する渦巻の中に飛びこまなければならなかった⁽⁵⁰⁾」と指摘していた。また、渡辺守章は、オイディプス論において古来常に問題とされてきたオイディプスのヒュブリス（倨傲）につき、「単に自然的、人間的秩序——自然に対する文化という意味での文化の秩序——を犯したということだけじゃなくて、ああいうふうには真実を知ろうとしたこと、徹底して知ろうとしたことがヒュブリスじゃなかるうか……⁽⁵¹⁾」とか「〈知る〉ことへの意志⁽⁵²⁾」とかね、〈知る〉ことの情念⁽⁵²⁾みたいなものというのは、どうもぼくはあの悲劇の悲劇性の動因をなしてはまいかと思う⁽⁵²⁾」とか言っていた。オイディプスのヒュブリス論は、同討議で吉田敦彦が指摘しているように、通常、父たるラーイオスを撲殺したごとき激情性格につき言うのであるが、⁽⁵³⁾渡辺の解釈及びさかのぼってニーチェのそれは示唆的である。

大原えりかはこの問題をさらに発展させた。

オイディプスがその旺盛な知力を発揮するのは、数の一致や、言葉で提示された謎という知的遊戯に対してであって、自分の肉体を通して得られた具体的体験、行為の意味に対してではない。^(略)

もしオイディプスの悲劇的結末になんらかの理由を与えなければならぬならば、オイディプスが抽象的な設問には鋭い知力を発揮しながら、肉体やその行為という具体的な事柄に対しては知力を用いそこなつたという点も見逃せないであろう。^(略) オイディプスの悲劇とは、「知」が、過去の充分の機能^マしきらなかつたお

のれの「知」を裁くという、能動的な人間の意志の悲劇なのである。(略)

すぐれた知のもちぬしであり、いかなる知的な設問にも対抗してゆく能力をもった人間であつても、自分の行為の真の意味を知ることが不可能なのであり、自分の肉体の真の支配者となることはできないのである。王として絶対的な支配者であるかにもえたオイディプスが、実は絶対的な受動者であつたのだ。あるじは知ではなく、肉体であり行為のほうであつた。⁽⁵⁴⁾

この時、オイディプスは如何に進むべきか。「知をたのむオイディプスにとって」⁽⁵⁵⁾、「唯一の主体性——能動的に生きるやりかたが残されているのは、自分の知の支配下におかれていなかった行為をも自己の一部に含めてそれを引責し、自己処罰を行使することであ」⁽⁵⁶⁾り、「眼を刺すというみずからの肉体への主体的行為によって、絶対の受動者オイディプスが絶対の能動者オイディプスへとコペルニクスの転換をとげる」⁽⁵⁷⁾と大原は言う。さらに大原は、自殺ならぬ自盲を選択したことにつき、「オイディプスは、たとえ眼がなくなろうとも自分の肉体の上に自分の意志が成就するのを見とどけなくてはならぬ。それには死んでしまうわけにはいかない⁽⁵⁸⁾。生きながらえて、自分の知の力だけではどこまでも共に引きずっていかなければならない」とし、このどこまでも見きわめようとする意思を「オイディプスの悟達」⁽⁵⁹⁾と呼ぶ。認識の魔に捉われたまま、というより、認識の魔に捉われているがゆえに「眼」⁽⁶⁰⁾「光」⁽⁶¹⁾までも失ってしまう。正に西洋的と言うべき悲劇として、大原は「オイディプス王」を讀んでおり、行論の見事なダイナミクスは説得的である。

大原は「コロノスのオイディプス」まで見据えて、オイディプスにおける認識の魔を捉えており、多く

を教えられる。しかし、私には納得しかねる点もある。何かとえば、「オイディプス王」というテキスト自体のカタルシスをこれで解きうるかということだ。大尾の合唱隊（コロス、コーラス）の斉唱を見よう。

おお、祖国テーバイの人々よ、見よ、

これがあのオイディプス、世に

聞こえた謎を解き、勢威ならぶ者なく、

国人くにびとのだれもその幸運を見て

羨ますにはいられなかつた者が、

なんとおそろしい不幸の

大波に巻きこまれたことか。

これよりは最後を見とどける日を待て。

死すべき者のだれも仕合せと呼んではならぬ、

いかなる苦しみにもあわずに

生の果てを越えるまでは⁽⁶⁰⁾

ニーチェが説くように、コーラスが「神とともに、苦悩するものとして、自然の心臓部から真理を告げる賢者でもある」⁽⁶¹⁾（傍点原文）とすれば、この劇のカタルシスは、⁽⁶²⁾オイディプスの転変、アリストテレスの有名な言葉

を使えば、「運命の「逆転」と真相の「認知」⁽⁶³⁾」に対する古代ギリシア共同体を支える人々の驚きと同調に由来すると言うべきだろう。盲目後のオイディプースと合唱隊の対話は、オイディプースの「運命の「逆転」」に対する合唱隊の同調がよく表されており感動的だ。「目を失って生きるよりはいつそこの世を去られたほうがましでした」⁽⁶⁴⁾と歌う合唱隊に、オイディプースは「目が見えるなら／ハーデースへ行つてどのような目で父を見、／惨めな母を見ればよいか」⁽⁶⁵⁾と答え、さらに「それどころか、耳をとおして聞こえる／音の泉をふさげるものなら、ためらわずにわたしは／このあわれな身体を閉ざし、目が見えぬばかりか、／耳も何ひとつ聞こえぬようにするのだ」⁽⁶⁶⁾と続ける。この述懐は意義深い。オイディプースの心境は、認識の魔から自由になり、身を投げ出した状態アポローンの神託、テイレシアースの予言に身を任せるものと言えよう。「オイディプース王」のカタルシスの内実はこの点にある。ジャン・ブランは、オイディプースが盲目後、娘たちやクレオンと手でふれあうことを望むことにつき、「手は、オイディプースが他者のうちに頼みうる唯一の心の支えとなった」⁽⁶⁷⁾と言っている。この時、オイディプースは「自然」に従容として逆らわぬ者として存在する。オイディプースの「悟達」と呼ぶべきは、むしろこのような状態であろう。

たしかに大原えりかの指摘するように、「コロノスのオイディプース」において、オイディプースは過去の行為を正当化し、新たな解釈を行ない続けているので、ソポクレスには一貫したモテーフがあつたのだとも言えよう。しかし、カタルシスの面から考えて、認識の魔から抜け出せないままだというのは、観客（読者）に自己解放は生じにくいだろうし、大原の読みはかなり近代的な解釈と言えるのではなからうか。ここで「近代的」と呼んでみたのは、「オイディプース王」が熱い注目を浴びるようになったのは、実はそんなに前からではないと

いうことに注意を喚起したいがためである。もちろんそれは、特にフロイトのエディプス・コムプレクス以来と
いうことだ。ジョージ・スタイナーの研究⁽⁶⁸⁾によれば、二千年以上の長きにわたってヨーロッパの想像力を刺激し
てきたギリシア悲劇の代表作といえ、⁽⁶⁸⁾「アンティゴネ」だったのだ。近代における「オイディプス王」への
注目は、一応フロイト的意義を除外しておけば、西洋的な〈知〉のあり方がゆきぶられていることを示すもので
はなからうか。

さて、再び「春琴抄」。注(16)の引用(九十一頁)をもう一度見よう。

佐助を〈手〉と頼む春琴と、正に春琴の〈手〉たらんとする佐助の意思が、ここに合致する。注意深く読まれ
たい。春琴は、「夢中で両手を動かし顔を隠さうとする」。この時、佐助は「眼をつぶ」るが、〈眼〉は永久に「つ
ぶ」らなければならぬ。佐助の〈知〉が成就するためには、春琴・佐助が一体となるためには、もう佐助は〈見
る〉ことかなわないのだ。佐助の自白は決して英雄的な行為ではない。だがそれは、春琴の〈手〉を成就したき
わめて積極的な〈知〉の完成だった。これを反悲劇と呼んでもまちがいはあるまい。つまり、市井の無名人が
英雄なみの、あるいは英雄以上の行為をするということだ。「針を突き刺した⁽⁶⁹⁾」のはもはや、佐助の〈手〉とも春
琴の〈手〉とも分たない。至福の大団円を迎える所以である。

この時、〈闇〉と〈光〉は逆転する。オイディプスにとって、結局、〈闇〉は〈闇〉にしかすぎなかった。ア
ンティゴネの〈手〉も頼るべきですがでしかなかったのだ。「春琴抄」冒頭に紹介される春琴・佐助の法名が名
詮自性だと言え、牽強附会と笑われるであろうか。春琴(「光譽春琴惠照禪定尼」⁽⁷⁰⁾)は、〈光〉を恵み照らす存在
であり、佐助(「眞譽琴臺正道信士」⁽⁷¹⁾)は、春琴の台^{うてな}たることを真の誉とし、それを正しい道と信じたのだ。

やはり物語の冒頭近く、語り手が、春琴が三十七歳の時（火傷の年）に撮影されたという「後にも先にも此れ一枚しかない」⁽⁷²⁾「朦朧とした寫眞」⁽⁷³⁾について言及していたことも思い出そう。語り手は、「われ／＼は此の朦朧たる一枚の映像をたよりに彼女の風貌を想見するより仕方がない。讀者は上述の説明を讀んでどういふ風な面立ちを浮かべられたか恐らく物足りないぼんやりしたものを心に描かれたであらうが、假りに實際の寫眞を見られても格別これ以上にはつきり分るといふことはなからう或は寫眞の方が讀者の空想されるものよりもつとほやけてゐるであらう」⁽⁷⁴⁾と言う。このやや唐突とも思える寫眞（へ光）の産物）への言及は、視覚によつては得られない體驗が語り始められることの暗示ではあつた。だが、それ以上に重要なのは、語り手が「檢校が此の世で最後に見た彼女の姿は此の映像に近いものであつたかと思はれる。すると晩年の檢校が記憶の中に存してゐた彼女の姿も此の程度にぼやけたものではなかつたであらうか。それとも次第にうすれ去る記憶を空想で補つて行くうちに此れとは全然異なつた一人の別な貴い女人を作り上げてゐたであらうか」⁽⁷⁵⁾と続けていることである。これは結末近くの「佐助は現實の春琴を以て觀念の春琴を喚び起す媒介とした」⁽⁷⁶⁾という語り手の判断と照応する。つまり、寫眞に象徴される「現實の春琴」は「朦朧たる」存在にすぎず、佐助が「空想」で築きあげた「觀念の春琴」こそ「貴い女人」であつたということだ。

私は、ひたること、ふれることに重点が置かれた佐助の〈知〉について語ってきた。それは相互嵌入的な契機なのだが、〈知〉は一面またきわめて権力的な営為であることも忘れてはなるまい。知ることは官能の対象とすることでもあり、支配することでもある。佐助のエゴイズムがながらく問題とされてきた所以である。佐助の欲望はまた、それを語っている語り手の欲望でもあるのだ。

オイディプスの悲劇は、主体の〈知〉により世界を切りとらなければ満足しえない西洋の悲劇を体現している。オイディプスの解いたスフィンクスの謎は「人間」であった。西洋の道程を、〈光〉が〈闇〉を払うものであったとすれば、佐助の〈^{オイディプス}知〉は、〈闇〉を〈光〉に逆転させたコペルニクスの転換と言つてよかろう。「春琴抄」と同じ年に、谷崎は「陰翳禮讃」(『經濟往來』一九三三・十二)も書き残したというのは、もちろん蛇足に入る。

注

- (1) 河野多恵子「谷崎文学と肯定の欲望」(連載第八回)、『文學界』一九七五・八。いわゆる「佐助犯人説」のプライオリティーは、河野にあらう。だが河野の言っていたのは、「この作品を措いたうえでの」「新春琴抄」なのであって、佐助を犯人と見立てるのは、現在私たちに残されているテキストを越えてのことであつたのだ。「新春琴抄」とは新たなプロットの形成を指す。河野のために一言しておけば、河野の「春琴抄」理解のポイントは、この作品を「作者と佐助の性的願望が見拵えたところの虚構上の春琴」を築きあげた「このうえなく手の込んだ、厚塗りの小説」と喝破していた点にあつた。
- (2) 野坂昭如「春琴抄」(『国文学解釈と教材の研究』一九七八・八)
- (3) 多田道太郎『自分学』(一九七九・十二 朝日出版社)、多田道太郎・安田武「エナジー対話・第十八号・関西——谷崎潤一郎にそつて」(一九八一・六 エッセ・スタウンダード石油株式会社広報部)
- (4) 千葉俊二「谷崎潤一郎本文および作品鑑賞」(『鑑賞日本現代文学第8巻谷崎潤一郎』一九八二・十二 角川書店)、「カタリの間 秦恒平「春琴自害」を駁す」(『読者』4 一九八九・六)
- (5) 永栄啓伸「春琴抄——佐助犯人説私見——」(『芸術至上主義文芸』12 一九八六・十二)、「春琴抄」の内実——黙契について

- て——」(『昭和文学研究』19 一九八九・七)、「春琴抄」再考——物語の重層性について——」(『皇学館論叢』130 一九八九・七)、「春琴の「撫然」について——「春琴抄」私注(1)——」(『解釈』一九九〇・八)、「鳴沢てる女について——「春琴抄」私注(2)——」(『解釈』一九九〇・十二)
- (6) 秦恒平「春琴自害」(『新潮』一九八九・二)、「春琴と佐助——「読む」という事——」(『国際日本文学研究会集會會議録(第13回)』一九九〇・三 国文学研究資料館)
- (7) 三島佑一「春琴抄」の構想——佐助犯行説考——」(『国語国文』654 一九八九・二)、「春琴抄」主想副想論——犯人論諸説考——」(『国語国文』681 一九九一・五)
- (8) 前田久徳「物語の構造〈実例〉谷崎潤一郎「春琴抄」」(『国文学解釈と教材の研究』一九八九・七)
- (9) たつみ都志「照合「春琴抄」——原稿・初出誌との相違にみる作者意図——」(『武庫川国文』34 一九八九・十二)、「春琴抄」真相不在——叙述区分による分析——」(『日本近代文学』42 一九九〇・五)
- (10) 先行研究を一々具体的に論難したい誘惑にはかられるが、もはやその必要はあるまい。おそらく既に流れは変わっているのだ。ここでは、からめ手からの軽いジャブを撃つにとどめおく。永栄啓伸「春琴抄——佐助犯人説私見——」は、その冒頭で日夏耿之介「谷崎文學の民族性」(『中央公論』一九三九・二)の「春琴抄」評に言及し、「日夏のこの一節は、佐助犯人説の可能性を促す嚆矢」と言っていた。永栄の引いた日夏文は、「もし夫れ佐助が自首して彌々潑刺たるモチーフが直下して展開するに至つては、全く此作者自力の深い現れである」というものである。この引用は、おそらく『谷崎文學』(一九五〇・三 朝日新聞社 p.36に相当)によるものであろう。初出本文は、「もし夫れ佐助が自首して彌々潑刺たるモチーフが直下して展開する邊りに至つては、全く此作者自力の深い現れである」となっている。『谷崎文學』の「自首」は「自盲」の誤植であらう。よつて、日夏文から「佐助犯人説の可能性」を読むことはできない。三島佑一「春琴抄」の構想——佐助犯行説考——」もまた、誤植本文を引いた上で永栄の見解を紹介していた。
- (11) 本稿での「春琴抄」本文の引用は、『谷崎潤一郎全集 第十三卷』(愛読愛蔵版)(一九八二・五 中央公論社)により、以下頁数のみ記す。p.544

- (12) p. 498
- (13) p. 501
- (14) p. 542
- (15) F・シュタンツェル『物語の構造』(一九七九 前田彰一訳一九八九・一 岩波書店) p. 148
- (16) p. 545
p. 546
- (17) p. 506
- (18) (19) p. 507
- (20) (21) p. 508
- (22) p. 510
- (23) p. 509
p. 510
- (24) ベルグソン『創造的進化』(一九〇七) 松浪信三郎・高橋允昭訳『ベルグソン全集第四卷』(一九六六・四 白水社) p. 183。ここでベルグソンを援用したのは、次に挙げるジャン・ブランや坂部恵がベルグソンに多くを負っているからであるが、谷崎自身もベルグソンに親炙していたことがある。しかし、それはとりたてて言うべきことでもあるまい。
- (25) (26) 丸山圭三郎『言葉と無意識』(一九八七・十 講談社現代新書) p. 230
- (27) ジャン・ブラン『手と精神』(一九六三 中村文郎訳一九九〇・七 法政大学出版局) p. 110
- (28) 同前 p. 116
- (29) 同前 p. 117
- (30) 同前 p. 170
- (31) 坂部恵「ふれる」ことについてのノート——文化の活性化をめぐる——」(『叢書文化の現在13文化の活性化』一九八二・七 岩波書店)。ここでの引用は、坂部恵『ふれる』ことの哲学 人称的世界とその根底』(一九八三・十一 岩波書店) p. 20
- (32) (33) 同前 p. 22
- (34) 同前 p. 26

- (35) 同前 p. 29
- (36) 同前 p. 31
- (37) 同前 p. 41
- (38) p. 526
- (39) 山口百恵・三浦友和主演『春琴抄』（西河克巳監督、一九七六）の結末で、三浦演ずる佐助が眼を突いたあと周章狼狽していたのは、演出の意図に反し滑稽なことであった。解釈の違いと言えばそれまでだが、佐助の自盲は決然としたもので、あわてるところは何もなかった筈である。もちろん映画と原作の比較は本質的に無理なのであるが、私は映画の展開上からもそう思うのである。
- (40) p. 553
- (41) p. 554
- (42) (43) 喜志哲雄『オイディプス王』の観客』（ギリシア悲劇全集月報2）『ギリシア悲劇全集3』一九九〇・六 岩波書店
- (44) ソポクレス「オイディプス王」（岡道男訳）（『ギリシア悲劇全集3』一九九〇・六 岩波書店） p. 18～19
- (45) 同前 p. 20
- (46) 同前 p. 21
- (47) 同前 p. 26
- (48) 同前 p. 28～29
- (49) 同前 p. 31
- (50) ニーチェ「悲劇の誕生——音楽の精神からの」（二八七二）（西尾幹二訳）（責任編集手塚富雄『世界の名著46 ニーチェ』一九六六・二 中央公論社） p. 472～473
- (51) (52) 河合隼雄・吉田敦彦・渡辺守章（討議）「知への意思 あるいはヒュプリスとコンプレックス」（『エピステーメー』一九七八・十二）
- (53) ちなみに、同討議で吉田自身は、「ソポクレスの劇に関して言えば、その点でオイディプスのヒュプリスというのはほとんど

- (54) 〈(59) 大原えりか「オイディプスの知」(『ユリイカ』一九八二・八)〉
- (60) 注(44)に同じ。p. 99、100
- (61) 注(50)に同じ。p. 498
- (62) カタルシスにつきニーチェは同書で、「現象はたえず変転するにもかかわらず、事物の根底にある生命は不滅の力をもち、歓喜に満ちているという形而上的な慰め」(p. 490)と呼んでいる。
- (63) アリストテレス「詩学——創作論——」(前三三五〜三三四頃)(藤沢令夫訳)(責任編集田中美知太郎『世界の名著』8 アリストテレス』一九七二・八 中央公論社) p. 295
- (64) (65) 注(44)に同じ。p. 90
- (66) 同前 p. 91
- (67) 注(27)に同じ。p. 153
- (68) ジョージ・スタイナー『アンティゴネーの変貌』(一九八四 海老根宏・山本史郎訳一九八九・十一 みすず書房)
- (69) p. 547
- (70) p. 495
- (71) p. 496
- (72) p. 499
- ないと思うんですよね。ヴェルナンもそのことを強調するわけだけど、オイディプスというのはやはり客観的に見たら、神の目から見ても人間の目から見ても、自分の意識のレベルでは何も罪を犯していない、道徳的にはまったく瑕瑾のない人間なので、そこにまさにこの劇の実に深刻な悲劇である所以があるのじゃないかな」と言っている。吉田が正當に言及するように、オイディプスによるラーイオス殺しは、劇開始以前の出来事であり、ヒュプリス論には、オイディプス伝説とソポクレスのテキストの腑分けが必要かと思われる。ただし、ソポクレスのテキスト自体がオイディプス伝説を背負って存在しており、難しい問題である。

(76)	(75)	(74)	(73)
p.	p p.	p.	p.
552	499	499	498
	500		

(二九九〇、十一、十五、一九九一、六、二十六補筆)

付記

本稿の内容は、一九九一年六月十六日に北海道大学学術交流会館において行われた北海道大学国文学会春季大会で発表された。なお成稿後、久保田修「春琴の法名」(『梅花短大國語国文』4 一九九一・七)、「天鼓の春琴」(同3 一九九〇・七)に接した。これらに春琴・佐助の法名の名詮自性は言及されていた。同じく「佐助犯人・春琴自害」否定説(同2 一九八九・七)も含めて、本稿冒頭に述べた論争に関わる。