

谷崎潤一郎「日本に於けるクリツプン事件」論

——回復する顔をめぐって——

内 藤 有 里

「日本に於けるクリツプン事件」は昭和二年一月に『文芸春秋』に発表され、谷崎潤一郎と芥川龍之介の間で交わされたプロット論争の発端になった作品として知られている。このテクストは谷崎が「今度の「クリツプン事件」のやうなものでも、その構想は自分の内から湧き出したもので、借り物や一時の思ひつきではない。」としているにもかかわらず作品自体の評価は極めて低く、これまで谷崎研究の中でも論じられることはほとんどなかった。

しかし大正後期から昭和初期にかけて谷崎が彫像や人形のモチーフにこだわっていたこと、この作品が日本回帰の作品群への過渡期に書かれたものであることなどを考えると、この作品を単なる猟奇的なマゾヒズム小説と片付けておくことは日本回帰に至るまでの谷崎の試行錯誤の痕跡を見逃すことになるのではないだろうか。

そのため稿者は本論において〈見る〉〈見られる〉という視線の権力関係の中で身体と顔の問題について論じることで、この作品を再評価し、改めて谷崎作品における本品の位置付けを見直していきたい。

—

谷崎は「青塚氏の話」(大15・8-9、11-12『改造』)、「日本に於けるクリツプン事件」、『蓼喰ふ虫』(昭3・12-昭4・6『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』)において作中に人形を登場させており、この時期に人形への関心を持っていたと考えられる。細江光氏は「日本に於けるクリツプン事件」に出てくる巴里子人形について次のように述べている。^二

小栗は恐怖のあまり人形を捨てたが、谷崎の描く理想の女性の多くが男を支配したり、滅ぼしたりする女だったことを考えれば、ただ一人の男を鞭打つことしか出来ず、逆に男に殺されてしまう巴里子より、男たちを破壊に追いやるファム・ファタルとしての人形の方が、作者にとってはより魅力的な存在だったに違いないのである。これらの点からすると、人形は巴里子の単なる模造品ではなく、巴里子から独立した、むしろ巴里子以上に魅力的な、この作品の真の主人公・真の主題として考察されねばならないだろう。

そのため本論においても巴里子ないし巴里子人形に焦点を当てて論を展開していく。

巴里子人形は「針線」や「木の心」、「紙や布」でできた案山子に近い粗雑な作りの人形であるが、この人形の特徴として挙げられるのは顔が精巧に出来ていることである。しかし一方で、生きている巴里子は顔よりもむしろ服飾¹¹ 身体が語られている。巴里子あるいは巴里子人形の位相を深く考えるために、まずは巴里子の身体の問題について見ていく。

テクスト内において巴里子はその見た目から「真つ先に村民の眼を驚かし」、「癡狂院のしろもの」と思わしめている。村民を驚かせた巴里子の服装とは、犬の散歩の時には

「此の近所には珍しい断髪の頭に、派手なメリンス友禪の、それも色の褪めかゝつた、ひどく古ぼけた振袖」に「紫のコール天の足袋」、仕事に出かける時は「恐ろしくハイカラな、キビキビとした洋服」に「鞭のやうな細いステッキ」、そして小栗を折檻する時には「派手な刺繍のあるパジャマ」である「支那服」である。

細江光氏はテクスト内における巴里子の服装の異様さに関して次のように述べている。¹²

『日本に於けるクリツプン事件』は、一見モダニズム風の作品と見えるかも知れないが、作者は決して都市の先端的風俗を記録・再現しようとしているのではない。流行という多かれ少なかれ社会性を帯びたものではなく、何かもつと孤独に異様なものがそこには描き出されているのである。

もし、巴里子が都会に住んでいたなら、彼女の異様さはこれほど目立たずに済んだろう。しかし、谷崎は故意に彼女を淋しい村の中に住まわせる。

しかし巴里子の「真つ先に村民の眼を驚かし」、「癡狂院のしろもの」と思わしめた服装は、果たして本当に「孤独に異様なもの」として機能しているのだろうか。

巴里子はテクスト内で描写されるとき断髪というコード

で貫かれており、このことは当時流行していたモダンガールを想起させよう。

『日本服飾史』^四によると、第一次世界大戦が戦後の女性の生活様式や価値観に影響を与え、「経済的・精神的自立や男女平等の意識を抱き、古いモラルや束縛から逃れ、自由な生き方を求める女性たち」であるモダンガールが出現したという。

スカート丈は徐々に短くなり、胸やウエストを目立たなく演出する平面的な裁断法が取り入れられ、髪形も短く簡素な、日本の少女の「おかつぱ」のようなボブ・スタイルとなりました。また眉や唇をくつきりと描く化粧法が好まれ、携帯用の白粉の入ったコンパクトケースや棒紅を用いて、外出先で化粧直しをする習慣も生まれました。

一方で、こういった女性は一部に過ぎず、やはり和装が一般的であったことも指摘されている。アメリカ帰りの女性である佐々木指月が見たモダンガールは「日本の振り袖の肩から薄いスカーフをかけて、髪はバツブして、その先は焼いてあつたり、「耳かくしで、日本の着物を着て、肩にはクリーム色のスカーフをかけてるたが、青いフェルトの草履の上の、足には足袋もはかないで」いたりしたと

いう。^五 洋装はモダンガールや職業婦人、女学生の間で取り入れられるも、家庭においては和装を着用する女性が多数であった。また髪形が日本髪ではなく束髪や洋髪になっても、服装は和装スタイルが主流であった。このことから、巴里子が犬の散歩をするときの服装は当時の風俗において一般的であったことが推測される。巴里子はハイカラな洋服も着ていたが、これはその職業である舞台女優ということを考えると納得のできることであろう。

また巴里子が着ている着物の素材や柄も奇抜なものではなかった。メリンスは『痴人の愛』(大13・3・6『大阪朝日新聞』、大13・11・大14・7『女性』)の中で、ナオミがまだ妖婦としての頭角を現しておらず、譲治と休日活動を見に行く時などに身につけている帯の素材として出てくるが、この部分について杉本紀子氏はメリンスが「日本の庶民の着る和服の素材」であり、メリンスを身につけている頃のナオミが譲治の眼には「ちよっと目についた貧しい少女」というふう映っていることを指摘している。^六 友禅模様に関しても、明治十二年ごろに発明された「型友禅」によって友禅染が「比較的安価な量産のできる技法」となり、「庶民の日常の服装に花やかな絵模様」を添えることになったのである。^七

このように巴里子の服装は当時の風俗として異様なところはほとんどない。それにも関わらず巴里子の服装が異様

なものとして描かれているのは、細江氏が指摘するように巴里子が寒村に住んでいるからなのであるが、注意すべきは巴里子が寒村に置かれていることは視線の関係の中で捉えられるべきであるということである。

崔正園氏は「秘密」(明44・11『中央公論』)を論じる中で近代都市装置と視線の関係について触れている。^八

「私」は女装による効果で、群衆から見られ、また、「私」はそんな群衆を見返す。それは視線の交錯につながる。この「見る―見られる」という関係は都市においてのみ成立するものである。近代都市の新たな空間である映画館、博物館、百貨店、公園などの空間は、自分を他者の視線の前にさらすことを可能にする一方、自分の視線で他者を観察することも可能にする。「見る―見られる」という関係を創出したのは、近代都市装置である。

都市とは異なり〈見る〉〈見られる〉という視線の交錯が起らない寒村が舞台であることによって、村を歩く巴里子は強制的に〈見られる客体〉として機能してしまう。すなわち当時のモダンガールとして異様なところがないにも関わらず巴里子が「癡狂院のしろもの」と思われるのは、彼女が〈見られる客体〉として機能し、かつそこに巴里子

を異様なものとして見る眼差しが存在するからである。こには〈見られる客体〉ではなく〈見る主体〉の問題が含まれており、巴里子の身体は〈見られる客体〉として機能してしまう女性のありようを表出しているのである。

二

巴里子の身体が〈見る主体〉である村民の欲望が落とし込まれる場である一方、顔は村民にとって意味を持つ場として機能していない。村民の眼はあくまでも身体にのみ注がれている。巴里子の顔が意味を持つ場として機能して行くのは人形の発見が語られる時である。

谷崎作品における「顔」について、森下和昭氏は谷崎作品に出てくる女性を「顔のない女たち」であるという。^九

『富美子の足』を始めとする作品の多くで注目すべきは、頻出する足の表情の克明な描写に比較して、女の顔の描写が極端に少ないという事実である。谷崎潤一郎の世界には「女」のイメージがいたるところに遍在しているが、言うなれば全て「顔のない女たち」であることを知る必要がある。

(中略)

「顔のない女たち」という表現を使っているが、これ

は彼女たちの顔が文楽人形や絵巻や浮世絵にみられるような典型的な美人の顔は持っているものの、個人的特色というものが全くなく、全体的に暖かみのない表情が共通しているという意味でもある。

しかし一方で、偏執的に顔を細かく描いた作品も存在する。森下氏は「富美子の足」では女の顔の描写が少ないとするが、稿者はむしろ顔を偏執的に描いた作品に含まれると考える。そのような作品としては「富美子の足」の他に、『鮫人』（大9・1、3・5、8・10『中央公論』）、『痴人の愛』などが挙げられる。ここでは特に「富美子の足」と『痴人の愛』を取り上げて、谷崎作品における「顔」の機能について論じていく。

「富美子の足」は表題通り富美子の足が精緻に描写されているのだが、ここで注目したいのは足と同様富美子の顔の造作についても細かく描かれている点である。語り手である宇之吉は「出来るだけ精しくこの女の顔を描写しないでは居られないのです」と言い、顔というものを克明に描写している。今仮に富美子の鼻の描写だけ引用してみよう。

それから鼻の形にしても、高い、筋の通つた、好い鼻つきではあるけれど、此れも決して欠点がない事はありません。と云ふのは、先の方の尖つた部分に少し肉

が付き過ぎて居て、眉と眉との間から起つて其処までなだらかな勾配を保つて居る鼻梁の直線が、小鼻の付け根の辺へ来ると脹脛の肉のやうな工合に幾分か膨れて鋭さが鈍つて居るのです。けれども僕に云はせれば、若し此の容貌で、此の鼻が全く彫刻的であつたら、きつと全体が冷めたい顔になつたに違ひありません。困子鼻と云ふ程でも困りませうけれど、鼻の先がいくらか肥えて居る方が、何だか暖かみがあつて好いやうに思はれました。

このように宇之吉は富美子の顔を額から頤まで細かく描写し、徹底的に富美子の顔を断片化していく。顔の記録とは顔の断片化に他ならない。顔をひとつのまとまりとして見るのではなく、各パーツを断片化しモノとして見るのである。

そうして顔を記録した後、宇之吉は同じように富美子の足を描いていく。

然るにお富美さんの足の甲は十分に高く肉を盛り上げ、五本の趾は英語のmと云ふ字のやうにびつたり喰着き合つて、齒列の如く整然と列んで居ます。しんこを足の形に拵へて、其の先を鏝でチヨキンチヨキンと切つたらばこんな趾が出来上るだらうかと思はれるほ

ど、其れ等は行儀よく揃つて居るのです。

宇之吉によって細かく描かれた足は、絵画のポーズを取ることでも生き生きとした表情を生み出す。宇之吉は足が「物に怯えてぞつとしたやうな表情」を見せたり、あるいは「笑つて居」たりするなど、富美子の足に表情を見出す。ここでは武田信明氏が指摘するような顔と足の「ヒエラルキーの転倒」が起こっている。¹⁰

人間の身体において、顔のもつ優位性というのは多くの人が指摘するところである。それは和辻哲郎の言葉を借りるならば、顔が「人格の座にはかならない」からである。¹¹しかし「富美子の足」では顔と足を同じように細かく描写することによって両者を同じ位相にあるものと扱っている。そして宇之吉は同じ位相にある顔と足のうち、足に表情を見出す。¹²ここにおいて顔の意味は剥奪されることになる。それは、一度はあれほど細かく描かれたにも関わらず、富美子の顔が「瓜実顔」「国貞式の美貌」とパターンにはめられてしまうところにも表れている。そして顔と足の権力関係は反転する。富美子が隠居の顔を踏むという場面はそれを象徴的に示しているよう。

「富美子の足」は顔と足を細かく描いて両者をモノ化し、かつ同じ位相に置き、足に表情を持たせることで顔の持つ意味、権力を剥奪するテクストなのである。

三

一方、『痴人の愛』では讓治の心情の変化に伴いナオミの顔の表象も変化している。

讓治はカフェでナオミを見初めた時、ナオミの顔についてこう述べている。

「奈緒美」は素敵だ、NAOMIと書くときまるで西洋人のやうだ、とさう思つたのが始まりで、それから次第に彼女に注意し出したのです。不思議なもので名前がハイカラだとすると、顔だちなども何処か西洋人臭く、さうして大そう伶俐さうに見え、「こんな所の女給にして置くのは惜しいもんだ」と考へるやうになつたのです。

ナオミの名前がハイカラであるためにその顔に「西洋」というイメージが付与されることについて、ステイブ・リジリー氏は見る側による顔の再構成を指摘している。¹³リジリー氏の指摘通り、讓治は物語が進むにつれナオミの顔を繰り返し再構成する者として存在している。ナオミは常に讓治によって恣意的に見られる場であるのだ。

例えば讓治はナオミの顔が「西洋人臭い」と感じる一方で、カフェエで働くナオミに暗い印象も感じていた。

ハタから見た感じを云へば、孰方かと云ふと、陰鬱な、無口な児のやうに思へました。顔色なども少し青みを帯びてゐて、譬へば斯う、無色透明な板ガラスを何枚も重ねたやうな、深く沈んだ色合をしてゐて、健康さうではありませんでした。

そのようなナオミの暗い部分に讓治は「惻巧さう」な感じを抱く。しかし讓治に引き取られ、大森に移り住んでからナオミは次第に快活になっていく。讓治が最初に惻巧さを感じた暗さはなくなるが、代わりに「獅子ツ鼻の先を、ちよいとしゃく」る笑い方に惻巧さを感じるようになる。ナオミを教育している時の讓治は彼女が惻巧であることを信じて疑わないため、仮に最初惻巧さを感じた暗さがなくなつてもすぐにまた違う部分に惻巧さを感じ取る。ここにはナオミが実際に惻巧であるか否かに関わらず、讓治が自分の主観によってナオミを解釈しようとする眼差しが存在している。

讓治がナオミと出会つてから大森に移り住み、ナオミを「何処へ出しても耻かしくない、近代的な、ハイカラ婦人」である「立派な女」に育て上げようと教育している間、ナオミの顔が断片として取り上げられることはほとんどない。^{一四} テクスト内においてナオミの顔はあくまでも「ナオミの顔」というまとまりのあるものとして表出される。

ナオミの顔は讓治にとつて理想であるところの西洋女性の代替として意味〓まとまりを持つ「ナオミの顔」はますます讓治が望む西洋女性であるところのメリー・ピクフオードに似てくる。

しかし当初の目論見は破れ、讓治はナオミに失望する。讓治はナオミが「自分の期待したほど賢い女ではなかつたこと」を悟る。そしてナオミが自分の理想とする「近代的な、ハイカラ婦人」になり得ないと悟つた途端、讓治はナオミを「肉体」として見るようになる。無論それは顔として例外ではない。

さうです、私は特に『肉体』と云ひます、なぜならそれは彼女の皮膚や、齒や、唇や、髪や、瞳や、その他あらゆる姿態の美しさであつて、決してそこには精神的の何物もなかつたのですから。

讓治にとつての意味を失つた途端ナオミの顔は断片化される。讓治が考える近代的美人の定義が「顔^さたちよりも才気煥発な表情と態度」であるのに、ナオミはそのような表情を持たない顔となる。そして讓治がナオミに失望していくにつれて、ナオミの顔は「精神的の何物」も持たないもの〓断片として讓治の眼に映り始める。

全体已は此の女の何処がよくつて、斯うまで惚れてゐるのだらう？　あの鼻かしら？　あの眼かしら？
と、さう云ふ風に数へ立てると、不思議なことに、いつもあんなに私に対して魅力のある顔が、今夜は実に詰まらなく、下らないものに思へるのです。

さらに讓治は自らの視線だけでなく写真によつてもナオミを断片化し、記録している。断片化されたナオミはついに讓治にとつて「全く藝術品」となる。それは固有の人間としての人格を持たずただ美として崇める対象にしかかなり得ない。

かつて讓治の眼にままとまりのある顔として映り、メリー・ピクフォードとして存在していた「ナオミの顔」は断片化され、モノ化する。そして讓治が意味を持つものとして捉えていたナオミの顔は、中谷元宣氏の言うように鎌倉での熊谷たちの「メリー・ピクフォードは女団長にやらないぜ」という言葉で以て決定的に打ち碎かれることになる。^{一五} それまで幾度となくメリー・ピクフォードに似ていると語られたナオミであるが、これ以降の物語ではメリー・ピクフォードに例えられなくなり、その意味は永久に失われる。^{一六}

『痴人の愛』においてナオミの顔はナオミに失望した讓治によつて断片化され、「精神的の何物」も持たない単な

る美的鑑賞物となり下がることで、ナオミの固有性の持つ意味が剥奪されるのである。

四

谷崎作品の中で偏執的に女の顔が描かれるとき、顔はその意味を失う。

それでは「日本に於けるクリツブン事件」で顔はどのように機能しているだろうか。

先にも述べたが、巴里子人形の顔は「念入りに」作られている一方で、村民には巴里子の顔というのは注目されていない。巴里子が女優であったことを考えるとそれはいささか不自然に思える。女優というのは多少なりとも顔が流通する存在だからである。一般的に人は他者を認識するとき顔を用いる。巴里子が女優であることはおそらく村民たちに巴里子の顔で以て確認されたはずである。それにも関わらず巴里子の顔は村民にとつて意味をもたない。その理由を考えるために、「阪急電車」と「歌劇女優」という語に着目したい。

阪急電車（旧箕面有馬電気軌道）といつて想起されるのは阪急グループの創業者である小林一三である。当時阪急沿線で歌劇女優といえれば大正三年に小林一三が設立した宝塚歌劇団が思い起されたであろう。^{一七} 昭和二年に公演さ

れた日本初のレビュー「モン・パリ」が成功をおさめ、昭和モダンニズムの花形とされたことなどから当時における宝塚歌劇団の認知度の高さがうかがえる。また小林は宝塚歌劇団だけでなく多くの事業を手掛け成功を収め、阪神モダンニズム文化を作り上げた人物でもある。川崎賢子氏は小林一三について次のように述べる。^{一八}

実業家・小林一三は、宝塚歌劇の成長とともに歩み、鉄道、住宅開発、ホテル経営、百貨店事業、映画・演劇からレジャー、テーマパークの先駆けまでふくむ娯楽産業、電力事業と、つぎつぎに企業のネットワークを拡大した。この天才企業家の手がけた実業は、それと同時に、ひとびとのライフスタイルや、感性の変容にかかわる、いわば産業社会・消費社会の文化装置にかかわる事業でもあった。

明治四十年に箕面有馬電気軌道株式会社の専務取締役に就任して以来、住宅ローン付きの分譲住宅の開発や箕面動物園、宝塚新温泉パラダイスの開設、宝塚歌劇団設立、阪急電車の整備など小林が手がけた事業は多岐にわたる。テキストにおいて設定されている大正後期や「日本に於けるクリップン事件」が発表された昭和初年は、小林一三によって阪急沿線の整備、開発が行われているという時代状

況だったのである。

そうした阪神モダンニズム文化の象徴である宝塚歌劇団について、谷崎は「私なぞもレヴユウの変り目毎に見に行く程のファン」だと述べている。^{一九} その中で谷崎は宝塚歌劇団の女優の顔について触れている。

さう云へば、私は今ふつと気がついたのだが、そのオリヴェ色の袴を穿いた彼女たちの顔だけは、大体に於いて雛人形の官女の首によく似た感じがあるのである。(中略)どちらかと云へば中高の、面長の、国貞描くところのお姫様のやうなのが多い。と云ふことは、つまり上方では今でも絵に画いたやうな古典的美人を珍重してゐる証拠で、(中略)新旧両社会、ハイカラ風昔風を通じて、いつたいにあ、云ふ美人が多く、さうでない顔でもさう見せるやうに作る。だから宝塚の生徒なども、舞台へ出るときは鼻筋へ特に白くおしろいを塗つて、顔を少しでも余計中高に見せようと苦心する。^{二〇}

谷崎はここで宝塚歌劇団の女優の顔の類型化について言及している。まず宝塚歌劇団に所属している女優の全体的な特徴として瓜実顔であることを挙げています。またそれに加えて化粧による顔の類型化にも触れている。顔の個人的

特色に関わらず、上方美人の顔に近づけるような白粉の塗り方をするというのである。

化粧というものについて、鷺田清一氏はジャン・ボードリヤール『誘惑の戦略』の「化粧もまた、顔を廃棄し、もっと美しい眼で眼を廃棄し、もつと目立つ唇で唇を消去する一つの方法である。」という一文から次のように述べている。^{二一}

化粧は、肌を覆い被せられた透明な覆いではなく、むしろ肌をデザインしなおす行為であり、つまりは顔の《外科手術》なのである。

(中略)

われわれの《社会》に流通するメイクされた顔、それは類型としての顔であり、だれの顔でもないがゆえに、だれの顔にもなりうるような、いわば貨幣のような顔である。

一方で鷺田氏は化粧を「同一化の媒体であると同時に非同一化の媒体としても機能する」ともしている。確かに化粧はその方法により顔の個性を際立たせることもでき、また同じ化粧品を使ってもまったく同じ顔が出来あがるとも限らないことから非同一化の媒体であるとも言える。しかしここで強調したいのは顔の可変性である。顔は技巧的

に作り変えられ、その技巧の方法によって顔の個性を際立たせることも類型化し顔を埋没させることも出来る。化粧は、自分の顔を見せたいようにメイキングする方法なのである。

宝塚という文化コードと化粧の効用を合わせて考えると、巴里子の顔も化粧という外科手術によってパターン化された顔である可能性が浮び上ってくる。パターン化された顔は他者との類似性の中に置かれるために個別的に注目されることはなく、従って巴里子の顔は村民の眼にとまらぬ。また小栗にしても、彼が生きている巴里子の顔を重視していたかどうかは書かれていない。

またこのように生きている巴里子の顔が村民や小栗に眼差されることがないということは、彼女の人格そのものが無視されているとも言える。^三 巴里子が恣意的に《見られる客体》たりうるのは顔という人格の座が奪い取られているからであるのだ。

このように人格そのものが無視され恣意的に《見られる客体》として存在していた巴里子は、しかし、人形となつてから顔という権力を回復し個性を持つものとして浮かび上がってくる。

彼はその行李の中の物が人形でなく、巴里子の死体であるかの如き恐怖を感じた。その人形が家にある限り、

彼は安眠が出来なかつた。(中略) 第二に彼は、それを密かに解体して、部分々々を、徐々に、少しづつ、粉々に砕いてしまふか、或は捨て、しまはうと思つた。実際彼はさうしようとして、或る時床下からその荷物を取り出し、行李の蓋を開けたのであつたが、彼にはとても、その人形の顔を正視し、それに手を触れる勇氣がなかつた。彼は何よりもそこから発する香水の匂ひを怖れた。それはコティールのパリスであつて、死んだ女の体臭と云つてもいゝくらゐ、彼女に特有な匂ひであつた。その人形を粉々にするには、もう一度彼女を殺す胆力を要した。

巴里子の顔は富美子やナオミとは異なり断片化されることなく「顔」として表出する。小栗はそれを宇之吉や讓治のようにモノとして見る事が出来ず、巴里子の顔として見てしまう。そのような巴里子の顔、「ままとまりを持った顔」を小栗は恐れる。そこには顔が持つ見る側への象徴性が表れている。顔は断片ではなくままとまりとして現れる時、見る側に対する意味を獲得するのだ。

この顔のもつ強迫性というのはクリップン事件と比較してみるとより鮮明に浮かび上がってくる。クリップン事件において巴里子人形に相当するのは地下室の床に隠されたコーラの肉塊である。この肉塊は手足と顔の両方が切り離

され、いわゆるトルソーの状態になっている。和辻哲郎は首や手足が欠けたトルソーについて、「胴体から引き離れた首はそれ自身『人』の表現として立ち得るにかかわらず、首から離れた胴体は断片に化するといふことになる」としている。^三 身体の中で最も具体的固有性が少ないと考えられる胴体部分のみの肉塊は、もはやなら眼差しの介入する余地を持たない。それは断片化され、文字通り肉の塊というモノとして存在するのみである。クリップンが小栗と異なりコーラの肉塊を恐れないのは、そこに顔という眼差しが介入する場が存在しないからである。

このテキストは顔が持つ象徴性を強く表していると言えるよう。

五

谷崎作品において、女性たちは顔を断片化され、あるいは身体に目を向けられることで顔の権力を剥奪され人格が無視され続けていた。それは彼女たちが〈見る主体〉である男性側に恣意的に解釈されうる存在であることを意味している。しかし「日本に於けるクリップン事件」では、そのような視線の關係の中でこれまで権力を剥奪され続けてきた顔が権力を回復する。このテキストは、従来の顔と身体における〈見る〉〈見られる〉という關係を内包しながら

らも、「顔」の権力を回復させることで〈見る主体〉による恣意的な関係を覆そうとしたのであり、顔の痕跡という他の谷崎作品には見られない異質性を浮かび上がらせているのである。

しかしこれ以降顔は再び意味を持たないものとして描かれることになる。『春琴抄』（昭8・6『中央公論』）で春琴の顔が変貌するや否や、佐助は自分の眼を潰し春琴の顔を見られないようにしてしまふ。それは醜くなった顔をもはや恣意的に眼差すことができなくなったからであり、佐助は意味を持つ顔から逃れるために眼差しそのものをなくしてしまふ。また「蘆刈」（昭7・11-12『改造』）においてもお遊さまの顔は「眼でも、鼻でも、口でも、うすもの一枚かぶつたやうにぼやけていて、どぎつい、はつきりした線がない、じいつとみているとこつちの眼のまえがもやもやと翳つて来るやうでその人の身のまわりにだけ霞がたなびいてゐるやうに思へる」顔である。見えないことで顔はその持つ意味を剥奪される。

顔は再び失われる。

視線の関係の中で「日本に於けるクリツプン事件」を考へることはこのような〈欲望〉を浮かび上がらせる布石であり、この作品はたとえ評価が低くとも「借り物や一時の思ひつきではない」作品の一つであると考えられるのである。

注記

今回本文引用は新しく中央公論新社から発刊された『谷崎潤一郎全集』（二〇一五～二〇一六）を底本としたが、執筆時に未発刊のものについては中央公論社版『谷崎潤一郎全集』（一九六六～一九七〇）を底本とした。

引用に際し漢字の旧字体は全て新字体に改めた。仮名遣いは原文通りとし、ルビは省略した。

- 一 谷崎潤一郎「饒舌録」（谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集 第二十卷』中央公論社 一九六八年六月）
- 二 細江光一「人形・ネクロフィリア・母——日本に於けるクリツプン事件——論」（『文学』一（三）一九九〇年七月）
- 三 二に同じ
- 四 増田美子編『日本服飾史』（東京堂出版 二〇一三年四月）一五四頁～一五九頁
- 五 佐々木指月「銀座のモダンガール評」（『婦人公論』一九二七年七月）
- 六 杉本紀子「衣服は何を語るか（二）」（『和光大学表現学部紀要』十二 二〇二二年三月）
- 七 四に同じ
- 八 崔正園「秘密」試論——フラヌールの視線」（専修大学大学院文学研究科畑研究室編『谷崎潤一郎作品の諸相 正編』専修大学大学院文学研究科畑研究室 二〇〇一年）
- 九 森下和昭「谷崎文学の女——顔のない女たち」（『国文学踏査』十一 一九八一年八月）
- 一〇 武田信明「柔らかな足裏のために」（『ユリイカ』三十五（八）二〇〇三年五月） 武田氏は「刺青」におけるヒエラルキーの転

倒を指摘しているが、それは「富美子の足」においても当てはまると考えられる。

一 和辻哲郎「面とベルソナ」(和辻哲郎全集 第十七卷)岩波書店 一九六三年三月 二九三頁

二 鷺田清一氏は「顔の現象学 見られることの権利」(講談社学術文庫一九九八年十一月)二二二頁でフェティシズムについて、「顔」が顔面からさらに手、胸、腹、ペニスとヴァギナ、腿、脚、脚先へと拡張されていくのがフェティシズムであると指摘しており、足に表情を見出す宇之吉にはそのようなあり方が顕現していると見て良いだろう。

一三 ステイブ・リジリー「谷崎文学における映画的「現実効果」」(千葉俊二・アンスバヤール・坂井編「谷崎潤一郎 境界を超えて」笠間書院 二〇〇九年二月)一四六頁

一四 五章で譲治がナオミの顔を西洋人に似ていると褒める際、「その鼻つきと歯ならびのせめだよ」と鼻と歯を取り上げる部分があるのみ。

一五 中谷元宣氏は「痴人の愛」の構造―(混血児)としてのナオミと譲治の《社会》意識をめぐって―(『国語と教育』(大阪教育大学)二十三 一九九八年三月)で鎌倉でナオミが熊谷たちを引き連れる場面について「譲治の主観的な思い込みと、『社会』によるナオミについての客観的評価の乖離が、皮肉なまでに鮮やかに示されている」という。

一六 安田孝氏は「痴人の「愛」」(『研究と資料』(研究と資料の会)十七 一九八七年七月)で中央公論社版「谷崎潤一郎全集 第十卷」ではナオミが譲治の家を出ていったあとの記述が「あ、飛んでもない! 己はほんとに大変な女を逃がしてしまった。」となっていないのに対し、改造社版「谷崎潤一郎全集 第二卷」ではその一文

の後に続けて「ピクフオードと、スワンソンと、ポララ;ネグリと、ビーブ・ダニエルが一人になつてあるやうな女を!」という一文が付け足されていることを指摘している。

一七 川崎賢子氏は「宝塚 消費社会のスペクタクル」(講談社一九九九年一月)三二頁、一七二頁で宝塚の団員は「女優」とは呼ばれず、また呼ばせず「生徒」であったとするが、谷崎は「私の見た大阪及び大阪人」で「宝塚少女歌劇の女優たち」としている。

一八 川崎賢子「宝塚 消費社会のスペクタクル」(講談社一九九九年一月)十頁

一九 谷崎潤一郎「私の見た大阪及び大阪人」(谷崎潤一郎全集 第十六卷)中央公論新社 二〇一六年八月

二〇 一九に同じ

二一 鷺田清一「顔の現象学 見られることの権利」(講談社学術文庫一九九八年十一月)二二頁、八〇頁

二二 長沼光彦氏は「谷崎潤一郎作品におけるプラトニズムとフェティシズム」(『新潟大学国語国文学会誌』三十六 一九九四年六月)で「アゼ・マリア」においてエモリアの愛着がマリアの面影が残っているソフィアの顔ではなく足に向けられていることから「顔に人間の中心を感じるのが通常の者の心性であるとすれば、ここではソフィアの人格もまた無視されており、その部分にしかすぎないものが愛着の対象となつてゐる」としており、巴里子にも同様のことが言えるだろうと考えられる。

二三 一一に同じ 二九〇頁

(ないとう ゆり)