

二〇一四年度
兵庫教育大学大学院学位論文

谷崎潤一郎『細雪』試論

——鏡を見る女——

教育内容・方法開発専攻
文化表現系教育コース
言語系教育分野（国語）
M一三一六七A

山本あい

目次

はじめに——『細雪』の思想性、社会批判性をめぐる批評と本論文のねらい

第一章 『細雪』の「見合い」

第一節 「見合い」を取り上げる理由と分析の視点

第二節 『細雪』の「見合い」の性質

第三節 恋愛結婚イデオロギーを反映する「見合い」

第二章 幸子がまなざす世界、幸子像

第一節 『細雪』の構造と語りの効果

第二節 『細雪』に表される理想の虚構世界

第三節 「鏡を見る女」の幸子

第三章 テクノロジーの時代と幸子像

第一節 「鏡を見る女」と恋愛結婚イデオロギー

第二節 「鏡を見る女」とメディア空間

第三節 「鏡を見る女」と戦争

おわりに

参考文献一覧

凡例

※『細雪』本文の引用は『谷崎潤一郎全集 第十五卷』（中央公論社、一九八二年七月）による。引用文中の仮名遣いは原文のままとしたが、漢字は原則として新字体に改め、ルビは省略した。また、くの字点は用いず同字を反復した。

※『細雪』本文の引用箇所は引用文の後の（ ）内に示した。

はじめに——『細雪』の思想性、社会批判性をめぐる批評と本論文のねらい

『細雪』には、社会への批判性があるのかどうか。谷崎の芸術について、伊藤整は、「谷崎潤一郎の芸術の本質が何であるかは難解な問題である。その初期においては悪魔主義の作家と言われ、中期においては思想のないエグゾチスムの美の作家といわれ、昭和に入ってから、日本の美の伝統を継承して大成した作家、と言われている。(略)その半面に、社会的批判を文学作品の形で生かす面の不足しているのを谷崎潤一郎の根本的欠陥として指摘し、この作家の存在の意味を過去のものとするのが定説になった」と谷崎についての評価をまとめた上で、このような批評は時代によって左右されるものであるとし、谷崎の本質を、永井荷風があげた三つの特色(「肉体的恐怖から生ずる神秘幽玄」「まったく都会的なこと」「文章の完全なる事」)の中でも特に「肉体的恐怖から生ずる神秘幽玄」によって言い表せられるとし、「神秘幽玄」を「芸術的な生命感」と置きかえれば、「ほとんどこの作家の全作品に通じて用い得る評言であると考え」と評している。伊藤は、谷崎を「肉体の条件を基にして自己の存在を考える」思想家であるとした。「肉体的恐怖」とは、肉体が危険な条件にさらされることによって自己の存在に目覚め、そのことによって自分を失わせるという恐怖であり、「自分だと思ったものが実は本当の自分でなかったこと」の発見から来る恐れであり、真の自我の発見の恐れである」として、サルトルやカミュ等の実存主義作家の作品と通ずるところがある、谷崎の思想の根本形式だと論じた。このような認識は、『蓼喰ふ虫』『蘆刈』『春琴抄』『細雪』の作品群では抑圧されているが、それでも「人間がこれまで永続する不変のものであると考えて居り、今も考えたがっている人間の徳性の恒常性は、実は仮の条件によって危く支えられているものであること、しかもそれなしには人間はその本性を狂わせるような弱いものである」という認識¹がある。

細江光は、谷崎のメンタリティーの特徴を「死に対する強い恐怖感である」と分析し、この恐怖感から逃れる

ために、谷崎は「無神論的・非共同体的な現代に相応しい宗教的救済神話を生み出し」、その中心に「美しい母な女性が無遠化される事」をすえたのだとしている。細江の分析によると、『細雪』において谷崎は「永遠女性をヒロインとし、反現実的な永遠世界で、不死性を追求することから脱却し、松子と過ごす日々のさやかな幸福を作品化する手法の発見」を迫られ、モデルとなった姉妹への強い愛着によって「過ぎ行く日常的な時間を特権化・神聖化」して作品を描いた。また、『細雪』だけに見られる特徴として、『細雪』以外の谷崎の作品は、常に一人の女神を情熱的に激しく崇拜する、言わば一神教的な世界であるのに対して、『細雪』だけは、三姉妹と悦子をセットにして、より温和な愛着を注ぐ、言わば多神教的な世界になっている事を上げてゐる。伊藤も細江も、谷崎の作品群の中で、『細雪』には独自性はあるけれども、他の作品と同様に作品の中に見られる谷崎の意図を「恐怖」というような内面的なもので説明する。伊藤は恐怖が実存の不安の表れとし、細江は恐怖から逃れるために女性崇拜を中心とした世界を作ったと指摘した。どちらも『細雪』に谷崎の思想性は認めつつも、直接的な社会への批判性は見ていない。

『細雪』に直接的な社会批判性が読まれるのは、この作品が戦争中に書かれ、戦争を背景に描かれているということが大きい。細江は、谷崎の戦争観を詳細に検証し、谷崎に天皇崇拜の傾向があったことや国粹主義を歓迎していたところがあったことを指摘した上で、『細雪』に反戦的意図が無かった事は明らかだが、逆に戦意高揚の意図もあり得ない⁴と述べている。細江が明らかにしたように、谷崎は『細雪』によって反戦と芸術的抵抗を貫こうとしたわけではないことは妥当であると考えられる。それでも谷崎の作品、特に『細雪』には体制に対する批判性が読み取られてきた。丸川哲史は、『細雪』は、まず何よりも、いつ終わるとも知れない戦時体制（検閲体制）のただ中から書き継がれていった谷崎なりの「抵抗」作品としても読まれるべき由来と質をもって「いる」として『細雪』に現れるさまざまな表象を「一九三〇〜四〇年代の〈変容〉を記述し得た」とし、それを「谷崎は、この時期、「必然」という名の「時代」や「物語」に多くの作家が囚われ、あるいは踊らされていた

中で、あくまでも「あつけなく」、その「時代」や「物語」と拮抗し、「抵抗」を貫いた類まれなる日本の作家として振舞った」とする⁵。柴田勝二は、『細雪』の物語の展開と谷崎がそれらを執筆している時間とのズレに着目し、物語の様々な叙述を谷崎が経験した戦争前後の出来事のアレゴリーとして解釈し、そこに谷崎の意識を読み取ろうとしている⁶。小泉浩一郎は、『細雪』と『痴人の愛』の作品空間を分析し、「これら二作の中軸をなすモチーフが、近代日本天皇制空間への意識的な逆倒にある」とし、「谷崎文学に一貫する男女の力学の逆転やマゾヒズムの構図は、むしろ彼本来の欲望の表現ではあるが、反面、そのような男性原理的な近代天皇制批判という意図の定着のために導入された必須不可欠の装置でもあったと言えよう」と論じている⁷。これら三人の論は、谷崎自身に戦争批判の意図はなかったとする細江の指摘に反しているのではなく、あくまでも谷崎の作品はその欲望の表現であるとしながらも、『細雪』のテクストの中に、その背景である戦争への批判性を読み取ろうとするものである。このように戦争への批判性が読み取られるのは、『細雪』が、いくら世間とは遊離した内容であっても、日本のほとんどの人間を巻き込んだ戦争の只中に書かれたものであり、また、その時代を背景としてテクストに描きこんでいるからだろう。

『細雪』に明確なモデルが存在していることは周知のことで、彼女たちをそのまま描くことが目的であるために時代背景もそのまま写したと考えることは容易だが、戦争の背景を含め、詳細に描きこまれた時代の風物は、テクストを読む上で影響がないはずはない。細江は、「もしその気があれば、小説全体をもっと平和な時代へスライドさせる事も出来た筈である。それをそうしなかった以上、谷崎は戦争を、作品の背景として避けようとはしなかったのである」として、作品内での戦争の意味、役割を「見事に景物化された」ものであり、『細雪』の三姉妹に「歴史の流れを超越した悠久性を与える為には、敢えて戦乱の世の中を背景としながら、しかも少しもその影響を受けない『落着いたゆつたりした生活を営ませる』方針を貫くためのものであったと説明している⁸。三姉妹のゆつたりとした生活が戦争にも侵されないものであるということを描くことに谷崎の意図があるとす

細江の論から言うと、確かに戦争が景物化することで「永遠女性」としての彼女たちの生活が引き出される。しかし、戦争が「景物化された」だけのものと見るには、時代背景があまりにも詳細に描き込まれている。『細雪』の戦争は、漠然と迫り来る恐怖というだけではなく、戦争が迫っていた時代のアクチュアリティを表していると考えられる。戦争を背景にした時代の風物を詳細に描き、その上で三姉妹の超越したような生活を描いたということが、『細雪』という作品を理解する上で押さえるべき点ではないだろうか。

時代背景を詳細に描いている『細雪』からは戦争批判を読み取ることが可能である。しかし、やはり谷崎が表現しようとしていたことは戦争批判ではなく、彼の理想とする世界観だっただろう。一見矛盾するかのようなの二つの流れは、相反するものではなく、両立されるものなのではないだろうか。谷崎が作ろうとしていた理想の世界とその作り方が、当時の時代背景を照らし出すこととなり、結果として戦争批判も読み取れるものになっているのではないだろうか。それは、天皇制批判というものではなく、もともと当時の人々が意識的にまた無意識に感じていた現実が映しだされているのではないだろうか。根本美作子は、二十世紀の特徴を「フィクション」という鏡の姿に魅せられてしまった時代、フィクションに対する現実の優位性が崩壊してしまった時代¹¹であるとし、その理由を写真や映画という複製技術のもたらした影響と関連づけている。その上で、「谷崎は現代という時代の（現^{うつ}）¹²。的性格を直感的に見抜いた作家であったために、一見したところ現代とは懸け離れているような作品においても、今日の私たちの感性に訴えてくる現実を描きえた」¹³アクチュアルな作家であったとし、『細雪』は特に「まったく現代的な（現^{うつ}）¹⁴的現実を描いた作家谷崎の独特の感性が読み取れる」作品であると論じている¹⁵。『細雪』は戦争を背景にして、贅沢な彼女たちの気楽に見える暮らしを描いている。そのため、谷崎の理想とする女性を中心にした、現実とは遊離した作品であると言われる一方で、まったく逆のように見える、戦争批判であるとの解釈がなされてきた。このような、相反する解釈がどちらも存在するということは、『細雪』が現実と乖離した理想を描いたのでも、戦争批判を描いたのでもなく、フィクションを描くことにより、現実の一面

を描き出しているといえるのではないか。そのキーワードとなるのは、根本が指摘するように現代テクノロジーがもたらした知覚の変化ではないだろうか。『細雪』は当時の時代の感覚のようなものを描きだしている。そして、その感覚は現代の私たちにも通じるものである。本論文では、『細雪』のアクチュアリティの内容を、どのような言説に具体的に依っているのかを明らかにしながら『細雪』がいかに時代の感覚を浮かび上がらせているかを論じたい。

注

1 伊藤整「谷崎潤一郎の芸術と思想」(初出、『現代文豪名作全集』解説、河出書房、一九五三年三月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)

2 細江光『谷崎潤一郎深層のレトリック』(和泉書店、二〇〇四年) 三六三―四一四頁

3 『細雪』は『中央公論』一九四三年一月号と三月号に掲載されたが、軍部の圧力により連載が中止される。その後、一九四四年七月に私家版を発行している。ついでに記しておけば、終戦後、中央公論社から一九四六年六月に上巻、一九四七年二月に中巻が発行されている。下巻は一九四七年三月から一九四八年十月まで『婦人公論』に掲載され、一九四八年十二月に中央公論社から発行された。

4 注2に同じ。五一―三頁

5 丸川哲史「『細雪』試論」(『群像』五二巻六号、一九九七年六月)

6 柴田勝二「表象としての〈現在〉——『細雪』の寓意——」(『日本文学』四九巻九号、二〇〇〇年九月)

7 小泉浩一郎「谷崎文学の思想——その近代天皇批判をめぐって——」(『国語と国文学』七八巻三号、二〇〇一年三月)

8 注2に同じ。五一―三―五一―八頁

9 根本美佐子『眠りと文学』(中公新書、二〇〇四年六月) 七頁―一二頁

1。根本は〈現〉を、「ここにはないものがここにあるかのように現れること、またはここにあるものがここにはないかのように現れること」(一七三頁)と定義している。これは新時代を特徴づけるメディアの誕生がここにはないがらにしてここにはないという存在様態を可能にし、一般化したためであるとする。この定義の背景に、根本はベイヤミンが指摘した、写真や映画という複製技術の登場により、「一回限り性」が失われたことを上げている。「一回限り性」の知覚が曖昧になったことよって、現実の取り返しのつかなさや忘れつつあり、フィクションによつて現実が浸食されていると論じている。

¹¹ 注9に同じ。一五三頁―一五四頁

第一章 『細雪』の「見合い」

第一節 「見合い」を取り上げる理由と分析の視点

まずはじめに、『細雪』をどのような物語として解釈することができるのかを論じる。『細雪』は谷崎の作品の中では『源氏物語』の現代語訳をのぞいて最長編だが、特に大きな事件を追うというわけではなく、日常の些細な出来事が積み重ねられていくというものになっている。登場人物についても、主要人物の幸子と雪子は、それぞれが主人公であるという説があり、また、多くの章が割かれている妙子を中心とした場面には幸子も雪子も登場しない。このような特徴から、『細雪』の同時代評には「中心がはっきりしてゐない」ということや、『月並の美学』の豊富なコレクションにすぎないという否定的な指摘がなされたものもある¹。特に重要な意味のあるように見えない瑣末な日常が繰り返されることで長く続いてゆくこの物語は、いくつかの同時代評が否定的に見たように、中心テーマが分かりにくい。しかし、雪子の見合いの話題ではじまり、雪子が嫁入りするために家

を出るところで物語が終わることを考えると、「見合い」を『細雪』の中軸としてこの物語をとらえてみてもよいと思われる。『細雪』をどのような物語ととらえるかを考えるにあたり、この章では、見合いを視座として作品分析を行う。

『細雪』の登場人物たちは、それぞれの立場で雪子の見合いをなんとか成就させようと努力する。しかしそういった努力にもかかわらず、見合いの結果である雪子の結婚については、否定的に解釈する批評が多い。このような批評では、雪子を『細雪』が表現する世界の美の象徴とみなし、彼女が結婚することでそれが失われてしまうと考えられている。野口武彦は、それまでの『細雪』論をまとめ、「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」とし、御牧との結婚を「雪子の運命の見かけの上昇」であるとした。その上で、「雪子は自分の結婚生活に幸福を予感できずに嫁がなくてはならぬ女」であり、雪子の婚期が去ろうとしていること、蒔岡家の家運が傾いていること、雪子は気の進まぬ結婚にも応じる忍従的な性格であることなどの重層したプロットを華族の子弟との縁組みという「見かけの目的実現の秩序」が集約すると論じる³。東郷克美は、反復するモチーフである花見と見合いを「雪子を中心とする美の儀式」と意味づけ、『細雪』の目的はある階級のもつひとつの美的雰囲気を描き出すことにあるのではなからうか」と谷崎の意図を推定し、『細雪』は結局蒔岡家の人々が雪子という美の象徴を失うまでの物語である」と論じた⁴。また、前田久徳は、「雪子の結婚が成立するということは、蒔岡家の外部の世界に取り込まれ、三姉妹の世界が崩壊することを意味する。雪子の度重なる見合いが不首尾に終わり、彼女がなかなか結婚に至らないのは、そういうかたちで三姉妹の世界が守られていることにほかならず、逆に、見合いというかたちで、その世界が外部から脅かされ続けることでもある」⁴と述べている。これらの論者に共通して言えることは、『細雪』には永遠に続くことを願われる世界観があり、それを象徴するものが雪子であるとするものだろう。そして、見合いが繰り返されることは、その世界が失われることが惜しまれるからであり、見合いのたびにその

世界は崩壊の危機にさらされる。雪子が結婚することは、たとえそれが大団円のように見えたとしても結局は喪失であり、『細雪』の表現する美的世界が崩壊することなのだというものである。

一方で、雪子の象徴性を疑問視する論がある。柴田勝二は、雪子の象徴性についての野口の論を否定し、「雪子にしても、眼元にあらわれるシミに託されるように、加齢による生理的な変化と無縁ではなく」「『細雪』を動かしている原理は、やはり普遍と恒常を暗示する循環性ではなく、それによって際立たせられる、時間の不可逆な進行性の側にあると言えよう」とした上で、「幻想性が剥奪」された雪子が「華族という、天皇を中心とする幻想を喚起する制度の末端である御牧と結びつけられるのはその（幻想の剥奪―引用者）基調と逆行する設定であるようにも映る」と論じている⁵。永遠の世界を象徴する存在であるはずの雪子が加齢という時間にあらがえない存在であるように、『細雪』の世界もまた、永遠に繰り返される世界ではない、むしろ、結婚することで永遠の幻想を手に入れられるということを示唆している。『細雪』が永遠に循環する世界を表し、その喪失を描いているのか、または時間の流れに逆らえない不完全な世界を表し、それが完全となることを描いているのか。このことを考えるためには、『細雪』の世界が誰にとつてのどのような世界として表現されているかを考える必要があるだろう。柴田はまた、物語の視点人物となる幸子に着目し、「幸子の方がその恒常性によって作中で（不変）の存在でありつづける」と指摘している。ただ、「幸子が叙述の主たる視点人物であり、人間関係の収斂地点としての役割を付与されつつも、彼女自身が展開の担い手となることはなく」と、物語の視点人物であるという以上には幸子の見合いへの関わりには触れていない。しかし、『細雪』が永遠の世界というきわめて主観的なものを表現しているとするなら、その世界を理解するためには視点となる人物にもつと注目する必要があると思われる。『細雪』の見合いは繰り返し返されることと、登場人物が毎年着飾って出かける花見の美しい場面とが重ねられ、『細雪』の見合いは永遠の美しい世界を保証するものとして詠まれてきた。それを象徴するものが雪子である。雪子が見合いで結婚することは『細雪』の永遠の美の世界の喪失なのか、または不完全な永遠の世界の完成

なのか。見合いが雪子ではなく幸子の視点から語られていることに着目して、『細雪』の見合いの意味を考える。

第二節 『細雪』の「見合い」の性質

『細雪』の見合いは作中、五回行われる。この繰り返される見合いは、同じく繰り返される花見のモチーフと重ねられ、『細雪』の美的世界を保証するものと読まれてきた。しかし、見合いはその性質からいうと、繰り返されるものではない。繰り返されるといふ特徴を持つ『細雪』の「見合い」の異常性を考えてみたい。「見合い」とは、基本的に親や家族が結婚の決定権を持つもので、本人の意思は尊重されないものである。そうすると、結婚相手として適切かどうかは実際に本人同士が会う以前に考えられているはずで、見合いを試みてから決めるなどということはないはずである。テキストの中でもその異常性については、雪子の訴えという形で言及されている。作中での一回目の見合いは、特に問題なくまとまりそうに描かれている。不調に終わるのは、親族に問題があるからだということが後にわかるのだが、これは事前に調べておけば、「見合い」をするまでもないような問題であった。雪子が実際に相手に会う「見合い」をしてそれが不首尾に終わったのは、家族の調べが遅れたことに原因があると示される。二回目の見合いの話が出たとき、雪子は「縁談の話やったら、云うてほしい」と言いながらも、「たゞ見合ひだけは、よう調べてからにしてほしい」（一三五頁）と家族の不手際を責めている。このような雪子の訴えにも関わらず、この後、彼女は何度も見合いをすることになってしまふ。雪子は婚期を逃しているとはいえ、旧家である蒔岡家の令嬢だ。しかも、幾人かの論者が言うように、『細雪』の美的世界の象徴とも捉えられる。そのような雪子の「見合い」が不用意に繰り返されてしまうのは、ずいぶんと乱暴ではないだろうか。

『細雪』の「見合い」がどのような性質を持っているのかを検討する。

結婚は、本人同士の感情を満足させるものというよりは、家同士の結びつきを強固にするためのものであった。

このような制度としての結婚に、「自由」という近代的概念が反映されたことで、家同士の結びつきを考える結婚に疑問が生じた。佐伯順子は、明治の小説の分析を通じて、近代化の過程において結婚が新旧の二種類に分けられて捉えられるようになったことを論じている。

明治の「文明開化」における近代化、西洋化の動きのなかで、個人の「自由」や「権利」という概念が知られるようになる、結婚には個人の「自由」意志を反映させるべきだ、という発想が生まれる。その「自由」とは、福沢諭吉らが「文明」の概念と共に、西洋思想の影響をうけて普及したものであった。「自由」という概念を知ることによって初めて、従来の結婚は「脅迫」であり、「自由」の抑圧だったのだ、という認識が生じる。そして、人間には結婚相手を選択する「権利」がある、と考えられるようになる。「愛」や「自由」という概念を知らない親の世代においては、「両親に百事をお任せ」する結婚が当然のことであったが、そうした新しい概念を知った若い世代にとって、「自由」な「愛」を実現できない結婚は、堪え難い苦痛となるのであった。

旧来の結婚は家のために「自由」を抑圧されたもので、新しい結婚は「愛」を実現させる「自由」なものということになったのである。「見合い」は、この二つの結婚の間には含まれた中途半端なものであった。旧来の家同士が結びつく結婚であれば、そもそも「見合い」をする必要もない。佐伯は、見合いが「結婚前に一応当人どうしを会わせておこう、という近代的配慮」⁷であったことを指摘している。二つの結婚の間にある、曖昧な「見合い」をする雪子だが、彼女は旧来の結婚の枠組みに属する人物として描かれている。雪子は「行けと云われたら何処へなと行くつもり」であると言っているし、また、周囲は彼女のことを「ほんたうの昔の箱入娘」（五三頁）や「古典的な」感じの人」（九〇頁）と表現し、それを彼女の美点として受け取っている。雪子は旧来の結婚の

枠組みにある人物であり、それが彼女の深窓の令嬢としての価値なのである。そんな雪子の「見合い」は旧来の結婚を目的としてなされるべきもののはずだ。

しかし、一方で雪子は旧来の結婚の枠にはあてはまらない面があるということも強調される。彼女は「必ずしも忍従一方の婦人ではない」(一二頁)と言われ、「女学校から英文専修科までを優秀な成績で卒業した」(一二頁)、外国の小説を日常的に読む人物として描写される。このような描写によつて、雪子は古典的だけの人物ではなく、近代的な知性を持つ人物としての印象も同時に与える。この、雪子の古典的であるというイメージとは逆の、近代的で知的な女性というのは、二つの結婚のうちの、「愛」を実現させる「自由」な結婚をする人物になり得る存在であつた。佐伯は明治の小説の分析の中で、自由結婚のための恋愛を描いた小説のヒロインは教育を受けた新しい女性であることを指摘している。ただし、雪子はもちろん恋愛をしているわけではない。恋愛をする者としては妹の妙子いるが、この恋愛は、むしろ見合いを阻害するものとして描かれている。妙子は、駆け落ちをした過去を持ち、身分の違う男と結婚しようとする、まさに「自由」な「愛」の新しい結婚を実現しようとする人物である。このような妙子の自由な愛を実現する行動は、雪子の結婚に悪影響を与えている。妙子が噂になつたために、雪子の見合いの話がなくなつてしまふということもおこるくらいで、雪子と妙子の間には「可なり険しい利害の対立が潜んでゐる」(四五四頁)。見合いが、家同士の結びつきを優先させる旧来の結婚をゴールにしており、会うことが単なる近代的配慮にすぎないのだとすれば、新しい結婚をしようとする妙子は当然、排除されるべきものになる。しかし、作中で行われる五回の見合いのうち、妙子に参加させなかつた四回は結婚に結びつかないが、妙子を積極的に取り込んだ五回目の見合いだけが結婚に結びつくことになる。「見合い」は新旧二つの結婚観の間で、近代的配慮のために生まれた中途半端なものだが、目的は旧来の結婚である。そのため、恋愛は排除されるべきもののはずだが、『細雪』の見合いではむしろそれを取り込んで成り立つものになつていくように読める。

「見合い」の前提が、家同士の結びつきを目的とする旧来の結婚をゴールにするものだとすれば、家の存在と、その家を繁栄させたり、存続させたりすることを考える家長の存在が前提となる。家長が家の娘に対して影響力を持ち、結婚を管理するからこそ、新旧の結婚の間で様々なドラマが生まれてきた。『細雪』において、雪子は「見合い」をしているのだが、この家長の関わりが非常に希薄である。雪子たち姉妹の家である蒔岡家は、長女の夫の辰雄が家督を譲られ、家長になっている。辰雄は、「堅実一方で臆病でさへある」（一一頁）と、権威的なイメージからは遠い人物ではあるが、それでも「養子たる身の責任を重んじ」（一一頁）る人である。蒔岡の家を守るために、彼は仕事で移動させられそうになっても、「大阪の土地を去りにくい家庭の事情があることを訴へ、月給は上らなくとも現在の地位に留つてゐたいと云ふ希望を述べて許して貰」（一六一頁）っている。彼は家長の責任として、雪子の結婚も主体的に取り計らっていた。作中時間外の過去の見合いは、辰雄が自分の仕事の上役に幹旋してもらった縁だということが示されている。テクストには辰雄とその上役とがどのようなつながりであったかは書かれていないが、少なくとも、仕事の関係であり、蒔岡の家のために辰雄は大阪に残らせてもらえるように頼んでいるのだから、この縁談は家のために、また、家長の仕事のためにプラスになるものだったと考えることは可能だろう。この縁談を、雪子はたいした理由もなく断つてしまう。その結果、辰雄は上役に「今更挨拶のしやうがなくて冷汗の出る思ひ」（二三頁）をすることになり、苦しい立場に追いやられることになった。雪子が見合いを断つたことは、家長の決定に反対したことであり、家の娘として「見合い」をする者としては失格である。この見合いの結果、辰雄は雪子の見合いに「懲り懲り」（二三頁）し、積極的には関わらないようになった。雪子は旧来の結婚を望む人物として描かれているが、『細雪』の「見合い」は、はじまった時点ですでに家長の手から離れているものになっている。

雪子の「見合い」は、家長が積極的には関わらなくなっているとはいえず、形式的には家長のもとに行われるという形を取り続けている。それは、本家が全く関与していない見合いでさえもいちいち最終的には本家から返事

を返す形式をくずさないことにも表れているし、この姿勢は、最後の見合いまで変わらない。最後の見合いは、実際には本家にほとんど何の報告もすることなく進んでいるのだが、「何処までも雪子ちゃんの本家の娘として嫁入りすることに変わりはないのである」(八六四頁)と最終的に本家に断りを入れ、確認をしている。このような形式を保とうとしている一方で、実際に雪子が「本家の娘」として、旧来の結婚の枠組みの中で見合いができていくかといえば、実は全く逆の状況にある。雪子は、物語が進行していく中で、徐々に家から追い出されようとしている。物語が始まった段階で、雪子はすでに過去に家長の決めた縁談を断り、家長から距離を置かれている状態であることは先ほど述べた。それが理由とはテキストには書かれていないが、事実上、雪子は本家を嫌って、分家をしている幸子のもとに入り浸りになっている。このことは、本家が東京へ移ることになるとなはおはつきりと表面化してくる。雪子は東京の本家にいることを泣くほどいやがり、幸子のもとへ何かにつけて来ようとする姿勢を見せる。このように本家に逆らい、分家に入り浸る雪子に対して、辰雄は東京へ戻るか、でなければ勘当だという命令を出す。この命令は、単なる言葉の上のものではなく、『細雪』の作中現在の民法に支えられている。左記、当時の民法を引用する。

民法第四編第五編

第七四六条 戸主及ヒ家族ハ其家ノ氏ヲ称ス

第七四七条 戸主ハ其家族ニ対シテ扶養ノ義務ヲ負フ

第七四九条 ①家族ハ戸主ノ意ニ反シテ其居所ヲ定ムルコトヲ得ス

②家族カ前項ノ規定ニ違反シテ戸主ノ指定シタル居所ニ在ラサル間ハ戸主ハ之ニ対シテ扶養ノ義務ヲ免ル

③前項ノ場合ニ於テ戸主ハ相当ノ期間ヲ定メ其指定シタル場所ニ居所ヲ転スヘキ旨ヲ催告スルコトヲ得若シ家族カ正当ノ理由ナクシテ其催告ニ応セサルトキハ戸主ハ裁判所ノ許可ヲ得テ之ヲ離籍スルコトヲ得但

其家族カ未成年ナルトキハ此限ニ在ラス

第七五〇条①家族カ婚姻又ハ養子縁組ヲ為シタルトキハ戸主ノ同意ヲ得ルコトヲ要ス

②家族カ前項ノ規定ニ違反シテ婚姻又ハ養子縁組ヲ為シタルトキハ戸主ハ其婚姻又ハ養子縁組ノ日ヨリ一年以内ニ離籍ヲ為シ又ハ復縁ヲ拒ムコトヲ得。

この『細雪』の作中現在の民法下では、戸主が強力な権限を持っていた。戸主は家族に対して扶養する義務があるとともに、家族に対して居所を指定すること、結婚の同意権があった。そして、意に反する者については、その扶養の義務を放棄すること、つまり、勘当することができたのである。雪子は辰雄の命令に従わなければ、家から法的に追い出されてしまうことになり、もちろん、扶養してもらえないこともできなくなる。勘当は、ただの脅しではないのだ。しかし、このような法的背景があっても、辰雄の態度は全く強硬ではない。この命令を伝え、たのも、妻の鶴子を通じて手紙により伝えるのみで、また、「退つ引きならぬやうには云はず、ぼんやり申し越したに過ぎなかつた」(八二〇頁)という曖昧な態度を示している。そもそも、辰雄が戸主としての権限を家族に対して行使し、家族を家のためにコントロールしようとする権威的な人物であれば、雪子が過去に縁談を断った時に追い出すことができたはずである。それを今さら家に帰ってこないからといって勘当しようとするのはおかしいだろう。この辰雄の態度から考えられることは、まず、戸主の権限を行使しようとする態度を見せていること、つまり、雪子が「家」の娘であるということを示そうとすることである。それと同時に、雪子の扶養義務から逃れたいという思いもあることだと考えられる。

蒔岡家は古くからある豪商で、姉妹たちの父は豪奢な生活をしていたと示されている。ただし、これは昔のこととで、現在では店を人に譲ってしまい、辰雄は銀行員として勤めに出ている。「旧幕時代からの由緒を誇る」(一頁)商家だった蒔岡家は、店を中心に家族とその勤め人とが一体となり、家長を中心に「家」の商売を共に

支えていく共同体だっただろう。当時の民法で家長の権利が強かったのは、このような「家」を中心にした家族関係が想定されていたからである。店を手放すということは、そのような家族のあり方の必要性がなくなる。石原千秋は、夏目漱石の作品を家督の相続という点から分析し、家督の相続にもなう戸主権は、農家や自営業などの家内手工業的形態において、働くのは家族全員だが、それによって得られた収入は戸主一人のもののみなされるために、民法の財産権の規定の意味は大きく、だからこそ戸主は家族に対して扶養の義務を負っていたが、サラリーマンにとっては（家）にしばりつけ、扶養の義務を課すこの家督の相続に対しては葛藤が生じてきたことを指摘している¹⁰。銀行に勤めるサラリーマンである辰雄にとって、蒔岡家の家督が重荷になってきていることが示されている。一番の問題は経済的事情である。蒔岡を継いだ時に相続したはずの「養父の遺産と云ふものが以前のやうには頼りにならなくなつて」（一六二頁）おり、物語が進むにつれて「家計はますます苦しく」（八二五頁）なっている。このような経済状況に対応するべく、辰雄は蒔岡家のために大阪から離れないようにしていたことを翻し、東京に行つて地位の昇進を望むことになる。辰雄はこの段階で、完全にサラリーマンとしての生き方を選んだということが言えるだろう。東京での彼の生活は、「大阪にゐればこそ家名や格式を気にする理由があるけれども、東京へ来てしまへば「蒔岡」などと云つたつて知つてゐる者はないのだから、下らない見えを張るよりは、少しでも財産を殖やすやうに心がけた方がよい、と云つた風な実利主義」（二一〇―二一一頁）としてのものになる。完全にサラリーマンとなつた辰雄にとって、すでに実体のない蒔岡家はやつかないだけの存在である。それでも、家督を継いでいる以上、蒔岡家の娘である雪子に対しては責任がある。辰雄の、家長としての義務と自身のサラリーマンとしての生き方との乖離が読み取れる。そして、家長としての義務を果たすことが、経済的理由により困難になつたことで、辰雄は、帰れという命令には従わないであろうことが明らかになる。雪子に、あえて帰つてこなければ勘当だという命令を出したのだろう。このことによつて彼は、蒔岡家の家長として責任を果たしている振りをしながら、経済的に面倒を見られない雪子を排除することができるようになる。こ

のような辰雄の事情を読み取ることができただが、それでも強固な姿勢を見せないのは、辰雄にしてみても、はつきりと家長の責任を放棄したいとは思っていないからだろう。物語の最後に、雪子の結婚に関して、本当に費用を出せないくらい困っていることが示されているが、それまでは雪子を排除してでも蒔岡家があるかのような体面を維持しようとしている。『細雪』の「見合い」とは、雪子が深窓の令嬢であるために、時代の流れの中で事実上無くなってしまっている蒔岡家を前提とした、旧来の結婚の枠組みを維持しようと努力されているものである。

家長が必要であるにもかかわらず、その存在が希薄になっている雪子の見合いにおいて、それを補うかのように家長の役割を担っていくのが幸子である。実態が無くなっている蒔岡家に、実質的な家長の役割は必要ない。幸子は、想像上の蒔岡家を存続させるための象徴的な家長として振る舞うようになる。「家」の単位を重要視するのであれば、家系は大切なものだろう。家系を存続させる家長の役割として求められるもののひとつに先祖祭祀がある¹¹。法事は、「蒔岡家花やかなりし昔を偲ばせるもの」(六〇二頁)であり、各方面から人々が集まり、親戚が何かと口を出してくる華やかな行事になるということが示されている。費用も多くかかるために、辰雄は「その時の負担に懲りて」(六〇二頁)、大阪の地で行うことを避けようとしたり、内輪だけのものにしようと努力する。ついには、「法事などに無駄な金を費す時代ではなくなったから」(六〇七頁)と、時代の流れを理由に亡父と亡母の法要を一緒にすることを「抜き討ち的に決定」(六〇七頁)してしまう。辰雄のこのような先祖祭祀への態度からは、蒔岡家が決定的に無くなるうとしているということが読み取れる。このことに幸子は「何か今度の法事には充たされないものを感じてみたので」(六二四頁)、本家が催したものは別の集まりを開く。この催しはささやかなものではあるが、「本家の遣り方に楯を突くやうで悪いけれども」(六二四頁)と、本家とは別に法事を行うことを意識している。幸子が辰雄に代わって祭祀を行うことで、辰雄が無くそうとしている蒔岡家を別の形で継続していこうとしていると考えることができるだろう。

雪子の見合いは、『細雪』の作中においてはすべて幸子が関わるものであり、直接参加していないものでも、その内容については彼女の判断が入っている。当たり前のように幸子の視点で進行していく物語だが、雪子の見合いを語る点において彼女は不適切な立場の人物である。幸子は分家をしてすでに蒔岡の本家から出ている。本家の娘である雪子の見合いは、それを行うはずの辰雄か、または見合いをする本人である雪子の視点から語られるのが自然だろう。それが、幸子という一見関わりのない人物から語られているのが『細雪』の見合いの特徴なのだ。これは先ほどから述べているように、家長の存在が必要な「見合い」という形式において、希薄になってゆく家長の代わりを幸子がすることにより、「見合い」が成り立つからとも言えるだろう。見合いをする本人である雪子の所在について、幸子は自分のところにおいてほしいと思いつつも、本家に遠慮して積極的には歓迎していない。「妹達が本家を嫌つて二番目の姉の家の方でより多くの月日を送りたがるのを、彼女は姉夫婦の手前、決して此方から勧誘することはしなかつた」（四二二―四二三頁）。この態度は、本家が大阪にある間は、本家と分家の間が距離の面でも心理的にも曖昧であるため、雪子の所在も曖昧にしておけるということから来ている。しかし、本家が東京に移転することになったときに、はつきりさせなくてはならなくなる。幸子はこの時点から、雪子を自分の手元に呼び寄せるために積極的に努力することになる。東京に合わない雪子が泣き暮らしているのを姉の鶴子が見かねて、「何か適当な口実」（一九三頁）があれば関西に返してやることができると言うのに対して、幸子はその時にちょうど来ていた見合いを口実にしようとする。辰雄の東京へ移転した以降の態度から、蒔岡家が無くなるうとしていているということを読み取るとすれば、雪子が蒔岡家の枠組みから放り出されることを哀れに思った姉たちが雪子を関西に返し、幸子は関西で雪子を蒔岡家の枠組みに戻すために見合いも引き受け、家長の役割をしていくと考えられる。ただし、この「見合い」は「あまり張合ひのない縁談」（二〇二頁）で、まとめる気がほとんどないようなものである。古い結婚の枠にある見合いは何度も繰り返すものではないはずなのに、雪子を関西に呼ぶための口実としたことで断ることを前提に行うものになってしまふ。消滅しようとしている蒔

岡家の枠組みの中で雪子を結婚させようとするために、幸子が家長になり代わり行っていく「見合い」は、いびつなものとなり、繰り返さざるを得なくなる。「細雪」の「見合い」は新旧二つの結婚観の間にあるが、旧来の結婚の枠を維持させようとするものである。ただし、前提となる家が消滅しているため、幸子が家長に成り代わり、恋愛の要素をも許容するという変形したものになっているのである。

第三節 恋愛結婚イデオロギーを反映する「見合い」

「見合い」を旧い結婚の枠組みの中で行うために、幸子は家長の役割を担っていた。幸子が家長として継続していく象徴的な蒔岡家は、当然、幸子の考えを反映するものとなる。「家」の中心となる仕事もなく、本家は地元である関西を離れてしまっている現状で、幸子は何をもって「蒔岡家」として捉えるのか。幸子の考える蒔岡家とは、記憶の中で豪華な生活をしていた父親の思い出と結びつく。本家の東京移転が決まり、姉の鶴子が蔵を整理している時に、幸子は二つの品物に目を止めて、父の思い出に浸る。それらは、「何でも高価な物でさへあれば間違ひがないと云ふ風に考へる癖があり、時々馬鹿々々しい物を掴まされたらしい」(一六三―一六四頁)父親がその癖を發揮したものである。父親は本当の価値がわかるという訳ではなく、ただお金をかける人であったことのわかるエピソードだが、このことを本家の移動に際して幸子が懐かしく思い出すということは、こういう父親の態度が幸子にとつて蒔岡家と結びつくイメージだからだろうと考えられる。幸子は、また、妙子が姉妹達の中で変わり種であることの原因は父親に贅沢をさせてもらった記憶が少ないからだと考えている。妙子が、「平素お得意先の奥様やお嬢様にこんな風な物言ひをする男ではない」(四三七頁)人物から気安く話しかけられているのを見て、幸子是不愉快になり、妙子を姉妹の中で変わり種だと感じる。これはつまり、妙子が蒔岡家の娘としてふさわしくない、階級の下の人間と親しく交わることへの不快感であると考えられるが、妙子がそのようになっ

てしまったのは父親から「自分がどれだけのことをして貰ったか、身に沁みて覚えてゐることはない」(四三八頁)、ことが原因であるとする。さらに、そういった父親からの関心の欠如によって「両親の愛情に浴することが最も薄く」(四三九頁)なってしまったことで妙子は駆け落ち事件を起こしてしまったのだと考えている。父親からの愛情が幸子の記憶の中では贅沢をさせて貰ったということとイコールであり、それがさらに蒔岡家の娘らしさにつながっているのである。野口剛は、ブルデューのハビトウス¹²という社会学的概念に基づいて『細雪』を分析し、蒔岡家の姉妹のうち、下の二人は未婚のため社会的地位が不安定な中にあり、「蒔岡家の家運が傾いてゆくという事態は、蒔岡家に生まれた者が社会的空間の中をゆるやかに下降移動してゆく事態と言いかえてもよい。こうした構造に規定されながら、雪子と妙子の二人はみずからにふさわしい位置取りを探ってゆく事になるのだが、その際に動員されるのは、それぞれが所有するさまざまな形態の資本である」¹³と論じている。蒔岡家の娘としてふさわしいハビトウスを身につけるには幼いころからの時間とお金がかげられることを必要とする。幸子たち姉妹は、父親に贅沢をさせてもらったためにそのハビトウスを身につけることができている。幸子が家長となる蒔岡家は、ハビトウスの継承でもって存続されると言えるだろう。

雪子がふさわしい結婚をするためには、蒔岡家のハビトウスが継承される必要があるが、父親のいない今、それが本家において危機にさらされている。婿を取って蒔岡の本家を継いだ鶴子は、本人は蒔岡の娘であり、ハビトウスを保持してはいるが、それにふさわしい環境下にはないということが示されている。鶴子の東京での儉約な暮らしぶりを聞いていた幸子は実際に鶴子と会い、「さぞかし姉が所帯簞れをしているであろうと想像していたのに、思ったよりは髪かたちも小綺麗に、身なりを整えているのを見ては、どんなになっても嗜みを忘れないところのある姉に、感心しないではいられなかった」(中一二四頁)という感想を持ち、姉の豪華な結婚式での姿が誇らしかったことを思い出す。鶴子に蒔岡家の娘としてのハビトウスが保持されていることを幸子は実感するが、同時にそれがふさわしい場所にないということも感じている。幸子は、父の遺品が飾られた東京の住まいを見て、

「東京の場末のこんな所へ持つて来られて置いてあるのがいかにも奇妙で、恰も姉その人の境遇を象徴してゐるやうであつた」(三五九頁)と、鶴子の境遇と重ね合わせる。後に、雪子の最後の見合いが成功しそうで見合い相手と一緒に芝居見物に行くことと鶴子に報告に行った時、「四人の姉妹が東京に落ち合ひながら、ひとり此の姉を除け者にして芝居に誘はなかつたことが、何だか意地悪をしたやうで、済まなく感ぜられて」(八二五頁)、別れる時に鶴子が流す涙を、芝居に誘ってもらえなかつたことによるものだと解釈する。経済状況の悪くなっている本家では「かう云ふ折りでもなければ、芝居見物に行くことなどもない」(八二五頁)のだ。悪化する経済状況に置かれてゐる鶴子は、幸子に下着の無心をする手紙を寄すが、その時に幸子は鶴子が涙を流していたことを思い出し、「あの時芝居に誘つて貰へなかつたことが忘れられないで、その恨みを婉曲に述べてゐるのかも知れなかつた」(下三一三頁)と感じる。鶴子が蒔岡のハビトウスを失いつつあることと、幸子達がそれを継続することに鶴子を加えなかつたことの暗示として読むことができるだろう。

このような鶴子の状態とは対比的に、幸子は雪子の見合いで芝居見物をするのはもちろん、娘の悦子にも自分が父親にしてもらつたように芝居を見せるということを考へてゐる。「彼女(悦子―引用者)が成人する時分にはもう歌舞伎劇の伝統なども崩れてしまふかも知れないから、今のうちに菊五郎あたりを見せて置いてやらなければ、……と、幼少の頃父に連れられて興行毎に鴈治郎を見に行つた自分の身に引き比べなどして、そんなことを考へてゐた」(二七三頁)。父親によつて育まれた蒔岡家の娘のハビトウスを自分の娘にも継承させようとする態度である。そして、幸子のこの願ひは東京に行つた時にはかなえられなかつたが、夫の貞之助が大阪へ来ると声をかけ、親子三人ででかけることによつて「幸子は九月に東京で見られなかつた不満を充たし、且は悦子にも菊五郎の所作事を見せてやりたいと思つてゐた願ひを果たした」(四二二―四二四頁)。小さなエピソードだが、幸子は鶴子とは違い、娘にも蒔岡家のハビトウスを継承させることが可能な状態にあり、それは夫の存在によつて成り立っていることを示すものである。幸子の夫の貞之助がこのようにできるのは「虎の子のやうにして

みた動産の大部分が、株の値下がりや殆ど無価値に等しくなつたと云ふことなので、家計はますます苦しくなつてゐる」(八二五頁) 本家とは違い、「ある軍需会社に関係し出して(略)家計の方も大分ゆとりが出来るやうになつて」(七七五頁) いるという経済状況にあるからである。このような余裕があるため、雪子や妙子といった本来ならば本家にあるはずの未婚の妹たちの面倒も引き受けることができる。雪子の結婚資金も最終的には貞之助が出すことで雪子の結婚が可能になることが示されている。幸子が家長として蒔岡家のハビトゥスを保持し、雪子の見合いを主催してゆくことができるのは貞之助の経済力に依つていのである。幸子は、この夫の経済力が自分を支えていることを、夫の自分への「愛」によるものと認識している。「夫にしてみれば雪子や妙子は義理の妹であるに過ぎず、本家の兄とは自ら立場が違ふので、さう格別に面倒を見る筋合はないのに、親身の兄も及ばぬくらゐに二人の世話を焼いてくれてゐるのは、さう云つては己惚れかも知れないが、つまるところは妻への深い愛情がさせる業であらうと、幸子は内心得意にも、有難くも感じてゐる」(八三六頁)。父親が自分たちに贅沢をさせてくれたことを愛情とイコールに捉えていることを考えると、このような理解は自然であるだろう。また、幸子に自分の母親が父親に愛されていたという記憶があることも一因である。幸子は「母と云ふものを理想化して考へるやうになり、その映像が思慕の対象」(六〇四頁) になつてゐる。若くして亡くなつた母親が一種の理想の蒔岡家の女として記憶に美しく残つてゐる。その母が父と「端から見ても羨しい夫婦であつた」(六〇五頁) ために、幸子には蒔岡家の女は夫から愛されることが理想だという考えがあることも推測できる。幸子は本家を継いだ鶴子とは違つて、蒔岡家を象徴的に継続できる状態にあるため、雪子の見合いを主催することができる。そして、それを支えるのは夫からの愛だと彼女は認識してゐるのである。

『細雪』では幸子が貞之助に大切にされてゐる記述が多く見られるが、それは見合いの場面においても同じである。本来であれば雪子を最も気にかけるべき見合いで、雪子をそつちのけにして幸子夫婦は仲の良さを示し続ける。例えば装いについても、「細面の淋しいお顔立ち」の雪子が、「非常にぱつとした派手なお顔だち」の幸子

のために目立たなくなってしまうので、地味にしてくるようにと仲介人に注意を受け、それを幸子は雪子の美しさを弁護しながらも「さすがに優越感を抑へ難いところもあつて、「あたしが一緒やつたら雪子ちゃんも邪魔することになるねんて」と、夫の貞之助の前でだけは幾らか誇らしげに云つたりした。貞之助も亦、(略)化粧や着附のやり直しをさせたりしながら、矢張内心はさう云ふ花やかな妻を持つたことに喜びを感じてゐる様子が、幸子の眼にははつきりと見えた」(五二―五三頁) というように、幸子にとって「見合い」は、夫が自分に対して関心を持つていることを確認する場になっている。このような幸子の態度から、渡邊英理は、雪子の結婚を成就させようというのは「贖の欲望」にすぎず、「真の欲望」は幸子・貞之助夫婦がお互いへの関心を満足させられる見合いという機会を続けることであり、見合いが成就する理由を、成就の直前に夫婦が二人で旅行することで夫婦二人の親密な関係を維持することが可能になつたからではないかと推測している¹⁴。渡邊が推測する見合いが成就する理由は、幸子夫婦が旅行に行くのはここだけではなく、花見の後にも行つており恒例化したものであることや、夫婦仲の良さは雪子の見合い以外にも見られるため、弱いのではないかと思われるが、ここでは結婚の成就と夫婦仲の良さがどちらも幸子の欲望であり、それらが互いの代償行為であると指摘していることに注目したい。渡邊の指摘は、雪子の夫の不在を埋めようとする「贖の欲望」が、真の欲望であるかのようにふるまわれることで、欲望の真の在り処を攪乱し、覆い隠してしまふということだが、幸子の中でこれら二つの欲望が入れ替え可能なものとして同時に認識されていると考えることもできるだろう。幸子が夫から愛されていることを欲望するのは、それが蒔岡家を存続させることになるからであつた。「雪子の夫の欠如を埋めようとする欲望」が夫に愛されるという欲望と代わる。雪子の結婚は、蒔岡を存続が可能な状態でのみ成就される。幸子は、雪子が蒔岡家を存続させることができる結婚を望んでいるのである。そのため、雪子の見合いのゴールとして愛のある結婚が設定されることになる。幸子夫婦の仲の良さが見合いの場で強調されるのは、それが雪子の結婚後のモデルとして示されているからだと考えられるだろう。幸子は自らの夫婦生活を雪子の結婚後の在るべき姿に設定して見合い

を主催しているのだ。雪子の見合いが終わるのは、この幸子の欲望が満たされた時になる。

見合いのゴールに夫婦愛が設定されることにより、見合いに「愛」を介在させる疑似恋愛のものを求めざるをえなくなる。雪子が家のための結婚をする人物で、妙子が恋愛をする人物であるという前提がある中で、雪子にはその枠に当てはまらない恋愛のヒロインになりうる性質があると前に述べた。しかし、実際のところ、雪子が何を望んでいるのかはわからない。雪子は意思表示をしない人物であり、周囲が彼女の意図を推測して何事においてもすすめている。東郷克美は、雪子のこのようなとらえがたさを、彼女が人形のような存在として描かれていることに触れつつ「人形のような雪子は周囲の人々の仮託する夢によって「染め」あげられる形代のような存在だといえるのかもしれない」¹⁵と述べている。雪子がこのような存在であればこそ、幸子の主催する見合いにおいて幸子の欲望を投影することが可能になる。雪子は旧来の見合いの枠にありながら、恋愛の可能性を包括する。この可能性をさらに補うのが妙子の存在である。渡邊は、雪子が「欠如・遅延の記号表現」であり、妙子が「過剰・尚早の記号表現」であるとし、この二つの記号表現が幸子において相関的に把握されていると論じている¹⁶。自身が夫に愛されている夫婦生活をゴールにおいて見合いを主催する幸子が雪子に恋愛の可能性を求めたとしても、雪子は実際に恋愛をしているわけではない。そうすると、雪子の見合いにおける恋愛の欠如を補うものが必要になる。見合いの阻害となる、恋愛をしている妙子を雪子自身は排除しようとはせず、不思議に「めつたに仲違ひなどはしない」（四七五頁）という親密な関係にあることを布石とし、見合いは成就という収束に向かう。見合いに恋愛の要素を求めてしまう幸子の主催する見合いは、妙子という恋愛の要素が見合いに包括されてはじめて調和をなし、成就することになる。

収束するために恋愛の要素を必要とする雪子の見合いだが、恋愛のある側面はかたくなに排除しようとする。妙子は恋愛を繰り返すことで相手を替えてゆき、必然的に性的な関係も暗示するようになる。そのような妙子に對して、「たとへば雪子は、妙子が入浴した後では決して風呂に入らなかつたし、幸子の肌に触れた物なら下着類

なども平気で借りて着る癖に、妙子の物は借りようとしな(七一六頁)という態度をとる。このような恋愛の性的な面を排除しようとするのは、階級を超えての「自由結婚」を嫌う姿勢とつながる。幸子も雪子も、妙子が同じ階級の奥畑と駆け落ち事件を起こしたことや、その後も関係が続けていることに対してはかなり許容する態度を見せるが、奉公人だった板倉との恋愛に対しては拒否反応を見せる。これは、雪子の「見合い」はあくまでも「家」を存続させることを目的とすべきだからである。恋愛における性的な関係は結婚という制度外での子供ができる可能性があり、「家」の制度を侵す危険性がある。階級の違う男との恋愛も、家の結婚では許容できない。『細雪』の「見合い」に必要とされる恋愛からは、そのような「家」を侵す要素は排除されなければならない。蒔岡家の存続を望む幸子の主催する「見合い」に包括される恋愛は、あくまでも「家」制度の中に包括されるべきものなのだ。幸子は恋愛の要素を見合いに反映しつつも、そこで容認されるのは結婚を目的としたものであり、自由な結婚にも性的に解放された恋愛にもつながらない、きわめて限定的なものとなる。このような限定的な「恋愛」は、同時代の言説に照らし合わせてみると、『細雪』の「見合い」の中だけに現れる特殊なものではないことがわかる。本来、恋愛と結婚とは両立しがたいもののはずであるが、近代社会において、それらが結びつけられ、恋愛結婚イデオロギーが成立した。沢山美果子は、一九一〇年から二〇年代という時期は、とりわけ結婚する当人の問題として、結婚の条件が浮上してくる時期であったとして、その時期に、人格や実力を条件とした、愛を絆とする恋愛結婚こそが本当の勝利の恋愛であると考えられるようになる、恋愛結婚のイデオロギーが登場してきたと指摘している¹⁷。一九三六年の時点で、幸子は三四歳、雪子は三〇歳である。沢山は、一九二〇年代に結婚適齢期とされていたのは二〇歳から二四歳だと指摘しているが、幸子や雪子が適齢期であった時と恋愛結婚イデオロギーが登場してきた時期とがちやうど重なる。幸子が見合いに限定的な恋愛要素を求めるのは恋愛結婚イデオロギーを反映していると考えられることができるだろう。

恋愛結婚イデオロギーを雪子の見合いに反映してみると、いびつな形に繰り返されてしまっている見合いを正

当化して考えることができる。見合いを繰り返すことは、「家」の制度の中の深窓の令嬢としては不適切であり、蒔岡家が衰退してしまっている中で、雪子が婚期を逃した容貌の衰えつつある三十過ぎの箱入り娘というネガティブなものであることを露わにしてしまう。後の見合いになるにつれ、雪子は断るのではなく、断られる立場になることでも、このことは明らかである。そこで、恋愛結婚イデオロギーの文脈において考えれば、これらのネガティブな要因をポジティブに転換させ、ハッピーエンドを迎えるように解釈することができるようになる。人格や実力を条件として相手を選ぶ恋愛結婚において、女性たちがどのような人を理想と考えていたかを、沢山は『主婦之友』の記事から「現在に重きをおかず大いに将来のある人」だと読み取っている。「女性たちは、理想の夫の条件として、現在の家柄、財産、地位よりも「高等教育」という学歴や「技量」、「自分の腕で相当の地位に達する能力」がある「将来有望の青年」であることをあげる」¹⁸。雪子の結婚相手となる御牧は、財産を浪費してしまつた上に定職にもついていないというきわめて怪しい人物なのだが、海外で放浪してきたという過去が自分の腕で生活できる能力を感じさせ、「洒落た住宅を設計させると、実に優れた天分を発揮する人で、将来住宅建築家として立派に立つて行ける」（七九二頁）と言われるように、将来を感じさせる。恋愛結婚イデオロギーの中の理想の相手として考えられる要素を持っているのである。この御牧が理想の相手であれば、繰り返してしまつた「見合い」はこの人に会うためのものであつたと解釈してしまふことができる。御牧との結婚が決まつてからの描写はそう読めるように描かれている。

しまひに御牧は、白葡萄酒がなくて残念ですがお手並みはよく存じてゐますよと、銚子を持つて幸子と雪子の前に現れたが、彼女たちもさゝれゝば敢て辞退せず、殊に雪子は、しやんと体を固くして坐りながらよく飲んだ。そして相変わず黙つてニコニコほゝ笑んでゐるばかりであつたが、それでも幸子は、此の妹の眼が例になく興奮に輝いてゐるのを見て取つたのであつた。（略）小父ちゃんの名前が御牧で、うちの名前が

蒔岡で、孰方もマキの字が付くんやわねえ、と、突然そんなことを云ひ出したので、此奴あいゝことを云つてくれた、悦ちやん、君は中々利口だと、御牧はすっかり嬉しがり、だからやつぱり悦ちやんの家と僕の家とは最初から縁があつたんだよ、と云ふと、ほんたうにね、と、光代が傍から合槌を打つて、雪子お嬢さんもスーツケースやハンカチのイニシャルをお書き変へになる必要がないなんて、第一便利ぢやございませんか、と云つたのには、雪子も声を挙げて笑つた。(八六一―八六二頁)

ここでは雪子と御牧の結婚が「最初から縁があつた」と運命的なものであるとしてなごやかに語られている。めでたい席での談笑ではあるが、このような場面で締めくくられることによつて、今まで繰り返してしまつた見合いがポジティブに変換できるのである。さらに、この場面で御牧が酒を幸子と雪子に機嫌良く注いでいるということが、蒔岡家が幸子の目指した意味で継続されるという象徴として読むことができる。幸子の目指す蒔岡家の継続は、そのハビトウスを保持することであり、それは父親との関わりと深く関係があつた。「幸子達の姉妹は母が早く亡くなつた関係上、晩年の父の食膳に侍りながら毎夜相手をさせられたものなので、本家の姉の鶴子を初め、皆少しづつは行ける口であるところから、――そして、養子の辰雄も、貞之助も、熟れもいつぱしの晩酌覚であるところから、全然飲まない人と云ふのも何となく物足りないやうな気がしていた」(六九頁)というように、彼女の中で父と酒を飲んだ記憶がそのまま家族の団らんへとつながられている。このことから幸子は雪子の見合い相手をみるたびに酒を飲むかどうかということを毎回観察する。酒は父親から現在に続く蒔岡家のハビトウスのひとつの象徴だと考えられる。この酒を機嫌良く姉妹に勧めてくれる御牧は、幸子にとつて蒔岡を継続させてくれるものである。この場面は、恋愛結婚イデオロギーによつて、雪子の見合いが繰り返されてしまったことをポジティブに変換させると同時に、彼女が幸子の望むように蒔岡家の継続の中で結婚できるといふことが調和され、大団円を迎えている様子が表されているのである。そして、雪子の結婚式は、「御牧家の希望として、華美

な催しは避けるべきであるけれども、披露だけは家の格式にふさはしいものにしたと云ふ申入れがあり」大勢の参加する「近頃派手な披露宴になることが予想」(八七三〜八七四頁)されるものになる。蒔岡家華やかなりしころを継続しようとしている幸子にとっては満足のいく結婚である。このことから、雪子の結婚は、幸子が願ったとおりに雪子の幻想性を保つ「蒔岡家」の継続の中に雪子を置くことができたものだと思えることができる。『細雪』の「見合い」は、幸子の介在により、いびつなものとなるが、彼女が恋愛結婚イデオロギーを反映させて主催するために、幸子の欲望を満足させる形で結末を迎えるのである。

注

1 平野芳信は、これら、生島遼一と山本健吉の評を否定的な同時代評の代表として上げている。(『谷崎潤一郎 細雪』(『近代小説研究必携―卒論・レポートを書くために―』有精堂出版、一九八八年六月))

2 野口武彦『谷崎潤一郎論』(中央公論社、一九七三年八月)二三八〜二五八頁

3 東郷克美「作家のモチーフ・意図の推定―『細雪』を例として」(『国文学解釈と鑑賞』四九卷一二号、一九八一年十二月号)

4 前田久徳「『細雪』の変容」(千葉俊二編『別冊国文学』五四号(谷崎潤一郎必携)、二〇〇一年十一月)

5 柴田勝二「表象としての(現在)―『細雪』の寓意―」(『日本文学』四九卷九号、二〇〇〇年九月)

6 佐伯順子「色」と「愛」の比較文化史」(岩波書店、一九九八年一月)一〇八頁

7 注6に同じ。二七三頁

8 注6に同じ。一四七頁

9 我妻栄編集代表『旧法合集』(有斐閣、一九六八年九月)二〇六頁

10 石原千秋『漱石の記号学』(講談社、一九九九年四月)七四〜七七頁

11 家督の相続の内容は戸主権・先祖祭祀・「家」の財産であった。(総合女性史研究会編『史料に見る日本女性

のあゆみ』(吉川弘文館、二〇〇〇年十二月) 一四一頁

¹² 『現代社会学事典』には「ハビトウス」は次のように説明されている。「所与の特定の環境のなかで習得され、身についたものの見方、感じ方、ふるまい方であり、ほとんど意識的に方向づけられることなく作用する性向。

(略) 彼(ブルデュー―引用者)は、言語活動、学習行為、配偶者選択、芸術の享受などの説明においてハビトウスを援用し、特定の社会的環境と、成員たちの行う実践の間を媒介する態度性向とした。(略) その一方、ブルデューが強調したのは、習得され形成されたハビトウスは常数的にはなく、状況に応じて柔軟に機能する戦略性もつとという点である。たとえば農民の配偶者選びでは、ほとんど計算、計画されることなく家産の保持、婚資の獲得、家の格の維持などの要件を損なわないような選択がとられている。それは長年の家内教育の産物である。ハビトウスの作用は意識的活動でないとしても、意識の介在しないオートマテイスムではないことをブルデューは強調する」(見目宗介顧問、大澤真幸・吉見俊哉・鷺田清一編『現代社会学事典』(弘文堂、二〇一二年一月) 一〇四頁)

¹³ 野口剛「小説『細雪』に見るたしなみ・身体・階級」(『教育・社会・文化研究紀要』十二卷、二〇〇九年)

¹⁴ 渡邊英理「無底を映す鏡 谷崎潤一郎『細雪』試論」(『UTCP研究論集』十号、二〇〇七年)

¹⁵ 東郷克美「『細雪』試論―妙子の物語あるいは病氣の意味―」(『日本文学』三十四卷二号、一九八五年二月)

¹⁶ 注14に同じ

¹⁷ 沢山美果子「『結婚の条件』の近代」(小玉美意子・人間文化研究会編『美女のイメージ』世界思想社、一九九六年二月)

¹⁸ 注17に同じ

第二章 幸子がまなざす世界、幸子像

第一節 『細雪』の構造と語りの効果

『細雪』の「見合い」は、幸子が恋愛結婚イデオロギーを反映させて主催していくものであった。見合いは、結婚が当人同士ではなく、まわりの分別を持った人々が世話をするものである。幸子もその役割を担うだけあり、人前で口数の減る雪子に代わって会話を盛り上げたり、雪子の気持ちを引き立たせるように酒を勧めたりする如才のなさをみせる。しかし、幸子の主催する「見合い」は、どこか子供の遊びのようなイメージをまとわせられている。それはまず、「見合い」に関わる雪子と妙子の二人の妹が、どちらも人形をイメージさせるところにある。

見合いをしているのは雪子だが、彼女は自分のことを話題にされても見られても、ほとんど反応を返さずにここにこしてばかりであったり何もできずにうつむいてしまったりする。このような雪子の様子は「紙雛のやうに」（二三一頁）と例えられる。雪子は物語を通じて繰り返し人形になぞらえられる。東京へ移ることが決まり、雪子も一緒に行くよう言い渡される時、彼女はめずらしくワンピースを着ていて、その姿は「裸体にされた日本人形のやう」（二七二頁）と描写される。ここでは、蒔岡家の空間から離されようとするのをなす術もなく受動的に受け入れざるを得ない雪子の様子を読み取ることができるだろう。そして、次に見合いをするために幸子のもとへ戻ってくる時、幸子は雛人形を早めに飾って雪子を迎えようとする。ちようど飾り付けを始めた時に帰ってくる雪子を、幸子の娘の悦子は「姉ちゃんお節句にやつて来やはった。お雛さんと一緒やわ」（二〇四頁）と評する。受動的な本質を持つ雪子が、見合いのために蒔岡家の着物を身にまとって華やかな雛人形になるかのようなのである。雪子とは対照的に能動的に行動する人物として描かれている妙子だが、彼女にもまた、人形的なところがある。三田村雅子は、「人形のような」女性の典型・原型は、四姉妹の亡き母の死の回想場面に見出される」とした上で、妙子もまた「この人形的素質を秘めているように描かれる」と、「和服を身にまとい、舞を舞うと、人形のような「型の美」を見せる」ことを指摘している。そして、洪水の場面で「永遠の麗子」像や仏蘭西人形があたら

も妙子の代わりに流されていくかのようなこと、死産してしまった妙子の赤子が「まるで市松人形のやう」であること、奥畑の家で病みついた妙子の病室に「色の褪めた妙子の仏蘭西人形」があることなどをあげ、妙子の人形的な部分が「妙子の中の純粹無垢な少女性」、「妙子という女の胎内に残っていた最後の「こいさん」らしさ、お嬢さんらしさ」であると論じている¹⁾。三田村の指摘から、妙子の人形的な部分とは蒔岡の娘である部分だと言えるだろう。雪子も妙子も、蒔岡の中では美しくも受動的な人形なのである。

人形のような雪子と妙子が、二人そろってはじめて完成される幸子の主催する見合いは、さながら人形遊びのようにつる。幸子は見合いの席では如才なく振る舞っているが、実際は子供のような人物として描かれている。「幸子は先代の蒔岡家が全盛を極めた時代に育ち、亡くなった父の寵愛を一身に鍾めて成人したので、七つになる児の母親である今日でも、何処かだぶつ児じみた所があつて、精神的にも體質的にも泳え性がなく、(略)総べて子供をしつけることには甚だ不向きで、よく悦子を相手に本気で喧嘩することがあつた」(三八頁)。このような幸子を夫の貞之助が見守っているという構図がある。「幸子は泣く時に腕白じみた童顔になるので、貞之助は真つ紅に上気して口惜し涙を浮かべてゐる妻の顔に、いつもこんな表情をして姉妹喧嘩をしたであらう遠い昔の、幼い日の姿をなつかしく想ひやつた」(四五九頁)。この構図と同じように、幸子は見合いを主催しているといつても、実際の問題を取り仕切るのは貞之助である。幸子は雪子の見合いを巡って様々に思いをめぐらせるが、いざ問題が起こるとすべてを投げ出して貞之助に頼る。妙子の妊娠を知らされた時、幸子はうまく行きかけている雪子の見合いがだめになるかもしれないと思い、「いくら自分を信じてくれ、愛してくれてゐる夫であるからと云つて、幸子は自分の肉身の者の度重なる不行跡を何として恥を感ずることなしに打ち明けることが出来ようぞ」(八三六頁)と考える。しかし、「幸子は夫の顔を見ると、一刻も胸に収めて置くことが出来ず、(略)妙子のことを一と思ひにしやべつてしまったのであつた」(八三八頁)。このように打ち明けられた貞之助は、具体的な計画を立て、それを幸子に伝えた上で「此の計画に従つてその明るる日から行動を起した」(八四一頁)。幸子は様々

に考えるだけで現実的な行動はすべて貞之助がする。幸子は見合いにおいて、「お前はえゝ役にばかり廻りよる」（一〇〇頁）と貞之助に言われるが、結局はそれを容認されているのである。幸子のこのような態度は、保護者のもとで現実的なことにわずらわされることなく、遊んでいるこどもの姿と重なる。「父の寵愛を一身に鍾めて」育った幸子は、そのまま夫の保護のもとに蒔岡の枠の中で人形のような妹たちを庇護しようと、人形遊びのような見合いを主催しているのである。

『細雪』の幸子はその名前が表すように、幸福な人物である。彼女の周りでは事件が起こるが、それらはすべて幸子を変化させたり、その生活を一変させるような影響を及ぼしたりはしない。山本健吉は、「この作品は時間感覚を欠如している。というのは、幸子を中心としての満ち足りた現世の幸福感が全篇を覆っており、幸福感とは時間の流れを意識しないところに成立するものだからである。（略）幸子には何一つとして事件がない。あるものはただ、繰り返される雪子の見合話であり、相次ぐ妙子のアヴァンチュルであり、娘悦子の病気である。彼女たちへ心を遣うことが、幸子の生活の彩りである。このような事件のなさ、単調さが、生活における月並の美学の極地であり、幸福を意識することすらないのが、満ち足りた幸福感の極地に他ならない」と述べている。子供の時と同じように時間を超越して幸子が人形遊びのようにする雪子の見合いは、幸福な幸子の世界である。しかし一方で、幸子のこのような幸福は、間違った判断のもとにあるということが示される。三田村は、幸子が「階級的な偏りを脱け切れず、誤った判断を繰り返す」人物であり、「姉妹一体となって、名門蒔岡家の誇りを生きている」彼女たちの物語は、「嘘と誠のあわいに成立する家族幻想の物語」であると論じている。幸子は、自らの主催する見合いにおいても、その判断に間違いがあることが示されている。御牧との結婚は、幸子にとってはハッピーエンドとして迎えられるものだった。御牧には財産と職がなく、お金に関して不安な点がある。それを建築の才能があるからと保証され、幸子はそれに満足しているのだが、この建築の才能も、貞之助が見たところでは「果して御牧にどれ程の才能があるものやら分からなかつた」（八五五頁）という程度のものである。さらに、

幸子の世界は偏狭で排他的ですらある。「蒔岡」といういわば階級的に保護された世界に閉じこもっているがゆえの彼女の幸福な世界は、それを侵そうとするものに対して身勝手に冷酷な反応を示す。階級を越えて妙子と自由結婚しようとする板倉が病気で死にかけている時、苦しんでいる様子を見て幸子は「自分の肉親の妹が、氏も素性も分らない丁稚上りの青年の妻にならうとしてゐる事件が、かう云ふ風な、予想もしなかつた自然的方法で、自分に都合よく解決しそうなことを思ふと、正直のところ、有難い、と云ふ気持が先に立つのを如何とも制しやうがなかつた」(五三〇頁)と感じる⁴。幸子は幸福な人物であり、その世界は幸福に満ちているのだが、同時に、その世界が間違つた判断によつて支えられた偏狭な世界であるということが示されている。この間違つた偏狭な世界は、その存在を許されてもいる。幸子は板倉に前述したような冷酷な感情を持つが、それに対して「かう云ふ気持を抱く者は自分ばかりではないであらう」(五三〇頁)と、人道に反するようなことを思いながらも、それを周りの人物も同じだと身勝手きままりない結論を出し、深く自分を省みようとしめない。しかし、このような幸子の姿勢は物語を通じて罰せられることもなく、許されるのである。御牧との結婚は、貞之助にしてみれば不安なものであつたが、それを妥協するのは「妻の幸子が、国島以上に熱心に此の縁談の成立を望んでゐる」(八五五頁)からである。幸子の幸福な世界は、それが偏狭であることを示されつつ、そうあることを許されている。

幸子の世界は箱庭的な世界なのだ。その中においてのみ、その世界を見ている限りにおいてのみ、幸福でいられるものであるということが示されている。幸子の家には幸子が好きな桜を植え、貞之助が精を出して手入れしている庭があることが描かれていることは象徴的である。雪子もこの庭を愛しており、東京へ行く前にはこの庭との別れを惜しむ。御牧との結婚が決まった時には、まるで彼女たちの箱庭が継続されることを許されたかのようになり、御牧の父の庭で、彼女たちの大切な行事である花見をするように勧められる。庭という閉じられた空間に幸子がいることを暗示しているようである。庭では、悦子が繰り返し人形遊びをしていることが描かれる。三田

村は悦子の人形遊びの風景が「小説の主筋を先取りするように執拗にとりあげられて」⁵いると指摘している。幸子たちが注射をし合えば人形にも注射がなされ、雪子の見合いの話がなされれば、人形は接吻させられる。幸子たちの行動と人形遊びとが重ね合わせられているとするなら、それは箱庭的な閉鎖空間なのである。また、人形遊びは人形を人に見立ててお話を作って遊ぶもの、いわば虚構の世界を作る遊びでもある。『細雪』は、虚構の世界を作りあげ、その中に遊ぶ幸子の世界と、それを客観的に眺めつつ虚構の世界を許しているものという構造になっていると考えられるだろう。

このような『細雪』の構造は、その語りによって支えられ、読者と共有するものになっている。『細雪』の語りには、中村真一郎がその間接的な描写法を「則写法」⁶と名付け、その特異性を早くから指摘している。平野芳信はその特徴を「肉体化された作中人物の内面にたちいらす、かといって三人称の全知的客観的視点からでもなく、常にその場面で第三者的立場にいる作中人物の眼と声を借りて―あるいは重なる―、そのエピソードの中心人物の行動を描写したり心理を付度している」⁷と説明した。このような語りの特徴がある中、基本的に語り手は幸子の視点に立って物語を進める。そのため、幸子が知り得ない情報や、または知ろうとしない情報は読者には開示されず、幸子の感覚で作中事実を判断していくことになる。東郷は「語り手はつねに主要人物によりそい、その内部にも自在に出入りする。時として他の人物の視点から眺められることもあるが、物語の大半は芦屋の蒔岡分家の主婦である次女幸子の視点から語られる。その結果、物語全体が幸子という、やや感傷的だがごく常識的で家族思いの中流家庭婦人の膜で覆われることになる」⁸と幸子を視点人物とした物語への影響を述べている。高間文香は、この東郷の論をふまえ、語り手が幸子と情報量の偏りを共有するがゆえに、「幸子の鈍感さをそのまま自らの語りに反映させている」⁹と論じている。これらの論は『細雪』が幸子の虚構世界を包括し、なおかつ客観的な視点を持つことと重なる。語り手は基本的に幸子の視点に立ち、幸子の世界を読者に提示するが、時に幸子から離れてみせることで客観性も持つ。さらには、語り手が幸子の偏りを共有し、それを物語全体に反映さ

せることで幸子の世界に対する肯定感も産むのである。

『細雪』の語りの特徴は、作品の構造と重ねられるが、それだけではない効果ももたらしている。それは、視点の曖昧さである。『細雪』の語りは主観を反映する一人称でも客観性のある三人称でもない。語り手は自由に移動する。中村は、「一般に此の小説では、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ちは、省略されてゐる。(略)此れは、実際の生活に於いて、我々が他人を観る場合と全く同じ視点に、読者を置くものであつて、小説作法としては異例に属する」¹⁾と指摘している。『細雪』では他人のことは推測するしかない、現実と同じまなざしでながめることになる。ここで、幸子が視点人物にされながらも、このまなざしが彼女にも同様に向けられることを考えたい。中村が指摘するように、事件の主役になっている人物の内に入ることなく眺めるのは現実的ではあるが、『細雪』では我々は視点人物になっている幸子に、基本的には共感させられている。その共感させられ、同化させられているはずの幸子を、突然他人のようにまなざすことになるのである。例えば、幸子が流産した子供について感情を表すところが作中に何度か描写される。『細雪』で起こる事件は基本的には幸子は当事者ではない。だからこそ視点人物になり得るのである。この流産の事件は幸子が当事者となるものである。中村の言うように、幸子は当事者になったため、この事件については幸子の内面が語られない。流産のことで幸子が涙を流すのは、つらい思いをしているのであろうと推測するだけで、本当の胸の内はわからないままである。これまで様々なことを語って来た幸子に同化して物語を読んでいた読者は、ここで突然同化していた人物を他人のようにながめさせられるのである。それは、自分を他人のようにながめるような奇妙な感覚となる。読者は幸子の視点に立って、彼女が語っていたものをまなざしながら、語りの視点が移動することで同時に彼女を他人のようにながめずようになるのである。語っていたものが語られるものになるのは、まなざしていたものがまなざされる存在になることだ。幸子は、まなざす主体でありながら、同時にまなざされる対象となる。『細雪』の語りは現実では起こりえないような、自分と他人の境界をあいまいにさせ、自分を他人のようにながめさせる。

さらに、その外側には、強い存在感を持つ語り手を感じさせる。高間は、『細雪』の語りの特徴に「地の文の中に作中人物の会話や手紙の内容が織り込まれ、さらに作中人物たちの心内描写までもが紛れ込むという点がある」ということをあげ、そのことが登場人物と語り手の「言葉の境界が分別不可能」にさせ、「いつもどこかで語り手の声がしている」ような「語り手の強い統率の中に閉じ込め」るものにしてしていると述べている。「細雪」における語り手は、まるで語り手による一人芝居のように強い存在感をもって物語全体を統率しているのである¹¹。

『細雪』の語りは、視点を曖昧にさせ、自分を他人のようにまなざさせながら、さらに全体を統率している語りの視点の存在を感じさせるものである。『細雪』は幸子の世界を包括する構造をもっている。その幸子の世界を讀者は語りによって同化させられ、同じ世界をまなざす。しかし、その世界をまなざしながら、同化していたはずの存在を客観的にまなざすようになる。そして、それは外側にある語り手と同じ視点となるのである。

第二節 『細雪』に表される理想の虚構世界

中村が逃避、あるいは遊離の小説と評したように、『細雪』には、現実から離れた永遠に続く完全な美の世界が表現されていると捉えられてきた。中村は、谷崎が「自らを忘れて浸つてみた遊離した完全な美の世界」が「大きな歴史の流れの中に沈んで行く時、消滅の前の一瞬を、永遠に捉へたいと願つた」と論じている¹²。これとは逆に、山本は『細雪』があまりにも日常生活に即しているため、「泉蔵人形か文楽の人形でも見るように、非人間的なまでに理想化された造形を示して」いた『春琴抄』や『蘆刈』の女たちが『細雪』の幸子では現実の女性になつてしまつているとして、「芸術的理想が実生活の上に実現され、理想が理想でなくなる時、氏の芸術的下降が始まる。芸術が実生活に密着し、それによって損傷され、ねぢ伏せられ、敗北せしめられるのだ」¹³と論じた。遊離した理想の永遠世界と現実の世界との両方が読み取られていることがわかる。野口はこういった二つの世界

に対して、雪子を「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」とし、それを流れて行く時間に対抗するものとしての図式を示した¹⁴。野口の示したように、『細雪』の中には永遠の世界と流れ行く時間との二つの世界が見られ、永遠の世界が谷崎の理想として考えられてきたが、柴田は永遠の象徴とされた雪子も時間の流れに逆らえない存在であることを指摘し、『細雪』を動かしていく原理は、やはり普遍と恒常を暗示する循環性ではなく、それによって際立たせられる、時間の不可逆な進行性の側にある¹⁵と論じ、永遠の世界を否定した。現在では、『細雪』は、谷崎の理想である永遠の美の世界を描いたものではなく、細江の指摘するように、「時間性に素直に立脚している」「過ぎ行く日常的な時間を特権化・神聖化」¹⁶した物語であるという見方が主流をなしていると思われる。これらの論のように、確かに『細雪』の登場人物たちは永遠の美の世界の住人というには欠点が多く、時間による加齢からも免れることはできない。『細雪』には現実世界と同じように時間が流れ行く世界が描かれていると考えられる。しかし、その中においても、谷崎の理想とした永遠世界が、別の形で表現されているのではないかと思われる。それは、『細雪』の中の特定の誰かに託されたものでも、何かの出来事に託されたものでもなく、登場人物が現実には生きている世界とは別のところに表現されている。前節で、『細雪』の構成を、幸子の見ている世界を含み込む物語であると述べた。この幸子の世界を、谷崎の理想が表現されている世界として考えてみたい。

谷崎の理想の世界は、虚構の中で表される。細江は、谷崎は「死に対する強い恐怖感」から逃れるためにプラトンのイデア論を独自に解釈して「美しい母なる女性が永遠化される事」を中心にすえた「無神論的・非共同体的な現代に相応しい宗教的神話」を生み出したと論じている¹⁷。谷崎へのプラトンのイデア論の影響については、清水良典は「イデアとは現実界から直接知ることの叶わない真理のことであり、イデア論によれば、現実とはえずイデアの不完全な影として現象する。(略)谷崎は若き日に英訳のプラトン全集を読んで影響を受けたが、はっきりした直接的な言及は一九一九(大正8)年の『早春雑感』に見ることができ、《所謂ロマンテイシズムの作

家とは、空想の世界の可能を信じ、それを現実の世界の上に置かうとする人々を云ふのではなからうか。芸術家の直感は、現象の世界を躍り超えて其の向う側にある永遠の世界を見る。プラトンの観念に合致する。——かう云ふ信仰に生きて行かうとするのが、真の浪漫主義者ではないだらうか。この定義は谷崎独特のものであり、その「空想」思想は「ロマンティズム」「浪漫主義」の概念を超えて谷崎文学を貫く基盤であるといつてもいい。「永遠女性」の観念が、このプラトンの延長的なイデアの延長的性格を濃く帯びていることは疑いない¹⁾と説明する。谷崎は、イデア論をそのままに解釈しているわけではない。谷崎の言葉からは、現実がイデアの不完全な影であるということよりは、むしろ、現実の世界を通して空想する世界に理想の世界があると解釈していることが読み取れる。これは幸子が虚構の世界をまなざしていることと重なる。幸子は雪子の「見合い」を人形遊びのように行っていた。幸子の人形遊びの空間に現れる人形のような雪子も妙子も、「蒔岡家」を継続した中でのみ存在できるものであった。「蒔岡家」の人形のような女たちの原型として幸子がイメージするのは亡くなった母親である。この母親を原型にして、姉妹たちは蒔岡の系譜に連なる。さらに、妙子が死産した子供は「市松人形のやうな」(八八〇頁)美しい娘であった。蒔岡の幻想の中にある人形のような娘たちは、亡くなった母親から死産した子供へと引き継がれる。死の世界にいる、人形としての彼女たちは年をとることはないだろう。宮内淳子は、『細雪』において、時の浸潤から守られる特権は死者だけにしか与えられていない²⁾とした上で、幸子たちの母親が死者として理想の姿のまま保たれていることにふれ、さらに妙子の生んだ死児が、この母親と同じ時の浸潤から守られる特権者であることを述べている。「時間に冒される肉体も、状況に左右される精神も持たない点で、亡母も子供も共に「人形」なのだ。この時、彼の「心の故郷」は「死児」と位置づけられたことになる。生身の肉体は「繰り返し繰り返し」戻って行く運動の焦点にはなり得ず、回帰の物語は、この「死児」の時間の中でしか達成されない³⁾。「死児」は妙子の赤ん坊だけではない。幸子は流産しており、その子のことを脈絡なくしばしば思い出して涙をながす。夫の眼に不思議に映るほど、唐突に幸子は死児のことを思い出し、次の瞬間には普通

の生活に戻る。彼女の中では眼の前の現実と死んだ子供が、矛盾なく同時に存在しているかのようである。現実の姉妹は時間の流れを止めることはないが、幸子の虚構の中では永遠の理想女性たりうる。人形が谷崎の理想女性を表現するものとして多く用いられていることは周知のことである。幸子は現実の世界の妹たちを通じて、理想の「蒔岡家」の娘たちを描いているのだ。幸子の見る虚構世界こそがすなわち、谷崎の理想の世界の表現されているところだと考えられる。

理想の世界を作り上げる手だてとして、谷崎の作品群における視覚操作の意味を指摘するものがある。細江は、『吉野葛』『盲目物語』『春琴抄』から「この時期の作品には、現実を客観的に正しく認識するより、主観的に現実を無視・歪曲してでも、永遠女性を手に入れたかの様な幻想を作り上げ、宗教的な幸福を勝ち取る方を良しとする作者の考えが、はつきり読み取れる例もある」として、『春琴抄』の佐助が「視覚的操作によって現実を見るのを止め、想像力・心眼の力で、この世を死後の永遠の世界に変容させてしまう」と具体例をあげている²⁰。『細雪』では佐助のように実際に眼をつぶしてしまうようなことはないが、代わりに視覚的操作をする道具立てが繰り返し表れる。それが鏡、写真、映画という、虚像を作り出すものである。これらの道具は現実を写しているが、その映し出されたものは現実そのものではない。鏡は左右反転の世界を映し出す。写真は撮る者が何をまなざし、どう切り取るかという点できわめて主観的なものを反映すると考えられる。写真について、石野泉美は一九二〇年から三〇年代の写真史を概観しながら「芸術写真」の運動を指摘、『痴人の愛』『卍』『春琴抄』との関わりについて分析し、谷崎が「対象物をデフォルメしてしまふまでの主観的なまなざしをここから獲得した」と論じている²¹。主観的に対象物をデフォルメするということは、映画についても言えるだろう。これらは現実を写し取り、現実とは異なる虚像を映し出す。そして、写真であっても映画であっても、映し出されたものは永遠にその姿をとどめる。これらの点において、西野厚志は「谷崎のテクストにおいて、プラトニズムと映画が交差する」²²ことを指摘している。現実を写し、虚像を作り出すこれらの道具が『細雪』においても印象的な場面で使われている

る。姉妹が毎年楽しみにしている花見の場面は、東郷が「反復される」「美の祭儀」として作中のモチーフにあげている²³ほか、多くの論者によって『細雪』の中心と考えられているものである。この花見の場面で姉妹は毎年必ず写真を撮る。写真という道具が『細雪』の中心となる場面で用いられ、その美を永遠にとどめようとする意識を読み取ることができる。虚像を作り出す道具はプラトニズムと結びつき、理想の虚構世界を作る道具立てとなっている。

これらの道具立てにより、幸子は現実の妹たちを見る時に、彼女たちそのものではなく、その虚像を見ているということが示される。例えば、妙子が洪水に巻き込まれる場面がある。この場面は、視点人物である幸子は、自分の目でまったく見ることができず、後で話に聞かされるだけである。物語の中では、妙子が実際に水の中にいる時、幸子は部屋で妙子の写真を眺めながら妙子の思い出にふけり、妙子の身について悪い想像を巡らせながら心配をしていることが描写される。幸子は妙子を助けに行くことができるような人物ではないため、ここで妙子の状態を幸子は写真を通じて思い巡らせ、想像している。やがて、妙子が助けられ、戻ってきてから、幸子は貞之助と妙子の話により事情を理解することになるが、その描写は「妙子の遭難の顛末については、その夜当人と貞之助とが交々幸子に語ったことであつたが、今そのあらましを記すと次のやうな訳であつた」(三一四頁)という記述から始まる。幸子が理解したことを、語り手がまとめて語っているというやうな体裁がとられている。この中で、クライマックスとも言える妙子が救いだされ、自分が水に囲まれていることを理解する場面は「彼女がその時見たものは、あの貞之助が田中の小川の鉄橋を越えたあたりで、省線の線路の上から見たところの「海のやうな」景観と、恐らく同一のものであつたらう。たゞ貞之助の場合にはその海を東の岸から展望したのであるが、妙子はその海の殆ど真中に立つて、四方を取り巻く怒濤を見渡した訳であつた」(三二一頁)と、貞之助が見た場面を引き合いに出し、まるで貞之助の視点からカメラで撮影した映画であるかのように描写される。幸子は、災難の渦中にいる妙子を、妙子の話だけではなく、貞之助の話も聞くという枠組みの中で、まるで妙子を

主人公にした映画を見ているかのように理解していると、この場面では解釈することができるだろう。

幸子は、妙子の洪水の話に示される通り、人から聞いた話を映画のように解釈するのだが、それだけではなく、自分の目の前で起こっていることに對してもしばしば同様の理解の仕方をしていてと描写される。雪子の見合いは、幸子が主催して行っているものであり、『細雪』の中軸となっていては前に述べたが、その見合いをする雪子の心情が表れる場面で、しばしば幸子は雪子を直接は見えていないことが示される。見合いの前に井谷のところで髪を準備している雪子の表情を、幸子は井谷と話をしながら鏡を通して見る。「待合室には幸子が一人ゐたゞけで外には誰も聞いてゐる者はなかつたけれども、すぐ隣の室の間仕切に垂れてゐるカーテンが絞つてあつて、雪子はその部屋の椅子にかけつゝ頭からドライヤーを被せられてゐる姿が、鏡に反射して二人の方へまともに見えてゐた」(五四頁)。雪子は物語の中、ほとんど感情を表さず、何を考へているか読みにくい人物であるが、彼女が見合いについて幸子の前で感情を露わにする場面でも、幸子はその姿を鏡越しに捉へている。「急に雪子の声が鼻にかゝつて、涙が一滴鏡の面に影を曳きながら落ちた」(五九頁)。幸子は、妙子に關しては自分の眼で確認していない情報が多い。それは妙子がほとんど家にいない人物であり、幸子の知らないところでの生活が多いからである。そういった妹の未知の部分を、幸子は妙子本人から聞いたり、周囲の人間から聞いたりした断片的な情報をもとに、想像により補つて妙子像を作るしかない。そうして作つた妙子像は妙子本人とは異なつてしまつてゐる。妙子の洪水の場面が、聞いた話をもとに映画のような感覚で再現されるのは、幸子のこのような態度を象徴的に表していると考へられる。さらに、幸子はその生活のほとんどを把握してゐるはずの雪子も、目の前にいるにもかかわらず鏡を通して姿をみる。幸子は、雪子も、妙子と同じように本人とは異なつた雪子像を作り上げてゐるといふことを示唆してゐると考へられる。幸子は現実を生きながら、それを媒介に虚構の世界を見てゐる。その虚構の世界では蒔岡の人形のような娘たちは谷崎の「永遠女性」となり得る。虚像を作る道具によつて示される幸子の虚構世界が谷崎の理想の世界と重なる。『細雪』に表現される理想世界は、完全に別の世界なので

はなく、現実の中に平行して現れるものなのである。

第三節 「鏡を見る女」の幸子

幸子が虚像を見ているということは、『細雪』の冒頭部分で示されている。

「こいさん、頼むわ。——」

鏡の中で、廊下からうしろへ這入つて来た妙子を見ると、自分で襟を塗りかけてゐた刷毛を渡して、其方を見ずに、眼の前に映つてゐる長襦袢姿の、抜き衣紋の顔を他人の顔のやうに見据ゑながら、

「雪子ちゃん下で何してる」

と、幸子はきいた。(三頁)

鏡を見つめながらそこに映りこんできた妙子を見、雪子の中に思いをはせている幸子は、前節までに述べてきたやうに虚像を見つめ、その中に妹たちの存在を見ようとする人物であるということが象徴的に表されているように読むことができるだろう。ここで、鏡の性質とこの場面での幸子についてもう一点指摘しなければならないのは、幸子は自身を鏡の中に映し、それをまなざしているということである。鏡は虚像を作り上げるものであるため、虚構の世界を映し出すものだとして述べてきた。それと同時に、鏡に自分の姿を映すということは、普段は見ることができない自分の姿を客観的にまなざすことだとも言える。これは写真や映画にも共通して言えることであり、もし、自分が写真や映画に映され、それを見たなら、それは、普通の生活では決して見ることはない客観的な自分の姿を、道具によって映し出し、見るということになる。この節では、自分の姿を鏡に映している幸子

について述べていく。

『細雪』において、自分の姿を写す／映すことができるかどうかということ、結婚や恋愛についての愛情の獲得ということとは密接な関わりを持って描かれている。『細雪』は見合いを中軸にした物語であるという前提で論を進めてきているが、その見合いにおいて、結婚しようとする雪子は「売り物」だという意識が幸子たちの中にはっきりとある。雪子の顔には「ときどき微かな翳りのやうなものが現れたり引つ込んだりする」（八一頁）。

これが見合いのたびに問題にされ、幸子たちをやきもきさせるのだが、雪子自身は気にかけていない。「幸子たちが一番ヒヤヒヤするのは、さう云ふ風にそれがはつきり出てゐる時に、雪子と連れ立つて街を歩いたり、百貨店などへ行つたりすることであつた。姉妹たちにして見れば、雪子は今が結婚前の大切な売り物で、見合ひでなくとも着飾つて外へでかければ何処で誰に見られるか分からないのであるから、その前後の一週間ぐらゐはなるべく引き籠つてゐてくれるか、でなければ、出かけるなら出かけるで、化粧でそれを目立たせないやうに工夫してくれたらよいのに、当人はさう云ふ点に一向無頓着なのであつた」（八五頁）。「売り物」とはいつでも、もちろん雪子が金銭的に売買されるという意味ではないし、何かと交換されるという意識があるわけでもない。ここで問題となるのは、雪子が「見合い」をしている身でありながら、自分がどう見られているかということに対して、あまりにも無自覚であるということである。雪子は、自分の顔に表れる翳りに無自覚であるために、化粧でそれを隠すことをしないどころか、かえって翳りが目立つような化粧をしてしまう。雪子は自分を客観的に見ることでできないために、自分の外見をコントロールできていないということだ。「見合い」は、その字にも表れているように、「見」「合う」ものだとすると、自分が見られていることに無自覚であることは、見合ひで成功できないということにつながる。自分が見られていることに対して無自覚であれば、それは自分を「売り物」として客観的に判断し、見合いの成功につなげることができない。幸子たちはそういった視線に対して自覚的であり、雪子の無自覚なことをここでは非難していると考えられるだろう。この自覚のなさに対応するように、雪子は客観的

に自分を見る事ができない、鏡に姿を映す事ができない存在として描かれている。根本美佐子は、雪子が鏡の前に座っている場面が幾度に渡ってあるにも関わらず、「その中を覗いて自分の姿を自分に〈映し〉ていることは、驚くべきことに、一度もない」と指摘し、さらに、雪子が昔の見合い相手に汽車で遭遇し、「ジロジロと見られ」（五九一頁）た時に、「彼女は汽車旅行をする人一倍容色が窶れるたちであることを自分でも知つてゐるので、何度か顔を直しに立ちたい衝動に駆られたが、でも此の場合、此の男の前を通過し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パクトを取り出すことさへも、弱みを見せることになるのが厭であつた」（五九一―五九二頁）と考えたところを引いて、雪子が「鏡に〈映らない〉だけでなく、自分を〈映せず〉、〈映さない〉のだ」と分析している²⁴。雪子は自分がどのように見られているかということに無自覚であり客観的に自分を見ることができていない、それは鏡に映らないということと表されている。そして、客観的に自分を見ることができないという事は、一方的に見られることはあつても、それを自分でコントロールすることができないということになる。雪子は自分を客観的にまなざすことができず、「売り物」である自分を選ばせることができない。そのために見合いに失敗しつづける。

雪子とは対照的に、妙子は自らに向けられるまなざしに敏感であり、その効果をよく知っている。妙子には若い時に駆け落ち事件まで起こした奥畑という恋人がいるが、素行の悪い彼を、結婚するには不向きだと判断し始めた時、板倉を新しく恋人にする。その時の板倉との関係性が写真を撮るといふ行為で象徴的に表現される。妙子が郷土会で舞を披露した時、板倉は妙子の舞を「記念のために写さして貰はう」と思い、写真を「サーヴィス」で撮りに来る（二七二頁）。その時に「僕さつきから、こいさんのお縮食べはるのん感心して見てまんねん」と言う板倉に対して、妙子は「何や、人の口元ばかり見てる思うたわ」と返す（二七一頁）。この場面について清水良典は、妙子の「口元に向けられた板倉の不躰な凝視」が「彼の密かな欲望を宿し、同時に妙子の情欲を無意識に誘発している」と述べ、妙子と板倉の関係性を「ひたすらカメラを介して露骨に見つめ、接近してくる板倉を、

妙子は許諾し、むしろ待ち望んでいるように見える」と分析し、その後別の舞台で舞を披露する妙子の写真を撮る板倉のカメラを奥畑が嫉妬して壊す場面を「カメラもしくは写真というものが、板倉と妙子の性的な結びつきを象徴していることを、これほど明瞭に表した場面はない」と論じる²⁵。幸子は板倉が自分に向けているまなざしに気づいている。自分が人からどう見られているかということに意識的であると言えるだろう。そして、妙子は板倉のまなざしを十分に理解した上で、板倉に自分の姿を写真に撮らせ、自らを選ばせている。妙子は郷土会の時に板倉に写させた写真を後に「自分で四枚だけ選び出して」（三〇九頁）部屋に飾っている。妙子は映された自分の姿に意識的である。自分を客観的にまなざし、それをコントロールすることができているのである。虚像として自分の姿を写す／映すことができるかどうかということ、雪子と妙子の見合いや恋愛において成功するかどうかという対比は、客観的に自分を見ることがすなわち、相手に自分を選ばせるということと密接なつながりを示していると読むことができる。鏡を見ることは、自分を客体として評価することなのである。幸子が鏡を見つめながら雪子と妙子を思い浮かべている冒頭部分において、雪子は鏡に映っておらず、妙子は映っている。幸子が自分を鏡に映し、客観的に自らをまなざす時、妙子は幸子と同じようなまなざしをもち、雪子はもたないということを示唆しているようである。

鏡に自分の姿を映せることが、客観的に自分を認識しようということであり、それによって自らを選ばせることができるということが結びつくならば、幸子は、このことによって夫の愛情を自分に向けさせているということが表されている。次の引用は、幸子が貞之助と二人で旧婚旅行に出かけた先で、夫婦の親密な空間での一場面である。幸子は魔法瓶の表面に映る自分の姿を夫に見せる。

「ほら、此処にゐ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遙かなところで首を振つたり手

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、竜宮の姫君か、王宮の王妃のやうにも見えるのであった。

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気がしたが、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当時の気分に戻つてゐた。(七七二頁)

この場面の前に、妹の妙子が本家から勘当になつており、多少のことは幸子の思う通りにさせてくれる貞之助も、本家から勘当になつている妹を置いておくのはまずいということで、家には入れないことになつていた。この場面の直後、「幸子は夫のこんなにも機嫌のよい折を逸してはと思ひ、妙子の話をそつと持ち出して、一遍あなたも会つてやつてくれるやうに」(七七三頁)言う。貞之助は、このことを承知して、本家からの勘当は解けていない妙子を家に入れ、自らも会うようになる。ここで幸子は、自らの姿を魔法瓶に映しその姿を夫に見せることで自分の要求を夫に飲ませている。自らの姿を客観的に判断し、それがどのように映るかを確認した上で、幸子の判断を選ばせると読むことができるだろう。幸子は十分に鏡に自らの姿を映すことの効果を理解していると言える。しかし、ここで映っている幸子の姿は現実そのものではないということを考えたい。根本は、魔法瓶に映る幸子の姿を「谷崎の「映画時代」の作品でしばしば言及されるスクリーン上の「夢のやうな」女たちのイメージのこだまのやうなもの」²。だと指摘している。映し出された幸子の姿は、「水晶の珠の中に棲む妖精か、竜宮の姫君か、王宮の王妃のやう」に、現実とは異なる幻想的な像として現れている。幸子や妙子は、鏡や写真に映る自分の姿を捉えることのできる、いわば、自分がどのように見られているかということに意識的で、自分へのまなざしをコントロールできる人物であるために、自らを相手に選ばせることができている。ここでいう、鏡や写真に自分の姿を写すということは、決して自分の本質を映し出すことではない。すでに述べたように、鏡や写真に表れる虚像は理想の虚構世界であつた。貞之助が幸子を、板倉が妙子を選び、要求を飲むのは、女たちがた

だ、自分を客観的に判断しているからではない。虚像の中の自分の姿を、つまりは虚構の自分を相手に見せることができているからである。

虚構の自分を相手に見せることでその世界を選ばせるということは、その虚構の世界が相手にとって欲望を満足させるものでなければならぬだろう。引用した魔法瓶に自己を映す場面は、幸子と貞之助が旧婚旅行にでかけた先での一場面だが、この旅行に行くことになった理由は、以下のように説明される。「六月上旬の土曜日曜に、貞之助は留守を雪子に頼み、悦子をも彼女に預けて、幸子と二人だけで奈良の新緑を見に出かけた。これは去年から今年にかけ、二人の妹の身の上に関する事件が代る代る起つて来て、神経を休める暇もなかつた妻を慰労するためでもあつたが、それよりは、久振にほんたうに夫婦水入らずになつてみたかつたからであつた（七六六頁）。この旅行は、わざわざ子供を預けてまで実施されている。雪子や妙子の事件でわずらわされているのは幸子だと書かれているが、旅行は貞之助が幸子と二人になりたいから行われるのである。幸子をフォローする役にまわっている貞之助には幸子以上に負担がかかると考えられる。しかも、幸子にとっては実の妹だが、貞之助にとっては面倒を見る必要のない人物である。再度引用するが、雪子と妙子の面倒を貞之助が見るのは、「妻への深い愛情」（八三六頁）のためなのだ。この旅行で、貞之助は幸子が彼の欲望を満足させるだけの存在かどうかを確認しようとしているのではないだろうか。旅行は短期の内に二回繰り返されている。一度目は満足できないものであつたため、すぐに二回目を実施される。この態度は、貞之助が、幸子が自分の欲望を満足させる存在であるということを確認できるまで、しつこく旅行を実施しようとしているように見える。魔法瓶に映つた幸子の虚像を見、「子供じみた所作」をする妻の姿に「新婚旅行当時の気分に戻り、満足した貞之助は、勘当されている妙子を再び引き受けることを許すのである。幸子は魔法瓶に映る虚構の世界を夢中で眺めているように見える。しかし、その世界は貞之助の欲望とイコールになるものでなければならぬ。

鏡を見るということは、自分の姿を映すということである。しかし、その映し出されたものが、誰かの理想の

虚像と重ならなくてはならないのは、どういう意味を持つのだろうか。ジョン・パージャーは裸体画を分析し、裸の女性が画家によって鏡を握らされ、鏡を見る存在にされていることについて、「鏡の存在により女性に彼女自身を光景として扱うことを黙認させるということなのである」と論じ、その理由を「見ること」と「見られること」という視点で次のように述べている。

女性に生まれるということは、割りあてられた狭い空間のなかで男性の保護のもとに生まれるということであった。女性の社会的存在はそのような限られた空間の保護のもとでの彼女らの知恵の結果としてつくりあげられてきた。しかしそれは女性の自我が二つ（観察者と被観察者―引用者）に分離することを促す。（略）

彼女は自分のすべてと自分がすることのすべてを観察しなくてはならない。なぜなら彼女が他人にどう見えるのか、結局は彼女が男性にどう映るのかということ、彼女の人生の成功に関して決定的なことであるからである。ゆえに彼女が自分だと感じているものは、実は他人が彼女だと思いうことに取って代わられている。（略）

簡単に言えばこう言えるかもしれない。男は行動し、女は見られる。男は女を見る。女は見られている自分自身を見る。これは男女間の関係を決定するばかりでなく、女性の自分自身に対する関係をも決定してしまうだろう。彼女のなかの観察者は男であった。そして被観察者は女であった。彼女は自分自身を対象に転化させる。それも視覚の対象にである。つまりそこで彼女は光景となる²⁷。

鏡に自分の姿を映すのは、自分を客観的に見ることである。しかし、『細雪』における幸子の場合、または妙子の場合は単に自分の姿を映すということではない。鏡の中に映し出されたものは、本人自身ではなく虚像であり、それは誰かの理想と重ねられるものであった。彼女たちはそのことに充分自覚的で、その自分の虚像を夫に、ま

たは恋人に見せることで彼らからの愛を得ている。鏡に自分の姿を映すことは、ここでは自らを客体として認識し、そのことで愛を得る行為を象徴していると言えるだろう。鏡を見る幸子は「愛の客体」²なのである。

花見の場面は、「鏡を見る女」の幸子が「愛の客体」であるということが、『細雪』の構造と重なって象徴的に示されている。先に花見の場面で写真が写されるということに触れたが、写真は必ず池のほとりで撮られる。これは習慣化したもので、そのきっかけとなったのは、見知らぬ人から写真を撮らせてもらいたいと言われ、その後送られてきた「幸子と悦子とがイみながら池の面に見いつている後姿」を撮った写真が「母子の恍惚とした様子、悦子の友禅の袂の模様にかかる花の風情までが、逝く春を詠嘆する心持を工まらず現していた」素晴らしきものであったためで、「以来彼女たちは、花時になるときつと此の池のほとりへ来、此の桜の樹の下に立つて水の面をみつめることを忘れず、且その姿を写真に撮ることを怠らない」のである（一四一頁）。幸子は水の池に自分の姿を映し、それを見つめて恍惚としている。虚像は幸子の虚構の世界であるということ述べたが、この恍惚とした幸子は虚像の世界を見つめていると読むことができるだろう。しかし、その姿をまなざし、写真に映す人物がいる。それは貞之助であり、見知らぬ人であるが、幸子が見られているということを意識させる視点の存在である。この視点によって幸子の虚構世界は彼らに規定されることになる。彼らに規定されるのは、幸子がその写真がすばらしいものであることを喜ぶ、つまり、写真に撮られるべきもの、見られるべき価値のあるものであることを望むからだ。幸子が恍惚と見つめる人形遊びのような虚構世界は、保護されなければ存続できないため、見られる価値があるということのみがそれを保証する。『細雪』の語りはこのように他人の視点を自らに内在化させる幸子の感覚を読者に伝える。幸子の世界をまなざし、語りながら、同時に外側から強い統合性を持って幸子自身をも客体として語り、まなざす。『細雪』は「鏡を見る女」の物語なのだ。「鏡を見る女」は鏡に映る自分の姿を「他人の顔のやうに」まなざすのである。

注

- 1 三田村雅子「万華鏡（人形）の家の『細雪』」（『近代文学研究』二三号、二〇〇六年三月）
- 2 山本健吉「『細雪』の褒貶」（初出、『群像』一九五〇年十一月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収）
- 3 注1に同じ
- 4 注2の山本は、この幸子の態度に「谷崎氏の美学の限界」を見ている。
- 5 注1に同じ
- 6 中村真一郎「谷崎と『細雪』」（初出、『文芸』一九五〇年五月、原題「『細雪』をめぐる」。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収）
- 7 平野芳信「『細雪』の（語り）——近代的手法としての物語——」（『山梨英和短期大学紀要』二四号、一九九〇年十二月）
- 8 東郷克美「『細雪』試論——妙子の物語あるいは病気の意味——」（『日本文学』三四卷二号、一九八五年二月）
- 9 高間文香「谷崎潤一郎「細雪」論——目的としての（語り）——」（『近代文学試論』四四号、二〇〇六年十二月）
- 10 注6に同じ
- 11 注9に同じ
- 12 注6に同じ
- 13 注2に同じ
- 14 野口武彦『谷崎潤一郎論』（中央公論社、一九七三年八月）
- 15 柴田勝二「表象としての（現在）——『細雪』の寓意——」（『日本文学』四九卷九号、二〇〇〇年九月）
- 16 細江光『谷崎潤一郎深層のレトリック』（和泉書院、二〇〇四年三月）四一二〜四一三頁

¹₇ 注16に同じ。三六三〜四一四頁

¹₈ 清水良典「永遠女性」〔谷崎潤一郎キーワード事典〕の内（千葉俊二編『別冊国文学』五四号（谷崎潤一郎必携）、二〇〇一年十一月）

¹₉ 宮内淳子『谷崎潤一郎―異郷住環』（国書刊行会、一九九一年一月）

²₀ 注16に同じ。四〇四〜四〇五頁

²₁ 石野泉美「谷崎と写真―まなざしの転換『細雪』にいたるまで―」（『日本文藝研究』五三卷二号、二〇〇一年九月）

²₂ 西野厚志「明視と盲目、あるいは視覚の二種の混乱について―谷崎潤一郎のプラトン受容とその映画的表現―」（『日本近代文学』第八八集、二〇一三年五月）

²₃ 東郷克美「作家のモチーフ・意図の推定―『細雪』を例として」（『国文学解釈と鑑賞』四九卷一二号、一九八一年十二月）

²₄ 根本美作子『眠りと文学』（中公新書、二〇〇四年六月）一九九〜二〇三頁

²₅ 清水良典『虚構の天体 谷崎潤一郎』（講談社、一九九六年三月）一一一〜一二二頁

²₆ 注24に同じ。一九八頁

²₇ バージャー、ジョン／伊藤俊治訳『イメージ 視覚とメディア』（PARCO、一九八六年二月）五六〜六五頁

²₈ 渡部周子は、戦前の少女小節の挿絵を研究した「『サツフォ』のまなざし『花物語』と挿絵」でバージャーと高橋修の「見ること」についての論を引き、「女性にとって鏡を見ることは、男性に鑑賞される「愛の客体」であることの象徴的行為といえよう」と論じている。（菅聡子編『少女小説』ワンダーランド―明治から平成まで』明治書院、二〇〇八年七月）

第三章 テクノロジーの時代と幸子像

第一節 「鏡を見る女」と恋愛結婚イデオロギー

『細雪』は「鏡を見る女」の物語である。「鏡を見る女」とはどういうものなのか。鏡の前に座って化粧する幸子の冒頭部分の描写について、渡邊英理は「自分で襟を塗りかけていた刷毛」を妙子に渡している幸子を、直接自分で見る事ができない首筋は「鏡、他なる媒介に像を映し、さらに、その像を別の鏡、媒介に映しだすことでしか見ることができない」「私の中で最も秘匿された部分」であるのに、それを妙子という他者にあっさり譲り渡している、「最も自分らしい主体の核を他人に委ねて」しまう、「他者に依存せざるを得ない自己完結できない主体」であると述べ、「自己そのものの根源的な分裂性、無根拠性をあらわ」にしていると論じている¹⁾。「愛の客体」である幸子は自分の虚構空間を眺めていながら、その虚構空間も他人に規定されざるを得ない存在であった。そのような幸子が露わにするのは、自己の存在の不確定さであろう。伊藤整は、「いわゆる人間は自己判断だけではたして存在しているかということは、それは信じられなくなつて来ている」と言い、谷崎を「人間の存在の不安定性」を描いている作家であると評した²⁾。『細雪』のテクストには、このような存在の不安が読み取れると考えられる。自己の存在の不確定さを、鏡を見つめることで訴えかけてくる幸子の生活は、きわめて平凡な日常であり、小説の題材にするにはふさわしくないとしばしば評されるほど月並みなものである。しかし、この一見のんきに見える幸子の日常や在り方、それ自体がいわば、近代の不安な感覚を伝えるものになっているのではないかと思われる。幸子が主催する「見合い」に恋愛結婚イデオロギーが包括されていると述べた。この「見合い」が幸子の人形遊びの場であり、その虚構世界が鏡のみならず、写真や映画といった現代テクノロジーの道具立てによって彩られている。「鏡を見る女」の幸子が主催する「見合い」に恋愛結婚イデオロギーが投影されて

いることが、時代の言説に照らし合わせてみると、必然性を持って浮かび上がってくる。そして、それは『細雪』の背景に戦争が描かれていることと結びついてくる。

二章で述べたように、幸子は自分が主催している見合いに恋愛結婚イデオロギーを投影している。そして、その延長線上に位置させているのが、夫に愛されている彼女自身の生活である。蒔岡家のハビトウスが継承されることが目的であった幸子の生活は、文化的で贅沢なものである。彼女は音楽会や絵画展に出かけ、芝居や映画を見、必要に迫られていない語学の稽古をする。そして、神戸のオリエンタルや京都の瓢亭といったところで食事をする。幸子のこのような生活は、生活感とはかけ離れたところで可能になる。幸子は子供の母親で、一家の主婦である。彼女にこれらの役割が期待されることは、姉の鶴子の生活が描かれていることにより、推測できる。

「シツカリした、甲斐々々しい主婦」(一六五頁)と見られている鶴子は、普段から忙しい生活を送っていることが示されている。「鶴子は今までに蘆屋の幸子の家へ数へるほどしか来てゐなかつたし、来てもほんの一二時間、家事の相間を見てくるだけであつたし、幸子の方から上本町へ訪ねて行つても、子供が大勢纏わり着くので、おちおち話してゐる暇もなかつた」(一六七―一六八頁)。このような姉に対して、幸子の生活は忙しきとは無縁である。鶴子との会話で、女中のお春に手がかかるといふことが話題になるが、それも「面白半分語りつゞけ」(三八一頁)るくらいなもので、生活の大変さを感じさせるものではない。鶴子が同じように女中を使つていながらも終始暇がない様子を見せることは対照的である。こうしたことの原因の一つに、子だくさんの鶴子とは違って、子供を一人しか持たないことがあるが、幸子はこの一人の子供さえもほとんど気にかけていない。娘の悦子は病気をよくするし、また、神経衰弱的なところもある。手のかかる娘であると示されているのだが、例えば悦子が病気になったとしても、幸子は「病気には負け易いよつてに」(四九一頁)と看病から遠ざけられ、歌舞伎を見に行くように勧められずらする。また、悦子の神経衰弱を専門の医者に診せるために幸子は東京へ行くのだが、それもほとんどは東京見物のついでのような扱いになっているし、「事に依つたら、学校の始まる時分まで

にお春を付けて悦子を先に帰すことにして、自分は暫くあとに残りたい、久し振に東京へ行くのであるから、少しはゆつくりして、芝居なども見て帰りたい」（三五―一頁）というような算段をしたりもする。幸子の生活は、贅沢な楽しみによって充たされており、それを邪魔する現実的な生活感ほとんど幸子をわずらわせることのないように感じさせる。これらのことは、幸子の意識から閉め出されているとも言えるだろう。

このような幸子を、夫の貞之助は非難するどころか、むしろ積極的に肯定する。「着物の柄とか、着附とか、髪かたちなどに趣味を持つてゐて、女たちのさう云ふ光景を眺めることが好き」（五四頁）な貞之助は、見合いのためには幸子たちが着飾るのを楽しみにしているし、「三人の姉妹たちがそれぞれの装ひを凝らして、貞之助に引率されて外出する」（七九五頁）ということが恒例化されている。また、前述したように、妻と二人だけの旅行も頻繁にする。明らかに貞之助は、幸子が生活感から離れた振る舞いをしていることを喜んでゐる。寺田透は、『蓼食う虫』『出』とも共通するこのような夫婦仲のむつまじさを、「社会の「中流の下」から下層の上を占める一般市民の理想生活の図」であるとして述べた。生活にゆとりのある階層にとっては妻が何もせずただ美しくあることが、一種のステイタス・シンボルになり得る⁴。幸子は貞之助を満足させるために一家の主婦や母親としての役割から遠ざけられ、ただ贅沢な楽しみをする暮らしをしていると解釈することもできるだろう。「鏡を見る女」である幸子は「愛の客体」であると述べたが、その存在の不確かさは、夫の客体としての生活とも言える。しかし、そうとだけ言うには、貞之助の存在があまりにも具体性を欠いている。幸子をステイタス・シンボルとして扱う夫と言うには、貞之助は主張する個性を持たされていらない。例えば、彼の容姿についての記述がまったくなく、幸子は雪子の見合い相手の容姿に関してはあれほど多くの感想を語るのに、夫である貞之助の容姿については一切触れない。もちろん、幸子にしてみれば長年連れ添っている夫の容姿を話題にすることもないということもあるだろうが、姉妹についてはもちろん、女中のお春や妙子の駆け落ち相手の奥畑に関するも様々な記述があることを考えると、貞之助の容姿についての感想がまったくなくするのは不自然だと言える。また、貞之助の背景につ

てもほとんど触れられない。彼はどこで生まれてどんな家族がいて、というような具体的なことは何一つわからない。姉の鶴子の夫である辰雄は、物語にほとんど登場しないが、雪子の見合いを持つてくる姉がいることが示されているし、その姉に頭があがらないというような具体的なエピソードを持つている。このような辰雄に比べ、貞之助は登場する頻度が多いにもかかわらず、わかっていることは商大出の会計士で、文学を好むということくらいである。また、幸子の贅沢な暮らしを支えている貞之助の経済状況も、よく考えると不思議な点がある。会計士をしている他、彼も蒔岡家に養子として入っているので、分家をする際に財産を分け与えられていることが示されている。同じく蒔岡家の財産を引き継いだはずの辰雄がそのほとんどを失ってゆき、経済状況が悪くなるのに比べて、「軍需会社に関係」（七七五頁）したと、もっともらしい理由はあるものの都合が良すぎるようにも思われる。このような貞之助の設定は、彼が幸子に対して影響力を持つというよりは、幸子にとって都合の良い人物として造形されていると考える方が自然だろう。山本健吉は「彼（貞之助―引用者）は幸子へのよき忠告者であり、そのような副人物として幸子の像を完璧ならしめるところに彼の唯一の役割がある」と指摘している。貞之助の人物像は、幸子の生活を可能たらしめるために都合の良い人物として描かれているために、実際の像に迫ろうと思うと、はつきりとその姿を結ばなくなると考えられる。このような貞之助の存在の曖昧さから考えると、幸子の生活は幸子自身の欲望として設定されていると読むことができる。貞之助は幸子の人形遊びの空間を保証する人物であると前に触れたが、幸子が見たい虚構空間を保証させるための存在として貞之助が幸子に認識されているのであれば、それに都合の悪い要素は幸子の意識から取り除かれていると考えられる。

夫に愛されている幸子の贅沢な生活が、幸子の欲望を反映したものであるならば、幸子のそれは何をモデルにしたものなのだろうか。恋愛結婚イデオロギーを見合いに投影し、その先に幸子の生活を置くという欲望は、幸子が蒔岡家を象徴的に存続するところにあつた。しかし、幸子の考える蒔岡家の継続とは、ごく一部にすぎず、その不便な側面や人間関係のしがらみというものは否定される。幸子は手放した蒔岡家の店舗に愛着を持ち、「昔

の佛をとどめてゐた土蔵造りのその店の前を通り過ぎ、薄暗い暖簾の奥を懐しげに覗いてみたり」(一一頁)する。また、姉の鶴子が大阪で住んでいた「純大阪式の」(一六〇頁)「父が最期の息を引き取った」(一六一頁)上本町の家を引っ越すとなったときには「もうあの家へも行けなくなるのか」と「はつと胸を衝かれる思ひ」(一六一頁)をする。このように、思い出に浸ったり、変化を惜しんだりする一方で、幸子はこういう昔からの家に対して「平生は、あんな非衛生的な日あたりの悪い家はないとか、あんな家に住んでゐる姉ちゃん達の気が知れないとか、あたし達は三日もゐたら頭が重くなるとか、雪子や妙子達とよくそんな蔭口をきく」(一六一頁)のである。実際、幸子自身はすでに新しい生活スタイルになじんでおり、昔には戻れなくなっていることが示されている。上本町の家ではストーブをほとんど使わずに生活しており、贅沢だった父親でさえ晩年になるまでは使っていなかったのだが、幸子は貞之助と結婚して蘆屋の家に移ってから暖炉を使い出し、「一度味を覚えてからは、とてもそれなしでは冬をしのぐことが出来なくなり、子供の時分に火鉢一つでしのいで来たことが、今になると不思議にさへ感じられた」(一九九頁)と変化している。幸子が昔を偲ぶのはノスタルジックな思い出であり、真に伝統を引き継ぐと考えているわけではないことがわかる。人間関係にしても、幸子自身は蒔岡家関係でほとんどわずらわされることはない。鶴子は、法事を執り行うにしても、地味にしていこうとする夫と親戚の間に立たされてゐる。「親戚の老人の誰彼などは辰雄の遣り方を批難して、親の法事に東京から出て来るぐらゐが何であらうとか、本家は近頃えらい締まり屋になりなかつたそうだが、お金が出ると云つたつて外のことゝ違ふではないかとか、いろいろなことを云ふ者があり、鶴子が間に挟まつて困つた」(六〇三頁)。家の伝統を現実に継承していこうと考へれば、こういった親戚縁者との人間関係はつきまとうものである。鶴子はそういうしがらみの真ん中にいる人物で、夫と同じように伝統から距離を置こうが、あるいはその中に留まっていようが、どちらにせよ、伝統の中で培われた考え方が身にしみてゐる人物だと言えるだろう。鶴子は、「一番旧時代の教育を受けてゐるだけに、昔の箱入り娘の純な氣質を、今もそのまゝ持つてゐる」ところがあり、「今時大阪の中流階級の夫人が、三十

七歳にもなつてゐて一度も東京を見たことがないなど、云ふのは、不思議な話であるけれども、姉は事実東京へ行つたことがない」(一六〇頁)のである。これに対して幸子は、人間関係に縛られることがほとんどない。本家が東京に移動する時に、雪子を説得するよう「富永の叔母ちゃん」(一六八頁)から頼まれはするが、それもあくまでも外部のものとして手助けの範囲内だと解釈できる。幸子が本家の法事にもつたりなく感じて催す集まりも、「姉と自分たち三姉妹の外には富永の叔母とその娘の染子だけ」(六二四頁)というもので、幸子が辰雄の決定に不満を持ったときに「諒解を求めべき」と感じた「親類の口やかましい方面」(六〇七頁)のことなどは意識に上っていない。幸子は鶴子とは異なり、今時の大阪の中流階級の夫人なのだろう。蒔岡家へのノスタルジーはあつても、現実的な意味ではそれに縛られてはいない。だからこそ、幸子は鶴子が親戚への礼状を書く時に字の上手い親戚の夫人に負けないようにと時間をかけて書いたり、東京へ早く行つてしまつて「親類の人等をびつくりさせてやらんらん」と言うことを、「そんなことを生きがひにしてる人やねんわ」と「笑ひ話」にするのである(一六六―一六七頁)。

鶴子は、蒔岡家のしがらみの意識の中で生きる人物であるが、東京へ行くことでそこから解放される様子を見せる。雪子は鶴子の東京での様子を、「大阪と違つて、どんなことしても誰も何とも云ふもんはあれへんし、気楽なところもあるらしいねんわ。それに東京と云ふところは、女がめいめい個性を貴んで、流行云ふもんには囚はれんと、何でも自分に似合ふもんを着ると云ふ風やさかい、さう云ふ点は大阪よりもえ、云うてるわ」(二〇九頁)と伝えている。このような鶴子と本家のこととそれに対する幸子たちの態度を、山本健吉は「封建的環境を振り捨てた自由な近代的市民としての甦生と云えるのであるが、これが幸子たちの軽侮と憐憫の対象となる」と指摘している。鶴子が解放されたと感じるのは、旧弊な考え方が彼女を縛っていたからであるが、逆に言えば、鶴子は蒔岡という伝統がなくなる現在の状況はあれども、彼女自身は前の世代の価値観とつながっているということが言える。しかし、そのような鶴子を旧弊だと笑い、新しく解放された鶴子を軽侮と憐憫の対象と見る幸子はどうか

ろうか。幸子は、蒔岡家の伝統へのノスタルジーを感じ、それを引き継ぎたいと感じてはいるが、現実的な意味での不便なところや人間関係のしがらみには目をむけようとはしない。幸子はしがらみに煩わされることがないからこそ、新しいものの中で心地よく生活できているのだが、そういったわずらわしさを引き受けない分、蒔岡家への思いはあっても、前の世代とは切り離された生活となっているのである。幸子の生活には規範とすべきものがない。幸子が何に自分の生活の規範を求めるとか、何にアイデンティファイするのかわからないところが空白になっている。幸子の生活、生き方は、夫のステイタス・シンボルとしてのそれである。しかしその生活は、夫の存在を都合のよいところだけを意識の中にあげて作り上げるような、幸子の欲するものである。幸子は規範にするものがない中、何を欲望して自分の生活をしているのだろうか。山本は、「幸子ができ上がった女として作者を教育する。作者は幸子によって、感性的な美の理想を拾集する。ここには作者が真に創造し得たと称すべきものは何一つない。現実の豊富さの果に築き上げた美の諸形態の一かけらもない」と指摘している。『細雪』の世界を、谷崎がすでにでき上がった女である幸子によって「教育」されて作ったと言うが、その幸子とは、過去の伝統から切り離され、規範となるものがない中、夫に愛される贅沢な暮らしをしているという女性である。幸子の生活は、山本が「実生活における理想の獲得」が「芸術家たる氏（谷崎―引用者）を覆ってしまふ」と批評したように、多分に現実的な、それも都市化された生活の中でのみ可能なものだ。幸子はいわゆる今時の大阪の中流階級の夫人として描かれている。このような、平凡な女性が鏡を見つめている姿、その中に谷崎が理想の虚構世界を作っていることの意義を考えたい。幸子は恋愛結婚イデオロギーが反映された理想の生活を、虚構世界として見つめている。

第二節 「鏡を見る女」とメディア空間

幸子のような生活は、谷崎が創造したものではないと山本は指摘していたが、彼の芸術的創作でなければ、また、特定の個人の個性的な生活というわけでもない。『細雪』の作品現在と同時代に目を向けると、幸子のような生活が現れているのを確認することができる。それは、婦人雑誌によって提供されたあこがれの生活である。木村涼子は、一九二〇年代に大衆化した商業婦人雑誌を分析し、婦人雑誌の内部世界が「〜であるべき」という（規範の相）、「〜できる」という（技能の相）、「〜したい」という（ファンタジーの相）の三つの相によって構成されていると指摘した。その中の（ファンタジーの相）を形成するものに文芸記事が大きな役割を果たしたとし、一九二〇〜三〇年代の通俗小説のメッセージを分析し、婦人雑誌が提供するファンタジーを左記のように論じている。

妻を敬愛しつくしむ「理想の良人」との生活は、文化的で、豊かな消費を享受する生活だ。幸せな家庭が描かれる通俗小説の舞台のほとんどは「都会」である。小説世界では、銀座のパラーや帝国ホテル、洋画にダンスホール、チョコレートやコーヒー、洋服とハイヒールなど、都会の華やかさをうかがわせるものがふんだんにちりばめられている。サラリーマンや実業家などの良人を持つ妻は、主婦として家計を預かり、衣食住をモダンで豊かなものとするための消費行動を担う。さらに、その経済力に応じて身の回りのものを整えて美しさを維持することに余念ない。良人は美しい妻をともなつて、映画館やレストランに出かけて余暇生活を共有する。

これらの小説は、「男性は仕事、女性は家事育児」という性分業を基本とする近代家族の中に、「甘い結婚生活」が存在することを描き出していた。「甘い結婚生活」は、妻を対等なパートナーとして尊重する良人と豊かな消費生活の結合によって、小説世界の中に像を結ぶ。幸せな結婚生活の基礎は、良人の経済力である。しかし、うっとりするような甘美さを実現するためには、それだけでは不十分だ。その経済力を夫婦の

楽しみのために、さらには妻自身の消費欲求のために用いるように方向付ける、家庭内の新しい関係性―夫婦の「対等」な分業、家事領域における妻の「主権」の確立―が必要となる。逆に、この新しい関係性が実現されるためには、各種の商品、さまざまな消費文化が不可欠だったという法則も成り立つ。産業化の進展とともに年々豊富化する商品やレジャーの消費者として、近代家族の主婦は重要な位置を占めていたのである。

ロマンティック・ラブによって結ばれ、結婚後もその敬愛と情熱を失わず消費生活にも恵まれた「甘い生活」を維持するカップルになること。これが女性にとって完全無欠な「幸せ」のイメージであり、つまりは、女性の欲望の集大成である。

木村の分析により浮かび上がった「女性の欲望の集大成」の生活は、幸子の生活と重なる。幸子は会計士の夫を持ち、「都会的な華やかさをうかがわせるものがふんだんにちりばめられている」毎日を送っている。そして、それは夫の「愛の客体」であるためであった。これに加えて幸子は貞之助を支えにしつつも自分が主導権を握って「見合い」を主催している。『細雪』の「見合い」を中軸にしたストーリーは、幸子の「甘い生活」に見える。

幸子の生活が、婦人雑誌に現れている理想の生活像と重なるということが、すなわち谷崎がそれをもとに幸子を造形したとか、規範となるものがない幸子をそれが規定しているということは直接的には言えないだろう。しかし、幸子が理想の生活を送っていることを彷彿とさせることと、幸子が恋愛結婚イデオロギーを反映した見合いを自分の虚構世界として見ている人物として造形されていることが、当時の時代の感覚を浮かび上がらせているように読むことができるのである。婦人雑誌の提供する理想の生活は、決して実体のあるものではない。しかし、それはあたかも存在するものであるかのように人々に共有されていた。『細雪』は一九三六年（昭和十一年）から一九四一年（昭和十六年）の物語だが、この当時、婦人雑誌が階層を越えて広く普及していたことが指摘さ

れている。永嶺重敏は、戦前の女性の読書調査から、女性の読書の中心を占めたのは新聞と雑誌であり、そのうちでも女性独自のメディアである婦人雑誌に女性読者の特質が反映されていると分析している。婦人雑誌の読者層は、職業婦人、女学生や都市中産家庭の主婦層を中心としたが、リテラシーの上昇により、大正後期から昭和にかけて女工や女中といった、より下層の女性たちにも広がっていった。読者の階層によつて婦人雑誌は大きく分けて大衆志向型と知識人志向型の二種に分化してきたが、大衆志向型の婦人雑誌に比べて、知識人志向型の婦人雑誌は全般的に不振をきわめ、徐々に大衆的要素を取り込んでいくことになった。また、知識人型婦人雑誌の読者層も、それだけを読んだわけではなく、大衆型婦人雑誌と併読していた。昭和十年前後以降の女性雑誌読書調査は、都市部においても農村部においても、『主婦之友』『婦人倶楽部』による寡占化が進行したことを示している¹⁾。婦人雑誌が階層を問わずに読まれていたこのような状況に加え、婦人雑誌はその紙面が共同体のような役割を果たしていたことも指摘されている。石田あゆは、大衆婦人雑誌である『主婦之友』がそのはじめのターゲットであった下層婦人だけではなく、知識階級の婦人にも読まれるような成功した雑誌になった理由に、生括に密着した実用性のあるものであったことと読者共同体を形成したことを挙げている。『主婦之友』は身の上相談などの投稿欄や読者公募による展覧会というような読者参加型の企画をすることで読者が互いに交流し、親近感を得る共同体を形成していった。『主婦之友』は日常生活である「家庭」と社会とをつないでいたが、それよりもむしろその区別を曖昧にする場を形成していたといえるだろう」と石田は論じている¹⁾。石田の分析から、婦人雑誌は女性の意識を共有する共同体の役割を果たしていたと言える。幸子は前の世代からは切り離されている存在であった。また、幸子には友人がほとんどいない。幸子は自分が雪子や妙子から離れて「一人ぼっちになつて見て、始めて自分が、友達らしい友達を持つてゐないこと、——形式的な交際以外には奥様同士の附合ひと云ふものを余りしてゐないこと」(四二三頁)に気づいて寂しく思う。学生時代の友達の描写も出てくるが、遠方に任んでいたたり、東京弁を使う友人に「打ち解ける気になれない」(一五七頁)と感じていたりする。幸子は日々

の生活について分かち合うような共同体に属していないと言える。共同体に属さない幸子の空白部分を婦人雑誌の言説が埋めていると考えるのはそれほど不自然でもないのではないだろうか。『細雪』の中では実際に婦人雑誌の記事を参考に行っている描写が見られる。

或る時妙子が、「中姉ちゃんこれ読んだか」と云つて、二三箇月前の或る婦人雑誌を持つて来たことがあった。幸子が見ると、その古雑誌の身上相談の欄のところに、二十九歳になる未婚の一人婦人が雪子と同じ症状に悩んでゐることを訴へてゐるのである。その婦人も最近それに気が付いたので、矢張り一箇月のうちにそれが薄くなる時、消えてしまふ時、濃くなる時があり、大体来潮時の前後に於いて最も顕著になると云つてゐるのであるが、その答の方を読むと、貴女の如き症状は適齢期を過ぎた未婚の婦人には屢々ある生理的現象で、さう心配なさることはない、大概の場合、結婚され、ば直きに直るものだけれども、さうでなくても、女性ホルモンの注射を少し続けられても治癒することが多い、と書いてあるのであつた。幸子はさう云ふ知識を授かつて先ずほつとした（八二頁）

雪子の症状とは、顔に翳りが現れることだが、この翳りは見合ひに影響を与えらるゝと考へられ、周囲の人間をやきもきさせるものである。ストーリー上、重要な影響を与える雪子の翳りだが、ここでは婦人病であるはずなのに医者に見せる前に雑誌の伝えるものによつて不安を解消しようとする態度を読み取ることが出来る。婦人雑誌に載っている同じ症状の持ち主の投書とそれへの専門家の回答によつて成り立っているこの記事を参考にしようとする幸子の姿は、共同体に属していればその構成員に相談できることを、婦人雑誌に依つていようように読むことが出来るだろう。

『細雪』に描かれるメディアは、現実の情報を伝えるものであると同時に、新聞でさえもどこかフィクション

であるかのような印象を与えるものとして描かれている。『細雪』は第二次世界大戦が背景に設定されているため、その情報が新聞を通して幸子の現実には伝えられる。食堂で幸子のはのんびりとコーヒーを飲みながら、「我が艦上機が汕頭と潮州を空襲した記事を読んでいる」（一八〇頁）。幸子の現実とはあまりにかけ離れたような記事であるが、読者にとつては新聞が伝えるものは別のところで確実に起こっている事実であるということが理解される。しかし、そのような新聞が伝えるものに対し、幸子は虚構のものをしているような態度を示す。「彼女は近頃世界の視聴を集めてゐる亜細亜と欧羅巴の二つの事件、——日本軍の漢口進攻作戦とチエツコのズデーテン問題、——の成り行きがどうなるであらうかと、朝な朝なの新聞を待ち兼ねるくらゐにして読むのであるが、東京へ来てからは大朝や大毎で読むのとは違つて、馴染みのうすい此方の紙面で読むせゐるか、記事が頭へ這入りにくく、何となく親しみが湧いて来ないので、直きに新聞にも飽きて、ぼんやりと川の兩岸の人通りを眺めてゐた」（三七二頁）。新聞であつても、その新聞の種類が違えば「親しみが湧いて来ない」との理由で、世界状況を把握することに飽きてしまう幸子のこの態度は、現実の情報を得ようとするよりも、新聞の伝える内容そのものをまるで物語を楽しむように読んでいるような印象を与える。幸子の態度には、現実であるはずのものが新聞というメディアを通すことによつて、現実でありながら現実そのものではなくなるというメディアの一面が浮き彫りにされている。このようなメディアは、しかし、全く幸子の現実と関係のないものではない。メディアによつて生活が規定されてしまうということも示される。妙子が新聞に報道された記事は、雪子と妙子が間違われて伝えられるという、事実とは異なるものであつた。この時、新聞によつて作り出されているものは雪子と妙子の虚構の像である。この虚構の像によつて、雪子と妙子は人生を大きく左右される。この新聞の事件は、『細雪』全体のストーリーに大きく影響を与えるものである。雪子も妙子もなかなかこの記事から自由になれず、見合いにも影響している。『細雪』の中のメディアは、現実を伝えるものでありながら、虚構のように理解されている。メディアを媒介することで、現実性と虚構性が曖昧になっている。曖昧になっているにもかかわらず、メディアは実生活に

影響を与えている。幸子が婦人雑誌を共同体として意識しているように描かれているのと同様に、メディア空間に作られた虚構世界が現実に影響を与えるという、メディアの性質を表していると言わなければならない。だろうか。

幸子の生活がどのようなものを作品現在の時代の文脈において考えてみると、その生活自体がメディアによって作り出された空間と密接に関わっていることがわかる。東郷克美が「それ自体上方の女ことばの魅力によって支えられている「細雪」には、総じて上方ことばに対比するかたちで東京弁の「浅まし」さが強調される。ことばのみでなく、東京との比較において、上方の文化や風俗、とりわけその女文化の様式的な美しさを書くことは、この作品の大きなモチーフであつたろう」^{1,2}と述べているように、幸子の生活は関西の女文化の魅力を伝えている。古い関西の文化を描いたことは、『細雪』が日本の伝統美を表現したと言われる一因でもあるだろう。このことを指示するように、関西という土地に愛着を持っている姉妹の様子が繰り返し描かれている。雪子は東京を嫌い関西に帰ることを願っているし、幸子もその願いをかなえてやりたいと考えている。雪子の結婚相手にしても、幸子が最後までこだわったのは、関西に住むことができるかどうかという点であつた。『細雪』の中で美の表象としての雪子は、関西から切り離されてはならないと読み取ることができるようになっていく。しかし、このように彼女たちが愛着を持つ「関西」は厳密にいうと一枚岩ではない。幸子の「理想の生活」の中心となるのは蘆屋の家である。決して、旧弊な「非衛生的な日当りの悪い家」(一六一頁)である上本町の家ではないのだ。東京での暮らしを知らされた幸子は、「大阪辺とはまるで違ふ環境を思ひ浮かべて、勝手な想像をするより外はなかつたが、「背中に水を浴びせられるやうな」とか「筆を持つ手も凍える」とか云ふ文句を読むにつけ、万事に旧式な本家では、大阪時代から冬も殆ど煖炉を使つてゐなかつたことを思ひ出した」(一九八〜一九九頁)。東京の生活と旧式な本家の大阪での生活は、結びつけられている。幸子の同情の対象となる東京での寒い暮らしから関西に戻ってきた雪子を迎えるのは、「応接間の煖炉にばちばちはねる薪の音」(二〇八頁)が聞こえる蘆屋の家で

ある。同じ「関西」でも、昔の大阪ではなく、幸子の生活する郊外に位置する場所を指していることが分かるだろう。雪子の結婚が決まって見に行く家も、やはり関西であつても甲子園にある「阪神電車の北側数丁の所にある、わりに新しい平屋建て」（八七四頁）と示されている。東京から帰ってきた雪子を迎えて、幸子たちは暖炉の前で団らんしている。雪子はこのことをうれしく感じていることが示される。「葡萄酒のせもあるかも知れないが、雪子はさすがによく燥いで例になくおしやべりをした。その様子には、口に出してこそ云はないけれども、半歳ぶりに関西の土地へ戻ることが出来たうれしさ、——蘆屋の家の応接間に、かうして幸子や妙子たちと夜を更かしてゐられる嬉しさを、包みきれないものがあつた」（二〇九—二一〇頁）。関西に帰ることがすなわち、蘆屋の家の応接間での団らんにつながられ、そこに雪子が喜びを感じていることを読み取ることができる。東郷が『細雪』の魅力を支えていると指摘する「上方の女言葉の魅力」についても、折口信夫はそれが「宝塚歌劇団の座員用語」を準拠とした「新しい大阪語」であると指摘している。この言葉の特徴を折口は「大阪語の流れに東京語の放恣なとり入れ、良家の子女の語の中に、遊所の語の舌たるさを加へて、而も其等の錯綜した言語の奔流の、其仄かに目指す所は、西洋語の持つ気分と表現力の獲得にあるらしい。かうした意欲を持った語が、今尚京阪神の女性の間で盛り上げ、膨らまされ、つき固められして、口語上の新文体成立の過程にあるのだ」と説明する¹³。幸子が「大阪流のアクセントが余り耳に附かないやうな技巧を使つて」（六七頁）東京弁で話すことを身につけていることや、「富永の叔母ちゃん」につられて「古めかしい云ひ方」の「昔ながらの船場言葉」（一七〇—一七一頁）で話したりすることで対比されるように、幸子たちの話す言葉は上方方言の中でも一部の「新しい大阪語」だと示されている。『細雪』を支える上方言葉は「新しい大阪語」であり、それは折口の指摘するように良家の子女で西洋語の表現をしようとするような女性の間で使われるものである。古めかしい関西ではなく、新しい関西なのだ。そして、それは幸子たちの生活するように、郊外に家を構え、家族団らんを楽しむような新しい家族像と深く関わっているのである。

幸子のように、良家の子女が結婚して郊外の家に住むということを理想とする風潮は、小林一三率いる箕面有馬電鉄（現・阪急電鉄）が郊外住宅地を形成したことに端を発するが、吉見俊哉は、その際に、そこでの生活が電鉄や新聞社資本のメディア・イベントによって、ユートピアとしてイメージが作られていったことを指摘する。吉見によれば、大正以降には誘致のためのイベントとして新聞社をはじめとするメディア資本によって博覧会が行われ、積極的に紙面にも取り上げられていった。この博覧会の中心となったのが家庭博覧会であった。家庭博覧会は様々なメディアと連動して近代的な都市生活のイメージを現出させた。「大正期のメディア・イベントが大衆の間に浸透させていったのは新しい家庭のイメージである。そして、この新しい家庭生活が展開されていくべき場が、「郊外」という名の新しい空間、歴史的な記憶からは切断され、メディアに媒介された新しい社会空間に他ならなかった」と論じている¹⁴。『細雪』が描きだそうとしている幸子の生活は、上方の女文化や風俗であるが、それは郊外という空間で新しくメディア・イベントによって作り出されたものなのだ。その中で幸子は、まさに婦人雑誌が提供した「女性の欲望の集大成」である夫との「甘い生活」を送っている。時代の文脈の中に幸子の生活をおいてみると、彼女が欲望し、幸福感に満たされて送る生活とは、メディアに、つまり他者によって作り出されているものであることがわかる。このような生活をする幸子は「鏡を見る女」として描かれている。幸子の生活は「愛の客体」と理解できるものであったが、その生活がメディア・イベントによって形成されたものであることを考えた時、幸子を規定するものは単に夫というだけではなくなるだろう。メディア・イベントの中心となった博覧会は、世界の事物や身体をその背景から切り離して分類・序列化し、世界を記号化するという近代システムを構築したイデオロギー装置であったことを吉見は指摘している。幸子はそのイデオロギーによって規定された人物として描かれていると言えるのではないだろうか。吉見によると、近代システムはヨーロッパ人が世界を「発見」したことによって「まなざす主体」と「まなざされる主体」とが構成されたことに始まる。「発見」されたものは博覧会で展示されることで背景から切り離され、他との差異によってのみはかられる記号

となつた。博覧会で形成された記号として商品を消費するシステムは、やがて、百貨店や様々な広告メディアの中にも拡散していく。博覧会のイデオロギーが日常生活に拡散した中に生活する幸子たちはそれが作り出した幻想的な空間に生きていることが示される。次の場面は、隣人であつたシュトルツ一家が船で国に帰るのを、幸子、妙子、悦子の三人で見送りに行ったところである。

船が埠頭を離れると、

「まあ、綺麗な。百貨店が動き出した見たい、——」

と、妙子が、海岸の夜の秋風に白いブラウスの肩を締めながら云つた。それから可なり長い間、甲板に立つてゐる夫人達の姿がイルミネーションの光の中に浮き出て、小さくなりながら見えてゐたが、しまひに誰が誰やら見分けが付かないやうになつても、まだ、

「エツコさあん、——」

と、根気よく呼びつゞけるローゼマリーの細い甲高い声が、暗い海の上を伝つて聞こえた。(四一七〜四一八頁)

百貨店は記号化された商品が並ぶ場所である。しかし、そのようなイデオロギーなどないかのようなきらびやかな光を幸子たちは見ている。そのきらびやかな空間で、人は「誰が誰やら見分けが付かないやうに」なつていく。メディア空間の中であこがれの生活を送る幸子は、このようなきらびやかな空間にいる人物だろう。そこで彼女はまなざされる「愛の客体」であることを、「鏡を見る女」として描かれていることによつて示している。幸子がいかによつて規定される人物であれば、それは特定の人物ではなく、時代のイデオロギーだとも考えられる。実態のある具体的なものではなく、あたかも存在するものであるかのようなものが作り上げられる。そしてそのあた

かも存在するかのようなものが人々の実生活を規定する。そんな中、鏡に映る姿を「他人の顔のように」見る幸子は、他に規定されざるを得ない、自己の存在の不確かさを感じる現代の感覚を表しているように読めるのである。

第三節 「鏡を見る女」と戦争

「鏡を見る女」は、自己の存在の不確かさを示す。「鏡を見る女」の幸子が、鏡に映る虚構に見ているのが恋愛結婚イデオロギーに彩られた憧れの生活だった。この「鏡を見る女」の生活が戦争を背景に描かれていることの意味を考える。幸子の恋愛結婚イデオロギーに彩られた「甘い生活」は、メディアによって作られた共同体で共有されているものであった。伝統的な共同体から切り離されている幸子はこの想像上の共同体に規定される存在であったが、このような幸子の態度は、戦争へ人々を導いていく国民国家の土台となったものと同種類のものだと考えられる。ベネディクト・アンダーソンは「国民とはイメージとして心に描かれた想像の政治共同体である」

イマジンド・ポリティカル・コミュニティ

「国民は一つの共同体として想像される。なぜなら、国民のなかにたとえ現実には不平等と搾取があるにせよ、国民は常に、水平的な深い同志愛として心に思い描かれるからである。そして結局のところ、この同胞愛故に、過去の二世紀にわたり、数千、数百万の人々が、かくも限られた想像力の産物のために、殺し合い、あるいはむしろみずからすすんで死んでいったのである」¹⁶と、想像の共同体で共有されている概念によって人が規定され、

プリント・キャピタリズム

戦争へとかり出される原動力となったことを指摘している。そして、その共同体の創出は「出版資本主義」によって「人々が、まったく新しいやり方で、みずからについて考え、かつ自己と他者を関係づけることを可能にした」からであると述べる¹⁷。出版資本主義が人々の時間と空間に関する認識を変えたことによって、国民という共同体を想像することが可能になったということである。これまでに述べてきた幸子の在り方は、アンダーソン

の指摘する「国民」を作り出した想像の共同体と同じ感覚を表し得ているように思われる。『細雪』では贅沢な女の生活が、彼女にほとんど影響を与えないにもかかわらず戦争を背景に描かれている。このことから読み取れるのは、戦争へと人々を導いていった国民国家を作り出したもとの時代感覚ではないだろうか。エドワード・W・サイードは、現代のイスラエル問題について「一九三〇年代から四〇年代にかけての時期以降、あらゆる近代国家（民主的であろうとなかろうと）が目的を追求するために用いるさまざまな方策―ニュース視聴者の側に同意と承認を捏造すること」が効果的に用いられているとして、戦争とプロパガンダの長年にいたる関係を指摘している¹⁸。『細雪』の作品舞台である一九三〇年代から四〇年代に様々な戦争プロパガンダがあつたことは数多く指摘される場所であるし、サイードの言うように、それは現在までも続くことである。しかし、そのようなプロパガンダが効果を発するような人の意識の変化が、それに先立って起こっていたことに注目したい。アンダーソンは出版資本主義に着目し、人の時間と空間に関する認識を問題にした。また、ヴァルター・ベンヤミンは、複製技術の登場が人々の意識を決定的に変化させたことを指摘している。複製技術によって、「いま」「ここに」しかないという「存在の場と結びついた一回性」が失われ、オリジナルの「アウラ」が失われた。しかし、それは別のアクチュアリティを生み出した。「複製技術は、これまでの一回かぎりの作品のかわりに、同一の作品を大量に出現させるし、こうしてつくられた複製品をそれぞれ特殊な状況のもとにある受け手のほうに近づけることによって、一種のアクチュアリティを生み出している」と述べている¹⁹。『細雪』の中ではこれらに指摘される変化が、幸子の生活に雑誌や新聞、映画といったメディアが現れること、写真や鏡という虚像に彼女が映ることに現れていると読むことができる。その中で作り上げられた想像の共同体における虚像によって、国民国家の中に組み込まれて行く様子が見られる。幸子は戦争を背景にした時代の「鏡を見る女」なのである。

幸子の生活を規定する恋愛結婚イデオロギーは、女性の欲望が現れた「甘い生活」として婦人雑誌に表出していたが、これは、もともと恋愛が国家の枠組みの中に組み込まれていく過程で現れたものであることが指摘され

ている。作田啓一は、性が社会秩序の範囲をこえる行動の原動力になることから、性を夫婦家族という様式によって隔離してきた西欧の市民社会をふまえ、それをモデルにした日本の社会でも明治以降に同じ形をとる「恋愛を結婚と直結させる様式」が十九世紀後半に確立したと指摘する。このことは、「秩序」の側から、恋愛の反社会的なエネルギーを何とかして無害なものに転化しなければならぬという要請」から生じたものだが、一方においては透谷が封建道徳と闘うために性欲を切り離して恋愛を聖化したように、「自由」や「進歩」の外皮をまとっているものであったと論じている²⁰。このような反社会的感情である恋愛を社会秩序に順化し、骨抜きにする性質の恋愛結婚イデオロギーは、婦人雑誌上に現れる恋愛言説によく反映されている。桶川泰は、大正期と昭和期の『婦人公論』と『主婦之友』を分析し、その恋愛言説が大正期において、まずは「恋愛の自由」を無制限に許容させないために、移ろいやすい恋愛ではなく永続的なものでなければならぬことが主張されるようになり、昭和期前後には人生の先輩である両親や仲人の理性の眼によってなされる「お見合い結婚」でなければならぬという「お見合い至上主義」言説が生み出されていることを指摘している。さらに、第二次世界大戦が始まる一九三九年（昭和十四年）以降には、恋愛の一時的な享楽性・快楽性が否定される中で恋愛の社会的意義が問われるようになり、恋愛・結婚が民族や子孫、国家のために費やさなければならぬという主張となっていくと論じている²¹。すでに述べたように、幸子の「見合い」には、恋愛結婚イデオロギーの中にいる人間のありようが見られる。幸子は恋愛の要素を「見合い」に見ながらも、妙子の性的な面を匂わず態度は決して容認しようとしていない。幸子の主催する「見合い」は、蒔岡家という秩序を守るためのものであったからである。婦人雑誌に現れた恋愛言説の変遷を考えると、『細雪』の見合いは、「お見合い結婚至上主義」言説と重なると考えられ、それは、国家の枠組みの中に組み込まれていく過程のものと理解できるのである。そして、『細雪』にはこの変遷と重なることが描かれている。

戦争という時代背景と、人の知覚の変化という文脈に置いた時、『細雪』の中に幸子から雪子へという物語が浮

かび上がってくる。幸子が「鏡を見る女」であるのとは逆に、雪子は鏡に映らない女であった。幸子が鏡を見るという行為は、虚像を見ているということであり、それは写真や映画といった近代テクノロジーによって作られた虚構と関連して述べてきた。雪子は、鏡に映らないだけではなく、近代テクノロジーとの相性も悪いことが示されている。その端的な例が電話である。『細雪』の中ではたびたび電話が登場するが、雪子は電話と相性が悪い。雪子は、「一生懸命咽喉を振り搾っているのだけれども、「果敢ない」と云ふ形容詞がよく当て嵌まる、細い弱々しい声であるから、電話だと実に明瞭を欠く」のであり、「平素から雪子ちゃんの電話ぐらゐ癒の立つものはないと云ふことになっており、彼女自身も電話は苦手」(五一〇頁)なのである。雪子の声の性質が電話と相性が悪く、本人の努力とは関係なく電話を通すと周囲とコミュニケーションができなくなるということが表されている。このような雪子は、電話での応対ができずに、幸子たちがよい人だと考え、実らせようとしていた縁談を台無しにしてしまう。雪子は、近代テクノロジーを媒介にして判断される見合いでは、結婚に結びつけることができないのだ。雪子の「見合い」とは、幸子が恋愛結婚イデオロギーを反映させて主催するものであった。恋愛結婚イデオロギーは近代テクノロジーによって変化した感覚の中で幸子に影響を与えるものである。それは、鏡の中の虚構として表現されており、そこに姿を映すことのできない雪子は、近代テクノロジーが生み出した虚構に自分を反映させて、その枠組みの中で結婚することもできないのだろう。雪子の結婚が遅れるのは、雪子の側から考えると、虚構の共同体で共有されたものへと自分をアイデンティファイさせなければならぬ結婚への拒絶であると考えられる。しかし、雪子は最終的に結婚することになる。見合い相手の御牧は、「実物にお目に懸る迄もなく此の写真なら結構であると云ひ、蒔岡側に故障のない限り、自分では早くも雪子を貰ふ算段をしてゐる」(八一〇頁)と写真のみで雪子を判断し、結婚することを決める。この態度は雪子と会っても、雪子の他の情報を聞いても全く変化することはない。御牧は虚像の雪子と結婚すると考えることができるだろう。このような雪子の見合いの結末は、恋愛結婚イデオロギーの虚構を見る幸子にとってはハッピーエンドである。このことによって、雪

子は幸子の見る「甘い生活」の虚構の世界に完結していくことになる。雪子の最後の見合いをお膳立てした人物たちも、この点から考えると象徴的である。仲介してくれる美容師の井谷は、『細雪』の五回の見合いのうち、三回に関わっている人物である。失敗した二回と比べて異なるのは、途中から井谷に代わって娘が仲介役を果たして行くことになる点である。この娘は、「雑誌「日本女性」の記者」（七九〇頁）をしている。そもそも井谷が御牧を知るきっかけとなったのは、この娘が「雑誌「日本女性」」の社長である国島に気に入られ、そこに遊びに来ていた御牧に出会ったことである。そして、この国島が「御牧君に細君を持たせる話」の「一番熱心な首唱者」（七九一頁）であり、彼が御牧が結婚できるように状況を整えてくれる。雑誌というメディアの関係者が関わり、雪子が写真のみで貰われるよう決定したことは、近代テクノロジーが生み出した虚構の結婚に雪子が組み込まれたという暗喩であるかのようにである。この結婚の結末は、幸子にとってはハッピーエンドであっても、近代テクノロジーを拒否してきた雪子にとってはそうではないことが表されている。『細雪』は、雪子が下痢の止まらないまま、嫁ぎ先へと向かう汽車に乗るところで終わる。この結末部は多くの論者によつて、雪子が結婚に対して拒否感を表していると解釈されている。雪子は、恋愛結婚イデオロギーの虚構へと取り込まれることへ拒否感を示し続けているのだ。『細雪』は、幸子が鏡を見ている場面から始まる。雪子には映っておらず、下の部屋でピアノを教えているという音のみで存在を表している。そうして始まった物語は、ほとんどが幸子の視点で進んでゆき、雪子の視点で語られることはほとんどない。それがラストになって雪子の視点で作品は終わる。そこで雪子が思い出すことは、「さう云へば、昔幸子が貞之助に嫁ぐ時にも、ちつとも楽しさうな様子なんかせず、妹たちに聞かれても、嬉しいことも何ともないと云つて、けふもまた衣えらびに日は暮れぬ嫁ぎゆく身のそゞろ悲しき、と云ふ歌を書いて示したことがあつた」（八八一頁）ことである。恋愛結婚イデオロギーの虚構に生き、その「見合い」を主催してきた幸子も、結婚を願っていたわけではなかったことが明かされる。幸子も雪子と同じように虚構の世界に生きることへの拒否を示していたのではないかと推測することも可能だろう。幸子からはじま

り、雪子に終わることを考えると、『細雪』は、虚構に取り込まれた幸子が雪子とその虚構へと導き、雪子を取り込まれて終わる物語であると読めるのである。

幸子から雪子へという変化は、女性誌にあらわれた女性像の変化とも重ね合わせることができる。木村は、女性雑誌の表紙に表された美人画を分析し、一九三〇年代には『主婦之友』の表紙画も商業美術界の「美人アイコン」を取り入れ、「主婦アイコン」とでも言うべき画像が確立されたと述べている。この時期の美人像の特徴を、「消極的な表情や姿勢で描かれた大正期の美人画には見られない或る種の近代的な自己主張が感じられるが、自己主張に控えめさや柔らかさといった「女らしさ」のベールがかかってみえる」と木村は分析する。また、「和服が若干増加し、髪型も和服にあう束髪が四分の三を占める。しかし、洋服や水着、断髪といったモダンな風俗も時折描かれている」と述べ、そのファッションが和洋折衷になっていることを指摘している。木村はこの時期の美人画を覚えている人の印象として石子順造が「ポスターや雑誌の表紙絵の「どこかバタクさく、しかしあくまで日本的」な美人画について、「そのふと微笑みかかってそのまま停止してしまったようなまなざしは、非生産的で、しかし限らない淫蕩を秘めているごとくであり、ぼくには生殖の性とは切れたところに開花しようとするエロティシズムを感じさせるのである」と述べたことを引いている²²。夫に愛される「甘い生活」をする幸子は、この像の魅力をよく表した人物のような印象を与える。三人の姉妹を比較すると、幸子はちやうど二人の間に置かれるような人物として描かれる。「衣装、持ち物、人柄、から云ふと、一番日本趣味なのが雪子、一番西洋趣味なのが妙子で、幸子はちやうどその中間を占めてゐた」（四三頁）。そして、幸子は近代的で華やかな女性でもある。雪子と比べて、「あの姉さんの方は陽気で近代的だけれども、妹さんは少し内気で陰性に見える」（五二頁）と人に言われるために、雪子の見合いに地味にしてくるようにと注意されるほどである。このような幸子の明るく近代的で、かつ、和洋折衷の魅力は、「美人アイコン」を取り入れた「主婦アイコン」に重なるものがある。彼女はまた、主婦でありながら、子どもを育てることに適していないことに触れたが、そのことも、この婦人雑誌に現れた美

人像と重ね合わせれば魅力となる。幸子は自分の不注意で流産をしてしまい、そのことを繰り返して悲しむ。子どもを産むことに失敗した彼女は夫の前で幾度となく泣いてみせるのだが、この姿は夫である貞之助の庇護欲をそそる姿であろう。幸子は生殖の性としての役割は果たせずとも、夫の庇護欲をそそり、エロティシズムを感じさせる存在として描かれているのではないだろうか。このような幸子の姿は、まさに「甘い生活」をする「主婦アイコン」だと言えるだろう。

このような幸子に対して、雪子は日本趣味の勝った古風な女性であると言われる。これは、「ほんたうの昔の箱入娘、荒い風にも当たらないで育つたと云ふ感じの、弱々しいが楚楚とした美しさ」(五三頁)というように、ひと昔前の美を残した雪子の美德として語られる。しかし、女性誌に現れる女性像を見てみると、むしろ雪子は「主婦アイコン」の後に登場したものに重ねることができるといえる。木村は「一九三八(昭和一三)年以降、軍国主義の強まりを背景に、そうした「主婦アイコン」の描かれ方は、家事・育児や農業・漁業に従事する姿が増えるなど、徐々に変化していく。戦争が本格化する一九四一(昭和十六)年に入ると、『主婦之友』の表紙は決定的に変化する。(略)かつての表紙絵に見られた、花のような明るい笑顔も、暖色系の原色やパステルカラーといった明るい色も、およそ華やかなものはすべて姿を消していく。若桑が指摘したように、大衆婦人雑誌は国策に則したプロパガンダのための図像を提供するメディアとなっていくのである」^{2,3}と指摘している。木村も触れている若桑みどりの分析によると、戦時中の婦人雑誌の女性イメージの種類は①母子像②家族像③勤労女性像④従軍看護婦像⑤皇室(皇后)像の5つにまとめられる。若桑は、このように婦人雑誌に現れる女性像が変化するのを「平時においては、もっぱらかよわい女性性(夢見るように瞳をあげる乙女、結婚指輪をはめたほっそりとした指を頬にあてるあでやかな新妻)が、男に媚びると同時に、彼らにとっての性的魅力であることをみずからも望んだかたちで、全面に押し出されていたが、戦時の女性役割が女性に対して本来の女性性に矛盾する要素を要求するときには、理想とされる女性像は変貌し、「銃後の強い司令官」としての「雄々しさ」^{2,4}が現れる」と述べる。雪子は

決して雄々しい女性ではなく、なよやかな女性である。しかし、彼女の中には若桑が示すような女性像になり得るものがあるということが繰り返して強調される。雪子は「消極的な抵抗力は最も強く、家ぢゆうの者が順々に流るるに感染するやうな時でも彼女だけは罹らずにしまふと云ふ風で、今迄つひぞ病氣らしい病氣をしたことがなかった」という人物で、「二日も三日も徹夜で看護して氷嚢や湿布を取り換へる、と云ふやうな仕事に、誰よりも堪へられるのは、雪子なのであつた」(三七〇―三八頁)と描写される。そして、雪子の看病は東京の老家においても、蘆屋の分家においてもたびたび見られる。彼女は本家の子どもたちや悦子、さらには妙子が病氣になつた時にも看護の役についている。雪子は勤労に堪えられる性質を持ち、看護婦としてのイメージを与えられている。また、彼女は子どもが好きなことも強調される。冒頭部分で幸子と妙子が鏡を見ている時、雪子は幸子の娘である悦子の面倒を見ている。この悦子への愛情が雪子の中で大きく、「強いて身をおとして氣のすゝまない人の所へ嫁ぐよりは、此のまま家に置いて貰へて、母親の幸子がする役を自分がさせて貰へるのであつたら、それで孤独が救はれて行きさうに思ひさえした」(三七頁)と、結婚よりも子どもの方が彼女にとって優先順位が上であることが示される。雪子はその性質において、労働に堪え得る看護婦であり、母なのだ。この彼女の性質は、結婚しないのであることにより本家や分家の手伝いという形でしか発揮されないが、結婚すればそれが主婦として、母として発揮されるであろうことは容易に想像がつく。雪子はなよやかで弱い昔の箱入り娘として描かれながらも、それは矛盾しているかのような、強さや凶太さを持っている。このような雪子の矛盾した性質は、結婚すれば若桑の分析に合致する、戦時に求められた女性の性質を發揮できる布石と考えることができるのである。

幸子と雪子に妙子を加え、彼女たちは写真に収まっている。貞之助は三人が共通点を持ちながらも、互いに補い合うかのような印象を持っている。「此の姉妹はたゞ徒に似てゐると云ふのとは違つて、それぞれ異なつた特徴を持ち、互いに良い対照をなしながら、一方では紛ふ方なき共通点のあるところが、見る人の目にいかにもよい姉妹だと云ふ感を与へた」(四三頁)。そして、この三姉妹をまるで作品であるかのように、写真におさめ、歌を

作る。「美しき姉妹三人居ならびて写真とらすなり錦帯橋の上」(四三頁)。三人が虚像の女性像と重なることを暗示するかのようだ。婦人雑誌に現れた女性像の文脈で見ると、妙子にはモダンガールの特徴が重ねられる。彼女も自身を「モダンガール」(五五六頁)であると言うし、洋服を着て職業婦人をめざし、自由に恋愛しようとする様子を見せている。木村は、『主婦之友』に比べてインテリ層の読む雑誌であった『婦人公論』に現れた女性のタイプに「洋装・断髪で身を装い、職業婦人として街に出る、あるいは、映画やレビューを楽しむ都会の女性」という「昭和初期に定着した言葉となったモダンガール」の像があることを述べている。これは「主婦イコン」と同時期に、対照的な女性像として打ち出されていたもので、『婦人公論』の表紙絵に描かれるモダンガールは、『主婦之友』の「主婦イコン」にくらべると、意志的な表情をしているが、「暗い」。時にもうげで、何ごとか悩み考えている表情・姿であり、そこには葛藤する自我を感じさせるものがある²⁵。妙子が職業婦人になると苦労したり、結婚相手を選ぶのにも暗い影がつきまとう印象を与えるのも、このようなモダンガールの像と重なる。写真に映る三人は、婦人雑誌というメディアの中に現れた女性像の、それぞれの特徴を持つていると考えることができる。その中で、幸子と妙子は鏡に映ることができる女性であった。彼女たちの「主婦イコン」と「モダンガール」は同時期に現れた二つの異なる女性像を表している。幸子と妙子はそれぞれ、メディアに現れた像と重ねられる人物なのである。それに対して、雪子は鏡に映らない女性であった。彼女はメディアの像にアイデンティファイできない。しかし、最後に結婚が決まることによって、彼女は幸子が重ねられる「主婦イコン」が戦時に変化した「国策に則したプロパガンダのための凶像」にその素質が重ねられることになるのである。雪子の結婚が決まるのは、木村が『主婦之友』の表紙は決定的に変化する」と分析した一九四一年である。

婦人雑誌に表れた恋愛結婚イデオロギーは、恋愛という反秩序的なエネルギーを秩序の中に回収するためのものであった。しかし、それでも婦人雑誌が提供する、夫から愛によって尊重される「甘い生活」は、封建的な共

団体とは離れたところに女性たちが新しく見た夢であっただろう。その虚構世界の中に描かれた夢が戦争という背景の中、いつそうはつきりとしたプロパガンダの形で国家の枠組みに取り入れられる女性像として変容した。こういったプロパガンダが有効であったのは、メディアが広まったことはもちろんであるが、その普及によって変化した人々の知覚のためである。『細雪』からは見合いを主催する幸子に、恋愛結婚イデオロギーに規定される姿を読み取ることができ、幸子から雪子へと「甘い結婚生活」の「主婦アイコン」が「国策に則したプロパガンダのための図像」に変化する物語が見て取れる。このような物語の視点となる人物の幸子が「鏡を見る女」として描かれていることは、近代テクノロジーによって知覚が変化した時代の感覚を示しているのではないだろうか。戦争のプロパガンダを受け入れる土台となったものは変化した感覚であっただろうと『細雪』から読み取れるのである。伊藤整のいうように、谷崎が「人間の存在の不安定性」を描いた作家であったなら、『細雪』のように戦争を背景にした女の贅沢な生活は、それを日常の中で誰もが共通して持つものとして描く格好の場であったと思われる。「主婦」である女は夫に規定されざるを得ない存在であるが、そこに「愛」が介在することで、その生活は女性の憧れの生活になる。夢の虚構を見つめながら生きる様子は、自分を他から規定される虚像にアイデンティファイさせてしまう、自己のない姿であろう。しかし、この姿は一種の幸福感に包まれている。虚構の空間が欲望を実現させているからである。女のこのような姿は、女だけではなく、知覚の変化し、共同体と切り離された社会において人が共通して感じるものであったと考えられる。一九三〇年代、四〇年代の戦争とは一面において、このような虚構が人を駆り立てたと言えるだろう。『細雪』は「鏡を見る女」の物語である。「鏡を見る女」は知覚が変化した時代の感覚を表している。虚構空間で実現される幸福感と、それにアイデンティファイしてしまふ、近代社会において人間が根本的に持つ存在の不安が、『細雪』の根幹に表されている。

注

¹ 渡邊英理「無底を映す鏡 谷崎潤一郎『細雪』試論」(21世紀COE共生のための国際哲学交流センター編『UTCP研究論集』十号、二〇〇七年)

² 「座談会」谷崎潤一郎論—思想性と無思想性—(初出、『中央公論』一九五三年十月『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』、有精堂出版、一九七二年十月所収)

³ 寺田透「『細雪』の序」(初出、『文学会議』第九輯、一九五〇年七月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)

⁴ 「第2期(1840年代-1914年)に入るとさらに、女性は家庭に向いているというイデオロギーが登場し、既婚女性が経済的に男性に依存する傾向および家庭内の役割に一段と強く縛りつけられる状況が出現してくるようになる。18世紀から貴族の間では、既婚女性が、生産労働ばかりか家事育児労働さえしない状況が成立していたが、産業化によって、1840年頃には中流階級においても既婚女性のそのような生活スタイルが実現していた。男性にとつてもそのような女性たちに家庭でサービスを受けることは、一種のステイタス・シンボルとして機能していた。そこから、女性が労働することを不名誉なことであるとみなす考えが形成されていく。」(中尾香「産業革命と家族 A・オークレー『主婦の誕生』」(井上俊・伊藤公雄編『近代家族とジェンダー』世界思想社、二〇一〇年一月))

⁵ 山本健吉「『細雪』の褒貶」(初出、『群像』一九五〇年十一月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)。山本は、「四人の姉妹の容貌容姿を一応描き出した作者も、ついに貞之助については、一度もその容貌を描き出すことがなかった」と彼が「肉体を持って描かれていない」ことを指摘している。

⁶ 注5に同じ

⁷ 注5に同じ

8 注5に同じ

9 木村涼子『〈主婦〉の誕生 婦人雑誌と女性たちの近代』（吉川弘文館、二〇一〇年九月）一九四〜一九五頁

10 永嶺重敏『雑誌と読者の近代』（日本エディタースクール出版部、オンデマンド版、二〇〇四年二月）一五七〜二〇二頁

11 石田あゆう「大正期婦人雑誌読者にみる女性読書形態―『主婦之友』にみる読者像―」（『京都社会学年報』六卷、一九九八年十二月）

12 東郷克美「『細雪』試論―妙子の物語あるいは病気の意味―」（『日本文学』三十四卷二号、一九八五年二月）

13 折口信夫『『細雪』の女』（初出、『人間』一九四九年一月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収）

14 吉見俊哉「大正期におけるメディア・イベントの形成と中産階級のユートピアとしての郊外」（『東京大学新聞研究紀要』四一号、一九九〇年）

15 吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』（中公新書、一九九二年九月）

16 アンダーソン、ベネディクト／白石隆、白石さや訳『定本 想像の共同体』（書籍工房早川、二〇〇七年）二二〜二三頁

17 注16に同じ。六三〜六四頁

18 サイド、E・W．／中野真紀子、早尾貴紀訳『戦争とプロパガンダ』（みすず書房、二〇〇二年二月）二頁

19 ベンヤミン、ヴァルター／高木久雄・高原宏平訳「複製技術時代の芸術作品」（『複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇年八月）

20 作田啓一「性の思想・三代史序説―性の隔離の諸様式―」（『思想の科学』第五次七七号、一九六八年七月）

21 桶川泰「大正期・昭和初期における『婦人公論』『主婦之友』の恋愛言説―「お見合い至上主義」言説・「優

生結婚」言説の登場とその過程―」（『フォーラム現代社会学』六号、二〇〇七年五月）

^{2 2} 注9に同じ。二四一―二六五頁

^{2 3} 注9に同じ。二五八―二五九頁

^{2 4} 若桑みどり『戦争が作る女性像』（筑摩書房、一九九五年九月）

^{2 5} 注9に同じ。七〇頁

おわりに

本論文では、まず『細雪』の「見合い」を、幸子が蒔岡家の維持という欲望を持ちながら、恋愛結婚イデオロギーを反映させて主催するものと分析した。その上で、幸子が「鏡を見る女」として表されているのは、「愛の客体」であることを示しており、自分の理想として鏡の中に見る虚像が他人によって規定されているその姿は、自己の存在の不確かさを露わにするものだと論じた。この「鏡を見る女」とは、近代テクノロジーによって人の知覚が変化した社会に生まれた、虚構の世界によって自己を規定されていく姿であり、それは「国家」に取り込まれていった同時代の人の感覚を伝えるものである。『細雪』には、自己の存在が不確定な近代社会において、虚構にアイデンティファイさせざるを得ない人々の感覚を読み取ることができる。

右に分析したような『細雪』の示すものは、社会への批判とも解釈し得るものだが、谷崎自身がこのことに意図的であったかはわからないし、また、このような人々の姿に批判的であったとも思えない。むしろ、『細雪』には近代社会での幸福の一つのあり方が表現されているように思われる。自分が何者であるかなど考えず、理想の虚構にアイデンティファイできるのであれば、それは幸せなことだろう。誤解を恐れずに言うならば、「甘い生活」を実現できていると思える主婦や、「国家」を信じてきた人々は幸福だったと言えるかもしれない。幸子

は幸福である。彼女の幸福に何の暗さも与えずに終わる『細雪』は、幸子の在り方を批難することはない。幸子はただ、その視点人物としての役割を最後に雪子に引き渡し、存在を消すのみである。

谷崎は、「鏡を見る女」を描くことで、近代テクノロジーによって知覚が変化した時代における新しい幸福のあり方を示した。彼の理想の世界の作り方は近代テクノロジーと相性が良いと思われる。それは、現実の中に平行して存在する理想の別世界を、現実を生きながら見つめるものである。しかし同時に、現実と平行するからこそ限界をも描かざるを得なかったのだろう。幸子の世界は偏狭で、その存続のためには排他的にならざるを得ない。このような性質を持つ理想は、雪子や妙子を縛りつけるものとなっていた。虚構にアイデンティファイさせられるのを拒絶してきた雪子が結婚したことは、果たして彼女をも幸福にするものなのか。妙子は虚構に生きる女性だったが、彼女は作中、そこから逃れようとあがいていないのではないだろうか。雪子と妙子の出した結末は、恋愛結婚イデオロギーとメディアとの関わりを考えると、後の時代を示唆しているようで非常に興味深い。彼女たちについては十分に論じることができなかったが、幸子に焦点をあてて『細雪』をとらえようとした本論では、幸子との関わりのみにとどめておく。恋愛結婚イデオロギーの理想の「甘い生活」をする「主婦アイコン」としての幸子の姿が、戦争プロパガンダの女性像と重なる雪子へと引き継がれて終わるのは、虚構の理想がメディアの中で一手段として利用される姿だと考えられる。これは、「鏡を見る女」の不安定な幸福感は、反面において、ピュリズムに流されやすい性質を持つているということを表していると言えるだろう。現実とパラレルになるその理想は、必然的に現実を照らしだすことになる。このような性質があればこそ、『細雪』は近代社会で生まれた感覚をきわめてリアルに再現させることができていたのだろう。『細雪』の「鏡を見る女」は近代のアクチュアリティを表している。

一行五〇字、一頁二〇行。一頁あたり、一〇〇〇文字。四〇〇字換算 二〇〇枚

五〇字×二〇行×八〇頁÷四〇〇字＝二〇〇枚

参考文献

※内容によって三つに分類し、その中を著者名の五十音順で配列した。

〈谷崎潤一郎、『細雪』関連〉

石野泉美 「谷崎と写真―まなざしの転換『細雪』にいたるまで―」(『日本文藝研究』五三卷二号、二〇〇一年九月)

伊藤整 「谷崎潤一郎の芸術と思想」(初出、『現代文豪名作全集』解説、河出書房、一九五三年三月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)

伊藤整・臼井吉見・河盛好蔵・中村光夫 「『座談会』谷崎潤一郎論―思想性と無思想性―」(初出、『中央公論』一九五三年十月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)

折口信夫 「『細雪』の女」(初出、『人間』一九四九年一月号。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)

小泉浩一郎 「谷崎文学の思想―その近代天皇批判をめぐって―」(『国語と国文学』七八卷三号、二〇〇一年三月) 柴田勝二 「表象としての『細雪』の寓意―」(『日本文学』四九卷九号、二〇〇〇年九月)

清水良典 『虚構の天体 谷崎潤一郎』(講談社、一九九六年三月)

清水良典 「永遠女性」(『谷崎潤一郎キーワード事典』の内(千葉俊二編『別冊国文学』五四号(谷崎潤一郎必携)、二〇〇一年十一月)

高間文香 「谷崎潤一郎『細雪』論―目的としての〈語り〉―」(『近代文学試論』四四号、二〇〇六年十二月) 寺田透 「『細雪』の序」(初出、『文学会議』第九輯、一九五〇年七月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有

精堂出版、一九七二年十月所収)

寺田透「谷崎潤一郎『細雪』」(『岩波講座 文学の想像と鑑賞』一卷、一九五四年十一月)

東郷克美「作家のモチーフ・意図の推定―『細雪』を例として」(『国文学解釈と鑑賞』四六卷一、二、一九八一年十二月)

東郷克美「『細雪』試論―妙子の物語あるいは病氣の意味―」(『日本文学』三四卷二、一九八五年二月)

中村真一郎「谷崎と『細雪』」(初出、『文芸』一九五〇年五月、原題「『細雪』をめぐりて」。『日本文学研究資料 叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収)

西野厚志「明視と盲目、あるいは視覚の二種の混乱について―谷崎潤一郎のプラトン受容とその映画的表现―」(『日本近代文学』第八八集、二〇一三年五月)

根本美作子『眠りと文学』(中公新書、二〇〇四年六月)

野口剛「小説『細雪』に見るたしなみ・身体・階級」(『教育・社会・文化研究紀要』十二卷、二〇〇九年)

野口武彦『谷崎潤一郎論』(中央公論社、一九七三年八月)

平野芳信「谷崎潤一郎 細雪」(『近代小説研究必携―卒論・レポートを書くために―』有精堂出版、一九八八年六月)

平野芳信「『細雪』の〈語り〉―近代的手法としての物語―」(『山梨英和短期大学紀要』二四卷、一九九〇年十二月)

細江光『谷崎潤一郎深層のレトリック』(和泉書院、二〇〇四年三月)

前田久徳『『細雪』の変容』(千葉俊二編『別冊国文学』五四号(谷崎潤一郎必携)、二〇〇一年十一月)

丸川哲史『『細雪』試論』(『群像』五二卷六号、一九九七年六月)

三田村雅子「万華鏡(人形)の家の『細雪』」(『近代文学研究』二三号、二〇〇六年三月)

宮内淳子『谷崎潤一郎―異郷住環』（国書刊行会、一九九一年一月）

山本健吉『『細雪』の褒貶』（初出、『群像』一九五〇年十一月。『日本文学研究資料叢書 谷崎潤一郎』有精堂出版、一九七二年十月所収）

渡邊英理「無底を映す鏡 谷崎潤一郎『細雪』試論」（『UTCP研究論集』十号、二〇〇七年）

〈恋愛・結婚、メディアなど関連〉

アンダーソン、ベネディクト／白石隆、白石さや訳『定本 想像の共同体』（書籍工房早川、二〇〇七年）

石田あゆ「大正期婦人雑誌読者にみる女性読書形態―『主婦之友』にみる読者像―」（『京都社会学年報』六卷、一九九八年十二月）

石原千秋『反転する漱石』（青土社、一九九七年十一月）

石原千秋『漱石の記号学』（講談社、一九九九年四月）

稲垣恭子『女学校と女学生 教養・たしなみ・モダン文化』（中公新書、二〇〇七年二月）

岡田章子『『女学雑誌』と欧化―キリスト教知識人と女学生のメディア空間』（森話社、二〇一三年二月）

桶川泰「大正期・昭和初期における『婦人公論』『主婦之友』の恋愛言説―「お見合い至上主義」言説・「優生結婚」言説の登場とその過程―」（『フォーラム現代社会学』六号、二〇〇七年五月）

木村涼子『〈主婦〉の誕生 婦人雑誌と女性たちの近代』（吉川弘文館、二〇一〇年九月）

サイード、E. W. / 中野真紀子、早尾貴紀訳『戦争とプロパガンダ』（みすず書房、二〇〇二年二月）

佐伯順子『「色」と「愛」の比較文化史』（岩波書店、一九九八年一月）

作田啓一「性の思想・三代史序説―性の隔離の諸様式―」（『思想の科学』第五次七七号、一九六八年七月）

沢山美果子「結婚の条件」の近代」（小玉美意子・人間文化研究会編『美女のイメージ』世界思想社、一九九六

年二月)

中尾香「産業革命と家族 A・オークレー『主婦の誕生』」(井上俊・伊藤公雄編『近代家族とジェンダー』世界思想社、二〇一〇年一月)

高田理恵子『女子・結婚・男選び―あるいは(選ばれ男子)』(ちくま新書、二〇一二年七月)

永嶺重敏『雑誌と読者の近代』(日本エディタースクール出版部、オンデマンド版、二〇〇四年二月)

バージャー、ジョン/伊藤俊治訳『イメージ 視覚とメディア』(PARCO、一九八六年二月)

ベンヤミン、ヴァルター/高木久雄・高原宏平訳「複製技術時代の芸術作品」(『複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇年八月)

見田宗介顧問、大澤真幸・吉見俊哉・鷺田清一編『現代社会学事典』(弘文堂、二〇一二年十二月)

吉見俊哉「大正期におけるメディア・イベントの形成と中産階級のユートピアとしての郊外」(『東京大学新聞研究紀要』四一号、一九九〇年)

吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』(中公新書、一九九二年九月)

若桑みどり『戦争がつくる女性像』(筑摩書房、一九九五年)

渡部周子「『サッフオ』のまなざし『花物語』と挿絵」(菅聡子編『少女小説』ワンダーランド―明治から平成まで』明治書院、二〇〇八年七月)

〈統計、法令など関連〉

我妻栄編集代表『旧法令集』(有斐閣、一九六八年九月)

女性史総合研究会編『史料にみる日本女性のあゆみ』(吉川弘文館、二〇〇〇年十二月)