

野口武彦

中央公論社



谷崎潤一郎論

野口武彦

中央公論社

谷崎潤一郎論

野口武彦

昭和十二年、東京新宿に生まれる。同三十七年、早稲田大学第一文学部卒。同四十三年、東京大学人文科学系大学院博士課程を中退、神戸大学文学部講師となり、四十五年から二年間、ハーバード大学客員研究員として滞米。現在神戸大学文学部助教授。著書に『石川淳論』、『三島由紀夫の世界』、小説『洪水の後』、『吠え声・叫び声・沈黙』——大江健三郎の世界』のほか、『江戸文学の詩と真実』（中公叢書）、中央公論社版日本の名著『本居宣長』（共訳）、『安藤昌益』（責任編集）などがある。

谷崎潤一郎論

©一九七三

定価 九八〇円

昭和四十八年八月十五日初版印刷
昭和四十八年八月二十五日初版発行

著者 野口 武彦

発行者 高梨 茂

印刷所 三陽 社

発行所 中央公論社

東京都中央区京橋二一

電話（五六）五九二一

振替東京三四

検印廃止

目次

第一章	はじめに悪ありき	五
第二章	マゾヒズムの逆説	四三
第三章	小田原事件と『痴人の愛』	九〇
第四章	故郷としての異郷 ——関西移住と「古典回帰」をめぐる	一三四
第五章	「女」の存在論	一六九
第六章	『細雪』とその世界	二一八
第七章	母性思慕の主題	二五九
第八章	性の深淵の彼方	三二三

あとがき

装帧
熊谷博人

谷崎潤一郎論

春もいぬ花もふりにし人にしてまた見ぬ宿に松ぞ残れる

(百二十八首和歌)

藤原定家

第一章 はじめに悪ありき

一

谷崎潤一郎は、古来稀に見る長寿をまっとうした作家である。長寿をまっとうしたという言葉はあるいは奇異にひびくかもしれない。しかし処女作『刺青』をひっさげて文壇に登場した明治四十三年（一九一〇）から昭和四十年（一九六五）の『七十九歳の春』絶筆にいたるまで前後五十五年間、休みなく続けられた創作活動をふりかえってみれば、この作家がたんに長寿を得ただけではないということの意味は明らかだろう。谷崎潤一郎はただ長寿に恵まれて、人なみはずれた活動期間を持ったばかりではなかった。最晩年にいたってもなお、作品がつねに老いることのなかった作家なのである。

大正年間から昭和初年代にかけての多作な活躍はいまは問わぬにしても、昭和十年（一九三五）に或る随筆のなかで「われわれの如く『老大家』になつても」と皮肉まじりに書いたとき、この作家はまだ自己の文学的道程の半ばに達していたにすぎなかった。昭和十年代には『源氏物語』現代語訳の大業があり、それはただちに戦時下の『細雪』執筆につらなる。戦後になって、多くの明治大正期育ちの文学者たちが「老境」に入っていたにもかかわらず、昭和二十五年（一九五〇）には六十五歳になつてゐるこの老作家は『少將滋幹の母』を完成して自己の文学のもう一つの高峰をかたちづくる。老境に達した作家は身辺雑記や心境の述懐に自己を托するという日本の近代文学の約束事をまったく無視して、七十歳の谷崎が素材として選んでいったのはもっともスキャンダラスな「性」の主題であった。かくして谷崎の生涯の最後の十年間には、『鍵』と『瘋癲老人日記』の世界がひらかれて、これまでわれわれが窺知することのできなかったいのちの果ての奇怪な生の燃焼、そこでは涅槃が深淵で

あり、また深淵が涅槃であるような一つの極北の眺めを
視見させることになる。老人のみが描きうる主題を扱っ
て、いささかも衰えぬ強靱な論理性に支えられたその創
作方法は、みずみずしいまでに若いのである。

谷崎潤一郎の文学のこのような長寿の秘密はどこにあ
るのか。いや、もっと正確に設問すれば、谷崎文学にお
ける長寿と若さとの稀有な結合の秘密はどこに求められ
るべきなのか。すなわち、谷崎は文学的な若返りの水を
いったいどの流れから汲んだのか。その一つの答は、
谷崎という作家が、大正年間における濫作時代とでも称
すべき一時期を除いては、ほとんど比類を見ぬ多様なス
タイルの創始者であったという事実から与えられる。お
そらく谷崎ほどその一作ごとに新しい手法を開発し、二
度と反覆することのなかった作家は少いだろう。晩年にな
るほどよいそうである。『細雪』の年代記風の叙述
法は生涯に一度きりでその後再度用いられることはなか
ったし、しだいに忍び寄ってくる老いと死の予感とがか
えって生命と性への執着を深めるといった態の同一の主

題圈に属する題材を扱いながら、谷崎は『鍵』のスタイ
ルを『瘋癲老人日記』でくりかえすことをしなかった。
明らかに、谷崎文学の若さの一面はその都度努力と工夫
とを惜しまない手法の新しさによって支えられていたの
である。

しかし同時にまた、そうした多様なスタイルの開発は、
谷崎文学がその体質上やむにやまれず要求した必然の所
産でもあった。谷崎潤一郎の文学は、ある一面から見れ
ばひとつの永遠の主題の無限のくりかえしであるといえ
る。曰く、女人讃仰。曰く、女体拝跪。曰く、母性思慕。
このように「同一主題を反復饒説幾十年、二十有五年間
(一) 倦むところを知らぬ執拗な態度は注目すべき現象
ではないか」と、谷崎と生涯の友人でありライヴァルで
もあった佐藤春夫がやや揶揄的に評したのは、つとに昭
和八年(一九三三)のことである。また、文壇デビュー作
の『刺青』には「晩年の『鍵』にいたるまでの(……)」
谷崎文学の特質が序曲のやうに悉く提示されてゐる」と
書いたのは故三島由紀夫氏である。主題の自己同一性は、

技法の多様さと新鮮さに伴われぬかぎり、同じことの陳腐なくりかえし、たんなる同工異曲に墮してしまふ。それはそのとおりである。しかしわたしは、谷崎文学が老来なお若さを失わなかった理由はただ技法の問題のうちにのみあるとは考えない。それはむしろ、「同一主題を反復縷説」すること二十有五年どころかその死にいたるまでの無慮五十五年間、谷崎が固執してやまなかったその主題そのものの内部に探索されなくてはならないものである。ひとつの自己同一性をそなえた主題というものは、まさにその定義にしたがって、題材の次元ではひろがりこそすれ、主題それ自体がひろがることはないだろう。それはただ深化する。われわれが生涯にわたる谷崎文学の制作系列のなかにたどってみることができるのは、このような意味での主題の深まりの過程なのである。わたしはいま、自分が以下にわたって書き進めるエッセイのなかにしだいに姿を現わしてくるであろうこの主題の本体を、何かしかるべき表現で一言もって蔽ってしまうことを好まない。ここではただ漠然と、それは人間存在

の根源および目的としてのエロティシズムの構造の探究、なかんずくその（谷崎にとつての）中心領域たる女性的世界 *mundus muliebris* の追求であつただけ言っておくことにしよう。それはまたわれわれの日本文学が伝統的に「好色」という言葉で言い表わしてきたものとも共通する部分を持つはずであり、さらにその言葉にみちびかれて江戸時代から王朝の時代にまでさかのぼり、われわれに日本文学の流れのなかでつねに問題であつたのは何かという問題を提示しているかのように思われるのである。

谷崎文学のこうした長寿の秘密については、いうまでもないことながら、これまで多くの批評家や研究者がそれぞれに問題を設定し、さまざまな角度からの接近を試みている。そのなかで谷崎文学の本質に根本的な照明を投げかけているのは故三島由紀夫氏の短いエッセイである。谷崎潤一郎の作品世界を支配するエロスのメカニズムを分析しつつ、氏が——いや、わたしは日本近代文学のなかであらゆる意味で谷崎と対極に立つこの作家を客

観化するために、以下はつとめてデタッチした呼称を用いることにしよう——三島が次のように書くとき、そこにはほとんど戦慄的なまでの洞察力がひらめいていることはだれも疑わないだろう。

谷崎氏のかかるエロス構造においては、老いはそれほど怖るべき問題ではなかった。そのマゾヒズムには、ナルシズムとの親近性をはじめから缺けてゐて、氏は生涯を通じてノーマン・メイラーのいはゆる「フリック・ナルシズム」を持たなかつた。ファリック・ナルシズムは必然的に行動と戦ひを要請し、そこにおける自滅の榮光とつながりがあるが、氏にはそんなものは邪魔つけなだけだつた。「春琴抄」における佐助が自らの目を刺す行爲は、微妙に「去勢」を暗示してゐるが、はじめから性の三昧境は、そのやうな絶對的不能の愛の拝跪の裡に夢みられてゐた傾きがある。それなら老いは、それほど悲劇的な事態ではなく、むしろ老いⅡ死Ⅱニルヴァナにこそ、性の三昧境への

接近の道程があつたと考へられる。小説家としての谷崎の長壽は、まことに藝術的必然性のある長壽であつた。この神童ははじめから、知的極北における夭折への道と、反對の道を歩き出してゐたからである。(傍点引用者)

谷崎の死の翌年にあたる昭和四十一年(一九六六)十月に発表されたこの文章は、三島由紀夫がまだその「自滅の榮光」のために蹶起することを決意する以前に執筆されたと推定されるけれども、ここで筆者が谷崎の芸術的長壽の秘密を洞見するとともに、自己の夭折の運命を予感している透視力のたしかさは驚嘆に価するといわなくてはならない。おそらく、三島はこの四十歳年長の文学的先達のうちに、自分と異質なものではなくてまったく對蹠的な資質、自分にそなわる何か余剰なものが相手には欠落し、自分に欠如しているものが相手には過度にあるという意味で、一種いわば自己の陰面としての存在を見出しているのである。というのは、谷崎潤一郎も三島由

紀夫も、ともに文学芸術の根底には奥深いエロスの世界がひろがっていることの予見から出発した作家だったからである。この両作家はともにエロティシズムの探究を自己の主題としたといえたい。しかし、同じエロティシズムとはいっても、それは通常の作家たちが題材にする男女の色情や性交渉の描写とはいささか趣を異にしていた。この両作家が探究の対象として関心を向けたのは、性愛としてのエロティシズムを描くことがそれ自体として完結してしまうのではなくて、男女の性愛においてのみ開顯する人間の魂の或る底知れぬ深層、人間の生存そのものが構造的に抱え込み内在化している危機とでもいった問題の領域だった。いわばエロティシズムのエロティシズム、すなわち性愛としてのエロティシズムがその表現であり、関数であるところのもう一つのより奥深い、そしてもしもこんな造語が許されるならば、エロティシズムの背後にあるものという意味で *innermost* と命名すべきものの世界だったのである。

こうした性質のエロティシズムの界域にあっては、ひ

とは常住「生」のうちに胚胎する「死」と交際し、「死」に限定されてより強く開顯する「生」と応接することをまねがれない。「死」とはいわば「生」として与えられたいくつもの解を持つ方程式中の未知数のときもものであって、ひとはさっさとこれを解いてしまいか括弧を開かず荏苒と繰り延べてゆくかのちがいこそあれ、未知数の項そのものを抹消してしまうことはできないのである。自己の「生」の秘密をナルシスティックな死という解を求めるべく解きつつあったかに見える三島由紀夫の眼からは、谷崎の「藝術的必然性のある長壽」の秘密がすべてそのマゾヒズムに根ざしていると見えたのには何の不思議もない。事実、三島はさらにその数年後、生前の谷崎がはげしく嫌悪して全集に入れることをがえんじなかった初期の失敗作『金色の死』を克明に分析しつつ、谷崎がなぜ「自殺を否定」して長生への道をたどったかについてのほとんど自己告白として読めるほどスリリングな批評を展開する。

ともかく三島と谷崎は、自分自身のエロスの構造を掘

り下げてゆくことがいつしか日本文学の底層にひろがるエロティシズムの地下の大河の水面に降り立つことにながったまことに稀有な作家であった。しかし同じ水源から水を汲みながら、二人の文学世界は資質が対蹠的であったようにこれまた対極的である。もしも三島由紀夫が日本民族のエロスに深くひそむ自己破壊の衝動、青春のうちにある脆さとはかなさ、一回的なものの激しい美しさ、すべて短命に終るもの、夭折するものの美を白日のもとに喚起した作家、いわば修羅能の美学の詩人であったとすれば、それに対して谷崎潤一郎は、頽唐と異常への嗜好から出発して陰翳美の発見にいたるその長い道程を通じて、同じく日本人のエロスにそなわる長寿の要素、季節のように循環するもののおだやかな美しさ、自己保存のエネルギー、老年の福々しさ、枯れさびてゆくもののうちなる華麗、いわば老女物の美学に現代的な表現を与えた文学者であることができるだろう。

谷崎文学の長寿の秘密、老いてなお矍鑠たる若さの秘訣は、谷崎がエロティシズムの地下水という汲めどもつ

きぬ源泉から若返りの水を掬ったことであつた。しかしこの地下の水源からひとが得るものは、決してつねに蒸溜水のように淡白で衛生無害な水質のものばかりではない。それにはさまざまな雑多な成分、有毒な成分、時としては三島由紀夫が汲み上げたような血の匂いのする成分さえ溶け込んでいることは避けられない。ところで、いま出発期の谷崎文学がそこから汲み上げたものは強烈な「悪」の成分であつた。谷崎潤一郎の文学的出発は、まず自分が題材に選んだエロティシズムの主題を「悪」と意識するところから開始されたのである。「悪」は、初期の谷崎にとってほとんど無尽蔵の滋養の供給源であつた。青年客気の谷崎はそこからしぶとく、むしろふてぶてしく養分を吸収して、まるまると肥え太つた。はじめに悪ありき。谷崎の文壇登場の最初の一年を美々しく飾る短篇小説の系列、『刺青』（明治四十三年十一月）、『麒麟』（同年十二月）、『少年』（明治四十四年六月）、『帮間』（同年九月）、『秘密』（同年十一月）などの作品をひらいてみれば一目瞭然、それらの行間にはさながら蠅蚋か象嵌

のように「悪」の想念がちりばめられ、暗い燐きを放っているのである。

二

明治四十四年（一九一）十一月、永井荷風が『三田文學』誌上に発表した『谷崎潤一郎氏の作品』が、谷崎を華々しく文壇に登場させたことは近代文学史上有名な事件である。すでに多くの評家が言及し、論評しているこの出来事を再度紹介する労をばういて、わたしはここではむしろ、明治がようやく大正に変わろうとするこの文学史上の一時点における永井荷風と谷崎潤一郎との邂逅の意味について考えてみることにしたい。荷風と潤一郎とのこのかなり突発的なチームワークは、作家同士の紐帯としてはむしろ短命なものであった。いや、むしろ人間関係としては二人の間にはほとんど何ごともなかったという方が正確だろう。無類の気むずかし屋で、めったに人に許すことのなかった荷風がこれほど谷崎を激賞したことがそもそも異例に属するのである。その後荷風はさ

つさと自分の孤独の道に歩み入り、谷崎は谷崎で独自の彷徨を重ねることになる。それだけよいに、荷風をして（谷崎）氏の作品を論評する光榮を擔ふに當つて」とまでいわしめた理由がどこにあったかを考えることはわれわれに興味深い問題を提供するはずである。

荷風の『谷崎潤一郎氏の作品』に論及する評家は、かならず荷風が谷崎文学の「三箇の特質」として指摘した三箇条の讃辞、第一に「肉體的恐怖から生ずる神秘幽玄」、第二に「全く都會的たる事」、第三に「文章の完全なる事」云々を引用する。それもさることながら、目下わたしが注意を惹かれるのは、荷風が論評しているのは「今日までに發表された氏の作品中殊に注目すべきもの」（傍点引用者）であつてその全部ではないという事実である。荷風が列記しているのは、戯曲『象』（明治四十三年十月）、『刺青』、『麒麟』、『少年』、『暫間』の五作であつて、戯曲『誕生』（明治四十三年九月）、『The Affair of Two Watches』（同年十月）、戯曲『信西』（明治四十四年一月）、『彷徨』（未完、同年二月）などの作品はまったく無

視されている。これらの発表誌はいずれも『新思潮』あるいは『スバル』であるから、荷風が寓目していないわけはない。ひとつには作品が比較的不出来だったということもあるだろうが、わたしの推測では荷風がこれらの作品にふれず、論評を前記の五作に限定した理由は他にある。荷風は谷崎の作品中からその取材範囲の上で自分の心緒にふれてくる世界のものだけを選び出したのである。「氏は常に驚くべき簡明なる文章を以て、直接に江戸の魂を擲んで此れを讀者の前に指し示す」とは、直接的には『象』および『刺青』について下された評語であるが、それが他の三作にもまたあてはまる讃辞であることは言をまたない（この批評は前引の「三箇の特質」のうち、第二の「全く都會的たる事」と第三の「文章の完全なる事」に対応すると見てよいだろう）。ひとくちにいえば、谷崎が擲み出して示した「江戸の魂」は、この明治四十四年当時、すでに『すみだ川』、『冷笑』などを発表して反語的な江戸趣味への韜晦を深めつつあった荷風の心の琴線にふれたのである。いや、もっと正確にい

えば西歐の都会生活の体験を経た荷風に再発見された「江戸」と共通する世界がそこに見出されたのである。

谷崎の独創性を強調するあまりに「谷崎氏の藝術は已に明治文壇の如何なる先輩の感化をも蒙つてゐない」と荷風にいわせ、さらにまた「其の折々に文壇一般が唱道する藝術的法則や主張の影響をも受けず、全く氏自身の深い内生命的の神秘なる衝動から産れ來つたものである事が分る」といわせたものは、おそらく荷風が谷崎の内部に知己を発見した喜びの率直な表明であつた。

谷崎が六年後に発表した小説『異端者の悲しみ』（大正五年八月執筆、同六年七月発表）の結びの文章に、作者自身の文壇デビューを回顧しつつ「彼の書く物は、當時世間に流行して居る自然主義の小説とは、全く傾向を異にしてゐた。それは彼の頭に醗酵する怪しい惡夢を材料にした、甘美にして芳烈なる藝術であつた」と記したとき、作者が自作『刺青』その他に加えられた荷風の右の評語を念頭に置いていたことはほぼ疑いない。荷風の「文壇一般が唱道する藝術的法則や主張」という言葉を谷崎の

「當時世間に流行して居る自然主義の小説」に、また荷風の「氏自身の深い内的生命の神秘なる衝動」を谷崎の「彼の頭に醗酵する怪しい悪夢」にそれぞれ対応させれば、明治四十四年当時の谷崎がこの先輩作家からいかに貴重な批評的暗示を得たかと思ひなかに過ぎるものがある。いわんや、自作に見られる「三箇の特質」の第一として「肉體的恐怖から生ずる神秘幽玄」、さらにまたそれをパラフレーズして「肉體上の惨忍から反動的に味ひ得らるゝ痛切なる快感」を特筆されるにおいてをや。というのは、荷風が谷崎に与えたこの批評は、谷崎が『刺青』その他の作品のなかで描き出した「怪しい悪夢」の芸術的価値を真正面から認定する性質のものであったからである。自分が効果を意図したことについてはなんら賞讃を得られず、かえってどうでもよいと思つてゐることが評価される。これは谷崎がその後つねに悩まされることになる作家と批評家とのすれちがひであるが、さすがに荷風の批評眼は鋭く、谷崎の主題の焦点を過たす射ぬいたのである。それは何であつたか。荷風自身の言葉

で語らせれば次のようになる。

「少年」の一篇には其の次の作「暫聞」の殆ど骨子となつてゐるものと同様に、他人から受ける侮蔑が極度まで進んで来た場合には、却て一種痛切な娛樂慰安を感じしめるに至る病的の心理状態が、實に遺憾なく解剖されてゐる。自分は前述した肉體上の恐怖と此の屈辱に對する病的の狂愛とを合せて、谷崎氏の作品をば糜爛の極致に達したデカダンスの藝術の好適例と見做すのである。已にデカダンスの藝術と云ふ。然らば其の作家たる氏の人格感動思想の背面には遺傳的にあらゆる過去の文明の悩みが横たはつてゐる事は、改めて説明するまでもない。(傍点引用者)

荷風はここで「肉體上の恐怖」と「屈辱に對する病的の狂愛」とを「糜爛の極致に達したデカダンスの藝術の好適例」としてゐるが、まさにこうした評語こそ谷崎の身にとっては咽喉から手が出るほど欲しかったものにち

がない。荷風はそれとしては明言していないけれども、明らかに自己流の表現を用いて谷崎文学中のサド・マゾヒズムに意図的に言及しているからである。『饒太郎』（大正三年）の自伝的な回想を信するならば、谷崎がマゾヒズムという心理学用語の創始者であるクラフトエビングの著書を繙読するのは「大學の文科の一年に居た折の事」、すなわち作者自身の年譜の上では東京帝国大学国文学科に入学した明治四十一年（一九〇八）か翌二年のことである。作中主人公饒太郎の告白によれば、その書物が彼にもたらしたのは「彼が今迄胸底深く隠しに隠して居た秘密な快樂を彼と同様に感じつゝある者が、世界の到る所に何千人何萬人も居るのである」という事実の発見であった。その「隠しに隠して居た秘密な快樂」とは何かといえば、「密に異性から輕蔑される事を喜ぶのみならず、出来るだけ冷酷な殘忍な取り扱ひを受けて、寧ろ激烈な肉體的の痛苦を與へて貰ふ事」なのである。もちろんわれわれは『饒太郎』が一つの創作であり、主人公饒太郎は決して潤一郎その人ではないことを忘れ

てはならない。しかし、作者と作中人物とをまったく切り離してしまつと、マゾヒズムの主題はすべて外から与えられたとする別の極論になることはまぬがれない。事実、ある時期の谷崎は作品のインスピレーションを多くクラフトエビングに負うていると誤解されていたこともあるようである。『青春物語』（昭和七年九月・八年三月）の回想によれば、明治四十五年（一九二二）四月、最初の京都旅行中の谷崎を料亭に招待した上田敏は「さういつも／＼クラフトエビングのやうなもののばかり書いてゐないでね」と谷崎に忠告したとのことであるし、意外なところでは折口信夫が大正十一年に書いた『藝術の具體化』という短文中で「科學風な材料を藝術式の手法に盛ると言はうか、藝術に直譯せられたなまの科學と言はうか、ともかくも、因は科學、果は藝術であつた」と批評しているのが印象的である。われわれはこの作品主題の内在性と外発性との相互關係をどの程度に測定できるだろうか。

ここで最低限確認しておかなくてはならないのは、谷