

挿絵という体験

——谷崎潤一郎「蓼喰ふ虫」と小出楢重の挿絵について——

清水智史

一、はじめに

先行論において、谷崎潤一郎「蓼喰ふ虫」〔『大阪毎日新聞』一九二八年一月二日四日～一九二九年六月一日（『東京日日新聞』は一九二九年六月一日まで）〕は、谷崎作品の転換点として捉えられてきた。中村光夫が「過渡期の記念碑」⁽¹⁾と評価したように、この作品を境に〈日本回帰〉的作風へと変化したのである。これまで、その転換の理由を詳らかにする研究がなされており、佐藤春夫への「細君譲渡事件」⁽²⁾との関係や、後に夫人となる根津松子との出会いが指摘されてきた。⁽³⁾また、関西文化との接触、とりわけ作中にも描かれる人形浄瑠璃からの影響も明らかに⁽⁴⁾なっている。本稿では、こうした先行論の成果に依拠しつつ、これまであまり詳細に検討されなかった、小出楢重担当の新聞挿絵と小説との関連を考察する。というのも、後年谷崎は小出の挿絵について繰り返し言及し、その重

挿絵という体験

要性を主張しているからだ。例えば「新聞小説を書いた経験」〔『大阪毎日新聞』一九三三年二月九日～同年同月一日〕において「小出君が立派な挿絵を書いてくれたので、あんなに愉快に仕事をしたことはなかった」と記している。「蓼喰ふ虫」を書いたころのこと」〔『朝日新聞』一九五五年二月一日〕では「楢重君の素晴らしいさし絵に励まされつつ書きつづけて行っただけで、あの作品『蓼喰ふ虫』のこと——引用者注〕の出来栄えは楢重君に負うところが少ない」としている。さらに谷崎と小出は近所に住んでいたこともあり、家族ぐるみの交流もしていたという。⁽⁵⁾転換点といわれるこの作品において、挿絵と小出の存在が決定的な影響を与えたことは間違いない。

興味深いことに、当時の谷崎と小出の芸術観にはひとつの共通点があった。谷崎は小説の技術に関して、「春琴抄後語」〔『改造』一九三四年六月〕のなかで「読者に実感を起させる点から云へば〔略〕巧ければ巧いほどウソらしくなる」と述べていた。また若手の作家

が小説技術の「巧緻を競」うことを批判してもいた。小説を成立させる種々の技巧が、小説の「自然」さを失わせ、技巧そのものが目的となっている小説を忌避したのである。これは大宅壮一「文壇ギルドの解体期——大正十五年に於ける我国デヤーナリズムの一断面——」〔新潮〕一九二六年二月にみられるような文壇状況の変化の機運とも無関係ではないだろう。根底に円本ブーム以降の文学の商業化の影響があり、一九三〇年前後に活躍した作家たちの多くはこの状況に苦慮し、自らの小説表現を模索していたのだ。谷崎も例外ではなく、自己目的化した小説技術に如何に抗していくかという課題に迫られたのである。⁽⁶⁾それゆえに「蓼喰ふ虫」の執筆は、谷崎にとってひとつの実験であった。「その日その日の出たとこ勝負で筆を進め」〔「蓼喰ふ虫」を書いたころのこと〕、「ただ何となくその時の気分にならせて書いて行つた」〔「細雪」回顧〕〔細雪 上巻〕新潮文庫版、一九五五年一〇月⁽⁷⁾と後に語るように、綿密な計画を立てることなく、むしろ新聞連載を続けていくなかで生じる偶発的な変更や転換を期待していたようにみえる。積極的に偶然を呼び込むような執筆を続けることで「自然」の獲得を目指したのである。⁽⁸⁾

一方小出は、一九二六年に芦屋に移住したが、当時の阪神間地域は鉄道会社主導の土地開発により、モダンな雰囲気を湛えた都市になっていた。いわゆる阪神間モダニズムと呼ばれる文化・風土であり、小出はそうした地域を中心に洋画家として活動していた。小出

の絵画はしばしば近代的であると評価されるが、実際にどのような意識の下で作品を製作していたのか。小出は静物画について語るなかで、「自然にとりちらかされた室内の情景に偶然よき構図やモチーフを発する方がよい」と述べ、「構図の為に構図を作る事はどうかすると厭味を起さしめる」〔「構図の話」〕〔アトリエ〕一九二七年一月とする。ここで指摘される「構図の為に構図を作る事」は、先述の自己目的化した小説技術と近似するようにみえる。また、小出は『油絵新技法』〔アトリエ社、一九三〇年一〇月〕において「あらゆる芸術或はすべての芸事に於て技法の無い芸事は殆んどない」として製作技術の重要性を示しながらも「偉い画家の描いたものや、古来神品とも称されてゐる作品」は「あらゆる技法が完全に作品の裏へ隠し込まれて了つた処のもの」だとする。さらに「技法は人間の智慧であり普通教育であり礼儀作法であり常識」とし、「この事〔技法〕——引用者注」ばかり気にするものは小癪に障つておけない。と云つて智慧無き者は阿呆に過ぎない」と記している。ここから、小出が技術の誇示に対して批判的であることがうかがえる。無論、技術自体を批判しているわけではない。だが、技術の駆使が明け透けになること、すなわち技術の自己目的化を忌避したのである。一九三〇年前後に交流した谷崎と小出は各々の芸術領域において共通の認識を有していたといえよう。

如上の創作意識をもつ両者は、「蓼喰ふ虫」を共作する。挿絵製作の依頼は谷崎の希望によるもので、挿絵についての注文もほぼな

かった。⁽¹⁰⁾ 小出は挿絵一般について「挿絵があまり詳細に事件や主人公や風景を説明し過ぎて」いることを嫌い、「挿絵が無ければいい、」と思うこともしばしばあると語る。それゆえ「私は小説によつて私自身の心に起つた想像の中から絵になる要素をなるべく引出して正直に絵の形に直」すことを心掛けているという（『挿絵の雑談』（『アトリエ』一九二九年三月）。添え物としての挿絵ではなく、あくまで自らの読解を示す挿絵を目指していた。これは谷崎がそれまでに体験した新聞小説と挿絵の関係とは大きく異なる。日高佳紀は「黒白」（『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九二八年三月二五日～七月一九日）の新聞挿絵について、物語内容とその構造を「ビジュアル面から下支え」し、「読者の視覚に直接的に働きかけ、読書行為を方向づける」⁽¹¹⁾と分析している。ここでは、あくまで挿絵は小説表現を増幅するものとされ、小説に従属する形になっている。一方「蓼喰ふ虫」の場合は、谷崎が「さし絵に励まされ」たと述べ「故人（小出のこと——引用者注）の芸術が私に及ぼした感化の跡は可なり大きい」（小出檜重『大切な雰囲気』（昭森社、一九三六年一月）の序文）とするように、新聞連載が継続していくなかで、挿絵が小説に影響を与えながら創作されていったと考えられる。それは、偶然を招来することで自己目的化した小説技術に抗する実験であったかもしれない。

その一例は第七二回の挿絵（図1）に見いだせる。この場面は主人公の要と、要の妻・美佐子が自宅で会話する場面であり、両者が

挿絵という体験

くつろいでいる様子が描かれている。左下部にサツキと思しき花が描かれているが、小説のなかでこれ以前に説明がないため、この回の時点で断定することはできない。しかし第七三回には、美佐子と要が話しながら煙草を吸っているときの様子として、「煙草を持つた方を延ばして、さつきの咲いてゐる庭の面へ灰を落した（傍点ママ、以下同）」という描写がある。以前にサツキに関する言及がないことを勘案すれば、この描写が挿絵から発想されことは明白だろう。小説に書かれたモチーフが挿絵に描かれるのではなく、挿絵に描かれていたものを小説の側が記述したのだ。あくまでこれはモチーフ上のことかもしれない。しかし、連載が進んでいくなかで、挿絵から小説への影響が垣間見えていくことは重要である。

これまでの小出の挿絵と「蓼喰ふ虫」に関する研究では、挿絵がどのように小説表現に寄与しているかという、挿絵が小説に従属する状態を前提にしているか、⁽¹²⁾連載という観点を欠いたものが多い。⁽¹³⁾しかし、上記のような側面が確認できるならば、挿絵が連載中に小説に与える影響の検討が不可欠である。それは、小説を盛り立てるものではなく、小説に変容すら迫る挿絵のあり方である。よつて本稿では連載時における小出の挿絵の性質を考察し、それが如何に小説に影響を与えていたかを考察する。

二、延長する挿絵

多くの新聞挿絵がそうであるように、計八三分の「蓼喰ふ虫」の挿絵も、連載当該回の内容を表現するものが大半を占めている。ただ、小出は先述のように「私自身の心に起つた想像」を主として描こうとする。それゆえに小説の展開や情景とは無関係に見えるもの、あるいは何が表現されているか判別しかねるものが散見される。本稿では、そうした挿絵に共通する特質を考察したい。

物語の序盤、第三回の挿絵〔図2〕には、左側にいる要が右側にいる美佐子を見下ろしながら手鏡と櫛を持っており、美佐子は爪を研いでいる様子が描かれている。しかし、当該回ではそうした様子は描かれていない。要と美佐子の会話、要の心情、要に着物を着せる美佐子が記述されているだけだ。この挿絵は何を表しているのか。それは、前回にあたる第二回の内容である。

美佐子はその時もぼんやり空を見張つたま、機械的に爪をこすつてゐた。彼女は縁側に立ちながら手鏡で髪をさばいてゐる夫の方へは眼をやらずに、三角に切られた左の拇指の爪の、ぴか／＼光る尖端を間近く鼻先へ寄せながらいつた。

要が「手鏡で髪をさばいてゐる」こと、「左の拇指」といった細部から第三回の挿絵には第二回の内容が描かれていることは間違いない。佐藤淳一はこの挿絵について「物語の現在に即さない情景」

を描くことによつて「直接的な説明にならないように工夫されている」^{〔14〕}とする。確かに、小出の挿絵に関する記述に鑑みると、第三回の挿絵は直截な説明を避けているようにみえる。しかし、第三回の挿絵が第二回の小説の内容を引き継いで描かれているという、持続的な側面を閑却すべきではない。単に「物語の現在に即さない」だけではなく、前回の内容が遅れて描かれる、あるいは繰り越されていることに着目すべきだ。そうした挿絵が描かれることにより、当該回が前回の延長であることを示され、挿絵が記述される物語よりも強く印象付けられる。

こうした挿絵は他の場面でも確認できる。第五回の挿絵〔図3〕では、要が左側から右側にいる美佐子を見つめている。美佐子の手にはピンを持ち、襟足が強調されるように描かれている。この回の小説の内容は、美佐子の父に電話を掛けたことと二人の息子・弘を心配する様子が主として書かれ、挿絵に該当する記述はない。こちらが前回の第四回に記述された部分が挿絵として描かれている。

かれ〔要——引用者注〕はしやがんでゐる妻の襟足を見た。妻の膝の上にはかれが好んで着るところの黒八丈の無双の羽織がひろがつてゐた。妻はその羽織へ刀の下げ緒の模様染めた平打ちの紐を着けようとして、毛ピンの脚をちへ通してゐるのである。

「しやがんでゐる妻の襟足を見た」という記述にみられるように、襟足への着目と美佐子を見下ろすかのような位置関係が挿絵と等し

い。「毛ピン」を手に行っていることも同様である。

また、中盤には美佐子の父、お久と三人で淡路へ赴き浄瑠璃を観に行く場面がある。その冒頭付近、第四八回の挿絵〔図4〕には、海をわたる汽船とその背景に山々が描かれている。しかし、ここでも挿絵の内容と当該回の小説の内容は乖離している。この回では三人が地唄について話し合っているのみで、汽船に関する言及はない。より直接的な描写はやはり前回の第四七回にみられる。

開け放たれた二階の縁からは船着き場に沿うた一とすぢの路をへだててもう暮がたの海のけしきが展けてゐた。淡の輪がよひの船であらう、「紀淡丸」と記した汽船が棧橋を離れて行くのだが、四五百トンにも足りないほどの船体がぐるりと船首を向き変へるとき、入江の岸が船尾とすれすれになるくらゐにもその港は小さいのである。

他の例と同様に、ここでも情景を延長して挿絵を描いている様子を確認できるだろう。上記の他にも、第六五回ではルイズのいる娼館の庭の植物の様子が、前回の第六四回の小説に描写された部分を再現している。みてきたように「蓼喰ふ虫」には新聞連載中の前回の内容を延長して描く挿絵が確認できる。こうした挿絵は、物語の中心的な出来事に焦点を当てず、記述されている物語以前を示し続け、物語の焦点を定まらせないのだ。この延長の特質は新聞連載というメディアにおいて、物語の連続性を保つ効果があるだろう。だがそれ以上に、語られ進行してゆく物語の流れに棹さし、記述の中

心点を脱臼してもある。

三、外縁と拡大

上記のような、物語の中心から逸脱していく挿絵は、内容が延長されるもの以外にも確認することができる。例えば第六回の挿絵〔図5〕では、樹木が立ち並ぶ道を歩く要と美佐子の後ろ姿が描かれている。この挿絵は小出の自作の絵をもとにして描かれていると指摘もある⁽¹⁵⁾。だが、ここで問題となるのは、挿絵と小説の内容が一致していないことだ。第六回では夫婦関係の在り方について悩む要の独白が記述されているが、二人が歩いている描写はなされていない。前回にあたる第五回の「かの女（美佐子——引用者注）」が夫と珍しく連れ立って出たのは、もう二時半を過ぎた頃だった。という記述が第六回の挿絵に近いだろう。すると前章で確認した延長の特質と近似しているようにみえる。ただ、第六回の挿絵はすでに道を歩いている場面であり、第五回の「二時半を過ぎた頃」に「連れ立って出た」という行為の瞬間ではない。むしろ第五回の記述以後の、家を発った後の状態が描かれているとみるべきだ。ここでは、記述内容の外側で起こっていること、いわば物語の外縁が描かれている。

こうした特質は第二一回の挿絵〔図6〕にも見受けられる。この回では要と従弟の高夏が、要の夫婦関係について相談している。相

談の行われる場所が神戸の「三ッ輪」という料亭であることは、以下の記述からわかる。

せつかちといふほどでもないが、テキパキ事務を運んで行く習慣のついてゐる高夏は、三ッ輪の座敷に足をのぼすとすき焼の鍋の煮えるあひだも無駄に放つては置けないのであつた。

そして第二二回の挿絵には「三ッ輪」で鍋を挟んで向かい合う二人の様子が描かれている。しかし第二一回の挿絵には料亭自体ではなく、街の風景が描かれている。この挿絵は小出が自ら写真を撮り、それをもとに作成されたという指摘があり、その写真は神戸のものであつた。つまり、第二一回の挿絵は二人が話し合っている料亭自体ではなく、料亭が位置している都市を描いたものということになる。小説に中心的に描かれている場面ではなく、その外側を描いているのだ。

また、第五一回の挿絵(図7)も同様である。要・美佐子の父・お久が淡路へ行き、宿屋で一泊している場面である。美佐子の父とお久は同室に宿泊し、要は一人部屋に泊まるが、「暫くぶりてひとりで寝てみると、廊下を越えてきこえて来る老人夫婦の忍びやかな話ごゑの方が、今の妻よりはずつと眠りの妨げになつた」という。「他人の夫婦仲の睦まじいのをみると自分たちの身に引きくらべてその幸福が羨ましく」思うが、「三十以上も歳の違つた組み合わせの斯ういふ様子を見せられるのは〔略〕やつぱり多少迷惑でないとはいへない」と感じている。そうした要の心情を表すように廊下が挿

絵に描かれているが、ここで煩悶する要の様子は描かれず、彼の部屋の外が描かれている。第二七回の挿絵で、布団の中で思案する美佐子の様子が直截に描かれていることと比較すれば、第五一回の挿絵が意識的に部屋の外を描いていることが了解されよう。ここでも物語の中心は描かれないのである。

これらの他に、第六三回の挿絵(図8)では、美佐子の父とお久と別れ、一人神戸に帰る船上の要が描かれている。しかし「要は二人の順礼姿と袂を分つことになつた」という記述や「要は陸に立つてゐる二人の方へ帽子を振つた」という記述にも関わらず、二人の姿は描かれない。描かれるのは、手を振っているか判然としない要と小説中に言及のない甲板の様子、背後を行く別の汽船のみである。さらに最終回の第八三回の挿絵には、結末部の「人形ならぬほのじろい顔が萌黄のやみのかなたに据わつた」と描写されるお久の様子が描かれず、庭のアジサイの葉とそこにしがみついたカエル、雨の様子が描かれるだけである。特に、カエルは「蚊帳の中途に飛びついた」と描写されるため、小説の再現というわけでもない。やはり、記述された物語ではなく、あくまでその外縁に焦点が当てられる。当該回で描かれるべき物語の中心的な出来事やモチーフを描かず、その外側を描いているのだ。

ここまでみた挿絵は、当該回の外縁を描くことで、物語内容が中心的に描かれることを回避したといえる。一方、物語内容の微細な部分を拡大することで、中心から離れていくような挿絵も確認でき

る。例えば第二回の挿絵〔図9〕では、要が入浴している場面が描かれる。しかし、作中では入浴に関する記述は簡潔に済まされていて「要は妻が這入つたあとの風呂へ浸かつて、湯上りの肌へ西洋浴衣を引っかけながら十分ばかりで戻つて来た」と言及されるに過ぎない。先述の佐藤淳一の指摘によれば「物語の現在に即さない情景」ということになるが、描写の分量はきわめて少なく、記述の中心はここに集中していない。むしろ第二回の物語内容は、美佐子の父のことや美佐子の愛人・阿曾に関する記述に紙幅が割かれているのだ。また、爪を研ぐ美佐子とそれを見つめる要の様子が次の第三回の挿絵に描かれていることは、すでに述べたとおりである。第二回の挿絵は、中心的に描かれる物語とは異なる微細な部分を拡大している。

こうした傾向は、第九回の挿絵〔図10〕にも見いだせる。要夫妻と美佐子の父・お久の四人で弁天座へ人形浄瑠璃を観に行った場面で、小説ではお久の挙動や表情が中心的に描写されている。だが、挿絵において描かれるのは要の方へ振り向く美佐子である。当該の箇所は「美佐子がちらりと二人〔要とお久——引用者注〕の方を振り返つたが、すぐまた顔を舞台に向けた。」という一文のみである。たしかに、「狭い升の中に入れられた自分たち夫婦の人目を忍ぶ心づかひをひそかに自ら苦笑しないではあらなかつた」という要の心情がその後に語られており、夫婦間の気不味い雰囲気象徴する一文といえるかもしれない。しかし、この回はお久が初めて中心的

に描写される回であり、前々回の第七回では「お久がいやであつた」と美佐子の心情が直截に記されていることも踏まえると、お久の存在感がきわめて大きい回である。すると、挿絵に描かれた美佐子の一瞥は、第九回においては決して中心的内容とはいえず、拡大されて描かれた部分だったといえる。

以上のように、物語内容の外縁を描くことで脱中心化する挿絵、あるいは無関係にみえる細部を拡大することで中心から遠ざかつていく挿絵を確認することができる。前章で検討した、物語内容を延長して描く挿絵も踏まえれば、小出が描く挿絵は、描かれる物語の輪郭を曖昧にし、その中心点を作らせない。直接的な説明を避けるだけでなく、積極的に物語の中心から遠ざかるのだ。

こうした挿絵の性質は、小説の性質と無縁ではない。これまで「蓼喰ふ虫」は、伊藤整が「この作品には三つの要素がある」とした⁽¹⁷⁾ように、要素の分裂が度々指摘されてきた。松本清張は「本筋にはあまり関係のない二つのグループがバラバラにくっ付いている」として批判したが、統一的な主題や明確な起承転結のない作品と捉えている。藤田修一が「俳句的な遠心性」⁽¹⁹⁾を読み取り、また明里千章が「気分」と「けはい」を描いた小説⁽²⁰⁾としたことも根根の問題だろう。この特徴の原因として、先述のような谷崎の私生活との関連や伝統芸能との接触が検討されてきたわけだが、むしろ上記の特徴は挿絵の特徴と共通している。物語内容とは遠ざかるように描かれ、中心的な注目を避けるような挿絵は、断定的な意思決定を避け続

ける要の物語と近似しているようにみえる。ここから、小説の側が挿絵の影響を受けた可能性を考えられはしないだろうか。「蓼喰ふ虫」が偶然を呼び込む試みであったこと、あるいは先述の「さし絵に励まされつつ書きつづけて行った」という谷崎の発言を思い出したい。脱中心的な挿絵は、谷崎が展開していく「話の筋」を常に脱線させるように、谷崎の眼前に姿を現していたことを踏まえれば、連載していくなかで、物語の中心的な出来事から外れるような内容の挿絵が添えられた自らの小説を度々目にするという体験が、連載に全く影響がなかったとはいえないだろう。谷崎が挿絵という自らの意思を越え出る偶発的な要素を歓迎し、積極的に挿絵の影響を受けていった可能性を捨象することはできない。

こうしたことの実証的証明は困難だが、唯一谷崎が原稿の差し替え・挿絵の差し替えを依頼した第七八回は参考になるだろう。ここでは離婚の話をするために美佐子と美佐子の父が瓢亭という料亭に行く。だが小出宛の書簡によれば、当初は二人に加え要も同席するという内容だったようである。谷崎が翻意し、慌てて差し替えを依頼したという⁽²¹⁾。たつみ都志が指摘するように、変更前では「本題は三人による観念的な「話し合い」が中心⁽²²⁾」になってしまふ。また、荒川朋子が指摘するように、「お久と二人きりで残されるという場面は描かれず、要の「永遠女性」の認識や、日本の伝統への傾倒に結び付かなかったかもしれない⁽²³⁾」。要だけが家にいることにより、要と美佐子が互いの心情を直接的に吐露しあう場面を回避し得てい

るのだ。こうした結末への、挿絵による影響を度外視することはできない。

このように、小出の挿絵が持つ脱中心化的性質が、「蓼喰ふ虫」の物語進行に影響を与えていた可能性を確認できる。ここまでは挿絵の性質とそれが新聞連載に与えた影響を考察してきたが、最終的に挿絵が小説と並べられたとき、どのような影響を与えうるか。興味深いことに、主人公・要の性質と挿絵の性質はきわめて対照的である。

四、観光する要

先行論において、要は自己中心的な人物であると捉えられてきた。宮内淳子は、要にとつては「女性にしる風景にしる〔略〕（へどう見たいか）」という思いに寄り添って変化し得るもの⁽²⁴⁾としている。また、こうした自己中心性の行きつく先を、五味渕典嗣は「（男）たちは、ただ見ることに専心する主観を織り上げ、閉じこもることのできる場そのものを購っていく⁽²⁵⁾」として、同時代の日本文化論との関連を指摘する。

そうした傾向が特に顕著な場面が、淡路行き場面である。淡路行きの場面は第四七回から第六二回までであり、先述のように要・美佐子の父・お久の三人で「人形芝居の元祖である淡路浄瑠璃」〔第四七回〕を観劇しに行く内容である。ここで要は、出来事や情景を

自らの感情に引きつけるような様子をみせる。第五七回では、寺の境内にある芝居の見物席に着いたとき、要は「村の子供たちが駄菓子や蜜柑をたべながら芝居の方はそつち除けに、そこを幼稚園の運動場のやうにして騒いでゐる様子」を目にする。その光景と舞台上の光景が合わさって「何か童話的な單純さと明るさを持つ幻想の世界」のようだと形容する。ここで注意すべきは、「童話的な單純さと明るさ」が眼前の「幼稚園騒ぎ」だけに起因するわけではないことだ。要は見物席周辺にある露店や境内の様子を見ながら「こんなことは幼い時分に人形町の水天宮で七十五座のお神楽を見た以来であると思つたが、この小屋掛けの中の気分はちやうどあれと同じである」と述べる。こうした要の述懐を作者自身に重ね合わせることは容易だが、淡路の様子を述べるときに、自らの思い出や経験に引き付けて称賛している点に注意したい。実際に両者の光景が似ているかは定かではないが、要の中で結合し、要だけがそれらを美しいものとして捉えていることは重要だろう。周囲の光景が要の記憶に集約されて記述されている。

さらに第五九回においては、要らの近くで「子供を抱いたかみさんが、土間の通り路で着物の前を開けさせて、水道の栓を抜いたよな音をさせながら土を掘らせてゐる」場面に遭遇する。食事をしているところなので「老人もこれには参つたといふ顔つき」をするが、要は意に介さない。直後「そののんびりした、ものういやうな、甘いやうな気分」に浸っているのである。淡路行きの道中の要は、

挿絵という体験

自らの世界に没入し、その世界を通して淡路を見つめ、感情を中心化している。このように、あくまで自己の記憶や欲望を中心化して感傷に浸り、その外部を見ることはない。

如上の性質を増幅させるものとして、要の観光客的性質も看過できない。そもそも、要たちが赴いた淡路は昭和初期に観光地化していった場所であり、山口政幸の調査によれば、とくに当時の洲本町は「刻々と観光化し、産業化されつつある町」であつたという。だが、山口が「町全体を大きく覆っている巨大な「近代」から意識的に視線を遠ざけている」と指摘するように、変貌した洲本町の様子は作中に一切描かれない。これは要の願望の反映といえよう。ジョン・アーリ、ヨナナス・ラースンは観光という営みが観光者の「社会行為とその記号のシステムを前提」⁽²⁷⁾にしている、それに基づいた「まなざし」で対象を認識すると指摘している。まさに要は、観光という営みが不可避的に抱え込む観光客の中心化と対象＝観光地の消費を、紛うことなく体现してしまっている。さらに、第六〇回において美佐子の父が浄瑠璃の人形に不服を言つた際に、要は「もう少し原始的なところがあつてもいい、筈」、「淡路特有の語りかた、といふやうなものはないんでせうか」と返す。オリエンタリズムを多分に含む発言だが、要は自らの欲望を投影した情景を語るだけでなく、「原始的」なものや「淡路特有」なものを求めることで対象を周縁化して消費し、自らの中心化をより強固なものにしているのだ。⁽²⁸⁾こうした要の性質に対し、挿絵はいかなる性質を持つか。例えば、

要の甘美な記憶や願望を表現する挿絵は注目値する。第四九回で「淡いあこがれ」を思い出す場面では、扇形の縁取りに雲のようなものが描かれている〔図11〕。また、第五五回でお久を「永遠女性」と形容した時にも雲のようなものが描かれる〔図12〕。淡路行き以外の場面でも、第一五回の空想する場面や雲の絵柄が描かれるように、雲の絵は要の想像上のものを表すために小出が意識的に描いたものと思われる。これらの挿絵は要の記憶や願望を盛り立てる効果をもつと同時に、それらがすべて要の内面に萌したものに過ぎないということを示し得る。雲の描出は、記述されたことが要の記憶や願望であることを示す符牒になっていて、読者はそれを見れば小説に記された内容が記憶・願望であることを印象強く認識するだろう。記憶・願望の符牒としてだけではなく、要の視点を示す挿絵もある。第五三回の挿絵〔図13〕がその一例である。この回は要の前で美佐子の父がお久の着物の帯を締める内容だが、挿絵では美佐子の父とお久しか描かれていない。つまり、要から見た二人の様子が描かれており、同時にそれは視点が要のものであることを表す。次回の第五四回の挿絵では三人が揃って描かれているため、第五三回の挿絵が二人を見る要の存在を強調していることは明白である。このように、要の視点から描かれた挿絵は、描かれた対象だけでなく、要という視点人物の存在と介在を強調するのだった。

淡路行きの場面では要の記憶や願望を明らかにする挿絵と、要の視点であることを示す挿絵が描かれていた。これらの挿絵は、小説

に記述された内容が、あくまで要というフィルターを通して語られていることを強調するが、それがより直接的に描かれた挿絵もある。例えば、第五九回の挿絵〔図14〕である。先述のように、見物席で幼児が放尿しているところに出くわし、「老人もこれには参つたといふ顔つき」をする場面である。挿絵には、その様子を注視する美佐子の父とお久が描かれている。しかしその横で要は、「ものういやうな、甘いやうな気分」に浸っていて、ひとりだけ別の方向に顔を向けている。要がみずからの感傷的な世界に没入している様子が看取できるだろう。二人の様子と対比して描かれ、要だけが独自の世界にいることを示している。さらに第五〇回の挿絵〔図15〕では、要が二人を少し離れたところから眺める様子が描かれている。第四七回で「要は縁側に座布団を敷いて」とあることから挿絵下部にある座布団に座って談笑していたことがわかるが、ここでは立ち上がり欄干に腰かけ、二人を見つめている。ここまでに欄干に移動した描写はない。やはり、要はあくまで視線を投げかける人間として、二人から離れた存在として示されている。

みてきたように、淡路行きの場面の挿絵は、要の視点の介在を顕在化していた。要が独自の世界に没入していることを示す効果を持つのである。こうした挿絵が小説に並置されたときに生まれる作用はもはや明白だろう。確認したように、淡路行きの場面は、要の甘美な記憶や願望と眼前の光景との接合が頻発し、対象の周縁化とその消費という観光客的性質も多分に包含するものであった。換言す

れば、要に中心化されていく物語が記されていたのである。これに
対し、挿絵は要の視線や没入を積極的に提示していく。それは、記
述される物語があくまでも要の視点からのみ語られた、局所的なも
のでしかないことを顕在化し、提示しているのではないか。要の視
点を明らかにし、その境界を明示することで、要の述懐の中心化を
回避しているのだ。前述の通り、小出の挿絵は物語の外部を描く脱
中心化的な挿絵であったが、ここでの挿絵も同様の効果を持つ。要
の視線の介入を明らかにする挿絵は、要の感傷を相対化しそれが感
傷に過ぎないことを示す。脱中心的な挿絵が要の中心化された物語
に並置されることで、物語の外部が示され続けたといえよう。

五、おわりに

「蓼喰ふ虫」に付された小出檜重の挿絵は、物語を脱中心化する
性質のものを多く含んでいた。それは、以前の回の内容を延長させ
たものや、当該回に記述されていない外縁を描いたもの、物語の中
心的でない微細な箇所を拡大して描いたものがあつた。これらの挿
絵は小説に物語の外部を指示するものとして並置され続けてきたの
である。さらに、淡路行きの場面では要の視点を顕在化する挿絵が
描かれ、要の視点に中心化されがちな物語を逸脱させていったのだ。
挿絵が記述された物語の中心を逸脱すること。これは谷崎にとつ
て活字の外部を強く意識させられた体験であつたかもしれない。谷

挿絵という体験

崎は「蓼喰ふ虫」執筆の前後に、装幀に興味を持ち始める。「装幀
漫談」〔『読売新聞』一九三三年六月一六日～同年同月一七日〕では
「近頃では何から何まで人の手を借りず〔略〕自分で一冊の書物を
作り上げるのが此の上もなく楽しみ」だとしていた。「蓼喰ふ虫」
の連載と小出の挿絵は、小説として描かれる物語の外部を示し得る
ものとして——人称操作などでもなく——認識されたのではないだ
ろうか。より正確に言えば、活字の外部が示されたのである。折し
も一九三〇年前後は、出版資本の拡大による活字文化の専制が問題
化された時期でもあつた。⁽³⁰⁾そうした状況のなかでいかに自らの小説
を立ち上げるかという課題への応答が、「蓼喰ふ虫」には垣間見え
るように思われる。谷崎作品の装幀について更なる考究は必須であ
るが、⁽³¹⁾こうした谷崎の変化の契機として、小出檜重とその挿絵の存
在は看過すべきものではない。「蓼喰ふ虫」という作品を谷崎の関
西移住や家庭問題などの諸体験の表出と捉えるだけではなく、「蓼
喰ふ虫」それ自体がひとつの鮮烈な体験だったと考えるべきである。

注

(1) 中村光夫「谷崎潤一郎論」〔講談社文芸文庫版、二〇一五年八月〕一七
四頁

(2) 松本清張「潤一郎と春夫」〔『昭和史発掘3』文芸春秋、一九六五年一二
月〕、たつみ都志「『蓼喰ふ虫』考——「人形」の形象について——」〔『谷
崎潤一郎・関西』の衝撃』和泉書院、一九九二年一月〕など。

(3) 宮城達郎「蓼喰ふ虫」の世界と構造〔『国語と国文学』第四四卷一—号、



图 5

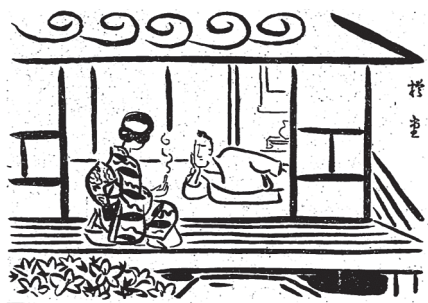


图 1

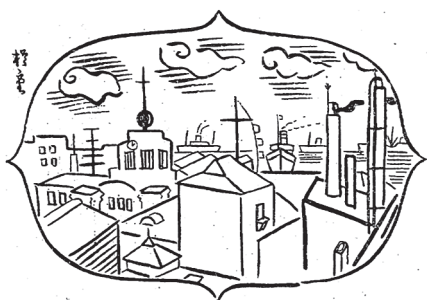


图 6



图 2

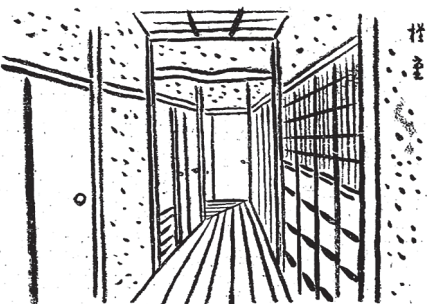


图 7



图 3

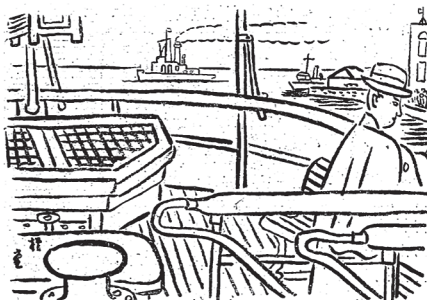


图 8

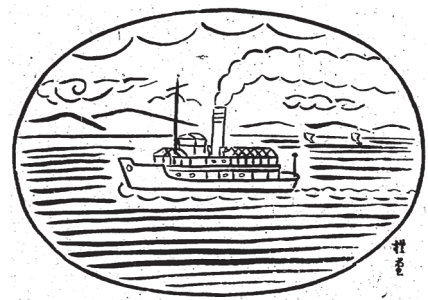


图 4

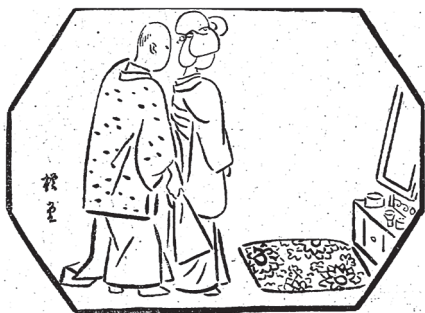


図13

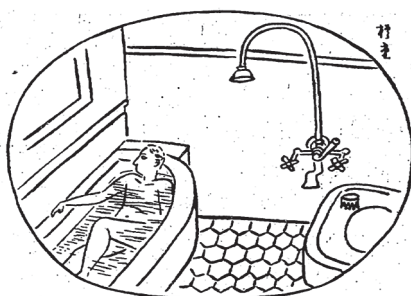


図9



図14



図10



図15

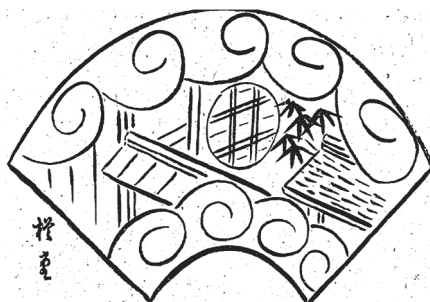


図11

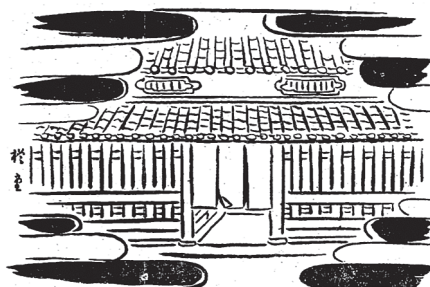


図12

一九六七年十一月、清水良典「神の巫女——谷崎潤一郎（松子サイクル）の変身——」（『佐藤泰正編『文学における変身』笠間書院、一九九二年二月）など。

(4) 佐伯彰一『物語芸術論』（講談社、一九七九年八月）、佐藤淳一「谷崎潤一郎（芸）の思想——『蓼喰ふ虫』と『芸』について」（『国語と国文学』八五巻二号、二〇〇八年二月）、千葉俊二「女房のふところ」（『千葉俊二』谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム 小沢書店、一九九四年六月所収）など。

(5) 小出龍太郎「谷崎潤一郎『蓼喰ふ虫』の構造」および「『蓼喰ふ虫』と小出家」（共に小出龍太郎編『小出檜重と谷崎潤一郎 小説「蓼喰ふ虫」の真相』春風社、二〇〇六年一月所収）に詳しい。

(6) 谷崎は一九二七年に芥川龍之介と「小説の筋」論争を交わし、「構造的美観」を称揚した。これについて後年の谷崎は、「書いてゐるうちに自然と筋が出来上つて行く」（『雪後庵夜話』（『中央公論』一九六三年六月））ことを理想としていたと述べる。中村ともえ「小説に筋をもたらすこと——谷崎潤一郎『刺青』から『蓼喰ふ虫』まで——」（『国語と国文学』八二巻九号、二〇〇五年九月）では「小説の筋は（略）それ自身で自立的に展開していくことを期待されている」とされ、「蓼喰ふ虫」がその課題の「一定の解決」であったとされる。これも自己目的化した小説技術への對抗の一種と考えられるだろう。

(7) 「細雪」回顧」は『作品』二二号（一九四八年一月）に「細雪」その他」

(8) 明里千章「（気分）を写す 蓼喰ふ虫」（『谷崎潤一郎 自己劇化の文学』和泉書院、二〇〇一年六月）における詳細な整理が示す通り、「蓼喰ふ虫」は休載が著しく多い。こうした事情は「蓼喰ふ虫」が連載中に様々な転換や変更を行っていることの証左になるだろう。また、明里は同論で「作者自身の生活を支配する（気分）を構想や筋より優先させ」た「出たとこ勝負」の実験であったとしている。

(9) 匠秀夫「小出檜重——その日本的伝統と近代性」（『美術手帳』三二九号、

一九六九年十一月）、津田奈葉絵「小出檜重と阪神間モダニズム」（『表現文化研究』八巻二号、二〇〇九年三月）など。

(10) 小出檜重宇野浩二宛書簡一九二八年一月二五日（『開館十周年記念 小出檜重の素描 小出檜重と谷崎潤一郎——『蓼喰ふ虫』の世界——』芦屋市谷崎潤一郎記念館、二〇〇〇年九月所収）に「谷崎氏のもの、挿絵をかく事は／＼（改行を示す、以下同）大分以前より交渉ありました」とある。また、谷崎自身も「谷崎文学の周辺 挿画の思い出」（『日本の文学23 谷崎潤一郎集（二）』中央公論社、一九六四年二月）における円地文子との対談で、自ら挿絵を依頼したことを語っている。挿絵についての谷崎側からの注文は数少ないが、例えば第六八回では「西蔵風の／＼観音さまを画いて頂く／＼と大へんいいと思ひます」という指示がされている（谷崎潤一郎 小出檜重宛書簡一九二九年四月二六日（前掲『開館十周年記念 小出檜重の素描 小出檜重と谷崎潤一郎——『蓼喰ふ虫』の世界——』所収））。

(11) 日高佳紀「狂気」への回路——谷崎潤一郎「黒白」の読者と挿絵——（『奈良教育大国文 教育と研究』三八号、二〇一五年三月）

(12) 實方明日香「谷崎潤一郎『蓼喰ふ虫』——新聞小説における挿絵の問題——」（『清泉語文』二二号、二〇一〇年三月）では、カラージュの手法で作成された挿絵が美佐子の愛人・阿曾の登場場面に頻出することを指摘し、それらの挿絵を、阿曾を「幻想的に表現するための手助け」としている。

(13) 佐藤淳一「まなざしの生成——『蓼喰ふ虫』の表現をめぐる（一）——」（『和洋国文研究』四九号、二〇一四年三月）および「重なり合う形象——『蓼喰ふ虫』の表現をめぐる（二）——」（『和洋国文研究』五〇号、二〇一五年三月）では、単行本等の挿絵を複合的に検証している。たつみ都志「『蓼喰ふ虫』成立事情——七十八回の改稿の動機と意味——」（『武庫川国文』六一号、二〇〇三年三月）では「谷崎は檜重から（略）さまざまな啓示を受けて小説を書きすすめることが出来た」とする。本稿の問題意識はこの主張と共通している。しかし、同論は第一回の挿絵と第五二回挿絵の共通性から、谷崎が第一回の挿絵に影響を受けて第五二回を執筆し

たとするものの、この考察は局所的なものであって、連載中の影響関係の論証には至っていない。また、単行本化するために送られてきた第二回の挿絵を谷崎が見て、七八回以降のプロットを思いついたとするが、ここもやはり局所的な指摘に留まっている。

- (14) 佐藤前掲論文「まなざしの生成——『蓼喰う虫』の表現をめぐって(1)——」
- (15) 明里千章「蓼喰ふ虫」挿絵の方法」〔前掲「小出橋重と谷崎潤一郎 小説『蓼喰ふ虫』の真相』」
- (16) 同右
- (17) 伊藤整「谷崎潤一郎全集」解説」〔「谷崎潤一郎の文学」中央公論社、一九七〇年七月所収〕
- (18) 松本清張前掲「潤一郎と春夫」
- (19) 藤田修一「蓼喰ふ虫」論——主人公の姿勢を軸に——」〔「駿河台大学論叢」四号、一九九〇年十一月〕
- (20) 明里前掲論文「(気分)を写す 蓼喰ふ虫」
- (21) 谷崎潤一郎小出橋重宛書簡一九二九年五月二五日〔前掲「開館十周年記念 小出橋重の素描 小出橋重と谷崎潤一郎——『蓼喰ふ虫』の世界——」所収〕によれば、「もう一度／七十八回から書き直します」とあり、挿絵についても「これから小出さんに相談をし、／書き直すなら直しても／らつて」と記されている。
- (22) たつみ前掲論文「『蓼喰ふ虫』成立事情——七十八回の改稿の動機と意味——」
- (23) 荒川朋子「蓼喰ふ虫」執筆状況と挿絵をめぐって」〔前掲「小出橋重と谷崎潤一郎 小説『蓼喰ふ虫』の真相』所収〕
- (24) 宮内淳子「『お伽噺の国』への通路——『蓼喰ふ虫』をめぐって——」〔「淵叢」六号、淵叢の会、一九九七年三月〕
- (25) 五味潤典嗣「言葉を食べる——谷崎潤一郎、一九二〇—一九三二」〔世織書房、二〇〇九年二月〕二〇二頁
- (26) 山口政幸「『蓼喰ふ虫』論のためのノート(Ⅱ)——洲本町の中の谷崎

挿絵という体験

潤一郎——」〔「専修国文」六七号、二〇〇〇年九月〕

- (27) ジョン・アーリ、ヨナス・ラースン著、加太宏邦訳『観光のまなざし〔増補改訂版〕』〔法政大学出版局、二〇一五年二月〕五頁

- (28) グレゴリー・ケズナジャット「谷崎潤一郎『蓼喰ふ虫』におけるオリエンタリズム——「日本回帰」を再考して——」〔「同志社国文学」七十七号、二〇一二年二月〕は作中にみられる「オリエンタリズムの言説」について、「西洋化」された要と美佐子（そしてある程度美佐子の父）の、関西に見られる「伝統的な日本」への眼差しがこの言説に染まっているのは明らか」としている。

- (29) アーリ、ラースン前掲書において観光が「記号の集積」〔八頁〕と定義されている。それは「観光者が、パリでキスをしているカップルを見た場合、そのまなざしに捕らえられたものは「永遠のロマンティックなパリ」となる」状態である。要が周囲の風景を中心化することと同様であろう。

- (30) 紅野謙介『書物の近代』〔ちくま学芸文庫版、二〇一一年三月〕では「商品化され画一化される書物の状況に抵抗するべく、一九三〇年前後が新たな書物論の時代となる」〔一八二頁〕としている。

- (31) 「蓼喰ふ虫」の場合、改造社刊（一九二九年一月）の単行本は小出が装幀を担当している。詳しくは佐藤前掲論文「まなざしの生成——『蓼喰う虫』の表現をめぐって(1)——」を参照。

※「蓼喰ふ虫」は本稿の趣旨に基づき、初出紙（『東京日日新聞』）から引用した。小出橋重の挿絵も同様である。その他谷崎潤一郎の作品は『谷崎潤一郎全集』（中央公論社、二〇一五年五月—二〇一七年六月）から引用した。その他の文章については、旧字は適宜新字に改め、ルビは省略した。