

谷崎潤一郎と北野恒富

——新聞小説『乱菊物語』の側面——

一 はじめに

谷崎潤一郎『乱菊物語』(大阪朝日新聞)夕刊、一九三〇年三月一八日～九月五日／「東京朝日新聞」夕刊、同年月日～九月六日)は今日では省みられることの少ない作品である。そのわけは、主に二点に収斂されるだろう。室の津を中心とする播州、瀬戸内海の小島や、京都といったような壮大な空間的スケールに登場人物が点綴され展開する『乱菊物語』は、明確な大団円を迎えることなく中断された。海龍王を名乗る若武者、かげろふという室の港の女主人と海賊たちとの関係、上総介が掃部助に奪われた胡蝶を取り戻そうと決起した顛末など、張られた伏線は回収されることなく放置され、大味な作品に終始してしまった感が否めない。伊藤整や濫澤龍彦⁽¹⁾らによる好意的な言もいくつかみられるが、これまで日夏耿之介が難じたような、文体や作品の「破綻」⁽³⁾が問題視されてきた傾向にある。

西村 こと

前年に発表された『蓼喰ふ蟲』(一九二九)や翌年の『吉野葛』(一九三一)、『盲目物語』(一九三二)と比較して、作品としての完成度は高くないという見方が前提となってきたのだ。しかし篠永佳代子が論じたように⁽⁴⁾、『乱菊物語』は『吉野葛』、『盲目物語』、『蘆刈』(一九三二)、『春琴抄』(一九三三)、『少将滋幹の母』(一九四九～五〇)など谷崎の後の代表的作品につづくモチーフやテーマを胚胎している作品であり、今もなお取り上げられる価値があるだろう。

本作品を谷崎の他作品と同様に語ることが阻む次の要因は、その『大衆文学』性である。従来の研究では『大衆文学の流行について』(一九三〇)や『直木君の歴史小説について』(一九三三)に代表されるような、谷崎の大衆文学についての言が検討され、彼が描く理想像としての「大衆文学」をどの程度『乱菊物語』が体現していたかが論じられてきた⁽⁵⁾。同時代評で「夕刊向き」でない⁽⁶⁾とされていたことを重視し、『乱菊物語』と新聞紙メディアの関りを分析するものも多い。特に服部宏昭は、剣劇の要素がないことや物語の起伏が

少ないことなど、同時代の大衆文学的常識に合致しなかったがために『乱菊物語』が失敗作となってしまったと結論付けている。⁽⁷⁾

しかし新聞メディアと『乱菊物語』をめぐる考察は蓄積された一方で、新聞連載小説にはつきものの挿絵については言及がない。挿絵を担当したのは大阪で活躍した絵師、北野恒富である。新聞小説としての『乱菊物語』を取り上げる場合、小説テキストと一体化して読者の前に現れていた挿絵についても言及される余地があるはずだ。だがこれまで谷崎潤一郎研究では恒富に殆ど重きをおかれることはなく、言及されたとしても僅かに谷崎潤一郎と根津松子（後の谷崎夫人）との関りのなかで彼を語るに終始していた。谷崎潤一郎作品の挿絵を担当した画家として、『蓼喰ふ虫』（一九二八〜九）の小出楯重や『瘋癲老人日記』（一九六一〜二）の棟方志功はとりあげられることがあるが、北野恒富にはほとんど焦点があてられてこなかったのである。

昭和初年の谷崎潤一郎は、白人礼賛的「西洋」観を反映した大正期の作風から、古典籍を基調にした日本の伝統的な美を中心的に描いた昭和期の作風に至る転換期にあった。その転換は関東大震災を受けて谷崎が関西に移住し、関西の風土を通じて日本伝統美を発見したことでもたらされた、と語られることが多い。⁽⁸⁾だが論者はその思想的転換を谷崎個人によって達成されたものとするのではなく、彼が阪神間に移住したことで築いた関西の芸術家らとの関りのなかで捉えたい。変遷の過程において発表された『乱菊物語』を取り上

げ、そこでの谷崎潤一郎と北野恒富の協働を問題にする本論はその端緒である。両者を繋いだ朝日新聞社を補助線とし、それぞれが『乱菊物語』に携わることになった経緯について考察した上で、実際の作品と挿絵の分析にうつる。

二 朝日新聞社の思惑

これまで谷崎の大衆文学観が議論されてきた一方で、安田孝は『乱菊物語』を「大衆文芸」としたのは、「谷崎ではなく、朝日新聞社の関係者であった」という。⁽⁹⁾ほかに安田は、作品執筆は借金返済のためであり、『乱菊物語』が谷崎の純粋な芸術的感興のみによって書かれたわけではなかったことも示唆している。作品の「大衆性」は、谷崎以上に朝日新聞社が戦略的に打ち出したものだったことは、連載に先だって掲載された、いくつかの記事からも伺える。「本紙を飾る六大名篇 新聞小説界空前の盛観 菊池、里見、志賀、佐藤、山本五大家が執筆 谷崎潤一郎氏初めての大衆小説」という記事では菊池寛、里見弴、志賀直哉、佐藤春夫、山本有三の中でも特に谷崎がピックアップされ、「谷崎潤一郎氏が本紙夕刊に大衆小説を連続執筆するといふことである」と予告された（「大阪朝日新聞」、一九二九年四月二二日）。「始めて大衆ものに筆を染める谷崎氏は（…）」（「大阪朝日新聞」、一九三〇年二月一八日）、「この小説は氏が始めて筆をとった大衆読物で（…）」（「大阪朝日新聞」、一九三

○年三月一三日）や「これまで大衆文芸には筆を染めなかつたこの不可思議なる大天才の新しい企図」（『大阪朝日新聞』、一九三〇年三月一五日）のように、その後の記事でも、文壇で既にその名を確立していたあの谷崎潤一郎が、「大衆小説」、「大衆読物」、「大衆文芸」を書くという点が読者に強調されたのである。

谷崎と「朝日新聞」の関りは『乱菊物語』以前からあった。「大阪朝日新聞」には夕刊上で『美食倶楽部』（一九一九）、朝刊で『痴人の愛』（一九二四）を連載している。また大阪と東京の両「朝日新聞」に掲載された作品は、『肉塊』（一九二三）、そして『黒白』（一九二八）がある。それらのいずれもが、モダンな感覚を強く打ち出した現代ものであった。大正年間の谷崎は広義の悪魔主義を反映した作品を「朝日新聞」に寄せていたといえる。それを踏まえると、室町時代末期を舞台とした『乱菊物語』はやはり異色作であった。

朝日新聞社は一九二七年四月一日に新たに小説委員会を設け、新聞掲載小説の採否を委員会内で協議決定する制度を新たに始めている。それ以前には慣例として社会部長が主として採否を決し、他の社員が適宜参加する形がとられていたが、その体制が大幅に改変されたのである。これは「小説の社会的感化影響のますます重大となつたがため」^⑩と説明されているが、実際には、連載小説に対して行われた内務省の検閲をはじめとする外部の圧力を意識してのことだろう。社会部長ひとりが決定するのではなく、複人数で多角的にチェックし作品や作家を選択する形式をとれば、それらの圧力に柔

軟に対応できるようになる。

つまり、『乱菊物語』の連載企画にゴー・サインを出したのは小説委員会と推察される。しかし内容の煽情性ゆえに連載中断の憂き目にあった『痴人の愛』を代表に、これまで「朝日新聞」に寄せられた谷崎作品にみとめられた過激性は、委員会には懸念点となつたにちがいない。その懸念を少しでも解消するため、舞台を現代ではなく過去の時代にとる「大衆小説」の枠組みで谷崎に書かせれば、たとえ谷崎好みの場面展開がなされたとしても問題はないのでは、と考えたのではないか。

慎重にならなければならぬ事情が朝日新聞社側にもあった。『乱菊物語』の連載前後に紙上に現れた細田民樹『真理の春』と山本有三『風』が、特に世間の耳目を集めるような内容だったのである。前者はロシア帰りの人物を下宿させたことで特高警察に捕まったサラリーマンが主人公で、東京電燈（現在の東京電力）の経営破綻をきっかけに起きた同時代の電力騒動を中心とする暴露小説であり、連載打ち切りとなつた。^⑪後者は同時代のプロレタリア運動をリアルな筆致で描いた意欲作で、話の中に日本軍内部の暴力描写が含まれたために、社は伏字処理あるいは内容の削除といった形での対応を迫られた。^⑫内務省や軍部の圧力が増し新聞連載小説がたびたび問題視されることが多くなつた時勢下で、朝日新聞社と谷崎自身を守るために、これまで過激な作品を寄せ続けていた彼の新作をより安全と思われる方向性へ導く必要があつたのだろう。

『乱菊物語』が「大衆性」を伴って誕生したのには、既述のような身もふたもない事情があった可能性が高い。しかし一方で、新聞読者に対するアピールとして「大衆性」というキーワードを朝日新聞社が意識的に使っていたのも事実である。読者の支持をあつめた成功例として社が意識していたと思われる作品に、中里介山『大菩薩峠』がたびたび挙げられてきた。⁽¹³⁾『大菩薩峠』は一九一三年から『都新聞』などで長期連載されていたが、特に一九二五年から一九二八年にかけては「大阪毎日新聞」と「東京日日新聞」に掲載されており、当時一大センセーションを巻き起こしていた。谷崎自身も「大阪毎日新聞」に連載が開始されたことをきっかけに、単行本を取り寄せて前の方から通読したという。⁽¹⁴⁾とりわけ「大阪毎日」と「東京日日」が成功したのには、石井鶴三による挿絵によるところが大きい。小野賢一郎は「石井鶴三に「大菩薩峠」の挿絵を描かせるについては新聞社として一種の冒険だった」と回顧し、「その前に石井氏はハイカラ物は描いてゐられたけれど丁髷物はなかつたやうに思ふ。石井氏が「大菩薩峠」の挿絵に成功されたことは余りに有名である。」と述べている。⁽¹⁵⁾石井鶴三は彫刻界と洋画畑の、当時まだ若い画家であつたため、幕末を舞台とする『大菩薩峠』の挿絵を担当するのは異例の抜擢であつた。石井自身も仕事を受けるか悩んだが断りきれずに大急ぎで考証作業にあたつたと回想している。⁽¹⁶⁾彼の仕事が如何に大きな反響をもたらしたかは、「大菩薩峠」の挿画に至ると素晴らしいもので、特異な作家の心境と、画家の心境とがピ

タリと合致し、そしてそれが芸術味豊かな筆致で、然も最も効果的に取り扱はれて居る⁽¹⁷⁾」という熱烈な評からも推して知ることができ。石井の挿絵は、小説を主とし挿絵を従とする明治から大正にかけての認識を変え、挿画の地位向上を促す要因ともなつた。早くも一九二八年には「新聞小説の挿画を、絵職人の手間稼ぎに過ぎない程度のもの、芸術的価値なきものと卑しめた時代もあつたが、新聞における続きもの、地位が重要視されて来ると共に、その続きもの、効果を助ける挿画が重い役割を持つこととなり」、一流の画家が進んで仕事をてがけるようになったこと、「就中、石井鶴三氏の『大菩薩峠』は挿画芸術の価値を確立したものであつたことが指摘されている。⁽¹⁸⁾一九三四年に石井が出版した挿画集の著作権をめぐって中里介山が訴訟をおこした「挿画事件」はよく知られているが、その以前から、新聞連載小説と挿絵はそれぞれ別個の芸術として相助け合うもの、という価値観が生まれていたのだ。谷崎が「大阪毎日新聞」と「東京日日新聞」で連載していた『蓼喰ふ蟲』に寄せられた小出檣重の挿絵に対し、「あの作品の出来栄えは檣重君に負うところが少くない⁽¹⁹⁾」と述懐したなかにも、一九二〇年代末のこうした機運が反映されているようにみえる。

斯くの時代背景において「毎日新聞」に対抗するため、『乱菊物語』の挿絵を担当するに相応しい画家として白羽の矢が立った人物こそが、北野恒富であつた。

三 谷崎潤一郎と北野恒富の協働

(…) 来る十八日の夕刊紙上より谷崎氏の「乱菊物語」を掲載する。作者谷崎については文壇のもつとも偉大なる存在であることは今更申すまでもなく、しかも今回の作は従来の大衆作家の未だ手のそめなかつた時代、人物を縦横に描破した、すこぶる異色あるもので、奔放怪奇を極めること、作者の言葉でも十分に解る。さしゑの北野氏は院展の同人で美人画家としてつとに令名がある。作家と相俟つて読者の期待に反かないことを信じ得る。

〔東京朝日新聞〕夕刊一九三〇年三月一四日、「大阪朝日新聞」夕刊一九三〇年三月一五日）

右は『乱菊物語』の連載数日前に大阪東京両「朝日新聞」に掲載された、大型の連載予告である。「文壇のもつとも偉大なる存在」である谷崎が「大衆作家」的な作品、それも従来なかつたような作品を書くことの異色さを強調しているのは、既に引用した他の『乱菊物語』予告記事と同様だ。しかしここで注目したいのは、挿絵を担当する北野恒富にも言及されている点である。恒富は「院展の同人で美人画家としてつとに令名がある」と紹介され、「作家と相俟つて読者の期待に反かないこと」が期待されていた。また連載の前

年の大阪朝日新聞朝刊でも、谷崎と恒富の顔写真が並べて掲載され、恒富に關し「院展の驍將にして屈指の美人画家」、「小説の挿絵壇には容易に引つ張り出すことのできぬ超弩級の存在」とのふれこみが確認できる（「新春の二大小説」、一九二九年二月二〇日）。ここにみられるのは、文壇の大家である谷崎潤一郎が赴こうとする大衆小説執筆という冒険に、すでに日本画で地位を確立していた恒富が共に乗り出すという図式である。「大衆小説」の雄であつた中里介山に、彫刻と洋画を専門とする新進の画家である石井鶴三をとりあわせた「毎日新聞」の『大菩薩峠』とは全く別ベクトルのアプローチを朝日新聞社はとつたのだ。

ここで『乱菊物語』の挿絵を担当するまでの恒富について述べたい。一八八〇（明治一三）年に金沢に生まれた恒富は画の勉強のために大阪に移り、没年まで大阪画壇の興隆を支えた。一九二六年の『明治大正文学美術人名辞書』には「氏の人物画は一種独特の趣きあるもので、殊に大阪情趣を写すに妙を得てゐる」と評価されている。⁽²⁰⁾「人物画」、特に女性を描いた画で盛名をあげ、彼の作品は「大阪情趣」を醸し出していると好ましく受け止められてきた。また彼は大きな正年間にデカダンで肉感的な女性を描いた作品を立て続けに発表し画壇の「悪魔派」と呼ばれていたように、絵画と文学で仔細は異なれども、明治末から大正年間の谷崎が「悪魔主義」的であるとされていたのに近い。⁽²¹⁾恒富が昭和初年度には淀君などの歴史的題材を追求していたことも、『盲目物語』を著した谷崎と重なる点である。

しかし、大阪画壇の重鎮としてのみ恒富を捉えては、とりこぼされてしまうものがある。彼が一躍その名を世に示したのは明治三〇年代、新聞絵師としてであった。恒富が師事した稲野年恒は、「いろは新聞」「今日新聞」「絵入自由新聞」「改新新聞」に挿絵を寄せ、「大阪毎日新聞」と「大阪朝日新聞」でも活躍した人物である。年恒門下生は多くが大阪の新聞社に入社し、挿絵の技量を磨いていた。西山純子は「日本画家以前の北野恒富」と題した論考で、大阪新聞社に勤めていた時期の恒富についてとりあげ、「とりわけ三十五年の後半から三十七年の前半にかけては独壇場といつてよく、同時に挿絵を寄せた恒茂や恒秀、恒延―いずれも年恒の弟子である―に比して出色の仕事を残している」と彼の仕事を門下生のそれらのなかでも高く評価している。⁽²²⁾また西山は彼の挿絵についての同時代の評として、渡邊虹衣の「なんといふ活き／＼とした内容のある立派な画だらう」と思つた⁽²³⁾という回想を引用し、恒富の挿絵が好評を博していたことを示した。

恒富が大阪新聞社を退社したのがいつかは定かではない。大正初頭は「大阪新報」が「大阪毎日」と「大阪朝日」との競争に敗れ、発行部数が著しく減少していた時期であると共に、恒富が画壇で認められはじめた期間であるため、それらが恒富を挿絵の仕事から遠ざけたと思われる。そして数年の空白期間をはさみ、朝日新聞社が彼を正式に嘱託雇用したのは、一九一七年の二月二十五日であった。⁽²⁴⁾朝日新聞社が恒富に接近した理由としては、恒富の師である年恒や

その門下生を社員として多く擁していたこと、そして恒富が「大阪新報」で挿絵師として評判をとっていたことが少なからず影響しているであろうが、それとは別に、このときの恒富が既に文展や院展で日本画師としてのキャリアを築き上げたあとであった点が大きかったろう。

というのも、恒富が「大阪朝日新聞」に描いた挿絵には、彼が評判をとった絵の構図やモチーフの転用が認められるのである。初めての仕事である佐藤紅緑『裾野』第二回（「大阪朝日新聞」一九一七年八月二六日）の挿絵には、彼が一九一五年に文展に出品した作品『暖か』を思わせる構図のものがある。また同じく佐藤紅緑による『孔雀草』連載第二回（「大阪朝日新聞」、一九一七年六月二二日）においては、話に全く関係のない飛天が描かれた。飛天というモチーフは、大正初期の恒富が好んで描いたもので、例えば一九一五年に第二回再興院展に出品された『鏡の前』という作品のなかの芸妓の着物にもみえる。概して北野恒富の挿画は作品内容に忠実であるが、これらの物語世界からの逸脱は大阪画壇の重鎮としての恒富をアピールするものと受け取れる。

一九一八年に長田幹彦『不知火』の挿画を担当し、翌年佐藤紅緑『黄金』で弟子の鳥成園と共に仕事をした後、一九三〇年の『乱菊物語』までに彼が挿絵を担当した形跡はない。それでも尚朝日新聞社が恒富の挿絵を高く買っていたであろうことは、「（…）社外からは北野恒富などが、各自特色のある彩管を揮うて、本紙の小説の挿

絵をかいてゐたのは、真に天下の観物と称してよかつた⁽²⁵⁾とあることから伺える。恒富はその時点で五〇歳になろうとしており、芸術上の円熟期にあつた。いわば谷崎潤一郎が朝日新聞社に『乱菊物語』を書くという企画は、恒富にとっては新聞挿絵師としてのカムバックをも意味していたのである。

だが谷崎潤一郎研究の領域では、既述の事情は考察されることがなかった。稲沢秀夫は「北野恒富が『乱菊物語』の挿絵を描くことになったのは根津松子の図らいによるもの⁽²⁶⁾」であつたと、両者の協同はひとえに松子の尽力によつたとしている。荒川明子がまとめたところによれば、松子は恒富から習字を習うなど古くから個人的な親交があり、根津清太郎と結婚した際も恒富が媒酌人を務めたほどに深い関係性を築いていたという。根津清太郎も恒富の画塾を支援し彼の作品を個人的に購入するなどして、財があるうちはパトロンとして援助を惜しまなかつた人物であつた。恒富の息子以悦が「父とは吉井勇先生等と時々一緒になる機会もあり、又奥様の松子夫人が父に絵を習つておられた関係上其後は一層近づきの度を増したようでした⁽²⁸⁾」と証言したことを重視してか、谷崎は松子と出会つてから、彼女をモデルとした恒富の作品に触れたことで関りを深めた、という叙述が受け容れられてきたきらいがある。

松子を介して谷崎が個人的に恒富に話を通した可能性も否定しきれない。しかし既述した新聞絵師としての恒富の技量、彼と朝日新聞社との関りを概観するに、谷崎と肩を並べるに遜色ない芸術家と

して朝日新聞社が受け容れる素地も整つていたといえるのである。

四 コラボレーションの産物としての『乱菊物語』

それでは谷崎潤一郎と北野恒富は、どのように『乱菊物語』の物語世界を二人で作り上げていったのか。既に引用した以悦の回想では当時のことが次のように語られている。

風俗考証などについても参考の古画や絵巻等を積んで夜遅くまで描いていました。新聞小説はどの作家も遅れ勝ちになるものらしいですが、時々先生の都合で原稿が遅れ新聞社を通じて受け取つていては時間的に挿絵が間に合わないことになりますので、先生宅へ父の方から使を出して原稿をいたゞきに行くことが度々あつたようですが、⁽²⁹⁾(…)

『乱菊物語』の仕事は、恒富にとつては新聞挿絵師としての再起を促すものであつたと前節で述べた。その彼が、『乱菊物語』に労力を割くことを惜しまなかつた様が回想から伺える。明尾圭造は恒富の落款の付された『平治物語』と『平治物語六波羅行幸巻』を発見し、それらが昭和四年と大正十一年の復刻卷子であることから、『乱菊物語』連載時にはそれらを用いて考証作業にあたっていたのではと推測している⁽³⁰⁾。また同じ以悦の回想によれば、恒富は絵巻を

参照しながら、一つの挿絵を描くのに一情景を幾枚も筆写し、その中の一枚を選んで新聞社へ渡していたようだ。

恒富が力をいれて仕事に臨んだ一方で、谷崎の小説は遅れることもあったようである。『蓼喰ふ蟲』の場合でもそうであったが、大正から昭和にかけての谷崎による新聞連載小説は、事前に物語の展開を入念に決定しないままに書かれていることが多い。『乱菊物語』は一九三〇年三月から連載が開始されたのだが、前年十二月三日の恒富宛書簡には「楠氏遺族を主にすることは止め」、「播州皿屋敷即ち御菊伝説を骨子とし八方へ手を広げるつもり」⁽³¹⁾だとある。先行研究でもこの書簡と『乱菊物語』が比較され、時代は室町末期で舞台は「播州一国」をとり、赤松や浦上などの「大名」、「室の遊女」、「海賊」、「家嶋の砦」を描くことは実現されたが、「近江、大和」、「將軍」、「書写山の僧」、「姫路城」は作品に登場することはなかったと指摘されてきた。連載まで数か月の時点では構想は固まっておらず、紙上掲載が始まってからも、どう展開するか明確には分からない『乱菊物語』の世界を谷崎と恒富はともに条件反射的に作り上げていったといえる。

たとえば第二回と第三回の、花漆とかげろふについて語られている紙面をみてみたい。『乱菊物語』は室の津に住まう美しい遊女について語りだすところから始まる。「花漆」と呼ばれる伝説的な遊女が醍醐天皇の時代に現れ、撰集抄や口碑によると「普賢菩薩の化身」であるとすら信じられていたのだ、と語りは物語ってゆく。こ

の内容を受け恒富は、光背をいただいて白象に乗り、豪華な衣装に身を包んだ美人の図（図1）を描いた。これは謡曲「江口」を下敷きにした普賢菩薩像によく見られる構図であり、仏であることは頭部につけられた蓮の花の飾りと、背後からのぞく蓮の蕾からも知られる。また、花漆と思われる顔は鉤鼻で細い目の古典的な顔立ちで描写されている。

続く第三回は、「昔の室君」すなわち花漆の「再来」とされる、かげろふについて語られる回である。かげろふは明の商人に体を任せるに際し、過去に花漆が四寸四分四方の函の中へ収まる八畳吊りの蚊帳を贈られたことを引き合いに出し、「花漆に負けないやうな寶」つまり二寸二分四方の函の中へ収まる十六畳吊りの蚊帳を求めている。恒富が描いた挿絵は、右手で頬杖をつき左手を顎の下にあてがい、心もち顔を俯けた女の図（図2）だ。簡略な着物を身に着けたこちらはかげろふだと思われる。第二回の挿絵と比較すれば、前者

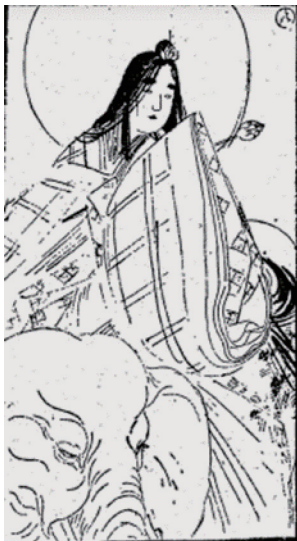


図1 連載第2回

には超人的な女性美が表現されているのに対し、後者は生身の女性らしさが前面におしだされている。この時点では花漆とかげろふは描き分けられていたといえよう。

だが第八三回の小五月の祭礼の場面では、かげろふの表象は一変する。七年に一度のその祭りで、かげろふは二人の腰元を連れ、古の花漆の姿に扮して室の津の町を練り歩く。二人の美女らは正装し厚化粧をして顔をそろえると、「めい／＼の個性的な「美」が目立たぬ代りに、そこに一種の、重ね写真に似た典型的な美女の輪郭」、いいかえれば「南国の日本人に共通な、ある理想的な淡麗な容貌」が現れたと語られる。その中心にある花漆の顔も「個性の輝きは認められない」ものの、十二人の「理想的な美」が「一身に具現して、一段と高められ、引き締められ、純潔にされ、典型的なもの、粋が凝つていると云ふべき」壮観を呈す。恒富の描くかげろふは、第二回の花漆の顔に近い超人的な無表情で、行列の先頭を歩ん

図2 連載第3回



でいる（図3）。しかし祭礼を終え儀礼の装束を解いた連載第九三回の挿絵のかげろふも、遊女としての立場に戻ってもなお、太い眉に鉤鼻、おちよほ口に代表される典型的な顔立ちで表象されているのだ（図4）。第三回のかげろふと共通するのは髪をわずかに耳にかけた髪型くらいであろうか。なお、芦屋市谷崎潤一郎記念館には図3の別バージョンともいえるべき原画が保存されており、そのかげろふは目を開き、少しく笑んでいるように描かれている（参考図1参照）ことも付言しておく。そのようなかげろふ像ではなく、図3のものを最終的に選択したことが伺え、そこに恒富の意図を見て取るのは妥当性がある。小説テキストが「典型的」かつ「理想的」

図3 連載第83回



図4 連載第93回



な女性美のありようを発見したとき、挿絵のかげろふは花漆のような表情に近づいていくのである。

また、後に登場する上総介の妾であり想い人の胡蝶が、かげろふ同様に個性のない顔立ちで描かれている点も見逃せない(図5)。

彼女の容貌はテキストでは「室の館のかげろふも美しいには美しいが、優しさ、弱弱しさ、露にも堪へぬ細々とした清らかな風情は、此の女に及ぶべくもない」とされ、「かげろふを彌生の春の櫻とすれば、これは正しく霜のあしたの梅の花である」と、かげろふとは差別化されていた。それにもかかわらず、恒富は一見したところ胡蝶とかげろふを判別不可能なまでに「典型的」な表情で描いている。かげろふは軽く髪を耳にかけ、胡蝶はすべらかにしている、という箇所だけが僅かな違いである。



図5 連載第127回

しかし、この美女らの曖昧な描き分けは決して恒富の技量不足によるものではない。というのも、美女以外の女性には違ったアプローチがとられているためである。例えばあまり美しくないといわれる上総介の正室は、連載序盤の第一五回では王朝の姫君を彷彿とさせるボーリングで描かれていた(図6)が、終

盤第一二五回では開かれた目に両の拳を胸と腰のあたりに置き、表情と動作が伺えるイメージに置き換えられている(図7)。また「ひどい醜婦」とされる上総介の義母は、鼻と口の間の人中やほうれい線が深く、瞼がくぼんだりアリスティックな筆致で描かれた(図8)。連載が進むにつれ彼の挿絵からは、美しい女性を無個性で「典型的」に描こうとする意識が看取されるようになる。これは谷崎が『乱菊物語』で展開した美学を恒富なりに具現化した、一つの協働の在り様だと評価できるだろう。

谷崎が描いた女性を恒富がどのようにヴィジュアル化したかに

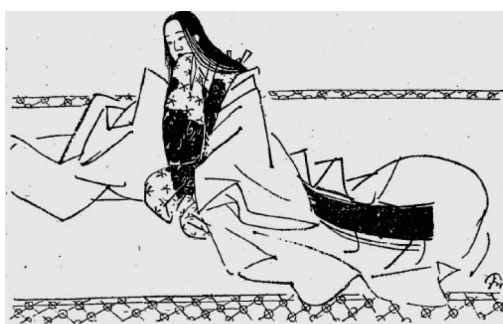


図6 連載第15回



図7 連載第125回



図8 連載第134回

着目して述べてきたが、これは谷崎が女性美を描くに飽くことのない作家であったこと、恒富が女性性の画を得意とした絵師であったことのみに起因しない。先行研究では、たびたび『乱菊物語』の中心点が美女に置かれていると指摘されてきた。

石内徹は『刺青』、『お国と五平』、『痴人の愛』に通底していた「女性拝跪」の姿勢が『乱菊物語』においても一貫しているとし、勧善懲悪のロジックを作品に導入する大衆小説作家とは異なった、「芸術と倫理とを別次元にとらえるという建前」が看取されるところとしてい⁽³²⁾る。宮内淳子も魅力的な登場人物や波乱万丈の筋立てには事欠かないが、「しかしそれら多彩な人物たちも、「封建的ロマン主義」ではなく美女を中心に動いて行く」と作品の性質を分析した⁽³³⁾。もちろん当時の大衆小説には一般に恋愛の要素も含まれたが、それらは基本的に敵討ちや勧善懲悪を主とする物語の主筋に対しての添え物であった。『乱菊物語』の如くに、かげろふを手に入れることや上総介と掃部助の妾探しを物語の駆動力とする作品は珍しい。更にいえば、『乱菊物語』を支えるのはメロドラマ調に男と女が惹かれ合う

いわゆる「恋愛」ではなく、むしろ女を手に入れること、或いはその前段階の「女の顔を見ること」を求め、その過程において享楽を得ようとする姿勢であった。これは石内の指摘した「女性拝跪」とはニュアンスが異なる。美女の前にひれ伏し仰ぐのではなく、隠され包まれた高貴な女性のかんばせを暴きたい、自身の所有物にしたという侵犯者めいた欲望が主体となっているためである。そして女を手に入れるために男らが訴えかける手段は、金銭や物品などであり、そこには何らの精神的交流が入り込む余地はない。それは冒頭の、かげろふを我が物にせんとはるばる明から船を走らせる張恵卿の描写に既に強くうちだされている。「一枚の御簾」に隔てられたかげろふの顔を見るために張は宝物を二度も三度も運んで「かげろふ御前の御簾の前」に盛り、そのたびに「少しづつ、床に垂れてゐた御簾の裾が巻き上げられ」ていく。『乱菊物語』では宝物の価値と美女の価値が同列に扱われているのだ。テクストにもある、「黄金の小函」を「自分の物にすることは、取りも直さずかげろふ御前を自分の物にすることになる」という発想はその究極形だろう。本来主観的な判断によるはずの女性美が、普遍性のある金銭や商品価値と並べられ不可分のものとされることで、恰も美女の価値も普遍的であるかのような錯覚を醸成していくのである。

これは上総介と掃部助の妾探しにもみられる論理であった。上総介の家臣である十郎左衛門と掃部助の家臣の庄右衛門は、それぞれが相手方よりも素晴らしい美女を主君のために探し出そうとする。

「燕」の章で二人は飛鳥井の姫君のいる邸内に招き入れてもらうために金銭や反物を贈り、特に庄右衛門の場合には、取次に五両、さらにもうまた五両を出して次の間、さらに十両包めばお姫様の入浴が覗ける、というように、「現ナマ」の金額が高くなるほどにお姫様との距離が縮まることになっていた。

その緊張感を、恒富は几帳からこぼれるたつぷりとした着物の裾を挿絵とすることで高めていく(図15)。絵でも姫君の姿が描かれることはない。谷崎の綴る小説テクスト同様に、恒富の挿絵は読者を焦らすのである。特に注目したいのは、姫の浴場に庄右衛門が侵入する場面だ。第六二回では、姫の体を洗う侍従の奥にほの白い裸

が透けて見えている(図9)。

しかし続く六三回では湯煙のたちこめる湯殿で侍従の姿さえも臙げになり(図10)、六四回に至ってはその臙げな影が男のものにすり替わっていることが分かる(図11)。男は、同じく湯殿に潜んでいた十郎左衛門である。ここでの恒富の挿絵には登場人物の欲望が忠実にトレースされているとともに、新聞読者をも焦らし、あわや姫の裸がみえるところで肩透かしを食わ



図9 連載第62回



図10 連載第63回

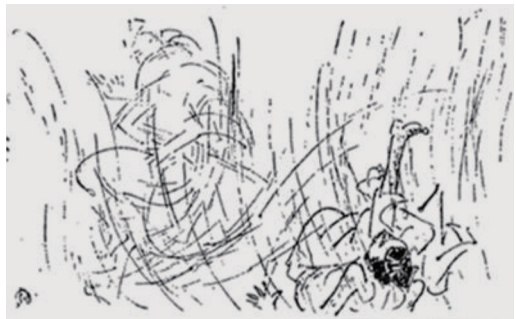


図11 連載第64回

せるスラップスティック漫画のようなシークエンスを形成しているといえる。

このような焦らしは、後の「むしの垂れ衣」でも反復されるものだ。十郎左衛門と庄右衛門は美しい女人を見つけ出すことに成功し、主人のもとに帰る。上総介と掃部助はどちらがより美しいか比較するため、連れて来られた女達を並べて見ようとする。この箇所恒富があてた挿絵は、二人の被衣をかぶった女の後ろ姿だ(図12)。次の回では、胡蝶姫の被り物が強制的にはがされ、蘭たけた顔が現れる。しかし恒富は男の後ろ姿を前景に置き女の姿を隠してしまっている(図13)。さらに次の回はもう一方の姫君である雛鶴姫が、

図12
連載第119回

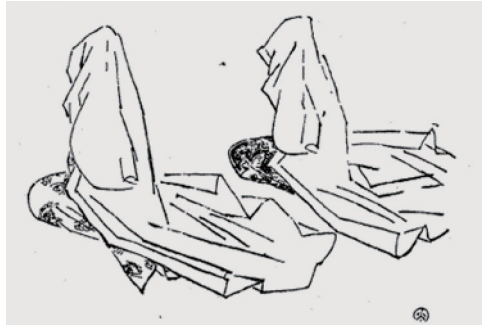


図13
連載第120回



図14
連載第121回



「鼻の頭がちやうど蜂に刺されたやうに大きく赤く膨れ上がっている」滑稽な姿を曝す場面であるが、こちらでも恒富は女の姿を描かず、大きな男の背中の中の陰にその姿を隠してしまっている（図14）。

話のオチである女の顔を「見せない」という選択は不思議なものと思わざるをえない。もちろんこれを新聞読者に対する、「燕」において試みられたと同様の焦らしとすることは可能であるし、挿絵で女の顔を隠すことによって谷崎による描写を浮き立たせているとみることも出来る。だがここに「女の顔を見てしまうということ」に対する絵師の意識を感じるのは穿ちだろうか。

ている。つまりここでは、ひとたび女の顔を見てしまったら、または女を手に入れてしまったら、欲望は完遂され物語は動きを止めるのである。

その陥穽を回避するためには、近づいても辿り着けないような女性表象すなわち欲望する主体の欲望が完遂されないような女性像を編み出さねばならない。谷崎は『乱菊物語』を発表した翌年、『恋愛及び色情』（一九三二）というエッセイで平安朝の恋愛のありようについて触れ、当時の女は「（…）暗い奥の方に、几帳だの御簾だのと云ふ幾重の帷をすゑて、そのかげにひっそり生きてゐた」た

『乱菊物語』では女を手に入れること、或いはその前段階の「女の顔を見ること」を求め、その過程において享樂を得ようとする姿勢が看取されると述べた。それが作品を駆動しているが故に、女を希求することが主な行動信条ではない海龍王を名乗る若武者や、かげろふと裏で繋がる海賊らの物語は委縮し発展されることがなかったのである。しかしその姿勢を主軸に置くことにはある陥穽がはさまれ

図15 連載第54回



図16 連載第128回



め、「男の感覚に触れる女と云ふものは、たゞ衣ずれの音であり、焚きしめた香の匂であり、余程接近したとしても、手さぐりの肌ざわりであり、丈なす髪の瀧津瀬であつたに過ぎな」かつたのではないかと語っている。⁽³⁴⁾「余程近く接近したとしても」明確にはそれとは受け取ることのできない、そのような女性美の形にこの時期の谷崎は開眼し始めているのだ。恒富が『乱菊物語』に添えた、几帳の奥からこぼれる着物の袖の図(図15)や闇のなか行燈の火影の下で黒い髪をうねらせ顔を隠し横臥する美女の絵(図16)は、ここで谷崎が語った美学を先取りするものである。闇の中でその輪郭をなぞ

ることはできるが、決してその全貌は明らかにならない、それら欲望される客体は、それを欲望する主体にとって「永遠性」を獲得したもののとして現れるだろう。

また、『恋愛及び色情』には『蓼喰ふ蟲』の文楽を見ながら主人公の要が「永遠女性」のおもかげに思いを馳せる場面が引用され、「絵巻や浮世絵に描かれてゐる美人」についても論じられている。隆能源氏以下の絵巻物にある美女の顔は「全く個人的特色がなく」、浮世絵についても同じ顔ばかりであるとして、谷崎はこう続けた。

さうしてわれ／＼は、おの／＼の画家が理想として描いた多くの美女の顔立ちから、その孰れにも共通な典型的の「美人」を想像することが出来る。云ふ迄もなく昔の浮世絵の巨匠たちは、モデルに就いて個人的特色を見分ける力がなかつたのでもなく、又それを描き出す技術に欠けてゐたのでもない。恐らく彼らは、さう云ふ個人的色彩を消してしまふ方が、一層美的であり、それが絵かきのたしなみであると信じてゐたのであらう。⁽³⁵⁾

人形浄瑠璃から源氏絵巻、浮世絵へ。女というものは神であるか玩具であるかのいずれかとしながら、玩具的な可憐さのある人形に「日本人の伝統の中にある「永遠女性」のおもかげ」を見出した『蓼喰ふ蟲』の思想が、日本画の中にある「典型的」な美人や、個人的色彩が消された顔立ちを取り込んでさらに深化されている。絵

画的イメージ——が昭和初年の谷崎の女性美学に取り込まれたのには、美女が無個性に見分けがたく描かれた『乱菊物語』における恒富の挿絵が少なからず影響していたと思われる。のちに中央公論社から刊行された単行本『盲目物語』（一九三二）の口絵に恒富の『茶々殿』（一九二二）を採用し、自筆本『あしかり』（一九三二）を出版する際に口絵と挿絵を委ねたのも、『乱菊物語』で恒富が果たした役割を谷崎が十分に認識していたからに他ならない。

五 おわりに

本論ではまず、『乱菊物語』が「大衆小説」として売り出されたのは、谷崎潤一郎の芸術的興味からというよりは朝日新聞社側の事情によった可能性が高いと述べた。朝日新聞社がライヴアルとして意識していたであろう『大菩薩峠』の成功には石井鶴三の挿絵が多大な貢献をしていたことから、『乱菊物語』の挿絵を担当した北野恒富にも社は大いに期待していたと思われる。とりわけ恒富は新聞絵師としてキャリアを築き、朝日新聞社とも大正年間から繋がりがあった人物であった。最後に、恒富の挿絵が谷崎の小説作品とどのように協働したのかを、主に女性表象を検証することで論じた。谷崎潤一郎の思想的転換、すなわち西洋が意識されたモダンでハイカラな大正期の女性像や江戸情趣を含んだ悪女像から、昭和期の古典的で茫とした美女への志向を恒富は方向付けたといえる。

しかし、朝日新聞社が目指した成功を『乱菊物語』がおさめたとは到底いいがたいのも事実である。小説は文壇には殆ど黙殺され、新聞読者にも熱をもって受け容れられることはなかった。恒富の挿絵についても同時代に言及しているものは管見の限り発見できなかった。明治三〇年代に彼が得ていたような反響は本作品から得られなかったと思われる⁽³⁶⁾。

一九五七年に谷崎は棟方志功との対談で、『乱菊物語』の絵に高い評価を与えながらも「だけれどもあれはなにしろほんとうの昔の日本画でしょう。だからいまの人には、もうちょっと新しくないとむかないですよ。」と歯切れ悪く語った⁽³⁷⁾。話を聞く志功も、恒富の絵は「古調」があるところが良いと受けている。恒富の絵は谷崎の芸術観に影響を与えこそすれ、同時代の新聞読者には古く感じられたのではないか。千葉亀雄が整理したように、一九二〇年代後半には「朝日」における年恒一派の画風⁽³⁸⁾は過去のものとなり、石井鶴三や竹久夢二、岩田専太郎など「絶えず、新人が新陳代謝していき」時勢へ移ってしまっていたのである⁽³⁸⁾。

『乱菊物語』は一九四九年に創芸社から単行本として出版されている。新聞連載から殆ど二〇年後のことであった。永らく単行本化がされなかったという事実も、本作品の人氣がそこまで高くなかったことを暗に示している。創芸社が出すことになった具体的な経緯は明らかになっておらず、また稿を改める必要がある。だが単行本化に際して谷崎は恒富の挿絵も含めることを条件に挙げた、とい

う逸話は伝わっている。⁽³⁹⁾朝日新聞社には新聞印刷に用いられた原画は残っておらず、かわりに恒富の書庫から持ち出された原画の中から谷崎が選んだという。それ故か、単行本に収録された原画には、新聞連載時のものと微妙に異なったものが数点みられる。特に、表紙に採用された白象に跨り光背を背負う十二単の女性の図は、新聞連載第二回の花漆の図と近いが別物である。連載時には、女の髪型は髪を結い上げ蓮の花の髪飾りをつけたもので、着物は格子状の柄であったが、表紙の恒富の原画では女は髪をすべらかしにし、着物は無地だ(図17)。後者のほうがよりすっきりとしたデザインであるがゆえに、白象や光背などの普賢菩薩のモチーフと、その中に配された美女が調和しているように思える。たつぷりととられた左袖は大きな蓮の花の蕾のようにも見え、美女が人でもあり仏でもある、



図17 単行本の装画に使用されたと思しき原画
(芦屋市谷崎潤一郎記念館蔵)

そのどちらとも定めがたい存在として立ち現れている。

表紙の装画は作品世界を決定する。こと単行本の装丁にこだわった谷崎が、それに意識的でなかったはずはない。『乱菊物語』の主な達成は、この表紙絵に凝縮されている。辿り着こうとしても辿り着けない貴い女人像を模索する過程で、平安王朝的な夜の闇の中に幻のように浮かび出るような美女、すなわち絵巻物や浮世絵にある如くの日本の「伝統的」な美女の「無個性」な理想美を、谷崎と恒富は協働の果てに作り上げたのである。そしてそれは、盲人が触覚を通してお市の方を語る『盲目物語』と、夢幻的なお遊さまを描き出す『蘆刈』で発展され、『陰翳礼讃』(一九三三〜四)に結晶するので。

注

- (1) 伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(中央公論社、一九七〇年七月、一四三〜四頁)に「もし日本に、『アラビアン・ナイト』のような最も美しい極彩色のロマンティックな物語はないか、と訊ねられることがあれば、私は自分の読んだ限りの現代物や古典全体の中からこの一作を挙げたい、と思う」とある。

- (2) 澁澤龍彦『マルジナリア』(福武書店、一九八三年二月。参照元は福武文庫版(一九八七年一月、二二八頁))には、「谷崎の数多い小説のなかで、(…)いちばん好きなものはなにか、ということになれば、まずもって『乱菊物語』に指を屈したくなる私なのである」とある。

- (3) 日夏耿之介『「乱菊物語」を読む』、『谷崎文学』所収(朝日新聞社、一九五〇年三月)、一二七頁

- (4) 篠永佳代子「谷崎潤一郎と大衆文学——「乱菊物語」を軸として——」、(紅野敏郎『論考谷崎潤一郎』所収、桜楓社、一九八〇年五月)、二三一、五頁
- (5) 前掲伊藤整、前掲篠永論文、日高佳紀『谷崎潤一郎のデイスクール近代読者への接近』第六章「大衆としての読者——「乱菊物語」の方法」(鼎書房、二〇一九年九月)、大村治代「谷崎潤一郎「乱菊物語」に見られる語りの可能性——「活動写真の現在と将来」から「乱菊物語」へ」(『国文学論考』(三四)、一九九八年三月)など。
- (6) 千葉亀雄「大衆文芸の現状と将来」(『新潮』、一九三〇年八月)、また「大衆文壇欄」(『文藝春秋』、一九三〇年七月)には、それぞれ「大衆小説」とつては場違ひ、「『夕刊読物』で無い」とされている。
- (7) 服部宏昭「新聞小説としての「乱菊物語」——不評の理由をめぐって——」、『中京国文学』(二八)、二〇〇九年三月
- (8) たつみ都志「谷崎潤一郎・関西」の衝撃」(和泉書院、一九九二年一月)や、三島佑一「谷崎潤一郎と大阪」(和泉書院、二〇〇三年一月)など。
- (9) 安田孝「『乱菊物語』の裏表」、「神女大國文」(二四)、二〇一三年三月、一〇九頁
- (10) 社史編集室『村山龍平傳』、朝日新聞社、一九五三年十一月、六五五頁
- (11) 一九三〇年に出版された『真理の春』の単行本はベストセラーになり、一九三一年には松竹により映画化されるなど、多大な人気を博した話題作であった。一九四六年に刊行された完全版『真理の春』の単行本には「朝日新聞社の護衛係が数人づ、幾度か拳銃携帯で、街頭の私を守ってくれた」という細田の言があり、社がこの作品を重要視していた様が伺える。
- (12) 『朝日新聞社史 大正・昭和戦前篇』(朝日新聞社、一九九一年一〇月、三五二―三五六頁)に詳しい。
- (13) 前掲服部論、安田論など。
- (14) 谷崎潤一郎『饒舌録』(初出は「改造」、一九二七年であるが、参照元は『谷崎潤一郎全集第二十巻』、一九八二年二月、七四頁)
- (15) 小野賢一郎「挿画漫談」、「美術新論」、一九三二年六月、二四頁
- (16) 石井鶴三「挿絵の思い出」、「日本文学の歴史」月報(一二)、角川書店、一九六八年四月
- (17) 原風生「斎藤五百枝氏の挿画」、「芸術」、一九三六年一〇月、一二頁
- (18) 中島峻三「新聞王国の解剖…現代の秘蔵」、北海出版社、一九二八年一〇月、一四〇頁
- (19) 谷崎潤一郎「『蓼喰ふ虫』を書いたころのこと」、「東京朝日新聞」朝刊、一九五五年二月二五日
- (20) 松本竜之介編『明治大正文学美術人名辞書』、立川文明堂、一九二六年四月、二六四頁
- (21) 京都画壇の人々に恒富が「悪魔派」とであるとされていたことは、小さき魔の子による「北野恒富に物申さん」(出典不明、一九一八年)という文から伺える。また川西由里「北野恒富筆「道行」について」(『待兼山論叢美学篇』(三四)、二〇〇〇年一月、二九頁)には、恒富の作品と谷崎の作品のあいだに「類魔の色を帯びた江戸懐古趣味」が見られると指摘されている。北野恒富研究において、谷崎潤一郎の作品との共通点が語られることは珍しくない。
- (22) 西山純子「日本画家以前の北野恒富」、(北川博子編『没後七〇年北野恒富展 図録』収録、二〇一七年六月、二二頁)
- (23) 渡邊虹衣「版畫時代の恒富君」、「美術と趣味」四巻一号、一九三九年一月、一五頁
- (24) 朝日新聞社史編集室『上野理一伝』巻末「本伝年譜」、朝日新聞社、一九五九年二月
- (25) 鎌田敬四郎編集『五十年の回顧』、朝日新聞社、一九二九年一月、二九二頁
- (26) 稲沢秀夫「秘本 谷崎潤一郎 第三巻」、一九九二年四月、一〇六頁
- (27) 荒川明子「谷崎潤一郎と北野恒富」、橋爪節也監修『北野恒富展二〇〇〇

三年 図録」収録、東京ステーションギャラリーほか編集・発行、二〇〇三年

(39) 同注(28)

(28) 北野以悦「乱菊物語の挿絵について」、『谷崎潤一郎全集』第一八巻付録5、中央公論社、一九五八年三月

(29) 同注(28)

(30) 明尾圭造「博物館コレクションにみる北野恒富旧蔵資料」、「肝陵」(No.9)、二〇〇四年九月

(31) 同注(26) 収録

(32) 石内徹「谷崎潤一郎『乱菊物語』論——軟派の文学としての大衆小説」、「芸術至上主義文芸」(五)、一九七九年一月、二八頁

(33) 宮内淳子「谷崎潤一郎『乱菊物語』論」、「相模国文」(一七)、一九九〇年三月、四一頁

(34) 谷崎潤一郎「恋愛及び色情」(初出は「婦人公論」、一九三二年四月)六月。参照元は「谷崎潤一郎全集 第二十巻」、中央公論社、一九八二年十二月、二六六頁

(35) 同注(34)、二七〇—一頁

(36) 『乱菊物語』以後の谷崎潤一郎と北野恒富については、田中晴子「大阪の新聞連載小説の挿絵について 野田九浦を中心に 北野恒富、矢野橋村」(大阪中之島美術館ほか編『大阪の日本画 図録』、二〇一三年)に、一九三七年に朝日新聞上で連載された谷崎潤一郎「黄菊白菊」の挿絵を恒富が手掛けたとあるが未確認。なお、一九三八年の恒富は挿絵の仕事が「嫌いだ」と語っていたことも紹介されている。

(37) 谷崎潤一郎・棟方志功「対談 版画の道」(初出は「中央公論臨時増刊」、一九五七年五月。参照元は小谷野敦・細江光編『谷崎潤一郎対談集 芸能編』、中央公論社、二〇一四年九月、五五三—四頁)

(38) 千葉亀雄「新聞小説研究」、「日本文学講座 第五巻」収録、一九二七八年。国立国会デジタルアーカイブにて確認 (<https://dlndt.go.jp/pid/1884964/1/6>: 最終ログイン二〇二四年八月二一日)



参考図1 谷崎潤一郎記念館所蔵

※引用にあたり正字や異体字は適宜現行通用の字体に改め、ルビと圏点は省略した。また『乱菊物語』の本文引用は「大阪朝日新聞」に連載されたものによる。なお、本稿はJSPS特別研究員奨励費(課題番号:24K2111)の成果の一部である。調査にご協力いただいた芦屋市谷崎潤一郎記念館には深く御礼申し上げます。