谷崎潤一郎の〈画家小説〉

——『柳湯の事件』をカリエール、甲斐庄楠音から読む——

西元康雅

はじめに

大正七年前後の谷崎潤一郎の小説には、度々洋画家が登場する。具体的な作品名として、『襤褸の光』、『前科者』、『金と銀』、『柳湯の事件』、『富美子の足』、『鮫人』などが挙げられる。以降、谷崎の小説から洋画家は姿を消す。大正七年前後は谷崎の〈画家小説〉の時代と言えるだろう。まずは、〈画家小説〉における洋画家たちを紹介しよう。

『襤褸の光』（「週」大正七・一・五、一二、一九）の青年画家は「二三度、文展や二科会以外の、妙な団体の展覧会へ習作を出品したゞけで此れ迄幾度も大作を描きかけたに拘らず、一つとして完成しなかつた」という。『前科者』（「読売新聞」大正七・二・二一―三・一九）の「己」は、「今から三四年前、己の油絵が始めて文展に出品」したという経歴を持ち、「大雅堂の七人展覧会」へ「静物」を出している。『金と銀』（「黒潮」大正七・五、「中央公論」定期増刊「秘密と開放」号（原題「二人の藝術家の話」）大正七・七）では、フランスから帰朝した洋画家青野と「美術学校時代の彼の旧友」大川が拮抗する。『富美子の足』（「雄弁」大正八・六―七）の宇之吉は「美術学校の学生」であり、「将来洋画家になる事を目的として生きて居る若者」である。加えて、作中時間が大正七年の「春の半ば過ぎ」である『鮫人』（「中央公論」大正九・一、三―五、八―十）の服部は、堕落した生活を送りながらも「自分は洋画家ではあるが芝居の背景を画くのが商売ではない」と言う。

これら大正七年前後の〈画家小説〉に登場する洋画家たちは皆、絵画の芸術性を称揚し、崇高な絵画を制作したいと願っている。だが、彼らの絵の技量を読者は判断することはできない。なぜなら全ての〈画家小説〉においては、描きかけの絵が未完成のまま小説が閉じられるか、作中において描かれた図像が読者に明示されないかの何れかだからである。最も図像へ言及したものが、『金と銀』で

青野の絵を見た大川の心内についての語りである。「「マアタンギイの閨」の画面が、素晴らしい色彩に充ちた大空の虹のやうに、とても自分にはとゞかない虹のやうに、懸つて居るばかりである」、「突きあたりの闇にたゞよう女の顔に恐る恐る視線を向けた。それはカンヴァスの面に画かれたマアタンギイ（引用者注：古来インドで卑賤とされてきた象族の女王）の姿であつたが、どうした加減か栄子が寝ころんで笑つて居るやうに、或る一刹那の間だけ大川には思はれた」と青野の絵は比喩でしか語られない。これでは読者が図像を充分にイメージすることは叶わない。〈画家小説〉では描かれた絵そのものではなく、画家の芸術観やモデルに焦点が当てられて語られているのである。

大正七年、〈画家小説〉と期を同じくして、映画をモチーフとする小説『人面疽』（「新小説」大正七・三）が発表された。『人面疽』では、女優・歌川百合枝が「女主人公」を演じている映画の噂を聞くが、本人には撮影した記憶が無い。百合枝は写真会社に真相を突き止めに行く。するとフィルムには「焼き込み」の「トリック」が出来ない、彼女自身が演じずには作れないはずのシーンがあった。そのシーンについて事務員Hは、「女主人公が腫物に反抗して、その顔を擲らうとすると、顔が彼女の手頸に噛み着いて、右の拇指の根本を、歯と歯の間へ、挟んで放すまいとしてゐるのです。あなたは盛んに、五本の指をもがいて苦しがつて居ます。」と告げるのであった。『人面疽』においてはフィルムの枠に収められた図像が作中で明示され、図像が百合枝に恐怖を抱かせる。図像が作中で担う役割は、映画をモチーフとした小説と〈画家小説〉では異なっているのである。

では一体、どんな絵を〈画家小説〉の画家たちは描いていたのか。なぜ〈画家小説〉は油絵に限定されているのか。なぜ図像そのものが小説で描かれないのか。これらの理由は小説の本文からだけでは充分に理解することはできない。また、これまでの研究でもこの点については触れられてこなかった。よって本稿では谷崎の〈画家小説〉を検討するために実在の画家たちを取り上げる。彼らを参照しつつ〈画家小説〉を読むことが本稿の目的である。とりわけ、『柳湯の事件』に焦点をあて考察する。『柳湯の事件』（「中外」大正七・一〇）の主人公である洋画家「青年K」は銭湯のなかで目の当たりにした情景を「カリエールの絵」に喩えている。「カリエール」を措いて、大正期の谷崎の小説で実在する洋画家の名前が具体的に挙げられることは他にない。「カリエール」を手掛かりに、谷崎の〈画家小説〉を検討していく。

一、断片を描く画家

ウジェーヌ・カリエール（一八四九―一九〇六）は、今でこそ名が忘れ去られつつあるが、十九世紀末のフランスでは「一般大衆からだけではなく、エリートや批評家たちからも等しく激賛されて」[1]

いたという。カリエールは、ロダン、メッソニエらとともに国民美術協会の創立にも携わり、フランス国外の作家の作品を積極的に紹介し、また従来の絵画、彫刻、建築以外に工芸という部門を新設し、工芸の価値を高める役割も果たした[2]フランスの象徴主義的画家である。

　カリエールの絵の特徴は、褐色か赤茶色の単色の濃淡のみで描かれているところにある。この油彩の用い方によって、対象の形態は闇に溶け込み、不明瞭で曖昧模糊とした絵が作り上げられた。一八九四年にカリエールの絵を見た美術批評家・リヒャルド・ムーテルは、「永遠の霧と神秘のもや」に包まれた画中は「ガーゼの膜によって現実からへだてられ、無言で荘重に、やわらかい謎めいた薄明のなかに動いている。形態はことごとく幽明に溶け[3]」ていると表現した。確かに、カリエールの絵は輪郭が捨象されることによって、闇のうえに顔と手だけが浮き上がっているように感じられる（図版1）。

　日本でもカリエールの名は明治末から大正中期にかけて広く知られ、その絵は「美術新報」、「白樺」、「光風」などの誌上で何度も掲載された[4]。とりわけ「美術新報」は大正四年四月号までに十二点の絵を掲載した。「カリエールをいたむ」（野外忙人）と題した追悼文を明治三十九年八月、九月号の「美術新報」は、紙面を大きく割き、二度に分けて掲載する。この記事からカリエールの絵の日本での受容のされ方が見えてくる。

図版1　ウジェーヌ・カリエール『母と子』

　　ユージエン・カリエール、此名は霧からでも出来たかと思はるるやうな、青白い、光のある顔、深く凹んで人並みならぬ眼、白うして幽霊の夫かと思はるやうな手をもつた、生気に充ち苦悶に満つた姿の、暗い衣を着けて居るのを想ひ出さしめる[5]。

　フランスだけでなく、日本でもカリエールの絵は「霧」に喩えられていたのである。森田亀之輔もまた、「カリエールの絵は画面全体に灰色の霧が懸かつて居る様な感じがあつて、其霧は時に濃く、時に淡いことがあるが、描かれた人物は皆、此霧の中に—此夢の中に動いている[6]」と評している。続けて森田は「霧」について、「日本の皮肉屋なら、カリエールは銭湯へ行つて写生したんだろうなど〻言ふかも知れない」と形容している点がたいへんに興味深い。『柳湯の事件』の青年が「カリエール」の名前を出すのも、銭湯においてだったからである。

　　僕の前後に居る浴客の顔や肌は、ちやうどカリエールの絵を思ひださせるやうにぼうツと霞んで、何だか無数の幻影が其処に漂つて居るやうな感じを僕に起させました。今も云つた通り、

僕の割り込んだ場所は恰も湯船の真ん中だつたので、僕には濛々たる湯気より他には、殆ど何も見えませんでした。天井を見ても湯気、前を見ても湯気、右も左も湯気、さうして纔かに近所に居る五六人の輪郭が、幽霊のやうにボヤけて見えたゞけなんです。

青年は、銭湯のなかに他の浴客の「ガヤガヤ」した声や「生暖かい湯」の触感が無ければ、「深山の谷間の霧の中に這入つて居る」ことと同じだと述懐する。「霧」が立ち込める「銭湯」のくだりで、「カリエールの絵」が引き合いに出されたのは、あながち的外れでは無かったと言える。『柳湯の事件』が発表された大正七年当時、少なからぬ読者が「カリエール」の名に頷いたことは推測できるだろう。

『柳湯の事件』は、神経衰弱に罹った洋画家・「青年K」の「S博士」への告白を「私」が描いた小説である。その告白内容は、内縁の妻瑠璃子との喧嘩を日々繰り返していた青年が、油絵の創作に行き詰まり、彼女を虐待した挙句に家を飛び出し、ふと立ち寄った柳湯という銭湯で、幻覚の果てに瑠璃子を殺害してしまったかもしれないというものだが、死骸が彼女のものであるというのは青年の妄想で、現実には青年はひとりの入浴者を殺していたのである。『柳湯の事件』は、「蒟蒻」、「心太」、「水飴」、「練歯磨」、「蛇」、「水銀」、「蛞蝓」、「とろゝ」、「肥えた女の肉体」等の触覚に耽溺し、そんな「溝泥のやうにどろどろした物体や、飴のやうにぬらぬらした物体」を画く事だけが非常に上手で、その為に友達からはヌラヌラ派と云ふ名称をさへ貰つて居る」青年を描いた〈画家小説〉なのである。しかしながら、作中には青年が油絵を描く場面は出てこない。よって他の〈画家小説〉と同じく、青年が描く絵は分からないのである。「どろどろ」、「ぬらぬら」はあくまでもモデルであり、「ヌラヌラ派」は青年の絵の特徴を評した言葉ではないのだ。

〈画家小説〉において油絵が対象を忠実に再現するものと言えないことを典型的に示すのは、『富美子の足』で展開される隠居と宇之吉の議論である。「種彦の田舎源氏」の「国貞」の挿絵を手本に富美子の「肖像画」を画いて欲しいと迫る隠居の真意を、宇之吉は「色彩のない木版刷りの絵」でさえ美しいから「生きた人間をモデルにして此の図を油絵に直したらどんなに美しさが増すだらう」と考えたと推測する。しかし、宇之吉は「版画ならばこそ斯うまで巧みに画けた」とし、油絵が卓越した写実性を持っているとは即断しないのである。

だが、『柳湯の事件』で青年の眼が外界を認識する在りようは特徴的に描かれている。青年は輪郭を捨象することで立ち上がってくる朦朧とした世界を繰り返し見る。たとえば、銭湯に立ち寄る前に見た上野の都市風景は、「種々雑多な通行人や、色彩や、音響や、光線などが、僕の頭に一つも明瞭な印象を止めないで、たゞ幻燈の絵のやうにポウツと霞んで通り過ぎる」ものであったと青年は回顧している。青年の眼に映るものは、静止した明瞭な輪郭のある図像

ではなく、色彩や形態が曖昧に薄れた、移ろいゆく像だった。この上野の光景は「涙の為めに往来がボンヤリと曇つて、大変遠い景色に見えること」と喩えられている。「涙」が眼前を覆うときのように、鮮明な視覚性が剥奪されること、すなわち距離の感覚が喪失されることによって青年の視覚はカリエールの絵のような夢幻性を獲得する。それは柳湯のなかで「濛々たる湯気より他には、殆ど何も見え」ないことで、「幽霊」のように「浴客の輪郭が、ボウツと霞んで幻の如く浮かんで」いたのと同じ論理なのだ。

　カリエールがロダンに宛てた手紙には、「我々は自然を変化する相の集団に於て見る。それは目に種々の面を見せて顕はれる」[7]（武者小路実篤訳）と記されている。カリエールの眼もまた青年Kと同じく、外界を流動する相のもとにとらえていた。カリエールはそれを「記憶」と「現在」が織り成す「不思議な理法」と呼んでいる。「不思議な理法」とは、「形だけでない形、複雑な相互関係をもつてゐる形は、すべて遠く退いてみると、巧みな交通をなして吾人に迫つて来る」[8]（高村光太郎訳）ものだという。ここでカリエールが言う「遠く退いて」とは物理的距離のことではない。青年Kの涙が上野を「遠い景色」に見せたように、眼前の対象に固執しない眼差しを指している。

　さらに、カリエールは「吾人の想像力は、吾人と自然との関係、自然の中に吾人が保有する位置、群集する生物の中に吾人の来た意味を会得しようとする不断の努力の中にある。――此等の骨格の無限に変化した形状を前に見る時を措いて、何処で此の想像が働く材料を得よう。想像は其骨から生命を喚び起す」[9]（高村光太郎訳）とも言う。「形状」、すなわち輪郭ではなく、眼差す対象の過去と現在のあわいからひとつの本質、すなわち「骨」を絵の主題として見出そうとしていたと考えられる。そのことは一九〇三年に行われたカリエールの講演の題目が「現実の幻視者」であったことからも裏付けられよう。カリエールの絵の、顔と手肌の質感に、対象が重ねてきた時間の記憶が表現されているように感じられる。

　『柳湯の事件』の青年Kの視る対象との距離感もまた特異なものであった。冒頭の博士の部屋に駆け込んでくる場面で「不思議な素振り」をしていたことを「私」は目撃する。青年は「アイスクリームのコツプ」に目を遣るのだが、当初その「どろどろしたアイスクリームの塊」が何であるのか分からない。時間の経過とともに青年のまなざしは「珍しさうな眼つき」から「「疑ひ深さう」な色」に変わり、「恰も化け物の正体をでも見究めるやうな臆病な眼つき」で「恐怖の情が瀰漫」するにまで至る。それが変哲もない「アイスクリーム」だと分かり、初めて「安心したやうにほつとかすかな溜息をついた」のであった。青年は「アイスクリーム」だと知っていて「どろどろ」と判断したわけではない。むろん、触るか舐めるかしたわけでもない。あくまで未知の物体の表面が織り成す肌理を「と見かう見」観察することで、「どろどろ」と眼で判断するのである。この場面には「湯気」のような眼前を遮るものが無いにもか

かわらず、敢えて青年は「更に一歩前へ進」み、自ら距離を喪失することで見ることと触れることが曖昧な世界へ身を投じているのだ。肌理の観察をしながら、己の記憶から対象の本質を呼び起こした結果、「アイスクリーム」と分類するに至るのである。カリエールが「遠く退いて」と表現する距離感と青年が「更に一歩前へ進」むこととは質を同じくするのである。

ホーフシュテッターはカリエールの象徴主義的絵画に対して、「断片にある新しい意味を付与」[10]した点に、その意義を見出している。対象に備わる時間的記憶のなかから、異なる時間の断片を交ぜ織り、一枚の絵にすることで、カリエールの絵は時間芸術としての性格を持つのである。カリエールと通底するまなざしを持つ『柳湯の事件』の青年Ｋの絵にはカリエールの絵と同じ要素が含まれていたのではなかろうか。それは、『前科者』の「己」が芸術家を「空想によつて未来をも現在と信じ、現在をも過去と信じたりする」、「はつきりした時間の観念を云ふものはない」と言うことからも傍証できよう。

むろんカリエールの絵が青年の描く油絵のイメージだと主張するものではない。だが、カリエールを参照することで、青年Ｋが志向する芸術は、対象に眠る記憶の断片を呼び起こし、時間芸術性をともなった油絵だったとまでは導けるのである。

二、生理を描く画家

谷崎潤一郎が〈画家小説〉を発表していたのと期を同じくして、日本の画壇にも新しい風が吹き込まれていた。大正七年一月、土田麦僊、小野竹喬、野長瀬晩花、村上華岳らが文展を脱退し、国画創作協会という新しい美術団体を設立している。同年十一月に東京と京都で開かれた、記念すべき第一回国画創作協会展は大きな反響を呼んだ。新進画家である甲斐庄楠音『横櫛』（図版２）、岡本神草『口紅』が入選し、一躍脚光を浴びることになったからだ。当時、甲斐庄の絵を見ていた豊田豊は、文壇からの影響として甲斐庄楠音と岡本神草の出現を次のように振り返っている。

当時文壇に於いては谷崎潤一郎、吉井勇、長田幹彦、永井荷風等の享楽主義文芸、悪魔主義文芸は所謂『遊蕩文学』の名に依

図版２　甲斐庄楠音『横櫛』

つて喜ばる、の風あり。［…］斯る風潮にある時、日本画の世界にも、それ等の影響感化の現象さる、は、当然期待さるべく、当然生起すべき気運なりき。然れども保守的にして伝統的なる日本画の領域に此異端的思想の現出は、甚だしく滞渋の状を示せり。斯くして出づべくして出でざりし日本画に於ける唯美的近代主義は、他芸術より最も遅く、大正七年国画創作協会の花園に萌芽を破りぬ。[11]

　続けて豊田は「忽如新星岡本神草と甲斐庄楠音は出でぬそは素絹と日本絵之具を以つてせる谷崎潤一郎にありし」とまで言い、新人画家ふたりの画風を谷崎の小説を絵画で表現したものと指摘している。甲斐庄楠音『横櫛』や岡本神草『口紅』は、とりわけ新しい画風の出現を待ちわびていた若者たちに歓迎された。この歓迎ぶりについて栗田勇は「当時の若者たちは、谷崎潤一郎のデカダンス文学の世界にそっくりだといって感動した」、「谷崎の「新悪魔主義」の画壇における先駆として、二人は若い学生のスターとなった[12]」と指摘している。また、晩年の甲斐庄も「私の「横櫛」と岡本神草君の「口紅」は、他の先輩たちの作品より絵葉書がよく売れて、二版三版と版を重ねました[13]」と振り返っている。

　甲斐庄楠音の生涯をかいつまんで紹介しよう。明治二十七年、京都市上京区に生まれ、京都市立絵画専門学校を卒業する。大正七年、『横櫛』でデビューした後、大正十一年『青衣の女』で第四回帝展に入選する。その後も『舞ふ』、『半裸の女』など次々と新しい絵を国展に出品するが、昭和三年の国展（日本画部）が解散した後は、同志と新たな美術団体「新樹社」を設立するものの、次第に画業からは遠ざかっていく。その後は映画界に身を置くようになった。昭和十六年の溝口健二の『元禄忠臣蔵』で衣装考証を担当することとなり、以降は溝口のもとで映画の衣装考証、時代考証の仕事を四〇年近く行う。昭和二十六年の『お遊さま』（原作谷崎『蘆刈』（『改造』昭和七・一一―一二））では衣装考証・時代考証の仕事に加え、冒頭の見合いの場面ではお茶の師匠役で出演もしている。

　谷崎は「「お遊さま」を見て」（『毎日新聞』昭和二六・六）というエッセーのなかで、「上方風の軒の深い商家のたたずまひを見せたお遊さまの家や、れん子窓のある路地裏の活花師匠の家、これらのロケーションの選択がなかなか適切」で映画全体に「ムード」があったと『お遊さま』を賞賛しているが、それは甲斐庄が担った仕事だったのである。[14]私生活においても、裏地に派手な生地を使った着物で女装をしたり、女言葉を使うなど、谷崎の『秘密』（『中央公論』明治四四・一一）を偲ばせるところがある。

　画家としての甲斐庄は、『横櫛』以降、より粘着質の強い画風に傾斜していった。大正十五年の第五回国画創作協会展に出品した『女と風船』（図版3）が、土田麦僊によって「穢い絵は会場を穢く[15]」するからと陳列を拒否される事件が起きる。麦僊との題材や画風をめぐっての確執はあった。[16]が、陳列拒否の理由になってしまうほど甲斐庄の絵には粘着する要素が濃くなっていたのは確かである。

図版３　甲斐庄楠音『女と風船―蝶々』

ただし、粘質化した画風への傾斜は甲斐庄だけにとどまらなかった。同時代の画壇の流れに眼を向けると、大正末期まで、同じように粘着質に物質を描こうとする動きが見られるのである。日本画では先に挙げた岡本神草の他に、稲垣仲静、丸岡比呂史、宇田荻邨など、洋画家では高橋由一、岸田劉生などがどろどろとした画風に当たる。

岸田劉生は、岩佐又兵衛を始めとする日本画に「デロリ」の美を見出した。丹尾安典が劉生の絵に、「唾液や体液のようなねっとりした恍惚にふける人間の生の臭気。これを劉生は肯定し、敏感にかぎわける」[17]と指摘し、甲斐庄もまた「デロリ」の系譜に位置づけている。劉生は「デロリ」に値する要件を様々に挙げているが、「ぬるりとした顔の描写」、「汚穢感」、「淫靡、自堕落」などは甲斐庄の絵を形容する言葉として適格であろう。加えて、劉生が洋画の「油絵具又は洋風」の「顔料」によって「かへつて純日本の美術」、「浮世絵風の審美の興隆」[18]を促えていることは留意すべきである。

劉生の代表作『麗子像』は谷崎の『細雪　中巻』（中央公論社、昭和二二・二）の洪水の場面で登場する。妙子とその洋裁の先生である玉置女史たちが部屋への浸水であわや命を落とす危険に曝されたとき、「頭の上から額が落ちて来て眼の前に浮かんだ。それは女史が秘蔵してゐる麗子ちやんの像であつたが、その額がぷく〳〵と浮き沈みつ部屋の隅の方へ流れて行くのを、女史も妙子も恨めしさうに見送つてゐるより外はなかつた」とある。むろん、この場面で「ぷく〳〵と浮き沈み」するのは額なのであるが、『麗子像』の「デロリ」とした特徴を的確にとらえた言葉とも感じられる。

久世光彦が甲斐庄の『二人道成寺』（大正八）を見て「肉体の層りだけがぬらぬらと伝わってくる」[19]と評しているように、「ぬらぬら」と「デロリ」は隣接した感覚を示すものと言える。『柳湯の事件』の青年Kが「ぬら〳〵」とした物質を愛しており、その生理的感覚が小説で上手く表現されていることについては、これまでの研究で主に指摘されてきたところである。[20]論者もまた青年Kの生理的感覚から〈感覚の錯乱〉に至ったことについて、その結果ではなく、同時代の神経衰弱をめぐる言説と連関させながらそこに至った経路の重要性を説いた。[21]拙稿のなかで、瑠璃子の裸体画を描いていたのは性的能力を喪失した青年の代替的な性行為の一環という視点から

論じた。だが、「ぬら〳〵」した触覚に耽溺する青年がなぜそれを絵に描くのかについて充分に解明したとは言い難い。

青年Kは〈感覚の錯乱〉に至り、犯罪に至ってしまった理由の深層を「生ひ立ちや両親の特徴までも、詳細にお話しなければ十分でないとも云へるでしょう」と言いながら、「陳述する余裕」が無く、具体的には語らなかった。ただ「生来ぬら〳〵した物質に触られることが大好き」で、「絵が好きになつたのも、恐らくはさう云ふ物質に対する愛着の念が次第に昂じて来た結果」とだけ告白するのである。

甲斐荘楠音もまた幼年期からの生理的感覚が画風に深く関わっており、栗田勇が紹介する甲斐荘の手記によれば、幼いときの甲斐荘には喘息の持病があり、遊ぶときは死病の床に就いていた父の病室であったという。そして、父が排泄を漏らしたことを母に知らせるのが彼の役目であった。そんな父の傍らで、絵を描くことが彼の愉しみだったと甲斐庄は語っている。この手記について栗田は、「まるで娘のように父をしたいながら、その醜悪な生理を凝視することをおそれなかった」[22]と注解している。だが、甲斐庄は父の排泄を「穢い」ものとは抱いていなかったのではなかろうか。『女と風船』が麦僊に「穢い絵」と罵られたことを契機に、「穢いが生きて居ろ」をモットーとした甲斐庄である。それは『女と風船』の創作にあたり、「穢い」という感覚を抱いていなかったからこそ、麦僊の言葉に驚き、ショックを受けたのだとも考えられる。甲斐庄は他人には共感できないような生理的感覚を絵に置き換える画家だったのだ。

『柳湯の事件』の青年Kもまた、「生来ぬら〳〵した物質に触られることが大好き」（傍点引用者）だったがゆえに、「不潔」な柳湯も「それ程イヤな気持はしませんでした」と述懐し、それどころか「夢のやうに快い、不思議な気分に誘い込まれ」たのであった。甲斐庄と同じく、青年は「不潔」な銭湯を「穢い」とは考えていなかったのである。「穢い」とされるものを画家が「穢い」と感じず、「美しいもの」として対象を描いたからこそ、（青年の告白が正しければという留保は伴うものの）彼の「静物」は一定の評価を得たのである。

柳湯では「垢じみた、臭い匂がぷーんと鼻を打」ち、「ガヤガヤと云ふ人声」や「反響する擾音」が耳に届き、「生暖かい湯の感覚」や「ヌラヌラの物体」が感じられるのであるが、視覚が抑制されることで、それ以外の感覚が分節化された形で突出し、方々から立ち上がってきたと言える。だが、留意したいのは「四晩」かけて「足の裏」で探った「ヌラヌラの物体」を「紛ふ方なき瑠璃子の俤」だと青年が思い込むのは、「湯船の底から引き上げて見」ることによってであった。「大きい眼」をした青年は最終的な確認を視覚に依存することを手放せないのだ。それゆえ青年が「せめて此の世に生れたかいには、立派な芸術の一つぐらいは残して死にたい」と願ったとき、「立派な芸術」に選んだものは、視覚芸術である絵

画だったのである。青年が絵画のうちでもマチエールを尊重する油絵を選んだことも興味深い。国画創作協会の旗揚げは日本画に油絵の重厚なマチエールを取り入れることが目論見のひとつであった。日本画壇ではマチエールが重視されていなかったがゆえに、甲斐庄のような画家が出現することとなったのである。

青年において油絵とは、マチエールで触覚を視覚化する変換装置だったのである。青年が「ぬる〳〵」、「のろのろ」、「口でしやぶつた物のやうにどろついて居る」などと表現する柳湯は謂わばパレットであり、「こつてり」、「によろによろ」、「もく〳〵」、「うね〳〵」などと足裏の物体を瑠璃子と思い込むのは、生理を油絵に描く画家の行為だったと言えよう。

三、女を描く画家たち

カリエールと甲斐荘楠音の絵には共通する特徴がある。それは女性をモデルとする人物像を描いたことだ。しかも、二人とも「裸体画」を多く制作していたのである。谷崎の〈画家小説〉の作中においても、モデルとして登場するのは全て女であり、裸体画も描かれている。本節では、女を描く画家たちのまなざしを考えたい。

カリエールはフランス象徴主義を輸入する流れにのって、日本でも知られることとなった。すなわち、内なる生命、或いは霊的なものとの交感による生の苦悩からの救済を描く画家として紹介された。だからこそカリエールを、森田亀之輔は「霊的画家[23]」、野外忙人は「スピリチズムの画家[24]」と呼んだのであった。生命を伝達する機能を持つ女を通じてカリエールは限りある生命という現実からの超克を志向した。だが、カリエール自身は命への執着を断ち切れてはいなかった。そのことは、二十五点残した自画像のうち、晩年の作品に命への固執が苦悶する表情として描かれていることからもうかがえる。

甲斐庄はモデルの写真を撮影し、それを基に絵を描くことも多かったというが、興味深いことに自らが裸体となり女のポーズを取って写した写真が残されている。新藤兼人は甲斐庄の同性愛の〈実態〉とともに、彼の絵には「女になりたかったかれの情念が体から吹き出して筆にのった[25]」と言う。甲斐庄の絵には「現世の女性美を彼等の芸術家的陶酔を以つて幻化し官能化し、神秘化して其処に鋭く高いエロチズムの美を盛つた[26]」、「霊（精神）と肉体の同在、そして離反のあいだで、深く苦しみ悩む姿がうかがわれる[27]」、「楠音は霊と肉との乖離の悩みをそのままに描いた[28]」などと甲斐庄自身が抱えこむ霊と肉の相剋を絵画で表現したという評価がつきまとう。甲斐庄は男であることへの嫌悪と女への憧憬を描いた。言い換えれば現実の男の肉体を捨て、女の肉体を仮象し、絵筆を執ったのである。カリエールも甲斐庄も絵画で霊魂の表現を目指したが、女を写し鏡に有限の生命、或いは肉体に桎梏する自己像を描いた側面がある。

谷崎の〈画家小説〉においても、女をモデルに描こうとする洋画家たちは魂と肉体の乖離という問題を抱え込んでいた。具体的に、魂とは芸術を志向する心、肉体とは性的欲求のことであり、両者が相容れないものとなって洋画家たちを苦しめていたのである。この霊と肉が対置されながら作中に頒出することについて、これまでの研究ではイデア論から指摘されてきた。が、本稿は別の視点から考察を試みる。

洋画家たちは、モデルの女たちが肉欲を惹起させ、惑溺させるものだと思い込む。『柳湯の事件』の「裸体画」を考察したいが、青年Kは「油絵具」や「スポンジ」などで瑠璃子を折檻するものの、作中に絵を描く場面は見出せない。そこで『金と銀』の青野の女の描き方を参照したい。『金と銀』は〈画家小説〉のなかで、モデルへの言及と創作場面が最も多く描かれている。そして、〈画家小説〉の絵でもっとも成功したものとして語られているのは、『金と銀』における青野の「マアタンギイの閨」である。モデルとする栄子の肉体は「若し試みに胴中を持つて抱き上げでもしたら、水底から掬ひ上げられた藻草のような塩梅に、ぺったり濡れて垂れ下がるかと思はれるほど、その手足はなまめかしく柔か」なものであった。『柳湯の事件』の青年Kであれば、その触覚を好みそうなぬらぬらした肉体を備えていたと言えよう。

青野の絵の成功は、「崇高な芸術上の欲求と、醜怪な性慾の衝動との相鬩ぐ」なかでも、「創作に熱中して居る時の自分だけは、そんな卑しい人間でない」と自分で言うように、創作中だけは「性慾の衝動」を切り捨て、絵の制作に励んだ点にある。青野が眼の前の栄子の肉体への欲求を等閑にすることが出来たのには、アトリエで精神の鎮静作用がある「アラビアの没薬」、「印度の肉桂」、「スルミナの薔薇の精」を焚いていたことが要因として指摘できる。青野は香で現実から遊離する。それによって「彼の魂は、遠く深く、栄子の肉体を通り抜けてその奥にひろがつて居る縹渺とした空想の世界に分け入つて居るのであつた。カンヴスの上に動いて行く彼の絵筆は、栄子を描いて居るのではなく、たゞ眼の前に浮かび出た幻の姿を写して行く」ことが可能となったのだ。

だが、青野が真に霊魂が志向した絵画の世界に生きることができるのは、大川によって肉体を殺され、「内部の魂を外部の肉体へ伝達する神経を絶たれ」た「白痴」になってからのことである。青野の「魂は此の世との関係を失つてから、始めて彼が憧れて居た芸術の世界へ高く高く舞ひ上がつて、其処に永遠の美の姿を見た」のである。しかも、「想像の世界に現れた時よりも更に完全に、更に荘厳」に。ここに魂だけの世界においてのみ、理想とする絵が生み出される回路が開かれた。だがそれは、現実には絵画を制作することは叶わないという逆説をともなうものなのである。

『金と銀』を参照することで、『柳湯の事件』の青年Kが「静物」を描くと一定の評価を得たという反面、瑠璃子の「裸体画」の制作は捗らず、完成されなかったことの意味が見えてくる。青年は「長

い間、精神の憂鬱に慣れ切つてしまつた結果、肉体の不潔をも寧ろ楽しむ様な心持」を感じており、「精神と肉体の不潔とは全く一つの感覚」となっていた。青年の精神と肉体の過剰な結びつき、或いは同一化が昂進していくにつれて、それが絵を描くための障害となっていたのだ。

青年が精神と肉体の同一へと至ったのは瑠璃子の存在が大きく作用していた。瑠璃子を「根が淫奔で多情」と思い込み、次第に彼女の「生理的欲望に十分な満足を与へる事が出来なく」なっていったと青年は述懐する。瑠璃子の不満が自分に向けられていると感じる青年は、「妄想」や「幻覚」、果てには「瑠璃子に殺されはしないかという恐怖」を抱くに至る。瑠璃子がもたらす精神的な恐怖は徐々に青年の肉体の危機感へも差し向けられている。青年にとって瑠璃子のまなざしは、彼の霊と肉を一層緊密に結びつけてしまうものであったのだ。カリエール、甲斐庄や『金と銀』の青野は霊と肉が乖離していたからこそ翻って、霊魂の発露としての絵が描けたのである。

『柳湯の事件』の結末は、青年が殺人を犯したことで、「監獄へ入れられる代りに瘋癲病院」に収容されるというものだ。感覚が錯乱していった果てに、柳湯での青年は瑠璃子と「一人の男の急所」を取り違えて掴んでしまったからだ。現実においてモノを識別できなくなった青年は、肉体の感覚を失うことで、精神と肉体の別離には成功したと考えられる。「白痴」となった『金と銀』の青野が理想の絵を描くに至ったのと同じく、青年は「瘋癲病院」で瑠璃子の「裸体画」を心に描き続けていたのではなかろうか。永遠に未完成の姿を現わさない絵として。

以上、本稿では大正七年前後の谷崎潤一郎の〈画家小説〉に着目し、カリエールを受容し、変奏する『柳湯の事件』の様態と谷崎から日本の画壇にもたらした影響の一端を甲斐庄楠音を通じて明らかにした。そのうえで『柳湯の事件』を検討することで、時間芸術を表現する、生理的感覚を絵に置き換える、絵画は常に未完成であるという三つの共通テーマが抽出された。この三つのテーマは相互に連関し合っている。平面芸術であるはずの絵画に時間芸術としての要素が混入したとき、絵は未完成性を孕む。時間性を絵画が含みこむためには、対象がもつ触感を視覚化する霊魂からのまなざしが必要となる。『柳湯の事件』など〈画家小説〉から、小説という形式において絵画を表現することの積極的な意味が見出せるのである。それは現世に肉体を持つカリエールや甲斐庄には叶わなかった、描かれた図像を開示せず霊魂をのみ描くことのできる小説という形式においてのみ可能となる絵だったのだ。

注

（1）ピエール＝ルイ・マチユ、窪田般彌訳『象徴派世代』（リブロポート、平成七・一一）。

（2）『ロダンとカリエール』展図録（毎日新聞社、平成一八）。「日本では初めての本格的な紹介となるカリエール」（大屋美那「はじめに」）と記され

ているように、管見では戦後初となる画期的な企画展（国立西洋美術館、平成一八・三・七―六・四）であった。

（3）ハンス・H・ホーフシュテッター、種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』（美術出版社、昭和四五・一）。

（4）日本でもロダンとの関わりでカリエールが紹介されることが多かった。ロダンを高村光太郎や武者小路実篤らが積極的に紹介していたことについては、中島国彦『近代文学にみる感受性』（筑摩書房、平成六・一〇）に詳しい。

（5）野外忙人「カリエールをいたむ（上）」（「美術新報」明治三九・八）。

（6）森田亀之輔「霊的画家エウジェーヌ、カリエール」（「美術新報」明治四四・一）。

（7）無車（武者小路実篤）訳「カリエールの手紙二つ」（「白樺」大正三・九）。

（8）高村光太郎訳「カリエール作画展覧会目録の序（一八九六年四月）」（「美術新報」大正四・四）。

（9）高村光太郎訳「現実の夢幻家（博物館解剖室にて、一九〇一年）」（「美術新報」大正四・四）。

（10）ハンス・H・ホーフシュテッター、種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』（前掲）。

（11）豊田豊「新興美人画作家論＝京都画壇に於ける耽美主義＝」（「美の国」昭和二・九）。

（12）栗田勇『女人賛歌―甲斐庄楠音の生涯』（新潮社、昭和六二・八）。

（13）甲斐庄楠音「国画創作協会の頃」（「三彩」昭和五一・六）。

（14）『お遊さま』の撮影当時に、谷崎、吉井勇、溝口健二、主演の田中絹代らと一緒に撮影した写真が残されており、交友の跡がうかがえる。なお、甲斐庄は未完の遺作『畜生塚』を残して世を去った。関白秀次公の妾たちの殉死を題材とした『畜生塚』は、谷崎の『聞書抄』（「東京朝日新聞」「大阪朝日新聞」昭和一〇・一・五―六・一五）と題材を同じくする。

（15）甲斐庄楠音「国画創作協会の頃」（前掲）。

（16）事件については、山口昌男「「穢い絵」の問題―大正日本の周縁化された画家たち」（『「敗者」の精神史』所収、岩波書店、平成七・七）、上薗四郎「甲斐庄絵画の転換期―きたない絵事件をめぐって」（『甲斐庄楠音と大正期の画家たち』展図録、京都国立近代美術館、千葉市立美術館、日本経済新聞社編、平成一二）などに詳しい。

（17）丹尾安典「仰天日本美術史「デロリ」の血脈」（「芸術新潮」平成一二・二）。

（18）岸田劉生『初期肉筆浮世絵』（岩波書店、大正一五・五）。

（19）久世光彦「『二人道成寺』の彼方へ」（『怖い絵』文芸春秋社、平成三・一）。

（20）伊藤整『谷崎潤一郎の文学』（中央公論社、昭和四五・七）、谷川渥『文学の皮膚』（白水社、平成九・一）、川本三郎『大正幻影』（新潮社、平成二・一〇）、千葉俊二「犯罪とミステリー」（『潤一郎ラビリンスⅧ 犯罪小説集』解説、中公文庫、平成一〇・一二）など。

（21）拙稿「〈感覚の錯乱〉への経路―谷崎潤一郎『柳湯の事件』における神経衰弱―」（「国文学研究」第百五十集、平成一八・一〇）。

（22）栗田勇『女人賛歌―甲斐庄楠音の生涯』（前掲）。

（23）森田亀之輔「霊的画家エウジェーヌ、カリエール」（前掲）。

（24）野外忙人「カリエールをいたむ（上）」（前掲）。

（25）新藤兼人「どろんと情念」（「芸術新潮」平成九・四）。

（26）豊田豊「京都画壇新進作家録―其現状と芸術的主潮―」（「美の国」昭和二・四）。

（27）上薗四郎「甲斐庄絵画の転換期―きたない絵事件をめぐって―」（展図録、京都国立近代美術館、千葉市立美術館、日本経済新聞社編、平成一一）。

（28）島田康寛「甲斐庄楠音―大正期に噴き出した日本美の伏流」（『甲斐庄楠音展：大正日本画の異才―いきづく情念』図録、京都国立近代美術館、笹

岡市立竹喬美術館編、平成九）。

〈図版出典〉

図版１　ウジェーヌ・カリエール『母と子』（「美術新報」明治四四・一）。

図版２　甲斐庄楠音『横櫛』（『甲斐庄楠音と大正期の画家たち』展図録、京都国立近代美術館、千葉市立美術館、日本経済新聞社編、平成一一）。

図版３　甲斐庄楠音『女と風船―蝶々』（『甲斐庄楠音と大正期の画家たち』前掲）。

＊カリエールについては「『柳湯の事件』における洋画家―「幻覚」の過程」（『芦屋市谷崎潤一郎記念館ニュース』№41、平成一七・一〇）でも言及したが、本稿は大幅に加筆した。

＊谷崎の引用は全て『谷崎潤一郎全集』（中央公論社、昭和五六・五―五八・一一）に拠る。なお、旧漢字は適宜改め、ルビは省略した。