

# 〈フィルム〉ダイアリー

## ——谷崎潤一郎『瘋癲老人日記』と棟方志功——

高井 祐紀

はじめに

利き腕は失われてしまった。昭和三〇年代における傑作のひとつ『鍵』（一九五六年一月～二月『中央公論』連載）で一世を風靡したその二年後、谷崎潤一郎の右腕は自由を奪われた。かねてより谷崎が高血圧症に悩まされていたことはよく知られているが、一九五八年一月、谷崎は軽微な発作を起こし、以来右手に疼痛を覚え執筆が不自由となる。脳中枢における軽い血栓だった。その後の経緯については『谷崎潤一郎——人と文学』<sup>〔1〕</sup>に詳しく、谷崎は一〇日ほどを安静に過ごし、幸い重症には至らなかつたものの「後遺症が残り、右手に異常な冷感と麻痺感を覚え、夏でも手袋

をはめなければいけなくなってしまう。ペンを持つと疼痛を感じるようになり、原稿は口述筆記となる。作家の谷崎としては今まで自身の手で書いてきた創作を、一度頭の中で整理してから口に出して伝える口述筆記に大きな抵抗があつたようだ。

口述筆記は『高血圧症の思い出』（一九五九年四月～六月『週刊新潮』連載）より始まり、一九六〇年には口述筆記に切り替えてから初めての創作となる『夢の浮橋』（『中央公論』一〇月号）を結ぶ。谷崎が口述筆記をしていた当時の状況については筆記を担当した伊吹和子による『われよりほかに谷崎潤一郎 最後の十二年』<sup>〔2〕</sup>に仔細を伺うことができる。

先述の「大きな抵抗」ではないが、度々の不満やもどかしさを抱えながらも何とか谷崎は〈執筆〉を続けていたようだ。一九六一年五月二九日『当世鹿もどき』全編の原稿を完了し、「先生（谷崎のこと 引用者注）は、しばらくは仕事を休んでのんびりしたいので、その間に次の仕事の用意をして欲しい、とおっしゃった。それは、昭和五年九月、「前篇終り」のままになっている『乱菊物語』の後編、同じく七年以来中断されている『武州公秘話』の続きの執筆のために、それらの資料を集めることと、上田秋成の『雨月物語』の口語訳の準備で、これから始めるか分らないが、いつでも書き出せる態勢に、万事を整えておくように、ということであつた」ところが、八月初旬、今度の連載小説の筆記のため熱海の雪後庵への出張を命じられた伊吹氏が谷崎の書齋を訪れると、そこでは、全く予期せぬ仕事彼女を待っていた。「今度の作品というのは、予定されていた三つのどれでもなく、全く新しく構想された小説であつた。『鍵』とともに、昭和三〇年代の双璧をなす『まぶし瘋癲老人日記』である。

『瘋癲老人日記』は『中央公論』一九六一年一月月号か

ら翌年の五月号にかけて連載された。その文体は『過酸化マンガンの夢』以降、昭和三〇年代の作品に多く見られる日記体を採用しており、一目で『鍵』を連想させる。この作品の連載にあたり、谷崎が挿絵の依頼をしたのが、『鍵』の挿絵も担当した、棟方志功である。棟方志功は二〇世紀の美術を代表する巨匠のひとりで、彼の創作の主軸にあたる板画（棟方は版画のことを「いた板画」と称していた）だけではなく、肉筆画の倭画や和歌などの文学作品の板面化などのジャンルを超えた活躍の評価は国内外を問わず高い。谷崎潤一郎と棟方志功は、恐らく昭和二〇年代の初めごろから交流を持つようになってきたようであるが、特に昭和三〇年代は二人の交流が最も熱量を持っていた時期であり、事実の枚挙に関して暇がない。特に『鍵』の挿絵と装丁は『瘋癲老人日記』執筆の時点で最も大きな協働であり、計五九枚彫られた『鍵』の挿絵《はら鍵板画冊》の中の一枚である《めがね鏡の柵》が、強烈な印象で当時の大衆に衝撃を与えたことは諸所で言及されている。谷崎は、棟方の自伝『まぶし板極道』に寄せた序文（「まぶし板極道」に序す）の中で、かつて『まぶし蓼喰ふ虫』の挿絵を担当した小出楢重と棟方志功を並び称し、「昔

私は「夢喰ふ虫」の小出権重君の挿絵によって少なからず力づけられ、励まされたが、棟方君の場合も同様である」と評すほどであり、『瘋癲老人日記』の挿絵に再び棟方志功を起用したことに、この作品に対する谷崎の姿勢と並々ならぬ創作意欲をうかがえよう。

『鍵』（一九五六年）を終えた棟方はその後も着々と世界的な評価と名声を高めていた。『鍵』連載と同年の一九五六年、ヴェネツィア・ビエンナーレに『釈迦十大弟子』や『湧然する女者達々』、『柳緑花紅頌』を出品し日本人として初めて国際版画大賞を受賞、一九五八年、ヨーロッパ巡回日本現代絵画展国内展示会に出品し、その後作品は六か国を巡回する。一九五九年にはアメリカ合衆国を拠点に欧州周遊を果たし、美術史上の歴史的傑作との邂逅の機会を得た。当時、棟方は名実ともに世界的巨匠への階段を駆け上っていた。しかし、一九六〇年、まるで谷崎が利き腕を失ってしまったのと同じように、棟方は左目の視力を眼疾により著しく失ってしまう。そもそも幼年以来極度の近眼であつたことから、その時点で棟方の視力がほとんど残されていなかつたことは想像に難くない。だが、それでも棟方

は描き続けた。

棟方志功は『瘋癲老人日記』の連載に際し計三一枚の挿絵を寄せている。題材のこともあり、一覽で眺めた時にあまり露骨な性的描写は見られないが、小高根二郎の言う、棟方の「熱烈なブレスト・フェティシズム（乳房崇拜）」に裏打ちされたグラマラスな肉体描写は健在である。また、『鍵』では一切認められなかつた「足」（言わずもがな谷崎の「フート・フェティシズム」（小高根）と呼ぶする）を殊更に強調する挿絵が彫られたのも注目すべきところだ。そういつた性を喚起する挿絵が散りばめられた一方で、古井由吉が『東京物語考』の中で、『瘋癲老人日記』連載当時の、作品に対する大衆の反応を評して「何と言っても淫蕩、懸け離れた逸脱が大衆の獵奇心をそそつた、とは言えるのだらう。喜劇としてもずいぶん可笑しい。しかし作品に反応するマゾヒズムが大衆の側にもあつたとすれば、それは性的ことよりも、まず生活上のことではなかつたか」というように、主人公卯木督助の、傍から見ればもはや狂気の域である恋情や性欲を題材にしているにもかかわらず、その内容あるいは挿絵に関して社会的にそれほど大きな反動を生むこと

は無く、古井が言うところの「盛況の民間大会社でも初任給が二万五千円ともなれば羨ましいような時代」に三千元のネッカチーフを買い与え、ハンドバッグの代金として二万五千円を手渡す、文字通り桁の違う消費に大衆は興味をそそられた。そのこともあつてか、『瘋癲老人日記』の挿絵をまとめた《瘋癲老人日記板画冊》はそれほど注目されることもなかった。

現在『瘋癲老人日記』の先行研究としては野口武彦「性の深淵の彼方」<sup>〔4〕</sup>、千葉俊二『瘋癲老人日記』——瘋癲老人の肖像——<sup>〔5〕</sup>、細江光『瘋癲老人日記』小論——不能の快樂——<sup>〔6〕</sup>、丸川哲史『瘋癲老人日記』試論——冷戦構造と文学機械Ⅱ<sup>〔7〕</sup>などが目を引くが、いずれも文字テクストのみを対象としており挿絵についての言及はない。筆者が確認した限りでは既存の研究で唯一、関礼子が一部で触れているのみである<sup>〔8〕</sup>。しかし、棟方の挿絵は連載当時の谷崎とは切っても切り離せないものであり、作品の解釈に際して多くの示唆を含むものでもありと筆者は考えている。本章では、棟方の挿絵を視野に入れることで『瘋癲老人日記』とその周辺に関して新たな解釈を提案することを主眼として

いきたい。また、のちに言及するようなテクストの性質上、雑誌初出と単行本の両方を適宜用い、分析の対象とする。

## 一 閉ざす絵

「一六日。……夜新宿ノ第一劇場夜ノ部ヲ見ニ行ク。出シ物ハ「恩讐ノ彼方ヘ」「彦市バナシ」「助六曲輪菊」デア  
ルガ他ノモノハ見ズ、助六ダケガ目的デアル。」日々の出来事を綴り並べる日記という空間を、閉じた夢幻の世界として、『瘋癲老人日記』は織りなされていく。『瘋癲老人日記』の連載に際し、棟方志功は計三一枚の挿絵を提供している。参考までに連載回ごとの掲載数を数えてみると、五枚、四枚、七枚、三枚、五枚、四枚、三枚となり、最後には仏足石を描いた象徴的な板画で締めくくられる。この挿絵の枚数に関し実は大きな問題があり、単行本化される際に八枚の板画がカット、つまりボツになっている。数字の上では四分の一以上がボツになったということである。『瘋癲老人日記』の挿絵を考える際にこの問題は決して看過できない。作品の成立過程に迫る場合、例えば『蓼食ふ虫』などは、

書き手と描き手の間でどのようなやり取りがあったのかを推測するに足る資料があるのだが、『瘋癲老人日記』に関してはそれがかなり乏しいということもありその内実は定かでない。そのような状況を踏まえ、本章では、(そこ)に(結果)として存在するテクストをどのように解釈できるのかという方向性で分析を進めたいと思う。

カットされた挿絵は八枚だった。それぞれの挿絵には名前がついておらず総称して『瘋癲老人日記板画冊』となっているため、今回は雑誌連載時に掲載された挿絵にナンバリングをしており、その数字に従うと、カットされたのは、5、6、9、10、12、14、22、24となる。連載第一回に寄せられた挿絵が多いもの、かといって連載初期に集中しているかというところ限定されるものでもない。もし連載初期に偏っていたとすれば、連載途中に棟方と谷崎との間で何かしらの打ち合わせがあり、より適当な方向に軌道修正がなされたとも考えられるのだが、回を限らず後半にもボツの対象があることから、単行本化される際に改めて何らかの取捨選択がなされた、と考えるのが自然だろう。

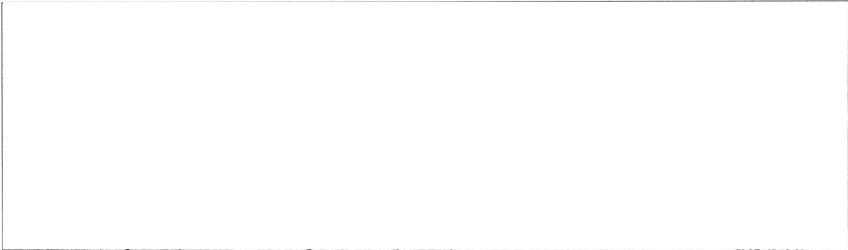
では挿絵のカットの前後で文章テクストの解釈はどのように変わり得るのか。『瘋癲老人日記』は日記体の小説であり、物語の構造としては(中心)に位置する書き手、つまり督助を起点として、外側へ広がっていくものとなっている。その広がり方は書き手の書き方次第で変容する。その物語世界に誰を含めるのか、そして登場させる人物をどのように見、表すのかは書き手である督助の随意である。

一〇月「九日」(連載第五回)の記述に注目したい。物語は、手の痛みが悪化し、病床に臥したきりの老人を佐々木看護士が看護している場面である。「四日以後本日マデ殆ド痛ミ續ケナノデ日記ヲツケル元氣モナカツタ」老人はこの五日間に試みた多くの薬の名を列挙する。この老人を見舞うものがいた。「婆サント浄吉」だ。しかしこの二人の見舞いについての記述はあまりにもあっけなく「婆サント浄吉ガトキド、見舞いに來タ。」たったこれだけである。「トキド」ということは一回ならず、少なくとも二回以上の見舞いがあったことが伺えるのだが、その複数回の出来事はたった一文にまとめられてしまっている。この記述と好対照を為すのがこのすぐ後に出て来る、老人による颯子の見舞いの

妄想であり、「散々駄々ヲ捏ネテ泣キ聲ヲ立テ、悲鳴を上げ」る妄想がそれこそ散々に書き散らされている。もちろん各地への出張が忙しく家を空けることが多い一方で、浄吉が物語に殆ど参加してこないのは、日記体というテクストの特性を根拠に、督助による書き分けによるものだと導くのは当然だろう。そして、挿絵を丁寧に見ていくと、登場人物の選別が挿絵の取捨選択においても生じていた可能性が浮かび上がる。

カットされた挿絵の一部には不必要な〈他者〉が入り込んでいた。挿絵5、9、10を見てみたい。これらは全て老人と颯子以外の登場人物が描かれたものである。挿絵5は病床の老人を看護する佐々木か、老人を見舞う「婆サン」（どちらなのか判然としない）と懽然としてそれに対応する老人を描く。挿絵9は恐らく「伊勢丹」の「婦人物ノ特選賣場」で品を物色する颯子と店員だろうか、挿絵10では銀座の割烹料理店「浜作」での一場面を切り取っている。

挿絵のカットを考える時、「何が取り除かれたのか」を考えることは勿論重要だが、それと同じくらいに「何が残されたのか」を考えることには大きな意味がある。興味深いことに、これらの挿絵が無くなれば『瘋癲老人日記』の挿絵に登場する人物は督助と颯子しかいなくなるのだ（例外として挿絵4に下女のお静が描かれているが、この場面は颯子が、督助の目の前でこれ見よがしに草履を履く足を見せつける場面であり、カットすることができなかったのではないだろうか。また夢の中に現れた幻影としての母親を描いた挿絵（19）も残されるが、これはあくまで督助の〈内部〉の母であり、先にも述べたような督助を中心に〈外部〉に広がる日記体という作品様式を考えると、他の挿絵と同じく扱うべきではない。単行本ではもはや、老人と颯子以外が描かれることは無く、つまりそれは老人と颯子のみが殊更に強調されて主張されるということだ。雑誌初出の『瘋癲老人日記』に比べ、焦点は明らかに督助と颯子という閉じた関係性に定められている。



ハワード・ヒベットは「日本文学の国際性——「鍵」「瘋癲老人日記」を翻訳して——」の中で作品末尾の手記によって老人が客体化される効果について語っている。

「小説の最後のこれらの部分からは、すばらしく風刺的な肖像が照らし出される。最後に至って、突然気むずかしい、やっかいな老人

が、いかにゆがんだ眼でものを見ていたかがわかるのである。もしこの手記のなかにおける五子と、京都における喧嘩のクライマックスの場面で老人によって描かれていた皮肉な、意地悪な五子との対照がなければ、この小説はかなり弱まるだろう」。督助は閉ざされた日記の中で夢幻と戯れる。あくまでも督助を中心としたもう一つの〈世界〉が築かれていくのだ。必要なのは、彼に無限の興奮を与え続ける崇拜の対象である蠅子だけで、蠅子以外は要らない。雑誌初出と単行本を比べてみれば、単行本では、結果として

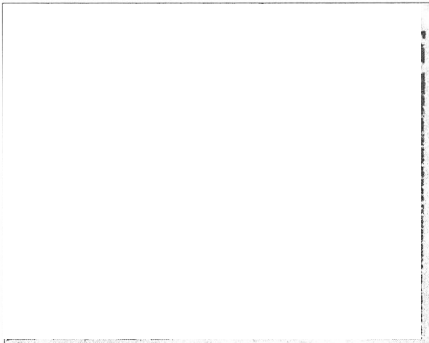


図 1 挿絵 5 (上)

図 2 挿絵 9 (中)

図 3 挿絵 10 (下)

あからさまに颯子ばかりを提示するものであることは明らかである。視覚情報として老人と颯子しか提示されないと  
いう状況は、督助の日記（もはや『瘋癲老人日記』と言っても  
良いかもしれない）に書かれた世界の閉鎖性を更に強固な  
ものにする。

## 二 開く絵

晩年期の双璧を為す『鍵』と『瘋癲老人日記』には興味  
深い符合が認められる。たとえば内実こそ違えども、ど  
ちらも主題として老年の性を前面に持ち出しており、様式  
の方面でも『過酸化マンガン水の夢』以来昭和三〇年代に多  
く見られる日記体を採用している。またよく知られている  
ように『瘋癲老人日記』の卯木督助は、当初は死ぬ予定だ  
ったのに、渡辺千萬子の意見を受けて作品のラストのアイ  
ディアが変更された。とすると主人公の死という点でも両  
作品は重なることになるのだ。この様に、両作品を重ね合  
わせると、それだけでこの時期の谷崎の作品がどこを目指  
していたのか、谷崎が何を描こうとしたのが浮き彫りに

なってくるようでもあるが、それでは、両作品のもっとも  
重要な共通点の一つ、棟方志功が手掛けた挿絵に関して  
はどうだろうか。結論から言うと、両作品の挿絵を比べると  
少なからず興味深い差異を見出すことができるのだ。ここ  
からは『鍵』の延長線上に『瘋癲老人日記』を据え、連続  
体として見た時の両作品の挿絵について考察していき、『瘋  
癲老人日記』と『瘋癲老人日記板画冊』を意味付けたい。

『鍵』に寄せられた挿絵は計五九枚で、『瘋癲老人日記』  
の三一枚に比べると約二倍の量がある。一枚一枚見てもそ  
れぞれに興味深い発見があるのだが、まずはおおまかに制  
作の特徴について触れてみたいと思う。『鍵』の挿絵は、谷  
崎が作品の挿絵を初めて棟方に依頼した（それまでも生活  
社版『痴人の愛』（一九四六年）の口絵やせんかんてい潺湲亭の表札の依頼な  
どはあった）記念的作品である。概観して気になる点は大き  
く二つある。一つは物語の内容に関係のない宗教性（仏教  
性）がやたらに強調されていることだ。『鍵』では谷崎の、  
美の表現としての宗教的（仏教的）な比喻や、郁子の肉体を  
「中宮寺ノ本尊」とたとえるなどされているところに、谷  
崎の美感と棟方の挿絵の重なりを見ることができ、例



えば《苦女の柵》や《夜肌の柵》、《艶魔の柵》などがこれにあたり、結果として拭いがたい宗教性が作品に付与されたことを確認した。もう一つの特徴としては、《大鏡の柵》おおもてがねや《大首の柵》などの例外を除き、各画面における人物の大きさがほぼ同じだという点だ。つまり、視点と対象との距離が、ほとんどの挿絵で変わっていないことを意味する。『鍵』にはこの事実と好対照となる文章テクストが存在するので参考にしてみよう。

僕ハモウ一度彼女ノ衣類ヲ全部、何カラ何マデ彼女ガ身ニ纏ツテキルモノヲ悉ク剥ギ取り、素ツ裸ニシテ仰向カセ、螢光燈トフロアスタンドノ白日ノ下ニ横タヘタ。ソシテ地圖ヲ調ベルヤウニ詳細ニ彼女ヲ調べ始メタ。(中略)薄紫ヤ黝黒等ノシミグラキハアルモノダガ、妻ハ體ヂユウヲ丹念ニ捜シテモ何處ニモソソナモノハナカツタ。僕ハ彼女ヲ俯向キニサセ、臀ノ孔マデ覗イテ見タガ、臀肉ガ左右ニ盛り上ツテキル中間ノ凹ミノトコロノ白サト云ツタラナカツタ。……

「地圖ヲ調ベルヤウニ」という比喩が象徴するように、この場面で主人公の「夫」は白日の下にさらされた妻・郁子の体を文字通り限なく調べ尽くした。引用では中略したものの、その際夫の目は「臀ノ孔」だけでなく、胸、脚、下腿部なども這うように眺めている。興味深いのは、このようにパーツに対して執着する夫的印象的な場面においても、挿絵(《腹鏡の柵》、《夜事の柵》)の視点は対象・郁子に接近することなく、一定の距離を保っているということである。つまり、ある特定のパーツが強調されることはないのだ。妻の体を舐めるように観察する、視覚に特化したこの場面は、のちに夫が高血圧により「複視現象」に見舞われるという印象的なエピソードからも、間違いなく『鍵』を象徴する一場面だ。その場に生じたある意味での倒錯、不一致は『鍵』の挿絵と作品との連結に多少の不安定さを感じさせ、(そこに一定の距離から対象には近づかない挿絵が現前することで、作品の方向性に多少なりとも影響を与えるのではないだろうか。

一方『瘋癲老人日記』の挿絵は、こういった『鍵』の特徴を踏まえると、一段と示唆を増したものとなる。《鍵板画

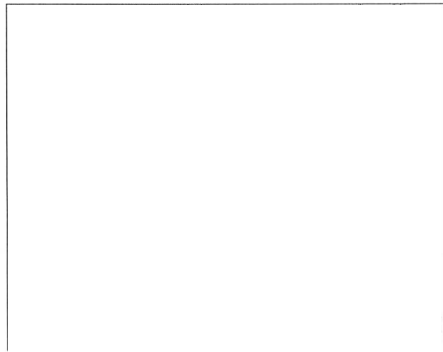
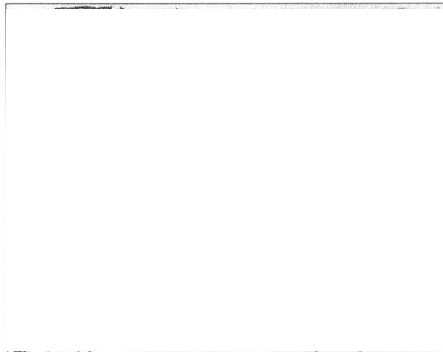
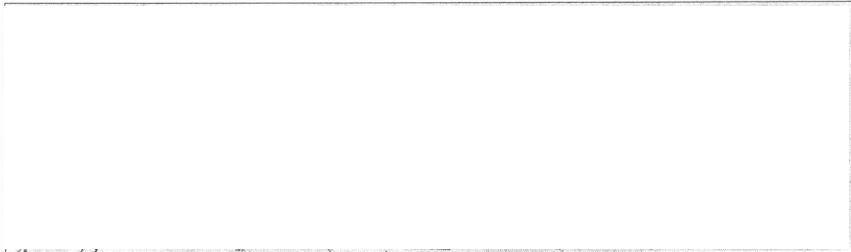
「柵」と『瘋癲老人日記板画柵』を並べてみれば一目瞭然、まるでズームレンズを得たかのように、『瘋癲老人日記板画柵』は対象との距離を様々に、描かれていることがわかる。

特に『鍵板画柵』との対応で（パーツの強調）の問題に注目すると、4、11、16、17、20、27、30、31が興味深いものだろうか（はたしてどの挿絵を（パーツの強調）だと判断するのかについては、難しいところがあるが、しかし今挙げたこれらが押しなべてカットの対象になっていないことも（こゝで言及しておく）。

さて、『鍵』は先にも触れたように、白日の下に郁子の裸体を観察するエピソードからも、視覚が一つの要素として認められた。『瘋癲老人日記』においても、日記執筆者としての観察が色濃く反映された部分がある。連載第二回七月「二十三日」の、颯子が佐々木看護師の代わりに入浴の世話などをする場面だが、籐椅子を並べて寝そべる颯子に督助は「彼女が横ニナツタノデ予モ横ニナツタ。（中略）予ハ寝タフリヲシナガラ、颯子ノガウンノ端カラ覗イテキル支那履ノ小サク尖ツタ端ヲ見テキタ。コンナニ繊細ニ尖ツタ足ハ日本人ニハ珍シイ」（傍線原文 以下同様）と視線を

向けている。またほかにも連載第四回九月「十三日」では訪問着を着た颯子を描写し、「スリッパヲ穿イテ來タ颯子ハ、ワザト予ノ眼ノ前デ草履ヲ穿イテ見セル。草履ハ銀ノ綴デ三段ノ高サノモノ、鼻緒ノ裏ダケニピンクガ使ツテアル。草履ガ新調ナノデナカ／＼趾ノ股ニ食ヒ込マナイ。オ静ガシヤガンデ手傳ヒナガラ汗ヲ搔ク。ヤツト穿ケテ一ト足ニタ足歩イテ見セル。彼女ハ足袋ヲ穿イタ時ニ踝ノ突起ガ目立タナイノガ自慢ナノデアル」（傍線、ルビ原文）とつづっている。これらにはそれぞれ対応する挿絵（14、4）が存在しており、前者は単行本化の段階でカットされているのだが、後者では、颯子の脚部だけを描くという『鍵』ではまず見られない描き方を示している。このことにより、パーツの強調は一致し、挿絵テキストはヴィジュアルのインパクトで文章テキストを補充するのだ。

また右記に挙げた他の挿絵も見てみると、これまで触れたものとは少し異質な問題も浮かびあがってくる。連載第七回「一八日」、颯子を追って京都から東京へ戻った督助を「婆サン、陸子、淨吉、颯子、四人ガホームニ迎ヒニ出テキル」（ルビ引用者）場面である。督助を「歩行困難ト思ッ



- 図 4 挿絵 4 (上)
- 図 5 挿絵 1 4 (中)
- 図 6 挿絵 3 0 (下)

タノカ、歩カセテハナラヌト考ヘ  
タノカ、運搬車ガ來テ」おり、そ  
のことに督助は露骨な反感を示す。  
そして、「予ハサンド、駄々ヲ捏ネ  
テ皆ヲ手古摺ラシタガ、突然右ノ  
掌てのひらにモウ一ツノ柔イ掌ヲ感ジ  
タ。颯子ガ手ヲ取ツテキルノダツ  
タ」。この場面ではその他にも三人  
の人物が同じ場所にいることが明

示されている。そして、颯子の手が出てくるのはこの短い  
二文のみであり、先ほどから触れているような、舐めるよ  
うな観察の描写は一切ない。つまりこの場面は文章テクス  
トのみだと、パーツを強調するような描写と比べ、その度  
合いは圧倒的に弱い。柔い手に触れた、ただそれだけであ  
る。しかし、ここに挿絵を置いてみると、その印象はがら  
りと変わる。該当するのは挿絵 3 0 だ。  
画面の右上から左下にかけて、まるで板面の黒白を利用  
してその白さを見せつけるような颯子の腕が堂々と描かれ

ている。左上に断片として描かれているのが督助の手なのだが、そのごつごつとした感じや、指の太さ、爪の大きさなどと対照されて、颯子の手がいかに繊細で華奢なのかを強調するようである。いうまでもなく、ここで問題にしたのは、これだけ大きく腕が描かれていることであって、文章テキストだけでは颯子の手にそれほど注意が向くようには書かれていないのだが、挿絵という〈視覚〉的なものとしてことさらに強調されることによって、挿絵30は文章テキストの可能性を大きく開いていく。つまり、この部分において挿絵は文章テキストを乗り越えている。挿絵が誰の視点によるものなのかは定かでなく、またそこを追及していくことはおそらく難しいだろう。しかし、テキストの次元でこれだけの強調がなされるといふ事実は興味深い。『瘋癲老人日記』では確かに足に注目する記述が目立つが、一方で「キャッツ・アイ」を指にはめその上からレースの黒い手袋をすることで、さらに「キャッツ・アイ」が輝きを増す、など手に注目した描写も少なくはない。挿絵が現前することで、そのパーツはパーツとして自立し、パーツそのものとして読者に提示されるのだ。ここに至り、『瘋癲

老人日記』では『鍵』には見られない視点の自由な移動が挿絵上で起こっていることで、テキストが挿絵によってさらに開かれていく。このことは『瘋癲老人日記』の既存の解釈や位置づけを揺るがし得るものではないだろうか。たとえば野口武彦や坂上博一などは谷崎とは不可分のフット・フェティシズムの文脈でこの作品をとらえ母の「足」、颯子の「足」を論の主軸の一つに据えている。しかしながら挿絵による、棟方志功と谷崎によるコラボレーションでは恐らく初めて実現した。パーツの強調という効果を考えると、文章テキストだけだと確かに颯子の足はことさらに強調されているようだが、挿絵テキストも視野に入れると、決して颯子は足だけが強調された存在ではなく、手や顔といった体の複数の部分が、挿絵の視点と対象との距離の変化によって取り上げられていることが分かるのだ。ではこういうったパーツの強調が生じているという事実は、結果として『瘋癲老人日記』という作品をどのように意味づけるのか。

パーツを強調するという点で共通項を探してみると、それは谷崎の作品において珍しくないモチーフだというこ

とがわかる。たとえば大正一三年に発表された『痴人の愛』には以下のような記述がある。

此の物語を最初から読んで居られる読者は、多分覚えて居られるでしょうが、私は「ナオミの成長」と題する一冊の記念帖を持っていました。(中略)なおも日記を繰って行くと、まだまだ写真が幾色となく出て来ました。その撮り方はだんだん微に入り、細を穿って、部分部分を大写しにして、鼻の形、唇の形、指の形、腕の曲線、背筋の曲線、脚の曲線、手首、足首、肘、膝頭、足の蹠<sup>うら</sup>までも写してあり、さながら希臘の彫刻か奈良の仏像か何かを扱うようにしてあるのです。ここに至ってナオミの体は芸術品となり、私の眼には実際奈良の仏像以上に完璧なものであるかと思われ、それをしみじみ眺めていると、宗教的な感激さえが湧いて来るようになるのでした。(二十)

「だんだん微に入り、細を穿って」、体の断片は「宗教的な感激」を湧かせる「芸術品」の域に高められていく。『痴人

の愛』の写真と『瘋癲老人日記』の挿絵はその構図において奇妙なほどに重なり合うのだ。ここまで至れば言わずもがな、「だんだん微に入り、細を穿」つというのは結局、映画(活動写真)のカメラの撮影技法、クローズアップと強く響きあう。第一章でも軽く言及したが、谷崎は大正九年に、大正活映株式会社脚本部顧問に就任し、同年には自身の脚本によつて「アマチュア倶楽部」という映画も制作された。そのような背景もあり、谷崎の作品には映画を題材に取り入れたものがいくつもある。『青塚氏の話』(大正一五年)では映画監督である中田の前に「フィルムの上で長い間研究して、君の奥さん(女優である由良子 引用者注)の体じゅうの有らゆる部分を、肩はどう、胸はどう、臀はどうと云う風に、それはつきり突き留めるためには或る場面のクローズアップを五たびも六たびも見に行ったりして、今では既に眼をつぶつても頭の中へその幻想が浮かび上る程、すっかり知り盡してしまった」という男が現れる。

「ところどころでちよつと此方の部屋を見てくれ給え」と、彼は私を廊下の反対の側にあるその工房へ連れて行った

が、そこで私の眼に触れたものは、床、壁、天井の嫌いなく、あらゆる空間に陳列してあるお前の手足の断片だった。ことに奇異なのはお前の体の部分部分を、——秘密な箇所や細かい一とすじの筋肉など迄を、——著しく拡大した写真が、方々に貼つてあることだった。(中略) それにしても彼はどうしてそれらの写真を手に入れたか、お前に会つたこともない彼がいかにして撮影したであろうか。——此の疑問に答えるために彼が出して見せたものは、いろいろな絵から切り取つた古いフィルムの屑だった。短いのは一コマか二コマ、長いのは十コマ二十コマぐらいずつ、彼はすべてのお前の映画から彼に必要である場面を集めているのだ。

「クローズアップ」によつて体の断片はそれ自体として自立する。谷崎は、この「クローズアップ」に関しては独自の哲学を持っていたようで、『青塚氏の話』の発表より一〇年ほど前、大正六年の『活動写真の現在と将来』の中にその詳細をうかがえる。

或る場面の内一部分を切り抜いて、大きく写すと云うこと、即ちディテイルを示し得ること、此れがどのくらい演劇の効果を強め、変化を助けて居るかわからない。此の意味に於いて、写実的の場面は実演劇のそれよりも一層絵畫に近づいて居る。実演の舞台では、絵畫と同じ構図をとることは不可能であるが、写真劇では立派に其れが行われる。(中略)

人間の容貌と云うものは、たとえどんなに醜い顔でも、それをじつと見詰めて居ると、何となく其処に神秘な、崇厳な、或る永遠な美しさが潜んで居るように感ぜられるものである。予は活動写真の「大映し」の顔を眺める際に、特に其の感を深くする。平生気が付かないで見過ぎて居た人間の容貌や肉体の各部分が、名状し難い魅力を以て、今更のように迫つて来るのを覚える。それは単に、映畫が実物よりも擴大されて居る為めばかりではなく、恐らく実物のような音響や色彩がない為めでもある。活動写真に色彩と音響とがない事は、其の缺點なるが如くにして、寧ろ長所となつて居るのである。ちよつと絵畫に音響がなく、詩に形象がないように、活動

写真も亦、たまたま其の缺点に依つて、却つて藝術に必要なる自然の浄化——Crystallization——を行つて居る形である。

大正期の谷崎と晩年の谷崎が「映畫」、「繪畫」を媒介として結びつく。つまりこれは『瘋癲老人日記』に「映画」的なものを持ち込まれているという事実であり、ここにこそ、『瘋癲老人日記』の挿繪が仏足石のもので終わる答えもあるのではないか。図式としては、棟方志功は谷崎の視覚を獲得し（棟方が極度の近眼のために、板に顔を擦り付けるようにして、抽象的に言い換えれば、視点を対象にかぎりなく近接させて板面を制作していたことも参考<sup>10)</sup>に付記しておきたい）、谷崎の求める芸術上の浄化を、板画という、ある意味で切り取られた（フィルム）の「コマ」としての、色彩を持たない黒白の「繪畫」によつてやつてのけた。棟方の挿繪が存在することによつて颯子は（パーツ）に変換され、そして「Crystallization」する。『瘋癲老人日記』は老人を中心に広がつていく世界だからこそ、「出來レバ颯子ノ容貌姿體ヲコノヤウナ菩薩像ニ刻マセテ密カニ觀音カ勢至ニ擬シ、ソ

レヲ予ノ墓石ニスル譯ニハ行カナイモノカト。ドウセ予ハ神佛ヲ信ジナイ、宗旨ナドハ何デモイ、余ニ神様カ佛様ガアルトスレバ颯子ヲ措イテ他ニハナイ。颯子ノ立像ノ下ニ埋メラレ、バ予ハ本望ダ」という老人に最高の歓喜をもたらす菩薩に変換される颯子は、ここまで至らなければならぬ。

「大寫し」つまり「クローズアップ」こそ「芸術に必要な自然の浄化——Crystallization——」だとする意識が谷崎の中にはあつた。老人にとつての至高の存在である颯子は、老人の意識の中において美や官能の最高位である菩薩（崇拜の対象としての「神様カ佛様」と同等の存在）に変換されるのだが、颯子が（菩薩）化するための宗教性、純粹性は文章のみによつてもたらされるものではない。挿繪による颯子の（パーツ）の「クローズアップ」、そして「Crystallization」の効果と組み合わせられることによつて初めて実現され、颯子に（付与）される。『瘋癲老人日記』における颯子の（本来の姿）は挿繪を視野に入れることによつて、初めて見出すことができるのだ。顧みて、第二節のところでは小説世界から（他者）が排除されていたこと

もここで指摘しておきたい。これもある意味で「浄化」あるいは純化ともいえるだろう。挿絵が視覚的な強い影響を及ぼすことで『瘋癲老人日記』の世界はここまで閉ざされ、そして開かれるのだ。

〔注〕

- 1 永井敦子（執筆・編集） たつみ都志（監修）『谷崎潤一郎―人と文学』（二〇一三・一一、芦屋市谷崎潤一郎記念館）
- 2 伊吹和子『われよりほかに 谷崎潤一郎 最後の十二年』（一九九四・二、講談社）
- 3 小高根二郎『歓喜する棟方志功』（一九七六・一二、新潮社）
- 4 『海』（一九七三・二、中央公論社）
- 5 『国文学 解釈と鑑賞』（一九八九・四、至文堂）
- 6 『国文学 解釈と鑑賞』（一九九二・二、至文堂）
- 7 『群像』（一九九九・六、講談社）
- 8 関礼子は「佐々木看護婦という存在―『瘋癲老人日記』におけるシヤドワークの領域―」（『日本文学』、二〇〇二・二、日本文学協会）のなかで「初出第三回（『中央公論』昭和三十七年一月）の蟋蟀の挿絵に触れ、「初出をみればこの場面は棟方志

功<sup>マ</sup>によって版画となって視覚化され、読者のイメージを喚起する媒体になっていることがわかる」と述べている。関が挿絵について言及しているのはこの部分のみである。

9 『中央公論』（一九六五・一〇、中央公論社）

10 谷崎からの、クローズアップの挿絵を描いてくれという指示が有ったかについては、資料が無いため確認しようがない。

ただ、ここで指摘しておきたいのは《鍵盤画面冊》の中の《大首の冊》の存在である。《大首の冊》は『鍵』を象徴する挿絵として見なされており、その後の棟方の作風を方向付けもととされている板画だ。引用で確認したほどにクローズアップに芸術上の哲学まで見出していた谷崎がこれを見逃すはずはない。ここに『瘋癲老人日記』における蠅子の「Crystallization」の端緒を見出したのかもしれない。ちなみに、単行本の『瘋癲老人日記』では表紙を開くとすぐに、クローズアップした蠅子の頭部が描かれている（裏表紙も同様）。

〔本文引用〕

谷崎潤一郎『瘋癲老人日記』一九六一・一一―一九六二・五、『中央公論』連載（雑誌初出）

谷崎潤一郎『瘋癲老人日記』一九六二・五、中央公論社（単行本）