

題目「谷崎潤一郎と映画——映像文化を視座とする谷崎文学の考察——」

柴田 希

序章

文壇処女作「刺青」(第二次『新思潮』一九一〇・一一)を起点とするなら、谷崎潤一郎の作家としてのキャリアは五十五年にも及ぶ。野口武彦『谷崎潤一郎論』(中央公論社一九七三)は「谷崎文学における長寿と若さとの稀有な融合はどこに求められるべきなのか」と問うが、谷崎が並々ならぬ関心を寄せた映画もひとつの拠り所となるだろう。

谷崎は「秘密」(『中央公論』一九一一・一一)をはじめ、映画に材を得た小説を発表するだけでなく、エッセイなどでも映画の芸術性を賛嘆してやまなかった。さらに作家の生業を越え、わずか二年足らずの期間であるが実際の映画制作に携わる。谷崎の先駆的な挑戦は特筆に値し、その足跡に映画史を重ねると、より一層明快な見取り図が示される。誕生したばかりの映画は音声や色彩を欠き、現実の一断片を切り取り再現する見世物だった。それが物語性を獲得し、映画に固有な映像表現の探究が進められ、新たな娯楽・芸術として既存の他を圧倒してゆく。谷崎の小説やエッセイは日進月歩する映画を見事に捉え、ひとつのメディア史を成すように思われてならない。ここでは改めて、映画とは何かが問われる。

広義に解釈すれば、映画は映像で表現されたものである。しかし映画の起源をフランスのリュミール兄弟が発明したシネマトグラフに求めるなら、スクリーンに投影された映像を鑑賞する形態に端的な、映画を受容する環境も映画の存在意義を支える。本研究が同時代の言説からコンテクストを再構築し、文化的現象のなかで谷崎の小説やエッセイを把握する動機はここにある。映画ははじめから完成されていたのではなく、人々や社会と相互に影響しながら、今もなお変化を受け容れる。そのような映画を視座とする時代背景をテクストに重ね、谷崎が視覚的なイメージに強く惹かれた作家であり、それが谷崎文学の性質を生成していることを、本研究は論じたいのだ。

また、このようなアプローチに関しては、マーシャル・マクルーハン／エリック・マクルーハン『メディアの法則』(高山宏監修・中澤豊訳 NTT出版 二〇〇二／原著は一九八八年刊行)に負うところが多い。テクノロジーは我々の器官・機能を増幅する。映画であれば人間の視覚を拡張し、感覚で捉えられる現象への認識を絶えず揺さぶるのだ。それは谷崎も例外ではない。テクノロジーの発達は人間の諸機能・感覚に新陳代謝を促し、谷崎と映画の遭遇は谷崎の芸術理念の根幹にまで波及する。

谷崎は「藝術一家言」『改造』一九二〇・四、五、七、一〇）で「藝術は一つの表現」であると語った。また「何等かの形に於いて生み出さうとする創作慾」を藝術家の素質に挙げ、脳裏に浮かぶ「美の幻影」を生み出すところに「藝術家の真の生命」があるともいう。幻影とは実体を伴わないイメージであり、個々の思念のなかに立ち現れる映像である。谷崎の藝術理念は「美の幻影」を「何等かの形」で表現するという、非常に原初的な営みへ普遍化される。

ただ谷崎の場合、「何等かの形」は言語表現に留まらず、映画制作にも結実する。千葉伸夫『映画と谷崎』（青蛙社 一九八九）は「刺青」など初期小説を「視覚的な造形美を目的とした文学」と形容し、谷崎を映画に駆り立てた動機と結ぶ。しかし「視覚的な造形美」、すなわち「美の幻影」を「何等かの形」で表現する所為は、初期小説に限定されるものではない。五十五年に及ぶ長いキャリアを見渡せば、谷崎は小説のなかで観念的な映像（美）に視覚的な「何等かの形」を与え続けている。そのような作家性の素地に、浅からぬ影響を及ぼしたであろう谷崎と映画の関わりは、看過できない事象なのだ。

第一部第一章「谷崎文学と映画——〈Crystallization〉が照射する藝術表象の煩悶」

本研究の指針となる論考で、昨今の谷崎と映画に関する研究の高まりに対し、問題提起を試みた。

先行論では、関西への移住と古典回帰を契機に谷崎の映画離れが印象づけられ、映画藝術から言語藝術へ転回するターニングポイントと目されている。そのため、映画に関する描写の後退した小説に対し、十分な考察は行われず、谷崎文学における映画の影響は、狭小で限定的な範囲で検討される傾向にある。非常に恣意的な論考を重ねるだけでは、映画が谷崎の作家的素地に影響をもたらしたとは断じがたく、谷崎研究で映画との関わりを論じる意義を明らかにするためにも、映画を視座とするアプローチの更新が求められる。

そのような問題意識のもと、本論は谷崎が映画論「活動写真の現在と将来」『新小説』一九一七・九）で映画の藝術性を説くために依拠した〈Crystallization〉に注目し、大正期から戦後の創作営為を貫くモチーフ（表象の純化）を提示した。表象の純化は藝術の要諦でありながら、表現行為そのものを停滞させる諸刃の剣である。しかしながらその影響力は、映画をモチーフとする小説だけでなく、古典回帰の小説にも認められる。映画は個々の小説に時事的な話題やアイデアを提供する素材であるほかに、谷崎の藝術理念や谷崎文学における美のイメージとも深く関わっているのだ。

このように映画が谷崎の藝術理念の根幹に波及していると考えれば、映画を視座とする谷崎文学の連続性が生まれ、〈映画を／映画で／映画のように〉表象する階層性が鮮明となる。これは谷崎が関心を寄せた絵画や写真との相互関係も視野に入れた、映画をも相対化する映像の位相への追究を促すだろう。

第一部第二章「モンタージュによる美の形象化——「青塚氏の話」を中心に」

「青塚氏の話」(『改造』一九二六・八〇九、一一〇一二)や「痴人の愛」(『大阪朝日新聞』一九二四・三・二〇)六・一四／『女性』同・一一〇一九二五・七)に端的な、女性の肉体を断片化する描写の考察を通し、(映画で)表象することから(映画のように)表象することへの移行を論じた。

「青塚氏の話」では、映画で由良子の美を表現する中田と、由良子そっくりの人形を制作する「男」が対立し、人形の優位性が説かれる。しかし両者の表現工程は近似し、由良子の肉体を細分化しそれを統合する行為に、クロース・アップとモンタージュの連係(映画の表現原理)に繋がる寓意が読み取れる。このことから、「男」の人形は(映画のように)制作されているといえ、「痴人の愛」の譲治がカメラでナオミの肉体の細部を撮影し、美の観念を再構築する行為にも、同様の意匠が通底する。

ではなぜ、女性の肉体の断片化と統合、あるいはクロース・アップとモンタージュの連係が繰り返されるのか。バラージュ『映画の理論』(佐々木基一訳 学藝書林 一九九二)に従えば、モンタージュは部分的かつ非連続的なショットの寄せ集めであり、映画のフィルムそのものだといえる。また「肉塊」(『東京朝日新聞』一九二三・一・一〇四・二九／『大阪朝日新聞』同・五・二)で映画の藝術性が音楽に喩えられるように、非連続的な個々の音符に存在しないものが、時間的な連続性に繋がれ、奏者や聴衆の経験のなかに立ち現れる。つまり、クロース・アップとモンタージュの連係に見られる非連続的な要素の連続性を藝術表現の特質と捉えれば、(映画のように)表象することに仮託された谷崎の藝術理念が明らかとなる。

第二部第一章「映画と魔術の有機的な連係——「小僧の夢」論」

「小僧の夢」(『福岡日日新聞』一九一七・三・四〇四・一一)は、自選・没後版・愛読愛蔵版、いずれの『谷崎潤一郎全集』にも未収録で、二〇一六年刊行の決定版『谷崎潤一郎全集』第五卷(中央公論新社)によりやく収められた。谷崎の小説であっても非常にマイナーであるためか、先行論は管見の限りわずか三本程度に留まる。「小僧の夢」以降の小説に発展する、谷崎文学の主要なモチーフの萌芽が指摘されるも、内容に対する十分な論議が尽くされたとはいえない。

そこで本論は、「小僧の夢」の主人公・庄太郎が(墮落)するプロセスに、映画と魔術が作用している点を踏まえ、テキストにおける映画の象徴性を考察した。その際、「小僧の夢」発表当時、映画という新しいテクノロジーに対する畏怖が、フランス映画『ジゴマ』(一九一一)を契機に映画害悪論へと発展した文化的現象に着目している。しかし「小僧の夢」は世論と異なり、現実世界と虚構を転倒させるリアリティを映画の特性として歓迎し、そ

れを庄太郎が〈墮落〉するプロセスに仮託した。ここに、映画が他の見世物や芸能から分離し、社会的に独自の領域を獲得してゆく同時代状況を重ねると、「小僧の夢」の諷刺性が看取されるだろう。谷崎は同時代の言説を批判的に利用し、物語の内容へフィードバックするとともに、映画のもたらした認識の変容を、自らの藝術論に取り込んでいたのである。

第二部第二章 「純映画劇運動の両義性——「人面疽」と大活」

「人面疽」〔『新小説』一九一八・三〕の映画鑑賞に関する描写を同時代の鑑賞形態と照合し、大正期の映画文化を特徴づける弁士の不在に、谷崎の映画理念の一端を看取した。それは欧米映画のように弁士を必要とせず、映像のみで表現する映画の自律性への希求であり、日本映画の近代化を目指す純映画劇運動と軌を一にする。谷崎はテキストの上に理念としての映画を構築するに飽き足らず、大正活動写真株式会社（のち大正活映株式会社へ社名変更、以下大活）の脚本部顧問に招聘され、理想的な映画の制作に尽力した。

しかし本論は、谷崎の前衛的な思想を卓越した先見性と見做さず、弁士を過小評価する言説や純映画劇運動を批判的に捉えている。その上で、純映画劇運動の提唱者・帰山教正と谷崎の映画理念を比較し、谷崎の映画理念の問題点を指摘した。両者は欧米映画の隆盛を目の当たりにし、日本映画の国際化は急務と考え、それぞれの映画制作に従事した。帰山は映画の形式だけでなく内容の欧米化も志向したが、谷崎は内容面ではあくまで日本のものを求め、文化的地域性を尊重している。また、弁士の排除によって日本映画の近代化を急ぐ谷崎にも、大正期の人気弁士・染井三郎の有用性を認めてしまう側面が見受けられる。理念と文化的アイデンティティの狭間でジレンマを抱えながら、急進的な態度を取らざるを得なかった動機に、谷崎の藝術理念を支える純粹主義の影響を示した。

第二部第三章 「スクリーンに現れた〈恐怖〉——「人面疽」論」

谷崎が映画の自律性を求めていたという第二部第二章での指摘を踏まえ、「人面疽」に描かれた映画の〈恐怖〉を考察している。いくつかの先行論でも〈恐怖〉の象徴性について言及されているが、本論は「夜遅く、たつた一人で静かな部屋で映して」鑑賞しなければ、〈恐怖〉が気づかれない点に注目した。

大正期の映画を取り巻く環境を参照すれば明らかのように、「人面疽」で設定される鑑賞形態には、非日常性が際立つ。しかし「人面疽」が強調する弁士の不在は、谷崎の映画理念からすると、外圧に妨害されず主体的な想像力が駆使できる理想的な環境である。そこで自覚される〈恐怖〉とは何なのか。谷崎の原初的な映画体験を手がかりとすれば、撮影

者の意図しないところで自生的なものが表現に参加してしまう、映画の特質が〈恐怖〉より読み取れる。

さらにパースの記号論を援用すると、映画を現実世界の写像だと考え、社会的な約束事に即した観念があると信じることは、観客の類似的な眼差しだといえる。映画そのものは事象の物理的な痕跡を指し示す指標記号であり、何ら観念を持たない物象そのままを投影する。「人面疽」においても、〈恐怖〉に端を発する不可解な謎を、社会通念に従い理解しようとする百合枝たちは、類似的な眼差しに束縛された観客である。しかし〈恐怖〉を自覚するM技師は類似的な眼差しから解放され、〈いま-ここ〉にはない未知の事象あるいは新しい視覚体験を享受する。そのような原始的な映画体験が「人面疽」に描かれている。

第三部第一章「谷崎潤一郎の〈映画離れ〉——ドイツ映画『ヴァリエテ』を手がかりに」

谷崎が大活を去ったのちも映画制作に関心を寄せながら、「蓼喰ふ虫」（『大阪毎日新聞』一九二八・一二・四〜一九二九・六・一八）では映画に対し消極的な態度、いわば〈映画離れ〉を描写するに至った環境的要因を考察した。谷崎の〈映画離れ〉の理由について、先行論では創作上の閉塞感が招いた藝術理念の転向のほか、商業主義へ製作方針を転換した大活との軋轢が指摘されている。それらに対し本論は、「谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会」（『週刊朝日』春季特別号 一九二八・三）での谷崎の発言に注目し、映画批評の根幹にある〈ヨーロッパ（ドイツ）／アメリカ〉の規範意識を、〈映画離れ〉の要因のひとつと捉えた。

第一次世界大戦を境にアメリカ映画が映画市場の覇権を握り、藝術的と謳われたドイツ映画も次第にアメリカナイズされてゆく。それは、日本でも話題となったドイツ映画『ヴァリエテ』の批評言説にも如実に表われ、谷崎は藝術的なドイツ映画でさえも大衆化の波に抗えないことを実感する。キツチュさを軽んじ、室生犀星の『ヴァリエテ』評も一蹴したが、〈映画離れ〉とともに藝術理念の立て直しを図る谷崎は、「藝談」（『改造』一九三三・三〜四）で通俗性への歩み寄りを見せる。さらに「映画と云ふものが、気の利いたものには適するが、しみじみとした味を出すには不向きなのである」と「映画藝術そのものの欠陥」を明言した。このような谷崎の変化も、一九二〇年代以降の谷崎と映画の関わりを論じる際、念頭に置くべきだろう。

第三部第二章「春琴抄」映画化——島津保次郎『お琴と佐助』

映画化された谷崎文学の研究を今後展開するにあたり、ケーススタディとして「春琴抄」（『中央公論』一九三二・六）およびその映画化第一弾『お琴と佐助』（一九三五）を取りあげた。「春琴抄」は谷崎の生前より映画化が繰り返され、今日までに六作品が公開されて

いる。谷崎自身は「春琴抄」を映画化の困難な小説と言及し、映画関係者や批評家たちも同様の見解を示す。先行論でも盲目に象徴される視覚性の忌避が、映画化の困難さに通じると指摘される。また『お琴と佐助』をめぐっては、監督を務めた島津保次郎と評論家・北川冬彦の間で、日本映画史に残る論争が起きている。これらに鑑み、本論は「春琴抄」映画化の不可能性を問うのではなく、小説から映画へ表現メディアを越境する際に生じる、不可避的な改変を考察した。

まず『お琴と佐助』の批評言説は、〈文学／映画〉〈純文学／大衆小説〉〈欧米映画／日本映画〉など、様々な階層意識が対立し交錯する特異な場に支えられている。「春琴抄」映画化の不可能性とは、主導権を握りたい文壇やインテリ層が生み出したバイアスといえるだろう。それを考慮しつつ、佐助が自ら眼を突いた心理や春琴と佐助の恋愛感情が描けていないという同時代の非難を踏まえ、「春琴抄」と『お琴と佐助』の比較を行った。これにより、非難の的となった春琴と佐助の関係性を原作通りに描くには、一九三〇年代の検閲制度が障害として存在することを示した。

第四部第一章 「映画への接近——芥川龍之介「蜃気楼」から谷崎潤一郎との論争へ」

映画をめぐる谷崎と芥川龍之介の対照性を、論争における文学観の対立へ繋げ、両者の作家性の差異に言及するものである。

一九二〇年代、谷崎のほかにも川端康成や横光利一、菊池寛、室生犀星などが映画に関心を寄せた。芥川龍之介も例外ではないが、交流の深かった谷崎と比べ、映画に関する言説は乏しい。しかし谷崎との論争中にシナリオへの関心をほめかし、「誘惑——或るシナリオ——」「改造」一九二七・四）「浅草公園——或るシナリオ——」「文藝春秋」一九二七・四）を発表した。また、「文藝的な、余りに文藝的な」『改造』一九二七・四）の主眼である「話」らしい話のない小説」は、視覚的イメージと言語表現の相関性において模索されていたと考えられる。そこで本論は、「話」らしい話のない小説」の実作に位置づけられる「蜃気楼——「続海のほとり」——」（『婦人公論』一九二七・三）を映画の視座より捉え、映像と言語の相関関係より生じる小説（表現）の生成について論じた。

芥川が映画に接近しはじめる時期、ヨーロッパで文学的要素やストーリーを排除した絶対映画・純粹映画が制作され、前衛映画がひとつのムーブメントを形成する。いわば映像表現の純粹化によって映画の藝術性の向上を試み、この藝術思潮の反映が谷崎の「肉塊」『東京朝日新聞』一九二三・一・一〜四・二九／『大阪朝日新聞』同く五・一）や芥川の「蜃気楼」に読み取れる。しかし谷崎の場合、表現の先鋭化は映画に向い、小説からは物語の因果律を排除しなかった。一方の芥川は映像と言語を衝突させながら、言語表現（小説）の先鋭化を追求し、「蜃気楼」をポスト近代小説にまで昇華させていることを示した。

第四部第二章「大正期の映画物語本——映画を〈読む〉ということ」

早稲田大学中央図書館特別資料室に所蔵されている、計二十一冊の映画物語本を紹介するとともに、映画のノベライゼーションに関する研究試案を提示した。

映画物語本には映画のノベライゼーションのほか、映画の原作となった小説の翻訳・翻案なども含まれる。とくに、第二部第一章「映画と魔術の有機的な連係——「小僧の夢」論」で触れたフランス映画『ジゴマ』（一九一一）の爆発的な人気には、『ジゴマ』関連の映画物語本の影響が指摘されている。ジゴマブームという本格的なメディアミックスの成例を踏まえ、計二十一冊の映画物語本を調査すると、映画を〈読む〉という独特な受容文化が窺える。角川映画の有名なキャッチコピー「読んでから観るか、観てから読むか」も一世を風靡したが、それは小説を映画化するという一方向へ流れるシステムを象徴し、観客・読者の移動は〈原作から映画へ〉〈映画から原作へ〉の二通りに限定される。大正期の観客・読者にも同様の傾向がすでにみられるが、映画物語本は映画のノベライゼーションの枠組みを超え、多様な受容形態を許容する。

本論は、早稲田大学中央図書館特別資料室に所蔵されている、映画物語本の調査で終わったが、実際には数多の映画物語本が全国に流通していたと推測される。また大正期の映画フィルムは散逸しており、上映された内容と映画物語本を照合するには困難がつきまとうだろう。しかし今日のメディア社会を考察する上で、映画物語本の調査・研究を深めてゆけば、メディアを受容する側の意識がより鮮明となるに違いない。

終章

大正期は新しいメディアであった映画が急激に台頭し、社会的に受け入れられてゆく時期にあたる。外界を認知するための視覚の在り方が映画によって揺さぶられ、ジゴマブームや映画害悪論などの文化的現象へ発展し、映画の性質が様々なレベルで問い質された。そのような同時代性のなかで谷崎の小説やエッセイを捉えると、映画を取り巻く言説や社会の動向が批判的に咀嚼され、物語構築へフィードバックされていることがよくわかる。小説が非常に時事的な表象としての側面を持つとともに、社会と自己を相対化しながら創作を行う、谷崎の批評意識もまざまざと見せつけられるだろう。さらに谷崎は欧米映画の動勢と日本映画の現状を対比し、より広範な社会情勢のなかで自己の創作表現を模索していたのである。

映画はこうした創作上の時事的な素材であるほかに、谷崎の藝術理念の根幹にも波及する。映画の存在によって谷崎の藝術理念は強固となり、〈Crystallization〉の一語に仮託すれば、谷崎文学に通底するひとつの美学が示され、映画に関する表象の位相が鮮明となる。本研究では便宜的に〈映画を／映画で／映画のように〉表象する階層性を提示したが、も

ちろんそれらは樹形図のように組み合わせり、〈映画のように〉表象することは自ずと映画の性質を物語ることに通じる。映画は時代とともに技術的な成長を遂げ、映画の定義は更新され、観客のリテラシー能力も変化する。谷崎は映像文化のめまぐるしい変容をリアルタイムで体感し、映画はその批評意識や身体感覚に新陳代謝を促した。

しかしながら、谷崎の批評意識は同時代のアクチュアルな問題を捕捉しながら、現代の読者の経験にリンクする。それは谷崎が映画を媒介に、変化し続ける社会と自己を相対化していたからではないか。現代的な閉塞感のもと谷崎文学を読み返せば、映画が欧米や日本社会の実情を映す鏡となり、自己の所在を物語に見出そうとする谷崎の姿が見えてくる。換言すれば、谷崎は人間の視覚や認識を拡張する映画で以って外界を認知し、それと自己を相対化しながら、白昼夢のような物語を築いたのだ。〈いま・ここ〉にある世界への理知的な観察眼が、谷崎の作家性を特徴づけている。

本研究が示したこのような枠組みを踏まえ、今後は一九二〇年代以降のテキストも俎上に載せ、〈いま・ここ〉に対する谷崎の批評意識に迫ってゆく。テキストごとにそれを抽出するだけでなく、映画の更新とともに谷崎のなかで変化した部分・変化しない部分を俯瞰的に捉え、谷崎と映画の関わりを体系化したい。また先述したように、本研究は映画の表象を三つに階層化した。なかでも難問が横たわる〈映画で〉表象することに対し、いかなる研究展開が可能か。

第一に、谷崎が実際の映画制作に携わっている以上、谷崎が〈映画で〉表象したものを看過できない。しかしシナリオやスチール写真は現存するものの、フィルムは散逸している。重要な一次資料を欠いたまま、シナリオや同時代の言説を参照するしかないのが現状である。ただ、谷崎が大活にいた時期、日本映画界では映画のためのシナリオや撮影台本がまだ定着していなかった。一方で、映画のノベライゼーションが普及している。これを踏まえ、言語表現の映像化・映像表現の言語化、そうしたメディアミックスが活発化する文化的現象のなかで、谷崎が映像化を念頭に置く言語表現に接近した意義を問うてゆきたい。

第二に、小説の登場人物が〈映画で〉表象することについてである。映画を映像に置き換えると、映画をはじめ絵画、彫刻、写真など、「美の幻影」を視覚的な「何等かの形」で表現しようとする作中人物が少なくない。なかでも戦後、谷崎はドイツニー映画に関心を寄せ、アニメーションがモチーフの小説を構想していた。絵画（静止画）と映画（動画）の融合したアニメーションをも貪欲に取り込もうとする態度は、近年注目を集める谷崎と挿絵・装幀の関わりともおそらく無関係ではない。

谷崎は生涯、イメージの視覚化を強く志向する作家だった。谷崎文学における映像の位相を追究してゆけば、映像と言語の混交から生れる表現の深淵に、近づくことができるだろう。