

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

凡例

- 谷崎潤一郎の著作の本文引用は、原則として『谷崎潤一郎全集』全二十六卷（中央公論新社 二〇一五～二〇一七）に依る。ただし、第三部第二章「春琴抄」映画化——島津保次郎『お琴と佐助』では、同時代の批評言説との関連性を踏まえ、初出本文を用いた。
- 作品本文・資料の引用に際し旧漢字は現行のものに改めた。
- 引用文中のルビや傍点などは適宜省略した。引用者によるルビなどの使用に際してはその都度特記した。
- 引用文中の省略は「(中略)」などの表記で示した。
- 本文中の年号は主として西暦を用い適宜和暦を併記した。
- 引用に際し作品名・記事名などは「」、単行本・新聞・雑誌・映画タイトルなどは『』で統一した。また映画タイトルについては（ ）内に製作国での公開年を示した。

序章

なぜ谷崎潤一郎の小説は、度々映画化されるのか。商業主義の観点からいえば、谷崎の小説が充分な興行価値を持つからであろうし、それが最も合理的な理由だと思われる。しかし興行価値とは観客を引き寄せる力であり、映画監督など映画関係者の関心を引くものでなければ、そもそも企画にのぼらない。突き詰めると、谷崎の小説が持つ魅力が興行価値であると、単純な結論に至る。では、映画化へと誘う小説を創作した谷崎は、どのような作家であったか。

谷崎は一八八六（明治一九）年七月二四日に生まれ、一九六五（昭和四〇）年七月三〇日にこの世を去る。永井荷風の激賞を受け文壇デビューを果たした「刺青」（第二次『新思潮』一九一〇・一一）を起点とするなら、作家としてのキャリアは五十五年にも及ぶ。夏目漱石、芥川龍之介、太宰治、三島由紀夫。日本の文学史に名を刻む作家たちと比べれば、谷崎のキャリアの長さはその文学の特質を物語る。例えば谷崎が敬慕し、同じく明治・大正・昭和を生き抜いた幸田露伴の晩年は慎ましく、今日あまり顧みられない作家のひとりとなってしまう。それに鑑みると、谷崎が終生をトップランナーとして駆け抜け、今日に至ってもなお新たな読者を獲得し続けていることは、大きな驚異に感ぜられる。

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。様々な答えが想定されるなか、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）の「私」が丁女と出会う場に映画館を選び、「人面疽」（『新小説』一九一八・三）では不可解なフィルムに端を発する怪奇現象を描いた。ほかにも「アエ・マリア」（『中央公論』一九二三・一）「ドリス」（『苦楽』一九二七・一〜二、四）「過酸化マンガンの夢」（『中央公論』一九五五・一一）など、映画に材を得た小説は少なくない。

作家が自身の好むものを小説に反映させること自体は珍しくないが、「活動写真の現在と将来」（『新小説』一九一七・九）では映画の芸術性を賛嘆してやまず、エッセイや対談・座談会からは、映画の時事的な問題に対する強い批判意識が読み取れる。さらに作家の生業を越え、一九二〇（大正九）年に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ると、二年足らずのわずかな期間であるが、実際の映画制作に携わった。川端康成や三島が映画界と積極的に交流を図るのはこのうちであるから、谷崎の先駆的な挑戦は特筆に値する。それは谷崎の足跡に映画史を重ねることで、より一層明快な見取り図を示す。

映画の起源はアメリカのトマス・エジソンが一八九一（明治二四）年に発明したキネトスコープか、その四年後にフランスのオーギュスト・リュミエールとルイ・リュミエールの兄弟が発明したシネマトグラフといわれる。前者は箱の内部にフィルムが置かれ、自動で回転する映写機である。観客は上部より拡大鏡を通して内部を覗き込み、日本の覗きからくりを

彷彿させるが、同時に鑑賞できるのは一台につき一人と限られる。後者は撮影と映写の機能を兼ね備え、スクリーンに映写された映像を、複数人が同時に鑑賞する形態を確立した。いずれも日本に持ち込まれ、一八九六（明治二九）年に神戸でキネトスコープが、翌年には大阪でシネマトグラフが公開される。

谷崎は「幼少時代」(『文藝春秋』一九五五・四〜一九五六・三)に、十二歳のとき浅草の遊楽館で目撃した、はじめての映画の記憶を書きつけている。映画ははじめ舶来の新奇な見世物として人々に楽しまれ、寄席や見世物小屋での興行が当たり前だったが、一九〇三（明治三六）年、浅草六区に日本で最初の映画常設館・電気館が誕生する。その前年に封切られた映画『紅葉狩』は、フィルムが現存する最古の日本映画である。題名の通り歌舞伎の演目を、九世市川團十郎と五世尾上菊五郎が歌舞伎座の裏に設置された屋外セットで演じ、その様子を撮影したものだ。

しばしば揶揄も込め、『紅葉狩』のような黎明期の日本映画は、舞台の芝居をそのまま撮影・再現したかのようだといわれる。日本映画は歌舞伎や新派劇の延長線上で捉えられ、歌舞伎役者から映画俳優へ転身するものも出た。それが日本映画最初の大スター・尾上松之助である。牧野省三に見いだされて一〇〇〇作品以上に出演し、「目玉の松ちゃん」の愛称で親しまれたが、その人気ぶりを目の当たりにした谷崎は「東京おもふ」(『中央公論』一九三四・一〜四)で、「日本人でありながら日本と云ふ国がイヤになつた」と苦虫を噛みつぶす。

松之助以外にも、「活動写真の現在と将来」では女性の役を女形が務めていること、弁士が映画の自律性を阻害していることなど、欧米と比べ旧態依然とする日本映画を徹底的に非難する。とくに弁士の存在は、谷崎のような欧米映画に親しむ映画愛好者にとって、憂慮すべき問題だったようだ。一九三二（昭和六）年に日本製作のトーキー映画『マダムと女房』が成功を収めるまで上映には必ず弁士が付き、弁士の説明があることを前提とする映画製作が志向されていた。その結果、国外への輸出が可能な日本映画、あるいは欧米映画に比肩する日本映画の製作は後手に回り、一九二〇年代半ば、一部の映画愛好者たちが日本映画の近代化を推進する。そのムーブメントは純映画劇運動と呼ばれ、主導者の帰山教正や松竹の小山内薫、そして大活と谷崎は日本映画界の改革に乗り出した。谷崎の映画制作は決して作家の余技では片づけられない、画期的な出来事だったのだ。

しかし大活を退いたのち、谷崎が映画制作に直接関わった様子はなく、いわゆる古典回帰を印象づける「蓼喰ふ蟲」(『大阪毎日新聞』一九二八・一一・四〜一九二九・六・一八)『東京日日新聞』同く一九二九・六・一九)を境に、小説からモチーフとしての映画が一時後退する。ここから映画に対する興味が薄れたと考えられなくもないが、そうとも言いきれない。一九二三（大正一二）年九月一日の関東大震災を契機に、日活や松竹の撮影所が東京と京都に分散し、今日まで続く製作システムの礎が築かれる。谷崎も震災の起きた九月末には関西へ移住しているが、本当に映画と縁が切れてしまったのか。

一九二四（大正一三）年、プラトン社が主催する映画脚本の公募で、谷崎と小山内が審査員を務め、連名で「女性苦樂懸賞募集映画劇『筋』当選者発表」『女性』一九二四・一一／『苦樂』同）を発表した。加えて同年に「本牧夜話」『改造』一九二二・七）、一九三五（昭和一〇）年に「春琴抄」『中央公論』一九三三・六）が映画化され、映画との間接的な関わりは絶えていない。「陰翳礼讃」『経済往来』一九三三・一二〜一九三四・一）や「きのふけふ」『文藝春秋』一九四二・六〜一一）には映画への言及があり、岡田嘉子との対談「一問一答録」『映画時代』一九二六・九）や「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）を読む限り、谷崎の批判意識は健在だ。それは戦後にいたっても変わらなかったのではないか。

第二次世界大戦の終結によって検閲に阻まれていたフィルムが上映されはじめ、翌年には国外から新作が輸入されるようになる。拙稿「谷崎の見た映画（戦後編）」（五味洸典嗣・日高佳紀編『谷崎潤一郎讀本』翰林書房 二〇一六）で述べたように、谷崎はデイズニーが世界初となる長篇カラーアニメーション『白雪姫』（アメリカ一九三七／日本一九五〇年公開）や旧ソ連のカラー映画『シベリア物語』（ソ連一九四七年／日本一九四八年公開）、テクニカラーで制作された『風と共に去りぬ』（アメリカ一九三九年／日本一九五二年公開）など、カラー映画へも関心を示す。とくに決定版全集に収録された新資料の創作ノート「子」（一九五三〜一九五五）には、「デイズニーのやうな漫画映画の世界を自分独りで作り出し、その中に住むこと」とあり、アニメーションと谷崎の関わりは非常に興味深い。

小説に目を向ければ、「鍵」『中央公論』一九五六・一、五〜一二）や「瘋癲老人日記」『中央公論』一九六一・一一〜一九六二・五）に、『麗しのサブリーナ』（一九五四年同時公開）『太陽がいつぱい』（一九六〇年同時公開）『独裁者』（アメリカ一九四〇年／日本一九六〇年公開）が書き込まれるなど、今日もなお有名なタイトルが散見される。一九五〇年代のエッセイや対談などには、日本映画への言及も目立つ。黒澤明が監督を務める『羅生門』（日本一九五〇年公開）がヴェネチア国際映画祭で金獅子賞（グラン・プリ）を受賞し、ちょうど欧米で日本映画の評価が高まる時期と重なる。そして絶筆となった谷崎の創作メモには、「アカ子の映画」なる走り書きが残されていた。

谷崎と映画の関わりは、紆余曲折を経ながらも確かに終生続いていたのだ。同時に、谷崎の足跡は映画の発展と軌を一にする。誕生したばかりの映画は音声や色彩を欠き、現実の一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・藝術として既存の他を圧倒してゆく。技術革新によって映画は音声を獲得し、色彩は豊かになり、今日では我々の身体感覚に肉薄する3Dや4Dまで登場した。映画は生き物なのだ。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。そこでは改めて、映画とは何かが問われるだろう。

二〇一七(平成二九)年六月一日付けの『日本経済新聞』文化欄に、「映画」再定義迫る配信問題」との見出しで、第七〇回カンヌ国際映画祭の様子が報じられた。物議の発端は、アメリカの大手動画配信事業会社・Netflixが出資する『The Meyerowitz Stories』(アメリカ製作/二〇一七年配信)と『Okja』(韓国・アメリカ製作/二〇一七年配信)のコンペ出品を巡り、賛否両論が起きたことだ。二つの作品は劇場公開の予定がなく、インターネットを介し配信される動画だ。ひとまず出品は認められたものの、来年からは「コンペ出品を希望する作品はフランスの映画館への配給を確約しなければならない」との新ルールが設けられた。運営側とNetflixの攻防は「既得権者と新規参入者の市場を巡る争い」である一方、根源的な「文化の問題」を突きつける。

広義に解釈すれば、映画は映像で表現されたものと定義できる。しかし映画の起源をフランスのリュミエール兄弟が発明したシネマトグラフに求め、スクリーンに投影された映画の歴史性を尊ぶ運営側が下した決断を慮るに、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キストを再構築し、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キストに重ねることで、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。

もちろん映画を視座とするアプローチは本研究が最初ではなく、昨今、谷崎と映画の関わりは注目を集める。谷崎研究において誰が先鞭をつけたか定かでないが、谷崎の死の翌年には橋弘一郎『谷崎潤一郎先生著作総目録 別巻』(ギヤラリー吾八 一九六六)が映画を独立した項目として扱い、大活に関する資料と映画化作品をリストアップしている。しかし一九六〇年代に発表された論考で、例えば橋本芳一郎「潤一郎の作風の展開」(『国文学』第九巻第五号 一九六四・四)に映画や大活への言及はない。

尾高修也『谷崎潤一郎 没後五十年』(作品社 二〇一五)は、『谷崎潤一郎論』(新潮社 一九五六)を著した中村光夫の世代が映画にあまり関心を払わなかったというが、谷崎研究に映画の視座を取り込もうとする動きは確実に存在した。作品論では、新書判全集の解説を収録する伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(中央公論社 一九七〇)が、「人面疽」「過酸化マンガンの夢」から映画に対する谷崎の確かな批評眼を看取し、「月の囁き」(一九二一・一、二、四)などのシナリオや大活時代を「作家としての転機を与えるきっかけ」と位置づける。また野村尚吾『伝記 谷崎潤一郎』(六興出版 一九七二)は、いわゆる小田原事件に重きを置くものの、小林せい子(葉山三千子)と谷崎に関する大活時代の挿話を語った。

一九八〇年代に入り、映画の重要性を積極的に唱える論者も現れる。永栄啓伸「谷崎潤一郎と映画について——全集未収録逸文を中心に——」(『皇學館論叢』第二二巻第二号 一九八八・四)は「痴人の愛」(『大阪朝日新聞』一九二四・三・二〇)と『女性』同・一一(一九二五・七)を踏まえ、谷崎にとつての映画は「アメリカであり、近代であり、憧

れの西洋生活の開示であり、摂取しうる〈西洋〉」だと述べる。そして「〈西洋〉がスクリーンを通じた実体なきイメージ」であったため、プラトンのイデア論への発展を示唆した。秦恒平は橋本芳一郎・長谷川泉の参加する「座談会・谷崎潤一郎の軌跡」(『国文学 解釈と鑑賞』第四八巻八号 一九八三・五)で、一九八〇年代までの谷崎研究が谷崎の映画体験を過小評価してきたことを批判。「アエ・マリア」を例に映画を媒介とするプラトニズムの受容を指摘し、「映画体験は彼の文学的原質にすっかり触れている」と主張した。秦は「谷崎潤一郎の大正時代」(『国文学 解釈と教材の研究』第三〇巻九号 一九八五・八)でも、映画とプラトニズムの融合より意識された課題が、昭和期の創作に持ち越されたと問題提起する。

こうした作品解釈へ向かう論考の主な流れに一石を投じたのが、千葉伸夫『映画と谷崎』(青蛙房 一九八九)であろう。大活時代を中心とする谷崎の映画体験と映画史を交錯させ、『伝記 谷崎潤一郎』では不鮮明だった谷崎の映画人生を浮き彫りにした。これ以降、一九九〇年代から今日までに、映画との関わりに言及する様々な論考が活気を呈する。

まず、それまでの論考をまとめるかたちで河野多恵子『谷崎文学の愉しみ』(中央公論社 一九九三)・永栄啓伸『評伝 谷崎潤一郎』(和泉書院 一九九七)・千葉俊二『谷崎潤一郎狐とマゾヒズム』(小沢書店 一九九四)が刊行された。河野は映画が日本に居ながら西洋を映す鏡であることから、大正期の西洋崇拜のコンテクストで映画を捉える。永栄は持論を補強し、同じくプラトニズムの受容と映画を関連づける千葉は、前掲書に所収の「スクリーンの内と外」(『昭和文学研究』第一八集 一九八九・二)で、「肉塊」以後の谷崎が「形態を超えた美のかたちを言葉によって追い求め」てゆく転換点を明らかにした。ほかにも清水良典「実現と所有の逆説——谷崎文学とメディア——」(『国文学 解釈と教材の研究』第三八巻一四号 一九九三・二)は谷崎にとつての映画は「マゾヒスティックな快楽の恵みを与える装置」だと述べる。これらの論考は、谷崎研究で定着したモチーフと映画を結びつけ、谷崎文学におけるその重要性を説く。

他方、川本三郎「谷崎の映画体験」(河野多恵子編『いかにして谷崎潤一郎を読むか』中央公論新社 一九九九)は、谷崎に「プリミティブな形の感動と恐怖」を与えたであろう鑑賞体験への注目を促す。佐藤忠男「谷崎潤一郎と映画(横浜)」(『国文学 解釈と鑑賞』第六六巻六号 二〇〇一・六)は日本映画史の観点より、日本映画の近代化に貢献した作家として谷崎を評価する。さらに四方田犬彦「谷崎潤一郎の映画体験」(『国文学 解釈と教材の研究』第四三巻六号 一九九八・五)は、欧米映画界との同時代的な連動性のなかで、谷崎と映画の関わりを捉え直した。野崎敏「谷崎潤一郎と異国の言語」(人文書院 二〇〇三)は「異国の言語」として映画を捉え、古典回帰の小説群に通底する美学は映画の影響から脱していないという。

このような研究領域の横断は、谷崎の映画体験が豊かな文化的輻輳性を土壤に育まれたことを物語る。それは谷崎研究でも共有され、明里千章「作家と映画 谷崎潤一郎」(『国文学

学 解釈と教材の研究』第五三卷一七号 二〇〇八・一二)や佐藤未央子「谷崎潤一郎「肉塊」と映画の存在論 水族館人魚幻想、〈見交わし〉の惑溺」、『日本近代文学』第九四集 二〇一六・五)は、テキストの同時代性や谷崎が実際に鑑賞した映画作品からの影響を重視する。

先述したように、本研究は文化的現象という時空間を超越する広がりの中で、テキストの生成を考察する方法論を採る。それは「映画とは何か」という問いに対し、鑑賞形態などの環境因子が影響を与えるからであるが、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)に負うところが大きい。マクルーハンはテクノロジーが我々の器官・機能を増幅する「人間の拡張」の先に、「テトラッド」と呼ばれる思考の枠組みを提唱した。あるものは何かを「強化」し「衰退」させ、同時に何かを「回復」し「反転」させる。これらの対立は相互に連動しながら構造化され、仏教思想の万物流転を思い起こさせる。

つまり、映画は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。例えば二〇〇一年九月一日に起きた同時多発テロ事件の、航空機が世界貿易センタービルに激突する映像を観て、「まるでハリウッド映画のようだ」と奇妙な倒錯感を覚えた視聴者も少なくないだろう。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ている。それは谷崎も例外ではない。文字通り未知のテクノロジーに遭遇し、「活動写真の現在と将来」では自身の藝術論の根幹にまで波及する。

では谷崎にとって藝術とは何であったか。大活の一員となる年に発表された「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。田鎖数馬「芥川と谷崎の芸術観——小説の筋論争の底流——」(『国語国文』第七三卷八号 二〇〇三・一〇)、『谷崎潤一郎と芥川龍之介 「表現」の時代』翰林書房 二〇一六 所収)は、芥川龍之介「藝術その他」(『新潮』一九一九・一)の影響を受けて「藝術一家言」が執筆されたと考え、表現という言葉そのものが「大正期にはまだ新語としての輝きを保っていた」と興味深い指摘を行う。これに従えば、谷崎は時代がもたらす強迫観念に半ば突き動かされながら、「藝術一家言」で「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たのだろう。

しかし谷崎がいう「何等かの形」は言語表現に留まらず、大活での映画制作にも結実する。そもそも谷崎は、脳裏に浮かぶ「美の幻影」を生み出すところに、「藝術家の眞の生命」があると語った。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から、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。

映画が誕生する以前、観念的な映像を表現する手段に言語(小説、戯曲、詩)、身体(演劇)、映像(絵画、写真)、音楽などがあった。リアリティの強度からいえば、映画は現実世界と虚構を容易に転倒させ、観念的な映像に限りなく近いものを創出できる。千葉伸夫は

「刺青」など初期小説を「視覚的な造形美を目的とした文学」（『映画と谷崎』）と呼び、谷崎を映画に駆り立てた動機と結びつけた。この指摘に首肯するものの、「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だろう。確かに谷崎が映画制作に従事した期間は短い。しかし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谷崎と映画の関わりは、看過できない事象なのだ。

このような問題意識のもと、本研究は谷崎が映画との関わりを深めた大正期を中心に、映画を媒介に模索された藝術理念や言語表現の生成を示したい。また、谷崎の映画体験が文化的輻輳性と不可分な関係を築いている点に鑑み、大別して四つの観点からアプローチを試みた。

第一部「谷崎文学の藝術理念」では、ひとつの小説に対する考察を深めるのではなく、横断的なテキスト分析を通し、映画が谷崎の作家性にもたらした影響を論じている。とくに谷崎文学において反復される主要なモチーフ、女性を媒介に試行錯誤される美の表現との関係性を示した。

第一章「谷崎文学と映画——〈Crystallization〉が照射する藝術表象の煩悶」では、谷崎が「活動写真の現在と将来」で映画の藝術性を説くため依拠した〈Crystallization〉を視座に、大正期から戦後の創作営為を貫くモチーフ（表象の純化）を論じた。そして、谷崎のテクストを〈映画を／映画で／映画のように〉表象する位相に分け、今後の研究展望へ繋げている。

第二章「モニタージュによる美の形象化——「青塚氏の話」を中心に」は、「青塚氏の話」『改造』一九二六・八〇九、一一〇—一一一）や「痴人の愛」に端的な、断片化されたイメージが集合し形象化する女性像を考察し、修辭的にではなく技巧的な意味で〈映画のように〉表象する様式を指摘した。

第二部「〈映画を〉表象するテクスト」は、映画がモチーフの小説を、それが生成され流通する時代的環境・映画に関する文化的現象のなかで捉え、考察している。これにより、谷崎が欧米映画との連動性のなかで日本映画や日本の映画文化を捉え、時事的な問題に対する批評意識を養っていること、その批評意識を土台に、映画に関する現実的かつ時事的な事象が、小説に取り込まれていることを示した。また第一部第一章「谷崎文学と映画——〈Crystallization〉が照射する藝術表象の煩悶」で、〈映画を／映画で／映画のように〉表象するという、谷崎文学における映画の位相を示唆した。第二部の論考はそのうちの〈映画を〉表象する位相に位置づけられる。

第一章「映画と魔術の有機的な連係——「小僧の夢」論」は、新しいテクノロジーに対する畏怖が、映画『ジゴマ』（フランス・日本一九一一年公開）を契機に映画害患論へと顕在化した時代背景に着目した。「小僧の夢」（『福岡日日新聞』一九一七・三・四〇四・一一）

は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肯定し、それを主人公・庄太郎が〈墮落〉するプロセスに仮託している。このことから、社会的に独立した領域を獲得してゆく映画に対し、「小僧の夢」が有する諷刺性を示した。

第二章「純映画劇運動の両義性——「人面疽」と大活」は、従来の日本映画史では否定的な評価をくだされていた弁士の存在意義を見直し、日本映画の近代化を推進した純映画劇運動を批判的に捉えている。しばしば谷崎は純映画劇運動のコンテキストで帰山教正と並び称されるが、二人の映画理念には瞭然たる差異が窺える。それぞれが日本映画の国際化を目指すなか、大正期の谷崎は西洋崇拜の傾向が強かったといわれるものの、日本の文化的地域性を内面化していることに言及した。同時に、弁士の排除によって近代化を急いだ谷崎のジレンマも明らかにしている。

第三章「スクリーンに現れた〈恐怖〉——「人面疽」論」は、不可解なフィルムが引き起こす怪奇現象を映画そのものの寓意と捉え、撮影者の意図を超越し自生的なものが表現に参画してしまう〈恐怖〉が、「人面疽」に描出されていることを示した。そして、〈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」に描かれていることを論じた。

第三章「谷崎文学の周辺」は、小説ではなく谷崎の映画評や、谷崎の小説を原作に映画化された作品を考察の対象としている。そして古典回帰の傾向が強まってゆく時期から、映画と谷崎の間接的な関わりを抽出した。映画がモチーフの小説は確かに一時後退するが、その水面下で行われていた映画に関する谷崎の発言には、いまだ研究の余地が残されている。

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」は、大活から退いたのち、映画への関心が薄れたとされる〈映画離れ〉への再考を促す。従来、〈映画離れ〉は映画から小説へ回帰する転換点に位置づけられ、確かに大活時代に直面した現実と理想のギャップは、谷崎に耐え難い苦悶をもたらしたのだろう。しかし、谷崎は大活以降も消極的だが映画への関心を示している。とくに室生犀星の映画評や藝術性の象徴と見做していたドイツ映画を一蹴する態度より、欧米および日本で進むアメリカナイズ（大衆化）と折り合いがつかない谷崎の葛藤と変化に迫った。

第二章「春琴抄」映画化——島津保次郎『お琴と佐助』は、日本映画史に残る論争を巻き起こした、「春琴抄」映画化第一弾『お琴と佐助』（一九三五）に触れる。『お琴と佐助』に向けられる批評言説では、「春琴抄」および谷崎文学の映画化の困難さが指摘され、〈純文学／映画〉の主導権争いが展開された。しかし本章では映画化の可能・不可能性ではなく、「春琴抄」が表現メディアを越境する際に生じる、不可避的な変化に焦点化した。これを踏まえ、物語内容の脚色を左右する映画の検閲制度など、周辺環境の問題を提起している。

第四章「映画と文学の交錯」は、映画を視座とする谷崎研究から得たものを、より広汎な文学研究へフィードバックさせることを目的に掲げた。

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」は、谷崎と芥川龍之介の間で交わされた論争に映画の影響を措定する。第一部第一章で述べた表象の純化は、谷崎の場合あくまで映画（映像表現）に向かうものであったが、芥川は小説（言語表現）でそれを実践する。両者が同等の藝術理念を共有しながら、論争において間隙を露呈させた背景には、映画に対する認識の差異が横たわるのではないか。

第二章「大正期の映画物語本——映画を〈読む〉ということ」は、第二部第一章で触れた日本における〈ジゴマ〉の受容を踏まえ、ノベライゼーションに関する研究試案を示した。いまだ作家・作品研究が主流の昨今、娯楽性・大衆性の高い映画物語本の出版・流通の実態が、充分明らかになつたとは言い難いだろう。京橋にある東京国立近代美術館フィルムセンターでも、積極的に本の収集が行われていないため、失われてゆく文化的財産の保存と実態の把握を今後の課題としたい。

1-1-1 谷崎文学と映画——〈Crystallization〉が照射する藝術表象の煩悶

I

今日、映画の藝術性に疑義を挟む余地はないだろうが、映画は誕生した瞬間から藝術足り得たわけでもない。エジソンやリュミエール兄弟の発明した光学機器は、明治末の日本にも持ち込まれ、瞬く間に大衆娯楽の寵児として持て囃された。とりわけ一九一〇年代はジゴマ事件を発端とする映画論争が紛糾し、映画という新奇なメディアの性質が問われた、非常に興味深い時期である。

当時の映画はまだモノクロかつサイレントの映像であり、完全なトーキー映画として『マダムと女房』（一九二二）が成功を収めるまで、日本での映画興行には弁士の存在が必要不可欠であった。しかし弁士の人気が客入りを左右し、制作に介入できるほど特権的な立場にありながら、従来の日本映画史は弁士が日本映画の発達を妨げたとの評価を下す¹。そこには欧米映画を理想とする規範意識が働き、弁士を伴わず映像のみで語ることが映画の本質だと捉えられ、一九一〇年代から二〇年代に日本で起きた純映画劇運動も、同様の価値観に突き動かされている。この改革運動は「鳴物声色入り、女形使用の旧劇や新派の映画形式を、字幕入りで女優使用の西欧映画の形式」に同化させる、日本映画の近代化を主導した²。

谷崎潤一郎は一九二〇（大正九）年五月より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）にて映画制作に携わり、純映画劇運動の功労者として日本映画史に名を刻む。当時から谷崎は「改造を要する日本の活動写真」（『読売新聞』一九二〇・五・九）で、「弁士を廃止したいといふ希望も私にはある」と言論を揮った。自身初となる映画作品の完成にあたっては、「私の最初の映画アマチュア倶楽部」（『読売新聞』一九二〇・一一・二二）で「上映に際して鳴り物を用ゐるといふ話もありましたが、私は説明を附さず、全部オーケストラで行きたいと思つてゐます」と、弁士を伴う興行形態の解体を夢見ている。

作家・谷崎の他領域への進出は、今日でもなお興味深い示唆に富み、谷崎文学を語る上ではや看過できない事象だ。千葉伸夫は映画制作体験の内実を明らかにし、映画への接近を「文学でスランプに落ち入った谷崎のあがき」と形容する³。千葉俊二は映画をモチーフとする一連の小説群に制作体験の影響を指摘し、映画に見切りをつけた谷崎が古典回帰とともに言語藝術の追求へ転じる様子を読み取った⁴。一方で野崎敏は谷崎と映画の関係は一過性でなく、「映画人」としてのまなざしが、谷崎のキャリアを大きく決定づけている」と、古典回帰の小説群をも射程に収める⁵。

これら段階的な展望の提示を受け、近年の論考は映画の映像性とテキストの同時代性を両輪に展開されている。例えば視覚の忌避を象徴する盲目の主題化からメディア間の差異へ言及する城殿智行⁶や、小説に散りばめられた映画的表現の背景にプラトニズムとの交錯を看取する西野厚志⁷は、映像性を媒介に谷崎文学の視覚性に迫る。あるいは谷崎の映画体

験を精査する明里千章⁸や山中剛史⁹、映画史と映画をモチーフとする小説の照合をすすめる佐藤未央子¹⁰、制作体験に谷崎の映画理念の結実を見る五味渕典嗣¹¹など、大正期を中心とするテキストの同時代性に着目した論考が活況を呈する。

谷崎と映画に関するこのような研究の高まりに対し、本論はこれまで谷崎の映画体験を咀嚼するために言及されてきた映画論を同時代の文脈で問い直し、さらにはその後の展開として谷崎文学を貫くひとつの視座を提示したい。第二部第二章で詳述するが、弁士の排除を望んだ谷崎の映画理念は、日本が独自の映画文化を築きあげた時代性と齟齬をきたすものであった。その理念を反映するテキストを同時代に置き直せば、同時代性に還元しきれない理想化された映画、すなわち新しい藝術としての映画が存在感を放つ。一体、谷崎が映画を通し見据えた藝術とはいかなるものであったのか。

II

一九〇九(明治四二)年から一九二〇(大正九)年の間に映画は藝術になったとジュールジュ・サドウールはいう¹²。リッチョ・カニュード「第七藝術宣言」(一九一一)は、リズム藝術と造形藝術の特性を併せ持ち、時空間をも操る映画を「第七藝術」に位置づけた。アメリカではヴェイチェル・リンゼイ『映画藝術』(一九一五)、ドイツではコンラート・ランゲ『映画と現在と未来』(一九二〇)が著され、映画の体系的な考察が活発化し、見世物として誕生した映画を巡る藝術論への関心が高まった。日本では一九一一(明治四四)年一月月に浅草金龍館で封切のフランス映画『ジゴマ』を契機に、少年少女に与える映画の〈悪〉影響が新聞ジャーナリズムで取沙汰され、ジゴマ事件と呼ばれる社会現象が起こる。

このとき『新小説』は時代の動向を敏感に察知し、映画の藝術性に焦点化した特集を組んだ。「藝術的価値の向上に質せんがために、諸家の研究発表を請ふた」(編集局「活動写真の新研究」『新小説』一九一七・八)という『新小説』に応じ、谷崎は「活動写真の現在と将来」(『新小説』一九一七・九)と題した映画論を発表する。そこで吐露される日本映画界への不満や問題提起は、同時代の映画雑誌で度々話題にされる事柄と大方差異はない。しかし、映画がなぜ藝術足り得るかを語った部分に谷崎の独自性が際立つだろう。

人間の容貌と云ふものは、たとへどんなに醜い顔でも、其れをちつと視詰めて居ると、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や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ごし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、今更のやうに迫つて来るのを覚える。それは単に、映画が実物よりも拡大されて居る**為めに色ばかりではなく、恐らく実物のやうな音響や色彩がない為めでもあらう。活動写真に色彩と音響とがない事は、其の欠点なるが如くにして、寧ろ長所となつて居るのであらう。**

ちやうど絵画に音響がなく、詩に形象がないやうに、活動写真も亦、たまたま其の欠点に依つて、却つて藝術に必要な自然の浄化——Crystallization——を行つて居る形である。(傍線引用者)

「」で藝術の要諦に挙げられた〈Crystallization〉とは、いかなる概念か。同時期に谷崎が映画に言及した「浅草公園」(『中央公論』一九一八・九)「其の歎びを感謝せざるを得ない」(『活動倶楽部』一九二〇・一一)「映画雑感」(『新小説』一九二一・三)「日本の活動写真」(『社会及国家』一九二一・三)「カリガリ博士」を見る(『時事新報』一九二一・五)『活動雑誌』一九二一・八)「映画のテクニツク」(『社会及国家』一九二一・一〇)や、藝術論を披瀝した「藝術一家言」(『改造』一九二〇・四、五、七、一〇)「饒舌録」(『改造』一九二七・二〇)『大調和』一九二七・一〇)にもその言葉は見当たらない。純映画劇運動の牙城となった映画雑誌『フィルム・レコード』を通読しても同様である¹³。試みに大正期刊行の主要な英和辞書『詳解 英和辞典』(博育堂 一九一三)・『井上英和大辞典』(至誠堂 一九一七)・『模範新英和大辞典』(三省堂 一九一九)を参照すれば、いずれも *crystallization* の項目には「結晶、晶化」「結晶体」と記されている。

あるいは「活動写真の現在と将来」発表直後、一九二〇年代は厨川白村『近代の恋愛観』(改造社 一九二二)がベストセラーとなった。そこで言及されているスタンダール『恋愛論』の主立った概念は、周知のように結晶作用と呼ばれている。スタンダールと谷崎の関わりは既に実証的に明らかにされ¹⁴、『恋愛論』の名は「饒舌録」と渡辺千萬子宛書簡(一九五八・一二・一四)に見られる¹⁵。谷崎が具体的にいつ、どのように読んだか現時点で明らかでないものの、英訳版『恋愛論』は日本でのブームに先駆け一九一五(大正四)年には刊行されており、結晶作用について「I call crystallisation the operation of the mind which, from everything which is presented to it, draws the conclusion that there are new perfections in the object of its love. (傍線引用者)」とある¹⁶。

谷崎の〈Crystallization〉と綴りは異なるが、上田敏と第一次・第二次『新思潮』の存在が日本におけるスタンダール受容の起点を成し、谷崎が結晶作用の概念に触れる機会があったと考えられる¹⁷。上田は「うづまき」(『国民新聞』一九一〇・一・一〇)で『恋愛論』を取りあげ、結晶作用のプロセスと「ザルツブルグの小枝」を紹介している。また、谷崎が第二次『新思潮』の同人であった頃、後藤末雄が「葉巻」(『新思潮』第二次 一九一〇・一)で『恋愛論』の断章一〇七を引用し、「De l'amour」(『三田文学』一九一一・二)で第二、七、一三、一七章を抄訳した。文学者の間でもスタンダールがさほど認知されていなかった時期に、谷崎の周辺で結晶作用に関心が集まっていた事実は興味深い。ただし、後藤が抄訳した「ザルツブルグの小枝」を例に、結晶作用と谷崎の〈Crystallization〉を比較すればその差異は歴然である。

Salzbourg の塩坑では坑道の奥底に木の葉の冬枯れた枝を投げ込む。二三日たつて其を取り出すと燦爛たる Crystallisation で覆はれて居る。白煩鳥の足の大きさ位の最小の枝が燦爛として動く金剛石様の塩に包まれて、最早、最初の枝を識別することは出来ない。

結晶作用は愛する対象の欠点を想像上の美点で覆い隠すプロセスである。いふなれば、日本の映画興行が音声の欠如を弁士で補い独特な映画文化を築いた点と似ており、欠点を藝術の本質に通ずると捉えた谷崎とは方向性を違える。むしろ、結晶作用のプロセスを「まるで化学か鉱物理学の講義みたいだね」と揶揄した「うづまき」が示唆する、結晶の物質性と近似するだろう。

そもそも結晶とは、「全く同じ単位胞が縦横高さ方向に規則的に配列」し、「不純物が入ると、規則的な単位胞の反復が崩れ、結晶が成り立たなくなる」特質を持つ¹⁾。この物質性を踏まえ、ステイブ・リジリーは純映画劇運動の文脈で〈Crystallization〉を「構造の形成（結晶）に関係しているよりもむしろ、純化、すなわちすべての不純物を排除するということに関わっている」と解釈した¹⁾。確かに谷崎が求めた弁士の排除は、珍奇な見世物であった映画を藝術へ浄化する目的を掲げている。〈Crystallization〉が結晶作用のような美化ではなく、純化によって美を表象する藝術の比喻として機能しているのは間違いないだろう。そしてそこに、一九一〇年代の物理学において結晶がひとつの指標であったことを加味すれば、谷崎の藝術観の根源が照射される。

一九〇一（明治三四）年より始まったノーベル物理学賞第一回の受賞者はX線を発見したW・C・レントゲンで、これは物理学の変革を象徴した²⁾。五感では把握できなかった未知の世界が可視化されたのだ。とりわけ一九一四（大正三）年に「結晶によるX線回折現象の発見」で同賞を受賞したM・T・F・ラウエは、結晶を使った実験でX線が短波長の電磁波であることを解明する。翌年、この成果を応用し、結晶の立体的な原子配列を読み取ったW・H・ブラッグとW・L・ブラッグは、「X線による結晶の構造研究」で同じく受賞。結晶の物質的構造性への理解が著しく進展した。

日本では寺田寅彦が「X-Rays and Crystals」〔Nature〕一九一三・四・一〇／五・一）や「X線と結晶体」〔ローマ字世界〕一九一七・七）などを発表し、「恩賜賞と学士院賞」〔読売新聞〕一九一七・六・二三）によれば、一九一七（大正六）年に「ラウエ映画の実験方法及其説明に関する研究」の功績が認められ、学士院賞恩賜賞を贈られる。その寅彦が、結晶物理学に従事したヴォルデマール・フォークトの『Lehrbuch der Kristallphysik』（一九一〇）を引き合いに、「科学の目指すところと藝術の目指すところ」〔科学と文芸〕一九一六・一）でこのように語っている。

フォーグト^{マイ}は其結晶物理学の冒頭に於て結晶の整調の美を管弦楽に譬へて居るが、又最近にラウエやブラグの研究によつて始めて明になつた結晶体分子構造の如きものに對しても、多くの人は一種の美感に酔はされぬ訳には行かぬ事と思ふ。此の種の美感を例へば壯麗な建築や崇高な音楽から生ずる者と根本的の相違はない様にも思はれる。

結晶の構造性と藝術の美感はあながち無関係ではない。一八九五（明治二八）年の奇妙な共時性が足掛かりとなるだろう。フロイトの精神分析、レントゲンのX線、そしてリュミエール兄弟の映画は、無意識と意識、身体の内外部、奥行きとスクリーン、それら境界線の喪失や内面性の暴露を揃つて指向する²¹。深層と表層の分割が崩壊し、内面性が表層化するという、視覚性に関する認識の変容が時代の要求としてあつたのだ。

つまり、テクノロジーの発達が人々の視覚的認識を変容させたと同時に、避けられない認識の変容を強烈に実感させた媒体のひとつが映画であつた。また映画は小説や絵画と根本的に異なり、テクノロジーの発達がなければ誕生し得なかつた、モダニズムの象徴である。谷崎はそのような映画の藝術性を結晶の比喩で端的に表わしたが、敷衍していえば、寅彦が示唆するように結晶の構造性もテクノロジーの発達がなければ明らかにならなかつただろう。自明視される結晶の美感が、建築や音楽と同じく、構造そのものが外形（表現）となっている点に起因することを踏まえれば、〈Crystallization〉という言葉は、テクノロジーの発達と藝術的な美感が交錯する時代性をも捉えているのだ。

奇しくも和辻哲郎は『偶像再興』（岩波書店 一九一八）のなかで、「現戦争は人に人生の意義と目的とを反省させないではおかない。（略）この事がもしある芸術的天才の心裡に起こつたならば、そこに何らか雄大な結晶物が生まれなければならないだろう」と、「神曲」や「ファウスト」などを結晶に喩えた²²。和辻の主眼は「芸術の真正なる内容は常に人格的生命である」ことに尽きる。「生命活動」がすなわち自己表現であり、「妊娠と産出」のように「表現を迫る内生はそれにピッタリと合う表現方法を持つ」つ。「何を創作したいという事よりも、まずいかに生きたいという欲望が起こらなくてはならない。人は第一に生きている。表現はその外形である」。この内生と表現の一致が藝術を生むという藝術観は、谷崎の「藝術一家言」とも符合する。

そこで藝術上の技巧とか形式とか文体とか云ふものは、美が生れると同時に当然備はるべき肉体であり、皮膚であり、骨格であつて、抑も末の問題であるとは云ふものゝ、それらがなければ美が存在しないことも事実である。技巧と云ふ言葉は屢々美を表現する方法であるかの如くに見做されるが、方法ではなくて寧ろ表現その物——美それ自身である。

結晶の美感が純化を経た構造と外形の一致にあつたように、谷崎にとつても美のアイデアと表現が一体となつたところに、藝術の意義はあつた。「活動写真の現在と将来」では、「絵画に音響がなく、詩に形象がないやうに」と、その欠如を「自然の浄化」になぞらえ、藝術であるための要諦に挙げた。つまり、美のアイデアと融合した藝術表象は純化されている。〈Crystallization〉に集約される谷崎の藝術観が、色彩と音声を欠くサイレント映画を藝術と見做したのは当然であろう。谷崎は映画との接近で、その藝術観に確信を得たに違いない。

III

〈Crystallization〉を補助線に谷崎文学を俯瞰すれば、清らかさ、純粹さの修辭が美の周囲で踊る。例えば「細雪 下巻」(『婦人公論』一九四七・三〜一九四八・一〇)では、幸子の「記憶の中にある母その人は、現在の姉や彼女自身よりも格段に美しい清いものであつた」と語られる。病床の母とあまり会えなかつたがために、「母と云ふものを理想化して考へるやうになり、その映像が思慕の対象になつた」と、幸子が抱く母のイメージは浄化された映像へ引き寄せられるのだ。美と女性と映像の間に磁場が形成され、そこで〈Crystallization〉が比喩として働いているが、より露骨に〈Crystallization〉を磁場上で追求したのが「肉塊」(『東京朝日新聞』一九三三・一・一〜四・二九)、『大阪朝日新聞』同く五・一)であろう。

私財を投げうち映画制作に没頭する吉之助は、映画を手段に女性の美の形象化を試みる。「かりに一人の女優があつて、顔は綺麗だが藝がまぶくつて表情が乏しいとする。しかしその女が實際美人である限り、その表情の乏しいところにきつと彼女の美しさがあるんだ」という吉之助の持論は、役者からすれば欠点となる演技の拙さを、敢えて美点と考える。その理想に適うランドレンの美しさを吉之助は映画で表現するため、カメラマン・柴山の反対を押し切り、彼女の顔のクロス・アップを多用した。なぜなら「大きく映された彼女の顔の表情の中に、酌めども尽きない無限の変化があるのを感じ」、その美感を最適な撮影技法で表現したのだから、完成したフィルムは藝術そのものにほかならない。「活動写真と云ふものは一番誰にでも分り易い藝術」なのだ。

しかし、吉之助のフィルムは他者からすれば「女優の藝が成つてゐない。表情が乏しい。あんなに度び度びクローズアップが出て来るのに、いつも同じやうな顔ばかりしてゐて、何の事やら意味が分らない」。藝術表象を巡る吉之助と他者の乖離が顕在化する。柴山らと決別した吉之助は、自らの藝術観に「唯淫欲の変形だつたのぢやないか」と懷疑的になり、ランドレンとともに「淫らな娯樂を供する映画」の世界へ閉じ籠る。個人的で閉鎖的な美の享樂に耽溺する吉之助の後姿は、「痴人の愛」(『大阪朝日新聞』一九二四・三・二〇〜六・一四)、『女性』同・一一〜一九二五・七)の譲治を彷彿させる。

ナオミとの喧嘩別れを後悔する譲治は、少女から大人へ変化する過程にあつた「ナオミのいろ／＼な表情、ありとあらゆる姿態の変化」を収めた写真へ手を伸ばす。「その撮り方は

だん／＼微に入り、細を穿つて、部分々々を大映しにして、鼻の形、眼の形、唇の形、指の形、腕の曲線、肩の曲線、背筋の曲線、脚の曲線、手首、足首、肘、膝頭、足の踵まで写してあり、さながら希臘の彫刻か奈良の仏像か何かを扱ふやう」で、「ナオミの体は全く芸術品」である。さらには「彼女ハ今マデ彼女自身気ガツカナイデキタ部分ノ姿態ノ美ヲ発見シ、ソシテ驚クニ違ヒナイ」と、「全裸体ノ正面ト背面、各部分ノ詳細図、イロイロナ形状ニ四肢ヲ歪曲サセ鬱屈サセ、折ツタリ伸バシタリシテ最モ蠱惑的ナル角度カラ」妻の写真を撮る「鍵」(『中央公論』一九五六・一、五〇二)へと波紋は広がる²³。

吉之助や譲治のまなざしは、女性の部分部分に宿る美を映像に留めたいという点で、その欲望を共有するが、吉之助は元々「藝術写真家」でありながら、「ほんたうに己れのものを生み出す力のないものが、たゞ創作の真似事をして慰めてゐるのだ」と、写真を唾棄した。映画と写真の間にある傾斜に鑑みれば、吉之助の挫折と懷疑心は、再び映画をモチーフにした「青塚氏の話」(『改造』一九二六・八〇九、一一〇二)で問い直されるべきであろう。

映画監督の中田は、妻で女優の由良子を撮影する際は「体のどんな細かい部分をも不用意に写したことはなかった」。そして由良子の熱烈なファンである「男」は、「或る場面のクローズアップを五たび六たびも見に行」き、肉体の細部まで調べ尽くすと由良子そっくりの人形を作り、性的な快楽に耽る。吉之助が抱く美の映像化に対する欲望は中田へ、個人的で閉鎖的な美の享樂は「男」へと受け継がれる。いわば吉之助の分身である二人は、由良子の美を巡り互いの藝術観を対立させた。

中田は対象となる現実の由良子が在ってこそ、映画や人形を手段とする表象が成立すると考え、現実の由良子の絶対性を唱える。だが「男」は美のアイデアたる「或る永久な『一人の女性』」が先に在り、現実の由良子・スクリーンの映像・人形はその面影を宿した仮象に過ぎず、時間と空間から切り離され老いることのない映像の由良子は、現実の彼女と比べより実体に近いという。「男」の藝術観に圧倒された中田は、由良子の「映画を作ることに興味を失つたばかりでなく、寧ろ恐れを抱くやうにな」り、死に至る。中田はなぜそこまで追い詰められたのか。

「男」の藝術観に立つと、由良子そのものを純化させれば、美のアイデアに近づける。たとえば「永久不変な性質のもの」ではないフィルムが劣化しても、由良子の実体は「永久に頭の中に生きてゐる」。これは「鮫人」(『中央公論』一九二〇・一、三〇五、八〇一〇)で南が見つけた美の寓意であろう。南は美に対する理解を深めるには、憧れの対象よりも美を享受する服部の瞳を観察すべきだと考えた。「其の眼つきには、南が直接に少女を見ても恐らくは其処から抽き出すことが出来なかつたであらう彼女の美の秘密が、気高く淨らかな結晶となつて凝り固ま」り、「少女の美は不純な彼女の肉体を抜け出して服部の瞳に集り、其処で永遠なものに合致」するからだ。ここにも結晶の比喻と純化が、美の修辭として現れる。服部の瞳で美が(Crystallization)したように、肉体を濾過すれば由良子の美も「男」の頭の中で不変性を獲得する。

だが、谷崎は「藝術一家言」で「藝術は一つの表現」であり、「心の中に起り、心の中に終つてしまふのでなく、心の外へ発露する過程に於いて始めて藝術と云ふ形を取る。表現することがすなわち表現であつて表現を離れて藝術はあり得ない」と語った。これに従えば、「心の中に終つてしまふ」「男」の藝術観は藝術表象の否定ではないか。表象の純化を極めれば、表現という行為自体が無化され、藝術家は何も生み出せない。藝術の要諦でありながら〈Crystallization〉は諸刃の剣となるのだ。藝術表象の逼迫した問題は、中田という藝術家の死と、「日本国中の津々浦々に散らばつてゐるお前（引用者註・由良子）の手足を集めて来て、やがて完全な一個の「お前」を造らうとする」「男」の野望を投影する。〈Crystallization〉は藝術表象の臨界に接し、映画から人形へ表現手段を乗り換えようとしていた。しかし「青塚氏の話」は未完に終わり、人形の矮小性は藝術へ昇華されず、棚上げされた問題はいわゆる古典回帰へ向かう。

IV

谷崎の関西移住後、映画をモチーフとする小説は鳴りをひそめ、日本の伝統美を追求する古典回帰の小説が際立つようになる。そのため、谷崎の映画離れがひと際印象づけられるのだが、それは「蓼喰ふ虫」『大阪毎日新聞』一九二八・一一・四〜一九二九・六・一八）のなかにも周到に描き込まれている。「活動写真が好きだつた時代もあつたんだが、だん／＼年を取るに連れて趣味が皮肉になつて行くんだね」とは、要の台詞である。美佐子の父の趣味が映画から骨董へ偏向し、「人形のやうな女」お久を愛でるその態度が、要の目には「性欲の変形」に映つたが、文楽に難色を示していた要も、人形にある種の魅力を覚えている。

昔の人の理想とする美人は、容易に個性をあらはさない、慎み深い女であつたのに違ひないから、此の人形でいゝ訳なので、此れ以上に特長があつては寧ろ妨げになるかも知れない。（略）つまり此の人形の小春こそ日本人の伝統の中にある「永遠女性」のおもかげではないのか。

「性欲の変形」と片付けられた人形の没個性が、伝統のなかで美の根拠を得て、〈永遠女性〉へ昇華する。要は「俳優のやうな表情のない」小春のなかに美を見出した。あたかも表情の乏しさと美を一致させる「肉塊」の吉之助のようである。翻つて「青塚氏の話」で「男」が制作した人形も由良子の姿形はしているが、匿名性を帯びる肉体から断片を収集し、〈永遠女性〉の面影を宿した、いわば没個性的な集合体である。藝術表象の煩悶に直面した〈Crystallization〉は、人形を橋渡しに個性の希薄化へ舵を切り、様式化された美を生み出しつづへ。

「乱菊物語」(『大阪朝日新聞』『東京朝日新聞』一九三〇・三・一八(九・五)には、かげろふ御前の「顔にも特に此れといふ個性の輝きは認められない。たゞ十二人の代表する理想的な美が彼女の一身に具現している」とある。「武州公秘話」(『新青年』一九三一・一〇(一一)、一九三二・一(二)、四(一二))でも「女性の肖像画は概して類型的で、或る一時代の理想とする美人の雛型を描いてゐるに過ぎない」と、松雪院の美貌が没个性的に語られる。あるいは「うすものを一枚かぶつたやうにぼやけてみて、どぎつい、はつきりとした線がない」いわゆる「闇たけた」顔のお遊(『蘆刈』『改造』一九三二・一(一)〜(二))。「夢の浮橋」(『中央公論』一九五九・一〇)の紘は生母について「たゞぼちやりとした円顔の姿を朦朧と浮かべ得るだけである。(略)こゝでも矢張、第二の母と容貌が重なり合つて、紛らはしくなつてゐる」と、父によつて意図的に個性が奪取された母たちを述懐する。極めつけは「此の時始めて彼女の姿が舞台上に現はれるのであるが、既に冷めたき屍骸になり、横向きに、上手を向いて俯した顔は黒髪に蔽はれてゐる」とト書きされた「顔世」(『改造』一九三三・八(一〇))である。戯曲の形式で発表されたが、演出上、観客には顔世の顔が終始明かされない。

これらは一様に顔の固有性が積極的に希薄化され、まさしく美のアイデアと融合した女性化されている。同時に、映画そのものの描出や映画を手段とする美の表象は沈黙を保つが、「重ね写真に似た典型的な美女の輪郭」(『乱菊物語』)という比喻のように、映像性の喚起が潜む。「春琴抄」(『中央公論』一九三三・六)も例外ではない。語り手が入手した春琴の「朦朧とした写真」は「うつくしいけれども此れといふ個性の閃めきがなく印象の稀薄な感じ」を与え、「人形のやうな女」(『蓼喰ふ虫』)の類型をたどる。だが春琴はその個性の乏しい顔に火傷を負つた。美を損ない、春琴が春琴であることを知らしめる固有性の象徴が刻まれた。この〈Crystallization〉が忌避する不純物の混入は矛盾を孕む。希薄化した固有性の回復は、藝術への昇華を阻むのではないか。同様の違和感は「少将滋幹の母」(『毎日新聞』一九四九・一一・一六〜一九五〇・二・九)にも抱かれる。

「古い映画のフィルムのやうにきれく」で「映画に喩えられる滋幹の記憶。そこに映写される母親像は「四十年の間彼の頭の中で大切に育まれつゝ、次第に理想的なものに美化され、浄化されて、実物とは遙かに違つたものになつて」いた。純化された美のアイデアと寄り添う滋幹は、「青塚氏の話」で「男」が至上と考へた状態にある。だからこそ語り手は現実の老いた母には会わず、「永久に昔の面影を抱きしめて」いたほうが幸せでなかったか、と問いかけた。しかし、母子再会の場面で滋幹は「四十年前の春の日に、几帳のかけで抱かれた時の記憶」を呼び覚ます。浄化された記憶と老いた母が同心円を描くように重なり、多幸感に包まれる。

なぜ、それまで〈Crystallization〉が濾過してきた、美と反目する最たるものが、かえつて滋幹の母の美を成立させる要素として取り入れられたのか。藝術は表象の純化と切り離せず、純化を突き詰めれば表現自体が無化してしまう。このジレンマに対し、人形を橋渡しし

とする固有性の希薄化が、解決の糸口となった。女性たちの様式化された美は、「死」のやうな凄みのある美の集注した顔（「乱菊物語」）に象徴的な、ひとつの頂点へ達し、固定化する。だが、そこへ老いのような刺激を与えれば、〈Crystallization〉に従い、新たに混入した不純物を濾過する運動が再開される。

つまり、単一線上に進む〈Crystallization〉はやがて膠着状態に陥るよりほかないが、時間性と空間性を有する因子を配すれば流動化が促され、〈イデア・表象・女性〉の間に循環が生じる。美のイデアに接近するために、半永久的に定着した固有性の濾過が求められるのだ。そこで藝術家は表現行為を介し、女性を純化し続けねばならない。一見藝術への昇華を阻むかのような固有性の回復は、藝術（家）の意義である表現行為を持続させ、円環状の両面価値的な藝術表象のプロセスを作りあげている。

したがって「昔の母にめぐり逢ふ迄のいきさつを書いた、一篇の物語」である「滋幹の日記」は、滋幹の浄化された記憶が、老いた母を媒介に、新たな母親像を獲得するまでの表現行為の一端だといえる。しかも滋幹の母の老いがひとつの呼び水となり、滋幹の日記を書くという行為は、語り手が物語を紡ぐ行為へとメタ的に展開し、〈滋幹・語り手〉の間で〈Crystallization〉の循環が繰り返される。このような円環状の藝術表象が際立つものこそ、「春琴抄」であろう。佐助は春琴の火傷を契機に「現実には目を閉ち永劫不変の観念境へ飛躍」し、春琴の死後二十一年も孤独で生きてゐた間に在りし日の春琴とは全く違つた春琴を作り上げた。佐助も浄化された記憶に寄り添い、「現実の春琴を以て観念の春琴を喚び起す媒介」とする。注目すべきは火傷事件をめぐる言説である。

春琴の三回忌に配布された佐助編纂の「鴎屋春琴伝」には、火傷の具合について「雪を欺く豊頬に熱湯の余沫飛び散りて口惜しくも一点火傷の痕を留めぬ。素より白璧の微瑕に過ぎずして昔ながらの花顔玉容は依然として変らざりし」とある。しかし語り手は鳴澤てるらの証言を踏まえ、「此の前後の伝の叙述は故意に曲筆してゐるものと見る外はない」と、佐助の意図的な歪曲を暴露してみせた。ここに〈佐助・語り手〉の循環が生じている。佐助は火傷という不純物を濾過し、純化された春琴像を「鴎屋春琴伝」のなかに表象してみせ、春琴の〈Crystallization〉を成した。いわば「観念の春琴」が「心の中に終つてしまふのでなく、心の外へ発露する」（「藝術一家言」）。語り手はその過程で佐助が濾過した不要の事実を、「鴎屋春琴伝」の春琴像に重ね合わせ、閉じられていた物語を開く。佐助のバイアスを濾過しながら、固有性の希薄な「朦朧とした写真」と「鴎屋春琴伝」が喚起する春琴像を、新たな春琴像へと表象し直すのである²⁴。

V

藝術の要諦でありながら、表現行為を無化しかねない〈Crystallization〉。「青塚氏の話」で端的に表わされた藝術（家）の煩悶は、固有性の希薄化と回復という、方向性の異なる活

路を拓いた。とりわけ「春琴抄」「少将滋幹の母」に象徴的な醜美の対立構造は、表現行為の持続性をもたらし、円環状の藝術表象を築きあげている。このように考えると、これまで時事的な映画論として扱われてきた「活動写真の現在と将来」は、谷崎文学の根底へ響く藝術論として読み替えが可能であり、映画が谷崎の藝術意識に与えた深い影響を改めて窺い知れるのである。

そして〈Crystallization〉の視座に立てば、谷崎は古典回帰を挟みながらも、大正期の映画体験、いわばモダニズムの論理から完全に転向したわけではなく、近代的な藝術表象に起因する煩悶を、創作の動機として持ち続けた軌跡が鮮やかに蘇る。あるいは映画そのものを描出する「人面疽」〔『新小説』一九一八・三〕、映画による表現を模索する「肉塊」「青塚氏の話」、映画が比喩として機能する「少将滋幹の母」が示す、〈映画を／映画で／映画のように〉表象する階層性が表面化するだろう。こうした階層性へ目配りしつつ、「肉塊」で副次的に扱われる写真や、大正期の谷崎にとって藝術を志向する媒介となった絵画をも包括する、映像の位相も谷崎文学のなかで追究していかねばならない。

註

- 1 田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ』（中公文庫 一九七五）／佐藤忠男『日本映画史Ⅰ』（岩波書店 二〇〇六）
- 2 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響―比較映画史研究―』（早稲田大学出版部 一九八三）
- 3 千葉伸夫『映画と谷崎』（青蛙房 一九八九）
- 4 千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』（小沢書店 一九九四）
- 5 野崎敏『谷崎潤一郎と異国の言語』（人文書院 二〇〇三）
- 6 城殿智行「映画と遠ざかること——谷崎潤一郎と『春琴抄』の映画化——」（『日本近代文学』第六一集 一九九九・一〇）
- 7 西野厚志「明視と盲目、あるいは視覚の二種の混乱について——谷崎潤一郎のプラトン受容とその映画的表现——」（『日本近代文学』第八八集 二〇一三・五）
- 8 明里千章「人面疽の囁き——谷崎潤一郎が作れなかった映画——」（『昭和文学研究』第五三集 二〇〇六・九）
- 9 山中剛史「大正活映における谷崎潤一郎」（川竹ジョシアーナ 福田耕介編『アウリオン叢書 8 映画と文学』弘学社 二〇一〇）

- 10 佐藤未央子「谷崎潤一郎の映画受容 明治四十四年〜大正五年」『同志社国文学』第八〇号 二〇一四・三) および「谷崎潤一郎「青塚氏の話」における映画の位相——映画製作／受容をめぐる欲望のありか——」『日本近代文学』第九一集 二〇一四・一一)
- 11 五味渕典嗣『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)
- 12 ジョルジュ・サドウール『世界映画全史』5 無声映画芸術への道——フランス映画の行方〔一〕1909-1914』(丸尾定ら訳 国書刊行会 一九九五)
- 13 一九一三(大正二)年一〇月に創刊し、当初は『キネマ・レコード』であったが五号(一九一三・一一)より改題。一九一七(大正六)年に休刊し、通算五一号まで刊行。編集には純映画劇運動の中心的指導者だった帰山教正が携わり、日本映画の主に技術面・興行面の欧米化に尽力した。
- 14 佐藤春夫宛書簡(一九二六・九・二四) および浜本浩宛書簡(一九二七・一・二七)は『谷崎潤一郎全集』第二十五卷(中央公論社 一九八三)所収。先行論に吉田精一『耽美派作家論 吉田精一著作集』第十卷(桜楓社 一九八二)／千葉俊二(前掲)／山口政幸「昭和二年の谷崎潤一郎とスタンダール——『イタリアもの』の受容——」(江頭彦造編『受容と創造——比較文学の試み』宝文館出版 一九九四)／大島真木「谷崎潤一郎とフランス文学」『比較文学研究』第九七号 二〇二二・一〇)がある。
- 15 谷崎潤一郎・渡辺千萬子『谷崎潤一郎』渡辺千萬子 往復書簡』(中央公論新社 二〇〇一)
- 16 Stendhal, *On Love, translated from the French, with an introduction and notes by Philip Sidney Woolf and Cecil N. Sidney Woolf*, London, Duckworth & Co. 1915
- 17 栗須公正『スタンダール 近代ロマネスクの生成』(名古屋大学出版会 二〇〇七)
- 18 平山令明『結晶とはなにか 自然が作る対称性の不思議』(講談社 二〇二二)
- 19 スティーブ・リジリー「谷崎文学における映画の「現実効果」」(千葉俊二・アンヌ・バヤール・坂井編『谷崎潤一郎 境界を超えて』笠間書院 二〇〇九)
- 20 小山慶太『ノーベル賞でたどる物理の歴史』(丸善出版 二〇一三)
- 21 リピット水田堯『原子の光(影の光学)』(門林岳史・明知進二訳 月曜社 二〇一三)
- 22 引用は『和辻哲郎全集』第十七卷(岩波書店 一九六三)に依る。
- 23 ほかにも類似した表現に、「水野の頭は、考へまい考へまいとしてゐたことながら、いつの間にかその黒い影で一杯になつてゐた。もう神経をどうにも外へ転じさせる道はなかつた。彼はしきりにフロイラインの肉体のきれぎれを、腕だの、足だの、銅だのを想ひ出しては、その空想に浸らうと努めてみたが、女の幻は知らず識らず児島の姿に変わるのであつた。」(黒白)『大阪朝日新聞』『東京朝日新聞』一九二八・三・二五〜七・一九)や「お前の顔つきや体つきのさまざまな状態、鼻の形、頬のふくらみ、唇のしめり、舌ざはり、髪の毛のつや、皮膚のねばり、腹部の盛り上り、腕や大腿部の締まり加減等々、お前の属性のあ

らゆるものが思ひ出された。」(「残虐記」『婦人公論』一九五八・二〇一―二)があり、女性の肉体の断片化と欲望の投影は強い結びつきを持つ。

²⁴ 谷崎は「映画への感想——「春琴抄」映画化に際して——」(『サンデー毎日春の映画号』一九三五・四)で、盲目となった佐助の視点から「春琴を幻想の世界にうつくしく描き、それと現実の世界とを交錯させて話をすゝめて行くやうにすれば(略)きつと面白いものが出来あがるのではないかと思つてゐる」と映画化の腹案を披露した。ここからも〈Crystallization〉へと繋がる循環的な表象の企図を看取できる。

1-1-2 モンタージュによる美の形象化——「青塚氏の話」を中心に

I

〈映画で〉表象することは、同時に〈映画を〉表象することでもある。谷崎潤一郎は大正活写真株式会社（のち大正活映株式会社へ社名変更）で実際に映画制作を経験し、「肉塊」『東京朝日新聞』一九二二・一・一〇四・二九／『大阪朝日新聞』同〇五・一〇の吉之助もグラントレンの美しさを〈映画で〉表現しようとした。そのなかで谷崎や吉之助は映画の表現上の特質や存在そのものを考えざるを得ず、〈映画で〉表現することは〈映画を〉語ることに自ずと繋がってゆく。〈映画を／映画で／映画のように〉表象する位相は分断されているのではなく、濃淡のある連続性を帯びているのだ。

映画をモチーフに藝術や美の理念を思考する「青塚氏の話」『改造』一九二六・八〇九、一一〇一一でも、映画監督の中田は妻で女優の由良子の美しさを〈映画で〉表現する。しかし中田のフィルムと由良子を模した「男」の人形は対立し、一見人形で表象することが〈映画で〉のそれを凌駕するように思われる。仮に人形が映画より優位に立とうとも、両者が由良子の美しさを表現する工程には近似する点があり、本論はこれを踏まえ、〈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考察したい。

まず一九二六（大正一五）年二月の『改造』に掲載された「青塚氏の話」を確認すると、文末に「（前編終り）」と説明が添えられながら、後編の発表された気配がないため、今日では未完とされている。それでも発表当時、正宗白鳥「文藝時評」『中央公論』一九二六・九は「以前のものに比して、暗い影が切実に差しかかっている」といつて、谷崎の肉体的な衰えと作風の転換を示唆したが、武者小路実篤「文藝雑観」『改造』一九二六・一一は意外にも好意的な評価を与えた。

つゞきものであるが、谷崎ものとして完成してゐるもので、外国に紹介されたらよろこぶ人が可なりあるだらうと思ふ。（略）僕は第一回に出た所が一番すきだったが、今後どう発展するか。ともかく自分の道をゆき切る力があるのはほめていゝ。（略）他の人が真似が出来ないだけに発達してゐる。

確かに未完ではあるものの、「青塚氏の話」は前編だけでもひとつの物語として破綻なく完結し、「青塚氏」の正体など回収されない伏線や謎は、怪奇小説の趣向と思えばかえって物語の緊張感を高めるだろう。また「刺青」『新思潮』一九一〇・一一）以来の極端な女性崇拜、「悪魔」『中央公論』一九二二・二〇の佐伯が照子の鼻水がついたハンカチを舐める倒錯行為、「アヰ・マリア」『中央公論』一九二二・一〇のプラトニズムなど、谷崎文学の特色的なモチーフが様々に絡み合う。映画の文脈でも、「人面疽」『新小説』一九一八・三

でM技師や歌川百合枝を襲う実存への不安、「肉塊」の吉之助が墮落してゆくポルノグラフィなど、新しい映像メディアの諸問題が洗練され、「青塚氏の話」に凝縮されている。

しかし他の追隨を容易に許さない谷崎らしい小説でありながら、中央公論社より刊行された新書判『谷崎潤一郎全集』第一巻（一九五八）の序文で、谷崎はこう語った。

私の場合、よかれあしかれ自分の通つて来た道を、自分で振り返つて見たいと云ふのが主たる目的なのである。だから全集とは云つても、自分で読むに堪へないやうなもの、他人に読まれたくないやうなものは、努めて葬り去ることにした。

周知の通り「青塚氏の話」は新書判全集には収録されず、作家自身から等閑視された不遇の小説だ。未完という理由のほか、創作のモチーフを凝縮したがゆえに、手のうちを見透かされるようで、谷崎は収録を拒んだのだろうか。いずれにせよ、千葉俊二が「プラトニズムの系譜の究極に位置する作品であり、繰り返していえば前期・後期の谷崎文学の接点をなす」と論じたことで研究の俎上によく載り、昨今では映画との関わりからささやかな注目を集める²。なかでもテキストに探偵小説の流通と映画の交錯を見る永井敦子は、「綿密な情報収集に裏打ちされた〈探偵的行為〉を、身体の〈置換〉や「地図」化、断片化などを駆使して語り、〈男〉は自己の権威化を可能にしていた」と指摘した³。「男」の人形制作の工程には、探偵小説に通ずる「変態性欲によるフェティッシュな所有願望」が潜むというのだ。

もちろん「男」は人形制作によって、映画館のスクリーン越しにしか出会えない女優への抑制できない欲望を充たす。しかし由良子の肉体の断片化は、「男」のみならず中田も先んじて行っている点や、女性の肉体の断片化が「青塚氏の話」だけに特徴的な描写ではない点に留意すべきだろう。例えば「青塚氏の話」以前に発表した「痴人の愛」（『大阪朝日新聞』一九二四・三・二〇〜六・一四／『女性』同・一〜一九二五・七）にも、酷似する表現が見られるのだ。「痴人の愛」における微視的な肉体描写は、映画ではなく写真を手段とするが、女性の肉体の断片化により現前するイメージに、男性たちは一様に自己の欲望を重ね合わせる。肉体の断片化が喚起する女性像は、何を意味するのだろうか。

II

「青塚氏の話」において中田は、女優を「スタアに仕立て上げるためには、藝を教へ込むよりも監督自身がその女の四肢の特長をはつきり掴み、その一々の変化を究めて、そこから無限に生れて来る美を發展させればいい」という持論を掲げる。そのため由良子の「体のどんな細かい部分をも不用意に写したことはな」く、「予め写るやうに計算し」ながら、「恰も複雑な物語の筋を組み立てるやうに詳しく調べて」撮影を行っていた。「深町由良子嬢の絵

は殆んど総べて見てゐる「男」は、「君はあの凹みを見せるためにわざとあんなに服を濡らして、あそこをクローズアップにしたんぢやないかい？」と、中田の意図を的確に見抜く。つまり、中田のフィルムは「一つの若い肉体が示したいろいろのポーズの継ぎ合はせであるに過ぎ」ず、現実の由良子の肉体をカメラの眼でショットに分解して統合し、魅力の際立つイメージをスクリーンに投影しているのだ。

一方で「男」は由良子の実物に会えないので、「フィルムの上で長い間研究して（略）或る場面のクローズアップを五たび六たびも見に行」く。そうして「いろいろのシーンから既知の肉体の断片を集めて、それらに依つて未知の部分」を割り出した。あるいは由良子が出演する映画のフィルムから「短かいのは一とコマか二たコマ、長いのは十コマ二十コマぐらゐづつ」切り取つたものを集め、フィルムとともに由良子の肉体を分解する。さらに「或る一部分はお前（引用者註・由良子）に酷似した所を持つてゐる」「由良子型」の女「たちに皮膚となるゴムをあてがい、人形の各パーツの精巧さを高めてゆく。中田が考えるに、「男」は「日本国中の津々浦々に散らばつてゐるお前（引用者註・由良子）の手足を集めて来て、やがて完全な一個の「お前」を造ろうと」していた。

このように中田と「男」を比較すると、映画と人形という外形の差異はあるものの、それぞれの理想的な由良子を表現するために、肉体の断片化と統合が行われている。中田の工程はフィルムが静止画の集積であることを改めて思い出させ、中田の手による由良子の肉体の断片化と統合は、映画制作におけるショットと編集の關係性に相当する。

ともすれば、「男」が肉体のクロス・アップなどを「著しく拡大した写真」を参照し、パーツに分解した皮膚となるゴムを立体的に縫合する様相は、映画的だといえなくもない。二次元平面で行われるショットと編集の連係を三次元で行えば、統合されるイメージは人形のように立体的になるだろうし、現代的な発想をするならそれは3D映像へと展開する。「男」の工程は（映画で）の表象とは異なるが、中田の映画制作を彷彿させる近似性を持ち、〈映画のように〉人形の由良子を創り出す。

ここでいう〈映画のように〉は修辭的な比喩ではなく、質的同一性を表わす。実際中田は「此の男は私と同じ眼を以て、お前の肉体の隅々を視てゐる」といって、気味の悪さと「変な親しみ」を覚えている。審美眼と工程の近似性を踏まえるなら、中田と「男」が由良子の肉体に向ける微視的な視線に、フェティッシュな欲望の投影だけでなく、新しい映像メディアがもたらしたひとつの視覚体験を看取できるだろう。

作家や脚本家のほかに映画理論家としての顔を持つベラ・バラージュが、「シベリヤの少女」という興味深いエピソードを紹介している。年代は詳らかでないが、映画を一度も観たことのない教養のある女性が、それを初めて体験した折に蒼白となり、「人間の体がバラバラにされ、頭や足や手がみんな離ればなれになっていたわ」と語つたのだ。彼女はスプラッター映画ではなく「大衆的な喜劇」を鑑賞したようで、「バラバラ」になつた人間とは肉

体の部分をおさめたクロス・アップやショットを指すのだろう。このエピソードは彼女の無知を嘲笑するものではなく、バラージュは我々の蒙昧を意識にのぼらせる。

視覚的に観念を連合するすべを学びとるためには、どんなに複雑な意識のプロセスが必要であったかということ、われわれはまったく忘れてしまっている。大切なのは、こうした複雑のプロセスをまったく忘れてしまうほどに、われわれの意識のなかで、時間的に順を追ってあらわれる部分的要素に分解されたショットの断片を、ひとつの統一された、絶え間なく流れて行く場面へと統合することである。

観客はある消失点を想定する遠近法に即し、映画を解釈する。したがって監督が遠近法を逆手に取り、観客を驚愕させ困惑させる演出を施すことも珍しくない。映像言語を理解する鑑賞作法は知らぬ間に教育された能力だが、同時に映画を制作する側も、とりわけ監督はその主観的な意図を観客に伝えるため、映像を操るテクニクを発達させてきた。ショットと編集の連係である。今日の映画は複数の画面から構成され、そのひとつひとつをショットと呼ぶが、映画が誕生して間もない一八九〇年代後半、リュミエール兄弟の映画は連続する時空間を数分だけ切り取った、ひとつの画面だった。

それが例えばアメリカの映画監督、エドウィン・S・ポーターが制作した『アメリカ消防夫の生活』(一九〇二)になると、火災報知器をクロス・アップで撮影したほかに、二カ所で起きる事件が交錯しながら同時に進行している。わずかな期間で映画はショットと編集で時空間を超越するすべを身につけ、カメラの視点やショットのサイズを意識しはじめたのだ⁵。なかでもアメリカ映画の父と称されるデイヴィッド・W・グリフィスはクロス・アップを巧みに用いただけでなく、『イントランス』(一九一六)では四つの独立したエピソードを交互に展開させる編集テクニク(クロスカッティング)を披露した。

日本でも『イントランス』は一九一九(大正八)年三月に封切られ、帝国劇場は入場料を二〇円に設定している。当時、日本映画が専門の上映館で入場料が二〇銭だったことと比較すれば、いかに破格な値段かわかるだろう。それでも興行主の目論見は当たり、『イントランス』は大ヒットをおさめた。ただ谷崎は「映画のテクニク」『社会及国家』一九二一・一〇)のなかで、「つぞや帝劇でやったD.W.Griffith氏のイントランスなど、評判ほどの物でも」なく、「さう云ふ面白味を狙つて結局失敗したもの」と一蹴している。エピソードの切れ目を表わす画面転換(ディゾルブ)が気に入らなかったようだが、それよりも目を引くのは映画のテクニクに対する谷崎の造詣の深さである。「青塚氏の話」でも印象的なクロス・アップについてはこう解説している。

Close up これは略してc.u.と書くのが普通、日本語では「大映し」と云つてゐます。たとへば人間の顔なら顔を、それだけ一つ取り出して大きく映すのを云ふので、勿論人間

の顔と限つた訳ではなく、いかなる場面のいかなる部分でも、特に観客の注意を喚起する必要のある場合には、それを cut にします。私の関係して居る大正活映では「大映し」の代りに「接写」と訳して居ますが、此の方が原語の意味に忠実なやうです。

今日一般に流通する『リーダーズ英和辞典』(研究社 二〇二二 第三版第一刷)の「close-up」の項目には、「写・映」クローズアップ、大写し」と意味が記載されている。一九二〇(大正九)年に封切られた『アマチュア倶楽部』の脚本を確認しても、「接写」と「大写し」、「CU」の用語が散見される。残念ながらスチール写真が残るだけで肝心のフィルムは散逸し、同じクローズ・アップでも表記に応じた使い分けがあったか、判断はつかない。幸運にも、『アマチュア倶楽部』の監督を務めたトーマス栗原が、それ以前に手掛けた『Sanji Goto』を鑑賞する機会を得たので、この映画を手掛かり大活の撮影水準を推測してみたい。

消失した部分があり全体像の把握は難しいが、『アマチュア倶楽部』に通ずるスラップスティックで、主人公・後藤三次が相続することになった莫大な遺産をめぐる悲喜こもごもが描かれる。冒頭で登場する女性のメディアム・ショット(バスト・ショット)や舞台の背景を伝えるロング・ショット、観客の注視を促すクローズ・アップが滑らかに組み合わせられ、終始テンポよく物語が進行する。路面を疾走する後藤の臨場感を、当時の日本映画では画期的な移動撮影で捉えたところも、アメリカで修行を積んだトーマス栗原ならではの演出だろう。いわゆる舞台演劇をそのまま撮影したかのような日本映画と比べると差は歴然で、意識的にショットの選別とリズムミカルな編集が施されている。

谷崎は「栗原トーマス君のこと」(『映画時代』一九二六・一一)で、トーマス栗原の力量を高く評価し、「当時はシナリオでもディレクティングでも、時にはカメラの位置さえも、栗原君を除いては手を出せるものが一人もいなかった。(略)事実大活の光輝ある時代は、殆ど全く栗原君一人の力が、——不治の病を得た人の、血を吐きながら蹴起した力が——生んだのだと云つても過言ではない」と語った。トーマス栗原は「青塚氏の話」が発表された年に早逝するが、谷崎は彼との映画制作のなかで机上の空論ではない、生きたテクニクを学べたことだろう。「映画のテクニク」より窺える「カットの技巧一つで以て絵が死んだり生きたりするのです」と実感のこもる谷崎の言葉は、「肉塊」の「独逸や伊太利あたりで出来る所謂藝術的映画とか文藝作品とか云ふ奴は、大概カツティングで失敗してゐる」というカメラマン・柴山と吉之助の論議を彷彿させる。

また映画の土台となるショットと編集の連係は、一九二〇年代に入りモニタージュ理論へ展開する。ソビエトのエイゼンシュタイン、ポドフキン、クレシヨフらを中心に創成された、ショットとショットの効果的な編集を追求する方法論は、日本の映画人や作家にも影響を及ぼした。ただし、左翼的なイデオロギーと多分に結びつき、モンタージュ理論の実作となるエイゼンシュタインの『戦艦ポチョムキン』(一九二五)は、検閲のため日本で鑑賞す

ることは難しく、完全版が公開されたのは第二次世界大戦後である。そのため日本では「いまだ見ぬ『モンタージュの映画』」への憧れが増大し、実体をともなわぬ観念がふくらみすぎていたようだ。

本論は一九二〇年代の受容状況に留意し、谷崎が「Cutting」を編集の意味合い以上に用いていないことから、語源となった組み立てを意味するフランス語 *montage* を念頭に、モンタージュという用語を使いたい。そしてこのような藝術思潮の高まりと「青塚氏の話」を重ねると、由良子の肉体の断片化と統合は映画におけるショットと編集、あるいはクロス・アップとモンタージュに置き換えてゆくことができるだろう。

III

中田と「男」の工程に近似性が認められるとともに、映画のフィルムや人形も「男」の持論を前に価値を等しくさせられる。「男」は「実体」の哲学」や「プラトンのワイニンゲルだの」を援用し、「此の世の中には君や僕の生れる前から、『由良子型』と云ふ一つの不変な実体がある」ので、生身の由良子はもちろん「フィルムの中にも独立したる実体」だと主張する。つまり、現実世界に存在する由良子をはじめ、フィルムあるいはスクリーンに投影される映像の由良子や人形の由良子、「由良子型」の女「たちはすべて、美のアイデアの「影」にすぎない。仮に「真に美しい由良子嬢と云ふもの」を求めると、生身の由良子は「だんだん歳を取るけれども、フィルムの中の由良子嬢は、いつ迄も若く美し」いままで、物理的な作用が及ばなくなるほどに美のアイデアへ接近する。だからこそ、美のアイデアを形象化する営為において、老いを免れない肉体を超越せんとする意識が強く働くのだ。

谷崎は大正期に、「金色の死」(『東京朝日新聞』一九一四・一二・四〜一七)「創造」(『中央公論』一九一五・四)「金と銀」(『黒潮』一九一八・五)などの小説で、画家や彫刻家といった藝術家を積極的に登場させている。彼らは藝術至上主義を掲げ、美の追求に身を賭すのだが、甲田晶子は『金色の死』を契機に「生活と芸術の一致」という理想を捨てたのと同様、谷崎は『金と銀』をきっかけに天才芸術家が美の絶対境に辿り着くというモチーフも捨てざるを得なくなった」と指摘する。このモチーフの行き詰まりは、表現手段を絵画から映画に変えても打開されず、「肉塊」の吉之助は藝術家としての資質を自ら否定せざるを得なくなつた。凡庸な人間に美を形象化するすべはないのだ。ただ甲田が「痴人の愛」を「追い続けた芸術の理想を裏切り、歪曲し、訣別することによって成功をおさめたアイロニカルな作品」と評するように、吉之助の反転を讓治に見出すことはできるだろう。

讓治は「或る電気会社の技師」で、吉之助のように藝術家を気取るわけでもないが、「活動女優のメリー・ピクフォードに似たところ」のあるナオミに魅了され、「ナオミの成長」と題する一冊の記念帖」を作成する。筆録では飽き足らず、讓治は「写真機を買ひ、いよ／＼メリー・ピクフォードに似て来る彼女の顔をさまざま／＼な光線や角度から映し撮つては、記

事の間のところどくへ貼りつけ」ていた。ナオミは容貌だけでなく、「活動写真を見る時に彼女は余程女優の動作に注意を配つてゐるらしく」、有名女優の仕草を真似るのを得意とし、讓治のカメラによる撮影はさながら映画監督と女優の關係性を連想させる。しかし「肉塊」の吉之助が、「ほんたうに己れのを生み出す力のないものが、たゞ創作の真似事をして慰めてゐるのだ」と「藝術写真」を軽蔑したように、讓治のカメラは「こゝ遊びの域を出るものではないが、ナオミの美は確かに形象化されている。

ナオミが家出をし寂寥感に耐えられなくなった讓治は、埃をかぶる「記念帖」を「本箱の底から引き摺り出して順々にページをはぐつて見」はじめた。そして激しい後悔に襲われ、カメラの眼が微視的に捉えたナオミの肉体を起爆剤に、「ナオミを恋ふる心は加速度を以て進」んでゆく。

その撮り方はだん／＼微に入り、細を穿つて、部分々々を大映しにして、鼻の形、眼の形、唇の形、指の形、腕の曲線、肩の曲線、背筋の曲線、脚の曲線、手首、足首、肘、膝頭、足の裏までも写してあり、さながら希臘の彫刻が奈良の仏像か何かを扱ふやうにしてあるのです。こゝに至つてナオミの体は全く藝術品となり、私の眼には實際奈良の仏像以上に完璧なものであるかと思はれ、それをしみ／＼眺めてみると、宗教的な感激さへが湧いて来るやうになりました。

もちろん讓治の微視的な視線には、ナオミが期待通りの淑女に育たなくとも「ます／＼強く彼女の肉体に惹きつけられた」ような、フェティッシュな欲望が内在するだろう。しかし久しぶりに写真を目にした讓治は、「一体どう云ふ積りでこんな精密な写真を撮つて置いたのでせうか？」と自らの意図が理解できず、ナオミの肉体を細部に至るまで断片化した写真から、「奈良の仏像以上に完璧なもの」というひとつの統合されたイメージを立ち上げる。肉体の断片化と統合の作用が働き、ナオミの美を「映画のように」再構築したのだ。つまり「肉塊」の吉之助が藝術家だと自負し、映画による美の形象化を追求して挫折する一方、写真で「創作の真似事」を行う讓治は藝術と無縁な人間でありながら、図らずもナオミの肉体を「全く藝術品」へと昇華するすべを獲得している。この讓治に象徴的な、凡庸な人間による「創作の真似事」でも美の形象化は可能であるといったアイロニーは、「青塚氏の話」の「男」にも看取できるだろう。

このように吉之助、讓治、中田、「男」の人物像に、〈藝術家／非藝術家〉や〈映画／写真〉の対立構造が内面化されていながら、彼らは一様に女性の肉体を断片化し、統合されたイメージを美のアイデアとして礼讃する。モチーフが試行錯誤されるなかでも、クロス・アップとモンタージュの連係で美が形象化されるアルゴリズムは揺るがず、谷崎の確固たる藝術理念が窺えるのだ。さらに「青塚氏の話」における人形は、「蓼喰ふ虫」『大阪毎日新聞』一九二八・一二・四〜一九二九・六・一八）で焼き直される。そこでは「此の人形の小春こ

そ日本人の伝統の中にある「永遠女性」のおもかげではないか」と、没個性的な浄瑠璃の人形が美のイデアと明確に結びつけられるのだ。

例えば寺田寅彦も「生ける人形」(『東京朝日新聞』一九三二・六・一六〜一九)で、人形の没個性的な表情に触れている。「生ける人形」は「はじめて見た文楽の人形芝居の第一印象を、近頃自分が興味を感じて居る映画藝術の分野に反映させ」たエッセイである。「人形の顔の表情」が「余りに平凡な写実的なもの」だったならば、「人形の劇的表情は半分以上消えてしまふであらう」といって、こう続ける。

女形が女よりも女らしく、人形の女形の方が生きた女形よりも更に女らしいといふ事実にも、矢張り同じやうな理由があるのではないか。もと／＼男は決して女にはなれない。それだから女形の男優は、女といふものゝ特徴を若干だけ抽象し、さうしてそれだけを強調して表現する。無生の人形は更に一層人間の女になれるはずがない。それだから更に一層これ等の特徴を強調する。その不自然な強調によつて個々の女は消失する代りに抽象された女それ自体が出現するであらう。(傍線引用者)

この「不自然な強調」は人形に限らず、「痴人の愛」のナオミが行う女優の物真似にもいえるだろう。物真似は対象の癖や仕草をつぶさに観察し、誇張した身振りで再現する。譲治はナオミに物真似をさせてはその様子を写真におさめた。

それから種々雑多な表情動作や活動女優の真似事の数々、——メリー・ピクフオードの笑顔だの、グロリア・スワソンの眸だの、ポーラ・ネグリの猛り立つたところだの、ビーブ・ダニエルの乙に気取つたところだの、憤然たるもの、嫣然たるもの、疎然たるもの、恍惚たるもの、見るに随つて彼女の顔や体のこなしは一々変化し、いかに彼女がさう云ふことに敏感であり、器用であり、伶俐であつたかを語らないものではないのでした。

ナオミが女優の物真似に長けているのは、欧米的なナオミの容貌や姿態を単に強調するばかりではない。その容貌や姿態が個性の秀でる女優たちの特徴を併せ持ちながら、女形や人形のように「不自然な強調」によつて、「抽象された女それ自体」にナオミは昇華する。このアルゴリズムが「青塚氏の話」で露骨なまでに極められる。人形そのものが没個性の象徴だが、「静岡県の子」や「信州長野の遊郭の〇〇楼のS子」たちから寄せ集めた肉体のパーツの帰属性は、人形の(由良子)に一元化され「個々の女」が消失する。この工程で「不自然な強調」に代わり、クロス・アップが「個々の女」から固有性を奪取しているのだ。

谷崎が「映画のテクニク」で、「私の関係して居る大正活映では「大映し」の代りに「接写」と訳して居ますが、此の方が原語の意味に忠実なやうです」と解説するように、クロース・アップには二種類の訳語が存在する。それに応じてニュアンスもいささか異なり、「大写し」といえばスクリーンに被写体が大きく投影される様子を、「接写」といえばカメラの眼が被写体に接近する様子を、それぞれ思い起こすだろう。「青塚氏の話」の場合、中田は由良子が「体をどの方向へどれだけの角度に振り曲げれば、何処の部分に何本の皺が刻まれて、それらがどう云ふ線を描くか」を綿密に計算し、被写体の細部をあますことなく捉えるために「接写」する。その意図を「大写し」から読み取った「男」は、フィルムのコマを拡大し、由良子の肉体の細部に迫る。

ただし「男」は由良子を実際に「接写」できないので、「静岡県のF子」や「信州長野の遊郭の〇〇楼のS子」のような「或る一部分はお前(引用者註・由良子)に酷似した所を持つ」肉体から、理想的なパーツを選び取る。「男」の微視的な観察眼、すなわちクロース・アップは、カメラの眼と被写体の距離が狭まるほどに、被写体の外郭を覆ませる。クロース・アップによる肉体の断片化で、個々のパーツは帰属性が曖昧になり、抽象的なパーツに変質させられるのだ。先述の「シベリヤの少女」が驚愕したごとく、本質的に「男」の人形は「バラバラ」なのだが、我々は遠近法的なまなざしを捨てきれない。同様に「男」は「或る永久な『一人の女性』という明確な消失点に導かれ、物それ自体であるパーツを統合してゆく。そこでモニタージュが生じるのだ。

バラージュは編集の定義について「《組み立て》を意味するフランス語の《モニタージュ》の方が、より適切で、より含蓄がある」と断った上で、「視覚化された観念運合としての編集は、個々のショットに最終的な意味を与える」という。したがって「編集が真に創造的なものになるのは、どのショットの中にも存在しないものを、編集によってわれわれに体験させ、理解させるときだけである」。制作側がモニタージュで狙う意図と、観客が映像より受け取る意味が合致することを前提とするなら、第一部第一章で述べたように、吉之助と観客、中田と「男」の乖離は問題となるだろう。

しかしここで問いたいのは、肉体の断片化と統合、あるいはクロース・アップとモニタージュの連係が「痴人の愛」や「青塚氏の話」で繰り返された意義である。ショットが部分であって全体でないように、パーツもそれ単体で「或る永久な『一人の女性』」を完全に表象できるわけではない。バラージュの至言を敷衍すれば、モニ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といえる。「日本国中の津々浦々に散らばつてゐる」人形のパーツも、時間的な連続性を相互に持たず、非連続的な要素の連続性のなかで人形は「組み立て」られる。つまりこれが「映画のように」表象することではないのか。

興味深いことに谷崎は「肉塊」で、藝術を媒介に映画と音楽の関連性を示唆している。グランドレンのクロース・アップに執着する吉之助と、それを非難する柴山はフィルム編集をめぐる口論となるが、柴山は「藝術と云ふものには無論理由を超越した、『なぜ?』と云ふ事を忘れさせて恍惚とさせる美しさがある。たとへば音楽にしたつてさうだ」という。柴山の無理解に吉之助は、「大きく映された彼女の顔の表情の中に、酌めども尽きない無限の変化があるのを感じ、滾々として湧き出づる微妙な音楽を聞くことが出来る。それで藝術の目的は達せられてゐるのぢやないか」と憤る。

クロース・アップの程度に対する両者の見解は分かれるが、それぞれの理想的な藝術の在り方として音楽が引き合いに出される。譜面を見れば明らかのように、最小単位の音符が時間的な連続性に繋がれ、ひとつの楽曲となる。非連続的な個々の音符に存在しないものが、奏者や聴衆の経験のなかに立ち現れるのだ。つまり、クロース・アップとモニタージュの連係に見られる非連続的な要素の連続性を、映画固有の特質と断じてしまうより、藝術に連なる特性と捉えれば、谷崎の藝術理念の広がりや把捉しやすくなるだろう。非連続的な要素の連続性は二〇世紀の藝術思潮とも無関係ではなく、例えばジョルジュ・ブラックやパブロ・ピカソらがキュビズムを創始したように、固定的なひとつの視点からの遠近法が問い直される時代であった。

再びバラージュの言葉を引証すれば、バラージュは演劇と映画を比較し、映画藝術の革新性をショットと編集に認めている。まず「演劇の基本的な形式原理」として、「観客が演じられる場面を空間的に分割しないで、全体として眺めるということ」、「観客がつねに一定した不変の距離から舞台を眺めるということ」、「観客の《視点》(その視角と遠近法)が変化しないということ」の三つを挙げる。いうまでもなく映画はショットによつて場面を空間的に分割し、カメラの眼と同化する観客は俯瞰や仰視、微視的な視点などを獲得した。演劇と異なり観客と被写体の距離は可変的で、「細部の画面の視点(視角、遠近法)が、同一の場面の中でも変化する」、複眼的な視覚体験の享受が容易となったのだ。

映画固有の表現形式が模索され確立してゆくなかで、演劇的な遠近法の後退がもはや時代の趨勢であることを、谷崎も的確に見抜いていたようだ。「活動写真の現在と将来」(『新小説』一九一七・九)で演劇との比較から映画の優位性に言及し、「第三の長所としては、場所の取りかたが自由自在で、多趣多様な変化に富んで居る」点を挙げた。舞台上に収容できるセットを設計しなければならぬ演劇は、自ずと「面倒な約束に縛られ」てしまうが、ロケーションの可能な映画はまずそれだけで「取材の範囲を広汎にする」。さらに、対象と観客の間にカメラの眼が介在する視覚体験の新しさをこう語った。

或る場面の内一部分を切り抜いて、大きく映すと云ふこと、即ちディテイルを示し得ること、これがどのくらゐ演劇の効果を強め、変化を助けて居るか分らない。此の意味に於いて、写実的の場面は実演劇の其れよりも一層絵画に近づいて居る。実演の舞台では、

絵画と同じ構図を取る事は不可能であるが、写真劇では立派に其れが行はれる。且、俳優と観客との位置に、絶えず一定の距離を持つて居る芝居とは違つて、或る時は咫尺しせきの間まに迫り、或る時は十町も二十町も離れ得る活動劇の俳優は、動作に於いても表情に於いても、充分に自己の技能を發揮する事が出来る。

例えば歌舞伎の舞台で役者が見得を切るとき、観客はおそらく顔の表情に注目するが、それは意識の上でのクロス・アップであり、役者の顔は身体その他と時空間的に連続している。しかしカメラの眼は役者の身体とセットを分割し、クロス・アップを進めれば顔と身体その他へと細かく分割してゆく。時空間的な連続性を断たれたショットは、谷崎にいわせれば「絵画に近づ」くのだ。具体的にどのような絵画をイメージしたか定かでないが、谷崎は不変的な視点から臨む演劇とは異なる形式原理を、映画に認めていたに違いない。

このように、映画は視点が可変的で複眼的なショットの寄せ集めだが、我々はバラージュがいうように、「視覚的に観念を連合するすべ」をいつの間にか身につけている。同時に、表現の上では演劇的な遠近法を退けながらも、ひとつの消失点に向う単眼的な認識からは解放され難い。しかしその矛盾をはらむ緊張感が、絶えず今日の我々にも奇妙な視覚体験を惹起している。とりわけ谷崎は映画の誕生と躍進をリアルタイムで感じ、新しい視覚体験の鮮烈な情動から、藝術の本質を見定めたのではないか。本論では「痴人の愛」や「青塚氏の話」に端的な、女性の肉体の断片化と統合をショットと編集、あるいはクロス・アップとモンタージュの寓意と捉えた。それによって、非連続的な要素の連続性のなかで、ナオミや由良子の美が形象化される工程が明らかになった。美の形象化という谷崎文学の主要なモチーフに、〈映画のように〉表象せんとする試行錯誤の沈潜が看取できるだろう。

註

1 千葉俊二「大正から昭和への谷崎潤一郎——『青塚氏の話』を中心に——」『日本近代文学』第三三集 一九七六・一〇

2 山中剛史「谷崎潤一郎『青塚氏の話』論覚書」『芸術・メディア・コミュニケーション』日本大学大学院芸術学研究科博士課程研究誌』第一号 二〇〇二・一〇／藤木秀朗『増殖するペルソナ——映画スターダムの成立と日本近代』(名古屋大学出版会 二〇〇七)／生方智子「映像体験という情動——谷崎潤一郎『青塚氏の話』」『JunCture 超越的日本文化研究』第二号 二〇一一・三／佐藤未央子「谷崎潤一郎『青塚氏の話』における映画の位相

- 映画製作／受容をめぐる欲望のありか——」『日本近代文学』第九二集 二〇一四・一
一)
- 3 永井敦子「〈変態〉言説と探偵小説——谷崎潤一郎「青塚氏の話」論——」『日本近代文学』第七七集 二〇〇七・一一)
- 4 ベラ・バラージュ『映画の理論』(佐々木基一訳 學藝書林 一九九二)。引用は一九九五
年刊行の新装版改訂第二刷による。
- 5 谷川義雄『モニタージュ探究——映画の文法入門』(矢口書店 一九八二)
- 6 田中純一郎「小林喜三郎の賭け 映画館入場料」『値段の明治・大正・昭和風俗史』朝日
新聞社 一九八一)。
- 7 アメリカ市場への輸出を目的に一九一八(大正七)年頃制作された映画で、日本では一九
二一(大正一〇)年八月、『アマチュア倶楽部』の後に封切られた。すでに平野正裕「大正
期横浜における映画製作と「純映画劇運動」——大正活映とトーマス栗原、あるいは日本にお
ける映画監督の誕生——」(『横浜開港資料館紀要』第二五号 二〇〇七・三)による綿密な調
査報告がある。
- 8 岩本憲児「日本におけるモニタージュ理論の紹介」『比較文学年誌』第一〇号 一九七
四・三)
- 9 甲田晶子「大正期の谷崎潤一郎——『痴人の愛』に至るまで」『成城国文学』第一四号
一九九八・三)

二・一 映画と魔術の有機的な連係——「小僧の夢」論

I

谷崎潤一郎が残した作品のなかに、今日までほとんど顧みられていない小説がいくつかある。「小僧の夢」(『福岡日日新聞』一九一七・三・四〜四・一一)もそのひとつだ。主人公・庄太郎は「十六歳になる商店の小僧」で、藝術家としての才能を自負しながら、丁稚奉公に甘んじる境遇に鬱屈していた。しかし、浅草で「露国美人メリー嬢の魔術」に魅了され、悪女に服従する快感に目覚めてゆく。谷崎文学にあつては特段珍しい物語ではなく、須田千里が紹介するまで存在すら忘れられていた。須田によれば、自選全集・没後版・愛読愛蔵版、どの『谷崎潤一郎全集』にも未収録で、谷崎自身による著作年表にも記載がない¹⁾。『福岡日日新聞』が地方紙であったため、あまり注目を集めなかったのだろうか。

『福岡日日新聞』は現在の『西日本新聞』の前身で、地方に本社を構えながら中央政府や東京と関わりを持つ、政治色の強い新聞メディアであったようだ²⁾。また連載小説には、徳田秋聲「其亡骸」(一九〇一・七・六〜一〇・一二)・広津柳浪「女波男波」(一九〇四・一・一〜二・七)・小栗風葉「有情無情」(一九〇六・一〇・三二〜一九〇七・一・二七)・正宗白鳥「夏木立」(一九一五・五・四〜七・一五)・岡本綺堂「夏菊」(一九一七・三・二八〜八・四)・田山花袋「弓子」(一九一八・九・二四〜一九一九・二・一六)・小川未明「谷を攀ぢる」(一九二二・九・二七〜一・八)など、そうそうたる顔ぶれが揃う。「小僧の夢」掲載前には、連載を予告する「小僧の夢に就いて」(『福岡日日新聞』一九一七・三・一)や谷崎の短編「種 A Dial a gue」(『福岡日日新聞』一九一七・一・三)も発表されている³⁾。

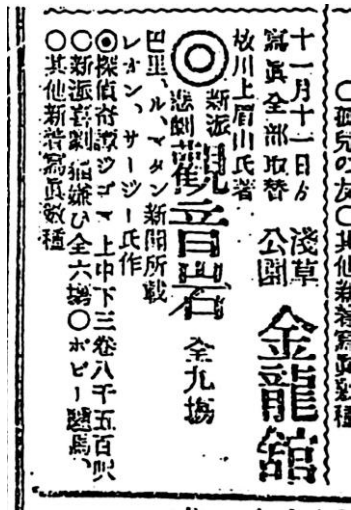
いずれにせよ、「小僧の夢」は「潤一郎ラビンス」少年の王国(中公文庫 一九九八)や二〇一六年刊行の『谷崎潤一郎全集』第五卷(中央公論新社)に収録されたが、先行論は管見の限りわずか三本に留まる⁴⁾。須田は同時期に発表された「人魚の嘆き」(『中央公論』一九一七・一)「魔術師」(『新小説』一九一七・一)と比べ、小説としての完成度は劣るが、「谷崎潤一郎という一人の作家を考える上で興味深い問題を提示する」という。千葉俊二も「自然主義批判やプラトニズム、現実と虚構の問題など」、谷崎文学にとって主要なモチーフが「生のかたちで露出している」点を認める⁵⁾。また海野弘は「小僧の夢」を「モダニストとしての谷崎の一つの出発点」と見做す⁶⁾。

このように、作品の位置づけはなされても、谷崎文学の特徴があらさまであるためか、テキストの解釈はまだ充分と言えない。そこで本論は、魔術のほかに庄太郎を魅了する映画の機能に注目し、庄太郎の鑑賞体験を『小僧の夢』発表当時のコンテキストで捉え直す。そして谷崎が新しい表現メディアのもたらした変化を咀嚼し、創作のなかに取り入れた様相を考察したい。

II

「小僧の夢」は叙述形式によって、「二の一」から「二の二」までの前半と、「二の三」から「二の十三」までの後半に分けられる。前半は庄太郎の一人称独白体で、自然主義文学を論敵に見立て、藝術の目的を思索する。後半は「天才を持った一つの魂が、環境の宜しきを得ない結果、いかに傷つき破れて行くかを証明する」「墮落の経路」を、日記形式で語る。そのなかで庄太郎は「西洋物の映画」を觀賞し、「婦女子の誘拐を目的とする悪辣な移民業者の手先」や白人、黒人の奴隷となる自分を空想する。「露国美人メリー嬢の魔術」が庄太郎を決定的に墮落させたのは確かだが、「墮落の経路」を庄太郎に連想させる映画も、間接的な影響を及ぼしたのではないか。現在から見れば、映画の感化は目新しくもない話題であるが、一九一〇年代に「連続活劇映画『ジゴマ』上映禁止事件」という、非常に興味深い社会問題が起きている。

事の発端となる映画『ジゴマ』は、『ル・マタン』に連載されていたレオン・サジールの同名小説を原作に持つ。一九一一年（明治四四年）年に、フランスのエクレール社がヴィクトラン・イッポリット・ジャツセを監督に迎え、映画を製作・公開した。このフィルムを日本の福宝堂が輸入し、同年二月一日に浅草金龍館で封切られる。しかし『都新聞』（一九一一年



図A

一一・一一)の広告欄(図A)を見ると、

「新派悲劇 観音岩」が大文字で中央を陣取り、「探偵奇譚ジゴマ」は添え物のような印象を受ける。

「新派悲劇 観音岩」は図Aにもあるように、『国民新聞』に一九〇三(明治二六年)一月二九日から四月二六日まで連載された、川上眉山「観音岩」の映画化である。新聞連載は中絶し、のち加筆を経て『観音岩前編』(日高有倫堂 一九〇六)

『観音岩後編』(日高有倫堂 一九〇七)が上梓されている。一九一九(大正八)年にも日活向島が映画化したように、一九一〇年代、二〇年代の日本映画では新派悲劇が流行していた。そのためか、公開時点で『ジゴマ』はさほど騒がれず、『ジゴマ続編』の封切られる一九二二(明治四五)年頃から、新聞メディアの報道が活発化する。

『ジゴマ』は探偵ポリーンと兇賊ジゴマの対決を描く活劇で、監督のジャツセはほかに『ジゴマ続編』と『探偵の勝利』(一九一四)を制作した。このジゴマシリーズが日本で興行される際、「探偵奇譚」「探偵映画」といった名がしばしば冠されている。しかし「ジゴマを観る」(『読売新聞』一九二二・二・一七)によれば、「巴里大劇場に火を放つて数百の男女優を焼殺し首輪を掠奪する所や最後に宮殿の如き地下室に警官を誘き入れて地雷火にかけて

塵殺」するジゴマの蛮行が、耳目を驚かせたようだ。江戸川乱歩は「青年の思い出となると、どうしても無声映画である。しかもその感激の最初は明治末期の「ジゴマ」に遡る」と語り⁸、今東光も「小学校の末年あたり「ジゴマ」という怪盗の活動写真がまるで流行感冒のよう
うに子供等を犯し、彼等は遊ぶ時にもジゴマごっこをするという風だった」と述懐する。
ただしジャッセのジゴマシリーズ以外にも、『日本ジゴマ』（一九二二）『新ジゴマ大探偵』（一九二二）などの日本製映画、〈ジゴマ〉と同工異曲の『悪魔バトラ』（一九二二）『ソニヤ』（一九二二）、人気にあやかかって題名をつけられただけの『女ジゴマ』（一九二二）など、様々な模倣品が氾濫した。さらに、「愛読される書物」（『読売新聞』一九二二・八・一一）が「貸本所の有様を調べて居ると最も多く貸出があるのは矢張「ジゴマ」と報じるように、桑野桃華『探偵小説ジゴマ』（有倫堂 一九二二）などのノベライゼーションも続出した。日本における〈ジゴマ〉の受容を調査した永嶺重敏は、〈ジゴマ〉を契機に「映像と活字の相乗作用でブームが過熱していく」「メディアミックス」現象が本格的に出現したと指摘する¹⁰。つまり、メディアを越境する二次的創造性に支えられ、〈ジゴマ〉は巨大な産業コンテンツとなった。同時に、青少年の犯罪行為を誘発する要因というイメージが、新聞メディアによって形成されてゆく。なかでも『東京朝日新聞』は、一九二二（大正元）年一〇月五日から一二日まで、「ジゴマ」と題する記事を計八回連載し、ジゴマブームの実態に迫った。

まず「ジゴマ（一）ジゴマとは何ぞや」（『東京朝日新聞』一九二二・一〇・五）によれば、尋常小学校や中学校の生徒だけでなく、芸者や「髭の生えた修養の有りさうな、紳士らしい大人」たちの間でも、〈ジゴマ〉が話題となっていた。「凡そ世の中の有りとあらゆる厭な奴の代名詞として、「ジゴマ」の三字」が流行する異様な事態について、こう問いかける。

或る者はこれを、活動写真の普及を証拠立てる一実例だと云ひ、或る者はジゴマの画面が、何ものかを求める時代の人心に、巧に投合したのだと云ふ、架空の産物たる活動写真の映画に、果してそれだけの感化の力があるか何うか、若し有りとせば其の影響は何うか、空想のジゴマを中心として、現実の世間を見よう（傍線引用者）

続く「ジゴマ（二）活動写真の罪悪」（『東京朝日新聞』一九二二・一〇・六）は、「活動写真の映画に現はれた世界の大悪人」のなかでも、〈ジゴマ〉はキャラクターや演出、呼称の親しみやすさの点で抜きん出るといふ。しかし「芝居を見る感じよりも、事実に触れる感じの方が先に立つ」といって、映画のリアリティこそが「閑却してならぬ問題」だと指摘した。そのため、「ジゴマ（三）映画の取捨選択」（『東京朝日新聞』一九二二・一〇・七）は、いくら弁士が勧善懲悪を説いたところで、「画面の変化を見て居る看客の頭には少しも勧善懲悪の気分が浮ば」ない。とくに青少年は映画に自己を投入しやすく、「実感を起させる所が、活動写真本来の生命であり価値でありとせば、其の映画の選択」が重視されるべきだと

主張した。〈ジゴマ〉を契機に、映画には芝居や浄瑠璃など従来の大衆娯楽を凌ぐ、強い感力があると社会的に認識されたのだ。

その後批判の矛先は、功利主義に走り〈ジゴマ〉の模倣品を量産する興行側へ向かう。「ジゴマ(四) 刺激の強烈な物」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・八)は、日活の前身である日本活動写真株式会社への取材記録を伝えた。「映画の取捨選択に就ては、未だ確固たる主義方針を立て」ておらず、「重要な位置に居る幹部の人々は、是まで活動写真の事を念としなかつた素人連中のみ」。日本活動写真株式会社は、競合関係にあつたエム・パター商会、福宝堂、横田商会、吉沢商店を統合し、一九二二年九月に創立されたばかりで、組織内部の統制がとれていなかったようだ。

しかし日本映画界を牽引する大企業の誕生には期待がかけられ、「ジゴマ(四) 科学応用の犯罪」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・九)「ジゴマ(六) 神出鬼没の悪漢」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・一〇)「ジゴマ(七) 悪人崇拜の傾向」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・一一)では、『ジゴマ』がいかに不道德かを熟弁する。映画の内容を健全化すれば、プロパガンダのように大衆を善導できると考えたのだろう。

こうした〈ジゴマ〉特集記事が連載される前、〈ジゴマ〉に影響を受けたとされる青少年の犯罪が報道されている¹¹。「不気味な町(十九)」(『東京朝日新聞』一九二二・六・一八)は「看板乃至映画は皆警察の検査を経るのだが警官に頭がないのと館主との特別関係があつたりなぞして」と、検閲の不徹底と興行側との癒着に触れる。同様の問題が「ジゴマ(八) 悪感化と悪影響」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・一二)でも取りあげられ、「常に厳しく干渉し警戒し取締つて居る其筋が、今日まで斯る悪影響ある映画の映写を許して居たのは、何故か」と指弾した¹²。

そして「ジゴマ問題解決」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・一三)が、「本月二十日以後はジゴマ並にジゴマ類似の探偵物や犯罪物を仕組みたる日本ジゴマ、新ジゴマ、女ジゴマ、大悪魔、パドラの映画を断じて映写すべからずと命令するに至れり」と報じたように、警視庁は一〇月九日、ジゴマシリーズおよび模倣品の上映禁止を正式に決定する¹³。ちなみにフィルムの検閲は九月二五日から行われ、「活動界の恐慌」(『読売新聞』一九二二・一〇・一二)によれば、一部削除を受けた「骨抜きジゴマ」なるフィルムが、上映禁止前より出回っていたらしい。

一連の〈ジゴマ〉排斥運動のなかで興味深いのは、〈ジゴマ〉と関連づけられる事件の記事が、上映禁止が公になって以降顕著となる点だ¹⁴。換言すれば、新聞メディアとくに『東京朝日新聞』は事件報道を後出しすることで、〈ジゴマ〉と犯罪の因果関係を適及的に構築し、印象づけたかったのではないか。というのも、『東京朝日新聞』は〈ジゴマ〉特集記事の八ヶ月前、二月六日より「活動写真と児童」と題する全一〇回の特集記事を断続的に掲載している。映画とそれを取り巻く環境が青少年に与える影響を多角的に考察し、劣悪な映画館の整備や肉体疲労の問題など、確かに首肯できる部分はある。しかしその論調は、「活動

写真と児童(八) 間接に受る弊害」(『東京朝日新聞』一九二二・二・一八)の「活動写真は一面に於て智識の啓発に極めて必要あるものには相違ないが少くとも現在の程度では百害あつて一利なし」に尽きる。

このような新聞メディアの言説を踏まえ、日本映画研究のアーロン・ジェローは「映画は、最初から芸術の領域よりも法的更生と社会統制の言説分野の間で発生した。更生の対象とされる事によってこそ、映画が「発見」され、認められた」と指摘する¹⁵。従来の大衆娯楽や見世物と同等の扱いを受けてきた映画が、ジゴマブームを契機に独立した言説で語られ、新しい表現メディアに対する認識の形成が活発化したのだ。

III

社会学者の権田保之助が著した『民衆娯楽論』(巖松堂書店 一九三二)によれば、「小僧の夢」の連載が始まる一九一七(大正六)年頃になっても、ジゴマブームは沈静化していなかった。(ジゴマ)は「所謂映画趣味の爆発的な普及の原動力」であり、「映画に対する教育者のこれまでの眠りいたし神経をいやが上に刺傷して、映画対教育の問題を激発せしむる誘因」となったのだ¹⁶。

『東京朝日新聞』(一九二二・九・一七)の「演芸風聞録」欄が、「不入りで評判のオペラ館と福和館が日本ジゴマと西洋ジゴマを掛けて以来押返されぬ大入りを占めてゐる」と伝えたように、ジゴマブームは日本の映画興行の発展を促した。一方で教育界を中心に映画害悪論が紛糾し、新しい表現メディアに対する不安が顕在化してゆく。新聞メディアには「ヂゴマ団就縛」(『読売新聞』一九一六・二・二二)「幼年者の罪(三)(活動写真の悪感化)」(『都新聞』一九一六・六・二二)「活動写真の罪▽少佐や官吏の子弟▽ジゴマ式で窃盗す」(『東京朝日新聞』一九一六・六・二六)など、少年犯罪に(ジゴマ)や映画を結びつけた記事が散見される。映画雑誌でも「小学児童と活動写真」(『キネマレコード』一九一六・七)「子供の設置について」(『キネマレコード』一九一六・八)など、教育的配慮を求める声があがった。

「不良少年(二)▽年々増加の傾向▽活動写真と関係」(『東京朝日新聞』一九二五・一一・二二)は、「活動写真が直接又は間接に少年学生に対して恐るべき犯罪の媒介を為す場合が少くない」と、映画を危険視する。そのような世論が形成されるなか、権田は一九一七年三月から四月に掛け、巣鴨家庭学校・東京感化院・横浜監獄小田原分監にて、少年犯罪に対する映画の影響を調査した。権田は『民衆娯楽問題』(同人社書店 一九二二)で、「斯る犯罪者が逐年増加するは活動写真の発達普及と正比例をなせる」と結論を下したが、映画鑑賞のために行われた犯罪と映画の感化による犯罪を峻別すべきと述べる¹⁷。また(ジゴマ)と犯罪数増加の因果関係を立証することは難しく、映画教育史を研究する朝倉徹の、映画害悪

論は「多分に「イメージ化」された言説に他ならない」という指摘も念頭に置くべきだろう¹⁸⁰。

ともかく、実態から遊離した側面を持つ映画害悪論だが、警視庁は同年七月一四日に「活動写真興行取締規則」を公布し、八月一日より施行する。これ以降、フィルムは甲乙種に分類され、乙種は十五歳以下の鑑賞が禁止された。法的に青少年の映画鑑賞を規制しようとしたのだ。しかし当時の主要な客層を締め出したことで興行収入が減少し、興行側の反発もあつて、一九二〇（大正九）年にフィルムの甲乙制は廃止されている。紆余曲折あれど法的拘束力を要請するほど、映画の感化で犯罪に走る青少年のイメージが、社会に浸透していたのだ。このような時代背景を重ねると、「小僧の夢」で映画から「墮落の経路」を空想する庄太郎は、非常に時事的な表象といえるだろう。

実際に谷崎は「日本の活動写真」（『社会及国家』一九二二・三）で、映画の「社会に与ふる影響も亦可なり著しく、其所謂青少年に深い感動を与ふると同じ程度に、社会の或種の人々には甚大なる影響を与へて居るのではあるまいか」と、世論をよく捉えている。〈ジゴマ〉に関しては、「映画雑感」（『新小説』一九二二・三）で次のように語った¹⁸¹。

西洋物のフィルムのうちで、私は一番どんな物が好きかと云ふと、嘗て見た独逸のウエゲナアの「プラーグの大学生」や「ゴーレム」の如き真に永久的の価値ある物を除いては、中途半端なものよりも寧ろ俗悪な物が好きである。いかに俗悪な、荒唐無稽な筋のものでも、活動写真となると不思議に其処に奇妙なファンタジーを感じさせる。たとへば「ジゴマ」などは其の好適例である。随分出鱗目な不自然な筋ではあるが、あれ全体を一箇の美しい夢だと思へばいゝのである。

新聞メディアや教育的コンテキストが非難した俗悪な物語を、むしろ映画に適する要素と評価し、〈ジゴマ〉に映画の将来性を見据えていたようだ。これは庄太郎が、「人間の魂を酔はす事の出来るのは、唯「美」あるのみ」と耽美主義を信奉し、その「頭の中に湧き上る想像なり幻影なりは、藝術的には非常に美しいが、どう云ふものか道徳的には甚だ不善なものが多い」点と重なり合うだろう。また、少年の非行問題に言及する『少年叢書』（少年保護協会東京支部 一九二七）には、内務省活動写真フィルム検閲事務所長・柳井義男の、このような見解が記載されている。

一般に藝術といふものは美であると同時に善であらねばならぬのでありまして、又実際論から申しましても、藝術的価値の高い映画は、矢張り道徳的に見ましても其の内容が善いのでございます。

社会的・教育的コンテクストが〈藝術Ⅱ善〉に立脚する以上、〈ジゴマ〉のような映画は不当に価値を下げられる。それどころか「架空の産物たる活動写真の映画に、果してそれだけの感化の力があるか何うか」（ジゴマ（一）ジゴマとは何ぞや）と、映画の本質に迫る重要な問題提起が、物語の道徳性へと矮小化されてしまう。この谷崎と世論の思想的対立に鑑みれば、「小僧の夢」に痛烈な諷刺性を看取できるだろう。庄太郎は映画や「露国美人メリ嬢の魔術」に感化され、「三枝光子と云ふ二十ばかりの不良少女」がまとめる非行集団に入り、「社会的に墮落」しそうである。新聞メディアが報じる少年犯罪の類型と比べて過言ではない。

ただし庄太郎はメリ嬢に、「ぼんやりと自分の脳裡に描いて居た、「詩」だとか、「美」だとか、「藝術」だとか云ふもの」が具現化されていることを認める。メリ嬢や彼女の代替である三枝光子を美（藝術）と崇め、藝術家になれずとも美（藝術）の信徒になるすべを得る。〈藝術Ⅱ善〉に象徴的な社会的・教育的コンテクストに反し、「善」や「真」ではなくて、「美」に藝術の目的を見出したことが、庄太郎の〈墮落〉なのだ。ではなぜ、世論の関心が映画の害悪性と少年犯罪に向かうなか、庄太郎が〈墮落〉する誘因に、映画と「露国美人メリ嬢の魔術」が組み込まれたのか。「小僧の夢」の二カ月前に発表された「魔術師」にも、映画から魔術を経て美に耽溺する「私」が描かれる。〈ジゴマ〉を契機に様々な言説が新しい表現メディアを語り、過度の不安を露呈する社会で、谷崎は創作を通し映画の本質を問うていたのではないか。

IV

庄太郎には浅草の見世物を鑑賞する際、「前以つて少量のアルコール分を飲む」習慣がある。微酔によって「写真や魔術の奇怪なる舞台面と、自分の頭の中に漂ふ妄想」が錯綜し、「事実とも幻像とも付かない、不可思議極まる線状が、瞳の前に暴れ廻るやうに感ずる」のだ。現実と幻想の境界線上で漂う身体性はまず、「伊太利の冒険写真」「The Circus of Death」——「死の曲馬」に昂揚する²⁰⁰。

ちなみに、世界映画史研究会編『舶来キネマ作品辞典—日本で戦前に上映された外国映画一覧— 第Ⅱ分冊』（科学書院 一九九七）を参照すると、「The Circus of Death」に対し「死の曲芸」と邦題がつけられ、『キネマレコード』（一九一六・四）にも「冒険活劇『死の曲芸』輸入さる」とある。ただし、『都新聞』（一九一六・六・四）に掲載の帝国館の広告などには、「死の曲馬」と表記されている。いずれも一九一六（大正五）年六月上旬に帝国館と電気館で封切られた、イタリア製作の活劇を指す。『キネマレコード』（一九一六・四）によれば、『死の曲芸（死の曲馬）』は「某小王国の皇太子デジョージ」と曲芸団の「花形エヴェリン嬢」のロマンスを描いたものである。投身自殺を図りジプシーに拾われる「エヴェリン

嬢」の波乱万丈さや、「猿が二百呎以上もあらうと云ふ大煙突に子供を負ふて昇る」演出が見所であるらしい。

いわば典型的なメロドラマだが、映画だからこそそのスペクタクルもある。谷崎は「活動写真の現在と将来」(『新小説』一九一七・九)で、連続活劇として日本でも人気を集めた『名金』(一九一五)や『拳骨』(一九一六)を例に、映画の魅力を語った。「極めて俗悪な筋であるが、写真にすると小説では分らない自然の景色や、外国の風俗人情が現はれて来る為に、大人が見ても十分に興味を感じる」。「小僧の夢」でも「死の曲馬」を觀賞する庄太郎の脳裡に、「北部伊太利のミラノの近傍」など様々な風景が浮ぶ。スクリーンに投影される実景は、容易に赴けない異国を生姿で伝え、観客を視覚的に楽しませる。

一方「ジプシイの群に育つて、旅から旅へ漂泊して歩かうとも、亜細亜の隅つこの日本に生れるより、どんなに仕合せだか分らない」と、庄太郎は落胆する。理想化された異国と現実との間隙から、「乞食か労働者の群に這入つて、日本を後に、さう云ふ国々を流れ歩いたらどうであらう」と空想は広がる。世界を流浪し「巴里の大道で野たれ死をしようとも、ナイルの河の鱈に喰はれて死なうとも、己は少しも恨めしいとは思ふまい」。そうした空想は「映画が消えてパツと明るくなつた瞬間に」止まり、「意識は現実に復つて自分の身が世界館の一等席にある事を心付」く。

庄太郎は現実と空想の境界線を忘れ、映画を観ながら疑似的な人生、ヴァーチャルな視覚体験を享受する。「自分の過去や将来の運命」のような膨大な時間性と空間性を、束の間の鑑賞体験に凝縮しているのだ。このような映画を媒体とするヴァーチャルな視覚体験は、「独探」(『新小説』一九一五・一一)にも描かれる。

子供の時分に龍宮城や極楽浄土の嘶を聞いて、幼い頭に美しい幻を描いた如く、フィルムの上へまざまざと現れて来る端整な花のやうな市街の光景や、その街上の莊麗な家屋に棲息する婦人達の、崇高なる容貌と燦爛たる服装や、さう云ふものを眺めて居ると、私は自分の魂が遠い夢の世界へ運ばれて行くやうに思つた。而もフィルムの上に現れた夢の世界は其の実夢でも何でもない。龍宮城や極楽のやうな架空の樓廓では断じてない。遙かな洋の向うの、此のフィルムが現像される欧州の国土へ行けば、夢の世界は立派な現実の光景と化して展開されて居るのである。(傍線引用者)

「夢の世界は其の実夢でも何でもない」と思わせるリアリティは、新聞メディアなど他の言説も認めた、小説や演劇と異なる映画の特質である。CGなどを除けば基本的に映画は、現実存在する材料、人間や風景などを使い、虚構の物語を構築する。したがって小説や演劇よりも写實的な再現性が高いため、映画は観客の身体性を揺さぶり、現実と虚構の境界線を不確かにさせる。

リアリテイが引き起こす扇動性を、新聞メディアなどは脅威と捉え教育的活用を目指したが、「小僧の夢」はいかがわしさの漂う「露国美人メリー嬢の魔術」へ重ねてゆく。「露国美人メリー嬢の魔術」は「巧妙にして奇怪なるマジック」、あるいは「最新の学理に基き、廿世紀の心理学を応用」した「高尚なる、複雑なる催眠術の一種」である。ちなみに「魔術師」では、「催眠作用を起させる」メスマリズムと説明されている。いささか統一感に欠けるが、例えば「催眠術雑話」(『東京朝日新聞』一九〇二・七・二三)の「催眠術」には、「メスマリズム」「ヒプノチズム」「さいみんじゅつ」のルビが振られ、明治三〇年代にはすでに多義性を帯びる用語だったようだ。

メスマリズムは本来、フランツ・アントン・メスマルが提唱した動物磁気を用いる治療法を指す²¹。そこからジェイムズ・ブレイドらが人為的に誘発される催眠状態の研究を進め、『神経催眠学』^{ニウロリフノロジ}を著し、催眠術という言葉を用いた。日本では一八八七(明治二〇)年頃に催眠術という言葉が流布し、学術雑誌や小説にも登場している。さらにアメリカから輸入されたテーブルニング(こっくりさんの類)によって、メスマリズムやスピリチュアリズムを含む催眠術が流行する²²。催眠術を悪用した犯罪が社会問題となり一時ブームは下火になるが、一九〇三年(明治三六)年頃には持ち直す。

少なくとも日本においてメスマリズムや催眠術は峻別されず、科学とオカルティズムが混交しながら催眠術のイメージが形成されたようだ。それを印象づけるのがジゴマブームの二年前、一九一〇(明治四四)年に世間を賑わせた千里眼事件である。催眠術で透視などの超能力に目覚めたとされる人々をめくり、超能力の有無が学術レベルでも議論されていた。映画と同じく「露国美人メリー嬢の魔術」も時事的な表象といえるだろう²³。

つまり、映画は最先端の科学技術が生みだした娯楽でありながら、社会的な害悪性を指弾され、催眠術には科学とオカルティズムといった相反するイメージが与えられた。映画と催眠術はともに両義性を抱えながら大衆に受け入れられ、人々の認識に変革をもたらす。映画は小説や演劇では伝えきれないリアリテイを視覚化し、催眠術は無意識や潜在意識の存在を知らしめた。人々はそれまで不可視だったものを可視化する、新しい〈眼〉を獲得したのだ。

そもそも映画と催眠術(魔術)の結びつきは、幻燈機マジック・ランタンの時代にまで遡る。リュミエール兄弟のシネマトグラフやエジソンのキネトスコープが発明される以前、一七九〇年代は幻燈機マジック・ランタンを用いて亡霊を呼び出す興行(ファンタスマゴリア)が流行した。ただ映像を投射するだけでなく、マジックやトリックを積極的に取り入れるようになり、例えばそれはマジシャンだったジョジュール・メリエスの『月世界旅行』などに受け継がれてゆく。また、幻燈機は霊媒師にとっても魅力的な装置で、事前に故人の写真を入手さえすれば、まるで死人が生き返ったかのように、幻影を暗闇へ投射することができた。ヨーロッパにおける幻燈機の普及には、マジシャンや霊媒師といった、イリュージョンで大衆を操る魔術師が関わっている²⁴。

映画と催眠術（魔術）は、大衆の精神と視覚に作用する特異なメディアである。谷崎は「小僧の夢」で催眠術（魔術）に仮託し、新しい表現メディアの特質を語ろうとしたのではないか。メリー嬢の魔術は催眠術の一種だが、被験者選ばれた庄太郎は舞台の「黒幕の蔭」で、「催眠術にかゝらなくつても、どうか寝たふりをして下さい」と頼まれる。魔術はまったくのヤラセだったのだ。さらにメリー嬢を目の前にすると、遠目には「水々しく若やいで居た血色のいゝ両頬には、胸をむかむかさせる濃い白粉と頬紅とがペンキのやうに塗つて」ある。彼女を着飾る「無数の寶石類」も、「真鍮か、ブリキだが、ガラス玉で出来て居」ることに気づく。「燦爛たる色彩と、妖艶なる女神と、甘美なる空気との世界」に浸っていた庄太郎は現実を暴露され、メリー嬢に「著しいデイスイリユウジョンを感じ」る。しかしそれは「軽蔑する所以にはなら」なかった。

なぜ庄太郎は現実に幻滅を覚えながら、メリー嬢に美（藝術）の具現化を認めるに至ったのか。メリー嬢への幻想が破れる瞬間の庄太郎は、次のように描写される。

その時、己とメリー嬢との顔は、僅かに五寸ぐらゐの間隔を置いて、向ひ合つて居た。己は彼の女の美しい容貌が殆んど虫眼鏡で見る如く拡大されて、眼球の中を一杯に塞いでしまつたのを感じた。

この「虫眼鏡で見る如く拡大されて」とは、庄太郎の視覚と認識の上で起きたクロス・アップである。庄太郎の観察眼が対象にクロス・アップし、客席からロングショットのやうに舞台を見ていた際には気づかなかつた、メリー嬢の鍍金が剥がされるのだ。谷崎自身、「活動写真の現在と将来」でクロス・アップに強い関心を示している。「俳優が実物より拡大される結果として、実演の舞台では其れ程目立たない、容貌や肉体の微細なる特長までが、極めて明瞭に映し出される」といって、クロス・アップの魅力をこう語った。

人間の容貌と云ふものは、たとへどんなに醜い顔でも、其れをちつと視詰めて居ると、何となく其処に神秘的な、崇厳な、或る永遠な美しさが潜んで居るや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し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、今更のやうに迫つて来るのを覚える。

映画そのものだけでなくクロス・アップの技法も、通常の視覚認知では意識し難いものを改めて可視化し、現象に対する認識の更新を促す。つまりクロス・アップを契機に、庄太郎のなかでも視覚による認識の在り方が変容し、メリー嬢が「女神」から「気味の悪い魔女」へと変貌する。それまで心酔していた奉公先のお嬢さんは、メリー嬢の「美しさにくらべたらまるで比較にも何にもならぬ」い。庄太郎の価値観は映画、魔術、クロス・アップ

を経て転倒する。メリー嬢の魔術に服従する快感に目覚め、映画から空想した疑似的な人生を、メリー嬢を抛りどころに具現化してゆく。

映画検閲に携わっていた内務省警保局理事官・田島太郎は、『検閲室の闇に咳く』(大日本活動写真協会 一九三八)で「あれが人間の実生活ではない」ため、映画の誇張表現と虚構性を子どもに指導すべきと語る²⁵⁾。しかし庄太郎は、現実と虚構の境界線には自覚的である。丁稚奉公に甘んじる現実と、美(藝術)の世界に身を投じた理想が平行線を辿り、庄太郎を苦しめていた。だからこそ、映画の上映終了とともに途絶えるヴァーチャルな視覚体験が、メリー嬢の魔術を媒介として現実へ侵入し、庄太郎は「得も云はれぬ歓喜と昂奮とに充たされる」。

美に藝術の目的を見出したことが、庄太郎の〈墮落〉である。同時に、視覚による認識の在り方が変容し、ヴァーチャルな視覚体験と現実が錯綜する身体性も、〈墮落〉ではないか。魔術をかけられ「眠つた真似をして居」ながら、「美しい想像」の愉悦に酔う庄太郎の姿は、谷崎が「映画雑感」で述べた所感を髣髴させる。「我等が活動写真館へ行くのは、白昼夢を見に行くのである。起きて居ながら夢を味はうと欲するのである」。そして「白昼夢」のように、映画と魔術が連係し美(藝術)に到達するプロセスは、映画の新しい藝術としての可能性を浮き彫りにするだろう。現実と虚構が対立しながらも混交し、ヴァーチャルな視覚体験に現実の实感が伴ったとき、美(藝術)が創出される。新聞メディアなどが映画を畏怖するなか、谷崎は藝術的コンテクストで映画を捉えようとした。認識の変容を促がし、現実と虚構が接近する映画の脅威に、新たな表現の可能性を見つけたのだ。

Ⅴ

敷衍すれば、映画から魔術を経て美(藝術)に到達する線状的なプロセスが、それぞれの境界性において、いささか質的に異なることに留意したい。現実と虚構の境界線を意識させる点で、確かに映画と魔術は親和性を持つが、それらを鑑賞する庄太郎の立ち位置が変化しているのだ。

映画を観ている庄太郎の意識は、観念の上で自己と空想を一致させ、スクリーンの世界に没入する。その際庄太郎の肉体が、観客席からスクリーンの世界へ移動することはない。いくらヴァーチャルな視覚体験を享受しようとも、物理的な境界線は越境できないという壁に、庄太郎はぶち当たる。「露国美人メリー嬢の魔術」でも、舞台と観客席の間に境界線が引かれる。しかし被験者の庄太郎は、「まだブランドエの酔が残」る状態で「煌々たる舞台の光明を浴び」、「現実の世界が消えて」ゆく感覚に襲われる。庄太郎の肉体が観客席を飛び出し、「魔術師」の「私」が魔術の虜となったように、舞台で行われる魔術の一部になるのだ。

そしてメリー嬢の興行期間が終了し、正太郎の飢餓感は強まる。「メリー嬢に会へない迄も、メリー嬢の魔術にかけられた時のやうな光景と快感とにめぐり会ひたい」と、切に願いはじめめる。映画では観念の上で留まる境界線の越境が、魔術の一部になったことで現実的にも可能だと知り、庄太郎の発想が逆転するのだ。現実からスクリーンの世界へ肉体ごと逃避することは物理的に難しいが、スクリーンの世界や映画を観る際にもたらされる快樂は、現実の世界で肉体を伴い追体験できる。庄太郎がメリー嬢の代替に三枝光子を求めたのも、現実の世界で境界線の越境を可能にする媒体への渴望だといえるだろう。それは「小僧の夢」を発表したのち、映画制作に全力を傾ける谷崎の姿と重なってゆく。

谷崎は現実の世界で見つけた媒体(女優)をスクリーンに投影し、美(藝術)を表現しようとした。あたかも「アエ・マリア」(『中央公論』一九二三・一)で、「私が映画を見に行くのは美しい夢を買ひに行くのだ。そこへ女を連れて行くのは、その女をもその夢の中へ織り込んで見たいからだ」と語られるような、女性を形而上の世界へ昇華させたい欲望へと突き進む。それは一過性の企みではなく、のちの「春琴抄」(『中央公論』一九三三・六)や「少将滋幹の母」(『毎日新聞』一九四九・一一・一六〜一九五〇・二・九)などでも繰り返される。「小僧の夢」にもモチーフの反復、換言すればその後の小説に連なる萌芽が見て取れるだろう。

また「小僧の夢」は、〈ジゴマ〉を契機に映画が社会的に認知される時期に創作された。その同時代性のなかでテキストを捉えれば、谷崎が同時代の言説を批判的に利用し、物語の構築へフィードバックしていた様相が鮮明になるだろう。とくに、映画のもたらした認識の変容を、積極的に藝術論へ取り込もうとする谷崎の創作態度に、谷崎文学のひとつの特質を見出せるのではないか。

註

- 1 須田千里「〈解題〉『小僧の夢』について」(『季刊 文学』第一卷第二号 一九九〇)
- 2 西日本新聞社『西日本新聞百三十年史』(西日本新聞社 二〇〇七)
- 3 陳玖君「谷崎潤一郎の小説と映画」(『藝術研究』第一六号 二〇〇三・七)は、大正期の谷崎の言説からその映画観を考察する際、「小僧の夢」にも言及している。しかし、「異端者の悲しみ」(『中央公論』一九一七・七)に先駆け、創作上のスランプが表明された小説と捉えるだけで、「小僧の夢」の映画に関する言説には触れていない。

- 4 千葉俊二「解説 越境する子供たち」(『潤一郎ラビリンズ』少年の王国)中公文庫 一九九八)
- 5 海野弘「谷崎とモダン都市」(『季刊 文学』第一卷第三号 一九九〇)
- 6 事件・犯罪研究会編『明治・大正・昭和 事件・犯罪大事典』(東京法経学院出版 一九八六)
- 7 藤井茂夫「ジゴマ現象とジゴマ冤罪説」(『権田保之助研究』第三号 一九八四・九)
- 8 江戸川乱歩「わが青春の映画遍歴」(『スクリーン』一九五六・一一)。引用は『江戸川乱歩全集』第二十二卷(講談社 一九七九)に依る。
- 9 今東光『十二階崩壊』(中央公論社 一九七八)
- 10 永嶺重敏『怪盗ジゴマと活動写真の時代』(新潮新書 二〇〇六)。なお本論を作成するにあたり、本書より多くの示唆や知識を頂戴し、謝意を表したい。
- 11 「戦慄す可き犯罪」(『読売新聞』一九二二・四・一七)は、壮年男性が起こした強盗殺人事件を「宛もフランスの探偵小説「ヂゴマ」を見るやうなり」と表現するに留まる。しかし「不気味な町(十六)」(『東京朝日新聞』一九二二・六・一五)では、「金龍館の活動で此の間ジゴマを見た時に、あんな偉い人に成りたいと思つたからやつたんです」という、十三歳の犯人の自供が掲載されている。
- 12 「ジゴマの感化」(『都新聞』一九二二・一〇・六)には、「馬道署長黒葛原警部の談」とされる「此種のフィルム(引用者註・『ジゴマ』や模倣品)が悪感化を及ぼすはいふまでもない」との発言がある。『ジゴマ』を模倣した犯罪の続発は事実としながら、「此種の流行を作つたのは興行主側にある」ため、取締りの強化を明言した。
- 13 同記事は「探偵物乃至犯罪物の出版」も注視すべきと提言し、「出版界の近況」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・一九)で、『ジゴマ』のノベライゼーションに対する異様な人気を問題視する。しかしノベライゼーションは規制の対象とならず、ジゴマブームを牽引する一翼を担った。前掲註(10)の永嶺がいうように、『ジゴマ』は日本における本格的なメディアミックの先駆けである。映画の台頭とともにノベライゼーションが普及し、映画は鑑賞だけでなく『読む』行為の対象でもあったのだ。映画の受容に文学・出版がどれほど関わっていたのかは興味深く、第四部第二章で別途言及している。
- 14 前掲註(7)および(10)でも指摘されているが、管見においても、「賊巢鈴木新田」(『東京朝日新聞』一九二二・一〇・一三)の「ジゴマ式なる犯罪」をはじめ、「ジゴマを見て強盗」(『都新聞』一九二二・一〇・二五)「ジゴマ関西に現る」(『読売新聞』一九二二・一一・二)「ジゴマ式兇漢の出没」(『読売新聞』一九二二・一一・一〇)「ジゴマ式兇漢の探偵」(『読売新聞』一九二二・一一・一四)「角帯ジゴマの処刑」(『東京朝日新聞』一九二二・一一・二八)「福島ジゴマ就縛」(『東京朝日新聞』一九二二・一一・一)「群衆と巡査のジゴマ」(『東京朝日新聞』一九二二・一一・一三)や「凄惨な文句を並べたジゴマ式脅迫状」

と書かれた「放蕩の訓導が資産家に脅迫状」(『東京朝日新聞』一九二二・七・一八)など、関連記事は一九二二年一〇月より頻出ししている。

15 アーロン・ジェロー『ジゴマ』と映画の「発見」——日本映画言説史序説(『映像学』第五八号 一九九七・五)

16 引用は『権田保之助著作集』第二卷(学術出版会 二〇一〇)に依る。

17 引用は『権田保之助著作集』第一卷(学術出版会 二〇一〇)に依る。

18 朝倉徹「活動写真」が教育的文脈において語られるようになる背景——「不良少年」を「発見」した明治期の社会的・心理学的思潮——(『東海大学紀要 課程資格教育センター』第七卷 一九九七)。このほかに藤本博史「探偵小説の成立へ」(『成城国文学』第一六号 二〇〇〇・三)は、ジゴマブームを契機に探偵小説が本格的に受容されはじめたことを指摘し、大正期の一時期、谷崎が探偵小説を発表した点に注目する。とくにジゴマブームと犯罪の関連性について、「明治維新以降急速に西洋化し、近代都市化が進んでいった東京」で、「ジゴマ」が谷崎や日本の観客の「生活に重なり合う部分があったのではない」かと述べる。東京の近代化とともに、「ジゴマ」が非西洋圏でもリアリティを獲得してしまったという現象は、谷崎と映画の関わりを考察する上でも興味深い。

19 「映画雑感」以外では、「活動写真に出て来るジゴマの手下のやうな、甚だ胡散臭い風采をしたG氏」(「独探」『新小説』一九一五・一一)や「西洋の探偵劇の盜賊が麻酔薬を嗅がせて居る表情」(「鬼の面」『東京朝日新聞』一九一六・一・一五く五・二五)との表現が小説に見られる。

20 庄太郎は日本映画「岩見重太郎武勇伝」も鑑賞しているが、「俗悪極まる活動写真」「日本人の容貌の醜悪なのに愛憎が尽きる」とこきおろす。これは谷崎「東京をおもふ」(『中央公論』一九三四・一く四)の所感と通じ合うだろう。

あの松之助の写真を見ては、日本人の劇、日本人の顔が悉く醜悪なものに思はれ、あれを面白がつて見物する日本人の頭脳や趣味が疑はれて、日本人でありながら日本と云ふ国がイヤになつた。あの頃の私は、帝国館やオデオン座あたりへ行つて西洋映画を見るより外に楽しみはなかつたものであるが、松之助の映画と西洋のそれとの相違は、即ち日本と欧米との相違であると思へなかつた。

ちなみに「岩見重太郎武勇伝」は、一九一四(大正三)年五月に封切られた、牧野省三が監督を務め尾上松之助が主演の『岩見重太郎』と思われる。ただ岩見重太郎は講談などで人気を博していたので、日本映画史研究会編『日本映画作品辞典・戦前編』第一卷(科学書院 一九九六)を参照すると、一九二〇年代に岩見重太郎を冠する映画は少なくとも六本製作されている。

- ²¹ マリア・M・タートル『魔の眼に魅されて』（鈴木晶訳 国書刊行会 一九九四）
- ²² 一柳廣孝『へこっくりさん』と千里眼 日本近代と心靈学』（講談社 一九九四）／一柳廣孝『催眠術の日本近代』（青弓社 二〇〇七）
- ²³ 『都新聞』（一九一五・四・一）に「世界的最新大魔術 天勝出演」と見出しのある、明治座の広告が掲載されている。おそらく大正期から昭和初年にかけて活躍した奇術師・松旭斎天勝を指すものと思われ、「小僧の夢」「魔術師」との影響関係が推測される。また、「露国女優来る」（『都新聞』一九一六・六・三）「露国の勅任女優」（『都新聞』一九一六・六・一〇）という記事もあり、「小僧の夢」が時事的な話題と緊密であることが窺えるだろう。
- ²⁴ エリック・バーナウ『魔術師と映画 シネマ誕生物語』（山本浩訳 ありな書房 一九八七）
- ²⁵ 引用は牧野守監修『最小大端民衆娯楽映画文献資料集』第十八巻（ゆまに書房 二〇〇六）に依る。

二・二 純映画劇運動の両義性——「人面疽」と大活

I

谷崎潤一郎の前衛的な映画理念は机上の空論だったのか。一九二〇（大正九）年四月、東洋汽船の浅野良三が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）を設立する。谷崎は脚本部顧問に着任し、約一年半の間に四作品の制作に携わった。第一作目『アマチュア倶楽部』（一九二〇）は日本映画史における画期的なフィルムのひとつであり、作家が映画制作に参加した先駆けとして特筆される¹。

ただし「谷崎潤一郎氏が映画製作に係る」（『都新聞』一九二〇・五・四）が、大活の「第一回創作には「人面疽」を映画に上す予定」と報じたように、当初は谷崎の「人面疽」（『新小説』一九一八・三）の映画化が企画されていた。「人面疽」は不可解なフィルムをめぐる怪異を描いた短編小説である。「写真では靴の中の断面が映し出されて、眉を逆立て、癩癩を起して居る彼女の表情が、自由に撮影されて居る」など、映画化を意識したような説明書きも散見される。明里千章によれば、『アマチュア倶楽部』以降も企画は生きていたが、谷崎の生前に「人面疽」の映画化は実現されなかったようだ²。

昨今ではこうした事情と映画に関する大正期の谷崎の言説を踏まえ、「人面疽」はたんなる怪奇小説ではなく、映画をモチーフにした前衛的な小説として評価される。任ダハムは「監督の演出や編集によって、観客の視線と記憶までも操作できる映画メディアの特性」を描くことが谷崎の主眼であり、アメリカの映画雑誌『フォトプレイ・マガジン』からの影響を指摘した³。佐藤未央子は「大活は物語のみならず、映画表現における〈純映画劇〉的尖鋭性を「人面疽」から看取した」と、文壇では不評だった「人面疽」が、純映画劇運動のコンテキストで受け入れられたことに言及する⁴。そして五味渕典嗣は『人面疽』で理念としての観衆を記述し、『鮫人』では現実の浅草に集う観客を描出した谷崎自身、言葉で映像を司る弁士の存在が、映画を一つの「テキスト」として完結させる妨げになっているという発想を強く内面化していた⁵との卓見を示した。

このように、「人面疽」は谷崎の映画体験を理解する上で看過できない小説である。また、大正期と現代では映画に対する認識に大きな隔たりがあるため、テキストの同時代性が重視される。そこで本論は、大正期の映画を取り巻く環境と「人面疽」を照合し、谷崎が新しい表現メディアに希求したものを考察する。谷崎が構築してゆく映画理念について、本論は五味渕の論考と軌を一にする部分はあるが、大正期のエポックメイキングとされる純映画劇運動を批判的に捉え、「小僧の夢」でも明らかかな谷崎と同時代の齟齬を、先見性のみに戻してしまうことに疑義を呈したい。

II

一九〇三年（明治三六）年、日本で最初の映画常設館となる電気館が、浅草六区に誕生する。以後、映画興行を専門とする施設が増加し、映画がより身近な娯楽となるなか、ジゴマブームを契機に「常に厳しく干渉し警戒し取締つて居る其筋が、今日まで斯る悪影響ある映画の映写を許して居たのは、何故か」（『ジゴマ（八）悪感化と悪影響』『東京朝日新聞』一九一〇・一〇・一一）と、映画検閲の問題が浮上した。

それまで上映館を所轄する警察署が個別に検閲を行っていたが、検閲基準のばらつきは興行側に弊害をもたらし、検閲は各府県の警察部へと移管されてゆく。そして警視庁は一九一七（大正六）年七月一日に「活動写真興行取締規則」を公布し、八月一日より施行。これを以って映画検閲が日本初となる「単独法として法制化」される。あくまで東京市内の映画興行が対象で、ジゴマブームに端的な、映画の社会的影響力に対する抑止の意味合いも含まれた。しかしフィルムの甲乙種制など時流にそぐわない側面が強く、四年後には廃止となる。

代わって一九二二（大正一〇）年七月に「興行場及興行取締規則」が制定される。演劇・映画・演芸・観物を対象に、興行場の設備や興行主の義務などを細かく規定し、「従来の興行取締りに、映画も取りこむことで規制をはかろうと」した。これも局地的な規則であり、全国的・統一的な検閲は内務省令の「活動写真『フィルム』検閲規則」によってようやく整備される。一九二五（大正一四）年五月二六日に公布、七月一日より施行され、一九三九（昭和一四）年に「映画法」が制定されるまで、映画検閲法規の要であり続けた。

このように「活動写真興行取締規則」施行から一〇年足らずの間に、映画の法規制は二転三転し、各規則も幾度かの改正を免れなかった。いくら法制化を試みたところで映画興行の発展は容易に規制できるものではなく、少なくとも一九一〇年代の映画を取り巻く環境は、法規制に一元化できない混沌たる有様だったのだろう。

例えば金森真彩美のように、「同じ情報を／＼一律に／大量の相手に発信できる点。」を映画の特徴に挙げ、「人面疽」を論じることは可能である。ただし、テキストを同時代のコンテキストで捉えるとき、そこに生じる論者の現代的なバイアスが問題としてあるのではない。現代の我々が映画を映画館で鑑賞する場合、シネマコンプレックスへまず足を運ぶだろう。一つの施設に複数のスクリーンを備えるシネコンは、一九九三（平成五）年に神奈川県海老名市で誕生し、指定席制の導入などで興行形態に変化をもたらした。これに伴い、同じ映画配給会社の運営するシネコンであれば、全国どの地域でも画一化された環境下で鑑賞可能となり、本編上映前のスクリーンに映される鑑賞マナーの啓発によって、我々は静謐な空間で「同じ情報を／＼一律に」受容しているはずだと錯覚しやすくなった。映画研究の板倉史明は鑑賞マナーの歴史性を調査し、「映画の上映中に無言で身じろぎせず」に作品を最

後まで鑑賞するという行為は、教育的な訓練によつて後天的に習得される作法」だと指摘する¹⁰。

さらに、タブレット端末やインターネットの普及で映画館へ行かずとも映画が鑑賞でき、発声上映や爆音上映などの興行形態が注目を集める昨今、必ずしも我々は同じ映画体験を身体に刻んでいるとはいい難い¹¹。確かに映画は大量の相手に対し均一の情報を伝達できるメディアだが、テキストの同時代性を踏まえ、本論では受容する側の環境も包括した映画の視座に立ちたい。

そして「人面疽」が発表された一九一八（大正七）年頃の映画雑誌を参照すると、『キネマ旬報』は「各館普通席より」というコーナーを設け、東京市内の主要な上映館を紹介している。「見物席には多くの職工諸君、商店の小店員氏、袴をはかない商業学校の生徒さんを見受ける。そして其等の人々に依つて船着場にある館と言ふ気分が漂はされて居る」オデオン座と「弁士に名物男がよく出るのも此館の独特味である」帝国館『キネマ旬報』一九一九・一〇・一一）。葵館で「遙かに階上を拝見して多くの外人の家族的解放的な態度を見出す事は、館全体にホームリーな或物を送つて呉れ」『キネマ旬報』一九一九・一一・一）る一方、キネマ倶楽部では「ヒソヒソ話ばかりして居る女給の風儀が悪いのと、七五調のとても聞くに堪へない形容沢山の駄句を最後に並べる事を得意がる弁士には困」『キネマ旬報』一九一九・一一・一一）つたようだ。ほかに「浅草の外国映画を専門に興行して居る常設館に入つて観客の最多数何んな階級に属して居るか御覧なさい。其れは男子の学生である事を発見します」（「外国映画常設館市内集合を叫ぶ」『キネマ旬報』一九一九・九・一）など、各上映館の客層や雰囲気には特色があり、シネコンのような画一化された空間とは程遠い。

一九一四（大正三）年創立の天然色活動写真株式会社（以下、天活）に入所したカメラマン・大森勝の回顧録も、現代とは異なる受容の在り方を伝える。当時の映写はすべて手動で、正月などの繁忙期には「映写を速くしないとお客をどんどん、入れ替え出来ない」ため、「とても見れたものじゃない」とわかりながら、技師は映写速度を通常よりあげていたらしい¹²。大森は「正月の三箇日なんか行くもんじゃないですよ。三箇日に見て、もう一ぺん普通の日に見に行くんです。そうすると全然違うんです」と語る。つまり、記録の反復性が高いフィルムであっても、（いつ・どこで）鑑賞するかにより、フィルムから受ける印象や観客の体験は自ずと多様化していたのだ¹³。殊に大森が「弁士に合わせて映写の回転をきめる時代」と形容したように、現代の映画文化との際立つ差異が弁士である¹⁴。

映画がまだ見世物だった一九〇年代、興行には装置の説明や作品の解説などを行う前口上や前説がついた。フィルムの長尺化とともに、スクリーンの脇で作品のストーリーや登場人物のセリフを喋る弁士（説明者）へと発展し、トーキー化の進んだ一九三〇年代半ばまで、弁士はなくてはならない存在だった。映画研究の加藤幹朗は「一九一三年ころ以降、長編映画がより自己充足的な物語をもち、それを表象するための映像言語が成熟しはじめる

と、アメリカの映画館からは次第に説明者の姿は消えて」¹⁵。日本は欧米と異なる独特な映画文化を築いたので。その象徴が「活動写真興行取締規則」の「第四章説明者」である。「第二十条 公衆ノ観覧ニ供スル活動写真ノ説明ヲ業トセムトスル者ハ履歴書ヲ添ヘ所轄警察官署ヲ経テ警視庁ニ願出テ免許ヲ受クヘシ」と、弁士の免許制が明文化されている¹⁶。弁士を公的な存在と認め、大衆の見本となる規律を求める法規制は、観客や社会への影響力が甚大だったことへの証左となるだろう¹⁷。

映画雑誌でも、例えば多美男生「日活本社楼上に『ウーマン』の試写を見る記」(『活動雑誌』一九一九・八)は、「此の劇は、観客も、弁士も、共に『女』の解釈に苦しむ映画である」という。現代のように観客は映画から直接情報を得るのではなく、弁士を間に置き、映画を観賞していた。だから、水野寛「活動を嘲笑せる人へ」(『キネマ・レコード』一九一四・一一)が、「弁士の中には下らない奴があるんで見る気にならない人もありませうが」と述べるように、弁士の優劣や人気観客入り左右し、製作や上映方式に弁士の意見を反映させることもできた。

ちなみに一九〇八(明治四一)年、警視庁から上映禁止処分を受けた『ルイ十六世末路の歴史・仏国大革命』のエピソードは興味深い¹⁸。輸入元の横田商會が『北米奇譚・巖窟王』と改題し、弁士が「ルイ一六世夫妻をアメリカ人の山賊夫婦」と説明したことで、難なく公開されたというのだ。同じフィルムであっても観客の解釈が異なることは当然として、媒体たる弁士が強いバイアスとして働き、フィルムの一義性が容易に否定される現象は珍しくなかった。

もちろん、弁士のバイアスをすべての観客が容認したわけではない。水野葉舟「乙種写真に就いて」(『活動雑誌』一九一九・八)は、「今の活動写真で、一番閉口するのは弁士と云ふ職業に居る人達である。(略) 実際今の弁士は俗悪で、野卑で、無学で、大切な事を考へるやうな、魂はよりへらされてしまったやうな人が多い」など、弁士の素養だけでなく必要性を問う声があがった。こうした弁士の評価をめぐり、映画史家の田中純一郎は痛烈な批判を行っている。

映画芸術に無知蒙昧の一部野望家によつて、映画興行と映画芸術結実の芽がみつみとられてしまった映画創始期にあつて、さらに映画の発展を阻害、衰頹させたのは、わが国独特の活弁(活動弁士)とよばれる映画説明者の野放図な跋扈であつた。(略)

実際、彼等が舞台で喋っているのを聞くと、彼等のお喋りが主なのか、映画が主なのか判らなくなる。活弁は、彼等の自己陶酔的なお喋りで、観客に過度の感情移入を強い、映画の直接話法、つまり画面から訴える映像の魅力というものを殊更に捨てさせられたのである。¹⁹

弁士は日本の映画文化の独自性でありながら、欧米映画を規範とする従来の映画史観では、後進性の象徴と見做される。大正期にも同様の規範意識が働き、映像のみで情報を伝達する映画の自律性を阻害するものと考えられ、弁士不要論が一部で叫ばれていた。谷崎も「改造を要する日本の活動写真」(『読売新聞』一九二〇・五・九)で、「現在のフィルムは全く弁士によつて動かされて居るやうなもので、活動写真そのものゝ本質が完全に表現されて居ない」と批判し、「弁士を廃止したい」とまで語った。

III

谷崎は「鬼の面」(『東京朝日新聞』一九一六・一・一五〜五・二五)でも「何といふ無学な奴だらう。あんな事を平気でしゃべつて居る弁士も弁士なら、其れに大人しく耳を傾けて居る見物も見物である」と、弁士に批判的な壺井というキャラクターを造形した。しかしこれは例外的で、谷崎の小説には、映画を鑑賞する場面がしばしば描かれるものの、弁士の登場する小説は極めて少ない。たいてい「小僧の夢」のように弁士が不在で、いささか理想化された受容環境が創造されている。意図的に非日常的な鑑賞形態が描出される「人面疽」も同様である。

「人面疽」は、出演した憶えのないフィルムが出回っている噂を女優の歌川百合枝が耳にし、日東活動写真会社の高級事務員Hに真相を尋ねるといふ筋書きで、「執念」あるいは「人間の顔も持った腫物」と題されたフィルムの、不可思議な謎がいくつも提示される。なかでもそのフィルムを「夜遅く、たつた一人で静かな部屋で映して見ると、可なり大胆な男でも、とてもしまひまで見て居れないやうな、或る恐ろしい事件」が物語の鍵を握る。

事件の発端は、百合枝が「執念」で演じる菖蒲太夫の右膝に、彼女を慕いながらも自殺した乞食の男の怨念が憑依し、「唇を歪めながら一種独特な、泣くやうな笑ひ方をする」場面にあった。それは「フィルムの曇りを修正する為めに」、M技師が先の条件下で鑑賞し偶然発見した怪異で、無声映画であるにもかかわらず、スクリーンから乞食の男の笑い声が聞こえるのだという。M技師のほか「物好きに実験した連中も」怪異に遭遇し、みな原因不明の体調不良に陥ってしまった。しかし「あのフィルムに怪異が現れるのは、深夜、たつた一人で見つて居る時に限るのだから、めつたに其れを発見する人はないであらうし、公開の席で多数の観覧に供するには、何の差支へもない」ので、「執念」は場末の上映館でまだ映写されている。では「公開の席で多数の観覧に供する」のであれば、怪異が起きないかという点、実はそうでもないようだ。

M技師の考では、其れは外部に余計な雑音があつたり、注意が少しでも散つて居たりすると、聞えないくらいの声であるから、聞き取るには可なり耳を澄まして居る必要があ

る。事に依ると其の笑ひ声は、写真が公衆の前で映写される場合にも、聞えて居るのかも知れないが、恐らく誰にも気が付かずに済んでしまふのだろう。

百合枝のもとに怪異の噂までは届いていないところを見ると、確かに弁士や楽団のいる賑やかな通常の受容環境では怪異が起きていない、もしくは観客に気づかれていないことになる。「笑ひ声」というフィルムの情報は、鑑賞形態の差異に関係なく発信されているかもしれないが、観客が必ずしも同じ情報を得ているとは限らない。つまり鑑賞形態の差異がそのまま、フィルムと観客のコミュニケーションの差異に接続している。(へいつ・どこで)鑑賞するかによって、観客の認識にばらつきが生じる受容の実態が、「人面疽」に描かれているのだ。

インターネットなどの普及する現代的な感覚であれば、深夜に独りで鑑賞する行為に違和感は覚えない。しかし大正期、M技師のように鑑賞できる人間は限られていたのではないか²⁰。「執念」の怪異は、「夜遅く、たつた一人で静かな部屋で映して見る」行為の非日常性に起因する。とりわけ谷崎が、弁士が不在の受容環境を創りあげただけでなく、怪異の第一発見者に技師をあてがった点は興味深い。フィルムの扱いに長け、映写技能を身につけた技師は、独りでの鑑賞を容易く行える存在である。さらに『路上の霊魂』(一九二二)で脚本を担当した映画監督の牛原虚彦は、弁士と技師の関係性を次のように語っている。

当時、映写室のことを機械場といってたんですけれども、弁士のやり方が気にいらぬと機械場がいたずらするんです。唄い文句の名調子で弁士が熱演するところでは、機械場も、それにあわせて映写機の回転を、パタパタと遅回転にして、映写時間を長め、弁士の唄いがうまくゆくように協力するわけです。だから弁士と映写技師の間には沈黙の中に協定ができてくるようなもので、それがうまく、いつてるときにはまことにいいんですが「あの活弁やろう、生意気だ」なんて睨まれようなものなら、たいへんで、唄い文句に必要な遅回転が逆に高速回転に変わってしまうんです。²¹

弁士は日本の映画文化の象徴で特権性を有するものの、弁士のライブパフォーマンスは、技師との巧みな連係なくして成立しない。そもそも技師がいなければ映画はたちまちその運動性を失うのだから、技師は弁士の優位性を転覆させられる特異な存在といえよう。「人面疽」ではM技師が、「執念」とその謎を追究したい百合枝や事務員Hの間を繋ぎ、通常、弁士がフィルムと観客の媒体となる情報伝達の経路に、変更が加えられている。さらに、「執念」から一律に怪異と遭遇するのではなく、M技師・事務員H・百合枝それぞれの階層で、受け取る恐怖に差異が生じている。

スクリーンから声が聞こえる怪異は、「公開の席で多数の観覧に供する」空間ではなく、「夜遅く、たつた一人で静かな部屋で映して見る」非日常的な受容環境で気づかれる。観客

はフィルムの特異から遠ざけられ、M技師は接近する。「M技師から、最も詳細な実験談を聞」いた事務員Hは、実際には怪異と遭遇していないが、「警察官や新聞記者を立ち合はせて、始めて試写をやった際に、全篇の映画を詳細に見物して居る一人」だ。

試写だと弁士が伴わない可能性もあるが独りではないため、観客やM技師とも異なる形態で鑑賞し、事務員Hは「乞食の役を勤めて居る、日本人の俳優」に違和感を覚える。「映画の初めに、原作者並びに舞台監督の姓名と、主要な役者の本名と役割とを書いた、番附が現れるのを普通とする」が、「執念」では百合枝以外の名前が明かされていない。「日本に渡つて来たアメリカのフィルムの製作年代や、輸入の経路や、中に現れる俳優の素性に就いて、委しい知識を持つて居る」事務員Hでさえ、乞食の男は「二度も見覚えのない役者」だった。しかし乞食の男の素性が知れない謎は、百合枝も「自分を贖戻してくれる二三の客筋から聞い」ており、さしたる恐怖ではないだろう。事務員Hの真の恐怖とは、「執念」のなかに「どうしても焼き込みでは駄目な」場面があることに気づいてしまい、乞食の男の実存に懐疑心を抱かざるを得ない状況なのだ。

百合枝にも本人が明確に意識せずとも、実存への懐疑心が襲いかかる。「執念」は「アメリカに居た時分、ロス・アンジェルスのグロオブ会社の専属俳優として、いろ／＼の役を勤めて居た頃の、写真劇の一つであるらし」いが、「彼女にはさう云ふ劇を演じた記憶が残つて居な」い。しかも「執念」そのものを鑑賞していないので、百合枝は人伝いに不可思議な謎を知るしかないなか、「自分が実際の菖蒲太夫であつて、怪しい一人の日本人に呪はれて居るやうな心地」になる。事務員Hからも「執念」の不可思議な点をめぐり、「あなたに惚れて居ながら、散々嫌はれたとか欺されたとか云ふやうな覚えのある人間に、関係のある事ですよ」と、菖蒲太夫の悪女という設定が百合枝にも重ねられる。役者自身が虚構と現実の境界線を臆げにするだけでなく、観客までもが菖蒲太夫と百合枝を同一視し、虚構の存在が現実の実体を侵食しているのだ。

M技師も「或る俳優が、自分の影の現れるフィルムを、たつた一人で動かして見たら、どんなに変な気持がするだらう。定めし、映画に出て来る自分の方がほんたうに生きて居る自分で、暗闇にイんで見物して居る自分は、反対に影であるやうな気がするに違ひない」と考える。ここでも「浅草公園の常設館などで、音楽や弁士の説明を聴きながら、賑やかな観覧席で見物」するよりも、「たつた一人で動かして見たら」という非日常的な受容環境が強調されている。ただし、百合枝は結局「執念」を鑑賞する機会を逸し、日東活動写真会社の保管するフィルム（静止画）を見たに過ぎない。怪異との因果関係が示唆されながら、百合枝は蚊帳の外に置かれ、観客というカテゴリーにも落ち着かない。「人面疽」におけるフィルムと観客のコミュニケーションは、M技師・事務員H・弁士を伴う観客の順で、同心円を描くように「執念」を取り囲み、成立しているのだ。

そしてフィルムと観客を繋ぐ媒体のバイアスが減じるとともに、怪異との遭遇率が高まつてゆく。M技師と事務員Hであつても、鑑賞形態のわずかな差異で受け取る情報の質が異

なっている。観客は弁士に象徴的な聴覚イメージを経由する限り、「執念」の真の恐怖である「笑ひ声」を感じとれない。真の恐怖を受け取るためには、「いつ・どこで」鑑賞するか、相応の受容環境を整えねばならず、M技師が理想的な環境下で「執念」の怪異を最初に発見することは、まさに聴覚イメージからの脱却を象徴するのだ。そこに弁士が優勢を誇る映画文化への批評性を看取できるだろう。スクリーンから声が発せられるという怪異が、弁士ではなく映像そのものが語ることの寓意であるなら、谷崎は映画の自律性に映画の本質を求めていたに違いない。

IV

「人面疽」で諷刺されるように、「いつ・どこで」さらには「どの弁士で」鑑賞するかにより、映画の発信する情報と観客が受容する情報は齟齬をきたす。とりわけ弁士が矢面に立たされたが、弁士不要論の背景には「欧米映画／日本映画」という規範意識や、「インテリ／非インテリ」の縮図が潜んでいる。例えば清水みよ子「小さい不平を」(『活動雑誌』一九一九・八)は、「ほんとうに米国斯界は活気づいて参りました。私の心は跳ります。けれども亦泌々悲しくもなります。何故日本物はかうも進歩がおそいのでせう」という。読者の投書欄に散見されるこのような不満は、しかるべき映画の規範をアメリカに求め日本映画界の後進性を嘆く、ひとつの論調を形成した。

というのも、一九一四(大正三)年に勃発した第一次世界大戦の余波でヨーロッパ映画界が衰微し、それまで日本にも大量に輸入されていたドイツ、フランス、イタリアなどからのフィルムが減少する。それに代わり台頭したのが直接的な被害を受けなかったアメリカで、アメリカ国内に映画会社を続々と設立するかわら、一九一六(大正五)年にはユニヴァーサル社(現・ユニヴァーサルスタジオ)が日本に支社を設置した。そしてチャールズ・チャップリンの登場やD・W・グリフィスの『イントレランス』(一九一六)のヒットなど、日本の映画市場はアメリカに席卷されてゆく。資本だけでなく、映画のテクニクを洗練させ勢力を伸ばすアメリカ映画を、日本の映画愛好者が規範と仰いだのも無理はない。

一般に、欧米映画の主要な観客は中学生以上の「インテリ」層で、日本映画は女、子どもと差別的に扱われる(「非インテリ」層の大衆といわれている)。そのため「映画会社は、彼らには外国映画に見られるような高級な技法は必要がないと考え」、大衆向けの日本映画はアメリカ映画に比べ、自ずと後進的にならざるを得なかったようだ²²⁾。「インテリ」層のいう日本映画の後進性とは、弁士によって映画の自律性が阻害されている点のほかに、女優ではなく女形が採用されていること、シナリオや撮影台本が作成されていないことなどが挙げられる。とりわけ日本映画史上、最初の映画スター「目玉の松ちゃん」こと尾上松之助に象徴的な、歌舞伎などの演劇を模倣したかのような日本映画を、「インテリ」層は軽蔑する傾向にあった。しかし裏を返せば、後進的と蔑まれようともそれが日本映画の特色であり、国

内の需要を満たしている。(インテリ)層が内需を半ば軽視し、日本映画のいわば欧米化を強く志向したのはなぜか。理由のひとつに映画産業の国際性が考えられるだろう。

一九一三(大正二)年に創刊の『キネマ・レコード』は、日本における本格的な映画評論誌の先駆けである。その同人の滋野幸慶は「何うしたら日本製映画を外国に売り出す事が出来る?」(『キネマ・レコード』一九一五・三)という提言を行った。

一昨年中倫敦エム、ピー売捌会社(M.P.Sales Agency)から彼の地の市場に「みかどフィルム」と云ふ名目で我国の風景、風俗乃至は喜劇の類が発売された事があつた。そして其の映画が比較的彼の地で好評であつたと云ふ事を聞いたが今日では全く「みかどフィルム」なるものゝ姿は倫敦市場から消滅して了つたのは我々の甚だ遺憾とする所であつた(略)

述上によつて私は輸出の方法と今迄我々の気付いた日本映画の大欠点たる尺数の縮少^マと劇筋の改作に注意したなれば或は海外に顧客を得る事は容易であると思ふのである。願わくば今後我が当事者が対外策を頭に置いて風景、風俗、時事等の無限の材料から追々我が映画劇を外国に紹介して貰ひたいのである。

欧米から一方的にフィルムを輸入するだけでなく、日本にも自国のフィルムを輸出する機会が開かれながら、欧米映画に比肩するだけの表現力が日本映画に備わっていないことを、滋野は問題視する。映画を介し日本文化を国外に喧伝するため、欧米の観客にも通用する映画の話を習得すべきと考えるのは、自然な帰結だろう。日本映画に与えられる後進性という評価には、内需を基盤とする製作方針を転換しない映画界への批判が込められ、映画産業の国際性に目を向け外需の拡大を狙う急進派と、容易に足並みが揃うはずもない。なおかつ急進派は、見世物や娯楽の領域で映画が消費される状況に異を唱え、藝術への昇華を目指すムーブメントを起した。日本映画史で純映画劇運動と呼ばれる、日本映画の近代化運動である。

そのトップランナーたる帰山教正は、友人らと同人誌『活動之友』や『キネマ・レコード』を発行していた映画ファンで、東京高等工業学校(現・東京工業大学)を卒業後、日本キネトフォンへの就職を経て、一九一七(大正六)年、天活に入社する。同年、アメリカを中心とする映画関連の文献を下敷きに、『活動写真劇の創作と撮影法』(正光社 一九一七)を出版した。著書のなかで帰山は、映画と演劇の相違点から映画の特質を定め、それに応じた脚本・監督・役者の改良だけでなく、撮影法やカメラ、フィルムに至る技術面をも詳細に解説し、画期的な映画技術論を展開する。

また帰山も映画産業の国際性に注目しており、「活動写真映画は世界語の印刷である」と称^よへられてゐる位にその表現法の宜しきを得ば、何処の国の人が見ても了解せられ得る性質のもの」と捉え、非言語的なコミュニケーションの有用性を認める。だからこそ、日本映画

における映像表現の探究が急務であり、「純粹な映画劇と云ふものは本来字幕や音楽を以て補足されないものでなければならず、弁士だけでなく楽団の演奏や字幕さえも将来的には不要となる、「映画の純化」を目指した。

そのような理想的な映画を帰山は「純映画劇」と呼び、「写実主義から進歩して極めて象徴的なものとなつて来て始めて映画の藝術的独立も確立」すると考え、フランスの純粹映画のような前衛性を内面化している。理念の根底には、「藝術と云ふ純正な立場から見たる映画は純化せられたものでなければならぬ」という純粹主義が強く働き、「排他主義的純粹藝術論者²³⁾」とも取れる側面をのぞかせる。いずれにせよ「純映画劇」の実作として、一九一九（大正八）年に『生の輝き』『深山の乙女』が公開され、撮影台本に近いシナリオの作成、女形に代わる女優の起用、クロス・アップなどによるショットの工夫といった、日本映画の改革が試みられた。

帰山の映画作品に対し、「全体として第二回目の『深山の乙女』よりも却つて纏まり、タイトルや場面転換の工合等も比較的優れて見えた」（『生の輝き』を見て）『キネマ旬報』一九一九・一〇・一）と好意的な感想が寄せられる一方で、「期待した新劇二本が遂に上場された。私は『深山の乙女』の方だけ見たが案外の成績に呆然とした」（『深山の乙女』酷評記）『キネマ旬報』一九一九・一〇・一一）と酷評も少なくない。総じて「研究時代の作品として之丈のものを作り上げた帰山氏と俳優諸氏の努力を多としなければならぬ」（『深山の乙女』を見て）『キネマ旬報』一九一九・九・二二）という労いの言葉に端的な、「純映画劇」の習作として受け入れられたようだ。

また映画評論家の飯島正は「やっぱり興行的にはダメ」で、純映画劇運動の理念に反して弁士がつき、内容的にも「あまりおもしろくな」かつたと当時を回想する²⁴⁾。それでも「純映画劇というものをやったということには、みんなファンは大喝采だった」ようだ。つまり理念に賛同するコアなファンからすれば、興行性や完成度で課題は山積みでも、欧米風の日本映画を国内で製作できたことが、非常に革新的だったのだ。一方で、一記者「日本に於ける純映画劇発達史」（『活動雑誌』一九二三・五）は、「日本人離れた日本人を演出したに過ぎなかつたから、純映画劇などとは僭越すぎると言ふ批難は可なりあつた」とし、帰山の理念の問題点を次のように指摘する。

日本映画を改革して世界的に紹介すべきは吾人共に意義はなかつたが、帰山氏の企ては、徒に在来の弊より脱しようとする余り、西洋映画の真似をし過ぎた欠点が多かつた。欧米に先例なきことは、一々誤れりとして排斥し、彼のやり方が日本人の特色を映画の上に偽らず捉へ得るかに就ては注意を怠つて居た（後略）

帰山の理念は弁士、音楽、字幕などの受容環境や映画技術の洗練化に留まらなかつた。日本人の役者に欧米的なりアクションを指導し、『生の輝き』ではキリスト教による救済がモ

チーフになるなど、日本映画の文化的な固有性をも純化してしまうような、アメリカナイズが際立つ。映画研究の小川佐和子は、「純映画劇運動は「映画の本質」を示す現象だけを取り出したために、背景となるリアリティが欠如してしまった」と言及する²⁵⁵。映画の藝術性を説く帰山の理念は、純映画劇運動に結実し日本映画の近代化を促したが、映画産業の国際化のなかで、自らの文化的アイデンティティをも排除する暴力性を露わにしたのではないか。

△

谷崎は後年、「映画のことなど」(『新潮』一九五五・四)で大活時代をこう振り返る。

その時分に、帰山教正といふひとが、これは本当のアマチュアで、映画をつくつたが、あまり成功しなかつた。考へ方は私たちと同じで、それまでの松之助映画からぬけださうといふことであつたが、このひとは、実地によくアメリカの映画のことを知つてゐなかつたので、結局あとに残るやうな作品をつくれなかつた。

日本映画の改革を目指したという点で、帰山と谷崎は純映画劇運動の旗印に掲げられるが、谷崎が言外にほめかす帰山との違いは決定的なものだった。谷崎も「改造を要する日本の活動写真」で、「我国の如く作物を通して直接欧米に自己を紹介する事の不便な状態に置かれて居る我々は、眼によつて訴へるフィルムによつて自国の藝術並に国状を紹介することの好適である事は何人も認めるところであらう」と語る。映像の非言語性がもたらす伝達力の高さを認め、「活動写真の現在と将来」(『新小説』一九一七・九)では外需の拡大に消極的な日本映画界を批判し、壮大な青写真を描いた。

けれども若し、一步を進めて、日本に偉大なる興行者、偉大なる舞台監督、偉大なる俳優が出現し、我が国古来の有名な小説物語の類を、活動写真に取るやうになつたら、どんなに立派な、どんなに荘厳な映画が出来るであらうか(略)さう云ふフィルムが沢山製作されるやうになれば、舶来物の輸入を防遏して、却つて此方からどしどし輸出する事が出来る。東洋の歴史、人情を写した活動写真は、きつと西洋人の嗜好に投ずるに違ひない。

ここで谷崎が強く意識するのは、日本「古来の有名な小説物語」の映画化であり、「東洋の歴史、人情を写した活動写真」の輸出である。例えば大活が第一回作品として公開した『アマチュア倶楽部』は、アメリカのスラップスティックを真似ているが、若者たちが内輪向けの発表会で歌舞伎劇を企画するなど、内容は日本的な現代劇となっている。とくに後続の

『葛飾砂子』(一九二〇)は泉鏡花の同名小説を、『蛇性の姪』(一九二二)は上田秋成『雨月物語』を原作に映画化が行われた。帰山が欧米映画を規範とするあまり、内容面においても日本的な要素の排除を志向してしまったことと、明らかな隔たりが見える。なおかつ、谷崎も弁士の排斥を唱えたが、あくまで映画の内容面では日本的な要素を追究すべきと考え、その理念を実現するに足る環境に恵まれていた。

大活の経営方針が記された「大正活動写真株式会社設立」(『活動倶楽部』一九二〇・六)には、「当社作品としては風光明媚なる我国の景勝を背景としたる欧米風映画の作成輸出し以て大いに日本及日本人の特性を世間に宣伝すること」が、目的のひとつに挙げられている。一見して、大活の「欧米風映画」と帰山のアメリカナイズは似通った発想のようだが、「其の歓びを感謝せざるを得ない」(『活動倶楽部』一九二〇・一二)で吐露される谷崎の胸中を思えば、模倣という意味に矮小化される「欧米風映画」ではないだろう。

殊に私が何よりも満足に思ふのは、栗原君は亜米利加仕込みの人であるにも拘らず、よく日本の事情にも通じ、日本の藝術に対しても理解と同情とを持つて居らるゝ事である。有体に云ふと、私が最も心配してゐたのは此の一事だったのである。

大活で『アマチュア倶楽部』などの監督を務めたトーマス栗原は、一九二二(明治四五)年頃に渡米し、ロサンゼルススタジオで俳優業に従事した。そこで映画監督、トーマス・H・インズと出会い、実際に最新の映画テクニクや制作プロセスを学んでいる。トーマス栗原がアメリカ映画に詳しくかったため、『アマチュア倶楽部』は自ずとその様式に近づいたのだが、谷崎が「日本の活動写真」(『社会及国家』一九二二・三)で、「歐洲の活動写真が其話即條に於て勝れ、米国物が其技術に於て勝れて居るとは各人の知る処である」と述べるように、アメリカ映画は殊に技巧面の規範として仰がれた。

少なくともアメリカナイズされるべきは日本映画の形式面であり、日本人の「勝れた想像力と、其高級な創作力」に一致する技巧を身につけさえすれば、「米国に勝る立派な話の活動写真を作り得るであらう」と、谷崎は確信している。つまり、映画の受容環境や表現、内容までも既存の日本文化から切り離そうとした帰山の「純映画劇」とは異なり、谷崎は映画を介する近代化の波のなかで、「米国のそれを真似る事は禁物で、何処迄も個有なのが望ましい」と、自らの文化的アイデンティティを強く内面化したのだ。

谷崎が関西への移住を契機に、作風を西洋崇拜から古典回帰へ改めたことは、谷崎文学を語る上でひとつの指標となる。しかしその以前から、欧米映画を鏡に再発見する日本の文化・風俗を表現したいという欲求が、対立性を孕みながら映画の上で試行錯誤されている。それは谷崎が「日本の活動写真の未来は要するに努力さへすれば決して悲観すべきではなくて、偉大なる民衆藝術として西洋人に示し得るに至るのである」と語り、映画が新たな領域を切り拓く藝術だと信じていたからにほかならない。しかし同時に、「民衆藝術」として

期待を寄せながら、日本映画の特色、すなわち弁士を唾棄する態度に、谷崎の無自覚なジレンマが感ぜられる。谷崎は頑なな弁士不要論者であったが、「活動写真の現在と将来」では異なる態度を見せている。

帝国館の染井三郎にだけは感心して居る。稀にヨタを飛ばす事があるけれど、概して説明が簡潔にして要領を得て居るし、音声も明瞭で力があつて、而も映画の効果を妨げるやうな憂ひがない。弁士もあゝなるとないよりは増しかも知れない。

染井三郎は、一九一四（大正三）年に日本でも公開され話題となったイタリア映画『アントニーとクレオパトラ』の説明を行うなど、大正期を代表する弁士である。谷崎と同じく映画を好んだ作家は少なくないが、江戸川乱歩は「活弁志願記」（『人世』一九五一・一）で「私は活弁になつて収入を得ようと決心した²⁶。」とまで語っている。誹られながらも弁士は憧れの職業であり、映画評論家の双葉十三郎は「日本ではこの弁士が独特の映画文化をつくりあげ」、「その語り口のうまさ下手さが、映画そのものの評価にかなりの影響を与えた²⁷」と述べる。弁士を目当てに映画館へ通うことは当たり前で、映画評論家の岩崎昶は、「人気だけのことをいえば生駒雷遊がこれと肩をならべていたが、主として浅草や下町の大衆受けを狙つていて、よくも悪くも「高級ファン」は夢声一辺倒であつた²⁸。」という。「夢声」とは徳川夢声のことで、戦後も俳優や漫談家として活躍した、名弁士である。丸山眞男は夢声についてこう回想している。

『カリガリ博士』などは、夢声の説明と離れてはぼくのなかにないんだね。というのは説明つてのが、いままでは、「ただいまあらわれたのは悪漢であります」式か、でなければやたらに美辞麗句を連ねたやつだったわけだよ。ところが夢声がはじめて、シンクロナイゼイションといったらいいか、本当に画面と合つたりリアルなセリフでしゃべるやり方をはじめた。²⁹

ドイツ映画『カリガリ博士』は、日本で一九二二（大正一〇）年に封切られるなり、表現主義の藝術映画として大正期の作家や（インテリ）層に影響を与えた。谷崎も「カリガリ博士を見る」（『時事新報』一九二二・五・二五〜二七）で称賛している。その『カリガリ博士』とともに丸山の記憶に残る夢声が、「説明術断片」（『大正十五年昭和二年度 日本映画年鑑』東京朝日新聞発行所 一九二七）で弁士の存在意義をこう語った。

映画は民衆を直指して製作される民衆は我々を必要とする。だから映画に説明は必要なのだ。然し民衆が我我^{ミヤミヤ}を無用なりとする時、勿論我々は引き下る可きだ。だからと云つて我々の存在価値（現在の）には何等の祟りはない。ラヂオが発明される前の有線

電話に存在価値がなかつたと誰れがいひ得るか。また将来ラヂオ以上の物が發明されるであらうことを予想して、現今のラヂオの存在価値を否定し得る者、何処にかあるである。

何に？して見ると説明者なるものは要するに過渡時代の産物ぢやないかつて？過渡時代の産物、結構！いつたい世の中に人間のすること過渡時代でないものがあつたら、教へて戴きたい。

現在、日本の民衆は、我々を必要としてゐる——これだけで、結構、立派なものだ。

欧米では早々に弁士が廃れたとしても、夢声がいうように、日本の観客は長らく弁士を求め、記憶と身体感覚に留めた。日本の映画文化は、弁士が行うライブパフォーマンスの演劇的な一回性と、映画の特徴である記録の反復性が共存し、独特な受容環境を築いていたのではないか。

また欧米映画との関わりでいえば、フィルムと観客の媒介として弁士が存在したからこそ、映画が飛躍的に普及した側面もある。弁士不要論が高まるなか、「活動写真弁士論(一)」(『キネマ旬報』一九一九・九・二二)は、「或者は必要を説き或者は不要を叫んで居るが現今の映画界の事実は飽迄も前者に理の有る事を証明して居る。(略)何故に其必要が生ずるかと六ヶ敷く云ふ迄も無く最も根本の原因は日本人には英語が判らないからといふ事になる」と、実に単純で避けがたい問題を指摘した。英語の字幕だけでなく欧米の風俗に疎い観客にとつて、弁士の絵解きは内容への理解を助け、映画への親しみを強めただろう。

続けて「活動写真弁士論(二)」は、「其少数の英語精通者が説明者の日本語の耳障りを取除いた満足と其他の多くの人々(英語の能く了解出来ない連中)が説明者に依つて与へられる満足とを比較して、後者の方が遙に広く大きい事を其人達に知つて戴きたい」と訴え、「今將に各階級に民衆藝術として普及されつゝある映画界の現況に想到する時そんな独りよがりには到底云つて居られない」と、弁士不要論を批判した。

このように映画は新しい藝術として期待をかけられながら、谷崎もいうように「民衆藝術」なのであつて、言葉の上でもすでに対立性が示唆される。弁士を支持する大衆を慮れば欧米を規範に仰ぐ意識との衝突は免れず、帰山が目指した「映画の純化」はおおかたの観客には受け入れ難い。しかし、純化によつて映像で表現する映画の固有性が問われ、他の藝術との差異が映画の価値を高めてゆく。ただし純粹主義に立つ藝術への固執が過ぎれば、大衆性に根ざし独特な受容環境を生成する、煩雑で非均一的な映画文化の特色を排斥してしまう。そのなかで何が最も優れているかを問うことは、あまり建設的ではないだろう。一過性の現象だとしても、思想的に対立する弁士と純映画劇運動が共存し、日本の映画文化は築かれた。谷崎の映画理念はそのなかで育まれたのである。

そして谷崎は、「人面痘」に理想的な受容環境を描いた。帰山とは異なるかたちで「映画の純化」を試み、フィルムの怪異に映画の特質を仮託した。創作と理念の上では映画を藝術

に昇華させるため、日本の映画文化の雑種性が浄化されることを求めたのだ。同時に、染井三郎を受け入れてしまうような揺らぎに、谷崎の無自覚なジレンマが看取できるだろう。連綿たる文化的アイデンティティを、谷崎の身体性が根本的なところで拒絶できず、映画文化の雑種性と藝術の純粋性という相反するものの拮抗が、内面化されているのだ。しかし谷崎は純粋性を極限まで追求することで、ジレンマや拮抗と折り合いをつけようとしていたのではないか。

「人面痘」の三年前に「創造」(『中央公論』一九一五・四)が発表され、そのなかでは露骨なまでに藝術の純粋性が説かれている。容姿に異常なコンプレックスを抱く藝術家・川端は、「理想通りな、ほんたうに血あり肉ある生命の藝術をクリエイトするのだ」といって、「純粹の男性美」を持つ男とそれに相応しい女性美を体現する女を掛け合わせ、類い稀な「美しい子供」を産ませる。それは川端が「美しい自然の中から美しい藝術が生れる」と疑わず、潔癖なまでに醜を疎み、美の極点を目指した結果で、純粹なものからしか美は誕生しないという確固たる理念が存在する。

つまり谷崎は映画にのみ純粹主義を標榜したのではなく、純粹でなければ美や藝術の創造は不可能だという発想を根本に据えていた。その前提となる思想が強固なあまり自らの文化や身体性を矮小化し、雑種性に富む「民衆藝術」の浄化を急いだのだろう。だがそれが暴力的な危うさと紙一重であることは否めない。ここで改めて、前衛的な理念が谷崎にもたらした功罪を、つぶさに見極める必要があるのではないか。

註

- 1 佐藤忠男『増補版 日本映画史Ⅰ』(岩波書店 二〇〇六)
- 2 明里千章「人面痘の囁き——谷崎潤一郎が作れなかった映画」(『昭和文学研究』第三四集 一九九七・二)
- 3 任ダハム「谷崎潤一郎の映画認識の根源——アメリカ映画雑誌『フォトプレイ・マガジン』(Photoplay Magazine)との関わりを中心に」(『超域文化科学紀要』第一五号 二〇一〇)
- 4 佐藤未央子「谷崎潤一郎「人面痘」における〈純映画劇〉的可能性——大正活映による映画化の試みを手がかりとして——」(『日本文学』第六三卷 二二号 二〇一四・一一)
- 5 五味渕典嗣『言葉を食べる——谷崎潤一郎、一九二〇～一九三一』(世織書房 二〇〇九)
- 6 牧野守『日本映画検閲史』(パンドラ 二〇〇三)

7 前掲註(6)に同じ

8 金森真彩美「谷崎潤一郎『人面疽』論——映画受容における〈芸術〉と〈通俗〉を巡って——」『学芸国語国文学』第四一号 二〇〇九・三)

9 一般社団法人日本映画製作者連盟の公式サイト <http://www.eiren.org/index.html> (二〇一六年一月一四日閲覧)によると、二〇〇〇年時点で全国の映画館スクリーン数二五二四のうち二一三はシネコンが保有し、二〇一五年には三四三七のうち半数を超える二九九六をシネコンが占めている。

10 板倉史明「映画館における観客の作法——歴史的な受容研究のための序論」(黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている』第一巻 岩波書店 二〇一〇) 11 二〇一六(平成二八)年七月公開の『シン・ゴジラ』が、通常の興行形態のほかに「声だしOK!ユスプレOK!サイリウム持ちこみOK!」全国一斉!発声可能上映」(東宝株式会社公式サイト http://info.toho.co.jp/shingodzilla_live/top.html 二〇一六年一月一四日閲覧)を行ったように、昨今ライブ形式の鑑賞・興行が盛んに行われている。ほかにも、「音楽ライブ用の音響セッティングをフルに使」い「爆音によって視覚までもが変容して映画そのものも違って見える」(爆音映画祭公式サイト <http://www.bakuon-bb.net/> 二〇一六年一月一四日閲覧)爆音上映が映画ファンの人気を集める。シネコンの増加で過剰な静謐さを求められ続けた反動が、これらの現象に繋がったのではないだろうか。

12 大森勝「草創期のカメラマン」『日本の誕生 講座 日本映画1』岩波書店 一九八五)

13 「Orchestra Band」の務は映画のみの伴奏でなく休憩の時間を利用して演奏を試みる事もよからう。(略)例へば琴館にては洋曲と和曲とを一週間隔きにやつてゐるし、金春館にては一時に和洋両曲を奏してゐる」(野中良二「活動写真と音楽」『キネマ・レコード』一九一六・八)「我が国では別に説明者が居て劇の進行及或る程度迄の感情を表現する事に勉めて居るが、其の劇の目的を一層深く印象せしむる為には精練された音楽の必要な事は明かな事である」(「活動写真と音楽(一)」『キネマ旬報』一九一九・一〇・一一)のように、弁士だけでなく楽団の伴奏もサイレント映画の雰囲気に影響を及ぼしていた。

14 例えば「東京には有るまいけれど、地方では説明中音楽の伴奏を入れるのを好まない弁士が有る。為に楽士はボックスで煙草を燻らすのみで別に仕事はない。ひどい弁士になると「一寸入れて下さい」だの「やめて下さい」だのと舞台からボックスに指図してゐることが有る」(松井多門「秋風落言」『キネマ旬報』一九二一・九・一一)など、弁士の特権性が伝えられるエピソードがある。

15 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』(中公新書 二〇〇六)

16 本論における「活動写真興行取締規則」の引用は、前掲註(6)に収録された資料に依る。

17 「活動写真興行取締規則」の「第四章 説明者」にはほか、「第二十六条 左ノ各号ノ一二該当スルトキハ第二十条ノ免許ヲ取消シ又ハ其ノ営業ヲ停止スルトアルヘシノ一 説

明ニ際シ公安風俗ヲ害スルノ処アリト認ムヘキ言語又ハ所作ヲ為シタルトキノ一 素行不良其ノ他就業不適当ト認メタルトキ」とある。

- 18 前掲註(1)に同じ
- 19 田中純一郎「映画製作・興行の創始者たち」(『日本の誕生 講座 日本映画1』岩波書店 一九八五)
- 20 柳井義男『活動写真の保護と取締』(有斐閣 一九二九)の「第二章 検閲規則」は、「映写は多数即二人以上の者に観覧せしむることが常態」で、「個人が自ら映写し自ら観賞するといふ場合を想像」できなくないが、「事実問題としては殆ど起り得ない」と述べる。ただし、「二家庭内に於て家庭娯楽の手段として映写する場合は相当あ」つたようだ。M技師のように映画館でひとりで鑑賞する例は稀だとしても、家庭用映写機の普及とともに、個人的な映画鑑賞が可能になってゆく時代背景は興味深い。引用は奥平康弘監修『言論統制文献資料集成』第五巻(日本図書センター 一九九二)に依る。
- 21 日本大学芸術学部映画学科編集委員会編著『キネマを聞く 日本映画史の証言者30人PART1』(江戸クリエート 一九九四)
- 22 前掲註(1)に同じ
- 23 那田尚史「解説」(牧野守監修『日本映画論言説体系 第三期 活動写真の草創期』第二十五巻 ゆまに書房 二〇〇六)
- 24 飯島正「日本映画の黎明」(『日本映画の誕生 講座 日本映画1』岩波書店 一九八五)
- 25 小川佐和子「外国映画との対峙——大正初期日本映画のダイナミズム」(『日本映画は生きている 映画史を読み直す』第二巻 岩波書店 二〇一〇)
- 26 引用は『江戸川乱歩全集』第二十二巻(講談社 一九七九)に依る。
- 27 双葉十三郎『ぼくの特急二十世紀——大正昭和娯楽文化小史』(文春新書 二〇〇八)
- 28 岩崎昶『映画が若かったとき』(平凡社 一九八〇)
- 29 埴谷雄高・丸山眞男「文学と学問」(『ユリイカ』第一〇巻第三号 一九七八・三)
- 30 次に引用する「活動写真弁士論(二)」(『キネマ旬報』一九一九・一〇・二)のように、映画の発展や観客の需要に合わせた弁士の技術向上を求める声も少なくない。

私共の希望といふのは説明者が此等の根本から枝葉に到る迄の使命に対して極度に真面目であつて欲しい——せめて単に原字幕に忠実である丈でも——といふ事に尽きて居る。

然も現今此の単なる希望さへ満たされて居ない事実に絶大である事は、説明者の前途の為に又吾々説明者以外の者の為に引いては映画界全般の為に残念此上もない事ではあるまいかと思ふ。

あるいは権田保之助も『映画説明の進化と説明芸術の誕生』（非売品 一九二三）で、「映画と共に映画芸術の間に溶け込んで、其の完成を楽しまねばならぬのであります」（『権田保之助著作集』第四巻 文和書房 一九七五 所収）と、弁士の話術がひとつの藝術となり得る可能性に期待を寄せている。

二・三 スクリーンに現れた〈恐怖〉——「人面疽」論

I

映画を観るといふ行為から何を想起するだろうか。暗闇に包まれた客席とほの白いスクリーン。そこに投影される映像に観客の胸は高鳴り、外界から感覚が切り離され、映画の世界に意識が自然と溶け込んでゆく。こうしたスクリーンを用いる上映形態は、一八九五（明治二八）年にフランスのリュミエール兄弟が、パリのグラン・カフェで披露したシネマトグラフから今日まで至る。日本では一八九七（明治三〇）年、大阪の南地演舞場で数編のフィルムが公開されたのを皮切りに映画興行が拡がり、一八八六（明治一九）年生まれ、谷崎潤一郎は、浅草遊楽館で初期の映画に触れた。そのときの印象は晩年になっても鮮明な記憶として残り、とりわけ映画が大衆娯楽として台頭した大正期は、谷崎の映画体験を語る上でも核となる時期である。

谷崎は新進作家の地位を築きながら、一九二〇（大正九）年五月より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）にて映画制作に携わる。その以前から「活動写真の現在と将来」（『新小説』一九一七・九）で「熱心なる活動愛好者」の顔をのぞかせ、映画に並々ならぬ関心を寄せていた。「機会があれば Photoplay を書いて見たいと」切に願い、「その為に二三冊外国の参考書を読」んでいたようだ。「日活の撮影所などを見せて」もらったこともあり、積極的に国内外の知見を広めている。

また大正期に発表された小説だけを見ても、日常会話のなかに映画の話題を持ち出し、それを観に出かける登場人物たちや（饒太郎「異端者の悲しみ」、時に奇怪な事件の起る場としての上映館（「秘密」「白昼鬼話」、あるいは活動写真のようなという比喻表現で街の光景や人物の様子が描かれている（「恐怖」「母を恋ふる記」）。いかに映画が谷崎の日常生活や創作に寄り添っていたかが窺えるだろう。

ただ、小説やエッセイより窺える谷崎の批評眼が、同時代のなかで非常に奇抜だったかという点、そうでもない。『キネマ旬報』（一九二〇・一）の「寄書」欄に掲載された投稿文・紫孤「冬の一日」は、映画をいまだ低俗な見世物として軽視する人々にこう訴える。

然るに或人は云ふ「馬鹿な！動く絵を見て何が面白い」と。僕はかう叫ぶ人に同情したい。成程動く絵に違ひない。彼等は映画を幻影と考へてゐるのだ。そんなら吾々は幻影を追うて悲喜してゐるだらうか！否々。映画は幻影ではない。事実だ。総て幾年かの過去にあつた事実なのだ。実在してゐるのだ、唯フィルムが仲介してゐるに過ぎぬ。

スクリーンには時間の経過とともに消失した過去が投影され、その映像はかつてそこに

存在していた事象の痕跡を照射する。これは「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)の「全体宇宙といふものが、此の世の中の凡べての現象が、みんなフィルムのようなもので、刹那々々に変化はして行くが、過去は何処かに巻き収められて残つてゐるんじゃないだらうか？」という吉之助の嘆きと相通じるだろう。小説を通し表出する映画理念は、ある範囲において同時代的に共有される素朴な感覚の結晶であり、それが現代の読者にも共感を覚えさせてしまうところこそ、谷崎の非凡さなのではないか。

映画の怪異を描く「人面疽」(『新小説』一九一八・三)にも、映画の藝術性を問う「肉塊」に先駆け、谷崎の映画理念が赤裸々に明かされる。第二部第二章では、「人面疽」の映画化が企画されたため、純映画劇運動や大活時代と関連づけ、谷崎の映画理念を批判的に捉えた。谷崎は映像のみで語る自律的な映画を希求していたが、それでもなお容易に把握できないのが、弁士を排除した理想的な受容環境で自覚される〈恐怖〉の正体である¹⁾。

「人面疽」の〈恐怖〉は、M技師が「執念」という映画のフィルムを「夜遅く、たつた一人で静かな部屋で映して見」と聞こえる、腫物の笑い声に端を発する。「肉塊」は制作側、映画監督の苦悩を描いたが、「人面疽」は「小僧の夢」同様、フィルムを観賞する観客に焦点化した小説だ。山中剛史は観客の見る行為に着目し、「サイレント映画であるが故に画面への集中度が増すということによって、スクリーンへの没入度、あるいは映画を観ている者の忘我の度合い」が強まると指摘した²⁾。そのため〈恐怖〉は「常軌を逸した怪奇現象ではなく、観客本人の意識現象の問題」だと結論づける。

確かに「人面疽」で証明されるのは、〈恐怖〉をもたらし乞食の男の正体ではなく、物語の起源となる〈恐怖〉の実在性である。映画の〈恐怖〉によって既存の認識を揺さぶられる観客の実態が、周到に描出されている。さらに山中は「映画の中では、存在しないものも存在するのだという、映画の持つある種の幻想性の肯定」を読み取るが、ともすれば映画に付随しがちな夢や幻といった修辞法は、結局のところ〈恐怖〉は〈恐怖〉として実在するのだという、トートロジーからの脱出を困難にしているのでないか。そこで本論は、映画を観る行為に関する同時代の言説と「人面疽」を比較しながら、非日常的な空間で認識される〈恐怖〉の性質を明らかにしたい。

II

「執念」のラストシーンで現れる腫物のクローズ・アップを観ていると、その笑い声が「極めて微かに、しかしながら極めてたしかに、疑ふべくもなく聞えて来る」という。この怪異についてM技師は次のように考える。

其れは外部に余計な雑音があつたり、注意が少しでも散つて居たりすると、聞えないくらゐの声であるから、聞き取るには可なり耳を澄まして居る必要がある。事に依ると其の笑ひ声は、写真が公衆の前で映写される場合にも、聞えて居るのかも知れないが、恐らく誰にも気が付かずに済んでしまふのだらう。

サイレント映画から笑い声が聞こえる怪異を中心軸に、それを〈恐怖〉として認識するM技師と、気づかないで済んでしまう観客の、明確な対比があらわれる。前者は無音状態の非日常的な個人鑑賞、後者は音楽や弁士の音にあふれる集団のなかでの日常的な鑑賞様式を体現している。これらの間に大きな差異としてある、当時の映画興行において特権的な地位を占めていた弁士の有無は、弁士というノイズがスクリーンへの没入を妨げ、観客を〈恐怖〉に気づけなくさせていることを物語る。

だが無音状態における個人鑑賞は、怪異が発生するための絶対条件ではなく、あくまでその〈恐怖〉を意識化するための部分条件として提示される。日常的な鑑賞様式のなかでも「聞えて居るのかも知れない」ということは、スクリーンを前にするすべての観客に、怪異の〈恐怖〉を認識する機会が等しく与えられている。それにもかかわらず、同じフィルムを鑑賞しながら観る行為の差異によつて、一方が〈恐怖〉を認識できないのは興味深い現象である。なぜ谷崎は、敢えて非日常的な観る行為と〈恐怖〉を結びつけたのだろうか。

谷崎が浅草遊楽館ではじめて映画を観たのは十二歳のときで、当時の新聞を眺めると、映画にまつわる二つのささやかな事件が目についた。一つは「活動藝妓」といって、スクリーンに映る若い藝妓に惚れた軍人が実際に彼女へ会いに行くが、身請け話になつた折に莫大な金銭を要求され肝をつぶす話で、記者は「活動写真で御覧の方が安上りさ」と笑い飛ばす。もう一つは赤十字社に勤務する夫を亡くした女性が、子どもを連れて「美濃尾張地方大震災」、おそらく一八九一（明治二四）年に起きた濃尾地震の様子を撮影したフィルムを観たところ、そこに被災地で職務にあたる夫の生前の姿を見つけたのだという。子どもが「坊と一緒に家へ帰つてと泣声に慕ひ騒ぐは余所目にも哀はれ」だが、五人の子どもを養育する女性の貞心を称え、スクリーンの「夫も満足すべし」と記者は締めくくる。さらにこの「活動写真に亡夫の姿」の話を「例の美人の踊りに現を抜かず自惚鏡の連中」と「一緒にしては見るべからず」と戒める。

「活動藝妓」は一八九九（明治三二）年一〇月四日、「活動写真に亡夫の姿」は一九〇一（明治三四）年八月一日の『東京朝日新聞』に掲載された記事で、日本で映画興行が始まつてからまだ五年も経たない。それでも鑑賞作法リアクションの整つた記者は、スクリーンの像に恋する軍人の心理は「電話の口に向ひ女の声を聞きて心を動かすと等しく」、スクリーンの父親に「一緒に家へ帰つて」と叫ぶ子どもオシヤナルの姿は「哀はれ」な幼稚さとして、彼らの言動を一般に解釈し易いよう、既存の枠組みに嵌め込んだ。スクリーンの像という非実在と実物を混

同する軍人と子どもとの勘違いを社会通念に即して改めたのである。

しかし映画を観ていると、それが虚構だと理解していながら、どこか別の場所で起きている事実のように錯覚することが少なくない。そのとき、絵空事であると理性的に受けとめようとする力と、妙なリアリティに感化されて飛躍する想像力がせめぎあい、観客の視覚認識はかなり混沌とする。前者を外発的イデオロギー、後者を主体的想像力と仮に呼んだ場合、軍人と子どもは主体的想像力が勝り、記者は外発的イデオロギーに従って解釈を試みたといえる。ここでは鑑賞作法リテラシーの優劣よりも、いかにして映画を受容するかといった、観る行為に内在する二つの力の均衡が問われる。

軍人と子どもは、外発的イデオロギーよりも主体的想像力が高まったことで、スクリーンの像に生命の発露を感じ、素朴で個人的な視覚認識を表面化した。一方で記者は、実在こそ実物オリジナルであるという外発的イデオロギーに則り、社会的な約定性のもと意味づけることで、軍人や子どもの個人的な経験を一般化し、社会という集団性のなかに引き込んだ。つまり、個人的な視覚認識の在り方を、メディア言説は滑稽譚や美談の通俗的な物語に読み換え、映画が与える素朴な衝撃から軍人と子どもを切り離してしまった。映画の揺籃期からすでに、スクリーンの像から多様な衝撃を受ける機会が均等にあっても、社会的な約定性のなかに意味づけていこうとする外圧が働いていたのだ。

したがって谷崎が「人面疽」で弁士を排除したのは、スクリーンへの没入を妨げるノイズだからという理由のほかに、外圧の有無によって生じる視覚認識の根本的な差異を明らかにするためとも考えられる。「音楽や弁士の説明を聴きながら、賑やかな観覧席で見物」する観客は、弁士の恣意的な意味づけに先導され、映画の内容を解釈してゆく。その過程で、スクリーンから受けたはずの個人的な素朴な衝撃は意識の底へと沈み、外発的イデオロギーによつて視覚認識が上塗りされる。彼らの前に「執念」の怪異があらわれても、恐怖を認識するに至らないのは、そうした可視化されない外圧の影響である。

しかしM技師の無音状態における個人鑑賞は、外圧に妨害されず主体的想像力を駆使するには最適の環境で、谷崎は軍人や子どものような個人的な視覚認識の在り方を非常に理想化している。M技師の観る行為は外界から隔絶され、何ものにも邪魔される心配はない。そしてただひたすらにスクリーンと対峙した先で「執念」の〈恐怖〉を目撃する。いうなればそれは、社会的な約定性に縛られず、主体的想像力が広がる個人的な視覚認識の世界でしか意識化できない〈恐怖〉である。

III

「人面疽」には、菖蒲太夫に寄生する腫物できものの不気味さと、腫物・乞食の男を演じる役者の正体が判然としない不安が描かれている。百合枝と事務員Hはそれらの真相解明に乗り出す。百合枝と同時期にアメリカの映画会社に所属した日本人俳優のなかに該当する人物

は見つからず、事務員Hは彼女に「惚れて居ながら、散々嫌はれたとか欺されたとか云ふやうな覚えのある」「男の怨念」がフィルムに取り憑いたと考えるが、百合枝はそれを否定する。同僚の役者や「男の怨念」というよくありそうな話を引き合いに出しても、乞食の男の正体を十分に説明できない。百合枝たちが「執念」の謎に迫るほど、かえって乞食の男と現実の接点が失われ、既存の枠組みでは理解し難くなる。そして結局は「此の世の中には住んで居ない人間で、たゞフィルムの中に生きて居る幻に過ぎない」「化け物」として乞食の正体を棚上げする。

乞食が「たゞフィルムの中に生きて居る幻」だとすれば、自ずと乞食の男と「執念」は同一視され、同心円を広げるように映画そのものと重なり合う。また、M技師はスクリーンに「乞食の姿が現れる刹那から、胸が刺されるやうな、総身に水を浴びるやうな気分を覚え、或る尋常でない想像」に襲われていた。腫物でまものがクロース・アップされてはじめて不安が差し迫ったのではないなら、〈恐怖〉は乞食の男の存在に端を発するものであり、〈恐怖〉の源泉は映画へと遡る。つまりM技師は、乞食を媒介に映画そのものから何かしらの奇妙な感覚を受け、フィルムがまわり続けているあいだ〈恐怖〉していたのだ。

テクノロジーが高度に発達した時代において、映画そのものを〈恐怖〉する感覚はなかなか想像し難いものがある。だが二〇〇一年九月一日にニューヨークで起きた世界貿易センタービルの崩壊は、同時多発テロの脅威を映像によって知らしめた。このとき、二機の航空機がビルに追突する映像を観て、どれほどの人間が「まるでハリウッド映画のようだ」と感じただろうか。鑑賞作法リテラシーの整った我々でも時折、現実と虚構の境目に落とされ、奇妙な感覚に捉われる。ならば映画という新しい映像メディアが誕生したばかりの時代に生まれた谷崎は、どのような感覚を味わったのだろうか。

谷崎は十二歳のときに浅草遊楽館で体験した、初めての映画について回想する。「海岸に怒涛が打ち寄せて、さつと砕けて又退いて行くのを、一匹の犬が追ひつ追はれつして戯れる光景の反復」や「遠くの方の平原の果てに、栗粒ほどの小さくで一列に並んでゐる馬の群が、観客席の方を目がけて一直線に疾駆して来、刻々に形が大きくなつて眼前に肉迫しつゝ走り去つてしまふ、と、又新しい一列が遙かな地平線上に現はれて来る光景の反復」を目撃したようだ³。

これらは「一卷のフィルムの特徴をつなぎ合せて、同じ場面を何回でも繰り返して映せるやうにしたもの」で、海岸に打ち寄せる波の流線やスクリーンを飛び出すかのような馬の躍動が、谷崎の網膜に何度も焼きつけられたに違いない。千葉伸夫は谷崎ほど「最初の映画」について、これだけはつきり記憶しており、記述した作家「は珍しいという」⁴。自然風景を撮影しただけの平凡な映画が、谷崎の原初体験として永らく鮮烈な記憶となり留まつたのは確かであろう。

映画に関する卓見をいくつかのエッセイで披露している寺田寅彦は、「自然の風物には人間の言葉では説明し切れない、さうして映画によつてのみ現はし得る或る物がある」と

いう。「海の浮遊生物」がスクリーンでクロース・アップされたとき、「全く其のまゝの大きさの怪物としか思はれ」ず、その動きが一体何を意味し目的とするかわからなかったようだ。得体の知れない怪物を「憐れな人間の科学は唯茫然として」眺めるしかなく、「此れが神秘でなくて何であらうか」と寅彦は驚きを露わにした。そこには、日常生活で見慣れた物体が、カメラの眼を通過してスクリーンに投影されると、了解不能な事象として現前する、不思議な視覚体験が語られている。

社会通念に則った外発的イデオロギーが作用すれば、怪物はすぐさま「海の浮遊生物」へと戻り、水流に乗っているか餌を探して触手を伸ばしているか、それらしい意味を与えることができる。だが「憐れな人間の科学」という揶揄には、陳腐な社会システムに還元してしまう外発的イデオロギーへの牽制が見られ、そのような外圧を押しつけてこそ、「映画によつてのみ現はし得る或る物」が認識される。それは「人面疽」のM技師が、主体的想像力の広がる個人的な視覚認識の世界の先で出会った〈恐怖〉と性質を同じくするだろう。

谷崎と寅彦の視覚体験に共通する、自然風景を撮影しただけの映画には、主体的想像力を刺激する何かがあるようだ。そのような映画を世界に喧伝したのは周知の通りリュミエール兄弟で、『月世界旅行』（一九〇二）のジョルジュ・メリエスが劇映画の父だとすれば、彼らはドキュメンタリー映画のパイオニアとされる。その地位は揺るぎないものだが、彼らの映画は事実の記録としての価値だけを持つのではない。リュミエール兄弟は『水をかけられた水撒夫』『海水浴』『馬の水浴び』『水をかけられたカード遊びをする人』『ソーヌ川での水浴』など、水に関連する映画を数多く残している。なぜなら「水を撒くこと」artosen」がリュミエール兄弟の関心事であった」らしく、シネマトグラフで「運動の軌跡」を撮影することにこだわりを見せていた。

そのなかに『港を出る小舟』（二八九五）という数分の映画がある。三人の男がボートで海に出るが、うねる波の力に負け思うように前進できず、とうとう波に対してボートが横向けになってしまう様子を撮影しただけの変哲もない内容だ。これを観たドキュメンタリー映画の編集者であるダイ・ヴォーンは、波がまるで意思を持ったかのように、映像の中心となるべきヒトのコントロールから逃れ、逆にヒトが波という自然現象の支配下に飲み込まれてしまったと感じ、ひどく驚愕した。

人々が驚いたのは、映画の発明者たちがその達成のために努力したはずの、動く写真という現象ではなく、映画が劇場では不可能な自生性 (spontaneity) を描く能力を持つていたということなのだ。カメラに捉えられた人々の動きは観客に躊躇なく受け入れられた。なぜならそれらはパフォーマンズとして、あるいは単に新しい様式の自己表現として知覚することができたからだ。むしろ観客たちが驚いたのは、生命を持たないものまでが自己表現に参加していることだった。⁷

ヴォーンは『港を出る小舟』を観て、波のように「予測不可能なもの」がヒトの営為に突如として侵入し、ヒトの「自己表現」や「人間芸術」に参加してしまう現象を「自生性」と呼び、それを意図せず捉える力を映画の特質と考えた。リュミエール兄弟が夢中になつて撮影した「運動の軌跡」が、時に人智を超えてヒトの支配を覆す、水の流動性に向けられていたのは示唆的である。彼らはヒトの身近にありふれていながら、容易にその視覚では正確に認知できない「運動の軌跡」を追い求め、「日常的なものの中の非日常性」を撮影することを強く意識していた。そしてヴォーンは「日常的なものの中の非日常性」のなかに、ヒトと自然の支配関係が無効化する瞬間を見つけ、そこに自生的な存在が生成していることに気がついた。

またヴォーンは「自生性」をもとに映画と演劇の根本的な差異を明らかにしたが、旧来の藝術様式では映画の特質を活かせないことを、谷崎も早い段階で痛感している。「活動写真の現在と将来」のなかで「徒らに芝居を模倣するな」と警告を發し、女形を女役に起用するのはもつてのほかで「老人は老人が扮し、女は女が扮する」よう、ありのままの状態という意味での「自然を貴ぶ活動写真」に役者を適応させるべきだと訴えた。

純映画劇を提唱した帰山教正も、同様の見解を『活動写真劇の創作と撮影法』（飛行社一九一七）で示す。演劇舞台の背景はすべて書割であるため、役者は「芝居の舞台の洪水には水泳が出来なくてもいゝ」が、「海と云へば真物の海ほんもの」が広がる映画では、役者の「動作は亦それに対抗するものでなければならぬ」。海があれば泳ぎ、木があれば登る。人工物である書割は常にヒトの支配下に置かれるが、自然現象はヒトの貧弱な力ではコントロールしきれない。したがって、役者に求められる能力も変わらざるを得ないのだ。ヒトと自然現象の関係性が旧来の藝術活動の範疇では収まらなくなってしまうことへの驚きが、谷崎と帰山の危機感のなかにはつきりと見え隠れする。

映画評論家の佐藤忠男は「映画は、はたして、クロス・アップやモンタージュを發明することによって初めて芸術なり得たのだろうか。それらのない映画、たとえば、眼の前

に起つた出来事に対してただ無意識的にカメラを廻しつづけただけであるようなフィルム

の断片は芸術ではないのだろうか」と問う。おそらく谷崎は藝術足り得ると答えるだろう。「活動写真の現在と将来」では、尾上松之助や立花貞次郎の劇映画よりも「桜島噴火の

実況」のほうが「どんなに面白かつたか分らない。活動写真は、筋は簡単であつても、たゞ

自然であり真実であるがために面白い場合が非常に多い」と語り、新しい映像メディアの

到来によって、新しい藝術領域が拓かれたことを確信していた。

だからこそ、ヒトの営為に了解不能な存在が侵入し、ヒトと自然現象の支配関係が無効化する映画の特質が、「人面痘」にもしつかり描出されている。腫物でまものに寄生された菖蒲太夫は「絶えず人面痘に迫害され威嚇され」、恋人を殺害した後は「急に性質が一変」する。「何とか改心しようとするけれども、いつも人面痘が邪魔をして（略）知らず識らず墮落と悔

恨を重ねて行」った。この異常な事態は、菖蒲太夫に見捨てられて自害した乞食の男の怨念が、腫物でまものとなって彼女に取り憑き、宿主である彼女の力ではもはや制御できないことを物語る。さらに菖蒲太夫が絶命しても腫物でまものだけは「生きて居るらしく」、了解不能な存在がヒトを超越してしまった瞬間がスクリーンに投影される。しかし、その腫物でまものの発端となつた乞食の男が「たゞフィルムの中に生きて居る幻」であるため、ヴォーンの言葉を借りれば「生命を持たないものまでが自己表現に参加している」ことになる。

IV

谷崎は「活動写真の現在と将来」で、クロース・アップされた「人間の容貌と云ふものは、たとへどんなに醜い顔でも、其れをちつと視詰めて居ると（略）或る永遠な美しさが潜んで居るやうに感ぜられる」と語り、ヴォーンのように自然現象にのみ「自生性」を認めたというよりも、おそらく映画があらゆる事象を自生的に映し出してしまふことに興味を持ったと思われる。そうした映画の在り方に大きな革新性を感じたからこそ、映画は「真の藝術として（略）将来発達する望みがあるかと云へば、予は勿論あると答へたい」と断言したのである。ならば映画化を切に望んでいた「人面疽」に託したその藝術的価値とは何だったのか。

M技師は以前からひとりで映画を観ていると「妙に薄気味の悪い心持」に駆られていた。スクリーンのなかで「多数の人間の影が賑やかに動いて居るだけに、どうしても死物のやうに思はれず、却つて見物して居る自分の方が、何だか消えてなくなりさうな心地がする」。もし役者が自分の出演する映画をひとりで観たら「映画に出て来る自分の方がほんたうに生きて居る自分で、暗闇に佇んで見物して居る自分は、反対に影であるやうな気がするに違ひない」。

映画は現実の写像だという通常の認識に従えば、〈実物オリジナル／影〉の関係性を転倒させるM技師の感覚は奇妙である。それこそ先に紹介した「活動藝妓」などの記者は、軍人や子どもを言動をそうしたように、M技師をも一笑に付すだろう。M技師をはじめ軍人や子どもは、スクリーンの像は写像などではなく、そこで何か「ほんたうに生きて居る」ように錯覚し、現実と虚構を区別する視覚認識が混沌としている。しかし乞食の男が「たゞフィルムの中に生きて居る幻」である以上、乞食は実在する何かの写像ではなく、映画は写像であるという社会通念との齟齬が生じる。

内田百閒は映画がトーキーに移行した頃「活動写真を見てゐて人声が聞こえたり、音が響いて来たりするのは実に困る」と不満を漏らした¹⁾。「活動写真を鑑賞するのは観客の眼でもなく、耳でもなく、想像力」で、サイレント映画だろうと「戦争の場面には銃声が聞こえた様に思はれるし、ナイヤガラマイはとうとう鳴つて画面にしぶきを上げてゐたとしか思はれない」という。確かに、戦地で銃を構える兵士がいれば銃声がある、滝は大量の水

が轟音をあげ流れ落ちるものであるといった、既知の情報に支えられた錯覚が、観客の脳内に音を響かせる。鑑賞作法リアラシの整った観客は、スクリーンの像と実物の類似点を照合し、そこから引き出される合理的な情報に即しながら、映像に了解可能な意味を積極的に与えてゆく。裏を返せばそのような観客は、スクリーンの像に対して実物が先行して現実のなかに在ると信じて疑わないのだ。

これに従い、映画はパースのいう「主に類似性によってその対象を表意する」類似記号アイコンだとしよう¹¹。例えば類似記号である肖像画はモデルとなった実物を緻密に模倣し、鑑賞者は類似点に基づいて実物を思い浮かべる。また、美しさといった抽象概念を説明する場合に薔薇の写真を見せるように、ある観念を直接伝達するためにも役に立つ。そのように常に実物を参照しながら、スクリーンの像に付与されているであろう観念を、鑑賞作法の整った観客は読み取るようにする。

だが映画の特質は、あらゆる事象を自生的なものとして捉えるところにある。そもそも映画は「普通の意味での質量は欠け」、「三次の空間が二次の平面に投影されて居る」と寅彦がいうように¹²、物理的な約束事に拘束されない表現メディアだ。『港を出る小舟』の海や「海の浮遊生物」、海岸に寄せる波、草原を疾走する馬の群。平生では意図せずも見過ごしてしまうそれら事象の「運動の軌跡」を、観客の網膜に晒している。映像文化論の長谷正人は、「映像文化の「アイコン性」は、実は人間の想像力によって構成される人為的特質にすぎず」、「端的な現象としての映像は（略）そもそもイデオロギー性や社会的意味からはいつても逸脱してしまう、ただの物理現象」だと述べる¹³。

観客の類似的な眼差しを退ければ、スクリーンの像はある事象の痕跡を、光と影の物理的なコントラストを用いて視覚化しているにすぎない。映画は実物との類似性ではなく、そこに何かがあることを端的に表象している。このように事象を表意するものをパースは指標記号と呼んだ¹⁴。例えば火とその指標記号である煙の間に類似性はなく、煙を見たものは何か燃えていると、時空と隣接した因果関係を考える。煙を発見して火事を連想するのは見る側の先入観であって、煙そのものは白く灰色がかりもやもやとした物理的痕跡である。必ずそこで火事が起きるとは限らないし、それはドライアイスの煙かもしれない。煙は危険については語れない。指標記号は具体的な現象を指し示し、そちらへ注意を向けさせるが、実物ではなく「いま・ここ」に存在しないモノとの有機的な繋がりを想起させる。

つまり映画を現実の写像だと考え、社会的な約束事に即した観念が在ると信じているのは観客の類似的な眼差しであり、映画そのものは事象の物理的痕跡を指し示す指標記号である。言い換えれば、映画は何ら観念を持たない、物象そのままをスクリーンに投影している。〈恐怖〉を意識化しない観客や、「執念」とM技師の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、現実にある実物の方が優位だといった先入観に支配され、類似的に映画を観ている。その類似的な眼差しから離れたM技師は、あるがままの存在を

あるがままに投影する映画の指標性インデックスに、これまで感じたことのない未知の衝撃を受ける。映画にまつわる〈恐怖〉を中心軸に、百合枝たちとM技師の観る行為は差異化され、異なる二つの性質が映画の内外で巧みに並存するさまが、「人面疽」より看取できるのだ。

また谷崎は小説内映画に「執念」と英語の原題「人間の顔を持った腫物でまもの」という二つの題名を周到に用意し、本文中では後者を頻繁に用いている。だが小説内映画では菖蒲太夫に懸想する乞食の男の妄念が主題化され、「人面疽」の物語世界でも事務員Hは百合枝に対する「男の妄念」がフィルムに取り憑いたのではないかと考える。容易には解明できない謎に、彼らは〈執念〉という外圧を加え、類似的に解釈しようと試み、失敗する。一方「人間の顔を持った腫物でまもの」という言葉から、即時的に還元できる意味を読み取ることは難しい。少なくとも菖蒲太夫の右膝にできた〈人間の顔を持った腫物でまもの〉は、得体の知れない〈恐怖〉の象徴でありながら、それがどのような性質の〈恐怖〉であるかを教えてはくれない。しかし〈人間の顔を持った腫物でまもの〉の指標性インデックスは、いかなるコンテキストへも帰着できない〈恐怖〉を指し示すことで、M技師の主體的想像力を増幅させる。

このような小説内映画のダブルミーニングも巧妙な仕掛けとなり、類似性・指標性イコネの両側面を浮き彫りにし、それらの間でさまようM技師ら観客の様相を端的に描出する。その観る行為の対比から、ヒトの視覚認識がいかに脆弱で、不安定で、信頼に足るものではないことが容易に知れるだろう。しかしだからこそ、光と影のコントラストでしかないモノクロの映像に、無限の想像力を働かせることができる。谷崎が原初体験の記憶を晩年まで鮮明に留めていたのは、外発的イデオロギーを一旦無化すれば、映画が〈いま・ここ〉にはない未知の事象あるいは新しい視覚経験を創出する、啓かれた藝術的表現メディアであったことと無関係ではないだろう。

4

谷崎は「活動写真の現在と将来」で、「実演劇の生命の一次的なのに反して、写真劇の生命の無限に長い事」を演劇に勝る映画の長所だと考えた。また「実演劇は、限られた観客を相手にして、其の場限りで消えて行くのに、写真の方では一本のフィルムを何回も繰り返して、至る所に無数の観客を呼ぶ事ができる」とも語った。それは複製技術が「複製される対象を伝統の領域から引き離し」、「それぞれの状況のなかにいる受け手のほうへ近づいてゆく可能性を与え、複製される対象をアクチュアルなものに」したという、ベンヤミンのアウラの喪失と、時代や場所を越えて響き合うだろう¹⁵。

伝統と歴史がもたらすイデオロギーやオーソリテイの規範に隷属する藝術作品は、常に実物オリジナルに還らなければいけない類似イコネ的な在り方と似ている。そうした藝術作品への礼拝は、「オリジナルの真性さ¹⁶」の背後で権威をふるう固定観念に縛られ、膝をつき、ありがたく崇めているようなものだろう。しかしアウラから解放された複製技術は、藝術作品から

それらのしがらみを取り払い、「それぞれの状況のなかにいる受け手」が、複製技術時代に生まれた新たな〈藝術作品〉を、自由に享受できるようにした。

M技師もその受け手のうちのひとりである。個人的な視覚認識の在り方を極端に理想化したM技師の観る行為は、アウラから解放された映画の指標性インデックスへの入り口となり、主体的想像力が拡張する新しい藝術空間の創出へと飛翔した。外発的イデオロギーに縛られないその空間では、〈実物／影オリジナル〉の関係性が転倒してもなお、あらゆる事象が存在し続ける。

そうした在り方は、映画を介さないヒトの視覚では容易に発見できず、言語で記述したとしても、そもそも言語は秩序化・法則化されたものであるから、社会的な約束事のなかで変質してしまう。つまり映画は、言語が介入するには難しく、外部からの制約を受けず、無垢な感覚で見ることのできない「質的可能性¹⁷」がどこまでも拡がる世界なのだ。

しかし谷崎はその「質的可能性」を言語藝術である小説のなかで捉えようとした。「春琴抄」〔中央公論〕一九三三・六)の佐助は自ら盲目となり、視覚や触覚を通じて蓄積した情報をもとに、自分の網膜に理想的な春琴像を映し出す。「少将滋幹の母」〔毎日新聞〕一九四九・一一・一六〜一九五〇・二・九)の滋幹は、視覚・触覚・嗅覚を媒介に、映画に喩えられる記憶のなかの母親を呼び起こす。佐助と滋幹は、時間の経過とともに失われてゆく春琴と母親の美貌と存在を手許に留めておくために、五感でもって彼女たちの「質的可能性」を集積し、それぞれの映写幕スクリーン(網膜・記憶)に投影した。

その像は「たゞフィルムの中に生きて居る幻」のごとく、ほの白いスクリーンのなかで、〈いま・ここ〉に現前しないモノとの有機的な繋がりを想起させる。暗闇の観客席にいる佐助と滋幹は、ようやく手にした自分のためだけにだけある映画へ、誰に遠慮するでもなく類似イコノミ的な眼差しを一心に注ぐ。映画をモチーフとする小説とはいい難いものの、〈映画的なもの〉を感じさせる「春琴抄」や「少将滋幹の母」を取り上げたが、そこではM技師の観る行為が佐助や滋幹に受け継がれ、観る行為の先に見えたモノ、いわゆる〈永遠女性〉の獲得が語られている。

〈いま・ここ〉に現前しないモノへと繋がる主体的想像力は、個人的な視覚認識の在り方と、映画の特質である指標性インデックスの歯車が噛み合った瞬間、無限の可能性へと拡大してゆく。それが映画の誕生から発展、成熟までを直に肌で感じた谷崎の映画理念の根底にある。谷崎は初期の映画を鑑賞し、揺籃期には実際に映画を制作し、映画にまつわる小説を執筆した。さらに自身の小説が、時代を越えて繰り返し映画化される稀有な作家だ。そのような谷崎の永きに渡る藝術営為のなかで、幼い頃に浅草遊楽館で観た最初の映画の衝撃が、幾重にも深い波紋を広げている。

註

- 1 真杉秀樹「複製技術時代の怪異——『人面疽』論」(『年刊 日本の文学』第一集 有精堂 一九九二)は映画の複製性より「映画俳優の本質的疎外感」に言及する。西山康一「〈視覚〉の変容と文学——映画・衛生学と谷崎潤一郎「人面疽」」(『文学』第二号第二集 二〇〇一・三)は「(ヘリアリテイ)への素朴な期待感が、「人面疽」では逆に不安に裏返されて」おり、科学技術の発展で可視化される「(衛生学)的な不安」を指摘した。本論も映画の特質より「人面疽」の「恐怖」に迫るが、大正期の映画鑑賞の実態と照合した際に際立つ、弁士の有無が「恐怖」の意識化と関連する点に注目している。
- 2 山中剛史「銀幕の夢魔——谷崎潤一郎「人面疽」攷」(『藝文攷』第七号 二〇〇二・一)
- 3 谷崎潤一郎「幼少時代」(『文藝春秋』一九五五・四〜一九五六・三)
- 4 千葉伸夫『映画と谷崎』(青蛙房 一九八九)
- 5 寺田寅彦「映画時代」(『思想』一九三〇・九)
- 6 蓮實重彦「光の使徒——リュミエール兄弟とガブリエル・ヴェール」(蓮實重彦編『リュミエール元年——ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』筑摩書房 一九九五)
- 7 ダイ・ヴォーン「光 あれ——リュミエール映画と自生性」(長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』^{アルケオロジー}東京大学出版会 二〇〇三)。初出は一九八一年である。
- 8 ジャン・リリュック・ゴダール「アンリ・ラングロワの功績だ」(前掲註(6)に所収)
- 9 佐藤忠男『日本映画理論史』(評論社 一九七七)
- 10 内田百閒「映画と想像力」(『映画朝日』一九三八・一一)。引用は『新輯 内田百閒全集』第八卷(福武書店 一九八七)に依る。
- 11 チャールズ・サンダース・パース『パース著作集2 記号学』(内田種臣編訳 勁草書房 一九八六)
- 12 寺田寅彦「映画の世界像」(『思想』一九三二・二)
- 13 長谷正人「序論「想起」としての映像文化史」(前掲註(7)に所収)
- 14 前掲註(11)に同じ
- 15 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(浅井健二郎編訳『ベンヤミンコレクション』近代の意味』ちくま学芸文庫 一九九五)
- 16 前掲註(15)に同じ
- 17 米盛裕二『パースの記号学』(勁草書房 一九八二)によれば、パースは記号を含むあらゆる現象の存在様式を三つのカテゴリーに分類し、他からの干渉を受けず自由で原初的な在り方を第一次性と呼び、言語では記述できない「無言の可能性」がそこに秘められていると考えた。

三・一 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

I

ひとかどの情熱を傾けたものを、人間は容易に手放せるのだろうか。谷崎潤一郎は映画制作にのめりこみ、当時連載中の「鯨人」(『中央公論』一九二〇・一、三〇五、八〇一)を未完に至らしめるほどだった。しかし脚本部顧問を務めていた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)が製作方針を転換したことが原因で、谷崎は『蛇性の姪』(一九二二)を最後に大活から退いたといわれる。

ただその時点では、「小説も書き活動写真にも力を注ぐ」(『新潮』一九二二・一)で執筆活動と映画制作の両立を明言したのだが、後年「映画のことなど」(『新潮』一九五五・四)では、「大活がつぶれたので、私は映画の仕事から離れたが、もうやる気がなかつた」と述懐する。谷崎の複雑な胸中は想像の域を出ないが、一九二七(昭和二年一月二六日付けの『読売新聞』)に、谷崎が脚本を手掛ける映画の製作発表が掲載されている。管見の限り、その映画が実際に上映された記録は見当たらないものの、発表が信憑性のある情報に基づくのならば、大活を去ったのちも、谷崎は何らかのかたちで映画制作に携わろうとしていたのではないか。

旧ソビエトへの亡命で知られる、サイレント映画時代の人気女優・岡田嘉子との対談「一問一答録」(『映画時代』一九二六・九)で、岡田は「もう先生は写真をお作りんなる気はないんですか」と尋ねている。谷崎は「作る気は、まあないね。だが、自分の作を、信頼出来る監督に任せて、自分で立会つてみたい気はある」と腹案を示した。このほか岡田が『源氏物語』の映画化に興味を示すと、谷崎も「さう云ふシナリオを書きたいと思つてゐるんだがね」と、互いに具体的な制作案を思い描き、映画談義に花を咲かせている。

しかし一九二〇年代に「アエ・マリア」(『中央公論』一九二三・一)「青塚氏の話」(『改造』一九二六・八〇九、一一〇二)「ドリス」(『苦楽』一九二七・一〇二、四)など、映画をモチーフとする小説が積極的に発表されながら、古典回帰の象徴である「蓼喰ふ虫」(『大阪毎日新聞』一九二八・一二・四〇一九二九・六・一八)を境にそれは沈静化する。「蓼喰ふ虫」で、「活動写真が好きだった時代もあつたんだが、だん／＼年を取るに連れて趣味が皮肉になつて行くんだね」と、美佐子の父について要がもらず感慨は、谷崎自身に重ねることもできるだろう。

こうした谷崎の映画離れについて、千葉俊二は「肉塊」(『東京朝日新聞』一九二三・一・一〇四・二九)『大阪朝日新聞』同〇五・一)を踏まえ、「吉之助に託した映画論をおし進めることにより、自己の夢の内実とその実現化の限界を見極めたに違いなく、『青塚氏の話』以後、急旋回して映画にひとつの見切りをつける」と指摘する⁴。千葉伸夫も映画離れをひとつの転換点と位置づけ、「二〇年代に始まった、モダニズムの夢想化―客観化のサイクル

は、終わりに近づいていた」と言及する⁵⁰。

しかし先に引用した谷崎の言説を加味すれば、小説家として外部からシナリオや原作を提供することも、やぶさかではなかったはずだ。ただ制作現場から遠ざかり、モチーフとしての映画が小説から後退したのは事実で、谷崎は映画との関わり方を変化させざるを得ない過渡期にあったのではないか。それは映画の可能性をまったく見限ったというネガティブな映画離れではなく、機会があれば再び映画制作に携わりたいという執着心の窺える〈映画離れ〉だといえないか。そこで問題としたいのは、大活を去った一九二二（大正一〇）年から「蓼喰ふ虫」連載開始の一九二八（昭和三）年の間に、谷崎が未練を残しながらも〈映画離れ〉を選択した環境的要因である。本論は谷崎の映画に関する言説を踏まえ環境的要因を考察し、〈映画離れ〉が谷崎にもたらした変化を示したい。

II

谷崎は後年、サイレント映画期の人気弁士であり、その後も漫談家として活躍した徳川夢声との対談「谷崎潤一郎素描 藝道漫歩対談6」（『藝術新潮』一九五一・四）で、次のように語る。

私（引用者註・夢声） “葛飾砂子” などというものをやりましたね。上山珊瑚、喉頭結核か何かで死んじやった。栗原トーマスなどという人も晩年は悲惨でしたね。

谷崎 あれは大活の幹部というものがいけなかつたのですな。

私 あの頃は映画に対してなか／＼……。

谷崎 夢を持つていましたね。今でも持つていないことはないけど……。

大活を去りおよそ三〇年が経ち、還暦を越えてもなお、谷崎は映画に制作意欲や期待を寄せていた。同時に、苦楽をともしたトーマス栗原の薄幸は、「大活の幹部」に原因があるとする発言から、谷崎と大活の軋轢がそれとなく知れるだろう。一九二〇年代の映画雑誌を確認すると、大活の経営難がしばしば伝えられている。片野暁詩「大正活映の撮影所閉鎖 II 附 II 蛇性の姪批評」（『活動倶楽部』一九二二・一二）によれば、松竹キネマ株式会社と大活の合併や、同社へのトーマス栗原の移籍が噂話として流布していた。大活の専務・志茂成保はそれを否定し、トーマス栗原の病氣療養を理由に、撮影所を一時解散したのだと説明する。その後「大正活映の純新派悲劇製作／理想主義者の新趣向」（『活動倶楽部』一九二二・一）「大活再び撮影所を閉鎖」（『活動倶楽部』一九二二・五）「大活大暴挙か？／牧野の『忠臣蔵』を有楽座で公開」（『活動倶楽部』一九二二・七）と迷走が続く。

ところが『東京朝日新聞』『読売新聞』などに、松竹キネマと大活の合併を知らせる広告が掲載される。『東京朝日新聞』（一九二二・八・一六）を例に挙げれば、「両社各其特長を

合し松竹は専ら営業に関する一切の業務並に日本映画の製作に努め大正は主として西洋映画の輸入を担当」とあり、以降、大活は映画制作に携わっていない。志茂は噂話を否定したが、『読売新聞』（一九二二・八・一七）は合併について「両社の重役間に於て極めて秘密の間に相談されて居た事であつた」と報じる。

そこへトーマス栗原の早すぎる死が追い打ちをかける。「トーマス栗原氏死去 日本映画界にとつての先覚者」『読売新聞』一九二六・九・一〇「トーマス栗原氏逝く」『キネマ旬報』一九二六・九・一一）など、新聞や映画雑誌でも報じられたように、一九二六（大正一五）年九月八日、四十二歳で亡くなった。谷崎は追悼文「栗原トーマス君のこと」『映画時代』一九二六・一一）で「此れほど清廉潔白で職務に忠実な人物を持ちながら、あんなに果敢なく潰れてしまつた大正活映は、誠に不運と云ふの外はない。同時に会社の人々が、栗原君の爪の垢ほども誠意がなく、いかに無能であつたかを語るに足りる」と、大活への不信感を募らせる。

ただし、淀川長治は『アマチュア倶楽部』は大入り満員だつた。ところが、『葛飾砂子』は観客が入らなかつた。その次につくつた『蛇性の姪』も全然入らなかつた」と述懐する⁷⁷。谷崎らが莫大な製作費を投じた映画は、採算が合わなかつたのだ。『アマチュア倶楽部』『蛇性の姪』に出演した紅澤葉子も「あまりゼイタクをしましたので、会社としては長つづきいたしませんでした」と回想する⁷⁸。逼迫する会社経営を好転させるため、大衆受けを狙い大活が製作方針を二転三転させたのも、無理のないことだろう⁷⁹。谷崎の大活への非難は、いささか理想主義に走りすぎたきらいがある。

結局谷崎は映画が制作できる環境だけでなく、自身のシナリオやイメージを映画化するパートナーまでも失つてしまつた。それこそ「小説も書き活動写真にも力を注ぐ」で吐露された、「活動写真の方は、自分一人の考へで、どうにもなるといふものではありませんが」という、小説の執筆にはない労苦を実感したので。このように谷崎はまず、非常に現実的な要因で映画から離れざるを得なくなつたといえる⁸⁰。そして一九二〇年代の日本ならびに欧米映画界の時勢が、谷崎の〈映画離れ〉を加速させたのではないか。

例えば岡田時彦・中野英治・酒井米子・夏川静江・澤蘭子・英百合子・御子柴杜雄・池津勇太郎・服部泰三・松本義郎・白石凡らが勢揃いする「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、谷崎はアメリカ映画を徹底的に批判している。

谷崎 外国物は、取扱つてる内容はちつとも進んでおるとは思わない。アメリカ物は、実に程度の低いものだ。だから、僕はアメリカ物をほめない。西洋でも、アメリカでも、そういう非難はあると思う。あれでは、もうちよつと高級な見物は行かない。つまり、ちよつと見て喜劇の新しいものだったら、アメリカ物は見てきれいだから、一夕の飲をかうことはできるが、あとへ残るといふようなものはないのですね。だから、アメリカ

物はいいとは思わない。¹²

第一次世界大戦（一九一四～一九一八）の勃発でヨーロッパの映画界が疲弊すると、それに代わりアメリカ映画が台頭しはじめる¹³。なかでも主に「農民や都会でも下層の庶民生活」を扱ったブルーバード映画は、一九一〇年代後半の日本で好評を博す¹⁴。アメリカ映画が日本映画市場をも席卷してゆくなか、谷崎は「映画雑感」『新小説』一九二二・三）で「独逸のウエゲナアの「プラーグの大学生」や「ゴーレム」の如き真に永久的の価値のある物」といつて、ドイツ映画を藝術的な映画の指標とした¹⁵。

とくに「カリガリ博士」を見る」（『時事新報』一九二二・五・二五～二七）では、「此の数年來見たものうちでは傑出した写真であつた、純藝術的とか高級映画とか云ふ近頃流行の言葉が、何等の割引なく当て嵌まるのは恐らくあの映画位なものであらう」と、『カリガリ博士』を高く評価する¹⁶。「さすがに、物質的な亜米利加人などの思ひも及ばぬプロットである。アマデウス・ホフマン等の流れを汲む独逸浪漫派の藝術が、こゝに血筋を引いて居ることがそれとなく看取される」と、内容面におけるアメリカ映画の浅薄さをこきおろした。『カリガリ博士』が公開された頃はまだ、谷崎も大活で純映画劇の制作に熱意を燃やしていたため、ドイツ映画の躍進に活路を見出したのだろう。それは「映画の将来」（『現代公論』一九二二・七）で確信として語られる。

映画を民衆の単なる娯楽機関に終らせないためには、もつと其の内容を充実させなければいけない。近来、独逸製の優秀な映画が米国へ迎へられつゝある傾向から見て、一般の趨勢が何を求めつゝあるかを知ることが出来る。未だ幼稚な我が国の映画も、米国から教へられる所は物質的方面のみに過ぎないので、勿論その方面の改革なり進歩なりは必要なことではあるが、それよりも先づ内容に於てもつと改造され、藝術化される事がかんじんである。

壮大な夢を描きつつ谷崎は道半ばで大活を去るが、シナリオや原作を提供するかたちで映画制作に携わりたいという夢は、大活退社後、数年のうちに実現する。しかし「映画化された『本牧夜話』」（『演劇新潮』一九二四・一一）のなかで、谷崎は映画『本牧夜話』（一九二四）に対し、いつになく苛烈な言葉を並べた。自身が「大活に在社してゐた四五年前に比べればよつほど進歩してゐるだらう。少なくとも新派の芝居などよりは遙かに程度が高くなつてゐるだらう」と期待し鑑賞したが、カメラワークは進歩していてもストーリーと編集が目余つたようだ。「今日の映画製作者の頭は、劇壇に於いて最も時勢後れとされてゐる新派にさへも劣つてゐることを、残念ながら認めざるを得ないのである」と失望を隠さない。

フィルムが散逸しているので原作との比較は難しいが、「一体喧嘩の場に限らず、全体を

通じて弥生のアクションは緩慢過ぎる。亜米利加の映画に独逸の映画が交つたやうな感と与へる。彼女の動作は誰よりも粗暴で、活発で、騒々しくなければいけない」という谷崎の批判は興味深い。アメリカ、あるいはアメリカ映画とナオミの象徴関係が先行論で言及される「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)について、五味渕典嗣は『痴人の愛』の当初の段階では、『アメリカ』は特別に差異化されていたわけではなく、むしろ、「西洋」という大きな概念の一部として思惟されている」と指摘する¹⁷。そして物語の展開とともに「明確な分節化作用を担った記号として『アメリカ』が主題化され、ダンスパーティーにおける「活発」だが「乱暴」で「下品」で「野性」的な「ヤンキー・ガール」たるナオミ」と「洗練されたヨーロッパ」人女性の対比に、「同時代の心象地理」を看取した。

こうした(ヨーロッパ/アメリカ)の対立意識は、映画愛好者のなかでも根強かつたようだ。アメリカ映画の輸入を手掛ける大活の中谷義一郎「米国映画の価値」(『活動倶楽部』一九二二・九)は、「近頃世間の愛活家は殆ど異口同音に『米国映画は浅薄だ。欧州物は藝術的だ』と称し且しかく信じてゐらるゝ模様である」と述べ、映画の価値を矮小化させる風潮に異を唱えた。

しかし映画評論界で「相当権威がある」(谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会)といわれた森岩雄は、「活動写真藝術の過去・現在・未来(其の二)」(『活動倶楽部』一九二二・九)でアメリカ映画の「映画劇的な手法や技巧は、他国のそれよりも遙に進んでゐることは事実である。(略)だが、肝腎な映画劇の中核たる原作の貧弱さは何としたものだらうか。米国は物質主義の国だ」と、内容面における「精神的問題」の乏しさを批判した。一方「活動写真藝術の過去・現在・未来 現在の映画劇(統)」(『活動倶楽部』一九二二・一〇)では、「現在、映画劇の藝術的の向上を計り、映画藝術の本質を發揮するに最も真摯な態度を保持してゐるのは独逸の映画藝術家であらう」と、ドイツ映画を称揚する。

では具体的になぜアメリカ映画は浅薄で、ドイツ映画は藝術なのか。「寄書」欄に投稿された赤伝千匹男「映画界想即筆——大正十年度の棚卸し——」(『キネマ旬報』一九二二・一一)から、ドイツ映画を信奉するファンの傾向が推量できるだろう。

米映画が明るい Onestepsonic なリズムの中に Optimistic な軽快な享樂を含み且吾々に与へるに反し、独逸映画は tragical entanglement の中に無限の人生苦、血腥ぐさき人間苦をえぐり出し描き去り、近代的な生活苦惱——或ひは人間苦惱を最も露骨に一寸の容赦もなく辛辣極まるタッチをもつて、吾々の頭にズキリと突刺して、人生色彩の諸相人間の眞実相を提示してゆくのだ——

今日まで続くバイアスのひとつであるが、谷崎が「カリガリ博士」を見る「でいうように、ドイツ映画は「アマデウス・ホフマン等の流れを汲む独逸浪漫派の藝術」を土壌とし、

国家として歴史の浅いアメリカはまずそれだけで一段低く見られる。なおかつ、いわゆる近代的自我こそ高尚だとするなら、人間の実存を問いかける『カリガリ博士』『プラーグの学生』は藝術的な映画ということになるだろう。いずれにせよ谷崎の映画論の基調を成す〈ドイツ映画Ⅱ藝術／アメリカ映画Ⅱ非藝術〉は、同時代の批評言説を反復し、殊更谷崎の批評眼が奇抜だったわけではない。

むしろアメリカ映画の物質主義を唾棄しながら、その文化的なキツチュさを「痴人の愛」や「本牧夜話」『改造』一九二二・七)で利用した、作家・谷崎のしたたかさが際立つだろう。「青塚氏の話」においても、映画監督の中田は自身の映画を「男」に褒められ、「亜米利加の真似だと云つて、ひどくくさす人がある」と謙遜する。「男」は「亜米利加の真似で差支へない、面白くさへありやいいんだ」と中田を慰めるが、映画に関する同時代の言説や谷崎のアメリカ映画批判と対照すれば、不穏な力学の上に物語が構築されているとわかる。しかし谷崎の藝術理念を支える〈ドイツ映画／アメリカ映画〉の対立構造は、一九二〇年代末に均衡を失いはじめるのだ。

III

谷崎は前掲の「谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会」で、このようなやりとりを交わしている。

白石 室生犀星氏が「エミール・ヤニングスを思うと谷崎潤一郎を思い起す」というのがありました、その大谷崎の大ヤニングス評がききたいですね——およみでしたか？

谷崎 ええ中央公論でしょう、僕は室生犀星君の活動写真の議論は、不思議と思う。あれは何がなんだかさっぱり判らない。畑違いだと思う。宗匠みたような人だもの十徳でも着ていようという柄なんだから。あのバリエテは、ちつともよくないね。

朝日新聞社の白石凡がいう室生犀星の映画評は、「エミール・ヤニングスの藝風 併せて「救ひなき人々」を思ふ」『中央公論』一九二八・一)のことで、犀星はドイツの名優であるエミール・ヤニングスと、日本でも話題になった彼の出演作について語る。犀星はヤニングスの映画界での存在感を谷崎の文壇でのそれに重ね合わせるが、映画評は感覚的で、独特なレトリックが多少の読みづらさをもたらしている点は否めない。谷崎の反応が存外素っ気ないのも致し方がないだろう。しかし谷崎が「ちつともよくないね」と切り捨てた「バリエテ」が、一九二〇年代のドイツ・サイレント映画を代表する『ヴァリエテ』(一九二五)であるなら、谷崎の言動がいささか奇妙でならない。

『ヴァリエテ』はドイツ国内だけでなくアメリカや日本でも話題となり、中村武羅夫「昭和

二年に見た西洋映画「『新潮』一九二七・二八は「ヤニングスの人気が、圧倒的だった」
 「殊に「ブリエテ」には、映画といふものを見始めて以来の、最も深く、強く、大きな感動
 を与へられた」と感服する。『ヴァリエテ』への言及は見られないが、谷崎も「藝談」『改
 造』一九三三・三四）では「今日までに数限りない映画を見、大部分は題名さへも覚えて
 るなかに拘はらず、或る特定な僅かな絵だけが、折に触れて繰り返し繰り返し思ひ出される」
 といつて、『オセロ』（一九二二）に出演したヤニングスの演技を克明に描写し、称賛してい
 る。

ヤニングスは下級船員から舞台俳優へ転じ、巡業公演をしながら古典演劇に親しみ、一九
 一四（大正三）年頃、映画界入りする¹⁸。エルンスト・ルビッチが監督を務める作品に相次
 いで出演し、ヴァンプ役で一世を風靡したポーラ・ネグリとの共演作『パッション』（一九
 一九）で、ドイツ国外にも名が知られるようになった。『最後の人』（一九二四）では、一流
 ホテルのポーターからトイレの掃除夫へ格を下げられ、失意に苦しむ男を演じ、ヤニングス
 の名声を確固たるものとした。

ハリウッドに招かれたのち、『肉体の道』（一九二七）『最後の命令』（一九二八）に出演す
 るとその演技が高く評価され、一九二九（昭和四）年に創設されたアメリカ・アカデミー賞
 の第一回主演男優賞を受賞する。トーキー映画の到来とともにドイツへ戻り、ジョセフ・フ
 オン・スタンバーグ監督、マレーネ・デイトリッヒ主演の『嘆きの天使』（一九三〇）で、
 ヤニングスの映画人生は頂点を極めた。そのヤニングスがハリウッドへ移る前年、映画史に
 残る『カリガリ博士』『最後の人』『メトロポリス』（一九二七）などの製作を指揮したエー
 リヒ・ポマーのもと、『ヴァリエテ』は誕生したのだ¹⁹。

『ヴァリエテ』の物語は囚人の回想から始まる。ヤニングス演じるフラーは空中ブランコの
 曲藝師で、リア・デ・プティ演じる若く魅力的なベルタ・マリーに心を奪われ、妻を捨てベ
 ルタと駆け落ちする²⁰。しかし、ベルタは才能あふれる美青年アルティネリと恋仲になり、
 嫉妬に苛まれるフラーはアルティネリを刺殺してしまう。フラーはそのまま警察へ出頭し、
 場面は物語冒頭の告白へ戻り、フラーこと囚人のキリスト教的な救済が暗示されて終わる。
 ドイツ映画史において『ヴァリエテ』は「俗受け映画。しかし見事につくられた俗受け映
 画！」といわれている²¹。あるいは「ことのほか成功したが、傑作ではない」という微妙な
 評価がなされ、通俗的なプロットよりもポマーのプロデューサーとしての手腕やカール・フ
 ロイントの洗練されたカメラワーク、ヤニングスとプティの魅力的な演技に注目が集まっ
 た²²。こうした要因のひとつに、最盛期のドイツ・サイレント映画が直面したアメリカナ
 イズの問題が挙げられるだろう。

一九一八（大正七）年にドイツの降伏で終了した第一次世界大戦後、ヴェルサイユ条約の
 賠償問題を発端に、ドイツでハイパーインフレーションが起こる。このときアメリカはドイ
 ツ経済を立て直すために賠償方式の緩和を提案し、ドーズ・プランの導入を成立させ、ドイ
 ツに対するアメリカ金融資本の直接的な流入を可能にした。映画界においても財政難にあ

つたドイツの映画会社・ウーファは、アメリカのパラマウント社とメトロ・ゴールドウィン社と契約し、一九二六（大正一五）年にパルファメト社を設立する。

ここで結ばれた協定を契機に、ヤニングスを含め、ドイツ映画の第二戦で活躍していた監督や俳優、脚本家、プロデューサーが大量にハリウッドへ進出することとなった。当時、ドイツのバーベルスベルク・スタジオは「ヨーロッパ最高の技術的・芸術的水準を維持²³」し、ドイツ映画はハリウッドを凌ぐ最盛期を迎えていた。その勢いを前に、ハリウッドはドイツの映画関係者を積極的に受け入れることで自らの質を高めようとし、脅威となるドイツ映画を掌握せんとする意図も絡んでいたよう²⁴。

このようなドイツ映画に対するアメリカ資本の干渉は、当然ながら製作にも影響を及ぼしている。田中雄次は『最後の人』の監督フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウの『サンライズ』（一九二七）を例に挙げ、アメリカで喝采を浴びたプロットが、ドイツでは「ハリウッドへの迎合だとして批判的」となったという²⁵。原作にあつた悲惨な結末をハッピーエンドに変更した結果、プロットの展開に心理的な矛盾が生じ、点在する喜劇的な演出があまりにもアメリカ的だったのだ。もちろんドイツ映画のアメリカナイズが決定打となつたわけではないが、最高水準に達したドイツ映画は『ヴァリエテ』を境に転機を迎える。

では、ドイツ映画の過渡期にあつて微妙な評価軸上にある『ヴァリエテ』を、日本の観衆はどのように受けとめたのか。「第六感」（『朝日新聞』一九二六・九・四）は「最近のニューヨークはドイツ物『ヴァリエテ』『ワルツの夢』の二本でかき回された」と報じ、封切の前年から関心は高い。編集部「時報」（『キネマ旬報』一九二七・六・一）によれば、一九二七（昭和二）年五月二十日東京の帝国、武蔵野両館に封切されたが大好評のため両館とも二週間映続」したようだ。同時代評を見ると概ね好意的な感想が並び、『ヴァリエテ』の評判に鑑みたキネマ旬報社の同人は、特別に合評会を開いた。「今の世界映画のレベルに於てズバ抜けていゝ映画であることは皆んなみとめるといふことを前提として物をいつていゝだらうな」と前置きしてから議論が始まり、「いゝ映画」で見解は一致したが、「ズバ抜けて」の部分で賛否が分かれている²⁶。日本でも『ヴァリエテ』の高評価に留保がついたのだ。

編集部「新着映画の御披露 各社試写室より」（『キネマ旬報』一九二七・五・二二）が、「ヤニングス・プティ——此の二つを除いたら『ヴァリエテ』は一体どうなるであらう」と反語的に問うように、『ヴァリエテ』の成功は「ヤニングスとプティの演技、フロイントの素晴らしいカメラ・ワーク、ヴェインテル・ガルテンの曲藝、光線の描き出した情緒等々による」（永橋徹「キネマ・ノートの二頁」『映画往来』一九二七・八）ものだと異口同音に語られる。同時に、「ストオリーを重要視する人々にとつてこの映画の筋は或ひは上乘のものといへぬかも知れない」（「ヤニングスとリア・デ・プティと「曲藝団」を見て」『東京日日新聞』一九二七・五・二〇）とプロットへの集中的な批判が目立つ。

小山内薫「或る演劇と或る映画——正雪の二代目」と「ワリエテ——」（『読売新聞』一九二七・五・二三）は、「寄席の楽屋の愛欲史で、筋は極在り来りのものである。／＼だが、私

はこの写真を見てゐる内に、筋のことなど忘れてしまった。それ程、私はエミール・ヤニングスの演技に引きつけられてしまったのである」と、プロットの弱さをほめかす。川口松太郎「ブリエテを貶す」(『映画往来』一九二七・七)に至っては、「先づ第一にブリエテのストオリイは極めて単純である。単純と云ふよりは平凡である。旧套陳腐な、ありふれたつまらない恋愛悲劇である」と一刀両断した²⁷。川口の批判に反論も出たが、「映画の筋は、単純、平凡であつて決して差支へのないものなのです」(田村幸彦「川口松太郎君へ」『映画往来』一九二七・八)とプロットの凡庸さを認めるものだった。

詰まるところ、総合藝術である映画の価値をどこに求めるか。絶対的な答えを提出し難い議論は興味深くもあるが、「映画界ABC」(『文藝時報』一九二七・五・二六)の「映画としては勿論、いゝものであるが、所謂藝術映画としてはかならずあれで以て充分ではなからう」との所感が、『ブリエテ』の評価を端的に物語っている。谷崎が「日本の活動写真」(『社会及国家』一九二二・三)で、「歐洲の活動写真が其話即條に於て勝れ、米国物が其技術に於て勝れて居るとは各人知る処である」と明言する既存の認識に従う限り、ドイツ映画という肩書とプロットの通俗性は相容れず、映画としての完成度が高くとも積極的に『ブリエテ』を肯定し難い。

また『ブリエテ』に出演した、ヤニングスやプティへ注目が集まったことにも留意すれば、周知の通り、一九二〇年代のアメリカ映画界は役者を中心に据えた製作・興行方式、いわゆるスター・システムを確立し、役者の人気で集客を図った。谷崎もスター・システムの有用性を理解しつつ、「饜舌録」(『改造』一九二七・二〇—二二)、『大調和』一九二七・一〇)では皮肉ってみせる。

私の云はんと欲するのは、戯曲本位、内容本位の演劇など云ふものは要するに一種の夢想であつて、実現し得べきものでないから、それよりも寧ろ形式本位、俳優本位に甘んじた方がいゝと云ふのである。(略) 早い話が映画劇でさへスタア・システムではないか。映画劇中の最も高級なる独逸物でさへヤニングスとクラウスの人気で客を呼ぶのではないか。

『ブリエテ』を中心に日本および欧米映画界の時勢を俯瞰すると、「最も高級なる独逸」映画でさえもアメリカナイズに呑みこまれてしまったことを、谷崎が痛切に感じている様子が浮かびあがる。谷崎は〈ドイツ映画／アメリカ映画〉に〈藝術／非藝術〉の規範を重ね、映画や小説を創作する際の拠りどころとしたが、大活を去りトーマス栗原を失っただけでなく、藝術理念を支える〈ドイツ映画／アメリカ映画〉の規範意識も、時勢とともに瓦解してゆく。

奇しくも同時期、文壇では谷崎のスランプが取沙汰された。片岡鉄兵「昭和二年の小説壇を顧る」(『新潮』一九二七・一二)は、「谷崎潤一郎氏の作品は、悪い意味で枯れて来たや

うである。甚だしく昂奮を欠いて、今年には何一つ見るべき作品がなかった」と、「痴人の愛」以降の評価は芳しくない。一九二七(昭和二年)七月二十四日、芥川龍之介が命を落とし、免耳郎「紅茶の後」(『文藝時報』一九二七・八・四)によれば、「この次ぎにこのやうなことになるのは、まづ谷崎潤一郎君ではなからうかと噂されてゐ」たようだ。

つまり谷崎の〈映画離れ〉は、同時代の日本および欧米映画界の趨勢と密接な関わりを持つ。映画そのものを見限ったわけではなく、覇権を握りはじめたアメリカ映画のようなキツチュさと、折り合いがつけられなかったことも要因のひとつに挙げられよう。第一部第一章で述べたように、谷崎は映画に理想的な藝術理念の具現化を見出し、創作活動の動機としていた。しかし小説上で試行錯誤された純粹主義は閉塞感をもたらし、藝術性を謳われたドイツ映画も国際化のなかで通俗性を帯びてゆく。日本や欧米に波及する時代の要請に、谷崎は根底から価値観を揺さぶられ、〈映画離れ〉によつて自らの藝術理念を立て直さねばならなくなつたのではないか。

IV

谷崎が〈映画離れ〉を選択する一方で、室生犀星は一九二七(昭和二年)頃から、精力的に映画評を発表しはじめる。もともと犀星は、萩原朔太郎と観た『プロテア』(一九二二)をもとに「兇賊 TIGRIS 氏」(『アララギ』一九二四・一〇)を詩作するなど、映画を非常に好んだ作家のひとつである。

改めて犀星のキャリアを確認すれば、『愛の詩集』(感情詩社 一九一八)『抒情小曲集』(感情詩社 一九一八)で詩人としての声価を得たのち、滝田樗陰に才能を見出され、一九一九(大正八)年八月「幼年時代」、一〇月「性に眼覚める頃」、十一月「或る少女の死まで」を『中央公論』に発表した。初期三部作と呼ばれるこれらを以つて、小説の執筆活動を本格化させたが、間もなく樗陰に窘められるほどの濫作に陥る²⁸⁾。そこへ朔太郎が「室生犀星に与ふ」(『新潮』一九二八・二)で「君の昔からイデヤとした「教養ある人物」と表現し、親密な交際を持った芥川龍之介の死が重なり、悲嘆にくれる犀星もまた一九二七(昭和二年)に表現者としての危機を迎えた。

犀星は「最後の清浄さ」(『読売新聞』一九二七・七・二七)という短い文章を発表した以外、しばらく追悼文の類は断り続けたが、「作家生活の危機」(『新潮』一九二八・二)で「芥川君の死は自分の何物かを蹴散らした。(略)自分は自身自身に役立たせるために此の友の死をも摂取せねばならぬ」と語っている。同様のことが、芥川の一週忌に発表された「芥川龍之介氏を憶ふ」(『文藝春秋』一九二八・七)でも繰り返され、芥川の死を内面化し乗り越えることが、犀星にとっての文学的な使命となっていた。

そのような過渡期に犀星は、「新文藝の意義」(『文章俱樂部』一九二八・八)で「新しい映画を見ることに何か文章を感じ」と述べ、笠森勇は犀星の映画評に「小説手法への貪欲

な探求」が見られると指摘する²⁹。「谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会」で話題にのぼる「エミール・ヤニングスの藝風 併せて「救ひなき人々」を思ふ」も、犀星が自らの文学観あるいは藝術観を模索するなか発表した映画評で、なおかつ他人の著作物にあまり関心を払わない谷崎が認識していたことに驚かされる³⁰。

しかし谷崎は「畑違いだと思う」(「谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会」と一蹴し、犀星の批評眼には懐疑的である。「谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会」を収録する小谷野敦・細江光編『谷崎潤一郎対談集——藝能編』(中央公論新社 二〇一四)の脚注には、「犀星は芭蕉などの俳句に傾倒し、庭や陶器を愛し、伝統的なわび・さびの世界に沈潜するようになっていたので、最新の西洋の映画を批評するのは場違いだ、と谷崎は言ったのである」と説明が付されている。確かに犀星のレトリックは一読して含意を理解するには独特で、谷崎にとって読むに堪えない文章であったろうし、「ヤニングスの面の変化は東洋風の百面相に近いものをもつてゐる」と評する点に、犀星の伝統藝能への連なりが見て取れる。だからといって、犀星の批評眼を「畑違いだ」と過小評価してよいのだろうか。

「エミール・ヤニングスの藝風 併せて「救ひなき人々」を思ふ」は、『最後の人』『ヴァリエテ』などにおけるヤニングスの演技を批評したものである。森岩雄「最近映画道管見」(『新潮』一九二七・一〇)が「エミール・ヤニングスの藝は、給料を貰つて藝を売るといふ意味で、既に頂上に近いと思ふ」と評し、映画愛好者の間でヤニングスが不動の地位を築いていたように、犀星も「映画的記録中の最大の俳優として後代に其声名と演技の跡を残すであらう」とヤニングスを称賛する。ただ谷崎が一蹴した『ヴァリエテ』を犀星も「失敗の作」と語り、「表情の科学化ともいふべき無意味さが繰り返されヤニングスの「病癖」が悪いチーズのやうに執拗に入念に固められてゐた」と批判してこう語る。

自分のヤニングスに最も懸念を感じることは、彼は何時も藝術であるが大なる通俗味を多分に抱擁してゐることである。彼の人氣のある所以は誰が見ても面白く解ることであり、その面白さは大なる通俗の上にあることである。その危なさの中に平然と行くところは彼の大きさの為であらうが、「時」は彼をして逆さま落しに通俗の凡化たらしめはしないか、と自分は「タルチュフ」を見乍ら懸念と憂慮とを併せて感じてゐた。

犀星はヤニングスの演技に「通俗的効果」を認め、「危険な亜米利加風の落とし穴に誘惑されるかも知れぬ」と、アメリカ映画に否定的な谷崎や映画愛好者と通じる規範意識を掲げる。しかし、アメリカ映画を根本的に拒絶できないことにも自覚的なのだ。

自分はその可憐なるアメリカ式新派悲劇に微かに泪ぐませられるところの、その軽蔑を屢々繰り返すものである。自分はそれらの浅薄なる新派悲劇を見ぬやうに努めてゐる。併し乍らあらゆる映画的人生の朝暮には■(引用者註・一字欠落)の新派悲劇の

点出の無いことは稀れである。或意味に於て此世は未だ新派悲劇を離れての生活ではない。自分らを廻りながら繰り返されてゐる新派悲劇の人情の連続は、何処まで藝術的な要素のあるものか、何処まで新派悲劇的なものか能く分らない。

〔映画雑筆〕『新潮』一九二七・一〇

続いて犀星は「新派悲劇的感情の超越」を目指し、アメリカ映画を退けてゆく考えを示すのだが、犀星の映画評に否定的だった谷崎も、「藝談」では新派悲劇への理解を見せる。谷崎は大活時代を振り返り、「どんなに低級でも新派悲劇と云ふやうなものを十年一日の如く作つてさへ居れば商売になる」という「興行に経験のある玄人連」の話を引き合いに出す。それは大活時代からおよそ一〇年たった「今日と雖も變つてゐないであらう」し、近頃の日本映画は「先端的の思想、風俗、社会問題等を取り入れ、女給や労働者が出て来たりして、實際好きの若い男女にも向くやうに、上手にカモフラージュしてあるが」、やはり「感傷主義を狙つてゐる」。「要するにわれわれ日本人は好きなのである。もたれかかれるやうな藝術がいいのである。(略)これは大多数の民衆がさうであるばかりでなく、もつと高級な藝術を理解する智識階級の人々に就いても同様のことが云へる」と、日本の文化的なキツチュさを内面化するのだ。

これまで述べてきたように、谷崎は日本の新派悲劇やアメリカ映画に否定的で、それらの超越を希求していた。しかし、例えば蝸牛生「僕のメモより」『キネマ旬報』一九二二・二一(一)のように、「欧州映画讚美者でなければ高級なる愛活家ではない層マヤですが僕は反対です。(略)活動写真は民衆藝術を標榜してゐるものであることをお忘れなき様願ひます」と、映画ファンの間でも過度のヨーロッパ映画礼讃へ苦言が呈される。

そもそも映画は大衆に向けて制作されるものなのだ。民衆藝術である映画がキツチュさに傾くのは自然な帰着であろうし、「何処まで藝術的な要素のあるものか、何処まで新派悲劇的なものか能く分らない」という犀星は、本質をついてゐるのではないか。そのような犀星を谷崎は「宗匠みたやうな人」と揶揄したものの、やがては谷崎も「藝談」で自身の藝術理念を「西洋流の藝術家」ではなく、「東洋流の藝人」に託す。谷崎は歌舞伎や映画の役者を例に挙げ、「氣長に丹念に擦つて出て来る「つや」のごとく、長年に渡る継続的な訓練と経験の積み重ねが、「藝の力」をもたらすというのだ。そうした観点から、藝術性の指標とした『ブラーグの大学生』に出演する。パウル・ウェゲナーを捉え直し、犀星のヤニングス評を彷彿させるようなことを語る。

(前略)驚いたことには、俗悪な芝居でも何でもやれる達者な腕を持つてゐるのである。前の高級な映画では、神妙に莊重に動いてゐた彼が、此処では坊主を殺して自分がその坊さんに化け込んだり、女の臀を追ひ廻したりする半僧坊式の悪漢に扮して、安手に通俗に、思ふ存分跳ね返つてゐるのである。ああ云ふ氣品の籠つた役をする役者にこんな

方面があらうとは意外であつたが、私はそれを見て再び感激を新たにし、考へさせられた。

ウエゲナーだけでなく、「藝の力」を身につける役者は通俗的な役を演じ娯楽作品に出演しようとも、平凡な役者にはない「藝の巧味」を感じると繰り返し強調する。そのなかで「アメリカの映画でも、ジョン・バリモアのやうな舞台の俳優の演技には忘れられないものがあつて」と、ささやかな歩み寄りが窺える。「藝の力」を介し、谷崎の〈映画離れ〉を加速させたキツチュユさとの折り合いがつきはじめなのだ。

谷崎は大活時代に純映画劇が新派悲劇を凌駕できない現実を痛感し、ドイツ映画が次第にアメリカナイズされ、アメリカ映画に象徴的なキツチュユさの社会的な台頭に直面した。しかし通俗的とされる娯楽作品の一部となりながら異彩を放つ存在、あるいは「時勢に取り残された者」「時勢を知らない迂物」と表現される「東洋流の藝人」に新たな活路を見出した。キツチュユさに呑みこまれるでも迎合するでもなく、犀星がいうように一見分かち難くもありながら、対峙する術である。

そこには「藝術を神聖視するのが悪いと云ふのではない、しかしほんたうに藝術の真諦が分つて来るのはその道に何年も苦勞した人々だけのことで、一般社会にそれを望むのは無理ではあるまいか」という「一種の悟道」も拓かれる。「藝術を神聖視する」あまり、新派悲劇やアメリカ映画を軽視した谷崎の自戒とも捉えられるが、この理想主義的な態度の軟化は、谷崎と映画の関わり方に表れた変化の一端ではないか。

△

周知のように、一九二〇年代は大佛次郎や吉川英治などの作家が躍進し、大衆小説が流行しはじめる。谷崎も未完だが、「大衆小説」と冠された『乱菊物語』（『大阪朝日新聞』一九三〇・三・一八〜九・五／『東京朝日新聞』一九三〇・三・一八〜九・六）を発表した。「大衆文学の流行について」（『文藝春秋臨時増刊 オール読物号』一九三〇・七・五）では、「小説と云ふものは、矢張り徳川時代のやうに大衆を相手にし、結構あり、布局ある物語であるべきが本来だと思ふ」と語る。谷崎が映画と小説、それぞれの大衆化・通俗化を一緒くたに考えていたか定かでないが、藝術の大衆化・通俗化の問題を、局所的な日本の文学界より大きな規模で捉えていたに違いない。そのために、自身の藝術理念を根本から考え直さねばならなくなつたのだろう。

谷崎は「西洋と日本の舞踏」（『大阪朝日新聞』一九二五・一一・二三）で、チャーリー・チャップリンの『巴里の女性』（一九二三）を「優秀」の一語で以つて褒めている。「藝談」でも再び言及し、以前よりも具体的に所感を述べた上で、「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もあらう」と、「映画藝術そ

のものの欠陥」を明言した。それまで自身の藝術理念を仮託していた映画を客体化する背景に、映画制作への執着心が垣間見られるものの、時代の趨勢とともに映画との心理的な距離が生じているのも確かであろう。しかしそれで谷崎と映画の縁が切れたわけではない。批判的な態度で映画そのものと向き合いはじめた谷崎の映画理念が、その後の創作官為に及ぼした影響を見つめねばならない。

註

- 1 谷崎潤一郎「鮫人」の続稿に就いて『中央公論』一九二〇・一一）
- 2 野村尚吾『伝記 谷崎潤一郎』（六興出版 一九七二）。ちなみに谷崎は大活で、一九二〇（大正九）年公開の『アマチュア倶楽部』（二月）『葛飾砂子』（二月）、翌年公開の『雛祭の夜』（三月）『蛇性の姪』（九月）の制作に携わった。大活が松竹に吸収合併されたのち、谷崎は映画制作に関与しなかったとされるが、服部宏『トーマス栗原―日本映画の革命児―』（夢工房 二〇〇五）は、「続アマチュア倶楽部」は再び谷崎潤一郎が脚本に加わって」と明記する。『続アマチュア倶楽部』は一九二三（大正一二）年四月一三日、神田キネマで封切られ、トーマス栗原が監督を務めた最後の作品である。『日本映画作品辞典・戦前篇』〔第二卷〕「やゝの』』（科学書院 一九九六）や日本映画情報システム (<https://www.japanese-cinema-db.jp/>) には谷崎のクレジットがなく、谷崎がどの程度関わったかは定かでない。
- 3 記事は英百合子を主演に「阪妻、立花ユニヴァーサル連合映画」が、プッチーニの歌劇『マダム・バタフライ』を映画化すると告げている。小松弘「モダニズムの成立―一九二七年における日本映画の状況―」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三分冊 第五〇巻 二〇〇四）によれば、この連合映画は日本映画史上初となる合弁の映画会社である。当時大スターであった阪東妻三郎の人氣に、アメリカ・ユニヴァーサル社の日本支社が目をつけ、日本国内向けの映画製作・配給を目指し、一九二六（大正二五）年九月に発足した。しかし阪妻作品の配給は松竹が握り、ユニヴァーサル社は目論み通りに阪妻作品を提携配給できず、営業不振も重なって、翌年五月に契約は解消されている。
- 4 千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』（小沢書店 一九九四）
- 5 千葉伸夫『映画と谷崎』（青蛙房 一九八九）
- 6 トーマス栗原の生涯については、服部宏『トーマス栗原―日本映画の革命児―』（夢工房 二〇〇五）に詳しい。
- 7 淀川長治・山田宏一「インタビュー 淀川長治「邦画劇場」」（『中央公論』一九九八・一一）

⁸ 谷崎は「出張撮影に就いての感想」(『現代公論』一九二二・九)で、「此の間、『蛇性の姪』を撮るために京都から奈良の方へ二十日ばかり行つた時は、私は毎日々々美しい夢を見てゐるやうな気持ちだつた。(略)何と此の位愉快な仕事であらうか、それは仕事であると同時に、世にも美しい、そして恐ろしく贅沢な遊びである」と語っている。

⁹ 紅沢葉子「モダンな作品」(『日本映画シナリオ古典全集 別巻・掘り出された名作選』キネマ旬報社 一九六六)

¹⁰ 田中純一郎『日本映画発達史 Ⅰ』(中公文庫 一九七五)に記されている、大活で経営に携わっていた中谷義一郎の談話によれば、第一次世界大戦後の恐慌も重なり、当時の貨幣価値で「百万円以上の負債が出来てしまった」ようだ。

¹¹ 四方田大彦『日本映画史二〇〇年』(集英社 二〇一四)の「純映画劇運動に示唆された一連の運動が一九二三年に終焉をとげた原因のひとつには、その年に起きた大震災によって、東京が見る影もなく壊滅してしまったことが働いている」との指摘も考慮すべきだろう。

¹² 引用は小谷野敦・細江光編『谷崎潤一郎対談集——藝能編』(中央公論新社 二〇一四)に依る。

¹³ 例えば「独逸国内の活動写真実業家は英仏露の各国と開戦以来映画の製造殆どなく(略)低級、高級の各常設館は日毎に閉館し現今の柏林斯界は昔日の如き壯観を見る事能はず」(『渦乱中の活動写真界』『キネマ・レコード』一九一五・一)、「仏、独、伊其他の欧州各国にても米國映画が自國製映画を圧迫する実状を痛感し、反米映画熱は頓に各國に於て熾烈と成つて来たから、米國でもその対抗策に腐心して居る」(『英國帝國會議の問題と成れるアメリカ映画防止策 欧州各國にも此の傾向益々熾烈』『キネマ旬報』一九二六・一一・二一)など、欧米映画界の状況を報じる記事がある。

¹⁴ 佐藤忠男『日本映画史Ⅰ』(岩波書店 一九九五)

¹⁵ 『プラーグの大学生』は一九二二(大正一〇)年にドイツで製作され、翌年二月、日本の横浜オデオン座で封切られた。原作はH・H・エーヴェルスの同名小説で、金貨と引き換えに影を失った主人公がその影の暴走で破滅する、ドッペルゲンガーの物語である。『ゴレム』は同じくドイツが一九一五(大正五)年に、ユダヤ教に伝わる自律型の泥人形ゴーレムをモチーフに製作。日本では翌年一二月にキネマ倶楽部で封切られた。いずれの映画も主演をポール・ウエゲナーが務め、谷崎は「人面疽」(『新小説』一九一八・三)や「映画雑感」(『藝談』)で度々称賛している。

¹⁶ 『カリガリ博士』は一九一九(大正八)年にドイツで製作され、一九二二(大正一〇)年五月、日本のキネマ倶楽部で封切られる。精神病院に入院する患者の妄想と現実が交錯する物語で、表現主義の意匠を取り入れた舞台美術が注目を集めた。谷崎のほかに、佐藤春夫「カリガリ博士を観て」(『新潮』一九二二・八)や川端康成が制作に携わった『狂つた一頁』(一九二六)なども影響を受けたとされる。

- 17 五味淵典嗣『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)
- 18 ミヒヤエル・ハーニツシュ『ドイツ映画の誕生』(平井正監訳／瀬川裕司・飯田道子訳高科書店 一九九五)
- 19 ザビーネ・ハーケ『ドイツ映画』(山本佳樹訳 鳥影社・ロゴス企画 二〇一〇)
- 20 一般に入手可能なDVD『ヴァリエテ』(アイ・ヴィー・シー 二〇一五)には、フラーがベルタ・マリーに惚れ、妻を捨てるシークエンスが収録されていない。岩崎昶「ヴァリエテ」(『映画往来』一九二七・七)によれば、当時フィルムに対し「三十呎の切除」がなされ、姦通シーンが検閲の対象になったのではと推測されている。
- 21 クルト・リース『ドイツ映画の偉大な時代』(平井正・柴田陽弘訳 フィルムアート社 一九八一)
- 22 ジョルジュ・サドウル『世界映画全史12 無声映画芸術の成熟——トーキーの登音1919-1929』(丸尾定・出口丈人・小松弘訳 国書刊行会 二〇〇〇)
- 23 前掲註(19)に同じ
- 24 ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒトラーへ』(丸尾定訳 みすず書房 一九七〇)
- 25 田中雄次「ハリウッドの野望とドイツ国民映画の受容」(『熊本大学社会文化研究』第四号 二〇〇六・三)
- 26 岩崎昶・飯島正・古川緑波・内田岐三雄・鈴木重三郎・北川冬彦・芳原薫・田中三郎『ワリエテ』談話会(『キネマ旬報』一九二七・六・一)
- 27 また川口は、「ヴァリエテを一貫する官能描写は、谷崎潤一郎の小説である」(「ヴァリエテを貶す」と表現する。確かに、若く美しいベルタ・マリーを溺愛し、彼女の浮気に苦しむフラーの姿は、「痴人の愛」の譲治を髣髴させる。内容的には谷崎が好みそうだけに、『ヴァリエテ』を一蹴した態度が一層興味深い。
- 28 室生犀星『弄獅子』(有光社 一九三六)
- 29 笠森勇「小説を模索する犀星(承前)——「復讐文学」へ——」(『室生犀星研究』第一八輯 一九九九・五)
- 30 谷崎は「萩原君の印象」(『日本詩人』一九二四・八)で「室生君は髪の毛を長く伸ばして、上衣と違った太いだぶくのツボンを穿いて、黒いボヘミアン・ネクタイをして、何処か野人と云ったやうな趣があり、ときどき剽軽な、子供のやうな観察をして、その考へを平気で云ふ」と初対面の印象を記しているが、あまり歯牙にもかけなかったようだ。対照的に犀星「室生犀星論(自画像)」(『新潮』一九二七・一一)は、「谷崎潤一郎が世界的であれば室生犀星も亦世界的でなければならぬ」と、作家として谷崎をかなり意識し、『弄獅子』などでも折に触れては言及している。確かに谷崎と犀星の間には、佐藤春夫・芥川・朔太郎ら

と結んだような、太い繋がりは見つけ難いかもしれない。しかし、同時期に停頓期を迎え、ポスト芥川を模索するなか、映画との距離感で以ってひとつの打開策を見出している。そのような谷崎と犀星が散りばめた点と点を掬うことで、両者が打ち立てた文学の異なる生成を見つめ直せるのではないか。

三・二 「春琴抄」映画化——島津保次郎『お琴と佐助』

I

古今東西、繰り返し映画化される小説というものがある。谷崎潤一郎「春琴抄」(『中央公論』一九三三・六)もそのひとつで、今日まで六つの映画作品が公開されている。『お琴と佐助』(一九三五 島津保次郎/田中絹代・高田浩吉)を皮切りに、『春琴物語』(一九五四 伊藤大輔/京マチ子・花柳喜章)『お琴と佐助』(一九六一 衣笠貞之助/山本富士子・本郷功次郎)。谷崎の死後に製作された『讃歌』(一九七二 新藤兼人/渡辺督子・河原崎次郎)『春琴抄』(一九七六 西川克己/山口百恵・三浦友和)『春琴抄』(二〇〇八 金田敬/斎藤工・長澤奈央)。四方田犬彦は金田版『春琴抄』以前の断続的な映画化について、『春琴抄』に描かれている愛の形をただちに日本的と呼ぶことはできないとしながら、「日本人の身体観や世界観を前提として執筆されたこの小説が、映画としていくたびも製作されてきたことの意味を考えてみなければならぬ」と述べる¹⁾。

一方、新藤兼人は「谷崎文学が、そのまま形象化されることは不可能である。谷崎潤一郎は試写を見て「春琴抄」がわかり易く「お琴と佐助」(引用者註・島津版)になったことに満足した。小説と映画の違いをよく知っていた」と意味深長な言葉を残す²⁾。「細雪」(『中央公論』一九四三・一、三、一九四七・二、三、一〇)や「乱菊物語」(『大阪朝日新聞』『東京朝日新聞』一九三〇・三・一八、九・五)の脚本を手掛けた八住利雄も、「まことに口惜しいことだが、谷崎文学の映画化は、僕が関係した限り、すべて文学に対する映画の敗北であつた³⁾」と語り、日本映画史家の田中純一郎は谷崎文学を映画化することの根本的な困難さに言及する⁴⁾。

しばしば映画化の不可能性が話題にのぼりながら、「春琴抄」あるいは谷崎文学が幾度も映画化されるアイロニーは非常に興味深い。なかでも城殿智行は「春琴抄」映画化について、「視線の一致によって心理を描く「切り返し」の演出は、盲目の男女を前にしたとき完全に破綻する」と指摘。盲目に象徴される視覚性の忌避こそが、映画化の困難さに通じることを示した。第三部第一章で述べたように、谷崎の〈映画離れ〉が映画の「欠陥」(「藝談」『改造』一九三三・三、四)を意識させたのならば、「春琴抄」では小説だからこそ可能な表現が追求されたと考えられるだろう。

しかし谷崎自身も「映画への感想——「春琴抄」映画化に際して——」(『サンデー毎日』臨時増刊「春の映画号」一九三五・四)で、「映画化の非常に困難だと思はれるもの」と形容する「春琴抄」は、その思惑に反し繰り返し映画化されてしまっている。また映画化第一弾となる島津版『お琴と佐助』は、「興行的には異常な成功を示し」ながら、「島津の演出は、所詮谷崎文学に肉薄し得ずと評され」、映画評論家・北川冬彦と監督・島津保次郎の間で日本映画史に残る論争が起きた⁵⁾。そこで本論は島津版『お琴と佐助』に向けられた批評言説

を考察し、「春琴抄」映画化の不可能性ではなく、小説から映画へ表現メディアを越境する際に生じる、不可避的な改変に注目したい。そして、『讃歌』を除く島津版『お琴と佐助』以降の映画作品が、島津版『お琴と佐助』の脚本を概ね踏襲している点に留意し、今後、他の映画作品を論じてゆく際の視座を提示したい。

II

島津版『お琴と佐助』（以下『お琴と佐助』）は、一九三五（昭和一〇）年六月一五日に浅草帝国館で公開された〈文藝映画〉である。〈文藝映画〉の意味を確認すると、「オリジナル・シナリオではなくすぐれた文学作品を題材とし、これを脚色して作られた映画で、原作のふんい^マ気や芸術性などを、そのまま伝えることを目的としたもの」と説明されている⁷。ただし溝口久美子によれば、年代ごとに〈文藝映画〉の指示対象は変化しており、「1920年代半ばから1930年代半ばにかけての時期は、主に日本で流通する通俗小説の映画化に、1930年代半ばの時期からは純文学作品の映画化に対して使用され」ていた。映画評論家の菅見恒夫は「島津保次郎が谷崎文学の「春琴抄」から「お琴と佐助」をつくり出したのが、トーカーにおける文藝作品の本格的な第一回であらう。」と述べ、映画・文化史家の田中眞澄も「島津保次郎監督『お琴と佐助』が、おそらく純文学作品の映画化の引き金となり、翌三六年からの流行期を迎える¹⁰。」と指摘する。

周知のように「春琴抄」は、川端康成「文藝時評」『新潮』一九三三・七）が「ただ嘆息するばかりの名作で、言葉がない」と絶賛し、正宗白鳥「文藝時評」『中央公論』一九三三・七）も『蓼喰ふ蟲』以来のこの作者は、東西古今の大作家とよも、藝術の極致に達しているやうに、私には思はれてならない」と感嘆する。尾崎士郎（その二）創作壇の印象——現象的に見る——『行動』一九三三・一一）や広津和郎「嘘をつかないでいい文学」『新潮』一九三四・一）などでは、文藝復興の機運として注目を集めた。つまり〈文藝映画〉の指示対象が変化する端境期に、いわば純文学の代表作「春琴抄」が映画化されたことは、画期的な出来事だったのだ。谷崎も「映画への感想——「春琴抄」映画化に際して——」でこのように語っている¹¹。

こんど「春琴抄」が松竹蒲田で映画化されることになった。あゝいふ、映画化の非常に困難だと思はれるものを取りあげたのは、たゞ「春琴抄」を映画にするといふことばかりではなく、あそこではこれからも、大衆文藝や通俗小説でないいはゆる純文藝の映画化の計画をたててみて、それらのひとつとして「春琴抄」がまづとりあげられたものである。

松竹蒲田は松竹キネマ蒲田撮影所のこと、演劇興行が専門の松竹合名社が映画製作に

乗り出し、一九二〇（大正九）年六月に開所した。一九二〇年代前半は監督の野村芳亭が所長を兼任し、スターシステムのもと新派調の映画が制作され、新興の映画会社として存在感を高める。なかでも一九二四（大正一三）年七月、スターシステムから監督主導の制作システムへ改めた、城戸四郎の所長就任はひとつの転換点である。アメリカ映画のようにモダンで、「日常的なりアリズムと、明るいヒューマニテイ」を取り込んだ現代劇映画の新しいスタイルを確立し、一九三〇年代は庶民的な家庭劇をモチーフとする、いわゆる蒲田調の映画が積極的に制作される¹²。そのような時期に、飯島正・五所平之助・板垣鷹穂・室生犀星の参加した「映画総批判座談会」『行動』一九三五・六）で、五所は所属する松竹蒲田の製作方針をこう説明した。

飯島 それは今、主眼は勿論非常に低い観客層でせうけどね、蒲田なんかちやどの辺を中心にしてゐるんですか。やはり都会のお客ですか。

五所 （前略）前は浅草でうけたものが丸の内であけて、丸の内であけたものが浅草でうけないといふ例が非常にあつたんですね、それで、ちやどつちへ目標を置くかといふことになつて来たんですね。で去年あたりから丸の内の知識階級を標準にしたまあ昨年の後半作つたもの、たとへば「隣の八重ちゃん」「浮草物語」「それから私のものは「生きとし生けるもの」さういふのが大きな力になつて来たといふことを会社の主脳部でも認めて、今まで浅草のみだつたのが、今度は会社の名誉とか何とかだけでなく、商売的にも大分丸の内といふものを目標にして来た。（中略）ですから昨年あたりと今年では蒲田の製作態度が全然變つて来たといふことが、いろんな作品でもおわかりだらうと思ふですね。

一九三〇年代に入っても、日本映画界は主要な観客層である（非インテリ）に照準を定め、映画に関する言説には（インテリ／非インテリ）の階層意識が根強く働く。あるいは日比谷映画劇場の支配人を務める三橋哲生は、「大人」のファンが欲しい」（『キネマ旬報』一九三五・三・一）のなかで、「比較的広い客層を持つてゐると謂はれる」日比谷映画劇場でも、「その主体となつてゐるものを分類すると、第一が学生、若手のサラリーマン、職業婦人、勤労者の家族連れ」で「その生活的範囲といふものは実に狭い」。映画は「分別のついた大人の観るものではない、女子供や書生つぼの観るものだ」と妻子ある「四十才以上の人々」は考へ、「大人」が観客層として定着しない状況を嘆く。それに北川冬彦「旧聞種々」（『キネマ旬報』一九三五・五・一一）が反応し、「私には「大人」の見る映画が欲しいと云ひたい。「大人」の見る、見るに堪へる映画は、外国映画にはたしかにある。（略）ところが、日本映画となつてくると、どうだらう」と、（インテリ／非インテリ）と結びつく（欧米映画／日本映画）の階層意識を持ちだした。

しかし五所がいうように、板垣鷹穂「二重生活の日本映画」（『新潮』一九三六・一〇）は

「日本映画の上映館が主都の一流の興行街に設けられるやうになつてから、製作者側の方でも高級な文化層に働きかけようとする態度を示すようになり(略)ヂャーナリズムで日本映画の問題を取り上げるやうになつて来た」と指摘する。大森義太郎・菅見恒夫・飯島正・内田岐三雄・岩崎昶・板垣鷹穂・今日出海・村山知義・中村武羅夫が顔を揃える座談会「日本映画のために」(『新潮』一九三六・一〇)で、映画評論家の岩崎も「我々が感じてゐる所ぢや、かなり近頃インテリも日本映画を見るやうになつて来て、西洋映画に比べて幾分鑑賞の程度が低いかも知れないが、落着きつつあるのぢやないかと思ふですね。それで例へばここで日本映画を如何に良くするかといふやうな問題が取上げられてゐる、斯ういつたことは既に其の証拠ぢやないかと思ふですね」と語る。

他方、城戸四郎・飯田心美・岩崎昶・池田照勝・菅見恒夫・友田純一郎・内田岐三雄・岸松雄・田中三郎が参加する「プロデューサー検討 城戸四郎座談会」(『キネマ旬報』一九三五・一)で城戸は、「この頃は一般雑誌の普及、新聞の普及で智識が刻々に上つて、それが驚く可き度合迄に来て居ると思ふ。それに加ふるに映画がやつて居りますから、今後は少しくミイチャン、ハアチャンを、ミイチャン、ハアチャンとしないで、もう少し我々は真面目な態度を以て宜いのぢやないかと考へてゐる訳であります。今後の製作方針も自らさういふ所に力点を置いて行く訳であります」と観客層の変化に応じた製作方針の見直しを明言し、「春琴抄」は埒外に置かるべき重大な問題」と言及する。

このような純文学が原作の〈文藝映画〉の流行について、十返一「文藝映画序説」(『新映画』一九三八・一二)は、「映画界の動き、一般民衆の動き、文学界の動き——この三つのもの一致が形成したものに他ならない」という。観客層の変化でいえば一九三〇年代、それまで日本映画を低く見ていた〈インテリ〉層が日本映画に接近するともなひ、「ミイチャン、ハアチャン」と呼ばれる〈非インテリ〉層の教養水準が高まつていた。この変化に応えられるコンテンツとして、作家の知名度や文壇での評価が高い「春琴抄」に、白羽の矢が立てられたのだろう。

菅見恒夫「興行価値の標準(一)」(『映画評論』一九三五・四)は、「蒲田映画なんて、中学を出た人間の見るものぢやない」との「蒲田にゐる友達」の「忠告」を挙げ松竹蒲田を批判しながら、「島津保次郎が、谷崎潤一郎の藝術小説『春琴抄』を映画化さうとする意図は大いに宜し」と述べる。「春琴抄」映画化を歓迎する声は少なくとも、〈文藝映画〉の嚆矢となつた『お琴と佐助』は、〈純文学／大衆小説〉〈欧米映画／日本映画〉〈インテリ／非インテリ〉など、様々な階層意識が対立し交錯する特異な場のなかで誕生したのだ。

III

「映画館景況調査」(『キネマ旬報』一九三五・七・一)に報告される浅草帝国館の興行成績は、『お琴と佐助』が時代の潮流をうまく捉えたことの証左となるだろう。

初日三千百円、二日目四千三百円、三日目三千円、四日目三千円、五日目二千円、八日間通計一万九千円と云ふ素晴らしい数字を記録した。これを松竹全封切館に見れば、第一週通計四万五千円と云ふ好況で、本年上半期洋画興行に於ける最大ヒットである。「未成交響楽」の揚りに拮抗するものであつた。田中絹代の実演に依つて、この興行がさらに強調されたことは事実であるが、八ヶ月丹念に宣伝された「お琴と佐助」の吸引力は最近の日本映画を通じて最も強力なものであつたことは興行成績に徴しても明なことである。そして猶観衆はこの変態的な物語に興じてゐた。宣伝の力恐る可きではないか。

プロモーション活動も功を奏し、浅草や丸の内でも盛況を見せる。「さすがに期待された「春琴抄」の映画化「お琴と佐助」の吸引力は、スター挨拶を抜いても俄然予想以上の好調を示し、殊に大阪弁トーキーと云ふ点が関西では興行的に可成り有利なもので、六月末迄の続映は此文藝映画の企画成功と云へよう」と、京都座や大阪劇場でも話題をさらつた。一九三五年の「キネマ旬報ベスト・テン」では第三位に選出され、「興行的にも、ベスト・テンでも、両方とも評判がよかつたのは異例」のようだ¹³。「一九三五年度総決算」(『キネマ旬報』一九三六・一・一)は、「お琴と佐助」の興行的成功は、純文学映画化の大衆性を証拠^{マタ}として、三六年度の日本映画と純文学との関係と密接にせしめる機運を根来しつゝある。その意味での、島津の功績は没し去ることが出来ない」と賛辞を贈つた。しかしそこには「原作の映画的咀嚼に関する限り、甚だ如何なものが多かつた」との留保がつきまとう。なかでも『お琴と佐助』だけでなく、島津本人を大々的に攻撃したのが北川冬彦である。

北川は『お琴と佐助』が公開される前の「文藝作品映画私見その他」(『キネマ旬報』一九三五・一・二二)で、「春琴抄」を映画化するならば、監督は原作とその作家に「常日頃、傾倒してゐる者」、「谷崎潤一郎作品の発展過程を知つてゐる者」が望ましい。佐助が「自ら眼に針をさし、恋の幸福に満足する話を書いた谷崎潤一郎の人生観と云ふものがどんなものであるか、それをはつきり批判した上で」映画化されねばならないと訴えた。また「いまのところ、おほよそ批評家の方が精神が進んでゐるので批評家の指導精神と云ふことも云へるのだが、早く、批評家が映画作家に指導されたいものである」の一文には、監督の教養を必要以上に軽視する態度が窺えるだろう。

『お琴と佐助』で助監督を務めた吉村公三郎は、「文藝作品映画私見その他」を読んだ島津が「腹を立て、私にメモを取らせ、反駁文を書けと言う。その文章がまた北川氏の反駁にあり、論議は全くの泥仕合いみたいになつた」と回想する¹⁴。代筆を務めた吉村の意思がどれほど影響を及ぼしたか定かでないため、この論争においては島津(吉村)と便宜的に表記したい。そして島津(吉村)は「此頃考へてゐることを中心に」(『映画評論』一九三五・三)で北川の高慢さに対し、「活動屋も亦「教養ある現代人」の一人」で、批評家と対等である

ことを強調した。その上で「春琴抄」ほど完成度の高い小説であれば、ほかを読まずとも「谷崎さんは理解しつくされる」し、必ずしも「傾倒」を必要とはしない。島津（吉村）が映画化を決めたのは「傾倒してゐたからではなく、あらゆる点で「利益」があると認めたから」で、「何んでもかまはぬ、脚色者及監督者は、自分の「人生観」で「自分の言葉」で書けば、いゝのだ」と反駁した。

これらの応酬は映画公開前に行われたが、北川は実際に観賞したのちも「島津保次郎氏への公開状」『キネマ旬報』一九三五・七・一）で『お琴と佐助』を「愚作」と評し、激しく責め続けた。島津（吉村）「北川冬彦君への手紙」『キネマ旬報』一九三五・七・二一）は、「谷崎氏も、間接に私へ書を寄せられ、所々云ふべき所あれど、上出来、原作者も満足」と云つてこられた」と、谷崎からのお墨付きを盾に交戦するも論争は平行線を辿つた。

紅野謙介が「北川が文学をハイカルチャーとし、映画をポピュラーカルチャーとして序列化する文化的な階層意識にとらえられている¹⁵⁾。」と指摘するように、北川の批評言説には〈インテリ／非インテリ〉〈評論家／映画監督〉〈文学／映画〉と幾重もの階層意識が表出する。大衆小説ではない純文学の映画化に対し、文化的主導権を握らんとする意図が多分に含まれ、北川は『お琴と佐助』や島津を頑なに否定することで、映画に対する文学（純文学）の優位性を主張したかつたのだろう。この北川の態度に端的な、「原作となる「純文学」に対し無条件に「評価できるもの」として言及し、その価値を正しく映画にできているかによつて映画の価値をはかろうと¹⁶⁾」するバイアスが、「原作の映画の咀嚼に関する限り」という留保を生むのだ。

それゆえ『お琴と佐助』は興行的成功を収めただけでなく、批評言説においても「日本トオキイのうちで傑出した作品であることは、誰も意義なく認めることと思ふ」（澤村燕治郎「春琴抄のノオト」『キネマ旬報』一九三五・七・一）、「春琴抄」は、その失敗、成功はとにかくとして、やはり最近の日本トッキーの中では、ずば抜けたものだと言つていいのである（菅見恒夫「映画時評」『行動』一九三五・八）と称賛を集めながら、過剰なバイアスのもとでは必ず欠点が見出されなければいけない。いうまでもなく、読者を媒介とすればテキストは改変を免れず、いくら「傾倒」しようとも、テキストを忠実に再現することはほとんど不可能に近い。表現形式の異なる小説から映画への翻案ならばなおさらだ。〈文学／映画〉において文化的主導権を掌握したい批評言説は、そうした基本原理を度外視し、積極的に欠点をあげつらうことで、それを根拠に映画化の困難な小説として「春琴抄」を称揚し、文学の優位性を保持したかつたのではないか。

例えば岸松雄「お琴と佐助」『キネマ旬報』一九三五・六・二一）は、谷崎が「映画への感想——「春琴抄」映画化に際して——」で示した「春琴抄」映画化に対する腹案を引用し、「谷崎潤一郎の感想は、やつぱり正しいもの」と評価する。原作者の腹案が唯一絶対の模範解答であるなら、谷崎以外は誰も正しく映画化できないであろうし、読者の解釈を拒絶する表現は果たして創作物といえるのか¹⁷⁾。〈文学／映画〉の階層意識あるいは原作（者）至上

主義を強く内面化する限り、「春琴抄」は映画化の困難な小説であり続け、原作に忠実であるか否かといった、故意に歪曲化された評価軸からは脱却できないだろう。ただし、『お琴と佐助』に「春琴抄」という比較対象がある以上、それらの差異は検討される必要がある。そこで「春琴抄」を「正しく映画にできているか」ではなく、小説とは異なる映画ならではの制約において、島津が「春琴抄」を『お琴と佐助』に翻案した様相に注目したい。

IV

マクルーハンが小説をクールなメディア、映画をホットなメディアと分類したように、情報量の多寡によって受容者が対象に参与する度合いに差が生じる¹⁸。映画は具象性が高い映像で観客に統一的で具体的なイメージを焼きつけるが、小説の言語表現は個別的で抽象的なイメージを想起させ、個々の読書行為の感覚が強められる。その間隙が作用し、『お琴と佐助』は「春琴抄」の読者から個々の感覚を喪失させ、読者はその不安によって、『お琴と佐助』に対し必要以上に攻撃的になるのではないか。そのことを考慮しつつ批評言説を見てゆくと、いくつかの点に非難が集中していることがわかる。ラストシーンにおける字幕の挿入¹⁹、風俗描写の再現性²⁰、虚構の人物を演じる役者²¹など、それぞれ興味深い問題ではあるが、なかでも春琴と佐助の関係性や内面描写に関する非難が目立つ。

愛着に溺れた島津は、だから、驕慢な盲女と、それに対する佐助の恋情に、深い洞察の眼を通してゐない。

（澤村燕治郎「春琴抄のノオト」『キネマ旬報』一九三五・七・一）

春琴と佐助の関係等は、すこぶる理解し難い結果に陥つてしまつてゐる。

（大塚恭一「春琴抄・お琴と佐助」『映画評論』一九三五・七）

誰でもすでに指摘してゐることであるが、「お琴と佐助」のいけないところは、それが原作「春琴抄」の物語つてゐる事件の外形と環境とだけしか描いてゐず、お琴と佐助との心理やその内面的な交渉には指一本染めようとしてゐない事である。

（岩崎昶「思想的容器としての映画」『新潮』一九三五・九）

概してなぜ佐助が自ら眼を突いたのか、春琴と佐助の間どのような恋愛感情が存在していたのか、それが描けていないという指摘が相次いだ。岩崎昶「忠僕美談「お琴と佐助」」『サンデー毎日』一九三五・七・七）は、「原作を読んででもゐなければ、これは思想善導の忠僕映画と見るかも知れん」と批判し、春琴と佐助の関係性が、封建制度下の主従の枠組みを超越できていないという声もあがった。助監督の吉村はのちに、「時代の風俗的環境の

描写に留意し、自分が老舗の商家に生れ育った経験から封建的身分制度を映像化するのに力をいれたのはよいが、これを重視する余り、肝心の佐助の変態性欲心理が充分に描かれなかった。ここを北川氏に指摘されたのである」と述べ、「映像の困難もあるが、シナリオ・ライターとして、また監督としての彼（引用者註・島津）の限界」と評価している²²⁰。

確かに北川が「春琴抄」に於て見るべきは、何よりも谷崎氏のフェミニズムの性質である恋愛の倒錯性と耽美主義」（「島津保次郎氏への公開状」というように、佐助のマゾヒスティックな性質は、「春琴抄」の解釈に少なからぬ影響を持つ。「恋愛の倒錯性」がスクリーンに映し出されることへの期待は、ポルノグラフィックな欲望と表裏一体ではあるが、島津は「春琴抄」だけでなく谷崎文学の主要なモチーフである「恋愛の倒錯性」を捉え損なったのだろうか。

以下、『お琴と佐助』と「春琴抄」を照合するにあたり、「春琴抄」本文の「○」を区切りとし、本論では「○」を便宜的に章と表記した。これに従い、「春琴抄」の第九章から春琴が佐助に三味線の稽古をつけるエピソードがはじまり、春琴が佐助を「罵りながら撥で以て頭を殴り弟子がしくしく泣き出すことも珍しくなかった」（第九章）様子が描写される。語り手は春琴に「幾分嗜虐性の傾向があつたのではないか稽古に事寄せて一種変態な性欲的快楽を享樂してゐたのではないか」（第一〇章）と推測し、第二二章で春琴の妊娠が発覚する。ここに、主従や師弟の關係が結ばれる水面下で、嗜虐的な春琴とそれに耐え忍ぶ佐助が、「一種変態な性欲的快楽」に耽つていたと想像する余白が作られる。

まずこれを『お琴と佐助』の脚本と照合すれば、「場面41」から「場面44」までに稽古のエピソードが描かれ、「場面45」以降の、身重の春琴が有馬へ湯治に訪れるエピソードへと物語が展開する²²⁰。「場面41」の「琴の部屋からもれる灯が、庭の石燈籠を奇しく見せてゐる」とのト書きより、春琴と佐助だけの密室空間に特別な意味が含まれることを窺えるが、映像を確認しても「一種変態な性欲的快楽」が直接描写されることはない。「場面44」で春琴の台詞「何で覚えられんの、佐助!!! この指で三の糸をかう押へて……」のち、脚本には「溶暗」と指示があるにも関わらず映像がプツリと切れ、「場面45」に移行する。脚本と映像のわずかな相違より『活動写真フィルム検閲時報 昭和十年度 拒否及制限ノ部²²⁴』を参照すれば、「場面44」は検閲を受けフィルムの切除対象となっている。

一、切除九米

一、第四卷記声第四三「佐助この指で三の糸をこう押へて」第四四「ホイサ〜ホイ
ホイ〜」間ノ春琴ト佐助ノ対座セル部屋外ノ小庭ヲ撮影セル画面ハ三味線ノ音ノ聞
エザル個所ヲ切除二米（風俗）

一、第七卷利太郎トお梅お絹等ノ対座セル画面中記声第二六「それでもお炬燵や……」

佐助はんの懐にだかして」ヨリ第二九「そらほんまかいなあえ」迄切除七米（風俗）

二、説明台本抹消

一、切除フィルム中記声ニ相当スル字句抹消

「場面42」では春琴に佐助が湯呑茶碗をぶつけるなど、二人の稽古風景が観客の前に晒されるが、「場面44」になると前栽から部屋の外しか見えない位置でカメラが固定され、観客は二人の会話を盗み聞きすることになる。その後春琴の妊娠発覚へ展開する文脈を含めば、二人の会話が途切れ「三味線ノ音ノ聞エザル」「場面44」の沈黙は、ついに肉体関係を結んだのではないか、「稽古に事寄せて一種変態な性欲的快楽を享樂してゐ」（第一〇章）るのではないかと、観客の想像力を刺激するだろう。同様に切除対象となった「場面73」は、春琴に懸想する利太郎が、淀屋橋で暮らす春琴と佐助の関係を、女中に問い質すシーンである。

お梅「それでもお炬燵や湯たんぼやと上気せると云ひやはりまつてなア、両足をかう佐助どんの懐に抱かして……」

利太郎「ふん」

お梅「温つためて、貰ひやはりまんねやで……」

利太郎「ほら…ほんまかいなア……ふん」

この会話部分が切除され、その前後にあった利太郎の台詞「えゝがな……そやでどうするねや……エ、……聞かして」と、女中（お君）の台詞「佐助はんも、それはそれは、親切だつせ。誰やかて、あゝは辛棒^{アツボウ}出来ん」が繋がりに、いささか不自然な繋ぎ目の映像に仕上がっている。

ちなみに利太郎が関心を寄せる二人の日常生活は、「春琴抄」の第二三章よりはじまり、第一四章で「鳴澤てる女の話」をもとに、春琴が「用をお足しになるのに御自分の手は一遍もお使ひにならない」ことが明かされる。身の回りの世話を担う佐助と春琴の肉体的接触は、常人の理解の及ばぬ域にあり、暗示的な「場面44」が切除対象となるのだから、春琴の廁や入浴を佐助が手伝うエピソードは、仮に実写化されても検閲に抵触するに違いない。春琴の足を佐助が懐で温めるエピソードでさえ、直接的な描写はなく会話に組み込まれる形でも、切除を免れなかったのだ。

さらに『お琴と佐助』製作・公開の頃は、一九二五（大正一四）年五月二六日に公布、七月一日より施行された「活動写真『フィルム』検閲規則」が、映画製作・興行を取り締まっていた。ただし満州事変（一九三二）や上海事変（一九三三）の勃発で「国内では戦時色が濃くし、民衆に対する風俗的な規則が強化されていった時期に当たると²⁵⁵」。そして「これまでの映画に対する検閲などの制度は消極的なもので、特に検閲は当時で言う風俗警察の取締りの一環であったが、これを国家的規模で積極的に映画政策として取り込んでいこうという気運が為政者側から起こった」のである。

つまり、厳格化する検閲制度と『お琴と佐助』が受けた切除箇所を鑑みると、北川らの期待する「恋愛の倒錯性」を主題化し実写化したらば、フィルムそのものが公序良俗に反し、上映禁止に追い込まれていた可能性も否定できない。おそらく検閲制度の問題は島津の念頭にも置かれていたであろうし²⁶、必ずしも「春琴抄」の勘所を捉え損なっていたわけではないのだ。むしろ暗示的な演出でさえ検閲に抵触する厳しい制約のもと、「春琴抄」を映像で表現せんとした労苦こそ評価すべきではないか。結果的に「恋愛の倒錯性」が背景化し、非難の的となった封建制度が前景化するコンテクストのなかで、春琴と佐助の関係性が立ちあがる。それが『お琴と佐助』の特色なのだ。

V

ところで島津は「此頃考へてゐることを中心に」で、「あらゆる「利益」があると認めただから」「春琴抄」の映画化に着手したと告白するが、「お琴と佐助 銀幕の裏を覗く」(『都新聞』一九三五・六・二〇)のインタビューでは、より具体的にこう語っている。

琴といふ鳴物があり、主役のお琴は盲目な上、後半は頭巾迄かぶるので全く無表情、ト
ーキーによる他ありません、私が着目したきっかけはこゝで、去年の秋から約二ヶ月、
脚本準備、正月一杯書き直す事三度で、漸く本が出来ました。

「春琴抄」映画化は、それが日本映画を取り巻く観客層の変化に対応し得るコンテンツ価値を持つほか、サイレントからトーキーへ映画の表現形式が移行したからこそその挑戦であった。また検閲制度の制約に加え、〈文藝映画〉にはターゲットとする観客層の問題が横たわる。『お琴と佐助』に対する批評言説の発信者たちは、おそらく「春琴抄」の読者と推定されるが、島津は「大抵の人はまづ読んでゐないとみて映画は作るのです」と、「蒲田撮影所見学記」(『行動』一九三五・七)のインタビューに答えている。〈文藝映画〉とはいえ、原作は未読の〈非インテリ〉層に向け「春琴抄」を翻案せねばならず、島津は彼の脚本メソッドのひとつ「筋(ストーリー)はできるだけ簡単にすること²⁷」に即するかたちで、「春琴抄」の入れ子型構造に手を加えた。

語り手が入手した「鴎屋春琴伝」の間隙に対し、第三者の証言や語り手の推測などを投じる重層的な語りの上に、「春琴抄」は成立する。この入れ子型構造は「春琴抄」の特徴のひとつであるが、映画化するにあたって必要不可欠な要素だろうか。

谷崎は「春琴抄後語」(『改造』一九三四・六)で「春琴抄を書く時、いかなる形式を取つたらばほんたうらしい感じを与へることが出来るかの一事が、何よりも頭の中にあつた。そして結果は、作者としては最も横着な、やさしい方法を取ることに帰着した」と語る。「春琴抄」は一見「鴎屋春琴伝」が秘匿した真相を語り手が暴露する態を取るが、いうまでもな

く「鴎屋春琴伝」は偽書であり、「ほんたうらしい感じ」を読者に与えるための仕掛けである。架空のプレテクストが明示する出来事の時系列を語り手が解きほぐし、個々の出来事の因果律を改めながら、物語を再構築する。この近代小説のリアリズムに基づく入れ子型構造によって、虚構の存在である春琴と佐助のリアリテイが醸成されるのだ。

一方の映画は今日のようなCG技術を除けば、役者やセットなど現実に存在する対象が用いられる。第二部第一章で触れたジゴマブームのように、「ほんたうらしい感じを与へること」において、映画（映像）の訴求力は群を抜く。「春琴抄」の入れ子型構造が、その表現形式が小説であるために採用されたリアリズムの手法であるなら、表現そのものに少なからぬリアリティを含む映画は、入れ子型構造を採用する必要性に乏しい。もちろん、入れ子型構造ならではの物語や解釈の広がりや看過すべきではないだろう。鳶草「映画と「心理」藝術欲か？功名欲か？」（『都新聞』一九三五・三・二三）は、「原作にないさまざまな夾雑物を作り上げて一つの筋だけの品物にしてしまつてゐる」と非難した²⁰⁰。しかし春琴と佐助の物語にリアリティを持たせる点では、原作に忠実でなくともかえって谷崎の意図に近づいている。「さまざまな夾雑物」が何を指すのか具体的に述べられていないが、例えば「原作にない」佐助の父・温井加平の存在もまた、物語のリアリテイを高めているのではないか。

改めて春琴と佐助の関係性を「春琴抄」に即して整理するに、佐助の「父も祖父も見習ひ時代に大阪に出て鴎屋に奉公」（第四章）していたので、佐助にとって春琴は「累代の主家のお嬢様」（第五章）にあたり、封建制度下の主従関係が二人の性質を規定する。はじめ春琴に対し佐助は「崇拜の念」（第五章）を抱いていたが、次第に春琴に「同化しようとする熱烈な愛情」（第七章）が高じて三味線に手を出し、「師弟の契」（第九章）が結ばれる。そこへ春琴の妊娠・出産によって二人の肉体関係が仄めかされるが、春琴が正式な婚姻関係を拒絶し、「主従とも相弟子とも恋仲ともつかぬ曖昧な状態が二三年」（第二章）続く。

淀屋橋に転居してからは「事実上の夫婦生活」（第一章）を営み、「月並の夫婦関係や恋愛関係の夢想でもない密接な縁を結んだ」（第一章）。一語に換言し難いこうした関係性に対し、佐助には「まだ恋愛といふ自覚はなかつた」（第五章）、「春琴は後に恋愛を意識するやうになつてからでも」（第六章）と、語り手はある時点で二人の間に恋愛感情が芽生えたことを示唆する。「視覚を失つた相愛の男女」（第二章）という言葉を踏まえれば、火傷を負つた春琴のために佐助が自ら針で眼を突いたことが、二人の関係性の転換点あるいは物語のピークといえるだろう。

『お琴と佐助』はこの骨子を土台に、物語の導入「場面1」で加平を登場させ、春琴と佐助の堅固な主従関係をわかりやすく表現してみせる。そして「場面51」では春琴の妊娠が発覚し、有馬温泉で母親が「琴……云ふて……な……云ふて下され……」（間）佐助か……」と事の真偽を詰め寄る。春琴演じる田中絹代は「何んで……なんであのやうな丁稚風情に……」と、表情を歪ませ嫌悪感を露わにする。これは「佐助かと云へば何であのやうな丁稚風情にと頭から否定した」（第二章）の忠実な再現であるが、「場面58」から「場面60」は『お

琴と佐助』の創作である。主家の安左衛門がわざわざ日野の温井家を訪れ、春琴が出産後の経緯や淀屋橋への転居を説明し、加平と次のやりとりをかわす。

加平「なんの……もつたいな……あれの身一つでは、代々の御主家の御恩は、仲々御返し申せることではござりませぬ」

安左「温井さん、不自由な娘、せめて主家のためと思ふて何事も目をつむつて下さるか？」

加平「旦那さま」

安左「佐助どんの一生を、私にあづけて下さるか……」

加平「ハイ……」

安左「承知して……」

加平「ハイ……」

安左「呉れますか(相手が頷くのを見てから)ありがたい……お礼を申しますぞ(後略)」

この場面に相当するのが、「公然の秘密」を「娘の気象を知つてゐる親達は已むを得ず黙許の形にしておいたと見える」(第三章)という語り手の推測だろう。『お琴と佐助』はその「黙許の形」を、封建制度下では一般的な家同士の婚姻手続きに具体化し、「事実上の夫婦生活」(第一章)がはじまる必然性を明示する。「原作にないさまざまな夾雑物」のひとつである加平は、封建的な物語世界のリアリティを高め、封建制度という心理的制約が常に春琴と佐助の関係性に潜むことを知らしめるのだ。

こうした封建制度への重心の掛け方を吉村たちは非難したが、春琴が佐助との結婚を頑なに拒んだ理由に、語り手は「封建の世の風習」(第三章)を挙げる。「旧家の令嬢としての矜持を捨てぬ春琴のやうな娘が代々の家来筋に当る佐助を低く見下したことは想像以上だったであらう」(第二章)との推測を踏まえれば、封建制度下の価値観が春琴と佐助を特異な関係性に至らしめたと考えられる。ただ小林秀雄「文藝時評2」『報知新聞』一九三三・五・三一)が、「彼女の心持ちなどはほとんど書いていないが、充分に女の気持ちにもなってみられる」と評したように、それとなく感じ取れはするも、春琴が佐助に恋愛感情を抱く心理的变化は容易に把握し難い。

しかし『お琴と佐助』は、「梅見の宴」(第二〇章)に端を発する利太郎との禍根を「場面82」から「場面102」で再現したのち、淀屋橋の住居の物干しで雲雀を放す「場面103」を付け加える。そこで春琴は宴席での事件を思い出し、こう心境を吐露するのだ。

春琴「もう人中に出るのはこりこり……矢張り一人で居る方がどんなにええか……でもなあ……佐助……うちお前が居て呉れねば、どうにもならん……この意気地なしが……情ない……」

佐助「飛んでもないことを、佐助めはお師匠様のおためひとつに生れて来たんやと、思召し下さらねば困ります」

春琴は利太郎の企みで密室に二人きりにされ、襲われかける。そのときの恐怖心が春琴の態度を軟化させ、佐助を意識する契機となり、春琴からの心理的な歩み寄りが看取できるだろう。対照的に佐助は主従・師弟関係をわきまえ、あくまで忠僕であろうとする。しかし火傷事件を経てますます気難しくなる春琴を目の当たりにし、佐助は「自分に云つて聞かせる様に」早う癒してお上げ申したいのはあの御心の疵や！ あれが……おいとほしい……」（場面121）と感情を募らせてゆく。包帯が取れる頃には「お前に醜い顔を見られるのが苦しい……悲しい……」と佐助の前で春琴が泣き崩れ、「ようござります、必ずお顔を見ぬ様に致します」と佐助は針で眼を突くことを「場面122」で決意する。このように佐助が失明に至る動機は明快なのだが、先述したように非難的となり、十返肇はこう述べている。

大体、この物語は、小説として読めば谷崎氏の力量もあつて不自然な感じを抱かずにいられるが、映画化するには決してふさわしい題材ではない。たとえば、佐助が眼をつぶす心理にしても、春琴の美しい面影を永遠におのれの胸底に守つていたためであると同時に、春琴の顔をみられたくないという希望に忠実であろうとする、この二つの気持によるのだが、映画はどうしても、そのどちらかに重点がかかる。²⁹

確かに『お琴と佐助』は、「春琴の顔をみられたくないという希望に忠実であろうとする」後者に重点を置く。しかし「春琴の美しい面影を永遠におのれの胸底に守つていたい」前者の心理も表現されている。佐助が失明するシーンは、脚本だと「針を手にして我が顔を鏡台に向ける。そして針を自分の目に突きさす」（場面123）と簡素なト書きに留まる。それが実際の映像ではまず、頭巾で顔を覆う春琴と在りし日の美しい春琴が鏡のなかでオーバーラップし、佐助の独白「まぶたの奥に美しい姿を生かしておくのだ」がボイスオーバーで重なる。続いて、針と鏡を手に逡巡する佐助の前で、室内にいる現実の春琴と琴を奏でる在りし日の春琴がオーバーラップし、佐助は自ら眼を突く。脳裡に「醜い顔」ではない「美しい面影」を宿すことで、「醜い顔を見られるのが苦しい」という春琴の哀願に応えたのだ。

この場合の佐助の心理を「恋愛の倒錯性」のコンテキストで回収することは難しいが、「春琴抄」と『お琴と佐助』が別個のものである以上、佐助の恋愛感情は「至つて普遍性を持つてゐる」（「此頃考へてゐることを中心に」と解釈する島津を尊重すべきだろう）。

つまり、「春琴抄」における春琴と佐助は、根本的に封建制度の主従関係に縛られ、恋人や夫婦といった社会的に認知されやすい関係性に迎合できない。これを『お琴と佐助』は忠実に再現した上で、「佐助めはお師匠様のおためひとつに生れて来たんや」の台詞に象徴的な忠心を、佐助が自ら針で眼を突く動機とした。敬慕する相手に忠義を尽くすためならば、

自己犠牲も厭わない、いわばアガペーにまで佐助の感情が昇華されるのだ。春琴や佐助の関係性や内面が描かれていないとの非難を受けたが、『お琴と佐助』は「春琴抄」ではない。封建制度下の主従関係という心理的制約から、アガペーで以って解放される春琴と佐助の物語なのである。

VI

『お琴と佐助』は封建制度を前景化し、非常に明快なプロットを構築する。しかし「お琴と佐助」(『ギネマ旬報』一九三五・七・一一)では、「倒錯性欲的なものが映画面のうらに流れてゐるこの映画の恋愛は、一般にはわかりにくいものに違ひないが、わかりにくいところは普通の恋愛と違った興味を与へてゐた」との評価を受けた。あるいは『婦人公論』(一九三五・八・一)に掲載された「春琴抄(お琴と佐助)」は、「表面は門弟召使でありながら、内実は世の中のどんな夫よりも恋人よりも深い親しい縁を結」び、「二人の特異な恋愛の世界はもはや現実を超えた絶対境にまで高められた」とあらずじを説明する。これらの所感は『お琴と佐助』というより、「春琴抄」そのものに向うのではないか。

恋人や夫婦といった「普通の恋愛」に捉われない春琴と佐助の関係性は、ひとつの概念に一元化され難く、そのような状態を受け入れる二人の心理は「一般にはわかりにくいもの」だろう。さらに谷崎は「春琴抄後語」で、「春琴や佐助の心理が書いてゐないと云ふ批評に対しては、何故に心理を描く必要があるのか、あれで分つてゐるのではないかと云ふ反問を呈したい」と反駁した。『お琴と佐助』の批評言説のごとく、「春琴抄」に対しても「春琴や佐助の心理が書いてゐない」と感じる読者が一定数存在したのだ³⁰。

確かに、語り手を媒介とする第三者からの伝聞や推測をもとに物語言説は語られ、春琴や佐助が物語言説で直接語ることはなく、二人や語り手が語らなかつたかもしれない。「春琴や佐助の心理」を読者が想像する余白が残される。そのような心理描写の妙を認めるならば、映画化の困難な谷崎文学というバイアスには、「春琴抄」の複雑な心理描写を映像でどのように表現するか、期待と懷疑が込められている。それは時代の要請でもあったのだろう。『お琴と佐助』が公開された翌年、高見順「描写のうしろに寝てゐられない」(『新潮』一九三六・五)が発表され、高見は小説と映画の差異をこう述べた。

しかし描写に対する今日的な懷疑がどうもひそかにある事を否定はできない。それは描写を事象の視覚化とし、映画という極めて直接的な奴を引合いにだしてのことではない。なるほど事象の客観的描写力の点では、見させる前に先ず読ませる作用の介在する小説(考えることなくしては見る)ことのできない宿命を負つた小説)は、見させるだけでなく見させている映画に到底かないッことはない。小説に於ける自然描写は私の頭にちツともはいってこないのだが、映画の自然描写は殊の外すきであつて、私はその美

しさを非常に楽しめる。が、ヤヤコシイ心理描写などになってくると、映画は誠に非力でしかない。

映画の視覚的な情報量の多さと伝達の利便性は小説の比でないが、殊に心理描写に於いて映画は小説に劣るといふ。「春琴抄」でいえば、マゾヒスティックな性質や封建制度下の心理的制約、盲人願望など、佐助が失明に至る過程には様々な要因が交錯する。ただこの「ヤヤコシイ心理描写」を映像で表現することは、果たして不可能なのだろうか。映画は検閲制度の制約を受け、娯楽映画であるならば観客層に受けるような興行性を考慮せねばならず、「ヤヤコシイ心理描写」の単純化は時として避けられない。小説と映画はその表現形式だけでなく、それを取り巻く環境にも明確な差異があり、環境的な制約の差異を度外視し「映画は誠に非力」と見なすべきではないのだ。

島津は「低迷時代」『キネマ旬報』一九三五・一・一)で、「音画になって映画劇は一步、文学に近づいたと思ひます。画面そのものの、モンターヂユよりも、ドラマツルギーが、正面へ押し出されて来ました」と語る。その目論見通り文学と映画は接近し、「春琴抄」の映画化に結実した。そこで生じた批評言説は、〈文学／映画〉の階層意識への拘泥を見せ、春琴と佐助の関係性や佐助が失明に至る心理描写の映像化に注目する、読者の期待の地平を示す。では、このような『お琴と佐助』をめぐる諸問題は、後続の映画作品との連続性を持ち得るのか。時代ごとの環境的な制約、監督の作家性に応じ、「春琴抄」はいかなる物語に翻案されていったのか。「春琴抄」映画化という文化的現象は、我々の文学観にも波及する。

註

- 1 四方田犬彦「みずからなつた盲目」(斎藤綾子編『映画と身体／性 日本映画史叢書⑥』森話社 二〇〇六)
- 2 新藤兼人『小説 田中絹代』(読売新聞社 一九八三)
- 3 八住利雄「谷崎文学の映画化」『文藝』一九五六・三二
- 4 田中純一郎「映画化された谷崎文学」『谷崎潤一郎全集』第十一卷月報 中央公論社 一九五八・五)は「谷崎文学の映画化が、多くの場合成功しないのは、幽玄とか、耽美とかの、多分に感覚的なニュアンスのある谷崎藝術が、写真的具象的な映画の世界に入ると、ストーリーのみ素材的に露出してしまつて、雰囲気を持たない通俗性に堕ちるおそれがあるからだろう」と述べる。

5 城殿智行「映画と遠ざかること——谷崎潤一郎と『春琴抄』の映画化——」『日本近代文学』第六一集 一九九九・一〇

6 田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ 無声からトーキーへ』(中公文庫 一九七六)

7 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『演劇百科大事典』第五卷(平凡社 一九八三)

8 溝口久美子「コンフリクトの「場」としての「文芸映画」——1920年代中後期の菊池寛作品の映画化をめぐる——」『情報文化研究』第一八号 二〇〇四・三

9 菅見恒夫「文藝映画史」『文藝』一九五三・六

10 田中眞澄「映画が文学を求めるとき」『国文学 解釈と教材の研究』第五三卷一七号 二〇〇八・一一

11 谷崎は「映画になった『春琴抄』には自分は殆どのぞみをかけてゐない。従つて、出来あがつたものを見るつもりもない」と突き放した態度を見せる。しかし後年、古川緑波との対談「谷崎潤一郎 映画を語る」『映画グラフ』一九四八・三)や淀川長治との対談「谷崎潤一郎先生をお訪ねして」(『映画之友』一九五二・七)、「映画のことなど」(『新潮』一九五五・四)などで、『お琴と佐助』の出来栄を褒めている。

12 佐藤忠男『増補版 日本映画史Ⅰ』(岩波書店 二〇〇六)

13 「昭和八年・十年当時の興行界」『キネマ旬報 別冊 日本映画作品大鑑』一九六一・四・二五

14 吉村公三郎『キネマの時代 監督修業物語』(共同通信社 一九八五)

15 紅野謙介「吉村公三郎と文芸映画——映画と文学の交錯」『文学』第一五卷第六号 二〇一四・一一

16 溝渕久美子「文芸復興」としての「文芸映画」——1930年代日本における「文芸映画」ブームに関する再考察」『映像学』通巻七五号 二〇〇五・一一

17 千葉伸夫『映画と谷崎』(前掲)は、盲目の佐助の視点から現実と幻想の春琴を交錯させて描くという谷崎の腹案を指し、「イメージのプラトニズムは、病膏盲に入っていたといふべきだろう」と皮肉る。しかし谷崎の映画化の構想を「春琴抄」映画化の評価基準とするのではなく、小説と映画における表現の差異に対する谷崎の理解を知る上では注目すべき言説である。

18 マーシャル・マクルーハン『メディア論 人間の拡張の諸相』(栗原裕・河本仲聖訳 みすず書房 一九八七)

19 佐助が盲目となり春琴と穏やかな暮らしをおくる映像が流れたのち、字幕が挿入されて物語は完結するのだが、「原作者の言葉をかりて」、「佐助は現実には眼を閉じ、永劫不変の観念境へと飛躍した」と、佐助の盲目の象徴性が文字で説明される。そのため、「かゝる解説を附せざるを得ぬ構成は自ら音画藝術の独自性を破壊し、文学に対する敗北を宣するものであつて、その態度は実に賛成し難い」(「原作の影薄し」『東京朝日新聞』一九三五・六一九)と、島津の手腕を疑問視する声があがった。一方で「原作の六つかしい雰囲気、性格

と心理、香気、等を折角それ迄は満にして見せたのではないか、何故結びだけを逃げたのか」(『新映画評判記 お琴と佐助』『都新聞』一九三五・六・一五)と、映画として表現が完成されていた『お琴と佐助』の蛇足とする見解もある。その字幕の意図について島津は、「あの原作を読んで理解をする程の人ならそんなことは必要としないが、一般の観客といふものは佐助が眼を潰しただけで映画を終らしたのでは満足しない、どうしてもそんな付け足りが必要になつて来る」と、「蒲田撮影所見字記」(『行動』一九三五・七)のインタビュ―で答えている。もちろんすべての観客が「春琴抄」の読者とは限らず、いわば(非インテリ)層へ向けた注釈としての機能を、字幕は担ったのだらう。『お琴と佐助』がトーキー映画であることを考慮すれば、日本映画界は『マダムと女房』(一九三二)を境に、サイレント映画の立役者だった活動弁士が衰退してゆく。ちょうど観客の鑑賞形態も端境期にあつたのだから、サイレント映画に馴染んだ観客にとつて字幕はさほど違和感なく受け入れられたのではないか。

²⁰ 谷崎のいわゆる古典回帰の小説群に顕著な、日本の伝統や上方文化に基づく風俗の意匠はひとつの特色を成す。映画評論家の津村秀夫「映画と文学に関する断章」(『キネマ旬報』一九五一・八・二)は、「春琴抄」もかつて故島津保次郎監督によつて映画化され失敗したが、谷崎氏が関西に住みついでこの大作には甚だ贅沢な上方風の伝統趣味が濃厚に生きている。それが作品の生命から切り離せない」という。実際問題、映画製作は予算との兼ね合いがあるので、「春琴抄」の風俗描写を忠実に再現することは困難だらう。しかし『お琴と佐助』では、小村雪岱『春琴抄』のセット——藝術における真実について——(『サンデー毎日』臨時増刊「春の映画号」一九三五・四)が、「セットから風俗考証の一切まで引受けさ^マれたのはこれが初めてで、映画における私の最初の仕事」と語る。日本画家の小村は舞台演劇などの風俗考証でも定評があり、映画評論家の淀川長治は『淀川長治 究極の日本映画ベスト66』(河出書房新社 二〇〇五)で、「この島津作品まさに島津監督の油ののりきつた自信が見えたがセットの美しさ衣装の地味な美しさがまた品を匂わせた。美術の小村雪岱の力が大いに役立っていたわけだ」と感嘆している。

²¹ 登場人物と役者のイメージに関する問題で、「春琴の美しさは、文章の上にものみ、われわれには感じられる。われわれは、キリストの如き偉大なる偶像が、その如実な姿を現す時伝へられた無形のすがたよりも、その偉大さを減ずることを知つてゐる。伝ふべくして、現すべからざるものなのである」(戸方左千夫「春琴抄・お琴と佐助」『映画評論』一九三五・七)との意見は、小説の映画化には必ずつきまとう。読者が文章より想起したイメージと役者が乖離し落胆することは往々にしてあるが、「春琴抄」と同年に発表された戯曲「顔世」(『改造』一九三三・八・一〇)では、あえて顔世の容貌を観客に見せない演出が企図されている。現実的な問題として、「顔世」のように春琴の顔をスクリーンに映さないわけには

いかず、プラトニズムに固執する限り、そもそも小説の映画化自体が不可能になってしまう。むしろ歴代の春琴を誰がどのように演じたかを比較していくべきではないか。ちなみに谷崎は「女優さんと私」⑧「京マチ子」(『朝日新聞』一九六一・一〇・五)で、「映画でも実演の舞台でも、私はめつたに自作のイメージが表現されてゐるやうに感じることはないのであるが、「春琴抄」の京マチ子は自分が夢に描いてゐた幻影そのままの姿であつた。田中絹代の「春琴抄」もなか／＼優れてゐたけれども、自分の夢の中の美女が、生きて出て来た、と云ふ点では京マチ子のものに及ばない」と絶賛している。

²² 吉村公三郎『映像の演出』(岩波新書 一九七九)

²³ 『お琴と佐助』の脚本は『映画評論』(一九三五・三)に掲載ののち、島津保次郎『島津保次郎脚本集』(通文閣 一九四〇)に収録される。管見の限り、大きな異同は見当たらなかった。

²⁴ 内務省警保局編『昭和10年1月〜12月 映画検閲時報』第二十一卷(不二出版 一九八五)

²⁵ 牧野守『検閲映画史』(パンドラ 二〇〇三)

²⁶ 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち』①(学陽書房 一九九六)は、「性的なものを感じさせるような愛情表現」が厳しく制限されていた当時の検閲制度を踏まえ、『隣の八重ちゃん』や『お琴と佐助』の恋愛表現に言及する。

²⁷ 前掲註(14)に同じ

²⁸ この批評言説に対し、島津「春琴抄」映画化 鳶草氏の誤謬を訂す」(『都新聞』一九三五・三・三一)は「小説春琴抄の読者と、映画春琴抄の観客との知識レベルが、大変違ふ」ので、「夾雑物」は後者に「理解させ、興味を持たせるに必要な部分」だと反論している。例えば「春琴抄」では第二〇章あたりでしか取りあげられない利太郎が、『お琴と佐助』になると物語序盤「場面19」より登場し、事あるごとに春琴と佐助の日常生活に介入する。しかし利太郎が「藝者の下地ツ子の父親」を追い払う「場面81」のように、春琴と佐助は利太郎の介入を快く思わず、恋愛の三角関係が成立していなければ、当て馬の役割を担っているとも言いがたい。佐助が「茶音頭」を演奏する「場面37」から、春松検校が利太郎に「茶音頭」の難しさを説く「場面38」へと流れ、佐助の藝に関する才能が尋常ではないこと示唆する演出などを見るに、利太郎は狂言回しの位置にあるのだろう。

²⁹ 十返肇『現代文学白書 文壇パトロール』(東方社 一九五五)

³⁰ 中村ともえ「虚構あるいは小説の生成——谷崎潤一郎『春琴抄』論——」(『近代文学』第七四集 二〇〇六・五)は、「春琴抄」の心理描写に向けられた否定的な批評言説を考察し、「心理描写は読者が物語を理解するために必要なのではなく、小説の条件として要請されている」ことをその特徴として指摘した。

四・一 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

I

一九二〇年代、作家は映画に接近した。川端康成や横光利一らの新感覚派は、衣笠貞之助と新感覚派映画連盟を結成し、『狂った一頁』（一九二六）を制作する。戦後、大日本映画製作株式会社（のち大映株式会社へ社名変更）の初代社長を務めた菊池寛は、映画に原作を提供し、溝口健二が監督の『東京行進曲』（一九二九）などが日本映画界を賑わせた。室生犀星は「エミール・ヤニングスの藝風 併せて「救ひなき人々」を思ふ」（『中央公論』一九二八・一）など多くの映画評を残し、映画制作にも強い関心を寄せていたようだ。そして谷崎潤一郎はこれらに先んじて映画界に飛び込み、日本映画史に残るいくつかのフィルムを世に送り出している。名だたる作家たちの経歴に見出される映画との接近は、単なる余技ではなく、それぞれの文学観に影響を与えたといっても過言ではない。

ところが、そうした一九二〇年代の一側面のなかで芥川龍之介を捉えようとすると、何か物足りなさを覚えてしまう。それは「軽井沢日記」（『随筆』一九二四・九）で、「夜、才オニイルの「水平線の彼方」を読む。浅俗、映画劇を見るに似たり」と言い放つ芥川の冷やかな態度や、交流の深かった犀星や谷崎と比べて目立つ、映画に関する言説の少なさ、不透明さが大きな理由に考えられるだろう¹。ただ一方で、谷崎との間で〈小説の筋〉論争を繰り広げるなか、「唯今大いに筋のあるシナリオを製造中」（一九二七・三・一一付谷崎潤一郎宛書簡）²といって、映画への接近を匂わせている。

〈小説の筋〉論争より前に、芥川は「片恋」（『文章世界』一九二七・一〇）「影」（『改造』一九二〇・九）を発表しているが、どちらもモチーフとして映画を取りあげるに留まる。それが「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）になると、映画を踏み台に〈小説の筋〉論争で主張した文学観に近づくようにしたようだ。これについては、一九二七（昭和二年）に続出した「文体的実験たるシナリオの試作、映画の持つ視覚的イメージへの関心という一部の風潮」が、シナリオ執筆に至る芥川の動機へ繋がったと言及する三島讓³と、「映画表現の特性」に基づく「既存の小説とはまったく異なる表現可能性」を、シナリオの形式に見出したのではないかと指摘する友田悦生⁴が、それぞれ考察を深めた。また安藤公美は二つのシナリオだけでなく、映画に関する芥川の言説と同時代の映画受容を詳しく照合し、芥川の映画体験の全体像を浮上させている⁵。

これらの論考から、「文藝的な、余りに文藝的な」（『改造』一九二七・四〇八）以下「文藝的な」の主眼である「話」らしい話のない小説⁶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。ならば、二つのシナリオを執筆した前後の小説にも、芥川が映画に接近した痕跡を読み取れるのではないか。久保田正文は「海のほとり」

や「蜃気楼」から、二つのシナリオを経て、「歯車」「或阿呆の一生」に至るコースがほぼストリートにつらなっている」という⁵。この見通しは示唆の域を出ないが、挙げられた小説のなかでも「蜃気楼——「続海のほとり」——」（『婦人公論』一九二七・三）は「話」らしい話のない小説の実作に位置づけられ、芥川自身が「蜃気楼は一番自信を持つてゐる」（一九二七・二・二七付滝井孝作宛書簡）とまで語った。そのため、芥川の文学観をめぐる様々な「蜃気楼」論が存在するものの、映画を視座とする追究はまだまだ充分ではない。

例えば映画技法の二重写しを思わせる描写から、「蜃気楼」と二つのシナリオを結びつける今泉康弘⁷の論考があるが、本論は芥川が自殺する「二週間程前の事……氏は何かの雑誌で映画論を読んだらしく」という、川口松太郎「故芥川龍之介映画を語る」（『映画時代』一九二七・一〇）の証言に留意したい。芥川は当時の映画界の動向を的確に把握していたように、「蜃気楼」の発表された一九二〇年代は、映画の芸術性が本格的に問われはじめた時期にあたる。「蜃気楼」を映画の視座から考察する上でその同時代性は看過できないだろう。そこで本論は、「蜃気楼」を一九二〇年代の映画に関するコンテキストで捉え、視覚的イメージと言語表現の相関性を考察する。そして、谷崎が同時期に映画をモチーフとする小説を積極的に発表している点に注目し、映画をめぐる両者の対照性と〈小説の筋〉論争における文学観の対立を結ぶ視座を提示したい。

II

まず、一九二〇年代の欧米と日本を含む映画界は、ある緊張感を孕んでいた。それまで映画の覇権を握っていたヨーロッパが、第一次世界大戦（一九一四〜一九一八）で疲弊し、その座をアメリカに譲り渡してしまったのだ。当時の日本の映画雑誌にも、「愈々ユニヴァーサル社が日本に撮影所を建設」（『キネマ旬報』一九二六・六・二二）など、アメリカの映画会社が続々と日本に進出する様子が報道されている。このアメリカの台頭に危機感を抱いたヨーロッパは一九二五（大正一四）年九月、フランスの主催で世界初となる「国際映画会議」（『キネマ旬報』一九二六・一一・二二）を開催し、アメリカに対するヨーロッパ映画界の結束を固めた。この頃にはすでに〈アメリカ／ヨーロッパ〉映画という二項対立的な認識が出来あがり、日本の映画人のなかにも浸透していたようだ。その好例が「大正十四年度 優秀外国映画投票得点発表」（『キネマ旬報』一九二六・二・一一）である。

投票は「藝術的外国映画」と「娯楽的外国映画」の二部門に分かれ、「娯楽的外国映画」部門の上位一〇作品すべてをアメリカが占めた。一方で「藝術的外国映画」部門は一等から順に、『嘆きのピエロ』（フランス）・『キーン』（フランス）・『救ひを求むる人々』（アメリカ）・『ジークフリート』（ドイツ）・『クリームヒルトの復讐』（ドイツ）・『燻ゆる情炎』（アメリカ）・『冬来りなば』（アメリカ）・『恋の凱歌』（フランス ソ連）とヨーロッパ勢が健闘している。少なくとも日本の映画人の間で、娯楽映画といえどアメリカ、藝術的な映画といえど

ヨーロッパという、今日まで根強く残るバイアスが働いていたということだろう。しかし、親仏派の高橋邦太郎が「愚論——フランス映画——」（『映画往来』一九二六・一）で、「画期的といつてもいゝかもしれない「ジゴマル」を最後の輝きとして映画界から影を消したように見えたフランスが、大正十四年になつて俄然よき映画を日本にまで送つて来るようになった」と感慨をもちょうように、フランス映画の勢が増したのはなぜか。

もともとフランスはリュミエール兄弟がキネマトグラフを發明し、アメリカを凌ぐ世界的な映画大国で、日本でも『ジゴマル』（一九一一）が大ヒットし、社会現象を引き起こした。ところが、第一次世界大戦をきっかけに著しく衰退したため、映画産業の立て直しが急務となり、映画とは何かが本格的に問われるようになってゆく。そのなかで、アベル・ガンスが監督を務めた『鉄路の白薔薇』（一九二三）が、画期的な映画として注目を浴びた。三人の男性が一人の女性を争うメロドラマでさほど目新しい内容ではないが、ガンスの用いたフラッシュバックが絶賛されたのだ。ちなみにここでいうフラッシュバックとは、現在一般的に理解される過去の出来事を思い出す逆行再現ではなく、短いショットをフラッシュのごとく変化させ、リズムカルに繋ぐ編集技法を指す。

日本では一九二六（大正一五）年に公開され、「米国でグリフィスの占むる地位、それをガンスは仏蘭西で占めてゐる」（内田岐三雄「アベル・ガンスの「車輪」」『キネマ旬報』一九二六・一・一）、「表現即内容なるを見た、真に映画らしいリズムを覚えた」（内田岐三雄「主要外国映画批評」『キネマ旬報』一九二六・三・一一）など称賛の声が集まった。そして日本でもガンスのフラッシュバックの技巧が礼讃され、黒澤袈裟雄「映画藝術とガンス氏と」（『キネマ旬報』一九二六・二・一一）や高橋邦太郎「愚論——ガンス礼讃」（『映画往来』一九二六・三）によれば、第一部のクライマックス、主人公のシジフが機関車に乗つ取り衝突事故を起こすシーンは、鮮烈な印象を残した。

そのシーンではシジフの顔のクロース・アップ、全速力で走る機関車、残像のように過ぎ去る景色、駆動する車輪のショットが、数秒単位で目まぐるしく繋がれ、人生に行き詰ったシジフの自殺行為が過不足なく描写されている。サイレント映画時代に切り離すことの難しかった弁士や字幕に依らず、フラッシュバックという「視覚的隠喩」（蝸牛生「シーンの藝術的価値」『キネマ旬報』一九二五・五・二二）でシーンや登場人物の情緒が表現されているのだ。

ガンスのフラッシュバックはフランスの映画人に多大な影響を与え、「大正十四年度 優秀外国映画投票得点発表」にランクインした『キーン』（一九二三）も例外ではない。実際に鑑賞したか定かでないものの、芥川も「拊掌談」（『文藝時報』一九二五・一一）で『キーン』に関心を寄せている。いずれにせよ、フランス映画がもたらしたフラッシュバックによつて、映画の芸術性が高まったことへの昂揚感が、当時の日本の映画雑誌には漂っていた。さらに、ソ連でエイゼンシュタインの『戦艦ポチョムキン』（一九二五）が制作され、日本のフラッシュバック受容は昭和初年のモンタージュ理論の流行へ接続してゆく。

このように映画の固有性が模索されるなか、編集技法の革新が起これば、自ずと映像表現の先鋭化も活発となるだろう。いわゆる前衛映画の登場である。日本では字幕を用いない『狂った一頁』が制作され、ヨーロッパでは周知の通り、ダダ・シュルレアリスムの思潮が強まっていた。ダダは第一次世界大戦への抵抗と既存の価値観への不信から始まり、シュルレアリスムは無意識の領域をイメージ化することで既成概念の超越を試みた¹¹。これらの実践は映画にも波及し、ドイツの絶対映画やフランスの純粹映画に結実する。

絶対映画や純粹映画は概ね非商業主義的で、「非映画的な挿雑物、視覚藝術と本質に於いて相容れない劇的要素、文学的要素を一切排除」しようとした¹²。映画からストーリーを追放し、言語に依らない映像だけでの表現を試みる、ひとつのムーブメントを形成したのだ。つまり一九二〇年代というのは、とくにヨーロッパの映画人が揃って映像表現の可能性を追求し、夾雑物の排除を志向する映画の純粹化によつて、その藝術性を高めようとした特徴を持つ。そうした潮流のなかで日本の映画人も、フラッシュバックやモニタージュなどの映像表現を受容しながら、映画の藝術性を模索していたのだ。

III

日本において、非常に早い段階で映画に接近し、日本映画の藝術性を高めようとした作家の一人に、谷崎がいる。自他ともに認める映画好きで、「秘密」『中央公論』一九一一・一〇一）など初期創作から映画を取り込み、来歴不明のフィルムの怪異を描いた「人面疽」『新小説』一九一八・三）あたりから、いっそう映画への関心を強めている。その結果、一九二〇（大正九）年五月に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、映画制作の現場に足を踏み入れる。そこで谷崎は「改造を要する日本の活動写真」『読売新聞』一九二〇・五・九）で、サイレント映画に必要不可欠だった「弁士を廃止したいといふ希望」を掲げ、歌舞伎など既存の藝能に依存する日本映画の近代化を訴えた。大活がアメリカで映画制作を学んだトーマス栗原を監督に迎えたこともあり、第一作目の『アマチュア倶楽部』（一九二〇）は日本製の本格的なスラップスティックとして、興行的な成功を収めたようだ。

谷崎と大活の関わりは惜しくもわずか一年半で終わったが、帰山教正の提唱した「鳴物声色入り、女形使用の旧劇や新派の映画形式を、字幕入りで女優使用の西欧映画の形式¹³」に改める純映画劇運動と時を同じくし、映像表現を重視した谷崎の映画観にも時勢の先をゆく前衛性が窺い知れる。谷崎は日本映画界への苦言を呈した「活動写真の現在と将来」『新小説』一九二七・九）で映画の藝術性に触れ、弁士（言語情報）を必要としない映画が純映画と名づけられたように、映像のみで表現する映画の自律性を追求すべきと訴えた。しかし現実には理想通りにいかず、経営難に陥った大活は藝術的な映画から大衆受けへと製作方針を転換し、谷崎は映画制作から遠のく。そのとき直面したであろう苦悶の反映が、「肉

塊」(『東京朝日新聞』一九二三・一・一〇四・二九／『大阪朝日新聞』同〇五・一)に看取できるのだ。

「肉塊」の主人公・小野田吉之助は私財をすべて投じ、理想的な女性であるグランドレンを主演に、藝術的な映画の自主制作に没頭する。ようやく完成したフィルムを映画会社へ持ち込むが、「女優の藝が成つてゐない。表情が乏しい。あんなに度び度びクローズアップが出て来るのに、いつも同じやうな顔ばかりしてゐて、何の事やら意味が分らない」と酷評を受け、一向に買い手がつかない。吉之助は大衆の無理解に失望し、自ら掲げた理想に対しても懐疑的になるのだが、吉之助が説く藝術的な映画の本質とはこのやうなものだった。

僕が此の映画で現さうとしてゐるものは、一つの筋の運びではないんだ。物語の発展よりも、刹那々々の美しさにあるのだ。君は人魚のクローズ・アップが多過ぎると云ふ。必要もないのに彼女の顔を見せ過ぎると云ふ。だが必要だの不必要だのツて、何を標準にしてゐるんだね？ 成る程或は筋の爲めには不必要かも知れないけれど、若しその顔が美しかつたらその美しさを出来るだけ充分に發揮させる。——それが何より必要な事だ。なぜあの顔はあんなに泣くか、あんなに媚びを湛へたり微笑を浮かべたりするか、——君は必ずしもその理由を問ふには及ばない、ただその表情の中にある美しさに酔へばいいのだ。そこには理由を超越した絶対の価値がなければならない。(傍線引用者)

吉之助はまず、グランドレンの美しさが最も宿る顔をクローズ・アップで撮影し、美の純度を高めた。そして映画のフィルムはショットの集合体であるから、ショット一つ一つにそのグランドレンの美しさを定着させ繋げてゆけば、フィルムそのものが美の結晶体になると考えたのだ。グランドレンの美しさを映像で表現することが第一義であつて、それは筋という物語の因果律がなくても成立する。むしろ、物語の因果律に囚われないからこそ、観念の美に近づけるのではないか。

こうした吉之助の藝術映画論は、ガンスの「視覚的隠喩」や前衛映画などと通底するが、他者の理解を得られなかった吉之助は閉鎖的な世界にひきこもる。映画を介し追求した美は、「淫欲の変形」に過ぎなかつたと思ひ直し、やがて「淫らな娯楽に供する映画」の制作にのめり込むのだ。この結末から、純粹化された映像表現によって観念の美が創造されたとしても、果たして表現の担い手と受容者の間で伝達と共有が正常に行われるのか、その困難さが読み取れるだろう。

吉之助が直面した問題は、「青塚氏の話」(『改造』一九二六・八〇九、一一〇一二)で繰り返されるが、事態はより深刻だ。ある晩、映画監督の中田は妻で女優の由良子に傾倒する「男」に出会う。「男」は由良子と面識はないが、彼女の主演した映画のクローズ・アップなどから、肉体の細部にまで渡る形状を割り出し、熟知しているという。そこから二人はど

ちらが真の由良子の所有者かを争いだし、中田は現実に存在する妻の由良子の優位性を主張する。

しかしプラトンのイデア論を援用する「男」は、現実の由良子も映画のなかの由良子も美のイデアの仮象だと一蹴し、映画の由良子のほうが若く美しいままであるから、かえって実体に近いと反駁した。突き詰めれば、物理的な作用が及ぶ肉体を削ぎ落とせば由良子はイデアに接近し、「肉塊」同様、観念の美が価値の最上に置かれる。部分的に由良子と酷似した肉体の女性から鑄型を作り、「男」が完成させた由良子そっくりの人形も、現実の由良子より観念の美に近いのだ。

自分の信念に自信を持つ「男」は人形と倒錯的な愛欲の世界に浸り、吉之助と同じような道を辿るが、中田は違った。中田は「映画を作ることに興味を失ったばかりでなく、寧ろ恐れを抱くやうに」なり自殺した。「男」の持論を前に、映画で表現することの意義が見い出せなくなったのだ。つまり、表現の担い手と受容者のコミュニケーション不全が見られた「肉塊」から発展し、「青塚氏の話」では表象の純粹化が表現の担い手の死を招いてしまった。その上、中田の死をもって「青塚氏の話」の前篇が終わり、連載が途絶えている。谷崎が表現の純粹性に藝術の価値を認めていたのは確かだが、表現者の自殺行為になり得ることも理解していたのだろう¹⁴。

物語の因果律を排し、夾雑物を濾過した映像で表現することのこのような問題に、谷崎はおそらく根本的な解決策を見つけれないまま、〈小説の筋〉論争が起きた。柄谷行人は「没理想」論争と、『話』のない小説論争は一つの円環を結んでいる。前者が「文学」を制度的に確立しようとするものだとするれば、後者はそれに対する不可避的なりアクションである」という¹⁵。事象はひとつの消失点に向かい、合理的な因果律に即して整序される。近代小説はその「遠近法的配置」が施されたものであり、一九二〇年代の谷崎と芥川は、近代合理主義の行き詰まりを目の当たりにし、近代小説の再構築を迫られていた。そこで谷崎が「饒舌録』『改造』一九二七・二〇二二／『大調和』一九二七・一〇」で「筋の面白さ」を小説の要諦に挙げたのだが、物語の因果律を重視しなかった吉之助の藝術的な映画とは対照的である。

IV

一方で谷崎の文学観に対し芥川は、「話」らしい話のない小説」を主張した。「文藝的な」によると「通俗的興味のないと云ふ点から見れば、最も純粹な小説」で、絵画に喩えるなら「デッサンよりも色彩に生命を託した画」だという。筆触で対象の形状を描くデッサンが絵画の構図ないし構成ならば、色彩は画家が対象を捉えた際の感覚の発露だろう。したがって、「話」らしい話のない小説」とは構成という物語の因果律には極力頼らず、何かしらの感覚を言語で表現した小説だと考えられる。芥川が「ストオリイを重要視するのはこの頃の

映画人ぢやないよ」(「故芥川龍之介映画を語る」)と的確な理解を示した、一九二〇年代の映画革新運動と軌を一にするのだ。この物語の因果律に抗おうとする同時代性が、「蜃気楼」の特徴となっている。

篠崎美生子は「蜃気楼」に顕著な「不気味」さをへずらし「てしまうパターン」によって、出来事に対する解釈が成立せず、「物語」としての機能」が果たされていないと指摘した¹⁶。「蜃気楼」の言語表現に鋭く迫るものだが、論考で言及されるイメージはあくまで言語が誘発する心的イメージであり、イメージの具象性が捨象されている。「蜃気楼」の題名である蜃気楼が、光の屈折が原因で大気に投影された物体の映像であるなら、題名の象徴性に寄り添い追究してゆく余地はまだあるだろう。

「蜃気楼」は二部構成で、「一」は「僕」がK君やO君と蜃気楼を見に行くところから始まり、「僕」は道程で現れる対象に気を留めては思考をめぐらせる。例えば冒頭で「牛車の轍」に「何か圧迫に近いものを感じた」。「牛車の轍」は「僕」が視覚で捉えた対象であるが、いつ・誰が・なぜ「砂原」に轍を残したのかわからない。そこで「僕」は形容し難い「圧迫」と「遅しい天才の仕事の跡」を結びつけ、「牛車の轍」という視覚的イメージを、因果律のなかに定着させようとする。唐突にK君から「新時代ですね？」と問いかけられ、ある男女を発見するが、男は「新時代と呼ぶには当ら」ず、女は「新時代に出来上がり」、視覚的イメージが「新時代」という既成概念と微妙にずれぬ。

さらに、O君の拾った「横文字を並べた木札」から「水葬した死骸」を連想し、素性を推測する。エスペラント語に精通していれば、「木札」に書かれた「Sr.H.Tsujii」の文字から、ツジという名の男性に行き当たらずだ。彼らは「男ですかしら？ 女ですかしら？」「さあね」と会話を交わすので、おそらくエスペラント語が理解できない。知り得る情報は「横文字」の異国性、ローマ字表記と思われる「Tsujii」、生年と没年を表わすであろう「1906から1926」だけである。この二つの点から連想できる素性と、僕が想像する「混血児の青年」は一致せずとも遠からず、「Sr.H.Tsujii」とも大きな齟齬をきたすものではない。

だが「僕の想像によれば、日本人の母のある筈」と、「横文字を並べた木札」がもたらすイメージを拡張する。「Sr.H.Tsujii」が「混血児」ならば「日本人の母」がいてもおかしくないが、なぜ「母」に帰結するのか。「横文字を並べた木札」から素性までの連想の間に言語情報の介入を許容しながら、突如として合理性が超越される。そして「僕」は「家の多い本通りの角に佇んで」「いなながら」「家の多い？——」と困惑し、そこへ「真白い犬」がやって来て、「僕」の思考は中断した。

このように「僕」は視覚的イメージと対峙し、対象が何であるかを思考し、既成概念のなかで理解しようとするが、「牛車の轍」では「そんな気も迫つて来ないのではなかった」と、自らが付与する解釈の定着に消極的だ。「新時代」の男女になると既成概念に綻びが生じ、「横文字を並べた木札」は言語情報による秩序を受けながら、ささやかな抵抗を見せる。違和感を抱く「家」においてはもはや思考が停滞し、「真白い犬」という視覚的イメージだけ

が取り残される。この一連のプロセスを換言すれば、「僕」が未知の映像と出会うことで、既存の言語体系が揺さぶられ、映像に対応する新たな言語体系の構築が図られている。そうした解釈本能が根底にありながら、「僕」の言語機能は因果律に従おうとしてははぐらかし、「真白い犬」にいたっては言語での支配が鈍化する。「僕」の思考は映像と言語の狭間で沈黙するのだ。

三島由紀夫は「いはゆる「筋のない小説」を書いて、芥川が玲瓏たる一篇を成したのは、これくらゐのものではあるまいか」と「蜃気楼」を評し、次のように語っている¹⁷。

「蜃気楼」はいはば梶井基次郎的な小説であつて、鮮明な物象が提示されて、物象が物象のまま、作者の心の状態の象徴をなし、そこに詩が漂つてゐる。「物象が物象のまま」といふのは、芥川ほどあらゆる物象に解釈の粉黛を施し、物象本来の性質を失はせて、物語の小道具にしてしまつて来た作家はないからである。

芥川が「蜃気楼」で「物象に解釈の粉黛を施」すことを抑えた点に、言語の支配から脱しようとした映画の革新運動との共時性が見られるだろう。「僕」の言語機能の鈍化とともに、「牛車の轍」や「真白い犬」などの物象が、「解釈の粉黛」をまとわない映像として「僕」の前に現れる。さながら前衛映画のように、「物象が物象のまま」因果律ではなく物語の時間の運動に繋がれ、モンタージュが行われている。

モンタージュは単に編集の意味で使われることもあるが、組み立てを表わす仏語の *montage* を語源とし、日本では一九二〇年代後半から一九三〇年代に、モンタージュ理論がもてはやされた。関井光男は「映画は一場面を分析し、それを一定の数のショットに分解してデクパージュ(編集)とモンタージュで総合する方法で作成されるが、芥川にはそれが認識できなかった」という¹⁸。しかし、ショットの組み合わせ方が新たな意味を生みだすという考えは、他領域の藝術と親和性を持つ。

寺田寅彦はエイゼンシュタインが日本の俳諧や短歌にモンタージュの要素を看取している点を指し、「映画雑誌(中)」「『時事新報』一九三一・六・九」で「日本人の眼から見て最も優れたモンタージュ藝術の典型として推すべきものは所謂俳諧連句そのものである」と語った。さらに『映画芸術』(岩波書店 一九三二・八)では、「映画の画面の連結と連句の句間の連結とは意識の水準面の下で行はれるときにはじめて力学的な意味をもつのである。例へば水面に浮んで居る睡蓮の花が一見ばらばらに散らばっているやうでも水の底では一つの根につながつて居るやうなものである」との卓見を示した。『澄江堂句集』(文藝春秋社 一九二七)や「わが俳諧修業」(『俳壇文藝』一九二五・六)などに明らかな、芥川の俳諧に対する素養がモンタージュに共鳴したとしても不思議はない。

寅彦の炯眼を踏まえれば、「蜃気楼」で一見脈絡なく継起する物象は、「意識の水準面の下」すなわち無意識の領域で、「一つの根」に繋がることになる。そして「蜃気楼」の「二」で

殊更強調されるのも「意識の闕の外」である。「二」は「僕」と妻、○君の会話を中心に展開し、場面は「砂浜」でほぼ固定されるが、「浪打ち際」という語句が四ヶ所も登場し、海と陸地を隔てる物語空間の境界性が際立つ。その境界性は「僕」の認識と重なり合い、ふと聞こえた「鈴の音」が「錯覚」か否か判別できず、昨晚見た「夢」の内容と現実が混交する。「僕」は主観と客観、意識と無意識の狭間で思考をめぐらせ、「意識の闕の外にもいろんなものがあるやうな気がして」と気味悪がるが、「マッチへ火をつけて見ると、いろんなものが見えるやうなものだな」と○君が言い放つ。

意識と無意識の境界線が混沌とする「僕」の姿は、「二」で物象を前に言語機能が鈍化する「僕」の寓意だろうか。そうならば、「二」は「二」の解釈の方向性を導くものと考えられ、「二」で「僕」が「真白い犬」を目撃し、映像と言語の狭間で生じた沈黙の周辺には、「いろんなもの」が隠れていることになる。マッチの灯りを二助として「意識の闕の外」、つまり沈黙という言語化できない領域から、シュルレアリスムの〈書く主体〉の発見のように、何かをサルベージしなければならない。

そのサルベージしなければならぬ何かは、結局のところ読者の解釈に委ねられてしまうが、三島は「蜃気楼」には「詩が漂つてゐる」と表現した。周知のように、芥川は〈小説の筋〉論争で「詩的精神」を訴え、「話」らしい話のない小説を「最も詩に近い小説」と言い換えている。では、「詩」とは何なのか。シュルレアリスムの詩人である西脇順三郎は、詩をポエジーと詩作、二つの概念に分け、詩の内面的な意味を指すポエジーとは何かを問うた¹⁾。西脇によればポエジーとはイロニーであり、「二つの相反する自然と超自然の緊張」である。そして詩作の目的は「新しい関係」の発見だと述べた。

「新しい関係」を発見するということは自然や現実を超越して想像することである。想像するということは自然や現実の関係を破壊することである。自然や現実の世界における通常の関係を断ち切って、二つのかけはなれたものを連結することである。しかし自然や現実そのものを破壊するのではない。

二つの相反するものを連結させ、既成概念を破壊し、「新しい関係」を創作する力が想像力と呼ばれる。敷衍すれば、「蜃気楼」の「僕」は視覚的イメージを因果律で捕縛できず、映像の意味が言語が補完する「通常の関係」が切断された。しかし、従属関係を解消した映像と言語が衝突することで、「通常の関係」を支える既成概念が崩れ、「僕」の思考や感性に変革が迫られる。「蜃気楼」ではその兆しが暗示されるに留まるが、「新しい関係」を構築するためには、「意識の闕の外」に隠れている何かに目を向けなければならない。そこから改めて沈黙していた思考を働かせることができれば、言語表現を更新してゆく可能性が生まれるのではないか。

このように、一九二〇年代の映画に関するコンテクストを背景に「肉塊」と「蜃気楼」を並置すると、いずれも映像表現の先鋭化という同時代性の反映が見られる。谷崎の場合、大活時代に弁士を必要としない、映像のみで語る自律的な映画を実世界で希求した。その実践と理念は「肉塊」へ受け継がれ、映画から物語の因果律を排除すれば、観念的な美が現前することを小説内世界で描出した。

しかし小説上で展開される谷崎の映画理念は「青塚氏の話」で破綻をきたし、表現の先鋭化が表現者の創作行為に弊害をもたらすことを示唆する。谷崎は虚構のなかで、非言語表現である映画によってロゴスを超越し、観念的な美に託されるひとつの究極点に向かおうとしていた。同時に、「小説の筋」論争で強調されたように、小説の固有性を示す「筋の面白さ」の破綻は望んでいない。谷崎は小説内世界で映像表現の拡充をめぐり試行錯誤したが、小説（言語表現）からは物語の因果律を排除しなかった。映画と小説を隔てる表現様式の差異を内面化していたのだろう。

一方の芥川はどうか。「蜃気楼」の「僕」は未知の映像と遭遇し、既成概念や言語で対象を捕縛することに留保をつけ、かえって映像の純粋性が高められる。「物象が物象のまま」立ち現れ、それぞれがモニタージュされた先に、「詩」が創出されるのだ。

「詩」は言語表現を更新してゆく可能性であり、谷崎の観念的な美のように、ひとつの定点に向うものではない。映像と言語の衝突が、螺旋状に絶え間なく「新しい関係」を構築してゆく。「僕」の思考で生じるそのような〈映像／言語〉の混沌は、小説の形式と一致し、「蜃気楼」をポスト近代小説にまで昇華させているのではないか。谷崎と同様、映像によるロゴスの超越が試みられながら、「話」らしい話のない小説である「蜃気楼」は、ロゴスを超越する水際で完成している。芥川は映画の表現様式を小説へ移植しようと試みたのだ。

一見関連性が乏しく思われる「肉塊」と「蜃気楼」だが、一九二〇年代の同時代性を背景とすれば、「小説の筋」論争で対立した芥川と谷崎の文学観に、映画（映像）に対する認識の影響を看取できるだろう。映画は一九一〇年代から一九二〇年代にかけ、もはや軽視できないひとつの表現領域を確立する。芥川と谷崎はともに、新しい藝術形式である映画が強烈に喚起するイメージを、言語でいかに把握し表現するか。そのような問題を共有し内面化しつつ、根本的に異なる小説を書きあげた。

また、田鎖数馬は「谷崎と芥川は、「芸術は表現である」という説を、自らの芸術観の核にしているという点で、等しい位置にいた」が、「芥川が徐々に自らの芸術観を変化させた」と指摘する²⁰。その芥川の藝術観の変化過程に、映画はどのような衝撃を与えたのか。谷崎ほど映画に熱狂しなかったにせよ、映像表現の先鋭化に呼応するように、芥川は理想的な小説形式を模索していた。同時期に発表された「誘惑——或るシナリオ——」「浅草公園——或るシナリオ——」を、「蜃気楼」に見られる〈映像／言語〉のモニタージュのバリエー

シヨンと捉えれば、映画を理論的に取り込もうとする態度がより明確になるだろう。「午後弟と浅草へ活動写真を見に行く。見ながら活動写真論を考へる」(『我鬼窟日録』より)『サシエス』一九二〇・三)と書き記した芥川と映画の接近には、まだ追究すべき問題が残されている。

註

- 1 出口丈人「芥川と映画」『芥川龍之介作品論集 別巻芥川文学の周辺』翰林書房 二〇〇一)
- 2 三嶋讓「芥川龍之介のシナリオの位置」『福岡大学人文論叢』第二二卷第一号 一九八〇・六)
- 3 友田悦生「芥川龍之介と前衛芸術——シナリオ「誘惑」「浅草公園」をめぐって——」『立命館文学』第五一七号 一九九〇・七)
- 4 安藤公美『芥川龍之介 絵画・開花・都市・映画』(翰林書房 二〇〇六)
- 5 久保田正文『芥川龍之介 影の無い肖像』(木精書房 一九九七)
- 6 徳田秋声・近松秋江・久保田万太郎・久米正雄・小島政二郎・中村武羅夫「芥川龍之介氏の追憶座談会」(『新潮』一九二七・九)／吉田精一『芥川龍之介』(三省堂 一九四二)
- 7 今泉康弘「芥川龍之介と映画の技法——二つのシナリオから「歯車」へ」『日本文学誌要』第六六号 二〇〇二・七)
- 8 飯島正『フランス映画史 改稿版』(白水社 一九五六)
- 9 『キーン』は『鉄路の白薔薇』より後に製作・公開されたが日本では公開が前後し、「キーン」は始めて我れらにフラッシュ・バックの妙を教へたるもの。永久に忘れ難き記念たるべし」(清水千代太「映画一九二五年(上)」『キネマ旬報』一九二六・一・一)と、受容の逆転現象が生じている点に注意したい。また、前掲註(4)の安藤は、フランス映画を中心とする当時の映画雑誌の言説と芥川の言説を照合し、映画詩への要請が高まってゆく同時代性を踏まえ、芥川のシナリオの再評価を試みている。
- 10 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究——』(早稲田大学出版部 一九八三)
- 11 塚原史『ダダ・シュルレアリスムの時代』(ちくま学芸文庫 二〇〇三)
- 12 飯島正・佐々木能力男『前衛映画藝術論』(天人社 一九三〇)
- 13 前掲註(10)に同じ

¹⁴ Ⅲ節は第一部第一章と内容的に重複するが、ここでは言及できなかった一九二〇年代の映画に関するコンテキストとの共時性やクロス・アップの機能について、本論では考察を加えている。

¹⁵ 柄谷行人『日本近代文学の起源』（講談社 一九八〇）

¹⁶ 篠崎美生子『蜃気楼』——〈詩的精神〉の達成について——』（『国文学研究』第一〇四集 一九九一・六）

¹⁷ 三島由紀夫「解説」『南京の基督』角川文庫 一九五六）

¹⁸ 関井光男「芥川龍之介と映画」『芥川龍之介全集』第十一卷月報 岩波書店 一九九六）

¹⁹ 西脇順三郎『詩学』（筑摩書房 一九六八）

²⁰ 田鎖数馬「芥川と谷崎の芸術観——「小説の筋」論争の底流——」（『国語国文』第七三

卷八号 二〇〇三・一〇）。のち『谷崎潤一郎と芥川龍之介 「表現」の時代』（翰林書房 二

〇一六）所収。

四・二 大正期の映画物語本——映画を「読む」とどうした

I

「読んでから観るか、観てから読むか」というキャッチコピーは、すでに目新しいものではなくなったが、いまだ我々へ根源的な問いを発し続ける。そのキャッチコピーに象徴される、角川春樹の仕掛けたメディアミックスを根幹とする戦略は、映画と小説の領域のみならず、漫画や音楽、そしてインターネットをも巻き込み、巨大化しているからだ¹⁾。

角川映画が脚光を浴びはじめる一九六〇〜七〇年代は、テレビの普及で映画の観客総数が急激に減少し、それぞれの映画会社に専属の花形役者^{スター}を出演させれば映画が売れるという時代が過ぎ去ろうとしていた。そうして従来のシステムでは映画が売れなくなり、角川春樹は自社の小説^{コンテンツ}を映画化し、多額の宣伝費を投入することで、映画をヒットへ、原作の小説をベストセラーへ導いた。「読んでから観るか、観てから読むか」のキャッチコピーは一世を風靡し、漫画の映像化（映画、テレビドラマ）が盛んな今日でも、そのキャッチコピーが示唆する、原作と映像化したコンテンツの互恵関係は本質的に変わっていないだろう。

原作の熱心なファンは、次々と映像化され、コンテンツとして消費されていく原作の姿に怒りと嘆きをあらわにし、メディアミックスを現代的な商業主義の戦略として往々に非難する。しかし当然ながら、小説を映画化しようとする試みは、角川春樹が世界に先駆けて実現したアイディアではない。さかのぼれば、ジョルジュ・メリエスの『月世界旅行』（一九〇二）も、人類が月へ最初の一步を踏み出すことが遠い夢だった時代に、ジュール・ベルヌ「地球から月へ」「月世界へ行く」にインスパイアされ、その夢を映像化した。映画は誕生したそのときから、小説と読者の間からたちのぼるイマジネーションを捉え、スクリーンの上に表象してきた。だが活字メディアは常に映画に物語内容を貸し与えるコンテンツとして目されてきたわけではない。

一九一一年（明治四四）年一月に浅草の金龍館で封切られた『ジゴマ』は、映画が輸入されて間もない日本で、世界的に見ても異様な社会現象を引き起こした。『ジゴマ』はフランスの『ル・マタン』紙に連載されていた同名小説をもとに映画化したもので、兇賊ジゴマと探偵ポーリンを主人公とする活劇である。公開の一年後には警視庁が『ジゴマ』に対して上映禁止処分をくだし、『ジゴマ』に感化されて不良行為や犯罪に手を染める青少年が新聞メディアの注目を集めた。ごくありふれた勧善懲悪物の『ジゴマ』をめぐる熱狂は、検閲論争や映画害悪論争へ発展してゆく。

そして、見世物興行の取締規則が適用されていた映画興行に、独自の「活動写真興行取締規則」を一九一七（大正六）年八月に実施するきっかけを与えた。アーロン・ジェローが指摘するように、『ジゴマ』を発端に新しいメディアへの畏怖と好奇心が顕在化し、映画は「『発見』され、認められた」のだ²⁾。それまで他の見世物興行と一緒くたに扱われ

ていた映画が産業としての自立性を獲得し、社会的言説のなかで本質的に差別化される。新しいメディアに対する認識の形成が、大正初期に活発に進んだといえるだろう。

そのような時流のなか、一九一三(大正二)年に、『キネマ・レコード』が創刊される。日本映画の藝術的向上を目指し、純映画劇運動を提唱した帰山教正が参加する、映画雑誌である。欧米映画の紹介を中心に国内外の映画界の近況を報告し、日本映画界への提言を積極的に行っていた。例えば「フィルム界の出来事」(『キネマ・レコード』一九一六・七・一〇)という欄で、映画害悪論が紛糾するなかでの、映画界の取り組みが紹介されている。

小学児童と活動写真

小学児童に活動写真は果たして有害であるか、当局は之れがために日夜心労してゐる。映画中には確かに児童に有害と認めらるゝものも無いではないが、又見逃す可からざる有利な映画もある。鹿児島地方が活動写真に対して一も二もなく排斥するを深く憂慮したる結果同地の常設館に於て特に児童用の映画を映写して活動写真を尊大マす可き方針を採つた。之れより先き東京の某有力家は某社に託して学術参考の映画の製造に着手した。是等児童教育に併せらる可き特種の映画の製造は之れを以て嚆矢とするであらう。尚近くキネマ倶楽部は児童に対して特別な映画を映写する由である。

また、読者の投書を掲載する同誌の「読者乃声」欄(『キネマ・レコード』一九一六・八・一〇)では、「艶子」と名乗る投稿者が、ヨーロッパでは子どもにも悪影響を与えろと思われろる映画の場合、スクリーンに「十五歳未満退去の文字」が映写されることを例に挙げる。その応用を日本で望むのは難しいが、「教育的の興味のある物を映写して欲しい」と訴える。これに対し『キネマ・レコード』側は、「子供日の設置は我々が異句同音マに叫んで居ります。貴殿の叫びも又記者の叫びと同じであります」と応えた。道徳的観点から内容のガイドラインを選定しようとする態度は、警察や教育界など特殊な立場だけでなく、映画を愛好する側にも見られるが、「映画中には確かに児童に有害と認めらるゝものも無いではないが、又見逃す可からざる有利な映画もある」ように、善悪二元論で割り切れる問題ではない。

実際、波紋を広げた『ジゴマ』は映画の上映が禁止されただけで、『ジゴマ』の内容を忠実にノベライゼーションした桑野桃華『探偵小説ジゴマ』(有倫堂 一九二二・七)や、登場人物や舞台を日本にアレンジした江沢春霞『活動写真 日本ジゴマ』(三芳屋書店 一九二二・九)、作家の創作性が強い筑峰『探偵奇談 女ジゴマ』(湯浅春江堂 一九二二・八)などの出版物は、映画のような厳しい処罰を受けていない。つまり、『ジゴマ』を発端とする映画害悪論争は、当時の社会不安が映画という新しいメディアに向けられていたことを物語っている。

そのような状況のもと、出版界は相次いで『ジゴマ』をノベライゼーションした読み物を刊行した。永嶺重敏の詳細な調査によれば、現在確認できるだけでも『ジゴマ』公開から半

年の間に二十三点ものジゴマ本が世に出回っている、放浪山人『探偵奇談 女ジゴマ』（盛陽堂・由盛閣・同名館 一九二二・八）は、東京書籍商組合の競り市で一日に四〇〇〇部ほど売り上げたらしい。ジゴマブームに沸いた大正期は著作権に関する法整備は徹底されておらず、『ジゴマ』を模倣した映画が続々と制作され、舞台を日本に置き換えた和製ジゴマもあらわれた。映画の忠実なノベライゼーションだけでなく、「ジゴマ」を冠しただけの類似小説も派生し、多種多様なジゴマ本が全国に流通していった。

ジゴマブームは、映画が見世物興行から離れ、娯楽産業として独立したことだけでなく、今日まで通じるメディアミックス戦略の先駆であり、その最初の成功例なのだ。とりわけ興味深いのは、『ジゴマ』が上映された記録が残っていない地方でも、ジゴマ本がよく売っていたという永嶺の指摘である。全国的なジゴマブームは映画メディアだけでなく、活字メディアの下支えが効果的に働いていたからであり、一方で、映画が上映されない地域においては、活字メディアがジゴマブームを牽引していった側面が窺える。

帰山教正は『ジゴマ』を紹介する際に当時の映画雑誌からある記事を引用している⁴。そこには「フィルムその物の罪よりも、寧ろ弁士の説明がやたら犯罪方面に力を入れた事と、駄小説の続出によるものであらう」と、『ジゴマ』への糾弾と熱狂は、弁士と活字メディアに形成されたものだとの指摘が見られる。大正期の映画受容に対する弁士の影響は大きく、人気弁士の肖像写真を並べたポスターや全国活動写真説明者番付が制作され、「頗る非常大博士」の名で人気を博した横田好洋の巡業用ポスターは、上映プログラムよりも横田の名前が大きく描かれていた。岩崎昶は徳川夢声を外国映画を好むインテリ層向け、幾駒雷遊を浅草や下町の大衆受けを狙う弁士だったと回想し、観客は誰が弁士を務めるかで上映館を選ぶこともあったようだ⁵。しかしジゴマブームは日本における映画受容の早い時点で、弁士のほかにも映画と小説のメディアミックスが深い係わりを持つていたことを実証している。つまり日本における映画受容を考えるには、従来のように弁士の果たした役割だけでなく、活字メディアが担った機能も視野に入れ、考察をより深めていく必要があるだろう。さらに映画と活字メディアの有機的な連係が、ジゴマブームが沈静したのち、どのような変遷を辿り、現代の肥大化するメディアミックス戦略の礎となったのか。それらを明らかにすることは「読んでから観るか、観てから読むか」という素朴な問いへの答えとなるに違いない。そこで次節では、今回調査することのできた一九一三（大正二）年から一九一九（大正八）年の間に刊行された映画物語本（映画をノベライゼーションした読み物や原作の翻訳・翻案など）を紹介し、いかなる研究を展開できるか検討してみたい。

II

現在、早稲田大学中央図書館特別資料室には計二十一冊におよぶ映画物語本が所蔵されている。各映画物語本のタイトル・著者・発行年月日などの書誌情報は別途一覧表にまとめ

ているので適宜ご参照願いたい。

永嶺によれば出版社が異なれどジゴマ本のサイズや表紙デザインなどはほぼ共通し、「見た感じは同じシリーズ物のような印象」だと述べている。今回調査した映画物語本のなかに『ジゴマ』のノベライゼーションはないが、例えば図Aに示した表紙に「探偵奇談」「大探偵 大活劇」などのサブタイトルが踊っているように、調査した映画物語本の内容も探偵対兇賊のスリリングな活劇を描いたものが多く見受けられた。しかしジゴマ本のように統一された装丁ではなく、例えばサイズ(単位センチメートル)を見てみると、最小は『キネマシリーズ 泰西冒険活劇 名馬』の約一二・五×約九・五、最大は『正? 邪? 魔? 人? 護る影』の約一九×約一三で、全体的に掌におさまるサイズになっているが、出版社ごとの工夫が見られる。



図A

盛陽堂書店などが発売元の『探偵奇談 マスターキー』『探偵奇談 黒い箱』『探偵奇談 拳骨』はシリーズ物のようで、本文はすべて四〇ページで収められ、約一五×約八・五のやや縦長の変型サイズで揃えている。ただし挿絵や口絵はない。『泰然西傑作活動叢書 サタン』は計

二十八枚のスチール写真を挿絵に用いているが、それ以外で本文中に挿絵を採用したものは今回の映画物語本には見られなかった。しかし『活動写真叢書 大探偵チユーヴ』は映画館で販売されている現在のパンフレットのように、役者とその役柄を写真付きで紹介し、そのほかは口絵にスチール写真や場面を描いたイラストを掲載するなどして、映画の見せ場や登場人物を印象づけている。

こうしたヴィジュアル面だけでなく、映画のノベライゼーションであることを意識させるものに目次がある。およそ四〜六ページごとに小見出しが付けられ、場面ごとに細かく区切られている。それぞれの場面の舞台・中心となる登場人物・見所がひと目で理解できるように、シンプルかつダイレクトな煽り文句が目立つ。

- 一、ホテルの大賊 大金の強奪
- 二、ボオイと早替り 落ち散る附鬚
- 三、無名の名刺 不思議の文字
- 四、取次ぐ名刺 探偵長の鑑識
- 五、友人グルン氏 怪しのトランク

『探偵奇談 フアントマ』

- 一、拳骨組の跋扈 名探偵の化学研究……テラードツヂの躍起／リンビー、レット……黒い大きな拳骨の記号
- 二、記者ゼームソン 門前払いを喰せられる……毛虫嫌ひだ／覚えて居ると云ふ手紙……手掛りを得た
- 三、覆面した不具者 勇士と云はれたが癩……金庫の中へ仕舞て置く／蜥蜴面の男が窺がふ……電気を応用せる殺人犯
- 四、化学応用の金庫破 金庫へ薬品で孔を穿ける……俺の仕事は終った／リンビー鐵棒で殴殺さる……事件が起つてゐる
- 五、犯跡捜査 御丈夫な方ですから……旦那様は死んでる／靴の底がボロボロに……直徑五吋近い孔が

『探偵小説 拳骨』

- 一、高塔の真下 高塔の直下に群衆が騒ぎ立てゝ居る
- 二、美しい塔守の娘 美しい娘が番小屋の中から顔を出した
- 三、怪紳士 怪紳士はやがて、この死美人の顔を見ると
- 四、奇妙な子供 奇妙な子供が突然塔内に現はれて
- 五、判事の訊問 判事は巡査に向つて皮肉に尋問する

『大探偵大活劇 暗中追跡』

以上三作品の目次・見出しを一部抜粋したが、それらを読むだけで物語の筋や大枠はある程度把握できるようになっている。また本文表記でも、『世界活動文庫 名馬』は台詞の上部に役名を添え、わかりやすさを強調するなど工夫の一端が見られる。とりわけ当時の映画受容の在り方を印象づけるのが、その文体である。

悪計奸策を逞しうせる黒百組の数百の巨眼でさへ其所在を捜出せぬ百万弗の行衛や何所？ 彼等は此後如何なる手段を以て之を見出さんとするか奇計暴逆の活劇、フロールンスが果して克く父に邂逅し得るや否更に巻を改めて諸君に見えん。

『百万弗の秘密 前篇』

ヒツデユンバレーに囚はれありしビリー・ソード両人の運命や如何に？
寧奸飽くことなきウイレー・ヴァルチアー等の消息や如何に？

チア・チュアナの胸中深く秘められし亡魂の沼を開くべき鍵は、遂に開かれずして永久に葬り去られんとするか、否！

レット、グラブの妙境愈々佳境に入つて迷宮益々深からんとす、マリーウォルキヤン

プ嬢果して此の謎を解き得るや如何に？

『連続大活劇 赤手袋』

このような躍動的な口語体は、講談あるいは弁士の口調を彷彿させる。ノベライゼーションを試みた書き手たちは、映画の内容を写生し原作を忠実に翻訳するだけでなく、映画館の臨場感をも読者に伝えようとしていたのではないか。そのように考えてみると、映画物語本は何を目的として書かれたのかを改めて捉え直す必要がある。

茲に嬢の来朝を歓迎する為めに、嬢の出演にかゝる最近の傑作「赤手袋」の梗概と嬢の簡単な略歴とを併せて、一小冊子として出版することになりました、元より本書は、短かい時間に速成を期したものですから、筋の通らない箇所も少なくないと思ひます、それに本写真の興味を減殺することを恐れて、極く簡単に大まかな筋だけを申し上げます、ことに致しました、為めに大部不徹底な所も多いことと思ひます、不完全な点は十分にお詫び致して置きます。

『連続大活劇 赤手袋』はしがき

『連続大活劇 赤手袋』は主演女優の来日にあわせ、宣伝のために制作された「小冊子」である。このように第一には、完全なノベライゼーションではなく、映画の宣伝を目的とした場合が考えられる。『探偵小説 拳骨』のはしがきに『拳骨』（クラツチング・ハンド）は原名を『Exploits Of Elaine』（エインのつがら）と云ひ、英国の小説家アーサー、ビー、リー氏の大作で、探偵小説として此の本くらゐ面白い物は無いから、余は茲に原書の翻案を試みた次第である」とあるように、翻訳・翻案することで原作を映画の観客に宣伝しようとする意図もくみ取ることができる。例えば『百万弗の秘密』は前後編の二冊に分かれ、どちらの序文にも原作者の紹介が掲げられている。

原作者ハウエル・ハンセル氏は、最近亜米利加大陸の文壇に急に名を為した作家でありまして、亜米利加のコンナンドイルを以て目されて居る人であります（中略）とにあれ誰にもせよこの書の第一ページを開いた人があつたとしたらその人は必ず異常なインテレストに引きずられて最後迄読了して終ふに相違ありません

『百万弗の秘密 前篇』序

訳者『前篇はISといふ者が翻訳いたしました。今度は私が代つて翻訳致すのですが、中々先生の名文を拝見しては気が臆して筆が動きません、けれども先生のお書きなされた意味は誤らない積です。ですから若し此翻訳を見て活動写真でも御覧になる方があつたならば屹度よく筋道がおわかりにならうと思ひます、その点でだけ先生のお叱

りを免かれるだらうと思ひます。

『百万弗の秘密 後編』序

『百万弗の秘密』前後編の序文の主眼は原作者の紹介にあり、少なくとも一覧表に示した訳者たちは原作へ敬意を払おうとしている。また、映画は原作のすべてを映像化するわけではないので、原作を翻訳・翻案することで、映画では省略されてしまった筋を補完する役割も担っていたようだ。映画をノベライゼーションするといっても、書き手によっては実直に原作を読み込み、素材を提供しただけの消耗品として原作を捉えてはいない。映画化によって観客の間口が拡がり、映画の内容を再現するもの、原作を翻訳・翻案するもの、映画と原作の内容を折衷したもの、映画と原作の設定を借りたパロディなど、ノベライゼーションの方法も多岐に渡る。

此写真は少く共筋の馬鹿に面白い事に於て、小説的にして小説以上に面白い事に於いて、活動界空前絶後の逸品です、写真を見た人はもちろん御存知の事ですすからお勧めする迄もなくお読みになるに相違ありません、写真を見ぬ方が本書を読たら写真を見ずにはゐられなくなります

『活動写真 金剛星』口上

発売以来僅かに旬日に過ぎず従つて多く世評に聞く能はざるも帝都一流の新聞に掲げられたるものを摘録すれば左の如し(中略)

東洋新報 之を小説的に翻案して興趣を深からしめたから単に之を一の小説として読むも面白く活動写真と相俟て観賞したなら更に一層の妙味があらう兎に角記者は此書に懐中活動写真てふ名称を冠し銷夏の隙読物として読者に薦む

『百万弗の秘密 後篇』「本書(前篇)に対する批評」

「読んでから観るか、観てから読むか」の問いかけは、小説を原作にした映像化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。その移動は大正期の観客と読者のなかにもすでに備わっていた。しかし、映画物語本は原作あるいは映画のノベライゼーションという機能を与えられたほかに、映画と原作の内容を組み合わせ物語を補完したり、設定だけを借りて二次創作を行うなど、多様な展開が許容されている。したがって、〈原作から映画へ〉〈映画から原作へ〉という単純化された文脈(システム)のなかで映画物語本を扱えば、それが持つ多様性を見落としてしまうだろう。視座を変えれば「懐中活動写真」という表現は、映画物語本が活字メディアという枠組みを越えて、映画と小説の異種混交メディア^{ハイブリッド}として受容されていたことを示唆しているのではないか。そういったメディア受容の在り方も探ることができる。

私は此の映画の印象を描く上に少なからず苦心した、と云ふのは、単に「見たまゝ」或は「冒険小説」に類する物語を避けたかつたからである。最も大なる観劇の記録として、此の映画の贏ち得た世界的な呼声の、一つの反響を讀者に伝へたかつた。が併し私の拙ない写生はその希望の多くに離反してゐるだらう。

〔活動写真叢書 大探偵チユーヴ〕はしがき

小説を読んで作者の息遣いや言葉の綾を讀者が享受するように、映画もただ物語の筋を楽しむだけのメディアではない。シネマコンプレックスによって画一化された空間で映画を鑑賞することに慣れてしまった我々は忘れがちであるが、大正期の映画はソフトもハードも成熟していない、産声をあげたばかりの新しいメディアであつた。映画物語本はそうした新しいメディアである映画と、グーテンベルグが活版印刷を發明して以来、メディアの王様であつた活字メディアを結ぶ媒介としての機能を自ずと兼ね備えていたのではないか。

今回は早稲田大学中央図書館特別資料室が所蔵する計二十一冊の映画物語本を調査したに過ぎず、実際は数多の映画物語本が全国に流通していたと思われる。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らし合わせるには困難がつきまとう。しかし、今日の肥大化し飽和するメディア社会を考察する上で、新旧メディアを有機的に融合し生まれた映画物語本の調査・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になるだらう。

註

1 本論は大正期の映画物語本の紹介を目的としているため、今日的なメディアミックスへの考察や言及は割愛した。しかし、角川春樹『わが闘争 不良青年は世界を目指す』（イースト・プレス 二〇〇五）によれば、角川春樹のヴィジョンに「活字と映像と音楽」の三位一体の構想があつた点、その構想をもとに映画『ある愛の詩』などの原作本を出版した点、それにより角川文庫から刊行した映画原作の翻訳やノベライズ本が、一九七〇年代にベストセラーになつたことなど、大正期のメディアミックスと重なり合う点は多く、詳細に検討すべき事柄である。

2 アーロン・ジェロー『ジゴマ』と映画の「発見」——日本映画言説史序説〔映像学〕第五八号 一九九七・五

- 3 永嶺重敏『怪盗ジゴマと活動写真の時代』(新潮社 二〇〇六)
- 4 帰山教正『映画の性的魅惑』(文久社書房 一九二八)
- 5 岩崎昶『映画が若かったとき』(平凡社 一九八〇)

タイトル	著者	発行年月日	発行者	発行所	価格
泰西傑作活動叢書 サタン	不明	1913/10/1	今津隆治	加山堂書店	三五銭／各一万部限特價金 二八銭
世界活動文庫 名馬 泰西大活劇	曲汀漁郎	1915/2/28	栗本長七	一手販売所:白井書店・若月 書店	一〇銭
活動写真叢書 大探偵チェーン	不明	1915/7/20	芝居と活動社	(芝居と活動社)	五銭／送料金四銭
探偵奇談 フアントマ	村上静人	1916/1/1	酒井福次	酒井芳文堂	四五銭
探偵奇談 マスターキー	山縣喬	1916/3/13	鈴木與八	発売元:勸文館書店・盛陽堂 書店	不明
探偵小説 拳骨	青木緑園	1916/3/20	中村惣次郎	中村日吉堂	三五銭／郵税金六銭
探偵奇談 黒い箱	松方清風	1916/3/24	鈴木與八	発売元:盛陽堂書店	不明
探偵奇談 拳骨	松方清風	1916/3/24	鈴木與八	発売元:勸文館書店・盛陽堂 書店	不明
泰西の奇談 呪の宝玉	松木狂郎	1916/3/25	榎本松之助	榎本書房※大阪	不明
キネマ文庫 黒い箱	青木緑園	1916/3/27	中村惣次郎	活動写真雑誌社	二〇銭／郵送料金四銭
探偵活劇 プロテア	筑峰	1916/4/3	高橋友太郎	春江堂書店	一五銭
活動叢書 大活劇 暴落	原作:リチャード・ウオッシュ /編:ハン・チャイルド/訳:長尾 産業	1916/6/6※ 1916/6/10(再版)	山田仁三郎	大売捌所:浅草公園 キネマ 倶楽部、いろは書房	一五銭
史談活劇 カピリア	翻案:河野紫光	1916/6/10※ 1917/6/5(再版)	高橋友太郎	キネマ書房	一五銭
百万弗の秘密 前篇	原作:ハウエル・ハンセル/ 訳:IS生	1916/6/25※ 1916/7/1(再版) 1916/7/5(三版)	福良勢以	上積書房	定価貳拾銭
百万弗の秘密 後編	原作:同上/訳:清風居主人	1916/7/15	福良勢以	上積書房	二〇銭
活動小説 金剛星	原作:ロイ・エル・アカアテル /編:天然色活動写真株式会社 編集局	1917/3/15	神谷竹之輔	三芳屋書店/松陽堂書店	二〇銭
正?邪?魔?人? 原作 鑷る影	原作:ランダル・バリッシュ/ 訳:天然色活動写真株式会社 編集局	1917/5/15	神谷竹之輔	三芳屋書店/松陽堂書店	六〇銭
キネマシリーズ 泰西冒険大活劇 名馬	中川寛光/編:岡村書店編 集部	1917/6/1	岡村庄辺兵衛	岡村書店	一二銭/郵税各貳銭
活動文庫 社説快絶 宙天馬	不明	1918/9/25	榎本松之助	榎本書房※大阪	一五銭/送料二銭
大探偵大活劇 暗中の追跡	泉清風	1919/9/20	鈴木與八	盛陽堂書店	四〇銭
連続大活劇 赤手袋	不明	1919/10/3	イー・ビー・ロー	ユニヴァーサル・フィルム製 造会社	不明

終章

人間には五感がある。そのうち視覚から得る情報はおよそ八割といわれ、人間は視覚を頼りに外界を認知する。しかし目の前の対象を錯視することは日常的に起きている。後藤伸男・田中平八編『錯視の科学ハンドブック』（東京大学出版会 二〇〇五 第二版）によれば、錯視は錯誤と異なり、「視覚対象の物理的な構造とのずれを（計測などによって）指摘されても、知覚（見え）のゆがみを修正することが困難」だという。

例えば二〇一五（平成二七）年、SNSで「ドレスの色」が国内外を問わず話題となった。ボーダー柄のドレスが写る一枚の画像をめぐる、それが白と金の二色に見える人間と、青と黒に見える人間で大きく分かれたのだ。実際は青と黒のボーダーで、色の恒常性による錯視が影響しているらしい。色の恒常性とは「周囲の知覚から対象の色を知覚」し、「周囲によって色知覚が保たれていること」を指す。つまり、人間は物理的な光の波長をそのまま受け取らず、周囲の環境と照らし合わせながら脳が見え方を補正しているのだ。

色に関する錯視のほかにも、例えば同じ大きさの円が二つあるとする。円Aの周囲にはそれより大きな円を並べ、円Bの周囲にはそれより小さな円を並べる。すると物理的には同じ大きさの円A・Bが、異なる大きさに見えてしまうのだ。このエビングハウス錯視や「ドレスの色」は、そもそも我々は機能的にありのままの外界を認知せず、同じ物質世界に共存しながら、感覚的に異なる個別の世界で生きていることを改めて実感させる。見ているものはいりのままの現実ではなく、本当らしさを感じさせる世界であり、「ドレスの色」のようなきっかけがなければ、本当らしさを現実そのものとして疑わない。物質世界に足をつけながら、白昼夢を見ているかのようだ。

そうした視覚的な認知の不安定さを、映画はその誕生から今日まで巧みに利用し、観客を愉しませてきた。映画はカメラの眼を介し、通常の人間の視覚では意識し難い世界を見せ、ときに物理的な法則を超越して観客を驚かせる。おそらく谷崎潤一郎も映画がもたらす強い視覚的な刺激に惹かれ、「映画雑感」（『新小説』一九二一・三）で映画を夢に喩えたのだろう。

まことに映画は人間が機械で作り出すところの夢であると云はねばならない。科学の進歩と人智の発達とは我れ我れに種々の工業品を授けてくれたが、遂には夢をも作り出すやうになつたのである。

いうまでもなく、夢は睡眠中に生じる視覚的な心像や観念である。ただ谷崎は「普通の夢よりは稍とハッキリした夢」で、「白昼夢を見」るために映画館へ行くのだと語っている。これは現代の観客にも共感を促す素朴な所感であろうし、スクリーンに投影される「夢」の妙なりアリティが、谷崎や我々を魅了してやまない。スクリーンの世界が虚構だと理解しながら

ら、観客の意識はその世界に引き込まれ、虚実が転倒することもしばしばある。そのような原初的で普遍的な身体感覚が、谷崎の「小僧の夢」(『福岡日日新聞』一九一七・三・四〜四・一一)に描かれていた。

第二部第一章「映画と魔術の有機的な関係——「小僧の夢」論」で述べたように、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へと発展し、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「小僧の夢」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。それは第二部第二章「純映画劇運動の両義性——「人面疽」と大活」で扱った「人面疽」(『新小説』一九一八・三)も同様で、いずれの小説も非常に時事的な表象としての側面を持つ。そして、社会と自己を相対化しながら創作を行う、谷崎の批評意識をまざまざと見せつけるのだ。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」で言及した欧米映画への関心も踏まれば、谷崎は欧米映画の動勢と日本映画の現状を対比し、より広汎な社会情勢のなかで自己の創作表現を模索していたといえよう。

そう考えたとき、例えば河野多恵子『谷崎文学の愉しみ』(中央公論社 一九九三)が、西洋崇拜のような既存のモチーフと映画を紐づけ、半ば従属的に扱う傾向にあったのに対し、新たな谷崎研究の可能性が拓けるのではないか。映画は既存のモチーフと隣接しながらも、独立した視座となるのだ。すでに千葉伸夫『映画と谷崎』(青蛙房 一九八九)が谷崎の映画体験を主軸に作家論的なアプローチを行ったが、映画を視座とするテキスト分析によつて解釈の更新も今後進められるだろう。とくに「小僧の夢」や大正期の怪奇的な小説群に埋没していた「人面疽」「青塚氏の話」(『改造』一九二六・八〜九、一一〜一二)のように、これまでの谷崎研究ではあまり注目されてこなかった作品を、研究の俎上に載せられるに違いない。

あるいは映画は、創作のアイディアを授ける時事的な素材であるほかに、谷崎の藝術理念の根幹に波及している。千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』(小沢書店 一九九四)や五味渕典嗣『言葉を食べる 谷崎潤一郎、一九二〇〜一九三一』(世織書房 二〇〇九)は大活時代をひとつの転換点とし、映画の限界を見極め小説の可能性を問い直す谷崎の態度に、藝術理念の転向や断絶を看取した。

谷崎の変化は作家として言語表現の真髄に目覚めるためのいわば通過儀礼であり、本研究も第三部第一章「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」で、谷崎が映画の欠点を明言するまでの環境的要因に注目した。しかし谷崎が藝術表現としての映画を見限ったとは断じ難く、映画ですら大衆化の波に抗えない国際的な趨勢に、谷崎は焦燥を覚えたのではないか。さらに、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」で論じたように、映画の存在によって強固となった谷崎の藝術

理念を、〈Crystallization〉の一語に仮託してみれば、谷崎文学に通底するひとつの美学が示される。同時に、映画に関する表象の階層性が際立つだろう。

一概に映画をモチーフにする小説といっても、映画を主題化したもの、既存の映画作品にインスパイアされたもの、登場人物や時代風俗の特徴づけに利用したものなど、映画は様々な役割を担う。それは我々がある小説を読んだときに、「これは映画的な小説だ」と思う、直感的で多義的な感覚と重なり合う。では「映画的な小説」とは何か。読者の脳裏に具体的な映像を想起させるもの、映画館で映画を鑑賞したときの身体感覚を呼び覚ますもの、クロス・アップやモンタージュのように、映画に特徴的なテクニクの援用が認められるもの。「映画的な小説」が想起させるイメージは、映画をどう捉えるかで細分化する。映画を視座に谷崎文学を把握するにあたっては、同じことがいえるだろう。

本研究では便宜的に〈映画を／映画のように〉表象する階層性を示したが、もちろんそれらは樹形図のように組み合わせたり、〈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。また第二部第三章「スクリーンに現れた〈恐怖〉——「人面疽」論」では、撮影者の意図しないものが表現に参入してしまう、映画の特質を読み取った。その点で「人面疽」は〈映画を〉表象する小説に分類されるが、映画は時代とともにサイレントからトーキーへ、モノクロからカラーへと技術的な成長を遂げてゆく。それに伴い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。「人面疽」より看取した映画の特質でさえ、フルCGで映画が制作できる現代において、普遍的とはいえない難くなった。したがって、野口武彦『谷崎潤一郎論』(中央公論社 一九七三)が問う、「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」への本研究の答えは明白だろう。

映画は谷崎の批評意識や身体感覚に新陳代謝を促した。繰り返しになるが、明治末に輸入された映画は、その後急速に間断なく、技術革新を続けている。谷崎の創作活動がおよそ五十五年に及ぶなかで、映画は音声を獲得し色彩が豊かになり、テレビも登場した。谷崎は映画制作より離れてからも、映画の国際的な進展に関心を払い、映像文化のめまぐるしい変化をリアルタイムで体感している。加えて谷崎の映画に対する批評意識は、同時代のアクチュアルな問題を補足しながらも、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。

二〇〇八(平成二〇)年、サブプライムローンの巨額の損失を発端にリーマンショックが起こり、日本経済も大きな打撃を受けた。日本国外の出来事は対岸の火事ではないと理解しながら、ISやテロリズムに対する日本社会の当事者意識は希薄だといわざるを得ない。ただ、二〇一一(平成二三)年の東日本大震災のような未曾有の惨事が日本国内で起きたとき、社会に帰属するいち個人としての「私」が意識される。一方で、SNSの普及が「私」の認識できる世界を拡大するとともに、膨張する世界に対応できない「私」が存在感を増す。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、「私」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を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ではないか。もちろん映画に限らずとも、〈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。

そうした問題意識のもと本研究は今後、一九二〇年代以降のテキストも組上に載せ、〈い
ま・ここ〉に対する谷崎の批評意識に迫ってゆく。テキストごとに谷崎の批評意識を抽出す
るだけでなく、映画の定義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。また本研究は先述したように、谷崎文学
における映画の表象を〈映画を／映画で／映画のように〉の三つに階層化した。なかでも難
問が横たわる〈映画で〉表象することに対し、ささやかな研究展望を示したい。

まず、谷崎が実際に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、『アマチュア倶楽部』（一九
二〇）『葛飾砂子』（一九二〇）『雛祭の夜』（一九二二）『蛇性の姪』（一九二二）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に依拠するしか
ないのが現状である。

ただ谷崎が大活にいた時期、そもそも映画のためのシナリオや撮影台本は日本映画界に
定着していなかった。谷崎は「栗原トーマス君のこと」（『映画時代』一九二六・一一）で、
「シナリオでも、ディレクティングでも、カットイングでも、時にはカメラの位置でさへ
も、栗原君を除いては手を出せるものが一人もなかった」と大活時代を語る。先端の映画制
作をアメリカで学んだトーマス栗原に指導を受けながら、谷崎は戯曲とまた異なる表現様
式を学んだのだ。そのため、映画化されなかった「月の囁き」（『現代』一九二二・一、二、
四）なども含め、どこまでが谷崎単独の手によるシナリオか判断は難しい。淀川長治は谷崎
から直接聞いた話として、「インタビュー 淀川長治「邦画劇場」」（『中央公論』一九九八・
一一）でこう回想している。

「あなた『アマチュア倶楽部』をおやりになったんでしょ」「うん、『アマチュア倶楽部』
はシナリオを書いたけど、『葛飾砂子』は書かない」と言うの。「なんで書かなかった？」
ときいたら、「泉鏡花さんがまだ元気だし、ごいっしょにロケーションへ行ったら、鏡
花先生のシナリオを書くなんて、そんな怖いことはできない」って。「協力はしました」
と云ってたけどね。文芸顧問として、これを映画化しようと選んだけど、シナリオは書
かなかった。撮影中、鏡花がそのへんでじっと見とってね、カメラマンはシナリオな
しにやったって。そういうことを谷崎さん自身から聞いた。

実際に谷崎も「栗原トーマス君のこと」のなかで、「葛飾砂子」の如きに至っては、私が
単に原作を読ませ、ざっとした注文を出しただけで、始めから君が脚色した」と明かしてい
る。また、「アマチュア倶楽部」は私の原作ではあるけれども、あれを細かいシナリオに直

したのは同君である」とも述べ、大活時代のシナリオは谷崎とトーマス栗原の共作として捉えたほうがよいだろう。

このように日本映画界で映画のためのシナリオが模索される時期、ジゴマブームに映画のノベライゼーションが一役買い、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」で触れたように、映画を〈読む〉行為がすでに形成されている。こうした言語表現の映像化・映像表現の言語化、いわばメディアミックスが活発化する大正期に、谷崎は映像化を念頭に置く言語表現に接近したのである。

谷崎に限らずシナリオに興味を示す作家はいて、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」で言及した芥川龍之介も例外ではない。しかし芥川の「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〕はシナリオの形式を採った小説であり、それと比べれば、谷崎のシナリオはレーゼシナリオやシネポエムと目的が異なり、映画化が目指されている。谷崎が映画制作の現場でシナリオ作成を学んだ意義は、谷崎研究だけでなく文学や映像文化の研究に対しても、寄与できるものがあるに違いない。

次に、小説の登場人物が〈映画で〉表象することについてである。「肉塊」〔東京朝日新聞〕一九二三・一・一〇四・二九／『大阪朝日新聞』同〇五・一〕の吉之助や「青塚氏の話」の中田は映画監督で、理想的な女優を使いスクリーンの世界にそれぞれが感ずる美を表現する。谷崎は「藝術一家言」〔改造〕一九二〇・四、五、七、一〇〕で、「藝術家は常にその憧れの対象たる美の幻影を脳裡に描いて居て、それを「生み出すところに藝術家の眞の生命がある」と語った。谷崎が小説や映画を媒介にその藝術理念を実践しながら、作中人物も谷崎と同様の藝術理念につき動かされ、藝術表現に従事する。ただ「美の幻影」を「何等かの形」で表現することを映画に限定せず、上位概念の映像に置き換えると、視覚に訴える「何等かの形」で表現しようとする作中人物が少なくない。

文壇処女作「刺青」〔新思潮〕一九一〇・一一〕の清吉は彫物師で、娘の背中に女郎蜘蛛の彫り物を施し、臆病な彼女の性質を様変わりさせる。あるいは至高の藝術を追求する「創造」〔中央公論〕一九一五・四〕の川端は画家兼彫刻家である。「永遠の偶像」〔新思潮〕一九二二・三〕の植村も彫刻家で、画家となれば「檻樓の光」〔週〕一九一八・一・五、一二、一九〕の友人A、「金と銀」〔黒潮〕一九一八・五〕の青野と大川、「富美子の足」〔雄弁〕一九一九・六〇七〕の野田、「鮫人」〔中央公論〕一九二〇・一、三〇五、八〇一〇〕の服部などが挙げられる。

藝術家でなくとも、「痴人の愛」〔大阪朝日新聞〕一九二四・三・二〇〇〇六・一四／『女性』同・一一〇一九二五・七〕の譲治はカメラでナオミの美しい姿態を記録する。「細雪」〔一九四三〇一九四八〕の貞之助は桜の下で悦子と蒔岡姉妹を、「鍵」〔中央公論〕一九五六・一、五〇一二〕の大学教授の「僕」は妻を、それぞれ写真に収める。これらは物質的なフォルムを持つが映像は心像をも意味し、観念的に「美の幻影」を留めようとする「春琴抄」

『中央公論』一九三三・六)の佐助や「少将滋幹の母」(『毎日新聞』一九四九・一一・一六〜一九五〇・二・九)の滋幹も、谷崎の藝術理念の反復ではないか。

さらに戦後、谷崎はデイズニー映画に関心を示す。徳川無声との対談「谷崎潤一郎素描 藝道漫歩対談」(『藝術新潮』一九五一・四)で、「この間の『白雪姫』も感心しました」と話題にあげている。デイズニーが製作の『白雪姫』はアメリカで一九三七(二二)年に公開され、日本では遅れて一九五〇(昭和二五)年に公開された。世界で初となる長篇カラーのアニメーション映画は、谷崎にも衝撃を与えたようだ。『谷崎潤一郎全集』第二十五卷(中央公論新社 二〇一六)に収録された新資料の創作ノート「子」(一九五三〜一九五五)には、「デイズニーのやうな漫画映画の世界を自分独りで作り出し、その中に住むこと」など、デイズニー映画に触発されたアイデアが書き残されている。

影(小説もしくは映画台本)

A(実在人物)——女性

〃A(Aの影が抜け出して別の人物になり動き出す)

〃AはAと形骸は全く同じで性質は全反対

B——男性(実在人物)

BはAの形体を恋してゐる、そしてAのほんたうの性質は〃Aのやうな女ではなからうかと思ひ、且それを望んでゐること、「二三ウ」

「影」と「漫画映画」の筋とを一つにすること

残念ながら「影」というタイトルの小説は発表されていない。内容的には「人面疽」や「青塚氏の話」の焼き直しのようであるが、「影」が「漫画映画」すなわちアニメーションをモチーフに発想されている点が非常に興味深い。「影」と「漫画映画」の筋とを一つにするとは、具体的にどのようなものを想定していたのか。「影」に連なるアイデアとして、次のプロットがヒントとなるだろう。

○Aなる男、自分一人でデイズニーのやうな作り方で映画を作り、自分の愛スル女を創作してその映画の中で動かす、そして自分にそっくりの男を作りその女と同棲させる、しまひにAは映画中の、Aと合体してしまひ映画以外にはAと云ふ人物がゐなくなつてしまふ「一四ウ」

江戸川乱歩の「押絵と旅する男」(『新青年』一九二九・六)を彷彿させるが、谷崎は映像文化の時流に応じ、アニメーションのなかへ「Aなる男」を投じてしまふ。アニメーションは絵画(静止画)と映画(動画)の融合であり、デイズニー映画をも貪欲に取り込もうとす

る態度は、視覚に訴える「何等かの形」で表現することの変奏といえる。さらにそれは、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のだ。谷崎文学における映像の位相を追求してゆけば、映像と言語の混交から生まれる表現の深淵に、近づくことができるだろう。

初出一覧

第一部

- 第一章 「谷崎潤一郎と映画——〈Crystallization〉が照射する藝術表象の煩悶——」
『日本文学』第六五卷 二〇一六・二

- 第二章 「谷崎潤一郎「青塚氏の話」論——モンタージュによる〈由良子〉の投射」
『近代文学 研究と資料「第二次」』第四集 二〇一〇・三

第二部

- 第一章 「〈視る〉ことの可視性——「小僧の夢」における活動写真とメスマリズムの有機的な関係」
『リテラシー史研究』第四号 二〇一一年・一

- 第二章 「谷崎潤一郎「人面疽」試論——批評的機能と映像メディアへの希求」
『リテラシー史研究』第三号 二〇一〇・一

- 第三章 「「人面疽」の〈恐怖〉——谷崎の映画理念と観る行為の可能性——」
『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊第二二号(二) 二〇一四・三

第三部

- 第一章 口頭発表 「谷崎潤一郎と室生犀星——ヤニングス・『ヴァリエテ』・映画を手掛かりに——」
(二〇一五年谷崎潤一郎没後五〇年上海国际シンポジウム「物語の力」
於上海・同済大学 二〇一五・一一・二〇～二三)

- 第二章 口頭発表 「文芸映画のなかの谷崎文学——「春琴抄」を例に——」
(第二〇回谷崎潤一郎研究会 於県立神奈川近代文学館 二〇一六・三・二七)

第四部

- 第一章 「映画への接近——芥川龍之介「蜃気楼」、そして谷崎潤一郎との論争を手掛かりに」
『芥川龍之介研究』第一一号 二〇一七・七

- 第二章 「映画と小説の異種混交メディアハイブリッド、大正期映画物語本」
『リテラシー史研究』第六号 二〇一三・一