

谷崎潤一郎「蘆刈」における幻燈的イメージの研究

マジック・ランタン

——〈異界〉へ向かう視線——

大木 エリカ

一．はじめに

鏡をはじめとする光学機器や光学装置は、それを目にする者に直接働きかけると同時に様々なものを映し出し、新たな空間「〈異界〉」を生み出す。かくいう谷崎潤一郎もまた、そうした光と翳の綾なす世界に魅入られた作家の一人であった。数ある光学機器・装置の中でも谷崎と密接に結びつくものとして真っ先に挙げられるのは映画であろう。佐藤未央子をはじめ、谷崎が大正活動写真株式会社（その後大正活映株式会社に改名）に脚本部顧問として入社していた一九二〇年前後の作品を映画の視座から分析した論考は多い。^①

また近年、野崎敏や柴田希などは映画が谷崎の生涯にわたって影響を与え続けたとする見方を示し、西野厚志も一九三〇年代に発表された「春琴抄」（『中央公論』、一九三三年六月）について、「プラトン哲学を通して見えてくる、先験的な表象様式としての映画」^②と

の関連を指摘している。

一方、一九三三年に発表された「蘆刈」（『改造』、一九三三年一月—二月）は、映画の脚本として書かれた「映画劇 月の囁き」（『現代』、一九二二年一月—二月・四月）と同じく月が重要なモチーフとなり、作中には度々登場人物の写真が出てくるにもかかわらず、映画といった映像メディアとの関係性は十分に検討されてこなかった。木下千花は溝口健二が映画化した「お遊さま」（一九五一年六月）に関して詳しい分析を行っているが、細江光らによって小説の「蘆刈」は「春琴抄」と同様谷崎の古典回帰作品の一つに位置づけられており、「大和物語」や「源氏物語」を中心とする古典作品や夢幻能の形式の影響が注目を集めてきたのである。^③

また、先行研究ではその複雑な語りの構造も争点となってきた。「蘆刈」ではかつて岡本に住んでいた「わたし」がある年の十五夜の日に淀川の中州へと向かい、そこで出会ったある「男」から、「男」の父（芹橋慎之助）が「心の妻」として思いを寄せていた女性（お

遊さん)の話聞く。作中では、慎之助の話が聴き手であった「男」の語りに内包され、その「男」の話も「わたし」の語りへと内包されておき、前田久徳はこれを「同心円の構造」⁽⁶⁾と名付けた。日高佳紀は特に「男」の語りが、慎之助や叔母から語られた内容を統合し、「男」自身の「個別的体験の中で」「お遊さん」を紡ぎ直そうとする⁽⁷⁾行為だと主張している。

さらに、こうした語りの問題から派生して、「男」の正体を明らかにしようとする試みも見られる。例えば、河野多恵子は「男」を慎之助の亡霊とし、対して秦恒平は「男」の母親が慎之助の妻であったお静ではなく、お静の姉(お遊さん)であるとした上で、「男」を母を求める「わたし」の魂や幻、化身と結論つけた⁽⁸⁾。

しかし、本稿はこれまで着目されてこなかった光学機器・装置の観点からテキストの構造について改めて考察してみたい。その理由を予め述べるならば、「蘆刈」に登場する写真が谷崎の作品にしばしば用いられる近代的光学装置の一つ、幻燈の特徴と重なるだけでなく、同時代の言説にも幅広く見られる幻燈特有のイメージによって「わたし」による回想物語内に新たな位相⁽⁹⁾「異界」が生まれているからである。谷崎と一九世紀末に発明された映画に先行する光学装置である幻燈の関係については、従来ほとんど言及されてこなかった。従って本稿では谷崎と幻燈の問題を扱いつつ、「蘆刈」における「異界」の表象を明らかにしていきたい。

二. 写真と幻燈

「蘆刈」において重要な役割を担う光学機器・映像メディアとしてまず写真がある。作中では、「男」が慎之助から聞かされたお遊さんの話を「わたし」に語りながら、その姿を映した写真について以下のように説明する。

お遊さんといふ人は、写真を見ますとゆたかな頬をしてをりまして、童顔といふ方の円いかほだちでござりますが、父にいはせますと目鼻だちだけならこのくらゐの美人は少くないけれども、おいうさまの顔には何かかうぼうつと煙つてゐるやうなものがある、貞の造作が、眼でも、鼻でも、口でも、うすもの一枚かぶつたやうにぼやけてゐて、どぎつい、はつきりした線がない、じいつとみてゐるとこつちの眼のまへがもやくと翳つて来るやうでその人の身のまはりにだけ霞がたなびいてゐるやうにおもへる

写真に映るお遊さんの顔は「ぼうつと煙つてゐる」、あるいは「蘭たけた」とも表現されるが、このような朦朧とした写真は「蘆刈」に限らず「痴人の愛」(『大阪毎日新聞』、一九二四年三月二〇日)六月一四日／『女性』、一九二四年一月—一九二五年七月)や「春

琴抄」、「夢の浮橋」（『中央公論』、一九五九年一〇月）といった作品でも確認出来る。谷崎の作品における写真の重要性を唱えた馬場伸彦は、特に「春琴抄」では写真が「薄れていく記憶の視覚的アナロジー⁽⁹⁾」として機能していると指摘した。一方で、鈴木貞美は「痴人の愛」に登場するナオミ（奈緒美）の「まるで古めかしい画像のやうに朦朧とした」⁽¹⁰⁾写真は、「象徴主義絵画の技法を用いた写真の幻燈効果⁽¹¹⁾」と重なりと主張する。

ここで言及されている幻燈とは、一般的に一八七四年イギリスから帰国した手島精一によって日本に持ち込まれたとされる映像装置を指すが、その起源は一七世紀後半ヨーロッパで誕生した幻燈機⁽¹²⁾にまで遡る。日本では、一八〇〇年代初頭オランダから伝わってきたこの幻燈機を元に、江戸の染め物の上絵師である都屋都楽が写し絵を考案した。その構造は木製のプロジェクターである風呂に、種板と呼ばれるスライドを取り付ける仕組みとなっており、演者は手に持った風呂や種板を動かして映像をスクリーンへと映し出した。⁽¹²⁾

明治初期に再渡来した幻燈は、その構造や映像を映し出す仕組みは写し絵とほぼ同じであるものの、投影装置やスライドに新しい形式が見られたことから写し絵との差別化を図るため「幻燈」と呼ばれるようになる。よって、西洋の幻燈を元につくられた写し絵と幻燈を厳密には区別出来ない側面もある。

この幻燈は文部省主導のもと学校教育に取り入れられると、写し絵とは異なり教育的なメディアとして一八九〇年代には全国の小学

校に常備された。加えて、一八九四年から一八九七年頃には安価な幻燈機が家庭用の娯楽として普及し、江戸川乱歩なども幼い頃は「幻燈器機を何台もすえつけて、黒い所に白く人の形などを書き、それに着色した絵を映す」⁽¹³⁾影絵芝居に親しんでいたと明かしている。鈴木は「痴人の愛」におけるナオミ（奈緒美）の写真だけでなく、乱歩の「押し絵と旅する男」（『新青年』、一九二九年六月）で描かれる蜃気楼にも、「ぼやけがちで、いかにも幻を想わせる」⁽¹⁴⁾幻燈のイメージが見られるとしたが、こうした写真や幻燈に関する卓見は「蘆刈」を分析する上でも大いに重要となる。

「蘆刈」では、「男」が抱くお遊さん像は主に慎之助や叔母から伝え聞いた話によって構成されているため、そのイメージは非常に曖昧であった。つまり、他者の叙述を通して「男」の内に展開される想像は不明瞭な写真と対応しているのである。なお、「春琴抄」でも「読者」が「私」の言説によって思い描く春琴のイメージが写真と重ねられていた。⁽¹⁵⁾

一方、谷崎は「秘密」（『中央公論』、一九一一年一月）や「柳湯の事件」（『中外』、一九一八年一〇月）で霞がかかった光景や曖昧な意識の表象に幻燈特有の朧気なイメージを用いており、後期の作品である「少将滋幹の母」（『毎日新聞』、一九四九年一月一六日—一九五〇年二月九日）でも、滋幹が「おぼろげな記憶」⁽¹⁶⁾によって理想化した母親と再会する場面では幻燈が持ち出されている。

また、「魔術師 A Poem in Prose」（『新小説』、一九一七年一月）

(以下「魔術師」と表記)においては、幻燈が注目すべき役割を担っている。作中では、登場人物の「私」が恋人の女性からとある公園で上映されている活動写真の話を聞くのだが、その場面では恋人の「挑発的な巧妙な叙述」によって、「其れ等の幻燈の数々」は「私の心の壁の面に、妄想ともつかず写真ともつかず、折々朦朧と浮かび上つて私の注視を促す¹⁷⁾」と語られる。要するに、「魔術師」では他者の「叙述」を介して生成される漠然としたイメージが、「映画」(活動写真)や「写真」ではなく「幻燈」と表されているのであり、この「魔術師」と比較した際、「蘆刈」には鈴木が指摘した点とは別の新たな「写真の幻燈効果」が見られるのだ。

「蘆刈」では幻燈への直接的な言及は見られない。しかし、谷崎の作品において朦朧としたイメージを持つ幻燈が、景色や記憶、そして他者の言説によって生み出される心象のアナロジーとしても度々機能していることは明らかである。そしてこのような幻燈的効果を持つ写真が扱われている以上、「蘆刈」と幻燈という光学機器・装置との関連により一層焦点が当てられるべきだろう。

さらに、日本における幻燈の流行に着目すると、日清戦争後映画(活動写真)の登場によって幻燈は一度衰退しており、佐藤春夫の短篇集『幻燈』(新潮社、一九二一年一〇月)冒頭に記された「はしがき」などからは、「今どきはもう忘れられた」幻燈に対する懐古的なイメージを見出すことが出来る¹⁸⁾。鷺谷花によれば、一九四一年に文部省は教育現場における幻燈の利用再開を表明し、戦時体制

への移行に伴って国策宣伝メディアとしての幻燈が復活した¹⁹⁾。つまり、「蘆刈」が発表された一九三〇年代前半においては、まだ幻燈が谷崎を含め同時代の人々に懐かしいメディアとして受け止められていたと言えるのである。

このように幻燈には他の映像メディアとは異なる様々な特徴があるのだが、次節からはこうした幻燈特有のイメージを提示しながら、「蘆刈」の中につくり出される(異界)の表象についてより具体的に検討していくこととする。

三. 水面の月

前節では写真との関連から「蘆刈」における幻燈の重要性を論じたが、ここからは先に触れなかった幻燈の特徴の一つである投影像の形に着目して分析を行う。その上でまず取り上げる必要があるのは、登場人物の視線の問題である。作中で「増鏡」に描かれる水無瀬の宮の跡地を六時頃に離れ、夕餉を済ませた「わたし」は月を見るため渡船に乗り橋本へと移動する。その道中で中州に到着した「わたし」の目は「まだ何処やらに夕ばえの色が残つてゐる中空」に昇った満月を捉えていた。しかし、その後蘆の生えている汀近くに蹲った「わたし」は「川はいつのまにか潤ほひのあるあをい光りに包まれて、さつき、ゆふがたのあかりの下で見たよりもひろくとしてゐる」とその視線を川へと向ける。

「わたし」の目的は当初から淀川つまりは水辺で月を見ることにあった。よって、「男」があらわれる際にも、大江匡房の「遊女記」に記されている「遊女」や「撰集抄」で描かれる「江口桂本」の遊女を思い浮かべながら、「わたし」は「冴えわたる月のひかりの下を音もなくながれてゆく淋しい水の面をみつめ」ている。つまり、「わたし」は月そのものではなく、川に映るその像を眺めていたのだ。

さらに、特記すべきなのは「わたし」の前にあらわれたこの「男」や「男」の話に登場する慎之助もまた、水辺で月を見ている点だろう。「男」はまだ「七つか八つ」であった幼いとき、慎之助に連れられてお遊さんが住む巨椋池近くの屋敷で行われていた月見の宴の様子を覗き見していた。

さればでござります、とき／＼父はつゝ、みのうへに立ちどまつてじつと池のおもてをみつめて、坊よ、よいけしきであらうと申しますので子供ごゝろにもなるほどよいけしきだなあと思つてかんしんしながらついて参りますと、とある大家の別荘のやうな邸のまへを通りましたら琴や三味線や胡弓のおとが奥ぶかい木々のあひだから洩れてまゐるのでござりました

慎之助、「男」はともにお遊さんの屋敷へと向かう途中で巨椋池の水面に映る月を眺めており、「男」はお遊さんの屋敷でも「泉水のおもてには月があかるく照つてゐまして汀に一艘の舟がつないで

ありました」と「巨椋の池の水をみちびいた」庭の泉に視線を向けている。こうして水面に映し出された月を目にした慎之助や「男」の前にお遊さんはその姿をあらわした。

「男」の話の中で、慎之助とお遊さんが出会った年は「明治初年」とされている。先述したように、「明治初年」とは幻燈が再渡来した時期でもあった。また、既に塩崎文雄が指摘しているように、「わたし」が水無瀬を訪れる際の交通手段として用いた「新京阪」の全線開通は一九二八年一月からであったため、「わたし」が水無瀬を訪れた「あるとし」とは一九二九年以降と言える⁽²⁰⁾。

作中で「男」は「よはひ五十近く」であった「わたし」と「同年輩ぐらゐ」とされており、従つて仮に一九二九年の時点で五〇歳だったとしても、「男」が初めて慎之助とともにお遊さんの屋敷へと向かったのは一八八六年、一八八七年となる。一八八五年には第一回日本教育幻燈会が東京浅草で開催され、その後一八八〇年代後半からは全国各地の学校や教育会で教育幻燈会が催されるようになっていた。なお、谷崎が日本橋の坂本尋常小学校へと入学したのは一八九二年九月である。

つまり、「男」が「七つか八つ」であった頃は幻燈が教育的なメディアとして普及していく時期と重なるわけだが、同時代には井上探景「学校技芸寿語録」（一八八七年）や三代歌川広重図、鶴淵初蔵原案「教育必用幻燈振分双六」（一八八九年）など、幻燈が教育現場で用いられる様子が盛んに描かれている⁽²¹⁾。これらの絵に共通す

る特徴の一つとして挙げられるのは、幻燈のスライドや投影像が満月のような円形であらわされている点だ。

西洋の幻燈機や写し絵の投影像もしばしば円形で表現されてきたが、「蘆刈」が発表される以前から幻燈と月は、芥川龍之介の「少年」〔『中央公論』、一九二四年四月―五月〕や宮沢賢治の「雪渡り」〔『愛国婦人』、一九二二年二月―一九二二年一月〕といった作品で互いに結びつけられてきた。特に「少年」では、「柔かに黄ばんだ光りの円は成程月に似てゐるかも知れない」と幻燈の投影像が月に重ねられている。

「蘆刈」に話を戻すと、「男」と慎之助の覗き見は「わたし」が淀川へ月見に向かった日と同様、決まって十五夜の日、つまり満月が出る日に毎年繰り返された。北野恒富が口絵と挿絵を担当した自筆本『あしか里』（創元社、一九三三年四月）を見てみると、五つの挿絵のうち一枚は慎之助と「男」による覗き見の絵となっている。

この挿絵の大部分を占めているのはお遊さんの屋敷を流れる泉であり、泉の中心に描かれたのは円い月の投影像であった。⁽²³⁾ 要するに、「男」や慎之助、そして「わたし」が見た、泉・池・川に映る満月の影は、そのまま幻燈の投影像と重なる。そして、幻燈の構造に即して考えたとき、「蘆刈」において月は光源として「わたし」・「男」・慎之助を照らすと同時に、川や池といったスクリーンに円い像を映し、三者はその像を見る観客となっているのだ。

また、この問題を検討する上で非常に興味深いのは次に示す大久

保遼の指摘である。大久保は、一八八〇年代後半から拡がった教育幻燈会において「幻燈は、装置の配置や空間構成、説明者の声によって、ときには細竿での指示によって、注目すべき細部へと見る者の注意を誘導していった」と述べている。⁽²⁴⁾ 大久保は教育幻燈会とは異なり、日清戦争時の幻燈会では観客がただ映像を見るのではなく拍手を送るなど積極的に身体的な参与を行っていた点にも言及しているが、いずれにしても活動写真や写し絵と同様、幻燈において説明者や弁士の語りは観客に大きな影響を与えていた。

水面に映った月の投影像を指し、またその水上で宴を行うお遊さんについて「男」に語る慎之助は、まさに説明者や弁士の役割を担っている。そして、「男」もまた「わたし」の前では「わたし」を「追憶の世界」へと引き入れる説明者と化しているのである。しかし慎之助の場合は「男」、「男」の場合は「わたし」といったように、語り手と説明者である慎之助・「男」がそれぞれ一人の聴き手と観客を相手にしていた点を鑑みれば、登場人物達が置かれている空間は右記の幻燈会のような公的なものではなく、より「私的な空間」であったとも言えるだろう。

四 〈異界〉の表象

ここまで登場人物の視線に注目しつつ、満月と重ねられる幻燈の投影像のイメージを中心に「蘆刈」と幻燈の構造や映写空間との関

連を論じてきた。それでは、結局のところ登場人物が見つめる月の影像とは一体何を映し出しているのだろうか。

第二節では幻燈が他者の言説からつくり出される心象のアナログとして機能する点に触れたが、マックス・ルミネールは「想像力の産物」⁽²⁵⁾である絵そのものがスライドとなる幻燈機^{マジックランタン}は、人の想像を投影する装置であると指摘した。日本の幻燈に関しても、草原真知子は明治を代表する錦絵作家の一人である楊州周延の「幻燈写心競」(一八九〇年—一八九一年)において、女性の願望や想像を幻燈の投影像に見立てた円の中に描き出す手法・構図が用いられていることに着目している。⁽²⁶⁾

以上を踏まえた上で「わたし」と「男」が出会った場面を見てみると、二人は共通して「過ぎ去つた世のまぼろし」を追い求めている。た。

此の月に対してわたしの眼前にはうふつと現れてくるものは何よりもその女どものまぼろしなのです、わたしはさつきからそのまぼろしを追ふこゝろを歌にしようとしてゐたのですけれどうまいぐあひに纏まらないので困つてゐたのです。されば、誰も人のおもふところは似たやうなものでござりますなとその男は感に堪へたやうにいつて、いまわたくしもそれと同じやうなことをかんがへてをりました。わたくしもまた此の月を見まして過ぎ去つた世のまぼろしをさがいてゐたのでござりますと

しみぐとさういふのである。

「男」は「わたし」と出会った日にも巨椋池の屋敷へ向かおうとしており、「わたし」に対して「いまでも十五夜の晩にあの別荘のうらの方へまゐりまして生垣のあひだからのぞいてみますとお遊さんが琴をひいて腰元に舞ひをまはせてゐるのでござります」と語る。しかし「わたし」も疑義を呈したように、お遊さんはその時点で既に「八十ぢかいとしより」になつてゐるはずであり、この「男」の主張には矛盾があつた。つまり、「男」が思い描いていた「過ぎ去つた世のまぼろし」とは既にこの世にはいないお遊さんを指していると考えられ、毎年巨椋池の屋敷を流れる泉を目にした「男」の前にあらわれるお遊さんは、「男」、あるいは慎之助の想像や願望を可視化した存在であつたと言える。

一方、この「男」は「遊女記」、「撰集抄」、「琵琶行」など数々の古典作品から思い描いた遊女、即ちかつて淀川を行き来した「水の上の女ども」の幻を歌に詠もうとしていた「わたし」の前にあらわれた。そして、元は淀川と連結していた巨椋池の近くに住むお遊さんと、そのお遊さんについて「男」が語る物語は、まさに「わたし」が求めていた「まぼろし」とその「まぼろしを追ふこゝろ」を体現している。さらに、最後に「月のひかりに溶け入るやうにきえてしま」うことから、この「男」自身も実は「わたし」の見た幻であつたとわかるのである。

大石直記は、月見へ向かう前に訪れた水無瀬の宮の跡地において「わたし」の眼前にあらわれたのは、「増鏡」の繙読以来自身が内界に築いてきた「仮象としての《水無瀬の宮》⁽²⁷⁾」だと論じた。それに對して、「わたし」・「男」・慎之助が見つめた水面の月影は、「わたし」が「増鏡」を含めた様々な古典作品から得た複合的なイメージを、「男」の幻や、「男」がときには慎之助と一緒に見た「まぼろし」お遊さんという形で重層的に映し出す《異界》を生み出しているのだ。言い換えれば、説明者、弁士の役割を担っている「男」・慎之助も、厳密には《異界》に「わたし」の想像する世界の存在であり、三者がそれぞれ水面を見る行為によって「わたし」の回想物語（テキスト内テキスト）内には階層構造が生まれるのである。

そして、「わたし」が水面に映る月を最初に見たのは中州に到着してからではなく、中州へと向かう舟の中であつたと言える。なぜならば、「男」が消える際には「わたし」が中州に到着した直後に目にした汀の蘆も消えており、中州へと足を踏み入れた時点で「わたし」は自身の想像する世界、即ち《異界》へと入り込んでいたからだ。さらに、山崎から水無瀬の宮の跡地へと向かう道中で、「わたし」は「信長記」などの古典を思い浮かべながら「この淀川のきをぬつてす、むかいだうは舟行には便利だつたであらうが蘆荻のおひしげる入り江や沼地が多くつてくがちの旅にはふむきであつたかも知れない」と既に淀川舟行や水辺に生い茂る蘆を連想していたのである。

そもそも翳（影）や鏡だけでなく、江戸時代に普及した写し絵や覗きからくり、そして写真などもまた人の心を映し出すメディアとして捉えられてきた。特に、「蘆刈」では「男」や慎之助だけでなく、「わたし」も度々何かを覗き込む行動を取っている。水無瀬を訪れる際には、写し絵や覗きからくりでも題材とされてきた「仮名手本忠臣蔵」を思い浮かべながら、「わたし」は「旧幕の世の空氣がくらい庇のかけにたゞよつてゐるやうな家作り」を覗いて歩いており、「男」の容貌を確かめようと、その顔を覗き込む場面も存在する。従つて、三者が取つた行動は、幻燈に限らずとも覗きからくりなどを見る行為とも重なりと言えらるう。⁽²⁸⁾

しかし、「わたし」あるいはその分身とも言える「男」や慎之助の想像、願望を可視化する月の投影像が円形であるところや、第二節でも触れたように「男」が思い描くお遊さん像と対応する朦朧とした写真のお遊さんがぼやけた「円い、かほ、だち」（傍点・筆者）をしている点は、まさに「蘆刈」において幻燈的イメージが重視されていることの証左となる。

そして、「男」や慎之助は「わたし」の想像の一部であるため、「男」の内に存在するお遊さんは、他者であり分身でもある慎之助の言説によって生み出されたとも言えるが、「わたし」自身も古典という他者の言説を介して想像の世界をつくり上げていたのは確かである。さらに、「男」が月見の宴を行うお遊さんの顔を明確に捉えられないのと同様に、「わたし」は自身が思い描く女性の像があ

まりにも曖昧である故に、歌という形にまとめることが出来ずにいた。幻である「男」についても、「わたし」は「まぶかに被つてゐる鳥打帽子のひさしが顔の上へ蔭をつくつてゐる」ために、その顔が月明かりでは確かめられないと述べている。つまり、「男」だけでなく「わたし」の見た幻に関しても、その特徴は先に確認した「魔術師」における幻燈のイメージや機能と符号するのだ。

また、岡室美奈子も述べているように西洋の幻燈劇であるファンタスマゴリアや江戸時代の写し絵と同様、教育メディアとして位置づけられた明治期の幻燈もしばしば死者や幽霊を映し出す装置として用いられた。要するに幻燈は歴史的に見ても、「いま・ここに不在の何ものかを可視化し、現実を異化する⁽²⁹⁾」機能に特化したメディアなのである。この特徴は、「わたし」や「男」が訪れる淀川・巨椋池が一九二〇—三〇年代に置かれていた状況を踏まえると非常に重要となってくる。よって、次節ではテクストの同時代性を軸に未だ詳しく論じていなかった幻燈の特徴と「異界」の關係に焦点を当て、映画と異なる幻燈のイメージについて再検討するとともに、谷崎が幻燈という光学装置を生み出した「近代」とどのように向き合ったのかを見ていきたい。

五. 近代への眼差し

『淀川百年史』（建設省近畿地方建設局、一九七四年一〇月）によ

谷崎潤一郎「蘆刈」における幻燈的イメージの研究

れば、一九一八年以降の淀川改修増補工事に伴い、一九二〇年代から中州では大規模な工事が行われ、一九三〇年代には「幅三六m、延長二〇一〇m⁽³⁰⁾」の背割堤が築かれていた。また、巨椋池は一九一三年に干拓期成同盟会が組織されると、一九三二年二月には干拓工事の最終決定が下されている。その背景には一九〇七年の淀川第一期改修工事が大きく関係しており、第一期改修工事によって巨椋池は淀川と絶縁されると、その後かつての自然は失われマラリヤが流行するなど「無用有害に近い存在⁽³¹⁾」となっていた。「蘆刈」ではこれらの問題には一切触れられていない。しかし、「わたし」や「男」が訪れる中州、巨椋池、淀川は実際には急速な近代化を迎えており、その景観も著しく損なわれていたのである。

従って、「わたし」が中州において様々な古典作品で描かれる水辺の遊女達の幻を思い描き、お遊さんを思慕する「男」の幻を見たのは、既に失われてしまった中州・淀川・巨椋池の光景をその場所に存在していた女性達のイメージによって補完しながら、美化・復活させる行為でもあった⁽³²⁾。つまり、「蘆刈」において「わたし」は、古典作品によって自己の内に生まれたイメージだけでなく、過去の中州・淀川・巨椋池、あるいはそこから見える景色という「不在のもの」を水面上に浮かび上がらせていたのである。

さらに、「蘆刈」における幻燈的イメージを考察する上で最も重要なのは、第二節でも言及したように、「蘆刈」が発表された当時幻燈が子供の頃の記憶と結びつく懐かしいメディアとして認識され

ていた点だ。特に乱歩などが親しんだ家庭用の幻燈に関して、宇野浩二の「夢見る部屋」(『中央公論』、一九二二年四月)では、その機械を子ども同士で見せ合うだけにとどまらず、一人で「白壁か、障子か、白い布」に像を映し、「何ともいへぬ愉快さと、安心さと、さうして秘密な気分とを楽しんだ」⁽³³⁾と語られる。

要するに、幻燈は映画(活動写真)とは異なり、大勢の前で上映されるだけでなく、閉ざされた私的な映写空間をも生み出す装置として受け止められていた。第三節の末尾でもお遊さんの話の語り手、あるいは聴き手であった登場人物達が置かれていた「私的な空間」について触れたが、同時代のコンテキストから見えてくるこうした幻燈特有のイメージや映像メディア間における位置づけは、古典に通じる想像の世界に閉じこもり、過去の風景を「追懐」する「わたし」、あるいは「わたし」の「影法師」である「男」・慎之助に限らず、古典に回帰した谷崎自身の懐古的な性質・性格とも親和性を持つのである。

これまで幻燈の様々なイメージを扱ってきたが、その投影像が水面に映る月と重なるならば、月そのものもまた「蘆刈」においては一つの光学機器・装置として機能していると言えるだろう。本稿では最後にこの点に注目したい。そもそも月は太陽を反射する鏡としての役割を果たしているが、ユルギス・バルトルシヤイティスは、「月はいたるところでこぼこぼこして、そのでこぼこが互いに結ばれた映像の網を構成し、それがちょうど鏡同士の戯れのようにわれ

われの目に映る」⁽³⁴⁾と語る。「蘆刈」では、円い月の影像に映し出される「わたし」の想像は様々な古典によって生み出されていた。言い換えれば、古典という鏡が互いに反射し合い、「わたし」の目の前に一つの像をつくり上げているのだ。同様にテキストという面においても古典は鏡のような役割を果たしている。

三瓶達司は「大和物語」の一四八段に見られる蘆刈説話を「蘆刈」の原型としているが、エピグラフである「君なくてあしかりけりと思ふにも／いと、難波のうらはすみうき」という「大和物語」にも登場する和歌は、後に「男」によって語られる慎之助とお遊さんの離別を暗示していた。また、「わたし」が水無瀬を訪れるきっかけとなる「増鏡」も、作中の筆者が嵯峨の清凉寺へ参詣した際に出会った一人の老尼から一五〇年間の出来事を聞く形式で書かれている点で、「わたし」と「男」の出会いを示唆していると言える。

さらに、「わたし」が中州で思い浮かべた蘇軾の「赤壁の賦」を見てみると、一〇八二年一〇月に蘇軾が再び赤壁を訪れた際につくられた「後赤壁の賦」では、「私」が一人の道士の夢を見ており、「羽衣」をまとうその道士は最後に「開戸視之、不見其処」⁽³⁵⁾と姿を消す。つまり、「蘆刈」では古典作品が物語全体の内容や展開を「微視的」⁽³⁶⁾に示す鏡となっており、互いに反射し合いながらテキストを構成しているのである。

高山宏は、世界を一つの絵のように認識しようとする近代的な視の様式によって自己の内に抱える衝動や内面風景を異化し、他者・

対象として対峙しようとする文化のメカニズムが、一八世紀に誕生した西洋の幻燈機にも反映されていると指摘した。⁽³⁷⁾しかし、「蘆刈」はこうした近代の視覚文化に根ざしつつも、無数の古典Ⅱ鏡によって照らされ、攪乱されたテキストはもはや一つの枠組みから逸脱してしまう。古典作品をあくまでも物語内容を「暗示」する形で取り入れ、様々な人物の言説をも内包しつつ進められていく語りは、まさに近代的な視の様式を支える、見る行為の不可能性をも暴き出しているのである。

六. おわりに

本稿では、従来看過されてきた谷崎の作品における幻燈の問題を精査しながら、「蘆刈」における〈異界〉の表象について論じてきた。

この〈異界〉とは、「わたし」自身の想像・内面が投影された水面上の世界を指し、古典作品で描かれる女性達のイメージと理想化された淀川などの光景が重層的に映し出されている。そこには他者の言説から生み出される想像や願望だけでなく、不在のものまでを朦朧とした円い像の中に表出させる幻燈的イメージが見出されることがわかった。さらに、テキストの同時代性に着目したときに見えてくる、私的な映写空間を生み出す懐古的なメディア・装置としての幻燈は、「蘆刈」の物語内容だけではなく、自ら目を閉ざし想像の世界の中に生きることを選んだ男、佐助を描いた「春琴抄」など、

谷崎の他の古典回帰作品とも大いに共鳴し合うのである。

一九三二年二月六日付の中央公論社社長嶋中雄作宛書簡からも明らかのように、谷崎は「蘆刈」の発表後、一九三二年に堀口大学訳で刊行されたレイモン・ラディゲ「ドルジェル伯の舞踏会」に触発され、フランス風の近代心理小説「波紋」の執筆に挑んだ。しかしこの試みは失敗に終わり、一九三三年には心理描写を排除した「春琴抄」を執筆している。千葉俊二は、谷崎が心理小説に断念した後、近代小説・既成のリアリズム文学に対抗して登場人物の内面描写を排除し、内面の不可視化を目指したと指摘している。⁽³⁸⁾

その一方で、「蘆刈」とはまさに「見る」行為によって生まれた物語であり、古典回帰の時期においても谷崎の作品が依然として近代的な視覚文化に依拠している点は無視出来ない。ところが、「わたし」自身を映す鏡として「男」や慎之助といった人物や古典作品が登場するだけでなく、「増鏡」をはじめとする様々な古典が物語全体を照らす鏡としても機能している点からは、「見る」行為に本来備わっている曖昧性、延いては近代への批評性を看取出来るのである。

第二節で取り上げた「少将滋幹の母」は、「蘆刈」と執筆・発表時期は離れているものの、先行研究ではともに母性思慕の作品として位置づけられており、「大和物語」を扱い、川の存在が重要な点も一致している。特に父から母親に対する思いを聞かされた滋幹は、その思いを受け継ぐ形で父親と「一体化」⁽³⁹⁾していた。このよ

うに「蘆刈」における慎之助と「男」の関係に近い父子の姿が見られるこの作品において、本稿で見てきた幻燈的イメージはどのような踏襲され、あるいは変化しているのか。また、「蘆刈」に見出された近代的な視覚文化とその不可能性を暴き出す語りは、その他の古典回帰作品と如何なる関係を持っているのか。以上の問題については稿を改めて述べたい。

【注】

- (1) 佐藤末央子「谷崎潤一郎「月の囁き」考：映画を書く／読む行為の諸相から」〔同志社国文学〕八三号、二〇一五年二月）、千葉俊二「タイプ」の発見」〔谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム〕、小沢書店、一九九四年六月。
- (2) 野崎敏「映画の言語の実験——「人面疽」」〔谷崎潤一郎と異国の言語〕人文書院、二〇〇三年六月）、柴田希「谷崎潤一郎と映画——〈Crystaliza-tion〉が照射する藝術表象の煩悶——」〔日本文学〕六五巻二号、二〇一六年二月）。
- (3) 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』八八集、二〇一三年五月、七〇頁。
- (4) 木下千花「溝口健二論 映画の美学と政治学」、法政大学出版社、二〇一六年五月）。
- (5) 細江光「谷崎文学の心理的メカニズム」〔谷崎潤一郎——深層のレトリック——〕第一編第二部、和泉書院、二〇〇四年三月）では、一九二八年から一九三五年が谷崎における「(イデア論的) 日本回帰の時代」(三六五頁)とされている。また、三瓶達司は「谷崎の「芦刈」における能楽的構成」〔「解釈」一九巻七号、一九七三年七月)において、「大和物語」やその他の古典作品に含まれる蘆刈説話を比較し、「夫婦の間のしみじみと

した愛情」(四三頁)に重点が置かれている「大和物語」こそ、「蘆刈」の原型となっていると述べ、夢幻能「江口」との関連にも言及した。さらに辻憲男「巨椋池の月見…谷崎潤一郎「蘆刈」を読む」〔神戸親和女子大学研究論叢、一九九九年二月)などでは「蘆刈」と「源氏物語」(宇治十帖)が比較検討されている。

- (6) 前田久徳「蘆刈」(谷崎潤一郎の世界(特集))——(作品の世界)『国文学解釈と鑑賞』五七巻二号、一九九二年二月、九〇頁。
- (7) 日高佳紀「谷崎潤一郎のディスクール 近代読者への接近」、鼎書房、二〇一九年九月、二五九頁。
- (8) 河野多恵子「解説」〔蘆刈・卍(まんじ)〕、中公文庫、一九八五年九月)、秦恒平「谷崎潤一郎」(筑摩書房、一九八九年一月)。
- (9) 馬場伸彦「文学テクストにあらわれた写真的感受性——大正期谷崎作品と「芸術写真」に関する一考察——」『日本文学』五二巻六号、二〇〇三年六月、七二—七三頁。
- (10) 谷崎潤一郎「谷崎潤一郎全集 第一巻」、中央公論新社、二〇一五年一月、三五五頁。
- (11) 鈴木貞美「共同研究報告」江戸川乱歩、眼の戦慄…小説表現のヴィジュアルティをめぐって」『日本研究』四二巻、二〇一〇年九月、一九三頁。
- (12) 写し絵や幻燈の歴史については、確井みちこ「写し絵とその観客」(藤木秀朗編「観客へのアプローチ 日本映画史叢書④」、森話社、二〇一一年三月)や岩本憲児「幻燈の世紀——映画前夜の視覚文化史」(森話社、二〇〇二年二月)に詳しい。
- (13) 江戸川乱歩「旅順開戦館」『江戸川乱歩随筆選』、筑摩書房、一九九四年二月、二六頁。
- (14) 鈴木貞美、前掲論文、一九一頁。なお、幻燈の朦朧としたイメージは、乱歩の他に太宰治「秋風記」(「愛と美について」、竹村書房、一九三九年五月)や宮沢賢治「銀河鉄道の夜」(第四次稿)でも確認出来る。
- (15) 「春琴抄」では「私」が「読者」に対し、「上述の説明を読んでどういふ

風な面立ちを浮かべられたか恐らく物足りないほんやりしたものを心に描かれたであらうが、仮りに実際の写真を見られても格別これ以上にはつきり分るといふことはなからう或は写真の方が読者の空想されるものよりもつとばやけてあるでもあらう」(谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集 第一七巻』、中央公論新社、二〇一五年九月、五九頁)と語る。

- (16) 谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集 第二二巻』、中央公論新社、二〇一六年四月、一四二頁。なお、「秘密」では、「私」が借りた浅草の松葉町辺にある真言宗の寺の一間について「昼過ぎになると和やかな秋の日が、幻燈の如くあか／＼と縁側の障子に燃えて、室内は大きな雪洞のやうに明るかつた」(谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集 第一巻』、中央公論新社、二〇一五年五月、九二頁)と描かれる。また、「柳湯の事件」においても「半分は夢を見て居るやうに朦朧と」した意識の僕が町を歩く場面では、「自分の左右に騒々しく動揺して居る種々雑多な通行人や、色彩や、音響や、光線などが、僕の頭に一つも明瞭な印象を止めないで、たゞ幻燈の絵のやうにポウツと霞んで通り過ぎる」(谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集 第六巻』、中央公論新社、二〇一五年二月、九〇頁)と表現される。

- (17) 谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集 第四巻』、中央公論新社、二〇一五年一月、二二八頁。

- (18) 佐藤春夫『幻燈』の「はしがき」では、「今どきはもう忘れられたものではあるが、幻燈を見たことのある人は知つてゐるであらう。——あの圓い小さな世界のなかに、木や水や空が実際よりは一さう青く一さう緑にうつし出される」と語られている。

- (19) 鷺谷花「コラム一〇 幻燈と戦後サークル文化運動」宇野田尚哉・川口隆行・坂口博・鳥羽耕史・中谷いずみ・道場親信編『サークルの時代』を読む——戦後文化運動研究への招待、影書房、二〇一六年二月。

- (20) 塩崎文雄「蘆刈」余影(『日本文学』四一卷、一九九二年二月)によれば、一九三二年に実際に行われた京都市の拡張が「蘆刈」では「去年」として扱われていることから、「わたし」が語っている時点は一九三二年

であると考えられる。そして『京阪神急行電鉄五十年史』(京阪神急行電鉄株式会社、一九五六年六月)では、「わたし」が水無瀬を訪れる際の交通手段として用いた「新京阪」の全線開通は一九二八年一月一日からとなっている。

- (21) 〈図①〉井上探景「学校技芸言語録」早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『幻燈スライドの博物誌 プロジエクション・メディアの考古学』、青弓舎、二〇一五年三月、七五頁。

- (22) 芥川龍之介『芥川龍之介全集 第一二巻』岩波書店、一九九六年九月、七一頁。なお、宮沢賢治の「雪渡り」では、「狐小学校の幻燈会」が催される日が十五夜の日に設定されている。

- (23) 〈図②〉自筆本「あしか里」、創元社、一九三三年四月。

- (24) 大久保達「明治期の幻燈会における知覚統御の技法——教育幻燈会と日清戦争幻燈会の空間と観客」『映像学』八三号、二〇〇九年一月、一八頁。

- (25) マックス・ルミネール『ファンタスマゴリア——光学と幻想文学』川口顕弘訳、ありな書房、一九九四年五月、一七頁。

- (26) 草原真知子「旅する幻燈」矢野未知生編『マジック・ランタン 光と影の映像史』、青弓社、二〇一八年八月。なお楊州周延の「幻燈写心競」に關しては、〈図③〉楊州周延「幻燈写心競 寄席」(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編、前掲書、八一頁)を参照。

- (27) 大石直記「近代」的時間との抗争、あるいは、〈美的モデルネ〉問題——谷崎潤一郎「蘆刈」に即して——『文學藝術』三二二号、二〇〇八年二月、一七頁。

- (28) 石割透「谷崎潤一郎「白昼鬼語」——〈虚〉と〈実〉のアラベスク——」(『日本文学』四六巻六号、一九九七年六月)では、「白昼鬼語」(『東京日日新聞』、一九一八年五月二三日—七月一〇日)、『大阪毎日新聞』夕刊、一九一八年五月二三日—七月二日)の登場人物「私」が殺人の様子を穴から覗き込む構図と、覗きからくりとの関連が指摘されている。

- (29) 岡室美奈子「巻頭言 魔術幻燈の世界ようこそ」早稲田大学坪内博士

記念演劇博物館編『幻燈スライドの博物誌 プロジェクション・メディアの考古学』、青弓舎、二〇一五年三月、一〇頁。なお、明治期の幻燈についても、例えば麴亭主人の「写真鏡」（『都の花』、一八九〇年三月）では、教育幻燈会において「新発明の幻燈——即ち当時評判の幽霊嬢の図」（七三頁）が映し出される場面が描かれている。

(30) 淀川百年史編集委員会編『淀川百年史』、建設省近畿地方建設局、一九七四年一〇月、五五〇頁。なお、引用に際して算用数字は漢数字に改めた。また、淀川改修増補工事については塩崎文雄前掲論文でも触れられている。

(31) 『巨椋池干拓誌』、巨椋池土地改良区、一九六二年一〇月、三頁。

(32) 中野登志美「谷崎潤一郎『蘆刈』論——存廢化していく文明への哀惜——」（『近代文学研究』二六号、二〇〇九年四月）では、思い入れの深かった淀川や巨椋池に対する谷崎の哀惜の念がこの作品にあらわれていると指摘されている。

(33) 宇野浩二『宇野浩二全集第三巻』、中央公論社、一九六八年九月、二七七頁。なお、家庭用の幻燈で像を映すために用いられた白い布やシートは、「蘆刈」における川・池・泉の水面と同様に揺らぎのある不安定なスクリーンであったと言える。

(34) ユルギス・バルトルシャイティス『バルトルシャイティス著作集四 鏡——科学的伝説についての試論、啓示・S・F・まやかし——』谷川渥訳、国書刊行会、一九九四年十一月、六六頁。

(35) 前野直彬『新釈漢文大系 第一八巻 文章軌範（正篇）下』、明治書院、二〇一八年一月、五〇七頁。なお、三瓶達司の指摘については注(5)参照。

(36) ジャン・リカルドゥーは『言葉と小説』（野村英夫訳、紀伊國屋書店、一九六九年四月）において、アンドレ・ジッドが名づけた「象嵌法」という用語を用いながら、谷崎も一九一八年に一部翻訳したエドガー・アラン・ポー「アツシャー家の崩壊」に登場する古書が、物語全体の「微視的な露呈」によって「物語のあらかじめ定められた配列を否定する」（二五

八頁）と説明した。「蘆刈」における古典の挿入は、まさに「象嵌法」と同じ役割を果たしている。

(37) 高山宏『目の中の劇場 アリス狩り』、青土社、一九八五年五月。また高山はポーの「アツシャー家の崩壊」に見られる挿入法（象嵌法）が、一つの視点から世界を捉えようとする近代的な視の様式の不可能性をも示すとした。

(38) 千葉俊二「谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム」、小沢書店、一九九四年六月。なお、嶋中雄作宛書簡については、水上勉・千葉俊二編『増補改訂版 谷崎先生の書簡——ある出版社社長への手紙を読む』（中央公論新社、二〇〇八年五月）を参照。

(39) 明里千章「『永遠女性』の完成 少将滋幹の母」（『谷崎潤一郎 自己劇化の文学 和泉選書二二八』和泉書院、二〇〇一年六月）では、滋幹の父が美しい母・北の方の面影を思慕したまま亡くなったことによって、「北の方を介して父子が一体化した」（二五八頁）と論じられている。また、「蘆刈」と「少将滋幹の母」の共通点については、細江光前掲書や、たつみ都志「実母思慕構造としての『吉野葛』——『蘆刈』との構造上の類似点——」（『昭和文学研究』九集、一九八四年七月）などに詳しい。

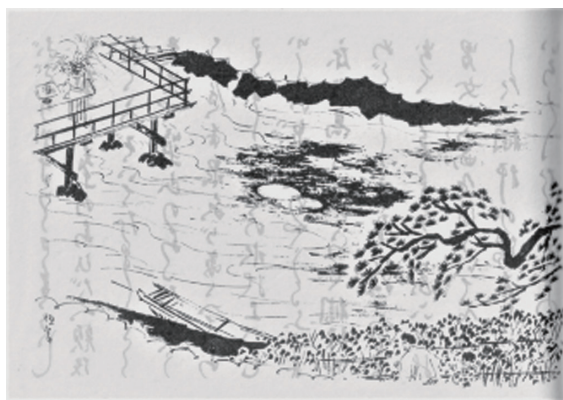
〔付記〕『蘆刈』の引用は全て『谷崎潤一郎全集 第一七巻』（中央公論新社、二〇一五年九月）に拠った。なお、引用に際して旧漢字は新漢字に改め、ルビは省略した。



〈図①〉



〈図③〉



〈図②〉