

想起への希求

——谷崎潤一郎『春琴抄』論——

林 貴裕

はじめに

『春琴抄』は一九三三（昭八）年六月に「中央公論」に発表された作品であり、古典的な題材を扱った谷崎の「古典回帰」と呼ばれる時期の代表作である。「古典回帰」の前、特に一九二〇（大九）年前後、谷崎は映画に多大な関心を寄せた。谷崎は実際に映画製作に携わるとともに、映画を題材にした評論や作品を数多く執筆する。だがそうした映画への関心は次第に薄れ、大正活映からも手を引いた谷崎は「古典回帰」の時期に入っていくことになる。『春琴抄』の映画化に際して谷崎は、「映画になった『春琴抄』には自分分は殆どのぞみをかけてはいない」とした上で、次のように述べている。

もし自分であれを映画化するとすれば、目を突いて盲目になつてしまつてからの佐助を通じて、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すめて行くやうにすれば、実際にさういふものがうまくつくれるかどうかは自分にもわからないが、成功すれば、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。^{（一）}

盲目になつた佐助が内面に作り上げる理想化された春琴と容姿を破壊された現実の春琴を交錯させながら描くこと、それは現実の春琴を「媒体」に理想化された春琴を佐助がいかに関心していたかがより明確に表現することのできる

手段である。しかもその幻想の春琴こそが最終的に「鴎屋春琴伝」で書き残されるものであり、「現実」の方は『春琴抄』の語り手である一九三三（昭八）年の「私」が様々な資料から近づこうとするものである。佐助と「私」がぶつかりあう形、それこそが映画化の際に谷崎が思い浮かべた構想であつたといえる。佐助が現在を「媒体」に理想の春琴を作り上げる想起と「鴎屋春琴伝」や様々な証言をもとに『春琴抄』を作り上げる一九三三（昭八）年の「私」の想起。近代社会の中で過去を作り上げていく「私」を中心に、『春琴抄』における過去の想起を論じていく。佐助はなぜ目を突き、「私」は『春琴抄』を作り上げていくのか。そこには映画から離れた谷崎の、そして近代社会に生きる人々の想起への希求が現れている。

一 現在の中の過去

「私」が大阪市内下寺町の某寺を通りかかり、春琴の墓参りをする場面から『春琴抄』は始まる。この行動は「私」を過去に結びつけることになる。下寺町は「東洋一の工業

都市」である大阪の中でも、閑静で自然を残した場所であることが語られているが、実際に一九三二（昭七）年出版された『近代大阪』の中にも次のように書かれている。

大阪はいま非常な勢いで、すべての憶ひ出を破壊しつくさうとしている。しかし、市の東を区切つて、一帯の丘をなしているこの高台まえば、まだ思い切つた開墾の手が延びていない。町にも、道にも、家にも、森にも、昔ながらの浪華の寂びた色が、そのまま濃く染め出されている。¹²¹

近代都市へと変化を遂げることで、過去の記憶を消していく大阪の中で、下寺町は昔の面影を残し、過去を留めた地域だった。「私」はそうした地で過去に思いをはせることになる。

失明した佐助が現在の春琴を媒介に思い起こす過去と、記憶を留めた地で「私」が近づこうとする過去。二人は春琴に「来迎仏」と「観世音」のイメージを重ね、観念的な世界へと身を沈めていく。佐助にとつて過去に沈潜してい

くことは「永劫普遍の觀念境」に足を踏み入れることであつたが、「私」も永遠を意識している。「私」は二人の墓と工業都市大阪を比較しつつ次のように述べる。

奇しき因縁に纏はれた二人の師弟は夕靄の底に大ビルディングが数知れず屹立する東洋一の工業都市を見下しながら、永久に此処に眠つてゐるのである。それにしても今日の大阪は檢校が在りし日の佛をとゞめぬ迄に變つてしまつてたが此の二つの墓石のみは今も浅からぬ師弟の契りを語り合つてゐるやうに見える。

「私」は過去の記憶を消しながら近代化へと突き進む、變転極まりない現在時の大阪と「永久」である佐助たちを對比させ、彼らに現在時の大阪を見下ろさせることでその上下關係をも明確に主張している。しかも佐助と春琴の關係は形を変えぬ石となつて「今も」続いている。現在時と関わりのない、失なわれた過去ではなく、現在でも、そしてこれからも存在しつづける一つの理想郷として「過去」は見なされているのである。

このことは佐助にとつても同じである。失明したあとも佐助は「哀れな女氣の毒な女として春琴を考えることが出来」ず、現在の春琴が災禍のために變化することを拒む。春琴の死に際して「長く悲しみを忘れ」なかつたように、理想的な春琴へと佐助を導く「媒介」としての春琴が佐助にとつて重要だったのである。

現在の事物から過去という「觀念境」へと至るこの二人の思考には、プラトニズムが大きく反映している。現実世界にあるアイデアの似像から「美」のアイデアを想起（アナムネーシス）するのだが、千葉俊二が「プラトンのアイデア論に「空想の世界」と「現実の世界」との乖離に苦惱し、その新たな総合のかたちを模索する谷崎が、深い感銘を受けた」と指摘しているように、佐助や「私」が手に入れようとする過去の世界もまた、永劫普遍の美へと至るものであつた。現在の中の過去から「想起」することによつて現実と過去、現実と空想を融合させるのである。

墓参りもまた、過去と深く関わっている。「過ぎ去つた諸々の文化や時代の残滓は廢墟に、身罷つた諸々の世代の名残は墓にとどめられている」とアライダ・アスマンが述べ

ているように、墓には記憶をとどめ、墓参りをする人に過去を思い起こさせる力がある。だが「人々が石碑、イメージ、文字といった記憶メディアを通じて入っていく第二の生は第一の生よりも通常は長く続くが、しかしながら、同じく時間的に制約されている」と指摘(5)されているように、人々が抱く過去に加わり続けることは出来ず、いずれは忘却の淵へと追いやられてしまう。しかも春琴の墓の場合、建てられた当初より墓が集合した場所から離れたところに建てられている。過去の記憶が集積された空間から排除された場所に、二人の墓は建てられているのである。

人々の記憶、集団の記憶から抜け落ちていく春琴と佐助を「私」に結びつけ、情報を与えるのは、春琴と佐助の晩年の世話をし、現在も唯一墓参りをしている鳴沢てる女であり、佐助が書き残させた「鴎屋春琴伝」であり、「写真」である。

二 「想見」させる写真

現在に春琴と佐助の過去の記憶を留めているのは「鴎屋

春琴伝」と写真、てる女であるが、「私」はてる女以外の「鴎屋春琴伝」と「写真」をととも限られた形で、しかも批判的に用いている。『春琴抄』の冒頭で登場する一枚の写真は次のようなものである。

今日伝はつてゐる春琴女が三十七歳の時の写真といふものを見るのに、輪郭の整つた瓜実顔に、一つ／＼可愛い指で摘まみ上げたやうな小柄な今にも消えてなくなりさうな柔らかな目鼻がついてゐる。何分にも明治初年か慶応頃の撮影であるからとところ／＼に星が出たりして遠い昔の記憶の如くうすれてゐるのでそのためになさう見えるのもあろうが、その朦朧とした写真では大阪の富裕な町家の婦人らしい気品を認められる以外に、うつくしいけれども此れという個性の閃めきがなく印象の希薄な感じがする。

「私」はその写真を「朦朧」であるとし、「写真の方が読者の空想されるものよりもつとばやけてゐる」とさえ述べている。ではなぜ彼はあえてこの「朦朧とした写真」を冒

頭に持ち出してきたのだろうか。

城殿知行は「朦朧とした写真」を『春琴抄』全体で行われる「視覚性」の忌避の一つとして論じている。「視覚性」を避けること、「朦朧とした写真」を登場させることは何を意味しているのか。そこにこそ「朦朧とした写真」が冒頭で用いられた答えがある。

ロラン・バルトは写真が見る者に与える働きを《それはⅡかつてⅡあった》⁷であるとし、次のように述べている。

「写真」が私におよぼす効果は、(時間や距離によって)消滅したものを復元することではなく、私が現に見ているものが確実に存在したということを保証してくれる点にある。⁷

絵画や文学は存在しないものを空想上で作り上げることが出来る。だが写真は出来ない。それらと違って写真はその写ったものが過去に写った状態でなければならぬ。このことが写真を見るものに、《それはⅡかつてⅡあった》⁷ということ強く意識させる。春琴を写した写真も同じであ

る。かつて春琴が写されたポーズをカメラの前でとったことを、その写真は保証している。「それはかつてそこにあった、がしかし、ただちに引き離されてしまった。それは絶対的に、異論の余地無く現前していた、がしかし、すでによそに移され相違している。」⁸とロラン・バルトが書いているように、春琴はシャッターがおりたその瞬間に二七・八歳の様にも見える三七歳の容姿で存在し、そして「偶然ある災難によって」変化してしまう。写真はある瞬間で停止し続けるがために、それが既に失われてしまったことを人々に意識させるのである。

春琴の写真を目にできるのは「私」だけであり、『春琴抄』を読む人々は「私」の言葉から想像するしかない。このことは写真が発する効果、《それはⅡかつてⅡあった》⁷という保証を弱めてしまうかもしれない。しかし「私」は写真を直接見ることと言葉による写真の説明には差がほとんどなく、むしろ写真の方が劣っているとさえ述べている。

読者は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ぼんやりしたものを中心に

描かれたであろうが、仮りに実際の写真を見られても別にこれ以上はつきり分かれ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ぼやけてゐるでもあろう。

写真を見ても、説明を聞いても結局はあいまいなままであり、春琴に対するおぼろげなイメージは変化しないと「私」は語る。しかしそれは本当であろうか。

「私」は写真の力を否定する一方で、確かに写真から情報を得ている。当たり前のことだが「朦朧とした写真」には何も写っていないわけが無く、確かに三七歳の春琴が刻み付けられている。「輪郭の整った瓜実顔に、一つ／＼可愛い指で摘まみ上げたやうな小柄な今にも消えてなくなりさうな柔かな目鼻がついてゐる」と書かれているように、春琴の写真はその顔を「私」に見せつける。「大阪の富裕な町家の婦人らしい気品」を「私」に伝え、私は「春琴女の閉ぢた目瞼にもそれが取り分け優しい女人であるせゐるか古い絵像の観世音を拝んだやうなほのかな慈悲を感じる」とまで述べている。「私」が見た写真はおぼろげで見

るものに伝える情報を持ち得ない写真では決してなく、「私」は写真から情報を受け取り、春琴がもつ「気品」、雰囲気までも感じ取っている。しかし「私」は写真が朦朧としていて、言語による描写と大差がないと言う。「私」は写真の力を否定し、わざわざ「ぼやけている」ことを繰り返して述べるのである。ロラン・バルトは写真の明白さもたらす事態を次のように述べている。

「写真」が深く掘り下げられないのは、その明白さの力による。映像の場合、対象は一挙に与えられ、それが見えていることは確実である——これとは逆に、テクストや、映像以外のものの知覚は、対象を曖昧な、異論の余地あるやり方で私に示すので、私は自分が見ていると思つているものを疑うようになる。映像の知覚のこの確実さは、私が写真を集中的に観察する余裕があるだけに、絶対的である。しかしまたその観察は、いくら長く続けても、私に何も教えはしない。「写真」の確実さは、まさにそうした解釈の停止のうちにある。私は、それがかつてあったということを確認するだけで精根を使い果

たしてしま¹⁹⁾う。

写真の明白さは《それはⅡかつてⅡあった》ということを保証するが、その曖昧のなさは見るものに解釈の停止をもたらしてしまう。だからこそ『春琴抄』の「私」は、写真の働きを《それはⅡかつてⅡあった》を保証するだけに制限するのである。

《それはⅡかつてⅡあった》を保証するただけに写真を使う「私」は、春琴の写真が明白な視覚イメージを見る者に伝える写真ではなく、朦朧としているために「彼女の風貌を想見するより仕方がない」写真であることを述べる。「私」はこの「朦朧とした写真」をあえて冒頭で取り上げることで、空白だらけの不完全なイメージに自らがイメージを「想見する」見方を読者に提示するのである。こうした視覚イメージをもとに「想見」出来るのは語り手のみであり、読者はただ語り手が語る文字テキストから想像するしかない。柳敦子は次のように述べている。

語り手は読者を、あくまで仮定としてではあるにせよ、

視覚的なものとテキスト的なものを比較し、またイメージを確定する上で、視覚的なものが大方の見方に反して必ずしも文字的なものに勝るわけではないという暫定的結論に達するように導いているということである。こうして語り手は、写真が視覚的イメージを最も表象する究極の手段である、という慣例的な考え方に疑問を呈している。¹⁰⁾

写真は視覚イメージを最も伝えることができるという考えを揺さぶり、その代わりに文字による描写と「想見」することを語り手の「私」は行う。実際に「私」は佐藤春夫の聲者と盲者の比較を参照しながら、おぼろげな春琴に「古い絵像の観世音」を重ね合わせるのである。視覚が受け取る情報量を減らすことで内面の思考を甦らせるこの「想見する」見方は、与えられた視覚イメージをただ受容するだけの受身の見方とは違い、空白部分を埋める見方、イメージを生み出す生産的な見方である。しかもそれを「私」は過去を想起することによって行うのである。

三 緊張した観客と想起

「朦朧とした写真」を前にして空白部分を想起で埋めていったときのよう、「私」は「鴎屋春琴伝」が与える明確な春琴像を批判的に受け入れ、そこに自らが手に入れた情報をも恣意的に選択しながら佐助と春琴の像を作り上げていく。「私」が望んだ物語とは一体どういふものだったのか。「私」は佐助が置かれていた状況を次のように語る。

偶々用をさせる時にもしぐさで示したり顔をしかめてみせたり謎をかけるやうにひとりごとを洩らしたりしたりしてどうせよかうせよとはつきり意志を云い現はすことはなく、それを気が付かずにあると必ず機嫌が悪いので佐助は絶えず春琴の顔つきや動作を見落さぬやうに緊張してゐなければならず恰も注意深さの程度を試されてゐるやうに感じた。(…)片時も佐助に油断する隙を与へなかつた。

佐助は常に春琴が見せる変化に注意を向け続ける緊張

状態に置かれていることが語られている。伝聞体や疑問形が多用される『春琴抄』の中でこの部分は「鴎屋春琴伝」からの引用でもなく、また「感じた」と佐助が実際に語ったわけでもない。それにもかかわらず「私」は断定的に述べている。変化に注意を向けさせるこうした緊張状態は、「朦朧とした写真」を目の前にする「私」とは対照的な状況である。それはむしろ谷崎がかつて熱中した映画の観客が置かれている状況と近いものといえる。ペンヤミンは映画を見る観客が置かれた状況を絵画と比較しながら次のように述べている。

スクリーン上の画像は変化するが、キャンパス上の画像は変化しない。後者は眺める者を観想へと誘う。その前で彼は自分の連想の流れに身を委ねることができ。映画の画像の前ではこれは不可能である。画像が目に入ってくるや否や、もうそれは変化してしまっている。定着することはできない。画像を眺める者の連想の流れは、その変化によってたちまち断ち切られる。映画のもつシヨック効果はこのことに基づいているのであって、あら

ゆるシヨック効果と同様、映画のシヨック効果も、普段よりも緊張した意識によつて受け止められるべきものである。^{1.1}

映画を目にする人々が一つの映像に意識を集中させ、そこに沈潜していくことはや不可能である。止まることなく変わり続け、次々と迫ってくるシヨックに彼らは注意を向け続ける。その中でスクリーンに映し出される無言の動作や表情から意味を読み取らなければならないのである。

またトム・ガニングは初期の映画には特徴的な露出症的な面があつたとして、^{1.2} それらを注意喚起（アトラクション）の映画と呼んでいる。完全に閉じた物語世界が構成されるのではなく、初期の映画は観客の注意を引くための身振りであふれていた。観客の注意を引いて好奇心をつのらせ、一瞬の暴露で満足させ、また新しい身振りで注意を引きつける。そこには沈潜することなどありえない。神田の錦輝館で行なわれた東京初の上映会で一二歳の谷崎潤一郎が観た映画も、「いづれも簡単な写実物かトリック物、一卷のフィルムの両端をつなぎ合わせて、同じ場面を何回でも繰り

返し映せるようにしたもの」であつたという。それはまさに注意を引いて好奇心を満たす「瞬間」の映画であつた。

廁や入浴時に見られることを気にしない露出症的な春琴の変化に佐助は注意を向け続け、それに反応しなければならぬ。ひとつのイメージに沈潜するのではなく、瞬間的な変化に意味を読み取りながら反応するのである。

シヨックに対し緊張する状況はまた、「身の安全を守る機能で酷使されている」^{1.4} 大都市で暮らす人間の目が置かれている状況と同じでもある。

大都市の交通のなかを動いてゆくことは、個々人にとって一連のシヨックと軋轢を産み出す。危険な交差点で、神経刺激の伝達がバッテリーからの衝撃のように、^{1.5} 次々と体をつらぬく。

変化に注意を向け続けなければならない人々は、神経を絶えず緊張させなければならない、こうした大都市における緊張状態は谷崎も感じており、「陰翳礼讃」の中で次のように書いている。

街頭の十字路を号令で横切るようになっては、もう老人は安心して町へ出ることが出来ない。自動車で乗り回せる身分の者はいいけれども、私などでも、たまに大阪へ出ると、こちら側から向こう側へ渡るのに渾身の神経を緊張させる。¹¹⁶

大都市においては、絵画を見るようにある一点に沈潜していくことはとても危険な行為となる。常に変化するものたちに注意を向け続ける緊張状態の中で、人々はショックに反応し続けなければならず、夢想することは困難となる。そこで求められたのは変化に注意を向け続け、思考することなくショックに反射するというものであった。谷崎は「旅のいろいろ」で次のように書いている。

スピードアップと云うことが時代の流行になつていたので、知らず識らず一般の民衆が時間に対する忍耐力を失い、じつと一つの物事に気を落ち着けて浸りきる事が出来なくなつているのであるか。¹¹⁷

都市のスピードが加速し、人々にめまぐるしい刺激を与えるようになる。人々は物事に沈潜していくことができず、刺激に反射することを余儀なくされる。そこでは内面の働きは奪われ、想起は困難になっていくのである。「私」は佐助をそうした近代以降の人々が大都市や映画館で置かれていた状態、注意を強いられ続ける緊張状態と同じ状況に置く。それは一九三三（昭八）年の大阪という「大ビルディングが数知れず屹立する東洋一の工業都市」に生きる「私」が置かれている緊張状態でもあったのである。

春琴に対し、注意を向け続ける緊張状態に置かれた佐助は、春琴が送る視覚イメージを受け取り、読み続けなければならぬ。春琴の変化に注意を向け続ける中で佐助は「春琴の肉体の巨細を知り尽くして剩す所なきに至」るのだが、「私」が、そして「佐助」が憧れたのは春琴の見方であった。

佐助には盲目である春琴の見方に対する憧れがある。佐助が琴を弾くとき、彼は春琴の真似をして目をつむる。

佐助はその暗闇を少しも不便に感じなかつた盲目の人は常にかう云う闇の中にゐるこいさんも亦此の闇の中で三味線を弾きなさるのだと思ふと、自分も同じ暗黒世界に身を置くことが此の上もなく楽しかつた後に公然と稽古することを許可されてからもこいさんと同じにしなければ済まないと云つて楽器を手にする時は眼をつぶるのが癖であつた

盲目である春琴は物事を理解するのに視覚は使わない。弟子の家で行われた宴会に招かれた春琴は、そこで咲いていた梅の花を次のように觀賞する。

皆が庭園へ出て逍遙した時佐助は春琴を梅花の間に導いてそりりく歩かせながら「ほれ、此処にも梅がござります」と一々老木の前に立ち止まり手を把つて幹を撫でさせた凡そ盲人は触觉を以て物の存在を確かめなければ得心しないものであるから、花木の眺めを賞するにもそんな風にする習慣がついてゐた

春琴は物事を理解するのに触觉を使い、形をイメージするのである。他にも鶯の鳴き声を楽しむ春琴の姿や、料理を味わう春琴の描写など視覚以外の知覚を使い世界を理解する春琴の姿が『春琴抄』には登場する。こうした見方は春琴が自分自身の美貌のイメージを幼い頃の記憶と周囲の評判から内面に作り上げていたように、感覚を媒介に内面にイメージを想起させる見方である。しかもそれは、内面に沈潜することなく明快な視覚イメージに満足し、追い求める近代以降の知覚とは正反対のものである。与えられた視覚イメージに注意を向け続けるのではなく、知覚を媒介にイメージを生み出し、そこに沈潜していくことを佐助は求めていく。

春琴の変化に注意を向け続けることによつて「春琴の肉体の巨細を知り尽くして剩す所なきに至」つた佐助は、移り行く現在時に従い春琴の変化を読み続けるのではなく、内面のイメージをもとに春琴を想起することを求める。しかもそれを自らが眼を突くという暴力的な手段によつて実現させる。映画を中断させるように佐助は変化から身を遠ざけ、蓄積された過去のイメージに沈潜していくのであ

る。

「私」もまた佐助が意志的に想起を手に入れることを求めている。「鴉屋春琴伝」で語られる白内障という偶然の作用を否定し、他の場面では相対的な情報の一つでしかない佐助の証言に絶対的な断定を与えることで、語り手の「私」は佐助が偶然によってではなく、人為的な暴力で過去のイメージに沈潜していく姿を絶対的なものにするのである。佐助は偶然ではなく、この自ら望んだ暴力を経て現在から解き放たれる。「畢竟めしいの佐助は永遠に眼を閉じ永劫不変の観念境に飛躍したのである彼の視野には過去の記憶の世界だけがある。」

なぜ「私」は偶然ではなく、極めて意志的な形で現在から離れる佐助を求めたのか。

一九三〇年代、ベンヤミンなどの思想家は都市生活の特徴の一つとして経験の貧困化と注意の散漫をあげている。

経験がショック体験に置き換わり、人々は経験から遮断されてしまう。ベンヤミンは言う、「遠い昔に連れ戻してくれるものは、その遠さをみだし区分する経験である」¹⁸。このことは経験だけにとどまらず、過去にも当てはまること

である。ギー・ドウポールは「一般的な歴史的生が欠如する一方で、個人の生もまた歴史を持たない」とし、「スペクタクルの偽の記憶」が実際に生きられた記憶にとつて代わると指摘する。¹⁹ モダニズムが進めば進むほど、経験はショック体験に置き換わり、過去はスペクタクルの時間となる。実際に経験した過去ではなく、本質的には自分と関係のないスペクタクルな商品の時間がひたすら堆積していく。映画や新聞、レコードなどが増加すればするほど、固有な過去を形作る経験、視覚イメージだけではなく五感が作用した、諸々の印象をまとった経験は少なくなっていく、「反対に表象、イメージが溢れかえっていく。『春琴抄』の「私」は本質的には自分と関係のない冊子や新聞などの情報をもとに現在時から逃れる人を再構成する。ギー・ドウポールは次のようにも述べている。

近代的生産条件が支配的な社会では、生の全体がスペクタクルの膨大な蓄積として現れる。かつて直接に生きられていたものはすべて、表象のうちに遠ざかってしまった。²⁰

実際に経験するのではなく、近代を支配する見方から意志的に逃れ去ることをイメージすることしか「私」はできない。「私」は春琴と佐助の丘の上を低徊した後、再び経験から排除され、現在時に注意を向け続け、視覚イメージを受容し続ける大都市の生活へと戻っていく。ペンヤミンが指摘した経験から排除された人々にこの「私」もあてはまるのかもしれない。しかし『春琴抄』には次のような一文がある。それは「私」が「鳴屋春琴伝」からそのまま長々と引用したものである。

藪鶯は時と所を得て初めて雅致あるやうに聞ゆる也、その声を論ずれば未だ美なりと云ふ可からず、之に反して天鼓の如き名鳥の轉るを聞けば、居ながらにして幽邃閑寂なる山峽の風趣を偲び、溪流の響の潺湲たるも尾の上の桜の鬢鬣たるも悉く心眼心耳に浮び来り、花も霞もその声の裡に備はりて身は紅塵万丈の都門にあるを忘るべし、是れ技工を以て天然の風景とその徳を争ふもの也
音曲の秘訣も此処にありと。

時間と場所、いま——ここに縛られてしまう自然とは違、人工的な美ではいま——ここに縛られることなく、「紅塵万丈の都門」の現在を忘れ、美を想起することができる。春琴の変化に注意を向け続けた佐助は自己の内面にイメージを作り上げ、暴力的に視覚を閉じることでもその世界に沈潜した。それと同じように「私」は、偶然ではなく人為的に現在から離れ、自己固有の経験だけではなく人工的なイメージを内面に作り上げることで、いつでも観念美の世界に沈潜していくのである。

おわりに

さまざまな刺激に対する緊張状態に置かれた人々にとって、目の前の変化から離れ、理想的な美に身を沈めていくことは困難なことである。そこでは現在時に囚われ、空想することは許されない。「空想の世界」と「現実の世界」との乖離を解消するためにアイデア論に惹かれた谷崎は当初、映画にアイデアの実現をみた。『肉塊』の吉之助は次のように

語る。

普通の写真だと物の影だと思えるけれど、活動写真の中の人間はなぜか己には影のような気がしないのだ。却てここに生きているお前の方が影であって、映画の中に動いているのがお前の本体じゃないだろうか？ と、そんな風に思えてならない。大袈裟にいうと、全体宇宙というものが、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、刹那刹那に変化して行くが、過去は何処かに巻き取められて残っているんじゃないだろうか？ だから此処にいる己たちは直に跡形もなく消えてしまう影に過ぎないが、本物の方はちゃんと宇宙のフィルムの中に生きているんじゃないだろうか？^{〔2〕}

移ろいゆく現実の中で、映画は変わることのない美の世界を実現するかもしれない。しかし観客にとっては変化に注意を向け、空想を妨げられている状況に何一つ変わりはない。変化する現実の中でいかにして自らにとって理想的な美である空想に身をゆだねるのか。『春琴抄』での佐助と

「私」の想起することへの願望は、記憶を捨て、現在時の刺激を増加させていく社会への抵抗であった。だが反発だけではない。春琴の変化に注意を向け続けることを佐助が嫌がらず、向け続けたがために巨細を知って内面に理想的な一人の女を作り上げることができたように、その利点をも示している。

〔注〕

- 1 谷崎潤一郎「映画への感想——『春琴抄』映画化に際して——」(『サンデー毎日』一九三五・四)
 - 2 北尾鐮之助『近代大阪』(一九三二・一二、創元社)
 - 3 千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』(一九九四・六、小沢書店)
 - 4 アライダ・アスマン『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』(二〇〇七・一二、水声社)
 - 5 前出『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』
 - 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) 8
- 前出『明るい部屋 写真についての覚書』

7 ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』(一九八

五・六、みすず書房)

8 前出『明るい部屋 写真についての覚書』

9 前出『明るい部屋 写真についての覚書』

10 榊敦子『谷崎潤一郎と写真』(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』二〇〇九・二、笠間書院)

11 ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』(『ベ

ンヤミン・コレクション1』一九九五・六、ちくま学芸文庫)

12 トム・ガニング『驚きの美学 初期映画と軽々しく信じ

込む(ことのない)観客』(岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新

映画理論集成①』一九九八・二、フィルム・アート社)。トム・

ガニングは注意喚起の映画の代表例として三つの映画を挙げて

いる。電流が通った金属板の上に象がのせられ、足元から煙が

上がった直後、象が倒れる様子を映した『象の電気処刑』、二人

の警官によって押さえつけられている女詐欺師が、識別目的で

の顔写真の撮影を台無しにしようと、極端に顔を歪め、容貌を

変える『女詐欺師を撮影する』そして駅に列車が到着する瞬間

を映した有名な『ラ・シエタ駅への列車の到着』これらすべて

が注意喚起(アトラクション)の映画に典型的な、見る者の好

奇心を掻き立て、そして「短い暴露の瞬間によって、好奇心を満足させる」特徴をあらわしている。

13 谷崎潤一郎『幼少時代』(一九五七・三、文芸春秋社)

14 ヴァルター・ベンヤミン『ボードレールにおけるいくつか

のモティーフについて』(『ベンヤミン・コレクション1』一九

九五・六、ちくま学芸文庫)

15 前出『ボードレールにおけるいくつかのモティーフについ

て』

16 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』(『経済往来』一九三三・一二)

17 谷崎潤一郎『旅のいろいろ』(『文芸春秋』一九三五・七)

18 前出『ボードレールにおけるいくつかのモティーフについ

て』

19 ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会』(二〇〇三・一、

ちくま学芸文庫)

20 前出『スペクタクルの社会』

21 谷崎潤一郎『肉塊』(『東京朝日新聞』一九二三・一・四)

* 谷崎潤一郎のテクストは中央公論社版全集に拠り、適宜旧字を

新字に改めルビは省略した。