

〈研究論文〉

映画と谷崎潤一郎の小説について(二)

—人格分裂の終焉とトーキー映画—

【要旨】

谷崎潤一郎の小説では、映画を題材として用いた場合、人格や物語世界の分裂が見られ、演劇を題材とした場合、それらの重ね合わせ、同化が見られるという傾向がある。また従来の論で指摘されてきたようにこれらの現象にはプラトンのイデア論の影響が見られる。しかし、注目されるのは、そうした分裂や重ね合わせがある時期以降消滅することである。そしてその消滅の時期は日本でトーキー映画が普及する時期と重なっている。谷崎の小説の変化は、メディアの状況と対象認識のあり方につながりがあることを示している。

キーワード

谷崎潤一郎、映画、サイレント、トーキー、分裂、重ね合わせ

渡 邊 拓

一. はじめに

谷崎潤一郎は一時期実際の映画の製作に関わったことがあり、そのためもあって、映画と谷崎について考察した論考は多い。しかし、谷崎の作品における人間認識、世界認識と映画との関係を論じたものはあまり多くはない。また、この稿の(一)で述べたように、谷崎の作品における作中人物の人格の分裂と映画との関係を指摘した先行研究は存在するのだが、それらは単純な指摘に止まり、内実について追究したものは管見のおよぶ限りでは見当たらなかった。本稿では、映画の登場とその変遷というメディア史的な現象が、大正期以後の小説に見られる人間認識、世界認識——人格や世界の分裂といった形で現れる対象認識のありかた——とどのように関係しているかを谷崎潤一郎という最も映画あるいはメディアに敏感であった作家において跡づけてみたいと思う。

さて、この稿の(一)において、谷崎の作品中、映画を題材としたもの、あるいは映画の登場するものでは、多くの場合、作中人物の人格に分裂を生じ、私の知らない私——(もう一人の私)が作中に出現すること、またその(もう一人の私)の出現に伴って(もう一つの世界)とも言えるような空間を生じていることを指摘し、そうした作品の中でも代表的なものとして「人面疽」(大正七〔一九一八〕年三月『新小説』)について論じた。

また、演劇を題材とした「呪はれた戯曲」(大正八〔一九一九〕年五月『中央公論』)においては、作品内現実と作中作である戯曲の世界という本来異なる水準にある二つの世界で人物たちが同じ行動をとるという形で、人物及び世界の重ね合わせ、あるいは同化が見られることについて指摘した。

映画に関係する作品と演劇に関係する作品とで、対照的な現象が見られるという単純な図式を一応取り出してみたのだが、実のところことはさほど単純ではない。本稿では、谷崎作品に見られる分裂と重ね合わせという現象について、もう少し詳しく見てみたいと思う。

まずは「呪はれた戯曲」以降の、演劇と縁の深い作品の幾つかについて概観したい。

二・重ね合わせ

「呪はれた戯曲」以降、演劇と関係の深い作品として例えば「蓼喰ふ蟲」(昭和三〔一九二八〕年二月〜四〔一九二九〕年六月『大

阪毎日新聞』、『東京日日新聞』、『吉野葛』(昭和六〔一九三二〕年一月—二月『中央公論』、『蘆刈』(昭和七〔一九三二〕年一月—二月『改造』)などを挙げることができる。これらのいずれにおいても、作中人物、あるいは作品世界の重ね合わせという現象が見られるのは、演劇との関係において興味深いことのように思われる。どれも著名な作品なので、取り立てて説明する必要はないが、「蓼喰ふ蟲」では、まず主人公の義父の妾である《お久》と、文楽《小春治兵衛》で人形が演じる小春とが重ね合わせられる。《お久の横髪と、舞臺の小春とを等分に眺めた。いつもは眠いやうなものうげな顔の持ち主であるお久の何處やらに小春と共通なものゝあるのが感ぜられた》²というような形である。また人形を通じて、封建時代の世の人々と《お久》とが重ねられてもいる。

(2)

ふと、要はあゝ云ふ暗い家の奥の暖簾のかげで日を暮らしてゐた昔の人の面ざしを偲んだ。さう云へばあゝ云ふ所にこそ、文楽の人形のやうな顔立ちを持った人たちが住み、あの人形芝居のやうな生活をしてゐたのであらう。(中略)今から五十年も百年も前に、ちやうどお久のやうな女が、あの着物である帯で、春の日なかを辨當包みを提げながら、矢張此の路を河原の芝居へ通つたかも知れない。それとも又あの格子の中で「ゆき」を弾いてゐたかも知れない。まことにお久こそは封建の世から抜け出してきた幻影だった。

《要》の義父はこの《人形のやうな女を連れて、人形芝居のやうな扮装で、わざ／＼淡路まで古い人形を捜しに》行く、ということつまりこの老人の生活がまた、人形芝居と重ねられているのだが、《要》は《更に十年も立つうちには自分もそっくり此の老人の歩んだ道を辿るやうになるのではないか。そしてお久のやうな妾をおいて、腰に金唐革の煙草入れを提げ、蒔繪の辨當箱を持つて芝居見物に来るやうなふうに、……》と、老人の生活への傾斜を語り、作品の終わり近くで、老人が留守にしたその妾宅で《かうして風呂に漬かつてゐる此處の家が、すでに第二の妻を迎へた自分の新居であるやうな愚かしい空想が湧くのであつた》と、老人と同化した感覚を持つに至る。

この作品に谷崎の日本回帰が表れているというのはこれまでの論者の意見を引くまでもなく明瞭なことかと思われる。作中では《日本》を代表するのは義父が愛好する趣味の世界である。その中心には人形芝居があり、人形に重ねられるお久があり、また義父が所有する薄暗い妾宅がある。対して《西洋》を代表すると思われるのは神戸の山手にある《ミセス・ブレンツ》の娼館である。この《開港當時に立てられたかと思はれる》洋館にルイズという《要》の馴染みの女がおり、《一言にして云ふと此の女は、ホリーウツドのスタアどもの寫真と、たまには鈴木傳明や岡田嘉子の肖像などを所嫌はずピンで留めてある薔薇色の壁紙に包まれた中に住んで》いる、というようにこの《西洋》は映画と結びつけられている。

谷崎の西洋理解については、その浅薄さが早くから指摘されているが、例えば中村光夫の次のような評言は代表的なものかと思われる。「彼にとつて『西洋』とは「整然たる街衢、清潔なペーヴメント、美しい洋館の家並」であつたので、それさえあれば、この地球上のどこにも「欧羅巴」はできあがるわけであつたので」と、中村は谷崎の西洋理解の表層性とも言うべき側面を取り上げている。中村はまた「彼にとつてヨーロッパの文化とは、それを生んだ自然とも、またそこに培われた思考とも切りはなされた外面的な形態のみであり、植民地とはまさしくこうした文化の外形が、純粋な人工として、異なつた気候風土のもとに移植されたものです」⁴と、谷崎が西洋をその外面においてのみ理解していたことを指摘する。四方田犬彦氏は谷崎の西洋理解に関して「ヨーロッパ映画が影を落としていた」⁵と述べているが、谷崎のイメージする西洋に映画が深く関わっていることは多くの作品や随筆から看取することができる。西洋を「外面的な形態」において理解していたというその浅薄さも、映画との関係から考えれば理解しやすいのではなからうか。

「蓼喰ふ蟲」では、西洋的なものへの嗜好から、老人の周囲にある日本の《封建の世》を思わせる文化へと主人公《要》が傾斜していくわけだが、同時に映画から人形芝居へという嗜好の変化も示されている事には注目しておいてよいと思われる。老人に誘われて人形浄瑠璃を見る《要》の感覚は次のように語られる。

西鶴や近松の描く女性は、いぢらしく、やさしく、男の膝に泣きくづほれる女であつても、男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女ではない。だから要は歌舞伎芝居を見るよりも、ロス・アンジェルズで拵へるフィルムの方が好きであつた。
(中略)

それが今日はどう云ふ譯か最初に舞臺を見入つた時からさう反感を起すでもなく、自然にすら／＼と淨曲の世界へいざなはれて、(中略)——世話格子で下手を仕切つたお定まりの舞臺装置を見ると、暗くじめ／＼した暗さの中に何かお寺の内陣に似た奥深さがあり、厨子に入れられた古い佛像の圓光のやうにくすんだ底光りを放つものがある。しかしアメリカの映畫のやうな晴れ／＼しい明るさとは違つて、うつかりしてゐれば見過ごしてしまふほど、何百年もの傳統の埃の中に埋まつて佗びしくふるへてゐる光だけでも……………

映画の《晴れ／＼しい明るさ》から《じめ／＼した暗さ》への志向が示されている点、多分に後年の「陰翳禮讚」(昭和八年「一九三三」年二月—九月「一九三四」年一月『經濟往來』)を思わせる。その《暗さ》への指向は、映画からの転換として表れていることには注意したいが、ここではまず、この映画的な《西洋》から人形芝居的な《日本》へという指向を持つ作品において、先に述べたやうな人物と人形の、あるいは人物間の重ね合わせという現象が顕著に見られることを指摘しておきたい。

五味渕典嗣氏は谷崎の日本回帰を、一九三〇年代の思想状況との関係で考察している⁷⁾。氏によれば、一九三〇年代の日本文化論、例えば、ブルーノ・タウトの『日本美の再発見』(一九三九年)、和辻哲郎の『風土』(一九三五年)、保田与重郎の『日本の橋』(一九三六年)などは「まるではかつたように、具体的なモノとしての欠如や不備を一度指摘したうえで、創造し捏造した空白や隙間に、哲学的な深遠さを読みこんでいく」。「蓼喰ふ蟲」も、「外見が貧弱で、どう見ても美しいとは思えなかつたものに倒錯的に《美》を見出す」点において共通しており、「歴史Ⅱ地政学的な觀念としての《西洋》」「客体レベルでの「西洋」の優位は、暗黙の前提となつている」という。谷崎の日本回帰は時代的な流れの中にあるといふのである。

また千葉俊二氏も「陰翳禮讚」に、タウトの桂離宮への感想や生活に適した建築が芸術的になるという主張、また萩原朔太郎の「日本への回帰」(一九三七年)、保田与重郎の「日本の橋」との類縁性を見ている。ただ「陰翳禮讚」はこれらの日本文化論にある政治性はないという⁸⁾。

いずれも興味深い論点であるが、この小稿ではこれら従来の論考においてはあまり注目されてこなかつた、日本回帰と谷崎の《映画離れ》との関係を取り敢えずは指摘しておきたいと思つてゐる。

「吉野葛」(昭和六年)も演劇と縁が深く、また作中に《重ね合

わせ」が見られるという点は同様である。《妹背山婦女庭訓》や《義経千本櫻》といった浄瑠璃や謡曲《二人静》が、《吉野》を舞台とする作品世界の構成に深く関わっていることは言うまでもない。演劇的な上演性という点での共通性を考えるならば、生田流箏曲《狐喰》をここに加えることもできるだろう。

こうした前代の作品を通して視線によって捉えられる物語世界において、《私》の友人《津村》は亡母のおもかげを求めて吉野を辿るのだが、それは同時に妻を求める旅でもあり、《津村》において母と妻とが重ね合わせられている。《狐喰》の歌を聴いたときの気持について《津村》は次のように言う。《いづれにせよ自分は最初にあれを聞いた時から、母ばかりを幻に描いてみたとは信じられない。その幻は母であると同時に妻でもあつたと思ふ。だから自分の小さな胸の中にある母の姿は年老いた婦人でなく、永久に若く美しい女であつた》。重ね合わせは明瞭である。

また《津村》は《義経千本櫻》について《千本櫻の道行きになると、母——狐——美女——戀人——と云ふ連想がもつと密接である》と言っており、「吉野葛」の背景を形作る前代の芝居において、人物が重層的に重ね合わせられていることを指摘している。

さらに母の故郷である《國栖村》に入ったときの印象については《津村は「昔」と壁一重の隣りへ来た気がした。ほんの一瞬間眼をつぶつて再び見開けば、何處かその邊の籬の内に、母が少女の群れに交ざつて遊んでゐるかも知れなかつた》と語られており、

ここでは過去と現在という時空間までが重ね合わされている。そして吉野の地に《津村》と同じく《私》も母恋いと妻恋いという思いを重ねており、つまり《津村》と《私》も行爲・心情において重なっていることを思えば、この作品が様々なイメージをいかに複雑に重層させることによって成立しているかを覗うことができそうである。

「吉野葛」に明らかな「同化」「反復」を見る坪井秀人氏は「吉野葛」を収録した作品集『盲目物語』の初版本の「はしがき」に注目している。「初版本の「はしがき」には《函、表紙、見返し、扉、中扉等の紙は、悉く「吉野葛」の中に出て来る大和の国栖村のてずきの紙を用ひた》とある。物語の中には津村が母の生家を見つける手がかりとなつた祖母から母へあてた手紙の紙が、その祖母と母の姉（津村の婚約者お和佐の祖母）によつて渡かれたものであることをその手紙自体が語っていたことの、これもまたコピーなのである」。作中人物間の手紙による伝達が、作品集の読者への伝達へと「反復」されているということである。そこで重要なのは、紙の手ざわりであり、触覚である。ここに読者をも「同化」「反復」に巻き込もうとする戦略を見ることができ、が、「吉野葛」を収録している作品集のタイトルが『盲目物語』であることにも注意しておきたい。

「吉野葛」のあと、谷崎は「盲目物語」（昭和六（一九三二）年九月『中央公論』）、「春琴抄」（昭和八（一九三三）年六月『中央公論』）、「聞書抄（第二盲目物語）」（昭和一〇（一九三五）年一月—六月『大

阪毎日新聞』『東京日日新聞』と、盲目を主題とした作品を続けて発表する。「蓼喰ふ蟲」で、映画の《晴れ／＼しい明るさ》から人形芝居の《じめ／＼した暗さ》への志向が示されており、それが「陰翳禮讃」における《薄暗さ》や《闇》の称揚へとつながるのであることは先に述べた。「陰翳禮讃」は視覚的な明瞭さを排除すると同時に触覚に注目しており、《私は、吸ひ物碗を手に持った時の、掌が受ける汁の重みの感覚と、生あた／＼かい温みとを何よりも好む。それは生まれたての赤ん坊のふよ／＼した肉體を支へたやうな感じでもある》というような箇所には、盲目を主題とした作品に表れる触覚に通じるものを見ることができると言える。

「陰翳禮讃」でまた谷崎は次のように言う。《私は、われ／＼が既に失ひつゝある陰翳の世界を、せめて文學の領域へでも呼び返してみたい。文學と云ふ殿堂の檐を深くし、壁を暗くし、見え過ぎるものを闇に押し込め、無用の室内装飾を剥ぎ取つてみたい。それも軒並みとは云はない、一軒ぐらゐさう云ふ家があつてもよからう。まあどう云ふ工合になるか、試しに電燈を消してみることにだ》。こうした言葉と盲目を主題とした作品を合わせて考えたとき、それが映画——電灯の光から離れていく志向性と関係していると考えることに、さほどの無理はないように思われる。

しかし四方田犬彦氏は「陰翳禮讃」について「谷崎はそれとは知らずに、モノクローム時代の映画理論家として、世界で最も美しい書物を書いていたのかも知れないのだ」¹⁰というように、「陰翳禮讃」は映画理論として読むことが可能であると主張しており、

この小稿とは意見を異にする。恐らくこれは、四方田氏が映画をロマン主義的なものとしていることと関係していると思われるのだが、この点については後に触れたい。

また谷崎がプラトンのイデア論に強く影響を受け、それが映画と同時に谷崎の小説に表れているとする西野厚志氏は盲目を主題とする谷崎の作品について次のように言う。「谷崎の描く盲目は暗黒ではなく白光が齎らす。匹敵する映画的表现はフィルムムの燃焼において他にはないが、その時、プラトニズムの極限、《光源Ⅱ觀念》が開示されるだろう。視覚の忌避ではない。それは極度の明視による表象の消滅、《視覚の零度》なのだ。これほど強く、映画という表象様式の核心に光を当てる小説表現があるだろうか」¹¹。多分に逆説的な見解のようであるが、本稿では単純に視覚的な要素の減退と捉えたい。

「蘆刈」（昭和七年）についてもここで指摘できることは「蓼喰ふ蟲」「吉野葛」と似たようなものである。タイトルから謡曲との類縁性を思わせるこの作品では、語り手《わたし》は暇に任せて、《水無瀬の宮》へ行き、後鳥羽院の事跡・歌を懐かしむ。そこは合戦で有名な山崎のすぐ近くであり、遊女で知られる江口もまた近い。語り手が『増鏡』『大鏡』『信長記』『忠臣蔵』を引きつつ語ることによって、古典的な世界が物語の舞台に重ねられていく。《わたし》が江口の遊女のことなどを想い起こしつつ歌を書き付けながらしていると、私と同じ年頃の《をとこ》が現れ、《巨椋の池》に

月見に行く途中だという。そこには管弦の宴を催す邸があり、《を
とこ》は昔父親とよくそこを覗きに行っていた。その邸の主であ
る《お遊さん》と父親との間柄について、《をとこ》は長い物語を
始める。そして語り終ったとき、《そのをとこの影もいつのまにか
月のひかりに溶け入るやうに消えてしま》う。この物語が夢幻能
の形式を持っていることは明らかであるが、その顔が《泉藏人形》
を《おもひ出させる》という《お遊さん》に江口の遊女が重ね合
わせられていることは、芝居と重ね合わせというこの稿の観点か
らも注意したいところである。語り手は後鳥羽院の離宮での暮ら
しについてあれこれと想像を巡らし、《わたしの空想はそれからそ
れへと當時のありさまを幻にゑがいて、管絃の餘韻、泉水のせゝ
らぎ、果ては月卿雲客のほがらかな歡語のこゑまでが耳の底にき
こえてくるのであつた》と古典文学の空間を眼前に幻出させてい
る。人格の重ね合わせだけでなく、時空間の重ね合わせもこの作
品においてまた顕著であると言つていい。

三．アイデア論

谷崎の作品では、映画を題材とした作品においては人格や世界
の分裂が出現することがしばしばであり、舞台演劇と関係のある
作品においては重ね合わせ、あるいは同化と見られる現象が目立
つ、ということについて述べてきた。ただ、これはあくまでも、
そういう傾向が強く見られる、ということであつて、必ずしも判

然と区分けされるわけではない。この稿の(一)においても述べた
ように、一方は分裂であり他方は同化である、と言つても、それ
はただ方向性が異なるだけで、同じ現象の現れ方の違いと考えた
ほうがよいのかも知れない。

例えば「呪はれた戯曲」(大正八年)では、戯曲に書かれた殺
人事件が作品内現実においても同じように反復されるが、「黒白」
(昭和三年三月—七月『大阪朝日新聞』『東京朝日新聞』も似たモ
チーフを持つ作品である。主人公である小説家の《水野》は、あ
まり親しくはない知人である《兒島》をモデルにした小説を書き、
作中で《兒島》を殺す。その後、現実の《兒島》が小説にあつた
のとほとんど同じ方法で殺され、《水野》は殺人容疑で逮捕され
る。「呪はれた戯曲」と非常によく似た人物や事件の重ね合わせが
生じているのだが、この「黒白」では、主人公の小説家が自身の
精神状態について持つ不安を《自分の脳髓が活動寫眞の映寫機み
たいに、しかも自動映寫機みたいになつてしまつて、勝手なフイ
ルムを展開させ魑魅魍魎を跋扈させる》というように映画の喩を
用いて表現しており、また水野と兒島が出会う場所を《活動小屋》
にするなど、芝居よりも映画を意識した作品である¹²⁾。

あるいは「青塚氏の話」(大正一五(一九二六)年八月—九月、
一月—二月『改造』)は映画が小説の主題に濃厚に関係してい
る作品なのだが、作品内の人物に生じている現象を分裂とみるか重
ね合わせとみるかは微妙な作品である。

この作品の主人公《中田》は映画監督であり、自身の妻である

《由良子》の肉体を見せることを主とした映画を作っていた。自作の映画を観た帰り、《中田》はカフエで、ある男に話しかけられる。男は《中田》と《由良子》の映画のファンであり、映画を通じて《由良子》の肉体を微細にわたってよく観察している。そして、自分の家にも《由良子嬢》がいるという。家までついていった《中田》は、男の家に極めて精巧に作られた《由良子》の人形——湯を入れてふくらませる人形が三〇体もあるのを見せられる。《中田》はその人形を相手に男がして見せる行為に気分が悪くなり、その場から逃げ帰る。

人形と《由良子》との関係を重ね合わせと見ることも可能であるが、映画を中心的な題材とするこの作品で、男が《フィルムの中の由良子嬢こそ實體であつて、君の女房は却つてその影である》と言うとき、ここには「人面疽」に現れていた人格の分裂——《もう一人の私》と《もう一つの世界》が現れているとも思われる。自殺しようとする《中田》の次の感想にもそれは明瞭である。

私の戀しい可愛い由良子は、この世に一人しか居ないもの、完全に私の独占物だと思ひ込んでゐたのに、あの晩以来、その信念がすっかりあやふやになつてしまつた。お前の體は日本國中に散らばつてゐる、あの爺の寢室の押し入れの棚にも疊まれてゐる、お前はそれらの多くの「由良子」の一人であり、或は影であるに過ぎない。……さう云ふ感じが湧いてくる時、私はお前をいくらシツカリ抱きしめても、此れがほ

んたうの、唯一の「お前」だと云ふ氣になれない。果てはお前が影である如く、私自身まで影であるやうに思へて来る。私たち二人の眞實な戀は、破れない迄も空虚なもの、うそなもの、それこそ一とコマのフィルムの場面より果敢ないものにさせられてしまつた。

映画と關係が深いと思われる分裂が表現されている、と言うことも可能だが、先ほど触れたようにこの作品は人形と生身の女性を重ね合わせてもいる。さらに作中の次のような箇所は、「蓼喰ふ蟲」（昭和三年）に登場する《永遠女性》との關係で注目されてきたところでもある。

君の女房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、いつ迄も若く美しく、快活に、花やかに、飛んだり跳ねたりしてゐるのだ。（中略）君はその時、君の若い美しい女房はフィルムの中へ逃げてしまつて、現在君の傍に居るのは、彼女の脱け殻であつたことに氣がつく。君はそれらの映畫を見て、一體此れは自分が作つた繪なのか知らん、自分や自分の女房の力で、こんな光り輝かしい世界が出来たのか知らんと、今更不思議な感じに打たれる。さうして遂に、此れらのものは自分たち夫婦の作品ではない、あの舞姫やお轉婆令嬢は、自分のとは違つた、或る永久な『一人の女性』だ。自分の女房はただ或る時代にその女性の精神を受け、彼女の

佛を宿したことがあるに過ぎない。(傍線引用者)

「蓼喰ふ蟲」では、文楽の人形について主人公《要》が抱いた次のような感想が語られていた。

昔の人の理想とする美人は、容易に個性をあらはさない、慎重深い女であつたのに違ひないから、此の人形でいゝ譯なので、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。(中略) つまり此の人形の小春こそ日本人の傳統の中にある「永遠女性」のおもかげではないのか。(傍線引用者)

つまり《小春》には《「永遠女性」のおもかげ》という集合的なイメージが重ねられており、「青塚氏の話」の《或る永久な「一人の女性」》との間に、類縁性は濃厚である。「蓼喰ふ蟲」では、この《永遠女性》への憧憬は、作品の終わり近くで《お久》に傾斜していく《要》の内面によつて表出されるが、ここではこの《永遠女性》というイメージは《タイプ》という言葉で表わされる。

さういふ途方もない夢を頭の奥に人知れず包んでゐながら、それで己を責めようとも戒めようともしなかつたのは、多分お久と云ふものが或る特定な一人の女でなく、むしろ一つのタイプであるやうに考へられてゐたからであつた。事實要は老人に仕へてゐるお久でなくとも「お久」でさへあればいゝ

であらう。彼の私かに思ひをよせてゐる「お久」は、或はこゝにゐるお久よりも一層お久らしい「お久」でもあらう。事に依つたらさう云ふ「お久」は人形より外にはないかも知れない。彼女は文楽座の二重舞臺の、瓦燈口の奥の暗い納戸にゐるのかも知れない。もしさうならば彼は人形でも満足であらう。

「青塚氏の話」に《それから彼は又「實體」の哲學を持ち出して、プラトンのワイニングルだのとむづかしい名前を並べ始めた》と、プラトンの名前が出ているが、これらの作品は従来プラトンのイデア論との関係で論じられてきた。

つまり《永遠女性》や《タイプ》また、それを表している《人形》や《フィルム》の映像はイデアであり、現実にいる人物や現実世界を構成するものは、その似像——影であるというわけである。谷崎の作品へのイデア論の影響は「饒太郎」(大正三(一九一四)年九月『中央公論』)や戯曲「法成寺物語」(大正四(一九一五)年六月『中央公論』)など、比較的早い段階から見られるようであるが、作家自身のまとまつた言及としては随筆「早春雑感」(大正八(一九一九)年四月春期増刊号『雄辯』)に次のような文章がある。《藝術家の直観は、現象の世界を踊り超えてその向う側にある永遠の世界を見る。プラトンの觀念に合致する。——かう云ふ信仰に生きて行かうとするのが、眞の浪漫主義者ではないだらうか》。谷崎の作品に登場する《永遠女性》や《タイプ》がイデア論的である

ということには異論の余地はない。

「青塚氏の話」(大正一五年)と近い時期の作品である「肉塊」(大正二一(一九三三)年一月—四月『東京朝日新聞』)は、映画監督が《ドラングレン》という混血の美少女を使って映画を製作する過程を描いた作品であるが、この作品においても、次のような箇所にはイデア論の影響が端的に表れており、尚且つそれは人物だけではなく、イデア的な世界についても触れている。

普通の寫真だと物の影だと思へるけれど、活動寫真の中の人間はなぜか己には影のやうな氣がしないのだ。却つてこゝに生きてゐるお前の方が影であつて、映畫の中に動いてゐるのがお前の本體ぢやないだらうか? と、そんな風に思へてならない。全體宇宙といふものが、此の世の中の凡べての現象が、みんなフィルムのやうなもので、刹那々に變化はして行くが、過去は何處かに巻き取められて残つてゐるんぢやないだらうか? だから此處にゐる己たちは直に跡方もなく消えてしまふ影に過ぎないが、本物の方はちゃんと宇宙のフィルムの中に生きてゐるんぢやないだらうか?

ただし、本来プラトンのイデア論では、イデアは知覚によつて捉えられるものではなく、一方谷崎の作品に登場する《人形》や《フィルム》の映像などのイデア的なものは明瞭に知覚可能なものとしてあり、本質的に異なっている¹³⁾。ここに谷崎の作品に登場

する《永遠女性》や《タイプ》をイデア論的なものと片付けられない特性がある。谷崎のイデア的なものは知覚可能であるがゆゑに、作中の人物や世界に分裂や重ね合わせといった現象を生じていると思われるのである。

これまで見て来た分裂や重ね合わせといった現象には、イデア論などの観念的な問題も関わっているのだが、それだけでなくメディアの問題が関係していると思われ、当然ながら単純な区分けはできない。要するに個々の作品に現われる現象の背景には錯綜した様々な要因が考えられるという当然の結論にならざるを得ないのだが、この稿では特にメディアの重要性を指摘したいわけである。

四・ロマン主義的観念に生じた亀裂

錯綜した状況を明瞭に仕分けすることはもちろん重要ではあるのだが、この稿で注目したいのは、これまで見て来た分裂や重ね合わせといった現象が、「蘆刈」(昭和七年)以降ほぼ見られなくなるという点である。

千葉俊二氏は、谷崎の《永遠の女性》というイデア的なものを表わす素材がフィルムや人形から「タイプ」というやや抽象的なものに変化したことについて次のように言う。「型」——「タイプ」へ転換することによつて、谷崎はあれほど望んだ時間と空間を超えた永遠の世界が、無限の現在のすぐ傍らにあつて実在し、

存続するのを知ったであろうし、またそのとき一時的で変化してやまない事物からなる世界と永遠の典型からなる世界との根源的対立であったプラトンの二律背反は溶解されて、新しい綜合のかたちを見せたはずである¹⁴。この指摘は、谷崎の作品から人物や世界の分裂、重ね合わせと言った現象が消滅することと関係があるように思われる。

あるいは細江光氏は『春琴抄』（昭和八年六月）以降、谷崎の「イデア論が急速に終焉を迎えた」ことを指摘し、その原因について、「昭和七年末以降、松子が谷崎と同居するようになって、次第に日常的な存在と化してくるにつれて、松子を描く方法としては、相応しくなくなってしまうからであろう¹⁵と作家の実生活から原因を考察している。

作家の観念や作家の生活といった作家論的な立場からの千葉氏と細江氏の見方は説得力のあるところであるが、この現象を映画との関わりで見るとどうなるであろうか。

谷崎の映画受容について一連の詳細な論考を発表している佐藤未央子氏は、「黒白」以降、古典への傾倒を深める谷崎はモダニズム文化と距離を取るため映画の引用は減少する¹⁶と言う。谷崎が「黒白」（昭和三年三月）以降、映画から離れて行ったという指摘であるが、氏はその原因を谷崎がモダニズム文化から古典へ向かったことに見ている。佐藤氏の指摘の通り、映画を主要な題材とする作品は「黒白」以降なく、この稿で触れたように、「蓼喰う蟲」（昭和三年一二月）で映画から人形芝居への傾斜を語ったあと、昭和四年以

降、谷崎の小説作品への映画の登場は急減する。柴田希氏に倣って、これを谷崎の（映画離れ）¹⁷と捉えることに無理はないように思われる。谷崎の映画の時代の終わりと言っている。

この稿で問題にしたいのは、谷崎の作中から、分裂や重ね合わせ、またイデア論的な対象認識が、この映画の時代の終わりに極めて近い時期に見られなくなることである。

関礼子氏は、小説では「吉野葛」（昭和六年）から「春琴抄」（昭和八年）にかけての作品によって、また随筆では「陰翳禮讃」（昭和八年）や「文章讀本」（昭和九年）などで谷崎が「新たな地歩を固めつつあったこの昭和の初め、（略）時代はサイレントからトーキーへの移行期にあたっていた¹⁸と、昭和初年代の日本におけるトーキー映画の一般化と、谷崎作品の変化との関係に注目している。『ドン・ファン』（昭和元（一九二六）年）、『ジャズ・シンガー』（昭和二（一九二七）年）、『シンキング・フル』（昭和三（一九二八）年）など、欧米では昭和初年あたりからトーキー映画が制作されるが、それらがすぐに日本で公開されたわけではなく、岩本憲児氏によれば、トーキー映画の日本公開が一般化するのには昭和四年からであるという¹⁹。

谷崎という作家のメディアに対する感覚の鋭敏さ、またその映画への傾倒の深甚さを思えば、「サイレントからトーキーへ」という変化が、谷崎作品に何の影響もあたえなかったとは考えにくい。作中の分裂、重ね合わせ、またイデア論的な世界認識の消滅とトーキー映画の一般化とはその时期的な符合からも深い関係が

あるように思えるのである。

谷崎がのめり込むように惹かれていった映画は言うまでもなくサイレント映画であった。このサイレント映画においてドッペルゲンガーを題材とする作品がいくつも作られ、それが大正期の作家たちに注目されたらしいことはこの稿の(一)で述べた。それが小説作品に人格の分裂をもたらしたと言えば少々単純な見方になるが、現在の映画に慣れた我々から見たときに感じられるサイレント映画の特徴として、分かりにくさ、とても言えるようなものがあるように思われる。実際、声のある今の映画ではストーリーを把握するのにさほどの困難は感じられないが、映像とたまに入ると字幕によって成り立つサイレント映画では、映画の中で何が進行しているのか、かなりの部分を観客は推測せねばならず、ストーリーを追えないことがある。サイレント映画が、作品世界の物語的な把握に支障をもたらす可能性があったことは考えてもよいように思われる。日本の劇場に弁士が付いたのは、観客のストーリー把握の困難を回避するためでもあった。そして(一)で述べたことだが、谷崎は弁士を不要とする立場であった。

西山康一氏は、谷崎の「人面疽」(大正七年)に描かれる、サイレント映画から音が聞こえるという怪奇的な場面に触れて次のように言う。「特に写実主義的発想が浸透していく中で用いられた「大写し」などの〈視覚〉拡張の〈科学〉技術が、人間の経験や能力を超えて〈リアリティ〉を持つことによりもたらされた、当時の〈視覚〉の変容による感覚全体の揺らぎ、あるいはそういった

〈身体〉的影響への不安を、やはり背景に見ることが出来るのではないだろうか²⁰。西山氏は、人間の世界認識のあり方を変え、「不安」をもたらすものとして、サイレント映画を捉えている。

近代文学が自我や内面、また統一された人格という物語を紡いできたとするならば、大正期には映画もまた、複数のショットの交替によって物語を進行し、人物の内面を描くという形で、小説の表現に追いついてきた²¹。映画は映像として如実に人間を——あるいは世界を再現するものではあったが、無声映画では、進行する物語や人物の心理の曖昧さのため、人物には何か得体の知れないものが残存し、主体として統一された印象を生じない場合がある。無声映画はそのように、統一された主体と物語として理解可能な世界に亀裂を生じ、認識に破綻をもたらす契機を内包していたのではないだろうか。

本稿では、谷崎の小説に見られる分裂を映画と、また重ね合わせを演劇と関係づけて論じてきたわけだが、イデア論的認識も含めてこれらの傾向がほぼ同じ時期に終焉を迎えることを考えれば、そもそもいずれの現象にも無声映画の時代という、時代的な感性が関わっていたのではないかと思えるのである。

統一的な主体、あるいは自己同一性というロマン主義的な観念は、無声映画によって一旦亀裂を生じてのち、トーキー映画の出現によって回復されたようである。音声を伴った映画は、ロマン主義文学的な「愛」²²を理解しやすい形で物語り、人物の内面を前提として、そこから理解される秩序ある世界を提示する。キット

ラーがタイプライターを打つ女性たちを論じて、「二八八〇年以後の文学は、もはや娘たちのために書かれるのではない。なぜなら娘たちが書くからである。彼女たちは、女性読者として、文学の行間にイメージとざわめきを幻覚するといったことには没頭しない。なぜなら彼女たちは、夕べにはトーキー映画を見、昼間にはタイプライターの前に座っているからである」と書くとき、トーキーによるイメージなもの、ロマン主義的なものの回帰を示唆しているように思われる。

この小稿は、誠に不十分なものではあるが、メディアの状況の変化が、人間の認識のあり方——世界認識と人間認識のあり方の変化に対して重要で密接な関係を持つことについて考えてみたつもりである。

谷崎は昭和初年代以降、明らかに〈語り〉を意識した作品に傾斜していく。映画については随筆での言及はしばしばあるものの、作品に登場させることは極めて稀になる。もはや映画が世界の認識の仕方に影響を与えることがなくなったためではないかと思われるのだが、どうだろうか。

【注】

¹ 「映画と谷崎潤一郎の小説について（二）」『城西国際大学紀要』第三〇巻第二号 令和四（二〇二二）年三月

² 以下、谷崎からの引用は、すべて中央公論社版『谷崎潤一郎全集』

（昭和五六（一九八二）年〜昭和五八（一九八三）年刊行）による。

³ 中村光夫『谷崎潤一郎論』（初刊昭和二七（一九五二）年 河出書房昭和三一（一九五六）年四月 新潮文庫版参照）一三二頁

⁴ 注3に同じ。一三二頁

⁵ 四方田犬彦「谷崎潤一郎の映画体験」『國文学』四三巻六号 平成一〇（一九九八）年五月 四一頁

⁶ 柴田希氏は「谷崎潤一郎の〈映画離れ〉——ドイツ映画『ヴァリエテ』と室生犀星の映画評を補助線に」『リテラシー史研究』一一号 平成三〇（二〇一八）年二月）で谷崎の映画離れについて「古典回帰の象徴『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、要が美佐子の父について「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」と語る場面は示唆に富むだろう」（一頁）と指摘している。

⁷ 五味潤典嗣『言葉を食べる谷崎潤一郎、一九二二〜一九三二』（平成二一（二〇〇九）年二月 世織書房）二〇〇頁

⁸ 千葉俊二「複製技術時代における「陰翳礼讃」」（千葉俊二編『谷崎潤一郎 境界を越えて』平成二二（二〇〇九）年二月 笠間書院所収）
⁹ 坪井秀人『感覚の近代』（平成一八（二〇〇六）年二月 名古屋大学出版会）一一二頁

¹⁰ 注5に同じ。四八頁

¹¹ 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現——」『日本近代文学』

第八八集 平成二五(二〇一三)年五月(五日) 七六頁

12 日高佳紀氏は「(狂気)への回路——谷崎潤一郎(黒白)の読者と挿絵——」(『国文—研究と教育—』第三八号 平成二七(二〇一五)年三月)で、「ここで注目すべきなのは、分裂した自己のありようが映画体験の比喩で語られていることである。後に、水野と児島が直接邂逅する唯一の場面に映画館が選ばれ、そこでの具体的な映像体験がくり返し語られるように、この物語において、自己認識と映像との繋がりは無視できないものとして設定されているのである。そして、読者にとって、水野を映像的に捉える上で挿絵の果たす役割は小さなものではない」と指摘し、作中の映像表現と挿絵の重要性を論じている。

13 谷崎のアイデア論について、細江光氏は『谷崎潤一郎 深層のレトリック』(平成一六(二〇〇四)年三月 和泉書院)において「谷崎にとってのアイデアの世界は、プラトンのものと言うよりは、現世の事物の視覚的イメージを美化・永遠化しただけのものであり、人間の想像力がそのような形で現世を自ら呑み込み体内化したものと言えるだろう。その意味では、谷崎にとって、現世的事物を美化・永遠化して所有させてくれる芸術というものと、アイデアの世界とは、相通するものがないのである」(七一―九頁)と述べている。また清水良典氏は『虚構の天体 谷崎潤一郎』(平成八(一九九六)年三月講談社)で、「肉塊」に登場するアイデア論について「ここで語られる『映画哲学』そのものは、プラトンのアイデア思想のごく単純な反復にすぎない。しかし谷崎のこの記述が特異なのは、プラトニズムが現

世的な欲望を解脱することを目指しているのに対して、まさに欲望そのものの記述として成り立っていることである」(九五頁)と言う。

14 千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』(平成六(一九九四)年六月一日 小沢書店) 九九頁

15 注13に同じ。三八―一頁

16 佐藤未央子「谷崎潤一郎の映画受容(六)——ジャンルの多様化——」(『同志社国文学』第九十号 平成三一(二〇一九)年三月) 八一頁〜八二頁

17 注6に同じ。

18 関礼子「音画(トーキー)の歎び/音画の陥穽——一九三〇年代の谷崎潤一郎と映画(シネマ)——」(関礼子『女性表象の近代』平成二三(二〇一一)年五月 翰林書房所収) 三二九頁〜三三〇頁

19 岩本憲児『サイレントからトーキーへ——日本映画形成期の人と文化』(平成一九(二〇〇七)年一〇月 森話社) 八二頁

20 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』第二卷第二号 平成一三(二〇〇二)年三月) 一六一頁

21 この点については、かつて拙論「(大正中期の映画と小説)『都大論究』第四九号平成二四(二〇一二)年六月)で論じた。

22 フリードリヒ・キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』(石光泰夫・石光輝子訳一九九九年[平成一一年]四月 筑摩書房) 八一頁など

23 注22に同じ。二六八頁

On Film and the Works of Tanizaki Junichiro (2)

Taku Watanabe

Abstract

In Junichiro Tanizaki's works, there is a tendency to show a division of personalities and narrative worlds when film is used as the subject matter, and a superimposition and assimilation of them when stage plays are used as the subject matter. As has been pointed out in previous studies, these phenomena are influenced by Plato's theory of ideas. What is noteworthy, however, is that these splits and superpositions disappear after a certain period. This disappearance coincided with the spread of talkie films in Japan. The changes in Tanizaki's works indicate that there is a connection between the state of the media and the way the subject is perceived.

Keywords: Film, Split Personality, Assimilation, Tanizaki Junichiro, Talkie, Silent film