

〈研究論文〉

映画と谷崎潤一郎の小説について (一)

渡邊 拓

【要旨】

大正期の小説に人格の分裂がしばしば登場することは従来から指摘のあることである。本稿では、谷崎潤一郎作品において、そうした人格の分裂や作品世界の分裂が、映画との関係で頻出することを示し、映画と舞台劇の差異を考察することによって、そうした分裂と映画とがどのように関係するかを論じる。また、映画よりも舞台劇を意識した作品では分裂ではなく、重ね合わせ、同化が見られることも指摘する。

キーワード

映画、分裂、同化、谷崎潤一郎

一 はじめに

谷崎潤一郎がメディア、ことに映画に関して極めて強い関心を持つていたことはよく知られたことである。谷崎がまた分身小説を多く書いたことも、周知のことと特に説明を要しない。映画と分身小説のつながりについて、渡邊正彦氏は次のように言う。「日本では、明治期にはわずかだった分身小説が、大正期以降に増えてくるのは、社会的背景とともに、映画の影響も強い、というのが私見である」¹。「特に、大正時代の分身小説には、分身出現に技術が関わっている。映画、写真なども、その技術に入る」²。ほとんど言うべきことはこれで尽きているようでもあるが、この小稿では、この渡邊氏の見解を出発点として、映画と谷崎の小説について、もう少し詳しく跡づけてみようと思うのである。

しかし、跡づけると言っても、小説の中のどの要素が映画と関係があり、どの要素は関係がない、などと判断する基準があるはずも

ない。取り敢えずは、小説の中に映画、もしくは活動写真が登場する小説を眺めていこうと思う。方法とも言えないような方法だが、全く根拠がないわけでもない。ここで思い浮かべているのはミハイル・バフチンの「ジャンルの眼」という言葉である。

芸術家はジャンルの眼で現実を見ることを学ばねばならない。現実の一定の側面の理解は、現実を表現する一定の方法とむすびつくことで初めて可能になる³。

要するに芸術のそれぞれのジャンルには「現実を見て理解するための固有の方法と手段」があり、芸術家はそれによって世界、あるいは人間を「認識し提示」している⁴というのである。

これをこの小稿に引きつけるならば、映画が作中に登場する作品では、少なくとも作者の視野の中に映画という表現形式が存在したことが想定され、作中に取り込もうとする対象を認識する際にも、映画となにがしか関連のある認識の方法が影響していることが考えられる、というわけである。

バフチンは作品を読者との交通という相のもとに考察するため、創作する作者の視野には、読者がその作品をどのように受容するか——受容の予期——という問題が含まれることになる。映画という例で考えれば、読者の間に流通していると思われる映画についての観念も、創作する作者の視野の中にあり、影響する、ということになる。ただ、当時の読者の間にあった映画についての観念までを分

析の対象とすることは本稿の能力を超えるため、ひとまず、映画が登場する谷崎の作品を見てみようというわけである。

二、「人面痘」

谷崎の作品中、映画との関係が最も明瞭に見て取れる作品として、「人面痘」(大正七(一九一八)年三月『新小説』)について見ておきたい。

主人公である歌川百合枝は、アメリカで製作された彼女主演の人氣映画「執念」についての評判を聞く。しかし、《その寫眞を見たとき、彼女が自分が、いつそんなものを撮影したのか、全く想ひ浮べる事が出来な》い⁵。《活動俳優は自分の演じて居る芝居の筋を、知らないで居る例が多い》のだが、《後日完成された一巻の映畫を見るなり、若しくは筋を聞くなりすれば、大抵あの時寫したのが此れであつたと、思ひ當るのが常である。況んや長尺物のうちでも、特に傑出した立派なフィルムを、彼女が今日迄、見たこともなく存在さへも知らなかつたと云ふやうな、馬鹿々々しい事實がある譯はない》。

この作品に主人公の分身——(もう一人の私)——が登場していることは明瞭で、特に言うまでもない。

平野正裕氏によれば、当時、海外の大作映画の場合、「山師的な興行主や商社」が「正規の輸入フィルムを出し抜く」ために「デュー

プフィルムやセコハンフィルム」、要するに海賊版を流通させるケースが多かったという⁶。作中に《大概、此の種の寫眞には、映畫の初めに、原作者並びに舞臺監督の姓名と、主要な役者の本名と役割とを書いた、番附が現われるのを普通とする。ところが此の寫眞に限って、作者や舞臺監督の名は、何處にも記載してない》とあるのを見れば、映画「執念」もまた、そうした海賊版であったことが窺える。あるいは、一九〇〇年代くらいには、上映される映画は「興行者の買い取り」で、「この方式では、作品を買った映画館がフィルムをどう扱っても自由であり、実際、多くのフィルムは一部切りとられたり他とつなぎ合わせられたりして改変された」⁷という出口丈人氏の指摘もある。当時の映画には、もともとどの作品とは全く異なる映画として流通する可能性もあつたわけである。

当時の映画製作や流通の実態について谷崎が精通しており、その知識が作品に活かされていると思われるのだが、そうした現実的な解釈の介入を作品は、自分が撮影した映画の《存在さへも知らなかつたと云ふやうな、馬鹿々々しい事實がある譯はない》と否定している。主人公の分身は、現実的な解釈が不能なものとして提示されているのである。

主人公の分身が存在するだけではない。「執念」という映画の中で百合枝扮する菫蒲太夫は膝あやめに人面痘を生じ、一人の人間の身体に他の人格が共生する姿となる。そしてこの人面痘を生じて以来、菫蒲太夫は《恐ろしく多情な、大膽な毒婦》になると同時に、《犯した罪の幻に責められて》《何とかして改心しようとするけれど、い

つも人面痘が邪魔をして、彼女の臆病を嘲り悪事を唆かす爲に、知らず識らず墮落と悔恨とを重ねて行く》。この作品では人物の主体は幾重にも分裂することになる⁸。

この作品で分裂するのは人物だけでないことも、ここで合わせて考えておきたいのだが、そのことについてはすでに指摘がある。山中剛史氏はこの作品について「単に分身・分裂、ドッペルゲンガーという分類をしただけでは不十分であり、むしろ不確実な私に現前してくる映画という全くの別世界が確かにこの世には存在するのだという、いわばいまひとつの世界の存在をこそが問われるべきであろう」⁹という。また坪井秀人氏は、近代の中で失われていく異界を映画の中に見ようとする論考の中で、「人面痘」に「複製技術時代以降の《異界》」¹⁰を見ている。いずれも、人物の分裂、《もう一人の私》の存在に合わせて、《もう一つの世界》の存在を示唆するものと考えてよいであろう。

この《もう一つの世界》の登場の背景として、映画というメディアの性質について見ておくことは無駄ではなさそうである。加藤幹朗氏は写真と映画を比較して次のように言う。「写真は、そこに写された被写体がかつて存在したであろう場所がしばしば特権的な「場所」として言及される映像メディアムである。しかるに映画はかつて被写体が存在した場所など、おいそれと同定することのできない、また同定してもおおよそ意味のないほどに空間的にシャッフル（編集）された映像メディアムである（映画の被写体はしばしば

ショットとショットのあいだのモニタージュ空間に存在する)。映画は写真とは違って、空間的にも時間的にも現実世界には参照枠をもちがたい起源なきコピーである」¹¹。動く映像としての映画は写真と違い、それ自体として現実世界とは異なる世界を、自立したものと感覚させる要素を持っていたかもしれない。しかし、映画が複数ショットの連鎖によって意味を生じるとなると、個々のショットは現実の世界を写したものであっても、他のショットと接合することによって、現実にあつたものとは異なる意味、異なるレベルの世界を表現することになる。そのようにして映画は、現実はどこにもない空間を幻出する。

「人面疽」発表の時期には、映画はすでにそういう段階に入っていた。この作品の中で映画が、異空間を描出するものとして存在しているのはある意味で当然なのである。

映画の持つこうした異空間性について、舞台の芝居との比較で触れておきたい。

映画はショットの連鎖により、現実を写した場合にも現実とはレベルの異なる世界を創り出す。そしてまた、現実を写す、という場合に、映画は空間をどの視点からでも撮影することができ、対象をどの大きさで再現することも可能である。これは現実の世界の一点に縛られて生きている人間には不可能な視覚なのだが、空間をあらゆる角度からあらゆる大きさで再現できるといふ性質によって映画は、われわれが生活する空間と同じように無限の広がりを持つ自立した空間が作中に存在していることを、見る者に感じさせること

ができる。映画の中に登場する疑似現実空間は、当然のことではあるが、映画を見ている観衆のいる空間とは別の空間として幻出する。そのようにして映画は「もう一つの世界」を創り出すように思われる。そしてこれもまた当然の話なのだが、舞台の芝居の場合には、俳優と観衆とはどうしても同じ一つの空間にいたのであり、観衆のいる空間と別の空間というものは存在しない。舞台の芝居の特性はあくまでその観客の目の前での上演性にあり、映画の中にある異空間の現実性とは異なっている。

映画への関心を強烈に持っていた谷崎が、一方でごく若い時期から芝居に親しんでいたことも周知のことである。谷崎は「活動寫眞の現在と將來」(大正六〔一九一七〕年九月『新小説』)で、映画と芝居の差異に繰り返し触れ、映画俳優の演技について、「自由にして自然なるべき活動劇を、窮屈にして不自然なる實演劇の束縛の下に置くな」と言う。芝居の上演性と映画の現実性という問題と関係のあることと思われる。

さらに付け加えれば、同じエッセーで谷崎が「日本に、映畫の伴奏に用ふる適當な音樂さへあれば、活辯を全廢して貰ひたい」と弁士不要を説いていることも、こうした映画の現実性、異空間性と関係しているようである。活動弁士は、完結した異空間性をその属性とする映画に、上演性、あるいは舞台性を喚起してしまうであろう。あるいはむしろ当時の観衆はそれを必要としていたのかもしれない。

この時代の映画雑誌などを見ると、しばしば「連鎖劇」が取り上

げられている。「連鎖劇といふのは畢竟舞台で現はし得ない場面、たとへば自働車の追跡とか、飛行機の飛翔とか、水中の格闘とかの場をフィルムに撮影して實演の舞臺に接續する」¹²ものである。當時の舞台劇は、このような形で映画を取り入れていた。「連鎖劇」は大正の中頃に流行していたらしい。活動弁士の存在は、逆に映画が舞台劇的な上演性を取り入れていたことを表わしている。初期映画にいかにも上演的な要素が付随していたかについて詳細に分析した加藤幹朗氏は次のように言う。「この時期、日本映画は弁士システムのゆえに舞台劇のようであり、かたや舞台劇のほうは連鎖劇ゆえに映画のようだった」¹³。

その弁士を否定した谷崎は、映画における舞台劇的な上演性を否定し、異空間性を求めたと言えそうである。「人面疽」において、映画会社の《技師》が深夜一人で映画「執念」を見る、という通常の鑑賞とは異なる状況を作り出しているのは、そのためであろう。上演性を極度に排除したとき、現実の世界よりも、映画の中の世界がより現実的なものとして知覚されることになる。

M技師の長い間の経験に依ると、活動寫眞の映畫と云ふものは、淺草公園の常設館などで、音樂や辯士の説明を聴きながら、賑やかな觀覽席で見物してこそ、陽氣な、浮き立つやうな感じもするが、あれを夜更けに、たった一人で、カタリとも音のしない、暗い室内に映して見て居ると、何となく、妖怪じみた、妙に薄氣味の悪い心持になるのだそうです。それが靜かな、

淋しい寫眞なら無論のこと、たとひ花々しい宴會とか格闘とかの光景であつても、多數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は思はれず、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。

この作品では、主人公の《もう一人の私》が属する異空間である映画の中の世界の方が現実性を持ち始め、その世界には、現実の世界には存在しない俳優までが住み着くことになる。演劇的な上演性を排除した場合に《もう一つの世界》があたかも自立したかのようになり、その輪郭を明瞭にする、と考えてよいようである。

三、分裂

「人面疽」という、最も映画との関係の見やすい作品に現われる《もう一人の私》、《もう一つの世界》について見てきた。映画への言及のある谷崎の他の作品でも、それに近い人物の分裂、世界の分裂が見られることを、少々羅列的にするが、いくつか確認していきたい。

「秘密」(明治四四(一九一一年)一月『中央公論』)は、谷崎の小説の中で映画が本格的に登場する最初のものである。主人公《私》は《現實をかけ離れた野蠻な荒唐な夢幻的な空氣の中に、棲息すること》を願ひ、《魔術だの、催眠術だの、探偵小説だの、化學だの、解剖學だの、奇怪な説話と挿繪に富んでゐる書物を、(略)

手あたり次第に繰りひろげては耽讀し、《毎日々々幻覺を胸に描い》ていた。やがて女装して浅草公園を歩いたりするようになる。そして映画館が物語の大きな展開を作る。女装して《三友館》という映画館に入った《私》は昔なじみの女を見つけ、付け文をし、返事をもろう。ここで彼が《いつの間にか探偵小説中の人物となり終せて居るのを感じ》ているのは、すでに人物の中に分裂が生じている兆しであると感じていいかも知れない。しかし、明らかなのは、このあと逢い引きを繰り返す女が《私》には《夢の中の女》「秘密の女」朦朧とした、現実とも幻覺とも區別の附かない Love adventure《の中の女と感じられ、女のいる空間は《謎の世界》《幻の國》、要するに異空間と感じられていることである。生方智子氏はこの作品における《もう一人の私》について分析し、その出現をアーク灯の光と関係づけている¹⁴。また、柳澤幹夫氏は、特に分裂には言及していないが、映画のモンタージュ的手法が世界を断片化し、再構成するとし、この作品では、映画や女装によって創り出される「秘密」によって、平凡な現実が再記号化され「夢」に反転されるという¹⁵。異空間性への言及と考えてよいかと思う。

映画がさほど重要な形で出て来るわけではないが、「饒太郎」（大正三（一九一四）年九月『中央公論』では、主人公は《都下一流の芝居と云ふ芝居は何處を見ても、何等の刺戟をも與へてくれるものではない》と感じ、映画への傾斜を見せる。彼は芝居を排斥するわけではないが、《西洋のすつきりした、立派な肉體を持った婦人達が出て来る寫眞（活動写真のこと…引用者注）を見ると、彼は溜

らなく愉快になつて、現在の窮境などはすっかり忘れ果て、了ふ》という。芝居から映画へ、という方向性が見えるのだが、谷崎にはよくあるマゾヒズムが登場するこの作品で、《饒太郎》は《クラブトエビング》を読みつつ、次のような感想を抱く。《若しも此の世界の中に自分と同一の容貌を持ち、同一の聲音を持ち、同一の服装をした人間がたとへ一人でも現はれたならば、誰しも吃驚して、恐らくは竦然として卒倒しないものであらう。饒太郎の驚愕と恐怖とはまさに其れに近いものであつた。彼は其の書の到る處に自分の影を見、呻きを聞いた。知らないうちに自分の魂がいろ／＼な人種に姿を換へて、世界の方々に生活をして居るやうに感じた》。自身の性的な嗜好に引きずられるという点で、この人物は内的な分裂をかかえているのだが、それだけでなく、右のような形で《もう一人の私》という想像が働いていることも間違いないことである。

「獨探」（大正四（一九一五）年一月『新小説』）では、《古ぼけた洋服を着て煤けたソフト帽を阿彌陀に冠つて、活動寫眞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》という人物の二重性、というより多重性が描かれる。西洋への強いあこがれを持つ《私》が、ドイツ語を学ぶために《G氏》の個人教授を受けることになり、《授業が濟んでから二人で、浅草邊へ洋食を喰ひに行つたり活動を見に行つたりするやうにな》るのだが、この《G氏》は活動寫眞館で知り合う日本の女たちとしばしば交際しており、その女たちからもらった手紙を《私》に見せる。《私》によって恐らくは《淫賣》であろうと推測される彼女たちの手紙からは《日本人

同士の間では、到底見る事の出来ない日本の女の物好きと露骨とが、そこにまざまざと現れて居た。それ等の手紙は私に對して、非常なエキゾテイクな感を與へた」というように、《G氏》によつて日本の女たちの多重性が現われているようでもある。そして問題の《G氏》は《森川町の借家》に女と住んでいるのだが、《彼のほんたうの住宅は大久保の方にあつて、日本人の妻子を持つて》おり、フランス語、トルコ語、イタリア語など多言語を話すオーストリア人であるが、母親はイタリア人である。また作品の最初では《紳士》で《エレガント》なところが好感を与えるが、最後にはジゴマ映画に登場する盜賊の手下のような風采になるなど、統一的な像を結びにくい人物である。そして何よりも、日本で語学の教授などをしてゐるが、実は《獨探》だったといふのである。《けれど私は勿論、G氏を知つて居る私の友人は誰でも彼を獨探だとは思はなかつた》とあるように、いかにも不可解な多重性を帯びた人物である。

谷崎の経験を多分に取り込んでゐると思われる「鬼の面」(大正五(一九一六)年一月―五月『東京朝日新聞』)では、主人公《壺井》は、《純潔な、精神的な戀愛》と情欲との間に引き裂かれてゐる。それ自体は、特に珍しいことでもないが、その状態を語り手は次のように説明する。《此の兩極に背馳した心理状態が、恰も二重人格者の脳髓に作用するが如く壺井の頭を交互に襲つて、而も彼自身は何等の矛盾も感ぜずに、晝夜の生活を劃然と區別して居た》(傍点引用者)。そんな《壺井》は娯樂として《活動寫眞》を愛してゐる。《活動寫眞の看板》が《彼には古來の名畫よりも遙かに多大の

刺戟を與へ、異様な興味を覺えさせる》といふのである。

「柳湯の事件」(大正七(一九一八)年十月『中外』)では、《その時の青年の表情は芝居や活動寫眞で見るよりもずつと凄慘を極めて居た》と冒頭部分で、映画にこと寄せて主人公の外見が紹介されるのだが、その主人公である画家の青年の狂氣によると思われる世界の分裂は明瞭である。青年は事件の成り行きを次のように説明する。

彼は同棲してゐる女性と常に凄慘な喧嘩を繰り返しており、やがては女に殺されるかも知れず、ならば先に自分が相手を殺そうと考へる。そんなときに行つた錢湯で湯船の底に《ぬら／＼》した女の死体があるのを感じる。それから四晩続けてその錢湯に行くのだが、湯船の底には常にその女の死体がある。引き上げてみると、まさしく同棲してゐた女の死体であつたという。が、警官の話では、青年は錢湯で他の男客を殺害しており、生きていた同棲相手の女は《少しくお人好しの、ぐづで正直な女らし》かつた。《現實よりも夢を土臺にして生活して居る》という青年は、現実の世界とはまったく異なる幻想の世界を認識してゐたわけである。

四. 同化

谷崎の作品を見渡すと、映画の登場するものには、人物や世界に分裂を生じてゐる作品が非常に多く、以上の他にもいくつも取り上げることが可能である。しかし、これだけでもかなりくだくだしい

説明になつてしまつたので、このくらいにしておきたいと思う。ここまで、どちらかというマイナーな作品を取り上げてきたが、同じ傾向が「異端者の悲しみ」（大正六（一九一七）年七月『中央公論』）や「痴人の愛」（大正一三（一九二四）年三月―六月『大阪朝日新聞』、大正一三（一九二四）年一月―四月（一九二五）年七月『女性』）といった著名な作品にも見られることはよく知られたことである。

そしてこうした傾向は、谷崎だけに見られるのではなく、他の作家にも見いだせる。芥川や佐藤春夫にそういう作品のあることは以前、拙稿で述べた¹⁶。人物の内的な分裂を感じさせる広津和郎の『神経病時代』（大正六（一九一七）年一〇月『中央公論』）もそこに数えてよさそうである。ここでは、あまりに明瞭に映画と分裂を表現している佐藤春夫の『田園の憂鬱』（大正八（一九一九）年六月新潮社刊）の一場面を紹介しておきたい。この場面は、同時代の作家にとって映画がどのようなものとしてあつたかを示唆しているように思われる。

『田園の憂鬱』の中ほどで、田園で生活する《彼》は、薪に点けた火の中に、東京へ行った《妻》を思い浮かべる。

その燃える火のなかにゐる彼の妻は、どうやら大変な人ごみのなかに居るやうに感ぜられる……。単なる想像ではなく、それは目さきにちらつく幻影に近い——幻影といふのはこんなものであらうかと思へるやうな形で、そんな空想が思ひ

がけなく彼に起つた時に、ああ活動へ行つて居るな！ と、彼には直覺的にさう思へた。その次には半ば彼自身の意志から、彼の空想は、東京のそのうちでも人気の多いやうな場所へ向いて行つた。とその次の瞬間に、……若しや、自分自身も今ごろは、そんな人込みのなかを歩いて居るのではなからうかと、そんな有り得べからざることが極く普通の考へのやうに思ひ浮ぶ。……こんな処に、うす暗いうすら寒い台所の片隅に、竈の前へしよんぼりと跼つて、思ふやうには燃えない炎をさつきからちつと見つづけて居る自分。まるで苦行者が苦行をでもつづけるやうに自分自身の氣分を燃える炎のなかに見つめて、犬や猫にとり囲まれて蹲つて居る自分。これは若しや本当の自分自身ではないので、本当のものは別にちやんと何処かに在るので、この自分は何か影のやうな自分ではないのか！¹⁷

谷崎の作品に戻つて言えば、「柳湯の事件」以降の作品である「肉塊」（大正一二（一九二三）年一月―四月『東京朝日新聞』）、「青塚氏の話」（大正一五（一九二六）年八月―九月、十一月―十二月『改造』）などは映画が中心的なモチーフとして存在し、また人物の分裂も顕著に見られる点で、この小稿の文脈の中では重要な作品である。これらの作品は、従来、谷崎がその影響を強く受けていたプラトンのイデア論との関係において言及されることの多かつたものなので、また改めてイデア論との関係で考察を加えたく思う。

さて、映画と谷崎の小説に現われる分裂とを結びつけつつ考えてきたわけだが、当然のことながら、人物や世界に分裂が生じているものには、必ず映画が登場するわけではなく、また映画に触れてあれば必ず分裂が描かれるといったわけでもない。ここで述べたいのは、そうした厳密な対応関係ではなく、また煩雑になるのでそうした言い方はしてこなかったが、実は映画の小説への影響といった単純な影響関係でもない。

映画と小説とがそのような単純な影響関係にないことについては、以前拙稿で論じた¹⁸。映画の発生が小説に、あるいは小説に現われる人間認識に何らかの影響を与えた、という論じ方は物質的条件が人間の観念を規定するという一種の物質決定論になる。こうした物質決定論がこれまでのメディア論において否定されてきていることについても、フリードリヒ・キットラー、ジョンサン・クレーリー、レジス・ドブレなどを引きつつ、以前拙稿で述べた¹⁹。これらの論者において、恐らく重要なのは、メディアという物質的な条件と人間の観念との相互作用であり、またそうした相互作用を可能にする社会の様態である。例えばキットラーによれば、映画や蓄音機、電話といった技術メディアが登場するためには、それ以前に、人間が神経生理学的な観点から捉えられていなくてはならず、「自然科学において魂というものが消え去ってしまう必要があった」²⁰。そしてそうした観念をもとに発生した技術メディアがそれを生んだ観念とともに、作者と読者とを含む社会の環境に変化をもたらすことになる。現代のデジタルメディアとゲーム、ライトノベルな

どについて考察した『ゲーム的リアリズムの誕生』で、東浩紀氏は次のように言う。「私たちはみな、特定の想像力の環境の中に生きている。前近代の語り部は神話・民話の集積のなかに、近代の作家は読者・市民は自然主義のなかに、そしてポストモダンのオタクたちはキャラクターのデータベースのなかに生きています。それらの環境は、作家の表現を規定するし、また作品の消費形態も規定する」²¹。この「環境」は当然メディアの状況を含むのである。

映画と谷崎の小説を結びつけつつ見てきたことは、映画を含む当時のメディア環境が、作品に登場する形象の分裂という現象となりがしかの関係があるのではないか、ということである。映画というものが流通する当時のメディア環境とそれを含んだ社会環境があり、そうした環境の中からこれらの作品が生じているのではないか、というのがこの小稿の仮説である。

従来の研究では、谷崎の小説に現われる分裂と映画というメディアを結びつけるという観点はさほど強調されてきたようではない。たとえば、「刺青」「麒麟」などの初期作品に「狐変の妖婦」である「姐己」や「褒姒」への言及があることに注目する千葉俊二氏は、谷崎作品に現われる「人格の二重化」について、ドゥルーズの『マゾッホとサド』を引きつつ、次のように言う。「ここで注目したいのは、ドゥルーズがマゾヒズムに固有の方法と認める「否認」と「宙吊り」が、常に両義性をともなうて現示されるということである。狐変の妖婦姐己は、人間としては否認されながら、人間の姿形をしていることにおいて宙吊りにされ、人間にして人間にあらざる二重

存在として一つの理想たりうるのである。人格の二重化、仮装、劇中劇、作中人物の役割転換など谷崎文学に主要なモチーフは、すべてこうした本体と仮体との弁証法にかかわるものなのである」²²。

千葉氏の論は、前近代の文学伝統などに深く関わっており、また近代においてそれらの伝統的な要素がどのような機能を持っているかという幅広い問題を扱ったものであり、あまり単純化はできないのだが、引用した箇所では、谷崎の作品に現われる「二重化」の問題はマゾヒズムとの関連において考えられていると見ることができるとする。

細江光氏は、全体的に精神分析的なその論考の中で、谷崎の作品に現われる分裂の原因について、谷崎自身が、自分を十分に愛してくれなかった母に対して「愛と恨みの入り混じったアンビヴァレンツな感情を抱いていたこと」²³によるとし、人物の二重化の方法としてアイデア論が使われているという。「女性像を二重化するやり方の一つは、天上の本体＝理想化された母と地上の影＝粗悪な分身という形を取るもので、これはゴッティエの『ボードレール評伝』に触発され、プラトンのアイデア論を真似て編み出されたものである」²⁴。

これら従来の論考でも、谷崎の小説に登場する分裂について、説得力のある考察が加えられている。ただ、こうした従来の見方にメディア論的な見方を加えることも可能ではなからうかと思うのである。

メディア論的な視点がこれまでの研究に全くなかったという

けではなく、たとえば、先ほど触れた千葉氏の論考にはメディア論的な考察がある。氏はM・マクルーハンを引きつつ、活字印刷術の発明によって、視覚が優位な感覚となり、「印刷術とほぼ同時期に確立した透視画法による遠近法は、視点の固定化を要請し、ヴァニシング・ポイント消尽ヴァニシング・ポイント」²⁵に収斂してゆく連続的にして均質な、秩序だった時空間を用意し、両者あい俟って抽象化、画一化された断片的線形世界を現出させた」という。そして、昭和初年代の谷崎の語りの文体の採用は、それに対する「異議申し立て」であったという。「印刷術と遠近法が、視点の固定化によって内部への志向を深めて、本来五感に相互依存し自然のなかの生きた力としてあった言葉を精神的世界に帰属せしめ、冷淡で、抽象的、非個人的な視覚言語の価値を優先させてしまい、本来の言語機能が持つ多元的、多義的、多視点的な世界を抑圧するものとして働いたことは疑い得ない。谷崎が採用した多様な語りの文体は、そうした硬直化した視覚言語に力強さやダイナミズムを少しでも回復しようとする異議申し立てであり、視覚言語のなかに安住してしまった近代の小説言語に対してその反省を促すものなのである」²⁶。

千葉氏はメディア論的な視点から、昭和初年代の谷崎の「異議申し立て」を析出しているのだが、その前に、映画というメディアの登場とそれによる社会的なメディア環境の変化があったことをこの小稿では付け加えたいわけである。

細江氏の論で二点注目しておきたい。人物の分裂について、氏は

「日本帰後は、両極端への分裂が目立たなくなり、人間的な弱さを含んだ普通の女性がヒロインとな」²⁷ ということ。氏によれば谷崎の日本帰には時間的な幅があるのだが、「昭和三年を「西洋崇拜期」の終焉とする」²⁸ ことができるという。昭和三年というのは「蓼食ふ蟲」発表の年で、実はこの「蓼食ふ蟲」のあと、谷崎の小説には映画の登場する機会が激減する。谷崎にとつて、西洋と映画とが非常に密接な関係を持っていたことは、よく言われることであり、「西洋崇拜期」の終焉」と作品からの映画の消失との関係はかなり濃厚とみてよいようである。尚且つそこに作中人物の分裂が「目立たなくな」ることも関係していると思われる。

もう一点、『春琴抄』以後、イデア論が急速に終焉を迎えた」とも細江氏は指摘している。「春琴抄」の発表は昭和八年である。イデア論と谷崎の作中人物、もしくは作中の世界の分裂とが関係していることは細江氏の指摘している通りである。時期を考えれば、イデア論と分裂との関係も重要であるが、映画との関係も見逃せないのではかなろうか。

先述のように、昭和三年の「蓼食ふ蟲」以降、小説では映画に言及されることが極端に少なくなる。その後も随筆等ではしばしば映画を観たことに触れており、谷崎が映画への関心を失ったわけではないようなのだが、それが創作とは結びつかなくなっただけではない。創作との関係で言えば、昭和三年あたりを谷崎における映画の時代の終わりと見てよさそうである。

作中人物の分裂と関連すると見られる「西洋崇拜期」の終焉と、

イデア論の終焉が、映画の時代の終焉とかなり近い時期にあることは、作中の分裂という現象と映画との関わりを強く示唆するように思われる。

さて、こうした観点から谷崎の作品を辿っていったときに、「呪はれた戯曲」（大正八（一九一九）年五月『中央公論』）は気になる作品である。

この作品は、愛人のために妻を殺す決意をした戯曲家《佐々木》が、まず妻殺しの戯曲を書き、その戯曲の通りに妻を殺したという内容である。複雑なのは、佐々木が書いた戯曲《善と悪》に妻を殺す戯曲家《井上》が登場し、この《井上》も《善と悪》という妻殺しの戯曲を書いているという形で、四重、あるいは正確には五重の入れ籠構造になっていることである。《井上》は自身の戯曲「善と悪」の設定と同じ場所で、同じ時刻に、戯曲を読み聞かせながら妻を殺害するのだが、いつの間にか《井上》と妻《春子》の会話が戯曲の中の台詞と同化し区別がつかなくなる。

そして《佐々木》も、自身の戯曲の作中人物である《井上》と同じように妻を殺害したということになっている。つまり、幾重にも重なる入れ籠構造の中で、本来別々の水準に属する人物たちが一つに重ね合わせられ、同化してしまっているのである。

この小説が作中作として戯曲を用いていることは——あるいは作者の視野の中に戯曲が存在したことは、水準の異なる人物と世界の重ね合わせ、同化という現象と関わりがあるかも知れない。《佐々

木』の戯曲は事件の場面を——ということとは実際の妻の殺害の場面も——当初『淺草公園内、活動寫眞館の立ち續く狭き道路』にすることを構想していたのだが、映画を意識したこの構想は、この作品では途中で捨てられてしまうのである。

もちろん、同化と言い分裂と言っても、ただ方向性が異なるだけで、同じ現象の裏表なのかも知れないが、多少の意味は取り出せそうでもある。

金子昭雄氏は、「呪はれた戯曲」では読者にとって現実と虚構が曖昧になることはないが、登場人物にとってはそうではないと言う。「逆」に言えば、芸術が自らを現実化する瞬間を体験できるのは、その創作の場面や犯行というきわめて特殊な形で上演の場面に立会う特権的な存在に限られるのである。そこにおいてのみ、二つの世界の境界線が「あやふや」になるのである²⁹。氏は上演性に注目している。氏の分析を敷衍すれば、この作品に見られる重ね合わせ、同化は舞台劇的な上演性がなくては起らない、とも言えそうである。通常、こうした上演性が映画には希薄であることはすでに述べた。

谷崎の日本回帰と言われる時代の作品である「蓼喰ふ蟲」（昭和三（一九二八）年二月〜四（一九二四）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（一九三三）年一月〜二月『改造』）などでは、様々な形で人物や事件の重ね合わせや同化が見られる。そして、これらの作品に、人形浄瑠璃や能、歌舞伎などの舞台劇が極めて重要な要素として存在していることも明らかである。

こうした上演性の高い芸能と、人物や世界の重ね合わせ、同化との関係を考えることも可能なのではないかと思われるのだが、それについては、また稿を改めたいと思う。

【注】

- 1 渡邊正彦『近代文学の分身像』（角川書店 一九九九年二月）一一頁
- 2 同前 一二二頁
- 3 ミハイル・バフチン『文芸学の形式的方法』（桑野隆・佐々木寛訳 新時代社 一九八六年一月）二九七頁
- 4 同前 一九五頁
- 5 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』（昭和五六年〜昭和五八年刊行）による。
- 6 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』二五号 二〇〇七年三月）二八頁
- 7 出口文人『映画映像史』（小学館 二〇〇四年四月）二〇頁
- 8 映画との関係で小説に分身が発生する状態については、かつて拙論（『大正中期の映画と小説』『都大論究』第四九号 二〇一二年六月）で論じた。
スクリーン
- 9 山中剛史「銀幕の夢魔——谷崎潤一郎「人面疽」攷」（『芸文攷』第七号 二〇〇二年一月）二二〇頁
- 10 坪井秀人『感覚の近代』（名古屋大学出版会 二〇〇六年二月）二二三頁

- 11 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』（中央公論新社 二〇〇六年七月）
二九頁
- 12 「新派劇を席捲せんとする連鎖劇」（『活動之世界』一九一六年五月）
注11に同じ。二二四頁
- 13 生方智子「アーク灯の光、そして影——谷崎潤一郎『秘密』における分
身のテクノロジー——」（『文芸研究』第百二十八号 二〇一六年二月）
- 14 柳澤幹夫「谷崎潤一郎『秘密』論——〈映画〉的想像力／シネマティカ
ル・トポロジー——」（『文芸研究』一二三三号 二〇一四年三月）
- 15 「佐藤春夫「指紋」と活動写真」（『城西国際大学 日本研究センター紀
要』第五号 二〇一二年一月）、及び前掲注8論文。
- 16 『定本 佐藤春夫全集』第三卷（臨川書店 一九九八年四月）二三九頁
～二四〇頁
- 17 「映画と小説について論じるためのノート」（『日本研究センター紀要』
第一号 二〇〇七年一月）、及び前掲注8論文。
- 18 注18に同じ。
- 19 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 筑摩書房 一九九九年四月 原著一九八六年）
五〇頁
- 20 東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生』（講談社 二〇〇七年三月）六三頁
- 21 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）
四六頁
- 22 細江光『谷崎潤一郎 深層のレトリック』（和泉書院 二〇〇四年三月）
五六頁
- 23 注23に同じ。二〇〇頁
- 24 注22に同じ。六七頁
- 25 注22に同じ。六八頁
- 26 注23に同じ。五八頁
- 27 注23に同じ。三七九頁
- 28 金子昭雄「『呪はれた戯曲』と虚構の現実化をめぐる二つの物語——谷
崎潤一郎の小説表現」（『語文』第一三六輯 二〇一〇年三月）二六頁
- 29

On Film and the Works of Tanizaki Junichiro (1)

Watanabe Taku

Abstract

It has been pointed out in the past that split personalities often appear in novels of the Taisho era. In this paper, I will show that such split personalities and split worlds frequently appear in relation to films in Tanizaki Junichiro's works, and discuss how such split relates to films by examining the difference between films and stage plays. I will also point out that in works that are more conscious of stage drama than film, there is not a division but a superimposition and assimilation.

Key words: Film, Split Personality, Assimilation, Tanizaki Junichiro