法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-12

〈講演〉谷崎潤一郎映画を夢む ： 恍惚／越境のテクスト

佐藤，未央子

(出版者 / Publisher)
法政大学国文学会
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
日本文学誌要
(巻 / Volume)
105
(開始ページ / Start Page)
4
(終了ページ / End Page)
23
(発行年 / Year)
2022-03-24

〈講演〉

谷崎潤一郎　映画を夢む

――恍惚／越境のテクスト――

佐藤　未央子

はじめに

活動写真は普通の夢よりは稍〻ハツキリした夢だとも云へる。人は睡つて居る時ばかりでなく、起きて居る時も夢を見たがる。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。〔……〕家に帰つて来て、夜枕に就いてからも、その幻想がいつ迄も脳裡に往来して睡りの中の夢に通ふ。果てはそれが夢であつたか映画であつたかも分らなくなつて、一つの美しい幻影として長く記憶の底に残る。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。

（谷崎潤一郎「映画雑感」一九二一年三月）

映画を愛した若き日の谷崎潤一郎が思いを吐露した随筆の一節です。映画を語る時に谷崎はいつも、それは夢のビジョンであると譬えます。単純な連想ながら単なる印象批評ではなく、谷崎はこのイメージを物語に組み込んでいきます。映画への強い憧憬はとりわけ西洋のものに向けられ、小説の語り手にも以下のように語らせていました。

フイ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、その街上の荘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。而もフイ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

やうな架空の楼廓では断じてない。遥かな洋（うみ）の向うの、此のフイルムが現像される欧洲の国土へ行けば、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。龍宮よりも更に立派な、極楽よりも更に楽しい世界が其処に存在して居るのである。映画の中に浮かび出た、さながら此の世の物としも想はれない貴い建築や天女の群が、実際其処の空に聳え、そこに動いて居るのである。其処には活きた詩がある。活きた絵画、音楽がある。

（「独探」一九一五年一一月）

谷崎にとって映画は異界へアクセスするための最も身近なメディアでした。西洋中心主義に偏った言説として批判的検証の余地もありますがここでは措き、谷崎は映画を精神的に――そして合法的に――トリップする手段として受け止めていた点を確認するに留めます。

さて本講演では、谷崎と映画の関わりにおける二つの〈トランス〉について、私の研究観と併せてお話します。まず先ほどの随筆にみられたように、映画は谷崎に〈trance〉すなわち恍惚や忘我の状態をもたらすものだと捉えました。もう一つは接頭辞〈trans-〉で、単語でいえばtransfer、transform、translateとさまざまありますが、ジャンルを横断するものとして捉えます。この二つの〈トランス〉が、谷崎による映画言説を考究するという私の研究の軸になっています。

私は作家が映画という特殊な媒体にふれた体験をいかに言語化・物語化したのか、というテーマで研究を行っています。映画に限らず、美しい芸術やパフォーマンスに圧倒され、果たして夢か現かと陶酔あるいは戦慄する感覚は誰もが味わったことのあるものではないでしょうか。その心情を誰かに伝えようとして言葉を探す――こういった一連の筆記行為について、近代文学者のなかでも最も映画について思考したといえる作家、谷崎潤一郎を軸として研究しています。そして文学を独立したジャンルとはあえて見ず、映画を代表とする周辺の諸芸術やメディアとの関わりのなかで検討する方法を試みています。

一　谷崎映画小説のアクチュアリティ

個人的な話で恐縮ながら、親類に脚本家や演出家、作詞家として活動する人物がおり、新奇的な方法で生み出された彼の作品にふれ強い刺激を受けた経験から、横断的な文化概念が形成されました。私も表象文化に携わりたいと考えて古今東西の小説を読み、二〇〇五年に芥川賞を受賞した阿部和重の世界観と文体に惹かれ、阿部が作中で言及していたことから谷崎に関心を持ちました。高校の授業で読んだ「陰翳礼讃」（一九三三年一二月―一九三四年一月）で「吸ひ物」を食すに際し「三昧境に惹き入れられる」と尋常ならざる感性で表現した点もインパクトが強く、まず

は「痴人の愛」（一九二四年三月―六月、一一月―一九二五年七月）、「卍」（一九二八年三月―一九二九年四、六―一〇月、一二月―一九三〇年一、四月）、「春琴抄」（一九三三年六月）を読み、中公文庫『潤一郎ラビリンス』（全一六巻。千葉俊二編、一九九八―九九年）というニッチな作品のアンソロジーにも手を伸ばし、戦前において多様なセクシュアリティの表現に切り込んだ挑戦的な態度に強靭さを感じました。また陶酔的な身体感覚や欲望を直截に書き込みながらも生々しさを抑え、読者の想像力を掻き立てる文才は唯一無二なのではないかと思うとともに、あらゆる抑圧から解放された世界があると救われた思いになりました。当時（二〇〇六年ごろ）はまだ學燈社『別冊國文學』シリーズで、作家・作品解説や鍵概念、研究史をまとめた『谷崎潤一郎必携』（二〇〇一年一一月）を書店で入手でき、アンダーグラウンドな世界も学問的研究の対象となることを学びました。昨今はインターネット上で情報がすぐ手に入りますが、地方の高校生にとっては図書館や書店が貴重な情報源でした。

話題が遡りますが、件の親類が映像分野で活躍していたことから映画にも関心を覚え、日本大学芸術学部で映画史や映画理論を学びました。阿部和重も日本映画学校（現、日本映画大学）卒であり、映画を小説の題材とし映画批評も手がけるなど、文筆によって映画と関わっていました。こういったマルチな作家性を谷崎においても見出すことができました。谷崎は新進作家のころ、小説のみならず戯曲や映画脚本を複数発表し、時に自ら演出を手がけており、題材面でも固定的な価値観や検閲と闘いながら旧習を打破せんとするエネルギーを溢れさせていました。具体的にはサディズム・マゾヒズムやフェティシズム、トランスジェンダーといった、いわばクィアな題材に、中国やインドを舞台にした幻想小説、犯罪探偵小説、そして映画関連の小説と幅広いジャンルにわたります。ただし物語として冗長になったり、関心が他所へ移ったために途中で投げ出したりしてしまうケースもありましたが、かえって迷宮的な、谷崎の言葉を借りれば「メルチング・ポット」（「浅草公園」一九一八年九月）的様相こそ文壇的・文学史的評価軸とは異なる吸引力があります。ただし谷崎自身はのちに『谷崎潤一郎全集』（中央公論社、一九五七～五九年）を編む際に、初期作品のうち一部を隠蔽しています。全集の序文でいわく、

> 自分の書いたものは〔……〕焼き捨てゝしまひたいものゝ方が多い。苟くも生前に全集を編んで世に問ふほどの作家であるなら、人に読まれて恥かしいものを書いてゐさうもない筈であるが、私の場合はさうではない。〔……〕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。

完成された作家像のなかにノイズとなるような作品は不要であると判断したのです。こういったセルフプロデュースも相まって世間一般では、谷崎といえば「春琴抄」や「細雪」（一九四三―四八年）を書いた日本的な老作家というイメージが強いと思いますが、私はそれとは異なる谷崎にこそアクチュアリティがあると考え、研究対象に選びました。

前掲『潤一郎ラビリンス』シリーズには削除された作品が多数収録されています。映画小説・言説を集めた第一一巻の副題「銀幕の彼方」はまさに谷崎の嗜好を示す命名です。ここに収録された「青塚氏の話」（一九二六年八―九、一一―一二月）という映画小説は谷崎作品の中でも一、二を争う問題作です。とある映画女優の熱狂的なファンの物語で、いわゆる〈推し〉が映ったフィルムの断片を集め、それを参考に創り出した数十体のラブ・ドールを愛玩するという行為が描かれています。監督や女優が全国に拡散したイメージは個人の欲望のもとで加工されていくわけです。極端な例ながら、こういった営みは昨今のサブカルチャーに通じる要素があり、令和の時代にもリアリティがあります。谷崎の映画小説は現代的なメディア状況においてこそ有効なテクストである点で、とりわけ再読を迫るものだといえます。近年も谷崎の小説はメディアミックスの題材に選ばれる機会が多いですが、「青塚氏の話」は阿部和重の同窓である漫画家榎本俊二によって卓抜に漫画化されています。榎本が同作を「3Dプリンターに湧くようなぬるいデジタル思考を木っ端みじんに粉砕する、ダッチワイフ文学の最高峰」と評した[1]ように、先鋭化したアナログ感覚だからこそ、デジタル時代の我々を打つインパクトを持つのです。

二　映画を読むために

そもそも谷崎はなぜ映画の愉しみに憑り付かれたのでしょうか。改めてその経緯を確認します。

映画は一八九〇年代にフランスやアメリカで開発され、すぐに日本にも輸入され見世物として楽しまれており、少年期の谷崎も見物に出かけていました。当初は短い記録映像やフィルムに重ね焼きを施したトリック映像が主でしたが、次第に物語映画が主流となり、演出も工夫されるなどして芸術性が追求されていきます。谷崎自身も映画に発展可能性を見出し、映画論「活動写真の現在と将来」（一九一七年九月）を執筆しています。演劇よりも表現領域が広く、事物をリアルに写し取り、長期的に保存でき、世界各国の人とも共有できるといったメディアとしてのメリットがあると論じ、何より「夢幻的」なビジョンを「写実的」に具現化できる技術であるところに最大の強みを見出していました。映画研究の洋書を読み、日活（一九一二年設立）

の撮影所を見学するなどして研究を深め、小説にも映画的要素を取り入れるうちに映画通としての評判が広まり、一九二〇年に浅野財閥の東洋汽船が出資した映画会社、大正活映の脚本部顧問として招かれ、映画製作に携わることになりました。すでに日活が大衆をターゲットにした娯楽映画を量産していましたが、一九一〇年代後半から、世界の映画市場に並べられるクオリティを持つ映画の製作を目指す運動が興ります。現在も日本映画界を牽引する松竹の映画部門も同時期に、同様の企図のもとで作られました。

谷崎は大正活映で四作の映画に携わりましたが、残念ながらフィルムは関東大震災の被害を受け、一本も残っていないと伝えられます。失われた映画をいかに研究するかは難しい問題ですが、手掛かりとなる資料はさまざま残されています。

まず第一作目の『アマチュア倶楽部』（一九二〇年一一月公開）は鎌倉を舞台に、素人劇団「アマチュア倶楽部」を主宰する青年と、旧家のおてんば娘が泥棒事件を通して親しくなるというコメディで、日本初の水着女優が登場します【図1】。それまで女形によって演じられていた封建的な女性像を打破するミューズとして現れたのは、谷崎の義妹かつ愛人でもあった石川せい子（芸名は葉山三千子）という女性です。昭和初期に人気を得る美男スター岡田時彦（当初の芸名は野羅久良夫）も端役で出演し、劇中劇「太功記十段目」の初菊役を演じています。本作品で谷崎はストーリーの原案を作り、アメリカで映画を学んだトーマス栗原喜三郎監督が撮影用の台本に直したそうですが、ロケ撮影にも立ち会い、ワンカットごとに「OK！」と声をかけていた[2]そうで、助監督的な立場も兼ねていた可能性があります。

【図1】『活動雑誌』1921年7月。水着姿の葉山三千子。左上はトーマス栗原監督の肖像。

次の映画『葛飾砂子』（一九二〇年一二月公開）は、深川を舞台にして少女の悲恋を描いた泉鏡花の短篇が原作で、

鏡花自身も深川ロケの見学に訪れ、撮影場所の指示を出していたと谷崎は振り返っています。本作については後述します。

三作目の『雛祭の夜』（一九二一年三月公開）は谷崎の娘鮎子が主演した、少女と西洋人形やウサギの友情を描く短篇ファンタジーです。谷崎が演技経験のない若者たちを積極的に登用したのは、演者に対して、演劇的な身振りではないナチュラルな演技を求めていたためでした。より「真実らしく」（前掲「活動写真の現在と将来」）見せようとしたのです。この映画では谷崎の自宅にセットを作り、谷崎自身が雛人形を糸で操ったり、部分的に監督も担当したとのことで、脚本家以上の働きをしていました。

次の『蛇性の婬』（一九二一年九月公開）は上田秋成『雨月物語』（一七七六年）に収録された同名短篇の映画化で、京都や奈良で本格的なロケを行い、セットや衣装も綿密に作り込むなどして、日本における本格古典劇映画の嚆矢となった作品です【図2】。ロケに同行した谷崎は感慨を以下のようにしたためています。

【図2】『活動雑誌』1921年7月。

私は以前から平安朝の文学や絵画が好きであつたが、あの辺へ行けば未だに私の夢みつゝある其の頃の俤が、何処やらに残つてゐるのである。円い、なだらかな土佐絵の曲線と色彩を持つた丘陵、その間を縫ふうねうねした田舎路、崩れかゝつた百姓家の土塀など、何一つとして遠い昔の夢を呼び起さぬものはない。私はそれらの自然の中から好きな構図を切り取つて、其処へ矢張り昔の装束をした男や女を自由自在に置き据ゑ物語の筋を追うて絵巻物を繰りひろげるやうにそれらの人物にいろいろな動作をさせて行く。何と此の位愉快な仕事があらうか、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。子供が箱庭を作ると同じやうな、そしてそれよりはズツト大規模な、複雑な遊びである。小説は筆の力で紙の上へ夢を築くのだが、それは生きた自然と人間とを駆使して、此の地上へ夢の国土をひろげるのである。過去の夢を、そのまゝ現在の世界へ実現するのである。〔……〕私は屢々、彼等〔注―俳優〕が映画劇中の人物であるのを忘れ、身は平安朝の古にあるやうな心地がするのであつた。

（「出張撮影に就いての感想」一九二一年九月）

谷崎は関東大震災での罹災を契機に関西へ移住し、古典や歴史を題材とする作風にシフトしていきますが、すでにその片鱗がみられます。先ほどもふれたように初期谷崎の嗜好は浅薄な西洋崇拝にすぎると批判されることも多いですが、映画においては当初から「我が国古来の有名な小説物語の類〔注―「竹取物語」や「平家物語」等〕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、想像するだけでも、予は胸の躍るのを禁じ得ない」（前掲「活動写真の現在と将来」）と展望を述べ、実作においても日本的題材を選んでいました。戦後、日本映画は国際的に高い評価を得ますが、一九二〇年代からナショナル・シネマとは何か、といった問題を谷崎が実践的に提起していたことは注目に値します。

小説家という枠組みにとらわれない谷崎の活動ぶりが窺えましたが、一九二一年秋に大正活映が芸術的映画ではなくコスト・パフォーマンスのよい映画を作る方針に切り替えたため、谷崎は関係を断ちます。ただしその後も映画批評や映画小説をさまざま発表し、映画という存在に対する考察を深めていきます。

こういった谷崎の営為にふれるにつれて〈文学〉の範疇とは、と問いを立てるようになりました。谷崎に限らず、小説家による脚本や映画作品、映画批評はさまざまあり、また小説で映画の内容が言及されたり、俳優や監督などの関係者や観客が主人公や語り手になる設定もみられます。小説の映画化は現代でも身近ですし、原作者が監修や助言をする例も多々あります。したがって文学という枠組みを広げ、越境しながら研究する必要が生じてきます。

谷崎の映画小説では映画用語が頻繁に引用されますが、意味を知らないと解釈に限界があります。たとえば以下のような記述です。

ゆうべ私はニーナを誘つてゲイテイー座へ活動写真を見に行つた。〔……〕私が行つた晩の出し物は「アッフェイアス・オブ・アナトール」だつた。監督はセシル・ド・ミル、俳優はウオレース・リード、グロリア・スワンソン、それにビーブ・ダニエルも出て居る。

（「アヅ・マリア」一九二三年一月）

僕は以前亜米利加のマリー・プレヴオストの絵が好きだつたが、君もあの女優は好きなんだらうね。〔……〕君は恐らく由良子嬢を発見した時に、これは日本のマリー・プレヴオストだと思つたんぢやないかね。〔……〕あの女優の顔つきや体つきの感じは由良子嬢にそつくりぢやないか。〔……〕残念ながら僕はプレヴオストの臍を知らない。僕の知つてゐるのは由良子嬢のと、『スムルーン』で見たポーラ・ネグリの臍だけだ。

（前掲「青塚氏の話」）

初見で全く想像がつかず、この空所を埋めたいと思ったのも研究を始めるモチベーションのひとつでした。そこで方法論的な示唆を得たのが、文学研究者明里千章による研究書『村上春樹の映画記号学』（若草書房、二〇〇八年一〇月）です。村上春樹も作品にたびたび映画を登場させる作家で、本書では言及された映画や俳優に詳しい注釈が施されています。たとえば長篇『ノルウェイの森』（一九八七年九月）には映画『カサブランカ』（一九四二年）や『卒業』（一九六七年）への言及がみられますが、知識の有無によって文脈の理解が異なってきます。明里の手法を参考にしながら、谷崎が引用した映画に関する調査を進めてきました。[3] 谷崎と映画の関わりを論じた先行研究は豊かな蓄積がありますが、[4] 取り上げられる映画作品に偏りがあり、網羅的かつ実証的な調査によってこそ谷崎の映画観の全体像を明らかにできると考えたためです。編年的に整理してみると、谷崎の記述がそのまま日本・世界の映画史としても成り立つことがわかってきました。

研究方法として示唆を得たもう一つの存在は、ジェラール・ジュネットという文学理論家の『パランプセスト』（一九八二年）という書物です。パランプセスト（Palimpseste）とは羊皮紙、つまり書いてあった文字を消してその上に書き重ねる紙のことで、これを読解に敷衍して「あるテクストは常に別のテクストを隠している」と論じられています。[5] ここから私もジュネットのいう「関係性の読書（二つもしくはそれ以上のテクストを相互に関連させながら読むこと）」（第八〇章）を方法として取り入れました。ただジュネットは暗示的な引用やパロディを主に論じており、私が扱う明示的な引用とはやや異なりますが理論の枠組みを借りて、谷崎の小説において映画はプレテクストとして存在しているとみて、読解のためにはやはり映画という存在に対する積極的な意味づけが有効だと考えました。

映画の資料はフィルム資料とノンフィルム資料に分けられます。フィルム資料とはその名のとおり、映画フィルムです。戦前映画は散逸した作品が圧倒的に多いため、谷崎が言及した映画が残っているか、ソフト化されているかを国内外のデータベースを用いて調べるところから始まります。海外の初期映画は日本盤がないものも多く、個人輸入やオークション等でソフトを収集しています。パブリックドメインとなった作品はインターネット上で観られるものもあり、ここ一〇年ほどで急激に便利になりました。ただソフト化されてない映画も多いため、国立映画アーカイブやマツダ映画社が主催する上映会でチェックしています。

幸いにも映像が残っていた場合、谷崎の記述と照らし合わせることができます。前掲「アヌ・マリア」で引用されたのは、アカデミー賞監督セシル・B・デミルの作品で女優グロリア・スワンソンが出演した一九二一年の映画『ア

ナトール』【図3-1】【図3-2】です。アメリカ版VHSを入手して谷崎の記述と照合したうえ、いかなる意図によって引用され、物語を方向付けているかという分析を行いました。それが語り手のフェティシズムを具体化するイメージとして働きながら、デミルが主題とした道徳性に主人公が感化される様相が暗示されていると考察し、同志社大学文学部国文学科（三年次編入学）での卒業論文にまとめました。この試みに有効性を感じ、同志社大学大学院でも同様の手法で研究を続け、博士論文を提出し、現在に至ります。

また「青塚氏の話」では、同時代に人気があったヴァンプ女優の扇情的なイメージ【図4-1】【図4-2】を例示することで、読者とのイメージ共有が図られていたという工夫が窺えます。これらの映画はただ文化記号として引用されるだけではなく、物語内容へ有機的に組み込まれていました。谷崎がなぜその女優や場面に言及したのか、創作意図を窺うことができるのです。こういった作業から隠された文脈を読み取る——谷崎が観た映画を〈再生〉するのが、私の研究の主旨のひとつです。

もう一方のノンフィルム資料——映画雑誌やチラシ、パンフレット、スチール写真は、早稲田大学演劇博物館や国立映画アーカイブ、川喜多記念映画文化財

【図3-1】*The Affairs of Anatol*, 1921. アナトールを演じるウォレース・リード（右）とその妻役のグロリア・スワンソン（左）。アナトールの浮気事件を経てよりを戻す夫婦の物語。

【図3-2】浮気相手を演じたビーブ・ダニエル（左）。

【図4-1】*Sumurun*, 1920. アラビアのある集落を訪れた旅芸人の踊子（ポーラ・ネグリ）が露出の多い衣装を着て踊る。

【図4-2】彼女を見初めた族長のハーレムにスカウトされ、喜ぶ踊子。

団が所蔵する資料を活用していますが、新型コロナウイルス感染症予防のため利用制限が設けられ、いかに効率よく資料を入手するかという新たな課題ができました。ノンフィルム資料は失われた映画の全貌を掴むための貴重な資料であり、谷崎の言説を読解する手掛かりにもなります。

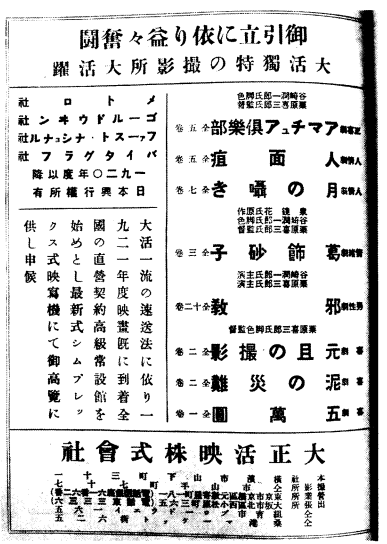
【図5-1】帰山教正『映画の性的魅惑』第33図、文久社書房、1928年4月（ゆまに書房『最尖端民衆娯楽映画文献資料集』第9巻、2006年12月）。

【図5-2】『キネマ旬報』1925年7月11日。

たとえば「青塚氏の話」で名が挙がった「マリー・プレヴオスト」は、当時の雑誌や書籍にブロマイドがたびたび掲載され【図5-1】、表紙にも選ばれる人気女優だったことが分かります【図5-2】。

映画雑誌には大正活映の広告も散見されます。【図6】は実際に製作された映画と、計画倒れした映画が混在して宣伝されている不思議な広告ですが、いずれにせよ谷崎潤一郎という作家名が宣伝文句として機能したことがわかります。このうち『人面疽』は谷崎の映画小説が原作で、詳しくは後述しますが、映画を題材にした映画というメタ表現を実現する可能性があったものの、実現が難しかったのか製作されずに終わりました。

『月の囁き』は、月の光を浴びると殺人衝動に駆られる



【図6】『活動倶楽部』広告（1921年3月）。

精神疾患を持った女性を主人公とする物語ですが、撮影はされずに脚本のみ雑誌『現代』（一九二一年一―二、四月号）に掲載されました。『現代』は大日本雄弁会（現、講談社）の総合雑誌で、テキストと併せて高畠華宵の挿画を掲載しています【図7】。全集等では図版は削除されてしまいますが、一次資料を確認することで本文と挿画によって映画を思わせる構成になっていることがわかります。

次の『邪教』は新興宗教を題材とし、撮影準備もされていたようですが、同時期に大本教事件が起こったために自粛をしたか断念したといわれています[6]。

実際に公開された『アマチユア倶楽部』『雛祭の夜』『蛇性の婬』の脚本も雑誌に掲載されています[7]。一九二〇年代に多様な映画が作られていくのと同時に、脚本の価値も認

【図7】『現代』1921年1月

められていきました。谷崎は脚本を作る際に場面設定や台詞、字幕、ト書きのみならず「Close up」（クローズ・アップ）や「Fade in」（フェード・イン）、「Iris out」（アイリス・アウト）などと演出面の指示まで書き入れ、専門的技法の解説文「映画のテクニック」（一九二一年一〇月）も発表しており、同時代でも突出して専門知識を有していました。ただ私淑する泉鏡花の短篇「葛飾砂子」の映画化では脚本化は行わなかったようで、映画評論家の淀川長治によると、谷崎は「鏡花先生のシナリオを書くなんて、そんなこわいことはできない」と話していたそうです[8]。実際にはプロデュースのような形で携わったのではないかと思われます。谷崎は鏡花の幻想的な世界こそ映画表現に適していると繰り返し論じました。淀川をはじめ実際に映画を観た人々の回顧を確認すると、場面の順序を入れ替える改変に留め、独特の文体はそのまま字幕として採用するなどして鏡花の世界観を生かそうとした痕跡が窺えます。鏡花は過去に映画会社から不当な扱いを受けたり、映像が美しくないと不快に思った経験から自作の映画化に懐疑的だった一方で、映画『葛飾砂子』は称賛してフィルムが失われたことを惜しんでいます[9]。『葛飾砂子』のスチールは数種類が確認されていましたが、日本映画研究の第一人者である田中純一郎の遺贈資料（群馬県太田市立新田図書館）を調査したところ、『葛飾砂子』の一場面だと思われるスチールを発見しました[10]。異なるタイトルで保管されていたために

看過されていたようです。実地調査でこそ手に入る資料が映画界隈ではとても多く、醍醐味だといえます。私は文学研究者ではありますが、映画研究から得た学びや発見が非常に多く、領域を越えた研究によってそれぞれの方法論を相対化できると考えています。

三　蕩けゆく境界

さまざまな映画を具体例として挙げながら谷崎が繰り返し説いたのは、映画という表象の世界と現実界がすり替わるリアリティの揺らぎやアイデンティティの崩壊と、それに対する恐怖、一方では快楽の様相でした。以下、谷崎が映画小説に描きこんだ越境の様相を確認します。

はじめの映画小説「人面疽」（一九一八年三月）では小説中に映画のストーリーが挿入され、今でいう映画『リング』シリーズよろしく、謎の洋画『人間の顔を持つた腫物』（邦題『執念』）に現れた、女性の身体に寄生した人面疽のイメージが目撃した人間の心身を揺るがしていくという越境が描かれます。その人面疽は美しい華魁に騙され自殺した青年が化けたものでした。アメリカ人と結ばれた彼女を人面疽がじわじわと蝕み、ついに自殺に追い込む場面で、無声映画としてあり得ない現象が生じてくるというのです。

じつと静かに注意を凝らして視詰めて居ると、大概の者は恐怖の余り、一時気を失つたやうになるのです。その場面はあなた〔注―華魁を演じた女優〕の右の脚の半分を、膝から爪の先まで大映しにしたもので、例の膝頭に噴き出て居る腫物が、最も深刻な表情を見せて、さも〳〵妄念を晴らしたやうに、唇を歪めながら一種独得な、泣くやうな笑ひ方をする。――その笑ひ声が、突如として極めて微かに、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。

アメリカで作られた映画のようだが、製作者がわからない。主演はアメリカで人気を得ていた日本人女優だが出演した記憶がない。人面疽に扮した男も人間離れして正体がわからない――出自不明な恐るべきフィルムが流通することで、安定的であるはずの現実が脅かされていきます。また作中では「もし、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、むしろ映像のなかの自己こそが真であると錯覚する転倒した感覚も言及されています。怪奇読み物でありながら、映画という極めて写実的な媒体が突き付けた自己認識の不確実さを説くメディア論としても読むことができるテクストです。

続く「アヌ・マリア」は先ほども言及しましたが、妄想

癖を持つ作家を語り手にした中篇です。彼が意中の女性を同伴して映画を観に行く場面で実在の映画の内容が詳細に批評されます。そして映画内の虚構イメージと自身の記憶や妄想が混濁していくトランス状態に耽るさまが描かれつつ、その行為の生産性のなさを自省する展開が設定されます。

私はいつもさう思つてゐる、映画と云ふものは人間が機械の力で作るやうになつた精巧な夢だと。人は最初に酒を作り、音楽を作り、詩を作り、そして最後に夢を作ることに成功したのだ。その機械が出来るまでは我々はたゞめい〳〵が、自分一人の夢を持つに過ぎなかつた。それが今では、その機械のおかげで多勢が一つ所に集まつて一つの夢を持つことが出来る。そこにあるものは此の世のものゝ影に過ぎず、さてその無数の影どもはそのまゝ見る人の頭に巣喰つて、そこで再び他のいろ〳〵な影どもと交錯し、妄想の中で又新たなる夢を育む。何処までが映画の中の夢であり、何処までが自分自身の夢であるやら、その境界は遂にボンヤリして分らなくなつてしまふ。私の記憶の国に於いてはお前もビーブ・ダニエルもグロリア・スワンソンも私自身も、みんな一つ映画の中に生きて動いてゐる。

映画は機械で作る夢だという言葉ははじめに挙げた「映画雑感」の記述と共通し、ほぼ同じ形で繰り返されます。ここで谷崎は自己引用しつつ、映画を参照テキストとして挙げながら語り手の心理描写を行うという複層的な組み立てをしています。

次の「肉塊」（一九二三年一―四月）は映画監督を主人公として、人魚姫の物語のような幻想映画を撮るというストーリーを軸としつつ、具体的な映画技術や編集の様子などが書き込まれた貴重な言説でもあります。とりわけ特徴的なのは、フィルムという映画の基盤となる物質に対するフェティッシュが表れる点です[11]。

暗室の奥に籠つて、そんなにも細かい、数知れぬ泡のやうな物の中にあるグランドレン〔注―女優〕の姿の連続を視つめることが、彼には一つの不思議だつた。赤い灯影の明るみに浮かんでゐるものはただそのフイルムばかりである。上を見ても下を見ても、何処を見ても、悉くグランドレンの小ひさな顔がある。そしてびつしよりと水に濡れてゐるのが、さながら汗でも掻いてゐるやうに生々しい。

フィルムにおいてイメージが分裂し増殖するさまに見入る場面で、編集を担う者が特権的に体験する特殊な映画との接し方だといえます。また同様に映画監督は長時間をセットの中で過ごし、衣装を着た女優と触れ合うことによって

も映画世界に没入していきます。

劇の世界の外に於ても、彼女は矢張り人魚だつた。彼女が初めて女らしい媚びを湛へて、彼を抱擁しようとしたあの晩ですらも、プリンスの閨の奥深く帳の蔭に身を横へてゐた者は人間の姿ではなく、腰から下に銀の鱗を纏つてゐた。〔……〕考へれば考へるほど、何処までが映画の内の世界であり、何処からが映画の外の世界であるやら分らなくなつてしまふ。だが、活動写真と云ふものはさうでなければならないものだ、それほど実生活と密接な関係にあるのがいいのだ。

女優への欲望を募らせた結果、彼女のクローズ・アップばかりになった映画は評判が悪く、主人公は芸術的映画を諦めてポルノ映画の監督に転向し、辺境へ売り込むようになる。華やかな世界から降りてアンダーグラウンドへ潜っていくという結末を迎えます。つまり「肉塊」では現実から表象の世界へ越境し、その快楽に耽溺していく主人公の動態が描かれているのです。

また「肉塊」では主人公が映画の在り方に対する思考を巡らせ、映画的なシステムを通して世界を捉えようとする語りも展開されています。

全体宇宙といふものが、此の世の中の凡べての現象が、みんなフイルムのやうなもので、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ぢやないだらうか？　だから此処にゐる己たちは直きに跡方もなく消えてしまふ影に過ぎないが、本物の方はちやんと宇宙のフイルムの中に生きてゐるんぢやないだらうか？　己たちの見る夢だとか空想だとかいふものも、つまりそれらの過去のフイルムが頭の中へ光を投げるので、決して単なる幻ではないのだ。矢張り先の世とか、子供の時分とかに、一度何処かで見たことのある物の本体が影を見せるのだ。〔……〕映画といふものは頭の中で見る代りに、スクリーンの上へ映して見る夢なんだ。そしてその夢の方が実は本物の世界なんだ。

ここにも倒錯した現実認識が表れます。この語りに続き、チャップリンのような名優も本当は性格が悪いかもしれないが、映画には長所だけが現れると述べています。映画は透明に他者を表象する技術に見えますが、観客が知ることのできるのは写し取られ編集された部分でしかありません。本質から目をそらして表象に溺れる自己本位的な態度ではありながら、メディアとの距離感を考えさせる言説です。

さて再び「青塚氏の話」を取り上げます。これが大正期の連続的な映画小説の最後の作品になります。女優深町由良子の熱狂的なファンが、彼女の夫である映画監督に、自

分の方が彼女を愛していると挑発し議論を仕掛けていくという筋です。ファンの男は以下のような説を論じてみせます。

斯う云ふことが云へないだらうか、――フイルムの中の由良子嬢こそ実体であつて、君の女房は却つてそれの影であると云ふことが？〔……〕あの舞姫やお転婆令嬢は、自分の監督や女房の演技が生んだのではなく、始めからあのフイルムの中に生きてゐたのだ。それは自分の女房とは違つた、或る永久な『一人の女性』だ。〔……〕君の女房は歳を取るだらうが、僕の方のは、たとへフイルムはぼやけてしまつても、今では永久に頭の中に生きてゐるのだ。つまりほんたうの由良子嬢と云ふもの、――彼女の実体は僕の脳裡に住んでゐるんだよ。映画の中のはその幻影で、君の女房は又その幻影だと云ふ訳なんだよ。

フィルムに記録された姿こそがこの世で最もイデアに近い存在である――現実を生きる〈中の人〉ではなく複製の彼女こそ至高である。それを見つめる快楽では飽き足らず、フィルムに写った彼女の情報を分析してラブ・ドールを作り上げる――熱情のベクトルは女優本人に向かわないという逆説的な価値観が表れています。

これらの映画小説では現実界に侵食してくる映像の魔力とそれに対する恍惚や、表象に没入することで幻想と現実の狭間で宙づりになる主体とその危うさが問われていました。昭和初期の谷崎は映画から離れ、関西の風土や古典的な世界を題材にした物語を紡いでいきますが、代表作といえる「春琴抄」は盲目という視覚性の対極にあるような題材を主題にした作品でありながら、同様の問題性を内包していると考えています。

ストーリーはよく知られるように、火傷を負った美貌の主人、なおかつ恋人である春琴のために、従者の佐助は自らの目を潰し顔を見ないようにして一生傍で支えるという、ある種の美談として繰り返し舞台化・映画化され、メロドラマ的に消費されてきた物語です。ただ作中では佐助が目を潰すことで、逆に記憶のなかのイメージだけを信じることに成功したと述べられます。

めしひの佐助は現実に眼を閉ぢ永劫不変の観念境へ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〔……〕人は記憶を失はぬ限り故人を夢に見ることが出来るが生きてゐる相手を夢でのみ見てゐた佐助のやうな場合にはいつ死別れたともはつきりした時は指せないかも知れない。

そのイメージもまた「夢」と形容されており、これまでの映画小説の延長上で読むならば、佐助は視力を失うかわり

に永遠に美しいまま留められ、主観的に構築された春琴のイメージだけを手に入れた、独善的な映画監督かつ観客であるといえるのではないでしょうか。

「過去」と「記憶」もまた、谷崎が映画を語る際の鍵語です。これは大正・昭和初期の知識人の間でブームとなったアンリ・ベルクソンの思想に通じます。記憶は失われずにすべて保存されていると論じたベルクソンは、人が見る夢は記憶を材料に再生される像であるとも論じています。谷崎はこの論説を翻訳しており（「夢」一九一五年一〇月）[12]、示唆を受けたために、かつて・あったイメージを保管し再生する装置である映画を「夢」――「単なる幻ではない」（前掲「肉塊」）、確かに現実との紐帯を持つもの――と譬えたのではないかと考えます。ベルクソン哲学は哲学者ジル・ドゥルーズによって映画理論に応用されていきますが、谷崎も同様の試みを行っているとすれば、その言説を映画理論史に位置づけることも可能になってきます。

さて「春琴抄」は小説発表の二年後に、松竹の島津保次郎監督によって田中絹代を主演に迎えて映画化されましたが、谷崎はあまり歓迎せず、自分ならば「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ゝめて行く」という提案をしています（「映画への感想――「春琴抄」映画化に際して」一九三五年四月）。昭和に至り題材が変化しても、谷崎のトランス嗜好が継続している様子が窺えます。

一九五四年に大映で伊藤大輔監督によって映画化された際には京マチ子が春琴を演じました。晩年の谷崎はその姿を「自分が夢に描いてゐた幻影そのまゝ」だったと評しています（「女優さんと私」一九六一年一〇月）。彼女の登場をもって、ついに「夢」と現実が一致したわけです。肉体的魅力と幅広いキャラクターを演じ分ける力を持った京マチ子は複数の主演作で国際的な賞を受賞してグランプリ女優と評されました。谷崎作品の映画化でも『痴人の愛』（木村恵吾、一九四九年）や『細雪』（島耕二、一九五九年）、『鍵』（市川崑、一九五九年）など複数の作品で主演を務めています。ただし映画化に際して原作が改変されたケースも目立ち、今後の研究では戦後映画界において谷崎作品がいかに解釈され、制約のなかで映画化されていったか、文学から映画へというトランスレーションについて調査する予定です。

昭和初期の谷崎は映画と距離を置いていますが、戦後には作品の映画化が多数行われ、映画関係者とも交流を深め、余暇に映画鑑賞へ出かける機会も多かったようです。一九五五年一一月には久々に映画を語る小説「過酸化マンガン水の夢」も発表しています。谷崎自身と思われる老人が、スリラー映画『悪魔のような女』（一九五五年）を観た日の深夜に睡眠薬を服用して眠りにつく前の「半醒半睡」状態を楽しむなかで、映画に表れた強烈なイメージと他の記

憶が混濁していく――生成変化していくシュルレアリスム的イメージが展開されます。

最初は半ば意識しながらさま〳〵な幻想が泡のやうに結ぼれては消えるのを楽しんでゐるうちに、いつしかそれが本当の夢につながつて行く。あゝ、これから夢になるんだなと云ふ半意識状態のまゝ夢を見てゐる。フロイドの「夢判断」などにはどんな風に説明してあるか、又一般の人はどうであるか知らないが、予は或る程度までは自分で自分の夢を予覚し、時には支配することさへも出来るやうな気がする。〔……〕鱧の真つ白な肉から、浴槽の中で体ぢゆうの彼方此方を洗つてゐた春川ますみ〔注―女優〕の連想が浮かぶ。〔……〕いつの間にか〔注―『悪魔のような女』の〕ドラサール学園の校長ミシエルが浴槽にゐる。シモーン・シニヨレの情婦がミシエルを水中に押し込んでゐる。ミシエルはもう死んでゐる。濡れた髪の毛がぺつたりと額から眼の上に蔽ひかぶさり、その毛の間から吊り上つた大きな死人の眼球が見える。

さらに水洗便器に浮かぶ「排泄物」が、朝食に食べたレッドビーツの色を滲ませ「周辺の水を淡い過酸化マンガン水のやうに染める」。それは「人間の顔に見え〔……〕シモーン・シニヨレの悪魔的な風貌」になり「紅い溶液の中から予を睨んでゐる」。顔は「粘土」のように形を変え「ギリシヤ彫刻のトルソー」となり、さらに四肢をもがれた「人彘」に変じていく――表象のイメージが混濁する幻想的なトランス感覚の中でも、次に来るだろう映像を期待する自我は残っている。「半醒半睡」の境地において映像的刺激にマゾヒスティックに酔う心地は初期から一貫したものですが、語り手はもはや映画装置をも必要としない自家発電的な人間と化していくのです。

おわりに

谷崎は小説を作る際、必ず創作ノートに構想をしたためていました。一九五三年から五五年にわたり使用したノート「子（ね）」では「影（小説もしくは映画台本）」という作品案が練られており、現代的なサブカルチャーの題材に通じるものとして興味深く読まれます。女性Aと男性Bの物語であるようですが、ここでも倒錯的な性愛の模様が主題化します。「影が抜け出して別の人物になり動き出」した「A″」の彼女は「Aと形骸は全く同じで性質は全反対」である。「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、且それを望でゐる」――少し飛んで、呼称は変わっていますが、以下のメモもみられます。

Aなる男、自分一人でディ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、そして自分にそつ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

現代でいう〈二次元〉の世界やそれに対する欲望を先取りするようです。また飛んで「映画で一人二役を映ずる女優が、実際に自分にそつくりの女に出会ふ。（影）」と続き、かつての映画小説でみられたアイデンティティの揺らぎが再び語られます。そのうえ、男女が二〇歳ごろに愛し合った姿を映画に記録しておき、四〇年後にそれを見て再び愛し合うという、映像が活性化する老年の性愛にも言及しています。ノートにはサイバネティックス技術に関する新聞記事も貼られており、『攻殻機動隊』や『新世紀エヴァンゲリオン』のような物語に繋がっていくのではと思わせられます。構想に留まり作品化されていないため深掘りはできませんが、老いてなお激化する映画的想像力を窺わせるとともに、現実を超越して表象の世界に辿り着くために科学技術を求めたことを示す言説として捉えられます。映画もまた「夢」のごときビジョンを実現するための装置であり、最新技術に対してつねに貪欲であった谷崎の姿が浮かび上がってきます。

谷崎にとって映画はただ鑑賞するだけの距離感のあるイメージではなく、現実界に侵食しうる恍惚的で越境的なメディアでした。一九五二年に三〇周年を迎えた映画世界社へ、谷崎は以下のような歌を贈っています。

空蟬の世は夢にして写絵のゆめはうつつに猶まさりけり

社会構造や思想が大きく変化しゆく二〇世紀前半の日本において、オルタナティブな可能世界と現実を繋ぐメディアであったからこそ、長きにわたり谷崎は映画を夢見つづけたのではないでしょうか。

いくつもの境界を越えて自己の表現を追究した谷崎に続き、私自身もポリバレントな研究者を目指して課題を究めていきたいと強く思います。

注

（1）『谷崎万華鏡　谷崎潤一郎マンガアンソロジー』中央公論新社、二〇一六年一一月。中公文庫『谷崎マンガ　変態アンソロジー』（二〇二一年八月）には、榎本による自作解説「青塚氏の話の話」が新たに収録されている。

（2）紅沢葉子「モダンな作品」、『キネマ旬報別冊　日本映画シナリオ古典全集　別巻』一九六六年一〇月。

（3）拙稿「谷崎潤一郎の映画受容（一）―（六）」、『同志社国文学』二〇一四年三月―二〇一九年三月。

（4）主な研究書や論文として、千葉伸夫『映画と谷崎』（青蛙房、一九八九年一二月）、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）、十重田裕一「建築、映像、都市のアール・ヌーヴォー――谷崎潤一郎『秘密』・〈闇〉と〈光〉の物語」（『國文學 解釈と教材の研究』一九九五年九月）、山中剛史『谷崎潤一郎研究――大正期における西洋芸術とのかかわりを中心に』（博士論文、二〇〇二年一月）、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）、坪井秀人『感覚の近代――声・身体・表象』（名古屋大学出版会、二〇〇六年二月）、明里千章の諸論考（「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』二〇〇六年九月等）、張栄順『谷崎潤一郎と大正期の大衆文化表象――女性・浅草・異国』（어문학사（語文学社）、二〇〇八年六月）、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、二〇〇九年二月）所収の鈴木登美「ジェンダー越境の魅惑とマゾヒズム美学――谷崎初期作品における演劇的・映画的快楽」、スティーブ・リジリー「谷崎文学における映画的「現実効果」」、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、二〇〇九年一二月）、関礼子『女性表象の近代――文学・記憶・視覚像』翰林書房、二〇一一年五月）、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』二〇一三年五月）及び「「美しい国の美しい人」――谷崎潤一郎と京マチ子」（『ユリイカ』二〇一九年八月）、柴田希『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』（博士論文、二〇一八年三月）等を挙げられる。映画研究者では野崎歓『谷崎潤一郎と異国の言語』（人文書院、二〇〇三年六月）、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、二〇〇七年一一月）、四方田犬彦『署名はカリガリ――大正時代の映画と前衛主義』（新潮社、二〇一六年一一月）等、美学研究の領域では谷川渥『孤独な窃視者の夢想――日本近代文学のぞきからくり』（月曜社、二〇二一年九月）等がある。拙著『谷崎潤一郎と映画の存在論』（水声社、二〇二二年刊行予定）ではこれらの先行研究を踏まえ、映画という表象システムを谷崎はいかに捉えて言説化していったのかを多角的に検証した。なお本稿の内容は拙著と一部重複する。

（5）ジェラール・ジュネット『パランプセスト――第二次の文学』水声社、一九九五年八月。「あるテクストは常に別のテクストを隠していると考えうるのであって、だとすれば、そのテクストは新しいテクスト（イペルテクスト）と古いテクスト（イポテクスト）が重層する場として、「二重の読み」に掛けられうる。これは本書末尾でジュネットの言う「関係性の読み」であり、それこそ比喩的には「パランプセスト的読み」と言える」（和泉涼一「訳者あとがき」）。

（6）谷崎終平『懐しき人々――兄潤一郎とその周辺』文藝春秋、一九八九年八月。

（7）「アマチュア倶楽部」は『活動雑誌』一九二一年六――一〇月号、

「雛祭の夜」は『新演芸』一九二三年九月号、一九二四年九月号、「蛇性の婬」は『鈴の音』一九二二年二―四月号に掲載された。

(8) 淀川長治・山田宏一『映画は語る』中央公論新社、一九九九年四月。

(9) 対談「一問一答録 泉鏡花と梅村蓉子」、『映画時代』一九二八年一月。

(10) これらの成果は、拙稿「映画「葛飾砂子」を辿る――失われた映画を求めて」(『論集泉鏡花 第六集』和泉書院、二〇二一年八月)で報告した。

(11) 前掲、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」。

(12) Henri Bergson, *Le Rêve*, 1901. ただし谷崎訳は英語版からの重訳。

付記

本稿で引用した谷崎潤一郎の文章は『谷崎潤一郎全集』全二六巻(中央公論新社、二〇一五年五月―二〇一七年六月)を底本とした。漢字は原則として新字体に改め、引用者による補記は〔 〕で示し、省略箇所は〔……〕と表記した。敬称はすべて省略した。なお本稿は二〇二一年度法政大学国文学会大会での講演に加筆修正を施したものである。講演の機会を頂き、貴重なご意見やご助言をお寄せ頂いたことに心より感謝申し上げます。

(さとう　みおこ・本学助教)