

谷崎潤一郎「アヱ・マリア」におけるセシル・B・デミル映画の機能

佐藤 未央子

はじめに

谷崎潤一郎は、大正九年五月から約一年半、大正活映（以下、大活）の脚本家として、映画制作に心血を注いだ。この体験はこれまで様々に調査され、主に作家論のなかで考察されてきた。千葉伸夫氏『映画と谷崎』^①に詳しい。映画的要素を取り込んだ作品論では、「人面疽」^②（大7・3）、「青塚氏の話」（大15・8〜9、11〜12）研究が活発である。しかし、谷崎の映画受容問題や、他作品における映画的要素の分析は、まだ解明の余地を残している。谷崎の映画体験と作品の有機的関係を解明するために、更なる研究が必要であろう。本稿はその一端として、大正十二年一月に「中央公論」に発表された「アヱ・マリア」を取り上げる。作品中で言及される、アメリカの映画監督セシル・B・デミル（以下、デミル）作品について

考察し、作中で映画が果たす機能を意義つけていく。

「アヱ・マリア」は、舞台女優の恋人、早百合子に捨てられて落ちぶれた中年小説家エモリが、彼女に宛てて語る書簡形式をとる、全八章の中編小説である。エモリは、早百合子と別れて横浜へ移住し、露西亞人ニーナに憧れる。しかし日々妄想をして過ごしているうちに、ニーナは恋人と海外へ行ってしまう。エモリは神経衰弱にかかるが、昔から憧れていた「白」い色の最たる象徴が「聖母マリア」なのだと悟る。そして彼は結末で、「聖母マリア」の面影を持った「跛足」の露西亞人少女ソフィアに安らぎを見出す。

「アヱ・マリア」の初刊は、大正十二年三月（新潮社〈中編小説叢書〉シリーズ第12巻『アヱ・マリア』）。その後、昭和二十二年十月にも、全国書房（京都）から再刊された。しかし最初の全集『谷崎潤一郎全集』（全30巻、昭32・12・10〜昭34・7・30、中央公論

社)には収録されていない。谷崎は全集刊行に際して、「自分で読むに堪へない」「他人に読まれたくない」(「谷崎潤一郎全集序」)作品は削除したという。谷崎は「アヅ・マリア」を失敗作だと見做していたようだ。確かに、描写が冗長である点や、谷崎自身の体験や考えを、手を加えずに述べている点を考慮すると、創作性を重んじた谷崎がそう感じるのも無理はない。結局、谷崎没後に出版された『谷崎潤一郎全集』(全28巻、昭41・11・15〜昭45・7・30、中央公論社)に、ようやく収録された。

谷崎の否定的な態度のためか、「アヅ・マリア」はこれまで、低い評価を与えられてきた。先行研究では、エモリの「白」への愛着を、谷崎の他作品や随筆における言及と関連させて、谷崎自身のプラトニズムに置き替えたものが多い^③。また、「アヅ・マリア」自体が、作家理解の資料として扱われることもしばしばであった。

本稿は、観念論的読解に留まらず、作中のデミル映画が重要な機能を果たすことを証明する。指摘されてきた「白」イメージの実像は、映画「アッフエイアス・オブ・アナートル」(以下、「アナートル」)の一場面に登場する女性の彫像に具体的に見られることを示し、分析する。併せて、映画「何故妻を換へるか?」「悪人の楽園」の意味を検討し、これまで読み取られてこなかった作品の内実を明らかにする。以上の方法で「アヅ・マリア」を再評価し、谷崎

の作品史において、重要な作品であることを再提起していきたい。

一 映画の可能性

まず、谷崎と映画の関わりについて確認しておきたい。

谷崎はいち早く、映画に芸術的可能性を見出していた。その原体験は、晩年の随筆「幼少時代」(昭30・4〜昭31・3)で回顧されており、小説では、「秘密」(明44・11)に映画が初めて登場する。大正六年九月には映画評論「活動写真の現在と将来」を発表。ここで谷崎は、西洋映画を参考に、娯楽的要素が強い日本映画の改善案を提言。また、映画が「平民的」なために「デモクラシー」の「時勢に適合した芸術」たり得、「限られた観客」が相手で、「其の場限りで消え」る一回性の演劇と比較して、活動写真のフィルムが「不朽の生命を保」ち得ることから、「将来芸術として発達する」可能性を示した。翌年三月の「人面疽」では作中劇ならぬ(作中映画)を用い、専門的な撮影知識(「大映し」、「焼き込み」等)をも披露した。映画制作に携わる以前から、相当な知識を蓄えていたことが窺える。足繁く映画館に通い、映画雑誌を熟読した賜物だろう。大正九年五月に大活の脚本家になり、念願の映画制作に乗り出した事は、周知の通りである。

次に、谷崎とエモリの映画観の重なりを検討する。エモリは、二

ーナと映画「アナトール」を観に行く。エモリはそこで、早百合子と映画を観た記憶と、「映画の中のさまざまな光景」が、「一つの世界に融け」ていることを振り返り、映画は「人間が機械の力で作るやうになつた精巧な夢だ」、「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」、「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」(四) (傍線引用者、以下同) と語る。

この記述は、映画評論「映画雑感」(大10・3)と一致する。「活動写真は普通の夢よりは稍、ハッキリした夢だ(略)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(略)果てはそれが夢であつたか映画であつたかも分からなくなつて、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に出すところの夢である」。エモリの映画観には、谷崎自身の映画観が反映されていると言つてよいだろう。

ところで、「アヱ・マリア」の冒頭、エモリは東京で、早百合子の衣装の世話をするなどして暮らしていた。捨てられた後は「東京」も「日本の女」も「イヤになつたから」「横浜あたりの西洋人街へ越して見ようか」(一)と考え、早速横浜山手に居を移す。西洋風の生活を始め、白人女性(伊太利人ミセス・W、若く美しい露西亜人ニーナ)と交流する。東京から横浜への転居は、谷崎自身に

も重なり合う。物語を始動するこの転居の意味を、随筆「東京をもふ」(昭9・1~4)「活動写真の現在と将来」を手がかりに考えたい。

まず谷崎は「東京をもふ」で、横浜に住んでいたのは、大活搬影所へ通勤するためだけではなく、東京が嫌いになつたためだと振り返る。続いて、「旧き日本が捨てられて、まだ新しき日本が来たらず、その孰方よりも悪いケオスの状態」と当時の東京を酷評している。ここで、当時通俗的人気があつた尾上松之助主演の映画を「面白がつて見物する日本人の頭脳や趣味が疑はれ」とし、自身は「西洋映画を見るより外に楽しみはなかつた」と回顧していることに留意したい。

谷崎は、旅費を調達できずに洋行を断念するが、西洋映画の影響による「西洋を慕ふ心持」を、横浜での西洋式生活によつて満たそうとした。つまりエモリの転居には、谷崎自身の体験が反映されているのである。

また、「活動写真の現在と将来」で谷崎は、映画と演劇を比較した。映画では「大映し」によつて、「容貌や肉体の微細なる特長までが、極めて明瞭に映し出され」、演劇のように「粉飾を以て其の年齢や肉体や輪郭を胡麻化することはできない」。谷崎は、映画に「写実」を見出ししていた。「アヱ・マリア」のエモリは、舞台で早百

合子が脇役をあてがわれ、早百合子より年上の「婆さん」(一)が王女役をした事に憤慨している。「年増」女優が熟練と売上のために優遇されるならば、「芝居は現実よりも猶汚い」(一)と、演劇界の事情を非難する。こういったエモリの態度は、谷崎が述べていた映画の可能性に繋がっていく。エモリが映画の「大映し」(四)を好むという設定も、この評論を補助線にすると、自然であると言える。

以上から、「アヱ・マリア」におけるエモリには、芸術や都市に対する谷崎の考えが、そのまま託されていることがわかる。

かつて自分がそうしたように、谷崎はエモリを、近代化の途上で「ケーオス」化した東京から、西洋に開かれた横浜へ移動させた。エモリは、早百合子への未練を覗かせつつも、次第に、ニーナの「白」く豊満な肉体美に気持ちを抱けていく。早百合子が金髪の変をかぶって「希臘風」(二)の衣装を着ても、西洋人の模倣をした日本人にすぎないのである。

不自然な「東京」、「日本の女」に埋もれてくすぶっていたエモリは、「自然」な西洋人街横浜で、外国人との交流を通して再生してゆく。このように「自然」を求めたエモリは、「嘘らしい」(三)活動写真の現在と将来)芝居ではなく、映画の「写真」(同)がもたらす効果に心を動かされるのである。

二 「白」のイメージ

次に、これまで「アヱ・マリア」論の中心を占めてきた、エモリの「白」い色への愛着について見ておく。

貧しい少年ワシリーの汚れた身体を哀れに思ったエモリは、風呂で身体を洗ってやる。その時、垢に隠された「白」い肌を発見し、「白」への想いを強めていく。

エモリが語るには、人は「孤独」で「淋しい」ほど、「好愛する物」を必要とする。それは「人でなくても」よく、「フエティシズムに似た心持」で、「その奴隷として恰も神に対するやうに」「崇拜する」。エモリにとって「白」とは「優雅、武勇、知恵、品格」の象徴で、「此の世の中の何物にも優る貴いもの」(七)だった。エモリは少年時代、崇拜対象「白」を、「角力の人形」、女装の「美少年」、「鼠」、「牛若丸」に扮した「少女」などに見ていた。現在その「白」は、早百合子やニーナ、女優達、ワシリーの足と、常に形を変えていく。「白」はエモリの「生命が永久に焦れ慕」う「完全な美の標的」で、いつの間にか「女」と同一になっていたと告白する。そしてエモリは「女」を材料に創作する、つまり「白」は、自分の「芸術」はもちろん、「生活」、「思想」、「意念」、「凡てのもの、母」(七)なのだと言論付ける。

「白」イメージへの執着が谷崎自身のプラトニズムに集約されることは、これまで繰り返し指摘されてきた。また、物語後半の重要な要素であり、タイトルにも採用される聖歌「アエ・マリア」や、祖父のマリア像を見た記憶は、全て谷崎の体験に基づいていることが、随筆「生れた家」(大10・9)、「饒舌録」(昭2・2~12)、谷崎の弟終平の懐古録^④から判断できる。後述する作中の映画体験も、谷崎自身のものだ。第一章で確認した、映画観などの一致も踏まえると、エモリと谷崎は、類似どころか同化しかねない危うい関係にある。しかし、映画制作に力を注いだ谷崎とは対照的に、エモリは、妄想しか生きがいが無い、落ちぶれた作家だった。この設定は、様々な芸術表現を模索した谷崎が、過去の自身を極端に戯画化したものだろう。

谷崎の体験や思想との一致は、後代の指摘であることに注意したい。同時代映画を軸に読み解くと、新たな表情を見せる「アエ・マリア」を、作者の言葉通りに、失敗作だと定めるべきではないだろう。

次章では、エモリが観る映画「アナトール」の一場面に登場する像に、「白」の具体的イメージが見られることを示す。この場面は、かねてから大理石像をモチーフとしてきた谷崎^⑤の興味を一層強固にし、他作品へ昇華させる契機となっている。

三 セシル・B・デミル映画をめぐる

(1) 「アナトール」の大理石像

エモリとニーナが観た映画「アナトール」(原題:「The affairs of Anatol」)は、アメリカ・パラマウント社の制作。全九巻。一九二一(大正10)年九月二十五日アメリカで封切。監督は「セシル・ド・ミル」(正しくは Cecil B. DeMille セシル・B・デミル)。以下、デミル)。主演は「ウォレス・リード」(Wallace Reid)と「グロリア・スワンソン」(Gloria Swanson 以下、スワンソン)。ほか「ビーブ・ダニエル」(Bebe Daniels 以下、ビーブ)も出ている。日本では、大正十一年に八月三十一日から帝国劇場で、九月十五日から浅草千代田館で上映された。「アエ・マリア」作中では、横浜山手の劇場「ゲイティー座」(ゲイテ座^⑥)で観たとされている。当時のゲイテ座催物一覧を見ると、大正十一年九月十二日(火曜日)に「アナトール」を上映した記録があり、谷崎がゲイテ座で観たことが推測できる^⑦。

デミルは、スワンソンやビーブらを主演に、男女関係の破綻と復活を主題とした連作を撮っていた。「アナトール」もその一環である。日本の映画雑誌は、デミルの豪華な舞台装置や、俳優育成の手腕を評価している^⑧。エモリも同じ点に着目しており、また「デミルが

スワンソンの「足」を「大映し」にすることを評価し、フット・フエティシズムの片鱗を見せている。

さて、エモリは「アナトール」について、ウォレス・リード演じる「妻に飽き足らぬ」アナトールが、「女優を追っかけたり田舎娘に惚れたり」しながらも、「めでたしめでたし」で夫婦仲直りに終る」(四)と筋を紹介している。「キネマ旬報」大正十一年九月十



〔図1〕

一日号の記事にも、同様の紹介がある。^①

「アナトール」序盤に、「白」い女性像が登場する(図1参照)^②。

それはアナトールが、女を漁りに盛り場へ通う場面だ。^③これはとりわけ谷崎の印象に残ったらしく、「アヱ・マリア」以外にも、「青い花」(大11・3)、「痴人の愛」(大13・3・20、6・14、大13・11、大14・7)にも登場する。^④以下、それぞれの描写を比較する。

「アヱ・マリア」

アナトールが或る踊子と話をしてゐる。後の方では舞台で踊が始つてゐる。一つの背景が舞台一面を扇子のやうに横に畳まれて、その向うに黒い天鵝絨の帷を垂らした夜の背景が現はれる。暗い中に一人の女の裸体の彫像が聳えてゐる。プリユウトーンの色調の加減で全身が鱗のやうに青白く、猫の毛のやうにかゝやいて見える。大理石? 石膏? それとも実はさう見せて体中を真つ白に塗つた生きた女? —— 彫像は礎石の上に横向きに座つて、片手を宙にさし出してゐる。真つ暗な空から金粉のやうな細かなものが、電気仕掛けでキラキラと閃めきながらその手の上に落ちて来る。…… (四)

「青い花」

あぐりと云ふものを考へる時、彼の頭の中は恰も手品師が好んで使ふ舞台面のやうな、真ツ黒な天鵝絨の帷を垂らした暗

室となる、(略)その暗室の中央に、裸体の女の大理石の像が立つて居る。(略)彼が愛して居るあぐり、はその「女」でなければならぬ、(略)それが此の世に動き出して生きて居るのがあぐりである。

「痴人の愛」

空想をひろげて行くと、(略)大理石のヴィナスの像にも似たものが、心の闇の底に忽然と姿を現はすのです。私の頭は天鵝絨の帷で囲まれた舞台であつて、そこに「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場します。八方から注がれる舞台の照明は真暗な中に揺らいでゐる彼女の白い体だけを、カツキリと強い円光を以て包みます。(二十六)

谷崎は繰り返し「アナトール」の一場面を作品に取り入れた。いかに谷崎がこの場面に影響を受けたか、窺うことができる。ただし「アナトール」日本公開より「青い花」発表が先なので、谷崎は輸入した映画雑誌などでこの場面のスチールを見て、モチーフに起用したのだろう。実際、谷崎は輸入映画雑誌をいくつか購読していた。「支那趣味と云ふこと」(大11・1)では、「書棚の上には、亜米利加の活動雑誌(略)モーション・ピクチャア・マガジンや、シヤドオ・ランドや、フオオトオ、プレエ・マガジン^⑤がある」と述べている。また、「痴人の愛」、「ドリス」(昭2・1〜2、4)

でも、映画雑誌に言及し、そこから引用もしている。

谷崎自身の映画制作体験を生かした小説「肉塊」(大12・1・1〜4・29)では、映画監督吉之助が、女優グラントレンをモデルとした裸体の大理石像を映画に登場させる。スタジオの薄暗い燈の下で、それはぞっとするほど「青白」く「なまめかしい」。映画に大理石像が登場する設定は、「アナトール」の影響と考えられるのではないか。

谷崎は、戯曲「永遠の偶像」(大11・3)でも、メイン・モチーフを裸体の大理石像に設定していた。谷崎は繰り返し、大理石の彫像を作品に取り込んだ。そのモチーフは、愛着した「白」を想起させる上で欠かせなかった。谷崎の「白」イメージは、「アナトール」の、暗闇に浮かぶ彫像によって強固になったと言えよう。

「アゼ・マリア」での「白」イメージは、映画「アナトール」における「真つ白」な「裸体」の「彫像」に、具体的に見ることができた。それは「暗室」、「黒い天鵝絨の帷」とのコントラスト、「ブリュウトーンの色調の加減」によって、いつそう白さがひきたたられ、輝きを放っていた。「白」とはつまり、暗闇の中だからこそ燦然と頭われてくるのである。このコントラストは、後の「陰翳礼讃」(昭8・12〜昭9・1)における、「闇」に浮かぶ「光」の美観に繋がっていくとも言えるだろう。

(2) 映画の教訓

「アナトール」を観た時エモリは、スワンソンの「白」い足に目をつけ、スワンソンの他作品を想起した。それが「何故妻を換へるか？」¹⁶⁾(一九二〇(大正九)年五月二日アメリカで封切)である。

エモリは「いつぞや電気館でやった」(四)と振り返るが、「キネマ旬報」大正十一年六月一日号の¹⁷⁾記事に、「五月十二日 電気館」と記録されており、その日を特定できる。「アゼ・マリア」作中では、スワンソン(役名はベス)が、離婚した夫とプールで会い夫はその美しさに未練を感じる、と紹介がある。同年の「キネマ旬報」三月十一日号の紹介によると、「何故妻を換へるか？」は「道徳劇」だという。考えの違いから離婚したベスが「愛とは如何なるものかを学び」、夫を「深く愛して居ることを悟る」筋で、「観る者は或る教訓を学ぶであらう」と評価している。しかしエモリはここで、スワンソンの美しさを礼賛するだけである。この場面のすぐ後、夫婦が心を通わせる場面が続くが、その筋には触れない。妄想癖があるエモリは、「話の筋とは関係のない自分勝手なさまざまの夢を作り上げ」(四)てしまうためである。むしろエモリは、女優の仕草や表情、衣裳に意識を集中している。

エモリは、「アナトール」の筋からも目を逸らしている。ピーブ演じるサタン(「アンパイア」(四)がアナトールを誘惑する場面

を観たエモリは、ピーブの「白」い身体に陶醉し、また妄想を始め、その後の「話の筋」は「覚えようともしなかった」という。しかしエモリは「アナトール」を、原作(シュニッツラーの同名小説)と比較して批評しており、映画「アナトール」の粗筋を紹介してもいい。よって、この台詞は矛盾している。

ここで改めて谷崎の映画観を参照したい。谷崎は脚本家の立場から、映画の「筋書きの改良」が必要だと語っている(「改造を要する日本の活動写真」大9・5・9)¹⁸⁾。また随筆「其の歎びを感謝せざるを得ない」(大9・12)では、西洋映画の演出法だけでなく筋を批評し、「カリガリ博士」を見る」(大10・5・8)では、まず「話の筋」を音めている。以上の言説から、谷崎が話の筋を全く無視するとは考えにくい。細江光氏も、エモリにそう言わせたのは、映画中では純粹な一面も持つサタン(ピーブ)を「『物凄い女のアンパイア』として置きたかった」ため、谷崎は「筋を忘れたりしなかった」と推定している。¹⁹⁾

「アナトール」、「何故妻を換へるか?」、両作品とも夫婦の不和から始まり、別々の相手を見つけるも、遂にはお互いの愛を知り、よりを戻す筋だった。谷崎はあえて、映画の主人公達が愛と幸福を獲得する結末を紹介することを避け、エモリがまだ女優たちの「白」い肌を種にした妄想から一歩も前に出ないことを描いている。

次にエモリは、独りよがりな妄想の空しさを、手紙に妄想を「書いたつて切りはない」、「これこそ『愚人の楽園』に過ぎない」(四)と、映画の題名を使って自省する。この引用の意味を考えていきたい。

「アエ・マリア」では題名のみ引用されているが、「愚人の楽園」(一九二二(大正10)年十二月九日アメリカで封切)も、デミルの作品だ。しかも「アナートル」の次に制作している。日本では、パラマウント社の東京支社設立記念興行として、大正十一年八月二十三日から帝国劇場、九月八日から浅草千代田館で上映された。谷崎が観たかは不明だが、「アエ・マリア」で、パラマウントが東京支社を設立し、広告のために「優秀な絵を送ってくる」(四)とエモリが述べていることを考慮すると、認識はしていたのだろう。

この作品も所謂(「結婚劇」だ。「キネマ旬報」大正十一年八月二十一日号の記事には、以下のように紹介されている。米国人アーサーは、怪我を看護してくれたローザに好意を抱くが、後に出会ったポールに愛され、ポールはアーサーを盲目にして手に入れてしまう。アーサーは視力を取り戻し、ローザを訪ねてシヤムの国へ行くが、そこにいたのは王子に寵愛され、贅沢の限りを尽すローザだった。アーサーは「架空の楽園に遊ぶ」愚かしさを知り、ローザを捨て、彼に「真の情愛を捧げてくれた妻ポールの懐に幸福を見出した」。

浅草千代田館「パラマウント・ニース」²³には、デミルは「愛の神聖化を叫んで」いること、「世の女よ驕る勿れ／驕れる女は久しからず／容色の美は短し されぞ／心の美は永遠なり」と字幕が付けられていることが紹介されている。

エモリは、「白」く輝く女優達を種に妄想に耽る愚かしさに、気付き始めていた。谷崎は「愚人の楽園」という題名を用いて、エモリに自省させた。「愛の神聖化」を描いた「愚人の楽園」は、「容色の美」ではなく「心の美」こそ「永遠」と論じていた。エモリは女優にのみ注目しているように描かれるが、いっぽうで映画の影響を受け、自身の孤独を埋めてくれる「心の美」を持つ女性に焦点を当てていくことになる。

物語後半でエモリは、山手の借家からアパートに引っ越した。そこはロシア革命や第一次世界大戦から亡命してきた「欧州の片田舎の国々の人々」の住処であった。デミル映画中の豪華な生活とはかけ離れた貧しい暮らしたが、エモリは溶け込んでゆく。「活動写真」に喩えるならむしろ「ジプシイ」や「漂流の民」の「哀れさ」(五)があるという。

エモリはそこで、「跛足」(七)で「器量」もすぐれない、「哀れ」(八)な露西亜人少女、ソフィアと出会う。無口なソフィアだったが、ある晩エモリの友人に勧められ、ソフィアは「体ぢゆうの声を

しほつて」聖歌「アゼ・マリア」(八)を唄った。エモリは心を動かされ、幼い頃祖父の土蔵で発見したマリア像を思い出し、マリアこそが「貴い『白』の本体」(八)だと悟る。幼少期の記憶をもとに、西洋人や女優の目鼻立ちに「仄かに感じ」ていたマリアのイメージは、聖歌「アゼ・マリア」によって喚起され、決定づけられた。西洋映画に通じる、音楽と映像の交歓がここにある。エモリは、かつてピープの映像をニーナに投影したように、マリアという聖なるイメージを、ソフィアに投影した。孤独を埋めるために「真の情愛」を求めるエモリの目前に、聖徳性を纏うマリアとソフィアが、オーヴァー・ラップしたのである。

これまで妖婦的な女性の肉体美に「白」を見出していたエモリが、何故「跛足」であるソフィアを愛したのか。その根拠は、「愛の神聖化」を謳うデミル映画の主題にあった。エモリの心理変化は、映画によってもたらされたと言えよう。

早百合子は昔、エモリを「浮気者」、「きれいな女を見ると直ぐに惚れる」と評した。エモリはそれを認め、「私の恋人はもう今迄に何人あつたか知れない」(七)と開き直る。映画「アナトール」でも、アナトールは次から次へと恋をしていた。エモリとアナトールの行動は類似していたと言えよう。アナトールは最後に妻の愛を知り、その元へ帰った。「アゼ・マリア」でエモリは、幼少期に邂逅

したマリアの面影をソフィアに見出し、恋の——「白」への執着——遍歴に一区切りをつける。「アゼ・マリア」が、早百合子に宛てた書簡形式をとった理由は、早百合子を愛した過去との決別を表すためと考えられる。

ただ崇拜対象が変化したとはいえ、エモリがその「奴隸」であることは変わらない(エモリは対象物の「奴隸」として恰も神に対するやうにそれを崇拜する)(七)と語っている)。エモリの「幸福」(八)とは、ソフィアにマリアのイメージを重ね、その前に拝跪し、奉仕することなのである。

さて、結末部のエモリの手紙は、前の部分から「二た月以上も時がたつてゐる」(八)。それは「手紙が唯一の芸術」(六)だと自虐していたエモリが、作品を書けるようになったと読んで良いだろう。原稿料が入ったためか、「暖炉」に火をつけることも、ソフィアの「跛足」を毎日洗う湯を沸かすこともできる。これはエモリの、芸術家としての復活と言えよう。ソフィアという名は、ギリシア語「Sophia」——一時谷崎も傾倒した、プラトン哲学における〈智慧〉を連想させる。字義上のだが、エモリは〈智慧〉を獲得し、作品を書き始めることができたとも考えられるだろう。エモリが妄想の材料にしていた「女」は、早百合子やニーナといった〈妖婦〉型から、マリア(ソフィア)という〈貴人〉型に変容した⁵⁶。そして、独善的

だったエモリの妄想は、エモリの作品へと開かれていく。つまりデミル映画は、エモリの嗜好を変化させ、真の創作の種を見つけ出させる機能を果たしていたのである。

エモリが著した作品の内容については紹介されないが、〈貴人〉型女性を渴仰するような作品だろうか。「盲目物語」(昭6・9)、「春琴抄」(昭8・6)に結実する、昭和期に谷崎が描こうとした構図が、早くもここに胚胎していると読むこともできるだろう。

おわりに

本稿は、「アヱ・マリア」におけるセシル・B・デミル映画に着目し、分析することで、物語中で映画が重要な機能を果たしていることを検証した。

第一章では、谷崎の随筆や映画評論を補助線に、谷崎の体験や映画観が、そのままエモリに託されていることを確認し、第二章では、エモリの言う「白」イメージの由来を確認した。第三章では、デミル映画「アナトール」に登場する女性の像を基に、エモリの「白」イメージを具体的に分析することで、「白」は、「黒」とのコントラストの上に成り立つことがわかった。また、「アナトール」、「何故妻を換へるか?」が真の愛を主題とする物語であり、谷崎が、「愚人の楽園」のタイトルを用いてエモリの心理変化を表したことを、

同時代の資料をもとに解説した。映画資料と「アヱ・マリア」の記述を比較し、差異を分析することで、谷崎の創意も看取できた。デミル映画は、エモリの嗜好を変化させ、創作の種を〈貴人〉に見つけ出させる機能を果たした。これは、昭和以降に谷崎が描く女性像の変化をも、予告していたと言えよう。

谷崎の映画受容は、「アヱ・マリア」生成を導いた。「アヱ・マリア」は、谷崎の作品史において、その映画体験が有機的に生かされている作品として、より考察されるべきである。

「アヱ・マリア」で言及されたデミル映画は、既に指摘がある「痴人の愛」²⁶の他にも、「青い花」や「肉塊」などの題材にも示唆を与えたと推定される。谷崎の映画体験が、いかなる形で作品に還元されているか、映画を分析しながら、作品を紐解いていく作業が必要だろう。

注

- ① 千葉伸夫『映画と谷崎』(平1・12・25、青蛙房)。他に、永栄啓伸「谷崎潤一郎と映画について——全集未収録逸文を中心に——」(『皇学館論叢』第21巻第2号、23頁〜34頁、昭63・4、皇学館大学人文学会)、四方田大彦「谷崎潤一郎の映画体験」(『國文學 解釈と教材の研究』第43巻第6号、40頁〜48頁、平10・5、學燈社)などがある。

- ② 山中剛史「銀幕の夢魔——谷崎潤一郎「人面疽」攷」(『藝文攷』第7

号、111頁〜132頁、平14・1、日本大学大学院芸術学研究所文芸学専攻、明里千章「人面疽の嘔き」——谷崎潤一郎が作れなかった映画（『昭和文学研究』第53集、1頁〜13頁、平18・9、昭和文学会、千葉俊二「青塚氏の話」について——大正から昭和への谷崎潤一郎（『日本近代文学』第23集、149頁〜161頁、昭51・10、日本近代文学会）など。

③ 高田瑞穂「谷崎文学の本質」（『國文學 解釈と教材の研究』第9巻第5号、20頁〜25頁、昭39・3、學燈社）、千葉俊二「『青塚氏の話』について——大正から昭和への谷崎潤一郎」（前掲、岩田恵子「『アエ・マリア』論」（『芸術至上主義文芸』第5号、40頁〜47頁、昭54・11、芸術至上主義文芸学会）、橋本芳一郎、秦恒平、長谷川泉「谷崎潤一郎の軌跡」（『国文学 解釈と鑑賞』第48巻第8号、10頁〜30頁、昭58・5、至文堂）、山口政幸「イデアの追求——大正中期の谷崎潤一郎」（『上智大学国文学論集』第20号、123頁、昭62・1、上智大学国文学会）、長沼光彦「谷崎潤一郎作品におけるプラトニズムとフェティシズム」（『新潟大学国語国文学会誌』第36号、41頁〜52頁、平6・6、新潟大学人文学部国語国文学会）など。

④ 谷崎終平「懐かしき人々——兄潤一郎とその周辺」第4章〜第5章、64頁〜109頁（平1・8・15、文藝春秋社）

⑤ 西荏保「彫像になる女たち——谷崎潤一郎（永遠の女性）への歩み」（『稿本近代文学』第17集、100〜111頁、平4・11、筑波大学日本文学会近代部会）に、谷崎の大理石像への興味について考察がある。

⑥ アメリカにおけるデミル映画の封切日については、Suniko Higashi 氏の調査（『Filmography: Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era, University of California Press, 1994, p. 208.』）や The Internet Movie Database (<http://www.imdb.com/>) を照合し、引用した。

谷崎潤一郎「アエ・マリア」におけるセシル・B・デミル映画の機能

⑦ 無署名「主要外国映画批評『アナトール』」（『キネマ旬報』第11号、大11・9・11、11頁〜12頁、キネマ旬報社）、松田集「帝都封切館——戦前映画プログラム・コレクション」一九二二年「アナトール」、25頁（平6・9・10、フィルムアート社）

⑧ 「アエ・マリア」では「ゲイテール座」とされているが、本稿は、一般的な表記である「ゲート座」を用いた。英語表記は「The Gaiety Theatre」。ゲート座は、演劇や音楽など様々な娯楽を提供していたが、大正八年から映画上映が増え、週に二、三日は必ず上映していた。日本人文士も通っていたが、外国人が主な観客なので、エモリが言う通り「音楽ばかり」（四）で活動弁士はいなかった（升本匡彦「日本にあった西洋劇場」『明治・大正の西洋劇場 横浜ゲート座』所収、155頁〜204頁、昭61・6・30、岩崎博物館出版局）。

⑨ 升本匡彦「一八六〇年代横浜居留地催物一覧（稿）」（一九二二年）の項、升本氏前掲書所収、267頁〜270頁。細江光氏も同様に日付を指摘している。ただし細江氏は、大理石像が登場するという指摘に留まり、スチールは紹介していない（谷崎潤一郎とストリップ（或いはストリップのもの）との関連略年表」『谷崎潤一郎 深層のレトリック』所収、427頁〜428頁、平15・3・31、和泉書院）。

⑩ 無署名「セシル、ドミエウ氏の道楽」（『活動評論』第2巻第6号、50頁〜51頁、大8・6、活動評論社）、南幸雄「夏風吹いて」（『活動倶楽部』第5巻第8号、52頁〜55頁、大11・8、活動倶楽部）

⑪ 無署名「主要外国映画批評『アナトール』」（前掲「キネマ旬報」第11号）

⑫ スチールは、VHS「The affairs of anatol」（1999、Kino Intl Corp.）より引用した。

⑬ なお、作中の記述だと、アナトールは一人で盛り場に来たように読め

るが、実は妻（スワンソン）を伴っている。そこでアナトールの友人に会い、談笑する最中、アナトールは昔なじみの踊子に気づき、再会を樂しむ。踊子が情夫に囲われる身を嘆くと、アナトールは、自分が世話をしてやる、と踊子を妻に紹介する。妻は、夫が浮気するのでは、と懷疑する。そこに友人がつけこみ、妻も惹かれてゆく。この四人の構図（図II参照）は、谷崎と義妹せい子、妻千代と佐藤春夫に重なり、大正十年の（小田原事件）を髣髴とさせる。デミルは、性の問題を主題に、夫婦生活の破綻と復活をしばしば取り上げた。故に、谷崎にとってその主題



〔図II〕

は身近であったらう。谷崎がデミル映画を何本か観ていた動機は、スター女優や最先端のアメリカ風俗への興味のみならず、その主題のためであったとも考えられる。

⑭ 「青い花」との類似は、既に永楽啓伸氏が指摘しているが、永楽氏は、映画「アナトール」は未詳と述べている（評伝 谷崎潤一郎）第三章・幻影の西洋、59頁〜85頁、平9・7・25、和泉書院。

⑮ 正しい雑誌表記は、"Motion picture magazine" (Motion Picture Publishing Co.) "Shadow land" (同) "Photoplay" (Photoplay Publishing Co.)。

⑯ "Why Change Your Wife?" 「キネマ旬報」の「各社近著映画紹介」（第93号、4頁、大11・3・11、キネマ旬報社）によると、邦題は「何故妻を換へる?」だが、本稿は「アエ・マリア」の表記に従った。アメリカでの封切日には、The Internet Movie Database（前掲）は、五月二十一日としている。フェームス・ブレアース・ラスキー社制作。全七巻。主演は Thomas Meighan、Gloria Swanson、Bebe Daniels。配信動画 "Why change your wife?" (INTERNET ARCHIVE, "Moving Image Archive", "Silent Films", http://www.archive.org/details/Why_Change_Your_Wife/) を閲覧。

⑰ 無署名「主要映画批評『何故妻を代へる?』」（「キネマ旬報」第101号、11頁、大11・6・1、キネマ旬報社）

⑱ 無署名「各社近著映画紹介『何故妻を代へる?』」（前掲「キネマ旬報」第93号）

⑲ 全集未収録。初出は「読売新聞」（大10・5・9、朝刊、第9面、読売新聞社）。前掲、永楽論文（「谷崎潤一郎と映画について——全集未収録逸文を中心に——」）の指摘によった。

⑳ 細江光「痴人の愛」論——その白人女性の意味を中心に補説」（前

掲『谷崎潤一郎 深層のレトリック』614頁～618頁)

⑲ 『Fools Paradise: 「キネマ旬報」の「各社近着外国映画紹介」(第109号、6頁～7頁、大11・8・21、キネマ旬報社)は、邦題を「愚か者の楽園」としている。パラマウント社制作。全九巻。主演は Conrad Nagel、Dorothy Dalton。エモリは「パラマウントの映画ではない」としているが、「キネマ旬報」には「パラマウント映画」とある。パラマウント社の前身、フェーマス・プレーヤース・ラスキー社と混同したか。現時点では、ソフト化や配信はされておらず、映像は未確認。

⑳ パラマウント東京支社設立記念興行作品は、「シーク」(『The Sheik』、一九二二年)、「愚か者の楽園」(無署名「パラマウント優秀映画披露大興行」シーク)、「愚か者の楽園」(前掲「キネマ旬報」第109号、9頁)、「吾が妻を見よ」(『Behold My wife』、一九二〇年)、「アナトール」(無署名「パラマウント会社特製品 一大映画番組」、松田氏前掲書所収、一九二二年「アナトール」、25頁)。

㉑ 無署名「各社近着外国映画紹介『愚か者の楽園』」(前掲「キネマ旬報」第109号)

㉒ 無署名「愚か者の楽園 解説」(浅草千代田館「パラマウント・ニュース」第2号、大11・9・8、松田氏前掲書所収、一九二二年「愚か者の楽園」、24頁)

㉓ 〈貴人〉型女性とは、あくまで〈タイプ〉であり、社会的身分は考慮しない。従来、谷崎作品における女性像の変容については、谷崎の関西移住、根津松子との交際を契機とする、昭和期の問題として論じられてきた。しかし細江光氏は、精神分析学を援用し、大正期から変容の萌芽が見られると論じている(谷崎潤一郎・変貌の論理——所謂日本回帰を中心に)、「細江氏前掲書所収、363頁～384頁)。本稿は、細江氏の論に同意しながらも、映画を軸として、谷崎の変容について分析した。

㉔ デミル映画と「痴人の愛」の関係については、斎藤淳『「痴人の愛」——デミル映画の痕跡——』(立教大学日本文学)第65号、215頁～224頁、平3・3・25、立教大学日本文学会)に詳しい分析がある。ほか、細江論文(注⑳に同じ)、五味潤典嗣「アメリカという名の幻影」(言葉を食べる 谷崎潤一郎、一九二〇～一九三二)所収、76頁～119頁、平21・12・4、世織書房)が指摘。

〔付記〕 本稿で引用した谷崎潤一郎の文章は、特記したものを除き、『谷崎潤一郎全集』全三十巻(昭和56・5・25～昭和58・11・10、中央公論社)を底本とした。引用の際、ルビを簡略化し、漢字は原則として新字体に改めた。／は改行を示す。