

谷崎潤一郎「月の囁き」考

——映画を書く／読む行為の諸相から——

佐藤 未央子

はじめに

一年半という短い期間ながら、大正活映（以下、大活とする）脚本部顧問としての谷崎潤一郎は、四作の映画——「アマチュア倶楽部」（大9・11・19、有楽座。主演は葉山三千子）、「葛飾砂子」（大9・12・28、有楽座。主演は上山珊瑚。原作は泉鏡花「葛飾砂子」明33・11）、「雛祭の夜」（大10・3・30、千代田館。主演は谷崎鮎子）、「蛇性の姪」（大10・9・6、有楽座。主演は紅沢葉子、岡田時彦）——を完成させた。フィルムは失われてしまったが、その様相はスチールや脚本から窺うことができ、谷崎の映画体験を語る際にも必ず参照されてきた作品群である。

これらのほかに三つ、断念された映画がある。「人面痘」（主演予定は上山珊瑚。原作は谷崎「人面痘」大7・3。中止理由は不明）、

「月の囁き」（主演予定は上山珊瑚。中止理由は不明）、「邪教」（主演予定は上山珊瑚、葉山三千子。脚本不明。大本教事件を受けて中止か）である。谷崎が「作れなかった映画」（明里千章「人面痘の囁き」平18・9^①）には、理想と限界性の狭間で彷徨する谷崎的映画論が色濃く表出していると考えられるため、明里氏が着目するように、より精察する必要があろう。

本稿では、映画撮影用の書き下ろし脚本に「多少手を加へて読物に適するやうに直し」（「月の囁き前書」大10・1）て発表された^{〔映画〕}「月の囁き」（「現代」2・1〜2、4、大10・1〜2、4、大日本雄辯会。初刊は「AとBの話」、大10・10・15、新潮社。以下、「月の囁き」と表記）を取り上げ、大正期に映画読み物や脚本が多数出版され、映画ファンの間で映画を〈読む〉行為が習慣化した現象を踏まえて考察する。

詳しくは後述するが、「アマチュア倶楽部」は谷崎の原作を大活の監督トーマス栗原喜三郎が修正した作品で、谷崎が独力で書き上げた脚本ではない。一方で「月の囁き」は、「自己の芸術を何処迄も自己の物として完全に映画劇に仕上げんが為めには、(略)物語を書くよりはいきなりシナリオに書き下すべき」との考えの下で著された「神秘的な悲劇」として「可なり自信のある高級映画の積り」で、「斯う云ふものになると、自分でシナリオを書くより外に到底表現の道がないことを痛切に感じ」ながらも「近頃でない愉快さを以て筆を執りつゝある」(「其の喜びを感謝せざるを得ない」大

9・12)という。雑誌「現代」に発表された際には、「読物」の体直したものの「元より小説として書いたのではないから、其の積りで読んで貰ひたい。」「かういふ書方で、読者に活動写真を見るやうな気持ちを与へることが出来れば、それも亦面白い」(「月の囁き前書」と書き添えている。自選の『谷崎潤一郎全集』(第十一卷、昭33・5・10、中央公論社)にも収録されたことから、作者によって一定の評価を与えられた作品としてもより留意されるべきだろう。作家としての経験値また力量を基礎として映画独自の領域を構築する企図こそ、脚本家谷崎の仕事だった。映画は様々な条件が整わねば完成しない媒体であるが、脚本においてはある程度まで自由に独自の映画を展開することが可能だったため、谷崎の想定する「高

級映画」性が發揮されたと仮定できる。ただし脚本が「読物」として修正された点に注意して論じる必要がある。いずれにせよ、これまで十分な議論の対象とならなかった谷崎脚本の分析は、谷崎の映画製作体験を問直すのみならず、言語(小説)と映像(映画)相互に渡る表象行為の可能性を考察する手がかりとなろう。作者において言語で映画を表現するとは、あるいは読者において言語で映画を想起するとはいかなることか。文学/映画、両者の往還をめぐる考究の一端として論じていきたい。

一. 映画を「読む」——映画ノペライズと脚本の諸相

明治四十四年に公開され爆発的な人気を得た犯罪映画「ジゴマ」(フランス=1911.9.14、日本=1911.11.11、金竜館)は、児童への心理的悪影響に関する議論を引き起こしたが、同時期に多数のペライズが出版され流行した現象にここでは着目したい。永嶺重敏氏の精査によると、それらは「活動写真の場面展開に合わせる形で、本文が構成され」た「各場面が非常に短くて場面展開が速い(略)活劇風の動きのある小説」で、「活動写真の代用品として読まれていた」(「怪盗ジゴマと活動写真の時代」平18・6)^②。「ジゴマ」の他にも多くの映画ノペライズが流通したようで、そのうち早稲田大学中央図書館に保管された資料の、柴田希氏による調査は意義深い。柴

田氏はこれらを「映画物語本」と総称し、「原作あるいは映画のノベライズ」、「映画と原作の内容を組み合わせ物語を補充」、「設定だけ借りて二次創作を行う」などの性格を明らかに、「懐中活動写真」と呼ばれた「映画物語本」は、「活字メディア」という枠組みを越えて、映画と小説の異種混交メディアとして受容されていた」（映画と小説の異種混交メディア^{ハイブリッド}）^④ 状況を指摘した。これらは日本における活字・映像のメディア・ミックスの先達であり、活字で映画の物語を読む、イメージを想像する行為をも可能にしたと考えられる。

単行本だけではなく、ノベライズは諸雑誌にも掲載されている。

例えば「活動画報」について岩本憲児氏は、映画のスチールとストーリーを併せて掲載する「視覚性と読物性」（雑誌「活動画報」解説^④）^④ に特色を見出す。鑑賞前後に内容を把握し、批評の土台とする機能を有したのだろう。また「月の囁き」を掲載した総合雑誌「現代」大正九年十一月号には、大活が提供した映画「新カメルメン」（アメリカ＝1920.4、日本＝1920.9、帝国劇場）のノベライズが掲載されている。したがって「現代」は「読物」として「月の囁き」を掲載する土壌を有していたことがわかる。「映画物語本」の流行や、映画誌に加えて総合雑誌にもノベライズが掲載されていたことは、言語によって映画を表記／想起する習慣が大正期に

おいて一般化しつつあった事実を示そう。

次に、もう一つの活字による映画表現である脚本の様相を、その発端から見ていく。初期日本映画界は講談や草双紙に着想を得たような単純な筋の映画が乱造される状況で、その物語性にしばしば苦言が呈された。ただし当時の、商業主義に傾斜した映画界では「碌に脚本を練っているひまがな」く、脚本は「監督のメモのごときもの」（岸松雄「日本シナリオ大系」解説「昭48・10」^⑤）に過ぎなかった。質の低い映画が量産される状況に異議を申し立て、映画を（芸術）化すべく動き出したのが、映画史的には（純映画劇運動）と呼び習わされる尖鋭の企図である。大正九年に大活に入社した谷崎の映画製作もこの枠組みの中で捉えられ、谷崎は映画の「本質が完全に表現されて居ない」のは「脚本と場景の採り方の不完全」のためで、「筋書の改良、場景の選び方に対する作者及び技師の覚醒」（改造を要する日本の活動写真^⑥）^⑥ の必要性を説き、プロットを「人間味のある話、現代生活と密接な関係ある話」に書き替へねばならぬ。（「日本の活動写真」大10・3）と力説した。作家として培った能力を大活は谷崎に求めており、両者の結びつきも映像と活字が交差した一例として映画／文学史に刻まれている。

一方で、欧米の映画技術や理論を学んだ映画批評家の帰山教正は、映画専門書の嚆矢として意義深い『活動写真劇の創作と撮影法』

(大6・7)^⑦で、製作陣が連携し合い「活動写真が有する総ての範囲」つまり「形態、動作、限定されたる色彩等」を「応用」してこそ「価値」が発揮されると、新たな映画のあり方を提唱する。脚本については「芝居の形式とは大分異」なるため「無言劇」また「活動写真真画としての価値、活動写真画としての場面及び其色調、配合上の価値、並にタイトルの考究」において「選練されてゐなければならぬ」と具体例を挙げながら主張した。帰山とともに映画を製作した近藤伊與吉は、「世の多くの人々は筋書と脚本、それに加へて撮影台本との区別を全部誤解して居る」(「映画劇の筋書きと脚本の書き方」大9・12)^⑧とそれぞれの違いを以下のように説明している。①「筋書」……「所謂Storyであつて単なる物語り」②「脚本」……「一、映画芸術協会の次回撮影に関する相談会の席上で帰山氏から近藤が募集筋書の大きな束を預かつて辞す。／一、夜の淋しい郊外の通りを歩き乍ら近藤が考へて居る。」③「撮影台本」……「大写。帰山氏。／字幕。「ちや一つ近藤さん、之れを良く読んだ上で脚色して見て下さい。」／大写。帰山氏は斯う云ひ乍ら傍より筋書の一束を取つて渡す。／大写。近藤氏受取る。そして予想以上に沢山あるのに驚く。」というように「一つの場面でも細かに背景や人物の動作、表情や会話を、或は人物の心理状態を説明し、併せて撮影方針や技巧を注意深く示して置く」。この分類だと「月の

囁き」は「撮影台本」形式にあたる。

帰山が監督した「生の輝き」(大8・9・13、麻布館)、「白菊物語」(大9・7・3、神田館)は撮影台本が残されているが、これらはいくまで製作陣で共有するために作成、複写されたもので、公表目的で用意されたものではなかったようである。しかし大正七年四月、映画誌「活動之世界」が、映画脚本募集のためのサンプルとして西洋映画の脚本を和訳掲載し、懸賞の優秀作品を誌面に掲載するなど、脚本の質を向上するために脚本を(「説物」として提供し始めている。大正期、レーゼ・ドラマが表現形式として定着したことを考慮すると、(「読む」ための脚本、レーゼ・シナリオも自然に受容されたと見られる。映画脚本を読むことで映画の内容を想起するのはノベライズにおける読書行為と同様だが、撮影用の専門用語や字幕は、より限定的な映画的イメージの立ち上げに寄与しよう。「アマチュア倶楽部」が「活動雑誌」に掲載されたのも、同様の目的だった。「完成された映画と其れに使用された脚本とが何んな関係を以つてゐるか、且つ斯る場面の転換或は配置或は人物に就て如何なる手法を以つて脚色す可きか」、本作が「無言の教師である。」(編集局「映画」^{脚本}「アマチュア倶楽部」の掲載に就て」大10・7)^⑩と付言され、後進の手本になる意義深い作品と捉えられている。ただし谷崎いわく「アマチュア倶楽部」は「試験的」な作品にす

ぎず、「私の欲してゐるものを写真にしたい」が「逆でも許されさうにもありません」(私の最初の映画アマチュア倶楽部)大9・11・21^⑪。「アマチュア倶楽部」は、栗原が谷崎の原作を「細かいシナリオに直した」(栗原トーマス君のこと)大15・11)という事情があるため、共作と見るべきであろう。ゆえに谷崎が「欲してゐるもの」は、「月の囁き」にこそ現れているはずである。完成した映画として日の目を見ることは無かったが、先にも触れた通り、谷崎の「自己の(略)映画劇」また「可なり自信のある高級映画」として、その映画哲学に迫るうえで重要な作品なのである。

改めて「月の囁き」本文の形式を見ると、冒頭に「(タイトル)

——大正〇年十月二十七日の午前二時頃、更け渡つた秋の夜の月光を浴びながら本郷お茶の水の橋の下に、一個の人影がちつと動かずに蹲踞つて居た。——と舞台設定が「タイトル」(字幕)によつて示されている。続いて内容が散文形式で綴られていくが、「タイトル」以外に「接写」「大写し」「C、U」(Close up)「F、G」(Fore ground、前景)「B、G」(Back ground、後景)といった専門用語が次第に増え始め、ショットや場面ごとの改行また短文表現が主となつていく。つまりノベライズ的表現から、ほとんど脚本の形式に移るのである。先述したように、ロケーションやアングルを指定した脚本は一般の小説的な叙述とは異なり、ショットを連結

させて物語を構築する映画的話法を示す基盤となる。谷崎は「読物」としての修正を試みるも、やはり「映画劇」としての語り方こそふさわしいと考えたのではないか。なぜ谷崎がこの形を貫き通したのか、次章から分析する。

二、「月の囁き」と映画的文体

先に「月の囁き」の梗概を確認しておく。——神経衰弱に陥り療養のため塩原温泉に旅行した大学生野本章吉は、そこで出会った謎の女性山内綾子に心惹かれる。ある晩出歩く綾子をつけていくと、月光の下で鎖の首飾りを弄ぶ綾子の姿を目撃する。章吉から逃げた綾子は、一年前に鎖で絞殺した恋人池田輝雄の幻覚を見、池に落ちてしまう。様子を窺っていた老人(綾子の実父)が綾子を救つたものの、目を覚ました綾子は章吉を殺そうとする。綾子が塩原を去つた後二人は偶然再会するが、綾子は章吉が持っていた鎖を奪つて去る。章吉は綾子の父に、月を見ると興奮する綾子の性癖、殺人を犯した過去を打ち明けられる。しかしそれでも彼女を求めて心中を遂げ、二人の遺体を見た父もその場で絶命する。——

撮影計画については先行研究が指摘する通り、「キネマ旬報」大正十年二月一日号に「全七巻」(約七十分)で「五月撮影の予定だが、目下出演者の物色中」(無署名「大正活映近況」^⑬)との情報が見

られ、「活動倶楽部」同年三月号では大活映画一覧の広告にラインナップされている。広告は「月の囁き」連載中に発表されたものだが、連載には宣伝効果を狙う意図も含まれていたようで、谷崎も連載第一回の「前書」で「此の映画劇は同会社に於いて作製し、来春早々発表する予定」のため「その説明として読んで下されば」と述べている。また本文末尾では「本篇は作者谷崎先生が初めての試みであると同時に、又日本活映史に一大記録すべき本邦囁きの映画劇」（記者、無題）と銘打たれていることから、相互的なプロモーションを試みられていた可能性も看取できる。さらに連載時は、講談社と専属契約を結ぶ人気画家高島華宵の挿画が付され、画と文が協働して映画の一場面を想起させる視覚的效果を挙げている。

谷崎は脚本執筆時、「話」ではなく「活動写真の場面」（其の欲びを感謝せざるを得ない）を創造する意図を表明し、後にも「作者の思想が文学を通すことなくして、直接各場面を構成してゆくこと、表現せんとする内心の衝動が映画の形式をとつて直接に現はされること」にのみ「芸術映画の将来がある。」（「映画の将来」大10・7）¹⁵と論じている。シヨットの連辞、「場景」（日本の活動写真）を組合せてシークエンスとして構造化する作業こそ映画的方法と言えるが、映画脚本においては、現在形の短文や体言止めといった表現が、画面のイメージを想定させる機能を果たすと考えられよう。

「月の囁き」の大きな特徴として、〈ケローズ・アップ〉（以下、C・Uとする）の多用が挙げられる。谷崎の他の映画テキストでも言及され、小説表現でも応用されたこの技法について、既に指摘はあるが同時代的視座をもつて改めて考察したい。

C・Uは綾子の身体また表情を捉えるとき最も効果を發揮する。蓬萊山の下。漸くそこまで辿り着いた女（引用者注「綾子」は、体力が尽きたやうに、とある岩の上へ腰を投げかけ、満身に月光を浴びつゝ、仰向きに倒れて両手を一杯にひろげ、うとうとと眼を瞑つて息をはずませてゐる。髪の毛は乱れ、着物の襟はひろがり、帯は解けか、つてゐる。／岩上の女のC、U。

女の上半身。C、U。（やはり逆しまに写す）眼には恍惚たる快感が溢れ、口元には痙攣的な微笑が浮ぶ。暫くして、頤に垂れ下つてゐる鎖の両端を持ちてピンと引き裂くやうに引つ張り、それを唇に喰ひ込ませて、恰も糸を喰ひ切るが如くにキリキリと囁む。囁んでは又いたにたと笑ひ、頸を打ち振る。

そして章吉を手にかけてやうとする時の、「今や餌食を食はうとする獣のやうな、一種残酷な、気狂じみた薄笑ひ」、「眼は恐しく血走つて来る」、「極度の凶暴と、残忍と、病的な歡喜との漲つた表情。あはや一息に飛びか、らうとする猫のやうな息使ひ」など、本文はC・Uで捉えられるであろう細部までを指定する。

「無声映画は「表面芸術」であるため、脚本も「あらゆる心理、あらゆる意味を、身振り、表情、事物、光景」という「可視的な表面に現前させねばなら」ず、それによって「シナリオは、物語的な枠組に回収されえないものを現前させようとする」（芥川龍之介と前衛芸術）平2・7¹⁷⁾と友田悦生氏が論じるように、映画表現では視覚情報によりその記号内容——「月の囁き」では綾子の「狂気」——を解釈させる必要がある。

C・Uは、同時代の見解では「デリケートな（略）心的変化を稍完全に表現する（略）肉体表情」の中でも「顔面に現はれるそれが一番印象的」であると、主に「心理描写」（野々宮翠萍「クロウズ・アツプの研究」大9・6¹⁸⁾）のショットとして位置付けられる。

映画を心理学的知見から考察したヒューゴ・ミュンスタターバーグは一方で「我々の注意の心的作用を知覚の世界に客観化」（『映画劇』一九一六¹⁹⁾）した、映画特有の方法と考える。「月の囁き」におけるC・Uは、綾子に魅入られる章吉の「心的作用」の可視化と言えよう。この場合はカメラが仮想的に章吉の眼となることで、視野を共有した観客が章吉に同化し、意識を綾子に焦点化する作用を持つ。

昏睡状態から醒めた綾子の、「庄吉の眼から見た」顔のC・Uにおいて、「ボンヤリして居た女の瞳は、庄吉の瞳の上に留る」。それまで窃視的に覗き見ていた章吉＝観客の側を、綾子がまなざし返す

のである。この時「次第に懐しさうな目付きになつてウツトリとする」綾子の顔には「一ぱいに月が照つて居る」。「月の囁き」のドラマツルギーは綾子の行動に大きく拠るが、顔のC・Uは綾子を駆動させる狂気が集約された場として提示され、月光はそのトリガーとして機能する。C・Uされた、月光を浴びる綾子とのまなざしの交又は、その情動また「誘惑」が画面外にまで及ぶ錯覚を与えよう。

俳優のカメラ視線は初期映画の「アトラクション」（「アトラクションの映画」一九九〇）性を指摘するトム・ガニング²⁰⁾が特徴的表現として挙げたものだが、物語性が求められる以前の、映画の原初的なこの性質を谷崎も視野に入れていたと考えられる。

谷崎は「映画のテクニク」（大10・10）でC・Uを、「観客の注意を喚起する」方法のみならず「劇の進行などは忘れてしまつて」女優の「美貌に魅し去られる」、つまり表情の含蓄する意味を吟味せずに、ただ画面に現れたイメージを凝視する、思考停止的な鑑賞態度の契機としても提示している。谷崎の映画小説「肉塊」（大12・1・1〜4・29）にはその是非をめぐる映画監督小野田吉之助と助手の技師柴山の論争が描かれる。女優グランドレンのC・Uが多すぎて冗漫だと指摘する柴山に対して「表情の中にある美しさに酔へばいい」と反駁する吉之助は、そこに「酌めども尽きない無限の変化があるのを感じ、滾々として湧き出づる微妙な音楽を聞く」

(八)と思考する。ベラ・バラージュの言う「視覚的連続性のレガート(音楽用語。区切ら)」(「視覚的人間」一九二四)²¹⁾が、表層的な視覚イメージと非一説話的な、(物語)から浮遊したひと時に浸る陶醉をもたらず際、顔はもはや意味や記号性を超越した圧倒的な眺めとして投影される。

また綾子のC・Uに際して付された「女の顔の不思議な魅力は、この時始どその極点に達してゐること」との但し書きは、かつて「金色の死」(大3・12・4〜17)で「画家に取て選択すべき瞬間」は「或る肉体が最上最強の美の極点に到達した刹那の姿態を捉へる事」(八)であるとの論理——レッシング『ラオコオン』(一七六五)へのアンチテーゼ²²⁾——や、ウォルター・ペイター『ルネサンス』(一八七三)「結論」で示された、瞬間の美的印象を重んじる芸術観の反映を示そう。「肉塊」のC・U論にも通底するこの刹那的美観の連鎖を、谷崎は映画で実際に表象しようとしたのである。

C・Uは綾子の心理を示しつつ、綾子に惹き付けられる章吉に顧客が仮想的に同化する作用を持ち、かつ鮮烈な視覚体験をもたらず手法として選択された。見てはならぬものを目撃して息をのみ、破壊を予感しても注視せずにはいられない事態こそ「月の囁き」の主題だろう。ともすれば狂気に反転しうる視覚快楽が象徴化されたC・Uは、物語内容と映画固有の形式を合致させるに最適な方法と

して採用されたと考えられる。

したがって「月の囁き」は「読物」化されても、物語を推し進める散文的な語りではなく、ショットの連なりを思わせる映画的文体を持つ作品として編まれる必要があった。描出した視覚イメージを重ね、意味また物語内容を伝達する映画の方法論を採用したことが結果的に、「月の囁き」における映画をめぐる自己言及的な批評性の保持に繋がったと見られる。そのメタ性については次章で詳論する。

三、〈感光〉する綾子／「感染」する章吉

「月の囁き」が文字通りクロス・アップしたのは、綾子の内なる狂気であった。父によると綾子は、死んだ母の遺伝のため「月の光を見ると奇妙に興奮」して鎖で男を縊り殺す「一種の精神病者」であるという。

「永遠不滅のアイデア界を象徴する存在」かつ「死を司る女神」(細川光洋「谷崎潤一郎イメージ考 月」平10・5)²³⁾として、月は「母を恋ふる記」(大8・1・18〜2・19)や「西湖の月」(大8・6)など、所謂〈母恋い〉、〈支那〉小説にわたって繰り返し描出されているが、映画テキストでは「月の囁き」に昇華された。谷崎の月への関心は李白の詩やボードレールからの影響が指摘されてきたが、

綾子と池田や章吉の図式は、月の女神セレーネの寵愛を受けて永遠に眠り続けるエンデュミオンを彷彿とさせる。谷崎が大正四年十月に抄訳したアンリ・ベルクソン「夢」(一九〇一)²⁴の原文にその神話が引かれていることも着想の一つとして示唆的である。

深い森に射す月の光は、優しく囁くように綾子と章吉を狂気の果てに誘う。「あなた、あたしと一緒に死んでくれないか」と「哀願する」——綾子の台詞は字幕で強調される——とき、綾子は死をもたらずサロメ的(月の狂女)として抗い難い魔力を放つ。「ひとを錯乱させ、狂気のほうへ、夢的倒錯のほうへとひきずりこむ「月の光」はまさに、暗闇のなかでひとを灰白い光と影の世界へと連れ去ろうとする「映画」そのもののメタファー」(『大正幻影』平20・4)²⁵と川本三郎氏が言い当てたように、光が狂気的な情調を惹起する構図は映画の在り方を思わせる。

映画は光の装置である。撮影・映写という、映画を存在させるプロセスにおいて光線は欠くことができない。大正期の映画関係者にもその意識があつたようで、社会学者権田保之助は映画の特徴を映写に際した「光線の強烈なること」に見出し、光が「眼をきら／＼させ」るために「刹那々々に最も自分の注意を惹いた」(『活写真の原理及应用』大3・10)²⁶場面のみ記憶に残ると論じる。谷崎「秘密」(明44・11)における映画鑑賞の場面でも、「映画の光

線」は「グリグリと(引用者注)語り手「私」の瞳を刺す」²⁷。演者では「アマチュア倶楽部」に主演した葉山三千子が、初めて撮影に参加したとき「何より恐ろしく思つたのは、撮影所の人工光線の度強いこと」で、「未だ馴れぬ妾」は光線が「心眼をさす様でたまらなかつた」(『人工光線と馬鈴薯』大10・6)²⁸と語る。光は形を持たないが、接する者の身体に確かな感触を与える触知的なものとして現象するのだ。

映画の光線に比べれば月光は微弱かもしれないが、衰弱した綾子の神経は少しの刺激も過敏に知覚するだろう。綾子は月を見つめるだけでなく愛用の「金鎖」を「きらきらと月に透かし」て恍惚とし、川に浸した「種々の寶石をちりばめた無数の指輪」を嵌めた手の上を「月の光を宿しつゝ、」流れる水と、寶石が織り成す「微妙な光線のあや」に「見惚れ」ていた。あらゆる形で月光は反射、増幅され、強調される。光線が綾子の狂気を呼び覚ますという様相は、フィルムが(感光)する、あるいはスクリーンに投影することで異界を生む映像技術を暗喩するものと読み取れよう。

月光は綾子の人格を分裂させる。「月夜の為に興奮して、(引用者注)恋人の」池田を殺した事を忘れて居たのだが、ほんの一瞬間、遠い記憶が雲を隔て、物を見るやうにはんやり現れて、彼女の良心を苦ませる。池田と心中するつもりが、本能のままに一方的な殺

害に及んだ過去を持つ、自己を統一できずに苦悶する綾子の「ヒステリー」は回復の兆しはなく、むしろ悪化の一途を辿るようである。

綾子の「夢遊病」の様相は、本作の作風も含め「カリガリ博士」(独=1920.2.26、日=1921.4.23、横浜オデロン座)と類似するが、田代慶一郎氏、佐相勉氏も指摘するように、谷崎が繰返し称讚した分身映画「プラーグの大学生」(独=1913.8.22、日=1914.1.31、横浜オデロン座)——ある大学生が悪魔に自分の影を売り大金と名声を得るも、影が一人歩きし始めたことに懊悩し殺害に至るが、逆に自身の命を落としてしまう——にも通じる。姿を複製する技術としての映画に対する違和と恐怖を分身モチーフに換喻した作品で、我ならぬ我の強迫を可視化しうる映画は分身表象に格好の媒体と見做された。制御し得ぬ自己が自滅に導く点で、直接的表現はないが、綾子にも分身また分裂的現象を看取できる。「月の囁き」は主題上でドイツ映画的文脈に接近することから、ハリウッド・スラップステイックを模した「アマチュア倶楽部」では表現しえなかった谷崎の「欲してゐるもの」の内実を窺えよう。

当時、映画鑑賞によって「夢遊病」を発症する児童が増加した事例から、映画鑑賞の危険性が取り沙汰されていた。「圧倒的な現実感を持った映画の力が理性の判断力を弱めているところに、犯罪の光景が写し出されると、それは心の奥深く忍び込んで彼を捉え、知

らずしてそれを模倣させ(略)映画は、サブリミナル効果として観客たちの潜在意識に働きかけ、彼らにはつきりした自覚もないまま悪事に赴かせてしまう」(長谷正人「大正期日本における映画恐怖症」平22・8)。²⁰「催眠術」の如き映画のイメージに支配されていく病理を長谷氏は「映画恐怖症」と呼ぶ。不可視の異物が内部に忍び込んで識閥下で育ち、気付いた時には自己を喰い尽されている感染症的な有様は、「人面疽」の戦慄をも想起させる。

月を「見る」ことで狂気に蝕まれる綾子の様は、映画によって無意識に支配されていく観客の有様に通底しよう。さらに章吉も「神經衰弱」であるため、綾子の「狂気が刹那的に感染する」。目前の現象に意識を奪われて主体的思考が薄弱化し、ただ恍惚とその快楽に身を投じる行為は、あらゆる視覚表象が潜在的に持つ暴力性を逆説的に暗示する。

一度は周囲の制止によって正気を取り戻すものの、結果的に章吉は縊り殺され、綾子も狂死を遂げる。しかし綾子が求め続けたのは池田であって章吉ではない。心中が究極的な愛の行為としては成就されなかったところに、皮肉な「悲劇」(其の欲びを感謝せざるを得ない)性がある。否、章吉においては恋い慕う綾子に導かれる死は祝福すべきものであったろう。初期作品「颯風」(明44・10、発禁)から晩年の「鍵」(昭31・1、5〜12)まで貫かれる図式、

恋の絶頂における落命を、谷崎は映画という存在自体が危うさを孕む媒体でも表そうと企図したので。

物語内において狂気の連鎖的「感染」は終結するが、虚構とはいえない可能的世界として作品は観客・読者に提出されている。長谷尺も指摘したように、現実感に訴えかける映画は直截的に受容者を揺さぶる強度を有する。「見ることの狂気」（クリスティーン・ビュシ^②「グリックスマン、一九八六」）を物語的テーマとした「月の囁き」はやはり、可能な限り映画の表象形態を残したまま発表されるにふさわしかったのではないか。映画的文体によって映画について表象した「月の囁き」は、谷崎流のレーゼ・シナリオ^③（読む）映画として残されたのである。

おわりに

「月の囁き」は「読物に適するやうに」（「月の囁き前書」）修正されながらも、小説的な、単線的な叙述ではなく、C・Uなどの撮影技法を用いた脚本表現が貫かれたことで、映画の狂気性をめぐる自己言及的な表現を看取できた。題材として精神異常や殺人が前景化されたのは、谷崎の追求した映画の物語性がハリウッド流の説話的、スペクタクル的なものよりドイツ映画の文脈に近い強迫的、神経症的なものに近かったことの証左となろう。しかしこの題材は「活動

写真興行取締規則」（大正六年七月十四日公布、八月施行。大正八年十一月改正）の「第三条」「九、犯罪の手段方法を示し若くは犯罪又は犯人の踪跡隠蔽の方法を示すものにして模倣心を惹起する処あるもの」^④に該当し得る。模倣犯が懸念された状況下であえて映画として表現しようとする、谷崎の挑発的身振りが見て取れる。したがって表現の規制を見越して、映画より先に「読物」として発表した可能性も視野に入れねばなるまい。議論を呼んだ「ジゴマ」でも、ノベライズの出版は許容されていたためである。^⑤

〈読む〉脚本では、「映画のテクニク」（大10・10）で谷崎が「キネマ、ファンが心得て居るべき」と要請するように、読者の映ハリテラシーを前提に伝達が行われた。受動的に観る映画とは異なり、読書行為には知識を動員した能動的な参加が求められる。頭の中で「活動写真を見るやうな」（「月の囁き前書」）モードを当て込んで提供されたレーゼ・シナリオは作者・読者で仮想的にひとつの映画を共有する密なコミュニケーションツールと言えよう。谷崎は『現代戯曲全集』第六卷（大14・9）の跋文でも「読むための戯曲」も決して一概に捨てたものではないと信ずる。読者はめいめいの頭の中に舞台を作り、照明を設け、自由に俳優を登場させて、それらの戯曲が与へるところの幻想を楽しんで下されはよい。」と述べている。上演や上映形態を想定してテキストを立ち上げる営為

は、作者また読者において、一般的な小説の創作、受容とは異なる体験となる。

大正期、「読むための戯曲」＝レーゼ・ドラマが「小説的言語の閉塞感に風穴をあけてくれる」（石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」平6・10³³）表現領域を切り拓く形式として嘱望された表現史を踏まえると、映画文化の隆盛とともにレーゼ・シナリオも同様の可能性を持ったことがわかる。映画は大正後期から昭和初期にかけて多くの文芸を結実させた。芥川龍之介「浅草公園」（昭2・4）「誘惑」（同）、佐藤春夫「黄昏の殺人」（昭3・12）などのレーゼ・シナリオのみならず、北川冬彦や竹中郁らによる映画詩が発表され、表現は多様化する。十重田裕一氏が「映画に触発された文体の諸相」（平6・3³⁴）で分析したように、これらの作品において映画の表象モードは「断截」（映画のカッティング、脚本表現から得た発想。短文を連ねる）調か「連続」（時間に従って展開する映画のイメージ。改行を行わない形式）調という形で取り入れられた。映画を愛好したモダニズム期の作家たちは単にモチーフとして扱うことに飽き足らず、そこから新規の表現法を会得した。作家のうち誰よりも早く映画に携わった谷崎は、その先駆者として位置づけられるべきであろう。

「断截」調に当たる脚本表現では各センテンス（ショット）が端

的な表現だとしても、モンタージュや編集によって豊かな意味を持ち得るシークエンスが構築される。脚本はイメージの接合、隠喩また換喩によってテキストが成立する詩的表現に接近すると言える。「月の囁き」も脚本様「断截」調の作品だが、伊藤整は「散文詩」（「解説」昭33・5³⁵）的であると評した。同時代作家では萩原朔太郎や室生犀星らが映画に詩的性情を見出し、寺田寅彦が「動的な構成法」において映画は「俳諧連句」（「映画芸術」昭7・8³⁶）に近いと論じたように、この視座からも映画的言語について考察できよう。

脚本「月の囁き」の執筆、また「読物」として修正するも、脚本形式を残した作品として発表した経緯は、小説表現の枠組を再考する契機となったと考えられる。映画的な語り方を経た谷崎が如何なる技巧を小説に活かしたか、更なる検討が必要であろう。

注

① 明里千章「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』53、1頁～13頁、平18・9・1、昭和文学会）。明里氏は「映像表現の夢——谷崎潤一郎の映画体験」（『金蘭国文』7、25頁～47頁、平15・3・10、金蘭短期大学国文研究室）でも、カット・バックやオーバーラップなどを駆使した「月の囁き」の尖鋭的表現を評価している。

② 永嶺重敏『怪盗ジゴマと活動写真の時代』第三章・ジゴマ探偵小説、氾濫する！、102頁～126頁（平18・6・20、新潮社）

③ 柴田希「映画と小説の異種混交メディア——大正期映画物語本」（『リ

- テラシー史研究」6、23頁、32頁、平25・1・20、リテラシー史研究会
- ④ 岩本憲児「雑誌『活動画報』解説」(牧野守監修『日本映画初期史料集成』6所収、1頁、13頁、平3・2・28、三一書房)
- ⑤ 岸松雄「解説」(シナリオ作家協会編『日本シナリオ大系』1所収、794頁、812頁、昭48・10・25、マルヨンプロダクションシナリオ文庫)
- ⑥ 谷崎潤一郎「改造を要する日本の活動写真」(『読売新聞』大9・5・9、9頁、読売新聞社)。全集未収録。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——」(『谷崎潤一郎論 伏流する物語』所収、229頁、245頁、平4・6・30、双文社出版)に拠った。
- ⑦ 帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』第一章、1頁、24頁、第四章、41頁、88頁(大6・7・25、正光社)
- ⑧ 近藤伊與吉「映画劇の筋書と脚本の書き方」(『活動倶楽部』3・12、42頁、44頁、大9・12・1、活動倶楽部社)
- ⑨ 新藤兼人「シナリオ誕生前後」(『日本シナリオ史』上巻所収、1頁、55頁、平1・10・31、岩波書店)
- ⑩ 編集局「★谷崎潤一郎氏原作★栗原トマス氏監督 脚本『アマチュア倶楽部』の掲載に就て」(『活動雑誌』7・7、138頁、139頁、大10・7・1、活動雑誌社)
- ⑪ 谷崎潤一郎「私の最初の映画アマチュア倶楽部」(『読売新聞』大9・11・21、9頁、読売新聞社)全集未収録。前掲、永栄書に拠った。
- ⑫ 前掲明里論、山中剛史「大正活映における谷崎潤一郎」(『アウリオン叢書08 映画と文学』所収、51頁、64頁、平22・12・1、白百合女子大学言語・文学研究センター)。また田代慶一郎「大正のロマン」(宮田登編『大正感情史』第三章、107頁、153頁、昭54・10・1、日本書籍、佐相勉『1923 溝口健二『血と霊』第三章・『血と霊』、113頁、181頁

(平3・12・20、筑摩書房)も「月の囁き」の怪奇的幻想性、先駆性を評価した。

⑬ 無署名「大正活映近況」(『キネマ旬報』55、4頁、大10・2・1、黒丸社)

⑭ 【図I】(2・1、92、93頁)、【図II】(2・2、56、57頁)など。



【図I】連載第一回。岩の上に横たわる綾子。
「上半身。C、U。(やはり逆しまに写す)」ショット。

(C)弥生美術館



【図II】連載第二回扉絵。
満月の晩、章吉の首に鎖を掛ける綾子のイメージ。

(C)弥生美術館

- ⑮ 谷崎潤一郎「映画の将来」(『現代公論』111、131頁)133頁、大10・7・1、現代公論社)全集未収録。資料は山中剛史氏に提供頂いた。
- ⑯ 種田和加子「映画というテクストを読む——顔の変容、あるいは呼び交わす情感」(『國文學 解釈と教材の研究』53・17、22頁)30頁、平20・12・10、學燈社)、坪井秀人『感覺の近代』第1部第五章・山とシネマト——(故郷を失った文学)とスクリーンの中の異界——、102頁)126頁(平18・2・28、名古屋大学出版会)など。
- ⑰ 友田悦生「芥川龍之介と前衛芸術——シナリオ「誘惑」「浅草公園」をめぐって——」(『立命館文學』517、18頁)38頁、平2・7・20、立命館大学人文学会)
- ⑱ 野々宮翠萍「クローズ・アップの研究 大写の効果」(『活動倶楽部』316、26頁)27頁、大9・6・1、活動倶楽部社)
- ⑲ 邦訳はミュンスタアベルヒ『映画劇その心理学と美学』第四章・注意、73頁)93頁(久世昂太郎訳、大13・2・15、大村書店)
- ⑳ トム・ガニング「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」(中村英之訳。長谷正人、中村英之編『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』第8章、303頁)315頁、平15・6・25、東京大学出版会)
- ㉑ ベラ・バラージュ「映画のドラマツルギーのためのスケッチ」「表情の動き」(佐々木基一、高村宏訳「視覚的人間 映画のドラマツルギー」所収、73頁)82頁、昭61・12・16、岩波書店)
- ㉒ 時間芸術である映画こそ「特権的な瞬間を現出させる」と、「金色の死」の議論に映画を接続した山中剛史氏の指摘(『谷崎潤一郎「金色の死」におけるレッシング批判について』「藝文放」8、111頁)130頁、平15・1・1、日本大学大学院芸術学研究所文芸学専攻)は重要である。
- ㉓ 細川光洋「谷崎潤一郎イメージ考 月」(『國文學 解釈と教材の研究』43・6、129頁、平10・5・10、學燈社)
- ㉔ Dreams by Henri Bergson: translated with an introduction, by Edwin Slosson. New York, B. W. Huebsch, 1914を参照した。谷崎の抄訳については細江光「谷崎潤一郎全集逸文紹介1」(『甲南国文』38、61頁)81頁、平3・3・15、甲南女子大学国文学会)に詳しい。
- ㉕ 川本三郎『大正幻影』5・文士が映画と出会うとき、95頁)125頁(平20・4・16、岩波書店)
- ㉖ 権田保之助『活動写真の原理及応用』第六章、341頁)436頁(大3・10・18、内田老鶴園)
- ㉗ この光線の刺激に関しては高橋世織「めまいとエロティシズム——谷崎と朔太郎」(『感覺のモダン——朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』所収、117頁)128頁、平15・12・25、せりか書房)に指摘がある。また、「盲目」の視界と繋げて論じた西野厚志「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』88、65頁)80頁、平25・5・15、日本近代文学会)からも示唆を得た。
- ㉘ 葉山三千子「活動写真一人一話 人工光線と馬鈴薯」(『活動雑誌』7・6、82頁)83頁、大10・6・1、活動雑誌社)
- ㉙ 長谷正人「大正期日本における映画恐怖症——ジゴマ、夢遊病、ごっこ遊び」(吉見俊哉、土屋礼子編『大衆文化とメディア』第3章、62頁)85頁、平22・8・31、ミネルヴァ書房)。ただし長谷氏は主に子供の例を論じている。
- ㉚ クリステイヌ・ビュシ「グリユックスマン」『見ることの狂気——パロック美学と眼差しのアルケオロジー』(谷川渥訳、平7・9・15、ありな書房)
- ㉛ 活狂生「活動写真の取締」(『大正三十四年度 映画年鑑』所収、68頁

〔78頁、92頁〕94頁、大14・6・13、東京朝日新聞社〕を参照した。

- ③② 前掲永嶺書、第五章・ジゴマ、上映禁止となる！、145頁〜169頁。一方で弟の谷崎終平は「条件が無理」だったと推測（懐かしき人々——兄潤一郎とその周辺）第三章、46頁〜63頁、平1・8・15、文藝春秋社）。前掲田代論はドイツ映画の「高踏性」に「会社側が難色を示した」か、ロケ撮影の都合がつかず見送られたと考察した。

- ③③ 石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」（『日本近代文学』51、179頁〜194頁、平6・10・15、日本近代文学人会）

- ③④ 十重田裕一「映画に触発された文体の諸相——モダニズム文学の一面」（『文体論研究』40、73頁〜85頁、平6・3・25、日本文体論学会）。十重田論によると、「断截」は板垣鷹穂「文学と機械文明」（昭5・6）、「連続」は折戸彫夫「シネポエムの詩学的建築（上）——断片として——」（昭8・4）が指摘した映画の特徴。

- ③⑤ 伊藤整「解説」（前掲『谷崎潤一郎全集』第11巻所収、233頁〜238頁）

- ③⑥ 寺田寅彦「岩波講座『日本文学』映画芸術」『映画と連句』の項、17頁〜21頁（昭7・8・15、岩波書店）

〔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56・5・25〜昭58・11・10、中央公論社）を底本とした。引用の際、傍点を省略、ルビを簡略化し、漢字は原則として新字体に改めた。映画のデータは、世界映画史研究会編『舶来キネマ作品事典』全四巻（平9・7・20、科学書院）、The Internet Movie Database (<http://www.imdb.com/>) をもとに調査した。なお本稿は日本文学協会第三十四回研究発表大会（平25・7・12、いわき明星大学）における口頭発表に、加筆・修正を施したものである。発表に対してご教示を頂戴したことに厚く御礼

申し上げます。また、資料をご提供くださった山中剛史氏にも心より感謝申し上げます。