

## 谷崎潤一郎の映画受容（三）

——大正八年～十年——

佐藤 未央子

はじめに

谷崎潤一郎の映画テキストは、豊かな映画受容体験によって支えられている。本稿は先行研究の成果を踏まえながら、その受容を通史的に調査、整理するものである。これまでは初期の映画テキストを基に明治四十四年から大正五年までの映画を調査し、谷崎の記述が世界映画史の反映であることを確認した。大正六年から大正九年頃までの映画については「痴人の愛」（大13・3・20～6・14、大13・11～大14・7）の作中時間と照らし合わせ、言及される女優の変遷と同時代的イメージを明らかにした。<sup>②</sup>

今回は大正八年に公開された大作「イントレランス」を取り上げ、反響を確認する。続いて谷崎が脚本部顧問を務めた大正活映（以下、大活とする）の映画輸入事業に焦点を当て、谷崎が言及した大活配

給の映画四作品を分析する。第三章で見る「カリガリ博士」は、映画界に留まらず文壇にまで波及するインパクトを持つ作品だった。

谷崎の批評「「カリガリ博士」を見る」（大10・5・25、27）に加えて同時代作家の批評、反応を確認し、相対化を図りたい。なお「カリガリ博士」受容に関しては既に多くの成果があり、本稿は佐相勉氏、小澤萬記氏、栗坪良樹氏、中澤弥氏の論を参照したうえで調査を進めた。<sup>③</sup>

映画については谷崎の文章から言及箇所を引用し、次いで該当する映画に注釈（邦題、原題、製作国公開日、日本公開日、公開映画館、製作会社、監督、出演俳優、二〇一六年現在での鑑賞可否<sup>④</sup>）を付し、**【解題】**で分析を試みた。本稿で議論しない映画のデータは簡略化して示した。なお、映画の配列は日本での公開日順に従った。

一、「イントレランス」

「映画のテクニク」〔社会及国家〕大10・10)

「複雑な組み立ての劇に於いては主要な話が二つも三つも織り交ぜられる事が多く、従つて溶明暗が頻出する訳ですが、あまり沢山使はれると気分の緊張を欠き、非常にまだるっこい嫌ひがあるので、時に依つては場所が變つてもわざと用のない場合もあります。東京の出来事と北京の出来事とが交互に平行して展開し、或は二十世紀の世界と羅馬の時代とが錯雑して現はれると云ふやうなやり方も面白い事があるので、そんな時には勿論使ひません。いつぞや帝劇でやつたD.W. Griffith氏の「イントレランス」など、評判ほどの物でもありませんでしたが、さう云ふ面白味を狙つて結局失敗したものだつたのです。」

▽「イントレランス」“Intolerance”

アメリカ＝1916.9.5 日本＝1919.3.30(帝国劇場)、製作＝ウォーク・プロデューシング、監督＝D・W・グリフィス、出演＝リリアン・ギッシュ、メイ・マーシュ、コンスタンス・タルマツジほか、鑑賞＝可(DVD、Internet Archive)。

【**解題**】世界映画史上に燦然と輝く「イントレランス」は、日本では大正八年三月三十日、帝国劇場で公開された。輸入した小林喜三郎(小林商会)は最高で十円という破格の入場料を設定し、興行的に大成功を収めた。莫大な製作費を投じたセットや一万人を超えるエキストラなど、観客を圧倒する壮観が評判を呼んだようである。

イントレランスとは(不寛容)の意味で、四つの時代——バビロン、ユダヤ、中世フランス、現代——における人々の争いをめぐる物語が映し出されていく。四つの物語を映画中で同時に進行させるため採用されたのが並行編集(クロス・カッティング、並行モンターージュ)である。以降の映画的話法の方向性を決定づける技法を駆使したD・W・グリフィスは、映画芸術の父と呼ばれることとなる。

しかし公開当時十歳で、連続活劇映画に親しんでいた淀川長治(神戸聚楽館で鑑賞)は、並行編集のためか十分に映画を解釈できなかったと回顧する。⑤ 同時代映画誌でも「場面転化は予め観客が心に留めて置かぬと、劇筋の進行□に理解苦しむ」(一記者「イントレランス」大8・4)⑥と予測された。浅草帝国館での興行時には難解と見越して四つの物語を切り離す編集がなされたという。⑦

バビロン篇で山の娘を好演し人気を博したコンスタンス・タルマツジはタルマツジ三姉妹女優の三女。谷崎は「アエ・マリア」(大12・1)で長女ノーマと次女ナタリーにも言及している。ユダヤ篇

でカナの花嫁の婿役を演じたジョージ・ウォルシュは、後に谷崎が称賛した映画「ロジタ」(監督Ⅱエルンスト・ルビッチ、アメリカⅡ一九三三、日本Ⅱ一九二四)でメリー・ピクフォードの相手役を演じた。ほか、「青塚氏の話」(大15・8〜9、11〜12)で言及したエリツヒ・フォン・シュトロハイムが助監督を務めるなど、後のハリウッド映画界を支える人材の宝庫たるスタッフ陣である。

グリフィスを谷崎が評したのは管見の限り「イントレランス」のみである。グリフィス映画のヒロイン、リリアン・ギッシュにも言及していないようで、谷崎の琴線には触れなかったと見られる。

ただし谷崎原案「アマチュア倶楽部」(監督、脚本Ⅱトーマス栗原、大9・11・19)では並行編集が活用され、谷崎の脚本「月の囁き」(大10・1〜2、4)の結末部でも使用されているため、グリフィスのな方法を参照していたことがわかる。「イントレランス」を「失敗」とする谷崎の批評は、大作「イントレランス」を越えうる映画表現への希求を窺わせよう。

日本映画界への影響については、山本喜久男氏が「路上の靈魂」(監督Ⅱ村田実、大10・4・8)を取り上げて精査し、影響下にあるのみならず日本的な「旅の映画」(「日本映画における外国映画の影響」昭58・3)<sup>⑧</sup>の原点となる独自性を持つと位置づけた。「路上の靈魂」は小山内薫が出演、演出指導として参加した映画だが、谷

崎と小山内の映画観の差異は第三章で改めて確認する。

## 二. 大正活映輸入作品

(1) 「ピントー」とマーベル・ノーマンド

「其の歓びを感謝せざるを得ない」(「活動倶楽部」大9・12)

「チャプリンの喜劇はチャプリンでなければ、とても出来ない芸当であつて、私一個の趣味から云へば、此の間有楽座で封切りをした「ピントー」の如き静かな品のいゝ喜劇が最も好きだ。筋は勿論甘つたるいものではあるが、何となく流麗で優美な音楽を聞いてゐるやうな気分には誘はれる。若しも喜劇が、以上の如き音楽的効果の外に、更に何等かの諷刺を含み、問題を暗示することが出来れば一層結構であることは云ふ迄もない。」

▽「ピントー」"Pinto"

アメリカⅡ1920.1、日本Ⅱ1920.5.15(有楽座)、製作Ⅱゴールドウイン、監督Ⅱヴィクター・シャーツインガー、出演Ⅱマーベル・ノーマンド、カレン・ランデイスブソンほか。鑑賞Ⅱ不明。

解題「ピントー」(「図1」)<sup>⑨</sup>は、テキサス育ちのお転婆娘ピントー



【図I】

が教育を受けるためニューヨークへ行くが、都会生活捨てて再び故郷に帰るまでの物語。谷崎や

「活動画報」の批評は「近来にない成功したのも」(無署名「近日封切新着映画紹介」大9・6<sup>⑩</sup>)と称賛したが、「キネマ旬報」の批評は「人情喜劇」ではあるが「ノ

ーマンド嬢の一挙一動すべてが喜劇的に出来上つて居るのだから此の様な幾分でも人情味を含んだ様な劇を彼女に演らせるのは実際無理な話し」(大9・6・1<sup>⑪</sup>)と辛口の評価で、意見が分かれている。

メーベル・ノーマンドは愛らしい谷姿で人気を得た喜劇女優。ほかの出演作品に「人魚になるまで」(アメリカ1918、日本1920)がある。同時代の人魚映画といえばアンネット・ケラーマンの連作が著名だが、こちらは「お転婆」少女メーベルが「見世物の人魚」にスカウトされる話で、「無邪気な態度」や「巧みな水泳振り」(無署名「主要映画批評」大9・8・21<sup>⑫</sup>)が見所だという。

谷崎流の人魚映画は「肉塊」(大12・1・1〜4・29)で描かれるが、実際の海での撮影を行ったケラーマンやメーベルの映画と異なり、すべて「人工的」(七)、反写实的に演出される独自性を持つ。

さて「ピント」でメーベルの恋人役を演じたカレン・ランデイスは「アズ・マリア」に、空想癖を持つ語り手エモリの〈妄想映画〉の俳優として登場する。昔の恋人早百合子とランデイスが「腕を組み合つて、ハリウッドの町通りの或る並木路を歩いて行」き、「とあるパン屋の横丁を右へ廻る」様子を「パン屋の店からひよいと私(引用者注「エモリ」)が顔を出して二人を見送る」(四)というものだ。

谷崎の作品中では俳優名のみ言及される場合もあるが、他の映画テクストとの連関的な調査によって、その俳優が出演した映画のうち谷崎が鑑賞した作品の特定が可能になるのである。

(2) 「異国情緒」の「東洋物」三作

「日本の活動写真」(「社会及国家」大10・3)

「現に欧州に於ても米國に於ても、一種の異国情緒の意味に於て東洋物が歓迎されて居る訳で、「死よりも強し」とか「柳の精」とかが有名になつたのも此のよい例である。」

「映画のテクニク」(前掲)

「昨午有楽座や浅草で封切されたメトロ社発売の“Stranger than Death”や、“Red Lantern”等を御覧になつた方は御承知でせうが、

あれ等の中に屢々用ゐられて居る夫人の容貌のC.J. (引用者注—アラ・ナジモヴァのクローズ・アップ)——殊にソフト、フォーカスを巧みに利用した幽婉限りなき趣のある表情は、それが直ちに一箇の完成された芸術であるかのやうに感ぜられました。」

▽「柳の精」“The Willow Tree”

アメリカ＝1920.1.31' 日本＝1920.7.10 (有楽座)、製作＝スクリーンクラシク、監督＝ヘンリー・オットー、出演＝ヴァイオラ・ダナ、阿部豊、徳永フランクほか。鑑賞＝不明。

▽「死よりも強」“Stronger Than Death”

アメリカ＝1920.1.11' 日本＝1920.9.27 (有楽座)、製作＝ナジモヴァ・プロダクション、監督＝ハーバート・ブラッシュ、出演＝アラ・ナジモヴァ、チャールズ・ブライアントほか。鑑賞＝不明。

▽「紅燈籠」“The Red Lantern”

アメリカ＝1919.5.4' 日本＝1920.12.16 (大活＝千代田館)、18 (國活＝帝國館、キネマ倶楽部)、製作＝メトロ、監督＝アルベ

ール・カペラニ、出演＝アラ・ナジモヴァ、ダレル・フォスほか。鑑賞＝可 (DVD)。

【解題】「柳の精」は、精霊が宿る柳の木で作られた彫刻をめぐる、西洋人男性と彫刻家の娘の恋物語。柳の精霊お柳を演じたヴァイオラ・ダナ (図II) は「嬢の表情は余りに西洋式で殆んど東洋式の所は無く美に滑稽」(B「各社の試写室より」大9・6・21)、「お柳は表情、動作全てが西洋式なのが目障り」(無署名「主要映画批評」大9・8・1)と酷評される。映画に対しても「相当多くの日本人を使つて居ながら何故あんな映画を作つたか」(前掲「各社の試写室より」)、「日本と云ふ国に対して好奇心を抱いて居た米国人の感情の発露の結果」、「日本の人情味を表現して其の好奇心を満たすべく製作せられた傾向がある」ために「描写の不徹底、噴飯すべき事実を認識する。

又演出法の不確実な為、厭な感じを与へられる」と批判された。ただし「衣裳の秀美、道具立ての巧妙」「美麗なる染調



【図II】



【図Ⅲ】

色、撮影の鮮明なる事」等の長所から「不自然な演出を除いた以外は映画劇としては可成り立派なもの」(前掲「主要映画批評」)とも評価される。

る。

ダナの演技に一定の評価を与えた風亭山人「『柳の精』所感」(大9・9)<sup>16</sup>は、ダナ演じるお柳が「外人の見た日本の娘」つまり「何等の個性も自覚もなく只奴隷の如く従順なおとなしい人間」という見方の反映であると指摘。「排日問題などの八釜しい折柄外人の眼を通して見た日本及び日本人の如何なるものであるかを知ることが、決して無益なことではない」ため「映画としては優秀のものでは無いとしても、問題となり得る各方面の材料を提供して居る」点で「研究的映画」としての意義を認めた。

前掲「肉塊」には、主演女優を探す映画監督小野田吉之助に、「混血児」の「八幡橋の方の俵屋の娘」が「ブイオラ・ダナに似ているので「僕等はいつもブイオラ・ダナと呼んでいます」と不良少年相澤が紹介する場面がある。「柳の精」で見せた和装のイメージを当て込んでいるのだろうか。

アラ・ナジモヴァ(【図Ⅲ】<sup>17</sup>)はチャップリンやメリー・ピクフォードと並ぶ「高給を支払はれる名女優」で、「アクチングとスクリーンの結果との研究を怠らぬ。時には全然変わった女優にさへ見える」。「大写にしても、後向きでも、肩の工合、前の半裸、顔の表情、何一ツとして不正はなく、細かい感情を容貌其他の力に依つて記録して行く所に、絶大の魅力を持つて居る」。(無署名「世界的スクリーン女王ナジモヴァ嬢」大9・9)<sup>18</sup>と演技力に賛辞が送られた。

谷崎はナジモヴァの映画こそ「大映し」に適し、「決して美貌と云ふ程ではないけれども、その表情には何処かしら美貌以上の崇高な閃めきがあり、知らず職らず人を夢の世界へ誘ひ込むやうな輝きと靈感とがあるので、劇その物は多くの場合下らない筋であるにも拘らず、たゞ同夫人の容姿を味はひ得るがために価値あるものが少くありません。」と熱弁を奮う。特に「ソフト、フォーカスを巧みに利用した幽婉限りなき趣のある表情」に「芸術」性を見出したが、「キネマ旬報」も同様の見解で「〔引用者注〕「死よりも強し」における」周到にして繊細な表情、物思ひに沈めるその眼ざしはソフト・フォーカスになる大写しに依つて心行くまでに観客を魅して居た」。「ソフト・フォーカス」の「大写し」は「悲劇的気分を唆る」(無署名「主要映画批評」大9・10・11)<sup>19</sup>効果があったといふ。

「死よりも強し」はインドを舞台に、ナジモヴァ演じる踊子と青年少佐の悲恋を描く。「プロット」は「性格俳優としてのナツイモヴァ夫人に取つて（略）是迄に見出す事の出来なかつた程立派なもの」だが「結末が矢張アメリカ物の域を脱して居なかつた事が幾分か印象を薄らめた欠点」である。物語としての完成度より、東洋趣味的な題材やナジモヴァの魅力に重点が置かれがちだったためだろう。ただし「アメリカ物として是程シンミリとした映画は先づ無い（略）傑作」（前掲「主要映画批評」と評価される。

北清事変を背景とした悲劇「Red Lantern」は、正式にフィルムを輸入した大活と、非正規ルートの複写版を所持していた国際活映（以下、國活とする）が興行権をめぐって争つた映画。國活が「赤燈籠」と訳したのに対して大活は「紅燈祭」と訳したが、谷崎の表記は原題のまま「Red Lantern」である。

ある観客は同作を千代田館（大活配給）、キネマ倶楽部、帝国館（國活配給）で「三度観た」という。「写真の鮮明な事が取り得」だが「混雑」のため「とても見る騒ぎでは無かつた」という千代田館の上映は中国音楽を使わなかつたことが「不思議」だという不満。キネマ倶楽部は弁士の説明が良く、館内は「左程混んで無」かつた。帝国館の中国音楽は素晴らしく、キネマ倶楽部も中国音楽を演奏したが「楽器の設備」は帝国館の方が優れていた。ただし國活版は

「雨が降つて所々白くなつたりして居た」（カト錦「レッドランタンから棚卸し迄」大10・1・11<sup>21</sup>）というのは、國活のコピー・プリントが不鮮明であつたことの証言である。この感想は、同じ映画でも弁士や伴奏、上映館の状況、プリントによって印象が異なることを示そう。映画は〈複製技術〉であるものの、上映状況によって評価が左右されうる、ライブ・パフォーマンス的側面をも持つのである。

谷崎が鑑賞したナジモヴァの出演作はほかに「サロメ」(Salome:アメリカ=1922.12.31、日本=1923.11.16（目黒キネマ）、製作=ナジモヴァ・プロダクション、監督=チャールズ・ブライアント、出演=ミッチェル・ルイスほか、鑑賞=可（DVD、Internet Archive））がある。今東光は谷崎の「お供」として足を運んだ映画館で「アラ・ナジモワの「サロメ」を見た感激を忘れることが出来ない。谷崎潤一郎も息を詰めて、柔媚な肢態をしたナジモワのサロメが七枚の着物を脱いでいきながら踊る可憐な演技に魅せられ、／「あれが本当の活動写真だよ」と言った。」（「十二階崩壊」昭53・1<sup>22</sup>）と伝えているが、谷崎自身は岡田嘉子との対談で「僕もナジモワは、サメロママ以来嫌になつた。」（「一問一答録」大15・9<sup>23</sup>）と批判する態度も見せている。

本章で確認した四作は全て大活の輸入による。大活の映画史的意義は映画製作事業だけでなく、輸入、配給事業にもあつた。<sup>24</sup> 谷崎が

鑑賞した映画の全ての記録はないが、話題の作品のほかに大活の輸入作品によるところが多いと推測される。

三、「カリガリ博士」と大正期作家たち

「カリガリ博士」を見る」(『時事新報』大10・5・25、27)

「浅草のキネマ倶楽部でやつて居る「ドクトル・カリガリのキヤビネット」を見た。評判が余りえらかつたので多少期待に外れた感もしないではないが、確かに此の数年来見たもの、うちでは傑出した写真であつた、純芸術的とか高級映画とか云ふ近頃流行の言葉が、何等の割引なく当て嵌まるのは恐らくあの映画位なものであらう。」

「映画のテクニク」(前掲)

「先達アメリカのキネマ界を風靡し、日本に於いても評判になつた独逸表現派の映画『The Cabinet of Dr. Carigari』に使はれてゐるアイリスは、わざといびつな円を用ゐて、まるで紙屑が丸められて行くやうに、皺くちやに窄まつて行きましたが、さう云ふ風な新しい奇抜な技巧が、今後も追ひ追ひ工夫されることでせう。」

「芸談」(「改造」昭8・3・4)

「クラウドスはイヤゴの役(引用者注―映画「オセロ」ドイツⅡ一九二二、日本Ⅱ一九二三)では軽妙に跳ね廻つて活躍してゐるが、「カリガリ博士」の博士ではあの通り動きが少く、殆んど顔一つで

薄気味の悪い芝居をしてゐる。私は此処でもその腕の確かさについて、ウエゲナアの場合と同じ感激を繰り返した。」

▽「カリガリ博士」『Das Cabinet des Dr. Caligari』

ドイツⅡ1920.2.26 日本Ⅱ1921.4.23(横浜オテマン座)、5.14  
(キネマ倶楽部)、製作ⅡデクラⅡピオスコープ、監督Ⅱロベルト・ヴィーネ、脚本Ⅱカール・マイヤー、ハンス・ヤノヴィツ、出演Ⅱヴェルナー・クラウドス、コンラート・ファイトほか。  
鑑賞Ⅱ可(DVD、Internet Archive)。

【解題】青年フランシスは、かつて体験した怖ろしい事件を回想する。

町に興行に来た見世物師カリガリは、夢遊病者チェザレの見世物で人を呼び込む傍ら、彼を操り連続殺人を犯していた。友人アランを殺されたフランシスは事件の調査を始める。或る晩チェザレがフランシスの恋人ジェーンを襲うが、情が移り殺せずには彼女を連れ去る。チェザレは逃走中に命を落とし、実態は精神病院の院長だったカリガリもついに捕まった。しかしこの回想は全てカリガリ博士が院長を務める精神病院に入院したフランシスの妄想だった。

同時代の批評では主に表現主義的技法で構築された怪奇的な書割が注目を集めた。谷崎もその点に言及、俳優の演技と背景の不調和

に違和感があると指摘している。谷崎の関心を最も惹いたのは「話の筋」である。「狂人の幻想をあ、云ふ風に取り扱ふと云ふこと、それは私なども始終考へて居たこと」、「幻想の世界と現実の世界との関係が大変面白く出来て居る。」「人は此の写真を見て現実の世の息苦しさを感ぜ、同時に人間の魂の生き得る世界が無限に広いものであるのを感じずる。」という批評は、正気を失い頭の中の「美の国土」に自足する芸術家を描いた「金と銀」(大7・5)を想起させ、かつ谷崎の物語観をも示唆する重要な記述であろう。

ハンス・ヤノヴィッツらによる脚本では本来フランシスの活躍部分のみであったが、監督ロベルト・ヴィーネが設定を変更して〈粹物語〉の形式を取り入れた。ヤノヴィッツは、ドイツ映画「プラーグの大学生」(ドイツⅡ一九一三、日本Ⅱ一九一四)や「ゴローレム」(ドイツⅡ一九一五、日本Ⅱ一九一六)——いずれも谷崎が絶賛したポール・ヴェゲナー主演——の世界観を踏襲し、作家また画家のアルフレッド・クービンにセットデザイナーを依頼するよう提案したものの、ヴィーネはこれも退け、他の表現主義画家を起用したという。佐藤春夫の短編「山の日記から」(昭3・11)<sup>25</sup>には春夫が谷崎とクービンの画集「鬪舞」(一九一八)を芥川龍之介に贈ろうとする夢を見たこともあり、クービンを媒介として「カリガリ博士」的イメージを谷崎、春夫、芥川が共有していることも興味深い。

「カリガリ博士」に「独逸人の所謂 gemuet〔引用者注—Gemüt 心情〕を看取する春夫は、谷崎評は「適切」と「同感」しつつ冒頭の「奇妙な形の町」のフェード・インや「クルクルと廻る」洋傘のようなものの「エフェクティブ」な視覚性、チェザレにジーンがさらわれる場面の「物凄」さを評価(「カリガリ博士を觀て」大10・8)<sup>26</sup>。芥川は「カリガリ博士」鑑賞中、「持つてゐたステッキの柄へかすかに糸を張り渡す一匹の蜘蛛」を発見し「表現派のフィルムよりも、数等僕には気味の悪い印象を与へた」(「キュウピッド」大15・12)<sup>27</sup>と体感的な記憶を語る。三者三様の受容である。「カリガリ博士」の街、その歪んだ光景は、関東大震災に見舞われた東京で現実のものとなる。かつて「新小説」大正十年七月号に「カリガリ博士」のスケッチと批評を寄せた竹久夢二是、震災直後の惨状を報告する「東京災難画信」連載第五回で、惨状を目の当たりにして「独逸の表現派の絵がやつと解つた」と語つた「ある芸術家」(「表現派の絵」大12・9・18)<sup>28</sup>の言葉を伝えている。

震災を経た大正十三年、谷崎はプラトン社が主催した、映画の原作を募集する懸賞の選者を務めた。応募作品から選んだのが渡邊温「影 Ein Märchen」(「苦楽」)「女性」両誌に同時掲載、大14・1)である。「鮮やかに図抜けてゐた」(「春寒」探偵小説のこと、渡邊温君のこと)昭5・4。以下全て「春寒」から引用)という「影」

を谷崎は「一読して「カリガリ博士」の画面を浮かべた。筋がすぐれてゐるばかりでなく、その原稿の字体、(巧拙を云ふのではない。)文字の使ひ方、インキの色、字配り等にまで、何かしら作者のシツカリした素質を想見させるに足るものがあつた。」と称賛する。

当選作品は「日活か松竹」で製作する計画があつた。小山内薫も選者だったが、「演劇映画の実験家」また「プラトン社の顧問」として「雑誌の売れ行きを考慮すべき位置にあつた」ために「影」の選出に難色を示す。「筋として面白い」が、「演技が非常にむづかしい」。クラウスとフアイト程の俳優は「今の日本では到底望めない」。

「俳優が得られ、芸術的には立派なフィルムが出来るとしても、何分登場人物が少く、花やかな場面が一つもなく、独逸風な、恐ろしく暗い陰鬱な物語であるから、興行価値を懸念して何処の撮影所でも進んで製作を引き請ける所はないであらう。映画にならないに極まつたものを当選させるのは無意義である。」という意見である。

しかし谷崎は「影」には映画のストーリーとして、映画化するのに不可能な条件は一つもない。絵にならないのは現在の話で、将来はなし得る時代が来る。その時代を少しでも早く来させるためには、なまじ余計な気がねをせずに、どしどし斯う云ふ作品を推挙するに限る。」といった「理想論」を川口松太郎に振りかざし、「小山内君が不承知なら、二人別々に選をさせてくれ給へ。僕はどうしてもして

も此れを「等賞にする」と「だ、だを捏ねた」という熱の入りぶりだつた。谷崎の脳裡に「カリガリ博士」が強く刻まれていたこと、大活を離れた後も映画の可能性とその未来を囑望していたことを窺わせるエピソードである。いっぽうの小山内は、「カリガリ博士」は「優れた作品」「本質的な映画劇」ではあるが「表現主義に□する誤解はここから始まつた」と、「理論的出发点」(「表現主義戯曲の研究」大14・2)<sup>28</sup>を顧みない日本の表現主義受容に苦言を呈している。

さて「影」は神経衰弱を患う画工青木珊作が、モデルを奪つた恋人を殺したつもりが、死んだのは分身を演じていた萩原だつたという筋。短い場面を繋いで構成された、映画脚本に近い形式である。

「新青年」の編集者となつた渡邊との初対面で、谷崎は「カリガリ博士」の絵に出て来るアランの顔、——「影」の作者が辻君のうしろから這入つて来るのを見た瞬間、真つ先にあの顔が僕の記憶に上つた。(略)「影」の作者の姿として心に描いてゐた通りのものだつた。原稿の催促に訪れた谷崎宅からの帰途、タクシー事故で亡くなつた渡邊の在りし日の姿を回顧し、その死を惜しんだ。カリガリ博士に寿命を尋ねたために若くして命を落としたアランの面影は、弱冠二十七歳で夭折する渡邊の運命を予示していたのかもしれない。いっぽう、その風姿を夢遊病者チェザレに譬えられた青年作家

もいる。富ノ澤麟太郎である。「谷崎も参つたといふ程面白いもの」(中井繁一「私の郷国に死んだ富ノ澤麟太郎」大14・5)<sup>31</sup>と評した「カリガリ博士」を七度も観るなど、映画を愛した富ノ澤は作品にもしばしば映画的要素を織り込む。不吉な写真をめぐる「奇怪なる実在物(グロテスケン)」(大10・8)、精神病院を舞台にした「二狂人(若きヴェニス商人)」(大14・5)への「カリガリ博士」の影響については中澤弥氏の諸論考に詳しい。「奇怪なる実在物」における「十字街」の角にある「写真屋」という舞台や「女優」と「腫物」の設定から谷崎「秘密」(明44・11)や「人面疽」(大7・3)を想起する十重田裕一氏は、谷崎の作品をブレ・テキストとしつつも、独自の想像力を発揮した富ノ澤を評価した(「富ノ澤麟太郎」平17・5)<sup>32</sup>。佐藤春夫を師と仰ぎ、才気光る作品を発表していた富ノ澤も二十五歳の若さで命を落としている。

富ノ澤の友人で、没後に作品集を編んだ横光利一は、「カリガリ博士」の影響のもと製作された映画「狂つた一頁」(監督≡衣笠貞之助、原作≡川端康成、大15・9・24)に対し字幕を無くすよう助言したという。無声映画における字幕の有無は大正後期の映画界で関心が持たれ議論の対象となっており、谷崎も無字幕映画「懐しの泉」(アメリカ≡一九二二、日本≡一九二二)を鑑賞している。「懐しの泉」の詳細や字幕問題に関しては稿を改めて検討したい。

「狂つた一頁」よりも早く「カリガリ博士」的世界を表現したのが「遺伝をめぐる恐怖」「呪われた宿命」(四方田大彦「大泉黒石と表現主義の見果てぬ夢」平27・9)<sup>33</sup>を追う「血と霊」(監督≡溝口健二、大12・11・9)である。佐村勉氏は、E・T・A・ホフマン「スキュデリ嬢」(一八一八)を翻案した大泉黒石の原作「血と霊」(大12・7)と谷崎「月の囁き」の主題の共通性を指摘する。「カリガリ博士」の世界観にもホフマン的な「独逸浪漫派の芸術」の「血筋」(≡前掲「カリガリ博士」を見る)を看取する谷崎の視点は、狂気をスクリーンで顕現させる企図への興味を示そう。

「カリガリ博士」の谷崎への影響は、昏睡する男女の夢が交錯する戯曲「白日夢」(大15・9)に昇華したと演出家武智鉄二は伝える。人間個々の「幻想」に焦点を当てた谷崎の関心のありかが窺える。昭和三十九年、武智による映画化の際、谷崎は武智のシナリオを「完璧」と絶賛。併せて当時は「検閲その他の政治的、社会的制約」のため「思ふ存分に書く事が出来なかった」(「白日夢」の映画化に寄せて)昭39・7)<sup>34</sup>と回顧した。映画「白日夢」は過激な性描写で映画史に名を刻むことになるが、谷崎も流行の表現主義的演出に女優の艶姿を織り交ぜた作品を構想していた可能性を指摘できよう。女優の肢体の露出が問題視された「永遠の偶像」(大11・3)や、大本教事件のために撮影を中止されたと見られる女教祖の映画

「邪教」もそうであったように、谷崎は常に時代的制約との絶えざる争闘の中で演劇、映画表現を模索していたのである。

おわりに

大正八年「イントレランス」、大正九年の大活輸入作品、大正十年「カリガリ博士」を取り上げ、谷崎の受容を跡付けた。谷崎の記述や同時代の評言は、一つの映画を調査するにあたっていかなる上映状況であったか注意することの必要性を示そう。編集版の「イントレランス」や「紅燈祭」(「赤燈籠」)の画質、伴奏音楽、それらを提供する映画館然り、ソフト/ハードの状態によって大きく受容の様相が異なり得るのが当時の映画なのだ。

「カリガリ博士」は同時代諸作家の反応からも分かるように、大正後期において記号的に一人歩きしたと言える独特の強度を持った映画だった。その怪奇的な印象は谷崎の随筆からも窺え、「話の筋」の妙は戯曲「白日夢」へ継承された。映画としては約四十年を経て武智鉄二の手で夢幻世界の視覚化が実現された。ただ谷崎は昭和十年、「春琴抄」の映画化にあたり、盲目になった佐助の「幻想の世界」と「現実の世界とを交錯させて話をすゝめて行く」(「映画への感想——「春琴抄」映画化に際して——」昭10・4)演出案を披歴していた。「イントレランス」以降映画技法として定着した並行モ

ンタージュと、現実と空想が反転する「カリガリ博士」的語法を応用した構想である。大正期の活発な映画鑑賞体験は、確かに谷崎の电影的・文学的想像力を強化したと見て良いだろう。

注

- ① 千葉伸夫『映画と谷崎』(平1・12・25、青蛙房、千葉俊二「スクリーンの内と外」(谷崎潤一郎「狐とマゾヒズム」所収、176頁〜191頁、平6・6・10、小沢書店、四方田犬彦「谷崎潤一郎の映画体験」(『國文學 解釈と教材の研究』43・6、40頁〜48頁、平10・5・10、學燈社、山中剛史「銀幕の夢魔——谷崎潤一郎「人面疽」攷」(『藝文攷』7、111頁〜132頁、平14・1・1、日本大学大学院芸術学研究所文学専攻、明里千章「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、坪井秀人『感覚の近代——声・身体・表象』第1部第五章「山とシネマと——」(『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。
- ② 拙稿「谷崎潤一郎の映画受容——明治四十四年〜大正五年」(『同志社国文学』80、38頁〜52頁、平26・3・20、同志社大学国文学会)、「谷崎潤一郎の映画受容(二)——「痴人の愛」を中心として」(『同志社国文学』82、89頁〜103頁、平27・3・20、同志社大学国文学会)
- ③ 佐相勉「1923 溝口健二『血と霊』」(平3・12・20、筑摩書房)、小澤萬記「東京に於ける『カリガリ博士』——谷崎、佐藤、小山内の反応——」(『ドイツ文学論集』27、5頁〜12頁、平6・10・30、日本独文学会中国四国支部)、栗坪良樹「映画『カリガリ博士』の刺激と衝撃

- 日本表現主義序説——」（青山學院女子短期大學紀要）49、1頁、49頁、平7・12・10、青山學院女子短期大學、中澤弥「影たちの街——カリガリスムと日本」（『幻想文学、近代の魔界へ』所収、126頁、137頁、平18・5・23、青弓社）
- ④ 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/>）に拠った。鑑賞可否はInternet Archive（<http://archive.org/index.php?> Amazon.co.jp（<http://www.amazon.co.jp/>） DVD Fantastum（<http://www.fantastum.com>）を基に新たに調査した。
- ⑤ 淀川長治「イントレランス」日本封切のころ、そしてその時代・1」（『キネマ旬報』100、148頁、151頁、平1・1・15、キネマ旬報社、「イントレランス」日本封切のころ、そしてその時代・2」（『キネマ旬報』100、122頁、125頁、平1・2・1、キネマ旬報社）
- ⑥ 一記者「イントレランス 愈々公開さる」（『活動評論』2、4、28頁、29頁、大8・4・1、活動評論社）
- ⑦ 田中純一郎『日本映画発達史 Ⅰ』第四章・映画芸術への目覚め、269頁、332頁（昭50・12・10、中央公論社）
- ⑧ 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究——』第7章・「イントレランス」と『路上の靈魂』、101頁、123頁（昭58・3・25、早稲田大学出版部）
- ⑨ 無署名「近日常切新着映画紹介」「ピントー」の項（『活動画報』4、6、40頁、大9・6・1、正光社）
- ⑩ 注⑨に同じ。同記事によると「ピントー」は谷崎が警視庁に提出する梗概を執筆したという映画「砂漠の情火」（アメリカカ一九一九、日本一九二〇）と同時公開された。
- ⑪ 無署名「主要映画批評」「ピントー」の項（『キネマ旬報』32、9頁、大9・6・1、黒薺社）
- ⑫ 無署名「主要映画批評」「人魚になるまで」の項（『キネマ旬報』39、9頁、大9・8・21、黒薺社）
- ⑬ 口絵「ワイロー・ツリー」（『活動倶楽部』3、8、大9・8・1、活動倶楽部社）
- ⑭ B「各社の試写室より」（『キネマ旬報』34、10頁、大9・6・21、黒薺社）
- ⑮ 無署名「主要映画批評」「柳の精」の項（『キネマ旬報』37、5頁、大9・8・1、黒薺社）
- ⑯ 風亭山人「『柳の精』所感」（『活動画報』4、9、46頁、50頁、大9・9・1、正光社）
- ⑰ 口絵「大映画「レッド、ランタン」主演のアラ、ナジモヴァ嬢」（『活動雑誌』6、9、大9・9・1、活動雑誌社）
- ⑱ 無署名「世界的スクリーン女王ナジモヴァ嬢」（『前掲「活動雑誌」』6、9、76頁、77頁）
- ⑲ 無署名「主要映画批評」「死よりも強し」の項（『キネマ旬報』44、7頁、大9・10・11、黒薺社）
- ⑳ この問題以前に「支那革命の問題が中心となつてゐる為、上場認可保留となつてゐた」（太田黄鳥「問題になつた映画」「活動画報』6、7、47頁、49頁、大11・7・1、正光社）事情もある。
- ㉑ カト錦「レッドランタンから棚卸し迄」（『キネマ旬報』53、9頁、大10・1・11、黒薺社）
- ㉒ 今東光「十二階崩壊」（249頁、昭53・1・30、中央公論社）
- ㉓ 二問一答録 第三回 岡田嘉子と谷崎潤一郎（『映画時代』1、3、58頁、62頁、大15・9・1、文藝春秋社）
- ㉔ 大活の活動を精査した平野正裕「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〕25、5頁〜58頁、平19・3・31、横浜開港資料館も大活の輸入事業に意義を見出す。また平野氏は、「紅燈祭」に代表される権利問題や他社との競争の結果、大活の「輸入映画上映の高級志向」が制限されていた事態を指摘した。
- ②5 佐藤春夫「山の日記から」〔平凡〕1・1、271頁〜276頁、昭3・11・1、平凡社
- ②6 佐藤春夫「『カリガリ博士』を観て」〔新潮〕35・2、42頁〜44頁、大10・8・1、新潮社
- ②7 初出「野人生計の事」〔サンデー毎日〕3・3、4頁、大13・1・13、毎日新聞社)は「薄暗い二階の壁から壁へ、かすかに糸を張り渡す一匹の蜘蛛」だが、単行本『梅・馬・鶯』(『キユウビッド』)、108頁〜111頁、大15・12・27、新潮社)で改稿された。
- ②8 竹久夢二「東京災難」画信(五) 表現派の絵〔都新聞〕大12・9・18、5頁、都新聞社)
- ②9 小山内薫「表現主義戯曲の研究」〔演劇新潮〕2・2、1頁〜5頁、大14・2・1、新潮社)
- ③0 富ノ澤については、宮内淳子「富ノ澤麟太郎——モダニストの一軌跡——」〔淵叢〕10、47頁〜66頁、平13・8・31、淵叢の会、中澤弥「夢遊病者の夢——富ノ澤麟太郎と『カリガリ博士』——」〔湘南国際女子短期大学紀要〕9、35頁〜43頁、平14・2・1、湘南国際女子短期大学、前掲「影たちの街——カリガリスムと日本」から多くの示唆を得た。
- ③1 中井繁「私の郷国に死んだ富ノ澤麟太郎」〔文藝時代〕2・5、47頁〜50頁、大14・5・1、金星堂)
- ③2 十重田裕一「富ノ澤麟太郎——光と影の中の散歩者」(和田博文編『日本のアヴァンギャルド』所収、214頁〜227頁、平17・5・20、世界思想社)
- ③3 十重田裕一「新感覚派映画聯盟」と横光利一——一九二〇年代日本における芸術交流の側面——〔国文学研究〕127 33頁〜44頁、平11・3・15、早稲田大学国文学会)
- ③4 四方田犬彦「大泉黒石と表現主義の果てぬ夢——幻の溝口健二『血と霊』の挫折」〔新潮〕112・9、149頁〜186頁、平27・8・7、新潮社)
- ③5 前掲佐相書、第三章・『血と霊』、113頁〜181頁。
- ③6 武智鉄二「谷崎潤一郎の戯曲について」(昭31・3。『武智鉄二全集』第4巻、292頁〜297頁、昭54・11・30、三一書房より引用)
- ③7 「白日夢」(昭39・6・21、監督、脚本〃武智鉄二、出演〃路加奈子ほか)。のちに武智は愛染恭子を主演にリメイク版「白日夢」(昭56・9・12)「白日夢2」(昭62・2・7)を発表した。
- ③8 谷崎潤一郎「白日夢」の映画化に寄せて」〔シナリオ〕20・7、149頁、昭39・7・1、シナリオ作家協会)
- ③9 山本喜久男「大活時代の谷崎潤一郎」〔比較文学年誌〕4、149頁〜166頁、昭42・7・10、早稲田大学比較文学研究室)に指摘がある。
- ④0 谷崎が様々な映画から影響を受けたのは確かだが、「カリガリ博士」を観て谷崎「呪はれた戯曲」(大8・5)を想起した折口信夫の、映画が谷崎作品を「筋書き化」「概念化」(『芸術の具体化——谷崎潤一郎氏を中心に——』(大11・2。『折口信夫全集』第27巻、75頁〜79頁、昭43・1・25、中央公論社より引用)していることを懸念する意見にも目を留めておくべきだろう。
- 〔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。引用の際ルビを簡略化し、漢字は新字体に改めた。〔 〕は実際の本文では改行されていることを示す。判読不明箇所は「□」で示した。傍線は引用者による。