

## 谷崎潤一郎の映画受容（六）

——ジャンルの多様化——

はじめに

大正活映を中心とした映画の仕事の有無に拘らず、谷崎潤一郎が最新の映画を鑑賞していたことは、一九二〇年代後半の小説や批評における映画への言及が示している。この時期は言及した映画のジャンルも多岐にわたり、多様な展開を見せる谷崎の映画への関心を本稿では跡付けていく。

作品における映画への言及箇所を引用し、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（配給）会社、監督、出演俳優、二〇一九年現在での鑑賞可否<sup>①</sup>）を付し、解題で分析を試みた。本稿で詳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、項目を立てたうえで日本での公開日順に従った。

谷崎潤一郎の映画受容（六）

佐藤 未央子

一．ヤニングスとクラウス

「芸談」〔改造〕昭8・3〜4

「私は多くの場合、単に絵として面白いものよりも、舞台の名優の出演してゐるものの方に、長く忘れられない感銘を受ける。さう云ふ点でアメリカ物よりも歐洲物、殊に独逸物が一番印象が深い。

(…) 中でも記憶に鮮かなのは、エミール・ヤニングスとウエルネル・クラウスである。此の二人が出演してゐる「オセロ」の中で、イヤゴのクラウスがヤニングスのオセロを唆かして、その肩へ手をかけながら、後ろ向きに立つ所がある。私は、あの真つ黒な服を着たクラウスの後ろ姿が今も眼に残つてゐる。と云ふのは、その後ろ姿、背中で彼は芸をしてゐたのだ。筋肉の動きが分るやうな、びつたり身に着いたびかびか光る黒い絹の服を纏つてゐて、背筋と臀



【図I】 オセロに讒言するイヤゴ―

の肉で、いかにも狡猾で抜け目のない蜥蜴のやうな感じを出してゐたのだ。その同じ映画で、ヤニングスのオセロがデスデモナを殺した後、イヤゴ―に欺かれたことを悟つて、疑ひをかけた部下の何とか云ふ武将を引き寄せながら、じつとその顔を見守つてゐるうちに、デスデモナ

際の舞台では、ああ云ふ細かい点までは見分けられないであらう。／＼クラウスはイヤゴ―の役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、ウエゲナー



【図II】 キャシオーを抱き寄せるオセロ

に対する憐愍と謝罪と愛慕と愁傷とをその男に移して、大きな眼からポロポロと涙をこぼし、激しく彼を抱きしめ、鼻と鼻とを突き寄せて頬擦りをする所がある。沙翁の原作にかう云ふ心理が描いてあるかどうか知らないが、讒言に依つて最愛の女を殺し、取り返しが付かないことをした後、彼女と関係があるやうに疑つてゐた男を引き寄せて、死んだ女を愛撫するが如く彼を抱きしめると云ふ感情は、まことにさうあるべきところであり、且その表現が真に迫つてゐた。私はあの場面を想ひ起すと、知らず職らず眼頭が熱くなることがある。ああ云ふ場面は、永久に記憶されて男子の腸を搔きむしる。それにつけても、日頃舞台で養ひ来つた彼等の芸、——その底力の程が、映画の大写しにしてみると一層よく分るのであつて、恐らく実

▽「オセロ」"Othello"

独＝1922.2 日＝1923.3.11 (金竜館)、製作＝ヴェルナー(独)、監督＝デIMITリ・ブコウスキー、出演＝エミール・ヤニングス、ヴェルナー・クラウスほか、鑑賞＝可 (IA、DVD)。

**【解題】**シェイクスピア同名戯曲の映画化。ドイツ映画界の二大巨頭たるエミール・ヤニングス(一八八四―一九五〇)とヴェルナー・クラウス(一八八四―一九五九)が共演を果たした。谷崎の目に焼き付いた、両者の「芸」の精髓が発揮された場面は【図I】、【図

II<sup>②</sup>」に示した通りだ。細かな差異はあれ、一〇年ほど前に観た映像を谷崎が精緻に記憶していることがわかる。

谷崎はヤニングス出演作では「ファラオの恋」（一九二二）を鑑賞しており（「映画化された「本牧夜話」大13・11）、「映画についての雑談」（昭23・5）で褒めた女優ヘンニ・ポルテン（一八九〇～一九六〇）とヤニングスが共演した「デセプション」（一九二〇）も観た可能性がある。いずれも谷崎が称賛したエルンスト・ルビッチ監督のドイツ時代の作品である。

クラウスのイヤゴ（【図III】）は「カリガリ博士」（一九二〇）とは打って変わった快活な演技を見せたが、「キネマ旬報」は、主役であるはずのオセロよりもイヤゴの見せ場を作り過ぎた「脚色の要



【図III】 蜥蜴のようなイヤゴー

領の悪さ、カッティングの粗雑、同じ場面を引き伸して冗長にして行く監督の不出来さ」ゆえに「大きな失望と倦怠とを感じさせられた」（編集部「主要外国映画批評」大12・4・1）<sup>④</sup>と批判した。

ヤニングスとクラウスは、モリエール戯曲の映画化「タルチ

ユフ」（「Herr Tartuff」 独 = 1926.1.25<sup>5</sup> 日 = 1927.11.11（武蔵野館）、製作 = ウーファ（独）、監督 = F・W・ムルナウ、鑑賞 = 可

（IA、DVD）でも競演。二人の演技を舞台で鑑賞した経験があり、谷崎とも親しかった秦豊吉「ヤニングスとクラウス」（昭3・1）<sup>⑥</sup>によれば、ヤニングスはラインハルト劇団で燻っていたところを「カリガリ博士」の監督ロベルト・ヴィーネに見出されて映画で成功したが、その躍進は「最後の人」（一九二四）を監督したムルナウや「ヴァリエテ」（後掲）の監督E・A・デュボンらの力が大きく、役柄の幅を広げる必要があるという。一方クラウスはむしろ舞台向きで、「神に選ばれたる者」を演じる際の「言ふべからざる悲痛と哀愁の影」は映画にない「明暗」を醸すが、「内面的」芸風ゆえにヤニングスのような国際的評価を得られないだろうと比較した。

〔谷崎潤一郎キネマ・スタア 映画座談会〕

〔週刊朝日〕昭3・3・15

「白石（引用者注―凡）室生犀星氏が「エミール・ヤニングスを思うと谷崎潤一郎を思い起す」というのがありました、その大谷崎の大ヤニングス評がききたいですね——およみでしたか？／谷崎 ええ中央公論でしょう、僕は室生犀星君の活動写真の議論は、

不思議と思う。あれは何がなんだかさっぱり判らない。畑違いだと思ふ。宗匠みたいな人だもの十徳でも着ていようという柄なんだから。あのバリエテは、ちっともよくないね。」

▷「ヴァリエテ」“Variete”

独＝1925.11.16<sup>①</sup> 日＝1927.5.20（武蔵野館）、製作＝ウーファ、監督＝E・A・デュボン、出演＝エミール・ヤニングス、リア・ド・プティほか、鑑賞＝可（IA、DVD）<sup>②</sup>。

【解題】ヤニングス扮する空中ブランコ乗りの中年ハラは、十年間の投獄生活を経て自らが犯した殺人の事実を遂に打ち明ける。妻子を捨て、リア・ド・プティ（一八九七―一九三二）演じる相方で愛人のベルタ・マリーを溺愛していたハラだが、共演した世界的曲芸師と通じていることを知り、彼を殺害したのだという――生々しい欲望を匂わせるショットや、観客が空中を飛んでいるかのごとく感じさせる空中ブランコのカメラワークが見所である。

室生犀星の言葉とは、「エミール・ヤニングスを思ふたびに」、「漠然たる直覚的思惟の下」で名に「大」を感じさせるために「谷崎潤一郎氏を想起する」（「エミール・ヤニングスの芸風」昭3・1）<sup>③</sup> というもの。ただし犀星は「ヴァリエテ」のヤニングスには

「多少の失望を感じ」、同作は「失敗の作」だとも評する。

谷崎と犀星の批判の背景に、ドイツ映画のアメリカナイズの問題を看取した柴田希氏は、昭和初期における両者のスタンスを、「犀星は映画との接近で、自身の小説表現を更新する活路を見出し、谷崎は

〈映画離れ〉で、物語作家としての立ち位置を見直」（谷崎潤一郎の〈映画離れ〉（平30・1）<sup>④</sup>）したと分析した。

前掲柴田論が同時代評価——作品の出来よりもヤニングスらの演技が注目された——を具に調査しているので、本稿では「ヴァリエテ」における検閲の受難について補足する。当時、映画の性的表現は厳しく規制される運命にあり、「性欲を扱った処の映画として未だ且て無い強い表現のもの」（梶山教正『映画の性的魅惑』昭3・4）<sup>⑤</sup> だった「ヴァリエテ」は大幅に切除された。姦通という主題に併せ、ベルタの肉体を愛でるシーン（図IV）が煽情的と判断されたのだろう。封切後にも「内務省検閲緩に過ぐる」と警視庁井手警部等立会の下に保安課にて再検閲（昭和元―二年度月例記事）昭



【図IV】 穴の開いた靴下を見せるベルタ  
写真協力 公益財団法人川喜多記念映画文化財団

3・5<sup>⑩</sup>を受けており、犀星や谷崎らが鑑賞したのがこの再検閲版ならば、作品への低評価はそれを勘案して捉えるべきだろう。谷崎と交流が深かったプラトン社の川口松太郎は、「ヴァリエテ」の「官能描写」と谷崎の小説に共通性を見出すも、そこが「心なき検閲官の手」によって「無惨な改訂を受け」たせいで「つまらない写真に終」(「プリエテを貶す」昭2・7)<sup>⑪</sup> わつたと吐き捨てる。岩崎昶も、二、三十フィートの切除で済んだことは「奇蹟」だと言われるが、それが「如何に大きな意味を持ち得るかを、そして如何に致命的な破壊力を逞くし得るかを内務省検閲係でないすべての人は知らなければならぬ」(「ヴァリエテ」昭2・7)<sup>⑫</sup>と訴えた。日本近代の芸術表現が抗い闘い続けた検閲の暴力は、いち映画の受容においても痕跡を残しているのである。

二、ティンカーベルから小春へ

「蓼喰ふ虫」(「大阪毎日新聞」昭3・12・4〜昭4・6・18、

「東京日日新聞」同く6・19)

「要はふとビーターパンの映画の中で見たフェアリーを想ひ出した。小春はちやうど、人間の姿を備へて人間よりははずつと小さいあのフェアリーの種類で、それが肩衣を着た文五郎の腕に留まつてゐるのであつた。」(その二)

▽「ビーターパン」"Peter Pan"

米 = 1924.12.29<sup>\*</sup> 日 = 1925.10.30 (東京館、芝園館)、製作 =

ラマウント(米)、監督 = ハーバート・ブレンソン、出演 = ベティ・ブロンソン、メリー・ブライアンほか、鑑賞 = 可 (IA、D VD)。

【解題】原作者のジュームス・マッシュュー・バリー自ら、冒頭の字幕で「子供の心持になつて」(無署名「ビーターパン」大14・5)<sup>⑬</sup> 観てほしいと断つた(「お伽映画」だが、「俳優を自由に扱ひ得ること、場面の幻想美とに於て(…)将来映画境の有となるべき」(放浪児「ビーター・パン」と「青い鳥」大15・2・11)<sup>⑭</sup>と可能性を見出す小論があるように、幅広い層の観客を惹き付けた。魅力の軸はバリーがビーターパン役に指名した十七歳の新進女優ベティ・ブロンソン(一九〇六一―一九七二)にあつたようだ。ビーターパンに連れられてウェンディ姉弟がネバーランドへ赴き、フック船長と闘う冒險譚はよく知られている。大勢出演する子役の熱演が微笑ましく、着ぐるみが演じた愛犬ナナの動きも一興だ。ファンタジーだけにトリックも注目され、「科学の世界」(大14・9)<sup>⑮</sup>では空飛ぶ妖精ティンカーベル(図V)<sup>⑯</sup>の撮影方法を中心に種明かしされている。監督のハーバート・ブレンソンは「海神の娘」(一九一四)――ア



【図V】 ドレスを着たティンカーベル

ンネット・ケラーマンの美しい  
 〈飛び込み〉ポーズは、「アマチ  
 ユア倶楽部」（一九二〇）の葉  
 山三千子、あるいは「痴人の  
 愛」（大13・3・20）6・14、  
 大13・11）大14・7）のナオミ  
 が真似る姿として神話化してい  
 る——や「神の娘」（一九一六。  
 こちらもケラーマン主演）など

幻想的題材に人魚を配する映画を残した。「ピーターパン」でも面  
 目躍如で、艶めかしい人魚の大群が浜辺に寝そべるシーンにその趣  
 味が發揮されている。

このような、ハリウッド＝ロス・アンジェルズで拵へるファイル  
 ム（その三）を好むハイカラ趣味の斯波要は、義父に付き合い鑑  
 賞した人形浄瑠璃「心中天網島」の小春を見てティンカーベルを想  
 起する。しかし「小春は今や文五郎の手に抱かれてあるフェアリー  
 ではなく、しつかり畳に腰を据えて生きてゐた」とその存在を実感  
 し、小春に象徴される「容易に個性をあらはさない」女性像に「日  
 本人の伝統の中にある「永遠女性」のおもかげ」（その二）を見出  
 す。

この文脈はモダニズムから日本文化へ傾斜していく谷崎の作風と  
 重なる。そのマニフェストたる「陰翳礼讃」（昭8・12）昭9・1）  
 は、光と闇のコントラストを説く点で「映画美学の書物」（四方田  
 犬彦「谷崎潤一郎の映画体験」平10・5）<sup>18)</sup>としても読まれる。発表  
 時谷崎は映画の現場から離れて久しかったが、アメリカ映画とヨー  
 ロッパ映画では「陰翳や、色調の工合が違」うように、映画には  
 「国民性の差異が出」と指摘し、日本人に「固有の写真術」があ  
 れば「皮膚や容貌や気候風土に適したもの」になっただろうと惜し  
 む。最初の映画論「活動写真の現在と将来」（大6・9）から一貫  
 して日本固有の映画表象を望んだ谷崎は、泉鏡花の世界こそ映画に  
 ふさわしいとみて実際に「葛飾砂子」（明33・11。映画は一九二〇）  
 を映画化した。それ以来約十年ぶりに鏡花作品の映画化を成し遂げ  
 た溝口健二と谷崎に、鏡花を媒介とした共鳴を見る千葉伸夫「映画  
 と谷崎」（平1・12）<sup>20)</sup>は近代化の背景にある「（闇）の美学」を、谷  
 崎は評論で、溝口は映画で追求したと、帝国主義が加速していく一  
 九三〇年代の国内状況に対して位置づけた。

### 三、理想形コンプレックス

「ドリス」（「苦楽」昭2・1）2、4）

「いつたい亜米利加の女と云ふものは、こんなにも技巧の限りを

尽して美人になりたがつてゐるのだらうかと、さう思ひながら彼はさつきから「モウシヨン・ピクチュア・クラシック」〔引用者注— Motion Picture Classic〕の広告欄を<sup>21)</sup>読んでゐた。(…) 亜米利加と云ふ国では、女の白いしなやかな体を館細工か粘土のやうに心得てゐるらしい。さうしてそれを、科学の力で自由に伸ばしたり縮めた<sup>22)</sup>り、好きなやうに捏ね廻すことが出来ると考へてゐるらしい。(…)

彼方此方をいぢくり返して、理想通りの型に鑄ようと苦心をする。(…) 「ああ、さうか、此の間見た『アメリカン・ヴィナス』と云ふ映画にもそんなところがあつたつけな。」(…) それは亜米利加ぢゆうの州と市とから、各その土地の代表的美女を選んで、ミツス・カリフォルニア、ミツス・ニユヨークなどと名づけて、アトランティック・シテイへ送る。全国の美女が其処へ集まつて来た中で、最も美しい一人の乙女を選抜して、彼女をミツス・アメリカと名づける。それを選ぶには一定の標準があり、せいの高さがどのくらゐ、頭の大きさがどのくらゐと云ふ風に、ちやんと極まつてゐるのであるが、此処にセントアヴィルと云ふ町の一人の乙女が、試験に<sup>23)</sup>応じようとする。彼女の体は何処を測つても示された標準に近いのである。たとへば胸廓が半インチ、腰の周りが四分の一インチと云ふくらゐしか違つてゐない。彼女は一人のマネエヂヤアの指揮に従つて、毎日いろいろな体操をして、とうとう標準にびつたり一致する迄に四

肢を鍛へる。(その一)

▽「美女競艶」“The American Venus”

米 1926.1.25、日 1926.9.10 (東京館)、製作 11 パラマウント、

監督 11 フランク・タトル、出演 11 エスター・ラルストン、ルイー

ズ・ブルックスほか、鑑賞 11 予告篇のみ可 (DVD)。

【<sup>24)</sup>解題】美顔クリーム製造会社グレイ商店の令嬢メリーは、ライバル会社ナイルス商会の御曹司と婚約させられたが、同社の宣伝係チツプと恋仲だった。交際が露見してチツプはグレイ商店に移り、宣伝のためにメリーをミス・アメリカコンテストに出場させる。一方ナイルス商会もベイポート代表と宣伝契約を結んだうえ、父のグレイが負傷したと偽の情報を与えてメリーを陥れる。しかしメリーと親しくなつたアラバマ代表がミスに選ばれ、グレイ・クリームの愛用者だと話したお陰で会社は繁盛し、チツプとメリーは幸せな結婚をする——<sup>25)</sup>実際のミス・アメリカコンテストは一九二一年九月から始まり、ワシントン代表のマーガレット・ゴーマンが若干十六歳で最初の栄冠を手にした。

「美女競艶」予告篇で示されるミロのヴィーナス像の身体サイズ(【<sup>24)</sup>図VI】)は、近づくべき美的基準を強迫的に示すイメージである。



【図VI】理想的プロポーションの例示

二十世紀初頭のアメリカで一般に読まれた科学誌や女性誌に氾濫する美容言説を精査した原克氏いわく、そこでは「理想の体型」が「人為により加工可能であり、かつまた瑕疵がある場合には加工されねばならぬものとして表象されてくる」(『美女と機械』平22・1<sup>28</sup>)。巷に溢れる情報によって身体を美化せんとする欲望は、(『最新流行』)に追い立てられる消費文化の動因でもあろう。

ミス・ベイポートを演じたのは、ボブ・カットの映える女優ルイズ・ブルックス(一九〇六〜一九八五)【図VII<sup>29</sup>】。ブルックスを愛した作家は多く、牧野信一は書齋に肖像を二葉飾り「あの女優さへ出れば他のことは何うでもいい」(『淪落の女の日記』昭5・5<sup>30</sup>)ほどだった。京大時代にブルックスを観た大岡昇平『ルイズ・ブルックスと「ルル」』(昭59・10・20、中央公論社)はその面影を追いながら、伝説的映画「パンドラの箱」(一九二九、G・W・パプスト監督)を紙上で再現せんとした。村山知義は「すべての映画女優のうちで、一番美人で、就中その肢体ときたら最も完全に、キラキ



【図VII】ナイルス社長とミス・ベイポート

ラ光る鋼鉄人形である」(『ドロレス・デル・リオ』昭3・2<sup>31</sup>)とまで傾倒している。なるほど「鋼鉄人形」とは言い得て妙で、「映画往来」にはブルックスを、ブルジョワ的「ロマンチズム」に対抗する「中性的」かつ「構成派的なるよりよき存在」(梅原義弘【LOUISE BROOKS】昭3・1<sup>32</sup>)と評する言葉がある。肉感性の薄い直線的なフラッパーのブルックスはまさに、モダニズム的価値観特有の(『理想』)像として渴仰されたのだろう。

#### 四. (『映画的人間』)の強迫

『黒白』(『東京朝日新聞』「大阪朝日新聞」昭3・3・25〜7・19)「いらいらした気分を紛らすため銀座の方へ出かけた彼(引用者注)水野」は、夕方、久しぶりで鯨の立ち喰ひをしてから、ローヤル・シネマにかかつてゐる「チャング」と云ふ映画を見に這入ったのが、五時頃であった。彼が二階の特等席に着いた時に、ちやうどその「チャング」の絵の終りの方が映写されてゐて、森の中から現

はれた象の大群が土人の小屋を踏みにじつてゐる場面であつた。土人に飼はれてゐる真つ白な猿が木から木の間を逃げ廻るのが美しいと思つてゐると、とたんにうしろから、水野の肩を黙つて叩く者があつた。／＼やあ、……／＼そのもぐもぐと云ふ声は、振り返つて見る迄もなく児島に違ひない。(…) 明るい往来でバツタリ出つくはずよりは、こんな所で映画を見てゐる最中だつたのは有り難かつた。此処なら話しかけられてもゴマカシがつくし、そのうちにもう二三十分で此の絵が終つたら出てしまはう(…) スクリーンの上になつた美しい白い猿が大映しになると、その銀光が真正面から照り返すので、折り折りばつと、「引用者注―児島の」額から鼻の頭へかけて明かるくなるのだけが分る。」(三)

「ふふん、とうとう予覚があつたな。」／＼彼は鼻さきでちよつと笑つた。予覚があつたのを誰かに威張つてやりたいやうな気持ちであつた。一瞬間、薄暗い中にある児島の顔と白い猿が飛んでゐる「チャング」の映画の一場面が想ひ出された。ただそれだけで、不思議に動悸もしなければ、顔色も変らなかつた。」(八)

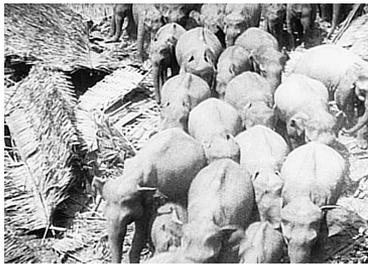
▷ 「チャング」"Chang: A Drama of the Wilderness"

米 = 1927.4.29 日 = 1927.10.1 (武蔵野館、帝国館)、製作 = パラマウント、監督 = メリアン・C・クーバー、アーネスト・B・

シユードサック、鑑賞 = 可 (DVD)。

**【解題】** シヤム北部における、ラオ族の生活を描いたドキュメンタリー映画。(チャング)とは象を指す言葉である。――集落から離れて暮らす一家とその主クルーは、田畑を荒らし家畜を襲う猛獣と戦い家族を守る。ある時一頭の小象を捕えたために母象に居宅を踏み潰され、続いて象の大群が集落を破戒し尽くす(図VIII)<sup>30</sup>。しかし負けじと象を退治し飼ひ慣らしてしまふ。

一般公開前には秩父宮の台覧があり、お墨付きを得た映画でもある。「キネマ旬報」編集部清水千代太を「チャング」を太陽とすれば「ヴァリエテ」はウインネツケ彗星でしかない」とまで「昂奮」させたのは、「原始」の人間の「すがた」(「チャング」昭2・7・11)<sup>31</sup>だ。「偶然」のチャンスを狙い、危険を冒して現地の「動き」(武田忠哉「チャング」昭2・9)<sup>32</sup>を捉えたカメラワークへの称賛や、虎を怖がる住民を説得したり、暑さでフィルムが腐つたりしたといった「チャング撮影苦



【図VIII】 小屋を踏みにじる象の大群

心譚」（清水千代太。昭2・11）<sup>33</sup>）が伝えられたように、批評は驚異的な光景とその撮影方法に集中した。松竹座のパンフレットに掲載された推薦文では、「我等が生活の模範」たる「ヒューマン・ドキュメント」（東健而「驚く可き「チャン」の話」昭2・10）<sup>34</sup>と位置づけられた。

映画の産みの親、リュミエール兄弟に端を発する記録映画はニュースとしての役割も果たしたが、本格的な長編ドキュメンタリーは探検家のロバート・フラハティ監督「極北の怪異」（一九二二）が当たって以降ジャンルとして確立していく。軍人のクーパーと、軍属のカメラマンだったシールドサックは、ベルシヤの遊牧民に取材した「地上」（“Grass: A Nation's Battle for Life.”米＝1925.3.20、日＝1926.8.27（東京館）、配給＝パラマウント、鑑賞＝可（I A、DVD）の成功により「チャンク」の制作に至る。観客を驚嘆させた決死の撮影が行われたのは確かだが、自然の猛威に立ち向かう人間のドラマとして仕立て、観る者のエキゾチズムを刺激するように演出されたことも事実である。

映画の視覚的インパクトと言えば、同時代ではドイツ表現主義やフランスの純粹映画も挙げられるが、それよりも「文芸的要素」を重んじる菊池寛は「チャンク」を、「象の生活などどんなに微細に現はれたところで結局動物園的な興味をもたらしてくる外、何物で



【図Ⅸ】逃げるピンボー

もない」（「海の勇者」その他）昭3・1）<sup>35</sup>と切り捨てている。

さて「黒白」では、自らの小説通りに現実が動いていくのではと怯える小説家の水野が「チャンク」を鑑賞する。ドキュメンタリーである「チャンク」が引用された必然性は、「黒白」が現実と虚構の見極めを主題とするためだと考えられる。「白い猿」とは、クルーの娘が飼っているベットの手長猿ピンボーのこと。観客を和ませる役目も果たしたピンボーは映画の最後で子を産み、希望を感じさせた。しかし黒白で引用されたのが、象の襲来から逃げる途中で豹に襲われるという危機的場面でジャングルの中を逃げ惑う姿（【図Ⅹ】）だったことは、水野の強迫観念とリンクしていよう。

この姿は連載時に中川修造の挿画で描かれた。「黒白」を「小説

のビジュアル化というモダニズム期特有の意識に裏打ちされた作品」と捉える日高佳紀氏はこの画にも注目して、挿画が読者を導く一方でその「認識を攪乱する役割」(《狂気》への回路)平27・3)を果たすと意味づける。また「自分の脳髓が活動写真の(…)自動映写機」のごとく「勝手なフィルムを展開させ魑魅魍魎を跋扈させるのを、手をこまぬいて眺めてゐるやうな人間」は「半分以上きちがひになりかけてゐる」(二)という、水野の「分裂した自己の有り様が映画体験の比喻で語られていること」、水野と後に殺される児島が「直接邂逅する唯一の場面」である映画館での「映像体験がくり返し語られる」ことが「自己認識と映像との繋がりが」(前掲日高論)の密接さを実証すると論じた。まさに水野は《映画的人間》であり、「チャング」終映後に「次ぎの映画が始ま」る——当時の映画は二、三本立てで上映された——も、「彼はどんな絵を見つつあるのか、頭の中の妄想とフィルム上の幻影との区別が付かなかつた」と混迷を極めていく。初期から現実感の惑乱を謳ってきた谷崎の文学的主题は、映画の存在によって決定づけられたといえよう。「チャング」と同時上映された「太つた男が頭からメリケン粉の汁を浴びせられる」「五六巻物の喜活劇」で、「メリケン粉が熔岩のやうにとろとろとその男の顔を流れる感じが、滑稽なよりは変に物凄く、或る残酷なたくらみを連想させた(…)彼には観客のどつと

笑ひ崩れる声までが恐ろしかつた」という件は、デブ君の愛称で親しまれた喜劇俳優ロスコ・アーバックル(一八八七—一九三三)の映画かと思われる。水野は殺人方法を教唆されたのか、「映画の中ではかう云ふ喜劇が一番危険だ」(三)と洩らす。映画の甚だしい影響力が犯罪を誘発するという惧れは、「ジゴマ」(一九一一)以来流布し、検閲体制の強化にも繋がってきたところだ。

水野と児島が出くわした銀座の映画館「ローヤル・シネマ」は「日本映画館名録」(昭3・5)<sup>38)</sup>に掲載がなく、管見の限り不明。当時流通していた国産のローヤル映写機<sup>39)</sup>から連想した名称かと推察される。大正末期から銀座に映画常設館が増加していた背景を踏まえた舞台設定だろう。ほかに水野と、ヤニングスやクラウスを好む「ドイツ仕込み」のモダン・ガール、フロイラインが交わす睦言では「テクニカラー」(七)——二色または三色のフィルムを合成した彩色映画——が引き合いに出される。フロイラインとの逢瀬はまさしく、黑白<sup>キヤロ</sup>二階調な水野の生活を色づける刺激として享受された。「黑白」には「チャング」のような映画の直接引用のみならず、昭和初期における映画文化が鏤められているのである。

おわりに

「黑白」以降、古典への傾倒を深める谷崎はモダニズム文化と距

離を取るため映画の引用は減少する。鑑賞の機会は最盛期より減ったかもしれないが、俳優との座談会や「芸談」などの随筆では見識の豊かさが表れていた。谷崎は初期からドイツ映画を好む傾向があるものの、背景にはハリウッドの様々な映画を観た経験の蓄積がある。調査すべき対象は未だ多くあり、今後も調査報告を行っていく。

注

- ① 映画の詳細なデータは、Internet Movie Database (<http://www.indb.com>)、世界映画史研究会編『舶来キネマ作品辞典』全四巻(平9・7・20、科学書院)を中心とした諸資料に拠った。また小谷野敦、細江光編『谷崎潤一郎対談集【藝能編】』(平26・9・10、中央公論新社)の注釈も参照した。鑑賞可否は、Internet Archive (<http://archive.org>)と略記)、国立映画アーカイフ 所蔵映画フィルム検索システム (<http://www.nfaj.go.jp/NFAJ>)と略記)、Amazon.co.jp (<http://www.amazon.co.jp>)、DVD Fantasia (<http://www.fantasia.com>)をもとに調査した。
- ② 【図I】、【図II】および【図III】はDVD「Othello」(2001.6.26、Kino Video)より引用した。
- ③ すでに拙稿「谷崎潤一郎の映画受容(四)——デミル・ルビッチ・シユトロハイム——」(『同志社国文学』88、11頁〜24頁、平30・3・20、同志社大学国文学会)で触れた。
- ④ 編集部「主要外国映画批評」「オセロ」の項(『キネマ旬報』129、11頁、大12・4・1、キネマ旬報社)
- ⑤ 秦豊吉「ヤニンクスとクラウス」(『独逸文芸生活』所収、209頁〜226頁、昭3・1・15、聚英閣)
- ⑥ 最長版のソフトと見られるDVD「Ariete」(2017.8.22、Kino Lorber)には、ベルタがハラーの家庭を乱すシーンが収録されている。
- ⑦ 室生犀星「映画時評 エミール・ヤニンクスの芸風 併せて「救ひなき人々」を思ふ」(『中央公論』43・1、説苑130頁〜134頁、昭3・1・1、中央公論社)。ヤニンクス本人に対しては「古今独歩の大味であり映画界切つての怪物」で、「演技や芸風の重厚なる新鮮と近代風なグロテスクの絶頂を極めてある点で(…)映画の記録中の最大の俳優として後代に其声名と演技の跡を残す」と称賛。
- ⑧ 柴田希「谷崎潤一郎の(映画離れ)——ドイツ映画『ヴァリエテ』と室生犀星の映画評を補助線に」(『リテラシー史研究』11、1頁〜15頁、平30・1・20、リテラシー史研究会)
- ⑨ 帰山教正『映画の性的魅惑』所収「魅惑の映画と不注意な出来事」(89頁〜94頁、昭3・4・25、文久社書房)。帰山は同書で「ヴァリエテ」に繰り返し触れたのみならず、「中年男の愛欲」を「露骨」だが「巧みに表はした」点で「異彩を放つ」(『ヴァリエテ』に就て)161頁〜164頁)映画であると一章を割いて論評した。
- ⑩ 無署名「昭和元—二年度月例記事」(『昭和三十四年版 日本映画事業総覧』所収、24頁〜36頁、昭3・5・17、国際映画通信社)によれば再検閲は六月十四日。岩崎昶、飯島正、古川緑波、内田岐三雄、鈴木重三郎、北川冬彦、芳原薫、田中三郎「ヴァリエテ」談話会(『キネマ旬報』263、35頁〜36頁、昭2・6・1、キネマ旬報社)は好意的だが、五月の試写を観た感想である。
- ⑪ 川口松太郎「ヴァリエテを貶す」(『映画往来』3・7、22頁〜24頁、昭2・7・1、キネマ旬報社)
- ⑫ 岩崎昶「ヴァリエテ」(前掲「映画往来」3・7、52頁)

- ⑬ 稲垣足穂「僕の触背美学」(昭30・9)、「私の祖父とシャルル・バテエ——懐しの活動写真——」(昭47・9)によれば、かつて芥川龍之介が、将来の映画は字幕ばかりになるとバリーが言っている、と話したという。一度だけ芥川に会った際の言葉だというのが、詳細は不明。足穂は映画字幕の芸術性を繰り返し説いたためか肯定的に解釈しているが、芥川の「浅草公園」(昭2・4)などのシナリオ作品の視覚性を鑑みると、皮肉として発言したようにも受け取れる。芥川は生前「ピーター・パン」(翻訳に取り組んでおり、その際に目にしたものか。没後菊池寛が補い共訳として出版された『小学生全集 第四十三巻 ピーター・パン』昭4・4・1、文藝春秋社)。
- ⑭ 無署名「パ社四十大作品の内  
ベッテイブランステン主演「ピーター・パン」十巻」(『苦楽』3・5、14頁)16頁、大14・5・1、プラトン社)
- ⑮ 放浪児「ピーター・パン」と「青い鳥」(『キネマ旬報』218、46頁)47頁、大15・2・11、キネマ旬報社)
- ⑯ M・A・トリック『ピーター・パン』(『科学の世界』3・3、78頁)79頁、大14・9・1、科学の世界社)
- ⑰ 【図V】は、DVD『Peter Pan』(1999.11.23. Kino Video)より引用した。映画については細江光「注解」(谷崎潤一郎『蓼喰う虫』所収209頁)233頁、平7・5・20、新潮社)も指摘。
- ⑱ 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)
- ⑲ 「日本橋」(一九二九。原作は「日本橋」大3・9)、「滝の白糸」(一九三三。原作は「義血侠血」明27・11)。谷崎が大正活映時代に抜擢した岡田時彦が、「葛飾砂子」に続いてどちらにも出演した。
- ⑳ 千葉伸夫「映画と谷崎」三…泉鏡花と日本映画の美、79頁)122頁(平1・12・25、青蛙房)
- ㉑ 「ドリス」では同誌の広告が翻訳され、連載時は中川修造による広告のモンタージュが挿画として掲載された。広告の出典は、細江光「谷崎潤一郎 深層のレトリック」第二編第二章『ドリス』と『Motion Picture Classic』、841頁)869頁(平16・3・31、和泉書院)が詳らかにした。映画「美女競艶」にも言及している。
- ㉒ 拙稿「谷崎潤一郎「青塚氏の話」における映画の位相——映画製作／受容をめぐる欲望のありか——」(『日本近代文学』91、49頁)62頁、平26・11・15、日本近代文学会)でも検討した。
- ㉓ 編集部「各社近着外国映画紹介」(『美人競艶』の項「キネマ旬報」238、20頁)21頁、大15・9・1、キネマ旬報社)を参照した。
- ㉔ 【図VI】は、DVD『More Treasures From American Film Archives 1894-1931』(2004.9.7. National Film Preservation Foundation)より引用した。
- ㉕ 原克「美女と機械 健康と美の大衆文化史」第1章「優雅な女 健康美イデオロギーの誕生、12頁)79頁(平22・1・30、河出書房新社)
- ㉖ 【図VII】は、「美女競艶」(芝居とキネマ)3・10、色アートの頁、大15・10・1、大阪毎日新聞社)より引用した。
- ㉗ 牧野信一「淪落の女の日記」(『映画時代』8・5、30頁)31頁、昭5・5・1、文藝春秋社)。問題映画(一九二九。G・W・パプスト監督)の批評文。
- ㉘ 村山知義「われらのモダン・ガール ドロレス・デル・リオ」(『新潮』25・2、41頁)43頁、昭3・2・1、新潮社)
- ㉙ 梅原義弘「LOUISE BROOKS」中性≠ロマンチズムなき存在」(『映画往来』4・1、48頁)51頁、昭3・1・1、映画往来社)
- ㉚ 【図VIII】および【図IX】は、DVD『Chang: A Drama of the Wildemess』(2000.11.21. Milestone Films)より引用した。

- ③1 清水千代太「チャング(八巻)」(キネマ旬報) 267、24頁、昭2・7・11、キネマ旬報社)
- ③2 武田忠哉「チャング」(映画往來) 3・9、30頁、31頁、昭2・9・1、キネマ旬報社)
- ③3 清水千代太「チャング撮影苦心譚」(映画時代) 3・5、28頁、31頁、昭2・11・1、文藝春秋社)
- ③4 東健而「驚く可き「チャン」の話」(「チャング」所収、2頁、6頁、昭2・10・15、パラマウント映画会社宣伝部)
- ③5 柳下毅一郎『興行師たちの映画史 エクスプロイテーション・フィルム全史』第2章・エキゾチズムと偽ドキュメンタリー、20頁、51頁(平30・4・18、青土社)
- ③6 菊池が昭和二年に観た映画では、「ヴァリエテ」より「面影」(一九二四。ジャック・フェデー監督)が「はるかに好き」だという。また「チャング」より「タルチュフ」の方が、「脚色の如何に拘らず、文豪の名作の匂いを伝えるだけでも、われわれには嬉しい」(菊池寛「海の勇者」その他「映画時代」4・1、6頁、7頁、昭3・1・1、文藝春秋社)とのことで嗜好に合ったようだ。
- ③7 谷崎潤一郎「黒白」第89回(東京朝日新聞)昭3・6・21、朝刊5頁、東京朝日新聞社。挿画では猿が七匹描かれているが、「チャング」本編で、ピンボー以外に猿が二匹登場するためだろう。日高佳紀「狂気」への回路——谷崎潤一郎「黒白」の読者と挿絵——(奈良教育大学国文 研究と教育、38、15頁、33頁、平27・3・30、奈良教育大学国文学会)に拠った。日高氏は挿画も含めた「黒白」の物語構造に、「一九二〇年代モダニズムに孕まれた、視覚効果の超越性と近代合理主義に對する、批判的なスタンス」を看取した。

③8 無署名「日本映画館名録」(関東の部 東京市)の項(前掲『昭和三

四年版 日本映画事業総覧』所収、243頁、247頁)

③9 フィルム関連の精密機械を製造していた堀熊三郎が大正七年から独自に生産を始めてシェアを広げ、輸出も行った。無署名「国産ローヤル映写機」(内外工業時報)5・4、227頁、228頁、昭6・4・5、最新工学普及会、無署名「輸入駆逐を指して進む 国産映写機の覇者 高密工場のローヤル映写機」(実業之日本)38・3、86頁、89頁、昭10・2・1、実業之日本社)に詳しい。

④0 十重田裕一「モダン都市の映画館 一、映画館という迷宮」(和田博文監修、十重田裕一編『コレクション・モダン都市文化 第十九巻 映画館』所収、911頁、918頁、平18・5・25、ゆまに書房)。谷崎「秘密」(明44・11)、「人面疽」(大7・3)が東京の映画館の状況を反映していることも指摘された。

④1 「美女競艶」も一部テクニカラーで撮影されており、二〇一八年に英国映画協会がブルックスのカラー映像を発見した。

〔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』全二十六巻(平成27年5月10日、平成29年6月10日、中央公論新社)を底本とした。対談での発言は、前掲『谷崎潤一郎対談集【藝能編】』より引用した。引用の際、ルビを簡略化し、漢字は新字体に改めた。省略箇所は「(…)」と表記した。「」は実際の本文では改行されていることを示す。傍線は引用者による。本文に一部不適切な表現があるが、発表時の時代背景を考慮してそのままとした。本稿は二〇一八年度笹川科学研究助成(日本科学協会)による助成を受けたものである。