

谷崎潤一郎『秘密』論-〈映画〉的想像力/シネマティカル・トポロジー-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文学部文芸研究会 公開日: 2015-04-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 柳澤, 幹夫 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/16991

谷崎潤一郎『秘密』論

——〈映画〉的想像力／シネマティカル・トポロジー——

柳 澤 幹 夫

はじめに

「芸術作品は（他のどの生産物も同じだが）、芸術的センスをもち審美眼をもった公衆を生み出す。だから生産はたんに主体のために対象を生産するだけではなく、対象のために主体をも生産するのである」（カール・マルクス・一八五七^①）。フランスのリュミエール兄弟が、パリのグラン・カフェで、現在の「映画」に相当するシネマトグラフの試写会を開いたのが一八九五年。それが日本で「映画」と呼ばれ、さらに一般に「芸術」とみなさ

れるようになるのは遙か後年である。しかし、ここでマルクスが言っている「芸術」という「生産物（対象）」と「公衆（主体）」との関係は、「映画」誕生から間もない頃の「活動写真」と「観衆」との関係にもそのまま当てはまるだろう。すなわち、「映画」の生産は「映画のための主体」を創り出す。人々は映画が「動く写真」としての当初の見世物的センセーションから脱し、娯楽として自明化^②慣習化した地点から、映画の視像分節性や感受性を自己組織の一部として自明化していく。人々はそのとき、二十世紀的な〈視覚的人間〉^③へと転身する。

谷崎潤一郎の『秘密』（明治44年11月号『中央公論』

掲載)は明治末の東京における幾重もの〈尖端〉的モチーフによって織られたテキストと言える。ざっと並記すれば〈都市〉〈雑踏〉〈匿名性〉〈歓楽街／浅草六区〉〈公園〉〈劇場〉〈映画館／映画〉〈女優〉〈探偵〉等々である。そして、この小説は、これら〈尖端〉的表象を体現し体感し実行する主人公「私」を媒体として、明治末日本のモダニティの一表情を切り取った、アレゴリカルなテキストと見ることが可能である。

この小論は『秘密』に内在するモダニティのうち〈映画〉に照準を合わせ、当時まだ新しいメディアであった映画固有の〈想像力〉が、いかにこの先鋭的なテキストに浸潤しているかを解析する試みである。

一

内閣統計局『日本帝国人口静態統計』(甲種現住人口)³⁾によると、『秘密』の発表された明治四四(一九一一年)に至る前後の東京府の人口は以下のように推移している。一九〇八年⁴⁾二、一〇一、七八四人、一九〇三年⁵⁾二、五三二、六七七人、一九〇八年⁶⁾三、〇五三、九四六人、一九一三年⁷⁾三、一四五、三六五人。この増加傾

向は第一次世界大戦を挿んでさらに拡大するが、『秘密』の舞台となる東京は、十年程の間におよそ百万人の人間が流入し、さらに膨張する過程にあった。⁸⁾

たとえばロンドンには、産業革命以後、十九世紀の間に急激に巨大化していったが、こうした都市の巨大化と同世紀を特徴づける視覚装置「パノラマ」との関係を、ベルナール・コマンは次のように整理している。

急激に発展したため都市の姿は見えにくくなり、人間の視野の中に収まりきらなくなる。こうした状況の中でパノラマが決定的な役割を果たすのだ。パノラマはこの混乱した時代にふさわしい知覚と表象のファンタスムを表現するものとなり、四方八方に膨張していく都市という公共空間を昔とおなじように完全に支配するためのモデルとなる。しかし模様が孕む重大な疎外の中に人間が入っていくのは、まさに画一化から脱し、匿名性の中への埋没から逃げ出したいと思っているような時なのである。つまり、もはや現実の中に生きることができないから想像上の状況を作り、それに頼ろうとする。⁹⁾

二十世紀初頭すでに六百万人を超えていた国際都市ロンドンとは比ぶべくもなかるうが、規模と程度こそ違え、当時郊外の田園地帯を除けばそう広くはない東京の街区に新たに人間が流れ込んでくるありようは、右のコマンの描く情況に相似した傾向を生じさせていたのではないかと考えられる。たとえば、それは『秘密』というテクストにも次のような形で表れている。

未だ此の東京の町の中に、人形町で生れて二十年來永住してゐる東京の町の中に、一度も足を踏み入れた事のないと云ふ通りが、屹度あるに連ひない。いや、思つたより澤山あるに連ひない。

さうして大都會の下町に、蜂の巣の如く交錯してゐる大小無数の街路のうち、私が通つた事のある所と、ない所では、孰方が多いかちよいと判らなくなつて來た。

膨張する都市に生きる人々は、自らが存在する世界の全体像が次第に曖昧化し、自分を取り囲む空間の疎遠化するのに比例して、自らも匿名化していくのを感じる。しかし、それは逆に言えば、膨張する都市は人々に自らの匿名化を許すということでもある。都市の中で人々は

自らを秘匿しうる。

其の頃私は或る氣紛れな考から、今迄自分の身のまはりを裏んで居た賑やかな雰圍氣を遠ざかつて、いろ／＼の關係で交際を續けて居た男や女の圈内から、ひそかに逃れ出ようと思ひ、方々と適當な隠れ家を探し求めた揚句、淺草の松葉町邊に眞言宗の寺のあるのを見附けて、やう／＼其處の庫裡の一間を借り受けることになつた。

そうした都市情況の中で「私」は右の〈疎遠化〉をむしろ意圖的に推し進め、自らの〈匿名性〉をより完全なものにしようとしている。言い換えれば、自分の既往の〈意味〉をリセットし、自らの〈記号〉性を一旦零化しようとしている。では、なぜ「私」はこのような〈自己匿名化〉＝〈自己零化〉を図ろうとするのか。その動機は次のように語られている。

隱遁をした目的は、別段勉強をする爲めではない。其の頃私の神経は、刃の擦り切れたやすりのやうに、鋭敏な角々がすっかり鈍つて、餘程色彩の濃い、あくど

い物に出逢はなければ、何の感興も湧かなかつた。微細な感受性の働きを要求する一流の藝術だとか、一流の料理だとかを翫味するのが、不可能になつてゐた。(中略) 凡べて在り來たりの都會の歡樂を受け入れるには、あまり心が荒^すんでゐた。情力の爲めに面白くもない懶惰な生活を、毎日々々繰り返して居るのが、堪へられなくなつて、全然舊套を擺^{ひだ}脱した、物好きな、アーティフィシヤルな、Mode of lifeを見出して見たかつたのである。

要するに既往の刺激をもちや刺激と感ずることができない、換言すれば、既往の世界の〈意味／価値〉に徹底的に倦怠したというのが「隱遁」の理由である。「私」にとって既往の世界の「一流」とはその〈意味／価値〉の極点であり、その意味で「在り來たりの」骨頂である。ここにおいて「私」の〈匿名性〉はコマンの言う「匿名」の人々と逆方向に擦れ違つてゐる。端的に言えば、コマンの「匿名性の中への埋没」は「画一化」を意味する。人々は世界を見失ひ、その〈意味〉の曖昧化さの中で、群集の人として〈自己〉を見失う。したがって、人々は世界(公共世界)全体を再び自己の視野の中に「支配」

すべく、群衆の中の一人であることから「逃げ出」そうとする。しかし、「私」にとっては〈匿名性〉への埋没はむしろ〈画一性〉からの離脱である。何らかの理由によつて既知性に充たされ、〈意味〉の飽和化した世界から自己を隔離すべく、その世界における自らの〈名〉を見失おうとする。したがって、「私」は〈匿名性〉を担保しうる「雑沓する巷と巷の間」の「Obscureな町の中」に居を移し、そこから群集へと混交していく。「私」において都市の膨張は、自己を見失う不安ではなく、自己を見失う快樂として享受されている。

が、「隱遁」＝〈自己匿名化〉自体が「私」の目的なのではもちろんない。既往の自分をリセットした上で「物好きな、アーティフィシヤルな、Mode of lifeを見出すこと、言い換えれば、自らの〈記号〉性を一旦零化した上で新たに再記号化すること、それが目的である。前者の〈記号〉を「在り來たり」＝ナチュラルとするなら、〈再記号化〉は「物好き」に「アーティフィシヤル」になされなければならない。コマンの言い方を借りるなら「もはや現実の中に生きることができないから想像上の状況を作り、それに頼ろうとする」のである。ただし、その「想像上の状況」は、世界を全体として「支配」し

ようと望むもの、すなわち「パノラマ」的なものではなく、世界をモニター・ジュ的に構成しようとするもの、すなわち〈映画〉的なものである。

二

私は其の時まで、たび／＼八幡様へお参りをしたが、未だ嘗て境内の裏手がどんなになつてゐるか考へて見たことはなかつた。いつも正面の鳥居の方から社殿を拜むだけで、恐らくパノラマの繪のやうに、表ばかりで裏のない、行き止まりの景色のやうに自然と考へてゐたのであらう。現在眼の前にこんな川や渡し場が見えて、其の先に廣い地面が果てしもなく續いてゐる謎のやうな光景を見ると、何となく京都や大阪よりももつと東京をかけ離れた、夢の中で屢々出逢ふことのある世界の如く思はれた。

この「正面」からの「景色」と「裏手」に広がる「光景」の対照を、〈平面〉と〈立体〉あるいは〈表面〉と〈奥行き〉と捉えることも可能だが、〈静止する風景〉と〈活動する風景〉と捉えることもまた可能である。なぜ

なら、右の引用の「川や渡し場」は「水の一杯にふくれ上つてゐる川が、細かく建て込んでゐる兩岸の家々の、軒と軒とを押し分けるやうに、どんよりと物憂く流れて居た。小さな渡し船は、川幅よりも長さうな荷足りや傳馬が、幾艘も縦に列んでゐる間を縫ひながら、二た竿三竿ばかりちよろ／＼と水底を衝いて往復して居た」という動態としてあるからである。

ヨーロッパの十九世紀がパノラマ、ジオラマ、さらに鉄道旅行といった装置によって世界を博物誌的に視覚対象化する〈パノラマ文化〉の世紀であつたとするならば、その十九世紀末に發明された映画という装置によって、二十世紀は〈モニター・ジュ文化〉の世紀と呼称できよう。十九世紀的な〈パノラマ〉的視覚を常態としつつ、その全体的に俯瞰的・静止的世界像から、人々は再び雑踏へと帰還し、そこで目にするものを〈モニター・ジュ〉し始める。つまり、再分節化しはじめる。世界を総体として捉えるまなざしにいわば飽いて、部分の探偵へと向かい、世界を細分化し、再構成する欲望に人々は貫かれていく。この欲望に応え、また、この欲望を發動する装置こそが、動態としての世界を分解し、再連結する映画の機構であつた。

それから私は、今迄親しんで居た哲學や藝術に関する書類を一切戸棚へ片付けて了つて、魔術だの、催眠術だの、探偵小説だの、化學だの、解剖學だの、奇怪な説話と挿繪に富んでゐる書物を、さながら土用干の如く部屋中へ置き散らして、寝ころびながら、手あたり次第に繰りひろげては耽讀した。其の中には、コナン・ドイルの The Sign of Four や、ドキン・シイの Murder, Considered as one of the fine arts や、アラビアンナイトのやうなお伽噺から、佛蘭西の不思議な Sexuology の本なども交つてゐた。

「哲學」や既往の「藝術」が世界を解釈し規範化するものであるとするなら、ここで「私」に好まれているのは、その解釈や規範から世界を逸脱させ、変容し、断片化する「書物」と言える。これらによって、「哲學」「藝術」的世界はシャッフルされる。

疊の上に投げ出された無数の書物からは、惨殺、麻醉、魔薬、妖女、宗教——種々雑多の傀儡が、香の煙に溶け込んで、朦朧と立ち罩める中に、二疊ばかりの排毛耗を敷き、どんよりとした蠻人のやうな瞳を据ゑて、

寝ころんだ儘、私は毎日々々幻覺を胸に描いた。

シャッフルされた世界は断片化する。この庫裡の一間の中は、「私」を刺激すべきイマジナルな断片がコロージュされ、モニタージュされた映像が「幻覺」として「毎日々々」映し出されている。「私」は「三友館」に行く前にすでに〈映画〉を見ていた。

世界がイマジナルに断片化するのに相乗して、「私」の同一性もイマジナルに断片化する。「私」はイマジナルなロール（役どころ）に自己を還元していく。これが「私」の〈変装〉である。「私」は〈映画〉を観る側から、〈映画〉として観られる側へと自己の位相を轉換する。

「私」が演ずるものとして、その視覚形質上、最も困難なロールは〈女〉である。が、「私」の欲望は世界及び自己の既往の同一性から遠ざかり、その両者を相乗的に〈再記号化〉することにある。さまざまな〈記号〉＝ロールの中で、〈女〉という記号は、自己の同一性から遠いと感ぜられるその分だけ、「私」の欲望の強力な対象となる。

「私」は視覚形質上の困難を、「練りお白粉」や「紅や」とのこゝ、女物の着物の「触感」、さらに夜の街の陰翳に

よって乗り越える。それは、夜の街の「大鏡へ、ぞろ／＼雑沓する群集の中に交つて、立派に女と化け終せた私の姿が映つて居た」あるいは「私の前後を擦れ違ふ幾人の女の群も、皆私を同類と認めて訝しまない。さうして其の女達の中には、私の優雅な顔の作りと、古風な衣裳の好みとを、羨ましさうに見てゐる者もある」と主観的に思ひなし得る程度には成功したと言える。

この〈女〉への〈同一化〉によつて、「私」と〈世界〉の相乗的〈再記号化〉は極点を迎える。

いつも見馴れて居る公園の夜の騷擾も、「秘密」を持つて居る私の眼には、凡てが新しくかつた。何處へ行つても、何を見ても、始めて接する物のやうに、珍しく奇妙であつた。人間の瞳を欺き、電燈の光を欺いて、濃艶な脂粉とちりめんの衣裳の下に自分を潜ませながら、「秘密」の帷を一枚隔て、眺める爲めに、恐らく平凡な現實が、夢のやうな不思議な色彩を施されるのであらう。

この小説における「秘密」は右に見られるとおり「平凡な現實」を「夢」に反転させる装置である。「秘密」

を通して「平凡な現實」は〈再記号化〉され「夢」へと反転する。そして、後半の「T女」の「秘密」もまたそのうであるように、「秘密」を媒介とすることで「平凡な現實」にはありうべからざるイマジナルな〈物語〉が始動する。このテクストの「『秘密』の帷」は映画の〈スクリーン〉になぞらえることができる。

三

其の晩私は、いつもよりも多量にウキスキーを呷つて、三友館の二階の貴賓席に上り込んで居た。何でももう十時近くであつたらう、恐ろしく混んでゐる場内は、霧のやうな濁つた空氣に充たされて、黒く、もく／＼とかたまつて蠢動してゐる群衆の生温かい人いきれが、顔のお白粉を腐らせるやうに漂つて居た。暗中にシヤキシヤキ軋みながら目まぐるしく展開して行く映畫の光線の、グリグリと瞳を刺す度毎に、私の酔つた頭は破れるやうに痛んだ。

「私」はこの「三友館」に来るまで一貫して独りで行動している。「私」の行動の目的が「秘密」すなわち自

己隠匿による歓楽である以上、それは当然と言えば当然である。が、「私」が遊歩している夜の浅草の「私」以外の人々もまた、多くは単独で歩いているようだ。権田保之助は「浅草」について次のように考察している。

此『浅草』に対して決定権を握っている民衆は、一体どんな性質を有しているのでありましょうか。私はそれをプロレタリアとインテリゲンチアとであると考えます。而して此兩者ともが現在に於ては纏まった文化を所有していない結果、安住の地を得て居ない結果、夫等がその現実生活の論理と情感とを以て臨む『浅草』に、纏って落着いた文化(?)が出来上っていないことは寧ろ当然の数であつて、却つて纏って落着いた所の無い点が、『浅草』の真に『浅草』たる所以ではあるまいかと考えます。(中略)これはプロレタリアとインテリゲンチアとは、何れも単独行動主義(享楽に對しては)であると言ふことが生み出したものではありますまいか。

そして、「活動写真」を見るに際しても、浅草では家族と共にではなく単独でという傾向が強いと権田は報告

している。これは『秘密』から十年後の浅草を語ったものではあるが、右の情況は本質においてあまり変わらなように思われる。それは「プロレタリア」や「インテリゲンチア」が共同性を分断された市民として「単独」であるという以上の理由によって、そうであるように思われる。

権田は、大正六年当時の東京感化院に収容されていた次のような少年の事例を紹介している。

其院児は中流以上の家庭に生れ実父母の手に養育せられたるものなるが、八九歳の頃両親に伴われて初めて活動写真を見たり。然るに一度活躍せる画面、観客に媚ぶる弁士の言語、態度、観客のぞよめき、物売る声等館内一切の空氣に接するや忽ち彼れの心は魅せられたり。爾來再三両親を強い、果ては両親監視の隙を窺い単身活動写真館に赴くに至り金窮しては或は窃取し或は活動写真館の便所の窓を破りて闖入する等全く不良少年となり果てたり。此に於て両親は寢衣のまま彼れを一室に幽閉し置きたるに、かくても尚活動写真の幻影は彼れを驅つて寢衣のまま脱出して活動写真館に赴かしめたり、仍て終に当院に収容さるるに至れり。

映画は暗闇を必要とする。人々は暗闇の中で、多くの場合、通常なら知るべくもない〈他人〉の物語や姿を覗き見る。映画の欲望はそれゆえにしばしば窃視願望になぞらえられる。クリスチャン・メッツはそれを「観淫症」に喩え、「映画は、子供が原光景を目撃するさいに感じる禁忌感情に似た何物かを、自らのうちのどこかに秘めている」と指摘している。しかし同時に、その「観淫」は「制度化」された、その点で「許された観淫症」でもある。つまり、映画は「禁忌行為の合法化と一般化の上に、むしろ基礎を置いている」と言え、「公に認められたものでありながら同時に秘密の臭いのする」活動であり、その意味で「大部分の観客にとって、映画館は一種の囲い地、まっとうな市民の生活とは無縁だがいちおう公に認められ、ちゃんと法律にも定められている〈特別保留地〉のようなものと映っている」とまとめている。

先の東京感化院の少年の異常なほどの「映画館」への執着はほとんどエロシクである。それはメッツが描出する右のような「映画館」のトポロジーに照合すると腑に落ちるのではないか。見世物興行であることを脱し、劇映画を上映する場として活況を呈していく明治末から大正期の「映画館」とは、単に映画を見る場所ではなく、

それ自体一種のエロシ的なトポスであった。浅草を遊歩する「プロレタリア」や「インテリゲンチア」も多くの場合、家族を離れたエロシ的個として「映画館」に入場した。

さて、「私」もまた「三友館」にエロシ的個のロールを纏って入場している。ただし、「私」の場合、窃視するというより、窃視されるためである。「秘密」は逆説的なことにそれ自体としては成立しない。〈隠す〉外部があつて〈隠される〉内部が生ずる。言い換えれば、〈露見〉の可能性抜きには〈秘匿〉それ自体は意味をなさない。「私」のように、「秘密」がそれを持つことの〈快〉を目的とするのであればなおさらである。その〈露見〉と〈秘匿〉とを賭ける外部からの視線の存在が必須である。「私」の「秘密」は映画のスクリーンのように窃視の視線を浴びなければならない。

時々映畫が消えてばツと電燈がつくと、たぞ溪底から沸き上がる雲のやうに、階下の群衆の頭の上を浮動して居る煙草の烟の間を透かして、私は眞深にお高祖頭巾の蔭から、場内に溢れて居る人々の顔を見廻した。さうして私の舊式な頭巾の姿を珍しさうに窺つて居る男や、

粹な着附けの色合ひを物欲しさうに盗み視てゐる女の多いのを、心ひそかに得意として居た。見物の女のうちで、いでたちの異様な點から、様子の婀娜っぽい點から、乃至器量の點からも、私ほど人の眼に着いた者はないらしかつた。

ここで改めて確認しておく、作家は「私」にわざわざ「古着屋」で着物を買わせ、「舊式な頭巾の姿」にし、それを「いでたちの異様」と形容している。要するに「私」は現實の女たちに対しても差異化されている。その点でこの〈女〉は通常の女性ジェンダーの位相にはいない。端的に言えば（ドーラン化粧をしている点からも明らかのように）〈女形〉である。明らかにそういう形姿として設定しながら、そう言わないのは、逆に作家がそれを意図しているからである。言うまでもなく、この〈女装〉はしたがっていかに女の血が流れるかのような「触感」を「私」が感じようと、いわゆるジェンダーの転換などではない。「犯罪を行はずに、犯罪に附随して居る美しいロマンチックの匂ひだけを、十分に嗅いで見たかつた」と同様、女にならずに、女に附随して居る美しいロマンチックの匂ひだけを、十分に嗅いで見たかつ

たのである。ゆえに「私」はこのあと「丁女」に正体が露見すると、あっさりと自分が「化物」であったことを認めるのだが、その前に、この〈ヒロイン〉の交替劇が持つ〈映画〉的アナロジーに触れておきたい。

右のような「私」の姿が場内の男女に見られているのは「時々映畫が消えてばツと電燈がつく」ときである。「時々」とあるように、当時の映画常設館は短篇フィルムを数本立てで上映しており、たとえば「秘密」が発表された明治四四年中の「三友館」のプログラムの一例を挙げると、

◎悲劇意氣地花井お梅◎喜劇成功無疑大合同一座◎舊劇「河内山」市川市十郎一座◎西洋悲劇「我が娘」◎西洋喜劇「水氣違ひ」◎電氣踊り「妹背山」和洋音楽合奏◎キ子オラマシカゴ市大火の實況◎其他數種¹⁵

といった具合である。「電燈がつく」のはフィルムを交換する幕間なわけだが、観客は、たとえば右のプログラムに従えば「悲劇意氣地花井お梅」鑑賞↓電燈↓「喜劇成功無疑大合同一座」鑑賞↓電燈↓「舊劇「河内山」市川市十郎一座」鑑賞という形で映画と映画館内とを交

互に体験することになる。明治末期の「三友館」の呼ば物は新派悲劇であり、右以外のプログラム案内でも最初に大きめの活字で挙げられているのはほとんどの場合新派悲劇映画である。いずれにしても、いま例に挙げた三つの作品のヒロインを演ずるのは、旧劇はもとより新派劇にあっても、〈女形〉である。『秘密』に戻れば、一階席から目線を挙げてスクリーンを見つめ、そこに旧劇もしくは新派劇の〈女〉の映像を見ていた観客は、幕間に反対側の二階席に目線を挙げ、「煙草の煙の間を透かし」た向こうに、いましがたのスクリーンから抜け出したかのような〈女〉の映像を見出すのである。

が、「三度目に再び電燈がともされた時」から事態が変わる。右に例示したプログラムもそうであるが、この頃の三友館では日本物が二本か三本続いた後、西洋物に切り替わるというパターンがしばしば見られる。この小説もそのパターンに符合する形で、「三度目」の点燈のあと上映される映画は西洋物である。

「……………Arrested at last……………」

と、女は小聲で、フィルムの上に現れた説明書を讀み上げて、土耳其巻のM.C.C.の薫りの高い烟を私の顔

に吹き附けながら、指に嵌めて居る寶石よりも鋭く輝く大きい瞳を、闇の中できらりと私の方へ注いだ。

そして、この「女」は「表情の自由な、如何にも生き／＼とした妖女の魅力」を持ち、「男と對談する間にも時々夢のやうな瞳を上げて、天井を仰いだり、眉根を寄せて群衆を見下ろしたり、眞つ白な歯並みを見せて微笑んだり、其の度毎に全く別趣の表情が、溢れんばかりに湛へられる」のである。当時のこととて「髪を三つ輪に結つて、總身をお召しの空色のマントに包み」といった和装ではあるが、この「女」の豊かな表情は、ドーラン化粧に塗り固められた「私」の〈女形〉としての表情との対照において、明らかに西洋サイレント映画の〈女優〉のそれである。この「女」の顔はさらに「顔面の凡べての道具が單に物を見たり、嗅いだり、聞いたり、語つたりする機關としては、あまりに餘情に富み過ぎて、人間の顔と云ふよりも、男の心を誘惑する甘味ある餌食であつた」とされる。「人間の顔と云ふよりも」「誘惑」的な「餘情」として観照される顔、それは銀幕に揺曳するイメージとしての顔に近似する。映画のプログラムが日本物から西洋物に切り替わるのに連動するようにして、こ

の小説の〈ヒロイン〉は〈女形〉から〈女優〉に切り替わる。

實際其の女の隣りに居ると、私は今迄得意であつた自分の扮装を卑しまない譯には行かなかつた。表情の自由な、如何にも生き／＼とした妖女の魅力に氣壓されて、技巧を表した化粧も着附けも、醜く淺ましい化物のやうな氣がした。女らしいと云ふ點からも、美しい器量からも、私は到底彼女の競争者ではなく、月の前の星のやうに果敢なく萎れて了ふのであつた。

「丁女」は「私」より優れた〈映画〉である。實際「もう場内の視線は、一つも私の方に注がれて居ない。」「私」の『秘密』の帷」は剥落し、「私」は〈映画〉であることから〈映画〉の〈観客〉へと再び位相轉換する。その〈映画〉とはもちろん、「丁女」の『秘密』の帷」をスクリーンとしたイマジナルな〈物語〉である。

四

映画の装ディスプレイ置は、映画館の暗さ、相対的に受動的な

状況、映画を見る主体 (cine-subject) が動きを強制的に奪われていること、そしておそらくはまた、動きを与えられたイマジユの映写〔投影〕に固有の諸効果等々を考慮するならば、人為的な退行状態を引き起こすと言えるだろう。映画の装ディスプレイ置は、人為的に、主体を発達以前の状態 (position) へと引きずり込む。(中略) この状態、すなわち発達における早熟な段階及びそれに固有の充足〔満足〕の諸形態を再び見出すとする欲望、明らかに主体はそれと氣付いていないこうした欲望こそが、映画の欲望と主体がそこにおいて見出す快樂において決定的であると言えるだろう。相対的なナルシズムへの回帰、さらには、包み込むやうな關係として定義することができ、そこでは自らの身体と外界との諸々の境界が厳密に明確にはならないやうな形態の、現実との關係への回帰⁽¹⁶⁾。

解說的にパラフレーズしてみる。観客は映画館の暗闇でその動きを抑圧される。つまり、椅子に座って映画に夢中になるほどにその動きを止める。現実吟味が身体の運動性に依存するものであるとすれば、観客はそこで椅子に固定され、身体を忘却する度合いに応じて現実を失

う。その現実の空虚にはその時、映画の〈現実感〉が充填されている。それは一種の退行である。というのも、映画がそれほどまでに観客を夢中にさせるのは、観客の前意識や（より没入する場合には）無意識の欲望を代行するからである。つまり、これは胎内時における欲望のファンタズムに相似している。映画が夢であると言っているのはこの地点である。

このボードリーの議論は『秘密』のこれ以降の解説にある有効な示唆を与えてくれる。

映画館の座席に座っていた「私」が「相対的なナルシズム」に浸っていたのは明らかである。しかし、「相対的なナルシズム」が解け、さらに映画館を出た後も、「私」は欲望のファンタズムと「夢」を手放してはいない。それは「T女」が自分の匿名性＝虚構性を堅持し、自らを「私」にとつての「夢の中の女」＝イメージとしての女＝〈女優〉の位相に置き続けようとするからであり、その意味で〈映画〉であり続けようとするからである。つまり、「私」は映画館を出た後も〈映画〉を見続けていると言いうる。しかし、それだけではない。このテキストは、いくつかの仕掛けを通して、「三友館」後の空間をも位相的な〈映画館〉として構造化している。

このテキストにおいて「私」が行動するのは基本的に夜だが、特に「三友館」以来の「T女」との逢い引きは夜から夜へと渡るようにして行われる。テキストに明記された時間をつなげると「十時近く」（映画館内）↓「十一時頃」（映画館退出）↓「明くる日の晩」となる。光があるとするば逢い引きの待ち合わせ場所である雷門への途上、雨の中に明滅する「家並みのランプ」「ところ／＼の電柱や廣告のあかり」、雷門前の「アーク燈の光」などであり、これらは映画館の幕間に点る煙草の煙の中の「電燈」と相同である。要するに「私」は一度も、位相的（トポロジカル）な〈映画館〉の〈暗闇〉から出ていない。

さらに「私」は雷門から「俤」に乗せられ、「眼かくし」をされて、「待合とも、妾宅とも、上流の堅氣な住まひとも見極めがつかない」部屋に連れて行かれる。この「俤」に乗っている間、「T女」がそうであるように、「私」も「黙って身じろぎもせずに腰かけてゐる」に違いない。そして、その「部屋」に入るまで「眼かくし」が取られない以上、「俤」の椅子に座って以降一貫して「私」の〈動き＝行動〉は抑圧されている。つまり、夜闇を通して「俤」の椅子に座るといふ過程は、映画

館の通路を通過して座席に座る過程と相同である。単に視界を遮られているという以上に「私」の現実吟味は蔑類し、その退行的な様態の中で欲望のファンタズムに包み込まれていく。

海の上で知り合ひになつた夢のやうな女、大雨の晩の幌の中、夜の都會の秘密、盲目、沈黙——凡べての物が一つになつて、渾然たるミステリーの霧の裡に私を投げ込んで了つて居る。

そして、「部屋」に入ったとき、「私」は再び〈映画〉を見始める。たとえば「昨夜のやうな派手な勝氣な惻發な女が、どうしてかう云ふ憂鬱な、殊勝な姿を見せることが出来るのであらう」というこの「女」の転身は、「私」の意識に関わらず必然である。位相的にはこの「部屋」は〈映画〉の中であり、「私」が向き合っているのは〈女優〉の演ずるロールとしての〈女〉だからである。すなわち、このテキストの言う「夢の中の女」とは〈映画の中の女〉の換喩である。

この「朦朧とした、現実とも幻覺とも區別の附かない Love adventure」＝〈映画〉は、「俚」に乗り、「眼かく

し」をされ、「夜」と「夜」をつないで楽しむ限りにおいて続き、そして、それは、「或る朝」、「くるく」と體を廻し「駆け出し」といった〈動き〉を伴う行動が開始され、自分が静止姿勢において迎つた過程を〈探偵〉すなわち現実吟味し始めたとき終わる。

燦爛とした星の空を戴いて夢のやうな神秘的な空氣に蔽はれながら、赤い燈火を湛へて居る夜の趣とは全く異り、秋の日にかんく照り附けられて乾涸びて居る貧相な家並を見ると、何だか一時にがっかりして興が覺めて了つた。

映画は光の技術だが、自らを超える光の中では消滅する。スクリーンにはもう何も映っていない。いや、もうスクリーンはない。〈静止する風景〉＝「パノラマ」の裏側に〈活動する風景〉は確かにあったが、それもまたイメーজの世界であり、その〈スクリーン〉のさらに裏側の世界がいま眼前に広がっている。しかし、それは「私」には「乾涸びて居る貧相な」光景と見え、固有名をつきとめられ、〈イメージ／ロール〉ではなくなつた「女」の顔は「死人のやう」に見える。「私」は自己を〈再記

号化)し、それによって世界を反転させる「秘密」を「手ぬるい淡い快感」として消費し去るが、再反転して戻った〈現実〉は依然「在り來たりの」〈意味／価値〉に覆われた世界である。

この時点において「私」はもはや〈映画〉を観ていない。しかし、〈映画〉の「夢のやうな神秘的」幻影と対照されてこそ〈現実〉の「家並み」は「貧相」に見える。〈映画〉は「夢の中で屢々出逢ふことのある世界」「子供の時分経験したやうな不思議な別世界」であることをやめたわけではない。したがって、その後「私」がそれを「求めるやうに傾いて行った」という「もつと色彩の漉い、血だらけな歓樂」が、果たして〈映画〉の外部であるか否か、それはここでは留保しておくのが妥当だろう。

おわりに

良い映画はそもそも〈内容〉を持たない。何故なら映画は〈同時に芯であり外皮〉であるからだ。それは絵画や音楽と同じように、あるいはちょうど顔の表情がそうであるように、内容を持たない。映画は〈表面芸術〉であり、そこでは〈内なるものが外にある〉。に

もかかわらず——そしてそこに絵画との原理的な相違があるのだが——映画は動きと有機的連続性をもつ時間芸術であり、それゆえ、納得のいく心理学かまたはまやかしの心理学、明確な意味かまたは不分明な意味を持ちうるのである。

映画は光と影の戯れであり、すべてはその〈表面〉にある。それは本来ただの光と影¹ 映像であり、言葉ではなく、したがって〈内容〉や「意味」には翻訳され得ない。クリスチャン・メッツならそれを「映画が想像的^{イマジネーション}ものを表象するのにことのほか適しているのは、映画がまさしく想像的^{イマジネーション}なものであるからだ」と言うだろう。すなわち、映画にあってはシニフィアンがそのままシニフィエなのである。

映画とは、ただ静かな影であった。なまぐさい声を用いない豊かな言葉で語る静かな世界であった。一枚の木の葉が舗道の上をころがって行く。なまぐさい擬音に汚されない、だまった一枚の木の葉が季節を語る。厳つい靴が反対からやって来て木の葉を踏んづけても、木の葉が靴のために粉粉に砕けても、その語る言葉は

静かで広ろかった。その頃の画はなまぐさい声を吐くことを知らなかったからだ。

いま、吾吾の心には、影・沈黙の塔・儂いもの・微かなものへのノスタルジアがある。声画がこんなにものさばってきたからだ。沈黙の領土を知らぬ泥靴め。

(尾崎翠「映画漫想(二)」 声画の自殺「一九三〇」)

サイレント映画がトーキー映画に切り替わっていくことを嘆いた一節だが、右の「一枚の木の葉」は映画の中の最も映画的な表象である。「その語る言葉」は〈意味〉ではない。

では、『秘密』の「私」にとっての〈映画〉はどうかであろうか。それは、ボードリーの議論を援用して論じたように、欲望の投影装置となっている。それは快感原則に沿った表象となるが、〈意味〉の外部ではない。「私」が〈映画〉の外部に出ようとしているのかどうかはひとまず置くとして、「在り來たりの」〈意味〉に飽いている「私」にとっての本来の外部とは、「秘密」による世界の〈意味〉の反転でも、さらに既知に対する未知などでもなく、既知と思われている世界からの〈意味〉の解除なのかもしれない。それはアレゴリカルに言えば、映画の

〈表面〉という外部である。

日本における映画初興行(明治三〇年)以来の映画の観客である谷崎は、大正期の映画エッセイ等を見てわかるように、映画の魅力を体感的にも、また、見識的にも熟知している。彼は第一級の〈映画の視覚性〉をもっている。その谷崎の小説テキストが〈映画〉をめぐって今後どのように展開していくのかを解析していくことは、谷崎文学論においても、映画以後の近代人の想像力をアクトチュアルに緋いていく上でも、無意味ではないだろう。

注

(1) カール・マルクス『経済学批判要綱』「序説(2)分配、交換、消費に対する生産の一般的関係[消費と生産]」(横張誠・木前利秋・今村仁司訳「マルクス・コレクション」Ⅲ「筑摩書房・二〇〇五」)。

(2) 『秘密』の舞台である東京市では明治四一年の時点で、「観物業」の年間入場者数がそれまでの興行の中心であった「寄席」を抜いている。「観物業」とは伝統的には曲芸・手品等の見世物興行であるが、明治末期におけるこの躍進は「活動写真」人気によるものである(「権田保之助著作集 第一巻」「民衆娯楽問題 第一編 民衆娯楽の考察 民衆娯楽の発達」文和書房・一九七四、参照)。

また、明治四二年には映画館が急増し、同年の『万朝報』に「活動写真」全盛」という記事が七月三十一日・八月九日の二回に渡って掲載されている。

- (3) ここでの「〈視覚的人間〉」という用語はベラ・バラージュのそれを援用している。バラージュはたとえば「映画は都市のファンタジーと生活感情において、以前に神話・伝説・民話が演じていた役割を引き受けた」と語っている(ベラ・バラージュ「視覚的人間——映画のドラマツルギー」『序言』・佐々木基一・高村宏訳・創樹社・一九八三)。

- (4) 内務省・内閣統計局編纂・速水融監修『国勢調査以前日本人口統計集成』(東洋書林・一九九三)所収。

- (5) 十重田裕一は「建築、映像、都市のアーユル・ヌーヴォー——谷崎潤一郎『秘密』・〈闇〉と〈光〉の物語」(『国文学 解釈と教材の研究』学燈社、一九九五・九)において、作中に登場する「オペラ館」が一九〇九年開館であり、「秘密」が一九一一年発表であることを考えれば、作中年代は一九一〇年前後ということになると指摘している。

- (6) ベルナルル・コマン『パノラマの世紀』「序論」(野村正人訳・筑摩書房・一九九六)。

- (7) 『秘密』の引用はすべて『谷崎潤一郎全集 第一巻』(中央公論社・一九八一)による。

- (8) ちなみに、明治三三(一八九〇)年に開場した浅草の「パノラマ館」は明治四二(一九〇九)年に取り壊されている。

- (9) (5)に挙げた論考の中で、十重田は、光線の中に仏画の「泳ぎ出」す点、及び、庫裡の「室内」に「香の煙」が「朦朧と立ち罩め」ているのと「煙草の煙」などによって「霧のような濁った空気に充たされ」た後の映画館内との様子が相似する点から、「のちに『私』が『丁女』と再会することになる映画館を予見、イメージさせる場面が冒頭近くにすでに用意されていた」と指摘している。この庫裡の一室の描写の何に「映画」を見出すかの視点は異なるものの、ここに「映画館としての『室内』」を見出す点は相同である。

- (10) ここで言う「〈映画〉」は、ロラン・バルトの「〈映画状況〉」という概念に近い。それは次のように描出される。

「人は、することがないから、暇だから、休暇だから、映画に行く。万事、あたかも、映画館に入る前に、催眠術の古典的な諸条件が集まったかのような具合に進行する。空虚、無為、無聊。人が夢みるのほ、映画を見るからではない。映画によるのではない。観客になる以前にも、気づかずに夢みているのだ。(映画状況)というものがあつた。この状況は前催眠状態である。打ってつけの換喩に従えば、映画館の間は、(ブロイアー＝フロイトの用語によれば、催眠状態に先立つ)〈薄明の夢想〉によって、あらかじめ示される。この夢想は映画館の間によって、先立って、主体を、街から街へ、広告から広告へと導き、ついに、暗く、匿名で、無関心の立方体の中に沈める。その中で、映画と呼ばれるあのもろもろの感情の祭典が

催されるのだ。」(ロラン・バルト『第三の意味 映像と演劇と音楽と』「映画館から出て」・沢崎浩平訳・みすず書房・一九八四)

(11) 権田保之助『権田保之助著作集 第一巻』「民衆娯楽問題 第三編 民衆娯楽の情況」ポスターの衝——『浅草』の民衆娯楽——(大正一〇・四) (文和書房・一九七四)。

(12) 権田保之助 同書「民衆娯楽問題 第二編 民衆娯楽の調査 第二、活動写真と児童 第三編活動写真と不良犯罪少年 第二章 東京感化院」(大正6)。

(13) クリスチャン・メッツ『映画と精神分析 想像的シニフィアン』「第一部 想像的シニフィアン 4 知覚しようとする熱情 A 映画の視藝的体制」(鹿島茂訳・白水社・一九八一)。

(14) 逆に、ここに「性の越境」、「トランスジェンダー」を見る論考に、高橋世織「めまいとエロティシズム——谷崎潤一郎と萩原朔太郎」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九九・一)、日高佳紀「蒐集家の夢/眼差しの交感——『秘密』におけるトランスジェンダーの構造——」(奈良教育大学『国文 研究と教育』第二五号・二〇〇二・三)がある。

(15) 『都新聞』明治44年2月18日(土曜日) 第四面の各劇場上演案内記事。

(16) 永野宏志は「瞬く、ユートピア、瞬く——谷崎潤一郎『秘密』における瞳の試練をめぐって——」(『国文学研究』第二二八集・一九九九・六・早稲田大学国文学会)

において、映画観内の「煙草の煙」、そして映画の強い光線と断続的に差し挟まれる照明の明滅」による「視力」の弱まり、「眩暈」という観点から、「女装した彼を見上げる群集は、つい今しがたまで繰り広げられていたスクリーン映像のように『煙草の煙』を通して異様な着物姿の女の映像を見上げているのである」と指摘している。観点は異なるが、上映されていた映画の映像と「私」という〈女〉の映像に連続性を見る点は同様である。

(17) 「私」を〈女形〉に、「T女」を〈女優〉に見立てる観点自体は特に目新しいものではない。たとえば鈴木登美は「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・映画の快楽」(『谷崎潤一郎 境界を超えて』二〇〇九・笠間書店)において、同時代的な背景として新劇における〈女形〉か〈女優〉かの論争があったことを指摘し、「秘密」のこのプロットには谷崎が「西洋の〈女(優)〉のイメージ」に「魅せられた体験が投影されているように思われる」としている。

また、光石亜由美は「女装と犯罪とモダンズム——谷崎潤一郎『秘密』からピス健事件へ——」(『日本文学』二〇〇九・一一)において、より詳細に、当時の新劇運動や後の純映画劇運動で主張された「女形と女優の優劣論」という文脈とパラレルな表象としてこのプロットを読み取っている。

(18) ジャン・ルイ・ボードロー「装置 現実感へのメタ心理学的アプローチ」(木村建哉訳・一九七五) (岩本憲児・武田潔・斎藤綾子編『新』映画理論集成② 知覚/表

象ノ読解』フィルムアート社・一九九九 所収)。

- (19) 谷崎は後年、「僕は此の頃、何となく生活に興味がなくなつて體を持て餘して居た所なんだ。何か斯う、變つた刺戟でもなければ生きて居られないやうな氣がして居たんだ」と語り、ついに自分を「殺させる」男の話(『白昼鬼語』大正七年)を書くことになる。この主人公は「活動写真」と「探偵小説」に感溺している。

また、周知のように、谷崎自身が映画エッセイを書き、映画小説とも言うべきものを書き、映画制作にコミットしていくのはこの後である。

- (20) ベラ・バラージュ・前掲書「映画のドラマツルギーのためのスケッチ」。

- (21) クリスチャン・メッツ・前掲書「第一部 想像的シニフィアン 3 同一化、鏡 A 知覚、想像的なもの」。

- (22) 中野翠編『尾崎翠集成(下)』(ちくま文庫・二〇〇二)。

- (23) 谷崎潤一郎『幼少時代』(昭和30年4月号—昭和31年3月号『文藝春秋』「お神樂と茶番」参照)。