

文化の翻訳としての映画物語

——谷崎潤一郎「肉塊」を中心に——

張 栄 順

はじめに

谷崎潤一郎は、大正時代、新たに勃興した映画に関して、その〈文化の翻訳〉としての可能性に早くから注目していた。彼は、実際の映画制作に関わるだけでなく、それを積極的に文学作品の中にとりいれた作家でもある。しかし、谷崎と映画制作との関係はよく指摘されるものの、映画をモチーフとして描いた作品群——映画物語——に関する研究は意外に少ない。本論では、その映画物語の一つである「肉塊」という作品を取りあげる^①。

「偉大なる芸術は通俗であつて、而かも高級なもので」あると考えた谷崎は、映画をそうした芸術として把握し、多くの観客（大衆）に直接訴えかけることのできる映像というメディア性に注目していた。「肉塊」という作品では、この「通俗」と「高級」との間に生じる葛藤が、映画制作者吉之助の墮落と、彼とは対照的に女優として成功する貞淑な妻民子の物語というプロットとして描き込まれている。つまり「肉塊」は映画のもつ可能性を文学作品として論じた物語だといえる。

そこで、本論では、同時代および谷崎の文化観を踏まえた上で、〈文化の翻訳〉という観点から、この映画物語の解釈を試みる。「肉塊」では、映画化する対象（横浜・女性）と実際に映画化された作品との翻訳的な相関関係が、民子と混血児グランドレンという二人の女優の形象と結び付けられてプロット化されている。また、作中に描かれる醜悪な異国人像の造型は、「上海から、南洋や西伯利辺の植民地」へという作中の映画「人魚」の流過程とも密接に関連している。このようなプロットと人物表象を考察の対象として、本論では、

浅草とともに大正期の谷崎文学のモチーフである横浜表象に見られる文化混合の現象、日本の伝統的な婦人像の映画女優への変身、そして映画産業の実態をサブプロットとする手法などが、谷崎潤一郎の映画物語「肉塊」に凝縮して認められることを、〈文化の翻訳〉という視点から明らかにしていく。その考察は筆者の学問対象である中期谷崎文学の大衆文化観の研究につらなるものである。

1、文化の翻訳について

「肉塊」は、大正時代の横浜を背景に繰り上げられる映画物語である。主人公吉之助は、横浜で西洋家具店を経営しながら、映画制作に多大な関心を示す人物である。彼は「高級映画制作と販売」という夢を抱いていた。「これから西洋物の時代がすすんで新しい日本映画の時代がくる」と考えていた彼は、アメリカで映画技術を学んできたカメラ技師の友人柴山とともに「小野田映画制作所」を設立する。二人三脚によって制作が始まったのが横浜という都市の異国情趣を盛り込もうとした「人魚」という映画である。だが、混血児グラントレンが主演する映画「人魚」は、その内容に不満を持つようになった柴山によって吉之助の妻民子主演の映画「耳環の誓ひ」へと改作される。この「耳環の誓ひ」が興行的に大成功を収める一方で、吉之助が改めて制作したグラントレン主演の映画「人魚」は醜悪な映画としか評価されず、日本では興行的に失敗し、周縁諸国に後にいうエログロ物として輸出されていく。そのために世間では、それが吉之助の墮落としてみなされるようになる。

作品の梗概は以上の通りだが、本論では、その横浜を文化場として誕生する二つの映画を〈文化の翻訳〉という観点から考察してみたい。^②〈文化の翻訳〉という言葉については、様々な解釈が可能だが、本論では、以下のように規定したい。まず第一に、「肉塊」の舞台となる横浜の描かれ方を通して、横浜という都市に対する谷崎の文化観がどのように表れているのか、という視点である。作家がある都市の文化をどのように表象するかということは、一つの文化

の翻訳行為と考えるからである。「肉塊」において横浜という都市の文化が混合文化として描かれているのは、浅草表象にも見られる大正期の谷崎潤一郎の視線による翻訳であり、それは「偉大なる芸術は通俗であつて、而かも高級なもので」とあるという彼の芸術に対する価値観にもとづいている。そして第二に、そのような横浜で制作される二つの作中映画による横浜の描かれ方にも〈文化の翻訳〉という行為が認められよう。すなわち、映画制作の場となる横浜の混合文化性が、どのようなイメージとして二人の制作者によって相異なる二つの映画——「耳環の誓ひ」と「人魚」——へとそれぞれ翻訳されていくのか、という問題である。そして第三に、映画という芸術がもつ〈文化の翻訳〉の問題である。このことは本論の結論にもかかわるのだが、映画は映像性・コピー（複製）性・商品的流通性によって容易に異文化圏に流通される。異文化圏においては映画内の登場人物の科白が理解できなくても、その映像によってある程度内容を理解することは可能である。そこに、もしも理解（解釈）の差異が生ずるにしても、それは理解がまったく不可能だということではなく、解釈の変容と捉えるべきだろう。そこに筆者は〈文化の翻訳〉という視点を置いてみたい。本論ではとくにこの第二・第三に注目してみる。

そこでまず、谷崎潤一郎と映画の関係を説明しておきたいと思う。1920年、大正活映に文芸顧問として招聘された谷崎潤一郎は、その第一作『アマチュア倶楽部』の映画制作に参加する。この『アマチュア倶楽部』制作の意図に関して、彼は次のように述べている。

私の考へでは、在来我が国で制作された映画劇には、現代日本の実状や風俗とは余りかけはなれたものが多いやうに思われるので、今度の喜劇はその点を顧慮して出来るだけ自然に、われわれの日常生活を基礎にして、大勢の青年男女の生き生きとした陽気な雰囲気を出すことに努めた。^③

つまり、この時点で谷崎は、新たに勃興した映画という文化・芸術ジャンル

を、大正期の日本の現代風俗を映像として〈翻訳〉する視覚媒体であると認識していることがある。前述した〈文化の翻訳〉の第一の規定は、谷崎文学とは無縁な外部からのそれではなく、谷崎自身の自覚であったことが分かる。しかし当時の風俗をそのまま映像化するという映画観は、それが谷崎潤一郎の発言であるという理由から、相当の注意を払って受けとらなければならない。たとえば、彼はエッセイ「映画雑感」のなかで「いかに俗悪な、荒唐無稽な筋のもので、活動寫真となると不思議に其處に奇妙なファンタジーを感じさせる」^④と述べているが、ここからも、彼が当時映画（「活動寫真」）化する対象としてどのようなものを想定していたかが窺えるであろう。

このような谷崎の関心領域は大正期に好んで描いた浅草表象と関連している。谷崎は、『魔術師』（1916年）『小僧の夢』（1917年）『鮫人』（1920年）などの作品で、大衆文化の発信地であった浅草の見世物や演劇などの大衆文化に関心を見せていた。その中でも『魔術師』では、古典や現代あるいは西洋や非西洋の芸術といった文化的要素が混合している浅草公園という場を聖なる祝祭空間として捉えているが^⑤、その認識は『鮫人』で一層明らかとなる。すなわち、ここでは浅草の混合文化が「俗悪な物、粗雑な物、低級な物、野卑な物であるに拘わらず」「流動し醗酵し」、「混濁の裏に清新を孕み、頹廢の底から活氣を吹き、乱雑の中に統一を作り、悲哀の奥に歡樂を醸し、不思議にも常に若々しく溶々たる大河のやうに押し進んで行く」「渦巻き」として描かれている^⑥。谷崎は、大正時代、「高級文化」に比べて周縁文化としてみなされていた民衆娯楽地の浅草のもつマイナス的な文化価値が、実は中心の「高級文化」の閉塞性や停滞性を破壊する力を持つことでプラスの価値に転化し得るという、新たな文化の発信拠点と認め、「高級文化」、低級文化にかかわらず、すべてを溶解して混合化させる「メルチング・ポット」として捉えていたのである^⑦。

「肉塊」に描かれる横浜という都市についても、このような浅草の大衆文化と同じような力を持つ文化発信地と捉えていることがわかる。この作品では横浜の混合文化を映画という媒体を通して描こうとしたものである。それは谷崎

の内なる文化観というフィルターを通して翻訳された横浜の表象であるといってもよからう。

2、映画物語「肉塊」の舞台としての横浜

谷崎が横浜という都市に何を見出そうとしていたのか、その点を的確に捉えているのがその風景であり、また仮装舞踏会の場面であろう。映画物語「肉塊」において二つの映画が制作される横浜に注目しようとするとき、谷崎がその横浜をいかなる文化場と見ているのかを明らかにすることは重要だろう。冒頭部には、その横浜の風景描写が長い序文という形をとって付されているが、それは作中人物吉之助ではなく、「作者」の目を通して捉えられるところに特色がある^⑧。

街に由つては一日のうちに何遍そこを通つても飽きないやうなところがある。横浜の元町通りなども或はさういふ街通りの一つではないかと作者は思ふ。(中略) 坂の中途から街通りへかけて、彼等(居留地の外国人 注：引用者)を相手に商ひをする花屋、洋服屋、婦人帽子屋、西洋家具屋、パン屋、カフェエ、キュウリオシテイ・ショツプなどが一杯に並んでゐる。——が、それらの店はどれもこれも多くは古めかしい土蔵づくりの、ただ前の方だけへガラスを嵌めて飾り窓を拵へたりしたささやかな構へで、銀座あたりの大商店とは比較にならない。寧ろ堀留か傳馬町邊の老舗の造りに似てゐるのだが、窓に飾つてある物が花でも菓子でも切れ地でも西洋向きの派手な色彩に富んでいるから、落ち着きのある中にもケバケバしい趣があつて、勿論堀留や傳馬町とは街の感じがまるで違ふ。さうかといつてこんな所が外国にある譯はないから、矢張り日本の横濱でなければ見られない街通りなのである。(4)

この冒頭部には、「肉塊」の文化空間として設定されている横浜が、「作者」

を強く魅了してやまない街として把握されている。何が「作者」を魅了するのか、それはいうまでもなく日本の伝統的家屋（「古めかしい土蔵づくり」）の店頭の商品棚を飾る西欧文物の氾濫である。しかしそれは融合しているのではなく、不調和に混合している。それを「作者」は「西洋向きの派手な色彩に富んでいるから落ち着きのある中にもケバケバしい趣がある」といつている。このように商品棚の描写には、単なる異国情緒とは結びつかない「日本の横浜」の不調和な混合性に魅了されていることがうかがえる。加えて、冒頭部にはさらに、「支那街へ行けば支那街特有の臭ひがするやうに、西洋人の行き来の激しい、西洋向きの品物ばかりを買っているこの街通りにも、一種の特別な匂いがある」という箇所もある。このような冒頭部における「作者」の横浜の表象は、一方では、西洋中心の文物の氾濫するイメージが点綴されるとともに、他方では、そのような西洋を包み込む日本家屋の屋並がつらなるといった、きわめて混合文化的な場として強調されていることが窺える。

このような文化の混合性が文化創造の「メルティング・ポット」として新たな文化の発信拠点としての魅力を秘めていることはすでに浅草表象で言及しておいた。このような横浜の文化の混合性はさらに主人公のまなざしからも捉えられる。この冒頭部において、主人公吉之助が目をむけるのは仮装舞踏会の場面である。

今度の土曜は假装舞踏があるんですから大丈夫なんです。假装舞踏の時だけは誰が行つても構はないんで、日本人だらうが、支那人だらうが、いつもはみんなに排斥されている猶太人なんかでさへ出かけて行きますよ。

(51)

ここでは、「仮装舞踏会の時だけは誰が行つても構はない」という箇所から推測できるように、そこは、仮装舞踏会が開催されるその日に限り、日本人・支那人・ユダヤ人といった人種や民族を問わない場となることが示されている。

この舞踏会には、横浜にいる様々な外国人が登場しているばかりではなく、国籍さえも判別のつかない外見をした混血児も数多く登場している。そして、燕尾服や支那服を着ている日本人、着物の服装をしている西洋人女性、そして女装の男性も現れることになる。仮装舞踏会は、文化の混合する都市横浜を象徴しているといえよう。そして、この場面からすれば、仮装舞踏会での場面は、西洋の文物中心の混合文化の場として描かれていた横浜の商業街とはやや異なり、非西洋的な文化的要素がより積極的に語られていることが分かる。横浜の混合文化的な表象は、仮装舞踏会に代表される周縁的な部分への注目となって焦点化されていく。後の三節で述べるように、この仮装舞踏会で吉之助は、混血児グランドレンを発見することになる。

こうした冒頭部や仮装舞踏会に描かれる横浜の表象は、やがて吉之助の俳優論にも反映されることになる。「老人の役は老人にやらせるがいい、不良少年はほんたうの不良少年にやらせるがいい、こすい人間、美しい人間、醜い人間、それぞれ実際にさういふ人間でなければならない」という俳優論を持っていた彼は、「横濱といふ土地は各国の人種が入り込んでいるから、白人、印度人、支那人、亜刺比亜人、その他さまざま混血児、——彼等を方々から搜して来て比較的安い費用で雇へる便宜がある」と語っている。映画制作者吉之助は、映画俳優という存在を、配役を演じ分けることのできる演技能力あるいはその才能から見るのではなく、その配役の役柄に応じた人物を現実の社会から選んで割り当てるという考えを持っている。それは吉之助の撮ろうとする映画の内容にかかわることはいうまでもあるまい。このような俳優論は、すでに言及した「現代日本の実状や風俗」をありのままに撮ることこそが映画芸術の価値だとする谷崎の〈文化の翻訳〉としての映画論が投影されているとみられる。そのためにこそ、ここの引用にある通り、人種や民族性、あるいはそうした定義が不可能であるような「混血児」の存在までも視野に入れた雑種的なものを強調する見方となっているわけである。この点は注意すべき所である。吉之助の俳優論からすれば、映画は現在の都市文化のリアリズムだということになる。

決して架空の映像空間を創造する方向にはない。しかしそこに、吉之助の美的・文化的価値観がレンズアイとして入り込んでいるとすれば、その映画は純粹のリアリズムではなく、まさに〈文化の翻訳〉という行為の所産であった。

3、二つの女優像

このような文物も人種も混合する場として表象される横浜を映画制作の舞台として、吉之助と柴山が二人三脚で制作したのが、映画「人魚」である。^⑨「人魚」は「今亜米利加では話しの筋に行き詰まっているが、日本人にはとても彼等の思ひ及ばない着想がある」と考えていた吉之助がアメリカやドイツでカメラ技術を学んできた柴山とともに作りはじめた日本映画である。

監督兼脚本家である吉之助にとって映画というのは「頭の中で見る代わりに、スクリーンの上へ映して見る夢」である。その「夢」とは、少年時代の経験や異国を旅した体験による「美しい夢」と密接に関わっている。西洋家具店の中に飾ってあった「寫真版や、石版畫、西洋の名画らしい油絵の複製」などに接し、横浜のさまざまな外国の風俗を見て育った彼は、理想化された都市——「美しい街」「美しい人々」——を夢想するユートピア的幻想（「美しい夢」）があった。また、吉之助は、かつて中学校の夏休みには、必ず「朝鮮、満洲、支那、西伯利」といったアジアへの旅に出たが、そこで感じた感動もこの「美しい夢」となって浮かんでくる。^⑩このように彼は「美しい夢」として頭に浮かんでくる混合文化的なイメージを映画で表現しようとする。それが映画「人魚」である。その「美しい夢」と横浜という文化空間が混合文化で結ばれていることはいうまでもあるまい。

「人魚」は、水族館を背景に人魚とプリンスの間に一枚のガラスの壁があつて、二人は近く寄りながらも互に肌を触れることができないという「人魚姫」のパロディの世界が展開される映画となっている。映像的な技法は、最も人工的な舞台である水族館の中で絶えずクローズ・アップされた人魚の姿が反復されるというものである。どこの都市にあるのかも分からない所にある水族館の

中に「夢」の具現である美しい人魚を主人公とする、きわめて幻想的な映画となっている。「人魚」とプリンスの恋という非現実的・幻想的ストーリーは、吉之助の「美しい夢」を画面に頻繁にクローズアップされる人魚の強烈なイメージに託して象徴的に表そうとしたとみなすことができる。

この映画「人魚」で人魚に扮している女性グランドレンは、ポルトガル人の血が混じった日本人の母親とブラジル人の父親との間に生まれた女性であるが、人魚というファンタジックな存在には混血の女性を用いるのがふさわしかったのだろう。彼女は、映画制作の過程のなかでは、「中流階級の品のいい日本語を知らない」「卑しい」不良少女とみなされており、同時に、吉之助を含めた複数の男性関係が語られることによってエロティックなイメージを喚起させる女性でもある。それを最もよく見てとれるのが、次の引用のグランドレンの描写である。

滑らかな肌と立派な目鼻立ちは、真紅に染めても、真黒に染めても、依然として美しい。時とするとその人間離れのした、化物じみた怪異の中に却て自然では見られない畸形の花のやうな妖艶さを示す。黄色く變つたグランドレンの顔にあるものは正にそれだった。人はその顔を不注意に観察すると、ペンキの看板の美人畫のやうな俗悪な印象を受けるであらう。だが、そのペンキの皮の下には、矢張り争ふことの出来ないグランドレンの容貌が、豊かな肉を弛ませてなまめかしく息づいてゐるのである。

(82～83)

これが、人魚に扮する混血児グランドレンの女優表象である。まず、西洋絵画への関心やアジア体験を有する吉之助によって人魚の役にふさわしいとされたこの女性形象には、「俗悪な印象」とされる文化の周縁性が象徴されているといえる。この「黄色い人魚」像は、西洋人的な肢体と「黄色」く塗られたその顔の「俗悪」さからも窺えるように、「白人」ばかりではなく「朝鮮、満洲、

支那、西伯利」といったアジアの人種の混合する身体性の表象である。人種の混交、文化の周縁性こそ谷崎の美的価値観のフィルターを通した大衆文化のエネルギーであったことはいうまでもなからう。

また、ここには「肉塊」という表題に込められているもう一つの隠喩も指摘できる。すなわち、映像化された「黄色い人魚」は「想像に浮かぶさまざまな場面」が「浅ましいほど肉慾的な、とても寫真に撮れないやうな奇怪な光景ばかり」になることで、「肉」の「塊」を象徴する存在となっている。こうした混血児グランドレンの「黄色い人魚」像こそが吉之助の制作する映画のイメージでもあった。肉欲と奇怪・俗悪といった美的価値は「高級文化」の反措定であることによって、既成の文化を破壊する力を秘めている。

しかし、この作品は結末部で、最初に企画された映画「人魚」が、カメラ技師柴山による映画「耳環の誓ひ」と、吉之助による映画「人魚」という、二つの映画へと分裂することになる。そしてこの二つの映画は、二人の対照的な女優を誕生させることによって象徴的に語られるという特徴がある。その一人が混血児グランドレンであり、もう一人は吉之助の貞淑な妻民子である。では、もう一人の女優である民子の方はどのように描かれているのか。民子は、娘秋子をフランス人が経営する幼稚園に通わせ、趣味としては映画を見に伊勢佐木町の方へ行くなど、外見的には現代的な中産階級の女性として造型されている。しかし内面的には吉之助に対する絶えまない愛情を持っており、小野田映画制作所の経営に尽力する献身的な生活が強調される人物としても描かれており、また吉之助とグランドレンとの噂に影で人知れず悲しむ女性でもあったことを考えれば、民子は、横浜の「高級文化」に属するハイカラな生活を楽しんでいるモダンな婦人である一方で、自分を犠牲にしてまでも、夫や家庭を支えるという日本の貞淑な婦人像としても造型されている。以下に挙げるのは、そんな民子の女優表象である。

身にはけばけばしい王女の衣裳を纏つては居るけれども、そこにある美し

さは不思議にもあの時の美しさと同じであった。グランドレンに全く缺けて居るところの生一本な、純潔な精神の閃めきであつた。何事にも地味な彼女は嘗て此れまで毒々しい装ひをしたことはなかつたのだが、こつてりと着けた化粧や装飾が、下品な感じを與へないばかりか、それは却て日頃の苦労と憂鬱の痕を搔き消して、彼女を再び花嫁のやうな若々しさに返して見せた。(中略) いや正直を云へば彼女の顔は未だに一分の憂鬱の痕を溜めてはゐた。が、その憂鬱もたとへば處女の沈黙のやうに、一層彼女を清く、氣高く、端嚴にするばかりであつた。(193~194)

この描写には、民子の女優像が明らかに混血児グランドレンとは対照的なものとして描かれている。民子は、吉之助の映画のテーマを体現するように、外見の「けばけばしい王女の衣裳」にもかかわらず、その内に秘められた「純潔な精神の閃き」を失っていない。そうであるばかりか、清朝「王女」を演じること自体が「日頃の苦労と憂鬱の痕を搔き消して、彼女を再び花嫁のやうな若々しさに返して見せ」るほどである。このような民子の女優像は、冒頭部での「けばけばしいながらも趣のある」横浜の「古めかしい土蔵造り」の商品棚の描写を彷彿させる。「王女」役の彼女には、文化の混合する横浜のイメージそのものが重ね合わされているともいえるであろう。

映画物語「肉塊」に登場する二人の女性——混血児グランドレンと貞淑な妻民子——は、以上のように、グロテスクな「黄色い人魚」と清く美しい「王女」という全く対照的な女優として誕生する経緯が確認できる。ここには映画という総合芸術の創造とその表現が監督と俳優、そしてカメラマンによって分担される関係が捉えられている。監督兼脚本家の抱くテーマ性は女優の身体性を通して表現されることは演劇と変わらないが、その表現を観客に媒体するものがカメラマンの撮影技術にあるところから、彼の意見がテーマ性に深く関与している。吉之助と柴山、そして女優の人間模様は、総合芸術としての映画の枠組みにあることをこの作品は示している。

さらにその上に谷崎の文化論の視点をみることができる。例えば、第二節での考察を踏まえるならば、横浜という都市の文化の混合には中央と周縁の差異が孕まれるのであって、民子という女優の誕生はその中心の象徴であり、また、その一方で、仮装舞踏会や吉之助の撮ろうとする映画のテーマに読みとれる横浜の周縁性は、いうまでもなく混血児グランドレンの女優像に象徴されていると考えられるだろう。

4、映画物語「肉塊」の世界

「人魚」から「耳環の誓ひ」への改作過程には、吉之助が最初「高級映画」として制作し始めた「人魚」という映画の大衆化の過程が描かれている。前節で考察した通り、吉之助が自分の「夢」（芸術観）をグランドレンの身体性に託して制作した映画（「人魚」）は大衆の支持を勝ち得なかった。それに対して、吉之助は「世間の奴等は空想的な話の筋だと、善いものやら悪いものやらまるで見當が付かなくなる。それに反して實際の生活から材料を取れば一番彼等に早分かりがするのだ。だから今度は、道德問題とか社会問題とか云ふやうなものを取り入れて、成るべく安い経費で以て五六巻の繪を作らうと思ふ（156）」と述べる。そこで彼は、映画「人魚」に前編を付け加える形での改作を試みる。その改作の内容というのは日本の貧しい車夫のせがれである少年と清朝のある親王の娘であった少女との純恋物語という童話劇である。その改作の意図は、大衆に受け入れやすくするために、特殊技術によるファンタスティックな「夢」の映像である「人魚」に、「少し写実主義」にもとづいた内容を付け加えたもので、吉之助にとって、それは「高級映画」の「通俗化」であった。ただこの段階までの改作——というよりは追加——は「人魚」という映画のテーマを外さない範囲での大衆化の試みであった。

しかしこれまでは、吉之助とカメラ技師柴山の二人三脚で制作されてきた映画「人魚」が、そのテーマに不満をもつ柴山によって映画「耳環の誓ひ」へと大幅に改作されることになる。その経緯を推測するならば、女優グランドレン

と柴山のもめごとが原因で「人魚」制作が中止されている間、「小野田映画制作所」の財政の破綻を心配していたカメラ技師柴山が勝手に改作したことが考えられる。以前から混血児グランドレンが演じる人魚のクローズ・アップの多用に不満を持っていた柴山は、大衆には刺激の強すぎるエロティックなシーンをすべてカットし、その「王女」の役を民子に変える。それにともなって、シナリオ的にも大きく変更された映画「耳環の誓ひ」は、少年少女向けの童話劇——日支親善児童劇——として誕生する。

日支親善童話劇「耳環の誓ひ」——柴山の撮影した映画劇が、さう云ふ標題で世間に発表されたのはそれから間もないことであつた。寫眞は淺草公園を振り出しに、東京市内の有力な常設館に現れたが、今迄にない筋の面白さと俳優の無邪氣さが思ひの外の好評を博して、何處までも満員の盛況を告げ、小野田製作所の名は一時に高まるやうになつた。女優の民子は果して柴山の豫期の如く成功だつた。彼女の藝にはわざとらしい所がない、素直で、自然で巧なうちに純な愛情と王女の氣品が備はつてゐて、此れと云ふしどころのない役ではあるけれど、それでも相當に注意を惹き、將來を囑目された。柴山は此の機を外さず、民子と秋子を主な俳優にして、二三巻の小ひさく纏まつたお伽劇風の作品を、更につづけて發表した。破産に瀕していた撮影所の財政もそれで次第に芽を吹き返すやうになり、事業の前途には漸く一縷の光明が見え始めた。(195)

柴山は、女優の美しさを強調する映画が流行していた映画界の趨勢を考慮して、民子という女性の持つ「無邪氣」さが大衆の抱く女性観に受け入れられるであろうという考えを持っていた。この柴山の考えに反発する吉之助は、妻民子が女優として「舞台に立てば、グランドレンの光明をきつと奪つて」しまうであろうと危惧する。それは、大衆の通俗的価値観に立つならば、女優民子の「純潔な精神の閃き」が「黄色い人魚」の「俗悪」でエロティックなグランド

レンの身体性を圧倒するに違いないと考えたからだと推測される。ここには映画芸術と大衆性の獲得の矛盾という問題がある。つまり、商品としての映画と芸術としての映画の矛盾である。そこに大衆の支持という要素がからんでいる。案の定、吉之助の危惧した通り、民子が主演する柴山の「耳環の誓ひ」は、「浅草公園」や「東京市内の有力な常設館」という、大衆文化の中心地で興行的に大成功を収めることになる。

ただ注意すべきは、「無邪気」「純粹」という価値観が主流文化に秩序づけられているということである。大衆の嗜好なるものがつねに既成の文化価値に依拠していることを、谷崎は十分に理解していた。谷崎の「通俗」、大衆文化観をそのような当時の大衆の嗜好と一致させてはならない。それは主流文化へとつらなる。谷崎の大衆文化観はそのような価値観への反抗・挑戦を意図したものであったことを確認しておきたい。谷崎のいう「偉大なる芸術は通俗であつて、而かも高級なもので」とあるという言説もこのような文脈で理解されなければならない。

大衆性の獲得に失敗した吉之助は、映画「耳環の誓ひ」の興行的成功を耳にしながら、改作のなかでカットされた部分を中心に、また新たに混血児グランドレン主演の映画「人魚」を編集する。そのことは小説内では噂として知られる。この物語は吉之助と柴山の共同制作であった映画「人魚」が、民子主演の童話劇「耳環の誓ひ」と混血児グランドレン主演の「人魚」という相異なる二つの映画に分裂する物語でもある。そのプロットはいうまでもなく映画芸術のもつ制作メカニズム（フィルムの編集）の特性であるとともに、商品としての映画の流通の問題を反映している。

「肉塊」のエピローグでは、吉之助がユダヤ人と組んで新たに編集・制作した映画「人魚」が、「主として上海から、南洋や西伯利邊の植民地」での興行を試みているという風聞として伝えられることになる。

柴山と民子とが、或時ふと、妙な風聞を耳にしたのはそれから又半年ばかり

り立つた頃だった。——吉之助が此の猶太人のデブリスと一緒に、非常に秘密に繪を作っている。俳優はグランドレンと、相澤と、そして吉之助自身も時々登場している。その繪は士人が到底見るに堪へないやうな、淫らな娯楽に供する映畫で、主として上海から、南洋や西伯利邊の植民地へ賣り捌くのだが、今に警察に見つからなければいいかと云ふやうな噂だった。

(197)

ここでユダヤ人のデブリスは、ユダヤ系アメリカ人で「上海に相當のオフィスを持ち、行く行く其處を根拠にして東洋の風俗習慣を取り入れた連續物の映畫を作つて歐米へ出そうと目論んで居る」人物である。吉之助は、このユダヤ人とともに日本の横浜を題材とする「東洋の風俗習慣」を映す映画「人魚」を撮り、それを「上海から、南洋や西伯利邊の植民地へ売」るように計画したのである。国境を越える商品としての映画に要求されたのは、映画の媒体にふさわしいエキゾティズムであり、また人間の本能的欲求であるセクシュアリティの表現であった。初期の映画に〈文化の翻訳〉という観点を投入するにしても、それは人間の本能的欲望を刺激するテーマだったことを谷崎は観念的に知っていたのだろう。

そのために、世間では、吉之助にとって「高級映画」であった「人魚」が、「士人が到底見るに堪へないやうな、淫らな娯楽に供する映畫」と評され、それが彼の墮落として見なされている。しかし、あくまでそれを墮落とみるのは世間の側から見た価値判断である。では、映画「耳環の誓ひ」が観客（大衆）の嗜好に合わせて改作されたとすれば、吉之助の映画「人魚」の場合はどのように位置づけられるのであろうか。

本論の筆者は、エピローグでの吉之助の墮落を谷崎文学に見る肯定的な意味での墮落だと考える。なぜならば、「耳環の誓ひ」とは対照的に、映画「人魚」は同時代の大衆の嗜好に合わなかったにしても、そこにはあくまでも混血児グランドレンの身体の映像化を通して吉之助が自分の芸術観（「夢」）を投影しよ

うとしていたからである。グランドレンの身体性に表象されていたのは、横浜という都市の混合文化のもつ周縁性であった。当時の大衆（観客）の通俗性からは異質なものとして排除される芸術観であるからこそ、「高級文化」への破壊性を秘めていた。だからこそ、その「人魚」は「高級文化」、さらにはその主流文化によって秩序づけられた当時の大衆の通俗性が支配する文化の中心地東京からは排除されざるをえなかった。

しかしその映画のテーマが両義的にかかえていた負の側面である本能的欲望の刺激が評価されて、「上海」「南洋」や「西伯利邊の植民地」へと流通していくことになる。この「人魚」流通経路は、「耳環の誓ひ」と比べて周縁的な文化の越境性を描いているとも解釈できる。その越境性とは、吉之助のアジア体験として語られる「朝鮮、満洲、支那、西伯利」や、「植民地」に代表されるような当時差別的に中心から排除された混合文化的要素にあるといえる。谷崎の志向する「通俗」とは、むしろこの越境する周縁的な文化にあったとみるべきだろう。もしこのように考えられるとすれば、映画「人魚」における混血児グランドレンのグロテスクな身体は、「高級文化」の中心から排除される混合文化の隠喩として表象されていると考えられるのではないだろうか。

まとめ

本論では、映画物語「肉塊」の考察に当たって、まず混合文化的な特徴を、冒頭部での横浜の描かれ方から考察を始めた。その表象は、西洋を中心とする文化的イメージが基調となっていたものの、その一方では、仮装舞踏会のような異質なものの強調されていた。次には、このような文化空間を背景にした映画制作の過程において誕生する二人の女優、貞淑な妻民子と混血児グランドレンの形象を分析した。この二人の女性——民子とグランドレン——の形象こそエピローグで分裂する「耳環の誓ひ」と「人魚」という二つの映画をそれぞれ象徴する女性の身体であり、文化の翻訳という観点からこの物語を解釈する場合非常に重要であると考えたからである。このような分析を通して、映画物

語「肉塊」は、横浜という舞台の混合文化的な性格が孕む両議的な大衆文化の位相を相異なる女優表象に象徴化された二つの作中映画へと翻訳する経緯を描いた物語であると捉えたわけである。

そこにうかがえたのが谷崎潤一郎の大衆文化・映画・「通俗」の認識である。「耳環の誓ひ」は、混合文化の場横浜の中心文化を映す映画として、そして「人魚」は周縁文化を映す映画として、それぞれに映画の可能性が語られていたといえよう。ところが、そのなかで「人魚」の可能性だけが排除されてしまう。とすれば、小説「肉塊」で捉えられた映画界の現状を考える場合、エピローグで吉之助の墮落はそれへの対抗としても解釈できるだろう。だとすれば、谷崎潤一郎の「肉塊」は、〈文化の翻訳〉という観点からするならば、横浜の周縁文化の越境性が積極的に描かれる可能性を秘めたものとして評価すべきだし、谷崎の大衆文化観における「通俗」を考える場合、意味深いプロットであると考ええる。

注

谷崎潤一郎作品についての引用は『谷崎潤一郎全集』第9巻、(中央公論社、1981年)を底本とし、本文引用にはその頁数のみを記すことにする。

①映画をモチーフとして描いた作品を映画物語とする。「肉塊」は谷崎が映画制作に参加した後に書いた映画物語である。谷崎が映画制作に携わる前に書いたものとしては『人面疽』(『新小説』1917年)がある。(拙稿「谷崎潤一郎の『人面疽』論——大衆文化としての「映画劇」成立と谷崎潤一郎——」)『人面疽』は作中にその名が挙げられているように『プラグの大学生』『ゴーレム』といったドイツ表現派映画の影響が指摘されている。『肉塊』には海神と人間との恋愛を御伽話に描いたアメリカ映画『海神の娘』(ハーバード・ブレノン監督、1917年日本公開)の影響が見られる。『肉塊』でその名が上げられているケラーマンは『水神の娘』(日本公開名は「海神の娘」1917年2月17日、浅草・帝国館で公開)の水着姿の女優である。『痴人の愛』にもその名が見られる。「その時分私たちは、あの有名な水泳の達人ケラーマン嬢を主役にした『水神の娘』とか云ふ人魚の映画を見たことがありましたので」という語りがあるように「肉塊」は「海神の娘」のバリエーションとして考えられよう。

②本論文では〈文化の翻訳〉という用語を、レイ・チョウの翻訳概念に基づいて考えてみた。その著書『プリミティヴへの情熱』(青土社、1997年)では、中国近代が映画によって書き換えられることを、文化翻訳として扱っているのだが、その翻訳概念の基盤として次の二つの理論が取り上げられている。レイ・チョウは、「現代中国映画が田園ばかりではなく近代都市中国のイメージも、古代皇帝や学者だけではなく女性、子供、下層階級、そしてマイノリティ文化のイメージも蒐集する

限りにおいて、ニュージャーマン・シネマと同じく「巨大な置き換えの過程」と考えてよい」(270頁)と述べている。その一方、エルジャエッサの翻訳概念との関連性についても説明している。レイ・チョウはエルジャエッサの理論に次のようなふたつのタイプの翻訳が作動していることを指摘している。「第一に刻印としての翻訳。すなわち、世代、国家、そして文化が映画というメディアに翻訳または配列替えされること。第二に伝統の変容、もしくはメディアが変わることで起きる変化としての翻訳。すなわち書字テキストの周縁に起源する文化が、イメージに支配される文化に転換され翻訳されつつあること」(270)である。本論で取り上げる映画は、実際映画ではなく作中映画ではあるが、それを以上のような文化翻訳の概念に基づいて考えてみることにする。

- ③谷崎潤一郎「その歎びに感謝せざるを得ない」(『活動倶楽部』1919年12月号)
- ④谷崎潤一郎「映画雑感」(『新小説』1921年3月号)
- ⑤張栄順「谷崎潤一郎『魔術師』における浅草」(『日本語と日本文学』第29号、筑波大学国語国文学会、1999年8月)において考察している。
- ⑥谷崎潤一郎「鮫人」(『中央公論』1920年)
- ⑦谷崎潤一郎「浅草公園」(『中央公論』1918年9月「自動車」と「活動写真」と「カフェー」の印象)
- ⑧この冒頭部には実際の横浜の風景とあまり変わらない市街地が描かれている。横浜の市街地は「港の北西にあたる野毛山は日本人の高級住宅地として開かれ、南東の山手地区の〈港の見える丘〉は外国人のための居住地であり、洋館や教会、女学校が立ち並んだ。これらの丘のふもとには野毛と元町の商店街がある。元町は初め外人のための家具や食器類の店が多かったが、しだいに舶来品を扱うようになり、今日では中国料理店の並ぶ山下町の中華街(南京町)とともに横浜で最もエキゾチックな街並みとなっている」(『世界百科事典』平凡社、1988年、194頁)。また横浜の街の風景に関する谷崎自身の以下のようなエッセイもある。「私は何年にもめったに来たことのない横浜の市街を、何處か外国風の感じのする馬車路の通りや、そこを住み通ふ支那人や西洋人の風俗を、ボンヤリ眺めながら自動車に揺られて行つた。」(『映画雑感』『新小説』1921年3月)
- ⑨谷崎文学の中で人魚をモチーフとしている作品は少なくない。『人魚の嘆き』(1917年)『鮫人』(1919年)『肉塊』(1924年)などがそれである。これらの作品では人魚というモチーフが、女性の造型と深く関わっている。それに、浅草オペラの売れ子林真珠や映画俳優のグランドレンなどは当時の盛り場で最も中心を成していた大衆文化の興行と深く関わっている人物でもある。すなわち、「人魚の嘆き」で人魚が西洋人の商人によって売られてきた売り物として登場しているように、人魚に比喩されている「鮫人」の林真珠も「人魚」のグランドレンも興行ということで、売り物や売り子としての意味を持っている存在として見做すことができよう。ところが、西洋から東洋(支那)へ売られてきた「人魚の嘆き」の白色人魚と異なって、「鮫人」では「満韓や支那」から日本へきた踊り子が「支那」から日本にきた人魚として比喩されている。そして「肉塊」では、吉之助という日本人がアメリカ技術によって作った映画「人魚」のなかの黄色人魚が、逆にアジアの植民地へ売られていくという流通過程の違いが指摘できよう。
- ⑩大正期谷崎潤一郎の文学には、西欧文化の影響ばかりではなく、東洋文化の影響も顕著に見られる。谷崎は1918年10月朝鮮、満州を経て中国各地を旅行するが、その前後に中国、印度、朝鮮を素材にした数多い小説やエッセイを書いた。

* 討議要旨

Lisette GEBHARDT氏は、モダニズム時代の谷崎の文化観（クリオール化された世界や映画への興味）がうかがわれて興味深い、と述べた上で、同時期の小説「人面猿」はパウル・ヴェーゲナーの映画から影響を受けたというがどうか、と質問し、発表者は、ヴェーゲナーに代表されるドイツ表現主義映画から、表現上の強い影響を受けている、と答えた。（注①参照）

湯沼潤氏は、編集という行為がこの小説のプロット上重要な役割を担っているが、このことも翻訳という方法に関わらせて考えると面白いのではないかと指摘し、発表者は、編集という映画の本質に関わる行為を作品の中心に据え、二人の監督の文化観をそれによって表現したところが面白い、と答えた。

李応寿氏は、分裂した二つの映画の内、「人魚」のみをこの小説の中心と考えるのはどうか、むしろ両者を並立したところに谷崎の意図があるのではないかと質問し、発表者は、確かに横浜の文化の両面を二つの映画によって代表させているが、他の作品における浅草についての表現を合わせて考えると、伝統的・中心的なものよりも混淆的・周縁的な面（「人魚」に代表される）に重きを置いていると言えるのではないかと答えた。

松村雄二氏は、「文化の翻訳」というのは映画についてなのか、物語（小説）についてなのか、その辺が曖昧である、と指摘し、発表者は、作品世界では映画が横浜の文化の翻訳をしているが、映画「人魚」と小説「肉塊」とは一体のもので、谷崎は小説によって文化の翻訳を目指した、と答え、山口博氏（座長）は、もし二つの作中映画が映画として制作されたとしたらどのような効果を持ったか（持たなかったか）、という点を詳しく述べればわかりやすかったのではないかと補足した。（これらの指摘は原稿化の際に取り込まれている）