

谷崎潤一郎の『人面疽』論

——大衆文化としての「映画劇」の成立と谷崎潤一郎——

張 榮 順

はじめに

『人面疽』という作品は、一九一八（大正七）年三月、『新小説』に発表された短編小説である。この小説は、推理小説や探偵小説、怪奇小説などとさまざまな呼ばれる広い意味でのミステリー小説として評価される一方で、映画物語という観点からも論じられる傾向がある。しかし、これまでの先行研究¹⁾についても、ミステリー小説や映画論の流れのなかで言及される短評²⁾ぐらいで、詳細にわたる作品分析を行った研究はほとんど見当たらないのが現状である。

この作品が発表された一九一八年は、日本映画が、量的にも質的にも一大転換期を迎えていた時期である。その背景としては、ヨーロッパ映画や、第一次世界大戦以降、主にアメリカから輸入された連続活劇などによる影響、そして大正初期から始まった帰山教正、田中榮三、枝正義郎などを中心とする青年映画関係者たちの「映画劇」運動が上げられる。彼らは弁士の付いている活動写真の廃止、カメラの技術法、そしてシナリオのある写真劇の制作などを主張・実践することで、当時の日本映画のかかえていた問題を解決しようとしたのである。

この時期、谷崎潤一郎も、映画に大きな関心を持っていた映画青年の一人であった。彼は、一九一七（大正六）年に、「活動写真の現在と将来」というエッセイを通して映画の可能性を述べており、一九二〇（大正九）年には『鮫人』を中断したうえで、本格的に映画制作に参加するほど、映画に夢中になっていた。本稿が取りあげる『人面疽』は、前掲したような日本映画の一大転換期の中で書かれた映画物語³⁾で、そのなかに登場する題材としての映画には、当時、話題にの

ぼっていた活動写真の撮影法やシナリオ、俳優の問題などが積極的に取り入れられている。すなわち、この作品にはすでに大衆文化の王座を占めるようになっていた映画という文化ジャンルが小説のモチーフとして巧みに表現されているといえよう。

そこで本稿では、当時小説家だった谷崎が新たな文化ジャンルとして確固とした地位を占めるようになった映画をどのように理解し、それを大正期の大衆文化の中にどのように位置づけようとしていたのかを作中の映画物語の分析から明らかにしてみたい。その視点としては、怪奇映画というモチーフがミステリー小説の形態として構成されているという点を考慮する。その双方を視野に入れて、大衆文化の中での文学と映画の関係という枠組みがもつ相互の越境性に着目するとにする。

1、『人面疽』における映画というモチーフ

『人面疽』は執筆の当時、映画のシナリオとして書かれた可能性が高い。『人面疽』をシナリオとする映画制作に関する谷崎自身の直接的な言及は見受けられないが、一九一七年に発表しているエッセイ「活動写真の現在と将来」で彼は、「機会があれば Photoplay を書いてみたい」とシナリオ執筆の意志を示している。³⁾ その一年後に発表された『人面疽』は、開始映画の話題（モチーフ）で一貫しており、その地の文においてもまるで映画のシナリオのように、カメラ技術の用語等が括弧づきの形で添付されるといった小説形式となっている。その構成からしても、『人面疽』は映画のシナリオの可能性を小説という形式で試みた文学作品といえよう。そのことは、作品の外部の事実として『人面疽』が当時何人かの人によって映画のシナリオとしての可能性が認められ、映画化が企画化されていたことから推測することができる。⁴⁾ ところが、その時には実際に映画化されることはなかった（なお一九八二年「花魁」というタイトルで映画化された）。

その事情については知る由もないが、「当時の映画技術からいって、二重露出と編集では谷崎のイメージに近い効果はだせなかつただろう」という千葉信夫の指摘からすれば、撮影技術の未熟さが理由として窺える。⁵⁾ また氏は、厳しくなつた当時の映画検閲との兼ね合いも推測されると言及している。そのような推測はともかくも、『人面疽』は映画化されなかつたものの、映画制作を予定したミステリー小説であったことは確かであろう。

そこでまず、この小説がミステリー形式と映画物語としての怪奇性とをどうかかわらせているのかといった小説としての構造の問題について検討しておこう。この小説には「執念」というタイトルを持つ架空の映画が登場する。その映画の内容は、花魁に恋煩いをしていた日本人の笛吹きの乞食が、白人男性と逃亡しようとする花魁を助けるといふ条件で、一夜だけ情けをもらうことを約束するのだが、彼女は約束を破る。裏切られた乞食は、その果てに自殺する。その後、彼の顔が、白人男性とともにアメリカに渡航した彼女の足に腫物となって現れる。そのことが彼女を苦しめることになる。そして花魁は破滅に追いやられる、というものである。これが前近代の怪奇物にも出てくる「人面疽」である。このような筋立てからして、映画物語そのものはミステリーではない。ミステリーは、この「執念」といふ映画が誰によつて、どのように作られたのかということがわからないという小説のストーリー性にある。「人面疽」はその映画制作の謎を女優の百合枝とカメラマンH技師という二人の人物が追い求めるというストーリー性となっているが、しかし二人が謎を追いかければ追いかけるほど、この映画の制作過程は一層不明瞭となり、また出演している俳優の正体もまったく分らない謎の映画として浮かび上がってくる。そのミステリー性をさらに強めるのは、夜一人でその映画を見た観客（映画制作会社の重役）が発狂したり、そうでなくても、病気にかかるという奇妙で怪奇な現象が起こることである。

このように「人面疽」は、「執念」といふ映画物語の怪奇性と、その映画の謎を解いていくというミステリーのプロットが二重構造をなしている作品である。ところが、二重構造は単に並行しているだけではなく、映画制作の謎に入り込むうとするにつれて、映画物語の怪奇性が作中の現実にも及んできて、二重構造の境界は曖昧になっていくという越境性をも孕んで展開される。それは、怪奇映画「執念」のもつ怨念という日本人に特有な心理現象の波及力が作中の現実のなかでどのように及んでいったのかを物語ってくれていると見られるのだが、そこには当時新たなジャンルとして出現した映画が文化に対していかに強い衝撃力をもったかが暗喩されているのではないかと思われる。その意味で、「人面疽」に登場する謎の怪奇映画「執念」は、映画というメディアのもつ文化波及力の隠喩となっており、小説プロットとしてその「執念」の謎を解いていくというミステリーは、映画が芸術といかにかわるのかといったことに関する谷崎の認識を明かにしていく過程となっている。

したがって、そのような謎解きの過程を考察することは、大衆文化における映画の芸術性と文化波及力に対する谷崎の認識を浮かび上がらせることになる。「魔術師」（一九一六年）や『小僧の夢』（一九一七年）などで大衆文化の発信地と

みなした浅草の見世物や演劇を中心としたさまざまな大衆文化に関心を見せていた谷崎が『人面疽』では、その関心の広がりにおいて、映画という大衆文化の新たなメディアに注目したことはいうまでもなからう。彼は『人面疽』より一年前に発表した作品『魔術師』で、大衆文化の発信地である浅草の古典や現代あるいは西洋や非西洋の見世物や演劇の交っている混合文化を魔術師によって操られる錬金術の世界（メルティング・ポット）として捉えていた。それを筆者は祝祭空間として捉えた⁶。祝祭空間にあつては俗悪・背徳・暴力などといった日常の価値認識において負とされるものが聖の空間において正へと価値転換を起すことが許されるのである。それはまさに〈聖／俗〉の逆転が祝祭空間だからである。大衆文化のもつ力が既成の文化の価値観を破壊し圧倒して新たな文化を創造する。「メルティング・ポット」という暗喩にはそのような意味も認められる。

このような谷崎文学における大衆文化観からすれば、大衆文化のもつ破壊と創造の表象ともいうべき幻想的・魔術的な側面が、『人面疽』では、映画『執念』のもつ謎（ミステリー性・怪奇性）として展開されたとみてよからう。筆者がその意味で注目するのは、映画物語が観客を発狂させるといった価値の破壊を秘めた文化波及力である。『人面疽』という作品はこれまで谷崎が認識してきた大衆文化の多様なジャンルの中ではじめて映画の可能性を全面的にモチーフとしているが、そこにはこれまで谷崎が描いてきた浅草という祝祭空間としての大衆文化の認識が継承されているということが指摘できよう。しかしそこにいたる前に、次節では谷崎の映画という文化メディアへのまなごしを捉えることから始めたい。

2、小説の中の映画「執念」の謎

そこでまず、谷崎が大衆文化としての映画の可能性をどのように認識していたのかを考察することから始めよう。それに対しては、小説の冒頭部分が参考となる。

歌川百合枝は、自分が女主人公となって活躍して居る神秘劇の、或る物凄い不思議なフィルムが、近ごろ、新宿や渋谷のあまり有名ではない常設館に上場されて、東京の場末をぐるぐる廻つて居ると云ふ噂を、此の間から二三度耳

にした。それは何でも、彼女がまだアメリカに居た時分、ロス・アンジュエルのグロオプ社の専属俳優として、いろいろの役を勤めて居た頃の、寫眞劇の一つであるらしかった。見て来た人の話に依ると、寫眞の終わりに地球のமாகが附いて居て、登場人物には日本人の外に、数名の白人が交つて居る。日本語の標題は「執念」と云ふのだが、英語の方では、「人間の顔を持つた塵物」の意味になつて居る、五巻の長尺で、非常に芸術的な、幽鬱にして怪奇を極めた逸品であると云ふ評判であつた。(305)

この引用文には、映画「執念」の二つの謎がすでに暗示されている。その一つは、映画「執念」が、「非常に芸術的な」「神秘劇」と評価されているにもかかわらず、なぜか「新宿や渋谷谷邊のあまり有名ではない常設館」や「東京の場末をぐるぐる廻つて居る」という現実がもつ謎である。ここで指摘されている謎は、文化メディアとしての映画が、芸術性の高い内容にもかかわらず、メディアそのものがまだ芸術として認められていないという不思議さを物語るのである。思うに、映画はコピーを大量に生み出すことができること、また制作者、監督、シナリオ、俳優、カメラ技術などといった総合的芸術であるために、創造性（オリジナリティー）がどこにあるのかが曖昧であること、さらには商業的流通過程と密着していること。以上の条件から既成の文化（「高級文化」）の担い手からは、それはあくまでも娯楽に供する商品としてしかみなされず、まだその文化価値が認められなかつたのであろう。そのことが谷崎にとつては謎として提起されているとみられる。そのために、内容の芸術性が一部の映画好きのマニアにしか評価されることのない、いわばマニアクな玩具・商品としての評価しか受けられないという現実が指摘されているといえよう。

そしてもう一つの謎とは、映画「執念」が、女優である百合枝が主演している映画であるにもかかわらず、百合枝自身が一度もその役柄をつとめた記憶のない、すなわち、本人も知らないうちに制作された映画であるという謎である。それのみならず、「執念」という映画は、原作者並びに監督の姓名、そして笛吹きのお食に扮している俳優の正体に関しても、全く不明であるという不思議な映画であつた。ここには、「執念」という映画の制作システムにフィルム編集という技術が入り込むことで、原作者や俳優をそのフィルムから疎外させてしまうシステムであるということが示されている。前述した創作の主体の曖昧性に当たろう。

そのような映画制作のシステムとカメラ技術は、アメリカのグロオプ社がとっている方針と同じであるということが説

明されている。しかし、グロオプ社が『人間の顔を持った腫物』という映画を制作したことはないと否定することによって、「執念」は、アメリカ映画でもない、制作会社さえも不明瞭な映画となる。「執念」の制作過程において分かることといえば、この映画が、さまざまなフィルムの編集によって作られた映画であるということのみである。

會社の云ふには、自分の所では『人間の顔を持った腫物』と云ふ標題の劇を、作つた事はない。けれども、その劇の中に現れて居るやうな場面をとどころに使用して、其れに多少似通つた筋の寫眞劇を、作つた事はたしかにある。

だから、何者かが、そのフィルムへ他のフィルムの断片を混ぜ込んだり、或は一部分の修正や焼き込みを行つて、さう云ふ贗物を製造したのではないだらうか。(321)

ここで言われている「焼き込み」とは、一つの映像の上に別の映像を焼きつけるフィルム技術のことで、当時の無声映画の制作では、幽霊や夢、そして二重人格などを、映像として暗示させるのにしばしば用いられたフィルム編集技術のことを指している。その技術を駆使することによって、女優である百合絵が出演したアメリカグロオプ社のオリジナルのフィルムに、別のフィルムを合成することによって、全く異なる映画として誕生したのではないかという観念が語られているのだが、こうして「執念」が、フィルム技術によって構成された「贗物」であるという観点は、この映画が原作者によって創作された一個の芸術品であるというより、そうしたオリジナルが成り立ちえない、コピー技術による複製可能な商品として捉えられていることが窺える。

「執念」という映画は、オリジナルティの否定、「複製」という特性を持つ芸術と娯楽商品の境界が曖昧な文化ジャンルとして、意図的に設定されているといえる。この作品のエピローグでは、この映画がアメリカのグロオプ会社に売り渡されるようになるのだが、その境界が曖昧な文化ジャンルの性は、その時、写真劇に詳しい日技師が「抜け目のないあの會社の事だから、きつと此れを何本も複製して、今度は堂々と賣り出すだらうと思ひます」と述べていることにも繰り返されている。このような経緯には、映画という文化ジャンルがその内容において芸術性が高い作品ではあつても、「上流(高級)文化」の担い手である知識人には、複製・商品化されるメディアそのものの通俗性によって芸術ジャンルとしてはまだ受け入れられないことを、谷崎は率直に反映させようとしているのであろう。しかしそれにもかかわらず、この「執

念」という映画に見られる流通過程には、映像という媒体のもつ大衆性によって、芸術性の高い内容が大衆の中に解放される可能性が書き込まれていることも指摘できよう。

3、「人間の顔をもつた腫物」と「執念」の二重構造

では、第一節で考察したように、高い芸術性を持ちながらも、東京の周辺においてしか大衆性を勝ち得ていないという、谷崎にとつては不思議な、それでいて驚くべき文化現象をもたらしている映画「執念」とはどういう映画であったのか。この節では、「執念」という映画のもつ映像技法と内容の特徴を探ってみよう。まず、「執念」の映像はカメラ技術をめぐる謎と深く関わっている。その謎とは「執念」という映画のなかで、「人間の顔をもつた腫物」のグロテスクな表情が「大映し」になっており、その笑い声が聞こえるという最後の場面が一体誰によって、どのようにフィルムに焼きつけられたのか、そして、どうしてそんな映像を撮ったのか、ということである。それらの点からすると、この謎はこの映画のもっている二つのタイトルとも関わりを持つと思われる。「人間の顔をもつた腫物」の意味の英語タイトルは、カメラによる技術的な側面の謎を隠喩として示しており、それに対して「執念」という日本語タイトルは、醜い男の抱く女への思いを示唆していると考えられる。このように、二つのタイトルに表象される謎が怪奇性と結びつくことで、映画「執念」を単なる怪奇映画のシナリオにさせているだけでなく、映画から作中の現実（小説空間）へと侵犯させることで小説全体に怪奇性を行きわたらせることになる。

女優百合枝と日技師という登場人物は、この二つの謎に対して異なる推理をはたらかせる。たとえば百合枝は、最後の場面である「人間の顔をもつた腫物」を、グロテスクな写真のトリック写真の上手な技師が自分を驚かせるつもりで行った「焼き込み」と推測している。すなわち彼女は、この「人間の顔をもつた腫物」の正体が、本来存在しない、映画技術によって作り出された映像の虚構であるのではないかと疑っているのである。しかしその一方で、映像技術の専門家であるはずの日技師は、彼女と異なる推理を述べる。それによれば、その「焼き込み」が乞食の醜い男による花魁への恨みに起因するものではないかというのである。というのは、その最後の不思議なフィルムが技術的な操作による「焼き込み」とはどういう思いでないことから、「散々嫌はれたとか欺かれたとか云々やうな覚えのある人間に」「男の怨恨が取り付いてい

る」のだとするからである。ここで注目されるのは、「人間の顔をもった腫物」が科学的には証明できない、怨念である、科学者ともいえる日技師に述べさせていることである。そこに見られる〈超常現象／科学〉といった境界領域をなしくずしにするプロットは、怪奇現象に対する谷崎の嗜好を反映させていると見てよからう。

この「人間の顔をもった腫物」が、怨念を抱く人間の靈魂が怨む相手に憑依したものであるという日技師の考え方は、被害者の怨念が実体をもって加害者に取り付くという日本の古典的な怪奇譚のモチーフを継承する。実際、「人面疽」という言葉は、日本古典の物語にも見受けられるし、また、江戸時代に翻案された中国の伝奇小説にも「人面疽」という題名の怪奇談が確認できる。⁵² 超常現象による恐怖心理が、映画という科学技術によって新たなリアリティーをもたせられる。映画の可能性への谷崎の期待がその映画物語のプロットに込められているとみてよからう。それは、伝統的な日本人の怨念、怨霊の観念が活字を〈読む〉という行為からではなく、〈見る〉という映像に媒介されるという衝撃によって観客（大衆）の恐怖心理を掘り起こす可能性である。大衆文化が伝統的な文化心理を包み込んで連続していることを、谷崎は映画の盛行を通して再確認したというべきだろう。

こうして、「人間の顔をもった腫物」と「執念」という二つの題名には、アメリカの映画技術によって、日本の伝統的な怪異現象である怨念・怨霊が、實際目の前に顕われることになる。谷崎は近代科学による映画技術と伝統的な怪奇性のモチーフが結びつくことを確認したのであろう。怨念・怨霊という伝統的なモチーフを、カメラ技術を通して映像的なりアリズムとして表現するという発想は、この時代にあつては、きわめて斬新なアイデアであつたことはいうまでもない。映画以前にあつては、上田秋成や泉鏡花などが文学（活字）によって描く怪奇的な物語が人間の動物や鬼の変身や、動物の人間への変身という趣向であつたことを考えると、この小説の映画物語である人面疽という怪奇談は、映画技術という近代科学によってヴィジュアル化されているという前提で読まれねばならない。大衆を捉えて離さない伝統文化に流れの恐怖心理が大衆文化を再生する。谷崎がこの新たな表現媒体に強い興味を覚えた一端はここにあるといえよう。

4、小説空間を侵犯する映画

以上のような映画「執念」が発揮する怪奇性はその映画に登場する男優の謎や演技を通して作中の現実を侵犯すること

になる。それは、「浅草公園の常設館などで、音楽や辯士の説明を聴きながら、賑やかな観覧席で見物」すると、「陽気な、泣き立つやうな感じ」がする「執念」が、夜一人で観ると「大映しの人間の顔が、にやにや笑つたりする」怪奇的な雰囲気のスクリーンに変わり、そのクローゾアップされた顔を夜一人で見た人々は、伝染病のように次から次へと気が狂つたり、病気になるという現象に認められる。映画物語の中のモチーフであるはずの「人間の顔をもつた腫物」の怪奇性が映画という枠を逸脱してこの小説の作品世界の「現実」をも侵犯しているというのはこのことである。それゆえに、映像化された人面痘は、映画会社重複によって「化け物」と呼ばれる。そこで、映画会社は、怖いもの見たさに見てしまふという大衆の好奇心を抑えるために、その映画を独りで見ることを禁止させていた。

すでに言及したように、谷崎はこの小説構造によって映画のもつ文化波及力を捉えようとしたとみられるのだが、注意すべきは、それが怨念・怨霊という伝統的な超常現象による怪奇を内容とするということである。このこともすでに前節で言及しておいたことだが、この怪奇が伝統文化の復活であるところに大衆性を見るべきであろう。谷崎は映画というメディアが伝統文化の深層に流れる大衆心理と結びつくことで大衆文化に及ぼす波及力を見据えていたといつてよかろう。映画（物語）がその外部の小説空間を侵犯するというプロットはまさに谷崎の映画認識の反映であった。

このような「人間の顔をもつた腫物」という映画の怪奇性は醜い男役を演じた人物の謎や演技と関わりを持っている。

「……その腫物になる人間の顔と云ふのは、全體どんな人相なのか知ら。何でも大そう醜男だと云ふ話ぢやないの」「さうです、恐ろしい醜男です。日本人だか南洋の土人だか分らないぐらいな、色の眞黒な、眼のぎろりとした、でぶでぶした圓顔の、全く腫物のやうな顔つきをした男です。（略）いや、あなたばかりでなく、僕等にしても、あの男が何處の何者だか今まで知らずに居ると云ふのは、實に不思議千萬です。なぜかといふのに、笛吹きのお食の役の、深刻を極めた演出と云ひ、腫物になつてからの陰鬱な、物凄い表情と云ひ、先づあの男に匹敵する俳優は、『ブラアグの大學生』や『ゴオレム』の主人子を勤めて居る、ウエエゲナアぐらいなものでせう。あれ程の特徴のある容貌と技藝とを持つた、唯一の日本人が、内地では勿論、アメリカの活動雑誌にも、寫眞は愚か名前さへ出た事がないのは、其れがもう、既に一つの怪異です。今日までのところ、あの男は此の世の中には住んで居ない人間で、ただフィルムの中に生きて居る幻に過ぎないのです。さう信するより外、仕方がないのです。（323）

ここで、醜い男役を演じた人物は、女優百合枝と違って、「寫眞は愚か名前さへ出た事がない」俳優とされている。乞食を演じるときの彼は「腫物のやうな顔つき」の醜い男であり、「日本人だか南洋の土人だか分らないぐらいな、色の眞黒な、眼のぎろりとした」と形容されている。その表象は、すでに浅草表象で試みたように、混合文化の越境性を特徴とするものである。それは谷崎が捉えた大衆文化の性格である以上、その性格がこの「執念」という映画にもつらぬかれてみるとみてよからう。したがってそれが「非常に芸術的」であるにもかかわらず、「支那や南洋」といった植民地、あるいは、東京の場末や地方をぐるぐる廻っていたという流通の理由ともなると考えられる。

既成の「高級文化」を中心とすれば、当時の映画はその中心から「今日までのところ」排除される状況であった。その状況を反映して「黒くて醜い」というイメージで説明されている乞食のグロテスクさは、被植民地の文化や「東京の場末」に象徴される周縁文化の俗悪さと結びつけられている。しかし谷崎は、周縁的な大衆文化の波及力がやがて中心の「高級文化」の疲弊を破壊し、新たな文化を創造することを知っていた。『魔術師』の「メルティング・ポット」の暗喩を想起してもよからう。しかし大衆文化の現実を、谷崎がどう捉えていたかといえ、それはこの醜い男役の俳優の運命に見出し、ていたのではなからうか。彼が乞食であるということ、花魁に約束を破られ、騙される存在であるということからは、彼の置かれている現実が、裏切りと無視・蔑視の下にある世界であったということが分かる。

この醜く怪異なる乞食役の俳優が大衆文化としての映画の波及力を象徴していることは右の引用に明確である。人面痘になつてからの彼の「陰鬱な、物凄く表情」は、『ブラアグの大學生』や『ゴオレム』の主人公を勤めている、ドイツ表現派映画の代表的俳優のヴェーゲナーと比較されている。魔術師によって作られた巨人ゴオレムが町に現われるように、乞食の怨念ともいえる人面痘が、さまざまな地域に「怪異」の恐怖をまき散らしながら現われて来るのであった。だからこそ彼は、「此の世の中には住んで居ない人間で、ただフィルムの中に生きて居る幻に過ぎない」存在である。カメラ技師の魔術的なトリック（特殊技術）によって作り上げられた超自然的な存在であったというのである。その存在は既成の「高級文化」を破壊する魔力そのものであり、それゆえに大衆の恐怖心を惹きつけてやまないものである。

このような人面痘の怪奇性が、虚構の映画世界と「現実」の世界の境界を曖昧にしてゆく。映画の持つ大衆性——ミス・テリー、怪奇性に対する大衆の嗜好が、小説世界を侵犯してゆく。それはそれまでの純文学にあらためて大衆性を獲得させようとする谷崎の戦略でもあった。

「映画「執念」のなかで自分との約束を破ってアメリカへ行き、燦爛たるパーティー場で「欧州各国から入り込んだ貴族や、富豪や外交官や、身分の高い紳士連」だけを相手にしていた花魁の足に、怨念そのものである人面疽が現われて彼女を苦しませ、最後には彼女を殺人者、売春婦に墮落させる。その醜い男の怨恨はそれにとどまらず、さらには映画の外の人々にまで移っていくかのように、映画会社の重役たちをも犯してゆく。彼らだけに奇妙な事件が起こるといふプロットがそれである。谷崎文学が捉える大衆文化とは、このような人面疽の怨念に暗喩されていると見るべきである。したがって人面疽のプロットは、この無視されてきた乞食の花魁に対する復讐（恨み）、もしくは反抗として考えられるので、この小説内の映画物語の筋立にあえて暗喩を読みとるとすれば、ここでの醜い男という役柄は、ある意味で場末の大衆にか受け入れられない周縁文化を象徴する存在であり、彼の破壊力を秘めた力（怪奇性）は、「高級文化」による蔑視あるいは無視への反抗を意味するものとして解釈できる。映画の文化波及力が映像（ヴィジュアル）性に拠る以上大衆の参加を容易にしたことはいうまでもあるまい。

集団で見ると「賑やかで」「陽気な」イメージの映画へ変るといふこの「執念」の怪奇性の謎には、映像の持つ迫真的なりアリティが訴える恐怖感や好奇心が大衆を熱狂させる魔術的力がひそんでいる。このように、映画物語「執念」の怪奇性が大衆の好奇心によつてそそる一方で、人間を狂わせるものであつたために、映画会社の重役たちは、映画のもつ力が現実には及ぼす悪影響に目を向け、その映画を排除すべきだと認識するようになる。それは既成の文化の側の映画観が比喩的に表現されていると考えられる。

「人面疽」は映画の持つ大衆性——ミステリー、奇怪性といった超常現象に対する大衆の嗜好を受け入れることで、大衆娯楽映画として成り立っているながらも、谷崎の現視点においては、そのメディアの非芸術性ゆえに、いまだ文化の周縁に位置づけられざるをえない。谷崎はこの映画物語を商品としての流通のありようと醜い乞食のグロテスクさと怪奇性を通して周辺文化の不条理の隠喩とすることができたし、さらには大衆文化の可能性としての潜在的な破壊力を巧みに描き込んだ。とすれば、この小説の主題を映画の持つ文化波及力に捉えてよいかもしれない。

5、むすび

本論では、映画物語『人面疽』のミステリー小説形式が怪奇映画とどのような関わりをもっているかに注目してみた。「人面疽」において怪奇映画「執念」の謎は映画というメディアのもつ文化波及力の隠喩となっており、その「執念」の謎を解いていく謎解き過程は大衆文化における映画の持つ役割と力を明らかにしていく過程でもあった。

まず、「執念」の制作課程に見られる謎、原作者や舞台監督の不明、そして制作会社や俳優の不明確さは、映画が従来 of 芸術観ではとても捉え切れない複製技術による芸術であるという特徴を明らかにしてくれた。そして、内容において芸術性の高い「芸術劇」でありながら、「東京の場末」を廻っているという流通過程における不思議さは、まだ映画というジャンルが中心文化においては芸術として受け入れられていないこと、しかしそれにもかかわらず、大衆の間で広がっていく映画の大衆性が物語られている。芸術というのがオリジナリティの成り立つもの、あるいは知識階級のものとして思われていた既成の芸術ジャンルの基準によって映画の特徴が判断されていた当時からすれば、そのような映画の特徴が不思議な謎として表現されているのは理解できよう。谷崎は『人面疽』で、芸術的でありながらも、大衆に広く受け入れる通俗性を持つ映画という新たなメディアの特徴を謎の映画「執念」として試みていたのである。

この映画のもっている二つのタイトルは、「人間の顔を持つ腫物」の怪奇性がどのように作られ、なぜ作られたのかという謎と関わっていた。これはこの怪奇映画の表現と内容を意味した。「人間の顔を持つ腫物」の意味の英語タイトルは、カメラによる技術的な側面の謎を隠喩として示しており、「執念」という日本語タイトルは、醜い男の抱く女への思いを示唆していると考えられる。ここでは、カメラ技術という近代科学によって超常現象がリアルなものとして表現できるといふカメラ技術による表現の可能性が認められた。

そして「執念」という映画の怪奇性からは映画の役割と文化波及力が窺えた。『人面疽』において最もグロテスクで、陰気な人面疽で象徴される「執念」の怪奇性が、一方では「化け物」と称され、他方では「賑やかで」「陽気な」雰囲気をもたらず映画として存在する。『人面疽』において「執念」は、映画の持つ大衆性——ミステリー、怪奇性といった超常現象に対する大衆の嗜好を用いて陽気な大衆娯楽映画として成り立っていないながらも、その怪奇性のなかに醜い乞食のグロテスクさと怪奇性を通して日本の乞食や被植民地人など抑圧されている周辺文化の不条理とそれへの対抗が巧みに描か

れている映画物語とみなすことができよう。

『人面疽』は、まだ谷崎が映画制作に本格的に参加していない時期に書かれた作品である。それにも拘わらず、映画物語『人面疽』には当時「映画劇」運動が抱えていた弁士の付いている活動写真の廃止、カメラの技術法、そしてシナリオのある写真劇といったさまざまな問題が解決された形で提示されていた。これは、後に谷崎が大正活映に文芸顧問として招聘され、本格的に映画を作りはじめるようになったことと無関係ではないだろう。

注

谷崎潤一郎についての引用は『谷崎潤一郎全集』第五巻（中央公論社、一九八一年）を底本とし、本文引用にはその頁数を記することにする。

(1) 『人面疽』は一九一八（大正七）年三月「新小説」に発表された後、一九二九（昭和四）年当時探偵作家であった江戸川乱歩の編集で出版された『日本探偵小説全集』の『谷崎潤一郎集』と、一九五一（昭和二六）年に出版された『谷崎潤一郎推理小説集』『前科者』に収録される。その影響であろうか、『人面疽』をミステリー小説（推理小説や探偵小説、怪奇小説などを含めた広い意味で）として論じている先行研究が多い。大内茂男「探偵作家としての谷崎潤一郎」（『文芸至上主義文芸』一九七九年十一月）、紅野敏郎「耽美派と探偵小説」（『国文学』一九七五年、三月）塚谷晃弘「ミステリー作家としての谷崎潤一郎」（『谷崎順一郎とその妖術とミステリー性』沖積舎、一九九一年）などで『人面疽』は広い意味でのミステリー小説として取り扱われている。映画物語として指摘は、近藤信行の『谷崎潤一郎東京地図』（国育出版、一九九八年）と千葉信夫の『映画と谷崎』（青蛙房、一九八八年）がある。

(2) 『人面疽』には「人間の顔を持つた腫物」の意味の英語タイトルと「執念」という日本語タイトルをもつ一本の架空の映画が登場する。このように映画をモチーフとして描いた作品を映画物語とする。

(3) 谷崎潤一郎「浅草公園」（『中央公論』、一九一八年九月）

(4) 栗原トマス氏を主脳とする同社（キネマ旬報）は谷崎潤一郎氏と契約して同氏の『人面疽』を撮する事と成り近く制作の運びとなる由（一九二〇年五月十一日号）という記録とその企画のニュースを聞いた弁士・福原駿雄（徳川夢声）が、「この映画劇、なるほど五巻にでも撮つたらどんなによからう」（キネマ旬報）一九二〇年四月十一日号」と述べている。つまり、この弁士の情報からは、『人面疽』が、当時映画のシナリオとしてその可能性が十分認められていたことが分かる。

(5) 千葉信夫『映画と谷崎』（青蛙房、一九八九年）一四八頁

(6) 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』、第二九号、一九九九年八月、筑波大学国語国文学会）

(7) 「日本国語大辞典」によると「にんめんそう」(人面瘡)は「膝頭にできる一種のはれもの。はれただれて人の顔のような形になる。傷口に飯粒をいれると痛みがとまるといふことから、俗に、まんま食い、まんま食おうともいふ」とされている。また、江戸時期翻案された中国の怪奇談からも「人面疽」という題名の怪奇談が見つかったが、これの出典は「許単山人言云々」(「語臯記」下)。「人面疽」浅井了意(「伽婢子」2)、平凡社、一九八八年)

(文学専攻 四年次)