

# 過剰な〈顔〉と空虚な〈身体〉

——谷崎潤一郎『鮫人』を視座として——

内 藤 有 里

## 一 はじめに

映画を観る行為とは、同時に〈顔〉を見る経験でもある。北野圭介は、物語媒体としての役割を引き受け始めた古典期映画にとって「顔こそが画面がその意味作用を安定化させるためにもっとも重要なトピクスではないか」と論じたが、一九一〇年代から二〇年代にかけて刊行された映画雑誌を繙くと、観客がいかにスクリーンに映る顔を注視していたかが明らかにする。例えば、一九一七年四月号の『活動画報』読者通信欄には「ゴキどうが貴誌の表紙は永遠にあ、云ふやうな女優の顔を出して下さい。(大方想太郎)」という投稿が寄せられ、また「読者文芸」欄では好きな女優を語るに、表情や顔の魅力に触れる読者の様子が見られる。こうした記事から分かるのは、俳優の顔が、映画について

語る際の重要な要素の一つだったということである。

クロスアップという映画手法がこうした〈顔〉を見る経験を拡大したことは言うまでもない。そして谷崎潤一郎がつとにその魅力を語っていたことも周知の事実であろう。谷崎は「活動写真の現在と将来」(『新小説』、一九一七・九)において、人間の顔は「たとへどんなに醜い顔でも、其れをちつと視詰めて居ると、何となく其処に神秘な、崇厳な、或る永遠な美しさが潜んで居るやうに感ぜられるもの」であり、「活動写真の「大映し」の顔を眺める際に、特に其の感を深く」し、「名状し難い魅力」を感じるとしてクロスアップされた〈顔〉に注目していた<sup>三</sup>。

だが一方で、映画は何もただ魅力あふれる新興メディアとして作家の前に立ち現れたのではない。五味瀧典嗣が指

摘するような「いかに書くか」というこの時期の谷崎の文学営為の問題に密接に関わる形で映画は作家の前に立ち上がった<sup>四</sup>。紙幅の関係上詳述は避けるが、山本芳明が実証したように<sup>五</sup>文学が「商品」としての価値を帯び、文化的資本産業への編入という〈質〉から〈量〉へのパラダイムシフトが生じていた当時であつて、映画は文学と拮抗する商品、あるいは表象形式でもあつたのだ。ゆえに、それは当然作家に次の問いを生じさせることとなる。映像が紡ぎ出すナラティブに対抗するには、いかなる言葉を生み出さねばならないのか<sup>六</sup>。

この問いを引き受けるにあたり、谷崎にとつて特に重要であつたのが描写に伴う言葉の線条性という問題である。千葉俊二によれば大正期の谷崎テキストに欠けていたものとして「可視的な実在感」があるが<sup>七</sup>、言葉、すなわち描写によつてこの「可視的な実在感」を再現しようとすればするほど、渡部直己が指摘するところの「言葉と物とをめぐる本質的な〔…〕齟齬」が浮上し<sup>八</sup>、かつその描写が精密であればあるほどそこには線条性というまだるさがつきまといてしまうからだ。その中で、時に〈顔〉はこうした「齟齬」を浮かび上がらせる格好の題材であつただろう。顔は表情として漸次移るっていくものであり、なおかつそこには印象という問題がついてまわるからだ。谷崎があればどクローズアップの顔に固執した理由の一つもそこ

にあらう<sup>九</sup>。言葉が映画や写真ほど顔を描けないということは、言語の実験者たる谷崎にとつて少くない関心の対象となつたはずだ。

では、顔、あるいは身体を語る中で谷崎テキストはいかなる言語実験に直面しなければならなかつたのか。このことを考えるために狙上にあげるべきテキストが『鮫人』(『中央公論』、一九二〇・一・三・五、八・一〇)である。それはこの小説が、谷崎が映画という新興メディアと向き合う中で生まれ損なつた作品であり、かつ顔と言葉をめぐる困難を如実に表しているテキストだからである。

浅草オペラを題材にしているということもあり、『鮫人』は従来映画との関係を問われることはほとんどなかつた<sup>一〇</sup>。しかし『鮫人』のある種挑戦的な描写は、映画、とりわけクローズアップとの関係の中で要請されたものと考ええるべきだろう。そして視覚芸術と言語芸術とのせめぎあいの中で生み出されたこの言語実験を分析することは、谷崎の映画観や、テキストにおける映画的要素の役割や効果、あるいは作中映画の機能などを明らかにしてきたこれまでの研究に対し<sup>二</sup>、二つの可能性を提示することになる。第一には、この時期の谷崎テキストへの映画の影響はテキストの主題や内容面に限つたものではなく、文体や描写、プロットの面でもその影響を鑑みる必要があること。そして第二には、谷崎の映画テキストを考える上で〈顔〉が一つ

の指標たりうることである。そもそも映画において〈顔〉の特権性はつとに言及されてきた事柄であり、一九一〇年代から二〇年代にかけて映画と〈顔〉については国内外を問わず様々なレベルで問題にされていた<sup>二二</sup>。谷崎もそうした時代状況と親和性を有していたことには注意を払う必要があるだろう。

前置きが長くなったが、本論では『鮫人』に加え、『鮫人』と同様の試みがなされた「富美子の足」『雄辯』、一九一九・六・七と、この二作品での試みの結実である「日本に於けるクリップン事件」(『文芸春秋』、一九二七・二)を取り上げ、映画との関係の中で要請された、言葉で〈顔〉を語るという営みについて問うてみたい。

## 二言葉、そして〈顔〉からの逃避

先に渡部が指摘した言葉と事物をめぐる齟齬を取り上げたが、このような齟齬をいとも簡単に回避できるという意味において、一九二〇年代、言葉をめぐる理不尽さを作家たちにもつとも直截に突き付けたのが映画であったことは想像に難くない。そして谷崎はこの理不尽さに真正面から挑んだ作家の一人であり、その挑戦として生まれたのが「富美子の足」である。

この作品は美術学校の学生である宇之吉が、宇之吉自身

と、彼の遠い親戚にあたる塚越という隠居、その妾の富美子の三人をめぐる奇妙な「物語」を「谷崎先生」に書簡形式で語るテキストである。富美子は非常に美しい足を持つた女であり、ゆえにこのテキストはフットフェティシズム小説としても有名なのだが、一方でこのテキストでは明らかに〈顔〉を言葉で描く試みがなされている。

宇之吉は富美子を「決して素晴らしい美人」ではないが「多くの欠点が却つて一種の情調を持」ち、「江戸趣味として稍完全なタイプ」として富美子の〈顔〉の造作について語っていく。

顔の輪郭は卵なりに頤の方が尖つて居て、頬は心持ち殺げ過ぎて居ましたけれど、さりとてコチコチした堅い感じではなく、物を云ふ度毎に唇の運動に引張られて肉がふつくりとたるむやうに波を打つ塩梅なぞは、寧ろ柔かい、たつぷりとした感じを起させました。額も大分詰まつて居る方で、生え際も富士額と云ひ得る程に揃つては居ないで、富士形の頂上から僅か下の前髪の左右の辺に、両辺とも同じやうに少しく脱け上つた箇所があつて、それから又もとの富士形にずうツと眼尻の方へ開いて居るのです。

宇之吉は「出来るだけ精しくこの女の顔を説明しないで

は居られないのです」と言い、富美子の〈顔〉を読み手である「先生」に伝えようとする。そして重要なことは、ここにおいて、このテキストが言葉と事物をめぐる齟齬を抱え込んでしまっているという点である。

渡部は「描写の精密さに資して、長さは不可欠の要素」であるが、それゆえに「おのずと理不尽な逸脱」が生じてしまうという<sup>二三</sup>。すなわち、精密な描写をするにはそれだけ言葉の長さを要するのだが、長引けば長引くほど言葉はむしろ「対象のほんらいの姿を時間とともに分断」<sup>二四</sup>してしまふのである。このテキストにおいてあれだけの言葉が尽くされたにもかかわらず結局は富美子の〈顔〉が「瓜実顔」「国貞式の美貌」に収斂してしまふことの理由はここにある。

精密な描写というのはそもそも言葉の長さによる「対象のほんらいの姿」の分断という矛盾を抱え込んでしまっているがゆえに完成されることはなく、宇之吉がいくら富美子の器量を「何とかして先生に了解して戴きたいのです」といったところで「先生」が宇之吉の綴った言葉から富美子の容貌を明確に想像することはできない。五味渕が「視線に捉えられた美を転写するには、線条性に制約される言葉という手段はあまりにまだるく、だからこそ映像メディアが要請される」と的確に指摘してみせたように<sup>一五</sup>、それゆえにこのテキストは富美子を絵の中に落とし込まなけ

ればならなかった。「僕の拙劣な文章」では、富美子の〈顔〉を再構築することは不可能だからだ。

さらに、ここでは歌川国貞の絵がモデルとして参照されることで、テキストから富美子の〈顔〉は引き剝がされてしまつてさえいる。宇之吉は絵の通りの姿勢を取つた富美子を見て、今度は〈顔〉ではなく〈足〉の「器量」を語り、ついには足に表情を見出してしまふ。ここでは明らかに〈顔〉と〈足〉のヒエラルキーの転倒が生じており、富美子の器量を「何とかして先生に了解して戴きたい」と語っていたにもかかわらず富美子の〈顔〉はテキストから疎外されていつてしまふ。そしてそれは、〈顔〉を言葉で語ることの困難からの逃避を意味している。いくら宇之吉が富美子の〈足〉に表情を見出そうとも、実際に顔面筋肉が動くことがない以上その表情を読む必要はないからだ。宇之吉が顔ではなく足に視線を移してしまふのは、決して彼がフットフェティシストであるという理由だけによつていのではない。言葉で〈顔〉を語ることの困難から逃れるためでもあつたのだ。

そして、さらに興味深いことには、このテキストは身体像を再構築する肖像画という視覚メディアさえ必要としなくなつてしまふ。宇之吉は国貞が描いた女のポーズを真似する富美子を見て、「眺めれば眺めるほど執方が絵だか人間だか、たしかに其れは分らなくなつてしまふ」「僕は寧

ろお富美さんが絵の女を真似て居るのではなく、絵の女がお富美さんを真似て居るのだと云ひたいくらいでした」と絵の女と富美子を同一視して語ってしまう。本来オリジナールであるはずの肖像画にモデルとして既存の視覚イメージが介入し、そのイメージと富美子が同一化してしまうことは、顔や身体を、言葉はもちろんのこと視覚メディアで構築する必要すらなくなってしまうことを意味する。富美子は既に絵に描かれているのだから。

このことを裏付けるかのように、結局「絵の方は好い加減に誤魔化して、お富美さんの足を眺めては隠居と二人で讚美の言葉を交換しつ、時を過す」方向へとテキストは動いていってしまう。〈顔〉を言葉で構築しようとした「富美子の足」は、あたかもその困難から逃れるように表情を〈足〉に見出し、やがて言葉から離れて絵という視覚的イメージを要請するも、それさえも頓挫してしまふことで、先述した言葉がいったい何を描けるのかという問いから逃れてしまっているのである。

### 三 過剰な〈顔〉と空虚な〈身体〉

こうして語りきることができなかった〈顔〉を語りきるべく谷崎が再び筆を取った作品が『鮫人』である。

『鮫人』研究において〈顔〉及び身体はよく言及される

対象である。それは一読して分かるように、梧桐寛治に代表される登場人物の異様な容貌の描写によるところが大きい。

井上健は『鮫人』のコンテキストにある退化論や生来犯罪者説などに触れ、服部の描写にこうした言説の影響を見る一方で、服部が表す「退化」は浅草というトポスがもつ流動性によって一蹴されてしまうものであると述べている<sup>一六</sup>。村上裕徳は梧桐の描写について「部分が全体に襲いかかるような、局部肥大化した描写」と評しながらも、この描写を「当時の谷崎が日頃感じていた芸術観や、文明批評や、食欲を始めとする人間の欲望」を語りきるための道具立てとみなしている<sup>一七</sup>。また、山口政幸は『鮫人』の長大な描写に対するバルザックの影響を指摘した上で、この描写は「何もこの「梧桐寛治」という特定の人物の「顔」についてのみなされたわけではなく、云わば『鮫人』という作品全体にまで押し広げられた、一つの遠大な、充実した意味」と身体描写をテキスト全体の描写と並置して取り扱っている<sup>一八</sup>。

このように、これまでの研究において『鮫人』の異様な身体描写についてはバルザックの影響やその背景にあった言説の指摘、テキストにおける位置づけなどが議論されてきた。だが、この挑戦的な身体表象を『鮫人』というテキスト全体に還元するならば、そこで問うべきは異常な身体

描写の内実でもテキスト全体の描写との関係でもなく、梧桐や真珠の異常な身体が、いかに書かれ、そして描写それ自体が『鮫人』という作品にいかなる困難をもたらしているのかということではないだろうか。

この問いに応答すべく、試みに南の描写から見てみよう。

「兎に角其の顛頂骨は、博士の場合にも息子の貞助の場合にも、彼等に共通な生一本で潔白な人格、明晰な頭脳、さうして而も幸福に穩かに生きられるお坊つちやん育ちの象徴であつた」とあるように、南の皮膚や骨格の感じが清纯で生一本な性格に直結させられている。こうした事態からうかがえるように、このテキストは明らかに観相学的な眼差しに貫かれている。

『鮫人』を貫く観相学的眼差しについては竹内瑞穂の論に詳しい<sup>一九</sup>。竹内は梧桐の顔の描写と同時代に議論されていた「変質者」の「身体的変質徴候」の重なりを指摘した後、こうした「分割された一部分を読み取ることで、ある人間がいかなる存在であるかを決定してゆく」観相学的な考え方は、近代において「急速な発展をとげた、(個人)を識別する諸技術」、すなわち〈個人識別法〉に共有された原理であると述べている。竹内はこの視線は『鮫人』のテキストにも浸透しているとしながらも、一方で男であるか女であるか、あるいは日本人であるか「支那人」であるか判然としない林真珠の身体がもつ不安定さに、この視線

に対する攪乱を見ている。

真珠の身体の不安定さは「男と女の中間」にあるような体つきや「貴国の少女ハヤシ・シンジュであるか支那の少年リン・チェンチュウであるかに就いて、今以て疑ひなきを得ない」という容貌の曖昧さに起因している。すなわち、真珠はジェンダーやナシヨナリティを揺らがせるような身体を持ち主なのである。こうした身体の曖昧さも相まって真珠の謎は深まっていくのだが、岩川ありさは真珠が彼女について語る人々に対して常に沈黙していることから、ジュディス・バトララーの「沈黙」を援用しつつ<sup>二〇</sup>、彼女の沈黙は「林真珠のジェンダーやナシヨナリティを「実体的個人識別」のレベルで確定しようとする人々の決定を留保させる」のであり、こうした身体のありようは「規範的な身体を中心とするストレートな世界のあり方自体を問う」営みに繋がることを指摘している<sup>二一</sup>。いずれにせよ、梧桐の描写に端的に表れている個人識別法的眼差しを攪乱する真珠の曖昧な身体が肯定的に評価されているといえよう。

ところで、『鮫人』が映画との関連で論じられることが少ないことは既に述べたが、谷崎の大正活映株式会社への入社が『鮫人』の連載中であり、その後映画製作の方に集中するために『鮫人』を休載、さらに休載するにあたり映画を「文学と同じやうに重く見て」おり、「追ひ追ひ此の

方面に於いても相当自信ある物を發表するつもり、「『鮫人』にしても、或は将来映画劇にするかも知れない」と述べていることから三、「鮫人」と映画の關係を無視するわけにはいかないだろう。何しろ、この時期は谷崎個人のレベルでも同時代的コンテクストのレベルでも映画と文学が密接に關係した時期なのである。

坪井秀人は、梧桐の顔の描写はクローズアップを意識したものであり、『鮫人』の休載は「映画の方法論に小説の語りや描写の方法が呑み込まれてしまった」ことによると指摘しているが三、実際、梧桐の〈顔〉と真珠の〈身体〉には、文学が映画と出会ってしまったことによる言葉の困難が如実に現れてしまっている。

梧桐の容貌の異様さを際立たせているのは、描写の内容もさることながら、何よりもその長さである。全集で七ペーシにも及ぶ容貌の描写は、単に梧桐の容貌がそれだけ異常であるからというよりも、坪井が言うようにクローズアップとの関連で要請されたものと見た方が良好いだろう。

読者が若し此の不思議な面魂つらだましに就いてもつと委しく知りたいと思ふならば、所謂火の見櫓の頂辺くぐべにあるひよる、長い形をした物、——二等辺三角形の頂点を下にした輪郭を持ち、眼窩や、蟬谷せみかみや、頬骨の下や、顎骨の左右やに数箇所の陥落を有し、其れの中に其れ自身の

複雑な影を作つて居るところの、一箇の人間の顔を先づ想像して見るがいい。さうして其の顔の上に、石川五右衛門の其れに似た、漆の如き真黒な分厚な頭髮ぶんこうの層があり、且つ其の層に属する髪の毛ははりねずみの毛の如く強いもので、ミツシリと一面に密生しながら一本一本真ツ直ぐに逆立つて居ることを考へて貰ひたい。

まるでスクリーンに映し出された巨大な顔の形態について、余すところなく伝えようとするかのように梧桐の容貌の描写は滔々と続いていく。ゆえに、ここにもやはり言葉と事物をめぐる齟齬そごが生じている。長引けば長引くほど言葉が対象の姿を分断してしまうために、延々と続く梧桐のこの描写が明確なイメージを結ぶことはない。

そして「富美子の足」同様、造作のみならず移ろいややすい表情を備え、さらには印象までも抱え込む〈顔〉の描写の困難さに『鮫人』の語り手も直面する。語り手は「其の顔は、正直、奸悪、寛大、残忍、朴訥、偽善、豪胆、臆病、卑屈、傲慢、神性、獸性、愚鈍、神經質等、凡そ此等の矛盾する性情の特徴」を有していたと梧桐の顔の〈感じ〉を表そうとしつつも、結局は「現に此れほど紙数を費しても梧桐の顔に就いてはまだ云ひ足りないところが多いやうに思はれる」として語りを収束させざるを得ないのである。

だが、『鮫人』は「富美子の足」のように言葉による描写を頓挫したりなどしない。むしろここでは言葉で〈顔〉を、あるいは〈身体〉を語りきるために、視覚メディアを要請しない身体表象実験が試みられているのである。

映画的身体に触発されて描き出された梧桐の過剰な身体描写を構築している言葉拾い上げていくと、その異様な容貌が「ある」という断定の積み重ねで表象されていることに気が付く。梧桐の顔は例えば「鼻筋がだんだん下へ来るに従つて、微に右の方に振れて居たのである」り、「斯くの如きびつこの目鼻立ちを持つた彼は、こゝで繰り返して云ふが実に幸ひにして、馬面だつたのである」り、そして彼の「さまざま矛盾した表情」は「顔の造作の不揃ひから起るのである」。また「気の毒なほど肉づきが貧弱であつた」その身体は、「背中を見れば肩胛骨が二枚の板のやうに飛び出て居るし、肩の所では鎖骨の隙間が茶飲み茶碗ほどに深く凹んで居るし、その他一枚一枚透いて見える肋骨、左右の拇指と中指とで輪を作れば其の中に這入つてしまひさうな胴周り（…）さうして其れらを蔽うて居る皮膚の色は寧ろ白い方だつたので、南の体格を鉄とすれば彼のは弱々しい竹細工であつた」。視覚に直接イメージとして届くような映像的身体を描くためには、こうした「ある」を積み重ねる描写が不可欠なのである。

対して、梧桐に見られるような個人識別的眼差しを攪

乱する真珠の身体はどのように描かれているのだろうか。真珠は「純粹で淨らかな」、「美少年のやうな優雅なすばしっこい体つき」で「円顔」、そして「優雅な」まだ十分「女」になり切らない手足」を持ちながら、「何処かに女のやうなふうわりした柔かみ」がある「肉づき」をしていた。こうした描写に見受けられるように、真珠には梧桐や南、服部に通底している個人識別的眼差しは向けられていない。むしろ、真珠は梧桐とは対照的に語られることで、その〈曖昧な身体〉を立ち上げているのである。

『鮫人』において林真珠を語る人々は、しばしば彼女を「ない」という否定形のうちに語っている。劇団の人々は梧桐と真珠の關係を見て「真珠が処女だなんて真赤な謔だ」と信じていたし、年齢についても十七だと言う真珠の言葉を「謔だと云ふ人が多かつた」。また、上海での公演の際に幹事は真珠が「純粹の日本人で決して支那人ではない」と説明し、それに対して汪氏は「あの児が果して女兒であるか、露骨に云へば貴国の少女ハヤシ・シンジユであるか支那の少年リン・チェンチュウであるかに就いて、今以て疑ひなきを得ない」と言う。さらに真珠を見て舞台上飛び出した苦力の老人は真珠に向かって「お前は決して女ではない」と叫ぶ。真珠の周囲の人々は真珠について語る際、常に「ない」という否定形を伴って語っていくのである。南もまた、服部に上海の事件を語って聞かせるに、一度確定



した見解を繰り返して否定しながら語っていく。「真珠は汪氏にうまうまと口説き落され、其の賠償として汪氏は彼女に腕輪や首飾を買ってやった」という見解は「次の事件で引っくり覆され」、結局のところ「事件の中心が何処にあるのだからサツパリ掴まへ所がなくなつてしまふ」。このように、ジェンダーやナシヨナリテイを攪乱する真珠の曖昧な身体イメージは、「ない」という否定形を重ねるうちに構築されていくのである。

このような否定命題的な身体イメージは、言葉という媒体だからこそ可能になるのだといえよう。映像メディアがもたらずのはイメージの確かさであり、仮に両性具有的な身体を表出しようとしても、ここではクレジットが確かであればあるほど〈曖昧な身体〉を立ち上げることは困難となる。真珠の〈曖昧な身体〉は、こうした言葉による身体表象の実験を孕んでもいたのである。

だが、言葉が過剰に費やされた梧桐の〈顔〉にしろ、否定形のうちに構築された真珠の〈身体〉にしろ、どちらも確固とした身体像を結ぶことはない。「ある」を積み重ねたところでそのような描写は具体的な身体イメージには結びつかず、「統語論的緊張」<sup>二四</sup>をもたらずばかりである。また、否定命題的な身体は「規範的な身体」に揺らぎを持たせることができる一方で、「ない」をいくら重ねたところで「Aではない身体」が現れるだけで、描写が尽きるこ

とはない。畢竟、過剰な〈顔〉も空虚な〈身体〉も、それが言葉によっている限り実際の対象との齟齬を免れ得ず、イメージを描き出そうとすればするほど膨張していくしかないのだ。言葉をめぐるところした困難は、谷崎をしてよりいっそう映画へと傾倒させる要因の一つとなつただろう。事実、『鮫人』の中絶後、『痴人の愛』に至るまで谷崎は実に多くの戯曲やシナリオを発表している。

かくして『鮫人』は言葉の收拾がつかないまま擱筆することとなつたのである。

#### 四 おわりに——結実としての「日本に於けるクリップン事件」

梧桐や真珠の異様な身体表象については、バルザックの影響や退化論、生来犯罪者説といった背景にある言説、あるいはジェンダー、ナシヨナリテイへの攪乱が指摘されてきた。もちろん、こうした指摘はまさにその通りであるのだが、一方で描写という点から見ればこの身体表象は言語による身体イメージの構築の可能性／不可能性を問うていたのであり、『鮫人』の中絶は、結局はこの言語実験において描写にまつわる理不尽さが克服されなかったことを示している。

だが重要なのは、谷崎にこうした営みをもたらしたのが

クローズアップという映画手法であったということである。谷崎テクストにおけるクローズアップについてはしばしばフェティシズム的エロスが指摘されるが<sup>二五</sup>、クローズアップはフェティシズム的エロスのみならず、「いかに書くか」という問題、すなわち描写にまつわる線条性と、言葉と事物の齟齬という問題をももたらしたのだ。そしてこの理不尽さと向き合うために適していた題材の一つが〈顔〉ではなかったか。千葉は谷崎と映画を論じるにあたり『人魚の嘆き』（『中央公論』、一九一七・一）を引き合いに出し、言語の間接性と映像の直接性について言及しているが<sup>二六</sup>、そこで問題となっていたのもやはり〈顔〉であった。言葉で〈顔〉を描写するという、一見すると至極単純な行為こそが言葉の不可能性——言葉によっている限り線条性や事物との齟齬を免れ得ないということ——を谷崎に知らしめるのであり、「富美子の足」と『鮫人』を接続することはこうした事態をより一層鮮明にすることに繋がる。その意味でも、〈顔〉は谷崎の映画テクストを考えるための一つの指標たりうるのである。

さて、如上の通り『鮫人』の言語実験は一見すると失敗に終わってしまったのだが、その後クローズアップが「いかに書くか」という問いと応答することがなかったかという点と決してそうではない。クローズアップは描写ではなくプロットという形を取ることで、後年一つのテクスト

へと結実することとなる。「日本に於けるクリップン事件」がそれである。

紙幅の関係上、このテクストにおける〈顔〉の詳述は拙論に譲るが<sup>二七</sup>、このテクストにおいて人形の〈顔〉がもつ恐怖が前景化されていることは一読すれば明らかであるう。

無論このテクストでは〈顔〉それ自体の描写はなされていない。だが、ここで留意すべきは小栗が人形の顔を恐れるがゆえにその人形を解体できないということだ。生前の巴里子はその異様な服装こそ注目されていたが、女優であったにもかかわらずその顔が注目され語られることは一切なかった。

しかし人形になった途端、その〈顔〉は不思議と存在感を増し、小栗を脅かす。それは人形の身体部分が粗雑な作りであるために、行李から出てくる人形はあたかも〈顔〉だけが圧倒的な存在感をもって表出してくるかのように見えるからである。これはまるでクローズアップのようではないか。映画においてクローズアップは画面から見切れることで〈顔〉を身体から切り離しているが、この人形は身体存在感を欠落させることで〈顔〉を身体から切り離し浮かび上がらせているのだ。それはクリップン事件との対比性により一層鮮明になる。小栗と違い、クリップンがコーラの死体に脅かされることはないが、それはその死体が「首

と手足のない一個の人間の胴」であるからなのだ。

そして小栗は圧倒的な存在感をもつ〈顔〉を前にして恐怖を覚える。スクリーンの前の観客がクローズアップされた〈顔〉に恐怖を覚えるかのよう<sup>二六</sup>。

「富美子の足」や『鮫人』で試みられたのはクローズアップされた〈顔〉の言葉による描写だった。だがその不可能性を悟った谷崎は、このテキストにおいてクローズアップを描写としてではなくプロットとして、すなわちクローズアップがもたらした〈顔〉の衝撃を小説の装置として組み込むことで〈顔〉のもつ恐怖を前景化しているのである。このテキストにはスクリーンに映し出されるような視覚的なクローズアップは描かれていないが、クローズアップという技法がもたらした衝撃が明らかに取り入れられている。

かくして『鮫人』の中絶から七年を経て、〈顔〉の描写はプロットとして「日本に於けるクリップン事件」に定着したのである。

注

一 北野圭介「〈タブロー〉と〈仮面〉の間——日本映画を再理論化するために——」思想九九七、二〇〇七・五

二 百合香「私の好きな女優」『活動画報』一（五）、一九一七・五

三 以下、論文中の谷崎作品の本文引用はすべて『谷崎潤一郎全集』（中央公論新社、二〇一五～二〇一七）による。本文中の旧字体・

ルビ・傍点などの表記については、本来の表記を尊重し、可能な限り底本に即して記した。また、引用した本文中には人権意識に照らして不適切な表現・概念を含むものがあるが、資料としての価値を考慮し、原文のままとした。

四 五味淵典嗣「言葉を食べる 谷崎潤一郎、一九二〇～一九三二」『世織書房、二〇〇九・二二』

五 山本芳明「文学者はつくりられる」ひつじ書房、二〇〇〇・二二

六 例えば川端康成は文学と映画の対立に触れて、形態描写、行動描写の点から見れば文学は映画には及ばず、ゆえに「映画に学ぶことは、結局言葉と戦ふことに外ならない」と述べている。川端康成「文学と映画」〔読売新聞、一九三〇・六・一四〕『川端康成全集 第三十巻』新潮社、一九八二・六

七 千葉俊二「スクリーンの内と外——谷崎的映画論」昭和文学研究一八、一九八九

八 渡部直己『谷崎潤一郎—擬態の誘惑—』新潮社、一九九二・六

「それが囁目であろうと創造的なのであろうと、言葉はその対象とはじめから同一化しえぬのだから、結局のところ、「再現」すべき世界にたいして、言葉はたえず不足するか過多であるかのいずれかなのであり、それが「描写」という欲望の被る理不尽な宿命のひとつなのである。」

九 谷崎が相当〈顔〉に意識的な作家であったことは、「カリガリ博士」を見る〔『時事新報』、一九二二・五・二五・二七〕や「女の顔」〔『婦人公論』、一九二二・一〕、「或る顔の印象」〔『鈴の音』、一九二二・五〕などいくつかの文章が証し立てている。

一〇 映画との関係の中で『鮫人』を論じているものとしては、五味淵前掲書と坪井秀人「感覚の近代 声・身体・表象」名古屋大学出版会、二〇〇六・四がある。

- 一 柴田希「谷崎潤一郎と映画——〈Crystallization〉が照射する藝術表象の煩悶——」『日本文学六五(二)』二〇一〇、斎藤淳「痴人の愛」——デミル映画の痕跡——」立教大学日本文学六五、一九九一・三、佐藤未央子「谷崎潤一郎「アゴ・マリ」におけるセシル・B・デミル映画の機能」同志社国文学七五、二〇一一・二二など。
- 二 宇野邦一「映画の時間」思想二〇四四、二〇一四、北野圭介「顔の過剰と顔の不在 日本映画における「顔」の位置」水声通信一、二〇〇六・九参照。
- 三 注八に同じ 渡部前掲書、二二頁
- 四 注八に同じ 渡部前掲書、八〇頁
- 五 注四に同じ 五味淵前掲書、七〇頁
- 六 井上健「谷崎潤一郎の世紀末」松村昌家編「谷崎潤一郎と世紀末」思文閣出版、二〇〇二・四
- 七 村上裕徳「探偵小説としての「鮫人」」『新青年』趣味『新青年』研究会会誌一六、二〇一五・一〇
- 八 山口政幸「『鮫人』論——バルザック『セラフィタ』との関連について」『上智近代文学研究四』一九八五・二一
- 九 竹内瑞穂『変態』という文化 近代日本の小さな〈革命〉」ひつじ書房、二〇一四・三
- 二〇 ジュディズ・バトラー著、佐藤嘉幸・清水知子訳『自分自身を説明すること——倫理的暴力の批判』月曜社、二〇〇八・三三、二四頁
- 「沈黙は問いかけへの抵抗を表現する。つまり、「あなたにはそのような問いかけをする権利はない」とか、「私は問いに応えてこの申し立てに権威を与えはしない」とか、「たとえそれが私であったとしても、それはあなたの知ったことではない」といった抵抗で

- ある。こうした場合の沈黙は、問いや質問者が行使する権威の正当性を疑問に付すことであるか、質問者が立ち入ることのできず、立ち入るべきでもない自律の領域を画定する試みである。」
- 二一 岩川ありさ「クイア作家としての谷崎潤一郎」五味淵典嗣・日高佳紀編『谷崎潤一郎読本』翰林書房、二〇一六・二二、二二二—二二五頁
- 二二 谷崎潤一郎「鮫人」の続稿に就いて」『中央公論』、一九二〇・一〇)
- 二三 注一〇に同じ 坪井前掲書、二二二頁
- 二四 坪井秀人「谷崎テクストの身体政治」五味淵典嗣・日高佳紀編『谷崎潤一郎読本』翰林書房、二〇一六・二二、二四一頁
- 二五 映画がもたらすフェティシズムの快楽については渡邊正彦「谷崎潤一郎の分身小説」分銅惇作編『近代文学論の現在』蒼穹書林、一九九八・二二や佐藤未央子「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——」『日本近代文学九』、二〇一四・二一などで指摘されている。
- 二六 注七に同じ 千葉前掲論文
- 二七 拙論「谷崎潤一郎「日本に於けるクリップン事件」論——回復する顔をめぐる——」『あいち国文』二、二〇一七・九
- 二八 クロースアップの〈顔〉の恐怖を問題化した作品が「人面疽」『新小説』一九一八・三である。また江戸川乱歩も「映画の恐怖」『婦人公論』、一九二五・一〇でクロースアップの〈顔〉の恐ろしさを語っている。

(ないとう ゆり)