

『痴人の愛』論

シナリオの構成に即して

蔡 宜 静

要 旨

『痴人の愛』は谷崎潤一郎移居關西後の第一部長篇小説。近十數年來着眼於電影製作手法的觀點、為本作品的解讀上提供了嶄新方向。筆者於參考了數篇有關谷崎作品與電影的論述之後、發現各家視點皆偏重於援用少數攝影技術用語、做為論証作品中細部描寫的方法與前提。但過於偏頗作品中片斷的細節、是否有輕易地忽略了作品全體架構的疑慮？

本論文亦將焦點鎖定在大正活映株式會社の谷崎任職經歷和他對初期電影的觀感與評價；特別是針對其脚本部顧問的職稱及工作性質、導引出以下的推論和今後的課題。本作品乃是採用電影劇本的構成做為寫作方法為前提、將故事內的細節對比等等情況事先規劃好之後、有條不紊鋪陳開來的小説。依循電影劇本構造的手法、羅列出作品進行的架構及內容、也許就是日後谷崎在寫作長篇小説時的技巧和秘訣。

キーワード……谷崎潤一郎 痴人の愛 映画 シナリオ

はじめに

この十數年間、谷崎の作品を映画と関連づける研究が増えてきた。その論述には次の両パターンがある。一つは、彼のいくつかの作品の内容と断片を取り上げ、映画や撮影手法に照らし合わせて分析しているもの、もう一つは、一つの作品を取り上げ、映画の話題に絞って、独自の論点をそれぞれ展開していくものである。

例えば、斎藤淳は、『痴人の愛』に記される映画女優達が実際に出演したセル・B・デミル監督の映画を積極的に読み取る作業をしながら、デミル映画を特別扱いすることにより、即ちデミル映画に提示されていたのは、第三者とのロマンスと一時的な離別が配偶者をより理想的な姿に変え、結婚生活への不満を解消してくれるという物語であり、夫婦関係を円満に維持してゆくために第三者とのロマンスが不可欠であるというモラル¹⁾を参照する上で、ナオミの行動の新たな解釈、作中人物の葛藤やテクストの運動性を探り出している。これらの考察は、映画と谷崎の創作との深い関係を示している。ところが、前者の総論的な捉え方にして、後者の谷崎文学から離れ、映画の話題や撮影用語だけで論じようとする論述にしても、谷崎と映画との密接な関係を明らかにする上では不十分である。なぜなら、大正九年五月から十年秋まで計一年七箇月の歳月を費やし、大正活映株式會社の脚本部顧問を務めた谷崎の経歴を視野に置くと、その仕事の性質がどのような形で谷崎の作品に影響を与えかという点、即ち谷崎自身は意識的

に映画の形式を取り入れ、作品の構成を創り上げていったかという根本的な問題こそ、重要な問題となるのではないかと私は考えるからである。

従って、本稿では、谷崎の「脚本部顧問」の仕事の性質を念頭に置いて、『痴人の愛』をシナリオの構成に即して分析しながら、集大成した²⁾と言われる本作品の「小説」という形式への回帰の意味に迫ってみよう。そこで、まず谷崎前期の創作における「戯曲」、「対話劇」、「戯曲体小説」、「映画劇」、「映画台本」ないし「映画脚本」などにおける文体試行や形式の模索に注目した。これら意欲的な文体の試みを通じて、『痴人の愛』の「小説」の形式が確立したと考えられるからである。また、この長編小説は、谷崎が関東大震災後、横浜から関西へ移住した時書かれた最初の創作であり、その構成にシナリオの手法の影響が入り込んでいる可能性が高いからである。本作品の構成をシナリオの見地に即して分析する試みを土台とすると、谷崎の「小説」の文体の定着に関する新たな解釈の可能性を探ることができるのではないか。

私としては、まず「脚本」と「シナリオ」との異同について確認し、両者の重なりがどのようなものであるか、更にはその重なり部分がどのように「小説」の中に反映しているのかについて考えてみたい。また、本作品のストーリーと筋展開はいかに構成されているかについて、野田高梧が『シナリオ構造論』³⁾に提示している「箱書」と「覚書き」という現在シナリオを制作するための準備工作としての構成方法に即して考察したい。

なぜなら、従来の分析方法では『痴人の愛』を小説として分析しても見落とす問題があるのではないだろうか。つまり、『痴人の愛』の長編的性質をシナリオとして分析すると、本作品の内容の成り立っていく様相の解明がより有効であると私は考えているからである。

一 戯曲から映画へ関心の転向

ここでは、初期谷崎の「戯曲」から「映画台本」に移行する文体について検討したい。金丸十三男は「戯曲」の文体について、計二十四篇の戯曲作品を制作年代に追い、そこに認められる劇的な構成の特徴について二期に分けて綿密に検証し、「第一期の作品の方が遙かに劇的である」、第二期の戯曲の傾向を「写実的な現代劇である」と述べた上で、後期の戯曲の欠点について、「劇的緊迫感」がなく、「その劇的価値において第一期に劣る」、「現代のテーマをリアリティックに主張する性急で、劇的考慮を十分に払う余裕がなかった」⁴⁾と指摘し、このことを谷崎が「昭和期に入つて殆んど戯曲を書かなくなつた原因」と繋ぎ合せていった。しかしながら、その原因としては、後期の戯曲に「シナリオ」の構成方法や筋組みの展開に関わる手法の影響が入り込んだからではなかったかと私は考えている。

また、金丸の考察は、「対話劇」や「映画脚本」などについて劇的構成を持たない過渡期として捉えるが、これは間違いであろう。

なぜなら、谷崎は戯曲を書き出した当時、劇壇での採用を「全くアテにしないで書いた」という引用のすぐ後に、「だから私の初期の作品には、今になって考へると、実演には不適當な物が相当にある。私は敢て舞台の約束を無視する気ではなかつたのだが、実地のコツを覚える機会がなかつたために、無視したと同様になつたのである」⁽⁵⁾と書き、前期の戯曲が寧ろ試行模索のただ一つの経過にすぎないことを示しているからである。更に、映画製作に携つた彼は、後の「其の歡びに感謝せざるを得ない」⁽⁶⁾というエッセイに、シナリオ書きについて、「少くとも実演劇の脚本を書くよりは、私に取つて遙かに感興深い仕事である」と言い、映画劇の稽古と実習を踏まえた上に、「物語を書くよりはいきなりシナリオに書き下すべき」、「事件が話をしてでなく、活動写真の場面として頭に浮ぶやうになつて来なければ駄目である」という創作態度について明かしている。以上より、金丸の指摘と谷崎の思惑とのズレが明らかになつたと思う。金丸は、「戯曲」の文体を棚上げにし、その分析に偏重する故に、谷崎の「脚本」や「シナリオ」への関心と興味の在処とは無関係に扱ひ、こうした映画製作への一時的な転向や戯曲を書かなかつた谷崎の考えの重要な問題について、論考の中では全く触れていないのである。

更に、劇的構成に対する金丸の批判の根拠はやや作劇術の規範を出していないので、私としては、そこからもう一步踏み込んで、「脚本」と「シナリオ」との異同について確認し、両者の重なりがどのようなものであるか、更にはその重なる部分のどのような

に「小説」の中に反映しているのかについて考えてみたい。

谷崎は、自作の戯曲について、「寧ろ小説の一形式のやうな積りで戯曲を書いていた」⁽⁷⁾と言っているが、この態度はその後も長く変わらず、昭和三十四年に、「戯曲を書くのも小説を書くのと気持ちの上で大した違ひはない」⁽⁸⁾と述べている。即ち、戯曲を書くようにその台詞や劇的構成を小説に書き込もうとしたと考えられるのである。同じ考え方は、昭和二年の「饒舌録」の中に、「創作をする場合に、その取り扱ふ内容の種類に依つて、普通の小説の形式よりも脚本の形式に於いて表現する方が、扱ひ易く、且効果を出し易い時がある。仮りに私なら私がさう云ふ作品を書く場合には、頭の中に一箇の空想の舞台を作る、さうしてそこにいろいろの人物を登場させ、いろいろのセリフやしぐさをさせ、実際の芝居を見るが如くに感じ、さてそのままを紙上へ写し取る。此の過程は幾分か自ら努めてもさうするのだが、時には自然と舞台が脳裏に浮かんで来て、否でも心でも脚本の形式を取らなければならなくなる」⁽⁹⁾という文章にも認められる。以上より、谷崎がシナリオを作成するための要領を「活動写真の場面として頭に浮ぶやうになつて来なければ駄目である」と述べた点を見比べると、「脚本」、「小説」ないし「シナリオ」の創作手順に微妙な重なりが認められると判断するのが正しい。

また、映画製作の経験を通じた直後に谷崎が書いた第二期の戯曲について、金丸はその戯曲の傾向を「台詞が余りに冗長で間延びし、しかもその遣り取りは劇的對話とは言い難い」と指摘する一方、

「その台詞が劇的でなければその上演は成功し難い、従って上演する側の食欲をそそらない」⁽¹⁰⁾と述べている。ところが、第二期の戯曲と同時に書いている『痴人の愛』の設定を全般的に取り上げてみれば、その劇的緊迫感が明らかに読み取れるにもかかわらず、両者においてのズレは全く無視されていると言えるのである。

例えば、劇的対話の設定に、六章でナオミに向けて、「よし！詫まらなけりやそれでいいから、今直ぐ此処を出て行つてくれ！さ、出て行けと云つたら！」という譲治の台詞に潜む動的な劇的危機は、一三章で、「彼女を糾明し、或は監督するにしても、その際に処する自分の腹を予め決めて置かなけりやならない」⁽¹¹⁾。そんならあたし出て行くわよ」と云はれたとき、「勝手に出て行け」と云へるだけの、覚悟が出来てゐるならいいが。……」と描かれる内心の独白に引き受けられ、静的な劇的葛藤の気持に転じている。更に、一九章で、彼女の浮気に堪忍袋を切つた彼の「畜生！犬！人非人！もう貴様には用はないんだ！出て行けつたら出て行かんか！」との発言は動的な劇的クライマックスと繋がっている。一方、「出て行け」という言葉に表す命令形の主動性は、一八章で、「私は未だに、嘗てナオミに逃げられる時の、あの恐ろしい経験を忘れることが出来ない」の「逃げられる」という言葉に表す受身の受動性に逆転しているのである。こういふユーモラスな簡単な会話の中にさえも微かながら性格的な対立が見出され、それを次第に発展させて行くところに劇的局面が生れてくるのに、谷崎の第二期の戯曲において金丸の「その台詞が劇的でなければその上演は成功し

難い」という評価は再検討する必要があるのではないだろうか。

次に、谷崎の映画の受容と映画への関心の在処を見る。映画への興味がずつと早くに根付いていたことは、「幼少時代」に、「東京に於ける活動写真の初興行は明治卅年の二月頃、歌舞伎座で催されたところから、遊楽館での興行もそれから間もなくのことであつたらう。いづれも簡単な写実物かトリック物、一卷のフィルムの両端をつなぎ合せて、同じ場面を何回でも繰り返して映せるやうにしたもので、今もよく覚えてゐる」⁽¹²⁾と述べる文章から垣間見られる。その中に、様々なフィルムの反覆の場面から受けた強い衝撃と印象はその後もずつと残り続け、大正六年の「活動写真の現在と将来」⁽¹³⁾で、「少しく極端かも知れないが、西洋のフィルムでさへあれば、どんな短い、どんな下らない写真でも、現在の日本の芝居に比べれば、ずつと面白いと云ひたいくらいである」と述べている。

先の引用文のすぐ後に、戯曲と映画とを見比べ、後者のより優れたところを力説している。芸術の形式について、「予は今日の東京の孰の劇団、孰の劇場の芝居よりも、遙に活動写真劇を愛し、且つそれ等の或る物のうちに、歌舞伎劇や新派劇の企及し難い芸術味を発見する」と言いながら、「演劇よりも更に一層平民的な活動写真は、最も時勢に適合した芸術として、まだ大いに発展改良の余地がある」、「活動が立派な高級芸術となつた暁に、演劇を圧倒する時代が来るかも知れない」と述べている。即ち、「明治四十二年、私は二十五歳に始めて処女作を発表したが、それは小説で

なく、戯曲であつた」¹³と述べるように、文壇で注目される本人にとって、戯曲の創作は出世の一つの手段にも関わらず、彼の深層心理において、劇ではなく、映画にこそ魅せられたのであろう。

この説の証拠に関して、谷崎は同文の中に演劇にない映画の長所について、戯曲より写真劇の生命の無限性、即ちフィルムによって不朽の生命が保てること、芝居より真実性が表現できること、戯曲より時空間の取材範囲の広汎、写真劇の場面の取り方が自在で、役者の動作、表情や容貌などの特長が明瞭に映し出されること、などの具体的な優位を続いて取り上げ、戯曲から映画へ関心の転向を深く示唆しているからである。ここで、当時文壇の作家の殆どがまだ触れていなかった映画と文学（戯曲）との関係に注目した谷崎は、時代を先駆けした視点の持ち主だと言える¹⁴。筆者が整理している作家たちの活動写真に関わる評論や文章の中に、谷崎より先行している唯一のものは、坪内逍遙が大正二、三年頃に執筆したと推定される「活動写真と我が劇の過去」合巻、絵巻物、及び役者絵の事」¹⁵である。但し、坪内は活動写真を劇の向上の一助だと扱っているに対し、谷崎は「徒らに芝居の模倣をするな」や「自由にして自然なるべき活動劇を、窮屈にして不自然なる実演劇の束縛の下に置くな」と厳しく主張している。

兎に角、大正六年九月のこの文章の中に、「久しい以前から、熱心なる活動の愛好者」であり、「機会があれば Photoplay を書いてみたいとさへ思つて居た」と言い、音楽や文学や演劇に於いては、日本の芸術家が欧米に認められる事は至難であるけれど、活動俳

優にはそんな故障は少しもない」と説き、また、実際の製作について、「筋は簡単であつても、ただ自然であり真実であるがために面白い場合が非常に多い」、「何も最初から、高尚な文芸写真を作れなどは要求しない。通俗な物で結構であるから」と提言し、谷崎は大正九年六月に大正活映に関係し始め、映画第一作の「アマチュア倶楽部」の脚本を執筆するようになった¹⁶。

従つて、映画製作に携つた彼は、「其の歡びに感謝せざるを得ない」のエッセイに、「アマチュア倶楽部」の喜劇性質に呼応し、チャップリンの喜劇を大いに認め、「亜米利加の喜劇には随分馬鹿々々しいドンチャン騒ぎの筋が多いやうに思はれるが、あれを見て面白がるのは筋が面白いからではなく、あの中に横溢してある音楽的滑稽の気分が動かされるからである」、「私はあれを見ると、騒々しいとは思ひながら若々しい元氣と活力との充ち溢れた亜米利加の国民性が分るやうな気がして、子供のいたづらを見てあるやうな壮快な気分になる」、「若しも喜劇が、以上の如き音楽的效果の外に、更に何等かの諷刺を含み、問題を暗示することが其来れば一層結構であることは云ふ迄もない」¹⁷などの活動劇の感想を示している。

以上、谷崎の映画への接近の内的動機とプロセスについて明らかにしてきた。ここまで言及した「筋の簡単さ、喜劇の性質、滑稽の気分」と諷刺や問題を暗示するなどの映画劇の要素は、三年後の『痴人の愛』にも応用されていると受け取ることができる。次に谷崎が活動写真から見出した喜劇の性質な

どと『痴人の愛』の筋の出来映えとの照応について考察する。

二 『痴人の愛』と映画

『痴人の愛』は、『大阪朝日新聞』に一九二四年三月から連載始めたが、検閲当局の干渉を受けたため、雑誌『女性』を新たな発表の場として十一月から連載が再開されている。本節では、『痴人の愛』の喜劇性質に投影された映画との関係の必然性について考えてみる。雑誌に発表し始めるに当り谷崎は一文を寄せ、本作品について、次のように述べている。

此れは長編ではあるが、一種の「私小説」であつて、今までこの筋は甚だ簡単である。「私」と云ふのは高等工業の出身で、宇都宮在の豪農の倅で、現在では会社の技師を勤めてゐる河合讓治と云ふ男。妻のナオミ(奈緒美)はもとはカフエの女給であつたが十五の歳に讓治に引き取られ、非常に彼に可愛がられて、贅沢にハイカラに育つた女。そして今では讓治の歳が三十二、ナオミの歳が十九になつてゐる。ここでは夫婦が鎌倉へ避暑に来てゐる所から始まる。これだけ知つてゐて貰へば、初めての人でも読んで行くうちに自然と分かる筈である。もうそれ以上の梗概を書く必要はない。(18)

(傍線筆者)

数多くの先行論文は、「一種の「私小説」という一文に注目し、谷崎と義妹との関係を『痴人の愛』の主人公の恋愛関係に照らし

合わせて提示し、本作品に書き込む事柄としてこのせき子と谷崎との関係がほぼ定説¹⁹⁾になつてゐるが、私として、寧ろ傍線の部分に重点を置いて捉えていきたい。これだけ知つていればこの作品を読むには十分だと、谷崎は述べている。作者によるこの自作解説は、一つの読みを示すものとして扱つ必要があるのである。この梗概は、現在一定の枠組の中に固着してしまつた観のある『痴人の愛』に対する理解を、活性化する示唆を含んでいる。要するに、作中人物の立場やら、会話やら、動作やらを含め、極めて単純な筋だと考えられる。一方、各々の設定は作品の展開に従い、すべてが逆転されたり、覆されたりしていく。

例えば、世間並の「面倒な手続きを踏」む日本式の結婚に反発し、「ハイカラな意見を持つ」讓治は、「小鳥を飼ふやうな心持」で、「ナオミのやうな少女を家に引き取つて、徐にその成長を見届け」ようとする。「遊びのやうな気分」で「計画を練つた設定について、最初から一見 喜劇風 に捉えられるようだが、結末においての立場が逆転し、様々な 問題を暗示 したり、全体的に何等かの諷刺を含んだりにしているのである。また、男女間の力関係の移転がもたらす滑稽の気分を味わせるのではないか。谷崎はかつて「映画雑感」の文の中に、「映画を觀賞する者に取つては、社会問題とか道徳問題とかを取り扱つた落ち着いた物よりも、俗悪で騒々しい物の方が其の目的に沿ふ訳である」²⁰⁾と述べている。『痴人の愛』の主題や筋に即して解釈してみると、まさに的を射ているのである。

なお、昭和八年の「芸談」の文章に、谷崎は「昔、私が大正活映に關係してゐた時分の話だが、どうも日本には、明るい、軽い喜劇がない、一つわれわれの手でアメリカ流の軽快な喜劇を作ってみようではないかと云ふ案が提出された時、いやそんなものを作つたつても成功する筈のものではありませんと云ふ玄人筋の反対が出て、とうとう計画がオチャンになつたことがあつた」⁽²⁾という遺憾の意を表した文から推察すると、後ほど「小説」の形式を介し、『痴人の愛』において自分の喜劇的な映画をイメージしたのではないだろうか。

確かに日本のトーキー映画が成熟す段階を待たないまま、谷崎は映画製作と訣別してしまつたが、関西移住後、映画をめぐる彼の発言は、小説とともに次々と書かれ、戦後晩年まで至る事実を指摘しておくべきである。昭和十年に、トーキーになつてから文芸映画第一作として『春琴抄』が製作された場合に際し、谷崎は「原作の持つてゐるものを映画的に十分よく生かせるためには、それを自由自在に解体して再び組立てることはかまはないし、またさうするのがよいと自分は思つてゐる」と示唆深く述べながら、「そのころからずっと引続いて、映画の方の勉強もやつてきてゐれば、日本でも盛んにトーキーがつくられるやうになつてきたし、あるひは自分も、トーキー脚本をひとつやふたつ書くやうなことになつてゐたかも知れない」⁽²²⁾と述懐している。

谷崎のこの発言を踏まえ、清水良典は「いわば谷崎文学はトーキーの出現に沿つように、目から耳へ、凝視から響きへ、暴露か

ら盲目へ、つまり音と言葉の世界へ帰還していったのである。」⁽²³⁾ トーキーが非映画的な要素を帯びてしまつたと谷崎に見えたとすれば、『春琴抄』もまた、視覚を自ら放棄した佐助が、春琴と声を交わすだけで「幻想の世界」を維持している、まさに非映画的な、「トーキー」の世界ではなかつたか⁽²³⁾ というように解釈し、視覚から聴覚への転換という問題に着目している。しかし、この「トーキー」の世界を、『痴人の愛』に当てはめて解釈するかどうかということになるのだろうか。『痴人の愛』の人物の交わす会話に関する設定は、「音と言葉の世界」の描写とは言えないのだろうか。また、「幻想の世界」は、必ず音の世界を通じて生ずるとは限らないのである。例えば、讓治の空想の中で、「私の頭は天鵞絨の帷で囲まれた舞台であつて、そこに「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場します」と描かれるように、彼が脳裏に創出する「幻想の世界」は、単に聴覚の転換の説で敷衍することができないのであろう。清水は谷崎の発言を間違つて捉え、『春琴抄』においてトーキー映画の特徴を取り込もうとした谷崎の意図を推し量るので、谷崎がメディアに付随しようとしたと判断し、トーキー映画の聴覚の問題が寧ろ先行しているわけである。しかしながら、私としては、寧ろ無声映画の脚本部顧問の経験を通じた後、谷崎はその音声要素の欠落に気付いた故に、『痴人の愛』においてそのトーキー映画の世界を創出しようとした試みに注目すべきではないかと考える。即ち、『春琴抄』以前の作品で、この「トーキー」の世界は、既にある程度認められるのではないだろうか。つまり、通常の映

画史でトーキー映画誕生の日として記憶される一九二七年十月六日、アメリカワーナー社の『ジャズ・シンガー』が映画館で音を出すことに大成功²⁴という史実より先行し、私としては、谷崎は『痴人の愛』においてトーキー映画の試行をした萌しとして捉えるべきではなかったかと考えている。

また、清水は谷崎文学とメディアとの関係について、「ことに映画（無声映画）に象徴される視覚メディアは、谷崎文学において、その距離と落差を実体化し、マゾヒスティックな快楽の恵み（病視症）を与える装置として君臨したのである。そしてその距離と落差を造型化する手段こそ、書くこと という迂遠な方法だったのだ」と点出したが、「小説」の形式において 書くこと という方法は、谷崎にとつて、どのような手段を介し、あるいはどのような構成を取り込んだかという重要な問題に全然触れていない。従つて、書くこと という方法について、トーキー映画におけるシナリオ構成の手法 「箱書」と「覚書き」 に即し、『痴人の愛』のストーリー（筋）とプロット（運び）を分析していきたい。この発想は、決して突発的な恣意によるのではなく、寧ろ谷崎文学の前期における「戯曲」から「映画脚本」への形式の模索と後期における「小説」の文体への帰結との間に、創作手法の橋渡しし「シナリオ」の構成という一側面を新たに見出したいのである。

三 シナリオの構成に即して

シナリオが制作される順序として一応理論的に考えられる過程は、第一段として最初にまず主題（テーマ）が決定され（本作品の場合に「痴人」と「愛」との主題が取り上げられるのである）、次にその主題によつて題材が求められ、第三にはその求められた題材が整理されて一つの筋（ストーリー）に求められ、更に第四段の仕事としてそのストーリーが運び（プロット）の形に構成されて、そこで初めてシナリオとして書き始められるという順序になる。²⁵

1 「小説」と「映画」との異同について

ここでは、まず「戯曲」、「小説」と「映画」の境界線を考える。次に、「小説」と「映画」において、「筋（ストーリー）」と「運び（プロット）」という術語の使い方について確認し、両者の異同がどのようなものであるか、更にその異同の部分がどのように『痴人の愛』の中に反映しているのかについて検討する。

ウッドベリーは「小説と劇との間には、プロット、状況、対話などの扱いで、本質的な相違はない」²⁶と小説の構成について説明している。また、池田博は、「演劇世界は、視覚的意味では見世物など比べものにならない遊及力を持っていた。映画という形式がさらにその形式を模倣することによって表現力を向上させる」²⁷と述べ、今村太平は、映画は最初演劇に学び次に小説に教えを乞うた。劇映画のシナリオはある時は戯曲であり別の時は小説だった。が、いずれにしても両者は架空の世界である。映画の場面は劇であるが、その積み重ねは物語であり小説である。このため映画は最後

的には文学の影響を受けつつ生長した⁽²⁸⁾と映画と文学の関係について指摘している。一応、演劇が発展してきた土台を踏まえ、「小説」と「映画」はそれぞれの内容と形式を充実し、お互いに影響し合いながら、成長していく状態だと考えられる。更に、ヴォルフガング・カイザーは現在戯曲の呈示の問題について、「二十世紀に入ってから折にふれた人々が抱いた期待 映画、ラジオ、拡声器のような新しい技術的成果の導入によって演劇革命が起る⁽²⁹⁾と指摘している。要するに、一つの芸術は壮大に持続していくために原則的に他の芸術の形式概念や構造概念の相互な転用は避けられないのである。

ところで、「小説」と「映画」において、「筋」(ストーリー)と「運び」(プロット)という術語の使い方を同一にすべきかどうか、について考えなくてはならない。E・M・フォスターは『小説の構成』(一九二七)で、「物語」を、時間的継続のうち⁽³⁰⁾に排列された事件の記述であると定義した。構成も、事件の記述であるが、その重点を因果律に置くのである。「若しそれが物語であつたらば、われわれは「それから?」いふだらう。構成であつたらば、「どうして?」と言ふだらう。それが、小説に於ける二つの局面の間に横はる根本的な差異である。」⁽³⁰⁾というストーリー(物語)とプロット(構成)の定義はよく知られている。

しかしながら、前田愛は、先に挙げたフォスターのエッセイより、V・シクロフスキーの言説を取り上げ、「筋^{メカニク}は基本的な物語の要素を表している。それは虚構テクストのなかで関連づけら

れた出来事の総合であり、いわば物語を構成して行く素材である」、「プロットは、作家の意図にそくして語られた物語であり、それぞれの出来事を統合する方法を意味している」、「筋^{メカニク}という原素材は、プロットとして構築されなければならないのだ」などの引用文から読み取れるように、「文学と映画」(一九二二)の文章において「プロット/ストーリー」の二分法や理論がより先行していることも指摘している⁽³¹⁾。

要するに、文芸学において使われるこの二つの専門用語は、「小説」と「映画」に移入しようとする時に、寧ろ映画の場合においてより早いと考えられるのであろう。従って、従来の物語の形を以つて語られる説話形式のものと同じように、映画の筋の構成も「場所、時、性格、行為、人物」の原型の上に成り立つものだと言われる⁽³²⁾ので、それが一連の纏まった筋(ストーリー)の形を備えるためには、そこに語られる出来事の二つ二つの間に何等かの有機的な関連がなければならぬのである。即ち、それがシナリオ構成の第一段階へ踏み込むためには、ストーリーは先ず一つのプロット(運び)としての「仕組み」を持たなければならない⁽³³⁾という点において、小説の構成のプロセスとは同じく扱うべきである。ところが、「小説」と「映画」との間はどこが違うのであろうか。

今村太平は、「ジャン・エプステインは館の廊下を転がる落葉や、ひるがえるカーテンを高速度で撮った。この世のものとも思えぬ落葉や布のゆるやかな動きが「アッシャー家」没落の鬼気を表した⁽³⁴⁾という映像独自の内面表現を取り上げ、芝居や小説と全く

異質な部分について説明している。要するに、映画は文学のように自在に心を描くことはできないので、このような雰囲気の例示こそ映像の言葉であり、その言葉は物から成っていると考えられる。従って、物の映像がここでは人間の内面を表す言葉となっているので、映像は文学と異なる独自の心理と思想の表現に到達していたとは考えられる。

『痴人の愛』が小説でありながら、作中に描かれる小道具や実物から成っている映像の言葉も充分挙げる事ができるため、寧ろ映画的特徴を顕著に示しているのである。つまり、『痴人の愛』を小説として分析しても、この映像的特徴を見落とす問題があるので、それぞれの設定（筋、運びないし映像的特徴）が一層明白に浮き上がるために、シナリオ構成の手法「箱書」と「覚書き」に即して纏めながら、分析していく点においてより有効だと考えるのである。

従って、一つの作品をシナリオ化する上で、いかに構成するかという最も普通的方法には二つがある。一つは、俗に「箱書」と呼ばれているように、シナリオの骨格をシーケンスごとに区画して、それを、例えば箱にでも入れるように四角く囲んで、その箱を幾つか積み重ねながら、全体の運びや調子を予定して行くという方法、もう一つは、「覚書き」と呼ばれているように、まずシナリオ全体的な骨格を考えつつ、その一つ一つの場面の推移とその場面内で行われる事件の順序とを予定し、それをノートしておいてシナリオを書いていく方法である³⁵。

『痴人の愛』は最初新聞紙上で連載小説として発表されたが、単行本に収録すると、計二十八章になっているので、二十八章を二十八のシーケンスに例え、「箱書」として割って、更に作品に描かれる場所、時、性格、行為、人物の設定や小道具に関わる部分の描写を「覚書き」に納めて考察してみると、本作品の筋と運びは簡単に掴められると同時に、物の映像がいかに人間の内面を表す言葉となっている設定も明らかに看取できるからである。

2 『痴人の愛』のストーリー（筋）（表一）

ここでは、「箱書」と「覚書き」の手法に即して、すべて物語の形を以って語られる説話形式の「場所、時、性格、行為、人物」の五つの要素を割り出し、その成り立っていく様子について検討したい。

まず、主人公が登場する主な「場所」（箱の中の太字部分に参照）は、大森の家（「お伽斬の家」）、鎌倉の海水浴場、鎌倉の借家との三つが挙げられる。「私」の語りに従い、すべての人物はこれらの場所の中に演技しているように読み取れる。そして、三つの主な場所の合間に、副次的な場所を差し入れたり、取り換えたりして、野外と室内との全体の場数を成している。例えば、章次を追ってみると、浅草の雷門の近くにある店、活動小屋、洋食屋、吉村と言う西洋楽器店、ダンス・ホール、電車の中、「松浅」という店、横浜、本牧の洋館などの場所が取り上げられる。

谷崎には、「映画劇の撮影は第一場から順を追って写されるもの

表1 『痴人の愛』のストーリー(筋)の箱書と覚書き(場所、時、性格、行為、人物の五つ要素に注目する)

<p>一 浅草の雷門の近くにあるカフェエ・ダイヤモンド 私二十八歳、ナオミ三十五歳 陰鬱な、無口な児。素直。</p>	<p>二 洋食屋 家庭の事情を聞かれると、不愉快な顔つき。田園を慕い、花を愛する習慣。 ナオミが英語と音楽の学習意欲を見せる。</p>	<p>三 大森の家 物欲ない。顔色や性質が健康になった。無邪気さつな子供の様子。小生意気な笑い方。 英語・音楽の稽古の実行。 鬼ごっこ/乗馬ごっこ。転んでナオミが泣いた。</p>	<p>四 鎌倉の海水浴場 ナオミ十五歳八月。運動好き。お転婆。手足器用。 ナオミの入浴を手伝い始めた。</p>
<p>五 大森の家 ナオミ三十六歳 依頼心強い。女優の真似が上手。衣裳を散らばし、洗濯しない(服は大概垢じみている)。 英語の勉強に対して、ナオミが自分への所期を示す。お互いに泣いた。二人が夫婦の関係を結んだ。</p>	<p>六 大森の家 小学生の生徒のやうな甘つ垂れた声。強情。泣くような薄笑い。傲慢な、我が儘な根性。 ナオミの英語の不得意から生ずる齟齬。 厳しく叱りつけても、ナオミは涙一滴もこぼさない。 英語教師のハリソン嬢</p>	<p>七 大森の家 私三十一歳、ナオミ三十八歳 顔色を読むのが敏い。自信満々。鼻先で生意気そうな笑い方。お金を賭ける遊戯に、勝てるために、ナオミが誘惑の「手」を使い始める。 わざと英語ができないふりをしただけと告白した。</p>	<p>八 大森の家/吉村と言う西洋楽器店 ナオミ三十八歳 猫撫で声。男の友達と馴染んでいる様子。西洋人と対応する時、真つ赤な顔、狼狽の気味 新たな稽古(ソシアル・ダンス)を学びたい。 濱田、まアちゃん(熊谷)、露西亞人の舞踏教師アレキサン ドラ・コレムスカヤ夫人、二人の婦人など</p>
<p>九 吉村と言う西洋楽器店/大森の家 口が着ってきた。歳に似合わぬ驚愕。わざとふてくされる態度を示す。ふしだらの様子。キスと涙の攻勢。 ダンスの衣裳をねだんだナオミが感涙の演技をした。 アレキサンドラ・コレムスカヤ夫人</p>	<p>一〇 大森の家/ダンス・ホール 此方を馬鹿者扱いにする。他の女の子への悪口。乱暴な言葉、毒舌、粗野、負け惜みの強い、腕白気分。 ダンス稽古の成果を実践。 濱田、まアちゃん、綺羅子、菊子</p>	<p>二 ダンス・ホール/電車の中 始終譲治の耳元で叱言を言う。乱暴な話し方。ヘドモドしながら西洋人男性の相手になる。虚栄心。己惚れ。 ダンス実技の段差で見せた譲治の形勢逆転。 濱田、まアちゃん、綺羅子、菊子、外人の男性</p>	<p>二 大森の家 三人の男を罵る。誘惑のポーズ。唆すよつな表情、意地の悪い眼で微笑。 雑魚寝(三男一女)の一夜。 濱田、まアちゃん</p>
<p>一三 大森の家 会社同僚のS、T、K、H</p>	<p>一四 大森の家/鎌倉の借家 涙とキスの攻勢。素直に戻った。乗馬ごっこ。 ナオミは譲治の同僚の噂に無実の涙を見せた。 濱田、熊谷、関、中村の四人</p>	<p>一五 鎌倉の借家 猥褻な言葉、酒の匂い。 四人の男にはさまれた半裸のナオミの姿。 植木屋のおかみさん、濱田、熊谷、関、中村の四人</p>	<p>一六 鎌倉の借家/大森の家/「松浅」という店 私三十二歳、ナオミ三十九歳。落ち着いた態度。 濱田がナオミとの関係及び雑魚寝の夜の実景を告白した。 植木屋のおかみさん、濱田</p>
<p>一七 「松浅」という店/大森の家 「普通」の事実ばれても、悪びれた様子はない。意地張り。 濱田</p>	<p>一八 大森の家 冷酷な表情。鼻先の皮肉な笑い。不愛想な態度。 汚されたナオミの貞節のため、譲治が泣いた。</p>	<p>一九 大森の家 変に冷やかすよつな猫撫で声。 追い出された時、跪いて涙雨で嘆願したナオミの姿。</p>	<p>二〇 大森の家 空想がエスカレートし、自分で乗馬ごっこをした。 ナオミの姉</p>
<p>二二 千束町のナオミの家/大森の家 ナオミに逃げられた譲治が号泣した。 ナオミがいろんな男(西洋人を含め)と一緒に話を聞かされた。 ナオミの姉、濱田</p>	<p>二三 大森の家 知らない西洋男性の所に泊り込んだ実情を知り、諦める決心を示す譲治が再び号泣した。 濱田</p>	<p>二三 川崎の或る牛肉屋/大森の家 濱田は、当時鎌倉にいた全部の男性らとの不倫関係から付けられたナオミのヒドイ仇名を新たに告知した。 濱田</p>	<p>二四 大森の家 急に薄汚い服装で出現したが、着替えをした後、すぐ出かけた(わざと誘惑のように素足を見せた)。</p>
<p>二五 大森の家 二三日を置き、ナオミは急に西洋の婦人に変身したよつな姿で出現した(荷物を取りに来たと言ったが、実際に二冊の本しか持っていなかった)。媚びるよつな嘲るよつな眼つき。</p>	<p>二六 大森の家 その後、ナオミは毎晩何かしら荷物を取りに来る(二人は口を利くよつになった)。「ただのお友達として、譲治さんと付き合いたい」と提言。天稟の淫婦。多情な性質。二三寸離れた所からの「友達の接吻」。特別「愛撫の手段」。友達ごっこ。</p>	<p>二七 大森の家 湯上り姿を見せた後、ナオミは、譲治に顔、頸の周りや肩の後ろを剃る頼みを出した同時に、「肌に触らないやうに」という条件を出した。譲治が降伏した後、いろいろな条件を追加した(称呼、友達の自由権、お金の自由権、西洋館の家)。乗馬ごっこ。</p>	<p>二八 横浜、本牧の洋館 私三十六歳、ナオミ三十三歳。夫婦別居の提案。浮気。譲治は、「目下の私は、英語などでも到底彼女には及びません」とと自白する。 外人男性の友達と絶え間なく出入りする。 マツカネル、デユガン、ユスタス、第二第三のユスタス</p>

ではなく、箱根なら箱根の場面は同地へ出張して一度にみんな写して来る。従つてフィルムに写つて居る順序は台本の順序と同一でない⁽³⁶⁾などの指摘があり、『痴人の愛』の場所設定に照らしてみると、映画のロケーションに従い、そこに語られる出来事の一つ一つの間に空間の有機的な関連を保ちつつ、物語を進んでいくことが窺えるのである。この空間の飛躍や交錯の設定は戯曲において実現できない特長だと言えるのである。戯曲の構造にはただ単純に「場」と「幕」の概念しかない。尤も『痴人の愛』はこのような箱書のもりで二十八章に分け、実際にシナリオの構成に変つていく時、同じ箱の中に三つにも四つにも場所を変えたりすることが起つてくる。従つて、谷崎が提示した映画製作の種々の場面転換における「溶明」、「溶暗」や「オーバーラップ」⁽³⁷⁾などの技法に依つて、調整し、配列することが可能だから、本作品がシナリオの構成に即する強い証左になるのである。

次に、「時」の構成を見てみる。一番明白な例示は、主人公の年齢で示されている物語の時間推移である(箱の中の部分)。例えば、四番目でナオミは十五歳八ヶ月、五番目で十六歳、八番目で十八歳になり、彼女の年齢に関する描写が単独に割り出せるのである。また、一番目で、「彼女の歳はやつと数へ歳の十五でした」、「もうその時は二十八にもなつてみた私」と描かれる部分に照応し、二八番目で「ナオミは今年二十三で私は三十六になります」との一文で作品の終止符を打ってしまった谷崎の意図が垣間見えるのである。この八年間の長い時間の設定に、谷崎の「長年月の

間に、遠隔の土地に起つた事件をも、僅か数時間の物語に短縮する事が出来る」⁽³⁸⁾という発言を参照すると、シナリオの構成が会得できるであろう。

前に触れた「時」の推移設定を踏まえ、ナオミの「性格」(箱の中の部分)も著しく変化していく。彼女は最初に「陰鬱な、無口な児」であるが、「素直」(一番目)の性格であり、物欲なく「無邪気さつな子供の様子」(三番目)と描かれている。しかし、年の増長に従い、その「強情さ」が増し、「傲慢」で「我が儘根性」(六番目)の持ち主になつていく。更に、自らの魅力を知るにつれて、彼女は「己惚れ」になり、「虚栄心」の悪徳や「腕白気分」などの悪態が激しくエスカレートし、「粗野」で「乱暴な話し方」をしたり、「負け惜みの強い」ため、他の女の子の「悪口」を頻発したりする(一〇、一一番目)。そして、手のつけられない多情ぶりや奔放な態度(一二番目、一五番目)を示したりするようになり、その乱れた異性関係(二二〜二三番目)で追い出されたが、彼女は「天稟の淫婦」(二六番目)の性質を振る舞い、讓治を拝跪させ、自分の条件を服従させる形で、夫婦関係を回復すると読み取れる。この性格の変化は、特にメロドラマの場合に、興味を中心ともなっているものだが、「箱書」の配置に従つて抽出してみると、作家はこの予定した簡単な筋書きを取つたので、十分な効果を挙げ得るものだと考える。

このナオミの「性格」の変化に伴い、特に明らかに看取できるのは、「行為」の設定である。ここで問題となるのは、「英語の学習」

(箱の中の部分)、「こっこ遊戯」の部分)、「泣く行為」の部分)、「ナオミの男性遍歴」の部分)、「ダンスの学習」の部分)との五つの「覚書き」である。どの箇条においての「行動」の描写でも、時空間の推移と「性格」の変化とともに、譲治の立場の逆転や男女間の力関係の移転や消長を示している。

例えば、「英語の学習」の部分に、「英語と云ふものを別問題にして考へても、文典の規則を理解することが出来ないやうな頭では、全く此の先が案じられる」(六番目)と暗に嘲罵した譲治は、「自信がなくなると仕方がないので、目下の私は、英語などでも到底彼女には及びません」(二八番目)と自認したようになる。また、新たな「ダンスの学習」の設定に、「踊つてあげよう」と言われる彼は、彼女とのダンス実技の段差で、「始終耳元で叱言」で罵られ、「すっかり幻滅の悲哀に浸つて、黙つてナオミの嘲弄的になるばかりでした」(一一番目)との心境になり、その主導的な形勢が亀裂しつとあると窺える。

「こっこ遊戯」とは、作中に描かれる「こっこ」の遊びの設定を指している。最初には二人の情趣を体現する行為として子供の「鬼ごっこ」や「乗馬ごっこ」(三番目)の遊びに擬して描かれているが、一四番目にくると、ナオミは浮気の実情をばかすために、「今でも譲治さんは馬になつて、あたしを乗せる勇氣がある?」と逆手に取つて挑発し、再び二人が「乗馬ごっこ」の遊びをしている。また、彼女が家出した後、譲治は自分の空想に溺れ、「恋しさの余り、思はず床に四つ這ひになつて、今も彼女の体が背中ぐ

ツとのしかがつてもあるかのやうに、部屋をグルグル廻つてみました」(二〇番目)と描かれるように、一人で「乗馬ごっこ」の愚行をしたようになる。そして最後にナオミが提議した潔白な友達「こっこ」の遊び(二六番目)で強い刺激を受け、自分の情欲を耐え切れず、乱心になつた譲治は、「ぢやあ己を馬にしてくれ、いつかのやうに己の背中へ乗つかつてくれ」と言いながら、「そこへ四つん這ひになりました」(二七番目)となる。この作品の妙味は、「小鳥を飼ふやうな心持」で始まつた彼の遊ぶ行為が、「こっこ遊戯」にまつわる逆転した立場と取り返しがつかない事態に発展していく部分である。

そして、「泣く行為」というのは、譲治とナオミの場合においてそれぞれの設定と状況描写によつて、正反対の様相を呈しながら、滑稽な劇的局面を示している。例えば、彼女の場合、不注意で転んだ時、「急にしくしく泣き出した」と描かれ、「毎日包帯を取り替へてやる度毎に」、「まるで頑是ない子供のやう」に、「きつと泣かないことはなかつた」(三番目)という描写は恰もナオミの純真さを現わすために設けられる。しかし、あまりの溺愛のせいで段々強情になつていく彼女が、叱られても「涙一滴こぼさないで」(六番目)不遜な表情を示すと描かれるように、暗に彼女の変化を伝えていいる。ところが、九番目で、ねだる衣裳を入手した彼女は、「ありがとよ。パパさん、あたしパパさんに感謝しているのよ、だからひとりで涙が出るの……ね、分つた? 泣いちゃいけない? いけなけりや拭いて頂戴」と言いながら、「懐から紙を出

して、自分では拭かず、それを私の手の中へ握らせましたが、瞳はじつと私の方へ注がれたまま、今拭いて貰ふその前に、一層涙を滾々と睫毛の縁まで溢れさせてゐるのだした」と描かれる。ここで、「泣く」という動作の効果を彼女は既に習得し、明らかに演技しているように描かれるのである。

物語の後半になると、「泣く行為」の描写は対蹠的に譲治の方に置いて描かれる。例えば、濱田に向つて、「逃げてしまひましてね」と泣訴しながら、彼は「覚えず泣き声になりました」(一一一番目)と描かれる。また、ナオミの浮気を知らせた彼は、「突然濱田にひしと抱き着き、その肩の上へ顔を突ツ伏してしまひました。そしてわあツと泣きながら、途轍なもない声で叫びました」(二二番目)と描かれる。『痴人の愛』の主題と性質がメロドラマの類別に属する故に、殊更にこの「泣く行為」の描写を場面ごとに挿入し、読者(観衆)の感情を喚起しようとする谷崎の企てが窺える。

なお、人物の設定について、主な人物(譲治とナオミ)以外に、例えば、英語教師のハリソン嬢、濱田、まアちゃん、舞踏教師アレキサンドラ・ユレムスカヤ夫人など、幾人の副次的な役割(箱の中の斜線部分)が現われる時、予め各場面に割り当てて適当に配分していることも看取できる。要するに、シナリオの「箱書」の方法により、作中に描かれる場所が比較的变化の少ない一定の場所内に限られている点、全場面を通じて登場する主役が二人だけに限られ、後はただほんの零碎的に現われる幾人が描かれる点は、特に『痴人の愛』の構成を現出するために有効だと言える。

以上物語が成立するための五つの要素(場所、時、性格、行為、人物)を箱書に収めて分析すると、そこに語られる出来事の一つ一つの間には有機的な関連が看取され、仕組みのある一連の纏まった筋の形を持っていることが明らかになったと言える。ここまでは物語の筋を場面単位として見てきた。そこに物語られる「行為」と「性格」のもう一つ奥にある「人物」そのものの姿を描き得るに至つて、必ずしも直接的な描写のみに限られている具象化の方法ではなく、シナリオの場合においてもまた人物に関わる小道具や環境の描写などの目立たない設定を通じ、直ちに人物心理の具象化に役立つと考えられる。次の整理した十箇条の「覚書き」に沿い、物から成っている映像の内面表現がそのまま人物の心境の象徴と人物の心理の具象化について考察する。

3 『痴人の愛』のプロット(運び)(表2)

本節では、人物に関わる小道具や環境の描写で反映された人物の心理の具象化とその映像の内面表現について検討したい。

人物に関わる小道具の設定に、まずは名前の呼称(箱の中の部分)が取り上げられる。一番目で「奈緒美」の名前を西洋風の「ナオミ(NAOMI)」と名付けた譲治の能動的立場は、二八番目で、彼女の西洋人の友達に「チヨーヂ(George)」のあだ名で呼ばれる受動的立場に変わっている。この名前の転換が、ナオミのチヨーヂに対する優位性だと暗示している。例えば、最初に「譲治さん」と「ナオミちゃん」(三番目)と呼び合っている二人は、そ

表2 『痴人の愛』のプロット(はこび)の箱書と覚書き(呼称、食、服装、住居、娯楽などの十箇条に注目する)

<p>一 「奈緒美」の名前から「ナオミ」へ。 メリー・ピクフォード。 お白粉つけず。 月給百五十円、自給自足の電気会社技師。 模範的なサラリー・マン、「君子」という評判。 娯楽(活動写真、銀座通りの散歩、帝劇)。 ハイカラな結婚観を持つ。 洋食屋、蕎麦屋。</p>	<p>二 「河合さん」/「ナオミちゃん」。 メリー・ピクフォード。 古ぼけた銘仙の衣類、めりんす友禪の帯、日本風の桃割れに結ぶ髪型、うすくお白粉、白足袋。 活動写真、銀座通りの散歩。 お粗末な洋館。</p>	<p>三 譲治さん/ナオミちゃん。 銘仙の着物、紺のカシミアの袴、リボンで結んで、その先を編んで、お下げにして垂らす。 /薄紫の葡萄の模様のモスリンの単衣、絹色のリボン。 活動写真。 「お伽断の家」へ入居(譲治四畳半、ナオミ三畳)。</p>	<p>四 私のメリー・ピクフォード。 メリー・ピクフォード、マックセンネットのページング・ガール、ケラーマン。 汽車の夫人達や令嬢達と比べると、モスリンの葡萄の模様の単衣物が情けなく見える。 海水浴。</p>
<p>五 『パパさん』、永久に『譲治さん』/『大きなベビーさん』、僕の宝物。 メリー・ピクフォード、ピナ・メニケリ、ジエラルディン・フアラール。 オルガンディ、ジヨウゼット、コットン・ポイルなどを単衣に仕立てる洋服、沢山な衣裳。素足に穿物。芝居見物。「ナオミの成長」という標題の日記。</p>	<p>六 河合チエンチエイ/可愛いらしい生徒。</p>	<p>七 兵隊将棋、トランプ(お金を賭ける。勝てるために、ナオミが誘惑の「手」を使い始めると、いつも勝てる)。</p>	<p>八 ダンス倶楽部へ入る。</p>
<p>九 だだ見、大きなベビちゃん/「好い見、好い見、譲治さんはほんとに好い見!」、可愛いパパちゃん。必ず一と月に一枚着物、下駄の贅沢。ダンスの衣裳高額の生活費(四百円の収入以上、母に嘘、送金)。依然として精励格闘な模範的社員。 食事の贅沢(鳥屋、牛肉屋、日本料理屋、鰯屋、鰻屋、菓子屋、果物屋)。 「お伽断の家」に特有の臭気が溢れた。</p>	<p>一〇 「此の人」/ナオミさん。 真面目な衣裳を纏うと、却って下品に見えるナオミ(毒々しい装いの女、ケバケバしい好み)/帝劇の春野綺羅子は、ナオミ(野生の獣、メリー・ピクフォート/ヤンキー・ガール)と対照的に、伊太利か仏蘭西あたりのしとやかなうちに仄かなる媚びを堪へた幽艶な美人である。 ダンス・ホール。</p>	<p>一一 「今に比べるとあの時分はずつと好かった。無邪気で、おとげなくて、内気な、陰鬱まところがあつて、こんなガサツな、生意気な女とは似ても似つかないものだった。己はあの頃のナオミに惚れたので、その情勢が今日まで続いて来たのだけれど、考へて見れば知らない間に、此の女随分たまらないイヤな奴になつてゐるのだ」</p>	<p>一二 桃色の縮みのガウン。長々と解いた髪の毛の中の白い顔、しどけないガウンの、ところどころに露はれてゐる胸や、腕や、膨らみ腰などの格好。真つ白な美しい足。 「大森亭」の洋食。</p>
<p>一三 パパさん。 「夜」を思ふと、ナオミの「白さ」を連想する。 君子の声名の亀裂。</p>	<p>一四 「譲治さんを親とも思ひ夫とも思つてゐます、」 「あたし、好い見になつたでしょ、」 「あたし又へビーさんになるわ。」 活動写真、鎌倉海水浴。</p>	<p>一五 ナオミちゃん、「ばいた!淫売!ちこく!」/パパ、パパさん。 メリー・ピクフォート、プリシラ・ティーン。 黒いマント、踵の高い靴。</p>	<p>一六 桃色のちぢみのガウン。 「松浅」の店</p>
<p>一七 仕事をする気がなくなりはじめ。 世間『夫婦』の暮らしが面白くない考えを修正。</p>	<p>一八 ナオミ。 昔の幸福を呼び戻そうとする方法として、子供を作りたい。</p>	<p>一九 「畜生!犬!人非人!もう貴様には用はないんだ!」。 母から千五百円の為替。会社を休んだばかり。 「お伽断の家」をやめ、純日本式の家へ引き移りたい。</p>	<p>二〇 メリー・ピクフォード、グロリア・スワンソン、ポーラ・ネグリ、ビーブ・ダニエル。 ナオミが出た直後、「ナオミの成長」を取り出して読む。</p>
<p>二二 堂々たる夜会服。</p>	<p>二二 夜会服、孔雀の羽根の扇、キラキラの頸飾りや腕環。</p>	<p>二三 ダンス場、銀座、横浜などの危険区域を避ける。</p>	<p>二四 見覚えのない薄汚い銘仙の衣類。母逝去。 精励格闘、品行方正で「君子」の仇名が破れた。 西洋の活動写真を見ないつまり。一品料理。</p>
<p>二五 うすい水色の仏蘭西ちりめんのドレス、虹のやうにキラキラ光る水晶の首飾り、黒天鵝絨の帽子、肉体のあらゆる部分が、林檎の実のやうに白い、踵の高い、新ダイヤの石を飾つたパテントレザー靴、今迄にない結髪法、眉の格好、眼瞼、睫毛、口紅、香水。</p>	<p>二六 譲治さん/ナオミ(ただの友達)。 空想の中に「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場。 西洋料理。</p>	<p>二七 「あたしのことを、ナオミ、なんて呼びつけにしないで、ナオミさん」と呼ぶか、/『ナオミさん』に「譲治さん」で行くんだね。 つやつやの顔、真つ白も冴える皮膚。 「漸く夫婦になれた」</p>	<p>二八 「譲治」の名前から「チヨーチ」へ。 体中お白粉田舎の財産を整理、半分はナオミに贅沢をさせるお金、会社を辞職、自分の会社を始めた。昔は非常な勤勉家だけど、今は寝坊の毎日。家で舞踏会、横浜や本牧の洋館へ引き移る(ナオミ広い部屋)。</p>

の親密な関係に従い、「ばばさん」と「ベビーさん」（五番目）の愛称になったり、「河合チエンチエイ」と「可愛らしい生徒」（六番目）になったりする。しかし、外界と接し始めると、二人の間の称呼も変っていくようになる。ナオミは他人の前に譲治を「此の人」と呼び、更に「ナオミちゃんなんて云ふもんじゃないわよ、さ、仰つしやいよ」（一〇番目）と叱正している。そして、鎌倉の海岸で半裸に近い彼女を引き連れた男たちは、女団長河合ナオミ」と推称したり、彼女の足裏に付いた砂を「舐めちやつたら、パパさんになるぜ」（一五番目）と哄笑したりしているのも、改称との関連で捉えられよう。しかし、二人の冷戦の場合、譲治は「断つて置きますがもうその時分、私は彼女を「ナオミ」と呼びつけて置るのです」（一八番目）と独白している。最後に、彼の降伏に際し、ナオミは「あたしのことを『ナオミ』なんて呼びつけていないで、『ナオミさん』と呼ぶ」（二七番目）という条件を出している。この称呼の経緯を追っていくと、男女関係の優劣が自然に浮き上がり、譲治の心理の萎縮していった様相も具象されるのである。

また、ナオミの設定に関して、斎藤淳は既に作中に散見する映画女優の名前（の部分）を割り出し、「ナオミの浮気は必ずしも彼女の淫婦性を示す行動として考える必要はなく、デミル映画のコンテクトを参照するならば、むしろ結果的には夫婦関係をより円満に維持してゆくための条件となっていることである」³⁹と解釈するように、谷崎がデミル映画を見ていたかどうかについて

て射程外にし、映画のコードを特別扱いすることより、ナオミの行動に新たな意味を見出していく作業を行っている。確かにナオミのモデルとなった西洋の映画女優達を指標として、本作品のテクストの運動性を「第三者とのロマンスと一時的な離別が配偶者をより理想的な姿に変え、結婚生活への不満を解消してくれる」と解釈するのが有効であるが、徐々に変貌していく彼女の様子、または、譲治の空想の中に、「私の頭は天鷲絨の帷で囲まれた舞台であつて、そこに「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場します」（二六番目）と描かれる部分において彼女が既に誰かの女優の空似でもなくて真正正銘の一人の女優として誕生する設定という谷崎の意図は説明されていないのではないだろうか。

以上より、この女優の名前の「覚書き」は、寧ろナオミの衣裳、化粧などの設定（の部分）とともに、中村三代司の「映画情報などとともに、「痴人の愛」が社会現象とも共時的な関係にあつたことを示している」⁴⁰と指摘するように、当時の活字メディアの情況や風俗文化を参照する上で、具体的な印象や読者の共感を訴えるための効果を狙っていた谷崎の思惑と判断するのが正しい。

一方、譲治が身を持ち崩していく変貌の軌跡（箱の中の、の部分）とその対照的な様相について、斎藤と中村の両氏とも見逃していると言える。次に彼の前後の様子について少し触れてみる。彼は最初に電気会社の「模範的なサラリーマン」で、「君子」（一番目）の評判があり、月給百五十円で充分な自給自足の生活を過している。九番目になると、「依然として精励格勤な模範社

員」なのに、彼女の生活意識の稀薄による浪費で、「四百円の収入以上」もかかり、高額な生活費を支えるために、実家の母に嘘をつき、送金してもらおうようになる。一三番目で、同僚からナオミの「盛んに慶応の学生なんかを荒らし廻るんださう」な噂を聞かせ、「君子」の声名が亀裂しつつある。そして、ナオミの情事や家出を追跡するために、仕事をやる気がなくなり（一七番目）、とうとう「会社を休んだばかり」（一九番目）になり、「重役にも同僚にも信用がなく」、「精励格勤、品行方正で「君子」の仇名を取った」彼も、「ナオミのことですつかり味噌をつけてしまつ」たと描かれている（二四番目）。二八番目の結末にみると、彼は「田舎の財産」を整理し、半分がナオミの贅沢に供し、半分が「合資会社を始め」だが、「一番の出資者」のため、「事務所へ一二時間顔を出して、大概夕方四時頃には帰つて」きて、不精な仕事態度を示し、「昔は非常な勤勉家」だけど、今は毎日寝坊のふしだらな生活を過すようになる。ここで、「君子」のあだ名、給料の設定、仕事の態度などに関わる小道具やその描写はそのまま人物の変化や心境の象徴になっていると考えられる。

前述した人物に関わる設定以外、環境の描写で反映された映像の内面表現に、次の四つの物から成っている「覚書き」を割り出すことができる。「娯楽」の設定（の部分）、「食事」の変化（の部分）、「住まい」に関わる描写（の部分）、「ナオミの成長」という日記の記録（の部分）である。これらの描写に伴う人物の動き（俳優の演技）が最低限に抑えられたため、これこそ映像

の言葉であり、物自体に関わる映像の展開は人間の内面心理を表す言葉となっていると言えるのである。例えば、「住まい」の設定に即してみる。「お伽噺の家」に入居する時に、ナオミに「屋根裏の三畳の部屋」を、譲治は「同じ屋根裏の、四畳半の方」（三番目）を取ったが、横浜や本牧の洋館へ引き移った後、ナオミは「婦人の閨房は神聖なるもの」と主張し、「別々の部屋に寝る」と発案し、「広い方の部屋」を取り、「隣りにある狭い方のを私の部屋にあてがひました」（二八番目）となってしまう。この設定は前後に呼応する点を見出すことが容易でありながら、その場面自体を映像として綴って陳列されていくと、寧ろ文学と異なる独自の心理と思想の表現や説得力を達成したと考えられるのであろう。

従って、この十箇条における小道具は、一見目立たないようであるが、実は物語の運びに一つの提示として機能することになったり、或いは後段の出来事の伏線になったりするわけである。また、これらの「覚書き」を羅列してみると、決して複雑奇異なプロットを組みあげているとは言えないのである。前後の状況において示される反覆性は、主導権を握ったり、優越感を感じたりしている指導者の譲治が、八年間の推移に従い、完全に劣勢に陥り、操られた様子を晒し出しているのである。

以上、本作品のストーリーとプロットをこの「箱書」と「覚書き」の方法に即して、章次に追って整理してみると、物語推移の全貌が明らかに浮き上がると同時に、「書くこと」の方法として、シナリオの場面の構成を取り入れ、物語の骨格を築き上げていっ

た谷崎の思惑も明らかになった。

おわりに

本論では、谷崎が大正活映の「脚本部顧問」を務めた経歴を視野に置き、その仕事の性質が『痴人の愛』において、シナリオの構成方法を取り入れさせたたと仮定し、その観点から映画的特徴を割り出そうと試みた。特に、本作品のストーリーとプロットの展開に注目し、「場所、時、性格、行為、人物」の設定を整理しながら、人物に関わる小道具が暗示する心理の具象化と環境の描写で晒し出した映像の内面表現を、「箱書」と「覚書き」というシナリオ構成上の手法で検討してきた。その結果として、『痴人の愛』において、谷崎は執筆前にいきなり筆を進めるのではなく、まず適当な場所、時、性格、行為や登場人物を計算し、肝要な部分を「覚書き」にしておいた上で、次に撮影のセットとロケーションの交錯を予め適宜に配列したり、テンポを予定したりしておき、シナリオ構成のように物語を書いていったのではないかと想定できる。以上により、『痴人の愛』が小説でありながら、映画的特徴を顕著に示している故に、寧ろシナリオの「箱書」と「覚書き」の方法を念頭に置いて分析していった方が、本作品の構成の解読と全体を統一する点においてより有効だと私は考える。谷崎はかつて映画の構成の細かさについて、次のように指摘した。

実際現今活動写真の舞台監督は芝居のそれと同じく本読みを

し、独白を為る丈である、活動写真の舞台監督としては全く無意味である。(略)是以上尚組織的の頭腦を必要とする。即一卷には少なくとも六七十の Scene の数があるのだが、是が最少限を五巻としても、其内には三百以上の場面がある事となるのである。此の場数は野外とか室外とか種々あるが、是を撮影するのに、一時に同一場に属する全部を抜き出して撮影する必要があるのであるが、此点丈でも其組織的の頭腦を大いに必要とするのである。⁴¹⁾ (傍線筆者)

右の説を踏まえた上、ここで一つ大胆な仮説が許されれば、『痴人の愛』の長編的性質を抑えるために、寧ろ谷崎はこの整然とする「箱書」の方法を使い、幾つかの「覚書き」を小さな挿話として整理したり、按配したりして、それによって描出したい『痴人の愛』の世界を書き上げたと考えられるのである。なぜなら、長編的体裁を整えるために、このシナリオの構成の通りに進んでいったからこそ、谷崎の「此れは長編ではあるが」、「今までのところ筋は甚だ簡単である」、「これだけ知ってゐて貰へば、初めての人でも読んで行くうちに自然と分る筈である。もうそれ以上の梗概を書く必要はない」⁴²⁾という自作解説と合致するからである。このシナリオ構成の手法は、『痴人の愛』以外の作品でどの程度認められるかについて、今後の課題として考えていきたい。

△注▽

(1) 斎藤淳、「痴人の愛」、『ミル映画の痕跡』、『立教大学日本文学』

- 第六五号、立教大学日本文学会、一九九三・三、二二五～二二四頁。
- (2) 清水良典、谷崎潤一郎キーワード事典 語り/文体(別冊国文学『谷崎潤一郎必携』所収、学燈社、二〇〇一)、四八頁。
- (3) 野田高梧、シナリオ構造論、『コンストラクション』(構成)(宝文館、一九五二・八)、一三二～一三九頁。
- (4) 金丸一三男、谷崎潤一郎の戯曲(『谷崎潤一郎研究』所収、荒正人編、八木書店、昭和四七・一一)、三八七～四一八頁。
- (5) 谷崎潤一郎、現代戯曲全集 第六卷(国民図書、大正十四・九)の跋(六二七頁)による。
- (6) 「其の歡びを感謝せざるを得ない」、『日本映画初期資料集成一四 活動俱樂部』所収、三一書房、一九九二・一〇、四五六～四五七頁。
- (7) 前掲文(5)。
- (8) 谷崎潤一郎、或る日の問答(中公版全集第一四卷、昭和三六)。
- (9) 谷崎潤一郎、饒舌録(『改造』、昭和二・二、一一)。
- (10) 前掲論文(4)。
- (11) 谷崎潤一郎、幼少時代(『文芸春秋』、昭和三〇・四、三一～三三)。
- (12) 谷崎潤一郎、活動寫眞の現在と將來(『新小説』大正六年九月号)。
- (13) 前掲文(5)。
- (14) 明治以来の文芸雑誌のしにせ『新小説』の前掲文の位置から考えると、当時において、活動寫眞に関する論評を書いた先駆けの作家だと思ふ故である。
- (15) 『坪内逍遙全集』第七卷(第一書房、昭五二・八)、二九九三〇七頁。
- (16) 千葉伸夫、葉山三千子と『アマチュア倶楽部』(『映画と谷崎』、青蛙房、一九八九・一二、三三～三七九頁)は、『湘南ボーイ達が葉山の扮した三浦千鶴子を追い掛ける』アマチュア倶楽部は、『谷崎にとつて、三年後『痴人の愛』の世界をあらかじめ提出していた、という意味において重要だった』と提示している。
- (17) 前掲文(6)。
- (18) 谷崎潤一郎、痴人の愛はしがき(『女性』大正十三年十一月号)。
- (19) 例えば、小林一郎、谷崎潤一郎と『映画』をめぐる二三の問題(『学術文献刊行会』国文学年次別論文集 昭和六一年 近代2、朋文出版、昭和六一、六二七～六三六頁)と永栄啓伸、谷崎潤一郎と映画について 全集未収録逸文を中心に(『学術文献刊行会』国文学年次別論文集 昭和六三年 近代1、朋文出版、昭和六三・四、五七一～五七七頁)がこの説の口火を切つて以来、ほぼ定説になっている。
- (20) 谷崎潤一郎、映畫雜感(『新小説』大正一〇年三月号)。

- (21) 谷崎潤一郎、芸談(『改造』、昭和八・三、四)。
- (22) 谷崎潤一郎、映画への感想 『春琴抄』映画化に際して(『サデー毎日』春の映画号、昭和一〇年四月)。
- (23) 清水良典、実現と所有の逆説 谷崎文学とメディア(『国文学解釈と教材の研究』第三八卷一四号、学燈社、一九九三・一二)、七〇～七五頁。
- (24) 北野圭介、ハリウッド100年史(平凡社、二〇〇一・一〇)、九八頁。
- (25) 前掲書(3)。「題材」(一〇五頁)参照。
- (26) ウッドベリー、文学の鑑賞 第五章「小説」(岡田嶺訳、泰文堂、昭和五三・一二)、一二九頁参照。
- (27) 池田博、映画に見る物語構造の形態論、『映画の物語構造における舞台芸術の影響について』(星雲社、平成一三・五)、八六～八九頁参照。
- (28) 今村太平、映画と文学(『映画の眼 文字から映像の文化へ』、光和堂、一九九二・三)、二五～二七頁参照。
- (29) ヴォルフガング・カイザー、言語芸術作品 第二版、『第六章第二節 戯曲の呈示の問題』(柴田濤訳、法政大学出版局、一九七二・一一)、三二八～三三四頁参照。
- (30) E・M・フォースター、小説の構成(阿部知二訳、研究社、昭和七・五)、二二～二三頁。
- (31) 前田愛、増補テクスト入門、第五章 物語の構造(ちくま学芸文庫、一九九三・七)、一七三～一九四頁参照。
- (32) 前掲書(3)。「ストーリー(筋)」(一一八～一二四頁)参照。
- (33) 前掲書(3)。「プロット(はこび)」(一二五～一三二頁)参照。
- (34) 前掲論文(28)。
- (35) 前掲書(3)。
- (36) 谷崎潤一郎、映画のテクニク(『社会及国家』大正十年十月号)。
- (37) 前掲文(36)。
- (38) 前掲文(12)。
- (39) 前掲論文(1)。
- (40) 中村三代司、夫婦小説としての『痴人の愛』 谷崎文学と活字メディア(『日本近代文学』第五六集所収、日本近代文学会、一九九七・五)、一〇九～一二二頁参照。
- (41) 谷崎潤一郎、日本の活動寫眞(『社会と國家』大正十年三月号)。
- (42) 前掲文(18)。
- 主指導教員(先田進教授)、副指導教員(井山弘幸教授・佐々木充教授)