

# 二重化する形象——谷崎潤一郎「青塚氏の話」

井上 貴翔

Multiplexing Figure : Junichiro Tanizaki "Story of Mr. Aotsuka"

【キーワード】

谷崎潤一郎、指紋、カメラ、鉄道、女優、一九二〇年代

1.

一九二〇年代の谷崎潤一郎に関して、五味淵典嗣は次のように論じている。

谷崎は、作品世界に隣接する同時代言説との密接な参照・引用から出発し、それらと対話的にかかわることで、その当時は意識されていなかった潜在的な言説の連関を、虚構を通じて明確な図柄として描き上げた。あるいは谷崎は、いまだ顕在化するに至っていないがへいま・ここへの言葉を論理的につきつめればやがて到来するだろう問題構成を、予見的に提示するような作を書き上げてしまった<sup>1</sup>。

卓見とも言うべき指摘だが、本稿で論じられるのは、谷崎が一九二六年に発表した作品、「青塚氏の話」（初出は『改造』八・九、一一・一二月号）<sup>2</sup>におけるその具体的諸相である。このあまりにも有名な作家につ

いてはすでに膨大な数の先行研究があり、一九二〇・三〇年代にかぎったとしても、あるいは同時代的状況との接合のもとで論じられたものにかぎったとしても、およそ無数にある。そしてまた事実、谷崎という作家は、同時代的な言説や状況を自作において引用・参照することによきさかの躊躇もなかった。

そうしたなか、「青塚氏の話」はこれまで主に、映画という誰の目にも明らかでない複製技術との関わりで論じられてきたと言えるが、まずは作品の梗概を、先行研究における簡潔なまとめから確認しておく。

「青塚氏の話」は、映画監督・中田の遺書を、妻であり女優である由良子が偶然に見つけ、中田が「実は肺病で死ぬのではなく、他に原因があつて死」んだ事実を知る場面からはじまる。中田はある日、由良子に心酔する正体不明の「男」と出会う。「男」はプラトンのイデア論を添加しながら、女優である由良子や妻である由良子の存在の不確定さを解き、生身の女性を手に入れている中田

<sup>1</sup> 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、二〇〇九年）、三三頁

<sup>2</sup> 本論では、『谷崎潤一郎全集 第十四卷』（中央公論新社、二〇一六年）所収のものを使用した。なお、特に断りがないかぎり、ルビや傍点等は原文のままである。

の優位性を否定する。

さらに、「男」は由良子が出演するすべてのフィルムをつぶさに観察することによって、彼女の身体のパーツを記憶し、他の女性たちから由良子に相似するパーツを型どり、由良子であって由良子でない「或る永久な『一人の女性』」を生み出す。

中田は、そうして出来あがった「全く人間と同じ体温を持ち、体臭を持ち、にちやにちやとした脂の感じを持ち、唇からはよだれを垂らし、腋の下からは汗を出す」人形と「男」のスカトロジータ的な交わりを目の当たりにさせられ、「自分の運命は一直線に『死』を目指しているような」感覚に捉われ、命を枯らせてしまうのであった<sup>3</sup>。

確かにここに登場するのは、基本的に中田という映画監督、彼の妻であり映画女優でもある由良子、そして彼女の大ファンだという老紳士の三人のみであるし、中田と老紳士の間で交わされる会話のほとんどは、由良子という女優の存在を中心とした映画談議で占められている。以上の点から、同時期の谷崎の映画との関わりという観点から論じられるのはごく自然なことではあるだろう。たとえば藤木秀朗は、由良子と老紳士の関係に、当時の映画界における四つの特徴——①映画スターと観客の関係、②「西洋の白人」スターの身体イメージ、③映画スター的身体のセクシャルな受容、④スクリーンの内と外の境界の曖昧化——を重ね合わせている<sup>4</sup>。また柴田希は、老紳士の人形制作過程に映画の「モニタージュ」的な操作を見て取り、その後の谷崎の創作手法に通じるものを見出そうとし、佐藤未央子は作品を「同時代の映画言説や谷崎における映画受容」との関連から考察している<sup>5</sup>。

あるいは、この作品を「分身小説」という観点から論じようとする渡邊正彦や生方智子にしても、分身が生み出される理由を映画というメディアに求める点<sup>6</sup>や、「映像体験が既存のリアリズムを破壊し、新たなリアルな枠組みに再編を迫るといふ事態が語られたテキスト」というよ

うに映画というメディアによって、それまでの表象体系、知覚体系が揺さぶられるありようを重視する点<sup>7</sup>など、作品を映画や映像との関連で読み解くという前提は、右記の先行論と共有されている。

それら以外の先行論としては、中田と老紳士の映画談議においてプラトンの名が召喚されている点から、大正期の谷崎作品におけるプラトニズムの系譜という観点から考察する千葉俊二<sup>8</sup>、あるいは同時代的な「変態」言説と重ね合わせることでこの作品が探偵小説として受容された可能性を示唆した上で、中田と老紳士の眼差しそして探偵小説的構造が男性中心主義的なものを有しており、そうした眼差しの崩壊を描き出していると呼ぶ永井敦子<sup>9</sup>の論などが注目すべきものだろう。

本稿ではこの作品に書きつけられた指紋という一語を糸口に、同時代的な種々の言説との対照から考察を試みるが、まずは作品がその冒頭から、主題として提示しているものを確認しておきたい。たとえば渡邊や生方による先行論では、「分身小説」という点に焦点が当てられている。確かに「青塚氏の話」は分身小説と呼べるものもあるが、分身とは別言すれば、ある人物が「二重化」もしくは「多重化」ということに他ならない。そして、この「二重化」ないし「多重化」という要素

<sup>3</sup> 柴田希「谷崎潤一郎『青塚氏の話』論——モニタージュにおける（由良子）の投射」『近代文学 研究と資料』第二次「第四号」、二〇一〇年

<sup>4</sup> 藤木秀朗「増殖するベルソナ 映画スターダム成立と日本近代」『名古屋大学出版会』二〇〇七年

<sup>5</sup> 柴田前掲論

<sup>6</sup> 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』第九一集、二〇一四年

<sup>7</sup> 渡邊正彦「近代文学の分身像」『角川選書』一九九九年

<sup>8</sup> 生方智子「映像体験という情動——谷崎潤一郎『青塚氏の話』論」『JunCure 超域的日本文化研究』第二号、二〇一一年

<sup>9</sup> 千葉俊二「『青塚氏の話』について——大正から昭和への谷崎潤一郎」『日本近代文学』第二三集、一九七六年

<sup>10</sup> 永井敦子「変態」言説と探偵小説——谷崎潤一郎『青塚氏の話』論『日本近代文学』第七七集、二〇〇七年

は、人物に限らず作品冒頭から様々な形で展開されている。

由良子は夫の中田が死んだのは肺病のためだと思つてゐた。今でも彼女はさう思ひ、世間もさう思つてゐるのであるが、中田自身は、さうは思つてゐなかつたらしい。それは中田が最後の息を引き取つた部屋、——須磨の貸別荘の病室に於いて発見された遺書を見れば分るのである。

で、ここにその遺書を掲げる前に知つて置いて貰ひたいことは、由良子が一とかどのスタアとして売り出すやうになつたのは、その体つきが持つてゐた魅力のせゐには違ひないが、一つには死んだ夫のお蔭でもあつたと云ふことである。(中略)

彼女の方には最初は純な気持ちの外に、此の男を頼つて出世をしようと思ふ野心も手伝つてはゐたであらう、(中略)去年の秋に夫が須磨へ転地してからも、撮影の合間に始終訪ねて行つたものだが、それは必ずしも看病のためとは云へなかつた。

一読してわかるように、ここでは複数のものが、次々と「二重化」されている。中田の死因は肺病と思われているが実はもう一つの理由が存在した、由良子の成功は彼女自身の魅力だけでなく夫である中田のおかげでもあつた、由良子が中田と関係を持ったのは「純な気持ち」だけではなく「野心」もあつた、由良子が何度も転地した中田を訪ねてゐたのは看病のみならず性欲を満たすためでもあつた——。作品冒頭で重ねて記述される「二重化」の連鎖。こうした「二重化」、「多重化」の運動は作品全体を覆つており、それゆゑに、中田は「つまり此の男が余りにもよく私自身に似てゐる点があるからではないか」と、老紳士が自分の分身であるかのように感じ始めるのだし、その老紳士は「いつの間にかやらの人相は別人のやうにやつてゐた」と、まるでジキル博士とハイド氏のようにその容貌を変容させていく。あるいはそこに、由良子が「フィルムの中の由良子嬢」と「実体」としての彼女という形で「二重化」さ

れていること、そして、由良子のその「二重化」そのものが中田と老紳士の話題の中心となつてゐることを付け加えてもよいだろう。こうした「二重化」、「多重化」こそが、作品における言語的機制としてあるのだが、それは作品に流れ込んでゐる同時代的な言説や実践、あるいは、それらに規定されている作中の要素についても同様なのである。では、この作品に導入されていく同時代的な言説や実践とは、いかなるものなのだろうか。

## 2.

「——さうだよ、僕は由良子嬢の足の親趾の指紋まで見た訳だよ」。これは、老紳士が中田との会話のさなか、ふと漏らす一言である。由良子の「指紋」までも見たと言ふことでの老紳士の眼差しとは、いったいどのようなものなのか。ここで老紳士は、スクリーンにわずか一瞬、映し出された彼女の「指紋」すら記憶してゐると言ふことで、自らが由良子の大ファンであることを中田に示そうとしてゐるのだが、彼の眼差しが到底、通常のものでないことは、次の引用からも明らかである。

たとへば由良子嬢の肩だがね、あの肩は厚みがあつて、而も勾配がなだらかで、項の長いせゐもあるが、耳の付け根から腕の付け根へ続く線が、もしもそれを側面から見ると、何処から腕が始まるのか分らない程ゆるやかに見える。頸は豊かな脂肪組織に包まれてゐて、喉の骨や筋肉は殆んど見えない。纒かに横を向いた時に、耳の後ろの骨がほんの少し眼立つぐらゐだ。ついでに背中の方へ廻ると、肩胛骨が、腕を自然に垂れた場合は矢張り脂肪で隠されてゐる。が、さればと云つて、二つの肩胛骨のくゞりが全然分らないのではない。なぜかと云ふと由良子嬢の背中中には異常に深い背筋が通つてゐるからだ。そのために嬢の背中は、二つの円筒を密着させたやうに見える。さうして円筒と円筒との境目にある溝が背筋だ。その溝の凹みにはいつでも暗い蔭が出来てゐて、余程強い光線を真正

面からあてない限り、蔭が残らず消え失せることはめつたにない。嬢が真つ直ぐに立つた場合には、背筋の末端、腰の蝶番ひあたりのところで、堆かい臀の隆起が、一層その蔭を大きくさせる。嬢が体を左へねぢると、ねぢつた方の脇腹へ二本の太いくびれが這入る。くびれとくびれの間の肉が一つの円い丘を盛り上げる。同時に右の脇腹の方に、肋骨の一番下の彎曲だけが現はれる。

このように老紳士の眼差しは、由良子の身体の微細な点までも描写可能なものとして語られている。さらにその眼差しは、単に言葉で克明に描写するという次元をも超えていくことになる。老紳士は「口で云つたんぢやまどろっこしいから、図を画きながら説明しよう」と、由良子の身体の各部位を中田の眼前でスケッチしていくのだが、注目すべきは、その描写が中田によってこう評される点だろう。

彼の線の引き方には、どう考へても絵かきらしい技巧はなかつた。

(中略) 彼はお前の体ぢゆうに出来る多くほと云ふ多くば、皴と云ふ皴を皆知つてゐた。それは藝術とは云へないだらうが、何にしても驚くべき記憶力だ。さうして彼はその記憶するところのものを、一つも洩らさず寄せ集めて、丹念に紙の上へ表現するのだ。

ここで中田がはつきりと指摘しているように、老紳士の描写には「絵かきらしい技巧」は全くなく、機械的なまでのその正確さのみが、ただひたすらに強調されている。端的に言つて、対象をほとんどそっくりそのまま写し取るというカメラにも比せられる眼差しを老紳士は持っているのである。そしてそれは何も老紳士ばかりでなく、彼の描いた身体部位を見て、「彼はお前の体ぢゆうに出来る多くほと云ふ多くば、皴と云ふ皴を皆知つてゐた」と、それらが由良子の身体部位とそっくりそのままであることを識別できてしまう中田にも言えることだろう。

そうした彼らの眼差しは、指紋という身体の細部にまで行き着くこと

となる。身体の様々な部位の機械的な再現から、そしてなかでも「指紋」という部位から、由良子という人物について識別を行つていくことでの彼らの眼差しに、当時における個人識別技術が持つていたものと同じ眼差しを見ないわけにはいかない。作品が発表されたこの時期は、それを適用する対象範囲を拡げつつ、指紋による個人識別技術が社会および一般大衆にも加速度的に認知されていく時期であった<sup>11</sup>。中田や老紳士は由良子という人物を追い求めるなかで、彼女の身体の細部でもって彼女を所有していくという眼差しを持つに至るが、それはいわば指紋や身体の細部を捉え、個人を識別していくという当時、広まりつつあった個人識別技術を内面化するような形で可能になっているのだといえよう。

では、こうした眼差しのさらに背後にあるものとは何か。当時の指紋認識の背後にあつたものとは、単に個人を識別する、あるいは犯罪者を管理するということにとどまるものではなかつた。そうではなく、様々な種類の人々を管理することが目指されていたのであり、それは裏返せば、「国民」にふさわしくないものを管理し、「国民」の輪郭を明らかにすることが目指されていたということである。そうした目論見は、「満州国」での試みに見られるように、まさに「国民」を積極的に作り出すための装置へと変容していく<sup>12</sup>。中田や老紳士の眼差しの背後には、そのような装置が存在していることになるだろう。

### 3.

以上の点を確認したとき、この作品には指紋という要素にとどまらず、様々な形で「国民」統合のための文化装置が接続されていることが見えてくる。たとえば、中田や老紳士の眼差しがほとんどカメラ的な眼

<sup>11</sup> 拙稿「指紋」と「血」——甲賀三郎「亡霊の指紋」を端緒に『層 映像と表現』第二号、二〇〇八年、および「可視化の暴力——戦前期日本における指紋」

<sup>12</sup> 『層 映像と表現』第三号、二〇一〇年を参照。

<sup>13</sup> 拙稿「可視化の暴力」(前掲)を参照。

差しであることを指摘したが、写真というものが個人識別のために大きく活用されていくのも大正時代である。警察において「写真撮影体制が確立されたのは、犯罪事件、変死体、容疑者などを撮るために鑑識写真係が配置された大正八年（一九一九年）一月である」<sup>13</sup>という指摘も重要なものだが、ここでのコンテクストにおいてさらに見逃せないのは、それに先駆けること二年前、一九一七年にパスポートへの顔写真の添付が義務づけられるようになったことだろう。パスポートによって「国民を特定し、国民と国民でない者を区別し、「国民国家」として国家を構築する政府の能力が大いに拡大したのである」<sup>14</sup>というジョン・トービーの指摘を待つまでもなく、パスポートとは「国民」を構築し、そのこと自体を人々に内面化させていく装置だが、この時期にはそうした装置に写真もまた組み込まれていったわけだ。

このような同時代的状況に規定されているからこそ、中田には由良子の身体、あるいはその細部をカメラによって撮影するという映画監督という職業が割り当てられるのであり、一方の老紳士は老紳士で、由良子の身体の細部が写っているフィルムの断片を追い求めて、全国津々浦々を飛び回るようになるのである。まるで、各地に存在する人々を撮影して回り、「国民」として統合していくかのように。そしてまた、老紳士のそうした行動を可能にするのもまた、「国民」統合のための装置だった。

「青塚氏の話」はその舞台を関西に置いている。これは関東大震災以後、谷崎が関西に移住したという事実に影響されたものではあるのだろうが、注目したいのは、老紳士が関西在住でありながら、日本全国へとひっきりなしに足を延ばしている点だ。

たとへば今の静岡県の子の胸には、お前と同じ乳房がある。お前の「肩」は東京浅草の淫売のK子と云ふ女が持つてゐる。お前の「臀」は信州長野の遊廓の〇〇様のS子が持つてゐる。お前の「膝」は房州北條のなにかしの女に、お前の「頸」は九州別府温泉

の誰に、その外お前の「手」は何処そこに、お前の「腿」は何処そこにある。

老紳士は、由良子のそれと全く同じ身体部位を持つ女性を探し求めて、全国を行脚する。それは後に見るように、彼女らが持つ由良子と同じ身体部の細部を写真に収めて持ち帰るためであり、だからこそそれは同時に、由良子が撮影されているフィルムの一コマ、つまりは写真を探し求める行程でもある。

たつた一とコマのフィルムを得るべく、常設館から常設館へと、或る一つの絵を追ひかけて、一度は岡山へ、一度は宇都宮へ行つたと云ふのだ。

老紳士のこのような行動を支えているものとは、まずは先ほど見ておいたような写真という装置だが、同時に、関西から全国へ移動を可能にする装置もまた必要不可欠であるはずだ。同時代的状況を考えたとき、それを可能にするのは疑いようもなく鉄道という装置である。

日本への鉄道の導入自体は、一八七二年の新橋・横浜間の鉄道事業開業がその発端となるが、実際に全国に鉄道網が整備されていくのは一九一〇年代後半であり、大衆によって一般的に利用されていくのは一九二〇年代とされる。それによって何が生じたのか。武田信明は、この時期における鉄道網の整備が括弧つきの「日本」という均質的かつ抽象的な空間を人々に意識させていったと指摘する。

線路は確実に遠い都市と繋がっているという「知」である。線路が

<sup>13</sup> 小林弘忠「新聞報道と顔写真 写真のウソとマコト」(中公新書、一九九八年)、八一頁

<sup>14</sup> ジョン・トービー『パスポートの発明 監視・シテイズンシップ・国家』(藤川隆男監訳、法政大学出版局、二〇〇八年)、一九三頁

遠い一点で見えなくなる地点、いわば線路が視野の限界に達した地点でも、想像の線路はけっして消失しないだろう。その時現象しているのは、たとえば「東京—京都間」というように、固有名詞に囲われた抽象の連続空間である。そしてその空間は、抽象的であるがゆえに、たやすく「日本」という外延をもつ空間へと拡大されうるのであろう<sup>15</sup>。

いわば鉄道の届く範囲こそが「日本」であるという意識が生じるわけだが、そうした鉄道網を駆使して、「日本」全国へと出向き、行く先々で写真によって特定の人物の身体細部を収集するという老紳士の行為が、「国民」統合としての文化装置をその背景としていることは明らかだ。しかもその行為は、老紳士によって「世間には僕と同じやうな物好きな奴が多いと云ふことを、僕はその時に発見したね」と一般化すらされていく。右記のような装置の全面化が示唆されているのである。

## 4.

ここまで、中田や老紳士の眼差しが、「国民」を統合するための装置によって強く規定されているであろうことを確認してきた。ここで彼らの眼差しが、身体の細部への耽溺という形で、フェティシズム的欲望を露わにしていることにも触れておく必要がある。

前節での引用に顕著なように、老紳士は由良子そのものというよりも、むしろ彼女の身体の各部位それぞれ自体を追いかけている。由良子の「乳房」、由良子の「肩」、由良子の「頸」、由良子の「腿」——。それは老紳士に限らず、中田も同様である。

私はお前を撮影する時、お前の体のどんな細かい部分をも不用意に写したことはなかった。運動筋肉のよぢれから生ずるたつた一本の皺と雖、それがフィルムに現はれてゐる以上、決して偶然に写つたのでなく、予め写るやうに計劃したのだ。お前が体をどの方向へど

れだけの角度に楎ち曲げれば、何処の部分に何本の皺が刻まれて、それらがどう云ふ線を描くかと云ふことを、恰も複雑な物語の筋を組み立てるやうに詳しく調べてやつたことだ。

由良子自身を、彼女の身体の細部によって捉えようとする彼らの眼差しは、由良子そのものを把握するというよりも、むしろ彼女の細部そのものへの耽溺へと帰着する。このような身体の断片へと向けられるフェティッシュな欲望は、一見したところ、第二節で確認したような個人識別技術に潜む欲望、すなわち身体の細部から全体を把握するという回路とは相容れないように感じられる。

実際、永井敦子は、以上のような点を「他者を知る欲望（視線）が、情報の所有／断片化の二極分化を促し、本来の欲望の対象（由良子そのもの）を超えてしまふといったアイロニーを有する」と指摘し、その「自壊作用」そのものを高く評価している<sup>16</sup>。本稿での議論に引きつけるならば、ここで永井が評価しているのは、まさしく個人識別技術を内面化した中田や老紳士の眼差しが、断片化した身体の細部へと耽溺してしまふことで、個人の識別を可能ならざるものにしてしまふ、あるいはそこからの全体化を拒んでしまふという点だろう。

以上の議論はしかし、同時代における指紋言説の変遷を追ったとき、むしろ重要な論点を取り逃がしたものとして捉えられる。そもそも、指紋による個人識別技術の整備と発展を追ったときに浮上してくる事態とは、指紋という身体の細部によって、あるカテゴリーが事後的に打ち立てられるというものだった。さらには、指紋から個人の性質や性格が読み取られていきもする。それはひいては、指紋それ自体が個人であるという認識が打ち立てられていく過程だったともいえる<sup>17</sup>。いわば指紋

<sup>15</sup> 武田信明『個室とへまなざし』 菊富士ホテルから見る「大正」空間「講談社選書メチエ、一九九五年」、八三、八四頁

<sup>16</sup> 永井前掲論

<sup>17</sup> 拙稿「可視化の暴力」(前掲)を参照。

は身体の細部、断片であると同時に全体でもあるものとして捉えられていった。そのことを考えるならば、ここでの老紳士らの眼差しには、むしろ、当時の個人識別技術がやがて帰着することになる地点が先取りされていることがわかる。この細部が全体へと転化されるという点が、永井論では見過ごされているのだ。

さらに、当時のそうした指紋管理が最終的に行き着くところを考えるならば、「青塚氏の話」における老紳士の奇矯な行為は俄然、大きな意味を持つだろう。老紳士の由良子（の身体各部位）の収集とそれへの眼差しは、中田が「戦慄」するようなグロテスクな形象を生み出してしま

う。

そこで私の眼に触れたものは、床、壁、天井の嫌ひなく、あらゆる空間に陳列してあるお前の手足の断片だった。殊に奇異なのはお前の体の部分部分を、——秘密な箇所や細かい一とすぢの筋肉など迄を、——著しく拡大した写真が、方々に貼つてあることだった。（中略）が、それにしても彼はどうしてそれらの写真を手に入れたか、お前に会つたこともない彼がいかにして撮影したであらうか。——此の疑問に答へるために彼が出して見せたものは、いろいろな絵から切り取つた古いフィルム層だった。短かいのは一とコマか二たコマ、長いのは十コマ二十コマぐらゐづつ、彼は総べてのお前の映画から彼に必要である場面を集めてゐるのだ。

このように彼は、由良子の身体の断片の全てを写真として所有するばかりでなく（そこには当然のことながら、由良子の指紋を写したコマも含まれている）、それらをもとに、由良子とそっくりそのままの人形を何体も作成しているのだ。その精巧さは、中田が「或る何かしら不潔なもの、物凄いもの、罪深いものから、此の材料は成り立つてゐるのぢやないだらうか？ 私はさう思つて戦慄した」と述べするように、到底、人間業とは思えないレベルにまで達している。このグロテスクな形象にわ

れわれは何を読み取るべきなのだろうか。

## 5.

第三節で論じておいたように、中田や老紳士の眼差しとは、「国民」統合のための文化諸装置によって規定されたものとして考えることができた。であるならば、中田の撮影と編集によって生み出されることとなるスクリーン上の由良子、そして、老紳士によって由良子の身体各部位の写真を組み合わせることで生み出される人形としての由良子はそれぞれ、まさしく「国民」の比喩として考えなければならぬ。

まず見ておくべきは、このとき、中田によってスクリーン上に定位された由良子イメージが、何よりもアメリカの映画スター——たとえばマリー・ブレイヴオストやポーラ・ネグリ——との類似によって語られていることだろう。より正確には、そのように語るのは中田ではなく老紳士なのだが、中田もまた彼の言葉に驚きをもって応じることで、それに同意を示している。

「たとへばだね、僕は以前亜米利加のマリー・ブレイヴオストの絵が好きだったが、君もあの女優は好きなんだらうね。いや、改めて聞く迄もない。」

と、彼は私の驚いた色を見て取りながら云ふのだった。

「君は恐らく由良子嬢を発見した時に、これは日本のマリー・ブレイヴオストだと思つたんぢやないかね。さう云へば、——さうだ、——ブレイヴオストにも風呂へ這入る場面があつたね。やつぱり由良子嬢のやうに体の透き徹るガウンを纏つて、風呂から上つて、湯殿の出口でスリッパを穿くところがある。（中略）しかしあの女優の顔つきや体つきの感じは由良子嬢にそっくりぢやないか。殊にクローズアップで見ると、仰向いた時の鼻の孔の切れ方が実に似てゐる。腕や手のゑくぼもちやうど同じ所に出来る。」

一九一〇年代後半からは「肉体美」という言葉が、婦人雑誌を中心に盛んに用いられるようになるが、そこで顕著だったのは、「西洋が価値基準となり、西洋並みに近づくことが目標となりつつあった」ということと、「西洋が女性の身体においてもモデルとなる」ということであった<sup>18</sup>。藤木秀朗もこの点について、「女性の美しさにコメントする人たちは、「西洋の白人女性」の身体を理想化してそれを評価の基準に設定していた。アメリカ映画のスター・イメージはその典型的なモデルだった<sup>19</sup>」<sup>19</sup>と言及している。つまり、中田の眼差しによって構築された由良子イメージは、まさに当時において日本人女性が到達するべきものとしての、アメリカ映画スター・イメージへと仕立て上げられていることになる。

「青塚氏の話」という作品において、スクリーン上の由良子というイメージには、「国民」統合のための文化装置の二種類が接続されているのだ。そのイメージを生み出すのは、指紋などの身体細部によって「国民」を捉え管理しようとする眼差しであり、そして同時に、そこには当時、「国民」としての女性の規範とされたアメリカ映画のスター・イメージが重ね合わされる。スクリーン上の由良子イメージは、そうした諸言説の結節点として描き出されている。

しかしより重要だと思われるのは、何よりも老紳士によって生み出される人形としての由良子である。こちらについても、やはり「国民」の比喩であり、それを作り上げていく諸装置、諸言説の結節点になっているのだが、スクリーン上の由良子イメージとは異なり、その結び目は諸言説間での隔たりを浮上させてしまっているのである。

老紳士の眼差しによって行われる、指紋のような身体の細部へと耽溺し、そこから由良子という特定の人物を作り出すという行為はそのまま、指紋こそが「国民」を生み出すという「満州国」的な試みに通じていくだろう。そしてこの点は、スクリーン上のイメージとしての由良子がそうであったように、「国民」を生み出す別種の言説とも接続されている。それは、「青塚氏の話」のおよそ五年後、まさに「満州国」が建

国される直前に大々的に開催された、「ミス・ニッポン」コンテストで顕著となるものだ。

ジェニファー・ロバートソンは、このコンテストについて興味深い指摘を行っている。

ミス・ニッポンは、写真によって時間的に凍結されたものとはいえ、<sup>原英マ</sup>俵の肉体と、優生学的戒律によって作り上げられた言説上の身体、さらには以下に述べるように統計学的に定量化可能な測定値や輪郭とを結びつける<sup>20</sup>。

ロバートソンが注目するのは、コンテストの選考が現在見られるような応募者による自己アピールなどの形で行われるのではなく、審査員が写真を見て審査するという外見的な基準によって行われていった点、そしてさらには彼女らを具体的に身体計測することによって出された諸々の身体的数値に基づいて行われていった点である。それはすなわち、当時、優生学的な言説を中心に女性の理想的な身体として謳われていた外見や数値に、より適合した（身体を持つ）女性を、コンテストの優勝者として選出するためだった。いわば、まさに当時の日本という「国家」における社会／文化的象徴としての女性を可視化させるために行われたものこそ、「ミス・ニッポン」という「日本」の名が冠せられたコンテストだったのである。ロバートソンが指摘する点は先ほど触れておいた、一九二〇年代における規範的な女性身体イメージという問題系とも密接に繋がりが持つが、このコンテストの選考過程で行われていること

<sup>18</sup> 川村邦光「オトメの身体 女の近代とセクシュアリティ」（紀伊國屋書店、一九九四年）、四三頁

<sup>19</sup> 藤木前掲書、一五九頁

<sup>20</sup> ジェニファー・ロバートソン「日本初のサイボーグ？——ミス・日本と優生学と戦時下の身体」、荻野美穂編著『性』の分割線 現代日本のジェンダーと身体（青弓社、二〇〇九年）



とは、(もちろん最終的に一人の女性を選ばれることになるのだが)ほとんど全国の女性身体の写真の各部位を組み合わせて、ある一人の理想的な女性身体イメージを作り上げることである。ここでは、現実のある女性を「ミス・ニッポン」として選び出すばかりでなく、むしろそれと同時に、日本「国民」が目指すべきイデオロギッシュな「ミス・ニッポン」という女性の身体イメージが生み出されている。

このような現実のコンテストにおける選考過程も、「青塚氏の話」は先取りして描いてしまっている。その意味で、老紳士が作り上げる、人形としての、しかし本物とそっくりそのままの由良子は、やはり「国民」統合のための文化的諸装置の結節点となることが理解できるだろう。しかしそれでも再び、先と同様の問いが舞い戻ってくる。老紳士によって生み出された由良子は、なぜグロテスクになってしまったのか。おそらくここには、「多重化」の連なりに呼び寄せられるかのよう

に、同時代的な文脈がさらにもう一つ流れ込んでいるのである。老紳士の行為とは、由良子の身体各部位の写真を収集し、その組み合わせから、全体としての由良子を構築するというものだった。このような手法は先に見た、「ミス・ニッポン」というコンテストに象徴されるような、すなわち理想的な「国民」的イメージを構築するものであったが、同時代的にはそれだけではなく、全く異なる身体イメージを作り出す手法でもあった。それは端的に言って、ポルノ的欲望に基づいた「すげ替え写真」、「エロ写真」である。<sup>21</sup>大正時代の終わりから昭和の初期には、筑波のほか夏川静江や栗島すみ子、川田芳子など、ほとんどすべての清纯派女優がすげ替え写真の対象とされた<sup>21</sup>。下川歌史は、大正期から昭和初期にかけて、女性の裸体写真を中心にその顔の部分で当時人気だった映画女優のそれとすげ替えた写真が大きな流行となっていたことを指摘している。現在であれば、アイドル・コラーージュ(アイコラ)と呼ばれるだろうこうした写真は、当然ながら性的な眼差しによつて構築された一種の身体イメージとしてある。ここで注目しておきたいのは、そこで生み出されていた写真のほとんどが、サイズが異なる

顔と身体を組み合わせているために、性的な対象として構築されていないが、非常にバランスを欠いた座りの悪いものとなっている点である。

実際、そうしたイメージにおける被写体とは一体全体、誰なのだろうか。映画女優の顔になっている以上、その彼女の名で呼ばれるだろう写真の被写体はしかし、到底、彼女本人とは呼べないものへと変化してしまっている。いわば映画女優でありつつ、映画女優ではないという奇妙でグロテスクなイメージ、それが当時の「すげ替え写真」の主流を為していた。そうしたグロテスクなイメージであっても、当時流行していた以上、そのイメージに性的に反応する人間は多かつたことになる。まさに「青塚氏の話」における老紳士のように。しかし何よりここで確認しておきたいことは、このような奇妙なイメージは明らかに「国民」の理想像としては決して認められないものに違いなかつたということである。老紳士による人形としての由良子の構築には、やはり中田のそれとも繋がるような、当時における理想的身体の構築という文脈が接続されていた。しかしその一方で、全く同じ手法を用いて同時代的に生み出されていた、奇妙でグロテスクなイメージをめぐる文脈もまた接続されている。そのことにより、この人形としての由良子という形象には、二つの相容れない文脈が接合されていることになり、そしてその間に存する限りない間隔が可視化されてもいたのである。

## 6.

以上、谷崎潤一郎による「青塚氏の話」を、指紋という一語を端として、同時代的な文脈の下、分析を行ってきた。改めて、簡単にまとめておこう。この作品の主要登場人物である、中田及び老紳士の由良子に対する眼差しは、彼らが指紋をはじめとした身体の細部にこだわっていることから見えてくるように、同時代である二〇年代を中心に成立、整備されていた、指紋による個人識別技術をその背景に持っていたと考え

<sup>21</sup> 下川歌史『日本エロ写真史(ちくま文庫、二〇〇三年)、一六六頁

られる。そうした指紋法が目論んでいたこととは、ごく端的に言えば、「国民」を統合し、あるいは「国民」を構築していくことだったが、この作品には指紋法以外の「国民」統合／構築のための文化的諸装置——写真や鉄道——もまた、中田や老紳士の眼差しや行為によって埋め込まれていた。そして、そうした彼らの眼差しや行為によって生み出されることになる由良子のイメージが、やはり当時において、「国民」の理想的な身体の代表とされたアメリカ映画のスター・イメージや「ミス・ニッポン」というコンテストが想像的に作り出したイデオロギッシュな形象と重なり合う形で描かれているのは、当然のこととなる。

このように「青塚氏の話」という作品は、自身を取り巻いていた同時代の種々の同時代言説や実践を、次々と取り込んでいく。作品におけるそうした試みが、指紋こそが「国民」を生み出すという「満州国」の試みや、「ミス・ニッポン」コンテストという装置の作動を、あたかもそれらに先駆けて明示してしまっている点は注目すべきものだろう。さらにそればかりではなく、この作品は、以上のような地平へと帰着することになる言説や実践を持つ危険性を、端的に戯画化して示してすらいる。本章で見えてきたような「国民」を生み出す装置が作り出す形象が奇妙でグロテスクなものとして構築されてしまう可能性。「青塚氏の話」という作品は、同時代的には決して同じものとしては語られなかったが、しかしその手法は同様の実践を作品内に取り込み、隣接させることで、明示しているのである。

※本稿はJSPS科研費18K00272の助成を受けた研究成果の一部である。