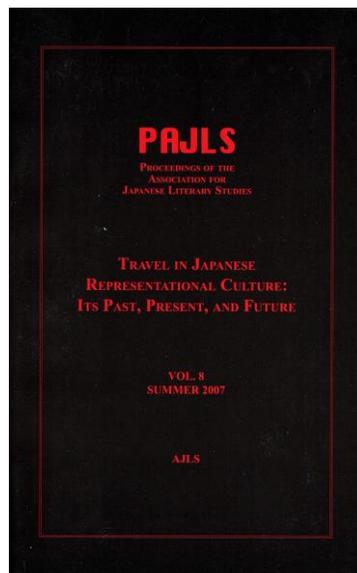


「尾崎翠『映画漫想』における幻想空間への
「浮遊」」

“The Floating Into the Fantasy in Osaki Midori’s
Eiga mansō”

宮崎紗英子 Saeko Miyazaki

*Proceedings of the Association for Japanese
Literary Studies* 8 (2007): 449–455.



PAJLS 8:
*Travel in Japanese Representational Culture: Its Past,
Present, and Future.*
Ed. Eiji Sekine.

尾崎翠『映画漫想』における幻想空間への「浮遊」
THE FLOATING INTO THE FANTASY IN
OSAKI MIDORI'S "EIGA-MANSŌ"

宮崎紗英子

Saeko Miyazaki

城西国際大学

Josai International University

目的

「映画漫想（一）～（六）」（『女人芸術』1930年4月～9月号）は、尾崎翠の映画に関するエッセイである。このエッセイを取り上げる意義は、一つは、現実世界ではなく、幻想世界の「浮遊」を志向する翠の身体や感覚世界＝「内的旅」が、よく現れているテキストであること、二つ目は、翠の映画経験が『第七官界彷徨』など代表作を描く上で重要な役割を果たしていることである。では、翠の映画経験とはどのようなものか。具体的には以下の2つの観点から『映画漫想』を分析する。

1つ目は、漫想とはどのようなものか。漫想の定義と観客の創造を見ていきたい。

2つ目は、サイレント映画からトーキー映画への移行を巡って、翠が価値をおいていたものは何か。以上の2つの分析から、翠にとっての映画経験の意味を探っていきたい。

1930年の映画批評

翠のエッセイを見る前に、1930年の映画批評の状況について簡単に触れておきたい。当時の日本で発行されていた映画雑誌（新聞形式・日本映画専門雑誌含む）の数は55で、アメリカ28である¹。1920年代から30年代は、映画批評が発生する時期であり、映画雑誌を見ると男性たちを中心に映画批評家が構築されようとしていた。例えば『映画往来』1930年1月号の武田忠哉「映画批評の鳥瞰」では「科学的」な「批評家」としての意向が語られている（pp. 104-112）。『新興映画』1930年3月号には、映画批評家協会創立の案内が掲載されている（p. 143下）。

一方、発表媒体が表現の場を望む女性たちの多様な文芸誌であった『女人芸術』での映画エッセイは、当時の映画専門雑誌とは異なった独自の表現といえる。そこで翠は「批評家」とは距離をとり「漫想家」としての立場をとっている。漫想家とは単なる一観客でもない、しかし批評家でもないと卑下してみせ、当時の男性批評家たちとはまったく異なったものである。

創造的観客の発明

¹ 「内外主要映画雑誌一覧表」『キネマ旬報』1930年4月号、p. 232-33。

翠は自分自身のことを「漫想家」と定義している。漫想とは、丁度幕の上の場景のように、浮び、消え、移ってゆくそぞろな想いのことで、だから雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄なんかには似ていても一点の視点を持った透明な批評などからは遠いものだと思う。つまり画面への科学者ならぬ漫想家という人種は、画面に向かった時の心のはたらき方までも映画化されているのかも知れない。（「映画漫想・一」『定本尾崎翠全集』下巻, p. 94-5）

漫想とは、ここでいわれているように「浮び、消え、移っていくそぞろな想い」という曖昧な感覚である。「雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄」というのは字義通り「浮遊」して漂うものである。「一点の視点を持った透明な批評」が、統一的で客観的な科学者の視点とするならば、断片的な漫想家の批評は、非統一的な視点といえる。このエッセイで語られようとしているのは、「科学者」の見方ではなく漫想家の見方、すなわち「心のはたらき方（の）映画化」を十分に駆使した映画経験の言語化なのではないだろうか。

「心のはたらき方（の）映画化」とはどのような状態なのかを具体的に示した箇所を引用する。

（漫想家の）視野の狭さは、視野に入るものの細かい穿鑿に陥りがちだ。だから彼は、眼だけでなく、他の全感官を役者の全身に向けて働かし始める。此処に一個の感覚的観客が生まれる。そこで、彼の各感官と役者の体軀の部分部分との交錯が始まるのだ。（略）役者の体軀は彼の中でばばらに解きほごされ、集められる。肩・笑い・腕・歯・怒り・脚・横向きの肩・胸・スカートの襞・垢の濃淡。（「映画漫想・一」 p. 96）

漫想家の身体は、役者そのものに、役者の仕草に、役者の足に断片化されて、幕の表面上に存在している。こういった部分的な身体との「交錯」は、フロイト的なフェティシズムを示している。

トマス・ラマルは、2004・尾崎翠フォーラムにおいて「1920年代の映画体験と尾崎翠の『映画漫想』」と題した講演を行なった。ラマルは、イメージと観客の区別の解体、白黒の静粛から生じる快樂を論じ、漫想家の彷徨はイメージが身体に戯れる観客で、それが尾崎翠の特徴と述べている(p. 19)。精神分析を利用したフェミニスト映画批評の草分けであるローラ・マルヴィの最新の論考は、ビデオ技術による再生や一時停止などを利用した「中断」や「遅延」による鑑賞のあり方を論じているが、² 翠の映画受容の仕方は、当時ビデオなどの技術はもちろんなかったにもかかわらず、むしろこちらに近い。翠の場合はビデオの技術の利用にたよらなくても、自ら作り出した「幻想空間」を構築し、同時に観察者となっている。

² 藤井仁子, p. 77.

ラマルも指摘しているように、もう一点着目できるのは漫想家の人称である。漫想家は「彼」と表記されている。ラマルは、「非人格的な焦点の定まらない映画経験は、漫想家による映画の書き直しを可能に」し、「映画から新たな発明をする」と説明している(p.21)が、『映画漫想』でかかれる「彼」という表記は、彼女のエロティシズムが、現実の性ではなく、独自の幻想的な世界を作るためにあったことを表わしているのではないだろうか。翠は座談会でエロティシズムについて次のように語っている。

(前略) 役者は生きた男性だというようなことは、全然考えない。幕に写った男性だけ感じて、頭の中でエロティックを感じる事があります。／どこまでも現実と離して、幕の上だけの世界で考えます。私のエロティシズムと云うのは、一種心臓を突かれると云う意味に使って居ます。全然頭の中を通して、而も枠に入った世界を通して来ます。(「座談『炉辺談話』より」定本下巻 p. 212-13)

「彼」の表記は、性別としての「彼」というよりも、「彼方」における「彼」であり、ここで述べられたように身体で知覚するはずの「エロティシズム」は「枠に入った世界」＝「彼方」において、身体感覚と並行的に知覚するのである。翠の作品によく登場する男性と女性の分身を「両性具有」志向と評する論者もいる³が、翠の非人称性は、性別とは別次元の、科学的な批評のパロディや置換といえる⁴。

沈黙の天国

当時はサイレント映画からトーキー映画へとテクノロジーが移り変わる過渡期である⁵。まず、一般的なサイレントとトーキーの違いについて触れておく。サイレントといっても、完全に無音だったのではなく、情景を盛り上げるのに欠かせないオーケストラと日本の場合「弁士」と呼ばれる映画解説者が常駐していた⁶。出口丈人は、サイレントとトーキーの違いを次のように述べている。

³ 森澤夕子,1998.

⁴ 小谷真理が『第七官界彷徨』の作中人物を「オタク的なフェティシズム」で「恋愛の人工性と痕跡を追うことに夢中」と分析したり(1998)、リヴィア・モネの示唆する、モダニズムの「自動機械少女」の分析は妥当である(2000)。

⁵ 1927年初のトーキー（即ち役者の声が発せられた）である『ジャズ・シンガー』が製作された。1928年完全な発声劇映画『ニューヨークの灯』以降、トーキー時代の到来となった。（村山匡一郎,2003, p. 99.）

⁶ 弁士による解説は、落語や講談といった口承芸能に親しんできた日本人には馴染みやすく、人気を博していた。翠がよく通った新宿武蔵野館には、徳川無声という話芸の達人が所属していた。

トーキーは、無声映画にただ音やせりふがついているのではない。映像だけを見るのと、音のついた映像を見るのでは同じ〈映画〉でも別物である。無声映画も上映時に音楽の伴奏つきで上映されていたが、それはあくまでも後から第三者が作品と別に音楽を加えるものである。しかしトーキーでは、せりふや物音が映像に同調して伝えられる。情報が増えるというばかりではない。観客が想像力を働かせて映像の内容を理解する以前に、両者の物理的な条件の違いが、両者にいわばメディアの違いと云っていいほどの違いを作り出している。(2004, p. 77)

以上のように両者は全く異なったメディアと考えられるのだが、翠にとってはどのような違いをもたらしたのだろうか。「弁士」の声やオーケストラの演奏のついたサイレント映画は、上記で述べたような翠の「感覚的な観客」を可能にしたのに対して、トーキー映画の役者の〈声〉は、「感覚的な観客」を破壊してしまうことが語られている。弁士の声には「漫想家」であることを邪魔されないのに、なぜ役者の〈声〉になると拒否反応を示したのだろうか。

第一に、翠にとって映画とは「影への隠遁」であったことがわかる。

世界一面を白と黒の影に作りあげ、ブロンドの鬘をいちばん白く、かざり黒子をいちばん黒く、他は鬘と黒子の間の色でしかない。閃白・微白・灰白・銀・灰・薄墨。数えてみれば乏しい色彩。(略) —しかし、乏しい故に豊かな色彩。儂い世界だから確かだと考えても、それはあながち考えるやつだけの罪ではないと思う。(略) 地球がこんなしかめ面をしていなかったその頃では、人人は何も影を追っかけることはないし、わざわざ武蔵野館の三階へ出かけて描かれた世界から恍惚をもらうこともないのだ。(「映画漫想・一」 p. 97-8)

限られた色彩に輝く白黒の影は、「地球のしかめ面」から隠遁するための場である。だがトーキーは「隠遁を許さないだけでなく、その反対のものさえ働きかける」(319)と述べている。トーキーが翠の隠遁の場を奪ってしまうのはなぜなのだろうか。翠は、サイレントと比較しながらトーキーに次のような苦言を述べている。

何彼と忙しく、なまで、騒がしく、いろいろ肩の凝る存在。説明・せりふ・雑音で耳が何重にも忙しい。こんなに音を耳に叩きこんでもらわなくても、聴くだけは聴いているんだ。静画の言葉の方が耳に滲み入るのだ。(「映画漫想・一」 p. 99)

翠は、実際に聞こえる〈なま〉の言葉をうるさがるのがわかる。むしろ、実際には聞こえない言葉をサイレント映画の中に聞こうとしていたのではないだろうか。

映画とは、ただ静かな影であった。なまぐさい声を用いない豊かな言葉で語る静かな世界であった。一枚の木の葉が舗道の上をころがって行く。なまぐさい擬音に汚されない、だまった一枚の木の葉が季節を語る。厳つい靴が反対からやって来て木の葉を踏んづけても、木の葉が靴のために粉々に砕けても、その語る言葉は静かで広ろかった。その頃の画はなまぐさい声を出すことを知らなかったからだ。いま、吾々の心には、影・沈黙の塔・儂いもの・微かなものへのノスタルジアがある。声画がこんなにもさばってきたからだ。沈黙の領土を知らぬ泥靴め。（「映画漫想・二」p. 108）

トーキーは「なまぐさい」声によって、かつて聞こえていたはずの「静画（サイレント）の言葉」を、かき消す。翠の画面上に戯れる「感覚的な観客」は、「静画の言葉」を自らと画面との「交錯」によって聴き取るものであって、直接的な声や音で説明されては画面上に存在できない。翠はトーキーによって発せられる声を〈缶づめ〉の声と表現している。

せりふの中味は日本人の特権として遠い処に上げておき、残るものは声の美醜だけれど、みんな大差のない缶づめ。ジャンヌ・イグリスの二つにきれた短い笑ひだけが心に残り、あとは説明の邪魔にすぎない。／せりふに時間を取られ、テンポがのろく、役者がいつまでも椅子にかけたなり同じ姿勢に留まり、そして声を吐く。（「映画漫想・一」p. 99）

トーキーになったばかりの頃は、技術的に乏しく、不自然で、金属的な音をしていただろう。そういう〈声〉の邪魔が、画面との一体感や戯れを分離してしまう。トーキーは画面との戯れに分離を強制する「泥靴」なのである。第二点は、当時やはり都市で流行し定着し始めた「ラジオ」や「レコオド」にも嫌悪を示している点が上げられる。

いったいこの頃地上ではあまり音楽が多すぎる。五分間街を歩くと五分間音楽に攻められる。ラジオと、隣のラジオと、隣のレコオドと、ラジオ・レコオド・レコオド・レコオド・ラジオ、だ！幾重の複音雑音楽に攻められたいのだ。（聴神経を断ってしまいたくなるのだ）その中を潜って行きついた武蔵野館でまた、ジャズごのみの声画では助からないのだ。沈黙の天国を想いたくなるのだ。（「映画漫想・四」p. 122）

ラジオやレコオドは、街で勝手に耳に入ってくる騒音であるのに対し⁷、映画は翠にとって「沈黙」を得るために出かける唯一の場所であった。また時

⁷当時の街の騒音に関しては副島博彦の論考「モダン都市東京の『音』と『耳』—騒音のアルケオロジー」がある。（筑和正格編著『モダン都市と文学』洋泉社・1994）

代背景を考えると〈声〉のメディアがいつそう台頭していったのは間違いない。特にラジオは後に戦時高揚としての役割を担った⁸。弁士の解説が、ヴェンヤミンの言うアウラの生じる一回性の声ならば、ラジオやレコード、そしてトーキーの〈伍づめ〉の声は、複製技術の声である。複製され増長していく時代の〈声〉への抗いが直接的ではないがここに見られるように思う。

翠の聞き取りたい音は、現実の音や時代の持つ〈外〉の音ではなく、感性や感覚で捉える〈内〉なる音である。こういった翠のラジオなど音への嫌悪は、現実の出来事や〈声〉によって、いつのまにか「浮遊」する逃避空間が狭まってきた都市の変化の現れといえる。ラジオなど〈外〉の音のうるささは、〈内〉なる音を聴こうとした翠の存在をも追い詰めていったのではないだろうか。そのため、翠にとって沈黙の天国は、ノスタルジックで、儂いものとして、価値を持ったのである。

結論

以上のように、尾崎翠の映画経験は、感覚を駆使した「内的旅」といえる。それは、翠がいくつかの作品の中で表現したかったことと同じである。映画のスクリーンから聞き取ろうとした沈黙の言葉は、『第七官界彷徨』での、まったく話さない少女と関連している。また、『歩行』で科学者と詩人をライバルとして対比させることは、映画エッセイを書く際に、科学的な方法を採用しなかったということと繋がる。翠の作品を理解するうえで、映画経験が重要であることがわかるだろう。そして、その経験が、翠が幻想空間で「浮遊」する源となっているのである。

参考文献

- 出口丈人「第四章トーキーの時代が始まった」『映画映像史：ムーヴィング・イメージの軌跡』小学館、2004、pp. 68-92.
- 藤井仁子「デジタル・メディア時代の映画受容：ビデオ・DVDは映画の見方をどう変えたか？」『Intercommunication』57号、2006、pp. 76-79.
- 小谷真理「翠幻想：尾崎翠のメタ恋愛小説」『日本文学』1998年11月号、pp.70-79.
- ラマル、トマス「1920年代の映画体験と尾崎翠の『映画漫想』」『尾崎翠フォーラムin鳥取2004報告集』2004、pp. 15-24.
- モネ、リヴィア「自動少女：尾崎翠における映画と滑稽なるもの」『国文学』45巻4号、2000年3月号、pp. 96-129.
- 森澤夕子「尾崎翠の両性具有への憧れ——ウィリアム・シャープからの影響を中心に」『同志社国文学』48号、1998、pp. 49-57.
- 村山匡一郎/編『映画史を学ぶクリティカルワーズ』フィルムアート社、2003.

年 pp. 184-207)

⁸ 「声」のメディアへの変容、メディアとしてのラジオの役割に関しては、吉見俊哉（1995）を参照した。

- 尾崎翠「映画漫想」稲垣足穂/編『定本尾崎翠全集』下巻,1998, pp. 94-148.
副島博彦「モダン都市東京の『音』と『耳』—騒音のアルケオロジー」筑
和正格編著『モダン都市と文学』洋泉社, 1994, pp. 184-207.
吉見俊哉『声の資本主義—電話・ラジオ・蓄音機の世界史』講談社, 1995.

(アルファベット順)