

「漫想」 する言葉——尾崎翠における「映画」の翻訳——

仁 平 政 人

「われわれの周囲ではめずらしい」「二十世紀の植物」——戦後における尾崎翠再評価の起点を為したものとして有名な、花田清輝の評言の一節である。尾崎翠は、昭和六・七年に発表された『第七官界彷徨』や『歩行』、『家庭』昭和六・九・「こおろぎ嬢」、『火の鳥』昭和七・七）といった諸作において一部で高い評価を受けていたものの、昭和七年の鳥取帰郷においてその活動が事実上停止したこともあって、同時代的には長く「忘れられた作家」としてあったと言える。尾崎テクストが「文学史」的に注目を集めることにな

るのは、昭和三・四十年代に至り、花田らの批評や著名なアンソロジーへの所収などを契機としてのことに他ならない。そして以降、一九八〇年代から現在に及ぶ多くの女性作家たちの発言などもあって、今日では尾崎の文学に対して二十世紀女性文学を代表する存在としての評価が定着し、多くの読者を集め続けているということは周知のことだろう。また以上の動向とも対応して、その本格的な研究も一九九〇年代以降急速に進められてきている。とりわけ近年ではフェミニズム的な視座からのすぐれた検討が重ねられており、

尾崎の小説や評論等に関して、「恋愛」のイデオロギー・異性愛中心主義を攪乱するような性格や、ジェンダー規範を逸脱するような同時代の「少女文化」との関わり、あるいはクィア文化への接近などについての指摘が為されている。昭和初期のモダニズム文学・女性文学の中でも、尾崎はその今目的な可能性を最も豊かに見出されてきた作家の一人であると言っている。

ただし一方で、こうした尾崎文学の文学史的な忘却／再記憶の過程は、尾崎テクストの独特とも評される様式とあいまって、その表現活動の同時代的な位相を測定するということを困難にしていることも確かではあるだろう。事実、こうした文学史的な状況は、「尾崎翠のスタンスが理解されるには、50年早かった」などといった尾崎の特権化・神話化を、極めて容易に導いてしまう。その意味で、先に挙げた花田の言も示唆するような「二十世紀モダニズム文学」としての尾崎文学の射程を問い直す上でも、一九二〇～三〇年における諸言説の地平において尾崎のテクストの性格を詳細に検討するという作業は、なお重要な課題としてあると言っているだろう。

本論では、尾崎における映画言説と「第七官界彷徨」をはじめとした小説テキストとの関わりについて、昭和五年（一九三〇年）前後の「映画と文学」をめぐる言説空間を視野に入れつつ検討することを通じて、上述した課題に対するいささかの寄与を試みたい。

二

尾崎翠の昭和初期における文学活動が、阪東妻三郎プロダクションへのシナリオ投稿や、後で取り上げる映画評論「映画漫想」（昭和五年）をはじめとして、映画というメディアと密接な関わりを有するものであることは早くから注目されてきた。そしてそのことも関連して、「第七官界彷徨」をはじめとした尾崎のテキストに映画との関連（映画）^⑦の性格など）を見出す議論は、同時代の白川正美の評論を皮切りとして、今日まで数多く重ねられてきた。具体的には、視覚の揺らぎ・変容を表わす場面における「クローズ・アップ」などの映像技術の応用から、内容やモチーフにおけるチャップリンらの影響に至るまで、多岐にわたる指摘が行われている。中でも、異質な諸要素の並置・対照という意味での「モンタージュ」性は、「第七官界彷徨」を中心として繰り返し論じられてきた。このような議論においては、リヴィア・モネ氏が「第七官界彷徨」の語り手を「女性映画監督」になぞらえていたように、しばしば尾崎テキストに「言葉で映画をつくる」^⑧を試みとしての性格が見出されてきたと言っている。また、尾崎論の文脈から離れても、特に近年、一九二〇～三〇年代の文学と映画との関連に関する研究は大きな進展を示しており、詩における「シネポエム」の実践のほか、宮沢賢

治・横光利一・川端康成などといった作家における映画の受容や「映画」^⑨手法の実践に対する検討が数多く為されてきている。

以上のような研究史が示してきた成果の豊かさは、本論も決して否定するものではない。ただし、このような先行研究において、ともすれば映画から文学への「影響」が一方的かつ過度に技術決定論的に（あたかも、映画との「遭遇」した体験がそのまま文学テキストに何らかの反映をもたらしかのように）想定される傾向があることには、いささか問題もあるだろう。別言すれば、そこでは映画の特性が（特にモンタージュをはじめとした視覚的技法に）本質主義的・非歴史的に見出され、それと対応するものが文学テキストのうちに求められる、ということがしばしば為される。^⑩しかし、北野圭介氏が指摘するように、あるメディアに関する諸概念は「素朴に技術論的な水準に還元されているわけではなく」、^⑪具体的な歴史性の中で、他の諸メディア・諸ジャンルとの関係性を通して「間ミディウム」（北野）^⑫的に成立する。その意味で重要なのは、「映画」と「文学」といった異なるジャンル間の交通が認められる場において、それらのジャンルの特性がいかなるものとして語り直され、（再）構成されているのかという点であるだろう。以上を踏まえ、ここでは「文学」が「映画」といった他ジャンル・他領域と接触し、新たな表現の生成などが導かれる事態を、一種の「翻訳」^⑬的関係として——方向的な「影響」や「触発」^⑭としてではなく、相互的な変形・再創造の過程として——規定することとしたい。こうした規定は、尾崎の代表的な諸テキストが発表された一九三〇年前後が、「映画」^⑮をめぐる言説の（また「映画館」など映画体験を成り立たせる諸装

置の)再編成が急速に進められ、またそれと並行して「映画と文学の交通」に関する言説や文芸実践が流行する時期であったという意味でも、重要性を持つと考えられる。

具体的な検討にあたり、まずは尾崎のテクストと映画との関連について簡略に目を向けておこう。特に昭和三年頃からの尾崎のテクストには、表現・内容の両面にわたり、「映画」との関わりを明示的に示すものが複数見られる。例えば「詩人の靴」(『婦人公論』、昭和三・八)では、窓越しに女性の足を見る主人公の視覚が「クロオズアツプ」というメタファーで語られる。同様のレトリックは、「新嫉妬価値」(『女人芸術』、昭和四・一二)において、語り手「私」の分身(「分心」)的存在である「耳鳴り」の視覚を提示する上で、次のように繰り返されている。

駅の地下道で、耳鳴りは何か固いやうな柔かいやうなもので背を触られた。長い間の蟄居で彼は人込みを潜る術を忘れ掛つてゐるには違ひないが、しかし妙な触りだつたので彼は振り向かうとした。が、まだ頭の向き切らない中に、彼の視野に一本の棒切れの尖が這入つて来た。続いてそれを掻い込んだ腕。棒の後方の端。——部分的なクロオズアツプが終つて棒の全部が前を行きだした時、耳鳴りは漸く棒についてほんやりした知識を得た。(中略)

杖は二人づれの、女の方の左腕に掻い込まれている。女の左腕は杖と同時に黒光りを放つオオウアの複雑な襷を抱いてゐる。そしてこの二人づれはお互ひの話だけを知つて、地下道も

人込みも知らない。——すこし小さくなつたクロオズアツプで、耳鳴りはこれだけの光景を見ることができた。

ここでは「耳鳴り」が、杖とそれを持つ「女」の様子を徐々に認識していく過程が、カメラ・アイのレトリックの反復(部分的なクロオズアツプ)「すこし小さくなつたクロオズアツプ」を通して、またシナリオの文体にも類似する短文の連鎖を交えつつ提示されている。こうした「新嫉妬価値」における表現は、映画を通して人々の意識の変容(新たな「嫉妬」の成立)を語る物語内容と対応しているだろう。また、「木犀」(『女人芸術』、昭和四・三)では映画『ゴールドラッシュ』中のチャップリンに「恋」をした「私」が「衆楽キネマ」に通い、その最終日に「幕の中」から抜け出した「チャアライ」と話しながら歩く姿が語り出される。

こうした昭和三、四年のテクストと比較した時、「映画漫想」以降の尾崎テクストには、決定的な変化を認めることができる。昭和六・七年にかけて発表されていた尾崎の(今日代表作とみなされる)諸テクストにおいては、映画に対する明示的な言及は少なく、映画との関わりは前景化されることがないのである(象徴的なこととして、昭和六年以降の尾崎テクストに登場する都市遊歩者たちは、「木犀」「映画漫想」で語られるような映画館通いではなく、図書館通いを行う)。むしろ、このことをもって尾崎の映画に対する距離や離反などを主張できるというわけではない。ただし、こうした変化が、尾崎の文学における「映画」との関わりのあり方、またその同時代の言説空間における位相を問う上で、重要な手掛かりとな

ることは確かだと思われる。

以上の問題に接近する上で、次節では「映画漫想」に対する考察を試みることにしよう。

三

「映画漫想」は、昭和五年（一九三〇年）四月から九月にかけて、『女人芸術』誌上に六回にわたり連載された映画評論である。この評論は、連載の中で時々触れられるように「映画時評」としての役割を担うものであったとも見られるが、実質的な内容として「時評」的な性格は必ずしも大きいとは言えない（公開されて間もない映画に対する批評は、多くの場合、連載の末尾の一節に簡潔にまとめられるのである）。むしろこの評論テキストでは、記憶の中の（ノスタルジア）の対象としての（映画に大きな比重が割かれるとともに、「声画」（トーカー）の問題や映画館のありよう、あるいはポール・モーランの文学など、多様な話題が語り出されている。また、ディスクール^①の様態としても、早くに稲垣真美氏が「行文と用語と文体」の「斬新さ」・前衛性を指摘したように、アントン・チェーホフやポール・モーランに対して語りかける書簡体的形式や、シュテルンハイムの戯曲「ホオゼ」のバステイーシュ的な語りなどを含めて、多様な表現・スタイルの試みがなされている。評論中に示されたこうした表現や発想は、以降の尾崎テキストに少なからず連続性を持っていると言える。その意味で、従来しばしば考えられてきたように、「映画漫想」を昭和六・七年の尾崎の充実したテキスト群が成立するための一種のスプリング・ボードと見なすことも可能

であるだろう。しかし、そのような事後的な視点から離れるならば、むしろ問われるべきは、このテキストが「映画批評」としていかなるベクトルを持っており、またその小説テキストとの連続性がいかなる意味を持つのかということだと考えられる。

さて、この評論の前提となる立場は、特に「映画漫想（一）」の冒頭「画面への漫想家の心理」で、極めて明瞭に語りだされている。ここで尾崎は、自身の立場が映画の「なりたち」——監督による映画の構成や撮影技術、諸要素の有機的關係など——を客観的な視座から確定的に分析しうる「画面への科学者」——批評家とは決定的に異なる、「一人の素人観客」であることを強調する。そしてそのような「素人観客」という立場に対応した思考・言説のスタイルとして、「漫想」という概念は提起される。この「漫想」及びその主体「素人観客」＝「漫想家」のありようは、次のように語られている。

① 漫想とは、丁度幕の上の情景のやうに、浮び、消え、移つてゆくそぞろな想ひのこと^②で、だから雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄なんかには似てゐても、一定の視点を持った、透明な批評などからは遠いものだと思ふ。つまり画面への科学者ならぬ漫想家といふ人種は、画面に向つた時の心のはたらしき方まで映画化させられてゐるのかもしれない。莫迦！幕の上にちらちらする影の世界に、心臓まで吞まれてしまつたのだ。たいせつな意識の流れの形式までをちらちらする影からもらひ、（フラグの大学生の！）もうひつ込みがつかないの

だ。

② 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、ほかの全感官を役者の全身に向つて働かし始める。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。これを表現派の手法で撮つたら、いくらかおもしろい画面になると思ふ。(中略)彼はニタ・ナルディの三角な爪の音を鼻で感じ、ギルバートの四半身に漂ひてた蜜性を耳で感じないとは言へないのだ。役者の体軀は彼の中ではばらばらに解きほぐされ、集められる。

(ともに「映画漫想(一)」)

尾崎はここで映画を「ちらちらする影の世界」・「浮び、消え、移つてゆく」断片の集積としてとらえた上で、画面に向う「観客」の意識の様相を、そのような映画により強く規定(Ⅱ「心のはたつき方まで映画化」)されたものとする。「漫想」は、こうした観客の、「そぞろ心で」画面上の世界の中を彷徨う、統合性を欠いた(「ばらばら」な)思考の謂いとされる。尾崎によれば、こうした「観客」Ⅱ「漫想家」の意識は、映画の「世界」を成り立たせる機構や論理に向かわず、あくまで「幕の上」の表層的な世界そのものの、特に役者の身体に向けられる。このことはしかし、俳優・映画スターに対する同一化などを意味するというわけではない。むしろこうした「観客」は、クロス・アップによって寸断され、絶えず移り変わる

っていく「儚いあぶく」(「映画漫想(二)」)としての身体イメージにこそ没入するとされるのである。こうした断片的なイメージは、引用②に見られるように、トマス・ラハル氏の表現を借りれば距離を置いた「静観」を許さない「触発Ⅱ情動の経験」として、錯綜した共感覚的な体験・「感官の編み替え」をもたらしていくことになる。

そしてこのような「感覚的観客」は、しばしば俳優の身体の様相に意識を捉われ(Ⅱ「偏執に陥り」、画面全体を見る視線を失つて(「幕の他の部分を見ることを忘れ」、錯感「一人合点」を重ねていくとされる。これは裏返せば、尾崎において「映画」の体験が、筋や「監督」の意図によって制御されることのない、観客の感覚において流動的に生成するものであるということの意味する(このことは「映画漫想(四)」で、映画の「おはけ」性として語られる)。このような尾崎の映画観は、「物語」の表象に収束しない形で映像の技法が多様に追求されていた、一九二〇年代までの映画のモードと対応していると思われる。尾崎のトーキーに対する否定的立場は、一面では以上のような文脈で理解できるだろう。

そして重要なのは、こうした「映画」体験の根本的なあり方に、尾崎は「映画」と前衛的な文学とが重なり合う性格を捉えているということである。

話が変な方にそれてしまひましたけれど、あなたの写真やポール・モオランの小説や映画などといふものが、人々により、時々によつておぼけてある話はこれで終りました。私はこの

るだろう。

ところで、ここで改めて注意したいのは、尾崎が自らの「漫想家」としての立場と対照的なものとして、「科学者」という言葉を繰り返し持ち出していることである。多分に簡略な形ながら、一九三〇年前後における「映画」と、その「文学」との関わりをめぐる言説に目を向けてみよう。一九三〇年前後においては、「機械」（あるいは「機械文明」というテーマが芸術論・文学論の領域において浮上し、「科学と芸術」との関係が多様に問題化される中で、「映画」を機械の時代を代表する「科学」的な芸術として意味付ける言説が流通している。こうした状況を代表する論者として、「機械美」をめぐる議論を精力的に展開し、ヴェルトフの映画論の紹介・導入を行なった板垣鷹穂が挙げられるだろう（興味深いことに、「第七官界彷徨」は板垣の依頼により、彼の編集する『新興芸術研究』に全文掲載されている）。「モンタージュ」に関する理論が数多く紹介・導入され、映画論の領域を越えて「一般社会人の興味を惹きつゝ」あつたという状況は、こうした背景と密接に関わっていると考えられる。

こうした機械的・科学的芸術として「映画」が語られる状況は、この時期に突然成立したものであるというより、一九二〇年前後からそれ以降における「映画」をめぐる理論的言説の帰結としてあつたと見られる。北田暁大氏の整理によれば、一九二〇年前後の「純映画劇運動」を皮切りにして、弁士の存在に代表されるような全体的に介入しうる見世物的娯楽としての「映画」の受容を否定し、「視覚」を優位化する形で、「映画」の芸術としての固有の論理を追求しよ

「感じる対象としての映画はおばけだ」といふことを読者に忘れてはくれないのです。（中略）とまれアントン・チエホフ！映画は大きいおばけです。批評家と漫想家の間には大きい溝を持った大きいおばけです。そして「映画漫想」なる駄文を通じて私のしなければならぬことは、画面の科学的批評ぢやなく漫想家的彷徨です。この場合の私の彷徨心は、武蔵野館の三階で聴く徳川夢声の声と、ラヂオのそれと、座談のそれとの色わけをしてみたかつたり、独逸映画の癖を探したり、発声映画の無声版の退屈さを考へたり、「オリガ・チエホフ嬢」の夫アントン・チエホフに手紙を書いてみたかつたり、総じてこんな非科学の限りを尽くしてみたいのです。（映画漫想（四））

「映画漫想（四）」において、尾崎はポール・モーランの文学を「脚以外の散歩」の実践と位置付けるとともに、読者により多様な反応を導きうるその開かれた性格において、それを「映画」と同質のもの（「おばけ」として位置付けている。そして興味深いことに、尾崎は自らの「映画化」された思考（＝「漫想」のスタイル）を、モーランの文学と重なり合う「脚でするのではない散歩」・「漫想家的彷徨」と位置付け、評論「映画漫想」をその全面的な展開の舞台として語るのである（総じてこんな非科学の限りを尽くしてみたのです）。「映画」に「心」を深く規定されていることを前提としながら（むしろそれゆえに）、「画面」の記述などに決して収束することなく、多様な話題や表現を導いていく「映画漫想」の自在なディスクールは、このような立場と連関していると言ふことができ

「主観の歪み」「心理描写」の得失が、今一度論及せられねばならぬ。
(前掲「文学領域の移動」)

うとする言説が数多く提起されている。そしてこうした動向を通じて、観客の「視覚」を「作り手」が(何らかの意味内容の伝達に向けて)操作・統制する「視覚装置」として映画を捉える思考が、一九三〇年頃までに一般的に定着していくことになるのである。こうした言説空間の中で、抽象化された観客の視覚の作用を測定し把握しようとする「科学」的な思考が多くの評論家・美学者・監督らに共有されていくのであり、またそこにおいて、「モニタージュ」に代表される観客の反応を操作する技法^②「映像の文法」をめぐる議論が数多く導入され、流通することになる。

一九三〇年前後の「共時的に文学と映画という問題がクローズアップされていた」^③状況とは、正しくこうした動向と密接に相關していたと考えられる。例えば、昭和五年頃には「描写」の能力について「映画」と「文学」とを比較する——多くの場合、前者の表象・伝達能力の高さに危機感を示しつつ「文学」の可能性を問い直そうとする——議論が多くの文学者により提起されている。その代表的な例としては、伊藤整の「新心理主義」の主張——「映画」の対比を通じて、「文学」固有の可能性として人間の意識に対する「科学的な追求(意識の流れ)」という方法^④を位置づける——が挙げられるだろう。ここでは、伊藤の次の議論に目を向けてみたい。

…映画は視覚を通ず形態表現による心理反映を観客に呼び起す芸術機能を持ち、文学は文字による比喩法の形態描写及び作者のその時の心理反映の描写の両者を読者に伝える機能を持つ。

この立場から映画と文学との機能の差異を示す「時間性」

ここに見られるのは、端的にまとめれば抽象的な受容者(観客/読者)を設定しつつ、異なるメディアの間で「伝達」の効果を測定し比較しようとする発想である。ここで「映画」は、観客の視覚を表象の受容に向けて安定的に操作する装置として明瞭に位置付けられている。このような文脈においてこそ、「映画」の特質やその技法を対象化するとともに、その「文学」への応用の可能性を検討し(例えばモニタージュやカッティングといった技法の小説への応用などを論じ)、あるいはそれとの共通性と差異の測定を通じて「文学」的な方法を追究しようとするといった諸言説は成立することになる。谷崎潤一郎を始め、「映画」というメディアへの深い関心や小説のモチーフへの取り込みは大正期から多く見られることであるが、上述したような「映画/文学」の言説はあくまで一九三〇年前後にこそ流通するということは、以上の点において理解される必要があるだろう。

このような同時代のコンテキストとの対比を通して、尾崎の「映画漫想」の特質を改めて検討してみよう。一方では、それは「映画」というメディアによって観客の意識が強く影響されること(「意識の流れ」の「映画化」)を想定するという点で、上述した映画論の文脈と重なり合う側面を持つことは確かである。だが、先に確認してきたように、尾崎は「映画」にとらわれた「観客」に、作り手による制御・操作に決して収まることのないあり方を捉えるとともに

に、そこにこそ鋭的な文学表現に接続する性格を見出している。「私はこの「感じる対象としての映画はおぼけだ」といふことを読者に忘れてはくれないのです」・「映画は大きいおぼけです、批評家と漫想家の間には大きい溝を持った大きいおぼけです」(以上「映画漫想(四)」)——ここに示されるのは、不確定性をはらむ映画の感覚的体験(「感じる対象としての映画」)をあくまで立脚点にし、映画を客観的に対象化しようとするような「科学」的・「批評」的立場を言わば虚構として拒もうとする尾崎の立場である。それは、未来派をはじめとしたアヴァンギャルドたちが初期映画の観客の馴致されざる反応に可能性を見出したこととも遠く響きあうような、一九三〇年前後の言説空間の中において「映画」と「文学」の翻訳可能性を別の形で開こうとする試みであったと言ふことができるだろう。「映画漫想」以降のテキストにおいて、「映画」に関わるレトリックなどが用いられなくなるといふことは、以上の文脈から理解されねばならない。

四

最後に、「映画漫想」以降の尾崎の文学的展開について、簡略に展望しておきたい。「第七官界彷徨」をはじめとした一連のテキストは、従来も論じられてきたように極めて多様な特徴を持つものであり、安易に概括することはできない。ただ、「映画漫想」との繋がりで言えば、「第七官界彷徨」「途上にて」「歩行」といった表題も示唆するように、それらは正しく「漫想家的彷徨」のスタイルと連続性を持っていると言つていいだろう。これらのテキストの語

りに認められるのは、約言すれば、何らかの目的へと向かうような直線的な統合性を欠いて、話題を連想的・横すべりのに接続させ、わき道に迷い込み、当初の話題を延々と遅延させ、あるいは複数化させてしまうような、極めて「そぞろ」なありようである。これらの尾崎テキストには他にも、「映画漫想」と重なり合う要素を多様に認めることができる——入眠時の視覚の揺らぎや、複数の感覚が重なり合う体験の表象、「哀感」や「風や煙の詩」といったモチーフの頻出、等々。しかし、このことを以って、これらの尾崎テキストに「映画」的性格を見ることには留保が必要だろう。むしろここに認められるのは、「映画漫想」に示されていた諸要素が、「映画」との関わりから切り離され、多様なコンテキストに散種されていくという事態だと言ふべきではないだろうか。先行研究で示されてきた、「言葉で映画を作る」「映画監督」という視点で取り落とされているのは、こうした尾崎テキストの性格だと考えられる。

「映画」の技法や効果を対象化するような「科学」的立場を回避し、「そぞろ」に彷徨う「観客」＝「漫想家」の位置に立ちつつ、あくまで言葉の次元においてそれと対応するような水平的で反・統合的なディスクールの様式を成立させていくこと——「映画漫想」からそれ以降における尾崎文学の豊かな展開は、一面では、このような「漫想」する言葉の実践の過程として捉えることが可能だろう。それは、「映画」という対象に直接的に接近しようとすること(所謂「映画的手法」の実践)とも、逆に映画への対抗を通して文学の固有の特性を定立しようとする試み(伊藤整など)とも異質な、固有の「映画の翻訳」としての性格を持っていたと言ふことが

できる⁽¹⁰⁾。そしてそれは、小説の描写などに映画との類似性をふと見出し、「モニタージュ」的といった分析概念を自明のように用いてしまふ私たちの思考（それは、一九三〇年前後に形成された認識の枠組みに、今なお規定されたものとも言えるだろう）にも、問いを投げかけ続けていると考えられるのである。

*本文の引用は『定本尾崎翠全集』（筑摩書房、平成八・九）による。なお、引用にあたり旧字体を新字体に改め、ルビを省略するなどの改変を適宜施した。

注

- (1) 花田清輝「ブラームスはお好き」（初出 新鋭文学叢書2『安部公房集』筑摩書房、昭和三五・一二）
- (2) 「第七官界彷徨」は、『文学党员』（昭和六・二・三）に全体の七分の四ほどが発表された後、『新興芸術研究』第二輯（昭和六・六）に全編が掲載された。
- (3) 『黒いユーモア（現代文学の発見 第六巻）』（学林書房、昭和四四・一二）
- (4) 代表的な例として、小谷真理「翠幻想―尾崎翠のメタ恋愛小説―」（『日本文学』第四七巻第一一号、平成一〇・一一）やリヴィア・モネ「自動少女―尾崎翠における映画と滑稽なるもの」（竹内孝宏訳、『国文学』第四五巻第四号、平成一二・一二）、水田宗子『尾崎翠―「第七官界彷徨」の世界』（新典社、

平成一六・三）などが挙げられよう。

- (5) 山崎邦紀「お散歩、漫想家の領土を」（山崎邦紀編『第七官界彷徨 尾崎翠を探して』（且々舎、平成一〇・一〇）所収）
- (6) 「瑠璃玉の耳輪」（昭和二・三頃執筆、筆名・丘路子）。このシナリオの問題については、別に検討する機会を持ちたい。
- (7) 白川正美「現実に関する二三の反省―尾崎翠女史の文学に関心しつつ」（『日曆』第三号（昭和八・一〇）、のち『尾崎翠全集』（創樹社、昭和五四・一二）に所収）。この論考で白川は、尾崎テクストにおける特異な世界の「構成」を、「映画」に関する比喩を繰り返すことで捉えようとしている。
- (8) その最も早い指摘として山田稔「歩行する薔―尾崎翠について」（『イデイン』第五号、昭和四八・一一）、また近年のすぐれた議論として前掲リヴィア・モネ「自動少女―尾崎翠における映画と滑稽なるもの」や明石亜紀子「尾崎翠作品の映画性―「第七官界彷徨」にみられるモニタージュ」（『国文目白』第四四号、平成一七・一二）を参照のこと。
- (9) 前掲リヴィア・モネ「自動少女―尾崎翠における映画と滑稽なるもの」
- (10) 明石亜紀子「尾崎翠の文学世界―その映像的文体的中心に―」（『日本文学誌要』第六六号、平成一四・七）
- (11) 特に代表的な例として、十重田裕一氏の持続的な探究を挙げておきたい。「機械」の映画性」（『日本近代文学』第四八集、平成五・五）、「映画に触発された文体の諸相―モダンイズム文学の側面―」（『文体論研究』第四〇号、平成六・三）など

を参照。

(12) こうした弊は、特に尾崎テクストに「モンタージュ性」を認める議論に見られるように思う。例えば、近年の議論では、「第七官界彷徨」における「第七官」と、エイゼンシュテインによる「垂直のモンタージュ」との重なりが指摘されている（前掲リヴィア・モネ「自動少女」尾崎翠における映画と滑稽なるもの」など）。しかし、「静かなる影の世界」（『サイレント映画』を中心とした尾崎の映画受容と、エイゼンシュテインのトーキー以後の理論的展開を結びつけることには、多分に留保の必要もあるだろう。そもそも、異質なものの同士の接合という方法・理念は、尾崎も親炙していた二十世紀の前衛的な文学・芸術動向に広く認められるものであり、映画における「モンタージュ」理論は、あくまでこうした先行する文学・芸術動向の延長上に形作られている（この点については、河本真理『切断の時代—二十世紀におけるカラージュの美学と歴史—』（ブリュッケ、平成一九・一）を参照）。事実、モンタージュ理論の導入期たる昭和初期においても、「モンタージュは文学的構成方法の発展であり」、モンタージュ性が「映画の特徴であるといふより文学の特徴といふべき」（池田壽夫「文学と映画の交渉」、『映画科学研究』第九号、昭和六・九）だと論じられているのである。ゆえに、重要なのは尾崎の表現に「モンタージュ性」などを即座に読み取ることではなく、尾崎の映画言説と同時代のモンタージュ理論とがいかなる位置関係にあったかを慎重に測定すること

だろう。

(13) 北野圭介『映像学序説〈デジタル／アナログ〉を越えて』（人文書院、平成二二・一）

(14) 日本において映画が「視覚」的な「芸術」として発見・構築されていく過程については、アロン・ジェロー「ジゴマと映画の『発見』—日本映画言説史序説—」（『映画学』第五八号、平成九・五）、長谷正人「検閲の誕生—大正期の警察と活動写真—」（『映画というテクノロジー体験』、青弓社、平成二二・一一）などを参照。

(15) ここで言う「翻訳」の概念については、拙稿「『翻訳』の文芸学—尾崎翠テクストの分析を手がかりに—」（『文芸研究』第一七一集、印刷中）を参照されたい。

(16) 前掲十重田裕一「映画に触発された文体の諸相—モダニズム文学の側面—」参照。

(17) 作中では「ベエカアが日本にいる限り」といった表現が繰り返されているが、「ジヨセフィン・ベエカア踊り」の舞台が「武蔵野館」であるとされることを踏まえても、これは新宿武蔵野館におけるジヨセフィン・ベーカー出演映画の上映を指していると考えられよう（ただし、『キネマの楽しみ—新宿武蔵野館の黄金時代—』（新宿歴史博物館、平成四・二）所収の「武蔵野館上映映画」の一覧には、管見の限り、ベーカー出演作品は見当たらない）。なお、「映画漫想（三）」でも、ベーカー出演の映画「モンパリ」に対する回想が一節を割いて述べられている。

(18) 数少ない例として、「第七官界彷徨」では、一助・二助の会話の中で「一年中映画女優に恋愛してゐる」男が言及される。また「途上にて」(『作品』昭和六・四)では、「ナヂモワ」の映画にまつわる記憶が触れられている。

(19) 稲垣真美「解説」(前掲創樹社版『尾崎翠全集』所収)

(20) 「映画漫想」中で、尾崎が愛する対象として大きく取り上げるチャップリンとアラ・ナジモワの魅力が、それぞれ「帽子」や「鬘」に集約されていることは、この意味で象徴的だろう。

(21) トマス・ラマル「映画化された世界——一九二〇年代の映画体験と尾崎翠の「映画漫想」」(『尾崎翠国際フォーラム』鳥取二〇〇四報告集、平成一六・一二)を参照。

(22) 川崎賢子氏はこの点について、「漫想家と映像のコミュニケーション」が「見るものと見られるものの交錯、感応が、主体客体それぞれに断片化、部分化、感官の編み替えを迫る」(川崎賢子『尾崎翠 砂丘の彼方へ』岩波書店、昭和二二・三)と整理している。

(23) 藤井仁子「日本映画の一九三〇年代——トーカー移行期の諸問題——」(『映像学』第六二号、平成一一・五)、蓮實重彦「あらゆるメディアは二度誕生する」(浅田彰監修『マルチメディア社会と変容する文化』N-T-T出版、平成九・四)参照。
 (24) 事実、「筋」の重要性の否定は、尾崎に固有の視点ではない。飯島正は『シネマのABC』(厚生閣書店、昭和三・五)において、「映画にとつて筋はかなり役目が小さい」と述べ、「映画の映画たる所以は眼を通じて感ぜられるリズムに在る」

と論じている。

(25) 藤井仁子氏は、一九三〇年代において「音声をとまなうこと」で映画はいつそう「現実」に近づいたという虚構が広まるとともに、映画の目的を「物語」の透明な伝達と位置付ける視点が一般化していくことを指摘する(前掲「日本映画の一九三〇年代——トーカー移行期の諸問題——」)。このことは、尾崎が「サラアとその子」など一部の例外を除き、トーカーに「静かな影の世界」と対照的な「なまぐささ」(『現実性』)を見出していたことと対応していると見られよう。

(26) ここで言われる「脚以外の散歩」とは、「日常的・合理的な論理から離れた思考の運動」という意味で理解することができる。なお、尾崎とモーランとの関わりについては、前掲した拙稿「『翻訳』の文芸学——尾崎翠テクストの分析を手がかりに——」でも論及した。

(27) 象徴的な事柄として、昭和三年の雑誌『映画科学研究』発刊や、昭和五年にはじまる『映画科学研究叢書』の刊行などが挙げられよう。

(28) 板垣鷹穂「編集後記」(『新興芸術』第四号、昭和五・一)

(29) 実際、「映画科学研究叢書」の第一編として刊行されたのは、当時「モンタージュ理論」の代表的な論者として位置付けられていたヴェ・ブドーフキンの著作『映画監督と映画脚本論』(往来社、昭和五・三)であった。

(30) 北田暁大「『キノ・ガラス』の政治学——日本戦前映画における身体・知・権力」(北田暁大『意味』への抗いメデ

イエーションの文化政治学』(せりか書房、平成一六・六)所収) 参照。

(31) 前掲十重田裕一「機械」の映画性」

(32) 川端康成は昭和五年の文芸時評で、「描写に於て、文学は全く映画に敗北した」という説が「流行である」と指摘している(『文壇散景』、『読売新聞』、昭和五・六・一四、引用は『川端康成全集』第三二巻(新潮社、昭和五七・六)による)。(33) 『文学領域の移動』(『文芸レビュー』第二巻第六号、昭和五・六)、「方法としての『意識の流れ』」(『新文学研究』第一

輯、昭和六・一) など参照。

(34) さらに言えば、尾崎が描き出す「ちらちらした影」に意識を規定された「漫想」的観客というモデルは、日本の無声映画期において意味の制御者としての役割を果たしていた活動弁士の存在(アロン・ジェロー「弁士について」受容規制と映画的主体性」(角田拓也訳、黒沢清他編『映画史を読み直す(日本映画は生きてゐる第二巻)』、岩波書店、平成二二・八)参照)を捨象しているという点でも、同時期の「映画」視覚装置」言説と同型性を帯びていいるという見方でもきよう。もっとも、「映画漫想」の中でも、当時を代表する弁士・徳川夢声の声に対する愛着は断片的ながら繰り返し言及されている。

(35) トム・ガニング「アトラクションの映画」初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」(中村秀之訳、長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考

古学』東京大学出版会、平成一四・六、所収)

(36) この点で、「映画漫想」以前のテクストの中でも、「木屋」は見逃せない位置を占めるだろう。「詩人の靴」・「新嫉妬価値」においては映画が映像技法の水準で(文学表現への変換が可能なものとして、一般化・抽象化された形で)参照されていたのに対して、「木屋」において描かれるのは、映画館の環境やフィルム古さといった偶発的要因とも不可分に結びついた、映画観客の単独的经验に他ならない。

(37) 「第七官界彷徨」一編をとっても、主語や人称代名詞を過剰に示す直訳文体的なスタイルから、「ドッペルなんとか」「性分裂」などといった特異な用語の頻出、記号的な固有名詞群、内面をひたすら「独語」し続ける人物たち、家の空間的秩序の転倒、精神分析や科学言説のパロディ……など、ほとんど枚挙の暇もない。

(38) 一例をあげれば、「第七官界彷徨」においては、冒頭で「一つの恋をしたやうである」と語られつつも、その話題に立ち戻るのはテクストの終盤に至ってからのことになる。またその一方で、作中には「恋」をめぐる挿話が数多く織り込まれていくのであり、そこでは既に指摘が為されてきたように町子の「恋」も必ずしも「一つ」のものではなくなっているのである。

(39) この問題と関連して興味深いのは、「第七官界彷徨」における主人公・町子の詩の探求である。町子は作中で、「人間の第七官にひびくやうな詩」を書くことを目標とし、「第七官

というのがどんな形のものか」探ろうとしていく。この町子の「詩」の探求は、内容や形式そのものではなく読者への効果にこそ照準するという点で、先述したような同時代の「映画」／「文学」言説と重なり合う性格を持っている。しかし、町子は結局「第七官」の確たる「定義」に辿りつくことはなく、その詩の創作も失敗を繰り返すこととなるのである。

なお、布施薫氏は、二〇世紀初頭に映画を「第七芸術」と規定したR・カニュードの議論を取り上げ、作中の「第七官界」と「映画」との関わりを推測している（「数字（ひとつ）の恋―尾崎翠「第七官界彷徨」を読む―」、『遊卵船』第二号、平成一七・五）。確かに同時代にあつても、「映画Ⅱ第七芸術」という規定が飯島正の批評などで繰り返し提示されている（前掲『シネマのABC』）ことを踏まえれば、こうした推測は成り立たないわけではない。しかしそう考える場合でも、それは「第七官界彷徨」が「〔第七芸術〕的・映画的小説」（布施薫）であるということの意味するというよりも、むしろ「映画」に関わるような事柄を異なる文脈に置き直し、変形させていくテキストの論理を示唆していると考えの方が妥当ではないだろうか。

(40) こうした「翻訳」的性格は、「映画」との関わりにとどまらず、尾崎のテキストに多様に認めることができる。この点については、前掲した拙稿「『翻訳』の文芸学―尾崎翠テキストの分析を手がかりに―」を参照されたい。

（東北大学大学院文学研究科専門研究員・研究助手）