

朔太郎詩における映像化の試みについて

『月に吠える』と『青猫』を中心に

蔡 宜 静

要 旨

筆者が参考了近数十年の學術論文後、發現所有關於萩原朔太郎詩作的論述皆囿於他詩論中比擬音樂的說法，作為詩作構思和靈感的論證。但過於偏頗於詩中聽覺側面的描寫時，不僅有忽略詩中視覺展開和映像等特徵的缺憾，也無法將他的創作動機和意圖提出一合理的詮釋。

姑且不論萩原早期觀看默片的豐富經驗為詩題材所帶來的影響，就針對他看了由愛倫坡原作改編的《鄂雪巨宅的落敗》這部電影後，曾說過：「將我的抒情詩《吠月》和《青猫》改編為電影故事也不是困難的事了。我現在就思考如何將我的詩作編寫為電影劇本。」筆者認為他的詩作與電影的關係，有充分值得深入探討的必要性和意義。

キーワード…… 萩原朔太郎 『月に吠える』 『青猫』

活動写真 映像

はじめに

朔太郎詩に限らず、詩の研究は、概してその言葉の音聲的・聽覺的な側面への関心からなされるのが一般的である。それは、詩の根本性格に鑑みれば当然のことであり、朔太郎詩においても例外では有り得ない。周知のように朔太郎自身、しばしば詩の音楽性を重視するという立場を表明しているものである⁽¹⁾。

このように詩の音楽性を重視する一方で、朔太郎が同時に、他の詩人とは比較にならないほど、詩の視覚的側面、即ち詩におけるイメージを重視した詩人であったことも事実である。例えば、『月に吠える』（大六・二）や『青猫』（大一二・一）における身体に関する微視的な描出、病人や亡霊のイメージ、軟体動物や微生物のイメージの多用等々、他の詩人には認められないほど過剰に、視覚的表現に傾斜したとも評すべきレトリックが認められる。ところが、従来の朔太郎研究を管見する限り、やや朔太郎詩の視覚的な側面への関心が乏しかったと言わざるを得ない。勿論、朔太郎詩のイメージに着目した先行研究がないわけではないが、いずれも朔太郎の視覚重視の根本的なモチーフを明かすまでには到っていない。

こうした朔太郎詩の視覚優先、特異なイメージの多用のモチーフ、意図を解明するためには、筆者は彼の詩論もさることながら、彼の特異な視覚への拘泥、それが何に基づくかに関する詳細な検討が不可欠だと考える。筆者は、朔太郎詩の特異なイメージ生成

を促した力として、当時朔太郎が大いに興味を示した活動写真の影響を挙げなければならぬのではないかと考える。なぜなら、朔太郎は生涯を通じて、活動写真に対して並々ならぬ関心を持ち続けるのみならず、頻繁に活動写真に言及しているからである。即ち、朔太郎詩の特異なイメージ、視覚優先の詩風というものは、当時の活動写真の影響を大いに受ける所から生み出されたと言いうことができるのではないか。

そこで本稿では、まず、当時の朔太郎が活動写真にどのような関心を示したのか、という点について確認すると同時に、朔太郎詩の特異な視覚表現の特徴について明らかにしたい。特に、朔太郎が活動写真の「映像」に注目した点を重視し、初期映画の映像の特徴を手がかりとして、両詩作の描写について検討する。次に、朔太郎の聴覚と視覚に関わる詩想を理解するために、筆者は、彼の詩論における音楽、光と影に注目し、映画の映像における共通項を介入させることで、両者の同義性を検証しながら、朔太郎詩のイメージの精神構造の基礎を明らかにしたい。

要するに、朔太郎詩のイメージにおける映像の試みの背景に、活動写真の影響が入り込んでいたため、詩作の様々な視覚的な描出は、映像の特徴や手法を摂取した上で形成されたのではないかと理解し得る、というのが結論である。

一 朔太郎における活動写真の受容

朔太郎の随筆、アフォリズムや時評においては、活動写真に触れる言説や感想が随所に見られる。その内訳を主に次の四項目に整理することができる。映画鑑賞の実例^(資料1)、映画や役者の評論^(資料2)、他国の文化や時事の受容^(資料3)、映画と文芸との比較対照^(資料4)である。ここで逐項目を詳しく見る余裕はないが、朔太郎の実人生の中で事例や詩想に活動写真と関連がある箇所を何点かに絞って紹介したいと思う。

まず、彼の最も早い時期に創作された『ソライロノハナ』に、「忘れず青き活動の幕ぎれに／巴里の大路をよこぎりしひと」、「浅草の活動写真に今日もゆく／女の髪の香を嗅ぎに行く」⁽²⁾と書かれる文章が挙げられる。また、後年の朔太郎が「昔の映画は抒情詩的」で「詩的気分が芳烈で、実に印象の強いもの」⁽³⁾と感銘を述べている箇所を併せて考えると、初期映画の受容は、朔太郎が詩の創作に取り扱っている契機と前提と見なすべきではないだろうか。即ち、初期映画の影響は、朔太郎詩のイメージに関わる視覚的な描写の解読への入口を示しているのではないかと、私は考えている。

従って、彼は終生映画の趣味を続きながら、晩年に北川冬彦等により設立された「シナリオ研究十人会」の会友となる事実⁽⁴⁾を看過すべきではない。また、最晩年病臥の時に、彼は頻りに幻燈を欲しがって、「天井に投射して寝ながら見たい」⁽⁵⁾という事情からも察せるように、実人生の上で映像への関心は、朔太郎の創作力に重要な役割を果していると見なすべきであろう。

一方、朔太郎の詩想や詩論に、活動写真に触れる箇所を取り上げてみると、その視覚優先の詩風の抛り所を理解することができらるだろう。例えば、朔太郎は詩表現の「色彩」等の技巧の苦心を重んじ、それを無用視する人が「さつさと演壇を降りようとする弁士のやうなもの」⁽⁶⁾であると比喻することからも裏付けられるように、我々は詩の色彩の設定が映画の映像の試みと密接な関わりをもつことに留意しておく必要があるだろう。

また、「ポオは私にVISIONをあたへる」⁽⁷⁾と述べている朔太郎の発言からも窺えるように、ポオの作品が詩作にもたらす影響は確かである。しかし、「ポオの詩的情想を共通する」人物に、映画人の「チャップリン」⁽⁸⁾を挙げている彼も、暗々裏に詩作における映画の受容を説き明かしていたのではないだろうか。

そして、朔太郎の詩的精神の本質が「現在しないもの」⁽⁹⁾への憧憬であるということが、これまで頻りに言及されてきた⁽¹⁰⁾が、彼の憧憬の気持ちりが映画で満たされる場合については、必ずしも明確に論じられなかった。この「現在しないもの」の実体は、朔太郎の言説を借りれば、「欧羅巴」と「外国」の「未知の事物」や「現在のありふれた環境に無いもの」であり、それへの探求こそ、芸術に「VISION」を与えると言える。つまり、西洋そのものは、彼にとつて「いかなる現実にも充足される望みのない」羨望的である。一方、彼が「つくづく嘆息して西洋が羨ましくなり」、「感激で涙を流してしまふ」状況は、「いつも活動写真館の中で」、「外国物の映画を見る」⁽¹¹⁾場合である。よって、彼の「現

在しないもの」への探求は、作詩と映画鑑賞との両方において満たされると理解されるべきであろう。

二 詩作の映像化の試みについて

以上見てきたように、朔太郎が初期映画に惹かれたことは明瞭だが、彼が自詩において、映画のどのような箇所に着目して映像化を試みたか、という点は以下の四点だと考えられる。1 時間の設定と空間の描出、2 視覚の運動感覚、3 微視的な視点、4 「大写し」と「フレイム」の映像特徴である。なぜなら、彼はかつて文芸の映画化について、「原作に於ける一切の文学的表現」を「他の全く別な風物印象のムーヴィに代へ、表現上の完全な翻案化」をなすべきだと考え、「カメラワークのテクニクに翻案」⁽¹²⁾する方法を提示したことがあるからである。次に逐条を見ながら、詩における視覚的な描写を検討していきたい。

1 時間の設定と空間の描出

「沼沢地方」における浦という人物設定が「現実の女性でなく」て「幽霊の女」で、「過去と現実と未来につらなる、時間の永遠の暦の中で」⁽¹³⁾生きていると彼は自註している。浦の設定自体は、正に映画の映像が観客に与える「現在しない」別次元の時間感覚と同じである。即ち、スクリーンに閉じ込められる人物の状態は

不老不死のように、浦の存在も沼沢地方で永遠に彷徨っている非現実の人物である。

こうした永遠の「時間」と「幽霊」の重層的な形象の捉え方には、一つ注意すべき事実が示されている。朔太郎が実際に映画を見る度に、「根本の憂鬱」の感情を感じたのも、映像の「肉体そのものが実在しない」点や「幕に写る幽霊の動作を見てゐる」⁽¹⁴⁾ 感覚に由来するため、同じ憂鬱の詩情を叙する時に、映像から見出した「幽霊」の示唆を詩に取り入れることは十分に考えられるのであろう。

要するに、詩作における「すべての風景は」、「時」を持たなく、カメラの磨硝子に写つた景色のやうに、時空の第四次元で幻燈し⁽¹⁵⁾ ている架空のモチーフから出発する点にも裏付けられるように、詩の日常的な時間と位相を異にする状態を描く時に、映像の時間の性質に擬して作り上げていく考えこそ、朔太郎の詩想に秘しているのではないだろうか。

一方、朔太郎はかつて映画の「立体としての興行もなく、陰気で真黒の影絵が、薄べらのシーツの上で動いてゐる」⁽¹⁶⁾ 点について不満を覚えたが、我々は決してその発言の表面的な意味に囚われるべきではない。なぜなら、ミュンスターパークが映画劇の「現実性はほんとうの興行きと全体性を持たず、つかの間に過ぎゆく表面的暗示にとどま」る心理を提示し、「動きのなかにこそ、映画上映の真に本質的な特徴がある」⁽¹⁷⁾ と述べている説を参照すると、朔太郎は映画の特質を掴んでいると言つべきである。

例えば、朔太郎は「ある風景の内殻から」の詩の自註で、「軟体動物の惱ましい肉が悶えてゐる」郷愁の心象を、「貝殻の内部に於ける、一種の錯迷した不思議な空間」⁽¹⁸⁾ に仕立てようと試みた発想も、この空間の興行きの描出に着眼していたからではないか、と考えられる。換言すれば、映画の興行きが暗示にすぎない点を彼は見抜いたからこそ、この錯視に関わる心的なメカニズムを生かし、文字を通じて、詩の興行きを描いていったのではないかとと思われる。なぜなら、彼は後日、無声映画を独立の芸術形式と考えるようになり、トーキー映画の「立体的の深さ」と「ナチュールの如実な実況に迫る」⁽¹⁹⁾ 点へ肯定的な意見を寄せたことも、この空間性の着目点を裏付けるからである。

2 視覚の運動感覚

次に、朔太郎詩における動きの描出を見てみたい。その運動感覚の描出が最も顕著に読み取れるのは、「蒼ざめた馬」の詩である。宿命の因果の蒼ざめた馬の影です。／わたしは影の方へうごいて行き／馬の影はわたしを眺めてゐるやうす。／ああはやく動いてそこを去れ／わたしの生涯の映畫幕から／すぐにすぐに外りさつてこんな幻像を消してしまへ。／私の「意志」を信じたいのだ。馬よ！／因果の宿命の定法のみじめなる／絶望の凍りついた風景の乾板から／蒼ざめた影を逃走しろ。

この詩の意匠は、写真の「乾板」を設定していることから読

み取れるように、朔太郎の趣味である写真と関連があり、不動の本質が伏在しているのは言うまでもない。だが、より本質的な問題は、「はやく動いてそこを去れ／わたしの生涯の映畫幕から」という運動感覚を何故朔太郎が捉えているかであろう。即ち、「逃走しろ」の命令形の意志表現に、運動状態の生起に加担しようとする彼の意匠には、映画の運動感覚があったことを察しなければならぬのである。従って、朔太郎自身は既に写真と活動写真との差異を、動と不動の観点から対照的に取り扱っていたのである。

動と不動とは、実に運動に於ける具体的特性である。故に動を以て本質とすれば不動は影に漂ひ、不動を本質とすれば動はその伴奏に立つべき筈である。この関係は、活動写真のフィルムに於て明白に示されてゐる。（中略）吾人はフィルム各部分に於て、常に「不動の中を泳いでゐる動」を見ることができる。しかるに普通の静物写真にはこの「影としての動」がない。（中略）それは一枚宛ばらばらのもので、どこから切り離しても同じである。動く要素といふものは更らにならぬ。純然たる不動である（20）。

（傍点原文）
また、馬のイメージの活用について、朔太郎はモニタージュの映像理論以前のショット（写真）、つまり「馬」の原型（21）に帰してから、再び映画映像の運動感覚を附加する方法を取って、活動写真に近づこうとしたのではないかと考えられる。この視覚の運動感覚の発想に従えば、網膜の映るところに眞紅の布がひらひらする（「荒寥地方」）などの詩における犀利な流動感覚の描出

も肯くことができるであろう。

3 微視的な視点

どうして生物の細微な部分まで微視する視点を朔太郎が有するのかについて、筆者は、生物の中で最も微視的な対象として描かれるバクテリアに着目し、朔太郎のイメージ創出力の拠り所を探ってみた。

この詩の題材は、菅谷規矩雄の提示（22）によると、明治三十年代から理科教育の要請に応じて、『小学理科教科書』巻二（明治三年）に「バクテリア」のテキストが取り入れられたことに因んで書かれる、とされる。如何にも魅力的で説得力のある見解ではあるが、「ばくてりやがおよいである」動きの形態に対して敷衍できないという難点があるだろう。寧ろこの詩の題材が当時の衛生映画（23）に触発されたのではないかと、私は考えている。

衛生映画の内容は、「病気に感染して行く経過を、一つの家庭劇に仕組んで、黴菌から何から凡て活動写真に撮って見せる」（『活動之世界』（大五・一一）「活動写真と教育事業」）ものであり、当時の衛生思想と教育映画流行の中で製作された映画のジャンルである。そうした当時の衛生学と映画の結びつきも、この詩の題材に反映されていると考えられる。なぜなら、「ばくてりやが生活するところには」「病人の皮膚をすかす」という設定箇所に着目すれば、衛生映画との関わり方が了解できるからである。「ばくてりや

の世界」の発想は、比喩でも象徴でも妄想でもなく、顕微鏡といふ科学的視覚拡張技術によって映し出されるリアリティーである。と朔太郎は言いたかったに違いない。要するに、詩は詩人の制作物であると同時に、その題材も発表された時点の社会や風俗の反映だと見なせるだろう。

4 「大寫し」と「フレーム」の映像特徴

(1) 大寫し

詩作「殺人事件」に題材を与えているのは、フランスのエクレール映画「プロテア」⁽²⁴⁾であるにも拘らず、これまでの先行研究では朔太郎の恋愛の不毛や病理の状態⁽²⁵⁾と直結して解読されていたのが一般的である。ここでは、映画の映像の受容が、如何に詩の描写と融合再生されていくかについて全く触れられていない。例えば、「ゆびとゆびとのあひだから、まつさをの血がながれてゐる」の一行を挙げてみると、手の細部の凝視は、大寫しの役割に因んで描かれると考えられる。即ち、この一行からも、映画の映像受容の痕跡が窺えるのである。

従って、彼自身の筆録した昔の映画「酔人の夢」の断片に、「紳士が手にブランドーの瓶をさげる」、「建物の窓から女の手が突き出してゐる」、「手に棍棒をもつ」、「紳士が窓の手を見つける」(傍点筆者)⁽²⁶⁾と描かれる箇所からも、手の大寫しの着眼点を見出すことができるため、詩作における手の描出に相呼応する

と言つても差し支えないだろう。

また、彼は、或る巨像を見る「例を挙げ、「部分なる像の足、手、腕、胸、口、鼻等を一々調査した所で、最後に之れを綜合して実体の觀念に達する」ことができ、「断片的印象を綜合して全景を心像することができざる筈」として、全体と部分の相互關係を提示している。一方、彼は部分の存在自体に着目し、「単独に切り離したものはもはや実体の一部でない」と、その独立の性質を割り出しながら、「活動写真のフィルム」に喩え、それを「ばらばらに切り離したものが、もはやその全体的フィルムの一部に属しないと同様である」⁽²⁷⁾とも言っている。この部分の両義性に関わる彼の提示は、大寫しの本質とそれが映像上に与える効果⁽²⁸⁾を考えざるを得ない。

要するに、「殺人事件」において映画の受容は、「ゆびとゆびとのあひだ」という部分への「注意」に気を配りながら、「まつさをの血がながれてゐる」という心の働きのメカニズム⁽²⁹⁾を生かす点において反映されているのではないだろうか。なぜなら、朔太郎はこの大寫しの表現精神が「丁寧な写実主義」⁽³⁰⁾を見せる所にある、と提示しているから、この詩の映像化の試みは、明らかに初期映画のリアリティーに近づこうとする手法を取り入れた所産でもある。

よつて、『月に吠える』の二十二篇の作品に、手の詩語が使用され、その用例は三十三例に及ぶ。『青猫』にも五篇があり、その用例が十二例ある。このように多用され、様々な形態の手が

描き出される以上、意識的にせよ無意識的にせよ、朔太郎は手に大寫しの意味を付与しようとしたに間違いない。また、手の表現に止まらず、この映像の大寫しの試みを更に類推すると、詩に足、顔、瞳、額、舌、身体、皮膚（資料⁵）などの細部を好んで描かれていることと無縁ではない。

この細部のイメージの組合せを詩法に駆使し、一連の大寫しの綴りで展開していくのは、「恐ろしく憂鬱なる」の詩作においてである。無声映画の文字幕を思わせる「ああ／これはなんといふ憂鬱な幻だ」という文章と、主観的なカメラアイを思わせる「私はみる」という文に引き続き、「私の青ざめた屍體のくちびるに／額に 髪に 髪の毛に 腋に 股に 腋の下に 手くびに 足に 足のうらに みぎの腕にも ひだりの腕にも 腹のうへにも 臍のうへにも」、「くちびるはここにかしこに」身体の各細部を巡覽するように描かれるイメージは、大寫しのモニター・ジュの効果を思わせる試みに他ならないのである。この詩において詩人の意図は、読者の「注意」を一つずつの際立つた特徴に集中させ、読者の心の中に大寫しの効果でそのイメージを織り込んでいく所にある。つまり、読者の「注意」を対象に限定的に促すことによって映像の試みを形作っている、朔太郎の詩法に焦点を当てるのが、彼の詩テキストへの迫り方の正攻法だと言えるのではないだろうか。

（2）フレーム

詩作「内部に居る人が畸形な病人に見える理由」における窓の役割に何故トリックを感じさせる設定をしたのか、という問題は、従来の先行論文では朔太郎の屈折した病理意識が潜んでいたためだという扱い方をされた³¹。しかし、窓の発想が、映画のフレームの設定に由来するのは、朔太郎の白秋宛の葉書（大正四年五月十二日日付）に描き添えられるこの詩稿の「図解」を参照すると、歴然と解るのである。

窓枠の向うに、貧相な人物が描かれ、点線で示された腰部には、「視線の方向」の五文字が示唆深く書き添えられている。我々が朔太郎詩に触れる際、映画鑑賞者の居場所におり、そこから「視線の方向」を詩に投射すると仮定することができる。すると、「腰部の所在」が壁で遮断されるとする彼の発想が、スクリーン上のフレーム・アウトの特徴に相当することが明らかになる。つまり、前述した大寫しの効果と同じ原理で、窓（フレーム）の内部にいる人物の下半身は、画面外へ切られてしまったからだと考えられる。換言すれば、下半身と上半身は各々異なる意図で描かれたものと見なせる。点線で示された下半身は人物の実在を説き、窓の端の向う側に実線だけで描かれる上半身は、ミディアム・ショット（人物の場合なら、上半身がその画面の全体となる）の視座を与えているのである。この視座の導入によって、観客である我々は、被写体によって選択された見るべきものしか見えなくなるのである。

その証左は、彼の「今でも記憶してゐる」「実に印象の強い」初期映画のシーンに、「紳士が窓の手を見つける。窓のなかから淫売婦が顔を出す。酔っぱらひが窓の方へ歩いて行く」(傍点筆者)⁽³²⁾と筆録された部分に裏付けられている。映像の「窓」に関わる人物の交替的な視点を切り返しショットに徴して描かれるこの断片を、詩の意匠に生かすのは極自然な成り行きだと考えられる。要するに、「窓」のフレームの役割をめぐる内外の映像を交叉的に展開していくモニタージユの手法こそ、詩の家の「窓」の内部と外部の設定に隠される彼の詩想を種明かしする鍵である。

従って、「腰から下ならば、そのへんがはづきりしない」「いくら馬鹿げた疑問」に、「わたくし」が「もちろん、つまり、この青白い窓の壁にそくて、ノ家の内部に立つてゐるわけです」と答える設定自体について、阿毛久芳は「自己の詩の「病性」と「健康性」について、自分自身が解答した見事な諧謔」⁽³³⁾と解釈しているが、私としては、寧ろスクリーン上の人物が観客に自分自身の状態を告白する状況を通して、映画のフレームにおける内外(スクリーン対観客)関係の意味を追究しようとする朔太郎の発想に由来するのではないかと考えている。なぜなら、朔太郎が映画を見る度に、夢のように「自我と非我、主体と客体との区別が無くなる」⁽³⁴⁾と感じ取った錯覚の捉え方を参照すると、内部にいる人の口を借用し、自分の映画鑑賞の経験から生ずる違和感の解答を提示したかつたと見なせるからである。

この枠の切断による不可視の下半身の設定は、「春夜」の詩に「ぬ

れた渚路にはノ腰から下のない病人の列があるいてゐる」と描かれる部分にも該当する。アルンハイムによると、映像の位置は枠の利用で特徴付けられる以外に、カメラ位置は自在に動くため、映像の位置も流動的である⁽³⁵⁾とされる。よって、「歩いてゐる」という運動感覚の描出は、朔太郎がカメラの移動撮影手法を詩作において取り入れ、「病人の列」の構図と位置を流動的な感覚に仕上げようとする試みであろう。

以上の四点に即して検証してきたように、朔太郎は初期映画に惹かれ、その映像に影響を受けただけでなく、その手法や特徴を生かし、自詩において映像化の試みを我が物にしたと言える。これらの映像の特徴を踏まえると、亡霊のイメージや身体に関する微視的な描出は、当時の活動写真の影響を受ける所から生み出されたと言ふことができるのではないか。また、実際に両作品に当たつてみると、『月に吠える』の詩篇に、「哀傷」「感傷」「焦心」「孤独」「陰鬱」などの語が使われ、『青猫』にも、「哀愁」「虚無の悲哀」「疲労」「物憂げ」「悩ましい」などの語が使用されている。これらの心情や気分を表す語の綴りは、前述した映画の題材や手法を取り入れて描かれるイメージと相俟って詩世界を構成していると言える。朔太郎も「これらの詩に見る宿命論的な暗鬱性は、全く思索生活に映じた残像である」⁽³⁶⁾と述べているように、「残像」の語は、その感情の映像化の試みを示唆しているのである。

三 詩における視聴覚の描写の前提について

次に、彼の詩論に当たって視聴覚に関わる詩想を考察する。そこで、詩の聴覚的な側面には 音楽 と リズム の言説を、詩の視覚的な側面には 光 と 影 の提起を参照することにする。なぜなら、詩論に共存している 音楽、光 と 影 の要素の結びつきは、映画の映像における リズム、光 と 影 の原理に礎を据えると、私は考えるからである。

また、朔太郎が映画の映像に関する視聴覚の捉え方を、無声映画「アッシャー家の末裔」に対する彼の着眼点に即して検討する。なぜなら、従来の研究では詩の形成因として、ポオの影響が入り込んでいることは指摘されているが、ポオの原作からリメイクしたこの映画の及ぼした影響については全く考察の対象に加えられていないので、朔太郎詩に視聴覚への関心や活用についての解明は皆無に等しいと見なすためである。

この映画を見て、「詩」を映画化することの可能性を考えた「朔太郎が、「僕の「青猫」や「月に吠える」の抒情詩を、一篇の映画的ストーリーに仕組んで製作することも困難ではない。現に僕自身、今さうした自作のシナリオを考へてゐる」⁽³⁷⁾と述べている点に注目すると、この映画の映像と自詩における映像化の試みはある面において吻合していると、朔太郎は思っていたに違いない。

1 音楽 光 と 影 の意味について

周知のように、映画は、時間的な持続を持つと同時に、スクリーンの空間的な拡がりを持つことによつて、二つの交叉面の上に立つ三次元的な芸術である。そこから当然映画に「時間」空間的リズム」の形式が生まれってくる。この点で映画は音楽と共通点を持つていることが発見され、リズム が映画理論の新しいテーマとして登場してきた。例えば、レオン・ムーシナックは映像における 音楽 と 光 の特質について、「映画は究極において視覚的リズムの容器であり、彼等自身の表現によれば「視覚的シンフォニー」であり、「光の音楽」である」⁽³⁸⁾と提示している。

事実、朔太郎の 音楽 と 光 の言説を取り上げ、映画の「光の音楽」の特長と比べてみると、両者は密接に結びづいていることがわかる。例えば、「詩は、光である、リズムである」⁽³⁹⁾と言い、詩の音韻の「拡大されたる場合では、広く時間と空間とに於ける一般の現象に適用されて居る」と考え、「光のスペクトラム」の例を挙げている。また、彼の「詩のリズムは即ち詩の VISION である」⁽⁴⁰⁾という聴視覚の相通じる捉え方は極めて示唆的である。両者の原理付けは共に 音楽 に擬し、光 との類似点をそこに見ることが興味深い。ここで「詩」を「映画」に置き換えても会得されるだろう。なぜなら、朔太郎の思弁の一部が、映画館で「啓示された」⁽⁴¹⁾ものであることは、暗黙の内にこの理を物語っているからである。

従って、映像の生成原理を参照すると、詩の「光」の存在様式だけでなく、「影」の概念の提起も理解できるだろう。即ち、極論すると、「光」と「影」から生ずる視覚的なシンフォニー以外の映像は、映画にはないと言える。このことと照応し、朔太郎は「電光のやうに刹那をすぎる影がある」と考え、「詩をつくるといふよりも」その「影」を「速記する」(「ノート二」)と述べている。喩の表現が物語っているように、映像の「光」と「影」の組合せによるメカニズムも詩の「光」と「影」の描出に影響を与えていると思ふべきである。つまり、詩の「光」と「影」の描出(資料6)は、映像の「光」と「影」の働き方を取り入れ、映像化の試みを映画と等価のレヴェルにまで押し上げようとしたのが、朔太郎の詩ではないかと思われる。

ところが、この三つの要素は朔太郎詩において共存しているにも拘らず、これまでの先行研究では、音楽の考察だけに切り扱われていたか(42)、光と影の片方だけに着目して論じられていたかであり、どちらも必ずしも適切な分析とは言えない。

仮に詩の声や音楽の描出を、当時の映画常設館ではオーケストラの音楽演奏を映画に伴奏せしめていたこと(43)に喩え、詩の独白、会話や呼び掛けの設定(資料7)を無声映画の文字幕と見なすならば、当然朔太郎が提起している「詩句の連想表象」(44)は、より視覚的な指示としての意味が解せるであろう。例えば、屋根の上で鳴く猫に「『おわあ、こんばんは』」などと語らせている点に注意しなければならぬ。朔太郎は初期映画の無声の特徴に照応

すれば、「幻燈」の「物言ふことのできない」景色の中から「さびしい青猫の像」を見出し、「舌のない真理」(45)を掴んだと述べている。この言説を併せて考えると、猫の会話の設定は文字幕と見なすべきではないだろうか。

従って、フリーバーグが、音楽の音響の運動に喩え、「映画的コンポジション」も、ある絵画的モチーフのくりかえしを持った、たえず明滅する視覚価値の運動」(46)と提示する部分に従えば、我々は朔太郎の「音楽そのもの」の縹渺する「いめえちの世界」(47)の比喩的表現に、映像展開の流れや運動感覚を介入させることで、詩における「音楽」の多義的解釈に、視覚的な構造と結ぶ観点を成立させることも可能になるであろう。

一方、詩の「光」と「影」を転回や対置の位相として扱っている論点(48)は、妥当とは言えない。前にも触れたように、本来「光」と「影」は二律背反の概念ではなく、寧ろ同一の対象の両面価値から生ずる双幅のような概念である。仮に詩の「光」と「影」を生滅する単純な現象で捉えるならば、「洋燈の黄色い光の影」など(資料8)と描かれるその並立する状態を対象化しきれない場合が生ずるのである。

更に、「光」と「影」の交替する照射の着想によって、詩における「白」と「黒」の色(資料9)が描かれる原因が浮上するのである。なぜなら、映画発明当初の映像はモノクロしかなかったので、詩の白黒の設定と関連が有ると考えられる。この二色の意匠する所は、「光」と「影」の明暗を正負の符号として映像の試みと関わ

っているのである。換言すれば、詩における白黒のモデルに、光と影の役割の現出は、朔太郎の映像化の試みと考えなければならぬのである。

以上見てきたように、朔太郎の提起した音楽、光と影の要素は、映画の原理に置き換えることによって、その詩想の晦渋な意味を統括することが可能になったと言えるのではないだろうか。また、影の概念は、朔太郎の病的な状態や情緒のレヴェル⁽⁴⁹⁾と因果論的に結びつけことを、この考察では否定することができる。詩における影の描写は寧ろ映像の影の原理と大きく関与していると考えらるべきであろう。

2 視覚から聴覚への転換

次に、この無声映画の映像から音楽を見出した朔太郎の思惑を考察する。なぜなら、「音楽を求める詩人として自らを律していた彼は、この映像によって人々をぬいている」⁽⁵⁰⁾、「音響と映像との累積が目指され、意味は単なる近似値において軽く取り扱われる」⁽⁵¹⁾と一応の指摘はされながらも、十分に説明されてこなかった視聴覚の着想の实体を、この映画に対する彼の着眼点に注目することによって、説明することができると考えるからである。

まず、この映画の映像に対する朔太郎の視覚的な着目点を見てみる。例えば、彼はこの映画の光と影の特徴に「墓地に燃える燐光！」と書き記し、色彩の設定に「白い経帷子！」、「家も人も青

白く焼かれる」と書き、視覚の運動感覚に「自然に動き出す棺桶！」、「べらべらど燃える地獄の鬼火！」、「柀の上に飛ぶ人魂！」と記している。彼が筆録したこの映画の映像の特徴は、前章に触れた詩における視覚的な描出、運動感覚などの映像化の試みと密接な関わりを持つことに留意しておく必要がある。「ボオの文学」の「神秘幻怪な情趣」の本質は、これらの映画の技法による翻案された視覚的な映像に朔太郎が共感を覚えたからに違いない。つまり、この映画の構成と特色について彼が「詩の映画化」を「現実を為し得べき希望を得た」と述べていることを根拠として、初期映画の映像の特徴を既に自詩において取り入れたはずである、という私の考えの傍証としたい。

次に、その映像から彼が聴覚的に捉えている箇所の検討から進みたい。無声の前提にも拘らず、彼は「全篇に亘つて「音」を非常によく描いている」と述べ、「不思議なほどその音楽がよく聴えてくる」と感じている。その例示に、「物の倒れる音」、「気味の悪い衣ずれの音」、「棺桶に釘を打ち込む音」、「窓に聴える死霊の呼声」や「幽霊の足音」を書き記し、「静かなギターが奏樂してゐるやうにさへ感じられた」⁽⁵²⁾と彼は述べている。

また、「柱時計の振り」の動きの視覚的な映像に、「物悲しく恐ろしげに鳴つてる音」の聴覚的な音響を幻聴し、自詩「時計」と「同工同趣の精神」⁽⁵³⁾を見出しているのである。「時計」に「古風な柱時計のほどけて行く／錆びたぜんまいの響を聴いた。／じぼ・あん・じゃん！じぼ・あん・じゃん！」と描かれる古い寂し

い空家の時間について、饗庭孝男は東洋的な「永劫回帰と輪廻再生の時間」⁽⁵⁴⁾と指摘しているが、寧ろ映像の試みが役割を果たしているため、空間にこだまする音の響きが空間の視覚的点景のように表現されているとして取り扱うのが妥当ではなからうか。その時間の設定は、現在との連続性を自己の内部において知覚する所の「時間」ではなく、映画の映像における「どこにも思ひ出す記憶がな」い架空の「時間」に他ならない。従って、こうした詩と映画との「同工同趣の精神」の着想は、もはや文芸映画に対して、原作のプロセスを叩き壊して、全然別な組織の上に、その「精神」だけを抽象せねばならない⁽⁵⁵⁾と、彼は提案している意見に裏付けられるのである。

如何にして無声の映像から音と音楽を朔太郎は感知したかという、それは彼の独特な見方や認知のメカニズムと関連があるが、これらの映像断片の生み出す音楽的な効果は、前述したカメラワークの応用で作り出される視覚的な前提も無論忘れるべきではない。換言すれば、彼の「詩のリズムは即ち詩のVISIONである」という視聴覚の相通じる捉え方も窺えるように、朔太郎詩における音楽や声の描写^(資料10)も煎じ詰めれば、映像化の試みた時空間の中に、視覚の運動感覚や映像の特徴の設定と合体するプロセスによって生じる抽象的な表現に他ならない。

要するに、この映画は、リズムミックな視覚方法で音楽の聴覚表現に転換することを成し遂げ、ボオの詩精神を見事に具体化する点に参照し、朔太郎はその映像のリズム美から、自詩において求

め続けた音楽の要素と相通じる所を発見し、詩の映画化の可能性を見出したに違いない。ところが、朔太郎詩のイメージを支えているその根底にあるものは、やはり視覚の映像の受容に他ならないという前提は見逃すべきではない。なぜなら、我々の眼は、絶えず「善きもの」「新しきもの」に向つてのみ、発育を求めねばならない⁽⁵⁶⁾と書き記される彼の映画の鑑賞感想が、詩に試みた視覚的な描写を深く示唆しているからである。

我々は彼自身のこの映画の映像の捉え方を通じて、詩世界の映像の創出と方法も了解することができるはずである。芥川龍之介は「萩原君の情熱の耳よりも目に向つてゐる」⁽⁵⁷⁾と評しているように、彼は本質的には「目」の詩人と言える。より大胆な仮説ではあるが、彼の詩作が同時代の文学の水準を遥かに超えた視覚を描出することができたのは、映画の映像の受容を身体化した感覚として生かしたためではないだろうか。

おわりに

本論では、朔太郎の詩的精神の本質が「現在しないもの」「夢」への憧憬と探求にあると掲げられる点に注目し、それは同時に活動写真において満たされるという実態を明らかにしてきた。また、初期映画の、とりわけ映像の特徴という視点を介入させることで、朔太郎詩における映像化の試みの働き方に着目し、映画の受容がどのように詩に反映されているのかを考察した。その結果として、

朔太郎が詩においての時空間と興行きの設定、色彩の描写、運動感覚の描出、微視の視点を有し、身体各細部へ凝視しているという点は、初期映画の手法や映像の特徴に由来していることが解明できた。

そして、一見別次元に属する映画の原理や特質を橋渡しとして、朔太郎の詩論における 音楽、光 と 影 に込められる聴覚と視覚の意味を映画の共通項に即して分析し、その映像化の試みの前提を説明することができたと同時に、各詩篇のイメージの視覚的な基礎構造も理解することができたとと言える。要するに、朔太郎詩における視聴覚的なイメージの創出は、彼の生涯に渡っての映画との関わりとその影響に由来する、というのが私の結論である。

参考資料（筆者作成）

資料 1

まず、朔太郎は小学生の時に、「フランスのパテーやイタリーのゴーモン会社の写真」（『東京朝日新聞』昭一・三・一五）をよく見たと言っている。また、彼の実際に見た映画を年譜、随筆や文章に出てくる年代順に追って整理してみると、以下の通りである。「プロテア」（大三）、「女の一生」、「アツシヤア家の末裔」、「アリバイ」（昭三）、「プラーグの大学生」、「カリガリ博士」（昭四）、「斬人斬馬剣」（昭五）、「丹下左膳」、「ドン・キホーテ」、「商船テナシチイ」（昭九）、「白狼」（昭十）、「巴里の屋根の下」、「我等の仲間」、「アラン」、「モロツコ」（昭一一）、「どん底」（昭一二）、「モダン・

タイムズ」（昭一三）、「世紀の凱旋」、「民族の祭典」（昭一六）。そして、初出不詳の文章に「ベンガルの槍騎兵」、「大地」という映画名が挙げられる。

なお、朔太郎はチャップリンの映画（『犬の生活』、『サンニー・サイド』、『サーカス』、『街の灯』、『町の女』など）をほぼ見たと考えられる。

資料 2

朔太郎の映画評論の文章に、「芸術の映画化に就いて」（『中央公論』第四十年第七号・大正十四年六月号）、「映画漫談」（『昔の写真』、扮装について）、「戦争について」の三つの題から成り立つ。「文芸春秋」第三年第七号・大正十四年七月号）、「発声映画に就いて」（『新潮』第二十七年第四号・昭和五年四月号）、「映画随想」（『文芸映画について』、「トーキョーについて」の二つの題から成り立つ。「日本映画」第三卷第九号・昭和十三年九月号）、「大衆・演劇・映画」（『東京日々新聞』昭和十四年六月二三日夕刊）や「漫画映画の秘密」（『東京朝日新聞』昭和十五年五月十日）などが挙げられる。

朔太郎の役者評論の文章に、「私の好きな映画俳優」（『不同調』第三卷第四号・大正十五年十月号）と題する文章が挙げられる。朔太郎に言わせれば、バスター・キートンは「生来の『寂しき人』」であり、チャップリンは「裏町の漂泊者！」であり、ハロルド・ロイドは「新世界の情感」であった。よって、この三人の役者の出演する映画を彼は見たと言っても差し支えない。また、三人の喜劇俳優の中では、彼は特にチャップリンを好んでいたことが窺える（『チャップリンの悲哀』（『文芸春秋』第六卷第十二号・昭和三年十二月号）の随想がある。また、『絶望の逃走』の中にも、「チャップリンと知識人種」の一章がある。）。

資料3

他国の文化の受容については、「野蠻への悦び 文明の悲哀」(『早稲田文学』第三巻第七号・昭和十一年七月号)の文章が挙げられる。その中で、「マンチウの写真をみると、怒りとか悲しみとかいふ原色のな情緒は、今のインテリ仏蘭西人には殆んどなく、彼等の情緒が皆その中間的なものであることがよく解かる」と書かれている一行からも窺えるように、朔太郎は他国の文化や世態を映画において看取していると考えられる。

また、時事の受容について、「シンニツボン」欄(『新日本』第一巻第三号・昭和十三年三月号)の文章が挙げられる。彼は世界大戦に対する日本の立場について、「僕等は何事も知らずに居た」と言い、「映画を見て」からやっと分かったと述べている。

資料4

映画と文芸の比較対照について、例えば、彼は日本の能を象徴的な芸術として取り扱い、「西洋の写実的なドラマや活動写真の類とは、根本から表現の精神がちがっている」(『形式論 第五章象徴』、『詩の原理』所収)と、その対比の例に映画を挙げている。

また、「平安朝文学と仏蘭西映画」(『新潮』第三十四年第八号・昭和十二年八月号)の文章の中で、朔太郎はフランス映画から「通人の悲哀」や「物のあはれ」の本質を見出し、「新古今の歌を思ひ、定家や式子内親王を連想する」と述べている。そして、文学と映画との結び関係について、「著名なる文学を活動写真にすることは、芸術の民衆化といふ方面で、非常に効果が多い」(『芸術の映画化に就いて』)と、彼は考えている。

他に、「文学としてのシナリオ」(『シナリオ研究』第二冊・昭和十二年七月)などの文章が挙げられる。

資料5

朔太郎詩における「手」「足」「顔」などの身体に関わる詩語がかけられる詩篇は、次の通りである(『月に吠える』においての詩作は 表記、『青猫』においての詩作は『』で表記。以下同様)。

「手」「指」… すえたる菊 亀 感傷の手 盆景 雲雀料理 掌上の種 焦心 死 蛙の死 内部に居る人が畸形な病人に見える理由 春夜 ばくてりあの世界 およくひと ありあけ 貝 春の

実体 愛憐 恋を恋する人 五月の貴公子 白い月 青樹の梢をあ

ふぎて 雲雀の巢 二十二篇。 / 『蝶を夢む』『石竹と青猫』『その手は

菓子である』『恐ろしく憂鬱なる』『黒い風琴』五篇。

「足」… 死 危険な散歩 陽春 三篇 / 『石竹と青猫』一篇。

「手足」… 『憂鬱なる花見』『恐ろしい火山』『駱駝』三篇。

「顔」… 地面の底の病気の顔 酒精中毒者の死 干からびた犯罪 蛙

の死 内部に居る人が畸形な病人に見える理由 ありあけ 愛憐 白

い月 肖像 孤独 雲雀の巢 笛 十二篇。 / 『顔』『猫柳』『大砲

を撃つ』『鴉』『蝶を夢む』五篇。

「瞳」… およくひと 一篇。 / 「瞳孔」… 『仏の見たる幻想の世界』

一篇。 / 「眼」… 『恐ろしい火山』一篇。 / 「瞳玉」… 『大砲を撃つ』

一篇。

「額」… 笛 一篇。 / 「舌」… 『恐ろしい火山』一篇。

「身体」… ありあけ 愛憐 二篇。

「下半身」「腰」… 内部に居る人が畸形な病人に見える理由 ありあけ 春夜 陽春 四篇。

「皮膚」… 愛憐 恋を恋する人 雲雀の巢 三篇。 / 《その手は菓子である》一篇。

資料6

朔太郎詩における「光」「影」の詩語がかけられる詩篇は、次の通りである。

「光」… 竹 竹 すえたる菊 亀 笛 冬 天上縊死 卯 天景 かなしい遠景 酒精中毒者の死 ばくてりあの世界 麦畑の一隅にて 春の実体 海水旅館 雲雀の巢 十六篇。 / 《春の感情》《恐ろしく憂鬱なる》《憂鬱なる花見》《ある風景の内殻から》《憂鬱の川辺》《鶏》《沿海地方》《駱駝》《大井町》《時計》十篇。

「影」「幻影」「幽霊」「亡霊」… 竹 内部に居る人が畸形な病人に見える理由 麦畑の一隅にて 肖像 白い共同椅子 笛 六篇。 / 《群集の中を求めて歩く》《青猫》《蠅の唱歌》《恐ろしく憂鬱なる》《憂鬱なる花見》《蒼ざめた馬》《思想は一つの意匠であるか》《悪い季節》《古風な博覧会》《夢にみる空家の秘密》《仏の見たる幻想の世界》《鶏》《みじめな街燈》《艶かしい墓場》《くづれる肉体》《緑色の笛》《寄生蟹のうた》《猫柳》《かなしい囚人》《輪廻と転生》《厭らしい景物》《時計》二十二篇。

資料7

詩に、独白、会話や呼び掛けの設定が見出せる詩篇は次の通りである。

悲しい月夜 猫 贈物にそへて などの十四篇。 / 《荒寥地方》《あ

る風景の内殻から》《緑色の笛》《吉原》などの三十四篇。

資料8

光と影の並立する描写について、例えば、「恐ろしく憂鬱なる」に、「ぴかぴかぴかぴかぴかと光る。そのちひさな鋭い翼」と「ああこの恐ろしい地上の陰影」の文がある。「憂鬱なる花見」に、「日光が遠くにかがやいてゐる」と「なにもの影をみつめて泣いてゐるのか」の文がある。「鶏」に、「私の心は墓場のかげをさまよひあるく」と「早くきてともしびの光を消してよ」の文がある。「時計」に、「洋燈の黄色い光の影で/かなしい情熱だけが漂つてゐた」の文がある（傍点筆者）。

資料9

朔太郎詩における「白」「黒」の詩語がかけられる詩篇は、次の通りである。

「白」… 天上縊死 笛 掌上の種 焦心 恋を恋する人 さびしい人格 五月の貴公子 肖像 酒精中毒者の死 陽春 白い月 見知らぬ犬 蛙よ 孤独 白い共同椅子 十五篇。 / 《蝶を夢む》《黒い蝙蝠》《石竹と青猫》《海鳥》《家畜》《農夫》《その手は菓子である》《月夜》《蠅の唱歌》《恐ろしく憂鬱なる》《憂鬱なる花見》《怠惰の厩》《閑雅な食欲》《最も原始的な情緒》《顔》《白い雄鶏》《悪い季節》《鶏》《みじめな街燈》《題のない歌》《寄生蟹のうた》《厭らしい景物》《さびしい来歴》《沿海地方》《海豹》《吉原》《大工の弟子》《時計》二十八篇。

「黒」… 《蝶を夢む》《黒い蝙蝠》《石竹と青猫》《陸橋》《曆の亡霊》《黒い風琴》《沿海地方》《時計》八篇。

資料10

声、音(オノマトペ)や音楽の描出は、以下の詩篇の中に看取することができる。

笛 殺人事件 肖像 さびしい人格 蛙よ 笛 などの十五篇。

／《石竹と青猫》《馬車の中》《笛の音のする里へ行かうよ》《黒い風琴》などの三十五篇。

注

- (1) 両者の関係について、朔太郎は夙に大正三年十月号の『音楽』(第五巻第十号)誌に「詩と音楽の関係」というエッセイを発表した。以後、同じ題目で、大正七年六月号の『早稲田文学』(第百五十一号)と昭和十年四月号の『日本詩』(第二巻第二号)で彼自身は微妙に言い換えた。
- (2) 萩原朔太郎『ソライロノハナ』(自筆本)(大正二年四月頃製作)。
- (3) 萩原朔太郎『映画漫談』、『文芸春秋』第三年第七号、大(四・七)。
- (4) 『萩原朔太郎全集』第十五巻(筑摩書房、昭五三・四)の「萩原朔太郎年譜」(四五五頁)によると、昭和十二年四月に北川冬彦等により「シナリオ研究十人会」が設立され、彼は会友となる。また、当時文士のシナリオ創作の状況について、北川冬彦は「萩原朔太郎(中略)これらの人々が本気で書き出したら、シナリオ文学運動」は、生彩を放つて押しすすめられることであらう」(『現代映画論』(三笠書房、昭一六・九)所収、七〇 七四頁)と述べている。
- (5) 前掲書(4)。「萩原朔太郎年譜」(四七四頁)による。
- (6) 萩原朔太郎「目的は結論にない」(『第二放射線』、『新しき欲情』(アルス刊、大一一・四)所収)による。
- (7) 萩原朔太郎「ポオ、ニイチエ、ドフトエフスキイ」(『ニヒル』第一巻第三号、昭五・五)による。
- (8) 萩原朔太郎「アツシヤー家の末裔を観る」(『映画往来』第五十二号、昭四・五)。
- (9) 萩原朔太郎「詩の原理」(第一書房、昭三・一二)による。
- (10) 例えば、渡辺広土は「現在しないもの」について、「不思議な異国に象徴される不在の場所」(『朔太郎について』、『萩原朔太郎研究』(青土社、昭四九・五)所収、一〇四 一一五頁)と触れていただけ

で、その代表としての活動写真を取り上げるまでには到っていない。

- (11) 萩原朔太郎「西洋の羨ましさ」(『廊下と室房』所収、昭一一・五)。
- (12) 萩原朔太郎「映画随想」(『日本映画』第三巻第九号、昭一三・九)。
- (13) 「明治大正文学全集 萩原朔太郎篇」の「前書」による(『明治大正文学全集第三十六巻』(春陽堂、昭六・一二)所収)による。
- (14) 萩原朔太郎「芸術の映画化に就いて」(『中央公論』第四十年第七号、大(四・六)。
- (15) 「青猫挿絵について」(『定本青猫』(版画荘、昭一一・三)所収)。
- (16) 前掲文章(14)。
- (17) ヒューゴー・ミンスターバーク『映画劇 その心理学的研究』(興行きと運動)(林譲治訳、『映画理論集成』(フィルムアート社、一九八二・五)所収、一二二四頁)による。
- (18) 前掲文章(13)による。
- (19) 萩原朔太郎「発声映画に就いて」(『新潮』第二十七年第四号、昭五・四)による。
- (20) 前掲書(4)。「未発表原稿」の「推理の虚偽」に引用。
- (21) 「馬」のイメージを使った朔太郎の趣向は、基本的に写真と映画の発明当初の差異を明確に理解する上で取り入れたのではないかと考えられる。馬の走る姿態を連続的に撮ることに成功してから、映画の歴史は始まったからである。今村太平『映画の眼 文字から映像の文化へ』(光和堂、一九九二・三)の見解を借りるなら、映画の物の運動を連続的に捉える瞬間(ショット)は写真であり、一匹の馬の早取写真の中に蔵されている性質と機能こそは、全映像文化を成立させるのである。この写真の写実の基本認識と映像の原基形態を、朔太郎は既に存知しているのであろう。その証左について、彼は未来派の「走つてある馬の脚は二十五本」という見地を批判し、「現に走つてある馬もまた、矢張我等の網膜には四脚の動物としか映らない」(『未来派の先入見』と、「コマに直観した写実精神」にこそ写真の記録性があると考えているからである。また、彼は映画の映像を「視覚本位の「動く美術」と定義し、「場面の転換の極めて速い、印象から印象へとテムボを変へて行く」(『発声映画に就いて』)特徴も見分けている。
- (22) 菅谷規矩雄「バクテリアの世界」(初出、萩原朔太郎一九一四)『大和書房、昭五四・五』、『新文芸読本 萩原朔太郎』(河出書房新社、一九九一・七)所収、一〇二 一一頁)による。
- (23) 大正初期に、感染や寄生の衛生学をめぐる当時の人々の不安が最も具体的に見て取れる例に、この頃各地で盛んに行われていた衛生展

- 覧会が挙げられる。不可視の衛生学を可視化する衛生展覧会という場に、視覚に訴える衛生映画も当然結びついていくと、西山康一（『視覚の変容と文学 映画・衛生学と谷崎潤一郎「人面疽」』による、『文学隔月刊』第二巻第二号（岩波書店、二〇〇一・三）所収、一五三—一六八頁）は提示している。
- (24) 前掲書（4）。年譜によると、『フランス映画』プロテアを浅草電気館で雇星と共に見、兇賊チグリスをと美人探偵プロテアが登場するところから、雇星はチグリスを、朔太郎はプロテアを名のる（三七四頁）と提示されている。
- (25) この詩について、これまでの取り扱い方では、「性的な願望を神経の揺動する形象によって表現したもの」（吉本隆明『朔太郎の世界』、『近代文学鑑賞講座第十五巻 萩原朔太郎』（角川書店、昭三五・一二）所収、二四六—二五五頁）、その自虐的な神経の生み出した恐怖感を中心とする幻視幻覚の世界（河村政敏『月に吠える』、『日本文学研究大成 萩原朔太郎』（国書刊行会、平六・五）所収、八九—九九頁）や「結実しない 我の像」（阿毛久芳『月に吠える』形成の一側面、表現の場における自我意識の在所、初出『日本文学』三五号（昭六一・一〇）、日本文学研究大成 萩原朔太郎（国書刊行会、平六・五）所収、一〇〇—一〇五頁）と解説されていたのが一般的である。
- (26) 前掲文章（3）による。
- (27) 前掲書（4）。未発表原稿の「部分と全体」による。
- (28) 実際に映画の場合で、罪を犯そうとする事件の瞬間、主人公の凶器を握る手が、一呼吸する間に突然大きくなり、スクリーン上に見出せる唯一のものとなる見物経験は、誰でもしたことがあるだろう。手以外の部分は、恰も皆闇の中に消えてしまったかのようになって、見つめられている細部が急に見世物の全内容となるが、舞台ではこれは有り得ないため、映画芸術は大寫しの手法から始まるとも言われている（H・ミュンスタター『バーク注意』、『映画理論集成』（フィルムアート社、一九八二・五）所収、二五—三二頁）。この大寫しの心理機制を敷衍していくと、我々が無視したいと思う全てのものが、不意に我々の視界から追い払われ、消え失せしてしまう逆説も成立するのである。
- (29) 例えば、映像の黒い液体を血の滴りと我々は思ってしまうが、そこには平らな影があるにすぎないし、この影でさえ、白と黒の斑点の対照だけで成立している。それが現実のように受け取られるのは、単に心の働き、つまり、大寫しの心理効果と同じ原理で、人は「注意」によって混沌とした現実から意味を抜き出して組み立てていくのである。

- る。映像のリアリティーが皆その「自己欺瞞」の心の産物にほかならないと、今村太平（『映画の眼 文字から映像の文化へ』、光和堂、一九九二・三）は提示している。
- (30) 前掲書（9）。『形式論 第五章象徴』による。
- (31) 例えば、那珂太郎が「世界との隔絶感」（『本文および作品鑑賞』、『近代文学鑑賞講座第十五巻 萩原朔太郎』（角川書店、昭三五・一二）所収、三八—四一頁）として、或は大岡信が「自虐的精神」、作者自身分裂の意識（『浄罪詩篇』前後）、萩原朔太郎『近代日本詩人選10』（筑摩書房、一九八一・九）所収、七九—一〇五頁）として読み取っている。
- (32) 前掲文章（3）による。
- (33) 阿毛久芳『月に吠える』『青猫』に関する覚え書 イデアの形成とその照映（初出『近代文学論』第九号（昭五三・五）、日本文学研究資料新集24 萩原朔太郎・感情の詩学（有精堂、一九八八・六）所収、一六一—一七六頁）。
- (34) 萩原朔太郎『夢について』（『東京朝日新聞』昭二二・二・七（九））。
- (35) 今村太平『カメラ位置』による（『映画の眼 文字から映像の文化へ』（光和堂、一九九二・三）所収、九三—九五頁）。
- (36) 萩原朔太郎『青猫』（新潮社、大一一・一）の「序」による。
- (37) 前掲文章（8）。
- (38) 岩崎昶『リズムが死か』に引用（『映画の理論』（岩波書店、昭三—七）所収、一〇二—一〇六頁）。
- (39) 萩原朔太郎『SENTIMENTALISM』、『詩歌』第四巻第十号、大三—四〇頁）。
- (40) 萩原朔太郎『自由詩のリズムに就て』（『青猫』（新潮社刊、大一一・一）附録）。
- (41) 『絶望の逃走』（第一書房、昭一〇・一〇）の「自序」において、「すべてこの書思想を、私は自分の日常生活から発見した。特に大部分のトピックは、たいてい戸外の漫步生活、街路や、森や、電車の中や、百貨店や、映画館で啓示された」と書かれている。
- (42) 例えば、朔太郎は『月に吠える』を、「音律上には殆んど魅力のない詩ばかり」と自評し、「人がそれを讃めたのも、明白に詩句の連想表象（『有詩以前の詩壇3』）にあると述べているにも拘らず、久保忠夫は直ちに詩の擬声・擬態語に着目し、「音楽性と絵画性がそなわっている」（『朔太郎詩の分析』、『国文学解釈と鑑賞 萩原朔太郎その魂の漂泊』（至文堂、昭五二・六）所収、一〇八—一〇九頁）と分析している。

- また、『青猫』について、「音楽が根底にあつて、はじめてその上にイメージのひろがりを得られる」(『青猫スタイルとはなにか』、萩原朔太郎論下 日本近代作家5『増書房』平一・六)所収、一〇三—二九頁)と久保忠夫は理解しているが、「外観の類似から音楽に接近するのでなく、直接「音楽そのもの」の縹渺するいめえぢの世界へ、我我自身を跳び込ませよう」(『自由詩のリズムに就て』)と朔太郎が提示している点に対して何の説明もしていないと言わざるを得ない。
- (43) 佐藤忠男「映画と日本音楽」(『日本映画史第一巻』(岩波書店、一九九五・三)所収、六一—八頁)によると、「外国映画上映館では、伴奏のオーケストラは、ただ映画の上映に生演奏をつけるだけでなく、休憩時間などを利用して西洋音楽の演奏会をやるところもあり、それは西洋音楽でより高級な文化を学ぼうと望んでいる知識層の観客にとっては芸術サロンのような役割りさえもはたした」という時代背景がある。
- (44) 萩原朔太郎「有詩以前の詩壇3」(『詩神』第五卷第八号、昭四・八)。
- (45) 前掲書(6)による。
- (46) 前掲書(38)に引用。
- (47) 前掲文章(40)。
- (48) 例えば、勝原晴希が「光から影への移動に挫折があり断念があった」(『詩語の解析 光と影』、『国文学解釈と教材の研究』第三十四巻七号(学燈社、平一・六)所収、六〇—六一頁)として、戸塚隆子が「光の失なわれた状態」(『かげ』)という詩語の頻出(『萩原朔太郎論』、『憂鬱』と「かげ」の発見)、初出『富士フエニックス論叢』一号(平五・三)、『国文学年次別論文集平成五年 近代5』所収、一七〇—一七五頁)として解釈している。
- (49) 影の概念は、これまでの先行論文では、安易に「自我不在」の問題(阿毛久芳『月に吠える』形成の一側面 表現の場における自我意識の在所)、初出『日本文学』三五号(昭六一・一〇)、「孤独に因を発する『憂鬱』の気分」(新井宏子『萩原朔太郎』月に吠える)論主として色彩を中心)、初出『帝塚山学院大・日本文学研究』一八号(昭六一・二)や「疾患」の主題(中島悦子『萩原朔太郎』『青猫』の世界、「影」の系譜)、初出『新大國語』一三三号(昭六一・三)と関連付けられていった傾向がある。
- (50) 田村圭司「萩原朔太郎の詩的達成 浄罪詩篇を軸にして」(初出『帯広大谷短期大学紀要』第一七号(昭五五・三)、『日本文学研究大

- 成 萩原朔太郎」(国書刊行会、平六・五)所収、一〇〇—一一五頁)による。
- (51) 伊藤整「萩原朔太郎」(『近代文学鑑賞講座第十五巻 萩原朔太郎』(角川書店、昭三五・一二)所収、五二—〇頁)による。
- (52) 前掲文章(8)。
- (53) 前掲文章(8)。
- (54) 饗庭孝男「反近代と叙情」(『萩原朔太郎研究』(青土社、昭四九・五)所収、五三—六九頁)による。
- (55) 前掲文章(14)。
- (56) 前掲文章(8)。
- (57) 芥川龍之介「萩原朔太郎君 詩的アナキスト」(『近代風景』、昭二・一)。
- 主指導教員(先田進教授)、副指導教員(佐々木充教授・井山弘幸教授)