

海盤車ひととマネキン・ガール——竹中郁のシネ・ポエム——

野本 聡

I

映画シネマという新しいメディアの登場を後追いする形で模索されたシネ・ポエムと呼ばれるアヴァンギャルド的な実験において、数少ない成功例として世評名高いのは竹中郁（一九〇四年～一九八二年）の詩集『象牙海岸』（第一書房、一九三二年一月一日）の冒頭を飾る五篇（「ラグビー」「百貨店」「ハンマー」「競馬パニック」）である。就中、「ラグビー」はその到達点としてしばしば取り上げられてきた。同時代評としてまず中河與一が「念佛を要求しない月評」⁽¹⁾において「ラグビー」に触れている一節を取り上げよう。「月評」という短文の中の制約はあるとはいえ、シネ・ポエムとしての「ラグビー」を語る際の典型が既にここに出来上がっているようにも見える。

この中には機械の美がある。運動の美がある。構造の美がある。心理的效果を純粹に形式の組合せによつて算出してゐる。動的である。緊密である。爽快な飛躍がある。金屬の面のやうにベタベタしてゐない。／今日までの詩は、何と云つても精神の美しさ許りをネラツた。然しこの中には明らかに物質の明快な美がある。明日の詩の出発が感じられる。

その意味でこの詩は最も形式主義であると信じる。

中河の「ラグビー」評価の特徴は「機械の美」、「運動の美」、「構造の美」と、詩テキストそのものの具体的な箇所への言及は避けつつ、あくまで「形式主義」という表層の意味づけにとどまっている点であろう。勿論、シネ・ポエムは新しく登場したメディアである映画との対峙のなかで編み出されようとしていた新たな詩形の実験であった以上、専ら「形式主義」という議論が浮上して来るのもやむを得ないことだ。ただここで問題にしたいのは、この「形式主義」への焦点化が現在にまで竹中郁のシネ・ポエムを対象とする研究批評に引き継がれ、ともすればそれがこれらテキストへの探究を思考停止に導いてしまう遠因ともなっていると思える点だ。

たとえば福田知子の論考「郁におけるモダニズム」⁽²⁾における「ラグビー」を対象とした分析は、ともすれば字義通りとも思える「鑑賞」を提示し、「クローズアップ」、「オーバーラップ」、「モンタージュ」など映画の技法をそこから抽出していることに終始している。福田はシネ・ポエムへの神原泰、竹中久七、長江道太郎らの同時代評を引用しながらそれらが「作品に即して評価するのではなく、意味論や方法論に終始している。それらには具体的な作品上の分析がない」とその問題点と限界を指摘しているが、この批判は他ならぬ福田自身の論考に差し戻されてしまいはしないか。福田は竹中郁によるシネ・ポエムの実験を「郁の天稟の資質」、「郁の天才的な詩的言語能力」の「成果」であると強調する。言うまでもなく詩テキストを詩人の「天稟」や「天才」に帰してしまったとき、分析や批評は終了してしまふ。福田が提起する「なぜ、郁は「ラグビー」の成功にも拘わらず、シネ・ポエムをそれ以後書き続けなかったのか」という自らの重要な問題提起に自ら十分に応答できていないもここに起因しているのではないか。

もう一つ、近年の竹中郁研究において参照すべき論考として陶山大一郎「事象との邂逅——竹中郁の初期詩篇における感覚についての断片的覚書」⁽³⁾がある。竹中郁の習作期の詩篇に過ぎないテキスト群の分析にジョルジュ・アガンベンの批評概念を

援用するなど、牛刀割鶏の感の否めない論考だが、陶山が「ラグビー」に関し、近藤東、北川冬彦、神原泰、五城康雄、折戸彫夫らのシネ・ポエムをめぐる原理的な探究を丹念に辿りつつ、それら同時代評に見える問題点を次のように指摘していることは注視してよいだろう。

：「ラグビー」では主に海と競技場、そして工場という三つの場での映像が連結・合成されているのだが、これらの事象を捉える際の、視覚の鋭敏さに関する言及はあっても、竹中自身が重視した「連鎖」の問題性に触れるものは皆無と言ってよい。(中略) ラグビーに具現されるスポーツに関しては、当然意識されて然るべき時間的な進展という意味でのシーンの継起性が問題視されていないのである。

これまで竹中郁の「ラグビー」のシネ・ポエムとして優れた特質と見なされていた「形式」「構造」が、実はラグビー競技そのものの線条的な時間経過に対応してしまっており、当時のシネ・ポエム自体が規範とし理想的なモデルとしたはずの、時間的なストーリーの経過に依存しないことを旨とした「絶対映画」からはむしろ後退してしまっていた詩的表現の限界を強調する陶山の指摘は興味深い。ただ、ここでもやはりテキストのいわば「シネ」という表層を注視するあまり、肝心の「ポエム」への思考が十分とは言えないのではないか。

シネ・ポエムをめぐる同時代の思考とその実践的テキストであったはずの竹中郁「ラグビー」の構成的な陥穽を踏まえつつも、本稿はシネ・ポエム詩篇群に鏤められている詩的イメージや隠喩の内実深く分析の錨を降ろし、それら詩語を同時代の社会的言説にまでひらいていく作業を試みたい。そのような作業を経るとき、なぜシネ・ポエムは書き続けられなかったのかという問いに対し、詩という文学ジャンルが映画というメディアを模倣する限界と一過性の流行を指摘する当然の返答以上の応答が可能となり、また、それをシネ・ポエムに描かれたモチーフが本当に次代の詩的表現のなかに継承されるこ

とはなかったのかという問いにまで変換できると思う。そのとき、途中で放棄されたシネ・ポエムの不可能性と、可能性をも現在に読む意義が見えてくるはずだ。

II

竹中郁の生涯にわたる親友である洋画家、小磯良平の東京美術学校卒業制作となる「彼の休息」(図1)(一九二七年)のモデルが竹中郁であることはよく知られている。いみじくもこの図像は竹中郁にとつてのラグビーのイメージを伝えてくれる。ラグビーのウェアを着た青年は試合を終えた直後であることを演出するため既にスパイクを脱ぎ、スリッパに履き替え、ソファに身を預けている。ただユニフォームであるう縦縞のウェアに試合後で色濃く付いていてもよいはずの泥汚れなどは描かれていない。ビーチパラソルや登山用のランプ、そして「MANET」と書かれたスケッチブック(?)が背景に描かれている。竹中郁や小磯良平にとってラグビーとは、言うてよければ、誰にでも開かれたスポーツというよりは特権的富裕層に許された余暇、レジャー、あるいはファッションとしてイメージされていた。そのラグビーの歴史性に注意しつつ竹中郁のシネ・ポエム、「ラグビー」を読む必要がある。なお竹中郁の詩篇の引用は『象牙海岸』に拠り、ルビは必要な箇所にとどめた。

ラグビー Cinepoeme

アルチユウル・オネガ作曲



図1 小磯良平「彼の休息」

- 1 寄せてくる波と泡とその美しい反射と。
- 2 帽子の海。
- 3 Kick off! 開始だ。靴の裏に鉋がある。
- 4 水と空気とに溶解けてゆく球^{ボール}よ。楕圓形よ。石鹼^{サボン}の悲しみよ。
- 5 《あつ どこへ行きやがった》
- 6 脚。ストッキングに包まれた脚が工場を夢みてゐる。
- 7 仰ぎみる煙突が揃つて石炭を焚いてゐる。雄大な朝がかまへてゐる。
- 8 俯向いてゐる青年。考へてゐる青年。額に汗を浮かべてゐる青年。叫んでゐる青年。青年。青年。青年はあらゆる情熱の雨の中にある。喜ぶ青年。日の當つてゐる青年。
- 9 美しい青年の齒。

10 心臓が動力する。心臓の午後三時。心臓は工場につらなつてゐる。飛んでゐるピストン。

11 昇る壓力計。

12 疲勞する勞働者。鼻孔運動。

「ラグビー」の前半部である。まずこの「ラグビー」は単にシネ・ポエムである前に小磯良平「彼の休息」や副題に記されている「アルチュウル・オネガ」、即ちフランスの作曲家アルテュール・オネゲル⁴の「交響的断章第2番ラグビー」とインターテクスチャリテイの関係にあることを押さえておく必要がある。

さらにこの「ラグビー」のシネ・ポエムとしての特異性は、言うまでもないことだが、ラグビーの試合の展開をショットごとに提示するだけでなく、プレーする選手に「工場」で働く「勞働者」が「脚。ストツキングに包まれた脚が工場を夢みてゐる。」のようにオーバーラップされている点にある。高橋世織は「この詩が優れているのは、単にスポーツの動きをカメライ的に描写できているというだけにとどまらない。工場などの人間のマスを集団として描く視点が、12番へ疲勞する勞働者」などにとり込まれており、プロレタリア文学が人間を集団で表現することで力強さを得たのと同じように、今までの単なる叙情的な詩の言語にはない力強さがある」と指摘し「資本家側と勞働者側との、つまり両サイドの激しいぶつかり合いを、こうした時代のイメージや息吹を、ラグビーという一種のゲーム感覚によって定着したところに、この詩の魅力と詩人の力量とが確かめられよう⁵」と述べている。小磯良平「彼の休息」の図像で確認したように敢えてここで描かれるスポーツとして他ならぬラグビーが選ばれたのはそこに所謂ブルジュワ的イメージが喚起できるからであり、だからこそラグビ

ーと「工場」「疲勞する勞働者」のオーバーラップはまさに衝突、異化作用をもたらすものであったのだ。

17 ドリブル六秒。ころがる球。^{ボール}雨となる。ベルトの廻轉。

18 汗をふいて溜息する青年。歪んでゐる青年。（球は海が見たいのです。）^{ボール}

19 伸び上る青年。松の尖つた枝々。

20 密集！^{スクラム} 機械の胎内。がちちりと喰ひ合つてゆく齒車。

21 ぐつたりする青年。機械の中へ食はれてゆく青年。深い深い睡眠に落ちこむやうに。

そのように考えると「ラグビー」は、むしろ「工場」や「勞働者」の表象に注視すべきなのかもしれない。ラグビーの「密集！」^{スクラム}が工場の「機械の胎内。がちちりと喰ひ合つてゆく齒車。」に変換され、あるいは「ベルトの廻轉」に巻き込まれ「機械の中へ食はれてゆく青年。」の姿は葉山嘉樹「セメント樽の中の手紙」に描かれた勞働災害をも呼び起こす、と言つたら言い過ぎだろうか。シネ・ポエムをめぐる同時代評のなかにも次のような言説があつた。

而して以上の視覺的現象や視覺的形態としての機械は映畫の中に巧みに攝取せられ益々吾々の機械的視覺的感覺を育てつゝある。鋭いカメラ・アングルの視取りやクローズ・アップやダブルやモニタージユによる機械的機能の性格化は

一層吾々の視野をおし擴げてゆく。／かのスポーツに於ける美的感覺も要するにかくして育成されつゝある機械的視覺的感覺によりはしまいか。(中略)／機械美は認められた。ブルジョアジーによつてもプロレタリアートにとつても。そして優れた映畫眼は各自の目的を以て目指す方向へ尖鋭的な神經を働かせつゝある。(中略)／かくてシネ・ポエムは従來のプロ詩を回顧しつゝプロ詩の一分野として書かれるだろう。⁽⁶⁾

当時、シネ・ポエムについての原理的考察を幾つか重ねていた五城康雄だが、ここで注目したいのは「スポーツ」も「機械」も「映畫眼」によつて「ブルジョアジーによつてもプロレタリアートにとつても」「美」として認知され得ると述べている点である。「映畫眼は各自の目的を以て目指す方向へ」「スポーツ」を、そして「機械」を意味づけ、描くことができる。だからこそ五城は「シネ・ポエムは従來のプロ詩を回顧しつゝプロ詩の一分野として書かれるだろう」と予言している。勿論、この予言は詩史において予言のままに留まり実現されることはついになかったかもしれない。だが、そうであればこそ、未完であつた「シネ・ポエム／プロレタリア詩」としての可能性の痕跡を「ラグビー」に読み取るべきではないか。シネ・ポエムとしての「ラグビー」その他四篇の詩の意義はプロレタリア詩への新たな提起でもあつたのだ。

竹中郁が以後シネ・ポエムを書き得ることはなく、『四季』同人となることによつて抒情詩人のイメージを自ら纏うようになる。これは、作家論的観点から見れば、いわば他者としてのプロレタリアートを表象することに対する限界と不可能性への自覺(あるいは諦念)があつたからこそと、その背景について仮説を提示することもできよう。

III

ここで急いで付け加えておかねばならないのは「ラグビー」に登場してきた「勞働者」には専ら男性ジェンダーがイメー

ジされていることだ。

竹中郁がシネ・ポエムという詩形をフランス遊学時に出遭ったマン・レイの短編映画「海盤車」からインスパイアされていることはよく知られている。

彼は最近、映畫「海盤車」^{ひとで}Etoile de Mer を制作して、今現に巴里のシネマ界の前衛の^{アベンガルド}スチユヂオ・ユリユシリイヌで、第十週目に近い興行をつづけてゐる。それ程好評である。／「海盤車」は彼の動かない作品が解らないと同じく、殆んど解らない。解ることは、もはや我々に重要なことではないからである。それを示してゐる。「海盤車」はシネポエムである。非常に純粹である。音樂のやうに滲透する。それでいいのである。だからこの映畫では「第八藝術」と云ふ言葉はふつ飛んでしまつた。⁽⁷⁾

勿論、竹中郁が述べているようにマン・レイの「海盤車」のストーリーは「殆んど解らない」。ただ「海盤車」における重要なシークエンスには女性が登場していることは確かなのだ。当時、「超自然派セナリオ」^{スクリプス}と銘打たれ、「ロベル・デスノス詩／マン・レイ映出／樋谷茂一郎譯」と記された日本語訳「ひとで」のシナリオが残っている。⁽⁸⁾

1、街をゆく若い男と女。／かれ等の脚／女の兩脚／彼女は停つて——靴下留めを。／ちよいとなおした、街のまんなかで。／あらわな彼女の足。

2、二人は、／うすつ暗い階段を上つて行く。／それは夕ぐれ——。

3、彼女の部屋。

4、彼女はきものをぬいだ。／彼れは、ぬがない——。／彼女はベットへ横になつた。／「さよならつ——」と。／男はいきなり飛び出した。／戸が、がちんと閉まる。

5、街頭の新聞賣り女／それは「彼女」／タイトル／『なんと素敵なお美人よ』

6、若い男は新聞賣り女について行く。／うすつ暗い片隅みへ。／彼れはおびき寄せられた。／女が「ひとで」の入つた、がらす／びんを。／男へ、手渡しする。

7、男の部屋。／彼は「ひとで」をランプに透して。／タイトル。／『つまり』

8、歩道を、車道を。／風にあほられて行く新聞紙。／彼れは、その一枚を、つかむだ。／記事に『★★★★さん』とある。

9、花を生けた壺。／タイトル。／『花が。もしも／がらすだつたらば——』

10、球形、角形、だえん形。／それに、らせん形とくだ形と。／大小取り混ぜて、がらす器が一組み。

11、女の前に、男がひざまづいて居る。／頭を、ひざの上へ落して。

12、列車が、ゴオ——ツと。

13、それから汽船。

14、花を生けた同じ壺。／タイトル。／『花が、もしも／がらすだつたらば——』

15、女は。／赤いフリーズアン帽を着て。／烟。火。／がらんとした街通り。

16、殆んど、はだかの女／その足が本を踏みつけて居る。／片隅みに「ひとで」



図2 「海盤車」シーン16

33番まである「ひとで」のシナリオの前半部である。今日映像として鑑賞できる「ひとで」は、この日本語訳「ひとで」と必ずしも対応しているとは言い難いシーンもある。竹中郁が実際に鑑賞した映画「ひとで」を完全には確定できない以上、「ひとで」から竹中郁のシネ・ポエムへの影響関係を詳細に明らかにすることは困難が伴う。だが、例えば「ラグビー」には、ラグビーの試合にも工場での労働にも直接には関係しないと思われる「26 飛んでゆく新聞紙。空気に海月くらげと浮いて……。」／27 踏切がしまる。近東行急行列車が通りすぎる。全く夜。」が差し込まれているが、これは「ひとで」のシナリオ、「8、歩道を、車道を。／風にあほられて行く新聞紙。」「12、列車が、ゴオ——ツと。」のイメージを引き継いでいるのは明らかだろう。ただ竹中郁のシネ・ポエムにおいて「女性」表象がより問題になるのは「a MMan Ray」とマン・レイへ

の献辞も掲げられた「百貨店」となるう。

- 1 開いては閉まる昇降機^{アサンスール}だ。人ひとり居ない。
- 2 床のうへに落ちてゐる花だ、花辯のない花だ。
- 3 階段を驅けのぼつてゆく靴靴靴。女の靴。
- 4 中に踵のとれた靴。
- 5 鏡の面で身をくねらせてゐる寶石の首飾りをつまんで見給へ。美しい寶石は美しい蛇類に似た執拗さをもつてゐる。
(そこの鋭い光線が井戸を覗くやうに深い。)
- 6 軽快な計算器が舌をだす。舌をだす、舌をだす。
- 7 白い舌。
- 8 美爪^{マニキュール}術した細い女の手だ。

- 9 一グルテンの銀貨を掻き集める手、女の手。
- 10 計算器が停まる。その数字の最大限マキシマムに達したからだ。
- 11 自動車の後尾テイルの排気孔からでる瓦斯の斷續。白い瓦斯だ。
- 12 大きな赤ん坊。
- 13 獨逸文字で「この子の父親をさがしてゐます」
- 14 裝飾窓シヨウウインドウにうつる絶叫せる群衆。
- 15 母は硝子の中に備はれて、生きてゐる人形を勤めてゐる。
- 16 裸體の母親。
- 17 特に美しい足から股。

「百貨店」の前半部である。百貨店は専ら女性をターゲットとした消費の殿堂としてこの時代に新たに登場してきた施設

であることは言うまでもない。そこには「靴」「寶石の首飾り」という女性の購買欲を喚起するように仕組まれた商品が陳列されている。さらに百貨店が機械を内蔵した場であることもこの詩は明らかにしている。むしろ百貨店が機械（「昇降機」「計算器」）を巧妙なまでに組み込んだシステムであるからこそシネ・ポエムのモチーフとして相応しかったと言えよう。機械とシネ・ポエムの親和性もここに窺える。ただシネ・ポエムを読む際に注意しなければならないのは、百貨店が単に女性が消費する場であっただけではなく、女性が労働する場でもあったという点だ。「軽快な計算器が舌をだす」ように操作しているのは「美爪術マニキュールした細い女の手」である。竹中郁のシネ・ポエムの「ラグビー」と「百貨店」は、ともに労働を描こうとしながら、ただそのモチーフには男女の対照性が認められる。

IV

ここで竹中郁のシネ・ポエム「百貨店」にわずかながら触れている和田博文の論考(9)を見ておこう。

11でまず百貨店前の路上の、車の排気ガスが映される。12で迷子らしい赤ん坊がクローズアップされ、13で父親探しのメッセーじが出る。14で百貨店のショーウィンドーに写る人々が、15でウィンドーのなかのマネキンが捉えられる。断続したショットをモンタージュすることで、新しい時間を生み出す映画から、シネポエムの形式はヒントを得た。

和田がここで見逃してしまっているのは、ショーウィンドーのマネキンが「生きてゐる」ことだ。「装飾窓ショウウィンドウ」の「硝子の中」にいるのは「人形」のマネキンではない。「生きてゐる」、当時、マネキン・ガールと呼ばれた女性であったことこそ、このシネ・ポエムが同時代の社会と交通する重要なポイントなのである。マネキン・ガールについては、このシネ・ポエム

と同時代の、「初夏の生活 汗にはげる白粉 若さの価一日九圓」と題された新聞記事が参考になる。

◇：マネキン・ガールの銀座進出。某店の裝飾窓シヨウウインドウの前は一杯の人ばかりだ。衣しやうの廣告のため許りと思はれてゐたマネキン・ガールは利用範圍を一步ひろげて新しい商品の廣告に使はれた。最新流行の洋装を均整のよくとれた彼女のし體にまとして、ガラス箱——街頭からは箱としか見えない——の中にすくと立つ。両手に新商品の廣告を記した紙板ポードを持つ。／◇：まづ紙板を胸のあたりに持つてくる。それから眼を右上に三秒、ななめに三秒更にグツと胸を張つて街頭人に向つて正面を切る。表情のあるやうな無いやうな——生ける人形、文字通り機械的に動く近代美人。傍についてゐる女店員が次の廣告紙板を渡す。又同じプロセスの動作。／◇：ガラスの外は人の黒山だ。『笑つてやがら——』かう叫んだのは印半天の労働者だ。『この暑いのに並大抵の仕事じゃないネ』とささやいたのは若い會社員だ。『中々シャンぢやないか、しかしえらい仕事だね』——その友人が合づちを打つた。／◇：全くえらい仕事だ。三十分休息して、三十分この機械的作業をくり返す。若さと美容とを帝都の眞ん中の往來へ投げだして、一日八九圓の收入。銀座が生んだ生活相。

この記事はマネキン・ガールへの視線のありやうを明らかにする。「ガラス箱」に囚われたやうなマネキン・ガールの「し體」に注がれる男性たちのそれは「均整のよくとれた」女性の身体を欲望するこの時代の視線なのだ。「裝飾窓シヨウウインドウの前」の「人だかり」は竹中郁の「百貨店」の「絶叫せる群衆」と重なる。記事は奇しくも「生ける人形」という言葉を用い、さらにマネキン・ガールを「機械的」と形容する。マネキン・ガールは百貨店と象徴とするマーケティング・システムの、まさに「齒車」として「表情があるやうな無いやうな」と徹底的に自己を抑圧された状況にある。さらにこの記事はマネキン・ガールがこの時代に新たに登場した職業としてあること、しかし「一日八九圓の收入」に見合う「仕事」ではないことを強

調している。

竹中郁のシネ・ポエム「ラグビー」と「百貨店」は、たとえそれが表象の限界を内包するものであったとしても、労働者をモチーフとして取り込もうとしていた。特に「百貨店」が同時代の労働する女性としてマネキン・ガールを一瞬ではあるが登場させていたことは注視してよいだろう。ちなみにこのあと若干触れることになる「恐慌^{パニック}」というシネ・ポエムにおいても「5 廻る紡績^{つむ}をみつける。紡績をまもる繊細^{かほそ}い手が添つてゆく」、10 女工の考へは一羽の鷺になつて羽搏く。やがてどこかへ向つて舞ひあがる。」と紡績工場で働く「女工」を映すショットがあることもここに付け加えておく。

それにしても「百貨店」のマネキン・ガールはなぜ「裸體の母親」となっているのだろうか。「特に美しい足から股」のマネキン・ガールを「裸體」として見ようとするのはまさに「群衆」の欲望である。三〇年代初頭という同年代に、囚われた裸體の女性を描く、著名な表象があつたことをここで思い出してもいいだろう。古賀春江「鳥籠¹²」(図3)である。鳥籠に囚われることなく自由に泳ぎだそうとする白鳥たちとは対照的に、鳥籠の囚われているのは全裸の女性である。リアルに描かれた裸體のポーズは男性たちの視線が欲望するポルノグラフィックな図像、いや言つてよければあざといまでのポルノグラフィである。古賀春江は「鳥籠」に解題詩(もちろん詩篇は図像を単に説明するものではなく、決して小さくはないズレが仕掛けられているが)を付している。

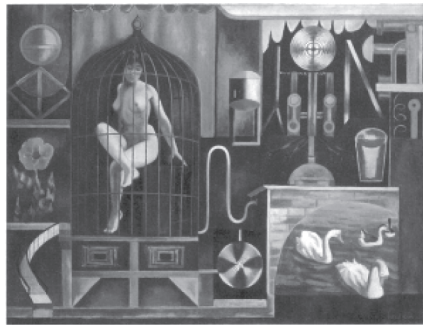


図3 古賀春江「鳥籠」

厚い丸いガラス戸を開いて実験室に書かれた数字の記録を見給へ。

幾百万の舌を持つた電気がそこでお饒舌をしてゐるのであらう。

機械は機嫌のよい時みんな歌を唄ふのです。

貝殻の歌や花や風の歌を。

光線のリズムでスリッパの少女が脚をあげる。

それは花束と機械との、とてもすばらしい結婚式を語るのです。

少女はすべて透明なるレンズで、正確に万象を映します

——その記録を私達は読めばいいのです——。

永遠の花。透明なる忘却。

何と美麗なる女王ではないか。⁽¹³⁾

解題詩が「花束と機械との、とてもすばらしい結婚式を語る」ように、「鳥籠」の背景を取り巻く機械が描かれていることに注意すべきだろう。囚われた女性の裸体と機械の並置。「幾百万の舌を持った電気がそこでお饒舌をしてゐる」は「百貨店」の「軽快な計算器が舌をだす。舌をだす、舌をだす。」と同じイメージだ。速水豊は「鳥籠」における「鳥籠のなかの女性というこの奇怪で幻想的なイメージ」の源泉に「一九二九年五月一日に日本で封切された」ドイツ映画、『妖花アラウネ』のスチール写真（『週刊朝日』一九二九年四月二八日）を指摘している。⁽¹⁴⁾ 古賀春江の「鳥籠」も竹中郁の「百貨店」も、ともに映画からイメージを受容し引用している点は興味深い。ただ、『妖花アラウネ』のスチール写真に写る鳥籠の中の女性はずしも裸体でいるわけではないことを確認しておきたい。敢えてリアルに裸体を描くことこそが古賀春江の、あるいは

はマネキン・ガールに「裸體」を欲望することこそが竹中郁の、海外から流入する新しい芸術思潮からの影響、受容を越えたボルノグラフィックな創造だったと言えるのかもしれない。

そして、もう一つ注意しなければならないのは、「硝子の中に傭はれて、生きてゐる人形を勤めてゐる」彼女が「父親をさがしてゐる」「大きな赤ん坊」の「母親」でなくてはならないのはなぜか、という点だ。一九二〇年代の終りから一九三〇年代初頭に登場するマネキン・ガールをモチーフとした小説群を丹念に分析した永井善久「マネキンガール——シヨウウィンドーをめぐる政治学——」⁽¹⁵⁾は吉田絃二郎「飾窓のなかの女」に言及し、次のように述べている。長くなるがシネ・ポエムに表されたマネキン・ガールを読み解くためにも極めて重要なので引用しよう。

吉田絃二郎「飾窓のなかの女」(『婦人世界』一九三〇年新年号)は、物語の暴力によつて女性の主体性を抹消し、同時にそれによつて読者の感情移入を誘発しようと企てる。(中略)恋愛において主体性を奪われたさち子は、しかし、我が子への愛のためにはしばしば積極的な行動に出る。〈母性〉はこのテキストにおいて、最も効果的に読者の情動を組織する装置として機能するのである。(中略)そしてテキストのサディズムは、さち子が子供に冬服を買い送るために意を決してマネキンガールとなり、シヨウウィンドーの中でさらされる時、頂点に達する。

かの女は押しこめられるやうにして飾り窓のなかへはいつて行つた。ぱつと外の明るい光線と同時にそこに立つてゐた群集の視線がかの女の顔に向けられた。／「マネキンだよ！」／「いゝ女ぢやないか。」／「生娘かな…」／「馬鹿言つてる」／さち子はまつたく化石したやうになつてしまつた。最初の一時間は一日より長かつた。

この場面では、無遠慮な視線を浴びせかける見物人と異なり、さち子はまなざしを完全に奪われている。(中略)こ

のテキストでは主人公を徹底して受動化・無力化することで、読者の共感を動員するというメロドラマの典型的な戦略が取られている。そして、さち子に感情移入し悲哀を共有する読者も、テキストによって半ば無力化され、感傷の中に包摂されてしまうのだ。もちろん、極端なまでにさち子を無力化するテキストの構成により、現実において顕在化したマネキンガールの主体性というアポリアが稀釈され、象徴的な解決がはかられることは言うまでもない。

シネ・ポエムそのものの概念規定を竹中郁自身は「我々読者はもはや、映畫的イマアジユを頭の中で連鎖し得るやうになつたのである。／それをねらつて書くのがシネ・ポエムであり、書かれる作品がシネ・ポエムなのではなからうか」と語っている。「百貨店」における「裝飾窓」^{シヨウウインドウ}や「裸體の母親」という「映畫的イマアジユ」は「讀者」の「頭の中で連鎖し得る」。だがその「連鎖」こそマネキン・ガールをめぐる同時代に流通する物語であつた。吉田絃二郎「飾窓のなかの女」も、永井善久が抽出した言葉を借りるならば「へ母性」という「感傷の中に包摂されてしまう」「メロドラマ」であつた。「百貨店」に差し込まれた「映畫的イマアジユ」の断片が「裸體の母親」でなければならなかつたのは、実はマネキン・ガールをめぐる同時代のテキスト群とその物語の凡庸性を共有しているからなのだ。

V

五編のシネ・ポエムの末尾を飾る「恐慌」^{パニック}において「6 紡績は太る。」の「映畫的イマアジユ」は「8 重役の一つの釦をかけ忘れたズボンの腹。」に転移し、さらに「9 瘠せて鋭い女工は考へる。」と対照を結ぶ。これが先ほども引用した「10 女工の考へは一羽の鷺になつて羽搏く。やがてどこかへ向つて舞ひあがる。」へと繋がっていくのだが、このあとこのシネ・ポエムはストライキを思わせる言語表現がフラッシュ・バックされ「讀者」は「映畫的イマアジユを頭の中で連鎖し

得る」ようになる。「12 メガホンを左に、右腕はしつかと機械を停める。」「14 叫びをあげる汽笛ホイッスル。」「16 ひとりでに轉がり始めたトロツコ。トロツコ。」「18 勢よく噴出する排水孔の水が、どおつと塵埃を押し流した。」などがそれらであるが、このストライキを思わせる激しい力動の表現に対する、問題は「女工」の行方なのである。

32 廣野のなか、新しい町につづく道があるいてゆく少女の肩に。

33 やさしく置かれる一つの手。

「恐慌パニック」はここで終わっている。「太る」「重役」に対して「瘠せて鋭い女工」が自身の置かれた状況を「考へ」たことから始まった罷業、ストライキであったはずだが、「女工」自身がそこに加わっていくとは決して表象されず、彼女の、その先鋭であったはずのアイデンティティは末尾では語り手によってあざといまでに「少女」へと変更され、「やさしく置かれる一つの手」によって当初の「鋭い」「考へ」は宥められていく。この「32」と「33」と番号が付された二行は竹中郁のシネ・ポエムという試みの終わりを象徴的に表している。「百貨店」に一瞬よぎった「裸體の母親」としてのマネキン・ガールも、「恐慌パニック」の「女工」もテクストのなかで沈黙を余儀なくされることがごく自然の物語であるように見えてしまうことこそシネ・ポエムの終わりなのだ。

確かに詩史においてシネ・ポエムという実験はここで途絶え、竹中郁もこれ以後シネ・ポエムという形式を用いて詩を書くことはなかった。だが、シネ・ポエムに描かれた女性のモチーフは思わぬ形で、時局詩、つまり戦争詩の中に表れてくることを確認しておきたい。竹中郁の詩集『龍骨リウゴウ』は湯川弘文社が企画した「新詩叢書」の一冊として刊行されている。「新詩叢書」刊行の目的については次のように記されている。

詩人のこのたびの大戦にいちはやく感應してその筆を鋭くせる、他の文藝分野にその比をみず。又その朗讀の氣運大いに世に起りて詩集の翹望せらるる今に優る時はなし。ここに本邦中堅詩人の詩集を蒐めて新詩叢書となす。

詩こそ「大戦にいちはやく感應し」た「文藝分野」であるとの認識のもと、専ら「朗讀」されることを意識した「新詩叢書」は、典型的なまでに戦争詩集としての性格を企図している。竹中郁の『龍骨』に抄録されることになる「港の口笛」と「埠頭の麥」の二篇が、例えば榊原美文『國民詩朗讀のために』⁽¹⁸⁾に収められているが、これらも「出征や凱旋」といった機会に声に出して朗讀する詩篇として戦争詩群に組み込まれている。

戦後編まれた『全詩集大成 現代日本詩人全集』の第十三卷⁽¹⁹⁾には竹中郁がそれまでに刊行した詩集が収められており、『龍骨』も含まれているのだが、その末尾にはごく小さく「編註」が付されている。「本全集に於ては著者の希望その他の理由により「一刹那」のうちの八篇、「首里逍遙」のうちの二篇が削除されてある」とあるその文言は、つまりここに削除された詩篇こそ竹中郁自身が戦争詩と自覚したものだとして自己証明したことを意味する。確かに『國民詩朗讀のために』にも収められた「港の口笛」と「埠頭の麥」などは時局を色濃く反映した詩篇として、戦後の戦争責任追及の風潮の中で削除されたことはわかるのだが、一篇、削除されたがゆえに逆にその判断の妥当性の検討を促し、さらに時局詩／戦争賛美詩とは何かを考えさせるものがある。「昭和風俗」という詩篇である。その後半を引用する。

となりのビルの屋上庭園の砂利を蹴散らして

黒い事務服に青春を包まれてゐる女の子は

たつた今、下の鋪道^{しきいしみち}に書かれてゐた文句を頭の中で反芻する

「戦時日本からパアマネントを叩き出せ」

そしてちよつとくすりとする

「ずぬ分まちがひだらけの文字だつたこと」

百貨店は大きな影を落としてゐる

とある四辻 とあるひと時

海から吹く南風が涼しく街を行きすぎる

実験的シネ・ポエム「百貨店」で描かれた百貨店は、ここにたとえ戦時下にあつても穏やかな日常が流れている一風景としてさりげなく挿し込まれている。ただそこには「寶石の首飾り」も「美爪術^{マニキュール}」もなく、「黒い事務服に青春を包まれてゐる女の子」がいるばかりだ。この「黒い事務服」の「女の子」はあるいは「装飾窓」の中の「裸體の母親」と対比されつつ、だが、時代に翻弄される女性表象としては表裏なのかもしれない。

それにしても竹中郁はなぜこの詩を他の戦争詩とともに削除隠蔽したのだろうか。確かにここには引用しなかったが前半部に「ハーケンクロイツ旗」が「はためく」風景が描かれてはいる。だがそれとて「出征や凱旋」あるいは戦争賛美を窺わせるものとは必ずしも言えまい。そうであれば竹中郁が戦時下の時局を詩に色濃く反映させてしまったとおそらく自ら過敏に反応し問題視したと思われるのは「戦時日本からパアマネントを叩き出せ」という一行であろうと推測できる。この一行がほかならぬ女性の装いをめぐる時局の抗争を表すものであったことは注視してよいだろう。『モダン化粧史^{モダン化粧史} 粧いの80年』は「束髪からパーマネント・ウェーブまで」の近代日本における女性の髪型の歴史を叙述しているが、そのなかで戦時中、「国家総動員法」が成立して以降、「警視庁が戦時下体制の中で、女性に日本精神を振り起^マこさせよう」と「パーマネント・ウェーブに対して、ある種の弾圧もしくは制限を加え」るとの憶測が蔓延していたことを指摘している。「戦時日本

からパアマネントを叩き出せ」とはどうやら権力側が力によって女性の装いに介入し弾圧を加えるとのメッセージではなく、むしろ大衆側が身体への訓育を内面化したことを表す標語だったようだ。竹中郁の詩はこの標語に対し「ちよつとくすりとする／「ずぬ分まちがひだらけの文字だったこと」と「反芻する」「黒い事務服に青春を包まれてゐる女の子」を配している。戦時下の、女性の装いへの自主規制という暴力的言説を微かに批判しつつあると読み取ることも可能であろう。

シネ・ポエム「百貨店」、「恐慌」に描かれた女性像は竹中郁自身が隠蔽した詩篇のなかに流れ込んでいなかったか。特に「恐慌」において宥められたかに見えた「女工」の「鋭い」「考へ」がここに舞い戻り、あるいは舞い降り「ずぬ分まちがひだらけの文字だったこと」と微かではあるが具体的な発話を成したと見るなら、シネ・ポエムは確かに形式としては継続されることはなかったとしても、そのモチーフは戦争詩とみなされ削除されたテキストに可能性として残像していたのだ。

注

- (1) 『新潮』一九三〇年三月號
- (2) 『詩的創造の水脈——北村透谷・金子筑水・園頼三・竹中郁——』、晃洋書房、二〇〇八年一月一日
- (3) 『総合文化研究』17、東京外国語大学総合文化研究所、二〇一三年
- (4) オネガルの当時の日本への紹介の文章としては、吉川静雄『現代フランス音楽論』（天人社、一九三〇年六月二五日）が「アルツール・オネツガー——」パシフィック・二三一」と「ラグビー」について——の一章を設けている。また長江道太郎は「僕は三四ヶ月前彼の書齋にある蓄音器で、彼がフランスから持つて歸つたオネガルのラグビイを聞かせてもらった」と述べ「彼は彼のラグビイを、たとへオネガルのコンストラクションに負ふところがあつたとしても、なほ彼のコンストラクションとして見せている」と「オネガ」の交響曲との関係から竹中郁の「ラグビイ」を評価している（『詩と詩論』第十一冊、一九三二年三月一八日）。
- (5) 「ラグビイ 竹中郁」解説（『コレクション現代詩』大塚常樹ら編、桜楓社、一九九〇年一月三〇日）
- (6) 五城康雄「シネ・スポーツ・ポエムに就て」（『地上樂園』一九三〇年八月）
- (7) 竹中郁「マン・レイ氏に就いて」（『詩と詩論』第三冊、一九二九年三月七日）
- (8) 『映畫往來』一九三〇年一月号
- (9) 『詩と詩論』▼レスプリ・ヌーボの領土（『日本の詩雑誌』日本現代詩研究者国際ネットワーク編、一九九五年五月一三日）
- (10) マネキン・ガールについては丸山三四子『マネキン・ガール 詩人の妻の昭和史』（時事通信社、一九八四年二月一〇日）を回想録ながら貴重な資料として参照した。丸山三四子によれば「ガソリン・ガール」は「日給が一円」だったのに対し、マネキン・ガールは「収入としては最高」、「女性の職業ではマネキン以上の高給取り」はなかったという。
- (11) 『東京朝日新聞』朝刊、一九二九年六月四日

- (12) 一九二九年、油彩・カンヴァス、112.2×14.5cm、石橋美術館所蔵
- (13) 引用は古賀春江『写実と空想』（中央公論美術出版、一九八四年一〇月二〇日）に拠った。
- (14) 『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』、ZETZUPACKS、二〇〇九年五月三〇日
- (15) 『日本文化學報』第18輯、韓國日本文化學會、二〇〇三年八月
- (16) 「シネ・ポエムのこと」、『詩神』一九三〇年十二月號）
- (17) 湯川弘文社、一九四四年二月一五日
- (18) 日本出版社、一九四二年六月三〇日
- (19) 創元社、一九五五年一月三一日
- (20) ポーラ文化研究所・津田紀代・村田孝子、一九八六年二月一〇日