

尾崎翠のテクストにおけるチャップリン表象

―「木犀」を中心に―

総合研究大学院大学 文化科学研究科 日本文学研究専攻 小野 光絵

要 旨

尾崎翠（一八九六―一九七二）のテクストでは、小説やエッセイ、詩や座談録といったジャンルを横断する形で、「チャアライ」ことチャールズ・チャップリンへの思慕というテーマが繰り返し表象されている。しかし、これらは従来の研究ではほとんど看過されており、十分な掘り下げがなされてこなかった。本稿は、短篇小説「木犀」（一九二九年）を中心に、その重要性に光を当ててみるものである。

映画をめぐる尾崎の複数のエッセイの中で、「影」というキーワードが繰り返し登場する。「影」という言葉を用いて表象されているのは、映画などの媒体を通すことによって生じる一種の異世界の魅力であり、なおかつ、その中で生身の人間とは異なる異世界の存在として見えてくる人物像への強い関心である。「影の世界」に触れ、没入することによって自身の「心のはたらき方までも」が根本から影響を受けるといふ、単なる娯楽としての消費に留まらない映画鑑賞のあり方が語られる。また、チャップリンについても生身の俳優としてではなく、映画の幕の上の「影の男性」としての魅力が見出されている。以上を踏まえた上で、「木犀」の「私」の恋のあり方について考察を加えた。

「木犀」の語り手である「私」は、学生時代の友人「N氏」からのプロポーズを退けたことで「淋しさ」を感じるが、映画館で観た「ゴールドラッシュ」の「チャアライ」に対する好意を語る時にはじめて「恋してゐる」「愛してゐる」という言葉が用いられる。

さらに、「私」が強く関心を示しているのは、億万長者となり恋人を得るハッピーエンドを迎えた成功者としての「チャアライ」ではなく、むしろその途上における「孤独な彷徨者」に対してである。その上で、彼の姿に「淋しさ」を見出して共鳴を示す「私」自身もまた、「孤独な彷徨者」の性質をそなえた人物であることを指摘した。

また、映画が上映終了となった後、「私」は眼前にありありと「チャアライ」を思い描き、幻想上の会話を交わしている。ここに表象されるイメージは、映画「ゴールドラッシュ」のチャップリンのイメージを借用・変形することによって表現された「私」の分身であり、「私」の〈内なる男性像〉の具現化であると、後続の尾崎翠テクストとのテーマの連続性に言及しつつ結論づける。

キーワード：尾崎翠 チャップリン 映画 影 生身の人間を離れた恋

The Representation of Chaplin in Midori Osaki's Texts: with Special Reference to *Mokusei* (Osmanthus Fragrans)

ONO Mitsue

Department of Japanese Literature,
School of Cultural and Social Studies,
The Graduate University for Advanced Studies, SOKENDAI

Summary

In the texts of Midori Osaki (1896–1971), the recurrent theme of her admiration for Charles Chaplin or “Charlie” appears across her works such as in novels, essays, poetry and records of dialogues. However, this theme has been largely overlooked in previous studies and has not been explored in depth. This article focuses on the theme by making reference to one of her short stories titled *Mokusei* (Osmanthus fragrans) (1929) and sheds light on its importance.

In some of Osaki's essays on films, the word “shadow” appears repeatedly. This word suggests a sort of otherworldly fascination that emerges from a medium such as film, and her strong interest in the characters who appear in films as otherworldly beings different from actual human beings. She says movie watching is more than mere entertainment. When watching a film, she touches and is absorbed into the “world of shadow”, and even her way of thinking is influenced. Osaki finds Chaplin attractive as a “man of shadow” in a film rather than an actual human being. In light of the above, the author discusses what “I” is and what “my” love is in *Mokusei*.

While “I”, the narrator of *Mokusei*, feels “loneliness” after declining a marriage proposal from N, a friend from her school days, she says “I am in love” and “I love you” for the first time when she talks about her fondness for Charlie in *The Gold Rush*, which she saw in the theater.

The narrator is more interested in Charlie as a lonely wanderer than Charlie as a successful man who becomes a millionaire and has a happy ending with his lover in the film. The author points that “I”, the narrator, who finds “loneliness” in him and has sympathy for him, is also a person who may be characterized as a “lonely wanderer”.

After the film, the narrator has an imaginary conversation with Charlie with a vivid image of Charlie in herself. The author, based on the thematic continuity in Osaki's subsequent texts, concludes that the image represented in this novel is an alter ego of the narrator, borrowed and transformed from Chaplin's image in the film *The Gold Rush*, and is an embodied “male model” in her mind.

Key words: Midori Osaki, Chaplin, cinema, shadow, love for fictional characters

はじめに

- 一. チャップリンへの恋——「木犀」(一九二九年)
 - 二. 「影」への恋——エッセイ・座談録における表象
 - 三. 「孤独な彷徨者」を強調した尾崎のチャップリン表象
 - 四. 「私」から言葉を引き出す媒介者としての分身的存在
 - 五. 後続のテクストとのテーマの連続性
 - 五. 一 「失恋」がもたらす創造性——「第七官界彷徨」(一九三二年)
 - 五. 二 〈内なる異性像〉の具現化と交信——「こほろぎ嬢」(一九三二年)
- おわりに

はじめに

尾崎翠(一八九六一一九七二)のテクストにおいて、映画俳優の「チャップリン」ことチャールズ・チャップリン(一八八九—一九七七)は特別な位置を占めている。小説やエッセイ、詩といったジャンルを横断する形で、チャップリンへの思慕というテーマが繰り返し表象されている。

特に「詩二篇 神々に捧ぐる詩」(一九三三年)^①では、「チャップリン」に一篇の詩を捧げ、末尾に付した「短かいあとがき」の中で、「ゴールド・ラッシュ」の一作でもつて、チャップリンは私の神々の王位を占めてしまひました」とまで語っている。このように重要な存在として位置づけられているにもかかわらず、先行研究では尾崎翠テクストにおけるチャップリンの表象についてほとんど掘り下げられてこなかった。

その中で狩野啓子^②によって、尾崎翠テクストにはモンタージュなどの映画技法からの影響が見られるという指摘がなされ、そこでチャップリンに言及がなされている。

後に文学に導入することになる、映画から学んだ様々な要素が、至る所にちりばめられている。翠が偏愛したチャップリン・チャップリンからは、ペエソスはユウモアを通した時により深みを伴って伝えることを教えられ「た。」
(狩野啓子 一九八四)

尾崎翠の(中略)初期作品には直接的な悲哀の表現が表れている。しかし、淋しさや悲しさは、生な表現で訴えても共感を呼びにくい。ユーモアという味付けをしながら、ペエソスを漂わせる方が効果的表現になることを、翠はチャップリンを通して会得したのである。

(狩野啓子 一九九五)

特に二番目に挙げた論文が後続の研究の中でしばしば引用され、踏襲されている。とりわけ代表作と目される小説「第七官界彷徨」^③をはじめとする尾崎のテクストが、「ペエソス」と「ユーモア」の複合による「効果的表現」という点においてチャップリン映画の影響下に成立しているという狩野の指摘は鋭い。

だが、本稿において新たに指摘したいのは、チャップリンのイメージがもたらしたものは表現技法のレベルに留まらず、思慕の対象としての人物像のレベルでも、尾崎翠テクストに大きな影響を与えているという点である。

それが最も直接的に表れている小説「木犀」を中心に取り上げ、他の尾崎翠テクストとの連続性を踏まえつつ、チャップリンがどのように表象され、どのようなテーマが展開されているかを明らかにしたい。

なお、論じるにあたり、以下の点に留意した。

本稿では、尾崎翠テクストにおいてチャップリンが表象される際に、生身の俳優としてではなく、あくまでも「現身」を離れた映画作品内のキャラクターとしてのチャップリンへの関心が語られるあり方に注目し

ている。以後、尾崎翠テキストの中で表象されたチャップリンのイメージに言及する際はカタカナ表記でチャップリンとするか、適宜テキスト内の表記（「チャアライ」「チャップリン」）に従うものとする。一方、実在の人物としての側面に言及する場合にはChaplinという英語表記を用いて区別する。

また本稿では、小説のみならずエッセイや座談会の記録なども併せて参照するが、これは小説を史実としての作家像に還元することを意図しているのではない。小説だけでなくエッセイなどもジャンルを問わず（尾崎翠という署名の付されたテキスト）とみなし、それらを広く見通すことで、今まで検討されてこなかった重要な切り口を探ることを意図している。尾崎翠テキストに通底する大きな文脈を捉え、その連続性の中に置くことによって見えてくる解釈の可能性を探り、「木犀」を論じる上での補助線としたい。

一・チャップリンへの恋——「木犀」（一九二九年）

「木犀」は一九二九（昭和四）年三月に雑誌「女人芸術」に発表された短篇小説であり、一人称の語り手「私」の視点から銀幕のチャップリン（「チャアライ」「チャップリン」）への恋が語られる。その概要は以下の通りである。

文筆家を目指して東京で一人暮らしをしている「私」は、出張のため上京していた学生時代の友人「N氏」と十年ぶりに再会をした。彼は「私」にプロポーズし、一緒に牛のいる牧場に来て欲しいと伝えたが、「私」はそれを断った。「私は屋根裏から動き出す気がちつともしなかつた」のであり、「N氏の牧場より屋根裏の方が好かつた」と語る。

しかし、駅でN氏を見送ってしまうと「私」は激しい淋しさを感じ、帰宅途中に「衆楽キネマ」という場末の映画館に入った。そこで「ゴオルドラツシユ」を観た「私」は「チャップリンに恋」をして、四日間に

わたって毎晩通いつめる。その最終上映日の帰路で、「私」はチャップリンの姿を眼前にありありと思い描き、幻想上の会話を交わす。その後喫茶店に立ち寄ってから帰宅した「私」は、故郷の母に電報を打って生活費を無心する必要があることと、執筆活動が進展せず、紙を無駄にするばかりでお金を稼げずにいることに言及し、自らを「枯れかかつた貧乏な若です」と語る。

以下の引用は、チャップリンへと向けられている「私」の恋が語られる箇所である。

夕方の六時になつて火葬場の煙突が秋の大空に煙を吐き初めると、私は部屋にじつと坐つてゐられなくなつた。私は三日前の夜からチャアライを恋してゐるのだ。（「木犀」『定本尾崎翠全集』上巻 p.231）

チャアライの全身の淋しさが、N氏と別れた上野の帰りの私の心臓に熱を捲き起した。家の近くまで来てふと思ひついて這入つた場末の哀しい衆楽キネマで、月おくれのゴオルドラツシユをやつてゐた。擦り切れた古い写真の中でぶるぶると踊るチャアライのポテトが胸に迷つてゐた涙を素直にほぐしてくれた。そしてN氏の影の代りにチャアライが私の心臓を捕へた。その夜から私は毎晩彼に逢ひに出掛けた。（同前 pp.231-232）

お母さん、私のやうな娘をお持ちになつたことはあなたの生涯中の駄作です。チャップリンに恋をして二杯の苦い珈琲で耳鳴りを呼び、そしてまた金の御無心です。（同前 p.236）

「私」はN氏のプロポーズを断り、N氏についていくよりも自室（「屋根裏の借部屋」）に留まっていたという意思を語る。だが、目の前に

いる生身のN氏が去ってしまい、「N氏の影」という、記憶の中の残像が心の中に立ち上がってくると、その「影」に強く心を惹かれていく。しかしその後、映画館でチャップリンに出会った途端、チャップリンに心が移っていく（N氏の影の代りにチャアライが私の心臓を捕へた）。そして、チャップリンへの強い思いを語る時にはじめて、「恋してゐる」「愛してゐる」という言葉が用いられている。このように、銀幕のチャップリンこそが明確に「私」の恋愛対象となりえている。

チャップリンの登場する他の尾崎翠テキストへと視野を広げると、チャップリンを含め、映画をめぐる言説の中で「影」というキーワードが繰り返し登場していることに気づかされる。以下、尾崎翠テキストにおける「影」への特別な関心について確認をし、それを踏まえた上で、N氏やチャップリンに対する「木犀」の「私」の思いのあり方について考察を加えていくことにしよう。

二、「影」への恋——エッセイ・座談録における表象

先にも述べたことだが、映画について語られる尾崎の複数のテキストの中で、「影」という言葉が重要な意味を担っている。

一九三〇（昭和五）年七月に雑誌「詩神」で「私のすきな男性！」という特集が生まれ、そこに寄稿された尾崎のエッセイのタイトルは「影の男性への追慕」である。このタイトルが端的に指し示しているのは、映画などの媒体を通ずることによって生じる一種の異世界の魅力であり、その中で生身の人間とは異なる異世界の存在として見えてくる人物像への強い関心に他ならない。

このエッセイでは、「チャアライ」を含む七人の「影の男性」が挙げられ、「写真」「幕の上」「性格」「声」という四つの項目に分けて語られる（「1 写真」「ベエトオフエン」「エルンスト・トツレル」「2 幕の上」「チャアライ」「ジョン・ギルバート」「3 性格」「エフゲニイ・

パザロフ」「4 声」…「徳川夢声」「伊達信」）。

このエッセイで注目したいのは、「チャアライ」が「影の男性」として、明確に「影」という言葉で表象されている点である。その上で、このエッセイが「影」という言葉で指しているものが何であるかを、以下の通り確認したい。

影とは一つの映写幕を通してのもの。現身以外のものの謂です。／一般論でのお答へは結極理想論に終りさうで、頂いたやうな標題への理想論は空想にまで翅を伸ばしさうで（中略）個々の影を並べる所以です。

（尾崎翠「影の男性への追慕」「詩神」一九三〇年七月号 p.110）

このエッセイで「影」という言葉を用いて指し示されているのは「現身以外のもの」、つまり実体としての生身の存在ではなく、そこから離れて「空想」へと接近する性質のものと理解できる。先ほど述べたように、「影の男性」は「写真」「幕の上」「性格」「声」の四つに分類されているが、これらはつまり、映像化されることによって、あるいは性格や声という部分が抽出されることによる、生身の人間そのものからの〈ずらし〉である。

「影の男性」への好意のあり方は、スターをそのまま生身の人間として直視し夢中になるような態度と比べ、冷徹に突き放した態度にも思われる。しかし、この特集に寄せられた他の作家のエッセイと比べたときに、それは逆であることが浮き彫りとなる。

そもそも、尾崎の「影の男性への追慕」は、同時掲載されている他の三人の作家（中本たか子、戸田豊子、素川絹子）のエッセイの中にあつてその異質さが際立っている。

「私の好きな男性」？／今日、進歩的なインテリの女性はこんな問題についておしやべりし、時間を空費することを断然恥ぢるにちがひない。(中略)彼女等の前には自己の共同者、同志としての男性のみが存在する。それ以下は四捨五入である。

(戸田豊子「私の好きな男性？」「詩神」一九三〇年七月号 p.110)

女同士で話すより、男の人の方が安心してものが云へる、といふのは、残念ながらしばしば本当です。(中略)何しろ私が男の人に好意ある見方を仕すぎるといつて不思議がる必要はありません。私はまだ結婚しないんですから――。

(素川絹子「男と女の見栄坊」「詩神」一九三〇年七月号 p.112)

戸田・素川のエッセイを参照すると、現実にあろうる理想のパートナー像の話題や、自身の身近な男性についての話題が展開されている。

この二者に比べた時、生身を離れた「影の男性」への好意を中心に語るといふ点で尾崎のエッセイは異質である。しかし、尾崎のエッセイは一見、ファン心理というありきたりな話題として読まれ、その異質性が見逃されかねない。だが、次の中本のエッセイと比べることで、尾崎のテキストの特異な点が鮮やかに浮かび上がる。

これまで恋した男は、どれもこれもみんな好きな男ではなかった。何かのはづみで「まあこれでも我慢しとけー」といふ程度だった。(中略)どこか陰険に見える男は好きだが、トロツキイのやうな静黨派的な奴は嫌ひだ。マルクスも好きが、あんまり髯が多すぎる。その上、レーニン、ブハーリンと一々注文を入れると、我が敬愛するマルキスト連に叩かれるかもしれない。／ムツソリニはあんまりじみすぎ。フウヴァはあんまり脂つこい。チャップリンも一寸好いね。だ

けど、それはスクリーンの上で。／話を近くに引き戻して来れば、背丈はやつぱり高い方が好い。肩幅は広くて、がつちりとした身体つき。勿論、聡明で、真摯で、健康で、勇敢な闘士であること。この条件で行けば、つい手の届く辺りにそんな人がゐる。

(中本たか子「そのうち報告する」「詩神」一九三〇年七月号 p.108)

中本のエッセイでも尾崎同様に、「私の好きな男性」の一人として「チャップリン」の名が挙がっている。だが、あくまでも「それはスクリーンの上」であるとして「話を近くに引き戻し」、「手の届く辺り」に存在する好みの男性像を語っている。つまり、手の届かない有名人を好きになることはあっても、それはファンとして割り切った態度であり、それとは別に生身の男性を恋愛対象として求める姿勢が示されているといえるよう。

一方、尾崎のテキストにおいては一貫して「現身以外」の「影の男性」のみが挙げられている点に注目したい。ここに、「スクリーン上の人物だから恋愛できない」のではなく、むしろその真逆であり、「スクリーン上の人物にこそ恋ができる」という語り手の欲望のあり方が断片的に示されているのではあるまいか。

この点について一層明確に語られているのは、このエッセイに先駆け一九三〇年二月、雑誌「女人芸術」に掲載された座談会の記録「炉辺雑話」における発言である。「新しいエロテイシズム」という話題が出されている文脈で、尾崎は「(エロテイシズムを)現実の男性なんかつて者より、映画を通して感じます。(中略)役者は生きた男性だと云ふやうなことは、全然考へない。幕に写つた男性だけ感じて、頭の中でエロテイックを感じる事があります」と語る。ここでは決して「生きた男性」こそが魅力の根源であるとは考えていない。むしろ「映画を通して」、「幕に写つた男性」こそが、「現実の男性なんかつて者より」も魅力的であ

り「エロティック」を感じさせるものであるという発想が展開されるのであった。

第三者から見れば、以上の座談会での言説や「影の男性への追慕」に通過している生身を離れた恋愛・エロティシズムというモチーフは、相互的な人間関係や生々しい性愛を欠いているという点において空疎なものであると見なされるかもしれない。

実際に、先ほど挙げた座談会では尾崎の発言に対し、他の参加者⁽⁴⁾の中から疑問や反発の声が複数挙がっている。尾崎が「現実の男性」から離れて「幕に写った男性だけ感じて」「頭の中で」感じるエロティシズムという発想を語ったことに対し、谷崎精二は「人間を離れてエロティックは無いでせう」と断言する。尾崎はこれに対し「私にとつては別です」と一線を引き、自身にとつてエロティシズムは「どこまでも現実と離して、幕の上だけの世界で考へます」「私のエロティシズム云ふのは、一種心臓を突かれると云ふ意味に使つて居ます」と語るのである。

尾崎は、自身の考えるエロティシズムは「頭の中で」「頭を通して」感じるものであると述べつつも、かといって無味乾燥・無感動なものではなく、「一種心臓を突かれる」という感情の機微を伴うものであることを明言する。にもかかわらず、三上於菟吉は尾崎の発想をあくまで血の通わないものであると曲解し「感覺的ではないですか？僕なんか感覺的です」「認識の世界でなくて、唯打つて来るそれが肺腑に響くやうなものだ。でなかつたら随分面倒臭い感じ方で、さう云ふ感じ方は、全然棄て、進んだ方が幸福だと思ふ」と乱暴に決めつけている。谷崎からも「観念であつたら一寸変だが・・・」と訝られていることが判る。これらに対し「現代に於ては、智的でもエロティックは表現されると思ふ」という新居格の援護射撃があつたが、三上が「そんなエロティシズムの世界なんて無い」と頭ごなしに切り捨てたことで、この話題はそれ以上の進展を見ずに流れていった。

生身の人間には感じることでできない魅力が「影」の世界にこそあるというテーマは、座談会以後も「影の男性への追慕」を含めた尾崎翠テクストにおいてなおも追求されていくのである。

また、一九三〇年四月から九月にわたり「女人芸術」に連載されたエッセイ「映画漫想」(全六回)では、以下の引用の通り、映画について語られるとともに、映画について語る(「漫想」する)自己のあり方について言及されている。

漫想とは、丁度幕の上の場景のやうに、浮び、消え、移つてゆくそぞろな想ひのことで、だから雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・靄なんかには似てゐても、一定の視点を持つた、透明な批評などからは遠いものだと思ふ。つまり(中略)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も映画化されられてゐるのかも知れない。(中略)幕の上にはちらちらする影の世界に、心臓までも吞まれてしまつたのだ。(中略)幕に向つた漫想家は、画面を、もう出来てしまつてる一つの世界と見る

〔映画漫想(一)〕『定本尾崎翠全集』下巻 pp.94-95⁽⁵⁾

映画つてやつあ、もともと影なんですぜ。影といへば、まあ夏むきにいつて幽霊だ。

〔映画漫想(六)〕『定本尾崎翠全集』下巻 pp.140-141⁽⁶⁾

以上において、映画の画面を「一つの世界」(あるいは別の言葉で「影の世界」)、「幽霊」の世界であると捉え、それ自体が日常から独立した別世界であるとみる見方が語られている。そして、映画に対しそのような見方をする人物は「漫想家」と称されている。「漫想家」とは、「幕の上」の「影の世界に、心臓までも吞まれてしまつた」人物、「画面に向つた

時の心のはたらき方までも映画化され」ている人物と定義されている。そもそも「漫想家」という言葉は、このエッセイで映画について語るに先立って自らを「一定の視点を持った、透明な批評」を行う能力を欠く者であると謙譲する言葉として切り出されている。しかしその実、これは大多数の単なる映画ファンとの差別化を図る特別な言葉として用いられているのである。ここに示されているのは、日常の中で映画をひと時の娯楽として消費し、そこに非日常を追体験する楽しさがあったとしてもそのまま元の日常に帰って行くような鑑賞ではあり得ない。映画を見たことで決定的に異世界に触れ、そこへ没入し（「影の世界に」、心臓までも吞まれてしま）い、自身の「心のはたらき方までも」が根本から影響を受けるほどの強烈な体験である。このような「漫想家」の視点に立てば、映画の中の世界は単なる虚構である以上に、ありありと迫ってくるリアルな「一つの世界」である。

よって、たとえば映画館の「幕に写った男性」こそが「現実の男性なんかつて者より」も魅力的であり「エロティック」を感じさせるものがあると感じられたとしても、「漫想家」の立場からすれば何ら不思議ではない。また、「スクリーンの上」から「手の届く辺り」の等身大の人間関係へと視線を戻すことなく、映画の中の人物に恋し続けるという在り方は、「漫想家」にとっては成立し得るものである。

以上を補助線に置くならば、「木犀」の「私」が自らN氏を退けておきながら感じている淋しさについて、次のような読解の可能性が見えてくる。既に本稿「一」で、目の前から生身のN氏が去った後、「N氏の影」にこそ強く心を惹かれている「私」のあり方について指摘した。それは、彼がもはや生身ではなく、記憶の中の残像としての「影」として認識されているからこそ「私」の心を揺さぶってはいないだろうか。さらに、「私」をより一層魅了する存在として登場する「チャアライ」は、「木犀」においては「影」という言葉が直接的には用いられていないものの、上映

期間中に映画館でのみ会うことのできる、一種の異世界存在としての「影の男性」であるといえよう。「私」は、「ゴールドラッシュ」の最終上映日のことを「チャアライが衆楽キネマの幕から消えてしまふ日」と呼んでいる。テキスト中に、喫茶店店員の「お君ちゃん」が映画俳優「ヴァレンチノ」が亡くなった嘆きを「私」に語る場面があるが、一方「私」は、俳優としてのChaplinが存命であるにも関わらず、もう「チャアライ」に会えないとして心を乱しているのである。

このように、「木犀」において、生身の人間ではなく「影」にこそ恋をするというテーマが通底していると考察できる。

これを踏まえ、次章では「木犀」を中心に、複数の尾崎翠テキストの中で、チャップリンのイメージが具体的にどのような表象されているかを考察する。なお、テキスト分析に際し、Chaplinが主演・監督のコメディ映画*The Gold Rush*を参照する。

三、「孤独な彷徨者」を強調した尾崎のチャップリン表象

「木犀」の「私」が繰り返し鑑賞する「ゴールドラッシュ」は、明らかに、実在のコメディ映画*The Gold Rush*を指している。この映画はChaplinが主演のみならず監督・脚本をも務め、Chaplin自身が創設者の一人であるユニイテッド・アーティストズ社 (United Artists Corporation) による製作・配給のもと、一九二五(大正十四)年六月二十六日にアメリカで公開された⁽⁷⁾。日本では「黄金狂時代」という邦題のもと、同年の一九二五年十二月三十一日、大久保キネマにて封切られた⁽⁸⁾。

本章では、この映画に登場するChaplin演じる主人公がどのように表象されているかを踏まえ、尾崎のテキストにおけるイメージの引用と変形について論じたい。

「木犀」を含め、尾崎翠テキストでは「ゴールドラッシュ」の主人公はしばしば「チャアライ」と呼ばれている。だが、本来*The Gold Rush*の

主人公には固有名がない。映画冒頭のキャスト一覧によれば“Charlie Chaplin”の演じる主人公は「一人ぼっちで黄金を掘り当てにきた男」を意味する“The Lone Prospector”とあるのみである。

また、*The Gold Rush*は音声付きの映画であるトーキーが普及する以前に製作されたサイレント映画であり、場面の合間に時々大きな字幕が挿入され、説明やセリフが入る。その字幕によれば、名無しの主人公が“The Stranger”や“The tramp”と呼ばれている箇所がある⁽⁹⁾。“The Stranger”は「はぐれ者・よそ者・客・見知らぬ人」、「the tramp」は「浮浪者・放浪者・彷徨者」に相当する言葉である。

尾崎翠テキストにおけるチャップリンは、しばしば「孤独な彷徨者」と語られる（「木屋」での「孤独な彷徨者」、後述するエッセイ「映画漫想（二）」および「杖と帽子の偏執者」での「待ちほけの孤独な彷徨者」「瘦せた孤独な雪の中の彷徨者」）。これは、先述した映画字幕における“The Lone Prospector”や“The Stranger”及び“the tramp”という表現を踏まえたものであると推察できる。

また、*The Gold Rush*は黄金発掘に人々が殺到したアメリカが舞台であり、Chaplin演じる名無しの主人公は一攫千金を夢見てアラスカの雪深い山中を訪れる。物語の中盤、彼は麓の町のダンスホールにさまよって出て、そこで働くジョージアという女性に片思いする。大晦日に彼女とその友人たちを招いての食事を催すことになり、主人公は張り切って準備に勤しむが、当日彼女たちは訪れず、待ちぼうけに終わるといふ失意の場面が展開される。しかし、最終的にハッピーエンドを迎えている。この映画は、主人公が富もジョージアとの愛をも得て、喜びとともに故郷に帰る場面で終わる。しかし、尾崎翠テキストにおいてチャップリンのイメージが語られる際、このハッピーエンドの場面はしばしば語り落され、視界の外に置かれている。

特に、「映画漫想（二）」（一九三〇年）⁽¹⁰⁾と、それを改稿した「杖と帽

子の偏執者」（一九三三年）⁽¹¹⁾では、これらエッセイを一読しただけでは、失恋がテーマの映画であると誤解しかねないほどに、「待ちほけの孤独な彷徨者」としての面のみがクローズアップされている。

ゴールド・ラツシユはひとつの偉大な黒子を持つてゐた。ポテトオ・フォオク・ポテトオ。（中略）待ちほけの孤独な彷徨者が蠟燭のあかりの中で、雪にかこまれた小舎の中で、しかも夢の中で（女が待ちほけをくれなかつた、幸福な夢なのだ）躍らせる薯がなかつたとしたら（考へても淋しいことだ）

「映画漫想（二）」『定本尾崎翠全集』下巻 p.107）
待ちほけの一夜の中でチャアライは一つの幸福な夢をみる。娘が約束どおり、二、三人の友達と来訪した幸福な夢。（中略）内気な若者チャアライは好きで堪らない娘のジオオジアをどう欲待したら好いか戸惑ひしてしまふ。二本のフォークを取つてそのさきに薯のお菓子を刺す。（中略）チャアライ自身の脚は食卓の下の暗がりに見えて見えない。いま私たちの眼に映る画面は、チャアライの上半身とフォークの脚。チャアライの手によつて二本の脚が踊りを踊り始めると共に、画面は私達が曾て見たことのない深いユウモアとペエソスの雨そして雨である。（中略）非常におどけた踊り、この脚は多分正式なステップの赴みかたを知らないであらう。酒場で好きな娘と組んで踊る術などは無論知らない。（中略）この二本の脚（の）（中略）性格や境涯や風采は、チャアライ自身にそつくりだ

「杖と帽子の偏執者」『定本尾崎翠全集』下巻 pp.178-179）

*The Gold Rush*には、主人公がロールパンにフォークを刺したものを脚に見立て、テーブルの上を躍らせる場面がある。尾崎のテキストでは

「ポテトオ」や「薯のお菓子」と語られているが、字幕には主人公のセリフとして「I'll dance the Oceana Roll.」とあり、ロールパンの一種を指している。

「杖と帽子の偏執者」では、このロールパンの踊りの場面を、「チャアライ」の「性格や境涯や風采」が象徴されている場面として取り上げている。

好きな女性とのコミュニケーション手段としての「正式なステップの赴みかた」を知らない「待ちほけの孤独な彷徨者」という、社交上洗練されていない規格外な在り方と、下半身は「二本のフォーク」であり「チャアライ自身の脚は食卓の下の暗がり隠れて見えない」という点がクローズアップされる。そして、下半身が隠され無機質なフォークの足が前面に出る場面を切りとって、この場面を中心にチャップリンを語ることによって、チャップリンのイメージを、人間としての生身の存在感（特に、性を暗示させる下半身の存在感）の薄い存在として印象づける語りとなっている。

このような語りのあり方は「木屋」の語り手「私」にも通底しており、「ゴールドラツシユ」について語る際、やはりこの場面を「私の心臓を捕へた」決定的場面として語っている。

チャアライの全身の淋しさが、N氏と別れた上野の帰りの私の心臓に熱を巻き起した。(中略) 擦り切れた古い写真の中でぶるぶると踊るチャアライのポテトオが胸に迷つてゐた涙を素直にほぐしてくれた。そしてN氏の影の代りにチャアライが私の心臓を捕へた。

〔木屋〕『定本尾崎翠全集』上巻 p.231

「私」は「チャアライ」に恋し、「チャアライ」の示す「全身の淋しさ」にシンパシーを示す。そして彼が生身の人間として社交ダンスを踊るの

ではなく「ポテトオ」とフォークの身体で踊る場面に焦点を絞って語るかたわら、自分自身のことを人間よりもむしろ「苔」に近いものとして語っている。「チャアライ」の孤独について語る「私」自身もまた、「孤独な彷徨者」の性質を持った存在なのである。「私」は、声（肉声）という生身の人間とのコミュニケーション手段を使わずに過ごそうとして「朝からまだ一度も声を使はない」「屋根裏の借部屋で啞であつても、または一本の苔であつても差支へないやうな日日」、N氏からプロポーズされても「私は屋根裏から動き出す気がちつともしなかつた」こと、N氏の牧場より屋根裏の方が好かつた」ことを語る。そして、「私」の恋のあり方が、生身を離れた「影」にこそ向かうものであるという考察については本稿「二」に示した通りである。

しかし、ここで「私」が一つの矛盾を抱えていることは否めない。「私」は「チャアライ」に向けて「チャアライ、私は牛に似たN氏の影を追つかけてゐます、申込みをしりぞけられて牛の処へ帰つて行つた彼を。だからあなたを愛してゐるのです」と語る。「私」はN氏をしりぞけた理由として「地球の皮といふ場所が嫌ひだからN氏の牧場より屋根裏の方が好かつた」と語り、自らを人間というよりも「苔」という植物に近いものとして語るが、もしも苔であれば感じないはずの淋しさ⁽¹²⁾を、明らかに示している。「チャアライ」に恋してからも、N氏への思いが無くなったわけではない。にもかかわらず、その淋しさを埋めるためにN氏についていくことはしたくないという矛盾がここにある。「私」は生身の人間であることから完全に自由ではなく、そのことによる受苦が淋しさとして語られる。

詳しくは本稿「四」で述べるが、「私」がチャップリンのイメージを思い描き、彼と幻想上の会話を交わす場面がある。そこで「私」は次の事実を痛烈に突きつけられる。それは、「ゴールドラツシユ」の主人公が孤独な彷徨者では終わらず「ジヨオジア」と結ばれるという映画の結

末であり、「私」は「チャアライ」から「何だつて俺とジヨオシアのやうにハツピイエンディングにしないのだ」と苦言を呈される。

この場面により、「私」がその「ハツピイエンディング」について意図的に語り落していたことが明白となる。映画のチャップリンのイメージを失意の場面のみクローズアップして語ったのは、彼を、いわば「私」と同じ「孤独な彷徨者」として、行き場のない淋しさを共有してくれる存在、あるいは「私」の分身のような存在として語りたかったからではなかっただろうか。

「私」は「チャアライ」の全身の淋しさが、N氏と別れた上野の帰りの私の心臓に熱を巻き起し、「ぶるぶると踊るチャアライのポテトオが胸に迷つてゐた涙を素直にほぐしてくれた」と語る。「私」は決して、主人公が片恋を成就させる成功譚にカタルシスを覚えたのではない。むしろ、たとえその場面无視してでも、「私」が「淋しさ」を感じているように、「チャアライ」もまた「淋しさ」を全身で示す存在であると語った。そしてその淋しさに共鳴することでこそ「胸に迷つてゐた涙」が「素直にほぐ」れるという解放感を味わうことができた。そして、「私」の「涙を素直にほぐしてくれた」存在として、「N氏の影の代りにチャアライが私の心臓を捕へ」たのである。

四 「私」から言葉を引き出す媒介者としての分身的存在

「三」では、「木犀」の「私」が感じる淋しさについて、生身の人間であることを完全には放棄できないがゆえの受苦であると指摘した。だが、その淋しさは「チャアライ」が「ジヨオシア」に振り向いてもらえない片恋の淋しさとは明らかに異質のものである点に改めて注目したい。それは、N氏からのプロポーズを自分で断っておきながらも感じてしまう淋しさである。N氏との関係においても、「ゴオルドラツシユ」鑑賞においても、パートナーの獲得に収束する「ハツピイエンディング」に「私」

の関心が向かわないという点で、映画のチャップリンの「淋しさ」との間に明確な差異がある。既に本稿「二」では、「私」の恋が生身を離れた「影」へ向かう恋であると指摘したが、この章では改めて、「地球の皮といふ場所が嫌ひ」という理由でN氏のプロポーズを退けた「私」のあり方について掘り下げたい。

本稿「三」で、「チャアライ、私は牛に似たN氏の影を追つかけてゐます、申込みをしりぞけられて牛の処へ帰つて行つた彼を。だからあなたを愛してゐるのです」(傍点引用者)という「私」の台詞を引用した。ここに垣間見えるのは、「チャアライ」に恋することが「屋根裏」に留まるための戦略として意識されている可能性である。N氏を駆で見送つた「私」は、心の中で「牛に似たN氏の影を追つかけるが、もし実際に追いかけてしまったら生身のN氏に辿り着いてしまうという、「私」にとっては望ましくない状況を招くことになる。

「地球の皮といふ場所が嫌ひだからN氏の牧場より屋根裏の方が好かつた」と語る「私」の言葉には、「地球の皮」から可能な限り遠く離れたいという願望、換言すれば、(地上を生きる生身の人間であるという制約を超えたいという不可能な願望)が明らかに示されている。

そして、「N氏の牧場」よりは比較的「私」の希望に近い場所として挙げられるのが「私」が暮らす「屋根裏の借部屋」である。そこは「私」の日常生活の場であるが、地上から垂直に浮き上がった空間となつている点が象徴的である。故郷の母からの仕送りがあつてこそ辛うじて成り立っている空間であるが、この場所は「私」にとつて、生身の人間として生命を維持する上での労働や社交の必要性、つまり地上に足をつけて生きる必要性から一時的に避難することのできる空間として機能している。この中で「私」はあたかも「苔」のように身動きせず、生身の人間とのコミュニケーションもほとんど放棄して過ごすことが可能となる。後述するが、この空間の中で「私」は執筆活動に取り組む。

「私」が「N氏の影」の誘惑を振り切り、生身の人間としての淋しさを押しして一人「屋根裏」に居ることを選択するためには、孤独に耐えうる強靱さを得ることが不可欠となるはずである。「私」にとって「チャアライ」への恋は、それを可能にするものとして機能している。「私」は「チャアライ」を愛することによって、孤独に耐えうるほどに（一人あること）の充足をはかることに成功する。

それが端的に現れているのは、N氏と別れた淋しさを抱えて入った映画館で「チャアライ」に夢中になり、「ゴールドラツシユ」上映期間いっぱいに通いつめる行為である。「私」は「ゴールドラツシユ」への強い関心を、〈鑑賞したい〉〈見たい〉のような、一方的な方向性を持つ動詞を使って語るのではなく、「チャアライと思ひきり喋舌つて来たい」としゃべるといふ、双方向性を持つ言葉で言い表している。

無論、それは映画館で実際に声を出すという意味ではなく、むしろ「私」は他の観客が「絶えず笑」ったり「手を叩」く中で静かに鑑賞している。しかもサイレント映画なので、字幕のセリフや映画館の弁士による解説の声はあっても、「チャアライ」や他の登場人物たち自身は声を発さない。映画館に入り一人で「ゴールドラツシユ」を鑑賞する沈黙の行為が、「私」とっては「チャアライ」との会話なのである。

ここに、N氏の不在による淋しさから抜け出した、（一人あること）の充足が実現している。生身の人間に対するものとは異なるコミュニケーション方法によって「思ひきり喋舌」ることのできる相手としての、「チャアライ」との出会いがあった。その存在に惹きつけられたことで、（人との生身での交流を好まないが淋しさという感情は持つてしまふ）という「私」の矛盾が解決した。

そして、「ゴールドラツシユ」の上映期間が終った時、「私」は再び激しい淋しさに襲われる（「今日の木曜の夜がこんなに淋しい」という危機的状況に見舞われるが、「私」は自身の創造性を用いてその危機を

乗り越える。もう「チャアライ」に映画館で会えないことの淋しさを語りつつも、「チャアライ」のイメージの供給が絶えてしまったと語るのではなく、「私」は自ら「チャアライ」のイメージを編み出し動かしていく。「チャアライ」のイメージは「私」の想像力の中で生命を持ち、生きているかのように動き出し、次のように「私」とやり取りを交わす。

木曜のポテトオダンスが終つて小舎を出た私は行き場を失つた。しかし（中略）屋根裏へ帰るより他に行き場もない。／「上野の帰りあなたに逢はなかつたら、今日の木曜の夜がこんなに淋しくもなかつたでせうに」／私は伴れのチャアライに向つてこぼした。彼は囊を背負ひ藁香をはいて、孤独な彷徨者の姿のまま私と並んで歩いてゐた。（中略）「N氏は牛の処へ帰つてしまつたし、あなたは今夜きりあの小舎から行つてしまふし、明日から、私は、何を……」／チャアライは例の手つきで帽子を上げて静かな敬意を一つ呉れた。私は四日間のポテトオダンスの涙と水洩の沁みついた手巾を出して洩をかんだ。チャアライは今一度帽子を上げた。／厳しい邸宅の前で私たちの体は静かな木犀の香に包まれた。

〔木犀〕『定本尾崎翠全集』上巻 pp.234-235

これは「私」の空想に他ならないはずであるが、「私」の語りには、（チャアライ）のイメージを頭の中に思い描いたなどの合理的な説明付けは見られない。あたかも「チャアライ」が映画のスクリーンを飛び出して「私」と一緒に歩いているかのように語られている。

本稿「二」では、単なるひと時の娯楽であることを超えた映画鑑賞のあり方、つまり、映画を見たことで決定的に異世界に触れ、そこへ没入し（影の世界に、心臓までも吞まれてしまふ）、自身の「心のはたらかき方までも」が根本から影響を受けるほどの強烈な体験（「映画漫想

(一)について言及した。「木犀」の「私」が右のような「チャアライ」とのやり取りを単なる空想として片づけてしまわない点に、「チャアライ」との出会いがいかに強烈であったかを伺うことができる。その上、「四日間のポテトオダグスの涙と水洩の沁みついた手巾」に象徴されるように同じ映画を熱心に何度も観ることで、「私」は「チャアライ」のイメージをありありと立ち上げ自在に動かすことができるほど強度に自分自身の血肉として取り込んでいる。

また、次に引用する会話は本稿「三」で既に触れたが、この場面で「チャアライ」は、「ハツピイエンディング」を選ばない「私」、すなわちN氏のプロポーズを受け入れない「私」に苦言を呈す。

「チャアライ、私は牛に似たN氏の影を追つかけてゐます、申込みをしりぞけられて牛の処へ帰つて行つた彼を。だからあなたを愛してゐるのです」／「あまのじやくめ」チャアライは杖で木犀の香を殴りつけた。「何だつて俺とジヨオジアのやうにハツピイエンディングにしないのだ。だから俺は地球の皮といふ場処が嫌ひなんだ」／「私だつて地球の皮といふ場所が嫌ひだからN氏の牧場より屋根裏の方が好かつたのです。あなた方のハツピイエンディングだつて地球の皮をはなれた幕の中ぢやありませんか」／「ぢやさつさと屋根裏にお帰りなさい」(「木犀」同前p.235)

この場面で「私」は一見「チャアライ」と口論しているようでありながら、「地球の皮といふ場処が嫌ひ」という点で両者の意見は一致している。「俺は地球の皮といふ場処が嫌ひ」という「チャアライ」の発言は、テキスト中で語られる映画「ゴールドラッシュ」にも、*The Gold Rush*にも全く存在しないものである。さらに、その幻想上の「チャアライ」の言葉に返答する形で、「私」も、「私だつて地球の皮といふ場所が嫌ひ」と

発言している。「地球の皮」を嫌うという発想は、映画のチャップリン像そのものに由来するというよりも、「ハツピイエンディング」を自ら蹴つて「屋根裏」に留まろうとする「私」の発想であることは明白である。つまり順序は逆であり、「私」は自らの中に取り込み独自に変形させた「チャアライ」のイメージを通じて、自身のあり方について語る言葉を発することができたといえよう。

このように、「私」が語る「チャアライ」のイメージは映画館の画面上から「私」の空想の中へと飛躍して、「私」から言葉を引き出し語らせる媒介者の役割を果たしている。また、その姿についても、「孤独な彷徨者の姿のまま」(傍点引用者)であると語られており、暗に、*The Gold Rush*の終盤における億万長者としての姿と対比されている。つまり、あえて「ハツピイエンディング」以前の「孤独な彷徨者の姿」のチャップリン像が選ばれていることが読み取れる。

「木犀」において「私」と一緒に歩き会話を交わす「チャアライ」は、映画の中の人物像そのものというよりは、チャップリンのイメージを借用・変形することによって表現された「私」の分身であるといえよう。

五. 後続のテキストとのテーマの連続性

「四」では、「木犀」における「私」の幻想上の会話での「チャアライ」像について、映画の「孤独な彷徨者」としてのチャップリン像を受容しつつ変形することによって表現された「私」の分身であるという考察を提示した。

本章ではさらに、尾崎の後続のテキストとのテーマの連続性を論じることによって見えてくる「木犀」の読解の可能性について言及したい。特に注目したいのは、「木犀」の末尾の場面で「私」が執筆活動に取り組み、(書くこと)というテーマが現われている点である。だが、「チャップリンに恋をし」て映画館に通つたり「珈琲」を飲みに出かけるという

出費がある一方で「私が毎夜作る紙反古はお金にな」らない現状を問題視している。つまり「私」は、チャップリンに恋をすることと〈書く〉行為とを無関係のものとして語っている。しかし、「私」が明確に意識していないことも、チャップリンへの恋にこそ、「私」の創造性の萌芽が見られるという読解の可能性について考察したい。

現在知られている限り、「木犀」以後に発表された尾崎の小説に直接のチャップリン表象はみられない（ただし、既に取り上げたエッセイ「杖と帽子の偏執者」と詩「詩二篇 神々に捧ぐる詩」（共に一九三三年）には登場する）。しかし、チャップリンの「孤独な彷徨者」像に通じるモチーフは、尾崎の複数の後続の小説の中で変奏されて登場する。その形を変えたチャップリン受容の全体図については今後稿を改めて検討したい。本稿ではとりわけ、「孤独な彷徨者」であることと〈生身を離れた恋〉をすること、そして〈書くこと〉とが緊密に絡み合い連動するテキストとして「第七官界彷徨」（一九三一年）と「こほろぎ嬢」（一九三二年）¹³を中心に取り上げる。これらテキストには、「孤独な彷徨者」たる人物が「孤独」を突き抜け、むしろ〈一人あること〉によってこそ切り開かれる創造性の豊かさや斬新さの追求というテーマが現われている。本章では、そのテーマに至る片鱗が見られる先駆的なテキストとして「木犀」を位置づけることを試みる。

五. 一 「失恋」がもたらす創造性——「第七官界彷徨」（一九三二年）

まずは「第七官界彷徨」について述べるが、この小説のタイトルが示すように、「彷徨」というテーマが明確に引き継がれている。このテキストで語られる「彷徨」とは、語り手である小野町子が未知の詩の境地（「第七官界」）を探究する行為を指しており、それが〈創造のための失恋の必要性〉というテーマと結びついている。

町子は「人間の第七官にひびくやうな詩」を書きたいという目標を掲

げるが、彼女自身、「第七官」の定義を知らないのだから、「私は、人間の第七官といふのがどんな形のものかすこしも知らなかつたのである。それで私が詩を書くのには、まづ第七官といふの定義をみつけないければならない」と語る。このような町子の目標は、一見何もかもが曖昧である。しかし、明快に示されているのは、五感（五官）、つまり生身の身体感覚を超えた感覚（しかも虫の知らせなどの、いわゆる第六感さえも超越しているであろう感覚）が求められている点である。「木犀」における〈地上を生きる生身の人間であるという制約を超えたいという不可能な願望〉が「第七官界彷徨」へと確実に受け継がれ、変奏されているのである。

町子は実家から離れ、二人の兄と一人の従兄弟と共同生活を送り、家事を担当している。その日々の中で「第七官界」という未知の詩の境地を探究し、秘かに兄たちの研究の様子の観察や、自身の身の回りの観察を行い、思索を続けていく。だが、町子が「第七官界」を明確に定義づけたら詩人として成功するなどの展開は語られず、「彷徨」中の姿のみが語られる。その中で、これこそが「第七官界」かもしれないと町子が考えたいくつかの内容が語られるが、その一つが、「第七官の詩をかく」ためには「失恋しなければならぬであらう」という発想である。町子は、二番目の兄が研究に熱中するのは失恋がきっかけであると知り、そのように思い至った。

町子は、不本意に失恋した彼女の兄と異なり、むしろ積極的に失恋の必要性を考えている。もし不本意な失恋であれば、それはまず先に孤独や落胆などの負の状態と捉えられるだろうが、町子はむしろ、失恋こそが未知の詩の境地へ踏み込む鍵となり、画期的な詩を生む創造性の源となりうる、価値あるものと考えている（「私には、失恋といふものが一方ならず尊いものに思はれた」）。

言い換えれば、町子が考える「失恋」は、恋の喪失というよりもむしろ、

恋が生身の相手に届かないことよって成し遂げられうる詩への昇華の可能性である。つまり、町子にとってそれは一種の〈生身を離れた恋〉の形態であり、〈書くこと〉に直結するテーマである。

なお、右の町子の発想は、「孤独な彷徨者」としてのチャップリン像を扱う「映画漫想(六)」の中に先取りされている。このエッセイでは、「片つぽ」しかない靴が、片恋あるいは失恋の比喻として語られる。そして、チャップリンの「片つぽ」しかない靴こそが「すばらしい詩」であると述べられている。

一方、「木犀」には、失恋がもたらす創造性というテーマは明確には示されていない。しかし、行き場をなくして苦悩する「私」の思いのありようが語られ、これが創造性につながる。N氏も「ゴオルドラツシユ」の上映期間も過ぎ去った後、「私」は縋るように幻想上の「チャアライ」へ「N氏は牛の処へ帰つてしまつたし、あなたは今夜きりあの小舎から行つてしまふし、明日から、私は、何を……」と語り掛ける。この語り掛けがきっかけとなり、映画そのままのチャップリン像からは飛躍したイメージ（これについて本稿「四」で述べた）が生じてくるのである。ここに、行き場を失った恋が創造性へと発展するというテーマの片鱗が認められる。

五 二 へ内なる異性像の具現化と交信——「こほろぎ嬢」(一九三三年)

「こほろぎ嬢」では、〈生身を離れた恋〉というテーマが「ありあむ・しやあぶ」⁽¹⁴⁾の恋と「こほろぎ嬢」の恋⁽¹⁵⁾と二通り表象されている。特に前者において、〈一人あること〉と〈書くこと〉という二つのテーマ間の連動が顕著に見られる。〈書くこと〉によって自らの〈内なる女性像〉を具現化するとともに、〈書くこと〉を通じて〈内なる女性像〉との〈生身を離れた恋〉の交流がなされるあり方が明確に表象されている。

このテキストは、三人称複数の語り手によって焦点化されている人物

である、「こほろぎ嬢」と呼ばれる女性の行動や思索が語られる。「ありあむ・しやあぶ」という男性詩人は、彼女が愛読する書物の中に登場する。その書物によれば、「しやあぶ」の恋人である女性詩人「ふいおな・まくろおど」は生身の人間ではなく、「詩人しやあぶの分心によつて作られた肉体のない女詩人」、つまり、「しやあぶ」の内部に宿る別人格のような存在であるという。

「しやあぶ」は「ふいおな」と、互いに手紙や詩を書き交わすことよつてコミュニケーションを図っている。「分心詩人ありあむ・しやあぶの心が男のときはしやあぶのペンを取つてよき人まくろおどへの艶書をかき、詩人の心が一人の女となつたとき、まくろおどのペンを取つてよき人しやあぶへ艶書した」、そして「艶書のやりとり、はては詩のやりとりもあつた」というあり方が語られる。

「しやあぶ」の視点に寄り添えば、彼は一つの肉体に二つの心を併せ持つ存在である。これをもう一步客観的な視点から眺めるならば、彼は生身の誰かと接吻を交わすよりも（余とふいおなに、接吻が何であらう）、むしろ〈一人あること〉によつてこそ、愛や創造性に富む充足した時間を過ごすことができるのである（二人の恋仲は、人の世のあらゆる恋仲にも増して、こころこまやかなものであつた）。

以上のような〈内なる異性像〉との恋というテーマは「木犀」の中にも断片的に見出すことができる。本稿「四」で引用したが、幻想上の「チャアライ」に語り掛ける場面で「私」は、「伴れのチャアライ」が「孤独な彷徨者の姿のまま私と並んで歩いてゐる」という、距離や関係性の近いイメージで「チャアライ」を語っている。そして、二人の体を包むものとして木犀の香りに言及している（私たちの体は静かな木犀の香に包まれた）。

しかし、この場に生身の人間は「私」しかおらず、「チャアライ」は「私」の空想上のイメージのはずである。にもかかわらず「チャアライ」を人

数に数え、「私たち」という複数人として語っている。つまり、木犀の香りは「私」と「チャアライ」を一つに結び付けると同時に、一人しかないはずの「私」を二人に分けているのである。

この場面が示すように、「木犀」で語られる「私」と「チャアライ」の関係性は、「こほろぎ嬢」における「しやあぶ」と「ふいおな」の関係性を断片的に先取りしている。つまり、男性詩人「しやあぶ」が、内なる女性「ふいおな」と恋人としてコミュニケーションを交わす、「分心」イメージに通底している。

本稿「四」で「木犀」を論じた際、「私」が幻想上の会話を交わす「チャアライ」について、映画「ゴールドラッシュ」のチャップリンのイメージを借用・変形することによって表現された「私」の分身であると結論付けた。これは、詩人「しやあぶ」が「書くこと」を通じて恋人の「ふいおな」という〈内なる女性像〉を具現化させる「こほろぎ嬢」に先駆けている。この「木犀」における「チャアライ」の幻もまた、「私」の〈生身を離れた恋〉を通じて創造的に立ち上げられた、「私」の分身であり恋の対象でもある、〈内なる男性像〉の具現化であるといえよう。

なお、「こほろぎ嬢」のさらなる後続のテキスト「詩二篇 神々に捧ぐる詩」には、チャップリンと双壁をなす「神」として、カタカナ表記で「キリアム・シヤアブ」が再登場する。この詩でも彼は、「たましひのとびら奥深く」に女性詩人「フィオナ」を内包する男性詩人であることが語られる。彼は、小説「木犀」から「孤独な彷徨者」と「木犀の香」のモチーフを継承している。彼は「爽カナ彷徨者」の「ミスタ・モクセイ」と呼ばれている。漢字の「木犀」ではなく仮名で「もくせい」「モクセイ」と表記されるが、詩の序盤での「秋、もくせいの空気を吸ふ」というフレーズは、秋に開花し香りを発する木犀を思わせる。しかし、それを彼の香りとして位置づける次の箇所では、「もくせい」は天体のイメージの中に置かれることで〈木星〉のイメージをも引き寄せる（「キ

リアム／もくせいは君の匂ひ。／地のうへをはるかに超えて／恒星のあゆみに思ひをとどめ／遊星のひとりあそびに見とれる／君はもくせいの匂ひ）。さらに続く箇所では「火星」が登場し、より一層天体の〈木星〉のイメージを強化する（「ミスタ・モクセイ／火星の人たちは／どんな言葉を使つた」／「フィオナ・マクロオドの詩の言葉さ」）。

そして、彼の纏う天体のイメージは、「こほろぎ嬢」でも語られる遙か天空への関心と通い合う。「こほろぎ嬢」では、「しやあぶ」と「ふいおな」が「たがひに寄り添ふて、大空の恒星を見」る場面が語られる。それは、「天文の事」ではなく「地上のことがら」を知ろうと詮索し、生身の「ふいおな」が実在すると信じて疑わない彼の友人達の「地上」への関心と対比されている。「地上のことがら」から逸脱・超越した恋をする「キリアム・シヤアブ」は、まさに「爽カナ彷徨者」と表象される。そして彼の「もくせいの匂ひ」は先行する小説「木犀」の、「私」と「チャアライ」を包む「木犀の香」と通底する。

しかし小説「木犀」に視線を戻すと、仮名ではない「木犀」という漢字表記の中には「牛」という生きものが隠されている。N氏が「木犀の中を通つて牛の処へ帰つて行つた」と語られる箇所に、牛と木犀とが明確に関連付けられている。「木犀の香り」は、「詩二篇 神々に捧ぐる詩」での男性詩人「ミスタ・モクセイ」に先駆け、「地球の皮といふ場所」を離れて天上へと飛躍する心の超越性を物語る。しかし同時に、それは「牛に似たN氏の影を追つかけて」しまふ「私」の、地上を生きる生身の人間としての心の側面をも包含する重層的な表象なのである。

おわりに

本稿では、先行研究で看過されてきた尾崎翠テキストにおけるチャップリンの表象について掘り下げ、尾崎翠研究に新たな視座を提示することを企図した。

尾崎翠のテキストにおいて繰り返し表象されるチャップリンへの思慕というテーマについて、小説「木屋」(一九二九年)を中心に、エッセイや座談録や詩をもジャンル横断に取り上げて詳細な検討を加えた。

「一」および「二」では、映画をめぐる尾崎のエッセイ・座談録における「影」への特別な関心について確認した。生身の人間ではなく「影」にこそ恋をするというテーマが通底していることを踏まえた上で、N氏やチャップリンに対する「木屋」の「私」の思いのあり方について考察した。生身ではなく「N氏の影」にこそ心惹かれ、チャップリンへの恋も生身の俳優ではなく画面のキャラクターに向けられていることを明らかにした。

「三」では、「木屋」に登場するチャップリン映画「ゴールドラツシユ」について、実在の映画『The Gold Rush』(邦題「黄金狂時代」)の分析を交えつつ、「私」の関心のあり方に焦点を当てた。ハッピーエンドに至る途上の「孤独な彷徨者」としてのチャップリン像にこそ惹かれている点、彼が示す「淋しさ」に共鳴する「私」自身もまた、「孤独な彷徨者」の性質をそなえた人物である点を指摘した。しかしその上で、「私」の示す「淋しさ」は生身の人間であることを放棄できないがゆえの苦しみであり、生身のパートナーの獲得に収束するハッピーエンドに「私」の関心が向かわないという点で、映画のチャップリンの「淋しさ」との差異があることについても考察を加えた。

以上を踏まえつつ「四」では、「私」が「チャアライ」と幻想上の会話を交わす場面に着目した。そこで語られるのは映画そのままのチャップリン像ではなく、「地球の皮といふ場所が嫌ひ」という「私」自身の思い、すなわち「地上を生きる生身の人間であるという制約を超えたい」という不可能な願望が強く反映された姿であることを明らかにした。ここに表象される「チャアライ」像は、映画「ゴールドラツシユ」のチャップリンのイメージを借用・変形することによって表現された「私」の分

身であると指摘した。

「五」では、尾崎の後続のテキストとのテーマの連続性を論じることによって見えてくる「木屋」の読解の可能性を追求した。「木屋」の終盤には「書くこと」というテーマが現われるが、「私」自身はチャップリンに恋をすることと「書くこと」とを無関係のものとして捉えている。だが、明確に意識されなくともチャップリンへの恋にこそ「私」の創造性の萌芽が見られるという読解の可能性について考察した。

論じるにあたっては、「孤独な彷徨者」であることと「生身を離れた恋」をすること、そして「書くこと」とが緊密に絡み合い連動するテキストとして「第七官界彷徨」(一九三二年)と「こほろぎ嬢」(一九三二年)を中心に取り上げた。二つのテキストには、「孤独な彷徨者」たる人物が「孤独」を突き抜け、むしろ「一人あること」によってこそ切り開かれる創造的な境地の豊かさや斬新さを追求するというテーマが共通して現われている。そのテーマに至る片鱗が見られる先駆的なテキストとして「木屋」を位置づけるといふ展望のもと、二つを順に論じた。

「第七官界彷徨」では、語り手の小野町子が「第七官界」と呼ぶ生身の感覚を超越した未知の詩の境地を求めるといふ意味での「彷徨」が語られる。町子は失恋こそが「第七官界」へ踏み込むための創造性の源となりうる、価値あるものであると発想する。

「こほろぎ嬢」については、「こほろぎ嬢」と呼ばれる人物の愛読する書物に登場する男性詩人「ありあむ・しゃあぶ」に着目した。彼の恋人は生身を持たず、いわば彼自身の「内なる女性像」であり、「しゃあぶ」は「書くこと」を通じて彼女を「女詩人ふいおな・まくろお嬢」として具現化する。そして、「書くこと」を通じて、その「内なる女性像」との「生身を離れた恋」の交流を行なう。彼は生身の人間と恋愛するよりも、むしろ「一人あること」によってこそ、「内なる女性像」とともに充足した時間を過ごすことができるのである。

この「こほろぎ嬢」と「木屋」との連続性を論じる上で、「四」で着目した幻想上の会話の場面を参照した。この場面で「私」は、もう映画館で「チャアライ」に会えないという行き場のない淋しさが契機となり、幻想上の「チャアライ」に語り掛け、彼のイメージを編み出している。これは、「第七官界彷徨」で語られる創造性の源としての失恋というテーマに先駆けている。同時にそれは、「こほろぎ嬢」において、男性詩人「しやあぶ」が、「内なる女性像」「ふいおな」と、恋人としてのコミュニケーションを交わすという、一つの肉体に二つの心を持つ「分心」イメージに先駆けるものとなっている。そして「私」が映画のチャップリンのイメージを借用・変形しつつ紡ぎ出した幻もいわば、「私」の分身であり恋の対象でもある「内なる男性像」の具現化であると指摘した。

以上の考察を通じ、チャップリンのキャラクターから影響を受けた「木屋」のテーマを明確にするとともに、それらのテーマがその後の尾崎文学の特色を形成してゆくことを明らかにした。

また、本稿では掘り下げることができなかったが、「木屋」では喜劇役者であるチャップリンに恋をする「私」に対し、風変わりであるという指摘が他の登場人物によってなされている¹⁶⁾。しかし、本稿「二」で引用した中本たか子のエッセイでも、理想の男性像のうちの一人として「チャップリンも一寸好いね」と言及されている。チャップリンへの恋というテーマは特異なものなのか、あるいは幅広い時代風潮的な現象であるのかという考察は今後の課題としたい。

*本稿は昭和文学会の第五九回研究会（於東京学芸大学 二〇一六年十二月十日）における口頭発表「尾崎翠テキストにおける「影」への恋——「歩行」を中心に——」の内容の一部を元に大幅に加筆・再構成したものである。

*テキストの引用は『定本尾崎翠全集』上・下巻（筑摩書房 一九九八年九月—十月）を底本とした（『映画漫想』『杖と帽子の偏執者』は下巻、そ

注

の他テキストは上巻に所収。ただし未収録の「影の男性への追慕」（詩神一九三〇年七月）と、抜粋のみ収録の「炉辺雑話」（『女人芸術』一九三〇年二月）はそれぞれ初出誌を用いた。
*引用中の「」内は引用者によるものであり、改行は適宜「／」に置き換え、引用者による中略は「（中略）」で示した。また、旧字体の漢字は適宜新字体に置き換えた。

- (1) 尾崎翠「詩二篇 神々に捧ぐる詩」（『曠野』一九三三年十一月）
- (2) 狩野啓子「尾崎翠『第七官界彷徨』の成立（1）」（『筑紫女学園短期大学紀要』一九八四年三月）、狩野啓子「感覚の対位法—尾崎翠『第七官界彷徨』」（『フェミニズム批評への招待』学芸書林 一九九五年五月）
- (3) 尾崎翠「第七官界彷徨」（『文学黨員』一九三一年二月—三月、「新芸術研究」（第二輯）一九三二年六月）
- (4) この座談会への参加者は新居格・谷崎精二・三上於菟吉・松本恵子・戸田豊子・尾崎翠・戸川静子・八木秋子・熱田優子・小池みどり・素川絹子・長谷川時雨の総勢十二名である。
- (5) 尾崎翠「映画漫想（一）」（『女人芸術』一九三〇年四月）
- (6) 尾崎翠「映画漫想（六）」（『女人芸術』一九三〇年九月）
- (7) *The Gold Rush*を参照するにあたっては「黄金狂時代」（朝日新聞社 二〇〇四年一月（Love Chaplin! Collector's Edition）（DVD））附属の特典ディスク所収「オリジナル・サイレント版『黄金狂時代』」を用いた。
- (8) 前田集編『帝都封切館 戦前映画プログラム・コレクション』（フィルムアート社 一九九四年九月）
- (9) 『The Stranger』は、主人公がジョージアの働くダンスホールに初めて入る際、彼が一人で戸口に向かう場面で表示される字幕（『The Stranger』）の中の言葉である。『The tramp』は、ジョージアが友人達とともに主人公から食事に招かれていたことを忘れており、勤め先のダンスホールのパーティーでそれを思い出した場面で、友人に向けたジョージアのセリフを記した字幕（『That reminds me, our little friend the tramp.』）の中に登場する。

(10) 尾崎翠「映画漫想(二)」(「女人芸術」一九三〇年五月)

(11) 尾崎翠「杖と帽子の偏執者」(「因伯時報」一九三三年一月一日)。これは「映画漫想(二)」の内容のうち、とりわけチャップリンに言及した箇所を抜き出して加筆修正したものとなっている。

(12) 「木屋」への言及ではなく論脈も異なるが、尾崎の「第七官界彷徨」を論じた高原英理の「少女の作る小宇宙 尾崎翠『第七官界彷徨』一九三一」(高原英理『少女領域』国書刊行会 一九九九年十月 第四章)の中で同様の指摘が既になされている。「第七官界彷徨」では語り手の小野町子ら登場人物が直接的にこけ(「藪」)に例えられているわけではないが、藪の恋愛の研究というモチーフが登場する。高原は「町子をはじめ、獲得への執着が稀薄なこの小説の登場人物たちはほとんど物や植物に近づいてゆくけれども、ただ、そこに否応なく生じてくる感情だけが、彼らを物事・植物と隔てている。(中略)やはり人間である町子は、本当に藪だったら免れたであろういくつもの悲しみや失意を体験する」と述べている。

(13) 尾崎翠「こほろぎ嬢」(「火の鳥」一九三二年七月)

(14) 本稿では詳細を割愛するが、尾崎翠テクストにおける「ありあむ・しやあぶ」(「こほろぎ嬢」)および「キリアム・シヤアブ」(「詩二篇 神々に捧ぐる詩」)は、実在のスウェーデンの作家・詩人であるWilliam Sharp(一八五五—一九〇五)に基づいている。なお、「詩二篇 神々に捧ぐる詩」は、二篇の詩である「チャアライ・チャップリン」「キリアム・シヤアブ」と「短いあとがき」からなる。

(15) なお、「こほろぎ嬢」(人物)の「恋」は、既存の恋の概念をさらにもう一段突き抜ける(「恋といふものの限界をたいへん広くしてしま」う)ものである。「しやあぶ」と「ふいおな」の恋は生身を離れつつも「男性」と「女性」との異性愛として意識されている。しかし「こほろぎ嬢」の「恋」は、異性愛という枠組みはおろか、自分自身が恋の当事者となることからすり抜けていく。「こほろぎ嬢」は(内なる女性像)「ふいおな」と交信する「分心詩人ありあむ・しやあぶ」について書物で知った際、「身うちを秋風の吹きぬける心地」を感じる。それは、「こほろぎ嬢が、深くものごとくに打たれたとき」の心地であり、「秋風の吹きぬけたのちは、もはや、こほろぎ嬢は恋に陥つてゐる習ひ」であり、その恋の相手とは「身うち

に秋風を吹きおくれたもの、こと、そして人」であると語られる。言い換えれば、「しやあぶ」と「ふいおな」の恋という(生身を離れた恋)(内なる女性像への恋)について本で触れたことそのものが、「こほろぎ嬢」にとつての「恋」なのである。また、この「秋風」については、尾崎翠テクストにおいてチャップリンのイメージが通底していることを指摘できる。そのような読解の可能性は、こほろぎ嬢の後続のテクスト「詩二篇 神々に捧ぐる詩」を参照することで浮上する。二篇の詩のうち「チャアライ・チャップリン」では、「孤独な彷徨者」としてのチャップリンを表象する「あきかぜ」というキーワードが繰り返し登場する(「かぜとあゆみ/かぜとかたらふ/君、あきかぜにうまれ/あきかぜに吹かれ吹かれて/ひとりわびしく/もの言はぬあきかぜのをとこ」)。「恋といふもの」の概念を組み替える「こほろぎ嬢」の「恋」とチャップリンのイメージとが連続している点にも、尾崎翠テクストにおけるチャップリンの影響の大きさが伺える。

(16) 「木屋」の終盤における喫茶店での場面で、「チャップリン」のことが「大好き」という「私」に対し、「色男でもない喜劇役者に大好き、なんて言ふ」ことが「妙」であるとして、喫茶店の店員である「お君ちゃん」は「大声で笑」う。そして、「誰だつて色男でなくちや、大好きになんかなれやしなわ」と指摘しており、チャップリンへの恋を風変わりなものであるとみなしていることが読み取れる。

二〇二二年九月三〇日 受付
二〇二二年二月二日 採択決定