

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

Modernist Collaboration : H.D.'s Cinema Production and Poems

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三宅, あつ子, MIYAKE, Atsuko メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/1975

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



モダニズムのコラボレーション —H. D. の映画製作と詩

三宅 あつ子

Man has perfected a means of artistic expression.

(“The Cinema and the Classics II,”

Close Up (August, 1927))¹

1. モダニズム時代と映画

町の小さな映画館からシネコンプレックスになり、時間数の統計上、映画館や DVD のハードコピーで見るより、インターネット上の動画配信で映画を見る人が増えたと言われる 21 世紀の今でも映画や映像作品は人々に愛されている。1920 年代、映画会社 POOL の立上げ、映画雑誌 *Close Up* の編集に参加したモダニストの詩人、H.D. は、上記のエピグラフ(「人間は(映画で)芸術表現をきわめた」)にある通り映画の無限大の可能性を信じていた。本論では、H.D. の映画との関わりとそこから生まれた詩について彼女のモダニストとしての芸術への試みについて解き明かしたい。

しかしながら、モダニズムの文学者たちの中には、映画をまともな表現メディアと認めていない者も多かった。T.S. エリオット、ヴァージニア・ウルフなどは、映画の未熟さや悪影響ばかりに注目したようである。エリオットは、舞台と観客の相互作用によって作られる演劇的芸術を信じており、映画は否定していた。

With the encroachment of the cheap and rapid-breeding cinema, the lower classes will tend to drop into the same state of protoplasm as the bourgeoisie. . . . [man] was engaged in that collaboration of the audience with the artist which is necessary in all art and most obviously in dramatic art. He will now go to the cinema, where his mind is lulled by continuous senseless music and continuous action too rapid for the brain to act upon, and will receive, without giving, in that same listless apathy with which the middle and upper classes regard any entertainment for the nature of art. He will also have lost some of his interest in life. (“Marie Lloyd” 371)

¹ *Close Up* (1: 2)(August, 1927), 35. 以後この雑誌からの引用は、出版年月と頁数のみを記す。

つまり、映画は、絶え間なく流れる音楽と脳がついていけない映像の速すぎるスピードで人間の精神をひ弱にし、中産階級の物憂い無関心を持って芸術に向かわせるようになり、次第に生に対する興味を失わせると書いている。従ってエリオットは、ますます詩劇の世界へ入って行った。

ヴァージニア・ウルフは、“The Cinema”(1926) というエッセイにおいて、映画は文学を超えられないという信念を述べている。小説においては、映画化をすると悲惨な作品になるばかりではなく、原作にも悪影響を及ぼすと言っている。原作のイメージが入っている脳と映画を観ている目が同時に働くことができなくなる、という経験を実際にウルフが見た『アンナ・カレーニナ』の映画を批判し、語っている。

Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples. . . . The brain knows Anna almost entirely by the inside of her mind—her charm, her passion, her despair. All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet. . . . So we lurch and lumber through the most famous novels of the world. (315)

又、ウルフは、詩の方が、その言葉とリズムにおいて人間の情熱やためらいを表現しているので、映画はそのような言葉によってしか表現できない世界を避けて通らなければならないと言っている。文学やその他の既存の芸術がなしえなかった表現を映画は模索するべきだと言いながらも、その未来を悲観的に書いている。“While all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully-clothed. It can say everything before it has anything to say (316).” と、面白い例えで映画の運命を嘆いている。つまり、最も若い芸術である映画は、その他の芸術が裸で生まれてきたのに対して、すっかり洋服を着こんで生まれてきた。何かを語るより先に何でも語れる状態にさせてしまっているのである。そして、結局ウルフの結論は映画は誕生して30年以上たっても映画と言う媒体の良さを見つけていないというものだった。

2. H.D.と映画

これらのモダニストとは異なり、H.D.は、映画製作、映画批評の分野にも大いに興味を持っていた。H.D.は、1923年、生涯を通じて最も近い存在であった Bryher (Annie Winnifred Ellerman) と女性しか愛せない Bryher がその頃両親の体面を保つため結婚していた Kenneth Macpherson の3人で前衛映画の製作会社、POOL を立ち上げた。ほとんどの映画製作費用は Bryher の富豪

の父からの生前贈与から充てられた。そして、1927年、Macpherson を中心に世界最初と言われる映画専門の雑誌、*Close Up* も発刊した。Gertrude Stein, Dorothy Richardson, Marian Moore も投稿したこの雑誌において、H.D.は、1933年の廃刊まで編集に参加した他、2編の詩と「モダニズムと映画を関連付ける重要な思想を含む」(Pondrom 47) 11本の映画に関する評論を書いた。

雑誌に関しては、詩の方では、H.D.はすでにかなり多くの仕事に関わっていた。モダニズムの時代、編集は女性が活躍した世界の一つであったが、H.D.は、Cyrena N. Pondrom による“H.D. and the ‘little magazines’”(Christodoulides)によると、18もの前衛的な雑誌の編集、投稿に関わったという事である。

そしてH.D.は、映画の編集にも手を染めた。POOLの製作した映画は、現在4編が残っており、断片のみの2編 *Wingbeat*(ダンスの映像)と *Foothills*(伝記作家、Barbara Guestによると、H.D.主演のテレパシーをテーマにした映像(189))は、ニューヨーク・メトロポリタン美術館に収められている。6分という短い *Monkey's Moon* は、イェール大学 Beinecke Rare Book & Manuscript Library に2008年に寄贈され、デジタル化された。*Monkey's Moon* は You Tube で見られる。(Macpherson 夫妻のペットのさるを庭や森に放して撮ったもの)しかし、上映されたり DVD を購入できるものは、唯一 *Borderline* という64分のモノクロ、サイレント映画である。脚本、カメラを Macpherson が担当した *Borderline* では、H.D.は、主要な役で役者として登場し、テクニックを学びながら編集も手伝った。

最初の頃の短い映像では、Macpherson は、ダダイズム的な精神分析的映像というものをめざして抽象表現が多かったと言われているが、この最後に製作した *Borderline* は前衛的な映像で字幕の台詞は極端に少ないが、物語がある。この映画のストーリーは、複雑ではない。ヨーロッパの田舎町の小さなホテルのような建物にアフリカ系アメリカ人の夫婦が滞在しており、その妻の方と恋愛関係になった白人の男を妻の白人女性が殺そうとして反対に殺されてしまうというものである。H.D.は、悪役の嫉妬で狂い、殺されてしまう女性を熱演しており、Helga Doorn という役者名で映画のクレジットにのっている。この名前は、自伝的小説、*Paint It Today* の原稿に書いてある筆名、Helga Dart とも似ているが、H.D.というイニシャルに合う名前をいろいろ考えていたようである。愛してやまなかった、グレタ・ガルボのような北欧の響きの名前にしたのだと言われている。

アフリカ系アメリカ人の夫婦は、作品中ピアニストとして少しだけ登場する、*Close Up* の常連寄稿者であった映画評論家で Macpherson の友人であった Robert Herring が説得してスイスまで来てもらった、Paul Robeson 夫妻で

ある。Paul Robeson は、当時すでに最も有名なアフリカ系アメリカ人俳優の一人であり、ヨーロッパに撮影とさまざまな人権団体の招待で来ていた。この映画が現在 DVD 化されているのは、彼が出演しているということが大きな理由である。

この 1930 年にスイスで製作されイギリスで上映された *Borderline* の問題も多いが、芸術的価値のある実験的前衛性は、モンタージュなどの映像と人種問題、セクシュアリティの表現の 3 つである。Macpherson 夫妻は、当時最先端であったロシア映画とドイツ映画の技術を旺盛に学んでいた。二人は、時には H.D. を交えて、セルゲイ・エイゼンシュタイン、G.W.パブストなどの有名監督と実際に交流をして影響を受けていった。Bryher は、1929 年に *Film Problems of Soviet Russia* という多くの映画のスチール写真を載せた本まで出版した。

Borderline は、映像テクニクの宝庫だが、特に目立つものは斜めの画面のクローズ・アップや、レンブラント・ライティング(故意に明暗を作り出す)、スーパーインポーズ(二重写し)、そしてモンタージュである。

特に編集、カッティングを駆使した表現の多用は、ロシア、ドイツで理論化されつつあった、「編集の役割は見る者を心理的に誘導する事」という理想に POOL の人々が心酔していたためである。編集の中でも H.D. が手伝ったと思われるモンタージュは、エイゼンシュタインの映画に影響を受けている。モンタージュとは、『映画表現の教科書』によると、「時間や空間としてつながりのない短いショットの数々を集め、1つの大きなコンセプトを組み立てる手法である。モンタージュは通常、時間の経過、時代の流れ、感情の変容を描くために使われることが多い」(64)というものであるが、H.D. のイマジズムの詩と呼ばれている詩のうちの多くのもがそれに似た効果を喚起させる。最も代表的と言われる初期のイマジズム詩の一つ、“Oread”も海と山林の景色が短く次々とつながりなく提示される。

Whirl up, sea—
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir.²

² *Collected Poems*, 55. 以後 *Collected Poems* からの引用は、頁数だけを記す。

命令形の動詞から始まる行が連なり、祈願(おそらくギリシャの巫女たち)のような形を取っているが、強風のエネルギーで荒れている海と針葉樹の松林が 1 行ごとに交互に現れ、最後にあふれた池“pools”とモミの木“fir”が混然一体となっている。Susan McCabe は、この詩を H.D. の映画的感受性から捉えたと、最後の主体と客体の融合は、観客の身体とスクリーンの中の実体感のあるイメージとの越境に似ていると言っている (152)。しばしば、海を林でたとえている、または、林を海でたとえている、などという解釈もあるが、イメージの集積で何かを読者に与える目的のイマジズムの詩であるから、モンタージュと似たような効果を狙っているのではないだろうか。海からの風が次第に経過して林に到達し、我々をそのエネルギーで揺さぶるというような、モンタージュと同じで、読者が勝手に頭の中でイメージをつなげて、そのダイナミズムを作り出すのである。H.D. の中ではすでに映画のモンタージュを詩作に取り込んでいたのかもしれない。

映画 *Borderline* の中では、素早いカットのモンタージュ(これを H.D. は、パンフレットの中で、“Clatter montage”(パタパタと速いモンタージュ)と呼んでいた)が 3 回使われているが、そのうちの 2 つは、意味作用が強い。1 つ目は、激しく美しい滝と Paul Robeson 演じる Pete の顔を交互にモンタージュしている場面である。ここでは、Pete は、微笑みを浮かべてはいるが、自分のところに戻ってくるよう妻の Adah を説得しながら、心の中では滝のような激情が渦巻いているのだということを観客に感じさせる。2 つめは、H.D. 演じる Astrid の夫、Thorne が出て行こうとする所で Adah のスーツケースを持っているので、彼女が逆上するというシーンである。スーツケースと Adah の顔が重ねあわされる。それまで、比較的冷静であった Astrid がここで、Thorne にすがりつき、そこに置いてあったナイフを手に取り振り回すという流れになっていく。2 回とも早すぎるモンタージュだが、観客の心をかき乱す意図はよく理解できる。

二番目の *Borderline* の前衛性は、人種問題の提示の仕方である。最初のクレジットは、次のようにキャストを並べている。

IN THE CAST:

Pete, a negro Paul Robeson
 Adah, a negro woman Eslanda Robeson
 Astrid Helga Doorn
 Thorne, her husband. Gavin Arthur
 The barmaid Charlotte Arthur

The old lady Blanche Lewin

役名の後に、はっきりと negro と書かれているのは 21 世紀の現在では違和感を感じるが、製作者たちは、ポジティブに強調しようとしたようである。人種差別の激しかった時代に人種の違う者同士の恋愛問題を描き、しかも白人の登場人物はどこか皆美しくなく、観客が Robeson 夫妻演じる、Pete と Adah に感情移入できるように作られているのは斬新であったと言える。Macpherson は、両性愛者であるからかもしれないが、Paul Robeson の表情のクローズアップと後姿の背中から腕へのショットは美しい。しかし、アフリカ系アメリカ人へのフェティッシュな興味として非難される要素にもなっている。又、DVD に入っているパンフレットに書かれた実験的映画の研究者、Jamie Sexton の分析によれば、Pete をしばしば森やスイスの山をバックに写し、その他の白人たちを屋内のみで撮影しているのは、アフリカ系アメリカ人を文明化された白人よりも自然に近く純粋と見ている、かなり本質主義的区別であるということである (2)。

話の結末は、Thorne が正当防衛で罪を免れ、逆に Pete 達に町の人たちの非難が集まっていき、市長から Pete の退去勧告の依頼の手紙がホテルに来る。そこで、Pete が Bryher 演じるホテルのオーナーに “What do you think?” と聞くと、彼女の台詞が字幕で出る。“Sorry, Pete! What makes it worse is they think they’re doing the right thing. We’re like that.” 彼女は町の人を they と言っているが、最後に「私たちはそうなんだよね(正しいことをしていると思っている)。」と製作者たちも含め白人はみなそうであると謝罪の気持ちで断定している。そして、Pete は汽車で町を去るのだが、この Thorne と Pete の不公平な最後が明らかに社会の差別意識を表している。

ハーレム・ルネッサンスの音楽や詩や実際のアフリカ系アメリカ人との交流から人種問題に興味を持ち、糾弾する作品を世に出した、POOL の仲間たちは、当時のモダニズム的黒人イメージ(原始的なもの、アフリカの野生へのあこがれ)に留まらず、一步だけは進んでいたと言えるだろう。

三番目の前衛性は、話の大筋には関係ないが、セクシュアリティの自由さがあちらこちらに見て取れる所である。アメリカにこの映画を持ち込もうとした際に、一度税関で没収されたというのは、人種問題もさることながら、この同性愛的雰囲気垣間見られるところが理由ではないだろうか。

葉巻を吸っている、ホテルオーナーである、Bryher 演じる物憂いショートヘアでボーイッシュな女性がもう一人の Barmaid の女性と何度も肩を組んでいるシーンや、Robert Herring のピアニストが Pete に熱い視線を送っていたり、

Pete が去った後にピアノの上に置いていた彼の写真を胸ポケットにそっとしまふジェスチャー。Pete が町を出て行く時に長いショットで、彼と Thorne が目を見つめながら握手をするシーンなど、Robeson 夫妻以外のほとんどの出演者が異性愛者ではない事を知ってから見てみると視線や表情にも多様なセクシュアリティを感じられる。そのような同性愛的まなざしをさらに大きくテーマに取り上げられなかったのは、POOL がこの映画をイギリスの大衆の間である程度成功させたかったからのようである。ロンドンを中心に公開されたこの映画は、意外にも半分以上の新聞や雑誌で好意的な評価を受けた (Sexton, 11)。歴史に残るような作品にはならなかったが、セクシュアリティの表現などにおいて、最近再評価されているようである。

3. 映画製作から生まれた詩

映画製作に影響を受けて生まれた詩は、3編あると言われている。特に1929年に発表した“Red Roses for Bronze”は、*Borderline* のアフリカ系俳優、Robeson について書いてあると言うのが、主要な H.D. 研究者達 (Susan Friedman, Rachel DuPlessis) の一致する意見である。この詩における語り手は、ほとんど「あなた」に話しかけているのだが、詩人のペルソナ「私」は、彫刻家のイメージで、「あなた」は、ブロンズ像である。

if I might take dark bronze
and hammer in
the line beneath your underlip
...
stroke,
stroke,
stroke,
stroke at—something (stone, marble, intent,
stable, materialized)
peace,
even magic sleep
might come again. (211)

繊細に頭部を彫刻するイメージは、H.D. が Robeson の表情のアップを編集している様子なのではないだろうか。そして、この I 節の最後、「あなた」の像を完成すれば“magic sleep”ができあがる、と言っているが、“magic sleep”が

夢の世界を表しているのだとしたら、*Borderline Pamphlet* で、“The film is the art of dream portrayal” と言っている通り、H.D.にとってここでの夢とは映画のことであり、映画の完成を意味していると思われる。

III 節ではさらに、「あなた」の肉体の官能的美しさを強調している。

but sensing underneath the garment seam
 ripple and flash and gleam
 of indrawn muscle
 and of those more taut,
 I feel that I must turn and tear and rip
 the fine cloth
 from the moulded [sic] thigh and hip, (212-13)

語り手のペルソナは、あまりにも直截的に Robeson の性的魅力を語っているのだが、まさにこのような、Macpherson や H.D.の受けた、彼の才能と魅力への感動が、当時のモダニズム時代特有のアフリカ系芸術家へのステレオタイプのまなざしだと批判される要素である。

H.D.は、パンフレットには、彫刻家は Macpherson であるとして、次のように書いている。

Light flows over a face. That means nothing or little to you. There is a bronze forehead and the eye sockets are gouged out just this way; there is a concentration of shadow here, a plane of light there. You see a face, perhaps at most you see a pleasing portrait. You may even murmur “Gauguin.” You think, no doubt, that this is clever posing or perhaps delightful portraiture. You do not realize that that face has been moulded, modelled by an artist, that those lights have been arranged, re-arranged deliberately focused. ... Macpherson sculpts literally with light. He gouges, he reveals, he conceals. (“The Borderline Pamphlet” 36)

「映画の Robeson の顔を見て、『ゴーギャン・・・』とつぶやくかもしれない。」という箇所を読むと、やはり 21 世紀の我々の感覚からすれば、黒い肌のプリミティブな魅力などという型にはめて見ていたとしか言いようがない。この時代の芸術家は、ピカソやモジリアニに代表されるようにアフリカ文化や先

住民文化へのあこがれが強く、ステレオタイプの理解は流布していた。しかし、*Borderline* を共に製作した Robert Herring を通じてアメリカで隆盛を極めていたハーレム・ルネッサンスの詩や音楽、関係者に触れることの多かった H.D. 達はアフリカ系アメリカ人をその当時のイギリス人の中では最も良く理解していたのではないかと想像できる。

この詩の最後は、他の人々が、完成した作品の「あなた」を見ることに嫉妬を感じているペルソナが、最終節、V 節で、“I would set your bronze head in its place, (215)” と言っているところから、芸術家の主観的感情の耽溺からクリエーターの客観的心情に戻っている様子がうかがえる。映画が完成して公開される時にはこのような心情だったのだろうか。

H.D. の映画に対する希望と自身の中では映画と詩作が相容れる芸術世界であるということを示したのが、*Close Up* に掲載された 2 編の詩、“Projector” と “Projector II” である。この二つは時を置いて発表されたが、両編とも擬人化された Light に呼びかけているため、続きの二部作と考えて良いようである。“Projector II” は、タイトルのすぐ下に (CHANG) と献辞があり、生涯のパートナーである Bryher に捧げられているとわかる。Chang とは仲間だけにわかる Bryher のニックネームであった。この二部作では太古のエネルギーと新しいテクノロジーの融合をはじめ 3 種類の融合が見られる。

まず、“Projector” という詩は、ぷつぷつと切れているような 1 行に 1～3 単語が中心の 20～40 行の長い 4 スタンザで構成されている。“Projector II” も同じようなシンプルなリズムの短い行が中心の第一作より長めの詩である。こちらは 2～4 スタンザごとに節にわかれ、5 節で構成されている。タイトルが表す通り映画という光を放つプロジェクター(映写機)と新しい映画というメディアでプロジェクトを作り出す者たちが表現されているのだが、全体的に何か祈りのようなリズムを持っている。冒頭は、過去の栄光とは相対する新たな attribute (属性) を身に着けた Light が登場する。

Light takes new attribute
and yet his old
glory
enchants;
not this,
not this, they say,
lord as he was of the hieratic dance,
of poetry

and majesty
 and pomp,
 . . .
 not this,
 they say;
 but we say otherwise
 and greet
 light
 in new attribute, (July, 1027, 46-47)

Light は、詩と芸術と光と宣託を司るギリシャ神、アポロンのイメージであるが、モダニズムの時代に蘇ったアポロンは、人々に畏れと喜びを与える光が映し出す芸術、映画の化身である。冒頭で “not this” と芸術として否定する人々がいる反面、「我々」は異なった意見を持ち、この新しい光に希望を見出している。

Diana Collecott は、この詩を “a paean of praise to the divine magician of cinematography and gives him the attribute of Hermes (Friedman, 160)” と解釈し、Light をヘルメス神と特定している。上記の詩の冒頭の続きに “master of shrines and gateways/ and of doors,/ of markets/ and the cross-road/ and the street (46)” とあり、初期の詩の “Hermes of the Ways” などのヘルメスのイメージに似ているからである。確かに紛らわしい表現であるが、これは、モンタージュのように軽くヘルメスのイメージを挿入することによって、策略、発明、技術などの属性も身に着けたと感じさせる効果だと思われる。後にはっきりと “I am the god who trod/ Parnassus; (42)” という一節があり、パルナッソスつまりデルフォイのアポロンを祀っている山が登場するので、やはり、この Light は、アポロンであると思われる。

light という言葉に関しては、実は H.D. は、かなり頻繁に詩に使っている。ごく普通のメタファーとして闇と対比させた希望をイメージさせる light もある。オルフェウスの妻の苦しみと希望をつづった “Eurydice” の “against the blackness/ and the stark grey/ I have more light; (54)” という 1 節の light や “Orion Dead” のアルテミスが希望を無くして語っているところ、“I know no light in the woods/ I have lost pace with the wind. (57)” などに見られる。しかし、理想の恋人としてのアポロンを表す単語としても何度か詩に登場させている。アポロンの妻で息子イアモスをすみれ(イア)の野に捨てたと言われるエウアドネが語り手である、“Evadne” では、官能的で美しい男性のイメージとしてアポロンを描き、

“I Evadne/ was mate of the god of light.” (132) と光の神と呼んでいる。Hymen (1924) という詩集に収められた “Evdane” のすぐ次の光る髪の良い神を描いた “Song” では、“so your hair on your brow/ casts light for a shadow. (133)” と詩を締めくくっており、アポロンの髪の良いさと神々しさを light で表現している。

つまり、アポロン神としての light というモチーフは、H.D.は以前から登場させてはいたが、この詩のようにそれが、またもう一度メタモルフォーゼして、映画を表しているという試みは初めてだったと思われる。

“Projector”において、この Light は理想世界を拓くと詩人のペルソナ「私」は信じている。

in a new blaze of splendor
calls the host
to reassemble
and to readjust
all severings
and differings of thought,
all strife and strident bickering
and rest; (47)

新しい輝きの力で、分断されているもの、差異、差別、騒乱と休息を見直す。その力は第一次大戦後の神無きモダニズムの時代に君臨しようとするかのようである。Light は語る。

he says to us,
be glad
and laugh,
be gay;
I have returned
though in an evil day
you crouched despairingly
who had no shrine; (49)

笑い楽しめというまさにエンターテインメントの力である。そしてその力とは美であり、美こそ軍や権力に替わる人々の拠り所であると続く。“beauty is an endighter/ and is power/ of city/ and of soldiery/ and might (49).” この古き神

殿から出て現代に現れる神はすべての人間の心やイマジネーションを把握している。“he knows all hearts/ and all imagining/ of plot/ and counterplot/ and mimicry, (48)” ここで、彼が筋書、策略、ミメシスに通じているというところで、すべての演劇から映画脚本に至るまで基本はミメシスなのだという原則を思い出させる。

しかしこの **Light** は、原始のエネルギーも持ち合わせている。彼を蛇のイメージでとらえているところが2か所ある。

Yet still he moves
alert,
invidious,
this serpent creeping
and this shaft of light, (50)

まっすぐなプロジェクターの光線を蛇の這う様に例えるのは奇異ではあるが、無論キリスト教的イメージとは違い、原始宗教においては蛇は神聖な場合が多い。1920年頃住んでいる家が近かった事もあり H.D.と親交を深めた D.H. ロレンスの「蛇」の詩ともつながっている。蛇は、男性性、叡智、原始のエネルギーの象徴なのである。また、暗闇から出現する光を “the Pythian/ lifts up a fair head (49)” と表現している所があるが、この “the Pythian” は、ピューティアつまりデルフォイの宣託の意味、アポロンを表すと思って読み進むと、“Projector II” ではっきりと “Pythian snake” と蛇の意味として書かれているのだとわかる。

light,
light
that fascinates;
no bird
gazes more avidly
at Pythian snake
than we at this (October, 1927, 35)

鳥が夢中で恐れを持って蛇をじっと見ることと、我々が、光に対して畏敬の念を持って魅了され凝視するということと比較しているのだが、この “Pythian snake” とは英語の python (ニシキヘビ)の語源であるギリシャ神話

の怪物の蛇なのである。Light つまり映画は、新しいテクノロジーと神秘的な太古のエネルギーの融合の産物であるということである。

第二の融合は、はっきりと “our souls are merged with quietness (36)” とある通り、Light とペルソナの融合である。“Projector II” では、Light の魔法のような能力が強調され、人々はファンタジーの中、夢遊病のようになる。畏怖の象徴でもある Light は、我々を魔力でとらえていく。

this is his gift,
light
bearing us aloft,
enthusiastic,
into realms of magic;
old forms dispersed
take fresh
shapes
out of nothingness;
light
renders us spell-bound,
enchants us
and astounds; (38)

Light は、「無から斬新な形を作りわれらを魅了し仰天させる」力を持っている。この不思議な体験ができる場所が映画館であるとして、*Close Up* に掲載したエッセイで H.D. は次のように言っている。“We sank into light, into darkness, the cinema palace (we each have our favourite) became a sort of temple. . . . We moved like moths in darkness, we were hypnotised by cross currents and interacting shades of light and darkness and maybe cigarette smoke (Nov. 1927, 23).” 光と影の相互作用の映画館の寺院の中で私たちは暗闇を飛ぶ蛾に喩えられ催眠術に陥ると言っている。

そして詩の中で我々は Light のために次のように祈りを捧げる。

we worship
who may want
to sip Castalia's fount
in vain

and without hope;
 he turns our pain to bliss;
 we pass into a space
 of intermediate life; (40)

Castalia の泉とはアポロンによって泉に変えられたニンフの名前であるが、デルフォイにあるこの泉の水を飲むと詩文の才能が宿ると言われている。この第3節においては我々は詩の能力を求めて泉の水を飲んでも徒労に終わり希望を無くしているが、彼(Light)は、我々の痛みを祝福に変え、そして、我々は「媒介する命」つまり巫女のような役割を引き受けていくと言っている。

このギリシャ旅行をしてデルフォイに詣で、泉が枯れていなければ飲みたいたと思った詩人はH.D.本人であるが、一度は健康を害して希望を無くしていた彼女は映画のおかげで、また現代の巫女として詩を生み出すことができるようになったと読んでいいのではないだろうか。

そして、とうとう第4節で“you shall be/ myself/ being one with me (42)”と神とペルソナが一体化してしまう。この主体と客体が越境して一体化するという表現に関して、“Projection”「投影」というタイトルが表す概念がH.D.の詩の創作コンセプトだとするLaura Marcusは、次のように言っている。「投影はもともと前に投げかけるという意味で、H.D.の作品においては推進力のことだ。それは、さまざまな境界線(Borderline)を越える働きであり、精神と壁の間、脳とページの間、内なるものと外の間、私とあなたの間、存在のあり方の多様性の間、時間と空間の次元を越える(361)。」タイトルは、「投影をする者」という意味合いもあり、それが、詩人のペルソナであり、詩作をするH.D.自身であるという事である。

そして、この詩の最後のスタンザには第三の融合である詩と映画の親密な関係が描かれる。

so you,
 you to my breast
 I call your spirit here,
 I light you like a star,
 I hail you as a child,
 I claim you as a lover.

この詩の最後の6行では、のりうつった巫女のように一体化であったり、親

子であったり、恋人であったり、巫女語りという役割の詩と映画の融合ともコラボレーションとも言える世界が見られる。詩と映画がコラボレーションとして影響関係にあるという所までは、特異な事ではないかもしれないが、融合となると、詩と映画の違いは本質的にどこにあるのかという問いが浮かんでくる。詩と映画の本質的差異については、クリスティン・メッツの1964年に発表された「映画一言語体系(ラング)か言語活動(ランカージュ)か？」と題する、文学と異なり映画は言語体系ではないと断定した最初の論文が主張している。

文学や映画は、いかなるときもその芸術的な企てに外字的意味(デノタシオン)が先行するため、生来なんらかの共示的意味(コノタシオン)を付加される運命にある。・・・

しかしながら、この点では文学と映画のあいだにも重要な差異がある。映画における美的表現性は、どこまでも自然の表現性に、すなわち、映画作品がわれわれに見せる風景や人間の表情のそれに接ぎ木される。他方、言葉の芸術では、映画におけるようなありのままの根源的な表現性に接ぎ足されるのではなく、徹底して非表現的で契約的な意味作用、つまり言語体系のそれに接ぎ足されるのである。(ミュンスターバーグ 251)

確かに美や驚きや感動は、意味作用のさまざまな単位が多く表現が容易と言われる(100年前にヴァージニア・ウルフがいみじくも洋服を着て生まれてきたと映画を称したように)映画は持ち込むのがたやすい。しかし、意味作用から逸脱しているように見える前衛的な身体表現があるように、文法を逸脱し、ミメシスの原則をおびやかすモダニズムの詩は、契約的な意味作用に接ぎ足されている表現のみではないように思える。一つ一つの語やフレーズからのイメージの喚起力を重要視し、モンタージュを応用したH.D.の詩は、映画と親和性がある。彼女の詩は、人間の目の限界を超えた世界を光が生み出した所からその新たな想像力が生まれたのではないだろうか。

『ファンタスマゴリアー光学と幻想文学』の中で、マックス・ミルネールは、作家の想像力はその時代の文化が与える表現手段によって左右されるという主張をしているが、ろうそくの光とスクリーン、煙で映し出した幻を使う出し物、ファンタスマゴリアを生み出した18世紀の時代から、現代の映画まで、光学装置というものが、人々と文学者のイマジネーションを大きく変えたと言っている。エティエンヌ・ロバートソンがパリで、彼の発明した

ファンタスマゴリアの装置で、ロベスピエールの幽霊や、ペルセポネと冥府の王ハデスの物語、サバトに集まる魔女たちの踊りなどを見せて人気を博した後、19世紀の文学者たちの想像力は変化したとミルネールは言う。「この新たな想像力は内部空間へ、すなわちもろもろの映像が投影され、変貌し、次から次へと夢の非合理性をもって出現する<もうひとつの舞台>へ通じる入口なのだ。内界と外界、欲望と現実が、日常の生活とは別な関係を保っている深層に近づく道でもある(27)。」

ミルネールは、想像力の新たな領域と光学現象の関係について、ゲーテの次の言葉を引いている。「光と精神は——一方は物質の領域を支配し、他方は心理の領域を支配するものだが——考えるかぎりもっとも高度な不可分のエネルギーである(28)」(『箴言と考察』)つまり、人間の精神と想像力は、光が発信する独特な世界をただ受動的に受け止めるだけではなく、新たにアウトプットできるエネルギーだと言う事である。「外の光と内なる啓示の間には、両者共通の起源を示す深い調和」が存在しているというわけである。H.D.の“Projector”は、まさにその調和を描いたと言える。

Rachel Connor も H.D.が幻想、霊的に見るという行為を映画の光に繋げているとして、*Close Up* に載せた“Cinema and Classics III”(1927)を引用しているが、光の存在が旧約聖書以来のキリスト教的啓示のイメージであると言っている(42)。“Projector”は、明らかにギリシャの神と巫女の異教徒的イメージだと思われ、キリスト教的光の意味とは異なっている。ファンタスマゴリア以来の映画の持つ潜在的非常感、不思議さ、まがまがしさと同じ雰囲気醸し出していると思われる。

光(Light)を英雄的な主人公に描いたH.D.の“Projector”は、映画礼賛などという寓話的な作品に留まらず、その祈りのようなリズムと巫女語りの神秘性が特徴である。映画を経験するという行為のモダニズム的異化、神話化と言っても差し支えないかもしれない。ミルネールの主張のように、モダニズムに発達した映画技術とH.D.の映画への積極的関わり、詩とのコラボレーションが、彼女の詩の表現に新たな神秘的領域を加えたのかもしれない。

引用文献

Christodoulides, Nephie J. and Polina Mackay, ed. *The Cambridge Companion to H.D.* Cambridge: Cambridge UP, 2012.

Connor, Rachel. *H.D. and the Image*. Manchester: Manchester UP, 2004.

Eliot, T.S. *Selected Essays: 1917-1932*. NY: Harcourt, Brace and co, 1932.

Fraser, Alison. “The Borderline Pamphlet.”

(<http://nationalpoetryfoundation.wordpress.com/2009/12/18/borderline/>)

Friedman, Susan Stanford, and Rachel Blau DuPlessis, ed. *Signets: Reading H.D.*

Madison: U of Wisconsin P, 1990.

Guest, Barbara. *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World*. NY: Quill, 1984.

H.D. *Collected Poems 1912-1944*. Ed. Louis L. Martz. NY: New Directions, 1986.

_____. “The Borderline Pamphlet.” rpt. In *Sagetrieb* (6:2) (Fall 1987) 29-50.

Macpherson, Kenneth. *Close Up*. 10 Vols. Territet: Pool, (July, 1927-

October, 1933)

Marcus, Laura. *The Tenth Muse: Writing About cinema in the Modernist period*.

NY: Oxford UP, 2007.

McCabe, Susan. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge:

Cambridge UP, 2005.

Sexton, Jamie. “An Introduction to Borderline.” *Borderline* (pamphlet). BFI, 1996.

Woolf, Virginia. “Cinema.” *The Arts*. June, 1926.

ジェニファー・ヴァン・シル 『映画表現の教科書：名シーンに学ぶ決定的テクニック 100』 (2012) 吉田俊太郎 訳 フィルムアート社

ヒューゴー・ミュンスターバーグ他 『映画理論集成』 (1982)

岩本憲児他 編・訳 フィルムアート社

マックス・ミルネール 『ファンタスマゴリアー—光学と幻想文学』 (1994)

川口顕弘・篠田知和基・森永徹 訳 ありな書房