

海辺と〈肉体〉——大正期の身体表象について——

瀬崎 圭 二

〔キーワード〕海辺、肉体、映画、スポーツ、大正文字

一、〈男性美〉と肉体

大正二年一月、東京女子高等師範学校助教だった二階堂トクヨは、文部省留学生としてイギリスに留学し、キングスフィールド体操専門学校等で学んだ¹⁾。帰国後のトクヨはその成果を日本の女子教育に活かそうとし、『体操通俗講話』（大正六・八 東京宝文館）を著す。その中で水泳は、トクヨ自身の英国での水泳の経験を交えながら「海国男子の母たるべく妻たるべき日本女子はよろしく水泳を稽古なさつて、誰れでも立派な海国女子の特色を發揮遊ばすやうおす、め申します」と、海洋国家である近代日本の「海国女子」がなすべき「体操」として意味づけられている。大正八年三月から各都道府県の女子師範学校、高等女学校、女子実業学校等を対象に行われた文部省の体育状況調査『女子体育状況調査』（大正九・八）によれば、比較的温暖で海の近隣に位置する学校は水泳や海水浴の授業を行っている傾向がうかがえる。当時は、水泳と海水浴は同義では

なく、例えば兵庫県立明石女子師範学校では、水泳の指導は行われていないものの、海水に一定時間を浸す海水浴は行われていたと報告されている。この調査で各学校が「最も奨励せる運動」として水泳を挙げているケースは少ないが、この調査は、大正半ばに一定数の女学校が水泳を教育の中に導入し始めたことを示しており、大正期は、女性が「体操」「体育」としての水泳を身につけ始めた時期であるとは言えよう。

例えば、夏目漱石の「彼岸過迄」（『東京朝日新聞』明治四五・一―四）には、「是非海水浴がしたい」という娘たちの希望を聞き入れた田口一家が鎌倉に避暑旅行に出かける場面があり、鎌倉の浜辺で水泳の自習をした千代子に対して、叔母である須永の母が、帰京後に「女の癖にそんな軽微な真似をして」とたしなめたり、千代子の髪を結う髪結が「近頃の御嬢様方はみんな水泳の稽古をなさいます」とお世辞を言ったりする。こうした記述は、実業家を父に持つような階層の女性が、少なくとも既に明治末期には海で泳ぐことが奇異

なものではなく、語っていることと同時に、千代子の叔母のような世代にはそれが未だ受け入れがたいものであることも語っているとは言えよう。

ただ、「彼岸過迄」には水泳をする千代子の行為そのものは描かれてはおらず、語り手を通じて表象される須永の語りの中で、海へ行くという千代子と百代子が、最初に高木を、次に須永を誘う場面が語られるだけだ。

幸ひ千代子と百代子が日が薄くなつたから海へ行くと云ひ出したので、高木が必ず彼等に跟着いて行くに違ないと思つた僕は、早く跡に一人残りたいと願つた。彼等は果して高木を誘つた。

所が意外にも彼は何とか言訳を拵へて容易に立たうとしなかつた。僕はそれを僕に対する遠慮だらうと推察して、益眉を暗くした。彼等は次に僕を誘つた。僕は固より応じなかつた。高木の面前から一刻も早く逃れる機会は、与へられないでも手を出して奪ひたい位に思つてゐたのだが、今の気分では二人と浜辺まで行く努力が既に厭であつた。

須永の語りは、おそらくは海水着を身に纏つていたであろう千代子と百代子が、最初に高木の方を浜辺に誘つたことに過剰な意味を見出し、それに対する嫉妬から気後れする自身の内面を語っている。

高木・千代子・須永の三角関係の中で、千代子への欲望と高木への嫉妬が表出する須永の内面が語られていくのに際して、千代子らが高木と須永を海に誘うこのテキストの細部は、そこに想起されてい

く身体的な接近をふまえれば、細部に留まらないほどの密度を備えている。

同時期の谷崎潤一郎「熱風に吹かれて」(『中央公論』大正二・九)も若い男女が海辺に集う物語で、「ピンポン」と「游泳」を得意とする素封家の娘英子を、その恋人斎藤から斎藤の友人である輝雄が奪い取るというプロットを描く。海水着を着て活発に泳ぎまわる英子と、それを追いかける輝雄たちとの浜辺での戯れは、病弱で泳げない斎藤を尻目に、英子と輝雄等他の男性たちとの身体的、心的な接近を暗示するのに十分な表象だ。「彼岸過迄」同様に、ここでも海辺は、微妙な男女関係を演出する場として位置づけられている。

こうした海辺での男女の関係性を、より一層身体に寄り添う形で表象したのが、武者小路実篤「友情」(『大阪毎日新聞』大正八・一〇〜一二)であろう。「友情」が描く海辺では、野島の恋する杉子と早川が浜辺で戯れる様子を見て、嫉妬を禁じ得ない野島の姿が写し出されている。「運動家」早川は「体格がよく、さっぱりして、男らしく、そしてよく気がつき、利口らしい」上に、「法科の特待生であつて、杉子の母には信用されて」いることも手伝つて、早川と杉子の様子に対する野島の感情は時折激しいものとなる。

ある日、「早川さん、泳ぎを教へて頂戴な」

「え、教へて上げませう」

かう云つて、早川が杉子の手をとつて泳がしてやると、杉子は足を出来るだけバタ／＼やつて水をはねかへした。そして二

人は無邪気に大声を出して笑った。

「馬鹿！」野鳥はさう心で云つた。「あんな女は豚にやつちまへ、僕に愛される価値のない奴だ」

海辺での早川と杉子の身体的接触に、運動が苦手な野鳥の劣等感が覆い重なって、野鳥の杉子に対する恋慕の情はひとたび嫌悪の情へとすり替わる。〈運動〉の中に構造化されている男女の優劣関係が、泳ぎを教える／教えられる関係へとスライドしていくことは自明だが、その関係性の中で自身の位置を確保することのできない野鳥の焦燥は、早川を「豚」に貶め、自身の愛の価値を自閉的に高めることで発散されていく。

こうした運動に対する野鳥の劣等感は、そのまま次に語られていく神や健康をめぐる早川との議論の中にも持ち込まれており、「自分の精神の優秀」という自負の中にその劣等感を転化していくのである。野鳥は、人影もまばらな早朝の浜辺を「跣足であるく、少し波に足をあらはせる。さう云ふ時、私達は何となく愉快になるでせう」と、「愉快」を「感じる事」の中に神の存在を措定していくが、早川は「身体が健康になるから気がいい、のだよ。それはオゾンの働きだよ」と、その根拠を「健康」や「オゾン」へと求めていく。早川が依拠するオゾンは、一八四〇年にクリスチアン・シェーンバインによってそれが酸素によって形成されていることを発見され、既に石黒忠憲訳編『増訂 化学訓蒙』（明治三三・六序 明治六一跋）、中川謙二郎編『訓蒙化学』（明治一三・一一）といった明治

初期の小学校用化学教科書に紹介されている。明治二〇年代から、肺病の治療のため海浜への転地療養が本格的に勧められるようになったのも、海気に含まれるオゾンの効果が知られるようになったからだ。

【図一】「海水浴のお召物」(『三越』大正七・八)



海邊とオゾンをめぐるこの認識は徐々に拡大し、大正期には広告の場にも適用されていくようになる。「友情」とほぼ同時期の三越呉服店の機関雑誌『三越』（大正七・八）には、「海水浴のお召物」として流行の海水着を紹介する記事が見られるが(図一)、その中で海は、「青く、鮮らげく、永久に変わらぬ海こそ、実に半歳の労働と、焼くが如き暑さに疲れ果てた人々の、最もよい安息所でございます

す。潮を泳びて、日光にその美しい皮膚をさらし、腹ふくる、ばかりオゾンをした、かに呼吸せらるゝ、その刹那の快樂愉悅は何ものをもつても之に換へる事は出来ませぬ」と語られており、早川の認識と同様に、海辺の「快樂愉悅」はオゾンがもたらすものとして説明されている。大正期の海辺は、オゾンとの関係を指摘する科学的認識を背景に、快樂をもたらし場として文学テキストや広告の場に位置づけられていくのである。

してみれば、テキストに刻まれた早川と野島の神と健康をめぐる議論は、既に広告にも適用されているという意味で、通俗化したとも言える科学的認識を内面化した早川と、「人間でない何かの意志」という不可視のものを、周囲の者をしらせせるほどに懸命に論証しようとする野島との対立構造であるとも言える。そして、明らかに野島は、広告メディアにも表象されるような消費社会的な海辺のイメージから疎外されざるを得ない存在なのである。それは、早川と杉子が並んで立っていると、「背恰好も、体格も実に似合ひの夫婦と云ふ感じがふとした。彼は自分の体格がよくなく、むしろ不自然な位、痩せてゐるのを反省しないわけにはゆかなかつた」と語られるように、「自分の精神の優秀」に自負を持つ野島も感じ取っているものとして語られてもいるようだ。「似合ひ」の体格があるということ野島が認めているものとして語られているということには、ある理想的な肉体のモデル、そしてそれによって構成される理想的な海辺のイメージが存在することを野島が認めているものとし

て語られていることを意味する。その意味で、野島は自身が海辺という場、あるいはその場に存在するには不似合いな男性であることを自覚しているものとして語られていることになる。

さらにここで注意すべきは、野島が比較したのは早川の肉体だけではないということだ。野島は、「そして何げなくふり返つて、大宮を見た。そして大宮の筋肉がしまつて、つり合ひのよくとれてゐる身体に気がついた。そしてそのわきに立つ、自分の醜さをもつた」のであり、「杉子はそれを見てゐる！」と、大宮と野島の肉体を見つめる杉子のまなざしも意識している。早川に対しては「自分の精神の優秀」を誇ることができた野島は、自身と〈友情〉を共有し、〈男同士の絆〉を築いている大宮の〈精神〉と〈肉体〉に対してはあまり誇るべきものはない。唯一、神の存在をめぐる論理性においての自負がある程度だ。

「スポーツ小説」として「友情」を捉えた西山康一は、この場面の野島に「男らしさ」強い〈肉体〉⁶に対する意識を読み取るが、「精神の優秀」を信じる野島にこれほどまでに劣等感を感じさせる肉体の価値については、テキストの外部の検証が必要であろう。明治以降、日本人の身体は西洋人の身体との比較を通じてその体格的劣等を嘆じられ、国益の観点からも、西洋を基準とした肉体と骨格のたくましさ⁷が日本人男性に求められていく傾向がある。同時に、一八世紀以降のヨーロッパに新たに出現した古代ギリシャ彫刻に男性美の理想的基準を見ようとするとする感性⁸が、日本の知識人層へ影響を

及ぼしてもいたようだ。⁷ 例えば、笹川臨風『男性美』（大正元・二）敬文館）は、男性美は「其精神美にあり」としながらも、「之を孔雀に観、鶏に観、鴛鴦に観、鹿に観、之を多くの動物に観て、美しきは雌よりも雄なり、人間に於ても亦然り、体格の完美なるは男性を以て優れりとなす。希臘に於て体操術の盛に行はれ、オリムピア遊技が舉行されし時は、男性の体格の如何に美しかりしことよ。來れペルシアの弱虫どもと、王レオニダスの下にテルモピレの嶮に抛て、輝く朝日に、肉体美を發揮して、体操術を演じたりし、スパルタの健児は、まことに雄々しかりき。さればプラトンも、男性の美を論ずることを忘れず、文芸復興期に入ては、ミケランジェロ、画に彫刻に男性的肉体美を活躍せしめて忘らざりき。ヴァチカノのシスチン堂の天井画、諸墳墓に彫める像は、皆益良男子の肉体美なりき」と、生物学的本質主義に則った肉体美の男性優位を訴え、古代ギリシャ・ローマ文化を理想化したルネサンス期の絵画や彫刻に「益良男子の肉体美」を見る論理的跳躍を示している。この書の口絵巻頭に掲げられたミケランジェロのダビデ像はそのことを端的に示していると言えよう。

同様に、心理学的見地から美を「覚性美」と「思想美」に分類して捉えた高島平三郎『心理と人生』（大増補四版 大正七・一〇 不老閣書房）も、「男性美は強大威厳勇氣等を表とし、優美温厚柔和等を裏とすべく、女性美は之と正に相反すべきものであらう。（中略）これは身体の容貌態度に於ても、精神に於ても同一である」とまと

め、「青年期に於ける男性美の一模表」として「ミケランジェロの作ダビデの像」を挙げている。雑誌『日本及日本人』の秋季臨時増刊号である「男性美」号（大正九・九）を調査した荻野美穂も、この特集で「男性美」を論じた言説群の一つの傾向として、相撲の力士や歌舞伎の役者を男性美の具体例として挙げている例は少なく、理想的な男性美の象徴として挙げられていたのがヴェルヴェデーレのアポロ像やミケランジェロのダビデ像であったという。⁸ 例えば、この中の谷本富「男性美の典型は誰れ」は、「終に現にヴァチカノ美術館にあるベルヴェデーレのアポロン像と成つては、誰が何と謂つても真に男性美の一大典型たることは争はれない」とアポロ像を賞揚し、笹川臨風「ダビデの彫像」は、「特にダビデは男性美の絶調であつて、節くれ立つた筋肉には若々しい血潮が漲れるが如く、決断と沈勇と怜悧とは其青春の面ざしに深く刻まれてゐる」、田邊孝次「美学的に解釈すれば」は、「男性美を一口に言へば強い事が特徴である。（中略）即ち形の上で言へば、丈の高い、肩幅の広い、頸の太い骨格の逞しい、色の浅黒い、頭髮の短い、音吐のベースの堂々たる真の男らしい男の事である。（中略）最も顕著な例が、文芸復興期のミケランジェロの「モーゼ」や「ダビッド」の像」であるとしている。

このような言説を参照すれば、「精神の優秀」を信じる野島が、肉体に対する劣等感を拭い去れないことと、大宮と野島の〈友情〉を支える一つの要素ともなっている西洋美術に対する関心が通底し

ていることが見えてくる。大宮は、「レオナルドや、ミケルアンゼロや、レンブラントの本物が見たくなつた」と言い、野島に本や画を送ることを約束して西洋へ向かうが、こうした二人の西洋美術に対する関心は、そこに表象される美のあり方をも共有しているのだ。ちなみに、この感性は『白樺』派の感性とも一部重複すること。言うまでもない。『白樺』第五卷第一号(大正三・一一)ではレオナルド・ダ・ヴィンチが、第六卷第一号(大正四・一)ではミケランジェロが大きく取り上げられ、第六卷第九号(大正四・九)や第六卷第一〇号(大正四・一〇)では挿画として「希臘彫刻」が選ばれている。また、第四卷第八号(大正二・八)にはダ・ヴィンチの「STUDIES IN PROPORTION」(図Ⅱ)が、第六卷第一号(大正四・一)にはミケランジェロのダビデ像(図Ⅲ)が挿画として掲載されている。このような文脈を鑑みれば、大正期において、ミケランジェロのダビデ像が男性肉体美の象徴として認められていたことがさらに理解されよう。

【図Ⅱ】



【図Ⅲ】



「友情」における海辺の場面は、そのような意味を孕んだ肉体をさらす場として表象されると同時に、野島が、杉子をめぐらるイバルとして、早川のみならず大宮をも意識する場面として物語に配置されているようだ。「友情」は、前半部で、概して、早川・杉子・野島の三角関係として表出していた関係性が、実際は、大宮・杉子・野島の三角関係であったことを後半部の大宮の書簡体小説の中で明らかにされていく構造を備えている。野島が杉子のことを褒めると「自分も何か暗示を与へられたやうな気がした」と大宮の小説の語りの中で自己言及されているように、ルネ・ジラルルの欲望の三角形の構図そのままに、野島の杉子への欲望を大宮が模倣してしまうことを、書簡体小説という告白装置を用いて語っているのが「友情」の後半部なのだ。その結果、大宮と杉子が結ばれることが野島に判明しても、自身の作品として昇華させようとする大宮と、その小説を受け取って失恋をこれから芸術作品に昇華させようとする野島の、二人のホモソーシャルな(男同士の絆)は維持され得るのである。¹⁰⁾

二、「肉体美」と映画

「友情」の海辺の場面で、肉体に対する野島の自意識が語られていたように、海水浴という習慣が余暇のそれとして意味づけられ、ひいては消費の対象として取り込まれていくにつれ、その場に集うひとびとの身体に対するまなざしは別の様相を呈することになる。

つまり、他者の視線を内面化した身体意識が、予め一つの理想的な類型として表象され、その類型を参照軸としたまなざしが生じるようになるのである。その意味で、先に取り上げた野島の肉体に対する劣等感は、身体の理想的類型と自身の肉体との差異によってもたらされたものに他ならない。その類型は性差による存立基盤を支えるものでもあるからだ。先に取り上げた『日本及日本人』「男性美」号の、田中治六「男女両性美の大観」は、「殊に形体の上にては女子の曲線美を具ふるに反して、男子の筋骨逞しきは動すべからざる特色なり」と断言するが、「友情」でも、浜辺に並び立った早川と杉子は「背恰好も、体格も実に似合ひの夫婦」であると語り手を通じて野島に捉えられていることから明らかなように、二人の身体はその理想的身体類型の磁場の中に置かれていることは言うまでもない。

「友情」のテクストの記述には顕在化していないが、「友情」が発表された大正期には、健康美を指標とした身体の自己管理に関する具体的方策が、中・上流階層の女性に向けて多く語られるようになる。大正期の『女学世界』を調査した川村邦光によれば、「心身の自己管理による『健康』が時代のキーワード」となり、西洋の女性の体型を価値基準とした「肉体美」への志向が見られるのがこの頃であるという。¹¹この背景には、一九世紀末から二〇世紀前半にアメリカを中心に広まった健康美と「理想の体型」への信仰が関与しているのである。¹²それは、川村も取り上げている高峰博・高峰ひろ子『女性肉体美学』（大正一〇・六 広文堂書店）という書物の記述に明ら

かだ。

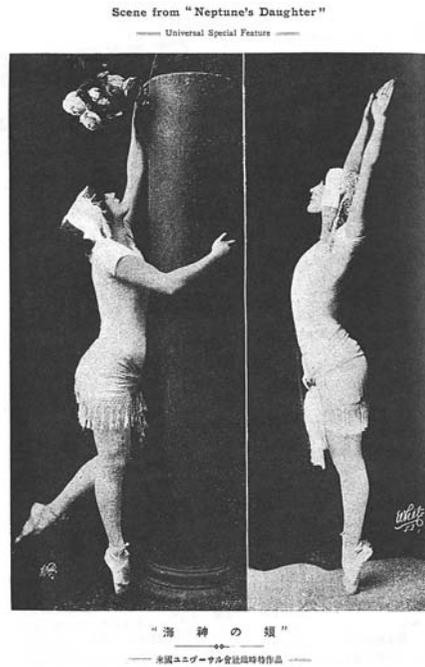
この書物の特徴は、既存の日本人女性の身体や身体文化を否定し、西洋人のそれへと近づけるための方法、すなわち具体的な運動法が多数の図と共に紹介されているところにある。この書が言うところの「理想の体型」とは、巻頭図にも掲げられているヴィーナス像の体型であり、メデイチのヴィーナス像の身長、体重や身体部位の寸法が列挙され、それに近い身体を持つ者としてアメリカの女優アネット・ケラーマンが図と共に紹介されている。そもそもこの書に掲げられている多数の図そのものが、ケラーマンの著書から引いたものであるという。

アネット・ケラーマン (Annette Kellerman (n)) はオーストラリアに生まれ、水泳選手として活躍した後、アメリカでの水泳ショーなどの活動を経て映画に出演するようになり、「The Mermaid」(一九一一)や「Neptune's Daughter」(一九一四)、「Queen of the Sea」(一九一八)などの映画に出演した当時の人気女優である。ちなみに「Neptune's Daughter」は、「海神の娘」として大正六年に日本でも公開されており(図IV)、『活動画報』(大正六・四)誌上でそのあらすじを知ることができる。¹³ケラーマンは数冊の著書も残しており、高峰博・高峰ひろ子『女性肉体美学』で紹介される「理想の体型」を保つための運動法は、ケラーマンの著書『Physical Beauty How to Keep It』(1918 George H.Doran Company)に依拠したものだ。数値的にヴィーナス像の身体に近いと言われる「理想の体型」

の所有者ケラーマンが提唱する運動法や美容法は、(エクササイズ)の効用とその具体的方法を日本にもたらしたと言えよう。

【図Ⅳ】「Scene from "Neptune's Daughter"」

(「キネマ・レコード」大正六・三)



むろん、こうした運動法、美容法は、Charles Wesley Emerson の『Physical Culture』(1891 Emerson College of Oratory) に基づき、エマソン式体操を伝えた川瀬元九郎・川瀬富美子編『衛生美容術』(明治三五・二 大日本図書)や、Emma E. Walker 『Beauty Through Hygiene』(1905 Hutchinson) の田村貞策による翻訳『衛生美容術』(明

治四〇・三 内外出版協会) のように、既に明治期から紹介されていたものもあるが、こうした身体管理法は、大正期に至って、肉体という物理的な側面に比重を置く形で広まっていく傾向があるようだ。後述するように、そこには、欧米の俳優たち、とりわけ女優たちの肉体を表象する映画というメディアの流通が大きく関与しており、女優たちの(スタイル)への様々なレベルの欲望を潜在化していくことになるのである。ケラーマンの肉体は、その代表例であった。

さて、周知のように、谷崎潤一郎「痴人の愛」(『大阪朝日新聞』大正一三・三・六、『女性』大正一三・一〜大正一四・七)には、映画のケラーマンの姿を模倣するナオミの姿が描かれている。

当時のナオミは、並んで立つと脊の高さが私よりは一寸ぐらゐ低かつたでせう。——断つて置きますが、私は頑健岩の如き格幅ではありましたが、身の丈は五尺二寸ばかりで、先づ小男の部だつたのです。——が、彼女の骨組の著しい特長として、胴が短く、脚の方が長かつたので、少し離れて眺めると、實際よりは大へん高く思へました。そして、その短かい胴体はSの字のやうに非常に深くくびれてゐて、くびれた最低部のところに、もう十分に女らしい円みを帯びた臀の隆起がありました。その時分私たちは、あの有名な水泳の達人のケラーマン嬢を主役にした、「水神の娘」とか云ふ人魚の映画を見たことがありましたので、

「ナオミちゃん、ちよいとケラーマンの真似をして御覧。」

と、私が云ふと、彼女は砂浜に突つ立つて、両手を空にかざしながら、「飛び込み」の形をして見せたものですが、そんな場合に両腿をぴつたり合はせると、脚と脚との間には寸分の隙もなく、腰から下が足頸を頂点にした一つの細長い三角形を描くのでした。彼女もそれには大分得意だった様子で、

「どう？ 譲治さん、あたしの脚は曲つてゐない？」

と云ひながら、歩いて見たり、立ち止まつて見たり、砂の上へぐつと伸ばして見たりして、自分でもその恰好を嬉しうに眺めたりしました。

(傍線引用者)

これは譲治とナオミが鎌倉へ避暑に行ったときのことを譲治が回想して語っている箇所だが、海水服を身につけたナオミを目にした譲治は「きつとナオミの体の曲線は斯うであらうと思つてゐたのが、想像通り中つた」ことを喜び、「西洋人臭い」というその体型から「マックセンネットのベージング・ガールたちを想ひ出さずにはゐられ」なかつたことを語っている。アメリカのスラップスティック・コメデイの創始者であるマック・セネットの一九一〇年代から二〇年代にかけての映画には、「Bathing Beauties」や「Bathing Girls」と呼ばれる女性たちがボディラインの強調された水着を身に纏つて登場し(図Ⅴ)、四肢を露出したその姿態は、女性の肌の露出に馴染んでいない当時の観客にかなりのインパクトを与えていたようだ。セネットの映画では、Bathing Beautiesに目を奪われた男性作

中人物の失態が観客の笑いを誘っていたらしく、してみれば、ナオミの水着姿に「ベージング・ガール」を重ね合わせる譲治には、ナオミに魅了されて我を失っている男の滑稽さを読み取ることもできよう。

【図Ⅴ】「Bathing Girls」(『キネマ旬報』大正一四・八・二)



〈理想の体型〉を具現化したケラーマンの水着姿も Bathing Beautiesと同様の文脈の中にあるが、ナオミがケラーマンの「飛び込み」のポーズを模倣することで描かれる「腰から下が足頸を頂点にした一つの細長い三角形」という幾何学的形態は、その体型を〈理想の体型〉として数値的に保証されているが故の表現であろう。

讓治の語りの中に浮かび上がるナオミは、「自分でもその恰好を嬉しそうに眺め」ており、見られ、見せるための身体への自意識を携えているようだが、それは、ケラーマンやベージング・ガールといった映画に表象される海辺の女性の身ぶりを内面化した結果なのである。

このように、ベージング・ガールやケラーマンを始めとして「痴人の愛」には当時の映画の表象がふんだんに取り込まれているが、¹⁸「痴人の愛」以前に、谷崎が原作者としてその制作に大きく関与した映画「アマチュア倶楽部」(大正九年一月公開)は、セネットのスラップスティック・コメディの模倣であったことは多くの先行研究や映画史が既に指摘している通りだ。¹⁹それは、ハリウッドで映画制作の経験を積み、帰国後、谷崎と共に大正活動写真株式会社(大活)を立ち上げた監督のトーマス栗原の方法でもあったろう。²⁰ *Bathing Beauties* よろしく、この映画で水着姿を披露する三浦千鶴子役の葉山三千子は、その肉体を「肉付の曲線美」や「豊潤な体格」²¹とも評され、その肉体へと関心が向けられてはいるが、物語の本筋とは無関係に登場したと言われる *Bathing Beauties* のような役割を映画の中で担ったわけではない。²⁴ 確かに、映画の前半部分では、鎌倉由比ヶ浜の海水浴場で水着を身に纏った千鶴子が海で泳いだり、²⁵ 浜辺で青年たちと知り合ったりするような場面があり、その姿態がスクリーンに表出したことがうかがえるが、後半部分では、水着ではなく鎧を着た千鶴子が泥棒を追いかけてスクリーンを走り回ることになり、言わば千鶴子自身がこの喜劇の中心人物として設定され

ていくのである。

「アマチュア倶楽部」の映画評は賛否両論あったが、興行的には大成を取めたと伝えられる。五味渕典嗣が指摘しているように、²⁶ そこには「作品そのものに対する評価というより、新興ジャンルとしての映画に乗り出した谷崎に対する期待と、実験的な試みに対するあたたかい支援の表明」²⁷ が隠れていたことも確かであろう。人気の理由はともかく、ここで重要なのは、「何処へ上映しても大客止の騒ぎだった」と伝えられるこの映画の人気とは、水着を身に纏った女性が泳ぎ、男性と知り合ったりするような海水浴場のイメージの拡大と、その定着の一端を意味するということだ。そして、それは、この映画がアメリカのスラップスティック・コメディの模倣であるという意味において、アメリカ海辺イメージの吸収でもあったのである。²⁸

そのような視点からこの映画のシナリオを捉え直してみると、そのコメディ要素が浮かび上がってくる。この映画は、自宅に入った泥棒を追いかける三浦千鶴子の物語と、鎌倉の避暑客相手に素人芝居で「太功記十段目」「先代萩 床下の場」を上演する青年村岡繁たちの物語が、クロス・カッティングの手法で同時並行的に展開していく構成を採っており、映画末尾で、泥棒を追いかけていた千鶴子が、いつしか、上演に反対して激怒した茂の父親から逃げ惑う繁たちを追いかけることになるという混乱を生じさせ、幕を閉じる。コメディの要素は、基本的には、追いかける相手を見紛えたその下

タバタ劇にあるのだろうか、例えば、映画冒頭で水着を身に纏い、泳ぎを披露していた千鶴子が、末尾では、家宝の鎧兜を身に纏い、泥棒を追いかけて海辺や鎌倉の街を走り回ることになるという構成は、単なるアメリカのスラップスティック・コメディの模倣とは言い難い要素を招き寄せていくことになる。つまり、水着ならぬ鎧兜を身につけた千鶴子が、「先代萩」の登場人物である鼠を海辺で追いかけていくという設定そのものが、*Bathing Beauties* が登場するセネットの映画が表象したような海辺のイメージとのズレを生み出していくのである。

このようなズレの表出は〈模倣〉という行為には付き物であろうが、海辺を走り回る鎧兜の女性や「先代萩」の鼠が観客の笑いを誘ったのであるならば、それは、この映画の冒頭で表象されるような、海辺のアメリカ的イメージが前提とされた上での笑いということになる。言いかえれば、アメリカ化された海辺を鎧兜を身に纏った女性が走り回ることによって生じる笑いである。同時に、この映画のシナリオ「第二百四場」から「第二百廿一場」にかけての場面は、海辺をめぐる近代的な物語を囁くような要素も孕んでいる。それは、月夜の海岸を背景に陸まじく散歩する紳士と芸者が、例の「先代萩」の鼠に驚かされ、気絶して倒れる場面だが、ここには明治期からの演劇等によってステロタイプ化された海辺のイメージが前提にあることは言うまでもない。映画の冒頭、浜辺で千鶴子と青年たちが戯れる場面とは、言わばそのイメージの更新であると言え、

その海辺という場と、千鶴子の鎧兜姿や鼠とのミスマッチは、コメディという形式によってその二つのイメージから距離をとるのだ。

この「アマチュア倶楽部」がセネットのスラップスティック・コメディの模倣であったとしても、早くから谷崎が「活動写真の現在と将来」(『新小説』大正六・九)で訴えていたような日本映画の改革案、例えば、女優の採用や脚本の整備といった点は、確かにこの映画の成立の中で実現していくことにはなり、映画史においても、谷崎と栗原の活動は、それまでの日本映画の制作方法を変えていくような動きの一つとして位置づけられていくケースが多い。³¹ ちなみに、「アマチュア倶楽部」には統編があり、トーマス栗原監督のもと、ヘンリー小谷や葉山三千子らが出演した、「続アマチュア倶楽部」が大正一二年四月に公開されている。『キネマ旬報』誌上では「極く軽い海浜喜劇といった様な所を狙ったらしいが、要するに失敗して居る」と酷評された映画だが、重要なのはこの映画の表現形態が「海浜喜劇」という枠組の中で認識されている点だ。「アマチュア倶楽部」が契機となり、「海浜喜劇」という語で捉えられるような映画が日本の映画界に再生産され、ある種のステロタイプとして定着するようになるのである。³³

例えば、大正一三年八月に上映された松竹の「海は笑ふ」(監督島津保次郎)に対して寄せられた山本緑葉の評は、「海浜喜劇として勿論上の部に属すべき映画ではあるが、只不満なのは何故もつと美しい所謂セネット・ガールを出さなかつたと云ふ事である。それ

は海浜喜劇には是れ必要な附属品ではあるまいか」と、「海浜喜劇」というジャンルにこの映画を据え置き、Bathing Beautiesのような存在を求める認識の枠組を示している。大正一五年夏に上映された松竹の「裸騒動記」(監督鈴木重吉)も、「大磯海岸で水泳着を着た肉体美のモダンガール」が中心の「海浜喜劇」と紹介され、佐藤雪夫により「マック・センネットでも狙つたのかも知れぬが悪趣味作品」と酷評されている。同じ頃に上映された日活の「素敵な美人」(監督村田実)も、「セネットもどきの海水浴美人喜劇」、「海浜喜劇」というキャッチフレーズで宣伝された(図VI)。

【図VI】「素敵な美人」広告(『キネマ旬報』大正一五・八・二一)



これらの映画が「アマチュア倶楽部」を実際に意識したかどうかはともかく、大正末期にスクリーンに登場した水着姿の女優たちは、それまでの海辺のイメージを聊か異なったものに変えていったと言えるだろう。むろん、それは「海浜喜劇」だけによるものではなく、他の映画で表象される海辺についても同様で、例えば、大正一三年九月上映の日活映画「海に鳴る男」(監督近藤伊与吉)に出演した沢村春子は、鈴木重三郎によって「海水着だけに魅力あり」と評されており、女優の肉体の露出が、この時期の日本映画の構成要素として捉えられていたことがうかがえる。この時期、映画は、肉体、特に女性の肉体を表象するメディアとして意味づけられ、また、そのようなコードを背後に抱えていたのである。そして、それが海辺という舞台を選び取ったとき、女性の肉体の露呈と海辺とを密接に結びつけたイメージを形成していくのだ。

こうした海辺と肉体をめぐる表象は、谷崎と同時期に映画制作に乗り出し、映画史においてしばしば日本映画の革新運動の草分けとして位置づけられ、純映画劇運動を主導したと言われる帰山教正の映画にも及んでいる。大活で「アマチュア倶楽部」制作に関与する以前から、谷崎が芸術表現としての映画に可能性を感じていたことは、前掲した「活動写真の現在と将来」などにおいてよく知られているが、ここで明かされている既存の日本映画への嫌悪は、それが抱え持つ問題点として谷崎や帰山等映画愛好者の一部に共有されている認識であった。³⁸ 帰山教正も、「活動写真劇の創作と撮影法」(大

正六・七（飛行社）という映画理論書を刊行し、その中で「誤れる日本の映画劇」として、既存の日本映画に対する谷崎と同様の批判を行っている。後、帰山は本格的に映画制作に乗り出し、外国映画で行われているような撮影法を取り入れて、大正七年に「生の輝き」「深山の乙女」を完成させた。

注意すべきは、大正九年六月に公開された帰山の「幻影の女」で、公開当時の『活動写真雑誌』（大正九・五）が紹介したこの映画の梗概によれば、この映画では、吾妻光子演じる女性が「海辺に来ると衣服を脱いで裸体となり楽し気に舞踏を初めた」場面が存在するという。⁴⁰裸体をスクリーン上に映し出すことは、肉体を表象する映画というメディアの必然的な帰結であったと言える。帰山による純映画劇運動の成果である「幻影の女」は、海水着美人を用いた「海浜喜劇」とは異なるレベルの映画ではあるが、海辺と肉体の関係をめぐる表象という点においては通底している。「海浜喜劇」の海水着美人が、女性の肉体の露呈を可能な限りスクリーン上に映し出すものであったとすれば、帰山の「裸体」の撮影は「純映画劇」という運動の中でそれを表現したに過ぎない。

このような海辺における裸体の表象と、谷崎の「痴人の愛」の一場面は決して無関係ではないだろう。以下の引用は、酔っぱらって夜の浜辺を男友達と共にぶらついているナオミを、讓治が物陰から盗み見ている場面である。

彼等は私には気が付かないで、小屋の前から波打ち際へ降り

て行きました。浜田に熊谷に関に中村、——四人の男は浴衣の着流しで、そのまん中に挟まったナオミは、黒いマントを引つけて、踵の高い靴を穿いてゐるのだけが分りました。彼女は鎌倉の宿の方へ、マントや靴を持って来てはゐないのですから、それは誰かの借り物に違ひありません。風が吹くのでマントの裾がばたばためくれさうになる、それを内側から両手でしっかりと体へ巻きつけてゐるらしく、歩く度毎にマントの中で大きな臀が円くむつくりと動くのです。そして彼女は酔つ払ひのやうな歩調で、両方の肩を左右の男に打ツつけながら、わざとよろけて行くのでした。（中略）「誰？——河合さんぢやありませんか？」

みんな俄に、しーんと黙つて、立ち止まったまま、闇を透かして私の方を振り返りました。「しまつた」と思ったが、もう駄目でした。「パパさん？　パパさんぢやないの？　何してるのよそんな所で？　みんなの仲間へお這入んなさいよ。」

ナオミはいきなりツカツカと私の前へやつて来て、ぱつとマントを開くや否や、腕を伸ばして私の肩へ載せました。見ると彼女は、意外も意外、マントの下に糸をも纏つてゐませんでした。

「何だお前は！　お前は己に恥を掻かせたな！　ばいた！　淫売！　ぢごくー！」

「おほおほほ、」

その笑ひ声には、酒の匂がぶんぶんしました。私は今迄、彼

女が酒を飲んだところを一度も見たことはなかったのです。

この引用箇所については、従来、ピナ・メネケリ (Pina Menichelli) 出演のイタリア映画「Il Fuoco」(一九一五年 邦題「火」) として一九一七年日本公開) の一場面との関係が指摘されてきた。

それは、メネケリが演じる女性詩人が、若い男性画家の目の前で身に付けていた衣服を脱ぎ、全裸となる場面で、それをふまえてナオミの娼婦性や魔性が読み取られている。ただし、映画「火」の中の全裸の場面はアトリエの中に場面設定されているらしく、ナオミが裸体をさらす海辺という場とは無関係だ。むしろ、これまでに確認してきたように、このナオミの海辺での裸体は、同時代の映画と通底した、海辺と肉体との関係性をめぐる表象の中から生成したものと捉えたほうが妥当であろう。それは、帰山の「幻影の女」が谷崎の視野に入り、それを「痴人の愛」に適用したということでは毛頭なく、映画というメディアの中で様々に細部を変容させながら共有され、蔓延していった海辺と肉体をめぐる表象の中に、帰山の「幻影の女」のそれもまた包含されており、映画的表象をふんだんに吸収した「痴人の愛」もまた同様であるということだ。

大正末期の映画における肉体の表象の振幅を追ってきたが、肉体を表象するメディアとしての映画の位置については、大正期に続々と輸入されてくる外国映画や、その模倣とも言える日本映画に出演した俳優たちをまなざし、語る言説を見ればなお分かりやすい。例えば、「アポロ役者」(『活動写真雑誌』大正六・一一) や笠森仙之助

「ヴィナスと映画界の花形」(『活動倶楽部』大正八・九) は、映画俳優の肉体をギリシャ神話のアポロやヴィーナスになぞらえ、アポロ像やミロのヴィーナス像、メデイチのヴィーナス像の身長や身体部位の寸法と実際の映画俳優とのそれを比較する形で、その美のあり様を論じていくことによって俳優の肉体を問題化している。また、映画雑誌『活動倶楽部』の「男性美号」(大正九・三) や「女性美号」(大正九・七) の刊行も、そのような文脈の中でのことであろう。この事実だけを見れば、確かに、いずれの性の肉体にも美を見出すような傾向はあるようだが、他がそうであるように、美という名に捕捉されるのは圧倒的に女優の方であったことは言うまでもなく、先に述べたような海辺での女性の肉体の露呈も、その女性美の名の中には、女優に対する性的まなざしが内包されていることは自明である。そのような力学のもとに、「女性美号」は、海外の映画女優たちを参照軸にして女性美を捉えている。個々の言説を見てみよう。

緑川春之助(野田高梧)「女性美」は、事細かに女性の肉体のあり様を規定する形で「女性美」を論じており、例えば「良い形にフリーリと出てる胸部の曲線の下方から、下腹部へかけて引かれる線は殆んど真直な斜線でなければならぬ。それに対して、背部は肋骨の三分の二ぐらいの処から内部へ曲つて、臀部との間に一大湾曲を形造つてゐるのが理想である。臀部は形好く飛出してゐて、幾分か大きいと思はれる位のが可い。(中略) 胴のくびれ方は、胸の形に次いで尊重されるものであつて、今述べたやうに、決して体

の前面が曲線を描いてゐてはならないのである。どこまでも背中の方が凹んでゐて、前面は直斜線を描いてゐなければ可けない。(中略)次に述べなければならぬのは、下半身の形である。先づ大腿部は太く倒円錐形を示してゐなければ可けない。膝は出来るだけ小さく、脛は余りふくれずに、思ひ切つて長く、くろぶしの上で細くくびれてゐるのを理想とする」といったように、女性の身体を幾何学的に捉え、その美の自明性を前提にした論理を展開していく。事細かに語られるこの理想の肉体にはフェティッシュな欲望が潜在していることは自明で、その理想の肉体を具現化した例として女優の固有名が紹介されていく場合もある。

若樹華影「熱烈なる愛の告白 私の熱情に生くる女性」は、文字通り、若樹による女優たちへの讃歌であるが、例えば「アスタ・ニールゼンよ。(中略)薄い破れ衣に肉体をも透す程軽く包まれた、繊織としたジプシーの処女。唯しなやかに撓む五体の緩な曲線は、御身の纏ふ薄衣を小波打たせて居る」、「クララ・キムボール・ヤングよ。白玉もて刻み造つた様な御身の肉体の美しさ」と、やはり女優たちの肉体に視線が向けられ、それが持つ造形美を称揚する。

こうした映画女優たちの肉体へのまなざしは、当然のことながら一般の映画ファンにも共有されており、『キネマ旬報』(大正一四・九・一)に寄せられた塩瀬栄太楼という読者の投書「真夏の昼の夢」は、「みつど・さんまあ……………うみ……………べいじんぐがある……………真白い肉体に、とりどりの模様の海水着が、喰ひこむ様に、吸ひつい

てゐる。若い女たちは「お手々をつうないで」笑つてゐる」と、件の Bathing Beauties の肉体の魅力を夢見心地に語る一方、日本の映画女優の肉体の貧弱さを皮肉るといふ内容だ。先の若樹華影の言説同様、肉体に焦点を合わせる形で欧米の女優を語る語りのあり様と、例えば「痴人の愛」の譲治の語りとが通底していることは言うまでもない。

映画研究者の藤木秀朗は、一九一〇年代、アメリカの女優の写真は、「衣装の形や薄さ、あるいは着こなしによつて、やわらかい身体質感やゆるやかにカーブを描く身体の形状が、部分的に露出させられたり暗に感じられるものにされ、それによつて見る人の性的関心を引き起こしやすいものになっていた」こと、また、一九一〇年代後半には、欧米の映画スターの身体イメージが、当時の日本の女性誌を中心にして広まった「肉体美」や「表情美」という概念と相俟つて、「自然」と見なされるような価値基準を呼び込んでいったことを指摘している。⁶⁶つまり、それは、欧米の映画俳優たちの身体が、男性美、女性美の具体例として捉えられていたということであると同時に、映画俳優のイメージの流通こそが、男性美や女性美の規範を作り出し、再編したということでもある。

おそらく、「アマチュア倶楽部」や、その二番煎じのような「海浜喜劇」映画、あるいは、帰山教正の「幻影の女」における海辺での肉体の露出も、このような状況のもとに可能となった表象であると言えるだろうし、「痴人の愛」に描かれた前掲の海辺の場面も、

そのような文脈の中に置かれるべきであろう。映画や小説などに刻まれた海辺と肉体をめぐるこうした表徴は、表象の蔓延の痕跡かもしれないし、その端緒かもしれないが、これらが表象として先行し、あるいは表象の反転を迎えて、海辺への期待を練り上げていくことになることは想像に難くない。⁴⁷

三、まなざしと接近

映画が女性の肉体を表象し、美の規範が女優の肉体に適用されていく状況の中で、それが資本の力と連動して大衆のもとを巡り始めたとき、その美のあり様を摸倣し、体現化する方法が求められていくことは自明だ。ここにおいて、冒頭で述べたような「海国女子」という語のもとに意味づけられていた女性の水泳も、大正末期には違う様相を示し始めるのである。既に「海国」という国家環境のもとに一定の価値を与えられていた水泳は、それが女性たちの実践を徐々に伴うようになるに従って、女性の属性に沿った形で意味づけ直されることになる。例えば、前掲した高峰博・高峰ひろ子『女性肉体美学』は、「日本は海国だから海に親めなんかといふ、議論も最早とつきの昔に過ぎ去つたではありませぬか。今は実行の時代であります」と断言し、本田存「游泳の普及は先づ女性から」（『体育と競技』大正二一・八）は、「一体女子の身体には、男子より比較的脂肪が多いから、水に浮び易く、又水中にありても、冷へが遅いか

ら、泳ぎをするにも都合のよいことが多く、且つ困難なことではない」という生物学的な点と、「女子は自己が遊げる為ばかりでなく、将来母となつた際、子供を遊がしめる為にも、自身の練習が必要である」という母親の役割の点から、女性の水泳の適性を保証している。⁴⁸ むろん、こうした言説を大きく覆っているのは、健康をもたらず運動そのものに対する価値であることは言うまでもないが、これらの適性が事後的に意味づけられる形で、女性と水泳との接続を一層強めていくことになるのだ。

『女性肉体美学』が女性の「運動」として水泳を取り上げたように、さらにそこに件の肉体美という概念が加わることで、その結びつきはより強固なものとなっていく。出口林次郎「夏季スポーツとしての女子水泳」（『公衆衛生』大正一三・八）は、女子が運動競技を選ぶ際の五つの注意点を掲げるが、例えば、その一つに「女子の備へたる肉体美と容貌美、皮膚の美とを失はぬ様な運動、及び其の曲線美、律動的な手脚、身体の運動可能性を失はしめぬ様な運動を採ぶこと」というものがあり、「水泳の特徴の出発点は裸体で行ひ、（中略）水の湛ふる美と女性の肉体の美とは切つても切れぬ縁がある」ことを理由の一つにして「水泳は何んと云つても女子スポーツの第一位に推すべきものであらうと思ふ」と結論づけている。この言説でも、水泳への女性の適性とその身体の生物学的側面に求められており、また、西洋の絵画で表象される女性の肉体と水との関係性を理由にその適性が指摘されてもいる。前述したように、アネット・

ケラーマンなどの多くの映画女優がヴィーナス像の身体と比較されて論じられていたが、運動がもたらす女性の肉体美の規範として位置づけられているのがやはりヴィーナス像であり(図VII)、⁴⁹⁾ 肉体のあり様が問題化される肉体美の文脈の中で、その露出を必然的に伴う水泳が女性へ適用されていった過程は極めて見えやすい。

【図VII】「婦人の体育はこの美へ」(『体育と競技』大正二一・一二)



婦人の体育はこの美へ

してみれば、大正末期の海辺の表象を取り巻いていたのは、映画俳優によってパフォーマティブに体现化され、スポーツとしての水泳によって健康へと還元される肉体美というイデオロギーであり、この場の女性の肉体は、美的であるか否かの判定を常に背負っていることになる。美術、映画、スポーツといった領域を越えた表象

として、半ば通俗的な形で共有されていたとも言える件のヴィーナス像は、その際の基準として参照され続けていくのである。さらに、海水浴場が「一種の派手を競ふ場所」(図I「海水浴のお召物」『三越』大正七・八)でもあるとするならば、その場は、肉体と海水着の双方、そしてその境目へのまなざしこそが活性化されていく場ともなっていく。むろん、そのまなざしは性的な欲望を孕むものであり、性差がもたらすまなざしの偏重が海辺という場に交錯することになる。それは、表象としての女性の海水着の差異に目を配りつつその肉体美を探し求めているわけだが、当のまなざしそのもの、表象としてのまなざしについてはもう少し留意されても良いかもしれない。

既に述べたように、前掲の「友情」や「痴人の愛」でも、海辺での女性の肉体は男性作中人物のまなざしの中に捕捉され、そのことを通じた男性作中人物の心情が焦点化されていく傾向が見られる。しかし、ここで問題としたいのは、そのまなざしの交錯が見知らぬ男女を接近させていくような表象の方だ。海水浴の誕生と共に現出していた海辺で男女が出会う物語や、その場での女性の肉体に対するまなざしそのものは、⁵⁰⁾ 通俗的な形で反復され続けており、例えば、大正後期に『東京朝日新聞』に発表された三つの新聞連載小説、長田幹彦「闇と光」(大正九・六〜大正一〇・二)、吉屋信子「海の極みまで」(大正一〇・七〜一二)、辻本和一「晴れゆく空」(大正一二・一〜大正一三・三)においては、いずれも海水浴場が、友人、血縁関係を介した出会い、再会の場として位置づけられており、「晴

れゆく空」に至っては、「まあ、お友達？どうして知つてるの？不思議ね、東京の方？こんな土地で巡逢つて全つ切小説のやうね」といった出会いの物語に対するメタレベルの言及すら生じている。これらが新聞連載小説であり、不特定多数の読者に受容されていたということは、既にこのような出会いが通俗性と陳腐さを臭わせる物語であつたことの証左となろう。

また、「闇と光」「海の極みまで」では、友人、血縁関係の縁なくして、海辺で女性と知り合おうとする「不良青年」も登場し、「闇と光」では、女性作中人物が夜の浜辺の散歩からの帰宅途中に不良青年に襲われるという事件も描かれている。生方敏郎「海水浴遭難記」(『中央公論』大正一〇・八)でも、「避暑地にある人々を観察すると、大抵の人間が、皆不良性を帯びて来てゐる。不良少年もあれば、不良青年もあり、不良老年もあるんだ」という記述が見られ、「不良性」が、避暑地としての海辺の一要素として表象されていることが確認できると共に、このような要素が、この時期の、海辺で見知らぬ男女が出会う物語の中に構造化されていることになろう。

海辺における女性の肉体へのまなざしについても、それは既にこの時期の海辺に付随するものであることを前提とした形で表象されており、見る男性／見られる女性といった件の性差に基づく関係性の中で捉えられている。例えば、先の吉屋信子「海の極みまで」には、「環―彼女は薄紅くなつた。水着の姿をしたま、を恥ぢたのか、栄一に仰ぎ見られたのを恥ぢたゆゑか……」といった表現や、

「満智子が非実用的な装飾の多い水泳着を身につけて海に入ると、皆泳ぐ手を休めて満智子の姿態を見入つてゐた。／「まるで伝へ聞く海の魔女つて奴だね。」など、夏の海に集ふ貴族(?)的的不良青年の群に評判された」という表現が見られ、女性が肉体を見られるという意識や、海水着を身に纏うことで晒された肉体への羞恥、あるいは、「非実用的な装飾の多い水泳着」を纏うことで、見られる身体を反射させた、女性の見せる身体に連なるような意識も表象される。その一方で、それらを見る視線は、常に男性のものとして固定化され、揺るがない位置に置かれる。

こうしたまなざしの関係性、あるいは肉体へのまなざしは、見知らぬ男女の接近を促す装置となるようだ。例えば、芥川龍之介「海のほとり」(『中央公論』大正一四・九)は、そうした感覚を表象するテクストである。

Mの何か言ひかけた時、僕等は急に笑ひ声やけたたましい足音に驚かされた。それは海水着に海水帽をかぶつた同年輩の二人の少女だつた。彼等は殆ど傍若無人に僕等の側を通り抜けながら、まっすぐに渚へ走つて行つた。僕等はその後ろ姿を、――一人は真紅の海水着を着、もう一人は丁度虎のやうに黒と黄とだんだらの海水着を着た、軽快な後ろ姿を見送ると、いつか言ひ合せたやうに微笑してゐた。「彼女たちもまだ帰らなかつたんだな。」Mも声は常談らしい中にも多少の感慨を託してゐた。

「どうだ、もう一ぺんはひつて来ちゃ？」

「あいつ一人ならばはひつて来るがな。何しろ『ジングジ』も一しよぢや、……」

僕等は前の「嫣然」のやうに彼等の一人に、——黒と黄との海水着を着た少女に「ジングジ」と言ふ諱名をつけてゐた。「ジングジ」とは彼女の顔だち(ゲジヒト)の肉感的(ジンリツヒ)なことを意味するのだつた。僕等は二人ともこの少女にどうも好意を持ち悪かつた。もう一人の少女にも、——Mはもう一人の少女には比較的興味を感じてゐた。のみならず「君は『ジングジ』にしろよ。僕はあいつにするから」などと都合の好いことを主張してゐた。

「そこを彼女の為にはひつて来いよ。」

「ふん、犠牲的精神を發揮してか?——だがあいつも見られてゐることはちやんと意識してゐるんだからな。」

「意識してゐたつて好いぢやないか?」

「いや、どうも少し癪だね。」

(傍線引用者)

このテキストの「僕」の語りにおいては、「真紅の海水着」と「黒と黄とだんだらの海水着」といった女性の海水着のデザインの違いが意識され、名を知らぬ女性に対してはその容貌の特徴をもとにあだ名が与えられる。当然この「僕」の語りは、海水着を纏った二人の女性の肉体を見るところに成立するものであり、その中で女性の見られる意識が男性側に推し量られていることになる。実際に女性が「見られてゐることはちやんと意識してゐる」かどうかは定かでない。

はないが、そのようなものとして捉えているところに男性の欲望を読み取ることも可能だろう。テキストの語りが「僕」の一人称によって構成されているということは、この「僕」の視線をなぞることによって海辺の場面を捉えるような読み方を強いられ、「僕」やMの視線は表象であるにもかかわらず、見る視線のみが前景化されることになる。結果的に「僕」やMは、二人の女性と直接会話を交わすことはないのだが、女性を見るまなざしや、二人の男性に想像される女性の見られる意識は、この二人の男性と女性とが接近していく条件として、男性側に認識されていることになる。海辺で見かけた女性への関心を、海水着と容貌、そしてその見られる意識を通じて表象するのが「海のほとり」というテキストなのである。

【図Ⅷ】岡本一平「海へ入らぬ人」(『東京朝日新聞』大正二二・八二四)



このようなまなざしの関係性は、既に同時代に風刺され、相対化されてもいる。例えば、「派手な海水着を着て浜の砂に様子ぶつて坐り男の注目をひくのが目的の令嬢」を描いた岡本一平「海へ入ら

ぬ人」(図Ⅳ)は、身体を見られ、見せる女性の意識と、身体の意識を凝視する男性の意識を表象した漫画だが、確かに風刺の中心となるのはキャプションの付された女性の側となるものの、女性の意識をそのように成り立たせているのは、三人の男性のまなざし、あるいは女性に内面化された男性のまなざしであって、女性を見ている男性のまなざしのあり様そのものも風刺の対象となっている。つまり、この漫画は、女性の身体に対する意識のみならず、その背後にある男性のまなざしそのものも風刺の対象として取り込むことによって、件の見る／見られるという関係性そのものを茶化するような位置を内包しているのである。

見られる意識を内面化し、それを主体的に横領していったとき、そこには見せる意識が立ち上がっていくことになる。例えば、原阿佐緒の「人魚」(『女性』大正一三・七)には、「肉いろ」で「自分の体にぴつたりと合ふ水着」を着た女性の姿が、月光の中で「全身裸とすこしの相違も見出せ」ず、「羞恥を含んだ中にも、ある誇らはしげな処をもつてゐるので、動作にも無理がなく、四肢も自由大胆に張つてゐる」と男によって捉えられる表現が見られるし、先に挙げた「痴人の愛」におけるナオミの全裸の表象も、このような文脈の中で捉えることは可能だ。しかし、これらは、主体的な横領というよりも、見られるポジションを内面化した上での主体性であるという意味において、男性側の欲望に全面的に呼応した表象であるとも言える。

そのような意味で、これらより時間的にはやや早く公にされた「アマチュア倶楽部」(大正九年一月公開)の表象はやや特異なものだ。以下は、シナリオにおける当該の場面である。⁵¹

● 第卅八場 屋外 ビーチ

千鶴子水から上り青年の一群から少し離れた場所に足を投げ出して休む。(青年を後方に入れ撮影)

● 第卅九場 屋外 ビーチ

四人は時々からかふ様な眼つきで彼の女をチラ／＼と偷み視ながら話し合つて居る。

● 第四十場 屋外 ビーチ

接写。千鶴子はつんとして肩をいからして彼等を睨み付ける。

● 第四十一場 屋外 ビーチ

卅九場の続き……四人の内、服部が手を挙げて失敬をする。

● 第四十二場 屋外 ビーチ

千鶴子は思はずニコニコと笑ふ。

● 第四十三場 屋外 ビーチ

四人はそれをきつかけに千鶴子の傍に来る可く立ち上る。

● 第四十四場 屋外 ビーチ

遠写、千鶴子をFGに……四人BGより来りて千鶴子の囲に座す。

青年たちは、水泳を得意とする千鶴子に注視し、それが旧家の娘

であることを伝え聞き、「からかふ様な眼つき」で千鶴子を「偷み視」している。シナリオに明示されてはいないが、そのまなざしは、海水着を着た千鶴子の肉体を捉えてもいるのだろう。そうした青年たちのまなざしをはねかえす千鶴子の「睨み付ける」まなざし、そしてまなざしの非礼を詫げる青年の挙手をきっかけにした双方のまなざしの融和。この映画の女性は、単に海辺で見られるという位置に置かれているだけでなく、見られるまなざしへの反発や、それを契機とした見知らぬ男女間の融和が表象されているという点において、これまでに挙げた例とは聊かの差異を孕んでいるようだ。それは、小説と映画の焦点化の違いによってもたらされているものかもしれないし、前に述べたように、アメリカの海辺イメージを吸収した「アマチュア倶楽部」という映画それ自体の性質からもたらされているものかもしれない。それはともかく、このまなざしをきっかけに知り合った千鶴子と青年の一人繁は、例のスラップステイク・コメデイのドタバタ劇を経て、親密になったところで映画は幕を閉じている。

このように、映画やスポーツによって意味づけられた「肉体美」というイデオロギーは、大正末期の海辺の表象を背後で支えているとともに、その肉体へのまなざしを介して、海辺での見知らぬ男女の出会いの物語が生成していくようだ。その物語は、概して、見る男性と見られる女性という性差に基づいた関係性によって構造化されているが、見られる意識を見せるそれへと反転させていく表象や、

「アマチュア倶楽部」のように、まなざしの対峙から融和へと変容していくような振幅を孕んでもいる。このような意味において、あるいは、アメリカの海辺イメージの吸収という意味において、「アマチュア倶楽部」の海辺の表象には、同時代のそれにおける聊かの先行と逸脱が認められることは確かだ。それを様々な意味での「意義」と言い換えても良い。

ただし、明治から大正末期までの海辺での男女の物語や出会いの物語は、概して、避暑地での都市生活者同士の出会いによって支えられ、地域差や階層差を大きく超えた出会いや恋愛の物語はあまり見当たらない。⁵²とするならば、こうした物語や表象とは、都市生活者の期待に応じたものであると言え、都市中間層の拡大が、物語や表象の蔓延を可能にすることになる。その意味で、ここに取り上げた物語や表象を構成する多くの要素が、戦後に再び呼び返されることになるのは当然であったとも言える。

註

- 1 輿水はる海「二階堂トクヨ（登久）著『体操通俗講話』（女子体育基本文献集別巻『女子体育の研究』平成七・一 大空社）参照。
- 2 拙稿「海辺を「考へず」に観る」ということ―夏目漱石「彼岸過迄」をめぐる―」（『国文学攷』平成二二・三）参照。
- 3 谷口雅子『スポーツする身体とジェンダー』（平成一九・一〇 青弓社）参照。

- 4 福田真人『結核の文化史』(平成七・二 名古屋大学出版会)参照。
- 5 西山康一「〈肉体〉」においてるときーモダン夜のスポーツ小説として『友情』を読む」(疋田雅昭・日高佳紀・日比嘉高編『スポーツする文学 1920-30年代の文化詩学』平成二一・六 青弓社)参照。
- 6 ジョージ・L・モッセ『男のイメージ 男性性の創造と近代社会』(細谷美・小玉亮子・海妻径子訳 平成一七・四 作品社)参照。
- 7 荻野美穂「一九二〇年の「男性美」―「日本及日本人」の誌面から」(荻野美穂編『性』の分割線 近・現代日本のジェンダーと身体』平成二一・一 青弓社)参照。
- 8 荻野美穂「一九二〇年の「男性美」―「日本及日本人」の誌面から」(前掲書)参照。
- 9 ルネ・ジラルル『欲望の現象学 ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』古田幸男訳 昭和四六・一〇 法政大学出版局)参照。
- 10 「友情」におけるホモソーシャリティについては、飯田祐子『彼らの物語』(平成一〇・六 名古屋大学出版会)の議論を前提としている。また、西山康一「〈肉体〉」においてるときーモダン夜のスポーツ小説として『友情』を読む」(前掲書)は、大宮と野島のホモソーシャルな関係をめぐる議論をさらに展開し、「この作品は、一見ホモソーシャルな関係を支える〈精神〉への絶対的な信奉(〈肉体〉)の軽視」を全面的に語っているように見える
- 11 川村邦光『オトメの身体―女の近代とセクシュアリティ』(平成六・五 紀伊国屋書店)参照。
- 12 海野弘『ダイエットの歴史 みえないコルセット』(平成一〇・八 新書館、原克『美女と機械 健康と美の大衆文化史』(平成二二・一 河出書房新社)参照。
- 13 この映画には、「米国ユニヴァーサル会社特作品『ネプチューンの娘』の試写を観る」(『活動之世界』大正五・一二)や「意地の悪い劇『ネプチューンの娘』と『水神』」(『活動画報』大正六・八)といった同時代評もある。
- 14 大場一義編『近代体育文献集成 第1期別冊 解説編』(昭和五七・九 日本図書センター)参照。
- 15 明治から大正期にかけて多くの通俗的な医療書を刊行した糸左近も「生理衛生上より観たる標準娘に達する法」(『女学世界』明治四一・六〜七)において、女性の身体の「理想標準」を現実のものとするための方法として第一に運動法を紹介し、その運動法の一つに「游泳」を挙げている。ただし、それは「理想標準」の身体を獲得するためのみならず、「海国の婦人たる者」の義務としても意味づけられている。
- 16 *Bathing Beauties* については、児玉数夫『無声喜劇映画史』(昭

- 和四七・四 東京書房社)、『サイレント・コメディ全史』(平成四・九 喜劇映画研究会)、ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史 7 無声映画芸術の開化—アメリカ映画の世界制覇 (I) 1914-1920』(丸尾定・村山匡一郎・出口丈人・小松弘訳 平成九・七 国書刊行会)等を参照した。
- 17 Madison Slacy & Don Morgan 『脚線美伝説 レッグアートの女神たち』(伴田良輔編訳 平成八・七 KKベストセラーズ)、荒俣宏『セクシーガールの起源』(平成一二・二〇 朝日新聞社)参照。ちなみに、同時代の映画の性的魅力を語った帰山教正『映画の性的魅惑』(昭和三・四 文久社書房)も、「映画劇中に海水浴の場面が在ることは、観客をしてそれは夏であることを思はせると共に薄衣を着た美人の出ることを想はせる。海水着を着た女はその肉体の曲線を充分に見せることが出来る。海水浴をする女は勿論全裸ではないけれどもその手や脚や胸は露はであり、一枚の海水着の下に包まれた豊かな肉体を見ることが出来る」と述べている。しかし、帰山は、「海神の娘」の場面には全くの裸体は無かつたのであるが、ケラーマンの体には肉色の短い海水衣一つが附けられてあつたから、或る人々には裸体であると思はせるに十分であつたかも知れない」と、「海神の娘」におけるケラーマンの「性的魅惑」は認めるものの、マック・セネットの Bathing Beauties については、「彼等の衣裳がどんなに性的魅惑に富んで居るやうであつても、看客には性的遊戯の完全なスポーツ衣裳を着て居るやうに感ぜられる。海水衣がスポーツの衣裳であると考える時は、如何に豊かな四肢が露出されて居ても、性的魅惑の観念は割合に減少するものである」と、さほどの「性的魅惑」を感じていない。
- 18 斎藤淳「痴人の愛」—デミル映画の痕跡—(『立教大学日本文学』平成三・三) 参照。
- 19 筈見恒夫『映画五十年史』(昭和一七・七 鱒書房)、飯島正『日本映画史 上巻』(昭和三〇・九 白水社)、岩崎昶『日本現代史大系 映画史』(昭和三六・一 東洋経済新報社)、山本喜久男『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究—』(昭和五八・三 早稲田大学出版部)、千葉伸夫『映画と谷崎』(平成元・一二 青蛙房)、佐藤忠男『日本映画史 第1巻』(平成七・三 岩波書店)等参照。
- 20 佐藤忠男「ハリウッドの日本人たち」(『日本映画の誕生 講座 日本映画1』昭和六〇・一〇 岩波書店)等参照。
- 21 『国民新聞』(大正九・二一・二七) 参照。
- 22 近藤伊与吉「近頃見た日本映画について感じたこと」(『キネマ旬報』大正一〇・一・二) 参照。
- 23 『サイレント・コメディ全史』(前掲書) 参照。
- 24 「アマチュア倶楽部」の映像そのものは現存しないが、そのシナリオは『活動雑誌』(大正一〇・六・一〇)に掲載されており、紅野敏郎・千葉俊二『資料 谷崎潤一郎』(昭和五五・七 桜楓社)

で、その詳細を知ることができる。

- 25 佐藤喜一郎「大活の有楽座興行を観て—『其夜の懺悔』と『アマチュア倶楽部』と『審きの日』と—」(『活動画報』大正一〇・一)は、「一寸した事だが、犬と子供が出たり、千鶴子の水泳振りを撮した事などは、今迄に例のない新しさだ。この辺から随所に監督トーマス栗原氏の腕が表されて居る」と評している。
- 26 合歓のつぼみ「メモの中から」(『キネマ旬報』大正九・一二・二二)は「アマチュア倶楽部」を高く評価しているが、近藤伊与吉「近頃見た日本映画について感じたこと」(前掲)、佐藤喜一郎「大活の有楽座興行を観て—『其夜の懺悔』と『アマチュア倶楽部』と『審きの日』と—」(前掲)は多くの問題点を指摘している。
- 27 五味淵典嗣「言葉を食べる—谷崎潤一郎、一九二〇—一九三二」(平成二二・二二 世織書房) 参照。
- 28 石上敏雄「映画十年」(『映画大観』大正二三・一〇 春草堂) 参照。
- 29 むろん、この背後には、第一次世界大戦勃発後、ヨーロッパの映画会社が制作停止を余儀なくされたのを受けて、アメリカ映画が世界を席巻していった状況がある。なお、小川佐和子「外国映画との対峙—大正初期日本映画のダイナミズム」(『日本映画は生きている 第二巻 映画史を読み直す』平成二二・八 岩波書店)は、この状況の影響を受けた、第一次大戦前後における日本映画の技法や内容の変化を詳細に分析している。
- 30 拙稿「夏の日の恋—江見水蔭『海水浴』の力学—」(『日本文学』平成一三・一一)、(『海辺の憂鬱—物語としての『不如帰』』(『名古屋短期大学紀要』平成二〇・三)、「金色夜叉」と熱海—口絵の力と現在—」(『国文学攷』平成二二・三三) 参照。
- 31 笠見恒夫『映画五十年史』(前掲書)、岩崎昶『日本現代史大系 映画史』(前掲書)、『日本映画の誕生 講座日本映画Ⅰ』(前掲書)、佐藤忠男『日本映画史 第1巻』(前掲書) 等参照。
- 32 「主要映画批評」(『キネマ旬報』大正二二・五・一) 参照。
- 33 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究—』(前掲書) 参照。山本は、同書の中で「アマチュア倶楽部」が、「セネット喜劇式の水着美人登場の海浜喜劇を日本で実現し、以後台頭する日本版海浜喜劇の先駆をなした」ことを指摘している。また、「もともと消費喜劇としてのスラップスティック喜劇は、自動車、洪水、爆弾等の大がかりな消費の点では日本化がむずかしい。そのような経済力がない。従って、日本映画はそのエネルギーを海浜で動きまわる人間の肉体に求めるのである」と述べている。
- 34 「主要映画批評」(『キネマ旬報』大正二三・九・一) 参照。
- 35 編輯部「各社近作日本映画紹介」(『キネマ旬報』大正一五・八・二二) 参照。
- 36 編輯部「主要日本映画批評」(『キネマ旬報』大正一五・九・一)

参照。

37 飯島正「日本映画の黎明—純映画劇の周辺」、吉田智恵男「帰山教正と『生の輝き』の出発まで」(『日本映画の誕生 講座日本映画1』前掲書) 参照。

38 谷崎のそれより先に公にされた敏郎生「愚人の愚語か或は日本映画の欠点か」(『キネマ・レコード』大正五・九〇)も、人物に対する撮影法や俳優の表情の改善、女優の採用、脚本の整備といった日本映画の改革案を六点にわたって具体的に提示している。

39 帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』については、正光社が大正一〇年一〇月に刊行した増補再版を参照した。

40 佐相勉『1933 溝口健二『血と霊』』(平成三・二二 筑摩書房)、佐藤忠男『日本映画史 第1巻』(前掲書)にもこの点についての同様の記述がある。

41 映画『II Furoo』(火)は、東京キネマ倶楽部で上映されたらしく、『活動画報』(大正六・六)にそのあらすじが紹介されているが、鈴木笛人「上場禁止映画譚」(『活動倶楽部』公開禁止映画号 大正九・一一)によれば、「此映画は大正六年四月キネマ倶楽部に封切されたのであったが、後あまりに恋愛問題を現実的に取扱つて居るといふ理由の下に公開を禁止されてしまった」という。なお、全裸となる場面、及びそのインパクトについては、飯島正『イタリア映画史』(昭和二八・二一 白水社)や、淀川長治・

蓮實重彦・山田宏一『映画千夜一夜』(昭和六三・六 中央公論社)でうかがい知ることができる。

42 山本喜久男「大活時代の谷崎潤一郎」(『比較文学年誌』昭和四二・七)、斎藤淳「痴人の愛」—デミル映画の痕跡—(前掲書一参照)。

43 千葉伸夫『映画と谷崎』(前掲書)は、「アマチュア倶楽部」製作に刺激を与えたのは、この六月二十五日に帰山の映画芸術協会が公開した『幻影の女』だった」と指摘している。谷崎は、高峰秀子との対談「ベスト・テン映画、その他」(『キネマ旬報』昭和三二・二二)で、「僕らがアマチュアで映画を作っていたころ、帰山教正のところへ吾妻光子という女優さんがいた」と、「幻影の女」に出演した吾妻光子を回想している。

44 一九二四年に刊行された映画論の古典、ベラ・バラージュ『視覚的人間』(佐々木基一・高村宏訳 昭和六一・二二 岩波文庫)は、「肉体による表現力はつねに或る文化の発展の最終の達成である」とし、映画を「精神が直接に肉体化したもの」として位置づけている。帰山教正『映画の性的魅惑』(前掲書)も、フェティッシュな欲望を喚起する媒体として映画を捉えている。

45 他にも、女優の演技の巧拙よりも表情と肉体こそが重要となっていることを憂えた水沢武彦(帰山教正)「現代の作者、作品に就て」(『キネマ・レコード』大正六・六)がある。映画雑誌で女優の肉体に触れる記述は数多い。

- 46 藤木秀朗『増殖するペルソナ』(平成一九・二一 名古屋大学出版会) 参照。
- 47 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(『ベンヤミン・コレクション』浅井健二郎編訳 平成七・六 ちくま学芸文庫) は、「映画による現実描写のほうに現代人にとって比較にならぬほど重要であるのは、現代人が芸術作品から正当にも要求している、器械装置から解放された現実の姿を、映画の描写がまさに現実に器械装置を徹底的に浸透させることによって与えてくれるからなのである」という。
- 48 これらの適性は、雑賀三省『女子体育学』(再版 大正二三・二 広文堂書店) でも指摘されている。
- 49 雑賀三省『女子体育学』(前掲書) でも、巻頭に「理想美」としてヴィーナス像の口絵が掲載されている。
- 50 この点については、拙稿「夏の日の恋—江見水蔭『海水浴の力学』—」(前掲) を参照されたい。
- 51 引用は、紅野敏郎・千葉俊二『資料 谷崎潤一郎』(前掲書) による。
- 52 拙稿「夏の日の恋—江見水蔭『海水浴の力学』—」(前掲) で論じたように、江見水蔭の「海水浴」は、都市の華族男性が田舎の海水浴場へ赴き、その土地で海女をしている女性に出会うという物語だが、その女性は、ある華族の落胤であるため、階層差を超えた物語であるとは言えない。

※文学テキストの引用は全て初出に拠った。

The Seaside and the Body: Physical Representation in the Taisho Era

Keiji SEZAKI

The Japanese seaside in the Taisho era becomes leisure and the place of sports. By the Saneatsu Mushanokōji *Yūjō* (*Friendship*) that made such situation a background, the representation that the youth who idealized a Western body are conscious of each other's bodies is seen. It is the time when a concept called "the physical beauty" of the woman spread out, and, for Taisho era, the seaside comes to have the image as the place to expose the "physical beauty" to. The films of Taisho era has a meaning as the medium which does representation of the body, and the representation that made the body of the woman of the seaside a problem is seen in the films *Amateur Club* where Jun'ichirō Tanizaki participated in. The novel *Chijin no Ai* (*Naomi*) that absorbed cinematographic representation abundantly is similar. In the seaside done representation of by the films *Amateur Club*, there is in particular points to absorb an American beach image "significance" of the cultural history in various meanings.