

オスカー・フィッシングと寺田寅彦

涌 井 隆

オスカー・フィッシング(Oscar Fischinger)は1900年にドイツのヘッセ州ゲルンハウゼンに生まれ、1936年に米国に亡命し、1967年米国カリフォルニア州ハリウッドに没した。映像作家として先駆的な仕事をして芸術的に成功しただけではなく、ムラッティ社のたばこのコマーシャルで商業的成功と名声を得、1935年にはベニス映画祭でグランプリを取るなど、世俗的な成功もおさめた。彼の作品に直接間接的に影響を受けた芸術家はノーマン・マクラレン、エドガー・ヴァレーズ、ジョン・ケージ、オーソン・ウェルズ、アブ・アイワークスなど多岐にわたっている。晩年には不本意ながらも絵画に専念し700点以上の作品を残した。生前にサンフランシスコ美術館、Art Institute of Chicagoなど有数の美術館で個展を開いたほどなので画家としてもそれなりの成功をおさめたと言える。

しかし、彼の作品は今日においては勿論のこと、生前においても多数の観客に恵まれたとは言えない。本国の米国で彼の作品がビデオ化されたのはつい最近の1998年と2000年であるし、日本では1986年にパイオニアが『映像の先駆者シリーズ』に彼の作品を収録しレーザーディスクの形で発売したが、その後絶版になっており、実際に鑑賞できるビデオライブラリーは限られている。戦前のドイツにおいては、ムラッティ社のたばこのコマーシャルである『ムラッティの行進』(“Muratti Greift Ein”)(1934)は好評を博し、一年近くのロングランを記録したが、その一方で例えば1935年ベニス映画祭でグランプリに輝いた“Komposition in Blau”(1935)は作者が実験のために商業的成功を度外視して製作したもので長期に渡る劇場公開はされていない。実際、彼の映像作品の殆どはこのような実験的な作品であったため、芸術的な成功を収めて賞を取ったとしても作家に大した利益をもたらさなかった。ナチスが政権を握ると抽象芸術に迫害を加えるようになったので国内の上映や作品の輸出が自由に行えず、さらにはナチス政権に対する経済封鎖が欧州各国で行われたためにドイツへの銀行送金が出来なくなり、国外の興行利益を回収するためフィッシング自ら欧州各地を実際に訪れなければならないほどだった。ドイツを逃れアメリカに移ってからは、ディズニーの『ファンタジア』の製作に加わったが、芸術的判断を組織に委ねる製作方法になじめず、途中で抜けたのでクレジットに名前を連ねていない。ハリウッドの商業主義と衝突して、気難しい奴だというレッ

テルを貼られ、仕事を手に入れるのに苦労したが、個人的に彼の才能を認めるオーソン・ウェルズ、アブ・アイワークスなどの友人に助けられ製作をつづけることが出来た。そのような彼にグッゲンハイム美術館やニューヨーク現代美術館のような「芸術」のパトロンがより理解を示したかという点と全くそうではなく、グッゲンハイム美術館の Hilla Rebay とは醜い衝突を経験したし、ニューヨーク現代美術館やドイツの美術館に自分の作品をレンタルに出した時の実入りが余りにも少なかったことが、フィッシングを不本意ではあるが絵画に向かわせる最後の後押しをしたと言える。絵画に専念するようになってからは自分の映像作品は作家自らがコントロールできる私的な上映会のような形以外では公開することはしなくなった。このようにフィッシングの経歴を概観すると、彼の作品に比較的容易に接することが出来るのは私がこの文章を書いている2003年今日であると言えるのではなからうか。ただ、それでも関心を持つ者は能動的に動かないと作品を鑑賞できないという事実はかわりない。カンディンスキーの画集はそれほど大きくない図書館や書店に置いてあるが、フィッシングの作品を鑑賞したければビデオを海外に注文しなければならない。アニメーション研究家として著名な John Canemaker は “The Original Laureate of an Abstract Poetry” という論文の中でフィッシングのことを、映画のカンディンスキー (Cinema’s Kandinsky) と呼んでいる。(注1)映画が今日これだけ支配的な芸術形式となってしまっているだけに、フィッシングの知名度の低さは驚嘆に値する。

視覚芸術において、何故このような歪んだ評価が歴史に定着するのかについては別の機会に論じたので詳しく繰り返さない。(注2) 簡潔に言うと、コレクターの蒐集の対象になるかならないかによって美術品の金銭的価値が決められ、そしてそのことが作品の芸術的価値をも大きく左右するという仕組みが存在しているので、そのような枠組みから除外されている視覚芸術作品(映画)は、たとえそれが何千何万枚のすぐれた静止画の集積であっても、蒐集の対象とならないが故に、入場料を取るという形でしか投資を回収する方法がないという点に窮まる。19世紀後半から20世紀初頭にかけて巨万の富を築いたグッゲンハイムやロックフェラーなどの財閥は20世紀芸術のパトロンとなったが、それは美術品の蒐集を行い、「もの」に投資したというにすぎない(デュシャンの便器はりっぱな「もの」である。)一度美術史が書かれ、様々なスタイルの先駆者が決定してキャンノンとして安定した歴史的地位を得ると彼らの作品は市場で高値定着してしまう。金があるところには批評家が群がり、二歩三歩遅れて研究者も群がるようになる。それでも、フィッシングのような短編映画作家にとっては第二次大戦以前はまだよかったと言えるかもしれない。映画館ではコマーシャルやニュースのような短編記録映画が上映されたし、実験的な作品ですら、長編の前座として上映される機会があった。だが、戦後特にテレビの出現以降は、短編映画の出る幕はなくなった。勿論、今日でも

短編映画作家は存在し続け、劇場公開を望んでいることには変わらない。例えば、「頭山」という作品で、2003年アニメーション部門でオスカーにノミネートされ、その後、アヌシーのアニメーション映画祭（アニメーションの映画祭としては世界最大）でグランプリを勝ち取った名古屋出身のアニメーション作家山村浩二もその一人である。彼は自分の作品は「アニメ」ではなく「アニメーション」であると強調し娯楽映画の前座でもいから劇場で上映してほしいとある講演会で語ったそうであるが、その実現の可能性は小さいだろう。（注3）

2

このように一般には極めて知名度が低く作品も殆ど知られていないフィッシングであるが、彼の作品は戦前ヨーロッパだけでなく日本にも紹介され、寺田寅彦（1878 - 1935）が鑑賞して文章を残している。寺田寅彦と言えば、夏目漱石の弟子であったことがよく知られている。熊本の五高に在籍した頃から、俳句を通じて親交を持ち、後に漱石全集の編集に関係したりもするが、「文豪」になる以前の旧制高校教師としての漱石あるいは俳人としての漱石を敬愛し続けた。その後物理学者として大学に職を得るが、漱石や子規を通じて文芸の世界でも活躍の場を与えられ、随筆家として広く知られるようになった。漱石は知的好奇心が旺盛で自然科学にも強い関心を持っていたので彼をインフォーマントとして重宝した。『我が輩は猫である』のように彼をモデルに使ったのではないと思われる作品もある。物理学者としての寺田寅彦は、当時の最先端である素粒子論や相対論に直接関わることはなく、個々の物理事象を古典物理学の枠組みの中で解き明かすことを地道に続けた。そのため、物理学者の近角聡信によると彼の物理学は「小屋がけの物理学」と専門家から陰口を叩かれたこともあったようである。（注4）しかし、素人の我々にとってはそのことがかえって、物理学の分野の小品と他の随筆との親和性を深め味わい深いものになっているのではないだろうか。茶わんから立ち上る湯気であれ、火山の噴火であれ、個々の事象を物理学的に記述する彼の小品は彼独特の写生文と呼んでもいいかもしれない。その寺田寅彦が映画という新興芸術に深い関心を持ち論文や作品鑑賞を多く残しているという事実は意外に知られていない。彼のフィッシング鑑賞記を紹介する前に彼の映画評論家としての仕事を概観してみたい。

寺田の映画論の一読してまず気づくのはその明解さである。映画批評・理論というの意味のない難解さを読者に押しつけたり、日本の娯楽映画を論じるのに西洋のそれ程知られていない映画について書かれた理論を援用したりと、読者を雲にまくような文章が多くみられるが、その傾向は寺田の頃も同様であつたらしく、彼は岩波講座『日本文学』（昭和7年）に収録された「映画芸術」の中で次のように書いている。（『全集』8巻221頁）

自分のような門外漢がこの講座のこの特殊項目に筆を染めるといふ僭越をあえてするに到った因縁について一言しておきたいと思う。元来映画の芸術はまだ生まれて間もないものであって、その可能性については、従来相当に多数な文献があるにもかかわらず、まだ無限に多くのものが隠され拾い残されているであろうと思われる。従って、却ってそういう文献などに精通しない門外漢の幼稚（ナイヴ）な考察の中からいくらかでも役に立つような若干の暗示が生まれ得るプロバビリティーがあるかもしれないと思われる。また一方で自分は、従来自分の眼にふれた我邦（わがくに）での映画芸術論には往々日本人ばなれしたものが多くようであって、日本の歴史と国民性を通して見た映画の理論的考察が割合に少ないように思われるのを遺憾としていた。それで、もし多少でもそういう方面からの研究の端緒ともなるべきものに触れることが出来れば仕合せだと思ったのである。

謙遜しているようにも聞こえるが実は自信に満ちている。物理学は物理現象を主として視覚で捕えその過程を記述し原因を明らかにしようとする。映画は芸術家にとっては表現の手段であるが、物理学者にとっては視覚情報を記録する手段として人類が歴史上初めて手にした装置である。映画評論・理論家の殆どはもし映画が存在しなければ文芸や美術や哲学などの分野に関わっているだろう人が多いが、その中で物理学者としての寺田は独自の視点を持っていた。従来の評論・理論家が活字情報の延長で映画を考える傾向から抜けきれなかったとすれば、寺田は視覚情報の記録装置としての映画の真価をよりの確に把握していたと言えるかもしれない。“Image of physical world in cinematography”は1933年にイタリアの科学雑誌“Scientia”に発表された論文であるが、映画を逆回しに映写する時に出現する世界を熱力学の第二法則を絡めて論じているもので興味深い。（『全集』8巻276頁）昭和8年「映画評」に発表された「ニュース映画と新聞記事」という論文は、活字媒体が十全に記録できないがそれでも人間の記憶の中で大きな位置を占める視覚情報をニュース映画がいと簡単にしかも生々しく記録する事実を問題にしている。（『全集』8巻271頁）寺田が映画の記録機能に大きな関心を寄せていたことは間違いない。また、「教育映画について」（『公民教育』昭和7年）という文章では、映画の教育的価値を大きく評価している。彼は動物の生態を教えるのに生徒を動物園に連れていくより、映画を見せた方が有効であると論じる。その理由は、膨大な量の生映像の中から取捨選択編集されて出来た作品は必要な情報を順序立てて伝える案内役としてすぐれており、動物園の河馬は観察者の注文通りには動いてくれる訳ではないと彼独特のユーモアを放つ。（『全集』8巻212頁）「映画などは不良少年少女の見るものであるといったような時代放れした気持が、いわゆる教育家や、特に真面目な中堅人士の間にかくら

でも残っている間は教育映画の時代は廻ってこないであろう。現在の映画ファンの中の堅実な分子の中から総理大臣文部大臣以下各局長が輩出する時代が来て始めて私に夢は実現されるかもしれない。しかしそういう日の来ないうちに不良映画の不良教育を受けた本当の不良が天下を溺らすようにならないとは限らない。」という結語には映画だけではなく歴史についての深い洞察が見て取れる。(『全集』8巻219頁)

このように物理学者であった寺田は情報を記録する媒体としての映画に深い理解を示したが、彼は同時に俳人であり、漱石と同様絵筆を手取ることもあった。映画と絵巻物や連句の類似点について論じる部分は彼の映画論の中でも最も優れたもののひとつである。エイゼンシュテインのモンタージュ論には俳句についての言及があるが、それを讀んだ寺田は、「ときに共鳴の愉快を感じると同時に彼が連句について何事も触れていないのを遺憾に思った」と書き、エイゼンシュテインが踏み込まなかった領域に論を進めていく。彼のモンタージュ論は映画理論史の中でもっと言及されても不思議ではないのであるが、連句は当時日本の外ではそれほど知られていなかったし、本職の物理学とは違い英語で論文を書いた訳ではなかったため世界的には殆ど知られていない。その辺りの分析は別の機会に譲るとして、本論では、寺田とフィッシングに焦点を当ててみたい。

3

フィッシングのような抽象映画については寺田は前述の「映画芸術」という論文でひとつの短い章を設けている。その一部(というか大部分)を引用してみよう。(『全集』8巻246頁)

スウェーデンの画家が創(はじ)めた抽象映画は、幾何学的形象の運動の連鎖であって、「動く装飾」と云われている。これは聴覚に関する音楽から類推して視覚的音楽を作ろうという意図から起こったものであろうが、これはおそらく誤った類推による失敗であろうと思われる。耳は音自身を聴き、しかもこれを無意識に分析し得る特殊の能力をもっている。しかし、眼はその映像の中に綜合された実体とその内容とを視るものであって、特別な訓練なしにはその中から線や面を分析し抽出するようには出来ていない。これだけの根本的な感官的性能の差違を考えただけでも抽象映画なるものの価値は理解されるであろう。

これはおそらく Viking Eggeling(1880 - 1925)について述べている。確かに寺田が書く

ように Eggeling の意図が視覚的音楽を作るということであつたのは間違いない。Eggeling と交友があつた Hans Richter は、彼が音楽家に囲まれて生まれ育つたこと、作品を描くにあたって単純なモチーフから始めそれをオーケストレーションすると語つていたことなど証言している。(注5)問題は Eggeling が音楽と視覚芸術の関係を具体的にどのように理解していたかである。残念ながら、Hans Richter は同じように抽象映画の製作に興味を持っており共同制作を行ったほどなのだが、Eggeling の思考方法が彼にとって余りにも先進的で十分理解できなかつたと告白しているのだから彼の記述からは全くわからない。寺田の断定は一見正論であるように思えるが、Eggeling の製作過程を十分に説明しているかどうか疑問が残る。「耳は音自身を聴き、しかもこれを無意識に分析し得る特殊の能力を持っている」と書くが、その分析する能力は個人によって著しく異なるのではないだろうか。そして、その違いは視覚情報における「線や面を分析し抽出する」能力の個人差とそれほど異なるのだろうか。興味深いのは、Eggeling 自身作品を巻物の形で残したという事情もあり絵巻物に興味を持っていたという事実である。絵巻物と映画の関係を考察した寺田と Eggeling が会つて会話を交わしたならと悔やまれる。

寺田は Eggeling の作品を見ていない。Eggeling は巻物の形で映画のためのスケッチをたくさん残したが、Symphonie Diagonale(1924)という7分ほどの短い作品を死ぬ間際に一度個人上映しただけで短い生涯を終えた。フィッシーの作品が海を渡つて日本に辿り着いたのは大きく事情が異なる。彼の作品の16ミリプリントは限られた数の美術館が所蔵しているが(私はニューヨーク現代美術館で予約して見た)ビデオとしては、私の知る限り Helmut Herbst 製作のビデオドキュメンタリ“German Dada”が部分的に収録しているのが存在するだけである。Symphonie Diagonale が興味深いのは動く物体の形とその動きである。ゾウリムシを連想させる楕円形のものや、形容し難いが何かしら生命体を思わせるものが非常に静かでゆるやかなしかしかなり複雑な動きをする。後述するフィッシーの作品のように音楽に合わせて踊っているようには見えないが、何かしら法則性を感じさせる動きである。この作品はもちろんサイレントである。トーキーはまだ出現していないし、仮に技術的に可能であっても彼の零細資本では到底利用できたとと思えない。しかし、もし仮に Eggeling が動きの背後に音楽を考えていたならそれがどのようなものであつたのか興味深い。音による音楽ではなく動きの音楽を意図していると彼が主張したとしても、両者は全く無関係に存在するのだろうか？

4

寺田真彦は1935年に自分を卑下して「百年後に読む人にもおもしろくて有益なような映画評をかく」ということはなかなか容易な仕事ではないのである。こんなことを考えて

いると映画の批評などを書くということが世にもはかないつまらない仕事のように思われて来る。」と書いた。(『全集』8巻347頁)「踊る線条」と題して東京朝日新聞にフィッシング評を書いたのはその一年前1934年であるから、現時点から振り返るとまだ70年しか経っていない。しかし、フィッシングの作品をビデオで繰り返し鑑賞することが出来る今日読み返しても彼の時評は色褪せていない。その描写の正確さと指摘のするどさには目を見張るものがある。彼が見逃したもので重要なのはフィッシングが凝らした3次元化の工夫だろう。動く模様が大きくなったり小さくなったりするのを見ると原画が白と黒の無譜調2次元画であっても観客は奥行きを感じてしまう。これはアニメーション作家の立場に立ってみれば観客にその苦勞を汲み取ってもらいたいところかもしれないが、寺田はそれに気づかなかったか、気づいても紙面が足りなくて言及しなかったのか、あるいは気づいていても、抽象アニメーションの3次元表現にそれほど新味を感じなかったのかもしれない。ただ、上記の Eggeling の作品においては3次元化の試みは全くなされていないから、フィッシングの努力は言及されてしかるべきだろう。

「踊る線条」の記述によると寺田が劇場で見た『スタディ』シリーズの六編だろうと考えられる。パイオニアが出したレーザーディスクの『映像の先駆者シリーズ』には次の解説がある。

1929年から1932年にかけて、フィッシングは自分の創作活動の殆どを『スタディ』シリーズに費やした。劇場映画がサイレントからトーキーに変わり始める歴史的転換期は映画『ジャズシンガー』が封切られた1927年である。フィッシングが音楽の動きと完璧にシンクロする映像を構想し始めたのもこの頃である。初期の『スタディ』シリーズは芸術、外国、実験映画などを専門とするベルリンやアムステルダムなどの小さな劇場で上映された。しかし、UFA が『スタディ No.5』と『No.7』を購入し、一般劇場で上映しはじめて2年もたたないうちに『スタディ』シリーズの『No.5』から『No.12』までがヨーロッパと日本で一般公開された。

『スタディ No.7』はヨーロッパ、アメリカの劇場をはじめとして、国際的に成功した最初のフィッシングの作品である。『No.1』から『No.8』まで共通した制作方法は、白い画用紙に木炭で一枚一枚フリーハンドで、つまり定規の類を一切使わず描いていくというものである。フィッシングは、滑らかな動きを作り出すために、同じ絵を2コマ以上にわたって撮影することはなかったから、一秒間に対して24コマ、すなわち24枚の原画を描くという大変な作業を、しかもたった一人でやり遂げたことになる。白黒は反転され、黒バックの中を白いオブジェクトが動く。

寺田が自らのフィッシーンガー評を「踊る線条」としたのは、『スタディ』シリーズを抽象化された舞踊と考えているからで、そのとらえ方は全くその通りである。寺田は次のように書く。(『全集』8巻310頁)「舞踊というものをその幾何学的運動学的要素に一度解きほごして、それから再び踊りというものを構成するとすればその第一歩はおそらくこの映画のようなものになりそうである。」舞踊には人体の関節の数を組み合わせた膨大な可能性があるのだが、集団で踊る舞踊作品のそれぞれのダンサーを抽象化すれば彼の論は成り立つ。最近ではマース・カニングハムのように振付をコンピュータのモニター上で行うダンス作家も出てきた。寺田は同時に、音楽の空間化についても言及して、次のように書いている。(『全集』8巻310頁)「純粹音楽というものの「空間化」の一つの試みとして音楽家ならびに音楽研究家にとっても多少の興味がありそうである。これは決して音楽を冒瀆(ぼうとく)するものではなくて、音楽の領域に新しきディメンジョンを付加することの可能性を暗示するものではないかと思われる。」これは上に触れたように寺田自身が別のところでも問題提起はしているが深入りしていない問題である。

寺田の映画時評を読み解くひとつのキーワードは「おもしろい」という表現である。「踊る線条」にも使われている。(『全集』8巻308頁)

さて、映写が始まって音楽が始まると同時に、暗いスクリーンの上にいるいろいろの形をした光の斑点(はんでん)や線条が順次に現われて、それがいろいろ入り乱れた運動をするのであるが、全く初めての経験であるからただ一度見ただけでは到底はっきりした記憶などは残りようがない。しかし都合六編だけ通覧したあとでの印象は、実に思いのほかにおもしろいものであったということである。

たぶんは退屈で、しいて理屈をつけて見ているうちに頭が痛くなるようなものではないかと思っていた予想に反して、ただぼんやり見ているだけでなんとなく気持ちのいい、ともかくも充分楽しめるものであるということを見つけて少々驚いたのであった。

これを映画批評の専門家はどう受け取るだろうか。そんなものは寺田の主観であって批評にもなっていない、と貶すのだろうか。実は寺田は、そのような攻撃に対して回答を用意している。上で言及した「映画芸術」という文章で次のように書いている。少々長い引用する。(『全集』8巻233頁)

たとえばエイゼンシュテインはその「映画の弁証法」において、ブドーフキンらのモニタージュ論の基礎的概念を批評し、これに代わるべき弁証法的モン

タージュ論を提出し、のみならずこれに基づいた作品をこしらえようとした。しかし彼のこれらの試みはまた一派の人からは形式主義象徴主義に墮したものであるとして非難もされている。しかしこういう議論は映画理論家にとって、また特にソビエトの国是の上から重要かもしれないが、一般映画観賞者の立場からは、たいした意義をもたない事である。われわれにとってはその映画がおもしろいことが第一義である。八巻なり十巻なりの映写を退屈することなしに見ていられることが肝要であり、見たあとで全体としても細部としても深い感銘を印象されることが大切である。それにはイデオロギーの教養に無関係に世界の人間の心を捕えるものがなければならない。そうしてそれはロシア人にもフランス人にも日本人にも共通に通用するものでなければならない。そうだとすれば、それはまた必ずしも映画以来はじめて発明されたものではなくして、少なくとも原理としてはすでにあらゆる他の芸術に存在していると同じような指導原理に支配されるものであろうという事は想像してもさしつかえがないであろう。

寺田はここで出来合いの理論で演繹的に作品を裁断することの非を問うている。サンプルが少なくても心もとないが、少なくとも自分寺田という人間が「おもしろい」と感じているその事実を説明しろ（しよう）と主張している。これは科学者として当然のことだろうと思われる。寺田は映画時評で自分の主観的印象を書き散らして居直っている訳ではない。「おもしろい」と感じる事実から始めるしかない、と言っているだけだ。ただ、寺田の言う原理が映画以前に存在したかどうかは議論の余地があると思われる。何故なら、映画以前に映画のような動く視覚芸術は存在しなかったからだ。また「ロシア人にもフランス人にも日本人にも」と書いているが、その立場が科学者として当然であるとしても、文化的な差はやはり存在するだろうし、それを説明することも批評という仕事であると考えられる。

寺田にはもうひとつフィッシングについて触れている「人間で描いた花模様」という時評があり、1935年に高知新聞に掲載され後に「映画雑感」に収録された。「泥酔夢」(“Dames”)と「流行の王様」(“Fashions of 1934”)というハリウッド映画をフィッシングと同じ俎上に乗せた興味深いものであるが、ここではフィッシングについて言及した部分を引く。(『全集』8巻349頁)

ドイツのフィッシングの作った「踊る線条」という「問題の映画」がある。この映画では光の線条が映写幕上で音楽に合わせて踊りをおどる。これと、前述のようなレビュー映画の場合に生きた人間で作った行列の線の運動し集散す

るのを比較して見ると、本質的に全く共通なものがある。ただ相違の点は、一方ではそれ自身には全く無意味な光った線が踊り子の役をつとめているのに、他方では一人一人に生きた個性をもった人間の踊り子が画面ではほとんどその個性を没却して単に無意味な線條を形成している、というだけである。あまりに抽象的で特殊な少数の観客だけにしか評価されないようなものは結局映画館と撮影所とを閉鎖の運命に導く役目しか勤めない。しかし、また一方、大衆にわかりやすい常套手段（じょうとうしゅだん）をいつまでも繰り返しているのでは飽きやすい世間からやがて見捨てられるという心配に断えず脅かされなければならない。

ここでは寺田自身が「おもしろい」と断言した作品がもしかしたら一般の観客にはさほど「おもしろい」と感じられないかもしれない可能性があるという点を率直に認めている。ただ、その理由を説得力を持って説明できているかという点とそうではないように思える。もし彼が書くようにレビューダンスの中で一人一人のダンサーが個性を失ってしまっているのなら、そのようなレビューはダンス作品としてはフィッシングアの「踊る線条」の「おもしろさ」に到底太刀打ちできない。何故なら、後者の方が圧倒的に速く複雑な動きを見せているからだ。しかし、生身の人間が踊るダンスを抽象的な図柄の動きに還元してしまうことは絶対に出来ない。何故なら、観客はどうしても個々のダンサーに注意を向けてしまうからだ。「あのダンサー、微妙に動きがずれているぞ、あのダンサーどうしてもっと足が上らないのだ」等の感想は抑えようとしても抑えようがない。それは、ブロードウェイの娯楽レビューショーであろうが、バラシンの抽象バレエやニコライの「ポストモダン」ダンスであろうが同じことである。だから、寺田が書くように、レビューダンスを単なる図柄と色の動きに還元してしまうのには問題がある。そうであるなら、どうして、寺田が薄々感じているように、巧妙なダンスシーンを含んだ「泥酔夢」や「流行の王様」のようなハリウッド映画が観客受けして、フィッシングアはそれほど受けないのか？それは単に物語があるかないかという点と作品の長さに関因するのではあるまいか。フィッシングアはダンス作品としてはこの上なくおもしろいが、一作品がせいぜい数分であるし、それを数本集めて上映したとしても全体を貫く物語が存在する訳でもない。一方、レビューダンスを作品に組み込んでいるハリウッド映画は全体を貫く物語を持っていて、100分近く楽しませてもらえる。余暇を楽しめる、時間をつぶせるという点は一般観客にとって決定的要因になると思われる。その点を寺田は十分考慮に入れていないのではあるまいか。

そこで問題にしたいのが、フィッシングアが当初制作に参加していたが、結局手を引くことになる『ファンタジア』（1940）というディズニー作品である。この映画はパッハ、

チャイコフスキー、ストラビンスキーなどの西洋古典音楽の傑作にアニメーションをつけたもので、さすがディズニーの巨大資本と労働力を注ぎ込んだから可能になったと感服させる仕上がりにはなっていないが、興行的には失敗し、芸術的に成功しているかというとはっきりしない。作品の構成は、音楽学者の Deems Taylor を映画全体の案内役に配し、ストコフスキ (Stokowski) がフィラデルフィア管弦楽団を振り、それぞれの音楽作品にアニメーション作品が振り付けられている。投資を回収するため劇場長編映画として仕立てざるを得ずそのため8本の短編を継ぎ足した形になっている。全体の流れを持たせるためアニメーション作品の合間に案内役が出てきたり、オーケストラの演奏風景を挿入したり、ストコフスキーとミッキーマウスに握手させたりしているが、短編あるいは中編の寄せ集めであるという印象は拭い難い。案内役のテイラーは映画の最初に出てきて、音楽には表題音楽や絶対音楽などがあると説明し、絶対音楽の例としてバッハのトッカータとフーガ二短調を挙げ、オーケストラが演奏を始めそれに少し遅れてアニメーションが始まる。フィッシングの抽象アニメーションに一番近いのはこの部分である。それ以外、つまりチャイコフスキー、デューカス、ストラビンスキーらの音楽に振り付けられたアニメーション作品にはすべてキャラクタと物語が存在する。

観客は思う。絶対音楽には物語はない。従って、それに振り付けたアニメーション作品にも物語がなく、純粹に抽象的なものであろうと。しかし、その期待は裏切られてしまう。確かにバッハのこの部分はフィッシングの作品に一番似ている部分であるが、物語を完全に払拭できていない。『ファンタジア』のバッハにおいて、フィッシングの「線条」に当るものは、明らかに雲とおぼしきもやもやの中に姿を現す稲妻として登場する。純粹な幾何学模様としてあらわれるのではない。Bendazziによると、バッハのトッカータとフーガにアニメーションを振付する企画を最初にストコフスキに持ちかけたのはフィッシングで、後にディズニーの資本が入ってきて、製作を取仕切ることになったようだ(ディズニー寄りの Solomon はあたかもディズニーとストコフスキの企画のように書いているが誤りである。Moritz は Bendazzi よりさらに詳しく経緯を説明している。)(Bendazzi p 68, Solomon p 67, Moritz p 62)最初のうちは、フィッシングが自分の考えをディズニー社のスタッフに見せ共同作業を行っていたが、ディズニー側がごとごとくフィッシングのアイデアを却下し具象度を高めて物語を導入しようとするので芸術的対立が生まれ、フィッシングが企画から手を引くことを決断したもののようである。

さてここで寺田寅彦が好んだ思考実験を行ってみたい。残念ながら彼は1935年に永眠したのでディズニーの『ファンタジア』を見ることができなかったが、もし見たとするなら「おもしろい」と思っただろうか。想像するにそれほど「おもしろい」と思わなかったのではあるまいか。フィッシングに企画を持ちかけられたストコフスキはとて個

人の零細資本では無理だろうとディズニーの巨大資本に任せてしまったが、結局そこから出来てきたものは短編と中編の寄せ集めであり、そうであるなら一曲目のパッサカリアとフーガ二短調は十分に短いのでフィッシンガーに全責任を持たせても十分制作可能だったろうと思われる。それなのに委員会に芸術的判断を委ねてしまったのは、ディズニーのような大資本の宿命であって、「大衆」である観客が抽象芸術を嫌うかどうかは余り関係ないのではないか。一体、大衆はすべからず抽象芸術に背を向けるものなのだろうか？大資本だから失敗した時の損失が大きく冒険が出来ない、という理屈でフィッシンガーが閉め出されてしまったのは間違いないが、そのように冒険を避けた結果が商業的な失敗だったのだから、ディズニーはフィッシンガーに全権を委ねるべきだったのではないか。そうすれば、もっと「おもしろい」作品が歴史に残されたのではないか。

5

この文章は William Moritz の “The Films of Oskar Fischinger” に多くを負っている。フィッシンガーの未亡人 Elfriede Fischinger の協力を得てなされたこの研究は今日に至るまでもっとも網羅的なものであり続けている。しかし、彼によれば、まだ整理できておらず刊行もされていないフィッシンガーの遺稿が多く存在するという。映像作品の制作ノートから哲学的断片や私信に至るまで、宮沢賢治研究並みの規模の産業が成立しても不思議でないほどの量ようだ。Moritz は最初は自らが取捨選択して選集を出そうとしたのだが、個々の作品に即した高度に技術的なものだったり、あるいはその反対に抽象的かつ難解な哲学・宗教的断片だったりするので、全集の形で発表しないとフィッシンガーの思想を十全に伝えることが出来ないと考え選集発刊の企画は頓挫してしまった。全集はまだ出ていない。ただ、論文 “The Films of Oskar Fischinger” から垣間見られるフィッシンガーは東洋哲学に強く惹かれ神秘主義的な傾向を持つ孤独な思索家である。(Moritz p.176) 彼は実際の映画制作において 1 コマ 1 コマに数学的正確さを要求する厳格なエンジニアであったので (Moritz によればディズニーの制作過程は厳密さを欠くという点でも我慢ならなかったようだ) 意味が取りにくい神秘主義的哲学断片を多く残しているというのは矛盾するようであるが、紛れもない事実である。フィッシンガーと寺田寅彦を並べると、両者とも厳密な思考を要求する理工系出身で音楽と視覚芸術に強く惹かれたという点では似通っているが、この神秘主義への傾倒という点で大きく異なっている。寺田の文章には曖昧さを徹底的に排除しようとする強じんな合理主義的意志が感じられる。もしこの二人が出会うことがあったとするなら、ハリウッド在住の東洋的神秘主義者は東洋からの合理主義者とどのような会話を交わしたろうかと興味深い。

注 1 : <http://www.nytimes.com/library/film/070200fischinger-film.html>

注 2 : “Abstract Animation, Conceptual Art, and Don DeLillo’s *Underworld*: collectibles and non-collectibles in art”

注 3 : この記録は以前ネット上のあるホームページで遭遇したが残念ながらこの文章を書いている現時点では再確認できていない。山村浩二氏にメールで確認するのが一番確実なのだが彼を煩わせるわけにはいかない。

注 4 : 『寺田寅彦全集』第 7 巻 月報 7 1997年 6 月

注 5 : Richter, Hans *Dada: Art and anti-art*, p. 62

参考文献・映像資料

Bendazzi, Giannalberto *Cartoons, One hundred Years of Cinema animation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994

Fischinger, Oskar *The Films of Oskar Fischinger Vol.1, 2*. KINETICA, 2000, 2001

Herbst, Helmut *German Dada*, 1968

Moritz, William “The Films of Oskar Fischinger” “Film Culture” 58 - 60 (1974)

Richter, Hans *Dada: Art and anti-art*, New York: Thames and Hudson, Inc, 1965

Russett, R. and Starr, Cecile *Experimental Animation*, New York: Da Capo Press, 1976

Solomon, Charles *Enchanted Drawings The History of Animation*. New York: Wings Books, 1989

Wakui, Takashi. “Abstract Animation, Conceptual Art, and Don DeLillo’s *Underworld*: collectibles and non-collectibles in art” 名古屋大学言語文化部・国際言語文化研究科言語文化論集, 第 XXII 巻 第 2 号, 2001

『寺田寅彦全集』第 8 巻 岩波書店 1997

オスカー・フィッシング 『映像の先駆者シリーズ』パイオニア 1986