

新感覚派における〈映画〉の意義
-川端康成と映画『狂った一頁』との関わりを軸に-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2016-09-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大久保, 美花 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/18190

新感覚派における〈映画〉の意義

——川端康成と映画『狂つた一頁』との関わりを軸に——

A significance of the Film in the new sensationalist school

——From the viewpoint of relationship of Yasunari Kawabata to
“A Page of Madness”——

博士後期課程 情報コミュニケーション学専攻 2014年度転科

大久保 美 花

OKUBO Mika

【論文要旨】

本稿は、川端康成が製作・上映に携わった映画『狂つた一頁』との関わりを軸に、新感覚派における〈映画〉の意義について考察したものである。第1節では、川端文学の世界性ないし普遍性を、「言語」というメディアを「映画」というメディアと対置させることで更に洗練させていった創作言語の前衛的な開拓者という点に求めた。第2節では、川端が映画にコミットする経緯、すなわち新感覚派映画連盟の結成と、監督・衣笠貞之助、横光利一、川端という三者の映画製作に対する思惑を整理した。衣笠は映像技術や映画表現の実験に注力し、横光は言語の排除による純粹映像の追求に没頭したのに対し、川端はあくまで言語の立場に立ち映像を観察、映像の特質とは「言語化から零れ落ちる」「質感」とであると発見する。第3節では、その「映像的触覚の世界」を言語化するために開発された創作言語が「感覚」であり、第4節では、「感覚」の言語化の実践が見られる『雪国』の分析を行った。第5節では、川端が「映画」を通し小説「言語」の「メディア」性ないし歴史性に気付く過程をまとめた。今後は、川端と同様に映画に携わった横光や谷崎潤一郎の場合について比較検討を行う予定である。

【キーワード】 新感覚派, 川端康成, 『狂つた一頁』, 創作言語, 感覚

1. はじめに——問題の所在

川端康成は、言うまでもなくノーベル文学賞を受賞した日本が世界に誇る作家の一人である。ノーベル賞の受賞記念講演である「美しい日本の私」などからも察せられるように、彼は西洋とは異なる日本独自の価値観や美の表現者として一般にはイメージされている。しかし、本稿は川端文学の世界性ないし普遍性を、「日本固有の美」の表現とといったいわゆる「エキゾティシズム」にではなく、創作において使用されることが自明視されている「言語」というメディアを、「映画」という異なるメディアと対置させ、闘わせることで更に研ぎ澄まし、表現世界を拡大していった創作言語の前衛的な開拓者であったという点に求めたい。

本稿は考察の範囲を1920-30年代の日本に限定しているが、新感覚派の影響は同時代に限定しても日本国内にはとどまらない。彼らは、日本統治期の中国や台湾において受容され、中国新感覚派や台湾の文学者で映画人の劉吶鷗、同じく台湾の文学者である巫永福らに影響を与えた。新感覚派は日本一国のなかで把握するよりも、当時のコスモポリタニズムのなかでこそ、特徴が明確に見えてくるという指摘すらある¹。そして、彼らの創作を昭和初期の時点で既に世界的たらしめたのは、創作の手段である「言語」の〈メディア〉性への気付きである。

川端の古い創作「言語」に対する攻撃と新しい創作「言語」の開発に対する野心は、文壇デビュー早々、横光利一らとともに『文芸時代』を立ち上げ、「新感覚派」と呼ばれ始めた「駆け出し」の時期にすでに見られる。以下は『文芸時代』（1926年3月号）に掲載された川端の「表現に就て」と題された文芸評論の一節である。

「言葉と云ふものを信頼し過ぎてゐる人から新しい表現は生れない。人間は言葉によって思想感情を表すものであり、一歩進んで人間は言葉によって思想し感情する者であると云ふ考え方は、言葉の芸術家である文学者を祝福する考へ方であるが、また却て文学者に危険な考へ方である。」（「表現に就て」、『文芸時代』、1926年3月）²

この評論が公表された1926年には、川端はすでに作家としてデビューしており、1、2月には『伊豆の踊子』を同誌に発表している。それにも関わらず、3月にこうした自らの表現手段であるはずの「言語」に対する懐疑を公然と披瀝し、古い創作「言語」を自明視しそこに安住する既成文壇を尻目に、彼は新しい表現方法の開拓を目指すことを宣言しているのである。当時流行していた

¹ 三澤真美恵、『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』、岩波書店、2010、第2章参照。

² 『川端康成全集』第32巻（1982年7月 新潮社）p.501より引用。本稿の引用はすべて、この35巻本全集に拠っている。初出はその都度あらわした。なお、引用するにあたり旧字は新字に改め、略は（中略）などで記した。さらに、傍線部は引用者によるものである。

西欧のアヴァンギャルドな思潮に川端が影響されていたことは、「新進作家の新傾向解説」（「文芸時代」, 1925年1月）からもうかがえ、また「モダニズム」と一般に称されるその文学的方法が、新感覚派時代と呼ばれる初期に限らず、戦後にまで続くという指摘もある³。しかし、新感覚派に「モダニズム」というレッテルを貼ること自体にさしたる意味は無い。本稿が以下で取り組みたいのは、川端の創作がなぜ「アヴァンギャルド」と呼ばれ「モダニズム」と評されるのか、その実質に迫ることである。

川端の創作「言語」を巡る苦闘の始まりは1926年、言語ではない他の表現媒体、すなわち「映画」というメディアとの関わりから始まる。この年の4月、彼は、映画監督・衣笠貞之助のもと、横光利一をはじめ新感覚派のメンバーと共に新感覚派映画連盟を結成し、映画『狂つた一頁』への製作に携わっていったのである。

2. 映画『狂つた一頁』と言語化不可能な存在の発見

『狂つた一頁』（1926）は、映画評論家の岩崎昶によれば「日本で生れた、最初の映画らしい映画」、そして「日本で作られた、最初の世界的映画」⁴であり、日本映画史において国内初の「アヴァンギャルド映画」として位置づけられる。世界的な知名度を持つこの作品は、しかし1950年におこった松竹京都のフィルム倉庫火災により、滅失したものと思われてきた。そのためシネアストにとっても研究者にとっても垂涎の的となる貴重で重要な作品であるにもかかわらず、当時の映画批評や二次文献、脚本などから作品イメージを再構成するしか手立てがない「失われた名画」の状態が長く続いた。ところが、1971年、偶然衣笠の自宅でフィルム（ネガとポジ）が発見されたことで、公開時とほぼ同様の完全な状態で今日のわれわれには鑑賞可能となっている。本節での考察も、この発見・復元されたフィルムに基づいて行う。

監督は、衣笠貞之助。戦後いち早く平家一門の盛遠と袈裟御前の交情を題材にとった菊池寛の戯曲『袈裟の良人』を映画化した『地獄門』（1953）で絢爛豪華な映像世界を繰り広げ、カンヌ国際映画祭でパルムドール、アカデミー賞で名誉賞と衣装デザイン賞を受賞して国際的な知名度を得た衣笠は以後、日本の古典である『源氏物語 浮舟』（1957）、山本富士子主演による泉鏡花物『婦系図 湯島の白梅』（1955）『歌行燈』（1960）、谷崎潤一郎の『春琴抄』が原作の『お琴と佐助』（1961）と、純日本的な文芸物の映画化を次々と手懸けてゆく。そのフィルモグラフィーは、戦後の川端が純日本的な美の世界を紡ぎだしていった過程ともオーバーラップするが、その衣笠もまた1920年代の駆け出し監督の時代には、川端と同様、創作表現の手段への懐疑と野心から前衛的な実験創作にのめり込んでゆく。そして結成されるのが、川端も参加することになる「新感覚派映画連盟」である。

³ 仁平政人、『川端康成の方法—二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成—』、東北大学出版会、2011

⁴ 岩崎昶、「キネマ旬報 第215-216号」、キネマ旬報社、1926、p.13

横光利一原作の『日輪』（1924、マキノプロダクション）を映画化して以来、横光と親交のあった衣笠は、マキノ映画を辞めて独立した後、利害抜きに自分が目指す芸術的映画の理念について横光と論じ合った。衣笠と意気投合した横光が川端をはじめ片岡鉄兵や岸田国士に声を掛け、連盟が結成の運びとなるのである。『狂った一頁』は連盟による第一回目の、そして興行的な失敗のため最後ともなる製作映画である。川端はこの映画の製作に脚本執筆としてコミットしてゆくことになる。

製作において、川端、衣笠、横光には三者三様の思惑があったと思われる。衣笠は、自叙伝『わが映画の青春』（1977）で、俳優や舞台セット、カメラなど映画表現、映画技術上における実験をやり尽くしたと述べている⁵。特にモンタージュ多用の記述が目立つ。モンタージュとはいわゆる映像「編集」のことだが、単に映像単位である「カット」の切り貼り作業以上の含意がある。『狂った一頁』が製作された1920年代は、映画史において世界的にみてもモンタージュ全盛期であった。当時の古典的な映像実験に「クレショフ効果」⁶があるが、それは「言葉」ではなく映像の配置である「モンタージュ」によって、それだけでは意味が確定しない個々のカットが有機的に結びつき、カットとカットの〈関係〉から統一的な〈意味〉が紡ぎだされてゆく効果が実証されている。つまりモンタージュとは映像だけで象徴的〈意味〉を発生させる技法である。衣笠は、こうしたモンタージュの他にも、複数のカットを重ねて撮影することで幻想的效果を出す「多重露光」やイメージの消失や出現の技法である「ディゾルブ」、 “地” の映像に短い数コマのカットを挿入することで回想や幻覚を演出できる「フラッシュバック」など、映像による表現の可能性と限界に果敢に挑戦している。

一方、横光のねらいは、映像の純粋性の追求にあった。新感覚派映画連盟は文学の延長にある「文芸的な映画」を退け、「映画的な映画」の製作に注力したが⁷、そのことに最も意識的だったのは誰よりも横光であったと思われる。彼は、試写を見て字幕をすべて削除するよう提案する。またトーキー普及以前の無声映画の時代であるから、活動弁士がいなければ観客の上映中の映画の理解は進捗しないが、当然横光はこの活動弁士による解説も拒否した⁸。衣笠が「映像」の表現媒体としての可能性を極限まで追求しようとしていたとすれば、横光はそこから言わば“引き算”することによって、どこまで「言語」を抜き去ることで純粋な“映像言語”を実現することができるかという実験に没頭していったと言えよう⁹。

⁵ 衣笠貞之助、『わが映画の青春—日本映画史の一側面』、中央公論社、1977、pp.73-78

⁶ 1922年にロシアでレフ・クレショフにより行われた映像と言語における実験。それは、無表情の男のクローアップに、スープを組み合わせれば空腹を、遺体を組み合わせれば悲しみを、横たわった女を組み合わせれば欲望を感じているように見えるという効果を示したものだ。ここから、2つのショットの配列が、映像に「意味」を与えようと考えられた。

⁷ 川端康成、「新感覚派映画連盟に就て」、「読売新聞」、1926年4月、『全集』30巻、p.511

⁸ だが、実際には徳川夢声の解説がついた。（岩崎昶、『映画が若かったとき—明治・大正・昭和三代の記憶』、平凡社、1980）

⁹ この点についての主題的な検討は別稿を期したい。

さて、では川端の場合はどうか。川端は、映像的実験を繰り返す衣笠や純粹映像の実現を目指す横光に対し、あくまで「言語」の立場から映像を観察していた。それは彼が、脚本を担当していたからだけではない¹⁰。映画製作の経験から摂取したモンタージュの技法がその後の川端の文学作品『水晶幻想』（1931）において〈意識の流れ〉的な川端独自の表現手法に結実したという見解がある¹¹が、川端が映画から学んだのはモンタージュによって生成される象徴的〈意味〉ではない、というのが本稿の主張である。また、それは横光が映画製作後、文学における形式主義を主張し、『機械』（1930）において人間の「内面」や「心理」描写へと向かったのとも異なる。川端が映画製作の現場で学んだ既存の創作「言語」には欠落している創作媒体としての映像の独自性とは、言うなれば既成の〈意味〉から零れ落ちる存在、既成の〈意味〉によっては掬い取れない存在、あるいは〈意味〉が付与される以前のモノの質感^{クオリティ}の存在、の発見である。

具体的に『狂つた一頁』の映像表現に即しながら考察したい。映画は、精神病院を舞台に、精神を患った妻と病院の用務員となり妻を見守る夫、結婚を間近に控えた彼らの娘との交流によって主に展開していくが、ストーリー自体はこの映画にとってさして重要ではない。ストーリーが「物語」である以上、それは「言語」的〈意味〉によって構成される他ないからであり、創作表現の媒体としての「映像」の純粹性と可能性とを試そうとするこの映画にとっては、「物語」は二義的な意味しか持ち得ないからである。むしろ本稿が目指したいのは、映像作品の独自性が表れているシークエンスである。

映画には、踊り狂う女患者を、散歩から帰った妻が牢格子をはさんで見、その女狂人に向かって拍手するシークエンスがある（開始後23-25分）。そのシークエンスは、川端の脚本には「その狂人の見た狂つた舞踏」¹²としか書かれていない。しかし、精神病患者である妻の視点から見た女の踊りは、単なる踊りでも動きでもなく、また人間という形さえ失われている。それは、白と黒の混じった奇妙なボールのようなもので、大きくゆがみながら変容する物体として彼女の眼には映っている。それは言語化不可能な、しかし異様な迫力をもって立ち上がってくる奇妙な光景あるいは一つの〈世界〉である。川端はシナリオを書くだけでなく、積極的に撮影現場に赴いてもいることが『『狂つた一頁』撮影日記』の記述から確認できるが¹³、そこで川端は自身の書いた「文字」が、ここからは連想不可能な、それとは似ても似つかない「映像」に変貌を遂げている現実を目の当たりにしたはずである。そこで川端が実際に何を思い、何を感じたかは、残念ながら現存している資料からはわからず、われわれにはただ推測することしかできない。おそらく川端は、衣笠や横光によって創作媒体としての「映像」が純化を遂げて「言語」との異質性が眼前に突き付けられるという

¹⁰ ただし、『『狂つた一頁』撮影日記』（1926）というエッセイでは、衣笠に製作途中のシナリオを渡したことを明らかにしており、また、脚本が衣笠をはじめ映画関係者の沢田晩紅、犬塚稔と共同で書いたことに言及している。とは言え、作品の最終的な責任が自分にあるという記述も見られる。

¹¹ 十重田裕一、『横断する映画と文学』、森話社、2011、pp.24-25

¹² 川端康成、「狂つた一頁」、『映画時代』、1926年7月、『全集』1巻、pp.417-418

¹³ 川端康成、『『狂つた一頁』撮影日記』、1926年5月、『全集』33巻

現実の前に、既成の創作「言語」の非力を実感し、言語化できない「映像」的質感をも表現可能とする新たな「言語」の開拓を決意したのではないか。そのことは、その後彼が発表した作品が裏付けている。

3. 「感覚」の言語化

日本文芸史において、近代文学が教訓や政治などの手段ではなく、自律した存在であるという主張を実際の創作によって示そうとした写実主義以来、小説における言語は、主に登場人物の造形や心象風景の描出、背景の描写や科白の記述という機能を果たしてきた。そうした言語使用の在り方に対して、一方では“自然主義”が、フランスで興った同名の思潮を“曲解”しつつ、日本独自の心情的で場合によっては露悪的な（後の私小説の伝統に繋がってもゆく）主観的言語を開発していった。他方“自然主義”に対抗する形で、様々な反自然主義がそれぞれの主張や理念に沿う言語を開発していった。例えば、頹廢的な美の追求（耽美派）のための華麗で饒舌な言語や、個性や自我の尊重（白樺派）のための思索的で内省的な言語が、グループあるいは作家個人によって開発され、それぞれ独自の小説世界、虚構世界が誕生している。しかし、いずれのグループまたは作家にせよ、小説において虚構世界を立ち上げる手段は、われわれが普段使用している「口語」や「文語」、ないしその混淆体、せいぜいそれをソフィスティケートしたものに過ぎない。本稿の冒頭に引用した川端の言葉を借りて言い直せば、彼らは「言葉と云ふものを信頼し過ぎてゐる人」であり、「人間は言葉によって思想感情を表すものであり、…人間は言葉によって思想し感情する者であると云ふ考え方」に泥み、そこに安住している人たち、ということになる。そしてこうした言語使用の態度からは「新しい表現は生れない」。

1920年代初頭、歌舞伎興行を経営の柱にしていた松竹がキネマ松竹を立ち上げ、日活もまたその後を追ったのに伴って歌舞伎界の人材が大挙して映画に流れ込む（衣笠貞之助もまた女形から映画監督への転身組である）ことで、映画は大衆娯楽の一角を担うまでに成長していたが、20年代の後半になるとそれまでの時代活劇だけでなく現代劇にも題材が採られるようになり、映画はこの時期、娯楽から芸術へとその一步を踏み出した。衣笠、川端らによる『狂つた一頁』の製作もまた、この当時の映画の芸術化の動きに呼応するものである。さらに、1930年代には描写において小説は映画には到底かなわないという説¹⁴が流行した。これを受けて、文芸評論家の伊藤整は、小説は映画から描写のテクニックを学ばなければならないと述べてすらいるのである¹⁵。こうして1920年代後半から30年代、映画は小説と対抗できるだけの表現技法と表現世界を携えて急速に台頭してきたのである。こうした映画の脅威に直面するなかで、川端は、従来の小説の諸流派が模索してきた「テーマ」や「題材」、「文体」といった、広義における〈内容〉の水準においてではなく、小説における新しい虚構「世界」の立ち上げ方そのもの、という〈形式〉の水準における変革を志して

¹⁴ 川端康成、「文壇散景 文学と映画」、『川端康成全集』第30巻、p.430。

¹⁵ 同上

いる。そして、その際ヒントを提示し、モデルとなるのが越えるべき“敵方”であるはずの「映画」である。

以下は、映画製作後に書かれた評論「文芸時評 映画『生ける人形』」の一節である。

「映画人の文学者を攻撃する常識がある。文学者は映画に文学を捜し過ぎると。これは、太った女房を持つ男は、太った女ばかり追つけてみると思ふのと同じかもしれぬ。この批難に当るやうな文学者は、私の考へによれば、文学の「形式に対する鈍感者」ではあるまいか。文学者には映画の科学的な技術に通じない人は多い。としても、形式に敏感な文学者は、映画人の常識的批難とは逆のところに、眼を光らせてゐるであらう。私が文学関係者であるために、他の芸術、例へば映画とか、音楽とか、美術とかに接すると一そしてそれが傑れたものであればあるだけ、第三番目くらゐには、かう考へる。これは文学に表現が可能であらうかと。」（「文芸時評 映画『生ける人形』」，「文芸春秋」，1929年4月¹⁶）

ここには、川端が映画から学んだものが、「内容」ではなく、「形式」であった事実がはっきりと記されている。さらに、映画以外の他の芸術、すなわち音楽や絵画の「形式」をも、それが文学の「形式」へ転換可能かどうか、川端が常に考えていることもわかる。この「形式」はさらに「テクニク」という言葉に言い換えられてもいる。

「文学者は映画のテクニクを学びながら、言葉のテクニクがカメラのテクニクと全くちがふことを発見するところに、文学者の生命が成り立つのである。でなければ、学ぶなんて意味をなさない筈だ。映画に学ぶことは、結局言葉と戦ふことに外ならない。戦ふことは、言葉を生むことである。」（「文壇散景 文学と映画」，「読売新聞」，1930年6月¹⁷）

さて、では川端がいう「形式」あるいは「テクニク」とは一体何なのか。それが「モンタージュ」や「二重露光」，「フラッシュバック」，「カットバック」といった具体的な個々の技法を指すものでないことは明らかである。なぜなら、こうした映画技法は、そもそも小説ですでに実現されている「象徴」や「暗示」，「回想」や「場面転換」という効果を映画において実現するために開発された技法だからである¹⁸（したがって、川端が「モンタージュ」から〈意識の流れ〉的な手法を学んだとする見解に対して本稿は違和感を表明せざるを得ない）。

¹⁶ 『全集』30巻，p.283

¹⁷ 『全集』30巻，p.431

¹⁸ フランスの映画批評家であるアンドレ・バザンは『映画とは何か』上下（初出 1975，野崎敏・大原宣平・谷本道昭訳，岩波書店，2015）において、映画の美学が小説の技法で理解できることを説いている（下，20章 映画におけるリアリズムと解放時のイタリア派 物語の技法参照）ただし、彼は映像的リアリズムを立ち上げるのはモンタージュではなく、現実を切り取った「デクパージュ」(découpage)であると述べている。

では、再度問いたい。川端のいう「形式」「テクニク」とは何か。それは虚構世界を構築する「枠組み」「構え」である。小説も映画¹⁹も、虚構世界を立ち上げるという点で共通している。ただし、「カメラ」は「言語」とは異なり、われわれが日常使用する既存の言語が取り零してしまうものをも、意図に関わりなく、場合によっては意図に反して、取り込んでしまう。シナリオにはない「クローズアップになった際の女優の顔の皺」、シナリオには「雪」と書かれてあるに過ぎない「白銀世界が太陽光を反射した直視できないほどの眩しさ」、言葉にすれば「恋人との別離」としか表現しようがないにもかかわらず「抱擁シーンで感じざるを得ない肌ざわりと胸が締め付けられるような苦しさ」。それは、既存の言葉によって〈意味〉が付与される前の存在の在り様、言い換えれば世界の「触感」であり「質感」である。このような存在の「なまなましき」によって構成される世界の水準こそ、従来の小説においては見過ごされ、したがって言語化されてこなかった領域であった。「新感覚派」という命名は、同時代の評論家、千葉亀雄によるものであるが、千葉の意図がどうあれこの命名は事の本質をみごとに言い当てている。なぜなら、川端が映画『狂った一頁』の製作体験から得た成果は、従来の小説言語が、言語化が“不可能”であると思われたが故に黙殺し、取り零してきた、存在のなまなましい質感、すなわち「感覚」という領野・次元の発見に他ならなかったからである。そして以後の川端は、この〈意味〉の“外部”たる「感覚」の言語化に本格的に取り組んでゆくことになる。

4. 小説による映画の再現

川端の文学作品は『伊豆の踊子』を始め『眠れる美女』、『山の音』など映画化された例が多い。しかし、それは川端の小説の題材が必ずしも“映画的”であるからではない。例えば幾度となくリメイクされている『伊豆の踊子』を取ってみてもストーリー的には、取り立ててこれといった事件が起こるわけでもない、むしろ起伏に乏しい単調な展開の作品である。にもかかわらず、川端作品が映画というメディアとの親和性が高いのは、これまでの本稿の論旨を踏まえて言うならば、それが「言語による映画」だからである。つまり、川端は「映画的な世界」を「映像」によってではなく「言語」によって構築する手法を編み出し、それを駆使した小説を世に問うていった。川端の小説がすでに“映画”である以上、それを映画化するのには、したがって屋上屋を架する類の“二番煎じ”の行為ともいえる。

音や色、におい、手触りといった「感覚」によって構成される「世界」の層は、では具体的にどのように立ち上がってくるのだろうか。『雪国』の断章である『夕景色の鏡』（「文芸春秋」、1935年1月）の一節を見てみたい。

「濡れた髪を指でさはつた。—その触感をなによりも覚えてゐる、その一つだけがなまなましく

¹⁹ ただし、現在の文脈ではひとまず「ドキュメンタリー映画」は除く。

思い出されると、島村は女に告げたくて、汽車に乗った旅であつた。(中略) いつも女をまざまざと思ひ浮かべたくなるのだった。ところが、目で見えたものや耳で聞いたものはいふまでもなく、唇で触れた彼女も、はつきり印象しようとあせればあせるほど、つかみどころがぼやけてゆくのだつた。記憶の頼りなさを知るばかりだつた。たゞ左手の〔空欄〕だけが彼女をよく覚えてゐた。島村はその〔空欄〕を不気味なものゝのやうに眺めてゐることがあるくらいでだつた。自分の体でありながら、自分とは別の一個の生きものだ。それに彼女がやはらかにねばりついてゐて、自分を遠くの彼女へ引き寄せせる。」(『夕景色の鏡』、「文芸春秋」、1935年1月²⁰⁾²¹⁾

長く引用したが、これは主人公である島村が汽車の中で、ある「女」(後にヒロイン、駒子とわかる)についての思い出を手繰り寄せようとしている場面である。島村の女に対する「記憶」は「つかみどころ」なく「ぼやけて」おり「頼りない」。はっきりと思い出そうと焦れば焦るほど、印象が茫漠として遠ざかっていく。しかし、彼女を「よく覚えてゐる」ものに、ただ一つ「左手の人差指」がある。彼には、「指」を通して、「女の触感」が「やはらかにねばりついて」、「なまなましく思い出される」。「指」は実際に「女」の体に触れたものかもしれない。しかし、ここで重要なのは、「指」を通して「女」の体が思い出されるということではない。「指」という媒体を通して思い出されるのは、「女」という存在全体である。といて「女」について具体的で詳細な説明や記述がここでなされているわけではない。それにもかかわらず、「女」という存在が立ち上がってくる。むしろ「女」についての具体的な〈意味〉付与がないからこそ、「触感」あるいは「質感」の水準において「女」の存在がなまなましく立ち上がって来るともいえる。そして、それこそが「感覚」の次元であると、本稿は考える。新感覚派の「感覚」とは、けっして「痛い」「寒い」といった日常の言葉によってカテゴライズできるようなものではない。それは現場で体験しているこの〈私〉が感じているなまなましい、この〈痛み〉やこの〈寒さ〉である。それは「概念」によっては一般化不可能な、優れてプライベートな体験の領野に属している²²⁾。川端の小説言語は、この私密的な「感覚体験」を、読者に抱かせ共有させるための「形式」であり「テクニク」に他ならない。そしてこの「形式」と「テクニク」を川端は、映画から学んだのである。

²⁰⁾『全集』24巻, pp.73-74

²¹⁾『定本雪国』では、次のように言い換えられる。「もう三時間も前のこと、島村は退屈まぎれに左手の人差指をいろいろに動かして眺めては、結局この指だけが、これから会いに行く女をなまなましく覚えている、はつきり思い出そうとあせればあせるほど、つかみどころなくぼやけてゆく記憶の頼りなさのうちに、この指だけは女の触感で今も濡れていて、自分を遠くの女へ引き寄せせるかのようだと、不思議に思いながら、鼻につけて匂いを嗅いでみたりしていたが、ふとその指で窓ガラスに線を引くと、そこに女の片目がはつきり浮き出たのだった。彼は驚いて声をあげそうになった。」(『定本雪国』、牧羊社、1971年8月、『全集』10巻)

²²⁾ただしそれは「私小説」において描かれる作家のプライベートな体験とは異なる。私小説の体験は「失恋」や「嫉妬」といった「概念」化可能な体験の「共通性」に依存している。社会通念上、公開を憚られる事柄を「文学」の名の下に敢えて公開する点に、「私小説」のプライベートの本質、したがってその通俗性と露悪趣味の源があるのであって、新感覚派における原理的な「私秘性」とは根本的に異なる。

5. 終わりに—〈メディア〉としての小説言語

川端にとって〈映画〉とは何だったのか。それは、小説家が映画製作にも進出した、という昨今よくある作家の趣味的な手遊び^{てすき}でないことはもちろんであるが、「その後の文学作品への影響」を云々するような突発的な出来事や事件でもない。また、それは〈意識の流れ〉やシュルレアリスムといった特定の思潮へ還元され、そこに解消されるものでもない。川端にとって「映画」とは、その創作の根底に関わる存在である。川端は「映画」という〈メディア〉と出会うことによって、それまで創作の手段として自明視していた小説「言語」も、また一つの〈メディア〉であるという事実に想到した。小説「言語」の〈メディア〉性への気付きは、それが何ら普遍性をもつものではないこと、つまり歴史性への覚醒でもある。すなわち小説「言語」もまた、同時代の他の〈メディア〉との競合の中で鍛えられ、変わっていかねばならない、そのように川端は考えたはずである。そう考えれば、川端が従来の小説言語が打ち捨ててきた「感覚」をも、再現可能な新しい「感覚言語」の開発に取り組んだ事実にも納得がゆく。

しかし、同じく「映画」という〈メディア〉の出現を驚きと関心をもって受け止め、川端とともに「映画」製作に参画した横光利一は、同じ「新感覚派」に属しながら、川端と比較するときには、映像と言語の関係に関して、その捉え方に温度差があったと思われる。横光の小説が映画の深甚な影響の下にあることはデビュー当時から指摘されており、『蠅』(1923)では「カメラ」の視点を取り入れたことによる視覚的効果が認められるとされる。また『狂つた一頁』製作後、横光もまた川端とは異なるかたちで映像固有の「形式」を学び、文学とは物語「内容」である前に、それを支える言語という「形式」によって成立していることを実感し、プロレタリア文学者の蔵原惟人と「形式主義論争」(1928-29)をおこしてもいる。さらに、その「形式主義」は、「意識の流れ」をテーマとした『機械』(1930)や「都市小説」である『上海』(1928-1931)などで実践されているという指摘もある²³。その他、横光は『愛の挨拶』(1927)などの戯曲においても「映画」の要素を採り入れている。ただし、横光の場合は『家族会議』や『女性の輝き』などいくつかの例外は存在するものの、川端に比べると映画化された作品は極めて少ない。そうした点も含めて、横光にとっての「映画」を、川端との比較において考察することは今後の課題として残る。

さらに、新感覚派と映画の関係を確定するために、耽美派の旗手である谷崎潤一郎の場合と比較する作業も今後の課題として残されている。谷崎の映画への関心はつとに指摘されている。谷崎は、松竹が映画製作に乗り出した1920年に大正活映株式会社において映画『アマチュア倶楽部』の脚本を早くも執筆しており、また評論「活動写真の現在と未来」(1917)では、映画の可能性についていちやく言及している。その後、谷崎文学の完成期と言われる1930年代には、人が変わったように映画から遠ざかる。一方、谷崎は『文章読本』(1934)を出していることから分かる

²³ 十重田裕一、『横断する映画と文学』、森話社、2011、p.26

ように、独自の「創作言語」観を持っている。川端は映画の本質を「質感」や「触感」に見出し、それを言語化しようと努めた。しかし、谷崎の場合は映画の本質を「物語」に見出していると思われる。芥川龍之介との来るべき昭和文学の在り方を論じた「小説の筋論争」(1927)からも明らかのように、谷崎にとって小説の本質とは「物語」(構成の面白さ)である。それに呼応するかのよう、彼は映像の本質に「物語」を読み取っている。すなわち、谷崎の場合には、「映像」は「言語」と対立するものではなく、親縁性のあるものとして存在しているのである²⁴。

以上の概観からもわかるように、川端康成、横光利一、谷崎潤一郎らはそれぞれ独自の言語観と映像観を持ちながら、しかしそれらは決して断絶しておらず、絡まり合いながら或る位相的な空間を作り上げている。この状況を〈メディア〉論的な視点から分析することによって、三者の文学にとっての〈映画〉の位置と意義が明らかになると共に、1920-30年代の日本近代小説という「言説空間」のある様相が浮かび上がってくると思われる。本稿はそうした作業の手始めに過ぎない。

〈参考文献〉

- 岩崎 昶, 「キネマ旬報」, キネマ旬報社, 1926
岩崎 昶, 『映画が若かったとき—明治・大正・昭和三代の記憶』, 平凡社, 1980
川端康成, 「新進作家の新傾向解説」, 「文芸時代」, 1925
川端康成, 「のんきな空想」, 「文芸時代」, 1925
川端康成, 「表現に就て」, 「文芸時代」, 1926
川端康成, 「新感覚派映画連盟に就て」, 1926
川端康成, 「狂つた一頁」, 「映画時代」, 1926
川端康成, 『『狂つた一頁』撮影日記』, 1926
川端康成, 「文芸時評 映画『生ける人形』」, 「文芸春秋」, 1929
川端康成, 「文壇散景 文学と映画」, 「読売新聞」, 1930
川端康成, 「夕景色の鏡」, 「文芸春秋」, 1935
川端康成, 「定本雪国」, 牧羊社, 1971
衣笠貞之助, 『わが映画の青春—日本映画史の一側面』, 中央公論社, 1977
千葉亀雄, 「新感覚派の誕生」, 『世紀』, 1924
十重田裕一, 『横断する映画と文学』, 森話社, 2011
仁平政人, 『川端康成の方法—二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成—』, 東北大学出版会, 2011
三澤真美恵, 『『帝国』と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』, 岩波書店, 2010
四方田犬彦, 『日本映画史110年』, 集英社, 2014
アンドレ・バザン, 『映画とは何か』上下, 野崎敏・大原宣平・谷本道昭訳, 岩波書店, 2015
ロラン・バルト, 『第三の意味—映像と演劇と音楽と—』, 沢崎浩平訳, みすず書房, 1998

²⁴ ただし、1930年代以降の日本の伝統的美に傾倒したいわゆる「古典回帰期」の谷崎文学には、前期谷崎文学の肉体描写とは異なった、本稿で言うところの「触感」や「質感」が見出せる作品—『蘆刈』(1932)『春琴抄』(1933)など—が複数存在する。