

# 「新感覺派映画聯盟」と横光利一

——一九二〇年代日本における芸術交流の一側面——

十重田 裕 一

「新感覺派映画聯盟」第一回作品「狂つた一頁」と横光利一。一見密接であるかのようにみえるこの二つのかかりについて、本格的に検討されたことはこれまでなかった。

「新感覺派映画聯盟」が結成され、映画「狂つた一頁」製作が行われた一九二六（大正一五）年三月から六月にかけて、横光は、病状（結核）の思わしくない小島キミの看病で葉山に滞在することがほとんどで、京都下加茂で行われた映画製作に直接携わることはなかったようである。したがって、「狂つた一頁」と横光との接点を見いだすことは必ずしも容易なことではない。シナリオを書き、映画製作の現場にも赴いた川端康成が、「狂つた一頁」について多くの証言を残し、これを題材とする小説を書いているのとは対照的に、横光自身の言及がないことも、これまで検討が行われてこなかった理由としてあげられる。「狂つた一頁」「制作への横光の關係は濃くない、と思う。（中略）この経過から横光に

映画への関心の度合いを探ることはむずかしい。」（千葉伸夫<sup>1</sup>）という見解が出てくるのも故なことではない。

しかし、これから述べていくように、「狂つた一頁」の映画及びシナリオにみられるモチーフや表現の痕跡は、この時期の横光の小説に確かに認められる。それだけでなく、「新感覺派映画聯盟」という芸術交流の「場」において共有された芸術上の理念は、横光の創作理念、とりわけ、昭和初年代に標榜された「形式主義」と深くかかわっていたと考えられる。そしてそれは、横光という一作家に限定されるものではなく、一九二〇年代に現れた芸術思潮の一面を形成する問題でもあったのである。

本稿では、「狂つた一頁」の成立と横光との接点を浮上させたうえで、このシナリオ及び映画が横光の創作とどのように関連づけられるかを検討する。それは、ただ単にこの作家の研究において看過されてきた問題に照明を当てるに留まるものではない。「狂つた一頁」製作・上映をめぐるイベントと横光の表現者としての営為とを関連づけて検討することは、世界映画史のなかでも

重要な位置を占める「狂つた一頁」と一九二〇年代日本文学との芸術交流の、具体的・個別的局面的提示となるであろう。

## 二

横光が「狂つた一頁」にどのように関わっていたか、事実関係の要点を確認することからはじめることとする。

さしあたって確認しておきたい事柄は二点ある。ひとつは、「狂つた一頁」製作の端緒に横光が果たした役割についてであり、もうひとつは、撮影・編集終了後、横光が衣笠に無字幕映画にするべきことを提言、それが採用された点である。「狂つた一頁」製作の最初と最後の段階で、横光は重要な役割を果たしていたわけである。

まず、最初の点について述べていくことにする。妻キミの看病のために葉山に滞在していた横光のもとを、映画製作の相談をもちかけるべく衣笠が訪れたのは、一九二六（大正一五）年三月のことである。川端康成「入京日記」（『文芸時代』一九二六・五）の記録によれば、横光から「映画のことにて是非話したし直ぐ来い」という電報が東京の川端のもとに届いたのが四月二日。翌三日、早速、葉山の横光のもとを訪ねたところ、二、三日前から滞在していた衣笠から、「営利を度外視してよき芸術映画を製作せんとする企て」を聞かされることになる。川端の他には、片岡鉄兵・岸田国士・池谷信三郎ら「文芸時代」同人に声がかけられた。ここで確認しておきたいのは、衣笠が最初に横光のもとを訪ね、新しい映画製作の相談をしたことであり、それにすぐさま応じた

横光が、「文芸時代」の同人たちを集めた点である。横光が「積極的にこの映画の計画にのつてくれることになった」とする、衣笠貞之助「わが映画の青春——日本映画史の一側面」（中公新書一九七七・二二）における回想と川端「入京日記」の記録とが呼応することから、この企画に横光がかなり積極的であったと考えるとまず間違いないだろう。

衣笠が誰よりも先に横光に相談をもちかけたのは、二年前に横光の「日輪」（『新小説』一九二三・五）を映画化したからばかりではない。「狂つた一頁」試写会の後に開かれた合評会、「狂つた一頁」合評会速記録（『映画時代』一九二六・八）における衣笠自身の言に現われているように、彼は横光の小説を以前から読んでおり、芸術的共感をもっていたからでもある。この合評会では具体的に示されていないが、衣笠の別の文章に書名が掲げられていることから、衣笠が読んでいたのは、単行本「御身」（金星堂一九二四・五）、「日輪」（春陽堂一九二四・五）収録作品で、映像的表現を特色とする小説「蠅」（『文芸春秋』一九三三・五）、「碑文」（『新思潮』一九三三・七）あたりが想定される。

衣笠から相談をもちかけられた横光が、「文芸時代」の他のメンバーに声をかけることで、「新感覺派映画聯盟」は成立するのだが、折しも、妻キミの病気が悪化していく時期に映画製作が行われたため、横光はこれに直接関わることはできなかった。しかし、「新感覺派映画聯盟」の精神的支柱となっていたであろうことは、いま述べた「新感覺派映画聯盟」結成の経緯から理解できるだろう。

また、映画の撮影・編集を終えた衣笠がわざわざポータブル映写機を携え、妻の看病のため詰めていた病院に横光を訪ねたといい、衣笠「わが映画の青春」(前掲)に示されたエピソードは、そうした感をより一層強くさせる。他の患者たちのことを考慮して、結局、病院内で上映はせず、上映終了後の映画常設館を借りて深夜に試写を行い、衣笠と横光が映画完成の喜びを共有したという衣笠の証言はこの他にも残されている。

次に、横光の提言によって映画を無字幕にした点についてだが、これには、衣笠の他に、加納竜一(香野雄吉)の証言「衣笠貞之助とその周辺」(講座 日本映画2 無声映画の完成) 岩波書店 一九八六・一)がある。試写のために横光のもとを訪れた時の詳細については、二人の間に微妙な食い違いがみられるものの、横光の主張によって「狂つた一頁」が無字幕になった点は共通している。衣笠自身の言を借りれば、「いずれともきめかね、ともかくプリントを試写してみせたところ」、横光は無字幕を主張したということである。加納は、この試写会の時点で、「父」病める母「ある日——」などの「タイトル」(字幕)が想定されていたことも述べている。これらを一挙削除することで、「狂つた一頁」は無字幕映画として、六月には一般試写会で、九月には武蔵野館で一週間にわたり、それぞれ上映されることになった。横光がこの試写を観た日を確定することは現段階では難しいが、衣笠が上京した六月六日から、朝日新聞社本社で行われた一七日の試写会の間と推察される。

横光がなぜ無字幕を主張したか、彼自身の証言は残っておらず、

その理由は詳らかでない。しかし、同時代の無声映画の字幕をとりまく言説状況を視野に入れた時、その理由は推測できるように思われる。

結論を先に述べれば、字幕が入ることで、映像だけで構成される映像の純粹性がそこなわれると横光が判断したからである。後述するように、横光は「絶対映画」に言及しており、また、「文芸時代」同人のあいだでも映像の純粹性を追究する前衛映画の方向性を擁護する風潮がみられた。当時の日本においても、映画雑誌を中心に、「絶対映画」「純粹映画」の理論の紹介が行われていたが、横光はこうした同時代の動向を察知していたと考えることができる。

同時代における「狂つた一頁」をめぐる反響は、この映画の非物語的な芸術的実験性を賞賛するものと、物語性の有無を問題にするものとの一応大別することができる。このような共時的言説状況は事後的には見えにくくなるが、アーロン・ジェローが、多くの同時代評にあたりながらすでに検討しているように、この二者間の闘争が「狂つた一頁」の受容をめぐる言説空間を支えていたのである。「映画時代」創刊号(一九二六・七)に、「狂つた一頁」のシナリオとともに掲載されていたのが、その物語内容への興味により多くの読者を獲得した菊池寛「受難華」のシナリオであったことも、そうした状況のひとつの表れとみることができ。また、「文芸時代」特輯映画号(一九二六・一〇)誌上でも「狂つた一頁」をめぐる二方向の言説が確認できることから、こうした動向を横光がとらえていなかったとは考えにくい。

横光の主張もあって成立した、「狂つた二頁」の無字幕上映は、芸術理念を同じくする同時代の評論家たちに賞賛をもって迎え入れられた。たとえば、「日本で生れた、最初の映画らしい映画だ」とその「映画の美的価値」を高く評価した岩崎秋良（昶）の映画評、「主要日本映画批評」（『キネマ旬報』一九二六・一〇・二一）はその一例である。佐相勉の指摘にあるように、「狂つた二頁」は絶対映画ではないが、映像のみで語ろうとする純粹映画的な側面が岩崎を喜ばせた」のである。

しかし、無字幕にすべきという横光の意見は映画の純粹性の追究という理念からすれば当然の判断であるにしても、実際の上映に際しては、物語の展開が不明確になるなどのデメリットも担わざるを得なくなる。また、字幕を排したとしても、上映に際して説明者（弁士）による説明が入る以上、映像の純粹性を保持することはできない。事実、同時代においてそのような意見が少なからずあった。たとえば、前掲「狂つた二頁」合評会速記録で、内田岐三雄、古川緑波がその点を指摘している。加宮貴一「生きてゐるタイトル」（『文芸時代』一九二六・一〇）のなかの、「狂つた二頁」が無字幕である事から、人々の間に、果してタイトルと云ふものが映画に必要なものであるか、無いかと云ふ事が問題になつたさうである」という見解も、こうした状況を受けて発せられたものと考えられる。

また、この評論の別の箇所で加宮が述べた、無字幕の、さらには説明者（弁士）不在の上映方法は、この時代にあつて、多くの観客の関心を集めるには困難な「理想論」であつた。すでにいく

つもの映画を手がけてきた衣笠が「いずれともきめかね」ていたのは、こうしたリスクを察知していたからであろう。そうした迷いを断ち切つたのが、「無字幕にすべき」という横光の言葉であつた。「新感覺派映画聯盟」の目指す映画の方向性を横光が提示し、監督の衣笠がそれを受け入れたことになる。横光のこの発言は、「新感覺派映画聯盟」の映画のあり方を決定づける重要なものとなつたのである。

もつとも、横光の示したこのようなヴィジョンは、必ずしも彼独自のものではない。「新感覺派映画聯盟」の「場」において、ある程度共有されていた理念であつたという点を確認しておく必要がある。「狂つた二頁」が無字幕映画として上映されるに及び、「文芸時代」同人たちの意見として顕在化し、いわゆる新感覺派のひとつの思潮を形成していくに至るのである。

それは、先の加宮以外に、「文芸時代」同人たちが同様の立場を表明していることから容易に確認することができる。たとえば、「新感覺派映画聯盟」は「映画的な映画」を指向すると述べた川端康成「新感覺派映画聯盟に就て」（『読売新聞』一九二六・四・二七、二八、三〇）や、「今度の狂つた二頁」にも、なるべく字幕は入れない事になつて居る」「映画は、飽くまでも動く絵と、それを見る感覚との間にのみ作られる相互理解の進行でなければならぬ」とする片岡鉄兵「狂るつた二頁」に就て」（『演劇・映画』一九二六・七）の発言がそれである。そして、「川端康成の「狂つた二頁」を衣笠貞之助撮影監督の下に我らの新感覺派映画聯盟第一回作品として世に出した。我らは芸術品としての映画を提供した

のである。物語の「筋」を求める人々には無縁である。」とする  
「文壇波動調」(『文芸時代』一九二六・七)の言(片岡鉄兵)には、  
そうした思潮が集約的に示されていたのである。

### 三

では、「狂つた一頁」の痕跡は、具体的に横光のどのテクスト  
に見いだし得るだろうか。ドイツ表現主義映画「カリガリ博士」  
(ロベルト・ウィーネ監督)と、これに強い刺激を受けたとされる  
「狂つた一頁」に共通する狂気のテーマとということであれば、  
「機械」(『改造』一九三〇・九)、「微笑」(『人間』一九四八・二)へ  
とつながっていく主題系を指摘できるだろう。

しかし、ここで特に問題にしたいのは、「狂つた一頁」試写の  
後ほどなく書かれた「春は馬車に乗つて」(『女性』一九二六・八)、  
そしてその延長線上に創作された「花園の思想」(『改造』一九二  
七・二)である。

これらのテクストと「狂つた一頁」とは、横光が直接撮影に関  
わらなかったこともあり、これまで結び付けて検討されることは  
なかったが、細部の設定や表現のレベルから創作理念に至るまで、  
その関わりは決して小さくはない。そこには、映像と言語という、  
異なる表現のあいだの関連性を見出すことができると考えられる。

たとえば、朝日新聞社における「狂つた一頁」試写の時期とそ  
の創作時期に近い「春は馬車に乗つて」のなかで繰り返し出てく  
る「檻の中」、あるいは「檻の中の理論」は、「狂つた一頁」の主  
要イメージである、「妻」と「夫」を隔絶する「牢格子」を喚起

させずにはおかない。

「狂つた一頁」において、夫婦を隔てる「牢格子」は終始重要  
なイメージとして用いられている。そしてそこには、「牢格子」  
の内／外の境界が現れ、二つの間に葛藤が生成する。「夫」が  
「牢格子」の外へ「妻」を連れだそうとする後半部分は、シナリ  
オ、映画のいずれにおいても「狂つた一頁」のクライマックスに  
あたるが、ここでは「外の闇」を恐れて後ずさりする「妻」と、  
彼女をなんとしても「外」に連れだそうとする「夫」との間で激  
しい対立・葛藤が展開される。「妻」が「外の闇」の記憶を恐れ  
るのは、それがかつて赤子を誤って死なせてしまった「闇の池」  
と強い結びつきをもつからである。

この後、「小使の幻想」のなかで、「妻」を含む「狂人」たちに  
「面」をかけて、「小使」が自分自身にもつける場面がある。こ  
こで、「面」をつけることにより、内／外の対立は解消すること  
になる。そしてそのことが、「脳病院」の「牢格子」のなかにい  
る「狂つた」「妻」にも固有の世界があることを、日々めくる  
「頁」があることを「夫」が受け入れたことを暗示する。

「狂つた一頁」にみられる、このような「牢格子」の内／外の  
対立・葛藤は、おそらく「春は馬車に乗つて」における「檻のや  
うな寝台の格子」の内にいる「妻」とその「外」にいる「彼」と  
のあいだで展開される対立・葛藤と呼応するようにみえる。

「狂つた一頁」と同様に、「春は馬車に乗つて」でもやはり、  
「寝台」という「檻」の内／外との対立は解消されていく。こう  
した夫婦のやりとりが横光の看護体験に基づくものとする可能性

は全く否定し得ないものの、いかに表現されているかという表現のレベルを問題にする必要がある。「春は馬車に乗つて」において唐突な感を否めない「檻の中」のイメージは、この創作の直前に横光が観た映画「狂つた一頁」、あるいは「春は馬車に乗つて」発表の一ヶ月前に発表された「狂つた一頁」のシナリオから形成されたものと推測されるのだが、「春は馬車に乗つて」にも増して、「狂つた一頁」とのあいだに強い相関性があるのは、「狂つた一頁」の製作時期と物語内の時間とがほぼ重なり合い、同様に「病院」の内部を舞台としている「花園の思想」であるように思われる。

まず、注目しておきたい点は、「花園の思想」に象徴的に用いられている「明」と「暗」、「光」と「影」の効果についてである。この表現の特色は、「春は馬車に乗つて」においても、全くみられないわけではないが、「花園の思想」に至って多く用いられ、よりその効果を發揮している。たとえば、「医師が去ると、彼は電燈を消して燭台に火を点けた。(中略)彼は妻の影が、ヘリオトロオプの花の上で、蠟燭の光のままに細かく揺れてゐるのを眺めてゐた」という場面、あるいは「月出の前」の「白んでゐる空に「夜鴉」が「鋭い影のやうに」飛び去っていく部分などにそれがうかがえる。

「花園の思想」の草稿をみると、これらは「光」と「影」のコントラストをつくるべく加筆された箇所であることがわかつてくる。「花園の思想」の改稿問題についてはすでに別稿で検討したので、ここで改めて言及することはしないが、言葉と言葉の相互

作用によつて、「光」と「影」、「明」と「暗」を際立たせようとする加筆を横光が行つてゐることは確認しておきたい。妻の死を題材とする小説であるがゆえに、テクストの外延にある事象(妻キミの死とそれをめぐる現実の出来事)を指示してしまふ宿命を担いながらも、「花園の思想」は、自律した言語空間を構成するべく改稿されてゐるのである。

「明」と「暗」、「光」と「影」が織りなすコントラストは、映画「狂つた一頁」において見事に表現されていた。特に印象的なのは、「脳病院」の廊下の場面である。遠近法によつて廊下の奥行きが示され、加えて「牢格子」に当たる光によつて生成する「光」と「影」の陰影が鮮明に浮かび上がる。それだけでなく、「小使」や「妻」の「影」も効果的に用いられている。

川端康成によつてまとめられたシナリオでも、冒頭の「夜」の「闇」に光る「稲妻」、「病院内の長い廊下。小使の影が写る」と表現されている。「映画時代」創刊号のシナリオが映画撮影終了後まとめられたことを考慮に入れ、この表現は映画「狂つた一頁」のイメージの言語化とみることができる。

「カリガリ博士」や、衣笠が気に入つて何度も観たという、「最後の人」(フリードリヒ・ウィルヘルム・ムルナウ監督)をはじめとする表現主義映画で特長的な表現効果であるためか、「明」と「暗」、「光」と「影」のコントラストについては同時代でも指摘されていた。六月開催の朝日新聞社における試写会を観てすぐに書かれたと思われる、田中純一郎「表現主義の映画——「狂つた一頁」を観る——」(「報知新聞」一九二六・六・二三)の以下の評言

を「光」に注目したものと(2)してあげることが出来る。

監督が「物」を撮さうとする映画の古い概念から離れて「光」を撰取しやうといふことに気がついたのだ。光の遊戯、光りの調子光りの速度、映画はかくして作られて行く。如何に映画が物象を対象とすればとて、フィルムに結ばれた影像是光りの記念である。結局は光だ。光なるが故にそはあらゆる時間空間を征服する。光は凡てにわづらはされぬ。

いささか興奮した田中の物言いは、「光」を「撰取」し、「光」と「影」のコントラストを強調する、ドイツ表現主義映画の特色を、同時代の日本映画に発見し得た喜びに満ちているように見える。そして、映画「狂つた一頁」の特色をも確實に言い当てていたのである。

映画「狂つた一頁」のなかで印象的な「脳病院」「廊下」の場面のイメージは、次に引用する「花園の思想」における「肺病院」「廊下」の場面と呼応している。

彼は患者達の幻想の中を柔かく廊下へ来た。長い廊下に添つた部屋部屋の窓から、絶望に光つた一列の眼光が冷たく彼に迫つて来た。

「長い廊下」、そしてそれに添つた「部屋部屋の窓から」投げかけられる「患者達」の「絶望に光つた一列の眼光」。この表現は、映画「狂つた一頁」のなかの、遠近法によつてとらえられた「脳病院」の長い廊下の場面を想起させる。この、「患者達の幻想の中」を歩いてくる「彼」の姿は、「鉄の立格子」のなかにいる病人たちの眼差しを浴びながら歩いてくる「夫」(「小使」)のイ

メージとはほそのまま重なつてくる。映画「狂つた一頁」のなかでも、患者たちの「幻想」は映像化されていたが、「幻想」のイメージが共通して用いられていることで、二つのテキストの関連性はさらに強固なものとなるだろう。

他にも、二つのテキストのあいだの関連を印象づける部分が見られる。「——何故にわれわれは、葬礼を婚礼と感じてはいけなないのであらう。」という「花園の思想」における「彼」の心理表現に注目してみよう。これは、「生」と「死」、「事実」と「虚」、「幸福」と「不幸」という二項対立を反転させることで、迫り来る妻の死に対し、認識の転換を試みようとする「彼」の心の在り方を示している。「春は馬車に乗つて」にもうかがえるこの特色は、「花園の思想」に至つてより鮮明になつており、このテキストの主題をかたちづくっている。

「花園の思想」の特色を印象づける、このような「葬礼」と「婚礼」のイメージ及び二つの思考を転倒させる発想は、「狂つた一頁」のクライマックスにもみられる。すなわち、「狂つた一頁」後半の、「夫」(「小使」)の「幻想」のなかに現れてくる「婚礼」と「葬礼」、あるいは「婚礼の自動車」と「霊柩車」のイメージがそれにあたる。この場面は映画では、「婚礼の自動車」と「霊柩車」の二重写しによる印象的な映像となつており、「狂つた一頁」の「夫」の「幻想」は、「花園の思想」において、「葬礼」を「婚礼」と感じようとする「彼」の心理と重なり合う。

映画撮影直後、川端がこのモチーフをもとにし、「婚礼と葬礼」(「新小説」一九二六・七)を発表していることにもうかがえるよう

に、この場面は「狂つた一頁」のなかでも印象的で重要な箇所である。横光がこの小説を参照していた可能性は少なくない。しかし、参照していたとしても、それは、いま述べた「狂つた一頁」と「花園の思想」との関連性を否定するものではなく、映画「狂つた一頁」の主要イメージが再生産され、横光のテキストに顕在化した可能性を示唆している。

「狂つた一頁」と「春は馬車に乗つて」「花園の思想」とのあいだの関連性は、これまでの例証から明らかとなった。とりわけ「花園の思想」の方に、「狂つた一頁」のイメージがより多く取り込まれており、二つのテキストのあいだにより強い結びつきがあると考えられる。もっとも、「狂つた一頁」を最初に観た時の衝撃と死を目前とする妻の記憶とが横光のなかで重なり合い、「花園の思想」を織りあげる際に「狂つた一頁」のイメージを潜ませたという、作家個人のモチーフのレベルに還元するだけでは、その理由を説明することはできない。確かに、衣笠が葉山を訪れて「狂つた一頁」の試写会を行った時、すなわち横光がはじめてこの映画を観た時と、「花園の思想」のテキスト内時間とがほぼ重複するにしても、次章で述べていくように、同時代の言説状況のなかで、横光が表現者としてどのような理念を掲げたかという問題との結びつきを等閑視することはできない。

#### 四

さて、「狂つた一頁」を無字幕にすべきであるとする横光の主張が、直接的にはないにしても、「絶対映画」「純粹映画」の考

え方につながることはすでに繰り返した述べた。そして、これは、この後に横光が主張することになる「形式主義」の発想と不可分な問題である。撮影には参加してはいないものの、「新感覚派映画聯盟」という場に身を置いたことが、横光が自身の文学的立場を確認する契機になったと考えられる。以下では、横光の「形式主義」と同時代の映画をめぐる言説との関連性について述べていく。

「花園の思想」を発表した翌年、横光は形式主義文学論争を展開することになる。横光は「文芸時評」(『文芸春秋』一九二八・一)で、「形式とは、リズムを持つた意味の通じる文字の羅列に他ならない。」「文学の形式とは文字の羅列である。文字の羅列とは、文字そのものが容積を持つた物体であるが故に、客観物の羅列である。」と、自分自身の文学的主張を明言するが、これは「花園の思想」における方法の延長線上にある。すなわち、言葉と言葉の相互作用によってかたちづくられる「場」、「文字の羅列」のありようこそが「文学の形式」であることを、横光はこの論争において一貫して主張するのである。

そして興味深いことに、「文字の羅列」を術語として文学における形式主義を標榜した横光は、映画についても類似する表現で同じ理念を述べていた。それが現れているのが、「各人各題漫談会 第七十回新潮合評会」(『新潮』一九二九・五)における横光の以下の言である。遅刻して合評会には出席できなかったにもかかわらず、関心のあるテーマについてのみ、校正の時点で「後記」としてあえて書き加えている。ここで提示される見解は、片岡鉄



兵によつて提出された「映画のストーリーに就いて」というテーマについての解答にあたる。

映画はレンズを透して見た物体の運動の羅列である。だから、全く新しい感性の羅列だと見るべきだ。だから、絶対映画批評と云ふことは当然現れるべきものだ。人の眼で見た物体の運動ではなくしてレンズの見た感性だからである。片岡の云ふストーリーは勿論大切以上に必要にちがひないのであるが。横光は、先の「文芸時評」で、「文学」については「文字の羅列」とし、ここでは「映画」については「レンズを透して見た物体の運動の羅列」とする。注目しておきたいのは、言語と映像がそれぞれ別の表象体系をもつにもかかわらず、「羅列」という語を共通に用いている点である。すなわち、言語と映像は、異なるメディアでありつつも、各表象を成立させるのはともに「羅列」、すなわち言語の場合には文字の連なりによつて形成される「場」であり、映像の場合はスクリーンに映写されるカットの連なりによつて形成される「場」であることを横光は言い表そうとしている。しかも、「運動」という語が示すように、ここには時間芸術としての共通性が前提とされている。したがって、「絶対映画批評」と云ふことは当然現れるべきもの」という横光の言は、当然文芸批評にも適応されるのである。すなわち、文学においては、思想や観念を批評対象とするのではなく、言葉と言葉との配列や構成によつて生成する「外面」そのものの様態をこそ、批評対象とすべきであるという主張に結びついていく。横光の「形式主義」においてキー・ワードとなる「羅列」という用語を用いているな

らば、「文字の羅列」そのものの様態を批評対象にすべきであるという主張になるわけである。

言葉と言葉の相互作用によつて形成される「外面」形式に腐心する横光の文学的理念は、「花園の思想」と同じ一九二七（昭和二年一月に発表された「笑はれた子と新感覚——内面と外面について」（『文芸時代』）においてすでに表明されていた。ここで注意しておきたいことは、翌年から本格的に展開される「形式主義」へと接続していくこの評論のなかで、横光が、「より多く内面を響かせる外面は、より多く光つた言葉である。」「より多く光つた外面を」というように、過剰なまでに「光」の喩を用いながら、自身の文学的理念を表明している点である。

その理由を断定的に述べることはできないが、先に言及した「狂つた一頁」と「花園の思想」との関連性と、「狂つた一頁」の特色を述べた田中純一郎の評言を念頭に置くと、自己の文学的理念を表明するにあたって、横光が「光」の喩を過剰なまでに用いたことが、決して偶然ではないように思われてくるのである。田中の評言に限らず、衣笠の映画の前衛性を賞賛するものに、「リズム」や「音楽（性）」とともに「光」がキー・ワードとして用いられていた<sup>10</sup>。これは、同時代日本の映画批評でも話題となっていた「フォトジェニー」について語る時の術語であったが、これらは、「笑はれた子と新感覚」における表明を経て、横光が「形式主義」の理論を展開する際に繰り返し用いた用語でもあった。

注目しておきたいもうひとつの点は、「絶対映画批評」という

かたちであるが、「絶対映画」に言及していることである。「純粋映画」との差異を理解したうえで横光がこの言葉を用いているかどうか定かではない。ただ、「映画のストーリー」を話題とする場において、反措定の意味あいを含ませつつ、強い語調で自己の立場をあえて表明するのに、この語を用いていたことは見逃すことはできない。しかも、座談会に出席しなかったにもかかわらず、校正時にあえて書き込んだものだったのである。この言は明らかに、先に述べた「狂つた一頁」評価をめぐる批評の布置とほぼそのまま重なってくるのである。

横光の主張は、いまあげた「文芸時評」と「合評会」のあいだに発表された「形式とメカニズムについて」(創作月刊一九二九・三)の以下の言葉を読むとさらに明確となる。

……作品価値の決定の方法が形式主義の最大の目的である。それ故、形式主義にはあらゆる主義思想のものが合致するところが出来るのだ。それは譬へば小説であらうと戯曲であらうと、短歌であらうと、詩であらうと、活動写真であらうと、少くとも形式を有する芸術圏内に於ける、総ての芸術家は、目下一斉に、着々として此の形式主義運動を起しつつあるではないか。

「総ての芸術家は、目下一斉に、着々として形式主義運動を起しつつある」とあるように、横光は「形式主義」の射程のなかに、文学だけでなく映画も含めていたのである。すなわち、書き記された言語が、書き手からも読み手からも切り放された「文字の羅列」である「文学」と、機械(レンズ・映写機)を通じて撮影さ

れ、スクリーンに映写された「物体の運動の羅列」である「映画」とのあいだに、横光は共通性をみているのである。

したがって、横光が自身の形式論で強く主張した、「文字」を「物体」とみなす発想は、「文字」の部分を「フィルム」と変えただけで、映画の場合でも通用するはずである。むしろ、媒体である「フィルム」を「物体」(物質)とみる思考が自明である映画を念頭に置くことで、文学において「文字」という媒体の物質性が明確化すると考えることもできるだろう。

もちろん、映像そのものの特性をこそ批評すべきとする「絶対映画批評」を口にしてしている横光は、映像表現と言語表現の差異性・特異性を意識していたに違いないが、それを前提としつつも、それぞれの表現メディアにおいて同時に起こるべき主張として、横光は「形式主義」をとらえていたのである。そのような横光であるから、衣笠監督によって映画化された「日輪」について、「映画となつてみるとその機械と技術と、光と影との交錯によって、もう全く作家とは独立した存在といふ意識がハッキリする。」(「日輪挿話」「若草」一九二七・八)というように、「作家とは独立した存在」と「映画」をとらえたのは、ごく当然のことだったのである。しかもここでは、「光と影との交錯」というように、表現主義映画の特色を示す「光」と「影」という語を用いつつそれを説明しているのである。

このようにみえてくると、昭和初年代の横光が主張した「形式主義」という理念に、映画という新しいメディアにおける問題が強く作用していたことは明らかだろう。この問題をより具体的に

えば、「新潮」の合評会でも横光が口にした「絶対映画」の発想であるが、それは、横光が「狂った一頁」の試写を観て、無字幕にすべきと述べたことと見事に重なってくる。岩崎秋良（昶）の同時代評をとりあげつつすでに述べたように、「狂った一頁」を無字幕にすべきという主張は、直接的でないにしても、「絶対映画」の理念につながっていく発想とみることが可能だからである。「狂った一頁」、そしてそれをめぐる批評に接することなしに、あれほどまで確信をもつて横光が「形式主義」を主張することはなかったに違いない。同時代の前衛映画とその批評の発想が文学の問題として捉え返されて、「文学の形式」を「文字の羅列」とする「形式主義」の理念が確信的なものになったとみることができるのである。

## 五

横光が「形式主義」の議論を本格的に展開するのが、「花園の思想」を発表した翌年の一九二八（昭和三）年であり、横光の主張が明確なかたちとなって形成していく過程に、「新感覚派映画聯盟」というイベントが、決して小さくない意味をもっていたことはこれまで論証してきたとおりである。「狂った一頁」以前にも横光は、「蠅」など映画的手法を用いた小説を創作しており、「狂った一頁」の製作が映画への関心の端緒ではもちろんないが、映像と言語、それぞれの特性を考える重要な契機になったことはまぎれもない事実であり、これを経た後、先にみた「形式主義」の主張、そして別稿<sup>11)</sup>で以前に検討した一九三〇（昭和五）年前後

の横光と映画へつながつていく。そして、本稿で論じてきた問題は、一九二〇年代日本モダニズム文学を検討するうえでも広がりをもつと考えられる。どのような広がりをもつのか、最後に、そのことに言及しておきたい。

小森陽一<sup>12)</sup>は、横光の「形式主義」を同時代の言説空間のなかに置きつつ検討、再評価し、「彼（横光利一）引用者注」の論理を構成する一つ一つの術語には、あきらかに一九二〇年代後半の「文学」や「言語」をめぐる諸テクストの濃密な相互関連性の網の目が内包されているのである。」と述べたが、本稿における試みはこの問題意識を共有しつつ、「一九二〇年代後半の「文学」や「言語」をめぐる諸テクスト」とこの時代の映画及びそれをめぐる言説とをリンクさせることで、これまで看過されてきた横光と「新感覚派映画聯盟」及び「狂った一頁」との接点に現れてくる。文学と映画をめぐる共時的芸術理念を浮上させることにもあつた。映画をめぐる言説と文学をめぐる言説。これらは画然と区別されていたものでは決してなく、少なくとも一九二〇年代においては密接に相互関連しつつ形成されていたとみるべきである。そしてそれは、横光利一という作家に限定して適用されるものではなく、共時的な広がりをもつ問題である。

たとえば、谷崎潤一郎と芥川龍之介とのあいだで戦わされていた、いわゆる「小説の筋」論争（一九二七）にしても、一九二〇年代日本の映画をめぐる言説と不可分な問題であるという見出しが出てくる。谷崎は、大正活映株式会社脚本部顧問に招聘され、栗原トーマスとともに「アマチュア倶楽部」を撮影し（一九二〇）、

映画への深い理解を示していた。一方、芥川も論争とはば並行するかたちで、共に「或シナリオ」という副題をもつ「誘惑」「改造」(一九二七・四)、「浅草公園」(「文芸春秋」一九二七・四)を書いていた。この論争は、本稿でも一部言及した、一九二〇年代日本に現われた前衛映画の実験性を追究する方向と、映画の物語性にあくまで重きを置く方向の、二つの言説によってかたちづくられる同時代の映画をめぐる言説状況と深くかかわっていたように思われてくる。こうした、映画をめぐる同時代の言説状況との関連の分析を行うことで、この論争の重要な側面が見えてくると同時に、一九二〇年代日本モダニズム文学に現われた文学と映画との芸術交流の様相が浮かび上がってくるに違いない。その検討は稿を改めて行いたい。

注(1) 「映画と言語の前衛——ユナニスムから一如へ」(「国文学」一九九〇・一一)

(2) 衣笠貞之助「映画『日輪』その他のこと」(「文芸」臨時増刊号「横光利一読本」一九五五・五)。

(3) 衣笠貞之助「狂った一頁」始末」(「エキブ・ド・シネマ 狂った一頁／十字路」8 岩波ホール 一九七五・一〇) など。ただ、衣笠「衣笠映画連盟の創立」(「キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑

④) キネマ旬報社 一九六〇・一一) には、「東京での試写の結果、横光、岸田氏の意見で無字幕で通すことにした」とあり、横光だけでなく、岸田国土も同様の見解を述べたことが明かされている。

(4) 「映画の他の可能性——『狂った一頁』の受容と映像のコード化」(「言語文化」第一五号 一九九八・三)

(5) 「1923溝口健二『血と罇』」(筑摩書房 一九九一・一一)

(6) 拙稿「改稿過程からみた『花園の思想』の成立——(病人)から『思想』へ——」(「国文学研究」第一〇三集 一九九一・三)

(7) この点については、拙稿「川端康成と映画」(「川端文学の世界」4 背景) 勉誠社 一九九九・五 予定) で、先行研究を整理しつつ問題にしている。

(8) 「わが理想とする映画(アンケート)」(「文芸時代」一九二六・一〇) に対する解答で、衣笠は以下のように述べている。「最後の入」を神戸の太陽商行の試写室で見ながら、大阪、京都の松竹座、東京では葵館と帝國館、都合五回観てますから、まあ、この映画が好きだったのでせう。

(9) 他にもたとえば、藤森成吉「狂った一頁」を観る」(「映画時代」一九二六・九) が「最も成功してゐるのは撮影だ。実にいい感じの明暗だ。技術の点では、欧米の第一流映画に較べて何の遜色もないとまで思はれた。」と、「明」・「暗」の効果を指摘し、この映画を高く評価している。

(10) この点については、岡田晋「映画と映像の理論」(ダヴィッド社 一九七五・六)、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——」(早稲田大学出版部 一九八三・三)などに詳しい。

(11) 拙稿「一九三〇年前後の横光利一と映画」(年刊 日本の文学) 第一集 一九九二・一二)、「機械」の映画性」(「日本近代文学」第四八集 一九九三・五) など。

(12) 「エクリチュールの時空——相対性理論と文学——」(「構造としての語り」 新曜社 一九八八・四)

【附記】 本稿は、シンポジウム「一九二〇年代の横光、川端」(川端文学研究会第二十五回大会 一九九八・六・二二 成蹊大学) における報告に基づく。早稲田大学特定課題研究の一部である。