The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	小説と「映画」
Author(s)	寺内, 伸介
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2000, 34, p. 29-41
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47921
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

小説と「映画」

寺内伸介

一　はじめに

読書は、歴史、文化、社会などのコードから逃れることはできない。したがって、ある作品に対する「読み」または「読者」は、常に変化している歴史的存在である。「読者」は、歴史や文化などの制度のなかに存在し、その制度を自明の存在として読書を行っている。問題は、自分がその制度にとらわれていることに気付いていないことである。

読者が依拠する制度は様々存在するが、この小論では特に小説を「映画的」に読む読者を考察してみたい。というのも、小説を映画的に読むという研究は現在でも後を立たないからである。これらの研究では小説の表現が、映画の表現にいかに似ているかを考察し、その原因として同時代の映画と比較したり、作家と映画との影響関係を分析している。しかしこれらの研究では、一つの視点が欠けている。小説の表現を映画の表現に似ていると認識できる読者は、普遍的な存在ではなく歴史的な存在であり、ある時期からこの認識の制度が誕生し、読者はこの制度の

中で読書を行っているのである。小説の中に映画性を見いだすという認識の制度の中から小説を読めば、映画の発明される前に書かれた小説でも、その中に映画性を見いだせる。また、作家が映画の影響を受けずに書いた小説でも、そこに映画性を指摘できるのである。このことについて和田敦彦氏は、「結局現在の読み方は多かれ少なかれ映画やテレビジョンのコードによってプログラムされている」から「否応なくテレビ的に読み、映画的に既に読んでいると述べている。(1)

例えば、大岡昇平は小説を映画的に読む制度に捕らわれた読者の一人であり、自分が制度の中にいる事を意識していない。大岡は、夏目漱石の『三四郎』の「挨拶をして、部屋を出て、玄関正面へ来て、向を見ると、長い廊下の果が四角に切れて、ぱつと明るく、表の緑が映る上り口に、池の女が立つてゐる。はつと驚ろいた三四郎の足は、早速の歩調に狂が出来た。其時透明な空気の画布の中に暗く描かれた女の影は一足前へ動いた。三四郎も誘はれた様に前へ動いた。二人は一筋道の廊下の何所かで擦れ違はねばならぬ運命を以て互ひに近付いて来た。(2)」という場面を、「すでに十分映画的である(3)」と述べる。

『三四郎』が書かれたのが、一九〇八年であり、もうすでに映画は発明されており日本でも興行が行われていたから、漱石が映画の表現を意識して「映画的」に書いたという可能性もまったく否定することはできない。しかし、漱石の日記や、文章を読めば、漱石は子供にせがまれてしばしば映画を見に行ったらしいが、漱石自身は映画にほとんど関心がなかったことが分かるのである。そのような漱石が、映画の表現方法を小説のなかに意識的に取り入れて書くということは考えにくい。したがって、この一節に見られる映画性の原因を、漱石という作家に見いだすのは難しい。それにもかかわらず、大岡は「映画的」と言ってしまう。大岡は、映画と小説は一つの場面を分解し

て提示する点において似ているとも言っている。(4)

両者が似ていることで、小説に映画性を見いだすのなら、映画に小説性を見いだしてもおかしくはない。そもそも、小説は映画よりも先に存在していた。そして、大岡も述べているが、映画は小説から表現技法を学んだのである。歴史的に言えば、映画のほうが小説的であって、小説が映画的と言うのは、よく考えてみれば奇異な事態である。大岡は、「映画の手法は意識するしないとにかかわらず、小説家の技巧の中に取り入れられた」というが、これはむしろ読者が読みの中に「映画の手法」を取り入れたと言うべきではないだろうか。大岡のように、小説の中に映画性を見いだす読者は現在では特異な存在ではない。現在の文学理論、とりわけナラトロジーにおいても、例えば「カメラ・アイ」という映画を連想させるような言葉を小説の分析用語として当然のように用いている。したがって、小説がいかに映画的に書かれているかを見る前に、小説を映画的に読んでしまう読者を問題にしなくてはならないのではないか。というのも、小説に映画性を見いだしてしまう読者が現実に存在するからである。では、この読者はいつ頃どのような原因で現れたのだろうか。

二

小説の中に、例えば、クローズ・アップだ、モンタージュだと映画の表現技法を指摘するには、前提として、こうした表現に読者のほうが馴れていなければならない。読者が、このような映画の表現技法を認知できる認識の制度にいなくてはならないのである。だが、このような映画の表現技法に映画が誕生したからといってすぐに読者が馴れてしまったわけではない。今ではごく普通に用いられている映画の表現技法が、映画にとって当然の表現方法

であると認識されるには、ある程度時間が必要である。特に日本の無声映画は、活動弁士の存在のために、欧米映画と同じように映画の表現技法が発達はしなかった。だが、そのために日本では、映画の表現技法に非常に注目する時期が存在するのである。それが、一九一〇年の後半から起こった純映画劇運動の時期である。では、一九一〇年代までの日本の映画とはどんなものであったのか。

一本の写真の場面数はたいてい一七、八場面から二一、二場面。一場面は一カ所にカメラを固定したままの全景乃至は遠景で、二分も三分も回す。クローズ・アップはない。映画館では鳴物入りで、陰ゼリフといって舞台劇とおなじように弁士が何人もついて分担して登場人物のセリフを言うので、無声ではあるが映画の中でも登場人物たちはきちんとセリフを言っていないと口の開閉が合わなくなる。(中略)ショットを割るということは、のちにカット・バックや、同一の被写体でも多様な角度や距離から見直すという映画的なテクニックとして発達してゆくことになるが、始めのころは一場面＝一ショットが当然で、そこに角度や距離の違うショットが挿入されるのはごまかしと考えられたのである。(5)

日本の映画は、当初、舞台劇の延長のようなところがあり、登場人物に合わせて弁士がセリフを語るということが行われていた。観客のほうでも、映像よりも弁士の語りに関心を向けていたのである。それゆえ、欧米の映画では一九〇〇年代から発達するクローズ・アップやカット・バックというような映画の表現技法が、日本では弁士の語りの妨げになるので用いられることが少なかったのである。

だからといって、日本の映画の観客が、クローズ・アップやカット・バックというような映画の表現技法を全く

知らなかったというわけではない。欧米の映画も当然輸入され、公開されていたので、それらを見ることによって日本の映画の観客も映画の表現技法に注目していくことになるのである。

四方田犬彦氏によれば、日本の映画でも一九〇〇年代にも映画の表現技法を用いた作品がいくつか見いだせるという。『新不如婦』（一九〇九）という作品でフラッシュバックが稚拙だが用いられているし、現在調べられうるものでは一九〇九年の横田商会のフィルムにショットを割るということが試みられていたという報告があるという。(6)しかしながら、意識的に欧米の映画と同じような表現を用いて映画製作が行われたのは、一九一〇年代後半の純映画劇運動の頃であろう。

その純映画劇運動の中心人物は、帰山教正である。彼は、一九一七年に『活動写真劇の創作と撮影法』という映画の理論書を書き、その理論をもとにして一九一八年に、『生の輝き』『深山の乙女』という二つの映画を制作する。

帰山教正はこの二作品で、まず、きちんとしたシナリオを書き、スタッフや俳優と本読みを行った。主演の花柳はるみをはじめ、女の役には女優を採用した。主要なセリフをスポークン・タイトルとして挿入し、弁士が説明しなくてもストーリーが分かるようにした。クローズ・アップやロング・ショットなど、サイズの違うさまざまなショットにシーンを分割して、舞台のひき写しのようなものではない場面の変化を計った。(7)

こうして日本でも欧米の映画と同じような方法で撮影された映画が登場した。しかし、映画の表現技法に対する意識が目覚めたのは、映画の制作者たちだけではない。当時の映画の熱心なファン、とりわけ欧米映画の熱心なファンである映画青年たちは、日本の映画にも欧米と同じような表現技法が用いられることを待ち望んでいた。彼ら

はクローズ・アップやカット・バックといった表現技法を、欧米映画に見ることで馴れ親しんでおり、映画技法に対してかなり敏感になっていた。映画批評家の飯島正は、当時のことを次のように語っている。

ともかく、われわれは外国映画でみごとなカッティングとか、当時はモンタージュという言葉使わないから、場面転換とか、編集とか、まあカッティングが多いね。戦争場面で敵と味方をカット・バックで出すとか、重要な人物が話をするときには、クローズ・アップ、当時の言葉でいえば大写しで出すとか、そういうことをすでに見慣れている。（中略）ともかく表現技術ができていないというのが一番残念で、当時そればっかり考えていた。ですから、昔の日記を見ると、旧劇の何とかいう映画にはクローズ・アップが一つあったと、ちゃんと書いてあります。それから、手紙がインサートされると、出た出たと喜んでいる。実際、いじらしいくらいにそういうのを待ち望んでいた。(8)

このように、純映画劇運動が起こっていた一九一〇年代後半から一九二〇年代の前半に、とりわけ映画の表現技法に注目が集まっていたのである。映画表現に注目する言説は、映画ジャーナリズムのなかでも盛んになる。この時期、映画館では映画の内容を紹介するプログラム兼新聞を出していたが、飯島正によれば、こうしたプログラムに、映画の粗筋を書かずに映画論ばかり載せていたという。飯島正自身、最初に活字になったものが「純映画劇運動に賛成」というものだったという。また、井出鐵處が主幹をつとめた『活動之世界』という雑誌は、純映画劇運動を擁護する立場であった。とにかく、活字をとおしても映画の表現に注目する言説が流通し、欧米の映画で用いられている表現技法が映画においては当然の技法であるという認識が、人々の間に浸透し始めたのだと思われるの

である。四方田氏は、純映画劇運動の意義について、単に表現技法が改良されたという点ではなく、「映画をめぐる認識論的パラダイムの組替えである」と述べている。(9)

つまり、それまでの映画は舞台劇と似たようなものだという認識から、映画がそれ自体独自の表現技法を持った一つの独立したメディアであるという認識に変化したのである。クローズ・アップやカット・バックといった映画の表現技法は、欧米の映画を見ることによって馴馳した人々にとって、映画を「映画」たらしめる一種の記号であったのである。そして、これこそ「映画」の特徴的な表現であるという認識が成立したのである。すなわち、純映画劇運動が活発になる以前の舞台劇の延長上にあった映画から、欧米の映画のような表現技法を用いた映画を「映画」であると認識するようになったのである。注意しておきたいが、これらの表現技法が映画特有のものであるとここで証明したいのではない。一九二〇年前後に映画に対する人々の認識の制度が変化したということ、すなわち「映画」が発見されたということが言いたいのである。

では、このような認識をもった人々が小説を読むとどうなるのか。実は、このような人々が小説の中に「映画的」な表現を見いだす読者となるのではないだろうか。つまり、一九二〇年前後は、小説の中に「映画」性を見いだす読者の誕生した時期でもある。それ以後、この制度は読者にとって自明となり、それこそ無意識のうちにこの制度の中で読書をおこなってしまうのである。

一九二〇年前後に成立した、映画に対する認識の制度のなかに現在の読者もいる。そのことを確認する例として、ここでは芥川龍之介の「影」という作品をとりあげてみたい。

三

「影」という作品は、前節で確認した映画に対する認識の変化が生じていた時期の一九二〇年に書かれている。また、この作品は同時代評から「過去と現実とたくみに縫い合せて、活動写真的場面を描いている」[10]と言われ、現在の研究でも、三島譲氏が「「横浜」「鎌倉」という地名を付された場面転換とともに交互にあらわれ、さらに妻との出会いと新婚の日のあるひとこまが主人公の回想の場面としてカット・バックされるなど、ここにはいかにも〈映画〉的な工夫が随所になされている」[11]とし、渡邉拓氏も「影」に見られる表現の特徴を映画の影響ではないかとのべている。[12]「影」の読者は、どうしてもこの作品を「映画的」と形容してしまう。なぜ人々は「影」を「映画的」と言ってしまうのか。そこで、はじめに「影」の特徴的な表現をここで確認しておきたい。

横浜

日華洋行の主人陳彩は、机に背広の両肘を凭せて、火の消えた葉巻を啣へた侭、今日も堆い商用書類に、繁忙な眼を曝してゐた。

更紗の窓掛けを垂れた部屋の内には、不相変残暑の寂寞が、息苦しい位支配してゐた。その寂寞を破るものは、ニスの匂のする戸の向うから、時々此処へ聞こえて来る、かすかなタイプライタアの音だけであつた。

書類が一山片づいた後、陳はふと何か思ひだしたやうに、卓上電話の受話器を耳へ当てた。

「私の家へかけてくれ給へ。」

陳の唇を洩れる言葉は、妙に底力のある日本語であった。

（中略）

陳は受話器を元の位置に戻すと、何故か顔を曇らせながら、肥つた指に燐寸を摺つて、喞へてゐた葉巻を吸い始めた。

……煙草の煙、草花の匂、ナイフやフオクの皿に触れる音、部屋の隅から湧き上がる調子外れのカルメンの音楽、――陳はさう云ふ騒ぎの中に、一杯の麦酒を前にしながら、たつた一人茫然と、卓子に肱をついてゐる。

（中略）

カツフエの外のアスフアルトには、涼しい夏の夜風が流れてゐる。陳は人通りに交りながら、何度も町の空の星を仰いで見た。その星も皆今夜だけは、……

誰かの戸を叩く音が、一年後の現実へ陳彩の心を喚び返した。

「影」の冒頭場面である。ここには「影」の特徴が現れている。まず、最初の一行目の「横浜」。この作品は、このように各節の一行目に、このように場所を表す単語だけが示される。また、語り手の視点であるが、登場人物に対して外的視点をとる。数個所、人物の内的視点から語られるところがある。例えば引用の後半にある「陳は……星を仰いで見た」の部分は陳彩の視点から語られている。だが、基本的に語り手は外的視点を保っている。また、この語り手の視点は制限されている。「戸の向うから、時々此処へ聞こえて来る」と語っているように、陳彩の近くに位置し、その位置から、生じた出来事を語るのである。また、「影」では、唐突に場面の転換が行われる。引用の中

でも、「……」で囲まれた部分は、陳彩の回想場面である。場面の転換は、「……」と、回想場面では、主として現在形の文章になることだけで、読み手は始めのうち、これが回想場面であるとは分からない。回想の場面が終わった所で、「一年後の現実へ陳彩の心を喚び返した」とあるので、これによって、「……」で囲まれた部分が回想の場面であったことを知るのである。この場面転換の方法は、「影」にとって特徴的であると思われる。「影」では異なる時間、異なる場所の情報が断片的に語られる。

「影」の表現の特徴をまとめれば、語り手の視点が制限され、そしてその視点は基本的には人物や事物を外部から眺める立場にあり、人物の内面を直接語ることを抑制し表情や振る舞いを語ることで読み手に暗示させている。また、語り手は読み手に対し断片化した場面を語り、時間や場所を行ったり来たりさせ、読み手は断片的な場面をつなぎ合わせることで物語内容を把握するようになっている。

このような「影」の表現を、映画の表現技法の模倣だと言う。その原因に、テクストの構成があげられる。「影」の最後は、「東京」で「突然『影』の映画が消えた時、私は一人の女と一しよに、或活動写真館のボックスの椅子に坐つてゐた。」という場面である。

ここで、これまで語られていた「影」の物語が、実は「私」が見ていた映画であったと語られる。三好行雄氏は、この一節を「無用の落ち」[14]であるとし、渡邉拓氏もこの意見に賛成している。物語の内容から言えば、確かにこの節は余計な部分である。だが、読者はこの節に注目し、これまで見てきた「影」の表現の特徴が、実は映画の模倣であったと読んでしまう。三島譲氏は、「ただわれわれの興味を引くのは、この話は「私」の見ていた映画だったという最後の種あかしで明らかにされる、小説「影」の〈方法〉である」と述べ、この部分に注目し先に紹介したよ

うに「影」が「〈映画〉的な工夫が随所になされている」と言うし、渡邉拓氏も、この節から「影」の表現の特徴を「映画の影響による」とし、「断片化した場面を繋いでいく手法などは、当時外国映画によく使われていたモンタージュの手法を模したもの」ではないかと述べている。芥川が、映画の模倣であることを暗示するためにこの節を書いたのかは分からない。しかし、この節は読者に「影」の表現が「映画的」であると思わせるのである。

「影」を映画の影響を受けて芥川が書いたということも、否定できない。なぜなら、芥川は漱石とちがって映画に関心を持っていたからである。芥川は、谷崎が脚本を書いた映画『蛇性の婬』を見て、その映画の表現が「同じ方面からばかり写してある」ことに不満で、「もつと方々から撮影して、立体的な感じを出してゐたら」と注文を出している。[15] これは、純映画劇運動の目指していたもの、飯島正のような映画青年たちが望んでいたことと同じである。芥川は映画の表現技法に関心があったのである。したがって、芥川が映画の表現技法に影響を受けたという指摘は注目されても良い。そして、そこから「無用」とも思える「東京」の場面を付け加えることによって、芥川が読者に「影」の表現を「映画的」に読ませるようにしたと解釈することもできるだろう。

しかし、それを述べる前に問題なのは、「影」に見られた表現の特徴が本当に「映画的」であるのだろうかということである。前節で確認したようにカット・バックといった表現技法が映画特有のものであると正当化するものはない。「影」に見られた表現は、どの小説にも見いだせるものではないか。それをなぜ「映画的」だと特権的に言わなければならないのか。「影」の表現を「映画的」と評する論者は、「映画」とは何か、「文学」とは何かという問いを隠蔽してしまっている。「映画的」という言葉は一九二〇年代に成立した映画のイメージにすぎず、論者はそれを小説の読みの中にあてはめたにすぎない。つまりこれまでの「影」の研究で述べられてきた「映画的」という言葉

は、恣意的であり私的な読みの結果から生じたと言わざるを得ない。これは、蓮實重彦氏の言葉を借りれば、思考の「凡庸化」[16]でしかない。

とすれば、「無用」に思えた「東京」の場面が「影」に「映画」を見いだす読者を強烈に批判することになる。実は「私」と「女」が「活動写真館」で見ていた映画は、「私」が見ていたと思っていた『影』という「映画」ではなかったのである。「女」から手渡されたプログラムには『影』という標題はどこにもなかった。そして「私」は「おれは夢を見てゐたのかな。それにしても眠つた覚えのないのは妙ぢやないか」と語る。すなわち「私」＝読者が「活動写真館」＝制度の中で見た「映画」は、幻想でしかなかった。つまり「影」という小説の中に「映画」を見いだす読者を、それは幻想にすぎないとテクストは批判しているのである。

重要なのは、「影」という小説の表現が「映画的」であるかどうかではない。小説の表現を「映画的」だと読んでしまうことが、歴史的文化的に作られた産物であり、それを正当化する「知」は存在しない。読者は制度の中に存在し、制度の中で読書を行っているである。それゆえ読者は、映画の存在以前の小説にも、作家が映画の影響を受けていなくても、どんな小説の中にも「映画的」な表現を見いだすことができるのである。だが、そうして小説の中に「映画」を見るのは、幻にすぎない。

注

(1) 和田敦彦『読むということ』(ひつじ書房、一九九七年一〇月)三二一頁

(2) 引用は、『漱石全集』第五巻(岩波書店、一九九四年四月)三四〇頁、ただしルビは省略

(3) 大岡昇平『現代小説作法』(第三文明社レグルス文庫、一九七二年一一月)一五七頁

(4) 大岡昇平（前掲書、一五七頁）
(5) 佐藤忠男「日本映画の成立した土台」（『日本映画の誕生』、岩波書店、一九八五年一〇月）三〇―三一頁
(6) 四方田犬彦『日本映画史一〇〇年』（集英社新社、二〇〇〇年三月）五六頁
(7) 佐藤忠男（前掲書、三五頁）
(8) 飯島正「日本映画の黎明」（『日本映画の誕生』、岩波書店、一九八五年一〇月）一〇七頁
(9) 四方田犬彦（前掲書、五六頁）
(10) 村松正俊「新秋文壇評［十一］」（「読売新聞」一九二〇年九月一五日、引用は『芥川龍之介研究資料集成』第一巻、日本図書センター、一九九三年九月、二八二頁）
(11) 三島譲「芥川龍之介と映画――「影」から二つのシナリオへ――」（「昭和文学研究」第一八集、一九八八年二月）四四頁
(12) 渡邉拓「芥川龍之介「影」」（「論樹」六号、一九九二年九月）三六頁
(13) 芥川龍之介「影」（「改造」一九二〇年九月、引用は『芥川龍之介全集』第七巻、岩波書店、一九九六年五月）ただしルビは省略
(14) 三好行雄「作品解説」（『杜子春・南京の基督』角川文庫、一九六八年一〇月）二九七頁
(15) 「『チヤップリン』其他――読んだ物見た物――」（「新潮」一九二一年一〇月、引用は『芥川龍之介全集』第八巻、岩波書店、一九九六年六月）一〇六頁
(16) 蓮實重彦『映画　誘惑のエクリチュール』（ちくま文庫、一九九〇年一二月）三六二―三六四頁

（大学院後期課程学生）