

「落下」する物語の行方

—モダニスト・横光利一と北川冬彦をめぐる—

佐山 美佳

I はじめに：共通モチーフとしての「落下」

吉田精一は、日本文学において「二十世紀の散文小説」は横光利一とともに始まり、「二十世紀の詩精神と詩体」は北川冬彦によって創造された、と両者を併置しつつ評価している^①。この二人の文学者に親密な交流があり、また北川の詩人としての出発に横光の存在が深く関わったことは、北川自身がエッセイや回想記の中でくりかえし述べているためよく知られる。北川は、処女詩集『三半規管喪失』（1925）を横光が賞賛激励したことで詩人としての第一歩を踏み出したのである。横光と北川は、ともに父親が鉄道関係の仕事をしており、青年期にスポーツを愛したこと、また滋賀県大津にゆかりがあることなど共通点も少なくない。このふたりのモダニズム文学を希求し続けた感受性には、ともに父親の イメージ 像 へと結びつく列車のスピード感や駅の空間に集まる群衆の動き、そしてスポーツによって育まれた抜群の運動能力やそれに伴う身体感覚などが、関係していると思われる。

さて、国文学研究資料館蔵「北川冬彦宛横光利一書簡」^②に目を向けると、横光が北川のどのような「詩精神と詩体」に共鳴していたのかを、具体的に知ることができる。書簡には、北川の第二詩集『検温器と花』（1926）について感想を述べるなか、「小説的な光景から見ると、『豚』が面白い」という賛辞が記されている。この「豚」（1926）は、養豚を運ぶ貨物列車が脱線し谷底に転落する様子を、視覚的に表現したダイナミックな散文詩であるが、これを読んで驚くのは、横光の「蠅」（1923）に極めてよく似ている点である。「蠅」が映

画的手法を意識して作られていることは定説となっているが、この「豚」もカメラ・アイともいうべき非情な視覚表現に富んでいる。しかしここで着目したのは、表現方法の類似性だけではない。「豚」にも、横光文学に類出する「転落」あるいは「落下」のモチーフが表れている点である。こうした「落下」によって突然物語が断ち切れ、最後に一匹の動物に焦点が向けられる構図は、いうまでもなく「蠅」の結末を髣髴させる。

こうした「落下」運動について、北川が特別な関心を抱いていたことは、北川のエッセイ「私のふるさと」（1952）の内容からも明白である。文中で横光の短編小説「落された恩人」（1923）について触れており、小説の舞台となった琵琶湖で作中人物同様に「溺れ死」にそうになったこと、そして「しばしばこれを材料」に作詩したと述べている。北川は「落下」の中に原風景を見出し、作詩の重要なモチーフのひとつにしていたのである。

一方、このような北川の志向を横光の側でも感受していたことは、北川の第三詩集『戦争』（1929）に寄せた序文「冬彦抄」（1929）において、「一切の高さからの墜落による高さ——かくして、畏友冬彦は『戦争』へと馳け登つた」と、共鳴するような喩で北川の詩を讃えていることから明らかである。

さて横光の「落下」に注目し、それをメインに論じた武田信明の論考では^③、横光文学におけるモチーフの出現および変遷が次のようにまとめられている。すなわち、初期作品で盛んに描かれていた「落下」が、昭和初期になると「伏流」し、さらに「鞭」「時間」という新心理主義作品になると物語内において「落下」が仄めかされながら果たされず、それ以後モチーフ自体が消失するというものである。

なぜ「落下」のモチーフは消失するのだろうか。武田はこの答えを提示していない。したがって本発表では、横光と北川の交友および相互受容に着目しながら、横光の「落下」する物語がどこへ向かい、なぜ消失するのか、私見を述べてみたい。

Ⅱ 横光・北川作品における「落下」の意味と差異

多くの研究者が指摘しているように、横光の作品には、すでに習作期から「上下運動」を意図的に取り込んだ表現が散見される。後に横光自身が初期作品について「何よりも芸術の象徴性を重んじ、(中略)構図の象徴性に美があると信じてゐた」あるいは「自然主義といふ間延びのした旧スタイルには、も早忍耐することが出来なくなつた^④と述懐していることから、そうした表現の数々が、「旧スタイル」を断ち切る「象徴」的な「構図」であったことは言うまでもない。このような「構図」は、先の「蠅」にみられるような小動物の動きから、「七階の運動」(1927)に描出される百貨店のエレベーターの昇降に至るまで、規模や作風を変えながら繰り返し用いられている。

さらにこうした「構図」が意味するところを考えるならば、先の武田をはじめとして先行研究でいわれているように、非情な「死」の表象であることは間違いない。しかし横光自身が「蠅」に関して「生活と運命とを象徴した哲学」^⑤と述べていることを勘案するならば、「生活」を破綻させる「落下」とは、「死」を含めた「運命」全体を表象するモチーフであったと広く捉えることが可能であろう。

他方、北川の作品はどうだろうか。いくつか代表的な例を見てみよう。

短詩「落日」(1926)では、鉄の寝台から音もなく滑り落ちる検温器の硬質で冷やかな「落下」が、一切の叙情性を排除しながら鮮烈に表現されており、また「椿」(1926)では女子リレーで転倒する少女の様子が、椿の落下の^{イメージ}像に重ねられ、瞬間の美に転換される。一瞬のハプニングを、閃光のごとき鮮やかな運動として捉えているのである。

また、散文詩「昼の月」(1926)では、恋人との性愛の高まりが「月」の満ち欠けに託され、情事の果ての虚無感が「月」の「落下」によって表現されている。ここでは先の短詩に見られた瞬間的な躍動感は抑えられているが、このような性の高揚と沈静は、日常的な身体感覚の失調という点で、北川初期の代表作「瞰下景」(1925)におけるビルディングから下方を見下ろした眩暈の感

覚に通じるものであるといえるだろう。なぜなら北川はエッセイ「自然美」(1936)の中で、「鳶」の交尾について「二羽は、纏れ合うと見る間に、墜落しはじめる」と述べ、その「墜落」を「急坂を駆け下る」感覚に重ねて説明しているからである。

このように見てくると、琵琶湖に「落下」して「溺れ死」にかけたという幼少期の回想も含め、北川にとっての「落下」とは自己の体験および身体感覚と密接に結びついたものであり、それをいかなる題材や手法の選択によって言語表現するかという点に主眼が置かれていたといえるのではないか。

こうした北川の「落下」をモチーフにした詩は、初期の『三半規管喪失』『検温器と花』『戦争』に集中して見られ、これらの詩集は「鋭い印象を閃めかせる短い物体詩」「高いヴォルテージを蔵した傑作」として高く評価されていることから、^⑥ ことさら言語実験に腐心していた時期の、「表現」に対する執着の度合と比例して用いられているように思われる。

このように徹底して言語実験に拘りつつ「落下」を表現した好例は、シネ・ポエム「兜虫」(1939)であろう。この作品では、一匹の昆虫への焦点化がなされており、北川はふたたび「蠅」と似た構図を用いているが、一青年の橋からの「落下」という点に着目すれば、横光の「上海」(1928～1931)における結末の一場面ともよく似ている。発表時期が近いことなどを勘案すると、後者における「參木」の「落下」が意識されたのかもしれない。しかしながら「兜虫」には、シナリオの台本のように「(大写)」「(高速度撮影にて)」などのカメラの動きを指定する語句が書き添えられている。読み手はそのような語句に行き当たるたびに、違和感を抱く。そもそも「シネ・ポエム」とは、カメラ位置を示す語句が、詩世界に向けられた読み手の視線を妨げることで、あえて読み手に緊張感を与え、同時に語り手の無意識な感情流露を避ける実験詩であるとされるが、^⑦「兜虫」はまさにそうした特殊な言語実験の試みにより、橋から「落下」する青年に対して読み手が向ける想像力を拒絶するのである。横光の「上海」については、「なぜ參木は落下しなければならなかったのか」という問

いが議論のひとつとなっているが、「兜虫」では作品そのものがそうした議論を無効にしているのだ。

やはり北川は、横光のように「落下」の表象性によって「生活」や「運命」という物語を暗示することよりも、「落下」する速度や身体感覚をいかに映像的に表現するかという実験そのものに心を砕いていたのではないか。こうした言語表現への拘りによって物語性さえも拒絶しようとする姿勢は、〈新感覚派〉と呼ばれた横光以上に徹底されたものであり、この徹底化のなかに両者の差異を見出すことができると思われる^⑧。

Ⅲ 同時代芸術への視線——「オデッサの階段」受容の可能性

さて、横光と北川の作品に見られる「落下」のモチーフに注目してきたが、このようなモチーフを意図的に作中へ取り入れているのはこの二人の文学者に限定されることではない。二十世紀初頭の芸術思潮に眼を向けた時、もっとも特徴的な芸術分野とは文学よりもむしろ映画であり、その中でも衝撃的な「落下」の光景として記憶されているのは、「戦艦ボチヨムキン」(1925)における「オデッサの階段」のシーケンスではないだろうか。世界映画史上の古典ともいえるこの作品は、言うまでもなく皇帝ニコライ2世の弾圧政治に対して、1905年に黒海で反乱を起こした戦艦とその船員たちを描いたものである。この映画で監督のエイゼンシュテインは、映画制作における最新の「モンタージュ」技法を巧みに駆使しており、特に反乱を支持した民衆をコサック兵が虐殺する「オデッサの階段」は、広く知られている。

また「落下」という動きではなく、「階段」という^{イメージ}の表象にも目を向けてみたい。なぜ、エイゼンシュテインが「階段」に注目したのかといえ、その背景にはロシア革命の興奮した空気の中で演じられた群集劇の影響が考えられるだろう。当時、実際に群衆が宮殿や証券取引所の「階段」を舞台に、大掛かりな革命劇が演じられていたのであり、脚本家であるピオトロフスキはその手記の中で「上には主人たち、下には労働者、これは空間的象徴であり、ア

レゴリー」であると述べている⁹。まさに「階段」が革命や階級闘争を表象するものとして用いられていたのである。また同時代にはロシア構成主義の芸術家アレクサンドル・ロドチェンコによる、傾斜する構図へと眼差しを誘う「階段」(1930)という写真も発表されており、「階段」およびそれを昇降する動きや感覚は、この時代において重要な意味を持って表現されていたといえるのである。

そこで注目してみたいのが、横光の「上海」における一場面である。この作品は、1928年4月上海に渡航した横光が、五・三〇事件を題材として租界の混沌とした現実を描いたものである。1928年11月から断続的に『改造』に掲載され1931年11月に完結し、その後大幅に改稿され1932年7月に『上海』(改造社)として単行本化されるが、1935年3月にはさらに手を加えられて『上海』決定版(書物展望社)となった¹⁰。

従来「上海」における「落下」というと、先に触れたように主要登場人物である参木が、抗日運動で暴徒化した支那人たちに橋の上から汚穢船へと「突き落とされる」場面が問題視されてきた。しかしながら、登場人物の「落下」はこの場面に限ったものではない。革命によって祖国を追われ日本人の妾となった白系ロシア人のオルガが、参木と揉み合った結果、「階段」から転げ落ちる場面も、極めて詳細に描かれているのである。

オルガという登場人物については、モスクワから亡命してきた貴族であると認識されている。それは現在、定本横光利一全集の本文として採用され普及している改造社版『上海』の中で、オルガが「モスクワへ帰りたい。」と呟く場面が描かれているからである。しかしながら、雑誌に発表された初出本文に注目してみると同じ箇所が「あたし、オデッサへ帰りたい。」と記されている。つまり、該当箇所が発表された1929年3月の段階では、オルガはロシア(現ウクライナ)における国際貿易港である「オデッサ」の出身と設定されており、あたかも「戦艦ポチョムキン」において「オデッサの階段」を転げ落ちる群衆を想起させるかのように、階段から「落下させられていた」のである。

だが、それならば横光は「戦艦ポチョムキン」を見ていたのだろうか。岩本

憲見によれば、この作品はヨーロッパにおいて大絶賛されていたにもかかわらず、当時の日本国内では上映されていない^⑪。しかしながら映画界ではエイゼンシュテインの「モンタージュ」が大きな話題となっており、肝腎の映画そのものが当時の日本人にとって未見であったがゆえに、幻の傑作として価値付けられていたという。

北川冬彦は1927年3月、旧友飯島正の紹介でキネマ旬報社に入り、それ以降戦後まで映画批評に精を出すこととなる。当時、この『キネマ旬報』でも「モンタージュ」の特集が組まれていたという。北川が「戦艦ポチョムキン」を見ていたかどうかは定かではないが^⑫、後の北川の映画批評には「エイゼンシュテイン」や「モンタージュ」の語が散見されることや、飯島がエイゼンシュテイン作「十月」のシナリオを抄訳発表（『映画往来』1929・1）していることなどから、彼らに認識されていたことは間違いない。そのように考えると、横光が、北川ら映画関係者をつうじて「戦艦ポチョムキン」の芸術性の高さ、およびその特徴としての「モンタージュ」や「オデッサの階段」について、情報を得ていた可能性は極めて高いといえるのではないか。

なお、実際にモスクワで映画を見たという蔵原惟人は、北川の入社と同月の『キネマ旬報』で、「『戦艦ポチョムキン』の出現は確かに一つの驚異」と述べながら、その「演出」について、「階段を下りて来る」軍隊の「何でも踏み越へ」て「一步一步下りて来る」という「足並」に注目している^⑬。さらに蔵原は、その演出を「その場面に悲惨な運命的な印象を与へてゐる」と評価している。まさにこの場面は、パニックに陥る群衆の動きを表現するためにモンタージュされた「階段」と「足」が重要な役割を担っており、鑑賞者に「悲惨な運命的な印象」を与えているのである。

ここでふたたび、先のオルガが階段から「落下」する場面を確認してみると、「ばたばた足を踏みながら」「オルガの反り返った足先は、階段を一つづつ叩き出した」など、その「足」が、極めて詳細かつ印象的に描出されていることがわかる。また、それに対する参木は、自分の「足元へぶつ倒れた」オルガを

「跨いで」突き立ったまま、彼女を眺めるのである。このオルガの「落下」が描かれた章には、もともと「足と正義」というタイトルが付されていた。タイトルが暗示するように、この章においては女性登場人物たちの「足」に多様な意味が込められており、殊にオルガの「足」が描出される該当場面は、映画を見た蔵原の印象と響き合うかのように、オルガの精神的な混乱と参木の冷酷さが表現されている。もともと「落下」というモチーフに関心を持っていた横光にとって、革命による貴族階級からの転落という、オルガの悲惨な「運命」を表象する「階段から落下する足」を描出することは、重要な試みだったにちがいない。このように見てくると、横光は北川ら映画関係者から、評判の高い「オデッサの階段」についての情報を得ることで、オルガの「落下」の場面を創出したのではないかと考えられるのである¹⁴。

Ⅳ 「落下」モチーフの消失について：まとめ

さて、それではなぜ横光の「落下」のモチーフは消失してしまうのだろうか。武田が指摘していた「鞭」「時間」は、いわゆる横光の代表作である「機械」と同様に新心理主義と呼ばれる時代に書かれたものであり、ブルーストやジョイスの「意識の流れ」が念頭に置かれていることはいうまでもない。したがってまず容易に想像できるのは、そもそも旧スタイルを断ち切る「構図」として採用され「死」を表象していた「落下」のモチーフは、連綿とつづく「意識の流れ」を途切れさせてしまうことにつながるため、避けられたのではないか、ということだ。

そしてさらに着目したいのは、十重田裕一の指摘である。「意識の流れ」を表現するまったく改行のない新しい文体が、同時代文学の影響からのみならず、映画芸術との関連性のなかで創出されたことが十重田によって論証されているが¹⁵、このような映画との関わりは「落下」の消失について考える上でも看過すべきでないと思われる。当時、文学界における文章表現の議論として、映画の「断截」と「連続」のどちらを参照するかで意見が分かれており¹⁶、前者の「断

截」とは先のシネ・ポエムに見られたようなシナリオ形式の表現もしくはフィルム諸断片をイメージした表現であり、後者の「連続」とはスクリーン上の画像の流れをイメージした表現であったという。すなわち、改行のない「機械」の文面を見れば一目瞭然であるように、そうした議論の中で横光は「連続性」を選択したというのが十重田論である。その点に異論はない。

ただし、その「連続」が選択された理由には、先述してきたように「オデッサの階段」を意識しながらオルガの「落下」を表現したことが深く関わっているように思われる。なぜなら、「断截」したものを並べ替えることで視覚的に鮮烈な印象を与える表現とは、映画のモンタージュ技法に通じるものであるからだ。つまり「断截」は、のちに「上海」として改題される「足と正義」などの一見風変わりなタイトルの組み合わせ方からも看取できるように、オストラニューニエ＝異化として、すでに試みられており、横光にとって「断截」はもはや新奇な表現ではなくなっていたために、それ以降の新心理主義とよばれる作品からは消失したといえるのではないだろうか。「落下」の物語は、最新の芸術思潮である映画のモンタージュ技法が意識されたことで表現のピークを迎え、次第に色あせて消失していったと考えられるのである。

以上のように、横光と北川はお互い「落下」に対する感性が同じであることを意識し合い、また同時代芸術の刺激を受けながら、それぞれの文学観のもとに受容し作品化していった。その過程からは日本の散文・韻文というジャンルのみならず、文学という枠を超えた様々な相互参照が看取できるのである。

[注]

- ①吉田精一「序」（北川冬彦『北京郊外にて他』時事通信社、1973・11）。
- ②詳しい本文内容は、拙稿「〈新資料紹介〉国文学研究資料館蔵北川冬彦宛横光利一書簡について」にて翻刻紹介している。（『横光利一研究』第6号、横光利一文学会、2008・3）。
- ③武田信明「落下の誘惑——横光的構図について」（『早稲田文学』Vol.24-6、1999・11）。習作「神馬」（1917）から新心理主義と呼ばれる「時間」（1931）までの十二作品に、鋭い言及がなされている。
- ④横光利一「解説に代へて（一）」1941。
- ⑤横光利一「最も感謝した批評」1924・1。

- ⑥堀切直人「波しぶきを立てる机たち」(『北川冬彦全詩集 葉』沖積舎、1987)。
- ⑦海野賢太「北川冬彦の詩と詩論——短詩・新散文詩・〈シネ・ポエム〉——」(『繻』早稲田大学大学院文学研究科日本文学専攻(近代)、2001・3)に、シネ・ポエムの特質と意義が詳しく分析されている。
- ⑧日置俊次は、北川の初期作品に見られる表現を「新感覚的な表現」と評価し、横光の「想念に接続」するものを見出している。両者の親和性は首肯できるが、散文と韻文という根本的な違いを含めて考えても、視覚にこだわる表現意識は北川の方がより先鋭化しているのではないか。日置俊次「横光利一と『地獄』——昭和初年代における韻文と散文の混沌——」(『青山語文』第三十七号、青山学院大学日本文学会、2007・3)。
- ⑨武隈喜一訳、アドリアン・ピオトロフスキ「1920年の祝祭」(1923)(『ロシア・アヴァンギャルド2テアトルⅡ——演劇の十月』国書刊行会、1988・4)、192~193頁。
- ⑩その大幅な改稿により、雑誌初出の短篇群(「ある長篇」と『上海』)とを同じ作品として捉えてよいのか、という疑義も示されている。玉村周「横光利一・『ある長篇』考——〈掃溜〉の中で——」(『日本近代文学』第32集、1985・5)。
- ⑪岩本によれば、エイゼンシュテインの作品は「全線」のみが上映を許された(1931)が、それさえも検閲によって内容が大幅にカットされたという。岩本憲児著『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、1998・3。
- ⑫たとえば「ソヴェート映画の場合はどうだろう。嘗てのエイゼンシュテイン、ブドフキンの作品に見る闘争のスタイル、近年のプロバガンダのスタイルはその特色をなしている。」という北川の一文がある。「嘗てのエイゼンシュテイン」の「作品」が何を指しているのか判明しないが、認識していたことは間違いない。北川冬彦「映画の感銘」1949・11。(『映画への誘い』温故堂、1952・10、所収)。
- ⑬蔵原惟人「最近のソヴェート映画界(一)」(『キネマ旬報』1927・3)。
- ⑭映画作品を下敷きにした可能性については、前田愛と沖野厚太郎がそれぞれアベル・ガンス監督『ナポレオン』およびフリッツ・ラング監督『メトロポリス』をあげて推測しているが、筆者はそれらを否定するつもりはない。当初横光は、この舞台を架空の開港都市として設定していたのであり、様々な芸術テキストからイメージを引用しつつ、イメージの織物としての〈場〉を創造していたと思われるからである。前田愛「SHANGHAI 1925」(『都市空間のなかの文学』筑摩書房、1982・12)。沖野厚太郎「『上海』の方法」(『文芸と批評』第6巻第8号、文芸と批評の会、1988・10)。
- ⑮十重田は、横光の「鳥」や「機械」の文体が、北川の新散文詩運動や飯島の映画フィルムの連続性を表現した実験小説の影響を受けているとする。十重田裕一「『鳥』の方法——『機械』への展開を視座として——」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊第17集 文学・芸術学編』1991・1)。
- ⑯十重田裕一「映画に触発された文体の諸相——モダニズム文学の側面」(『文体論研究』第40号、日本文体論学会、1994・6)。

* 討議要旨

伊藤博氏は、「蠅」「豚」の結末から、「落下」だけではなく「上昇」にも目を向け、二項対立で捉える必要があるのではないかと訊ね、発表者は、指摘のとおり「上昇」も検討すべきだが、本発表では「オデッサの階段」に言及する都合上「落下」のみに絞った、と答えた。

相田満氏は、①発表者はエイゼンシュテインのモンタージュ技法をどう捉えているのか、②歌舞

伎の花道の構造がモンタージュのアイディアとなったとされるが、「蠅」「豚」の構造とも重なる点はあるのか、と訊ね、発表者は、①エイゼンシュテインが漢字の偏と旁の構成に関心を抱いていたように、異質な二者を並置することで異化作用による新表現を創出する技法だと捉えている。それは横光の「足と正義」等という一見風変わりなタイトルの組み合わせ方にも看取できると思う、②花道とモンタージュの関連性に対する認識がなかったのが、今後の課題としたい、と答えた。

武井協三氏は、①映画人の情報を横光が作品に取り入れたとするなら、北川の友人である飯島正の影響を検討すべきである、②オルガの出身が「オデッサ」から「モスクウ」に改稿された理由は何か、と質問し、発表者は、①「機械」等の文体創出に飯島の実験小説が影響しているという先行論もあり、指摘のとおり飯島について詳しく調べてみたい、②改稿に伴って女性登場人物の役割の比重に変化が見られ、革命家である芳秋蘭の存在が重視されるようになるため、オルガのイメージを弱小化させる意味があったのだろう、と回答した。