

映画を読む小説：芥川龍之介「影」論

大石, 富美
九州大学大学院比較社会文化学府：修士課程

<https://doi.org/10.15017/1551321>

出版情報：九大日文. 25, pp.52-69, 2015-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

映画を読む小説

——芥川龍之介「影」論——

大石 富美

1. 二つの世界の連続性

芥川龍之介「影」は、大正九年七月『改造』に掲載された短篇である。

日華洋行の主人である陳彩は、妻・房子の不貞を告発する匿名の手紙を受け取り、猜疑心を募らせている。陳彩は今夜は東京に泊まると偽って密かに自宅に帰り、寢室の窓に男の人影を発見して激昂する。場面が切り替わり、告発の手紙は、房子に思いを寄せているらしい書記・今西が、陳彩への嫉妬から書いたものだったことが示される。再度場面が切り替わり、寢室の中で陳彩は、房子の死体と、彼女を絞殺したもう一人の陳彩に対面する。空行を挟んで場面が東京の活動写真館に切り替わり、それまで展開されていた陳彩の物語が、「私」の観ていた『影』という名の映画だったことが語られる。しかし『影』という名の映画はプログラムには載っておらず、「私」の同伴者の「女」は「お互に『影』なんぞは、気にしないやうにしませうね。」と言う、というのがこの小説の大まかな筋である。

「影」に関する議論はそのほとんどが、最後に挿入される「私」

の章をどのようにとらえるか、小説内で映画が描かれるという構造をどのように意味づけるかという問題をめぐって展開されてきた。海老井英次は「神秘」的な、あるいは「不条理」を含む題材を扱いながら、それと自身との距離を自覚し、そこを種々の虚構性で埋めるのは芥川の常套手段であり、この場合にも、ドッペルゲンガーと作者の意識との間の距離が確認されるべきであろう⁽¹⁾と述べている。また安藤公美も「芥川の「影」は、そのような幻想世界に深く入り込もうとはしなかった。「お互いに『影』なんぞは、気にしないやうにしませうね。」と物語が閉じられるとき、そのような幻想空間から、映画を生きる身体は引き離されていく⁽²⁾としている。海老井論、安藤論共に、「私」の登場する末尾部を、神秘や不条理を物語内の物語として隔離し、現実との距離を作る役割を果たすものとしてとらえている。「陳彩が完全に均質な二人になってしまったことにより物語が破局してしまつたから、映画という形でそれをなんとか片づけようとした」「破綻を起こしてしまつた世界を、異世界のこのように扱い、封じるのである」⁽³⁾と述べる石川恵子の論、また同じく芥川が映画を題材にした作品である「片恋」(『文章世界』大正六・十)と共に「影」を取り上げ「現実感を持つために非現実の世界であることを曖昧にし、幻想の世界へ誘い込みながらも、終焉では突然現実へと引き戻す。共に、映画が終わり現実が立ち現れた瞬間の戸惑いや、空虚な感覚などを利用している」⁽⁴⁾とする下野孝文の論も、「私」と陳彩の世界をはつきりと線引きするという点においては、海老井論、安藤

論と近い位置にあると整理できる。

これとは異なる見解を示すものとしては、渡邊正彦の論が挙げられる。

しかし、「私」も一緒に映画館にいた女もまた、映画中の人物であるとも解釈可能なので——というより、そう考えなくては、説明のつかない記述が「カ所」ある。それは、映画の部分の場合、「横浜」「鎌倉」というように短章(場面)の冒頭にあたかも字幕タイトルのように地名が掲げられているが、末尾の「私」の出でくる短章も冒頭に「東京」と地名が掲げられているからである。その場合は、入れ子型で、映画の中の映画に分身が出てくることになる。無声映画で登場人物が「私」であることを観客に伝えるには、映像で人物を示す一方で、それが「私」であることを字幕によつて示すほかにないのであるが、それを姿を表さない語り手が語るといふ苦しい設定なのであるか。読み手は「影」の末尾に至つて陳彩とその妻房子の物語が映画と知らされるのだが、読み返せば、地名の掲げ方、短章の文頭と文末の「……」の長い方は場面転換、短い方は回想場面を意味している、それに客観描写だと気づくはずである。しかし、外からは見えないはずの陳彩や房子の思いや感情も表現されている。それは「私」が映画(あるいは夢)を見て語っている、すなわち、「私」が映画の中の物語に介入しているのだと解釈できるだろう。⁶⁾

ここでは「私」もまた映画の中の人物であるという解釈が示され、陳彩のパートは小説内映画内映画と位置づけられている。そして映画であるはずの陳彩に関する記述の中に(映画的)でない部分があるのは、映画を観ている「私」がその世界に介入して語っているためである、と論じられている。陳彩のいる不条理の世界と、「私」のいる世界との連続性を指摘する見解であるが、しかしここには論理の混乱があるように思われる。

確かに、陳彩の章が(映画的)であるということ前提にすれば、「横浜」「鎌倉」「東京」という地名の提示方法が共通しているという理由で、「私」の章もまた映画の世界であると解釈することは可能である。しかし、陳彩の物語は観客の「私」が介入して語っているのだとすれば、「私」のパートの記述と陳彩のパートの記述に共通点があつてもなんら不思議はないことになる。そもそも陳彩のパートに(映画的)でない部分(外からは見えないはずの陳彩や房子の思いや感情も表現されている)があるという時点で、「私」を映画の登場人物とする前提条件が成り立たなくなっている。

しかしむしろ、このような混乱が生じるということこそが、渡邊論の示唆する「私」の世界と陳彩の世界の境界線の曖昧さを裏付けているとはいえないだろうか。確かに映画(活動写真)というテクノロジーは、超常現象をフィクションの中で再現することを可能にした。言い換えれば、映画は分身現象のような恐怖を作り物・贗物にし、安全な場所から眺めることを可能に

した、ということになる。しかし「影」において描かれているのは、不条理・不合理の世界がフィクションとして入れ子の箱の中に閉じ込められているような構造ではなく、むしろ現実世界にまで浸透してきてしまうようなそれなのではないだろうか。また、陳彩の世界が「私」のいる世界を侵犯するようなものとして存在しているとすれば、それは陳彩が自らの分身に脅かされていくという物語の展開とも無関係ではないだろう。テクストの構造それ自体によって体现されていると思われる分身現象について考察するため、まずは登場人物の身に起きる出来事として描かれている分身現象がどのようなものか、本文に沿って検証していくことにしたい。

2. 「影」における分身現象

小説「影」の分量のほとんどを占めている、中国人男性・陳彩が登場する章の表現方法について（映画的）な描写が試みられているということを指摘する論者は多い。先行論において主にどのような点が（映画的）とされているかや、それらを（映画的）とすることの妥当性については後に論じるが、まずは陳彩が自身の分身と対面するシーンで、視覚的な情報をそのまま言語に翻訳するような（多くの先行論で（映画的）とされているような）描写によって実現されている、とあるギミックについて確認しておく。

鎌倉。

陳の寢室の戸は破れてゐた。が、その外は寢台も、西洋褥も、洗面台も、それから明るい電燈の光も、悉一瞬间前と同じであつた。

陳彩は部屋の隅に佇んだ儘、寢台の前に伏し重なつた、人の姿を眺めてゐた。その一人は房子であつた。——と云ふよりも寧ろさつきまでは、房子だつた「物」であつた。

この顔中紫に腫れ上つた「物」は、半ば舌を吐いた儘、薄眼に天井を見つめてゐた。もう一人は陳彩であつた。部屋の隅にゐる陳彩と、寸分も変わらない陳彩であつた。これは房子だつた「物」に重なりながら、爪も見えない程相手の喉に、両手の指を埋めてゐた。さうしてその露はな乳房の上に、生死もわからない頭を凭せてゐた。（全集二十一頁）

ここで提示されているのは、「部屋の隅にゐる」陳彩が、房子を殺害する「もう一人」の陳彩を目撃している、という光景である。以下、この時点で「部屋の隅にゐる」陳彩をA、寢台の上で「房子だつた「物」に重なり」っている「もう一人」の陳彩をBと表記する。

何分かの沈黙が過ぎた後、床の上の陳彩は、まだ苦しうに喘ぎながら、徐に肥つた体を起した。が、やつと体を起したと思ふと、すぐ又側にある椅子の上へ、倒れるやうに腰を下してしまつた。

その時部屋の隅にゐる陳彩は、靜に壁際を離れながら、房子だつた「物」の側に歩み寄つた。さうしてその紫に腫上つた顔へ、限りなく悲しさうな眼を落した。(二十一頁)

数分後、陳彩Bは房子から離れ、椅子の上へ腰を降ろす。陳彩Aは部屋の隅から移動し、房子の側へ歩み寄つていく。

椅子の上の陳彩は、彼以外の存在に気がつくが早いか、氣違ひのやうに椅子から立ち上つた。彼の顔には、——血走つた眼の中には、凄まじい殺意が閃いてゐた。が、相手の姿を一目見るとその殺意は見る見る内に、云ひやうのない恐怖に變つて行つた。

「誰だ、お前は？」

彼は椅子の前に立ちすくんだ儘、息のつまりさうな声を出した。(二十一〜二十二頁)

陳彩BはAの存在に気づくと立ち上がり、「椅子の前に立ちすくんだ儘」の状態で「誰だ、お前は？」と口にする。

「さつき松林の中を歩いてゐたのも、——裏門からそつと忍びこんだのも、——この窓際に立つて外を見てゐたのも、——おれの妻を、——房子を——」

彼の言葉は一度途絶えてから、又荒々しい嗚れ声になつた。

「お前だらう。誰だ、お前は？」

もう一人の陳彩は、しかし何とも答へなかつた。その代りに眼を挙げて、悲しさうに相手の陳彩を眺めた。すると椅子の前の陳彩は、この視線に射すくまされやうに、不気味な程大きな眼をしながら、だんだん壁際の方へすさり始めた。が、その間も彼の唇は、「誰だ、お前は？」を繰り返すやうに、時々声もなく動いてゐた。(二十二頁)

「彼の言葉は一度途絶えてから、又荒々しい嗚れ声になつた」(傍線引用者。以下同)とあるので、「さつき松林の中を歩いてゐたのも」という台詞と「お前だらう」という台詞が連続したものであることがわかる。「房子を——」と「お前だらう」の間に省略されている言葉は、「殺したのは」であると考へて差し支えないだらう。

そして「誰だ、お前は？」と尋ねられた陳彩は答えず、先程から椅子の前にいた陳彩、すなわち陳彩Bは恐怖した様子で後ずさり始める。記述が錯綜しており非常にわかりづらいが、最初に房子の死体の喉に手をかけていたはずのBが、目撃者だつたはずのAに対して「房子を」殺したのは「お前だらう」と言っていることになる。ここに描かれているのは単なる分身現象ではなく、一人の人間が分裂した上にいつのまにか入れ替り、どちらがどちらかわからなくなつてしまふという事態なのである。

そして、小説「影」の中で描かれる分身現象は陳彩Aと陳彩

Bのものだけではない。陳彩が妻・房子を疑うようになったのは、房子に昔から思いを寄せていたらしい書記の今西が、房子の不貞を告発する手紙を送つたためだった。しかし、多くの男性から求愛を受けていたらしい房子に対する疑惑は、むしろ陳彩の内に元から潜んでいたものだったと考えられる。

新婚後まだ何日も経たない房子は、西洋筆筒の前に佇んだ儘、卓子越しに夫へ笑顔を送つた。

「田中さんが下すつたの。御存知ぢやなくつて？ 倉庫会社の——」

卓子の上にはその次に、指環の箱が二つ出て来た。白天鷲絨の蓋を明けると、一つには真珠の、他の一つには土耳其玉の指環がはひつてゐる。

「久米さんに野村さん。」

今度は珊瑚珠の根懸が出た。

「古風だわね。久保田さんに頂いたのよ。」

その後から——何が出て来ても知らないやうに、陳は唯ぢつと妻の顔を見ながら、考深さうにこんな事を云つた。

「これは皆お前の戦利品だね。大事にしなくちゃ済まないよ。」

すると房子は夕明りの中に、もう一度あでやかに笑つて見せた。

「ですからあなたの戦利品もね。」

その時は彼も嬉しかつた。しかし今は……（六〇七頁）

ここでの房子の言葉、「あなたの戦利品」とは何を指しているだろうか。陳彩が房子に向かつて「お前の戦利品」と言うとき、それは房子が他の男性から自身の魅力によつて（勝ち取つた）宝飾品、という以上の意味を持たない。しかし房子が「ですからあなたの戦利品もね。」と答えるとき、「戦利品」が何を指すかは二種類の解釈が可能である。ひとつは「あなたのくれた戦利品」、つまり陳彩から房子への高価な贈り物という解釈、もうひとつは「あなたの手に入れた戦利品」、つまり陳彩が数々の日本人男性から（勝ち取つた）房子自身という解釈であるが、陳彩の台詞が「お前の手に入れた戦利品」という意味だったことからして、会話の流れとしては後者の解釈を採つた方が自然であるようにも思われる。

日本人のライバルたちから（勝ち取つた）妻・房子の存在は、「奇怪な再会」（『大阪毎日新聞』大正十・一〇二）において、帝国軍人・牧野にとつて中国人の妾・孟蕙蓮がひとつの「戦利品」であつたことを裏返すような形で、経済的な成功者である陳彩の自尊心を満たすものであつたろう。だが「その時は彼も嬉しかつた。しかし今は……」とあるように、一度房子の「貞操」に疑念を抱いてしまえば、「戦利品」という言葉も、彼女を高価なプレゼントや金銭で（勝ち取つた）に過ぎないのではないかという不安の種でしかない。また物語内の時代設定を細かく割り出すことはできないが、仮に小説が発表された大正九年前後だとすれば、それは大正八年の五・四運動以降、中国国内で

反日運動の機運が高まり、日本のメディアでもそれが頻繁に取り沙汰された時期でもあった。時代情勢を考えても、陳彩と房子の国際結婚をめぐる状況は不安定なものだったことが推測できさる。

陳は太い眉を顰めながら、忌々しさうに舌打ちをした。が、それにも関らず、靴の踵を机の縁へ当てると、殆輪転椅子の上に仰向けになつて、紙切小刀も使わずに封を切つた。

「拝啓、貴下の夫人が貞操を守られざるは、再三御忠告……貴下が今日に至るまで、何等断乎たる処置に出でられざるは……されば夫人は旧日の情夫と共に、日夜……日本人にして且珈琲店の給仕女たりし房子夫人が、……支那人たる貴下の為に、万斛の同情無き能わず候。……今後もし夫人を離婚せられずんば、……貴下は万人の嗤笑する所となるも……微衷不悪御推察……敬白。貴下の忠実なる友より。」

手紙は力なく陳の手から落ちた。(六頁)

房子の「貞操を守られざる」ことを忠告する(おそらくは偽りの)手紙の中で今西は、房子が男性客からのチップを稼ぐ「珈琲店の給仕女」であったことや、彼女が「日本人にして」陳彩が「支那人たる」ことを書き立てる。しかしそれはそのまま、陳彩自身が抱えていた不安でもあった。また容姿や雰囲気の面

でも、「肥つた体」「太い眉」で「妙に底力のある日本語」を操る陳彩と、「瘦せた」「顔色の蒼白い」人物として描写される今西は対照的に造形されている。今西は陳彩の不安をネガフィルムのように反転させた存在、一種の分身として位置づけられると考える。

しかしそれならば、陳彩対今西、陳彩対陳彩という二組の分身現象同士はどのような関係をもつのだろうか。そしてこのことは、異なる種類の分身現象がただ単に併置されている、という以上の意味を持つように思われる。だがそれを論じる前に、小説「影」の最後に差し込まれる「私」のパートを確認しておきたい。なぜならここでもまた、ある意味での分身現象が起きていると考えられるからである。

東京。

突然『影』の映画が消えた時、私は一人の女と一しよに、ある活動写真館のボツクスの椅子に坐つてゐた。

「今の写真はもうすんだのかしら。」

女は憂鬱な眼を私に向けた。それが私には『影』の中の房子の眼を思ひ出させた。

「どの写真？」

「今のさ。『影』と云ふのだらう。」

女は無言の儘、膝の上のプログラムを私に渡してくれた。が、それには何処を探しても、『影』と云ふ標題は見当らなかつた。

「すると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。おまけにその『影』と云ふのが妙な写真でね。——」

私は手短かに『影』の梗概を話した。

「その写真なら、私も見た事があるわ。」

私が話し終つた時、女は寂しい眼の底に微笑の色を動かしながら、殆聞えないやうにかう返事をした。

「お互に『影』なんぞは、気にしないやうにしませうね。」

(二十三〜二十四頁)

『影』という映画が「私」の夢であるならば、なぜ同行の「女」は「私も見た事がある」と答えるのだろうか。陳彩が房子を疑つたのと同じような不安を「私」と「女」とが共に抱えており、ゆえに彼女は「私」に話を合せてそのような不安な夢を自分も見たと言つてゐる、と考えるのが最も合理的とも思われるが、「私」が眠つた覚えがないということに関してはそれでも説明不可能である。一旦は別世界として線引きされたはずの陳彩のパートの不合理性は「私」のパートでも尾を引き、小説は幻想性を維持したまま終わる。

しかし、陳彩のパートが「私」の見た夢または幻だとすれば、なぜそれは活動写真館という場所で、映画として体験されなければならなかつたのだろうか。

その理由のひとつとしては、映画の中の世界を現実に重ね見してしまうような観客の心理ということが考えられる。同行者の

「女」は、映画の中の房子を思わせる「憂鬱な」「寂しい眼」をしているという。「私」は連れの「女」に房子を重ね見る、すなわち房子を「女」の『影』として見るのである。それは自分自身の中に陳彩の『影』を見いだしてしまふことでもある。この状況について、「女」対房子、「私」対陳彩という分身関係が成立しているといえるだろう。そして「女」が「お互に『影』なんぞは、気にしないやうにしませうね。」と言うとき、『影』とは不気味な映画の夢を指すと同時に、おのれの分身のことでもあり、また心に差す暗い影、不安や嫉妬心という意味ともなる。小説の結末は、「女」の台詞とは裏腹に、彼女と「私」がこれから『影』＝嫉妬心からの疑心暗鬼に陥っていくことを予感させる。陳彩がもうひとりの陳彩、すなわち自らの『影』に取つて代わられてしまつたのと同じように、「私」もまた陳彩という『影』に侵食されてしまうのである。陳彩と今西の分身関係についても同じことがいえるだろう。陳彩の不安を裏返した存在という意味で、今西もまた彼の『影』と呼ぶことができるが、陳彩は今西の悪意に侵食されるように、愛していたはずの房子を殺害してしまふ。

またもうひとつの理由として、夢や幻覚に似た世界を複数の人間に同時に共有させるという、活動写真館という場所の特殊性が挙げられる。例えば同じ姿をした人間が二人同時に存在する分身現象は、実際の映画『ブラーグの大学生』(Der Student von Prag, 1913)などの中でも既に描かれていたが、それは一枚のフィルムに別撮りの映像を合成するダブル・エクスプोजチャー⁶⁾。

という技術によつて初めて可能になったことであり、合成技術が発達する以前には、その光景は夢や幻覚としてしか「見る」ことのできないものであった。かつて夢・幻覚の世界でしか有り得なかつたことがテクノロジーによつて現前する衝撃は、コンピュータグラフィックスなどの特殊効果に慣れ、それが当たり前になつた現代から想像するよりもはるかに大きなものだつたと思われる。「影」が発表された二年半後、谷崎潤一郎が

映画というテクノロジーについて「その機械が出来るまで我々はたゞめい／＼が、自分一人の夢を持つに過ぎなかつた。それが今では、その機械のおかげで多勢が一つ所に集まつて一つの夢を持つことが出来る」と書いてゐる。これは一九三〇年代にヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) が「カメラを利用する方法は、異常心理をもつひとや夢みるひとの個人的知覚をも、集団的知覚が自分のものとしてゆくことを可能とする手続きに、ひとしい」⁽⁸⁾と述べるのを先取つてゐるだろう。活動写真館という場所は、本来非常に個人的なものであるはずの夢や幻覚の世界を、観客同士で共有させてしまう空間だつた。小説「影」の結末においても、「私」と「女」は本来共有できるはずのない夢や幻を、活動写真館という特殊な空間で共有してしまつたといえるのではないだろうか。

3. 〈映画的〉要素の検証

前節で、視覚的情報のみを描写していく抑制的な文体によつ

て、陳彩の分身同士の入れ替わりが描かれていることを確認した。その際、二人の陳彩の思考は直接的な形では一度も説明されず、感情の移り変わりは「悲しさうな眼」「眼の中には、凄まじい殺意が閃いてゐた」というように、表情から読み取れる視覚的な情報としてのみ提示されていたが、このような外的焦点化による描写は「影」の他の箇所でも見ることが出来る。

- ・ 壁際の籐椅子に倚つた房子は、膝の三毛猫をさすりながら、その窓の外の夾竹桃へ、物憂さうな視線を遊ばせてゐた。
- ・ これはその側の卓子の上に、紅茶の道具を片づけてゐる召使ひの老女の言葉であつた。
- ・ 老女は驚いた眼を主人へ挙げた。すると子供らしい房子の顔には、何故か今までにない恐怖の色が、ありありと瞳に漲つてゐた。
- ・ 房子は無理に微笑しようとした。
- ・ しかし老女が一瞬の後に、その窓から外を覗いた時には、唯微風に戦いでゐる夾竹桃の植込みが、人気がない庭の芝原を透かして見せただけであつた。
- ・ 房子は何か考えるやうに、ゆつくり最後の言葉を云つた。
- ・ 老女は不審さうに瞬きをした。
- ・ 老女は安心したやうに微笑しながら、また紅茶の道具を始末し始めた。
- ・ 房子はこう云ひかけた儘、彼女自身の言葉に引き入れられたのか、急に憂鬱な眼つきになつた。(九く十一頁)

右は、陳彩が監視のために派遣した探偵に房子が怯えているという箇所から、鍵括弧でくくられた台詞を省略したものである。房子と世話役の老女の感情が、いずれも「物憂さう」「考えるやう」「不審さうに」「安心したやうに」「引き入れられたのか」と推量する形を用いて、または「驚いた眼」や「無理に微笑」「憂鬱な目つき」というように表情から読み取れる視覚情報として記述されていることがわかる。他、陳彩が仕事場を手紙を受け取る場面、自宅に忍び込むまでの場面でもこのような言い回しが多用されている。

しかし、右記引用箇所が続く場面、房子が一週間前の出来事を回想する場面では、一転して房子の感覚や思考を直接的に説明するような記述が続く。

房子は少時立ち続けてゐた。すると次第に不思議な感覚が、彼女の心^に目^ざめて来た。それは誰かが後にゐて、ちつとその視線を彼女の上に集注してゐるやうな心もちである。

が、寢室の中には彼女の外に、誰も人のゐる理由はない。もしゐるとすれば、——いや、戸には寝る前に、ちゃんと錠が下してある。ではこんな気がするの、——さうだ。きつと神経が疲れてゐるからに相違ない。彼女は薄明い松林を見下ろしながら、何度もかう考へ直さうとした。しかし誰かが見守つてゐると云ふ感じは、いくら一生懸命に打ち消して見ても、だんだん強くなるばかりである。

房子はとうとう思ひ切つて、怖は怖は後を振り返つて見た。が、果して寢室の中には、飼ひ馴れた三毛猫の姿へ見えない。やはり人がゐるやうな気がしたのは、病的な神経の仕業であつた。——と思つたのはしかし言葉通り、ほんの一瞬の間だけである。房子はすぐに又前の通り、何か眼に見えない物が、この部屋を満たした薄暗がりの何処かに、潜んでゐるやうな心もちがした。しかし以前より更に堪へられない事には、今度はその何物かの眼が、窓を後にした房子の顔へ、まともに視線を焼きつけてゐる。(十一頁)

ここでは、「心もち」「気がする」「感じ」など、房子の主観にかかわる表現が繰り返されている。直前の房子と老女が会話する場面と比較すれば、その違いは歴然だろう。分身逆転のシーンなどの外的に焦点化された文体については、既に複数の論者が、「影」における〈映画的〉表現のひとつとして指摘している(詳しくは後述する)。しかし、もしそうだとすれば、右記の場面などどのように説明すればいいだろうか。

「影」を扱った論のほとんどが、「影」で用いられている手法について〈映画的〉とした上で議論を展開している中で、寺内伸介は次のような指摘を行っている。

「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過ぎず、論者はそれを小説の読みの中にあてはめたいにすぎない。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」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」を見出す読者を痛烈に批判することになる。実は「私」と「女」が「活動写真館」で見えていた映画は、「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。(略)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」を見出す読者を、それは幻想にすぎないとテキストは批判しているのである。⁽⁹⁾

だが安藤公美は、寺内論を「正しい」としながらも、「パラダイム変換後の〈映画〉」特徴を見逃す必要もない」と反駁する。

「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」という指摘の鋭さは、一旦、芥川の「影」に〈映画〉的な要素を見いだすことからしか始められない。そのようにして〈映画〉的要素が見出されて初めて、「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」とテキストは宥められるからである。⁽¹⁰⁾

この議論から導き出されるのは、「影」に〈映画〉的となるものを見いだす読みとは具体的にどのようなものか、という検討の必要性だと考える。寺内論の指摘の通り、それは歴史的に成立した「制度」に過ぎない。しかし必要なのは、「制度」から出ようとすることではなく、「制度」に目を向けること、〈映画〉的要素を無視することではなく〈映画〉的要素を見いだしてしまう視線自体を検討することだろう。そのためアプローチとして、まずは先行論で「影」のどのような点が〈映画〉的とされ、どのような点が〈非映画〉的とされているのかを整理してみたい。

まず、主題論的な立場からはあまり注目されてこなかった「影」を早い時期に取り上げた三嶋讓は、「主人公が妻の不貞を告げる手紙によつて疑惑をかきたてられていき、ついにはおのれの疑惑の投影たるドッベルゲンガーをつきとめてしまうという物語の流れと、妻が得体の知れない〈影〉につきまとわれとおびえ続けるという流れとが、「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」「同一時間軸上の二つの事件を平行して描いていくという「影」の方法は、「アマチュア倶楽部」のクロス・カッティングの方法と基本的には同じである」⁽¹¹⁾として、場面を転換しながら描く手法に着目している。

また、浦崎佐知子は陳彩の分身逆転現象に着目して詳しく論

じているが、(映画的)手法として「二つの地名がまるで映画の手法よろしく、シーン毎の最初に各々現れる。明らかに映画を意識したやり方で、物語は構築されていく」⁽¹²⁾点にも触れている。

渡邊拓は「このテクストの表現の特徴である場面の断片化と視点の制限、その場で生起する事だけを伝える語りなどは映画の特徴であることが窺える」と述べており、先ほど例をあげて確認した、語り手による人物の内面描写に制限がある点に言及している。また「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ないかと思われる」⁽¹³⁾と指摘している。

石川恵子は『『影』前半部の語り手は、一切個人的な意見を表すことのない映画のカメラのような客観を持った何かとして情景を映し出す』と、客観的な語り手を映画のカメラに例えているが、同時に「影」の中に(非映画的)部分があることを指摘している。それは「二つの匂いのする戸」等、嗅覚についての描写」と、「例えば房子が何者かの視線に怯える場面など、明らかにモノローグなどを使わない限り画面だけでは説明できないはずの心理描写」⁽¹⁴⁾である。

本章冒頭でも引用した渡邊正彦の論で(映画的)と指摘されているのは、「短章(場面)の冒頭にあたかも字幕タイトルのように地名が掲げてある」点、「短章の文頭と文末の「……」の長い方は場面転換、短い方は回想場面を意味している、それに客観描写」である。また(非映画的)要素として「外からは

見えないはずの陳彩や房子の思いや感情も表現されている」⁽¹⁵⁾点が取り上げられていることも既に触れた通りである。

また、前掲の安藤公美は「横浜。」と「鎌倉。」そして、それぞれの「会社の一室」と「房子の寝室」とをカットバックさせる場面転換の方法、陳彩のカギ穴覗きによる視覚の限定、恐怖や悲しみのクローズアップなどを「影」に特徴的な(映画的)要素とまとめ、また「悲しみや驚きの場面には、オーヴァーアクシジョンの表現も見られ、一九二〇年代半ばに活発となるモンタージュ理論などの萌芽をここに見出すことも可能であろう」⁽¹⁶⁾と述べている。さらに「プラーグの大学生」に触れ、当時ドッペルゲンガー(分身)という題材自体が(映画的)要素だったことも指摘している。

以上、「影」を中心的に取り扱った先行論のうち、その(映画的)である点について触れているものを確認できた限りで挙げてきたが、簡単にまとめると次のようになるだろう。

【映画的】

- ・ 場面を断片化させ頻繁に切替える(カット・バック、モンタージュ)
- ・ 短章冒頭での「横浜。」「鎌倉。」という地名の提示(字幕)
- ・ 客観的な語り
- ・ 視覚の限定
- ・ クローズアップ
- ・ オーヴァーアクシジョン

・分身という題材

【非映画的】

- ・嗅覚についての描写
- ・人物の心理描写

かなり大掴みではあるが、「影」について既に指摘されている（映画的）要素と（非映画的）要素については整理できたものと思う。しかし「影」にみられる特徴的な手法は、これら以外にもまだ挙げることができる。

鎌倉。

一時間の後陳彩は、彼等夫婦の寢室の戸へ、盗賊のやうに耳を当てながら、ちつと容子を窺つてゐる彼自身を発見した。室の外の廊下には、息のつまるやうな暗闇が、一面にあたりを封じてゐた。その中に唯一点、かすかな明りが見えるのは、戸の向うの電燈の光が、鍵穴を洩れるそれであつた。

陳はほとんど破裂しさうな心臓の鼓動を抑へながら、びつたり戸へ当てた耳に、全身の注意を集めてゐた。が、寢室の中からは何の話し声も聞えなかつた。その沈黙が又陳にとつては、一層堪え難い呵責であつた。彼は目の前の暗闇の底に、停車場から此処へ来る途中の、思ひがけない出来事が、もう一度はつきり見えるやうな気がした。

……枝を交した松の下には、しつとり砂に露の下りた、細い路が続いてゐる。大空に澄んだ無数の星も、その松の枝の重なつた此処へは、滅多に光を落して来ない。が、海の近い事は、疎な芒に流れて来る潮風が明かに語つてゐる。陳はさつきからたつた一人、夜と共に強くなつた松脂の匂を嗅ぎながら、かう云ふ寂しい闇の中に、注意深い歩みを運んでゐた。（十六〜十七頁）

引用したのは、陳彩が房子の居る寢室の様子を伺つている場面が、回想シーンへと切り替わるまでの一連の描写である。ここでは、原稿用紙一枚強ほどの短い間に「暗闇」「電燈の光」「無数の星」のような光と闇の描写が繰り返されている。また右の箇所の後、陳彩が寢室の窓に人影を発見する場面では、夜の暗闇の中に明るい光の漏れる窓がありその中にまた暗い人影があるという形で、闇↓光↓闇と対照的な描写を連鎖させながら、陳彩の目にした光景が描き出されている。

「あの窓は、——あれは、——」

陳は際どい息を呑んで、手近の松の幹を捉へながら、延び上るやうに二階の窓を見上げた。窓は、——二階の寢室の窓は、硝子戸をすつかり明け放つた向うに、明るい室内を覗かせてゐる。さうして其処から流れる光が、扉の内に茂つた松の梢を、ぼんやり暗い空に漂はせてゐる。

しかし不思議はそればかりではない。やがてその二階の

窓際には、こちらへ向いたらしい人影が一つ、臃げな輪廓を浮き上らせた。生憎電燈の光が後にあるから、顔かたちは誰だか判然しない。(十八頁)

例として二つの箇所を引用したが、これ以外にも房子が「月明りに交つた薄暗がり」に人の気配を感じ怯える場面、今西が「卓上電燈の光」の下で偽の手紙を綴る場面など、光と闇に関する描写は陳彩の章に繰り返し見ることが出来る。

さて、既に見てきた先行論では触れられていなかったこのような特徴を、「映画の」ということはできるだろうか。ここで重要になるのは、「影」が発表された大正九年(一九二〇年)前後における映画の彩色技術の問題である。当時はカラー映画が既に実用化されていたものの、技術上の欠点も多く、採用された作品は限られていた。ハリウッドでテクニカラーが一般化するの是一九三〇年代以降のことである。「影」が白黒映画の時代の小説だということを考えれば、画面上では白と黒の濃淡で表現される、光と影のコントラストが強調されるような描写を「映画の」とみなす(そのような「制度的」視線を持つ)ことは十分に可能だろう。ただしここで議論したいのは、光と影の描写が「映画の」であるか否かということ自体ではなく、「影」全体を通して見いだせる特徴的な要素である光と影の描写が、なぜこれまであまり「映画の」(非映画の)の判断の俎に乗ってこなかったかということである。

また、大正九年当時にはまだトーキー映画が商業化されてい

なかった。「影」に「(非映画の)な要素を見いだすというなら、
「妙に底力のある日本語」「ゆつくり最後の言葉云つた」「声だけは低く」というような声に関する描写を挙げることも可能だろう。嗅覚描写や心理描写を「(非映画の)」とする指摘がありながら、音・声の問題が取り沙汰されていないのはなぜなのか。繰り返しすが、「影」で試みられている手法が「映画の」か「(非映画の)」かを論じようとしているのではない。ここで述べたいのは、現代の「映画の」(非映画の)の判断基準は、フルカラーやトーキーが当たり前になった現代の映画に無意識に依拠してしまっているのではないかということである。

小説に「映画の」なるものを見出す視線が歴史的に形成されたものであるならば、それは「影」が発表された大正九年前後と現代では大きく異なっているはずである。当時の観客にとって「映画の」とはどのようなことを指すのか、ということを含頭において「影」を捉え直した時、何が見えてくるだろうか。

前掲の渡邊正彦論⁷⁾は、既に何度か触れたドイツ映画「ブラーグの大学生」が「影」に影響を与えているのではないかと述べている。日本では大正三年に公開されているこの映画は、パウル・ウエゲナー(Paul Wegener) 演じる大学生ポールドウィンが悪魔スカピネリと契約して大金を得るが、そのことによつて生じたらしい自身の分身に悩まされていくというストーリーである。最終的にポールドウインは分身を銃殺しようとするのだが、弾が命中した瞬間分身の姿は掻き消え、撃つたポールドウインの方が傷を負つて倒れてしまう。芥川による「ブラーグの

大学生」への言及はないが、確かにフィルムの合成技術が可能にした分身という題材や、塀を乗り越え屋敷に侵入するシーン、本体と分身が入れ替わる結末（ただし「プラーグの大学生」の場合、分身と本体は衣装の色の濃さで視覚的に区別することができる）など、二つの作品の共通点は複数指摘できる。また恰幅の良いウエゲナーの印象も、陳彩に重なるものがあるといえるかもしれない。

「プラーグの大学生」の演出上重要な役割を果たしていると思われるのが、無声映画に特徴的なインサート・タイトル（字幕）である。現在外国語映画の翻訳などに見られる字幕の多くは、映像の上に文字が重ねて表示されるが、当時は文字だけを表示した画面を、俳優が演技する映像の合間に挿入するという形での字幕表示が行われていた。そしてこのような字幕は、登場人物の発話以外にも、登場人物の内面など映像だけでは提示できない情報についても説明するものだった。例えば「プラーグの大学生」の場合は、シルクハットの男性が馬車から降りてきたシーンの後に「馬車から降りたのは嫌われ者のスカピネリ」と説明が入り、スカピネリとボールドウィンが会話している背後で女性が様子を伺っているシーンの後に、「ジプシー娘リドウーシユカは心配になった。スカピネリに怪しい力があるのを知っていたから」⁽⁸⁾と表示される。

さらに「プラーグの大学生」では、インサート・タイトルによって、分身を扱ったアルフレッド・ド・ミュッセ（Alfred de Musset）の詩「十二月の夜」が複数回に渡って引用される。

わたしは神でもないし悪魔でもない。

兄弟とわたしを呼んだとき、

きみはわたしの名で呼んだのだ。

きみがどこへ行こうとも、わたしはいつもそこにいる。

きみの最後の日まで。

その時は墓石の上に坐りに行くだろう。⁽⁹⁾

映画はボールドウィンの墓の上に分身が座っているシーンで終わるが、その直前に挿入されるのが、右に引用したパラグラフである。他にも「十二月の夜」では分身は「黒い服を着た不幸な男」と表現されているが、「プラーグの大学生」でも分身はボールドウィンより暗い（黒い）色の服を着ているなど、映画の内容と引用される詩が対応していることが確認できる。現代映画においても、ナレーションや登場人物の暗唱という形で文学作品が引用されるケースはあるが、画面に映し出される文字を観客自ら読まなければいけないという形での文学の引用は、サイレント映画に独特なものといえるだろう。また観客が画面に表示される文字を読むことが演出に取り入れられていることは、「プラーグの大学生」のみの特徴ではない。一九二〇年公開（日本公開は一年後の大正十年）の映画「カリガリ博士」（*Das Kabinett des Doktor Caligari*）では、画面に表示される“Caligari”（カリガリ）という歪んだ文字によって登場人物を襲う強迫観念が示されるなど、書体を含めた文字の表現が演出上重要な役割を果たしている。

では、同時期の日本映画界ではどのような状況だったのだろうか。

シヨットを割るということは、のちにはカット・バックのためや、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。しかし初めのころは一場面＝シヨットが当然で、そこに角度や距離の違うシヨットが挿入されるのはこういうごまかしの手段とされたのだった。(略)

当時の映画はもちろん無声である。外国映画では台詞は字幕で挿入されている。しかし日本映画はそうではなかった。陰ゼリフと称して何人かで分担して声色をつかつてゼリフを言うので、字幕の必要がなかったのである。(略)心理描写など弁士が自分流に勝手にやるわけだから、監督がシヨットをこまかく割ったりして映画的な処理を試みると却って喋りにくいということにもなる。カメラは据えっぱなしのロング・シヨットであったほうが喋りやすいのである。⁽²⁰⁾

日本語以外の言語による字幕が挿入されている外国映画を含め、日本で映画(活動写真)が上映される際は、活動弁士が解説を入れることが長らく一般的だった。また活動弁士の存在は、映画撮影の現場でシヨット切り替えなどの技法があまり用いられないことも関わっていた。

しかしその一方で、小説「影」が発表された大正九年前後は、日本映画においても、帰山教正らによる「純映画劇運動」によって、欧米の技法を取り入れた映画が試みられるようになった時期でもあった。大正六年に出版した『活動写真の創作と撮影法』の中で、帰山は映画の演劇からの独立を主張し、そのために活動弁士による陰台詞の撤廃を提唱した。帰山は「純粋な映画劇と云ふものは本来字幕や音楽を以つて補足されないものでなければならぬ」と考えていたが、一方で映画の「純化」の過程における暫定的なものとして字幕の必要性を認めており、実際に大正七年に完成させた「深山の乙女」「生の輝き」という二作の映画でも字幕が使用されていた。

そのようなことを念頭に置いて「影」を読み返してみれば、確かに、「横浜」「鎌倉」という地名の提示や、カット・バックのような細かい場面転換など、先行論で挙げられている(映画の)要素は、大正九年当時の映画らしさという基準からしても(映画の)と見なし得たことが推測できる。ただしそれは、ロング・シヨットを多用し活動弁士が解説を入れた旧来の日本映画ではなく、字幕を採用しシヨットを細かく切り替えた外国映画や、それに倣った「純映画」を思わせる、という意味での(映画の)である。その一方、先行論で(非映画の)要素とされている、登場人物の心理・匂い・声の調子など映像だけで提示できない情報も、字幕によって説明されているのだと解釈すれば、それは十分に(映画の)ということになる。この節の冒頭で確認したような、客観的描写と登場人物の内面に入り込む

ような描写がまとまりをもってシーンごとくに切り替えられている点も、インサート・タイトルのといえるかもしれない。

しかし、ここで述べたいのは、「影」が徹頭徹尾（映画的）であるというようなことではない。それでは設定上映画とは無関係な、どのような時代のどのような小説も（映画的）ということができてしまうからである。むしろ映画を引用した小説である「影」に書き込まれているのは、映画というメディアと文学との、大正中期のこの時期にのみ成立しえた関係性なのではないかと考えたのである。

当時、谷崎潤一郎をはじめ佐藤春夫や室生犀星など複数の作家によって映画を取り入れた小説という試みは既に行われていたが、映画をひとつの芸術に昇華しようという動きは、映画の側に（文学的）な価値を見いだそうとする視線も生んでいた。例えば帰山教正は前掲本の中で、「ブラーグの大学生」を「純文芸」的価値を持つ映画の代表的なものとして挙げており、また谷崎潤一郎も「カリガリ博士」を評する際に「文学的価値を十分に持つている」⁽²²⁾と述べている。

大正中期は、文学が映画を引用し、また字幕の導入によって映画が文学を引用しうるようになった時代であり、文学の中に（映画的）なものを見る視線が生まれると同時に、映画に対し（文学的）価値が見いだされるようになった時代である、ということができのではないだろうか。「私」が自身のいる世界に陳彩の物語を重ねること、で、「私」と陳彩の分身関係が成立しているということを前節で述べた。書かれたものとしての

「私」／「私」に夢見られている陳彩という構図は、小説／小説によって語られる映画というレベルへとそのままスライドさせることができるだろう。つまり「影」という小説には、小説と映画のいわば分身的な関係が書き込まれているのではないかと考えられるのである。

芥川の映画に関する言及は決して多くはなく、研究の場においても、その影響について論じられることは比較的少なかったといえる。しかし小説「影」における描写からは、芥川が映画の手法に（しかも芸術性を志向する「純映画」的な手法に）この時期から意識的であったことが伺える。また芥川は「影」において映画という新しいメディアを取り入れつつ、映画を観る際の、字幕を読むという体験に焦点を当て、文学と映画の関係性を小説内に書き込んでいる。このことから、後に映画製作へと積極的に関わり、また映画化を予定して小説「人面疽」⁽²³⁾を書いた谷崎などと比較して、芥川があくまで小説家としての立場から、映画に対し一定の距離感を持っていたことを窺い知ることができるとも思われる。

そして、芥川は後に「誘惑」『改造』昭和二・四、「浅草公園」『文藝春秋』昭和二・四』という、二本のシナリオを発表している。この時期、多くの作家によってシナリオ形式の文体実験的な作品が発表され、それが文芸の一ジャンルとして成立するのではないかとという大きな期待がかけられていたことを、前掲三嶋論⁽²⁴⁾が指摘している。映画化予定のない読むためのものとしてこの二作が書かれたことを考えると、「影」において映画

を読むという体験が描かれたことは、それらに更にさきがける重要な実験として位置づけられるのではないだろうか。

※本稿における芥川龍之介「影」のテクストは『芥川龍之介全集 第七巻』（岩波書店、平成十九・七）による。引用する際にはルビを適宜省略した。

【注記】

- 1 海老井英次「ドッベルゲンガーの陥穽——精神病理学的研究の必要性——」『国文学 解釈と教材の研究』第四十一巻五号、平成八・四
- 2 安藤公美『芥川龍之介——絵画・開化・都市・映画——』翰林書房、平成十八・三
- 3 石川景子「芥川龍之介『二つの手紙』『影』論」『日本文学』第九十六号、平成十三・九
- 4 下野孝文「演劇・映画——その受容と作品への派生——」『芥川龍之介 その知的空間（国文学 解釈と鑑賞 別冊）』平成十六・一
- 5 渡邊正彦「分身——二つの手紙「影」を中心に——」『芥川龍之介 その知的空間（国文学 解釈と鑑賞 別冊）』
- 6 谷崎潤一郎「人面疽」（『新小説』大正七・三）においても、小説内映画の中で、ダブル・エクスポーズジャー（小説内では「焼き込み」と呼ばれる）によって人間の顔の形をした腫物（人面疽）という怪異が再現されている。なおこの小説の結末では、映画内に技術的には再現不可能なシーンが存在することが明かされ、怪奇現象が実は合成によって作り出されたものではなかったことが示される。
- 7 谷崎潤一郎「アエ・マリア」『中央公論』大正十二・一（『谷崎潤一郎全

集 第五巻』中央公論社、昭和五十六・九）

- 8 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」（野村修訳『ボードレール他五篇 ベンヤミンの仕事2』岩波文庫、平成六・三）
- 9 寺内伸介「小説と『映画』」『待兼山論叢』平成十二・十二
前掲注2に同じ。
- 10 前掲注2に同じ。
- 11 三嶋讓「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』第十八号、昭和六十三・二一
- 12 浦崎佐知子「誰だ、お前は？」物語の構造と主体の分裂——芥川龍之介「影」試論——」『文学研究論集』第六号、平成元・四
- 13 渡邊拓「芥川龍之介「影」論樹」第六号、平成四・九
前掲注3に同じ。
- 14 前掲注3に同じ。
- 15 前掲注5に同じ。
- 16 前掲注2に同じ。
- 17 前掲注5に同じ。
- 18 字幕の日本語訳は、平成六年発売のVHS版（アイ・ヴィ・シー、平成六・九）によった。
- 19 アルフレッド・ド・ミュッセ「十二月の夜」（野内良三訳、東雅夫編『書物の王国11 分身』国書刊行会、平成十三・一）
- 20 佐藤忠男『増補版 日本映画史1』岩波書店、平成十八・十
- 21 婦山教正『活動写真の創作と撮影法』正光社、大正六・七（牧野守監修『日本映画論言説体系 第III期 活動写真の草創期25』ゆまに書房、平成十八・一）
- 22 谷崎潤一郎「カリガリ博士」を見る上『時事新報』大正十・五
- 23 前掲注6参照。「人面疽」映画化の企画については、『キネマ旬報』誌に

「人面疽」を撮影する事と成り近く制作の運びとなる由」（大正九年五月十一日号）等の記事があることを、明里千章「人面疽の嘯き——谷崎潤一郎が作れなかった映画——」（『昭和文学研究』第五十三号、平成十

八・九）が指摘している。
24 前掲注11に同じ。

（九州大学大学院比較社会文化学府修士課程二年）