

## 都市モダニズムと断片化(1)

神谷 英二\*

**要旨** 1920-30年代の日本における都市モダニズムの文学者が、ベンヤミンの言う「遊歩者」であり得るといふ仮説が本研究の出発点である。この時期、モダニズムの芸術運動は世界同時的に進むとともに、芸術間の交流が著しくなり、特に文学と映画、文学と絵画、文学と音楽の交通と越境に興味深い現象が発生している。また、都市モダニズムは芸術に限らず、都市文化全般に広がり、その起点に、詩雑誌・文芸雑誌があったことが重要である。ベンヤミンによれば、街路名により都市は言葉の宇宙となり、解読可能なテキストとして、遊歩者である芸術家・詩人に示される。だが、日本の都市では、それは19世紀バリのような解読を待つ織物としてのテキストではなく、スクリーンとしての頭脳に映る猛スピードで飛び去る形象であり、断片化による描写が不可欠と言える。研究の第1部である本稿では、都市モダニズム文化を詩に昇華させる方法として、映画的芸術としてのシネ・ポエムに焦点を当て、竹中郁の「ラグビー」を代表作とする『詩と詩論』同人や関係の深い詩人のシネ・ポエム作品と詩論を扱う。

**キーワード** 都市モダニズム、ベンヤミン、遊歩者、『詩と詩論』、竹中郁、シネ・ポエム

### 序論

21世紀も20年以上経過して、哲学者がなぜモダニズムを問うのか。「モダン」どころか、「ポストモダン」という流行語ももはや昔話となったにもかかわらず、なぜモダニズムを問うのか。それは、モダニズムの文学者たちが、ベンヤミンの言う「遊歩者」であり得る存在者だからである<sup>1</sup>。

ここで探究の対象とするモダニズムとは何

か。それは歴史的に先行したロマン主義と関わりながら、19世紀末から1920年代にかけて、世界で同時に起こった多様な芸術運動のことである。そして、本研究が主に扱うのは、1920-1930年代における日本の都市モダニズムであり、そこで書かれた詩や小説などの文学作品である。

南博によれば、日本におけるモダニズムとは、「大正末から、昭和十年代の初めにわたるほぼ15年ぐらいのあいだ、西洋文化の影響を強

\* 福岡県立大学人間社会学部・教授

く受けて流行した独特の思想と風俗」とされる(南 1983: 5)。

また、菅野昭正によれば、「日本の文学が、ヨーロッパの文学にたいして、多少とも同じ《現在》を共有しながら」活発に書かれるようになるのは、第1次世界大戦後のことである(菅野 1991: あとがき<sup>2</sup>)。

そして、「世界的同時性が進む1920年代の日本では、さまざまな芸術間の交流が以前にもましてみられるようになり、新しい表現の可能性を模索する状況を呈していた。」(十重田 2008: 5) その中でも特に、文学と映画、文学と絵画の交通と越境は著しく、興味深い現象が多い<sup>3</sup>。また、竹中郁の「ラグビー」に見られるように、文学と音楽の交通にも注目すべきものがある。例えば、洋画家・小磯良平の東京美術学校卒業制作である「彼の休息」(1927年)は、友人・竹中郁がモデルである。ラグビーの試合を終えて、ユニホームのままスパイクを脱いで、スリッパに履き替え、ソファで寛ぐ青年の姿が描かれている。春山行夫に「竹中郁はパリのエッフェル塔で蝶を採集した」(春山 1936: 10)と表現されたモダニストの姿である。

さらに、竹中郁のシネ・ポエム「ラグビー」には、タイトルの隣に「アルチュウル・オネガ作曲」と書かれている(竹中 1932: 11)。これはフランス6人組の1人、アルテュール・オネゲル(Arthur Honegger)作曲の交響的断章(運動)第2番『ラグビー』(1928年)を指している。<sup>4</sup>

当時、こうした都市モダニズムは、芸術に留まらず、都市文化全般へと広がり、その中心には詩雑誌や文芸雑誌があった。

例えば、『詩と詩論』創刊以前に、春山行夫の影響を受けて刊行された、齋藤光次郎(編輯兼発

行人)、近藤東や亀山巖らが参加した『機械座』第1号(1927年10月)の表紙には、亀山の描いたポーランド型潜航艇の図解(A Section of Submarine)の下に、Fashion, Design, Cinema, Music, Aesthetics, Theater, Drama, Philosophy, Machin, Novel, Poemなどの言葉が書き込まれている。また、亀山の書いた「シガレット・エンド」(後記)には、次のような一節が書かれている。

「齒車印潜行艇發賣★モダニズム エロテシズム ミステシズムそして発條仕懸のロマンテシズム! 古靴下 椅子のスプリング 洋袴の釦 献立表 室屋退去通知状 金曜日の夕刊メトロの乗換切符 莩の空箱を粹に高尚に手際よく陳列するのを御覧なさい! つまんないフランネル製のサンチマンに人造絹糸のダンディを、皆さんジャケツのポケットに入れませう。」(井原 2012: 733) = (『機械座』第1号、奥付のページ)(木下 1995: 6)

また、折戸彫夫の詩集『虚無と白鳥』(1928年)に対して、これを発行した亀山が薇薔亭の筆名で『ウルトラ』第1号(1929年2月)に、次のような紹介文を書いている。「1924年に於いて」、「1925年以降1927年に於いて」というように折戸の変化を綴った上で、「1928年に於いて渠はエナメルと洋銀のファッションを認識することを知り始めた。これは極く眞剣に正常なものだと渠は云ふ、渠は閱歴を美事に破壊し、歴史を巧妙な手段をもつて抹殺した。即ち渠が渠自身の消滅を計つたのである。新らしい日のためにオリド・ホリオ氏はセルロイドの煙草箱からジャン・コクタウ新案のエスプリ・ヌーボオを汲みとらうとした。渠は明日最新式の衣装に身を飾らうとするのだ。」(井原 2012: 762-763) = (『ウルトラ』第1号、p. 6-7)

そして、『ウルトラ』第1号に載っている、

この詩集の広告には、次のような宣伝文が書かれている（原文は縦書き）。

||この詩集によつて皆さんはけふの喜びを知るでせう||

||この詩集によつて皆さんは明日の喜びを知るでせう||

★お茶の時間に、散歩に、化粧室にお備へ下さい★

（井原 2012: 770）＝（『ウルトラ』第1号、p. 14）

このように前衛的な詩雑誌は、詩、文学に留まらず、芸術全体、さらには生活・行動スタイル全般の都市モダニズムを発信する試みだったのである。

さて、都市モダニズムはこのように大きな射程を持っているのだが、さしあたり本稿では日本のモダニズムの起点と言われる『詩と詩論』の同人、寄稿者及びその影響を受けた人々を中心に登場してもらうことにする。<sup>5</sup>

## 1 断片化による都市の描写と陶酔

萩原恭次郎、小野十三郎、岡本潤ら、1923年に詩誌『赤と黒』に集まった詩人たちは、旧来の詩壇では考えられなかった、徹底した断片化によって、モダン都市の諸相を写しとろうと試みた。

疾走する車、高く並び立つビル群、その間を右往左往する群衆の姿を詩によって形象化しようとした。同じ単語の繰り返し、擬音語、擬声語、感嘆詞を多用し、言葉のリズムとテンポを破調させ、群衆そのものを詩のテキストに内在化しようとしたと言える。<sup>6</sup>

ここには、それまでの生活では到底考えられ

なかったスピードがある。飯島正は、『トオキイ以後』で都市モダニズムを覆うスピードについて、「頭脳＝スクリーン」という指摘をした上で、道徳的判断の無意味さを指摘する。

「超特急列車が走る。自動車が競争する。新聞は電光輪轉機に激し、無線電信は電波を打ち出す。生活は流れる一方である。僕たちはまるで旅行者のごときものだ。

反省はない。反省の停止だからだ。この超特急には停止がない。今日の頭脳は、それ自身スクリーンである。そのスクリーンの上を、偶然的な・逃げ易い影像が、眩暈する程のリズムで飛び過ぎるのである。

これが善であるか、悪であるか。僕等がこれを作ったものであるだけに、この判断は無益である。」（飯島 1933: 7）

『赤と黒』に集った者たちの仕事のなかで、最も注目すべきは、やはり萩原恭次郎の『死刑宣告』（1925年）であろう。この詩集は、大小の活字を大胆に組み合わせ、活字を上下左右に配列し、さらにリノリウム版画を導入して、群衆が蠢くさま、増殖する姿を紙面の上で立体的に視覚化しようとした。そこで、表現されるのは、圧倒的な物量の多さ、スピード、群衆、そのなかで個人が自らの統覚を喪失し、陶酔する姿である。

これはベンヤミンのいう遊歩者の陶酔と類似の現象であろう。「長い時間あてもなく街を彷徨った者はある陶酔感に襲われる。一步ごとに、歩くこと自体が大きな力をもち始める。それに対して、立ち並ぶ商店の誘惑、ピストロや笑いかける女たちの誘惑はどんどん小さくなる。次の曲がり角、遙か遠くのこんもりした茂み、ある通りの名前などがもつ磁力がますます抗い難いものとなってゆく。やがて空腹に襲わ

れる。だが、空腹を満たしてくれる何百という場所があることなど、彼にはどうでもいい。禁欲的な動物のように、彼は、見知らぬ界隈を徘徊し、最後にはへとへとに疲れ果てて、自分の部屋に——彼にとってよそよそしいもの感じられ、冷ややかに迎え入れてくれる自分の部屋に——戻り、くずおれるように横になるのだ。」[M1, 3]

ただし、パリの街路に現れた19世紀のいわば優雅な遊歩者は、萩原の描く群衆の如く、モダン都市のスピードに巻き込まれることは決してない。

## 2 テキストとしてのモダン都市と遊歩者

和田博文が言うように、作者が「テキストを交通させ、組み換えていく場所」(和田 1992: 9)であるならば、モダニズム芸術において、多様なジャンルがクロスオーバーするのは自然なことである。多分野を越境し横断する作者を「多才」や「マルチ」などと称すること自体が本質的な誤りなのだ。

モダン都市は、1920年代から1930年代にかけて、こうした作者にとって極めて魅力的なテキストとなった。詩人、作家、映画監督、演出家、画家、カメラマンらが遊歩者の視線を持って、都市の姿を多層的に切り取り、再構成していく。

例えば、パリであれば、遊歩者は、街路名の生み出す幻影と街路そのものの光景が二重に重なった弁証法的形象をテキストとして読むことになる。

ベンヤミンは、『19世紀ラールス百科事典』の「遊歩者」の項目を引用し、彼の考える遊歩者像を提示する。

「そうした遊歩者の見開いた目、そばだてた耳は、群衆が見にやって来るものとは全く別のものを捜しているのだ。成り行きで発せられた言葉から、あのでっち上げることができないため実地に捉えなくてはならない人物の特徴の一つが彼にはつきりとわかることになるだろう。あのとでも素朴に注意を向けている顔付きをもとに、画家は夢見ていた表情を描くことだろう。他の人の耳には何でもないある物音が、音楽家の耳を打ち、ある和声を思い付かせるだろう。夢想到つた思索家、哲学者にとってさえ、そうした外の喧騒は有益で、嵐が海原を掻き混ぜるように、その諸観念を混ぜ合わせ揺さぶることだろう。……天才たちの大部分も偉大な遊歩者だったのだ。ただし、勤勉で実り豊か遊歩者だったのである。……芸術家や詩人が一番仕事に没頭しているのは、彼らが一番仕事が暇そうに見える時のことが多い。」(Larousse 1872: 436) [M20a, 1]

さらに、ベンヤミンは『パサーージュ論』で街路名をめぐって次のように書く。

「都市は、普通ならごくわずかな単語、すなわち単語の中の特権階級というべき単語だけに可能なことを、すべてのとは言わないまでも、多くの言葉に対して可能にした。つまり、名前という言葉の貴族身分へと引き上げることを可能にしたのである。この言語革命がもっともありふれたもの、すなわち街路によって遂行されたのである。都市は、街路名によって言葉の宇宙となる。」[P3, 5]

こうして、街路名とともに都市は言葉の宇宙となり、解読可能なテキストとして、読者を待っている。しかし、第一次産業革命と近代化によって発生した群衆がそのテキストを読むことはない。遊歩者たり得る誰かの出現を待たな

ければならない。

遊歩者は群衆のなかに隠れ家を求め、彼らに紛れることで匿名性を確保するのだが、両者は質的に全く異なる存在である。そもそも群衆と遊歩者には本質的な違いがある。19世紀という産業化された時代に、機械仕掛けのように歩く群衆のなかで、遊歩者は全く異なるリズムで歩く。遊歩者は「一個の人格としてぶらつきながら分業が人々を専門的職業人に仕立てるのに対して、また人々の勤勉さに対してプロテストしていた。1840年には一時、亀をパサージュで散歩させることが上品なこととみなされた。遊歩者は好んでそのテンポで歩いた。」(GSI, 556)

そして、この読解されるべきテキストは、現在と過去の二重性を帯びた、弁証法的な形象である。「過去がその光を現在に投射するのでも、また現在が過去にその光を投げかけるのでもない。そうではなく形象のなかでこそ、かつてあったものはこの今と閃光のごとく一瞬に出会い、一つの布置を作り上げるのである。言い換えれば、形象は静止状態の弁証法である。なぜならば、現在が過去に対してもつ関係は、純粋に時間的・連続的なものであるが、かつてあったものがこの今に対してもつ関係は弁証法的だからである。つまり、進行的なものではなく、形象であり、飛躍的である。——弁証法的な形象のみが真の（つまりアルカイックではない）形象である。」[N2a, 3]

ベンヤミンは、遊歩者とはこうした形象を読む存在と考えているのだ。ベンヤミンの考えを踏まえると、遊歩者は次のような3つの行動様式を有するとされる。

(1) 遊歩者は街路に共在する他者や事物に対して、批判的な距離をとる。群衆に紛れ込んだ

時にも、遊歩者は完全に周囲に溶け込んでしまうわけではない。

- (2) 遊歩者は群衆のなかで匿名性を保持する一方で、擬態や変装の能力をもち、自在に都市のあらゆる場所に入り込んでゆくことができる。
- (3) 遊歩者は街路の人々や事物を観察し、解釈することを通じて、断片的な情報をもとに意味ある布置連関を再構成してゆく。(近森 2007: 21-22) <sup>7</sup>

本研究ではのちに、モダニズムの詩人たちがベンヤミンの考える遊歩者であり得るかを主題的に考える。しかし、彼らが都市を彷徨し、観察し、陶醉しながら、何をどのように言語化していたのかを探究することが先である。

### 3 「映畫的藝術」としてのシナリオとシネ・ポエム

飯島正は、『シネマのABC』のなかで、映画の現代性ととともに、「映畫的藝術」について述べている。

「映畫が今日、殆んど壓倒的の勢力を以て、近代生活の伴奏者として流行してゐる原因は、ただそれが一個の藝術として近代文明の成果である科學より生れ科學を驅使してゐるが故ではない。その表現手法が近代生活に一致し、その表現内容が近代生活そのものであるが故である。」飯島は「モデルニテと映畫とは正に同義語である。」とまで言う。

飯島が現在の映画評論家と同様に映画のみを対象に文筆活動を行っていたのならば、これは当然あり得る言い分かもしれない。しかし、多方面で活躍していた彼がここまで主張するのであれば、私たちはより丁寧な耳を傾けるべきで

あろう。

近代生活の進展とともに、新たな「映畫的藝術」が生まれるだろうと飯島は考える。「近代生活が豊潤となり、複雑となるにつれて、その直接的表現である映畫も、その表現手段内容を倍加する。必然的にその表現する社會と對應して分裂し、開展するに違ひない。われわれは今日迄單に『映畫』を持つてゐた。未來に於いてわれわれは數多くの映畫的藝術のジャンルを持つてあらう。」(飯島 1928: 21)

ここで使われている「映畫的藝術」は、レオン・ムウシナックの「シネマの誕生」に登場する概念である。

さらに、10年ほど後に、瀧口修造は『シナリオ研究』第2冊の「同人語」欄で次のように書いている。

「映畫は私にとって、やはり夢と現實との、消し難い魅力の接觸點である。

私のいまの立場には、プロフェッショナルな映畫の野心といへるものがないことを告白しなければならない。しかし映畫の實現性といふものを、これまでよりもずっと自由な意味で考へてみたいと思つてゐる。

映畫は、といふよりも映畫的な考へ方、見方といふものも、もうかなり普遍してゐる筈ではなからうか。むしろ各人がより自由な風に(たとへ彼ら獨自な風であつても)映畫的に考へてみたり、表現してみたりまた作家が、直ちに映畫化されるやうな目的の有無に拘らず、映畫的な創作(必ずしもシナリオと呼べなくとも)をこゝろみたりしてみないのが不思議なほどである。」(瀧口 1937b: 148)

#### 4 文学としてのシナリオ

このように当時普遍的になりつつあった「映畫的な考へ方、見方」による「映畫的藝術」のジャンルの一つが、映画シナリオを文学として書き、鑑賞するという動きである。

北川冬彦は、『季刊映画研究』の創刊号に掲載した「映画の本質と構成」の中で、映画シナリオの文学としての可能性について言及している。

「シナリオは、映画製作に於ける監督者の覺書として發生した。それが映画がトオキイとなるに及んで、急激に成長したのである。と云ふのは、トオキイになつてから登場人物がものを云ふやうになつた。するとそのセリフは文學として獨立するものとなつたのである。シナリオの獨立は、セリフばかりではない。その構成も他の文もセリフと相俟つて、獨立したのである。シナリオにはシナリオ獨自の表現法があり、その面白さが、讀物の對象とされるやうになつたのである。

すぐれたシナリオは讀む人をして、一篇の映画を見る思ひに耽らせる。

映画は、映像と音聲を以つて「與へ」るものである。鑑賞者にとっては、與へられるものである。ところが、シナリオは、言葉或ひは文字によつて讀者の想像力を刺戟するのである。それ故、シナリオの場合は、鑑賞者の鑑賞力如何によつて、どうにでもなるのである。」(北川 1931: 17)

こうした考へをもとに、「シナリオ研究十人會」が発足し、1937年5月『季刊シナリオ研究』が創刊されることになり、たくさんのシナリオ作品が書かれることになる。「シナリオ研究十人會」には、北川冬彦、瀧口修造らとともに、

かつて『詩と詩論』で春山行夫ら、フオルマリスム、「意味のない詩」を主張する者たちから、詩学なき大正の旧詩壇における中心的存在と見做されていた萩原朔太郎が會友としてではあるが、参加していることは注目に値するであろう。朔太郎は同誌第2冊に「文學としてのシナリオ」(萩原朔太郎 1937a: 16-18)などを執筆している。

この旧詩壇に対する批判については、中野嘉一『モダニズム詩の時代』では、次のように指摘されている。「春山行夫は大正期は無詩学時代で、詩の方法に関して、なんら考慮を払われなかったと、旧詩壇を弾劾し、新しい芸術、新しい詩には今まで誰も考えなかった、表現しなかった『新しい』表現形式を創造しなければならぬとし、この意味の詩的思考ないし表現を、春山はポエジイと名づけた。」(中野 1986: 63)

このポエジイの影響の下、日本のシネ・ポエムは誕生することになる。

## 5 シネ・ポエム

「今日の頭脳は、それ自身スクリーンである。そのスクリーンの上を、偶然的な・逃げ易い影像が、眩暈する程のリズムで飛び過ぎるのである。」飯島が指摘したこの状態に、シナリオ以上に相応しいのが、シネ・ポエムである。

シネ・ポエムはフランスで1920年代にシュルレアリストたちによって創始された詩形式である。日本では、その影響を受けて北川冬彦らの新散文詩運動の中で生み出された試みであったとされる(中野 1986: 169)。

日本におけるシネ・ポエムの最初の提唱者は近藤東であると言われている。近藤の「ポエム・イン・シナリオ」(「軍艦」と「豹」)、特に「軍

艦」は大きな衝撃を『詩と詩論』同人たちに与えたと言われている。そこでは、フラッシュバックの手法によるモンタージュの技法が使われ、リニアルな時間的連鎖の中で重ねあわせられ、相互に反転する、モンタージュ的隠喩となっている(島村 1996: 127)。

マン・レイに捧げられた竹中郁の「百貨店 Cinépoème」を分析しながら、和田博文は「断続したショットをモンタージュすること<sup>8</sup>で、新しい時間を生み出す映画から、シネポエムの形式はヒントを得た。」と述べる。さらに、「各行の前後を1行ずつ空けながら、通し番号を打っているのは、各行の独立性とイメージの連関を、共に印象づけるためだろう。」とも指摘する(和田 1995: 95)。

ここでは、モンタージュについて若干考察を深めておこう。

北川は、「映画の本質と構成」の中で、モンタージュについて、次のように書いている。

「映画がその歴史の初めに於て、實寫から出發したと同時にすでに見世物としてのトリック映画が現はれてゐたことが、飯島正の本の中に書かれてゐるが、この虚構こそは、映画藝術の基礎である。映画藝術の基礎として、モンタージュの理論がソヴェートの監督たちによつて唱へられたことは衆知のことだが、現在でも、映画藝術の基礎がモンタージュにあることは間違ひないところであらうが、トオキイとなつてからは、その研究は餘りすゝめられてゐないうらみがある。サイレント時代、画面のモンタージュ理論は一應すゝめられたが、音と聲と画面のモンタージュに對する創見は殆ど見當らない。それは技術的觀點からではなく、虚構といふ藝術的性格の面から考へなほして見ねばならぬのではないかと思ふ。

實寫の基礎に立つての虚構である。」(北川 1931: 21)

トーキー時代を迎えて、「音と聲と画面のモンタージュに対する創見は殆ど見當らない。」と北川は嘆くが、それは別の場で別の形で、シネ・ポエムとして試みられていた可能性があるのだ。

一つここで注意を喚起したいのは、シネ・ポエムは、それぞれの詩人が様々な形式で書いているということである。例えば、早くからシネ・ポエムに関する論考を書き、実作もした近藤東は、各行に通し番号は付しておらず、前後の行空けもしていない。「ポエム・イン・シナリオ」と銘打たれた代表作「軍艦」<sup>9</sup>もそうである(近藤 1987: 201)。

さらには、北川冬彦は評論でありながらも「シネ・ポエム」の形式をとった「詩(ポエジイ)の進化」を書いているほどである(北川 1929a: 171-173)。

日本のシネ・ポエムの多様性については、次回の論稿で扱うことにする。

## 6 日本のシネ・ポエムの元となったシナリオ形式

飯島正は、『シネマのABC』の「フランスに於ける映畫脚本の形式」において、次のように述べる。

「フランスにおける映畫脚本で最初私の目に觸れたものはルイ・デリュックの脚本であった。これは『クラブイヨ』のシネマ特報に載せられたもので、彼の作品『狂熱』のコンティニューイティを表したものであった。」(飯島 1928: 49)

ここには、デリュックの「ロマンス」のシナ

リオの一部が引用されている。竹中の作品にも見られる各行の冒頭に番号が振られた形式である。さらに「注意すべき脚本形式がレオン・ムウシナックによって提唱されてゐる。デリュックの脚本形式に場面場面の持続時間を表示せしめたものである。」(飯島 1928: 49)

ただし、この持続時間を示した詩としてのシネ・ポエムをわたくしは今のところ確認できていない。

このデリュックによるシナリオの形式は、当時の詩的言語に非常に接近している(島村 1996: 126-127)。そのポイントは「断片化」である。近藤は、「ポエム・イン・シナリオ」という表現形式において、「断片化」による一瞬のイメージの切断面を提示することと、時間的継起性を与えることによるストーリー化という矛盾する動きを統一しているのである。断片化こそが、モダニズム詩やモダニズム文学が都市の姿を(痕跡として)浮かび上らせる技法ではないのか。また、固有性を削ぎ落とすことで、普遍的な都市の形象を浮かび上がらせているとも言える。

こうした近藤東による徹底された断片化は、体系の中の部分的要素を、全体と有機的統一を持つものとして提示する「提喩」(シネクドキ)的技法ということもできる(島村 1996: 130)。

これまでの考察を踏まえて、次回の論稿では、何点かのシネ・ポエムについて詳細な分析と解釈を試みることにする。

(「都市モダニズムと断片化(2)」に続く。)

## 凡 例

- (1) 日本語文献のうち、原文が旧漢字、旧仮名遣いの場合、原則としてそのまま引用する。ただし、JISコードやUnicodeに含まれていない旧漢字は新字体

で表記する。

- (2) ヴァルター・ベンヤミンの著作からの引用箇所は、括弧内にGSの略号の後に、以下の全集の巻数をローマ数字で、頁数をアラビア数字で記す形式で示す。

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Unter Mitw. von Theodor W. Adorno hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1972-1989.

ただし、『パサーージュ論』(Das Passagen-Werk) 所収の断片を引用するときは、断片番号により示す。

## 註

- 1 「文学者である遊歩者」その先駆は、シャルル・ボードレールではなく、おそらくオノレ・ド・バルザックであろう。都市の哲学者として『人間喜劇』を描き続けた彼は、遊歩者そのものである。ベンヤミンは、「パリ—19世紀の首都 (ドイツ語草稿)」冒頭で、次のように書く。「パリのパサーージュの多くは、1822年以降の15年間に作られた。パサーージュが登場するための第一の条件は織物取引の隆盛である。流行品店、つまり大量の在庫品を備えた初期の店舗が登場し始める。これは百貨店の前身である。それは、バルザックが『マドレーヌ教会広場からサン=ドニ門まで、陳列された商品の大きいなる歌が色とりどりの詩句を歌っている』と書いた時代である。」(GS V, 45)バルザックの文は、次からの引用である。BALZAC, Honoré de : *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*, dans *Le Diable à Paris*, tome 2, Hetzel, 1846.
- 2 この本の「あとがき」には頁番号がついていない。
- 3 例えば、飯島正は『トオキイ以後』で、当時議論の盛んであった文学のシネマチズムに言及している。「文学に於けるシネマチズム。これに就いては、最近特に議論のあるところである。この根本的に属性を

異にする二つのジャンル、文学・映画——を同一の日のもとに論ずることは、誤つてゐるが、社会的浸潤に依つて一般的現象化されたシネマチズムが、文学に向つてその勢力を移植しつつある傾向は否むことが出来ない。」そして、「文学が『外部的』なものに依つて、まづ、作られるのだ。影像が最初に動き出すのである。これは、一面から云へば、読者の精神状態の反映でもあるのである。現代の文学が非常に視覚的な描寫に富んでゐることは、この故に依るのであるが、その上に、今日の文学の驚くべき特徴として、また映画の潜勢力を證明するに足る・有力な證據として、一つの顯著なる現象がある。」これは一体何だろうか。飯島は次のように述べる。「それは、これら視覚的なもの・影像の、偶然的な・非論理的である特質である。この文学に於ける効果は、映寫幕の上のタプロオに於けるが如く、期待されないそれらの並置から來るのである。」(飯島 1933: 6)

また、『詩と詩論』との関わりはあまり強くはないが、立原道造は「ノート 昭和10年2月—13年10月」の昭和13年4・7の箇所、以下のように書き留めている。

「僕の夢は映画の技法を持つてゐる。眠りのなかで、フラッシュバックやオウヴァラップなどが、きはめて上手に使はれる。溶暗や溶明は意識の或る状態の模倣だから勿論、これによつて、二つの異つた場面はきはめて上手に連絡される。」(立原 1972: 188)

この立原のノートは、この頃の詩人たちにとって、映画の影響とそれへの関心がいかに強かつたのかがよくわかるものである。

- 4 長江道太郎は、『詩と詩論』第11冊の「エスキイス」欄に掲載した「竹中郁・ラグビー：そして彼のステツキの道」の中で、「僕は三四ヶ月前彼の書齋にある蓄音器で、彼がフランスから持つて歸つたオネガのラグビイを聞かしてもらつた。」と述べている。「彼は彼のラグビイを、たとへオネガのコンストラクシヨ

ンに負ふところがあつたとしても、なほ彼のコンストラクションにして見せてゐる。」と「ラグビー」を評価し、さらには「これほどそのコンストラクションに注意深さを見せてゐるシネ・ポエムを、僕は彼以外の人の作品に数へるほどしか見てゐない。」とも述べている（長江 1931: 227-228）。

- 5 本研究の主要登場人物には、今回の論稿以降、新興芸術派の中心的存在であった吉行エイスケや龍膽寺雄、新感覚派と呼ばれた横光利一や川端康成などが加わる予定である。

なお、龍膽寺雄は『詩と詩論』第8冊の「ノオト・藝術派の文學理論」欄に「藝術に於けるレアリティ：附藝術價值論」（龍膽寺 1930: 163-178）という論文を書いており、彼が『詩と詩論』に関わりがあったこと自体が興味深いとともに、その内容も今後検討すべき研究課題であると考えられる。

- 6 松山巖も指摘するように、夢野久作が幻魔怪奇探偵小説『ドグラ・マグラ』で試みた断片化による物語の方法は萩原恭次郎らダダイストとの類縁性がある（松山 1996: 246）。

『ドグラ・マグラ』は、小説の筋の間に、論文、警察の報告書、祭文語り、無声映画の語り、新聞記事など文体の異なる物語を挿入している。無声映画が挿入されている以上は、暗転も溶暗もある。まさに飯島正の言う「スクリーンである頭脳」に映じる形象の連鎖である。夢野は、『ドグラ・マグラ』について、標題から内容にいたるまで、徹頭徹尾、人を迷わすように仕組まれた「一種の脳髓の地獄」と九州帝國大学法醫學教授・醫學部長、若林鏡太郎博士に語らせている。

ジャーナリスト杉山泰道（萌圓）は、関東大震災直後、福岡を発ち、1923年9月6日朝には東京芝浦に上陸した。震災直後の街を取材し、『九州日報』に記事やルポルタージュを続々と送る。一年後に再び上京し、長編のルポルタージュと言え「街頭から

見た新東京の裏面」（1924年10月～、58回）、「東京人の墮落時代」（1925年1月～、79回）を執筆した杉山泰道＝夢野久作にとっては、『ドグラ・マグラ』の断片を累積する手法は、至極当然のものだったと言えるだろう。なお、沖積舎による覆刻で確認する限りでは、本の函、背表紙、扉には「夢野久作著」とされているが、奥付の著作者は「杉山萌圓」と号で記載されている。彼は「近代の文学は総て探偵小説である」と宣言しているが、実は『ドグラ・マグラ』は幻魔怪奇探偵小説の体裁を取りながら、断片の累積による、ジャーナリストとしてのルポルタージュだったということであろうか。

- 7 それでは、日本のモダン都市に出現したモダンボーイ、モダンガールは遊歩者なのだろうか。彼らとも類縁性を持っていたと思われるモダニズムの詩人たちは遊歩者であり得るのだろうか。

モボ、モガが闊歩し、国内で最も早く遊歩者が現れた可能性のある銀座を例に考えてみよう。

「新感覚派」の命名者でもある千葉亀雄は、早くも『新青年』昭和2年1月号に書いたエッセイ「銀座と心斎橋」の中で、銀ブラの本質が「人を見に行つて見られに行く」快樂にあることを指摘している（小森 1995: 121）。また、吉見俊哉は、〈浅草的なもの〉と〈銀座的なもの〉を比較して、〈浅草的なもの〉の特質を〈触れる＝群れる〉という身体感覚として捉え、それに対して、〈銀座的なもの〉の特質を〈眺める＝演じる〉という身体感覚であると主張する（吉見 2008: 262-263）。

この点は、ベンヤミン『パサーージュ論』にも注目すべき記述がある。「遊歩の弁証法。一方では、この男は、誰からも注目されていると感じていて、まさにいかがわしさそのもの。他方では、全く人目に触れない、隠れこもった存在。おそらくは『群衆の人』が繰り広げているのはこの弁証法なのであろう。」

[M2, 8]

8 引用文中の下線による強調は神谷による。

9 **ポエム・イン・シナリオ**と銘打たれた「軍艦」は、『近代風景』(第3巻第5号、1928年5月)初出ののち、『詩と詩論』第1冊に再掲された。さらに、かなり時を経て1961年に『詩集 軍艦』に収められた。この詩集は「**ポエジイ**の表現における可能性の実験」とされ、その中には「電話詩」、シネ・ポエムならぬ「**ラジオ・ポエム**」、「**ショート・ショート**」、「**アイモ**を携行した**ポエジイ**」など多彩な形式の詩が含まれている。

特に本研究の関心からすれば、特に「**アイモ**を携行した**ポエジイ**」が注目に値する。「**アイモEyemo**」とは、35ミリ携帯用小型映画カメラの商標名である。これは、映画シナリオによる詩ではなく、小型映画カメラによる撮影現場を描写した詩である。例えば、「**脚**」という作品では「**脚**。／**群衆の脚**。／**脚**は皆、画面の右方から左方へと横ぎって行く。」というように、映画の画面が登場する。さらには「その中で、たった一人の男の脚だけが／**群衆の脚**とは反対の方向に歩いていく。／**大股に**。」と書いた後で、ト書き風の詩句のうちに、**アイモ**そのものが登場する。「**(カメラはそれを追って移動する)**」つまり、詩人が**アイモ**を携行して詩を書くというのではなく、まさに詩(**ポエジイ**)そのものが**アイモ**を携行しているのである。他の「**アイモ**を携行した**ポエジイ**」でも同様の手法が使われている。これらは、シネ・ポエムを超えて、詩と映画の交通を徹底化した詩作品群と評価できる可能性がある。(近藤 1987: 199-213)

## 参考文献

- BALZAC, Honoré de (1981): Pathologie de la vie sociale, dans La comédie humaine, tome XII, Gallimard.
- Larousse, Pierre (1872) : Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, tome 8, Administration du Grand dictionnaire universel.
- 飯島 正 (1928) : 『シネマのABC』 厚生閣書店
- 飯島 正 (1929) : 『映画の研究』 現代の藝術と批評叢書9, 厚生閣書店
- 飯島 正 (1931) : 「文學と映画の問題」『季刊・新文學研究』第1輯, 金星堂, 249-252
- 飯島 正 (1933) : 『トオキイ以後』 厚生閣書店
- 井原あや [編] (2012) : 『名古屋のモダニズム』 コレクション・都市モダニズム詩誌第23巻, ゆまに書房
- セルゲイ・エイゼンシュティン (半谷三郎[譯]) (1938) : 「モンタージュと畫面：映画の原則と日本文化」『季刊・新文學研究』第1輯, 金星堂, 152-162
- 折戸彫夫 (1928) : 『詩集 虚無と白鳥』 ウルトラ編輯所
- 折戸彫夫 (1929a) : 「ウルトラモダニズム」『ウルトラ』第1号, ウルトラ編輯所, 4-6
- 折戸彫夫 (1929b) : 「モダニズム詩學小論」『詩集 化粧室と潜航艇』 ウルトラ編輯所, 47-53
- 折戸彫夫 (1932) : 「都市モンターヂユ」『旗魚』第14号, 旗魚社, 24-27
- 折戸彫夫 (1933) : 「シネポエムの詩學的建設 (上) : 断片として」『旗魚』第15号, 旗魚社, 39-43
- 菅野昭正 (1991) : 『横光利一』 福武書店
- 神原 泰 (1929) : 「シネ・ポエム試論」『詩・現實』第2冊, 武蔵野書院, 267-271
- 北川冬彦 (1929a) : 「詩 (ポエジイ) の進化」『詩と詩論』第3冊, 厚生閣書店, 171-173
- 北川冬彦 (1929b) : 「新散文詩への道 : 新しい詩と詩人」『詩と詩論』第3冊, 厚生閣書店, 257-260
- 北川冬彦 (1931) : 「映画の本質と構成」『季刊 映画研究』第1冊, 特輯「シナリオ研究」映画日本社, 14-21
- 北川冬彦 (1936) : 『詩人の行方』 第一藝文社
- 木下信三 (1995) : 「名古屋モダニズム詩誌系譜」『彷彿

- 月刊』特集名古屋モダニズム、1995年12月号、第11巻12号(通巻123号)、弘隆社、4-7
- 古賀春江(1931):『古賀春江畫集』第一書房
- 古賀春江(1984):『写実と空想』中央公論美術出版
- 小森陽一(1995):「都市の中の身体/身体の中の都市」田口律男[編]『都市』日本文学を読みかえる12、有精堂、106-124
- 近藤 東(1927):「シネ・ポエム」『近代風景』第2巻第6号、1927年7月号、73-74
- 近藤 東(1961):『近藤東詩集 軍艦:ポエジイの表現における可能性の実験』横浜詩人会
- 近藤 東(中野嘉一・山田野理夫[編])(1987):『近藤東全集』宝文館出版
- 佐々木能理男・飯島 正(1930):『前衛映畫藝術論』新藝術論システム、天人社
- 澤 正宏(1985):「モダニズム詩の成立をめぐる」『日本文学』34(11)、日本文学協会、44-54
- 澤 正宏(1996):「詩史の断層:近代から現代へ」澤正宏・和田博文[編]『都市モダニズムの奔流:『詩と詩論』のレスブリ・ヌーボー』翰林書房、6-19
- ブレエズ・サンドラルス(飯島正譯)(1929):『サンドラルス抄』現代の藝術と批評叢書7、厚生閣書店
- 島村 輝(1996):「近藤東論:その逆説的抒情」、澤正宏・和田博文[編]『都市モダニズムの奔流:『詩と詩論』のレスブリ・ヌーボー』翰林書房、124-131
- 瀧口修造(1937a):「前衛映畫の行方」シナリオ研究十人會[編]『季刊シナリオ研究』第2冊、第一藝文社、8-15
- 瀧口修造(1937b):「同人語★」シナリオ研究十人會[編]『季刊シナリオ研究』第2冊、第一藝文社、148
- 瀧口修造(1971):『瀧口修造の詩的実験1927~1937』縮刷版、思潮社
- 竹中 郁(1932):『詩集象牙海岸』第一書房
- 竹中 郁(1983):『竹中郁全詩集』角川書店
- 立原道造(1972):『立原道造全集』第4巻(評論、ノート、翻訳)、角川書店
- 近森高明(2007):『ベンヤミンの迷宮都市:都市のモダニティと陶醉経験』世界思想社
- 十重田裕一(1999):「『新感覚派映画聯盟』と横光利一:1920年代における芸術交流の一側面」『国文学研究』第127巻、早稲田大学国文学会、33-44
- 十重田裕一(2008):「1926年日本、文学と映画との遭遇」『比較文學研究』特輯横光利一、第92號、東大比較文學會、5-17
- 長江道太郎(1931):「竹中郁・ラグビー:そして彼のステツキの道」『詩と詩論』第11冊、厚生閣書店、223-228
- 中野嘉一(1970):『前衛詩運動史の研究:モダニズム詩の系譜』大原新生社
- 中野嘉一(1986):『モダニズム詩の時代』宝文館出版
- 春山行夫(1936):『詩の研究』第一書房
- 萩原恭次郎(1925):『死刑宣告』長隆舎
- 萩原恭次郎(1968):『萩原恭次郎全詩集』思潮社
- 萩原朔太郎(1928):『詩の原理』第一書房
- 萩原朔太郎(1937a):「文學としてのシナリオ」シナリオ研究十人會[編]『シナリオ研究』第2冊、第一藝文社、16-18
- 萩原朔太郎(1937b):「貸家札(シネ・ポエム)」シナリオ研究十人會[編]『シナリオ研究』第3冊、第一藝文社、66-67
- 松山 巖(1996):『群衆:機械のなかの難民』20世紀の日本12、読売新聞
- 南 博(1982):『日本モダニズムの研究』ブレーン出版
- 南 博(1983):「日本モダニズムについて」『現代のエスプリ』188号、日本モダニズム:エロ・グロ・ナンセンス、至文堂、5-7
- レオン・ムウシナック(飯島正譯)(1930):『ソヴィエト・ロシアの映画 附シネマの誕生』映畫叢書第二編、往來社

夢野久作 (1935)：『ドグラ・マグラ』松柏館書店（覆  
刻版、沖積舎、1990年）

夢野久作（西原和海[編]）（1979）：『夢野久作著作集第  
2巻 東京人の墮落時代』葦書房

吉見俊哉（2008）：『都市のドラマトゥルギー：東京・  
盛り場の社会史』河出文庫、河出書房新社

龍膽寺雄（1930）：「藝術に於けるレアリティ：附藝術  
価値論」『詩と詩論』第8冊、厚生閣書店、163-178

和田博文（1992）：『テキストの交通学：映像のモダン  
都市』白地社

和田博文（1995）：「『詩と詩論』：レスプリ・ヌーボー  
の領土」日本現代詩研究者国際ネットワーク[編]『日  
本の詩雑誌』有精堂、85-100

和田博文(1999):『テキストのモダン都市』風媒社

\* 本論文は、日本学術振興会・令和3年度科学研究費  
助成事業（学術研究助成基金助成金）・基盤研究（C）  
（一般）、研究課題名：モダニズム詩に現れる形象を  
導きとする集合的記憶に基づく「まちの物語」の哲  
学的研究（研究代表者：神谷英二、課題番号：  
19K00037）による研究成果の一部である。

