

都市モダニズムと断片化(2)

神谷 英二*

要旨 日本のモダニズム芸術の中で、主にフランス映画の影響を受けて、一時、輝きを放ちながらも短期間で消えていった「シネ・ポエム」。この詩形式に関する詩論を取り上げ、再検討を試みる。まず、竹中郁の見解に言及した上で、詩誌『詩・現実』に掲載された神原泰のシネ・ポエム論を取り上げる。彼の理論は現実の重視と正確さの追究に特徴があり、カメラによる現実のデジタル化を重視する。次に、シュルレアリスム芸術からマルクス主義芸術への移行をめざした詩誌『リアン』における竹中久七によるシネ・ポエム批判を検討する。最後に、春山行夫や『詩と詩論』の影響を受けながらも独自の展開を見せた折戸彫夫の詩学とシネ・ポエム論について論じる。折戸の詩論は、竹中久七の批判を乗り越える可能性を持つものである。

キーワード シネ・ポエム、『詩・現実』、神原泰、『リアン』、竹中久七、折戸彫夫

はじめに

ここに、黒地にタイトルのみが黄色で「左翼不定文字」で書かれている印象的なデザインの本がある。挿絵画家として活躍した川原久仁於の装幀である。

1932年に厚生閣書店から出た久野豊彦・浅原六朗『新社会派文学』。春山行夫編輯「現代の芸術と批評叢書」第23巻。今やほぼ忘れ去られた文学運動に関するマニフェスト・論集である。新社会派は、新興芸術派¹の後を承けて、新たに発足した文学運動である。彼らの主張では、新興芸術派は純粋文学と新社会派文学へ分

裂するとされる（久野・浅原 1932: 6）。

彼らは、旧来の唯心文化を揚棄して台頭した「新らしき世紀」（久野・浅原 1932: 1）の文学運動へ向かって出発すると宣言する。この世紀は科学と唯物論の世界とされる。「現在世界の行き詰りは、過去の文化内容に、科学文明の衣裳を着せた處から起つた矛盾」（久野・浅原 1932: 2）である。しかし、この矛盾は、唯心論文化から唯物論文化へ転換することによって、一切が整理されると述べる。唯物論と言いつつも、彼らは旧来の左翼思想家に与するものではなく、独自の文学運動をめざす。

浅原は、「新社会派と大衆」において、「サラ

* 福岡県立大学人間社会学部・教授

リイマン階級は、大正から昭和の年代にかけて、社会層としての特殊位置をしめてきた」(久野・浅原 1932: 172)²と述べる。そして、彼らが日本における現代文化の中核をなし、知識集団であり、文化の行使者であると言う。自由主義的教養を受けた知識階級であり、個人主義的訓練も与えられている。さらに、浅原は、「サライマンの文化性」に注意を促す。彼らの持つ文化性は一国の文化を代表するものであり、「現在、都會の文化相は、殆んどすべてサライマンに提供され、サライマンによつて消化されてあることを忘れてはならない」(久野・浅原 1932: 175)と述べる。

こうして、新たに登場した知識階級であるサライマンが、都市モダニズムの享受者であるとともに、発信者となる可能性が拓かれる。

ここに、金解禁によって不況に陥ったモダン都市・東京を舞台に、資本家、サライマン、工場労働者、職業婦人が登場する『中央公論』掲載の共同制作小説がある。浅原六朗・久野豊彦・龍膽寺雄「1930年」である。新興芸術派時代に書かれたものだが、すでに新社会派の萌芽が随所に見られる作品である。この中に、シネ・ポエムに類似した技法が用いられている箇所がある。

まず、東京市の東にある「重苦しい生産生活の面」を描写したフレーズ。

罅割れた電柱に貼られて無惨にひきちぎられた「労働者團結せよ!」の赤ビラ。

露骨な餌で失業者を釣る監獄部屋行きの労働者募集ポスター。

嘘八百の内職の廣告。

獣じみた風手に血色の悪い自由労働者の群れ。

埃を蹴立てて道路を駆ける空なトラック。

聲の嘎れ嘎れな³サイレン!

工場員の整理、職工△百名の無断断首、隔日交勤制、就業時間の短縮と賃銀低減、労働争議、思想の弾壓。

(浅原・久野・龍膽寺 1930: 創作144)

次に、それに対峙する東京の西にある「華麗な消費生活の面」の描写。「ギンザ」の光景である。

大時計店のウキンドウの高價な寶石にちつと見入る顔の蒼い失業者。

軽快なダンスのステップが歩調に感じられるシイクな私立大學生。

夏の頃の海焼けを鳶色に肩にみせた断髪の少女。

無刺戟な瞳をしたサラリーマン。

秋の陽射しに甲蟲の様に背を光らした圓タクの珠數。

虹を噴く撒水車。

疲れた GO STOP の笛。

(浅原・久野・龍膽寺 1930: 創作145)

モダニズム詩人たちによって書かれたシネ・ポエムは、この「ギンザ」の延長上にある。

例えば、『詩と詩論』に参加し、シネ・ポエムの代表者の一人と目されていた竹中郁は、神戸の裕福な家庭に生まれて、関西学院大学文学部で学び、ラグビーに熱中し、神戸・元町を闊歩していたであろう「シイクな私立大學生」。⁴

それに対して、『詩と詩論』に拠った春山行夫らの超現実主義やシネ・ポエムを厳しく批判した竹中久七も、高級料理を供する麻布飯倉の米久(のちの春岱寮)の子息で、端艇部でポー

ト競技に熱中していた⁵慶應義塾大学経済学部
の学生であった。まさに「ギンザ」を闊歩する
「シイクな私立大學生」そのものである。

1 竹中郁のシネ・ポエムに関する見解

それでは、先の論考「都市モダニズムと断片
化(1)」での議論を踏まえ、さらにシネ・ポエム
について探究を進める。

竹中郁は、田中清一の主宰する『詩神』に寄
稿した「シネ・ポエムのこと」で、次のように
述べている。

「最近、シネ・ポエムが盛んに製作され、且
又議論されるのは欣ばしいことだ。

しかし、単にシナリオの尻切れとんぼのやう
なのや、今までの行分け詩に簡単に番號だけ
をくつつけて平然シネ・ポエムでございと見せ
つけられるのには閉口だ。

シネ・ポエムを發展させるには、その人自身
が製作経験を有するシネ・ポエトであり、且又
より良いシネ・ポエム⁶の理解者である人が嚴
正な批評を試みて、似非作品を驅逐してくれね
ば、今のやうな有様で行けば世間の物笑ひにな
らぬとも限らない。

紙上シネ・ポエムに就いて（何故紙上のと區
別して云ふかは、著者は又別にフィルムのシ
ネ・ポエムを考へるからだ）は、『詩・現實』
の神原氏が、——シネ・ポエムとは、現實を映
畫的に手材して詩とするメカニカル・メソッド
である——と云はれてゐたやうに思ふが、氏の
考へはこの限りに於ては正しい。

しかし、氏が後段に述べてみられるところ
の、飽くまでカメラに頼らうとする考へは、私
には解しかねる。

我々がシネ・ポエムをよみ得て感ありと云ふ

ことは、何も我々がカメラに通曉してゐるから
ではない。ただ單に、我々は今まで見てきた映
畫の示唆によつて私の腦裡にあるところの組織
が、紙上のシネ・ポエムをよむ毎に反應を呈し
得るからなのである。云ひかへれば我々讀者は
もはや、映畫的イマアジユを頭の中で連鎖し得
るやうになつたのである。

それをねらつて書くのがシネ・ポエトであ
り、書かれる作品がシネ・ポエムなのではな
からうか。

猶、詳しい明確な論文が神原氏その他によつ
て生産されることを期待する。」（竹中郁 1930:
51）

竹中郁の「單にシナリオの尻切れとんぼのや
うなのや、今までの行分け詩に簡単に番號だけ
をくつつけて平然シネ・ポエムでございと見せ
つけられるのには閉口だ。」という批判は至極
尤もなものだ。特に、シネ・ポエムと旧來の行
分け詩との違いは何か。わたくしは、「見たも
のを見たことのない方法」⁷によつて描いてい
るか否かが分岐点だと考える。さらに「見たもの」
そのものが何かという点も大きな論点になる。

竹中郁のこの文章は、『詩神』第6巻第12号
（1930年12月）に載っており、『詩・現實』第2
冊の神原論文に対するコメントと推定される。

2 『詩・現實』の立場と神原泰のシネ・ポ エム論

1930年6月発行の『詩・現實』第1冊の編輯
後記には、編輯部という署名のもと、この雑誌
の思想的な立場が明確に示されている。「我々
は現實に觀なければならぬ。藝術のみが現實よ
りの遊離に於いて存在し得るといふのは、一つ
の幻想に過ぎない。現實に觀よ、そして創造せ

よ。」このようにして、『詩と詩論』で展開された主知主義やシュルレアリスムの、現実からの「遊離」を厳しく批判する。⁸

ここに当然、現実を把握する方法が示されなければならない。それは「寄稿諸家が夫々それを示すであらう。」と述べられている。神原泰が『詩・現実』第2冊に書いた「シネ・ポエム試論」は、まさにこの現実を把握し、詩に表現する方法論そのものである。

この雑誌は、「現代藝術の創造と批判を目的とする」と宣言されている。しかし、現実には歴史の把握なしに究明されるものではないとし、古典への反省と研究を重視する立場をとる。またそれと同時に、現代は一国の文化の独立は不可能であり、日本文学も世界文学の一領域であるとの見解を示し、世界文学の不断の展望と検討が重要であることを明言している。実際に、第1冊には渡邊一夫「ヂェラルド・ド・ネルヴァルの『十六世紀詩人論』」、伊藤整「ジエムズ・ジョイスのメトオド『意識の流れ』に就いて」といった論考が寄稿されている。

さらに、雑誌名に使われている「詩」という言葉は、ポエムではなく芸術と解すべきと明言される。芸術の各部門は相互に相関関係にあり、各部門のあらゆる「交流と衝激」が芸術各部門をそれぞれますます「独自の境地に向はしめる」と宣言されている。

こうした編輯方針を考えれば、神原がこの雑誌で、カメラによる現実把握を中核に据えた「シネ・ポエム試論」を書き、シネ・ポエム作品を掲載したのは必然であろう。

この第1冊には、神原が日本における超現実主義没落の原因を分析する論考を載せている(神原 1930a: 24-39)。その中で、「日本の超現

実主義者は、『時代的に見て』最も正しいものに正反対に向いて居る」(神原 1930a: 36)と批判している。また、没落した一つの重大な原因として、西脇順三郎、春山行夫、北園克衛、上田敏雄ら、超現実主義者たちが、「如何なる階級或は如何なる層」もその文化も代弁しなかったと言われている(*ibid.*)。プロレタリアに背を向けているのは言うまでもなく、ブルジョアにも求められていない。彼らは科学的な産業合理化や事業統制によって自らの地位をさらに強固にしようとしているのだから、「たわいなく、非現実的な、非科学的な藝術を要求しない」(神原 1930a: 38)とされる。さらに、サラリーマンなどの「新興的な未組織大衆」は、現代の特色である「正確さ、スピード、発展性、科学性、合目的性」(*ibid.*)が自らの心にぴったり来ることを知っているのである。唯一、「新興的な未組織大衆」の一部ではあるが、現代の方向に歩調を共にする気力に欠けた、生活力の低下した「没落的な懐疑的なインテリゲンチャ」(*ibid.*)のみが、超現実主義という彼らの寂しさを強めることのない、「夢にも優るたわいなくない藝術を発見して、ほっとした」(*ibid.*)と揶揄する。もっとも「没落的な懐疑的なインテリゲンチャ」は、何に対しても懐疑的なことから、超現実主義に興味を寄せる自らに対しても懐疑的に観察しており、超現実主義が時代に逆行するものとして亡んでいっても力を貸すことなく、冷たい嘲笑を浮かべただけだったと述べる。このように、『詩と詩論』に拠った超現実主義を厳しく批判し、自らの現実重視の立場を鮮明にする。

ただし、竹中久七や古賀春江は西脇、春山らとは根本的に異なり、批判の対象ではないとされていることも注目すべきである(神原

1930a: 25)。この点は、ほぼ同時期に、竹中久七も美術雑誌『アトリエ』（1930年1月号）「超現実主義研究號」に書いた「シユール・レアリスム研究：主としてプロレタリア藝術との關係に就いて」において、「春山行夫君及其他のブルトン追従者」が「モードを追ひ、よくモードを己のものになし得た瞬間に個性を失つてしまつた」（竹中久七 1930a: 25）との指摘をしている。ここでも古賀春江は阿部金剛とともに、「理智主義藝術家としてのシユール・リアリスト」として称揚されている。

神原泰は、『詩・現實』第2冊の「シネ・ポエム試論」において、シネ・ポエムを次のように定義する。

「シネ・ポエムは文字によつて讀者に、現實を映畫的に構成する一つのメカニカル・メソッドである」（神原 1930c: 268）。そして、「今日正確でないものは、われわれにとつては、何等の美でも、力でも、魅力でもあり得ない」というのが、彼の根本主張である。

それでは、神原の言う「正確さ」とはいかなるものであろうか。「シネ・ポエムに於て要求される正確さは、單に文字としての正確さや、ビジュアライズされる現實の正確さのみに止まらず、シネ・ポエムが讀者をしてなさしめるビジュアリゼーションが100%に正確である事、こゝにシネ・ポエムのメカニカル・メソッドとしての存在を決定する鍵がある。」（*ibid.*）と主張する。

それでは、なぜ、彼は「現實を映畫的にビジュアライズさせる」ことが必要だと考えるのか。肉眼や新聞の記事の代りに、カメラを通して見られた現實をビジュアライズさせるのだろうか。

それは、「現實でないものには、何等の美も詩も力もない」（神原 1930c: 269）からである。しかし、現實もそれが不正確であり曖昧であれば、力を喪失する。しかし、科学技術の発達によって、肉眼の正確さについて我々は多大の不安を感じるようになった。しかし、1930年の今日には、その正確さにおいて肉眼に勝るカメラがある。このように彼は主張する。

なお、神原は1931年には現實をさらに正確に見得る眼が持てるかもしれないと述べており、先に引用した「飽くまでカメラに頼らうとする考へは、私には解しかねる」との竹中郁の批判が一面的・表層的であることがわかる。

ところで、神原は、シネ・ポエム成立の2つの段階について述べている。

第一段階は、自然発生的なものであったという。しかし、この段階の作品は、結局、旧来のシナリオと変わらないものになってしまう。その最大の欠陥は、「一つの緊密なメカニカル・メソッド」が構成されていないことである。

第二段階は、「シネ・ポエムを全然映畫的に、意識的に構成する事」（神原 1930c: 271）である。彼のシネ・ポエム「ミロのビーナスに捧げる麗しい風景」⁹は、この新しい形式によるものである。

ここで、彼は重要な点に注意を促す。シネ・ポエムも詩作の方法であるからには、「シネ・ポエットの價値は、そのメカニカル・メソッドを行使する正確さと強度さに比例するのは勿論であるが、更に大なる問題は、そのメソッドを適用する現實の種類による」（*ibid.*）と述べる。

この点が神原によるシネ・ポエム論の最も重要な特徴であるとわたくしは考える。

3 『リアン』の立場と竹中久七によるシネ・ポエム批判

詩誌『リアン』は、シュルレアリスム芸術からマルクス主義芸術への移行をめざした。「芸術革命から革命の芸術への志向」（中野 1986: 217）である。

『リアン』は、『詩之家』（佐藤惣之助主宰）に属するフォルマリスム詩人たちが集まって創刊された。発足時の同人は、竹中久七、渡辺修三、久保田彦保、潮田武雄の4名である。『詩と詩論』に対立する形式主義運動として出発した。

彼らはその芸術革命的志向から次第に尖鋭的な革命芸術へと転回をみせた。アンドレ・ブルトンのシュルレアリスムを批判して、独自の見方からいわゆる「科学的超現実主義」を提唱するに至る。さらに「理智主義行動主義詩」の確立をめざし、芸術における唯物弁証法を旗印として、いわゆる芸術革命から革命芸術へという詩の運動が展開された。超現実主義とマルクス主義の批判的結合を意図する理論が多かったため、第2次世界大戦当時には一種独特のマルクス主義芸術運動として弾圧された。これがいわゆる『リアン』浅間事件とよばれるものである。

彼らの立場について、『リアン』第1輯のカバー内側にある、潮田が書いたとされる「リアン発行について」では、次のように述べられている。

「我々の視野には既に古ぼけたあの詩壇の姿は見えない。又、既に形態化されてしまった外国文学の単なる反覆をこととする、あの無能なる人人の姿も見えない。我々は我々の腕と頭脳とを信頼して、廣漠とした虚無の如き未知の世

界の中へ冒険し、我々の當に爲すべきところのものを敢て爲すまでである。即ち、我々は詩人としての當爲（SOLLEN）の軌道を求めたい」。そして、「我々の詩に於ける理論として次の事を考へる。即ち形式が内容を決定する。而して作者が彼の一つの形式を既に擱んだならば、作者はその形式を土臺としてのみ次の彼の形式を、彼の素材に應じて求めるものだ」と宣言する。（高橋 2014: 183）

シネ・ポエムの主要な培養土となった『詩と詩論』で展開されたシュルレアリスムの軌跡と『リアン』の立場は大きく異なるものである。

この時期、竹中久七は『リアン』で独創的なシュルレアリスム論を展開している。これが神原により竹中久七は西脇、春山らとは根本的に異なり、批判の対象ではないとされている理由である（神原 1930a: 25）。

彼はシュルレアリスムをその当時流行したナンセンスや荒唐無稽と峻別し、特に存在形式と作用形式の一致を要求して生活のリアリザシオンの徹底であるべきだと主張していた。このシュルレアリスム論に関して、同じく『リアン』同人として活動した中野嘉一は、バウ・ハウスの機能主義、抽象主義やエレンブルグのフォルマリスムに近いと指摘している（中野 1986: 210）。

のちに『詩と詩論』に参加する北川冬彦の初期の詩集『三半規管喪失』や『戦争』では、ナンセンスや荒唐無稽と言える表現がしばしば登場する。前者収載の「瞰下景」には、「ビルディングのてつぺんから見ると電車・自動車・人間がうごめいてゐる 眼玉が地べたにひつつきさうだ」（北川 1925: 4）という表現がある。後者に収載の「ラッシュ・アワア」では、「改札口で指が切符と一緒に切られた。」（北川

1929a: 33) という詩句がある。さらに言えば、この二つの詩は短く、このナンセンスで荒唐無稽な詩句のみで作品全体なのである。

また、新感覚派の作品にも、ナンセンスや荒唐無稽がしばしば見られる。例えば、横光利一『機械』(1930年)では、化学工場の従業員たちが神経を冒され、乱闘を繰り広げるさまを饒舌体で描いている。彼は、マルクス主義やプロレタリア文学を厳しく批判する立場を取っており、この工場の状態をあくまでもナンセンスとして描いているのだ。

『リアン』第7輯において、竹中久七は、シネ・ポエムを無意味と断じ、厳しく批判する。

「詩が現代文化様式のヘゲモニーたる機械によつて進化すること、詩の感覚か感情やエスプリでなく、カメラに變ること、換言すれば心としての詩から物としての詩にうつることは今日の文化史的必然である。然るに最近認識不足、或ひは輕薄愚昧の詩人達は、所謂シネ・ポエムなる思ひつきものをつくり始めた。それは丁度繪畫の現實存在を脅かした寫眞に於て所謂藝術寫眞が試みられたと同じ無意味さである。それは共に文化史の逆轉である。何故ならば映畫又は寫眞の本質を無視して、その表現形式に藝術的抽象又は反省を與へんとするから。映畫の一駒に過去の、心としての詩を求めるシネ・ポエム製作者の姑息なる心情は憐むべきだ。文化史以前の詩人にとつては文化様式の新ヘゲモニーも何の役にも立たない。寫眞は繪畫的である必要がないやうに、映畫も詩的である必要はない。寫眞や映畫は現實存在をもつてゐる限り、かゝる舊藝術の臭味を避けその唯物的感覺を合目的的に實用的に利用するべきだ。詩人よ、映畫が本質存在にのみ生きんとする時機を待て。

その間もつとポエジイを研究しやう。それにしても寫眞や映畫を無理に藝術にこじつける¹⁰⁾のはブルジョア美學者の悪い癖だ。軍艦やラヂオまで藝術として取扱つてゐるがそれは彼らが藝術と美を混同してゐるからだ。今日の所、現實存在に生きる機械は實用性によつて美をもつが、それは決して藝術ではない。従つて未だ藝術と機械は決して交流してゐない。」(竹中久七 1930c: 31)

竹中久七は、こうした批判をする一方で、「ポエジイ・ド・ロマン」「ポエジイ・ド・テアトル」「ポエジイ・グラフィック」という独自の、新たな詩法を試みる。

また、高橋玄一郎、藤田三郎との共著である『近代詩話』の中では、次のように述べられている。

「藝術は質的程度の低いほど量的に普及され、その質が高度化されるに従つて量的に少數化致します。眞の詩はその三角形の頂點を占めるものであり、現代の先端に立つて、三角形の頂點を超えると無限に展開する將來に手をさしのべてみる者こそ詩人であります。詩は空想の遊戯や熱した頭から創出された獨りよがりの氣紛れではなく、正確な歴史眼と切實な社會的根底を必要とするものであります。」(高橋・藤田・竹中 1938: 7)¹¹⁾

こうした「寫眞は繪畫的である必要がないやうに、映畫も詩的である必要はない」との批判を乗り越える可能性を持つものとして、次に折戸彫夫の詩論を検討する。

4 折戸彫夫の詩學とシネ・ポエム論

春山行夫の影響下に出発した折戸彫夫は『詩集 化粧室と潜航艇』の巻末に、「モダニズム

詩學小論」(折戸 1929b: 47-53)として自らの詩学を書き留めている。これを彼のシネ・ポエム論やシネ・ポエム作品と併読することで、本研究にとって有益な知見と新たな展望が得られると考える。

わたくしは、折戸がブルトンらのシュルレアリスムの模倣に留まらず、日本の都市モダニズムについて、詩人として原理的な考察を展開していることを評価する。

彼はその詩学的根拠を「モダニズムのサイコロジに置く」(折戸 1929b: 47)と主張する。「モダンなスピードと多元性と鋭角的回轉性と飛躍と機械性と輕快さである」(*ibid.*)と述べる。

折戸は自ら実践する詩作の方法として、「綜合的方法」「分析的方法」「カクテリズム」「移動撮影方法」という4つ表現方法を示し、これらを総称して「詩學的モダニズム」(折戸 1929b: 51)と呼ぶ。そこでは、モダニズムの心理に適うものとして、光や映像の比喩が多用される。

綜合的方法では、「モダニズムの心理は八方に鏡を廻らした部屋なのだ。一個の想念又は情緒或は対象を中軸として八方から多數個の映像又は交響が歩いてくる」(折戸 1929b: 48)と述べる。したがって、詩の表現としてこれらを綜合することが不可欠となる。

分析的方法では、「モダニズムの心理の複雑性はプリズムの様に一つの想念又は情緒、対象に對して同時に多數個の対象又は場面を分析する」(*ibid.*)と述べられる。彼は分光の比喩を使って次のように述べる。「分光的方法といふのは一つの心象の表現に於て在來の詩學的方法の様に、それを一の側面からのみ眺める單調さを抹殺して多元的多角的に心象を分析し、或は

詩的表現の成果の中に、分割された角度と立体的建築を投影することを意味する。」(折戸 1929b: 48-49)

移動撮影方法では、場面展開の様式は「モダニズムのスピードと移動性とにその根源をもつものだ。それはテンポの急な移動撮影の方法である。一つのシーンは次の瞬間に他のシーンを喚起し、一つの心象は動的展開の方向に於て飛躍的に次の心象に移動するのだ。」そして、「私は私の詩に於て急速な場面の超論理的前進的展開を試みた」と言う。(折戸 1929b: 49-50)

折戸は、光と映像の比喩に満ちた詩論をモダンライフが必然的に要求するものと考えている。スクリーンに映る急速なシーンの展開のように表現することがモダン都市の外的条件と心的要求に依るものだと考えるのだ。

「急速なシーンの轉開のみが近代(モダン)の外的條件と心的要求に應ずることを私は信ずる。それは回轉扉に映る街都の數秒間の記憶に似てゐる。スクリーンの無数のシーンの急速な疾走に似てゐる。或はラッシュアワーの街角に撒き散らされた無数の紙片の様な戀人達である。論理的叙述のまどろかしさは嘲笑せられ飛躍が凱歌を奏する。」そして、「モダンライフの多元的複雑性多彩な回轉、急速なテンポの移動、機械室の錯擾、想念の複雑性、情緒の瞬間性感覺の連續的飛躍性、想像又は觀念の超論理的移動等々は動かし得ぬ事實」である。それゆえ、「これを表現する何等かの詩的形式がなくなくてはならない」と彼は主張する。(折戸 1929b: 52-53)

1933年に『旗魚』第15號に掲載された折戸のシネ・ポエム論(折戸 1933c)は、言うまでもなく、この「詩學的モダニズム」の上に建設さ

れる。ただし、同誌の終刊により、それは未完に終わっている。

彼はまず、シネ・ポエムのポエジーとしての実現目的である、ポエジーの超越的对象界、すなわち、純粹世界の成立の意味を明らかにしようとする。

折戸は、シネ・ポエムはそのポエジーとしての可能性の詩学的根拠が明らかになっておらず、一種の偶然的な思いつきに過ぎないと批判し、借り物ではない独自の思索により詩学的根拠を構築することをめざす。彼は、シネ・ポエムはシナリオとは全く目的を異にする独立の言語的成立であると述べる。彼の「詩學的モダニズム」に基づき、スクリーンの画面の連続にその規範を発見すると考える。シネ・ポエムは、シナリオのようなスクリーンに対する材料でもなく、その派生物でもない。そうではなくて、その画面の連続の直接性を言語それ自らの意味の時間的構成において発見しようとするものである。

シネ・ポエムのポエジーのイデーは、スクリーンの形象の連続または断続そのものに存在し、なおかつ最後にはスクリーンを否定し、独自の世界に飛躍する。これにより言語の独自性と自由性の根拠が据えられる。

そして、シネ・ポエムの「美的對象的の純粹世界が言語の限界内に止る成立である限りそれはポエジーとしての資格を完全に保有する」(折戸 1933c: 41) と主張する。

以上が、折戸のシネ・ポエム論の根幹となるポエジーのイデーに関する理論である。

「寫真は繪畫的である必要がないやうに、映畫も詩的である必要はない」との竹中久七のシネ・ポエム批判をこの折戸の詩論が乗り越えることができるか。これが次の研究課題の一つで

ある。

(「都市モダニズムと断片化(3)」に続く。)

凡 例

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。

同様に、人名の表記も当該文献・作品の出版時に使われている漢字を使用する。

註

- 1 龍膽寺雄が新興芸術派の文学理論を執筆しており、これも都市モダニズムを主題とする本研究にとって重要である。(龍膽寺 1929) (龍膽寺 1930)
- 2 第1次世界大戦に伴うイノベーションを背景として、工業生産額が急増し、日本国内に大量生産・大量消費社会の萌芽が見られるようになった。1919(大正8)年には、工業生産額が67億4千万円、農業生産額が41億6千万円となり、工業生産額が農業生産額を上回った(竹村 2010: 92)。業務命令系統としての縦の関係が形成され、業務が客観的に決められた基準によって処理されるといった企業管理システムの発展とともに、企業内部にサラリーマンと呼ばれる俸給(サラリー)を給付される新しい雇用者が急速に拡大した。彼らこそが、銀ブラする都市モダニズム文化の中心的な享受者・消費者である。大正期のサラリーマン社会の形成については、竹村民郎や山村信一の論考を参照(竹村 2010: 18-39, 93)(鷺田編 2018: 132-144)。また、大正期の「文化の商品化」については竹村の論考が参考になる(竹村 2010: 118-128)。

また、前田一『サラリマン物語』「自序」で以下のように書かれている。

「サラリマン、それは一俸給生活者、一勤め人一月

給取り一洋服細民—そして腰辨、—とその名稱が何であれ、正體を洗へば、『洋服』と『月給』と『生活』とが、常に走馬灯のやうに循環的因果關係をなして、兎にも角にも、『中産階級』とかいふ大きなスコープの中に祭り込まれてゐる集團を指したものに違ひない。」(前田 1928: 1)

- 3 原文は縦書きで、繰り返しは踊り字「くの字点」で表されている。
- 4 この時代、神戸の元町や旧居留地が銀座と同様にいかにハイカラであったか、消費生活が充実していたかが、山本為三郎『上方今と昔』に詳細に描かれている(山本 1958)。山本は大阪・船場に生まれ、朝日麦酒初代社長も務めた実業家である。柳宗悦らの民藝運動の支援者としても知られる。
- 5 「私の生活は餘りにポートである。漕ぐことは私の本能の一つかも知れない。」(竹中久七 1927: 1)
- 6 原文では、「シネポエム」となっている。単なる不統一と考え、「シネ・ポエム」と変更した。
- 7 この記述は、ヨシダヨシエ『流氓の解放区』(ヨシダ 1977)の古賀春江に関する表現からヒントを得た。
- 8 詩人たちのこうした現実や物質の重視を探究するにあたっては、マルクス主義的唯物論だけでなく、芸術運動としてのNeue Sachlichkeitにも目を配るべきであろう。

この運動は、第一次世界大戦後、ドイツにおいて表現主義への反動として起こった。表現主義の狂躁的幻覚的な傾向に対して、事物の本質を正確に冷静に捉えて描こうとする。神原が『詩・現実』のシネ・ポエム論で「正確さ」を中核的概念の一つに据えるのは、この影響でもある可能性がある。

Neue Sachlichkeitは、日本では新即物主義と訳され、村野四郎らが雑誌『旗魚』や『新即物性文学』を通じて推進した。村野が1939年に出した『體操詩集』はマシンのエイジの詩学の到達点を示すと言える。この詩集の表紙には、1936年のベルリンオリン

ピックの競技写真(高跳び)とともに、NEUER KORPER UND NEUER GEIST と記されている。

- 9 この詩には、「カメラによる詩 習作第五番」というサブタイトルが付されている(神原 1961: 129)。神原は、のちに『定本神原泰詩集』刊行の際に、1928年の春から約2年間、詩の分野では主として「シネ・カメラによる詩」の試作をしていたと回顧している。彼の一連の作品は、他の詩人の映画シナリオを模倣したシネ・ポエムとは異なり、映画撮影用のカメラの動きが詩の中に登場する前衛的なものである。このうち、この「ミロのビーナスに捧げる麗しい風景」は、実現はしなかったものの、実際に映画化が検討されたとのことである(神原 1961: 93)。
- 10 原文は「こづつける」だが、誤植と判断して修正した。
- 11 下線による強調は神谷による。以下の全ての引用文でも同様である。

参考文献

- 浅原六朗・久野豊彦・龍膽寺雄[共同制作](1930):「1930年」『中央公論』秋期特輯號、第45年第10号、通巻第513号、中央公論社、創作115-創作195
- 安西冬衛(1929):『詩集 軍艦茉莉』現代の藝術と批評叢書2、厚生閣書店
- 安西冬衛(1947):『詩集 韃靼海峡と蝶』文化人書房
- 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
- 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):「都市モニターヂユ」『旗魚』第14号、旗魚社、24-27
- 折戸彫夫(1933a):「ユンケルス機と彼=僕(シネポエ

- ム)』『旗魚』第15号、旗魚社、14-17
- 折戸彫夫 (1933b)：「女と海 (シネポエム)」『旗魚』第15号、旗魚社、17-19
- 折戸彫夫 (1933c)：「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
- 神原 泰 (1930a)：「超現實主義の没落：日本に於ける超現實主義は何故かくもたわいなく没落したか?」『詩・現實』第1冊、武蔵野書院、24-39
- 神原 泰 (1930b)：「女は何んの爲めにあるか」『詩・現實』第1冊、武蔵野書院、92-99
- 神原 泰 (1930c)：「シネ・ポエム試論」『詩・現實』第2冊、武蔵野書院、267-271
- 神原 泰 (1961)：『定本神原泰詩集』昭森社
- 北川冬彦 (1925)：『詩集 三半規管喪失』至上藝術社
- 北川冬彦 (1926)：『詩集 検温器と花』ミスマル社
- 北川冬彦 (1929a)：『詩集 戦争』現代の藝術と批評叢書12、厚生閣書店
- 北川冬彦 (1929b)：「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 (1929c)：「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 (1930)：「シネ・ポエム 詩四篇」『詩と詩論』第7冊、厚生閣書店、83-93
- 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
- 久野豊彦・浅原六朗 (1932)：『新社會派文學』現代の藝術と批評叢書23、厚生閣書店
- 小泉京美 [編] (2009)：『短詩運動』コレクション・都市モダニズム詩誌第1巻、ゆまに書房
- 古賀春江 (1930)：「超現實主義私感」『アトリエ』第7巻第1号、1930年1月号、超現實主義研究號、アトリエ社、53-58
- 古賀春江 (1931)：『古賀春江畫集』第一書房
- 古賀春江 (1984)：『写真と空想』中央公論美術出版
- 腰原哲朗 (1981)：『『リアン』詩史：1930年代』木菟書館
- 近藤 東 (1927a)：「映畫と詩人と」『近代風景』第2巻第3号、1927年3月号、アルス、84-85
- 近藤 東 (1927b)：「ポエム・イン・シナリオ」『近代風景』第2巻第4号、1927年4月号、アルス、73-74
- 近藤 東 (1927c)：「シネ・ポエム」『近代風景』第2巻第6号、1927年7月号、アルス、73-74
- 近藤 東 (1929a)：「交通整理帖」『ウルトラ』第1号、ウルトラ編輯所、6-7
- 近藤 東 (1929b)：「上海一未定稿」『詩と詩論』第3冊、132-135
- 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
- 杉浦盛雄 (1968)：『名古屋地方詩史：現代詩の形成と展望』名古屋地方詩史刊行会
- 鈴木貞美 (2013)：『入門日本近現代文芸史』平凡社新書、平凡社
- 高橋玄一郎・藤田三郎・竹中久七 (1938)：『近代詩話』リアン社
- 高橋新太郎 (2014)：『集書日誌・詩誌「リアン」のこと』高橋新太郎コレクション3、笠間書院
- 竹中 郁 (1929)：「マン・レイ氏に就いて」『詩と詩論』第3冊、厚生閣書店、1929年、209-210
- 竹中 郁 (1930)：「シネ・ポエムのこと」『詩神』第6巻第12号、1930年12月、詩神社、51
- 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
- 竹中久七 (1926)：『端艇詩集』詩之家出版部
- 竹中久七 (1927)：『中世紀 第二端艇詩集』詩之家出版部
- 竹中久七 (1930a)：「シユール・レアリスム研究：主としてプロレタリア藝術との關係に就いて」『アトリエ』

- 第7巻第1号、1930年1月号、超現実主義研究號、アトリエ社、24-34
- 竹中久七 (1930b)：「ポエジイ・ド・ロマンの文章について」『リアン』第7輯、リアン社、24-28
- 竹中久七 (1930c)：「シネ・ポエムは何故無意味か」『リアン』第7輯、リアン社、31
- 竹中久七 (1934)：『第五詩集・記録』リアン社
- 竹村民郎 (2010)：『大正文化 帝国のユートピア：世界史の転換期と大衆消費社会の形成』増補版、三元社
- 中河與一 (1930a)：『形式主義藝術論』新潮社
- 中河與一 (1930b)：『フォルマリズム藝術論』新藝術論システム、天人社
- 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 (1981)：「『詩と詩論』と『リアン』の運動」『シュルレアリスムの展開』シュルレアリスム読本2、思潮社、140-147
- 中野嘉一 (1986)：『モダニズム詩の時代』宝文館出版
- 馬場伸彦 (1997)：『周縁のモダニズム：モダン都市名古屋のコラージュ』人間社
- 前田 一 (1928)：『サラリマン物語』東洋経済出版部
- 松山 巖 (1996)：『群衆：機械のなかの難民』20世紀の日本12、読売新聞社
- 山本為三郎 (1958)：『上方今と昔』文藝春秋新社
- 横光利一 (1981)：『定本横光利一全集』第3巻、河出書房新社
- ヨシダヨシエ (1977)：『流氓の解放区：ヨシダヨシエ評論集』現代創美社
- 龍膽寺雄 (1930)：「藝術に於けるレアリティ：附藝術價值論」『詩と詩論』第8冊、厚生閣書店、163-178
- 龍膽寺雄 (1931)：「新興藝術派の文學理論」『季刊・新文學研究』第1輯、金星堂、253-255
- 鷺田清一[編著] (2018)：『大正＝歴史の踊り場とは何か：現代の起点を探る』講談社選書メチエ、講談社

*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。