

メタフィクション的感覚と映画体験

— 芥川龍之介「影」を題材としたメタフィクション試論 —

大西 永 昭

1. メタフィクションと〈サンティマンタリズム〉

芥川龍之介の作品の中に今日でいうところのいわゆるメタフィクションとして読むことのできる小説があることを、これまで論者はいくつかの拙稿¹⁾において論じてきた。その作業を通じてみてきたのは、専業作家として「売文」に関わらざるをえなくなった大正八年（一九一九年）以降の芥川の創作意識が、作品のメタフィクション化へ結び付いていくという事態であった。しかし、これはあまりにも当然すぎるのだが、メタフィクションの導かれる契機が、職業作家の創作意識にのみ端を発するなどということはあろうはずもない。「小説を書く」という営みを日常とする、作家という人種が「フィクションを生み出す」ことの作為性・疑似性を敏感に気配取り、その問題意識からフィクションをめぐるフィクション、すなわちメタフィクションに至る道程は、おそらく作家自身にとつてはごく自然に導かれる回路のほずである。論者の関心は、その回路の仕組みの解明にこそあり、一連の売文小説論もその一部として論究されたものである。

一方、芥川文学におけるメタフィクションに関して、小谷瑛輔²⁾は「葱」(『新小説』一九二〇年一月)を分析することで〈サンティマンタ

リズム〉という〈小説の外と内の安定した階層構造理解を逸脱する感覚〉、あるいは〈物語世界と物語世界外との境界を解体しようとする〉「虚構と現実の境界を侵犯・解体する」機能の重要性を提起しており、問題の更なる深化を図っている。この論文の中で小谷は、メタフィクション的な傾向のある芥川作品として「片恋」(『文章世界』一九一七年十月)、「黄梁夢」(『中央文學』一九一七年十月)、「西郷隆盛」(『新小説』一九一八年一月)、「貉」(『讀賣新聞』一九一七年三月十一日)、「龍」(『中央公論』一九一九年五月)といった小説を挙げているが、ここで素朴な疑問を呈さざるをえないのは「果たしてこれらの小説が一般的な意味でのメタフィクションと呼べるか」ということである。もとよりメタフィクションという文学概念自体に多義的な部分がある以上、これは「何をもつてメタフィクションと呼ぶか」という問いとの循環論法に陥らざるをえない。それこそ「あらゆる小説はメタフィクションである」という見方さえ成り立つわけだが、メタフィクション論を試みた諸家の多くがメタフィクション性を担保する特徴として指摘する、作品の自己言及構造が小谷の名指す作品には顕在化していないという点において、〈サンティマンタリズム〉とメタフィクションの関係には注意が必要である。

それと同時に自己言及構造をメタフィクションの基本形式とする見解についても再考の余地があるだろう。たしかにメタフィクションには、作者そのものが作中に現れるというような、自己言及的な特徴を持った作品が散見される。しかし、この自己言及構造そのものが必ずメタフィクション性を担保するかというと、それもまた自明とはいえない面がある。たとえば、野口武彦が（日本では江戸時代の終りまで——つまり、明治になって西歐十九世紀小説理論の洗礼をしたたかに浴びるまで——作者が直接作中に顔を出して読者に語りかけるのが、むしろ小説のならわしだった³⁾）というように、近世の戯作には作者が作中に表れることは珍しくない事態であったし、近代の私小説でも物語の主人公と作者が同一人物であるがゆえに、小説を書いている作者がごく自然に作中に現れることも稀ではなかった。こうした例を「メタフィクション的」と呼ぶことは容易であるが、だからといってそれらを全てメタフィクションとみなしてしまうのは、モダンの欠けたところにポストモダンを透視してしまう安直さとはほとんど選ぶところはないだろう。つまり、自己言及構造を持つからといってその作品をメタフィクションに同定してしまうこともまた、メタフィクションという概念を攪乱させる一要因といえるのである。

こう考えると（サンテイマンタリズム）と自己言及構造は、メタフィクション性を定義するうえで相補的な関係にあることに気づく。小谷の唱える（サンテイマンタリズム）が思想的にメタフィクションを捉えようとしたときに見出される特徴である一方、自己言及構造はメタフィクションを形式的に措定しようとしたときに見出されるものであり、この両者を備えた作品は典型的なメタフィクション作品、いわ

ゆる狭義のメタフィクションということになる。

では、こうした（サンテイマンタリズム）や自己言及構造はどういった必然の下に作品にもたらされるのだろうか。この問題に関して、論者は最初にも述べた「売文」との関わりにおいて小説が自己言及構造を持つに至る場合について論じてきた。（サンテイマンタリズム）についても同じように、こうした観点からの掘り下げを試みる余地はまだ十分に残っているだろう。たしかに（サンテイマンタリズム）がフィクションに対する「感覚」である以上、芥川一個人に備わった資質として捉えることも不可能ではない。しかし、それとは別に一人の個性に還元されない、（サンテイマンタリズム）をもたらす外因についても相応の検討はなされるべきである。

その考察を進めるにあたって（サンテイマンタリズム）についてももう少し詳しく触れておく必要があるだろう。まず、この用語は「葱」の作中人物であるお君さんが徳富蘆花作「不如帰」の作中人物浪子に手紙を書いているという場面に對し、「葱」の語り手である（おれ）が、お君さんの行動に（お君さんのサンテイマンタリズムに微笑を禁じ得ない）と述べることに由来する。届くはずのないフィクション中の人物へ向けた手紙を書くという行動を、虚構と現実の境界を踏み越えるものとして、小谷はこれをメタフィクション的な感覚と捉えており、さらにお君さんのこうした態度を（サンテイマンタリズム）と批評した語り手の（おれ）が（畜生、悪意がない所か、うつかりしておるとおれまでも、サンテイマンタルになり兼ねないぞ）と語っている点を受けて、語り手の（おれ）にお君さんの（サンテイマンタリズム）が影響したと指摘している。

だが、お君さんと〈おれ〉の〈サンテイマンタリズム〉の間には、フィクションに対する態度の差異を認めるべきなのではないだろうか。お君さんが「不如帰」の浪子に手紙を出すことは、虚構の物語世界に耽溺する読者としての行動であるが、〈おれ〉がお君さんに〈左様なら、お君さん。では今夜もあの晩のやうに、此処からいそいで出て行つて、勇ましく——批評家に退治されて来給へ〉と呼びかけることは、自作の作中人物に対する作者の介入的行為である。そこには受け手と作り手という立場に由来する明確な差異が横たわっている。むしろ作者にも自作に対する受け手の側面が無いわけではない。だが、読者がある作品に没頭し、その作品に影響を受けてお君さんのように現実に行動を起こすことと、作者が作品そのものの中に、物語世界に対するメタレベルにあたる記述を書き込んでしまうこととは、やはり別様に分けて考える必要がある。作り手が自ら創り出した作中人物に語りかけたいという感情は、紛れもない〈サンテイマンタリズム〉に相違ないだろうが、実際にそれを作中に書き込んでしまうのは〈サンテイマンタリズム〉を対象化した行為である。〈サンテイマンタリズム〉＝メタフィクションという虚構一般についての問題が、物語外と物語内を貫いて作品を構造化している⁴⁾ようにみえるのは、あくまで作り手の中に潜在する自作に対する受け手としての側面が〈サンテイマンタリズム〉という反応を示しているからであり、作品にメタフィクションとしての形式を与えているのはあくまで〈サンテイマンタリズム〉を対象化し、それを表現へと結び付けていく作り手側の感覚であるだろう。

このように考えれば、〈サンテイマンタリズム〉をテーマとした芥

川の小説が必ずしもメタフィクション的な形式を備えていないことの説明は付く。つまり、それらの作品は〈サンテイマンタリズム〉をテーマとしていても、〈サンテイマンタリズム〉を対象化し批評する方向では書かれていないのである。このことから小説がメタフィクション化するには、やはり〈サンテイマンタリズム〉を対象化する作り手による自覚と批評性が必要ということになる。

そこで本稿では、フィクションの受け手によって感覚された〈サンテイマンタリズム〉が対象化されることによってメタフィクションが作られるということを、メタフィクション発生における一つのメカニズムと仮定して、その際に〈サンテイマンタリズム〉を対象化する感覚がどのような契機によつて導かれるのかということについて考察を行うこととする。

2. 「影」の〈サンテイマンタリズム〉

ここまでで述べてきたことからみてきたのは、〈サンテイマンタリズム〉はフィクション受容の問題と密接に関わっているということである。このフィクション受容における〈サンテイマンタリズム〉の問題を考えていくうえでとりあげたいのが、芥川の短篇「影」『改造』一九二〇年九月)である。「影」は初出時、この作は結局、出来そこない⁵⁾、〈あまりにトリックが多過ぎてついわけがわからなくなつてしまつた⁶⁾〉、「影」について明確な意識⁷⁾が欠け〈支離滅裂になり了つた⁷⁾〉などと、ほとんど芳しい評価を得られず、まさに「停滞期⁸⁾」の作品とみなされてきた。夫による妻の殺害という事件にドッペルゲンガーの

意匠を重ねたこの小説は、物語に一度決着がついた後、その物語が（私）の見ていた映画だったということが明かされるといふ枠小説の構成を採っている。本稿ではこの小説を作中に表れた「映画」「ドッペルゲンガー」という論点を中心に、メタフィクションに関する議論として読み解いていく。

この小説自体は典型的なメタフィクションというわけではないが、メタフィクション的な要素をいくつか備えている。一つは、これが「映画を見る」といふフィクション受容の枠小説という点である。枠小説即メタフィクションとするには留保が必要だが、これがメタフィクションと非常に類縁性の高い形式だということは間違いない。ただし、語り手と思しき（私）が見た映画というかたちで作中作が提示されることで、この小説は狭い意味でのメタフィクションとなる機会を逸している。作中でいくら映画と強調されたところで実際に読者が読んでいるのはあくまで小説であり、そこには映画を小説に変換する作者の書記作業が介在していることになる。メタフィクションには「これは〇〇によって書かれた記述である」といふ現実を仮構する設定がしばしば見られるが、「影」の場合、映画といいながら結局読者の眼前にあるのは小説であるため、読者は「現実か、虚構か」といふ部分で認識を揺さぶられることはなく、この小説を安定したフィクションとして受け取らざるをえない。その意味で「影」は読者の現実感覚を攪乱するようなメタフィクションとはいえないことになる。

また、ドッペルゲンガーというメタフィクションと関わりの深いモチーフが作中に描かれている点も見逃せない。作中作の中に登場するドッペルゲンガーは一人の人物が見る者と見られる者へ分身するとい

う主体の分裂を描いている。これはメタフィクションを持つ、書く者と書かれる者への主体の分裂という基本構造と相似形を成すものである。⁹⁾

最後に、この小説が〈サンテイマンタリズム〉を描いているという点である。大石富美が〈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¹⁰⁾〉と述べるように、映画を見ていた（私）は作中作である映画と自分の生きる現実との境界が曖昧になるような感覚を味わう。これはいわば〈小説の外と内の安定した階層構造理解を逸脱する感覚〉であり、ならばこの小説も〈サンテイマンタリズム〉の内在する作品としてメタフィクション論の観点からも検討される必要があるだろう。

以上のような理由から「影」はメタフィクションと〈サンテイマンタリズム〉の相関を考えるうえでの格好の素材であるといえる。「影」は、これまで映画性の観点から論じられる際には、小説内に取り入れられた映画的特徴に焦点を当てて論じられてきた¹¹⁾。だが、作中に描かれた「映画を見る」といふ体験そのものに注目し、フィクション受容の問題としてこれを考究した先行論は管見の限りでは見当たらない。作中に表れた〈サンテイマンタリズム〉を中心に考察するならば、フィクション受容の問題、すなわち「映画を見る」体験としてこの小説を読み解く必要がある。

「影」では、最後の場面において次のように「映画を見る」体験が描かれている。

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。

「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』と云ふのだろう。」

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だね。——」

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。」

映画館で映画を見る（私）を描いたこの場面が無ければ、実際のこの小説を映画と結び付けて論じるというパラダイムは今ほど強固なものとなつていなかっただろう。早くには三好行雄による（無用の落ち）¹² という評価もあつたが、今日では積極的にこの場面の意味が考察されている。この場面最大の問題は、ここまでに語られてきた珍彩を主人公とする物語が、実は（私）が映画館で見ていた映画であつたという

ことが明かされ、しかし、その映画が現実に上映されたものか、それとも（私）の幻視した妄想なのか、判断のつかないまま、小説が終わるといふ点にある。さらには（一しよに）映画を観ていた（女）の眼に対して（『影』の中の房子の眼を思ひ出）してしまふという、現実には虚構が染み出し、浸食し始めるような感覚を（私）は覚える。これらはまさに（サンテイマンタリズム）を彷彿とさせる体験といえるだろう。しかし、（私）には物語と真摯に向かい合い、その世界に沈潜していくような様子は窺えない。「葱」のお君さんに見られたような、物語世界への切実さを欠いたところに（サンテイマンタリズム）が表われてしまうというこの事態を解説することで、フィクション受容とメタフィクションの関係も明らかとなつてくるだろう。

3. 一人で見る／映画館でみる

十九世紀後半にいくつも開発された映画装置の中で最初に世間の耳目を集めたのは、一八八九年にトーマス・エジソン社によつて開発されたキネトスコープである。これは箱の中の動く映像を覗き穴から見るという方式のものであつた。それとほとんど間を置かずに発表されたリュミエール兄弟のシネマトグラフがスクリーン投射方式で、こちらが一般的な映画視聴の形式となつていったことは、単に技術とコストの問題を天秤にかけた結果、一度に大勢に見せることが可能だったシネマトグラフに資本主義市場における優位性があつたからにすぎないだろう。キネトスコープの示した「一人で見る」という視聴スタイルが現代においてこれだけ普及していることを顧みれば、「一人で見

る」ことは本来的に人が抱える欲望としての視聴のあり方なのだとはいえる。「影」が提示する〈サンテイマンタリズム〉の問題とは、実にこの映画の見方、ひいてはフィクション受容のあり方に潜んでいる。

そのことをふまえて「影」を読み返してみると、そもそも〈私〉が〈女と一しよに〉映画を見ていたことが事態を複雑にしていることに気づく。仮に映画を見ていたのが〈私〉一人であったならば、〈私〉は自分の見たものを夢か幻であったと一人で自得し自己完結していたかもしれない。だが、〈一しよに〉見ていた〈女〉が〈その写真なら、私も見た事があるわ〉と言ったことによって、『影』という映画の實在の真偽が判別できない状況が生じてしまっている。つまり、映画を誰かと〈一しよに〉見るという体験こそが、虚構が現実との境界を侵犯する「影」の〈サンテイマンタリズム〉体験の根本を成しているのである。これは映画の見方に関する問題であるが、この観点から注目したいのが、〈私〉が見たとされる作中映画『影』の結末近くに表れる次の場面である。

苦しい何秒かが過ぎた後、戸の向うからはかすかながら、ため息をつく声が聞えて来た。と思ふとすぐに寝台の上へも、誰かが静に上つたやうであった。

もしこんな状態が、もう一分続いたなら、陳は戸の前に立ちすくんだ儘、失心してしまつたかも知れなかつた。が、この時戸から洩れる蜘蛛の糸ほどの朧げな光が、天啓のやうに彼の眼を捉へた。陳は咄嗟に床へ這ふと、ノツブの下にある鍵穴から、食ひ入るやうな視線を室内へ送つた。

その刹那に陳の眼の前には、永久に呪しい光景が開けた。……

『影』の主人公陳彩は妻の房子が不義を働いているのではないかという疑念を抱いたまま、夫婦の寝室のドアの前に立っている。寝室の中に何者かの気配を感じた彼は、そのまま室内へ闖入するのではなく、鍵穴越しに中を覗き見ることを選んだ。対象に直接対峙するのではなく、何かを媒介させて「見る」ということ——それはメディアを介した視聴体験を象徴的に体現する行為であるだろう。覗き穴を介して「見た」結果、陳彩は自分自身が妻を殺害する場面を目の当たりにすることになる。これはいわゆるドッペルゲンガー、分身などと呼ばれる超常現象であるが、先行研究には陳彩の妻に対する疑心や嫉妬といった心理的要因をこの現象が発生した原因とする見解¹³のほか、「見る」という行為に宿るドッペルゲンガー性を問うものがある。前者はドッペルゲンガーの存在をひとまず引き受けたうえで、この超常現象を登場人物の心理や相互の関係性から物語内で解釈しようとする試みであり、本稿の趣旨とは乖離があるのでここでは措くこととする。とりあげたいのは、たとえばノツブから部屋を覗いてしまった¹⁴ことで、本人であつた陳彩もまた、「見る」陳彩になつてしまった¹⁴というような、「見る」行為とドッペルゲンガーの関連を認知の側面から捉えようとする後者の見解である。

川本三郎が〈はじめてスクリーンの中に自分の姿を見たとき、その自身の恐怖で涙を流した〉という女優メリー・ピッグフォードのエピソードを引きながら〈映画のドッペルゲンゲル性、分身性（主体性の

解体¹³)を指摘するように、自分の意志から離れたところで自立して動く自身の像を見ることは、映画装置を特徴付けるメディア体験だと見える。鍵穴の中にドッペルゲンガーを見た陳彩の体験は、こうした「動く自分の像」を見るといふ映画体験をなぞってしまっている。このように作中のドッペルゲンガー現象を映画体験に置き換えると、室内に入る描写もそのままにいつの間にか陳彩自身が「永久に呪しい光景」の中に入り込んでしまっているという展開は、映画を視聴するうちに物語世界の中に深く「没入」していく観客の様子と重なり合う。

三浦哲哉によれば、フランスの映画評論家クリスチャン・メッツはその映画論において、「暗闇の中でスクリーン上に投影される映像を見つめ、そこに魅入られる体験」、すなわち「没入」という夢とも比較できる「退行現象」を「映画鑑賞体験の本質」としたという。この「没入」という作品に入り込む感覚は、「サントイマンタリズム」を喚起することにも深く関わっていると考えられる。先にも確認したが「サントイマンタリズム」が「物語世界と物語世界外との境界を解体しようとする」「虚構と現実の境界を侵犯・解体する「機能」だということであれば、映画の観客が作品の虚構世界に「没入」して入り込んでしまう事態というのは、まさに虚構と現実の境界を超越した瞬間であり、そこには「サントイマンタリズム」が働いているということになるだろう。つまり、「サントイマンタリズム」は「没入」体験によって喚起される感覚なのだといえる。

だが、映画を見る際に「没入」という現象が常に起こるわけではない。メッツは「没入」のメカニズムを「同一化」「窃視」「否認」という三つの段階から成るものと分析しているが、その大前提としてやは

り集中して映画を見られる環境が準備されねばならないだろう。そして、それは「永久に呪しい光景」に「没入」してしまった陳彩の場合、「一人で見る」ことよって奇しくもその条件を満たしてしまつたのである。

映画を「一人で見る」ということで思い出されるのは、芥川に先立つて映画とドッペルゲンガーの相関を描いてみせた谷崎潤一郎の「人面疽」(『新小説』一九一八年三月)である。この小説には「あの写真を、夜遅く、たつた一人で静かな部屋で映して見ると、可なり大胆な男でも、とてもしまひまで見て居られないやうな、或る恐ろしい事件が起る」と語られる(『執念』)という映画が登場する。興味深いのは、「あのフィルムに怪異が現れるのは、深夜、たつた一人で見て居る時に限る」と強調されているように、「一人で見る」ことが怪異を体験するうえでの条件とされていることである。現在のように家庭用AV機器の普及しない当時において「一人で見る」ことは、それだけですぐに非日常的な体験だつたはずである。その非日常的な視聴体験が作品への「没入」を促し怪異を呼び込むのだとすれば、対蹠的に思いやられるのは「没入」を妨げる映画館での視聴である。

誤解のないように補足しておく、これは映画館での視聴では「没入」できないということではない。そもそもメッツが前提にしているのも映画館での視聴であるし、実際に映画館での「没入」体験というものも決して珍しくはないだろう。だが、それでもここで「没入」を軸に「一人で見る」とことと映画館での視聴を対照させるのは、「影」や「人面疽」の書かれた時代の映画館が、作品への集中を妨げるノイズに溢れた場所だつたからである。

今日、映画館では作品に集中するため静粛を保つことはマナーとして一般的化しているが、そうした現在の常識が初めから同じように常識だったわけではない。板倉史明¹⁷によれば、映画雑誌などで映画作品を静かに鑑賞しようという作法が主張され始めるのは一九三〇年代初頭であるという。それは映画館にトーカーが普及し始める時期と重なっている。要するに字幕を読む限りに於いて館内の騒がしさをさして問題とはならないが、映画の登場人物が音声で台詞を喋るようになれば、それを聞き取れるだけの静粛さが映画鑑賞に要求されるようになる。つまり、これ以前は現在のような静粛性が映画館において必ずしも保たれていたわけではないということである。ただし、このとき、板倉のいう「上映される映画の種別によって、観客層のすみわけがある程度なされていた」ということも看過されてはならないだろう。外国映画、日本の現代劇、日本の時代劇などといった作品の質の差によって、主たる観客層にも知識階級、女性、子供、労働者といった差異があったという。「私」が「女」と共に足を運んだ映画館がどうであったかということは、そもそも『影』が実際に上映されたかどうか不明なため、作品の質から推測することも不可能であるが、仮に『影』が実際に上映されたとすると、ドッペルゲンガーを主題としたドイツ表現主義の映画「ブラーグの大学生」を彷彿とさせるその内容から、客層は知識階級を主としていただろうと思われる。その場合、館内の静寂性はある程度保たれていたかもしれないが、当時の映画館におけるノイズの問題は、観客に因るものだけではない。他に弁士による説明の問題もある。

トーカー以前の無声映画時代、日本の映画館では弁士による説明が

当たり前に行われスター化する人気弁士も現れる反面、帰山教正らによる純映画劇運動でも弁士の説明を廃して字幕を用いることが主張されるなど、作品への集中を乱すノイズとして弁士に対する否定的な意見もあった。こうした大正時代の映画文化を象徴する弁士の存在は、「影」にはどのように影響しているだろうか。

先行研究でも指摘されているように『影』には、「通常、この当時の映画技術では表現しきれない、「ニスの匂いのする戸」等、嗅覚についての描写」(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¹⁸)などの非映画的な部分がある。これらはたしかに無声映画では表現しきれない部分であるだろうが、弁士による説明を用いれば容易に観客へ伝達できるものである。弁士の便宜のためロングショットを多用した当時の日本映画と比較すると、頻繁に場面転換の行われる『影』には弁士を排除し字幕に頼ろうとする気配も窺えないではないが、川端康成が協力したことで知られる、衣笠貞之助が監督した映画『狂った一頁』(一九二六年)でさえ弁士を開放することができなかったという事実¹⁹をふまえると、やはり『影』においても上映に際して弁士が採用されていたのではないかと推察される。

さらに、作品への「没入」を阻害するノイズは物理音だけではない。当時の映画館の興業形態にもそうした要素を見出すことができる。作中、「私」が上映内容をプログラムで確認しようとする行動が見られるが、このプログラムも今日とはそのあり方が異なっている。現在では、映画の配給元によって作られた一作品ごとのパンフレットが映画館で販売されているのが一般的であるが、この当時は上映作品の梗概

を促しているのは、「没入」を阻害する「制度的なもの」ということになり、それはたとえば映画館での視聴体験であったり、論者がこれまで唱えてきたメタフィクション論の文脈に即すなら、作家の「書く」行為を規制する「売文」にまつわる制度もそうしたものとして数えることができるはずである。そのような「制度的なもの」無くしては、結局私たちは〈サンテイマンタリズム〉を感じることもすらできないだろう。なぜなら〈サンテイマンタリズム〉とは詰まるところ、虚構の世界という決して手の届かない世界に向けて差し伸ばした自分の手が、やはりそこには届かないということを自覚するところにしか生まれようのない感覚だからである。そして、現実と虚構を隔てる「制度的なもの」の存在が逆説的に〈サンテイマンタリズム〉を導出してしまふという、この事態こそがメタフィクション的感覚の源泉となっているのである。

4. 「気散じ」としての映画体験

最後に「映画を見る」ということの意味について、改めて考えてみたい。人は映画館へ「映画を見る」ために足を運ぶ。それは当たり前なことであるが、人が映画館へ行く目的はただそれだけなのだろうか。たとえば、「影」の〈私〉は〈女〉と〈一しよに〉映画館を訪れている。作中には〈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」とあり、これは大正六年（一九一七年）に制定された「活動写真興業取締規則」に基づいた、男子席、婦人席、男女同伴席という映画館観客席の三区分別における、男女同伴席に〈私〉が

〈女と一しよに〉いることを意味していると考えられる。「活動写真興業取締規則」については加藤幹郎が〈東京では施行から一三年半後の一九三一年に正式に廃止されるが、それ以前厳守されていたかという、かならずしもそうではなかった⁵¹〉と指摘しているように、実際には客席の空席を埋めるため、男女同伴席にも一般の客を座らせるといったことが行われていたにしても、初めから男女同伴の認められた席に〈一しよに〉座る〈私〉と〈女〉の間柄には特別な親密さが窺える。もし、〈私〉が純粹に「映画を見る」ことだけを目的としていたのなら、映画館には一人で行っていただろう。だが、そこに〈女〉と二人連れで訪れたということは、〈私〉は最初から二人で「映画を見る」つもりだったということであり、映画視聴を交際の一段として捉えているということである。もしかすると上映される作品そのものにはさほど関心はなく、実は〈女〉と同じ場所で同じ時間を過ごすということのほうが〈私〉にとって本来の目的であったのかもしれない。そのとき、映画は真剣に鑑賞する対象から、「気散じ」として消費される商品へと転位するだろう。

今日では、大正期は谷崎潤一郎や志賀直哉、菊池寛など、近代作家たちが映画という新メディアに深い関心を示すようになった時代として知られている。だが、その関心の持ち方・接し方は決して一様であったわけではない。たとえば、谷崎や菊池のように制作者として映画に関わろうとした作家もある一方で、次のような映画への接し方も見受けられる。

そこに打つものがあれば、全体としてつまらない場合にも別に腹

は立たないのである。退屈な時に――退屈な時でなければ映画館には往かないのだから――幾らかでもさうした、刺戟を与へてくれれば、私はそれだけでもかなり満足するのである。さうして、この刺戟を与へてくれるのは、また街頭にあるものゝ中では映画が一番多くを持つてゐるやうに思はれるのである。⁽²²⁾

劇作家の関口次郎がここで述べている（退屈な時でなければ映画館には往かない）という映画への接し方と同質のものとして、内田百閒の（何もする事がなにか、或は何かするのが気が進まないとか云ふ時の暇つぶしに見に行くのはいいが、わざわざその為に出掛ける程のものでもないと思はれた⁽²³⁾）という、暇つぶしとしての映画鑑賞を挙げることが出来るほか、百閒の師にあたる夏目漱石が概して映画に冷淡だったように、明治・大正を生きた作家たち皆にとって映画は必ずしも芸術として真剣に向き合う対象だったわけではない。映画が今日でも多くの人々に娯楽と暇潰しを提供しているように、その「気散じ」的な受容のされ方は映画が初期から持つ受容形態なのだといえる。そのような「気散じ」として映画を受容する態度を容認するならば、次のような芥川による映画への言及も理解できるのではないだろうか。

映画はいくら見ても直ぐにその筋を忘れて仕舞ふ。おしまひには題も何もかも忘れる。見なかつた前と一寸も変りがない。本ならどんなつまらないと思つて読んだものでも、そんなにも忘れる事はないのに、実に不思議な気がする。

映画に出て来る人間が物を云つて呉れたら、こんなに忘れる事はあるまいとも考へて見る。自分がお饒舌だからでもあるまいが。⁽²⁴⁾

一読してどうしてもここに芥川の映画に対する関心の低さを感じずにはいられないのは、映画を見ても（忘れて仕舞ふ）というあまりに明け透けな物言いによるものである。仮にこの文章中の〈映画〉と〈本〉という語を入れ替えた場合、おそらく同じような無防備さを芥川が曝すことはなかつただろう。そこには「自分は映画の専門家ではない」という認識と、それを恥じない無邪気さがある。しかし、なぜ芥川は〈映画はいくら見ても直ぐにその筋を忘れて仕舞ふ〉のだろうか。濫読家として知られる芥川にとって、「本を読む」という長年の習慣の中で染みついた身体技法と比較すれば、たしかに「映画を見る」ことはいかにも不慣れた作法だっただろう。現在の映画で一般的な画面の隅に映し出される字幕とは違い、画像と字幕の画面が交互に切り替わりながら進んでいく当時の映画は、慣れない者には見難い代物であったことは想像に難くない。さらにクローズアップやモンタージュといった、映画特有の映像表現が駆使されれば、その文法を理解しない者にはなおさら話の筋を理解するのも容易ではないだろう。

〈映画〉と〈本〉の相違とは、〈本〉が自分の理解に合わせて読み進められるのに対し、〈映画〉は見る者の理解などお構いなしに、勝手に先へ進んでいってしまうという点である。小説が読者の「読む」という能動的な行為と並行してしか物語を進められないのに対し、映画は観客の「見る」行為を置き去りにしてでも物語を物理的に始まりから終わりへ向けて進行させる。

このとき、思い出されるのは芥川が「葱」において試みた、語り手が語っている間に作中人物が勝手に次の行動を始めてしまうという、次のような表現である。

だからこの上明瞭な田中君の肖像が欲しければ、さう云ふ場所へ行つて見るが好い。おれが書くのはもう真平御免だ。第一おれが田中君の紹介の労を執つてゐる間に、お君さんは何時か立上つて、障子を開けた窓の外の寒い月夜を眺めてゐるのだから。

作者の意図を離れて作中人物が動き出してしまふというこの現象は、メタフィクション的な意匠であると同時に、まさに映画視聴を彷彿とさせる体験でもある。集中力を欠きながら散漫にスクリーンを眺め、時折作品とは全く関係のないことを考えを奪われたり、あるいは同席者との会話に気を取られたりしているうちに映画の登場人物が観客を置き去りにして「勝手に物語を進めてしまふ」という体験は、映画視聴において誰しもが味わつたことのある感覚ではないだろうか。もちろん「葱」が小説である以上、読者の「読む」行為を媒介してしか物語は進まないのには違いないが、この「物語に置き去りにされる」表現が「葱」のメタフィクション的特徴の一つだとすれば、芥川のメタフィクション的発想の根底には映画体験が潜在している可能性も決して否定できないだろう。集中を欠いた映画視聴という、ある意味切実さとは程遠いフィクション受容の体験からメタフィクション的感覚へと結び付いていくこの事態においては、映画というメディアにまつわる「制度的なもの」の存在が（サンテイマンタリズム）を対象化する

る動因として機能している。これはあくまで映画を一例にとりあげたものであるが、社会にはそれ以外にも現実と虚構の間に介在する「制度的なもの」が存在しているわけであり、それらと創作物との関係^{フィクション}を分析することが、メタフィクション解明の一経路となりうるのではないだろうか。

注

- (1) 拙稿「戦略としての〈売文〉小説——芥川龍之介「葱」試論——」（『日本近代文学』80、二〇〇九年五月）、〈売文〉小説とメタ構造——芥川龍之介「奇遇」試論——（『國文學攷』198、二〇〇八年六月）、芥川龍之介をめぐる大正期の〈売文〉状況——「書くことがない」ことを書く小説とメタフィクション——（『語文と教育』24、二〇一〇年八月）
- (2) 小谷瑛輔「切実か、不真面目か——芥川龍之介の〈神聖な愚人〉とメタフィクション」（『富山大学人文学部紀要』64、二〇一六年二月）
- (3) 野口武彦『日本語の世界13 小説の日本語』中央公論社、一九八〇年十二月
- (4) (2) に同じ。
- (5) 田中純「九月の文壇評（一）」（『時事新報』一九二〇年九月五日）
- (6) 平林初之輔「九月の創作」（『文章世界』一九二〇年十月）
- (7) 村松正俊「新秋文壇評（十二）」（『讀賣新聞』一九二〇年九月十五日）
- (8) 芥川の「停滞期」については、拙稿「停滞の構造——芥川龍之介における「停滞期」の分析と考察——」（『近代文学試論』52、二〇一四年十二月）を参照されたい。

- (9) メタフィクションと分身に関しては、阿部和重／法月綸太郎／東浩紀「形式と分身とメタフィクション」記号化されたリアル（メールマガジン『波状言論』二〇〇四年六月四日）↓『阿部和重対談集』講談社、二〇〇五年七月）でも議論されている。
- (10) 大石富美「映画を読む小説―芥川龍之介「影」論―」（『九大日分』25、二〇一五年三月）
- (11) 特に作品の映画性に焦点を絞って「影」を論じたものに、篠崎美生子『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』（翰林書房、二〇〇六年三月）での論究がある。
- (12) 三好行雄「作品解説」（『杜子春・南京の基督』角川書店、一九六八年十月）
- (13) 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』至文堂、二〇〇四年一月）
- (14) 石川景子「芥川龍之介『二つの手紙』『影』論」（『東京女子大学日本文学』96、二〇〇一年九月）
- (15) 川本三郎『大正幻影』新潮社、一九九〇年十月
- (16) 三浦哲哉『映画とは何か』筑摩書房、二〇一四年十一月
- (17) 板倉史明「映画館における観客の作法——歴史的な受容研究のための序説」（『日本映画は生きている』岩波書店、二〇一〇年七月）
- (18) (14) に同じ。
- (19) 四方田犬彦『日本映画史110年』集英社、二〇一四年八月
- (20) (17) に同じ。
- (21) 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』中央公論新社、二〇〇六年七月
- (22) 関口次郎「映画趣味」（『文藝春秋』一九二五年二月）
- (23) 内田百閒「映画と想像力」（『映画朝日』一九三八年十一月）↓『新輯 内田百閒全集 第八卷』福武書店、一九八七年
- (24) 芥川龍之介「映画」（『文藝時報』一九二五年十二月）
- ※ 芥川の本文引用に際して、「影」は『芥川龍之介全集 第七卷』（岩波書店、一九九六年五月）、「葱」は同全集『第五卷』（一九九六年三月）、「映画」は『第十三卷』（一九九六年十一月）に依った。また、全ての引用において、旧字は新字に改め、ルビ・傍線等は適宜省略した。
- (おおにし ひさあき、松江工業高等専門学校講師)