

〔書評〕

中川成美著 『モダニティの想像力——文学と視覚性』

井口 時 男

写真や挿絵や映画といった視覚芸術との関連で近代文学の諸問題を考える論考の集成である。対象となる作品も検討の角度も、著者の関心と問題意識の幅広さを示して、きわめて多岐にわたる。

序章として、理論的予備考察ともいべき書き下ろし論考「文学的想像力と視覚性——モダニティの経験」が配されている。佐多稲子の「キャラメル工場から」の末尾や木下恵介の映画「二十四の瞳」の一シーンから受ける感動の意味を内省する一方で、イメージ、想像力、映画といった問題系をめぐって、ベルクソン、サルトル、ジル・ドゥルーズ、フレドリック・ジェイムソン等々の諸理論が参照される。著者は、小説体験においても映画体験においても、不意に去来して人間をがんにがらめにする「情動」というものの作用を強調し、この情動の作用としての運動を「文学的想像力」と名づける。文学と映画を横断的に論じる根柢の表明である。

以下、全体は三部に分かれる。目次紹介ふうに簡略に概要を紹介しておく。

第一部「モダニティの視覚性」は、明治の海外旅行記を一九世紀欧米に始まったツーリズムという世界史規模の現象と結んで論じる第一章「旅する視覚——ツーリズムと国民国家」、明治天皇大喪の折に撮影された夏目漱石の四枚の肖像写真から「国民作家」漱石の思想的苦闘の意味へと遡及する第二章「漱石の二十世紀——動く肖像写真」、横光利一「頭ならびに腹」の有名な冒頭部における「〈言表行為の主体〉と〈言表の主体〉の不確定な揺れ」から「新感覺派」の目指したモダニティの質を問う第三章「新感覺派という〈現象〉——モダニズムの時空」、谷崎潤一郎と芥川龍之介の「小説の筋」論争を主体の変容という新感覺派とも通じる二十世紀的問題から読み直す第四章「モダニズムはざわめく——モダニティと〈日本〉〈近代〉〈文学〉」、高階秀爾の論文を組上に西洋という規範からの偏差として日本文化を定義しようとする日本文化論のアポリアを指摘する第五章「近代における視覚性の変容と『日本文化』——高階秀爾『日本人の美意識』論」、の五編で構成される。

第二部「視覚のなかの文学的想像力」は、映画史上であり論じられることのない一九三九年公開の映画『樋口一葉』を再評価する第六章「ヴィジュアルリティのなかの樋口一葉——文学的想像力とシネマイマージュ」、ベルクソンやウィリアム・ジェームズを援用しつつ漱石『道草』の健三の記憶に囚われた意識が主客二元論を越えて行く契機を指摘する第七章「健三の『記憶』・漱石の『記憶』——『道草』との対話」、小林多喜二の新聞連載小説「安子」の試みを大月源二の挿絵との関係から読み解く第八章「多喜二・女性・労働——『安子』と大衆メディア」、多和田葉子のテクストを分析しつつ視覚自体の孕む盲目性への気づきをディ・アスポラされた女性の身体性の問題と結んで論じる第九章「視覚という〈盲目〉——多和田葉子『旅をする裸の眼』の言語実験」の四編から成る。

第三部「映像の言語・身体の知覚」は、無声映画時代から活躍したハリウッド女優ジョーン・クロフォードの仕事をたどりながらハリウッド映画の保守的文法によって恐れられ排除される「聖なるピッチ」像の意味を究明する第十章「女性労働表象としての〈聖なるピッチ〉——ジョーン・クロフォードとハリウッド映画産業の文化構造」、戦時下日本映画産業の実情を論じたビクター・ハイイ『帝国の銀幕——十五年戦争と日本映画』の書評である第十一章「『帝国の銀幕』を読む」、安西冬衛の一行詩「春」の「鞆鞆海峡」に身体に固定的に繫縛された視線を越えて「深層言語」を解放する二十世紀モダニズムとの共時性を読み取る第十二章

「二十世紀の言語論的転回と身体知覚——安西冬衛『春』論」、さらに、二〇〇二年から三年にかけて戦争が始まろうとするアメリカ滞在中の文章二編、第十三章「戦争を始める国で——アメリカ、(法)、モダニズム、そして日本文学」と第十四章「同じテクストを読む——日本文学研究と日本文学」の、計五編を収める。

問題関心も狭く、映画については知識も乏しく「ファンにとどまる私が、本書を総合的に評価する資格があるとは思えない。ただ、本書から多くの知的刺激を受けた者として、以下、本書によって触発された私の思考の一端を記述しておきたい。

近代における視覚の優位性が指摘されるとき、そのモデルは一点透視図法に始まるリアリズム絵画であり、その光学機械による実現としての写真だった。写真こそ現実の正確な認識と再現のモデルだったのであり、とりもなおさず文学による現実の表現(再現)のモデルでもあったということだ。たとえば正岡子規が近代西洋絵画のスケッチになぞらえて「写生」を説き、「月並」和歌の多用する緑語や掛け言葉を排除したのも、田山花袋が無裝飾の素朴な「悪文」の必要性を主張したのも、言語自身の戯れという純粹に言語レベルの現象が現実そのものの透明な認識と表現(再現)を阻害する不透過な邪魔ものだったからにはかならない。

しかし、連続的に動く写真としての映画の登場は事態をまったく変えてしまう。たとえば著者は第二章で、漱石の四枚の肖像写真を一連の動きとして並べ変えることで、そこに絶望に終わる物語と絶望から始まる希望の物語とを読み取ってみせるが、動く写

真はまず物語というものを呼び込むのだ。さらに、映画は、その初期において、接近する汽車の正面からの映像に観客が慌てて逃げ出そうとしたという逸話に代表される通り、強烈な「情動」と身体の反応を喚起する。それは映画が、著者のいう「文学的想像力」を手中にし、かつ、活字を介する文学以上の刺激の直接性を獲得したことを意味する。観客の身体的反応にとどまらず、カメラという視点の動きや大胆なカット割りによる構成は、映画の視点そのものが自在に運動する透明な身体であることを明示している。客観的認識のモデルたる写真が隠蔽していた視点の身体性を映画は露出させるのである。

著者は第三章や第四章で、一九二〇年代のモダニズムの本質を、オーステインの言語行為論の用語を借りて分析しているが、それは視覚性という本書のテーマからしてまったく正しい。固定された視点から世界を固定的に表象する写真はいわばコンスタテイヴ（事実確認的）だが、運動する写真たる映画はパフォーマテイヴ（行為遂行的）なのだ。

ところで、同じ二〇年代末に、蔵原惟人は「プロレタリア・リアリズムへの道」で、プロレタリア・リアリズムとはプロレタリア前衛の「眼」をもって世界を見、見たものをリアリズムの手法で描くことだと述べた。世界を見る無数の認識視点中に唯一正しい視点があることを主張する蔵原の所論のモデルは、単眼によって世界の真実を再現するという意味でカメラⅡ写真にほかならない。皮肉を弄すれば、世界を変革する「運動」たる日本マルクス

主義運動の最初の本格的文学理論は「運動」を欠いていたということだ。

もちろん、蔵原の理論は実作には何の役にも立たない。作家たちは各自、作品中でいかに言葉を運動させるか、各自の経験で試行錯誤を繰り返すしかなかった。しかし、さらに皮肉を付け加えれば、カメラⅡ写真モデルの唯一絶対の視点にこだわることに背後に、世界には中心たる真理の掌握者（世界のコミュニズム運動の指導者）がなければならぬというスターリニズムの世界観すら読み取れるだろう。

見ることは認識することである。認識することは支配することである。そして、世界を認識し支配することは、ニーチェのいう「権力への意志」の発動である。だから、見る／見られる関係は常に支配／被支配の構造と運動している。

見ることがたんに身体感覚にとどまらず、認識と運動した知覚であるということは、見るという行為が認識枠組としての文化の中の営みであることを意味している。人はいわば、自身を包摂する文化構造が見せるものしか見ないのであり、見たいものしか見ないのだ。視覚はその本性において盲目性を内蔵している。著者が第九章で論じる多和田葉子の「旅をする裸の眼」は、ヨーロッパに拉致されたベトナム人女性という主体性を二重三重に剥奪された語り手に仮託して、視覚の本性たる盲目性を暴きだすのだ。

この第九章がタイトルに「盲目」と「言語実験」を含み、言語

は盲目なのだというデリダを引いているのは重要である。視覚性と文学とを結び付ける理論編たる序章で「キャラメル工場から」の末尾の感動の記述から出発した著者は、参照したサルトルによつてそれが視覚とはかわりない言語的解釈にすぎないといったんは斥けられたのち、再度、「私たちは『内的言語』の分析こそが文学研究だと思つてきたが、それだけでは不十分なのであり、感情に根差した『情動』の作用をどのように考えていけばいいのかという問題をそこで突きつけられたのだと思う。優れた文学には、その『情動』の発露を促す視覚を中心とする感官の存在があるのではないかと考えたのである」と、体勢を立て直していた。視覚と言語の亀裂を媒介するのは「情動＝身体」だということだ。しかし、この媒介にもかわりなく、視覚と言語の深い亀裂は解消されるわけではない。その意味で、第九章はいわば、文学研究の書物としての本書がはらむ最もクリティカルな問題をそのまま主題としているのであつて、そのことが本書に優れた価値を与えている。思考というものが安全を証明された既定のルールを進むだけならそんな思考は自動機械にすぎない。クリティカルな難所を抱え込みつつ、その危機を発條として作動するものこそ文学にかかわる本物の思考のはずなのだから。

著者は本書にあえて十三章と十四章を収録した。アメリカが開始する戦争の発端となつた二〇〇一年九月一日の事件、澄んだ青空を背景に飛行機がマンハッタンの高層ビルに激突してオレンジ色の炎を噴き上げたあの事件は、安全な日本の私に、まずテレ

ビ画面中の信じたがいほどスペクタクルな映像として到来した。隠さずいえば、一種爽快な身体反応さえそこにはあつた。映像の直接刺激の喚起力とはそういうものだ。被害者たちへの思いは遅れて、そして、眼を閉じてから、やつてくる。それも、映像の迫力に比べればほんの微弱な情動として。

著者は序章の末尾に、「自らの視覚に投じられたそれらの風景のただ中に立ち、自らの『情動』によつて開かれていく他者の姿を自らのものとしていくことにしか、文学の目的はないように思えてならない」と書いていた。もちろん九月一日の事件とは無縁の文脈だが、私はこの一節をテレビ画面の前で興奮していたあの日の私自身に引き寄せてしまふ。私は思うのだ。「文学的想像力」は、視覚の刺激からほかに遅れて、眼を閉じるといふ視覚の否定を介してしか作動しないのではないか。遅れて、しかも微弱にしか作動しないものだからこそ、「文学的想像力」は、この視覚の時代に重要なのではないか。この遅れと微弱さを自覚するところからしか文学は再出発できないのではないか。そして、ニューヨークの被害者たちの痛みをパレスチナやアラブといういつそう深く隠された他者たちの痛みへとつなぐもの、この遅れて微弱な作用しかもたない「文学的想像力」の力しかないのではないかと。

(新曜社、二〇〇九年三月三十一日、三八七頁、本体価格三四〇〇円)