

## 日本における初期輸入映画の特徴 —日本近代文学者の見方を中心として—

蔡宜静\*

### 要旨

本稿では、日本における初期輸入映画の特徴がどのようなものであったかについて、日本近代文学者の見方を中心として考察する。論文の展開上、筆者はまず無声映画（活動写真）の誕生当初の映像特徴がどのような特色を有していたかについて確認する。次に、第一次世界大戦の前後に日本に輸入された映画に、とりわけそれら作品に見る撮影技術に着目し、そこにどのような特徴が看取できるかについて検討する。そして、トーキー映画の発明以後、文学者が映画のもつ視覚的な展開方法に関してどのような関心を示したかについて確認する。以上の三つの基本作業を通じて、文学者の初期輸入映画に対する興味関心の所在を浮き彫りにする、というのがこの論文の狙いである。

キーワード：

初期輸入映画、無声映画、映像の特徴、撮影手法、日本近代文学者

---

\*私立立徳管理学院応用日本語学科 助理教授

## 日本初期外國輸入電影的特徵 —以日本近代文學者的視點爲中心—

蔡宜靜\*

### 摘要

本論文以日本近代文學者的視點爲中心，考察日本初期外國輸入電影的特徵爲何。在論文的展開上，筆者首先考察無聲電影(活動寫真)發明時的影像有何特色。其次，針對第一次世界大戰前後輸入日本的外國電影，特別是將焦點放在當時的攝影技術層面上，就其影像特徵做檢討。最後，筆者針對文學者在有聲電影發明以後，對於影像的視覺展開顯示了怎樣的興趣上作確認。透過以上的三個步驟，本論文旨在浮雕出文學者對初期外國輸入電影的關心所在。

關鍵詞：外國輸入電影，無聲電影，影像特徵，攝影技巧，  
日本近代文學者

---

\*私立立德管理學院應用日語學系 助理教授

## **The Features of Initial Import Movie in Japan — Focusing on Japanese Modern Literature's Opinions —**

Tsai, Yi-ching\*

### **Abstract**

In this paper, I mainly examine the Japanese modern literature's opinions when considering about the features of the initial import movie in Japan. In the development of the thesis, I mainly approach the features of initial movie following three times. Firstly, I consider about the features of images of silent movie (moving picture) while it was invented then. Secondly, I pay attention to the movie imported into Japan backward and forward of World War. Especially focusing on the techniques at that time to see what the features of images are. Finally, I try to figure out how the modern literature's transformation of thinking about the sight development method of the movie after the talkie movie is invented. By working on above-mentioned three steps, this thesis aims on the whereabouts of the literature's interest of concerning about the initial import movie .

**Key words** : initial import movie , silent movie , features of images ,  
shooting techniques , Japan modern literature

---

\*Assistant Professor of Applied Japanese Department, Private Leader University

## 日本における初期輸入映画の特徴 —日本近代文学者の見方を中心として—

蔡宜静

### 1、はじめに

本論文は、従来の特定の作家についてのみ考察するという狭い枠組を超え、同一の時代背景のもとで活動した複数の文学者たちの映画受容のさまを明らかにし、ひいては文学創作と無声映画との比較研究の糸口を見出すことを目指している。

筆者は、以前から日本近代文学の研究に従事しながら、それと平行して日本の映画にも強い関心を抱いてきた。とりわけ興味を持ったのは、日本に無声映画（活動写真）が輸入され、紹介され始めた明治後期から大正期にかけて、日本の詩人・小説家たちがそれをどのように受け止め、またどのように反応したか、についてであった。

この疑問を解明すべく、まず、何人かの文学者について、映像芸術についてどのような批評や解釈を加えたのか、さらに映画の文芸への影響がどのようなものであったか、といったことについて、できるだけ丹念に先行研究を調べてみた。数氏の先行研究にあっては、ほぼ同じ研究方法を取っていることが知られる。たとえば、十重田裕一や四方田犬彦などは横光利一と川端康成を取り上げ、彼らを中心とする新感覚派映画聯盟製作の「狂った一頁」という特定のテキストに注目したうえで、新感覚派作家が映画から受けた影響を分析しているが、その手法自体は決して最近創始されたものではない<sup>1</sup>。

---

<sup>1</sup> たとえば、十重田裕一（1999・3）の「新感覚派映画聯盟」と横光利一—1920年代日本における芸術交流の一側面」（『早稲田大学国文学研究』127号）と、四方田犬彦（2001・3）の「川端康成と日本映画」（『国文学解釈と教材の研究』学燈社）の先行研究は、いずれも小林一郎（1977・12）の「狂った一頁」論」（『川端康成研究叢書3』教育出版センター）の論点を引き継いだ

ところが、特定の作家における映画受容史だけに絞った研究方法では、当時の社会にあって大衆文化となりつつあった映画を、他の多くの文学者がどのように受容したかについて明らかにする上で、なお不十分ではないかと感じられる。文学と映画との比較研究を進めていこうとすれば、まず当時の活動写真の実態に対し日本文壇全体が示した見方をさまざまな角度から明らかにする必要があるだろう。なぜなら、映画の受容を個々の作家の問題のみとして扱い、日本近代文学者が全体的に示した興味を不問に付するようでは、映画の影響が他の多くの文学者の創作に、特定の作家たちの場合と同様に看取されるかどうかという根本的な問題が解決されないからである。

そこで、本論文では、従来の作家別の映画受容史を中心に検討するという手法を避け、日本における初期輸入映画の特徴がどのようなものであったかについて、日本近代文学者全般の見方を中心として考察したい。筆者は相異なる時期の映画内容を確認しながら、複数の文学者の映画に関する発言（筆者収集）と対応させていくという操作を試みた。こうした基本作業を通じて、映画という斬新なマスメディアに惹かれた文学者たちの受容ぶりを明らかにすることができるのではないだろうか。

彼らの見解を参照するかぎりでは、同一の映画や俳優に対する感想や、初期映画の主流たる無声映画の特徴や製作環境に触れた言説を、複数の文学者の作品から見出すことができた。そこで本論文にあっては、無性映画を論ずる際、複数の文学者が言及した輸入映画に重点を置き、当時の映画雑誌などから関連資料をも検出しつつ、総合・整理したい。結論から先に言えば、無声映画の画面展開は、複数の文学者がその創作のテクストに技法として応用しているが、彼らの文芸思想面においても、映画の影響は相当に大きい。

---

ものと見なせる。また、岩本憲児（1987・1）の「小山内薫と映画」（『早大大学院文学研究科紀要』32号）や、千葉伸夫（1989・12）の『映画と谷崎』（青蛙房）といった先行研究も見落とせない。これらはいずれもある特定の作家を取り上げ、その映画受容史を検討している。

## 2、日本の初期輸入映画の特徴

日本の初期輸入映画の全貌を把握するために、筆者はまず『日本映画発展史 I』（田中純一郎、中央公論社、1975・12）、『日本映画発展史 II』（同前、1976・1）、『日本映画史第1巻』（佐藤忠男、岩波書店、1995・3）などの先行文献を参照した。その結果、初期輸入映画にあっては、活動写真（無声映画）の誕生当初、第一次世界大戦の前後、トーキー映画の発明以後という三つの時期を境として、映像上の特色や内容構成にそれぞれ相違点のあることがわかった。次に、この三つの時期それぞれに見る特徴に注意し、特に、当時の撮影技術に着目し、そこにどのような特色が看取できるかについて検討する。なぜこうしたことを調べるのかと言えば、音声を欠き、もっぱら映像美を生命とする無声映画が受容されたということは、とりもなおさず、文学者をも含めた当時の人々が、この新興媒体に見る撮影手法に大きな衝撃を受けたということを意味しているからである。

### 2.1 活動写真の誕生当初

日本における映画受容史は、明治 29（1896）年 11 月、キネトスコープが初めて神戸に輸入されたときに始まるものと見られる<sup>2</sup>。キネトスコープ見物のために用意されたレパートリーは、『東京毎日新聞』（1897・1・30）によると、「連発銃射撃及び曲打の状」、「チャブ屋にて骨牌を闘はし飲酒して闘争をなすの図」、「散髪店の図」、「米国劇場毒婦死刑の有様を演ずるの図」などの十種類に及んだという<sup>3</sup>。その内容は、主に欧米各地の風景と人情を撮影した

<sup>2</sup> 田中純一郎（1975・12）「序章 映画の発明」『日本映画発達史 I』（中央公論社）を参照すると、当時の日本に輸入された活動写真の上演の系統は複数の機種があり、それは主に（1）キネトスコープ、（2）シネマトグラフと（3）ヴァイタスコープの三種類を中心としている。まず、（1）キネトスコープはアメリカの発明王エジソンの創案である。また、（2）シネマトグラフは、フランス・リヨンの写真材料商リュミエール兄弟によって発明されたものである。そして、（3）ヴァイタスコープは、エジソンが既存のファンタスコープに若干の改良を加えて発表したものを、ガモン商会が発売時に新たに命名したものである。

<sup>3</sup> 一方、シネマトグラフの場合には、「トルコの通運会社、フランス士官の騎

「写実物」、および常識を逸する奇異な映像を集成した「トリック物」という二つの傾向にわけられる。また、それぞれの内容の映写時間が実質的に二、三分に過ぎないため、十種類ぐらいの映像を組み合わせ、四十分ないし一時間をもって一興行としていた事実もわかる。

これらの短い映像に胸を躍らせた観客は、東京市内だけでも実に数万人に達したと言われている。このことをもってしても、当時いかに多くの人々が活動写真を通じて視覚化された西洋を体験したかがうかがい知られよう。1920年に映画製作に携わった小山内薫と谷崎潤一郎<sup>4</sup>も、同じ時代状況の中にあって、この新しい視覚媒体に惹かれたに違いない。そのことは彼らの見た活動写真に関する彼ら自身の記述からも証される。まず小山内は明治30(1897)年2月14日付の日記に、「蓋シエヂソンノ新發明ニナレル写真人物活動機ヲ見ンガ為メナリ」と早くもキネトスコープについて書き記している。

小山内はその内容についても、「亜米利加ノ居酒屋ニシテ 二人西洋人卓ニ向ヒテカードヲナシ 一婢切りニ棚上ノ筥ヲ下シテ調理スルモノノ如ク 又一人アリ カードヲナセル者ノ邪魔ヲナシ カードヲナセルモノニ打タル 帽子ヲ落トス 忽チニシテポリス(?)戸ヲ排シテ来リ 鬪争ヲ止ム 斯ノ如キモノ三度」と詳細に記し、「其人物ノ活動スル巧妙驚ク可シ」<sup>5</sup>という感想を洩らしてい

---

馬演習、ミラノの水泳、パリ中学生の運動、汽車の進行、フランス陸軍の自転車隊、リオン(リヨンー引用者注)の市街、トルコ郵便局風景、オーストリア貴紳の参内、壁こわし、カルタ争い、ニューヨーク市街の光景、パリの舞踊会、モスクワのニコラス帝、テムズ河畔の舟遊び、北海の激浪、イタリア南部の農園」など五十種類以上にも及んだとされる。また、ヴァイタスコープの場合には、「露国皇帝即位戴冠式、メリー女王の死刑、エヂソン氏工作場前散水の景、ナイヤガラ瀑布、群鳩飼養の図、新約克(ニューヨーカー引用者注)火事場の景、李鴻章伯ウォールドルフホテルを去るの図」などの二十数種に及んだという(1の「第一章 映画の輸入」を参照)。

<sup>4</sup> 1920年、小山内薫は松竹キネマの理事となり、あわせて俳優学校の校長と撮影総監督にも就任し、実質的な映画活動を一年半ほど行った。同年には、谷崎潤一郎も、東洋汽船財閥の出資で設立された大正活映という映画会社の文芸顧問に着任し、いくつかのシナリオを残している。

<sup>5</sup> 天理図書館に所蔵されている。

る。この記述から、彼の見た映像は上述の「チャブ屋にて骨牌を闘はし飲酒して闘争をなすの図」であったことがわかる。

これに対し、谷崎はその晩年、若き日に見た活動写真の特色を「いづれも簡単な写実物かトリック物、一卷のフィルムの両端をつなぎ合せて、同じ場面を何回でも繰り返して映せる」ものであったと追憶し<sup>6</sup>、明治 30（1897）年 2 月頃に見た四種の活動写真の概要<sup>7</sup>を詳説している。フィルムの短かさを補うために何度も繰り返して実演した当時の上映実態は、彼の記述から確認できよう。ここで特筆すべきは、彼が取り上げた四本のうちの一本の「トリック物」の内容である。谷崎は次のように述べている。

メフィストフェレスのやうな装束をした悪魔の左右に、裸体に近い服装をした二人の美女が立つてゐる。悪魔がその一人を呼んで俎板のやうな形をしたテーブルの上に寝かせ、カーボンペーパーのやうな黒いキラキラした大きな紙で全身を包み、何か合図をすると、紙に包まれた美女の体が宙に浮き上り、裾の方から炎がメラメラと燃えて来て紙ぐるみ焼けて消えてしまふ<sup>8</sup>。

一般に女性崇拜の作家として知られる谷崎の女性崇拜の原点を探る上で、この叙述は大きな示唆を与えてくれる。彼の作家としての

---

<sup>6</sup> 谷崎潤一郎（1955・4—1956・3）「幼少時代」『文芸春秋』（文芸春秋）に参照。

<sup>7</sup> 6 に同じ。谷崎潤一郎は同随筆の中で、幼少時に見た二本の「写実物」と二本の「トリック物」の活動写真の内容を克明に記している。まず前者に関しては、「海岸に怒濤が打ち寄せて、さつと砕けて又退いて行くのを、一匹の犬が追ひつ追はれつして戯れる光景」や、「遠くの方の平原の果てに、粟粒ほどの小ささで一列に並んでゐる馬の群が、観客席の方を目がけて一直線に疾駆して来、刻々に形が大きくなって眼前に肉迫しつつ走り去つてしまふ」ありさまについて述べている。この二つの実写物は、当時の外国の風景だと考えられる。また、後者のうちの一つに関しては、「フランスあたりの、昔の新教徒迫害や革命騒ぎを想像させるやうな場面で、貴族の夫人らしい女が次々に刑場へ引き出され、薪を積んだ束の上に立たされて火あぶりの刑に処せられる、煙が濛々と燃え上つて女を火中に包んでしまひ、やがて煙が消えた跡には屍骸もとどめずきれいに焼かれてしまつてゐる」と書いている。彼がとりあげたこのトリック物の映像は、当時の『風俗画報』（明治 30 年 4 月 10 日号）にも紹介されている「世界の青史に芳名を流したる仏国の女丈夫ジョアンダーク（ジャンヌ・ダルクー引用者注）火刑の光景」に該当していよう。

<sup>8</sup> 6 に同じ。

素質形成に活動写真が果たした役割がいかに大きかったかが推察されよう。幼少年期に見た如上の映像内容が深く彼の脳内に焼き付いていたからこそ、谷崎は後年、両性の間のマゾヒズムを題材として好んで取り上げたのではないだろうか。上に引いた映像の特徴を、彼の作品の特徴と対照すれば、両者の接点がおのずと見出されよう。

ところで、小山内や谷崎を含む当時の人々が活動写真に引き付けられた理由は、一体何だったのだろうか。まず第一に挙げるべきは、動く映像がかもし出す新奇性であろう。周知のとおり、活動写真が日本に輸入される以前に、明治の人々が既に親しんでいた視覚的な大衆娯楽は幻灯である。幻灯衰退の理由については、木村小舟がその『明治少年文化史話』（1951）の中で、「動かぬ幻灯が動く活動写真にお株を奪われたのに何の不思議もあるまい」と指摘している。また、明治末期のわずか数年間に、浅草六区の地図がほとんど映画館で塗りつぶされてしまったという事実も見落とせまい。やはり活動写真こそは明治時代に登場した様々な視覚文化の総決算と見なすべきではなかろうか。

いずれにせよ、活動写真が同時代の人々にとって視覚芸術の代表的存在となりつつあったのは明らかである。たとえば、萩原朔太郎の場合には、それまで幻灯を見るという体験はあったものの、明治30年代に入り、始めて活動写真と出合った際、「幕に写る幽霊の動作を見てゐるといふ意識」<sup>9</sup>のもつ不思議さに驚嘆している。朔太郎にとって、活動写真こそが彼の創作の源でもある幻視を実感させてくれる唯一無二の視覚芸術だったものと見られよう。

こうした人間の知覚に関する心理機制について、寺田寅彦は、いかにも物理学者らしい視点を示している。寺田によれば、活動写真にあっては「シーンの中の一人物が幽霊のやうに見えたり消えかかったりする」動きが、運動学の特質に充ちている一方、「夢にも想像の出来ない未知の世界を展開させる」のに対し、「観客は各自の

---

<sup>9</sup> 萩原朔太郎（1925・6）「芸術の映画化に就いて」『中央公論』第40年第7号（中央公論社）。

想像によつてそれぞれの影像に相応する質量を付加し割当てながら見て行」<sup>10</sup>けるので、活動写真は深層心理を視覚化させるうえで格好の装置であるという。寺田のこの見解から敷衍すれば、活動写真というものには、夢や幻覚などの無意識の領野に明滅するおぼろげなイメージにふさわしい映像を、光学的に巧みに複製してみせるということになるろう。だからこそ、上述の「幽霊の動作を見てゐる」という感想をもらした萩原朔太郎は、活動写真体験を通じて、目に見える実体と心の中のイメージとが綾なす映像世界の広さと豊かさ—toに目覚めたのであろう。在来の固定した視覚芸術だけでは満足できなくなった近代人は、視覚芸術に動きがあることを望むに至ったが、こうした期待や欲求を、活動写真の仕組みと効果こそが解決してくれたのである。そして、かつてない動的な美に接した人々の衝撃は、彼らが年老いるに至るまで、脳裏を去ることはなかったのである。

## 2.2 第一次世界大戦の前後

### 2.2.1 第一次世界大戦以前の輸入映画

日本に最初に入ってきた活動写真の内容は主にフランスのパテー社やアメリカのエジソン会社の製作した短い「写実物」と「トリック物」であった。下って 1910 年代を迎える頃には映画先進たる欧米では、有名な舞台劇をそのままに映画化した外国映画が盛んに作られるようになった。その結果、明治 44、45 年頃にはこの類の映画が多数輸入された。この時期の活動写真は、舞台俳優を使って、舞台劇の方法をそのまま用いて撮影したところに、大きな特徴が認められる。ただ、大写しやカメラ・アングルなどに関する繊細な撮影技法はまだ開発されていなかったため、役者の演技に大袈裟な誇張が行われたのが普通である。そして、場面の転換も少なかったので、同じカットのまま何分間も続くようなことが珍しくなかった。

この時期の活動写真の撮影特徴に対して、谷崎潤一郎はその随筆

---

<sup>10</sup> 寺田寅彦 (1932・2)「映画の世界像」『思想』(岩波書店)。

「活動写真の現在と将来」の中で、「自由にして自然なるべき活動劇を、窮屈にして不自然なる実演劇の束縛の下に置くな」<sup>11</sup>と指摘し、一部の映画劇が役者の演技にのみ重点を置いていることに対し、否定的な考えを示している。また、彼は同じ随筆の中で映画劇と舞台劇との違いをも追及し、映画劇にあっては、「長年月の間に、遠隔の土地に起つた事件をも、僅か数時間の物語に短縮する事が出来る」と述べている。そして、活動写真特有の場面転換技法は、時空間を固定した因果律から解放するがゆえに、人間の自由な心理活動に極めて適合しているという見解を示している。

ここで、この頃に興行された活動写真のいくつかを列挙してみると、『ドンキホーテ』＝『世界一の馬鹿大将と疎忽の従者と滑稽』（1906・9・1、真砂座）、『アラビアンナイト』＝『西洋大江山山賊退治』（1907・1・25、帝国館）、『父と子』＝『露国義民伝』（1908・8・1、錦輝館）、『ファウスト』＝『地獄巡り』（1910・1・15、錦輝館）<sup>12</sup>などのように、今日なお有名な原作に、俗耳に入りやすい邦訳題名が付けられている。映画館業者は、こうした大衆向けの邦訳題名によって、一般大衆の興味関心を引こうとし、同時に、本来の題名をも併載することで、文芸青年らの関心をも引こうとしたのではないだろうか。

例えば、明治 45（1912）年 3 月 2、3 日の二日間、有楽座で行われた一回目の「文芸活動写真会」では、ダヌンチオの『秋夕夢』、レールモントフの『悪魔』、シラーの『憎と愛』、シェークスピアの『リア王』、ユーゴーの『九十三年』、ワイルドの『サロメ』、フローベルの『聖アントニーの誘惑』や『暴君ネロ』<sup>13</sup>などのように、今日も知られた外国文学の映画化作品ばかりが上映された。多くはヨーロッパ映画である。また、試写会当日、生田長江、馬場孤蝶がそれぞれ十分間の演説をし、小山内薫が上映映画の内容を解説した。

<sup>11</sup> 谷崎潤一郎（1917・9）「活動写真の現在と将来」『新小説』大正 6 年 9 月号（同好会）。

<sup>12</sup> 2 に同じ。「第二章 創業期」に参照。

<sup>13</sup> 『東京日日新聞』（1912・2・26）による。

著名な文学者が来場し学識を披瀝したこの上映会では、見物人の大半は学生であった。しかも、左団次や吉右衛門など、西洋演劇への強い関心でも知られた少壮舞台俳優の姿も観客席には見られたという。

もとより、この催しについては検討すべき点がなお多い。当時の学生の多くは富裕階層の出身であったから、入場料は相当に高額に達したものと見られる。したがって、この「写真会」が半年も継続されたことをもって、直ちに同時代人の相当数が映画愛好者になったなどとは見ることができない。ただ、大正末期から昭和 10 年代に至る、映画隆盛の時代の一つの先駆として見ることはなお許されよう。

このように、第一次世界大戦までは、ヨーロッパ映画が多数に輸入され、中でも著名な文学作品を舞台俳優の力を借りて映画化したフランス、ドイツやデンマークの文芸映画が歓迎された。また、壮大華麗なセットや大群集を登場させて撮影したイタリアのアンブロジーオ社やイタラ社の史劇映画も日本の見物客を驚嘆させた。今日の発達した映画表現の芸術性には比すべくもないが、この時期にもてはやされた映画は、活動写真発明当時の稚拙さを既に脱却し、少年たちばかりか、大人たちをも魅了する精緻さを帯びるに至った。

### 2.2.2 第一次世界大戦時の輸入映画

前述したようにヨーロッパ映画は、文学や演劇などの既成芸術の長所を多く取り入れ、民族固有の情緒を發揮しようとした。これに対し、アメリカ映画は、グリフィスやデミルらの名監督が次々に新たな撮影技術を開拓しつつあった。第一次世界大戦が勃発し、ヨーロッパ全土が戦場となった結果、日本ではヨーロッパ映画があまり輸入されなくなった。時を同じくして、アメリカ映画の台頭を見たのである。たとえば、1912 年輸入のキーストン会社製、マック・セネット監督の「どたばた喜劇」(Slapsticks)を見てみよう。ボロ自動車が行来の真中で滑稽な衝突をしたり、公園での追い駆けっ

こがあったり、登場人物が牛の尻尾へぶらさがったりした場面から、突然屋外へ飛躍するような展開で、目まぐるしいまでに珍無類な光景が、そこには連続している。ヨーロッパの室内喜劇とは大きく異なり、極めて動的で屋外での演技をも重視するアメリカ映画の真髓が認められる。アメリカ映画に見る、こうした軽快で音楽的な映像が、日本の映画ファンを次第に魅力していったことも十分に推察できよう。当時多くの人々がこうした米国製喜劇映画に惹かれた理由について、谷崎潤一郎は「若々しい元気や活力との充ち溢れた亜米利加の国民性が分る」と指摘している。まさに正鵠を得た指摘だと言えよう。もっとも、谷崎自身は「随分馬鹿々々しいドンチャン騒ぎの筋が多い」<sup>14</sup>として、あまり好感を示していないのであるが。

こうしたアメリカ映画の中でも、とくに日本一般の観客の間に、強力な魅力を放った役者の一人は、何と云ってもあのチャールズ・チャップリンである。チャップリンの初期主演映画には、酔っ払い役が多かったため、既に大正時代から日本では「アルコール先生」という愛称で親しまれ、人気を博していた<sup>15</sup>。十五年にわたる大正時代のいつ頃からチャップリン作品が日本で本格的に受容されるに至ったかについては、毎日新聞社版『大正ニュース事典』その他の文献を活用し、今後一層精査を加えたいが、今ここで言い得るのは、チャップリンの特異な風態が、文学者の間でいち早く大評判を巻き起こしたことということである。たとえば、谷崎潤一郎は、チャップリンの演技が、「無邪気と無鉄砲と出鱈目とを思ひ切つて突き混ぜたところに可笑味があり」、「胸のすくやうな痛快さがある」と評し、「チャップリンの喜劇はチャップリンでなければ、とても出来ない芸当」<sup>16</sup>と結んでいる。

初期は短編作品が多く、そこに表現されたチャップリンのキャラ

<sup>14</sup> 谷崎潤一郎（1920・12）「其の歡びを感謝せざるを得ない」『活動俱樂部』第3巻12月号（活動評論社）。

<sup>15</sup> 大野裕之（2005・4）「インターヴァル1932年—チャップリンの日本」『チャップリン再入門』（日本チャップリン協会）。

<sup>16</sup> 14に同じ。

クターはコミカルなものが多いのに対して、1918年の『犬の生活』で今日よく知られる「心優しい放浪者」のイメージが完成されてからは中、長編が多くなり、一人の貧困階層の市民として当時の世相・政府を風刺したものが多くなった。そして、笑いの中にアナーキーな思想を追求する作風が目立つ。彼が背中を向けて一人寂しく去っていくラストシーンは、誰でもきっと印象に残っていることだろう。彼の作品基調の変化に気づき、鋭い指摘をした文学者も見受けられる。たとえば、小林多喜二は彼の出演した映画に「プロレタリアの生活」が非常に如実に描かれていることに驚かされる」と述べ、「チャップリンは、「悲劇」を最も効果的に出すために、単に、その意味の手段として喜劇を上衣に借りに来ている」<sup>17</sup>と説明している。多喜二の発言は彼自身の文芸観を顕示しているのと同時に、チャップリンの基本コンセプトも端的に指摘している。多喜二はまた、この俳優の素質について、「詩人に（漫画化された二十世紀のハムレット詩人に）なりきってしまう」<sup>18</sup>と評価している。

このような見解は、チャップリンのほぼ全作品を見た<sup>19</sup>萩原朔太郎の賞賛にも認められる。朔太郎は「ポオの詩的情想を共通する映画人は、チャップリンの外に居ないだらう」<sup>20</sup>と述べ、多喜二とは別の詩人に譬えていたが、同一の役者に対して、相通じる発想にもとづいた二人の感想には非常に興味深いものがある。朔太郎はさらに、漫文詩の中でチャップリンを「裏町の漂泊者」と謳い、「サー

<sup>17</sup> 小林多喜二（1927・12）「チャップリンのこと其他」『シネマ』創刊号（小樽映画鑑賞会機関誌）。

<sup>18</sup> 17に同じ。

<sup>19</sup> 萩原朔太郎の随筆を調査してみると、チャップリンの出演した映画、たとえば、『犬の生活』、『サニー・サイド』、『サーカス』、『街の灯』、『町の女』、『モダンタイムス』などにほぼふれている。娘萩原葉子の語るところによると、「父は子供を映画や何かに連れてゆくようなことはあまりしなかったが、チャップリンや童話の映画や「天勝」の奇術の来る時はそれを楽しみに待って、私や妹を連れて必ず行った」とある（萩原葉子（1959・11）「折にふれての思い出」『父・萩原朔太郎』筑摩書房）。

<sup>20</sup> 萩原朔太郎（1929・5）「アツシヤ家の末裔を観る」『映画往来』第52号（往来社）。

カス」を見て、不思議なロマンチックの抒情詩を心に感じた」<sup>21</sup>とその演技を高く評価している。そして、チャップリンの「決して悲劇の筋書を見せない」という方法は、「丁度詩の表現と同じ仕方で、説明を付けずに暗示してある」<sup>22</sup>とする、詩人ならではの見解をも示している。このように、朔太郎が詩の創作方法と同じ次元において一人の俳優の演技を扱っている点が注目すべきであろう。

以上の三人以外に、管見に入った限りでは、芥川龍之介<sup>23</sup>、室生犀星<sup>24</sup>や宮沢賢治<sup>25</sup>もチャップリンに賛嘆の声を送っていたことが挙げられる。それぞれ文学者の彼の演技に対する受け止め方には、各自の文学的な素地が反映しており、決して一様ではない。しかしながら、彼らがこの喜劇俳優をかくまでも愛好し、ほぼ肯定的な評価ばかりが示されている、という点を我々はもっと大いに吟味する必要がある。筆者は現在、アメリカの小市民生活を象徴するチャップリン映画は、当時の日本の文学者のアメリカ文化認識において恐らく抜きがたい影響を及ぼしたものと見ている。

### 2.2.3 第一次世界大戦以後の輸入映画

不断に輸入される欧米映画の波に接し、日本の民衆はそれらの映画に出演する各国の俳優に対する親しみをも増していった。とくに、外国女優の豊満かつ艶麗な容貌は、日本の映画ファンを、しばしの間、他事を忘却させるほどにまで魅了した。外国映画ファンが急増していたこの頃、映画雑誌もそのニーズにこたえて相継いで創刊さ

<sup>21</sup> 萩原朔太郎（1926・10）「私の好きな映画俳優（漫文詩）「ばすたあ・きーとん」「ちやれい・ちやつぷりん」「はろるど・ろいど」」『不同調』第3巻第4号（不同調社）。

<sup>22</sup> 萩原朔太郎（1935・10）「チャップリンと知識人種」『絶望の逃走』に参照。

<sup>23</sup> 芥川龍之介は（1921・10）『「チャップリン」其他一読んだ物見た物一』『新潮』第35巻第4号（新潮社）のエッセイを残していた。

<sup>24</sup> 室生犀星は（1929・2）「スタンバーグとチャップリン（映画時評）」『天馬の脚』（改造社）のエッセイを遺している。

<sup>25</sup> 宮沢賢治が生前映画鑑賞を好んでいたことは、令弟宮沢清六が詳細に証言している。清六氏の証言によると、賢治はスウェーデンのシェストロム、ドイツのルピッチやムルナウ、フランスのアベル・ガンズといった監督の作品を探して見たり、エミール・ヤニングスの演技に感激したりしただけでなく、チャップリンの映画もかなり見たらしい、という（宮沢清六（1987・9）『兄のトランク』筑摩書房）。

れた。その内容を見てみると、国別の人気俳優の特集号を出したり、役者のプロマイドを載せたりしたことがわかる。また、一般雑誌であるが、『朝日グラフ』もしばしば外国映画の特集を組んでおり、大新聞である朝日新聞社の販売網を通じて、さながら毛細血管を血が流れるがごとく、全国各地に相当量の映画情報が伝えられたものと見られる。こうした社会現象に呼応するように、この時期の文学者の随筆にも西洋俳優を礼賛した言説が相当に認められる。

たとえば、谷崎潤一郎はロシア女優アラ・ナジモワ（1879-1945）について、「何処かしら美貌以上の崇高な閃めきがあり、知らず識らず人を夢の世界へ誘ひ込むような輝きと蠱惑とがあるので、劇その物は多くの場合下らない筋であるにも拘らず、ただ同夫人の容姿を味はひ得るが為に価値あるものが少くありません」と述べ、「殊にソフト・フォーカスを巧みに利用した優婉限りなき趣のある表情は、それが直ちに一箇の完成された芸術であるかのやうに感ぜられました」<sup>26</sup>と述懐している。また、室生犀星はポーランド出身のポーラ・ネグリ（1894-1987）に惹かれた理由について、「何よりも大写しに効果のある肉顔の量積、カメラに大胆な瞬きをしない瞳孔、冷たい諷刺的な浮びやすい嘲笑、次第に蒼白になる表情の運動的なタイム、頬骨、割れてゐる巨大な真白な背中、それらの中に粗大な美しい建築的な堂堂たる容姿は鳥渡類のない「典型的」な、エミール・ヤニングス風なものも多くを持つてゐる」<sup>27</sup>と述べている。二人の感想からも窺えるように、一般大衆が輸入映画を見に行く理由には、これらの人気俳優に魅了されていたことと大きな関連があるだろう。この風潮は、今日の映画ファンが映画鑑賞の動機とほぼ変わらない。

ところで、当時の観客がどうしてこんなにも映画スターに熱狂し

---

<sup>26</sup> 谷崎潤一郎（1921・10）「映画のテクニク」『社会及国家』大正10年10月号（一キョク社）。

<sup>27</sup> 室生犀星（1929・2）「映画時評」の「ポーラ・ネグリ」『天馬の脚』（改造社）による。

たのだろうか。その心理規制について、室生犀星は「映画中の女優の美は本来の肉顔の美に加へられた映画的人生の諸相からも、それからの境涯的美の変遷からも本物より以上に美しく吾々の視神経を刺戟する」と説明し、「小説的女性美が人生の濾過的条件の下に説明される美であるやうに、映画的人生が溶解し又加へるところの彼女らの「二重美」のゆえに、「我々が凡ゆる画面に立つ彼女等の二重美に刺戟される」<sup>28</sup>と分析している。映画が人間心理に及ぼす影響に関するこの解釈は、現在の映画理論の定義とも吻合している。つまり、観客の様々な感情は「ソフト・フォーカス」や「大写し」などの技法で強調された俳優の容態や表情によって喚起される。いわば映画は、それ自身の独特の言語を獲得し、既存の芸術形式とは全く違った表現方法を手に入れたのである。こうした映像にかかわる撮影技法は、人間の既成の視覚的概念を覆すに足り、映画スターの存在を招致するに至ったとも言えるのではないだろうか。

### 2.2.3.1 撮影技術の成熟

ここで注目すべきは、この時期までの輸入映画に、現行の撮影技術の多くが認められるということである。前にも触れたように、明治期最初の外国映画には、「写実物」と「トリック物」とから成っていた。前者においては、カメラと被写体との距離に応じて、「中接写」と「遠景撮影」という撮影方法が、すでに使い分けられている。また、室内と戸外のロケーション地との違いによる光線の強弱が映像にもたらす効果も、よく生かされている<sup>29</sup>。この世ならぬ珍

<sup>28</sup> 27に同じ。「映画時評」の「メイ・マツカヴオイの脂肪に就て」による。

<sup>29</sup> 明治末期に、外国映画が活発に輸入された頃、映画の製作会社、監督や出演俳優の氏名を知りたいという観客のニーズにこたえるために、いくつかの映画専門誌が発刊された。日本現存最古の映画雑誌『活動写真界』は、国書刊行会により、1999年9月に復刻版が出された（明治42（1909）年6月の創刊号から明治44（1911）年11月の第26号までが収録されている）。『活動写真界』の第10号（1910・6・25）の「控帳より」を参照すると、「露の人」（筆名）という人物が、「写実物」の特徴について、「パテ、フレールと米国のエジソン会社の写真」を取り上げて比較している。彼の説明によると、両者は「戸外の景色等」に関する撮影方法が似ているという。また、「室内等はパテでは現はれて居る人物をギツシリ輪割一杯に大きく撮る」という特徴が看取されるのに対して、「エジソンのは総て人物が小さい、広い背景の前に小さい人物が動いてゐる」としている。この解説から、当時すでにカメラと被写体との距離

奇な情景を後者は現出して見せたが、そこにはすでに高速度撮影、逆転撮影、二重焼きなどの技法が開発され、かつは駆使されているのである<sup>30</sup>。そして、明治 44、45 年頃の文芸映画（映画版文学作品）ブームを経て、第一次世界大戦前後からは、アメリカの作品が多数輸入されるようになった。この時期の映像には、「映画の父」とも呼ばれるグリフィス監督が開発したクローズアップ、クロスカッティングなどの多様な撮影技法や、物語の展開に大々的で系統的な編集技法などが特徴として挙げられる。そのことは、1917 年までの日本の映画雑誌や刊行物の内容からも裏付けられる<sup>31</sup>。

たとえば、谷崎潤一郎は 1921 年に、「大映し」、「遠写」、「溶明暗（ディゾルブ・イン）」、「絞明暗（アイリス・イン）」、「二重写し（オーバーラップ）」、「文字幕（タイトル）」、「編輯（カツテイング）」という七つの映画技法<sup>32</sup>を取り上げ、無声映画の美学を技術面から追究した。もちろん、谷崎はこのとき既に映画会社の脚本部

---

をはかる撮影方法が開発・実用されていることが窺えよう。

<sup>30</sup> 29 に同じ。『活動写真界』の第 15 号（1910・12・1）によると、「やなぎ生」（筆名）という人物は、「トリック物」について、パテー社の活動写真を取り上げ、「マヂック、コメディイ物のフィルム」と名付けている。同氏はその映像内容について、「電気ホテル、自働転宅会社、自働料理等の様に無生物の活動するもの」、「無線電気乱用、電気液、急げ々々の如く映画が非常に早く活動し而も相当に写真輪郭鮮明なるもの」、「水が下より上へ飛上り、逆に人が歩み樽が坂下より坂上へ転げ上る如きもの」という三つの映像に見る特色をあげている。つまり、当時の観客は「鉢の中の土が動き忽ち枝を生じ、葉茂り花咲く」という光景、「宙ヅリなんかは愚かなこと家を回転させて見たり、或は一丁もある池を飛び越させて見たりする様な極端なもの」などの映像に目を驚かすほどのファンタスティクな感覚を覚えたものと見られよう。こうした記述から、明治末期の輸入映画にはすでに多様な技法が駆使されていたものと言い得よう。

<sup>31</sup> たとえば、大正 2（1913）年 10 月創刊の『フィルム・レコード』という映画専門誌を見てみると、映画の技術研究を特別なスペースを割いて追究している。このことから推し量れば、当時の一般観客にも撮影方法についての知識を摂取しようとする一定の欲求があったものと見られよう。また、『活動写真界』の創刊時から有力な投稿家として知られた同誌の編集者の一人、帰山教正は毎号にわたり映画の科学的研究を発表しただけでなく、実際に活動写真の撮影にも従事していた。彼は 1917（大正 6）年 7 月に『活動写真劇の創作と撮影法』（飛行社）という本を刊行し、その中で、グリフィスの撮影技術を紹介しつつ、映画のコンティニューイティの編集方法やシナリオの書き方などを解説している。

<sup>32</sup> 26 に同じ。

顧問であったから、普通の観客よりは映画技法をよく認識していたものと見られるが、彼以外にも映画技法について相当の認識を持っていた文学者は少なくない。たとえば、「大写真」に触れた文学者には、谷崎<sup>33</sup>と室生犀星<sup>34</sup>以外にも、堀口大学と川端康成が挙げられる。

まず、堀口大学は人間の顔の「大写真」の効果について、「その主人公の魂の明滅を、仁丹の広告よりも判然と見せることが出来る」<sup>35</sup>と述べている。また、川端康成は「大写真」が「見物の感傷を強ひ」ている効果があるゆえに、映画の成功が「物の形の一番通俗的な感情の上に成り立っているのではないか」<sup>36</sup>という結論を出している。そして、この「大写真」の特長は、やや遅い時期に映画に接した三島由紀夫の言説<sup>37</sup>からも検証できる。ともかく、「大写真」効果をめぐる文学者の見解はいずれも、現代のそれとほぼ合致している。こうした文学者ならではの細部にわたる映像技法の観察は、よくその本質を衝いている。今後は映画技術の進歩的変遷をも考慮に入れつつ、大正期における彼らの観察の意義を引き続き考察したい。

### 2.2.3.2 映画の叙述方法の完成

無声映画の撮影技法の成熟にともない、物語の展開に質の高い作品が次々に生み出された。第一次世界大戦以後に製作された外国映画は、映画史上に残る有名な映画ばかりである。日本に輸入された

<sup>33</sup> 11に同じ。谷崎は「活動写真の「大映し」の顔を眺める際」に、「平生気が付かないで見過ごして居た人間の容貌や肉体の各部分が、名状し難い魅力を以て、今更のやうに迫って来るのを覚える」と述べている。

<sup>34</sup> 27に同じ。「映画時評」の「ファンの感傷主義」による。犀星は「クローズアップの肉顔に、我我は何故に驚嘆の溜息をつかなければならなかつたか」と述懐している。

<sup>35</sup> 堀口大学（1929・9・16）「映画に求める詩」『東京朝日新聞』。

<sup>36</sup> 川端康成（1929・12）「映画見物記」の「三「大尉の娘」」『新潮』第26年第12号（新潮社）による。

<sup>37</sup> 三島由紀夫（1966・5）「映画的肉体論—その部分及び全体」『映画芸術』（映画芸術社）によれば、三島は「映画における俳優の顔は、一人一人に、「全的に所有される」ことになった」と指摘し、「クローズ・アップはもともと、美しい俳優の顔を巨大な観念的な性的対象とするために用ひられた」と分析している。

欧米の名作の中でも、とくにアメリカ映画の『イントレランス』(1919・3・30、帝国劇場)とドイツ映画の『カリガリ博士』(1921・5・14、キネマ倶楽部)の二本は注目に値する。前者はグリフィス監督が二年余りの歳月を費やして作った十二巻の大作であり、イントレランス(不寛容)という主題に基づいて、古代から現在までの四つの物語を並列的に展開し、人類が寛容の精神を持つべきことを説いている。四つの内容を効果的に統合するために、クロスカッティングという交錯編集法によって映像を並行させようという試みは、映画の叙述方法を新たな境地に導いたとの定評がある。また、その映像には新しいテクニクが多彩に駆使されている。たとえば、(1)俳優の身体各部位や小道具の極端な大写し、(2)パノラマのフォーカス・スクリーンの一部だけを使う特殊なマスクング、(3)独特のカメラ・アングル、(4)移動ショットといった撮影手法は、アメリカ映画が得意とする分野の総決算を示している。そして、注目に値するのは、ペルシャに滅ぼされる古代バビロンの首都をリアルに再現すべく、ハリウッドの撮影所に巨大なセットが構築され、何百人ものエキストラが雇われたということである。その結果、映画史に燦然と輝く名作として評価が確定した。

この雄大なスケールの映画が輸入されたために、外国の製作環境に追い付くすべもない日本映画に対し、少なからぬ観客が興味を示さなくなったわけも理解できよう。この映画の戦争場面に関する文学者の感想を見るに、たとえば斎藤茂吉は、「規模が大きく思切つてやるので、日本の映画などは到底及んだものではない」<sup>38</sup>と評している。また、萩原朔太郎は、「日本の写真は実にヨタである」<sup>39</sup>と述べている。こうした意見を見ると、文学者が日本映画に魅力を感じなくなったという状況が窺えるだけでなく、日本映画の製作

<sup>38</sup> 斎藤茂吉(1944・7・15)「西洋映画の一場面」『童馬山房夜話』(八雲書店)による。

<sup>39</sup> 萩原朔太郎(1925・7)「映画漫談」の「戦争について」『文芸春秋』第3年第7号(文芸春秋)による。

能力が欧米を中心とする外国映画のそれに比すれば、依然大きな遜色があったということが認識されるのである。

一方、ゲルマン・ロマンチズムの傾向を持つ表現主義映画『カリガリ博士』は、精神病院の患者であるフランシスが物語る幻想的で怪奇な殺人事件をテーマとしている。彼の回想を軸にして、精神に異常をきたした医者カリガリ博士とその夢遊病患者チェザーレが引き起こした、ドイツ山間部の架空の村での連続殺人についてのストーリーが展開する。本作品では複雑な話法が採用されており、内容に重層的な深みが与えられている。また、その映像の特色を見ると、ほぼすべてのショットにおいて、奇抜なセット美術の意匠が認められる。たとえば、(1) 歪んだ家具が使用される点、(2) 俳優のメイクや服装が不安感をあおるように造形されている点、(3) 狂気の世界に相応しい、役者の誇張された演出、そして、(4) すべての場面に自然の日光を一切使わず屋内でセットを使用して撮影している点や、(5) 観客の注意を喚起するためのアイリスショット手法を多用している点などである。この映画の製作に携わった人々は、ドイツ表現主義の画家たちであったために、表現主義特有の写実的な形象をすべて排除するという特徴が、そのまま映画セットに生かされている。その結果、いままでの輸入映画に見られなかった異様で強烈な効果がかもし出されている。この映画は後にシュール・レアリスムの発展にも大きな影響を与え、批評家からはその卓越した視覚的効果のゆえに、今日でも世界的に高く評価されている。

『カリガリ博士』が文学者の創作にもたらした刺激により、すでに指摘されてきたように、横光利一や川端康成が先導する「新感覚派」における諸作品や、1926年に「新感覚派映画聯盟作品」と銘打った『狂った一頁』の製作を見るに至った<sup>40</sup>。後者は他の文学者の間にも大きな反響を呼んだ。たとえば、萩原朔太郎はそれを「驚

<sup>40</sup> 栗坪良樹 (1995・12) 「映画『カリガリ博士』の刺激と衝撃—日本表現主義序説—」『青山学院女子短大紀要』49号。

異的に優ったもの」<sup>41</sup>と評し、谷崎潤一郎はその上演を「何より喜ばしい心強い現象である」と述べている。しかも、谷崎はこの映画のデフォルメの多い画面と俳優の演技との間にあやなされる不調和を見抜いていたからこそ、「舞台装置は大体に於て成功して居る」と評価しつつも、「俳優の動作」が「もつとあの装置と一致するやうに、即ちその演技をもつと不自然に、もつと絵画的にさせた方がいい」<sup>42</sup>と提言したのであろう。谷崎はまた、この映画が「どうしても映画でなければ表はせない所を掴まへて居る」と評し、「話の筋がいい」という点において、「此の映画は、文学的価値を充分に持つては居る」と考えている。思うに、谷崎の作家としての素質が終始映像世界における幻想と現実の融合に留意していたからこそ、彼はいわゆる「虚実皮膜」という観点から、この作品を概して高く評価したのではないだろうか。

### 2.2.3.3 無声映画の黄金時代

1923年の関東大震災による日本映画の衰退につけこむような形で、外国映画の進出は、いっそう積極的になった。無声映画の黄金期を思わせるこの頃、輸入映画の中には先駆的な傑作ともいえるべき、いろいろな意味で看過できない作品がある。アメリカ映画の場合には、『幌馬車』（1924年公開）や『十誠』（1925年公開）などがある。これらいわゆる「スペクタクル物」は、豪華なセットや壮大なロケーションで観客の眼を眩惑している。アメリカの商業的な量産とは比べるべくもないが、ヨーロッパの場合は、この時期、映画技術によって新しい感覚を創造してゆくことをめざす運動が展開されつつあった。視覚のみを対象とする「純粹映画」、「絶対映画」や「前衛映画」と名付けられた映像の新奇性が、当時の民衆に、これまでとは違った新たな映画体験を提供しつつあったのである。

こうした欧米の新たな映画思潮を受容すべく、日本においても

---

<sup>41</sup> 20に同じ。

<sup>42</sup> 谷崎潤一郎（1921・5）「「カリガリ博士」を見る」『時事新報』大正10年5月号（時事新報社）。

「良い映画を讃める会」が発起され、これらの作品を観賞したり、批評したりする活動が何回も行われた。この会で推薦された作品を挙げてみると、第一回の『キイン』（フランス映画、1924・11・25、丸ノ内鉄道協会）、第二回の『巴里の女性』（アメリカ映画、1924・12・16、丸ノ内鉄道協会）、第三回の『嘆きのピエロ』（フランス映画、1925・3・20、葵館）、第四回の『救ひを求むる人々』（アメリカ映画、1925・12・4、葵館）などがある。いずれも欧米作品である。ここで注目すべきは、同会発起人の中に、久米正雄ら文学者の名が見られるということである。また、芥川龍之介は第一回と三回の二度まで参加し、そこで上映された作品を、小説家の見地から「筋としてはキインの方が小説らしくもあり、面白いとも思ふ」<sup>43</sup>と評している。

以上の事象から、第一次世界大戦以後に輸入された外国映画には、カメラの持つ技術的な可能性や物語の叙述方法において、無声映画の芸術性の向上とその美学の確立を肉迫しようとする努力が認められる。この状況の中で、それらを受容していた文学者の想像力が大いに刺激されただけでなく、映画の特色が彼らの思想や創作に与えた影響の大きさも想像できよう。明治末年の「文芸活動写真会」

（上述）と変わらず、今回もまた知名の文士らを対象に首都東京で開催されたものではあったが、時代は既に映画黄金時代たる昭和を目前に控えている。この催しの意義と効果とについては、さらに資料を収集したうえ、機会を改めて考察したい。

### 2.3 トーキー映画の発明以後

トーキー映画が発明するまでは、登場人物のせりふは字幕を挿入することで表現されるので、当然のことながら、映像はすべて無声であった。日本にあっては、無声映画の上映進行に合わせてその内容を解説する活動弁士が活躍し、徳川夢声のような人気弁士も現れた。けれども、映像のみで音声を欠いているということは次第に欠

<sup>43</sup> 芥川龍之介（1926・2）「拊掌談」の「キーンと嘆きのピエロ」『文芸時報』（文芸時報社）による。

陥と認識され、その克服が図られた。やがて世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』が、1927年、アメリカのワーナー・ブラザーズ社によって発表された。日本においてトーキー映画上演の先陣を切ったのは、アメリカのフォックス社製作の『進軍』（1929・5・9、新宿武蔵野館）である。内容自体はさしたるものではないが、全篇にわたり音楽、音響、せりふなどの音が絶えず流れ出されるため、日本の劇場内はこれまでと違う雰囲気を満たされたという。

### 2.3.1 無声映画に対する感想の余韻

文学者の間にも無声映画とトーキー映画の交代に関する活発な議論が交わされた。たとえば、映画製作に参加した経歴を持つ川端康成は、「音響効果の専門家が、映画制作に参加し出す」という必然性から、「文学者がより多くの関係を持ち出す」であろうと予測している。彼の発言は、その後の映画製作の歩みを思えば、まさに的中していたと言えよう。また、彼は「トオキイに於ける音響の効果は、われわれが予測したよりも、遥かに大きかった」と述べ、「無声と発声映画とは、全然別なものと考へ方も成り立つ程に、それは大きかった」<sup>44</sup>と考えている。こうした川端の趣旨と相通ずる見解は、「トオキイは別種に属する」と述べている高村光太郎のそれにも見出せる。ただ、光太郎は「無声映画の究極は平凡ながらパントマイムの秘密にあつた」と分析し、「トオキイの発声はまだ好奇の余地をのこしてゐる」<sup>45</sup>と考えている。ここには詩人たる光太郎がイメージ主体の無声映画に対し、依然郷愁を抱いていたことが窺えるだろう。

一方、萩原朔太郎は発声映画になってからの状況を無声映画と比較し、双方の長短や特徴をよく整えて分析し、「我々は無声映画の欠陥からして、映画芸術を独立の形式に発展させた」と指摘し、「トーキーの発明が、無声映画の発明に遅れて実現されたことは、

<sup>44</sup> 川端康成（1929・11）「映画見物記」の「二 トオキイ二三の例」『新潮』第26年第11号（新潮社）による。

<sup>45</sup> 高村光太郎（1932・7・29）「トーキー映画」『都新聞』。

映画芸術の発展上で意外の幸福と言ふべきである」<sup>46</sup>と結論づけている。朔太郎の詩人ならではの明晰な観点は、当時の映画専門評論家よりもはるかに先駆的であり、無声映画の価値と意義を説破した、至当な映画理論と思われる。そもそも、音声がないという制約から様々な映画的テクニックが開発され、そこから現代の多彩な映画芸術を生み出したのであるから、「必要は発明の母」と見る朔太郎の見解には、誰もそれを否定できないほどの重みが認められよう。

### 2.3.2 無声映画の芸術性の総決算

トーキーが実用されていく時勢の中に、たまたまシュール・リアリスム的なフランス映画『アッシャー家の末裔』(1929・7・4、武蔵野館)、『裁かるるジャンヌ』(1929・10・25、邦楽座)、及びアバンギャルド的なドイツ映画『帰郷』(1930・4・2、邦楽座)といった無声映画が輸入され、再び大衆の耳目を集めた。この類の映画は、大正末期以来の視覚のみを対象とする「前衛映画」などの特色に引き続き、映画技術の探究史上に新しい感覚を創造したことで知られる。とくに『アッシャー家の末裔』は、ジャン・エプスタン監督の代表作であり、無声映画による映像表現の頂点の一つを成す傑作として、今もその芸術性を高く評価されている<sup>47</sup>。この映画はエドガー・アラン・ポー原作の「アッシャー家の崩壊」に、同じ作者による「楕円形の肖像」と「リジーア」のモチーフが加味されている。ポーの作品時代は幾度も映画化されたが、このシュールリアリスト監督は前衛主義的な手法と解釈を駆使することによって、原作のもつ幻想的雰囲気を見事に映像化している。

作中に展開されたエプスタン監督の撮影技法に着目すると、カメラのポジションとアングルを多角に変化させて画面を構成しているだけでなく、ゆるやかなトラックとパンも多用している。アッシャー家の広い空虚な部屋や、まるで亡霊でも歩いていそうな廊下は、

<sup>46</sup> 萩原朔太郎 (1930・4)「発声映画に就いて」『新潮』第27年第4号(新潮社)。

<sup>47</sup> 双葉十三郎 (1984・1)「アッシャー家の末裔」『映画史上ベスト200シリーズ・ヨーロッパ映画200』キネマ旬報社。

これらの技法によって索漠とした印象を一層強められている。けれども、我々がとくに注目すべきはスロー・モーシヨンの活用である。この手法が神秘的で幻想的な効果を生み、作品の耽美派的な性格を裏打ちした。たとえば、戸外では落ち葉が舞い散るショット、室内では棚から本が落ちるショット、床までとどくガラス扉の長いカーテンが揺れるショットなどがそれにあたる。そして、嵐の夜の場面に見える時を刻む大時計や、切れてはじけるギターの弦の描写などのショット自体がシュール・リアリスム的な映像であるため、本来聞こえてこないはずの音さえ画面からは雄弁に感じ取られるのである。そのほかに、二重焼きの手法による象徴的な表現が試みられているのも注目に価する。マドリーヌの野辺送りのシーンでは、さながら彼女の棺を護るかのように大きな蠟燭が重ねて映し出されるのがそれであり、この作品全体の幽玄さを一層際立たせている。

この映画の製作背景及び映像の特色について適確に把握した文学者は、決して少なくはない。堀口大学と萩原朔太郎という、すぐれた詩人二人がともにこの種の映画に共鳴し、注目すべき発言を残している。彼らはともにいわゆるモダニズム文学にかかわり、視覚的映像を主体とするフランス映画に深く惹かれ、作詩活動においても映画的方法を生かしているのである。

まず、フランス映画をずっと受容してきた堀口大学はこの映画の成果について、「ポオの「死」と「恐怖」の芸術の眞精神は、正しい理解のもとに映画の影と光の世界に移されてゐる」と高く評価し、その撮影技術が成功を収めていることについては、「人間の脳組織に狂ひが生じて、発狂するその瞬間の神秘的なからくりを、見るやうな気がする」と述べ、「筆者はこのフィルムの試写を見て、この作品から来るはげしい恐怖感と神秘感とに、ふみにじられ、もみくちやにされ、はては、肉体的な苦痛までを感じた」<sup>48</sup>と、この映画が

---

<sup>48</sup> 堀口大学（1929・5）「アッシャー家の末裔」『映画と演芸』第6巻第5号（東京朝日新聞社）。

狙っている効果をうまく解釈している。そもそも堀口は、かつて日本の映画製作に対して「この世の中に存在せしめる事の不可能な詩を、スクリーンの上に存在させてもらひたい」<sup>49</sup>と詩人らしい見解を述べたことがある。しかも、堀口はシュール・レアリスムに基づいた映像芸術の成立について、「視覚詩とか、映画詩とかが入つてゐる」<sup>50</sup>と指摘している。こうした点から推して、堀口はこの時期のフランス映画とアバンギャルド運動との関連に深い理解を示していたのではないだろうか。

次に、萩原朔太郎もまた、堀口のこうした見解と相通ずる評価をくだしている。たとえば、朔太郎はこの映画の「ストーリーの総合的構成法」について、「非常に意義のある試み」と評し、「ポオの文学に本質してゐる、あの神秘幻怪な情趣」の上手な表出によって、「神経質の観客には一寸耐へられないほど気味が悪」くなるだろうと捉えている。朔太郎がこの映画から受けた感銘は、堀口のそれとほぼ同趣のそれであったのではないだろうか。朔太郎はまた、この映画を「音響を映画に表はすテクニクとして、驚嘆すべく成功した試み」と評価し、その映像構成の特色について「全篇に亘つて「音」を非常によく描いてる」<sup>51</sup>と述べている。こうした評語から見て、朔太郎はエプスタン監督の撮影手法を正しく把握していたものと考えられる。朔太郎自身の言葉を借りて言うなら、ポーの「象徴風の詩的文学、映画として製作されたことに絶大の興味を感」じたのである。そして彼は、『アッシャー家の末裔』の「仕方で行つたら、僕の「青猫」や「月に吠える」の抒情詩を、一篇の映画的故事りに仕組んで製作することも困難ではない」と考え、「現に僕自身、今さうした自作のシナリオを考へてゐる」<sup>52</sup>と述べている。こうした評語からは、朔太郎がこの映画作品によって詩作の意欲をも刺激されたということが窺えよう。「詩的文学」と映画製作の芸

<sup>49</sup> 堀口大学（1928・9・16）「映画に求める詩」『東京朝日新聞』。

<sup>50</sup> 堀口大学（1930・5）「仏蘭西映画芸術」『世界文学講座12』新潮社。

<sup>51</sup> 20に同じ。

<sup>52</sup> 20に同じ。

術性を同等の次元に置いて眺める朔太郎のこうした見方を、我々は看過すべきではないだろう。朔太郎がこの前衛映画に文学的な特質を見出し、自己の詩作のモットーを映画製作の方法に関する定義にも生かそうとする発想は、当時の外国の映画評論家の論点と呼応してもいよう<sup>53</sup>。

今日において第八芸術とも言われる映画は、戯曲、彫刻、音楽さらには文学といった既成芸術を踏まえたうえで、初めて芸術の範疇に入った。それゆえに、その理論的な土台を、既成の文芸理論に求めようとするのは不自然ではないし、現在の既成映画理論に照らしてみてもなお妥当である。要するに、物語の叙述方法と撮影技術との双方において円熟の歴史を歩んだ映画にとって、この時期において、文学理論から映画理論の一部を取り入れて発達していくという段階が欠かせなかったのではないだろうか。したがって我々は、朔太郎の如上の観点が、欧米の映画評論家たちが示したものに匹敵するぐらいの重みを持っていると理解すべきであろう。

### 2.3.3 トーキー映画の時代の到来

トーキーの上映形式が定着してからというもの、文学者の無声映画についての発言が次第に影を潜めていったのに対して、トーキー映画に触れた声は、だんだんと活発化した。たとえば、内田百閒、芥川龍之介、菊池寛、小林多喜二、佐多稲子、岸田国土、吉行エイスケ、林芙美子、正宗白鳥、石川達三、徳田秋声、太宰治らの名が挙げられる。文学者たちが一斉に発言した底流には、徳田秋声の

---

<sup>53</sup> たとえば、レオン・ムウシナックは『映画の誕生』(1925年)(飯島正訳(1930・4)『シネマの誕生』往来社)の中で、当時の無声映画の芸術性に関してよく知られる論点を提示している。彼は無声映画の種類を「劇映画」と「映画詩」という二つの範疇に分け、「映画詩」が魂の状態を表現し、視覚的テーマによってみたまされるものと定義し、これを至高の形式と考えている。ムウシナックの「映画詩」に関する定義は、堀口大学のフランス映画の芸術性に対する発言にも反映されているのである。フランス・アヴァンギャルド映画の側にいるムウシナックの立場を念頭におくと、同時に日本に輸入されたフランス映画は、「映画詩」というジャンルに属すると、堀口は考えていたに違いない。彼の着眼点の特色は、映画の発展を文学ジャンルの仕組みと類比しつつフランス映画の芸術性を定めようとするところにあるのではないだろうか。萩原朔太郎の見解もまた、同様の発想からなされたものと見なせよう。

「映画は、発声になってから、面白くなった。口をきかない頃は、不自然で見ていられなかった」<sup>54</sup>とする評語に見られるような感情が働いていたことは疑いを容れまい。また、芥川龍之介は、「映画をいくら見ても直ぐにその筋を忘れて仕舞」うため、「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」<sup>55</sup>と指摘しているが、これはトーキー映画が歓迎された理由を的確に説明していよう。芥川と同じような考えを持っている文学者は当時にあつては決して少数派ではなかったので、こうした評語の存在は、彼らが無声映画時代からずっとこのマスメディアに注目してきたことを示していよう。

紙幅の関係で、ここでトーキー映画に関する文学者の発言を逐一検討する余裕はないが、この種の映画の上演方式、内容、および映像の特徴は、無声映画が彼らにもたらした影響とは、およそ違った次元のものであると考えられよう。この点に関しては、明治時期から活動写真の誕生とともに成長してきた谷崎潤一郎の発言からも証拠づけられる。彼はトーキー（発声）という語の由来を説明し、発声映画が輸入された当初において「映画を知つてゐる者には幾分か想像がつきますけれども、然らざる者には全く内容のない言葉」と述べ、「今日では『トーキー』と云ふ語が津々浦々にまで行き渡つて、誰にでも分かるやうになつてをります」<sup>56</sup>と指摘している。1934年という時期に発せられた谷崎のこの感想は、トーキー映画時代の到来を告げたものだと見なせよう。

### 3、 おわりに

日本における初期輸入映画の特徴を、活動写真からトーキー映画までたどってみると、僅か三十余年間の間に、映像の表現方法やストーリー展開技法が不断に進歩していたことが知られる。一斉を風

<sup>54</sup> 徳田秋声（1939・1）「発声映画所感」『映画の友』昭和14年1月号（映画の友）。

<sup>55</sup> 43に同じ。「拊掌談」の「映画」による。

<sup>56</sup> 谷崎潤一郎（1934・11）『文章読本』中央公論社。

靡した輸入映画に対し、文学者が自分なりの映画観を述べた言説を参照すると、当時の社会風俗における映画の位置、日本の初期輸入映画の特徴とその変遷、または実際の上映状況などが豊かに映し出されてくる。

文学と映画の比較研究と言っても、簡単に済ませられる問題ではない。以上に挙げた文学者の発言は、彼ら自身の思想の一部を物語るとともに、映画に惹かれた日本近代文学者の受容スタンスを代弁するものとも見なせよう。個々の文学者が関心を示した映画とそれに関連する彼ら自身の創作との関連をもっと解明することができれば、文学者の各時期の創作活動において映画がもたらした影響を跡付けるうえでの前提が完全に整うことであろう。

本論文で取り上げた谷崎潤一郎、萩原朔太郎および芥川龍之介の三人の作品と映画との関連については、筆者にも別に拙論がある<sup>57</sup>。三人の創作や思想にはいずれも、アメリカ映画の叙述方法、フランス前衛映画における光と影が織り成すリズムミク構成、そしてドイツ表現主義映画のモンタージュ撮影技法が明瞭に認められる。これすなわち、筆者が今回、文学と映画の比較研究に踏み込んだきっかけであり、背景でもある。これまでの研究成果を踏まえ、無声映画に関心を示した他の文学者における映画からの影響について、今後さらに考察を進め、そのうちトーキー映画の場合に転じたい。

## テキスト

本論文における文学者の言説にかかわる随筆や文章の引用は、原則として、以下の作家全集による。( ) 内に刊年を記した。

小山内薫 (1975) 『小山内薫全集』臨川書店

---

<sup>57</sup> 詳しい内容は、蔡宜静の (2002・11) 「『痴人の愛』論—シナリオの構成に即して—」『現代社会文化研究』第25号 (新潟大学大学院現代社会文化研究科)、(2004・7) 「朔太郎詩における活動写真の影響」『新潟大学国語国文学会誌』第46号 (新潟大学人文学部国語国文学会)、及び (2006・7) 「『誘惑』における映画的手法の導入—芥川の前衛映画受容の視点から—」『日本語日本文学』第31輯 (輔仁大学外語学院日本語文学系) に参照してください。

- 谷崎潤一郎（1981～1983）『谷崎潤一郎全集』中央公論社  
萩原朔太郎（1975～1989）『萩原朔太郎全集』筑摩書房  
寺田寅彦（1950～1951）『寺田寅彦全集』岩波書店  
小林多喜二（1949～1983）『小林多喜二全集』新日本出版社  
芥川龍之介（1977～1978）『芥川龍之介全集』岩波書店  
室生犀星（1964～1968）『室生犀星全集』新潮社  
堀口大学（1981～1988）『堀口大学全集』小沢書店  
川端康成（1948～1984）『川端康成全集』新潮社  
三島由紀夫（1973～1976）『三島由紀夫全集』新潮社  
斎藤茂吉（1952～1957）『斎藤茂吉全集』岩波書店  
高村光太郎（1957～1958）『高村光太郎全集』筑摩書房  
徳田秋声（1997～2006）『徳田秋声全集』八木書店

### 参考文献（50音順）

注で挙げたものはここで省略する。

- 飯島正（1929）『映画の研究』厚生閣書店  
飯島正（1929）『シネマのABC』厚生閣書店  
今村太平（1992）『映画の眼—文字から映像の文化へ—』光和堂  
岩崎昶（1956）『映画の理論』岩波書店  
『活動写真雑誌復刻版』（1990）三一書房  
『活動評論復刻版』（1992）三一書房  
牧野守（1990）「あめつちのまじわりし頃」『活動写真雑誌復刻版』三一書房  
牧野守（1999）「明治期の文明開化と雑誌『活動写真界』」『活動写真界復刻版』国書刊行会  
ミュンスターバーグ（1924）『映画劇その心理学と美学』（久世昂太郎【谷川徹三】訳）大村書店