

1998

映画の他の可能性『狂った一頁』の受容
と映像のコード化 / Eiga no ta no kanosei:
Kurutta ichipeiji no juyo to eizo no kodo-ka

Aaron Gerow

映画の他の可能性

——『狂った一頁』の受容と映像のコード化

アーロン・ジェロー

●『狂った一頁』の二つの顔

一九二〇年代のドイツ表現主義映画やフランスの印象主義映画からの影響が指摘されている新感覚派映画聯盟製作、衣笠貞之助監督の一九二六年の傑作『狂った一頁』は、常に日本におけるアヴァン・ギャルド映画の先駆者として歴史的に評価されていることは承知の通りである。確かに二重写しの多用、表現主義的な照明、理屈を覆す異常な精神状態の極端な描写、精密なりズミカルな編集、物語の難解などといった点において、これほど前衛的な映画が当時日本で製作されたことはおそらくなかったであろう。公開の際、一部の評論家はその前衛性を賞賛した。例えば『中京キネマ』の殿島蒼人は衣笠の作品を『カリガリ博士』より一歩進んだ作品であり、『キヤメラ・ワーク

の巧妙は「最後の人」のそれに比敵してゐる。」と評した。F・W・ムルナウ監督の「最後の人」など、当時の絶賛を受けた海外の芸術映画を「今日迄の映画様式から一歩も出てゐない」と批判した同誌の丹羽信は、次のように『狂った一頁』の映画としての新興芸術的な可能性に高い希望を表現した。

これこそ映画はストーリーを運ぶだけであつてはならない。映画の為の映画こそ、さうした小説的な物語りだけではなく、音楽のリズムを持ち合せ、そして一つの気分をさえ描き出すことが出来ればいいのだ。といふ純粹映画、絶対映画論からはらみ出された精進の姿であり、金と事業的精神の外何等考へてゐない当世映画業者の思ひもつかない、芸術的本能に、芸術至上に邁進した、誠、實きものである。

このように、当時の言説において、『狂った一頁』はストーリーを語るドラマ的な作品よりも、「光の遊戯、光りの調子、光りの速度」で作られる映画の将来の象徴として主に言及された。しかし、この作品に対して、全く異なるイメージを描くもう一つの言説が同時に存在したことをここで指摘したい。ストーリーが重要ではないと一部の評論家によって評されたこの作品に対して、例えば当時の新聞は次の梗概を公開一週間半前に掲載した。

こ、はいんさんな脳病院の内部、おどる、わめく、怒号する、叫喚する、そしてそこに、このいたましい一篇の哀話が生れるのである。妻をしひたげ娘を忘れた船員の逆上は、つひに妻をして発狂せしめた数年の後、船員は人生に疲れて故郷へ帰った、そして妻が脳病院に救はれていることを知ると小使になって、はいりこむ娘は美しく成長し一人の青年と結婚しやうとしたが、娘のなやみは母が狂人であること、父の苦しみは狂人の妻が娘の幸福を破壊するかもしれないと不安な懸念、かくて狂へる女を中心に事件がものすこくいんうつに進んで行く。

ここで紹介されたのは、非物語的な芸術作品でも光の遊戯でもなく、当時まだ現代劇の主流であった新派悲劇に有りがちなス

トリーにはかならない。印刷メディアに盛んに登場した『狂った一頁』の報道の場合では、新聞などにはしばしば掲載されたという点からすれば、おそらくこの作品の特質の様式を無視し普通の映画と交わらない物語的な快楽を宣伝する作戦の表われとして考えられるかもしれないが、それにしても、あらずじを讀んだ観客はそこに書かれた非劇的な快楽を期待して映画を観に行ったに違いない。映画館に入ってもその期待は、劇場内の他の言説に覆されることはなかったであろう。公開日の一九二六年九月二四日に浅草の洋画専門館であった東京館で『狂った一頁』を観に行った観客が読んだ、入り口で配られたプログラムに載っていた梗概が上記とほとんど同じ文書であったこと、そしてそこで行われた石井溢美と玉井旭洋という二人の弁士による説明がおそらくあらずじと同様な効果を狙っていたことは、観客にメロドラマとしての『狂った一頁』という印象を強く与えたのではないかと思う。当時アメリカのパラマウント社直営館であった東京館での併映作品が一九二五年のメロドラマ『爪磨きの女』（フランク・タットル監督）とジョージ・M・コーハンの舞台劇を映画化した一九二六年の『唄へ！踊れ！』（ハーバート・ブレンソン監督）という同社の二本であったことが、さらに『狂った一頁』を当時の高級な洋画のような作品として形成させたことを窺えるだろう。

勿論、作品自体は自ら観客に及ぼす影響によって異なる印象を与えたかもしれない。しかし最近の映画の受容の研究が指摘

しているように、作品の意味や映画という全体的な体験はすべてテキスト自体が決定することではない。観客は受動的に意味を受ける器ではなく、積極的にテキストと共に意味を生成している。これもカルチュラル・スタディーズの中心的な主張でもあるが、映画館に入った観客のころは tabula rasa ではなく、個人的な経験の他、社会的な言説やイデオロギーですすでに形成され、そしてそれをもとに映画を受容したり、意味を自分のニーズと経験に合わせて生成する。これによって同じ作品でも、異なる観客層や上映コンテキストによって異なる意味と映画的体验が生まれる。

おそらく『狂った一頁』は例外ではなかった。我々の現代の目にとつての『狂った一頁』の明確な前衛性は、前述のあらずじや弁士の説明によって映画解説が左右された観客の目にはそれほど明らかに写らなかつたかもしれない。確かに『中京キネマ』の評論家たちはその前衛性を強く指摘したが、試写会で弁士による説明が行なわれなかつた当時に、私たちと同様に彼らはその影響をなした『狂った一頁』を観ていて、その非物語性を強調したのである。その環境などによって、彼らは「前衛映画」としての『狂った一頁』を読んだが、異なる言説的なコンテキストに置かれた他の観客はおそらく正反對の「新派的な映画」としてのイメージを持っていたかもしれない。

どちらの読みが正しいか、『狂った一頁』の本当の姿とは何か、といった課題をここで追究するつもりはない。それは、唯

一の正しい解釈の存在を前述の映画の受容研究の視点から否定したいからだけでなく、『狂った一頁』をめぐる当時の論争においても、その作品に対する多様な解釈の可能性が実際に指摘されたからである。テキストとしての不明確性を問題化することによって、『狂った一頁』に関する言説は、映画の意味の在り方、映像と言葉の関係、観客の役割、映画の言語性などというテーマを論じた。それをここで分析する私の目的は、『狂った一頁』という言説的なイベントにおいて、映画というメディアの定義とそのメディアの意味生成・受容をめぐる闘争が一九二〇代という歴史的な過渡期に行なわれたかを説明することである。

●純映画は理解しなくていい

その後の歴史的な視座において、『狂った一頁』に関する言説の支配的な視点の代表としてみられてきたのは、岩崎昶の『キネマ旬報』掲載の作品評に違いない。その意味で、ここで長く引用させていたきたい。

日本で生まれ、最初の映画らしい映画だ。と、私は確信を以て断言する。そしてまた、日本で作られた、最初の世界的映画だ。(略)

先づ、川端康成を黙殺する。この映画の製作の過程に就

いて知るものは、それよりもこの映画の美しさに就いて知るものは、川端康成がこの映画に対して持つ権利がほんの沿線の小駅の如きものでし本ないよとを感じる。この映画は徹頭徹尾映画監督者としての衣笠貞之助のものであり、更に彼のよき助手としての杉山公平のものである。そしてそれだけである。

嘗つて「日輪」(猿之助主演)を見たとき、私はその監督者衣笠氏の驚く可き無能さに腹を立てたものである。然し、今「狂った一頁」を見て、私は思はず身慄をして、体をコチ／＼に緊張させ眼には少しばかりの嬉れし涙さへためて、そして今まで日本の映画製作者の誰にも感じなかつた尊敬を改めて衣笠氏に感じた。とに角彼は映画を知つてゐる。いや、まだ知つてはゐないかも知れないが、感じている。彼の書いてゐる美は、決して劇的でも小説的でも絵画的でもなく、とに角あらゆる既成芸術と無関係な(といつても良い)美である。

映画（映画）的な美である。

この評価は、純映画劇運動の関連した言説として典型的である。純映画劇運動とは、一九一〇年代半ばごろから、芝居の単なる模倣として当時の日本映画を批判し、弁士、女形などの排除と女優、シナリオ、映画的な演出などの導入によってより映画的な日本映画を作ろうと、まず批評家から始まり、後に映画作家

も参加した革新運動であった。岩崎の発言にある日本映画にこれまで映画らしい映画がないという前提は、純映画を支持した批評家らしい仮定である。「狂った一頁」は気持ちよく見た。日本映画式のいやなところが、ない丈でもうれしかった」と賞賛した菊池寛を始め、こうした背景に『狂った一頁』を評価する人は少なくはなかつた。多くの批評家にとつて、『狂った一頁』は「従来の日本映画とは、本質的に、その価値を置き換へられる可き位置を占めてゐる」存在であった。

その理由の一つとして、『狂った一頁』は言葉(特に弁士の言葉)に依存する従来の日本映画の意味生成様式から解放されたことが取り挙げられた。『東京日日新聞』の映画評は「従来の小説的な講談的な即ち説明的な映画に比して恐しく高踏的なものだ」と、観客に馴染みの小説や講談、それとも弁士の説明に大きく頼らずに映像を構成した衣笠の作品を評価した。純映画が言葉に依存しないと訴えた言説は、小説家である川端の『狂った一頁』への貢献を必然的といつていいくらい、岩崎の批評のように否定しなくてはならなかつた。純映画は映画を「知つてゐる」か「感じている」衣笠、つまり映画の知をもつ映画作家しか作らない産物である。

しかし「最初の映画らしい映画」としての『狂った一頁』の評価は、映画の定義、映画の理解と映画の社会的な位置などの問題をめぐつて従来の純映画劇運動の言説とのずれを露にした。ある名古屋の批評家は『狂った一頁』を次のように賞美した。

「狂った一頁」は言葉で説明するにはつひに困難な写真である。普通の映画劇が小説ならこれは詩である。普通の映画劇が常識的なものなら、これは常識以上、常識を超越した存在である。光りのリズム、といふやうな形容詞をはつきりと具現した映画である。人情や理屈を制服した感覚映画である。面白いとか、深刻だとかさういふ価値標準にはまるで用のない、「映画」そのものを表現しやうとした作品である。

むしろこの記述は純映画劇運動の言説の延長線上にあったのだが、古典的なハリウッド様式で構成されたアメリカの一九一〇年代のメロドラマ的な「ブルーバード映画」を見本とし、映像によって理解しやすく語られた、弁士の必要がないスタイルを標榜した一九一〇年代の評論家達の映画論と比べて、これはある程度の変化を見せている映画の理想であろう。ここで、物語の理屈性、解りやすさ、キャラクターの感情描写などといった従来の映画の評価標準より、それらと離れた光やリズムという「映画そのもの」を主張した。

この変化の要因の一つは、一九二〇年代のヨーロッパの映画理論の影響であろう。「カリガリ博士」、「最後の人」などのドイツ表現主義映画と、マルセル・レルビエ監督「嘆きのピエロ」、アレクサンデル・ヴォルコフ監督「キーン」やアベル・ガンス

監督「鉄路の白薔薇」といったフランスの印象主義映画が輸入されたと同時期、それとも先だつて、レルビエ、レオン・ムーシナックやルイ・デリユックによる純映画理論や、ドイツの絶対映画論が日本の映画雑誌に盛んに紹介された。物語に還元されない詩的でリズムミカルな映像構成で実現された、神秘的な「フォトジェニー」(Photogenie)の中に映画の力を感じ出したデリユックらのフランス映画理論は、特に影響が強かった。「光」「リズム」「音楽」などといったこの映画理論の用語は、特に衣笠の作品の前衛性を主張した作品論によく登場した。このような言説の方は、「狂った一頁」を前衛的かつ非物語的な作品として形成した。例えば、「狂った一頁」を取り上げた合評会で岩崎は次のように述べた。

あの写真を見ても、始めから筋は分らなかつたのですが、僕は映画と云ふものは、ストーリーは問題ではなく、もつと直観的なもので、之から先の映画と云ふものは、決して見物に分らせるものじゃないと思ひます。

後に「狂った一頁」を比較的に「アブソリュート・フィルム」として評価した岩崎にとつて、その作品はストーリーが分からなくてもいい前衛映画であつた。

●ナンセンスとしての無字幕映画

しかしこのような言説に対して、「狂った一頁」の賛美者からも、批判者からも反発が出た。まず映画を「見物に分らせるものじゃない」といった発言で、知識人が中心であつた純映画劇運動に潜在していたエリート主義が明確になつた。この作品の支持者の中に、「自分達は今日まで余りに日本の映画製作者から無視されてゐた」ことから、「小僧と子守つ子以外の者に訴へる映画を作る勇者」に対する喜びを隠せなかつた人もいた。コマーションリズムを無視した衣笠への賞賛は、「世俗の好悪を無視」することへの賛美という、知識人对大衆という階級意識構造に陥りがちであつた。こうした優越的な記述が暗示したのは、観衆が「狂った一頁」を理解できない原因は、作品のためだけではなく、自分の無知のためであつたということである。しかし知識人は違はずである。ある評論家の言葉を引用すると、一般人が分からなくても「現代の洗練を受けた人間なら解つてもいい筈だ。(略)この意味で『狂った一頁』は、人物評価の試練台である」。その故、一九二〇年代の社会空間において「狂った一頁」は、ボールディユの言う「文化的資本」の尺度として機能したわけである。

作品の分かりにくさを取り挙げ、こうしたエリート主義を批判した人も少なくはなく、その先端に立つたのは、大衆文学と独立映画製作を強く標榜してきた直木三十五であつた。直木が

指揮をとつていた聯合映画芸術家協会の下に製作された横光利一原作の『日輪』、『月形半平太』などの作品をきっかけに、以前に衣笠と手を組んだことがあつたが、それにもかかわらず直木は「狂った一頁」に対して、「少数の人々に「芸術的」な物を算へて満足してをれるなら「映画」よりも「文学」の方が遙かにいい」と断言した。大衆の娯楽として映画を保護した他の批評家も、「狂った一頁」が長すぎるとか、「新しきに過ぎて形式に陥り」とかいった短所を指摘した。

興味深いことに、「狂った一頁」をこうした批判から弁護した人の中に、エリート主義に陥りがちな前衛性よりも、一般観客にアピールするその作品の現実性を評価した者もいた。他の批評家が光とリズムを非物語的な試みとして賛美したことに対して、数人は「狂った一頁」の精神病的忠実な描写を強調し、その分かりにくい映像に物語的な動機性を見出した。

しかし「狂った一頁」のその二重性、つまり同時に実験的と現実主義的であるという矛盾は、少なくとも一人の評論家を困らせた。

狂った一頁

新感覚的？

感覚的？

御冗談でせう。

文章上のダダイズムをシネマで行つた様な点は甚だ古い文

●字幕とコード化された映像

直木にとってこれは『狂った一頁』の中心的な矛盾であった

『狂った一頁』は岩崎などにとっては分からなくてもいい、理解を困難にする実験作品であったはずだが、それにもかかわらず観客が十分に理解しているのではないか、というのは直木の批判的な指摘であった。字幕などの言葉を排除する純映画の見本にもかかわらず、この作品が公開した際、観客の理解を保證するために言葉による弁士の説明が行なわれたことは批判的的となった。

『狂った一頁』を過剰なほど賞賛したインテリのファンを非難した直木は、次のように述べた。

映画には「一頁」の如きものも存在すると共に「海賊」の如きものも価値があり、種類色々にして、それ／＼異なった価値を有してゐるといふ事を、ファンが本心に判つてゐるのか何か？無字幕映画に対して、徳川夢声の説明をするといふ間違つてゐるやうな、本当のやうな事を何う考へるのか？いや、この妙な現象には一言も云ふファンが無くて「夢声はうまい、あの解らぬ映画を解らせてくれた」と。

学的ですが、内容をわざと蹴殺し五分に刻んでゴミ箱へ黙殺するとはなんと素晴らしい映画の蛮勇でせうその結果、

いんさんな自然主義が戸まどひして、所謂純映画のらしいハイカラさんと大格闘を致します

混乱です、混乱です、全体が大混乱です、印象は行方不明、今まで俺は一切何を見て居たんだらう。

わからない、

混沌、

ナンセンス？

彼にとって、自然主義の要素と純映画らしさの要素が対立している『狂った一頁』が結果的な表象したのはナンセンスだけであつたらしい。

このような『狂った一頁』の理解をめぐる論争の裏で、一般観客がどれほどこの作品を実際「理解」したかは明確ではない。専門の批評家とインテリの映画ファンとの区別がまだはつきりしていなかった当時では、『中京キネマ』のような同人雑誌における言説は観客の一部の意見を確かに反映していたに違いない。しかし映画雑誌にあまり投稿しなかつた下層階級の観客の反応を探るべきが今日においてほとんどない。確かに映画ジャーナリズムに観客の反応についての徐述があつたが、それ

は大体紹介した以上の議論の中で修辭学的に機能した。例えば一人の「キネマ旬報」の投稿者は、『狂った一頁』を東京館で観た観客の反応を次のように描写した。

私が二度目に浅草でみた時、苦蟲を噛んだ様な労働者の洗面にも、「結局は幻想だけ、何でもなしだね」などと投げ出したあるサラリーマンの言葉の裏にも、あなた(衣笠)が松竹と手を握らなければならぬ寂しい姿をはつきりと凝視めることが出来ました。

この執筆者にとって、彼の言う「頭遅れた大衆」の反応は、『狂った一頁』の製作のために一旦独立した衣笠がその後また大手会社の松竹と契約した理由となった。つまり彼にとって商業映画界では『狂った一頁』のような芸術映画が結果的に一般観客に受けなかつたので、衣笠はその製作をやめざるを得なかつたわけである。しかしその批判よりも私がここで指摘したいのは、この記述が描写しているのは、観客の不理解よりも、その解釈であるということだ。「結局は幻想だけ」と言い出したサラリーマンの解釈は正確な理解か否かはともかく、それは『狂った一頁』の確かな理解であつた。

実は、このように観客が『狂った一頁』を理解している事実を理由に、直木は衣笠の作品に対する究極な批判を提示した。

が、この作品を評価した批評家の中からも無字幕と弁士の使用が相容れないことを指摘した声もあつた。『映画時代』に掲載された合評会の冒頭に、内田岐三雄は『狂った一頁』が始めから無字幕だったか、と出席した衣笠に尋ねた。そして始めは字幕を入れるつもりだったが、後でやめたという衣笠の返事に対して、内田は「さうすると筋の運びは説明者に任せるのですね。何だか一寸見て分からなかつたのです。僕の考へでは、あの写真は非常に観客に対して親切でないやうに思ふ」と、衣笠の前に批判的な言葉を口にした。同じ席の古川緑波の非難はより率直であつた。「タイトルが無いと云ふことは、あの写真にはいけないと思ひますね。弁士に任せると云ふことは、反対です。兎に角あれだけでは筋が分からない。」「狂った一頁」を絶賛した岩崎でも、『キネマ旬報』の映画評で同様な意見を述べた。

個々に独立せしめれば驚ろく可く新しい映画美に充ちてゐるが、全体として視るときには、多量に異分子が混入して戸惑ひしてゐる。(略)(無字幕であり乍ら説明なしでは解らない、といふのもこの矛盾から因由してゐるのである。)

このように純映画らしい無字幕作品であっても、物語を伝えるために弁士の説明に頼ることは、『狂った一頁』の映画としての不純さの症候として捉えられた。

勿論、無字幕になつただけで言葉を排除する純映画らし

さる「狂った一頁」に認めた者もいたが、ここで主張されたのは、字幕を排除すれば純映画になるとは限らないということである。ここで字幕に関する当時の映画理論の概要を紹介しよう。無字幕映画という理想は一九二〇年代の日本映画理論の言説に中心的存在であったと言っている。それ以前に初期日本映画において、弁士が足りない説明を補うということから、字幕や映画的な話法装置を使う必要は最初にあまりなかった。こうした弁士への依存から映画を解放し、物語言表をテキストの中に内在化させるために、一九二〇年代の革新的批評家は映画的な装置だけでなく、字幕の使用をも勧めた。その後日本映画に字幕使用がより主流となった一九二〇年代前半には、今度その使用は弁士と同様に映画特有な映像的な話法の活用を妨げるものとして批判の対象となった。岩崎の言葉を借りると、純映画にとつて字幕は「異分子」でしなくなつた。映像で説明できない意味を説明するために字幕の便宜的な使用を許した論者もいたが、完全無字幕の傑作『最後の人』の一九二六年四月の日本公開は再び字幕廃止論に火をつけた。しかし字幕の廃止を論じた人のほとんどは、一九一〇年代以前の無字幕に近い日本映画へ復帰も、弁士なし、無字幕という説明なしの理解不可能の映画も唱えただけではなかった。例えば、後に野田高梧という名前でも小津安二郎の脚本家として名をあげた批評家の緑川春之助は、字幕の廃止を論じた時、「だんまり」と言葉なしの「沈黙劇」との区別を強調した。「だんまりは無意味でも（無意味

責任なのである。映画製作者、即ち芸術家は、「斯く斯くの部分を見たり」と主張し「汝らも斯々の部分を見よ」と命令する。その「斯々の部分」を、一つの事件なる全体から選択し、配列し、コンチニユイティを附すことが即ち芸術的な進行なのだ。

こうして視覚的空間を分析、分節して、観客の視線をコントロールすることによって映像だけで物語を語る可能性は、「国語との不逞極る血戦時代」を訴えた新感覚派の作家たちにとつて確かに魅力的で新しい芸術的進行に違いない。

しかしここで表わしている態度から考えると、いかに文学を通して国語と戦っていると言っても、新感覚派の映画の使用は、言語そのものへの血戦にならなかつた。なぜなら、彼らにとつて、そして多くの識者にとつての映画の魅力は、純映画を標榜した批評家たちと同様に、その映像のコード化、つまり言語化にあつたからである。なぜ魅力的だと言つと、そのコード化の結果として、まず日常のモノの物語化によつての視覚的世界の記号的な抑制と、そして映像を観る観客の視線のコントロールがあつたからである。「狂った一頁」をめぐる論争において、テキストがもたらした観客の理解が問題化されたのは、このような文脈の中にあつたわけで、ある映画の定義が描き出された。例えばその文脈の支配的な言説にとつて衣笠は「狂った一頁」を作る際、大体二つの選択しかなかったのである。一つは完全

であつて差支へないもののだが——沈黙劇には意味がある。時には科白劇などよりも一層ふかい意味を持つている事があつた。沈黙劇に等しい無字幕映画も意味のあるドラマであるはずだが、そうすると言葉が失つた「だんまり」と同様にならないように、字幕なしの映像はその言葉が背負つていた意味生成機能を自ら担わなければならなくなるのである。要するに映像は言葉による言語と同様な言語的なコードによつて分節されなければならぬわけである。このようにコードのない無字幕映画の映像は、無意味で、価値のないものであり、弁士の説明に頼らなければ観客に何も伝えられないのだと考えられた。このように従来の日本映画に対する純映画劇運動の批評家の批判は、その映画らしさの欠如だけではなく、そのコードのなさをも的にしたと言つていい。

映画に関心を抱いた当時の多くの識者は、このような映像のコード化に目を向けた。例えば、新感覚派映画聯盟の将来の作品を監督するはずであつた新感覚派の作家の片岡鉄兵は無字幕の映画を撮る希望を表明した。しかし彼にとつての魅力的なスタイルはそのコード化された映像に他ならなかつた。

見る者は、この進行に与へられた印象を統一して、しぜんに理解しなければならぬのである。ある地球上の事件から、いろ／＼の断面を選択し、それらの選択された断面を観客の感覚にまで提供する。それだけが映画の本質的な

なコード化された映画、つまり映像が自ら、そしてテキスト外の装置による助けなしに物語を語り得る映画を作ること、もう一つは、もしそれが不可能であるならば、映像による語り不足しているところだけに字幕を付け加えることである。それ以外の選択は映画と監督のステータスを覆しかねない選択としてみられた。もし無字幕の純映画を作ろうとしても観客がその作品を理解できなかつたら、それは物語をも覆す純映画らしさによる結果かもしれないが、同時に監督が十分に視覚的な世界をコントロールできなかつた欠陥をも意味した恐れがあつた。特に「狂った一頁」の場合では、始めから無字幕映画として撮るつもりがなかつた衣笠の告白は、意味を伝えるために映像の構成に十分な力を入れなかつたも同然な意味として読み取られたのである。また衣笠や他の関係者が弁士による説明を「狂った一頁」の上映から排除する意向を示さなかつたことも、映像だけで理解できない意味の伝達を弁士に任せることとして解釈された。それは作品やその芸術世界への監督としての責任放棄に等しいと思われた。理解されなくていいことは確かに純映画の一つの理想であつたが、困難なことに、理解できないことは同時に映画としての価値を欠いていることをも意味しているのである。理解されていない作品は助けの必要な映画としてみなされ、そしてそれは作品のテキストとしての不充足性や不完全性と、映画としての不純映画性の証となる。「狂った一頁」の一つの問題は、それは理解されなくていい映画か、理解できない

映画か、どちらを判断しにくいことにあった。

しかしそれはさておき、このように『狂った一頁』をめぐる論争から浮上したのは、一九二〇年代における映画に関するゲモノ的な言説の形成ではないかと指摘したい。それによると、映画は映像によるコード化された伝達装置である。従って映画の理解の困難さは伝達装置としての映画の不完全性を意味すると考えられた。弁士などによって劇場の状況が意味生成に決定的な役割を果たしていた初期映画時代と違い、一九二〇年代に入ると意味は製作の段階で監督などの意思をもとに形成され、映画のテクントは助けもなく漏れもなくその完全に伝達する器のように改善されるようになった。そしてあるコミュニケーションのヒエラルヒーの中、受容の場合は単に受け身で意味を受け取り、作家の意思に従ってテクントを読むという行為しかできなくなったはずである。興行の場はもはや意味生成に何も役割を果たさなくなったと定義された。意味は伝達されたり受容されたりするから、定義として両義性を許さない一義性を持ち、テクスト性もその意味伝達目的に完全に支配されるようになる。『狂った一頁』を観たほとんどの批評家はこのような映画性をその作品に求めたのではないかと思う。

●映画の他の可能性

しかし興味深いことに、『狂った一頁』をめぐる論争に、この支配的な言説を完全に覆すことがなくとも、それと相容れな

た一つの文学であり、牛のごとき伝統的な鈍感である」からだけではなく、「シネマのヴイヴイドなリズムを感じるが、その骨格には単にそれを表現の飛躍発揮のために利用したものとして見るべく余りに本質的に組織された文学性をもつその素材には完全に統一されたリズムのなんらをも感じ得ない」からであった。理解し難い映像の編集とめまぐるしいリズムで始まる『狂った一頁』がそれを作品全体を貫いて統一しなかったことは、奥家が指摘している問題だった。

急調のリズムが漸次緩やかとなり、又休止することは正しい。しかしシネマチックな美を発揮する何んらの主張も要素もない素材として本質的に欠陥を有する部分において、停滞し、低迷することは、遂に妥協である。

いつか韻律は感覚から衰退し、理性に依つて文学的な要素を提供し、古いリアリズムの私生児的な顔がふつ然として浮びてきた。

この批判の対象は、『狂った一頁』の不統一性だけではなく、映像を結果的に文学的な物語として「組織」すること、映像的な感覚そのものを「理性」によって抑制することではないかと思う。それ故に、この言説に内在しているのは、映画の他の可能性への希望であったと言っているだろうか。その映画とは、理性に収まらない、言葉による文学性に組織されていない、つ

い他の言説が混じり合っていることが窺える。そしてこの他の言説の存在は、当時の映画言説空間の複雑さ、換言すれば私がハイブリッドと呼びたい状況をも証明する。その諸言説のほとんどは、映画が理解されなくていいという概念に集中した。前述したように、この概念は、純映画劇運動のエリート性や、その運動が内包していた純映像の優越性とコード化の必然性との矛盾の症候でもあった。それを最も代表したのは、映画がわからなくていいと言いながら、結局理解の不可能性を理由に『狂った一頁』の不純さを訴えた岩崎昶であったが、他の評論家もこの病理を抱え、直木三十五はこれを一般的な問題として指摘した。その状況は、当時の映画に関する定義の不完全性を確かに証明しているのだが、私がここで主張したいのは、同時にこれは不完全性や矛盾だけではなく、映画の他の可能性への方向をも指していたのではないか、ということである。

その理由の一つとして、無自覚に矛盾を抱える岩崎昶より、映画の無理解の可能性を強く訴えた『中京キネマ』の同人などの批評家の言説があったことにみてみよう。特に『中京キネマ』において、『狂った一頁』に対して「物語りの筋なんかちつともわからなくてもいい」という丹羽信の断言の他に、奥家芳之の鋭い『狂った一頁』批判に映画の他の可能性を主張した例がある。『狂った一頁』を純映画として評価した人々に対して、奥家はそこに文学性をみなした。それは、『狂った一頁』の筋は「複雑した現実の世界の、堪えがたき人間的な葛藤から成つ

まりコード化されていない映像から生まれた映画であった。テクスト性が物語より強調され、意味がそのテクスト性によって曖昧化されることから、作品には完全性がなく、意味は他の言説とのテクスト間性や作品の受容に左右される。要するにこの映像とは、純映画劇運動が主張した自ら語る映像と違い、コード化を否定し、理性による映画の理解を覆し、言語そのものを問題化する可能性である。

このような他の可能性を訴える言説は、戦前の日本映画史において理論にも実践にも完全な形で表現されることはあまりなかった。しかし、一九二〇年代半ば頃、この言説は様々な形で、そしていろいろな分野で顔を出したと思う。批評の場合、それは『狂った一頁』をめぐる論争の中に登場した『中京キネマ』の同人のような言説であったが、映画製作において、それは『狂った一頁』という矛盾をかかえている実験映画だけではなく、ドイツ表現主義やフランスの印象映画といったヨーロッパの'avant-gardeから影響を受けた現代劇や、伊藤大輔が代表している無声時代劇スタイルによる、実験的とも言えるほどめまぐるしい移動撮影と編集にもみられたのではないか。しかし'avant-gardeのスタイルという対立を明確にするヨーロッパと違い、日本の映画言説空間において、この対立はより曖昧となり、同じ批評家や作品やスタイルに内在する矛盾として主に形成された。

しかし『狂った一頁』の受容の場合には、これはより明確な

対立として表に出たと思う。「狂った一頁」の公開は、日本映画のスタイルの歴史において重要ではあるが、その上に、全く異なる二つの顔として受けとられたことよって、その当時の映画に関する不統一な言説空間を明確にする事件にも注目する必要がある。勿論、その二つの顔を理由に「狂った一頁」の不統一性を批判した言説は、その対立と矛盾を受容だけでなくテクストの中に位置付けることもあったが、我々は「狂った一頁」のテクストとしての不統一性を作品の固有の問題としてみてはいけない。「狂った一頁」を同情的に批判した奥家は、それを「未完成」な「過渡期のもの」として総括し、つまり彼は「狂った一頁」をあくまで歴史的なコンテクストの中に分析し、言説の歴史の流れの中の作品の未決定性を強調していた。(その未決定性はもちろん「狂った一頁」に対する多様な解釈を可能にしたとともに、その理性による解釈を覆し流動化したと言える。)作品の中にも、奥家はその流れを見出し、「狂った一頁」の冒頭がはらんでいる可能性からの撤退を嘆く。エッセイの最後で彼はまたその可能性に希望を抱えるが、後で歴史をみる我々は、彼の予知的に描いた作品内の理性による勝利、つまりコード化への物語は、おそらく戦前の日本映画の歴史でもあると見ていいかもしれない。そうであるならば、「狂った一頁」は、支配的なコードに対する矛盾の対立とともに、映像のコード化によって意味の決定権を持つようになった「作家」と「作品」という概念の意味生成において無力とされた受容の場の、

後に稀となるその実力の発揮の現われでもあったのではないか。

注

- 注1 この論文は、拙著の *A Page of Madness* (Wiltshire, UK: Flicks Books, forthcoming) の一部を基に日本語にかなり書き直したものである。
- 注2 殿島蒼人、「狂った一頁」、その他、「中京キネマ」第二巻八号(一九二六年八月)、六〇頁。
- 注3 丹羽信、「狂った一頁」を見る、「中京キネマ」第二巻八号(一九二六年八月)、五四―五五頁。
- 注4 田中純一郎、「表現主義の映画『狂った一頁』を観る」、「報知新聞」一九二六年六月三日。
- 注5 「新映画 新感覚派映画聯盟作品『狂った一頁』」、「読売新聞」一九二六年九月二三日。
- 注6 「東京館週報」第三号(一九二六年九月二四日発行)。この貴重な資料を提供してくださった牧野守氏に感謝の意を表したい。
- 注7 この二人の東京館の弁士が使用した説明台本やその内容を記録する記述はまだ発見されていないが、公開前に「映画時代」の七月創刊号に川端康成の名義で掲載された脚本は、映画作品より物語性が強く、新派的な要素も少なくなくて、観客や説明に当たった弁士の参考にもなっただろう。

- 注8 当時の記録によると、他の映画館での「狂った一頁」の併映作品はほとんど普通のハリウッド映画であった。大阪の松竹座はメトロ・ゴールドウィン社の一九二四作品「迷路の乙女」と松竹楽劇部によるメーテルリンクの「青い鳥」の一部実演を同じプログラムに興行したことはその面白い例外の一つである。
- 注9 この映画史学における受容の研究の理論的な裏付けの紹介と、アメリカ映画の受容史の優れた一例として、Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992) があろ。
- 注10 客観にテクストを形成する自由な力があるとまで強調するのはテレビ研究で有名なジョン・フィスクである。その例として、John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman, 1989) や ジョーン・フィスク、ジョン・ハートレー、「テレビを『読む』」、池村六郎訳、未来社(一九九一年)を参照。
- 注11 岩崎秋良、「狂った一頁」、「キネマ旬報」第二四三号(一九二六年一〇月二二日)、四八頁。
- 注12 菊池寛、「映画界時事」「映画時代」第一巻二号(一九二六年八月)、一三三頁。
- 注13 加藤英一、「映画的な『狂った一頁』」、「中京キネマ」第二巻九号(一九二六年九月)、四五頁。

- 注14 *I.M.Y.M.E.* 「新感覚の映画 『狂った一頁』 印象雑記」、「東京日日新聞」一九二六年七月三日。
- 注15 殿島、前掲、六〇―六一頁。
- 注16 この歴史の詳細な研究として、山本喜久男、「日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究」、早稲田大学出版部(一九八三年)を参照。
- 注17 「狂った一頁」合評会速記録、「映画時代」第一巻二号(一九二六年八月)、六一頁。
- 注18 この一連の発言は、立石成平、「私は初めて『日本映画』の良しものを観た」、「映画往来」第二巻一号(一九二六年一月)、四三―四四頁からの引用。
- 注19 豊島荘三、「祝福しやう」、「中京キネマ」第二巻九号(一九二六年九月)、四四頁。
- 注20 直木三十五、「反感を買ふべき数項」、「映画時代」第一巻二号(一九二六年八月)、三三頁。
- 注21 石巻良夫、「カメラの遊戯?」、「中京キネマ」第二巻九号(一九二六年九月)、四四頁。
- 注22 例えば、藤森成吉、「狂った一頁」を観る、「映画時代」第一巻三号(一九二六年九月)、一四―一五頁や丹羽信、「狂った一頁」を見る、「前掲」。
- 注23 吉田保二、「ナンセンス」、「中京キネマ」第二巻九号(一九二六年九月)、四六頁。
- 注24 高橋信男、「衣笠貞之助氏への公開状」、「キネマ旬報」

第二四九号（一九二七年一月一日）、一一六頁。

注25 京都の松竹座で『狂った一頁』と併映した、ダグラス・

フェアバンクス主演の天然色一九二六年作品。

注26 直木三十五、「新篇映画界泥話 その三」、「映画時代」

第一巻五号（一九二六年二月）、二五頁。徳川夢声は新宿の武蔵野館で『狂った一頁』の説明を担当した。

注27 『狂った一頁』合評会速記録、前掲、五九頁。

注28 岩崎秋良、『狂った一頁』、前掲。

注29 純映画劇運動の批評家が弁士や字幕の使用の改善によつ

てどのように映画を定義しようとしたかをより詳しく論じるエッセイとして、拙論の「弁士の新しい顔——大正期の日本映画を定義する」、若尾佳世乃訳、『映画学』第九号（一九九五年）を参照。

注30 緑川春之助、『字幕雑感』、『活動倶楽部』第四巻七号（一九二二年七月）、四一頁。

注31 片岡鉄兵、『狂るつた一頁』に就て、『映画・演劇』

第一巻七号（一九二六年七月）、三三—三四頁。

注32 丹羽信、前掲、五五頁。

注33 奥家芳之、『狂った一頁』感、『中京キネマ』第二巻九号（一九二六年九月）、二六—二七頁。