

Yale University

From the Selected Works of Aaron Gerow

2000

Gonda Yasunosuke to kankyaku no eiga bunmei /
権田保之助と観客の映画文明

Aaron Gerow

MEDIA HISTORY

10

October 2000
Vol.10

CONTENTS

Special Theme : Films in the Media History

GEROW, Aaron Gonda Yasunosuke and the Film Civilization of Spectators

MAKINO, Mamoru Enactment of Japan's First National Censorship Code on Motion Pictures : It's Policy and Conception

KATO, Atsuko Film Control Since the Enforcement of the Film Law : A study on the New Order of the Film Industry

GOTO, Yoshihiro Film Theory of NAKAI Masakazu

TANIKAWA, Takeshi A Review of GHQ Documents : " Pictorial Section Dally Reports " , PPB, CIS

権田保之助と観客の映画文明

欠落された映画論

権田保之助（一八八七一—一九五二）の多面性は、多くの研究や歴史評価を可能にしたと言っていいたいだろう。例えば、大正時代に勃発した「民衆芸術論争」や「民衆文化論争」に、民衆娯楽を「民衆生活の間から民衆自身のもの」として創造されたものとして一貫して強調した権田の考えは、モダニティにおける思想史研究としての側面から注目値する^①。さらに彼が、後に戦時中ナチ社会論に惹かれて国民娯楽研究に転換したことは、転向の例としても問題にされている。教育界にとっては、学校外の娯楽による教育の主張と、官指導下の社会教育への批判等といった、児童問題と通俗教育に対する権田の姿勢は画期的であった^②。帝国教育会の依頼による一九一七年の児童と活動写真の調査を始め、高野岩三郎が主催した月島調査等に至るまで、権田に

アロン・ジェロー

よる浅草などを対象にした民衆生活と娯楽に関する統計的な調査は、日本の社会やコミュニケーション調査史に大きく貢献した^③。また森戸事件を機に東京帝国大学の助手を辞し、大原社会問題研究所で永年研究をしながら、文部省等の行政や公共機関に顧問や委員として参加していた権田は、戦前のアカデミアや行政を研究する者にとって確かに極めて貴重な存在に違いない。

しかし忘れてはいけないのは、権田の最初の著作は一九一四年一〇月に内田老鶴圃から発行された『活動写真の原理及応用』であったという事実である。この四五四頁に及ぶ大作は、権田が東京帝国大学文学部哲学科で美学を専攻した学生時代（一九一四年七月卒業）から書かれたものと思われ、カメラと映写機の技術から映画の美学や社会的な役割に至るまで、映画を百科辞典的に取り上げている。これほど徹底的に映画の多くの側面を分析することは、日

本はもとより、世界的にも先駆的である。世界映画理論史において初の本格的な映画理論書と呼ばれているヴァチュール・リンジー著『活動写真の芸術 (Art of the Moving Picture)』より一年先、映画理論の名作、ヒューゴ・ミュンスタベルヒ著『映画劇その心理学と美学』より二年先に発行され、おそらく世界的に初めての総括的な映画研究書と言える。にもかかわらず、この書籍は世界はのみならず日本においてもあまり注目されていない。権田保之助著作集にさえ部分的にも収録されていないことが象徴しているように、権田の研究家は、これを彼の娯楽研究への第一歩としてしか取り上げていないことが多い。映画学の分野においても、例えば唯一の総括的な日本映画理論史である佐藤忠男著『日本映画理論史』は、埴山教正著『活動写真劇の創作と撮影法 (飛行社、一九一七年刊)』を「おそらく(略)日本人の書いた最初の映画研究書」と定義付け、権田の著作を完全に無視している。対照的に、映画学者の岩本憲児は、リンジーやベンヤミンを挙げ「権田の映画論の野心的構想は時代から抜きん出ている」と高く評価するものの、最終的に「肝心の『映像』について考察がなされていない」という弱点を強調し、権田が本来映画研究がなされるべき作品の映像的な研究の系統から外れていると評している。

これらの研究を見ると、権田の映画研究の歴史的な意義が十分に追究されていないと言わざるを得ない。例えば権田の映画論を積極的に取り上げている岩本の見解に対しても、なぜ権田が映像を考察しなかったか、という重大かつ歴史的な問いがなされていないという欠点を指摘できる。「映像」に対する盲点への批判は妥当かもしれないが、いつ、そしてなぜ「映像」そのものが映画研究に「肝心」となったのか、という問題を取り上げない限り、権田の映画研究の歴史性だけではなく、彼が置かれていた映画に関する言説的状况を歴史的に十分に把握できないではないかと思う。従って、本論文では従来の権田研究において欠落している彼の映画論の歴史性を追究したい。それはなぜ彼が映画を研究したかという個人の思想史ではなく、なぜ映画が権田のように研究されたのかという映画言説史の問題を注目したい。それによって、権田の研究がいかに日本における映画言説史の過渡期を象徴しているかとともに、権田の映画論が映像が中心になった以前に映画のオルタナティブな可能性をいかに想像したかを提示したのである。

映画史の転換

歴史的に振り返ると、一九一四年前後という時代は、まさに映画の「芸術化」への第一歩の時期であった。アメリカ

力において、一九〇八年に始まったD・W・グリフィスの編集による物語方法は、映画の説話的な可能性を広げ、イタリアの史劇の想像美は日本においても絶賛を受けた。しかしこの改革に取り残されたかのように、日本映画はいまだに旧劇と新派悲劇という、芝居を模倣する映画が主流であった。映画の意味が映像を軸に生成されなかった日本の映画界は、外国ではほとんどいなくなったレクチュア (lecture) つまり弁士に依存していた。人気の高い弁士の語りを原動力にして、日本における映画の体験は、作品よりも主に興行形態によって形成された。

全体的にモダンなイメージを保っていた映画ではあるが、それでも当時はかなり危険視された。一九一一年一月に公開され、大ブームを巻き起こしたフランス製の犯罪活劇『ジゴマ』は、その象徴的な存在だった。「ジゴマ(ごっこ)」が子供の間に流行っている中、ジゴマの犯罪まで真似している子供がいるという(事実ではないらしい)報道が流れ、『ジゴマ』とその類似する映画が一九二二年一〇月に警察に禁止され、映画による児童への悪影響の懸念が高まっていた。その懸念を機会にさまざまな映画「研究」が初めて試行された。行政においては、通俗教育調査委員会や文部省といった機関が映画の実態を調査し始め、映画の教育的な利用に関する規制だけではなく、一般映画に対する見解

をも発表した。こういった研究は統制のための研究とも呼べる。

同時に、このような懸念から映画を保護でもするかのようになり、知識人のファン層は映画の芸術性と社会的な貢献の可能性を初期の映画ジャーナリズムの中で訴え始めた。映画に対する恐怖症が暴走している中、映画の利点を強調するために、映画に対する戦略的な定義が研究によって行なわれた。しかし、問題視された映画を全面的に肯定できなかったこれらの言説は、世間の映画に対する悪いイメージの責任を、当時の日本映画に背負わせた。日本の映画が真の映画ではないからそのような悪影響を齎しており、真の映画になれば悪影響がなくなるはず、という論理によって当時の批判を逸らそうとした。この論理をベースに、若い知識人の評論家が『フィルムレコード』(一九一三年一〇月創刊、後に『キネマレコード』に改題)を主な舞台にして、「純映画劇」のための運動を煽動した。彼らが、映画を独特な芸術として評価し、クロース・アップ、場面転換などの特徴を映画の独自性・芸術性と位置付けたと同時に、それを実現していない芝居を模倣する日本映画を猛烈に批判した。弁士が特にその批判の対象になったことでも解るように、日本映画革新を訴えた評論家が望んだのは、意味生成の場を興行から製作へ、さらに映画体験の中心を興行形

態からテクストとしての映画への推移でもあった。これは、ファンが結束して起こした運動としてはかなり興味深い活動であるが、彼らの知識階級としての地位、そして日本映画に対する彼らの主張と当局の主張の全体的な一致などを見ると、この「純映画劇」運動の権力性と階級性も否定できない。権田はこの運動と無関係ではなかった。

『活動写真の原理及応用』

研究による映画の改善

『活動写真の原理及応用』は映画が卑俗だと決めつける批判的言説を意識した、それに対する権田の「反論」と言っている。彼は、この著作全体に口語的な文体を用い、特に第一章では、「そんな物を喜ぶ奴の趣味の下劣を憐れまざるを得ないね」といった当時によく耳にした発言を「引用」し、一つ一つに対して機知に富んだスタイルで映画のモダン性と将来性を弁護した。それにもかかわらず、権田は「私とても決して今日のあの儘の活動写真の様子には満足してゐる訳ではありません」(二頁)と、当時の映画を全面的に肯定したわけでもなかった。純映画劇を主張した言説と類似した形で、善良なる可能性が改革の上で実現されるべきと強調した。

しかし製作と興行の形態や、作品のスタイルに対して具

していると考えられる。ここで研究は重大な任務を与えられることになる。彼にとって映画を正當な学問的対象にすることこそが、映画の改善に繋がる。『活動写真の原理及応用』の目的として権田はこう述べた。

此の一小冊子が、今まで浅草の奥山にのみ其の存在を認められ、旅興行人の手によつて僅かに世間に紹介され、そして子供や子守女の玩弄品以外に其の価値を認められて居ませなんだ活動写真を、学者の真面目な研究の対象として、識者の真摯な思惟の目的物となし、そして新しい人々の趣味の的として耻かしくないものとする事が出来る些少の原因ともなることが出来ましたなら、それは私一人の幸ばかりでは無いと信じて居ります。(一五—一六頁)

ここにおける研究の意味は、ある対象の定型的な本質を客観的に把握することよりも、言説によってその性質を戦略的に形成することとも言える。『活動写真の原理及応用』において、言説による戦略は言説の実際の内容と同等に重要である。さまざまな方法で権田は、映画を批判している側の根底にある概念の変更に大胆に図った。例えば、次の例で解るように、彼は繰り返して映画批判の言葉の意味を

体的、かつ即物的な改善策を提唱した他の革新的な評論家とやや違って、権田は映画の問題を知識の問題として捉えた。まず、映画が社会問題となった問題を「興行者の商売根性に依りませうし、低級のお得意様がたの罪でも御坐いませう」と製作・興行側と観客側に責任を認めながらも、「実は社会の風教とか教育とかいふことに気を付けなければなりません職分のある世の教育家が変手古な潔癖を出して抛棄して置いたのが一番の原因なんです」と、映画に関する知識を獲得すべきだったにもかかわらず大衆娯楽に対する偏見などから映画を放置した知識人にその責任を集中的に背負わせた。このように、映画のような低級文化(low culture)を軽蔑した高級文化(high culture)の代表者を批判するとともに、映画が正道を踏みはずした主な要因として映画に関する知識が不足していたことを指摘した。

その対策として、権田は自分の立場を「世の誤った活動写真の享樂的態度といふものに反対しまして、これの矯正を希望すると同時に、活動写真の間違つてゐる価値判断をも避けしめなくてはならないと思つて居ます」(二—三頁)と説明した。すなわち、権田の反論は、第一、映画を抑圧している言説に対してその誤りを指摘し映画を弁護すること、第二、映画を正道から逸脱させた誤った知識を修正し、映画を正道まで導くこと、という二つのことを目指

巧妙にひっくり返したり、崩したり、読み替えたりしたという作戦を貫いた。

「成る程そうだ、毒薬も使ひ用によつちや一薬になるから」と、妙に悟つて戴いても困ります。活動写真も毒薬扱ひにされちや、浮ばれませんか。私は反対に「葉だつて使ひ様によつちや一毒になります」と申し度いのです。(八頁)

このような(例えば「薬」の意味の)読み替えによって、権田はまるで新しい言語の創造にでも取り組んでいるかのようにみえる。当時の映画研究の場合、それは必然的な作業であつた。外国から輸入してから二〇年弱も経ったにもかかわらず、権田の言うように「活動写真に用ゐます術語が一定して居ない」(二六頁)状態がまだ続いていたのだ。従つて、主に外国の参考書を利用したと思われる権田は(残念ながら参考書一覽が掲載されていないが)、映画に關するあらゆる側面の専門用語を自ら漢字述語に訳し、たくさん造語を考え出した。さらに、この新しい言語は述語の造語だけではなく修辭学的な変成によって定義されたことを付け加える必要がある。「此の本は通俗な事柄を通俗に書いたもの」(四四—四五頁)という自己定義で解るように、

映画を研究するために既存の学問的文体ではなく、学問にとって新しい通俗の言語を使用する必要を権田が感じた。その文体から、映画が代表しているモダンであることが言語的な問題でもあることという示唆を伺える。

モダンな言語とともに、権田は現代性という概念を自分の言説的戦略の中に頻りに援用した。彼は、目的論的歴史観の元に、映画を含む当時の新状況を歴史的な転換期として捉えることによって、相手の「奮い徴に生えた趣味」等を罵った。そのように歴史を味方にする事で、映画批評者の言説の歴史的な無根拠性（故に無意味性）を訴え、映画が旧態の言説形態と無関係であることを強調した。「趣味が果して墮落したものか、でなくて其処に或る新しい意味の趣味（？）といふものが生まれて来たものか」（九頁）という彼の問いは、現代の考え方（つまり映画を保護する考え方）が古い価値観と完全に異質の考え方であることの問題提起に他ならない。

このように権田は既存の映画に関する批判的な言説の無効化を図ったが、われわれはその危険性を指摘しておく必要がある。当時の支配的な言説を無視することはもちろんできなかったかもしれないが、その言説に対する認知は、反論しても当時の既存の全体的な言説形態（即ち「映画は問題である」という問題設定）の受け入れを意味すること

にもなる。権田の目論見は、映画に関する言説形態を受け入れつつもそれを読み替えようとするのだが、その困難な読み替えは却って既存の支配的な言説形態を強化し、自分の新しい言語が既存の形態に縛られる恐れが潜んでいることを言わざるを得ない。

映画の文明

その読み替えの中で、権田の映画研究にとって重大なのは、「娯楽」（権田によれば「享楽」と「文明」の意味の読み直しである）『活動写真の原理及応用』にて提唱している権田の独特な目的論的歴史観は、当時重要視されていたこの二つの概念を新しい角度から捉えることを試みた。

発明され、世の中に現われてくる新しい物が、社会に正しく定着するために三つの時代を通過しなければならないと、権田は説明している。その最初の時代を贅沢時代として自転車を引き合いに出し描写している。

自転車が初めは金持ちの贅沢でして、別に忙しくも無い人がさも忙がし相な^{いそが}し相な^{いそが}姿で不忍池の周りを何十回も廻って居ました。あの時分には自転車はちつとも物になつて居ませんでした、人間の文明、人間の社会にとつてはです。（二八二頁）

「物になつて居ない」ということは、社会的に実用されていないという意味であり、権田によると贅沢なものとはあくまでも実生活と隔離しているということである。強調させていただが、ここでの贅沢の意味は、「娯楽」ということを全く含んでいないことだ。以下で説明するが、権田にとって娯楽＝道楽・贅沢ではない。

この贅沢品が実際に生活の中に入り、役に立つ物となった時、権田の言う次の実用時代に入る。

これが実際に応用されて人間の実用に供せられ、そして最後に人間の生活の中にすつかりと織り込まれて仕舞はなくてはなりません。其の時に活動写真……とは限りません凡べての新らしい発明が本当に価値があり、本当に物になるのです。（二八一頁）

このように実用されるもの（映画を含めて）は、社会において確実な意味を持ち、物としてようやく実感を齎すようになる。

物の社会的な進化に対しての一般的な考え方では、実用の時代は最後の時代であるが、権田はあえてその上に享楽時代を提唱した。

更に一步を進めて、其の「実用」を脱化して本来の意味の「享楽」に入らなくてはならないと存じます。言ひ換へますと、活動写真は先づ「贅沢時代」から「実用時代」に入り、而して「享楽時代」に進まなくてはならぬのであります。そして其の粹を集め、其れを純化した新らしい本来の意味の「享楽」が生れ出ました時に、初めて其処に新らしい文明が出来上がるのです。「活動写真の文明」といふものが現はれて来るのです。そしてはじめて活動写真といふもの、結論が出来る訳になります。（三四四頁）

権田の享楽時代の説明は必ずしも明解ではないが、実用物がただ利用されるだけではなく、粹や趣味によって形成されれば、実生活と娯楽が一致し、一種の文明が生まれる、という意味らしい。権田の目的論的歴史観の最後による段階で物の本質がようやく認められ、実現される。前述したように、ここでの享楽・娯楽の意味は、既存の娯楽＝贅沢ではなく、むしろ人々の実生活から生まれ、そのニーズによって形成されたもので、いわば生活の進化の頂点である。それをあえて「文明」と呼ぶ権田は、当時の西洋の科学、知識、文化などというふう^うに定義された文明を日本

人の実生活に取り戻し、高級階級の世界から一般市民の世界に引き戻した。

観客による映画娯楽

注目すべきことは、このように実生活から生まれた実用物の純化としての娯楽は、あくまでも人々によって創られる物に他ならない。このように娯楽を考えた権田は、映画娯楽における観客の役割に関心を寄せ、その点に、映画の特長を見い出した。

この廉価であるといふこと、時間が短かくて済むといふことが、活動劇が一般下層階級の享楽に適する原因となるのでありまして、これがやがて現今の活動写真隆盛の一重要原因となつてゐるので御坐いますが、此の爲めに活動劇は又或る一種の特長を表すようになるのであります。それは社会の一般非知識階級が享楽の主体となるのであります。(四一〇頁)

権田にとって、時間、お金、教養などを必要とする江戸の花柳界の「通」の文化、また上から生まれ下へ押し付けられたかのような管理された文化と違って、映画は時間もお金も教養も必要ではないから、一般下層階級が主体となり、

注目したのかの説明にもなるからである。

むろん、百科辞典的な『活動写真の原理及応用』は作品の内容や形式を完全に無視したわけではない。が、その内容の考察は各々作品の意味生成方法よりも、観客がいかにその内容を構築するかの方に重きを置いている。権田にとって映画の美学は彼の言う「内容美」で形成されるが、これは岩本の説明での「表層美」よりも、文字通り観客が作品の内に容れる美と言っているのではないかと思う。権田の注目は平面で音や色がない映画にもかかわらずそれを現実のように見ようとする観客の心理的なプロセスであった。

活動劇でもこの様で平面を立体化するといふ無意識ではあるが骨の折れる努力の爲めに、見る人の自己が飛び出します。そして活動劇中の人物の表はすあの内容美、感情美は実に観者の主観的内容、主観の感情の美に外ならないのであります。舞台の上の悲劇中の人物の爲めに泣きますのは、其の舞台の上にある世界の人物に自己の感情を移入して、そして泣くのですが、活動写真の悲劇では、自己の今住む世界に、自己と同じ感情を持った人物を活躍させて、其の運命の爲めに泣くのです。(四〇一頁)

実生活を一致する文明的な娯楽を創ることが可能なメディアである。結局、全ての発明は文明になる確率が同じではなく、現代という歴史の頂点時代において、映画はより優れている娯楽文明を実現できるメディアとして最も可能性が高いと考えたのだろう。

しかし、観客による映画娯楽を強調した権田は、映画の一般社会への浸透度の評価に止まらず、映画の美学と意味生成のレベルにおいても観客がどのような役割を果たしているのかをも考察した。一般人と映画の接点の場として権田はまず興行の場を重視した。

活動写真が真に活動写真として其の本来の面目を現はし来り、現代人の生活、現代人の情調に力強く織込まれる様になりますのは、実はこの「活動写真の興行」といふことを俟つて初めて行はれるのであります。(三五六頁)

この考え方は興行中心の当時の日本の映画文化形態に一致しているが、さらにその上に芸術と生活の接点に注目した権田にふさわしい映画観である。映画作品が実際に出来るのが製作の場ではなく映画館であるという主張は、なぜ彼が作品の内容や形式ではなく、浅草のような映画街に

既に立体である舞台劇の人物に対して、同じ人間であるから当然知的に共通の感情は感じるが、観客の努力によって「立体化」された映画の人物は、観客の感情そのもので成り立っている。換言すれば、その人物への自己の投射（飛び出し）である、と権田は考える。従って、観客が他人との共感からというよりは自己の認識から泣く。確かに舞台上の俳優は肉体そのままで観客の前に現れるが、それ故こそ観客が自己を投射できず、映画にみられるような実生活との一致が不可能である。観客の参加によって映画の世界と実世界との繋がりができたこの映画固有の内容美は、他のメディアに比べてなぜ映画娯楽が実生活に応用され、「文明」となるまでに進透した一原因として考えられる。

このように分析した権田は、観客の役割を強調し、最終的に観客による映画の意味の決定権を認めた。芝居において観客全員が同様の反応を示すことと違い、映画において男性か女性か、人によって反応が異なることを気付いた権田は、こう説明した。

活動劇では自己が跳ね回ります、主観の世界の因果の關係に其の劇をはめ込んで行きます。所で主観の内容は人々によつて異なるものです(略)。従つて其の

結果は個人的なものとなつて、種類の差といふ泣き方をします。(四一五頁)

各々の観客が自分自身の自己を投射し、映画を立体化するとするならば、出来上がった映画は結局その個人によって作られることになる。それこそは権田の「映像」を無視した理由ではないかと思う。このように社会、とりわけ社会の中の個人の観客によって作られた映画は、作家論としてや作品論は不要どころか不可能ではないか。権田が想像した映画には、作家の精神や映像の効果よりも、観客の感情が存在したのであるならば、映画研究は作家や作品よりもまず観客を研究すべきという結論は当之无愧であつた。その後、実際の映画観客の調査に乗り出した権田は、まさにその道を選んだ。

文明への映画改革

権田にとって映画における観客の参加のレベルの高さは、映画の現代性の証しの一つであつたが、他の様々な側面において彼は、映画が現代に適している説を展開した。まず、ベルグソンなどの思想を引用しながら、彼は「意思的——インテリゲンチヤ 实际的——インテリゲンチヤ 直観的——インテリゲンチヤ 統覚的——インテリゲンチヤ 動的——インテリゲンチヤ 実生活の肯定——内容の拡充(四四四頁)」といった現代思想の特徴を、

映画は芸術的に表現していると評価した。
また次に、映画が現代の経済社会に適していることを論じた。

活動写真(略)「芸術の企業化」です。低廉の価で芸術を販売するものなのです。今迄は享楽をすることが出来なかつた社会の下層階級に芸術を愉しむことが出来るのです。(略) いゝえ、其ればかりではありませんせん、(略) 活動写真は文化の横と縦との区別を撤廃するものです。横の区別とは上下階級の間の文化の区別をいひまして、縦の区別とは距離による文化の区別をいふのです。此の様にして活動写真は文化の普遍でふことに於て優秀な特長を持つてゐるものであると云はなくてはならぬのであります。(四五—四五三頁)

資本主義を肯定しなかつた権田ではあるが、それでもそれが齎した、そして映画が象徴している「芸術の企業化」が、彼も望んだ上下文化の差を解消したことを評価した。その点では、アドルノと違って、企業化が拍車をかけた芸術そのものの改革を容認した。カントが代表しているブルジョア芸術観を批判した権田にとって、新しい芸術とは、

実生活の高调なんです、生活内容の充実なのです。形式の纏りに重きを置く芸術が喜ばれないで、内容の力に中心を定め様とする芸術が歓迎され、生活の外に楽しむ芸術が現代から敬遠せられて、生活其物の中に楽しむ芸術が喝采せられるのはこの為めにです。活動写真が歓迎される大原因は現代生活の此の側面にあるのではありますまいか。(四五—四六頁)

す。これは誠に歎かましい事柄でありまして、活動写真が贅沢時代、道楽時代から脱け出して本当の享楽時代に入ります為めには無くて叶はぬ研究の方面であらうと存じます。(三四六頁)

要するに研究されなければ映画が文明にならないということであり、そこに権田の映画研究の自己正当化が見えないでもない。

矛盾に置かれた権田

以上のように権田の『活動写真の原理及応用』の映画研究のキー・ポイントを紹介してきたが、そこにいくつかの基本的な矛盾が潜んでいることを指摘し、それによって権田が置かれた矛盾的な歴史状況の肖像を最後に描いて見た。

今までの活動写真の劇は、舞台の代用物といふ様なつ、もりで作られたり、見られたりして居ました。此れが間違の抑々の原因なのです。活動写真には其れに特有な美のあるといふことに気が付かなかつたからです。気が付いても上手に應用して行かうと苦心した人がなかつたからです。尤も無我夢中に特長を應用しては居りますが、其の特有な美を十分に研究してこれを申分なく利用して行かうと心掛けた人が無い様に思はれま

最初の問題として、映画文明における下層階級の主体性を主張した権田は、問題となる映画が「観る人々の享乐的態度の間違つてゐる罪でもあります(三四五頁)」という発言のように、なぜ保護すべき観客を批判したのか、ということが一つの問題である。権田は幾度も理想主義を批判したが、進歩主義や、映画に対する革新精神といった

言説状況の根底を拒否せず、映画はさらに上昇する余裕があるという前提を容認した。他の論客と違って、その革新は上からの管理された革新にあつてはならないと、彼が主張し、その点では、「自然成長主義者」と呼ばれているが、権田にとって「自然」にも理がある。その理は、目的論的歴史観が提示する目的とも、彼が前提した歴史的状況と芸術の有機的な一致とも考えられる。しかし理の存在にもかかわらず、映画のような芸術の成長が理に反して間違っている方向に進む可能性をも認めたことから、その場合に、正す必要が出て来る。文化管理を初期時代に強く抵抗した権田は、それでも一九三九年の映画法のような「映画の質的向上を促し映画事業の健全なることを図ることを目的とする」文化統制の原理と無関係であるとは言えない。

映画理論的に見ると、この問題は、映画に本質が存在するという主張に還元できる。当時の映画に関する世界的な言説状況において、これは希有の主張ではなかった。どの国でも、保守の知識人、宗教家、教育家、政治家等から批判を受けた映画を保護し評価するために、映画が新芸術であると主張する論説はよくみられた。しかし当時の知的な言説形態において、その主張を論証するために、映画には他の芸術にない何かが存在し、その差異によるアイデンティティ＝本質を提唱しなければならなかった。ところが、

用が研究によって抑圧されるとは思わなかっただろう。

これを追求していくと、権田は研究Ⅱ知のイデオロギー性に対する自覚に欠けていたと言えるのではない。まず研究は問題となった映画を正す手段でもあるが、その映画を問題にする言説にイデオロギーが内包していることは見逃すべきではない。権田も「活動写真を喜ぶ奴の興味の劣る憐れむ」のような発言の階級的な思考を気付いたが、彼自身の言う「今までの活動写真の劇は、舞台の代用物といふ様なつもりで作られたことが間違ひの原因」という考えにも舞台の代用物を好む下層階級に対する蔑視が潜んでいることを見抜けなかった。却って映画の本質という研究は見出し自然によってそれが隠蔽された。いくらか当時の純映画劇を訴えた知識人の批評家たちより下層階級の文化を肯定しようとしたとは言えども、権田は結局自分の階級意識を脱することができなかった。

この点では、権田の観客に対するイメージがブルジョアではないと言いたいのではない。映画作品が各個人の自己投射によって出来上がるという考えで解るように、彼の映画観客のイメージは連体的な集団よりも原子的な個人の集まりと言える。実際に、権田は児童と映画の調査結果の中で、個人的な自己投射を妨げる映画館内の児童の集団的行動を批判した。⁽¹³⁾ 権田の民衆のイメージは「ええじゃな

映画が観客によって作られると考えた権田の映画論において、この本質の提唱は映画の社会性と矛盾し、映画を自らの生活に取り入れる観客の力を制限する意味があった。

権田は、映画の本質を肯定したにもかかわらず、映画の実際の存在を肯定できなかった。その背景に、映画を問題視する風潮があった。いくら権田がその考え方を批判したとは言え、既存の映画に何も問題がないという主張の困難さは、支配的な言説設定の避けがたさを語っている。権田の言説的戦略は巧妙にそれを挑んだが、問題としての映画という設定を受け入れた以上、映画を正すべき、規制すべき存在として定義してしまふことになった。⁽¹⁴⁾ その定義の言説自体の読み替えが結局権田には不可能であった。

そのように定義された映画は、外部の力を借りなければ「映画」にならない存在であった。一九一〇年代、その外部の力は主に検閲と研究であった。権田は前者に対して否定的、後者に対して肯定的であったが、彼の最初の映画調査であった帝国教育会のための児童と映画の調査が一九一七年の東京府の「活動写真興行取締規則」の布告の機会となったことが明らかにしているように、研究と検閲に緊密な関係があった。最終的に権田は知の権力を問題にしなかったわけである。研究によって真の映画文明を形成できると思った彼は、その研究の定義から外れる他の映画の実

いか」のようなアナキ的な群れであるという指摘もあるが、⁽¹⁵⁾ 少なくともこの時代の映画論において、彼はミリアム・ハンセンが無声映画観客に見られる集団的な公共圏(public sphere)よりも、ブルジョア的な消費者、つまり独りで映像を消費する観客を想像した。さらに権田の統計的な調査方法は、このような観客のイメージに適したと言えるのではない。その方法において観客は集団としての独自の存在ではなく、あくまでも個人の回答の集計である。すでに個人的な体験であると思われた映画に対して統計的な調査方法を実施するのは、権田にとって最適だろう。しかしそれにもイデオロギーが関係している。この後の権田の統計的調査の結果は、民衆の実態を把握することよりも、調査によってその観客を創ることではないかという疑問が残るからである。

結論

このように権田の映画研究が抱えているいくつかの矛盾は、当時の映画言説史的過度期と深く関わっているのではないかと思う。当時の下層階級の映画状況を言説にしようとする試みの中に、その状況と抵抗している、後に映画界においても支配的となる別の映画像が交えている。一九一〇年代から一九二〇年代にかけて、日本の映画文化は、社

会によって定義された映画から映画の本質によって定義された映画へ、興行で意味を決定する映画から、製作でできたテキストで決定する映画へ、集団として活躍する観客から、消費者として受容する観客へ、と推移した。権田がその両極の要素を抱えていたことが映画言説史にとって興味深く、また後の支配的な映画形態の形成課程を理解する上において貴重な証言者であると言える。と同時に、映画の可能性を考える上で、彼が描き出した映像よりも観客が中心である映画像は、映画のオルタナティブな形態の想像を刺激するに違いない。

註

(1) 例えば権田と今和二郎の研究を「ethnographers of modernity」として扱う Miriam Silverberg, "Constructing the Japanese Ethnography of Modernity," *Journal of Asian Studies* 51.1 (February 1992), 30-54 という例がある。

(2) 坂内夏子「権田保之助の娯楽論に関する考察―形成期の思想を中心に」『早稲田大学教育学部 学術研究(教育・社会教育・体育学編)』第四六号(一九九八年二月)を参照。

(3) 中村紀雄「解説」権田保之助著作集 第四巻『文和書房、一九七五年』を参照。

七四年) 八七頁を参照。

(14) 仲村祥一「解説」権田保之助著作集 第一巻『前掲』。

(15) Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship and American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991) を参照。

(4) *The Photoplay: A Psychological Study* は、後に谷川哲三によって久世昂太郎という名前で和訳され、一九二四年に大村書店から発行された。

(5) 佐藤忠男『日本映画理論史』(評論社、一九七七年) 二八頁。

(6) 岩本憲児「先駆的映画研究者・権田保之助」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三〇輯(一九八四年) 一九九頁。

(7) 権田保之助、『活動写真の原理及応用』(内田老鶴圃、一九一四年) 一一二頁。以降、この著作からの引用のページ指定を本文の中に示す。

(8) 岩本「先駆的映画研究者・権田保之助」、前掲、一九六頁。

(9) 『余暇生活の研究』の復刻版(光生館刊)の解説を担当した氏原正治の言葉。岩本憲児「先駆的映画研究者・権田保之助」、前掲に引用。

(10) 映画法の第一条に登場する文句。

(11) 『シゴマ』事件による「社会問題としての映画」の定義の言説的なプロセスに関しては、拙論『「シゴマ」と映画の「発見」映画言説史序説』『映像学』五八号(一九九七年)を参照したい。

(12) 当時はそのように分析された。例えば、井手鉄処「帝国教育会長沢柳政太郎氏に呈す」『活動之世界』(一九一七年一月)を参照。

(13) 権田保之助、『権田保之助著作集 第一巻』(文和書房、一九