

博士学位論文

「監督」の創生

——作家イメージ・文化産業・日本映画の近代——

名古屋大学大学院国際言語文化研究科
国際多元文化専攻

洞ヶ瀬 真人

平成 26 年 7 月

目次

「監督」の創生

序章 「監督」を歴史としてひもとく	4
1 媒介としての「映画監督」——問題の所在	4
2 「作家」と日本映画——作家主義的視座の歴史的複雑性	22
第1章 近代化と日本の映画製作——生産様式の協業性と監督者	46
1 合理主義的近代化としての映画製作	46
2 初期の日本映画製作と協業性	57
3 合理主義的発展史観の不可能性	80
第2章 近代日本に現れた「監督者」——言説のなかの監督とコロニアルな文化関係 ..	94
1 純映画劇運動・イントレランス・監督者	99
2 監督への言説——1910年代の「監督」をめぐる議論	118
3 まとめ	142
第3章 映画監督の創生——米国における監督者の表象変化	149
1 生産—消費の知識と「監督者」をめぐる交渉関係	153
2 F・ウッズの議論とグリフィス——生産の知識としての監督者	161
3 神話＝商品化される「監督者」——D・W・グリフィスの表象変化	178
4 まとめ：「監督者」と〈国民〉の論理	194
第4章 「モダン」としての「映画監督」	200
1 米国—監督—日本：市場をまたがる資本主義の論理と消費による言説配分	200
2 「モダン」としての映画製作と「監督」	219
第5章 帰山教正の「映画」——近代の断層	233
1 帰山と映画製作 —— 「ファン」にとっての映画製作	238
2 帰山の「映画」	260
3 「技術」の「分業」	279
4 まとめ：伏在断層化する「技術」	298
結論	316
書誌一覧	334

序章 「監督」を歴史としてひもとく

1 媒介としての「映画監督」——問題の所在

本研究は、欧米映画研究の古典的テーマである映画監督の作家性(Authorship)の問題を起点に、欧米だけでなく東アジア諸国の映画文化でも広くそのように「考えられている」(ボードウェル&トンプソン 2007: 25)、作家、作者(author)に位置づけられた監督という役割／存在に着目し、その「作家」と「監督」が結びつく論理と、その結びつきに伏在する問題を、日本の映画史から〈映画監督〉の歴史・系譜学を描出するという方法に則って、歴史的に考察したものである。これによって、映画に先行する演劇の慣習や、ヌーヴェルヴァーグのような欧米の映画運動などに根源化・本質化されがちな映画作家・監督の議論・研究(Authorship)に日本映画から切り込み、それに対する新たな視座と、日本の映画監督が抱えていた戦前の軍国主義に対する個人的責任(佐藤 1970)のような、作家の主題に未だ残存する別の問題の提示を目指した。

映画の製作過程において、監督の存在がその中心に位置づけられていることは、テレビなどで度々放映される映画作品のメイキングフィルムなどを通してよく知られている。大規模な集団製作を行わなければならない商業映画などでは特に顕著だが、監督という存在を頂点にして体系化された組織を編成し製作にあたるやり方は「ディレクターシステム」と呼ばれ、映画産業界でのひとつの確立した手法として長らく実践されてきた。だが、監督を中心にした視点から映画を創造／想像することは、製作という側面だけで行われていることではない。日本映画の研究では、黒澤明や小津安二郎を筆頭に、溝口健二、成瀬巳喜男などの「巨匠」と呼ばれた映画監督を論考の対象に据える作家研究が、ロマン主義以

来の伝統化した文学研究の正統性を受け継ぐかたちで今でも広く行われている¹。映画監督の主張を交えながらその作家性を論ずる批評は、ジャーナリズムなどアカデミズム以外のメディア空間でもごく自然な形であふれており、現代社会におけるひとつの映画の見方として定着している。また、舞台挨拶やテレビ番組などの作品宣伝の場でも、俳優だけでなく監督者自身がメッセージを発信しているのをよく見かけるはずである。映画を鑑賞するという一般観客の日常の場でも、監督の存在は決して小さなものではない。過去の日本映画であれば黒澤の映画、小津の映画というように、より現代的なところを挙げれば北野武の映画、宮崎駿のアニメ映画といったように、監督の名前を頼りに作品を選び視聴することは、多くの鑑賞者が行っている行為であろう。映画作品というパッケージを手にする顧客行動の指針として、そうした選択のしかたが一般化していることは、監督名で整理されたビデオショップの陳列棚を見れば明らかである。映画という作品・文化を映画監督という存在から想起することは、いわば製作の場のみならず、研究、評論、宣伝、受容など、映画（もしくはその枠組みを超える）文化産業の多様な流通過程で横断的に行われていることなのである。そしてもちろん、この構造は日本だけでなく、世界中の映画文化に見られる。

おそらくこうした多様な場のいずれでも映画監督に注目する動機は、映画という芸術創作における彼らの中心性を担保に、文学や絵画の作者・表現者に彼らをなぞらえる形で、作品テキストの源泉として監督者の発言や思想、伝記に価値を見出すことにおかれていることが一般的である。本論もまた同様に「映画監督」に注目するものであるが、その動機はそうしたものとは全く異なる。むしろ本論の動機は、上にあげたように、映画監督という存在がその製作過程をまとめているだけでなく、文化産業のさまざまな局面に、それらをつなぎあわせ、まとめあげるように現われているという、ネットワークの結節点に立つ彼らの性質にある。なぜ、文化の生産から受容までの、しかも一国内の市場を超えた多岐にわたる局面で彼らが注目を集めるのか。そしてもっと重要な問いは、それらの局面が「映画監督」という結節点を通してどのような関係性を取り結んでいるのか。この問いを中心とした歴史的考察、すなわち、文化産業の多局面間の関係性を「映画監督」という結節点から読み取っていかうという試みが、この研究の主旨である。

¹ ロマン主義的な概念としての作家については Bennett (2005: 60)を参照。

学問的規範として、本論が寄って立つ映画研究(Film Studies)においても、さらに大きく歴史ある枠組みとしての人文学研究においても、ある意味で古典的な主題である作家性の問題に今また取り組もうとしているのが本論でもある。だが、ここでは「作家」であることよりも映画の「監督」であることを前面に出すことによって、それに対する新しい観点を開きたい。映画監督とは実際、映画製作のまさに中心を担う役割であるのだが、見つめれば見つめるほど極めて不可思議な存在でもある。映画という文化にかなり慣れ親しんでしまっているものからすれば、その名を聞けば、映画の語りの担い手、作者的存在を想起するだろうが、一般的な監督者という役割の名が想起させるところの労働の統括者という意味合いもそこに重なっている。主に撮影における演出を担うとされているが、事実上の役割やそれに必要とされる能力など曖昧な部分が多い。それでも映画文化のあらゆる場で注目をあつめているのが彼らである。いわば映画監督という役割、存在は、そのアイデンティティが極めて複雑に、さまざまな関係性の編み目のなかでゆれうごいているのである²。映画という文化の作家的存在となっている「監督」という役割をその対象に据え、それを真摯に見つめることは、したがって、自ずと文学的作品テキストといった局所的な問題から私たちを、それを取りまくもっと大きな、産業の構造、そして文化の構造の問題にまで誘うことになる。

監督と様々な作家性——作家性議論のマトリックスと〈実体化〉

監督の作家性を考えるときに常に議論の的となることであるが、彼らへの注目を促す要因のひとつである「テキストの源泉」という性質は、自明でも本質的なものでもない。第八十四回アカデミー賞授賞式(2011)で、監督賞のプレゼンターをつとめたマイケル・ダグラスの逸話は、このことを考える好例である。彼が披露したのは、1930年代に活躍したオスカー監督レオ・マッケリーの話だった。製作費の工面で銀行を訪れたところ、カメラマン、俳優、脚本家などの役割が明確なのに対して、監督は何をする立場なのかと銀行員に問われ、マッケリーが返答に窮してしまったというもの。M・ダグラスはこの後を、

² この問題（役割(roles)とアイデンティティ）に関しては、社会学的観点とは少し異なる視点からアプローチすることになる。次項を参照。

監督の役割とはあらゆる想像力を一つの映像として具現化することなのだと続け、80年前の質問に答えている。映画製作、とくに商業劇映画の製作は、規模の大小はあれども、つねに多くの人々が関わる協同作業である。そのため監督者の権限自体が限定的であることは少なくない。また、物語、背景、衣装、演技など作品全体を構成する各テキストの創作は、分業システムのなかで脚本家などの個々別々の役割に割り振られている。監督者はまさにそれらを「監督」するわけだが、監督する“だけ”だという見方もできるように、一概にテキストの源泉と位置づけてしまうには実に曖昧な存在でもある³。マッケリーのよう監督者自身が自分の役割の曖昧さを感じている一方で、むしろ映像を具現化する想像力の源泉のような位置に監督者をしつらえてゆくのは、専ら M・ダグラスのような後世の人間、観察者側であることも多い。確かに「名声のある監督は、大規模な製作を著しくコントロールすることができる」。だが、そのことは状況によりけりで、監督者が権限をもたないケースも数多くある。その場合、映画という作品テキストの源泉は、いわば協同作業のなかにあるはずである。それでもなお、そうしたことを視野の外に置いて、一概に、そして「一般的に」、「世界中で、監督が鍵となるプレイヤーだと認識されている」のである (ibid: 38-9)。

なぜ監督が、社会一般の労働監督者のイメージを超えて、映画文化のなかで中心的な作家性を担うのか。この一般化した考えを普遍性として片付けるのではなく、その（実体化と呼びたい）一般化がどのようなメカニズムをへて起こっているのかを、もういちど問い直すこと、これが本論の軸となる主題である⁴。この映画における「作家」をめぐる問題は、戦後欧米の大学で確かな地位を築き上げてきた映画研究にとって、その理論的議論の出発点として、大学参入への足がかりとなった主題だった (Bordwell 1989: 53)。現在では、数

³ 仏映画批評家アンドレ・バザンは、監督者の作家性を主張した映画史上最大の運動であるヌーヴェルヴァーグの代表的担い手だが、彼自身が行き過ぎた監督者崇拜に懐疑的だったことは有名で、むしろ「システムの才能(genius of the system)」という言いまわしで、映画の芸術性の源泉をその製作システム全体にも見ようとしていた (Bazin 1968)。米映画史家トーマス・シャッツはこの言葉を著書のタイトルに掲げ、ハリウッドスタジオシステムにおける監督者以外の存在に光を当てた(Schatz 1988)。

⁴ ロバート・スタムは、「〈コンセンサスの歴史〉や〈イデオロギーの終焉〉といった言説のような〈中道〉理論は、大きな問題はすべて片がつき、我々には直接的、経験的な根拠に左右される小さな問題しか残されていないということを想定しているのではないか」(Stem 2000: xvi)と述べて、一般性・普遍性に価値を求めがちなノエル・キャロルとデヴィッド・ボードウェルの理論 (Bordwell & Carroll 1996) を批判している。

ある映画理論概説書のなかに”Authorship”の項目としてまとめられる、「作家主義」（後説）を中心とした映画監督と作家を結びつける議論は、しかしながら今や、そのいずれもが常に上記のような矛盾を抱えたままの、理論とは呼べない議論だったと見なされることが多くなった(Naremore 2000: 9)⁵。映画における作家性を、人間中心主義と資本主義の論理が要求する因果論的概念としてとらえたジャネット・スタイガーにならえば、「作家主義」の議論は、映画の表現主体を定義づける理論行為であったというよりも、そのいずれもがごまかし・欠陥(dodges)を内に含みながら、近代の文脈のなかで必要とされた「作家」の存在を逆に証立てるために、多様な観点から編まれてきた因果論的説明の総称であったとも考えられる(Staiger 2003: 17-30)。ある意味で、理論とは呼べない議論が、ある歴史の重みを持つまでに延々と積み重ねられてきたような部分が、映画における作家—監督の問題にはある。

スタイガーはその論文“Authorship Approach”で、これまでの映画における作家性に関する議論を、「源泉としての作家性」「個性としての作家性」「生産の社会学としての作家性」「署名としての作家性」「読書術としての作家性」「言説の場としての作家性」そして「自己の術としての作家性」という、それらがよって立つ7つの観点から分類することで、仏ヌーヴェルヴァーグから始まる「作家主義」に中心化されがちだったものとは異なる、新たな作家論の系譜学を描き出している。そして、フーコーやジュディス・バトラーの説いた自己の術という最後の観点から、前者6つの観点がいずれも欠いてきた作家性のもつ身体・主体化の問題を読み解く必要性をここで訴えていた。この論考は、バフチン以降の文学理論において考えられてきた、話者とテキストの関係性における作家の問題とも異なった様相をみせる、映画における作家についての議論を、広い視点から整理している点でも重要である。

作家を束縛のない行為者（agency）として想定することによって、作品テキストをすべてその作家による行為の直接表現と見なす「源泉(origin)としての作家」（上述の一般的見

⁵ ジェームス・ナーモアはその論文で、監督者を作家の座に据える作家主義の議論を、知識人らの緩い連帯によって構成される「文化編制」（レイモンド・ウィリアムス）によって生み出されたイデオロギー、芸術運動と捉えている。ただしウィリアムスの編成の概念は、その中心を〈文化の生産者〉においており、生産から文化の社会関係が決定づけられて行くといった（ある意味マルクス主義的な）、一方的、決定論的な意味合いを内に含んでいる(ウィリアムス 1985: 41)。本論では、映画監督が文化流通の多様な局面に現われている状況を焦点に、生産中心的でない、非決定論的アプローチを模索する。

方、ニュー・クリティシズムの映画批評がその例⁶)や、監督の身体によって作品に写し撮られる世界への視座が統合されているとする定型化した想定のもとで、一貫した作家の個性(personality)を作品から探し出し「評価 evaluation」(36)する二番目のもの(「作家主義(後述)」の影響下で行われてきた議論)は、いずれも作家の身体を無条件に仮構しており、その身体自体に対する理論的根拠を欠く。「生産の社会学としての作家性」では、マルクス主義社会学理論を土台に、映画作家／製作者の一労働者としての側面が重視され、それによって資本主義的関係性の下での彼らの活動の詳細が活写されることとなった(スタジオシステムの制約の下にある監督者の製作行動を描いたエドワード・バスカムの論考(Buscombe 1974)や、スタイガー自身によるハリウッド製作様式の歴史的推移の描出(Staiger 1985)など、実際の映画製作に踏み込んだ議論)。だが、これも作家の仮構同様、「労働者」という首尾一貫した存在の仮構にたより、個々それぞれの行動を促している論理についての説明を欠いていた点で前二者の問題を抱え続けている。残りの三者は、構造主義／ポスト構造主義の議論によって、伝記上の人物が、把握しきることのできない言説のなかで構築される存在として捉え直されたことを受けたものである。「署名(signature)としての作家」は、ソシュールの言語理論を頼りに、その時代の歴史的コンテクストを反映した作家が、その意図を超えて残した多様な作品テキストのなかの痕跡の繰り返しを通して作家自身を指定するもの(G・ノウエル・スミスのヴィスコンティ論(Nowell-Smith 1967)やピーター・ウォーレンのフォード論、ホークス論(1975))。これもまた、統一性をもった主体という仮構から逃れていないうえ、神話的構造のなかで監督を捉えることの妥当性などの問題を抱えている。バルトの「作者の死」の議論を受け、作家を読者の読書行為における虚構として捉える「読書術としての作家性」、そして実物(material)として残る様々な言説を頼りに、社会的、心理的、文化的言説実践の中心点として形づくられる歴史的主体として作家を読み解く「言説の場としての作家性」(カイエ・デュ・シネマ同人(1999=1971)による『若き日のリンカーン』分析)、スティーブン・ヒースの『黒い罌』論(1975)など：トム・ガニングによるフリッツ・ラング論(2000)は、この観点から、言説分析の問題点を意識しながら書かれた例)では、作家がテキストのサブコードとみなされ、その存在が読書行為やテキスト分析、言説分析によって決定づけられる(フォルマリズム分析の視座)こととなるた

⁶ 映画論の例では、ボードウェルのカール・ドライヤー論(Bordwell 1981)や、小津論(1988=2002)、エイゼンシュテイン論(Bordwell 1993)。

め、作家の行為者としての実体(matter)に対する考察を全く欠いていた。この6つの作家性議論における、行為する作家主体そのものに関する欠陥への対処策として、「自己の術」として映画監督の作家性を考えて見るという試みを、スタイガーは最終的に取り上げる。フーコー、バトラーによって立つ観点は行為遂行的(performative)なもの、すなわち、身体の性別規定、性の実体化が、それを規定する規範との関係性から成り立つのだが、それは規範が性別を一方的に規定するのではなく、規範に対する抵抗、否定を含めた様々な反応、言及がくり返し起こり、そのくり返しによって性が実体的なものとなり、規範自体もまた形作られるという時間的・動的な考え方である。スタイガーはこれを作家性の理解に応用し、監督の作家としての表現ではなく、資本主義の論理の下で権威づけられた監督の発する権威ある選択行為や、ある規範に対する反対や抵抗（それ自体が規範によって可能になる）をあらわす言及、そしてそれらが様々な作品のなかで何度も行われること、繰り返される言及作用の行為遂行性が作家性を形作るのだと主張した(51)。

スタイガーが最後の観点を強調しているのは、これが近年まで注目されてこなかった女性映画作家の問題を考える重要な理論となっているためであった（ジュディス・メインのドロシー・アーズナー論など(Mayne 1994)）。だが実際、「自己の術としての作家性」も、新しい観点ではあるものの、その他の作家性議論に対して全き妥当性をもった観点になり得るとは思われない。一見して、フーコー、バトラーが言及する「自己」や「性」と、「作家」を同一視してしまうことに問題があり、たとえ「作家」や「監督者」が「性」と同様の自己に関する構造を抱えていたとしても、その差異を全く考慮せず、構造的類似性だけに注目してしまうこともまた、前6者の議論に変わらぬ「ごまかし」を抱えているように見える。おそらくこの論でやや批判すべきは、それぞれの作家性議論が時間的に重複するかたちでおこなわれていることを指摘しつつも、どこか「自己の術」という新しい視座へと向かう直線的な歴史として、その多様な議論を整理してしまっている点にある。それでもなお、これに注意をはらっておく必要があるのは、映画の作家性に関する議論がいくつもの観点から展開しており、しかもひとつひとつの観点からは常に不完全な形でしかその存在を説明できないが、それらが折り重なって焦点を結ぶように、映画監督という文化産業の作家が、それぞれの観点の関係性のなかで実体化(materialize)している、ということをスタイガーの議論が描き出しているからである（構造的には「言説の場としての作家」に似ているが、言説（だけ）ではなく、理論や理念、歴史観の実践的交錯として「作家」の実体性を捉えているという意味で評価している。以下の議論を参照）。

映画における作家性という主題はこれまで、上記7つの観点のみならず、著作権に絡む法的主体としての問題や(Salokannel 2003)、作品の商品価値を左右する交換価値的ネームバリュー(Budd 1984)、日本の特殊性と世界的普遍性をつなぎ合わせる媒介(Yoshimoto 2000: 11)、新規性や革新の創出という意味での「モダン」の担い手など(近代日本における監督者の議論—4章)、もっと多くの観点を読み解くことができるほど、多様性を孕んだ豊穡な議論を展開してきている。作家性という問題に関して、本論ではこうした複数の議論の交錯点において実体化する映画監督＝作家という構造を意識し、むしろ特定の観点から映画における作家の問題を説明するのではなく、歴史的アプローチ(映画監督・作家の系譜を描き出つつ、それが大きな歴史のなかで多様な事象とつながりゆく関係性を探る)によってこの問題に当たりたいと考えている。言い換えれば、複数の観点から映画監督—作家の問題にとりくみつつ、その観点の交錯点を見据え、その重なり合いの関係性を論述することから、映画史において実体化した一般的な労働の監督者を超える、文化の中心に立つ「監督」という役割、もしくはそうした役割や作家性の入れ物としての身体(の動的仕組み)を把握すること、これが本論の試みとなる。さらに、(特にその歴史という点において)これまでほとんど欧米からしか論じられてこなかった映画における作家性の問題を、(コロニアルな力学を念頭に入れた上で)「日本」(日本映画)という視座から行うことによって、新たな作家性の歴史の描出を、本論では目論む。「作家性とは、歴史のなかでその個を行動する主体として創造・再創造しつづける、自己の術でもある」とスタイガーは言う(50)。であるならば、本論は、どのような論理、関係性のもとで、一人の個を「映画監督」という作家的行動主体として創造・再創造してきたのかを、日本映画史から考察する試みとなるだろう。

「構築」としての映画監督——言説から〈実体化〉の分析へ

したがって、多くの歴史研究同様、本論の軸となる研究手法は、残された文献(映画関連書籍・雑誌)、映像資料(映画・スチル写真)等の、いわゆる言説を追いかけてゆくものとなる。しかしながら先にスタイガーによって批判されたような、言説によって作家性が構築されるといった、作家や監督者の存在を言説・言表のサブコードのように扱ってしまう「言説の場としての作家性」の議論をそのまま繰り返そうと思っている訳ではない。そ

れを特権化するわけではないが、この問題を乗り越える方法として、やはり先に挙げた自己の術の観点、とくにバトラーの言う「構築」の捉え方を念頭においておきたい。バトラー(Butler 1993)は、主体形成に関して一元論的、言語主義的、決定論的結論に至る、文化・言説・権力などの構造の裏側に神的な存在や自立的主体を陰に陽に想定した構築主義的な説明を批判しながら、「構築」の概念を以下のように捉え直している。

こうした構築に関する思索において、私が提示しようとしているのは実体(matter)の観念、すなわち場や表層としてではなく、*時間を経ることで安定し、私たちが実体と呼んでいる境界線、固着性、表層の作用を生み出すことになる、実体化(materialization)する過程としての実体の観念への回帰である*。常に実体化され続けているその実体は、フーコー的な意味〔主体の方が権力の生み出す作用としてある〕での規制的な力の生成作用、および、まさにその実体化の作用との関係性において考えられなければならない、と私は思う。それゆえもはや、性別に対するある種の解釈として、もしくはその解釈を通じて、どのように性差が編制されているのか（性別の〈実体〉が理論化されないままの問い）が問題なのではなく、むしろどんな規制規範を通じて性別それ自体が実体化されるのか、また、どのようにして性別の実体性を所与の前提として扱い、そうしたことが自体が立ち現れる規範的状况がゆるぎないものとされているのか、ということが問題なのである。

ここにおいて決定的に重要なことは、構築とはある主体によって着手され、まとまった一定の効果へと極まるような、単独の行為でも因果的なプロセスでもない、ということである。構築は、時間の*中*で起こるだけでなく、それ自体規範の反復を通じて機能するある時間的プロセスである：性別は、この反復の成り行きのなかで、生みだされ、かつまた、ゆるがされもするのである。(xviii-xix)⁷

⁷ ここで「実体」「実体化」と訳出した matter-materialization は、その言葉によって意識されているマルクスの議論に倣えば「物質」「物質化」と訳するべきところだが、ここではバトラーの議論自体が問題にしていることの核心にある「主体」や「身体」と掛け合わせるために、あえてそのように訳出しておきたい。そして、この言葉を、フーコーが「これまでに何度も…実定性という用語を使ったことを、少しも悔やんでいない」と言うように、その「実定性」という訳語の当てられた positivite と同様に、ここでも使用してゆくことになる(1981: 193)。

ここで問題にされているのは、いわば「構築」そのものの中身である。バトラーは、何か・誰かが何者かを構築するという構築主義が前提とする想定からではなく、実体的なものとして感じられるまでに実体化されている性別の実体性から出発することで、そこに至る過程としてある「構築」自体の精密な分析へと目を向けるように主張している。「構築」とは、構築の結果とは区別された、徹頭徹尾時間的、過程的なもの、いわば（性別の規範を軸にした）運動であり、そのひとつひとつの動きは、常に構築の結果（性別の確立）へと向かうわけではなく、逆の方向へ（性別をゆるがす方向へ）向かうこともある。そして、肯定的な動きだけでなく、否定的なものも含めた（性別という規範をめぐるすべての）運動の、いくつもの繰り返し〈反復(reiteration)〉こそが、性別（とその規範的性質）を、実体性を持つまで実体化させているのだ、とバトラーは考えているのである。

本論で特に問題にしたいのも、映画監督という「作家」、作品テキストの源泉、キーパーソンだと「一般的に」考えられるほどに実体性を帯びた、この映画の作家に関する「構築」の問題である。性別を〈映画監督〉と置き換えて次のように言ってもいい。すなわち本論で問おうとしているのは「〈映画監督〉に対するある種の解釈として、もしくはその解釈を通じて、どのように映画監督＝作家という想定が編制されているのか」という、言説の解釈が映画文化の監督者の存在を決定づけているという想定をもとにした問いではなく、監督が作家として見なされている一般的（実体的）状況を見据えて、そこへ至る構築の過程として、「むしろどんな規制規範を通じて〈映画監督〉それ自体が（映画の作家として）実体化されたのか（一般的にそう見なされるようになったのか）、またどのようにして〈映画監督〉の（作家としての）実体性を所与の前提として扱い、そうしたことが立ち現れる規範的状況がゆるぎないものとされているのか」ということを、言説という形で残された様々な監督への言及（バトラーは性別を実体化する構築の過程を、性への〈言及〉(citation)の反復の中に具体的に見出している）を見ていくことによって、映画史・近代史という歴史過程の中で捉えたいのである。

端的に言えば、複雑な構造の文化産業のなかで、ある種の一般性を持つまでに〈実体化〉した作家としての映画監督、この実体性が構築される過程を、構築主義的な想定からではなく、「構築」として、その実体性に至るさまざまな言及の反復として捉える。この実体化への動き、構築の過程を見据えることが本論の視座となる。それゆえに、スタイガーによって提示されたような複数の観点が重要なのである。いくつもの作家性議論のひとつひとつに着目して、何が監督の作家性を生み出しているのかを考えるよりも（ある程度注意は

はらうが、「何が」を想定してしまうこと自体、言説分析の決定論的な罠におちいることになるだろう)、それら複数の作家性議論が、監督の作家性に関する〈言及の反復〉をいかに跡づけているのか、幾重にも繰り広げられた議論がどのように運動し、その作家性の〈実体化〉(ゆるぎないもの、一般的なもの、普遍的なものとして、監督の作家性が確立すること)へと向かっていったのかを考えることが本論の課題となるのである。だからこそ、複数の観点の交錯が、言及の反復の動きとして、ここで問題になる⁸。

これもまた(スタイガーによって批判されるような、根源として言説を措定したところからはじまる)言説分析だと捉えられるとしても、それ自体が映画監督の作家性を形作っているという前提から言説を分析するのではなく、〈実体化〉へと至る過程のなかに存在する複雑な運動として、監督に関する言説を分析する、ということが本論の試みである。構築主義としてではなく「構築」の内容として言説を紐解くのであり、それは根源化された言説のサブコードとして、言説から映画監督の作家性を読み解くこととは異なる。また、監督に関する一次史料的言表とその集合としての言説(映像イメージも含めた)は、本論の議論の中心的素材となるが、ここではそれ以外にも、様々な行為主体によって行なわれた監督をめぐる行為—実践(監督者自身の映画製作実践のみならず、批評家、ファン、他の製作スタッフなどが監督に注目すること、語ること、ある人物が監督になりたいと思うこと、監督になること、それを辞めて別のことをし始めることなど)にも大きな注意を払う⁹。

⁸ 〈映画監督〉という主体の形成を「構築」のような動的な論理のなかで読み解こうとするこの見方は、ホミ・バーバが人種に対するステレオタイプの形成に関する議論の中で展開した「循環する知識」としてのステレオタイプの考え方にも合致する(2005: 136)。以下の引用の「ステレオタイプ」を「〈映画作家〉」や「〈映画監督〉」と読み替えて読んで欲しい。「分裂を孕む多様な信念の形態として、ステレオタイプの意味がうまく伝わるためには、他の一連のステレオタイプがつねに反復されている必要がある。隠喩という仮面による「隠蔽」が、ある欠如の上に刻印され、それがまた隠されるというプロセスによって、ステレオタイプは固着性と幻想性を与えられる。黒人は獣、苦力は不可解、アイルランド人は愚鈍などといった昔なじみの話が、何度も新しく(いやおうなしに)語り直されねばならず、そしてそのたびに、以前とは違った満足や恐怖をもたらすのである。」(135)

⁹ したがって、本論の目指すところは、フーコーの言う、絶え間ない時間の運動のなかに注意深く置かれた言説形成＝編成を形作る、「言説＝実践」の分析となる(ibid: 112-4)。

監督という役割とアイデンティティ——〈映画監督〉の多重性と資本主義

作家としての映画監督の問題は、このように、確かに自己の問題と重なる部分をかなり持っている。たとえば、身体的に規定された性別と社会的に規定された性差のような関係性が、労働上の役割として規定された監督者と社会的に規定された映画の作家の間にも相似的に見られる。そしてそこには、さらにバトラーが明らかにした性別と性差の関係性に近い、不可分な結びつきまで見て取ることができる(バトラー 1999)。だが、その類似性はあくまで構造的なものだということも、わきまえておかなければならない。

社会学的観点からみれば、ある意味で役割(roles)とアイデンティティは明確に区別されるものだといえる。アイデンティティの問題に取り組む際、マヌエル・カステルは「アイデンティティは意味をまとめあげ、役割は機能をまとめ上げる」ものとして定義し、完全に二つを分けたところから議論を始めている(Castells 2004: 6-7)。そして、その考えにおいては「それらが含まれる自己形成と個の形成過程からみて、アイデンティティは役割よりも意味内容のより強力な源泉」としていた¹⁰。だが、この定義から〈作家〉について考え始めると、問題はかなり入り組んだ関係性を孕んでいるように見えてくる。作家(author)とは、「クリエイター」や「アーティスト」と呼ばれるような形でそう社会的に認知されているのみならず、フーコーの「作者の機能(author-function)」から、資本主義や近代の論理のもとで制度的に求められるように規定されているいくつかの機能と深く関係する側面を持つという意味でも、確かにある役割だと言える。だが、その作家とは、書くなどのテキスト表象行為によって、まさにアイデンティティが担うとされているところの、意味内容を発する存在であり、その源泉的存在の代表的行為者でもある(テキストの意味内容によって作家という個を形成するといういみでも)。その上、作家の〈作家性〉が問われる時、問題となっているのはまさしく作家が作家であることの自己同一性、すなわち作家のアイデンティティであるのは明らかだろう。作家という存在は、役割でありながらアイデンティティの問題を強く抱え込んでおり、ある意味で役割とアイデンティティが統合される状況を、その身体によってあらわしている存在だという言い方もできる。

¹⁰ Tezuka(2011)は、カステルの提示するアイデンティティ形成の3つの分類を利用しながら、戦後のアジア地域との共同製作で活躍した日本の映画人たちの抱くコスモポリタニズムを分析している。

これだけみても自己と作家の問題の重なり合いは大きい。だが問題は、これが映画という文化において、さらに「監督」に重ね合わされることである。このことは、かなりまじめに考えなければならない。監督を見つめることによって、映画の作家性における自己の問題との構造的差異がここではっきりとしてくるからである。

一般的な意味で監督には、作家に較べれば、より〈役割〉の意味合いが強く感じられるのではないだろうか。演劇の舞台監督やオーケストラの指揮者という映画に隣接した芸術の分野のみならず、工場の生産ラインから、建設現場、工事現場など、様々な労働の場所に監督者がおり、彼らはまさに集団的な作業を効率よくまとめ上げる〈役割〉を担っている。その集団の労働力を監視しまとめ上げる、つまり「監督する」という機能から「監督」と、彼らは呼ばれている。「社会の制度と組織によって築かれた規範によって定義される」のが役割だとすれば(Castells :ibid)、効率化合理化を図る産業システムと組織化のなかで必要とされ定義されるという意味で、まさに監督者はそのような役割である（以下、本論では「監督者」を、監督の「役割」の部分を強調する語彙で使い分ける）。そして、「映画監督」は、社会労働一般のなかで、様々な分野に存在する監督者のうちのひとつとして、集団の力の結集を必要とした映画製作という特定の場に表われた役割であった。

こうした意味での監督、すなわち「監督者」とは、端的な言い方をすれば、徹頭徹尾資本主義の論理のもとで要求され、現れる役割であり、行為者である。書き手や表現者として定義される「作家」とは異なり（勿論ジェンダーロールともことなる）、そこにはアイデンティティや「自己」の問題が入り込む余地はあまりない。マルクスの考えでは、監督者は以下のように定義される。資本家のもとに集団が集まって労働を始める協業の段階が資本主義の出発点である(1969: 269-70)。そして、その段階において、それぞれ個々人の労働をまとめ上げる指揮の機能が、まず資本家に要求される(263)¹¹。さらに、資本主義的な生産の開始に従って手労働から解放されることになる資本家は、したがってその指揮の機能をほかの賃金労働者に譲り渡すことになり、それを譲り受けたのが監督者とよばれる役割となる(265)。マルクスの、そしてその影響下にある経済学・社会学的観点から見れば、監

¹¹ 「すべては比較的大規模の、直接に社会的または共同的な労働は、多かれ少なかれ一つの指揮を必要とするのであって、この指揮が、個別的諸活動の調和を媒介するのであり、また、独立した諸器官の運動とは区別される全生産体の運動から生ずる一般的諸機能を遂行するのである。個々のヴァイオリン演奏者は、自分自身を指揮するのであるが、オーケストラは、指揮者を必要とする。この指揮、監督、媒介の機能は、資本に従属する労働が協業的となるや否や、資本の機能となる。」(263)

督者とはその「発展」段階で資本主義の論理から、かなり直接的な要求のもとで現れる、それ特有の役割、つまり「資本（主義）の属性」(266)といえるだろう。いわば、こうした意味での監督者は、「自己」の問題を導入するまでもなく、資本主義の論理によって、その協業に対する指揮の機能から自己を規定されてしまう資本主義的役割なのである。

この資本主義から現れた役割としての監督者という性質は、性別の実体性について、身体や性規範などの根源をおく本質主義的な想定を回避し得たバトラーの考えとは、齟齬を来すことになる。実は、バトラーの自己に関する議論を作家性の問題へとつなぎ合わせたスタイガーは、おそらくその過程において、バトラーの議論を読み違えてしまっていた。バトラーによる性の実体化に関する行為遂行性は、「言説／権力の、そうした存立体制 (regime) [強制的で反復的な実践を擁する性規範の存立体制] によってこそ条件付けられる行為主体 (agency) の説明は、自発性や個を想定する考え (individualism)、ましてや消費主義や、選択主体といった前提などとは絶対に、一緒にしてしまうことはできない」(傍線筆者) ものとして定義されている (Butler: xxiii)。だが、この定義にも関わらずスタイガーは、「行為遂行的な声明が作用するのは、何かを著わす声明 (authoring statement) を出すための権威をもったある個によって、書き表すことが言及されるから」という理由づけから、「監督の（もしくは他の）選択行動は、[企業によって雇われ、分業構造の頂点に位置づけられることで権威を付与された] 監督が選択を行うことが前提とされる時のみ、行為遂行的」であるとしている (51)。つまり（その後の反復による規範や権威自体の生成を指摘しながらも）、資本主義のシステムのなかで権威づけられた監督者という個とその権威ある選択行為に作家性の起点を、ここでスタイガーは求めてしまっているのである。これは、映画監督における監督者と作家の重なりあいが、結局、資本主義から付与された権威という一本の糸によって安易に縫い合わされてしまっているように見える説明になってしまっている。こうした見方は確かに、発話者の持つ力に起点をおく言語行為論的な意味での行為遂行性にに基づいたものではある。だが、スタイガーが引用した *Bodies that matter* では、この言語行為論的行為遂行性が、ジャック・デリダの理論を導入することによって書き換えられていた。そこで述べられる行為遂行性とは、行為を実現させるような力が発話者の意図や発話行為自体にあるのではなく、発話者の統御から離れたところでおこる、その意図が伝達され派生してゆく過程のなかにあるというものである (xxi)。法の権威もその文言自体がもつのではなく、それが法廷などの様々な場でくり返し言及される過程の中で生成されてゆくもの、つまり言及 (citation) の反復 (reiteration) そのもののなかにこそある。従って、ここで

はもはや発話者や根源の意図・権威は問題にされていない（であるから「選択主体といった前提などとは絶対に、一緒にしてしまうことはできない」となる）。それに従う限りでは、作家性の生成も監督者自身の意図や、資本主義的な分業構造によって付与された権威、行為をむしろ前提とはしないことになる。スタイガーは、このバトラーが定義しなおした行為遂行性を見落としている。

しかしながら、逆にこの見落としが重要なのである。なぜならこの見落としを抱えた議論こそ、映画の監督という存在が抱える、単なる〈役割〉や「自己」を超えた複雑な特徴をあらわにしているからである。

スタイガーの読み違いは、監督者という資本主義の機能としての役割と作家の役割、そして作家性という作家のアイデンティティとが、映画の監督において重なっていることに起因している。この折り重なりを認識しながらも、前者に力点を置くこと、もしくはその資本主義の力点に引っ張られることによって、製作会社の生産関係から付与された権力に中心化し、その他の作家の役割や作家性をそこから派生してくるものとして捉えてしまうという、ある起点をもった直線的もしくは同心円的概念化へと引き戻されてしまったのが、スタイガーの議論であった。本論では映画監督という身体における自己の構築自体もまた、少なくともその三者の織りなすマトリックスのなかで、もう少し複雑に、いずれも中心化されないバトラー的な意味での行為遂行性によって起こっていると捉えたい。だが、一方でスタイガーの議論はその関係性が孕むある特徴を表してもいる。それは、そのマトリックスのなかで、役割としての監督者がもっとも強く抱える資本主義の磁場が、動的に、〈映画監督〉を規定する要素全体につよく働くということである。

資本主義の力学——生産の鏡

権力の運動そのものを見据えながら、あらゆる権力の起源という本質的想定を無効化してゆくのが、バトラーの考えた性の実体化であり、それを形づくる性への言及の反復は、あらゆる分野の権力のマトリックスを通して生起してゆくものである。そうした自己や性の実体化においては、資本主義の論理もその大きなマトリックスの一部分をなすものでしかないように見える。だが〈映画監督〉では、それがもつ「資本の属性」としての監督者という役割が強力なアンカーとなって、資本主義、そして資本主義が展開する近代という

時代の力学のなかに、おそらく作家性および、それが隣接している監督の「自己」の問題が引き寄せられ、収斂していつている。資本主義の分業体制のなかで付与される権威から、直線的に、もしくは同心円状に監督の作家性が広がってゆくとしたスタイガーの考えと、バトラーの非中心的概念化との齟齬は、映画監督／作家という実体の構築（一般化）がそのような「監督」の抱える資本主義の力学を反映した結果として起こっているように見える。その資本主義の力学に強く引かれることになる映画監督の属性こそは、「自己の術」と映画監督という作家の問題の決定的な差異である。

「映画監督」という存在（身体）、現代の私たちがおそらく何の疑念もなくその存在を映画の「クリエイター」や「アーティスト」だと当然視している存在は、こうしてみるとその他のアーティストなどと比較しても、内面的にも外面的にもいろいろな要因がその身体において錯綜している、もっと複雑な存在であることが見えてくるだろう。それは、いわば単なる監督者でも、単なる作家でもなく、それらの折り重なった関係性から成立っている、かなり複雑な構築物（構築された行為主体と言うべきだが）だとみなすことができる¹²。そしてその構築物は、百年以上の映画史のなかで少しずつ幾重にも編まれることで今の形をなしていると言っている、ある歴史性をもったものである。

本論では、このように〈映画監督〉を、単なる人物ではなく、いわば映画史全体に関わる歴史的〈身体〉（役割やアイデンティティが重層化した行為主体という意味で）として捉えたい¹³。そして、これを考察の対象に据えるにあたって、以下のような視座に立つことにする。〈映画監督〉とはまず、映画という文化に固有の作家、といった本質的な存在ではない。それは、バトラーの捉えた「性別」と似た構造をもったものであり、それに関するさまざまな言及が絶えず繰り返されることによって、私たちが一般的にそうだと感じられるような〈実体性〉をもつに至っている（実体化され続けている）、「構築」される身体（時

¹² アーロン・ジェローは日本映画における産業と芸術の対称性を指摘しつつ、石巻の映画産業論において、それらが折合わされている点を指摘している(2004: 289)。ここでは〈映画監督〉から考えることによって、産業と芸術の対称性を前提としない、その身体において重なる両者の関係性を見てゆくことになる。

¹³ 本論では、活動や労働といった実践の問題からこの〈身体〉を見据えてゆくものの、北野圭介(2009)が映像と〈身体〉の問題機制のなかで主張する、クリスティアン・メッツ以来の映画理論から近年のニューメディア理論、そしてフランシスコ・ヴァレラの現象学的認知主義までを体系化しながら導き出した「身体イメージの蓄積、もっといえば、身体イメージの生成に関わるさまざまなプロセスの襞の折り込まれをきちんと視野に収める」「身体イメージ生成論的」視座も踏まえておきたい(177)。

間のなかで構築され続けている身体——いわば、その内実が揺れ動きつつけている、動的な身体)である。この視座から、では(日本)映画史のなかで、映画監督を映画の作者のように文化の中心に位置づけさせ、実体性を持たせ続けている、それへの言及の反復がどのような軌跡を描いて行われてきたのか、これを歴史的に読み解いてゆくのが本論の具体的な方法論となる。だが、この構築の軌跡は、性別とは異なるかたちで、映画監督特有の構造に沿って運動していると考えられる。その構造は、少なくとも資本主義に要求される監督者という役割、表現者という作家としての役割、作家性という作家として(もしくは自己自身)のアイデンティティという三つの要素を、そのいずれかが中心や起点になる形ではなく、複雑不可分な状態で抱え込んで成立っている。さらに、それらは常に拮抗した力関係にあるわけではない。それは、近代の世界を支配してゆく資本主義という磁場の、ある力学を強く反映したものとなる。

資本主義の力学の総体自体はもちろん、合理化や大規模な労働力の使用、分業の進展など以上のかなり複雑な運動である。だが、ここで言う資本主義の力学において、最も注視したい重要な動きがある。それは、かつてジャン・ボードリヤールが「生産の鏡」という言葉で言い表した、近代経済学からマルクス主義に至るまでを貫徹した特徴としての生産中心主義である。ボードリヤールは、マルクスおよびその後展開するマルクス主義思想が資本主義批判のための前提とし理想化した、労働を源泉とする生産の原理、それ自体が近代経済学の造り上げたイデオロギーであり、全てを生産の鏡像として捉える抑圧的価値体系であるとして、生産第一のマルクス主義革命思想を批判したのだった(ボードリヤール 1981)¹⁴。ここでこれを取りあげるのは、もちろんボードリヤールに倣ってマルクス批判を展開するためではなく、この経済が常に生産の問題として論じられてしまう傾向が、広く「19 世紀のエピステーメ」、もしくはこれから本論が見てゆく時代の歴史・映画史のエピステーメとなっているためである(Appadurai 1986: 8)。たとえばヴァルター・ベンヤミンは、新聞という新しいメディアにあらわれた一般読者の投稿による読者欄に注目し、大衆が執筆者となることに作家と読者という分業関係を越える新たな可能性(さらに一般市民が俳優となったソヴィエト映画にも)を見いだしていた(1970: 31)。一見これは、消費社会論などによる文化・商品の受容消費者の行動に対する先駆的注目にも見えるが、ベンヤミンの

¹⁴ マルクスの生産中心主義に対する批判的検討に関しては柄谷(2010: 7-8; 27-30; 468)も参照。

注目はあくまで彼らが〈生産者になること〉に対してであり、一般読者が読者であること自体に注がれたものではなかった。そこには「ピロードのうさぎ」の価値（うさぎのぬいぐるみをもつ子供にとってのそのぬいぐるみの価値には、それがどのように作られたのかという生産関係の問題以上に、それを所有する子供とどのような関係性を取り結んできたのかが重要になる）のような問題に対する意識は薄い(Jenkins : 50)。「消費者をますます多く生産者の側にひきよせること——手みじかにいえば、読者あるいは観客から共同制作者をつくりだすこと」(1971: 182)、ベンヤミンは論文「生産者としての作者」のなかでここに価値を見いだしたのだが、これ自体、皆が生産者になることを求めているという意味で典型的に、生産関係を中心とした近代資本主義の価値体系が前提となった見方だった（ボードリヤール: 22-3）¹⁵。これは、ベンヤミンだけの特異な視座ではなく、映画が歩んできた近現代のエピステーメともいえる¹⁶。生産の鏡像のように「生産に関するゴシップが科学に仕立て上げられてゆく」のが「20 世紀的手法」であったとするスタイガーの指摘のとおり(30)、これから見てゆくことになるが、資本主義に対する批判までもが囚われているこうした〈生産〉の磁場は、洋の東西を問わず、映画に関する言説のいたるところにあらわれている。そして、映画監督という存在が、映画という一文化領域をこえて広く世間一般に認知されていることは、まさに監督を中心としてきた映画の生産関係の部分が、言及の反復をとおして生産関係を越えた、消費過程などのあらゆる領域に拡散する、生産が中心となったその言及の動き（言説）の痕跡でもある。したがって作家としての映画監督という主体の根源を、資本主義の生産構造のなかに呼び戻したスタイガーの読み返しもまた、たしかに近代というこの時代の「全ては生産」となる大きな運動に沿ったものでもあったのである(ドゥルーズ&ガタリ 2006: 20)。本論では、生産中心主義に立つのではなく、これを生産へと収斂してゆく力学をもった近代資本主義の磁場として捉え、〈映画監督〉の構造とそれについての言及の動きを歴史のなかで明らかにしてゆく。

¹⁵ そして、レイ・チョウが批判するように、ベンヤミンが共産主義的文化生産に結びつけながら語った「複製技術によってもたらされた新たな知覚の可能性」もまた、「いまでは資本主義世界の観客にとって常識」である「知覚の容態」に過ぎなく（現代資本主義の一部に）なっている(1998 : 80)。

¹⁶ 「生産に対するわれわれの関心は伝統的で非合理である」と言って、現代社会における生産の優位性に批判的分析を加えていたガルブレイスの議論も参照(2006=1958: 173)。

2 「作家」と日本映画——作家主義的視座の歴史的複雑性

AとBという男がCという女を同伴して毎週行ったある活動写真館からの帰途あるカフェーへ立寄って紅茶を啜りながらまくし立てた話が、この「映画十夜」だ。(10)

B 監督がフィルムの経済と撮影費ばかり眼中に置いて仕事をしているから、説明字幕をやるので、やたらに字幕が長くなり、場面場面が理想的にじっくりいかなくても妥協して目をつむっておくというようなことになるのだ。監督が全責任を負ってやっている仕事を実は会計係が監督しているのだからいけない。

C そこが「映画製作は近代資本主義的企業」なんでしょう。

A ウッフ、そいつが日本では「近代無資本主義的企業」なんだよ。

B 世界的の監督としては誰れ誰れだろう。

A オイ日本の監督の話じゃなかろうな。

B 勿論。

A 話がすこし変だと思ったよ。グリフィス、イングラム、ルービッチ、ストローハイム、シエストレム、ブチョウエツスキー、ニーラン、CBドミール、インス、フロイド、フィツモーリス、ニプロ、ドワン、Wドミル、ヴィダー、メルフォード、Hキング、バーカー、Mターナー、ボルゼーチ、ブレノン、ロバートソン、スタンローズ、ヤングと数えてくると、こいつも際限が無いが、五人選べと言えばグリフィス、ルービッチ、イングラム、ドミル、ストローハイムかな。

B 僕はそんな旧式な五名監督に賛成ができないよ。それは偶像崇拜だ、僕はルービッチ、イングラム、ブチョウエツスキー、シエストレム、アウグスト・ジエニナを挙げる。

A どうも御勝手だ、C子さんは。

C わたしは監督なんて一寸も眼中に無いの、バーセルメスかヴァレンチノかうオレス・リードかビーブ・ダニエルスかりリアン・ギッシュが出ていれば沢山よ。

A ハハハハ僕の弟は軟派でベティ・コムソン、メイ・マレー、ベルチニ、ピナ・メニケリ、マリオン・デイヴィス、ヤコビュと来ると飛んでいく奴さ。

B 僕の弟は活動狂でウィリアム・ダンカン、ハリー・ピール、ルス・ローランド、リチャード・タルマツヂ、アルベルチュという凄いところが御ひいきだ、ハハハハ

A 監督も彼等には認められずか、C子さんにもね。

C 貴君方は偉いわね、イイイイ (25-6)

「映画十夜」(『映画大観』1924 年所収)

(傍線筆者)

前節では〈映画監督〉が抱える問題点とそれへ取り組むための本論の視座を示した。これに対し、以下では、この問題を〈日本映画〉から考察することの意義を示す。実際、「ある意味それが勝ちを納めてしまったがために、作家主義はもはや議論にはならなくなった」とロバート・スタムが述べるように、欧米の映画研究において作家の問題には、もはや決着のついてしまった主題のような趣きすらがある(Stam 2000b: 6)。だが、この主題は、特に日本の(そしてアジアや第三世界の)映画史という視座に立つかぎりにおいて、終わった議論としてかたづけることのできない、今一度振り返る必要のある問題を積み残し続けていることを、ここで明らかにしたい。ここでも、映画監督の媒介性が問題になるが、前節の議論がその理念的側面についての議論だったとするならば、この節で論じたいのは「作家」と重ね合わされてきた「監督」の歴史的媒介性であり、その「ある問題」とは、端的に言えば「監督」や「作家主義」自体が孕むコロニアルな関係性である。以下、少々込み入った映画史の関係性を説明することになるため、ここでの議論の方法をあらかじめ説明しておけば、次のような流れになる。まず、監督／作家に関して日本と欧米それぞれが描いてきた系譜学を、主に両者ともにその共通の画期をなした「作家主義」(1950 年代～)の時代へと至るまでの前史の概観から描出する。そして、それらが時に平行関係をなしつつも、作家主義以前から、すでにある部分で(資本主義的な関係性のなかで)深く交わってきたことを(つまりは、くさり状の軌道を描いてきていることを)、日本映画の文脈から明らかにする。

日本映画と作家主義の時代

先に例を挙げたアカデミー賞授賞式でのエピソード、レオ・マッケーリーとそれに対するマイケル・ダグラスのコメントには、実際の集団製作での関係性を曖昧にしたまま、映画がある芸術家の芸術的表現であるという前提に立った因果論的類推によって、監督を作者の座に位置づける捉え方が見られる。この観点、監督を中心にした作品に対する批評態度は、映画研究のなかでは通常「作家主義(Auteurism)」と呼ばれてきた。これは、1950年代以降の映画批評・研究において一大テーマとなり、〈映画監督〉の問題を考える際に常に起点とされてきた思潮である。アカデミー賞の例は、研究の場ではいまや古典的となったこのテーマが、現実の場面では今現在も息づいているということを知らせている。この「作家主義」は、戦後のフランス映画界から発せられたもので、カンヌ映画祭や雑誌カイエ・デュ・シネマを中心に活躍した映画批評家アンドレ・バザンや、後の巨匠映画監督フランソワ・トリュフォーなどの批評家によって提言された。その主張は、それまで大衆的とされてきた商業映画を高級な芸術と同等に扱おうという、ある意味で「ポストモダンな感性」(Naremore 1999; Stam: 2)に基づき、監督者を文学や絵画の作者になぞらえながら映画を芸術家の作品とみなすことを批評態度として強く打ち出したものだった。

フランスから発せられ、その後世界中の映画文化に広まる作家主義は、日本映画の歴史にも深い関わりがある。とりわけ日本映画の海外受容は、この作家主義の視座がもたらしたものであったといっても過言ではない¹⁷。日本映画の受容を海外の観客にも求めてゆく「輸出の夢想」は、それが産業としての体をなす1910年代当初からあり、戦前期を通して試みられてきたことであった(ジェロー 2010: 170)。しかし、それらは大きな成果を挙げることもなく、終戦後にはもはや、国産作品が海外で受け入れられることなど日本映画界では諦められていた。一方、作家主義の思潮を背景に、政治経済的には後進国と見なされる

¹⁷ フリーダ・フリーバーグに従えば、戦後日本映画が海外で大きな評価を受け始めた時代は、まさにこの、作家主義の潮流が強い力を持っていた50～60年代と同期していた。そして日本映画に対する概念自体が、「ビッグスリー」などと呼ばれる黒澤明、溝口健二、小津安二郎など、作家の名に値する監督の製作した作品を合成するようなかたちで成り立っている現状は、たしかにこの時代の「作家主義」にその原点のひとつを見出すことができる(Oxford Guide to Film Studies 562-3)。また、「日本映画は1945年から始まる」というそれまでの日本映画史の言説の組み立てそのものを問うスコット・ニグレンの問題提起も、裏返せば、作家主義とそれまでの海外の日本映画観の繋がりの深さを示すものであった(Nygren 2007: x)

第三世界の映画が、ヨーロッパの映画祭で芸術として注目され始めると、逆に向こう側から日本映画にも作品出品の招待がかかるようになる。そして1951年、『羅生門』がとあるイタリア人に見いだされヴェネチア映画祭でグランプリを獲得し、それまでの状況が一変することになるのである(浜野 2008: 173-213)。

フランスでの「作家主義」誕生の経緯とその日本映画監督の評価を論じる四方田犬彦も「作家主義が存在していなければ、ブニュエルも、溝口健二も、シヨトジット・レイも、巨匠として欧米の知識人に歓迎されることはなかったであろう」(2010: 8)と語るように、『羅生門』に端を発した日本映画に対する海外での評価の変転は、それを〈日本の映画〉というよりも、まず黒澤明の芸術とみなす作家主義の視座があつてのこのように見える(同年『羅生門』が米国で受けた賞は監督賞だった)。実際に、海外の芸術映画を嗜好するファンから、日本の監督者へ熱い視線が浴びせられるようになるのはこの時代からだと言ってもいい。戦前から活躍する映画批評家岩崎昶の著作『日本映画作家論』(1958)の冒頭で紹介されるエピソードである、ジェラルド・フィリップが『にがりえ』(1953)で評価を高めたばかりの映画監督今井正に注目していて、来日した際まず彼に会いたかったという話などは、作家という視座からはじまる海外での日本映画受容を物語る好例だろう(6-7)。こうした状況に見られる、日本映画という伝統文化の〈特殊性〉を抱えたものが国際映画祭での世界的評価という〈普遍性〉につなぎ合わされる事態に、「人間中心主義(Humanism)」の媒介作用を読み取った吉本光宏に従えば「文化的伝統の特殊性と映画のメッセージの普遍性をつなぎ合わせる事が作家の役割だった」(Yoshimoto 2000: 11)。つまり海外では理解されないと考えられていた日本映画を、その文化的〈特殊性〉から解き放ち、誰からも理解されうる〈普遍性〉をまとわせることによってもう一度海外に送り出すことに、その「作家」の存在が一役買っていたのである¹⁸。

¹⁸ 吉本は、日本映画が海外から認識され、特殊な「国民性」や「日本の精神」の研究対象として論じられるようになった要因のひとつとして、この作家主義と「ヒューマニズム」の言説の相互作用を挙げている。まず、時代や場所に捕らわれない普遍的且つ個性的な世界観を提示することのできる偉大な「作家」という存在を主張することは、日本映画を歴史や文化の壁をこえて世界的な理解を得られるものにすることを可能にし、黒澤や溝口などの日本の監督を世界映画の殿堂に入れるのを容易にする。だが一方で、彼らの個性的な世界観は、超克したはずの歴史・文化に依拠することで形作られざるをえないという矛盾を抱えている。その「普遍性」と「特殊性」が同居するという日本映画の矛盾を、「ヒューマニズム」という国家間を越えた共通理解の土台となるイデオロギーに基づいた論評(ドナルド・リーチの黒澤論に典型

作家主義の系譜学と日本映画の並存性

「作家主義」の歴史はおおむね、上記のフランス映画批評の試みを中心にして同心円状に構想されてきた。1951年に創刊号が発行される映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』(*Cahiers du Cinema*)は、作家主義を伝播する中心的な機関となり(Stam 2000a: 85)、その中で若きトリュフォーが批評家として著した挑発的エッセイ「フランス映画のある種の傾向」(1953)における"La politiques des auteurs" (作家政策：脚本ではなく監督者の創造性を重視する批評の主張)は、その理論的視座の一つの起点となった。ここから、商業的制限の強いスタジオシステムのなかでも、視覚的な個性のあるハリウッド映画作品の監督者たちが『カイエ〜』誌で盛んに評価されはじめる¹⁹ (この観点から、インド映画の巨匠サジット・レイや、上記の黒澤明などの日本映画監督にも光が当てられた)。この流れは *Movie* などの英国映画誌を中心に、次第に英語圏の映画批評に引き継がれてゆく。特に、米国の映画批評家アンドリュー・サリスが、監督者から映画を批評する「作家主義」の視座を、技術力・確固とした個性・個性と素材が組み合わさって生み出される「内的意味」(interior meaning)という形で具体的に定義したことは、それが作品「評価」のための「理論」として米国に

的に見られるような)が媒介することによって、日本映画はアメリカの観客にも理解できるものになっていた(Questions of Japanese Cinema, 370-2)。これに従えば、海外から見た場合、日本映画に対する認識そのものが、「作家」と「ヒューマニズム」に依拠した作家論の組み合わせが無ければ成り立たないものであったと言えるだろう。

さらに吉本は、溝口、黒澤といった偉大な作家を前面に押し出す日本映画が、当時、学際化の流れのなかで学問として認められ始めた映画研究にとって、人文科学研究における学術的正統性を主張するために必要とされていた点も指摘している。日本映画は彼ら二人のみならず、小津安二郎、成瀬巳喜男、小林正樹、大島渚、今村昌平といった面々を映画研究に対して継続的に供給してきた。それゆえに、フィルムスタディーズにおける日本映画研究は、そこで主要な位置を占めてきたのである(383-4)。こうした主張を鑑みれば、とりわけ映画研究という領域において、日本映画と「作家主義」の結びつきは非常に強い。アメリカ及び米国映画研究における日本映画の受容と展開に関しては、北野(2005)を参照。

¹⁹ ハリウッド映画監督を評価した「作家政策」のフランスでの隆盛と衰退、及びその後のフランスでのハリウッド映画に対する批評に関しては堀(2003)を参照。

根付いてゆく契機となった(Stam: 89)²⁰。そして、サリスの提示した観点に含まれる恣意的な部分を批判した批評家ポーリン・ケイルや、構造主義の影響を受けたピーター・ウォレンらが作家主義を、米国でも発展・継承してゆく。その一方で、作家主義の概念的な基盤は、トリュフォー以前のフランスの映画作家たちの系譜（映画が個人の自己表現を実現する言語となることを主張したA・アストリュックの「カメラ万年筆論」(1948)、その前提となるサイレント期のR・カニユード、G・デュラック、J・エプスタインなどの映画言語に関する考察によって用意されてきたと説明される(Sellors, 2011; Grant, 2008; Gerstner, 2003; Wexman, 2003)。

このように作家主義の系譜学は、いわばヌーヴェルヴァーグと仏米二国間の関係を中心に編まれることが一般的である。だが、こうした作家主義の歴史観は、実は日本映画の歴史という場から真摯に眺めなおすと、ある問題を露呈させる。作家主義言説の系譜をたどる試みのなかには、それが発見し敬愛した映画作家として、必ずと言って良いほど黒澤明や溝口健二といった日本の映画監督の名前が登場する。そして、こうした視座の中心を基点に、地理的に周辺に存在する「日本映画」や第三世界の映画が「作家主義」に「発見」されたことを前提にしていると、彼ら映画監督を作家とみなすことも作家主義からもたらされた視座のようにみえてしまう。だが、彼らはその作家主義の視座によって作家(Auteurではなく日本語の「作家」と見なされるようになったわけではなかった。作家主義がもたらしたと安易に信じられがちな、監督者を中心に映画作品を想起する視座（構造的に相似だが「作家主義」自体が時間をかけて練り上げてゆく批判・批評性に富んだ視座²¹とは区別して、ここでは〈作家主義的な視座〉と呼ぶ）は、実際日本では戦前の1920年代からみられるものでもあった(Komatsu 2005)²²。

²⁰ だがそれは、作品や監督を比較しランク付けするための「評価」的な(evaluative)視座でしかない(Stam: 90)。しかもサリスの見方は、米国映画の優位性を主張するようなナショナリスティックな視座を孕む者だったことをスタムは指摘している(89)。理論としての作家主義は、理論的厳格さに欠けており、結局それは18世紀のロマン主義的視座への退行だったともいえる(Caughie 1981:11)。

²¹ ジャン・ルノワールをはじめとする「映画作家」個々の実践については、ルノワール他奥村昭夫訳『作家主義——映画の父たちに聞く』や、山田(2003)、蓮實(2002)、中条(2003)などを参照。

²² スミコ・ヒガシ(1994: 5)も、米国映画サイレント期の有名監督セシル・B・デミルに、作家主義に先行した作家性の痕跡を見いだしている。

これまでの日本の映画史家の叙述を見ると、そのことははっきりとしてくる。彼らに与っての「映画作家」の時代とは、戦後の作家主義の時代ではなく、常にそれ以前の戦前期に想定されている。たとえば、戦前から活躍してきた映画評論家、映画史家岩崎昶の『日本現代史大系 映画史』(1961)において、「作家たちの成熟の条件」と題された一節では以下のように述べられている。

一口にいえば、この時期[1930年代～終戦]に、前述の悪条件[トーキーの導入を契機とする資本力の増加と合理化の進行]の一方に、それを上まわる強さで、映画作家の成長と、またその自己主張の可能性が生まれていたということである。映画の揺籃期に、二〇歳の青年として―あるいは、不良少年として―撮影所に足を踏み入れた人々も、このころにはすでに成熟した人間として、また作家として、現実を見る眼も、映画表現の技術も、一流のものとなりつつあった。彼らは自分の物語りたい物語、自分の作りたい映画、自分の表現したい思想をもつようになった。彼らは、とくに経営陣が弱体で動揺している場合に、その間隙を利用して、創造の意欲をつらぬくことができたのである。(116)

ここで言われる「映画作家」は、1930年代に活躍し、海外でも上記の様な形で評価された溝口、小津、成瀬、五所平之助などの監督たちを指し示している。1961年の書物なので、自立した作家をア priori に想定し強調する言葉遣いには、作家主義の影響が色濃く表われている。だが、その作家主義後の時代においても、戦前の映画批評の当事者であった岩崎からみると、日本における映画作家の時代は若い溝口らが活躍する30年代から始まっている、ということがここでは経験的に示されている。

実際、映画監督を作者・作家の座に位置づける作家主義的な視座は既に、彼らが第一線の映画監督として活躍し始めた時代である1930年代には、少なくとも批評家の間で定着していた。当時の言説のいくつかを紐解けば、このことをうかがい知るのは容易である。1930～40年代にかけての日本の映画雑誌を参照すれば、監督についての記事や評論はすでに一般的に溢れており、また、「作家」という言葉にこだわる場合でも、村上忠久が『日本映画作家論』(1936)と題する映画監督論を著している。大塚恭一著『日本映画監督論』(1937)

という監督評論集もこの時期に出版されており、複数の人物を対象にしたものであるが、映画監督を論ずること以一冊の書物が刊行される状況がこの時代には始まっている。他にも、戦前の代表的映画批評家津村秀夫の著作『映画と批評』(1939)では、全体の半分以上が監督論で構成されている。日本映画史を論じた最初の単行本として参照される筈見恒夫の『映画五十年史』(1942)でも、一章が日本の映画監督論に割かれている²³。こうしたものを取り上げるだけでも、戦前において、作家主義的な視座が日本の映画評論における確固たるパースペクティブのひとつとして確立していることが分かる²⁴。岩崎同様、1920年代から映画評論の第一線で活躍してきた映画史家・理論家の飯島正もまた、映画製作の頂点にある監督という立場が作品の「作者」として、すでに1920年代に確立していたことを、以下のように指摘していた。

一般的にいつて、この無声映画の末期ほど映画理論のさかんであった時代はない。それゆえ、映画の芸術性がこのときほど純粋に追求されたこともないのだが、その際に、映画の作者がだれであるのかということも、当然「芸術」を問題にする以上、つきつめて考えられざるをえなかった。その結果、映画の作者は監督者であるということが確認されたのである。日本では、事実上大活の栗原喜三郎以来、監督者システムが使用されるようになったが、そういう仕事の手つづきの関係以外に、映画をモンタージュ理論によって押し切るからには、監督者が作者であると考えざるほかに、考えようがないことも確かであった。

(…中略…) これら[ドイツ表現主義映画やフランス前衛映画理論のもたらした]映画独自の意識が、監督者を王座にすえる結果をまねいたのである。これは、もちろん現在においても、(…中略…) 監督者の極端な優位はむしろ当然といっているのだが、この時代の監督者本位の考えかたが、必要以上にかたくまもられ、その他の要素の抵抗が比較的弱い日本映画の特殊性から、その後の日本映画の様式を、かなり融通のきかないものにしたことも事実であった。(1955: 69-70)

²³ A・ジェロー(2010)は、日本の映画批評で行われてきた「印象批評」の系譜を津村らから戦後の蓮實重彦にまでつらなる貫戦期的な視点から描出している。

²⁴ 映画史家千葉伸夫も映画監督の地位向上を1920年頃に定めている(山本編 1976: 28)。

これは、飯島の著作『日本映画史』(1955)の「第三期(一九二三〔大12〕—一九三一〔昭和6〕)」の章の一節である。飯島は、後に『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系』(1984)を著し、むしろその作家主義などの言説を詳細に研究することになるのだが、ここでは裏腹に、そのヌーヴェルヴァーグが生み出した映画の「作家 auteur」に近い日本での言説に対して、かなり批判的な態度で日本映画の20年代を述懐し、監督者が中心化される作家主義的な視座の起点をこの時代に求めている²⁵。

したがって、少なくともこの、作家主義が日本映画を発見する時代以前の状況をみれば、「作家」という視座が欧米の言説から戦後の日本映画にもたらされるという一方的な関係性はまず成立たない。むしろ、ある部分では、作家主義の"Auteur"と既にあった日本語の「映画作家」は、パラレルな並存関係にあったはずだった。『羅生門』と黒澤明の発見された時代に起こっていたのは、「発見」から連想される欧米から一方的にまなざされる関係であるよりも(それと同時に)、“Auteur”と「(映画)作家」が翻訳語的關係性のなかで結び合わされる事態だったのである。

「作家主義」をめぐる〈抱擁関係〉

だが、5～60年代のヌーヴェルヴァーグを起点に仏米間で同心円状に構想された作家主義観は、特に海外からみるというその位置性ゆえに、日本映画史が戦後からはじまるように見える錯視(ヌーヴェルヴァーグ以前の日本がその映画の視野から抜け落ちる)を生み出し、「作家主義」以前から続くこうした日本での文脈を隠蔽するように作用してしまっていた(ワダ・マルシアーノ 2009; Freiberg; Nygren 2007)。この時点での作家主義の批評は、

²⁵ 実際、日本の映画作家やその歴史を、「作家主義」によって評価された溝口、小津、成瀬などの1930年代に表だって活躍している監督たちから語り始めることは、以前から批判されてきたことでもある。映画ジャーナリストの竹中労は、その著書『日本映画縦断』(1974)において上記のような映画史を批判し、それ以前の、20年代後半から30年代初頭にかけて展開した傾向映画の監督、脚本家、俳優などについての詳細なインタビューを集め、異なる視点からの映画史記述を形にした。さらに、1960年代から傾向映画を論じてきた映画史家の富士田元彦も、その著書『日本映画史の創出』(1983)では、竹中の主張を引き継ぎながら、上記の批判と傾向映画時代の見直しを主張してきた。

(ハリウッドスタジオシステムの監督者にしたように) 日本の監督者に作家性を見いだしたというよりも、それが日本映画の中にも黒澤明や溝口健二などの〈「作家」がいたことを発見〉したのである。このことにはもっと注意を払わなければならない。これを忘却したまま、欧米の有名映画監督の名に連ねる形で日本の監督者に言及してゆくような、作家主義言説のなかに組み込まれる日本映画観は、映画の作家をめぐる視座のもととあった平行的性（あくまで部分的にだが）と、それぞれのたどってきた道筋の差異を不可視化してしまうものでもある。そこには、後にノエル・バーチが批判する、自らの観点の普遍性・中心性を疑うことなく、観察対象を劣った後進性の中に据え付けてしまう欧米映画批評の民族的視座、および「映画についての西洋あるいは「西洋的」な概念や基準を、疑いを持つことなく受け入れてしまう」追従的な日本の批評・研究、そして、評価基準を形づくる〈理論〉が欧米に属し、日本が自ずとその実践の場を担ってしまうという、吉本光宏やA・ジェローが指摘してきた構造的分業関係の問題が、作家や監督といった行為主体に関する映画史・歴史記述にも顔を出している(バーチ 2011; Yoshimoto 1993; ジェロー 2010)。

たとえば、日本でマルクス主義が盛んになった 1930 年頃に、その観点からアドルノの文化産業論に近い議論を行っていた岩崎昶のような批評家は（『映画と資本主義』（1931）など²⁶）、元来監督に過度に中心化される作家主義的な視座に対して極めて批判的な態度をとってきた。

かつて、映画の中心に俳優が立っていた時代があった。その時分は、映画批評は、俳優批評であった。

²⁶ 岩崎のこの時代の映画史叙述に関しては藤木(2004:1-23)、Cazdyn(2002: 56-65)を参照。エリック・カズディンはここで、岩崎の議論に内在する目的論的な視座（均等発展、単一の空虚な時間、そして革命とアジアの開放へと向かうユートピア志向）を批判的に指摘している。また藤木は、この時代のマルクス主義下の岩崎の資本主義批判が抱えていた思想的揺らぎ（資本主義を全否定するのではなく、激変する現状に対する試行錯誤のもとで妥協的に批判している）を論じている。ある意味、彼が経験した戦時下での思想転向(Nornes 2003: 129-30; ハーイ 1995: 292-3)も含め、こうした監督中心的な視座に対する戦後の岩崎の態度も、彼自身が戦中戦後を通して抱え続けた妥協的「揺らぎ」のあらわれの一つなのかもしれない。

現代の常識においては、映画は監督が作る。従って、監督を最も重大な要素として、映画のあらゆる分子を総合する中心人物として、人々は語る。現在は、監督批評の時代である。

しかも、この常識的な監督中心主義は、常識的な芸術至上主義と根本的には同一の錯誤であり、共に征服されなければならない。

何故ならば、自ら資本家であり同時に監督を兼ねている少数の幸福な芸術家を除いて、ほとんど全ての映画製作者（シナリオ・ライター、監督）は、自分で映画を製作する権利は持っていない。彼等は、土木監督が一定の工事を請負うのと同時に、与えられた映画を脚色し監督する。自由意志によって題材を選択する力を持っていない。

『映画芸術史』（1930: 135）。

飯島も先に指摘していたとおり、1920年代後半から、編集を映画製作における中心的作業に位置づけ、それを行う監督を製作の絶対的統括者とする見方が、主にソビエト・ロシアのモンタージュ論を通して日本でも流布しはじめており、それが映画作品の編集技法から映画監督を論ずる根拠ともなっていた。S・ティモシェンコやV・プドフキンなどの著作は日本語に翻訳されて読まれており、岩崎自身もティモシェンコの翻訳を行っていた。だが、そうした考えを受容する一方で、批判的にみていたのが岩崎であり、良くも悪くも、映画が集団によって協働的に作り上げられるものであるというのが、当時の彼の主張だった。この見方は、後にバザン自身が行った、行き過ぎた作家主義への違和感とそれに対する批判にも似ている²⁷。岩崎がこの時代に描いていた映画史では、そのマルクス主義のお

²⁷ 脚注3を参照。またティモシェンコも、映画監督という役割は将来的に必要性を失って消滅し、変わって「映画技師」が登場すると指摘していた(岩崎 前掲書: 246-7)。ソビエトの共産主義、社会主義的な視座から見れば、監督中心主義は当然批判されるべきものでもある。戸坂潤も、その技術思想論の、創造性・独創性を論じたもののなかで、「独創は個人のものに限る理由」はどこにもなく、「建築やキネマが、誰か一個人の個性を持っているとは考えられない」という観点から、社会主義の大衆による独創（創造）を尊びながら、それらを個人に帰する資本主義の特許制度を批判していた（「独創と大衆——「大衆的発明」と特許法」）。また欧米における初期の映画理論家であるルドルフ・アルンハイムも、監督が称揚されすぎる状況を、やはりこの時代に嘆いていた(Stam 2000a: 85)。

かげで、映画産業を広く見渡し、それを資本主義の論理のなかで考察することが可能だった。おそらく、それがゆえに、スタイガーが指摘するような、監督に中心化する作家主義的視座が内に含む論理的「ごまかし」の部分にも、批判を投げかけることができていたのである。だが、戦後、日本映画の海外映画祭での成功を踏まえたあとで描き出した彼の映画史には、資本主義に対抗する共産主義の観点は強調されているものの、産業全体を資本主義の論理から見渡す観点がほとんど失われていた²⁸。前掲の『映画史』(1961)は、ジョセフ・アンダーソン、ドナルド・リリーの *Japanese Film*(1959)のような『羅生門』以前の日本映画の「作家」に関心を持つ書物が現れ、日本映画が広く海外で注目を集めるようになった時代に対する、諸手を挙げた賛嘆から始まる(2)。ゆえに、ここでの〈映画史〉と銘打った叙述は、欧米での評価の視座に沿った映画作家の歴史として、監督者中心の人物史観によって描写されており、したがって、もはやここには上の引用のような作家主義的視座に対する批判的観点はみられない²⁹。

先の飯島の引用にも現れているが、仏ヌーヴェルヴァーグの運動が日本でも注目され始める以前まで(1950年代中頃)は、戦前から培われてきた傾向としての〈作家主義的な視座〉に対する批判が(バザンの作家主義に対する批判と相似する)、日本の批評にはすでに存在していた³⁰。だがそれはヌーヴェルヴァーグの「作家主義」と組み合わせることなく(欧米の思潮を相対化するように作用するのではなく)、それによってかき消されてしまっているように見える。少なくとも、戦後作家主義の影響下で批評研究を行った飯島と岩崎

²⁸ おそらく岩崎には、戦時下の経験のなかで、ファシズムの政治制度が資本主義を制御したように見えたからであろう(『ヒトラーと映画』(1975)を参照)。その考えは、柄谷行人が指摘する「今日のマルクス主義者」(政治構造やイデオロギーが経済的構造から相対的に自立していると考え)の問題に連なるものである(2010: 262)。

²⁹ ここでの岩崎の映画史は、いわばロバート・C・アレンが批判した、芸術としての映画の歴史を描こうとする際の多くが採っているマスターピース・アプローチ(時代的を超えた普遍性を持つ「名作」を選び出し、その作者「Auteur」の伝記を語りながら、それらを時系列的につなぎ合わせることで歴史を組み立てる方法)になってしまっている。一方で1930年代の彼の映画史記述は、アレンが提唱した、映画作品の芸術的側面を論じる場合においても、作品以外の歴史性を無視せずに、その芸術的評価自体が公開当時の経済・社会・文化など、隣接していた様々な歴史的状況との関係性によって決定されていることを実証する手法に適っていた(Allen & Gomery 1985: 87)。

³⁰ 日本では、戦前から監督者だけでなく、脚本家の存在も非常に重要視されている。伊丹万作の映画製作に関する議論(2010=1940: 40-7)や戦後の映画誌『シナリオ』での八木保太郎らの議論を参照。

に関するかぎり、以前の彼らの考えと比較すると、その著作に見えるのはある意味で、作家主義という欧米の理論の実践とそれへの追従である。こうした例をみてゆくと、欧米の映画批評がその視座のなかに戦後の日本映画を組み込んだだけでなく、日本の批評がそれまでの観点を棚上げする形で、欧米の作家主義に寄り添っていったがゆえに（ジョン・ダワー(2004)が論じる双方歩み寄りの「抱擁関係」にも似た構図で）、映画史や〈作家〉という観点の、それまでたどってきた平行性が見えなくなっていたことがうかがい知れるのである³¹。

収束点としての「作家主義」

このように〈日本〉を介して作家主義を眺め直すと、その歴史叙述が描いてきた直線性や中心性は、にわかに崩れてくる。そして、それが直線的・同心円状に構想されてゆく過程自体がはらむコロニアルな関係性も垣間見えてくる。ここまで監督中心的な観点を「作家主義的な視座」と呼慣わしてきたのは、作家主義が映画史全般に及ぼしているこの中心化作用に意識的になるためでもある。そしてもちろん、この力学は、日本と作家主義の関係性においてのみ作用しているわけではない。欧米間の作家主義自体にもまた、単純にカイエ・ドゥ・シネマだけの創作物としてではなく(Naremore, 2000:11)、そこに至るまでの多様な要因の折り重なりを、歴史的にも概念的にも被ったものとして理解すべき部分がある。たとえば物語映画が芸術として、そして映画監督が芸術家として広く受け入れられるようになったのは戦後数十年の時代のことであったと言うこともできるが(Betz 2009:16)、歴史的にみれば、ロバート・スタムが指摘するように、その(Auteurism の)概念自体（グリフィスやエイゼンシュテインの例のように）欧米でも 1920 年代から見られた伝統的なもので

³¹ こうして見ると、岩崎や飯島の戦後の評論活動は、自分が別のところで論じた、戦後の日本映画の「近代化プロジェクト」に添ったものであったように思える(洞ヶ瀬 2010: 157-61)。それは、日本映画の国際映画祭での注目を契機に、日本映画で政治から切り離された日本の文化を海外に売り込むことによって、太平洋戦争で失った日本の国際的信用を取り戻そうとする、ある意味国家的プロジェクトだった(川喜多 1954)。岩崎や飯島の場合、犠牲者史観によって日本の帝国主義から政治的に無傷とみなされる個としての作家に依存することによって、このプロジェクトに寄り添っていったようにも見える。

もあり、また仏国のそれを受容したとされる米国でも 1940 年代から作家主義を先取りするような批評がすでに現れ始めていた(Stam 1999: 85-6)³²。ゆえに、こうした点に注目すれば起源や根源ではなく、そこに至る様々な流れの結実として「作家主義」をみていくこともできる。また、先に挙げたスタイガーにならって作家主義の議論を「作家」の存在を証立てるために編まれてきた、様々な因果論的説明と捉えるならば、それはある起点から直線的に発展してゆくような議論でも、いずれかに中心化するような議論でもなかった。これまでの作家主義議論の総括のなかで、その疑似理論的な側面が度々指摘されているが、疑似理論であるがゆえに多様で恣意的な議論が形成したアマルガムであり、スタムが言うとおり、まさにそれらが折り重なって痕跡を残している「パリンプセスト」として「作家主義」は考え直されるべき思潮であるように見えるのである(ibid: 87; 2000b: 2)。そして、こうした作家主義のパリンプセストとしての複雑性を読み直すひとつの試みとして、そのなかに見え隠れしている「日本映画」の痕跡からこれを紐解いてみることを提起したい、というのが本論の狙いである。

監督を映画の中心におく作家主義的な視座はこのように考えてみると、仏米から同心円状に構想されたものとしてのみならず、かなりグローバルで複雑な問題機制を孕んだものとして捉え直すことができる。おそらく仏米間の作家主義観に対して、このような考え方も可能だろう。すなわち、映画の作者を措定する視座は、早期から映画文化を根付かせてきた欧米や日本などのそれぞれの空間（もしくは国家的な枠組みだけでなく、身分階層や芸術映画などのジャンルなどが形成する場も含めて）で、ある程度それぞれの文脈に応じて形づくられながら、その間での細かい交渉を繰り返しつつ、1950 年代の作家主義においてそれぞれの視座や言説が大きな邂逅を果たしていた、とも言えるのではないか。さらに、前節で議論してきたことを踏まえ、そうした映画の（唯一の）作者がある種の一般性をもって認識されるようになる実体化への動きが、それについての様々な言及の反復によって

³² スティーブン・クロフツも作家主義以前の状況について、*proto-auteurism* という言い方で言及している。だが、そこでは飽くまで、一部の有名監督だけが、文学などのその他の芸術文化から概念を借りてくる形で「作家」と見なされただけであり、そうした作家言説も米ハリウッド以外の国での非商業的な芸術映画製作の領域で可能になったものとされていて、映画監督を映画の作者とする立場が確立されていたとは考えていない(Crofts 1998)。また、「プロト」や「ポスト」といった概念が暗に含んでいる、複雑な歴史過程に対する直線的解釈にもここでは注意を払いたい。

構築されていると考えるならば、その言及の反復や〈実体化〉は、そうしたトランスナショナルな交渉・邂逅として生起していることになるだろう。本論の試みは、こうした観点を前提に、作家主義の問題に日本から介入することによってその枠組み自体のトランスナショナルな性質を可視化しながら、映画における「作家」の視座の歴史・系譜学を再度描出しようとするものである。特に本論では、作家主義的な視座の日本での先行性に注目し、なぜ、どのようにして日本では監督を中心にした視座が、作家主義に先んじて映画文化に根付き、一般性をもつまでに〈実体化〉しているのかを、それへの言及の交通関係を追いかけることによって明らかにしたい。

存立体制の共有部分としての〈作家主義的な視座〉

こうした主張は、一見文化の平行性だけを強調してしまうかもしれないのだが、本論の試みはかつてバーチが行ったような日本映画の欧米に対する平行関係（それによって欧米に対する批判的観点をオルタナティブとして提示しうる）を主張するようなものにはならない。バーチはその日本映画論(Burch 1979)で、西洋世界に中心化された知識体系へ異議申し立てを試みようとする左翼的なもくろみから日本映画に注目し、それを欧米とは別の映画、別の表象システムをもつものとして論じた³³。これに倣えば、(バーチが行ったように)戦前の日本映画に欧米化する以前の特徴を見いだして、監督中心的な視座の日本での独自性を安易に主張することもできるだろう。だが、むしろこの〈作家主義的な視座〉の歴史を真摯にたどることは、吉本がバーチを批判しつつ指摘した、経済的に第一世界でありながら文化的に第三世界であったアンヴィバレントな日本の位置が、欧米のモダニズム批評の欲望に都合良く合致してしまう仕組みの一端を開示することになる。たとえば、バーチ、それに続くボードウェル、トンプソンなどの論者は、日本映画の代表的監督のひとり小津安二郎を、欧米の前衛映画監督になぞらえて評価してきたが、吉本に倣えば、彼ら

³³ 岩本憲児は、かつて、このようなバーチやエイゼンシュテインが日本映画に関して指摘した、クローズアップやモンタージュの欠如という表象的な特徴の要因を、文化的美学的観点から探っていた(2007: 14-41)。

が他の非西洋映画でなく、小津もしくは日本映画に注目したのは、民族性の面で決定的な差異を抱えつつ、他方で同時に前衛芸術の系譜に同一化させることができるという都合の良い位置に、文化的に異質な第三世界性を保ちつつ欧米資本主義国家に連なる近代を歩んだ日本が置かれていたためであった(Yoshimoto 1993a:351-2)。つまり、差異を抱えつつも小津と欧米の前衛映画が違和感なく重りあうのは、それらが別々にあるのではなく、その土台に映画文化の存立体制を資本主義のような形で共有する部分があったからこそだと考えられる。そして、ここまで呼慣わしてきた〈作家主義的な視座〉とは、この日本と欧米間の資本主義的共有部分に重なるものなのである。

さきに挙げたとおり、〈作家〉は作家主義の時代に、それまで理解されなかった日本映画の〈特殊性〉が、欧米の〈普遍的〉理解へと結びあわされる際の媒介となっていた。だが、ここまで見てきたとおり、その作家自体もまた、日本映画の「作家」と作家主義の“Auteur”という形で（監督・小津安二郎という「作家」と欧米の前衛映画監督という形と同様に）、日本と欧米が結びあわされる契機を孕んでいた。そして、ここでの議論では、この結びつきを、異なる場所、異なる映画史のなかで編まれてきた、「監督」を文化的中心部に位置づける相似の視座（〈作家主義的な視座〉）の邂逅、重なりあいとして説明してきた。しかしここで注目したいのは、前節で指摘したように、マルクスの議論に依拠してみれば、その「監督者」が、映画作家である以上に、生産に中心化された近代資本主義の発展的展開の下で要求されることになる役割でもあったということである。ここから考えれば、作家主義以前からあった〈作家主義的な視座〉もまた（作家主義のように理論的に別の定義付けを受けて実体化した理念ではなく、監督者に中心化する視座全般として）資本主義自体の進展の帰結として現れてきた、という言い方もできるはずなのである。監督への中心化という意味においてその視座を捉え返せば、その中心化こそはまさに、協業の体制を合理的に進展させてゆく資本主義のもとで起こる事態であり、ゆえにその視座自体もまた、資本主義の属性に含まれるもの、少なくともその一端を担っていたものと言える（つまり、それは資本主義の刻印でもある）。このように考えれば、〈作家主義的な視座〉とは資本主義的共有部分のまさに一例でもあることが見えてくるだろう（それがゆえに 30 年代・マルキシズムの時代の岩崎はこの監督中心主義を批判したはずである）。

日本映画は、戦前からその産業構造を、他の産業同様、欧米の方式を「近代」として追いかける形で造り上げてきたのであり、地域固有の発展を部分的には遂げているとしても、

基本的にはその過程において分業の形態を相似のものにしてきた（監督者という役割があること自体がまさにその一例だろう）³⁴。さらに、そうした生産様式の共有だけでなく、そこから鏡像的に広がるかたちで、監督を中心にした作品に対する視座すらを、広く映画文化のなかで膾炙させてきたこと、ここまでをおそらく共有していたからこそ、終戦後、「作家」と“Auteur”とは、欧米の鑑賞者・批評家はもとより、日本のそうした人々にも違和感なく結びついたのではないだろうか。

したがって、まず分業の形態を形成する過程において、すでに資本主義的に映画生産のシステムを欧米と共有してきたことを念頭に置けば、監督や作家といった製作者をめぐる視座の純粋な平行性は主張し得ない（先に「部分的な」平行性を指摘してきたのはそのためである）。欧米の映画研究の視座に従いながら作家主義の問題として考えている限り、（欧米間の前史を除いて）それ以前がほぼ不可視化されるため思い至らないことであるが、むしろ〈作家主義的な視座〉は、「作家主義」以前からつづく欧米との資本主義に基づいた交渉関係のなかで、歴史的に練り上げられていたものでもある。

この節の冒頭に挙げた引用は、このことの証左となるだろう。これは『映画大観』という大正13年に出版された書物からの引用で、前段から、主に日本の映画監督の製作態度について議論している場面となっている。とりあげた部分では製作者ではなく映画ファンが、大正時代から、早くも監督者に異様な関心をもっていることが分かる。しかも彼らの関心が日本の監督よりも、欧米（ほぼ米国）の監督に専ら向けられていること、そして、傍線部のとおり、日本の監督が彼らとの比較において、劣ったまたは不在の存在として捉えられていることは重要である。次章以降で詳しく見てゆくが、日本映画、日本の映画産業における監督者は、スタイガーが『古典的ハリウッド映画』において米国の映画産業のなか

³⁴ 藤木秀朗(Fujiki 2011: 70-6)は、日本での映画宣伝の歴史展開に注目し、日清、日露、第一次大戦での勝利を背景に進んだ日本の重工業産業の資本主義的合理化に沿った形でそれが制度化される1920年代の過程と、その中ではぐくまれた日本の映画宣伝特有の問題を論じている。また、日本がその時代、如何に欧米の産業を熱心に追いかけていたのかについての映画的事例としてチャールズ・マッサーが、米国初期映画時代の著名カメラマンビリー・ピッツァーが撮影した当時の米国工場内部の労働風景をとらえる作品（1904: <http://www.youtube.com/watch?v=exUaIydhhuQ>）が海外販売されていたことについて、興味深い引用記事を紹介している(Musser 1990: 359-60)。「世界中の国々のなかでも、日本人は我々の一番の顧客である。彼らは、米国の設備、工場、ホテル、売店、自治体や政府の建物の内部の仕組みを映し出す全てに関して非常に敏感だ。我々は郵政省とウエスティングハウス工場の人気に匹敵する場所の様子を写したものを送付した。（ピッツバーグポスト、1906年11月11日66頁）」

で構想したような形、すなわち日本での映画産業の合理化過程における分業の進展にともなって現れてきたという、一国内で充足する経済下での直線的な発展の図式だけでは説明しにくい(1985: 113-27)。少なくとも引用に表われているのは、「映画監督」という役割を日本独自の映画生産の営みのなかで生み出せたわけではなく、欧米、とくに米国映画との比較、競争関係のなかで（いわば資本主義の帝国主義段階で）それが必要とされるようになっていくということである³⁵。またこの議論を行っているのが映画ファンだとされていることには、映画の〈生産〉という枠組みに収まらない問題の広がりも垣間見える。ここから読み取れるのは、その役割を担う生産者よりも、批評家やファンなどの鑑賞者側が主体となった国際的な映画消費の中で〈日本映画〉と〈米国映画〉が隣り合わせに比較される事態が生じることで感じられた〈日本映画〉の後進性、その欠如感（匹敵する監督者がいないという）から（つまりは映画ファン、消費受容者側から）映画監督という存在が求められているという回路である³⁶。これは酒井直樹の言う「対一形象化の図式」、すなわち安易に分類できない現実面での複雑性・両義性を生きている行為主体それぞれが（映画製作に即すれば、明確な役割規定のできない多様な業務をこなす従事者が）、観察者の視座によって「雑種的な実践系を排除」(1997: 71)される形で、言語や国民国家の枠組みでまとめ上げられ、鏡像関係の図式に置かれる回路から、〈日本〉の側にも監督者という〈主体〉が呼び起こされるという論理的経路と、その仕組みが明らかに重なり合っている。次章でとりあげる牧野省三という日本映画最初期の映画監督（そう呼べるかがまさに問題なのだが）が、実際に彼が行っていた製作上の役割をみると、欧米の監督者の役割と対称化（単なる比較の「対照化」ではなく、米国と日本の状況を図式的に相似形で捉えてしまう）できな

³⁵ スタイガーは、こうした説明が生産に関する社会学という一視点からのものに過ぎないことを自ら批判している(Staiger 2003: 42-3)。

³⁶ このことはM・シルヴァーバーグが「近代日本文化の生産者は消費者だった」といって注目した、消費の先行もしくは消費—生産の相互関係と重なる(Silverberg 2006: 6)。この様な観客による映画の消費と「作家」の問題を、ちょうど現代日本の例を引きながらグッドリー・アンドリュースは論じている（日活とファン同好会「シネクラブ」が鈴木清順の作品の権利をめぐる揉め、その後裁判へ発展した事件—これによって鈴木は日活を退社し、特定ファンの支持を背景に「映画作家」としてアーティスティックな作品製作に移る：観客による「映画作家」の創出の例—や、神保町で見られる、漱石の顔が印刷された千円札を介して、「作家」の表現であった書籍でさえも消費財として取引されている状況を指摘）(Andrew 2000=1993)。しかし、こうした問題はポストモダンの現代社会だけに限ったものではないことが、引用から分かるだろう。

いにもかかわらず、「日本のグリフィス」と呼ばれ、米国の有名監督者と重ね合わされていたこと(滝沢 1971: 50)は、まさにこの回路で生じているのである。

したがって、日本映画の〈作家主義的な視座〉の形成には、分業の進展という一国内の資本主義的発展の問題とともに、上に挙げたような、もっと複雑でトランスナショナルな資本主義的比較・競争の関係性が、その始まりから明らかに作用している。本論で明らかにしたいのはこの後者、平行性に依拠している限り捉えられないトランスナショナルな関係性であり、これを映画監督という、このように日本映画と欧米との歴史的媒介として表われてくる役割・行為主体から読み取って行くことがここでの試みとなる。

ハリー・ハルトゥーニアンは、バーチの日本映画論の解説文のなかで、彼（およびその他の日本映画研究者も）が、欧米と日本との地政学を意識しながら、「同時代にあっても異なる時間性の同一性の問題」を、映画形式への本質化とその発展史観の陥穽へはまり込んだために考察し損ねたと批判している(143)。これは、別なところで、近代のなかで「異なった時間が隣り合わせに共存し、厚い時間、すなわち垂直に重なるような時間の歴史的レジームが形成され」る「異質な時間性の同時的共存」と呼んでいる問題である（2007: ix）。映画史に引きつけて言い直せば、異なる空間のなかで、それぞれの映画史の展開過程（時間性）を別々に営んでいるはずのそれぞれの映画文化（レジーム）が、なぜ、如何様にして近代という時間感覚のなかで重なり合ってしまうのか、という問いになるだろう。これまでの日本映画研究が（おそらくその長い歴史性のあまりに自明化・〈実体化〉していた、もしくは日本映画のレジームと作家主義のレジームが二重に積み重なっていたために）「作家」自体の問題をほとんど問うてこなかったために明らかにならなかったことであるが、ここまで見てきたように、映画における作家という問題をめぐっては、日本と欧米の間で（さらに欧米間でも）異なる歴史の軌跡を描きながら、それぞれがそれぞれの^{時間性}タイミングで（日本では 1920～30 年代に、欧米では 1950～60 年代に）それへの議論を深めていた。そして、それらが、戦後の作家主義の時代に（おそらく「^新ムーヴェ^しェル^いヴァ^波ァーグ」という「近代」の時間感覚のゆえに）日本映画の時間性がかき消されるという不均衡性を抱えながら

重なり合っていた³⁷。ここでの焦点となっている、歴史的媒介として「作家」の座に位置づけられた映画監督とは、それゆえに、まさに異質な時間性が重なり合う一つの間になっている（つまり「映画監督」という存在自体が「異質な時間性」の問題を抱え込んでいる）のである³⁸。したがって、本論がこれから考察することになる、この日本映画と欧米との歴史的媒介となった〈映画監督〉という存在を問うことは、まさに日本と欧米の間にある（そして東アジアやその他の空間の間にもある）異質な時間性の、近代における積み重なりの一組の一端を、映画史から明らかにする試みに他ならない³⁹。この事を念頭に、本論では〈映画監督〉の問題を、作家主義の時代からはるか遡って、20世紀初頭の時代の日本映画、そして、それを追うことによって自ずとつながってゆく初期米国映画の状況からその歴史・系譜学をできるだけ丁寧に描出し、その平行性と重なり合いの複雑な関係性を明らかにしたい⁴⁰。

「作家主義」それ自体は、確かにヌーヴェルヴァーグ時代からの欧米映画研究の主題であり、日本映画はそのひとつの対象であった。すなわちそれは、日本映画にとってそれを観察し評価する外的な一つの視座や制度でしかない（日本映画やその監督をはじめとする製作者は、今でも国際映画祭などで現存しているその制度によって、評価されたり、賞を受けたりするだけである）。しかし、作家主義の系譜学と視座の中心化作用に意識的になり、

³⁷ 四方田犬彦(2001)は、「パッチョロ」という隠語でゴダールの『映画史』に対する違和感を表現していたが、裏を返せばそれも「映画史」という名の下でアジアの映画が不可視化される不均衡性に対する批判でもあっただろう。

³⁸ このことは「西欧中心主義」的な(加藤 2006: 48)、ジョルジュ・サドゥールの『世界映画史』(1963)の叙述に顕著である。サドゥールは、各国映画史の「発展の不平等さ」を認識しつつ、それを発展的グループとしての白人及び黄色人種の映画芸術と、新興の黒人とアメリカ・インディアン映画芸術に大別して直線的に捉えていた(1964: 453-4)。その31章以降の記述は、欧米以外の百カ国以上の映画史の羅列として描出されているが、その記述の一貫性を支えているのは、まさに演出というそれぞれの国の監督の作家性である。

³⁹ そして、「作家」はあらゆる国民映画を世界へ結びつける媒介となっていると思われる。「伝統的な映画史記述において、芸術映画[というジャンル]は国民映画を〈巨匠監督〉の規範を通してまとめ上げてきた。それによって、まさに芸術映画の国際的受容がその国家の重要性の証立てとなるのである」(Galt and Schoonover 2010: 7) (傍線筆者)。

⁴⁰ つまりハルトゥーニアンが言う、例外主義と唯一性を前提とする「もうひとつの(alternative)近代」ではない、「差異の可能性を含んだ、同時代性」としての「並存(co-eval)」の関係性を描出したい(ibid: 14)。

その時代の前後に広がる時空間的な複雑性もった「映画監督」という存在への中心化の歴史として、映画における作家の問題を概念的に捉え返した時、それは日本映画にとってもはや外的な問題ではなくなる。それは、日本映画の生産だけでなく消費的側面をも引用例のように規定してきた問題であり、その百年以上もの歴史を複雑な交渉経路をたどりながら貫徹する、日本映画史のむしろ内側に深く根を張り込んだ問題であることをあらわにする。そして、このような観点に立つことによって、議論としては決着のついたこととされつつ、現代の映画文化の実践の場に明らかに残存し続けている作家主義の視座や制度を、もう一度日本映画から批判的に考察することが可能となる⁴¹。だからこそ、本論では欧米映画研究の一時代を築いた作家主義や作家(Authorship)の問題それ自体を目標とするのではなく、「映画監督」を議論の対象に据え、それを〈日本映画〉から考えることにこだわる

⁴¹ いわばこの試みは、かつてJ・L・コモリがN・マッサの議論に依拠しながら、映画技術に対して試みた「唯物論的映画史」に立ち返るものでもある(トマス・ラマールは近年、これ—装置論ではなく—を日本アニメの議論のなかで拡張している。それが指摘する、「リメイク」を強調することでファン言説を抑圧するように振る舞う「残酷な作家」庵野秀明の問題や、宮崎駿などの作家性に依存するスタジオジブリの戦略など、現代の日本アニメにも「作家主義」の問題は未だ影を落としている(2013: 135-6, 376-7))。それは、コモリがバザンの映画史観を批判しながら以下のように述べるものとは対抗的な試みである。「バザンのもの[映画史観]というのは、現在でも通用している、いくつもの個別の映画の歴史の集合という形で打ち立てられている概念のことであり、言うならば因果論的直線性であり、映画の「特殊性」と観念論的「芸術」史のモデルという二重の資格にもとづく、映画だけは特別扱いせよという自律性への要求、目的論的思惑、言わば技術ばかりか「形式」に関しても「進歩」ないし「完成」という概念を持ちこむ立場、手短に言えば、映画実践を、出来上がってすでにそこにある、完了した、唯一の具体物とみなされるもの、つまり映画史を基礎づけ、そして書く上で権利上平等にして多少なりとも「美しい」とされる個別の映画群をもって映画なるものとみなし、後者を前者の群れをもって代置させ、前者の下に繰り入れてしまおうという立場」ではない映画史の実践がここで求めるものである(68-9)。「作家主義」とは、日本映画から見るとコモリの言う「回顧主義的折衷主義」の性格が強く感じられるものであった。それは「経験的に現れるものの総体をひとまとめにして受け容れ、ともかく何でもかんでも拾い上げ、均しなみに扱い(同一平面上に並べ)「映画」というラベルの下に押し込めてしまう」ものであるが、「作家主義」とは戦後「日本映画」を“「作家」というラベルの下に押し込めて”しまうように作用する、その「折衷主義」的なものであったとも言える。そして、そこでは「さまざまな歴史的事例はただ登録しさえすれば、事例の歴史的正当性の認可が下りるばかりか、それらが事例の今日における存在形態の存在条件とも存在証明ともなってくれる」と言われるように、「作家主義」の中に(とりあえず)登録されていたことは、「日本映画」の今日までにおける(帝国主義の歴史を棚上げした)「歴史的正当性」と「存在証明」ともなってしまうのではないだろうか。本論では、こうした視座に荷担するのではなく、「作家主義」の中心化作用と日本映画の間の力学などを意識することによって、それが「その目的／機能に従って事実の総体の中に沈めてしまったさまざまな力というものを歴史の場の前面に取り戻」すことを試みたい(コモリ 1999: 76)。

のであり、さらにそれが、ここで見てきたように、欧米（やその他の国々）の映画文化との近代の構造下での関係性を明らかにする契機を孕むが故に、作家の問題を終わってしまった議論として片付けることが〈日本映画〉にとって（その枠組み自体を問うためにも）できないのである。

以下、各章の議論の概要を述べておきたい。第1章「近代化と日本の映画製作」では、役割として「監督者」を見るときには基点となるであろう、その役割を要求する生産過程の近代化と分業の進展の問題を、初期の日本映画の文脈のなかで考察する。まず映画産業における近代化を、スタイガーの『古典的ハリウッド映画』での議論から明確にしたうえで、それとの比較検討によって、同時代の米国と対称化できない状態にあった日本映画の「近代化」の内実を浮き彫りにする。

これを踏まえ、第2章「近代日本に現われた監督者」では、米国のようには分業も近代化も進展していなかったにもかかわらず、日本の同時代に同様の監督者が現われ、注目されはじめていた状況について考察する。当時の映画雑誌を紐解くと、すでに1910年代後半から、映画製作の監督者に注目する言説が拡がり始めている。だが、それらの大半は米国映画の監督者に関するものであり、日本の監督（正確にはそれに似た役割）に光が当たるのも、それらとの比較を通してであった。それぞれが実践する生産様式が異なっているために、役割上は対称化できないままに行われる比較は、日本での監督者を、「遅れ」や、まだ日本には不在の役割・存在という位置づけに追いやってゆく。そして、米国映画とのコロニアルな関係性のもとでの比較からもたらされる、この日本での監督の〈実体化〉は、生産過程で必要とされる役割としての監督者から乖離した、映画スターなどの作品表象に結びつけられた「監督」のイメージを生み出していた。

第3章では、日本での製作実践のなかにも、言説を紡ぎ出す表象実践のなかにも、「監督」の根源はなく、その〈実体化〉が米国映画との比較というトランスナショナルな関係性のもとで起こっているという前章での結論を踏まえ、米国映画史に踏み込んで、その〈実体化〉の系譜を描出する。ここでの議論の基点となるのは、D・W・グリフィスという、この時代の映画監督の代名詞的存在である。彼がどのような言及を経て米国映画のなかで注目を集める存在になっていったのかを軸にして、監督の系譜化を試みたい。1910年代初頭、映画の監督者は、米国でもまだ、注目を集めるような役割にはなっていなかった。ある批

評家は、この時期からグリフィスの才能に注目し、監督者の重要性を主張し始めたが、それはファン読者の反対を伴ってもいた。そして、こうした言及自体が繰り返されることで、グリフィスの存在は徐々衆目を集めるものへと発展してゆく。しかし、それにつれて、彼のイメージは映画製作の実践自体からは乖離を深め、1915年の『国民の創生』が公開される頃に至っては、日本でもみられたように専らスター俳優との関係性で語られるようになり、映画作品以上に彼自身が前面化された宣伝が行われたりするようになる。これによって監督者グリフィスのイメージ自体が「神話化」「商品化」といった変化を被り、製作者（生産者）ではなく映画の観客（消費者）に注目され、スペクタクル的に消費される存在になってゆく。

第4章は、ここまでの考察を一度まとめる章となる。前章までの議論を踏まえ、米国と日本両側からみた監督の〈実体化〉の系譜を重ね合わせることで、欧米から日本（アジア）への文化帝国主義的な観点だけからでなく、双方向的な関係性から監督を捉え返すことをここでは試みる。2章、3章の議論を重ねると、生産過程から乖離した「監督」のイメージなどは、単にコロニアルな文化関係に置かれた日本に現われる特殊な様態ではなく、米国の市場から日本の市場まで、商品としての映画が伝播しゆく中で、生産―消費間に展開した複雑な資本主義の論理が監督者に及ぼした、連続的で動的な効果の現れであったことが明らかになる。「監督」をめぐり、日米間で複雑かつ動的に結びついてゆく〈実体化〉の系譜を描出しながら、その存在が近代にあらわれる「いまだ生きられたことがない」という時間性を具現化させた「モダン」（モダンライフやモダンガールに表象される）と深く関わっていることを、ここでの結論では示す。

第5章は、ここまで行ってきた、日米間、生産―消費間の関係性という広い枠組みでの議論に対し、〈個〉の視点から、改めて本論の問題を見つめ直す。ここで、その〈個〉として注目するのが、帰山教正という、日本の映画監督のパイオニアとされる人物である。ここまでの議論で明らかにしてきた、監督に対する新たな視座が〈実体化〉していた時代背景を念頭に、〈帰山〉という視点から、監督をめぐって展開する、複雑な「純映画劇」の〈運動〉を、帰山の映画実践、彼自身の議論・理念、彼に関わる様々な主体（「ファン」・製作者・演劇人）との交渉関係までを深く追いかけて、「対位的読解」によって読み解いてゆく。そして、この試みによって、日本映画史にいまだ伏在している問題を掘り起こしてみたい。

第1章 近代化と日本の映画製作—生産様式の協業性と監督

1 合理主義的近代化としての映画製作

そもそも日本映画において監督という役割は、どのように現れてきたのだろうか。ジャネット・スタイガーは『古典的ハリウッド映画』において、米国における映画の生産様式（労働力・生産手段・生産への資金供給管理によって定義づけられる）の歴史的展開過程を描出した(Staiger 1989: 89-90)。スタイガーがここで則ったのが、分業の進展をはじめとする近代合理主義にもとづいた、資本主義の発展史観である（「発展」という考え方自体は注意深く避けられているが）。そこでは、監督はこの過程の中で現れてくる特有の役割として捉えられることとなった。そして、映画が人々の間に膾炙し、文化産業として華やいでゆく時代であった日本の近代もまた、この合理主義的近代化の流れのなかにあったと考えるならば、一見してスタイガーの歴史観は日本の映画産業にもあてはまるはずのものでもあるように見える。この章では、監督という存在の資本主義的属性という性格をその起点とした場合、その役割が立ち現れる素地となる映画製作（生産）の資本主義的状况、すなわち初期日本映画の生産様式が、日本の近代においてどのようなであったのかを明らかにしたい。日本映画初期の映画製作については、田中純一郎の『日本映画発達史』などでも、数名のキーパーソンに依拠するだけの人物史しか描くことが困難な、史料の欠乏という不便性を抱えている。ここでは米国映画史が描いてきた映画生産様式に関する歴史との比較と、近代という時間性だけでなく、フィルム（作品／生フィルム）や撮影・上映装置、それにまつわる労働力や知的情報など、資本の流通において明らかにつながった日米間の関

係性の糸をたどることによって、そうした史料の欠損を補いながら日本の初期の製作状況とそれが抱える問題点をあぶり出してみたい。

マルクス主義経済学的な理論に基づいて初期の米国映画製作の状況を歴史化してゆくスタイガーの議論は、その問題意識はあくまで米国内に留まるものの、産業の近代化というこの時代の帝国主義列強諸国が共有した問題をとらえる理論的視座を明確にしているがゆえに、他の米国映画史記述にはないトランスナショナルな可能性を評価できるものでもある。したがって、ここでもまたこの章の出発点としてスタイガーの議論を参照することから始めたい。ただし、ここでそれを参照する目的は、単純に米国映画史になぞらえて史料の欠如した日本の初期映画史を理解しようとするのではなく、その議論をある種のものさしとして（「ものさし」であることを意識しつつ）利用しながら、初期日本映画製作の差異や類似性を推し量ることによってその状況をあぶり出すことにあることを、はじめに断っておきたい。従って、以下でスタイガーの議論から、映画産業の「近代化」とは何かを明確にし、第2節において、それに照らし合わせながら初期の日本映画産業の状況を論じ、さらに第3節でその近代化と初期の日本映画の関係性が孕む問題を考察する。

工場生産としての古典的ハリウッド映画

「米国映画産業が資本主義経済体制の一例であったことを問う映画史家は誰もいなかった」(88)との批判を起点としたスタイガーの、「古典的ハリウッド映画」というある種の統一性をもった様式に関する歴史記述は、フォード、テーラー・システムをその典型とする近代的合理性の追求の道筋に従って米国の映画製作も展開していくとする、資本主義の論理をその根底に据えた、生産様式の統一過程に注目するものである。それゆえスタイガーは、マルクスのようにそれを捉えるための基礎となる概念を明確にしながら議論を進めている。そして、その叙述の基礎とするところの見方が、ハリウッドの映画製作をフォード的工場生産(Factory Production)として考えることだった（実際にハリウッドでは、そうした効率的労働構造がしばしば重視されてきた(90)）。そうした工場生産は、特にその労働に関する部分では、大量生産(Mass Production)と、それに生産力を対応させるための分業化(Division of Labor)によって特徴付けられることになる。いわば、大量生産をいかに効率的

に、利潤を最大化する形で実現するかという目標に従い、カメラマンや脚本家などの労働力や、カメラやフィルムだけでなく会社の建物から舞台セット・衣装などの様々な要素、そうしたものを操る技術にまで至る生産手段、そしてその生産のための資本管理からなる生産様式全体が合理的に整えられてゆく過程として、米国・ハリウッドの映画製作を歴史化してゆくのがその試みだった。

まず、ヘンリー・フォードに従えば、合理的大量生産は概ね以下の三つの観点によって実現される。一つは、互換性(interchangeability)である。これは規格標準化によって尺度が統一されることや、機械化によって複雑な労働が簡略化されることなどで、部品や労働力の入れ替えの自由度が高まり、無駄な仕事、組立費用、労働者の訓練などにかかる雇用費用の削減を実現する。二つ目は、規格標準化(Standardization)である。専門用語体系の統一や、互換性を高めるためのあらゆる次元での画一化、素材や設備に対する品質規格の策定、品質や効率性に対する検査方法の確立、機械装置運用の比率化、安全性、単純化の推進によって、全体的な規格標準化が進む。そして、これより、製造パターン化の促進や設備刷新、在庫の大量運搬、労働者の再訓練などにかかる費用が抑制され、生産だけでなく、検査やデザイン面での経済性が向上することになる。この規格化の流れは、主に技術専門誌などをとおして、標準規格についての制度的言説を造り上げる技術者や専門家によって推し進められた。また、米国では連邦標準規格局(the federal government's Bureau of Standards)が1901年に設立され、たとえば、電灯の品質基準の設定など、規格化の促進が国政レベルで行われている。そして、同時代の映画産業もまた、この規格化を推進してゆく米国産業全体の流れのなかにあったと考えられる。三つめの観点は、分業に支えられた組立方式(Assembly)である。これは下請け業などを介する異業種別間の社会的分業よりも、むしろ工場内で作業工程を細かく分担してゆく細分的分業(Detailed division of Labor)によって支えられる。この分業形態において個々の労働者は、より個別の業務に専門化するが、一方で作業工程の全体像を見失ってゆく。だが、この形態は資本家にとっては労働者の技能の最も優れた部分にだけ賃金を払えば良いという意味で、費用効率が高い。大量生産の合理化は、これら有機的に絡み合った三つの要素が徐々に促進されてゆくことによって実現される。

20世紀初頭からはじまる米国・ハリウッド映画の産業化の進行は、明らかにこのような合理的近代化への道程をたどっている。とりわけ、細分化された担当業務と、その最終的

集積によって大規模化を実現していったハリウッドの映画製作には、第三の特徴が顕著に現れている。その細分的分業は、マルクスの議論のなかでは、マニファクチュア（工場手工業）の発展過程の説明で論じられる問題である。マニファクチュアは、異なる職能をもった働き手たちが、あるひとつの生産物を製造するために、一人の資本家によって集められ、協同作業を行うことによって始まる、資本主義的生産過程の特徴的形態として現れる、分業に基づく協業の典型である(1969: 272)。カメラマンと演劇人、物語製作者（脚本家）、そして舞台建設、小道具、衣装製作など、全く異なる職能の働き手たちの協同作業で作られたハリウッドの物語映画は、その意味では、根本的にマニファクチュアの産物である。マルクスは、その形態を、別々の手工業者の結合から生じる異種のマニファクチュア(Heterogeneous manufacture)——時計製造のように、様々な独立した職工によって各部品が別々に仕上げられ、それらが最終段階で初めて一つに組みあわされる——と、大量生産などの要求を満たすために、同種の手工業のなかで職務を分解し作業分担を進めてゆくことで生じる連続的マニファクチュア(Serial manufacture) ——流れ作業でのように、ある労働者の作業の結果を次の労働者が引き継ぐ行程が有機的に連続してゆくことによって、その製品が段階的に造り上げられ、徐々に完成形へ至る——に分類した(281-4)。そして、これを踏まえるスタイガーによれば、プレプロダクション（脚本などの製作準備段階）—プロダクション（撮影）—ポストプロダクション（編集など）といった形に、一連の製作工程が段階化されてゆくハリウッドの映画製作は、もっぱら後者にあたる。後者の形態では、それぞれの労働者は連続、並列した相互依存の関係にあるため、その労働は、次の労働へ継続させるために、常に割り当てられた時間内で終えられなければならないといった制約が生まれてくる（それは労働者にとって、チャップリンの『モダンタイムス』で描かれるような、時間に追われる切迫した状況を生み出す）。そうした分業上の要求に従い、作業時間の短縮や製品のスムーズな受け渡しなど、一連の工程を合理化してゆくなかで、大量生産の利益最大化に応じたその工程特有の連続性、統一性、画一性、秩序が生み出されてゆくことになる（286）。また、熟練度に応じた労働者のヒエラルキーも、この合理性へと至るための秩序を求める連続的マニファクチュアにのなかで形づくられる(Staiger : 92)。スタイガーは『古典的ハリウッド映画』の中心主題であるハリウッド映画様式の統一性を、こうした資本主義的生産過程の論理のなかに見いだしていた。

さらに、スタイガーによれば、マニファクチュアからの発展段階としての機械化・近代産業への生産様式の移行は、単に効率性を向上させるだけではない。マルクスは、マニファクチュアが製品の生産段階間の空間的分離を減少させると述べたが(284)、機械化する産業においてその高度に複雑化する技術は、さらに高度の労働の連携を必要とするため、働く場所の集中をさらに促すことになる。そうした集中化は労働者の移動にかかる時間と費用を削減し、機械を使用する労働者の管理を容易にする。このように、マニファクチュアの進展は、それを取り巻く経済環境の様々な要素に波及的に効果を及ぼし、単に分業が進展するのみならず、「細分的分業と、新技術、労働組織が相補的に強化される」。また、組立方式の拡大を可能にした原材料の安定供給が、結果的に企業の垂直統合の促進につながっていることなどに見られるように、この時代の米国の産業構造と生産様式の変化も相互補完的に進展している(92)。こうした、最大利潤を求める合理化の追求、すなわち、大量生産と分業の進展をめぐる経済実践が、様々な経済部門に波及する複雑な運動を引き起こしながら、空間的産業集積と、ある規格化された特徴をもつハリウッド映画と呼ばれる(生産)様式の形成に結実する、というのがスタイガーの見方であった⁴²。

米国映画生産体制の「発展段階」

こうした大量生産と分業の進展に支えられた合理的近代化への理論的視座を基本線に、製作実践の場に見られるそうした視座を越えた複雑な状況(必ずしも最も安価な製作手法がとられているわけではないこと、社会的分業と細分的分業の共存、自動車産業などの厳格な組立ライン方式には至らなかった、職人の協業による分業体制と流れ作業的商品生産の共存など)を包摂しながら、分業の形態と管理体制(投資決定・生産計画・生産運営・協業とその監督からなる)の歴史的変遷をスタイガーは描出する(93-4)。

⁴² 別の言い方をすれば、古典的ハリウッド映画の生産様式とは、あらゆる近代的生産システムの課題である空間の組織化と空間的移動の効率化によって成し遂げられる「資本の回転時間」の短縮された形の表れでもある(ハーヴェイ、1999: 293-4)。生産—消費—再生産の時間が短縮し回転数が増加すれば、利潤も(獲得回数が増え)それだけ拡大する。

米国映画産業における細分的分業は、商業的映画製作において物語映画の生産が強化され始める 1906 年以降から急速に支配的になってゆく。しかしながら、映画製作における大量生産化は、他の産業でのような厳密な組立方式になっていったわけではなく、職人同士の共同作業による分業と、流れ作業的な商品生産が同居しつづけたのが実情であった。このような前提を踏まえながら、スタイガーは分業の変遷を、以下の 6 つの段階（出発点となった社会的分業の段階と、細分的分業が進展してゆく 5 つの段階）として区分する。

- 0) カメラマンシステム(1896~1906)
- 1) ディレクターシステム(1907~09)
- 2) ディレクターユニットシステム(1909~)
- 3) セントラルプロデューサーシステム(1914 年頃)
- 4) プロデューサーユニットシステム(1930 年代初め)
- 5) パッケージユニットシステム(1940s~50s)

まず、細分的分業に未だ至らない状況下での、映画製作におけるマニファクチュアの形態が、「カメラマンシステム」である。これは 1896~1906 年の間でおもに主要となった形態とされ、単純にカメラを操る撮影者の手に映画製作のほぼ全てがゆだねられている、ある意味で最も原始的な製作手法である。この場合、撮影者が映画製作の全行程を把握していて、複数の作業者の手助けを介しつつも、最終的にはその撮影者の手によって完成品にまとめ上げられる。それゆえ、そこにある分業の形態は、作業工程の細分化と言うよりも、撮影者と確固とした職務をもった人物間の協力関係に近い、社会的分業の性格をもつ形態であり、その意味で分業変遷のゼロ段階に位置づけられる。

職工／職人のように、カメラマンは作業工程の全てを知っており、それゆえ製品に関する構想と製作実践が[カメラマンの中で]統一されている。初期の映画製作において、ある人物たちは、所有者／経営者（資金の運用に関する責務を持つ）と、カメラマン（生産に

関する責任を持つ)の両方の役割を果たしていたり、他の場合では、個々人の間でその責任が分割されたりしていた。重要なのは、映画を実際に作っていたのは職人だったということである。(116)

カメラマンシステムは、その生産性を上げるためには撮影者自体の数を増やすしかないことや、彼ら個々が映画製作の隅々まで知り尽くした高度な技能を備えている必要性があることなどの点で、いわば大量生産に対応した効率的な映画製作ではない(117)。それゆえ、このシステムが消え去ることはなかったが、もっと効率的な、細分的な分業形態が徐々に求められてゆくことになる。

その結果として現れるのが、多様な業務が「監督者(director)」を頂点に結束する「ディレクターシステム」である。この製作手法では、舞台を演出する人物と、それを撮影する人物が別々になり、製作上の責務を明確に分担することになる。この状況において初めて、映画製作が細分的分業の段階に入ったとみなされるわけだが、その所以は、映画監督という存在が製作上の一役割として登場し、職人カメラマンを含む撮影現場の労働者全員の管理を担当してゆくことにある。歴史的には、これは1870年代に現れた近代劇の舞台監督につらなるものであり、人脈的に見ても、初期の映画監督の多くが舞台劇出身者でもあった。また、1907~8年頃に作品の内容が物語映画へ移行し始めたことも、背景、衣装、演技を操り、脚本を物語のアウトラインとして利用する舞台監督の慣習を、映画製作でも利用することを可能にした大きな要因であった。

カメラマンシステムとディレクターシステムの最たる違いは、個々の役割が持つ責任の範囲が、後者では明確になっていると言う点にある。少なくともその最初期においては、映像の技術的側面(証明の光量、フィルムの感度、現像の状態など)に対する判断を担うのは専らカメラマンであり、それらは監督者の責任の範疇には含まれなかった(監督者が映像に関して責任を担うのは、演技動作の見え方)。また、話の筋書きを作成する役割が別に設けられるようになるのも、この段階である。特に、当時の批評には、彼らの役割は主題となる素材の選定とプロットの構築にあり、そのプロットを撮影に適した形に区分けすることなどは、監督者などの仕事として分けられていたとある(118-9)。そうした脚本家と監督者の分業は1911年頃までには一般的になっていた。さらにその役割分業間で、監督者

を頂点にしたヒエラルキーが形成されるようになるのも、カメラマンシステムとディレクターシステムの大きな違いであった。このような役割分担の明確化・専門化、特に製作に対する構想部と実製作部の分割、および創造行為を管理するためのヒエラルキーの形成は、「映画の生産様式の根本的な変化——社会的分業から細分的分業への変化をしるしづけるものだった」(119)。生産様式のその後の展開は、この細分的分業の出発点としてのディレクターシステムを基礎として、これを改訂する形で、さらに分業の度合いを深化させながら進展してゆくこととなる。そして、労働や資本の管理決定を担う役職はさらに細分化され、管理者と非管理者のヒエラルキーの度合いは深まり、個々の労働はさらに個別化を深めてゆく。映画会社が、同時進行できる製作プロジェクトの数を、一つの作品の製作を取り仕切る監督者の増員によって求め、生産性の向上を図った結果形づくられていった「ディレクターユニットシステム」、また、映画作品の長尺化によって大規模化する映画製作に対応するための資本配分や労働力のさらなる効率化を担ったり、それぞれの監督者グループ（日本では「組」と呼ばれた）の生み出す作品全体の品質を一定以上のものに安定化させるために、監督者たちの上に立って彼らをまとめあげたりする、プロデューサーという役割が登場する「セントラルプロデューサーシステム」といった生産様式が現れてくることになる。

また、このディレクターシステムの段階において見られ始めた重要な特徴として、撮影所／工場への作業の中心化を、スタイガーは指摘している。これにより、労働時間調整や、製作のなかでの予測できない事態の縮小、細分的分業の進展、原材料と労賃の削減が容易になる。また、そののみならず、映画の製作工程における規格化と、それにともなう互換性の向上によって、作品の完成形への組上げが様々な場所でも行えるようになると、撮影所は必ずしも作品の組立・完成を担う場所ではなく、効率的な大量生産を求めて、企画立案を行う中心的な場所へと変わってゆくことになる(119-20,124)。

イデオロギー／表象の実践と「規格」の普及

こうした、近代の合理的工場生産をモデルとする経済実践、それがたどる大量生産と分業の進展への過程、つまり近代化の過程として、スタイガーは米国映画産業の生産様式を

歴史化した。だが、生産様式の展開過程と、古典的ハリウッド映画の統一性の歴史的説明として、経済実践とは別の側面にもスタイガーは注目していた。それは、ジャン＝ルイ・コモリが、映画言説において、それまで分断的・対抗的に論じられてきた映画技術と社会・経済的イデオロギーの関係性を歴史化するなかで依拠した意味生成的实践——映画史もしくは歴史が、所与の、揺るぎない客観的事実や作品の積み重ねとしてあるのではなく、ブルジョア的価値観としてのリアリズムの追求といったイデオロギーを表出するためのテキスト実践の結実した形(意味表現の生成 signifying)としてもあり、また歴史を描く行為が、そのような意味を読み解く理論を伴い、そこから新たな歴史的意味が読み出されてゆく形で行われるべきであるとする「唯物論的映画史」観——という観点である(コモリ 1999: 71-4)。ここでは「意味生成的实践(signifying practice)」を、コモリがこれに依拠しながら映画技術の根底にある遠近法とディープフォーカスという表現技法を、あるイデオロギーのいわゆる「表象」として読み取っていたことに留意して、「表象の実践」と訳しておきたい。スタイガーはこの観点に倣いながら、ハリウッド映画の生産様式の歴史的展開は、単なる合理化追求としての経済的实践のみならず、リアリズム、スペクタクル、スター、一貫性のある明瞭な物語といったハリウッド映画の依拠した(交換価値的)価値観を強調する物語構造や表象システムを構築するためのイデオロギー／表象の実践によっても跡づけられているとも考えていた(88)。この観点は、ある意味で先に指摘したような、近代化の歴史観だけでは捉えきれない、製作実践の場に見られる複雑な状況を包摂するための、補完的な視座として導入されている。実際、ハリウッドの「構築した生産様式が、最も安価に映画を製作する工程では全くなかった」ことなど、その映画史の実例は、他の産業とは異なる、経済的な利潤最大化の実現の道筋から逸れる帰結をも示していた。そこには経済だけでない実践の論理が明らかに働いている。それは、ハリウッド映画の分業の形(例えば、編集段階において、その一切が編集のみに任されるのではなく、脚本家などのその他のスタッフも適宜参加するハリウッド映画の製作体制)が、経済実践としてのみならず、上のようなハリウッド映画の価値観を体現する要求からも影響をうけながら、形成されていた痕跡のあらわれとも考えられるのである。

このようにスタイガーは、経済実践とイデオロギー／表象の実践の二つの視座を設定し、生産関係については前者により重要性があるとしながら、後者も「持続的に、労働の分担とその労働をそれ[映画製作]固有の形態において分割する必要性に影響を与えていた」、

つまり「企業がどのようにその労働を分割するのかということ」に大きく影響する要素として捉え、これによって、米国・ハリウッドの生産様式の展開を、単なる近代化論的歴史としてではなく、両者の相互に関係しあう過程として歴史化していた(88-9)。

さらに、こうした諸実践は、時代精神といった形のないものによってではなく、労働、専門職、交易団体、宣伝材料、解説書、映画批評などの実体的な要素が作り出す制度と言説によって確立され、社会的に広め伝えられてゆくことになる。この歴史観のなかからスタイガーが導き出す結論の一つは、そうした制度と言説によって下支えされ、産業内に広まった諸実践が、米国映画産業内の生産方式や製品（作品）の品質（最も良いとされる映画の見え方）に関する規格標準化を促進し、その「規格」の結実した形としてハリウッド映画の定型化した様式が形作られるということだった。もちろん他の産業同様、ハリウッド映画産業においても、単に標準規格を定めるような定型化の動きのみならず、製品の差別化や技術・表現の革新もまた求められてきた（ゆえに物語の主題やジャンル、表現様式などの多様性がある）。だが、そうした差異性の部分は、むしろ策定された標準規格の上に成り立つものである。なぜなら、そうした標準規格が設定する基準を前提に、そこからどれだけ異なっているかを推し量ることによってこそ、ハリウッド映画における差別化も革新も可能となっているからである。スタイガーはこのように、ハリウッド映画産業に見られる定型化・停滞と、より優れた質を求める変革という相反する性質の同居した状態を、むしろ標準規格の策定が起点や前提となり、そこから事後的にあらわれた変化や革新の結果として説明し、その規格の形成過程を議論の中で重要視したのである。

先にも触れたように、「規格化」へと向かう映画製作の諸実践のあり方を規定してゆくのは、映画産業の、または（出版業、演劇界など）それに隣接する産業の制度・機関(institutions)、およびそこから発せられる言説によって構成される、その時代の諸条件・文化的コンテクストである。スタイガーは、その諸条件を形づくり、規格の内実を規定してゆく映画産業の制度・言説の具体例として、宣伝広告実践(advertising practices)、産業利益団体(industrial interest groups)、商業誌・業界誌などといった映画産業に隣接する機関の三つを取り上げて論じている。その中でも眼を惹くのは、宣伝広告の実践が、基準となる映画産業の標準規格の策定に大きく寄与していたという主張である。

一定の品質を保つ映画製作のための規格基準を確立させた主要なメカニズムの一つは、宣伝広告による言説だった。宣伝広告は、消費者の意識を製品の交換価値としての可能性の方に向けさせる経済実践であるがために、重要である。広告が強調したものが、競争のための土俵となり、映画の実践を支えゆく一連の規格の大部分となった。私たちが後のハリウッドの誇大広告のなかに見いだす価値の主なもの、1910年代初頭に積極的に打ち出されていたことは、かなり早期の古典的様式の形成を説明するのに役立つ。(97)

雑誌や新聞によく掲載された上映映画作品の紹介には、目新しさ、人気のある特定のジャンル、ブランド名、「現実性」、本当らしさ、スペクタクル、スター、芸術の名に値する製作者など、映画産業がその作品の質を表すものとして絶えず打ち出していた特徴が、交換価値として提示されていた。それら映画作品の広告は、そのような一連の特徴への言及を日々繰り返し、強調することによって、次第にそれらを映画の標準規格の必要条件に押し上げる。そして広告は、そのように映画の規格を強調することで、同時に規格の定型とその変形との間の境界線を策定し、そこからの変化や逸脱を可能にする素地を生み出すことになる。つまり、明確化された「規格」と対照化することによって、何が目新しさとなるのかもまた、容易に明確になり、それをわかりやすく観客に提示することができるようになる。こうしたことに、映画の宣伝広告は大きく影響を及ぼしていたと考えられるのである(99)。

映画の理想的なあり方を明示する規格の創出と普及に、宣伝広告の実践、また後の部分で指摘している業界専門誌などでの映画に関する議論といった言説的要素が大きく関わっていた事へのスタイガーの指摘は、おそらく米国の映画史を考える以上に、日本の初期の映画史を考える上で重要な指摘となってくる。宣伝広告などの言説的实践は、「規格」という何が作品にとって理想的な価値となるのかを、広告などのテキストを紡ぐことによって設定し表象してゆく、ある意味でイデオロギー／表象の実践でもある。そして、スタイガーが生産様式の展開を歴史化する上で依拠した経済実践と、この表象実践という二つの観点のうち、実は後者の方が日本映画にとってより大きな意義と影響力をもってくることになる。そのことは以下の議論を通して明らかになるが、次節ではその第一歩目として、初期の日本映画における生産の問題を考察したい。

2 初期の日本映画製作と協業性

米国映画の歴史に内在された、大量生産と分業の進展、及びその歩みが至る規格標準化への道程を、経済実践とイデオロギー／表象の実践の関係性の中で捉えることによって、ある意味で、米国映画の歴史が内に含んだ資本主義の論理をかなり入り組んだ部分にまで踏み込んで明らかにしようとしたのがスタイガーの歴史記述だった。ただし、その試みでは、後者の表象の実践という、いわば米国映画の表象の論理を視野に入れる視点が導入されているものの、それは合理的近代化を目指しゆく経済実践としての歴史観に対して補足的に用意された趣きが否めない。スタイガー自身が述べていたように、生産関係に関してはとりわけ、あくまで前者の経済実践に重きをおいた、いわば「近代化」の歴史として描出されている。それゆえに、個々人の複雑な活動を追いかけることによって文化や産業の「発展」を前提にする直線的な歴史観を回避した、チャールズ・マッサーの初期米国映画の製作史のような叙述に較べると、ここでのスタイガーの叙述はある部分、批判されるべき近代化論にも近い直線性を備えてしまっているようにも見える。

しかしながら、そのリニアな産業的近代化の過程は、日本映画の歴史を考えるうえでは未だ有益である。江戸期から続いてきた産業構造の大転機となった松方デフレ以降、1880年代～第一次大戦の終わりまで、日本は近代的な経済成長の最初の段階を経験することになった。銀行業、鉄道、郵便、電信網の整備、重・軽工業の確立など、経済発展のためのインフラストラクチャーが、国家の主導によって構築される、いわば日本の経済産業界全体がその近代化の奔流のなかにあった時代である(Crawcour 1989)⁴³。そして日本映画の産業化への道程も、時代的に、この近代化の流れを背景としていたことは言うまでもない。しかしながら、これまでの日本映画史記述にはこの問題を意識しながらも、その近代化の内容をほとんど明示せずに議論を進めてきた観がある。日本映画の「発達」をその表題に掲げた田中純一郎は、その著書の冒頭次のように述べる(1975: 3)。「映画発達史は、映画の

⁴³ 日本では、テイラーの科学的管理法がかなり早くから紹介されている。その初の一般向け解説書である池田藤四郎著『無益の手数を省く秘訣』(1911)が、社会主義的な観点から労働力搾取を規制する工場法の施行(1911)への対処という状況もあいまって、「150万部モ売レタ」ほど産業合理化の要求が経営者の間で高まっていた(高橋 2005: 79-80)。合理化を求める動きについては、注33の例も参照。

機械的発達と、企業的発達と、芸術的発達の、相関連した過程の中に捉えられ、構成されてこそ、はじめてその完璧さを期することができる…本書においては、もっぱら日本における映画発達の行程の根幹を、つとめて正確な調査資料によって考査整理し、映画史の基礎資料としての目的に添うべく努力した。」しかしながら、それぞれの発達を分類的に捉えながら、それぞれの「発達」が（一般的に自明である機械的、科学技術面の「発達」を除いて）どのように定義されるのかについての議論はほとんどなく、「調査資料の考査整理」すなわち映画言説の時系列的整理が、自ずとその「発展」を描き出すという想定のもと、いわば言説主義的な観点から田中の映画史は描かれている⁴⁴。特に、ここで問題にしている映画の生産関係の展開について、その描出する「企業的発展」は注目すべき主題である。だが、それは日本映画史の中で樹立された数々の企業とその活動を詳細に活写しているものの、規模や企業（人）の活動の差異以外の部分で、産業の何が「発達」もしくは「近代化」しているのかについて明確でない（なぜ、映画が日本でも産業化したのか、産業が大規模化したのかも説明していない）。また、田中の支援を受け、それゆえにその映画史観の影響のもとで書かれたと思われる岡田晋(1967)や今村金衛(1960)の社会・経済的側面を重視した映画史でも、生産関係の近代化はスタイガーのものほど明確ではなかった。この傾向は、特に日本の初期の映画史記述に顕著で、映画の芸術性以上に産業面への意識が強い上記の映画史でも、横田永之助といった日本映画産業の立ち上げに関わる主要人物の足跡に注目するばかりで、初期の生産関係が日本でどのように築かれて行ったのかをほとんど描出できていない。こうした叙述は、近代化論の概念的問題を回避しているというよりも、その近代化を自明のなりゆきとして捉えてしまっており、結果的にそれを不可視化してしまっている点で、問題の根はより深い。ここでは、産業化という近代化の流れを具体的に意識しながら、日本映画の初期の生産関係について論じてみたい。

ここでの具体的な課題は、スタイガーに倣いながら、初期（1910年代の）日本映画が、その産業化という近代化の中で、どのように分業の進展と大量生産化の道へ向かうのかを描出することになる。だが、結論から先に言えば、特にこの時代の日本での過程は、いず

⁴⁴ このことは、寺川信の1925年の著作『映画及映画劇』における、それまでの日本映画産業の通史「我國に於ける活動写真発達史」でも同じであり、いわば不可視の「発展」を前提にした言説主義的歴史記述が日本の映画史の根深い構造になっていることを想起させる。

れにせよスタイガーの米国映画史に対して想定するような、漸次的でリニアな発展の道筋を思い描くことが不可能であったことを示すことになる。たとえば、岡田の映画史はこの時代に関して、欧米の映画産業史との比較併記によって日本の状況を描出している。そこでは、欧米側の展開に関しては、仏パテ社の経営合理化・商業規模の拡大、米映画産業の独占資本形成など、漸次的に拡大発展する近代化の歴史として描出しながら、他方日本の展開を、梅屋庄吉や小林喜三郎などの経営者の暗躍する人物史（日本でのトラスト形成の結果であった1912年の日本活動写真株式会社（日活）の設立を、経営者の非合理的な利権争いや前時代的な発想の歴史として描くなど）として、「近代化」とは隔絶した視点から描き、それによって日本の後進性を強調する結果となっていた(61-104)。こうした歴史記述は、欧米と日本を映画産業の発展という時間性において直線的にならべている一方で、日本の産業内に限っては、(近代化の問題を不可視化しつつも)確かに近代化ではない、渾然とした実践の系譜学を真摯にたどっていった帰結となっているようにも見える。ここではむしろ「近代化」の欠如を、田中らの映画史観の批判されるべき部分としてではなく、日本の生産関係自体が、そのような「近代化」や「発達・発展」の想起させる、直線的に、徐々に上昇している歴史を描くことができない構造的要因や、ある特殊性を抱えていたのではないかと捉え、なぜ「近代化」が（初期）日本映画史のなかで不可視化しているのかを歴史的な問題として考えて見たい。

分業化への歩み—吉澤商店の事例

撮影行為そのものの日本での嚆矢は、1897年（明治三十年）稲葉勝太郎が仏リュミエール社の技師コンスタン・ジレルもしくは数ヶ月遅れてやってきたガブリエル・ヴェールを日本に連れ帰り、京都などを撮影させたこととされる。その一方、日本人による撮影は、英バクスター・アンド・レイ社から撮影機器を購入した小西写真店（現在のコニカ株式会社）の技師らによって行われたとされ、〈日本人〉の〈日本映画〉製作の起源はここに置か

れることとなる(田中: 67-72; 光田 1995)⁴⁵。最初期の映画批評家、吉山旭光によれば、歌舞伎の演技を撮影した『紅葉狩』(1899)を別にして、日本最初の劇映画もこの小西の技師である浅野四郎によって撮影されたという。作品題名は『ピストル強盗清水定吉』(1899)といい、それには赤坂溜池にあった演技座の新派劇俳優で、その後多くの映画に出演し続けた横山運平や、市川目高が出演していた。また、日本映画草創期の中心人物のひとり横田永之助の横田商会でも、「日本映画の父」と呼ばれる牧野省三が横田の製作に加わる以前の1902年に、『肥後の駒下駄』という旧劇時代劇が、歌舞伎役者を起用して既に製作されていた(1933: 19)。先にも述べたように、劇映画という形態が、出来事の単純な撮影とは違い、撮影者と演技者という別々の能力をもつ人々の協業によってなりたっていることを念頭におけば、1900年前後のこうした試みには、確かに日本映画のマニファクチュアの最初の段階を見いだすことができる(異なる技術をもったもの同士が集まる社会的分業である)。

いくつかの日本の映画史記述にあたるかぎり、単純な協業の形態から歩を進めたかたちで分業的な生産様式を最初に採用したのは、吉澤商店の映画製作とされている。吉澤商店は、もともと錦絵、郵便切手の輸入や幻燈スライドの製作を行っていた会社だった。吉澤は多くの海外取引に関わっていたところから、映画の輸入・興業・製作へもその事業を拡大し、日本で行われた最初期の映画事業の中心的担い手の一つとなった。資金力を生かして、撮影機器の輸入、常設館の設置、撮影所の建設、映画雑誌の発行など、多くの面で他社をリードし「映画の輸入・製作から興行にいたるサイクルをいち早く完成して、いわば二〇世紀的な映画産業のモデルを先取りした」当時の先進的映画会社である(入江 2006: 751)。なかでも有名なのが、日本初となる映画撮影所の建設で、これによって日本映画の産業基盤の確立に貢献した歴史的に重要な会社と目されている(田中: 49-501; 東京国立近代美術館フィルムセンター 2004: 12; 上田 2011: 5)。撮影所の建設は1908年、河浦自身的设计になるもので、その邸宅があった目黒区行人坂近辺に建てられた。これに先立つこと

⁴⁵ 筈見(1942: 19-21)は、この最初の日本映画製作の事情を詳しく説明している。1898年、三越写真部の柴田常吉が撮影したフィルムは、うまく現像・焼き付けができずに、撮影に協力していた小西商店の浅野から、さらに廣目屋(当時の宣伝、広告、装飾の請負業者)へと受け渡され、翌1899年に漸く興行にこぎ着ける(20頁には当時の興行の宣伝文章を引用している)。浅野の劇映画撮影も廣目屋の請負であり、また横山から筈見が聞いた証言によると、その『清水定吉』の撮影は不確かなものとされている。

4年前の1904年に、米国セントルイスで開かれた万国博覧会への参加を目的に河浦は渡米を果たし、当時の米国の映画産業の状況を視察していた(田中: 117-8)。目黒撮影所の建設は、この渡米視察の経験が存分に生かされた結果であり、その外観はガラス張りで撮影に必要な光量を得るエディソン社のグラスステージを模倣して造られている(図1)(田中: 131; 吉山: 125-6)。岡田は、米仏では既に1905~6年あたりから、さらに先進的な撮影所ができつつあり、グラスステージ自体時代遅れになりつつあったとしながらも、「日本の手工業的な映画製作は、ここによりやく一つの組織的な産業としての、まとまった体制をもつようになった」言い、この吉澤の撮影所建設の試みを日本映画の近代化として評価していた(59)。



図1 吉澤商店撮影所グラスステージ外観(1908年)

吉澤商店の〈近代的な〉映画生産への志向という点で注目すべきは、そのような撮影所建設の他にも、映画製作の工程の細分化に着手したことにある。1909年に、吉澤商店の映画製作には「考案部」が設けられた。その目的は、主に「新しい筋書きの募集と専属映画俳優の養成」にあったという(田中: 140)。また、吉澤商店発行の映画誌『活動写真界』に掲載された記事では、その活動内容は物語の作成のみならず、上流から下流にまで広がる日本の映画観客の趣味をどのように満遍なく捉えるかを議論するものでもあったと伝えられている。いわば考案部とは、どのような劇映画を製作するのかを構想する企画部門であり、スタイガーの議論に照らし合わせれば、それは映画製作における構想部と実製作部の

分割された段階、つまり細分的分業への移行を（おそらく形式面でのみ）示す事例であった。最初期の日本映画を世界から孤立したものとして語るリチャー＆アンダーソンの *Japanese Film*(1959)などの歴史観を批判しているジョアンヌ・バーナーディ(Bernardi 2001)は、この吉澤商店の考案部設立に、欧米との比較可能性をさぐるための歴史的重要性を見だし、以下のように述べている。

この初期の段階で既に、原作素材と十分な訓練を受けた俳優は、二つの根本的な要素であり、映画製作の成功のための必要条件に本源的に関わっていることが理解されていたのである。この意味において、吉澤商店の「考案部」の構想は、その後におくる国産映画の変革への全ての試みの先例を打ち立てた。(69)

「考案部」の初期の担当者らが取り扱っていた素材になんらかの規格化された形式があったとするのは疑わしい。それでもなお、「考案部」は、生産体制の中にそうしたユニット[組]や、彼らに相対する米国の撮影所でのように、一般大衆に受け入れられるような原案とシナリオ校正の両方に責任を持つ担当者が現れた最初の事例であった。(72)

ハリウッド映画のように、規格化された合理性は見受けられないとしながら、バーナーディは明らかにこの吉澤商店の事例に、日本映画の近代化の最初の段階を見ている。米国では、1907年頃から脚本製作の部門を撮影現場から切り離し、独立させる試みが一般的になってきていた。また、製作側だけでなくファン観客の消費側でも映画脚本への注目が日増しに高まり、「シナリオ熱(scenario fever)」といった状況が、この時代の初期米国映画界では起こっていた。吉澤商店の考案部は、脚本の募集を、雑誌懸賞を利用して映画ファンに向けて行っており、バーナーディはこうした事例から、米国映画同様の、もしくはそれに比類する状況がこの時代の日本映画のなかにも既にあったことを看取していた。

上に挙げた『活動写真界』(1909~11)は、吉澤商店が自社で発行し、脚本募集などでも利用していた雑誌だが、ここにも近代化の痕跡を見いだすことができるかもしれない。これは、世界的に見ても早い段階で現れた映画専門の雑誌で、吉澤側の目的は映画の宣伝に

あったはずだが、映画についての「知識」や鑑賞した後の「おみやげ」という形で、明らかに映画観客・ファンを対象に作られていた(1909.6 No.1; 小松 1999)。そこには、熱心な批評家的愛好者の評論が数多く掲載され、そうした論者達が映画の製作に踏み込んだ議論を積極的に行っている。1911年の紙面において、初期の映画雑誌に度々登場している冬児という論者は、欧米の作品と比較しながらカットのつなぎ方を分析し、日本の撮影者を批判したり(「活動漫語」1911.1 No.16)、撮影者に変わって撮影現場を取り仕切る役割「管理者 マネージャー」の必要性までも主張していた(「活動漫語」1911.4 No.19)。田中はこれを、欧米の映画と同様に、日本映画製作にも「マネージャー」という形で、後の「映画監督」が求められるようになった証ととらえ、製作者ではなくファンによる日本映画の「発達」をここに読み取っていた(142-3)。これに従えば、映画ファンも含めた形で、製作手法や分業形態に関する映画の発展を構想し、推し進めてゆく痕跡が『活動写真界』の言説のなかにも残されているという言い方が、ある意味でできるのかもしれない。

最初期の日本での映画事業を主に担っていたのは、この吉澤商店の他に、横田栄之助の横田商会、中国、東南アジアを股に掛けて事業を行い、孫文とも交流のあった梅屋庄吉設立のM・パター商会(車田 1975)、製菓機械の輸入業から映画興行に乗りだし、仏映画『ジゴマ』の興業(後に大胆な興業手法で注目を集める小林喜三郎がこの社の従業員として購入)の大成功で事業拡大を果たす福宝堂の四社である(岡田: 74-5)。もともと、いずれの事業者も海外から作品フィルムを輸入し、それを浅草などの劇場で上映することで利益をあげる、興行を主とした経営から映画事業に関わっていた。だが、河浦が建設した映画撮影所は、こうした事業者にも大きな印象を与え、彼らも吉澤商店にならう形で独自に撮影所を構え、自社での作品製作に乗り出してゆく。M・パターは大久保に、横田は京都、福宝堂は日暮里に、それぞれの居を構えた(田中: 143,162,171)。この四社は、初期の映画事業で激しい競争を繰り広げたが、明治四十年前後の社会不況と競争の過度の激化などで共に経営に難しさを抱えるようになり、この数年後の1912年、梅屋の呼びかけでトラスト合併することとなる(岡田: 77)。これによって設立されるのが日本活動写真株式会社、その後百年の日本映画史の中で大きな位置を占めつづける日活である。この結果、東京にあった各社の撮影所を統廃合しつつ、新たに向島に新撮影所が建設され、関東大震災時まで、映画製作の中心地のひとつとして機能してゆくこととなった。

「近代化」と〈実践〉

劇映画製作の開始から、吉澤商店の先進的試み、そして1912年の一大統合までをつなぎ合わせると、そこには日本の映画製作にも「近代化」の道筋が確かに見えてくる。だが、こうした点の結び合わせによって見えてくる単純な右肩上がりの発展的直線を、この時代の日本映画史の内側に描ききってみせた映画史家は、おそらく過去に一人もいない⁴⁶。その主な理由は、吉澤商店も含めて、ミクロの視点からこの時代の製作の実践を見たとき、それがスタイガーの議論で描出されるような近代化の形とは、誰の目にも異なって見えるからである。

試みとしては、当時の欧米での流れに沿う先進的な吉澤商店でも、その内実としての製作実践には、実は近代的と言えない部分が多い。先の例のように、建設された撮影所が欧米との比較では見劣りのするものだったかもしれないということもさることながら、それ以上に吉澤商店が導入したという「分業」の内実は、西洋に起源が置かれがちな「装置」の問題（東洋は常に後発と見なされる）とは別の文脈から、そのことを明示する好例となる。その分業形態は構想部と実製作部が分離された「細分的分業」を実現しているように表面上は見える。しかしながら、岡田が活写する吉澤商店の様子に従えば、その考案部の「企画会議にはカメラマンから取次の給仕に至るまで、ビルディングの全員が参加するのにならわしだった。…全員の参加するこの会議は、自分の好みの題目を紙片に書いて、湯飲茶碗をまわしながらその中に無記名投票をし、多数決によって出しものを決定する」ものであった(58)。こうした情景を幾分まじめに受け取ると、生産の合理性を追求するなかでその工程と役割規定が細分化されるマニファクチュアの発展段階は、その中に見て取れない。また、田中は、吉澤商店のカメラマンであった千葉吉蔵を語るなかで、彼らの仕

⁴⁶ 田中の最初期の映画史叙述では、直線的な発展を想定していた部分が見られる（『日本映画と栗島すみ子』。それは、特に日本での撮影所建設の叙述にあらわれており、これを田中は後に自ら批判している。元々の叙述は1912年時の新聞記事からの引き写しで、吉澤の撮影所建設が1904年頃から始まっており、それが年を追うごとに発展的に他社へも引き継がれてゆくという安易な内容を田中は鵜呑みにしてしまい、さらにそれが石巻、吉山、筈見、岩崎の映画史叙述にも引き継がれてしまっていたことを指摘している『秘録 日本の活動写真』(60-2)。

事が「まだ分業制度になっていなかったから、彼らは自分のうつしたフィルムは、現像から焼き付けまで全部自分で処理」していたことを指摘しており、専門知識に支えられる機械まわりの業務も、一番先進的であった吉澤商店においてすら、それほど分業化されていなかったことがわかる(131)。先に田中は、ファン批評家を書いた『活動写真界』の記事での監督者的な役割の希求に「発達」へのよすがをみようとしていた。だが、他方、その時代に実際に行われた製作実践自体に関して、その議論の対象とした千葉の撮影から田中が読み取っていたのは、ほとんど前時代的な後進性だけである。「カメラマンとしての機知はあっても、千葉は所詮演出家ではなかった。従って、フィルムのカッティングによって、映画劇を組み立てることなどは考えも及ばず、演出は徹頭徹尾舞台の模倣に終わった」(138)。おそらく、後に現れる映画監督中心の製作システムへの「発展」の萌芽をこの時代の言説に読みとろうとする田中の歴史観は、この時代の実践に後進性しか読みとれないことの裏返しとして主張されている⁴⁷。

このような、初期時代の日本の製作〈実践〉の状況は、スタイガーの定義した映画製作の発展段階に照らし合わせれば、細分的分業に入る以前の、撮影者が製作の全工程を掌握する「カメラマンシステム」の段階に照応することになるだろう。だが、演技や物語などの作品内容の部分が雇用した劇団側に一任されていたという、この時代に見られた「一座ベースの製作システム」(後述)や、編集にあまり関心がなく、そうした劇団を撮影するだけだったという千葉のようなカメラマンなどを鑑みると、こうした日本での状況には安易に「カメラマンシステム」といった見方ですら捉えきれない部分が多々みえてくる。しかしながら、そうした直線的・段階的な発展史観がミクロレベルで齟齬を来す状況は、日本映画史の特殊性というわけでもない。こうした状況はチャールズ・マッサーが、スタイガーのようなマルクス主義的発展史観に対して幾分批判的に提案している、初期の映画製作

⁴⁷ 実際、田中のここでの監督者への注目、序章で議論した「作家主義」もしくは「作家主義的な視座」によってもたらされる、田中の『発達史』が刊行された時代の歴史観を如実に反映しているようにも見える。『発達史』は田中が戦前から重ねてきた日本映画の歴史記述の集大成であるが、その原型とも言うべき『日本映画事業総覧 昭和二年度版』(1926)に掲載された「日本映画事業発達史」(177-233)には、この日本映画初期時代に監督者の痕跡を求めようとする記述はなく、それが『発達史』を書き直す時代の事後的な議論であることがわかる。

における「共同作業的システム(collaborative system)」という見方のほうにむしろ重なり合う⁴⁸。

1895年から1907年の間に、映画製作においては多くの点が変化した。小撮影所内での労働組織にはあまり変化がなかった。もう一度言うが、初期映画の創作活動は、様々な異なる方法で組織されていたのである。しかしながら、そうした製作のうちで最も特徴的な共同作業的システムとも言うべき手法では、通常、舞台演出者(stage manager)とカメラマンの二人の人物がおり、彼らが格式ばらず、上下関係のないやり方で共に働いていた。この時期を通して、アメリカの映画会社はしばしば共同作業的なチームから始まっていたか、もしくは、少なくともそうした働き方のもとで運営されていた。ヴァイタグラフ社のJ・スチュワート・ブラクトンとアルバート・E・スミス、エディスン社のエドウィン・S・ポーターとジョージ・フレミング、パレー&スタイナー社のウィリアム・パレーとウィリアム・スタイナー、そしてバイオグラフ社のウォレス・マッカチェオンとフランク・マリオンなどは、そうした例の一部である。そのような共同作業的な仕事の手法は、カメラとプロジェクターという「基本的な装置」の開発においても顕著であった。

このシステムのもとで、権威と責任によってもっとはっきりした上下関係に沿って従業員が組織される1907年以降の製作手法とは異なり、初期の映画製作にはほとんど専門化する要素がなかった。物語の原作者(ら)は時折俳優を指導したり、映画に出たり、カメラを操作したり、生フィルムを現像したり、ネガフィルムを切ったり、必要とあらば、プロジェクターを動かしたりもしただろう。映画に関する技術全般にわたっているこの知識は、これら1907年以前の映画製作者ともっと専門化したその後継者たちを分け隔てるものだった。(Musser, 1990: 6)

マッサーは、初期の米国映画における製作状況に関する詳細な調査から、1907年以前の状況を、もっとも基本的な装置を操作するカメラマンにすら中心化しない、複雑な労働形

⁴⁸ スタイガーの歴史観に対する批判については Musser(1991)を参照。

態のもとでの作業だったと捉えている。ここで言われている「共同作業的システム」での映画製作とは、いわばスタイガーの歴史記述のように大量生産のための合理性の追求、役割とヒエラルキーの明確な分業形態といった近代化の論理を前提としない、小規模の経済活動の実践として、1907年以前の米国の映画製作を捉えようとする試みである（もしくはスタイガーの、社会的分業形態としての「カメラマンシステム」を、さらに明確に、非「近代化」の分業システムとして捉える試みともいえる）。そこでは、資本家という使役者が、労働者の労働力を使用するという資本主義的関係性は基本的にあるものの、分業の役割規定は厳格ではなく、それぞれの役割をになう人物は入れ替わり立ち替わり変化し、時には資本家ですらその労働力を生産のために差し出す立場を担うこともある。それゆえに概念的には、「共同作業的システム」とは非定型の動的な分業形態であり、近代化の目的論的な論理のもとでの分業・労働形態とは対照的なシステムと言える⁴⁹。マッサー自身は差別化しているように見えるが、これは、マルクスのいうマニファクチュア以前の「労働の分割や機械がまだ重要な役割は演じないが資本が大規模に作用しているような生産部門では、やはりつねにその支配的な形態」である、資本主義的生産様式の最も基礎的な「単純な協業(cooperation)」に近い。

日本の初期の映画製作の状況には、この共同作業的システムという捉え方が非常によく適合する⁵⁰。先の、誰もが企画会議に参加していたという吉澤商店の例や千葉の例だけでなく、明治大正期にかけての映画製作に関する逸話には、現代的な映画製作の分業関係か

⁴⁹ ハーヴェイが定式化するフォーディズム的なモダニティとフレキシブルなポストモダニティの対照関係を参照(437)。マッサーの「共同作業のシステム」は、フレキシブルなポストモダニティの性質と多くの部分が重なりあう。ハーヴェイの議論は、「ポスト」が想起させる時間的前後関係（前者から後者への移行）として両者を捉えているのではなく、「モダニズムとポストモダニズムの両方のカテゴリーを解体し、資本主義の文化的矛盾を表す対立関係の複合体」として、しかもその対立関係も固定的なものではなく、「中心化と脱中心化、権威と脱構築、ヒエラルキーと無秩序、永続性とフレキシビリティ、細分化された分業と社会的分業などの対立関係の間を絶え間なく揺れ動く」、「流動的な全体としての資本主義の内的関係」として考察するものである(439)。そうした観点からみると「ポストモダニズムのフレキシビリティは、フォーディズムのモダニティにおいて見いだされた支配的秩序の単なる裏面かのようにもみえる」(438)。もしこれに従うなら、おそらく、スタイガーの議論とマッサーの議論は対照化されるべきものではなく、近代資本主義の表裏の関係として見なされなければならないのかもしれない。

⁵⁰ トマス・ラマールが指摘する、ディズニーのフォーディズム的製作と家内工業的な（協業的な）日本のアニメーション製作の議論も参照(2011: 275-6)。ラマールは日本のアニメーション製作はポストフォーディズム型生産を先取りするような形で行われてきたと述べる。

らは想像しにくいほど、個々人が様々な業務をこなしていたという話が多く出てくる。特に、新聞記者として明治三十年代から大衆娯楽に深く関わってきた桑野桃華や、日本映画最初期の批評家である吉山の叙述には、そうした例が多い。現実的には、マッサーの発言にもあるように、経営規模が小さく、従業員が少ないために、できるだけ多くの仕事を一人の人間が兼任しなければならないという事情からそうなるのだが、横田商会の経営者横田栄之助には、常設館のない時代に壇上に自ら立って説明者をしていた時期があるし(桑野 1949: 40)、梅屋庄吉には、日本初の映画女優とされている中村歌扇の一座を雇い、自らのカメラ撮影で映画製作をおこなっていた経験がある(1934: 69-70)。また吉山は、日本映画のなかで撮影監督(映画監督)という役割が判然としてきたのは牧野省三からであるとしながら、現存する最古の日本映画『紅葉狩』(1899)の撮影の際、初期の人気弁士駒田好洋が、後に語られる「監督者」のように撮影上の細かい指示を出していたことを引き合いに、駒田が映画監督の元祖とも考えられることを指摘している。吉山の以下の発言を読むと、こうした分業関係の不明瞭な当時の映画製作の状況が分かりやすい。

もっとも映画の製作が行われ出した初期には、独立した脚本作者なるものを必要としなかったもので地方廻りの小芝居と同じく、一座の主だった俳優が適当に筋立てて、別に書いたものにもせず一通りの申し合わせだけ撮影したもので、その題材の多くは舞台の芝居を引写しにしたものであったから、そんな風でも充分間に合ったわけである。やがて撮影監督が台本の世話をし始め、または封切館の説明者が脚本を書いて撮影に供するというような状態も暫く続いた。例えばMパター商会の説明者岩藤思雪氏なども撮影監督を兼ねて執筆した脚本が多い。明治四十四五年頃のMパター新派映画には同氏の脚色として署名されたのが多く、同商会が日活に引継がれてから上映されたもののなかにも岩藤氏の名を見ることがあった。(129)

1908年頃から、吉澤商店を中心とする撮影所建設や分業化の試みなどによって映画製作の近代化の動きが、確かに日本でも目に見えるようになる一方で、〈実践〉の部分を追ってゆくと、近代化によって想定されるものとは乖離した映画製作の状況が明らかになってく

る。それは、現代の商業映画製作のように、脚本、撮影、監督、俳優など個々の役割が専門職化しているのとは異なり、いわば上の吉山の発言のように、監督業や脚本業という役割が固定観念的にあるのではなく、説明者（弁士）を含めた映画事業の従事者が、自らが直面する状況に応じてフレキシブルに（悪く言えば場当たりの）映画製作のための業務をこなしてゆく労働形態である。この非「近代化」的な実践状態が、吉澤の撮影所建設の時点だけでなく、日本映画産業の近代化の出発点とも言うべき1912年の日活の創業以降においてもなお、そうした目に見える近代化の裏面として残存し続けている。吉山などの言は、ある意味で、このことの証言と捉えられるのである。こうした実践の状態を、日本映画の「遅れ」の痕跡として指摘するのが田中や岡田の叙述だったが、彼らの記述も、実際には欧米の映画産業と比較を通して、日本の映画文化の中に見える近代化の痕跡をも共に拾い上げている。「遅れ」の部分のみに注意してしまうと、この時代の日本の映画製作を、世界から孤立した非「近代」とし、それを専ら日本の特殊性ひいては伝統性に結びつけてしまう過ちを犯しかねない。ここに見え隠れしているのはそうした日本の映画製作の文化的「特殊性」ではなく、日本の映画製作が言うなれば、その時代の固有の条件のもとで経験した、言わば「時間の二重性」の問題とも言うべき、近代化をめぐる多様な実践間の複雑な並存関係である（成田 2002: 43; ハルトゥーニアン: 15）。

牧野省三の映画製作：非「近代化」の近代性

このような「共同作業的システム」の複雑な労働形態を、日本での初期の製作実践のなかで最も体現（経験）していたのは牧野省三という映画人、すなわち、映画史上の大監督者D・W・グリフィスと対照的に「日本映画の父」「日本のグリフィス」と呼ばれ、日本における映画監督の始祖とみなされてきた人物である（岸 1953: 33; 桑野 1949: 112）。そして、この時代に行われた牧野の、尾上松之助（一派）との製作実践は、比喩的に言えば、「共同作業のシステム」の非近代性と近代化との間のずれから生じる葛藤を、その身をもって味わうものであったといえる。

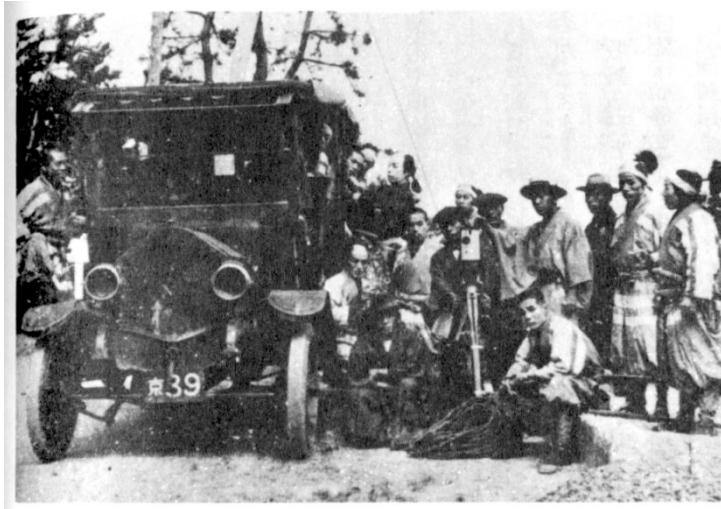


図 2 牧野・松之助一座の写真（大正初頃）（『京都映画 80 年の歩み』 34 頁）

（中央下の帽子の人物が牧野、中央上の丁髷姿が松之助）

グリフィスと対照化されるのが常であったとはいうものの、スタイガーの発展区分で 1907 年以降の細分的分業段階に入る「ディレクターシステム」の中心的存在であった監督者としてのグリフィスと牧野を同一視してしまうことは、実は明らかに（特にその労働内容において）誤りである。上に示したように、この時代の日本の映画製作実践が、細分的分業の形態とは言えない状態だったことから分かるように、牧野が行っていた業務は、細分的分業下での監督者という役割が専ら担う業務（責務）とはだいぶ異なる。このことは、牧野を日本の監督の始祖とした吉山もはっきり指摘している。

牧野氏は器用な人で、撮影監督をしながら俳優の不足の時には衣裳髪をつけて助演に飛び出したり三面六臂の活躍をしたものである。後年マキノ映画の創立は全くこの時分からの経験の蓄積によるものと言えよう。

もっとも牧野氏時代の監督というのは今日の監督とはほとんど趣きを異にし、撮影に関する事務と台本及び撮影の進行係を兼ねたようなものであった。撮影の際は俳優の演技を指導するというよりは台詞台本を棒読みしながら演技の進行を助けて行くといった風の仕事であった。(128)

スタイガーの議論をもう一度繰り返せば、「ディレクターシステム」における監督者は、分業の進展によって映画製作工程が、計画の構想と製作実践の部門などに細分化されていく状況下で、工程全体に責任の所在を明確にしたヒエラルキーを導入し、その頂点に立つて工程を統御してゆく役割である。潤沢な資本を背景に、製作に関する全ての権限を牛耳り、俳優の演技だけでなく、脚本の製作から、撮影所内の大規模セットの建設まで、大勢のスタッフを差配し、『国民の創生』や『イントレランス』（後述）という映画史的な大作を造り上げたのが映画監督D・W・グリフィスだった。だが、この時代の牧野の映画製作は、これとはかなり異なる。吉山の言う監督者の業務は、当時の業界のなかで「ロダテ」と呼ばれてきた仕事であり、それを行う当事者は「監督」ではなく「マネージャー」と呼ばれていた(滝沢 1978: 5; 岡田: 129)⁵¹。この「マネージャー」という呼び方は、マッサーの前掲の言にもあったように、米国の映画界での役割としてあった、英語の"stage manager"の翻訳語（カタカナ語）である（図3）。この役割に関してマッサーも、ちょうど吉山と同じように、のちの「映画監督」と安易に重ね合わせてしまうべきではないことを指摘していた。

明らかに、こうした〔ヴァイタグラフ社の〕舞台監督／舞台演出者(stage director/stage manager)が、その語が後々に持つような意味での「映画監督」になると考えるのは不正確だろう。彼らはカメラマンと共同作業的に働いていて、[例示されている製作ユニットの]三つのうちの二つのケースでは、プロデューサー兼企業所有者でもあった。それぞれのユニットは概ね自立的で、主要な人物の庇護のもとで独立して機能していた。また同時に、ほとんど全員が、いくつもの責務を抱えていた。プロジェクターの操作技師として雇われていたフレンチ [James Bernard French] は、製作部門の管理も担っていた。スティーブンス [George E. Stevens] は時折、室外撮影でのカメラワークに対する責務を担っていた。手の空いた技師はしばしばエキストラとして働いた。このように、専門性の欠如と、技能

⁵¹ 少なくとも本論の調査では、1910年代の後半ほどまで「監督」とは呼ばれていない。次章を参照。

の幅広さは、1907 年当初で最も成功していた米国の製作会社であるヴァイタグラフでの製作を特徴づけていたのである。(473)

共同作業的システム下での映画製作の状況を、米国ヴァイタグラフ社の映画製作の具体的な事例から検討している部分である。マッサーの主張のなかで、「マネージャー」と「映画監督」を分け隔てる最たる特徴は、映画製作において厳格なヒエラルキー構造が導入されているかいないかという点である。これは「共同作業的システム」と「ディレクターシステム」の差異にも対応している。ヒエラルキー構造が経営上必要になるのは「ディレクターシステム」以降の映画製作が大量生産の要求に応じて大規模化してゆくためであり、その大規模化した生産過程を資本家（監督）がヒエラルキーという上下関係の連鎖するツリー構造によって無駄なく合理的に制御するためである。対して「映画監督」ではなく「マネージャー」の時代の生産形態、すなわち「共同作業的システム」では、「ディレクターシステム」期の生産に較べてかなり規模が小さい。したがって、資本家や管理的労働者が直接的にその生産効率を制御できる程度の規模である限り（つまり、彼ら自らの努力や働きによって効率を維持、向上できる限りにおいて）、厳格なヒエラルキーは必要ではない。



図 3 ヴァイタグラフ社の撮影風景（1907 年 8 月）(Musser: 475)

（中央左、台上の人物がマネージャー）

その製作の様子を描く伝記では、牧野のこの時代の映画製作は、吉山の言のように、牧野自身が、映画製作のためにできることを何でもこなしたことを指摘するものが多い⁵²。分業関係の不明瞭な状態をそうした指摘から読みとる限り、牧野の製作の様態は明らかに共同作業的システムの方に、そしてその業務もいわば「監督」ではなく「(ステージ) マネージャー」に重なり合う。また、1920年代に自分のプロダクションを持つようになってから以降の、多くの人材に支えられるようになった牧野ではなく、少なくとも横田・日活時代の牧野にかぎって検討すれば、それがヒエラルキーの頂点に立つグリフィス的「映画監督」ではないことは理解しやすい。特に、その製作実践における「牧野省三と尾上松之助のコンビネーション映画」(奥平 1933:12)と呼ばれるような、松之助との関係性をみれば、牧野がグリフィスとは異なることは明らかである。

牧野は 1908 年頃から横田栄之助に雇用され、横田商会から統合後の日活の京都撮影所時代をかけて、10 年以上の期間にわたり松之助映画を作り続けた。当時その名前を知らぬものは誰もいないと言われるほど有名になった、日本初の映画スターが尾上松之助であるが、その映画の製作者であったことは、確かに牧野の名声も高めていた。だが、その製作実践自体は、たとえば松之助の自伝で語られる自ら演技を工夫しようとする様子なども参照すると(岡村 1917)、牧野が松之助を一方的に使役するようなものであったとは考えにくい⁵³。

⁵² 田中は「牧野は、以来幾百と知れぬ横田旧劇映画の製作に立ち会って、原作の選定から、演出、大小道具、ロケーション等にいたるまで、適時適切な指導をおこなった」と述べる(146)。「プリントの焼増ということは余程後になって流行したことだが、その頃はプリントは一本しか作らなかったから、注文に応じて濫作して数を間に合わせることになる(中略)横田の方からヤイヤイと催促がくる、仕方がないから懷ろへ入るだけの講談本を詰め込んで行き、実景撮影や舞台撮影の間、ちょっとした衣裳の着替えや帯の結び替えで、即座に違った主人公を作り上げ、一度に三、四種類の劇を作ったことはザラにあった。脚本をいちいち書いていたら間に合わないから「口ダテ」といって、自分の頭の中で筋書を作り、場面場面のセリフは自分が適当に傍らで喋り、その通り役者を動かして撮影した」という牧野自身の言をみると、おそらく実際には「指導」ではなく、そうした業務を自らの手でこなしていたと考えられる(新道『シナリオ史』)。牧野の伝記の著者滝沢一は「主役の松之助の重労働もさることながら、それらのすべての作品の企画から現場処理までひとりで切りまわしていた」こと、従業員を独裁的に使用してゆくのではない家内工業的性格のものであったことを指摘してる(1978: 5; 1971: 55)。牧野が現場での失敗を繰り返しながら映画を作り上げてゆく姿を活写している桑野の牧野伝なども、そうしたものの証言として考えられる(桑野の叙述の信憑性については田島(2006)を参照)。

⁵³ グリフィスの製作では、雇用関係も含めて俳優は、完全に監督者に従属的であり、その手足となって動いていたというイメージが当時から流布していた。以降の章の議論を参照。

伝記に關しての信憑性を疑うとしても、雇用上での牧野と松之助の關係においては、同
等か、松之助の方が明らかに上であつた。雇い主である横田は、牧野に対しては限られたフ
ィルムと時間と予算設定を押しつけながら、多数の作品製作を求め、重労働だけを強要す
る一方で、松之助に關しては、そのスター性を鑑み、俸給の優遇だけでなく、彼の方を撮
影所の所長職に任命するなど非常に厚遇していた(滝沢: 6; 岸: 24; 田中 2004: 235)⁵⁴。つま
り、松之助映画の製作において、牧野に「映画監督」と言われるほどの権限はあたえられ
ておらず、むしろ雇用主横田の要求に忠実に沿いつつ、ヴァイタグラフ社の製作者のよう
に製作過程の隅々にまでわたる経験的な知識を駆使して現場をやりくり（まさに「マネー
ジ」）していたのが、その役割の実状だったのである⁵⁵。

こうした松之助映画にみられる製作の形態を、日本映画初期からのスターダム形成を論
じた藤木秀朗は「一座ベースの製作システム（企業ビジネス）」と呼ぶ。それは「一座全体
を製作スタッフとして雇い入れ、個々の作品作りのほとんどをその一座に一任する」、「日
活が牧野省三と松之助一派を雇い、その一座に製作を委ねながら彼の妙技を商品として利
用する」、上のような横田の経営の下で行われていた完全委託型のビジネスモデルのことを
指す(藤木 2007: 47,80)。このやり方は、1910年代の米国映画の企業戦略の主流となった「ス
ターシステム」（製作会社がスターの名声を積極的に利用し、宣伝広告などを通じて広く売
り出し、映画の商品価値を高めてゆく）のビジネスモデルとは、製作会社がそのイメージ
作りにほとんど関与しない点で対照的であつた。藤木の説得力ある説明によれば、松之助
の名声は、米国映画のように会社側の主導によって広められたものでもなく、他方で製作
を委託された牧野・松之助一座側が戦略的に造り上げたものでもなく、むしろこの時代の
日本映画の産業構造の仕組みによって構築されたものだった。

多くの映画会社が外国映画の輸入業から始まっていた日本では、各社がその興行から手
を広げてゆくかたちで製作業に従事するようになっていたため、米国でのように製作・配

⁵⁴ 一方で、松之助の方も、牧野にではなく、「横田に対して下郎の如くつかえ」ることで、1916年時点では牧野の数倍の月給を受け取っていたという（岸: 21）。

⁵⁵ その実情は、牧野自身が語る映画製作の苦心談（牧野省三「活界名士の苦心談 撮影技師としての苦心」『活動写真雑誌』1917年1月号、47-8頁）に活写されている。天候不順から、「マネージャー、技師、俳優、大小道具、衣裳、背景、その他運搬等」すべての間を取り持つてスケジュール調整などを牧野はこなしていたという。

給・興行が分離せずにはじめから垂直統合的状态にあり、各社がその直営館もしくは契約館に興行の場で必要とされる本数を供給する構造になっていた。つまりそれは、興行の場での需要を満たすことが最重要視され、製作部門がそれに応じてゆく「興行中心の産業構造」である⁵⁶。1910年代、興行の市場で日本最大のシェアを占めていた日活は、フィルム自体に国産品がなく高価なために配給用のプリントを容易に用意できない時代に、非常に速いペースでの作品の量産によって、その手に抱え込んだ数多くの興行の場の要求をみたす戦略をとった。牧野・松之助一派の映画製作は、この興行中心の産業構造が要求する制約に対応するかたちで行われており、限られた時間と材料を最大限効率的に活用する独特の手法がとられた。フィルムを節約するために撮影回転を速くしたことは、銀幕上の松之助のすばやい身のこなしを強調し、その超人的な印象をかえって強める結果を生み出した。また、歌舞伎や講談本などの既存の物語に依存してその創作の手間を省き、撮影現場でのその場の「口ダテ」によってリハーサルを省略し、ロケーションを撮影所付近の河原に限定してその選定の時間を省略し、配役を決まった役者に割り当て同じ様な演技を行わせるといった牧野のルーチン化の徹底された製作手法によって、松之助映画は3日に一本のペースで大量生産され、興行の場に途切れることなく供給されつづけた。松之助のイメージは、作品のなかで計画的に創造されたと言うよりも、むしろイメージの創造には時間と労力をかけず、このルーチン化した製作過程から規格化された同じ様な作品が大量生産され、市場に供給されつづけることによって、人々の間に膾炙し、その卓越性を維持し続けた、と藤木は結論づけている(81-2)。つまり、牧野・松之助一派の映画は、この時代の興行中心の構造に合理化するかたちで形成された、ある意味で資本主義的な生産様式に基づいて製作されていたのである。

⁵⁶ それゆえに、興行の場で活躍する弁士が重要視された。この時代の弁士の重要性については、吉田(1978)、Komatsu&Musser(1987)、ジェロー(1995)、Dym(2003)を参照。

この、テイラー主義・フォード主義にも似た資本主義的性質の強い「一座ベースの製作システム」は、いわばこの時代の〈日本映画の近代〉に極めて即した生産様式にも見える。だが、松之助ではなく〈牧野の映画製作〉に注目してこの形態を検討するとどうだろうか。牧野の映画製作が、ある意味で非近代的な「共同作業的システム」とも重なっていたことを念頭に置けば、その製作手法自体は、資本主義的であると言うことはできても、近代化の段階で求められる合理性を実現する生産様式とは全く異なるものである。先に指摘した「単純な協業」が資本主義的であるという意味では、一座ベースの製作システムもまたそうであるのだが、それは、その効率化・ルーチン化の実現が牧野のほとんど個人的な創意工夫と努力にかかっていたという点で、マルクス的な意味での、本格的な近代工業（大工業）、またはマニュファクチュアの段階にも至っていない生産形態であり、その生産性はおそらく近代のシステムとしては効率的なものとは言えない（本当の意味でのフォード的工場生産体制が築ければ、もっと少ない労力で牧野と同じ生産性を実現可能：それを実際に実現し始めたのが同時代のハリウッドである）。投資・製作・配給・興行の、消費者に至るまでの一連のプロセスが（単一の映画会社に管理されることで）垂直化・一元化するなかで、確かに製作だけでなくその全体がマニュファクチュアのように作用し、そのなかの部分として牧野・松之助一派の映画製作そのものが（牧野個人またはその“一座”の〈内部〉だけで規格化が進み）、まるで（時間に追われながら興行の場に流れ作業的に作品を供給してゆく）連続的マニュファクチュアの部分のように機能している。そのような意味で、おそらくこれもまた日本特有の近代的産業の形であったということはあるかもしれない。だが、製作・生産の観点から検討するかぎり、日活が松之助映画の時代に行った経営手法は、スタイガーによって明示された映画産業の近代化から逆行するような手法であり、収益もしくは資本の回転時間の向上を、事業の大規模化ではなく、専ら労働者の労働力のみにより頼り続けるものだった。この時代の日活は、「製品開発や長期的な利益を見込んで積極的に設備や建物に投資することはほとんどなく、日活創立後の映画製作の中心地となった向島撮影所ですら、1910年代の後半に至ってもなお、分業化の進んでいない小規模な経営をつづけていた（藤木: 83；佐藤 1985: 30-2）。いわば、そのような経営方針のなかで、収益向上のための合理化への負担を一手に担ってしまったのが、この時代の牧野の映画製作だったのである。この意味では、藤木の指摘は近代化への生産様式の合理化とは逆に、近代企業の資本蓄積行動が、フレキシブルだが労働力負担の高い活動によって支えられるとい

う、帝国主義段階もしくは「ポストモダン」といわれた様態にも似た近代資本主義の裏面の論理を指摘するものにもみえる。

表象上では「グリフィスの編集概念を完全に無視している」もしくは「西洋の監督たちよりもずっと巧み」にハリウッド的コードを脱構築しているように見える、独特であり「芸術的」に見える作品を作った牧野だったが(Anderson & Richie 1959: 32; バーチ 122-3)、実は、むしろそうした表象を興行中心の構造下での大量生産の帰結として自ら否定し、ハリウッド映画の生産様式・体制をその理想的形態としてこの時代に希求したのが、牧野その人でもあったのである⁵⁷。1920年代に入り、日活から手を切った後、牧野は自らの指揮のもと、牧野教育製作所から東亜プロダクション、マキノプロダクションと、自分の手で映画プロダクションを興していった。そうした行動は実際、日活時代に味わった負担の重い労働から脱却し、米国的な映画製作体制（特に製作と興行の分立体制）の構築を追求していった成果としてある⁵⁸。牧野は「それまでの幾多の苦い経験から、製作者と営業部門が分立しなければ到底良質の映画は作れない、と断言して、近く製作本位のプロダクション時代が来るということを確認してやまなかった」という(瀬川 1977: 64)。この信念は、ま

⁵⁷ 米国の排日移民法への報復で、反米意識が高まった時代にも「アメリカ映画見ん事には、日本映画は進歩しやせん」と言って、牧野は米国映画を重視し続けた(桑野: 110-4)。他にも、牧野省三「マキノプロダクション」(『映画年鑑 大正15年度版』31頁)参照。ここで牧野は若い人材育成のために、米国で行われているような貸しスタジオの建設を主張している。その一方で、牧野が「強力な国家主義者」だったとするピーターB・ハーイ(1995: 61-2)の指摘は興味深い。ここで見てきたことを踏まえると、国家主義もアメリカ主義も、理不尽な労働を強いる当時の資本主義への反感として牧野に選り取られていたようにもみえる。

⁵⁸ 牧野は、「一座ベースの製作システム」が担っている興行中心の産業構造を徹底して批判していた。滝沢が引用する以下の記事(牧野省三「プロダクション時代」『等持院』1925年5月号)はその最たる主張であろう。「製作者と営業者が分立しなければ到底権威ある高級映画の出現をみる能わざるのである、この事は私が平素提唱し、又その実際運動に苦心してきたのであるが、いまマキノプロダクションを設立し、私の理想の第一歩は踏み出されたとしているのである。いま幾多のプロダクションがここかしこに設立され、まさに斯界はリボリュウション期に入っている。近く製作者と営業者が分立して、政策本位のプロダクション時代が来たらんとしている。実際今までの一映画会社と常設館との特約主義は、実に映画製作上悪弊多いものである。その最も大なるは、その映画会社が特約館があるために、泣いても笑っても一週二本以上の製作をしなければならなかったことで、そしてそれが如何に粗悪な作品であっても配給を余儀なくされることである。とにかく一撮影所で、しかも不完備な現在の日本のスタジオで、僅かな監督の力によって、一ヶ月十幾本も映画を形式的に製作してゆかねばならぬということは、如何に努力しても、実力ある人の腕に任せても、よき映画の完成をみられないことは、理論的にも明らかに不可能な事実なのである」(滝沢 1971: 61)

さに 1910 年代に渡って続けられた、日活の近代化しないままの経営活動が要求した労働負担を一手に引き受けてしまった牧野の経験から導き出されたものである⁵⁹。いわば牧野は、「共同作業的システム」もしくは「一座ベースの製作システム」とも言うべき日活の映画製作実践を継続しながら、それが持つ非合理的、非「近代化」的性質を、システムの重荷を体感することから経験的に認識した人物であり、それがゆえに、米国的な映画生産をむしろ日本映画の「近代」として、日活後の自らの行動によって求めてゆくことになったのである。

⁵⁹ 田中の回想によれば、日活の経営者横田の横暴はかなりひどいもので、牧野の製作費を水増しして、法外の利益を着服しながら、牧野側には微々たる報酬しか払わなかったとある(田中 2004: 221-2)。

3 合理主義的發展史觀の不可能性

巨視的な観点では、スタイガー、マッサーとも指摘するとおり、米国での映画製作は 1907 年頃から生産様式の合理化が進展し、近代的な映画製作へと移行する。1908 年前後から行われたという、吉澤商店での撮影所建設や分業化の試み自体は、この映画産業の近代化の流れに確かに同期したものである（河浦の渡米経験がその後の吉澤の試みにつながっていたことをみれば明らかである）。吉澤に追従した他社の撮影所開設、それに伴う国産映画製作の本格化、物語映画化、そして主要四社間の競争の進展と、その末のトラスト合併による日本活動写真株式会社の設立へと至る過程は、米国の動向にも似た近代化を感じさせる軌跡を描いている。しかしながら、その内実とも言うべき製作の実践面は、これまた明らかに、日本映画史の上に、それとは異なる軌跡を描きながら進んでいた。

上記のような、言わば表層の近代化から実践に目を移すと、マッサーが米国映画史のなかで 1907 年以前の製作形態と指摘する共同作業的システムの性質が、それ以降もずっと日本の映画製作の場面では残存し続けていることが明らかになる。確かに、そうした協業的だが労働者負担の大きい性質の製作形態は、米国でもある場面で 1907 年以降も残っていたはずだった。だが、日本の製作実践が米国との差異を明確にするのは、協業的製作システムが少なくとも 1910 年代を通して、映画産業における主流の手法として根強く残ったという点である。そのことは、1910 年代の映画産業の牽引役である日活の「一座ベースの企業ビジネス」と言う経営手法のもとでの映画製作に典型的にあらわれていた。牧野省三の一見効率的な映画製作が具体例である、生産過程自体の近代的合理化を避け、それを個の労働力に転化するようなこの製作システムは、「興行中心の産業構造」に支えられた日活という日本市場の中心的映画会社の製作様式として、1920 年代初めまで残存し続けたと考えられる(藤木: 84)⁶⁰。

⁶⁰ 山本嘉次郎『カッドウヤ水路』(17)によれば、大正期の日活向島の撮影技師は、撮影、現像、編集など全てをこなさなければならなかった。他方で、アニメーション製作にまで眼をやると、津堅信之(2004)は 1917 年から始まる日本アニメ製作創始者の一人北山清太郎が、日活資本のもとで弟子（スタッフ）を雇い入れ、フォーディズム的な分業（「省力化」）を整え大量生産体制を 10 年代末には布いていたと指摘している(92-7)。後の 1921 年に、これが北山映画製作所となって本格始動するとみれば、これもほぼ日本の映画産業の流れに同期しているとみてよいだろう。

コロニアルな市場の規模と構造

「興行中心の産業構造」は、日本映画初期時代に現れたこのような特殊な論理を説明するよりどころとされがちである。実際、この「興行」の問題は、そこで活躍する弁士とともに、欧米「近代」とは異質にみえる、日本映画の特殊性であり、それゆえの「遅れ」を表象する部分として、当時から批判されてきたものである。例えば、映画雑誌『キネマ・レコード』の社説は、以下のように訴えている。興行と製作の両面を抱え込む欧米とは異なる日本の映画会社は、「浅草式」という古い習慣に捉えられ目に見える様な進歩もせずまた退歩もしない平々凡々な状況に甘んじて、海外とくらべても十分な資本金を有しながらそれを映画製作に回さず、質の低い作品の濫造を片手間にしつつ従来通りの「興行本意」の経営を続けている。それゆえに「製造家と興行家」の「分立」によって製作専門の企業が出てこなければなければ国産映画の質の向上は図れない（1916年1月10日）。しかし、「興行本意」というこの言葉は、日本映画の近代化をめぐる多重構造のある一面を言い表しているに過ぎないのかもしれない。ここでの説明は、「浅草式」という日本の伝統的な商慣習に結びつけて興行の中心性を説明しているだけではある。だが一方で目を惹くのは、当時の日本の映画産業が、「興行本意」のままで「進歩も退歩もしない」安定的な状況に置かれていたことについての指摘である⁶¹。映画の生産という側面から考えると、生産部門において近代化を促さない「一座ベースの製作システム」のような、個人的労力に頼り続ける非合理的な生産様式を残存させることは、「興行中心の産業構造」と直接には論理的に結びつかない（垂直統合であろうとなかろうと、肥大化した興行部門への作品供給において、組織的合理的な手法で生産力を飛躍させる近代化された生産体制は望ましいはずである）。この間をつなぐのは、その「進歩も退歩もしない」安定的な状況、「興行本意」の

⁶¹ 坂本百人「撮映難と興行難」（『活動写真雑誌』1918年3月号）は、映画興行が比較的安定的な状況にあることを以下のように指摘している。「活動写真興行として平易な一般的なのは他に比類をみない。普通興行の含有している投機的部分が至って希薄で二割の利益を見んとする目抜きの老舗といえども充分信用し得るだけの素質を持っている。多少の変動の如きさらに苦慮に値せぬのである。興行難の極めて軽少なることをしるべしである。」

ままで、企業経営的に十二分な利益があるという構造であり、それこそが「興行中心」のまま変化を必要とせず、非合理的な生産様式を残存させる直接の要因となっていたと考えられる⁶²。以下において、本章の最後の主題として、米国との比較においても10年以上の長きに渡り、非合理的な製作実践が主要な生産様式として日本で残存し続けた理由をもう少し深く掘り下げながら、その答えを商慣行的な日本の伝統による説明とは別に、その時代の「興行中心の産業構造」の構造に求め、製作の近代化を必要としないほど「興行」に安定化した構造の内実を、当時の映画産業のデータから具体的に明らかにしておきたい⁶³。

端的に言って、製作の近代化が必要とされない産業構造の核心部分にあるのは、日本の映画市場の規模の問題である。まず、主要四社を束ねた1912年の日活創業による全国規模の興行館チェーンの成立などの例で一見大きくみえる日本の映画興行市場の規模は、実は「近代化」した米国に比較すると（または英仏と比較しても）、1910年代を通じてかなり小さなものに留まっている。1910年代の初めの『活動写真界』には、米国にはニューヨーク1都市で映画常設館が450館もあり、当時流行が頂点に達したと言われていた日本の活動写真もそれに較べると「米国の萬が一にも及ばざるものある」状態であることを伝える記事が既にみられる（1910年12月号）⁶⁴。そして、そのような状況は10年代後半に入っ

⁶² 別の角度からの見方として、興行部門での高コストが生産部門を圧迫し、近代化を許さなかったとするアロン・ジェローの説明も参照(Gerow 2010: 162-73)。

⁶³ ここでは、おそらく産業として当時の日本映画界の状況を把握したもっとも早期のものである、映画雑誌『活動之世界』の記事「日本活動写真界の現状」（1917年9月）（図5）、および、同誌編集局が同様にまとめた「米国活動界の現状」（1917年12月）（図6）を、数値データの源泉として頼ることになる。だがこれらの記事は、計測方法などを明らかにしていない点で、データの信憑性に心許ない部分が多い（おそらく、その後の映画年鑑などで計測されたデータと、単純に比較することはできない）。特に米国との比較に関して、二つの記事が共に円表記で記載されており、しかも基準としている円ドルの為替レートを明らかにしていない点で、金額面での比較は残念ながら正確なものにはなりえない。おそらく、米国映画界の記事に関しては、相場変動をほとんど考慮せず、1ドル＝一円換算で測定しているようにも見える（当時の値動きは1ドル＝1～2円）。ここでは正確な数値の特定を目的とするのではなく、同編集局の、同一の視点から計測されたデータであることを頼りに、それらの数値の描き出す関係性と構造を明らかにすることに力点を置きたい。

⁶⁴ 記事で伝えられているのは、以下の通り。ニューヨーク450館、シカゴ300館、フィラデルフィア160館、セントルイス140館。一日の入場者数215万人、前年度所得一億一千五百万円。一作品の撮影に2万円費やしていること（日本では1917年時点でも二千万円程度）などが伝えられていた。

でもあまり変化がない。表1は、映画雑誌『活動之世界』の1917年9月号に掲載されている、植民地11都市を含む全国108都市の映画館名を列記した「全国活動常設館一覧」を数値化してまとめたものである。無論東京とニューヨークでは比較にならないが、その総数でも362館と、1910年代初めのニューヨークの館数にも届いていない。同誌同年12月号に掲載された米国映画界の産業動向をまとめる「米国活動界の現状」によれば、その総数は1214館と伝えられている(表3)⁶⁵。つまり17年当時の興行市場の比較でも、日本は米国のおよそ四分の一の市場規模である。

日本活動寫眞界の現状

編輯局

△はしがき

日本に於ける活動寫眞を研究するには、その活動寫眞事業の眞實を知るの必要がある。眞實を知るには、先づ、現在の當業者並に其の資力、營業振、收支、輸入並に製造額、常設館數、各方面の從業人員等、總て當業現在の勢力を知るの必要である。即ち本誌は茲に、是等各社の統計を數字的に摘録して、日本活動寫眞界の現状を紹介したいと思ふ。勿論、限ある紙數の事、之を以て全部の事項を盡したと言ひ難いが、然し、本稿各項の統計其他を綜合して考ふれば、何人も其間に一道の到着點を發見するに難くないのである。

◎現在當業者並營業狀態

東京	大阪	京都	神戸	横濱	合計
一、製造業者	九	一	一	一	九
一、輸入業者	一〇	二	一	一	一四
一、生ヒムム	一	一	一	一	四
一、輸入業者	五	一	一	一	七

現下の大勢斯くの通りであるが、我が國は諸外國と異り、概ね製造と輸入とを兼ねてゐるので、合計額に示す數を以て大勢を判別する譯には行かない。て是を明かに分割して示すならば、▲製造業者が二、▲製造輸入業者が七、▲輸入業者が五、▲生ヒムム輸入業者が七。

●日本活動寫眞株式會社

所在地 東京市日本橋區上横町一番地
創立 大正元年九月
資本金 二五〇萬圓 總株數 五〇、〇〇〇株
専務取締役 鈴木要三郎 外重役七人
撮影所 東京(市外隅田村) 所長 久保秀彦
京都(京都上京區) 所長 牧野省三
東京派(立花一派)
京都派(松之助一派)

所屬俳優 二〇二個(本年五月調査)
撮影技師 四名
營業振 前期配當八分、去月賣買株式四十圓拂込三十四圓、堅實を旨として成績極めて佳良全國二百有餘の特約館進がに大會社たるの面目に負かず

●天然色活動寫眞株式會社

所在地 東京市京橋區本木町三丁目十三番地
創立 大正三年三月
資本金 五五〇、〇〇〇圓 總株數 二、一〇〇
社長 藤田繁之 外重役七人
撮影所 東京(市外日暮里) 主任 吉野二郎
大阪 大阪中河内 主任 藤野繁
大坂 高伊田村
村田正雄一派(大阪新派)

所屬俳優 澤村四郎五郎一派(東京舊派)
撮影技師 三名
所屬常設館 不明
營業振 不明
●小林 商會
所在地 東京市淺草區駒形町三十九番地
創立 大正五年十月、獨立個人經營
商會主 小林喜三郎

活動之世界 (第二九九月號) 日本活動寫眞の現状

五三

図5 『活動之世界』1917年9月号

⁶⁵ ジェローによれば当時の米国映画館総数は約20000館である(ibid: 164)

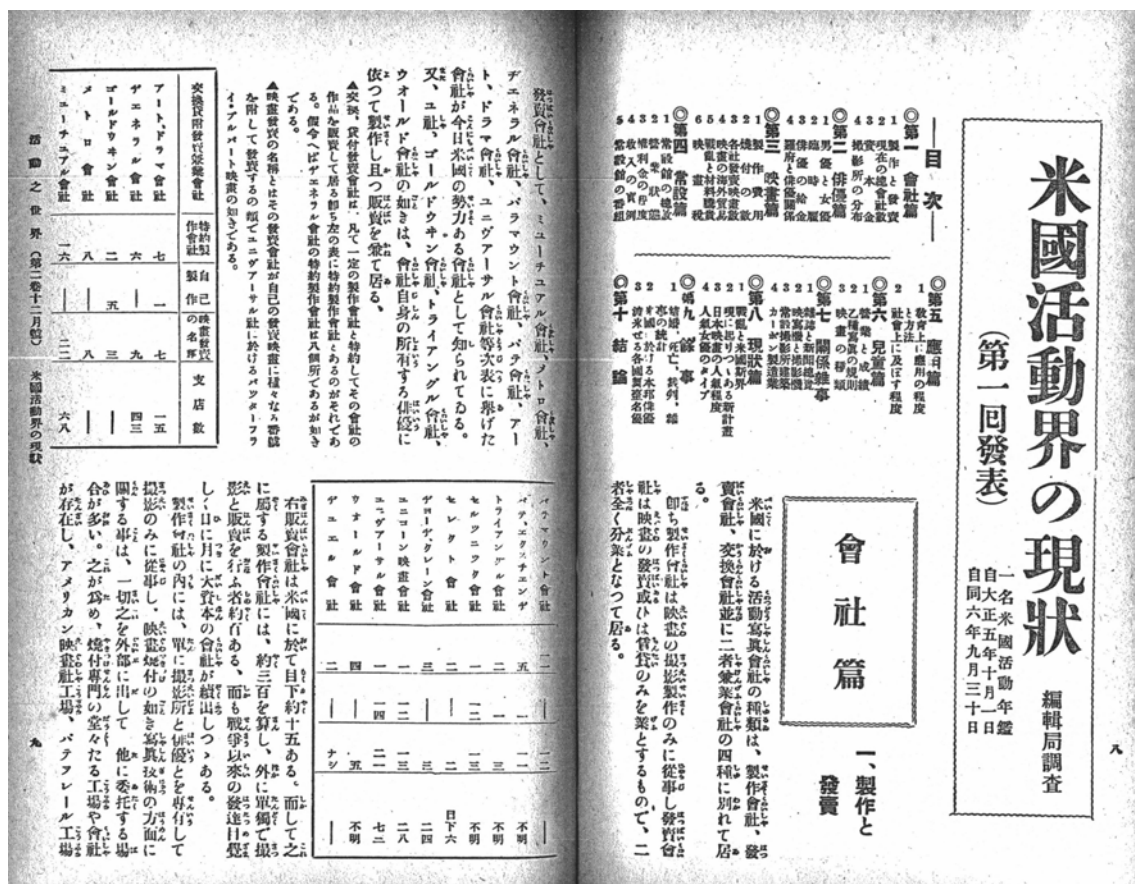


図 6 『活動之世界』1917 年 12 月号

米国では 1905 年当たりから、ニッケルオデオンと呼ばれた、5 セントのニッケル硬貨一枚で映画が見られる、安価で簡便な上映空間が、雑貨屋などの店先に軒並み設置されてゆく。このブームが映画興行の場を大陸全土をも通して爆発的に広げてゆくことにより、米国映画の産業構造全体が利益率の高いビックビジネスへと変化し、観客の受容の仕方を含めた生産・供給・興行のシステムに大きな変革をもたらすことになる(Bowser 1993: 1-20; Musser: 417)。スタイガーが論じた米国映画の 1908 年以降の近代化も、拡大した興行の場に対応して生産体制の合理化が図られてゆくと言う意味では、この帰結として考えられる。だが、日本では「興行中心」と言いながら、このような急激な興行の場の拡大は、おそらく 1910 年代を通じて起こっていない。筈見常夫の映画史に引用される 1909 年 7 月 31 日の『萬朝報』によれば、活動写真の流行で東京市内の常設館が 70 カ所以上になったと伝えられているが(1942: 28)、それと 1917 年の東京の数(62 館—表 1)を比較すると、結局それ以降は横ばい程度で推移していることが予想できる。需給バランスの均衡を考えれば明ら

かだが、供給先が米国に比して純粋に少なかったということは、同様にまた作品を大量生産するための合理化への要求もそれだけ少ないことを示している⁶⁶。

その上、この小さい日本の興行規模のもつ需要は、さらに輸入された外国映画によってその半分以上が埋められるという事態を忘れてはならない⁶⁷。表 6 は、日本の映画会社各社ひと月あたりの作品生産量と輸入量を、フィルムの長さ（フィート）で比較したものである⁶⁸。この時代の業界のリーディングカンパニーである日活、およびその対抗馬とされた天然色活動写真株式会社（天活）、小林喜三郎が独立して興した小林商会の上位三社の映画作品生産量はどれも、新派映画、旧派映画、実写映画等を合わせた合計の量が、各社が輸入している海外作品の量に満たない（日活を除いて半分以下）。その上、平尾商会や米国ユニヴァーサル社の東京支店が、相当量を専門に輸入しており、それらは製作専門の小松商会(田中: 208)以下の生産量を上回っていた。権田保之助の同時期の調査が示すように、当時の興行は、日本物（国産映画）と西洋物（輸入映画）で、各館の専門とする映画が分割されていたが、日本物を扱う所では「日本物のみにて西洋物を少しも混えざる館は現在一館もなし」というように、国産作品を主体とした興行プログラムの穴が、常に輸入映画によって埋められるという状態だった(権田 1921: 74)⁶⁹。輸入量の合計は、国内生産量の総数の 3 倍近くにのぼるため、日本物を扱う映画館でも、その半分近くが輸入映画でまかな

⁶⁶ 藤木(2006)が論じているとおり、日本の映画産業が様々な面で制度的に整えられてゆくのは 1920 年代を待たなければならない。20 年代に入ると、興行館はかなり拡大し、1925 年の時点で植民地を合わせた全国で 1000 館前後になる（「全国映画館便覧」『大正十三、四年度 映画年鑑』東京朝日新聞、1925 年、562~79 頁）。そうした制度化は、おそらくこうした興行の場の拡大に対応しているであろうし、キリハラが論じた輸入映画による利益を国内の映画製作に回してゆくことで、それを拡大する戦略をとった松竹の例なども、こうした市場規模の拡大への対応として起こってくるとも考えられる(Kirihara 1992: 42)。

⁶⁷ 日本の映画産業が外国映画の輸入でその半分以上をまかなわれている事態は、第二次大戦後に第三世界の諸国が自国産業の発展機会を奪われることになった「輸入代行産業化」（ミラー 2003: 293）の状況と重なり合う。いわば「興行中心の産業構造」とは、その産業活動の半分（以上）を輸入作品に依存することで成立っていたという意味で、欧米との植民地的関係性を抱えこむものだったと言えるだろう。

⁶⁸ 「新派」は現代を、「旧派」は今で言う時代劇を題材にしたもの。実写等は、出来事を捉えたニュース映像などを指す。

⁶⁹ 権田の調査では、1917 年時点で、東京では日本物映画館 49、西洋物専門映画館 7、舞台劇と映画を交えた連鎖劇の劇場が 14。

われていた可能性も伺える⁷⁰。こういった状況を考慮すると、この 1910 年代の日本の映画製作は、映画館の総実数のおそらくさらに半分程度の供給先にむけて行われていたと考えられる⁷¹。

製作の規模に関して見てみれば、ここで主に頼っている『活動之世界』誌のデータの 1917 年度の作品生産高を比較しても（表 7）、日本の生産は、米国は言うに及ばず、英仏にも届かない⁷²。また、牧野の製作の早さは驚くべきものだが、三日に一本のペースで作り出される作品本数は、当時の米国映画会社が一週間に送り出していた作品本数と比較すると決して目立つものでもない（表 4）。表 5 の各社が保有する資本金額をくらべればわかりやすいが、日本の映画企業は当時の米国の企業のなかに置いてみると、中堅から小規模クラスとなる。こうしたデータから見えてくるのは、この時代の日本国内の映画製作の規模自体が、飽くまで興行の場の規模と条件に見合った大きさのものだったということである。興行規模の爆発的な拡大があったわけでもなく（漸次的には伸びているとしても）、興行プログラムの半分程を輸入映画でまかなってしまう状況下では、作品供給を担うもう一方の自前の製作部門の生産力は非合理的な協業的形態のままで十分だろう。しかも、輸入貿易と国内生産を両天秤にかけている企業にとって、後者に設備投資をしてまで近代化を求める必要性は、少なくとも経営上は感じられない。言わば、「一座ベースの製作システム」のような形態が 1910 年代を通じて残存し続ける要因は、こういった小さな市場規模のもとで展開する、貿易問題の絡んだトランスナショナルな産業構造に看取することができるのである。

⁷⁰ 森岩雄(1919: 39-40)が 1910 年代の終わりにまとめた『活動写真大観』によれば、この大正 6 年(1917)の輸入総額は 319,645 円。『活動之世界』の記事(9 月号)には当時 1 フィート=60~70 銭とあり、それを生産された総フィート数と掛け合わせると 87,210 円。フィルム自体に費やしている金額も輸入額に較べてかなり少ない。

⁷¹ もちろん、対称的に日本映画を米国に輸出できれば全く話は異なる。だが、この時点での日本映画の輸出の試みは以下のようなものであった。「日活では新派劇『毒煙』を在米邦人に売ったり、小林商会の「大尉の娘」の輸出が計画されたり、日仏協会の求めで日活が「東京郊外の桜」「習志野の水馬練習」「舞踊」「海軍機関学校の状況」の四本と、凸坊漫画「桃太郎」を輸出したことにもあります。それに松之助一派の「忠臣蔵」がニューヨークで公開され「驚くべき旧式な劇である」と悪評を受けた様な例がないではないが、以上は真の輸出ではなく、いわば見本に過ぎないのです」(森: 39)。さらに、米国映画の市場自体が、特許会社 MPPC の戦略などによって外国映画の輸入を阻止するように動いていたので(ミラー: 295; Abel 1999; Bowser : 22-3)、輸出入の対称性を確保する余地は日本にはほとんど無かった。

⁷² ここでの日本の総生産高は、表 6 の一ヶ月の生産合計数を単純に 12 倍して、それをメートルに換算したものである。実数ではない。

これに加えて、合理化を必要としなかった構造は、国内的な問題のなかにも見いだせる。表2は、表1より抽出した、国内各社の興行館占有率（各社の直営館と契約館の合計から割り出したもの）であるが、これをみると分かるように、明らかにこの1917年時点で興行市場は日活の寡占状態にある⁷³。当時の対抗馬と見なされた天活も、こうしてみると日活の半分程度のシェアしか持っていない⁷⁴（表6でも明らかだが、この時点の天活の映画生産高は小林商会も下回っている）⁷⁵。また、表1を丹念に見ると、大都市への集中の一方で、この時代には、かなりの地方都市にまで、映画館が一カ所程度は行き渡っていることがわかる。しかし、全国各地にある映画館の大部分が日活の看板を掲げている様子も、それと同様に見えてくるだろう。このように日本の映画市場は、日活の支配力で、ある意味一方的に構成されており、商業的には（日活から見れば特に）ほとんど競争のない状態だったと考えられる（経営上の様々な競争があるのは言うまでもないが）。加えて、映画表象の面では、「日本物」と「西洋物」というように明確な対立関係におかれていながら、経営上は日活、天活、小林商会とも国産と輸入作品両方を扱う企業であるため、国内市場ですら日本企業が自らの製品で海外勢に対抗するというような、国内生産と輸入がシェアを争う図式にもなっていない（表6）。当時の日本の映画市場は、日活の強いシェアだけでなく、（少なくとも日活の生産に関する経営上は）海外—米国勢と争う要素もない（むしろ輸入量を増やしてその人気に追従すべき）、競争状態の激しくない状況に置かれていたのである⁷⁶。

⁷³ 横田は、横田商会の時代に松之助映画の成功や渋沢栄一を社長とした帝国劇場の創業にあやかって、興行館の株式会社化（日本興行株式会社 1911年：日本映画界初の株式会社）を成し遂げており、興行面の市場支配、経営合理化にはかなり力を入れていたと思われる（田中：176-8）。

⁷⁴ にもかかわらず、天活は1918年まで、基本的に右肩上がりの成長を続けていた。「天活会社の現状」（『活動之世界』1918年12月号）にある、決算表などの詳細なデータを参照。

⁷⁵ 帰山教正や枝正四郎など、先進的な映画作品の製作を試みた人物を擁したのが天活であり（田中：281-92）、芸術的観点では、確かに画一的な濫造品に見えた日活作品の対抗馬であったといえる。しかし経済的には、興行館を日活と争いもしたが（217）、ほとんど対抗できなかったようにみえる。牧野にとっても「日活が独立的に映画界を制圧していたので」それ以外の映画会社は関心を惹かなかった（牧野に脅威を感じさせたのは松竹が初めてだったという）（桑野 1949: 92）。天活映画の芸術的意義に関しては小松（1995）を参照。天活に関しては、佐々木『帝キネ伝』（1996）も詳しい（13-59）。

⁷⁶ このことは、日本の景気動向にも一致した動きである。1900年代末から不況に苦しんでいた日本だが、ヨーロッパ諸国とは違い、第一次大戦期からはその海外シェアを奪う形で米国と共に好景気を享受した国だった。ちょうど1920年まで続くそうした上向きの経済動向も、抜本的な合理化に向き合う必要のない

また重要なことに、この競争の少ない状態は、映画生産の合理化を要求しないものだったが、この状態こそが、他方で日本国内での映画生産自体を可能にしていた痕跡も見受けられる。戦前版の『映画五十年史』において筈見は、以下のように、日活のトラスト形成の目的を、国産映画の不利を自由競争の回避によって解消することにあつたと見ていた。

自由競争というよりも、むしろ戦国時代ともいうべき、この状態〔日活トラスト以前の主要4社間の競争状態〕は、映画事業を飽和点に達させた。それでも、まだ外国映画を輸入公開している間は儲かっていたが、日本ものを自力で製作して見ると、このような自由競争が不利であることが分かってきた。業者の大同団結というべきトラストの機運が次第に熟してきたのである。(1942: 37)

明示的ではないが、筈見はここで、輸入映画に占められた市場で国産映画が被る困難を指摘している。興味深いことに、この部分は戦後再販された改訂版で、筈見自身の幼少期の外国映画体験に差し替えられた(1951: 34-7)。戦後版は、おそらくGHQの占領政策を受け、戦前の軍国主義や天皇制擁護に関わる部分を書き換えて再出版されたものだった。北村洋(2010)が論じるように、終戦後斜陽を迎え始めたハリウッド映画産業は、米国政府機関の後押しの下、解放された日本市場をその補填に利用しようとする戦略をとっていた。それに抵触するがゆえ、自由競争を批判し、日本の保護貿易を肯定したようにみえるこの部分が削除されたものと思われる。筈見のこの言と、それが戦後の米国占領政策下で削除された経緯を合わせて考えると、日本の初期映画時代の映画生産と、占領期の日本映画市場が被った欧米(米国)からの植民地的支配関係に、相似性があつたことの痕跡にも見受けられるのである。日活トラストによる競争状態の回避には、そうした欧米の市場支配に対する抵抗の意味合いが含まれていた可能性もある。国内主要業者が製作にも輸入にも専業化せず、両方を担うことで全体の供給をコントロールし、質と量で劣る国産映画を、人

産業構造を下支えしたと思われる。そしてまた、20年代以降からようやく本格化した構造変革もまた、逆に悪化する経済全体の景気の動きに同期している(ゴードン 2006: 294-5)。

気があり競争力の高い海外映画のシェアに割り込ませるような戦略が必要とされたとも考えられるだろう。

日本の映画市場の規模、その半分を埋める輸入映画、そして非競争的な市場構成、主にこうした要素（もちろんここに「伝統」の要素が絡んでくるだろう）が重なり合う産業構造のために、生産力を生産過程の合理化によって押し上げる必要性にほとんど向き合うことなく、その構造のもとでの効率的な利潤獲得を目指し、設備投資などの先行投資のいらぬ個の労働力に頼り続けた（個の労働力の内部に合理化を求めた）結果、日本での映画生産体制は 1910 年代を通して非合理的な協業状態に留まったと考えられる。

まとめ：「近代化」と非「近代化」の相補的關係性

こうしてみると日本の初期の映画製作とは、欧米の映画産業の動向のみならずこの時代の日本経済の近代化の潮流を背景にし、牧野のようにそれを夢見る一方で、その時代に現出した複合的な要素の絡む産業構造によって条件付けられながら、眼前の実践において非「近代化」の労働形態を抱えつづけなければならないというジレンマのもとで営まれた経済活動だったことがわかる。田中や岡田などの事後的な映画史記述は、近代化を発展・発達の歴史を計る尺度としながら、そうしたジレンマとなる実践部分を、日本映画の「遅れ」や「伝統」の中に設え、直線的な映画史を物語ろうとした。だが、むしろこの時代の日本映画を特徴付けるのは、この「近代化」と非「近代化」の同居・並存である。個々人の視点からは、一般的にそれらが「近代と伝統のあいだで対立するような、近代人の二つの系統」だとして誤って解釈されがち(Gerow 2010: 37)⁷⁷なのに対し、とりわけ「一座ベースの企業ビジネス／製作システム」のような体制に象徴的に見られるのは、日活というそれなりに大きな組織の近代的資本蓄積行動を、非近代的な生産システムが支え続けるという、「近代化」と非「近代化」の二重構造が織りなす相補的に入り組んだ関係性だった。

⁷⁷ 「なぜなら、新しい現象に対して、両者ともが、全く拒絶することも受け入れることもなく、固有のやり方で対応していたのだから」(37)。

こうした関係性のもと、10年代以前からの吉澤商店の試みや、日活トラストの形成など、〈点〉で現れた初期日本映画の近代化の痕跡は、近代化の論理だけでは捉えられない製作実践・経済実践の複雑な状況に常に遮られるため、歴史家のなかで「発達」の線を結び合わせるができない。さらに、点で現れたそうした近代化の痕跡もまた、いずれも近代化の失敗ともいえる事態を孕んでいた。河浦の米国での視察経験が生かされ、当時の最も先進的な映画会社に見えた吉澤商店は、実は、明治末期の社会不況の波を乗り越えることのできなかった映画会社でもある。1910年には米国コニーアイランドをまねた遊園地経営（浅草ルナパーク）や、その大阪での開業など、映画興行以外にも手を広げ続けていた吉澤商店だったが、興行面でやくざと関わっていたせいもあってか、不審火などの火災にあい、そうした興行施設を焼失したのち再起することができずに弱体化したまま、日活トラストに吸収されてゆく（田中：185-6；橋爪 2000；佐藤：7-10）⁷⁸。さらにその1912年の日活の創立は、一千万円という当時破格の資本金を擁する一大トラスト合併として世間から注目を集めたが⁷⁹、成立した株式会社の内実は、その大金に見合うものではなかった。創設当初は、三菱財閥をはじめとする大資本が株式の受け入れを表明し、権利株に10円のプレミアムがつくほどだった。しかし、すぐに重役経営者間の内紛で脱退者が相次ぎ、会社は急速に世間の信用を失う（桑野 1935: 103-18；田中 194-204）。そして、結果的にそこに残った横田永之助が、その船出から傾いた会社を引き受ける形となり、1914年に一千万円の資本を250万円まで減資、人件費、事務費、生産コストの切り詰めという経営合理化を断行して、日活を立て直してゆく（加茂 1930: 28-9）。ゆえに、日活の創設とは、南北戦争後の米国で行われるようになってきた「馬鹿げた競争」を回避するための企業合併の、確かな一例ではある（Staiger: 91）。だがそれは、一千万円という資本金をうまく利用し近代化という事業拡大に結びつけることをせず、株価のつり上げというかたちで資本が資本を生む状況しかつくりださなかったという意味で、近代的（金融資本主義的）ではあるものの、結局実践としては極めて表層的な近代化の事例だった。そして、上に見てきたとおり、およそ1910

⁷⁸ 四方田（2007: 112）はヤクザの前近代性について論じている。

⁷⁹ 表5に照らし合わせれば、その金額が海外比較においても、決して小さなものではないことが分かるだろう。

年代を通して、映画産業の生産部門は、このような近代化のつじつま合わせとして個の労働力に依存する協業状態に留まることになる。

1910年代の日本の映画産業はこのように、近代化を目指した試みが様々な矛盾や複雑な論理を抱え込んでゆくために、合理的発展史観では推し量ることのできない歴史の構造を形成している。特に、その生産過程は、そうした日本映画の複雑な「近代」が縮約するような場でもあった。近代化の尺度に照らし合わせる限り、そこには「遅れ」のなかに設えてしまいがちな特徴が満ちている。だが、この時代最大の映画会社日活が、市場の寡占状態とライバル企業全ても輸入中心の企業体質だったなどの条件のもと、むしろ「遅れた」生産様式を保持することで近代的株式企業として十分な利益を上げていたように、いわば日本映画の近代は、その製作部門の実践の「遅れ」とみなされた部分によってこそ「近代」として成立っている。つまり、初期日本映画の生産過程は、その固有の条件をもった時間性の中で、いわば「単純な協業」という非「近代化」の形によって近代を支えていたのである。それゆえに、少なくともこの時代に限って言えば、その映画産業の構造は「発展」や「近代化」へと進む理由をもっていない。それが現れるのは、歌舞伎などの大衆演芸で娯楽興行の経営基盤を確立していた松竹が映画産業に参入することで、日活を中心とした安定的構造が揺るがされ、牧野の身にも感じられるような競争状態が成立する1920年以降のこととなる⁸⁰。

このような非発展的で協業状態に安定した1910年代の映画産業のもとでは、その生産様式に高い効率性を実現するための分業の進展は求められていなかった。したがって、本論の本題にもどれば、「マネージャー」ではなく、映画製作全般をヒエラルキーの頂点から体系的に管理制御する「ディレクターシステム」的監督者が登場する余地は、少なくともその役割を必要とする分業化自体が進展しなかった、この時代の日本映画の経済実践のなかにはほとんどない。むしろ、前掲の、説明者が監督者を務めるという吉山の発言例などには、近代化の論理が求める分業形態とは異なる、監督者のいない労働形態の可能性すら見いだせるだろう。実際、駒田（「日本映画事始懇談会」『国際映画新聞』1928年3月号、123頁）や筈見（1942: 25）は、初期の映画製作に監督者はいなかったという発言を残し、映

⁸⁰ 脚注75を参照。

画監督に必要とされる業務を論じた藤本鷗谷(1927: 38-9)や筈見(138)は、「セリフ付け」(口ダテ)役ではない、米国流の権限をもった監督業は、1920 年以降の大正活映のトーマス栗原や、松竹のヘンリー小谷など、米国で製作経験を積んだ人物によって初めて日本映画にもたらされたとしていた(新しい欧米流の製作手法に挑戦した、純映画劇運動の帰山教正の試み(後述)も、実践としては失敗だったと見なしている)。初期の日本映画とはこのように、近代化の軌跡を描いた当時の米国とは異なる状況のなかに置かれ、特に、その(経済)実践が描く軌跡は、監督者の役割を要求する分業の進展とは異なった様相を描いていたのである。

しかしながら、このような合理的発展史観と初期日本映画における製作実践の並存性をあざ笑うかのように、1910 年代の後半から、日本映画のなかにも「監督」があらわれてくる。そして、それは「マネージャー」ではなく、確かに米国流の「監督」なのである。本章の主題は、本章でみた映画製作の実践における、監督者不在の非「近代化」的生産様式が支配的な 1910 年代の後半に、日本という映画の市場(または文化圏)で、監督という存在が既に認知され始めていた状況について考察することである。製作実践のなかでは監督者という役割が必要とされなかった一方で、映画についての知識言説のなかで(すなわちスタイガーのいう表象の実践の中で)むしろ「監督」が求められる状況が初期の日本映画には起こっていた。

【表 1】日本の映画常設館数（『活動之世界』1917 年 9 月号）

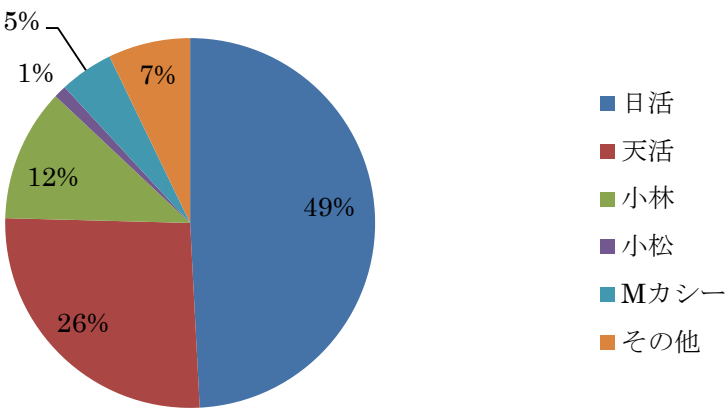
	日活	天活	小林	小松	Mカシー	他	計
東京	34	12	12		1	3	62
横浜（神奈川）	6	3				1	10
横須賀	2	1					3
木更津	1						1
佐原	1	1					2
佐倉	1						1
相馬郡中村	1						1
銚子						1	1
下館						1	1
土浦	1	1					2
宇都宮	3	1					4
古河				1			1
龍ヶ崎						1	1
石岡				1			1
前橋	2						2
高崎	1		1				2
桐生	1	1	1				3
小田原	1	1	1				3
豊橋	2	1					3
静岡	1	1	1				3
三島	1	1					2
名古屋	3	3	2				8
浜松	1						1
江尻						1	1
焼津				1			1
岐阜	2	1					3
下田港	1	1					2
津	1						1
四日市	1						1
伊東（静岡）	1						1
平町	1	1					2
会津若松	1	1			1		3
秋田	2						2
米沢	2						2
山形	3						3
福島	2						2
石巻	1	1					2

水戸	2	1	1				4
仙台	2	1	1	1	1		6
弘前	1	1					2
青森	1	1	1				3
盛岡	1						1
釜石	1	1					2
小坂		1					1
郡山	1	1			1		3
金沢	1	2	1				4
富山	3	1					4
福井	1	1					2
長野	1					3	4
敦賀港	1				1		2
上諏訪	1						1
新潟	1	1	1		1		4
甲府	1						1
高岡	1	1					2
伏木						1	1
長岡		2	1				3
新発田	1	1					2
沼垂			1				1
京都	4	6	3				13
大阪	14	6	1		2	4	27
神戸	7	4	2				13
和歌山	1	1					2
堺	1						1
呉	2	1				1	4
岡山	2	1					3
高松	1		1				2
松山	1	1					2
下関	2	1					3
広島	3	2	1		1		7
徳島	2	1					3
琴平						1	1
高知	2	1					3
宇和島	1						1
丸亀	1						1
姫路		1					1
門司	1	1					2
若松港		2					2
八幡町	1						1

戸畑	1						1
福岡	2	1			1		4
熊本	1	1	1		2		5
鹿児島	1	1	1				3
長崎	1	1	1				3
小倉	1		1		1		3
大牟田	1	1					2
久留米	2						2
都城町	1						1
佐世保	1	1					2
広津		1					1
宮崎	1						1
別府						2	2
大分						1	1
函館	3	1	1		1	1	7
小樽	2	2	1				5
札幌	3		2				5
旭川	1						1

室蘭					1		1
釧路	1						1
釜山	1		1			1	3
仁川港		1					1
京城	1	1			1	1	4
平壤		1				1	2
大邱府	1						1
群山府		1					1
龍山府		1					1
台北	2						2
大連	1	2					3
青島	1				1	1	3
奉天		1					1
総数	日活	天活	小林	小松	Mカシー	そ の 他	計
108 都市							
	178	95	42	4	17	26	362

【表 2】 市場占有率



【表3】米国映画常設館数

(『活動之世界』(1917年12月号))

ニューヨーク	632
ロサンゼルス	150
ピッツバーグ	168
ボストン	49
バッファロー	72
デンバー	39
ニューアーク	70
ロチェスター	34
計	1214

【表4】米国映画会社一週あたりの製作本数

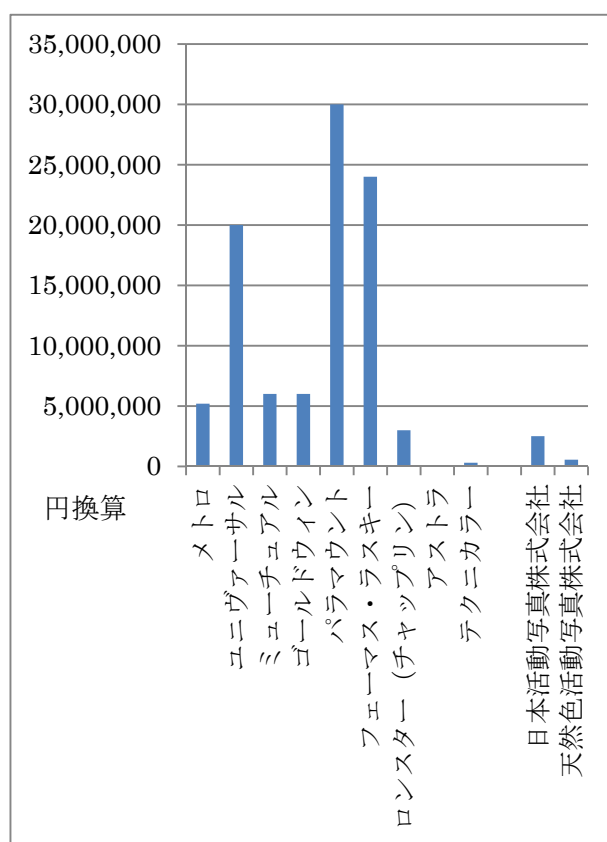
(『活動之世界』(1917年12月号))

会社名	本数
メトロ	6
ユニヴァーサル	18
ブルー・バード	5
ミューチュアル	15
ゴールドウィン	7
パラマウント	16
アートクラフト	5
アート・ドラマ	5
フォックス	11
ジェネラル	18
パーフェクト	14
ヴァイタグラフ	8
パテ	14
トライアングル	19
ワールド	5
その他(週一)	6
その他(週二)	4
その他(週五)	15
その他	15
計	206

【表5】各社資本準備金(円)

(『活動之世界』1917年9月号、12月号より)

会社名	資本金
メトロ	5,200,000
ユニヴァーサル	20,000,000
ミューチュアル	6,000,000
ゴールドウィン	6,000,000
パラマウント	30,000,000
フェーマス・ラスキー	24,000,000
ロンスター(チャップリン)	3,000,000
アストラ	100,000
テクニカラー	300,000
日本活動写真株式会社	2,500,000
天然色活動写真株式会社	550,000



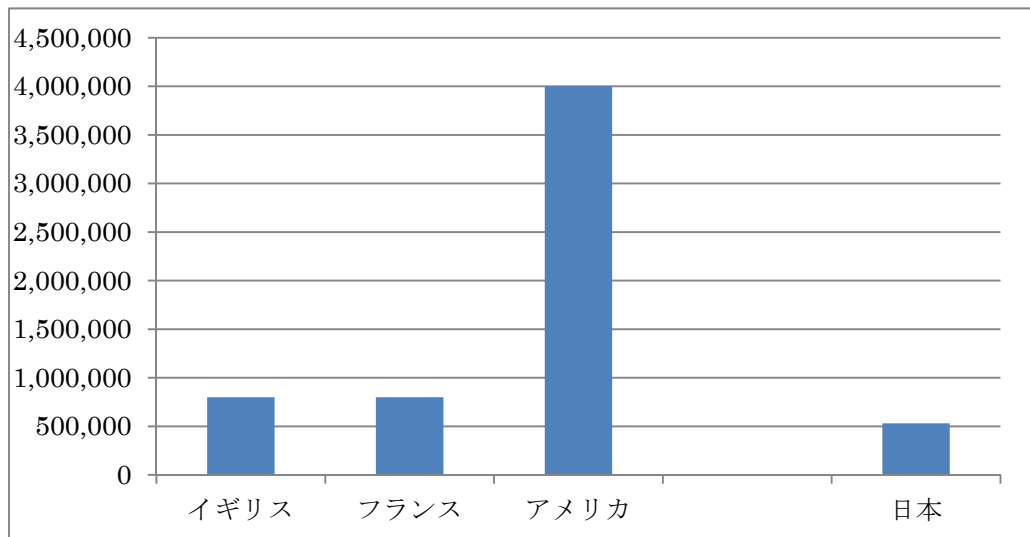
【表 6】 一か月あたりの作品生産量と輸入量（フィート）

（『活動之世界』 1917 年 9 月号）

会社名	新派	旧派	実写等	計	輸入
日本活動写真株式会社	22, 800	39, 900	600	63, 300	110, 000
天然色活動写真株式会社	10, 400	7, 500	600	18, 500	50, 000
小林商会	18, 050	11, 400	600	30, 050	90, 000
小松商会		13, 000		13, 000	
M カシー	9, 000		1, 000	10, 000	
東京シネマ			5, 000	5, 000	
東京活動写真（浅草）			3, 000	3, 000	
東京活動写真（本郷）			2, 500	2, 500	
平尾商会					45, 000
ユニバーサル東京支社					124, 000
	60, 250	71, 800	13, 300	145, 350	419, 000

【表 7】 1917 年度各国作品生産量の比較（メートル）

（*Entertainment Industrialized* 173 頁より）



第2章 近代日本に現れた「監督者」

——言説のなかの監督とコロニアルな文化関係——

当時 [1919 年] 監督者の名前がファン連の間で多少問題視されて来たのでトライアングルのファインアーツ映画「ダフヌと海賊」はグリフィス作品というので興味を引いた⁸¹。

(石上敏雄「映画十年」『映画大観』春草堂 1924 年、92~3 頁)

イデオロギー／表象実践の先行

この文言は、大正 9 年までの映画に関する出来事を年次ごとにまとめた記事「映画十年」のなかの、大正 8 年の事項にある一文である。映画関連の情報を網羅的に集め、大正 13 年に刊行された日本で最初の映画年鑑とも言うべき『映画大観』に、記事は収録されている。これは、ここまでの議論をたどって来た観点からみると、いくつかの点で違和感のある言でもある。まず、前章で見たように、1910 年代の日本では、国内主要業者の映画生産様式はまだ協業的な手法が主流で、製作実践の中心を一手に担うような監督者はほとんどいなかったはずだということ。また、その製作実践の場でも未だ重要視されていない「監督」という役割に、生産者ではなく消費者である映画ファンが注目し始めているということ。監督という役割が、マニファクチュアの進展過程のなかで要求され、現れるものだ

⁸¹ 映画『ダフヌと海賊』(Daphne and the Pirate 1916) は脚本と製作が D・W・グリフィス、監督は Christy Cabanne とされている。日本では大正九年一月中旬電気館封切。

とするならば、なぜそうした進展をほとんど経ていない 1910 年代の日本において、「監督」という存在が映画ファンにまで認知され初めていたのだろうか。

序章第二節の冒頭に挙げた、当時の映画ファンの会話とされた引用文（大正 13 年）を思い出してみれば、「映画監督」とは彼らにとって、〈進んだ〉欧米映画が持ち、〈遅れた〉日本映画には欠如した役割だった。この観点に従えば、「監督」とは、日本の製作実践のなかで自ら創出しえず、欧米（米国）からもたらされてしまった〈概念〉である。だからこそ、協業的な生産様式にとどまる日本でも、輸入された概念として「監督」が認知されはじめていた。これは上の問いへのきわめて簡略化されたひとつの解答にすぎないが、少なくとも引用文の話し手とされた映画ファンにとって、「監督」は明らかにそのような「進んだ」欧米映画の属性とみなされていた。

生産様式の近代化を経ないまま、その外部から〈概念〉として「監督者」が現れる。上の引用で監督への注目が、生産様式の近代化という映画産業の総体に関わる漸次的現象としてではなく、ある年度、すなわち 1919 年頃に始まったという突発的現象として語られていること——こうした違和感も、「監督」が外挿された概念であったとすれば説明がつくだろう。確かに 1919 年（大正 8 年）は、日本映画史においても以下のような出来事によって画期的と見なされてきた年だった。すなわち、3 月 30 日帝国劇場において、「映画の父」として映画史に名を残す名監督 D・W・グリフィスの『イントレランス』が、「映画界のシェークスピア」としての監督グリフィスの名と、その手腕の芸術性を映画誌等で喧伝しながら、当時十円という高額の入場料で公開され大成功を収めたのが、その大正 8 年である（田中: 328; 牧野 1992; 小林 2013: 132-3）。また、国産映画においても、それまでの声色、鳴り物、女形などと言われる旧態然とした様式を革新し、芸術的意図を体現する映画を製作しようとした「純映画劇運動」の潮流が起こり、その中心人物だった、帰山教生の〈監督〉する『生の輝き』（9 月 13 日麻布館公開）と『深山の乙女』（同日豊玉館公開）が、映画ファンの多大な期待を伴いながら公開される意義深い年だった。実際、上の引用の一文が直接的に指しているのは、このような「監督」という存在に耳目を集める作品が公開されたのがこの年だったことだと考えられる（田中: 281-90）。もし、映画製作の実践からではなく（それよりも先行して）、こうした輸入された映画やそれに準ずる作品（の公開というイベント）から「監督」という存在と役割が認知されはじめるのならば、それはスタイガー的な歴史展開から米国映画史に見いだしえた道筋とは異なる。スタイガーは、まず最初

に、ある生産体制（「ディレクターシステム」のような）が経済実践のなかで形作られ、それが映画作品自体や宣伝広告の言説などの表象実践を通じて普及し、規格化された様式として結実してゆくと考えていた。これに従えば、監督も、生産体制のなかで重要視されるようになるからこそ、作品や宣伝広告でも言及されるようになるだろう。しかし、1910年代の日本にみられるこのような状況は、いわばこれとは逆に、作品やそれにまつわる宣伝など表象の実践が、生産過程での役割の高まりに先立ってしまっているのである。

突き合わされた2つの「システム」

興味深いことに、日本では「ディレクターシステム」のような、監督者を中心とする映画製作が、「スターシステム」と対立的、もしくはその発展型と考えられていたふしがある(藤本 2007: 195)⁸²。「スターシステム」とは、やはり「ディレクターシステム」と同じく1908年から12年頃の時代にかけて形成された、作品表象のなかでスター俳優を前景化、中心化することで観客に訴えようとする製作手法である(Staiger 1986)⁸³。それは、確かに、いかなる映画をいかに作るかという生産体制の問題にも直結するものだが、それ以上に、観客が映画へ注ぐ興味を持続的に操ろうとする映画産業の戦略という色合いが強い。それゆえ、スターに関する研究では、多くの場合、彼らに反応する映画観客との関係性や、その受容消費の問題が議論の中心に置かれる(McDonald 2000: 5; ダイアー 2006; マーシャル 2003; デュヴィニョー 1997; モラン 1976)。したがって、そもそも「ディレクターシステ

⁸² たとえば、藤本『映画監督法』(1927)では「日本における撮影組織は、まだアメリカ程完全に専門化されてはいない。しかし、遠からず、その域にまで達する時が来るのであろうけれども、現在は、スターシステムと監督本位劇との中間の行き方を進む」とあり、スターシステムからディレクターシステム(監督本位劇)への発展が想定されている(39)。他にも、城戸四郎による『新日本史』のなかの映画史記述では、「スター・システムに代ってのディレクター・システムはますます強調され、現代の各撮影所では、撮影監督の方寸一つで映画の全てが成立するような組織になっている」と語られている(1926: 1210)。また「監督主義、映画主義の勃興の為に忘れ去られたスターシステムに対して私は限りなき愛着を抱いている」などといった映画ファンの声もある(「読者論壇」『蒲田』1923年3月号、40頁)。

⁸³ 加藤幹郎(2006: 214-6)は、この時代の日本の映画雑誌の比較から、弁士が主導的な「弁士システム」から、俳優が中心となった「スターシステム」への歴史的変化が1914年頃にあったという結論を導き出している。

ム」と「スターシステム」は、たとえば生産側と消費側の問題というように、基本的に問題系が異なる。前者は、監督者が中心になった映画製作を意味する生産体制そのものの問題であるが、後者は、映画俳優が中心になった映画製作を意味するのではない。それが意味するのは飽くまで、作品の表象上で彼らスターに中心化する製作様式である（当然現代の実践でもそうであるように、スター俳優を中心に据えた作品の製作が、映画監督の指揮のもとに行われる）。それがゆえに、スタイガーの提示した生産体制の発展段階では、「スターシステム」はその中に含まれない。「スターシステム」が表象実践のシステムだとするならば、「ディレクターシステム」は製作実践のシステムであり、両者は同時期に並立する別々のシステムである。だが、（日本では）それらがむしろ直線的代替的に突合わされ、「ディレクターシステム」のような監督者が中心となる映画製作（日本では「監督中心主義」などと呼ばれた）が、あたかも「スターシステム」に変わる新たな映画表象であるかのように、専ら捉えられていたのである⁸⁴。

しかしながら、監督者を中心にした製作実践の問題が、日本において表象実践の問題に置き換わっていたからといって、それが日本での製作実践とは関係のない、輸入された欧米映画の表象からもたらされた輸入概念だったと単純に片付けてしまうことは、実際にはできない。映画スターに関する研究では、1990年代以降、映画史における「スターシステム」という概念を考える際、映画産業の商業戦略という側面だけでなく、そのスターに関する言説の流通状況をも考察の対象とするようになってきている。これは、リチャード・デコードヴァ(deCordova 1990)が「スターシステム」を、産業戦略だったと片付けてしまうのではなく、スターを受容する観客の欲望を喚起する映画俳優についての言説の流通によって生み出されたものとして捉えたことを受けての研究動向だった。もし、監督者の問題が、「スターシステム」のような映画表象の問題に近づいていたのだとすれば、「ディレクターシステム」のような生産体制の問題もまた、前者に照らし合わせて考察される必要がある。すなわち、映画産業の戦略や輸入概念のような、外挿された一方的な力の結果として「監督」の登場を（大正8年といった）点で捉えてしまうのではなく、それを受容する側の行動や、彼ら（製作者だけでなく観客なども含めた人々）を取り巻く言説のなかにも

⁸⁴ このような、情報や価値の資本主義の周辺領域での抽象化・変質は、日本だけでなく米国でもみられたものである。これについては次章以降で考察する。

「監督」という存在を希求し、また想像させるに至るような要因や歴史過程を見いだすことが必要だということである。以下、本章では、いわば「ディレクターシステム」と「スターシステム」の重なり合いと、デコードヴァの主張した、言説の流通によって形成されるシステムという観点に倣い、映画の表象／製作の両面に対して監督者に中心化する視座が形成されてゆく過程——「監督」という実体の「構築」（され続ける言及の動き）——を、1910年代の日本で展開してきた映画言説のなかに見いだすことを試みたい。当時の映画雑誌などに残された言説を丹念に見てゆくと、上の引用のように1910年代の後半に顕在化してきた「監督」を重要視する視座は、決して『イントレランス』などを介して大正8年に現れた単なる輸入概念ではなく、それ以前から入り込んでいた欧米からの映画に関する知識言説や、日本という場で行われていた監督者に関わる議論や実践の、折り重なった結果としてあることが見えてくる。

1 純映画劇運動・イントレランス・監督者

「純映画劇運動」と映画作家—先行研究より

序章第二節でとりあげたように、岩崎昶や飯島正をはじめとする映画史家は 1920~30 年代を日本映画の「映画作家」の時代とみていたのだが、そうした映画史記述で、ある意味伝統的に、その時代へと発展しゆく出発点と考えられてきたのが、1910 年代の後半から 20 年代にかけて展開された「純映画劇運動」と呼ばれる日本映画革新運動と、その主導者とされた帰山教正の映画製作だった。「純映画劇運動」は、弁士、声色鳴り物、女形といった、当時の日本の映画文化が欧米の映画とは異なる形で温存させた特徴を排斥し、字幕や撮影編集上の技法を使って、フィルムだけで理解でき、楽しめるようなかたちに日本映画を作りかえていこうとした様々な動きを総体的に指すものである⁸⁵。だが、その内実は、フランス印象派映画など 1920 年代のヨーロッパで行われた映画の純粹表現を模索した運動とは異なり、むしろ日本映画を欧米映画の規格基準に合わせようとする動きだった向きが強い(Gerow 2010: 3; 千葉 1976: 23)。しかし、そうでありながらも、その担い手である帰山教正と純映画劇運動の言説は、いわゆる自律した映画作家という存在の日本映画における嚆矢とされ⁸⁶、近年の映画研究でもこの点に関していくつかの指摘がなされてきた。

たとえば、長谷正人は、東京府警視庁『活動写真興行取締規則』（1917 年）をめぐる純映画劇運動と検閲との相関関係を以下のように論じている。純映画劇運動が唱える、弁士

⁸⁵ アーロン・ジェローが指摘するとおり”discursive”な、すなわち確固たる形をもたない様々な議論の総体（つまりフーコーの「言説」）としてあったような「運動」であり、その内容を一概に定義するのは難しい。『活動之世界』1922 年 2 月号では純映画劇を運動としてまとめた記事が掲載されているが、帰山とその『生の輝き』の製作を初めとして、小山内薫や谷崎潤一郎などを含め、新しい映画を模索した様々な人々と作品が列記されている(52-9)。ジェロー(2010)は「純映画劇運動」のそのような性質を利用して、それを単なる映画革新ではなく、映画のもたらした新しい経験や社会不安、フォーディズムに合わせた産業の近代化などを含めた、「近代性」に対する様々な反応の総体として捉え直している。一方で「純映画劇運動」と呼ばれるものの自体が、当時の日本社会全体にどこまで訴求力があつたのかも疑問視する必要がある。小林(2013)は、地域（名古屋）での言説調査から、その運動が東京を中心とした部分的なものだったのではないかと結論づけている。

⁸⁶ 具体的には、当時を生きた映画史家飯島正の指摘が最も典型的である。第 5 章 1 節の議論を参照。

による説明無しで観客が楽しむことのできる映画、つまり映像としての「自律」した映画作品の主張は、一見、表現の規制をする検閲とは相反するかに見えるが、弁士によって上映の場でそのつど意味内容を変化させられる可能性のあるライブパフォーマンス的作品を、監督の表現という形に固定化させ、より検閲を容易かつ効果的にするものだった。したがって、監督の自由な自己表現は、検閲の前提条件ともなっており、この取締規則自体が弁士を排斥することで、映画監督のメッセージをより直接的に個々の観客に届くようにすることを意図するものだった(2010: 175-6)。

また、弁士を中心に形成されていた興行の場における開かれたテキスト空間が、映画作品の内部で閉じた一義的意味内容へと作りかえられていく過程に注目しながら 1910～20年代の日本映画の状況を論じたアロン・ジェローも、長谷の議論に賛同しながら、この時代の日本映画の作者の位置づけについて以下のように言及している。長谷の言うように、作家の創出が、映画の一義的意味内容に対する責任の所在を定める重要なステップであったことに注目すれば、映画の意味内容生成における興行的要素の重要度を小さくすることを主張してきた純映画劇運動を、1920年代に本格化した日本映画における作家の誕生の前条件として捉えることができる(1996: 244-5)。映画の意味内容の一義化は、改革論者の唱えた、日本映画を本格的資本主義文化産業に変革するという主張とも合致するものであり、これによって映画は、興行の場で生成される形の定まらない〈パフォーマンス〉から、製作の場だけで完成され、海外へ輸出することもできる〈商品〉となる。こうした一義化の流れの中で、映画製作の主体が、興行から製作の領域へと移っていったというのがジェローの主張だった(252-3)。さらに、板倉文明(2005)は、こうした議論の延長線上で、この時代に起きた興行者（弁士）・製作者間の闘争とヘゲモニーシフトに、「映画作家」の出現を見出していた。

これらは、大きくまとめれば、純映画劇運動が唱えた弁士の排斥という主張を軸に、その弁士との対立的関係性に日本の「映画作家」の出現を見るものであり、いわば映画の物語（物語る行為）、もしくは映画そのものに対する弁士から映画作家への権利（所有権）の移行を論じたものだった。しかしながら、物語の所有権が誰に帰属するかという問題は、多様な議論の参加者個々それぞれのおかれている政治関係に合わせて多様であり、その所有権の主張は、常に重なりつつ闘争を続けているとも考えられる。異なる歴史状況における社会、経済、法規に関する様々な言説の働きによって形作られる映画作家という概念に

において、作品の帰属者を具体的に指定する法言説の重要性に注目したマリユト・サロカネル(Salokannel 2003)は、民法の規定に基づいて監督者に権利を付与するヨーロッパ大陸側と、著作権の慣習法に基づいてプロデューサーに権利を付与する英国、米国側で全く異なるように、法律上での「作家」の概念が異なった論理のもとで様々に規定されることを明らかにしている(170)⁸⁷。実際、日本映画ではその所有権に関して、弁士と監督、もしくはスター間だけでなく、脚本家や原作者という存在が特に重要な役割を果たしており(Bernardi 2001)、彼らの間での主導権争いは、おそらく現代でも継続中である。したがって、所有権自体は、製作に参加するだれもが担いうる可能性が、常にあり続けていることを鑑みると、そうした闘争を尻目に、なぜ映画をめぐる視座が「監督」に中心化していったのかということを、(テキストに対する)権利の移行という観点のみでは把握しきることができない。

本章では、上のような議論をたよりに、弁士から監督へのような権利の移りゆきがこの時代にあったとして、そうした監督への権利や視座の動きがどのように起こったのかを、主に映画に関する言説という別の動きから把握することを試みたい。言い換えれば、映画という商品の価値規定をはかる視座のひとつとして「映画監督」が設定され、拡散、膾炙してゆく過程（〈実体化〉の過程——序章1節）、その視座が映画文化の知的交渉の中で流通してゆく交通関係を、残された言説をたよりに描き出してゆくことがここでの目的である。

『イントレランス』と「監督者」

様々な史料や歴史記述に残されたインパクトと宣伝の内容から考えて、前節で言及した1919年の『イントレランス』公開が、監督グリフィスの名とその役割に対し、世間の注目を当時最も広く喚起した出来事だったことは想像に難くない。『イントレランス』の輸入公

⁸⁷ また、1936年8月号の『日本映画』で行われた「映画著作権懇談会」でも、作品の所有権の帰属が各国様々であったことが同様に指摘されている(81)。

開は、社会不安を巻き起こすほどの成功を犯罪映画『ジゴマ』の輸入⁸⁸で実現させた大物興行士小林喜三郎の手によるものである。彼が顧問を務めた映画雑誌『活動評論』には、三号連続で、作品を論評する記事が大きく掲載されている。1919年2月号の鈴木笛人「『イントレランス』に就いて」(6-7)には、「大映画劇『イントレランス』を知らんには、まずこの映画の製作者ダヴィッド・ウォーク・グリフィス氏を知らねばならない」とあり、作品の内容以上に、グリフィスの経歴や「場面転換と大^{カットバック}写^{クローズアップ}」、演出技法などの創始による映画界への功績などが紹介されている⁸⁹。また他誌である『活動之世界』でも「大映画イントレランス輸入さるーダヴィッド・ワーク・グリフィスの文学」(1919年3月号)、「グリフィス氏の傑作映画イントレランス」(同誌4月号)といった広告評論文が掲載されていた。『活動画報』誌に至っては、田口緑水「日本映画 外国映画の比較研究(三)」(1919年3月号)が、日本映画とグリフィスの「映画劇の、舞台劇からの独立」という信念を対照化し、グリフィスの進歩的な試みに対する日本映画の「蔭科白つきのそれから、未だに脱却し得ない今日の状態」を強く嘆いていた(77-9)。「イントレランス」の公開時には、こうしたグリフィスの名前とその演出表現の偉大さに言及する論説が数多く世に出ていた。

また、『イントレランス』という作品の日本映画に残した衝撃や影響は、事実、疑い得ない。「日本映画界の啓蒙運動」の系譜を論じる文部省推薦映画協会理事(当時)市川彩は、「(4)純映画劇運動」の節のなかで、まだ記憶に新しいはずの当時を振り返り、以下のよう

大正八年初頭、かの「イントレランス」によって斯界の機運は一変し、どうともすれば沈淪がちな気分を一掃し、活動写真がいよいよ興行界における重要位置を占め、驚異を対

⁸⁸ アーロン・ジェロー(1997)は、この『ジゴマ』が日本社会に起こした問題を当時の言説から分析している。

⁸⁹ 次号、山田揺舟「『イントレランス』に現はれる歴史的事実について」(同誌3月号)では内容と俳優の詳細分析が(8-11)、「イントレランス愈々公開さる」(同誌4月号)では、作品に込めたグリフィスの思想が論じられた(28-30)。また小林自身、イントレランスを紹介する著作を三田書房より出版していた(同誌6月号に広告あり)。他にも泉清風『地獄の王冠—イントレランス』(盛陽堂書店1919年)といったイントレランスの小説本も出版されている。

照とした米国映画によって世人によほど親しまれたこの意味において「イントレランス」は日本の映画界の新機運を助長したものというべく…

(「日本映画界の啓蒙運動」『活動画報』1923年1月号、80~4頁)

日本映画におけるこのような『イントレランス』の重要性は、純映画劇運動の作品としてほぼ唯一完全に近い形で残存する『路上の靈魂』(村田実監督、1921年)の表象上に刻まれた『イントレランス』からの影響関係を詳細に明かす山本喜久男の研究(1983: 101-23)だけでなく、近年の映画研究でも次のように注目されている。滝浪佑紀(2006)は、帰山教正にとっての映画作家という概念に注目し、帰山のなかで曖昧だったそれがグリフィスの『イントレランス』の輸入公開によって、文学的な「作家」として確立されたと主張する。また、小林貞広(2013)は、過去と現在を縦横に行き来する複雑な物語内容をもった『イントレランス』は、映画批評などを通して観客に内面の深い読解を促し、映画に対峙する観客の姿勢を一段引き上げたと言っている(135-6)。このように、1910年代末の『イントレランス』公開は、さまざまな意味で日本映画史の時代を画する大きな出来事であり、その深淵な映画物語の製作者であるグリフィスの、宣伝広告などを含めた映画表象の前面に押し出される存在感は、それが担う監督者という役割の重要性を広く知らしめることにもなったに違いない。

だが、どれだけ多くの読者に影響を与えていたかを別にすれば、映画雑誌などにみられる議論のなかでは、「監督」の存在や役割が、既に『イントレランス』公開以前から、それなりに重視されていたようなふしがある。たとえば、1919年当時の『活動画報』では、グリフィス以外の米国映画の監督を数多く、しかもかなり大々的に取り上げた記事が毎号続いている。新年号では「米国映画会社名監督紹介一覧」という記事で、ポール・スカードン、スチュアート・ベントンといった現代の米国映画史でもほとんど名前の残っていないような監督達の経歴が細かく紹介され、その後も「名監督ライン・レーノルド」(2月号)、金衣公子「劇壇より来たれる新進の舞台監督マウリス・ターナーとジョン・エマソン」(3月号、4月号)など、監督紹介記事が3月末に公開された『イントレランス』と平行して数多く掲載されていた。記事の著者金衣が述べる以下のようなことは、監督という役割の重要性が、既にある程度一般的になり始めていたことの証左となるかもしれない。

劇としての全体の統一と調和とを保たぬところの立派な作品を得るには、一人の優れた舞台監督の頭脳によって案ぜられる物でなくてはならない。いったい舞台監督という文字がどうも面白くない。舞台劇以上広い方面にわたっての考案や指導監督としての一の映画を作り出すのであるからして、むしろ英国の劇界でもちいられているプロデュサア (Producer) まあ創出者とでも訳すべきか、これに当たると思われる。脚本と俳優とカメラの三つをまとめて、一つの映画を創出する以上これを用いたいが、この名称は一朝一夕でどうかという訳にはいかぬゆえまずここには旧来通り舞台監督とっておこう。

例えば近頃の人々が「靴」…「恐ろしき一夜」[作品名]等を見る時、メリー・マクラレンやタイロン・パワー…[俳優]の非凡な技量に感ずると共に、見えざるその人々の背後に「ルイズ・ウェーバー、インス、セシル・ド・ミュー、グリフィス」[監督者]等のかかる作品と創出した優れた技量をば、なお一層に賞賛するようになったのは確かに鑑賞力の進歩といわねばなるまい。

(『活動画報』1919年3月号、110~1頁)

実際、どれだけの観客ファンがこのようにみていたのかは不明であり、むしろこのような記事の方が、作品中に見えない「舞台監督」(以上の「監督者」)の存在に注目して映画を観るよう、観客に促していたと考えるべきかもしれない。しかし、雑誌の投稿欄に寄せられた読者からの意見などでも、そのような見方をする感想が現われ始めているのも確かだった⁹⁰。また、他誌『活動雑誌』には、当時まだ米国で監督者として働いていた日本人、トーマス栗原のインタビュー記事(「米国活界の土産話—トーマス・栗原氏との会談の一節—」1919年9月号)なども掲載されており、「監督」という存在は、明らかにこの『イントレランス』が公開される時点の雑誌上で、既に一般化していたと言ってもよいほどあふれているのである。言説に現れていたこうした状況に注目してしまうと、少なくとも「監

⁹⁰ たとえば、二宮秋萍「感じたままに」(『活動画報』1919年9月号、155頁)は、当時既に有名だったグリフィスやインスだけでなく、『不滅の罪』の監督者ハーバート・ブレノンに注目している。

督」へ中心化する視座の問題としては、1919年の『イントレランス』公開という点の現象として捉えることはできないのである。

その前年に発行されていた映画雑誌『活動之世界』大正七年（1918）七月号は、イントレランス公開が、監督への注目を促し始めたわけではなかったことを明確に示す良い例である。当時の『活動之世界』は、喜劇や連続活劇、スターなど、各号ごとにテーマを設定した特集が組まれており、この七月号はまさにその「監督者」を特集するものだった。おそらく「監督」を主題にした日本で初の書物に位置づけられるこの号は、その表題からが非常に興味深い。雑誌表紙には「演出法研究号」とされていて「監督」という言葉がないのだが（図7左）、一方で、中表紙の方ではっきりと「監督研究号」と銘打たれている（図7右）。つまり表題が二重になっているのである。こうした二重性には「監督」という存在に対する当時の認識の不安定さが現れているように見える。どのような意図でこうなったのかは不明だが、ひょっとしたら「監督」と言ってもその時代の読者に理解されないなどの配慮が働いていたのかも知れない。上に引用した金衣の言葉にも、欧米の「監督者」に日本語でどのような翻訳語を当てたら良いのかがいまひとつ定まらない様子がみられたように、ここにもその役割に対する認識の不安定さが見え隠れしている。



図 7 おもて表紙（左）には「演出研究号」、中表紙には「監督研究号」とある

この号では主に「最近フィルムの新演出法について」(13-7)、「音楽による現代的演出法」(18-20)、「演出法の価値と監督者の職責」(21-2)、「米国代表的舞台監督」(23-9)、「内外舞台監督者略伝」(30-5)、および日活撮影監督小口忠がロケーションと背景選択、物語のすじにあわせた場面編集等での苦労を語る「最近作品の撮影と監督」(42-5)で、監督に関する話題が論じられている。「最近フィルムの新演出法について」では、グリフィス作品の代名詞的演出だったクロースアップの話から、やはりグリフィスの作品や、彼と双璧をなしたと語られることの多いセシル・B・デミルの作品製作での、ピストルを利用した俳優の驚愕する表情作り、監督のスターへの演技指導、反射板を利用した撮影、薬品で俳優に涙を流させる方法など、米国の撮影現場で行われている新しい試みが紹介されている。また「音楽による現代的演出法」は、グリフィスが行っていたという、蓄音機をつかって撮影現場で音楽を流し、俳優の気分を盛り上げる演出法を紹介。「演出法の価値と監督者の職責」は、米国の映画会社で行われていることを例に、監督者の職務が、カメラの位置決定やフ

レーミングなど、撮影上の問題にも深く関与するものでなければならないことを定義づけていた。

この特集でおそらく最も重要なのは「米国代表的舞台監督」と「内外監督者略伝」である。どちらも監督個々人の経歴に言及したもので、前者には、「米国斯界につくした功績というものは、枚挙に暇ないほどである。今日の米国映画界は、氏によって、発達し誘導されたもの」とされたD・W・グリフィスを筆頭に、トーマス・インス、マック・セネット、初期映画の時代に存在した数少ない女性監督として有名なルイズ・ウェーバー、リーン・F・レイノルズ、セシル・B・デミルの6名が、写真入りで大きく紹介されている(図8)。グリフィス以下の三名を「三大名監督」と呼ぶなど、最も注目すべき監督者として彼らはここで取り上げられており、さらに後者の記事では、許す限りの紙面を使って、その他の米国映画監督40名ほどが紹介されていた(3段組の細かな字ではあったが)。

これらの記事からは、3つの重要な特徴が見て取れる。一つは第一次大戦後の米国映画の興隆を反映したように、米国の監督者たちが専ら取り上げられていること。第二に、そのなかでも、やはりグリフィスの名が中心化されているということ。そして、第三点目が、日本の監督者に対する扱いの、明らかな非対称性である。

「紙面に限りあるため、網羅する事のできなかつた事と、同時に、英伊仏丁露の監督をも掲載し得る事のできなかつた事を遺憾とする」(29)とは文面にあるものの、明らかに「監督者」というと、まるで米国映画の属性と見なされているかのように、大勢の米国の監督ばかりがこの特集では取り上げられている。そして、その中でも、世界映画史において「映画の父」とされるグリフィスが、上に挙げた記事の多くで、既に特別な存在として取り扱われている。特に、クロースアップを初めとする、あらゆる新しい表現手法の創始者として彼が中心化されていることは、どの記事においても際立っていた。さらに、こうしたグリフィスを中心とした米国監督らと非常に対照的に扱われているのが、日本の監督者たちである。記事の題名だけをみると日活監督小口の撮影談もあり、「内外監督者略伝」には、「内」である日本の監督者に対する言及もあるのだが、その扱いが極めて小さい。まず、その記事に記載された40名の米国監督に対し、日本側は最後の1頁で、日活の小口忠、田中栄三、天活の吉野次郎、小松商会の森要の四人が細かい字で小さく紹介されているだけである。この扱いの差は、前年の紙面で特集されていた撮影者(カメラマン)についての記事と比較するとさらに際立つ。そこにある記事「本邦撮影技師録 隠れたる映画の功績

者」（『活動之世界』1917年4月号、24-8頁）では、日本の撮影者9人が、日本の監督者の扱いとは反対に、むしろグリフィスなどが紹介される「米国代表的舞台監督」でのように、写真入りでかなり大きく扱われている（図9）。日本の監督者とはこの時代、米国の監督者に比して軽視されているのはもちろんのこと、国内の映画製作のなかでも、撮影者などその他の役割と比較して、あまり高い立場には置かれていないか、そう見なされていない。「演出法の価値と監督者の職責」にある以下の言葉はそれを明示している。

ところで、また、撮影技師の方では大寫を用いるも、遠近を自由に用いることも、すべて彼自身の為すべき職務の範囲であつて、舞台監督の為すべき事ではないという理屈を言うかも知れぬが、それは単なる現在の日本の撮影状況から言うのであつて、進歩した諸外国では、断じてその様な理屈は行われていない、日本の現状では撮影技師の方が、現在の監督者よりは、脳の進んでいるものが多いからそうした文句も出そうに思われるのである。

(22)

実際、この特集の記事で紹介される日本の監督者は、その内容をみると、彼らの製作実践がグリフィスのように評価されているのではなく、ただ、どんな作品に関わっていたかなどの経歴が紹介されているだけであり、それらは日本の映画会社にもそのような「監督」に相当する人々がいることを指摘しているにすぎない。小口の記事も、その製作過程を詳しく描いているものの、監督自らの手で自らの実践を紹介しており、論評者が小口を評価するものではなかった。いわばこの紙面では、日本の監督者はひとりとして評価の対象になっていないのである。

こうした特集記事の存在は、確かに1910年代の後半に、監督が言説上注目され〈始めて〉いたことを証し立てるものである。しかしながら、これらは同時に、日本映画史のなかで今まで言われてきた〈『イントレランス』という作品が〉何かを変えたという見方に疑問を呈すものでもある。このような記事の読者への影響を思えば、そのなかでも卓越した存在であるグリフィスやその作品が、監督者という役割に対する認識を変え、それへと映

画の作家性を集中させるような視座を形成してゆくことに、日本でも大きな影響を及ぼしていたことは想像にたやすい。だが、それは『イントレランス』という作品の公開以前からこのように始まっているのである。これを念頭にいれると、イントレランスという作品自体が何かを変えたと主張してしまうことは、にわかに困難になってくる。こうした記事の例からみえてくるのは、むしろ、作品自体とは別に（時にはそれと共に）、それにまつわる知識言説として伝えられる、こうしたグリフィスの人物像や、彼が映画製作に果たした役割、そしてグリフィスだけでなくその周辺に位置づけられた大勢の米国映画監督者たちの姿、そうしたものを伝える情報の継続的な奔流が、日本のこの時代の映画文化という場面に、経時的に変化を促すような影響を与えてゆく状況である。そして、イントレランス公開の背面に、すでにその監督グリフィスだけではない、さまざまな監督に関する言説が流通していることに注目し始めると、「監督」をめぐるそこに見え隠れしている問題が、D・W・グリフィスという個人や、『イントレランス』といった〈点〉の出来事のもたらす影響にとどまらない、映画言説の総体に広く関わるものであることも見えてくる。こうした言説の流通する過程（交通）に注目することで新たにわかるのは、この時代に経験されていた米国と日本の映画をめぐる影響関係の奥にある関係性である。1910年代末から監督が注目されるようになったとはいうものの、注目されたのは圧倒的に米国の監督であり、日本の監督ではほとんどなかったということに具体的にあらわれている、「監督者」をめぐる日米間の不均衡な、非対称の関係性が、流通している言説からみえてくるのである⁹¹。

⁹¹ 時代が少し下って、1922年の映画雑誌『活動画報』（第6巻第4号）でも、上に挙げたような監督特集が組まれていた（「撮影監督紹介号」と表紙に題されている）。だがここでも未だ同様に、その「紹介」で取り上げられていたのは、専ら米国の監督者だった（この号ではドイツの監督者も名前だけ紹介されている）（42-7）。日本の監督者については、米国で実製作の経験を積み松竹の撮影監督に就いた小谷ヘンリーが、日本での監督者についての無理解を嘆くような批判記事だけに終わっていた。



図 8 「米國代表的舞臺監督者」『活動之世界』(1918 年 7 月号)



図 9 「本邦撮影技師録」『活動之世界』(1917 年 4 月号)

監督者の「職務」の非対称性

「監督」をめぐる言説からみえてくる日米間の非対称性は、根本的にはこの時代の両国に支配的だった生産体制、そしてその中での監督が担う職務内容の差異に起因するものである。前章でみたように、この時代、米国映画産業では「ディレクターシステム」以降の合理的、近代工業的な生産体制が主流になっていたのに対し、日本では協業的、非「近代化」の生産体制が維持されつづけていた。近代的な生産体制下での監督者は、大規模生産に対応した分業制によって細分化される業務の全体を、ヒエラルキーの頂点から統括する役割だった一方、協業的な体制下での「監督者」（そう呼ばれていたのかも明確ではない）は、さまざまな職務を自らこなしながら、小規模な生産活動の全体を臨機応変にやりくりしていく、「ステージ・マネージャー」と言われるような役割であった。ゆえに、資本家の立場を委託され、複数の人々の労働力を管理する役割という意味での、一般的な監督者としては対称化（単なる比較の「対照化」ではなく、米国と日本の状況を図式的に相似形で捉えること）されうる一方で、それが担う映画製作における職務の内実においては、この時代の米国の監督者と日本の監督者は、明らかに対称化し得ない関係性にある。

純映画劇運動を推進した監督者の一人に数えられる、天活の撮影技師枝正義郎の説明する当時の日本の映画製作の様子は、それが米国映画の生産体制とは大分異なっていることを以下のように示している。

脚本を映画にするには、まず監督や狂言方と技師が俳優と共に集まって、いわゆる本読みをする。その時大写ボカシその他仕ぐさ等に注意すべき点に記号をつけて、それから数日後に撮影の段取りとなる。その間に監督は場面の設備や位置の選択、衣裳髪等の準備を整える。技師はまたそれらについて撮影技巧上から十分〔カメラの〕場所や配置を研究しなければならない。従って時々技師は脚本の変更を要求しなければならない事があるが、作家〔原作者〕のために写し直すようなことはほとんどない。

（枝正義郎「行詰った日本映画」『活動之世界』1918年3月号、71頁）

ここに描かれている製作の様子は、監督者を中心にしたヒエラルキー下での労働の結束ではなく、極めて共同作業的なものであり、監督者は全体を統括するよりも、彼に割り当てられた上記の職務をこなすだけのもののようにも見える。枝正はこの記事で、むしろこのような監督者に批判的な態度を取り、「俳優を指導する者が映画劇において重大な責任をもつことは言うまでもない。しかるに我が国では欧米におけるような意味の監督者なる位置もなく、また適任者もない」として、そのような新たな監督者を日本の製作の場にも得ることが映画の改革に急務であると主張していた。だが事実、この時点での日本の監督者が担う職務は、協業的な生産体制のなかでの「マネージャー」のような調整役に留まっており、俳優の指導にすらそれほどの責務を負っていなかったことを、枝正の言葉は証言してもいるのである。

実際、個々の監督者の実践は多様であることを予想すれば一概には述べられないが、当時の言説からみえてくる日本の監督者が主に担っていた職務は、映画製作の全体を制御するような米国の監督者と較べるとかなり限定的である。たとえば、上に挙げた監督者小口の語る撮影談などをみると、その様子が少し見えてくる。

鏡ヶ浦付近にある絶景も、脚本に指定された箇所以外にも随分捨て難い所があるので全部撮ろうと言うことになったが、他所ではいつも脚本に指定されただけの実景がえられないで困るのに、今度は反対に実景がありすぎるので、それをどんな具合で脚本に当てはめて、接続をうまくやろうかという事に苦心した。そこで貫一〔登場人物〕が梅林まで行く間に〔実景を〕はさんだりおふくろがお宮を説きつける間に入れたりして、どうにかまとめあげた。できてからみれば何でもないのであるが、まとめるまでにはなかなか苦心を擁する。富山と散歩する場面では、あの松をいれることに意味があるのだが、そうかといってただ松を写しただけでは無意味だから、貫一を松のそばへ出して七分身に撮るようにした。これらも脚本に指定されていないのを、便宜に考えて撮ったのだ。

（「最近作品の撮影と監督」『活動之世界』1918年7月号、43頁）

小口自身がこの記事で専ら語っているのは、作品を構成するための「実景」の選択で自らが果たしている役割についてであり、用意された脚本を超えて、それを適宜自らの工夫によって組み替えながら作品に仕上げてゆく過程である。この記事の主旨が、日活の監督者小口自らが、監督者として映画撮影で果たす役割を紹介するものであることを思えば、小口にとって監督者の担うべき役割は、ロケーションや背景などの「実景」に関する責務だったと言えるかも知れない。他の記事でも、たとえば日活の松之助映画の撮影手法を紹介するものなどでは「いよいよ撮影は小原監督の手にある。配役表によって開始さる。…小原監督は率いて背景選定に出かける」⁹²と述べられていたりもするので、特に日活の製作では、監督者は「実景」選択に関して強い権限をもっていたように見える。ただ、その一方で、監督者の責務がそこにしかによっても小口の記事からは読み取れる。たとえば「一体この劇『金色夜叉』などは俳優は誰でも十分知り抜いているから危なげはない」と言うように、俳優の演技に対しては俳優まかせで指示を出している言及が全くない。おそらく小口のこの映画製作の場合では、「一座ベースの製作システム」どおり、演技に関してはその責務の多くが俳優一座の方に委ねられているように見える。映画の「監督者」と言った場合、撮影の場での演技を監督するという舞台演劇から受け継がれた性質が、日米を問わずその役割の上で最も共有されている部分だが、そこにおいてすら日本の監督者はその権限が限定的で、欧米と比較して特徴的であることを、小口の記事からは読み取ることができる⁹³。

日本の監督者の職務が、欧米のものなどと比べて小さなものだったことを最もよく表すのは、前章でも吉山旭光の発言として言及し、これまでの日本の映画史家が日本映画の「遅れ」を示すものとして度々批判の目を向けてきた、「ロダテ」と呼ばれる製作手法の事例である。この、撮影時に監督者が、用意された台本を朗読し、それに合わせて俳優が演技するという「ロダテ」の習慣は、既にこの時代から批判されてきたものだった。1919年2月

⁹² 萬象生「嵐山出写の一日」『活動画報』1918年3月号、158-9頁。

⁹³ 舞台監督については、その歴史の変遷と演劇における舞台監督者の確立に小山内薫が果たした役割を詳しく論じた小川幹雄(2010)の研究を参照。だが、舞台演劇の監督者もまた、役割上同様の曖昧さを抱えた存在でもあった(Kennedy, 2011: 26)。演劇史家デニス・ケネディは「作者の死」以後も作者や監督者の力が増している矛盾に注目し、舞台監督が力を持ち始めた19世紀後半の時代背景や文化的な枠組みから、監督者の歴史的意義と観客との関係性を考察している。彼らの登場は、演劇美学のなかのモダニズムだけでなく、資本主義や帝国形成の論理といった「近代」の状況を反映したものというのがその考えであった。

号の『活動之世界』に掲載された、日活映画の改革を熱心に要求する記者の記事「日本映画改善の根本問題―日活新派当事者に寄す」には、以下のようにその問題点が指摘されている。

第一に台詞による撮影台本を廃止することであります。台詞によって劇の進行を計る限り、到底完全な純映画劇の製作され難いことは、吾人のすでにしばしば力説したところである。映画には映画独特の無言的表現法がある。…今その欠陥の主なる物を挙げれば、

(一) 撮影前に内読本読等の余分を要するので、直接演出について練習の余裕が失われる。

(二) 俳優は詞の暗記に煩わされて、劇筋および気分の精細なる理解を妨げられなければならない。

(三) 撮影の際監督者は台詞の朗読に迫われて巨細な点まで心を配る余裕がない。

(四) 俳優も、監督者の朗読する台詞に耳をとられるので、表情や仕ぐさに全身を傾注する事ができない。したがって力抜けがして情れ易い。

(五) 台詞のために動きのない場面が延長するので、場面の見た目が単調に流れて観客の倦怠を招くおそれがある。

(六) 台詞はきれぎれに役柄と筋とを表すが、劇の展開を明瞭にし難いから、場面と場面との連結が極めて不確実であり、且つ、季節、時日、場所等も解らない。…

(七) 映写の際、蔭台詞をつけるために数名の声色弁士を要するが、これは経費の上から損失なばかりでなく多人数の声が入り交じると必然不統一となり映画の気分を破壊し、単に騒がしいのみで声は観客全体に行き渡らない(8)

ここでの「口ダテ」の問題点は多岐に及んでいるが、監督者に関しては特に(三)が指摘する通り、結局、撮影中に台本朗読をしなければならないため、その分演技の演出ができないという点にある。このことは、監督者の問題だけでなく、俳優の演技や場面のリズムなど作品表象の全体に影響を及ぼし、「無言劇」の理想を体現した欧米的な映画作品を含意する「純映画劇」とは、全く異なる劣った映画を造り上げてしまっている、とこの記事

の著者は考えているのである。この主張に従えば、おそらくは、日本の監督者が朗読という役割を割り当てられてしまっている限り、俳優を細かく指導しながら演技に集中させその表情を作り上げてゆく、グリフィスを初めとした米国の監督者たちのような演出ができないということになるだろう。

しかしながら、この「口ダテ」のもとで、まったく監督者らしい演技指導ができなかったのかというと、そうとも言い切れない。下に挙げるのは小林商会撮影所での映画製作の様子を活写する文章である。

この日撮影されるのは市村氏の脚本で新派劇「浮寝鳥」であった。中央の天幕張りの下に、芸者屋の座敷らしい道具立てが設けられると石井の扮した蕩児と、小池春江の扮した芸者とが舞台に現れる。撮影監督の森氏が脚本を手にしてそれを読み上げながら、二人の仕ぐさについて細かい説明をする。二人はその言葉を謹聴して、その言葉通りに仕草をする。そしてその仕ぐさの気に入らぬ箇所があれば、監督はそれを指摘して何度でも繰り返させる。こうして各自の簡単な予習が終わると、今度は長井技師の手で撮影器のハンドルが回転されて、二人の仕ぐさはレンズに収められる。その間も監督森氏はレンズの外に立って絶えず二人に細密な注意を下すのである。これは一般各所の撮影所でも行っている方法と変わりはない。（「小林商会撮影所を訪う」『活動之世界』1918年3月号、62頁）

「口ダテ」と呼ばれる手法の実践がいかなるものであったかが、ここにはかなり詳細に残されている。ここに登場する監督者森要は舞台劇出身者で、極めて入念な演技指導を俳優におこなっていることが後に続く文章で語られていた。このような例を念頭におけば、口ダテの映画製作と、欧米の映画や「純映画劇」の間に横たわっているのは、その演出において前者に欠陥があるなどという優劣の問題ではなく、根本的には演出の仕方が異なるという生産や表象様式の差異の問題であることが分かるだろう。いわば「口ダテ」と「純映画劇」は別々の表象システムだったといっても過言ではない。森のように「口ダテ」にも、それに応じた中での監督者の演出がこめられる可能性もあった。しかしながら、先の批判は、監督者は口ダテの手法のもとで朗読に追われ、俳優もそれによって演技の質が劣

化すると断定してしまっていた。おそらくこの口ダテに内在する問題点は、脚本朗読の役割が日本の監督者に割り当てられ、その批判のように、ある意味で彼らがその朗読という限定的な職務だけしか担えない印象が作られていたこと自体にある。そのことが、欧米映画の様式と対照化（対称化）される時に問題になるのである。

これらの引用はおおよそ 1918 年頃のものだが、前項のように、この時代に日本の映画雑誌などに流入してきていた、グリフィスをはじめとする米国映画の監督者たちの姿は、日本の監督者に新たな職務を要求するような効果を、日本での映画製作の文脈（生産過程）に及ぼし始めている。それは、たとえば前項に引用した金衣の記事にあった「劇としての全体の統一と調和」を実現するような職務としての監督者である。上に引用した「日本映画改善の根本問題」にはこのようにある。

映画劇において監督者は最も重大なる要務を有するがゆえに、俳優技師その他一切に対してほとんど絶対的の命令権を与え、首脳俳優あるいは技師といえども自由に駆使せしめなければならない。したがってまた監督者は演技および撮影技術その他についても豊富なる知識と見解を有しなければならない。ゆえに監督者は常に欧米諸国の撮影法監督法その他について能う限り研究して、撮影の際にそれを応用するように務めなければならない。

(11)

このような全体を統括する役割としての監督者を求める主張が、他にもこの時代の雑誌記事のなかに登場している。先に挙げた枝正の記事も新たな「撮影監督の責任」をもとめるものであったし、「理想的撮影監督とは」何かを論じる杵間散人という執筆者も現れた（「映画劇の新思潮」『活動画報』1918 年 8 月号、88 頁）。だが、こうした新しい監督者を求める声は、たとえば「舞台監督は普通の演劇においても重大な位置をしめている、いわんや映画劇においてはなおさら複雑で緊要な職責を有するは当然である。……それゆえ撮影監督の職務は最も困難と言わなければならないが、我が国では映画劇は愚か舞台劇でさえ未だ正当に言う監督者なる者は皆無である」（枡本清「革新の曙光」『活動之世界』1918 年 3 月号、67 頁）というように、その多くが常に日本側の否定を含意するものである。そこ

には、欧米の映画との比較によって欧米（この時代はほぼ米国）と日本の監督者を対称の関係に置きつつ、対称にならない日本の監督者たちのもつ特徴を劣ったものとしたり、彼らを見捨てながら、その役割自体を未だ不在のものと捉えてゆくことによって、日本の監督者を「遅れ」の中に設えてゆく構造が存在している。日本映画と米国映画の非対称性が、日本の映画市場で両者が共に消費される事態のなかで比較の関係に置かれ、欧米に対する政治的、経済的、そして文化的後進国という意識のもとで、両者の差異が「遅れ」に置き換えられてゆくのである。このような構造のもとで、「ロダテ」のような日本での製作実践のなかで編み出されてきたがゆえに欧米とは対称化し得ない明確な差異は、バーチなどの戦後の欧米の論者が評価したような、欧米の様式に批判を投げかけるものとして捉えられることも、「ロダテ」のなかでの演出のように、その内実において実践されている行為に価値を見いだされることもなく、「遅れ」の表象として格好の批判対象とされてしまうのである。いわば「ロダテ」批判とは、生産様式やそれが生み出す表象上の、目に見える明確な差異が、「遅れ」に置き換えられてゆく具体例であり、その手法を担った監督者もまた「遅れ」のなかに設えられて、米国やヨーロッパの監督者たちから劣った存在、もしくは監督者自体が日本映画に不在の存在のように捉えられてゆくことになるのである。

2 監督への言説——1910年代の「監督」をめぐる議論

構想された「監督者」——『キネマ・レコード』の映画製作議論

『イントレランス』の公開という出来事だけに帰結させることは決してできないものの、その前後に現れているこうした監督者という役割に対する注目の高まりや意識の変化は、明らかに米国映画の監督者たちの強い影響下に起こっている現象だった。そして、この流れは、その米国流のやり方で製作の全体を統括する新たな監督者の出現を、日本での製作場面にも要求するものだった。だがそれは、それまで何もなかったところに米国流の監督者が現れ、要求されるようになったのではなく、それまでの日本にも、(役割としては差異を抱えつつも)少なくとも表面上はそれに対照化(部分的に対称化)しうる監督者が存在しており、さらに、それらを否定するか不可視化(無視)するように、別の「新たな監督者」が求められていたのである。上に挙げた小口忠や森要といった人々と、彼らが実践していた監督者としての役割は、その「新たな監督者」以前からある、そうした監督者の〈新らしさ〉の礎に埋め込まれていたとも言うべき具体例である⁹⁴。そして、これ(彼ら)と同様、「監督者」(的な役割)が、たとえば日本での映画製作をどのように合理化・近代化させてゆくのかといった議論など、製作実践以外の、概念や理念のなかにまで眼をやると、米国の監督者が注目される以前からある程度構想されていることも、当時の映画言説には見えてくる。

議論自体としては、田中(1975: 142-3)が指摘するように、映画製作過程を全体的に統括する「監督者」的な役割の必要性が、早くも1911年の『活動写真界』で言及されている。

⁹⁴ 日本映画史からは忘れ去られているものの、桑野(1934: 472)によれば、小口忠は「日本に於ける初期の現代映画監督としては、一流の人で、今の監督のうちでも、小口君に師事した人も少なくない」と評価される人物だった。

この事はこの前の『活動写真タイムス』誌上に載っていたようだ。今ちょっとその号が手許にないからそれを参考にして書くことができぬ。ここへは私一人の思考を述べる。

私のいうマネージャーとは、劇場の方でいえば舞台管理者(Stage Manager)で、活動写真の方では何というか、やはりステージマネージャーで、差し支えないと思う。

・・・中略・・・

しからば、その^{マネージャー}管理者の備うべき資格と人材についてであるが、とにかく技師と俳優の間にあって、一切の統一を図る人であるから、オッチョコチョイでは無論駄目だ。彼らを統一する人格は第一備うべきで、二には普通より以上通じたる素養とこれには劇道の事も心得ねばならぬ。活動写真の事も専門的に心得ておらねばならぬ。その間には撮影技術(背景、光線位置、衣裳、色彩)の事もしらねばいけぬ。

(冬児「活動漫語」『活動写真界』1911年4月1日号、3頁)

著者冬児はここで、特に撮影法の部分に深く立ち入って「管理者」が担うべき職務の詳細を説明し、その必要性を力説していた。この論者は『活動写真界』誌の投書家で、おそらく現代の視点からみれば、一介の映画ファンにすぎない⁹⁵。だが田中は、カメラマンなどの映画製作者ではなく、むしろこの観客側が「ヨーロッパ映画界の例を引いて、日本の映画も、早くノーマルな発展を期すべきだ」と主張している点に注目し、この記事を評価していたのである(143)。このような、映画製作の実践者ではなく、いわば部外者であるファンが映画製作の未来を熱心に議論してゆく姿は、この最初期の時代の日本の映画言説の大きな特徴である。しかも、そうした議論の多くは、記者の製作現場への取材によって書かれるものとは異なり、引用の冒頭にもあるように、他の場所で語られた言説を敷衍する形で論議される⁹⁶。しばしばその典拠となるのが、日本で行われている実践とは違う枠組み、つまり欧米の映画製作に関する言説である。欧米映画ファンとして、数多くの輸入映

⁹⁵ 当時のファンの活発な投書活動については飯島(1985: 107)。

⁹⁶ 現存する『活動写真タイムス』が見つからないため、その原典がどのような記事であったのかは不明である。だが、次章で議論するが、米国の映画業界誌でちょうどこのころから、監督者の役割の重要性を論じた記事が現われ始めていることを考慮すると、やはりこれも海外(米国)での映画製作に関する議論の輸入された痕跡である可能性が高い。

画の鑑賞とその情報の収集から得た知識によって、欧米と日本の映画に関する経済・製作実践を比較し、「日本映画界への提言・苦言」を主張するのがその主なものだった(岩本 1999 5-14)。

純映画劇運動の主導者とされる帰山教正は、そうした議論の担い手の代表的な存在である。彼の映画人としての出発点は、『活動写真界』への寄稿者グループ「活写友好会」の一員としての評論活動にある(小松 1999: 16)。同誌廃刊後にも、自ら主体となって同人雑誌『キネマ・レコード』(1913-7、改題:『フィルム・レコード』)を創刊し、外国映画の紹介だけでなく、映画の機械装置に関する専門的な知識から映画製作のあり方まで、ファンの域を超えた議論を活発に展開した。こうした熱心なファン活動をもって映画会社天活に入社し、そこで自ら主張する純映画劇を製作する機会を得る、というのが帰山の経歴である(彼個人については、章をあらためて議論する――5章参照)。それゆえ、彼が論者として活躍した『キネマ・レコード』には、彼以外の論者も多数含めて、映画製作に関する論説が数多く残されており、その中にも監督的な役割・存在に言及するものが、かなり早期から現れはじめていた。以下では、日本での製作実践とは異なる場で編まれた言説である『キネマ・レコード』に注目し、そこに垣間見える「監督者」の姿を整理、系譜化してみたい。

①東虹子「活動写真十講」(1913年11月下旬号)

『キネマ・レコード』の主要論者の一人東虹子(岩崎繁樹)は、帰山からドイツ映画の評論を書くように頼まれ「活動写真十講」という記事を、大正2年11月下旬号に寄せている。そこで著者は、民族性の表われたドイツ映画のものの悲しく格調の高い雰囲気の評価しつつ、それに匹敵する日本の映画として尾上松之助主演の映画『伊達大評定』を挙げ、以下のように論じた。

あなたは日本のシネ・プレーヤーの中の誰が一番好きかときくひとあれば、僕は直に「松之助! 松之助の他にない!」と言うに躊躇しない。日本で第一のマネージャーは誰かときけば、僕は直に「牧野さん、牧野さんの他にない!」と勢いよく言うだろうと思う。この二人の結合によって、あんなに優美な一日本としては一フィルムができるのである。

僕は三年間京都にいた間に、見飽きるほど・・・[祇園の座と西陣の座の] ステージの・・・
松之助をみた。そして悲しい結論を得た。・・・

「松之助の写真が、あんなに優美なのは、尾上松之助 尾上猿之助一派の俳優の力ではなく、まったくステージマネージャー牧野君その人の、非凡なる精力と、珍しき才幹によるのである」(3)

映画の松之助に対し、舞台上の松之助がとてもつまらなく見えたのであろう。その自ら感じた気分から類推することによって、この論者は、松之助映画の裏側でその製作に尽力する中心者牧野省三の姿を見いだしている。だが、この時代の映画評では、このように監督者の立場にあたる人物が言及されるようなことは、非常にめずらしいことだった。毎号30本近くの作品が紹介されているこの雑誌でも、少なくともこのときまでの批評文に目を通す限り、そのようなものは見当たらない。この論者は、続く1914年一月上旬号の第二講でも、以下のように、背景撮影における牧野の貢献と俳優に対するマネージャーの役割を、批判も含めて具体的に評価していた。

背景の秀れている事はたしかに松之助一派牧野君の誇りとするに足りるものがある。戸外の風景の優美端正なことは言うまでもないことであるが、この頃では室内の大道具小道具に至るまで、めざましい発達を遂げた。芝居でする飯炊きの場、この写真では千之助御目見得のシーンはまず在来の時代物の舞台劇としては最も成功したものだろうと思う。欄間、襖几帳等が生じる美しい直線の調和は、女房達の襠、若殿の可愛らしい振り分髪が動いては作る温かい豊かな曲線の助けをかりて、物の整然と配列された時に感じる快さを味わう事ができる。(16)

役者は皆よくマネージャーの言うことを聞いて演っている。マネージャーの才幹は所々に閃いて観客の眼を射ることが多い。けれどもその才幹は乱発の体で、キザに見え鼻につくのである。自後は見えざる苦心、人知れぬ技巧を用いて余音余情の尽きざるフィルムを作ってもらいたい。(17)

こうした論評は、松之助作品に関して、その製作者である牧野の名前が、その中心的貢献者としてかなり早くから映画ファンにも知られていたことを証し立てている。そして、日本の映画スターの元祖松之助だけでなく、その裏側に牧野の存在を想定し、いわば「監督者」(ステージマネージャー)の作家性を読むように映画を鑑賞しているファンがいたことを示しているという点でも、非常に興味深い。だが、そうした論評のめずらしさは、一方でそうした見方が非常に限られたファンの見方であったことも示している。また、この論者が「監督」を仰ぎ見るのではなく、同じ立場か、もしくはそれよりも高い視点に立って、批判的にその手腕を見ているのにも、まだ中心化はされていないこの時代の「監督」の立場が読み取れよう。

②小川誠耳「活動写真劇及作者を論じて製造家に及ぶ」(1914年2月下旬号)

日本映画の後進性を厳しく批判した論者小川誠耳は「日本写真の批評と云う事に就いて」(1914年2月上旬号)で、日本の映画製作の改善を訴え始める。もはや、鑑賞眼の成熟した映画ファンが物語や撮影の不備を指摘するだけでは改善の余地がないことから、「我が国の会社には主要なる一部分が欠けている。大切な脳髓が欠けている」と映画会社を直接的に批判し、ファンの立場でありながら、映画製作の根本から問題を議論する必要性を主張した(2-3: 岩本: 11)。そして小川は、次号に掲載された記事「活動写真劇及作者を論じて製造家に及ぶ」にて、その「脳髓」の具体的な対象について以下のように論じた。

活動写真劇作家は普通の劇作家や小説家と区別して考えねばならない。ゆえにどのくらいに劇や小説が書けても活動写真ということに関しての知識に乏しい人の作った作物は活動写真として誠に貧弱な感じを起こさせる事が多い。であるから活動写真の劇作家というものの資格というべきものを上げて見たならば、まず第一に普通の劇作家としての価値および第二に活動写真撮影製造に関する知識とを共有せねば完全な作家とは言うことができないのである。…勿論多少は技師や管理者の責任もあるにしても活動写真の脚本と

してはどこまでも作者が自ら舞台監督となり、技師となり得るような気持ちにおいて脚本を作らなければ到底十分なる成功を見ることはできない。・・・

立派な活動写真劇は必ず劇作家とその劇の加作家（または活動写真劇作家として）および撮影技師の名があるものをもって作られている。アスタ・ニールセンのフィルムが非常に立派な作品たる所以は・・・作家ウルバン・ガッド氏の脚本上の手腕によるもので彼は活動写真劇作家として十年近くの経験を持っているのである。・・・(2)

時代趣向の変遷や風潮に大なる原動力となるべき多くの学生や若い者はほとんどすべて外国写真の良いことを知っている。・・・日本写真が旧態を脱して新しい意味のもとに改良されなくてはならない時期は実に急なのである。これに対する脚本の選択、撮影、背景等の支配者はかえって当業者より観客の方が余程心得ている位の時代である。劇および作家の覚醒は目下の急務で製造会社が進んで新しく我界の雌雄を争うべきまた斯界の覇を獲取すべきはまず各製造家が進んで旧態を脱し新しい指導を得て試みることにあるのである。(3)

ここで言われている「作家」が、おそらく映画製作に欠けている「脳髓」と言われた部分にあてはまる。実際、その「作家」がここで指しているのは、より具体的には脚本家に当たる役割だが、それが俳優を演出する舞台監督と撮影者の技術的素養を兼ね備えることが要求されている点で、ここで想定されているのは、むしろ全体を統括する米国流の監督者に近い。脚本家が「監督者」の立場になることが唱えられているという意味で、「ディレクターシステム」とは異なる分業形態の可能性を主張するものと考えられる一方で、活動写真劇製作独自の「作家・作者」が求められているという意味では、後の「監督者」の概念として構想された形がここには垣間見える。興味深いのは、引用にある「当業者より観客」の方が映画製作について心得ているという主張である。外国映画の知識を背景に、まさに製作実践の外側から、映画ファンが映画製作の発展を構想してゆく典型的な議論が、この小川の論評だった。

③小松商会『火中の女』紹介記事（1914年2月下旬号）

活動寫真劇の分類並びに構成素質——一般に活動寫真と言へば非常に意味が廣いものであるが、茲では活動寫真劇と獨立して考ふべきものに就て述べる。活動寫真劇を以下の様に分解するのは果して穩當かどうか分らないが、分り易いやうに分解して見ると下の様である。

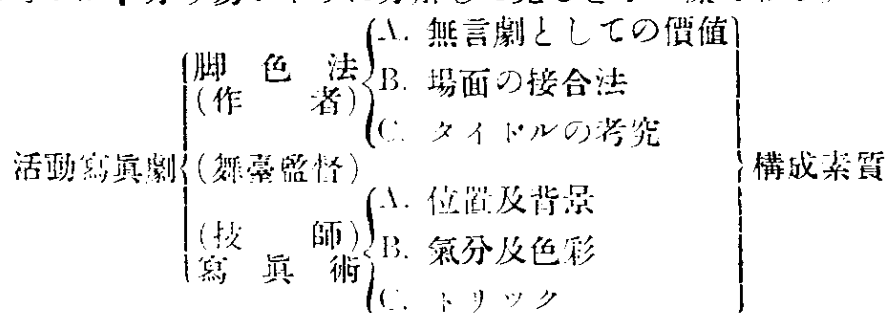


図 11 帰山による劇映画製作の構想図 —初期— (『キネマ・レコード』1915年9月号)

④帰山教正「活動写真劇脚色上の研究」(1915年9月号)

初期の映画言論を、こうした映画雑誌の紙面で盛んに牽引した帰山教正は、日本における映画批評・映画理論のパイオニアにも位置づけられる存在である⁹⁷。だが、上記『イントレランス』の時期からは遙かに先んじているものの、彼が「監督」という役割に注目した論評を書き始めるのは、雑誌創刊からしばらくたった大正4年のことだった。その年の九月号には「活動写真劇脚色上の研究—成功せる活動写真劇構成上の考究」と題する、帰山が理想とする映画とその創作の形を論じた記事が掲載される。帰山がここで語るのは、俳優のパントマイム演技と映像美で成功しているドイツ映画『プラーグの大学生』をモデルに、映画とは動作と形態と制限された色彩による芸術であることをその本質とし、演劇などとは似て非なる特徴をもっているため、映画はその特徴を生かすようなそれ特有の手法をもって製作されなければならないという主張だった。この主張を根底にすえながら、彼はここで「活動写真劇」(ドキュメンタリーとは区別された劇映画)が構成されるべき要素を図にして簡潔に示しながら(図11)、それを以下のように説明している。

すなわち活動写真劇というものは脚色法と写真術とが相持って始めて完全なるもので、各主なる注意点は上のごとく、(1) 無言劇としての価値 (2) 場面の接合法 (3) タイ

⁹⁷ 古川良純「映画四十年回顧(二) 人物日本映画史」『日本映画』1939年10月号、103頁。

トルの考究（４）位置および背景（５）気分および色彩（６）トリック、という六つの構成素質となるのである。完全な劇には十分この各点について充分發揮せしむることであって、これに当たる人の側から行くと脚色作者、写真技師、の二つとなりこれが平行を保つべく舞台監督を要するのである。ゆえに完全なる舞台監督は作者としての価値をそなえると同時に技術者としての相当の頭が無ければ不可なものである。ここに芝居と活動写真の相違で舞台監督はたんに作者すなわち Author,のみならず技師すなわち Camera Operator でなければならないという大切なことである。(3)

「舞台監督」に、演劇舞台の監督者の役割を超えて、「脚色法」に分類される、演技（A 無言劇）、編集（B 場面の接合法）、字幕（c タイトル）という、いわば映画の物語話法と、「写真術」に分類されたフィルム技術的映像表現の両者全てに関する知識を求める帰山の主張は、上に挙げた『キネマ・レコード』誌での議論を総合していると同時に、後の D・W・グリフィスをはじめとする米国流の監督者に見いだされた役割・能力に、極めて近づいてきている。特に、上の議論の例などでは不明瞭であったが、ここでははっきりと「舞台監督」に、物語を司る脚色法と写真映像を司る写真術の間を取り持つ、両方の技能を兼ね備えた映画製作の全体の管理が求められるようになっている。この点がそれまでの議論よりも新しく、なおかつ、後に現れる「監督者」の役割を先取りしている部分である。

このように『キネマ・レコード』の論説をたどると、映画製作に対する認識や構想（実践とは区別されるべき——帰山たちが、まだこの時点では、その実践者ではなかったことを念頭に）のなかで、「監督者」という立場（に近づいてゆく存在・役割）の重要性が高まってゆく過程が垣間見えてくる。そしてそれは、少なくとも認識や構想のなかでは、『イントレランス』の時期よりも、もっと前の大正初期の頃から、このように日本でも徐々に始まっている。それらは論議の出発点として、どれも欧米の映画言説を参照することからはじまってはいるのだが、そうした構想を自らの手でも膨らませていっていることが、帰山の議論などには見て取れる。それゆえに、こうした「監督」に関係する議論が『イントレランス』の時期からの監督者像にも、いくぶんは連続していることを想像すれば、やはりそれを、外からもたらされただけのものとして片付けてしまうことはできないのである。

だが一方で、こうした議論に、帰山のように映画に関する知識を高度に収集したファン以外に対しての訴求力があつたとは到底思われぬ。実際、彼ら以外の一般的なファンが『イントレランス』以前のこの時期から、グリフィスの存在に注目するように（促されるように）、映画を鑑賞したり論じたりする場面で監督者の存在に注目しはじめた、などと言ってしまうことはかなり困難である。

たとえば、『イントレランス』に先行する世界映画史上の超大作で、日本でも大きな反響を巻き起こした『カピリア』（1914年製作、1916年4月日本公開）という作品がある。その監督者ジョバンニ・パストローネが作品の製作において果たした功績の大きさは、小松弘(1986)やパオロ・ケルキ・ウザイ(Usai 1988)が論じているところであったが、その製作者として当時注目されたのはパストローネではなく、専ら原作者であるガブリエル・ダヌンツィオの方だった。これは主に、監督者の名前はあえて伏せながら有名作家であるダヌンツィオの名を前面に押し出すというパブリシティの戦略が採られていたことによるものであるが、ジョアンヌ・バーナーディ(Bernardi: 1988)が指摘しているように、米国映画よりもヨーロッパの映画を好んだ日本の知識人は、この有名作家の名前にこぞって強い反応をみせていた。上述した小川の論説にも現れていた傾向だが、この時代に作品製作の中心的存在として一般に（とりわけ知識人に）想起されていたのは、原作者や脚本家といった文筆の部分を受け持つ役割であり、撮影の場を管理する監督者ではなかったといえる。

このことは、中心的役割としての監督者的立場をかなり明確に構想しているように見える帰山でも、実は同様だった。前掲の記事の翌月号に掲載されている「活動写真劇脚色上の研究」の第二回連載「完全なる活動写真劇と活動写真芸術論」（1915年10月号）では、劇であっても映画装置に関する技術がつきまとう「活動写真劇」には、以下のようなその「本質を理解せる作者の必要」であることが力説されている。

ゆえに私は文学上のいかなる立派な芸術といえども直にこれを活動写真芸術として製作することはできない。活動写真には活動写真形式の芸術を要求するのである。…ゆえに活動写真には活動写真としての特別な劇作家を要する所以で、小説家、劇作家という具合に活動写真作家というものが必ず独立さるべき時代が来なければならない。…ところが活動写真の他と異なっているところとして付け加えて申さねばならないのは、活動写真

作者ばかりでなく、技術者（あるいは技術者の舞台監督）ということを考えねばならない
ということで、印刷術の方はたとえどれほど拙劣であっても字さえ見えればなんら文学そ
のものの価値に及ぼすべきではないが、活動写真においては印刷術のように行かない。
技術とは即作者の一部であり、また作者は技術の一部であらねばならない。(4-5)

帰山の言うここでの「作者」も、小説家、劇作家がまず念頭にあり、そこから比較をす
ずめてゆくことによって、映画特有の「活動写真作者」が導き出されている。その意味で
は、実質的に彼のこの時点での議論の根底におかれているのは、いまだ小説家・原作者と
いった立場であるのがわかるだろう。そして、そこからさらに、映画特有の技術の必要性
が説かれるに、ここでは至っている。この「(技術者の) 舞台監督」と言われる立場は実際、
何か具体的な役割をもった立場として想起されているのではなく、むしろ「脚色法」とい
われた映画の物語に関する部分と「写真術」である映画の技術的部分という二つの具体的
な作品構成要素を媒介するだけの、透明でかなり抽象的な役割として想定されている。そ
のことは、先の構想図をみるとよくわかる。三つの具体的な「構成素質」をまとめる二つ
のカテゴリーの、「二つの平行を保つべく」その間に置かれているのが「舞台監督」だった。
そして、それは「ディレクターシステム」下での監督者のようにヒエラルキーの上に立つ
役割ではなく、並列的な関係性のなかで両者の間に置かれる調整役として、ここでは示さ
れている。したがって、この時点での帰山の構想のなかでは、むしろその監督者の位置づ
けは、確固としたヒエラルキーのない協業的な体制下での「ステージマネージャー」の方
に近く、作品表象全ての制御がその手綱のもとに集められるような存在ではない。この点
において帰山の構想もまた、それに近づいてはいるものの、後に現れる監督者を頂点にし
た体制とは決定的に異なっているのである。

こうした側面に視線を注ぐと、「監督」に近づく存在は想起されつつあったものの、映
画作品表象の中心や頂点に、ある意味で「映画作家」として位置づけてしまうような考え
は、映画産業の実践場面ではもちろんのこと、上に挙げたような映画製作に対する構想と
いった、いわばスタイガーの言うイデオロギー／表象の実践の中でも、大正初期の日本に
は未だ現れておらず、あったとしても映画製作に関する言説のほんの一部分に留まるもの
だったことがわかるのである。

監督論の出現

少なくとも、帰山がこの時点で構想していた「監督」は、いわば、映画製作のなかで、なにか明確なそれ固有の役割やアイデンティティを与えられた存在ではない。劇映画製作という近代に現れた新たな実践が直面する、物語行為と機械技術という、それまで全く異なる枠組みのなかにあった問題を結び合わせる必要性のなかで、その間をつなぐものとして想起された、もしくは演劇からの「舞台監督」に付与された、概念的抽象的な役割そのものである。それゆえに、『イントレランス』公開前後の映画雑誌にみられたように、「監督」自身が（人物として）論評の対象となり、彼らは何者なのかといったことが議論されるようなことは、帰山の著述にも、その他『キネマ・レコード』の論者の記事にも、まだこの時点ではなかった⁹⁸。

だが、こうした監督者自身を主題とするような視座がいまだ形成されていないような状況が、帰山の論評の翌年、大正五年頃(1916)から、いくぶん唐突に変化し始める。ここでも、その変化の根源の中心に位置しているのは、やはり『イントレランス』とグリフィスだった。だが、その〈日本映画〉への影響の仕方が、これまでの映画史で想定されてきたような、その映画表現の偉大な芸術性が日本の製作者、監督者たちにも影響を与えたという単純なものではないことに、ここでも注意を払っておきたい。

その変化とは、端的に言えば、日本よりも三年ほど早く米国で公開された『イントレランス』(1916年8月)とその監督者D・W・グリフィスに関する〈情報〉(作品そのものでなく)が、日本にもたらされることによって起こったものである。実際、グリフィスの作品は、これ以前にも、すでに2作品が日本で公開されており、1916年3月には『暗黒界』(The Escape 1914年製作)が封切られている。米国では、1913年12月3日のニューヨーク・ドラマティック・ミラー誌において、事後的にはあるものの1909年からバイオグラフ社

⁹⁸ 実際、監督者自体を論評の対象に据えた記事を帰山が書きはじめるのは、さらにこの時点よりも後のこととなる。水澤武彦(帰山教正)「現代の作品、作者について」(『キネマ・レコード』1917年5月号、216頁)などを参照。

でグリフィスが監督した多数の作品群に対して、その業績を喧伝する広告が掲載されて以来、その名前は公に知られはじめていた(Gunning 1991: 44)。また、クー・クラックス・クランの白人至上主義から、南北戦争を背景にした黒人差別的物語を描く 1915 年のグリフィス作品『国民の創生』(The Birth of a Nation)は、すでに全米で物議を醸していた。だが日本では、この『暗黒街』が公開された時点でも、グリフィスその人に対する言及はほとんど現れず、作品についての言及も『キネマ・レコード』の外国映画紹介欄に掲載された小さな情報が残っているのみだった(図 12)。「イントレランス」の米国公開以前の日本では、先に取り上げた米国監督者たちへ注がれていた注視からは打って変わって、米国で形成されつつあった巨匠としてのグリフィスの姿やその作品は、他の監督も同様、雑誌等の言説で注目されることも論じられることもなかったのである。

惹いた。ローザの結婚式の場へメーが現れて破談せしめ彼女は尼となつた。(一巻 下期 みくに)
 ■逃亡【劇】(暗黒界)(七巻) グリフィス
 Escape. by Paul Armstrong. —Griffith.—
 (Cast:
 May Joyce Blanche Sweet.
 Jennie Joyce, her Young Sister ... Mae Marsh.
 Larry Joyce, her Young Brother Robert Harron.
 Their Father..... F. A. Turner.
 McGee..... Donald Crisp.
 Dr. von Eiden..... Owen Moore.
 The Senator Ralph Lewis.
 メーは妹のジェンニーと弟のラリーと父との四人暮で父は大酒の爲何時も兄弟は苦勞が絶なかつた或る日父は酒に酔ひ惨めラリーにストーブの蓋を掛け付けたラリーは其れより氣が少し變つて了つた其時醫師のアイデンは姉のメーから總ての事情を聞き知つたそうしてアイデンはメーに總ては苦痛であると云ひ此等の境遇から逃れよと記したバイナルを彼女に與へた。そうしてメーはマックギイと結婚する當日彼女は逃亡して丁ひ或る事務所に勤める事となつた一方マックギイはメーの逃亡後は妹のジェンニーに目を付けて結婚して了つたそうして彼女には一人の子供が出来たが夫の亂酒の爲愛兒を殺して丁ひ彼女を海外の醜樂場に賣らん事迄で計つた其弟の力で救はれマックギイはラリーの彈に當つて亡びジェンニーは終に命を終りメーはアイデンと結婚しラリー

図 12 グリフィス作品『暗黒界』の紹介文
 『キネマ・レコード』(1916 年 3 月号、173 頁)

だが、欧米か日本かを問わず、人物としての監督者が議論の対象として注目されることがほとんどなかったこの状況が、『イントレランス』という大作が米国で公開され話題となる頃、日本でも変化してゆく。

1916 年 11 月号の『活動之世界』に掲載された記事、桔梗生(鈴木桔梗——おそらく日本の論者としてグリフィスに最も注目していた人物)「最近のフィルム界と寫實の傾向」は、大監督としてのグリフィスの人物像を、おそらく日本の雑誌上で大きく紹介した最初のものである(図 13)。ここでは冒頭から「誰も知らぬものはいない」という書き出しの下、グリフィスが撮影の現場で行っていた俳優の表情を引き出す工夫が、おおよそ三頁に渡っ

て論じられている。グリフィスの話から始まるこの記事は、彼の工夫が生み出した「写実主義」的效果が、米国映画全体の傾向になっていることへと話題をひろげ、具体的な作品をいくつか例に挙げながら紹介していた。記事全体は米国映画の当時の流行を紹介するものでありながら、最初の部分にある、監督者自身が行った製作場面での表現上の工夫を詳細に語る議論は、これまでの記事には見られなかった新しいタイプの映画論評だった。翌年に出版される帰山の著書『活動写真劇の創作と撮影法』には、これと類似の内容が掲載されており、その典拠が米映画雑誌『ムーヴィング・ピクチャー・ワールド』にあったグリフィス自身の記事「女優は若くあるべし」(Actresses must be young)であることが明かされていた(帰山 1917: 106-9)。こうした米国での映画情報の輸入を皮切りに、グリフィスの存在は、前節でも紹介した記事のような形で、日本での『イントレランス』公開を待たず、映画雑誌上で度々論じられてゆく。このことは、藤木秀朗が指摘するような、メアリー・ピックフォードのスターイメージが、日本では作品公開以前からパブリシティで先行して形成されてゆく状況と類似しており、監督グリフィスですらその「名監督」というイメージの形成にあたっては、作品よりも宣伝広告のような情報の方が先立っていたことを示唆している(2007: 119-20)。グリフィスの姿は、文章だけでなく写真でも頻繁に紹介され、特に何千人ものエキストラを一手に操っているその姿は、大きなグラビアによって度々雑誌に掲載されていた(図 14)。『暗黒街』の例のように、それ以前の作品が、グリフィスの人物像と必ずしも結びつけられていなかったことを想起すれば、D・W・グリフィスという監督者の存在は、『イントレランス』という作品自体に接することに先立って、作品の外側にあるこのような言説の場で(すなわち表象の実践から)、日本の人々に経験されていたとも言えるのである。

桔 梗 生

有名な「イルム」界の名監督ダグ・グリフ・アイヌ氏が撮影苦心した事は誰に聞かぬ者もない。そして氏の最も苦心して居る點は俳優の表情でない。氏の説によると、演劇の俳優の表情は多少物足りない所がある。つても、主の表情的音楽で之を補ふ事が出来るが、寧ろ裏面的は無言、劇であるから、活動俳優の表情はどんな劇界の名優よりも、より以上に眞に迫つた表情を演出しなければ駄目である云々の説の趣意は特に注意を要して、顔面表情の並優れて鮮やかなのみを素人黒人の區別なく選り抜いた。かの名花形マユマルシム顔の如き第一に氏の眼鏡に達つた人で、彼は素

全くの無知であつたが、一瞬活動俳優となつたら、その縁で或る日ドラフツアイ氏の暇へ姉と見物へ往つたのは、はなしくもドラフツアイ氏の眼に逢つたのが、やがたなやまをフィルムに描つたと云ふ氏の強つての悪習、怪しからぬスクリンの人となつたのであつたが、忽ち一瞬間に盛名を馳せ、氏の大作民族の出生では女主人公に扮した位、今では押しも押さへぬ一流の女優になつて終つた。

然しワフツアイ氏は俳優の道よりも更に苦心して此等の俳優から如何にして力強い理想の表情を引出したものであらうと云ふ事にあつた。氏の此の方面に於ける苦心は非常なものであつたが、それと共に氏の方面に於ける民族の天才に近い資を見

せて居た。ミイ・エシユ嬢の表情がどんなに鮮かであつても、嬢が撮影監督としての氏を得なかつたならば、恐らくあれ程の才名を擧はれなかつたであらう。

意に銃聲をつい間近に聞いて、恐怖に戰慄した。然しカメラマンは一向半氣でクラシクを廻轉して居た。即ち之れはグリッフィス氏が短銃を放つて娘に恐怖を實

が出来たのである。
會て嫌がある非常に
緊張した役割を振られ
た時、その中で急に非
常に恐怖に襲はれる箇
所があつた。所がこれ
が誰にも荷が勝ち過ぎ
て出来さうにも思はれ
なかつた。然し監督の
グロップフェウス氏は何
か思ふ所があるらしく、
が、今や例の非常に難

(ルサーアダニユ) 渡ーラーフ・ーリメ
演出 (館士宮) 情の兄



クフオード女史も、未だ現在の夫君オーエン・ムーア氏と婚約を結んだ許りの頃は矢張りグリッフィス氏の監

*

471

(b)振導指の氏ユシイフリグ督監塞機) 上 同

振動の世界 (第二巻一月号) 「インテレランス」

五九

『活動之世界』1917年1月号

こうしたグリフィス論のような記事が現れるのにほぼ期を同じくして、『キネマ・レコード』以外の映画雑誌でも「監督」のような存在に注目する議論が現れ始める。1916年の『活動之世界』五月号にある記事、坪内士行「脚本家の苦心すべき点」には以下のようにある。

□脚本家と指揮者^{プロデューサー}

脚本家も必要だけれど、今のところ私は、それよりも指揮者^{プロデューサー}が必要だと思う。指揮者^{プロデューサー}というと、俳優を監督するものである。西洋でも作者で客を呼ぼうとする特別の場合以外では、脚本家よりも指揮者^{プロデューサー}に権威がある。

活動写真では、場面の始めと、場面の最後とが、印象的にならなければならぬものだが、これはほとんど指揮者^{プロデューサー}の些細な注意によってなされるものである。また背景の選択なども、特別に脚本家からの希望があればともかく、それでなければ皆指揮者^{プロデューサー}によってなされる。したがって、外国では指揮者^{プロデューサー}と脚本家とが同じ人のことがしばしばあって、それがいつも成功しているらしい。日本でも立派な脚本が出たら、その人に指揮者になってやってもらえば、面白いものができるに相違ない。(25-6)

この記事は専ら脚本家の役割について議論するものだったが、それよりも今は「指揮者」が必要なのだとこの論者は語る。プロデューサーというルビを「指揮者」全てにふって強調しながら、監督者の立場にあたる役割が、ここでははっきりと求められているのがわかる。また、同誌八月号には『シヴィリゼーション』(Civilization 1916)で有名な監督者トーマス・H・インスとその撮影所インスヴィルの紹介が、これもまた桔梗生の手によって、作品自体の公開に先行して大きく掲載された⁹⁹。さらに他誌で、同年十月号の『活動写真雑誌』においても、初期の代表的映画評論家で、この時代にはすでに古株として扱われつつあった吉山旭光までもが、「フィルムになるまで」という一つの作品がどのように製作さ

⁹⁹ 桔梗生「南カリフォルニアの撮影場見物記」(『活動之世界』1916年8月号、43頁)。

れるのかを紹介する記事で、作品全体の善し悪しがいかに監督者の技量にかかっているのかを以下のように論じ始めた。

四 撮影に際して撮影監督の苦心

…要するに活動写真をよくするも悪くするも、撮影監督の技量如何にあるから、その責任は至大である。大抵俳優上がりの人かあるいは活動写真撮影の経験が豊富で、よくその呼吸をわきまえている人でなければ、その監督の下に、成功した写真を作り上げることはできないのである。(72)

1916 年あたりから映画製作における監督という役割への注目が、その人物像を含めた形で、複数の映画雑誌でみられるようになると、監督者に注目する論評は年を追う毎に数を増し、結局、前節でとりあげたような、常並みに監督の名前と人物像が誌面に踊る 10 年代後半の状況へとつながってゆくことになる。映画雑誌などに残される数々の「監督」に関する言説の痕跡は、映画作品において作家的責任を担う中心者として（飽くまで米国映画監督に対してではあるが）その存在が少しずつ認知されてゆく軌跡を描き出している。そして、こうした流れの中心に位置していたのが、米国からもたらされたグリフィス作品の華々しさと、その監督の偉大な功績を伝える情報だったのである。

映画スターと監督

1910 年代後半の映画雑誌の記事には、監督についての言説が、数を増しながら多様な形で展開している痕跡を見出すことができる。そうした痕跡の形は様々であるものの、それらの記事にはあるひとつの傾向がかなり強く表われている。それは、監督に関する議論の多くが、俳優との関係性から論じられているということである。特に、グリフィスの紹介は『イントレランス』のパブリシティ先行のためもあってか、作品における物語話法の特徴には余り触れないで、映画俳優の表情や演技動作に対する彼の影響を論じるものが非常

に多い。例えば、前掲の『活動之世界』1916年11月号のグリフィスを論じた記事の冒頭(図13)は、以下のように書かれている。

有名なフィルム界の名監督ダヴィッド・グリフィス氏が撮影に苦心することは誰知らぬ者もない。そして氏の最も苦心している点は俳優の表情であった。氏の説によると、演劇の俳優の表情は多少物足りないところがあってもせりふの表情的音声でこれを補うことが出来るが、写真劇は無言劇であるから、活動俳優の表情は劇界の名優よりも、より以上に真に迫った表情を映出しなければだめであると言うので、俳優の選択には特に注意をして、顔面表情の人並優れて鮮やかな人のみを素人玄人の区別なく選り抜いた。

(桔梗生「最近のフィルム界と写真の傾向」『活動之世界』1916年11月号、8頁)

この記事が語るのは、専ら『国民の創生』の女優メイ・マッシュューがグリフィスの演出によって大スターになったこと、グリフィスが彼女の表情をピストルで驚かすことによって引き出したこと、当時のスターの筆頭にあげられるメアリー・ピックフォードの怒りの表情ですらも、グリフィスが彼女の恋人を馬鹿にすることによって引き出したこと等である。また、翌1917年の同誌3月号にある「名舞台監督の監督ぶり」(33-5)と題した、グリフィスを論評する記事の内容は次のようなものだった。

世人が活動写真を見て、面白いとか見事だとかいうとすぐに、出演している役者が上手だからと、役者の手柄にしてしまつて、その実、役者の後に、役者を機械のごとくに取扱っている監督者の力の届いていることを少しも知らない。実際、活動写真は役者の技量より監督者の手腕である。監督の巧拙如何が直ちに、写真の良否如何となるのである。

世界の名監督としてその名を知られている米のグリフィス氏のごとき、常に大作物の監督に力を尽くしているが、その監督ぶりの鮮やかさは、側で見ていて気持ちのいい程で、幾千幾万という出場俳優が、この号令によって、まるで機械のように動いている。(33)

ここではまず、一般の観客は俳優の演技にのみ注目しているが、その演技は俳優自身ではなく監督が、彼らを「機械の如く取り扱う」ことによって生み出されたものだということを読者にたしなめている。そして、そうしたことのできる代表的な監督者が D・W・グリフィスであること、ピックフォードを初めとする映画スターたちは彼の命令のままに動くことで名声を上げたことなどが語られている。さらに、グリフィスだけでなく、セダ・バラ作品の監督者であるフランク・パウエルも、無名だった彼女をスターダムに押し上げた人物として名前が挙げられていたり、スター俳優各個人との関係だけでなく、先にも指摘したような、「何千何万もの臨時俳優」を指揮するグリフィスの偉大な姿（図 14）が、ここでも言及されていた。

こうした俳優との関わりのなかでこそ監督者グリフィスに言及が及ぶ傾向は、帰山が著わした『活動写真劇の創作と撮影法』にもっとも顕著に表われている。「この本で、映画芸術の純粹性を、冷静に把握し追求しようと努め、グリフィスの発見したカット・バックや、クロース・アップや、ロング・ショット等の手法から、シナリオの書き方やコンティニュイティの作り方に至るまで具体的に研究し紹介した」と田中が説明するとおり、確かに、映画製作に関する様々な問題が彼の著作では論じられている(田中 1975: 284)。しかしながら、実際にその著作を見ると、そうした映画史のなかで伝統的にグリフィスが創始したと言われてきた(Gunning 1991a: 32)映画の編集技法を論じる部分（「撮影方式、舞台述語及び応用」53～66 頁）には、実は、グリフィスへの言及は一言もない。グリフィスの名前が挙げられているのは「俳優」を論じた第六章の「俳優と舞台監督」であり、やはり上の例と同様、彼が若い俳優の演技と表情を、様々な工夫を用いながら、いかに生み出したのかが説明されている(106-8)¹⁰⁰。

このようにグリフィスは、専ら大勢の俳優を自由自在に操ることで評価されているのだが、俳優との関係から評価されているのは彼だけではない。日本の例でも、牧野省三などは、先に挙げた東虹子の記事でも同様、この時代に見られる彼への言及はほぼ常に、尾上松之助と組み合わせられたものであり、牧野単独で言及されることはほとんどない。たとえ

¹⁰⁰ その一方で、たとえば、後に書かれる岩崎昶の『映画と資本主義』（1931）では、モンタージュに関する議論はグリフィスに対する言及から始まる(311-5)。

ば、雑誌記事「活界名士の苦心談」（『活動写真雑誌』1917年1月号）には牧野自身の文章があるが、これも松之助の発言と組み合わせられて紹介されている。ここには、まず最初に松之助の苦心談があり、その後を受ける形で牧野の言葉が掲載されていた。

『活動写真雑誌』1917年3月号の記事「活動女優初舞台の感想—舞台監督は皇帝のごとき権威あり」は、監督という存在自体が、しばしば俳優との深い関係から想起されることを物語る好例である。内容は米国の新人俳優の経験談であるが、その文章は監督者の存在が俳優にとってどのようなものなのかを、読者に語り聞かせるものだった。

私の舞台監督は、ソラお喋りをした、酒を飲むのだとなかなか忙しく世話をやき、女主人はクレイグ嬢であった、黒青い様な着物を着ていました、サアクレイグさん登場登場と叫び、ネップさんとお話をするのだと舞台監督が怒鳴る。

人間と云ふものは妙なもので、カメラを見るなどと言われると猶さらカメラの方が見たくなり、遂には舞台監督が、どうしても私の云ふ通り傍へ向かぬのなら、お前を除いて写真をとるなんて酷く怒られました。活動写真を居る時には左程に思はぬが舞台監督の勢力は絶大なものであります。つまり奴隸と皇帝との相違です。(140-1)

引用の最後の「奴隸と皇帝」という言葉は、俳優と監督者の間にある、ほぼ絶対服従の権力関係を如実に物語っている。この記事の読者は、「映画作家」や「映画監督」という存在が、まだ一般的でない日本のこの時代にあって、このような文章を読むことによって映画作品の裏側にある、その表象をめぐる権力関係を学んでゆくことだろう。このことに注目すれば、読者／観客のなかでの監督という存在の作家的権威は、このような雑誌記事に表れた映画俳優との権力関係の物語によっても形成される側面があることが見えてくる。いずれにしても、これらの具体例は、製作という枠組みや映画テキストの中での監督／作家ではなく、その外部すなわち、映画という文化を受容し想像する側が抱いている監督／作家という概念が、映画スターとの関係性から構築される側面を持っていたことを指し示している。

こうしたグリフィスの人物像とその映画俳優との関係性によってもたらされたともい
うべき、新しい監督者のイメージは、帰山教正の描く映画製作システム構想にも明らかな
変化を与えていた。前掲の『キネマ・レコード』に掲載された帰山の映画製作構想（図 11）
は、脚本家と撮影技師の間に「舞台監督」という要素が、それを取り持つ役割としてあま
り具体的に示されないまま想起されるものだったが、それから約二年後、1917 年 7 月上梓
の前掲書『活動写真劇の創作と撮影法』（6）では、かなり異なる形でそれが構想し直されて
いる（図 15）。

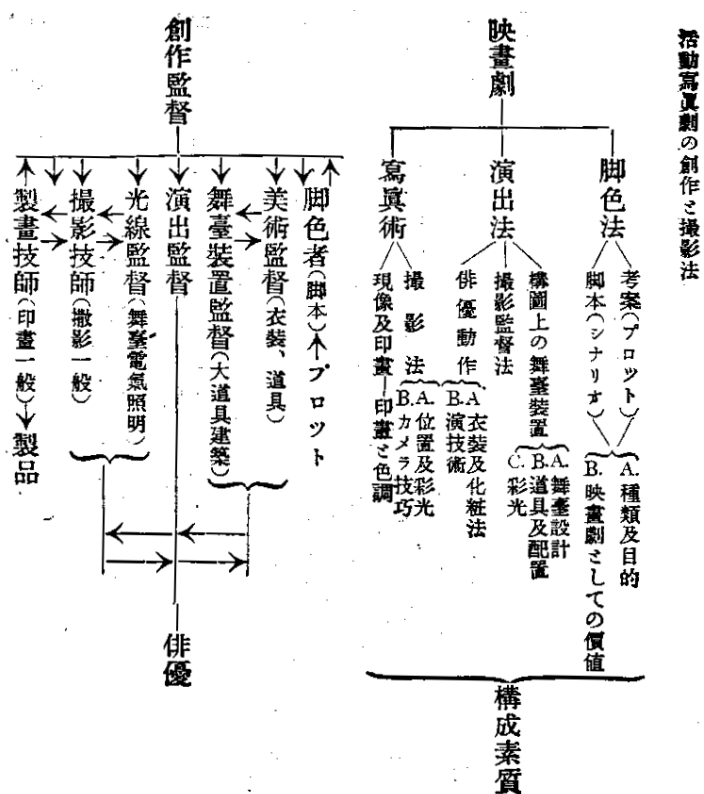


図 15 帰山による劇映画製作の構想図
—後期—

「活動写真劇」という言葉は「映画劇」に置換えられ、さらに、舞台監督の位置が「演
出法」という形に変化し、俳優指導などを受け持つより具体的な第三の要素となっている
ことが図の右側から分かるだろう。また、その左側には、各役職の分業体制が示されてお
り、頂点を創作監督して、それ以下に演出監督と俳優の軸を中心にしてそれぞれの役割が
広がる形で構成されている。以前の帰山の構想では「舞台監督」としてのみ提示されてい

た製作システムの中心が、映画俳優との関係性を中心にしながら、明確な働きをもった機構として提示されるようになっていく。そして、創作監督を頂点にしたヒエラルキーが形成されているという点において、以前のものとは大きく異なり、その監督者はまさしく「ディレクターシステム」以降のものにも重なっている。この帰山の構想し直された映画製作体制には、明らかにその時代の米国の製作システムの影響が、監督者と俳優の関係性が強調されるという日本でみられた特徴を伴いながら、色濃く影を落としている。

このように、当時の監督者の役割が、むしろ映画スターとの関係性の中で最も強く規定されているという側面に焦点をあてると、日本の監督者で初めて映画雑誌の中で読者の注目を集めていたのが、実は帰山教正でも牧野省三でもなく、連鎖劇で人気を博した俳優井上正夫だったということには、ごく自然な因果関係がみてとれる。井上は、以前から新時代劇協会という新劇運動の劇団を主宰し、劇界でも進歩的な考えをもっていた人物で、映画と舞台劇を組み合わせた連鎖劇に出演しながら、海外映画俳優の演技などに関する研究を深め、後には上野の自宅に活動写真芸術研究所を設立するなど、映画劇の革新を早くから志していた(田中: 270-1; 『キネマ』1917年8月号、40頁)。1916年末から翌年初頭にかけて、その井上出演しながら舞台監督も努めたことが話題となった『生きぬ仲』と『大尉の娘』が公開される¹⁰¹。そして、これに乗じる宣伝活動として『活動之世界』1917年2月号で行われたのが、井上を主題にした懸賞論文の募集である(図16)。翌3月号では、応募総数830通のなかから三等までの当選論文が掲載され、そこにおいて多くの読者が井上の監督者としての資質を議論した。もしこのことを、マスメディアだけでなく映画文化を受容消費する一般の人々を巻き込んだ空間で、井上正夫という「監督者」の立場におかれた人物が衆目を集めていたと考えることができるなら、この懸賞論文は、監督者への視座の集中を考察している本論の問題意識にとっては重要な契機にもみえる。井上正夫については、田中も日本における映画芸術の登場を論じた章の冒頭に挙げているが、田中はむしろ『活動之世界』誌が井上を後押しして作品を作らせたことに注目し、それを日本の映

¹⁰¹ 「つとに活動写真界に多大の希望を寄せ、熱心に研究していた井上正夫君が、いよいよ舞台監督として、また首脳俳優としての技量を十分に発揮すべく、小林商会の手によって撮られた最初の映画が、十一月二六日より三友館に上場せられた『生きぬ仲』である。全然舞台の劇に立脚していた今までの日本の写真劇に、一大鉄槌を加えて、活動劇という新しい立脚地を求めようとしたところに脚色家として舞台監督としての井上の苦心が存している。」(「井上の生きぬ仲」『活動之世界』1917年1月号、92頁)

画芸術がジャーナリズムによって切り開かれたことの証左として論じていた(269-70)。だが、これまで見てきたような事例を加味してこれを捉え返すと、ここにあるのは芸術云々の問題に留まるものではない。むしろ、当時注目され始めた米国の監督者のように、日本の「監督」を、その「芸術」の中心的な担い手として、製作の場だけでなく受容消費側を含めた総体的な映画文化の場に新たに提起し、世間的な認知を得るためにこそ、井上正夫のスターとしてのパーソナリティが(映画ジャーナリズムによって)利用されていたのではないか、ということまでが見えてくるのである。

この監督者としての井上正夫をめぐる議論は、日本人を対象にした監督言説の始まりの一つであり、それが受容者一般を含めた形で立ち現れた如実な一例として考えることができる。しかし、最初に取り上げた 1918 年 7 月号の『活動之世界』における監督特集では、未だそれほど注目されていない日本映画の監督たちの姿があったことに立ち返ると、これによって日本の監督者が、米国の監督者と同等に扱われ、映画表象の中心点におかれるような視座が出来上がった、などと安易に言うこともまた困難である。とりわけ、受容消費的側面を含めた総体的な映画文化の場における言説や、「監督」という主体の形成は、時系

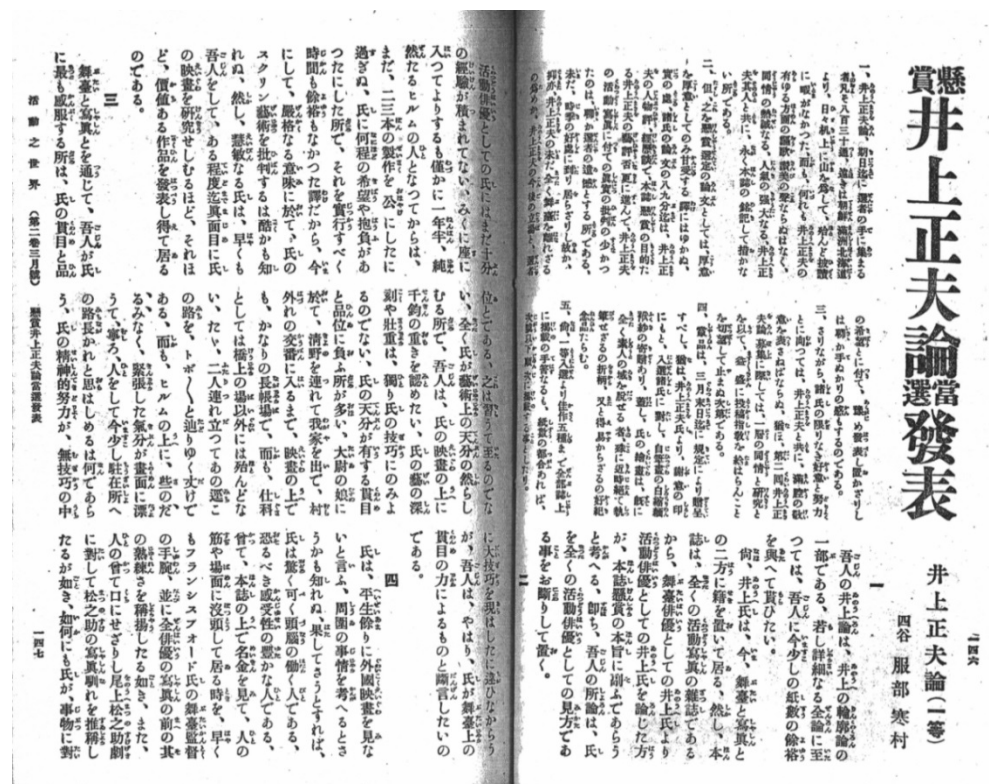


図 16 『活動之世界』 1917 年 3 月号

列に沿った発展史観で捉えられるものではなく、こうした例のもたらす監督者への言及がひとつひとつ繰り返され、折り重なってゆく運動によってこそ〈実体化〉するものだということを、ここでも改めて確認しておきたい。

3 まとめ

ここまで、生産体制の様式であった「ディレクターシステム」が、むしろ表象の一様式である「スターシステム」と代替的に突き合わされるといった日本での状況に照らし合わせ、監督者を製作実践の中だけでなく、それに関する言説（イデオロギー／表象の実践）からも捉え直してみる（監督という存在が日本の映画言説の中にどのように立ち現れ、語られるようになってきたのかを考察する）ということを試みてきた。スタイガーが論じたように、監督という存在は、映画製作の大量生産化とそのための分業化の進展の中で現れてきた、その生産システムを担う重要な役割の一つである。一方、そうした近代化への流れから留まりつづけていた 1910 年代の日本では、製作実践自体のなかには「監督者」（「ディレクターシステム」以降の）を必要とする要素はなかったはずだが、映画雑誌などに展開した言説のなかでは、明らかに日本でもそのような監督者を求めゆく声が、この時代からすでに現れ、かなりの力を持って流通していることがわかる。

本章では、「監督」に関する 1910 年代の映画雑誌での議論を集中的にみてきた。その中で具体化してきた問題は次の二点である。第一点は、前節でみたとおり、とりわけこの時代の日本では、監督者が専ら映画スターとの関係性の中で想起されているということである。例えば、このことは、グリフィスの存在に関して考えると特に顕著であるが、トム・ガニングが指摘しているような、物語システムが映画監督／作家という概念の出現を可能にするという主張とは異なる様相を示していると考えられる。ガニングは、グリフィスがバイオグラフ社から独立するときに、映画雑誌に広告を出して訴えた製作作品に対する権利主張のなかで、作品それ自体だけでなく、そこで使われた映画の新しい物語話法についても共にその権利が主張されていたことに注目し、理論的には別々のことだが、作家性と物語る行為がそこで結びついていること「が作家としての映画監督という概念の出現を可能にする」と論じた(ibid: 51)。一方で、日本でのグリフィスの例は、興味深いことに、物語話法とはほとんどその姿が結びつけられず、むしろ語り手として映画劇の作家に位置づけられるよりも、いわば俳優の演技と表情の作家として、言説のなかで語られていたことを示していた。こうしたことの理由としてひとつ挙げられるのは、監督イメージにも起こっていたパブリシティの先行という現象である。本論が注目した言説という部分では特に、

日本では作品そのものよりもその情報のほうが先に伝えられ、監督者の人物像までもが作品よりも先に伝えられるため、テキストの製作者が映画作品のテキストを迂回して現れてしまっている。そして、作品不在のまま、そこで視覚的センセーションを巻き起こしているスターというテキストとの関係性のみにおいて、映画監督のイメージの創出と発信がまず第一に喚起されてしまう。これは、具体的には日本での『イントレランス』の受容にみられる現象であったが、広範囲にわたる日本での欧米映画に関する言説が、ある程度共通して抱えていた現象であると思われる。特に、この時代の日本の言説状況のなかでの外国映画の監督たちは、ほとんど常にとと言えるほど、俳優との関係のなかでその言及が行われているのは、先にも示したとおりである。1918年5月号の『活動写真雑誌』の記事「スクリーン断片録」では、青山雪雄が当時の米国の映画文化で注目されていた主題を用語解説風に紹介しているが、ここでもやはり同様の傾向が見られる。俳優のタイプとスターシステムについての解説に続き「監督とスターと映画」という項目でも監督者が以下のように語られている。

グリフィスは自己の名前を看板として公開する従って彼の映画には名優がなく、其監督振りを売物とし、インスも亦同様である、デミールに至っては多くの名優を自己の映画に用いスターの名を呼び物として映画を製作する、前二者は名の知れぬ多くの俳優を恰も自己の手足を動かす如く一令の許に数千の群衆を自由に使う、後者は名優に技量を発揮せしめ様と計り、為に幾千の人々を使うに劣っている・・・(14)

こうした例を見てくると、少なくとも言説面での映画監督の現れは、こと日本においてはその権力関係とは裏腹に、映画スターに従属した形で起こっているようにすら思われる。特に、受容者大衆側の想像力を加味した上で、この時代に起こった文化的関係性の変化を考えようとする、やはりそこへの大きなインパクトを与えた映画スターの登場という要

素は、文化のあらゆる側面で無視のできない¹⁰²。「スターシステム」と「ディレクターシステム」という問題の層を別々にしていたはずのシステムが日本では突き合わされていた状況も、監督者という役割の日本での注目が、作品や、その製作実践以上に、俳優の表象と結びつけられて始まっているこうした事情に、おそらく大きく起因していると考えられる。そのことを以下の記事、鈴木桔梗「米国映画界の過去一年―混戦乱闘しつつある似潮流 花形本位より監督本位に―」は如実に語っている。

〔スターに中心化していたそれまでの米国映画界を批判しながら〕しかし幸いにグリフィス氏の培った苗は全然枯死したわけでもなかった。それはグリツフィス氏の感化に善感した有為の撮影監督の努力で、その活動は比較的地味ではあったが、しかし米国映画界のためには意義の多い努力であった。そしてこの方面の活動は前者〔スターの映画〕が主としてニューヨークを中心としているのに対して、大概ローサンゼルスを中心とし、前者が^{スター}花形本位であるに対して、^{ディレクター}監督本位の努力であった。殊に昨年後半期の米国映画界は前者よりも^{ディレクター}監督本位の撮影が主潮となり、それも大作はほとんど西部独占の観を呈して、来るべき今年の映画界はこの方面の旗色が鮮明になろうとしている。

…米国映画界の新趣向には少なくとも次の三通りの特徴が著しく際立って、多忙な信念を思わせるものがある。

- (一) 撮影監督と花形との関係がますます密接になってきた。
- (二) 花形が余程若くなってきた。
- (三) 劇界に全然経験のない花形が多くなってきた。

撮影監督と花形が晩近ようやく映画劇の真の使命を自覚するにつけ、彼らの芸術的良心は今や劇界の花形をもってそのまま映画界の花形とするに足りないことを一層切実に感じてきたことを言うのである。その結果自ら進んで自分の理想に適った花形を養成しようという傾向が著しくなってきた。

(『活動画報』1918年1月号、26頁)

¹⁰² リチャード・ダイアーの著作(2006: 242-65)においても試論という形でだが、映画作品の作者性とスターの関係性が考察されている。

著者はここで、米国の東海岸側と西側という地理的区分をも利用しながら、監督者の役割をスター中心の映画表象の改革者としてはっきりと位置づけてしまっていた。したがって、ここには監督者を映画製作全体の管理やその合理化などの問題のなかで考える視点が全くないと言っていい。少なくとも、グリフィスに早期から注目してきた「桔梗生」にとって、監督者という存在は、映画製作のための労働を監督するよりも、経験がなく自ら動くことのできない映画スターを監督することで、それを人形のように自在に操る表現者だった（演劇での舞台監督のような役割に限定的）。いわば、「監督」の役割は、映画製作の実践において必要とされるものから、ここで完全に変化してしまっているのである（生産過程から監督の役割が乖離してしまっていると言えよう）。

他方、このような監督者の役割やイメージが映画スターから想起される状況を日本独特の現象として捉えてしまう見方にも問題があることは意識しておかなければならない。ロバート・ピアースンが論じている俳優の演技におけるグリフィスの功績と評価からも明らかのように、ハリウッド映画の監督自体が既に米国において、映画スターとのその演技を介した結びつきで想起される部分を強く持っていたことも明らかである(Pearson 1992: 10-1)。またガニングは、映画における話者の言説（生身の作家と区別して、映画作品表象のなかで概念的に想起される話者の存在）が如何に形成されるのかを議論した論文で、映像のフレーミングと編集技法とともに、やはりグリフィスの功績が最も表われた部分として、プロフィルミック pro-filmic——フィルム／カメラの前に展開して、撮影されることになる全ての事象——における、俳優の演技への演出も、話者の存在を強く想起させる要素となることを、理論的に強調している(Gunning 1991b: 466-7)。おそらく、日本の言説に目立つ、監督者の生産過程からの乖離やスターとの結びつきは、こうした要素が米国と日本の間にある地政学的問題の影響下で、実作品なしで話者の言説が想起されてしまうような、あるバイアスを伴って現われる状況として考えられる。

本章の考察で見てきた第二の点は、このコロニアルで地政学的な問題の下において、映画監督という存在が日本の言説に立ち現れてきている点である。本章で見てきた限りにおいて、この時代の日本での監督者に関する言説形成は、米国映画の文化的枠組みが介在することによってもたらされたものだという言い方（つまり文化帝国主義的な関係性）も、決して過言にはならないように思われる。このことは、始めに挙げた『活動之世界』の監

督特集号の内容や、そこから引用した発言に如実に表れていた問題でもある。そこでは米国映画監督の大々的紹介に伴う形で、日本の監督も取り上げられる機会を得ていた。だがその一方、職務自体が対称化できない（相似形で捉えきれない）にもかかわらず、同じ枠組みで比較されることによって、後者は後進的で非常に劣った存在として捉えられてしまっている。また、確かに『キネマ・レコード』の論説のように（もちろんそれ自体が欧米からの強い影響下にあったため独自にでは決してないが）、映画作品における作者的立場を求める動きは不確かな形で日本の映画言説の場からも、かなり早期から立ち現れていた。だが、映画の監督者という存在への印象が、確固とした人格をもって日本の言説において具体化する（つまり〈実体化〉する）のは、D・W・グリフィスの人物像に代表されるような、米国であらかじめ作家的権威にまで（しかも物語以上に若いスター俳優という人間の作家として）高められた「監督」のイメージが情報として入ってくることによってでもあった。文化産業（が生産する商品）の輸出国と輸入国という一方的で動かしがたい関係性の下で、映画スター同様、監督者までもが確固たる役割とアイデンティティを既に備えたイメージとして送り込まれ、日本でも行われていた文化生産のなかで監督者の役割やその作家性を導き出すという、例えば、森が行っていた口ダテのもとでの演出や、欧米からの情報をもとにしながらも、帰山自らが練り上げていた初期の映画製作構想など、複雑でいわば個人的な作業を中断し、不可視化してゆく状況が、この時代の日本の映画言説には立ち現れていた。本章の冒頭に示したような、一見欧米から日本にもたらされた〈概念〉として片付けられるようにも見える「監督者」のこの時代における出現は、実はその内側にこうした複雑でコロニアルな関係性を抱え込んでいるのである（しかも、上のような、以前からある日本の実践を抑圧するだけの文化帝国主義的な関係性もまた、表面的なものであり、それ以上に複雑多様な時間性の重なり合いを含んでいることが以降の考察で明らかにする）。

第一章での映画製作の実践と、本章での日本での言説の展開を追ってみると、映画文化において監督者に中心化する視座が如何様に形成されるのかという問題は、日本での製作実践のなかにも、言説を紡ぎ出す議論のなかにも、当然ながらその根源を見いだすことができないということだけが、より一層鮮明になる。この問題は、この時代の映画文化のなかで経験された欧米、とりわけ米国とのトランスナショナルな関係性から構築されており、日本にみられる上のような状況は、おそらくその関係性の末端に表われるコロニアル

な力学の効果にすぎない。とするならば、では 1910 年代後半の日本の映画文化シーンに覆い被さるような効果をおよぼしている、米国の監督者たちの人物像や映画製作をヒエラルキーの頂点から操るようなイメージは、その米国においてどのように形成されたのだろうか。まずこれを新たな主題にすえながら、次章では、監督の系譜学を米国の側から描出してみたい。そして再度、これまでの日本の側からみた監督の問題と、米国からみたそれとを照らし合わせ、「監督」という存在の両国の間での交通がどのような問題を跡付けているのかを考察したいと思う（第 4 章）。

第3章 映画監督の創生——米国における監督者の表象変化

製作実践の間ではその生産様式が小規模な協業状態に安定化していたころ、『フィルム・レコード』(1913~)の論説に典型的だったように、日本の映画製作をどう発展させてゆべきかといった問題が、映画雑誌の紙面で議論されていた。その多くは、熱心な映画ファンなど、製作に直接従事しないような人々によって論じられたものであり、いわば製作実践の外側で、製作の未来が議論されているともいえる状況がそこには見られた。そうした場では、議論に積極参加するようなファンが専ら慣れ親しんでいる欧米輸入作品の製造手法を理想とみなす傾向のもと、それと比較されることによって浮き彫りになる日本の製作実践での特異性（弁士や女形など様々な要素が該当するが、ここでは特に「口立て」という製作手法に焦点を当ててきた）や欠如が、劣ったもの、改善されるべきものとして論じられていた。大規模化した米国映画産業に現われた、多岐にわたる映画製作の全体を統括する役割としての監督の必要性も、製作場面での細分化された分業自体の必要性もまだなかったにも関わらず、そのような製作実践の外部で行われがちな議論のなかでは、日本の製作が抱える特異性や欠如の改善として、1910年代後半から早くも「監督」が求められ始められていたのである。したがって、その映画の「監督」が日本で現われてくる過程は、製作実践（生産過程）の外部がこのように大きく絡んでいるため、監督者が〈役割〉として必要になるその生産過程の近代化や合理化の進展といった歴史文脈から（だけで）は、ほとんど説明がつかない。それゆえに前章では、その製作の外部で展開する「監督」に関する言説の動きに注目してきた。

日本の映画製作の改革に関する論議は、『活動写真界』(1908~)の論説など、10年代初頭から既に始まっており、「監督」的な役割を求める声も製作の合理化を議論する中で、かな

り早くから現われてはいた。だが、そこにみられる監督者は、概念的な色合いの強い不明瞭な役割だったため、原作者や脚本家、カメラマン、俳優などが衆目を集めていたのに比べれば、この時点での監督者の存在感は、それらには及ばないものだった。「日本映画の父」と呼ばれる監督者牧野省三がこの時期すでに活躍していたように(Bernerdi, 2001: 29-31)、監督者の責務にあたる生産の場の管理者（「ステージマネージャー」などと呼ばれた）は以前から存在していたが、「監督」という役職はまだなかったと後の叙述のなかで語られるように(筈見, 1942: 25)、その役割や人物像が論説の対象として注目をあびるようなことも10年代前半ほどまではなかった。

あくまで「監督」に関する言説面に注目する限りでだが、1916年あたりから、この状況に変化の兆しが見え始める。それまでに見られなかった、論説の対象に「監督」を据えた記事が、各映画誌の中に現われ始めるのである。しかし、この変化は、日本の映画製作の場で監督者の重要性が増し、彼らが活躍しはじめたからであるよりも、むしろ第一次大戦中から世界的ヘゲモニーを確立してゆく米国映画で、大監督D・W・グリフィスとその大作映画が話題になり始め、いわば日本の映画ジャーナリズムがこれに反応したことに起因するというべきものだった。「監督」を論じる記事のなかで紹介されるのは、専らグリフィスなどの米国の巨匠監督で、その実務内容が異なることも働いてか、日本にも当時いた監督者（労働の監督者・マネージャー）が（比較されることはあっても）同様に引き上げられることはほとんど無かった。映画評論家としても、映画監督としても日本のパイオニアに位置づけられる帰山教正が、自著(1917)で監督者の役割を論じるのも、こうした米国映画の監督が注目された後のことで、その議論は米国からもたらされた監督についての情報の特徴（映画スターとの関係性に中心化されている）を色濃く反映していた。それゆえ、序章第二節の冒頭に掲げた映画ファンの会話には典型的に言い表されていたように、この時代の日本で〈映画の監督〉と言うと、そのイメージは専ら欧米、特に米国の監督に属するものであり、日本の製作実践のなかで働く監督者たちはむしろ、彼らとの比較を通じ、劣った存在として事後的に認知されるか、もしくは日本映画には欠如していて新たに求められるべき存在として想起されてすらいたのである。

前章まで、日本という場所から、映画の文化的枠組みのなかで「作者」的な位置づけに中心化される監督という存在の系譜をこうしてひもといてみると、その「監督」は日本の生産過程での分業の進展や近代化の道程に対して（そこから全く乖離しているということ

は決してできないが) ある種の断絶を抱えてしまっていたことが明らかになってくる。それは、労働力の監督という、映画製作における労働の実践に直接関わる役割としての一般的な監督者の意味合いから考えると、矛盾した現象を引き起こしているようにも見える。すなわち、日本での映画実践における「監督」とは、製作労働の場から現われていない、とすら言ってしまうでもいい。なぜなら、前章で見た 1910 年代後半の「監督」は、むしろ米国映画の言説や発達したイメージのなかの存在であり、しかも、それを、日本の映画製作に従事する生産者側よりも、外国映画に関する情報に熱中する映画ファンや批評家といった受容者・消費者側の方が先んじて認識していたふしがあった。だとするならば、日本での「監督」は、むしろ映画ファンの外国映画やその情報の消費実践から現われていた、とすら言えるかもしれないのである。実際、「監督」を紹介した記事の多くは、その重要性を訴えることによって日本の映画産業を改革しようという点以上に、米国映画の舞台裏を、スター俳優や監督を紹介することによって、鑑賞のサプリメントとして、観客に提供することに主眼がおかれていた。そうした論説の中心的な狙いは、日本でどのように映画を製作・生産してゆくのかという監督者の本分に関わる議論からずらされ、むしろ〈監督が俳優の背後にいる〉ということを想定しながらの鑑賞を促すという、映画の楽しみ方、消費の仕方を議論することの方に定められている。そして、その観客・ファンの興味から波及的に、日本でも同様の製作手法が採られるべきだとする、日本の製作実践に対する改革が議論されるのである。そこに見られるのは、〈日本〉という空間・市場に限ってみれば、外国映画の消費行動が日本の生産様式の変化を促してゆくという、(ボードリヤールが「生産の鏡」と呼んだ) 生産過程を起点・中心とする経済学的観点に対してまさに逆をゆく現象であり、さらには、よりグローバル／トランスナショナルな観点からみれば、「監督」が、日本の製作実践の場から断絶しつつ、その他方にある米国映画の製作実践へ連続してゆく(いわば米国の生産を「鏡」に写し、日本の生産をその鏡の裏側に覆い隠してゆく) 状況である。

このように、その系譜をたどってゆくと、欧米・米国と日本との近代化をめぐる複雑な関係性や、実製作よりもファンの興味に接した矛盾する関係性など、地政学的な問題を伴って近代日本に現われたのが映画の「監督」であり、その存在自体がこの「近代」と呼ばれる時代に展開したトランスナショナルな関係性を含み込んでいることがわかる。しかしながら、では、このトランスナショナルな関係性のもとで日本に見られる、「監督」の生産

過程からの断絶という現象は、日本という場にだけに表れる特殊な問題なのだろうか。当然そうではない。それは、日本だけではなく、あくまで日本と欧米間、もしくは日米間の〈トランスナショナルな関係性〉のなかで生起しているのであり、ここまでたどって来た日本という視座からみた系譜学だけに頼って、日本の特殊性という論理のなかで片付けられてしまってはならない問題なのである。

そもそも、1916年あたりから見られた記事における「監督」自体、欧米からの情報を日本の議論の中で咀嚼するなかで、徐々に生産から断絶し、ファンの興味を喚起するようなものになって行ったのではなく、その日本で紹介され始めた時点で既に、ファンの興味に興じるようなイメージだった（日本の言説には、「監督」が生産過程の問題から、ファンの映画鑑賞の様式の問題へと変化してゆく過程が欠けている）。では、その「監督」の源泉があったとも言える米国において、それが、単に生産過程の分業化・近代化といった観点だけでなく、前章同様、言説の流通を含めた視点から見直した時、どのように衆目を集めるようにその生産過程を超えて〈実体化〉し、そこから断絶しつつ、ファンの受容消費の過程のなかへと入り込んでいったのか。そしてさらに、その実体化した「監督」がどのような関係性のもとで日本に伝わっていたのか。これを以下で考察する。

1 生産－消費の知識と「監督者」をめぐる交渉関係

映画を価値づける知識としての「監督者」

商品は、とても複雑な社会の形および知の流通を表象している。最初、そのような知識は、ありのままの状態、次の二つの種類に捉えることが可能だ。商品の生産に関わる知識（技術、社会、美学などの知識）と、その商品を正しく消費することに関わる知識である。商品のなかに読み込まれる生産の知識は、商品から読み出される消費の知識とは全く異なっている。もちろん、これら二つの読みは、生産者と消費者の社会的、空間的、時間的距離が増えることに比例して、様々な形をとることになる。これから見てゆくが、商品の生産の場における知を専ら技術的で経験的なものだと捉えたり、消費側の知を専ら価値判断的でイデオロギー的なものだと考えたりするのは正確でないだろう。両極の知が、技術的、神話的、価値判断的要素をもっているものであり、二つの極が相補的、対話的な相互作用に敏感に反応しているのである。(Appadurai 1986:41) （傍線筆者）

かつて、アルジュン・アパデュライは「商品および価値の政治学」と題する論文において、商品の価値創出の問題を「もの」の Traffic（交通・往来）という観点から理論化し、ものの格式や価値を、交換、輸送、贈与などのさまざまな「交通」をとおして、ひと一人の人生のように変化してゆく複雑で動的なプロセスとして捉えることを提唱した。上の引用は、価値創出に作用する要素のひとつであり、それに対して決定的な役割を果たす、「もの」に関しての〈知識〉を把握するための理論を論じている部分からのものである。ここでアパデュライが述べているのは、まず商品に関する知識は、生産に関わる面と消費に関わる面での二面性を持っているということ。そして、これを認識した上で、そうした二つの側面の知識自体の相互作用とダイナミズムを、さまざまな状況下での多様性に注意を払いながら考察する必要があるということである。交通・往来のなかで幾重にも付与され、その価値の源となる商品の〈知識〉は、生産に関する知識と消費の仕方に関する知識とい

う、元来異なる二者が、その「もの」の往来のなかで複雑な交渉関係を交わすことによって形成されてゆく。本論では前章から「監督」に関する言説や表象、その言及の交通関係を、映画雑誌の記事を中心にひもといているが、このアパデュライの提起した考え方はそれに対しても有益な視点をあたえてくれる。ここまでも多数とりあげてきた、映画に関する情報を読者に提供する雑誌記事などは、まさに個々の映画作品や映画それ自体という「もの」または商品の価値を決定づけたり、新しく付与したり、補強したりするためにこそ読者に供されている。そう考えられるならば、そこに現われた映画の「監督」に関する言説も、ある意味で映画の価値決定に働きかける〈知識〉として、記事の中で読者に供されていたとすることができるだろう。とりわけ、『イントレランス』の監督者D・W・グリフィスの人物像などは、まさしくまだ見ぬ『イントレランス』という作品が、いかなる価値をもったものなのかを日本の読者に伝えるためにこそ記事として取り上げられていた、いわば『イントレランス』を価値づける知識情報だった。10年代後半の監督に関する言説が、こうした映画の価値を左右する〈知識〉として働いていたことに注目すると、アパデュライの理論的視座のもと、それを、映画という商品の国内での往来、および米国から日本への貿易という「ものの交通」を背景に展開する、生産と消費の知識の動的な相互作用を示した事例のひとつとして、同様に考えて見ることはできるはずである。

引用に提示された見方に従えば、監督者という役割に関する知識は、映画製作の合理化を図るためにこそ要求される役割だという意味で、そもそもひとつの映画作品をいかにして作り上げるのかということにこそ直結する「商品の生産に関わる知識」である。その一方で、10年代後半の日本の映画雑誌紙面で論じられる監督者は、もはや単にその生産に関わるだけのものではなくなっていた。そこでの「監督」は、製作過程が映画作品のなかに読み込まれることからその存在が認知されるような知識であった一方で、作品の映像上に踊る俳優が「監督」によって操られていることを想起しながら鑑賞することまでもが読者に促されていたことを思い出せば、映画の（正しい）見方すなわち「商品を正しく消費することに関わる知識」にまで食い込んでいる。さらには、監督を論じた論説の多くに見られた、スターとの関係性だけが前面化される傾向に注目すれば、その「監督」は、もはや製作実践（生産）から乖離し、映画ファン（消費）の知識になってしまっていたとすら言えるだろう（このことは、経済実践・製作実践中の役割としてあった監督者が、よりイデオロギー／表象実践に関わる存在へと変化していたことに対応している）。そこに見え隠れ

しているのは、映画を価値づける知識としての「監督」の性質の変化であり、それを促してきた、生産と消費という二つの側面の間での知識をめぐる交渉関係である。映画の作り方に関わる生産の知識としてあった監督が、さまざまに繰り返される言及のなかで（その間の流通・交換過程を含めた）異なる極の相互作用を引き起こしながら、映画の見方に関わる消費の知識に食い込むような変化を遂げてゆく。このような「監督」の役割やイメージの、知識としての動的変化を想定しながら、第2、3節では、「監督」という存在の構築されてゆく過程を、引き続きその言説を中心に、今度は1910年代の米国映画の歴史から系譜化したい。

演劇 - 監督 - D・W・グリフィス

もちろん前章でも指摘したとおり、「監督」という主体やその言説の形成は、時系列に沿った発展史観で捉えることのできるものではなく、米国映画の歴史においても同様、それを線的な系譜として描き出すのは難しい。ここでは、日本でみられた監督に関する言説でも最も中心化されていたD・W・グリフィスの人物像に注目することをたよりに、彼への言及が映画雑誌などの記事のなかにどのように現われ、どう変化してゆくのかを追求することから、「監督」という役割やイメージの系譜を描出したい。

理論的には、映画形式の物語化は、監督者の実製作における役割に依存する必要はないのだが、それらが同時に現れているということが歴史的に重要なのである。バイオグラフィ社の監督者がもったその統括と支配の役割は、グリフィスの個性に備わった力による単純な結果ではなく、映画が虚構を演じる劇の表現媒体であることが新たに強調されることを通じ、映画という商品の定義づけが産業全体にわたってしなおされたのことが産物なのである。それでもなお、グリフィスがこうした潮流に、監督者に対する新たな製作上の役割をもって対応したのは、間違いなく当時の演劇界から刺激を受けることによってであった。

(Gunning 1991:47-8)

トム・ガニングのグリフィス論は、バルトやフーコー以降の「作者の死」に関する議論に対応しつつ、映画における作家の問題とその意義を、監督＝作家という見方を前提とせずに歴史的に捉え返すという意図のもとで描かれている。それは、リチャード・シッケルのものに代表される伝記記述(1984)とは一線を画し、映画の物語技法の創始者として神話化されてきたD・W・グリフィスという存在に注目することから、その神話を相対化しつつ、映画形式の歴史性が抱える複雑な問題を明るみに出す研究だった。グリフィスという存在を通して、映画研究で片付けられつつある「作家」の問題に再び焦点を当て、その作家性ではなく映画史という歴史を問い直すという手法は、本論が採っている研究手法と重なり合うものであり、ここから大きな影響も受けている。グリフィスという存在への作家性や製作権限など様々な力の中心化は、ガニングの論でも重要な主題であり、上記の引用のように、単なる彼の個性に帰結するものではなく、映画史に内在する歴史的な問題として考察の対象とされている。

その中心化へのガニングの説明は以下のようなものである。基本的にガニングの見解は、引用のように、監督者への中心化の問題を、映画産業の総体に関わるものだとすることを認めながら、一方で、その時代の米国とグリフィス自身にみられる歴史的経緯に依拠することによって、映画業界と隣接し、彼自身が多大な影響を受けていた演劇界に求めるものになっている。米国の演劇界において、監督者という概念が顕在化するのは19世紀の終わりである。製作を統合する権威としての監督者は1800年代の後半にはすでに見られ、そこからの伝統的流れから、それまでは演劇人と観客の間に慣習的に共有されていた舞台の一体感が、監督者によって生み出されるものになっていった(Chinoy 1976)。とりわけ、アンドレ・アントワヌ、オットー・ブラーム、初期のスタニスラフスキー、そしてグリフィスという個のモデルとも見なされるデヴィッド・ベラスコなど19世紀末の監督者は、舞台製作において、リアリズムという概念にまつわる面全てを統合する存在として重要視された。こうした人々は、そのリアリズムを表現するために、俳優への演技指導を超えて、ありのままの環境や劇の迫真性(リアルな演技)、舞台製作と照明における最新技術の活用などを演劇舞台に積極的に導入していった(Gunning: 44)。対して映画業界では、スタイガーが論じたカメラマンが製作の中心を担っていた最初期段階の「カメラマンシステム」や、もっと渾然とした製作状況を想定するマッサーの「共同作業のシステム」といった初期の

生産体制下では、監督者に当たる人々の役割や実製作における関係性は、明らかに演劇の監督者とは異なっている。だが、ガニングは、映画そのものの始まりとグリフィス及び同時代の監督者が映画界へ入る時期が、19世紀末という演劇界における監督者の重要性の増す時代に重なっていることに注目し、その両者の歴史的関係性をグリフィス自身の経歴のなかに読み取ることによって、グリフィス的なヒエラルキーの頂点に立つ監督者の起源の一つを、米国演劇のなかに見いだしてゆく。

グリフィスが雇われたバイオグラフ社では、それ以前から監督者という役割が確立していたが、その監督者は、やはり協業下での労働の監督者に過ぎないもの、もしくは俳優に対する演技指導だけを担う限定的役割だった。だがガニングは、グリフィス映画のカメラマンとして活躍したビリー・ビッツァーの証言（それまでは撮影全般を取り仕切っていたビッツァーは、グリフィスの下でカメラの操作に専門化した）などに依拠しながら、彼が、自身のもつ演劇経験（グリフィスや同時代の監督者の多くが演劇界から映画に参入している）から、監督者の役割を演劇でのように、カメラマンに任されていた映画の映像的側面をも含めて統御するものへと変化させた、と結論づけてゆく。「グリフィスと、おそらくは同じくらいの時代の監督者たちと共に、監督者はもはや、独自に俳優らと働く専門職ではなく、さらには映像面に対してカメラマンの専門知識に頼りきる存在でもなくなったのである。むしろ、ひとつの場面内で劇を表現しようとする意図は、その映像表現をも共に決定づけ、劇的状况を表出する映画言説を創造することとなる。これが、映画の物語への統合と物語システムの本質を構成するのである。」(47) ガニングはこのように述べ、その後の映画史が展開しゆく物語化への起点と、のちの生産体制（ディレクターシステム）への先駆という立場に、グリフィスとその演劇で培った能力を位置づけた。

映画監督のもつ中心化された権限の起源を、演劇の伝統のなかにみいだしてゆくガニングの見解（あくまでスタイガーやマッサーの見解を認めながら、ある一つの起点としてそこに起源づけているのだが）は、米国映画史のなかでは確かに説得力のある（おそらく最も説得力のある）説明である。以下でも見てゆくが、実際グリフィスの存在は、映画言説のなかでも、確かに上にも挙げたデヴィッド・ベラスコとしばしば重ね合わされて言及されており、それが具現化した監督者の新たな役割は、演劇からの影響を多大に受けている

ことは容易に想像できる¹⁰³。ガニングのこの見解は、演劇という物語性を伝統的に備えてきたものへの映画の接続に注目することによって、自身が提起した最初期の映画表現に支配的な美学である「アトラクションの映画」(現代の映画で重要視される物語性はもとより、何よりもまず映画の視覚的刺激・驚きにその美学が中心化されている)(ガニング 2003)から、その後に起こる映画の物語化への移行を、歴史的に説明づけるものでもあった。おそらく少なくともここでとりあげている部分での説明に限っては、演劇界からもたらされた物語性が、映画の表象システムや生産体制に変革をもたらしてゆくという見方であり、監督者の役割やその権限の拡大、中心化はその物語化への変革のなかに位置づけられる。ゆえに、これに従えば、米国での監督者の役割自体の性質の変化は、この時代の米国における演劇と映画の「間テクスト」的な(Higashi 1994)連続と、それによる物語化の進行に、その最たる要因を見いだすことができる。

製作をめぐる日米間の歴史の齟齬

このような米国の初期映画史と、日本映画史を表層的につなぎあわせてみる限りでは、映画の物語化へ動きの中で、中心化される「監督者」という役割が、米国演劇の伝統から映画に伝わり、それがまた日本にも伝わったという影響関係の線を見て取ることができるだろう。だが、このような単純な直線で描かれる「監督」の系譜学は、ここでもやはり、その歴史関係を真摯に見つめ直すと瓦解してゆく。

日本での映画製作は、当然ながら空間的には米国の演劇界からかけ離れ、その生産体制も物語表現の創造過程も異なっていた(弁士や、「口立て」などに専ら依存していた)。にも関わらず、その日本の初期の映画界においてまで、グリフィスの人物像や「監督者」という役割が注目されたりその必要性を叫ばれたりするようになっていたのである。米国で

¹⁰³ 演劇界で名を馳せたベラスコの影響は、グリフィスだけに留まらない。サイレント初期時代の大監督としてグリフィスと双璧をなすセシル・B・デミルも、その作家性がベラスコの存在を主とした演劇と映画の間テクストの関係性(当時、教養をもった中産階級への影響力を目当てにした映画界で行われた、演劇からの物語の翻案や、俳優や製作者などの登用・往来)のなかで構築されていることを、ヒガシが論じている(Higashi: 11-6)。

の生産過程や製作実践からの時空間的断絶を抱える日本において、米国における映画製作実践の演劇への接続や物語化は、直接には日本の同時代の実践には結びつかない。とりわけ 1910 年代の日本の状況は、第一章でみてきたように、映画製作の生産体制も、それを支える産業構造も、同時代の米国とは対称化（単なる比較の「対照化」ではなく、米国と日本の状況を図式的に相似形で捉えてしまう）しえないものであり、別の論理のもとで実践されていたと言える。したがって、少なくとも実製作においては、ヒエラルキーの頂点に立つグリフィス型の「監督者」が必要となるような余地はほとんどなかった。おそらく物語の重要性が両国の映画でともに増していたことは確かだが、その下で中心化される役割は、その語りを担う弁士や脚本家・原作者などになる可能性や、帰山の初期の映画製作構想のように、物語作者と撮影技師の間をとりもつ役割としての舞台監督など、必ずしもグリフィス的な意味での「監督者」という役割の必然性がないことを、むしろ日本の初期の映画史は跡づけていたと言える。1910 年代の米国映画と日本映画は、その生産過程に注目するかぎり、歴史的な連続を全く持ち得ないとは言わないまでも、明らかにその系譜は大きな齟齬を抱えているのである。実は「監督者」を、日米間のトランスナショナルな関係性のもとで捉えなおす上で最も重要な問題は、演劇から影響を受けることによって「監督者」に中心化したという米国映画の製作（生産）様式が、どうしてそのように生産に関する論理に断絶がある日本映画に伝わるのか、なのである。いわば、これは米国（西洋）演劇の伝統や物語化といった観点のみでは、ほとんど説明のつかない問題である。

前章までに見てきたように、日本に伝えられていた「監督者」（それまでに日本にいたマネージャーのような存在とは異なる）は、もはや映画をどう製作するのかという生産の問題にとどまらず（むしろ日本の生産過程から断絶し）、映画をどうみるのかという受容の仕方に影響をあたえるものとして紹介されていた。それは映画の物語テキストにすら先立って、スターのイメージと重ね合わされることにより、欧米映画ファンの興味に訴えかけるような姿となっていたのである。そして、「監督者」をそのような知識情報として受容する欧米映画ファンが、日本の映画製作に〈新しい監督者〉を求めていったのだとすれば、おそらく日米間の生産過程の断絶した関係をつなぎ合わせていったのは、その映画ファンであり、彼らが専ら担った欧米映画の受容活動という消費の実践だったと言える。こう考えれば、ここでの「監督」の問題は、製作の実践（生産過程）のなかでどのように役割が変化したのかである以上に、どのようにして消費（観客の鑑賞だけでなく作品の流通・交

換を含めた)の実践のなかに入り込み、それが担う役割や「監督」という存在のイメージ自体が(映画ファンにとっても)変化したのか、という観点から考えなければならない。

ガニングは「作家の概念は、それがテキストを歴史的な影響作用(historical force)へと開くかぎりにおいて価値を持ち得るものの、それが映画を非歴史的な個人崇拜(cult of personality)の中に隔離してしまうかぎりでは有害である」と述べ、グリフィス作品のテキストをその個の問題としての作家性から初期米国映画の歴史関係の中に開いていった(49)。しかし、映画の「作家」の問題を日本から考えてきた本論の議論で顕在化してきたのは、後者であるその「個人崇拜」の歴史性なのかもしれない(個人への〈情動〉の歴史性とも言ってよい——第5章参照)。ある意味で日本での「監督」という経験は、いわばその「崇拜」を、かなり古くから歴史的にたどってきたものだったとも言える。日本に伝えられたグリフィスの姿は、すでに『イントレランス』という大作の製作者であるという名目で、むしろ(初めから)映画ファンの「崇拜」の対象だった。そして、序章第二節冒頭の引用に挙げた、欧米映画の監督者名に熱狂する1920年代の映画ファンの会話は、日本の映画言説における「監督」に対するカルト自体の歴史性をも跡づけてしまっている。日本映画という場から「監督」を眺めるかぎり、それはカルトという映画ファンが個人を崇拜する消費実践の様式から根本的に切り離しえないようにもみえる。とするならば、どのようにして「監督」という役割が、製作上の一役割を超えて、消費実践のなかでも重要視され、日本にまで伝わるほどにその存在感を増していったのか。すなわち序章で示した本論の視座に沿って言い換えれば、「監督」という、生産過程を超え、消費の過程を含めた映画文化総体の中心で〈実体化〉した存在の構築は如何にして行われたのか。これを以下、その「構築」の内実を構成する、繰り返された監督者への〈言及〉を、米国映画の言説のなかにも見いだしてゆくことによって明らかにしたい。

2 F・ウッズの議論とグリフィス——生産の知識としての「監督」

かつて有名人 (celebrity) はマスメディアのなかで製造される人間的疑似イベントだと論じたダニエル・ブーアスティン(1964)は、「英雄崇拜」とその「有名人崇拜」とを区別するところからその議論を始めていた。「英雄」とは、戦争での武勲のように、具体的な功績によってその偉大さが明示される存在である。近代以前 (20 世紀以前) の時代では、そうした偉大さをもった人物が有名人であることが多かった。しかし、20 世紀以降の「グラフィック革命」(複製技術によるマスメディアの登場) 後の時代、その偉大な「英雄」と「有名人」であることは必ずしも結びつかなくなる。アメリカ民主主義における「英雄」(独裁者) 嫌悪や、人間の平等に対する熱望から来る英雄性への疑念、脱神話化を推し進める社会科学の発展、マスメディアにおける過剰な個人名の氾濫などによって、誰にでも分かる安易な偉大さに裏打ちされた「過去の英雄」は 20 世紀の時代から姿を消す(59-64)。それ以降の英雄的行為は、科学技術や難解な文学、社会科学など、一般人には分からない「未知の領域」の人々の偉大な功績によってなされおり、もはや現代の我々はその偉大さを具体的には知り得なくなっている。したがって現代において英雄視される人々の名声は、「英雄」を裏付ける偉大さによるのではなく、マスメディアを担う人々や、「英雄」を求める「大衆」(英雄を自ら生み出すこと無く、メディアによって提示される「英雄」の出現を待望する受動的な存在) の願望に応じて作り出されるもの、つまりマスメディアが用意する「人間的疑似イベント」であり、その偉大さを必要としない名声による存在が「有名人」であると、ブーアスティンは述べていた。もちろん、ここに見られるような、一方的な受動者である「大衆」の想定やメディア決定論的な主張である側面には同意できないものの、この「英雄」と「有名人」の区別には、これから行おうとしている D・W・グリフィスや「監督」という存在に対する考察にとって注目すべき部分が感じられる。

たとえばグリフィスは、編集技法を駆使した物語話法の創始者としての偉大さによって、米国での実際の映画製作や、映画史においてある意味「英雄」視されてきた一方で、日本ではその姿が、前章でみてきたとおり、ほとんどタイムラグなしに伝えられていたものの、その功績はスター俳優との関係以外の部分で十分に伝わらず、むしろ米国の映画製作と言う、日本から見て「未知の領域」での偉大さに留まっていた。そう考えれば、日本でのグ

リフィスの姿は、具体的な功績によってその偉大さが明示されていた「英雄」ではなく、その名声が、具体的な偉大さを必要としないとは言わないまでも、そこから断絶したかたちで構築されている「有名人」のような存在になっていたとすることができるかもしれない。事実、ブーアスティンの主張のように、当時の米国の映画ジャーナリズムに注目しそれをひもといてゆくと、日本の言説のなかでは見えなかった、そのような名声の構築過程と痕跡がいくつか見えてくる。

グリフィスの名声

D・W・グリフィスは、南北戦争への従軍ののち放蕩の日々を送った父親の影響もあつてか、貧しい家庭状況にありながらも文学に耽溺するような少年だった。19世紀末、ルイスビルの街で経験した演劇舞台の感動から、その少年は俳優を志し、演劇業界に飛び込んでゆく。それから10年以上もの間、鳴かず飛ばずのままではあったものの、舞台脚本の執筆なども試みながら、グリフィスは演劇での経験を積み上げ、その後映画業界に関わるようになっていった(Stokes 2007)。ロバート・スクラー(1995: 117)は、演劇での失敗から映画業界にやってきたようにみえるため、グリフィスはその当初、全く期待されない人物だったのではないかと述べていた。だが、そうだとするならば、少なくとも彼が1908年から、バイオグラフ社で監督としてメガホンを取り始めてから、その評価は驚くべき早さで高まっていたようにもみえる¹⁰⁴。

彼が監督業を始めた約一年後、1909年の演劇誌 *New York Dramatic Mirror* (以下 NYDM) の映画欄には、そのバイオグラフ社の作品が「アメリカの製作者の進歩を示す最たるもの」であり、他社のものと引き比べても抜きん出た芸術性を持っていることを激賞する記事が掲載されている(図 17)。バイオグラフ社の作品には「そのほとんどすべての映画物語の登場人物には、ある力強さと高い文学的素養があり、その舞台背景と演技には他のアメリ

¹⁰⁴ バウザーは、グリフィスがバイオグラフ社に来てからわずか6ヶ月間で、社のブランドネームが格段に上がったことを指摘している(Bowser 1990: 105)。

カの製作者がいまだ包括的な定石として持ち得ていない芸術的な仕上がり観がある」ことを力説するのが、その内容である。観客にとって喜ばしい題材の選択に特に気を遣ってい



図 17 "High art in picture making: The Biograph production best illustrates the progress of American makers" (NYDM 1909. 5. 1)

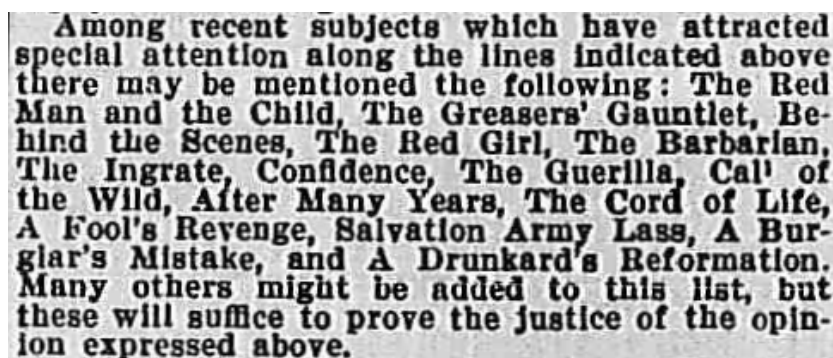


図 18 列記されている作品は全てグリフィス監督作品

るという、ある上役製作者の言を紹介しながら、映画化する題材のみならず、演技の表現力や監督演出、さらには作品全体の善し悪しに重要な写真映像の質までもが非常に高いことが力強く訴えられている。また、バイオグラフ社の数ある作品中でも *The Red Man and the Child*, *The Greasers' Gauntlet*, *Behind the Scenes* など 15 本の作品がそうした名作に当たると、具体的な作品名まであげてここで紹介されていた (図 18)。製作の場面ではすでに分業が進み、監督者が製作ユニットの責任者として働く手法ができあがりつつあったが、この時期はまだジャーナリズムで監督名が取り上げられるほどの時代ではなく、作品の監督者名までは、さすがにここには示されていない。しかし、実は列挙されている作品全てがグリフィスの監督作品となっている。バイオグラフ社には他の監督者の作品も数多くあったはずなのだが、彼の作品だけが列記されていたのである。名前が挙げられていないものの、この記事では明らかにグリフィスの作品だけが既に特別視されていた。おそらくは「ある上役製作者」も、グリフィスその人である可能性が高い。翌年になると、この *NYDM* 誌でのグリフィス賛辞は、以下のようにさらにはっきりとしたものとなって現れる。

バイオグラフ社の製作監督の手腕がデヴィッド・ベラスコのものに引けを取らないと *The spectator* が思ったのはこれが初めてではない。彼は映画のベラスコだとも呼ばれているのである。The *Spectator* の判断では彼を十二分に評価することができない。なぜなら他のものとは比較できないやり方で、映画での彼の才能が度々発揮されるからだ。ゆえにそれは演劇の舞台演出にも並べてみることはできないものである。この監督者は創造性や解釈の面での天賦の才を、演劇的に発揮しているだけではない。彼は絵画的な価値を感じ取るセンスとかなりの見識まで持っている。そのうえ、彼は演技になる素材を掴み取り、それを洗練された形に仕上げる驚くべき才能をみせている。

"Spectator's comments" (*NYDM* 1910. 12. 28)

ここには「バイオグラフ社の製作監督」とだけあり、名前は明かされていないものの、これは明らかにグリフィスの才能を称えた一文だった(*Staiger*: 107)。先にもふれたように、

グリフィスはこのように、監督者としてかなり早期から、当時の演劇界で最も優れた舞台監督と称されるベラスコの名前に重ね合わされながら、非常に高い評価をうけている。

この 1910 年代の初めあたりまで、一般的に監督者という役割が注目されることは、米国映画でもまれであり、たとえば言及があったとしてもほとんどが批判の対象としてであった。映画が初期のアトラクションから、物語を享受するメディアに変わってゆくこの時代、特に注目されていたのは、演技者に加えて物語の製作者である原作者・脚本家である。毎週数本の作品を量産してゆくペースと作品の長尺化で、製作の場面では特に人材が求められていたうえ、観客ファンにも注目される存在だった¹⁰⁵。対して監督者は、彼らの原案の翻訳者のような存在とみなされることがしばしばで、その表現性が評価されるよりも、むしろ映像にする際にその物語を歪めてしまう咎で批判されていることが多かった。このグリフィスへの賛辞がみられる *NYDM* 誌でも、グリフィスへの評価とは対照的に、監督者は以下のようにたびたび演出上の不満にさらされている。このような意見は、決して珍しいものではなく、読者からの投書や他誌の記事にも頻繁に見られるものだった¹⁰⁶ (図 19)。

映画で語られるべきドラマや喜劇の物語との調和の中で、適切な場面やコスチュームを選び出すことは、作り物の物語ではなく、実際の出来事の写真が動いているのをみているのだという印象を観客に伝えようとして細やかな映画製作を行っている気のきいた監督者でも、唯一欠けているものである。…確かなクオリティーを得ようと努力しても、ほとんど成功に達しないのだが、不器用で芸術性のない監督者はさらに考えものである。…羽のついた髪飾りと毛布を役者の頭につけて、彼はインディアンを表現しようとしているのだが、それは彼が知っている範囲内でその表現を確かなものにしようとしているだけだ。

¹⁰⁵ Bernardi(72-4)は、この"Scenario Fever"というべき、米国で脚本が大量生産された当時の状況と、日本でも行われていた同時期の脚本製作の分業体制の比較を行っている。Barbas(2001: 69-73)によれば、脚本業はハリウッドスターダムに魅せられ、映画産業への参加を夢見た女性映画ファンの欲求を、ハリウッドの外側で体良く満足させた都合の良い役職だった。

¹⁰⁶ たとえば、雑誌の読者であった俳優が送付した、撮影現場での監督者の不手際を嘆く投書が紹介されている("Spectator's comments" *NYDM*, 1910 7.9)。

さもなければ、彼はただ役者に“インディアン”とラベルをつけてそれでいいことにしてしまう。

"Spectator's comments" (*NYDM* 1910. 6. 25)

私たちはしばしば映画監督が批判的な言葉にどう対処するのか不思議に思っている。そして彼らが映画作品に忍び込ませてしまう不調和などを指摘してやりたいと思ったのは、一度だけではない。

"A word to directors" (*Motion Picture News*, 1911. 9. 9)

この時期における監督者とは、おそらくこのように、日本の状況とも似て、原作者・脚本家や画面上の演技者に比べれば、それらよりも後塵を拝するような評価を受けがちな役割と見なされている。その役割自体はここで論評の対象に据えられているものの、ここで批判される「監督者」には、ディレクターシステム以降の、ヒエラルキーの頂点から映画製作を統括するような印象はあまり見えない。スタイガーおよびマッサーの論でも、1908年近辺から、米国の映画製作体制がそのディレクターシステム型へ移ってゆくとされていたが、このような事例には、監督者や映画製作自体の印象にまだまだ残存し続けていた、それ以前の協業的な特徴も見え隠れしている。これと比べてみると、まだ監督者という役割全般があまり重要視されていないように見えるこうした時期からすでに、グリフィスだけはニューヨーク演劇界で名声を博するデヴィッド・ベラスコのような人物になぞらえられながら、高い評価をうけていたのがわかる¹⁰⁷。これにはグリフィスの、その時代において卓越した才能とその先駆性を、確かに見て取ることができるだろう。

¹⁰⁷ ベラスコについては Marker(1975)を参照。また、

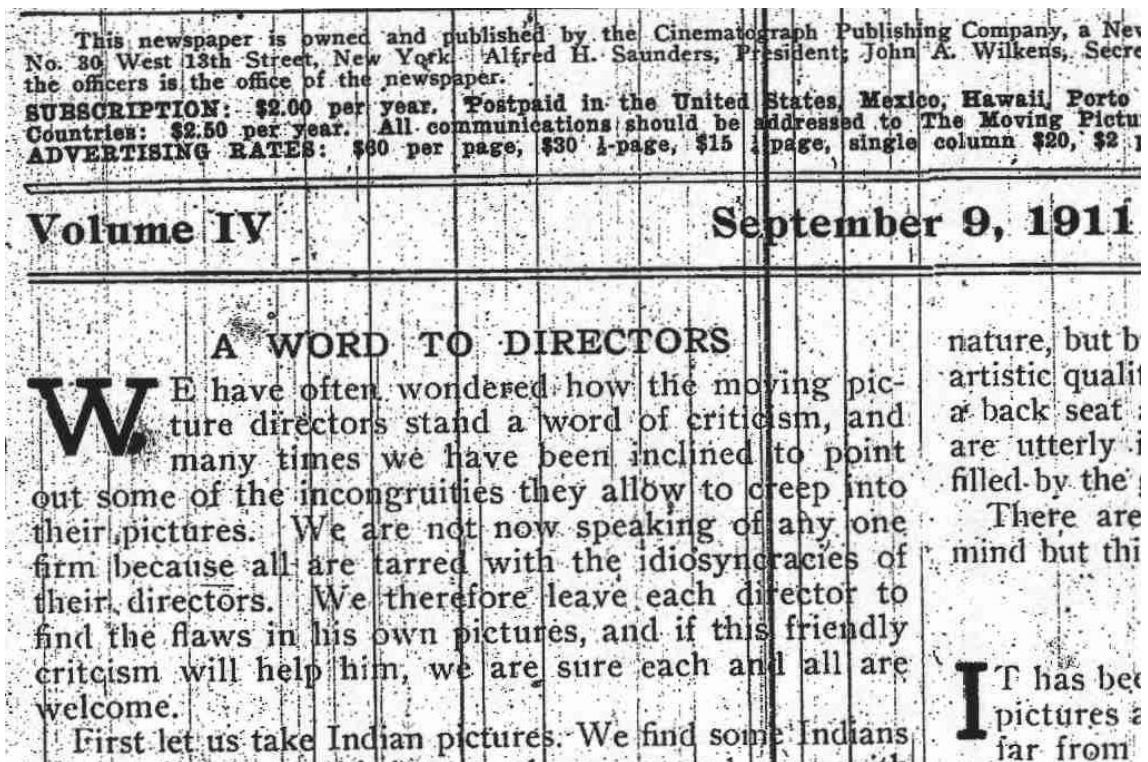


図 19 "A word to directors" (Motion Picture News, 1911. 9. 9)

The Spectator の議論と読者ファンの対話——〈実体化〉しゆく監督者

こうした高評価は、もちろん映画製作において発揮されたグリフィス自身の能力によるものであり、記事の文言がたたえていたのもその才能だったことに疑いはない。だが、ここにおいても、そのグリフィスの才能だけに注目し、記事の文面からそれが早くから人目を引くほど優れたものだったのだと安易に結論づけてしまう見方には、少々単純な側面がある。事実、ここでグリフィスの才能と監督者という役割が注目を浴びていることには、その才能とは別の問題が明らかに折り重なっている。

前掲の「映画のベラスコ」と称えていた文章は、実はグリフィスの作品に感嘆する単なる批評家やファンによるものではなく、そのグリフィスとバイオグラフ社に深いつながりのある人物によって書かれたものである。この時期の、「The Spectator」というペンネームで書かれた NYDM の映画欄の記事は、フランク・E・ウッズという人物によって執筆されている。彼は、米国映画批評のパイオニアに位置づけられている人物であるが、それと同時

に、グリフィス作品の脚本家としても活躍した人物でもあった(Roberts, 2010: 17-20)。ウッズは、映画雑誌と言えど興行者向けの業界紙しかなかった時代に、演劇誌でも映画欄を作り、その広告と批評を掲載するというアイディアを *NYDM* 誌に持ちかけ、1908 年 6 月ごろからその映画欄を担当しはじめる¹⁰⁸。グリフィスの妻リングダの伝記によると、*NYDM* への広告掲載を取り付けたことでできた縁を頼りに、以前より劇製作に興味があったウッズは、自作の脚本をバイオグラフ社に売り込んでいた。最初、それらは担当者に拒絶されていたものの、たまたまグリフィスに直接みせる機会に恵まれ、彼の脚本が採用されるようになったという(Griffith, 1925: 63-4)。すでに 1908 年頃からのバイオグラフ社作品にも、彼の名前が脚本家として残っており、その数年後には有名な『国民の創生』の脚本製作で中心的な役割を果たすほどの人物になっている。いわば、彼はバイオグラフ社内部に関わり、グリフィスに対しても大きな恩義がある人物だった。*NYDM* 誌でのバイオグラフ社およびグリフィスへの高い評価には、筆者自身の抱えていたこのような関係性が、自社宣伝的な意味合いを含めて上積みされていることを鑑みなければならない¹⁰⁹。

おそらく、上に指摘したような、まだ監督者という役割がそれほど注目されていない状況下で、監督者グリフィスの重要性を論じていた点を見ると、この *The Spectator*=ウッズが、映画製作で監督者が果たしている重要性を読者に伝え始めた最初の人物だったと見て取れる。しかしながら、たとえ映画批評のパイオニアであろうとも、彼がそう論じたからと言って、その批評家の述べる映画製作での監督者の重要性を、どれほど多くの読者が受け入れられたかにも、疑問が付されなければならない。実際、監督者の権威を主張した彼の意見は、当時としてはかなり新しいものだったようで、ウッズの記事を細かくひもといてゆくと、彼の意見を容易には受け入れられない読者からの反論などが、以下のような形で残されている¹¹⁰。

¹⁰⁸ ウッズが *NYDM* の映画欄を担当した経緯については Azlant(1997: 442-3)が詳しい。彼のここで始めた映画批評は、批評の意義から脚本、演出、芸術性などまで多岐にわたり、当時の言説のなかで強い影響力をもった(Jacobs, 1968: 134)。その思想については Lounsbury(1966: 12-28)がまとめている。

¹⁰⁹ シッケル(Schickel 1984)は、ウッズはグリフィスの経歴のなかで、もっとも問題含みの存在(problematical figure)だったとみており、グリフィスの伝記のなかでは、その関係についてたびたび紙面を割きながら、ウッズ自身「グリフィスを持ち上げることに、表には出さない関心を持っていた」のだと述べている(125 ; Roberts: 18)。

¹¹⁰ 以下に挙げる例などの、*NYDM* におけるウッズとファンのやりとりに関しては Barbus(2001: 23)を参照。

「映画のベラスコ」という賛辞を送った記事が掲載された時期に、ちょうどこの *NYDM* 誌では読者投票による作品コンペティションが行われていた(“Mirror” Merit list” 1910. 10. 19; “Merit List Grows” 1910. 12. 28) (図 20, 21)。その上位得票作品をみたある熱心な読者が、その出演俳優を調べ上げ、それらがブロードウエーの俳優で占められているのを *NYDM* への投書で得意げに指摘する。これに対し、ウッズは以下のように返答するのである。

“MIRROR” MERIT LIST

THIS PAPER WILL START A ROLL OF
HONOR FOR MOTION PICTURES.

Readers of “The Mirror” Are to Be the
Judges, and Their Votes Will Decide What
Particular Films Are the Best from All
Points of View—Votes Will Be Preserved
and Open to Inspection.

What films are the best ones ever produced? This question is asked so often and answered in so many different ways that there can be no means of deciding it with any kind of justice except by obtaining a consensus of public critical opinion. No paper in the country or possibly in the world has so many dramatically critical readers as *THE MIRROR*, and this applies to the silent drama as we see it in motion pictures as well as to the drama of the stage or of literature. What could be more just, therefore, than to leave it to *MIRROR* readers to decide what motion picture films shall be placed in the roll of merit?

図 20 作品評価に対する読者投稿の呼びかけ
(*NYDM* 1910. 10. 19)

あなたは本当に熱心なひとです。ご覧になっている映画の中の男優女優が、あなたが思っているとおりであることは間違いありません。ですが、あなたは今までにこんなことを考えて見たことがあるでしょうか、彼ら個々の成功が彼らの受けた演技指導によるものであることを？ 映画の中には見えないその裏側には、休み無く指揮を執り、男優や女優に稽古をつけ、教え、練習させ、彼らにすべきこととすべきでないことを指し示す監督者がいるのです、製作場面における真の知性が。そしてこのことは、素晴らしい演技がみられるすべての映画に当てはまります——舞台演劇の場合以上にです。

(“Letters to ‘Spectator’” *NYDM* 1911. 1. 11)

読者がブロードウエーのスター俳優に夢中になっていることに対し、ウッズはそれをたしなめるような形で監督者の重要性を訴えている。この発言は、前章でふれた、日本で 1916 年頃からみられるようになった監督者に関する映画雑誌の記事内容にも類似しており、俳優の演技の裏側に「監督」の存在を読むような主張の根源がこの辺りにある、と考えさせるようなものになっている。かつてピエール・ブルデュは、映画監督に興味を抱くファンと、スターに熱狂するファンの間には文化資本の差異がみられることを指摘していたが、そうした差異は、実はファンが映画スターに興味を持ち始めたこの頃から既にあったのか

もしれない(ブルデュ 1990: 43-4, 100)。プロの批評家がアマチュア読者に高尚な見方を教育しているようにも見えるこのウッズの主張には、スター俳優たちの裏側にスクリーンには見えない人形使いがいるという監督者についての情報、つまり「監督者」という知識を

DECEMBER 28, 1910

MERIT LIST GROWS

SEVERAL NEW ONES ADDED DURING THE PAST WEEK.

Voters Have Until Feb. 1 to Express Preferences—They May Now Vote Without Coupons, Naming as Many Films as They Can Remember—Each Voter May Send in a List Each Week Until the End of the Contest.

Since eliminating the coupon, owing to regulations of the United States Post-office Department, as stated last week in THE MIRROR, voters in the Merit List contest may now vote without a coupon. Any reader of THE MIRROR may send in a list of films which he thinks should go in the Merit List, and he can include in the list as many picture titles as he wishes, providing there are no duplications. He may do this once each week until the contest ends, which will be Feb. 1. As the time is growing short, it will be well for interested voters to name in each list, each week, all the films they can remember, which they think are entitled to Merit List honors. The Merit List up to and including Dec. 24 stands as follows:

	Votes.
All on Account of the Milk.....	40
Armorer's Daughter.....	25
Broken Doll.....	36
Flash of Light.....	27
House with Closed Shutters.....	36
How the Squire Was Captured.....	25
Love Among the Roses.....	36
Newlyweds.....	28
Over the Garden Wall.....	27
Pippa Passes.....	26
Ramona.....	49
Simple Charity.....	29
The Three of Them.....	31
To Save Her Soul.....	35
Unchanging Sea.....	36
Willful Peggy.....	75
With Bridges Burned.....	27

図 21 得票数の中間発表

(NYDM 1910. 12. 28)

対するウッズは、さらにこの反論をわざわざ取り上げなおし、以下のように監督者の重要性を再度強調する。

…The Spectator は個々の演技者に与えられた名誉をおとしめることを望んでいるわけではありません。監督者が評価を得るに値すると述べたのは、いい役者がいなくても優れた作品がつくれるようなことをほのめかしたわけではありません。ですが、映画劇では本当

持ち出すことによって、一般ファンと批評家の間での文化資本の差異を強調しているようにも見える。ただし、それ以上に興味深く重要なのは、この読者が、筆者の批評家という立場からの意見を鵜呑みにするのではなく、翌週の投稿欄でむしろそれに向かって次のように反論を返していることである。

…当然あなたが正しいと思いますし、あなたの主張するところは概ね的を射ています。ですがそれでも、男優女優の功績が舞台監督に属するとする見方が、彼らの素晴らしい才能までも覆い隠してしまうようにもみえませんし、今や古参の俳優が少なくなって新しい人たちに取って代わられているような時に、あなたの素晴らしい友人である監督が、その新しい役者たちで成功していないのはなぜなのか説明できるのでしょうか？ ("Letters to 'Spectator'" NYDM 1911. 1. 18)

に、演技者よりも監督が重要なのです。さらに、その他諸々のこともまた重要になってきます、たとえば物語などがです。 (同上)

読者の言葉を取り上げながらそれに返答する形で、監督者を作品表象の重要な存在として広く認知させようとしているウッズの目論見が、これらの投書に対する反応にはみとれる。だが他方で、それへの読者の率直な反論は、この「監督者」という存在が、まだ彼ら（この読者）の映画鑑賞のなかで俳優の演技や映画の物語の創造主のような存在として「実体」的に捉えられても、制度化されてもいないことを表しているだろう。であるからこそ、ウッズの意見に対する違和感が即座に現れるのであり、それでもウッズが批評家としての立場から、それを上回るように何度も監督者の重要性を読者に説得する努力を払わなければならないとなっているのである。こうした議論が残されていることから推察すれば、少なくともこの時点では、監督者を重視する視点はまだ新しい主張であり、またそれゆえに、批評家から読者へとこの見方が一方的に伝わっていったのでもなかったことが見て取れる。

しかしながら、こうしたファンの反論から見えるのは、監督者の重視が単なるウッズの持論だったということでは決してない。むしろこの、ウッズの意見に抗うようなやりとりの応酬こそが、グリフィスや、「監督」という存在の注目度を高めるように作用することに注目したい。序章第一節で検討したバトラーによる自己や身体といった主体の「実体化(materialization)」の議論を思い出せば、それは主体の役割や特徴などといった「本質」から起こるものでは決してなかった。映画作品の作家として一般的に見なされるほど「実体的な「監督者」という存在に関しても、その「実体」を支えているのは、監督者が映画製作において果たす役割という「本質」的な特徴（だけ）ではなく、むしろバトラーの考えに従えば、こうした監督者に関する否定も肯定も含めた議論自体、つまり監督者への何らかの言及が繰り返されること自体が、「監督者」という作家としての個の存在感に「実体性(materiality)」を与えてゆくのである。ここで取り上げている監督者に関するやりとりの例は、単純にウッズという映画製作の実践にも関わっていた批評家が、そこでの実体験から監督者（グリフィス）の役割の重要性を伝えたり、先に挙げたベラスコのような有名舞台監督にそれをなぞらえたりすることによって、作家的な「監督」という存在を一方的に定

義づけているのではない(だけではない)。それに抵抗する読者など、その意見に対する様々な反応までも含み見せており、それゆえに「監督者」が映画の作家として実体化しゆく経緯が、〈過程〉として、それへの「言及の繰り返し」によって具体的に現われているからこそ、ここで焦点をあてているのである。また、この議論にはそれに加えて、アパデュライの視座が想定するような、ウッズといういわば生産の場に居合わせた者がもつ〈生産の知識〉が、一方的に伝えられているのではなく、読者という受容消費の場にいる者とのやりとり、交渉関係のなかにおかれている様子までも見て取れる。一見たわいもないやりとりにも見えるものの、ここにはその言説の構築性や歴史性を考える上で重要となる、「映画監督」というイメージが読者にとっても自明化してしまう以前にあった、批評家と読者の具体的な交渉が表われているのである。「監督者」に関する日本の言説には、こうしたファンからの疑念がほとんど見当たらないため、それに関する知識が、映画批評という知識の生産者(米国映画の情報を翻訳伝達している意味では仲介者だが)から読者へと伝わってゆく一方的な経緯のみが眼に映りがちであった¹¹¹。だが他方、米国の言説は、その否定も含めた言及の往来が、ウッズの主張の背後に見え隠れするバイオグラフ社やグリフィスとの資本主義的関係性(雇用関係や発言の宣伝効果など)も内含みながら、このように確かにその複雑多様に折り重なる「構築」の過程を跡づけているのである。

この議論のその後の展開自体は、むしろ上の反対意見などを押し込めながら、メディアの担い手とその受け手間にある力関係から想定される、批評家の権威の力学を示しゆく方向へとむかう。この翌週の投書では、作品投票の際に Spectator の意見に従って評価したことを明かす、別の読者も現われた¹¹²。また、この批評家側から発せられた考えも、その権威を示すように、やはり容易かつ迅速に規範化されていたきらいも見受けられる。翌年の誌上で催された、読者執筆による映画批評のコンテストでは("Mirror Review Contest" NYDM

¹¹¹ ごく小さな痕跡だが、こうした「監督者」に対する否定的な意見は、実は日本からも発せられている。雑誌『キネマ』1917年8月号にある杵間道人「舞台監督と作家」は、「活動写真においても共同動作—舞台監督と作家の総合的動作を必要とする」と前置きし、「出来上がった活動写真の上に、舞台監督の意志の跡を残そうとかが最近まで活動写真界に流れていた一奇現象であった」と、監督者が前に出る「『興国』」「『国民の創生』」を指すと思われる)以来の傾向を批判していた。

¹¹² 「各作品が平等な観点で判断されるべきだというつもりではないのですが、私は作品を、演技、監督演出の良さ(Spectatorの立場に従いまして)、プロットという観点から評価しました。風景や背景効果などもその「監督の演出」のうちに入れています。」("Letters to 'Spectator'" NYDM 1911. 1. 25) (傍線筆者)

1912. 1. 24)、評価基準のガイドラインが以下のように設けられている。厳格なものではなかったものの、入選作品のなかにはこれに従うものも多くみられた¹¹³。

論評の判定について、厳格なルールは設けないつもりですが、おおよそで言えば、物語、監督の演出、舞台設計と演技に対する書き手の見識と分析に一番の重きがおかれることになるでしょう。その次が、書かれた論評の文章力とひらめきです。そして最後が主題の選び方です。

("Spectator's comments" NYDM 1912. 1. 24) (傍線著者)

ただし、これら NYDM 誌に残る、ウッズの論説を中心とした監督者に関する議論の展開は、それが単にウッズから発せられた言表としてではなく、そのガイドライン化までも含めて、様々な人々に担われた「議論」として残っていることが、やはり重要なのである。上のウッズという批評家の発言や、規範化されたガイドラインだけに眼をやってしまうと見えなくなってしまうが、そこにある議論の全体像は、「監督者」の実体化を、グリフィスという監督者やウッズという批評家に起源づけるのではなく、議論のなかでの言及の運動、その交渉過程（交通）として跡づけている（そして、その議論がおこす知の交通のなかで、隣接する演劇や文学の伝統、さらには、その議論に参加する様々な主体が抱えた社会背景までもが含み込まれる）。もちろん生産側とファン側の対等な議論のなかでの相互交渉によって「監督」という〈知識〉がやりとりされていたとは言いがたい。上の映画批評コンテストにおける評価基準の設定は、明らかに言説の生産者側の受容消費者側に対する力関係を背景に行われている（「生産の鏡」を反映するように消費者側の言説も構築されてゆく）。だが、生産と消費間の知識の齟齬と複雑な交渉関係を指摘したアパデュライの議論のように、そこにも、そうした知識をめぐる批評家と読者間の交渉関係は少なからず含まれていた。実際、上の例には、むしろ雑誌側の単純な規範の提示例という見方に留まらない、も

¹¹³ たとえば以下のようなものがある。「映画劇の非難すべき点はいいろいろあるが、あるものは他のものよりも非常に目立つ。背景と雰囲気のうちそくさがそれだ。物語と演技がどんなに良くても、観客はそれが全部見せかけだと分かってしまうと、どうしても関心がそこにいつてしまう。この作品では、監督者らはこの重石をはねのけることに成功している。」 ("Fourth Review Contest" NYDM 1912. 3. 20) (傍線筆者)

つと込み入った論理を読み取ることもできる。たとえば、受容の立場におかれている読者ファンを、作品評価や映画批評のコンテストという形で読者参加を促すことによって、半ば生産側に巻き込むなかで、製作の場の論理（監督者を中心に合理的な生産が行われている）がファン側にも伝わり、それが映画鑑賞の様式のようなものにも反映され始めていた、という捉え方もできるだろう。そう見れば、ここでは、読者参加という行為を通じて、〈知識〉そのものだけでなく、映画を論じたり評価したりするという〈実践〉自体もまた、生産と消費間を行き来する複雑な動きのなかに置かれていることまでが見えてくる。このことは、前章で取り上げた井上正夫論の懸賞論文企画でも同様であり、「監督」という）知の伝達・交通において、ある言表の集まった言説的な問題としてのみならず、批評に参加するという行為・実践までが問題になるのだということを具体的に示している。こうした〈知識〉や〈実践〉の交通を幾重にも経て、「監督」という存在は、映画という文化のなかで広く実体性をもってゆくことになるのではないだろうか。したがって、監督者グリフィスの名声およびその役割に対する注目の高まり（つまり〈実体化〉）は、単にグリフィスという個の才能ばかりによるものでも、ウッズという映画批評のパイオニアの意見によるものでもなく（そうした「本質」的部分からだけではなく）、初期の映画言説の微視的な部分にまで分け入ったときに見えてくる、こうした「監督」に関して繰り返されている言及や、議論、そしてそれを論ずるという実践によって、極めて動的に生じていたのである。

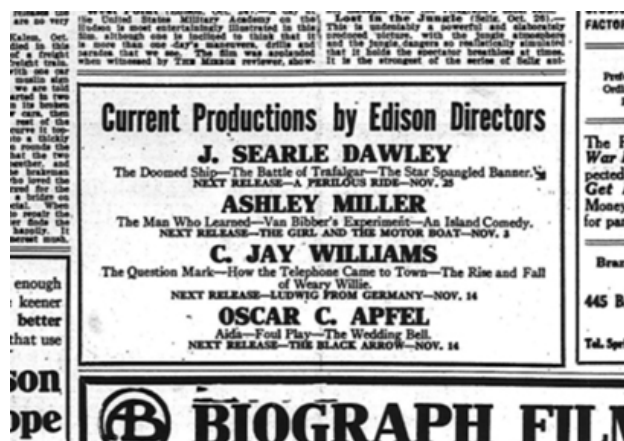


図 22 エディソン社の広告 監督名を宣伝 (NYDM 1911. 11. 1)

〈生産〉に留まる監督者

NYDM 誌でのこうした議論は、「監督」をめぐる当時の議論の、ひとつの具体例である。だが、これらと時期を同じくして、ウッズの議論以外でも、監督者への関心は明らかに高まっていた。同誌では、おそらくウッズの影響を受けて、1911 年後半から Edison 社が広告で監督名の宣伝を始めている（図 22）。また、その翌年には、監督のインタヴューが大きな記事として扱われるようになり（"Director on Directing" NYDM 1912. 11. 20）、他誌でも、初期映画の古参の監督エドウィン・S・ポーターの功績を大きく取り上げた記事が見られるようになっていた（"Edwin S. Porter: a sketch of the treasurer and director of the Famous Players--his new studio" *Moving Picture World* 1912. 12. 7）¹¹⁴。日本でもグリフィスと並び称されることの多かった監督者トーマス・インスなども、ちょうどこの頃から、アメリカ最初の近代的撮影所をカリフォルニアに建設し、本格的な西部劇を製作し始めたことなどによって注目されは始めている（"Spectator's comments" NYDM 1912. 4. 10; 8. 7）。この時期に及んで監督者という役割に関する印象は、広くマスメディアを通して変化し始めていることがこれらから見取れる。

だが、こうした監督者への関心の高まりが、即作品表象のヒエラルキーの頂点に彼らを押し上げるものではなかったことにも注意しておく必要がある。むしろこの 1910 年代の前半時点では、彼らも俳優や脚本家、興行者など映画産業のほかの主体と同じようにメディアで注目をあびるようになったという言い方が適切である。監督者の重要性をいち早く主張したウッズでも、実は彼が一番重視していたのは自らの役割であった脚本業だった。舞台では演技が重要であるのに対し、映画劇では物語が重要だという考えは、彼が評論を始めたころから主張しつづけたことである。良い映画を作るための条件として、一に物語、二に監督の演出、三に一流の人間が集まっていることであることを、彼はあるところで端的に語っていた（"Spectator's comments" NYDM 1910. 7. 16）。前掲の映画批評コンテストの評価基準などには、おそらくこの考えが反映されている。その一方で、ウッズは脚本家が映

¹¹⁴ ポーターはこれ以前にもすでに NYDM の小さなコラムで、最初期の重要な製作者としてその人物像が取り上げられている。（"EDWIN S. PORTER A Pioneer Picture Man Famous in a Special Field of Production" NYDM 1911. 3. 15）。

画の作者であると考えていたわけでもない。当時しばしば起こっていた映像化に関する脚本家と監督者の意見対立について彼は、それぞれが歩み寄った上で個々の調和を求めることが必要であると説いていた。

どんなビジネスや芸術でも、複数の人間が主体的に従事している場合、調和 (Harmony) こそが成功の要件である。このことは、製作関連のビジネスオフィスから、スクリーンに映画を上映する興業の場まで一貫して当てはまることだ。[…中略…] それゆえ、俳優や舞台監督、そして近年では原作者が出版業界だけでなく民衆からも大きな賞賛を受けているが、彼らはそれを分かちあう場合にのみ、賞賛を受けるにふさわしい。名も知られぬカメラマンやさらに無名の従業員も大きな責務を背負っている——彼ら全員がその道の芸術家なのだ。

("Spectator's comments" *NYDM* 1912. 1. 24)

脚本家と監督に限らず、全ての製作従事者が協力し合い、皆が賞賛を受けなければならないという、いわば製作の場での協働的な理想をウッズはここで語る。製作の場にも身をおく発言者は、良い作品をどう創りだしてゆくかという問題に常に接し、そのために果たしている個々の役割とその必要性を認識している。そこでは監督者も脚本家も、分業体制のなかで調和を奏でるためのひとつひとつのパートとして考えられているのである。ある意味でこの見方は、マッサーの言う「共同製作のシステム」が想定する、合理化の進んだ「ディレクターシステム」以前の協働的な生産様式に近いものでもある。確かに *NYDM* の評論で、ウッズは監督者を、その役割が果たしている実製作の場での重要性に依拠しながら、観客読者の作品受容の場面での評価材料として提示しはじめていた。だが、それを提供した当事者のなかではむしろ、監督もまた、その実製作に関する議論のなかでの主体の一つであり、そこには映画製作全般を構成する協働的分業体制の平等な一部分として彼らを見るような、いわゆる「1908 年以前の」と言われる生産様式にも似た視点が、少なからず残っている。ウッズ自身の考えには、帰山が始めに構想していた、監督者が物語と技術の媒介者になる製作体制に近い形があったように見えるが、「ディレクターシステム」に想定されるようなヒエラルキー型の構造は見取れないのである。

こうした「監督」という観点に、その役割の変化からだけでなく言及の動きからも注目した時にウッズの考えにみえてくる、ある意味で矛盾とは言わないまでも齟齬をきたすような論理には、むしろ合理的発展史観のなかで「ディレクターシステム」へと発展していくとするような直線的な映画史とは異なる、その間に生起しているリゾーム状の潮目のなかでの、近代化をめぐる複雑な交渉関係があらわれているのかもしれない。確かに、個人としてはグリフィスのような存在が現われたように、この時代、監督者という役割自体が、映画製作のなかで確かにその力を増しつつあった。だが、一般的に広く見渡した場合、1910年代前半時点での監督者は、「1908年」以降の「ディレクターシステム」の時代といえども、その重要性を提起し始めたウッズ自身の見方がそうであるように、おおよそそのイメージは、一本の映画製作にかけられたさまざまな人々、役割のもたらす貢献（個々それぞれの役割の作家性）全てを牛耳るほどの力を持つようなものにはまだなっていない¹¹⁵。そして、ウッズが、映画ファンがグリフィスの人柄などを語るのとは違い、実際の映画製作に参加している人間として、その実践において果たしている監督者の重要性を常に語っているように、「監督者」のイメージは、製作者としての本分である映画の生産に関する言説のなかに、脚本家などの役割と同様に少なからずとどまり、その生産の枠組みをこえて観客の鑑賞やファンの興味にまで影響を及ぼすような、作品表象の総体に関わる存在には、まだなっていなかったのである。

¹¹⁵ ヒガシ(1994: 11)も、ラスキー社の初期の映画作品—The Call of the North (1914)など—では、原作者や舞台俳優とくらべて、まだ監督者はそれほどの作家性を持ち得ていなかったことを指摘している。

3 神話＝商品化される「監督者」——D・W・グリフィスの表象変化

知識の乖離と神話化・商品化

複雑化した資本主義社会では、生産者や販売者、投機家、消費者（及びそれぞれが持つサブカテゴリー）の間で、知識が分裂する（さらには断片化する）だけではない。事実として、商品についての知識自体がますます商品化されているのである。(Appadurai: 54)

アパデュライは、先に挙げた議論のなかで、商品に関する知識がどのような交渉関係を重ね、どのような変化を遂げてゆくことになるのかの道筋を、さまざまな具体例と消費文化に関する先行研究をとりあげながら、理論的に描き出している。ものの価値につねに作用を及ぼしている、それを生産するための技術的な知識と、市場や消費者、商品の行き先などに関するその他の知識が、その流通や交換過程を含めた生産から消費に至る局面のなかで、様々な「もの」それぞれに特徴的な交渉関係を取り結んでゆき、金銭的な価値だけでなく、信頼性(authenticity)や専門性(expertise)といったものを、ボードリヤールやブルデューを初めとする消費文化研究が明かした複雑多様な論理のなかで生み出してゆくことになる。そうした多様な交渉関係のなかに生起している論理としてアパデュライが見いだしたのは、交渉関係の展開する背景となる、商品の制度的、空間的、時間的旅程(travel distance)が長くなるほど、生産、流通、消費間（生産者、取引業者、消費者間）の関係性が乖離を深め、その隔絶を抱えた関係性のなかで商品に関する神話化した知識(mythology)が、それぞれの場面で生み出されやすくなる、という状況だった(48, 56)¹¹⁶。そして、さらには、その神話化した知識自体によって、ある意味で基本的とも言える、生産に実際に払われた技術的な知識が浸食され、副次的なものへ後退し、むしろその神話がさらなる需要を喚起す

¹¹⁶ 「商品の描く経済軌道に関するひとつの側面以外の部分に対して、参加者が断絶や無関心、無知を抱えているため、商品の循環に関して神話化された理解が生み出される。」(54)

る新しい価値になってゆく、とアパデュライは分析している(54)¹¹⁷。おそらく、この議論のなかでそうした論理を描き出した具体例としてあげられている、先物取引、カーゴ・カルト（白人のもたらした文明を、現地の呪物信仰に置き換えて受容する、ミラネシアなどで見られた慣習）、ボリビアでの採掘神話（スペインの侵略によってもたらされた近代的採掘技術が、それまでの魔術的な採掘術と重ね合わされて受容されることで形成された）と、初期映画に作り上げられた価値体系の構造はかなり（全く）異なっている。だが、グリフィスを追いかけてゆくことで見えてくる、「監督」（という知識）に関するイメージは、やはりアパデュライの指摘するような展開を示しているように見えるのである。第一章3節でもふれた1900年代後半からのニッケルオデオンブームによる興行・消費の場の爆発的拡大に加えて、1900年代末からニューヨークやシカゴに集積していた映画製作の場が、様々な要因¹¹⁸によってその外部へと移り始め、やがて西海岸側の南カリフォルニア地方に再び集積し「ハリウッド」を形成するなど、映画の市場が米国の広大な空間を覆ってゆくことになる。おそらくは、こうした市場拡大の流れを背景におこる、生産、流通、消費間の乖離（少なくとも生産過程からの「監督者」の乖離）と、その結果もたらされる知識の神話化またはそれ自体の商品化という過程を、以下に見る「監督」のイメージの展開と変容は、かなり如実に描き出しているのである。

グリフィスと監督者の表象変化

¹¹⁷ 「商品がより大きな距離（制度的、空間的、時間的）を周遊(travel)すればするほど、それらについての知識は、部分的で、矛盾をはらみ、差異化されるようになりがちである。しかしそのような差異化がそれ自体、(価値の勝ち抜き体制(tournaments of value)や、信頼性、もしくは欲求不満にされる欲望のメカニズムを通して) 需要の強化を導き出すのである。」(56)

¹¹⁸ 西部劇やエキゾチックな物語などの題材にあうロケーションを求めたこと、一年中を通して撮影に必要な光量（日照）を季節天候に左右されずに確保するため、また、映画特許会社(Motion Picture Patent Company : MPPC)—エジソン社の映画技術特許の管理会社で、それを使用する映画会社のトラストによって1908年に組織された—との法廷闘争を嫌った独立系の映画会社が、その支配から逃れるためなどが、その主な要因だとされてきたが、その真偽の程は疑問視されている(スクラー: 146 ; Bowser: 150)。エイリオン・パウザーは、特に、南カリフォルニア、ハリウッドへの新たな集積に対して、以前から観光景勝地であったことや、女性の権利が早くから認められた先進性などのその他の要因を指摘している(159, 161)。

前節までの監督者のイメージは、(ウッズの議論のなかでは顕著だが) 常に実製作の場面で振る舞い(演技の演出や映画への翻案の仕方など)が問題にされているという意味で、映画製作(生産)に関する技術的な枠組み・知識のなかで言及されていた。だが、その役割・存在は、この後、いわば「生産」という枠組みに留まらない形で論及され始める。そして、そのように「監督者」のイメージを生産の問題から逸脱させるようなきっかけを作ったのは、やはり D・W・グリフィスという存在だったように見える。

ウッズによって何度もその才能が *NYDM* 誌上で喧伝されていた彼だが、実は、周囲の監督者が注目を浴びるようになって、グリフィスの実名は "Biograph man" という形で長らく公に伏されていた(Bowser: 105; Stokes 2007: 72)¹¹⁹。名前が公表されるのは、権益を巡る争いでグリフィスがバイオグラフ社を退社する際の 1913 年末に、それまでに彼が監督した作品の著作権を主張する目的で出された雑誌広告によってであった(Gunning 1991: 43-4)¹²⁰。

その名が公表されるとグリフィスは、翌年には早速、映画産業の発展と現状を詳しく論じたロバート・グラウの著作 *Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Art* (Grau 1914) で献辞を捧げられ、映画芸術のパイオニアとしての人物像が公に向けて伝えられはじめる(図 23)。この著作は、300 頁超の大著で、それまでの米国における映画産業の興隆を、そこに活躍した様々な人物の発言や数多くの写真を交えながら、各会社の創業や芸術的表現の発展から、映画雑誌の勃興や機械技術の進歩などまで、網羅的に記述したものだ¹²¹。その 4 章においては、やはりここでも、監督者が、未熟な役者を映画上で素晴らしくみせている実質的な存在であることなどに触れつつ(83-4)、その代表的な存在であるグリフィスを、"master of picture craft" と称して取り上げていた。特に、演劇と映画の違いに関する筆者の質問に対するグリフィスの返答が、ここにはそのまま掲載されており(85-7)、冒頭の献辞などとあわせて、この著書でもグリフィスという人物は、

¹¹⁹ グリフィスも自分の名が売れることにやぶさかではなかったが、俳優への賃金の高騰を抑えるためなどの理由からバイオグラフ社で採られていた、演技者などの個人名を一切公表しないという方針に従っていたと言われている(Schickel 1984: 139)。

¹²⁰ 実際にはこれ以前に、他誌の撮影所訪問記で彼のインタビューが掲載されており、その名は少しずつ認知されていたと思われる("Studio Saunterings" MPW1912. 2. 24)。ただし、バ社は、そのような映画誌の実名リークに対して、宣伝広告費用を引き上げるなど厳しい態度もとった(Bowser: 109)。

¹²¹ また、この中にも「映画スタジオにおいて、監督者やシナリオ編集者は総じて重要な要素であり、映画俳優のように有名になりつつあり、ステージマネージャーとしては目立った経歴をもたない多くの監督者が、名声を獲得している」とあり、監督者の注目度が世間に広く高まりつつあったことが伺える(257)。

明らかに卓越した存在として言及されている。他方、ここに描かれるグリフィスの姿は、未だ、あくまで数いる製作者のひとりとしての扱いをそれほど逸脱するものではないのも確かだった。この章では、冒頭で紹介されていたのはトーマス・インスの方であり、また、グリフィスだけでなくその他俳優や脚本家などさまざまな人物が登場し、その製作者たちの一人として、彼への言及がある。いわば、ここで描かれているのは、製作者の間で一目置かれていた彼の立場である。グリフィスの著者の質問への返答も、演劇的手法のみでは、リアリズムの表現などに優れた映画には不十分であることなど、製作や経営に立ち入ったことを答えるものだった。ここからこの著作を読んだ読者へその名声や功績が伝わるとしても、そのイメージは、まだウッズが抱いていたような、映画製作の中の重要人物という範疇を超えるものではない。

19世紀初めまで大衆的だったものが、徐々に「ハイブラウ」と呼ばれる限られた教養人のものへと変わってゆくシェークスピア劇などに見られた文化変容を、近代の米国文化が歴史的に被った「神聖化のプロセス」(市場の圧力の回避や文化ヒエラルキー構築のためなどから、文化を不可侵で永久的なものとして神聖視するようになるプロセス)の帰結とみなすローレンス・W・レヴィーン(2005)は、そのプロセスの歴史叙述の最後で、映画監督のことに以下のように触れていた(172-3)。

神聖化は理想に止まり不完全なかたちでしか実現されなかった…。多くの場合、理想の矛盾はそれらを否定することによってではなく、それらを認識し損なうことによって解消される。だからこそ、ハリウッドの巨匠フランク・キャプラはほかのあらゆる映画監督同様に脚本家やカメラマン、編集者、俳優に依存していたにもかかわらず、自分の経歴の信条と実体を「一人の作者、一つの作品」と言い表せたのだ。このように己の芸術の集団的性質を無視したり軽視したりして、明らかに小説家を手本に思い浮かべながら「オトゥール」と自称する映画監督は珍しい存在ではない。世紀転換期から蔓延するようになった新基準に基づいて、文化的正統性を獲得しようと奮闘する芸術化や演奏家、役者たち——たとえば画家を真似て、カメラが有する潜在能力を看過してしまった写真家——もまた同類である。これら一連の文化的混乱は神聖化の、たった一つの文化的真実やたった一つの文化的想像の手本を採用したことの、当然の結果だった。(219-20)

レヴィーンに従えば、監督の「作家（オトゥール）化」も、様々な文化的要因の折り重なりから近代に起こった「神聖化」の一環として考えられる。だが、ここまで論じてきたように、いわばその映画監督の「神聖化」（ヒエラルキーの頂点に位置づけられる）は、「文化」という一括りの内側に、近代文化産業として抱え込んだ生産—消費間にそれぞれ別のタイミングで起こる、それがさらには国家という枠組みまで横断してゆく、かなり入り組んだ交渉・交通関係のなかで生起してきている問題であることが見えてきたはずである。しかしながら「神聖化」という現象を、実践されている「文化的現実」の反映ではなく、それを「認識し損なうこと」によって生み出された「文化的事実」（「真実」「想像力」）とみる洞察は、ここで論じている問題とも鋭く通じ合う(218)。ウッズや上のグラウの著作のように、映画製作（いわば生産の実践）の問題の範疇で見られるかぎりでは、「己の芸術の集团的性質を無視」するような監督者としてグリフィスは想起されていない。だが、1915年の伝説的作品『国民の創生』の前後、彼のイメージは、こうした映画をどのように作るかという、生産に関する議論の中から逸脱してゆく。そして、新たな場面（つまり消費の過程）で想起されるようになる「監督」は、あたかも製作（生産）という「現実」から、それを「認識し損なう」かのように（映画ファンによって「未知の領域」である映画製作が「認識し損な」われるかのように）乖離し、「神聖化」というプロセスへと歩み出すように見えるのである。

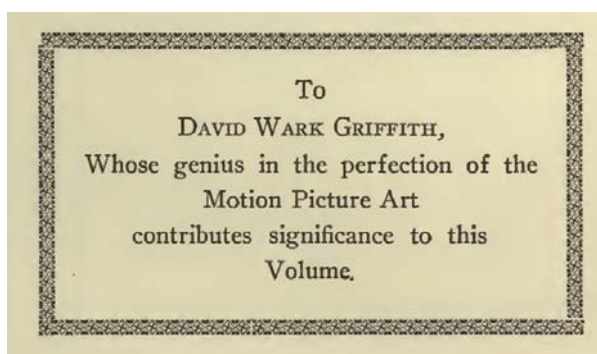


図 23 グリフィスに捧げられた著者の献辞 (*Theatre of Science* 1914)

1900年代においては、映画に関する論説は、カメラや映写装置や製造業者間の競争、特許権関連の法規についての議論などを中心的に扱う商業誌(*Trade Journal: View and Film*

Index, Moving Picture World, Moving Picture News) や、娯楽・演劇雑誌 (*Billboard, Variety, NYDM*) のなかでページが割かれるに留まっていた。だが、1910 年あたりから映画ファンの拡大を機に、映画の物語やスターの内情などをファンの関心に供する「ファン雑誌」が登場する (*Motion Picture Story Magazine, Photoplay*)。この時期は、商業誌や娯楽・演劇雑誌の作品紹介欄に掲載される梗概がファンの関心を集めていたことや、著名な批評家がシナリオの重要性を強調していたり、映画会社が素材となる物語を希求していたことなどが相まって、映画の物語 (脚本) に対する熱狂がファンの間で高まっていた (Lounsbury: 3-4)。こうした状況を反映し、当初のファン雑誌は、作品自体を小説風書き起こした文章を読者ファンに提供することに比重がおかれた読みものだった。ファン雑誌の意義は、ファンに映画鑑賞に付随する娯楽を、読みものとして提供する点にあるとすれば、まさしくその始まりの形は「読みもの」としての性格が強い。これが 10 年代の中頃になると、ファンの間で映画スターへの関心が高まるのに合わせて、その内容がスターの人物像やゴシップを、読みものとしてファンに供する性格のものへと変わってゆく¹²²。

産業関連の問題を議論することが中心となっている商業誌とは一線を画するファン雑誌では、その当初、ファン観客の眼に直に接することのない映画製作の内実などは、あまり内容の中心には置かれていなかった¹²³。ファン雑誌の代表格であった *Photoplay* のような

¹²² 「一番最初のファン雑誌である、*Motion Picture Story* と *Photoplay* は、基本的に映画と映画スターの拡大する人気を頼って商売する、短い読みもの雑誌 (Short-fiction magazines) として 1911 年に創刊された。そのほとんどのページは、1, 2 巻もののプロットの概要でしめられており、スターの写真や編集者への手紙、人気投票、とりとめもない編集者のコラムが残りを構成していた。」 (Koszarski 1990: 193)

¹²³ だが、そうしたファン雑誌のなかでも、映画製作に加わることを望んでいるような読者の間で、当時もっとも関心の高かったシナリオの描き方などについて論じる記事などがあり、そうしたもののなかで映画製作の内情にふれられるようなことが度々あった。その中には、*NYDM* 誌の the Spectator と同じく脚本家としての視点で、実製作で綿密なやりとりをしているという関係性から、監督者という役割の重要性を説明するものもあった。たとえば以下の記事を参照。"Scenario Hints: The Director and Their Works" (*Moving Picture Stories* 1913. 4. 4) ; "Scenario Hints: Director's Difficulties" (*MPS* 1913. 10. 3) 。また、1914 年 6 月 10 日の *NYDM* 誌には "How Motion Pictures Are Made: A Page for the Fans—Following the Photoplay from Sceenario to Screen" と題する、映画ファンにむけて製作の内情を説明すると題した記事が掲載されている。そこでは、やはり監督者の映画製作に果たしている中心的役割についての説明に、かなりの言葉が費やされていた。ここで説明されているのは、専制的な「チーフディレクター (director-in-chief)」がいて、全ての最終判断をその手に握り、脚本家に書き直しをさせ、下役の監督者 (subordinate director) にそれを渡して実製作に当たらせながら、配役などに指示をだすようなことをしていること。また、スタジオでは 3, 4 人の監督者が同時に働いていることなど、スタイガーが「ディレクターユニットシステム」と呼ぶ製作体

雑誌では、もともとは、ファンの関心の最たる部分をつくように、論説の中心は映画スターの話が占めていた。だが、1915年1月号では、この雑誌においても、作品でもスターでもなく、監督者グリフィスその人が6ページもの長文記事で紹介されるようになる(図24)。以前からグリフィスに筆を注いできた *NYDM* の紙面などでは、1913年末にその名が公開された後も、バイオグラフ社を去った後の作品 *Home, Sweet Home* (1914)の紹介や、グリフィスとスター俳優達の契約の模様、また公開された『国民の創生』を絶賛する記事などが大きなコラムで度々取り上げられ続けていた。しかしながら、このファン雑誌での登場はこれ以前にはなく、かなり唐突な感じをうけるものですらあった。記事の冒頭は次のように始まる。

業界のあらゆる部署にはその他の人々の上に立つ人がある。通常それが革新者というものである。しばしばそのアイデアが新しすぎるために、正しかったと証明されるまでは、ライバルたちにとってそれが馬鹿げたものにみえてしまう。彼の名を個性と優秀さのトレードマークへと高めたのは、成功の積み重ねだけであつた。その人こそD・W・グリフィスである。

世界中にいる大勢の映画ファンにはほとんど知られていないが、D・W・グリフィスは世界の映画製作者と肩を並べているだけでなく、近代的映画技術の創始者でもあるのだ。

(Selwyn A. Stanhope “The World’s Master Picture Producer” : 57) (傍線筆者)

制が行われていることなどを、記事は伝えている。表題にあらわれているように、ここでは製作の内幕が、製作者自身の製作についての議論としてではなく、映画ファンにむけて語られ出しているのである。この状況はレヴィーンが指摘している、この時代の映画ファンの間で高まっていた「技術」面への関心が、時事評論の中で「ハイブラウ」として評価されていたことにも重なり合う(ibid: 301)。ファンの関心が、映画作品そのものだけではなく、その裏側の製作模様などにも向けても高まっていたこと、その需要にまた、批評家・記者など情報の送り手側も答えながら、映画製作自体までもが、ファンの興味に供されるようなものになりつつあったことを、こうした記事は示している。そして、その中心に位置する「監督者」までもが、ファンの興味のなかへと徐々に入り込んでゆくのであろう。こうした記事はその過程の一部分を表している。

ある意味で、映画ファンの視覚的興味に出版物でも訴えることに主眼をおいているようなファン雑誌で、製作側の男性の人物がこのように大きく取り上げられるのは、当時としては珍しい。内容は、彼が監督としていかに革新的で重要な人物なのか、どのように監督になったのか、舞台演技と有名女優をいかにうまく演出してきたのか、などが詳細に語られていて、映画事業関連の堅い話題とは異なっている。後半では、翌月にロサンゼルスでのプレミア上映をひかえた『国民の創生』の撮影風景が紹介され、映画スタ

ーとの会話文によって、その雰囲気が生き生きと描写されていた。いわば、これはグリフィスの伝記物語であり、ここでは彼の作品ではなく、彼の人となり自体が読みものとなっているのである。ここでの監督グリフィスのイメージは、ウッズが彼を褒め称えていたときのような、映画をどう作るかという実製作に関する話題から乖離し、多くの読者の関心事である映画スターと現場でどう関わっているのかといった、受容者の関心のなかへと移行している。それまでは商業誌で取り上げられるような映画の生産に関する堅い話題の人物であったグリフィスが、映画スターと結びつけられ、彼らと同じように描かれることによって、ファンの映画受容を促すような話題の中の人物へと変貌しているのである。その上、傍線部に顕わされているように、監督について無知なファン読者を語りかけの対象に



図 24 グリフィスの伝記記事(Photoplay 1915. 1)

設定し、いわば監督自身を彼ら・彼女らの興味へと意図的に差し込んでいる部分は、非常に興味深い¹²⁴。



図 25 パンフレットに掲載された、監督者グリフィスの肖像写真

このような企ては、ファン雑誌の記事だけでなく、『国民の創生』のパンフレットにも見られる¹²⁵。上映時に売られていたと思われるそれには、俳優や原作者を押しつけてグリフィスの大判写真がまず最初に掲載され（図 25）、さらに、次のページには作品の梗概でも俳優でもなく、映画の発展に対する彼の功績が声高に披露されていた。明らかにこのパンフレットは、作品以上にグリフィス自身が、これを手にする観客の関心を得るように構成されている。出演者・スタッフ名を紹介する扉ページの下には、作品フィルムに刻印された DG のトレードマークについての説明がわざわざ明記されており、「製作の全ては D・W・グリフ

ィス個人の監督指揮のもとにある」と記されている（図 26）。またこのパンフレットだけでなく、同時期のグリフィス映画の宣伝には、やはり同じようにグリフィスの名前と、全てその指揮のもとにある旨が強調されていた（図 27、28）。おそらく、このようにグリフィスを前面に出す動機の基には、バイオグラフ社との争議のたねともなった、著作権などをめぐる作品への権利主張があると思われる。だが、この権利主張はもはや、グリフィスその人を権利主体とする、法的な権利を訴えているだけではない。むしろ上に挙げた *Photoplay* の記事同様、『国民の創生』という映画の宣伝活動と表裏一体になっており、また、D・W・グリフィスという人物そのものが、その法的権利主張と同時に、読者や観客

¹²⁴ 同誌同号では、“Biograph Girl”と呼ばれ人気になった映画女優フローレンス・ローレンスの、13 頁に及ぶ長文自伝記事の冒頭に、グリフィスの写真が掲げられ、彼のおかげでその未熟な演技を改善することができた旨が書かれている (Florence Lawrence, “Growing Up With the Movie,” *Photoplay*, 1915. 1, pp95-107)。

¹²⁵ <http://archive.org/details/birthofnation00unse> (2013 年 12 月 1 日)

の興味に供されているのである。しかも、その姿は、ブーアスティンがいうような、誰にでもその偉大さが分かる「英雄」というよりも、映画製作の内情について無知な観客・読者を語りかけの対象にしているという意味で、まさに映画製作という一般観客にとって「未知の領域」の功績に裏打ちされた「有名人」にきわめて近い。

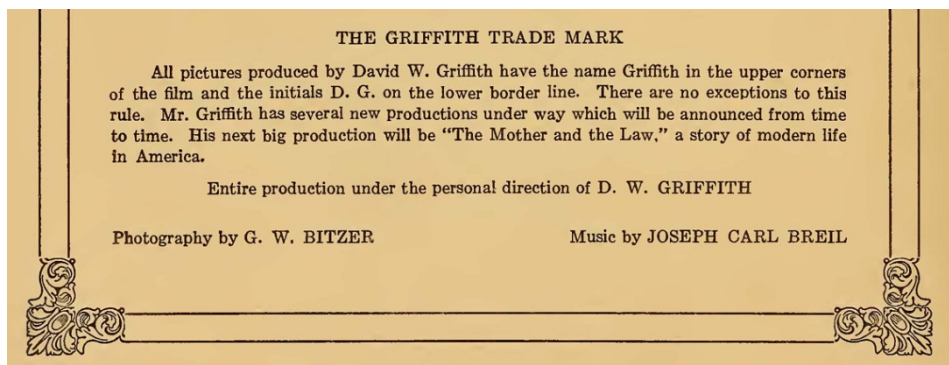


図 26 パンフレットに記載された、映画中のトレードマークに関する説明

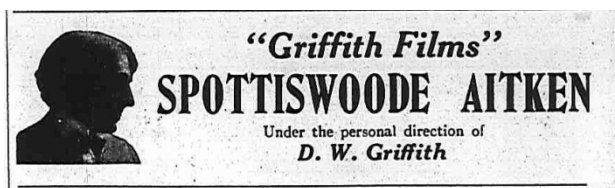


図 27 『国民の創生』と同時期の作品広告(NYDM 1915. 2.3)

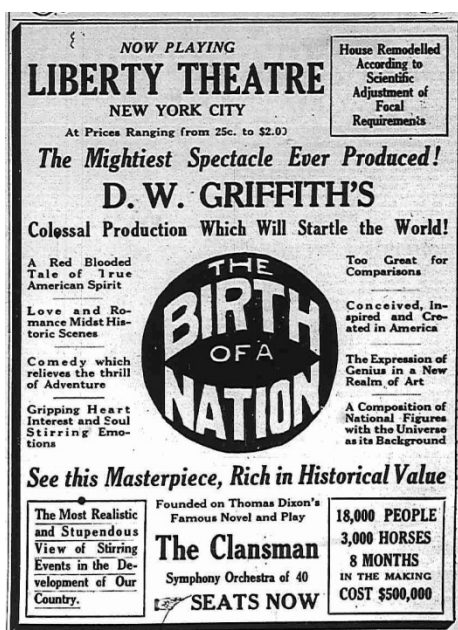


図 28 『国民の創生』公開時の広告

紙面の隅に置かれた小さなものだが、グリフィスの名前が目立つ(NYDM 1915. 3. 3, p33)

この『国民の創生』の年は、*Photoplay* の記事に続けと言わんばかりに様々な雑誌で、グリフィスの人物像やその功績が大々的に報じられている。先の *Theatre of Science* の著者グラウは *Motion Picture Stories* 誌の記事”The Director of Photoplay” (1915 5. 28)で、グリフィスの『国民の創生』が、5 ドルもの高額な座席料の設定（通常の作品は 10 セント程度）や、新聞各紙への宣伝に莫大な費用をついやし、その前年に公開されたイタリア映画の大作『カビリア』を超える、未曾有の結果を生み出したと絶賛した。また商業誌の古株である *Moving Picture World* 誌では、映画芸術の流れを追う連載企画でグリフィスの特集を組む。そこでは、模倣者はかずいれども「グリフィスの冠は、その達人以外の誰の額にも合わなかった」という賞賛とともに、経歴から、過去の傑作、画面の繊細さや、物語に込められたユーモア、普遍性、アレゴリー（象徴的なカット）の絶妙な使用、過度に道徳的にならない部分などを指摘する細かい作品分析、彼の編み出した演出法、などが詳細に論じあげられている(Stephen Bush “School of Motion Picture Art: An Appreciative Study of Modern Dramatic Kinematography Both Here and Abroad – Article II David W. Griffith” (*MPW* 1915. 10. 2)。その他、グリフィス自身による論説などもあり(D. W. Griffith “Possibilities and Probabilities” *Motion Picture Classic* 1915. 11, p47-8)、この時代のあちこちの商業誌やファン雑誌にその名が飛び交っている。また *Photoplay* 誌でも、再度その姿がとりあげられ、”The Griffith Way” (1915. 4, p75)では、簡潔にだがその手法が説明され、”Directors” (1915. 6, p80-5)（図 29）では再びその人物像や撮影現場での様子が、今度は他の監督者の様子とも比較されながら描写されていた。

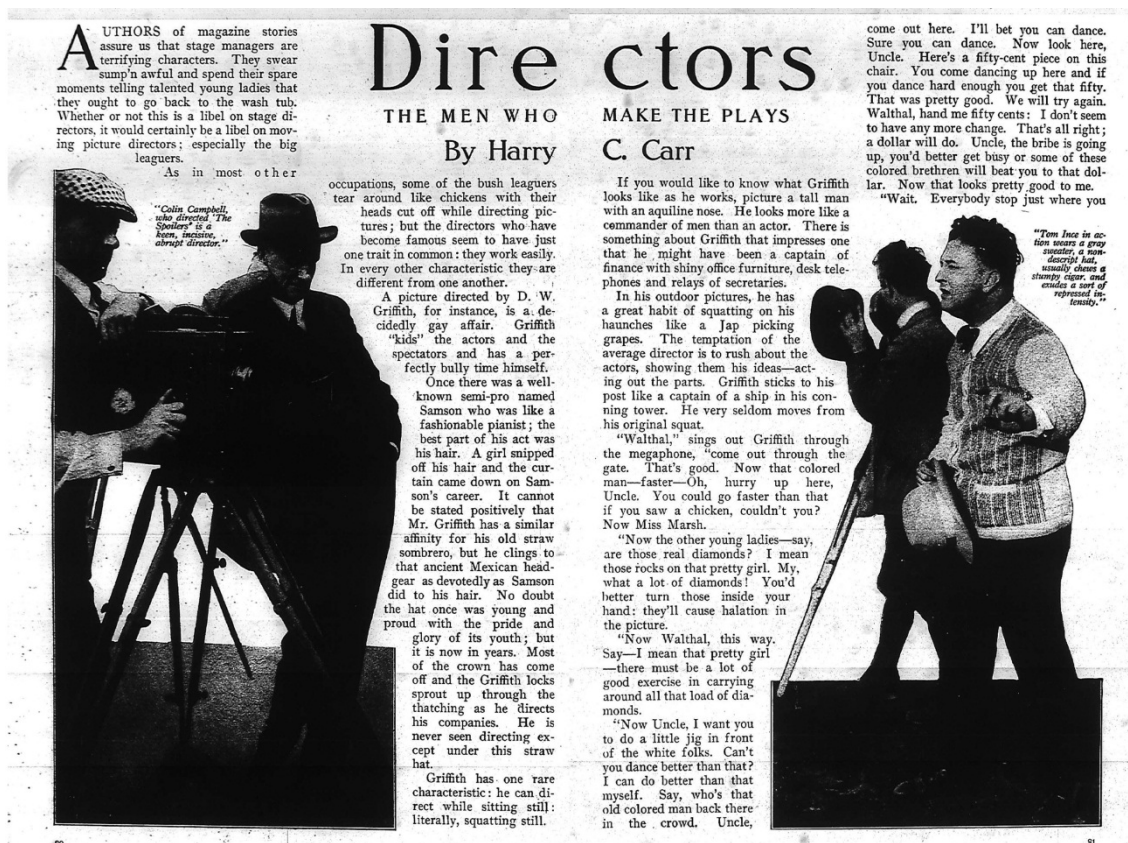


図 29 監督者を紹介する記事 (Photoplay 1915. 6)

内容の中心はグリフィスだが、それ以外の監督者たちも紹介されている。写真左はコリン・スワンソン、右はトーマス・インス

こうした『国民の創生』の公開前後にみられるグリフィスのイメージの前景化は、ウッズが実製作における功績に基づいて言及していた彼の偉大さに対する賛辞を明らかに超えている。しかも、以下に挙げる、ある製作会社の重役ジェシー・ラスキーがその1915年当時に残した、自社の監督セシル・B・デミルに関する発言には、監督者を前面に出す上のような試みが、ある意味でスターシステムの戦略の中に監督者をも位置づけるような企図を、少なからず含み持っていたことが示されている。

我々がブランチ・スイートの名前を売り出そうとしているように、彼[デミル]の名前の売り出しに動くのは、我々にとってもいいビジネスになると私は思う。人々がグリフィスの映画を見に行くのは、スターがキャストのなかにいるからではなくて、そこにあるグ

リフィスの名前に大きな効果があるからなのは君も知ってるだろう。セシルの名前で同じことをする時がきたのだと私には思える。もし、これが成し遂げられたなら、我々はセシルにスターのいない劇を演出させることができるだろうし、チラシや広告などの上に大きく印刷された彼の名前は、間違いなくそのうちには、スターの名前に取って代わるだろう。要するに、彼は我々が持っている最も大きな資産なのだから、とことんそれを活用しよう。

(Higashi : 19)¹²⁶

映画製作中の功績によって「英雄」視されるグリフィスその人ではなく、その名前自体が価値を孕み、観客大衆に享受されては始めていることが、ここには見て取れる。しかも、この状況に商機をかぎ取った製作者は、これをスターの存在を売り物にするスターシステムになぞらえながら、観客の興味の眼前へ自社の監督をも「売りだそう」としている。ここに垣間見えるのは、製作のなかで重要な役割として機能していた監督者が、まさにその名前自体が売り物として商品化され、いわばそれを買い受けた観客等の興味のなかで機能する「監督」となる、その姿の変化である。生産過程を司るはずのディレクターシステムが、消費需要を喚起するためのシステムであるスターシステムに代替物として重ね合わされているという日本にみられた状況は、実はこの時代の米国の映画産業が抱えたこのような状況に、その根が繋がっているのをみてとることができる。『国民の創生』の鑑賞の際、こうした「監督」の姿にふれた多くの一般観客が、グリフィスの存在を念頭に置きながら、その作品を鑑賞していたとするならば、この時点での監督者グリフィスは、もはや映画製作者や批評家といった作品や知識の生産者だけでなく、その消費者である観客までもが注目することを課せられるような存在になっているのである。

¹²⁶ この引用は、デミルが、作品に対して中心的作家性を発揮していることを広告の前面に出すようにラスキーに進言したことに対する彼の返答である。ヒガシはここでこの発言を、デミルが会社との交渉関係のなかで、作家性に対する権利を獲得してゆく具体例としてあげている。しかし、本論の視座からみると、それ以上の意味がここには顕われているようにみえるのである。

Henry Walthall in	
THE RAVEN	
Essanay—V. L. S. E.	
Director.....	Chas. J. Brabin
As a Whole.....	Draggy
Direction.....	Fair
Story.....	Doesn't Hold
Photography.....	Fair
Lightings.....	Some Fine
Camera Work.....	Too Conservative
Star.....	Wonderful
Support.....	Very Good
Exteriors.....	Good
Interiors.....	Good
Studio "Effects".....	Good and Bad
Detail.....	Fair
Length.....	Hour and Half

図 30 *Wid's Film and Film Folks* 1915 年 12 月号

作品評価の筆頭に監督者名とその技量が挙げられている。こうした評価表が、紹介される作品の多くに付されている。

グリフィス自身がこうして大衆から注目されるのと同時期に、おそらく監督者一般のイメージもまた変化している。『国民の創生』の年である 1915 年の映画関連の記事のなかには、監督者や製作者への注目が、これまでとは違う勢いで高まっていることを示す言葉が、その端々に顕われていた。*NYDM* 誌に掲載された、フォックス社の監督ハーバート・ブレノンへのインタビュー記事“A Director on Directors”(1915. 3.12, p22)の冒頭には、「今日、映画製作者こそが、その産業において、確固たる個として屹立する最重要の人物であることが決着した。ハーバート・ブレノンは、とても希少で、真に偉大な監督者のひとりに数えられている」とある。また、当時の *Photoplay* 誌には、編集者による連載コラムに以下のようにあり、監督に代表される映画製作者らが、広く世間一般から賞賛をあびている様子が語られていた。

先月来、国中の新聞や雑誌が“映画製作者たちの地位に対する著しい態度の変化”に言及している。*Photoplay* 誌は、知覚的(sensible)な芸術とひたむきな現実主義の極めて大きな潮流 [映画の流行] に、注目すべき何ものをも見いだせていない。映画は、全世界にとって——ハイブラウ (教養人) [字義どおりには眉毛の位置の高い人] にとって、そして前髪が伸びて眉毛にまで達している人 [眉毛の見えない人、つまりロウブラウ (教養の貧しい人々)] にとって——不可欠の娯楽やレクリエーション、教育(instruction)となる段階に達した。...

この映画製造業の至った、新しいが、とても当たり前で筋の通った局面は、暗がりの世界〔映画〕をいささかも真剣にみることができない、苔むした古い頭の連中以外のだれも驚かせはしない。今や人々は、インスの映画や、グリフィスの映画、デミルの映画、そしてその他数多くの素晴らしい映画を見に行っている。なぜなら、彼らはとにかく笑わずにはおれず、とにかくスリルを感じずにはおれず、そしてまた、心からの賞賛を表現せずにはおれないからである。

“Close Ups” (*Photoplay* 1915. 8: p121)

他にも、先にあげた *Photoplay* 誌の監督者を紹介する記事“Directors” (図 29) では、グリフィス以外の監督までも（オーティス・ターナー、セシル・B・デミル、コリン・キャンベル、ホバート・ボスワース、トーマス・インスがここで注目されている）同様に取り上げられ、その演出手法についてグリフィスとの細かな比較が行われていた。この記事には、グリフィスだけに留まらず、いわば「監督」と呼ばれるいずれもが、彼と重ね合わされるように評価され始めていることがみてとれる。

さらに、この時期に見られるのは監督者という人物の、知名度や地位の変化だけではない。1915 年の後半に創刊された、映画ファンのためのレビュー誌 *Wid's Film and Film Folks* では、毎号ごとに紹介される数々の作品のほぼ全てが、「監督名」、「全体的評価」、「演出」、「物語」、「撮影」などといった形で、監督とその演出を頂点に、体系的に評価されるようになっていた (図 30)。こうした作品評価の体系化は、先に挙げた *NYDM* 誌で提示されていた規範を思い起こさせるものでもある。ひょっとしたら、それがその後にこのようにファンの間で根付いていったのかもしれない。だが、「監督」という存在が作品評価の頂点に明確に据えられているという点は、*NYDM* のものからも大きく変化している。グリフィスという人物のみならず、この時点に至って監督という存在・役割自体が、映画製作でどのような役割を果たすべきかなどといった〈生産〉に関する要素から、こうした作品評を利用してどの映画を見るのかを考える読者・観客の判断基準となり、いわば彼らの映画消費のための要素として、このように規格化されているのを、ここには見て取ることができる。エイリーン・バウザーは、グリフィスやインスらが、それ以前の大衆演芸からでてきたビジネスマン的監督者らとは、演劇的素養から作品を製作している点で世代を画していたとしている (Bowser: 54)。おそらく、その経歴の差異だけでなく、彼ら自身が演劇的に、この

ように演劇以上に観客の視線を集める存在となったことなどもまた、前の世代と決定的に異なる特徴であろう。しかもその変化は、単に監督という役割が司る実務の変化だけでなく、その監督を取り巻く米国映画産業の生産－流通－消費をとおした総体的構造の中での論理の変化と、その結果として生起する〈生産〉以外の場での「監督」の重要性の増大なども、このように跡づけているのである。したがって、この時代の「監督」の変化が提起している問題は、もはや役割や世代の差異としてかたづけられる問題ではない。

4 まとめ：「監督」と〈国民〉の論理

監督自体がもつイメージに関しては、個々それぞれの監督者や、製作者だけでなく観客をも含めた人々の捉え方など、多様な主体の関わることであり、ゆえに安易な変化の過程を直線的には描き得ない。だが、1910年代前半という僅か数年の間に、(きわめて多くの人にとって)それが何らかの変化を被っていることは確かである。ここまで見てきたように、D・W・グリフィスという存在に注目してみると、その変化はかなりはっきりと見えてくる。フランク・ウッズという製作者でもある批評家によって、その映画製作に果たしている重要性が公に伝えられはじめた監督者グリフィスは、数年でその知名度を広め、映画製作において一目置かれるだけでなく、『国民の創生』公開時には一般観客までもがその人物像に注目し、彼らの映画鑑賞のなかでも意識されるような存在になっている。しかも、その変化は、グリフィス自身の人物像だけでなく、様々な人々に担われた監督者という役割自体のイメージにまでも見られるようになっていた。

効率化・合理化の要求に応じ、その生産過程では、1908年当たりから「ディレクターシステム」と呼ばれる体制のもと、監督者に権限が集中してゆくことになったとされることは、第一章のスタイガーの議論のなかで触れた。だが、その後に起こるこのような生産過程を超えた場面での「監督」への中心化が提起している問題は、もちろん「ディレクターシステムの導入」という一言では片付けられない。グリフィスという人物の重要性が、実名を伏せられながらもウッズによって伝えられてゆく最初の段階では、ディレクターシステム的な生産様式下で権限が集中した監督者の姿が、演劇の伝統などとも重ね合わされながら、生産過程からその外側へ発信されてゆく様子がみてとれる。ここまでは、ディレクターシステム化の波及効果として、監督を中心にした生産過程の構造が、ある種の価値観としてその外部まで伝えられてゆく(「生産の鏡」のように、流通や消費の過程にも写し取られてゆく)と見なせるかも知れない。だが、その「写し取られた」監督者は、多様な語り手による否定も肯定も合わせ含んだ様々な議論や言及の繰り返しを経て、おそらく生産過程の外側でも、ディレクターシステムによる権限の中心化とはまた別の変容や、力の中心化に晒されている。それは「有名人」化や「神聖化」「神話＝商品化」といった理論的説明に重なり合う、〈生産〉という枠組みからの乖離を深めることで生起し始めた、複雑な知

識交渉の帰結として顕われる変化である。実製作が「未知の領域」である映画ファンまでもが抱き始めた製作実践への関心のなかで、生産過程での具体的な功績に裏付けられなくなるだけでなく、それを「認識し損なうこと」なども経つつ、実製作の文脈からの乖離を深め、監督者という存在が「有名人」化、「神聖化」されてゆく。さらには、それが生産者側の宣伝戦略や作品の規格化された価値判断にまで利用され、「監督」の名前自体が商品価値をもつようになっていた。ここに至って監督は、もはや映画生産のヒエラルキー構造の頂点に位置づけられているだけではない。むしろ、その外部で、様々なファン・観客大衆の視線を集めゆく(しかも、上の連載コラムに即すれば、“ハイブラウからロウブラウまで”を包括する)、いわば消費(者)のヒエラルキー構造の頂点に据えられるようになっている¹²⁷。

多様な主体の集まりから構成されているはずの観客の視線までが、監督という存在に一様に集中しゆく(ように捉えられ、制度化されはじめている)このような状況に注目すると、「監督」の〈実体化〉が、ちょうどこの20世紀初頭の時代の米国文化に顕われた、「中産階級」というマス(塊)＝大衆の出現・形成とも関わる問題であることが見えてくる。レヴィーンやスミコ・ヒガシ(Higashi: 10)は、急速な近代化と移民の流入による社会構造の複雑多様化が極まるこの時代の状況に、むしろ「上品な(genteel)」文化価値への画一化と、その担い手としての「中産階級」という一団の形成へ向かう反動的な論理を、歴史的な観点から見いだしていた。文化の混淆的状况と、それを横断的に楽しむ観客の姿が残存して

¹²⁷ こうした経緯を経て形成された「監督」という〈実体〉は、おそらく映画スターのアイデンティティ形成について議論されてきたこととは決定的に異なるだろう。P.D.マーシャルは、その形成を以下のように論じている。「映画スターのアウラは単純に維持されたわけではない。それは知識とミステリーの弁証法からつくられた。どのような映画俳優についてであろうと、オーディエンスの知識は不完全な性質をともなうものであり、それは、映画有名人が経済力で構築される基盤となった」(2002: 11)。マーシャルの指摘も実人物としての俳優からの「アウラ」(もしくはアイデンティティ)の乖離に触れ、それが経済的な力によって埋め合わされるとしている。ここで「経済力」としてマーシャルが具体的に挙げているのが広告であり、オーディエンスがそれをもとにスターのアイデンティティを作り上げてゆくとしている(「映画有名人のアイデンティティは、インタビュー、メディア記事、イメージ、映画などの題材から、自由・独立・個人性の概念を付与され、オーディエンスが作り上げるものである」(116))。いわば映画スターのアイデンティティは、その「オーディエンス」の属する消費の場で形成されるものである。一方で、「監督」もまた類似の構造を抱えてはいるものの、やはり「オーディエンスが」と言い切れることは決してできない。それは明らかに生産と消費の場の交渉関係のなかで形成されるものだという点が(生産の場との関係性を無視できないのが)、「監督」という存在の決定的な違いである。

いた 19 世紀までの混沌とした社会状況が、世紀末前後をとおして、旧来の価値観の崩壊を嘆く上流階級が、文化を「無秩序な外界の代替」、「価値基準を表すような」「安全圏」の「領土」としてゆくことで反動的に再統合されはじめ(レヴィーン:232)、その流れが、工業化・都市化などの「近代」がもたらす不安定な無秩序への恐れから、新興の資本家や中産階級からも支持を受けてゆく、というのがその歴史観である。特に、レヴィーンは、そうした流れのなかで、演劇、音楽、美術、そして映画などを鑑賞する観客達の多様な反応が、文化の指導的な作り手・発信者（興行主、指揮者、劇作家など）によって、その配下にある演技者や演奏家たちもろとも画一的に統御されてゆく様子を、19 世紀の米国文化変容という文脈のもとから描き出した(241-61)¹²⁸。

ここで見てきた「監督」も、とりわけ図 30 の作品評（作品評価が監督者を中心に体系化される）の例のように、『国民の創生』公開前後にいたって、確かに雑多な観衆の価値観を画一的に統御する（ことに利用される）存在となっている。また、白人女性をレイプしようとした黒人に KKK が復讐するという物語展開に典型的なように、『国民の創生』の内容そのものが、南北戦争後の奴隷解放から、無秩序な黒人によって浸食される白人社会の防衛を描くものであり、ニッケルオデオンの数十倍に及ぶ高額の見物料を払ってそれを鑑賞にゆく行為自体、無秩序な文化を否定しつつ社会の上層を担う白人階級の価値観を「見せびらかす」ような、「顕示的消費」（ヴェブレン）に繋がっていた可能性も見て取れる。そうした価値観の発信主体として、初めから前面化されていたグリフィスの姿などは、近代社会の混沌とした状況とその申し子のように拡大する映画文化への上流＝中産階級のおのきから要求され、また産業側がその要求（需要）に応えるためのものだった、とも言えるかもしれない。「人々がグリフィスの映画を見に行く」状況は、観客層の多様化だけでなく、初期のアトラクションから、多岐にわたるジャンルを抱え込んだ物語、きら星のごとく現われるスターなどの〈内容〉も含めて、映画鑑賞の意義や価値観が混沌と多様化した時代に、それらが「監督グリフィス」という名のもとに画一的に統合され、その名にすが

¹²⁸ 一方で、この 1910 年代初頭の映画作品が女性観客に与えた、画一化には反する、多様な機会についてのミリアム・ハンセン(Hansen 1991)やシェリー・スタンプ(Stamp 2000)らの指摘も、勿論見逃すべきではない。

ることによって、混沌として低俗に見られていた鑑賞行為の社会的意義（文化的価値の防衛）が保証される、という論理のもとで生じていたとも言えるわけである。

こうした論理は、「監督」（生産過程の論理を超えて実体化する）の問題が、この時代の米国の社会構造にまで深く根を張り込んでいる可能性を開示するという意味でも重要である。エイミー・カプランは、『国民の創生』という作品が重ね合わされている直近の戦争であった米西戦争や第一次大戦との関係性を、後に黒人監督オスカー・ミショーによって製作される『我らの城門に入りて』（1920）とともに掘り下げている¹²⁹。そして、その作品が、歴史的な南北戦争という国内問題を論じるものであった以上に、米西戦争の写真や映画のなかで現前化した国家の軍装をする黒人のイメージを抑圧・排除しようとしたものであり、これによって均一な集団（本来は移民の集まり）としての白人による国家の内的統一を主張するもの、さらにはその統合された白人国家が大戦を闘うヨーロッパを救助に向かうことまで暗示することによって、白人に担われた合衆国の帝国の力を対外的にも主張するものだったことを明らかにした。しかも、その白人による統一国家の論理は、黒人少女が白人に襲われる『国民の創生』と反対の物語を描くミショーの作品に至り、少女のトラウマが（直近の戦争に参加したことで獲得された）黒人側の合衆国への愛国心（所属意識）と引き替えに堪え忍ばなければならないという主張によって、結局、黒人の側にも受け入れられていってしまう(279-83)。こうした議論を参照すれば、そうしたメッセージの発信者となる「監督」が、近代国家の国民統合の問題にまで関わっている可能性までも見えてくるだろう（国家のイデオロギーを「呼びかける」装置として「監督」を見なすこともできるかもしれない）。

グリフィスが第一次大戦の戦場に招かれた唯一の民間人だったことに注目し、彼の行動に注目することによって、戦場が映画スタジオに変革されてゆく過程を描き出したのは、『戦争と映画』のポール・ヴィリリオだった。その語りのなかでヴィリリオは、グリフィスのみならず、キング・ヴィダーやカール・ドライヤー、ジャン・ルノワール、セルゲイ・エイゼンシュテインなど、映画史に名を残す数々の映画監督を取り上げ彼らのまなざしを追跡するのだが、ここではまさに、その「監督」が戦場をまなざし、それを映画へと変革する主体として想定されていることこそが重要である(1999: 39-88)。このように、監督を

¹²⁹ オスカー・ミショーについては加藤(2001)を参照。

「戦場」などの対象をまなざす者として主体化しているのは、おそらく、ここに描出してきた、この時代の「監督」の〈実体化〉への動きなのである。ここまで見てきたように、作品だけでなくグリフィスという個人、さらにはそれが担う監督者という役割が、生産関係の外側に広がる社会の場（消費の場）でも実体化しゆく時代性（前節に挙げた *Photoplay* の編集者コラムで語られていたように）を重ね合わせると、グリフィスがただひとり、「監督」として第一次大戦を記録することを許されたという事実には、生産者のみならず、ファン観客、ひいては〈国民〉までをヒエラルキーの上層から〈監督〉する存在としての「監督グリフィス」が、戦争という国家的イベントや、それに関連したナショナルアイデンティティの担い手としてまでもこの時代に呼び起こされ、国民と戦争を結びつける身体として機能していた、といった論理までも含まれている可能性がある。少なくとも、グリフィスにしても、ミショーにしても、おそらくここでは、国民国家の統合というメッセージの発信を「監督」として担っている部分があるのは明らかである。

このように、グリフィスの才能や、ウッズの評論から発したかに見える「監督」の〈実体化〉の動きは、読者・観客との知的交渉を多様な形で繰り返しながら、徐々にその言及や実践の渦を拡大し、わずか数年間のあいだで、生産から消費の過程、そして国民国家という極めて大きな枠組みにまで影響を及ぼすほど、拡大していたのである。

第4章 「モダン」としての「映画監督」

1 米国—監督—日本：市場をまたがる資本主義の論理と消費による言説配分

ここまで米国での「監督」の〈実体化〉の過程を考察してきたが、以下では本題にもどり、この「監督」が日本に伝わることに見え隠れする論理と問題を、前章で見た米国におけるその〈実体化〉の系譜と重ね合わせながら、改めて考察したい。前章の最後に挙げた、中産階級や国民形成と「監督」の関わりは、日米間の繋がりを考えるうえでもきわめて重大な問題をなげかけるだろう。だが、それらが米国の近代における国家形成に強く結びつく問題であるがゆえに、ここで注視する、「監督」のトランスナショナルな実体化、すなわちこの「監督」が日本でも同様に現れてくる仕組みや道筋を、残念ながら直接的には明らかにしえない。米国と日本の空間的な隔たりはもちろんのこと、近代という時間性に対する差異（主に第一章でみてきた生産過程の「近代化」に対する差異だけでなく、興行形態や観客数などの市場規模の大きな隔たりなども含めた、〈映画〉をとりまく社会環境の差異）を考えて見ても、〈中産階級〉や〈国民〉そのものが両国の間で隔絶していることは明らかである。世界史的な視点からみれば、「近代」という枠組みの中で「国民」が形成されることは同様であるかもしれないが、米国と日本の間にみられる「監督」を介した連続性を、「近代」という時間の同時代性のなかで安易につなげ合わせて済ませてしまう過ち¹³⁰を避

¹³⁰ アルチュセールが「本質の切り取り」と呼んで批判した、ヘーゲルの歴史カテゴリーが内含む「全体のすべての要素がつねに同じ時間のなかで、同じ現在のなかで存在し、したがって同じ現在のなかで互いに同時代的であるといった」「歴史的現実存在の構造」を前提とするように（1997: 58-61）。

けるためにも、前章の論考での出発点とした「もの」や「商品」と、その情報の交通に注目する視座にもどりたい。両国の間を行き来する最たるものは、「もの」や「商品」としての映画である。



図 31 『活動写真雑誌』1917年6月号

米日間で連続する「監督」言説と消費の夢想

△映画の出来不出来はどこで決まるか

…撮影の事情など何も知らない観客の方では一概に映画の出来不出来を俳優の優劣に帰しているがこれは大変な誤解で、映画を製作するには俳優を使う舞台監督がいて、この撮

影監督が俳優を使う巧拙如何によって映画の出来不出来が決まってくる事を忘れてはならぬ。
「米国撮影監督の苦心」（『活動写真雑誌』1917年6月号）

これは、日本の映画雑誌『活動写真雑誌』にある記事「米国映画監督の苦心」（1917年6月号）の冒頭にある一文である（図31）。この記事も、前章で触れてきた米国映画の監督者を紹介するもののひとつだが、その内容が、ウッズが熱心な映画ファンをたしなめた言葉や、*Photoplay*に掲載されたグリフィスの人物像を紹介する記事と重なっているのがわかるだろう。とりわけ、映画の製作過程について無知な読者を語りかけの対象に、監督者の重要性を主張している点は明らかに酷似している。この例は、第2章で注目した、こうした米国の映画監督を紹介する記事が、第3章で描出してきた米国での『国民の創生』公開時に至るまでの流れに連続したものであることを具体的に示している。しかも、ただ米国の監督者が紹介されているだけでなく、「監督」とはいかなるものであるのかということについて米国で議論されてきた内容（製作のヒエラルキーの頂点に立つ存在——特にスターの演技を操るなど）までもが、ほぼそのまま二次的に利用されているのがわかる¹³¹。

第1、2章をとおして述べてきたとおり、こうした記事の中では、米国映画の「監督」の姿が、日本で当時行われていた製作実践のなかの監督者と重なりあうことはほとんどなかった。むしろ、日本での役割は、この記事で紹介される、米国での監督者とはこのようなものだと定型化されたイメージと比較の関係におかれ、似て非なるものとみなされる。もしくは多くの場合、日本の監督の形は「遅れ」として認識され、一方的に欧米的な形への変化を促すような主張も行われていた。そこには、米国の監督はこのようだが、日本の監督もしくは製作はこのようなものである、などというように両国の「監督」や製作のありかたがレベルを合わせて相対化されることも、米国の監督者のあり方を日本の文脈にあわせて解釈するようなことも見当たらない¹³²。もちろん、読者のこれを読む行為においては

¹³¹ この俳優の名声が監督者に負うものだとする主張は、後の藤本(1927)の監督論でも繰り返されている。帰山の著作なども含めて、この主旨は日本の言説でも何度も繰り返し現れた。

¹³² グリフィスが紹介される以前から行われている帰山の議論が、その後に書き換えられていたように。第2章3節を参照。ただし、ここまでみてきた米国での「監督者」に関する議論の系譜を踏まえると、初

様々な解釈がありえたことは疑い得ないが、こうした雑誌媒体上では、いわば米国で脚光を浴び始めた「監督」に対する一般化した（〈実体化〉した）認知が、そのまま日本でも、新しく現れた映画の行為主体として伝達されていたといえる。しかも、この顔写真入りの記事「米国撮影監督の苦心」でも明らかだが、ここでは、作品よりも「監督」が論説の対象となり、それが映画の価値を規定する最重要の要素だという形で、ファン読者の興味に供されている。ここにある「監督」とは、明らかに、製作実践からの乖離を深め、神話化そして商品化され、ファンの消費実践に供されるようになる『国民の創生』以降に実体化（一般化）した「監督」である（それゆえにこそ日本の監督者とも似て非なるものとなる）。いわば、作品だけでなく「監督」そのものが、映画の重要な価値を（その役割や表象上の意味合いまでも）規格化した〈輸入品〉として米国からもたらされ、読みもののかたちで供されているとも言っていいたいだろう。

このような記事は一見、「監督」という新しい役割が米国からもたらされたという、西洋文化の伝播の痕跡をあとづけているだけのように見えるかもしれない。特に、上のような、日本の以前から続く製作実践のなかでの監督者とは差別化されて捉えられていた点だけと合わせ見ると、「監督」という役割の新しい〈実体性〉が、近代化の「遅れた」旧世界・日本との比較関係のなかで強調される、欧米の近代性（先進性）を背景に形作られているように見えなくもない（そしてそれが日本の文化を抑圧する——つまり、近代化をめぐる、西洋／東洋、もしくは国家間の文化関係の問題に見える）。第2章で行った、日本という枠組みのなかでの監督言説の考察から見てきた様相は、こうした文化帝国主義的な関係性だった（図 a）。だが、前章に見てきた、米国の内側からの系譜上にこれをおいてみると、決してそのような国家間に展開するだけの単純な痕跡ではなく、それが伝播しゆく中で、生産—消費間に展開した複雑な資本主義の論理が監督者という役割に及ぼした効果（作品やスターだけでなく、「監督」までもがファンの興味／消費の対象へと変化してゆく）を連続的に跡づけるものであり、それがまた、日米間の国境をまたぎ、しかも、米国からつづく消費実践の末端としての日本という場（市場）で、その効果がこのように具現化しているのを示すものだということがわかる。すなわち、「監督」の新しい〈実体性〉は、単純に

期の帰山の発想も、10年代初頭当時の米国での議論を、そのままなぞったものである可能性も垣間見える。

日米の国境をまたいでいるだけでなく、さらに、生産／消費の境界をまたぎ、その循環の中で複雑に展開する近代資本主義の効果として現われているのである（図 b）。

文化帝国主義的不均衡関係

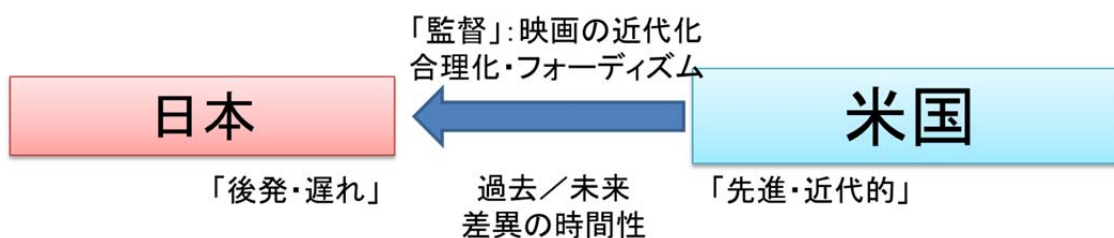


図 a

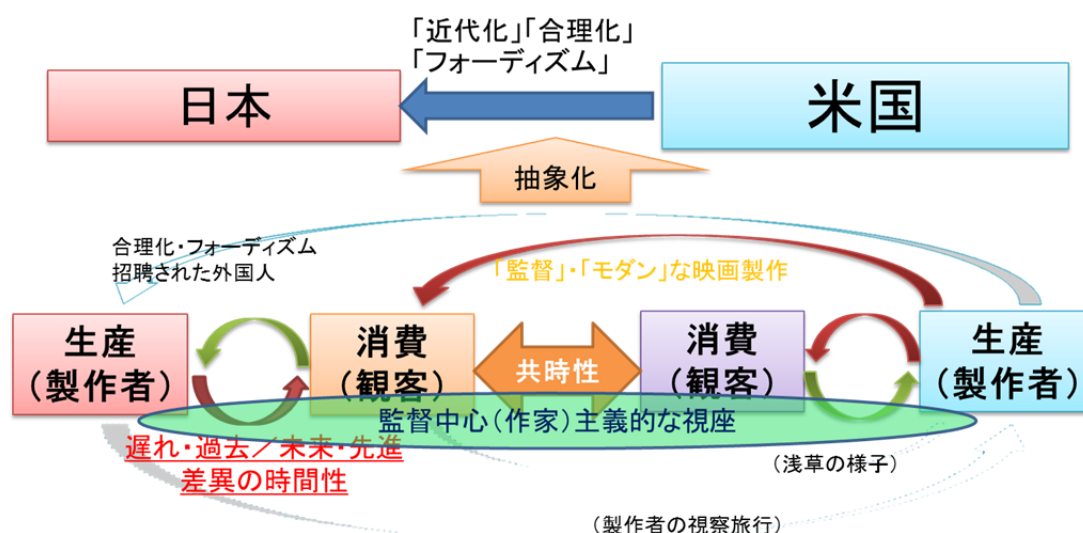


図 b

先に挙げてきたスタイガーに加え、マッサーやガニングなどの初期映画研究は、グリフィスに中心化されたこの時代の監督神話を解体したのだが、他方でそれらは、なぜその神話的言説や視座が、しかも消費文化において形成される受容モード（規範的な鑑賞法）のようになり規格化されたかたちで大衆に広がり、ほぼ同時期に日本にまで伝わっていたのかといった、市場をまたがる資本主義の論理（世界市場）に関わる問いへの解答を出すものではなかった。彼ら監督の情報自体を観客読者に対して売り物にしていた日本の雑誌記事を鑑みるかぎり、特にこの時代の日本で起こった映画監督に対する視座の形成は、生

産過程の国内的な近代化の問題以上に、そうした後期資本主義的・商業的な問題との関わりが無視できないのである。ティモシー・コリガンやマーヴィン・ドゥルゴなどの研究は、表現力や一貫性といった作家性の内実が薄れていながら、「作家」（「監督」）そのものの重要性が商業的に増し続けている（商品化されている）状況を明らかにしてきたが、そうした研究も、その問題をグローバル経済が普遍化する戦後から現代の問題として捉えている節があった(Corrigan 1991; D'Lugo 2003)。1920年代からはじまる芸術映画の制度においてすでに、作家性が「交換価値」として、資本主義の論理と不可分に要求されていたことを明かしたマイケル・バッドの指摘を鑑みれば、こうした問題は日本に限らず、映画史全体がその歴史過程の中で既に常に抱えてきたものでもあるように見える(Budd 1984)。そして、本論でここまで見てきた、1910年代に生起する米国と日本にまたがった「監督」という存在の〈実体化〉は、そのような資本主義の論理の複雑な効果のもとで現れる、最初の例としてあったように見えるのである。

実際、米国ではこの10年代中頃の時代、映画ファンの抱く作品の裏側への興味（スターだけでなく、監督者らを含めた製作の内情など）が、産業側によってその利潤拡大のために、かなり意識的に利用されはじめている。女性ファンが抱くハリウッドスターダムへの夢は、安易にかなうはずのないものだったが、映画鑑賞や広告などを通じてスターと彼女らを重ね合わせる機会を提供することで満足させ、雑誌購読などの家庭での消費行動を促進するような戦略が、産業側では採られていた¹³³。この時代の女性映画ファンの熱狂を論じたサマンサ・バーバスは、彼女ら「ファンは映画を観ることだけでなく、俳優や、脚本家、評論家、衣裳デザイナーなどとして参加することまでを望んで」いて、映画産業がそうしたファンの欲望に敏感に対応していった様子をつまびらかにしている(Barbus: 60-1)¹³⁴。

¹³³ ヒーザー・アディソンは、この時代に、ハリウッドの映画スターをとおして、ボディービルという身体を形作る行為までが商品されていたことを明らかにしている(Addison 2000)。

¹³⁴ 「[映画産業は女性の参加を拒む一方で] しかしながら、映画産業が学んだのは、女性ファンのスターダムへの関心から得られる利益もあるということだった。彼女らの情熱をくじいてしまうのではなく、むしろそれらを自分たちの目当ての方にむけることができることを産業側はみいだしたのである。だめです、あなたはハリウッドで仕事を見つけることはできません、とファンに言いつつ、でもご家庭でなら、あなた自身のスターダムを手に入れることができます、とも言うのである。あなたは、スターのルックスやファッションを真似ることができる。そして、あなたは、成功して、自らを小さな町の娘から映画の女王へと変革した幸運な女性たちの物語を、読んだり見たりすることができる。女性ファンのドルと熱心な

映画ファンの関心が、スターだけでなく、このように広く映画製作や産業全体にまで及び及んでいること、またそこに何らかの形で産業側が商機を見だし始めていたことを踏まえれば、当時のファン雑誌に現れるスターや製作者の伝記が読者に供していたものは、単なる映画の付随情報だけではなく、華やかなハリウッドの映画製作に参加する〈夢〉だったという言い方もできよう。映画製作そのものが〈夢〉の世界になることによって、作品だけでもスターだけでもなく、製作という生産活動（のイメージ）がまさに「スペクタクル＝見世物」として、ファンに供されているのである。作品の物語中に現れファンを魅了する身体—商品がスターだったとするならば、「監督」とは、そのようにファンを魅了するスペクタクルと化した映画製作のなかに現れる身体—商品の代表的な一例だったのではないだろうか¹³⁵。こう考えれば、上に挙げた日本での雑誌記事は、このような「監督」という身体—商品（と言わないまでも、米国の映画ファンが持ち始めた、監督者を中心にした映画作品という想像力を）まさに（米国の市場だけでなく日本の市場にも）国境を越えて均一に（翻訳行為を経つつも）配給（配分）している、ということが見えてくる。また、

支持を求める絶え間ない模索のなかで、撮影所、ファン雑誌、製作者、そして宣伝業者たちは、女性がハリウッドの夢を、消費を通して代行的に経験するように仕向けていた」（60）。

¹³⁵ ル・モランのスターに関する古典的議論などでもすでに、スターという身体の商品的性質は論じられてきた。しかし、そこで言われる「スター」は飽くまで俳優であり、それを大量生産する「スター・システム」も、その焦点は映画の俳優の有名化に当てられていた(121-6)。だが、ここに見られるのは、そのスターシステムのようにスターという身体を商品として生産し、消費者へと供給してゆく仕組みが、その〈映画スター〉だけでなく、監督者をはじめとした映画に関わる全ての身体・主体に効果を及ぼしている事態である。いわば、作品の映像やその中に現れるスターといった映画作品中の表象だけでなく、その製作者たちをも含めて、当時具現化しつつあった「ハリウッド」という「スペクタクル」に関わる全ての主体・身体が、ファンに供されている。いわばここに見られるのは、ドゥボールが以下のように「スターという人間のスペクタクル的代理表象」について語る時の「スター」である。「スターの条件とは、外見的な体験の専門家となることであり、深さのない外見的な生への同一化の対象となることだ。それは、人々が実際に体験する生産活動が細かく専門化されていることを埋め合わせねばならない。スターが存在するのは、社会のさまざまなタイプの生活様式やさまざまなタイプの理解の様式を形に表し、包括的に自由にその影響を及ぼすためである。スターは、労働のはるか頭上に魔法の手で運び去られ、あたかも労働の目的であるかのようにってしまったさまざまな労働の副産物——すなわち、誰も疑ってみない一つのプロセスの始めと終わりにある権力や休暇、決断や消費といったもの——を模倣することによって、人々には近づきえない社会的労働の成果を自ら体現する。あちらでは、政府権力が擬似的スターのなかに人格化され、こちらでは、消費のスターが体験的に疑似権力として圧倒的支持を集める。しかし、こうしたスターの活動が現実にはグローバルではないのと同様に、その活動も変化に富んでいるわけではない」（ドゥボール 2003: 49-50）。

図 31 にある紙面の様子（監督者の顔だけ抜き出された写真など）を詳細にみれば、「生産者と消費者の社会的、空間的、時間的距離が増えることに比例して、様々な形をとることになる」とアパデュライが述べていたことに加え、言語的、市場的な隔たりをも反映して、その内容は米国でのもの以上にコミカルに、もっとファン読者・消費者の興味に近づけたものへ変化している、とも言えるかも知れない（この像の背景が消し去られた姿は、生産過程という背景から全く抽象化されてしまった、見世物としての「監督」を象徴しているようにも見える）¹³⁶。これと同様に、第 2 章で見た、生産過程から乖離し、スターと過度に結びつけられている、日本の言説に目立った監督者のイメージも、決して日本国という閉鎖的な空間の枠組み内の特殊性ではなく、そのような距離の離れた米国の市場から漸次的、継起的に様々な形をとってきたものが、日本という市場にみせたひとつの現われと考えるべきものなのである（『国民の創生』公開時のグリフィスのイメージが、すでにスターとの関係性を強調するものだったように）。

小津少年の夢みた「監督」

¹³⁶ 映画雑誌『活動画報』1918 年 3 月号には、伊藤虎夫訳「活動喜劇 撮影監督殿」という米国映画作品の翻訳脚本が掲載されている。舞台は「某所にある活動写真撮影所」、登場人物は「^{ディレクター}撮影監督、^{アシスタンス}監督助手、^{カメラマン}撮影技師、^{シェーパー}仕出し、^{プロップメン}道具方、舞台係の大工等、その他」で展開される映画撮影の様子それ自体を映画作品にした内容で、監督が現場を切り盛りする様子が面白可笑しく描き出されている。これは、「監督」という映画の一製作主体（ひいては映画製作自体そのもの）が、観客の作品鑑賞という消費行動に供されていること、さらにそれが「翻訳」によって日米の国境をまたいで配給されていることを示す具体例である（図 32）。また、少し時代が下って、映画雑誌『映画世界』1924 年 6 月号、7 月号には、甚味沙夢「映画監督職業見立」という興味深い記事が掲載されている。これは、D・W・グリフィスを「人形屋」に見立てるといった具合に、欧米の監督者らを魚屋や、すし屋、自転車屋、床屋、おでんやなど様々な職業に見立ててみるという内容の記事である。これなどは映画監督が、生産過程の役割から完全に遊離し、消費者にまさしく商品・消費財を届ける販売者として想起されている典型例である（図 33）。こうしたことは、映画スターにはもっと顕著で、『活動画報』1919 年 6 月号にある「名優の商標」（104-7）では、「俳優の容貌という奴は倉に貯えられた商品に等しいのだ」と断言し、ピックフォードやチャップリンなど米国スターを商品として真っ向から論じている。

この記事（「米国撮影監督の苦心」）とほぼ時を同じくして日本で公開されたトーマス・インスの大作『シヴィリゼーション』は、のちに日本映画を支える監督となる 14 歳の小津安二郎少年に「映画監督になってやろう」と思わせた作品だった（田中 1989: 166）¹³⁷。監督が映画製作の中心者であり、その「作者」であることが自明の前提となった文化制度のなかに身を置く現代の我々からすれば、これは、後の巨匠監督がその道を目指すことになった契機という、よくある偉人伝の一挿話にすぎないだろう。だが、ここまで明らかにしてきたことを踏まえると、この小津ファンのよく知るエピソードが意味するところも単純ではない。もしも小津少年が見ていたものが、これ以前の、もしくはここに至る「監督」とは無縁の、単なる米国製の映画であった（として見ていた）ならば、彼が「映画監督になってやろう」と思うことはおそらくなかったはずである。彼が当時に見た『シヴィリゼーション』こそは、ここまで見てきたように、作品表象を司る地位に据えられた「映画監督」という、当時米国から伝えられたばかりの真新しく威厳に満ちた主体が、ちょうど組み合わせられた作品である（図 31 の左ページの顔写真がインスでもあり、公開される『シヴィリゼーション』の宣伝を兼ねている）。したがって、当時の小津少年が、自らの未来を重ね合わせたのは、ただの映画製作中の一役割である監督者ではない。それは、ここまで論議してきた様々な要素を背負い込んでこの時代に実体化する、消費者である観客に供される神話であり商品となった「監督」なのである。だからこそ、それは小津少年に、監督インスを想起しながら作品を鑑賞させ、見終わった後で、俳優でも脚本家でもなく「監督」になりたいと思わせることとなる。ゆえに、このエピソードに示されているのは、次のようなことでもあるはずである。まず、「監督」が米国、そして日本でも映画ファンの関心に差し出されるようになり、それが小津少年のような若いファンにまで作品とともに享受されていたこと。さらに、インスの姿が小津少年を後の映画監督へと導くきっかけとなっているように、監督と映画作品の組み合わせが自明化したこの時代の米国映画の受容・消費

¹³⁷ 北田暁大は、この『シヴィリゼーション』の上映が、日本映画の上映・表象制度の「構造転換」への重要な徴候（基点）になっていたと主張している(2004: 253)。この封切り上映は、「活弁文化において肝要な位置づけを与えられる前説」を、その弁士の第一人者であった徳川夢声自身が廃止したことと、「欧化を良しとする政財界人の欲望」から明治 44 年に開場された「帝国劇場という近代の負荷を担わされた「観劇の装置」において上映された」という、日本映画においても重大な二つの画期を孕んだものだった。

が、後の日本映画監督という生産主体を生む契機に繋がっていること。こうしたことまでが、実はここに示されている¹³⁸。

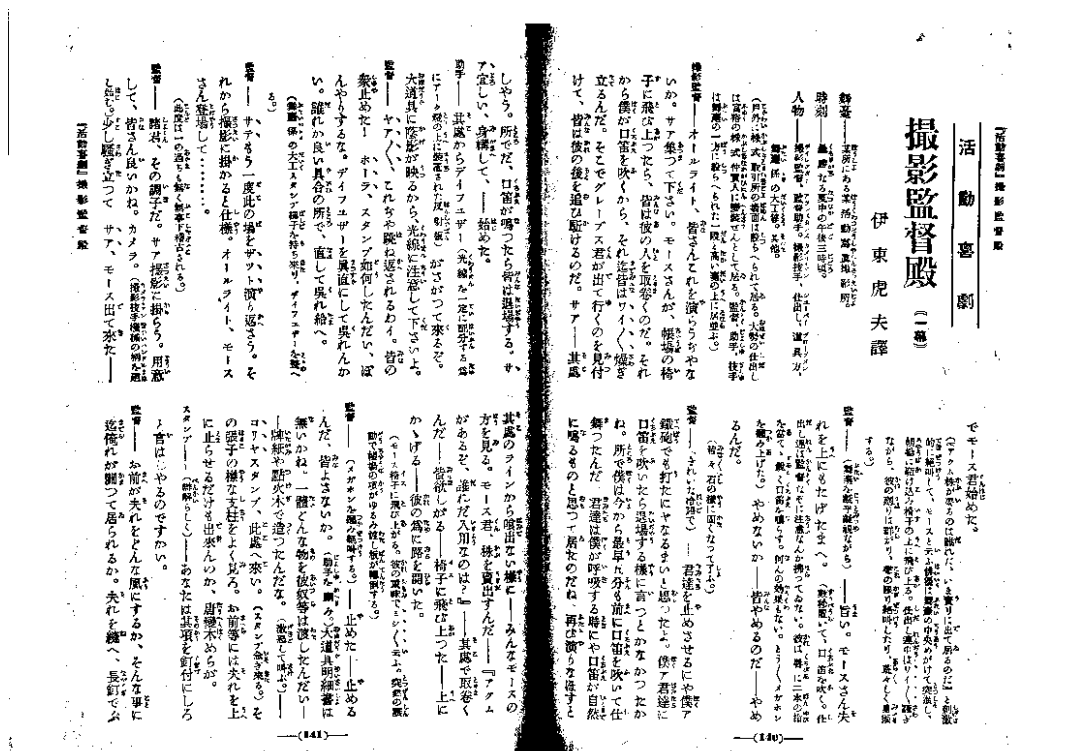


図 32 「活動喜劇 撮影監督殿」『活動画報』(1918年 3月号)

米国映画作品の翻訳脚本。映画監督と撮影行動そのものが、早くも映画作品の物語となってファンに供されていたのが分かる。

¹³⁸ こうした見方は、北村洋(2011: 231)が提起する「トランスナショナルな観客」(人々の移動を伴う鑑賞行動、もしくは「外国」映画の鑑賞による「概念」の越境)としての特徴を、日本の監督に見いだす試みとも言える。

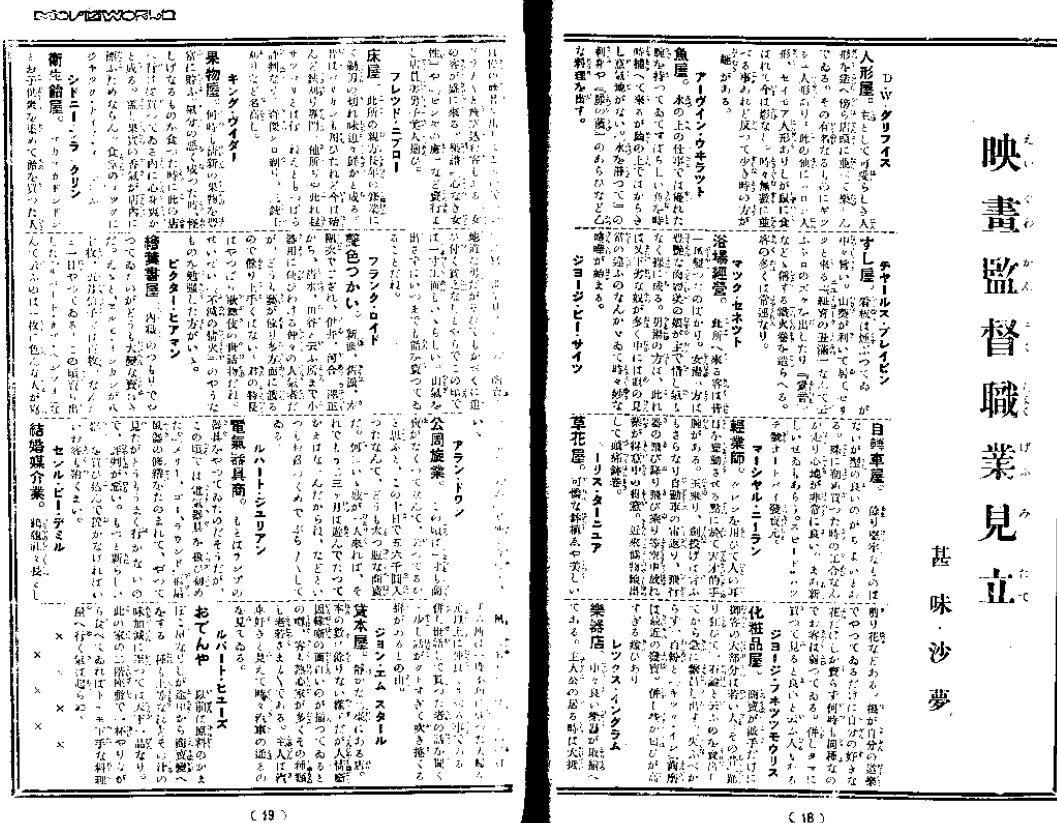


図 33 芥川「映画監督職業見立」(『映画世界』1924年6月号)

欧米の映画監督が、映画とは関係のない、生活に身近な職業に見立てられている。

ガニングは、グリフィスの初期作品における、画面から人物の消えた空ショットと小津映画の枕ショットの類似性(静止した時間感覚の類似)から、グリフィスと小津の連続性を見いだそうとしていた(287-8)。実際には、そのような表現様式における二者間の直接的な連続性を示す証拠はなにもなく(小津らが欧米映画の技法を熱心に学んでいたことを除いて)、こうした主張自体は明らかに、カニングの仕事がバーチの日本映画論の企てと同様に抱えていたと北野圭介が指摘する、60年代アヴァンギャルド運動で注目された実験映画が下火になる状況下で「オルタナティブな映画的思考・映画の想像力を、「原始的な」映画実践および非西洋としての日本に幻視しようとした批評的企み」の一つでもある(北野2011:116)。しかしながら、本論の視座からみると、こうした主張も単なる「オリエンタリズムの残滓」ではないものにも見えてくる。様式面での繋がりが不確かな一方、単なる映

画の一生産者ではなく、(上のような問題が折り重なることで新たな〈実体〉を持ち始めた)「監督」になりたいと思ったという意味で監督・小津安二郎は、インスヘム、そしてグリフィスへも、事実その「監督」を介した繋がりを確かに抱えている。小津が映画の監督者になろうとしたことは、芸能の家業から映画製作に関わることで監督者になっていった牧野省三とは異なり、映画の「監督」という既にある役割(もしくは実体化した身体)への自らの重ね合わせだった。そして、小津少年が自らを重ね合わせたのは、確かに米国の「監督」だった¹³⁹。そしてこのことが、小津だけでなく、この時代を映画ファンとして過ごす、日本映画の第一の黄金期 1930 年代の映画界を支えた監督たちが、同世代として広く抱えていた論理でもあったと想像するならば、このエピソードには、小津個人の伝記を超えて、米国映画と日本映画の結び目をトランスナショナルな観点から開示できる可能性も見えてくる。すなわち、巨匠と呼ばれた彼らに代表される「日本映画」が、そのような作品の外部(映画製作の夢)にまで及ぶ言説を抱えた、この時代の米国映画の消費から始まる再生産の帰結(米国映画の「監督」を、少年ファンが享受し、彼らがその姿を追って成人し、「日本映画」の巨匠監督となる)としてある、というような論理までをここから読み取ることができるのである¹⁴⁰。

¹³⁹ すなわち、ここで問題になっているのは監督・小津安二郎というアイデンティティ形成におけるアイデンティフィケーション(同一化)の問題である。スチュアート・ホルのアイデンティティについての議論を参照(2001=1996)。

¹⁴⁰ このことは、マイケル・ハートとアントニオ・ネグリが論じた、グローバル規模の領域が、もはや国際的な機関によってではなく、企業の活動によって生政治的に構造化される、現代のコミュニケーション産業に顕著な「非物質的労働」の仕組みの中で語る次の指摘に重なり合う。「強大な産業・金融権力は、商品ばかりでなく、主体性をも生産しているのである。それらは生政治的な文脈のなかで行為者的な主体性を生産しているわけだ。要するにそれらは、欲求や社会的諸関係、そして諸々の身体と精神を生産している——つまりは、諸々の生産者を生産しているのである」(2003: 52)。このような意味では、映画の「監督」とは、米国映画産業という第一次大戦後から突出する米国の国力を背景に強大になった映画産業が生み出した、新しい生産者であり、かつ、それが国境を超えて日本でも、後の小津安二郎などに代表される「行為者的な主体性」としての監督者を生産していた、と言ってしまうこともできるかもしれない。彼らのなかでは、こうした脱中心的で脱領土的な〈帝国〉の論理は 20 世紀後半にこそ具現化するものであり、帝国主義時代のアメリカは〈帝国〉自体の形成からは例外的な状況として考えられ、むしろその歴史は、近代性からポスト近代性への移行に対応した帝国主義から〈帝国〉への移行の物語として語られていた。だが、カプラン(2009)が指摘するように、国内と国外が常に一種のメタファーとして混乱状態にあり、それらが相互依存と交渉のなかで再定義されつづけることによって形作られる脱領土的な〈帝国〉的様相は、このように合衆国の帝国主義の歴史を通して現れつづけているものでもある。

「植民地」としてのハリウッドと「監督者」

さらに、この時代の「ハリウッド」という真新しい場自体がもっていた意味合いを考慮に含めると、米国映画と日本映画それぞれが持つ歴史的時間性の「監督者」を介した結合が暗示する問題はさらに深まる。グリフィス論の大家として先にも名前を挙げたりチャード・シッケルは、かつてアメリカにおける有名人文化の形成史を論じた著作のなかで、彼ら有名人を輩出する歴史的起点となったこの時代のハリウッドの「心の場所 (the-state-of-mind)」としての性格を、「地理的実在としてのハリウッド (Hollywood-the geographical-entity)」とは区別しながら説明していた(Schickel 1985: 34)。それが、ある監督者の娘らの証言を引きながら指摘するのは、「東部（中西部）の人々の眼から見て、特に撮影所があり映画人が集まる外縁部において、ロサンゼルスはエデンの園だった」という、当時のハリウッドの印象である。都市空間が格子状に区画整理され、米国の旧習がすでにはびこり、その都市生活の様々な裏面がマスメディアで描かれ、格安航空チケットで訪れるのも容易になった現代のロサンゼルス印象からは想像できないが、1910年代当時は、そこがフロリダやキューバのように美しい自然を擁するエキゾチックで解放的な場所だったことは重要である。シッケルは「ハリウッド」とその場に集まり来る人々の印象を次のように描写している。

…「ムービーズ」（地元民は新参者たちをそう呼んだ）は、とても若く、可愛らしく、人格も未熟で、まだルールもあまり定まっていな、伝統もないビジネスによって身に余る報酬を突然に得て、頑固なモラリストたちがすぐに信じ込んだほどには放埒ではなかったが、有頂天な印象をも作り上げてしまった。アメリカ人の生活において、彼らののは全く前例のないものだった。…

…気候と地理的条件は、移民たちが抑制や圧迫感をふりほどいて、彼らの抱く夢をめぐめいっぱい実践することを後押しした。ここにおいて彼らは、望むがままに自らを再創

造する(re-create)ことが自由にできた。もしくは、監督者や製作者、脚本家、それをやってみようと思う誰かの手で再創造されることに、自らを委ねることができたのである。

…その当時のハリウッドはクロンダイク [カナダの金鉱山都市] ほど遠い場所にあり、おそらく人々は映画業界をある種の金鉱脈のように考え、過剰な映画製作者たちを、かつて鉱山労働者をそうしたように許容したのだろう。…

…チェコの大作家ミラン・クンデラが言うように、「人々は常に、田園詩、ナイチンゲールがさえずる庭、世界が人間を寄せ付けない未知の驚異として、また人間自身が他の人間を寄せ付けないものとして現れ出でることのない調和の取れた国土を希求している…。」であるならば、「ザ・コースト」[西海岸]こそがそうあったように見えるのである。そこにいる市民が美しいだけでなく、椰子の木が生い茂り、一年のうち 350 日間降り注ぐ太陽のもとで、自分の庭先に育った木々からオレンジの果実がとれる——商工会議所によれば——美しい場所に、彼らが美しさの共同体を創造した、もしくは創造の過程にあったように見えるのだ。

そのような共同体は、他の場所には創造されえなかったはずである。東海岸側にはそのような余地のある場所はなかつただろう——地理的に、そしてもちろん心理的にもその余地はなかつた。それには、繁栄と私生活、平凡な現実のなかにある摩擦からの自由が得られる空間が必要だった。(39-40)

シッケルが語るこのような初期時代のハリウッドの印象を一言でくみ取れば、いわゆる(米国国民にとっての)自由な希望に満たされた植民地的「オリエント」となるだろう¹⁴¹。それは、白人が作り上げた社会的規範が、すでに透徹してしまった東海岸側には実現不可能な夢の空間なのである。この印象は、実は米国国民にとってだけのものではない。

¹⁴¹ ハリウッドの「オリエント」としての痕跡は、アカデミー賞授賞式が開催されるグローマンズ・チャイニーズ・シアターの外観などに明らかに残っている。米国映画館のエキゾティズムについては加藤(2006: 111-3)を参照。

第2章2節でも少しふれた監督者栗原喜三郎（トーマス栗原：この時期の米国で、上にも度々名前を挙げているトーマス・インスのもと、映画製作者の職を得る日本人——インスの名から「トーマス」と名乗る）の伝記を書いた服部宏は、栗原ら日本人にとっての「ハリウッド」の問題に触れている。栗原は、神奈川県秦野の材木問屋に生まれたが、実家の稼業は事業失敗で傾いてしまい、農村の疲弊に対する対処策として1885年より始まる明治政府の政策的移民奨励と、日清日露の対外的戦勝による「渡米熱」の高まりを受け、再起の機会を海外に求めて1902年に渡米を果たす¹⁴²。シアトルからサンフランシスコへと渡り、過酷な労働に耐えながら生活していたが、身体を壊したことから気候の良いロサンゼルスへと移り住み、そこで彼は映画業にめぐりあった（1913年）。1910年代といえば、既に欧米における「黄禍論（イエロー・ペリル）」が日本でも問題視されるようになっていた時代でもあり（飯倉 2004: 45-7）、20年代半ばの排日移民法という法的規制の具現化を目前にひかえ、米国社会ではアジア系の移民に対する排斥の機運が顕在化してゆく流れのなかにあった時代である¹⁴³。だが、この時点の（この瞬間のといった方が良いかもしれない）ロサンゼルス／ハリウッドという場所は、シッケルが語るように東海岸側とは別の印象に彩られた世界であり「ニューヨークやシカゴに対抗する新しい映画都市として生まれたハリウッドそのものが“植民地的”であり、多様な民族を受け入れる一面もあった」（服部: 23-4）。だからこそ栗原は、そこで東洋趣味の作品製作にも力を注いでいたインスに、素養のあったヴァイオリン演奏などの芸を見いだされ、その下で映画製作という職業を手にすることができたのだ（19）。このような栗原の例は、この地で「自らを再創造」する希望が、米国の国民に限らず、日本人を含めた移民全般が浴することのできるものだったことを示している¹⁴⁴。

¹⁴² 日比嘉高(2010)は、この時代に表れた「渡米熱」を、米国とはどのような場所であるのかについての想像力を喚起した様々な文学テキストから明らかにしている。栗原や同時代のハリウッドで活躍した日本人たちも、農村の困窮といった政治経済的な要求だけでなく、「渡米熱」に関してこの時代に作られていた文化的な想像力（コンテキスト）の中にいたのは明らかである。

¹⁴³ 「黄禍論」については、アジア系人種に対する評価の異なる多様な議論を俎上にあげたゴルヴィツァーヤ(1999)、黄禍論のもとで描かれた様々な風刺画を論じる飯倉(2013)の研究を参照。

¹⁴⁴ 黄色人種の進出に対する驚異のなかで、この時代の日本人は、西洋列強につらなる力を背景に、他のアジア人種とは異なる「文明」をもった例外的な人種だとみなされもしていた。飯倉章はここに、未だ残存する日本外交の日本例外主義の起源があると見ている(2004: 27-43)。また、下に挙げる早川論を著わした宮尾大輔も、そうした黄禍論の中での日本の中間的な位置づけが、米国での早川の人気獲得の根底にあ

トーマス栗原の例は、ひとりの「監督」の物語に過ぎないが、この時代のハリウッドが多くの日本人にとっても夢の土地と映ったであろうことは、栗原とともに（むしろそれ以上に）米国で活躍した映画俳優早川雪洲の例を引けば明らかである。1910年代の中頃（すなわち「監督者」が注目される時代とちょうど同じ頃）、米国映画のスターダムのなかに突如として現われた早川は、階段を駆け上るように、映画史のスーパースターであり日本でも戦前からファンの多かったチャールズ・チャップリンと肩をならべるほどの人気を獲得してしまう。その人気は米国内に止まらず、ドイツ、ロシア、フランスといった西欧諸国にまでとどろくほどであり、早川の姿はサイレント期の世界中のファンに鮮烈な印象を植え付けた(Miyao 2007: 3)。早川の例を筆頭に、早川の妻である青木鶴子や、第二次大戦中に戦争映画を監督し名をあげることになる阿部豊（ジャック阿部）、当時の日本の映画雑誌に寄稿記事を数多く寄せ俳優業の傍ら米国映画界のようすを伝えていた青山雪雄、そして、20年代に入って米国から帰国し、そこで学んだ映画製作の手法を日本に伝えてゆくことになる栗原や、ヘンリー小谷といった様々な日本人がこの時代のハリウッドで活躍しており、作品や映画雑誌などで伝えられるそうした姿が、日本からみたとき大きな夢をあたえるものだったことは想像に難くない¹⁴⁵。

実際、この時期の日系カリフォルニア移民の映画観客を調査した板倉文明(2003)によれば、1908年には加州で日本人経営による映画観がすでに5件もあり、1911年以降から西海岸の日系コミュニティでは日本映画が定期的に興行される状況があった。観客層も「日本人移民だけでなく、「白人」や「メキシカン等」のさまざまなエスニック集団からなりたっており、中華系コミュニティとも関わりながら、「多様なエスニック・グループにの混交的な空間」が形成されていた(190-1)¹⁴⁶。

と見ている(6-10)。こうした見方に倣えば、早川だけでなく、栗原などその他の日本人映画人たちのこの時代の米国での活躍自体が、そうした欧米での例外主義的な日本の扱いを背景にしたものだったとも言えるかも知れない。

¹⁴⁵ ヘンリー小谷については宮尾(2010)、彼らの米国での活躍と日本への帰国に関しては佐藤(1985)参照。

¹⁴⁶ その一方で、板倉は、その映画館が「文化」や「人種」の葛藤の場にもなっていたことを指摘していた。排日運動は、1907~8年の日米紳士協定によって移民制限がもうけられ、1913年時点で、加州における外国人土地法案が成立した時点で既にピークを迎えていた。自国の習俗を持ち込むため日本人などは嫌われ、劇場では東洋人用の差別席（オリエンタル・クォーター）に他民族（中華系など）とともに封じ込められるような状況にあった。実際に生きられたこの時代の西海岸・ハリウッドという場は、「多様な観客層が多様な映像の解釈を实践する不安定な場であり、かつ文化的・「人種」的に激しい対立と葛藤が生

したがって、当時のハリウッドが、こうした多くの日本人が活躍できる、米日両国民にとって植民地的な夢の地だったことを念頭におくと、その夢の舞台を取り仕切る「監督」になるということが含意したものは、想像するよりももっと大きなものだった可能性も見えてくる¹⁴⁷。すなわちそれは、小津少年のように「監督」にあこがれるということが、米国映画産業で重要になった監督者という役割を、日本の映画産業にも導入することによって米国最新の生産体制を模倣するといった、タイムラグをともなった日本映画の米国化／近代化としての影響関係を例示しているのではない（だけではない）ということ¹⁴⁸。そして、米国からみても日本からみても夢の土地に映る「ハリウッド」と同様に、米国映画（ここでこそ「ハリウッド映画」と呼ぶべきかも知れない¹⁴⁹）の消費を通じて、新たに屹立した映画の「監督」という存在を、米国の観客らともほとんど同時代的に経験しながら、彼らと同様にそれに連なろうとすることを含意していたのではないか、ということである。

み出される場」(195)、つまりは夢の土地というよりも（帝国主義時代の空間をめぐる）係争の場所としての「植民地」であろう。おそらく 1910 年代までは、その争いがまだ闘われていた。この時期の日系移民にとっての映画文化に関しては、ブラジル移民についての細川(1999)の研究も参照。

¹⁴⁷ こうした植民地への夢は、ルイーズ・ヤング(2001: 192)が明らかにした、必ずしも政府の船頭を必要としない国民総動員的な動きのなかで展開する、不況による社会不安と資本主義の不均等発展という同時に現われる事態に対処するために、植民地の獲得と移民が推進されてゆく、社会帝国主義の一つの現われとも見られる。30 年代には、日本の西側、満洲国の方へ向けられるこの社会帝国主義の矛先が、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてはアメリカ西海岸を含めた南北米大陸にも向いていたことを示している。

¹⁴⁸ ジャン・ゼンは、技術や道具機器の観点に立つ限り、先進西洋から「遅れた」中国へもたらされたものであるのが前提となってしまう「初期映画(Early Cinema)」の孕むタイムラグの問題から脱するために、スターダム、ファン文化、舞台建築など、映画にまつわる経験を包括する形で「初期映画文化 (Early film culture)」の研究へ移行する必要性を説いていた(Zhen 2005: xviii)。タイムラグという視座の問題点は、ハルトゥーニアンが以下のように示すとおりである。「タイムラグの説明戦略の最も重大な帰結は、異なった時間のイメージを異なった地域に投影してしまうことである。この筋書きにおいて、時間は、常に、一つの基礎となる時間軸によって測られる。なぜならば、その基礎となる真なる時間というのは、現代の西洋によって刻まれていると信じられているからである。日本や他のあらゆる植民化された社会のような、世界中のいわゆる後発国は、現代とは異なる時間のなかに存在し、完全なる成熟も時宜にかなった発展もない、成長の中断状態にあるとされた。まさにこのタイムラグこそが、さまざまな近代を、十分に近代的ではない—「十分に白くはない」ということの婉曲な言い方—ものとして想像させるというスキャンダルを生み出す。新しくはあるが、特に荒唐無稽な「もうひとつの近代」という分類や、近代西洋の時間とは異なった適応的な近代なるものもこうして生み出され、日本のような社会を、他の発展から引き出された歴史的軌道の中に、安易に位置づけることが可能となる」(13-4)。

¹⁴⁹ ハリウッド映画が、近代性との交渉機会を世界中の人々にもたらした「グローバルな日常語」だったことを証したミリアム・ハンセンのヴァナキュラー・モダニズムの議論を参照(Hansen 2000)も参照。

1910年代半ばのこの瞬間、その「監督になってやろう」と思うことは（とりわけ日本側からみれば）人種国家を超えて西洋と対等の土俵に、「監督」という個として立つ、というような夢想までを含んでいたのではないだろうか（西洋列強に連なろうとする帝国日本の近代化プロジェクトとも同期するように）。

実際、こうした論理は、まさにこの時代に、極めて瞬間的に「監督」を介して垣間見えるものである。帝国主義の覇権争いが経済的にも政治的にも激しくなっていく時代の下で、事実、ハリウッドはすぐに日本人の夢の土地ではなくなってしまう。早川がもっとも強烈な印象を残した作品が、白人女性に焼きごてを当てる残忍な東洋人を演じた『チート』（1915）であったように、絶頂期ですらその人気は常に黄禍論のイメージと隣り合わせだった。また、栗原が当時の映画雑誌（『活動倶楽部』1920年6月号）で語っていたことによると、その映画界への志は「或る階級の米国人によって、唱道されている所謂日本人排斥なるものの内容を」変えるために「活動写真を善用して」「日本古来の道德、武士道、大和魂」を伝えようとしたことが動機だったと言う（服部：18）。これが真実であれば、彼の映画界入りと製作の実践自体、単なる生業ではなく、やはり初めから日本人排斥の機運との葛藤であったことも見えてくる（そしてその活動が、単なる映画製作ではなく、まさにハリウッドで映画を用いて、「日本人」を西洋と対等に並び立てようとする努力であったことも明らかになる）。1917年には、排斥の機運に抗うため、現地の日本人映画人が結集して日本人活動写真俳優組合という組織も創設された。だが、そうした厳しい情勢のもとで、ひとりまたひとりと米国での活動をあきらめ、彼らの多くは日本へ帰国してゆく。その中に栗原もあり、彼もまた1918年から活動の地を日本へ移していくことになる（24）。

序章第2節の冒頭に引用した、20年代中頃の映画ファンの会話などでは、米国の監督者の姿が紹介され始めた10年代中頃を感じられていたかも知れない、こうした「監督」を通じて米国もしくは西洋に繋がりゆく可能性は、全く目に見えないものである。たとえば、そこでの語り口は、日本の監督は、欧米の監督から劣り、注目に値しない存在だとして切り捨ててしまうようなものだった。「B：世界的の監督としては誰れ誰れだろう。A：オイ日本の監督の話じゃなかろうな。B：勿論。A：話がすこし変だと思ったよ」と言って、欧米の監督者の名前を、ファンAはあげつらうのである。この例は、極端なファンの反応かも知れないものの、「監督」をめぐる「欧米」と「日本」の間にあった非対称な関係性ばかりが顕在化し、日本のファン自身も（皮肉混じりに）それを受け入れている状況を、か

なり明確に示している。ここでの論評に垣間見えるのは、「ハリウッド」が両国から見て〈植民地〉に見えた瞬間の影が消え去り、日米の間にある経済的、文化的格差、もしくは、国家間の隔たりが、まさに「監督」を介して〈実体化〉している様子である。そして、目新しさや「進歩」的なものの側につくファンは、それゆえに（大正デモクラシー期のモダニズムの雰囲気を繁栄してか、愛国心などにはまだ無頓着に）日本のそのままの監督者を見捨てて、欧米的な監督者を好むこととなる。彼らにとって米国からもたらされた「監督」という視座は、米国人監督によってつくられた「米国映画」と日本人監督によってつくられた「日本映画」というように、国民国家の枠組みを強化し、国際的な対照関係を容易かつ明確にするものとして働いている。さらにその明確化された対照関係によって、差異や欠如がまた明示化されるようになり、それらが〈遅れ〉として認識されてゆくのである。もしも、このファンの会話の例が、当時のファンに一般的に共有されたものだったとするならば、こうした論理は、おそらくこの時代の映画ファンが、日本の監督に対して、そして映画製作者以上に彼らファンが司ることになった「日本映画」という文化に対して抱き始めた想像力の構造だったともみなせるだろう。

このように、近代の日米関係の政治的な展開と、ファンにとって映画の「進歩」の度合いの計測を可能にするような、人種国家的な枠組みでの国際比較の共通様式として機能してゆく構造によって「監督」は、映画言説の表面にだけ注目してしまうと、格差や隔たりのような非対称的な比較関係だけを表面化し、影響関係はあるものの、国家間で断絶した存在であるように見えてしまう。だが、「ハリウッド」が〈植民地〉であった瞬間が垣間見えるような、米日間のトランスナショナルな歴史の過程に照らし合わせて「監督」を把握しなおしてみると、まさに「監督」（の〈実体化〉）とは、国境を超えて生起した存在（同時的現象）であり、そこから国際政治関係の展開や観客・ファンらによる受容行動の構造によって、断絶的に捉えかえされて行くという、ゆれうごく〈実体〉（動的な変化をともなった身体）だったことが見えてくるのである。

2 「モダン」としての映画製作と「監督」

アパデュライは「商品も人間と同様、社会的生命を持っている」と言うが、彼の言う商品化の課程に人間そのものを含めてはいない。物の交換を通じた商品化の政治学に焦点を合わせることで、彼は物を擬人化するのだが、物と人間との境界を壊そうという意図はなく、その意味で、旧来の安全なヒューマニズムの枠内に留まっているとも言える。しかしながら、アパデュライの理論がもっとも批評的に意味を持つのは、まさに彼がそれ以上進もうとしなかった地点からなのだ。彼が言わなかったことを私たちは主張すべきだ、人も物と同様に商品化された生命を持つのだ、と。「エスニックな標本」の商品化は、彼の著書の題名でもある「物の社会的生命」という概念の一部にすでになっている。近代化「プロセス」の主要な一部であるところの商品化を押し進める力は、物と人間を区別しないのである。(チョウ 1998: 76)

レイ・チョウは、ここで依拠してきた論文のなかで展開されているアパデュライの「逸脱による商品化」「脱文脈化の美学」(元来の用途や文脈からの逸脱による「もの」の価値生成)の議論を拡張し、「人」もまた「もの」同様の論理で商品化されると主張した。そして、この考えに基づき、チョウが(この部分で)論じたのは、植民者のまなざしによって生み出されどこにもいない、商品化された「ネイティヴ」イメージの問題だった。植民者のまなざしに即したポルノグラフィックな「ネイティヴ」が商品として生産されてつづけている状況の指摘をさらに推し進め、そのネイティヴが商品となる過程を見つめることによって、それが含み持つコロニアルな政治学と、そのコロニアルな関係性を可視化したときに明らかになる(植民される以前の)ネイティヴのもつ植民者への抵抗の力を、チョウはこの議論で示していた(その方法論は、植民される以前のネイティヴの「まなざし」を想定することによって、一方的にまなざす側に想定され、不可視化されていた植民者の植民化の過程と権力を、ネイティヴによる「目撃」としてたどることを可能とし、それを植民者側へ問い返すものだった(88-9))。本論の考察は、アパデュライの議論に即しながら、

「監督」という〈身体〉の商品化の問題へと展開したという意味で、チョウが、このように（植民地における）「人」に関する商品化の問題を論じたのと同様の道筋をたどってきている。しかしながら、ここで問題にしてきたものは、別の意味ではチョウが問題にした「ネイティヴ」とはいくぶん対称的なものかもしれない。西洋の植民者のまなざしによって、植民地化以前に想定された「オリエント／起源」や「伝統」のなかに設えられ「創られ」たのが「ネイティヴ」だとすれば、ここでは〈植民地〉という新しい空間の「近代性」のなかに設えられる「モダン」の身体が商品化してゆく過程を明らかにしてきたと言っている¹⁵⁰。それが、チョウの言葉を借りて「モダンな標本」とも呼びたいような性質をもっている、ここまで見てきた映画の「監督」でもある。

労働一般の場にいる多くの監督者同様、映画における監督者も、まず（それが本質だとは言わないものの）、多様な労働力の集約を必要とする近代的な生産過程を〈監督〉する役割としてある。だが、初期の映画史の展開のなかで、その役割としての〈実体〉は、決して固定的なものではなく、幾重にもおり重なる言及（商品や情報の交通）を経て、動的な変化を遂げている。とくに、日本で紹介された米国映画の監督者の言説やイメージの系譜をたどることによってここで明らかにしてきたその変化は、いわば、生産過程のなかで（その生産ラインをパノプティコン的な仕組みからまなざし、また生産ラインの生産者から、資本家の意図を代理するその指示を仰ぎ見るために）まなざされる監督者から、消費過程のなかでも（映画製作に関する観客にとって「未知の領域」の労働と、それ以上に、観客にとって可視の領域のスター俳優の演技という労働をまとめあげる存在として、消費者—観客から）まなざされる存在へと変化していた。そして、そうなることによって、生産を監督する役割というイメージから乖離し、（パノプティコン的な仕組みのもとで、白人中産階級や国家のイデオロギーを伝えるため／伝え聞くために、消費者（観客）をまなざす／からまなざされるような関係までをもつようになるほど——グリフィス、ミショーのように——）神話化し、（消費者のまなざしとその身体に映画の価値を集約してしまうような）商品化された「監督」が生まれ出でていたのである。生産過程のなかでは、〈近代的な〉大

¹⁵⁰ 「モダン」の身体と商品化の問題は、モダニズムを単なるイデオロギーではなく、偏在性を持ち、「すでにそこにあるものとして」反応せざるをえない「ある物理性を持った異国の身体」として読み解く「ポストモダン自動人形」の議論のなかに見いだされるだろう(95-121)。

規模生産を担保するために求められる役割であることに加えて、消費過程のなかでも、伝統ある演劇に結びつけられるよりも、スターというこの時代の映画が生み出したとも言うべき新しい主体の方に結びつけられることでこそ繰り返し言及され、「監督」はその〈実体〉を形作っていた。この、1910年代の半ばに新たな装いをもちはじめた「監督」は、他者（植民地のネイティヴをまなざす宗主国の植民者／生産過程の監督者をまなざす消費過程の観客）のまなざしによって商品化されていたという意味で「ネイティヴ」と同様の構造を持つ。だが、その一方で、それは「オリエント／起源」のほうに位置づけられるのではなく、「近代」の方に位置づけられているのである（ディレクターシステムがスターシステムに代る新しい（近代的な）システムと想起されていたことも思い出して欲しい）。「ネイティヴ」が西洋近代（の主体）のまなざしによって生み出されているのだとすれば、いわば「監督者」は、西洋近代〈が〉まなざすのではなく、近代性をもとめる消費者が、近代（「ハリウッド」が米日両側にとっての〈植民地〉であった瞬間を考慮して、あえて西洋近代とは言わない）〈を〉まなざすことから形成される〈実体〉であった。その意味で植民地の過去に位置づけられる「エスニック（民族性）」と対比的に、植民地の近代にある「モダンな標本」と「監督」を呼びたいのである¹⁵¹。

¹⁵¹ ここに至って議論は、タニ・バーロウ(1997)と『モダンガールと植民地的近代』を編纂した研究グループが主張する「植民地的近代」の問題に重なり合うことになる(伊藤他 2010: 7-10)。ここまで行ってきた反復される言及の動きとして「監督者」の実体化を捉える試みは、グループが主張する以下のモダンガールの捉え方に合致する。「モダンガールは「社会的現実というよりはむしろ心象としてとらえるのがもっとも適切だろう」(Sato 2003: 49)とB・佐藤が示唆するように、この現象の把握においては、モダンガールを実在の女性と捉えて、その社会的実態を探るのではなく、いたるところで、また少しずつ様態を変えながら、反復的に現れるモダンガールの像（あるいはアイコン）に、個々の女性や男性が主体として、どうして、またどのようにして惹きつけられ、これを参照点としたのかを読み解く、という方法論も考えられる。このような問題意識に立って、本書は、後述するような東アジアの植民地的近代という歴史的文脈で、像としてのモダンガールの働きに着目する。仮説的に述べれば、モダンガールの像は、東アジアの植民地的近代において、いまだ不在のモダンな女性をめぐるさまざまな層の願望、欲望、ファンタジーの投影として位置づけられる。当時の東アジアでは欧米列強、および日本の、資本と帝国主義がこの地域の領土、資源、市場を求めて激しく競合していたが、モダンガールは、これらの資本と帝国が欲望する来るべき世界を暗示し、社会の心的エネルギーがその一点に収斂するような強力な参照点であった。それは、モダンでありたいという願いに衝き動かされた多様な、そして非対称な力関係にあった男女の憧憬や支持——あるいは反発や敵意——を招き寄せ、彼女・彼らの心をとらえて話さない魅惑に満ちた像として作用したのである」(2)。以上の引用の「モダンガール」を「映画監督」とを入れ替え可能なほど、かつ同様

もちろん、「監督」と「モダン」をこのように結びつけようとするときの「モダン」は、〈近代〉という包括的な時代の枠組みそのものを意味しているのではない（監督という存在を安易に〈近代〉という枠組みのなかに包括しようとしているのでは決してない）。「エスニックな標本」も、商品化という「近代化プロセスの一部」から創出されるものであり、その意味では、それもまた「〈近代〉の標本」であることにかわりない。ここで「モダン」という言葉を使うのは、近代日本の文化史における中心課題ともなる「モダンライフ」や「モダンガール」の問題と「監督」の重なり合いを意識するためである。ハルトゥーニアンは、1920年代に日本にあらわれる「モダンライフ」を以下のように説明する。

この新しいモダンな生活は、まず言説においてファンタジーとして形象化されたが、それは、この生活が広く経験として生きられるようになる以前のことであり、その主要な要素となったのが、自活する女性と、商品と、大量消費であった。このファンタジー化の言説は、意図せざる結果として、社会的な混乱や闘争の深まりに対する恐怖だけでなく、（生物学的な再生産を含めた）文化的な再生産を保証するプロセスが消滅の危機にさらされているという感覚の増大をもたらした。大衆文化の形成が、社会的な非決定性という危機の歴史的なサインとして、重層決定を生み出したとすれば、モダンガールはその同時代的な比喩形象であった。

東京や大阪のような拡張する大都市は、新しい生活形態を想像し形象化する言説に巨大な空間を供給し、誰にとってもいまだ生きられたことがないような現実をファンタジー化する場所となった。そうした場所では、たとえ「モダンライフ」というファンタジーとしてであれ、新しい商品、新しい社会関係、新しいアイデンティティ、新しい経験を約束する新しい生活に触発された欲望の生産が劇的にあらわれたのである。都市が生み出したのは、当時「文化生活」と呼ばれた日常的な近代生活についての社会的な言説であった。……この言説は、現実にとどの程度近代的な生活が拡がっているかという問題に関わらず重要であった。それは、歴史的な状況の変化を告げるものだったからである。それは、社会的実

の論理で、おそらく「監督」はこの時代の映画文化のなかで「モダン」の存在として捉えられ、〈実体化〉していたはずである。

践において生じつつあるなにものかである、今後ずっと続くはずのものであった。それは、日本における商品文化や新しい主体性や社会関係の確立を、あらかじめ指し示すものとなった。別言すれば、この言説は、1920年代にすでに登場していた歴史的現実を反映するというよりも、満たされるべきひとつのファンタジーライフを形象化したのである。(2007: 56-7)

この議論のなかで注目したいのは、それが「いまだ生きられたことがない」ものとしてあらわれたことである。ここまでに見てきた「監督」は、まさにそうした存在としてある。もちろん監督者という役割は、様々な〈生産〉の場で労働を監督する者としては、これよりはるか以前から世間一般に存在する。この部分に注目すれば、役割自体はむしろすでに生きられていたものでもある。映画から考えてもみても、米国でも、日本でも、グリフィス以前の監督者や、牧野省三のような存在が「ステージマネージャー」という呼び名で古くから監督的役割をこなしていたし、その淵源をたどれば舞台劇などの監督者が遙か以前から存在していることは、前章の始めでもふれた。そうした監督者は確かに「生きられていた」存在であろう。だが、ここまでに見てきた時代の映画に表れる「監督」は、上のように、それらとは別の装いをもって新たに現れてきた存在だった。

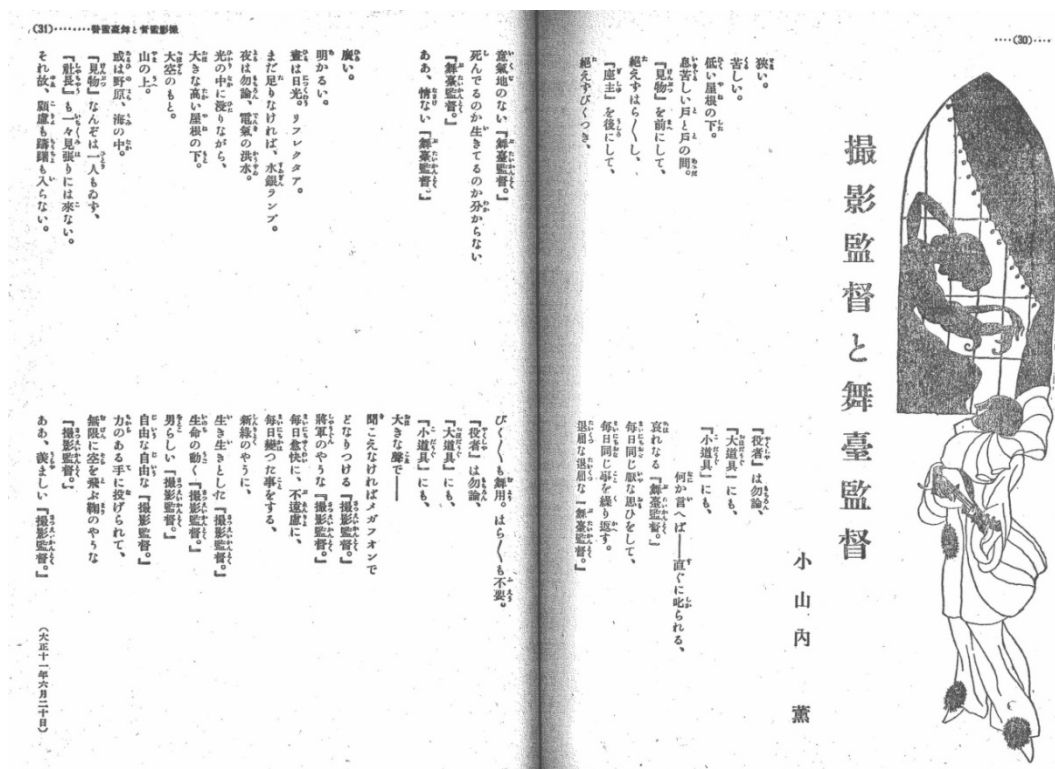


図 34 『活動倶楽部』 1922 年 8 月号

演出家小山内自らが担う演劇の舞台監督を卑下することで対比しながら、自らは生きられなかった映画の監督者の「モダン」な姿が、詩という空想的な形で歌い上げられている。

このことは、現代の映画史の観点に従う限り、監督の指揮のもとに制御される細分化された分業体制から映画（アニメやテレビドラマも同様に）が製作されることが自明のこととして認知されていたり、牧野など、以前から映画人として活躍していた人物に（事後的に）日本の監督者が起源づけられているために分らないことだが、日本の映画史のなかには極めて明確に、かつ具体的にあらわれていたことである。1910年代半ばから「監督」という存在が日本でも米国でも注目を集めるようになった時、日本でみられたのは、日本での映画製作の最初期から監督的な立場を担ってきた役割（「口ダテ」の演出など）が、同様に評価されるような状況ではなかった。そうした日本で「生きられ」ていた（実践されていた）部分は、むしろ米国の監督者と重なり合わない要素として、いわば西洋文明に対して日本が抱える〈遅れ〉のなかに片付けられ、「監督」とは日本に未だ不在の（「生きられたことがない」）役割であり、これから現われることが期待される、まさに「モダン」の存在

として見られていた（捉え直されていた）のである。「監督」および、それが中心となって分業構造がヒエラルキー型に形成される映画製作は、いわば、日本映画に新しい作品、新しい生産関係、新しいアイデンティティ、新しい経験を約束する新しい映画製作をもたらすものとしてとらえられていた。それは、その時代に生きられていた「歴史的現実」（すなわち、実践されていた映画製作に即すれば、日本での製作実践のなかにあった生産様式のなかでの「マネージャー」などと呼ばれていた協業的な監督者の役割）を反映したのではなく、「満たされるべきひとつのファンタジーライフ」として想起されていたと言ってもいい¹⁵²。その意味で、「モダンライフ」や「モダンガール」の、いまだ生きられたことのないファンタジーとしての「モダン」が、「監督」とそれが中心を担う映画製作にも重なり合うのである¹⁵³。

しかし、「監督」と「モダン」の関係性は、この「いまだ生きられたことがないような現実をファンタジー化」する過程や論理、そしてそれが国民国家の枠組みを超えたトランスナショナルな商品や情報の連続や継起（交通）のなかで展開していることを、かなり具体的に跡づけていた点が、さらに興味深いところなのである。

国民国家的な枠組みの前提から考えた場合、「監督」をとおして明らかになるのもまた、文化をめぐるタイムラグの感覚や、それが国家間で引き起こす文化帝国主義的な権力関係

¹⁵² 小山内薫がしたためていた映画監督を詠う詩「撮影監督と舞台監督」（『活動倶楽部』1922年8月号）は、このことを物語る好例である。自身の映画製作への興味から主催していた松竹キネマ研究所が、この時期に閉鎖という憂き目にあい挫折を味わっていた小山内は、ここで自分の立場である舞台監督と映画の監督者を比較し、注目を得られない前者を卑下しながら、男らしく生き生きと活躍する権威をもった後者に強い羨望の眼差しを送っていた（松本 1966: 596-601；京都映画社 1980: 61-2）。このファンタスティックな詩のなかで、古い伝統を引きずった演劇の監督者と比較されることで映画監督は、華やかでまさに「モダン」な存在として想起され、その姿がファン読者に伝えられている（図 34）。ファンタジーのなかで表象される映画監督の姿については、脚注 136 で示した例も参照。

¹⁵³ このことは、1920年代に著わされた石巻良夫や根岸耕一の映画産業論の分析から導き出した、言説が「産業を作り直す原動力」になっていたというジェローの主張にも重なり合う（2004: 291）。「石巻良夫と根岸耕一は、異なる立場から異なる映画産業論を発表した。それでも彼らが一致していることは、映画という存在における産業形態の重要性と、その産業形態における産業論（言説）の重要性である。産業という物質的な存在が映画という芸術の有り様を左右することの裏面として、産業の言説的な想像が、その物質的な存在の創造に深く関わっているという思想である。…日本映画関係者は公であろうが非公開であろうが、雑誌にも会社内でも映画産業をよく想像＝創造した」（305）。であるならば、（そう言い切れは決してしないものの）日本における映画製作や映画産業の物質的な有り様自体が、実際の経済実践以上に、言説というファンタジーの想像から形象化されていたという言い方もできる。

の不均衡となる。1920年代半ばまで「監督」に関する言説が、米国や欧米の監督に関するもので占められていた日本で、その「いまだ生きられたことがない」監督、それが担う新しい生産形態を「想像し形象化する言説に巨大な空間を供給し」、それを「ファンタジー化する場所」は、この時代、日本国内の大都市ではなく、米国西海岸であり、ロサンゼルス／ハリウッドだった。もちろん、その後の日本映画界の展開までをみれば、それは、20年代後半から「モダンライフ」「モダンガール」が日本国内の大都市に現われるのに同期するように、松竹や日活などの大会社が、東京と京都の近郊に建設する大規模な映画撮影所という国内空間に移行してゆくことになる。だが、ここで見てきた問題が具体的に示しているのは、日本にはいまだ不在と捉えられた「モダン」としての「監督」が、その基点としては、多くの日本人にとって実際に生きられない（移住して生活することの困難な）、米国（欧米）という国境の向こう側の空間に求められていたという事例だった。「モダン」の基点としてのこの国境をまたいだ関係性からみれば、映画作品やその宣伝イメージなども含めた言説など、実践に参加する事のできない離れた米国からもたらされる表象行為(signifying)の解釈を、「翻訳」という形で地勢学的に専ら割り当てられることになったのが日本映画だった、と見えることにもなるだろう（それゆえにこそ、経済実践よりも、表象実践——スタイガー：第1章1節参照——が日本映画にとって重要となる）。この観点では、「監督」という存在は、第一次大戦後の米国が国際的力学の中で突出してゆく時代を背景に、米日間に展開する文化帝国主義的な権力関係を、確かに明示するものでもあり（図35参照）、そこには、「文化」¹⁵⁴が映画産業の先進国である米国（欧米）から後進国日本にもたらされるとするような一方的な関係か、米国の監督者だけが注目され、日本側は不可視化されるという不均衡ばかりが眼につくことになる。

だが、「監督」の系譜学が示したのは、このことに留まらない。むしろ、ここで明らかにしたのは、結果的にそうした文化帝国主義的関係性に帰結することになるまでの、国民国家間の境界線を通り抜けるようにその構築過程を形成していた「監督」の〈実体化〉への言及の動きである。それが描き出したのは、西洋から東洋へという近代の力学が描く一方

¹⁵⁴ 明治大正時代の「文化」という言葉が含意する近代性については加藤他(1972)、南(1965: 364)を参照。山本喜久男(1985: 72)は、こうした議論を参照しながら、「日本映画が確立する大衆文化」とは「近代化、西欧化の文化であり、文化カミソリから文化住宅までの文化コマーシャリズムであった」と主張した。

通行の直線ではなく、国民国家間と、国家の中で展開する生産と消費という枠組み間での交渉関係上に展開した、もっと複雑な軌跡だった。「監督」が10年代の中頃に紹介された瞬間、確かにそれは、西洋の知が東洋を圧するように、それまでにいた監督的立場や日本での協業的生産様式を抑圧するように作用してもいた。だが、他方でそれは、小津少年のような若者ファンに〈夢〉(夢想)を与えるものでもあった(製作者として、当時課せられた非「近代化」の重荷に耐えていた牧野省三にすら、米国映画が、より良い映画製作への希望を与えるものだったことも思い出してほしい——第1章2節参照)。きらびやかなスターとそれが映し出される銀幕の世界を自在に操る「監督」のイメージ。しかし、それを夢み、享受することは、後進国の生産者が近代的な米国(西洋)の生産様式を模倣することとは異なる(そのみを含意しているのではない)。生産者ではなくファンに(ファンとして：製作者であれど、映画を楽しむ時はファン観客でもある)夢見られるそれは、むしろ米国人のような「監督」となって、その時、その瞬間に西海岸・ハリウッドという場所に形作られつつあったような、ほとんど誰にも「いまだ生きられたことがない」近代的世界、すなわち映画が創みだす「モダン」の世界の建設に、米国人と同じように参加できるのではないか、という夢を孕むものだった(現に早川や栗原がハリウッドで活躍できた時だった)。そして、最も重要なことは、こうした〈夢〉を、米国外にいる離れた世界の日本人(だけ)が夢想した、ということでは決してなかったということである。ハリウッドという夢の空間で行われる映画製作、それを取り仕切る「監督」の姿を夢想していたのは、その時代の映画を消費する米国の映画ファンもまた同様だった。彼ら、彼女らも(が)、作品を享受しながらスクリーンの向こう側の世界までを、実際の製作実践の中で「生きられた」ものから乖離した(米国での映画製作の「歴史的現実」から乖離した)、「いまだ生きられたことがない」ような〈夢〉と化して(神話化・商品化し)、消費していたのである。おそらく、距離に比例した夢想化の程度の差こそあれ、「撮影の事情など何も知らない」日本のファンはもちろん、「世界中にいる大勢の映画ファン」(第3章3節)にも「ほとんど知られていない」その夢の世界、すなわち映画製作の「モダン」性自体は、米国(欧米)でも、日本でも、国境を越えて流通する米国映画の消費実践をとおして、ほとんど同時代的に経験されているのである。

もちろん、経済活動の一つである日本の映画生産やその産業構造自体は、近代化の尺度で計られる結果、人々の目には、先進的な欧米に対して常に「後進」と映っていただろう。

また『イントレランス』公開のように（第2章2節）、作品や情報の流通自体には、常に米国と日本の市場間でのタイムラグが表われている。だが、そのもう一方で、映画ファン・消費者は、米国でも日本でも、「モダン」な米国（西海岸・ハリウッド）の映画界という未知の新しい世界に対して、それを「いまだ生き」たことがない（だからこそ、これから知る／買うことになる）という、同時性の中に置かれている。いわば、産業の近代化や流通のタイムラグによって描かれる、西洋から東洋へ進む一本の直線化した時間性がある一方で、この時代、この近代の瞬間には、「映画」という真新しい（それがまだ残っていた）産業の生み出す商品も、その時間性もまだ体験したことがない（どれだけ進んでいるのかも分からない）と想定される、西洋のファンも東洋のファンも同時性のなかに置かれたファン—消費者の共時的時間性（同時間性）が並存しているのである¹⁵⁵。

おそらく、序章で「作家主義的な視座」と呼んだ、監督の存在に中心化する映画文化への視座は、（本論でみてきた米国と日本に即すれば）時空間的にも、言語的にも断絶を抱える国家間の生産過程（製作実践）において、西洋から東洋へもたらされる「近代化」の実践として、一部の製作者に共有されたのではない（だけではない）。それはむしろ、その生産過程（実践）間の溝を迂回するように、海外の映画を自由に輸入視聴してゆくファンの、同時的な消費行動の時間性のなかで直面する「モダン」の経験の中でこそ、国民国家の枠組みを超えて、このように初期映画の時代にすら広く共有されているのである。そして、この消費の時間性のなかで共有された視座が、欧米近代からの様々な断絶を抱えた日本映画の生産過程のなかにも「監督」とそれが中心となった映画製作を呼び起こし、そうした役割／身体と制度を、「作家主義」の時代以前の1920～30年代に形作ることへとつながる

¹⁵⁵ こうした初期の映画文化にも内在するトランスナショナルな同時間性(coevalness)の問題は、西洋近代が作り上げた人類学の時間が非西洋他者の時間を否定してきたというヨハネス・ファビアン(Fabian 1983)が明らかにした事実を踏まえることでみえてくることである。ファビアンによれば「同時間性」とは、「同時性」(synchronous/simultaneous)と「同時代性」(contemporary)の中間的意味合い（「間主体的時間」）、もしくは「文化的に統合された中枢の中に埋め込まれている全ての同時間的(temporal)関係性」(34)（両方の言葉に含まれる時間の同一性の核のようなもの）として定義されている。対して、「同時性」とは同じ物理的時間に生じる出来事、「同時代性」とは地理的時間のなかでの同時発生を指す(31)。また、ここで指摘したファン—消費者の時間性の問題は、岩渕巧一(2001)が現代の日本文化のアジア受容を論じるなかで指摘した、日本と近似的に社会経済を発展させた台湾において、もはや日本文化への「憧れ」が消失しつつも、それが受容され続けている魅力の核心として作動している「同時代を共有する、生きているという「同時間性」の確信」とも重なりあうだろう。

契機となる。そして、さらに後には、それが、終戦後の作家主義の時代に、その視座にとって評価の対象となる「映画監督」（とそれが中心となった映画製作）を用意していたことに思い致せば（序章2節）、本論でここまで描出してきた20世紀初頭に起こった「監督」の〈実体化〉は、映画文化（産業）の日本と欧米間の（そして米欧間の）それぞれの存立体制において、互いの価値観の比較を可能にする共有された部分（「監督」＝映画作家）を、まさに構築してゆく過程だったことが分かるだろう。

そして、以下のことが、その次に（最後に）控えているのである。国境を超えた消費の過程において、映画ファンに経験される「いまだ生きられたことがない」「モダン」の同時的体験（の感覚）は、その生産過程と製作実践（経済実践）では特に顕著にあらわれていた異なった時間性（第1章——米国と日本での生産様式や産業構造の非対称性）を重ね合わせ、西洋も東洋も越えて共時的に生きられるような夢を与える。しかしながら、このファンに経験された共時性こそは、それが経験されたとたん、別の「進んだ」／「遅れた」という近代の時間性を、新たに生成してゆくことになる。米国映画の「監督」を享受した日本の映画ファンが、米国（欧米）との共時的感覚を持つと同時に、他方で眼前にある日本映画の非対称性を抱えた〈監督者〉を、そうした米国の「監督」と比較の関係に置きはじめるという、前節の終わりで指摘した事態に見られたのがこのことである¹⁵⁶。この日本の消費者の時間性のなかで起こった米国映画の共時体験は、その重なり合った点において新たな比較の対象（「監督」はまさにその一例）を生み出し、むしろその瞬間の共時性を打ち消すように、その（消費を通して欧米と重なり合った自らの時間性を基準にした）比較によって、眼前の映画製作実践に対する新たな差異の時間感覚を生み出していった。これこそが、「監督」の系譜学が実際に描いていたその後の歴史展開であり、文化帝国主義的不均衡関係だけが顕著だった、日本の監督を蔑視し欧米の監督に憧れるような映画ファンの反応は、こうした動的歴史過程の帰結としてあったのである。この時代に〈実体化〉した

¹⁵⁶ 文脈は異なるが、北小路隆志(2003)による小川紳介（小川プロダクション）の作品分析が、ファビアンやジェイムズ・クリフォード、メアリー・ルイズ・プラットら民族誌研究の議論を応用しながら開示する、三里塚闘争のもつ「同時間性」と「複数の近代」の議論は、ここで論じている問題にとっても示唆に富む。「民族誌」の視座のもと、観察する側とされる側の間の時空間的断絶を前提とすること、すなわち「同時間性の否認」（「断絶」）は、そうした衝突や矛盾を隠蔽するために編成された巧妙で、それ自体暴力をはらんだ装置であった」（321-2）。

映画の「監督」は、「モダン」をめぐるこうしたトランスナショナルな経験や時間性の複雑な動きに極めて深く関わりながら、その運動の軌跡をこのように可視化しているのである。だからこそ「監督」は、まさしく「モダン」を具現化した「標本」なのである。

THE KINEMA-RECORD

AMERICAN NUMBER

WILL BE ISSUED NOV. 5, 1916.

米國號發行の趣意

に定まりました。

更に米國新界との連絡が付きましましたので茲に來る十一月號を以て米國號發行と云ふ事に定まりました。

□本誌は不完全ながらも商業雜誌として長い経験を有して居ります。本年度に涉つて□事實外國の活動界を研究するには外國雜誌購讀の必要があります。

□方々が多い様に思はれます。

誌が茲に聲を大にして申すまでもなく本誌愛讀の諸君には既に直接米國雜誌を御購讀□米國フィルム界の隆盛につれて米國新界の事を知り且つ研究の必要があります。本誌し我國も其の勢力範圍となりました。

□活動寫眞界の全すべては目下米國に覇權を握られて米國フィルム界の勢力は全世界を風

米國號の内容記事

□先號で募集いたしました米國號の圖案は誰人の意匠が米國號の表紙となります。其の他記事及び寫眞版等の豫告は次號にいたします。

□論議は米國モーション・ピクチャー・ユースの記者が特に日米映畫に關して執筆活動寫眞に關係のある方々にも必要のことと思ひます。

寫眞雜誌名も定價や發行所それに批評まで下してあります。愛活家は勿論當業者ものでずが是れを一々分記すれば俳優等は直接本社に執筆された來歴談です。日活動

□米國活動寫眞雜誌全部と發行所及び定價日米映畫貿易日一と列べにすれば斯んなも

□米國活動界歴史日米國映畫市場及び檢閱局日米國活動寫眞會社日米國活動寫眞俳優

米國號

キネマ・レコード

に五日發行
來る十一月

(大正十一年)
原稿 投稿
大正 廣告 正價

図 35 『キネマ・レコード』1916年9月号

11月号の予告宣伝文(左端一文)にある発行の趣意に、米國が映画界の覇權を握り、「我國もその勢力範圍となつた」とあり、そのためにこそ米國特集号を編纂すると主張されている。この時代の映画における米日間の文化帝國主義的關係性が明示された廣告である。

第5章 帰山教正の「映画」——近代の断層

映画という文化的枠組みのなかでの「監督」という存在に注目し、それが実体性（物質性／一般的な認知）を獲得しゆく過程（〈実体化〉の動き）を、映画という媒体の草創期の歴史のなかで系譜化することを試みてきた。そして、その試みを、映画を作る作家個人の問題からではなく、映画の生産、商品や言説の流通・交通、消費という、文化産業をとりまく総体的な視座から巨視的に行ってきたのが、ここまでの論議である。これによって明らかにしたのは、いわば、映画製作への労働の統合という生産の問題を超えて、映画という商品の全生命に関わるような働きを持ち、「モダン」という近代の状況に深く結びついて実体化する「映画監督」の抱えたメカニズムだった。しかし、それは飽くまで映画監督の役割／身体が抱えた「メカニズム」であり、もちろん、全ての監督と呼ばれた個そのものが、そのメカニズムに規定された通りに行動したわけでないのは言うまでもない。したがって、ここで次に生じるのは、この「モダン」のメカニズム（と呼びたい）の組み込まれた「監督」に対し、それを担う・関わることになる個々の行為者がどのように振る舞うのか、という問いとなる。

したがって以下では、こうした巨視的な視座から明らかにしてきた「監督」の問題を、前章までとは対照をなす、〈個〉の視座から捉え返す試みを行ってみたい。少年時代の小津安二郎のようなファンが崇めたであろう、1910年代半ばにあらわれた「モダン」としての「監督」は、その時代を生きた人物によって、実際にどのように捉えられ、現に生きられたのか。それを捉えゆく行為主体が様々であることは言うまでもないが、その多様性を念頭にいれつつ、ここでは敢えて一人の個人を出発点に、この問題を考えてみたい。その人物とは、すでに度々名前を挙げてきた、帰山教正という、日本映画史において作家・表現者としての日本人映画監督の起源に位置づけられてきた存在である。

最新の日本映画人名辞典である『日本の映画人』では、帰山は以下のように紹介されている。

帰山教正 かえりやま のりまさ 映画監督、映画技術研究者

〔生〕明治26年（1893年）3月1日

〔没〕昭和39年（1964年）11月6日

〔学歴〕東京高工機械科〔大正3年〕卒

父・帰山信順は東京府立第一中学の化学教師。早くに父を亡くしたが、親類からその秀才ぶりを認められて東京高等工業学校機械科に学ぶ。在学中から神田・錦輝館の常連となって映画に耽溺し、映画業者吉沢商店が発行していた「活動写真界」に夏溪散人の筆名で映画批評や紹介を執筆。・・・〔大正6年〕「活動写真劇の創作と撮影法」を刊行して純映画劇運動を進め、舞台脚本からシナリオへの切替え、女優の採用、リアリズムの追求、大写しや接写、クローズアップといった撮影技法の改革、弁士の声色を用いずタイトルを活用することになるなどを掲げ、それらの理論を基に〔大正〕7年監督第一作「生の輝き」及び第二作「深山の乙女」を製作。しかし、弁士ら営業部の反対に遭ったため公開は1年遅れ、しかも公開後はあまり観客に喜ばれなかった・・・その後は教育映画や12年帝キネと連携して伊藤大輔脚本による「父よいずこ」「山語らず」「寂しき人々」などを手がけたが、間もなく監督をやめ、撮影・映写技術の指導に当たった。映画革新の先駆であったが、その晩年は不遇であった。・・・(佐藤 2007: 150-1)

一見何事もないようなこのプロフィールは、よく見ると、とても興味深い内容をいくつも含んでいる。この抜粋した叙述だけでもわかるように、帰山はその生涯を通じ、おおよそ三つの実践から映画に関わっている。一つは、映画業界に関わるきっかけへと繋がってゆく、同人活動からはじめた映画評論（批評家）、もうひとつは、後に彼をして「日本映画の改革者・先駆者」と呼ばしめることになる映画製作（監督者）、そして、上の引用で彼の肩書きの二つ目にもおかれている、映画技術の研究である。実は、この第三の「映画技術

研究者」としての帰山の姿が、いずれの映画史記述からも欠けているものである（上にも「撮影・映写技術の指導に当たった」とあるだけである）。この叙述の典拠ともなっている『日本映画監督全集』（キネマ旬報社 1976）での田中純一郎による伝記は、これよりも少し詳しいが、やはり 1910 年代からの帰山の同人評論活動と、関東大震災までは続けられていた映画監督としての活動を追いかけるのみで、「迷盲に閉ざされた長い間の日本映画に、芸術の目覚めをあたえた功績は映画史上に燦然と輝く」と賞賛しつつ、その後の経歴を「晩年の不遇」という一言で片付けてしまっていた(110)。

帰山の映画製作は確かに 20 年代半ばで途絶えており、文面だけでは彼の生涯自体が「不遇」という形で、そこで閉じられるような印象をうける。だが実際には、彼の映画への関わり自体は、その他の活動によって、後も長らく続けられていた。没年をみればわかるように、彼は日本映画の良き時代だけを過ごしたと言われる小津安二郎（享年 1963 年）より上の世代でありながら、それよりも一年長く生きた人物である。その評論活動は、戦後に至るまでの映画雑誌などの紙面に散見され、製作から手を引いたあとも続いていた。さらに、共著を含めて彼が残した、おおよそ 15 冊以上はある著作のうち、その大半を占めるのが、1930 年代に刊行される映画技術関連の書籍だった。したがって、映画に関わる〈映画人〉としての活動は、明らかに引用の叙述以降も継続しているのであり、そこで終わってしまったのは飽くまで彼の映画「監督」としての人生に過ぎない。彼の「研究者」としての観点に立つならば、その後の活動の方が重視されてもよいほどである。したがって、帰山という人物の〈映画人〉としての活動が、20 年代半ばで途切れてしまったか、あたかも不遇のままその後 40 年間も生き続けたかのように描かれるのは、史的な叙述として明らかに奇妙なのである。

これは、端的に考えれば、帰山が行った 20 年代後半以降の活動が、その時代の映画文化の主流やその後の映画史の価値観から評価されないものだったことをあらわしているであろう。だが、この日本映画史のパイオニアと目されながら、その経歴が半分以上見逃されているという、帰山教正という映画人の抱える奇妙さに、ここではむしろその人物の謎ではなく、彼をそのようにまなざしてきた日本の映画文化や映画史という文化史の枠組み、そして帰山を日本映画のパイオニアという位置に位置づける視座となってきた本論の主題、すなわち「監督」という作家主義的な視座を捉え返す契機を見いだしてみたい。

ここで描きたいのは、したがって、帰山の伝記そのものではない。以下で行うのは、前章で挙げたチョウの「ネイティヴ」(正確には括弧なしのネイティヴ)や、ホミ・バーバの「擬態」の議論に、帰山という人物＝映画監督を照らし合わせ、「モダン」という支配的言説に対して対位的読解(サイード 1998: 111)を試みることである。それらの議論は、植民地関係における支配植民地へ宗主国側が押し付ける習俗、そして、その植民地側住人の模倣的反復行為のなかに生起する、オリジナルな習俗からの「ずれ、過剰、差異」(バーバ 2005: 148)に、「支配的言説」となった習俗の「様態と規範性を異化」し(153)、植民地を支配する不可視の権力関係を可視化する契機を見いだそうとするものだった¹⁵⁷。ここまで見てきた過程のなかで実体化している「監督」と、それに中心化する映画の視座(作家主義的な視座)は、決して欧米から植民地的関係のもとで押し付けられたものではない(それ

¹⁵⁷ ここで行おうとしていることは、とりわけ、チョウが以下のように述べる〈ネイティヴ〉の議論に重なる。「ネイティヴの行為をたんにイメージに対する抵抗としてのみ想像するのはまちがっている、ということだ。つまり、イメージができてからではもう遅いのである。またネイティヴを行為者としてとらえるには、イメージ以前に存在したであろう主体性とか、イメージの下や内部に隠された、イメージの外に存在する主体性を想像するのものはずれだ。ネイティヴを行為者として再想像する道は、それを自身の崩壊の目撃者として考え直す以外にない。・・・私がここで考えようとしているのは、植民者の到着よりさきに存在したネイティヴ、つまり「ネイティヴ」と名付けられる以前の存在として、ネイティヴを理解する方法である。西洋のヘゲモニーに則ったモデルでは、植民者がつねに能動的でもっとも重要な「まなざし」として位置づけられ、ネイティヴはそのまなざしによって受動的な「対象」として支配される存在である。こうしたモデルにたいして、私が提唱するのは、ネイティヴのまなざしによって、見られていると感じているのは、現実には植民者の方であるということだ。ネイティヴのこのまなざしは、脅威をもたらすものでも、復讐をめざすものでもない。それは植民者に自分自身の存在を「意識」させる。それは植民者にまなざしの向きを変えることによって自分自身を見つめる必要を覚えさせ、結果として対象としてのネイティヴのなかに自分自身が「投影」されているのを見ることになる。植民者によるこの自己投影によって、植民者は主体(意味と行動の源泉であるところの強力なまなざし)として構築され、ネイティヴは植民者の「イメージ」として生産されるのだ、「イメージ」という単語にまつわる悪い意味での「欠如」を付与されて」(88-9)。したがって、ここでの主張は、帰山の個人史から欠落した「映画技術研究者」の部分に、「監督」という「イメージ以前に存在したであろう主体性とか、イメージの下や内部に隠された、イメージの外に存在する主体性」として光を当てようというようなことではない。帰山教正という、「監督」の「到着よりさきに」映画という文化を見つめ、その後自らの身体を自ら「監督」に重ね合わせることで、日本映画監督のパイオニアとしてまなざされながら、後の不振からその役割を手放し、日本映画の歴史文脈のなかで不可視化される、まさに「監督」という自身の構築とその「崩壊の目撃者」だった存在に注目することによって、なおかつ「西洋のヘゲモニー」ではなく、「モダンのヘゲモニー」としての「監督」という視座を捉え返してみたいのである。

が一方的にもたらされたものではなく、「モダン」をめぐる双方向の、かつ動的な交渉関係のなかで実体化していることは前章で述べた)。その意味では、こうした見方にそれを照らし合わせる議論は的を射たものに見えないかも知れない。だが、それは、宗主国からもたらされる模倣すべき規範ではなかったが、「モダン」という、それをまだ生きたことのない現在の時間性を、それをこれから生きなければならないという形で支配する（そこに向かってことを運命づける）情動的な力によってもたらされる、まさに模倣すべき規範でもあった。この構造的な類似性に依拠しながら、支配的な〈実体化〉の力を日本映画にまでトランスナショナルに及ぼす「モダン」の視座としての「監督」を、監督者として上にあげた奇妙さを抱えている帰山教正という人物のなかに「ずれ、過剰、差異」を見いだすことによって捉え返し、そこに内包された不可視の映画史の運動を、以下に可視化してみたい¹⁵⁸。

¹⁵⁸ 映画雑誌にある帰山に関する言説の多くは、清水晶編『日本映画史素稿8 帰山教正とトーマス栗原の業跡——天活（国活）と大活の動向——』（フィルムライブラリー協議会、1973年）におさめられている。ここでも興味深いことに、「帰山教正の登場から終末まで」と題した記事集は、帰山が映画監督をやめるまでしか追いかけていない(15)。

1 帰山と映画製作 ――「ファン」にとっての映画製作

帰山という人物は、以下でも示すように、日本の映画史叙述、とくにその時代を生きた人物たちによる記述のなかでは、ある意味、神格化された存在だと言っている。だが、この節ではむしろ、そのような帰山自身ではなく、彼をそうまなざしてきた、その時代の「ファン」の問題として捉えかえす時にこそ、帰山教正に注目する意義があることを示す。帰山自身もそうした映画ファンの一員であり、かつ「純映画劇運動」という彼らファンが求めた映画改革運動の旗振り役として日本映画史に名が残る。それゆえ、一見一枚岩に見える彼らなのだが、実は、その「運動」のなかにいる帰山と、彼よりも若年層に位置するファンをつぶさに見つめると、「映画」や「監督者」に対する考えに大きな齟齬を抱えていることが見えてくる。さらに、この「純映画劇運動」という一枚岩の言説に走る亀裂にメスを入れてゆくと、そこから始まる「日本映画史」という一枚岩の言説までがほころびを見せ、今まで見えなかった映画をめぐる多重に折り重なった関係性の線があらわになってくるのである。

以下の議論の道筋は、次のようになる。まずこの節では、帰山が監督となって実践した映画製作の問題に焦点を絞りながら（彼の批評家・研究者としての問題については次節で扱う）、彼がそこに至るまでの経緯を、その人物像（映画作家である以前に映画ファンであったこと）とともに示す。それを踏まえ、彼の経歴のなかで最重要視される処女作品『生の輝き』の製作を、帰山という監督／作家の創造行為としてではなく、彼自身がそこに含まれる、この時代に現われた新しい映画文化の主体である若い学生ファンの問題として論じる。さらに、帰山とファンをつぶさに見つめることによって、同様の枠組みのなかに入るかに見えた帰山と、彼の「純映画劇」の実践に賛同したファンの間にある差異・ずれから、活動写真にかわる新たな形式として想起された彼らの「映画」のなかに、「監督」をまなざすようになったファンの「モダン」と、「技術」をまなざしつづける監督者帰山の「モダン」が重なっていること、および、その多重性の論理を考察する。

映画「ファン」 帰山教正——映画製作への道

帰山教正とは、いわば初期の日本映画史叙述のなかでの最重要人物とも言うべき存在で、大方の映画史家の見方に従えば、古き日本映画の革新はすべて彼によって始まった（D・W・グリフィスのように）と言っても過言ではない。大正期に起こった日本映画の革新（近代化・欧米化）を唱える「純映画劇運動」（第2章2節）の主導者と目されているのが彼である。帰山が映画人としての活動に足を踏み入れる1910年代当初、「日本映画は歌舞伎種または講談種の旧劇〔現在で言う時代劇〕、もしくは新派劇や家庭劇を主たる題材にして」いたため、当時の「欧米映画の新しい風俗や時代感覚をもった映画とは大きな開きができていた」（岩本 1991: 5-6）。特に日本での映画上映が、長らく弁士や楽士などによる劇場でのパフォーマンスと共に行われていたことや、映画専門の女優がいなかったことは、欧米から輸入される映画に熱中する若者学生映画ファンの多くに「日本映画の遅れ」を感じさせ、いらだたせていた。こうした機運のなかで、帰山は、評論活動を通して、欧米流の映画製作に関する知識を整理して伝え、後には自ら実製作も行ったことで、そうしたファンからの熱い視線を集めてゆくことになった。

帰山は、東京高等師範学校附属中学校に通う時分、12歳ころから映画へ耽溺しはじめたという。同級の友の感化などを受けながら、映画論の雑誌投稿をするほどにのめり込んでいった（吉田 1985: 237）。映画雑誌への投書は、当時多くの映画ファンが熱中した、いわばファン活動の代表的なものである（飯島 1985: 107）¹⁵⁹。大正期の日本では、まだその「ファン」という言葉自体が新しい響きをもっており¹⁶⁰、ある映画誌の記事は「ファンとは何ぞや」という問いに、その定義を「新聞雑誌の六号活字欄に投書している「△△生投」とい

¹⁵⁹ 飯島正は、ファン投書の全国的広がりを以下のように指摘している。「みんな投書しましたね。そういうの〔各映画館が製作した上映プログラムを掲載する小冊子〕が日本全国に散らばっているわけだ。ある程度大勢力になってますね。そういう雰囲気は日本中であって、それらを統率するような映画雑誌が『活動之世界』だったという（108）。

¹⁶⁰ 「外国映画を理解し比較的趣味性の高い映画の客の間に、シネマ・ファンという語が唱え出されたのもこの頃〔10年代中頃〕からで、ファンという代名詞は当時的高级映画狂を意味していた。従って外国映画の客に多かった。彼らは相当映画に対する理想も持ち抱負もあり、その鑑賞眼も高いものがあつたが、非常に偏っていたために、自分の好む外国映画には随喜渴仰の涙を流しても、低級な日本映画に対しては一顧をも与えなかった。」（城戸 1929: 1194）。

う仮名を所有」するものが映画ファンだと答えている¹⁶¹。この通りであれば、草創期から雑誌投書で活躍し同人雑誌や映画解説の自著まで出した帰山は、まさしく典型的な「映画ファン」であった。米国映画史の中ではD・W・グリフィスが、演劇の素養をもって映画製作に参入していた点で、大衆演芸からやってきた映画人とは世代を画していたが（第3章3節）、帰山にはそうした芸能娯楽興行の知識経験がほとんど無く（父親は化学者・教師で、家系も血筋も芸能とは関わりがない）、その映画製作への参入は、全くのファン（いわば素人）が映画業界に入りこんだという意味で、さらに新しい世代の存在と見なせるかもしれない¹⁶²。

最初の投書は1911年の吉澤商店発行の映画雑誌『活動写真界』に残されている。帰山18歳のことで、当時の彼は、蔵前の東京高等工業学校機械科に在学していた。その批評活動は、単なる劇映画評に留まらず、むしろそれ以上に、映画の美学芸術論や社会的意義の考察、海外の映画界動向や映画技術・理論書の紹介、また映画随筆や、時には「活動小説」と称した小話にまで及んでいる¹⁶³。こうした評論を、帰山教正の本名だけでなく、「夏溪山人」や「水澤武彦」といったペンネームを使って、映画雑誌に数多く発表していた。初期の映画雑誌に数多く残されているそうした論考から、帰山は日本での映画理論のパイオニアや「芸術上の始祖」とも目されていた¹⁶⁴。

吉澤の経営難（第1章3節）に伴う『活動写真界』の廃刊後、帰山は、学生ファン仲間と共に『活動之友』（1913年）や『フィルム・レコード』（1913年10月～）という映画雑誌を同人で立ち上げ、評論活動を活発化させていった（後者は『キネマ・レコード』と改題し、後の『キネマ旬報』の前身となってゆく）。1914年22歳で学校を卒業したのち、こ

¹⁶¹ 生駒雷遊「説明者より愛活家へ 先ずファンの定義について」『活動画報』1922年12月号。

¹⁶² 岩本は、歌舞伎評系の吉山旭光（第1章2節）に比べて、帰山は「新しいタイプの映画ジャーナリスト、いや映画人であった」としている。「新しいタイプの映画ジャーナリストとは、旧劇や新派劇の引き写し、ないしつまみ食いに終始しがちだった日本映画にあきたらず、欧米映画を手本としつつ、題材的にも技術的にも、表現方法においても、映画らしい日本映画の誕生を思考した人々のことである。もちろん、当時このような人々は少数派であり、観客の側にしても若い学生たちが中心であった」（ibid: 10）。映画製作（生産）の未来を、消費者である若い学生映画ファンが熱心に議論するという構図が、ここにも見られる。

¹⁶³ 水澤武彦「アンニー（活動小説）」『キネマ・レコード』1914年11月10日号。

¹⁶⁴ 上野耕三「映画理論の史的外観」『日本映画』1939年10月号、107頁。または、古川良純「人物日本映画史」同誌同号、102頁。

の評論活動を継続しながら、蓄音機と同期させる映画装置を開発していた日本キネトフォンに入社。そこでの見習い働きのなかで、撮影、現像、映写などの映画技術の実地体験から、地方巡業での弁士の下廻りまでこなしたという¹⁶⁵。日本キネトフォンが営業不振のため数年で解散すると、1917年秋（帰山24歳）、日活の対抗馬といわれていた天活（天然色活動写真株式会社——第1章3節）に映写技師として席を移し、後に英語ができたことから外国映画の輸入担当を任されるようになる。こうした映画会社での社員勤務を、評論活動と平行して、帰山は行っていた。

おそらく、映画会社内では、一介の若手社員に過ぎなかったと思われる。だが他方、帰山は、評論活動の方で日本の映画製作のあり方に対する理想を語り、それへの高らかな志を見せることで、ファン読者の注目を集める存在でもあった。彼は、欧米流の分業制度の確立はもちろんのこと（第2章3節）、「活動写真製作者が目先の利益ばかりを追い、[作品の社会的意義を明確にし、大衆を啓蒙するような]理想もなく、活動写真の質的向上もはからないことを」批判し、日本映画界の現状を強く憂えていた(吉田: 242)。1917年7月に帰山が上梓し、彼の主著ともなった『活動写真劇の創作と撮影法』は、脚本の書き方から、演技演出、舞台装置、撮影編集などに至るまで、欧米の映画製作実践を米国の映画解説書を駆使してわかりやすく解説したものである。だがそれは、映画製作の解説書であるだけでなく、まさにそうした日本で行われていた現状の製作実践の改革（現に行われている製作実践の価値体系にゆさぶりをかけるという意味では〈革命〉的な）を明確な目的に据えたものだった。おそらく、この著作の最たる意義は、日本での実践を「誤れる日本の映画劇」(9)と言ってほぼ全否定し、欧米の製作実践という別の形を言葉で具現化することによって、いわば現状の乗り越えを、映画批評もしくはファン活動から図っている点にこそ置かれている（これは、まさに映画製作をめぐる表われた「いまだ生きられていない」実践のかたちとしての「モダン」とも言える）。この書籍の発行は、1924年までに10版を重ねるほどであり、おそらく当時の映画ファンに広く読まれたのであろう(吉田: 243)(図36)。後に権田保之助は、10年代の日本映画を回顧する記事の中で次のように述べていた。彼ら若いファンは、日本のものとは比較にならない質の高い外国映画、特に、米国ユニヴァー

¹⁶⁵ 櫻橋畔人「映画辻説法（一）帰山教正の変節改論と下河原金平の映画尚早論」『活動画報』1922年12月号

サル日本支社が配給した「落ち着いた調子、濃やかな情調」を持った「青鳥映画」(ブルーバード映画)に熱中していたが、それが「当時の弁士界の寵児の脂の乗った名説明によって提供される」ことに対して鬱憤をためていて、これを爆発させたのが帰山の著作であった(「映画劇出生陣痛期—映画芸術協会時代—」『日本映画』1939年10月号)¹⁶⁶。この意味では、いわば帰山の『活動写真劇の〜』は、当時のファンの気持ちを代弁したものだったとも言える。これに具体化された新しい(眼前には無い「モダン」の)映画の形が、彼らファンだけでなく一般的にも「純映画劇」として認知されてゆくことになる。

この翌年(1918年)帰山は、勤務する天活において、運良く映画製作を実践する機会を得る。それは、著作によって、自らの心中においてのみならず、ファン読者の想像力に対しても具現化してみせた、新たな(モダンな)映画製作の形である「純映画劇」を、今度は批評でなく映画の実践で具現化させる試みとなる。

¹⁶⁶ ブルーバード映画については、山本直樹(Yamamoto 2010)が米日両面からその意義を検討している。特に、西洋の模倣であった帰山の試みがナショナリズムに繋がる矛盾した関係性を、米国でのブルーバード映画との比較分析から考察している。

ふ乞を派申御旨の覽御てに『報畫動活』は必は方御の用御に主告廣

來出版再補増 の劇真寫動活 法影撮と作創

著正教山歸

書威權高最の究研畫映

歸山教正先生が本邦キネマ界の一大權威であることは公知の事で、本書は先生が平生の蘊蓄を傾倒されて、凡百の問題を最も明快に平易に詳述されたもので、特に所謂机上の空論でなく、先生の實地的経験と學理的研究とが渾然と融和して居る所に至大なる價值があります。殊に今回再版に際しては殆ど全部に亘り訂正改竄され、更に『補遺』及び『活動寫真劇に對する論說』の稿を加へて約百頁を増補され、美裝を凝して發賣されました。愛活家の机右必ず一本を備へる必要があると思ひます。敢て江湖にお奨めする次第であります。

定價 金二圓五十錢(送料十二錢)

東京市京橋區本八丁堀二ノ一

發行所 正 光 社

電話 東京 三七八七番
振替 東京 四三五六七番

図 36 『活動写真劇の創作と撮影法』再版時の広告（『活動画報』1921年11月号）

「純映画劇」の製作と天活の思惑

「純映画劇」の形を自著によって明らかにしたのち、「どうにかして外国映画のような映画を作ってみたい」とばかり考えていた歸山は、これを新しい映画の企画として勤務していた天活に持ちかけてゆく。株式会社であり、大部分の株主にとってみれば「そんなものを拵らえたって仕様が無い。それより今まで通りの新派を作っていた方が安全で、第一利

益も目先に見えていていい」はずだった¹⁶⁷。しかしながら、これが天活取締役重役の眼にとまり、「まあ君の思うように、一、二本作ってみたまえ」と、帰山は弱冠 26 歳で「純映画劇」を映画で具現化する好機を得る¹⁶⁸。こうしたエピソードだけであれば、帰山という才能をもった若者芸術家が、周囲にその才能を理解され、成功をつかむサクセスストーリーのように聞こえるかも知れない。だが、「一座ベースの製作システム」(第 1 章 2 節)のように、牧野一松之助のような芸能関係者や職人ギルド的な集団に任されていた当時の映画製作の現場において(実際、帰山の映画製作参入は、彼らの反対を伴うものだった)、帰山のような製作経験のない一介の映画ファンがその機会を手にしたことには、相応の理由がいくつかある。

帰山の企画を強く後押ししたのは、天活重役のひとり加賀金太郎という人物だった。彼は、映画製作自体に詳しくなかったが「大資本を擁する日活、大なる地盤と社会的信用を有する我が仇敵日活と、僅々五十万円の資本と六十幾個の常設館しか有していない天活が、華々しく競争して彼に打勝つには、どうしても目先きの変わったことをしなければならぬ」と、日活との競争と自社の資本面での不利を強く意識していた人物だった¹⁶⁹。彼の目にそれが止まったのは、「純映画劇」の企画の目新しさに加えて、なによりも帰山が提示した安価な製作費だった。『活動之世界』1917 年 9 月号にある新派・旧派(現代劇・時代劇)の一般的な製作費用は、ネガフィルム代 360 円、ポジフィルム代 360 円、出張費 200 円、衣裳・道具代 350 円、脚本代 100 円、原作者への謝礼金 150 円、撮影所使用経費等(俳優への手当が含まれると思われる) 650 円、雑費 100 円で、締めて 2270 円とある(「日本活動写真界の現状」55 頁——第 1 章 3 節参照)。これに対し、帰山が出したのは、ネガフィルム代 300 円、ポジフィルム代 195 円、出演俳優手数料 220 円、撮影費・雑費 200 円、締めて 915 円の予算で映画を製作するという企画だった¹⁷⁰。この金額は、主に帰山の伝手で、面識はなかったものの、彼と同じ東京高等師範学校附属中学の下級生だった村田実と、彼が主催する新劇集団「踏路社」の俳優に、通常の半額以下の賃金での出演を依頼すること

¹⁶⁷ 櫻橋「映画辻説法」。

¹⁶⁸ 帰山「映画劇制作の思い出」『映画時代』1929 年 10 月号。

¹⁶⁹ 加賀の子息が中学で帰山と同級だったというつながりもあった(吉田: 242)。

¹⁷⁰ 櫻橋「映画辻説法」。なお、当時のスター俳優の筆頭尾上松之助の月給が 750 円、その他人気俳優が、ひとり 150 円くらいともある。

で捻出されたものだった¹⁷¹。村田は、後に日活の専属監督として日本映画界を牽引する最初の世代の監督者となる人物だったが、彼が映画界に足を踏み入れるきっかけは、この帰山との出会いにある。弱年ながらも、既に19歳の時分から近代的な現代劇製作を目指す劇団「とりで社」を主宰し、舞台経験を重ね、演劇人としては以前からある程度名をあげていた村田だったが、母校を共にすることと、ある意味新劇と同様の「モダン」な映画製作への興味からであろう、帰山の依頼を引き受ける¹⁷²。こうした若手の安い出演費用で捻出された、通常の新派劇製作費用の半分に抑えられた予算が、帰山の企画でもっとも加賀の眼を引いたのだった。この、いわば労働者側の採算を度外視した予算提示は、当然のごとく、一本三千円程度費やしていた既存の製作部門からは、実製作の現実を理解していない空論だとの反発を招いた。だが、日活への対抗を目論む加賀の後押しによって、これに実行の許可がおりたのである¹⁷³。

このように、予算面で映画会社の利益に合致したことは、帰山の構想が実現する運びとなった要因として最も大きい。しかしながら、映画会社から、もしくは採算面から考えて、「芸術」という枠組みで彼の自己表現にも帰せらがちな企画が魅力的に見えるもうひとつの要因は、この時代の日本での映画文化が抱えた目に見えない入り組んだ関係性を捉える上で、さらに重要である。その要因とは、この純映画劇の企画が、すでに映画にする以前に、帰山の個人的な発想ではなくなっていたということである。構想、すなわち映画の物語ではなく、これまでのものから差別化する新たな映画のコンセプト自体は、先に触れたように、映画化以前に彼の批評や著作によって具体化され、「国民」には遠く及ばないものの、若い学生映画ファンに「純映画劇」として注目され、共有されていた。つまり、作られる作品の内容はともかく、純映画劇という欧米的形式の製作実践のコンセプト自体が、

¹⁷¹ 村田との交渉で提示された金額は、主演俳優謝礼（4名計）200円、従演俳優謝礼200円、出張撮影費150円、小道具持物費用50円、衣装代100円、雑費50円だったという。「主演俳優謝礼」が村田ら踏路社側の取り分で、これを主演女優の花柳はるみが100円、あとの3人は僅か30円程度で分け、ほとんどただ同然で出演を引き受けたとある（近藤伊予吉「昔懐く映画思出 逝ける映画芸術協会」『映画時代』1926年7月号）。

¹⁷² 村田は、大日本図書株式会社重役の子息であり、幼い頃から絵画や文学、演劇といった芸術に耽溺していた。19歳（1911年）で劇団「とりで社」を自ら立ち上げたが、その後、父親の事業失敗での困窮で、木村修吉郎や青山杉作といったヨーロッパのリアリズム演劇を目指す若手演劇人らのもと「踏路社」（1916年）の劇団員となって演劇の経験を積んでいた（松本 1966）。

¹⁷³ 櫻橋「映画辻説法」。

ファンというある程度の大衆から支持を受けていることが、あらかじめ分かっていたのである。純映画劇の製作は、天活にとっては（成功するかは別にして）、この純映画劇という形式と実践そのものに期待するファンという、新たな消費者の需要を当て込んだものだった。

ファンの期待と「純映画劇」の映画化——若者ファンによる超克

天活から製作許可が下りた帰山は、村田らと共に「映画芸術協会」を組織し、製作を開始させる。まず「社会劇」と呼ばれたメロドラマ的内容の物語『生の輝き』を、米国映画の脚本書式で用意。しかし、内容的には新派悲劇の域を出ないものだったため、村田ら踏路社の面々に改稿をゆだねた¹⁷⁴。脚本の完成後、1918年の7月、およそ2週間程度で撮影し、8月の上旬には編集や染色を終え完成に至る。撮影は、結局天活社内からの反対でスタジオからは締め出され、加賀の自宅や箱根のロケーションを使って行われた(吉田: 243-4)。また、作品の完成を見た後も、封切りに至るまでに様々な障壁があったという(社内での公開反対、また弁士・鳴り物を否定する帰山が、西洋物専門館での封切りを希望したことなど)。そのため、結局公開は1年延期、1919年9月まで引き延ばされた。

この作品については、先に示した帰山のプロフィールのなかでもあったとおり、「公開後はあまり観客に喜ばれなかった」と評価が低い。また、当の作品フィルムも現存しないため、その作品自体を現在の視座から改めて判断することも今のところできない。それゆえ、一見、作品自体の映画史的な意義も判断できなくなってしまったかのように見えるかもしれないが、この時代のファンたちの反応とそれを照らし合わせてみると、その映画史上の意義は、作品表象以外の部分にもはっきりと残っていることが見えてくる。

上のように、待ちに待たされた『生の輝き』を見たときの感想を、当時17歳で、帰山と同様、雑誌に持論を投稿をするような「ファン」だった、後の映画史家飯島正は以下のように語る。

¹⁷⁴ 近藤「逝ける映画芸術協会」。

僕たち、いわゆる活動狂の連中は多大な期待と若干の不安をもってこれ [『生の輝き』] を見たわけです。多大な期待というのは製作方法が外国の映画と同じようなやり方で、われわれが純映画劇を大歓迎した時代のアメリカのシナリオに似たもの、それを帰山さんが書いて、ここはクローズ・アップにするとか、ここはカット・バックでいこうとか、初めから考えてやっている。そういうものが映画に実現されるだろうということは、大きな期待だった。中身がどうこうということには、正直ほとんど期待していなかったです。どうせ外国映画の焼き直しみたいなものだろうと思ったからね。

それから多少の不安というのは、帰山教正が工業学校出の技術家だということ、どの程度芸術的なことの素養なり、教養なり、才能なりがあるかどうか全然知らないことです。もう一つは、踏路社の新劇団のスタッフが映画の主体になることに対する不安がありました。

だけど、実をいうと、僕たちは形式が完備している普通の外国映画と同じような映画というのが唯一の望みだったから、それが実現するだろうということが大変な喜びだった。

(1985: 111)

この飯島の発言は、帰山の作品を考えるうえで非常に重要である。プロフィールにあった評価同様、作品自体への評価は、ここでも芳しくない。しかしながら、この発言が興味深いのは、通常の観客にとってはそれこそが楽しみであるはずの映画作品それ自体を全く評価せず、別の部分にその価値を見いだしていることをはっきり明言していることである。ここで飯島とファン（「僕たち」）が『生の輝き』という作品に見ていたものは、「中身」には「期待していない」ように、映画に描かれる物語や劇の内容ではない。彼らが注目していたのは、その「形式」であり、外国映画と同じような「製作方法」の実践だということである。その実践こそが「大変な喜び」だと飯島は語る。彼の映画作品自体を軽視した語り口は、他の部分にも現われている。彼がここで語っているのは、実は、繰り返される「僕たち」についてだということにも注目したい。帰山の『生の輝き』という「純映画劇」を語りながら、帰山自身が『生の輝き』という映画の製作によって何を成したか以上に、「僕たち」つまり若者映画ファンが、しかも作品自体以上に、作品の製作実践に対して何を思

ったが、自らのことのように熱っぽく語られている。作品自体は正直「あまりおもしろくない」。が、「純映画劇というものをやったということには、みんなファンは大喝采だった」(108)。彼らにとっては、作品そのもの以上に作品の製作実践こそが重要だったのである。それは、あたかも、映画というスクリーンに投影される白日夢を見ているのではなく、「僕たち」が思い描いた「純映画」を帰山と一緒に作っているような、映画製作に参加しているような、別の夢をみているようである。

こうした語り口で『生の輝き』を語るのは飯島だけではない。飯島と同年で、後に国策戦争映画の代表作『ハワイ・マレー沖海戦』(42)を監督する山本嘉次郎も、これまでの「活動写真」とは異なる「アメリカとおなじ「映画」」が「製作され、完成されたこと」自体に対する強い感動を以下のように語る。「生まれてはじめて見た日本の〈映画〉！新しいセンスで図案化された日本の文字の字幕（押山保明書く）、大写そして移動撮影、役者づらでない本当の生きている人間の顔、気取らない生地のままの匂うような女の肉体、いささかギコチないが嘘ッ気のない切実な演技……。これが本当の映画だ！私は暗闇の中でポロポロと涙を流していた」（山本 1965: 32-3）。だが、内容に関しては「感激しながら、口惜しく腹立たしい思い」を感じた山本は、この映画を契機に、在学していた慶応大学理財科での学業を放りだし、自ら資金を集めた自主製作を始め、後には日活向島スタジオに入り込んで、助監督などの下働きで大変な苦勞をすることになる映画製作の道へと踏み込んでいく(嶋地 1976: 432-5)¹⁷⁵。

これらの例には、それを帰山という監督／作家の表現として見ている限り、映画表象上に表われる日本映画の欧米化／近代化の問題にしか見えない「純映画劇」と『生の輝き』の製作が、西洋と東洋、米国と日本という国民国家間の境界線をめぐる観点だけでは片付けられないものを含み込んでいることが垣間見える。

帰山の「純映画劇」製作は、少なくとも帰山原作の劇表現である『生の輝き』としては、ほとんど評価されていない。一方、その「純映画劇」の製作実践に、若い学生ファンが、彼らの想いを帰山と同一化するように重ね合わせている。その後、この映画と帰山の名前

¹⁷⁵ また、当時 20 歳だった森岩雄(1975: 65)も、帰山の試みを「出来栄はさして面白いものではなかったが、とにかく新しい映画の形式を踏んだものということが私たちに喝采を送らせたものであった」と述べる。

が日本映画史に記憶されているのは、明らかに後者によるものであり、「おもしろくない」作品よりも、その製作実践がファンの記憶に残されていたからこそ、彼らの後の叙述で想い起こされることにもなる。また、そうしたファンの「純映画劇」への希求が醸成されていたからこそ、天活での映画製作が帰山に許されていたと考えるならば、『生の輝き』の実現自体、帰山や製作スタッフによるだけでなく、ファンによって成し遂げられていたという言い方すらできるだろう。いわば、ファンたちの期待と、実践行為に同一化した彼らの意識とその記憶によってこそ、『生の輝き』は具現化し、映画史に残されている¹⁷⁶。ゆえに、こう考えれば、帰山の純映画劇製作は、単に帰山という監督／作家の表現の問題としてではなく、むしろ、上にも述べたように彼自身がそこに含まれる、この時代に現われた、若い学生を主体とする「ファン」の問題として考えられなければならないのである。

しかしながら、作品自体が「おもしろくない」のに、なぜこれほどまでに、ファンは「純映画劇」の製作実践に自らを重ね合わせるように熱狂していたのか。山本の言などを見ると、まずひとつには、先進的な米国映画への遅れた日本映画のキャッチアップがもたらす精神的カタルシスのような、ナショナリズム的要因は確かに見逃せない。だが、完成した『生の輝き』自体は、彼らが見ても質の劣った、米国映画とは比較にならないものでもあ

¹⁷⁶ したがって、「純映画劇運動」および帰山の映画製作が、単なる「声色・鳴り物・女形」といった表象の変革を大義とする運動でも製作実践だけとしても〈実体化〉しているのではないことが、彼らファンの反応を見ると明らかである。その周囲に存在した様々な主体を巻き込み、その反応や言及を様々に引き起こしたのみならず、彼らのまなざしを惹きつけ、そのように駆動させる、さらに大きな論理までが働くことによって「純映画劇運動」や帰山の「映画製作」は〈実体化〉している。この動きは、〈ネーション〉が〈モノ〉として、まさしく〈実体化〉する論理を、ジャック・ラカンを引きながら言い表したスラヴォイ・ジジェクの次の言葉を想起させる。「ラカンは〈大義＝原因〉を、それに言及する言説実践の純粋に遂行的(パフォーマティヴ)な効果＝結果に還元したりはしない。〈原因＝大義〉に特有の魅惑へとひとをして屈服させるには、純粋な言説による効果だけでは十分に「実質的＝実体的」であるとは言いがたいのである。ある〈原因＝大義〉がその実定的な存在論の一貫性を獲得するためには、必ずや付加されなければならない奇妙な「実体」がある。これは精神分析が認める唯一の実体なのであるが、それに対してラカンが与えた言葉とは、いうまでもなく享樂である(2006: 385)」。すなわち、「純映画劇運動」や帰山の「映画製作」に、しかも「作品」に対してではなくその〈実践〉自体に、人々の「享樂」が、このように明らかに働いているのである。

り、むしろそれは、日本映画の欧米に対する後進性を確認する行為でしかなかった¹⁷⁷。それでも、彼らファンにとっては、涙を流すほど「大変な喜び」だったという。

帰山の純映画劇の製作、もしくはそうしたファンの気持ちが重ね合わされた「純映画劇運動」は、その内実が欧米映画の模倣だった点で、表面的には近代化をめぐる日本映画と欧米との比較関係が目立つ問題ではある。しかし、出来上がった作品自体に関して、それが欧米化・近代化できているかどうか、それに追いついているか、上回っているかなどが問題にされない、つまり欧米との比較が必ずしもファンのなかで中心化されていないような部分も含まれているのである。少なくとも、彼らの純映画劇の実践において、欧米の映画は、追いつく・追い越すといった「発展」をめぐる競争的発想と、それによって果たされる超克すべき対象ではなく、山本が「アメリカとおなじ」になることを求めているように、あくまで同化の対象なのである（前章で述べた、当時のファン・消費者が抱く米国映画との共時的な時間性の例が、ここにも見える）。

飯島の言には、帰山の映画製作が若者映画ファンを惹きつけた別の要素が見て取れる。繰り返された「僕たち」という言葉が表す、彼らファンの一体感・連帯感である。だが、それは、日本映画を近代化させるという理想のようなものから醸成されているようにもみえない。彼らは「日本映画の遅れ」を感じ、それを改善しようとしたのではなく（それまでのあり方を改善・発展させるのではなく）、むしろ帰山が著作『活動写真劇の〜』で行ったように、欧米流の「純映画劇」という別の形を具現化することによって、それまでの日本映画（弁士など、興行場でのパフォーマンスを主とする形態）を否定しようとしたのだった。彼らの連帯感を形成しているのは、この彼らの眼前にあった日本映画のあり方を否定することだったようにもみえる。

飯島は次のように述べる。「当時のお客はいままでの芝居なり、見世物なり、そういうものをそのまま映画に求めて」おり、「舞台をただ映したような映画に弁士がついていろいろ説明する。それをみんなが喜ぶ。ちょっとやそっとではその状態は変えられなかった」、それゆえに「これではどう考えても映画が発達しない」ため、「蛇蝎のごとく弁士を嫌った」。

¹⁷⁷ 実際、当時の批評でも、それが「外国映画の形だけの模倣」に過ぎないことは明白だった(吉田: 248)。それでも、その批評もまた、『生の輝き』の試みを褒め称えている。また、飯島も、当時の「日本では模倣が独創だった」と皮肉な言い方でそれを回想している(111)。

弁士の支配する日本映画や、「当時のお客」つまりは一般国民に対する、極めて感情的な否定である(1985: 106)。この否定は、飯島と同年の映画史家田中純一郎に至って、さらに熾烈に表現される。「映画芸術に無知蒙昧の一部野望家によって、映画興行と映画芸術の結実の芽がつみとられてしまった映画草創期にあつて、さらに映画の発展を阻害、衰頹させたのは、わが国独特の活弁と呼ばれる映画説明者の野放図な跋扈であつた」(1985: 99)¹⁷⁸。そしてもう一人の同年代人である山本も、やはり、帰山の『生の輝き』がすぐに公開されない状況に対し、「旧弊の興行界では誰もこれに手を貸そうとせず、闇から闇へ葬り去られて、ついに陽の目を見ることが出来ず、オクラにされてしまったのであつた。そんな反動的な(?) 興行界に愛想が尽きる」と、眼前の日本映画の興行界に対して不満を述べていた。こうした極めて感情的な憤りは、ひとつには、先にふれた権田の回想から察すれば、「脂の乗った」弁士の活弁が、「僕たち」の「ブルーバード映画」を汚すことに対するものは確かである。だが、この怒りの激しさは、弁士の声がかぶせられるというブルーバード映画の上映における表象上の問題としてかたづけるには、少々度が過ぎるほどに、政治的にも見える。

こうした純映画劇運動の主導者、賛同者の主張に階級の問題を読み取ったのは、アーロン・ジェローである(1996)。彼らは共通して、裕福な家庭に生まれ、高い学歴を身につけることのできた階級に属していた。彼らが上記のように力強く展開する純映画劇の主張には、それゆえに、「通」といった観客の間での趣味の差別化を否定し、民衆が持つボトムアップの変革の力を評価しようとした権田保之助の民衆娯楽論の主張とは対照的に、欧米映画の言語や規範を利用し、近代化を推進する国家の方針に沿った形で、ハイクラスなエリートの価値観を映画文化のなかに打ち立て、それによって低俗と見なされる民衆の趣味にも改善を迫る、トップダウンの啓蒙的論理が入り込んでいるのは明らかだった(2010: 117-32)。また、弁士—映像技師—楽士—観客の関係性のなかで紡がれる「〈目〉に限定されない全身体的な働きかけが重要な意味を持っていた」初期の活弁文化の〈香具師的なもの〉という性質を重要視する北田暁大(2004: 215)も、彼らの言説に、「〈映画〉の自律化」

¹⁷⁸ 「昨今、テレビ小説で活弁がとりあげられたりして、一種の活弁回顧ブームの趣きがあったが、懐古趣味は懐古趣味、日本映画の発達を内部から疎外した大きな原因が活弁にあったということは、はっきりと認識しなければならぬ」(100)。こう言って田中も帰山教正の『生の輝き』を、「まさにわが国映画史上不滅の金字塔」と賞賛した。

や、身体から切り離された〈視覚〉を優位化し、新たな知覚を主張することによって(221)、労働者階級によって担われた〈香具師的なもの〉を押し、馴致してゆこうとする、近代の知識言説を背景におこる階級闘争的問題を読み取っている。帰山らの当時の発言のなかには、「指導者」とか「下層民衆」といったエリート主義的な意識を象徴する言葉が頻出するほど、「階級差と階級意識が明らかに存在していた」(岩本 2007: 214)。したがって、それは確かに、当時の大衆文化に対する、階級的な権威を振りかざした、抑圧的な主張だったのである。この点で、彼らの主張にある政治性のひとつは、当時はまだ少ない学生のような知識階級が、映画文化のなかに支配的特権を確立しようとした目論見にある、とみられるだろう¹⁷⁹。だが、彼らの残した言説の部分だけでなく、上に示したようなそこに込められた感情や、以下に示す彼らが置かれた状況までも視野に入れてみると、その階級の問題には、高級と低俗をめぐる知的・文化的権力関係の対立とはまた別の対立関係が折り重なっていることが見えてくる。

おそらく、彼らの怒りに込められているのは、欧米映画嗜好という階級を顕示する趣味の問題とは、また別のものでもある。彼らは共に 1902 年生まれ、『生の輝き』公開時 17 歳前後の若者であり、映画を人一倍愛好するものたちでありながら、映画や芸能界にはまだ何の繋がりもなかった一介の「ファン」だった点が共通している。これから社会に出て、居場所を求めようとする若者であり、おそらく彼らの憾み節には、(いずれも回想であるものの、彼らがその時感じた) そうした若者が感じがちな、社会からの疎外感が重なっている(飯島が、「当時のお客」つまり一般観客を批判しているように)。しかも、彼らは映画に耽溺し、見ることを徹底して実践していた「ファン」である。そして、それを経て、投書といったプロの批評のまねごとや、映画の実製作の世界へ足を踏み入れようとしている。つまりは、映画の消費者から生産者側(批評を含めて映画に関わることを職業とすること)へ関わることを希望し、その場所に職業という社会的居場所を求めている

¹⁷⁹ 権田の周辺にある橘高広、中田俊造、大林宗嗣、坪内逍遙などの「民衆娯楽論」の問題機制をまとめている吉見俊哉(2008)の見立てに照らし合わせても、帰山らの主張は、都市下層の民衆ではなく、「国民一般」をまなざし、民衆の「自生」を評価するのではなく、一方的な「教化」を主張している点で、「民衆娯楽論」とは、きわめて対照的である。だが、その一方で、浅草文化を社会学的視点からまなざすそれらの主張がいずれも欠いているように見える、浅草の芸能文化自体が抱えている政治性(因習的、閉鎖的な)には、彼らは向き合っているようにも見えるのである。

た（実際、上にあげたのは後にそれを手にした人物たちである）。しかしながら、それを求めることは、まさにその時代の日本映画の構造との闘争を意味するものでもあった。

この時代の日本の映画産業は、上にも触れてきたように、伝統的閉鎖的な徒弟制に支配される興行界・芸能界や、たとえ映画会社であっても「一座ベースの製作システム」のような非「近代化」的生産様式に依存し続けている生産部門に、なんの伝手もない一介の映画ファンが、自由な参入を簡単に許されるような場ではない¹⁸⁰。上の発言では、弁士に対する批判が確かに目立つが、弁士だけでなく、その時代の日本の映画製作、産業、ひいては生産関係そのものが、彼らファンの壁となっている¹⁸¹。帰山の製作にも現われていたように、それ自体、天活社内の製作部門からの反対との闘争だった¹⁸²。飯島も、当時出した純映画劇への賛同とその推進を主張した投書が掲載されたとき、先の章でも名前を挙げた古参の映画評論家吉山旭光によって、即座に反対・抗議された経験をもつ(108)。さら

¹⁸⁰ しかも、撮影機材などを自前で用意することがまだ困難だった時代である。アマチュアがそれを手にすることができるようになるには、少なくとも 1920 年代の後半まで待たなければならなかった。本章 4 節参照。

¹⁸¹ 純映画劇運動と弁士（もしくは鳴り物や女形を含めた再現／表象）に関する問題については、第 2 章 2 節に挙げた先行研究も参照。

¹⁸² 帰山が第一回作品の撮影に取りかかったとき、「世の映画通なるものはあらゆる漫罵を試み」、天活重役の一人太田勇之進が「映画劇の政策は時期尚早なり」と叫ぶなど、「頑迷な反対論者を会社内部に生じ、あらゆる妨害とたたかいながら、それでも製作した」（『人物月旦帰山教正』『キネマ旬報』1922 年 1 月 1 日号）。こうした経緯については、映画芸術協会の一員だった近藤伊予吉による「逝ける映画芸術協会」が詳しい。「[いよいよ撮影にかかったが] 突如として問題が起こったのは、天活巣鴨の撮影所の首脳幹部が、同一会社の経済のもとに作られる僕らの撮影に反対して、その撮影所を我々には貸さないということになった。いやそれどころか、撮影技師すらも貸さないと言うような噂を耳にした。なんでも営業部の方に極端に反対する者があって、撮影所をつついたものだそうである」（『映画時代』1926 年 7 月号）。「その当時の一般映画界としては我々の出現はかなり邪魔であったに相違ない。…従来新派俳優の独占であった撮影所が、今後は新劇の俳優ないしは純然たる素人俳優の割込みを許し…脚本部員事務所員大道具係小道具係等俳優を団結する人々の漸次的改造が副産物に生ずることも予覚しなければならない。…それまで撮影所によって生活していた者にとっては重大なパンの問題となってくる…。間接の影響としては、弁士である。従来の声色鳴物入りの映画は、少なくとも七八人の弁士によって影ぜりふが入れられてあった。しかるに我々の映画は、影ぜりふの全部は「会話字幕」として映写幕に映写せられ、弁士は理想としては全然その必要を認めず、ただ当時の習慣と制度の上から、外国映画と同様の一人の弁士の説明によって事足りるという僕らの主張は、やがて弁士の淘汰を想像させるものもあるから撮影所における新派俳優と同じく当時の弁士の死活問題であったのである。そこでこれらの人々が天活本社の営業部員をつついて、僕らの映画の出現に反対せしめたのは当然のことなのである」（『映画時代』1926 年 8 月号）。

に、山本が日活向島撮影所に助監督として入り込んだ時の経験は、「旧式な風習の澱んでいく中」で、ヒエラルキーの最底辺におかれ、雑用を全てまかされるひどいものだった(23)。この時代の日本映画の文化産業としての構造においては、映画を消費する者（ファン）とそれ生産する者の間には、いわばはっきりとした分業関係があり、その境界を乗り越えるには大変な困難と軋轢が伴ったのである。帰山の純映画劇の実践は、ある面では、単なる欧米映画の形式や規範の模倣というよりも、むしろそれを利用することによって、実はこの日本映画の内部にあった消費／生産間の境界を、まさに乗り越える試みだった。出来上がった作品には、その物足りなさを臆面も無く吐露しながら、帰山の純映画劇の製作実践に、彼らファンが熱狂しゆく理由は、おそらくここにこそある。飯島らからしてみれば、彼らの少し上の世代で投書や批評などのファン活動をリードし続ける、映画ファンの代表だった帰山が、踏路社の若者演劇人たちと手を組んで、映画製作という生産者の領域に踏み込み、旧習はびこる業界と対決しながら実際に作品を形にしてみせたこと自体が、彼ら自身の生産者への未来を切り開く希望として見えただろう。いうなれば「純映画劇運動」とは、単に弁士・鳴り物・女形といったものを視覚の優位性を唱えることによって変えていこうとする、映画メディア表象の仕組みに関する改革運動であるだけでなく、彼ら若い学生ファン（消費者）が、旧習に覆われた日本映画の生産関係そのものを打破することによって、消費／生産間の壁を乗り越え、映画製作に参入しようとする闘争だった側面を持つ。それゆえにこそ「運動」なのかもしれない。それは、まさにベンヤミンが、新聞投稿欄の執筆者に夢見た、読者が作家に、消費者が生産者になる「夢想」そのものでもあった（序章1節）。

「純映画劇」製作という「モダン」

しかしながら、先にも述べたとおり、この若者ファンが自らを重ねるように抱いた、帰山の製作実践への期待こそ、天活という映画会社が商機を見いだしたものであった。

天活が帰山に映画を作らせたのは、言うまでもなく、ファンが夢見た「映画の発展」のため（だけ）ではなく、商業的な目的のためである。天活が純映画劇製作で展開した戦略は、いわば帰山の手任せで、製作自体に割り当てる予算を少なくし（おそらくは

作品の質を度外視しながら)、一方で純映画劇の先進性や新奇性(つまりは「モダン」性)を徹底して売り込み、期待の方を拡大することで観客を集めるものだったように見える。その証拠に天活は、『生の輝き』完成から公開に至るまで、先に述べた要因で引き延ばされた一年間の期間に、おそらくそれまでの日本の映画作品ではなかった力の入れようで、帰山作品の宣伝活動を行っている。

その盛んな様子は、ちらほらと人々の記憶に残っている。たとえば、『生の輝き』に涙した山本だったが、その目に作品が止まったのは、新聞広告や銀ブラ帰りに受け取ったハガキ大のチラシだったという。そこにあった「本邦に、はじめて映画が完成された！」というキャッチフレーズに彼は心躍らされた(31-2)。飯島も、公開一年前に天活常設館に出された予告を見て、「いつ封切るか」と心待ちにしていたという(108)。また、映画記者高田保によれば、当時珍しかった封切り前の試写会が『生の輝き』では行われ、それに招待された高田は、「エビフライやポークカツカレーが並んだ」ひどく豪華なもてなしを受け、この作品が活動写真とは別物の「映画」であり「当会社は活動写真の芸術的な発展を期するために、このような映画と称するものを製作した」と、天活重役からの説明を聞かされた(「映画・新劇・映画雑誌——一つの回顧——」『日本映画』1939年10月号)¹⁸³。

映画雑誌に掲載された宣伝批評文の類も、数多く残されている。『生の輝き』が完成した8月には、それが2つの雑誌に同時に掲載された。所々言葉を変えながら、両者ともにほぼ同じ内容で、『活動写真雑誌』(1918年8月号)には「祝福すべき純活動写真劇の製作」(図37)という記事が、また『活動画報』(1918年8月号)には「慶賀すべき純活動写真劇の製作」が掲載され、「天活会社の率先改革せる現代劇!!! 社会劇『生の輝き』近く完成されん」と帰山の作品を喧伝している。これまでの「日本物は原作、脚色、舞台監督、撮影技師等並びに俳優の各々が何れも外国写真に比して一般的に劣って」おり、この「知識階級の人々」が見向きもしなかった「日本劇」の改革の急先鋒を天活が担うのだと言うことを、「創作に対する作品の全監督を」行う帰山の意気込みを交えながら、記事は主張していた(先にも少し触れ、この後でも論じるが、実際には脚本や演出が村田らに一任されているため、「全監督」は明らかに誇張されているようにもみえる)。作品の公開は延期さ

¹⁸³ また、前掲の権田の回想にも、『生の輝き』と『深山の乙女』公開時に送付された案内状の話がある(「映画劇出生陣痛期」)。

れながら、翌月の『活動写真雑誌』（1918年9月号）には、改革の目玉の一つである、女形でなく女優として起用された、注目主演女優花柳はるみによる記事「いろいろの望みをもって「生の輝き」に出たわたし」が掲載される。そこで花柳が語るのは、彼女自身興味がもてない「日本物」の欠点である。一：「わたしたちの生活に触れるところが少ない」、二：プロットが大胆でない、三：舞台が不自然、四：俳優の演技がつまらない、五：「写真仕上げに不忠実」（映像が不明瞭）、という5つの欠点を具体的に列挙し（おそらく帰山のコンセプトを代弁）、これに対して私たちの作った映画がこれを改善したという主張を展開していた。またその翌月の両誌には、『生の輝き』完成後、それが公開されないうちから、製作に取りかかった第2作『深山の乙女』のあらすじや、撮影を行っている俳優らの近況が、矢継ぎ早に紹介されている（「溪谷ロマンス 深山の乙女」『活動写真雑誌』1918年10月号）¹⁸⁴。さらに、『活動画報』には12月、翌月と年をまたいで、帰山の映画製作での体験談（主に米国式の脚本製作方法の解説）が「水澤武彦」のペンネームで記事になっていた（「活動写真創作の実験経験」『活動画報』1918年12月号、1919年1月号）。このように、帰山の「純映画劇」は、作品公開自体が引き延ばされながら、一方で、映画雑誌を使った宣伝記事がほとんどとぎれることなく打ち出されていたのである。作品公開の延期は、社内や興業界との対立のせいとされているが、こうしたものに注目すると、それが長い時間をかけた宣伝戦略にもなっていたように見えてくる¹⁸⁵。

¹⁸⁴ 『活動画報』の記事には次のようにある。「この大胆な危険『生の輝き』の製作」を負担した新しい試みが予期のごとく成功を取めたるや否や、とにかくわが新派映画界に炬火を投じたのは事実である。まずこの試みに対して、諸君は印したる同情と了解をもってせねばならぬ。蓋し当事者の苦心と努力とは遂にこの新しき映画を生んだのである。しかも因襲を打破して、そこに卑しむべき科白もなく映画そのものによって諸君の静かなる鑑賞を乞わんとする」（「溪谷情話 深山の乙女」1918年10月号）。ある意味で、上にあげた飯島ら若い映画ファンは、公開前に出た、こうした記事が主張する宣伝文句に非常に従順だったようにも見える。

¹⁸⁵ そして、このような映画製作に関する情報が掲載される映画雑誌が、まさに彼ら「ファン」の〈消費財〉だったことは、これまた飯島の残した記録が鮮やかに描き出している。彼が残している中学生当時の日記(1991: 40-50)には、1919年1月の一か月間の彼の行動が書き残されている。内容は単なる少年の日常行動を綴った日記なのだが、それが描き出しているのは、もらったお年玉で毎日映画を見に行き、その行き帰りごとに映画雑誌（文芸雑誌も）を買い歩いている少年の姿だった（3章で度々言及した米国の映画雑誌 *Photoplay* まで丸善で買っていたという(45)）。それには「金銭出納簿」まで付されていて、以下のようにある。「1か月の小遣金は、お年玉や交通費を入れて、16円5銭だった。物価でめばしいものをひろくと、当用日記が75銭、電車賃は5銭、10銭、20銭など、活動の入場料は12銭、15銭、20銭などいろ

このような、作品の公開に至るまで行われた、天活の商業戦略的な宣伝活動を見ると、飯島ら当時のファンが感じた帰山の製作実践への期待（と作品への失望）は、上に挙げたような帰山の実践に対する若者ファンの、彼らの文脈のなかでの共感の問題だけでなく、実はその共感自体に、こうした作品視聴の前段階で天活が行った宣伝情報の、期待を煽る内容から作られた部分があるのを否めない（いわば、帰山の製作実践に対する彼らの執着は、彼ら自身の感情の問題である一方で、その主体の内部から発せられる「感情」とは区別される、主体の外側にも循環する「情動」の問題をも明らかに含んでいる¹⁸⁶。ここでは、彼ら自身が内発的に映画の生産に興味を抱くのではなく／と同時に、スペクタキュラーな「映画製作」に〈実体化〉した「監督」や「帰山」という役割／アイデンティティに同一化することによって、その「生産」を内面化するように誘われている）。作品の「中身」ではなくその製作実践を評価した先の飯島の発言に対して、別の見方をすれば、ある意味彼の語することは、作品の内容よりも、公開前に流された上の記事などが伝える、監督が語る映画製作のコンセプトや経験談、製作手法、女優の発言、撮影の様子など、まさにこれら〈製作実践の内容〉の方に心引かれたと言っているようにも聞こえる。とすれば、その〈製作実践〉自体に対して飯島少年が抱いた興味は、単に彼の心の内から発したものではなく、（すべてとは言えないが）そのある部分が明らかに、映画会社の意図的な宣伝によってすら形作られていたのである。

しかも、この、映画製作それ自体を楽しむ（消費する）見方は、思い起こせば、単なる天活映画の新戦略ではなかったことに気づく。こうした、作品自体だけでなく、（スター俳優の情報はもちろんのこと）映画製作の過程までも享受する映画の楽しみ方は、（前章での議論の）この時代の米国映画の消費を通じてもたらされる、いわば見世物的になった「監

いろあり、パンは8銭、15銭、24銭など。ネスルとあるのはキャラメルだが、10銭、そして例の水無飴も10銭である。つぎに雑誌だが、『文章世界』60銭、『新潮』68銭、『文芸倶楽部』40銭、『キネマ界』15銭、『ムービー・マガジン』40銭、『活動雑誌』25銭、『フォトプレイ・マガジン』55銭、『ポケット活写』20銭、『活動画報』35銭、『活動評論』30銭、『活動写真雑誌』35銭、『花形』30銭、といったところである。」こうしたものを、もらったお年玉や小遣いで、字義通り消費していたのである。彼らは、映画雑誌とそこに記された国内外を問わない映画情報を〈消費〉していた。

¹⁸⁶ 「情動」に関しては、Massumi(2002)、ネグリ&ハート(2005: 185)、ダマシオ(2005)、ドゥルーズ(2002: 182-8)、伊藤(2013)などを参照。また、映画視聴のなかでの〈感情〉の動き・生成をつまびらかにするキャロル(Carroll 2008: 147-91)の映画理論からの説明も参考になるだろう。

督」の姿に象徴的な、映画製作過程自体をスペクタクルとして消費する実践と同期したもののなのである。天活首脳が何を思い描いていたかは、その言が残されていないために想像するしかないが、おそらくは、米国映画作品と共に提供される、その製作過程に関する数々の情報が、ファンの映画製作への興味をかき立てていたこの時代の状況を念頭に置きながら、純映画劇の製作は実行されている。別言すれば、その時代の社会（映画の市場）に循環する、〈「モダン」な映画製作〉に関する言説情報の流通のもとで、天活の〈帰山の映画製作〉そのものを売り物にしたような商業実践が行われ、それらが（ともに）作品だけでなく（それ以上に）純映画劇の製作へのファンの興味をかき立てているのである。

前章までに論じてきた、「いまだ生きられたことのない」（これから生きられることになる「モダン」な）米国の映画製作の夢がファン観客に消費される文脈のなかに、この帰山の純映画劇の製作実現もあったのだとすれば、彼が『活動写真劇の〜』で唱えたその改革への「大義」だけでなく、またそれに共感したファンの後押しだけでもなく、米国のスペクタクル的映画製作や、それに乗じた映画会社の製作宣伝に心躍らされたりする彼らの「享楽」（情動）までが関わることによってこそ、その〈実体〉は形をなしているのである。したがって、彼らの「運動」は、単なる映画表象上の改革でないことはもちろんのこと、裕福な中産階級の趣味の確立だけでも、また世代間闘争だけでもなく、このようにみることもできることになるだろう。すなわち、米国映画とともにもたらされる、スペクタクルとなった映画製作の実践を消費することによって芽生えた消費者（ファン）の映画製作への興味・関心、そしてそれを利用する企業の資本主義的な活動によって増幅されたファンの享楽（情動）、これらが相まって消費者（ファン）と生産者の分業されていた関係性の間で生じ始めた様々なコンフリクト（闘争・葛藤・対立だけでなく交渉や利用も含めて）が「純映画劇運動」だったと。それゆえに、またベンヤミンの視座と同様、言うまでも無く純映画劇の製作もまた、日本での旧来の生産関係の乗り越えは図っていたものの、確かにそれも、別の（欧米の）生産関係の鏡像となった消費実践がもたらす、近代資本主義の磁場から生じた動き、〈運動〉だということになるのである。

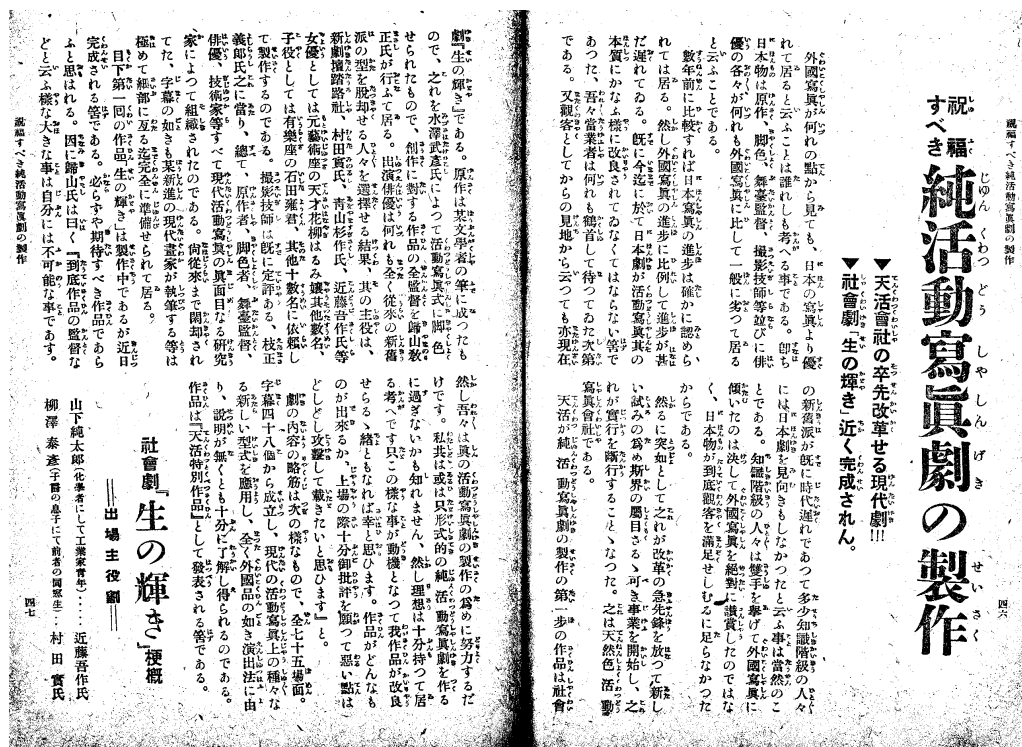


図 37 『生の輝き』製作宣伝（『活動写真雑誌』1918年8月号）

2 帰山の「映画」

飯島の記憶のなかでは、「モダン」な映画製作を象徴する、監督者に中心化された映画製作の日本での起源が、この「純映画劇」の中にはっきりと位置づけられている。「ここで忘れてはならない非常に大きなことは、出来はそれほどよくはなかったにしろ、とにかく映画をつくる主体が監督だったことです。大活の栗原トーマスの場合は非常に大きな影響を後の日本映画に与えていると思う。それは、アメリカ映画の映画作法である監督第一主義——…要するに監督が映画を創作するというのを日本の映画界に知らせた。そしてシナリオの面では、映画の技術的な脚本、本当のシナリオ、あえてアメリカ式にいうとコンティニュイティが映画をつくるもとなるいうこと、それを実行に移すのが監督であるということをはっきり示した。それが一番の功績でしょう」(ibid: 122-3)。飯島という「ファン」であった当事者の記憶のなかにあるこうした「監督第一主義」の視座は、彼ら若い学生ファンの「純映画劇運動」のなかに「監督が俳優を使う巧拙如何によって映画の出来不出来が決まってくる」(第4章1節)という米国映画のスペクタクル化した映画製作の視座(の消費実践)が根づいていたことを証し立てる、歴史叙述中の痕跡のようにも見えよう。だが、以下に示すが、この「監督」という観点に対する帰山の考えは、飯島が帰山をそうまなざしていた監督第一主義の「監督」とは、明らかに異なっているのである。

上の飯島の言のなかで、「監督第一主義」の直接的な起源は監督者栗原であるものの、純映画劇の創始者と言われた帰山も、その文脈のなかに名前が挙がっている(123)。また、先述の宣伝批評記事のなどでは、その製作実践のなかでの帰山の中心性は強調されてもいた。しかしながら、帰山が考え、実践した映画製作、その中で彼が「監督」として実際に果たした役割を注視すると、むしろ帰山自身は監督者へ過度に中心化された映画製作を目指しても、実践してもいなかったことが見えてくる。1920年代に、潤沢な資本を背景に、新たに映画産業に参入してきた松竹キネマの経営が危うくなったとき、その製作体制が採っていた「蒲田の監督本位の製作方法が果たして現代に当を得た策であったろうか？」と疑問を呈したのは、実は帰山その人でもあった¹⁸⁷。純映画劇の主導者と目される彼の考えや実

¹⁸⁷ 帰山「撮影所の経営法 其の一 ——人材登用の道と其の方針如何——」『活動画報』(1921年11月号)。

践を、このようにつぶさにみてゆくと、いわば、後の映画史家がその純映画劇運動の主旨としているものとのずれが、いくつも生じてくるのである。この節では、こうした「ずれ」を、帰山という（の）「監督」（人物／役割）、ひいては彼の考える「映画」を見据えることによって、「純映画劇運動」という名称に凝固された言説のなかですら、実際には折り重なっている複数の映画の関係性とその運動を、可視化してみたい。しかしそれは、あるものとあるものの間にある二者間の単純なずれではなく、純映画劇運動に関わる様々な主体間（帰山、映画人、ファンなど）と、さらには帰山自身のなかにある〈理念〉と〈実践〉の間でも生じている、何重にも折り重り、かつ、ゆれうごいている「ずれ」なのである。

「帰山」という「純映画劇運動」の断層

帰山にとっての「監督」とは、いかなるものだったのだろうか。それは飯島、さらには彼らファンが考える監督第一主義の「監督」とどのようにずれているのか。帰山の映画製作構想については、第2章3節でも触れたとおり、それが当時の米国での、監督者を頂点とするディレクターシステムのようなヒエラルキー型の映画製作から、なんらかの影響を受けていたことは確かである。彼がもともと考えていた監督者のあり方は、劇・物語部分と撮影技術との間を取り持つ調整役のような並列的な関係性での一役割であり、映画製作そのもののあり方も、いわば協業的なものに近い。それが、数年後の著作『活動写真劇の〜』を見ると、米国流のヒエラルキー構造を導入した製作形態へと変化していた。そして、この変化だけをみれば、帰山の考える「映画製作」も、確かにディレクターシステムや「監督第一主義」のような「監督」へ中心化してゆく流れに沿ったものだった。だが、帰山の「映画」が決定的な「ずれ」をあらわにするのは、これを彼の〈実践〉と照らし合わせた時である。もちろん、彼の行った映画製作が、彼の考えたとおりそのまま実践されていたならば、帰山が「監督第一主義」者だったとみなす見方に何の矛盾もない。しかし、彼が実製作の機会を手にした時、具現化された製作実践の形は、むしろ前者のほうに重なり合ってしまうものだったのである。

先にもふれた村田ら踏路社の面々との『生の輝き』の製作過程を見ると、このことは判然とする。その企画を生みだし実行に移したのは帰山の手によるが、製作が実践される過

程で帰山が果たしていた役割は、決して米国映画の監督者グリフィスのようなものではない。劇の物語の原作は帰山だったが、これも先にふれたように、村田ら踏路社側からの批判を受けて、全面的にその改作を彼らの手に委ねてしまっていた。

村田主宰の踏路社の一員であり、『生の輝き』の撮影にも村田とともに新人俳優として主演した近藤伊予吉は、その映画撮影の内情を、1926年の「映画芸術協会」の解散当時の映画雑誌『映画時代』に詳細に書き残している¹⁸⁸。彼の筆致は、帰山を信奉するファンとは異なり、むしろ村田ほか踏路社の俳優面々の側に即したものになっているため、先の雑誌記事が喧伝していたようには監督者帰山に中心化せずに、その撮影を回顧している。以下に示す引用は、あくまで近藤の視点からのものだが、撮影の様子が鮮明に描かれており、帰山の監督実践がいかなるものだったのかがわかる。

撮影監督帰山教正君は、撮影台本を読聞かせた後一応大体の解釈を加えてから「用意！」と号令を掛ける。それから「はい！」と言う掛声で終わるのである。その間常に台本を読んでいる。もしその場景をスケッチするならば、台本の説明が終わったあと「よろしいですか……用意！」とカメラの側で及び腰になって俳優の顔を眺めている。

「よろしいですか……よろしいですか」が二三度続いてから、中隊長が指揮するかの如く大喝一声「はいッ！」と吐鳴る。カメラのハンドルが廻る。俳優が動く。「……その時村田さんドアを開けて入ってくる。その物音に花柳さん、驚いて眼をひらく。アッ！

「貴方は誰ですか」と言う。次に村田さん、「僕です、××です、私は懺悔の為に貴女の許に帰ってきました。△△さん、どうか僕の過去の罪を許して下さい」花柳さん、「貴方はよく戻って来て下さいました。わたしはそれだけで嬉しゅうございます。今は何も申しして下さいますな」村田さん、独言のように「ああ……僕は苦しくて堪えられない、僕は罪を犯したのだ、僕は処女をあざむいたのだ」村田さん、寝台の側へ倒れて下さい」

「はいッ！」

¹⁸⁸ 近藤は、1922年時点でも、この随想を雑誌記事のなかで発表していた（「あの頃その頃」『活動倶楽部』8月号）。その時の帰山に対する筆致は穏やかなものだったが、ここでは「協会」の破綻のためか、かなり硬化している。

これで終わる。断っておくが、この全部が一カットのスケッチである。

どうもこれでは俳優はせりふを言わんが為に口をもがもが動かすことが甚だ多いことになる。僕らはすこぶる不満であったが、それにしてもカメラの側で声色をやって撮影台本を読んでいるだけの当時の撮影監督に比較すれば、acting の一部分を振り付けるし、カットすべき場所を指定するだけに数段の進歩であったには相違ない。

(「逝ける映画芸術協会(二)」『映画時代』1926年8月号、99~100頁)

近藤が描く撮影の様子には、『生の輝き』の宣伝文にあったような帰山の中心性はみじんも感じられない。その上、ここに描かれた製作の様子、たとえば監督を務める帰山が台本朗読を行い、それに合わせて俳優の演技が行われているというのは、第2章2節でふれた、日本映画の遅れを象徴する「口ダテ」の手法と、そうは変わらないように見える。帰山の映画製作実践は、欧米式の脚本を用意したり、女優を使ったりと、新しい試みを部分的に行っているのは確かだが、少なくとも『活動写真劇の〜』や、雑誌記事などで吹聴されたように、全く別の形で、それまでの日本での映画製作を全否定するように行われたものではなかったのだろう。近藤は『生の輝き』製作に当たっての依頼内容を詳細に残しており、それによれば、演出は踏路社(村田)に一任されていたという。帰山が持ってきた脚本に対し、村田らが不服を申し述べた時、帰山の返答は「では御随意にお直し下さい。私には余り芸術の方面のことは解りませんから」というものだった(「逝ける映画芸術協会」『映画時代』1926年7月号)。演出面を劇団側に投げ渡すやり方は、まさに「一座ベースの映画製作」という当時一般的に行われていた製作形態そのものである。さらに、演出面を一任する他方、その他の業務に関しては、厳格な分業を持ち込んで近代的に行うのかと思うと、決してそうではなく、「原作、脚色、監督、撮影、現像、染調色から宣伝、興行に至るまで全部私独りで実行しなければならなかったのです」と帰山自ら回想していた(帰山「映画劇制作の思い出」『映画時代』1929年10月号)。それは、映画製作の新しい形というより、むしろ1910年代に典型的だった、一個人の努力に専ら依存する牧野省三の映画製作を想起させる(第1章2節)。こうした点を見れば、帰山の実践が、脚本の描き方や女優の採用などの部分的なもの以外では、ディレクターシステムのような米国流の近代的生産体制からはほど遠い、「共同作業的システム」(第1章2節)と言われるような初期段階の協業

状態だったようにも見受けられる。ある意味では、それは、彼が著作で主張したように日本の生産様式を否定するというよりも、根幹的な部分に関しては、実質的にその慣行を踏襲するものだったとすら言える。

このようなことは、近藤という俳優の側からだけでなく、『生の輝き』でカメラを担当した撮影技師の大森勝(1985)からも同様に証言されている(当時 21 才)。大森も、帰山の脚本を村田が不服とした話を記憶しており、「それじゃあいよいよ直してください」という帰山の態度に「そういうことはよくないですよ。あくまでも自分のシナリオを通したほうがいいんだけど、そこに帰山さんのおとなしいというのか、欠点というのかね。何ごとにも一々みんな俳優のいうことをきいて」と、その監督者としての振る舞いに感じた気持ちを吐露していた。近藤が少しは新しいことをしたと評価している撮影中の演出も、大森の記憶では「別にあまり言わないですね。場面を読んで、あとは俳優に任しちゃう。だからほとんどやり直しというのはないですね」「別にそう大して新しいとも思いませんでしたけどね」となってしまう(229-31)。

近藤の記事は、ある意味では、ファンが期待をよせた『生の輝き』、および、帰山が筆頭となっていた映画芸術協会の映画製作にそのものに対する内情の暴露であり、帰山ではなく我々(村田実率いる)踏路社側こそがその製作の主体を担っていたのだ、ということ、暗に主張しようとするものだったようにも見える。実際、この記事は、製作に関わらないファンのような立場には、反感を抱かせるものでもあった。批評家武田晃の記事「忘れぬために――特に日本映画関係者諸氏に寄す――」(『映画時代』1926 年 9 月号)には、その「ファン」の反感が典型的に表れている。武田は、過去の功績を「忘れっぽい日本人」の「薄情者」の性格が表れていると言って、帰山を軽視した近藤の記事を名指しし、「帰山教正氏などの仕事は、現在の日本映画にとって忘れる事の出来ない意義を持っている」と主張し返していた。その一方、彼は正直に「今日でも、私は帰山氏にはお目にかかった事はありません。しかし、帰山氏の如く、日本映画に黎明を与えた人の功に、何らかの方法をもって、永く記念し銘記したい」と述べるのである。大森の証言も合わせて、近藤の主張の方が実情に即しているとしてみると、この記事には、帰山に会ったこともなく、当然その映画製作の内情も知らないファンの立場から見たとき、「帰山」という存在がいかに「神話化」されていたかが見て取れる。

帰山の映画製作実践にまつわる事柄に逐一ふれているのは、なにもその実践の評価を、ここでまた下げることに荷担しようと思つてのことではない。重要なのは、こうした些細な事柄が、実は、以下の「純映画劇運動」という出来事のなかでひとまとめにされがちな要素の間に走る、「映画」をめぐるさまざまな亀裂とずれをあらわにさせている、ということなのである。製作実践の外側から帰山を見ていた飯島や武田のようなファンと、カメラマン大森や俳優（であり、その後、他所で監督業も担う）近藤のように協働していた若手映画人、そして、帰山自身の映画に対する構想や、その実践、これらは全て、これまでの映画史叙述のなかでは、それまでの日本映画のあり方に変化を迫る「純映画劇運動」の構成要素（主体）として捉えられてきた。だが、その「運動」が目指す「近代」（「モダン」）という単一の方法に収斂しているかに見えるそれらの構成要素は、実は個々に大きな齟齬や対立すらも抱えている。ここにあげている帰山の映画製作の実践のなかに見え隠れしているのは、まさにその「純映画劇運動」の構成要素間にある齟齬である。

飯島、もしくはファンが思い描く「監督第一主義」の「映画」は、いわば、監督者に中心化された生産様式のもと、その個の芸術性・作家性が、様々な労働力に支えられて、フィルム上に具現化する自己表現、それゆえにその「監督」の芸術となる「映画」である（スタイガーの「源泉としての作家性」「個性としての作家性」——序章1節を参照）。だとするならば、近藤や大森は、こと『生の輝き』の製作に関して、ファンが思い描いた「監督」と異なる姿を監督者帰山に目撃していた。「監督」がすでに重要視されるようになった時代からの事後的な言及であるという点で、彼らもファンの監督者像をある部分で共有しているように見える。大森の「そういうことはよくない」「あくまでも自分のシナリオをとおしたほうがいい」などといった言葉は、製作の第一人者としての監督像を前提とし、それと帰山を比較したときにこそ出てくる、監督者として想定される中心的、主導的役割を担わない監督者帰山の振る舞いに対する不満である。いわば彼らは、その「監督」と帰山のずれを証言しているのである。ただし、彼らが言及しているのは、「お目にかかった事」がない概念的な「監督」ではなく、眼前に接し、共に働く、身体をもった（実体のある——字義通りの）監督者である。それゆえ彼らが指摘しているのは、「監督」の理念的役割と帰山のずれではなく（だけでなく）、監督者に想定される身体（＝人格：おそらく彼らにとって、力強い決断力・統率力・リーダーシップをもった——男性的なと言って良いかもしれない——実践者）と帰山という人物の（気弱で、妥協的な）振る舞い、実践、ひいては

そこに求められる人間性・人格のずれなのである。監督第一主義ではなかった帰山の製作実践、映画人が求めていた「監督」像と、それに合致しない監督者帰山の「人格」、それでも「監督」への崇拜心（情動）を帰山に重ね合わせるファン、これらが全て「純映画劇運動」のなかで齟齬を引き起こしているのであり、いわば「帰山」という地層には、これらが全て折り重なっているのである。

帰山の「監督」

しかし、この齟齬が、実はさらに入り組んでいて、それゆえに興味深いのは、帰山自身が考えている「監督」が、上のファンや映画人、帰山自身の振るまいともまた、ずれを（動的に）引き起こしていることである。実際、帰山には、近藤や大森が見ている製作実践の部分のみならず、その考えや主張の内容を見ても、「監督」に似つかわしくないような妥協的な部分や変化・ゆらぎが多くみられる。自分で創作した物語を、村田らの批判に抗すことなく、演出も含めてあっさりとその手に委ねていたのは典型的だが、自ら構想していた映画製作の形を、米国映画界での製作手法の流れに合わせ変化させていることにも、それは表れていた（第2章3節）。劇の演出と写真技術の間の仲介役から、米国映画産業での手法に近いかたちに構想し直していた『活動写真劇の〜』では、監督者の役割は以下のように説明されている。

普通活動写真劇の要素は脚色法、演出法、写真術の三つをもって三大要素として、この三つの各部分をさらに細別すると表示の如くになって、分業の実地をもって示せば次の表の如く、創作の総監督は各部の分業者を統一の完全によりてはじめて良好な映画劇を得るわけである。通常監督と称する演劇の舞台監督に対比して、演出監督すなわち撮影監督をもって映画創作者の如くに考えられている（事実において我国などでは判然としていないため表示のように分業的ではない）。しかし適切なる方法としては創作総監督は各部監督を指導し、専ら演出という撮影の中心事項に対して、演出上の才能ある監督をせしめるのである。(7)

これは第2章で上げた図(図15)を説明したもので、創作総監督(帰山の訳語は Producer)が、脚色から演出、撮影、現像までの分業されたすべての業務を統括する製作のかたちを言葉にしている。そして、明言はしていないが、演出監督ではなくその上に立つ総監督こそが「映画創作者」だと言っているようにもみえる。こうした構造的(構図的)な定義のなかでは、確かにその「総監督」の監督像は、「監督」が映画製作の総体を構成する個々の業務の分岐してゆく基点・頂点(様々な創造行為の「起源」)に位置づけられているという意味で、「監督第一主義」の監督に重なっている。だが、その具体的な役割が何かをみてゆくと、実は帰山のなかで監督とは何かが、あまり明確ではなくなっている。第5章「舞台監督」で、まさにその監督の役割を説明するのだが、それは以下のようなものである。

「舞台監督」〔Director; Producer; Stage Manager〕というものは活動写真「作品」〔Production〕の製作を監理するもので、写真技術上の事を除いて、脚色者からまわされた脚本によって「作品」の製作の考案をたて、俳優を役割し、背景道具建調製の注文、その他の準備すべてを行い、しかして俳優の稽古の監督、場面の考案等および色彩、光線等について技師と打ち合わせて、いよいよ撮影の監督に移り写真仕上げ後は、試写の前に、自身の意向によって場面の接合、切り捨て等に関して適当に指摘する、そして出来た画は試写をなし、不具合な点はこれを正して後、はじめて舞台監督の仕事は終了するのである。ゆえに活動写真劇においては殊に舞台監督というものの責任は重大なのである。(89-90)

ここでの「監督」とは、前に指摘していた分業体制とは逆に、あたかも製作の全てを一人でこなすのがその役割のようにもみえるほど、さまざまな労働を引き受ける存在になってしまっている(その意味では、「ステージマネージャー」としての牧野の活動に重なるかもしれない)。実際、ここで帰山は「監督」に、劇作家、演出家、技術家などに関する全ての知識を有することを求め、「俳優の演出法の批評眼や、技術上写真画の概略の理論と実地上的の観識を有し、しかして相当な思想と考案の上に監督することのできるくらいの舞台監

督でなければ到底「作品」など作る価値はない」と断じていた。そして彼は「脚色家として、かつ監督しうる人によって作られた作品は一般に作品に力強い作品の気分を表現しているものであるから」両方できるひとがいれば「理想的であろう」と述べ、飯島が言うシナリオを映画に具現する「監督第一主義」の監督者の役割に沿った製作のあり方を夢見てもいた。だが、現実的にみれば人間には「創作の限度があるから、常に自己の作品のみを自分で監督することは不可能である」とも、帰山は述べていたのである。シナリオ等「考案」の部分が善くできていても、「色彩」や「光線」など「技術上の知識」が欠けているために起こる失敗を「多くの舞台監督の通弊」として非難し、「十分に技師と相談」する必要性までも、彼は強く訴えていた(90-3)。監督の中心性を求めながら、現実的（実践的）には分業も重んじなければならないというのが、結局帰山がここで言わんとしていることのように見える。いわば、理念と実践する人間の能力のすりあわせを図るなかで、その帰山の「監督」はゆらいでいるのである。おそらく、帰山の考える監督は、「いかに監督を実施したならばいいであろうか」と言うことは一概には言えない」(94)具体化できない役割だと言うものであろう。それゆえここでは、それが映画の「創作者」とも彼は言い切っていない。こうした不明瞭な役割に対して「監督」に強調されるのは、「劇の演出法については全責任を舞台監督として負わねばならないという覚悟」(92)、つまり、結局のところ、映画製作の「責任者」であることだった。こうしてみると、帰山の「監督」は、この時期のファンにまで共有されていた「映画監督」の印象とは異なり、むしろさまざまな労働の責任者であることを求めているという意味では、字義通りの監督（異業種の現場監督など）のあり方に近い。

このように「監督」という役割自体は、帰山のなかでも不明瞭にゆらいでいる。しかし、監督に対してきわめて多くの能力を求めている理念においても、その限界が認識される実践においても、帰山のなかでその役割に対して一貫した帰着点となり続けている部分はある。「分業」である。それは『活動写真劇の〜』に至る以前の、ヒエラルキー的でない製作構想（図 11）からも変わっていない部分であり、いずれの場合においても帰山が常に監督者に求めていたのは、それぞれに分業された部分部分を結び合わせる役割だった（その意味でも、字義通りの監督者に近い）。帰山が1916年に著した論説「活動写真の社会的理想と社会教化の価値」（『活動写真劇の〜』所収）には、映画製作という活動そのものに対する帰山の考えが以下のように言明されている。

活動写真製作とはあたかも書籍出版のようなものである。しかしてその書籍会社は非常に大規模でなければ成り立って行かない。活動写真という書籍を出版するためには大金がいるために、いかほど著述家が焦っても出版はしてくれない。そこで著述家になって意見を発表するのには出版工場から、出版業務に至るまで総てを包含した会社をおこさねばならないのである。この総合体がすなわち活動写真製造業で興行者はすなわち小売書籍店で観客はすなわち購読者なのである。かかるがゆえに事業の進歩した暁には当然著述家、印刷所、出版業、書籍大売捌所、小売店とわかるる如く、作者、写真技術所、製造業務所発売代理店、貸付業、興行家という風に分業となるのである。しかしながら、活動写真製造は業務が大きく、資金も大きく、なかなか一書籍の出版のように簡単に行かない、この結果としても作者、写真技術、製造販売業務を包含した一の活動写真業を完成して行かねば立派な理想に進んで行くことが困難である。

元来活動写真映画製作技術というものは、印刷術に比較すべきが如くであるが、その出来上がった映画は全く印刷活字のような記号ではなく、映画気分すなわち芸術であるから、作者と写真技術との関係は著述家と印刷術との関係と同様にみなすことはできない。著者の原稿は藁半紙に印刷しても、またアートペーパーに印刷してもなんら意想表現に変化はないが、活動写真はそういう訳には行かない、映画そのものが原稿の一分なのである。こんな関係から言っても活動写真は作者、技術家、製造販売業務家の総合体でなければならぬことが明瞭である。ゆえに活動写真の理想を遂ぐるがためには、この三者が合一して努力せねばならない……… (23-4)

ここで帰山が映画製作と出版業と比較しながら述べているのは、その製作が、単なる個々人の手作業によるものではなく（家内手工業的ではなく）、近代的な（大工業的な）業務によって行われるものだということである。市場全体を構成するさまざまな行為主体の連関とその間の資本の動き、つまりは「分業」に貫かれた活動の総合こそが「映画製作」と帰山は捉えている。さらに、（ここが重要だが）後半部分で彼が述べるのは、いわば映画という芸術表象のテキストが、その「活動写真製作」ではどのように形成されるのかに

についてである。それは、書籍媒体の質（紙面）とは関係なく「著述家」「著者」の活字＝意図こそがテキストとなる印刷術とは異なり、「映画そのもの」すなわち映像を写すフィルム媒体自体も、テキスト表象の重要な一部分（映像）となるものである。そのため、「活動写真」というテキストは（著者ではなく）「作者、技術家、製造販売業務家の総合体」「合一」によって創られるものだというのが、帰山の考えなのだった。つまり、個々の「分業」の総合が創出するものこそが、帰山にとっての「活動写真」または「映画」であり、それは〈著者の表現〉のみに基づいて、テキストを単一の行為主体によって創られるものとする（「印刷術」上に展開する）文学的な作者概念とは全く異なるのだ、ということがここで言明されている。そして、この帰山の「映画製作」に対する理念から類推される「監督」は、その分業されたものの「合一」こそを監督するものであり、当然それは、シナリオを映画に描出する行為主体（つまりは映画創造の「源泉」＝「作家」）として（のみ）規定する監督第一主義（純映画劇運動）の監督とも異なる。帰山は、監督者が製作組織のヒエラルキーの頂点に立つことを求めながら、その一方で、少なくとも彼自身の（この時点の）理念のなかでは映画製作（や、その創作総監督）には、それまでの文学的な作者・作家像を求めていなかったのである。

この帰山の「監督」、「映画製作」の捉え方を踏まえると、近藤や大森の語る『生の輝き』製作での、その妥協的にも見える振る舞いは、単に彼の人格の問題ではなく（そのみならず）、彼自身の映画製作または監督という役割に対する考えに沿ったものだったようにも見えてくる。脚本内容や撮影場面での演出を、ほぼ村田（踏路社側）に預けてしまっていることは、とりわけ飯島などファンの視座から見ると、「映画劇」の作家性を手放してしまうものだったように見える。その一方で、自分の能力の及ばない部分を専門家に頼ることは、少なくとも上のような意味で、帰山のなかの監督者とは矛盾しない（上の引用にもある「適切なる方法としては創作総監督は各部監督を指導し、専ら演出という撮影の中心事項に対して、演出上の才能ある監督をせしめる」の通りである）。たとえ眺めているだけだとしても、形式上もしくは立場上、その責任を担いさえすれば、少なくとも帰山の理念の中では監督者の役割を果たすことになるだろう。そもそも彼にとっての映画とは、元来、上のように文学とは異なって、単一の行為主体によって生み出されるものでは無く、分業が創出するものだったのである。脚本（物語）や演技がつむぐテキスト表象に対して直接の作者であることを他者に譲り渡したとしても、監督者が行うことは、それ以外の分業さ

れた部分（「写真術」や「興行」など）を、それらと統合することにこそあった。そして、帰山の考えていた映画とは（理想的には）、ゆえに「監督が俳優を使う巧拙如何によって映画の出来不出来が決ま」るのではなく、その分業の「合一」によってこそ、「出来不出来」が決まるものだった。つまり、このような彼の映画製作に対する考えに則るかぎり、監督の手腕は後者にこそ問われるのであり、帰山が監督者に求めていた〈作家性〉があるのだとすれば、それは監督が行うテキストの創出行為に対してよりも、それが行う分業の統合のほうに対する〈作家性〉となるだろう。

帰山の構想した映画製作の理念のなかにある（もしくは残された言説から読み取れる）監督者像は、このように、その内実がファンが見ていた監督像とは異なっている。この差異は、『生の輝き』製作当時のファンには、おそらくほとんど意識されることはなかっただろう。彼らファンや、その映画製作を喧伝する雑誌記事などは、帰山に米国映画の消費実践のなかで実体化しつつあった「監督」を重ね合わせる一方、彼がその映画製作のなかで行った監督者としての実践も、彼が考えていたその役割も、製作自体の理念も、それらとはくい違っていたのである。

しかし、さらに複雑なことに、帰山は、そのファンの耳目を集めた米国映画のスペクタクル化した映画製作が提示する「映画監督」の姿と対立していたというわけでもないのである。映画製作と、ある意味でその抽象化された表象として表れたとも言える「監督」（もしくは「モダン」な映画製作）にファンが興じるようになりはじめた 1910 年代中頃の状況を横目で捉えながら、帰山はむしろ自らの活動を、その新たな「監督」のほうにすりあわせてゆく。

アマルガムの「映画」／複数の「作者」

こうした、帰山教正という存在のなかに潜んでいる「監督」や「映画製作」をめぐる齟齬は、帰山自身（の構想）と「ファン」や「純映画劇運動」との対立といった固定的な関係性を表すものでないことには、重々注意したい。当時の若い学生ファンが、米国映画のスペクタクル化した映画製作の監督者へと中心化する視座から「映画」をまなざしていたとすれば、帰山自身もそうした（米国ブルーバード映画を愛好する）ファンの一員として、

その視座を確かに共有してもいたのである。先に示したように、『活動写真劇の〜』のなかでの監督者（創作総監督）が、分業の統合を担う役割でありながらも、すべての責任が集中する頂点の立場に位置づけられるようになっていたことは、明らかに米国映画の監督者の存在を反映したものである（第2章3節）。しかしながら、帰山の場合は、その米国映画の映画製作と監督者の有り様が実体化してくる以前から映画（活動写真）を見つめ、その製作のあり方を構想していた。ファンの視座とのずれが表しているのは、それとの対立ではなく、むしろこの帰山のなかで生じている「モダン」な映画製作以前のあり方と、新しいそれとの折り重なりである。

帰山の『活動写真劇の〜』での論説は、佐藤忠男も指摘する通り「外国の文献からの借りものの説が少なくない」。そのことは、フランク・ウッズ（第3章）と並ぶ米国初期の映画評論家 E・W・サージェントや、映画理論家の嚆矢ヒューゴ・ミュンスターバーグなどの著作が著書の冒頭に参考書として挙げられ、包み隠さずに示されている。上に説明した映画製作の、ある意味で協業的なあり方などは、ウッズが語っていたこととも重なっており、当時の米国の映画雑誌や映画関連の著作などの一般的な言説を背景にしていることは明らかである。しかし、佐藤が指摘するように、「決して単なる借りものではなく、それが日本の現実ではどう応用できるかということが熱心に考察されている」（1977: 34）。帰山の著作では、フラッシュバックやスクリーンサイズ、モンタージュなどの映画技法が欧米の手法として紹介されるだけでなく、日本の文脈に即した形で論じられているのである。その意味で、いわば帰山の議論は、欧米の映画製作（文化）のあり方と、日本のあり方のすりあわせを行う〈翻訳〉的なものだったと言える¹⁸⁹。だが、彼の議論がすりあわせている

¹⁸⁹ しかし、佐藤のこの見方は、酒井直樹(1997)が批判する「翻訳する言語と翻訳される言語の自立的で閉じられた統一体」を前提とした見方であり、この見方が導くのは、別々の言語共同体の間を橋渡しする「なにやら英雄的で特権的な人物としての翻訳者」(11)帰山の像である。帰山を見る上で重要なのは、彼を英雄として言祝ぐ言説に注意しながら、彼が映画という「一つのテキストを別のテキストに翻訳」しなければならなかったのは、「二つの異なった」映画の「統一体」（すなわち欧米映画と日本映画）が「あらかじめあるからではなく、翻訳の行為が」まさに映画を「分節化し、その結果、翻訳の表象を通じて、あたかも翻訳する言語と翻訳される言語の自立的で閉じられた統一体が存在するかのように、それらの」映画を「措定することができるような制度」を、帰山自身が成立させようと欲したからだ、ということに気づかねばならないということである(4)。欧米映画と日本映画（声色、鳴り物、女形といった活弁文化）を、まさしく別々のものとして措定する規範（制度）を生み出すことで、前者によって後者を超克するという図式を成立させようとしたのが帰山（やその他『キネマレコード』などの映画雑誌で論説を展開した

のは、実は「日本」と「米国」といった国民国家間の文化的問題だけでなく、その時間的な移りゆき、すなわち言説自体の変化（分業・協業的映画製作から監督中心的な映画製作への変化）に対するすりあわせ・交渉でもあった。帰山の論説が、決して自立的ではなく、海外の映画言説に強く依存するものであったがゆえに、それは、映画に関して行われている眼前の実践への適応だけでなく、自らの言動が背景にしている欧米の映画言説の変化にも対応を迫られるという、極めて複雑な言説の動きに晒されていたのである。そして、帰山の議論の、上のようなゆらぎや齟齬は、この映画製作に関する言説の変化に対応しているがために起こる動的なくい違いなのである。帰山教正という人物の足跡をたどる意義は、この齟齬の運動を跡づけている点にこそある。「純映画劇運動」という名の下に凝固した映画史の、実際には極めて重層的で活断層にも似た歴史の層を、それが可視化するからである。

帰山のなかで「監督」とは、映画製作上、最も不確かで悩ましい役割だったのかもしれない。それは、彼が映画に関わり始めた当初から、映画作品の作者的存在として〈実体化〉していた役割ではなく、彼が、雑誌『キネマ・レコード』での評論活動を通じて、映画についての議論を深めていくとのちょうど同時代的に（1910年代半ば～後半）注目されるようになる存在だった。第2章で取り上げた彼の論説「完全なる活動写真劇と活動写真芸術論」（『キネマ・レコード』1915年10月号）をもう一度振り返れば、帰山は、「作者」として想起されるのが、まずその物語部分を創る原作者か脚本家だとした上で、「活動写真劇」には、それを成立させる上でもう一人の「作者」が必要であることを主張していた。だが、そのもう一人の「作者」とは（この時点では）監督ではない。彼は「技術とは即作者の一部であり、また作者は技術の一部であらねばならない」と述べ、映画の機械装置を操るカメラマンなどの「技術者」が「活動写真劇」総体にもたらす創造行為、すなわち技術者の「作者」性を並び挙げた。そして、ここでの「監督」は創作の主体であるよりも、物語の「作者」と技術の「作者」のあいだを取り持つ媒介者として想定されていた（この主旨は、

若き論者) だったのである。上に述べたように、この図式から自身の映画製作を差異化することによってこそ、帰山という「ファン」の映画製作実践が、天活という映画会社に価値を見いだされ、可能になっていた。その意味で帰山は、まさに「翻訳者」と重なる。

上に挙げた『活動写真劇の〜』でも、映画総体を構成するのは分業された各部分であり、監督はその統合を担うとして、構造的に継承されている)。

だが、このような映画の「作者」観を組み立てていた帰山は、「監督が俳優を使う巧拙如何によって映画の出来不出来が決まる」といった「監督」の作者性を主張する言説が、自らの構想の外側で生じてきたとき、この見方もまた受け入れる。1917年5月号、6月号の『キネマ・レコード』にペンネーム「水澤武彦」の名で掲載された作品評「現代の作品、作者について」で帰山は、レイモンド・ウェルズというユニバーサル社の監督者作品『愛の為の戦ひ』(Fighting for Love 1917)と『旅は道連れ』(Love Aflame 1917)を取り上げ(おそらくこれらのストーリー製作に監督自らが関わっていることを担保に)、その作品の全体的な出来栄えや、俳優の演技の巧みさを、監督ウェルズの手によるものとして絶賛していた。明言されてはいないものの、ここで表題にある「作者」のもとに論じられたのは、まさにその「監督」の手腕だった。おそらく、当時の映画評論の趨勢にあわせた論評を行いながら、彼が以前から著してきた映画製作のあり方とそれとの齟齬を抱えこみつつ、新しい「監督」という「作者」を、「現代の」それとして、帰山はそのまま取り込んでしまったのである。

同じく水澤武彦の名で掲載されている、映画批評の価値判断基準を定義づけようとした論説「良い写真とは如何? 活動写真映画批評の要訣」(『キネマ・レコード』1917年10月号)には、この「作者」としての監督像を取り込んだことで芽生えた、自らの「映画」への煩悶(危機)と、その齟齬をなんとかすりあわせようとする努力がにじみ出ている。そこには、確かにこう言及されている。「理論上から考えて見れば“写真術”というものは半ばは舞台監督の指揮によって定まる…もし写真術というものが油絵の絵具を作るように何と何にを入れれば何という顔料を作り得るといふほど簡易であれば写真術は(撮影及び現像)ちょうど絵具をねり合わせるようなもので、写真技師なるものは決して画家ではない。画家に相当するものはすなわち舞台監督であって、写真技師は絵具屋に過ぎない。」帰山は、ここでこのように述べ、一見先にあった技師の作者性を取り下げようとしつつ、「作者」が「監督」であること言明する。しかし、この論説の主旨は、まさにその新たな「監督」という「作者」をこのように認めながら、それまで自らが考えてきた上のような「映画」のあり方とそれとの齟齬を折り合わせるからこそあった。帰山がここで言おうとしたことは、むしろ「活動写真を純粋な文芸(文芸独特の立場を指す)のみから論じたり、

あるいは純粋な絵画から論じたり、つまり言えば現在ちゃんと芸術の立場の明らかになった各々固有性をもった芸術の立場のみから論じてしまう」ことは不可能な、「文芸でも、美術でもない、ある固有性の新芸術として立行くもので、文芸にも、絵画にも、包含せられたあるいはそれらの範囲を被るべきものでない」という、まさにミュンスターバーグなどの初期の映画理論家が主張したことにも似た「映画の固有性」だった¹⁹⁰。それゆえに、そのように「監督」を「画家」と見立てることができるのはあくまで「理論上」であり、実際には映画に絵画の見方を照らし合わせることは（完全には）できない、というのがここでの帰山の真の主張である。たとえば、絵画の絵具は定められた色合いが指定どおりに出るが、映画はまだ技術的にも未発達で、画調を整え、美しい映像を得るには「経験の深い技師によらねばならない」ように、その「技師」の手腕（すなわち「作者」性）も、製作上非常に重要な位置を占めている。そのため、「技師」を単なる画家の絵具と見なすことはできない。帰山がここで展開した論理は、いわば、映画の総体的「価値」は、監督者の手だけでなく、技師の手によっても創出されている、というものだった。彼の言う映画の「固有性」も、実は（この時点では）唯一の何かに凝固されたものではなく、文学、絵画、そして機械や物理化学の折り重なりにこそ見いだされていた。それらが統合された結果として「映写せらるるイリュージョン」が「画ともまた実物とも芝居とも言えない美しい感情を与える」、つまり「純粋」ではないために、どれかに中心化されるのでもないアマルガムとして映画は「芸術の発露」となる。この考えは、明らかに、上に言及した唯一の行為主体によるのではなく、分業の統合として「映画製作」や「映画」があるという見方を継承したものであり、「監督第一主義」の視座と食い違うはずのものだった。だが、帰山は、この自らの考えていた「映画」のアマルガムの部分を利用することによってこそ、それまで構築してきた自らの「映画」の論理と矛盾させずに、映画の「作者」として〈実体化〉しつつあった「監督」の存在を折り合わせるのである。「かくのごとく現在の活動写真の価値を評するために、画家ないしは文士の格に当たっている舞台監督によって出来上がった作品についての批評と絵具屋に当るべき写真技師によって作られる写真画（撮影、現像法につ

¹⁹⁰ この論旨は帰山自身も翻訳していた、ミュンスターバーグの考察に倣ったものだったのかもしれない。ミュンスターバーグも「監督や脚本家を創造的な力としては決して論じなかった」(Andrew 1976:16)。その固有性議論とともに重要な、映画と心のアナロジーに関する彼の議論については Carroll(1996:293-304)を参照。

いて)の価値の批評と、この2つに分けて判断しこれを総合する必要がある。」このように帰山は述べ、アマルガムとしての映画のもとで、「舞台監督」に司られる「作品」の部分と、機械や物理化学、そしてそれらを操る「技術」の部分とを、分業された別々の領域として主張し(いわば、映画という芸術の存立体制を分割して)、2つの「価値」とその創造主体(監督という「作者」と技師という「作者」)を(監督の優位をも受け入れながら)共に並び立てたのである。ここに見られたのは、その時代に〈実体化〉してきた「監督」というひとつの中心へ収斂してゆく「映画」の動きへ、それまでに組み立ててきた(技師の作者性のような)自らの論理をすりあわせてゆこうとする、帰山の努力であった。

帰山の「映画」に対する理念は、1910年代の間にこのように動的にゆれうごき、その時代の映画の動きに対応した、ある種の系譜を描いている。そして、この系譜のもとで、『活動写真劇の〜』で新しい映画製作の形を世に問い(1917年)、翌年実際に映画製作に乗り出すことになるまでに、帰山は、映画製作に関する複数の「作者」(物語(脚本)、技術、そして監督)に向き合うことになっていた(自ら「作者」を分割し、複数化していたとも言える)。この複数の「作者」の折り重なりは、実は上のようにすりあわせ可能だった批評活動以上に、その製作実践の取り組み方のほうに大きな問題を投げかけていたようにみえる。監督第一主義の映画製作(米国流の「モダン」な映画製作)に基づくならば、ディレクターシステム的な組織形態のなかで監督という役割を担う者は、物語と技術の両者ともを従属させる形で、映画製作全体の作者という立場を代表的に得ることになるだろう。帰山は、映画評論においては上のように、こうした見方に倣っていたものの、映画の製作実践においては、これに基づいていない。しかも彼がその製作実践で行おうとしたことは、監督の作者性や中心性を否定することとも、逆に協働的な視点から、他者に担われる個々の分業それぞれに作者性を認めることとも、実は違っていた。(実際には頓挫してゆくことになるものの)いわば帰山は、その実践を見るかぎりでは、貪欲にも、自らそれぞれすべての「作者」であろうとしたのである。

帰山にとっても映画の作者であろうとすることは、極めて重大なことだったようにみえる。だがそれは、帰山の場合、いわばある意味で、字義通りの「作者」もしくは「創作者」

という意味でだった¹⁹¹。彼が、根本的に映画製作に対して抱いていた願望は、先の議論のなかでも見られたとおり、文学や絵画など既存の芸術の著者—作品の関係性と相似した形で（物語）映画の創作者たらんとするのではない（文学的な作家像を映画製作に求めている）。おそらくそれは、自らの手で映画製作を行いたい、自ら創作実践に実体的に（身体的に）参与したいという、創ることそのものとしての〈生産〉への願望（欲望）なのである。帰山は、のちにその映画製作を振り返った随想のなかで、こう吐露している「その頃私はまだ26才で、無闇と製作欲にかられ、どうにかして外国映画のような映画劇を作ってみたい。そんなことばかりを考えていたのです」（『映画劇制作の思い出』）¹⁹²。このように思っていた帰山にとって、おそらく「監督」という代表的(representative)な「作者」のあり方は、満足できるものではない。彼は、クローズアップなどのショットやカットの指定が入った欧米流の脚本の書き方に則って物語を製作し（『活動写真劇の〜』所収）——物語の「作者」、自らもカメラを廻して撮影を行い（後には現像をも自分で行い）、それを編集し——技術の「作者」、その上で監督者という新たな「作者」の役割にもついていたのである¹⁹³。おそらく帰山は、俳優の演出についても「作者」でありたかったであろう（したがって、帰山も、「モダン」な映画製作がもたらす製作への情動のなかにいる）。だが、その部分だけは、以下でふれる理由により担うことがかなわなかった。

¹⁹¹ ハンナ・アーレントの言葉を引いて「人間の工作物の創造者〈工作人〉」と呼んでもよい。それは「地球全体の支配者、あるいは主人として振る舞う」、ある意味で絶対的権力である(1994: 228)。

¹⁹² しばしば帰山の名が代名詞となっている「純映画劇運動」は、弁士・鳴り物・女形という日本映画の持っていた〈旧来の形〉との対比のなかで、それら弁士の持つパフォーマンスの現前性（Presentation：再現(representation)と対比される）や、それに対する観客の返す掛け声や雑談など、劇場に溢れていた現前する身体性を抑圧する言説だったとされている(長谷 2010; 北田 2004)。しかし、こうした見方は、帰山の実践がまた、このような製作（生産）活動への参与という、活弁文化（それ以前からの芸能文化）が抑圧していた別のかたちの身体経験への渴仰だったことを見落としていないだろうか。言うまでも無く、帰山もまた、そうした活弁文化の上映空間の中にいた観客の一人（その場にいる身体）であり、「劇場」という枠組みを外してみれば、彼ら「ファン」が映画を見て、その製作（や評論）に参与したいと思い、行動を起こすこと（純映画劇運動）もまた、「観客」（の一部）の極めて身体的な反応だった。

¹⁹³ さらに、帰山は『生の輝き』の上映では、興行の仕方についても、弁士だけでなく、上映館の指定など、さまざま注文を出していた。「上映番組、宣伝ビラ、館前の装飾、興行法、例えばその週間は、日本物に付きもののおはやしは休ませるだとか、音楽に必要な楽譜、説明は西洋者の説明者にだとか、館内の見苦しい贈物の旗や幕をとれとか、(当時は天井からブラブラ沢山下がっていた)随分わがままな注文を、館主と相談し無理にも実施してもらったのです」（帰山「映画劇制作の思い出」）。ある意味で、帰山は、興行の「作者」ですらあったといえるかもしれない。

3 「技術」の「分業」

おそらく帰山の従事した映画の生産的活動は、出発点となった批評活動や映写技師の下働きなども含め、既に 1910 年代の時点で、考えうる大半のものに及んでいる。帰山が「作者」という〈生産者〉を渴仰していたのだとすれば、その〈生産者〉に対する彼の欲望は、映画の〈生産〉そのものを包括しまうほど大きなものだったのかもしれない。しかし、批評や製作実践の方向性が多岐に亘る一方、帰山は映画に対する視座に、ひとつの中心を持ち続けている。それこそは、彼が、後にも続く生涯にわたって映画に関わり続ける時に、残された唯一の立場ともなった「技術」である。

帰山は元来、監督や批評家であるよりも、「東京高等工業学校出身のインテリであり、技術者」だったと言ってもいい。既に「実作にのり出す前に、映画技術の研究者として多くの論文を書いて」おり(佐藤 1977: 28)、在学中から執筆していたフィルムの彩色に関する論説(夏溪山人「フィルムは如何にして彩色するか」『活動之友』1913 年 6 号)を始め、1910 年代の『キネマ・レコード』誌には、映写機やレンズ、上映・撮影技術、字幕の作り方、映画館の建築設備に関するものなど、映画に関する技術的知識を解説する論文が数多く残されている¹⁹⁴。その内容は、工学的、化学的技術知識を扱う、かなり専門的で高度なものだった¹⁹⁵。『活動写真劇の創作と撮影法』には、こうした帰山の映画誌掲載された論説の知識を、一般読者に向けて平易にした解説書だったという側面もある。著書の第 7 章(～126 頁)までは、脚本や演出、舞台設備など、製作において演劇に隣接した側面が議

¹⁹⁴ たとえば以下のものを参照。夏溪「映写機用『マツダ』半ワット電球」(『キネマ・レコード』1914 年 11 月号)、「白幕なしに映写する活動写真の発明」(同 6 月号)、「光中活動写真のスクリーンに就て」(同 8 月号)、「フィルム洗浄の改良現る」(同誌 1915 年 4 月号)、「米国パラマウント会社式フィルムセメント」(同 7 月号)、帰山教正「映写機の種類と構造」(同誌 1914 年 3 月号)、「スクリーンと映写機」(同 8 月号)、「字幕製造法に就て(其の一)」(同 9 月号)、「映写機の比較と注意事項」(同 11 月号)、「映写機のレンズに就て」(同 12 月号)、「フィルムと穿孔」(同誌 1915 年 3 月号)、「発声活動写真と其の改良」(同 6 月号)、「老人二役トリックの様々な実験」(同 8 月号)「常設館の建築及設備」(同 10 月号)、「活動写真映写講義」(同誌 1916 年 3 月号)、「映写・写真術・技術質問応答欄」(同 8 月号)、「活動写真館の換気設備に就て」(同 8 月号)、「人造光線及其の写真術」(同誌 1917 年 2 月号)「活動写真映写技師講義」(同 7 月号)、「活動写真に関する発明及特許品」(同 10 月号) など。

¹⁹⁵ おそらくは、当時の米国映画業界誌 *Moving Picture World* などに連載されていた、映写技術を解説する論説に、その多くを頼っているようにみえる。

論されていた一方、後に続く「第8章 撮影法、写真技術および技師」は、その章だけでそれまでの議論とほぼ同数のページが割かれている（127～241 頁）。技術に関する議論の比重が明らかに異なっているのである。そこでは、カメラなどの映画機器の部品名称など、映画に関する英語の専門用語が逐一説明され、さらにレンズの絞り値やシャッタースピード、フィルムの感光度、照明光源の光量などが、微細な数値とともに詳細に解説されている。

帰山の多岐にわたる映画活動において、技術にこそ比重がおかれていることは、彼の製作実践を見てもわかる。『生の輝き』での撮影技師大森が記憶するところによれば、演出に口出しをしなかった一方、帰山が撮影現場で積極的に関わったのは、まさにそうしたフィルムの現像や撮影といった技術的部分だった。大森は『生の輝き』で、フィルムの染色を帰山と共にに行った記憶をこう語っている。「[シーンごとにフィルムを] 一々カットしまして、青の色は青の色、赤なら赤、同じドラムに巻いてね。あと色をつけてから編集してつなぐんですよ。帰山さんは好きなんで、二人でやりましたよ。一日や二日じゃできない。帰山さんはそういうのが好きなんです。現像もやりたかったんでしょうけど、現像まではちょっとナンだから、それは専門に頼んで…」(ibid: 231-2)。また第二作『深山の乙女』では、大森の名がクレジットされているのとは異なり、同行もできなかったため、実際の撮影はほとんど帰山が行ったと言う。第三作『白菊物語』(1920)では帰山や大森も、足りないエキストラ役までこなしていたため、大森が出演している時などには帰山が進んでカメラ撮影を買って出ていた。その姿は、やはり大森に「あの人は好きですからね、やりますよ。あの人はどっちかというとかメラマンのほうがいいくらいです」と言わしめるほど生き生きとしていた(233)。事実、『白菊物語』製作時には、雑司ヶ谷の自宅の一部に小規模の現像工場を構えるほど、帰山は技術に関わる作業に監督の役割を超えて自らの力を注いでいた（当時「映画芸術協会」は、天活の吸収合併から設立された国際活映株式会社専属の撮影団体となり、その維持費がこの現像工場の利益で賄われるほどだった）(近藤「逝ける映画芸術協会 (4)」『映画時代』1926 年 10 月号)。帰山の実製作での活動は、このように、いわば監督業である以上に、彼がその興味と知識を蓄積してきた映画技術の実践だったとも言える。

帰山の行った生産的活動が、決して技術に限定されるものでなかったのは言うまでもない。上のとおり、それはあくまで、彼がなろうとした複数の「作者」のうちのひとつであ

る。だが、その活動の内容が、技術に重心をおいていることもまた、このように明白なのである。この「技術」に注目すると、彼が語る「映画」や「映画製作」に対する理念だけからでは明らかにならない、帰山の「映画」に埋もれている重要な問題が垣間見えてくる。以下では、映画における「技術」という、おそらくは純映画劇運動や映画という枠組みすらを超えて重要な主題であるところの問題を、それを自らの活動の中軸に据えていた帰山という人物から、「対位法的読解」によって捉え返してみたい。この試みによって、映画という活断層の間でうごめく「技術」の力学と、さらには（日本）映画の「技術」にすら走る固有の亀裂（歴史性）が見えてくる。

「分業」された「技術」

先に見てきた論説に注目すれば、「脚色法、演出法、写真術」、「作者、技術家、製造販売業務家の総合体」など、分業体制のもとでのそれぞれの部分が果たす役割とその統一性を主張したり、映画という媒体の特性がアマルガムだとすることで、その構成要素個別の重要性を訴えたりと、少なくとも「監督」という唯一の役割には中心化しえない映画製作のあり方について、帰山は語っていた。それは、一見、平等な分業関係のもとで協力しあうことを述べているような、いわば映画製作における協働性の主張のようにも見える。しかし、帰山が自らの身を「技術」という視座に置き、そこから語っていたとするなら、その協働的に見えもする主張の意味合いは別様を呈する。すなわち、彼の「映画」における、そうした分業の主張は、とりわけ先の「監督」の中心性を認めながら「技術」の部分从这里から切り分けようとした論述に典型的だが、それによって映画を構成する要素を分け隔て、自らの専門知識が寄り立つ技術を、他の領域からは独立した、演劇的な部分や、「監督」、さらには「製造販売業務家」（映画会社）からも犯され得ない、不可侵の領域として確保しようとするものだった、とも言えるのである（少なくともそうした欲望が入っている）。実際、帰山の主張は、上のように変化を伴っていたものの、「写真術」のような技術の部分を映画製作のなかの個別の領域として捉え、その他の部分と（監督者などに媒介させつつ）対照化させるという構造は、常に一貫していた。飯島が不安視したとおり帰山が「工業学校出の技術家」だったならば、いわば、その分業の主張は、生産と消費の両過程で「映画

製作」がゆらぎ、それがカメラや映写機の機械操作から、複数の労働者と細分化された分業体制へと変化してゆく時代のなかで、欧米映画の情報や学校教育から得た知識の蓄積によって築いた映画機械に対する自らの「技術」という知識の領土とその価値を、守ろうとする努力でもあったはずなのである¹⁹⁶。

帰山の「技術」は、おそらく、彼があらゆる映画活動を行う上での掛け金となっていた。そもそも、天活という会社の商業資本が、実製作の経験がない帰山に投じられたのは、提示された安価な予算とともに、彼が行ってきた批評実践、とりわけ『活動写真劇の創作と撮影法』という製作技術に関する知識を具体化した著作が、その実現性を信用させたからに他ならない。その意味で、彼の製作実践の機会、他の製作者らとは違い、映画産業や芸能界での経験の蓄積から得られたものではない。言うなればファン活動や専門学校での教育から得た技術という知識の蓄積こそが可能にしたものだった。事実、その実践のなかでの帰山の個々の創作活動も、よく見れば、この技術という知識の価値を頼みに行われているのがわかる。村田らに「新派」とけなされた内容の脚本が打ち捨てられなかったのは、それが欧米流の脚本書式という技法（技術）をもとに書かれていたからこそであり、カメラマンという専門家がいるにも関わらず、自ら撮影したり、編集やフィルム現像にまで介入できたのも、まさに彼が映画の機械・化学技術に精通していたからである。そして、人格的には監督にふさわしくないとみなされながらも監督者という役割を務められたのは、やはり彼が蓄積し『活動写真劇の〜』に具現化した映画製作の様々な技術に対する広い見識（と、それによって天活から譲り受けた資本）によるものだった。彼の映画製作における「作者」としての実践は、あらゆる製作行動に根本的に関わるという性質をもった「技術」という知識に支えられており、だからこそ、その価値が他者にも認められ、そのとおり「作者」として振る舞うことを許されていた、といっても過言ではない。

¹⁹⁶ 帰山が置かれていた状況は、マルクスが語った以下の状況にも重なっていたのかもしれない。「以前のすべての生産様式の技術的基礎は、本質的に保守的だったのであるが、近代工業の技術的基礎は革命的である。機械装置や化学的手続きやその他の方法をもって、近代工業はたえず、生産の技術的基礎とともに労働者の機能と労働過程の社会的統合を変革する。またかくしてたえず社会内の分業を変革し、たえず大量の資本と大量の労働者とを、一生産部門から他の生産部門に投げ出す。したがって大工業の性質は、労働の転換、機能の流動、労働者の全面的可動性を必至のものとする」（1969: 506）。帰山の活動は、こうした近代工業のもとで「技術」が被る不安定性からの防御行動でもあったようにも見える。

しかし、この技術を徹して頼み抜く帰山の姿勢こそが、製作実践なかで彼を様々な作者たらしめていた他方で、その自らの技術が及ばない部分には一切立ち入らないという、もう一方の彼の姿勢をも形作っていた。このことは、演出をめぐる村田ら踏路社と帰山との関係性に典型的に表れている。先にもふれてきたように、製作実践のなかで、帰山は俳優を動かす演出の部分にはほとんど手を出さなかったのだが、これは彼が「技術」という知識を頼みにしていたからこそ立ち入ることができなかった、と言うのがおそらくは正しい。帰山は『活動写真劇の〜』で、俳優の演技にもふれ、芝居的ではない自然な「真物」の動作や(102, 110)、グリフィスなどが行った監督の工夫で俳優の表情を作る手法(108)、撮影に適した扮装や化粧法など(112)、演劇とは異なる映画特有の演技論を展開してもいた。それでも、俳優の身体表現という実践を要する演出の部分は、演劇人ではない彼の領分の外側にあるものだと帰山は捉えていたのかもしれない。その上、演劇に関しては、「中学校」という高等教育を同様に受け、帰山の対面に座す村田実という人物が、やはり帰山と同じように海外の知識をもとに、いわば別の〈技術〉を蓄積していたのである。大正元年(1911)、村田のリーダーシップのもとに始まった劇団とりで社発行の同人誌「とりで」には、弱冠二十歳前後の村田の演劇論が掲載されている。彼は、ゴードン・クレグの『俳優と超人形』を引きながら、自らの絵画の才能を生かすように「劇も絵も同じ」だと述べ、舞台監督が画家となり「舞台と言う大きなキャンバスへ」言葉や舞台装置だけでなく、俳優の演技すらも、俳優自身の芸術ではなく、画家の「絵具」として操って、演劇を監督者の「統一する美術」にしなければならないという論を展開していた(松本 ibid: 467,476-7)。この村田の論からは5年も経っていたが、先の帰山の論説「良い写真とは如何？」での舞台監督を画家に見立てた議論は、これ(もしくは村田との論争)を念頭にしていたのかもしれない。そう考えれば、そこでの帰山の主張は、映画製作において協力を頼んだ村田ら踏路社の面々との関係に対する、彼の態度の表明とも読み取れる。この中心的「作者」性を強烈に主張する村田に対し、帰山がそこで選んでいた道は、自らの映画技術と舞台演出との間で議論を闘わせ、真っ向から「作者」という領土を争うことではなく、いうなれば、「舞台監督」という相手の役割の重要性(中心性)を認めつつ、それぞれの領分を「分業」に基づいて分割し、手にしている「技術」の領土を技師の専門領域として定めることで、保全を図ることだった。

帰山の活動から十年以上後、こうした「分業」のなかに、いわば専門領域の〈領土化〉の問題が内在しているのだと主張したのは哲学者中井正一である。1932年の論文「思想的危機における芸術ならびにその動向」で中井は、進展する「機械化・大衆化」の脅威に対し、真に憂慮すべきはその「精神的」側面、すなわち「精神文化の専門化、ならびにその職業化」そして、その分化に従って行われた「技術方面の専門化」の進展であると主張した。知識人に専有された学問を大衆に解放するという方法意識を三木清から受け継いでいた中井は(後藤 2005: 122-3, 196)、この専門化こそが、その裏返しとして、自らが「専門外」となるその他多くの領域に対して無関心な「俗衆」を生み出すものであり、「純粹哲学、純粹科学、純粹文学、純粹絵画等々」のような、彼自身が研究や大学教育で直面していた、自分の領域に対する貴族意識とそこへの孤立化へと誘う元凶だと見抜く。「思想的危機の罪は物質的機械および大衆にあるというよりも、むしろかかる精神的機械化としての科学の各々の孤立、引いては時代相への孤立にあるのであって、お互に俗衆であることをもたらした専門化にある」(199)。さらに中井は 1936 年の論文「委員会の論理」において(おそらくは戸坂潤の技術に関する議論を踏まえて)この批判を発展させ、はっきりと「分業」の問題としてこれを論じた。マルクスの価値形態論的議論から、利潤機構の商品売買を通して、人々が、日常の生活のなかで常に与えられた生産物に対する「単なる表象」のみしかもち得なくなり、「人間大衆はその道具的概念〔技術的機能、使用価値〕の構成の協同性から疎外され」、それを享受する事しかできない「無批判性」が生じるという論理を導きだした彼は(63)、さらに、これに拍車をかけているのが「生産手段の深刻な分業化」だと批判した。中井にとっても分業は、効率のために細分化された技術や労働が、帰山の主張したように「同一の組織的協力の中に統一さるること」を前提とするかぎり、互いの議論や批判、協働へと導く可能性をもったものだった¹⁹⁷。だが、現代の知的労働を具体的に見るかぎり、むしろ分業は逆方向へ作動している。「会社所属の技術委員会」の分業体制は、会社内で技術を秘匿し、商品の表象だけを供与することで、大衆の無批判性を涵養する。さらに中井は、教育界、学術界の「研究委員会」にみられる分業を、より問題視した。そこ

¹⁹⁷ 「すでに分業性は、そのことによって、技術が部分化し、相互独立化し、個々人の専属機能となる時、同一の局限された行為の不断なる反復、注意の集中の経験を積んでいる時、最小の努力をもって所期の利用効力を得ることである。しかし、その相互独立化する専属機能は、それが同一の組織的協力の中に統一さることをもって、前提とするのである」(64)。

には、個人に基づいた競争の余地があり、「ギルド的」「手工業的」自由性が認めらるものの、「個人的な自分の力にたよるところもちと、その裏にともなう生活の不安定」という「自由競争的」論理が働いている。

おたがいの個人的な嫉妬、対抗、意識したあるいは意識しない陰謀、御殿女中の怯懦、猜疑等々、「人間は人間に対して狼である」ところの命題は、この領域において旧態にあるとともに、学問研究の中に、独異なる縄張的根性が発生するのである。

そこでは一つの矛盾の相剋があるのである。すなわち、あらわれたる分業的な専門化は技術の分化と歩みをともにし、しかも、その維持形態ははるかにおくれた段階機構の中にあること、この二つの分裂がいわゆる学校インテリゲンチヤの世界観の不安契機を構成しているといえるであろう。

この不均衡な体制から起る研究の特殊性格は、その専門化が協同的統一性から遊離することである。もともと、分業化する前提として、その組織的協同性があつたはずである。ここではしかるに、分業的専門化のみが出現して、組織的協同化が独り取り落とされて、それを欠如して移動してくるのである(66)。

このように中井は述べ、協同性へと至る契機を孕んでいたはずの分業が、実際には、自由競争のもとでの不安（に対する防御行動）と結びつき、縄張り意識に囚われた専門化のみを促すことで、無批判性（他者に対する批判意識の喪失）と無協同性（他者と協働する契機の喪失）を生み出すと主張した。

おそらく、中井の批判した分業の論理は、帰山の言う概念からも実践からも形作られた分業の構造と重なり合う（いわばフィルムのポジとネガのような関係でだが）。中井はこの後で、現代の「生産の論理」のなかに仕組まれたこの「無批判性」と「無協同性」へ至る動きを乗り越えるために、「現実の地盤より遊離すること」なく(72)、そこから「潜勢的なものの正しき反映」を見いだすために「実践の論理」を見据える必要性を訴え、その「実践」から論文の表題である組織的協働的な「審議性」と「代表性」に支えられる「委員会の論理」を導き出そうとした。いわば「現実行動によって構成される集団」の「実践」の

中にこそ、中井思想の核心である「協働性」(北田: 55)は求められていたのである。その意味では、映画製作の実践が織り込まれていた帰山の「分業」も、少なくとも契機としては、この「協働性」に直面している。それは上に挙げたような、『生の輝き』の製作などについて残されたエピソードに描かれる様子、村田ら踏路社の面々やカメラマン大森との楽しげなやりとり、生き生きとした共同作業など、その時代の映画産業構造には、まだ完全には組み込まれていない「ファン」による製作実践だったがゆえの、厳格な分業構造の行き届かないアマチュア的な様子に表れている。しかし帰山は、この協働性に価値を見だし、それ自体を映画生産に対する新たな哲学や論理へと導くこともできなかったし、しなかったのである。彼が行ったのは、自らの技術で差配できる領域を「作者」として領土化し、それ以外を村田という別の「作者」に譲渡するという、「分業」に基づく「無協同」な「協業」という実践だったようにみえる。その意味では、帰山の映画製作実践は、映画史に残された「協働性」や「委員会の論理」の、既に死産せる痕跡だった。

「技術」という〈根源〉

中井の知的態度が、複数の参加主体とその間での議論や共同作業からなる「協働」を求めるものだったとすれば、帰山の態度は明らかに対照的である。前節でもふれたとおり、彼の理念は基本的に、知識人階級の文化資本的差異を背景に、トップダウンに実行される「啓蒙」的思想だったといつてよい。帰山の「映画」は、表象としてはアマルガムで複数のであり、様々な要素が入り交じって(は、彼にとって言い過ぎかもしれないが)組み合わせるものと考えられていた。また、欧米での言説の変化や製作実践をとおして、その揺れ動きをも帰山自身、身に染みて経験していたはずだった。だが(それゆえにこそ)、おそらくは、彼が「映画」に求めたのは、繰り返される「〈純〉映画劇」という言葉に象徴的なように、そうした動きや変化のなかに新たに生じる「契機」のような価値ではなく、そうした不安定な要素に対しても揺るがない、何か一定不変の安定的な価値だったように見える。

映画装置のレンズの「うつす」動作が含み持つ、光を受け(撮影機)、それを投げ返す(映写機)という双方向的な機械機構に、人間を集団的な変革へと導く、送り手と受け手の双

方向的コミュニケーションの成立契機（「交流的中間態」）を読み取る中井にとって(1931: 155; 高島 2000: 60; 後藤:120-2, 189-92)、そうした機械の「技術」は、「自然と人間の単なる媒介契機」(1936: 58)と言い切ってしまうような中性的なものであり、それゆえにこそ、「分業」的「無協同」へと至らしめる生産関係（「生産の論理」）とは全く別の枠組み（「技術の論理」）にあって、機械的な媒介のもと、「個性」を超えた複数の主体の議論や協働を可能にする〈場〉だと考えられるようなものだった(1931: 160)。だが他方、帰山の「技術」は、中性的媒介的〈場〉であるよりも、そこから「映画」や芸術そのものが創出されることとなる、いわば〈根源〉だった。中井が「委員会の論理」を発表した4年後の1940年になっても帰山は、むしろ彼が頼みにした技術への依存をいっそう先鋭にして、「技術」の中心性を声高に叫びつづけていた。主要な映画雑誌に久々に寄稿した論説「技術と映画芸術」（『日本映画』1940年2月号）で彼は、トーキー技術の登場による映画理論の混乱を尻目に、技術が批評家に忘れられがちになっていた当時の状況に恨み言を述べながら¹⁹⁸、「無声映画の理論がトーキーに驚かされたのは要するに評論家が技術の実現性に対しての知識に欠けていたに過ぎない」と批判し、「映画は完全な技術の使駆により独自の芸術を構成し得るもの」だと（すなわち、テクノロジー的決定論を）主張していた。帰山によれば、カメラや音響技術だけでなく、過去に村田に譲り渡したかに見えた俳優の演技までが、トーキーの時代にあって、「発声法の生理的理解、音響学的に見た発声法、マイクロフォンを中心とした発声法、言語の分解と組成に対する理解」、さらには標準語と方言の使い方などに至るほど、今や技術に差配されるのである。しかもその技術は、「日本人」の手先の器用さによって作り上げられるものとは「似て非なもの」であるという意味で、人間の手による実践的な創作行為としての〈技術〉ではなく、（時代を反映してかそれが欧米からもたらされていることには一言も触れられていないが）既に知識として具体的な形をなした（抽象化された）学知としての「技術」であることまでが、ここではほのめかされている。したがって、ここで帰山が言わんとしたのは、「観客は技術を見に来るのではない」と「暴言を吐く」「映画評論家」を含めた全ての映画人が、勝手な行いをやめ、「科学」に基づいた「技

¹⁹⁸ 「しかし技術はある場合にはかなり無視せられるような事があっても、作品が大衆にアピールする力に左程の影響がないので、したがって批評家にまでもうっかり見逃され、時によってはそれがために偏狭な映画芸術の柵の中に追い込まれるようなことも起こりえる」（帰山「技術と映画芸術」）

術的訓練」を受けなければならない、ということだった（つまり「科学技術」への従属の主張）。言うまでも無く、その「技術」を、その時手にしているのは、1930年代には「映画技術研究者」の道を進んでいて、新たに浮上したトーキー技術についても知識を蓄積していた帰山自身である¹⁹⁹。いうなれば、ここでの帰山の主張は、トーキーという新たに現れた技術を利用して、自らが依拠し続けてきた「技術」を、もう一度「映画」総体に対する唯一の〈根源〉に据えなおすこと、さらには、そうすることによって技術に置き続けた自らの身をもヒエラルキーの頂点に位置づけ、その権威を復権しようとする、きわめて支配的で政治的な目論見なのである。一定不変の〈根源〉に凝固し、帰山もしくは「技術家」に専有された知識であるところの技術には、彼らから分け与えられるという一方通行的供与の関係性は生じるものの、双方向的な協働性の入り込む余地はない。その意味で、帰山の「技術」の思想は、比べものにならないほど単純だが、中井のものとは明らかな対照をなす。

もちろん、お互いが名指しするように直接対峙していたわけではないのだが、中井的（京都学派左派的）な協働的思想からみれば、帰山には、とりわけその思想面を見る限り、直接批判されてもおかしくないような対象であるところの、知識を専有する「専門家」の典型と言ってしまうような側面がある。確かに、「ファン」から始まる彼の活動は、旧来の生産関係と対峙し、その他多くのファンの期待を集めながら、彼らが夢見る映画製作への道を切り開くような希望を与えるものだった。また、著書『活動写真劇の〜』も、ある意味では映画技術をファンにひらくものだったとも解釈できる。この点にかぎれば、帰山が（実践面では）「ファン」という「協働性」を感じさせるような場にいたことも事実ではあった。しかし、彼の発した言説には明らかに、上の技術に限らず、ヒエラルキーに支えられた揺るぎない価値や権威に依存する彼の性分が、協働性を阻害するようなかたちで、所々ににじみ出ているのである。1911年の『活動写真界』にある帰山最初期の投稿論文にすら、そうした様子はすでに表れている。「活動写真が与ふる知識」（1911年20号）では、「普通

¹⁹⁹ 初期のころからの映写機やカメラなどの映像機器に関する研究だけでなく、1930年代に入って、帰山はトーキー技術に関する著作も上梓し、映画技術全般に対する研鑽を積んでいた。『トーキー・電気蓄音機・増幅器の原理と作り方 〔映画技術 特集 第二号〕』（映画技術出版社、1932年9月）、『トーキー録音の研究 〔映画技術 特集 第三集〕』（同12月）、『トーキー再生装置故障発見と修理法 〔映画技術 第4集〕』（同1933年4月）、『トーキー技術要説 上巻 〔映画技術 第十集〕』（同1935年）などを参照。

の観覧人」の娯楽的な見方に対し、彼ら学生ファンの見方を対置させ、「語学」「風俗習慣」「風景」「教訓」「科学」という自らの学知に基づいた教育的価値を外国映画から読み取る見方を、優れたものとして称揚し、読者に推奨した。また「児童と活動写真」(1911年21号)では、同様に教育的観点から映画を好む児童の問題を論じ、「学校における死んだ学問」ではなく「生きた家庭教育」が必要だなどと唱えながら、子供を模倣するだけの完全に受け身な立場に位置づけ、弁士が彼らに俗語を教えてしまうと云って非難したり、勧善懲悪の物語の悪の部分が子供らに悪の模倣を促してしまうから、悪と見なされる要素を切り捨てて善の部分だけみせればよいなどという主張を、帰山は行っている。これらはまさに、学生という選ばれた知識人階級の立場に依存した、一方的な「啓蒙」の主張である²⁰⁰。

先にもジェローの議論にふれたとおり、帰山だけでなく、1913年からの『キネマ・レコード』誌に集った同人論者たちの論説は、「民衆娯楽」を見つめる権田保之助の視点とは異なり、エリートの価値観から低俗な民衆の趣味に改善を迫るような内容で、そこには大衆知のような、混沌としたもののなかに価値を見いだすような視点はなかった。そして、その揺るぎない権威や価値に依存する知的態度は、ごく自然な成り行きで、結局、「国家」という最高権力にたどり着く。論説「活動写真の社会的理想と社会教化の価値」(『活動写真劇の〜』収録、付録19~37頁)の緒言で帰山は、「活動写真科学の進歩を計り、写真製品ならびに材料、薬品等をもって外国貿易に利益し、かつ、活動写真によって我国情を外国に紹介し、外人をもして我国および我國民を了解せしめ、なお活動写真が与える総ての範囲において我が社会教育に資し、國民各個の精神上ならびに知識上の進歩を求め、國民の国家的觀念の自覚、個人の向上に貢献すること」を、映画事業の「理想」とすべしと宣言し、富国(「強兵」までは、まだ述べていなかったが)と國民教化を、産業活動の(利潤追求を上回る)絶対的な価値基準に定めようとしていた。確かにそれもまた、帰山が問題視し続けていた、スペクタクルとして興行の場に顕在化する映画会社の奔放な功利主義を改善しようという意図から主張されたものではあった(20)。しかしながら、それを消費の場に表れる資本主義の構造的な問題として見る眼力がなく、興行の場の表層にあらわれた、自

²⁰⁰ もちろんカント的な「理性の自由な使用」という意味ではなく、「講壇化された」「啓蒙」(戸坂 1977:112)として。もしくは、「大衆のための批判的知識」ではなく、戦後の「啓蒙主義」を先取りした、「コンセンサス」という物神化された原理に露骨に表現される平均という権威」を上から押し付けるものとして(ハルトゥーニアン 2010: 108, 110)。

らの価値観とは異なる低俗な趣味の問題としてしか捉えられなかった帰山には、それを改善する方策として「国家」のような別の絶対的価値で、それを上塗りする手段しか提示し得なかった。「自己が社会として国家としての一員として生活する以上には、国家の隆盛と否とはすなわち自己の生活上の問題となる」と帰山は述べ、個々人の生活の次元からを短絡的に「国家」に直結させ、すべての活動が国家の維持に向かうような秩序を示し、そのもとで映画産業の利潤追求活動を、富国や国民教化に向けようとしていた。しかも、そうした改革への責任は、商品を生供給する根源とみなされた「製造家」すなわち生産者側に一方的に割り当てられた(21)。そして、彼らの「覚悟」「能力」「努力」「理想」などを語って鼓舞する帰山の主張は(28)、そうした立場も「十分学識と思慮ある人々によって経営される必要がある(29)」などと言って、帰山自身に重なる知識人階級が〈生産〉という権力を握るべきだという主張に、結局帰着する。

ある意味では、帰山も映画産業の抱える資本主義的問題に向き合い、知識人としての責任感からか、様々な論評のなかでその変革を模索していたとも言える。しかし、彼の主張は、そのいずれもが、いわば、映画という文化の生産や消費のあり方を、国家や西洋の学知、そして技術という専門知識の持つ価値や権威から、一方的に規定し直そうとする試みだった。それは、中井の様に現代文化や資本主義の総体的な構造に批判の眼を向け、その構造自体に変革を迫ろうとするものとは全く異なっている。いわば、「国家」から「国民」へ、生産者（製造家）から消費者（観客）へ、「技術家」「専門家」から一般人へとといった文化のヒエラルキー構造はそのままに、その権威（〈根源〉）の担い手だけを、自分のように知識をもった立場に入れ替えようとする試みだった、とすら言えてしまうものだったのである。確かに、帰山が行った映画製作という実践そのものには、ファンという消費者の立場が生産に参入したという意味で、〈生産者〉と〈消費者〉の垣根をゆるがす契機があった。だが、彼の言説を見る限り、彼自身には、そのような意図は全くなかった、と言わざるを得ない。ファンの期待とは裏腹に、むしろ帰山は、技術や知識によって自分だけが「生産者」となり、彼自身とファンとの間では、その垣根を、そうした「技術」や「知識」のもつ権威によって維持しようとするように見えていたのである²⁰¹。

²⁰¹ つまりは、サイド(1998=1994)が提起した「社会の中で思考し憂慮する」「アマチュアリズム」(136)を持った知識人になる契機が、(彼に「ファン」の一員である自覚が強くあったならば) 帰山の実践のな

「活動狂」の超克

彼が 1920 年に発表した論説と、それがファンとの間で巻き起こした論争は、帰山のそうした態度を象徴する事件である。『活動画報』に掲載された彼の記事「参考調査 活動狂の心理——一種の変態心理患者と見ることができよう——」（1920 年 10 月号、『活動写真劇の〜』所収、付録 41~7 頁）は、「活動狂（すなわち活動写真の熱狂的賛美者）」の心理状態を研究の対象に据えた論説で(41)、言うなれば、帰山自らが映画「ファン」という集団を分析する主旨のものだった。その「活動狂」の定義に従えば、おそらくは、すでに十年以上も活動写真に耽溺し、それを礼賛する数々の論評を繰り広げてきた帰山自身も活動狂の範疇に含まれるはずだった（冷静な「論評」であり「熱狂」ではない、と帰山は言うかも知れないが）。だが、これを棚上げし、自身は「研究者」という観察者の立場をとって、活動狂の特質を腑分けするのが、この帰山の論考なのである。（「精神的の狂人……ではない」と断りながら(46)）「心理」学的な立場を装い「患者」を分析し始める帰山は、「活動狂の通有人格」と称して、「年齢」や「体質」などの身体的特徴に注目し、それを「虚弱」などの否定的表現で定義づける（ステレオタイプ化する）²⁰²。そして、彼ら「活動狂」が、映画劇中の女優に対して、手紙を送ったり着衣を要求したり、その結婚を聞いて落胆したりと（時には女性に暴行を働く「不良」がいることも指摘しながら）、現実の女性に対するように夢中になっていることを取り上げ、「青春期における性欲の変態」だと「欠陥」視し、「フェティシズム」「マゾヒズム」「サディズム」という用語を持ち出して彼ら活動狂

かにはあったように見えるのである。だが結果は、言うまでもなく、「技術」に固執し「専門主義」に陥ったのが帰山だった。その姿は、調停者やコンセンサス形成者の立場を好み、批判的センスに欠け、安易な公式見解や既成の紋切り型表現を好む(54)、サイドの言う〈知識人〉とは正反対の「知識人」だと言ってもよい。

²⁰² 「性質——極めて温順、無口、人の前では女の如き性質を有す。ただし手紙ないしは文筆上には自己の議論を堂々と記述す。体質——一般に虚弱あるいは疾病を有するか一部体質の欠陥あり。精神状態——快活ならず。常にある一事に思い耽り、空想をなす。変態性欲を有するものあり。知識——最も中学程度もしくは以下の者多し。年齢——十四五歳より二十三までの者多し。しかしこれと全く反対に放縱なる性質を有するものがあるが、これは活動狂の部類に属するべきでなく、活動に限らず興味するものである」（41-2）。

を分類する。さらには、彼らが「露出した脚」などの〈エロ〉の部分が瞬間的に映る作品を何度も見ていることを「「露出」「視眺」等の変態性欲」だと言って取り上げたり、外国女優にファンレターを送る人々に対して「日本人の恥を暴露」するなど非難したりもしていた。そして、帰山は最終的に、そうした性欲心理の問題を飛び越えて、彼らの〈人格〉までを問題視しはじめる。その「多くは俳優、脚本家等の志願の方面」だと、自分の『生の輝き』が魅了したであろうところの映画製作に興味を抱くファンすらを名指しし、「自分は長い間多くの活動写真を見ている。そしてそこに研究と実際の力とが養われている」という「思想」をもった彼らの「強烈」な「自負心」を非難したのだった²⁰³。要するに、「活動狂」や「ファン」などと呼ばれ始めた、自らと同様の映画愛好者は、帰山にとって好ましい存在ではなかったのである。そして、それゆえに、まさしくフーコーの議論そのままに、自らと活動狂のあいだに《心理学》を介在させることで、自らの（しかも西欧的な）理性的立場と彼らの「狂気」を切り分け、さらにはそれに共感をすら抱かず、彼は敵視したのだった。こうした帰山の言説に、ファンと共に、などといった発想があろうはずもない。むしろ「技術」と同様に、心理学のような「学知」が、ここでも垣根に立てかけられていたのである。

ここに込められた帰山の敵対的な意図は、読者にとっても明快だった。この論説は、異例の反響を呼び、『活動画報』には読者からの反論や応答が3号連続で掲載された。もちろん、まずわき出る反応は「活動狂」からの怒りの反論である。後に脚本家も務めていた内田徳司は、帰山が論説では使わなかった「ファン」という英語の言葉に「活動狂」を対応させて読み取りながら、帰山の説はごく一部の事実を精神病だと一般化して、広く（おそらくはモダンな響きのする）「ファン」を侮辱していると非難した。演劇でもみられるファンレターなどは「活動狂」に固有の変態性欲ではなく、映画に「恋愛衝動」を感じるのは必然的なことなどを主張する内田の耳には、帰山の議論は強弁に聞こえるものだった

²⁰³ その後にはこのようにも続く。「少しの文才があれば自分で脚本を作る、しかし立派なもののように考えている。すべてがそれらの人々には極めて簡単で容易と考えられている。多くは知識の低い無効に帰着する。自己を反省するだけの能力を有せず、活動に熱中して自己以外の者を知らない結果であろうと思う」(46)。「少しの文才」で脚本を書いたものの、新派悲劇の域を出ないと村田らに評価された彼の経験が、明らかにこれに重なることを思えば、少なくともこの自負心の強い「活動狂」が自らに類似した存在であることを帰山自身は承知している。

（「帰山氏に所謂変態心理者から」1920年11月号82頁）。また、のちに30年代を代表する喜劇映画俳優となる古川緑波は一ファンとして意見を投稿し、スクリーンの女性に恋慕するのは変態だと同意しながら、帰山が挙げた「活動狂」のステレオタイプは、その部類に属する彼の眼にも奇妙に映ると、疑問を呈していた（「変態なりそれから持論」同誌1920年12月号86頁）。しかし、帰山の説が耳ごごちよく聞こえるファンもいた。ある広島の記事者は、自ら「変態なり」と居直るファンの反応に反対し、「変態心理」と言われたことに立腹して帰山のような冷静な態度を取らない「ファン」の方を批判している。だが、慧眼を感じさせることに、この読者は「帰山氏は活動の批判等する研究者までを変態心理の持ち主であると言われていない」ことを読み取り、「研究者」という帰山と同じ態度を取れさえすれば、「活動狂」という括りから免れることを見抜いていた（「何の皮肉ぞ」同誌1921年1月号）。

いずれにせよ、帰山はこのように、自らが属するかに見えた「ファン」との間には、その知識によって明確な垣根を築き、彼らを変態視した。そして、《心理学》によって客観を偽装して彼らとの距離を置いたのみならず、あたかも彼が低俗視し敵愾視してきた「活弁文化」の弁士に対するように、ファンにはあからさまに分かる態度で敵対視すらしたのである。

8年後、この映画における性表現の主題を一冊の本にまとめ上梓した『映画の性的魅惑』（1928）には、興味深いことにこのような論考を試みた目的自体が、意図して曖昧にされていた。帰山はその序文で「著者が本書を執筆するに際して、どういう目的をもっていたものであるか」とわざわざ書き置きながら、「それはただ記述に過ぎない」、飽くまで「記録である」と述べ、これが「映画の性的魅惑」の客観的な歴史叙述であることを装っていた(1)。その内容においても、雑誌記事にあるようなファンを侮蔑する表現はほとんど消え失せ、「活動狂、シネマファンの一部分には完全な変態性欲の所有者がある」と、ただ1カ所にだけ残るのみだった(26)。ゆえに、彼が「活動狂」や「ファン」を敵視した理由は、具体的には不明である。だが、裏を返せば、帰山自身が口には出せない、不明瞭な動機がそこに絡んでいた、と考えることもできるかもしれない。

この「ファン」の敵視は、帰山が好んだ「分業」自体を批判する、先の中井の言葉のなかにあった問題を、再び想起させもする。帰山が、製作者と観客、批評家と読者など、生産者／消費者間の分業関係のもとで、自らの「専門家」であるところの〈生産者〉という

領土の安泰を望んでいたとすれば、おそらく彼にとって望ましいのは、彼の生産物だけを「無批判」に享受する消費者大衆であって、「製作者」「批評家」「研究者」など、彼の手にある〈生産〉の専門領域にまで口を差し挟もうとするようなファンではない。そう考えれば、彼には理解できない変態的価値観をもち映画製作にまで興味を抱くファンは、帰山にとって〈生産〉というこの時代の中心的領土に「不安定」な「自由競争」を持ち込んで彼の立場を脅かす、新たに現れた主体（敵）ともなる。そして、そのような彼らに対する恐れからくる「個人的な嫉視、対抗、意識したあるいは意識しない陰謀」のような反応の現れが、帰山の「活動狂」に対する「心理」だったようにも見えるのである²⁰⁴。

その上、帰山とファンとの関係は、明らかに彼と村田との関係にも重なっていた。技術という領域に固執し続けてきた帰山に対し、新たに表れた「ファン」が専らまなざしたのは、その「技術」ではなく、「女優」のような、映画の中の劇的要素である。そして、ここそが、彼の映画製作実践のなかで村田に譲り渡さなければならなかった部分であった。映画スターが世間的な注目を集め、「監督」という役割が彼らスターとの関係性のなかでこそ〈実体化〉してきた時代にあって、演劇面での知識や経験で村田に遅れをとっていた帰山は、技術を別の領域に切り分けることによってかろうじて映画製作のなかに自らの領土を切り開き、技術から「監督」を務めていたのである。だが、その「映画」や「監督」をめぐる製作実践において、後に中心を担いゆくのは、帰山の技術ではなく村田の演出であった。分業にもとづき、技術という領域に閉じこもるような帰山の製作態度は、先にもふれたように、近藤や大森など共に働く者たちから見て好ましいものには映らなかった。一方で、村田の存在感は、帰山の名が喧伝された『生の輝き』の時でも、帰山からうるさがられるほど飛び抜けていたという(大森：229)。第1節で取り上げた『生の輝き』に涙した

²⁰⁴ また、別の見方として、当時益々重要視されるようになってきた映画検閲と、性描写の関係性も忘れてはならない。1920年前後から内務省による「活動写真映画検閲の全国的統一」が、世論の後押しも受け、「活動写真問題の徹底解決」を期して本格的に推進されてゆく(奥平 1986: 311)。そうした流れのなかで、映画の性描写も具体的に問題視されるようになってきており、大阪府の「観物場遊覧所取締規則」(1921)のなかでは、「猥雑に渉るもの若くは恋愛の事柄を仕組み劣情を挑発する虜のあるもの」が検閲対象として具体的に明文化され始めていた(牧野 2003: 122)。性描写が国家権力の検閲対象に具体化されつつあったとき、「知識人」という高等な「階級」をなしていたかに思われた人々（「ファン」）のなかにすら、それを好み「変態」視される人々（「活動狂」）が現れたとすれば、権力に依存することで言説を紡いできた帰山は、これまた保身のために、「知識人」であるかないかを問わず検閲の眼を向けられてしまう「活動狂」から、自らの身を切り分けようとした、とも考えられよう。

山本嘉次郎の叙述のなかでも、その作品の監督は帰山ではなく村田だと記憶されてすらい
た(31)。おそらく、帰山は映画芸術協会を起こしたものの、共に活動するものたちの人心
を掴むことはできなかったように見える。1920年の作品『さらば青春』撮影中、演出で帰
山と意見を衝突させた村田は、帰山と袂を分けた。村田はその後、小山内薫の支援で『路
上の靈魂』(1921)を監督・主演するなどして、独自に監督者としての経験を積み上げつつ、
結局日活の筆頭監督者にまで上り詰める。その人気は、1926年の『映画時代』(「本邦映画
監督人気投票第一回成績発表」同誌11月号)で行われた日本映画監督の人気投票で二位と
の差を倍以上つけて、ファンからの圧倒的な支持を集めるほどだった。他方、残された帰
山と映画芸術協会の面々は、「村田がやめた後はすっかりダレてしまい」(松本: 574)、配給
会社との契約をキャンセルされるなどを繰り返して負債を抱え、生気を失ってゆく。吸収
合併による天活社から国際活映への移動、また国際活映の破綻から松竹キネマへと映画会
社を渡り歩き、一時は帝国キネマ演芸株式会社が開設した東京撮影所長(巢鴨)にまでな
った帰山だったが(「栄光輝く活躍の日を迎えて」『活動倶楽部』1922年8月号)、そこが
関東大震災で壊滅してしまうと(佐々木 1996: 75)、これを区切りに商業的な映画製作から
は一切手を引くこととなる。上の論説時、ファンに対して感じていたであろう嫌悪感(も
しくは「不安」)は、「技術」という領土に陣取った彼の映画の製作実践が、村田に担われ、
ファンにも好まれた、映画劇の「劇」の部分、さらに言えば、スター俳優や監督に中心化
し映画製作自体までもがスペクタクル化した「劇」によって超克され、頓挫してゆく、こ
のような未来を暗示するものだったともいえる。

結局、帰山は分業という概念のもとで、映画の技術という専門領域に執着し、若い製作
スタッフらともあまり協働的な関係を築けず、また、彼の製作実践に注目していた「活動
狂」(ファン)とすら、共に歩もうとはできなかった。彼にとって、自らと同様の趣味をも
ち、共に純映画劇運動を享受していたはずの活動狂という新しい主体もまた、弁士などの
旧来の興行制度に依存した主体と同様の、批判すべき対象ですらあったのである。その意
味で、帰山自身がこの時代に目指した映画の「革新」は、彼の隣にいた様々な主体(製作
者／生産者——ファン／消費者)の活動が結果的に形作ることになった、純映画劇運動と
いう総体的実践がもたらす(〈革命〉的な)価値体系の変化とも、実は異なっていたと言え
る。それは、あくまで彼の蓄積した映画技術という、いわば生産手段に直結する知的資本
の力能、もしくは西洋学知という知的権威や国家権力に至る揺るぎない価値体系を、むし

ろ変革するのではなく前提にし、依拠することによってこそ行われるべき、上からの革新だった。換言すれば、眼前にある映画文化のヒエラルキー構造からもたらされる抑圧（古き「活弁文化」のもつ参入障壁／新しき「映画文化」のスター・監督中心主義）を感じながら、その抑圧の構造自体に向き合うことなく、彼自身が〈生産者〉という権威の座につきことのできる別のヒエラルキー（「技術」「学知」「国家」）に（を）、いわば〈知的に〉置き換え（並置し）ようとしたのが、帰山自身の批評と製作実践からなる総体的映画「活動」だったとも言える。ゆえにその活動は、彼とは別の価値体系を支持するものたちからは（弁士だけでなく、若き製作者、劇団員、活動狂など）当然煙たがられるものだったのである。

だが、もう一方で、また他の人々にとっては、文化の体系自体を（生産者と消費者などの根本的な分業構造までを）ゆるがすものではないために無害で、既存の価値体系に依拠しているがゆえに、わかりやすく、時に魅力的ですらもあったのが、帰山の活動なのも見逃してはならない。「活動狂の心理」に対する読者からの応答の一つにあったように、「変態」という蔑視のなかにすら、帰山に従って《心理学》の体系に則りさえすれば、「活動狂」と「変態」視される不安から逃れ「研究者」でいられる安易な「魅惑」がそこにはあった。功利主義的な経済活動から、低俗だと揶揄されがちな映画会社にとっても、帰山の主張には「魅惑」があったのであろう。その新劇史のなかで村田と踏路社の足跡を詳細に追いかけている松本克平は、1920年の創立時に社長大谷竹次郎が発表した松竹キネマ設立の趣意書が、帰山が富国と国民教化を唱った論説の序文を引いていたことを指摘している(566-7,597)。帰山の、個々人から映画産業までを短絡的に国家に直結させる主張を引くことによって、松竹という新たな映画会社もが、おそらく「活動写真」にはおそらくなかったであろう「国家」という新たな装いとその権威を、容易にまとうことができたのである。

「技術」「学知」「国家」といった権威にもとづく帰山とその主張は、一見知的で、安定的ですらあって、そのためにわかりやすく、ある人々（ハイクラス）には耳心地さえよく聞こえるがために、その後も全く捨て置かれることはなく、近藤のような製作者が批判的記事を出しても、それに反論する支持者が出るほど、長らく信奉までされてゆく。

このようにして帰山は、旧来の「活弁文化」の弁士だけでなく、新たな純映画劇の「運動」を担う多様な主体ともコンフリクトを起こし、そのために映画製作からは徐々に阻害され、自らの「技術」に退行し、「不遇」の道を歩むことになる。しかし、そうなりながらも、そのわかりやすい「活動」は、ある人々からは仰ぎ見られ続け、いつのまにか「純映

画劇運動の主導者」として神格化され、「技術」の部分が抜け落ちた「映画監督帰山教正」
として映画史に記されてゆくことになるのである。

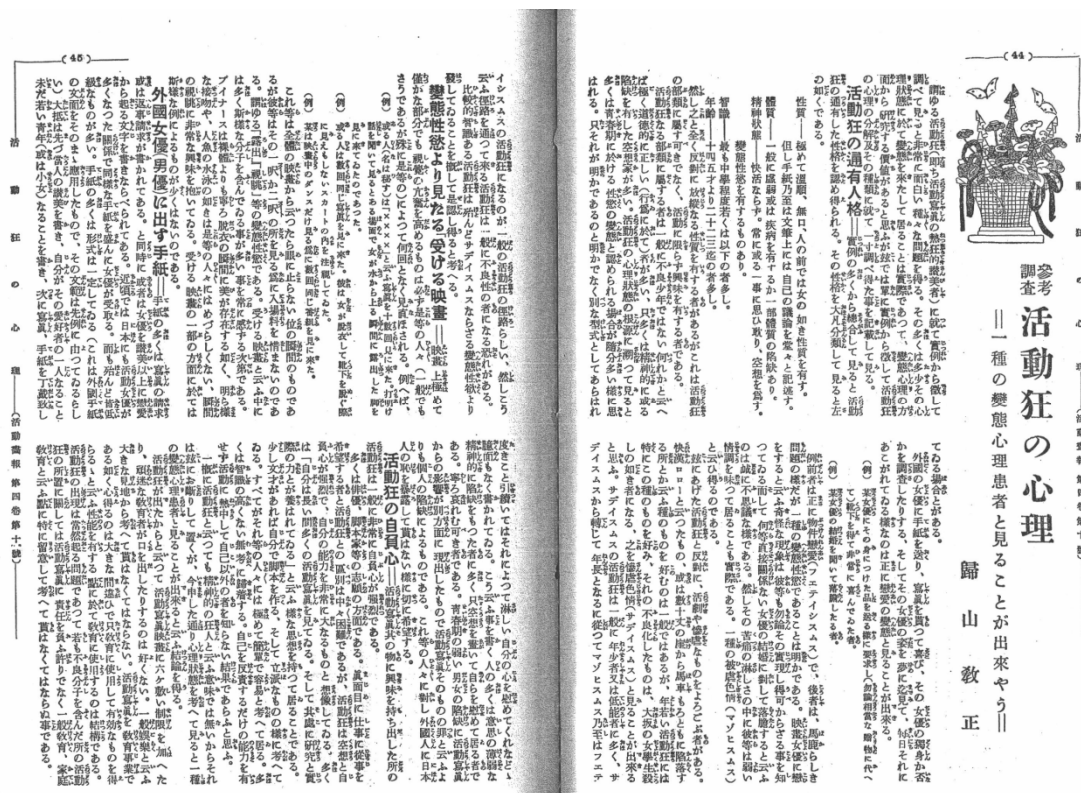


図 38 帰山「活動狂の心理」（『活動画報』1920 年 10 月号）

4 まとめ：伏在断層化する「技術」

ネイティヴとしての帰山

帰山教正は「純映画劇運動」という日本映画の〈近代〉の運動を代表する「監督」である。だが、彼自身をこのように見つめてみると、その〈代表〉には、これだけ様々な「ずれ」が堆積しているのがわかる。実際、その時代のスペクタクル化する映画製作の状況のもとで、製作者だけでなく「ファン」をも含めた多様な主体に担われるその「運動」と、帰山自身の映画活動との間のずれは大きい。特に「技術」に依拠しようとしていた彼の態度は、対照化させてみるとかなり特殊であり、「運動」とは完全な齟齬を引き起こしていたとすらいえる。帰山と「運動」の担い手の多くとでは、まなざしている「映画」への興味が根本的に異なっていたのかもしれない。だが、その違いは、しばしばこの純映画劇運動の時代に変化の切断面が見いだされる「活動写真」と「映画」との間にある、映画表象上の差異とは別のものである（帰山の実践も「声色・鳴り物・女形」の変革として、そこに注目されがちなのだが）。いうなれば、それは、帰山のこだわる、「映画」を実現する機械装置・科学技術そのものへの興味と、「運動」の担い手たちが注視する、スクリーン内（外）の人間の織りなす劇物語への興味との間にある相違である。もちろん、帰山は両者をも興味深く見つめていたはずだが、おそらく彼にとっては、もともとの興味が前者で、後者はそれに後付けされたものなのだろう（したがって、帰山の「映画」は、弁士つきの「活動写真」でないのはもちろんのこと、暗闇の中でスクリーンの世界に没入するその後の（私たちの）映画ですらないのかもしれないのである）²⁰⁵。

彼の経歴を振り返り、10代の帰山少年が映画に熱中し始めたのが1900年代であることに思い致せば、その時代は、第1章2節で見たように、最初期の映画会社吉澤商店がその終わりにようやく、撮影所や考案部など、物語映画を大量生産するための分業体制を（ほぼ試験的に）整備し始める程度の時代である。映画がまだ、渡来してから10年経つか経た

²⁰⁵ 「アトラクションの映画」（ガニング）でもなく、テクノロジーの映画とでもいうべきかもしれない。第3章1節参照。

ないかであり²⁰⁶、そこには、エディソン社製作ののぞき見式キネトスコープという機械そのものや、スクリーンに拡大大寫される動く映像だけでなく、それを実現する装置（シネマトグラフ）にすら、まだ目新しさ、すなわちある種の近代性が残っていた。そして、これに興味を持ち、歴史として書き残そうとしたのが、帰山の信奉者のひとり田中純一郎だった²⁰⁷。だが、そうしようとする自体が、先に挙げた 20 世紀生まれの飯島らと同世代の彼にとって、この時代が既に〈歴史〉でもあったことを意味している。これに対して、この時代を 10 代の青少年として実際に生きたのが、彼らとはおよそ 10 才以上の開きがある帰山なのである。

田中が語る最初の映画体験の記憶は、弁士の語りと映画の中の登場人物が織りなすものに、「十二、三分の間、私は無我夢中で、その写真に見入っていた」（田中 2004:13）という、映画物語の作り出すイリュージョンへの没入（おそらく私たちの現代の映画の楽しみ方とそう変わらない）から始まっていた。だが、帰山少年が体験していたのは、むしろドキュメンタリー製作者ダイ・ヴォーンが、かつて、リュミエール映画に驚いてスクリーンをついたりする最初期の観客経験として指摘した「居心地のよいイリュージョンニズムの世界を超越した何ものか」（2003=1981: 36）であったのかもしれない。帰山が一番最初に投稿した論説「芸術としての活動写真」（『活動写真界』1911 年 19 号）は、映画の描く「風景」の美しさを論じたものであり、そのなかで、「フィルムで景色を見るのと実地を見るのでは余程差があるが、ちょうど画が実際の地よりもよくみえ、写真がきたないものをかくしてしまうようなものでフィルムだからといって決して感じがないわけではな」と、ヴォーンが語る「動く写真という現象にではなく、映画が劇場では不可能な自生性(spontaneity)を描く能力」（37）に近い、映画それ自体が発する美を評価してすらいた。そして、その「自生性」に満足せず、もしくはそれを「自生」とは捉えずに、それを生み出す〈根源〉の仕組みを求め、映画の「技術」の研究に邁進していったのが帰山だったように見えるのである²⁰⁸。

²⁰⁶ 渡来の詳細については塚田(1980)を参照。

²⁰⁷ 彼がその歴史を描こうと思いついたのは 1923 年頃で、その動機は入学した東洋大学文化学科で聴講した文化史の講義にあった(13)。

²⁰⁸ その〈根源〉を求める態度が、おそらくは帰山をして、映画表象の美でも、30 年代の美学者中井や清水光の機械美(岩本 2007: 170-82)とも異なる、「技術」に向かわせていたように見える。

本章の冒頭に示したように、帰山を「対位法的読解」を試みるための主体に位置づけたのは、彼がこのように、その後一般化する「映画」に対する視座（物語や没入的イリュージョン、映画スターと——ここでは特に——「監督」への注視など）以前の、別の視座を持っており、なおかつ、その視座（「技術」）を保持しながら、先にみてきたように、新しくもたらされる視座（「監督」という「モダン」な視座）にもすりあわせを図ってゆくという交渉を、血道をあげて行っていたからである。その姿は自分にはまるで、レイ・チョウの言う「植民者の到着よりさきに存在したネイティヴ、つまり「ネイティヴ」と名付けられる以前の存在」(88)として見え、「モダン」な映画製作の到着よりさきに存在した監督、つまり「監督」と名付けられる以前の存在として、監督を理解する方法を提示するものになりえるのではないかと思えたのである。

だが、こうして彼を見てくると、「監督」という問題だけでなく、その周囲に日本映画をめぐって展開した様々な構造とその関係性の動きまでが見えてくるほど、帰山教正という存在は、様々な意味で折り重なる断層の結節点に立っていることが見えてくる。そもそも、ここに挙げてきた映画史家が語る一般的な映画史のなかでも（おそらく1910年代以降の世界映画史上でも）、映画製作の下積み経験も、演劇や舞台芸能の経験もなく、単に映画に関する技術的な知識を蓄積し、著作にまとめていたという（だけの）「ファン」が、映画会社の商業作品の「監督」を務めたという帰山の例は、それだけでもごくまれである。いわばそれは、「監督」と「ファン」が〈実体的〉に重なった、映画史上の一瞬の偶然だったと言って良い。しかし、その〈偶然〉は、単に彼個人の（古き活弁文化を革新しようという）主張・活動や、その「技術」の価値だけでなく、消費者側から生産者側にまわりたいと願うその他の「ファン」の思いやまなざしの彼への集中、彼らにそう思わせるような米国映画の「モダン」な映画製作の情報流通、それを利用して利潤に結びつけようとする映画会社の思惑など、多様な要素の折り重なりこそが、彼に製作への機会と「監督」という立場を与えていた。さらには、その映画製作実践において、帰山自身の製作に対する理念において、〈実体化〉してきたばかりの「監督」という役割（アイデンティティ）の、（〈実体〉がまだゆらいでいるためにこそ）唯一の中心（〈作者〉）としてまだ容易には本質化しえない不安定さにも、帰山は向き合い、それをめぐって協働・対峙する他者（村田のみならず、俳優近藤やカメラマン大森などの製作者、さらには「ファン」「活動狂」も）との分業関係のなかで、コンフリクトを起こしてすらいたのである。「監督」帰山教正という〈偶然〉に

あらわれ、それゆえにこそ動的なゆらぎが多様に重なり合う媒介点に注目し、様々な要素と様々な主体が交錯し、衝突し、摩擦をおこしている運動の軌跡を拾い上げることによって、「監督」の系譜を〈個〉の視点から描き出そうとしたのが本章の試みであった。映画監督と作者・作家の結びつきのような「映画」に対して現代の私たちが本質化してしまっているかもしれない様々なイメージが、決して本質とは言うことのできない、動的なゆらぎを抱えている〈実体〉であることが、このように「帰山教正」を凝視すると見えてくるのである。

帰山と歴史の伏在

最後に「監督」帰山教正を追うことによってますます顕在化する、映画の「技術」の問題を、ここで拾い上げて終わりたい。「監督」以上に、映画人としての帰山の基底に、徹頭徹尾あり続けたのが技術だった、と言っても過言ではない。ゆらぎのなかにあった「監督」という役割／アイデンティティは、彼にとって偶然に重なり合ったものにすぎず、それがゆえに固執せずに、数年間でその立場を手放してゆくことをにもなったのではないだろうか。上に描出したように、ある一面においては、帰山自身の「分業」的な態度のなかの構造的な問題から、他方においては周囲の他者が求める「監督」のあり方が帰山とは異なっていたことから、内外両面の要因がからまって「監督」と映画製作を帰山は手放すことになった。その一方で、映画技術に関する知識が監督という映画製作実践の機会を彼に与え、また、監督業をやめることも、それでも技術が彼には残るからこそ可能だったと考えれば、帰山にとって常に共にあったのは「技術」であり、疑いなく彼の映画人としての活動の根底にあり続けたものが、それなのである。

ある意味においては、確かに、上にも述べ、また冒頭の彼の経歴にもあったことだが、帰山の進んだ道は「不遇」な技術への退行だった。元来、帰山は映画自体に対して、それが分業されたものであるだけでなく、分割のしにくい（不可能ではないが）、入り交じったアマルガムであることも、強く認識していたふしがあった。先に挙げた論説「良い写真とは如何？」のなかで、確かに帰山は「活動写真を純粋な文芸（文芸独特の立場を指す）のみから論じたり、あるいは純粋な絵画から論じたり、つまり言えば現在ちゃんと芸術の立

場の明らかになった各々固有性をもった芸術の立場のみから論じてしまう」ことができない、つまりは「純粹」でないのが「映画」(活動写真)だと、はっきり述べていた(そして、そのアマルガムの部分にこそ「固有性」を見いだそうとしてすらいた)。ゆえに、ある面では、彼の映画も、もともとは不純な塊だったと言える。だが、そこから、映画という分かれ難いものを分業によって領土分割し、その全ての実践を手中に治めようともしていたが、他者との関わりの中かで少しずつ手放し、結局(ある一面では)技術という所領に籠城してゆくことになる。これが、その後の帰山の活動(運動)なのである。だが、重々注意しなければならないのは、この分領が、決して、帰山の(なにやらネガティブな)「心理」「人格」のような内的な問題だけに帰すべきものではないことである。そうしなければならなかったのは「他者との関わり」、すなわち村田の存在など、映画製作の実践において生じた、他の者たちとの交渉関係の中かで、半ばそうすることを帰山が促されたからでもあった。

1922年の夏、帝国キネマの撮影所長に就任した際、『活動倶楽部』誌(8月号)に掲載された帰山の緒言「栄光輝く活躍の日を迎えて」には、自らの領土の切り分けを促されている帰山の様子が良くあらわれている。帰山は「所長」という会社に所属する集団をまとめる職に着任したために、協調的な態度をアピールする必要があったのだろう。民衆的な側面を省みず、富国や国民教化といった権威を持ち出し、低俗性の上からの改革を訴えていた帰山だったが、ここでは「私は今後、非常に解り難い、むづかしい作品のみ、好んで作成する様」なことはやめ、「民衆芸術、民衆娯楽としての価値を備えた立派な物を作って行きたいと思っているので御座います」と述べ、これまでしてきた(ある意味利己的な)自らが望む映画製作の主張をひっくり返している²⁰⁹。そして、「当帝国キネマ演芸の今日までの種々の営業方針もたてられてあることゆえ、私としては、その主義方針により、決して急激な改革を試みることなく」やっていきたいと述べていた。その上で、「商売上ということからすれば、その作品が自己の思うところと反して、妥協的に流れ、自己の意のままな芸術作品を得ることは至難」であるため、自らの望む映画製作は「商売を離れ」て「真

²⁰⁹ また、西洋学知に依存した態度もやわらげるように「今日まであまり手をつけなかった源氏物語や、江戸時代の情話物など・・・純日本的の映画劇を完成してみたいのが、私の宿望で御座います」などとまで、彼は語っていた。

に研究的に作品を撮影してみたい」と言うのが、この時帰山の言だったのである²¹⁰。おそらくは、彼自身の主張する映画製作は、この時もはや、その他多くの賛同を集めるところではなくなっていたのだろう。そのため、商業的なあり方を妥協的に認めつつ、それでも自らの映画製作を続けるために、それを分け隔てて考えることを、まさに製作や経営の実践のなかで帰山は促されていたのである。

さらに、ここでも「分業」は強調される。「現今、他社の撮影所などでは、その施設や、映画劇作成の方法などが、変則のように思われるものもあります」と、他でのやり方を穏やかに批判しながら、「本社撮影所はなるべく理想に近い施設方針をもって、事業を進め」とし、「米国その他撮影所の組織」の「俳優は俳優として、監督は監督として、技師は技師として、各独立して自由に自己の芸術的能力を発揮し充分の努力をなすことが」できる完全分業の運営方針を理想として掲げていた。ここで「自由」な「自己の芸術的能力」の「発揮」を可能にするものとして、分業が考えられていることは重要である。「分業」は、彼にとって、単なる合理的効率化を実現するものではなく、言うなれば、映画製作という協働的な労働のなかで、個々の自由な自己表現を実現するものとして考えられているのである。帰山が数々の製作実践を積み、また所長という他者との交渉からは逃れられない任を担ったことから、この結論に至っているのだとすれば、(閉鎖的な専門領域への蛸壺化へと誘う)「分業」は、他者との協業的な共同作業の中で生じ、さらには上の様な商業的な要求と向き合うことで生じた様々なコンフリクトを経て、いわば不安定な資本主義の生産活動のなかに自ら(と他者のをも)の「自由」な活動を実現する手段として、交渉のなかで選び取られて行った技法でもあったのである。そして、この意味においてみれば、その分業のなかに用意された「技術」という彼の領域は、それゆえに単なる「不遇」な〈退行〉や〈籠城〉の場ではなく、役割分担の曖昧な共同作業の中でよりも(その中で、監督や俳優の「人格」やカリスマによる支配を結局受けるよりも)、その領域のなかに「自由に自己の芸術的能力」をふるう可能性を見いだしうるものだったはずなのである。いわば、帰山の「技術」とは、頓挫しゆく映画製作の残余への「不遇」な退行ではなく、ある意図、す

²¹⁰ このとき帰山は、西欧の印象主義映画から影響をうけて、「映画小品」と自ら呼ぶ、「物語ではない、また一つの一貫した筋を追うものでもない」「ピアノの一曲」のような、ごく短編の映画を提唱し、製作しようとしていた(『映画小品の提唱』『活動倶楽部』1922年1月号)。

なわち自由な活動の保証、さらに言えば、移ろいやすく不安定な映画界を生き残るためのゆるぎない力能として、進んで選び取られたものですらあった。

そもそも、帰山が固執した映画の「技術」という領域は、このように、そのレンズや映写機といった映画技術から「自然と人間の単なる媒介契機」といった中立的で、ある意味無色透明なものを見いだしてしまった中井が考えるようなものではなく、帰山自身に様々な実践への権利や力能を与えた、それ自体が徹底して政治的ものだと言ってよい。確かにそれは、日本の映画史叙述では、その中立的・中性的な装いのもとで、今でもほとんど描かれることのないまま放置される不可視の部分になっている²¹¹。だが、近代という歴史のもとで、「技術」が見逃されるような領域でないのは言うまでもない。それは、「世界との人間の諸関連と、それとともに人間の社会的な全実存」を閉じ込める「サイバネティクスの科学の支配領域」「科学的－技術的世界」のまさに構成要素なのであり(ハイデガー 2013=1967: 222-3)、「ハリウッド映画」すらを(3D アニメーション技術などで) いまだに包み込んでいる、確かに帰山が断言したように、ある意味では映画という表象のすべてを左右するほどの力能をもった領域なのである。

戦前の日本で、「技術」を近代文明の核心的問題に見据え、真摯に向き合っていた第一人者は哲学者戸坂潤だった。1933 年の「技術の哲学」のなかで戸坂は「一定の経済関係において、歴史的に与えられた生産関係の一内容として、初めて技術は技術となる」と述べ、徹底して技術と生産関係を、相補的に規定される不可分の問題として捉えていた(1966: 241, 256)。そして、生産関係に常に生起している「政治的階級性やイデオロギー性」の問題から離れて、「「純粹」であるような技術自体・「技術の本質」などというもの」を主張するのは「観念上の迷妄」だとするのが、彼の批判だったのである(273)。中でも、「何か中立的な存在であるかのような外観を呈することができるという」(274-5)技術の性質の方に問題があることを喝破していたことは、最も慧眼に値するだろう。ここで見てきた帰山の活動は、図らずも、たとえそれが映画の技術であろうとも、技術は生産関係からは不可分であり、ゆえに階級やイデオロギーの問題と常に隣り合わせていたことを、おそらく最も具体的に証明してしまっている。帰山の活動は、あらゆる方面において、この映画技術のもつ力能、政治性をめぐるのものだったと言っても過言ではない。「技術」は、何の経験もない

²¹¹ 数少ない文献を挙げれば、たとえば『日本映画技術史』(1997)を参照。

彼に映画製作の機会と監督という地位を与え、様々な他者や商業的な要求との交渉関係の荒波のなかでの安全地帯となり、「映画芸術協会」という自身の組織や、監督の地位を失った後でも、おそらくは帰山の「生活の安定」(275)まで保証していた。そして、「技術家」という立場をもった彼が語ることは、常に知識人的階級意識と、〈正しい〉映画のあり方(「映画」に対する認識)を規定しようとする(帰山の好んだ「映画」を、「客観性」をもった「純」映画劇に仕立て上げようとする(271)) イデオロギー性に満ちていたのである。

中井が映画から技術の中立性を導き出してしまった誤謬の要因は、未来派芸術や、ロシア・アヴァンギャルドなどの西欧美学の流入や、寺田寅彦、清水光、板垣鷹穂、香野雄吉など、数多くの学者が映画の機械美に注目していたという(岩本 2007: 144-82)²¹²、モダニズムの時代潮流にその多くが見いだされるべきではある。だが、彼が語った 1930 年代という歴史的条件にも、技術という観点からみると重要な要因が見いだされる。彼はレンズや映写機といった映画の機械機構からユートピア的な技術観を導き出していたのだが(「機械」自体は戸坂にとっても「何も技術ではない」(239))、その時代は、映画の「機械」に注目する限り、その背後にある生産関係が見えにくくなっていた時代である。小津安二郎の小市民映画『生まれてはみたけれど』(1932)に描かれるように、まだ高価ではあったものの家庭用映画カメラや映写機が医師や商店主などの裕福な家庭で購入できるようになった時代だった(映画保存協会 2010a: 8)²¹³。そこでは、あたかも映画技術が(その機械を組み上げるのに必要な様々な技術が)、金銭で自由に手にすることのできる消費財になったように見え、それゆえに、それが生み出す自由な表象と戯れながら「資本主義とその私的所有への依存を根絶することの可能性を楽し」むことすらできていただろう(ハルトゥーニアン 2010: 107)。それに対し、帰山が活動を始める 1910 年代は、もちろん映画機械自体が民間に開かれてはおらず、誰にでも触れられるような代物ではないために、それに関する技術の価値と力能が、目に見えて顕在化していた時代である。映画製作に関する技術知識を集めた『活動写真劇の〜』が注目され、(様々な圧力を受けながらも)それだけで監督者まで務めることができてしまった帰山の例こそが、そのことの最たる証左である(「技術」が「映画」と、もつとも重なり得た時代だったと言ってもよい)。

²¹² 映画に関する当時の美学論は、1932 年の『思想』(2 月号)で特集が組まれた。

²¹³ 中井も自ら色彩映画の実験を行っていた(岩本: 174)。

だが、中井の時代と帰山の時代を並べて、技術の価値と権威が減じてゆく歴史物語を描くのも、また誤りである。1930年代の中井の議論の裏側で、帰山が映画技術者として数多くの著作を残し、先にもあげたとおり、映画技術至上主義の（テクノロジー決定論的）主張を堂々と述べていたという、両者の並存は重要である。帰山に限らず様々な技術者がその発展に常に血道をあげているのは言うまでもないが、映画の消費・受容者であるファン側にも、1920年代～30年代、さらにはその後を通して映画技術は紛れもなく通流している。一つには、その映画の技術への科学的関心は、専門家だけのものではなく、近代の利器として多くの人々の関心を呼ぶものであった²¹⁴。とくに映画の技術的仕組みは、子供の興味を強く惹きつけるところであり、それを拾い上げるように、『活動写真の種明かし』（浦島三郎著、出版社、1922年——牧野守編『日本映画論言説体系 第Ⅱ期 活動写真の草創期』29巻所収）などの、子供向け技術解説書が1920年代に数多く出版されていた²¹⁵。また、上に挙げた話に繋がるが、仏パテー社が販売した「パテ・ベビー」に代表される「小型映画」と呼ばれた家庭用映画機器が、はやくも1923年には日本でも輸入販売されるようになる。その後、小型映画を手にした人々がアマチュア団体を発足させ始め、20年代の後半ほどで各地に（大阪、東京、京都、中部、また立教大学などでも）拡がりを見せていた（映画保存協会: 7）。そして、そうした団体の機関誌や、小型映画を使用するためのアマチュア向け解説書などの出版も盛んになっていった。実は、帰山は、震災以降映画製作から手を引いた後、この文脈で映画人として生き残ってゆくのである。小型映画関連の解説書を、戦前に最も多く上梓していたのも帰山だった（映画保存協会: 11）。しかも、1930年には「日本アマチュア・シネマ・リーグ」という、全国の小型映画愛好者、アマチュア団体の交流（海外とも）や、検閲などの厄介な問題の相談を受けたり、映写会などを主宰したりすること

²¹⁴ 帰山の著作だけでなく、それに続けと梅屋庄吉が映画の製造法を解説した海外専門書（しかもかなりの大著）を翻訳している（ホーマー・クロイ著『活動写真は如何にして造らるるか』教育出版社、1921年）。

²¹⁵ 他にも、『日本少年 活動写真号』（実業之日本社、1922年10月号——牧野編『日本映画言説体系』30巻所収）、山根幹人『ふた葉科外叢書第4編 活動写真の話』（東洋出版社、1922年）、山根幹人『撮り方 活動写真研究』（弘文館、1923年）、原田三夫『子供の科学叢書3 活動写真の巻』（誠文堂書店、1923年）、児童科学教育会『科学遊具と自作 活動写真機の作り方』（1925年）、関口定伸『少年科学世界第四編 活動写真のお話』（広文堂、1928年）、原田三夫『子供のための科学 ラジオと映画』（金正堂、1929年）など。主に、工学系の博士研究者によって書かれており、奥付を見るといずれも版数を重ねている。

を目的とした組織の顧問にまで、彼は就任していた(帰山 1930)。おそらく、帰山は、この「技術」が大衆に担われ、消費されてゆくアマチュアたちの世界の方に、自己の「自由」な活動の可能性を見いだしたのであり、逆に言えば、技術は、衰え、中立・中性的なものになるどころか、帰山を生かし続ける力能を、商業映画とは別の文脈で、その後も厳然と保持し続けていたのである。だが、その一方で、この帰山がたどった「技術」の道程を、帰山から中井へを直線的に並べるような歴史観のもとで前者を後者に置き換え、中立的で中性的な歴史の外側の領域へと追いやっていったのが、冒頭の経歴記述の背景にあるような、いわば「日本映画史」の叙述だったのである。

帰山のこの道行きを不可視化し「晩年は不遇であった」とする映画史の叙述が意味するのは、彼の経歴に留まらず、専門家だけではない様々な人々に担われていたはずの、この映画技術の歴史自体をその視野に収めてこなかったことなのである²¹⁶。別言すれば、こうしたファン・アマチュアの活動に担われてゆく映画技術の道程を、20年代以降から展開してゆく映画監督やスター（また数少ない経営者やカメラマンなどの製作スタッフ）を中心にした日本の映画史叙述が歴史の外部に配置してゆく経緯、これが帰山の経歴の叙述に表れてしまっていたと言ってもよい。実際には、両者は並存していたにもかかわらず、いわば監督・スターの歴史がその上層を覆い始め、技術の歴史はその下の層へと伏在してゆく。映画史の総体という活断層は、このような運動を起こしているのであり、したがって、「監督」と「技術家」という両面を持ち合わせ、映画監督の部分だけ映画史に叙述があり、技術研究者の部分が描かれない帰山教正という存在は、この歴史の運動の痕跡なのである。

戸坂は、この運動を、自然科学の実証的・実践的性質を規定するものとしての「技術的範疇」（「自然そのものに対する人間の直接的な実践的交渉」「自然に対する人間の能動的関係」すなわち「技術」(261)）を、現代ブルジョア哲学・社会科学が、それに基づかず（物質的実証や実践の孕むイデオロギーの分析ではなく）、「存在よりも先に自由が問題であり、自由の政治的実現よりも自由の形而上学的可能」が問題となる「解釈の哲学体系」にすり替えてゆく動きだと説明していた(263)。おそらく映画史も、これに沿って「現代ブルジョ

²¹⁶ 小型映画の歴史については、西村『小型映画 歴史と技術』（1941）。また近年映画保存協会が進めている研究(2010a, 2010b)、那田尚史(1995)の研究などを参照。小林(2013: 207-11)がふれている、20年代名古屋でのアマチュア映画活動の足跡も、貴重な叙述である。

ア（ないしファッショ哲学）の・・・自由観念や国家観念を通し」た「倫理主義」や「人格第一主義」の方にに基づき(265)、監督やスターらの「人格」や「倫理」を解釈してゆく方向へと動いていったのかもしれない（1930年代の岩崎昶は、おそらくこれに気づいて作家主義的視座を批判し、かつ、映画産業の動きそのものを問題視しようとしていた——序章2節参照）。その「監督」から脱落した後の帰山は、解釈の対象とならない中立的・中性的な「技術」となって映画史から姿を消すことになる。しかし、「技術的範疇」を根本に据えた戸坂の議論に即すれば、この時代に極めて重要な問題を抱えていたのは、視界から消えた帰山のような「技術家」だった。

「快適な曖昧領域」としての「技術」

技術家の存在を「技術の哲学」（さらにはインテリゲンチヤ自体の問題(1977: 313))の中心課題に据える戸坂の分析は、その解釈の対象となくなかった技術の〈中立的・中性的〉なあり方こそが、ファシズムへ向かうブルジョア学問だけでなく、技術家にとっても都合のよいイデオロギーの表れだったことを喝破している。現実には、その担い手が富裕層の子息に占められ、やがては産業資本家や政治的支配者にもなろうかという階級性やイデオロギー性に満ちた技術家が存在しているにも関わらず、彼らの担う「技術」が「中立的」「超イデオロギー的なもの」として主張されること自体が、単に技術（それが構成する「自然科学」）のもつイデオロギーが「希薄」だという性質を利用した本質化の技法にすぎないことを見抜く戸坂は、そこから「技術ないし技術学を中立化すること」が「一定の時代において」、「それ自身技術ないし技術学の一種の政治化ないしイデオロギー化」であるという事実を導き出す。

技術ないし技術学が中立性をもっていると考えていられるのは、取りも直さず、技術ないし技術学が事実上すべて何かの政治的制約によってある安定を与えられているからにほかならない。技術において人々が感得する中立性とは、政治的中立性の意識ではなくて、かえって一定の政治的傾向に従ったゆえの安定の意識のほかではない。(275)

戸坂が注目したのは、「技術」とりわけ生産技術が、自然と社会（経済）を媒介する根本的な部分として、どのような国でも（資本主義国でも共産主義国でも）どのような組織でも同じように必要とされ、自由な「出入り」が可能であり、資本主義から共産主義への変化があろうとも、技術自体は変わらず求められるという、つまり時空間両面の変動から見ても、社会科学などに比較すると、それが〈比較的〉安定的な領域である（ゆえに階級性・イデオロギー性も「希薄」）ということだった(274)。実際、戸坂はこの時代、「社会学者や思想家・文化運動者・等々がその研究活動と各種の文化活動とを一日々と制限され」「日常生活の条件が」悪化している一方で、「既成の技術家や自然科学者達は、国家と社会とによって、依然としてあるいは益々、厚い保護を加えられている」という状況を眼前に見据えていた(275)。第一次大戦を契機として、理工学系の大学機関、研究所の整備は急速に進み、技術的学術の奨励助成は盛んになる。「技術家の「社会的」受容」も、「最近数ヶ月間の、軍需工業の拡大や対外為替安による外見的好況」によって衰えるところを知らないほど、「技術家の生活条件は安定」していたのである(276)。

しかも、戸坂が喝破したのは、こうした安定をもたらしている原因が、上の「技術」が世界構造の総体の中で安定的な位置を占めているという、構造的特性にこそあるということだった。社会学者らが資本主義や社会変動の不安定な動きの影響に晒されやすいのに対し、「イデオロギー性ないし階級性が特有に希薄だった」技術ないし技術家は、それがゆえに彼らに比較して（その他の職業と比較しても）、そうした変動の影響を一番後に、一番軽く受けることになる、という恩恵を受けるのである。この部分にだけ表面的に注目してしまうと、技術家の政治的中立性が、あたかも彼らに生活の安定をもたらしているように一見見える。しかし、よく考えると、技術それ自体に「超イデオロギー性・超階級性・による政治的中立性」があるためがに、彼らに安定がもたらされるのでは全くない。彼らの「ブルジョア技術」自体が安定をもたらしているのではなく、単に他に比較して影響を受けにくい状況を生み出しているだけなのである。実質的に、彼らに安定をもたらしているのは、結局のところ社会体制である。すなわち「資本主義社会の経済的・政治的・文化的・機構が間接にはあるが、しかし確実に、彼ら技術家の生活を他のどのような職業人よりも高度にまた平均的に保証してくれているから、事実上の生活の安定が」現状において非

常に高くなっているのだった(276)。それゆえ、現代の技術家（また自然科学者をも含めた資本主義社会の「専門家」をもが(277)）の自らの生活の安定を、技術の中立性に結びつける「意識的無意識的」な行動は、なおも資本主義体制からの保証に支えられたものであるがゆえに、「客観的に見て決して公平な中立を意味してはいない」。むしろそれは、体制依存的であり、「国民精神」を唱う国家主義的なものですらありうるのだった。こうした問題を抱えていたのが「技術」であり、それを司る「技術家」であり、したがって、サラリーマンや文学者・作家・評論家といったこの時代の「インテリ」以上に、資本主義（国家体制）と根深くつながった問題を抱えている最重要のインテリゲンチヤとして、戸坂は技術家を問題視したのである(1977: 301-15)。

帰山が監督後にたどった道行きとは、それが映画技術であろうとも生産技術である限り、このような問題含みの「技術」の道でもあった。帰山の場合、商業映画界からはじき出された経緯もあって、資本主義的（功利主義的）な映画製作には批判的だった。1930年に書いたアマチュア映画製作の指南書のなかで、「アマチュアは映画の本質へ向かって直進しなければならない。プロフェッショナルは金の儲かる映画を作るべく、すべて、そこに出発点があるから」、その「コマーシャルイズムに陥って、アマチュアの製作態度を鈍らしてはならない。」極論すれば、「万人にみせて良いと歓迎されなくとも、三人に理解してもらえる特性を有していればよい」とまで述べていた(1930b: 123-4)。だが、その考えは1930年代になっても、先の富国と国民教化を訴える論説と変わらず、国家主義もしくは国家依存的態度を孕みつづけ、むしろそれを強化してすらいたのである。帰山は、30年代、もはや映画評論からも距離をとり、専門色の高い技術解説書を書き続けるようになっていた。その彼が、満州事変の起こる1931年に上梓された小型映画製作者のための製作指南書のなかで、宣伝映画の製作法を解説する項目を担当し、しかもそこで自作の脚本を披露している。宣伝映画のあり方を「できるだけ露骨な宣伝臭味をカムフラージュし、知らず識らずの間に観客にあることを知らしめる」ことだと定義したうえで（帰山他 1931: 217）、帰山が創作した一本の脚本は、教育勅語の忠君愛国をその定義のごとく「知らず識らず」に教え込む映画劇『軍人精神』だった。彼の述べるその主旨は「ミリタリズムの題材によって、混乱している軍人思想を極めて現代的に解釈しようとする宣伝映画であるという。だが、その描き方が、「軍隊の必要は国家を守る必然の結果であるが、人は誰しも戦争を喜ばない」と一見平和主義的態度をとりつつ、そこにこそ「旧式な忠君愛国の解釈が行きづまり、兵

隊の思想の悪化」する要因があるとして、映画劇の「面白味」を利用して「万人が首肯すべき」かたちで、「愛国心」や「軍人精神」を再定義しようとするものである(242)。一見「平和」を掲げて、思想的にも中立的な態度をとりながら、しかも宣伝映画の製作法の教授という技法的（技術的）中立性まで装って、国家思想の再定義を図っているここで、帰山の姿勢は、戸坂の言う、中立を装いながら、自らの生存を支えているものへの依存的態度を表明してしまう「技術家」そのもののように見える（主張としても完全に「富国強兵」となっていた）²¹⁷。

帰山の「技術」への道行きは、ピーター・B・ハーイが、ちょうどこの時代に衆目を集めた文化映画の映画製作者の態度を批判して語る「快適な曖昧領域」への逃避をも想起させる。ハーイは当時の映画批評家の第一人者津村秀夫(1941)の一節を引き、文化映画に見られる自然科学（「純粹」な科学）の強調が、〈客観的に記録する〉という「認識の方法」（戸坂 1937）としての文化映画の立脚点を曖昧にし、それを直視しないための方便にすらなっていたことを指摘した(1995: 108-9)。1938年に施行される映画法の取り締まり対象の不透明さに、過剰な不安を抱いていた製作者たちにとって、「「純粹」科学映画の非政治的で無

²¹⁷ 内容は、日露戦争時に時代を設定した「乃木將軍もの」（ハーイ 1995: 10）で、化学者、高級士官、そして地方出身の若い兵卒の三人が主人公になっている。それぞれ属する社会階級が異なっており、とくに学者は他二人とは異なる生活（大学教授）をしていたのだが、共に旅順会戦の実戦に従軍するなかで、「戦時は博士も学者も区別無用だ」と言ったり(263)、むしろ天皇に忠誠を尽くす若い兵卒が「天皇陛下万歳！」と言って勇壮な死を遂げ、残された二人が賛嘆したりすることで(270)、「階級打破」(241)が実現されるような物語に仕立てられている。このような戦争のなかでの階級格差の解消や、挿入された幸せな日常シーンとの対比で、その防衛のためには、平和を侵してでも戦争しなければならない、といった戦争へ進む論理が露骨に表れている点で、典型的な宣伝映画なのかもしれない。最も注目すべきは、おそらく帰山が自身を照らし合わせているようにも見える「化学者」の語ることである。「自分——それは祖先や子孫の一部だと考えれば、自分は日本という国家の一部になる」「自分の幸福は国家の幸福だろう。国家の幸福は自分の幸福だろう。少なくとも人間には生存競争があり国家が存在する以上はそう考えなくてはならない」。しかも帰山は、戦争ですら、その「化学者」にとっても「仕事」だとさえ言わせてしまっていた(262-3)。その「知識」や「技術」を生活の糧にしているはずの「化学者」であっても、自らの生活自体は「国家」に支えられており、それゆえに生活の〈防衛〉戦争に参加しなければならないという、ファシズム的論理すら、明言されているのである。戦場から凱旋し、熱狂する学生たち迎えられた「化学者」に、物語の最後に語らせる台詞がこうである。「諸君よ。国家というものが何故に必要であるかが今お分かりでしょう」(272)。この脚本に描かれた帰山の論理は、あまりにも（と言って良いほどに）戸坂が見抜いた国家に支えられる「技術家」（＝「化学者」）の論理に合致してしまっていた。

難な客観性は、安全な避難所のように見えた。そしてそれは、規制によって創造的精神を飼い慣らされた者たちの遊び場とも」なってしまったのである(1995: 108-9)。

映画製作者たちは、純粹に客観的な科学映画という、政治的には快適な曖昧領域に潜り込んだのであるが、しばしばその曖昧さに深入りしすぎる傾向があった。つまり、彼らは物議をかもしないように現実から逃避している間に、非実用的で超専門的な領域へと迷い込みがちだったのである。(109)

確かに帰山の「技術」への「逃避」は、映画法のような、具体的な法権力に対する脅えや不安ではなかった。だが、帰山のそれは、映画製作者が晒されていたもう一つの不安、すなわち、資本主義の商業的抑圧や自由競争の脅威に直面した人物が、「安定」をもとめ、「技術」という「自然科学」と隣接した、経済的にも「快適な曖昧領域」へ、まさに「逃避」してゆく活動でもあったのである。

映画史という側面から見れば、そこから疎外されていったという意味で、確かに「監督」帰山は「不遇」だったのかもしれない。また、村田などの映画製作者たちからは、「技術」が不可視化されてゆく流れのなかで、なおも技術の権威を主張し続けた彼は、煙たがられ、冷遇という「不遇」を受けたことも、おそらくは確かなのである（ある意味では、帰山を拒絶し、別の分業された安定的システム——舞台監督の絶対的中心性を求めた若き村田や、そのヒエラルキーのもと——に安住しようとした製作者たちも同様に、映画製作の孕んだ「協働性」を流産させたのかもしれない、という点を忘れてはならない²¹⁸）。だが、ファシズムへと向かい、戦後はさらなる資本主義を透徹させてゆく日本社会の歴史のもとで、映画技術研究者として「生活の安定」を少なからず得て生きながらえ、その「曖昧領域」に「技術」「学知」「国家」の権威をもって遊び、時々には映画監督や映画理論家のパイオニ

²¹⁸ 舞台監督の絶対性を主張する村田もまた、おそらくは「純粹」を求める「近代演劇の本質主義」(神山2009)の例に漏れないだろう。

アとして人々に思い起こされ、映画史の表舞台に顔を出していた「技術家」帰山を、はたして本当に「不遇」と呼べるのだろうか。

ネグリ&ハートは、「近代性」の一つの側面を「ラディカルな革命的プロセス」として、以下のように定義していた。「過去との関係を断ち切り、世界と生に関する新たなパラダイムの内在性を宣言する。それは、科学的実験としての知識と活動を発展させるものであり、人間性と欲望を歴史の中心に据えながら、民主主義的な政治へと向かう傾向を明示するものである。技芸においても宗教においても、新しい生のあり方が生活の実質を改革するものであり、そしてその影響は、職人から天文学者、商人から政治家までにいたるまでの人びとに及ぶことになる」(2003: 106)。「純映画劇運動」とは、この意味における「近代性」を、そのプロセスにおいて孕んでもいたようにみえる。純映画劇の製作実践を、帰山という経験のない人物と、それに自らを重ね合わせたファンの期待からなるものだったと見なせるならば、それは、「ファン」という少なからず多数的な（マルチチュードな、とも言える）主体たちが、「活弁文化」のような「過去との関係を断ち切り」、若者の「人間性と欲望を歴史の中心に据え」、彼らの愛した映画といういわば「生活」を「新しい」映画のあり方で（国家・政治（家）にも及ぶかたちで）改革する「近代性」を孕んだ、「革命的プロセス」だったかもしれない一面が、確かに見えるだろう。しかも、帰山が担った「技術」が、まさに、映画における「科学的実験としての知識と活動を発展させるもの」に相当するものだったという意味で、明らかにそこには「近代性」のかけらが煌めいている。だが、彼は（帰山以外の〈彼ら〉も）、「民主主義的な政治へと向かう」ような、言い換えればそこにある「協働」に価値を見いだすような視座を、おそらくは完全に欠いていたのである。帰山が持っていたのは、アマチュア的で、それゆえに協働的だったかもしれない映画製作を、「分業」し、個別化し、孤立させ、「ファン」にすら敵意を剥き出し、技術の「専門的」知識として私有化しようとする欲望だった（またファンも、米国映画との関係性のなかで、「映画製作」自体をスペクタクルとして享受し、「監督」という唯一の中心に、多様で複雑な「協働」が抽象化されることを求めている）。そこにあるのはまさに、ネグリ&ハートが言う「近代性」のもう一つの側面、「新たに出現した運動と力動性がもつ力を支配し、奪い取る」という「反革命」的争いですらある。帰山の例は、したがって、この「近代性」の二つの側面が、二つの異なる（革命的／反革命的）プロセスとしてあるのではなく、「近代」を生きた一つの身体に同居していたことを示す。それは、戸坂に従えば、「科学的実験とし

ての知識と活動を発展させる」はずの技術家すらが内に抱えてしまっていた論理でもあった。ゆえに帰山と彼を信奉したファンは、純映画劇運動という歴史が抱えていたかもしれない協働的潜勢力を、自らが内抱えた論理によって流産してゆくこととなった。そして、こうした過程すらを、帰山の「不遇」として片付け続けてきた映画史の叙述は、唯一の何かに中心化され一本の線として描かれるファン自体が望んだ映画史が、このような「近代性」、そしてそこにあった潜勢的な可能性を顧みようとしないことの表象のようにさえ見えるのである。

結論

序章で設定した問題機制と〈実体化〉という視座をたよりに、「監督」を構築する（続けている）言及作用を追いかけることによって、ここまで、その系譜を描出してきた。本論で扱うことができたのは、主に 20 世紀初頭のほんの数十年に過ぎないが、その期間だけですら、簡単には済ますことができないほど、「監督」の系譜が描く軌跡はかなり複雑多様で、しかも動きに満ちている。監督者は、生産過程の協業の発展から生じる役割だったかもしれないが、映画の「監督」（作家的な主体にまでなる）はそのように単純に規定できない。そして、協業の体制を整える以前からトランスナショナルな市場構成（欧米映画の市場）のなかに明らかに組み込まれていたがゆえに、生産体制の構築が箱庭的な状況（いずれにせよどこにもありえないが）で全く起こっていない日本映画は（1、2 章）、このことをもっとも具体的に示してしまう事例なのである。主に「作品」（商品）の流れが描く「映画産業」という生産領域から「観客」という消費・受容の領域への単線的・一方通行的動きだけを前提にできれば、製作者の一員として「監督」が〈実体化〉する動きは、「作品」の作られる生産過程のなかだけですむ話になるだろう。だが、日本映画はこれを全く前提にできなかった。なぜなら、その初めからが、国産映画よりも輸入映画を多く消費するほどの市場であり、消費者が向き合っている生産過程自体が、国内の生産過程だけでなく、その他海外の生産過程もあるというように、何重にもなっている。しかも、国内と海外の生産過程の生産体制の形態（いわゆる「発展段階」）が著しく異なっており、国内の時空間が海外よりも遅れているという資本主義の後発世界としての意識（その多くは、欧米映画の同時代的消費を経験したファンが抱く意識——4 章）に基づいてそれらが比較され、差異が「遅れ」として意識される。また、その差異を埋めようとする活動によって、国内の生産過程に変化がもたらされる。日本映画の〈生産〉は、このような複雑な経緯に晒され

ている。のみならず、したがって、その変化の担い手までが、国内の〈生産〉を実践している生産者ではなく、海外の生産過程をまなざす消費者ですらありえた（5章）。こういった複雑な構造が、いわば日本映画が描いている「歴史」なのであり、この〈生産〉も〈消費〉も、〈実践〉も〈言説〉も、さらには時空間すらもが入り組んだ動きのなかで、トランス・ナショナルに、さらにいえば、トランス・ディヴィジショナルに〈実体化〉していたのが映画の「監督」なのである（「監督者」という役割の側面だけに注目し、「近代化」や演劇の伝統という観点から映画の「監督」を説明しきれないのは、それゆえである——1、3章）²¹⁹。

もちろん、この構造は「日本映画」に限ったことではない。すでにマルクスが『経済学批判』の序説のなかで「生産は直接にまた消費でもある。主体的かつ客体的な二重の消費である」と言って分析の前提においていた、近代社会の条件である。「芸術の対象は、——ほかのどんな生産物でも同じだが——芸術的センスと審美的能力とをもった公衆をつくりだす。だから生産は、主体にたいして対象を生産するだけでなく、対象にたいして主体を生産する」（1956: 300）。そして、マルクスの死後に現れた映画産業（文化産業）においては、生産と消費の循環的な動きの中で、消費者（公衆）だけでなく、おそらくはさらに進んで、消費から生産へと跳ね返るように、生産者である映画の「監督」という主体ですらもが生産されている。こうした循環的、継起的観点から、本論では、国内の生産過程にも、〈日本映画〉という枠組みにも留まることなく「監督」を追いかけ続けることによって、国内の生産過程の協業体制のなかではまだ〈実体化〉させていなかった日本映画にも（1

²¹⁹ 「映画こそは、近代における「時空間の分割」(time-space separation)が常ならざるものであることの、この上もない物証(material manifestation)だ」と言って、近代の対立軸（混沌と整序など）や分断線の間の複雑で動的な関係を意識するイゾルデ・スタンディッシュが指摘するように、人々にとって矛盾に満ちた近代性と折り合いをつける契機となった、映画の「グローバルな日常語」(global vernacular)としての性質(Hansen)すらも、日本では（その語が暗示するように自発的にではなく）むしろ「学びとらなければならなかった」ものだったのである。そして、それゆえにこそ、弁士（写真の解説者）や映画雑誌、帰山のような映画ファンが、その「グローバルな日常語」を「学び入れる」(the learning of, and the adaptation of)ことを促す「仲介／媒介」(intermediaries)として、重要な役割を担うこととなる(Standish 2005: 327-9)。このような、生産者（映画の製作者）ではなく、それを受容し、仲介し、消費するような、「媒介」の方が重要となる状況こそは、ここで述べている生産、消費、言説、実践、そして時空間の入り組んだ日本映画の構造からもたらされる状況でもある。

章)、「言説」や「表象」の形で〈実体化〉させる契機をもたらしていた(2章)米国映画の歴史に踏み込んで、その過程を捉えようとも試みたのだった(3章)²²⁰。

このように描写してきた初期時代の「監督」の〈実体化〉の系譜をふまえれば、序章2節で述べたように、〈作家主義的な視座〉は決してヌーヴェルヴァーグの時代に、欧米から日本映画へともたらされた「近代化」のようなものではなかったことは、はっきりとしただろう。だが、さらに時代を遡れば、それぞれの国民国家枠組みのなかで、(日本や欧米の)個別閉鎖的な伝統文化から、それぞれに、パラレルに導き出されたものでもなく、むしろトランスナショナルな交渉関係のなかでこそ「監督」は〈実体化〉していた。そして、その交渉関係も、一見D・W・グリフィスという神格化された「監督」を抱く米国映画から日本映画へと(文化帝国主義的關係のもとで継時的に)もたらされているだけのように見えもするが、そこにある交渉関係の構造は、上に示したように非直線的な複雑性を持ち、そのなかには両国の「ファン」の共時的な時間性すらが見え隠れしていた(4章2節)。むしろ、『国民の創生』以降の「監督」をめぐる状況を、米国(3章3節)と、日本(「監督」に対する、ファンや、帰山の理念と実践の動的対応——5章)とを合わせ見れば明らかに、労働の監督という本質的役割を超えて〈実体化〉してゆく新たな「監督」に対して、どちらもそれを、これから来たるべき「モダン」な映画製作の中心的主体／身体として同時間的にまなざし、言及や実践を積み重ね、〈実体化〉への運動をそれぞれに深めていたのである。そして、こうした資本主義の構造のもとで起こる共時的な運動こそが、「監督」という、それぞれの映画文化の比較を後に可能にしてゆく(もしくは後押ししてゆく)「存立体制の共有部分」を生成することになる。これが本論の「監督」が描いた歴史である。

²²⁰ ここにおいて、マルクスが示した「監督指揮の労働」における不可分の「二重の性質」を受けて、次のように続けることかできるかも知れない。すなわち、「多数の個々人が協業するすべての労働」を「関連」づけ「統一」する性質(「オーケストラの指揮者」と、「生産過程」で労働者の労働力を消費・搾取する性質(「奴隷の使用」)(1980: 985-9))に加え、マルクス後の映画産業の「監督」は、生産過程と消費過程を媒介する(〈生産〉自体の代表／表象となつて、また時には「人格化した(personified)」商品の価値の表象ともなつて、商品とともに消費者に差し向けられたり、反対に労働力ではなく消費者の視線を統合したりする)、不可分の「三重の性質」を持つと。

個人的責任

本論の目論見が目指すところは、映画の作者・作家が「監督」だという本質化を歴史的に解体することであり、それによって「監督」をそのように見なす〈作家主義的な視座〉を成り立たせている論理をも、また歴史的にあぶりだそうとすることだった。だが、このことは、序章で論じたように、単なる「作家主義」批判として始めたことではない。実際、「監督」という存在自体を問う（本論の問いの）必要性に最初に直面したのも、日本映画の歴史を考察するなかでだった。端的に言えば、この問いの出発点は、戦前の映画監督・製作者たちの「個人的戦争責任」の問題にある。日本では（これは戦後の韓国でも同様だったが）、戦争協力映画を作っていた多くの「映画作家」（主に「監督」）が、その責任をほとんど問われぬまま、戦後、民主主義映画を作ることになっていた。このことは、伊丹万作が書き残しているように、左翼の自由映画人連盟が終戦後即座に訴えるほど、矛盾である以上に、許されざる明らかな問題だったのだろう(2010: 92; 佐藤 2004: 362-4)。結局のところ、この問題が法的に処されるに至るようなことは、現実には起こっていない。だが、このあいまいにされゆく問題は、佐藤忠男の1970年の著作で「転向」の問題として呼び起こされていた。その主張するところは、彼らが置かれていた映画会社の資本主義的な構造が、その転向の問題に向き合わないがための逃げ道になっていたのだという批判だった。佐藤は、次の2点が「文学者や思想家」ほどに映画人が転向に向き合わなかった理由だと語る。第一には、「映画が営利会社の商品」だったこと。「作家」たちは、「自分の本心ではない作品を会社の命ずるままに撮るということ」を「商品」を製作しているという意識で「合理化する」。これによって「戦意昂揚映画」の製作には、「ただ会社の命ずるままに技術を提供したにすぎない」という弁明が用意されていた。第二には、映画製作が「会社という組織」で行わたことが責任の所在を「あいまい」にしたことである。「映画作家」は、つねに「集団のなかで仕事をする」存在であるため、「集団全体がある方向に動い」たとき、その集団の動きに逆らえず、また「思想的立場」も、集団のなか「自己批判」しにくい(1970: 252-3)。佐藤はこのように述べ、逆に、こうした論理に振り回されず、黒澤明、木下恵介、山本薩夫、今井正など、戦後の日本映画の巨匠監督をあくまで「作家」として見つめることによって、「文学者や思想家」と同様の「転向」と、彼らがファシズム下の社会から変わらず抱き続けていた「民衆の連帯」という（メロドラマ的な）主題を、彼らの作品のなか

から掘り起こしていた。そして、それからまた 20 数年後に、おそらく佐藤のこのような論述と視座をともにしながら、戦時中の日本映画史を描き出したのがピーター・B・ハーイである。「作家」だけでなく、日本映画に携わった様々な主体（俳優、脚本家、カメラマンなどの製作者、批評家、検閲官、文学者、思想家など）の戦争との関係性を詳細に描出したが、それによってやはり彼は、その「責任」を再び問おうとしていた。だが、彼がその叙述の最後に達する結論の一言は、その時点でこの視座の耐用年数が既に尽きかかっていたことを指摘し、かつ、その向こう側にある問題を見据えるものだった。

よかれあしかれ、映画人の個人的戦争責任の問題は曖昧なままに放置された。私自身の見解では、個人に対する追求は済んだ問題と見るべきだと思う。なぜならそれは、戦争の時代をよりよく理解するための光を投げかけないからである。しかしながら、もっと高次元の問題が、終戦直後と同じくらいに差し迫って、今日の我々のもとに存在している。つまりどのような経過をへて、正義と人間性に対する正常な感覚を備えた才能ある個人が、全体主義体制の積極的な支持にまわるようになったのか？ この点についてのもっと深い研究がなされる必要がある(1995: 470)。

今や「巨匠」も存在しない現在において、おそらく「個人」の「責任」を追求すること自体には、大きな意味は残されていないとさえ言える。したがって、また佐藤のように、個人（製作者・監督）のなかに「転向」を見出すこと自体の意義も、当然消えかかってさえいるであろう。だが、ハーイの述べるように、「差し迫って、今日の我々のもとに存在している」問題が、未だ残っているのだとすれば、それは「個人」や「転向」そのものではなく、いわば彼らをそう駆動させた、佐藤が「逃げ道」だといって棄却したように見える「論理」の方なのである（また、おそらくは「転向」という見方自体が、資本主義的生産関係を棄却することによってこそ成り立っている）。そして、それが今現在も残り、むしろ力を強め、現在を生きる別の「個人」を動かす。だとすれば、彼らが問い続けてきたこの問題を、戦争の時代の理解（しかも私たちの現在に必要な理解）と、「個人」が全体主義体制を支えてゆく論理の解明に差し向けるには、「個人的戦争責任」の「個人」そのものに

対する問題機制のバージョンを上げることが必要となる。この「個人」の「責任」から、「個人」の「論理」の方へ（そして「転向」——という視座すらをも支える「作家」の論理の方へ）日本映画史の問いを移行させることが、本論の問いの出発点だった²²¹。そして、それゆえに、彼らが非難した「個人」の向こう側にある、それを支える「論理」に至るために、映画の「作家」となった「映画監督」という枠組み自体を、日本映画史のなかで見つめ直してみようとしたのである。

「協業」と「協働」

このように、出発点は「日本映画史」にある。だが、問いの対象を「映画監督」という主体の論理に据えたことによって本論は、結局「日本映画」や「映画」という枠組みを超えて、「監督」に（とくにその「役割」の部分に）含まれた資本主義の問題、さらにはその核心部でもある「労働」それ自体の問題にまで誘われている。それゆえに、なかでも集団的労働と「監督」の関係性には、言説と実践の両面から注意を払って考察の対象に据えてきた（たとえば映画製作に対する帰山の理念と実践というように——5章）。

この結論では、これに関して議論のなかで多用した、ある重要な言葉について断っておかなければならない。マルクスの言葉でいうところの"Co-operation"についてである。この言葉が、アントニオ・ネグリをはじめとした「現代のイタリアのマルクス主義者たちのグループの仕事」(2003: 47)のなかでも、きわめて重要な意味を担わされていることは言うまでもないだろう。それは、資本主義の外部を失った現代において、なおも抵抗の可能性が潜在する部分であり、彼らがとくに注意を払う現代のコミュニケーション産業に特徴的な「非物質的労働——情報や知識やアイデア、またイメージや関係性や情動といった非物質的な生産物を生み出す労働」(2005: 123)がもつ、〈共〉的な関係と社会形態を創出する「カギ」となる特徴の、重要な部分（根源と言ってもよい）なのである(192-3)。現在見られる

²²¹ 家永三郎も結論において、「戦争責任」を問う真の意義を「過去の歴史的イベントへの主体的批判」によって「将来」の「危機」に差し向けようとするにこそ見いだしていたが(家永 2002: 438)、これを実際にそうするには、その「主体」や「個人」を成り立たせていたものから、根本的に問い直すことが必要なのである。

日本語文献において、この語は、彼らがここに込めたその潜勢力を暗示させつつ、「協働」と訳されるようになっていく。しかし、本論では、ほとんどの場合、これに「協業」という語を意識的に当ててきた。こちらは、古典派経済学やマルクスの翻訳において、ある意味伝統的に使用されてきた翻訳語でもある。ここで主に後者を使用したのは、対象としてきた「監督」の歴史に対する本論の視座を、この使い分けによって示すためだった。すなわち、ここでは、「協働」が〈共〉へ至る潜勢力を孕んでいるのに対して、「協業」の方は反対に、マルクスの唯物史観が描き出す道程にならって、資本主義の透徹した近代社会へと至るひとつの段階を指すものとして捉えている。そして、「監督」の系譜が描いているのは、〈共〉に至るよりも、むしろそれを流産させ、資本主義を透徹させてきた歴史だというのが、本論が取っている歴史的視座なのである（もちろん個々のケースを見れば、〈共〉的な労働環境を実現させていた「監督」がいた可能性もあることも念頭に²²²）。ゆえに、基本的には"Co-operation"に対して「協業」という訳語を使用し、流産されゆく〈共〉の可能性が見え隠れする時のみ「協働」という語を使用してきた。

しかし、「監督」ではなく、それを通して本論に描かれた「映画製作」という歴史自体は、むしろ確かに「協働」的な何かを孕み続けてきたものだったようにも思われる。それゆえ、ここに描いた歴史には、上のマルクス主義労働学者の説に重なる部分が多い（残念ながら、本論の主眼は歴史研究にあり、未来への展望を描くための理論的部分には重きを置いていないため、もちろん大きく異なっている）。おそらく、そもそもが、映画産業（ハリウッドでも日本でも）とは、スタイガーが述べたよう生産過程の合理化を徹底しゆくフォードイズムの産業である一方で（1章1節）、観客大衆の反応を（飽きられないことがないように）過敏なまでに凝視しつづけてきたという点では、それと対照化される「トヨタイズム」（市場の要求・需要に耳を傾け、「消費から生産へのフィードバック」を重視し、それに「ジャスト・イン・タイム」で答えることで、在庫ゼロを維持する——生産・消費間のミスマッチを極小化する）的な側面をも強く抱えてきた（ネグリ&ハート 2003: 374）、いわゆるポストフォードイズムの産業でもある。ゆえに、彼らの注目する現代のコミュニケーション産業のひな形が、映画産業に見出されたとしても不思議ではない（たとえば、帰

²²² たとえば、こうした協働の可能性を現代日本の映画製作実践のなかに見出し、「キャリア連帯」という概念から方法論としても体系化している山田と山下の研究(2010)は重要である。

山の映画製作の実現は、「ファン」という市場の一部を構成する主体に対する天活の対応として起こっていたように——5章1節）。

「文化産業こそがポストフォードイズムの生産というパラダイム全体をまとめあげたのではないか」と言って、このことをはっきりと意識しているパオロ・ヴィルノが、現代社会の分析から導き出す重要な指摘のいくつかには、とりわけ本論が描いた歴史に重なる部分がある(2004: 101)。たとえば、グリフィスや帰山などの例に顕著にだったように、「監督」を務める人物像、すなわち人格(personality)が、実務以上に問題視されゆくような状況は、ヴィルノの指摘する「分有」という労働形態下で顕著になる「人格的従属関係」に類似している。すなわち、「分業」の先に現れる、「分有」という「職務の文節化が、もはや客観的な——「技術的な」——基準に対応」せず、「自由意志に基づき、可逆的でうつろいやすいものになった」ポストフォードイズム的なマルチチュードの労働形態のもとで、職務の「従属関係が人格的なもの」となる状況がそれである(62-4)。また、慧眼に値することに、彼は、「スペクタクル」を商品として生産する「文化産業」の分析のなかで、ドゥボールの「スペクタクル」が「商品と化した〈人間のコミュニケーション〉」を意味するものだという見立てから、そうしたコミュニケーションによって営まれるポストフォードイズムの生産関係・生産過程自体がスペクタクル商品となっている事態にも言及していた（これも、まさしく本論の歴史のなかに現れている、「映画製作」自体が「スペクタクル」として「ファン」に供され、消費される事態である）²²³。ヴィルノは、これを「生産手段の産

²²³ 「すでに確定した生産過程の成果を値踏みする貨幣とは異なり、スペクタクルは、むしろ、準備中の——すなわち、生成途中の状態あるいはポテンシャルティの状態にある——生産過程に関わるものだからです。スペクタクルとは、ドゥボールによれば、人々によって行われる可能性のあるものを示すとされます。貨幣は自らのうちに諸商品の価値——したがって、社会がすでに行ったこと——を反映させますが、スペクタクルは、社会の総体がそうなる可能性のあるものと、社会の総体によって行われる可能性のあるものとを、独立した形式において提示するものです。貨幣が、確定した作品や労働の過去に関連するような（マルクスの古典的な表現を借りれば）「実在的抽象」であるとすれば、スペクタクルのほうは、ドゥボールに従えば、反対に、〈作品を作ること〉それ自体——あるいは、労働の現在——を描くような「実在的抽象」なのです」(107)。この意味に即すれば、「モダン」な映画製作や「監督」という存在自体が、実際の製作実践や労働力を抽象化した、まさしくスペクタクルであり、「実在的抽象」なのである。とくに、「技術」の専門性や孤立的分業に依存した帰山の活動は、「最も古い社会的専門化、権力の専門化」が「スペクタクルの根幹」だとするドゥボールの定義(2003: 23)においても、まさにあらゆる意味で「スペクタクル」なのである。

業」と呼び、文化産業によって生産（開発・実験）された「コミュニケーション的諸慣例」が、あらゆる経済分野で取得されゆくポストフォーディズム後のコミュニケーション産業の構造をそこに読み取るのである(108)。

しかし、こうした特徴的状况に、非中心的なマルチチュードの労働形態（《一者》に収斂する「人民」と対比される(23)）へと至る道程を読み取ってゆくヴィルノの見立てとは裏腹に、同様の特徴を見出している本論の「監督」の歴史が描いたのは、むしろ逆の道程だった。ここでは「分有」といった状況ではなく、専門「技術」に基づく「分業」こそが、その実務を（ファン・観客・消費者にとって）不明瞭にし、代補的に人物の「人格」を背面から浮き上がらせていたように見える（また、その「人格」を「スペクタクル」として消費したファンが、その「人格」への視座を抱えたまま生産者へとまわり、「人格的従属関係」に基づく新たな生産関係を形成してゆくようにすら見える——5章）。また生産過程がスペクタクルとなる事態も、それが、「技術者あるいは工場長によって互いに関連づけられる」のとは異なって）「個人的労働の大部分が、協働そのものを発展させ、洗練させ、強化」する方向や(110)、「非代議的民主主義」(145)のような協働の形態を形成してゆく方向へ向かうのではなく、むしろここでは、「映画監督」という、生産過程を「実在的抽象」と化したような《一者》を生みだし（〈実体化〉させ）、労働を関連づけるその役割を中心に、いわば「代議的映画製作」とすら言える労働形態を構築していた。このように、本論の歴史は、〈協働〉とは逆の事態を導いていたのである。「監督」から見える歴史がこのような道筋を描いてしまっているのだとすれば、その「監督」という存在自体が、マルチチュードや協働へと至る映画製作の潜勢力を疎外してきたとすら言えるのかもしれない。それゆえにこそ、ここでは「協働」と言わずに、あえて「協業」としてきたのである。

だが、本論にとっては、マルチチュードの協働か否かといった観点も、「監督」に関わる問題のひとつである。むしろここに描出したのは、そうした労働・労働力の問題も含めた、様々な力の結節点に「監督」という身体が置かれてきたという歴史的状況とその〈構築〉の過程だった。「映画監督」という、役割と作家性とアイデンティティが折り重なる〈身体〉の成り立ちから考察してきた本論の試みを踏まえると、それは自由な表現主体や映画表象の源泉と想定してしまうのが不可能な、むしろその〈身体〉自体が映画に関わる様々な要素の媒介点に位置づけられてしまっている存在であることがわかる。しかも、生産の分業された様々な過程の（統合する）媒介点のみならず、社会的に分業された〈生産者〉

と〈消費者〉の媒介点にすら位置づけられ、そこにおいてこそ〈実体化〉していたのが「映画監督」だった（D・W・グリフィスの身が、消費受容者側にも積極的に、作品の価値を表象するように投げ出されていたように――3章）。そして、おそらくは、その様々な要素（加えて、国際的に共有された視座として市場（国家）間の比較を可能にしたり、「監督」の在不在が個々の市場の時間性を示す「発展」の表象にもなったりする要素も含めて）や、それらが孕む力の行き来する交差路に位置し、そこに立とうとする帰山のような個々人が、相争うように活動する場こそが、「映画監督」という〈身体〉だったと言ってよい。したがって、映画の「監督」は、（マルチチュードや協働といった問題に隣り合わせているように）複数の主体に関わるのみならず、資本主義社会の総体を往来している複数の力（権力・力能）にも（おそらくは、映画に関わる資本家やその他の製作者以上に最も深く、多岐に亘って）関わっているのである。そこには、個々の労働やその労働力だけでなく、それらが個別に持った技術や知識、それら全てが統合された結果として生み出される映画作品の表象や意味内容、それを見る観客大衆の意識、それを集めるがゆえの社会的責任（または地位や名誉）までが複雑奇妙に折り重なっている（そして、その折り重なりこそが、「監督」をまた、映画そのものの価値指標にまで抽象化してゆく）。こうしたことまでを視野に含めれば、「監督」とは、実は、労働（者）や映画だけでなく、スペクタクル社会そのものをさらに抽象化する〈実体〉だった、とすら言えるのかもしれないのである（少なくともその一つではあるはずだろう）。

『半島の春』



図 39 『半島の春』 冒頭は『春香伝』の撮影風景から始まる。

中心が監督許堧、その右隣が劇作家李英一

1941 年、映画史上、その製作の内幕を監督を主人公に描いた映画として最も有名な作品『サリヴァンの旅』がハリウッドで製作されたのと同じ年に、映画製作自体を題材に監督の姿を描く類似した主題の映画作品が、太平洋の反対側、しかも日本本土ではなく、朝鮮半島において製作されていた。『半島の春』(1941)という作品である。この、大日本帝国の植民地支配下で製作されたために、『週刊朝日』の懸賞論文を原作とし、東京の英語学校での教育と日活での修行経験を持つ李柄逸という人物が監督する、日本語・ハングルの混合映画は、本論で注視してきた「日本」という枠組みを超え、いわばこの時代の東アジアという広がりの中の「監督」に折り重なる問題を、この上なく具体的に示している。

日本本土に比べ資本力の乏しい当時の半島の状況下で、貧困にあえぎながら映画製作に奔走する製作者たちの姿を、「芸術家」として描き、礼賛するのがこの物語の主旨である。配役上で一番にクレジットされる劇作家「李英一」をめぐる、2 人の女優の恋のさや当てが描くメロドラマが、表面的な物語の筋を描く一方、監督「許堧」を中心に展開する、ある作品の完成に向けた艱難辛苦の道のりは、そのメロドラマの筋自体が BGM となっているように感じさせるほど、この作品で前景化されている。許堧の監督する撮影風景からはじまるこの劇中で、登場人物がひたすら完成させよう奔走するのは、ただの映画劇ではない。朝鮮の伝統的民族劇「春香伝」である。監督が家賃も滞るほどに身銭を削って製作

に血道をあげる一方、スポンサーだったレコード会社の部長は、出演女優に夢中になって、その身を置き替えに出資を渋るため、映画製作は頓挫の危機に陥ってゆく。監督がスタッフの、最低限の生活の保証を部長に訴えても、そんな義務はない「芸術家は製作さえできれば金は要らんといったろう」と、一切融通しない。状況を見かねた李英一も、危険な橋を渡ってまで金銭面を自ら支えようとしたが、横領罪に問われたりして身をやつしてゆく（そして、それを支える女優たちが典型的なメロドラマの展開をつくる）。

監督は、「映画は芸術的良心と情熱だけではできるものでない。確実な資本、組織的な企画がなくては不可能だ」と述べ、李を犠牲にしてまで続けることはできないと製作を諦めかける。だが、この問題が物語の後半、ひと時に解決に向かう。半島に大資本をもった映画会社、「半島映画株式会社」が設立されるのである。許堧のもとで自主的に行われていた製作は、その会社の製作となり、資金面の問題が片付いて、一挙に完成、封切り公開へと向かう。だが、この会社は、拳国一致と内鮮一体を唱う経営者に営まれており、その資本を後ろで支えているのも帝国本土であることがありありと暗示されていた。経営者の挨拶を拝聴する宴席にならんだ許堧は、生活の保証や作品の完成が約束されたのにもかかわらず、経営者の言葉に眉一つ動かさない（しかもこのシーンでは、乾杯をうたう後の部分までが奇妙に切除されている）。溝口健二の『芸道一代男』（1941年）、『新ロビンソン漂流記』（エドワード・ルドウィグ監督、1940年）、李香蘭のレビュー映画、そして小津の『戸田家の兄妹』（1941年）の大きな垂れ幕のかかった興行館に行列する大衆とモンタージュされて描かれる（図 40）、完成した『春香伝』の大成功は、周囲の製作者たちに安堵と喜びの表情を与える。だが、この監督だけは、ラストカットに至るまでも、ほとんど笑顔をみせない。さらに、映画自体の展開においても、李が、一方の女優と結ばれるが、もう一方の女優と別れなければならないメロドラマを背景に、興行の成功とは裏腹の、マイナー調の音楽が最後まで延々と流れ続ける。ラストシーンは、回復した李が、映画製作を学ぶため、結ばれた女優をともなって東京へと旅立つのを、監督以下スタッフ一同が見送る場面である。にこやかに旅立つ二人と対照的に、監督許堧の表情には、BGM とあいまって喜びがほとんど表れない。そして、不安すらを感じさせる監督のクローズアップをラストカットとして、映画は幕を閉じる（図 41）。不安の中身が劇中で語られることは一切ないが、意味するところが抗日の意志と関わっているのは、比較的明らかである。たとえば、出演俳優は日本語とハングルの両方を使用するが、その使用頻度は、敵役が日本語、

監督を初めとする主人公たちがハングルと、明らかに分けられている。典型的なのは、レコード会社部長に監督が生活の保証を要求して議論を挑む場面で、部長はほとんど日本語で応答するのに対し、対立する監督はハングルで議論を挑む。



図 40 封切り興行の風景——背景に日本と米国映画の垂れ幕が大きく映されている



図 41 ラストカット——作品は成功をあげたものの、監督の表情はうかないまま映画は終わる

監督に始まり監督に終わるこの映画は、その意味で、「監督」の物語だと言ってしまってもよい。しかも構造的に、ここに描出され、暗示されている様々な問題全てが、最後の監督の表情に折り重なるように作られているとさえ見える。いわば、この映画の中心にあるのは、監督許堧が、その様々な問題の交錯点に立たされ、その間を必死になって交渉し、取り持つ姿なのである。

この映画には、何よりもまず、映画製作そのものという、文化産業の資本主義のもとにある活動の問題が描かれている。だがそれは、出資する「資本家」との対立としてだけ描かれているのではない。主人公である監督、劇作家、女優に対して、名前のないエキストラとしてしか描かれないその他の製作スタッフたちの姿は、明らかに「監督」という存在を通して抽象化されており、それゆえに、劇中で、彼らの生活の保証を背負って奔走する監督は、ここにおいて彼らの代理表象と化している。さらに監督は、表現自体を求める芸術と、利潤を求める産業の矛盾する論理の間で板挟みに苦しむのだが、それが表現しようとしている「芸術」の内容においても矛盾をかかえる。彼が作ろうとしているのは、『春香伝』という朝鮮民族固有の文化表現とさえ言える物語であり、しかもそれが不幸なことに、文化を抑圧する日本の帝国主義の助けを借りなければ実現できないのである。さらに驚くべきことに、この映画が描く問題はこれに留まらない。たびたび映される監督が中央に陣取った楽屋の背景には、所狭しと欧米映画のポスターが貼られ（図 42）、興行場にかかる溝口や小津、李香蘭の映画やハリウッド映画の大垂れ幕とも合わせて、彼ら半島の周辺に展開する世界の映画の存在が、実にありありと描がきこまれているのである。それゆえ彼の製作する『春香伝』は、孤立した劇中のファンタジーではなく、現実の日本映画、さらにはその先にある欧米各国の世界映画との比較関係までも背負い込んでいる（日本や米国の垂れ幕を背景に、彼らの『春香伝』が成功を取めるのも、文化的抑圧に対する抵抗の表現なのかもしれない）。映画製作を学びに旅立つ李を見送った許堧の最後の表情に、映画製作の進んだ日本（その先にある欧米）に対して、朝鮮半島という遅れた世界に取り残された自己に対する嘆きのようなものまで読み取れるとすれば、欧米——日本——朝鮮という、映画という文化が孕んだ近代の時間性までが、この作品には「監督」を通して描きこまれてすらいるようにも見える。



図 42 楽屋の風景——用意されたセットの壁面中に欧米映画のポスターが貼られている

したがって、この映画における「監督」には、文化産業の中での資本をめぐる対立、映画製作という労働と労働力を統合する（代表する）問題、ゆえにに引き受けなければならない彼らの生活の保証、芸術という表象とその価値を産業と折り合わせる使命、民族の文化表象を引き受け抵抗へとつなげ行く密かな意志、そして日本映画や欧米映画との比較関係に打ち勝つ努力（おそらくは遅れた半島映画を発展へと導く希望までも）、このような非常に多様で重みのある問題が重層的に積み上げられている²²⁴。そして、最も重要なことは、この「監督」という身体が、『半島の春』という作品を通じて、まさに観客の興じる映画鑑賞行為のなかに投げ出されていたという事実なのである。つまり、作品中の要素に加えて、観客の享楽や情動を誘い、それを受け〈実体化〉する存在として、まさに「監督」はここにある。換言すれば、植民地化の朝鮮という空間において未だ実現せず、映画の物語世界や、もしくは未来において成し遂げられることを託された上のような期待や望み、すなわち近代性であり、「モダン」を背負い込んで、さらには観客の眼前に（ファンの「モダン」として）提示すらされる身体として、この映画は「監督」を表象しているのである。この

²²⁴ また、この映画には、監督が、安い賃金で出演することを拒絶した女優の頬を張り付ける場面もあり、男女の権力関係の折り重なりを「監督」に見出すことができるかもしれない。

「映画監督」という、映画製作労働の監督者という意味からだけでは計り知れないほどの〈重み〉をもった身体を、この『半島の春』という作品は、「作家主義」の時代から先んじて、すでに 1941 年時点の東アジアにおいて、このように明確に跡づけてしまっていた。

そして、終戦後に起こる、「監督」の個人的責任の問題の核心は、おそらくこの戦前から既にあった〈重み〉にこそある。興味深いことに、佐藤(2004: 364-5)がその責任を自ら引き受けたものと評価した伊丹万作のエッセイ「戦争責任者の問題」(1946)は、ハーイ(470)も指摘するように、戦争に「だまされた」者万人の責任を、自らを含めて認めつつ、実は、現実的には映画製作者を責任主体として糾弾できないという伊丹の意見を言い分けるためにこそ書かれている。責任問題は国民の倫理的問題としてある一方、伊丹はそれが「政治問題」であることを別に掲げ、この観点から、加害者は「監督庁」すなわち国家であり、伊丹ら「業者」すなわち製作者は、あくまで被害者だとはっきり規定される、という主張を展開していたのである(99-100)。これをハーイは、責任の所在をあいまいにしよう議論だと批判するものの、その一方、「製作者」としては、非常に正直な意見であり、「資本家」や「国家」の権威のもとにある「労働者」として、むしろ責任の所在に対する極めて明確な解答にすら見えもする。しかし、この主張がすんなり腑に落ちるのは、「製作者」だけなのである。なぜなら、「監督」やその他映画製作中の主体は、『半島の春』を見れば明らかなように、1930 年に生まれ、10 代中頃に終戦を迎える佐藤のような（製作実践を外から見ていた）戦時中の映画「ファン」にとって、単なる「製作者」や「労働者」ではなく、様々な「モダン」を背負い込み、ファンの「モダン」としてすら、彼らの眼前に表象されていた身体だった。おそらく、彼らは、〈生産〉ではなく、ファン、観客が担う〈消費〉のなかで、(『半島の春』の物語を日本に置き換えてみれば) 大日本帝国が戦前に目指した「モダン」に対する責任者になってしまっていた、とすら言えるはずなのである。だからこそ、佐藤のような戦後に評論家として活躍する人物のなかに、「監督」ら製作者の個人的戦争責任の問題が、伊丹のような戦前からの製作者のようには片付けられず、その後も燃り続けていたのではないだろうか。そうであるならば、未解決の個人的責任の問題と、それが問題であり続けた(る)ことの核心は、実は個人そのものではなく、むしろ「監督」が、単なる製作上の役割ではなく、しかも製作者だけでなく、ファンの視線をも集め、またその視線の眼前に差し出されてすらきた、多様なまなざしが複雑に折り重なり（佐藤の「ファン」のまなざしと、伊丹の「製作者」のまなざしのように〈ずれ〉をともなって）

歴史的に堆積している〈実体〉であることにこそある。このように、本論の考察をとおして思うのである。

この『半島の春』のような映画に描きこまれていた「監督」の〈実体〉へと至る道のりを、本論はここまで描いてきた。ここでは主に 10 年代の初期の時代を追うことができたのみだったが、様々な力が「監督」へと中心化してゆく傾向は、この後の時代を通じて益々強まってゆく（そして、この 1941 年の映画は、その傾向の一つの帰結としてある）。そして、このような様々な問題が、深く折り重なる「監督」という〈実体〉を、欧米だけでなく東アジアの世界もが、資本主義の構造のもとで、作家主義の時代以前からこのように共有し、様々な言及・実践を、生産過程に留まらない様々な領域で繰り広げてきたのである。

「監督」とは（また、映画製作それ自体が）、いわば、「作家主義」を待つまでもなく、その始まりからが、（映画スターのように）主体性・身体性、個のアイデンティティを賭けてきた実践であり、歴史であった、と言っても過言ではない。日本映画の作家性には、戦前からのこのような系譜が明らかにつらなっており、黒澤、溝口、小津といった戦前からの連続性をその身に抱えている監督だけでなく、大島渚や吉田喜重といったヌーヴェルヴァーグの直接的影響下にあるような、その後に現れる映画監督にも、その「監督」という〈実体〉において、この系譜がおそらくは流れ込んでいる（佐藤にとっての映画人の「作家性」の問題が、「個人的戦争責任」という戦争の系譜と繋がりに続けていたように）。もしも、映画という文化のなかで、いまだ「監督」という存在にまなざしを向ける意味がありつつけているのだとしたら、そのまなざしは、単なる「作家」という想定を超えて、それに折り重なる、こうした複雑な力学構造の総体とその歴史的運動にこそ向けられなければならない。本論は、それへ向けたひとつの試みとしてある。

書誌一覧

日本語文献

- アーレント、ハンナ(1994=1958)『人間の条件』ちくま学芸文庫
- アルチュセール、ルイ(1965)「『資本論』の対象」『資本論を読む 中』今村仁司訳、ちくま学芸文庫
- アルンハイム、ルドルフ(1960=1958=1933)『芸術としての映画』志賀信夫訳、みすず書房
- 飯倉章(2004)『イエロー・ペリルの神話：帝国日本と「黄禍」の逆説』彩流社
- (2013)『黄禍論と日本人：欧米は何を嘲笑し、恐れたのか』中公新書
- 飯島正(1955)『日本映画史 上巻』白水社
- (1980)『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系』冬樹社
- (1985)「日本映画の黎明 純映画劇の周辺」『講座日本映画 1 日本映画の誕生』岩波書店、104-26 頁
- (1991)『ぼくの明治・大正・昭和』青蛙房
- 家永三郎(2002=1985)『戦争責任』岩波現代文庫
- 板倉史明(2005)「「旧劇」から「時代劇」へ 映画製作者と映画興行者のヘゲモニー闘争」『時代劇伝説 チャンバラ映画の輝き』岩本憲児編、森話社、89-114 頁
- (2003)「米国日系移民の日本映画受容：1911 年、横田商会映画に対する不安定な観客性」『アート・リサーチ』3号、189-98 頁
- 伊丹万作(2010)『伊丹万作エッセイ集』ちくま学芸文庫
- 伊藤守(2013)『情動の権力——メディアと共振する身体』せりか書房
- 伊藤るり他(2010)『モダンガールと植民地的近代：東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー』岩波書店
- 今村金衛(1960)『映画産業』有斐閣
- 入江良郎(2006)「日本映画史と吉澤商店」『日本映画論言説大系 第3期（活動写真の草創期）22』牧野守編、ゆまに書房、751-75 頁
- 岩崎昶(1930)『映画芸術史』藝文書院
- (1931)『映画と資本主義』往来社
- (1958)『日本映画作家論』中央公論社
- (1961)『映画史 日本現代史大系』東洋経済新報社
- (1975)『ヒトラーと映画』朝日新聞社
- 岩本憲児(1991a)「雑誌『活動画報』解説」『日本映画初期資料集成 7「活動画報」第一巻 第一号～第一巻第三号』牧野守編、三一書房、1-13 頁
- 編(1991b)『日本映画とモダニズム 1920-1930』リポート

——(1999)「欧米映画を鑑として」『復刻版 キネマ・レコード 第Ⅰ期 第1冊』牧野守監修、国書刊行会、3-14頁

——(2007)『サイレントからトーキーへ——日本映画形成期の人と文化』森話社

ウィリアムス、レイモンド(1985=1981)『文化とは』晶文社

ヴィリリオ、ポール(1999=1984)『戦争と映画——知覚の兵站術』石井直志、千葉文夫訳、平凡社ライブラリー

ヴィルノ、パオロ(2004=2001)『マルチチュードの文法—現代的な生活形式を分析するために』広瀬純訳、月曜社

上田学編(2011)『企画展図録「日活向島と新派映画の時代」早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

ヴェブレン、ソースティン(1998=1899)『有閑階級の理論』高哲夫訳、ちくま学芸文庫

ウォーレン、ピーター(1975)『映画における記号と意味』岩本憲児訳、フィルムアート社

ヴォーン、ダイ(2003=1981)「光あれ——リュミエール映画と自生性」『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』長谷正人、中村秀之訳、東京大学出版会

映画保存協会小型映画部編(2010a)『戦前小型映画資料集』映画保存協会

映画保存協会小型映画部編(2010b)『9.5ミリフィルムの調査研究：片岡コレクション調査報告書』映画保存協会

大塚恭一(1937)『日本映画監督論』映画評論社

大森勝(1985)「草創期のカメラマン」『講座日本映画1 日本映画の誕生』岩波書店、218-35頁

岡田晋(1967)『日本映画の歴史』ダヴィッド社

岡村又吉他(1917)『尾上松之助自伝』活動写真雑誌社

小川佐和子(2010)「外国映画との対峙——大正初期日本映画のダイナミズム」『日本映画は生きている 第二巻』岩波書店、85～115頁

小川幹雄(2010)『舞台監督』翰林書房

奥平英雄(1933)「日本編」『定本 世界映画芸術発達史』映画評論社、1-101頁

奥平康弘(1985)「映画と検閲」『講座日本映画2 無声映画の完成』岩波書店、302-18頁

カイエ・デュ・シネマ同人(1999=1971)「ジョン・フォードの『若き日のリンカーン』」『「新」映画理論集成2 知覚／表象／読解』荒尾信子訳、フィルムアート社、256-301頁

帰山教正(1921=1917)『活動写真劇の創作と撮影法』正光社

——(1928)『映画の性的魅惑』文久社書房

——(1930)『シネ・ハンドブック』日本アマチュア・シネマ・リーグ

——(1930b)『小型映画の撮影と映写』誠文堂

帰山教正、原田三夫編(1931)『小型映画講座第二巻 映画製作法』東方書院

加藤幹郎(2001)「アメリカ映画史の二重化　オスカー・ミショーと黒人劇場専用映画」『映画とは何か』みすず書房、225-58 頁

——(2006)『映画館と観客の文化史』中公新書

加藤秀俊他(1972)『明治大正昭和世相史』社会思想社

ガニング、トム(2003=1990=1986)「アトラクションの映画：初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』中村秀之訳、東京大学出版会、303-19 頁

カプラン、エイミー(2009=2002)『帝国というアナキー：アメリカ文化の起源』青土社

神山彰(2009)『近代演劇の水脈——歌舞伎と新劇の間』森話社

加茂令堂(1930)『日活の社史と現勢』日活の社史と現勢刊行会

柄谷行人(2010)『世界史の構造』岩波書店

ガルブレイス、ジョン・K(2006=1958)『ゆたかな社会』岩波現代文庫

岸松雄著『日本映画人伝』早川書房、1953 年。

北小路隆志「反到着の物語——エスノグラフィーとしての小川プロ映画」『映画の政治学』長谷正人、中村秀之編、青弓社、303-51 頁

北田暁大(2004)『〈意味〉への抗い——メディアエーションの文化政治学』せりか書房

北野圭介(2009)『映像論序説』人文書院

——(2011)「遙かなる観察者のために [訳者解説]」『思想』1044 号、113-6 頁

北村洋(2011)「トランスナショナル・オーディエンスの形成」『日本映画史叢書 14 観客へのアプローチ』森話社、229～54 頁

城戸四郎(1926)「映画編」『新日本史 第四巻』武井文夫編、萬朝報社、1165-1212 頁

京都映画新聞社編(1980)『京都の映画 80 年の歩み』京都映画新聞社

車田譲治(1975)『国父孫文と梅屋庄吉』六興出版

桑野桃華(1934)『芸苑秘録 水のなかれ』聯合演芸通信社

——(1949)『日本映画の父 (マキノ省三伝)』マキノ省三伝発行事務所

ケイル、ポーリン(2003)『明かりが消えて映画がはじまる——ポーリン・ケイル映画評論集』山田宏一監、畑中佳樹他訳、草思社

ゴードン、アンドルー(2006=2003)『日本の 200 年：徳川時代から現代まで』みすず書房

古賀太(1995)「カメラが捉えた日本—『明治の日本』から『リュミエール映画日本篇へ』『映画伝来』吉田喜重他編、岩波書店、25~43 頁

後藤嘉宏(2005)『中井正一のメディア論』学文社

小林貞広(2013)『新聞に見る初期日本映画史——名古屋という地域性をめぐって』学術出版会

小松弘(1986)「イタリア映画の父　ジョバンニ・パストローネ」『現代思想』1986 年 7 月号、青土社

- (1995)「天然色から純映画劇へ——日本映画史における天活の意義」『藝術学研究』:5、明治学院大学文学部藝術学科、25~37 頁
- (1999)「夢のテキスト」『復刻版 活動写真界 第1冊』国書刊行会、15~22 頁
- コモリ、ジャン＝ルイ(1999=1971)「技術とイデオロギー」『「新」映画理論集成 2』鈴木圭介訳、フィルムアート社、32-101 頁
- ゴルヴィツァー、ハインツ(1999)『黄禍論とは何か』瀬野文教訳、草思社
- 権田保之助(1921)『民衆娯楽問題』同人社書店
- 『活動写真の原理及び応用』
- サイード、エドワード(1998=1993)『文化と帝国主義 1』大橋洋一訳、みすず書房
- (1998=1994)『知識人とは何か』大橋洋一訳、平凡社ライブラリー
- 酒井直樹(1998)『日本思想という問題：翻訳と主体』岩波書店
- 佐々木勘一郎(1996)『実録日本映画史 帝キネ伝』近代文芸社
- サドウール、ジョルジュ(1964)『世界映画史』丸尾定訳、みすず書房
- 佐藤忠男(1970)『日本映画思想史』三一書房
- (1977)『日本映画理論史』評論社
- (1985)「ハリウッドの日本人たち」『講座日本映画 1 日本映画の誕生』岩波書店、260-73 頁
- (1995)『日本映画史』岩波書店
- (2004=1985)『キネマと砲聲——日中映画前史』岩波現代文庫
- 佐藤忠男編(2007)『日本の映画人——日本映画の創造者たち』日外アソシエーツ
- ジェロー、アーロン(1995)「弁士の新しい顔 ——大正期の日本映画を定義する——」『映画学』9号、早稲田大学大学院文学研究科映画研究室
- (1997)「『ジゴマ』と映画の“発見”——日本映画言説史序説」『映像学』58、34-50 頁
- (2002)「日本映画と日常語としてのモダニズム」『近代日本の文化史 月報』第七号、岩波書店
- (2003)「日常語としてのハリウッドと世界観客の支配」『現代思想』「総特集＝ハリウッド」6月臨時増刊号、青土社、24~31 頁
- (2004)「産業という言説」『日本映画論言説大系 第2期(映画のモダニズム期) 16』牧野守 監修、ゆまに書房、289-306 頁
- (2010)「日本／映画／理論」『日本映画は生きている 第1巻』角田拓也訳、岩波書店、159~99 頁
- ジジェク、スラヴォイ(2006=1993)『否定的なもののもとへの滞留——カント、ヘーゲル、イデオロギー批判』ちくま学芸文庫
- 嶋地孝磨他編(1976)『キネマ旬報増刊 日本映画監督全集』キネマ旬報社

シンガー、ベン(2003=1995)「モダニティ、ハイパー刺激、そして」『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』長谷正人訳、東京大学出版会、263-301 頁

新道兼人(1984)『日本シナリオ史 上』岩波書店

スクラー、ロバート(1995=1975)『アメリカ映画の文化史：映画がつくったアメリカ 上』鈴木主税訳、講談社学術文庫

瀬川與志(1977)『マキノプロダクション・事始』白川書院

ダイアー、リチャード(2006=1979)『映画スターの〈リアリティ〉：拡散する「自己」』浅見克彦訳、青弓社

高島直之(2000)『中井正一とその時代』青弓社

高橋衛(2005)『明治から昭和へ：選択の屈折』御茶の水書房

滝浪佑紀(2006)「増村保造から純映画劇運動へ 『イントレランス』公開」『映像表現のオルタナティヴ 一九六〇年代の逸脱と創造』西嶋憲生編、森話社、275-298 頁

滝沢一(1971)「牧野省三評伝：その人と業績」『回想マキノ映画』御園京平編、牧野省三先生顕彰委員会、49-89 頁

——(1978)「牧野省三とその人脈」『フィルムセンター』49 号

竹中労(1974)『日本映画縦断：1 傾向映画の時代』白川書院

田島良一(2006)「牧野省三研究：桑野桃華編『日本映画の父（マキノ省三傳）』補遺」『日本大学芸術学部紀要』43 号、31-41 頁

田中純一郎(1927)「日本映画事業発達史」『日本映画事業総覧 昭和二年版』国際映画通信社、177~233 頁

——(1975=1957)『日本映画発達史 I 活動写真時代』中公文庫

——(1985)「映画製作・興行の創始者たち」『講座日本映画 1 日本映画の誕生』岩波書店、86-103 頁

——(2004)『秘録・日本の活動写真』ワイズ出版

田中真澄編(1989)『小津安二郎戦後語録集成』フィルムアート社

ダマシオ、アントニオ・R(2005)『感じる脳——情動と感情の脳科学 よみがえるスピノザ』ダイヤモンド社

ダワー、ジョン(2001)『敗北を抱きしめて：第二次大戦後の日本人』岩波書店

千葉伸夫(1976)「『生の輝きから『大呂血』まで』『世界の映画作家 31 日本映画史 実写から成長—混迷の時代まで』山本喜久男編、キネマ旬報社、22-36 頁

中条省平(2003)『フランス映画史の誘惑』集英社文庫

チョウ、レイ(1998=1993)『ディアスポラの知識人』本橋哲也訳、青土社

塚田嘉信(1980)『日本映画史の研究——活動写真渡来前後の事情』現代書館

津堅信之(2004)『日本アニメーションの力——85 年の歴史を貫く 2 つの軸』NTT 出版

津村秀夫(1939)『映画と批評』小山書店

——(1943)『映画と鑑賞』創元社

ドウヴィニョー、ジャン(1997=1993)『俳優』渡辺淳訳、法政大学出版局

洞ヶ瀬真人(2010)「小津映画の戦後とモダニズム」『イメージとしての戦後』坪井秀人、藤木秀朗編、青弓社、155-77 頁

東京国立近代美術館フィルムセンター編(2004)『カタログ 展覧会 映画遺産—東京国立近代美術館フィルムセンター・コレクションより—』独立行政法人国立美術館／東京国立近代美術館

ドゥボール、ギー(2003=1967)『スペクタクルの社会』木下誠訳、ちくま学芸文庫

ドゥルーズ、ジル&フェリックス・ガタリ(2006)『アンチ・オイディプス：資本主義と分裂症 上』河出文庫

ドゥルーズ、ジル(2002=1981)『スピノザ——実践の哲学』平凡社ライブラリー

戸坂潤(1966=1933)「技術の哲学」『戸坂潤全集 第一巻』勁草書房、229-97 頁

——(1977=1935)『日本イデオロギー論』岩波文庫

——(1937)「映画の認識論的価値と風俗描写」『日本映画』1937 年 6 月号、13-19 頁

トリュフォー、フランソワ(1989=1953)「フランス映画のある種の傾向」『ユリイカ 臨時増刊号』21.16、8-30 頁

中井正一(1931)「芸術の人間学的考察」『中井正一評論集』岩波文庫、1995 年、138-62 頁

——(1932)「思想的危機における芸術とその動向」『現代日本思想大系 14 芸術の思想』筑摩書房、1964 年、197-209 頁

——(1936)「委員会の論理」『中井正一評論集』10-73 頁

那田尚史(1995)「小型映画の技術と美的規範について（1929～1932 年）」『映像学』（No.55, pp30-43）

西村正美(1941)『小型映画 歴史と技術』四海書房

日本映画テレビ技術協会編(1997)『日本映画技術史』日本映画テレビ技術協会

ネグリ、アントニオ、マイケル・ハート(2003=2000)『＜帝国＞——グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』水島一憲他訳、以文社

ネグリ、アントニオ、マイケル・ハート(2005=2004)『マルチチュード（上） 〈帝国〉時代の戦争と民主主義』幾島幸子他訳、NHK ブックス

ハーイ、ピーター・B(1995)『帝国の銀幕』名古屋大学出版会

ハーヴェイ、デヴィッド(1999=1989)『ポストモダニティの条件』吉原直樹他訳、青木書店

バーチ、ノエル(2011=1979)「遙かなる観察者のために：日本映画の理論に向かって」御園生涼子、北野圭介訳『思想』1044 号、113～35 頁

バーバ、ホミー・K(2005=1994)『文化の場所：ポストコロニアリズムの位相』法政大学出版局

ハイデガー、マルティン(2013=1967)「芸術の由来と思索の使命」『技術への問い』関口浩訳、平凡社ライブラリー、204-31 頁
 橋爪紳也(2000)『日本の遊園地』講談社現代新書
 蓮實重彦(2002=1979)『映像の詩学』ちくま学芸文庫
 筈見恒夫(1942)『映画五十年史』鱒書房
 ——(1951)『映画五十年史』創元社
 長谷正人(2010)『映画というテクノロジー経験』青弓社
 服部宏(2005)『トーマス栗原 ―日本映画の革命児―』夢工房
 バトラー、ジュディス(1999=1990)『ジェンダー・トラブル：フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社
 浜野保樹(2008)『偽りの民主主義 GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店
 ハルトゥーニアン、ハリー(2007)『近代による超克 上』梅森直之訳、岩波書店
 ——(2010)『歴史と記憶の抗争——「戦後日本」の現在』K・M・エンドウ編・監訳、みすず書房
 ——(2011)「東への迂回：ノエル・バーチと日本映画の役割」畑あゆみ、北野圭介訳『思想』1044号、2011年、136-56 頁
 バルト、ロラン(1979=)「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、79-89 頁
 日比嘉高(2010)「移民の想像力：渡米文化と文学テキストのビジョン」『JunCture：超域的日本文化研究』第1号、名古屋大学大学院文学研究科附属日本近現代文化研究センター：48-63 頁
 ブーアスティン、ダニエル(1964=1962)『幻影の時代：マスコミが製造する事実』後藤和彦他訳、東京創元新社
 フーコー、ミシェル(1975=1972)『狂気の歴史——古典主義時代における』田村俣訳、新潮社
 ——(1981=1965)『知の考古学』中村雄二郎訳、河出書房新社
 ——(1987=1984)『性の歴史Ⅲ 自己への配慮』田村俣訳、新潮社
 ——(2006=)「作者とは何か」『フーコー・コレクション2 文学・侵犯』ちくま学芸文庫、371-437 頁
 藤本秀朗(2004)「制度としての映画の批判：岩崎昶の一貫性とゆらぎ」『日本映画論言説大系、第2期(映画のモダニズム期)11』牧野守監修、ゆまに書房、1-21 頁
 ——(2006)「映画の体系化、歴史化、定義：一九二〇年代前半の映画文化の語り」『日本映画論言説大系、第3期(活動写真の草創期)28』牧野守監修、ゆまに書房、563-90 頁
 ——(2007)『増殖するペルソナ：映画スターダムの成立と日本近代』名古屋大学出版会
 富士田元彦(1983)『日本映画史の創出：時代を映す鏡』五柳書院
 藤本鷗谷(1927)『最新映画監督法』駿南社

ブルデュ、ピエール(1990=1979)『ディスタンクシオン: 社会的判断力批判. 1』石井洋二郎訳、藤原書店

ベンヤミン、ヴァルター(1971=1934)「生産者としての作者」『ベンヤミン著作集 9 ブレヒト』石黒英男訳、晶文社、163-93 頁

——(1995=1936)「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション 1 近代の意味』浅井健二郎、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、583-640 頁

ボードウェル、デヴィッド(1988=2002)『小津安二郎 映画の詩学 新装版』杉山昭夫訳、青土社

ボードウェル、デヴィッド & クリスティン・トンブソン (2007=2003)『フィルム・アート 映画芸術入門』藤木秀朗他訳、名古屋大学出版会

ボードリヤール、ジャン(1981=1973)『生産の鏡』宇波彰、今村仁司訳、法政大学出版局

ホール、スチュアート(2001=1996)「誰がアイデンティティを必要とするのか？」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題』スチュアート・ホール、ポール・ドウ・ゲイ編著、宇波彰他訳、大村書店、7-35 頁

細川周平(1999)『シネマ屋、ブラジルに行く——日系移民の郷愁とアイデンティティ』新潮社

堀潤之(2003)「フランス映画批評とハリウッド」『現代思想』「総特集=ハリウッド」6 月臨時増刊号、青土社、256~65 頁

ホルクハイマー、マックス、テオドール・アドルノ(2007=1947)『啓蒙の弁証法: 哲学的断想』徳永恂訳、岩波文庫

マーシャル、P. D. (2002=1997)『有名人と権力: 現代文化における名声』石田佐恵子訳、勁草書房

牧野守(1992)「『活動評論』と『活動倶楽部』—小林喜三郎と「イントレランス」の時代—」『日本映画初期資料集成 10 『活動評論』第一巻第一号~第二巻第七号』牧野編、三一書房、1~27 頁

——(2003)『日本映画検閲史』現代書館

松本克平(1966)『日本新劇史』筑摩書房

マルクス、カール(1969)『資本論(二)』向坂逸郎訳、岩波文庫

——(1980)「資本論 第三巻」『世界の名著 マルクス エンゲルス II』鈴木鴻一郎編、中央公論社

——(1956)『経済学批判』武田隆夫他訳、岩波書店

水野新幸他(1924)『映画大鑑』春草堂

光田由里(1995)「ジレルとヴェール—世紀末日本を訪れた二人の映画技師」『映画伝来』吉田喜重他編、岩波書店、44~82 頁

南博他(1965)『大正文化』勁草書房

宮尾大輔(2010)「日本映画とハリウッド: 松竹の照明とヘンリー小谷の運命」『日本映画は生

きている 第1巻』岩波書店、201-21 頁

ミラー、トビー(2003)「グローバル・ハリウッド——ハリウッド史・文化帝国主義・グローバルイゼーション」坂口周、中村加代子訳、『現代思想』「総特集＝ハリウッド」6月臨時増刊号、青土社、290～310 頁

村上忠久(1936)『日本映画作家論』往来社

モラン、エドガール(1976=1972)『スター』渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局

森岩雄(1975)『私の芸界遍歴』青蛙房

森岩雄、友成用三(1919=1976)『日本映画史素稿別冊 活動写真大観2』フィルムライブラリー協議会

山田宏一(2002=1978)『友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』平凡社ライブラリー

山下勝、山田仁一郎(2010)『プロデューサーのキャリア連帯——映画産業における創造的個人の組織化戦略』白桃書房

山本嘉次郎(1965)『カソドウヤ水路』筑摩書房

山本喜久男(1983)『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

——(1985)「大衆文化としての映画の成立」『講座日本映画1 日本映画の誕生』岩波書店、70-85 頁

ヤング、ルイズ(2001)『総動員帝国——満州と戦時帝国主義の文化』加藤厚子他訳、岩波書店

吉田知恵男(1978)『もう一つの映画史：活弁の時代』時事通信社

——(1985)「帰山教正と『生の輝き』の出發まで」『講座日本映画1 日本映画の誕生』岩波書店、236-49 頁

吉見俊哉(2008=1987)『都市のドラマトウルギー——東京・盛り場の社会史』河出文庫

吉山旭光(1933)『日本映画界事物起源』シネマと演芸社

四方田犬彦(2001)「パッチョロ」『ゴダール・映像・歴史 —『映画史』を読む—』堀潤之他編、産業図書、203～36 頁

——(2007)『日本映画と戦後の神話』岩波書店

——(2010)「映画は監督のものである。そうでなければならない。」『日本映画は生きている 第五巻 監督と俳優の美学』岩波書店

ラマール、トマス(2011)「消費と生産の間——オタク文化と人的資本」『日本映画史叢書 14 観客へのアプローチ』森話社、255-94 頁

——(2013)『アニメ・マシーン：グローバル・メディアとしての日本アニメーション』名古屋大学出版会

レヴィーン、ローレンス・W(2005=1988)『ハイブラウ/ロウブラウ：アメリカにおける文化ヒエラルキーの出現』常山菜穂子訳、慶応大学出版会

ワダ・マルシアーノ、ミツヨ(2009)『ニッポン・モダン』名古屋大学出版会

外国語文献

- Abel, Richard. (1999) *The red rooster scare: making cinema American, 1900-1910*. Berkely: California University Press.
- Allen, Robert Clyde. and Douglas Gomery. (1985) *Film History Theory and Practice*. New York; McGraw-Hill.
- Anderson, Joseph L. and Donald Richie. (1959) *The Japanese film: art and industry*. C.E. Tuttle Company.
- Andrew, David. (1976) *The major film theory : an introduction*. London: Oxford University Press.
- (2000=1993) "The unauthorized auteur today" in *Film and theory*: 20-9.
- Appadurai, Arjun. (1986) "Introduction: Commodities and the politics of value," in *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Azlant, Edward. (1997) "Screenwriting for the early silent film: forgotten pioneers, 1897-1911." *Film History* 9, no.3: pp.228-256.
- Bakker, Gerben. (2008) *Entertainment Industrialised: the emergence of the international film industry, 1890-1940*. Cambridge; Cambridge University Press.
- Barbus, Samantha. (2001) *Movie Crazy: fans, stars, and cult of celebrity*. NY:Palgrave.
- Barlow, Tani. "Introduction: On Colonial Modernity," in Tani E. Barlow. Ed., *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 1-20.
- Bazin, André. (1968=2008) "De la politique des auteurs" in *Auteurs and authorship*. pp19-28.
- Bernardi, Joanne. (2001) *Writing in Light : The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit; Wayne State University Press.
- Betz, Mark. (2009) *Beyond the subtitle : remapping European art cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson. (1985) *Classical Hollywood Cinema Film style & Mode of Production to 1960*. NY; Columbia University Press.
- Bordwell, David.(1989) *Making meaning : inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press
- Bordwell, David, and Noël Carroll, eds. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Bowser, Eileen. (1990) *The transformation of cinema, 1907-1915*. NewYork; Maxwell Macmillan International.
- Budd, Michael.(1984) "Authorship as a commodity: the art cinema and the Cabinet of Dr Caligari," *Wide Angle* 6, no.1: 12-9.
- Burch, Noël. (1979) *To the Distant Observer Form and meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley; California University Press

- Buscombe, Edward. (1974) "Walsh and Waner Brothers," in *Raoul Walsh*. Phil Hardy ed, Edinburgh: Edinburgh Film Festival.
- Butler, Judith. (1993) *Bodies that matter : on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Carroll, Noël. (1996) *Theorizing the moving image*. Cambridge; Cambridge University Press.
- (2008) *The philosophy of motion pictures*. Blackwell.
- Castells, Manuel. (2010=1997) *The power of identity*. Wiley-Blackwell.
- Caughie, John ed. (1981) *Theories of Authorship: A Reader*. London; Routledge & Kegan Paul and British Film Institute.
- Cazdyn, Eric. (2002) *The Flash of Capital : Film and Geopolitics in Japan*, Durham: Duke University Press
- Chinoy, Helen Kritch. (1976) "The Emergence of the Director," in *Directors and Directing: A Source Book of the Modern Theater*, ed. Toby Cole and Helen Kritch Chinoy. Indianapolis; Bobbs-Merrill: 1-77.
- Corrigan, Timothy. (1991) *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey; Rutgers University Press.
- Crawcour, E. Sydney. (1989) "Industrialization and technological change, 1885-1920" in *The Cambridge history of Japan, Volume 6, The twentieth Century*. Peter Duus ed. Cambridge: Cambridge University Press: 385-450.
- Crofts, Stephen. (1998) "Authorship and Hollywood" *Oxford Guide to Film Studies*. Ed. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford University Press: 310-26.
- deCordova, Richard. (1990) *Picture Personalities The Emergence of the Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press.
- D'Lugo, Marvin. (2003) "Transnational film authors and the state of Latin American Cinema," in *Film and Authorship* : 112-30.
- Dym, Jeffrey A. (2003) *Benshi, Japanese silent film narrators, and their forgotten narrative art of Setumei: a history of Japanese silent film narration*. Lewiston; Edwin Mellen Press.
- Freiberg, Freda. (1998) "Japanese Cinema." *Oxford Guide to Film Studies*. Ed. John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford: Oxford University Press: 562-68.
- Fujiki, Hideaki. (2011) "Movie advertisements and the formation of a new visual environment in interwar Japan" in *Japan Forum* 23(1): 67-98.
- Galt, Rosalind & Karl Schoonover (2010) "Introduction" in *Global art cinema : new theories and histories*, Ed. Galt & Schoonover, New York : Oxford University Press: 3-27.
- Gerow, Aaron. (1996) *Writing a Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film*. Ph.D.diss., University of Iowa
- (2010) *Visions of Japanese modernity: articulations of cinema, nation, and spectatorship, 1895-1925*. Berkeley; University of California Press.

- Gerstner, David A. (2003) "The practice of authorship," in *Auhtorship and film*. New York; Routledge: pp.4-25.
- Grau, Robert. (1914) *The theatre of science: a volume of progress and achievement in the motion picture industry*. NY:Broadway publishing company.
- Grant, Barry Keith. (2008) "Introduction," in *Auteurs and authorship: a film reader*. Blackwell: 1-6.
- Griffith, Mrs D.W. (Linda Arvidson). (1925) *When the movies were young*. NY:Dover.
- Gunning, Tom. (1991a) *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film The Early Years at Biograph*. Urbana; University of Illinois Press.
- (1991b) "Narrative discourse and the narrator system" in *Film theory and criticism: introductory readings*. Leo Braudy, Marshall Cohen ed. Oxford; Oxford University Press: 461-72.
- (2000) *The Films of Flitz Lang: Allegories of vision and modernity*. London:BFI.
- Hansen,Miriam Bratu. (1991) *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge; Havard University Press.
- (2000) "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modanism." In *Film Quarterly* 54, 1: 10-22.
- Heath, Stephen. (1975) "Film and System: Terms of Analysis," part I, *Screen* 16, no. 1(Spring): 7-77, and Part II, *Screen* 16, no. 2(Summer): 91-113.
- Higashi, Sumiko. (1994) *Cecil B. DeMille and American Culture: the Silent Era*. Berkeley:California University Press.
- Jacobs, Lewis. (1968) *The rise of the American film, a critical history*. NY; Teachers College Press.
- Jenkins, Henry. (1992) *Textual Poachers: television fans & participatory culture*. NY; Routledge.
- Kennedy, Dennis. (2009) *The spectator and the spectacle: audience in modernity and postmodernity*. NY; Cambridge University Press.
- Kirihara, Donald. (1992) *Patterns of time: Mizoguchi and the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kitamura, Hiroshi. (2010) *Screening enlightenment: Hollywood and the cultural reconstruction of defeted Japan*. Ithaca: Cornell University Press.
- Komatsu, Hiroshi. (2005) "The Foundation of Modernism: Japanese Cinema in the Year 1927," in *Film History*17, no. 2/3: 363-375.
- Komatsu, Hiroshi & Charles Musser. (1987) "Benshi Search," *Wide Angle* No. 9-2, pp72-90.
- Koszarski, Richard. (1990) *An evening's entertainment: the age of the silent feature picture 1915-1928*. NewYork; Maxwell Macmillan International.
- Lounsbury, M.O. (1966) *The origins of American film criticism 1909-1939*. Ph.D.diss., University of Pennsylvania.
- Marker, Lise-Lone. (1975) *David Belasco : naturalism in the American theatre*. Princeton: Princeton

University Press

Massumi, Brian. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham; Duke University Press.

Mayne, Judith. (1994) *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington: Indiana University Press

McDonald, Paul. (2000) *The star system: Hollywood's production of popular identities*. London: Wallflower Press.

Musser, Charles. (1990) *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. New York : Scribner.

—— (1991) "Pre-Classical American Cinema : Its Changing Modes of Film Production," *Persistence of Vision* 9 : 46-56.

Naremore, James. (1999) "Authorship," in *Acompanion to film theory*. T. Miller & R. Stam ed., Blackwell: 9-44.

Nornes, Abe Mark. (2003) *Japanese Documentary Film:The Meiji Era through Hiroshima*. University of Minnesota Press.

Nowell-Smith, Geoffery. (1967) *[Luchino] Visconti*. NewYork: Doubleday & Company

Nygren, Scott. (2007) *Time frames : Japanese cinema and the unfolding of history*, MN:University of Minnesota Press.

Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures : The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley:California University Press.

Roberts, Jerry. (2010) *The complete history of American film criticism*. Santa Monica; Santa Monica Press.

Salokannel, Marjut. (2003) "Cinema in search of its authors: on the notion of film authorship in legal discourse," in *Film and authorship*: 152-78.

Sarris, Andrew. (1968) *The American Cinema Drectors and Directions, 1929-1968*. NewYork; Dutton.

Sato, Barbara. (2003) *The new Japanese woman : modernity, media, and women in interwar Japan*. Durham : Duke University Press.

Schickel, Richard. (1984) *D.W. Griffith*. London; Pavilion.

——(2000=1985) *Intimate strangers: the culture of celebrity in America*. Ivan R. Dee.

Schatz, Thomas. (1988) *The genius of the system : Hollywood filmmaking in the studio era*. New York: Pantheon book

Sellors, C. Paul. (2010) *Film authorship : auteurs and other myths*. Wallflower.

Silverberg, Miriam.(2006) *Erotic grotesque nonsense: the mass culture of Japanese modern times*. Berkeley; California University Press.

Staiger, Janet. (1985) "The Hollywood mode of production to 1930." In Bordwell, Staiger and Thompson, *Classical Hollywood Cinema Film style & Mode of Production to 1960*. NY:Columbia Univ.Pr.: pp. 85-153.

- (2003) "Authorship approaches," in *Authorship and film*: 27-57.
- Stam, Robert. (2000a) *Film theory : an introduction*. Blackwell.
- (2000b) "The Author: Introduction" in *Film and theory*. Miller & Stam ed. Blackwell: 1-6.
- Standish, Isolde. (2006) *A new history of Japanese cinema: a century of narrative film*. New York; Continuum.
- Standish, Isolde. (2005) *A new history of Japanese cinema: a century of narrative film*. New York; Continuum International Publishing.
- Stokes, Melvyn. (2007) D.W. Griffith's *The birth of a nation* : a history of "the most controversial motion picture of all time". NY; Oxford University Press.
- Tezuka, Yoshiharu. (2011) *Japanese cinema goes global: Filmworkers' Journeys*. Hong Kong; Hong Kong University Press.
- Usai, Paolo Cherchi. (1988) "Cabiria, an Incomplete Masterpiece: The Quest for the Original 1914 Version" In *Film History*, 2:2: 155-66.
- Wexman, Virginia Wright ed. (2003) *Film and Authorship*. New Jersey; Rutgers University Press.
- (2003) "Introduction," in *Film and Authorship*: 1-18
- Yamamoto, Naoki. (2010) "Where Did the Bluebird of Happiness Fly?: Bluebird Photoplays and the Reception of American Film in 1910s Japan," *ICONICS* 10: 143-66.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. (1993a) "The difficulty of being radical: the discipline of film studies and the postcolonial world order," in *Japan in the world*. M. Miyoshi & H.D. Harootunian ed., Duke University Press: 338-53.
- (2000) *Kurosawa Film Studies and Japanese Cinema*. Durham; Duke University Press.
- (2002) "Questions of Japanese Cinema: Disciplinary Boundaries and the Invention of the Scholarly Object." *Learning Place : The Afterlives of Area Studies*. Ed. Masao Miyoshi and H.D. Harootunian, Durham: Duke University Press.
- Zhen, Zhang. (2005) *An amorous history of the silver screen: Shanghai cinema, 1896-1937*. Chicago; University of Chicago Press.

謝辞

この研究を、博士論文としてこのように形にできたのは、身に余るほどたくさんの助力を受けることができたおかげだということを心から実感しています。なによりもまず、研究調査を進める過程でハーヴァード・イエンチン研究所のフェローシップを得たことに対しては、感謝しても仕切れません。また、早稲田大学坪内逍遙記念演劇博物館の公募研究プロジェクト（代表：山本佐恵）に加えていただき、蔵書を自由に渉猟する機会が得られたのは大変ありがたいことでした。この場をもって御礼申し上げたいと思います。

また、お世話になった人々を挙げれば限りがないものの、映画研究の道に踏み入れることとお認め頂いた岩本憲児先生、名古屋大学に（ほんとうに）温かく迎え入れて頂いたピーターB・ハーイ先生、映画研究と隣接領域に関して（ほとんど一から）学び直す機会を与えて頂いた藤木秀朗先生には、なによりも最初に感謝を述べなければなりません。そして、小林貞広さん、服部達也さん、コブス・ヴァン・シュターデンさんを初めとするハーイ門下の諸先輩方からは、研究だけでなく生活の面でも様々なお力添えを頂きました。藤木先生のゼミやVSNの企画運営などでご一緒した水川文章さん、溝渕久美子さん、畑あゆみさんを初めとする名古屋大学日本文化学コースの皆さまと、講読会などを通して議論できた経験は、地力となって今に生きていることをしみじみと感じます。ハーヴァードで出会った Han-San Kim を初めとする同僚たち、先生方からはたくさんのことをお教え頂きました。また、ジュ・ウジョンさんを初めとする名大所属の方々からは、現在も変わらず大変なご恩をいただき続けています。審査に名を連ねて頂いた国際言語文化研究科の前野みちこ先生、田所光男先生、そして本論の提出まで様々なお取りはかりを引き受けて頂き、（とても巧妙に）完成に導いて頂いた藤井たぎる先生からは、審査の後もし強い激励のお言葉を頂きました。これまでに頂戴した、このようなすべてのお力添えにたいし、この場をもって、心から厚く御礼申し上げたいと思います。本当にありがとうございました。