

言説からの“ディレクター・システム”考察 日本映画史における映画監督論述の展開

洞ヶ瀬 真人

1. はじめに

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ことである。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、映画産業内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、ひとつの映画作品を、監督を中心にした視点に立って創造/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。これまでの日本映画研究では、小津安二郎を筆頭に、溝口健二、成瀬巳喜男、黒澤明などの“巨匠”と呼ばれた映画監督を論考の対象に据える手法が一つのドミナントを形成してきた。こうした研究は、いわゆる映画作家研究と呼ばれる論考であるが、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ものとして、研究手法としてもある意味で確立したものと捉えられている。また、日本映画研究という領域に限らなくても、ジャーナリズムなどのメディア空間において、映画監督を作品の作家とみなして論ずる批評は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。映画の受容という側面でも、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、小津の映画といった枠組みで、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枠組みで映画を選び視聴することは、多くの鑑賞者が行っている行為だろう。映画作品というパッケージの中の、映画監督という一要素に視線を注ぐことは、受容の方法として日常化していると言ってもよい。いわば、映画という一個の作品・文化を、監督という存在から想起することは、その製作過程でのみならず、研究、評論、受容などの映画に関する多様な側面

に伝播しながら、そこで横断的に行われていることである。

「ディレクター・システム」という言葉は、これまでの映画史では映画産業における製作システムの一形式として専ら捉えられてきた。これに対し本論ではこの言葉を、単なる産業システムとしてのみならず、上に挙げたような映画文化の多様な側面を包括しつつ、そうした場でそれぞれに行われている監督を中心に映画を想起しようとする動き・考え方を総合的に体系づける文化的システムとして考えたいと思う。映画スター研究の領域では、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。それは、映画研究者リチャード・デコードヴァが「スター・システム」を、産業戦略のみならず、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であった。「スター・システム」と「ディレクター・システム」の社会的訴求力などに大きな差はあるものの、このような文化受容側における言説面の拡大がシステムを生み出すという考え方は、少なくとも部分的には、後者のシステムにも適用できるものである。この「スター・システム」に近い意味合いで「ディレクター・システム」を捉えると、特に、これまで考察されてこなかったその言説面の動き＝映画監督を論ずる行為が問題として浮かび上がってくる。

実際、ひとつの映画に対して、映画監督という存在をその中心的対象として捉えて彼らを論ずることは、映画の始まりから自明的・自発的に行われていたものではない¹。また、日本映画の歴史という枠組みに限定しても、そうした見方は最初から、映画渡来と同時に導入されていたものでもなかった。そもそも、個人の手腕によって生み出される文学や絵画などの芸術作品の場合とくらべれば、多くの人間や経済的要素が複雑に絡まり合う中で生み出される商業映画作品に対して、ひとりの作家・作者を想定する見方は決して自明のものではない。にもかかわらず、映画監督を論ずる行為が確立した映画の見方となっていることには、そうなる何らかの要因が潜んでいると考えられる。しかしそれは、映画産業における分業化の進展の中で、役割として監督という存在が現れてきたことにだけに単純に帰着するものではない。むしろそうした見方は、映画作品を監督を中心に想起する言説の拡大によって引き起こされたものでもあり、こうした要因の多様な複合こそが、上に述べたような広い意味での“ディレクタ

ー・システム”を形成してゆくのである。したがって、この“システム”を探求するためには、産業のなかでの展開だけでなく、映画文化を取り巻く総合的な言説空間での、映画監督という存在の形成過程を視野に入れなければならない。

本論では、この「ディレクター・システム」という言葉を拡大解釈したときに現れる上記のような言説面の問題を、日本映画史の中で考察してみたいと思う。映画監督ではなく、映画監督を論ずるといふ言説的行為の方を一つの現象として捉え、そこに焦点を当てて考えると、その行為自体もまた何らかの歴史的過程を経て形成・導入されてきたものであることが見えてくるだろう。根本的には映画監督に注目し論ずるといふ行為、また、映画研究という領域の中で考えれば、映画監督を論述対象とした、いわば映画における作家研究的視点、つまり、映画監督をめぐる言説＝ディレクター・システムの言説的側面はどのように展開し、総合的な“ディレクター・システム”の形成に寄与してきたのかを、概略的にはあるが、考察してみたい²。

2. 作家主義と日本映画

映画監督に注目し「作家」として論ずることを映画研究（特に戦後に展開した欧米の《フィルムスタディーズ》）の領域で考える場合必ず言及されるのは、1950～60年代に盛んに議論された欧米の映画論で「作家主義」と呼ばれる理論的主張である。そして、日本映画研究自体も、黒澤論、小津論、溝口論などといった作家研究的視点の形成において、その主張から多大な影響を受けていたことはしばしば指摘されることである。

「作家主義」(la Politique des auteurs)は、元来1950年代の仏ヌーヴェルヴァーグの潮流の中で発せられた主張で、映画作品を個の表現芸術として捉え、その作品の監督者を文学や絵画の作家と同等の存在として見なし評価しようとするものであった³。映画研究者フリーダ・フリーバーグが*Oxford Guide to Film Studies*の日本映画解説の中で指摘していることだが、戦後日本映画が海外で大きな評価を受け始めた時代は、ちょうどこの、作家主義の潮流が強い力を持っていた50～60年代と同期しており、日本映画に対する概念自体が、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在の状況も、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(562-3)。視覚面での明確な特徴を備える黒澤明、溝口健二、小津安二郎のビッグスリーと

呼ばれる面々が受けた欧米での高評価が、この「作家主義」に基づいていることは確かである。日本映画研究自体の展開が、巨匠たちに注がれたこのような視線をその起点としていると考えるならば、その日本映画研究での作家研究的視点は、この「作家主義」によって生み出された、という言い方ができる。

また、映画研究者吉本光宏はその著作で、海外のフィルムスタディーズにおける日本映画研究の展開を総括しているが、そこでも「作家主義」の影響は少なからず指摘されている。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「ヒューマンイズム」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、「ヒューマンイズム」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）。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「ヒューマンイズム」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いえることができる。

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フィルムスタディーズにとって、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)。こういった主張を考慮して行くと、特にその枠組みの中では、これまでの日本映画研究自体が「作家主義」、「作家」という存在と常に密接に結びついて展開してきた、とすることができる⁴。戦後の日本映画における“ディレクター・システム”を考える場合、

この「作家主義」がもたらした視座がその言説面で与えた影響は決して小さなものではなかった。ある意味では、この「作家主義」の展開の中に、日本映画の“ディレクター・システム”がよりグローバルな“ディレクター・システム”へと組み込まれる過程を見出すことも可能である。

3. 日本における映画作家の言説

日本映画での映画監督を対象とした作家研究の起点が、その「作家主義」に見出されることは確かであり、間違いではない。特に、戦後に展開した映画研究、大学における学問として通用するアカデミックな形での研究という領域に限定すれば、「作家主義」の言説がそこでの正統性の担保となっているという点で正しい見方である。それゆえに、吉本も著書で黒澤を論じるにあたって、作家主義を参照する事から始めているのであろう(Kurosawa, 55-68)。しかしながら、本論での考察の対象は、映画作家という存在や作家研究がどこから始まったのかということではない。むしろここでは、そうした映画監督を論ずる言説行為が日本映画史の中でどのように展開し、広い意味での“ディレクター・システム”を形作ってきたのかを問題にしたい。その“システム”が、「作家主義」の展開のみによって形作られたものでないことは、「作家主義」自体が戦後の映画研究以降の議論であり、一方で、“ディレクター・システム”の形成が既に戦前から始まっていることに留意すれば明らかだろう。黒澤明という映画監督が研究対象として論じられたのは「作家主義」の影響下においてであったが、黒澤の日本映画史の中での評価の高まりはそれ以前から始まっていた。問題にしたいのは、黒澤や溝口といった監督個人の言説が紡がれてゆく過程よりも、そうした映画監督をめぐる言説自体の展開過程がどのように日本映画の“ディレクター・システム”を下支えしてゆくのかということである。むしろ、そうした“システム”こそが、黒澤明のような（例えば木下恵介も含めた）映画監督が現れてくる基盤となっていたのではなかったか。そう考えれば、考察しなければならないのは黒澤明以前のことであり、本論の視線は、彼らが映画史に現れてきた時代である「作家主義」以前にも向けられなければならない。

もちろん、映画監督の論じられる状況がそれ以前からあることは言うまでもない。また、監督を「作家」として、文学における作者の立場に位置づける言説も戦前から存在するものである。むしろ、日本映画史において映画監督、映画作家の時代を考える時、これまでの日本の映画史家たちは戦前の時代にそれ

を想定してきたように思われる。

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。（*筆者注）

(116)

これは戦前から活躍してきた映画評論家であり、代表的映画史家である岩崎昶の『映画史』における「作家たちの成熟の条件」と題された一節からの言葉である。もちろん、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。この著書の刊行が1961年であるため、自立した“作家”をアプリアリオリに想定し強調する言葉遣いには明らかに「作家主義」の影響が現れているのであるが、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溝口らが活躍した30年代から始まっているということが、ここでは経験的に表明されている。

岩崎のこうした言葉を、作家主義のフィルターを通してその時代を顧みたる経験的感想として退けるとしても、実際に溝口、小津、成瀬、五所平之助などを輩出した時代である1930年代を、既に「作家」の座に位置づけられた映画監督が十分議論されていた時代と捉えることは、以下のような実例から可能である。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容易に見つけ出される。「作家」という言葉にこだわる場合でも、村上忠久による『日本映画作家論』と題した著作で、映画監督を論じたものが1936年に出版されており、映画監督＝作家という言説の存在を明確にしている。また、翌37年には『日本映画監督論』という大塚恭一による監督評論集も出版されており、複数の人間を対象にしたものであるが、映画監督を論ずることで一冊の著書が刊行される状況があったことを見て取ることができる。他にも、戦

前の映画批評でリーダー的な役割を担った津村秀夫の代表的著作『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おり、また、日本映画史を論じた最初の単行本としてしばしば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。こうしたものを取り上げるだけでも、既に戦前において、映画監督を論じること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たことが分かる。

さらに、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理論・映画史家の飯島正の次の発言は、日本映画ではその20年代において既に、映画製作の頂点で監督という立場が作品の「作者」として確立していたことを述べている。

一般的に言って、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のほかには、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っていいのだが、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。(*筆者注)

(日本映画史、69-70)

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6〕)」の章の「概観」からの一節である。飯島は、後に『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系』を著しそ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」に近い言説に対してかなり否定的な態度をとりながら、日本映画の20年代を叙述している⁵。飯島の発言も決して実証的なものではないが、これを当事者の経

験談として信用すれば、映画監督が映画の作者であるという立場、すなわち「作家」としての映画監督の立場の確立をこの時代に認めることができることになる。そう考えると、前述のフリーバーグなどに典型的なように、「作家主義」に日本映画の作家言説の起点をおくことは見直されなければならないだろう。

現在のフィルムスタディーズにおける作家研究 (Authorship) では、これまでの研究動向を振り返る場合、ほとんどの記述が 50～60 年代の「作家主義」をその起源として設定している。ステューブン・クロフツの Authorship とハリウッドの関係性を概説したものが例外的にだが、作家主義以前の状況について proto-auteurism という枠組みを与えながら捉えている。しかしながら、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られていない。このような視点と飯島の言葉を比較すると、日本映画における作家言説は欧米とは異なる展開で形成されてきたことが見えてくる。

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、研究的立場ではないが、その著書『日本映画縦断』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ターゲットに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』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。近年では映画研究者で伊藤大輔研究が専門の板倉史明が、近代的 作家概念と自立した 作品 概念の創出に果たした、傾向映画の代表的監督である伊藤のパイオニア的働きを考察する論文を発表している。こうしたものを参照しても、飯島の言葉は決して歴史的裏づけのないものではないことが分かる。

4. 映画監督を論ずる行為の構築と展開

本論で設定している問題である、映画監督をめぐる言説の展開とその“ディレクター・システム”への寄与を考察するという視点に立ち返ると、「作者」「作

家」という言説とは別に、日本の20年代において映画監督を論ずるという行為自体がどうなっていたのかも考える必要がある。だが、映画における「作家」という概念形成自体、単なる製作者側の自己主張ではなく、映画監督などに対してある種の文学的オーソリティが付与された結果であるということをも踏まえれば、製作の当事者だけでなく、そのように論ずる映画批評などの言説も大きく関わっていることだということには留意しなければならない。飯島自身も先に挙げた発言のあとで、映画監督優位の状況を作り出した要因を当時の映画批評が部分的に担っていたことを述べている。ヌーヴェルヴァーグの運動にも典型的に現れているが、映画監督を論ずるという行為と「映画作家」という存在の確立は表裏一体の関係にある。

まず、映画監督についての言説が展開する主要な場である映画批評は、1920年代においてどのように行われていたのだろうか。それを考える上で、再び飯島に関するものであるが、非常に示唆的な記述が残されている。以下に挙げるのは元来詩人であり、飯島正の誘いで映画評論も行うようになった北川冬彦が、その誘いをうけた時に(1927年前後)に飯島から教えられたという映画批評の方法論である。

先づ、これらの映画は何を描こうとしているのか、つまりテーマを見定めること。それから、だいたいの筋が書けないと困る。(当時、『キネマ旬報』では批評文の前に、略筋を書き添えることが多かった。)次に、監督の腕前を見ること、場面転換がうまくいっているかどうか、テンポ・リズムが快適かどうか。(サイレント映画の時代で、この二つのことは映画監督の二大急所であった。)その次に俳優指導が自然になされているかどうか。(映画俳優の演技は舞台のそれと違って自然なものでなければならぬとされていた。)俳優自身の演技力は如何、カメラのポジションとアングルはどうか、そのあがりはどうかを見る、といったことどもを、かれは実物教授してくれたのであった。

(飯島、ぼくの明治・大正・昭和：103)

この発言は、もともと批評を書くほどの映画の知識を持ち合わせていなかった北川に、すでに映画批評の大家的存在になっていた飯島が手引きしたものを、北川自身が書き留めていたもののようなものである。いわば批評の初歩の手引きと言えそうだが、これを映画批評のスタンダード的資料として捉えると、20年代後半の時点で、非公式にはあるが、その方法が書き手の中でかなり明確にフォ

ーマット化されていたことがここに示されているといえる。これを簡略化すると、物語 監督（編集技法）俳優（演技）カメラ（画面構図）という批評手順が浮かび上がる。本論にとって重要なのは、まず物語を見た後、俳優よりも先に、その作品の監督を批評することが挙げられているということである。実際、この四点の中で監督の要素は、映画作品そのものの中で最も知覚することが難しい。物語は劇映画の根幹であり、俳優、画面の美しさは映画の中で極めて可視的に表れる要素である。一方、映画監督は、彼が俳優を兼ねていないかぎり基本的には画面の中に表れることのない存在である。映画スターの人氣がまだ華やかであったこの時代に、普通の観客であれば当然第一に注目するはずの映画俳優より先に、裏方であるはずの映画監督に注目し、映画の中では見ることのできないその存在を編集やリズムから推測する。こうした批評の手法からは、映画監督の存在自体が、飽くまでこの時代の日本の映画批評空間においてではあるが、スターの存在を押しよけるほど肥大化している状況を読み取ることができるだろう。

『キネマ旬報』を遡ってゆくと、飯島の言うような上記4つの着眼点を見てゆく映画批評は、既に1919年の創刊当初の映画批評欄から見られるものであることが分かる。優先順位や中心的な着眼点は作品によってまちまちで、映画監督が重要視されているかどうかについては、ここから判断することはできないが、多くの批評が監督を含めたこの四点のうちのいくつかに触れながら記載されている。このことを踏まえると、こうした批評の手法は、ほぼ既に1920年代を通して行われてきていたものであるとも考えられる。一方で、1930年前後の岩崎昶の著作では、映画監督を映画製作のなかで過大視する見方は、既に批判対象として捉えられ始めている。

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。

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、135)

当時、編集作業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ており、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作り上げられるものであるというのが、当時の彼の主張であった⁶。実際、岩崎の主張がどのくらい広く受け容れられていたのかは分からないが、『キネマ旬報』の創刊時の批評に見た内容と、1930年頃の岩崎の主張をつなぎ合わせて考えると、映画監督についての言説は1920年代を通して展開し、その終わりには批判対象として捉えられるまでになったという道筋を見出すことができる。

5. 結語

日本では戦前から、芸術映画などの部分的な枠組みだけでなく、かなり広範な商業映画に対して、その映画監督を作品の作者とみなす言説が存在しており、既に1920年代には、それがかなり醸成されていた痕跡を確認することができる⁷。映画監督に対するこうした言説の展開は、欧米のフィルムスタディーズでの作家研究が考える「作家主義」を起点とした映画作家論の展開とは、おそらく大分異なるものであるだろう。また、フィルムスタディーズの日本映画研究が見てきた「作家主義」の影響下での研究展開という流れは、部分的には正しいものの、見直しも必要であると考えられる。戦後から現在に至るまでの日本映画研究と「作家主義」の繋がりは明白であるが、その全てが「作家主義」を起点にして始まったと考えるのは誤謬であり、戦前の日本で展開していた「映画監督＝作家」という言説もそこへ繋がっていることは見逃すべきではない。

しかしながら、前述した岩崎や飯島自身が、映画監督を重要視する傾向の行き過ぎを批判していた戦前の見方を棚上げしたような形で、ヌーヴェルヴァーグの作家主義言説を吸収してゆく行動をとっているため、彼等の戦後の論考そ

のものもまた、「作家主義」から日本映画の作家研究が新たに始まって行くような錯覚を与える遠因になっているようにも思われる。岩崎の、ジェラルド・フィリップが今井正に会いに来たというエピソードからはじまる 1958 年の著作『日本映画作家論』などは、典型的にヌーヴェルヴァーグの影響を表している書物であろう。確かに、溝口健二、小津安二郎といった戦前から活躍する日本映画の巨匠たちは、そうした「作家主義」の潮流によって世界に知られるようになった。だが、むしろ彼らが映画作家として論じられ、評価されるのは、戦前の日本で培われてきた映画監督に対する言説の拡大によって、確固とした“ディレクター・システム”がその土台に形成されていたからではなかったか。そして、その“システム”が、日本映画史の中で彼ら映画作家と呼ばれる監督たちの存在そのものと、彼らの“作家性”を体現する映画作品の製作を下支えしていたのではないか、というのが筆者の今の考えである。決して、映画製作者や監督の意図が彼らを「作家」たらしめている、ということをも全否定するつもりはない。しかし、映画監督に注目する視線と彼らを論じることによって形成される言説もまた、彼らの「作家」としての存在を形作る部分的な要素となっていることは疑い得ないだろう。反対に、映画における「作家」は、広い意味での“ディレクター・システム”の上に存在しながら、この“システム”を下支えする要素のひとつとしても働いている。巨視的な視点からみれば、“ディレクター・システム”のなかの作家言説が、そこで循環・再生産されてゆくことによって、さらにその“システム”自体を強化してゆく過程を、この関係の中に見出すことができるだろう。

本論に残された課題は、当然、上に取り上げた 1920 年代からさらに以前の映画監督に関する言説を捉えることである。ここでの主題は映画監督を論ずることの起源を辿ることとなる。1924 年刊行の『映画大鑑』に収録されている石上敏雄の記事「映画十年」には、大正元年から一年ごとの日本での映画事情が綴られているが、大正八年（1919）の項目にある「当時監督者の名前がファン連の間で多少問題視されて来た」（92）という記述は、本論の問いへの大きな示唆を与えてくれる。1910 年代の終わり頃は日本映画の変革期に当たり、大正八年は、その変革運動である純映画劇運動の主導者、帰山教正の作品『生の輝き』『深山の乙女』が公開された年であった。こうした純映画劇運動の時代は、長谷正人やアロン・ジェローといった研究者によって「作家」的な映画監督が現れてきたという主張がこれまでになされてきた時代である。また近年におい

ても、この時代に起きた興行者から製作者へのヘゲモニーシフトに映画作家の出現を見出す上述の板倉論文や、1919年に行われたD・W・グリフィスの『イントレランス』公開と映画作家の出現の関係性を指摘する研究者も現れている。この時点前後に、映画監督に関する言説の何らかの重要な動きがあることは、このような研究動向が指し示していることでもある。こうした10年代後半を中心に、監督の言説がいつ頃からどのようにして形になってくるのかを考察することが、この論の次の課題となる。

本論では「ディレクター・システム」という言葉を冒頭で指し示したように広い意味で捉えながら、簡略ではあるが、その言説面の展開を日本映画という枠組みのなかで考えてきた。この“ディレクター・システム”は、戦前戦後の分け隔て無く、日本映画の歴史的展開を通して形成されてきたものであり、現代においても、映画監督のイメージとそれを受容している我々の映画（さらには映画監督的な存在を抱える現代の芸術文化全般）に対する意識を包み込んでいる。

注

- 1 映画の父と呼ばれ、物語映画の創始者的存在であるD・W・グリフィスの作品でも、彼が1909年からバイオグラフ社で監督した作品は、彼の業績を喧伝する宣伝広告が1913年12月3日のニューヨーク・ドラマティック・ミラー誌に掲載されることによって初めて、事後的に、誰が監督したかについての表明がなされている。Tom Gunning *D.W.Griffith & The Origins of American Narrative Film* (44)を参照。
- 2 こうした見方にはこれまでの日本映画史の見直しという意味合いも含まれている。欧米のフィルムスタディーズでは、80年代からすでに、それまでの映画史や映画理論・批評の非歴史的な視点が批判されてきた。映画研究者ロバート・C・アレンは、それまでの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た、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)を批判し、たとえ映画作品の芸術的側面を論じる場合においても、その作品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ことで、作品以外の歴史性を無視する上記のような手法に基づいた映画芸術史の見直しを強く主張した。マスターピース・アプローチは、これまでの日本映画史記述においても長らく採られてきた手法であるが、近年ようやく改善の兆しが見られるようになっている。「(マスターピース・アプローチで作り上げられた)映画芸術史を改善しようとする視点に立てば、誰が映画を芸術としてきたのか?という問いは、なぜ、どのようにして映画作品がそのように見聞きされるようになっ

たのか? というように問い直されることになるだろう。」(87)というアレンの言葉は、本論の問題設定にとっても意義深いものである。

- 3 「作家主義」は、主にフランスの映画雑誌カイエデュシネマで盛んに論じられ、商業的制限の強いスタジオシステムのもとでも、視覚面での個性をもった作品を作り出すことのできるハリウッドの映画監督たちは、高い評価をうけながらそこで取り上げられた。さらに、この「作家主義」の概念的主張がアメリカへと渡り、アンドリュウ・サリスやピーター・ウォーレンといった研究者によって学問的正統性を与えられ、フィルムスタディーズの起点として広く展開して行くこととなる。カイエデュシネマ誌に掲載されたフランソワ・トリュフォーによる「作家主義」の宣言的な批評文『フランス映画のある種の傾向』は日本語にも訳されている。そうしたトリュフォーらの主張、およびそれをアメリカに持ち込んだアンドリュウ・サリスの論考は、現在では18世紀のロマン主義的な視点を脱するものではないという意味で'Romantic auteurism'と呼ばれている。「作家主義」はその後ピーター・ウォーレンらによって、言語学や神話学の構造分析手法を取り入れた'Auteur-structuralism'へと展開し、さらにロラン・バルトやミシェル・フーコーの「作家の死」のコンテクストを取り入れながら多様な形で論じられていった。Film and Authorship に収められたヴァージニア・ライト・ウェックスマンの小論は、こうした作家主義の展開を簡潔に捉えて描き出している。また、20年以上も前の著作であるが、ジョン・コーギーの Theories of Authorship は、作家主義の展開とその問題系を詳細に描き出した好著として現在でも参照されることが多い。
- 4 アメリカ及びフィルムスタディーズにおける日本映画の受容と展開に関しては、北野圭介『日本映画はアメリカでどう観られてきたか』で簡潔にまとめられている。
- 5 著作の刊行が55年であるため、まだ始まったばかりのヌーヴェル・ヴァーグの言説が受容されていないと思われる。
- 6 こうした主張は、ヌーヴェル・ヴァーグの主導的批評家であったアンドレ・バザン自身が、のちに「作家主義」の行き過ぎを批判し出す状況に酷似している。André Bazin "La Politique des auteurs"を参照。
- 7 映画史家千葉伸夫も『世界の映画作家 31 日本映画史』で、1920年頃の映画監督の地位向上を指摘している(山本、28)。

参考文献

- 飯島正『日本映画史 上巻』(白水社、1955)
『ぼくの明治・大正・昭和』(青蛙房、1991)
板倉史明「「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、2005): 89-114
岩崎昶『映画史 日本現代史大系』(東洋経済新報社、1961)
『映画芸術史』(藝文書院、1930)
ウォーレン、ピーター『映画における記号と意味』岩本憲児訳(フィルムアート社、

- 1975)
- 北野圭介『日本映画はアメリカでどう観られてきたか』(平凡社文庫、2005)
- 滝浪佑紀「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、2006):275-298
- トリュフォー、フランソワ「フランス映画のある種の傾向」『ユリイカ 臨時増刊号』21.16(1989):8-30
- 長谷正人「検閲の誕生 大正期の警察と活動写真」『映像学』53(1994):124-138
- バルト、ロラン「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳(みすず書房、1979):79-89
- フーコー、ミシェル「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、2006):371-437
- 水野新幸『映画大鑑』(春草堂、1924)
- 山本喜久男編『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』(キネマ旬報社、1976)
- Allen, Robert Clyde and Douglas Gomery. *Film History Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill, 1985.
- Bazin, André "La Politique des auteurs" *The New Wave*. Ed. Peter Graham. London: Secker & Warburg, 1968.
- Caughie, John ed. *Theories of Authorship: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul and British Film Institute, 1981.
- deCordova, Richard. *Picture Personalities The Emergence of the Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press, 1990.
- Freiberg, Freda. "Japanese Cinema." *Oxford Guide to Film Studies*. Ed. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford; Tokyo: Oxford University Press, 1998, 562-68.
- Gerow, Aaron. *Writing a Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film*. Ph.D. diss., University of Iowa, 1996.
- Gunning, Tom. *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film The Early Years at Biograph*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema Directors and Directions, 1929-1968*. New York: Dutton, 1968. .
- Wexman, Virginia Wright ed. *Film and Authorship*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University, 2003.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University Press, 2000.
- . "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, 2002.