

種を信じた浦島三郎

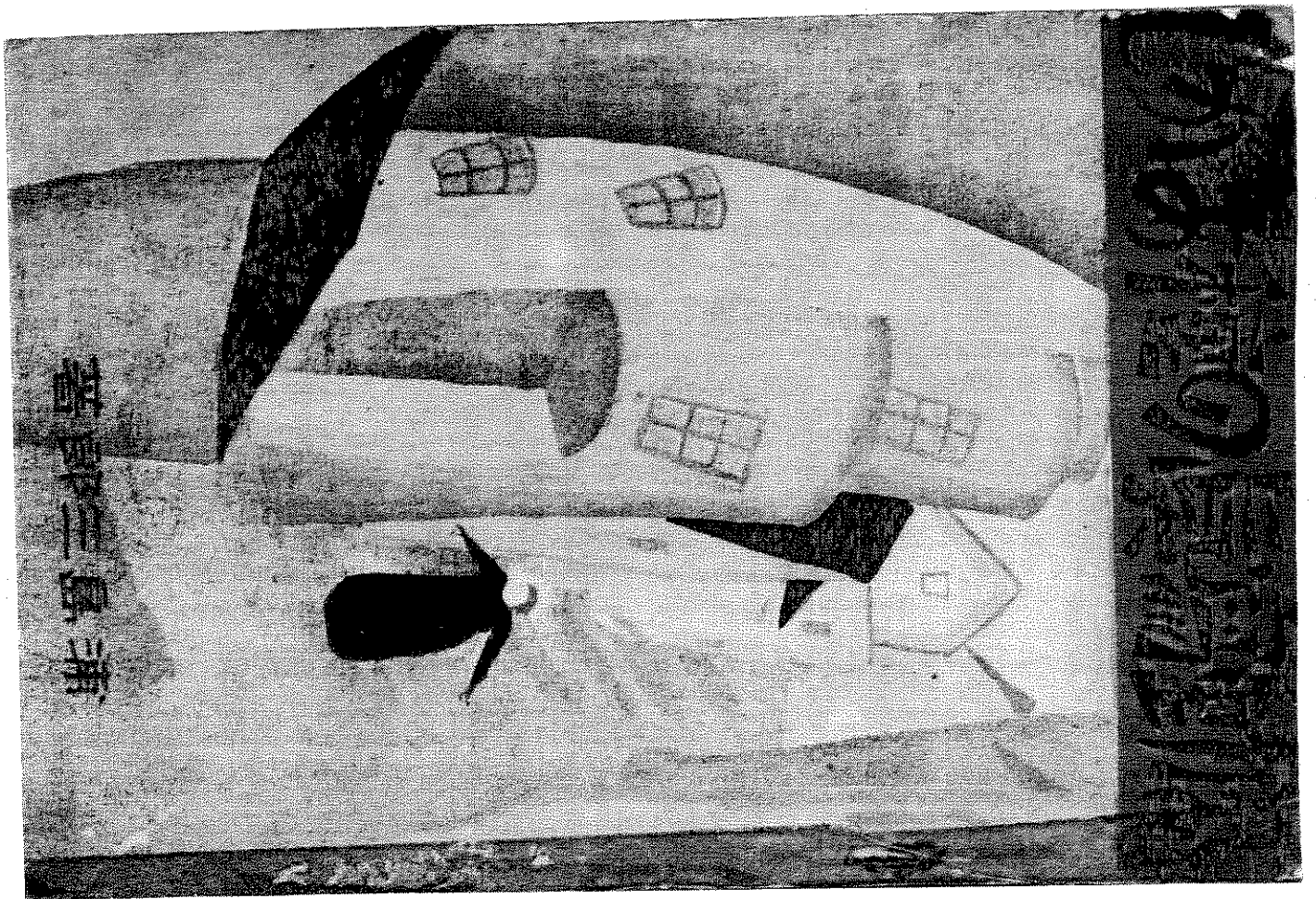
阿部 アイク・ノリス アベ Mark Nornes

【翻訳／柴崎昭則】

種子のないところに植物が生えるということを信じているわけではないが、私は種子をおおいに信じている。そこに種子があると確信させてくれるのなら、私は自然の奇跡を期待しよう。

種 種 — Henry David Thoreau, *Faith in a Seed*

浦島三郎『活動写真の種あかし』（東洋出版社、一九三三年）は、薄手でも魅力的な本だ。著者の浦島については、あまり多くのことは知られていない。浦島は、一九一六年から本書が刊行された一九二三年の間、年に一、二本の雑誌記事を書いている。記事の多くは日本とハリウッドの女優に関するもので、『活動之世界』（活動之世界社）や『活動倶楽部』（活動倶楽部）といった雑誌向けに執筆された。浦島がスターに魅了されていた、ということとは、本書のかなりの部分が男優と女優の経歴にささげられている理由を説明する手がかりとなる。ただ、あいにくと本書には、ふつうなら巻末にあるはずの著者紹介という経歴が欠けていた。このことで浦島自身は、どこどなく謎めいた存在になっている。しかし私たちは、浦島の散文的な文章から、彼の人となりについてはいくらか推測できる。浦島はお



そらく、無邪気で熱烈な映画ファンだったのだ。本書は浦島的情熱を、同じように感じる人たちとわかちあう試みだった。浦島は教師ではなかつたにもかかわらず、教養のある読者に向けて書いているようだ。また、本書はどうやら、映画サロンへの招待状のようなものである。本書のほとんどを映画がどのようなかにあてられている一方、浦島自身は映画製作者ではなかつたし、本書の読者も映画産業の門をくぐらうなどは考えてもいなかったはずだ。「活動写真の種あかし」と同時代の多くの書籍や専門誌は、映画製作の内側について、技術的・科学的にきわめて細かいことを書いている。浦島は丹念に、製作・配給・興行といったすべての過程に読者を案内しているが、うわべをなぞるだけで満足している。本書の題名が請け合っているように、浦島が専念しているのは、種が作られる謎を解き明かすことであつて、ソロイを感激させたような宇宙の神秘を解き明かすことではない。浦島の畏敬の念は徹底して近代的なのだ。

復刻された本書の解説として、私が宣言すべきことのひとつは、「日本映画論語大系」シリーズへの収録をはっきりと正当化することだ。言うまでもなく、なにかを復刻するひとつの理由は、単純にその書籍を世界の主要な図書館で確実に永久保存してもらつたことにある。つまり、その書籍が保存に値する一定の内容を含んでいる、ということの意味しているわけだ。「資料性」とは、本シリーズ監修者、牧野守のお気に入りの用語である。確かに浦島自身が「資料性」という価値を高く評価していたことは、本書の構成そのものからそれとなくわかる。本書の「三章のうち、まるまる六章がスターたち——人間と動物——の経歴や、製作会社・配給会社の簡単な紹介なのだ。これらの章で、全体のおよそ半分近くを構成している。さらに言えば、本書の最後はまったく唐突に、有名なない映画会社の単なるリスト

(一八〇—一八一頁)で終わる。論文というよりは辞典に似た終わり方だ。本書にあるのは、これまで見過ごされ時間の中で失われてしまった大正時代のちよつとした情報、というものなのだろう。けつきよく、今日の歴史家が興味を持つものは、当然のことながら、浦島のように現在時制で書いている著者とはいくらか異なっている。

もつとも、大学出版局から同領域の専門家たちによる映画辞典が刊行される時代においては、映画専攻の学生がページの経歴、たとえばウイリアム・S・ハートの経歴を求めて「活動写真の種あかし」二三頁を見る、などということはありません。とはいえ現代の読者は、ハートが活躍していた当時どころか、彼のスターイメージがどのように形作られたのか、ということを探るために、本書を手にするかもしれない(浦島は、スターイメージの作られ方についておおいに意識していた。特に一〇七—一〇頁を参照)。確かに、本書の資料性が、今日の歴史家に見落とされた情報と関連しているというのであれば、浦島の著作に流れる価値観と私たちの解釈に流れる価値観との間に、根本的なぐら

だたりがあることを意味している。つまり私たちは、かすかに見える映画についての一九二三年の観点を求めて、それら大衆的な観点を求めて、本書に立ち返るのだ。不可解なものもいくつか残されている。たとえば浦島は、男優と女優の身長によくわからない重要性を見いだしている、三ページにもわたる奇妙なリストを掲載している(一〇四—一〇六頁)。ただ、私たちが浦島に期待している観点はもつと幅広く、ちよつとした情報と関連しているというよりは、むしろ本書が私たちに与えてくれる一九二三年の映画界の発展的な見方と関連しているようだ。本書のみことな「はしがき」に注目してほしい。「はしがき」は、こうした圧倒的な展望を当然とする位置へ、読者をはめ込んでいる。

真に驚くべきものは、活動寫眞だ。人間の世の中の有りと凡ゆるもの、いや、そればかりではない。人間の理想、想像、空想、何でも彼でも、活動寫眞にならぬものはない。日のかん／＼照つて居るのに、大吹雪を捲くことも出来れば、神様や幽霊、さては武勇伝などによく出て来る<sup>おかし</sup>でもこの世には居そうもない怪物でも、自由自在に、取り扱ふことが出来る。まるで人間業ではない。奇術や催眠術は問題にならない。(一頁)

浦島は、ある種のマントラ(呪文)のように続けている。「實に愉快なものは活動寫眞だ」「實に教育的なものは活動寫眞だ」「實に便利なものは活動寫眞だ」。浦島はこうしたすべての理由から、世界中の同時代人と同じく、映画は度肝を抜くものだと考えていた。本書を含むシリーズのタイトルは『日本映画論言説大系』だ。監修者である牧野守を突き動かした力は、映画の最初の半世紀でさまざまな言説が動きはじめ、現在にいたるまでいるるな形で続いている、という感覚である。牧野は、なにがここに置かれていたのかを問うために、私たちを招待したのだ。本書の場合、確立されたのは映画それ自体なのだ――具体的に言えば、世界的規模でのエンタテインメントの主流としての映画産業が確立されたのだ、と言うことができるだろう。新しいメディアが形作られ、いかに書けば、浦島は本書を書くことさえできなかった。映画の黎明から四半世紀が過ぎ、エドウィン・ストラットン・ポスターやデズモンド・ブリング・グリフィスといった映画製作者に代表される進歩から、わずかばかりの年月しか過ぎていない一九二三年。この年に、いまや完全に具体化し、記述し、説明すべきなにかがあったのだ。それでは、浦島の描いた世界はどのように見えるだろうか。ひとつには産業である。それも金のかか

る産業だ(浦島はしばしば、資本家がいかに芸術を屈折させ、範圍を限定するかについて言及している)。映画の製作過程は高度に合理化され、製作・配給・興行というよく知られた三つの過程に分けられるようになった。こうした製作過程はさらに、フォード方式の生産ラインで細分化されている。最終的な生産物に対して不可欠な技能を提供して、だれもが専門的な役割を果たしているわけだ。同時に、同じ製作過程は監督やスターたちの創造的な力によっても動かされている。彼らは常に、創意工夫にあふれた構想と最終的な収益とのバランスをとらなければならない。

なにより重要なのは、映画は世界的規模の産業でもある、ということだ。そのため、一九二三年の映画界の断片は、日本における浦島の観点の中にしつかりとつきとめられている。浦島は、映画製作の始まりから終わりまでのすべての過程を丹念に、また、外国ではどのように行われているのかということを念頭に置いて、説明している。当然のことながら、彼の心に重くのしかかっていたのはハリウッドだった。映画史におけるこの時点までに、アメリカ映画は世界市場の多くで主導権を握り、そればかりでなく、現地映画の価値観をアメリカ映画の価値観に置き換えはじめていた。私たちは、こうした進行中のできごとを浦島の中に、浦島がより規範的になる瞬間に見るのである。というのも、浦島が記述した映画製作の過程は、古典的コンテニエリ(連続性)による映画話法への取り組みを特徴とする美的好みで飾られていたからだ。「俳優の苦心」での議論に注目してみよう。浦島の描く俳優たちはまじめな芸術家だ。彼らは自分たちの役柄を驚くほど熱心に研究する。その映画が時代劇だったら、博物館へ行ったり、歴史家に意見を聞いたり、といったことまでする。カフェーの女給(ウエイトルス)を演じることになった女優なら、カフェーに行つて、女給たちがどのように動き、どんなふうに着いでいるのかを研究しなければならない。浦島は、本物らしきをもっとも重要視しているのだ。

だが、現今の日本の史劇は、所謂舊劇詰、脚本からして所謂講談本の焼直しであつて、俳優にも監督にも、てんで理解はなく、たゞ歌舞伎芝居に残された型を造つて、操り人形のやうに舞台を飛び廻る。

だから、端正成も、和氣清塵も、服装がいくらか違つたゞけで、同じ俳優がやれば同じ性格になつてしまふ。これでは永久に進歩する見込がない。(三三頁)

女性の役柄に女形(おやま)を使う習慣を非難しているのと同じく、浦島はこで、映画話法というまさに特定の概念を訴えている。映画話法は本書に先立つ二五年前、日本を含めた世界の多くで形を現した。日本の場合、もつとも重大な変化——國內におけるスターシステムの確立、脚本家や監督が原作者であるという考え方、物語づくりを舞台劇から映画それ自体の内部へと再配置すること(すなわち、コンチニエンテイシステム)——の多くは、本書のわすか五、六年前に引き起こされている。注目すべきなのは、こうした改革を熱心に支持した人たちの多くが『活動之世界』で記事を發表していたことだ。『活動之世界』は、浦島が執筆していたのと同じ雑誌である。この独特な雑誌の映画産業事情に対する志向は、確かに、本書の前半部分を説明する手がかりとなる。いずれにせよ、私たちがこうした顕著な歴史的変化を考慮に入れるつもりなら、本書の登場は、浦島が次のように感じ取っていたことを示しているだろう。すなわち、映画界がある種の美意識を持つたある種の構造に移行してきた、ということとして、変化を全面的に考慮に入れることが——おそらくは、ハリウッドの基盤と横一線に並ぶためのもう一押しを日本の映画産業に与えることも——いまや可能になつたということ。こうした理由だ

けでも、浦島三郎『活動写真の種あかし』は、映画の歴史における重要な瞬間を示しているという点で、今日、十分に復刻する価値がある。

本書に立ち返るためのもう一つの理由を指摘しておきたい。もう一つの理由とは、本書を読むことのまじりけのない楽しさと関連している。こうした楽しさは、本書のページをめぐつていくときに感じるある種のノスタルジアに由来するものだ。私が言っているのは、無声映画の魅力と結びついたおきまりのノスタルジア——中間字幕のついた映画特有の楽しさ、大スターたちの身振り手振りによる演技、弁士の不思議な魅力、あるいはセルロイドの上に保存された歴史的な世界といつたもの——ではない。そ

うではなくて、『活動写真の種あかし』は私に、かつては持つていただけれどもいまでは失われてしまつたかのような映画体験、つまり、映画のまつた目の目新しさに触れたときのびっくりするような感じを思い出させてくれるのだ。このことは、二〇世紀初頭のモダンテイのわくわくする感じを思いこられる

リストモダン、と言つてもいいだろう。

本書の題名が示しているように、浦島は映画の謎を解き明かそうとしている。映画の構想から製作を通じて興行にいたる過程の各段階にもつとも多く言及する一方で、浦島の散文は、特殊効果の背後にある秘密をあはくとも生き生きとしている。奇術師からはひどくきわめられるたぐいの性格だ。映画製作者のあの手この手をおおいに楽しんで解き明かしているのだから。浦島の取り上げ方は、なりたての映画製作者向けの技術的入門書のものではなく、謎の中に足を踏み入れることでまるで自分自身

が体験しているかのような楽しみを見つけ出すアツクのものだ。たとえば、スクリーン上ではたつた一人の俳優が二役を演じることができると指摘したあとの部分で、浦島の大喜びしているさまが明白に

なる。

それを見た時には、誰も一度は、

『全く不思議だ。』

と考へたに違ひない。けれども何も不思議はない。活動寫眞は忍術で撮影するのぢやないから。

(六六頁)

続けて浦島は、撮影のときにアイルムの半分をおおうマスクを使い、アイルムを巻き戻してマスクを

動かし、今度は反対側で同じ俳優を撮影する、という映画製作者のやり方を説明している。「全く不思議

議だ」「な〜んだ」といったぐいゝの感嘆文は、本書の「トリックの種明し」と題する章を通じた

決まり文句だ。しかし、まさにここに引用した部分を讀むと、自身のノスタルジアという感情は増幅

され、記憶の洪水がほとぼり出るのである。

映画に音がついて以来、映画的な自新しさにわくわくする感じは「スター・ウオーズ」(一九七七年)

の公開でもっとも力強く復活した。私は、この映画との最初の出会いをあざやかに思い出す。コロラド

州にある高さ一万四〇〇〇フット(約四三〇〇メートル)の峰での出会いを。山頂から降りて歩いて

いたとき、登山仲間がこの新しい映画のすばらしさについて興奮してしゃべりまくったのだ。薄い空気が

で山酔いになるように、彼が物語った衝撃的な特殊効果にすっかりふらふらになってしまった。翌日、

私は大急ぎで映画館に行き、映画が終わったあと、こう思わずにはいられなかつたのである——「全く

不思議だ」。そう思ったのは、もちろん私だけではない。このあとまでもなく、テレビや出版の世界では

新しいジャンルが生まれた。特殊効果を解き明かす書籍や雑誌、ドキュメンタリーである。

浦島は私にこうした瞬間を思い起こさせてくれた。不思議なことに、ここには奇妙な系図が隠されて

いる、と私は考えている。浦島の時代の奇妙な天然な生き物や動き回る家具は、サイレント

時代のトリックを壮大に展開した初期の発声映画「キングコング」(一九三三年)へとつながった。そ

してある日、日本の映画館で、この風変わりなゴリラのすばらしさに声も出せずにすわっていたのが、

田谷英一という若い男である。まもなく彼は同じトリックを日本映画で展開し、「ゴジラ」(一九五四年)

をはじめ、映画やテレビの無数のモンスターたちを生み出した(單澤明やシヨセフ・フオン・スタンバ

グの同種類のものについては言うまでもない)。「スター・ウオーズ」のモンスターや侍に似たコスチュー

ムには、こうした長く続く遺産への共鳴が感じられる。しかし、こうした系図は、ここからどこへ行く

のだらうか。

二〇〇五年は、ジョージ・ルーカスによる「スター・ウオーズ」サーガの六作目にして、最後になる

と噂されている作品が公開される。数百万もの人たちがこの作品を見るだろう。しかし彼らの体験は、

私たちがさかのぼって一九七七年に感じた目新しさへの衝撃、という性質を持つことはほとんどないだ

ろう。もし彼らが、最初の「スター・ウオーズ」のわくわくする感じに参加したくらの年齢であれば、

新しい映画はまらがないく、長く失われてしまったものへのほろ苦いノスタルジアを残すだろう。もち

ろん私たちは、サイレント時代の特殊効果から今日のデジタルの王国へといたる系図をたどらなければ

ならない。しかし、コンピュータの処理能力の向上が壮大なフットリアリズムを可能にしたことで、

私たちはいまや、文字どおり、なんでもできる、という感覚を持っている。こうした認識のために、す

べての魔術は映画から撤退した。すべてがとても機械的に感じられるのだ。私たちは「全く不思議だ」

という感覚から、‘なイン’がまたモック・シーンだ、という感覚を持つところへと行ってしまった。浦島は本書の「はしがき」で、映画はなんでも「自由自在に、取り扱ふことが出来る」と言い切り、「まるで人間業ではない」と声高に主張している。

今日では、こうした浦島の論理はもはや機能していないようだ。ポストモダン主義の哲学者たちは、モダニティの目新しさの行き着く先は、より古い形を再利用して新しく組み替えた模倣の美学になる(たとえば「スタリ・ウオース」)という点について論じていた。おそらくこれと似たような形で、映画の魔術が明白になった、ということに気づいている。ピーター・ジャクソンの「ロード・オブ・ザ・リング」(二〇〇一年、二〇〇二年、二〇〇三年)の例に注目してみよう。この映画のモック・シーンは壮観だが、退屈でもある。ほんとうの意味で観客の度肝を抜くのはグラマダ。なぜかと言えば、コラムのデジタルエレクトは巧妙にも、俳優アンディ・サーキスの演技で変換処理されていたからである。この変換処理がどうやってなしたかについて、DVDの特典映像として収録されたドキュメンタリーが綿密に焦点をあて、とりわけ浦島はりのやり方で謎を解き明かしていたのも、少しも不思議ではない。同じように、ピクサー・アニメーション・スタジオのフルデジタルアニメーションは強い印象を与えるかもしれないが、その楽しさは主としてみごとに脚本によるものだ。アニメーションはともよくできているのだが、スタジオジブリの作品に私たちが感じるようなわくわくする感じを提供してはれない。宮崎駿の映画では、すべてのデジタルエレクトは最終的に、彼の手から生み出されたスケッチによって決められる。私たちはこのことを知っているから、宮崎駿の映画にすばらしさを感じるのだ。言い換えれば、私たちが映画館ですばらしさを感じるのには、映画が次のようなものであるときな

のである——まるで人間業だ。  
世界の映画の最新トレンドが、武術映画からもたらされているのも当然である。いまやデジタルエレクトは、それららしいほど機械的な感じがする。「キル・ビル」(二〇〇三年、二〇〇四年)や「グリーンプラスナイニー」(二〇〇〇年、原題はCrouching Tiger, Hidden Dragon)のような映画が観客を果然とさせるのは、人間の肉体の限界にこだわり続けているからだ。目新しさにわくわくする感じは、浦島の時代には、撮影機や映写機といった機械が、重力を打ち破ることができて、物質的な世界の制限から私たちを解き放つてくれることと結びついていた。いま、映画の目新しさは、肉体が機械を制限することからもたらされる。こうしたことが、「活動写真の種あかし」で描かれた一九二二年の映画界の断片にある資料性の秘密だ。浦島三部は私たちに、そこに種があることを確信させてくれた。だから私たちは、すばらしいものをいつでも期待するのである。

(ミシガン大学准教授、アジア言語文化学科 映画学科)

訳注 Faith in a Seed は、ヘンリー・D・ソロー／伊藤詔子訳『森を読む——種子の翼に乗って』(宝島社、一九九五年)として翻訳されているが、原書の内容ではない。そのため、この文章が書かれているソロウのエッセイ「Forest Trees」は訳出されていない。