

牧野守監修『最尖端民衆娯楽映画文献資料集』第一回配本
第1巻 桑野桃華『探偵小説「シニマ」解説』抜刷

「シニマ」の迂回路

阿部マーク・ノーネス Abe Mark Norries

二〇〇六年六月二十三日発行 ゆまに書房刊

『ジゴマ』の迂回路

阿部 マーク・ノーマス Abe Mark Nornes

【翻訳／柴崎 昭則】

ここにあるのは、映画を小説化した興味深い書だ。もともとなった映画は、ビクトラン・ハイポリット・ジャッセによるジゴマ映画のうち、最初の二作（一九二一―一九二二）。ジャッセはフランスの映画監督で、探偵ものスリラー映画で知られている。この小説化は、いくらか変わった形をしていた。サイレント映画の時代、印刷された活字へと姿換される映画の物語は、新聞や映画雑誌といった定期刊行物の記事として細切れになり、映画よりも短くなるのがあつた。桑野桃華によって小説化された本書は、書籍という形をとっている。世界各地の映画史研究者は、それほどまでに特別な注目を集める価値がジゴマ映画にあるのだろうか、と思うかもしれない。ジゴマは、彼が影響を与えたもう一人の犯罪者――あの悪名高きマントラなどに比べればほとんど知られていないからだ。ところがジゴマは――ジゴマの歴史的な重要性は、明らかに、この映画が引き起こした検閲論争にあつたのだが――、日本では大評判だった。確かに映画の成功に乗じるつもりで小説化ではあつたが、一方で本書の序文は、小説化が検閲という亡霊につきまとわれていたことほつきりと示している。本書は、ぞつとするような話に、メロドラマ特有の興味深いアシバレンスをつけ加えていた。このこ

とは、貴重な復刻版である本書によって可能となる将来の研究成果の一つだ。本書の解説で私は、いくつかの研究の可能性について指摘しておきたい。

フランスの作家、レオン・サジールが作り出したジゴフは、このうえなく悪逆非道な犯罪者である。ジゴフが最初に登場したのは『ル・マタン』という新聞で、同紙の文芸欄に、一九〇九年二月から一九一〇年六月までの六か月間にわたって掲載された。ジゴフという名前は、ロマ—英語では「ジグジー」、フランス語では「ツイガン」(zigane, gitan)として軽蔑的に言及される—を表す固有語(方言)のことは遊びに由来する。最初のシリーズでジゴフは、ロマの二団を率いていた。もともと、こうした民族的な側面は映画版ではほめかされる程度だったようで、日本語の小説化からは完全に抜け落ちている。活字と映画におけるジゴフの成功に続いて、サジールは一九一三年に第二シリーズを書いた。このときは大衆雑誌に二八回にわたって掲載されている。サジールがもう一度ジゴフを書くのは一九二四年。このときは長編小説で、タイトルは『ジゴフ対ジゴフ』である。

ジゴフの映画版は一九一一年に作られた。ピクトランシイ・ポリット・ジャッツセが三巻のフィルムにまとめ、アレクサンデル・アルキエールが主役を演じている。ジゴフの天敵、ポトラシ・プロツケを演じたのはアンドレ・リアベルだった。リアヤード・エーベルによれば、ジャッツセは「サジールの構想したジゴフを失わないでいるばかりか、強めてさえいる。ジゴフは、アルシヨア紳士という近代的な衣をまとって生まれ変わった邪悪な存在だ。アルシヨア紳士とは、『抜け目がなく、むこうみずで、金銭に対する欲望には道徳のかけらもなく……曲がった一連の対決へとまとめなければならなかった。こうした対決のなかでジゴフは恵まれた生活を楽しみ、次から次へと活発に犯罪を実行していく。』

ジゴフ映画の第一作は世界各地の観客から人気を博した。そこでエクシール社は、ジャッツセにさらに二本の映画を作らせた。もともと、ジゴフはそれぞれの作品で最期を遂げているようなのだが。第一作の『ジゴフ対ニック・カーター』(一九一二年)(註(13)の山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』(32ページ)によると、『名探偵ホーリンの殉職とニックカーターの復讐』という題名になっている—訳註)は、タイトルにアメリカの小説で有名な探偵を持ってきた(カーター役はシャルル・クロース)。この作品でジゴフは、暖炉用のまきに隠した爆薬でプロツケを亡き者としている。第三作の『ジゴフ、ウナギの皮』(一九一三年)(原題は『Zigomar, peau d'anguille』。直訳すると『ジゴフ、ウナギの皮』。註(3)の吉田智恵男『もう一つの映画史』(54ページ)では『うなぎの皮のジゴフ』(日本題名『陸路ジゴフ?』)(註(4)の牧野守『日本映画検閲史』(48ページ)が引用している『権田保之助研究』巻三号、藤井茂夫『ジゴフ現象とジゴフ冤罪説』では『ジゴフと鱈の皮』という題名になっている—訳註)ではプロツケが戻ってきて、イタリヤほど遠く離れた場所でジゴフと戦っている。この映画が最後だった。第三作を完成させた後、ジャッツセは突然死にする。エクシール社としては続編を作りたかったのだが、原作者のせいでかかわなかった。どうやらサジールは、映画版の主人公の性格描写が自分の構想とはかけ離れていると感じて、映画版での脚色を嫌っていたらしい。

第一作の「ジゴマ」は、配給会社の福宝堂經由で日本に到着した。作品の買入れにイギリスへ派遣されていた福宝堂の社員が「ジゴマ」を気に入り、日本に持ち帰ったのだ。ところが福宝堂は、しばらくの間この映画を寝かせていた。歴史研究者の吉田智恵男によれば、ジャックの物語の持つ斬新さは日本の観客にとつて型破りにすぎる、と判断されたのだ。福宝堂の重役、小林喜三郎や滝口二郎は、試写のときに居眠りをしていた、といわれている。「ジゴマ」が映写機的光を浴びたのは、上映スケジュールに穴が開いたときだった。都合のよい穴埋めだったのである。確かに、この映画が爆発的な成功を収めたことは衝撃的だった。吉山旭光は『日本映画史年表』のなかで、当時の様子を次のように書いています。

「ジゴマ」が福宝堂に輸入された時には、泥棒の窃盗だから不許可だらうと蔵つて置いたが、寫實が不足の理合せに試みに出して見たら、意外に受けて、毎日五錢十錢の入場料で八百圓から千圓近く収入があり、續映で一ヶ月以上もロングランをした。當時金龍館の主任山本吉太郎氏は日本最初の片假名題名で「ジゴマ」とつけ、看板に一杯にジゴマの顔を描いて「ジゴマ」と書入れさせた。これが好奇心を惹いて、大入りの大盛況、滿員の爲に、巡查三人も来て、札賣り場を守るといふ始末、客席に入れ切れず、映寫幕の後ろまで入れなければならなくなつたので、翌日象湯置へ呼ばれて小言を喰つたと山本氏の談話がある。混雑の爲、二階から墜落した客もあり、喫煙室が設備されなかつた時代として、煙草の火が前の人の頭の上に落ちて火傷をさせたと云ふ如き大混雑があつた。結局「ジゴマ」は風紀よくないからと云つて禁止された。

この逸話で描写されている混乱は、世間で起きていた(とされる)ことへの興味深い提喻 (synecdoche) だ。新聞各紙は、ジゴマ役とニツク・カーター役——よくある泥棒と警官の好奇心あふれる翻訳だ——になつてこの遊びをする子どもたちの記事を掲載している。映画のタイトルは俗話にもなつた。たとえば一九三四年、劇場労働者たちが小林喜三郎 (ジャックの映画で自らの地位を築き上げた、あの小林喜三郎である) を見限つたとき、観客に向けて小林の劇場で映画を見ないよう求めた彼らのアジビラには、次のような見出しが書かれていたのである——「ジゴマ小林喜三郎ヲ葬シ」。さらに重要なのは、一九一〇年代半ばの不良少年少女たちもこの集団が、しばしば「ジゴマギャンク」と呼ばれていたことだ。報道によれば、岡山県において映画を見たことのなかつた人物が、本書のように映画を小説化した作品に影響を受けていたという。実に興味深い。

この種の話は、映画という新しいメディアに対する不安を具体化していた。アロン・シエロはジゴマ現象を「真に大衆的で近代的な娯楽による日本史上初めての熱狂、あるいは流行の実例」であり、まさに映画それ自体の成功を告げている、としている。新しいメディアはつねに、ヒステリーの時期をくり抜きなければならぬだろう。ジゴマ現象に関する一連の『東京朝日新聞』の記事では、ジゴマと、映画というメディアが自己への恐れとの間にある漠然としたつながりが、あからさまに示されている。

眼を眩ます電氣の光と、律呂乱れ勝な楽隊の雑音とで、道行く人々の心を眩はす上に、赤や青や黄や紫や、強い色彩のペンキ画を看板として、好奇の心を煽動するものが、活動写真街の第一刺激である。足一歩こへ、踏み込んだ男女は、映画を見ざる前、早く既に活動写真の捕虜となつて、心の平衡を失ふが常である。

斯くの如くにして刺激され、斯くの如くにして導かれた多くの viewer は、先づ明るきより暗きに入るの不愉快を味つて、平衡を失つた心の状態は、やがて不安の気分^{不安}に陥つて了^了。其処で換氣法の不十分な場内の空気が、一種不潔の温気^{温気}を帯びて人々に迫るし、其の上眞の煙^煙や白粉^{白粉}の香や、汗の臭気^{臭気}などが臭覚を刺激する。不愉快な不安な場内に於て、平静の心を失つて居る人々の眼に、映写されるのがジゴエである、パトラである、大悪魔である。悪感化を与へ悪影響を及ぼす条件は、凡ての点に於て具備して居るのである。⁹

〔原資料では漢字のすべてにふりがながあつてあるが、ここでは読みづらいたし思われる漢字だけにルビをあつた。なお、漢字は新字体に改めた——訳註〕

この種の投影が起るとともに、当然のことながらジゴエは、社会のなかの保守的な層、特に教育者や政治家、官僚、警察の注意を引くことになる。警察はいくつかの地方で映画の上映を禁止した。このことでジゴエ映画は、「ジゴエ事件」として歴史上の地位を確保したのである。アロン・ジエロが示唆しているように、映画を批判する人たちが心配したのは映像にもどづく演劇¹⁰ふうの新しいメディアだった。検閲官が小説化された作品を無視した事実は、そのことをはっきりと物語っている。

アロン・ジエロや牧野守といった研究者がすでに調べつくしている¹¹ので、私は、ジゴエ事件の詳細をここで数え直すつもりはない。その代わりに、この復刻版によつてできるようにしたいいくつかの研究領域について指摘しておく。これまでの研究の大半は、検閲をめぐる争いに焦点をあててきた。しかし、最初の二作の映画にもどつて小説化された本書は、さまざま観点からアプロチ可能な細部をふんだんに持っている。

第一に、日本映画の研究者が『ジゴエ』を見たことがあるとは限らない、ということに注意すべきだ。現存するプリントがほとんどないことを考えれば、これは当然だ。リチャード・エーベル『The Cine Goes to Town (映画が街に行く)』は、次のように記録している。一本だけ存在する第一作のプリントは、ジョージ・イーストマンハウス国際写真博物館に保管されている(八八四メートル)。第二作のプリントは、アメリカ議会図書館(四八一メートル)と、オランダ映画博物館(九二メートル)に保管されている。これらが意味しているのは、第一作のオリジナル(九三五メートル)からは五メートル分が、第二作のオリジナル(二〇五メートル)からは一三〇メートル分がそれぞれ失われた、ということだ。この意味で、日本で小説化された本書は、現在まで残つたプリントからなにか失われたかの手がかりを与えてくれるのである。

積極的な研究者が映画自体と連携した本書をどう扱うのか、ということを考えてみるのも興味をそそるだろう。扱わなければならない一つの論点は、明らかに、脚色と翻訳の問題だ。つまり、サジエの新聞連載小説からほじまつて、桑野桃華による小説化や、本シリーズで復刻するの他の二作『探偵奇談 女ジゴエ』『活動写真 日本ジゴエ』のような類似作品へといたる脚色と翻訳である。複雑な構成の探偵小説は、文学の世界では一九世紀からすでに確立されたジャンルだった。たとえば、エドガー・アラン・ポーのオキギエスタ・デュバシ、エミール・ガボリオのルコック、そして、アーサー・コナン・ドイルのシャーロック・ホームズ。こうした探偵たちは、なぞを解き、犯罪者をつかまえるために、めざましい推理能力と啓蒙主義ふうの論理を展開する。ところが、探偵たちがサイレント映画に登場したとき、探偵小説が持つていた細部の密度と、絡み合う物語の筋道の複雑さは、スベククル(見世物)への集中に取って代わられた。トム・ガニングは次のように言っ

ている。「一九一〇年代初頭におけるミスネリ―映画というジャンルは、慎重に作られた不可解なできごとをときほぐすことよりも、視覚的な変化の力のほうをあてにしているようだ。複雑に作られた筋立てにもとづくというよりは、むしろ視覚的な効果や魅力にもとづくジャンルにとどまっている」興味深いことに、桑野によつて小説化された本書は、これら両極の間のどこかにある。

山本喜久男は、特に強い印象を与えるトリック撮影によつて、『ジゴエ』は旧劇（時代劇映画）が力を入れていた装束や変化に影響を及ぼした、と論じている。山本はまた、新派（現代劇映画）の監督たちが撮影所を飛び出し、演技の舞臺装置としての実景や汽車・自動車・飛行機といった近代的な輸送技術というスペクタクルを活用したこと、『ジゴエ』現象との間には密接な関係がある、としている。とはいえ、『ジゴエ』についての山本の研究は、どちらかといえば逸話的だ。小説化された本書やジゴエ映画それ自体といった素材を利用した分析的な研究は、これから行われなければならない。

映画と小説を比較することは、両者の違いの探究へといざなつてもくれるだろう。本書には、もどにした映画のテクニクから逸脱した興味深い例が多くあるようだ。たとえば、ジゴエの愛人、オルガについては、複雑な生い立ちを提供している。桑野はオルガを、長い間行方がわからなかつたフロッケの娘として描いている。妻が早くに死んだ後、フロッケは娘を里子に出した。こうした秘密の關係に気づいたオルガは、ジゴエを裏切り、ニツク・カーターに対してひそかに情報を提供するようになる。父親から見捨てられ、孤児となり、けつきよくジゴエの手中におさまつただから、オルガがフロッケを憎むのももつとまだ。しかしオルガは、父

親の大義に参加するという思いもよらない選択をする。血のつながりが、オルガの身の上に切り札を出した。忠実な娘となるために、後先を考えずにかつての友を裏切つたオルガ。こうした彼女の裏切りは、日本の製作者側が、映画を批判する人たちと検閲官の攻撃をかわすために起こるべき戦略を、それとなく示している。

もつとも重要な変更は、小説の最後に現れる。映画の第二作でオルガは拷問され、疾走する馬の後ろに引きずられた後で死亡する。小説化された本書では、この厳しい試練からオルガを生き延びさせた。オルガはかつての不実をわびて、自殺する。さらにとんでもないことに、小説化されたジゴエは、とらわれて自殺する前に自ら謝罪するのだ。これらの新しい結末は、映画を批判する人たちの影響、あるいは検閲官をごまかそうとする積極的な試みをも示していた。桑野の序文は、まさにそうしたことをほのめかしている。新しい結末は、弁士が劇場で映画につけ加えた独特の解釈についてなにを語っているのだろうか。実際、小説化された本書のインタテキストとして、弁士にはどのような意義があるのだろうか。一九一二年における弁士の「説明」を理解するために、本書はどの程度まで利用されたのだろうか。

本書などのジゴエ映画の小説化が推進できるだろうかもう一つの研究プロジェクトは、産業組織論とかかわっている。たとえばフレイドマンでは、ジゴエ第一作にまつわる議論が最高裁判所で争われ、映画という新しいメディアの配給について、判例をかたちづくる過程の一部となった。同じくアメリカでも、アメリカ中西部における『ジゴエ』の成功は、独立系映画会社とM.P.C.（モーション・ピクチャー・パテンツ・カンパニー）と

の間で争われた「州権」闘争を通じて、地方の映画配給会社の配給地域を拡大させた。配給地域拡大の様相を握り起こしたのは、リチャード・エーベルである。まさにこの時期に日活(日本活動写真株式会社)が設立され、M P Cをまねていたとしたら、シゴで映画は、こうした産業変化にどう参加したのだろうか。

一つの可能性は、尺のより長い映画の製作と関係している。長尺映画の製作は、独立系映画会社がM P Cの独占的なやり方(M P Cのシネナラル・フィルム・カンパニー(M P Cからライセンスを受けた映画会社が設立した配給会社—訳註)は当時、さまざまな短編映画のプログラムを組んでいた)に対抗するために用いた戦略の一つである。マルチリールフィルムはフランスで登場した。一九〇九年のアルベル・カペラニ『L'Assommoir (居酒屋)』(七三五メートル)と『Napoleon (ナポレオン)』(七五〇メートル)、一九一二年のカペラニ『Le Courtier de Lyon (リヨンの手紙)』(七五〇メートル)、ジエラルド・ブルジョア『Victimes d'Alcool (酒の犠牲者)』(七九五メートル)、ルイ・フイヤード『La Tarte (欠陥)』(九〇〇メートル)長さ三巻の『シゴ』は九三五メートルであり、この点で、後の流行を作り出すことになる映画だった。リチャード・エーベルはシゴの物語構造を分析し、欧米の製作事情、特にリールを奪えよときの強制的な中断に関して探っている。似たような研究プロジェクトは、日本では固有の課題に直面する。一つには現存するフィルムがないからであり、もう一つの理由は本書などの小説化が貴重な文書資料であるからだ。しかし、アロン・ジエロリの『名宝言 言宝言(光のなかで書く)』は、一九一〇年代初頭における映画の再概念化にはたしたシゴの貢献に焦点をあてて、基礎的な作業を行っている。

最後に、シゴが大衆意識に衝撃を与えたまさにそのとき、日本は、社会的・政治的・精神的にきわめて大きな変化を経験しつつあった。『シゴ』からいくらか影響を受けた『フアントム』の衝撃について、フランシス・ラカン¹⁹は次のように書いている。『フアントム』には「幻想的なものの日常生活へのほとはしりがあった。日常生活は、シユルレアリストの心をつかんで難さなものである——美的・社会的タテへの無遠慮な挑戦、情け容赦ない脱神秘化、アンドレ・ブルトンが黒いユーマと呼んだものとの歴史的なつながり——と親和性があつたように思われる」¹⁹。トム・ガニングをはじめとする研究者たちも、変装や役割演技(ロールプレイング)を通してアイデンティティが変わりうること、予想外の迂回路や偽りの結末といった不可思議さ、昔ながらのやり方が変わりつつあつた時代に観客が続けていた仕事、といったものを『フアントム』や『シゴ』のような映画がどう利用していたのかについて検討している。日本においてシゴは、幻想的なものをどのようにして日常生活に混ぜ込んだのだろうか。本シリーズで復刻される三冊の書籍は、魅力的な研究を生み出す可能性を持っている。たとえば、映画の話法、文学と映画の関係、明治・大正時代における新しいメディア(映画、書籍出版、新聞、雑誌など)の相乗効果、探偵小説と探偵映画というジャンルの研究、近代的なアイデンティティを持った新しいモトドの出現——といったテーマに関する研究だ。三冊の復刻版からどのような新しい方向性や新しい検討課題が作り出されるのか、楽しみにしている。

註

(1) この部分については、以下を参照した。Zevins, Jess. *Pulp and Adventure Heroes of the Pre-War Years* (<http://>

www.geocities.com/jinevins/puipst.html) and Abel, Richard, "The Thrills of Grande Peur: Crime Series and Serials in the Belle Epoque," *Velvet Light Trap* (Spring 1996): 3-7.

(2) Abel, Richard, *The Cine Goes to Town* (Berkeley: University of California Press, 1998), 360.

(3) 吉田智恵男『もう一つの映画史—活弁の時代』時事通信社 一九七八年 五三〜一七。

(4) 吉山旭光『明治四十四年庚亥』(同『日本映画史年表—映画渡来四十年記念』映画報国社 一九四〇年) 一五〇〜一七。(牧野守監修『日本映画論叢書』一九九〇年 六五〜一七)。この部分は、牧野守『日本映画検閲史』(パノクラ 二〇〇三年 四五〜一七)にも引用されている(なお、牧野が『日本映画検閲史』で引用している元号表記は間違っている)。

(5) Gerow, Aaron, *Writing a Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film*, diss., University of Iowa, 1996, 61. このシナリオをはじめとした労働運動のさまざまな資料は、以下の書籍やウェブサイトで復刻されている。Makino Mamoru and Abe Mark Nornes ed., *Proletarian Film Movements Collection* (Ann Arbor: Center for Japanese Studies Publications Program), <http://www.umich.edu/tinec/publications/cjsrtaclity/filmproletarians.html>. 『シゴマ』の輸入や映画製作の刷新にはたした小林の役割については、田島良一『興行師小林三郎論』(『日本大学芸術学部紀要』第二四号 一九九四年 二七四〜二七六)と一七(四〇〜一七)。

(7) Gerow, *Writing a Pure Cinema* 151.

(8) *Ibid.*, 61.

(9) 『東京朝日新聞』一九二二年一月十四日。引用は、アロン・ジェロウ『シゴマ』と映画の発見—日本映画論叢書序説』(日本映像学会『映像』第五八号 一九九七年 四〇〜一七)による。

(10) Gerow, *Writing a Pure Cinema* 70-71.

(11) 牧野守『日本映画検閲史』パノクラ 二〇〇三年 四四〜五三〜一七。英語で語る牧野の文獻は以下を参照。Makino Mamoru, "On the Conditions of Film Censorship in Japan Before its Systemization," in *In Praise of Film Pure Cinema*.

(12) Gunning, Tom, "A Tale of Two Prologues: Actors, Roles, Detectives and Disguises in *Fantomas*, Film and Novel," *The Velvet Light Trap* 37 (March 1996): 35.

(13) 山本寛久『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 一九八三年 三三〜三六〜一七。

(14) "C. S. Gilchrist vs. E. A. Cuddy, et al.," *Philippine Jurisprudence*, G. R. No. L-9356 (18 February 1915): http://www.lawphil.net/judjurts/juri1915/feb1915/gr_l-9356_1915.html.

(15) Abel, Richard, *Americanizing the Movies and "Movie-Mad" Audiences 1910-1914* (Berkeley: University of California Press, 2006), 26-27. 日本の状況とはほとんど関係ないが、次の点には注目しておきたい。『シゴマ』などの映画で成功したエタクトリル社は、モスクワ、ロンドン、ベルリン、ミラノ、ニューヨークに事務所を持つ国際的な配給会社へと転身していく。また、一九二一年にはアメリカに撮影所を設立し、アメリカでの地盤を積極的に固めていった。しかし第二次大戦の直前、アメリカの撮影所は火事によって焼失し、エタクトリル社の戦略は灰燼に帰した。Abel, *Cine Goes to Town* 51-52.

(16) Abel, *Cine Goes to Town*, 41.

(17) See, in particular, *Ibid.*, 359.

(18) Gerow, *Writing a Pure Cinema*.

(19) Francis Lacassin, *Louis Feuillade* (Paris: Editions Seghers, 1964), 12.

(20) Gunning, "A Tale of Two Prologues," and Gunning, Tom, "Attractions, Detection, Disguise: Zigomar, Jassel, and the History of Film Genres," *Griffithiana* (May 1993): 111-36, "Feuillade and the French Serial" (フレイヤーと

フランス連続活劇)と題されたVelvet Light Trap (March 1996)特集号に掲載された論文、特にロレン・ワルツ
とリチャード・エーベルの論文も重要である。また、以下の文献にも注目しておきたい。Linda Williams, *Figures
of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (Urbana: University of Illinois Press, 1984).

(あべ・アークノネス／ミシガン大学准教授、アジア言語文化学科 映画学科)
(翻訳／しほりま・あまのり)

The Detours of Zigomar / 「ジゴマ」の迂回路

By Abé Mark Nornes / 阿部マーク・ノーネス

The book at hand is a curious novelization of the first two Zigomar films by Victorin-Hippolyte Jasset (1911-1912), a French director known for his detective thrillers. This particular novelization is somewhat unusual for its format. In the silent era, most conversions of film narratives into printed text were shorter and broken into parts for serial publication in newspapers or film magazines. Kuwano Toka's (桑野桃華) novelization took the form of a book. Film historians in many parts of the world might wonder why these films deserve such special attention, as Zigomar is hardly as famous as the other criminal he helped inspire: the notorious Fantômas. However, Zigomar was a sensation in Japan, although his historical importance clearly lies in the censorship debates the films provoked. While this novelization was undoubtedly meant to capitalize on the success of the film, its introduction leaves no doubt that its production was haunted by the spectre of censorship. This lends the lurid tale a curious ambivalence so typical of melodrama. This is one of many possibilities for future scholarship made possible by this precious reprint, some of which I wish to point to in this kaisetsu.

Zigomar, a wicked criminal of the first order, was the creation of author Leon Sazie.¹ The character's initial appearance was in the newspaper Le Matin, which ran a feuilleton over the course of six months from December 1909 to June 1910. The name is a play on the vernacular terms for the Roma people, often pejoratively referred to as "gypsies." The French words include "tsigane" and "tzigane". In the initial serial Zigomar leads a band of Roma henchmen, although this ethnic dimension seems to be left implicit in the film version and is completely absent from the Japanese novelization. In the wake of Zigomar's success in print and film, Sazie wrote a second series in 1913, this time in pulp form spanning 28 issues. He returned to Zigomar one more time in 1924 with the novel Zigomar contre Zigomar.

The film version was produced in 1911. It was adapted into a three-reel film by Victorin-Hippolyte Jasset, with Alexandre Arquillière playing the title character. André Liabel played his nemesis, the detective Paulin Broquet. According to Richard Abel, the director "retained and even strengthened Sazie's conception of Zigomar as evil reincarnate in the modern dress of a bourgeois gentleman: 'clever, reckless, and thoroughly immoral in his lust for lucre'...a capitalist entrepreneur pushed to the point of excess and completely at ease anywhere he happened to appear in contemporary society."² Because the original serial was over 164 episodes, Jasset necessarily winnowed the narrative down to a zigzagging set of confrontations between criminal and detective. Between these encounters Zigomar enjoys the good life, which he lustily pursues through one crime after another.

The film was popular with audiences in many parts of the world, and Éclair had Jasset make two more films even though Zigomar seems to meet his end in each outing. Zigomar contre Nick Carter (1912) brings in the famous detective in the title (played by Charles Krauss) when Zigomar dispenses with Broquet by secreting some dynamite in the wood for his fireplace. Zigomar, peau d'anguille (1913) brings back Broquet to battle Zigomar in far-flung places like Italy. This was the final installment. Jasset died suddenly after it was completed, and even if Éclair wanted to continue the author made it impossible. Sazie apparently disliked

the adaptations because he felt their characterizations of the title character departed from his own vision.

The original Zigomar arrived in Japan via the distribution company Fukuhodo. An employee sent to Britain to scout for product liked the film and brought it back. However, Fukuhodo sat on the print for some time. According to historian Yoshida Chieo (吉田智恵男), the company judged Jasset's narrative innovations too unorthodox for Japanese audiences.³ It is said the company's executives, Kobayashi Kisaburo (小林喜三郎) and Takiguchi Otsaburo (滝口乙三郎), even fell asleep when they attended at preview. Zigomar only saw the light of a projector when a gap opened up in their schedule; the film made for convenient filler. Surely they were surprised at the film's explosive success. Yoshiyama Kyokko (吉山旭光) described the scene in his Nihon Eigashi Nenpyo:

Every day, the proceeds from the fifty sen admission price totaled from 800 to a 1,000 yen. Its run was extended and lasted for over a month. The manager of the Konparukan at the time, Yamamoto Kichitaro, gave the film the first katakana title in the Japanese film world—"Jigoma"—and made the painters fill the billboards with Zigomar's face and the word "Zigomar." This raised curiosity and made for record-breaking business. Because of the full theater, three police officers actually had to come just to protect the box office. Since they could not fit all the spectators in the seats, and had to sit some behind the screen, Yamamoto, according to his recollection, was called to the Kisakata police station and given a scolding. The place was so crowded that some spectators fell from the second floor balcony and, given that this was the age before smoking rooms were made available, ashes from one person's cigarette fell on the head of the person in front and caused burns. In the end, Zigomar was deemed harmful to public morals and banned.⁴

The chaos described in this anecdote is a curious synecdoche for what was (supposedly) happening on the streets. Newspapers ran stories about kids playing the roles of Zigomar and Nick Carter, a curious translation of the typical cops and robbers.⁵ The title even entered Japanese slang. For example, in 1934 when theater

workers walked out on owner Kobayashi Kisaburo (the very same Kobayashi that established his career with the Jasset films), their agit-prop leaflets imploring spectators to avoid his theaters with the line, "Bury Zigomar Kobayashi Kisaburo!" (「ヂゴマ小林喜郎ヲ葬

本は忘られてしまった。
「ジゴマ」が福寶堂に輸入された時には、泥棒の寫真だから不許可だらうと藏つて置いたが、寫眞が不足の理合せに試みに出して見たら、意外に受けて、毎日五錢十錢の入場料で八百圓から千圓近く収入があり、續映で一ヶ月以上もロングランをした。當時金龍館の主任山本吉太郎氏は日本最初の片假名題名で「ジゴマ」とつけ、看板に一杯にジゴマの顔を描いて「ジゴマ」と書入れさせた。これが好奇心を惹いて、大人の盛況、満員の爲に、巡査三人も来て、札賣場を守るといふ始末、客席に入れ切れず、映寫幕の後まで入れなければならなくなつたので、翌日象瀉署へ呼ばれて小言を喰つたと山本氏の談話がある。混雜の爲、二階から墜落した客もあり、喫煙室が設備されなかつた時代とて、煙草の火が前の人の頭の上に落ちて火傷をさせたと言ふ如き大混雜があつた。結局「ジゴマ」は風紀上よくないからと云つて禁止された。

れ！」).⁶ More importantly, groups of juvenile delinquents in the mid-1910s were often called “Zigomar gangs”; interestingly enough, one in Okayama had never seen the movie, but were reportedly inspired by novelizations like this one.⁷

These kinds of stories crystallized anxieties over the new media of cinema. Aaron Gerow has called the phenomenon of Zigomar “the first example of a truly mass, modern entertainment fad or fashion in Japanese history” and perhaps even announcing the success of cinema itself.⁸ It seems new media always has to go through a period of hysteria. In a series of Tokyo Asahi Shinbun articles on the Zigomar phenomenon, the vague connection between Zigomar and fears over the media itself are obvious:

Beyond the electric lights that dazzle the eyes and the noise from the bands that tend to stray off-key, both of which lead astray the minds of passersby, the first set of stimuli offered by the moving picture district are the placards painted in strong colors of red, blue, yellow, and purple which incite curious hearts. Men and women who set one foot in this area quickly become the prisoners of the moving pictures even before they watch a film, already losing their mental balance.

Audiences stimulated and led on in this way first taste an unpleasant feeling as they enter the darkness from the light.

Their state of mind, having lost its balance, eventually

falls into an uneasy mood. Here the air inside the theater, inadequate to the ventilation laws, assaults people with a kind of unclean humidity and attacks the sense of smell with tobacco smoke, the fragrance of face powder, and the odor of sweat.

In an insecure and unpleasant theater, what is projected into the eyes of people having lost mental tranquility is Zigomar, Padra, and The Devil. The conditions for extending an evil influence and for causing corruption have all been prepared in these points.⁹

眼を眩ます電気の光と、律呂乱れ勝な楽隊の雑音とで、道行く人々の心を感じす上に、赤や青や黄や紫や、強い色彩のペンキ画を看板として、好奇の心を煽動するのが、活動写真街の第一刺激である。足一歩こゝへ踏み込んだ男女は、映画を見ざる前、早く既に活動写真の捕虜となって、心の平衡を失ふが常である。

斯くの如くにして刺激され、斯くの如くにして導かれた多くの看客は、先づ明るきより暗きに入るの不愉快を味って、平衡を失った心の状態は、やがて不安の気分に入ってしまった。其処で喚起法の不十分な場内の空気は、一種不潔の温気を帯びて人々に迫るし、其の上其の煙や白粉の香や、汗の臭気などが嗅覚を刺激する。

不愉快な不安な場内に於いて、平静の心を失って居る人々の眼に、映写されるのがジゴマである、パトラである、大悪魔である。悪感化を与へ悪影響を及ぼす条件は、凡ての点に於いて具備して居るのである”。

With this kind of projection taking place it is hardly surprising that Zigomar attracted the attention of conservative forces in society, particularly educators, politicians, bureaucrats,

and the police. The latter banned the film in several locales, ensuring its place in history as the “Zigomar Incident.” As Aaron Gerow has suggested, the fact that the censors ignored this novelization makes it clear that it was this new image-based, theatrical media that concerned critics.¹⁰

I will not recount the details of this incident, as scholars such as Gerow and Makino Mamoru have already exhaustively examined it.¹¹ Instead, I would like to point to some areas of research that this reprint could facilitate. Much of the research up to this point has focused on the censorship battles; however, this novelization, which covers the first two films, is rich with detail that could be approached from a variety of perspectives. First, it should be noted that it is not evident that Japanese film scholars have seen Zigomar. This should not be surprising, considering how few prints are extant. Richard Abel’s Ciné Goes to Town records only one print for the first film, and it is preserved at George Eastman House (884 meters). The second film is held at the U. S. Library of Congress (481 meters) and the Netherlands Film Museum (920 meters). This means that 51 meters is missing from the original length of the first film (935 meters), and 130 meters is missing from the second (1050 meters). In this sense, Japan’s novelization can provide hints at what is lost from the versions that survived to the present-day.

It will also be fascinating to see what enterprising researchers will do with this book in tandem with the film itself. Clearly, one issue has to do with adaptation and translation, beginning with Sazie’s feuilleton and ending with Kuwano’s novelization and knock-offs like the other two books being reprinted in Yumani Shobo’s series. Complex detective narratives were a well-established genre in literature since the 19th century, with examples such as Edgar Allan Poe’s Auguste Dupin, Émile Gaboriau’s Monsieur Lecoq, and Sir Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes. These detectives deploy impressive deductive prowess and Enlightenment-inflected logic to solve mysteries and catch criminals. However, when detectives appeared in silent cinema, the novels’ density of detail and complexity of intertwining narrative strands gives way to a focus on spectacle. As Tom Gunning suggests, “The approach of the mystery film genre in the early teens seems to rely more on the power of visual transformations than on the unraveling of carefully crafted enigmas. It remains a genre based on visual effects and attractions rather than intricately crafted plotting.”¹² Interestingly enough, Kuwano’s novelization sits somewhere between these two poles.

Yamamoto Kikuo has argued that Zigomar had an impact on the kyugeki’s emphasis on disguise and transformation, especially thanks to its impressive trick photography.¹³ He also suggests there is a strong relationship between the Zigomar phenomenon and the way shinpa directors set out from studios to exploit outdoor settings for action set-pieces and the spectacle of modern transportation technologies like trains, automobiles and airplanes. However, Yamamoto’s work on this film is rather anecdotal. Analytical work drawing on materials like this novelization and the films themselves has yet to be undertaken.

A comparison of film and novel would also invite inquiry into their differences. There would appear to be a number of curious departures from the original filmic text here. For example, the novelization provides a complex back-story for Zigomar’s lover, Olga. Kuwano presents her as the long lost daughter of detective Broquet, who abandoned her upon the premature death of his wife, her mother. Once Olga discovers this hidden relationship, she turns on

Zigomar and becomes a backstabbing informer for her father. Having been thrown away and turned into an orphan that ends up in Zigomar's clutches, she has every reason to hate Broquet. However, she makes the unlikely choice to join her father's cause. Blood trumps the circumstances of her life, and the dubious betrayal of her friends to become the dutiful daughter hints at a possible strategy on the part of the Japanese producers to fend off critics and censors.

The most significant changes occur at the end of the novel. In the second film, Olga dies after being tortured and dragged behind a galloping horse. The novelization has her survive this ordeal just long enough to apologize for her previous treachery and commit suicide. More outrageously, the novelization actually shows Zigomar himself apologizing before his suicide while in captivity. These new endings also suggest the influence of the film's critics or a proactive attempt at an end-run around the censors. Kuwano's introduction suggests as much. One also wonders at what they tell us about the spin benshi were putting on the film inside the theaters. Indeed, one wonders how significant an intertext the benshi are for this novelization, and to what degree it may be used to understand setsume! in 1912.

Another possible research project these novelizations could facilitate concerns industrial organization. For example, in the Philippines, a dispute over the first Zigomar film was argued before their supreme court and was part of the process of setting legal precedent for the distribution of this new media.¹⁴ Likewise, in the United States, Richard Abel has discovered how Zigomar's success in the Midwest enabled regional film distributors to expand their territories during the "States Rights" battles between the independents and the Motion Picture Patents Company (MPPC).¹⁵ If Nikkatsu was formed precisely in this period and was modeled after the Motion Picture Patents Company, how did the Zigomar films participate in this industrial shift?

One possibility has to do with the creation of lengthier films, as this was one of the strategies the independents used to compete against the MPPC's monopolistic practice (the latter's General Film Company showed programs of various shorts at the time). Multi-reel film appeared in France in 1909 with Albert Capellani's L'Assomoir (735 meters), Napoléon (750 meters), and in 1911 with Capellani's Le Courrier de Lyon (750 meters), Gérard Bourgeois's Victimes d'Alcool (795 meters) and Louis Feuillade's La Tare (900 meters).¹⁶ At three-reels in length, Zigomar was 935 meters and was a trend-setting film in this respect. Richard Abel has analyzed Zigomar's narrative structure for the Euro-American production context, particularly in relation to the forced breaks of the reel-changes.¹⁷ A similar project faces peculiar challenges in Japan because of the lack of extant films, another reason why these novelizations are precious documents. However, Aaron Gerow's Writing in Light lays the groundwork by focusing on Zigomar's contribution to a reconceptualization of cinema in the early teens.¹⁸

Finally, Japan was undergoing tremendous social, political, and psychic change precisely when Zigomar hit popular consciousness. Speaking of the impact of Fantômas, which was partly inspired by Zigomar, Francis Lacassin wrote that in Fantômas, "there was an overflowing of the fantastic into daily life which seems to have had an affinity with surrealist preoccupations — an insolent challenge to aesthetic and social taboos, a relentless demystification, an historical continuity with what André Breton called dark humor."¹⁹ Tom

Gunning and others have also examined how films like Fantômas and Zigomar trade on the transmutability of identities through disguise and role-playing, the strangeness of unexpected detours and false endings, and the continuing work of spectators in an era of conventional flux.²⁰ How did Zigomar fold the fantastic into daily life in Japan? The three books being reprinted here hold the potential for inspiring fascinating work on narration, the relationship of literature and film, the synergy of new media in Meiji and Taisho (cinema, book publishing, newspapers and periodicals, etc.), genre study of the detective novel and film, and the emergence of new modes of modern identity. It will be intriguing to see what new directions and agendas researchers forge with them.

Notes

- ¹ Information for this paragraph comes from Nevins, Jess. Pulp and Adventure Heroes of the Pre-War Years (<http://www.geocities.com/jjnevins/pulpsf.html>) and Abel, Richard. "The Thrills of Grande Peur: Crime Series and Serials in the Belle Époque," Velvet Light Trap (Spring 1996): 3-7.
- ² Abel, Richard, The Ciné Goes to Town (Berkeley: University of California Press, 1998), 360.
- ³ Yoshida Chieo, Mo Hitotsu no Eigashi (Tokyo: Jijitsushinsha, 1978), 53.
- ⁴ Yoshiyama Kyokko, "Meiji yonjuyon-nen kanoei," Nihon Eigashi Nenpyo (Tokyo: Eiga Hokokusha, 1940), 150; quoted in Makino Mamoru, Nihon Eiga Ken'etsushi (Tokyo: Pandora, 2003), 45 [Note: Makino cites the wrong page number].
- ⁵ Gerow, Aaron, Writing a Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film, diss., University of Iowa, 1996, 61.
- ⁶ This billet and many other materials from that labor action are electronically reprinted in Proletarian Film Movements Collection, ed. Makino Mamoru and Abé Mark Nornes (Ann Arbor: Center for Japanese Studies Publications Program), <http://www.umich.edu/~iinet/cjs/publications/cjsfaculty/filmproleaflets.html>. On Kobayashi's role in importing Zigomar and renovating distribution and exhibition practices, see Tajima Ryoichi, "Kogyoshi Kobayashi Kisaburo ron," Nihon Daigaku Geijutsu Gakubu Kiyo 24 (1994): 27-40.
- ⁷ Gerow, Writing a Pure Cinema, 151.
- ⁸ *Ibid.*, 61.
- ⁹ Tokyo Asahi Shinbun (14 October 1912), quoted in Gerow, Aaron. "'Jigoma' to Eiga no 'Hakken,'" Eizogaku 58 (25 May 1997): 40.
- ¹⁰ Gerow, Writing a Pure Cinema, 70-71.
- ¹¹ Makino Mamoru, Nihon Eiga Ken'etsushi (Tokyo: Pandora, 2003), 44-53; available in English in Makino Mamoru. "On the Conditions of Film Censorship in Japan Before its Systemization," in In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru, ed. Abé Mark Nornes and Aaron Gerow (Victoria: Trafford / Kinema Club, 2001), 46-67. Also Gerow, "'Jigoma' to Eiga no 'Hakken,'" (in English, see Gerow, Writing a Pure Cinema).
- ¹² Gunning, Tom. "A Tale of Two Prologues : Actors, Roles, Detectives and Disguises in Fantomas, Film and Novel" The Velvet Light Trap 37 (March 1996): 35.
- ¹³ Yamamoto Kikuo, Nihon Eiga ni Okeru Gaikoku Eiga no Eikyo: Hikaku Eigashi Kenkyu (Tokyo: Waseda Daigaku Shuppanbu, 1983), 33-36.
- ¹⁴ "C. S. Gilchrist vs. E. A. Cuddy, et al." Philippine Jurisprudence, G. R. No. L-9356 (18 February 1915): http://www.lawphil.net/judjuris/juri1915/feb1915/gr_1-9356_1915.html.
- ¹⁵ Abel, Richard. Americanizing the Movies and "Movie-Mad" Audiences 1910-1914 (Berkeley: University of California Press, 2006), 26-27. While less relevant to the situation in Japan, it is worth noting that Éclair's success with these and other films helped it bolster its moves into international distribution with offices in Moscow, London, Berlin, Milan, and New York; it also set up an American studio in 1911 to actively nurture its American foothold, but the strategy failed when a fire razed the studio on the eve of World War I. Abel, Ciné Goes to Town, 51-52.
- ¹⁶ Abel, Ciné Goes to Town, 41
- ¹⁷ See, in particular, *Ibid.*, 359.
- ¹⁸ Gerow, Writing a Pure Cinema.
- ¹⁹ Francis Lacassin, Louis Feuillade (Paris: éditions Seghers, 1964), 12.
- ²⁰ Gunning, "A Tale of Two Prologues," and Gunning, Tom. "Attractions, Detection, Disguise: Zigomar, Jasset, and the History of Film Genres," Griffithiana (May 1993): 111-36. The other essays in the Velvet Light Trap special issue entitled "Feuillade and the French Serial" (March 1996) are also important, especially those by Robin Waiz and Richard Abel. Also of note: Linda Williams, Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film (Urbana: University of Illinois Press, 1984).