

アート・リサーチセンターオープン記念連続講演会

第2回 「映画における京都学派の成立」

講師：牧野 守（日本映画史研究者）

1999年5月19日（水） 於 末川記念会館ホール

~~~~~

それでは早速本題に入りたいと思います。

まず、京都においてこのような演題でお話ができるということは、私にとっては絶好のチャンスとっております。大体私自身が研究や活動の場を東京主体にしておりますけれども、このようなテーマでなかなか話す機会がございませんでした。ただ、この中には評論家の方あるいは映画分野に関してご研究なされている方もいらっしゃると思いますので、まず、このような演題についてお断りしておかなければならないと思います。何といたしまして、「映画における京都学派の成立」というような、大きなタイトルを提起したものだと言われるのではないかと思います。特に、京都学派という言い方にこだわられる方もいらっしゃるんじゃないでしょうか。当然の事ながら京都における哲学の伝統的な経緯の中で、西田哲学、田辺哲学といわれる形の、京都の独自でなかなかアカデミックな理論の展開があります。はたして映画の理論において、それに対応するような学派が成立するものであろうか、または成立していたのか、ということだろうと思います。と申しますのは明治後期になって渡来した映画というものが、一般の大衆娯楽として出発したわけですが、やがてそれが今日まで100年続きまして、芸術の分野において、また文化という形ではたしてどれだけ認知されてきているのだろうかという疑問が介在しているのです。と申しますのは例えばアメリカの近代100年の文化史の中で映画というのは、ジャズなどと並び称せられるようにまぎれもなくアメリカ文化として大きな要素を占めている。フランスはルミエール兄弟の発明ということもあって、フランスにとっての映画というのは真に民族にとっての文化そのものである。ところが現在においても、日本においては映画はまだサブカルチャーということ

で大衆娯楽のための興行の手段としての価値基準で左右されている、つまりそういうことは学問の領域としての美学または芸術学の対象となり、それが教育という体系的な形の中に組み込むことができるのかということに関しては、問題視されてきたわけですね。そういう中でこの京都に、今言ったような映画理論の創造的な展開があったのか、ましてそれが、一つの体系化された学派というような形で裏付けがとれるのかと疑問視される方もいるんじゃないかと思います。特に、東京あたりの中心的な研究の中では、なかなかそういう問題意識もないし、このようなテーマに対する目配りといえますか、視野としても浮かんできません。しかしながら私としては前々からこの課題にはいろいろな関わり合いを持ちまして、まあ私自身の研究方法が先ほど川嶋先生からご紹介いただきましたように、文献学と申しますか、例えば他の領域、社会学とか心理学、歴史学、そういう領域と同じように、実証的な研究、つまり書誌的な裏付けを持ってそれを一つ一つ解明して、それを体系化していくという方法論にこだわっておりますので、そういう意味で今回はじめて仮説のような形でこのテーマを取り上げることにしました。幾つかお持ちしました資料に基づきながら、特に戦前ですね、戦前というのは映画の草創期から戦前つまり1940年代に至る京都における映画の理論、つまり美学、美術、芸術学としての理論、それからもう一つ重要なのは創造活動との関連性のなかで考えてみたいと思います。

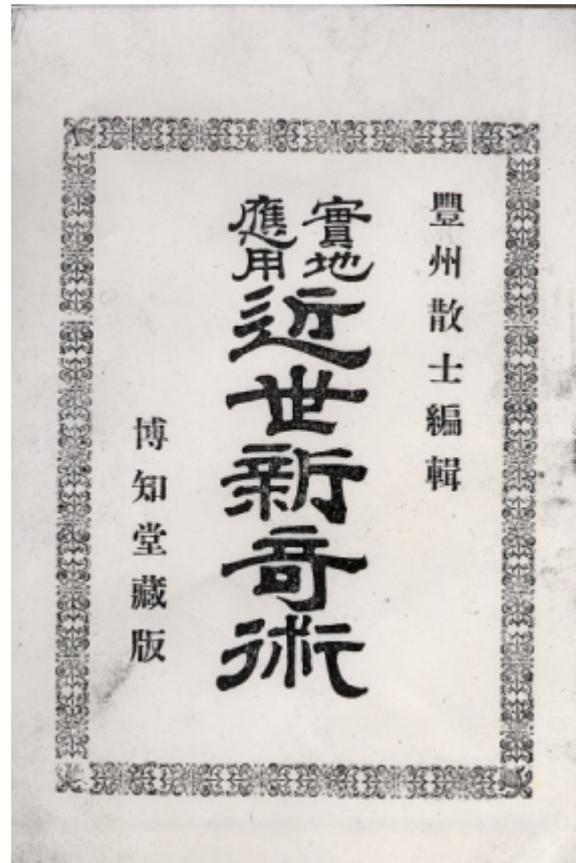
映画の分野で京都といえますと、まさにそれはハリウッド、アジアのハリウッドと称されて様々な撮影所が昔からありまして、時代劇、チャンバラのメッカであり、ここから沢山のスターが登場する。それも第1号の目玉の松ちゃんこと尾上松之助、それから

以降から星のごとくスター達がラインナップされていますね。監督も同姓ですが私とは全然関係ありませんけども、牧野省三という、映画の歴史の中では日本の映画の父といわれている方をはじめ、深く京都とは関わっておりますが、制作や作品の興行という観点では論じられても、肝心の理論という面に関してはあまり触れられていないんじゃないか、というまず私なりの問題意識があります。そこでこの明治29年になりますか、日本に映画が渡来した。やがてそれが様々に変遷する中での戦前という時代の区切りの中で、今言ったテーマが実証できるのかできないのか、私自身はもちろん不十分、不完全であっても、何とかそれを裏付けさせたいと思っておりますけど、お聞きいただいた判断で皆様からご意見やあるいは批判がありましたら、伺ってより高いものにしたい。当初に言いましたように、私自身がこのテーマでお話する最初のチャンスなものですから、そういう意味においてももっと事実や様々な活動に対するご意見などもこの機会に伺うことができればと期待しております。

講演にともなって画面はですね、持ってきました文献資料を、OHPのスタイルで、ビデオで投影して、この演壇上のスクリーンへ映し出します。もし、必要があれば演台の照明を少し落とすのが見やすいということでしたら、落とします。タイムテーブルはお渡ししてありますので、大体ですね1時間半ちょっと越えるぐらいかなあというところで話を収めたいと思っておりますが、最後にですね当時京都で製作された日本の実験映画をご覧いただこうと、8分と16分の作品を用意していますので、これをビデオプロジェクターを通じてご覧いただきます。また、今日はこの作品を製作したスタッフの遺族の方もお見えいただきましたが1930年代から40年代にかけて京都で活躍された方々、特に中井正一なかいしょういちと一般にはいいですけども、正しくは中井まさかずなかいまさかず、と読むのが正確と思っておりますけど、我々はいよいよ中井正一なかいしょういち・中井正一なかいしょういちというふうに言っておりますので、その中井正一達を中心とした『美術批評』のグループ、その方々の中で中心になって作品作りをしました能勢克男さんの二本の作品をこの場を借りて上映することにします。その後

に皆様のご意見を伺うことにしたいと思います。

さて、レジュメの最初に書かれております、日本の映画の草創期ということで触れている史実は、あくまで日本に映画が渡来しそれが根付いて行くという、急速に進展する段階の必要な導入部としてピックアップしただけですから、話としてはまずその辺は目を通していただく程度にとどめまして、の「日本の映画理論の曙」という本題に入ります。まず、映画が言説史上で活字媒体という形で紹介されるのは、映画が近代の発明によってもたらされた文明の利器としてその仕掛け、構造、見世物などの特色というようなことを紹介する書物として世に現われました。これははたして日本でどれだけのオリジナリティーがあるかということになるわけですが、どちらかという海外からのその種の啓蒙書を訳したり、あるいは孫引きして紹介したという程度のもので、これが当時の映画、活動写真というものの仕掛けというものを解説した日本での初期の書物



資料1 .1987(明治30)年1月  
訂正再版 / 博知堂

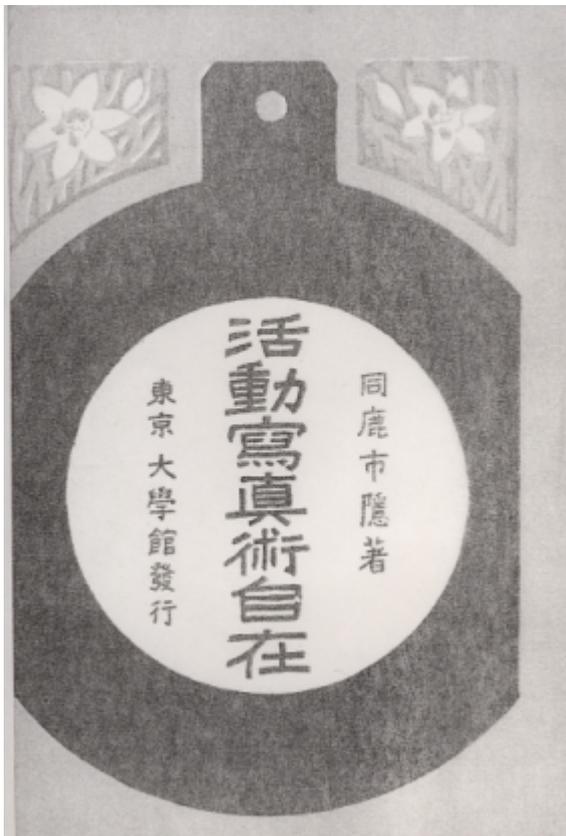
実地応用近世新奇術」(資料1)です。

実はこの書物を中心にして、もう一冊の異本といえますか、内容は同じで紙型まで同じという本『活動写真術自在』(資料2)があります。そのどちらが日本の最初かという、今でも研究者の中では論争が行なわれています。まだ事実関係がはっきりと裏付けされてはいません。わずかに100年ちょっとの歴史とはいいながら、草創期から活動写真というものが、今日での研究とか時代的な裏付けという意味でもすこぶるあいまいな中で登場した、そう言うことではまさに映画らしい出発と言えるのかも知れません。

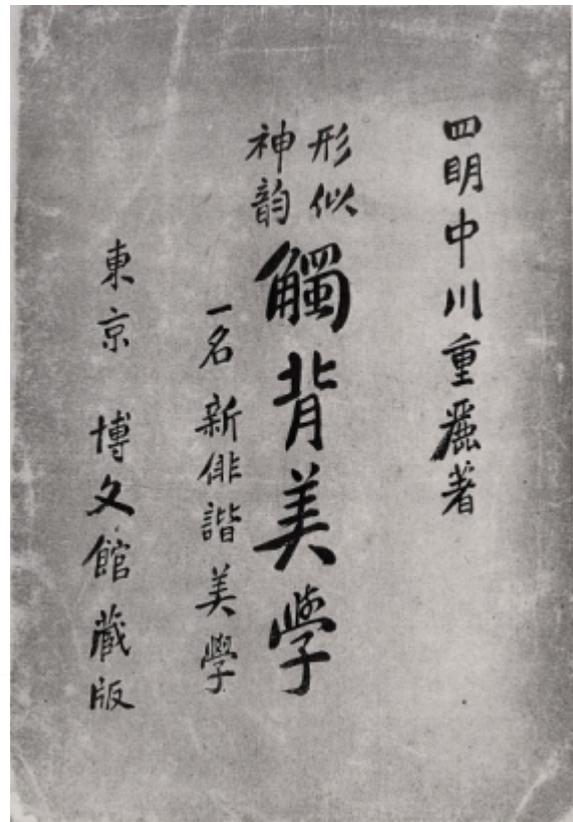
ところが日本における映画を美学という芸術的立場で論じたといわれている本があります。これが『形似神韻触背美学』(資料3)、日本における映画を美学的見地から論じた最初の本で、しかも京都と深く関わりをもって登場ということかも注目に値します。著者は中川重麗。

中川の上に四つに明るい四明という雅号、つまりペンネームがついて四明中川重麗。何でこれが映

画の最初の美学上の本なのか。タイトルだけを見るとちょっととまどわざるをえないわけですが、新しい俳諧、いまでいう俳句ですが日本の伝統的な文学の一つの形態といえますか、俳句を論じている。この中川重麗という著者はその頃の関西における俳壇の重鎮と呼ばれており、この書は文明開化のドラスティックな転換期にあたって芸術美の本体は不離不即にありという彼の自論にもとづき、多面的な領域に対する評価を様々なそれにふさわしい俳句を引用することで自分なりの考えとしてまとめているわけですが、その内容は西洋および日本における伝統的な美意識という問題を基調として論じているわけですね。明治の文明開化の中で、新しい日本人の美意識というものはどういふものであろうか、ということがこの本の主題になっている。それがためにあらゆるジャンルの、例えば日本画、洋画から始まりまして従来論じられている様々な分野を取り上げる中で、実は当時出現した写真や活動写真も入っていたのです。



資料2 :1903(明治36)年 8月 / 大学館



資料3 :1911(明治44)年 4月 / 博文館

ところが彼の美意識の基準、スタンダードといいますが、その評価の基準というものは活動写真のような現代の発明に基づく機械によって映し出される現実という形のものには、美意識につながる創造活動として認められない。つまり活動写真は芸術の範疇には入らない。まさにそれは彼独自の評価上の分類項目の対象としては半分の芸術、芸術の可能性はあるかもしれないけれども、本来芸術の分野には入れられない。まだ活動写真が海のものとも山のものともわからない、明治44年の見世物時代のことですが、そういう美学的な見地で活動写真を判断したということです。活動写真の将来というものは、これは芸術とかそういうような対象として考えられるものではない、といった論点ではあった訳ですがこれはやはり美学という視点から映画を論じたという意味で最初の本になってしまったのです。当然のことながらここで取り上げられました、例えば当時の美意識のなかで、機械というような媒体による表現、これは小説家やまさに彼のような俳句という形で自分のイメージや美的意識というものを言葉で、言語で表現する、あるいはまた絵画や造形で表現するというに比べて、機械というものを通して表現するというものは創造活動にはならない。それから、まだまだその頃は成熟してない表現でしたが映画の集団的な活動に対しては作家的な活動というのは、個人が内在的なイメージを凝結した形で表現するものが主体であって、多くの人々が寄り集まってワイワイガヤガヤ作るようなものの中で、果たしてどれだけ芸術の完成度が求められるだろうか、という意味で機械性・集団性あるいは当時の文明開化の時代の発明品としての技術、今日ではハイテクというんでしょうか、高度な技術操作によってもたらされるようなものは芸術の表現媒体には入らない、活動写真はそういう意味では芸術の範疇には入らない、というように彼はこの本の中で宣言したわけです。

でも、これは彼がはじめてそういう形で言ったのかということに問題があります。実はこの時期にドイツでは美学あるいは哲学の研究が進みまして、その中心的な人物の一人にコンラート・ランゲ、今でも哲学や美学の中でも歴史的な役割を果たした人物

として知られてますが、やはり古いタイプの人として一般的には忘れられている存在です。しかし、当時としては実に大きな影響力を持った哲学者ですね。これは後になりますけれども、日本において近代の思想や美学という点で重要な役割を果たした森鷗外という、皆さんご存知の作家がいますが、我が国においては当時の哲学または美学の用語は彼によってはじめて作られた。今我々が使っている言語あるいは哲学・美学のテクニカルタームといいますが言葉などは、森鷗外がその概念を伴って主としてドイツなどの哲学上の言語にもとづいてその基礎を築いたといわれておりますが、森鷗外もこのコンラート・ランゲからすこぶる影響を受けていたということが、彼の著書の中からも明らかにされている存在であるほどですから、ドイツのごく限られた分野で活躍した人とはいえない、むしろ世界的に活躍した人です。このコンラート・ランゲが同じように映画は、活動写真はいくらそれが機械や創作活動が進んでも芸術の領域には入り得ないものだと言っているのです。まさにコンラート・ランゲの論説を中川重麗が自分の著書の中で提示したというようにとれるわけです。ところがコンラート・ランゲが、代表的な映画に関する論文をまとめて出すのは、中川重麗がこの「触背美学」を出版した1911年から10年の後の話なんですね。そういう意味ではコンラート・ランゲよりも時代を先取りした形で彼が出したかということになりますが、実はコンラート・ランゲの主張は後に歴史的にもドイツで映画を美学的に論じたといわれている代表的な著書になるわけですが、そのコンラート・ランゲの理論自体はすでにこれ以前から学術誌紙などで発表されてきました。それを中川は何らかのかたちで入手して、自分の新しく出した本の中で触れたというのが実状ではないでしょうか。

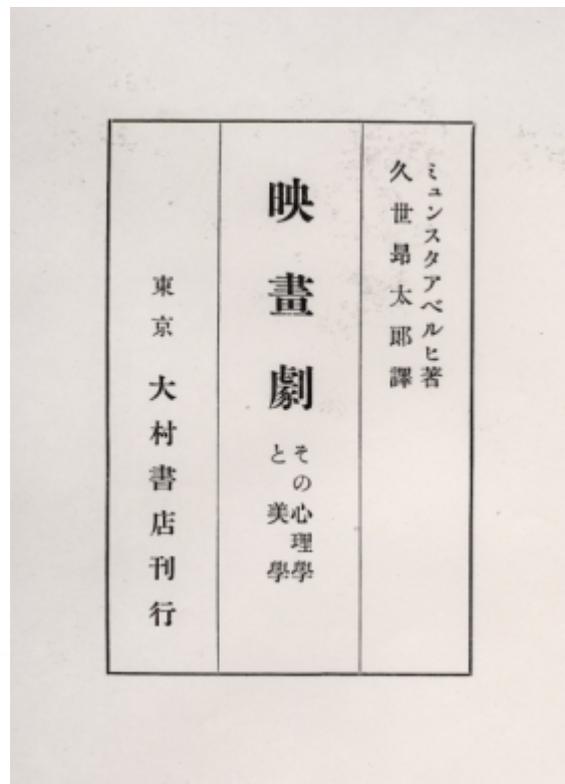
そこで中川重麗はコンラート・ランゲの説をどういった関連性によって取り上げたのか、彼はその当時は京都市立絵画専門学校、現在の京都芸大になるでしょうか、創立した当時の2年後にこのドイツ語の教師として奉職しています。ご存知と思いますが京都市立絵画専門学校というのは日本画を主体にして作家あるいは日本画に関する研究などの

人材を育成するという目的で京都市が設立した学校です。この京都市立絵画専門学校の初代の校長さんというのは、松本亦太郎という学者で沢山の著書を残しておりますが、実はこの人の専門は心理学です。心理学者です。しかも明治期における心理学者の中でも、実験心理学という分野での日本の最初の学者です。彼はアメリカとドイツに留学をしまして、それでアメリカ・ドイツの実験心理学に関する方法や実験器材を習得して、日本で最初の実験心理学の実験室を作った。それを作ったところが京都帝大、現在の京大です。本来は東大で作るはずが、予算上の制約と文部省でのちょっとごたごたが内部にあったようで、結局彼はタイミングを失って京都帝大に来てはじめて実験心理学の講座と研究室を作った、ということです。ですから実験心理学に関しては京都が発祥の地ということになりますね。この松本亦太郎の実験心理学というものは、単に教壇的な場で講義しあるいはよくある心理学のアチーブメントテストみたいなことではなくて、もっとフィールドワークを伴った臨床的なケースにもとづいて実際に研究し、調査をしたというような実践的な学問の形態をとったということでも画期的な人だったんですね。いわゆる新しい美意識とそれに対する感情がどう対応するかということで、日本画、洋画その他に到るまでを対象として活躍した啓蒙性に富んだ実に分野の広い人です。この松本亦太郎がこういった形のものを京都で定着させると同時に、誕生まもない京都市立絵画専門学校の校長も兼務したわけです。ということで先ほど取り上げました中川重麗の『融背美学』の発想の土台には松本亦太郎の示唆というか、協力によってできた、という明らかな関連性がこの本の序文で述べられています。つまりドイツ語の教師である中川重麗は、ヨーロッパの論壇におけるアカデミズムという意味合いでの松本亦太郎の様々なアドバイスにもとづきドイツの文献その他を入手して読むことによって、当時の最も新しい映画に対する理解ということを意義付けることができた、というように受け取ることが出来ます。ということでこれが日本における美学という観点で映画を論じた最初の著書であるとなった

訳です。これは単なる偶然かもしれませんが、あるいはたまたま京都という風土というものと、絵画専門学校の校長と教師という関係の中で発表された言説ということに限定してそれ以上の意味はないんじゃないか。それが結果として日本における最初の映画理論でありながら活動写真というものは芸術に値するようなものにならない、という否定的な意味において取り上げているということで終わってしまい、いつのまにか映画の理論史上や美術・美学という領域の中からは、忘れ去られるといいますが、葬り去られる結果になってしまったのです。

ところが次なる問題ですが、ヒューゴー・ミュンスタールベルヒの『映画劇 その心理学と美学』(資料4)という本が1924年(大正13年)に出版されました。

これが実はですね、本格的な形で日本での海外の映画理論が紹介された最初の翻訳書です。この本がまたもや京都を背景として上梓されて日本映画の初期の理論に大きく貢献することになりました。この翻訳をしました久世昂太郎という人物が後に哲学者として著名な谷川徹三の映画部門に関わるべ



資料4 :1924(大正13)年2月 / 大村書店

ンネームです。彼も実は京大の哲学を出まして、まず最初の就職先として選んだところが京都市立絵画専門学校です。中川重麗と同じ学校です。多分、もうその頃は校長は松本亦太郎から変わっていたらと思うんですが、大正13年ですから中川が「触背美学」を出版してから12～3年たってますから状況は多分変わってますけど、でもここでまたこのような映画劇の美学と心理学というテーマの著書が京都から出たという意味を考える必要があると思います。このヒューゴー・ミュンスターベルヒがこの著書でアメリカやドイツで当時の映画理論というものを単なる表現や美意識でなくて、心理という観点から論じたということで当時の代表的な理論書になってますね。これを谷川徹三こと久世昂太郎が翻訳して発表したわけなんです。こうなると、これは単に偶然というようには思えなくなってくる、京都という当時の時代状況の中で、このようなものが次々出されていったということを見無視するわけにはいかないだろうと思います。それは何故かと申しますと、彼自身は哲学者ですけれども、考えようによってはまだまだ安月給の教師ですから、なにか適当な翻訳をたのまれて、出版社から出したという個人的な関連性によるようにも思われるわけなんですけど、必ずしもそうではなさそうです。彼はこの本を出すと同時に、映画というものの新たな可能性に対して、様々な自分なりの理解というものを深めてきた。それは身近に京都大学の哲学の出身者によるところの映画研究のグループがその背景にあったんですね。彼はそのようなグループの人と深い関わり合いを持ちまして、哲学あるいは様々な芸術、例えば、宮沢賢治の発見と紹介とかですね、まあいろいろな分野で活躍する訳ですけれども、映画に関しても終生彼は大きな役割を果たしています。

しかし彼の業績の中からは全くその辺が消えてしまっている。当時、この京大の哲学の出身の人達を中心にしたグループというのが理論雑誌を出しまして、それが『映画随筆』という雑誌です。

今回一応私のコレクションの中で持っているものをほとんど持ってきましたが、時間がないので全てを取り上げられませんが、これがその創刊号(資料5)

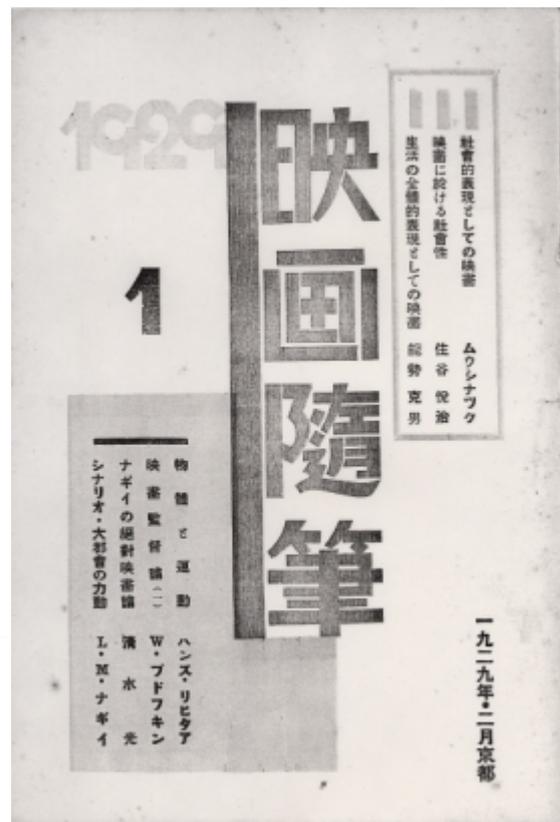


資料5 1925(大正14)年7月 創刊号 / 映画随筆社

です。当時既に東京の映画ジャーナリズムというのは、それなりに一つの形を取ってしまっていて、例えば大正8年の『キネマ旬報』、それから少し遅れて『映画評論』というようなメジャー系の雑誌を含めまして、映画論壇が形成され理論誌や同人誌などがサイレント期の映画の黄金期にふさわしい形で沢山出ています。もちろんこの京都における『映画随筆』もその一つと考えられますが、単なるそこらに転がっているようなマニアックなファン雑誌ではなく、実に高度な理論研究雑誌、国際的にも80年たった今日でも通用するような理論雑誌であった、ということが言えると思います。それはどういうことかといいますと、特に三つの点を上げることができます。まずその一つはですね、海外の最も新しい当時の映画理論や前衛的な運動の動向がアップ・トゥ・デイトで翻訳紹介され、この『映画随筆』紙上に次々と登場してくる。その中でも有名なのはドイツ、ナチスドイツが台頭する前、ヨーロッパに戦前における民主主義の政治の実験台といわれておりました

ワイマール共和国という国家体制が成立したわけですが、このワイマール共和国の文化政策の中で大きな役割を果たしたバウハウスの運動があります。(資料6)

このバウハウスの主題というのはグロピウスを始めとした建築なんですね。新しい建築をテーマにしていますが、それと同時に写真とか映画という分野、これはバウハウスの運動は第一次、第二次、第三次という段階を経ながら、インスティテュートといいますが学校を作りまして教育もしたわけです。そういうお互いに寝泊まりを一緒にするギルド的な学校を作ったわけです。そのバウハウスの映画運動の中で教師として有名なモホリー・ナギーという、理論家でありなおかつ彼自身は実験映画を作った。まあ大体はお金がかかるんで主として小型映画を使って制作をやった人ですね。とにかく理論と製作実践という創造活動を意欲的にやっていくわけですけれども、そういう活動を通じて映画を作った。代表作は幾つか残っておりまして、フランスのシネマティックフランセイズとか、ロンドンのモミとか、そういうところでそれらの作品は今日でも見られますけれども、このような新しい理論とその創造活動を『映画随筆』は系統だてて積極的に取り挙げた。東京やその他の理論誌もそこまではいかなかった。集中的に毎号のようにこのような国際的な運動と理論を積極的に紹介した。当時その中心になった人が香野雄吉という人ですけれども、この人は実は京大の美学ではなくて建築の出身の人なんです。まさに映画と建築の結びつきは密接なものであった。後にソヴィエト革命の中から新しい理論としてエイゼンシュテインのモンター理論が登場するわけですが、あれは実は用語としても表現としてもエイゼンシュテインの専売特許ではありませんで、既にその考え方の基盤というのはあった。アメリカでは、それはエヂティングという形で既に表現としてあったわけですが、それを思想的な形で表現に取り上げたのはエイゼンシュテインです。またモンタージという言葉もいろいろな解釈がありますが、例えばドイツにおけるモンターゲという言い方は建物の構造ということ。あるいはフランス



資料 6 : 1929(昭和5)年2月号 / 映画随筆社

で似たようなモンタージュという言葉は医学分野による身体、体内の分割といいますが、区分けといえますかね、そういったいずれも構成というか構造というものに関わってきたことが、映画の中でモンタージュという言い方に転化することで、いつのまにか映画用語というように定着しているのです。このバウハウスの建築への興味から、香野雄吉は新しい建築の運動を日本の中で進める過程で、映画との関わり合いという同じ構造という意味でのコンストラクションというものを通じて映画に興味を持ち、やがて終生映画製作と結びついた理論という形で活躍するんですが、この人はあまり一般的に知られていません。彼は当時様々な形で発言をし、発表をしているわけですが、何故知られていないかというと、実はこの人の本名は加納龍一というのですが、彼は映画の分野に関しては香野雄吉というペンネームを通して、戦後はそのペンネームを使うことを辞めてしまったために、歴史的に戦前の香野雄吉が加納龍一であるということを知っている人が、

同じ仲間内や映画や建築をやっている人も知らなかったというのが原因です。心理学者で今も長老でござ存命ですけれども、波多野完治という方がいますね。この波多野完治という人は、戦後になって加納龍一さんとは身近な存在であったにもかかわらず、彼の若い頃のペンネームが香野雄吉であるということとは知らなかった。そういった珍しい存在です。ところが珍しいというよりもですね、当時の30年代の時代状況の中では、けっしてこのような形でペンネームやあるいは匿名性といいますが、署名もしない論文の出し方というのは、様々な取り締まりその他への配慮があったのでしょうか、結構そういう形で重要な論文やマニフェストが発表されるというケースがありましたので、彼もそういう意味での匿名性に徹した、あまり売名的なことをやってとやかく人目を引こうという気持ちが毛頭ない方だったといえますね。

先ほど一寸触れました波多野完治、この人は話が飛びますが戦後になって映画の心理学という形で、また言語における文章心理学という点で一つの体系化を試みた人ですが、実は彼にとっては映像と言語は心理学上の一つの車の同じ車輪という観点から文章心理学と映画心理学この二つを完成させた。ところが映画心理学は著書としては一応の完成をしていますが残念ながら文章心理学に比べ基礎的な考察段階で終わっている。当時の波多野の恩師達が映画を自分の終生の学問の対象にしては食って行けないぞと脅されて実験心理学の方にとどまったという人、本当は映画の心理学をもっとやりたかった、今でもお元気ですけどもね。というユニークな方ですね。彼と同じく東大で机を並べた同僚というか兄弟子に城戸幡太郎という人がいますが、この人はですね、心理学の教育分野で戦時中には言動にいきすぎがあったということで逮捕されたりして、大学を追放されるという不遇な扱いを蒙った人なんですけれども、この人は映画を教育の中の一つのツールといいますが、白墨、黒板の教壇授業を打破して映画を生きた教材という形でどう使ったらいいのか、今でいえば視聴覚教育みたいなことを懸命にやった人です。この城戸幡太郎も波多野完治も実は東大における松本亦

太郎の弟子なんですね。ということで話は戻りますが、当然松本にも中川重麗との交流やバックアップというものがあるけれども影響を与えたと思えるわけですが、ところで「映画随筆」の同人にいま一人清水光という人がいます。(資料7)

この人も今の時代では忘れられた評論家なんですね。しかしこの方も同じ京大の美学を出て、そして京都を地盤にして積極的に活躍した人です。彼は戦後そんなに長く活躍されなかったということもありますが、一般的にいえばアメリカ映画のまさに生き字引きみたいな方でして、ついこの間亡くなられました評論家といっているのか映画の語り部といわれている淀川長治さんの、名実ともにお師匠さんといわれている人です。淀川さんがどこで映画を勉強したのかというとまず試写室、それから神戸、大阪、京都というテリトリーの映画時代の中で戦前ある一時期まで活躍をした頃の先生が清水光だったんですね。当時の新進気鋭の理論家で前衛的な海外の理論の紹介を積極的にやっていることがわかります。



資料7 :1928(昭和3)年6月号 / 映画随筆社

ところでこの「映画随筆」の活躍に対して、当時の新興芸術運動の中でも文壇や芸術分野に積極的なイニシアチブを持ったのがプロレタリア文化運動ですが、これは左翼の運動、その中で特に映画の分野に関してはプロレタリア映画連盟というのができまして、略してプロキノといいますが、このプロキノのメンバー、例えば、評論家の岩崎昶であるとかさまざまな論客がその中に結集しました。京都にもその支部ができまして、松崎啓次とか、後に東宝のプロデューサーとして知られるようになりますね、それから評論家でいえば北川鉄夫（本名西村竜三）だとか、この人達はいずれも京都出身です。例えば松崎啓次というのは青木義久というのが本名ですけれども京都府立医大出身。ところで京都で活躍したプロキノの主要なメンバーはやがて東京に活躍の場を移すようになってしまふんで京都での活躍はダウンしていきますけれども、そういう人達がこの『映画随筆』を真っ向から批判したんですね。一言で言うと芸術至上主義だと。当時の芸術は大衆あるいは労働者にいかに役立つかということで評価が決まるのに、この書齋派と申しますか、学問という場の中で狭い形で新しい議論を展開したところで、それは単なる遊びに過ぎないというようなことを言い始めて、真っ向からこの『映画随筆』を批判するんですね。岩崎昶は京都まで出てきて、この『映画随筆』のグループと座談会を持って、今言ったような立場で積極的に批判をしまして、全国的なプロレタリア映画運動におまえ達も参加しろというようなことを言うわけですが、『映画随筆』のメンバー達は俺達はそういうふうな方向で映画を考えていないと断るわけです。ところが時代状況の中で、二番目の問題に関連しますが、『映画随筆』の同人たちは積極的に当時の映画製作、スタジオを含めた創造活動に関わるようになってくる。すると今度はプロキノの活動家たちは、『映画随筆』は芸術至上主義的な傾向はあるけれども、社会的にはある種の役割を果たしているから、これは同伴者であるという友好的な態度を示すようになっていくんですね。でも『映画随筆』のメンバーは、一貫して最初から取り上げているような形の傾向を変えることはありません

せんでした。ここで二番目の問題として『映画随筆』のなかの特集号を取り上げたいと思います。衣笠貞之助監督の「十字路」という映画が製作されました。当誌はそれを取り上げています。しかし単にこの作品紹介のために『映画随筆』が紙面を割いたということではありません。もっと積極的な意味がこのなかにあった。

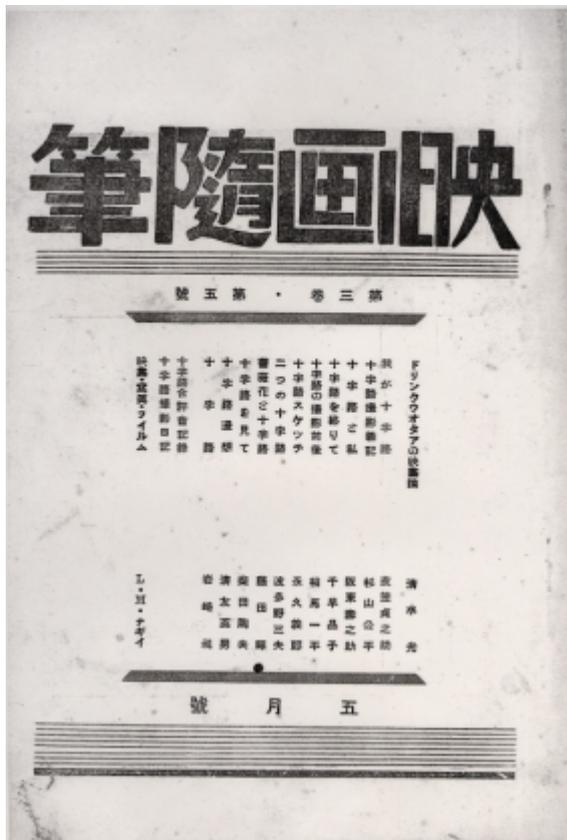
衣笠貞之助というのは、皆さんご存知だと思いますが、京都マキノで最初は俳優、いわゆるサイレント映画の頃は女形、女優が登場しない段階では男が女優になったというか女役をやったわけですから、そういう出身なんですね、あまり学校などで勉強をする、当時の映画界の人々というのはそのような経歴の人はあまりいなかったわけですから、そういう意味では理論的に主張するという態度の人ではありませんが、彼が永年おりましたマキノを飛び出すきっかけとなった事件が発生します。

それは当時に新感覚派と称されていたグループで横光利一という作家がおりまして、その横光利一が『日輪』という作品、小説を書きました。これは今日でいえば日本の神話伝説を舞台にしてですね、これは当時の皇国史観による神武東征による建国、つまり神武天皇が大和を征定したということではないんですが、古代というものを現代の意識に当てはめて取り上げた作品ですが、衣笠貞之助はその原作を題材にして、『日輪』という映画を作りました。これが大正14年の春のことです。ところがこれが当時の関西におりました右翼の猛反撃を受けた。不敬罪である。不敬罪であるというのはですね、その後のまさに日本の軍国主義化の中でウルトラナショナリズムみたいなのが出てきて、国是の八紘一宇の精神に悖るものは何でもかんでも気に入らない、という国粹主義的なそういう歴史観にもとづくのではなくて、多分に風俗的な見地から古代の神話伝説を矮小化してコスチュームや何かを見ても隣の韓国などのような衣装をまとって、まあ、実に安直な内容にしているのはこの神話伝説を汚すという意味でけしからんといった意味あいだったんですね。ところがそのことに対して、検閲ではこれは最初は許可されたのですが、そういった反対運動まで持

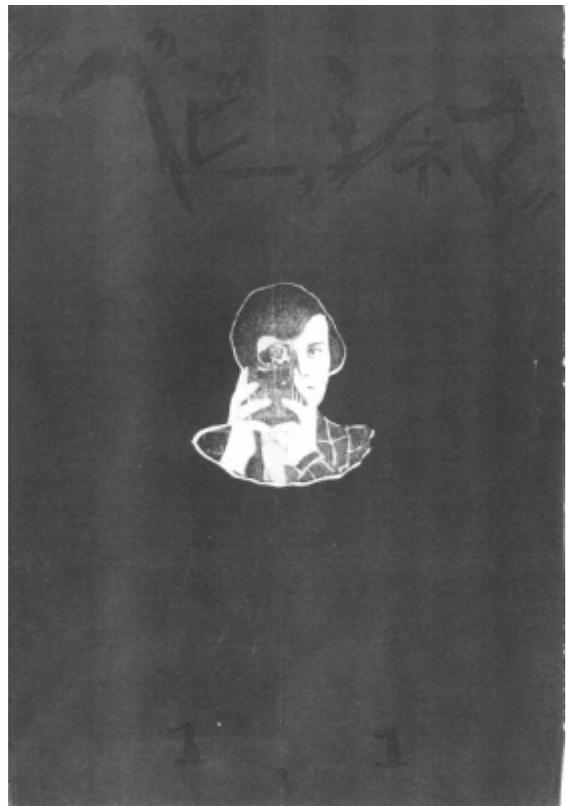
ち上がりまして結果的にはこの作品は上映禁止処分になるんですが、やがて後には「女性の輝き」なんてタイトルに名前を変えましてね、そして一部だけカットして上映されるということがあったんですが、この時、牧野省三がとった態度があまりにもはっきりしないというか、自分にとっては納得できないというので、衣笠貞之助は永年の古巣であったマキノの撮影所を飛び出すというきっかけになるわけですね。この後彼が何をするかというと衣笠映画連盟という、一種の監督の独立プロですよ、それを作るわけです。そこで川端康成原作の「狂った一頁」とかあるいはこの「十字路」とかいう映画を作りまして、これはやがて衣笠がドイツから当時のソヴィエトロシアに行きましてエイゼンシュテインなどに会ったりして、「狂った一頁」や「十字路」を見せて大きな評判になる。衣笠が何故この様なおもいきった当時の映画監督にはできないようなことが出来たのかというと、その背景に『映画随筆』のメンバーの協力があつた。(資料8)エイゼンシュテインのアポイント

の手紙を出すことから、スケジュールを調整することから、海外の受け入れの体制を作ることなど、映画の制作にも関しても、例えば香野雄吉は京大建築を中退して京都の松竹の撮影所の美術監督になりましたね、そうしてこの作品の制作のバックアップをした。こういった様々な関わり合いを現実にはしているんですね。このような単なる論壇の書齋派的な理論活動ばかりでなくて、実際にもそういう結びついた活動をしていた、というのがこの京都における理論活動のもう一つの大きな側面であるというふうに指摘できると思います。

そしてそういうものを支えているもう一つの面として、この大正の14年、1925年あたりから昭和の初期に盛んになる小型映画というものの発達があります。これは『ベビーシネマ』(資料8A)、まあ、もうご存知ないと思いますが、京都で出た小型映画の機関誌ですね。これも単なる、小型映画といいますが同好会が趣味的形で自分達で劇場の映画をなぞらえたようなものを作るといった閉鎖的で大人のおもちゃみたいな扱いをする世界というように見られ



資料8 :1928(昭和3)年5月号 / 映画随筆社

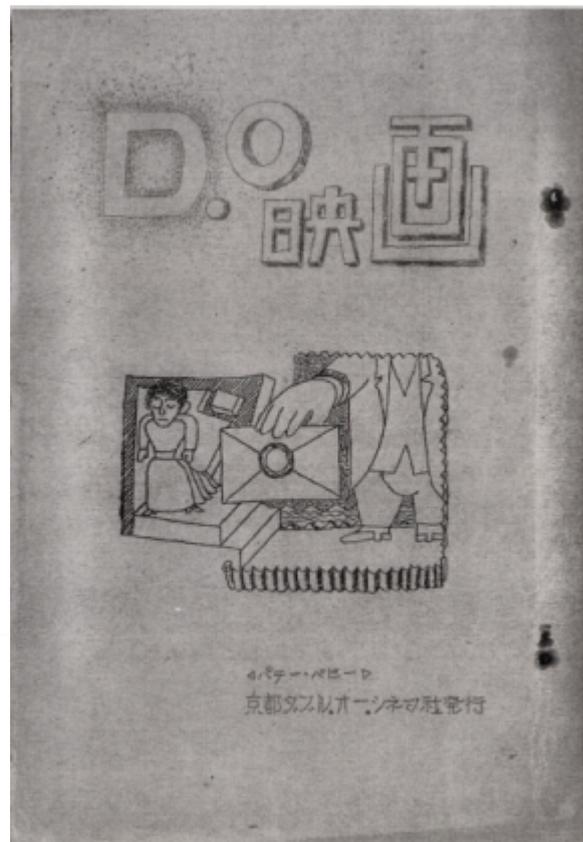


資料8A :1928(昭和3)年1月号 / ツバメ社「ベビー・シネマ」

|                 |         |
|-----------------|---------|
| ◆ 新聞を讀して……      | 松本 義    |
| ◆ 巴里での話……       | 村田 實    |
| ◆ ビー・レネで私社論……   | 若原 隆    |
| ◆ 陸軍の罪……        | 大橋 幸雄   |
| ◆ 魚……           | フジタカハル  |
| ◆ 近衛即決論……       | 藤 公 義   |
| ◆ 僕し一寸おぼしめしらは…… | 藤 公 義   |
| ◆ 陸の下の方針……      | 和 歌 三   |
| ◆ トカイセッション……    | 田 中 兵 三 |
| ◆ 僕の思ひ付きより……    | 上 田 寛   |
| ◆ 詩……           | 田 中 兵 三 |
| ◆ 読つた會名に付いて……   | 田 中 兵 三 |
| ◆ 新聞に於いて……      | 田 中 兵 三 |
| ◆ 京都ビー・レネマだぞり…… | 田 中 兵 三 |
| ◆ 長く、讀物……       | 田 中 兵 三 |

目次  
月刊一月號

資料8B：1928(昭和3)年1月号  
ツバメ社「ベビー・シネマ」目次



資料8C：1929(昭和4)年1月号  
ダブル・オー・シネマ社

ますが、実は一方ではすでに取り上げましたプロレタリア映画連盟あたりは、35mmサイズのスタンダードによる撮影所の映画は手が出ないので、小型映画を武器にして自分達の活動の映画を作ろうという運動を起こしたんですね。例えばそれが京都にいてどういうことになりますかということ、昭和の初期に唯一の革新系の代議士として当選していた宇治の花屋敷のご主人、山宣、山本宣治。彼が右翼のテロで殺されるわけですね。その遺骨が戻ってきたときに京都の市民はまさにパレードをして彼を迎えた。

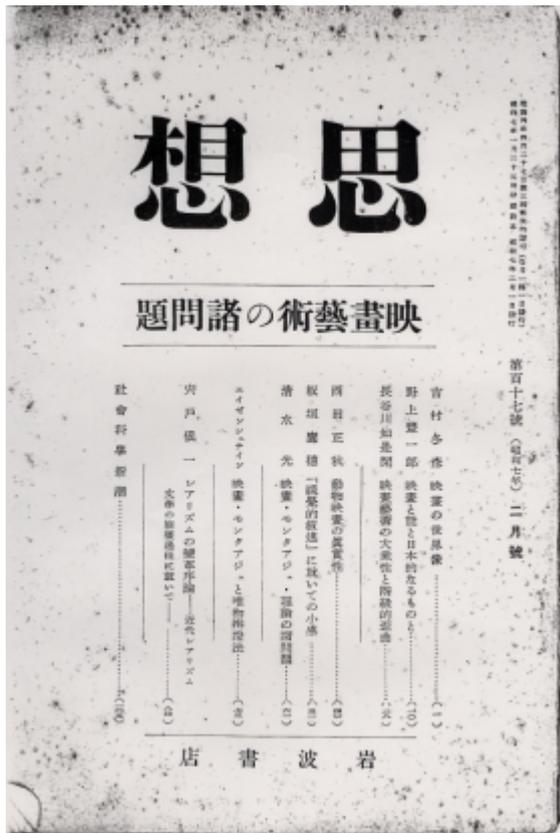
その時の映像記録で16mmの小型映画で撮ったものが現在も残っています。

例えばその中の葬列のシーンで有名なのは、当時の京都市にあったタクシーが全て動員されて京都駅前に並んで、その葬儀に参加した人々を花屋敷まで送ったという、車のパレード。この車のパレードはですね、定点観測のように、16mmのカメラを持って屋根の上とか道路の横とかにアマチュアカメラマンがそれぞれカメラを持ってずうっと並びましてね。

こうして撮影したものを編集してまとめた。今でも残っています。今回残念ながら持ってきておりませんが。小型映画に関しては、また、別の機会に作品を持ってきて話したいと思います。そういう活動も含めてある意味では政治的かも知れませんが、実験映画的な要素がいろいろな形で行なわれたというのも京都というものの特色で、単なるホームムービーとか家庭のちょっとした出来事、例えば運動会などの記録というように一般的に思われますが、必ずしも京都の小型映画とはそんなものではなかった。

そういうことの中から、やがては昭和5・6年には京都に童映社というアニメーションの、自分達で作品を作る自主的なグループが出てきたということですから、小型映画であっても映画としての新しい表現を試みた、という面があるわけですね。

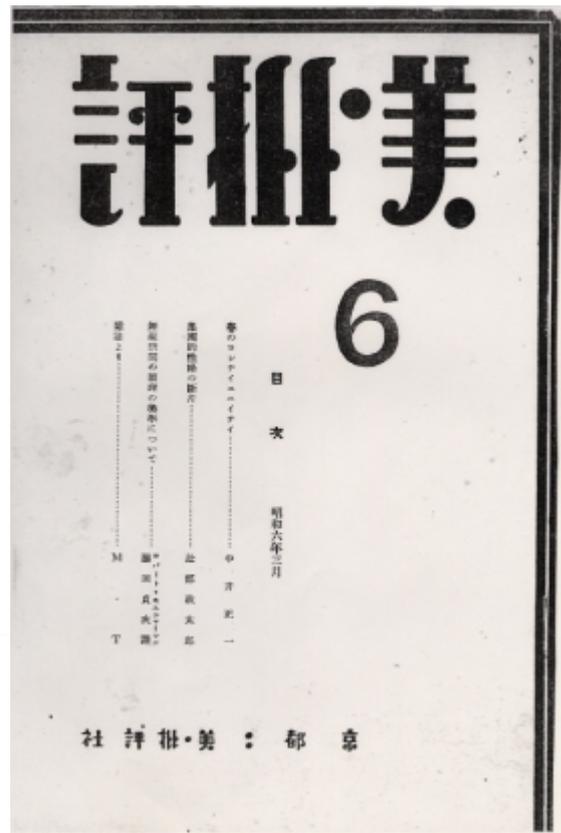
その次にですね、三番目の特徴としての「映画随筆」がその後に与えた影響があります。1929年(昭和4年)ぐらいになりますけれども、哲学雑誌



資料9 :1932(昭和7年)2月号 / 岩波書店

『思想』(資料9)現在でも岩波書店から出ていますが、最初に出たものは第一次という形で大正末期に休刊いたしまして、それを昭和になって第二次として再刊したわけですが、その時に編集者が全部変わりました。

若い哲学者が中心になりまして、それが和辻哲郎であり、林達夫であり、先ほどの谷川徹三ですね。この三人の編集者によって岩波の『思想』が衣更えをした。この時従来の古典的な哲学のジャンルを現実の様々な理論や運動に結びつけようとして、その中でも大きく問題として取り上げようとしたのが当時の映画ですね。映画の理論、これがその一つとして特集になった『映画芸術の諸問題』海外および日本における映画の理論というものについての、それぞれの立場での様々な書き手によってテーマが提出されたんですが、この書き手の主体というのが実は『映画随筆』のメンバーだったのです。ということは京都で活躍した理論家達が、ある面では東京のよりアカデミックな理論分野に参画してそれを



資料10 :1931(昭和6年)3月号 / 美批評社

席卷したと、いうふうにも言えると思います。ここには映画理論上で注目されている寺田寅彦であるとか板垣鷹穂だとかそういう人達も入っていますが、中心的なのはまさに清水光であり加納龍一である香野雄吉ですね、といった方々の執筆が続くわけです。そこで新しい展開があります。そしてこのような状況を受けて登場するのが京都の哲学を背景にしました中井正一のグループで、美学という観点で『美批評』(資料10)という理論雑誌を刊行します。

この『美批評』は単なる美学、哲学ということではなく、美学、芸術学、芸術史の今日的視点での理論的研究専門誌をめざす、ということで、もちろんアカデミックな意味での、哲学の中での美意識や学問ということが基本的に論ぜられるんですが、映画というものの本質が何であるか、すでにこの段階では1930年になってますから、映画が登場して34・5年という段階で急激な発展を遂げている。しかしまだまだ映画が学問の対象や教育の分野で系統だって扱われるというところまで行っていない

時に、果敢にこの映画に関する問題意識を見つけ出してきてきた。まさにこれは京都ならではの創造活動のように思います。この時点で特に中井正一達が提起した理論には、『生きている空間』とか様々な本にまとめられてありますが、中井正一も実は不幸なといつていいか、戦後創設間もない国会図書館の副館長などの要職にあったのですが、比較的早い時期に亡くなられていますね。その後に関わった人達はその業績を追悼的にまとめていますが、残念ながらすべてにわたってきちっとした位置付けがまだなされていないんじゃないかと思います。特にこの場で強調したいのは、この機械というものにもとづく芸術性、それから集団による創造性あるいは映画というものの美的基準を設けるために、作品の分析において重要な役割をするコンティニューティーという構成概念を提起したのは最も新しい発言であったと。この時期にコンティニューティーという問題が積極的に取り上げられるわけなんです、何故か戦後においてこの問題やこの論争、手法が全然受け継がれていない。問題にもされていない。これは先ほどの波多野完治じゃないですが、映画というものをカルチャーという位置付けの中で、きちんと分析する方法をまだ我々は持っていない。折角ここまでいったにも関わらずあの時代の閉塞的な状況の中で主体的な精神まで捨てられてしまったんじゃないかという問題意識を逆に私などは持つ訳ですね。この機械芸術、集団性あるいは映画の即物的な中に現れる芸術性というのは、思い出して下さい、映画の草創期において中川重麗が映画は芸術にならないんだという否定した論理が、全く逆の形で提示されている。つまり映画として芸術性を裏付ける現代的基準が、この機械性であり集団性であり、フィルムという形で現実を捉える中である種の幻想(表象)というふうなことで見る側のイメージまで到達できるという新しい美意識なんだということを、全く逆に取った形で展開している。ということは中川重麗が否定という形で出したけれども、結果的にはこれは京都における美学の体系の中においてはアンチテーゼとして大きなインパクトを最初に持ってきたんじゃないかというふうな受け止めることが出来ま

す。それを言説上の表現にとらわれてこれは映画の芸術性というものを否定するとともに、それから先の映画の発達を全然予期もしない実に安直な著書であるということの問題視しないということ自身が、問題なんだと。もっとその内容を分析してどうしてあの時代でそういう知的レベルの発想が可能となったのか、まさにコンラート・ラングなどのドイツの同じような潮流や意見ということを含めて国際的な評価を映画が受けていながら、急速に30年ぐらいの中で大きく変わっていくなかで、今度は逆に同じ要因が映画の新しい芸術性ということを裏付ける基準になってきたと云うことで、この問題はこれからもっと追求していかなければならない、こういうことは京都の理論的な展開が歴史的にあったらばこそ見えてくる点んじゃないだろうか、というように思われます。

実はこの『美・批評』の中井正一達はですね、この様な雑誌を作りながらなおかつ創造活動として実験映画で『10分間の思索』とか『海の詩』というこれは35mmサイズで撮ったらしいんですね。ということはスタンダードであってしかも日本で最初の色彩映画という実験を中井達がやっているんです。作品は大阪の当時の大毎、大阪毎日などの後援で朝日講堂で上映会をしていますし、それからその同人の一人がドイツへ持って行ってドイツでも上映会をやってるんですね。そしてその当時の評論家ベラ・バラージュとかの理論的に優れた人々にも見せて評価を得てるんですが、そのフィルムは残念ながら現在残っていない。あるいは、あるらしいという話はよく聞けるけれど、なかなか現物が出てこないという状態で何とも言えません。でも中井達は彼らの理論というものに裏付けられながら、どんな作品を作ったのかという興味は今日でも？マークで残っていますが、そういうような創造活動もあわせてやっているんですね。単なる書齋派的な理論という分野にはとどまっていなかった。自ら自分達でライトを点けカメラを回し編集をし、しかも最初が色彩映画ですから随分撮影テクニックも含めてそうですけれども、現像その他の技術にも相当苦労した、その辺のことは彼の書かれたものも残っています。ま、残念ながらその作品を見る事ができない。しかし



資料11 :1980(昭和5)年 6月号 / 映画芸術社

ながらそういうものが並行しながらあったということに注目する必要性を強調したいと思います。

先ほど言いました、この『映画随筆』や『美・批評』のグループの人達が次第に時代状況の中でクロスしてきます。それぞれはそれぞれのテーマにもとづいて、それぞれの活動の基盤にもとづいて、それぞれにグループのレーゾンデートルはあったのですが、京都という土地柄の、まあ密着性といえますか。あるいは当時の時代状況がどんどんどんどん厳しい状態に追い込まれる中で、相互の、知的交流ということが一体化していくということなんではないでしょうか。香野雄吉達を中心にして映画の批評、映画の作品分析を科学的に、そして映画評論というものを単に今日も残されているような主観的な印象批評ではなくて、批評基準を持った科学的で実証性にもとづく評価というような、スタンダード設定ですね、それを作るための土台として、そういう場として『映画科学・芸術社』という運動組織を作りまして、『映画芸術』(資料11)や『映画科学 芸術』(資料12)という研



資料12 :1931(昭和6)年 8月号  
/ 映画科学 芸術社

究誌を創刊します。

でこれが雑誌の何冊かです。ここでコンティニューティイというものの作り方、先ほど中井正一達もカウフマンの実験的な映画『春』という作品のコンティニューティイを作るために、映画が京都で封切られた時にその劇場に入り込んでストップウォッチ片手にしてそのカット毎の細かい秒数を全部計算して、そしてそれをシナリオというよりもコンティニューティイとして誌上で再現したときに、その表現の1カット1カットを記号化してそうして一つの形式を作っていく、コンティニューティイの原則ですよ。この様なフィルムに密着した研究を中井や香野雄吉達は自分たちの雑誌の中で実験していったのです。

そういうことをやっている最中に、1933年滝川事件が起こるんですね。これはまあ当時の時代状況の中でクローズアップされた事件ですが、今回は特にふれる必要はこの場ではないと思います。ただしそのことの中で中井正一達の『美・批評』のグループが大きく変化します。第二次の『美・批評』が刊行されます。一方京都帝大の映画研究会が独



タイトルに変わって、この中心になりましたのが中井や能勢克男ですが、能勢克男が編集長格で、これが当時の京都では結構評判になって一時期は三千部出たということですね。

大体、喫茶店においてもらって、喫茶店も好意的に受け入れてくれて、喫茶店のコーヒー代には必ず5銭の『吐曜日』の値段が入っていたはず、だから喫茶店に来た人は誰でも無料で見られた、みたいなこともあったようですが、果敢な時代状況に対する問題意識という、別に左翼的な意味での様々な抵抗とか批判というところまではいきませんが、彼らの信ずるところの視点で時局を捉えようとした。そして、ここでも並行しまして実際的には能勢克男が中心となって作ったと思います小型映画の作品が製作されています。今回はこの最後に『疎水』と『飛んでいる処女』という二つの作品を見ていただくと思います。こういうような運動はやがて1937年の当時の特高警察の取り締まりの対象ということで、治安維持法で当時のグループのメンバーがおしなべて全員検挙されてしまうんですね。

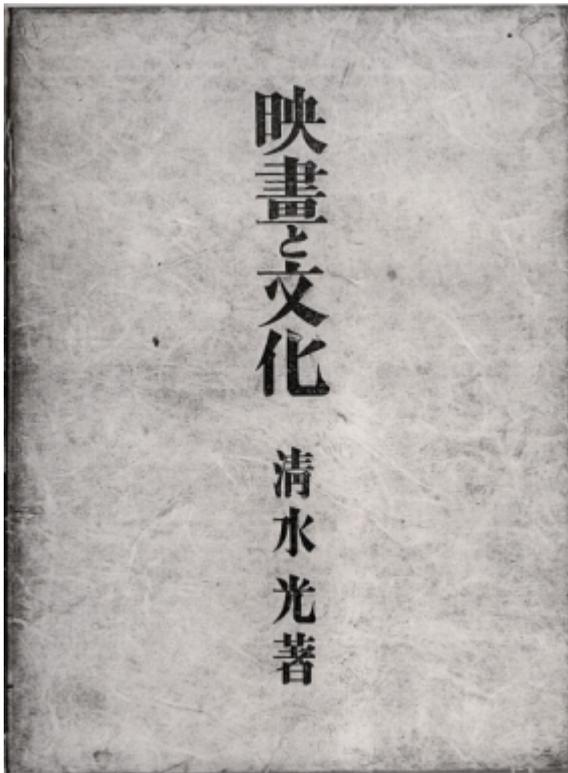
まあ、どう考えても思想犯の容疑といえる内容のものではなかったのですが、時代がそういうふうに大きく変わっていった結果だと思います。しかし先ほども一寸触れた京大の理論誌『DER FILM』(資料14)、それから京都学生映画連盟によって発行される理論誌『ジュルナル』(資料15)、これには当校立命館も入っておりますが、まあ映画研究会、といった形で京都の主要な大学が参画して、映画を通じて時代状況を問題にする、ということで受け継がれて広がっていくわけです。それは何故か、当時の大学の様々な活動で社研をはじめとする読書会その他の自主的な活動が全部禁止をされる。映画の研究会だけが許されてたんですね。まあ、映画なんか見ている学生というのは軟弱なんだし、そんな程度だったらいいだろうというような当局側の目こぼしかも知れません。豈図らんやしたたかな学生達は、そういう場の中でも盛んに映画を通じて時代を論じそれから在るべき自己の立場というものを語り合っていた。これらの雑誌は、私もほんのわずかで今日お持ちしたものしかありません。全



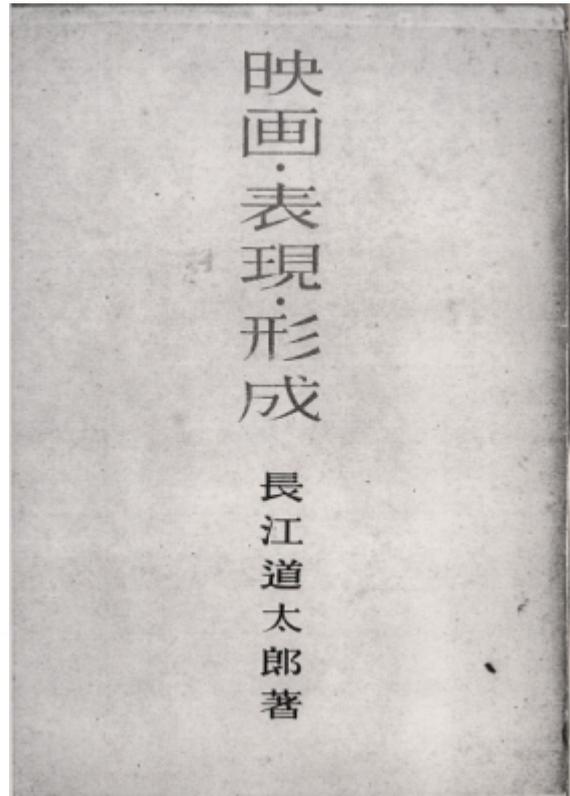
資料14 :1935(昭和10)年12月号  
/ 京都帝國大學映画研究会



資料15 :1941(昭和16)年11月号 / 京都学生映画聯盟



資料16 :1941(昭和16)年10月号  
/ 教育図書株式会社



資料17 :1942(昭和17)年9月号  
/ 教育図書株式会社

体では「ジュルナル」は40冊近く出ていたといふとですから、何とか何処かで纏めてもらってこれを系統立てて研究できないかという期待を持っています。なかなか東京にいてそこまで目配りして集めるというのは困難なものですから、こういう機会に関心を喚起することで収集を呼びかけたいと思います。

一方、1941年(昭和16年)、いわゆる太平洋戦争が始まった年ですが、清水光の『映画と文化』(資料16)それから翌年の42年には長江道太郎の『映画・表現・形成』(資料17)、それから43年には谷川徹三の『芸術小論集』(資料18)、これは映画プロパーではありませんが、その中で谷川が『映画随筆』や彼がミュンスターベルヒの『映画劇 その心理学と美学』を翻訳した当時の彼の映画に関わっている問題意識というものが結構きちんと述べられている。清水光の『映画と文化』あるいは長江道太郎の『映画・表現・形成』というものは今日見ても単なる作品論や作家論にとどまらない映画の本質を何らかの形できちんと体系化しようという姿勢は一貫しているし、この視点はそれまでの一連の京都に



資料18 :1943(昭和18)年6月号 再版 / 生活社

における映画の理論と創造の研究というものを形成している共通の基本姿勢だということが言えます。

映画の草創期から戦前にかけてのほぼ50年にわたり 京都という場における特有の理論展開を東京などの中央志向と対峙して位置付けた訳ですが、そうとう端折った、時間もないので短絡的な話になってしまいましたけれども、もっとこの辺の資料で状況が克明に検証できれば、私が言いましたこの演題は単なる仮説ではなくて、京都だからこそできたのではないか、つまり、京都という土壌から育まれていったわが国における映画のコンセプトの成立、そういう一つの手がかりが歴史的に得られるのではないだろうかという、私なりに期待を持ってこういう文献にもとづく実証性という文脈で話をしたわけです。皆さんとしてはどう受け止められるのか、その辺はご意見を伺いたいと思います。

それで最後にですね、この能勢さんが製作された30年後半の作品の中から2本。当時はサイレントで見ていたそうですが、上映に際して能勢さんのほうでその頃よく伴奏でつけられたレコードをですね、戦後になって改めてこの作品につけてということで、今日上映するのはサウンド版になっています。「疎水」は実に京都の人にとっては懐かしい風景でもあるし、またそこでも捉えている内容や表現というものも新しさや作者の時代を深く洞察した意味合いということも気が付かれると思いますし、「飛んでいる処女」は全篇を通じてのイメージはまさにシネポエムということですけど、京都というものをモダニズムという視点でですね、あの当時の若い美学者達がどのように捉えたかという表現としても、今日、私達に大きな刺激を与えてくれると思います。ではその二作をお願いします。

【映画上映】

1. 「疎水」(1934年 能勢克男)
2. 「飛んでいる処女」(1935年 能勢克男)

【質疑応答】

Q1 中井正一や清水光といった人々の理論が、実際に同時代の興行映画に、どのように反映したのか、反映しなかったのかお聞きしたいのですが。

牧野 率直に申しまして、どのように関わっていたのか実証はなかなか難しいと思います。ただ、今の段階で言えますことは、京都の撮影所、制作あるいはその周辺というふうな中で多様な関わり合い方があったと推定できますが、それは当時の映画会社といえますよりむしろ同人雑誌のようなものを再検討する中で裏付けていく。中井正一に関しては、これは美学や哲学的な論文その他は結構それなりに今日では集約的にまとまっていますが、意外に映画界、企業興行とかそれに関連する分野はですね、研究者、専門家も少ないせいか、資料的にほとんど本格的な調査がなされないままになっているのが現実だったと思います。もっとも、そのためには企業側の保存資料の公開が肝要です。こうして今おっしゃっているような視点で改めて見直すならば、結構様々な資料が発見されるはずだと思っています。

一部はわずかではありますけれども持ってきたものの中で、裏付けがとれている訳ですが、これは研究している人は誰でもご存知のような代表的なものが多いですから、現場の制作とか創造、それに興行にどう影響とそれなりに関わりを持ったかということまではなかなかいきません。現在明らかになっている文献資料として当時の時代背景の上で重要であったのはやはり『吐曜日』だったと思います。『吐曜日』はご存知のようこの間亡くなりました久野収によって復刻版も作られております。必ずしも全部が復刻版の中で完全な形で収録されているかどうか、一抹の疑問もあるわけなんですけれども、それも申しましたように多くの記事が署名原稿ではありません。明らかにこれは中井のもの、能勢の書いたもの、というふうなことの選別はできると思います。改めてそういう資料に当たりながら、それを再度、再構築していく中で、今おっしゃっているような問題意識がすこしづつ明らかになっていくんじゃないかと思います。この場で残念ながら、そういうテーマの研究に取り組んでいるケースが見当たらないので、むしろ私自身としては、これからの問題だろうと思います。

Q2 中井重麗のところ、機械による機械性と集団性とハイテクということについて、中井重麗はそのことから芸術性を半分しか持ち得ないと言ったその後に、中井正一を中心とした『美・批評』で、再び逆にそのことを利用して芸術性を裏付けたと仰っしゃいましたが、具体的にはどういう内容になるのでしょうか。

牧野 今ご指摘いただいた件は、今回のテーマに関わる大きな要素であるというふうに思います。残念ながら時間が不十分ということは逃げ口上になるかもしれませんが、完全な形で説得力のある話にならなかったということが言えるんじゃないかと思いますが、これはどうなのでしょう、皆さん。昭和の初期になりまして、映画を含めて写真とかその他、新しい芸術というものの認知というか、海外でいいますと、例えばヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術」で提示された理解の仕方、つまり今までのこの手で文字を一字一字書いたり、絵の具で絵や形を作ったりということによる古典的な個人的表現方法ではなくて、機械というものを通すことによって、ある種の新しい芸術が生まれる、という視点というのが主張されたわけですし、それを裏付けるような形で様々な映画論が出てきたわけですね。まさにエイゼンシュテインもそうですし、あるいは当時のソヴィエトでいえばジガ・ヴェルトフであるとか実験映画でいえばフランスやスペインの様々な、もちろん劇映画のいわゆる商業映画的なスタジオで生産する映画という作品もありますけれども、その映像本来の持っている表現の新しさ、今までの媒体にないそういう問題意識というものが、複製芸術という形で広がっていったということは確かですね。それは従来の伝統的な芸術というものの限界というかイメージを破るというものである、ということも明らかですね。ですから中川重麗が提起したそういうものだから芸術になるか又はならないかという価値基準は、これもまた、当時の解釈の中ではある程度原初的な意味でわかりますね。ところがそれが30年経った時点の中で、それだからこそ新しい芸術なんだと、というふうな問題の提起、こ

れは中川重麗が古臭い視点の中で将来の可能性ということまでは言及しない、つまり新しいジャンルに何の理解も示さない美学者である、といった断定のされ方によって、現在の映画の美学的な歴史の中では、乱暴に扱われている。ところがこれは先ほども言いましたように、現在の視点では中井が、世界的にもそうですけれども複製芸術あるいは機械芸術、集団芸術という形での映画の特性ということで再評価をする役割を果たすこととなります。その結果として映画が文化の領域にも入るし芸術のそういう基準の中のアカデミズムを形成されるはずだし、なおかつそういう形で教育という仕掛け、システムの中でも充分形を整えられるはずだということですが、残念ながら日本においては必ずしもそこまではいっていない。ということはまさに中井正一達のある進んだ時代の状況のなかでも、閉鎖的な時代状況でありながら、あの進んだ理論や創造活動が足踏みもしくはそのまま閉ざされてしまっているじゃないか、という問題意識が私などありますね。以降、それが戦後になっても発展しない、全然別の方向にいつてしまった。映画芸術とか映画表現というのは作家論や作品論というような、なんか枝葉末節のところのなかでより専門分化した形で、様々な講義といたしますか物語のなかで語られますが、確かに今の映画の技術、批評、評論は相当専門的に進化していることも事実なんです。でも、このことは私の世代なりにいいますと一種の蛸壺式だっていうんですね。

この間も蛸壺式って何だと言われて、時代の差を感じたのですけれども、戦時中などは防空壕というのがありまして、一人で逃げる、隠れるために自分の体がすっぽり入る足元だけの穴を掘ってそこに隠れる、足元を掘ってどんどんどんどん深くなればなるほど、目線というか目の視点の視野が閉ざされていつてしまふ、視界がだんだん制限されてきます。周囲の状況が見えてこない。ただし深くはなりますよ。この蛸壺式ということが今の日本における映画研究の最大の問題ではないかということを指摘するわけです。それはどう

ということかという、映画は如何なる時であっても時代の中でしか語ることはできない。それとともにどんな作品でも芸術作品はその時代を超えることによって普遍性を持つ訳ですけれども、映画そのものは時代との関連で論じなければ実証することができない、という意味合いがその映像の主体という表現の中にもある。ですからそれは抽象化された映画の作品分析もいいんですが、そういう方法論を確立することで世界的に有名な研究者もいらっしゃるわけですが、それだけではやはり蛸壺式になってしまう。もっと方法論としてはまさに社会学とか歴史学との関連性をもたせることによって様々な当時の状況の中で、現象、その時代を解くキーワードとして映画というもの、あるいは残された作品というものが位置付けられるんじゃないか、そういう視点の中で映画が表現する時代状況が見えてくるんじゃないか。映画の研究というものにはもちろん作家論、作品論があっというわけですが、そういう可能性を我々は今の研究では閉ざされている。この中川重麗に始まる京都という場の中で、現在の中井正一達につながる一連の文脈の中でそのことが明確に提起されている。これを西田哲学など京都学派という意味合いと比較対照していえるかどうかというのは、確かに飛躍したドグマではないのかという受け止め方もあるでしょうが、考えてみれば京都ならではの土壌から培われていった一貫した映画というものの体系化があったんじゃないかと、もっとこれが様々な資料や事実関係を掘り起こし、再分析し、その広がりというものを克明に実証する中でその試みはより確かなものになっていく。ある面では東京とか、大阪とかまあいろんな都市、あるいは日本全国という広がりに基づく視点もありますが、京都というのは本質的な意味で、つまり多様な人材の学際的な交流によって議論が集約化されるというそういう点では実にコンパクトでまとまりやすく、この地域性の中での交渉や新しい問題の展開が可能になったのではないだろうか。私自身は少なくともそれが京都における理論展開を完成度の高いものにしてるんじゃない

いかという、あくまで私自身のアプローチによっての一つの試案、試みです。むしろこういう様な問題意識を持って、これから様々に解明をしていくことで今言っているような問題の繋がりがより明確に浮かび上がってくるんじゃないか、そのような現象の中にそれぞれの時代の問題意識が浮上するということが、逆に我々の視点を盲目にしたりする面もあつたりしますけれども、そういう魅力的なテーマにもなりうるんじゃないか。それによって新しい映画、研究あるいは美学そしてやがては教育の体系の中に映画というものが組み込まれていく世界的な情報発信の一つのシグナルになるんじゃないかという期待は持ってますね。まあ、話はちょっと広がりましたが、今のご質問はその辺のことを押えている発言であろうかと思えますけれども、話をしている私自身の意味合いにはそういうことを述べてるつもりなんです。もっと、いやあ、そうじゃないだろうとか何かあったらですね、それはそれでまた検討していきたいと思えます。

Q3 ご講演では、日本における映画というものを戦前の文化史的な視点からご説明いただきました。戦後の映画は、芸術というよりも娯楽産業として京都に育ち、松竹、日活、東映などたくさんの映画会社が京都を拠点として、京都の一つの大きな産業として発展してきたと思います。そういった映画産業の戦後の大きな復興は、お話にあったような戦前からの京都の特異なアカデミズムと申しましうか、京大を始めとするイデオロギーの思想からの継承であると、このように考えてよろしいのでしょうか。

牧野 今のご質問に逆に触発されて、少し私なりにキャプションを付けておきたいと思いますが、まさに京都ならではの娯楽産業としての映画、あるいは地場産業としての映画、映画を解くための様々な鍵と申しますが、キーワードがあると思います。そのこと自身は決して今日私が話したように、映画を芸術なり美学という視点だけで全てを括るということではなければ、学問にも教育の体系にもならないというのではありません。最初のアプローチとしてそういうお話をしましたけれど

も、娯楽映画としての映画の在り方あるいは撮影所での映画を作製する仕組み、機械や技術それからそれぞれに関わってくる技術者、小道具だとかカメラワークとか、いうふうなもの。それから企画にはじまり制作、プロデュース、お金、沢山の資本とその使い方の問題。撮影所における製作上の経済の効率の問題。配給、劇場の興行収入やら、当たった映画当たらない映画、ということからくる経営の収支につながる問題。観客の反応や評価など映画というのは実に多彩に、多面的な分野から論ずることができるし研究することができます。でもおしなべて今の日本映画の研究というものは、その中のごくわずかな分野でしか成り立っていません。大部分は作家論が作品論が主体になってしまふ。そういうことをやる人が少ないんですね。そういう産業の本質的なところから、映画の表現の問題点をしっかりと腰を据えて資料を集め当時を分析してやるということがなされていない。また方法論としても確立されていないという意味です。ですから文学でいえば大衆小説がありあるいはポルノ小説があり、純文学があり言語という媒体の中で様々な表現様式があるのと同じように、映画の中にも様々な表現があつていいので、芸術映画だけが映画の全てではありません。ということからいえば娯楽映画で優れたものもあれば逆につまらないものがあり、そこで何故戦後に『碧の名は』はあれほど爆発的に見られるようになったのか、或いは京都ならではの数々の時代劇の名作といった作品、その背景として社会状況とそこでの様々な問題意識というのがどういったことなのかということは一つの大きなテーマです。

逆にこのようなテーマ設定からその当時の時代の日本人というものはどのような存在であったかという人間像、人間性が浮かび上がってくる。当然そこにはご指摘のような相互の関わり合いがいろいろとある。そういうふうな多様性を持っている分野だと思っています。ですから今回は最も陽が当たらず本来的には一番最初に登場して話をしなければならないといふあえずの問題ということを

この機会に話をさせていただいたんですが、もっと私自身としては語るべき内容として、戦前の日本における媒体としての映画に関する法律制度がどのように変わって、そしてそのことと当時の観客に対して政府・内務省、文部省の機関がどういった規制や取り締まりをしたのか、まして国策という戦時体制の中で国内はおろか植民地、占領地においてどういう意味を持ったかということのテーマなどの沢山の問題があります。そういう社会的に広がりのあるテーマを今後はできることならやりたい。私自身でやるわけじゃありませんで、もっと多くの方々、それから京都にはそういう意味で何らの形で多くの現場に関わった映画人がいるわけですから、その時代時代の裏付けを再度、再調査するための研究テーマを設定して、映画界に限らず様々な分野の生き証人の協力を得られる有利なロケーションといいますが、場所であるわけですから、皆さんがお元気なうちに研究者、学生やその他の関心のある方々の努力によってこのようなフィールドワークが進んでくれればいいかなというように思っています。戦後から現在に到る京都の映画界の動向も、こういった研究によって位置づけされ、検証されると思います。

Q4 時間が迫っていますので簡単に質問だけさせて戴きたいと思います。日本映画を研究してる者です。気になってますのが1941年に清水光が書いた『映画と文化』という本です。この本を私も実際に手にとって見たのですが、内容の三分の二くらいが1920年代後半に一世を風靡したその純粋映画・絶対映画に関する論考なんですね。純粋映画とか絶対映画というのは1930年代以降あまりというかほとんど対象にされないようになって、忘れ去られた論という風になってしまっているのですが、どうして1941年という戦時色が強まっている中で、純粋映画・絶対映画の内容が3分の2くらいを占める本が出版されたのかということをお聞きしたいのですが、そういう状況が1940年代に入ってまたあったのでしょうか。

牧野 清水光はですね、時代を進みすぎた役割をしたのか、結果的には遅れてしまったのかよく

わからない。しかし、ご指摘のとおり何故あの著書が41年戦時体制の中で20年代の主要な論文を包括して出たか、おっしゃるように日本では今ご指摘の絶対映画、純粹映画という概念が言葉として登場しましたが、一般的には論議としてはそのことによってあまり大きく変わってこない、果たした役割としてはあまり意味を持たなかった、ということもいえる訳ですね。その辺は不思議な点でもあります。41年に出されたというのは実は京都における映画論壇は比較的東京よりも盛んだと受け止めることができます。例えば出版状況ですけれども、理論的なものは割合京都から次々出てくるんですね。あの当時はそろばんや第一芸文社あるいは教育図書などというユニークな出版社によって基本的な研究書が刊行されている。ですからポール・ローサの『ドキュメンタリー映画論』（当時は『文化映画論』の書名）とか、およそ東京では企画されないようなユニークなものが出てきた。そういう点では京都の、これは理論活動に結びつかどうかわかりませんが、やはりそれなりに京都で読まれ受け入れられた基盤があったんだなあということしか今のところ言えません。もっとその辺は調べてみて、その反応などを検証できたらより興味深いことと思います。でも日本全国の中ではまさにこれと逆に、映画における京都学派ではないですが、東京の主要論壇というのも少しおかしいかな、こだわりがあるかもしれませんが、東京では非常時体制が強化される中で映画国策といった面からの本質から離れた時流に乗った問題提起をする場であった、ということは言えますね。実は映画に関するその手の評論や理論というのは大体発想の土台になる場を形成するのは昔でいえば旧制の高校あるいは高専があったところ。名古屋とか仙台とか金沢とかいうローカルな文化拠点ではわりあい学生が中心になって、ユニークな理論雑誌が数多く出ていまして、その辺もいろいろカバーしているんですが、京都における活動はそういう旧制の高校が介在する文化拠点というものよりも、もっと突出しているような気がします。

それが何であったのか。当時のそのような雰

囲気やあるいは研究者のグループや大学の教授や教師達そしてまた学生達、それに映画人や映画ジャーナリズムがどのように結びついていたのかということ、いろいろ興味もある状況ですね。当時としては清水光はちょっと高踏派的なところがありまして、意外にそんなに変わっていないという方もおありになるかもしれませんが、実は『美批評』のグループと『映画隨筆』のグループのメンバーたちは戦時中の、あの厳しい冬の谷間の中で、お互いが食いつないでいく道筋を何とか獲得しなければならなかった。そういうことを通じて、今日では一種市民生協みたいな、そういうある種のコミュニンを作って、お互いに家族ぐるみでその生活を助け合うような共同購入をしたり安いものを買ってきて皆で回したりというような助け合いをやっているんですね。その中で例えばソヴィエトの物産展をやったりそしてサロンで皆でソヴィエトやその他外国のレコードを聞いたりという文化共同体的なこともやったりすることで連携性が保たれていた。ところが東京ではこの似たような動きというのは、実は京大出身でありながら東京で活躍した、例えば哲学者の三木清や戸坂潤であるとか、戸坂潤は東京を中心として唯物論研究会というものを組織して、これも弾圧されて戸坂潤は獄死するわけなんですけれども、まあ三木清も獄死しましたが、彼らもそういう哲学の、まして唯物論研究ですからあくまで運動団体ではありません。哲学の研究グループとしての唯物論研究会であったはずなんですけれども、実践活動も何もしていないのですが多様な研究活動を展開していて、例えばその中に映画芸術部会を作っている。そしてその映画芸術部会のキャップが評論家の岩崎昶で、彼らは連れ立って映画館に話題の作品を見に行き上映後にピヤホールなどに行き批評をやるという繋がりが、現在では考えられないような学者間の密着した関係にあったとはいってもあくまで会員同志の限られた場以上の広がりにはなかった。同じ様に京都は、どうもその辺のことが僕自身具体的なイメージとしては今一の感じで把握することに困難さ

が伴う。しかしながらこのようなコミュニケーションとしての研究の母体がどんなにふうに関わっていて、先ほど言いました様な生活協同組合とか市民クラブだとかソヴィエト友の会だとか家族も交えたいいろいろなグループがあって、そして河原町で喫茶店に集まって映画を見て話をしたとかというのは、ジャーナリストや言論出版界も含めて意外な人達が輪の中にいたりしたというような繋がりがあるんです。清水光がそれとどう繋がっていたのか。そこで今の質問にありますように、ある一時期絶対映画というような、又は純粹映画というようなレッテルを貼られた理論的な作品の傾向は、急に出てきたかと思うとあっという間に消えていったというようなこと自身、これは京都だけの問題ではありません。映画のエンサイクロペディアになんか必ず出てくる訳ですけども、日本での裏付けといたしますかそういうものがない。作家でいえば、まさにエイゼンシュテインはあの当時のソヴィエトで有名であるけれども、一方ジガ・ヴェルトフはあれほど有名でありながら、同時にその作品に対し否定的な評価がある、日本においてそれがどう受け入れられたのか、それがどんな影響があったというか、どうも現在の視点では今一判断としないところがあります。ということで清水光の20年代の理論が戦時下で出版されたかというこの問題について、実験映画を研究している早稲田の那田さんが来ておられるので、何か一言コメントがあったら付け加えてください。

那田 今の質問の答えは簡単だと思うんですが、それは1941年になると雑誌統合とかがあって発表の場がなくなってしまうというのが第一点。それから映画の規制が強くなるので、小型映画とか実験映画を自由に作れなくなるのです。それでそれに携わっている人達は1940年になると振り返り出すというか、実践活動が制度的にできなくなるからこそ、歴史化すると。だから1941年頃に小型映画の歴史書も出ているし、要するに弾圧されてやれなくなるからこそ、振り返って自分の研究を纏めると。それが第一点です。それからもう一つ、絶対映画と純粹映画が一瞬だけ現れて消えたと

いうのは言葉の上だけの問題で、小型映画とか実験映画というのは現実には1930年代の半ば、というか30年代を通して日本の小型映画というのは非常に多くの絶対映画作品を出しています。それは、この前フィルムセンターで上映された荻野茂二の作品を見ればわかるように、これ難しい問題なんです、というのはドイツでいう絶対映画と日本で形式的にそっくりな絶対映画は同じものであるかどうか怪しくて、つまり千代紙アニメだとか、アニメーションというのは絶対映画といおうと思えばいえるんですね。ただ、ヨーロッパの絶対映画というのが、それにしても神学的な背景というものを持っている、それに比べて日本の場合、どちらかというと純粹美学的というか、千代紙的というか、そういう形式的な幾何学模様の競争学的な作品というのは、小型映画の中でいっぱい出ているし、具象的なイメージが交錯する純粹映画のイメージは、さっきの『飛んでいる処女』の中にも出てきましたけど、ああいう形で実は小型映画の中にいっぱい出てるんです。で一番花開いているのは30年代ということでしょう。だから先ほどの質問で答えを纏めていうと30年代にその絶対映画、純粹映画はありふれてたけれどもそういう名称では、名称自体がもう流行らなくなっていたと、それから40年代にそういう単行本が出版されるのは、活動が、制作も雑誌に書く批評活動も出来なくなったからこそ、降り返って歴史化して単行本の形で纏める、類似した例では西村正美の『小型映画歴史』という本もあります。これは1940年代になっています。以上です。

牧野 そういう意味では、ご指摘がありましたように1941年というのは太平洋戦争の勃発した年ですから、出版状況も相当厳しい統制下で不急不要なものは許可が出ないという状況で、何故日本における映画研究の基本になるような文献がですね、京都という場で矢継ぎ早に出たということは歴史的にも興味ある事実だと思いますね。何で京都の場合にそれが可能であったのか、ということはこれはもっと調べてみる必要があると思います。