

京都映画文化における地域文化発信機能の形成と展開プロジェクト 大正時代の日独合作映画『武士道』にみる日本表象

富田美香
文学研究科

概要 本プロジェクトの目的は、20世紀を代表するメディアであった映画芸術が、日本においては京都の歴史・伝統産業の集大成として成立し産業化した経緯をふまえ、日本映画・映像文化の原点といえる京都映画文化の生成と受容様態を明らかにすると同時に、地域映画文化のアーカイブ活動を推進することにある。本年度は主に、東亜等持院で製作され、そのフィルムが現存が確認された大正時代の日独合同映画『武士道』(1924年、東亜、賀古残夢)についての作品調査と、昭和前期に京都に存在したエトナ映画社の映像資料のデジタル化とその調査、そして、戦後の大映京都撮影所作品『新・平家物語』のカラー撮影に関する聞き取り調査をおこなった。その中から本報告では、『武士道』を中心にとりあげ、今回の調査で明らかになった、ジャポニスムから連なる日本表象を利用したその先駆的な試みについて報告をする。

Formation and development of local culture transmitting function in film culture of Kyoto Project Japanese self-representation images of “*Bushido*” co-produced by Japanese and German

Mika TOMITA

Abstract The purposes of this project are to promote the archiving activities of local films, targeting *Makino* films and *Daiei* Kyoto film studios, that used to be the center of Kyoto's film industry, as well as to research on formation and acceptance of the film culture. This Year, we researched three subjects. First, we have researched on “*Bushido*” (1924, *Toa*, *KAKO Zanm*) which was co-produced by Japanese and German film production. The Second is the digitization of some documents of Etna Film company which was established at Kyoto-*Omuro* in earlier period of Showa. The last is how to shoot in color film of *MIZOGUCHI*'s “*Shin-Heike Monogatari*” (*Daiei Motion Picture Kyoto studio*). In this paper, I report about Japanese self-representation from the international exhibition to “*Bushido*”.

本プロジェクトは、日本映画・映像文化の原点といえる京都映画文化の生成過程と受容様態を明らかにすることを第一の目的とし、その研究活動を地域映画文化のデジタル・アーカイブ活動の推進を第二の目的としている。

2004年度は主に、以下3点の研究活動——フィルムの現存が近年確認された大正時代の日独合同映画『武士道』(1924年、東亜、賀古残夢+ハインツ・カール・ハイラント)の成立経緯と作品様相に関する調査、昭和前期に京都に存在したエトナ映画社の映像資料のデジタル化とその調査¹、戦後の大映京都撮影所作品『新・平家物

語』における当時のカラー撮影やロケーションに関する聞き取り調査——をおこなった。

本報告では、これらのうち、『武士道』の調査を通してあきらかになった、大正期の先駆的な合同映画制作の背景とともに、ジャポニスムから連なる日本表象を、日本映画が積極的に取り入れ、利用したその様相について報告²をする。

日独合同映画『武士道』の概要

『武士道』は、ドイツ人のハインツ・カール・ハイラント監督の個人プロダクションと、マキノ映画を吸収合併したばかりの東亜キネマが、合同で制

作し、牧野省三撮影所所長が統括する東亜キネマ等持院撮影所において、1924年10月から1925年2月にかけて製作された劇映画である。

合同製作の形態は、製作資金を半々ずつ出費した³とされ、演出についてはハイラント監督と日本側の賀古残夢との共同監督方式をとった。主要キャストには、その経歴からハインツ・カール・ハイラント・プロダクションの所属俳優と思われる、男優カール・ティンクと女優ロー・ホールが恋人として、東亜キネマからはマキノ系の明石潮と岡島艶子が日本人の恋人同士に扮し出演した。監督以外のスタッフは、原作・脚色も含め、東亜キネマ等持院撮影所のメンバーが総がかりで担当し、ドイツ側スタッフが参加した形跡はみられない。

原作・脚色は長野健太とクレジットされているが、この名前が原作や脚色に記されている日本の劇映画として知られているのは、この『武士道』のみである。玉木潤一郎が、原作を今東光、脚色を佐藤紅緑と記していることから⁴、筆名の可能性もあるが、ここでは日本側が設定した物語であることを確認しておきたい。

『武士道』の物語は、戦国時代のとある城下で出会った西洋人と日本人それぞれの若い男女の恋愛譚を軸に、鉄砲伝来にからめた武器、武士道、女性像などの、西洋と日本との異文化を浮き上がらせる構成になっている。

国際映画成立の背景

この『武士道』の製作目的は、「日本の武士道と忠孝とを世界に紹介するため」⁵や「日本の風景と武士道を紹介するに最も適切なるものとして」⁶と報じられており、また、「輸出向きに作られた」⁷という表現を伴うことから、日本国内では市場を欧米に定めた日本宣伝映画として認識されていたことが推察される。

当初から欧米への輸出を前提に制作された商業的劇映画という点では、日独防共協定調印と軌を一つにして親善目的で製作・公開された日独合作映画『新しき土』(1937年、アーノルド・ファンク+伊丹万作監督)はもとより、1926年に阪東妻三郎がユニヴァーサル社と提携して京都の太秦に設立した「阪妻・立花・ユニバーサル

社」よりも早い試みであり、日本映画史においては先駆的な、いわゆる“国際”映画といえる。

この『武士道』がクランク・インされた1924年は、マキノ映画が『怪傑鷹』や『ロビンフッドの夢』などで、積極的にダグラス・フェアバンクスに代表されるアメリカ映画のキャラクター設定やアクション・シーンを模倣・翻案して導入し、日本映画のスタイルを欧米の娯楽アクション映画へと変革し、興行力を飛躍的に拡大した年である。マキノ映画が興行用劇映画の製作を本格的に開始したのはその前年であり、背景には、関東大震災で被災した映画人らが京都へ活動の場を移し、京都の撮影所街が復興景気に乗じて活況を呈した経緯があった。

翌1925年には、日本映画を欧米へ紹介する動きが起こってくる。その具体例として、松竹系の人気俳優である諸口十九が『椿咲く國』(松竹)を持参して渡米し、映画監督の村田實も自作『街の手品師』(日活)を持参して渡欧、ハリウッド帰りの俳優・山本冬郷は、映画会社をおこして『幻の帆船』を上海ロケーション撮影で制作した。また、この年には、等持院撮影所で『武士道』とは別の、ドイツ人俳優3人⁸が出演する現代劇映画『話』(衣笠貞之助監督)が撮影されており、京都の等持院撮影所に6-7人のドイツ人俳優、監督らが集っていた様子が伺われる。

このような動向から、当時の日本の志向として、映画を通して海外交流を促進するという目的のみならず、産業的に隆盛に向かった日本映画界が、映画の・興行的な価値に自信を抱くとともに、自国の作品評価を海外に問う試みを起こしたものである。

しかしながらこの『武士道』の存在が注目されたのは、東京国立近代美術館フィルムセンターがロシアのフィルム・アーカイヴであるゴス・フィルムフォンドでドイツ映画として所蔵されていたドイツ語字幕の『武士道』のフィルムを確認⁹し、その『武士道』が復元上映され、シンポジウムも開催された2004年京都映画祭でのことである。それまでこの『武士道』は、公開当時の評価の低さもあいまって、かつて存在したことすら、日本映画史においてほとんど忘れられていた作品であった。その要因として、同時代的には、制作から一

年半以上も経った1926年6月1日に公開された為に、宣伝効果や訴求力が薄まったという点と、作品自体に内包される欧米向けの日本表象に対する反感もあげられよう。また、後年に再評価をされにくかった点として、この作品の公開が、東亜キネマからマキノ映画独立後にされた為、東亜キネマ作品として公開された結果、後年のマキノ映画再評価の波からも看過されてしまったことがあげられる。

『武士道』のプロット

現在見ることのできる『武士道』は、ドイツ語字幕のプリントであることからドイツ公開版と推察される。この版は、制作当時に発表された『キネマ旬報』の作品紹介記事と役名などに違いはあるが、あらずじに変化はなく、字幕以外はおおむね日本公開版も同様の構成と思われる。ドイツ版の『武士道』の物語を、起承転結の構成に分析すると、以下のようになる。

ドイツ版『武士道』の物語構成

起部: 船で漂着した一人の西洋人(ドイツ語版: マヌエル、キネマ旬報: マルコ。以下、マヌエル)と、その地域の城主(ドイツ語版: 頼朝、キネマ旬報: 東堂信行。以下、頼朝)、若い家臣・山部禮之助との交流。城主は、客人のマヌエルの前で鳥を射損じ武士の名誉を傷つけた禮之助に、切腹するかマヌエルの持つ短銃と同じ武器を作るか、を命じる。

承部: マヌエルと禮之助、禮之助の恋人・静香との交流。静香はマヌエルに、禮之助の命を救う為に短銃の製作法を教えることを頼む。

転部: 一人の西洋女性(ドイツ語版: エヴァ、キネマ旬報: ルイザ。以下、エヴァ)が漂着し、マヌエルと恋仲になるが、2人とも頼朝と反目する隣国の城主(ドイツ語版: 西田、キネマ旬報記事: 早見勝秋。以下、西田)に幽閉される。禮之助を筆頭に頼朝の軍勢は先ずマヌエルを救出し、マヌエルが指導した火薬と銃の使用によって壮絶な戦いに勝利し、エヴァを奪還する。

結部: マヌエルとエヴァ、禮之助と静香が、日本式の結婚式を共に挙げる。

各部の見せ場として、起部と承部は日本の風

景と文化、転部は彦根城を舞台に日本の城を見せながら展開する活劇的合戦シーン、結部は日本の結婚式、が用意されている。

日本の風景では、岩肌の荒々しい海岸、巨岩を配した日本庭園、池を配した日本庭園、草丈の長い雑木林、保津川、富士山、鎌倉・長谷の大仏、奈良公園、姫路城、彦根城、吉原遊郭などがあり、吉原以外はロケーション撮影されている。このような野性的で荒々しい自然景観と、西洋社会とは異なる日本の建造物が、隣接する城下内の空間として提示されている為、この『武士道』の物語空間の地理的な関係は完全に破綻し



『武士道』撮影スナップより

ているが、『新しき土』と同様に、日本的景観の紹介目的は従前に果たしているといえるだろう。

また、彦根城で撮影された大掛かりな合戦シーンでは、日本の城の狭い階段や襖、城壁、瓦屋根を活かしながら、マキノ映画特有の、高所と低所の上下空間を生身の身体が実際に移動する見世物的なアクションを満載している。

これらの視覚的なモチーフは、映画以前に万国博覧会で日本的な記号として日本が出品したものであり、それらは、西洋の特徴とされる、近代的、文明的、合理的とは対照的な、前近代的、自然・野生的、保守的な世界として日本を再現したものである。

万博から『武士道』に至る日本イメージの演出

『武士道』のこのような西洋にむけた日本イメー

ジの源泉といえる、1867年のパリ万博は、ジャポニスムの契機ともなった万博であり、徳川政府が錦絵や工芸品などを出品しただけでなく、芸者を配した茶店も建造して来場客を接待した。また、明治新政府が参加した1873年のウィーン万博では、名古屋城の鯨や鎌倉の大仏の大型模型を出品し、鳥居、数奇屋風の茶室、神社、日本庭園を配した豪勢な日本館まで日本から大工を送り込んで作っている。以後の万博でも、平等院鳳凰堂や、法隆寺の金堂、金閣寺、東照宮などを模した建築を建て、それらには日本庭園や芸舞妓を配した茶室を併設しており、日本風庭園や建造物の空間構築を含めた立体的な具体像を、この時期に流通させたと思われる。

もちろん万博以前にも欧米で受容された日本像は多く、ペリー来航以後は、各国の使節団に同行した画家やカメラマンが、紀行性や写実性、風刺性を帯びた図像を本国に送り、『パンチ』や『ロンドン・ニュース』、『イラストレーション』などのイラスト紙を通じて、多くの読者の手元に渡った。つまり万博では、西洋に於いて受容されていた日本イメージを、日本側が意識し、欧米人の関心に応える異文化像としての日本像を実像として提示したといえるだろう。

日本イメージの一つの画題が、図像を少しずつ変えながら異なったメディアで再生産されていた例をあげるならば、髪を結う日本女性のチーフがある。このモチーフは、先ず1873年の『イラストレーション』でジャポニスムのはしりとして紹介された、美術工芸品に囲まれて芸者に髪を結わせながら全裸で三味線を弾く女性を描いた「日本女性の化粧」図を描いたイラストである。後にこの主題は、ガブリエル・ヴェールがシネマトグラフで撮った『身繕いする日本の女』(1898～1899年)へと形をかえ、1900年のパリ万博では、日本髪を結う娘の光景が見世物として扱われた。つまり、同一のモチーフが、西洋人の描いた写実的なイラストから、西洋人が日本で撮影した映画へとかわり、ついには日本人自らが西洋へ出品した生身の日本女性へと至ったのである。

同じ万博では、川上音二郎と貞奴が、「盛遠」にハラキリのシーンをとり入れ、欧米で馴染みの日光陽明門の書割の前で“道成寺”を舞うなど、

西洋での興行価値をあげるべく、自文化にデフォルメを施している。これと同じことは、日本的景観の彩色写真である横浜写真にもいえ、土産として大量に売られたそれらの写真像は、後に鉄道省の観光客誘致政策の映画へと姿を変えていった。

輸出向けという発想で、西洋にはない日本的なるイメージをデフォルメして映像化し、ロケーション撮影にこだわった『武士道』は、自分達の文化とは違う異文化を求めた欧米側の欲求と、その欧米の希望に応える異文化としての自文化を売り込む日本側とが、互いに補強しあった日本文化像といえるだろう。しかしこの自画像は、欧米文化をネガとする、その陰陽反転したポジでもあり、その結果『武士道』に表象された日本像は、万博と同様に、欧米の特徴とされる、近代的、文明的、先進的、合理的等の欠落が前提とされた、異文化像となったのである。

¹ 拙稿「洛西地域映画史聴き取り調査報告4 エトナ映画の軌跡」(『アート・リサーチ』5号、2005年3月)を参照されたい。

² 本報告は、京都映画祭『武士道』シンポジウムのアウトラインとして作成した拙稿「日本、映画、異文化——映画に映る日本の自画像」(『第四回京都映画祭公式カタログ』2004年)に、『武士道』に関する調査を補筆し、改稿したものである。

³ 玉木潤一郎の証言には信憑性に欠ける問題があるが、その玉木潤一郎の『日本映画盛衰記』(1938、萬里閣)132-137頁には、両社5万円ずつ出資したと記されている。尚、同書の情報提供は本地陽彦氏、常石史子氏から賜った。

⁴ 玉木潤一郎、前掲書。

⁵ 「忠孝と武士道を海外に紹介する／大映画の作製」『大阪朝日新聞 京都附録』(1924年11月22日付)。

⁶ 「武士道——愈々公開——」『京都日日新聞』(1926年5月31日付)。

⁷ 「武士道」『キネマ旬報』1925年1月21日号。

⁸ 3人のドイツ人の表記は不明だが、アードマン、アムガードフランス、アルデンボーグのうち、アルデンボーグは衣笠貞之助の『狂った一頁』にも出演しており、衣笠貞之助の自伝『わが映画の青春：日本映画史の一側面』(中公新書、1977年)にも特記されている。

⁹ 常石史子「武士道 新たに発見・修復された鉄砲伝来をめぐる日独合作時代劇」(『第四回京都映画祭公式カタログ』2004年)参照。