

黎明期日本映画における静止画面の指標性

— 『路上の靈魂』(1921)と純映画劇運動を中心に—

Indexical Image Expressions in the Japanese Movie Dawn
- "Souls on the Road" (1921) and The Pure Film Movement

難波 阿丹*
Anni Namba

0. 本稿の目的

本稿は、1910年代に開始された純映画劇運動を受け、松竹映画研究所にて製作された映画『路上の靈魂』（1921）を手がかりとして、日本映画の初期段階における映画表現の可能性を探究する試みである。『路上の靈魂』（1921）は、小山内薫が指揮した松竹キネマ研究所の作品であり、ヴァイオリニストになるべく家出をした息子浩一郎が、夢破れて故郷にもどるものの、父の許しを得られず、納屋で餓死するにいたる物語をえがいている。

欧米の日本映画研究の文脈では、資本主義的なハリウッドの古典的映画論を相対化する意図において、ノエル・バーチ、およびデヴィッド・ボードウェルらが、初期映画と日本映画の類似性をうち出した経緯があげられる。とくに1980年代以降の欧米の初期映画研究では、映画の「ナラティブディスコース（narrative discourse）」（ジュネット）に還元されない要素が注目され、「アトラクションの映画（注意喚起的映画）」（ガニング）の概念が設定さ

れたが、日本の黎明期における映画は、古典的ハリウッド映画のもつ再現性への志向とは異質な系譜を有している。

本稿は以上のような展望のもと、「活動写真」から「映画」への移行期に制作された『路上の靈魂』（1921）を題材として、アメリカ映画の表現技巧にならって同作に導入された静止画面について考察する。もともと、映画とは、スチールイメージ（写真）を連続的に投影することによって画面を膠着化し、動きの錯覚をうみだす技術である。この20世紀に確立した技術を、演劇、ラジオドラマを始めとする他の芸術的実践と往還しながら、革新的な映画表現を模索した小山内薫の試みとつきあわせるとき、一連の動きのイメージに対してあえて静止画面を導入する試みとは、いかなる再現性／現前性への欲求に応じて営まれているのだろうか。

小山内薫が、松竹キネマ研究所にて演出に携わった『路上の靈魂』は、シュミット＝ボン

* 東京大学大学院 情報学環・学際情報学（石田英敬研究室）博士課程

キーワード：純映画劇運動、スチールイメージ（写真）、タブロー、インデックス、アイコン

『街の子』およびマキシム＝ゴーリキー『夜の宿』を原案とし、牛原虚彦によって脚本が制作され、村田実が監督を担当した。同作の特徴として、D. W. グリフィス監督作である『イントレランス』（1916）に影響を受け、クロスカッティング技術を駆使した「ナラティブディスコース（narrative discourse）」の進行があげられる。一方で、そのナラティブの進行を異化し転換点を与える静止画面が散見される。

従来の初期映画研究ではこのような映画表現に、主に演劇的な「タブロー（tableau）」（以下タブロー）形式¹での画面表象としてメロドラマ効果への貢献という評価を与えて来た。しかし、同作にはタイトルに掲げられるような路上に失われた靈魂を活写するというメロドラマの感情描写のみには還元されない、写真

イメージの存在論的な機能性の導入が見受けられる。したがって、旧態依然とした従来の日本映画に対し、さまざまな技術的可能性が模索された1910年代における純映画劇運動の一例として、これらの映画表現が果たした意義について更に考察を進める必要がある。

以下、日本映画の黎明期における静止画面を分析するにあたり、静止画面として導入された写真イメージのもつ問題系を明らかにし（第一章）、純映画劇運動と映画のナラティブの水準を検証することで1921年の映画『路上の靈魂』の評価について論じ、（第二章）。そのうえで、同作における静止画面をとりあげ（第三章）、視覚的無意識と映画表現の運動性について考察を試みる（第四章）。

1. 写真イメージの問題系

本章では、映画のナラティブを構成する単位として写真イメージのもつ問題系を提示する。第一に、静止画面の地位について論じ（第一章

第一節）、主にその指標性に着眼しつつ、考察を試みていきたい（第一章第二節）。

1.1 静止画面の地位

ベン・ブルースターやリー・ジェイコブズらは、ショット概念の歴史性を指摘し、映画の画面におけるイメージの形象化に注意を促している²。彼らは、制作者や観客の映画受容の実態として、ショットではなく、「場面（scene）」が映画の基本的単位と考えられて来た経緯を指摘し、演劇との隣接性から、映画における俳優のパフォーマンスや編集の技法の発達を論じる。そのうえで、両者を架橋する主

要な概念がタブローである。

タブローとは、19世紀の絵画や舞台美術の実践における、運動の形象化を基礎とした理念であり、映画を単純なショット＝断面として切り取るのではなく、ナラティブの時空間的展開や、見る者の知覚に作動するイコノグラフィック（図像学的）な意味作用をふくんだ画面表現を表している。たとえば、美術研究者であるマイケル・フリードは、『没入と舞台性』と

題する著作でタブロー論を提示し、18世紀半ばのフランスにおける美術経験を通じて、観る者と絵画のイメージとの間に変容が生じる事態を観察し、観る者の情動がタブローに作動する意味作用の様相に応じて、いかに規定されるかを分析した³。タブローとは、観る者とイメージ、画面、あるいはスクリーンとの間の存在論的關係性を焦点化する概念であり、画面構成が観る者に対してもつ表象機構をあらわにする点で、映画および写真の機械技術的要素である「ショット (shot)」や「フォトグラム (photogram)」とは異質の概念であるといえるだろう。

1910年から20年代にかけてアメリカ映画の表現技巧を導入しつつ、新派や旧劇の超克として実践された純映画劇運動においても場面の句読法として、タブロー形式の画面が映画の表現技巧として導入されている。同運動の主唱者と

1.2 静止画面の性質

本節では、前節で述べた、映画における場面の指標となる静止画面がもつ性質を考察する。語り物や歌舞伎などの古典的芸能の場面編成を、20世紀に確立したメディアである映画のスクリーンへと転換するとき、以前とは異なるイメージの連鎖を生じることは想像に難くない。よって本節では、19世紀の美術、舞台芸術の形態論を継承した多義的な視覚表象であるタブロー形式の静止画面に、近代的な顕現現象である写真の特性を読みこむことを目標とする。そのさい映画と写真の相関について、叙述性と時間性の観点から考察を試みた議論の流れを概観し、それら二つの特性に還元されない

して活動した帰山教正は、その初の理論書となる『活動写真劇の制作と撮影法』で、声色の廃止、字幕の利用、撮影技術の刷新など、アメリカの映像言語の積極的な導入をうながすとともに、映画が物語の形式をとる最小単位を場面であると論じている⁴。また、トーマス栗原が監督した『アマチュア倶楽部』（1920）のシナリオにおいても、映画の基本的単位は「場」に設定されていた。

このような場面、あるいは場という用語の類出が明らかにすることは、当時興隆していた女形や弁士という旧来の古典芸能の伝統との隔絶を主張する映画ジャーナリズムの言表と反して、映画の製作現場では語り物や歌舞伎等の演劇的な様式との連続性が維持されていた事態である。そして場面および場の生成に静止画面が重要な機能を果たしていると考えられる。

写真というメディアそれ自体がもつ指標（インデックス）としての性質を検討する。

映画のナラティブと連関する写真の存在論的な問題系については、クリスチャン・メッツ、アンドレ・バザン、ロラン・バルト等、映画研究の文脈でも幅広く論じてられてきた。メッツは、映画を写真と区別する指標として、映画における叙述性と時間性の刻印を指摘した。映画を言語活動として定位するメッツの主張は、写真はそれ自体では「物語る (narrate)」ことはないが、連続して配置されると動きのメカニズムを生成し、叙述性が立ち上げられるという提起に集約される⁵。メッツにおいて、映画

の叙述性と時間性こそ、写真から映画＝言語活動に移行する現象を指示するのである。また、アンドレ・バザンも「写真映像の存在論」において、映画と写真の類同性を指摘し、両者は機械的に現実をとらえる客観性を担保するいっぽう、時間性の有無により区別されることを述べる⁶。更に、ロラン・バルトは、『第三の意味』(1970)、『明るい部屋』(1980)において、写真映像の本質を他のイメージと区別する議論を展開している⁷。三者の議論は、映画と写真とを架橋する要素として、主に叙述性と時間性の有無を論じているが、タブローを黎明期における日本映画の技巧として発展させるならば、画面構成をになうスチールイメージ(写真)を用いた映画表現へと収束する⁸。

スチールイメージ(写真)は、それ自体が映画を成立させる要件でありながら、映画と観客の意識作用との関係性のうちに起動する「瞬間的写真(instantaneous photography)」⁹として、ナラティブの進行に折り込まれ、視聴者の視覚の抑制として機能する場面も現れる¹⁰。例えば、アヴァンギャルド映画における膠着化

した画面や、フリーズ・フレームとして、あるいは、スナップショットやスチール画像、映画の終結(closure)の効果としても機能している¹¹。

スチールイメージ(写真)が、以上のように映画のナラティブの進行に連想と予測を与える重要な契機として機能するのは、パースの記号学的概念を用いるならば写真が対象と類似する複製としてのアイコンであると同時に、対象の痕跡を捉えるインデックスとしての性質をはらんでいるからにほかならない。映画におけるスチールイメージ(写真)とはオリジナルを欠いた複製でありシュミラクルとしての特性を有している一方で、対象の物理的痕跡を残した科学的記録、すなわち指標としての特徴をも体現していると言うことができる。このようなスチールイメージ(写真)が持つ再現性/現前性の相反する力動が、日本映画の場面、あるいは場の構成において表れるとき、それは日本映画のナラティブに対していかなる作用をもたらすのだろうか¹²。

2. 純映画劇運動と映画表現の生成

本章では、『路上の靈魂』のナラティブに組み込まれた静止画面の分析を試みるにあたり、純映画劇運動における映画表現の改良と、小山内薫の『路上の靈魂』に提供される西洋的なものと日本的なもの、という二項対立的な評価基

準について論じていく。具体的には、純映画劇運動で試みられたアメリカ映画の表現技巧の導入と挫折から、そのナラティブの水準に注目し(第二章第一節)、同運動における『路上の靈魂』の評価について考察する(第二章二節)。

2.1. 純映画劇運動におけるナラティブの水準

日本映画史の文脈では、1910年代における映画変革運動を純映画劇運動と呼称する。同運動は、帰山教正ら勃興する映画ジャーナリストを主導者として、アメリカ映画の様式と技巧を導入し、弁士など映画外の要素ではなく映画を純粹に視覚的イメージのみにおいて紡ぎ上げることを志向した。1910年代当時の日本映画は、日活向島の新派映画に代表されるように、人形浄瑠璃や歌舞伎等語り物の伝統を引き継いだ、鳴物声色、弁士の付属によって成立していた¹³。これに対して、純映画劇運動は、字幕の使用、女優の採用、弁士等の外的要素による解説の廃止という映画の形式的整頓をおこなう。更に、カットバック、インサートショット、アイリスショット等のアメリカ映画の表現様式を意識的に導入し、日本映画表現の刷新を図った。その成果は、帰山教正の『生の輝き』（1919）、および谷崎潤一郎の『アマチュア倶楽部』（1921）に看取されるというのが定説である。

しかし、同運動は映画史上で前衛的な意義を

2.2. 『路上の靈魂』の評価

純映画劇運動の高まりと共に製作された他作品の例にもれず『路上の靈魂』（1921）も、日本映画史上では失敗作としての評価を受けている。佐藤忠男は同作を「ぎこちない習作」と評価し¹⁶、飯島正も『日本映画史 上巻』において、「同作は形式はともかくとして映画ばなれ・日本ばなれの感じを与え、筆者をひどく落胆させた」と記述している¹⁷。山本喜久男は、『日本映画における外国映画の影響——比較映

認められつつも、映画作品自体の評価は高まらずに終息した。『生の輝き』や『深山の乙女』

（1919）といった作品は、当時主要な映画雑誌として台頭していた『キネマ旬報』や日本映画史を語る文脈において、第一に物語の筋、第二にアメリカ映画の形式的な焼き直しによるバタ臭さといった点で、酷評を受けている¹⁴。作品の同時代的評価と連動するかのようには、同運動を支える母体としての映画芸術協会、松竹キネマ研究所、大正活映も方針転換、解散などで失速を見せていく。

この時期に試みられた方針転換とは、活動写真の本質を明らかにし、様式と技巧に関してはアメリカ映画を参考としつつも、物語内容は日本独自の表現芸術へと回帰することである。1920年代前半、『キネマ旬報』では、日本の芝居芸術を安易に否定する同運動の形骸化したアメリカニズムの移入への疑いから、日本在来の生活に映画の主題内容を求めるべきとの提言が数多く出されている¹⁵。

画史研究』において、「アメリカ映画の影響下の現存する最古の日本映画」として、同作の資料としての価値を提示したうえで、下記のように述べる。

私はこの作品に日本映画のひとつの原点、日本映画にひとつの重要な特性の発祥を認めたのである。それは日本の伝統的な紀行、道行の形成が映画形式のなかに生きていることの確認で

あった¹⁸。

山本は、同作を「『イントレランス』の影響下で、平行話を展開しながら、紀行、道行の伝統を継承した“旅の映画”」として評価する。山本の『路上の靈魂』の価値付けの基礎にあるのは、西洋的なものと日本的なものが対立のうちにあるのではなく、それらの「相対的な併置」を通じて、日本映画が一作品として収束されるという認識である。このような積極的評価について、『路上の靈魂』は「二つの外国の

戯曲を踏まえ、主題と形式は『イントレランス』から取り、パンやクリスマス・パーティーなどを描く外国臭の強い」作品として、山本の分析を退ける論調も存在する¹⁹。

『路上の靈魂』はおおむね作品としての評価は低いが、その評価の基準として西洋と日本を映画形式や表現内容から比較する視座を提供するものであった。本稿は日本映画史上の同作の評価基準をふまえ、アメリカ映画の表現技巧の形式的導入とされてきた静止画面がもつ機能性について考察を試みたい。

3. 『路上の靈魂』における静止画面の指標性

本章では、純映画劇運動と、『路上の靈魂』における静止画面がもつ役割を明らかにしたい。同作は、グリフィス監督作『イントレランス』（1916）のナラティブの構成に影響を受けた作品として論じられている。本章では、同作をグリフィスの「物語映画（narrative

film）」と比較し、タブロー形式で導入される静止画面の映画表現のメロドラマ効果について検討し（第三章第一節）、『路上の靈魂』に表出する静止画面の特異性をあぶり出すことを目的とする（第三章第二節）。

3.1. アメリカ映画における静止画面のメロドラマ効果

本節では、『路上の靈魂』におけるタブロー単位での映画表現を考察する前に、同作が輸入を試みたアメリカ映画、特にグリフィスの映画作品における写真イメージを導入した映画表現について検討する。グリフィスが監督として活動した1910年前後の初期映画から物語映画への移行期においては、クローズアップによる人物の顔面の提示が映画をメロドラマとして造形するうえで中心的な役割を果たした。タブローとして差し挟まれた人物の顔面の表象が、観客の登場人物の心理への接続を可能にする。

1910年代の純映画劇運動において製作された映画作品ももれなく、アメリカ式の表現技巧として役者の顔面を拡大して示す静止画面を採用している²⁰。

アメリカの初期および古典映画において、役者は、悲嘆、絶望、あるいは勇気を示す身体の型を学習し、それらの型を静態的なポーズとして提示することによって、感情の慣習的な性質を強調した。とくに、活人画の伝統を継承した画面編成では、各人物のポーズが一定時間持続するタブローとして造形されることで、感情を

視覚的に要約する機能を果たした。

ピーター・ブルックスは著書『メロドラマ的想像力』で、グリフィスが監督した『嵐の孤児』（1921）の家庭メロドラマに表出される女性のヒステリー的身体について述べている。メロドラマに典型的な行き詰まり、あるいは感情的危機の瞬間に、抑圧されたものの認識をあらわにする手段として、台詞として言語化しえない硬直した身体が、タブロー単位の映画表現として提出されるという主張である²¹。

このようなタブロー単位での映画表現は、グリフィス以前の初期映画にも使用が認められている²²。それらは、更に、映画のナラティブ上

3.2. 『路上の靈魂』におけるタブロー単位での映画表現

アメリカ映画の表現技巧を導入した『路上の靈魂』においても静止画面は、顔の形象化をもたらしクローズアップ、あるいは、多重露光を用いた場面において頻出する。それらは紀行、道行を示す俯瞰ショットと組み合わせられることで、映画のナラティブを紡ぎあげていく²⁴。アメリカ映画の役者たちは、強力にコード化され、その記号としての機能が観客にじゅうぶん了解される身体の修辞法を使用した。純映画劇運動の一つの帰結としての『路上の靈魂』では、日本の伝統芸能の振る舞いを抑圧する意図により、身体の型と情動表現が明確には対応せず、ナラティブを駆動する表現として活かされなかった。例えば、同作に見られる老父と息子の「寛容」と「不寛容」という対立する情動的

に展開された一連のイメージを管理する機能を持ち、映画における動きの表現が、スチールイメージ（写真）のように一時膠着化すると同時に、役者の身ぶりが固定することで中断と干渉が与えられ、一連の出来事の解決ならびに場面の重要性を提示する役割を担った。純映画劇運動と同様、アメリカ映画史の文脈においても1908年以降の映画館（motion picture theater）の爆発的拡大など興行上の必要から、活弁士などの外的要件によらず映画のナラティブを管理する必要が生じ、物語上の重要度が高い場面で静止画面を導入し感情の視覚的要約を示す実験が試みられたのである²³。

態度は、洗練されたパントマイムに動機づけられているとは言いがたい。

『路上の靈魂』においては「靈魂」を奪われた人物の顔面や死体としての身体表象が、静止画面によって示されている。それらは、今ここにある特定の対象を指示するという指標的機能を有している。アイリスの技巧を用い、静止画面に切り取られているのは、眠りという身体活動の休止におかれた子どもたちの顔面であったり、家庭や音楽活動から放逐され魂を奪われた抜け殻の身体であったりする。すなわち同作では、グリフィス映画におけるように、静止画面が登場人物の造形に寄与するのではなく人物の物理的痕跡を保持した遺影として導入されているのである。



図1 眠る子ども



図2 貧窮に倒れる妻



図3 天に召された少女



図4 命を奪われた音楽家

『路上の靈魂』においてこのようなイメージが出現するのは、例外的状況の切迫さとその状況の克服が、超越神に対して投企されるメロドラマ的場面においてではない。その例として、同作が『イントレランス』の構成を受けて導入した平行編集 (parallel editing) の技法において、音楽家一家と放浪者の道行が対比されるが、別荘においてクリスマス・パーティーを楽しむ放浪者に対して、山荘から放逐された音楽家一家それぞれの人物たちの顔面が、クローズアップで示されている。それらは、一様に目を閉じ、特性を奪われて路上に放擲された人間の抜け殻である (図1、2、3、4参照)。

これら人物の動きが抑制された画面には、ほ

かにもいくつかの共通点がある。第一に、スチールイメージ (写真) の特徴になぞらえるかのごとく、身体や精神の活動から切り離された複製としての幽霊的なイメージが露呈して、音楽家一家個々人の靈魂 = アイデンティティを奪っているという点、第二に、人物の痕跡を遺影のように投射し、写真のもつインデックスとしての性質を顕在化している点である。これらの静止画面はいずれもアメリカ映画のヒステリーの身体表象に見られるような切迫した状況への解決法として導入されたものではなく、幽霊や靈魂を画面上に留めるという欲望に貫かれており、映画のナラティブの情動的導線としての機能は薄いと考えられる。紹介した四つの画

面は、人物がそこにかつてあったあるいは今ここにあるという存在の確証をめぐる指標的機能を凝縮して示す画面であり、過去の瞬間の再現

3.2. 身体の痕跡

『路上の靈魂』には、アメリカ映画より移入した表現技巧として多重露光を用いた映画表現も出現する。それらは靈魂を奪われた身体の痕跡を写しとり、ナラティヴを異化する映画表現を編み上げていく。

例えば、納屋のわらの中に横たえられた妻と娘に外套をかけ、自分もまた疲弊した元音楽家である浩一郎の前に、過去の自分の幻影が現れる(図5)。「お前の、そのみすばらしい姿はなんだ」と現在の浩一郎を責め立てる、学生服姿の彼自身の幻影は、「お前の芸術はどうしたのだ。弾けるのならこれ弾いてみる」と言い残し、浩一郎にヴァイオリンを投げつける。浩



図5 若かりし頃の浩一郎

以上述べた映画表現は、人物の関係性を寓意的に示すエンブレムとしての機能も、登場人物の感情を縮約するメロドラマ的効果も担っておらず、更には、実質的に物語を駆動する導線としての役割も果たしていない。『路上の靈

でありかつ現在時のダイクシス(直示)であるというインデックスがはらむ二つの時間性に貫かれている。

一郎がヴァイオリンを手にとって弾くと、幻影は「馬鹿!」と言い捨てて消えていく。浩一郎自身の幻影は、多重露光によって撮影されており、靈魂が物質としての身体と切り離され、明滅し、動きのあるイメージの中にとらえられているのである。

また、同作には、サンタクロースの亡霊が出現する。別荘の令嬢の部屋を舞台に、ベッドに眠りについた令嬢の幸福な寝顔が映される。そこへ、サンタクロースが現れ、枕元にプレゼントを置き、消え去っていく(図6)。サンタクロースもまた、多重露光によって画面に投射された幽霊としてのイメージである。



図6 サンタクロースの亡霊

魂』において投射されるのは、単純な物と化した身体や、それらに放擲された心象風景のような幽霊的イメージである。そして、ナラティヴに連結されるタブロー単位での映画表現は、アメリカ映画の技法の形式的導入に留まっている

がゆえに、よりいっそう、そのインデックスとしての性質を顕在化させるのである。

以上に述べたように、『路上の靈魂』における静止画面は、スチールイメージ（写真）の特性をあらわにする。写真に近似する指標としてのこれらのイメージの配置に具体性を与えるために、本稿は最後に、ドゥルーズの情動についての議論との接続を試みる。

ドゥルーズにおいてイメージが喚起する情動とは、感情イメージの「現実的連結」と「潜在的接続」において論じられる²⁵。写真的表象として断片化されたイメージは、観客に「感情（emotion）」として認知されることなく、意識による活動を経ずに知覚される情動の次元で、生理的、神経的作用を喚起する。それは、「現実的連結」を伴って起動し、「潜在的接続」においては前個体的な特異性に保存され

4. 視覚的無意識と映画表現の運動性

従来アメリカの初期映画研究では、主にタブローとして造形される静止画面に主にメロドラマ的効果への貢献という評価を与えてきた。しかし、日本映画の黎明期に製作された『路上の靈魂』には、そのような感情の視覚的要約のみには還元されない、路上に靈魂を失われた身体を指示するという写真イメージの存在論的な指標性の導入が見受けられる。『路上の靈魂』では、スチールイメージ（写真）のインデックスとしての機能を露呈した映画表現が、観客の視覚的無意識を統制し「前個体的情動」（ドゥルーズ）を喚起するうえで重要な役割を果たしている。

る²⁶。感情イメージは、単体では時空座標における固定点をもたない。つまり、人称化されることなく断片的に体験されるが、「現実的連結」として現働化されることによって、観客に感情として経験されるのである。これら映画の時空間へ投げ出された静止画面は、観客の意識、無意識的な活動によって映画物語の有機的な連鎖へと送り返され、彼／彼女に触覚的な経験を与えたと考えられる²⁷。

以上に例示した黎明期の日本映画における静止画面群は、感情としてコード化されることなく、情動の次元の「潜在的接続」に留まっているとすることができるだろう。そのおりに画面の物質性自体が提示され、写真のもつ指標的機能が露見する。観客の視覚的無意識に、断続的な写真の投射としての映画技術それ自体を刻印するのである。

映画のナラティブを異化する静止画面は、映画の物語性のみならず収束されない注意喚起的な要素として映画言説にその付置を模索している。スチールイメージ（写真）の物質性それ自体を顕在化する場面は、スタン・ブラッケージ等の実験映画にとどまらずデジタルフィルムの静止画面挿入にも用いられており、昨今の映画表現にも刻印されている事実は指摘しておく必要があるだろう。

とくに、2000年以降の映画と写真における議論は、デジタル時代のメディア特性に応じた、インデックスの機能性を基軸に展開されている。ドーンはマイケル・ス

ノー『So Is This』(1982)やフリッツ・ラング『M』(1931)が、インデックスのもつ「trace(痕跡)」と「deixis(直示)」という二つの機能を活性化させていると論じ²⁸、この議論と関連して、ガニングは映画の「motion(動き)」と連動するインデックス的なリアリズムを考察してい

る²⁹。

1910年代における純映画劇運動は失敗に終わったと考えられているが、以上のようなインデックスに関する議論の射程を検討するうえでも、黎明期日本映画における静止画面に注目する意義は大きいと考えられる。

註

- 1 ブルースターおよびジェイコブズは、19世末の演劇用語から初期映画に適用される「タブロー (tableau)」概念を分節する。彼らは用語の混同を避けるために、より広範な場面で適用される、強い絵画的、叙述的映画イメージを「絵画 (picture)」と言及し、これに対して「タブロー (tableau)」とは、狭義で、舞台上および映画において動きを膠着させることにより「人工的、絵画的効果」(Pougin)を達成したものと定義される。Brewster, Ben and Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema*, Oxford University Press, 1997, pp.38.
- 2 Ibid, pp.48-78.
- 3 Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1988.
- 4 婦山教正(1917)『活動写真劇の制作と撮影法』正光社.
- 5 クリスチャン・メッツは「映画——言語か言語活動か」において、映画の叙述性に言及するさいに、写真との相違を次のように論じている。「写真が物語を語るの、写真が映画を真似る場合だけである。(中略)写真は物語ることにおよそ適していないために、物語ろうとすればそれは映画となってしまう。」クリスチャン・メッツ『映画における意味作用に関する試論: 映画記号学の基本問題』浅沼圭司監訳、水声社、2005年、84-85頁。(= Metz, Christian., *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Taylor, Michael., New York: Oxford University Press, 1974.)
- 6 バザンは写真の客観性に関して以下のように語っている。「映画は、写真の客観性を時間の中で完成させたもののように思われる」アンドレ・バザン『映画とは何かII 映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、1970年、23頁。(= Bazin André., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1958-1962.)
- 7 バルトは、写真での被写体の固定化が、映画において絶えず否定される現象を説明する。ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年、96頁。(= Barthes, Roland. *La Chambre Claire: Note sur la photographie*, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.)
- 8 ドゥルーズは、映画の運動イメージを分類するさいに、スチールイメージ(写真)の機能について論じている。スチールイメージ(写真)を個別の対象として取り出すのではなく、連続するイメージと複合的に解釈する必要があり、ナラティブイメージの連鎖によって重層的に編成される、映画記号の基本的単位として抽出した。ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』財津理、斎藤範訳、法政大学出版局、2008年。(= Deleuze, Gilles., *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Les Édition de Minuit, Paris, 1983.)
- 9 Gunning, Tom. "Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions" Richard Abel, ed., *Silent Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, pp.71-84.
- 10 「スチールイメージ(写真)とは、装置における視覚の抑制として活動に折り込まれた細胞状の集合体である。そしてその後、視聴者の鏡のような無意識の凝結と置き換えによってであるかのように視野に(視野へ)戻る。」Stewart, Garrett. *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, pp.5.
- 11 ギャレット・スチュワートは、スチールイメージ(写真)が物語映画から生起する例として、フォトパンを用いた『ブレードランナー』(1982)と古典的ハリウッド映画の代表作である『素晴らしき哉、人生!』(1946)を比較している。また、フリーズフレームは、フリッツ・ラングの映画『激怒』(1936)に特徴化すると論じている。Ibid, pp.9.
- 12 リオタールは、より詳細に、不動性が強調された「生きたタブロー (tableau vivant)」と叙情的要約をもたらす静止映画表現

とを区別している。スチールイメージ（写真）による映画表現には、縮約された感情のメッセージを伝達するタブロー単位での画面のみならず、写真の機能に近似し観客を不意に襲うことによって情動を喚起する微細なイメージが頻出するからである。本稿では、一定時間持続する静止画面と映像の一コマとして瞬時に消費されてしまうイメージとをあえて区別せず映画に組み込まれた静止画面のもつ指標（インデックス）性に着眼する。Lyotard, Jean François. "Acinema", Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, 1986.

- 13 純映画劇運動の証言の検証については、下記の文献に詳しい。山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』早稲田大学出版会, 1983年。
- 14 『キネマ旬報』1919年9月21日, 2頁、飯島正『日本映画史 上巻』1955年, 23頁。
- 15 『キネマ旬報』1922年11月21日。
- 16 佐藤忠男『日本映画の誕生』岩波書店, 1985年, 251頁。
- 17 飯島は以下のようにも述べている。「カット・バック的な話術も、時と場所を一致させた舞台劇のアイデアに似たものであり、結局こういうことは小山内薫の指導下で、やはり演劇人である村田実が監督した作品である以上しかたがなかった」飯島正『日本映画史 上巻』1955年, 36-39頁。
- 18 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』早稲田大学出版会, 1983年, 105頁。
- 19 藤井康生「小山内薫と『路上の霊魂』」『近代演劇研究』3号, 2011年10月, PP.4-14.
- 20 小山内薫映画群のドラマ構成に関しては、下記の文献が詳細な報告を行っている。Joyce E. Jesinowski, *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W. Griffith's Films*, University of California Press, 1987.
- 21 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, pp. xi. (=ブルックス『メロドラマの想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年。)
- 22 Elsaesser, Thomas, ed. *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute, 1990.
- 23 Gunning, Tom. *Weaving a Narrative——Style and Economic Background in Griffith's Biograph film*, Elsaesser, Thomas, (1990) *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute.
- 24 ドゥルーズは、グリフィスの作品における人物の顔面のクロースアップの機能について、次のように論じる。「クロースアップは有名であり、そこでは、すべてが、女性の顔の純粹で優しい輪郭のために有機的に組織されている（特にアイリスの技法）」あるいは、「なるほど、それら様々な顔が直接に継起するということはないが、しかしグリフィスにとって重要な二項構造（私的—公的、個人—集团的）にしたがって、それらの顔のクロースアップがロングショットと交替してゆくのは確かである」ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』財津理、斎藤範訳、法政大学出版局、2008年, pp.158.(=Deleuze, Gilles., *Cinéma 1 : L' Image-Mouvement*, Les Édition de Minuit, Paris, 1983.)
- 25 ドゥルーズは『裁かるるジャンヌ』（“La Passion de Jeanne d'Arc”, 1928）における、断片化されたジャンヌの顔のクロースアップショットを例に挙げて感情イメージを議論する。
- 26 「情動は非人称的なものであり、個体化された事物状態から区別されるものである」Ibid, pp.140-175.
- 27 触覚的な経験に関しては、映画のショック効果をダダイズムとの関連において論じた以下の議論を参照。ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」高木久雄・高原宏平訳『ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』晶文社、1970年。（=Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.）
- 28 Done, Mary Ann., *The Indexical Reality and the Concept of Medium Specificity*, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Brown University, 2007, pp.137-141.
- 29 Gunning, Tom., *Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality*, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Brown University, 2007.

参考文献

- Brewster, Ben and Jacobs Lea. *Theatre to Cinema*, Oxford University Press, 1997.
- Done, Mary Ann., *Indexicality: Trace and Sign: Introduction*, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Brown University, 2007.
- Elsaesser, Thomas., *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, British Film Institute, 1990.

- 牛原虚彦「路上の靈魂」シナリオ作家協会編『日本シナリオ大系』シナリオ文庫, 1973年, PP.19-42.
- 藤井康生「小山内薫と『路上の靈魂』」『近代演劇研究』3号, 2011年10月, PP.4-14
- Gunning, Tom, D.W. *Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- 人見嘉久彦「"動く"小山内薫-映画『路上の靈魂』を見て」『FB: 映画研究誌』FB編集同人編, 1996年, PP.15-18.
- 今村太平『日本芸術と映画』菅書店, 1941年.
- 北野圭介「<タブロー>と<仮面>の間——日本映画を再理論化するために」『思想』997号, 2007年5月, PP.43-63.
- 熊谷知子「『新劇場』と『至誠殿』——小山内薫の宗教信仰における一考察——」『文学研究論集』37号, 明治大学大学院文学研究科編, 2012年, PP.151-165.
- 黒澤清, 吉見俊哉, 四方田犬彦, 李鳳宇編『日本映画は生きている 第二巻映画史を読み直す』岩波書店, 2010年.
- レフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語』堀潤之訳, 2013年. (=Manovich, Lev. *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.)
- 溝渕園子「小山内薫の自由劇場——「模倣」と「創作」の間で——」『近代文学試論』50号, 2012年12月, PP.205-213.
- 中沢弥「小山内薫とメディア」『湘南国際短期大学紀要』11号, 湘南国際女子短期大学編, 2003年, PP.108-197.
- Perce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Perce. Vol.2. Elements of Logic*. Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, MA: HARVARD UP, 1952.
- Rodwick, D.N., *The Virtual Life of Film*, 2007.
- 佐藤忠男『日本映画の誕生』岩波書店, 1985年.
- 佐藤忠男『無声映画の完成』岩波書店, 1986年.
- 松竹株式会社『キネマの世紀: 映画の百年、松竹の百年 「路上の靈魂」から「釣りバカ日誌」まで』松竹映像本部映像渉外室, 1995年.
- 田中純一郎『日本映画発達史1』中央公論社, 1957年.
- 山本喜久男「解釈と実感の物語性-「路上の靈魂」と「イントレランス」の比較」『比較文学年誌』11号, 早稲田大学比較文学研究室「比較文学年誌」編集委員会編, 1975年, PP.68-83.
- Williams, Linda. *Playing the race card: melodramas of Black and white from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton University Press, 2001.



難波 阿丹 (なんば・あんに)

[出身大学又は最終学歴] 東京大学教養学部卒、東京大学大学院学際情報学府修士課程修了

[専攻領域] 文学・物語理論、映画史・映画理論、メディア研究

[主たる著書・論文] (3本まで、タイトル・発行誌名あるいは発行機関名)

『映画の Narrative Discourse の機能に関する考察—映画研究における Lignes de temps の活用』『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』第 81 号、2011 年 11 月。

『シンポジウム報告『映画、建築、記憶』—諏訪敦彦氏、五十嵐太郎氏を招いて、東日本大震災以降の表象可能性を考える—』『東京大学大学院情報学環紀要 調査研究編』第 29 号 (共著論文) 2013 年 3 月。

『映画言説におけるフォトグラムの機能—D.W.グリフィス作品における「フォトグラム」の映像実践—』『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』第 85 号、2013 年 10 月。

[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程、帝京大学医学部・医療技術学部講師

[所属学会] 表象文化論学会、日本映像学会、日本マスコミュニケーション学会、Society for Cinema and Media Studies

Indexical Image Expressions in the Japanese Movie Dawn ——"Souls on the Road" (1921) and The Pure Film Movement

Anni Namba*

Abstract

This article attempts to examine the still image expressions in the Japanese movie dawn. It assumes that the function of the still images is considered as its nature of "indexicality". This paper deals with Japanese early film, especially "Souls on the Road" (1921), which was directed by Kaoru Osanai, who had involved in "The Pure Film Movement". The film adopts the still images like "tableau", which had been introduced as one of the "classical hollywood films" grammar in order to control their emotional affects to the audiences.

In this viewpoint, this paper proposes the new way of thinking the relationship between still images and filmic discourse related with their indexical expressions. Furthermore, it focuses on the technical effects that accesses the physical trace of the "Souls".

"Souls on the Road" and The Pure Film Movement are considered to be appropriate for this scheme because of the indexical organizations introduced by the method different from the expressions of American films, when Japanese motion pictures changed over to "narrative films" in the 1920s.

*Doctoral Course Student, Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo

Key Words : The Pure Film Movement, Still Images, Tableau, Index, Icon