

日本におけるイタリア映画の受容／吉山旭光の批評を通して

西村 安弘

映像学科

How Did Japanese Accept Early Italian Films? —Rereading the Reviews of YOSHIYAMA Kyokko

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 12, 2001 ; Accepted January 18, 2002)

1. 吉山旭光とその時代

日本における最古の映画批評家の一人として知られている吉山旭光（1881?–1944）は、明治37年（1904年）早稲田大学専門部を卒業、明治41年（1908年）秋『歌舞伎』誌の編集員として入社した。明治43年（1910年）2月号より同誌上で西欧文芸映画を対象とした映画批評を発売し、明治44年（1911年）7月31日よりほぼ週に一度の割合で、『都新聞』紙上で「活動寫真廻り」乃至は「今週の活動寫真」と題した映画時評を連載した。題名から受ける印象とは異なり、『歌舞伎』誌は伝統芸能に関する記事を掲載するだけでなく、翻案劇までも射程に入れた総合演劇誌といった体裁をとっており、こうした路線の延長上で無言劇としての活動寫真を取り上げたものであった。一方、後に発展的に『東京新聞』となる『都新聞』は、一貫して伝統芸能や花柳界に明るい紙面を持つ独自の新聞として知られている。

吉山には『日本映画界事物起源』（1933）や『日本映画史年表』（1940）といった映画史に関わる体験的な著作もあるが、より体系的な歴史記述を目指した飯島正（1902–1996年）の『日本映画史』（1955）や田中純一郎（1902–1989年）の『日本映画発達史』（1957–1968／改稿版1975–1976）と比較すると、参照される機会も少なく、一般には「歌舞伎を素養にした映画の評判記者」（注1）といったややマイナーな評価を下されて来たように思われる。しかしながら、奇しくも共に1902年生れの飯島や田中が、＜古典的な映画＞の完成期に当たる1910年代後半に多感な少年時代を送ったものの、19世紀末から1910年代前半までの所謂＜初期映画＞に必ずしも同時代的に立ち会い、批判的な眼で鑑賞したとは言えないだろう。

また、現存する最初の映画雑誌と言われる『活動寫真

界』誌が創刊されたのが、明治42年（1909年）のことであり、同じく最初の本格的な映画評論誌と呼ばれる『キネマ・レコード』誌の創刊が大正2年（1913年）のことである。（因みに、イタリアでは1907年3月に、Lo spettacolo と Il cinematografo の2誌が創刊されている。）（注2）『歌舞伎』誌上における吉山の批評は、『活動寫真界』誌と『キネマ・レコード』誌の間隙を埋め、ともかくも映画を批評的に捉えようとする最初の試みでもあった。『キネマ・レコード』誌の歸山教正（1893–1964）が後に純映画劇運動の推進者となったように、吉山は翻訳劇を主体とした新劇運動との関わりの中で西欧文芸映画を論じたが、アメリカ映画を志向する歸山とヨーロッパ映画を志向する吉山の間には、10歳ほどの年齢差以上の隔たりが横たわっているように思われる。吉山の残した批評や著書を現在において再評価し得るとすれば、自律的・自己完結的な芸術としての映画観に囚われない、正しく＜初期映画＞の観客としてのナイーブさに求めなければならないだろう。

2. ＜初期映画＞としてのイタリア映画

＜初期映画＞の時代区分については、必ずしも映画史上に確立された定説があるわけではないが、少なくとも19世紀末から1904～1905年頃乃至は、1914～1915年頃の二つの区分が可能であろう。しかしながら、イタリアで最初の劇映画であるフィロテオ・アルベリーニの「ローマ占領」La presa di Roma（1905）を指標とする区分方法は、イタリア映画史を考える場合には余りにも偏狭に過ぎよう。フランス映画（特にパテ社）の模倣から出発したイタリア映画が、国際市場でそのフランス映画を凌駕したのは、およそ1910年頃のことと考えられている。フランスから引き抜いたコメディアン（アンドレ・デード、フェルディナン・ギョーム、マルセル・ファブル）

は、イタリアの各映画会社（イタラ社、チネス社、アンブロジーオ社）の顔となったし、フランチェスコ・ベルトリニとアドルフォ・パドヴァンの『ダンテの地獄廻り』L'Inferno (1909-1911) は、1時間を越える長編映画の先駆けとなった。

イタリア映画の地位がアメリカ映画にとって代わられたのは、第1次世界大戦（1914～1918）中のこととされているが、ジョヴァンニ・パストローネの大作史劇『カピリア』Cabiria (1914) が製作された時には、イタリアはまだ参戦していなかった。アメリカでは、1912年にマック・セネットがキーストン社を発足させ、1914年にはチャールズ・チャプリンを起用し、瞬く間にイタリア喜劇を駆逐した。デイヴィッド・ウォーク・グリフィスの『国民の創生』The Birth of a Nation (1915) が発表されたのは、丁度『カピリア』の翌年に当たっているが、これは<初期映画>から<古典的な映画>への転換期に当たっている。イタリアの映画界自体は、フランチェスカ・ベルティーニを筆頭とするスター女優（ディーヴァ）主演のメロドラマによって、1910年代後半までかなりの人気を博したが、1920年代に入ると題材のマンネリ化もあって、急速に衰退してしまうことになる。

『歌舞伎』誌上で吉山旭光が精力的に映画評を発表していた1910年から1914年にかけては、イタリア映画が<初期映画>としての様々な特徴を保持しつつ、最初の黄金時代を迎えた時なのである。

3. 日本におけるイタリア映画の受容

(1)

1908年フランスで有名なフィルム・ダール社が設立され、コメディ・フランセーズの俳優を動員した「ギーズ公の暗殺」(1908) が第1作として製作された。著名な文芸作品を舞台の名優に演技させたフィルム・ダール社の作品は、<演劇の缶詰>と称され、屢々自律的な映画芸術史観の中では否定的に捉えられて来たものである。翌1909年ローマで創立されたフィルム・ダルテ・イタリアーナ社は、パテ社の出資によるが、フィルム・ダール社の<芸術>路線を引き継ぐものであった。フィルム・ダルテ・イタリアーナ社が最初に製作したのは、ジェロラモ・ロ・サヴィオの「カルメン」Carmen (1909) 及び『オセロ』Otello (1909)、そしてウーゴ・ファレーナの「椿姫」La signora dalle camelie (1909) の三作品であった。あまたある文芸作品の中から、オペラとしても人気のあるこの三本を選んで来たのは、如何にもイタリアらしいと言えようか。

『歌舞伎』誌上に掲載された吉山旭光の最初の映画批評「活動寫眞の沙翁劇」(明治43年2月号) は、このフィ

ルム・ダルテ・イタリアーナ社の『オセロ』Otello とチネス社の『ハムレット』Amleto (1908) とを取り上げている。(吉山はチネス社をアメリカの会社と誤解している。)

『オセロ』については、俳優の演技や扮装にも注目しながら、次のように評した。

「寫影は「オセロ」と「デズデモナ」が相擁して戀を語る處より始まり、街上で、「カッシオ」を「イヤゴ」が「ロドリック」と示し合わせて、闇討ちにせんとする件がないだけで大詰めの「デズデモナ」の寢室まで映してある。例によって天然の景を背景に利用してあるが、巧みに人物と調和してよい。殊に「イヤゴ」が「ヴェニス」名物の「ゴンドラ」舟に乗って運河を漕ぎながら「ブラバムジオ」の所へ「オセロ」が「デズデモナ」と不義をしたと訴へに行く所も、實景を使ってあるのは、(中略) 實地に臨んだやうで嬉しかった。「オセロ」に扮した「モデル」の俳優は威もあり貫目もあり、知勇兼備で而も神徑質の人物らしく受け取れた(中略) 政廳の場では萌黄地裏附の紫紺地織物の陣羽織のやうな着付けは立派、「サイプラス」島上陸の場で、銀の甲冑拵へは一際立派で、總督の貫目はあった。(中略) 「イヤゴ」に扮した俳優これは東洋式の型に入った悪人でなく、柔和な顔の拵へで、科(しぐさ)も才氣の行き届いた所を見せて居る工合、これでは知勇兼備の豪傑「オセロ」も一杯喰はされたも無理はないと思われる。原作にある性格とよく一致して居るやうだ。これを見て益々翻案の「オセロ」などは見る氣になれる。寫眞全體が着色で、「プログラム」及び寫眞中に出る手紙などの文も、皆英文に譯してあったのは輸出品の注意と見えて、我々にはわかってよかった。其上同館名物の大山辨士が、例の愛嬌をタップリ振蒔いての説明も大した間違いがなくて、よく原作の筋を看客(けんぶつ)にしらしめたは結構。勿論原作よりも幾分か荏込んで、「ハンカチ」の件なども大分略して、場面のだれるのを防いだのは、表情本意の活動寫眞では無理もない。」

吉山の批評的特徴は、既にこの最初の映画評に現れているように思われるが、山本喜久男はそれを次の二点に絞られると見た。

「(1) 日本での翻案劇に反対し、翻訳劇をすすめるために、「活動寫眞の自由劇場」としての西歐文芸映画を推奨したこと。

(2) 文芸映画と原作との差異を指摘しながら、その差異を活動寫眞の特色として認めたこと。」

そして、こうした吉山の評価基準は、〈真の翻訳時代〉を標榜する小山内薫の新劇運動の目的に沿うものであり、演劇から映画がはみ出した部分にその特徴を見つけようという素朴な比較であったと、山本は理解している。(注4)

小山内薫と西欧文芸映画については、時節で再び取り上げることにするが、ここではもう暫く当時のイタリア映画の特質について考えたい。例えば、フィルム・ダルテ・イタリアーナ社の映画作品について、小松弘は次のように説明している。

「パテの子会社であったこの会社は、最初からパテのステンシル・カラー・システムを使用したために、芸術性は単に俳優の演技やアカデミックな演出だけでなく、色彩が生み出す絵画的価値からも生じ、まもなくこの会社の映画は絵のような場面を売りものにしてゆくようになる。」(注5)

小松の指摘する絵画的価値とは、吉山の批評中では、パテ・カラーで彩色されたヴェニスの実景や俳優の豪華な衣装に相当するだろう。

ところで、フィルム・ダルテ・イタリアーナ社でデビューした俳優には、稀代の大スター、フランチェスカ・ベルティーニがいる。ベルティーニのデビュー作は、やはりヴェルディのオペラをフランス人のルイ・ガスニエが監督した「トロヴァトーレ」Il trovatore (1910) であり、彼女は主演のエレオノーラに扮した。現在でも見ることの出来るベルティーニ出演のフィルム・ダルテ・イタリアーナ社作品には、BFIビデオの Silent Shakespear 中に含まれる、ジェロラモ・ロ・サヴィオ監督版の「リア王」Re Lear (1910) が上げられ、この中ではコーデリア役のベルティーニが彩色された華麗な衣装で登場する。8場面(タブロー)で構成されたこの映画は、フィルム・ダルテ・イタリアーナ社の典型的な作品といえるので、以下に採録してみることにする。

「リア王」の場面構成

<字幕①> 「リア王は三女のコーデリアに仇をなし、ゴネリルとリーガンの二人に自分の王国を分け与える。コーデリアが自分の父に対してした、誇張なき愛の表明が、彼を落胆させたのである。」

<場面①> 王宮の庭

<字幕②> 「ゴネリルは恥知らずにも、我が父親を自分の家から追放したので、彼は次女リーガンのところへ庇護を求めて行く。」

<場面②> ゴネリルの宮殿の間

<字幕③> 「リアの従者、ケント伯は、リーガンに彼女の父親の来訪を前もって知らせようと急ぐが、彼が到着してみると、ぞんざいに扱われ、足枷を嵌められる。リア王は嘆きの余り、狂気に陥る。」

<場面③> リーガンの城門の外

<字幕④> 「子供っぽい狂気の中で、リアは我が娘の心を石に喩える。」

<場面④> 荒野の場

<字幕⑤> 「コーデリアと夫は王の不幸を聞き、役人に彼を捜しに行かせる。」

<場面⑤> コーデリアの仮寓

<字幕⑥> 「リア王は娘コーデリアのところへ連れて来られる。」

<場面⑥> 農村

<字幕⑦> 「娘の登場で、リア王は理性を取り戻す」

<場面⑦> コーデリアの仮寓

<字幕⑧> 「コーデリアとその父は虜囚となる。コーデリアは姉の命で殺され、リア王は絶望でこと切れる。」

<場面⑧> 水道橋の前

最初に字幕によってこれから展開される場面の物語内容が説明された後、役者が実際にその場面を演じてみせるという構成は、筋立てによって観客を惹き付けるといよりは、予め筋立てを了解した上で、じっくりと役者の芝居を見物する演劇体験に近いものであった。しかしながら、画面外でコーデリアが殺害されるクライマックスの第8場面では、水道橋の遥か向こうの背景に並んだ兵士を示すところなど、絵画的な構図を取りながらも、舞台にない奥行きを備えていて、単なる〈演劇の缶詰〉ではないことも解る。シェークスピアのこの有名な悲劇は、同年ミラノ社においても、ジュゼッペ・デ・リグオーロの自作自演で映画化されており、『歌舞伎』明治43年12月号で、吉山旭光は「活動寫眞の『リヤ王』」と題した批評を寄せているが、主に原作の筋立てを変えてしまった点について批判的である。また、ベルティーニの代表作であるヴェリズモ(真実主義)的なメロドラマ『アッスタ・スピーナ』Assunta Spina (1917)の冒頭では、ナポリ湾を背景に彼女の横顔を捉えたショットがあるが、これもイタリア映画の絵画的な名残と見なすことが出来るだろうが、こうした活人画的な演技が一見したところ、歌舞伎の見得と似ていないこともない。

因みに、明治43年(1910年)に『歌舞伎』誌上に掲載された吉山の批評は、以下の通りであった。

「活動寫眞の沙翁劇」(『歌舞伎』明治43年2月号)

・『オセロ』Otello

1909年フィルム・ダルテ・イタリアーナ社（伊）
 原作＝ウィリアム・シェイクスピア
 監督＝ジェロラモ・ロ・サヴィオ

・『ハムレット』 Amleto

1908年チネス社（伊）
 原作＝ウィリアム・シェイクスピア
 監督＝マリオ・カゼリーニ

「活動寫眞の『復活』」（『歌舞伎』明治43年4月号）

・『シベリヤの雪（復活）』 Resurrection

1909年パテ・フレール社（仏）
 原作＝レフ・トルストイ
 監督＝アンドレ・カルメット&アンリ・デフォンテーヌ

「活動寫眞化されたる沙翁劇三種」（『歌舞伎』明治43年6月号）

・『マクベス』 Macbeth

1909年フィルム・ダルテ社（仏）
 原作＝ウィリアム・シェイクスピア
 監督＝アンドレ・カルメット

・『ロミオとジュリエット』 Giulietta e Romeo

1908年チネス社（伊）
 原作＝ウィリアム・シェイクスピア
 監督＝マリオ・カゼリーニ（?）

・『シーザル』 Giulio Cesare

1909年イタラ社（伊）
 原作＝ウィリアム・シェイクスピア
 監督＝ジョヴァンニ・パストローネ（?）

「活動寫眞の『巖窟王』」（『歌舞伎』明治43年7月号）

・『巖窟王』 Il Conte di Montecristo

1908年アンブロジオ社（伊）
 原作＝アレクサンドル・デュマ・ペール
 監督＝ルイジ・マッジ

「活動寫眞化せる『ドン、ジュアン』」（『歌舞伎』明治43年9月号）

・『鬼将軍（ドン、ジュアン）』 Don Juan

1908年パテ・フレール社（仏）
 原作＝モリエール
 監督＝アルベール・カペラニ&フルリ

「活動寫眞としての『ポンペイの末日』」（『歌舞伎』明治43年10月号）

・『ポンペイの末日』 Gli ultimi giorni di Pompei

アンブロジオ社（伊）
 原作＝エドワード・バルワー＝リットン
 監督＝ルイジ・マッジ

「活動寫眞としての『フランチェスカ』」（『歌舞伎』明治43年11月号）

・『フランチェスカ』 Francesca da Rimini

1910年フィルム・ダルテ・イタリアーナ社（伊）
 +パテ・フレール社（仏）+フィルム・ダルテ社（仏）

原作＝ガブリエーレ・ダンヌンツィオ
 監督＝ウーゴ・ファレーナ（?）

「活動寫眞の『リヤ王』」（『歌舞伎』明治43年12月号）

・『リヤ王』 Re Lear

1910年ミラノ社
 原作＝ウィリアム・シェイクスピア
 監督＝ジュゼッペ・デ・リグオーロ

吉山がパテ社と記している作品の中には、フィルム・ダルテ・イタリアーナ社のもも混じっているが、パテの外国支社製の作品が当時の観客を大分迷わせたことは、『活動寫眞界』の記事からも明らかである。（注6）吉山の11の批評で論じられた14本の文芸映画の内、5本がフランス映画（1本はイタリアとの合作）で、残りの9本がイタリア映画である。翌1911年には、8つの批評の13の作品中、仏映画2本、伊映画8本、デンマーク映画1本、ロシア映画1本、日本映画1本となっている。（この日本映画は、9代目市川団十郎と5代目尾上菊五郎共演の『紅葉狩』（1899）である。）この当時の正確な上映記録が残されていないので、統計的な数字を割り出すのは不可能だが、日本に輸入される文芸映画のジャンルでは、既にイタリア映画がフランス映画を凌駕しつつあることは伺い知ることが出来よう。

（2）

1912年に入ると、<活動寫眞の自由劇場>と評された安成貞雄と阿部幹三二主催の文藝活動寫眞協會が、有樂座（第1回と第4回）、横浜喜樂座（第2回）、東京座（第3回）において、西欧文芸映画の上映会を開催した。小山内薫と市川左団次が1909年に創立した自由劇場とは、西欧の近代劇を日本に移入することを目論んだもので、その記念すべき第1回試演が行われたのも有樂座であった。（演目は森鷗外訳によるイプセンの「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」。）

有樂座における最初の文藝活動寫眞協會では、小山内薫による上映作品の解説付きであった。エム・パテー商會が提供した上映作品は、以下の通りであるが、イタラ社の短編喜劇2本も併映されたようである。

「（有樂座に於ける第一回興行）」（『歌舞伎』明治45年4月号）

・『九十三年』 Il marchese di Lantenac

- 1911年アンブロジオ社
原作=ヴィクトル・ユゴー
- 『秋夕夢』 Il sogno di un tramonto d'autunno
1911年アンブロジオ社
原作=ガブリエーレ・ダンヌンツィオ
監督=ルイジ・マッジ
 - 『聖アントニーの誘惑』 Le tentazioni di Sant'Antonio
1911年アンブロジオ社
原作=ギュスターヴ・フローベール
脚色=アッリーゴ・フルスタ
 - 『サロメ』 Salome
1910年フィルム・ダルテ・イタリアーナ社
原作=オスカー・ワイルド「サロメ」
監督=ウーゴ・ファレーナ
 - 『ネロ帝（暴君ネロ）』 Nerone
1909年アンブロジオ社
監督=ルイジ・マッジ、アルトゥーロ・アンブロジオ
脚本=アッリーゴ・フルスタ

上映会の予告記事を掲載した『東京日日新聞』（明治45年2月26日）では、シラー原作の『カパーレ、ウント、リパー（憎と愛）』などの題名も上げられているが、実際には上映されなかったのかも知れない。ともかく、吉山が言及している5作品全てがイタリア映画であることは、注目に値するだろう。

4. 結びに代えて

山本喜久男によれば、西欧文芸映画の影響が日本映画

に明らかになるのは、パテ・フレール社の『シベリヤの雪（復活）』から日活新派の『カチューシャ』（1914）への影響からとされるが、映画から映画への直接的な授受関係の他にも、西欧演劇の日本公演や翻訳劇としての新劇運動など、同時並行的に行われた活動を見逃すことは勿論出来ない。『都新聞』紙上では、吉山はアメリカ映画も日本映画も頻繁に取り上げる一方、大正3年（1914年）9月号まで、『歌舞伎』誌上で扱われたアメリカ映画は、僅かに『亡者の声』、『鈴』、『ファウスト』などがあるだけである。しかし、当時の西欧文芸映画を論じようとするれば、フランス映画以上にイタリア映画に行き当たることになるのであり、その作品の多くが失われてしまったとは言いながら、ナショナル・フィルムグラフィアの体系化が進められ、初期映画研究の領域を広げようとする現在において、吉山の残した批評は新たな地平を開くきっかけを与えてくれるかも知れない。

- (注1) 岩本憲児「日本における映画の批評と研究—史的概観」、『映画学』第2号、映画学研究会、1988年、2頁。
- (注2) *Cinema scritto: Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, a cura di Riccardo Redi, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1992, pp. 3-4.
- (注3) Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano 1905-1909*, Nuova ERI, Torino, 1996, pp. 70-71.
- (注4) 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版、1983年、6頁。
- (注5) 『フィルムセンター89／発掘された映画たち—小宮登美次郎コレクション』、東京国立近代美術館フィルムセンター、1991年、115頁。
- (注6) K. N. 生「パター写真の記標に就いて」、『活動写真界』第20号、29頁。