

映画雑感（1 [#「1」はローマ数字、1-13-21]）

寺田寅彦

青空文庫



「バード南極探険」は近ごろ見た映画の内でおもしろいものの一つであつた。これまでも他の探険隊のとつた写真やその記事などをいろいろ見てかなりまでは極地の風物の概念を得たつもりでいたのだが、しかし活動映画として映しだされたのを見ると、ただの静映像で見ただけでは到底想像のできなかつたいろいろの真実をありありと見せられ体験させられるのである。たとえば流水のようなものでも舷げんそく側で押しくずされるぐあいや、海馬せいうちが穴から顔をだす様子などから、その氷塊の堅さや重さや厚さなどが、

ほとんど感覺的に直観される。雪原の割れ目などでも、櫓そりで乗り越して行く時にくずれるさまなどから、その割れ目の状況や雪の固まりぐあいなどが如実に看取されるのである。

食糧品を両側に高く積み上げた雪中の廊下の光景などもおもしろい。食糧箱の表面は一面に柔らかい凝霜でおおわれていて、見ただけではどれがなんだかわからないが、糧食係の男は造作ぞうさもなく目的の箱を見いだして、表面の凝霜をかきのけてからふたを開き中味を取り出す。この廊下一面の凝霜の少なくとも一部分は、隊員四十余名の口から吐きだされた水蒸気がこの廊下へ拡散して来て徐々に凝結したものではないかと想像してみた。そう想像することによって隊員の忍苦の長い時間的経過を味わうことができる。

バードが極飛行から無事に屯とんえい営に帰って来たのを皆が狂喜して迎え、機上から人々の肩の上にかつき上げて連れてくる。その時バードの愛犬が主人に飛びつこう飛びつこうとするのだが人々にさえぎられて近寄れず不平でむやみに駆け回っているがだれも問題にしてくれない。これもおもしろい場面である。それからバードが宿舎にはいつてくるとたれかが熱いほおコーヒー(?)を一杯持つてくる。それを一口飲んだ時の頬ほおの筋肉の動きにちよつと説明のできない真実味があると思つた。

病犬を射殺するやや感傷的な場面がある。行きには人と犬との足跡のついた同じ道を帰りはただ人だけが帰つてくるのである。安価な感傷と評した人もあつたがしかしそれがかなりな真実味を

もって表現されている。殺す相談をして雪の中に立っている四人の姿がよくできている。

この映画ではそのほかにも犬が非常に活躍していて、この映画の現実味を助けている。地質学者の一隊が中継ぎのステーションへ向かって突進する、その荷物をそり櫓で引いて行く犬群の頼もしく勇ましい姿は何かしらわれわれの心の奥底に触れる美しさをもっている。人間はそれぞれの明白な心の目標があつて、それに向かわんために充分納得して寒苦と戦っているが、犬はなんのためだか、ちつともわからないで、ただたよる主人の向かう所なら、さもうれしげに死の雪原に突進するのである、犬でもやはり苦しくなくはないであろう。

同じことは映画「沈黙の敵」の中の犬についてもいわれる。しかしこの映画でもっともおもしろいのは、雪の林中でのトナカイと犬との格闘の場面である。トナカイが死地に陥って敢然たる攻勢を取り近寄る犬どもを踏みつぶそうとする光景は獣類とはいえ悲壮である。いかなる名優の活劇でも、これに比べてはおそらく茶番のようなものである。それからの後の場面で荒涼たる大雪原を渡ってくるトナカイの大群の実写は、あれは実に驚くべき傑作である。理屈なし説明なしに端的にすべての人の心を奪う種類のフィルムであり、活動映画というものの独自の領域を鮮明に主張したものである。絵ではもちろんのこと、いかなる言葉でもまた音楽でも、かくのごとき映画を説明することは不可能であろう。

それにしてもこの映画に現われた人間の芝居がいかにしてあれほど愚鈍で不愉快であるかが不思議である。少なくとも映画俳優としては人間は犬やトナカイの脚下にひざまずいて教えをこう必要がある。

これと連関して自分の常に感ずることは、映画に現われる「機械」の真実不真実による価値の懸隔である。古い映画では「メトロポリス」に現われた機械のばからしさなどが代表的である。機械文化の頂点を示すべき映画の中で、一人の職工は有り余っているべき動力の洪水（こうずい）の中にいながら、最も原始的なその筋肉エネルギーを極度に消費して大きなダイアルの針を回し、そうして、疲れ切って倒れ、そのために大破壊が起こったりする。あの魯鈍（ろどん）

な機械に比べて「ベルリーン」に映出される本物の機械の美しさは、実に見ていて胸がすくようである。同じ意味でソビエト映画「トルクシヴ」に現われる紡績機械もおもしろい。そうして「自然の破壊」(Blasting Excavator)における大仕掛けの機械架構が、どうも物足りなく思われるのである。

「トルクシヴ」もかなりおもしろいと思って見物した。いわゆるモニタージュの芸当をあまりにわざとらしく感じさせるようなところもある。たとえば紡績機械の流動のリズムと、雪解けのけいり溪流ゆうのそれと、またもう一つ綿羊の大群の同じ流れとの交互映出のごときも、いくらかさうである。しかしこういう流動に、さらに貨物車の影がレールの上を走るところなどを重出して、結局何

かしら莫<sup>ばくだい</sup>大な運動量を持ったある物が加速的にその運動量を増加しつつ、あの茫<sup>ぼうばく</sup>漠たるアジア大陸の荒野の上を次第に南に向かつて進んでいるという感じがかなりまで強く打ちだされていることは十分に認められる。

これに比べて「アジアのあらし」は全体として見ると自分にはどうもあまりおもしろくなかった。これは自分が「赤いめがね」を持ち合わせないせいかもしれない。ただこの映画に現われる多数多様のアジア人種の顔つきや表情は、注意して見ているとなかなか興味がある。毛皮市場や祭礼の群衆の中にわれわれの親兄弟や朋<sup>ほうゆう</sup>友のと同じ血が流れている事を感じさせられ、われわれの遠い祖先と大陸との交渉についての大きな疑問を投げかけられる

のであった。最後のクライマックスとして、荒野を吹きまくる砂風に乗じていわゆる「アジアのあらし」が襲来する場面がある。これは自分のようなテンポののろい頭には少しごたごたしすぎているような気がした。ただ錯雑した混乱のあらしの中に、時々瞬間的に映出される白馬のたてがみを炎のように振り乱した顔の大写しは「怒り」の象徴としてかなりに強い効果をもっていたようである。

「西部戦線異状なし」は、今日の映画としては、別にこれといって頭に残るほどのものもなかったようである。ただあまりわざとらしいような芝居が割合に少なく思われたのは成効かもしれない。河畔の営舎の昼飯後の場面が、どこかのどこかでものうげで、そう

して日光がまぶしいといったような気持ちをだしている。そこにかえって「裏側から見た戦争」というものがわりによく出ているようである。こういう所のおもしろみはやはり映画にのみ可能なものである。そうして、言葉の説明でつかまえようとするふいと消えてしまう不思議なかげろうのようなものである。それでいて、もつとも確実に見る人の心を動かす動力となりうるものがある。一口でいってしまえるような効果だけを並べようとした映画はどうもおもしろくないようである。この点で存外ロシア、ドイツのえらい理論家たちがかえってアメリカへの「純無意義映画」から新しい「火」をもらってくる必要があるはしないかという気がする。

(昭和五年十一月—十二月、東京帝国大学新聞)

## 二

「モロツコ」という発声映画を見た。まず一匹の驢馬ろばが出現する。熱帯の白日に照らされた道路のはるか向こうから兵隊のラツパと太鼓が聞こえて来る。アラビア人の馬方が道のまん中に突っ立った驢馬をひき寄せようとするがなかなかいこじに言うことを聞かない。馬方はとうとう自分ですべて引っくりかえって白いほこりがぱつと上がる。おおぜいがどつと笑う。これが序曲である。

一編の終章にはやはり熱帯の白日に照らされた砂漠さばくが展開され

る。その果てなき地平線のただ中をさして一隊の兵士が進む。前と同じ単調な太鼓とラツパの音がだんだんに遠くなつて行く。野や羊ぎを引きふろしき包みを肩にしたはだしの土人の女の一群がそのあとにつづく。そうしていちばんあとから見えと因襲の靴くつを踏み脱ぎすてたヒロインが追いかける。兵隊の旗も土人の子もみんな熱砂の波のかなたにかくれて、あとにはただ風の音に交じつてかすかにかすかに太鼓とラツパの音が残り、やがてそれも聞こえなくなるのである。

この序曲からこの大団円に導く曲折した道程の間に、幾度となくこの同じラツパの単調なメロディと太鼓の単調なリズムが現われては消え、消えてはまた現われる。ラツパはむしろ添え物であ

つて、太鼓の音の最も単純なりズムがこの一編のライトモチーフであり、この音の弛張しちようが全編のドラマの曲折を描いて行くのである。ヒロインの心臓はこの太鼓の音と共に生き共に鼓動する。そうして彼女の心の態度はこのライトモチーフの現われるたびごとに急角度で転回する。そうしてその一転ごとにだんだんにそうして不可避免的に最後のクライマックスに近づいて行くのである。

太鼓の描くこの主題の伴奏としてはラツパのほかは兵隊の靴くつお音とがある。これがある時は石畳みの街路の上に、ある時は岩山の險路の上にまたある時は砂漠さばくの熱砂の上に、それぞれに異なる音色をもつて響くのである。

これらの音につれてスクリーンに現われる映像は、ただの殺風

景な兵隊の行列である。これがその場面場面でいろいろの違ったパースペクチヴで銀幕上に映出され進行する。始めにヒロインとその保護者がこの行列を見送る場面ではヒロインと観客は静止していて行列はその向こう側を横に通過する。次にこの行列の帰還を迎える場面でも行列はやはりわれわれ観客の前を横に通過するのであるが、ここでは前と反対にヒロインがその行列の向こう側に見え隠れにあわただしく行ったり来たりしてカメラはこの女の行動と表情を子細に追跡する。そうして女の心の中に刻々につのつて行く不安と焦燥をこくめいに映出するのである。最後の場面ではこの兵士の行列は前とは直角だけ回転している。すなわち観客を背にして遠い砂漠の果ての地平線に向かって進行する。そう

する事によつてこのドラマの行く手の運命の茫漠ぼうぼくたる事を暗示している。そうして観客の眼前でこの行列とそれに従うヒロインとは熱砂の波のあなたにありありと完全に消えてしまうのである。

この映画に取り扱われた太鼓の主題はたしかにヒロインの愛の対照のライトモチーフとしての役目を立派に果たしていると思われる。こういう点でこの映画は一つのおもしろい試みである。そうして少なくとも有声映画に特有な一つの新しい可能性を指摘する点においてかなりの程度まで成効したものと思われる。

音的主題に最も単調な太鼓が選ばれ、そうしてそれがこれほどに成効しているということはわれわれに何事かを暗示する。元来有声映画はもちろん音楽ではない。われわれは聴覚と視覚を同時

に働かせる事を要求される。この場合にもしあまりに複雑な、それ自身の存在を強く主張するような音楽を持ち込んだとしたらどうであろう。おそらくわれわれの注意はその音楽のほうに吸収されて視覚のほうが消えてしまいか、あるいはかえって音楽のほう<sup>が</sup>われわれの注意の圏外を上すべりにすべり越してしまうことになりはしないか。ともかくもこれは発声映画製作者に一つの問題を提出するものであろう。

この映画に取り入れられた きんしやう 僅 しょう 少な音楽もかなり<sup>に</sup>有効に使われている。ヒロインが病院の病室を一つ一つ見回って愛人を捜す場面で、階下から聞こえて来る土人女の はいたいてき 癡 な 頽 な 民謡も、この場の陰惨でしかもどこかつやけのある ふんいき 雰 を 圍 を 氣 を 濃厚にする。そ

れから次の酒場で始終響いているピアノの東洋的なノクターンふうの曲が、巧妙にヒロインの心理の曲折を描写している。愛人の兵士が席を立ったあとで女がただ一人ナイフとカルタをいじっている。この無意識なそうして表面平静な挙動の奥にあばれている心のあらしを、隣室から響くピアノの単純なように込み入った抑揚が細かに描いて行く。そうして食卓の上に刻まれた彼女自身の名前を見いだした最後の心機こころがまわの転回に導かれるまでこのピアノ曲はあるいは強くあるいは弱く追跡して来る。突然この音が絶えると同時に銀幕のまん中にはただ一本の旗が現われ、それが強い砂さ漠ばくのあらしになびいてパリパリと鳴る音が響いて来る。ピアノの音からこの旗のはためきに移る瞬間に、われわれはちようどある

シンフォニーでパッショネートな一楽章から急転直下 *Attacca sub  
ita il seguente* に明朗なフィナーレに移るときと同じような心持ち  
を味わうのである。

屋上で神に祈る土人の歌謡、カバレでりんごを売る女の唱歌、  
それらもおもしろくない事はない。また女の捨てばちな気分を表  
象するようにピアノの鍵盤けんばんをひとなでにかき鳴らしたあとでポ  
ツンと一つ中央のCを押すのや、兵士が自分で投げた団扇うちわを拾い  
上げようとしてそのブルータルな片手で鍵盤をガチャンと鳴らす  
のや、そういう音的効果もあまりわざとらしくないようにうまく  
取り入れられている。しかしそういう小技巧だけならば何も、こ  
の「モロッコ」に限らず、少し気のきいた映画には至るところに

使われていることであろうと想像される。この映画の独自の興味は結局太鼓の音と靴くつおと音とこれに伴なう兵隊の行列によつて象徴された特異なモチーフをもつて貫かせた樂曲的構成にあると思われる。そうしてその単純明白なモチーフが非常に多面的立体的に取り扱われているために、同じものの繰り返しが少しの倦怠けんたいを感じしめないのみならず、一步一步と高調する戲曲的内容を導いて最後の最頂点に達するまでに観客の注意の弛緩しかんを許さないであろう。

この映画を見て非常におもしろいという人とちつともおもしろくないという人と二通りあるようである。これはこの二人の人の有聲映画というものに対する心的態度と要求との根本的差違を反

映する現象である。将来の有声映画製作者にとってはこの二つの対蹠たいせきてき的な現象の分析的研究が必要となるであろう。この二つのものはしかし必ずしも互いに相容あひいれないものではないように私は思われるのである。

（昭和六年五月、文芸春秋）

### 三

「青い天使」と同日に「モンテカルロ」を見たのもおもしろい取り合わせであった。古典音楽のあとでジャズを聞くような感じでした。二つのものの行き方のちがいがかなりはつきり対照される。

前者は何かしら考えさせよう考えさせようとする思わせぶりが至るところに鼻につくような気もするが、後者は反対に何事をも考えさせないように考えさせないようにしているところがある。これはもちろん二つの間のストーリーの根本的の差違によることであり、また一方では劇的分子、一方では音楽的分子が主要なものになっていゝるためもあるが、しかしまた二人の監督の手法の些さい細な点まで行き渡つた違いによることも明白である。侯爵家の家従がパツとマグネシウムをたいてポンと写真を取ると、すぐに機関車がスクリーンにとび出してエンジンの音楽の始まるところの呼吸などはちよつと理屈なしにおもしろい。本来ならば実に退屈で到底見ていられそうもない筋と材料を使って、そうしてちつと

も退屈させないで緊張をつづけて行くのは映画としての編成の上に至るところ非常に気のきいた取り扱い方があるおかげであろう。そうして、それが簡単に一口に説明のできないようなところとうまみがあるからである。最後のオペラの場面でも、二つの向き合ったロージュと舞台との交錯した切り合わせ方の呼吸などがそれである。あれをもう少し下手へたにやろうものならおそらく見るに堪えない退屈なものになるにちがいない。

ソビエト映画「全線」というのを見た。これも肝心な所が省略されているそうであるが、それでもおもしろくはない。牛乳びんがいつせいにじゅうてん充じゅう填てんされて行くところだとか、耕作機械の大分列式だとか、これらは子供にもおとなにも、赤にも白にも、

無条件におもしろい何物かをもっている。映画のそもそもの始めに見物を喜ばせた怒濤どとうの実写などが無条件におもしろがられたのは、決して単に珍しいというだけの好奇心の満足ではなくてやはり映画芸術に本質的な随一の要素の一つを具備しているからであろう。牡牛おうしの死ぬる前後のところも単なる実写的の真実に対する興味のほかに、映画としての取り扱い方のうまさは充分にある。それから、こういうロシア映画でいつもおもしろいと思うのは出場人物のタイプの豊富さであるが、これは他の欧州諸国では得られない天然の制約によるものであろう。

この監督の新しい理論に基づいて構成されたと称するこの映画は、たしかにおもしろいところがあるには相違ないが、しかしま

だなんとしても未来の映画への一つの試みという程度を越えていないような気がする。いろいろないわゆるモニタージュやエディティングの必然性が観客の頭へはそれほどに響いて来ない。おそらくこの監督自身の企図している道程から見ても、わずかに一步を踏み出したに過ぎないではないかと思われる。聞くところによるとこの有名な映画監督は日本の文化の中の至るところに映画術的要素があるのに、日本の今の映画には不思議にその要素が欠けている、という意味の批評をしているそうである。そうして日本の俳諧はいかいや短歌の中にモニタージュ芸術の多分な要素の含まれていることを強調しているそうである。

エイゼンシュテインがいかなる程度にわが国の俳諧を理解して

こう言っているかはわかりかねるが、日本人の目から見ても最もすぐれたモンタージュ芸術の典型として推すべきものはいわゆる俳諧連句そのものである。

ヤニングスとデイートリヒの「青い天使」「嘆きの天使」というのを見た。同じ監督がこのあとに作った「モロツコ」を見たあとでこれを見たことは一つのおもしろい経験であった。著名な科学者の一代の大論文を読んで感心したあとで、その人のその論文を書くまでの道筋を逆にたどってそれまでのその人の著述を順々に古いほうへと読んで行くと、最初に感心させられたものが、きわめて平凡なあたりまえの落ち着き所であるとしか思えなくなつて来る。これとは事からはちがうが多少似た関係がこの二つの映

画の間に見いだされる。すなわち後の「モロツコ」において純化され洗練されて現われているものが「青い天使」ではまだいろいろの過去の塵埃じんあいの中にちらばって現われているような気がする。

最初にハンブルグの一陋巷ろうこうの屋根が現われ鷺鳥がちようの鳴き声が聞こえ、やがて、それらの鷺鳥を荷車へ積み込む光景が現われる。次には、とある店先のショーウィンドウの鎧戸よろいどが引き上げられる、その音のガーガーと鷺鳥のガーガーが交錯する。そうしてこの窓にヒロインの絵姿のビラがはつてあるのである。これを彼かの「モロツコ」の冒頭に出て来るアラビア人と驢馬ろばのシーンに比べるとおもしろい。後者のほうがよほど垢あかが取れた感じがする。前者のほうは容易に説明のできる小細工のおもしろみであるに対し

て、後者のほうには一口には説明のできない深い暗示があり不思議なアトモスフェアがあるのである。ラート教授の下宿の朝食のトロストロースな光景はかなりよくできている。いつも鳴く小鳥が死んでいる。そうして教授の唯一の愛が奪われるのであるが、後に教授が女の家で泊まった朝、二人でコーヒーをのんでいるときに小鳥の声が聞こえることになっている。こういうふうの技巧で過去を現在に反射——対照する方法はこの監督のかなり得意な慣用手段であるように見える。たとえば同じようなスーツケースが少なくとも四五度現われて、それが皆それぞれ違った役目をつとめると同時にその物を通して過去をフラッシュバックして運命の推移を意識させる。またたとえば教授の出勤時刻をしらせる時計

の音が何度も出て来る。教場の光景も初めと終わりに現われそれが皆それぞれ全く変わった主人公の心境の背景として現われるのである。同じ女の絵はがきでも初めは生徒の手から没収したのを後には自分でお客に売り歩くことになっている。要するにこの映画ではこういうものがあまり錯雑し過ぎていた、なんとなく渾<sup>こんぜ</sup>然<sup>ん</sup>としなない感じがする。これに比べると「モロッコ」の太鼓とラツパの一貫したモティフの繰り返しはよほど洗練されたものである。そう言えば「青い天使」の舞台や楽屋の間のシーンも視覚的効果としてやはり少しうるさすぎる感じがある。それが下宿屋の荒涼な環境との対比であるにしても少しあくが強すぎるような気がするがそこがドイツ向きなところかもしれない。ここの楽屋

で始終影のようにつきまとう一人の道化師がある。これが不思議な存在である。断えず出入りしているが劇中の人には見えない聞こえない、ちょうど幽霊のような役目をつとめている。教授自身が道化師になって後にはこれが現われて来ない。これはおそらく教授のドツペルゲンガーのようなもので、そうして未来の悲運の夢魔であり、眼前の不安の予覚である。これは監督苦心の産物かもしれないが、効果は遺憾ながらあまり上乘とは思われない。後日「モロツコ」を作る場合にはこの道化師までもみんないっしょに太鼓とラツパの音の中へたたき込んでしまったものと思われる。

俳諧はいかいれんく連句については私はすでにしばしば論じたこともあるからここでは別に述べない。とにかく、連句に携わる人はもちろん、

まだこれについて何も知らない人でも、試みに「芭蕉七部集」ばしょうの岩波本を活動帰りの電車の中でも少しばかりのぞいて見れば、このごろ舶来のモンタージュ術と本質的に全く同型で、しかもこれに比べて比較にならぬほど立派なものが何百年前の日本の民衆の間に平気で行なわれていたことを発見して驚くであろう。ウンター・デン・リンデンを歩いている女と、タウエンチーン街を歩いている男と、ホワイトハウスの玄関をはぎ合わせたりするような事はそもそも宵よいの口のことであつて、もつともつと美しい深い内容的のモンタージュはいかなる連句のいかなる所にも見いだされるであろう。そうしてそのモンタージュの必然的な正確さから言つてもその推移のリズムの美しさから言つても、そのままに今

の映画製作者の模範とするに足るものは至るところに見いださるるであろう。しかし現代の日本人から忘れられ誤解されている連句は本家の日本ではだれも顧みる人がない。そうして遠いロシアの新映画の先頭に立つ豪傑の慧眼けいがんによって掘り出され利用されて行くのを指をくわえて茫然ぼうぜんとしていなければならぬのである。しかも、ロシア人にほんとうに日本の俳諧はいかいが了解されようとは考えにくいのに、それなのにそのロシア人の目を一度通つたものでなければ、今の日本人は受け付けないのである。浮世絵の相場が西洋人の顧客によって制定されると一般である。また日本人の独創的な科学研究でも、西洋人が一度きわめをつけないと、学位さえもらえないことがあるのとも一般である。

モンタージュはすなわちモンテーであり、マウンテイングであり、日本語では取り付け、取り合わせ、付け合わせ、あしらいである。花を生けるのもこれである。試みに西川一草亭にしかわいつそうてい一門の生けた花を見れば、いかに草と木と、花と花と、花と花器とのモンタージュの洗練されうるかを知ることができる。文人風や遠えんし州ゆうご好みの床飾りもやはりそうである。庭作りもまたそれである。かしこの山ここの川から選より集めた名園の一石一木の排置をだれが自由に一寸でも動かさうるかを考えてみればよい。しかもこれらのいつさいを一束にしても天てんびん秤は俳諧連句のほうへ下がるであらう。

連句はその末流の廢頹期はいたいきに当たって当時のプチブルジョア的

有閑階級の玩弄物がんろうぶつとなつたために、そういうものとしてしか現代人の目には映らないことになつた。しかし本来はそれどころか実に深刻な時代世相の端的描写であり、そうして支配階級よりはより多く被支配階級の悲痛な忍苦の表現をもそれらの中に看取することができるのである。

こういう、エイゼンシュテインのいわゆる映画術の骨髓を昔から伝えきつたその日本現在の映画は誠に彼の言うとおり、どうヒイキ目に見ても残念ながらいくらかこれを具備していないようである。これはしかし日本映画製作者だけの責任ではないので、これと同様な批評はまさに今の日本文化の全体にわたつて適用さるべきであらう。

しかし失望するには当たらない。大昔から何度となく外国文化を模倣し鵜うのみにして来た日本にも、いつか一度は光琳こうりんが生まれ、芭蕉ばしょうが現われ、歌麿うたまろが出たことはたしかである。それで、映画の世界にもいつかはまたそうした人が出るであろうという長い希望をいだいてそうしてそれまでは与えられたる「荒木又右衛門えもん」を、また「街まちのルンペン」をその与えられたる限りにおいて観賞することに努力すべきであろう。

（昭和六年六月、時事新報）

#### 四

「アフリカは語る」を一見した。この種の実写映画は何度同じようなものを見せられても見るたびに新しい興味を呼びさまされるのであるが、今度のはそれが発声映画であるだけにいつそう実証的の興味を増しているようである。

いちばん珍しいのは空をおおうて飛ひし翔しょうする蝗いなごの大群である。

これは写真としてはリリユストラシオンのさし絵で見た事はあつたが、これが映画になったのはおそらく今度が始めてであり、ことに発声映画としてはこれがレコードであるにちがいない。蝗いなごの羽音がどれだけ忠実に再現されているかは明らかでないがともかくも不思議な音である。聞いたことのないものには想像することのできない音である。いくらか似た音を求めれば、製材所の丸まるの

鋸<sup>こ</sup>で材木を引き割るあの音ぐらいなものであろう。先年小田原<sup>おだわら</sup>の浜べで大波の日にヘルムホルツの共鳴器を耳に当て波音の分析を試みたことがあったが、かなりピッチの高い共鳴器で聞くとチリチリチリといったように一秒間に十回二十回ぐらいの割合で断続する<sup>れきおん</sup>轆音<sup>れきおん</sup>が聞こえる、それがいくらかこの蝗群の羽音に<sup>にかよ</sup>似通つていたのである。やはり、音の生成機巧に共通なところがあるからであろう。すなわち、浜べで無数の<sup>じやり</sup>砂利<sup>じやり</sup>が相打ち相きしるように無数の蝗の羽根が轆音を発している、その集団的效果があのように聞こえるのではないかと思われる。そういえば丸鋸で材木をひく時にもこれに似た不規則な轆音の急速な断続があるのである。

この蝗の羽音は何を語るか。蝗は何を目的として何物に導かれてどこからどこへ移動するか。世界は自分らのためにのみできているとばかり思っているわれわれ愚かな人間は茫然ぼうぜんとしてテントの小窓からこの恐ろしい生命のあらしをながめてため息をつくであろう。

湖畔のフラミンゴの大群もおもしろい見物みものである。一面におり立った群れの中に一か所だけ円形な空地があるのはどういいうわけかと思つて考えてみた。おそらくそこだけ湖底に凹所おうしよがあつて鳥の足には深すぎるので、それでそこだけが明いているのだらうと想像された。もしそうだとすれば鳥の群れの写真から湖底の等深線の一つがわかるはずである。こういうことも実写映画のお

もしろみの一つである。群集から少し離れた前面を二列に並んだ鳥の縦隊が歩調をそろえて進行するところがある。鳥はどういう気でなんのためにああいう事をやっているのか人間にはやはりわからない。

この映画を見た晩に宅<sup>うち</sup>へ帰って夕刊を見ると早慶三回戦だかのグラウンドの写真が大きく出ている。それを見たとき自分は愕<sup>がくぜ</sup>然<sup>ん</sup>として驚いたのであった。場を埋<sup>うづ</sup>むる人間の群れが、先刻見たばかりの映画中のフラミンゴの群れとそっくりに見えたからである。もしやアフリカのフラミンゴが偶然球戯場の空へ飛んで来て人間の群れを見おろしたとしたら、彼らにはやはりこの集団の意味はわからないであろう。実はこういう自分にも近ごろの

野球戦に群がる人間の大群の意味は充分完全にはよくわからないのである。

しかし蝗<sup>いなご</sup>やフラミンゴに限らず、ゼブラでもニューでも、インパラでもジラフでもみんな群れをなして棲<sup>せいそく</sup>息している。アフリカでは食うことの不自由はないであろうからやはり生命の敵に対する防衛の便宜から自然に集団生活に慣らされたのか、それとも生殖の便宜からか、あるいはスポーツのためだか自分にはわからない。それはとにかくアフリカ映画でこれらのたくさんな動物の群れの中に交じった少数な人間の群れを見ると、アフリカの原野では少なくとも動物も人間も対等の存在であるという感じがする。それをいわゆる文明人が出かけて行って単なる娯楽のために

ムザムザ殺すのがどうも不都合だという気がしてくる。

しゅうちよう

酋長しゅうちようのむすこがライオンに食われる場面がある。あれはど

うも映画師がほとんど計画的に食わせるように思われて不愉快で

あった。白人にとっては黒人はおそらくゼブラやいぼいのしし疣猪いぼいのししとたい

してちがったものには思われてないのではないかという気がして

ならない。黄色人はどの程度に思われているのかが次の問題にな

る。西洋のある国が世界を征服する日を夢みているような日本人

があつたら、そういう人はこの映画を見るといいと思う。

しゅうちよう

この酋長しゅうちようの子が食われたので、映画師らは酋長に合わせる

顔がないといってしよげる場面はどうも少し芝居じみる。A life f

or a life というタイトルが出たから映画師が殺されるかと思った

ら、そうでなくてやはりライオンが一匹やられるのである。しかしライオンなどは少しも芝居しないから愉快である。ライオンが自動車のタイヤを草原に見いだして前足でつついてみては腹を立ててうなる場面は傑作である。ライオンがふきげんであればあるほど観客は笑うのである。もしか自分がライオンだったら、この不都合な侵入者らに対してどんなに腹の立つことであろう。

アフリカは世界の動物園、野獣の楽園として永久に保存したい。天然物保存地帯として少なくともこの大陸内地の大部分を万国協定で指定してほしいと思うのである。

獅子ししのいる草原の中にどうも地震による断層らしく見えるものが写っている。あとで地震学者に聞いてみると、あのタンガニ

カ湖付近には実際大地震による断層が縦横に通っているの  
この一部が偶然にライオンの背景の中に出ているのも実写映画の  
妙味である。

蛮人の顔のクローズアップにはこの映画に限らず頭の上をはう  
蠅はえが写っている。この蠅がいわゆる画が竜り点よう晴てんの役目をつとめ  
る。これを見ることによつてわれわれは百度の気温と強烈な体臭  
を想像する。この際蠅はエキストラでなくてスターである。しか  
し監督の意図など無視して登場し活躍しているからおもしろい。

蛮人の王城らしい建物が映写される。この建物はきわめて原始  
的であるが一種の均整の美をもっている。素人目しろうとめにはわが大学  
の安田講堂やすだこうどうよりもかえつて格好がいいように思われる。デテ

ルがないだけに全体の輪郭だけに意匠が集注されるためかもしれない。

インパラという動物の跳躍も見物<sup>みもの</sup>である。十数尺の高さを水平距離で四十尺も一飛びにとぶのである。何か簡単な器械を人間のからだへつけて、この動物のようにとんで歩くスポーツを發明したらおもしろいかもしれないという気がした。

こういう実写を見ているとつくづく人間のこしらえた映画のばかばかしさを感じる。天然の芸術にはかなわぬことは始めからわかっていることではあるが。

(昭和六年十一月、東京帝国大学新聞)

## 五

「三文オペラ」を見た。文明のどん底、東ロンドンの娼家しょうかの戸口から、意気でデスペラドのマッキー・メツサーが出てくる。その家の窓からおかみが置き忘れたステッキを突きだすのを、取ろうとすると、スルスルと仕込みの白刃が現われる。ドック近くの裏町の門々にたたずむ無気味な浮浪人らの前をいばって通り抜けて川岸へくると護岸に突っ立ったシルクハットのだぶだぶルンペンが下手へたな掛け図を棒でたたきながら Die Moriat von Mackie Messer を歌っている。伴奏に紙腔琴しこうきんをまわしているばあさんの横顔が象徴的である。背景には岸近くもやった船の帆柱の林立があ

る。掛け図には殺されて倒れている人や、ソホの火事場の粗末な絵の見えるのもちよつとした効果がある。ここの場面がいちばん昔の東ロンドンの雰<sup>ふん</sup>囲<sup>い</sup>気<sup>き</sup>を濃厚に現わしているように思われる。これと、ずっと後に警察で電話をかけたたりする場面とはどうも全く別の世界のような気がする。ポリ<sup>おやこ</sup>ー母子<sup>ご</sup>がミリナーの店の前で飾り窓の中のマヌカンを見ている。そこへ近づくとメツサーの姿が窓ガラスに映ってだんだん大きくなるのが印象的な迫力をもっている。「烏<sup>い</sup>賊<sup>か</sup>」ホテルの酒場のガラス窓越しに、話す男女の口の動きだけを見せるところは、「パリの屋根の下」の一場面を思いだす。

メツサーの手下が婚礼式場用の椅子<sup>いす</sup>や時計を盗みだすところは

わりによくできている。くどく、あくどくならないところがうまいのであろう。倉庫の暗やみでのねずみのクローズアップや天井から下がった縄なわにうっかり首を引っかけて驚いたりするのも、わざとらしくない。そうして塵埃じんあいのにおいが鼻に迫る。

結婚式場のぎょうぎょうしくて派手で、それでいて実に陰惨でグロテスクな光景もよくできている。ここでポリーの歌う *Barbar a Song* はなかなか美しい。セットのおぼろ夜の空とおぼろ月がかえって本物より効果がいいようである。

情婦ジエニーが市松模様いちまつもようのガラス窓にもたれて歌うところがちよつと、マチスの絵を見るような感じである。

こじきがしら  
乞食頭のピーチャムのする芝居にはどうも少ししっくりしな

いわざとらしさを感じる。

この映画の前半はいかにも昔のロンドンのような気分があるのに後半はなんとなく近代のベルリンあたりのような気持ちになるのが不思議である。それで前半ではドイツ語が不自然に聞こえ、後半ではそれが当然に聞こえる。

音楽はなかなかおもしろい。同じジャズの楽器でもドイツ人の手にかかると、こうも美しくなるものかと感心させられる。あのサキソフォーンでさえも実に味のこまやかな音として聞かれる。アメリカのジャズはなるほどおもしろいと思う時はあっても、自分にはどうも妙な臭みを感じられる。たとえば場末の洋食屋で食わされるキャベツ巻きのようにプンとするものを感じる。これは

おそらくアメリカそのものにおいでであろう。しかしこのクルト・ワイルのジャズ（？）にはそれがみじんもなく、ゲーテやバツハを生んだドイツ民族の情緒が濃厚ににじみだしている。そうしてそれでいて同時にまたどれにもどこかしら Gallow Song しかもやはりイギリスらしいその味がしみじみとかみしめられるような気もするのである。最後に町の暗やみの中に幽霊のように消えて行くルンペンの行列とともにゆるやかに句切つて再び響くモリアットの歌も、スクリーンの前の幕がおりて席を立ててそうして往来へ出て後までもいつまでも耳に残つて忘れ難いものである。この映画を見た前夜にグスタフ・マーラーの第五交響楽を聞いた。あまりにも複雑な機巧に満ちたこの大曲に盛りつぶされ疲ら

されたすぐあとであったので、この単純なしかし新鮮なフィルム  
の音楽がいつそうおもしろく聞かれたのかもしれない。そうして  
その翌晩はまた まんしゅう 満州から放送のラジオで ほうてん 奉天の女学生の唱  
歌というのを聞いた。これはもちろん単純なる女学生の唱歌には  
相違なかったが、しかし不思議に自分の中にいる日本人の ぞうふ 臆腑に  
しみる何ものかを感じさせられた。それはなんと言ったらいいか、  
たとえば「アジアの声」を聞くとといったような感じであった。ア  
メリカのジャズとドイツのジャズとの偶然な対比の余響からたま  
たまそういう気がしたかもしれない。

それにしてもわれわれ きつすい 生粋の日本人のほんとうに要求する音  
映画はまだどこにもない。そういったような気がするのであった。

われわれの要求するものはやはり日本のパブストであり、日本のルネ・クレールであろう。こういつまでも外国のものの封切りを追いかけては感心させられる事に忙しいのでは困るという気もした。

これより前にソビエト映画「婦人の衛生」を見た。これは「三文オペラ」とは全然別の畑のもので、ほとんど純粋な教育映画としか思われないものであったが、それでも一つ一つのシーンにもまた編集の効果にもなかなか美しいものが多数に見られるのであった。ムジークのお客さんには少しもつたいなくもあるし、またわかりにくそうにも思われるくらいであった。ただこの映画を見ているうちに感じた一つのは、この映画に使われている子供

や女工や、その他の婦人の集団やがちょうど機械か何かのように使われていることである。これを見ていると、なんだか現在のロシアでは三度のめしを食うのでもみんな号令でフォークやナイフを動かしているのではないかというような気がして来て、これでは自分のようなわがままな人間はとてもしりきれないだろうという気がするのであつた。たとえば工場の仕事の合間に号令一下で体操をやつてまた仕事にとりかかる。海岸で裸で日光浴をやつてゐるオットセイのような群れも号令でいっせいに寝返りを打つてこちらを向く。おおぜいの子供が原っぱに小さなきのこの群れのように並んで体操をやつてゐる。赤ん坊でもちようど蛙かえるか何かのように足をつかまえてぶらさげてぴよんぴよんとはねさせるので

ある。こういうふう人間個性をなくしているところは全く軍隊式である。年じゅうこのとおりだったら梟ふくろうやたぬきのような種類の人間にはさぞ都合が悪いことであろうと思われたのであった。これはこの映画を見たときにちよつと思つたことである。

この映画でもつとも美しいと思つたのはアパートのバルコンのよな所へおおぜいの女が出て来て体操をする光景である。これは全く理屈なしに明るく力強く新鮮で朝日ののぼるごとき感じのするシーンである。同じ体操でも前の工場の体操とはまるで別な感じがするのは不思議である。工場の場合にはすぐ前の労働のシーンとの関係上あまりに実感的であるのにバルコンのほうではそれがあまりに見なれぬ変わった光景であるために、あつけにとら

れて現実の感じがどこかへ飛んでしまい、いわばレビューでも見るような気になって見たせいかもしれない。しかしどうだかそれはわからない。

この映画と同時にロシアのニュース映画を見た中に、たぶんカリニンであったか、野<sup>やぎ</sup>羊ひげののがい老人が展覧会を見てあるところがあった。この映画を見ながら、英雄崇拜は結局永久普遍に不可避的な人間界の事実だというような気がした。われわれが見るとムツソリニが閱兵式に臨んでいるニュース映画もこれと全く同格な現象のニュースとして実におもしろく見られるのである。

(昭和七年三月、東京帝国大学新聞)

## 六

評判のフランス映画「パリの屋根の下」というのを見物した。

同じく評判のドイツ映画「青い天使」のすぐあとでこのフランス的なるフランス映画を見たことは望外のおもしろい回り合わせであつた。さもしい譬<sup>ひゆ</sup>喩<sup>ゆ</sup>ではあるが、言わばビフテキのあとで良いサラダを食つたような感じがある。あるいはまたドイツの近代画家の絵とフランス近代画家の絵との二つの展覧会を続けて見たという感じもする。これは当然なことであろうが、しかしこれほどまでに二つのちがつた国民に対する自分の感じの特徴を表象した二つの映画をこのように相次いで見うるといふ機会はそう始終は

ないであろう。そうしてもう一つおもしろいことには、そのあとでまた、無声ではあるが、ソビエト映画の「大地」を見て、そして最後に大日本松竹国産発声映画「マダムと女房」というのを見ることになったのも思えば妙な回り合わせである。

「パリの屋根の下」にはたいしたドラマはない。ちよつとしたロマンスはあるが、それはシャボン玉のようなロマンスである。ちよつとしたけんかはあるがそれもシャボン玉のようなけんかである。ピストルも一発だけ申し訳にぶつ放すが結果は街燈を一つシャボン玉のようにこわすだけである。この映画の中に現われている限りの出来事と達<sup>たて</sup>引<sup>ひき</sup>とはおそらくパリという都ができて以来今日に至るまでほとんど毎日のようにどこかの裏町どこかの路地

で行なわれている尋常茶飯さはんのバナールな出来事に過ぎないであろう。それほどに平凡な月並み、日並み、夜並みの市井さじの些事さじがカメラと映写機のレンズをくぐり録音器の機構を通過したというだけはどうして「評判の映画」となり、世界じゅうの常設館に渡り渡つて人を呼ぶであろうか。もちろん観客の内の一部はたぶんそれが評判の映画であるために見ないうちから感心してそうして無条件にその評判をのみ込んでしまふであろうが、すべての観客はそれほどの鶉うの鳥でない限りこの評判には何かの実証的根拠があるはずであろう。

この映画にもやはりだれでもすぐに気のつく、そうしてだれにでも簡単な言葉で表現されうるようなうまい見せ場はたくさんあ

る。たとえばいちばん始めに映出される屋上の「煙突のある風景」が最後にもう一度現われて、この一卷の「パリのスケッチ」の首尾の表軸となり締めくくりをつけていることなどがそれである。また始めにはカメラが、従って観客が、あたかも鳥にでもなったように高い空からだんだんに裏町の舗道におりて行って歌う人と聞く人の群れの中に溶け込むのであるが、最後の大団円には、そのコースを逆の方向に取って観客はだんだん空中にせり上がって行って、とうとう天上の人か鳥かになってしまう。そうして地獄を見物に行つて来たダンテのように、今見て来た変わった世界の幻像をいつまでもいつまでも心の中で繰り返し蒸し返すように余儀なくされるのである。あるいはまた艶歌師えんかしアルベールが結婚の

準備にと買つて来た女のスリツパーを取り出す場面と切り換えに、ポーラが自分の室<sup>へや</sup>ではき古したスリツパーをカバンにしまつていゝるシーンが現われたり、またアルベルが預かつたカバンの係り合いで捕われて行くのとポーラが重いカバンをさげて嫁入りして来るのをぶつからせたり、こういう種類の細かい技巧をあげればいくらでもあげられるであらうと思われる。

しかしこういう種類の技巧は芸術としての映画が始まつて以来、おそらく常<sup>じょうとうてき</sup>套<sup>たい</sup>的<sup>てき</sup>に慣用されて来た技巧であつて、それがさまざまな違つた着物を着て出現しているに過ぎないものであつて、こういうことはまた、自分自身の頭を持つて生まれることを忘れた三流以下の監督などが、すぐにまねをしたがり、またある程度

まではだれでもまねのできることである。

また音響効果のほうでも、たとえば立ち回りの場で、すぐ眼前を通過する汽車の響きと、格闘者の群れが舗道の石をける靴くつおと音との合奏を聞かせたり、あるいはまた終巻でアルベールの愛の破は綻たんと友情の危機を象徴するために、蓄音機の針をレコードの音おんこ溝うの損所に追いつ込んでガーガーと週期的な不快な音を立てさせたり、あるいは、重要でない対話はガラス戸の向こう側でさせて、観客の耳を解放し、そうすることによって想像力を活動させるほうに観客のエネルギーを集注させ、そうしてかえって所要の効果を強めたりするのも、これらも決しておもしろくないことはない。これらは発声映画と無声映画との特長をそれぞれ充分に把握はあくした

上で、巧みに臨機にそれを調合配剤しているものと判断されることはたしかである。しかしこのような見え透いた細工だけであれほどの長い時間観客を退屈させないでぐいぐい引きずり回して行くだけの魅力を醸成することはできそうに思われぬ。それにはもつともつと深い所に容易には簡単な分析的説明を許さないような技術が潜伏しているに相違ないと思われるのである。

自分の感じたところでは、この映画の最もすぐれた長所であり、そうして容易にまねのできそうもないと思われる美点は、全巻を通じて流れている美しい時間的律動とその調節の上に現われたこの監督の鋭敏な肌理きめの細かい感覚である。換言すれば映画芸術の要素としての律動的要素の優秀なるべきばえである。従って一つ

の楽曲のおもしろさを貧弱な人間の「言葉」と名づける道具で現わすことが困難であると同様にこの映画の律動的和声的要素の長所を文字の羅列（られつ）で置き換えようとすることは、始めから見込みのないことでなければならぬ。

音楽における律動的要素の由来は、学問的に言えばなかなかむつかしい問題であろうが、（しろうとりゆう）素人流（しろうとりゆう）に言えば、要するに人間という生理的機関の構造によつて規定されたいろいろの物理的振動の週期性、感官や運動機関の慣性と弾性と疲労とから来る心理的な週期性、なおまた人間常住の環境に現われる種々の週期性、そういういろいろな週期に対するわれわれの無意識的な経験と知識から生まれて来る律動の予感、あるいは期待がぐあいよく的確に

満足されるということが一つの最重大な基礎となつてゐることは疑いもないことである。平たく言えばわれわれが自然に踊り回ると同じリズムの音楽でなければ踊る気にもなれず、また踊ろうにも踊られぬわけである。

「パリの屋根の下」における律動的要素の著しい場面をあげると、たとえば二度目にアルベールが舗道で前とはちがった第二の歌を歌っているシーンである。歌っているアルベールの大寫しの顔と交互に彼を取り巻いているいろいろな顔が現われる。一番目の同じようなシーンでは観客はまだそこに現われる群集の一人一人の素性について何も知らなかつたのであるが、この二度目の同じ場面では一人一人の来歴、またその一人一人がアルベールならびに

連れ立った可憐かれんのポーラに対する交渉がちやんとわかっている。掏摸すすりに金をすられた肥ふとった年増としまの顔、その密告によつて疑いの目を見張る刑事の典型的な探偵たんでいづら、それからポーラを取られた意趣返しいそがしの機会をねらう悪漢フレッド、そういう顔が順々に現われるだけでそれをながめる観客は今までに起こつて来た事件の行きさつを一つ一つありありと思ひ出させられる。そうしてなじみになつたアルベルとポーラのために一種不安な緊張を感じさせられる。それでアルベル自身みづかみの頭の中に経過しつつある不安な警戒の念が彼の絶えず移動する目のくばりに現われて、それが直ちに観客の頭に同じような感情の波動を伝えるのである。そうしておもしろいことにはこのシーンの伴奏となりまた背景ともなる

音響のほうはなんの滞りもなくすらすらと歌の言葉と旋律を運んで進行していることである。もしもこれが無声であるかあるいは歌はあつてもこの律動的な画像がなかったとしたら効果は二分の一になるどころかおそろくゼロになって、けんたい倦怠以外の何もかも生じないであろう。

この律動的編成の巧拙の分かれるところがどこにあるかと考えてみると、これはやはりこの画面に現われたような実際の出来事が起こる場合に、天然自然にアルベール、すなわち観客の目があちらからこちらへと渡つて歩くと同じリズムで画面の切り換えが行なわれるかどうかによるのであろう。観客があちらを見たくなくなる時にちようどあちらの群れが現われ、こちらを向きたくなる時

にちようどこちらが現われ、アルベールの顔が見たくなる瞬間を見ずましてアルベールの顔が現われる。そうしてまた彼の目に案内されて観客が見たいと思う方面が誤たず即座にスクリーンに出現するのである。

これと全く同一技法は終巻に近い酒場の場面でも使用されている。すなわち、一方にはある決心をしたアルベールと不安をかくしているポーラが踊っている。一方のすみには熊鷹くまたかのような悪漢フレッドの一群が陣取って何げないふうを装って油断なくならまえている。ここで第三者たる観客はまさに起こらんとする活劇の不安なしかも好奇心な期待に緊張しながら、交互にあちらを見たりこちらを見たりして、そうして自分も劇中の一員となつてクラ

イマツクスへの歩みを運んで行くのである。そうしてこの場面にもまた背景となる音楽がなめらかに流れているのである。たったこれだけのことである。しかしここでもし下手な監督がこのような筆法を皮相的にまねてこれに似たことをやったとしたら、この単調な繰り返しはたぶん堪え難い倦怠を招くほかはないであろう。実際そういうまずいほうの実例はいくらでもある。それをそうさせない微妙な呼吸はただこの際における「固有な自然のリズム」の正確の把握はあくによってのみ得られるのである。

上手じょうずと下手の相違はだいたい何事でも言葉では言い現わせないところにあり、メーターで測れないところにあるのが通例であるが、これらの映画の切り換えのリズムは一つ一つの相次ぐフィ

ルム切片の駒こま数を数えて、その数字を適当に図示し曲線でも作ってみれば、それによつてこの場合の芸術的効果がいくらか科学的分析のメスにかけられる見込みがあるかもしれない。これはやってみたら必ず映画製作に従事する人たちにとつて何かの良い参考になるであらうと思われる。

発声映画としての「パリの屋根の下」のもう一つの特徴は、筋を運ぶための言葉をほとんど極端にまで切り詰め省略してしまつたことである。それで話の筋から見れば事実上はほとんど無声映画と同じようなものである。それがためにかえつてわずかに使われた人間の声がかかなり有効に強調されて来る。たとえばアルベールがポーラの夜の宿の戸口で彼女に何事か繰り返してささやくと

「イヤ」「イヤ」とそのたびに否定する。たったそれだけである。これが、大概のアメリカトーキーだと、おそらく、このアルベル君は三町四方に響くような大声で「ささやく」ことであろう。また<sup>すり</sup>掏摸にすられた<sup>ちゆう</sup>中ばあさんが髪をくくりながら鼻歌を歌っているうちに手さげの中の<sup>さいふ</sup>財布の紛失を発見してけたたましい叫び声を立てるが、ただそれだけである。これもアメリカトーキーだところどころでなんとか一つ取っておきのせりふを言わせて、そうしてアメリカ語のわかる観客だけをどつと笑わせないと気がすまないであろう。

普通の演劇においてはせりふは本質的要素である。役者の言葉を一言一句聞きのがしてはならない。芝居は見るものであると同

じくらしいにまた聞くものである。聴覚のほうの主になれば役者は材木と布切れで作った傀儡かいらいでもよい。人形芝居がすなわちそれである。

しかし、今私がかりにパリへ行つてその屋根の下を流れ渡り、辻つじの艶歌師えんかしを聞いたり、酒場の一隅いちぐうに陣取つたりしていると想像した場合に、私の眼前に登場する人物の話している言葉が一つ一つ明確に私にわかるかどうか。私がかりにはえ抜きのパリツ子であつてもそう一々わかるはずがないのである。理由は簡単である。これら登場人物中には舞台の役者のような気になつてしゃべっている人は一人もないからである。これはパリに限らずわれわれの日常生活の環境における明白な事実である。こういう意味で

われわれはわれわれの直接の対話の相手の言葉以外にはかなりな  
ろうしや 聾者であり、また「外国人」である。しかし、電車の中で向こ

う側にすわった彼と彼女の対話を、ちようどフランス発声映画に  
対すると同じ態度で見つつかつ聞き、そうして彼らの「ノン」

「ウイ」だけを明瞭めいりように了解するのである。ただし電車の二人

連れについては、われわれは「その前」と「その前々」のシーン  
に関する予備知識を持たないのであるから、従つて「その次」の  
シーンに対する好奇心も起こらない。結局トーカーの中のただ一  
片のカットを見物したと同じに、興味はただそれだけで泡あわのよう  
に消えてしまうのである。またある四つ辻つじで人々がけんかをして  
いる。交番に引かれる。巡査が尋問する。人だかりがする。通り

かかった私は立ち止まって耳を立てる。しかし言葉はほとんど聞き取れない。ただ人々の態度とおりおり聞こえる単語や、間投詞でおよその事件の推移を臆<sup>おく</sup>測<sup>そく</sup>し、そうして自分の頭の中の銀<sup>スクリ</sup>幕<sup>ーン</sup>に自製のトーカー「東京の屋根の下」一巻を映写するのである。

それで「パリの屋根の下」の観客は、この東京の電車や四つ辻におけると同じような態度で、フランスの都の裏町を漫歩しつつその町の屋根の下に起こりつつあるであろうところの尋常茶飯事<sup>さはんじ</sup>を見物してあるくのである。これは決してつまらないことではない。かくする事によって観客はほんとうのパリとフランスとその人間とをその正常の姿において認識することができるであろう。

ルネ・クレールという作者の意図がどこにあるかはもちろん知るよしもないが、この発声映画は上記のような意味において私に発声映画というものの一つの可能性を教えてくださいましたものである。

この先駆者の道を追って行けば日本語トーカーで世界的なものを作することも不可能ではない。「ノン」の代わりに「いや」を挿<sup>そうに</sup>入し<sup>ゆう</sup>「ヴーザレヴオアル」のところへ「まあ見たまえ」をはめ込んでも効果においてはほとんど何もちがわないのである。

ソビエト映画「大地」もいろいろの意味において私には相当おもしろいものであった。もつともソビエトの思想に充分なる理解を持たない自分にとってははいわゆるソビエト映画としてこの映画

の価値がどうかというようなことはもちろんわかるはずはない。ただのありふれの日本人としての目で見ただけの感想しか持ち合わせていない。

この映画でいちばん自分の注意を引いたのはいろいろのシーンの静的画面の美しさである。実に美しい タブローヴィーヴアン 活人画がそれからそれと現われて来る。それがちょうど俳諧連句はいかいれんくの句々の連珠のようなモンタージュによって次々に展開進行して行くのである。開巻第一に現われる風の草原の一シーンから実に世にも美しいものである。風にゆれる野の草がさながら炎のように揺れて前方の小高い丘の丸山のほうへなびいて行く、その行く手の空には一団の綿雲が隆々と勢いよく盛り上がっている。あたかも沸き上がり

燃え上がる大地の精気が空へ空へと集注して天上ワルハラの殿堂に流れ込んでいるような感じを与える。同じようではあるが「全線」の巻頭に現われるあの平野とその上を静かに流れる雲の影のシーンには、言い知らぬ荒涼の趣があり慰めのない憂愁を含んでいるが、ここでは反対におうせい旺盛な活力の暗示がある。そうしてそのあとに豊富な果樹の収穫の山の中に死んで行く「過去」の老翁の微笑が現われ、あるいはまた輝くひまわり向日葵の花のかたわらに「未来」を夢みる乙女おとめの凝視が現われる。これらは立派な連句であり俳諧である。

しかしこれらの一つ一つのシーンは多くの場合に静的であり活人画でありポーズである。そうして、これらの静的なものから静

的なものへの推移の過程の中に動的なるものを求め、そうしてそこに「シーンのメロデー」を作っているように見える。このようなことはいわゆるモニタージユの一つの技法であつて、何もこの映画ばかりに限つたことはなく、「トルクシヴ」でも「全線」でも始終に見せられて来たことではあるが、ただこの「大地」においては特別にこの一つ一つのシーンの静的な因子が強調されているように感じられたのであつた。この静的が時にはあまりに鈍重の感があつていささか倦怠けんたいを招くような氣のすることもあつた。たとえばだいじのむすこを毒殺された親父おやしの憂鬱ゆううつを表現する室内のシーンでもその画面の明暗の構図の美しさはさまにレンブラントを想起させるものがあるが、この場面のいろいろなヴァリエ

ーションが少なくも多くの日本人には少し長すぎるであろうと思われる。しかしまた一方から見ればまさにこの点が私にはこの映画をしていっそうロシア的ならしむる要素であるようにも思われる。すなわち、こういう遅緩なテンポとリズムを使用することによつて、ロシアの片田舎かたいなかのムジークの鈍重で執拗しつような心持ちがわれわれ観客の心の中にしみじみとしみ込んで来るような気がしないことはない。

葬式の行列もやはりわれわれには多少テンポのゆるやかすぎる感じがある。これを「全線」に現われる雨ごいの行列と対照するとやはり後者のほうがより多く動的であるように見えるのである。しかしここでもわれわれが、あるいは私が、テンポのゆるやかす

ぎると感じるところは、ロシアの農民の多数にはおそらくそうは感じられないであろう。これは私が前に述べたりズム感の基礎をなす「固有週期」といったようなものがロシア農民と日本のファンとで著しくちがうためではないかと思われる。そうしてこれがまた、この映画が日本あるいは東京の一般活動愛好者の感激を促し得ない理由であろうと想像される。

この上記の点で著しく対蹠的たいせきてきのコントラストを形成するものは、日本の剣劇映画における立ち回りの場面である。超自然的スピードをもって白刃と人形とが場面に入り乱れて旋渦せんかのごとく回転する。すると、過去何百年来歌舞伎かぶきや講談やの因襲的教条によって確保されて来た立ち回りというものに対する一般観客の内部

に自然に進行するところのリズムがまさしくスクリーンの上に躍動するために、それによって観客の心の波は共鳴しつつ高鳴りし、そうして彼らの腕の筋肉は自然に運動を起こして拍手を誘発されるのであろう。しかしこの際これらの映画製作者は一つのだいな事を忘却しているように見える。それは写真器械こうきよというものと人間の目というものの間に存する一つの越え難き溝こうきよ渠きよの存在を忘れているように私には思われることである。

急速な運動を人間の目で見る場合には、たとえば暗中に振り回す線香の火のような場合ならば網膜の惰性のためにその光点は糸のように引き延ばされて見えるのであるが、普通の照明のもとに人間の運動などを見る場合だとその効果は少なくとも心理的には感

じられなくて、そうして各瞬間における物像はいつもくずれずに見えているように、少なくとも感じるのである。ところが、これが写真の場合だとカメラのシャッターの開いている間の各瞬間における影像是ことごとく重合し、その重合したぼやけくずれただらしのないものがフィルムに固定される。そういうぼやけたものを今度は週期的に一秒の何分の一の間隔をおいて投射し、それを人間の目でながめるのであるから、結果はただ全部が雑然としてごみ箱をひっくり返した上にとろろでも打ちまいたようなものになってしまう。もつともわざと焦点をはずした場合のように全部が均等に調和的にぼやけたのなら別であるが、明確なものと曖昧なものあいまが雑然と不調和に同居しているとところに破綻はたんがあり

不快がある。このような失敗はほとんど日本の時代物の映画に限って現われる特異現象であるらしく思われるのである。

ロシア映画で常に気づくことはカメラの向け方から来る構図の美しさ、ことにまた画面における線や明暗のリズミカルな駆使である。「大地」の場合においても、たとえば三人の管理人が高台所へ立つて桜ん坊か何かつまんでは吐き出しながらトラクターの来るのをながめているところがある。下のほうからカメラを上向けに、対眼点を高くしてとつたために三人の垂直線が互いに傾き合つて天の一方に集中しようとした形に現われ、しかも三人の頭が画面の上端に接近しているのでいっそう不思議な効果を呈するのである。これが単にちよつと一風変わった構図であるという

だけならそれまでであるが、この構図があの場合におけるあの頭ず巾きんとあのシャツを着たあの三人のシチュエーションなりムードなりまたテンペラメントなりに実によく適合している。こういう技巧はロシア映画ではあえて珍しくない、むしろすでに伝統的のものであるということは、たとえばわずかに書物のさし絵として見る「ポチヨムキン」や「母」の中のいろいろのシーンからもうかがわれる。これらの構図に現われた空間的幾何学的構成美の鋭敏な感覚と、それに対応すべき人間の心理的現象の确实な把握はあくとは、要するにこれら映画の作者がすぐれた芸術家であるという平板な事実を証明するものである。芸術家でない凡庸作者がいたずらに皮相的模倣を志していかにカメラの角度を超自然的にねじ回そう

としても到底それだけで得らるべきものではない。こういう意味ではおそらくあらゆる他の国々の作者よりもロシアの作者が断然一頭地をぬいているように私にも思われる。現在のロシア、あるいはむしろ日本の若干のロシア崇拜の芸術家の仮定しているロシアの影像のかなたに存する現実のロシアに、こういう、古典的の意味での芸術の存在することはむしろ一種のアイロニーであるかもしれないのである。

ほこりつぽい、乾<sup>かわきぐる</sup>苦しい、塩っ辛い汗と涙の葬礼行列の場

面が続いたあとでの、沛<sup>はいぜん</sup>然として降り注ぐ果樹園の雨のラスト

シーンもまた実に心ゆくばかり美しいものである。しかしこのシーンは何を「意味する」か。観客はこのシーンからなんら論理的

なる結論を引き出すことはできないであろう。それはちようど俳諧連句いかいれんくの揚げ句のようなものだからである。

映画「大地」はドラマでもなく、エピックでもなく、またリリックでもない。これに比較さるべき唯一の芸術形式は東洋日本の特産たる俳諧連句はいかいれんくである。

はなはだ拙劣でしかも連句の格式を全然無視したものではあるがただエキスペリメントの一つとして試みにここに若干の駄句だくを連ねてみる。

草を吹く風の果てなり雲の峰

娘十八向日葵ひまわりの宿

死んで行く人の片頬かたほに残る笑えみ

秋の実りは豊かなりけり

こんなコンチニユイテイ連チ続テをもつてこの一卷の「歌かせんしき仙式せんしきフィルム」は  
始まるのである。それからたとえば

踊りつつ月の坂道ややふけて

はたと断えたる露の玉の緒

とでもいったような場面などがいろいろあつて、そうして終わり  
には

葬礼のほこりにむせて 萩尾花はぎおばな

母なる土に帰る秋雨

これらの映画を見たあとで国産の「マダムと女房」を見た。これは新式のトーカーだという話である。どれだけのところに独創的な機構の長所があるのか知ることにはできないが、ともかくもトーカー器械としての役目がある程度までは果たしているようである。そうしてまず、始めから終わりまで見た後の自分の印象からいうと、それほどいやで見えていられないような場面や、退屈で腹の立つような長町場ながちようばもない。善良なる一日本人として時々は愉

快な笑いを誘われるところもある。これをあの実に不愉快にして愚劣なる「洛陽餓ゆらくよう」のごときものに比べるとそれはいかなる意味においても比較にならぬほどよい。「スピード・アップ・ホー」の合唱のごときはなはだばかげていてノンセンスではあるが、そのノンセンスの中にはおのずからノンセンスの律動的な呼吸があるから、ともかくもあまり人を退屈させない。役者も一人一人に見るとなかなかよく役々を務めて申し分ないものようである。しかしこの映画全体を一つの芸術品として批評し、そうしてこれを「パリの屋根の下」や「大地」と比較し、そうしてまた、フランスならびにロシアに対する日本のものとして見ようとする際には遺憾ながら私は帝劇の真夏の午後の善良なる一人のお客として

の地位を享樂することの幸福を放棄しなければならなくなるのである。

たとえば文士 わたなべあつし 渡辺篤 君の家庭の夜の風景を表現するとして、

そうしてねずみが騒いだり赤ん坊が泣いたり子供が強硬におしつこを要求したりして肝心の仕事ができぬという事件の推移を表現するにしても、何もあれほどまでに概念的、説明的、型録的に一から十までを一々羅列られつして見せなくてもよいと思われる。あれだけならば何もカメラを借りずに筋書きを読まされても、印象においてはたいした変わりはない。これは映画の草昧そうまい時代において、波の寄せては砕けるさまがそのままに映るのを見せて喜ばせたと同様に、トーキーというものにまだ一度も接したことのない観客

に、丸まるまげ鬚たなかきぬよの田中絹代嬢の「ネー、あなたあ」というような声を

聞かせて喜ばせようというだけの目的であるのならばその企図は

めいりよう

明瞭に了解される。われわれの日常生活の皮相的推移の見本

がそっくり、あるいは少し誇張されて、眼前に映出されるのを見て珍しがるだけの目的ならばそれは確かに成効と言わなければならぬまい。しかしこの概念的記述的なるものの連続の中には詩もなければ音楽もなく、何一つ生活の内面に立ち入ったりリアルな生きた実相をつかまえてわれわれに教えてくれるものはないようである。つまり現代の映画の標準から見ればあまりに内容に乏しい恨みがあるのである。同じ家庭の一夜を現わすにしても、ルネ・クレールは、また、ドブジェンコは、おそらくこのようには表現し

なかつたであろう。概念の代わりに「印象」を、説明の代わりに「詩」を、そうして、三面記事の代わりに「俳諧<sup>はいかい</sup>」を提出したであろうと想像される。

日本人、ことに知識階級の人々の中にはとにかく同胞人の業績に対してその短所のみを郭大し外国人のものに対してはその長所のみを強調したがるような傾向をもつものがないとは言われない。そうしてかなりつまらない西洋の新しいものをひどく感嘆し崇拜して、それと同じあるいはずっとすぐれたものが、ずっと古くから日本にあつてもそれは問題にしないような例は往々ある。私が一般に西洋映画に対して常に日本映画を低く評価するような傾向を自覚するのは畢<sup>ひつきよう</sup> 竟私もまたこのようなやぶにらみの眼病に

かかっているせいであるかとも考えてみる。

しかし、思うに今世界的にいわゆる名監督と呼ばれる第一人者たちは、いずれも皆群を抜いた優秀な頭脳の所有者であって、もしも運命の回り合わせが彼らを他の本職に導いたとしたら、おそらく、彼らはそれぞれの方面でやはり第一人者でありうるだけの基礎的素質を備えているのではないかという気がする。換言すれば、アインシュタインとかボーアとか、ショーとか、シンクレア・リューウイスとか、あるいはマチスとか、ラヴェルとかあるいはまたそれほどでないとしたところたとえば今度空中を飛んで来たリンドバークのような、そういう階級の頭脳をもった人たちがたまたまメガフォンを取ってシャツ一枚になって映画を作って

いるのではないか。

私は一般平均から見ても、また個別的に見ても、学芸にかけての日本人の頭が少しでも欧米文化国民のそれに劣らないものだと信じて疑わないものである。しかし今までのところでまだ学芸方面において世界第一人者として、少なくとも公認されたものの数のはなはだしく希少なことについては、これにはまたいろいろの「事情」があるようである。

今ここでこの事情なるものの分析を試みるべき筋ではないが、ともかくも、たとえばリンドバークがもし現在の日本に生まれていたら彼は決して飛行家になっていないであろうと同様に、スタンバーグ、クレール、エイゼンシュテインが日本に生まれていた

のであったら彼らはまたおそろく映画監督にはなっていないかつたであろうと想像される。従つて、もしそうであるとしたら、この「事情」が取り除かれない限り、将来日本でほんとうに世界的な映画の作られる見込みもまたはなはだ希薄であろうと思われるのである。この事情はいつまで持続するか。これは実に単に映画界だけの問題ではなくて、日本の文化一般の将来に係わる実にだいな一問題ではないかという気もするのである。

（昭和六年十月、中央公論）

ルネ・クレール作「自由をわれらに」は近ごろ見た発声映画の中でもっとも愉快なものである。刑務所や工場を題材にしているにかかわらず、全体に明るい朗らかな諧かいちよう調が一貫している。このおもしろさはもちろん物語の筋から来るのでもなく、哲学やイデオロギーからくるのでもなんでもなくて、全編の律動的な構成からくる広義の音楽的效果によるものと思われる。

この映画の視覚的要素で著しく目立ったライトモチーフと思われるものは、並行直線と円による幾何学的形像の構成、それから直線運動と円運動との律動的な交錯である。

刑務所の仕事場と食堂の並行直線。これに対応して蓄音機工場における全く同様な机と人間の並行線列。学校教場の生徒の列も

いくらかこれに応ずるエピソードである。刑務所と工場との建築に現われるあらゆる美しい並行直線の交響楽。脱獄のシーンに現われる二重の高<sup>たかべい</sup>堀の描く単純で力強い並行線のパスpekチヴ<sup>ろうや</sup>。牢屋や留置場の窓の鉄格子<sup>てつこうし</sup>、工場の窓の十字格子。終わりに近く映出される丸箱に入った蓄音機の幾何学的整列。こういったよ<sup>う</sup>なもの<sup>が</sup>緩急自在な律動で不断に繰り返される。円形の要素として蓄音機の円盤、工場の煙突や軒に現われるレコードのマーク。工場の入り口にある出勤登録器のダイヤル。それから昼顔の花もかすかにこれに反映するものである。直線運動としては囚徒や職工の行列、工作台上の滑走台、ジュアンヌの机の前の壁を走り上る数字の列等が著しいモチーフとして繰り返される。円形運

動ではレコードや、ダイアルの回転があるほかに、新工場開場式のクライマックスに吹き起こる狂風の複雑な旋転的乱舞がやはり全編の運動のクライマックスを成しているのである。そのあとで、解放された男女職工が野外のメイポールの下で踊るのがやはり円運動の余響として見られる。最後に愉快なルンペン、ルイとエミールが向かって行く手の道路の並行直線のパースペクチヴが未知なる未来への橋となって銀幕の奥へ消えて行くのである。

音響効果としていろいろなモチーフが繰り返される。たとえば刑務所と工場の仕事場では音楽に交じる金かなづち鎚の音が繰り返され、両方の食堂では食器の触れ合うような音の簡単な旋律が繰り返される。クライマックスの狂風の場面の物をかきむしるような伴奏

もはなはだ特異なもので画面の効果を十二分に強調する効果がある。この場面の群衆の運動の排列が実際非常に音楽的なものである。決していいかげんの狂奔ではなくて複雑な編隊運動になっていることがわかる。

役者も皆それぞれにうまいようである。アメリカ役者にはどこを捜してもない一種の俳味といったようなものが、このルイとエミールの二人にはどこかに顔を出しているのがおもしろいと思う。このいわゆる俳味というのはロイドやキートンになくてチャプリンのどこかにある東洋哲學的のにおいである。そういえば最後のシーンで百万長者からもとのルンペンに逆もどりしたルイのメーキアツプはかなりチャプリンに似たところがある。

編中に挿入そうにゆうされた水面の漣波れんぱ、風にそよぐ蘆荻ろてきのモニター  
ジユがあるが、この挿入にも一脈の俳諧はいかいがある。この無意味な  
ような挿入が最後の「自由」のシーンと照応して生きてくるよう  
に思われる。そのみならず自分はこの映画いつたいの仕組みの  
上からもいつさいの理屈をなくした心持ち気持ちのコンティニユ  
イテイとしての一種の俳諧を感じる。これは「パリの屋根の下」  
でも「百万両」でも感じたものであるが、この「自由をわれらに」  
でいつそうそう思わされるのである。

労働至上主義などというかび臭い説教はこの映画のどこからも  
自分には感じられない。この映画を見ていると工場の中で器械と  
して働く人間は刑務所に働く囚徒と全く同じもののように思われ

る。学校生徒も同様である。この映画に現われる社交界の人々もやはり一種の囚徒であるように見えてくる。開場式のお歴々の群集も ひつきよう 畢 竟 一種の囚徒で、工場主の ばんさんかい 晚餐会の卓上に列なる紳士淑女も、刑務所の食卓に並ぶルンペンらも同じくギャングであり囚人の群れであるように思われてくる。

ルイとエミールはこれらのあらゆる囚獄を片端から打ち破り、踏み破って「自由」の世界へ踏みだして行くのである。晚餐会で腹をかかえて こうしよう 哄 笑 するのもキュラソのビンで自分の肖像のどてつ腹に穴をあけるのも、工場と富とを投げ出してギャングの前にたたきつけるのもみんな自由へのパスポートである。

自由はどこにある。それは かわも 川面の れんぱ 漣波に、ろてき 蘆荻のそよぎに、昼

顔の花に、鳥のさえずりに、ボロ服とボロ靴ぐつにあるのではないか。  
西さいぎよう行ぎようや芭蕉ばしやうは消極的に言えば世をのがれたに相違ないが、  
積極的に見ればこの自由を求めたとも見られる。

これはしかしたただ自分がこの映画を見たときに偶然そう感じた  
というだけのことであつて、もとより作者の意図ではないかもし  
れない。それにしてもこの作者のこの作品の中にどこかそういう  
エレメントが伏在していない限り、こういう見方の可能性を許す  
ような作品が生まれることはないはずだとも言われはしないか。

世界じゆうでいくらかでも俳諧はいかいを理解する国民は、フランス  
人とロシア人であるらしい。おもしろいことには映画で俳諧の要  
素の認められるのはやはりロシア映画とフランス映画だけである。

いつそうおもしろい事実はそもそも俳諧の本場であるわが日本の映画が、もつとも俳諧の欠乏したアメリカ映画にそっくりな手法ばかりを墨守していることである。

ともかくもルネ・クレールの映画のおもしろみを充分に味わうには、その中に含まれた俳諧的要素を認めることも必要ではないか。もしそうだとすれば日本人は彼の映画を鑑賞する際に、アメリカ人や、ドイツ人には許されない特等席の一部を占有した形になるのである。

「百万両」にはなんとなく諧かいちよう調の統整といったようなものが足りなくて、違った畑のものが交じっているような気がしたが、今度のはそういう不満はあまり感じさせられない。ただ職工の釣つ

りをたれているところと、その次の野外舞踊の場面だけが少し  
つくりしかねるように思われた。これだけ切つてしまつてもおそ  
らくこの映画価値は決して損失を受けないばかりかむしろいつそ  
う渾然こんぜんとしたものになりはしないかという気がするのである。

ゆがみて蓋ふたのあわぬ 半櫃はんびつ  
草庵そうあんにしばらくいては打ちやぶり

凡兆ぼんちよう

芭蕉ばしやう

(昭和七年五月、東京帝国大学新聞)



# 青空文庫情報

底本：「寺田寅彦隨筆集 第三卷」小宮豊隆編、岩波文庫、岩波書店

1948（昭和23）年5月15日第1刷発行

1963（昭和38）年4月16日第20刷改版発行

1997（平成9）年9月5日第64刷発行

入力：(株)モモ

校正：かとうかおり

2003年4月9日作成

青空文庫作成ファイル：

このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫 (<http://www.w.aozora.gr.jp/>) で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。

# 映画雑感（1 [ # 「1」はローマ数字、1-13-21 ] ）

寺田寅彦

2020年 7月13日 初版

## 奥 付

発行 青空文庫

URL <http://www.aozora.gr.jp/>

E-Mail [info@aozora.gr.jp](mailto:info@aozora.gr.jp)

作成 青空ヘルパー 赤鬼@BFSU

URL <http://aozora.xisang.top/>

BiliBili <https://space.bilibili.com/10060483>

Special Thanks

青空文庫 威沙

青空文庫を全デバイスで楽しめる青空ヘルパー <http://aohelp.club/>

※この本の作成には文庫本作成ツール『威沙』を使用しています。

<http://tokimi.sylphid.jp/>