

『十字路』の1929年パリでの評価

—当時の新聞・雑誌の批評の検証とその評価の背景を探る—

中山 信子

はじめに

『十字路』（製作・監督・脚本：衣笠貞之助、撮影：杉山公平、出演：千早晶子、坂東寿之助、1928年）は衣笠貞之助が『狂った一頁』（1926年）に続いて発表した実験的な作品で、1928年5月に新宿武蔵野館で封切られた。衣笠監督は1928年8月から1930年8月にかけて『十字路』を持ってソ連、ドイツを訪れ、その間にパリ、ロンドンにも滞在した。『十字路』は欧米の映画館で公開され注目を集めた最初の日本映画となり、ベルリンで高く評価されたことはこれまでも知られていた¹。だが実はこの作品は、ベルリンに先立ってパリでも公開されていた。当時ベルリン以上に新しい芸術活動が盛んであったパリで、『十字路』はどのような評価を受けたのだろうか。本稿では、これまで殆ど知られていなかった1929年にパリで公開された『十字路』に対する新聞・雑誌の批評を検証し、その評価の背景を探る。

1、『十字路』のパリ公開

『十字路』のパリ公開の経緯について、衣笠は自伝で次のように書いている。「『十字路』撮影中のことだが、ふしぎな見学者が現れた。…フランスから一時帰国した植田茂一郎という人であった。パリで貿易商をやっているという。…その彼から、映画の完成後、思いがけない申し出を受けた。ぜひ作品をパリに持って帰りたい、そして、フランスでの上映配給権を自分に譲ってほしいというのである。この映画を外国で上映することなど夢にも考えていなかっただけに、すぐに面倒な契約など抜きで、この人にプリント1本を預け、一切を委ねることになった。」²

1928年9月15日号の週刊誌 *La Rampe* (1915-37)³ (ラ・ランプ) に『十字路』の上映予告記事が載り、同年12月27日号の週刊映画雑誌 *Pour vous* (1928-40) (プール・ヴー) にE.G. ド・メレデュールによる「日本映画の目覚め」というタイトルの記事が掲載された。この記事では誕生から現在までの日本映画の歴史が紹介され、今回植田茂一郎氏がパリでの公開を予定している『十字路』は新たな「日本映画の目覚め」を証明するものであるとしている。そして『十字路』のショット写真や「蝶々夫人？ 北斎の版画？ 否、『十字路』の主演女優」というキャプションで千早晶子の写真を掲載している。この記事から植田茂一郎が「プール・ヴー」誌の記者と会い『十字路』を熱心に「売り込んでいた」こと



『十字路』の上映広告
La Semaine à Paris (ラ・スメヌ・ア・パリ)
 1929年2月8-15日号
 (パリ国立図書館蔵)

また2月22日付の日刊紙 *Le Petit Parisien* (1876-1944) (プチ・パリジアン) に翌23日17時からシネ・クラブ主催の『十字路』の上映・討論会が開かれる旨の記事が掲載された。それによると映画評論家のジャン＝ヴァンサン・ブレシナック、ジャン＝クロード・レイモンによる解説の後、作品の上映、そして映画評論家と観客を交えた討論会が行われる。この記事から『十字路』がシネ・クラブで当時の芸術映画の愛好者に鑑賞されていたことがわかる。

2、『十字路』のバリでの批評

これまで日本で紹介された『十字路』のバリでの批評は、1929年4月21日号の『キネマ旬報』に掲載された「衣笠貞之助氏の『十字路』が仏蘭西映畫界に與へたる印象」と同年の『映画往来』9-10月号の岡田眞吉による「フランスに於ける日本映畫の進出」である。前者は週刊誌 *Les Nouvelles Littéraires* (1925-39) (レ・ヌーヴェル・リテレル) 1929年2月23日号に掲載されたアレクサンドル・アルヌーの批評を、仏文学者矢野目源一が抄訳したものである。その訳文に従うと、『十字路』は我々の付度をはるかに超えた大作品であったことに頭が下がった。この作品で日本映画のレベルを判断してよいなら、

が分かる。

そして1929年2月8-15日号の週刊誌 *La Semaine à Paris* (1922-44) (ラ・スメヌ・ア・パリ) に『十字路』の上映広告が載った。

広告によると、『十字路』はパリ8区にあるステュディオ・ディアマン (Studio Diamant) で公開された⁴。フランスでの公開タイトルは『十字路』をそのままアルファベット表記にした『Juji-ro』、副題として「十字路」のフランス語訳『Routes en Croix』がつけられた。併映は大藤信朗製作の切り絵アニメーション映画『珍説・吉田御殿』(1928年) (フランス語題名『Le Diable au Palais Yoshida』(吉田御殿の悪魔))、そしてフランスの短編ドキュメンタリー映画『パリの島』(Les Iles de Paris, アンドレ・ソバージュ監督、1928年)、『やどかり』(Le Bernard-L'Hermite, ジャン・パナルヴェ監督、1929年)、戦前の作品『天使の死』(La Mort d'un ange) である

その独創性、その完璧さ、その深刻さにおいて日本映画は現在混沌たる状況にあるヨーロッパ映画のすべての上に君臨すべきであろう。…この作品の技巧はそのリズムをアメリカに、綿密なコンティニュイティ、写実性、カメラアングル等はロシア映画から採る。私はまだかつてエクランの上にかくのごとき傑作を見たことがない。日本という国は何と驚嘆すべき天才を生んだことか」とアルヌーは記している。

後者は *Cinémagazine* (1921-35) (シネマガジン) に掲載された『十字路』の批評とフランスでの日本映画進出の状況を紹介するものである

しかしこれら以外にパリの6つの新聞・雑誌で10回にわたって『十字路』と日本映画に関する記事が掲載され、1930年発行の映画研究書でもこの作品への言及がなされていた。

まず、日刊紙 *Ciné-comoedia* (1922-36) (シネ=コモエディア) 2月3日付、そして週刊誌 *La Semaine à Paris* (ラ・スメヌ・ア・パリ) 2月8-15日号、*Le Cinématographique français* (1918-66) (ル・シネマトグラフィック・フランセ) 2月9日号、*Le Courrier cinématographique* (1911-37) (ル・クーリエ・シネマトグラフィク) 2月9日号に「日本映画」と題して日本映画の現状と『十字路』の紹介記事が掲載された。これらはほぼ同一の内容で以下のようなものがあった。「これまでフランスでは知られていなかった日本映画の現状が明らかになった。日本には大手6社をはじめとする20社の映画製作会社があり、年間800本(2000メートル)の作品が制作されている。国内で上映される作品の65%が日本映画である。今回最新の日本映画『十字路』がステュディオ・ディアマンで公開された。『十字路』は18世紀の日本を舞台にしたもので、抑制された表現の中に際立った力強さを持つ作品である。この作品により日本の映画芸術のレベルの高さのみならず、日本社会の伝統や風俗、その固有のヒロイズムや自己犠牲についても知ることができる。」

さらに *Ciné-comoedia* (シネ=コモエディア) 2月7日付では『*Jujiro*』と題して「『十字路』は、日本映画の質の高さを証明するものであり、特に簡潔で的確な俳優の演技が素晴らしい。『白人』俳優も彼らの演技を手本とすべきである。また併映の『珍説・吉田御殿』は大変滑稽で愉快な作品である。我々は日本人がこれ程のユーモリストであることを初めて知った。」という内容の記事が掲載された。当時のフランス人が目にする外国映画は、アメリカか他のヨーロッパ諸国の作品であり、非「白人」俳優が出演する映画を見る機会はほとんどなかった。早川雪州が東洋人の俳優としてフランスでも人気があったが、彼はアメリカ映画の俳優の一人であり、演じる役も現代の人物であった。それに対して時代劇である『十字路』の俳優の演技が、エキゾチックで新鮮に映ったものと思われる。この点については第4章5節で取り上げる。

『映画往来』でも紹介された週刊誌 *Cinémagazine* (シネマガジン) 2月15日号では「『十字路』は日本映画が才能ある人材と高い技術を有していることを示すものである。特にその映像と変化に富んだ俳優の演技が素晴らしい。苦悩を表わす男優の身ぶりは、時には不可思議で過剰に見えることもある。それに対して女優は瞬きや身体を傾けるといった抑制された演技で人物の心理を表現している」と俳優の演技の細部にまで言及している。

また、週刊誌 *Pour vous* (プール・ヴー) は2月14日、21日、28日と3週連続で『十

字路』に関する記事を掲載している。2月14日号ではジャン＝ヴァンサン・プレシナックが『『十字路』が非常に優れた作品であることに異論の余地はない。特に俳優の演技が素晴らしく、我々が想像していた日本映画特有の多少ごちなくテンポののろい演技とは全く異なっている。そして極端なクローズアップシーンが強烈な印象を与え、特異なカメラアングルや陰影に富んだ場面を作り出す撮影・照明の技術が傑出している。日本映画は独自の文化の上に最新の技術を巧みに取り入れ新たな傑作を生み出した』と評している。次いで2月21日号では「衣笠氏日本映画を語る」という題で、ロジェ・レジェニによるパリを訪れた衣笠貞之助へのインタビューを掲載している。このインタビューでは『十字路』をパリで配給した植田茂一郎が通訳をつとめた。ここで衣笠は日本映画業界の現状を語り、そしてアベル・ガンスの『鉄路の白薔薇』(La Roue、1923年)、ジャック・フェデルの『面影』(l'Image、1923年)等のフランス映画が日本の映画監督や一部の観客から高く評価されたと述べている。

当時衣笠貞之助はベルリンに滞在しており、『十字路』がパリで公開されたことを聞き、配給の歩合を受け取るためにパリを訪れた。しかし配給権を持っていた植田茂一郎に、「封切りはしたが宣伝その他に金がかかりまだ歩合を渡せる所まで行ってない、後日ベルリンに送金するからそれまで待ってくれ」と言われ金は受け取れなかった。そこでパリで話題になっていたフランス前衛映画を見たり、その作家に会って製作の裏話を聞かせてもらったと自伝で書いている⁸。衣笠は1965年のジョルジュ・サドゥールとのインタビューでは、『十字路』はアメリカ、ノルウェー、イタリアにも売れ、約5百万旧フラン(2000円)が手に入りその金で2年間ヨーロッパに滞在することができた。しかしパリでの収益は配給した日本人が懐に入れ、私には一銭も支払われなかったと述べている⁹。

さらに *Pour vous* (プール・ヴー) 誌2月26日号では、作家キク・ヤマタによる「ラ・ジャポネーズが見た日本映画」という記事を掲載している。キク・ヤマタ(1897-1975)は元駐仏リヨン領事とフランス人女性を両親に持ち、1920年代にパリで日本の文学作品の翻訳や小説を発表し、文学サロンで「ラ・ジャポネーズ」(日本女性)と呼ばれていた¹⁰。キク・ヤマタは『『十字路』はドイツ表現主義的映像と日本の伝統的美学との見事な融合例である。…弱い弟を守るけなげな姉という物語は日本の演劇や文学で度々取り上げられるものである。この姉は弟が惚れている吉原の女お梅のキャラクターと対照をなすもので、ここで美しく献身的な女性への称揚が見られる。この姉が静的な淡い色調で描かれるのに対し、お梅の艶やかな口紅や陶然とした表情、提灯や花房で飾られたその家は眼も眩むような戦慄的な映像で描写される。衣笠監督は日本の伝統的な物語を、欧米映画の最新のテクニックを縦横に駆使して描き出すという奇跡を成し遂げた。』と評している。当時 *Pour vous* (プール・ヴー) 誌の編集長は小説家、劇作家、批評家として活躍していたアレクサンドル・アルヌー(1884-1973)であり、1929年の『キネマ旬報』に掲載された *Les Nouvelles Littéraires* 誌(レ・ヌーヴェル・リテレル)の『十字路』の批評も彼の筆によるものであった。

La Semaine à Paris (ラ・スメーヌ・ア・パリ) 2月15-22日号ではシャルル・ド・サ

ンシールが『『十字路』で日本映画はアメリカ映画とドイツ映画を『超えた』』という見出しで『十字路』を絶賛している。ここでも『『十字路』の俳優の演技は端役に至るまで『白人』の映画では見たこともない輝きを感じさせる。この作品には、フランスでも模倣されているようなアメリカ映画の愚劣なスターはいない。これまで素晴らしく見えた早川雪州も『十字路』の俳優に比べればアメリカナイズされ、魂を抜かれた日本人にすぎない。」とされる。さらに「ピエール・ロティの小説の日本人には違和感を覚えたが、『十字路』の貧しい人々と歓楽街に住む女術、浮気な女は我々にも馴染みのものである。…『十字路』の物語は三面記事にあるありふれたものであるが、同時に極めて象徴的な物語でもある。これまで映画がこのような完璧な美しさと素晴らしい感動を与える作品を生み出したことはなかった。」と書いている。

そして週刊誌 *Cinéma* (1928-71) (シネモンド) 2月21日号では M. グリが「日本映画と俳優」という記事を掲載している。それによるとこれまでパリで3本の日本映画が公開されたが、¹¹『十字路』で初めてその芸術的水準の高さが証明されたとしている。さらに森岩雄からの情報として日本の映画産業や興行界の実情が記されている。

また1930年発行の映画研究書『映画の展望』には「日本ではアメリカに劣らぬ数の作品が製作されていると伝えられているが、その実態はフランスでは殆ど知られていない。しかしその芸術的レベルの高さは、フランスで公開された『十字路』という作品が証明している。『十字路』は高度なテクニックを駆使した驚嘆すべき作品である」と書かれて¹²いる。

3、『十字路』がパリで好評を博した背景

上記のように、『十字路』はパリで批評家の高い評価を受けている。その理由はまず、作品の完成度の高さである。卓越した撮影と照明の技術や俳優の演技を多くの批評家が称賛している。ただ演技に関しては、フランス人にはなじみの薄い非「白人」俳優の演技への驚嘆も含まれていると思われる。しかし『十字路』の評価の背景には作品の資質以外の要素もあったのではないか。

3-1、1929年という時代

『十字路』が公開された1929年は、第一次世界大戦が終わった1918年と第二次世界大戦が勃発した1939年の中間に当たる。この時期フランス国民の生活は前大戦の痛手から回復し、1928年には日本も含む15カ国が調印したパリ不戦条約が締結された。「1920年代末のフランスは、いわば幻想の中で生きていた。…安全保障と経済再建という二つの課題は達成しえたかのごとき幻想が広まり…この幻想は忍び寄る不安を忘れさせる精神安定剤の役割をはたしていた。」¹³

『十字路』の公開から8カ月後の29年10月にニューヨーク株式市場が暴落し、世界的

な大恐慌へと波及する。そして31年に日本では満州事変が勃発し、32年にドイツではヒットラー内閣が成立する。33年に日本は国際連盟を脱退し、フランスでも左右両派の対立が高まってゆく。従って1929年2月は世界恐慌・ファシズム台頭の直前であり、「フランスは東の間の小春日和を楽しんでいた」¹⁴時期であった。

31年の満州事変勃発以降、フランス人の対日感情は悪化する。日本は28年のパリ不戦条約への調印国でありながら、中国大陸を侵略したとして厳しく非難され、パリに居住していた日本人にもその影響が及んだ。「ヒットラーが権力を握り、ドイツ、イタリア、日本が結束するころには、人々の不安と焦慮は露骨になり始めた。ある日ラ・ロシュフーコー家のサロンに入ったキクは針のある言葉で迎えられた、『ほら、戦争キクだ』。やがてキクと夫の姿は、どのサロンからも見えなくなった。¹⁵このキクとは、かつて文学サロンで「ラ・ジャポネーズ」と呼ばれ、*Pour vous*（プール・ヴー）誌に『十字路』の批評を寄稿したキク・ヤマタである。従ってもし『十字路』のパリ公開が数年後であったら、フランスでの評価も異なったものになっていたかもしれない。

3-2、パリという場所

3-2-1、コスモポリタンの都市、

さらに1920年代のパリは「狂騒の時代」(les années folles) と呼ばれ、新しい文化活動の中心地であった。文学・映画のシュルレアリズム運動、モンパルナス周辺に集まったエコール・ド・パリの画家の活躍、セルゲイ・ディアギレフ率いるロシア・バレエ団（バレエ・リュス）のパリ公演、さらにアール・デコの装飾美術からココ・シャネルのファッションまで様々な文化活動が活発であった。これらの活動の担い手にはルイス・ブニエール、パブロ・ピカソ（スペイン）、マン・レイ（アメリカ）、藤田嗣治（日本）を初めとする多くの外国人いた。当時パリの著名人であった藤田は『十字路』のパリ公開時に舞台に上り、日本映画について語ったと記している¹⁶。またドル高の恩恵を享受し、堅苦しいピューリタニズム（具体的には禁酒法）から逃れてスコット・フィッツジェラルド、アーネスト・ヘミングウェイに代表されるロスト・ジェネレーションと呼ばれるアメリカ人も多数パリに居住していた。『十字路』を大きく取り上げたパリの文化情報誌、*La Semaine à Paris*（ラ・スメヌ・ア・パリ）はその英語版 *Paris Weekly*（パリス・ウィークリー）を発行し、アングロ・サクソンの読者も持っていた。従ってこの時代のパリはコスモポリタンの都市であり、新奇な芸術作品を受容する土壌があった。

3-2-2、ステュディオ・ディアマン

そして20年代末のパリには、10を超えるシネ・クラブが存在し、第1章で見たように『十字路』もそこで取り上げられていた。またこうしたシネ・クラブ活動を支えるヴェユ

=コロンビエ、ステュディオ・デ・
ジュズリーヌを初めとする商業ベ
ースに乗らない前衛的な映画を上映す
る映画館が開館し、新たな観客を集
めていた。¹⁸『十字路』に先立つ3本
の日本映画を上映したのもこれらの
映画館であった。¹⁹『十字路』を上
映したステュディオ・ディアマンはパ
リ8区サン・トオーギュスタン広場
にある座席数160の劇場で1928年
12月にオープンした。「豪華列車の
座席のような広く心地よい椅子を備
えたこの劇場は建物の地下にあり、
映画『メトロポリス』を思わせる雰
囲気を持っていた」と書かれている。²⁰
ステュディオ・ディアマンの支配人アンリ・デ
ィアマン=ベルジェ(1895-1972)は映画監督、映画製作者、脚本家としても活躍していた。
「私はサン・トオーギュスタン広場の一角の地下に新しい劇場を作り、近代的なバーを併
設した。…その劇場では国籍に関わりなく先端的な映画を上映し、前衛映画の愛好者が集
う場所にしようと考えた。…ここで私はフランスで最初の日本映画『十字路』を公開し
た。」とディアマン=ベルジェは回顧録で記している。²¹ステュデュオ・ディアマンは映画
上映だけでなく、コンサートやレビューの会場としても使われた。しかしこの劇場には
トーキーの設備がなく、トーキー映画到来と共に経営が悪化した。そしてディアマン=ベル
ジェは芸術活動よりも劇場の収益を上げることに熱心であったため、前衛映画上映館と
しての寿命は短かった。²²この劇場のあった場所は現在、軍人会館の一角のレストランと
なっている。²³



現在のステュディオ・ディアマン跡地(筆者撮影)

3-2-3、前衛映画の交流

この時期、前衛映画の国際交流も活発であった。*La Semaine à Paris*(ラ・スメーヌ・ア・パリ)誌の29年3月8-15日号には「前衛映画の国際交流」という題で「『十字路』の公開により日本映画の素晴らしさが認識され、パリで日本映画の上映を推進する動きが高まっている。今後日仏映画協会代表の植田茂一郎氏を中心に日仏の前衛映画の交流が進められる予定である」という記事が掲載されている。

さらに同じ年の週刊誌 *L'Européen*(1929-35)(リュロペエン)6月5日号には「フランスで日本映画が見られるのか?」と題する記事が載っている。その記事には「日本とフランスの知識人の交流を目的とする日佛文化協会代表の松尾邦之助氏は、協会の活動の一環としてフランスでの日本映画上映を促進する意向である。4月に日本への一時帰国から

戻った松尾氏は、日活から委託された2本の作品をパリで上映したいと語った。それは『ヒーローの最期』（『忠次旅日記・第三部御用篇』伊藤大輔監督、1927年）と『恋に狂った唄の師匠』（『狂恋の女師匠』溝口健二監督、1926年）である」と書かれている。この2作品について松尾邦之助は、パリでの試写が好評だったので日活にフィルムを「ネガ」を送るように頼んだが返答はなかった。日活は営業を任せると私を信用していなかった。そして日活の重役は、海外進出には何の熱意も持っていなかったと記している。²⁴

また29年9月3日から7日までスイスのラ・サラで12カ国の代表が集まり「独立映画国際会議」が開かれた。9月15日号の週刊誌 *Cinéa* (1927-33) (シネア) によると、この会議で前衛映画の製作推進のための「独立映画協同組合」（本部はパリ）、またこうした映画作品の配給のための「独立映画国際連盟」（本部はジュネーブ）の創設が決議された。この会議にはセルゲイ・エイゼンシュテイン（ソ連）、レオン・ムーシュナック（フランス）、ハンス・リヒター（ドイツ）をはじめとする当時の代表的な前衛映画の製作・興行に関わる人物が出席した。日本からは『十字路』のパリでの配給者、榎田茂一郎と日本で『十字路』を上映した武蔵野館支配人、肥後博が参加した。

3-2-4、『Jujiro』と『ヨシワラの影』

『十字路』はパリ公開の4ヶ月後にベルリンで『ヨシワラの影』（*Im Schatten des Yoshiwara*）というタイトルで公開された。「配給会社が言うには、日本の知識と言えば、富士山、桜、芸者、吉原位のもので、この中の一つを題名にしたい。」²⁵ということでの題名になったと衣笠は書いている。ベルリンの配給者は、『十字路』を『ヨシワラの影』という題名で公開することで、エキゾチズムや「ヨシワラ」、即ちゲイシャから連想されるエロティズム、また「影」という言葉から喚起されるノワールなイメージで観客の関心を引こうとした。

当時ベルリン在住の日本人から『ヨシワラの影』は国辱映画であるとして上映中止を求める動きが起こり、そのための会合が開かれ衣笠も出席した。そこで実際は一年前に、怪しげな日本の風俗が出てくる『ヨシワラの一夜』（*Eine Nacht in Yoshiwara*, 1928年、エメリヒ・ハスマ監督、ベルリンに滞在していた千田是也も出演）が製作されており、日本人の多くは『十字路』を見ずにこれと同類の映画と決め込んでいたことが分かった。²⁶また「映画を見た人の中にも、ベルリン最初の日本映画が、ちょんまげ時代の、それもじめめな姉弟の生活のものでは困る、下宿のおばさんや娘さんをつれていった大恥をかいたと言って、上映中止を主張する人もいた。桜咲く日本の美しい景色を併映できないかという調停案(?)も出た。」と衣笠は記している。²⁷

それに対してフランスでの公開タイトルは日本語の題をアルファベット表記にした『*Juji-ro*』が使われ、副題として「十字路」のフランス語訳「*Route en Croix*」がつけられた。フランスでの配給者はこの作品をエキゾチズムやエロティックなイメージで売ろうとはしなかった。パリでの『十字路』の上映配給権所持者、榎田茂一郎はフランスの前衛映

画に造詣が深く、1929年2月1日号の『キネマ旬報』に「『アッシャ家の末裔』とその作者ジャン・エプスタイン」という一文をパリから寄稿している。また上述のようにステュディオ・ディアマンの支配人、アンリ・ディアマン=ベルジェは国際的な前衛映画の上映を目指していた。そこで彼らは『十字路』を東洋趣味で観客にアピールするのではなく、その前衛性を尊重し、原題を単なる記号としてそのままアルファベット表記にするという一種の「前衛的」なタイトルで公開したものと思われる。

樋田茂一郎は1930年の『キネマ旬報』誌上で、前年パリで公開した『十字路』は一般観客を無視した作品であり、今後はより幅広い観客に向けた日本映画の輸出を考える必要があると述べている。²⁸ またアンリ・ディアマン=ベルジェは「1926年以後フランス映画の製作数が減少した。その一方で所謂『前衛映画』を上映する小さな劇場が成功を収めていることに私は眼をつけた。こうした映画はコストが安い。そして『前衛映画』を見に行く若者、学生、芸術愛好家、新し物好きやスノッブの数は増えている。…そこでステュディオ・ディアマンを開館した。」²⁹と書いている。この時代のパリには前衛映画を愛好する観客層が存在した。『十字路』そうした人々に鑑賞され評価されたのであり、「下宿のおばさんや娘さん」が好んで見たわけではなかった。

3-2-5、「フランス印象派映画」の日本への影響

衣笠貞之助が *Pour vous* (プール・ヴー) 誌2月21日号のインタビューで語っているように、1920年代後半の日本では『鉄路の白薔薇』、『面影』等のフランス映画が映画監督に強い影響を与えた。ジョルジュ・サドゥールが「フランス印象派映画」と呼ぶこれらの作品は、フランス映画史の上で「芸術としての映画の誕生」と位置づけられ「サイレント映画の偉大な作品」とされている。しかしサドゥールは「印象派映画作家たちの探求は、国際的には影響を与えなかった」と書いている。³⁰ しかしこれはサドゥールが日本の状況を知らなかったからであり、「フランス印象派映画」は「海外では知られず、実際には何の影響も及ぼさなかった。ただし日本を除いて。」と書き改めるべきであると山本喜久男は論じている。³¹

衣笠貞之助をはじめ、伊藤大輔、稲垣浩(『十字路』の助監督)等の映画監督は「フランス印象派映画」に強い感銘を受けそのスタイルを模倣した。特にフラッシュと呼ばれるリズムカルなモンタージュを時代劇に使う「チャンバラ・フラッシュ」が流行した。³² 『十字路』の矢場の場面について「ここで注意してもらいたいのは、フラッシュやそれに近い速いモンタージュの使用法である。すでに『狂った一頁』でも見たところだが、これは無声映画にとって純粋な技術なのである。そして、そのみなもとはフランス映画の実験にあった」と指摘されている。³³ そして「『十字路』は『狂った一頁』と共に、ドイツ表現主義映画の影響下にあり、『十字路』は全編セット撮影による室内カーマシュピール劇映画そのものである…。さらにそこにはフランス映画のフラッシュの影響も認められる」とされるように、³⁴ 『十字路』はドイツ表現主義のみならず、フランス印象派映画の影響も強く受けていた。

従って『十字路』を見たフランスの批評家は、フランス映画のテクニックが日本の伝統的な物語世界の中で巧みに応用されているのを見て、賛辞を惜しまなかったものと考えられる。

4、日仏の批評の差異

4-1、日本での『十字路』の批評

これまで見たようにフランスの新聞・雑誌で『十字路』は高い評価を受けている。しかし同時代の日本の批評家は、この作品をフランス人のように評価したわけではなかった。1928年度のキネマ旬報のベストテンで『十字路』は第十位にランクされている。ちなみに第一位は『浪人街』（マキノ正博）次いで『陸の王者』（牛原虚彦）、『新版大岡政談』（伊藤大輔）であった。

1926年に衣笠が発表した『狂った一頁』を「日本で生まれた最初の素晴らしい映画だ、と私は確信を持って断言する。そしてまた、日本で作られた、最初の世界的映画だ」と絶賛した岩崎昶は、『十字路』について「私は『十字路』が飽くまでも『狂った一頁』の作者に似つかわしい写真であることを喜び、しかし『十字路』が結局『狂った一頁』の作品以上を出なかったことを憾みとした」と評している³⁵。岩崎は、『十字路』の様式美への賛辞を惜しまないが、「できるだけ純粋な映画」を作ることに専念せず、妥協して心理的な「映画劇」を作ろうとしたことに危惧を感じたのであろうと飯島正は書いて³⁷いる。

また飯田心美は「あの写真では衣笠さんがあの人間達を藉りて言はうとしてゐることがはっきり僕らに分かるように描かれてゐないやうに思われます。…製作者が人生の姿を描くことよりも技巧を第一に置いたやうな気がするんです」と「衣笠貞之助と彼の新作『十字路』をめぐる座談會筆記録」で述べて³⁸いる。その同じ席で衣笠貞之助は、従来の剣戟映画は安易なロマチック・ヒロイズムで観客の意を迎えていたがそれが行きづまっている。そこでしっかりした生活内容を持った時代劇を作ろうというのが『十字路』を製作した動機であったと発言している。

『狂った一頁』には字幕がなく、そこでは過去と現在、現実と夢、正気と狂気が交錯する混沌とした世界が描かれる。1926年という時点で考えるとこれは世界の最先端に行く作品の一つで、ドイツ映画『カリガリ博士』（1919年）、フランス映画『鉄路の白薔薇』（1923年）、ソヴィエト映画『戦艦ポチョムキン』（1925年）のような同時代の世界の映画の前衛的な流れがここに集結したかのような作品であった³⁹とされているように、『狂った一頁』は画期的な前衛映画の実験作であった。それに対して『十字路』は立ち回りのない時代劇、ドイツ表現主義風の舞台装置という新奇さはあるものの、『狂った一頁』に比べると字幕が挿入され、薄情な吉原の女に惚れた弟を守る姉という伝統的な時代劇の物語を踏襲している。従って前衛性を正面に出した『狂った一頁』に比較すると、『十字路』は一步後退したものに当時の日本の批評家の目には映ったものと思われる。

4-2、フランス人が見たいもの／日本人が見せたいもの

このように日本では高く評価された『狂った一頁』であるが、もし1920年代末に『狂った一頁』がパリで上映されたとしても『十字路』以上の評価を受けたかは疑問である。それは『十字路』が時代劇であることが影響している。

1927年にヴィユー・コロンビエで『萩寺心中』が上映された。*La Semaine à Paris*（ラ・スメーヌ・ア・パリ）誌の27年3月18-25日号では「この作品は14世紀の日本を舞台とした物語で、西欧化される前の日本の風俗が絵画的に美しく表現されている。愛情と自己犠牲を描くこの物語で、川田芳子が演じるヒロインが死を決意する場面の悲壮な美しさは他に類を見ないものである」と評されている。松尾邦之助は「巴里人に見られた日本映画」で「享乐的なパリの都人の眼には、陰惨すぎると思はれた心中ものの同フィルムが、意外な成功をしたことは面白い事実であった。勿論遠い国、日本の夢が見たいという、常に好奇心な都人を相手だから成功に不思議はないといへるかも知れないが、前に来た『街の手品師』というバタ臭い日本のフィルムがパリの人達からすっかり嫌われたのを思うと多少考へさせられる。ヴィユー・コロンビエのテデスコ君⁴¹はパリのフィルム雑誌に盛んに執筆している知名な映画通で、私に『日本の新しいものは欧州人の眼には気取ったいやな印象を與減る』と、いったことがある」と書いて⁴²いる。

『街の手品師』は、当時欧米の映画芸術の動向を熱心に研究していた森岩雄（脚本）と村田実（監督）の手による作品である。日本で『街の手品師』は「兎も角も、エポック・メーカーな作と、推賞することを惜しまない。」と絶賛された⁴³。1926年に森岩雄と村田実は『街の手品師』を持ってヨーロッパを訪れ、ベルリン、パリ、ロンドンで上映するが全くの不評であった。「ベルリンでは『全体にテンポののろいこと、絵の暗いこと、欧州臭いこと、特種国は特種国らしい味をだしていればそれでよいのだ。』が異国人の正直な感想だったらしい⁴⁴。」

当時、日本人が最も西欧化され「進歩的」と考えていた『街の手品師』がヨーロッパでは酷評され、日本では殆ど批評もされなかった『萩寺心中』が好評を博した⁴⁵。「西洋人の目には日本映画の現代劇は過度に西洋模倣に見え、時代劇は実質以上にユニークなものに見えるという事情が作用していたと思われる。なにしろ西洋人の目には、日本人が半ば彼ら風の生活をしていること自体、哀れな猿真似に見えるのである。ましてや『街の手品師』は意図的に西洋的なメロドラマを学習している作品である。彼らにしてみれば、自分たちの文化の戯画化を見せられたような不快さがあったのであろう」とされる⁴⁶。

4-3、ジャポニズム

日本は1867年の第四回パリ万国博覧会に開国後初めて正式に参加した。シャン・ド・マルスの日本展示会場に展示された日本の物産や美術工芸品、またトロカデロの庭園に建てられた日本家屋を模した茶屋での芸者による茶の接待が人気を集めたとフランスの初代

駐日公使ド・ベルクールは記している⁴⁷。以降「東洋の日本」がフランスに知られるようになり、単なるエキゾチズムを超えたジャポニズムと呼ばれる一大現象となった。日本の美術工芸品がヨーロッパの芸術家に影響を与え、ピエール・ロティの日本を舞台にした小説『お菊さん』(Madame Chrysanthème, 1887年)が愛読された。またロティの小説に基づいたオペラ『お菊さん』(アンドレ・メッサジェ作曲、1893年)やサン・サーンス作曲のオペラ・コミック『黄色い皇女』(La Pricesse jaune, 1872年)、プッチーニの『蝶々夫人』(Madame Butterfly, 1904年)などの日本を題材にしたオペラ作品が上演され⁴⁸、1900年のパリ万博では川上音二郎一座の貞奴の舞踊が人気を博した。こうした日本ブームは1910年代まで続くが、『十字路』が公開された20年代末でも、日本は明治維新以降西欧の文化を取り入れ近代化に成功した国でありながら、西洋とは異なる神秘的でエキゾチックな文明を持つ国としてフランス人の好奇心をそそる存在であった⁴⁹。時代劇である『十字路』が好評を博した背景には、こうしたジャポニズムの残照があったことも確かであろう。しかし *La Semaine à Paris* (ラ・スメヌ・ア・パリ) 誌や *Cinémonde* (シネモンド) 誌で「『萩守心中』と『十字路』には天と地ほどの違いがある。」と指摘されているように、同じ日本の時代物であっても『萩守心中』は単に東洋の珍しい作品としてパリの観客の興味を引いたが、『十字路』は先端的な「前衛映画」であることがフランスの観客にも認識されていた。

4-4、「幻想の異国」

しかしながら『十字路』の批評の中で、この作品を「白人」の映画と比較する言説に見られるように、彼らの日本文化への賛美の根底にはヨーロッパ人の東洋人に対する人種差別意識が見え隠れすることも事実である。西洋と東洋の関係は権力関係、支配関係、そして様々な度合いの複雑なヘゲモニーの関係の上に成り立っている。西洋人は自らの優越性に何の疑問も抱かずに、その価値体系に従って東洋の文化を語ったとされる⁵⁰。

この西洋人の持つ無意識ともいえる優越感に日本の映画人は敏感に反応し、それを克服しようとした。歸山教正は、「日本の映畫を國際的市場に出す際に、脚色、監督、技師、セット、照明といったものは外國映画に引けを取ることはなく對抗しうる可能性を持って居る。然し俳優の完全を期すると云うことになると、先ず第一に日本人種が形の上に於いて思考せざる得ないことになる。…そこで超日本人種、國際的映畫語を話すことのできる國際的映畫人種、即ち外国でも受け入れられるインターナショナル・アクターの養成が必要である」としている⁵¹。

また1920年代末の「岡田時彦…高田稔のスターは、白塗りで髪をペタリとなでつけている。当時の流行と言ってしまうばそれまでだが、このような作りは、ルドルフ・ヴァレンティノやジャック・カトラン、あるいはジョン・バリモアをモデルにしているに違いない。しかもこれらの日本のスターは皆、写真では心持ち顎を引き、上目使いの感じで写っていることが多い。こうすると眉毛と瞳の間がカメラに対して蓮になるので、額の広さが

強調されると共に、白人の比率に近づくのだ」と書かれている⁵²ように、当時の日本のスターは外見を「白人」に近づけ「バタ臭い」雰囲気を誇示しようとした。彼らは「白人」に近いことが近代的で優れたものと考え、「近代化した日本」を欧米に誇示しようとした。しかし以前からバターに親しんでいたフランス人は、匂いだけのまがいものバターには食欲をそそられなかったように思われる。

そして「西欧世界にとって魅力的な他者であった日本は、日清、日露の両戦争で勝利をおさめ、次第に帝国主義の列強の仲間入りの道をたどった。必死の『西欧化』、『近代化』の努力の末、西欧諸国との文化的ギャップを外見的には縮めた結果、日本はもはや西欧にとっての『幻想の異国』の役割を演じられなくなる。以後、日本は太平洋戦争に向けて『野蛮な強国』の道を歩むため、文化的な魅力を失っていった。」⁵³幸いにも1929年は、日本が「野蛮な強国」であることが広く露見する直前であった。フランス人は時代劇である『十字路』に「幻想の異国」の最後の片鱗を見たのであろう。

4-5、日本人の無関心

前述のようにパリで『十字路』は多くの雑誌・新聞で取り上げられ、日本映画への関心も高まった。しかし『十字路』のフランスでの反応は、これまで日本では殆ど知られていなかった。⁵⁴また当時パリ在住の日本人も『十字路』の公開には全く無関心であった。1929年のパリ在住の日本人は外務省の統計によると755人（家族も含む）であり、その内訳は画家、音楽家、文学者等164人、学生91人、教育関係78人、官吏57人、会社員・銀行員46人、軍関係35人となっている。これは大使館に在留届を提出した人の数であり、実際数はもっと多かったと推定される。しかし当時の在パリ日本人の動向を記した「在パリ日本人年表」にも『十字路』の公開や衣笠貞之助のパリ訪問は一切記されていない。⁵⁵

仏文学者河盛好蔵は1928年から30年までパリに滞在し、演劇や映画を数多く鑑賞し、前衛映画上映館ステュディオ28で見た『幕間』(Entracte、ルネ・クレール監督、1925年)や『アンダルシアの犬』(Un chien Andalou、ルイス・ブニエール監督、1928年)の感想を綴っているが、『十字路』の公開については一切触れていない。⁵⁶

第二章で述べたように、1929年に『十字路』の批評を掲載した文化総合雑誌 *Les Nouvelles Littéraires* (レ・ヌーヴェル・リテレール) は1928年5月19日号ではキク・ヤマタのフランスとベルギーの講演旅行⁵⁸、8月18日号では辻潤のパリ訪問⁵⁹、また12月15日の「ベルグソン特集号」では当時パリに滞在していた九鬼周造の「日本に於けるベルグソン」という論文を掲載している。⁶⁰従ってパリの日本人にこの雑誌の読者がおり、『十字路』の批評を日本に紹介したものと思われる。

しかし、『映画年鑑 昭和5年版』は「衣笠貞之助氏の『十字路』は『ヨシワラの影』と改題して6月下旬独逸伯林なるウファ・パピリオンにて公開され大センセーションを捲起し、次いで各地で大歓迎を受けた。まことに日本映畫界の為に慶賀すべきことである」と書くのみで、フランスでの反応には全く言及していない。⁶¹衣笠自身がベルリンに滞在し

ていたため、その反応が日本に伝えられ、『十字路』はベルリンで高く評価されたと映画史に記述されたが、パリでの新聞や雑誌の映画批評に目を向ける日本人は少なく、その評価がこれまで広く知られることはなかった。

おわりに

年間の内外の優秀映画を選奨する「キネマ旬報ベスト・テン」は1924年に始まっているが、1925年の芸術的優秀映画の第一位、二位、八位をフランス映画が占めた⁶²。以降、フランス映画は毎年コンスタントにベストテンに選出され、トーキー期から第二次世界大戦までは殆どベストワンを独占することになった⁶³。1932年に松井壽夫が「如何にして佛蘭西映畫がわれわれをして藝術的高度に於いて羽化登仙の境に没入させたかを知っているであろう」と書いたことが象徴するように、戦前の日本の映画批評家や一部の観客はフランス映画に崇拜に近い思いを持っていた。一方、フランスの批評家は1929年にフランス映画やドイツ映画の最新のテクニックを駆使した前衛映画であり、同時に彼らのオリエンタリズム嗜好をも満足させる『十字路』を発見して、これに賛辞を送った。

しかし、その時代の日本人は憧れのパリで日本の作品が高く評価されていたことを知らなかった。フランスはあまりにも遠かったのである。当時、東京からパリまで海路で44日、最短のシベリア鉄道経由でも15日を要した。現在では、空路で12時間に短縮されたが、1929年のパリでの『十字路』の評価は歴史の谷間に埋もれ、日仏間の映画交流の歴史において、その距離は克服されていないと思われる。その日仏関係の欠落を埋めるべく、本稿ではフランスの批評家も日本映画を高く評価していたことを明らかにした。戦前の日本人のフランス映画への思いは、一方的な「片思い」ではなかったのである。今後も日仏の映画交流の歴史にさらなる光が当てられるべきであろう。

注

- 1 武田忠哉、「『十字路』がドイツ映畫界に與へた印象」、キネマ旬報、1929年7月21日号、39ページ。
- 2 衣笠貞之助、『わが映画の青春』、中公新書、1977年、98-99ページ。
- 3 新聞・雑誌名の後の年号はその刊行期間
- 4 『十字路』は平日の午後9時の一回、日曜の午後3時と9時の二回、29年2月6日から3月14日まで上映された。
- 5 この時期、過去の作品への関心が高まり前衛映画上映館では「戦前映画の5分間」というプログラムを添える習慣が広まった。サドゥール、ジョルジュ、丸尾定、出口丈人、小松弘訳、『世界映画全史』国書刊行会、2000年、348ページ。
- 6 シネ・クラブは1923年にレイ・デリュックが組織し、前衛的映画の上映会やその上映館の創設等の活動を行った。
- 7 1927年当時日活、松竹、マキノ、帝キネ、東亜、河合の大手6社と15の中小映画制作会

- 社があり、年間映画製作本数 875 本、上映作品数 5188 本（日本映画 3503 本、外国映画 1685 本）であった。牧野守、岩本憲児監修『映画年鑑昭和 2 年版』、日本図書センター、1992 年、14-17 ページ。
- 8 衣笠貞之助、前出、120-121 ページ。
 - 9 Sadoul, George, «Le Cinéma japonais vers 1920 par Kinugasa Teinosuke», *Cahiers du cinéma*, No166-167, Paris, 1965, p47.
 - 10 矢島翠、『ラ・ジャポネーズ、キク・ヤマタの一生』、筑摩書房、1990 年、8-14 ページ。
 - 11 『十字路』以前にパリで 1926 年に『ムスメ』（『青春』、五所平之助監督、1925 年）、『路を
行く芸人』（『街の手品師』、村田実監督、1926 年）、1927 年に『萩寺の悲劇』（『萩寺心中』、
野村芳亭監督、1923 年）が公開された。
 - 12 Charenso, Georges, *Panorama du Cinéma*, Paris, Edition KRA, 1930, p29.
 - 13 福井憲彦、『フランス史』、山川出版社、2001 年、395 ページ。
 - 14 福井憲彦、同書、395 ページ。
 - 15 矢島翠、前掲書、12 ページ。
 - 16 Foujita, Tsuguji, “A Biased View of the Japanese Cinema”, *Cinema Year Book of Japan
1936-37*, Tokyo, The Sanseido, 1937, p33.
 - 17 渡辺淳、『パリ・1920 年代』、丸善ライブラリー、1997 年、29-39 ページ。
 - 18 両館とも 1925 年に開館し、パリの独立映画館の代表的存在であった。Abel, Richard,
French film theory and criticism, New Jersey, Princeton University press, 1988, p324.
 - 19 『ムスメ』はステュディオ・デ・ジュズリームで、『路を行く芸人』、『萩寺の悲劇』はヴィ
ユ=コロンビエで上映された。
 - 20 *La Semaine à Paris*, 1928 年 12 月 21-28 日号、p55.
 - 21 劇場のメインプログラムとして上映された日本映画は『十字路』が最初である。Diamant-
Berger, Henri, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Edition Jean-Claud Simeon, 1977, p155.
 - 22 Gauthier, Christophe, *La Passion du Cinéma*, Paris, AFRHC, 1999, p185.
 - 23 Studio Diamant の住所は 2, Avenue Portalis, 75008 であるが、この通りは 1933 年に名称が
変わり現在は 8, Avenue César-Caire, 75008 となっている。
 - 24 松尾邦之助、『巴里物語』論争社、1960 年、復刻版、社会評論社、2010 年、209 ページ。
 - 25 衣笠貞之助、前掲書、122 ページ。
 - 26 鈴木晰也、『人生仕方ばなし、衣笠貞之助とその時代』、ワイズ出版、2001 年、106-107 ペ
ージ。
 - 27 衣笠貞之助、前掲書、124 ページ。
 - 28 植田茂一郎、『輸出映畫私案』、『キネマ旬報』、1930 年 5 月 21 日号、42-43 ページ
 - 29 Diamant -Berger, Henri, *op., cit.* p154
 - 30 ジョルジュ、サドゥール、前掲書、33 ページ。
 - 31 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、141-143 ペ
ージ。
 - 32 山本喜久男、同書、167-174 ページ。
 - 33 飯島正、『十字路』、『日本映画 200』、キネマ旬報社、1982 年、29 ページ。
 - 34 山本喜久男、前掲書、184 ページ。
 - 35 『キネマ旬報』、1926 年 10 月 21 日号、48 ページ。
 - 36 『キネマ旬報』、1928 年 5 月 11 日号、33 ページ。
 - 37 飯島正、前掲書、29 ページ。

- 38 『映画往来』、1928年6月号、14-20ページ、出席者は衣笠貞之助、平凡二、石川俊彦、飯田心美、武田忠哉、岩崎昶、岡田眞砂雄、津田時雄、内田岐三雄、北川冬彦、鈴木重三郎。
- 39 佐藤忠男、「映像表現の確立」、『無声映画の完成』、岩波書店、1986年、30-31ページ。
- 40 『狂った一頁』のパリ公開は1973年である。
- 41 このテデスコ君とはヴィユー・コロンビエの支配人で「シネア」誌の編集長であった Jean Tedesco のことと思われる。
- 42 松尾邦之助、『巴里』、新時代社、1929年、『ライブラリー・日本人のフランス体験7、松尾邦之助』、柏書房、2010年、247-248ページ。
- 43 古川緑波、『キネマ旬報』、1925年3月11日号、25ページ。
- 44 佐伯知紀、「村田実一疾駆する点景」、『日本映画とモダニズム、1920-1930』、岩本憲児編著、リポート、1991年、78ページ。
- 45 『萩寺心中』に関しては『蒲田』1923年9月号に紹介記事が掲載されたのみである。
- 46 佐藤忠男、前掲書、248ページ。
- 47 Duchesue de Bellecourt, Eugène, «La Chine et le Japon -L'Exposition Universelle-», *Revue des Deux Mondes*, tome70, août 1867, Paris, pp.722-728.
- 48 鶴園紫磯子、「音楽一近代音楽の誕生とジャポニズム」『ジャポニズム入門』、思文閣出版、2000年、205ページ。
- 49 Vezyroglou, Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS Editions, 2011, p81.
- 50 サイド、エドワード、今沢紀子訳『オリエンタリズム』、平凡社、1993年、26-27ページ。
- 51 歸山教正、「輸出映畫の解決は？ インターナショナル・アクターの養成」、『キネマ旬報』1928年6月11日号、42ページ。
- 52 出口丈人、「何が白人コンプレックスを生みだしたか」、『日本映画とモダニズム、1920-1930』、前掲書、112-113ページ。
- 53 馬淵明子、『ジャポニズム・幻想の日本』、ブリュッケ、1997年、12ページ。
- 54 『報知新聞』1929年2月28日号に「『十字路』は目下パリの劇場スツウディ・ダイヤモンドで上映されすばらしいセンセーションをおこしているといふ電報が大阪松竹に入った」と報じられた。
- 55 和田博文、真銅正宏、竹松良明、宮内淳子、和田桂子、『パリ・日本人の心象地図、1867-1945』、藤原書店、2004年、19-20ページ。
- 56 同書、356ページ。
- 57 河盛好藏、『巴里好日』、文化出版局、1979年、49-51ページ。
- 58 «Tour de France et de Belgique», *Les Nouvelles Littéraires*.
- 59 «Premier voyage à Paris», *ibid*.
- 60 «Bergson au Japon», *ibid*.
- 61 牧野守、岩本憲児監修『映画年鑑昭和5年版』、日本図書センター、1992年、48ページ。
- 62 一位『嘆きのピエロ』(*Le Galerie des Monstres*, 1924年、ジャック・カトラン監督)、二位『キーン』(*Kean*, アレクサンドル・ヴォルコフ監督、1924年)、八位『恋の凱歌』(*Le Chant d'amour tromphant*, ヴィクトール・トゥルジャンスキー監督、1922年)であった。
- 63 山本喜久男、前掲書、141-143ページ。
- 64 松井壽夫、「佛蘭西映畫の足跡」『映画評論』、第13巻4号、1932年、『ライブラリー・日本人のフランス体験15、映画の中のパリ』、柏書房、2010年、417ページ。

※本資料紹介は文部科学省「特色ある共同研究拠点の整備の推進事業」(A09351900)平成23年度テーマ研究「日本映画、その史的社会的諸相の研究」(研究代表者：岩本憲児)による研究成果の一部である。