

フランスにおける映画教育 (1)

L'enseignement du cinéma en France (1)

森 田 秀 二*

MORITA Shuji

Résumé : Notre travail comportera en partie préliminaire l'histoire de l'éducation du cinéma au Japon et en France jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ainsi que la seconde partie qui présentera la situation actuelle de cette éducation en France (à paraître dans la prochaine publication de la revue). Dans le Japon d'avant-guerre où les films destinés à l'enseignement scolaire étaient projetés le plus souvent dans les salles de réunion des écoles primaires ("kodo"), le cinéma était considéré essentiellement comme moyen servant les autres matières scolaires. Or, certains éducateurs cinéphiles (partisans de "l'enseignement du cinéma pour le cinéma") inspirés des théories européennes insistaient sur les valeurs représentatives et cognitives du septième art. En France, c'est en dehors du cadre scolaire que les enfants regardaient les films, se sentant clandestins dans les salles obscures. D'où naît cette passion cinéphilique de nature non scolaire qui se transmettra de génération en génération pour former des cinéastes de la Nouvelle vague, des chercheurs universitaires de la sémiologie du cinéma et enfin des éducateurs qui mettront en place une politique d'éducation du cinéma d'aujourd'hui.

mots-clé : France, Japon, éducation, cinéma, historique, cinéphilie

キーワード : フランス、日本、映画教育、前史、シネフィル

はじめに

各世代、各個人に映像との出会いの記憶があるはずだ。私の場合を振り返るとまず思い浮かぶのは直ぐ上の姉と田舎道をぼとぼと歩いてたどり着いた映画館、そこでは総天然色の「赤胴鈴之助」をやっていた。主演は中村錦之助だった、と長い間思い込んでいたが調べてみると梅若正二である。恐らく「一心太助」の中村錦之助とどこかで混同が起こっていたのだろう。梅若正二の「赤胴鈴之助」はカラーでは3本作られているが、北海道の雪のない道を歩いていた私の記憶からすると見たのは1957年9月21日公開の「赤胴鈴之助 新月塔の妖鬼」であろうか。一方、テレビ映像の記憶の方は拡散している。ある午後にNHKでやっていた「四谷怪談」、それからタイトルはずっと後でわかったのだが、フランス映画『雪の夜の旅人 (*L'Auberge rouge*)』(クロード・オータン・ララ監督、1951)が記憶に残っている。明らかにコワイ物系に惹かれていたのだ。コワイ物系の極めつきは私が小学校低学年のときにテレビでやっていたシリーズ『世にも不思議な物語』である。これも今調べてみるとアメリカのABCが1959年に制作したTVシリーズで原題は*One Step Beyond*。俳優には錚々たる顔ぶれが名を連ね、怖がらせるために力の入ったシリーズだったことが今更ながらわかる。英米のMGM撮影所で制作され、プロデューサーのコリア・ヤング(筆名ロバート・ブロック)はヒッ

* 国際文化講座

チコックの『サイコ』の原作者であるというから、小学2年の私がトイレに行けなくなったのも無理からぬ話なのである。

映像との出会いの記憶のなかには学校と関わるものもある。学校推薦（文部省推薦映画）ということで連れて行かれたのだと思うが『綴方教室』（山本嘉次郎監督）の記憶は鮮明だ。小学生の私の涙腺を思い切りゆるませたので忘れがたいこの映画について、私はてっきり50年代の催涙映画の1本だと思い込んでいたのだが、実は戦前の1938年の作品であることをずっと後に知った。もう一つの記憶は何本かの映画が不分明にまとまった記憶で、それらをつなぐ一本の糸は要するにいずれも小学校の講堂で上映されたということなのである。床にはゴザがひかれており、その匂いに腰をおろした級友たちの汗の匂いが混じる。劇映画は小学生には長すぎる時間だからじっとはしていない。それを暗闇で注意する教師の仕草。暗幕にはモノクロの兵隊物が映されていた。エンタツ・アチャコ主演だから『二等兵物語』シリーズの一本だったのだろう。映写を担当していたのは教員の一人だが、リールの入れ替えで上映が中断されるのはもちろんのこととして、それ以外にもアクシデントがあったように思う。スクリーン（つまりフィルム）が燃えたことも一度ならずあった。

少年時代の映像体験はいたって貧しいものだが、私の世代の体験の典型なのかもしれない。数は少なくとも映像を通じた強烈な物語体験があり、それを通して怖い、悲しい、笑いとペーソスといった物語的感受性をいつの間にか養われたのであろう。しかし、意図的な映像教育という視点はどこにもなかった。学校側は文部省推薦だから特定の映画を子どもたちに薦め、また、教育委員会から回ってきた16ミリフィルムを教育的なはずだからということで講堂で上映しただけであったろう。私の世代では映像については受動的受容の機会しか与えられなかったわけで、同じ芸術教育でも実技の比重が多い音楽や美術といった教育とは明らかに異なる。尤も、あの頃は映画鑑賞が芸術教育の一環であるという意識がそもそも教育サイドにはなかったであろう。反戦、社会的不正義といったテーマをもとに民主化教育を進めようとしたのであり、映画はそのための手段だったのだと思われる。

小学生に講堂で反戦映画を見せるという当時（50年代後半）の映画教育状況とはどのようなものだったのだろうか。一つの手がかりはCIE映画である。

敗戦後の占領下、映画教育の中核を担ったのはGHQの教育政策を担当した民間情報教育局（Civil Information and Education Section = CIE）である。CIEは映画教育に力を入れ、1947年4月から16ミリのアメリカ製短編教育映画（いわゆるCIE映画）の無料貸付を行った。また、そのために1948年3月にはアメリカ製の16ミリナトコ（Natco）発声映写機1300～1500台を文部省に貸与するとともに、全国14ヵ所で視覚教育指導講習会を開き、映写技術の普及を図る。全国に貸与された機材のうち80台は北海道であった。CIE映画は本来は社会教育の一環であったが、実際には学校でも利用されていた¹。私の小学校の講堂での上映会にもその1台が使われていたのだろうか。また、映写機を操作していた教員は視覚教育指導講習会を受けた1万数千人の一人だったのだろうか。ナトコ（映写機）は全国の映写機の三分の一を占めていたうえ、技術訓練を受けたなかに教員が多かったので、その可能性は残る。

なお、数百本に及ぶCIE映画の目的は日本の民主化だけではなく、これからの教育、英米を中心とした海外事情の紹介、科学的啓蒙、娯楽なども含まれていたようだ。なかにはロバート・フラハーティの『ルイジアナ物語』Louisiana Story（1948年、CIE番号137番）や『極北のナヌック』Nanook of the North（1922年、同141番）など映画史に残る名作ドキュメンタリーも含まれていた。CIE映画が、その後日本の社会教育の一環として映画教育を担う視聴覚教育ライブラリーや市民映画鑑賞会に与えた影響は極めて大きい。ナトコ映写機、映写幕、CIE映画の貸与の際に出された文部次官通達（昭和23年10月23日）が都道府県レベルでの視聴覚ライブラリー発足のきっかけになり、その後、昭和28年には市町村レベルでも設けられるようになる²。

ところで、ハード（映写機）はともかく、私が小学校の講堂で見せられたソフト（映画）の方は洋物ではなかった。民主主義・反軍国主義の教育の一助に映画を利用しようという環境を CIE 映画が築いてはいたが、わかりにくい翻訳のせいもありアメリカ映画の評判はあまり芳しくなかったようだ。そうこうするうちに占領も終わり、日本製の映画も次々と生まれ、民主化教育に使えるものも現れる。そして何よりも小学校の講堂を使っての映画鑑賞会は、後でも触れるが、映画教育の重要な手段として戦前から日本では盛んであった。つまり、講堂という戦前からの映画教育の特権的な場において、アメリカが置いていったナトコ映写機で、戦後の日本製民主映画を見せる、という極めて複合的な要因が結果的に生み出していた映画教育環境に、小学生の私は置かれていたのではないだろうか。

一挙に数十年をフラッシュフォワードして、今日の日本における映画教育の現状はどうであろうか。実際に映画（の）教育は行われているのだろうか³。「学習指導要領」によれば、映画を教えることは否定されていない。総合学習、美術教育で取り入れることは原理的には可能である。総合学習では国際理解や環境問題といった教科横断的なテーマが好んで選ばれているようだが、演劇は取り入れられている。現場の教師の評価のなかには、表現が苦手とされている子どもたちも「言葉を使って自分の感情をさらけ出す体験をすると、国語のコミュニケーション能力だけでなく、普段の人間関係形成力も生まれてくるという効果もある」という肯定的な高い評価が生まれている⁴。ただ、演劇導入には芸術団体の側からのアプローチが決定的なようだ。その点、映画を現場教師が中心となる総合学習に取り入れるのは容易くはない。映画教育の意味、効果を教師に納得させることが必要で、そのための実践が必要になる。また、芸術鑑賞を総合科目の枠内で行うことも可能で、実際に美術館に行くことは指導要領でも奨励されている。したがって、映画館に行くことも可能なのだが、ここでもやはり教育効果についての説得的な説明が必要になる。

中学校美術の学習指導要領では写真・ビデオ・コンピュータ等の「映像メディア」での表現に言及している⁵。動画による学校紹介、コマーシャル制作、短編アニメーション制作にも触れられているから、映像制作は一応位置づけられていることがわかる。実際、自分の考えや気持ちを相手に伝える造形教育の手段としてポスター制作、ビデオ・コマーシャル制作などが行われているようだ。

それに対して、学習指導要領は「鑑賞」の枠内では美術館・博物館の活用には言及しても映画館あるいは映画鑑賞については一切言及がない。ただ、鑑賞教育として CM などの映像メディアを使うことはあるようだ。つまり、映像メディアは造形教育、鑑賞教育のどちらでも利用されてはいるが、映画自体は使われていないことになる⁶。映画教育の導入は原理的には可能であるが、現実にはそれを実現するための条件（カリキュラム、教材、指導者養成）が全く整っていないというのが実状のようだ。この点が後で見るフランスとは大きく異なる点だが、さらにフランスの場合は映画がバカロレアの選択科目になっているのに対し、日本では入試科目に入っていないうえに他の受験科目で手一杯なので芸術科目がそもそも選択制である高校での導入は極めて難しいようである。

総合学習、美術学習とも映画教育を導入することは原理的には可能なので、演劇が総合学習で盛んになっている現状を踏まえるならば、プロフェッショナルのアプローチがカギになるのかもしれない。実際、後でみるように、フランスの映画教育ではプロフェッショナルの協力を得ているのである。

以上、私の個人的回想をきっかけに戦後日本の映画教育に簡単に触れたが、本稿の目的はフランスにおける映画教育を概説することである。フランスの映画教育の姿をつぶさに見れば、これからの日本の映像・映画教育が進むべき方向について示唆が読み取れるのではないかと、そうした期待もある。日本と（フランスを含む）外国における「映画教育」の実状を調査総括した優れた研究に『諸外国及び我が国における「映画教育」に関する調査（中間報告書）』がある。本稿は同報告書に多く

を負っているが、教育の現状は歴史的な歩みの結果でもあるので歴史的なアプローチを中心とした。また、フランスの映画教育史を記述する前に日本の戦前の映画教育前史をまずまとめてみた。「映画教育」の意味についてすでに戦前に興味深い議論がなされていたからである。

ここで「映画教育」という言い方は実は大変曖昧なので予め意味を説明しておきたい。西嶋憲生は次の三つの意味を抽出している。1) 映画を使って教えること。2) 映画を教えること。3) 映画作りを教えること⁸。3) については先に言及したように、我が国では美術教育のなかで一応位置づけられているようだ。このうち本稿では主に1) と2) を扱うことになる。

まず、1) は映画を教育教材の一種であり、他の学習ターゲットに至るための手段として位置づけるとらえ方である。例えば、映画に備わる力（リアリティのある画面とエモーションの喚起力をもつ話運びにより学習者の注意力を維持する力）を借りて、理科、社会、外国語教育などの教材として利用しようとする映画教育である。視聴覚教育といった方が正確かもしれない。これに対して、映画自体をターゲットとして教育するという2) のとらえ方も当然可能である。リッチョット・カニュードが定義したように映画は時間芸術（音楽、詩、舞踊）と空間芸術（建築、彫刻、絵）を総合する芸術（第7芸術）であり、独自のテクニク、話法、そしてすでに1世紀以上にわたる歴史がある。しかも映画はテレビやインターネットなどの動画メディアの原型であり、多様な形をとりながら他の芸術以上に日常生活に入り込んでいる以上、メディア・リテラシーの観点からも教育の対象とすべきであるとする立ち位置である。結論を先取りすると、日本の場合は教育教材として利用してきた長い歴史がある一方で、映画・映像教育はヨーロッパなどに比べるとかなり遅れをとっている感は否めない。まず、日本とフランスにおけるそれぞれの映画教育前史を概観することにする。

1. 日本の映画教育前史

新しいメディアが文化に導入されるとき、伝統文化の側から反撥が起こるのはどこでもいつでも見られる初期現象だが、日本における映画の導入もその例外ではなかった。それを物語る有名な出来事がフランス映画「ジゴマ」に対する反応である。これはヴィクトラン・ジャセ（Victorin Jasset）監督の怪盗ジゴマを主人公とするシリーズ物で日本ではその1本目が1911（明治44）年11月に『探偵奇譚ジゴマ』として公開された⁹。パリを舞台に変装の怪盗ジゴマが警官と繰り広げるチェイス活劇は映画史において連続活劇の原型をつくった作品であると同時に、日本においては最初の洋画ヒット作となり、大人だけでなく青少年にも愛好され、子供たちが変装してジゴマごっこに熱中するなどの社会現象も起こした。新聞のキャンペーン（『東京朝日新聞』、1912年）¹⁰ などもあり、父兄や教師のなかには映画の児童への害毒に神経を尖らせる声があがる。その後1917（大正6）年に、警視庁は15歳未満の児童の観覧を禁止する映画を「甲種」として規制するようになる。この「活動写真取締規則」では15歳未満児童が入場できる映画館を乙種としたが、乙種で禁じられた映画の検閲基準は次の通りである。

1. 男女恋愛に関する事柄を仕組んだもの、
2. 児童をして学業を怠り又はその心性を粗野浮薄ならしめる傾向あるもの、
3. 学校又は教師に関する事柄を仕組み、児童教育上の障害となり又は教師の威信を傷くる虞あるもの、
4. 善良なる家庭の風習に著しく反する事柄を仕組んだもの、
5. 悪戯を誘発せしむる虞あるもの、
6. 其他児童の知徳の発達を阻害する虞あるもの¹¹。

この甲乙二種制は乙種で上映できるような作品が未発達であったこともあり2年半後に廃止されるが、その理由も興味深いので挙げておこう。

1. 我が国の家族制度と相容れない、2. かへって児童の性行に悪影響を生じしめる、3. 他の種類の観覧物への入場は無制限だから取締規則が不統一である、4. 取締上多大の困難があるばかりでなく、児童教育上に悪影響を及ぼす虞がある、5. 単独入場者を増加させる結果となる、6. 検閲は程度の差であって実質上の差異ではない¹²。

ここで1は甲乙で映画館が異なるため家族でそろってみる機会が失われたことを意味する。2、4は年齢を偽って甲種映画館に入ろうとする者がいたのであろう。

このようにジゴマ騒動に始まる映画教育運動の草創期は「児童生徒からの映画隔離運動」(関野嘉雄)というネガティブな方向をとることになる。その後も映画館を「害悪の温床」「悪魔の城塞」と見る教育者一般の姿勢は続き、1939(昭和14)年の映画法では14歳未満児童の一般映画興行の観覧が禁じられてしまうのである。

他方で、映画はまた早くから教育用のメディアとしても注目されていた。日本でのリュミエール作品上映は1897年2月15日、パリの世界初演に遅れること1年半足らずで大阪で行われ、これが日本における最初の映画興行となる。1901(明治34)年には早くも映画興行に「教育」という名が冠された「教育活動写真会」が神田(錦輝館)で催されている¹³。ただし、これは義和団事件やパリ万博の実写映像であり、むしろニュース映画であり、「活動写真」という言葉がすでに帯びていた下卑たイメージを払拭するために「教育」を冠しただけのようである。文部省は世相に反応して映画の否定的な見解に組みする一方で欧米諸国での映画の教育的利用にも注目していた。1911(明治44)年には「通俗教育調査委員会」を設置し、「幻灯映画及活動写真フィルム審査規程」による認定制度を発足させている。「通俗教育」とは今日の生涯教育に相当するものだが、これが1921(大正10)年に「社会教育」と改名され、文部省は今度は「映画推薦制度」を立ち上げ、推薦映画20本を公表する¹⁴。さらに1927(昭和2)年になると社会教育局内で教育映画の自主製作を始める。この段階でも「教育」と称してはいても、実写映画に児童劇映画、漫画映画が加わった程度のものであったようである¹⁵。労作『日本教育映画発達史』を著した田中純一郎は日本の映画教育草創期を次のようにまとめている。

日本の映画教育運動は、映画人が開発した教育的、啓蒙的映画が先行し、学校教育、又は社会教育団体が、それに触発されて、映画の教育的活用に注目したのである¹⁶。

ここまでの映画教育は主として社会教育として行われてきた。一方、児童向けの動きは、先の甲乙二種制でも明らかなように、対映画館対策という消極的側面が強かった。しかし、甲乙二種制の失敗の後、映画教育は対映画館対策にも適う新たな上映場の確保が課題となる。これは興行映画の内容と質が次第に向上し観客層が増大するとともに一層大きな問題となり、やがて映画鑑賞の場を確保すべく1928(昭和3)年に本格的な映画教育運動がスタートするのである。

一つの場合は映画館を場とした「児童映画日」(東京市、宇都宮市)の制定であり、もう一つは主に小学校を利用した巡回映写活動(「活映」、「講堂映画会」と呼ばれた)である。前者については、映画興行側が自らの悪いイメージをカモフラージュするための「教育を害する偽善的行為であり」「学校中心主義に徹底させねばならぬ」(権田保之助)という手厳しい意見もあり衰退する¹⁷。

後者の推進母体は大毎東日学校巡回映画連盟(大阪毎日新聞社後援)と全日本活映教育研究会(後の全日本映画教育研究会)で、映像文化を初めて採り入れた児童教育運動である。ただ、連盟が配給し、1935(昭和10)年からは自主制作も始めた劇映画については、教訓的すぎてせつかくの映画の可能性を活かしていないという批判があったようだ¹⁸。

巡回映写活動では、無声の16ミリ教育映画フィルムを会員校(最大時5552校)に廉価で配給し上映会が催された。映画の教育的体験を映画館以外の場で大々的に展開したという点で、後で見るフランスなどに比べると日本における映画教育の特長を示していると言える。劇場版の35ミリに対し、教材映画の発達は16ミリ映画および機材の普及と軌を一にしているが、映画体験の特権的な場を映画館に限る論調に異を唱えて活映の意義を強調する関野嘉雄も16ミリ機材普及の重要性を次のように強調している。

いはば学校に於ける標準型映写機とも称すべきこの一六ミリの実用化は、学校映画教育の自主的経営を実現し、その日常的施行を促進して行くための、最大の原動力となったものである。講堂映画会はこれによってようやく、文字通受動的な娯楽映画鑑賞の機会のみではありえなくなり、教科学習に於ける映画の利用も、これによって真実に普及すべき条件をととのへたのである¹⁹。

一方、こちらの方でもソフト面での遅れは否めず、殆どは映画の単なる写真的側面を利用した教材映画(「動く掛図」)でしかなかった。これでは活映教育論でいう1期の「活動写真」、2期の芸術的な「映画」の後に来る3期の文化的使命に目覚めた「活映」というのは理念倒れだと関野は批判する。せっかく講堂映画会が孕んでいた「映画による・映画のための訓練」が教科別映画学習論では結局「映画以前の考え方」に戻るだけだというのである²⁰。

やがて、ソフト面での改善も進むようになる。全日本映画教育研究会と横浜シネマ商会の共同制作による「教科フィルム」が1931(昭和6)年より送り出され、さらに1933(昭和8)年~1934(昭和9)年には『小学校地理映畫体系』(全13編・15巻、全日本映画教育研究会)、1934(昭和9)年~1939(昭和14)年には『小学校理科映畫体系』(十字屋映画部)が製作される。

理科映画については推進論と懐疑論があったようだ。1935(昭和10)年の雑誌『映畫教育』理科映画特集の議論をまとめると次のようになるだろう。懐疑論者にとって「理科はどこまでも実事実物に就いて正しき認識を得させることである」(桑原理助)以上、映画を利用するしないは理科教育にとっては末節にすぎない。それに対して推進論者は、理科教育が事実実物から学ばせるということは確かにその通りなのだが、映画は教室内での実物観察を超えたりアルな疑似体験を可能にする主張する。写真、絵画、標本などと異なり「運動性」が加わることにより、実写を時間軸で展開できるうえ、時間の伸縮が可能なので成長過程も系統的に見せられる。要するに新たなリアリティを教室内に持ち込むことが可能になるというのである²¹。

こうした教材映画とは異なる教育映画へのアプローチもあった。学生時代に今日で言うシネフィルとなった様々な傾向の人たちが集まったSTS(Square Table Society)の活動がそれである。アバンギャルドの実験精神をもった彼等は、西洋の映画理論なども吸収した映画への本質論的アプローチをとり、1929年~1936年頃の間『映画是非』や『映画第一線』といった理論誌も出版している。そのなかで特に「映画教育」をめぐる論争の指導的論客は東京市教育局視学の関野嘉雄である。

ベラ・バラージュやアルンハイムの映画理論の影響下、映画の本質(「内的必然性」)を知らない映画教育「論者」に対し、本質的な映画教育とはどうあるべきかを説いたのである。関野によれば、映画は「もの自体」の提示(「記録性」)を基本としながらも、close-upとcut-backなどの技法²²による世界の断片化・再構成を通して世界を知覚可能にする(バラージュ「映画は、宇宙を体験するための、人間の新しいオルガン」)という意味で、「見える人間」(視覚的人間)を育む教育の場である²³。関野は映画教育を新しい知覚の教育ととらえたのであり、映画にはそうした「教育性」が本質的に埋め込まれていると考えたのである。したがって、「映画でなければ与えられない、対象および対象的世界の把握と洞察」こそが映画教育の目的ということになる。具体的にはそうした教育の機

会として講堂映画会を重要視した関野であったが、教科映画を否定したわけではない。「正規のカリキュラム内に於ける映画の利用」（つまり教科映画）と「エクストラ・カリキュラム的な映画の利用」（講堂映画会など）とは並行的に進められるべきであるとしながら、しかし、どちらも「本質的には同じ要請の現れ」と付け加えることを忘れない。共通の要請とは要するに、「見える人間」を育むとする本来の映画教育の目的であろう。

映画教育のための映画を関野は「文化映画」と呼ぶ。文化映画という語は教育映画に代わるドイツ流の用語（Kultur-Film の訳）で、映画制作、興行への国家的介入を規定した 1939（昭和 14）年制定の「映画法」の施行細則にある。そこでは「国民精神の涵養又は国民智能の啓培に資するものにして劇映画にあらざるもの」と定義されているが²⁵、関野はこれに独自の解釈を加え、商業主義に墮した大衆向け映画でもなく、少数エリートのための（映像の独自性を活かさない）言語中心的な映画でもない。「映画的感覚と映画的構成とによる対象把握」を目指しながらも、カットを文字記号になぞらえるモンタージュ理論には組みせず、あくまでもカットの記録性に拘る「記録による教育」の映画、とするのである。とはいえ「外部的な傍観者の目をもって対象に接するのではなく、[...]対象を内側から捉え [...]対象と見るものとを合体させる」ような「劇的構成」をもつ映画でなければならない²⁶。関野が理論的タームで語る理想とする文化映画が具体的にどのようなものなのかは必ずしも明確ではないにしても、役人として国民学校制や映画法を擁護しながら、映画教育は「映画による、映画のための教育」であり、「映画『を利用する』学習ではなく、映画『による』学習」であるべきと主張続ける関野の姿にはシネフィル精神健在なりの思いを禁じ得ない。

教育での映画利用では映画の特性、可能性を活かさねばならないし、教育者はそれを意識すべきだと唱える関野の立ち位置は、当時の西洋での第一線の映画理論を援用しつつ、教育者の自覚を促した点で今日のメディアリテラシーを幾分先取りしているとも言える。1942（昭和 17）年には『映画教育の理論』を上梓した関野嘉雄の指摘が先駆的で今日でも意味あるものだと考えられるのは、それが結局、少なくとも仕組みとしては今日まで実現されなかったからでもある。

2. フランスの映画教育前史

映画の誕生は通常 1895 年 12 月 28 日という日付に結びつけられる。この日、パリのグランカフェ（Grand-Café）でリュミエール兄弟の短編映画が初めて公開されたからである。当初は発明者のリュミエール兄弟自身、このシネマトグラフ（cinématographe）と彼らが名付けた新しいメディアに輝かしい未来が待っているなどとは想像もしなかった。その後、反教育的なメディアだという批判を一方では浴びながらも、新しい芸術として、しかもお高くとまった芸術ではなく民衆と結びついた希有な芸術として確実に地歩を固めてゆく。フランスでは早くから映画批評も生まれ、映画を娯楽あるいは教育の手段としてのみとらえるのではなく、映画そのものを考察対象とする動きが見られた。さらにはシネ・クラブ運動も起こり、若者を中心に映画について真面目に語ろうという場が生まれ、映画についての本格的論考も早くから書かれる。映画研究と映画教育が真に発展するのは戦後だとしても、その萌芽は戦前にはっきりとみてとることができるのである。

日本でも映画通のことをシネフィルと呼ぶが、狭義ではシネフィル（cinéophile）は独特の社会的・文化的行動パターンをもつ戦後フランスに生まれた現象であるとされる。典型的なシネフィルは映画専門誌を定期購読し、シネクラブやシネマテークに足繁く通う。映画館のなかでは（暗幕の枠を見ずに映画の世界に浸り込むために）前列 3 列以内に座り、お気に入りの映画について熱っぽく語る、とされる²⁷。なかには映画技術の方にのみ注意を向ける術学者もいたようで、シネフィルの精神的父ともいうべきアンドレ・バザン（André Bazin）ですら眉をひそめている²⁸。バザンがおこなった

シネ・クラブでの上映前後の講演と雑誌論文執筆は映画批評家の一つのスタイルを築いたと言ってもよい。1951年に自ら映画批評誌 *Les Cahiers du cinéma* を立ち上げたアンドレ・バザンの薫陶は次世代 (Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer など) に受け継がれ、彼らヌーヴェル・ヴァーグの世代が映画評論から映画制作に向かうのは周知のとおりである。

しかし、シネフィルが社会現象となるのは戦後だとしても、戦前にも一部のインテリ層は熱烈な映画ファンであった。映画がいまだ一般には「子供や女中たちの娯楽」と蔑まれていた時代であって、(恐らくは青年期らしい社会への反抗心も孕みながら) 映画を芸術としてみなしていた層である。第7芸術の圧倒的な影響下にあったこの世代層にあつては、映画教育という考え方が生まれるずっと以前から、映画はすでに彼らを教育していたのである。

映画を見て映画について語る、戦前の前衛、戦後のシネフィルが映画とともに学んだこと、それは映画について批評的に語ることである。単なる消費のための娯楽としてではなく、美学や存在論といった文系の先端的ツールを使ってすらアプローチ可能な新しい芸術形式として。戦後のヌーヴェル・ヴァーグの運動も映画についての批評的言説なくしてはありえなかった。

フランスのマスコミにあつては、1908年にはすでに映画批評が誕生していた。*Le Temps* 紙の劇評欄でアドルフ・ブリソン (Adolphe Brisson) は上映中の映画『ギーズ侯の暗殺』(L'Assassinat du Duc de Guise, 1908) に言及し、映画は具体 (le concret) を身上とする「視覚的物語 récit visuel」であり、目による教育に勝るものはないと断定したのである。1914年になると Rémy de Gourmont が *La France* 誌に次のように書いている。

私は映画が独自の芸術であるという思いを益々強くしている。独自の芸術として創られなければならないし、文学には一切何も借りようとしてはならない。

背景にはフランスで映画制作が増えたことがあるだろう。1914年はまだフランスが世界の映画制作数の90%を占めていた時代である。しかし、皮肉にもこの市場独占をフランスが失いアメリカに譲るときに映画批評が生まれることになる。第1次大戦後の1919年にはフランスの映画制作が世界の15%まで落ち込むことになるが、大戦中の数少ない娯楽が映画であり、それを支えたのがアメリカからの輸入映画であった。

こうした状況変化のなかに登場したのがルイ・デリュック (Louis Delluc) である。映画批評の先駆的立役者としてアドルフ・ブリソンについては触れたが、映画批評の創始者はルイ・デリュックである。演劇時評家としてデビューした映画嫌いのデリュックが180°方向転換して映画ファンになったのもアメリカ映画のせいであった。ここには伝統 (演劇時評家) から出発したルイ・デリュックが前衛 (映画批評家) へ回心する時間的軌跡をみることができるだろう。彼の映画批評家および映画作家³⁰としての活動は1917-1924年の短い期間で終わるが、映画批評の確立に加え、シネ・クラブ運動を創始した点でも後にシネフィルが登場する土壌を用意していたと言える。

シネフィル以前のシネフィルの一人としてジャン・ポール・サルトルについて触れておきたい。サルトルの自伝『言葉』(*Les Mots*, 1964) は文学者誕生前史とも呼ぶべきものだが、そこには実はシネフィル・サルトルの誕生も印象的に描かれている。当時りっぱな大人たちの眉をひそめさせた新しいメディアである映画に幼きサルトルが夢中になるのである。サルトルが示す大人 (= 強者・保守) の側の「演劇」に対して子供・女 (= 弱者・前衛) とともにある「映画」という対立構造は、ルイ・デリュックが体験した二つの極に対応する。しかし、デリュックが回心を通して「演劇」から「映画」に時間的に移行したのと異なり、幼きサルトルは「演劇」「映画」の対立を社会的・ジェンダー的な構造対立として生きる。いうならば遅れてきたルイ・デリュックということになる³¹。『言

葉』では幼きサルトルが見た映画名も挙げられているので見ておこう。

1. *Nick Carter* (1908–1912) : série de Victorin Jasset
2. *Zigomar* (1910–1912) : série de Victor Jasset (邦題『探偵奇譚ジゴマ』)
3. *Fantômas* (1913) : Louis Feuillade
4. *Cabiria* (1914) : Giovanni Pastrone
5. *Les Mystères de New-York* (1914) ; Louis J. Gasnier (アメリカ原題 : *The Exploits of Elaine*)

Nick Carter と *Zigomar* はアメリカの連続活劇にも影響を与えたフランス最初期の連続活劇である。*Zigomar* は先に述べたように日本にも早々に輸入され物議を醸した作品である。1895年生まれの映画と1905年生まれのサルトルの誕生の間には10年の隔りがあるが、彼が「精神年齢が同じ」と紹介することに必ずしも誇張はない。その後もサルトルは前衛として映画を見続け、20歳頃には哲学知見と映画美学を自由に展開した映画論を書く³²。さらに高校教師となったばかりの25歳のサルトルは卒業式の講演で映画芸術論を展開している³³。エリート教育現場の真っ直中にいるサルトルが学校儀礼の機会に当時はまだレベルの低い娯楽と見なされていた映画を擁護する、という極めて挑発的なジェスチャーがみてとれる。ただ、このテーマを選んだのは単なる挑発のためではなく、彼が映画を芸術として信奉していたからに他ならない。ハイ・カルチャーを代表する演劇に対し、正にその反対の極に位置し、それゆえ映画が一見学校教育とはまるで無縁な娯楽に見える点をおさえつつ、サルトルは映画が我々の日常性に深く根をおろしつつ、現代社会を巧みにとらえる「芸術」しかも「民衆芸術 (art populaire)」であることを熱心に説く。映画が教養を高める優れた学校だというサルトルの以下の主張はずっと後のフランスにおける映画教育を予見しているとも言える。

「映画はギリシャ語や哲学と同様に皆さんの教養に役立ちます。」「映画はタチの悪い学校ではありません。一見容易い芸術のように見えますが、実は極めて手強く、でもうまく立ち向かえば大いに役立つ芸術なのです。というのも映画は本質的に今日の文明を映し出しているからです。皆さんが生きている世界の美しさ、速度や機械の詩、人の営みの非人間的で華麗な運命的歩み、そういったものを皆さんに教えてくれるのは映画を除いて他にありません。」³⁴

「映画教育という考え方が生まれるずっと以前から、映画はすでに彼らを教育していた」と先に書いたが、それではサルトルが具体的に映画から学んだことは何だろうか。これについてはすでに論じたことがあるので³⁵、ここではそれを「リアリズム」をキーワードに簡単にまとめるだけに留めておく。まず、サルトル哲学ではモノが実在すること（これを彼は「即自存在 (être en soi)」、その存在法則を「偶発性 (contingence)」と呼ぶ) を一つの核とする点でリアリズムの哲学と言えるのだが、その「偶発性 (contingence)」の発見をサルトルは映画体験に結びつけるのである。映画の風景には統一性 (unité) がある。これは映画制作側の不可視のマジックハンドが働き、風景に意味を与えるように切り取り (フレーミング)、場合によってはストーリーラインに沿う形で並び替える (モンタージュ) からなのだが、サルトルはそれとの比較で実際の風景に正にその統一性 (unité) が欠けていることに驚くと同時に、それゆえにその実在性を信じたというのだ。映画という新しい想像界 (l'imaginaire) の表現がその反定立として現実界 (le réel) のリアリティを直感させたという意味で、映画による哲学的感性の極めてパラドキシカルかつ根源的な教育と言えるだろう。もう一つのリアリティは、映画館の暗闇という母胎的空間において見いだした民衆 (la foule) という存在である。映画館の、特に劇場空間と比べた場合の、カウンターカルチャー性についてはサルトルをはじめ当時の作家たちの証言が残っているが、サルトルはそこにいる民衆との共生的共存に深い安逸を覚えるのである。民衆の発見はサルトルにおいてはブルジョワ性からの決別の一步であり、それが映画

館を舞台に行われた点に 20 世紀という時代が感じられるとともに、若きサルトルの時代感性の鋭さに驚くのである。

サルトルは後の 40 年代には一時パテ映画社のシナリオ・ライターとしてシナリオを量産することになるのだが、若い頃に映画を知り尽くしていたサルトルにとってそれはたやすいことであったと思われる³⁶。

このように戦前のたたき上げのシネフィルたちは哲学的な素養を総動員して映画を擁護し、映画について語る言説を磨いたのである。その貢献が地下水脈のように戦後のフランス文化・教育を支える源泉となる。(つづく)

参考文献

- ・ 関野嘉雄『映画教育の理論』小学館、1942 年（復刻、ゆまに書房「日本映画論言説体系 第 1 期 2」2003 年）
- ・ 高村久夫「視聴覚ライブラリー」『生涯学習研究 e 事典』[<http://ejiten.javea.or.jp/>]
- ・ 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社
- ・ 中村秀之「占領下米国教育映画についての覚書－『映画教室』誌にみるナトコ（映写機）と CIE 映画の受容について」[www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN6/nakamura.htm]
- ・ 吉原順平「ショートフィルム再考－映画館の外の映像メディア史から」社団法人映像文化制作者連盟 [www.eibunren.or.jp/SF/SFII1(3-7).pdf]
- ・ 『学習指導要領 改訂のポイント（中学校 美術）』（平成 20 年 7 月、義務教育課）
- ・ 財団法人国際文化交流推進協会（エース・ジャパン）編『諸外国及び我が国における「映画教育」に関する調査（中間報告書）』、コミュニティシネマ支援センター、2005 年 3 月（平成 16 年度文化庁芸術団体人材育成支援事業）
- ・ J. Aumont, A.Bergala, M.Marie, M.Vernet, *Esthétique du film*, Nathan, 1983
- ・ Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Gallimard, 1999,
- ・ J. Aumont, M.Marie, *L'analyse des films*, Nathan, 1995
- ・ Antoine de Baecque, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003
- ・ Gerow, "Swarming Ants and Elusive Villains: Zigomar and the Problem of Cinema in 1910s Japan", *CineMagaziNet!* no.1 (Autumn 1996) : [www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/ZIGOMAR.HTM]
- ・ René Jeanne et Charles Ford, *Le cinéma et la presse : 1895-1960*, Armand Colin, 1961,
- ・ M. Lagny, M.Marie, J.Gili, V.Pinel (dir), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995 (Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle, 4, 5 et 6 novembre 1993)
- ・ Jean-Paul Sartre, "Apologie pour le cinéma : Défense et illustration d'un Art international" (daté de 1924 ou 1925), publié dans *Les Ecrits de jeunesse de Jean-Paul Sartre*, édition établie par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, 1990
- ・ Jean-Paul Sartre, "L'art cinématographique" (discours de distribution des prix prononcé au Lycée du Havre le 12 juillet 1931), *Gazette du cinéma*, n°2, juin 1950. Repris dans *Les Ecrits de Sartre*, 1970, Gallimard, pp. 546-552.

¹ 中村秀之「占領下米国教育映画についての覚書－『映画教室』誌にみるナトコ（映写機）と CIE 映画の受容について」：<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN6/nakamura.htm>

² 高村久夫「視聴覚ライブラリー」『生涯学習研究 e 事典』<http://ejiten.javea.or.jp/>

- ³ 日本では映画教育を行う行政側の担当部署として、文科省で学習指導要領の作成を担当する「初等中等教育局教育課程課」、メディア教育全般（視聴覚教育ライブラリーの活動促進、文科省選定教育映画の審査を含む）を統括する「生涯学習政策局学習情報政策課」、さらに教育課程の研究、調査を行う「国立教育政策研究所教育課程研究センター」がある。
- ⁴ 財団法人国際文化交流推進協会（エース・ジャパン）、コミュニティシネマ支援センター編『諸外国及び我が国における「映画教育」に関する調査（中間報告書）』（以下、『中間報告書』とする）、2005年3月、102頁
- ⁵ 『学習指導要領 改訂のポイント（中学校 美術）』（平成20年7月、文科省義務教育課）では「映像メディアをどう活用するのか」について以下のコメントが付けられている。
- 「映像メディアによる表現については、今後も大きな発展性を秘めている。これらを活用することは表現の幅を広げ、様々な表現の可能性を引き出すために重要である。また映像メディアは、アイデアを練ったり編集したりするなど、発想や構想の場面でも力を発揮する。次のような特性を生かし、積極的な活用を図るようにすることが大切である。
- 【写真】写真の表現においては、被写体に対して、どのように興味をもち感動したのか、何を訴えたいのかなどを考え、効果的に表現するために構図の取り方、広がりや遠近の表し方、ぼかしの生かし方などを工夫することが大切である。また、何枚かの写真を組み合わせた組み写真として物語性をもたせることもできる。
- 【ビデオ】ビデオは一枚の絵や写真では表せない時間の経過や動きを生かした表現であり、その特質を理解させる必要がある。グループで分担を決め学校紹介やコマーシャルをつくったり、動きを連続させて描いた漫画をコマ撮りして、短編アニメーションをつくったりすることもできる。
- 【コンピュータ】コンピュータの特長は、何度でもやり直しができたり、取り込みや貼り付け、形の自由な変形、配置換え、色彩換えなど、構想の場面での様々な試しができることにある。そのよさに気付かせるようにするとともに、それを生かした楽しく独創的な表現をさせることが大切である。
- ⁶ 「現在の芸術教育のなかでは、映画自体を作品として鑑賞するとか、映画に対して美学的なアプローチをするということは考えられておらず、伝達メディアとしての映像を学ぶという側面が強い。映画そのものの鑑賞ではなく、造形的な画面の組み合わせにどういう工夫があるかという視点での鑑賞になる。」『中間報告書』、103頁。
- ⁷ 前掲『中間報告書』。
- ⁸ 同上、9頁
- ⁹ Victorin Jasset は1908年以降 Eclair 社でフランス製の犯罪映画シリーズを成功させた。彼のフィルモグラフィには異同があり確定は難しい。一般的に初期無声映画のフィルモグラフィ 作成は難しいようである (*Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995)。ここでは以下のサイトにあるフィルモグラフィを総合的に判断し、第1作を Zigomar (1911) とした。
- ・英語版、仏語版、日本語版ウィキペディアの「Victorin-Hippolyte Jasset」「ジゴマ」の項目。
 - ・英語版 Internet Movie Database、及び Film Database Search の「Victorin-Hippolyte Jasset」の項目。
- なお、日本では次の3本が公開されている(カッコ内は原作タイトル)。『探偵奇譚ジゴマ』(Zigomar, 1911)、『ジゴマ続編』(*Zigomar contre Nick Carter*, 1912)、『探偵の勝利』(*Zigomar peau d'anguille*, 1913)。2作目と考えられる Zigomar roi des voleurs (1911) が輸入上映されたかどうかは不明。
- ¹⁰ A. Gerow, "Swarming Ants and Elusive Villains: Zigomar and the Problem of Cinema in 1910s Japan", *CineMagaziNet!* no. 1 (Autumn 1996) : <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/ZIGOMAR>.

HTM

- ¹¹ 関野嘉雄『映画教育の理論』小学館、1942年（復刻版、ゆまに書房「日本映画論言説体系 第1期2」）、p. 273（ページ数は復刻版による）
- ¹² 同上、p. 274。
- ¹³ 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、p. 28
- ¹⁴ 20本には「聾盲啞者ヘレンケラー」「コロンブス一代記」「お化けトランク」「アルプス登山鉄道」などがあつた。同上、p. 42
- ¹⁵ 吉原順平「ショートフィルム再考－映画館の外の映像メディア史から」社団法人映像文化制作者連盟：www.eibunren.or.jp/SF/SFII1(3-7).pdf
- ¹⁶ 田中純一郎、前掲書、p. 42
- ¹⁷ 田中純一郎、前掲書、p. 59
- ¹⁸ 「講堂映画について、劇の形式をとった在来のいわゆる教育映画は、あまりにセンチメンタルで、教訓が露骨すぎる。かつ学校では、とかく映画を修身教材にのみ使おうとする傾向があつて、児童の娯楽的方面が閑却されている。」（田中政太）同上、p. 60。「安価な道徳的な教訓のようなものを子供に強制するよりも、芸術的な気品の高いものを見せる方が、反つて道徳的な方面に役に立つ。仮に泥棒の映画を見せても、それが芸術的香気の高いものであつたら、子供は道徳的悪影響を受けるものではない。」（波多野完治）同上、p. 85。
- ¹⁹ 関野、前掲書、p. 255。なお、関野は次の数字を挙げている。1935（昭和10）年の文部省調査によれば、全国の小学校21000のうち映写機を所有するのは1876校。これが1940（昭和15）年には4370校に増えている。同上、p. 59
- ²⁰ 同上、pp. 245-252
- ²¹ 吉原順平、前掲書。
- ²² 「(グリフィスが用いた) close-up と cut-back とは、映画における受動的精神を打破すべき、最初の革命的技法であつた。」、関野、前掲書、pp. 29-30
- ²³ 同上、pp. 23-26
- ²⁴ 同上、p. 43
- ²⁵ 田中純一郎、前掲書、p. 105
- ²⁶ 同上、p. 90
- ²⁷ "Il s'organise en chapelles, ne s'assoit jamais au fond d'une salle de cinéma, développe en toutes circonstances un discours passionné sur ses films de prédilection..."、*Esthétique du film*, Nathan, 1983, p. 3。狭義のシネフィルの詳細な歴史については、Antoine de Baecque, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003。
- ²⁸ A. Bazin, "naïfs pédants de ciné-clubs qui veulent toujours qu'on discute de la technique", cité par J. Aumont, M. Marie dans *L'analyse des films*, Nathan, 1995, p. 23
- ²⁹ 映画批評の誕生については以下を参照。René Jeanne et Charles Ford, *Le cinéma et la presse : 1895-1960*, Armand Colin, 1961, p. 49
- ³⁰ フランス語の cinéaste は彼の造語である。商業的映画ではなく芸術的映画を撮る監督の意味。
- ³¹ ただ、その後のサルトルはまさにルイ・デリュックと逆の軌跡を描くことになる。つまり、映画のシナリオを書き残すのではあるが、戦中・戦後を通して話題を呼ぶのは圧倒的に劇作家としてのサルトルである。
- ³² "Apologie pour le cinéma : Défense et illustration d'un Art international" (daté de 1924 ou 1925), publié dans *Les Ecrits de jeunesse de Jean-Paul Sartre*, édition établie par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard,

1990.

³³ -"L'art cinématographique" (discours de distribution des prix prononcé au Lycée du Havre le 12 juillet 1931), *Gazette du cinéma*, n°2, juin 1950. Repris dans *Les Ecrits de Sartre*, 1970, Gallimard, pp. 546-552.

³⁴ Ibid. p. 552 (拙訳)

³⁵ 「サルトルと映画の詩学：ロマン /vs/ レシ」『サルトル：21世紀の思想家』（国際シンポジウム記録論集：石崎晴巳・澤田直編）所収、平成19年4月、思潮社、206頁-224頁

³⁶ パテ映画社でサルトルに協力した Nino Frank は次のように回想している。「私は場面単位ではなくカット単位で思い描く台本作家に初めて出会った。彼は密度が濃くて正確、しかも驚くほど感覚的、つまり映画的なダイアローグを凄まじい勢いで書いていた。」 cité par Annie Cohen-Solal dans *Sartre 1905-1980*, Gallimard, 1999, p. 282