

日本映画学会

第4回例会

プロシーディングス

2015年6月20日(土) 10:10~18:00

東京海洋大学品川キャンパス 白鷹館1階講義室

(〒108-8477 東京都港区港南4-5-7)

目次

小津安二郎『お早よう』におけるオナラの音 ——小津のワンショット撮影法 …………… 4

正清 健介（一橋大学大学院 言語社会研究科博士後期課程）

戦前日本のアマチュア映画作家とレコード音楽文化—森紅と『ヴォルガの舟歌 扇光樂』(1932)を例に— …………… 16

藤原 征生（京都大学大学院 人間環境学研究科博士後期課程）

日本人・李香蘭帰る ——被占領期の山口淑子を巡る試論 …………… 25

羽鳥 隆英（早稲田大学演劇博物館招聘研究員）

アレクセイ・バラバーノフの映画における東/西側のコンテクスト …………… 35

梶山 祐治（ロシア国立人文大学大学院 博士後期課程）

戦後の沖縄における映画制作と連鎖劇の復活 …………… 44

世良利和（岡山理科大学兼任講師）

<講演>

事務方から見たジブリの映画制作 …………… 55

野中晋輔（株式会社スタジオジブリ制作業務部取締役部長）

タイムテーブル

9:45 受付開始／発表 25分・質疑応答 10分

総合司会 田代真（常任理事長、国土舘大学）

10:10 開会の辞 大野美砂（開催校準備委員、東京海洋大学）

<研究発表 A> 司会 北浦寛之（国際日本文化研究センター助教）

10:15-10:50 小津安二郎『お早よう』におけるオナラの音 ——小津のワンショット撮影法

正清 健介（一橋大学大学院 言語社会研究科博士後期課程）

10:55-11:30 戦前日本のアマチュア映画作家とレコード音楽文化—森紅と『ヴォルガの舟歌 扇光樂』(1932)を例に—

藤原 征生（京都大学大学院 人間環境学研究科博士後期課程）

11:35-12:10 日本人・李香蘭帰る ——被占領期の山口淑子を巡る試論

羽鳥 隆英（早稲田大学演劇博物館招聘研究員）

<研究発表 B> 司会 堀 潤之（関西大学文学部教授）

13:15-13:50 アレクセイ・バラバーノフの映画における東/西側のコンテクスト

梶山 祐治（ロシア国立人文大学大学院 博士後期課程）

13:55-14:30 『アレックスの写真』における思考と映画形式の関係をめぐって

須藤 健太郎（パリ第三大学大学院 博士後期課程）

14:35-15:10 西部劇としての『第三の男』——グレアム・グリーンとアダプテーションの諸問題

佐藤 元状（慶應義塾大学法学部准教授）

<研究発表 C> 司会 大傍正規（東京国立近代美術館フィルムセンター研究員）

15:20-15:55 在日朝鮮人関係フィルムの保管状況とその対策について

李 東真（中央大学大学院 文学研究科博士後期課程）

16:00-16:35 戦後の沖縄における映画制作と連鎖劇の復活

世良利和（岡山理科大学兼任講師）

<講演>

16:45- 17:55 「事務方から見たジブリの映画制作」 野中晋輔（株式会社スタジオジブリ制作業務部取締役部長）

野中晋輔（のなかしんすけ）氏プロフィール：1960年岐阜県生まれ。一橋大学社会学部卒業後、音響メーカーを経て1994年に株式会社スタジオジブリに入社。以後、法務・著作権分野を中心に広報・関連事業等も含む業務を重ね、現在は制作業務部取締役部長。公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団評議員も務める。

17:55 閉会の辞 日臺晴子（開催校準備委員長、東京海洋大学）

●小津安二郎『お早よう』におけるオナラの音 ——小津のワンショット撮影法

正清 健介（まさきよけんすけ、一橋大学大学院博士後期課程）

はじめに

小津安二郎は、生前、54 作品の映画製作に監督として携わった。この内、サイレントが 34 作品で、トーキーが 20 作品¹である。このトーキー20 作品中、唯一、屁の音が鳴ることで名高い作品がある。それが『お早よう』（1959）である。『お早よう』は、土手の上で子ども達がオナラをするシーンで始まり、映画の最後の最後まで子ども達はオナラをし続ける。紛れもなく『お早よう』は、オナラで始まりオナラで終わるオナラの映画である。この映画をみる者は、計 21 発ものオナラが発射される瞬間に立ち会うことになるだろう。

にも関わらず、これまでの先行研究では、屁の音、正確を期すれば、屁の音とされる音（以下、オナラの音）は積極的に取り上げられてこなかった。「聖なる映画」（シュレイダー）というイメージに似つかわしくないのか、オナラの音は尽く黙殺されてきたと言ってもよい。1971 年の佐藤忠男『小津安二郎の芸術』を嚆矢とする小津映画研究史は、小津映画の神聖化の歴史であったと同時に、オナラの音に目をつむる（耳をふさぐ）歴史であった。これまでオナラの音に言及しているのは、D・ボードウェルぐらいである（ボードウェル 559-560）。『お早よう』について語る際にオナラの音について語らないことは、『お早よう』についてほとんど何も語っていないことと同義である。本発表は、オナラの音を取り上げることで、『お早よう』の作品論を企図するものである。

I. オナラ遊び

『お早よう』には、子ども達がオナラをするシーンが全部で 6 つある。物語が展開するとある住宅地、子ども達の間で、おでこを押されるとオナラをするという遊び（以下、オナラ遊び）が流行っている。意のままにオナラをすることのできる能力が試される遊びである。具体的にオナラ遊びのシーンを 1 つ挙げて、詳しくみてみよう。例えば、映画冒頭の火曜午後のシーン(02 :16-03 :13)である。

- ① 子役 4 人のロングショット：子役達は、管弦楽の BGM の流れる中、歌謡曲「有楽町で逢いましょう」（1957）を歌いながら土手路を歩いている。
- ② 4 人のフルショット：まず設楽幸嗣（実）が、藤木満寿夫（善一）のおでこを 1 回押して、オナラの音が鳴る。藤木は「どうだい²」と言って片手を回す（以下、成功のポーズ）。次に島津雅彦（勇）が「ぼくも」と言って、藤木のおでこを 2 回押して、またもやオナラの音が鳴る。藤木はまた「どうだい」と言いながら成功のポーズをする。最後に、藤木が白田肇（幸造）のおでこを 2 回押すが、音が鳴らない。3 回目にやっと低い音が鳴る。白田は苦い顔をして、手を臀部へ回し押さえる。

- ③ 4人のロングショット：立ちつくす白田を置き去りにして、他3人は画面右側から左側に移動する。
- ④ 設楽・島津・藤木3人のフルショット：設楽「オイどうしたんだイ、おいでよ」・藤木「どうしたんだイ、来いよ」。
- ⑤ 白田1人のフルショット：苦い顔をして臀部を押さえる白田。
- ⑥ 3人のフルショット：設楽「来いよ」。

シーンは以上計6つのショットで構成されており、オナラ遊びがなされるのは、②4人のフルショットにおいてである。1人がもう1人のおでこを押しオナラの音が鳴るといふ一連の行程はすべて、この4人を捉えた1つのショットの中で完結している。オナラ遊びはワンショットで撮られている。このことはこの冒頭シーンに限らず、残り5つのシーンの内、最後のシーンを除く4つすべてのオナラ遊びのシーンに共通して指摘できる。どうしてオナラ遊び中カットが入らないか。

小津映画はカットが多いことで知られており、1作品あたりのショット数は、同時代の他の日本の映画作家の作品のものとは比べ多めと言われる。ボードウェルは、溝口健二の映画との比較で、「1935年から1942年の間に、溝口の作品はショットの平均の長さ（ASL）が十六秒から九十秒の間だったが、小津の場合は九秒から十五秒の間だった」とショットの長さ、すなわちカットの多さ＝ショットの多さを指摘している（ボードウェル 161）。例えば、総ショット数が小津映画の中で最も多いサイレント『出来ごころ』（1933）は、1479ショットにものぼり、ASL³は4.1秒である。また、ASLがやや長くなったと言われるトーキーにおいても、『秋日和』は1121ショット（ASL7秒）、『東京暮色』（1957）は1034ショット（ASL8秒）と1000ショットを越えるものがいくつかある。総ショット数が最も少ない『父ありき』（1942）でも、353ショット（ASL14.8秒）もある。これを総ショット数がたった約160ショット（ASL1分20秒）しかない溝口の『元禄忠臣蔵（前後編）』（1941・42）などといった作品と比べると、いかに小津と溝口の撮影・編集スタイルが異なっていたかがわかる（佐藤『溝口健二の世界』251）。ボードウェルは、『戸田家の兄妹』（1941）以後、「小津のショットはだんだんと短くなり、最後の六本の作品は、その静かな不動性の印象にもかかわらず、ショットは平均して七秒毎に替わっている」とし、「映像の監督は、カッティングの監督でもあったのだ」と結論付けている（ボードウェル 161）。

このように、小津はどちらかというと短いショットをつなげて出来事を描くモンターージュの映画作家である。特に戦後作品においては、人物の対話シーンは必ずと言っていいほど繰り返しで構成されている。蓮實重彦は、2人の人物が見つめ合っている状況を描く際に置いて、「小津は、もっぱら構図＝逆構図の繰り返しショットによってこの関係を描くことに固執した」（蓮實 132）とまで述べている。ところで、人物の対話シーンで、わざわざ話している人物の方にカットしてミディアムショットなりバストショットなりのショットで、その人物のみを捉えるのは、1つに、紛れもなくその人物が話しているとされるということを示すことができるからである。繰り返しという技法には、どの人物が台詞を発しているかとされるかを明白にする効果がある。すなわち、カメラに寄られた人物が、オーディオより発している音声

の音源であることを示す効果である。対話シーンでカメラは1人の人物にカットすることで、発話主体を指し示しているのである。話しているのはこの人だと。

ところが、このオナラ遊びのシーンでは、小津は対話シーンの多くで濫用とまで言えるほど多用している切り返しをあっさりと放棄し、子ども達からやや離れたところにカメラを構え、彼らを1つのフレームに収めている。長廻し、と言ってよいほど、ここで小津は珍しくアクションをする子役達の前で、カメラを比較的長く廻している。確かにジェスチャーと台詞によって誰が音源であるとされるかわからないことはないが、どうして切り返しによって、より強固にそれを定めようとなしないのか。もし、おでこを押す子役のバストショットなりから切り返して、押される別の子役にカットして、そこにオナラの音を鳴らせば、その切り返しショットに映る子役がオナラの音の主であることが示されることになる。また別に切り返しでなくても、複数を捉えるショットから一人を捉えるショットにカットさえすれば、そこで鳴るオナラの音の発音主体は指示される。この方が断然、誰がオナラを発しているかとされているかが明白となる。集団のショットに投げ込まれているオナラの音は、集団内の誰に結びつこうかと迷いながら着地点を曖昧にしている。どうして小津はカットを自粛しているか。

そもそも、ワンショットで撮られているという事実を別にしても、一連のオナラ遊びのシーンをみていると、どうしても素直にオナラの音を物語空間内の人物に結びつけることのできない、結びつけにくさ、というものに直面する。映画において元来、音と映像は分離している。このあたり前のことを殊更意識させるのは、このオナラの音が明らかに我々が日常で耳にするあの屁の音ではないからである。それは作られた人工的な響きをしている。映画中、繰り返されるオナラの音は、その放出者による音程の高低差はあるものの、全て整った音形・音色をしている。それもそのはず、このオナラの音は、この映画の音楽担当の作曲家・黛敏郎による、実際の屁の音に似せて作られた疑似音とも言うべき効果音の1つだからである。『お早よう』のクランクインを告げる1959年1月26日付けの『産経新聞』の夕刊記事に、次のような告知がある。

登場する子どもたちの間には、オデコを押してオナラをすることが流行する……という描写をはじめいたところ“小津調落語”の面白いシーンが出てくるが、オナラの音は、実物でなく、黛敏郎の音楽で表現すること。 (田中編 320)

小津は、実際の人間の屁の音ではなく、1950年代、木下恵介・市川崑・溝口らの映画音楽を担当し、当時、映画音楽の作曲家としての確固たる地位を確立していた黛に、わざわざ屁の疑似効果音を作らせた。これにより、オナラ遊びという一見下品な題材は、その生々しさが尽くそぎ落とされ、その一連のシーンは放屁という行為が想起させるであろう下品さの印象から免れている。黛の効果音は、その人工的な響きにより、屁の音を目指したものでありながらも、決して映画の品位を損なうことのないものとなっているのである。しかし当然のことながら、この効果音は効果音であるがゆえにどうしても子ども達の身体に結びつきにくい。

このように、屁の音として効果音が使われ、それだけでも結びつけにくさという事態が生じているにも関わらず、さらにこれに加え、カットが排されワンショットで撮られることで、ますますその結びつけにくさは強固なものとなっている。どうしてオナラ遊びはワンショットで撮られねばならなかったのか。本発表は、音源を定める際に否が応でも不確かさを生じさせてしまうこの撮影上の小津の選択について、物語からその説明を試みたい。

II. 「余計なこと」

2. 1. オナラ遊び

最初に確認せねばならないのは、この不確かさは、決してオナラの音と人物の同期を妨げるほどものではないという事実である。確かに不確かさは残るが、シーンをみていて、誰がオナラの音を発しているとされているかに、まず迷うことはない。というのは、ショットに映る複数名はただ黙って突っ立っているだけではないからである。彼らは、ジェスチャーをし、台詞を発する。そのジェスチャーと台詞が、誰がオナラの音を発しているとされているかの重要な手掛りとなる。つまり、1人がもう1人のおでこを押し、押された子役は、笑みを浮かべ成功のポーズをする。このおでこを押され成功のポーズをとる子役が、オナラの音を発している人物とされる。おでこを押された子役の中には、さらに念を押すかのように「どうだい」と得意げに台詞で、自分が成功したということ、すなわち自分がオナラの音を発している人物とされることを、自ら宣言する者もいる。オーディオから聞こえてくるオナラの音は、このジェスチャーと台詞により、物語空間内の特定の人物に結びつけられる。言い方を変えれば、成功のポーズをして「どうだい」と言う人物に、オナラの音を結びつけることで初めてオナラ遊びは完成する。観客がそう結びつけることは、おそらく作り手である小津が、あらかじめ企図していたことである。観客はこの作者の目論みを汲むことで、単なる音と映像の組み合わせから、誰々がおでこを押されてオナラの音を発したといった一連の流れを作り出す。この流れに沿ってオナラ遊びの勝敗をまとめると、下の表のようになる。○が成功数を、×が失敗数⁴を示す。塗りつぶしがそのシーンでの人物の登場を示す。

	林実	林勇	大久保善一	原口幸造
シーン 1 (02 :16-03 :13)			○○	×
シーン 2 (14 :11-16 :01)			不在	○○
シーン 3 (19 :39-20 :29)	×		○	○
シーン 4 (44 :22-45 :45)		○	不在	不在
シーン 5 (1 :01 :58-1 :06 :02)	○	○	不在	不在
シーン 6 (1 :29 :36-1 :30 :50)	○	○	不在	×

この表で注目すべきは、シーン 1 からシーン 3 までは、オナラ遊びに成功し、オナラの音を鳴らすのは、善一と幸造に限られており、シーン 4 からシーン 6 にかけては、もっぱら林兄弟がオナラの音を鳴らしているという事実である。シーン 3 とシーン 4 を境に、オナラの音の音源が、明らかに善一・幸造ペアから林兄弟ペアへ移行している。いったいこの境に何が起こったか。とりあえず小津の企図した流れに乗る形で、まずこの問題について考えてみたい。

2. 2. 「余計なこと」

まず林兄弟が、母親・民子と父親・敬太郎に、テレビをねだる水曜夜の林家の茶の間シーン(40 :15-42 :43)をみていきたい。シーンは、敬太郎が帰宅して茶の間に入るところから始まる。

敬太郎「何してんだ」

民子「仕様がなのよ。ほんとに」

敬太郎「どうした？」

民子「あたしの言うことなんにも聞かないのよ」

敬太郎「なんだい」

民子「いけないいけないっていうのに、なんかっていうとすぐお隣りへテレビ見に行くのよ」

実「だから、うちでテレビ買やいいんじゃないか」

民子「今日だって英語に行ってるもんとばかり思ってたら、まずズーツとお隣りなの。英語行きやしないのよ。ほんとに困っちゃう」

実「だったら買っとくれよ」

勇「買っとくれよ」

民子「駄目駄目」

実「じゃ、いいや、明日だって行くよ、隣り。見たいんだから仕様がじゃないか！」

勇「僕だって行くよ」

民子「いけないったら！わかんない子ねえ！」

実「わかんなくていいんだい！どっちがわかんないんだい！うちがないから見に行くんじゃないか！いきたいからいくんだい！うちで買
ってくれりや見に行きやしないや！見たいから行くんだい！」

敬太郎「うるさいッ！」

民子「いい加減にしてやめなさい！お父さんにおこられるとこわいわよ！」

実「こわかねえやイ！ヘッチャラダイ！」

敬太郎「黙ってろ、うるさいッ！」

実「うるさかねえやイ！そんなことこちの自由ダイ！」

敬太郎「こらッ！何言うッ！」

実「何すんだよ！放せよッ！放しとくれよ！」

敬太郎「大体お前は口数が多い。おしゃべりだ。やめろつつたらやめろ！」

勇「ぼく、さっきからなんにも言わないよ」

敬太郎「大体お前たち、なんだ！いつまでも一つことをグツグツ、女の腐ったみたいに！子供のくせに余計なことを言いすぎる！

少し黙っててみる！」

民子「ホラ、ごらん、おこられたじゃないの」

林兄弟は、テレビを買ってくれと両親にせがむ。それに対し、民子は「駄目駄目」と言い、啓太郎は「黙ってろ」と言う。このように、母と父は両者とも兄弟を叱るが、その力点は異なる。母はテレビを買ってくれという要求を拒否している。一方、父は、要求というより要求することを否定しているように見える。というのは、父は「黙ってろ」としか言わず、決して「駄目」だ、すなわち、テレビは買ってやらない、という主旨のことは言わないからである。父の「子供のくせに余計なことを言いすぎる！」という発言中の「余計なこと」とは、テレビを買ってくれという要求如何よりも、その要求に際して発言することそれ自体を指している。したがって父は、テレビを買ってやるかどうかの問題以前に、声を張り上げ「うるさいッ！」・「黙ってろ、うるさいッ！」と、「うるさい」を連発する。父にとって子ども達のテレビを「買ってくれよ」という申し入れは、申し入れの内容以前に何よりもそれ自体「余計なこと」であり、「うるさい」と彼が言うように耳障りなものである。ただ、たまたまその「余計な」発言の中身がテレビを買ってくれとの要求であったために、父は結果的に母と同じくテレビを買ってくれという要求を拒否する形となっている。

しかし本当にたまたまか。結果的に同じなるとはいえ、父の無駄口を叩くという発言中には、確実にテレビの否定の意が込められている。テレビとはラジオと同じく、その受像機の電源が入っている限り、常に音声の出続けるものであろう。しかも映画と違い、テレビは家庭に入り込む。その意味でテレビは、家でうだうだと兄弟がこね続ける駄々と同じで、敬太郎にとって「うるさい」ものなのかもしれない。彼が兄弟の要求に対し頭ごなしに「黙れ」と言うのは、その駄々自体が「うるさい」からであると同時に、テレビそのものが彼にとって「うるさい」音声を出すという点で「余計なこと」に分類されるからではないか。この点は映画で明確にされないが、父は、土曜夜の小

料理おでん屋「うき世」のシーン(1:06 :05-1:07 :54)で、テレビについて次のようなコメントを残している：敬太郎「イヤァ、買える買えないは兎に角、わたしは欲しくありませんね。誰だったか、テレビなんてものは、一億総白痴化の因だなんて言っていますしね」。父の「黙ってろ」という発言は、兄弟の発する要求それ自体に向けられたものであると同時に、兄弟が要求するテレビそのものに向けられたものでもあるのである。それでは、敬太郎の言うこの「余計なこと」とは何か。「子供のくせに余計なこと言いすぎる！」と怒鳴る敬太郎に対して、実は続けて次のように言う。

実「余計なことじゃねえやい！ほしいからほしっていったい！」

敬太郎「それが余計だっていうんだ！」

実「だったら、大人だって余計なこといってるじゃないか。コンチハ、オハヨウ、コンバンハ、イオテンキデスネ、アアソーデスネ…」

敬太郎「馬鹿ッ！」

この台詞のやり取りは、切り返しによって撮られている。実と敬太郎を演じる2人の俳優をそれぞれ真正面から捉えたミディアムショットの切り返しである。ここで、実を演じる饒舌な設楽と対照的に、敬太郎を演じる笠は「馬鹿ッ！」と目を見開き怒鳴るだけで、それ以上何も言わない。まるで凶星を突かれたような反応である。つまり、敬太郎の言う「余計なこと」とは、実のテレビが欲しいという駄々であると同時に、この映画の題名になっている「オハヨウ」なのである。すなわち、挨拶、さらには社交辞令を意味している。敬太郎は、自分たち大人が毎日交わす挨拶や社交辞令が、ここで自分が強く否定する「余計なこと」の1つである事実を息子に突きつけられる。目を見開いたまま「馬鹿ッ！」としか言えない敬太郎を演じる笠のショットは、すぐさま設楽のショットに切り返され、次のように続く。

実「アラ、ドチラヘ、チョットソコマデ、アアソーデスカ、そんなこと、どこ行くかわかるかい。アアナルホド、ナルホド、何がナルホドだ
イ！」

敬太郎「うるさいッ！黙ってろッ！」

実「……」

敬太郎「男の子はペチャクチャ余計なこと喋るんじゃない！ちっと黙っててみる！」

このように、凶星を突かれた敬太郎は、それ以降、息子達の前で「黙ってろッ！」としか言えなくなってしまう：敬太郎「アア、アア、黙ってろ黙ってろ、黙っててみる！」。ここで「余計なこと」＝「オハヨウ」という等式を仮定してみると、どうして、シーン 4 から林兄弟がオナラの音を出すようになったかが明らかとなる。

父は、耳障りな実のテレビがほしいという駄々を「余計なこと」だと言い否定する事で、テレビを否定し、不覚にも自分も毎日口から発している「オハヨウ」を否定しまう。そこで兄弟は、相承知致しました、と言わんばかりに、音声言語での挨拶を捨て去ることになる。翌日の朝、実は、原口家の主婦・きく江の「あ、お早よう。早いね」という挨拶に無言で通り過ぎ、勇もきく江の「あ、勇ちゃん、お早よう」という挨拶を前に黙って行ってしまふ。2 人の兄弟に次々と無視されたきく江は、いぶかしく思い、息子の幸造に、実と喧嘩でもしたのかと尋ねることになる。これは挨拶に限らない。父に「余計なこと喋るんじゃない！」と言われた兄弟は、子ども部屋にこもり、何があっても誰とも何も口をきかないと決心する。ストライキ宣言である：実「おい勇、もう口きくな！お父さんお母さん、何言ったって黙ってんぞ！」。初めて兄弟がオナラ遊びに成功するのがこの決意表明の直後であることは偶然ではない。勇が初めてオナラに成功するシーン 4 は、この発言の直後に位置している。音声言語の代わりに、兄弟は見事オナラの音を手に入れる。事実、実がオナラが上達した途端にしゃべらなくなったことが、幸造の口から明言される：幸造「実ちゃんね オナラ上手になったら口きかなくなっちゃったよ」。兄弟は学校でも家でも近所でも一切しゃべらない。ただし屁の音だけは例外であるとされる：実「オナラはいいんだイ」。

ここでもし音声言語の代わりに 2 人がオナラの音を手に入れたとするなら、そのオナラの音は、文字通り屁の音でなくてはならない。屁の音であってこそ、屁を発する子どもと言葉を発する大人という対立関係が明確となり、その対立関係は兄弟と父親の「余計なこと」を巡る確執という物語を支える支柱となる。例えそれが元々「音楽」であろうとも、ここでは屁の音に聞こえなければならぬ。オナラ遊びがワンショットで撮られていること理由は、オナラの音をあくまで屁の音として響かせるという為ではないだろうか。というのはオナラの音は、次にみてゆくオナラ名人・善之助の 2 つのシーンで、ワンショットで撮られないことにより、ただの屁の音ではなくなってしまうからである。

Ⅲ. オナラ名人・善之助

ガス会社に勤めているという設定の善之助は、放屁を自在に操ることのできるオナラの名人として子ども達に知られる：幸造「うめ 工んだけあの小父さん」。彼はオナラ遊びに熱中している子ども達のお手本的な存在である。では、2 つのシーンの内、最初のシーンを詳しくみてゆこう。善之助がオナラをして、その妻・しげが自分が呼ばれたと思い、居間の奥から現れる火曜夕方のシーン(16 :02-16 :23)である。

- ① 竹田法一（善之助）を正面から捉えたバストショット：竹田はこたつに坐って、新聞に目を落としている。新聞のページをめくり、咳払いをする。そこにオナラの音が響く。
- ② 藤木（善一）を真横から捉えたフルショット：机を向いて胡座をかく藤木は、カメラの方を向いてにんまり微笑む。それから、後方を振り向く。
- ③ 居間の奥を捉えたショット：画面左側の障子裏から、すぐに高橋とよ（しげ）が小走りでコタツの前まで来る。そこで一言、「あんた 呼んだ？」。
- ④ 竹田のバストショット：竹田は新聞に目を落としてながら「呼ばないよ」。
- ⑤ 高橋のフルショット：高橋は「アそう」と言い、障子の裏に引っ込む。

このように、善之助は放屁を行い、その放屁の結果出るオナラの音によって、しげを自らの下に呼び出すことを可能としている。ここでオナラの音は明らかに、「おい」や「ちょっと」といったすなわち「来い」という命令の意を持っている。2つ目の水曜朝のシーン(20:30-21:10)は、このシーンの発展形になる。

- ① 竹田のフルショット：竹田は立ってネクタイを結んでいる。そこにオナラの音が響く。
- ② 居間の奥を捉えたショット：画面左側の障子裏から、すぐに高橋が小走りでコタツ前まで来る。そこで一言、「あんた、呼んだ？」。
- ③ 竹田のフルショット：竹田が「いいや」と答え、ネクタイの次にスポンを履こうとするその瞬間、またオナラの音が鳴る。
- ④ 居間の奥を捉えたショット：障子裏から再び高橋がコタツ前まで来て、「なアに？」。
- ⑤ 竹田のフルショット：竹田はスポンを履きながら「アア、あのねえ、今日亀戸の方へ行くけど、葛餅でもかってくるか」。
- ⑥ 高橋のフルショット：高橋は「そうね、買ってきてよ」、さらに画面外に顔を向けて「ああ、いいお天気ね」。

善之助がオナラをして、しげは自分が呼ばれたと思い居間の奥から現れ、「あんた、呼んだ？」と言う。それに対し善之助は「いいや」と答える。ここまでは最初のシーンと同じである。しかし、しげが引っ込むとまた善之助はオナラをする。しげが再び現れ「なアに？」。これに対し善之助は自分がしげを呼んだことを「アア」と認め、「葛餅でもかってくるか」と用件を伝えている。善之助がしげを呼んだ事を認め用件を伝える事で、オナラの音は屁の音ではなく、「おい」や「ちょっと」といった意味を持った言葉として現れる。

この2つのシーンで、オナラの音の言語化を決定的に押し進めているのが、繰り返しである。2つのシーンが繰り返しで撮られているという事実に留意したい。人物の対話シーンにおいて特権的に使用されていた繰り返しが、なんとこのオナラのシーンで使われているのである。オナラの音を発する善之助を演じる竹田は、正面からのバストショットで捉えられる。これは『お早よう』においては対話を演じる俳優と同等の扱いを受けていることを意味する。発話主体と同等の扱いを受ける事で、もうこの時点で、善之助の発するオナラの音は、もはや屁の音である事をやめ、音声言語として機能し始めるだろうことを予感させる。そしてその予感通り居間の奥のショットに繰り返され、その繰り返しショットにしげを演じる高橋が現れ、そのオナラの音に呼応する形で台詞が発せられる：しげ「なアに？」。あたかも繰り返しによって、オナラの音に意味が付され、台詞として振る舞い始めたかのようである。これに対して、先に確認したように、子ども達のオナラ遊びのシーンでは、最後のシーンを除き、繰り返しどころか、カット自体が一切禁じられている。ゆえに子ども達のオナラの音は、それがどんなに人工的な響きを持つものであろうとも、屁の音であることを免れ得ない。ワンショットに封じ込める事で、オナラの音は屁の音であることを強いられているのである。ところが、この善之助の2シーンでは、繰り返しという形で途中カットが入ることで、オナラの音は、屁の音とはどこか違うものに変容させられている。

オナラの音の変容はこれだけに留まらない。繰り返しによって対話を始めたオナラの音は、最終的に、次の土曜夕方のシーン(1:01:04-1:01:57)で音楽に成り上がる。

- ① 3人を背後から捉えたロングショット：空をバックに3人は、横にならんで、手を伸ばす体操をしている。オフのピアノ音楽(以下、BGM)が流れており、3人の動きはそのリズムと同調している。やがて体操は、手を伸ばす運動から屈伸運動に移行し、そこですぐに(屈伸の1回目終了後)、竹田(善之助)と藤木(善一)のショットにカットする。
- ② 2人の尻から上を捉えたミディアムショット：オナラの音が、屈伸運動をする竹田と藤木の動きに合わせる形で、2人がしゃがむタイミングで鳴りはじめる。音程が低いことから、このオナラの音は善之助が発しているものとされていると考えられる。屈伸2回目・3回目・4回目と鳴り、次に白田(幸造)のショットにカットする。
- ③ 白田の尻から上のミディアムショット：このショットで白田が「小父さん、やっぱうまいなア」と言い、このシーンで屁をしているとされるのは善之助であることが強調される。5回目の屈伸に合わせて音が鳴る。
- ④ 竹田と藤木のミディアムショット：このショットで6回目の屈伸が行われるが、音が鳴らない。まるで善之助がすかさず屁をしたような格好である。その後、竹田はさらに続けて6回屈伸をするが、オナラの音はもはや、屈伸運動に同調することはない。その代わりにオナラの音は、画面の動きではなく、なんとBGMのリズムに同調し、ピアノと共に音楽を奏ではじめる。

このように、竹田の屈伸運動と同調して音が鳴るのは、全 12 回の屈伸の内、最初の 3 回だけであり、その後、オナラの音は、屈伸とは無関係に BGM として鳴り始める。つまり、当初オナラの音は、屁の音として善之助を音源とするインであったが、6 回目の屈伸運動から、その音源であった善之助から乖離し、BGM に溶け込む形で、オフに切り替わっている。おそらくこのオナラの音の録音時の音源は、金管楽器のチューバである⁵。オナラの音は、竹田の屈伸運動から外れることで、屁の音を演じることやめ、正体であるチューバの低音として BGM に参加することになる。

さて、ここにきてこのオナラの音が、作曲家・黛によるものであるという事実に納得させられることになる。オナラの音とは正確には、効果音ではなく、先に引用した産経新聞の記事が伝えるように、黛の「音楽」の一部となる楽音である。したがって正確を期するなら、オナラの音は、屁の音から言語を経て音楽に進化を遂げたのではなく、本来の姿である音楽に回帰したということに過ぎない。もともと楽音であるオナラの音は、ワンショットによって屁の音に貶められているが、善之助を依代として、切り返しにより言語となり、最終的に人物から乖離することで楽音という元の姿に舞い戻る。

おわりに

兄弟が行方不明になった日曜夜、兄弟は、平一郎に駅前でテレビを観ているところを見つけ、家へ連れ戻される。兄弟は、玄関を上がったすぐ横の廊下にボール箱が置いてあるのに気づく。低い位置に固定されたカメラは、ボール箱の「ナショナルテレビ」と印字された一側面を正面から捉えている。玄関からそのまま真っすぐ居間に入ろうとする実が、ボール箱に目を留め駆けよる。箱のフタをあけ、2 人はボール箱の中を見下ろす。兄弟が再び音声言語を取り戻すのは、その瞬間である。兄弟の第一声は、実「わあッ、すげえ！」、勇「テレビだねえ！」である。父は最終的に「余計なこと」であるテレビを兄弟に買ってやることで、「余計なこと」を受け入れる。ボードウェルは、この映画に他の多くの小津映画同様、「父親の権威の失墜」（ボードウェル 559）という主題の存在を指摘しているが、父は結局、譲歩してテレビを買うことになるのだから、この指摘は十分的を射たものだと言えよう。また、このテレビにまつわる兄弟の物語は、単なる当時（1950 年代後半）の日本におけるテレビの台頭と普及という時代の趨勢の反映というより、そうした時勢の影響を受けたテレビに対する小津なりの映画人としての降参宣言なのかもしれない。確かにそれはそれで実りのある議論が期待できそうであるが、本発表の目的からは逸れるのでこれ以上は言及しない。ここであくまで重要なのは、テレビによって再び兄弟は人前で話すようになるという点である。テレビのボール箱のショットが提示されたその次の瞬間、兄弟はオナラの音ではなく音声言語を宙に放ち、約 5 日間に渡ったストライキに幕を閉じる。テレビが父に肯定され、兄弟は再び「余計なこと」を堰を切ったようにしゃべり始める。「うれしいな。うれしいなったらうれしいな」と騒ぐ兄弟に、父は「こら！そんなに騒ぐんなら、テレビ返しちゃうぞ」と怒鳴るが、その

声には以前のような力強さはもはやない。そして、テレビと共に「余計なこと」が肯定されると同時に、「オハヨウ」が肯定され、翌朝月曜、前回兄弟に無視された原口家のきく江は、思いがけず兄弟の方から「オハヨウ」を浴びせられることになる。

どうしてオナラ遊びはワンショットで撮られているか。それはなぜなら、もともと音楽であるオナラの音を屁の音として聞かせる為である。途中でカットしてしまえば、善之助のシーンが顕著に示すように、たちまちそれは、言語や音楽といった屁の音とは無縁のものになってしまう。アクションにこまめにカットを入れるという自身の規範を逆手に取り、逆にあえて例外的にカットを入れない事で、そこに響く音を屁の音に変えてしまう。そして、そのカットを入れない事で屁の音であった音を、再びカットを入れ、切り返しでもって言語へ変え、最終的に空を背景に音を人物から乖離させることで、本来の姿＝音楽へと戻している。これらの芸当は「内在的規範」(ボードウェル 96) に自覚的であるからこそなし得ることである。小津は「内在的規範」に自覚的かつ決して縛られず、時にそれから逸脱することで、作品に変化を導入しているのだ。

註

- 1 記録映画『菊五郎の鏡獅子』(1936)を含む。
- 2 以降、用語ならびに台詞は、井上編『小津安二郎全集 下』を適宜、修正を加えて引用。
- 3 Average Shot Length。なお、ショット数は、ボードウェルの著書(ボードウェル)の付録表「数量的見地からみた小津作品」(ボードウェル 597)を参照。いずれの数値もクレジットを含む。
- 4 ボードウェルが「少年たちがオナラを出すのに成功したかどうかは、その音の高さによって示される」(ボードウェル 559)と指摘するように、成功の場合の音と比べ、失敗の場合の音は音程が低い。
- 5 田中眞澄は「オナラの音は管楽器による人工音である」(田中 241)と指摘している。

引用文献リスト

- 井上和男編『小津安二郎全集 [下]』(新書館、2003年)。
- 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』(朝日新聞社、2004年)。
- 佐藤忠男『溝口健二の世界』(筑摩書房、1982年)。
- シュレイダー、ポール『聖なる映画 小津・ブレソン・ドライバー』山本喜久雄訳(フィルムアート社、1981年)。
- 田中眞澄『小津ありき 知られざる小津安二郎』(清流出版、2013年)。
- 田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和21(1946)年—昭和38年(1963)年』(フィルムアート社、1991年)。

蓮實重彦『監督 小津安二郎 増補決定版』(筑摩書房、2003 年)。

ボードウェル、デヴィッド『小津安二郎 映画の詩学 新装版』杉山昭夫訳 (青土社、2003 年) 。

『お早よう』小津安二郎監督、野田高梧/小津安二郎脚本、笠智衆/三宅邦子ほか出演、松竹製作、1959 年、『小津安二郎 DVD-BOX』第一集(松竹、2003 年)所収。

● 戦前日本のアマチュア映画作家とレコード音楽文化——森紅と『ヴォルガの舟唄 扇光樂』を例に

藤原 征生 (ふじわらまさお、京都大学大学院博士後期課程)

はじめに

1920 年代から 1930 年代にかけて関西を中心に活躍したアマチュア映画作家の森紅 (もり・くれない、c.1895-1942) は、仏パテ社が生産した 9.5mm フィルムの映像機器パテ・ベビーを用いて作品を制作し、国内外のコンテストで多数入賞を果たし高い評価を得ていた。またパテ・ベビーの愛好者たちによる同人雑誌 (『パテーキネマ』ならびに『パテーシネ』) に積極的に寄稿するなど、東京を中心に活躍した荻野茂二 (1899-1991) と並んで、当時のアマチュア映像文化を牽引する存在であった。

彼の作品には音楽ならびに音響への関心が伺えるものが多数存在し、1932 年に制作された『ヴォルガの舟唄 扇光樂』もその一つである。同作は 9.5mm フィルムの映像に当時市販されていた SP レコードを同期再生させて上映するレコード・トーキーであるが、現在神戸映画資料館に 9.5mm フィルムのみが所蔵されており、上映に用いられたレコードは所在不明になっている。発表者は森本人の記述に基づき、レコードの発売年や演奏者等の詳細な音源情報を特定した (残念ながら上映に用いられたレコードそのものの発見には至っていない) 。

本発表では、作品解説を行ったり音源情報の探索プロセスを明らかにするだけでなく、特定された音源の録音史上における位置づけや《ヴォルガの舟歌》そのものの録音史上ならびに音楽史上における位置づけ、あるいは森紅と《ヴォルガの舟歌》を結びつけたと考えられる戦前日本に花開いたレコードを中心とした音楽文化、さらには他の森紅作品から見出せる音楽的要素などを踏まえ、森をはじめとした戦前日本のアマチュア映画作家たちを取り巻いていた音響的状况について考察してみたい。

1. 戦前日本のアマチュア映画作家 (森紅を含む) についての先行研究

森紅についての議論に入る前に、戦前日本のアマチュア映画についての研究がどのようになされてきたかということを書いておきたいと思う。

日本において、映画研究者たちが荻野茂二や森紅といったアマチュア映画作家たちに眼差しを向け始めたのは2000年代半ば以降である。那田尚史は、2005年に荻野茂二を作家論的視点から再評価を試みた¹。また西村智弘は、2008年にアニメーション映画史の視点から日本のアマチュア映画史を説き起こした²。また郷田真理子は、2012年に東京国立近代美術館フィルムセンターに所蔵されている9.5mmフィルム作品の調査を行うとともに、当時のアマチュア映画作品に用いられていた諸技術についての概説を行った³。また浅利浩之はフィルムセンターに寄贈された荻野茂二の作品目録を作成するとともに、個人映画の先駆者としての荻野の重要性を説いた⁴。本発表で取り扱う森紅については、前述した西村の論文に森の前衛作品が言及されているほか、従来文献でしかその存在を知り得なかった森紅作品のフィルムが神戸映画資料館で発見されたことを受け、松谷容作が同館所蔵の森作品の一覧を整理するとともに、「再発見」されたアマチュア映画作家である森紅の研究の可能性を指摘した論考⁵が重要な先行研究である。

これらの先行研究を概観してみると、これまで映画史の片隅に埋もれていたアマチュア映画作家たちと彼らの映像文化が持っていた豊饒さについて熱心に論じたものはたくさんある。しかし、当時のアマチュア映像作家たちを取り巻いていた「音」についての記述はほとんど見受けられない。日本でアマチュア映像文化が開花した1930年代、商業映画界はサイレント映画からトーキー映画への移行という一大転換期を迎えていた。そのような状況のなか、当時のアマチュア映画作家たちがトーキー映画に少なからぬ興味を持っていたということは容易に推測でき、アマチュア映像研究も音響的側面に多く注意を向ける必要があると発表者は感じるのである。

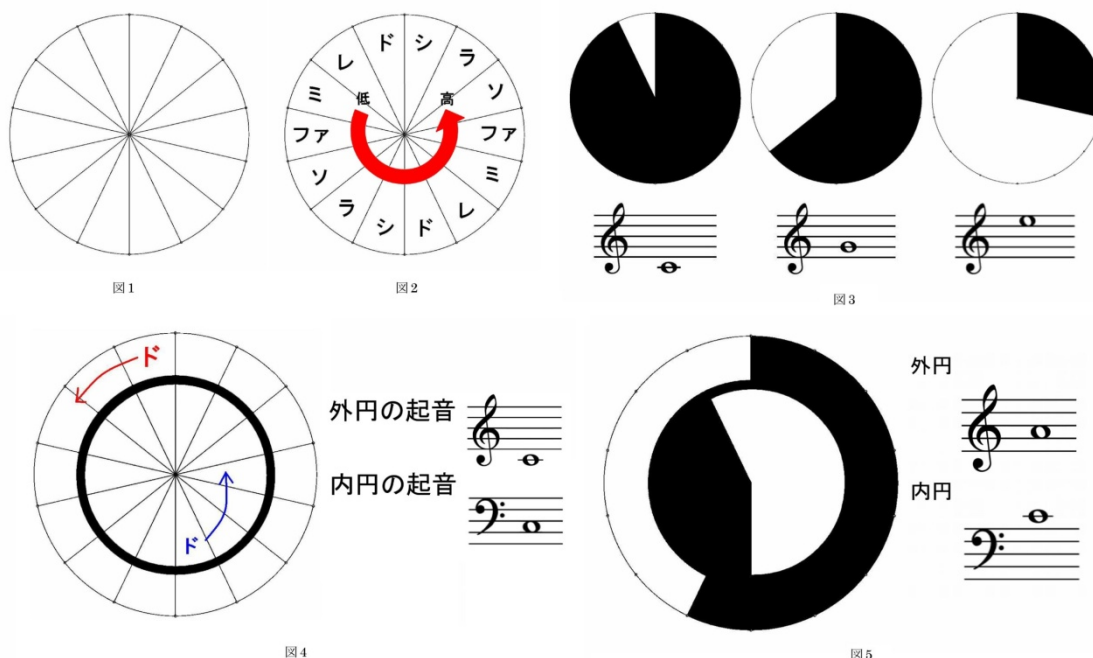
そこで本発表では、これまでの研究では言及される機会にそれほど恵まれなかったアマチュア映画作家たちの音に対する取り組みの例の一つとして、『ヴォルガの舟唄 扇光樂』を始めとした森紅の諸作品を取り上げ、戦前日本の音楽文化が森の創作にどのように影響を与えたかを眺めたうえで、戦前日本のアマチュア映画作家たちの音に対する取り組み、ならびに彼らを取り巻いていた映像的および音響的なコンテキストについての考察を試みたいと思う。

2. 『ヴォルガの舟唄 扇光樂』(1932)

2.1. 作品解説

『ヴォルガの舟唄 扇光樂』は、森が 1932 年に制作した作品で、ロシア民謡《ヴォルガの舟唄》に基づき、映像によってリズムの表現を試みた実験的作品である。これは当時市販されていた《ヴォルガの舟唄》のレコード（毎分 78 回転の SP 盤）と同期させて上映するレコード・トーキーとなっている。本作の制作過程は、森本人が『パテーキネマ』誌上に詳しく綴っており、その作品の内容を詳しく知ることができる。森の記述に基づいて、具体的に見ていくこととしよう（次段落の内容は、森 18-19 に拠る）。

まず円を二等分し、さらにそれらを七等分する（図 1）。十四等分されたピースの一つに一つの音があてがわれ、ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シとなり、2 オクターヴ分の音域が出来上がる。音高は反時計回りで推移していく（図 2）。音高は円全体に対する扇形の図形の比率で表される（図 3）。作品中では大小 2 つの円を組み合わせ、外側の図形は高音域（ト音記号で表記される）、内側の図形は低音域（ヘ音記号で表記）を表現する（図 4 および図 5）。これらの図形によって、《ヴォルガの舟唄》のメロディーを映像で表現するのである。



2.2. 使用レコードの特定調査報告

このような仕組みで作られた『ヴォルガの舟唄 扇光樂』であるが、2015 年 6 月現在、本篇映像を収めた 9.5mm フィルムは兵庫県神戸市の神戸映画資料館に所蔵されているが、上映当時フィルムと一緒に再生された SP 盤レコードについては、その所在が不明であるため、継続した探索が行われてきた。しかしながら、発表者が調査に着手する以前には、レコード盤の発見はおろか、その元となった当時発売されていたレコードの規格番号等すらも明確に判明していなかった。

『ヴォルガの舟唄 扇光樂』に用いられたレコードについては、森本人が「パロホンの E 六〇〇一の B 面」（森 20）と記述している。しかし、録音史上「パロホン」という名を冠したレコード・レーベルは存在しない。ただし、森紅が書き間違えてしまった可能性、あるいは当時の外国語のカタカナ表記の問題を考慮すれば、「パロホン」によく似た響きのレーベルは存在する。1896 年にスウェーデン系ドイツ人の実業家カール・リンドストレム（Carl Lindström）によってドイツに設立された「パーロフォン（Parlophone）」である。パーロフォンは主にドイツとイギリスで営業していたレコード・レーベルであり、当時の日本では「パーロフォン」表記の他は「パーロホン」「パルロフォン」「パルロホン」など複数のカタカナ表記が存在していた（本稿では、これ以降『パーロフォン』に表記を統一する）。1929（昭和 4）年にはドイツ系商社イリス商会が総代理店を務めて日本法人である「日本パーロフォン」を設立、ドイツから原盤を輸入して国内プレスを行うほか、日本国内での録音も積極的に行っていた⁶。しかし、1933 年 8 月に日本コロムビアに吸収合併されることで活動を停止し、4 年弱の短期間で日本パーロフォン・レーベルは消滅した⁷。

「パロホン」をパーロフォンであると推測した発表者は、2014 年 9 月に国立国会図書館東京本館・音楽資料室において日本パーロフォンの販売目録調査を行った。その結果、「E6001」という規格番号を持つレコード盤の存在を発見し、当該音源が「ダヨス・ベラ指揮バラライカ・オーケストラ」ならびに「ウチャカウ・コサック合唱隊」による演奏で、1931 年 12 月の新譜として国内発売されたことが判明した⁸。日本パーロフォン最後期の販売目録（1933 年）にも当該音源の記述が確認できたこと⁹と、吸収合併先の日本コロムビアの 1934 年以降の販売目録において当該音源の再発売を確認できなかったことから、日本パーロフォンでの発売は 1931（昭和 6）年末から同社が活動を停止する 1933（昭和 8）年 8 月までの 1 年半あまりの短期間であったということになる。

3.《ヴォルガの舟唄》が選び出されたプロセスの考察

3.1. 戦前日本の音楽文化ならびにレコード文化と《ヴォルガの舟唄》

かくして、森紅が『ヴォルガの舟唄 扇光樂』の上映に用いたレコード盤の厳密な特定を行うことができたのであるが、ここで新たな疑問が浮かび上がる。そもそも、どうして森は映像による音楽の表現を試みる実験作品において、数多ある楽曲の中から《ヴォルガの舟歌》を題材として選び出したのであろうか。

その謎を解くために、再び森の発言に注目してみよう。彼は《ヴォルガの舟唄》を選定した理由として、「試作である故なるべく一般に知られておるリズム、そして効果的のもの、その上に之の楽譜が単純で作者の瘦せ腕でも、ある程度までこなせるだらうといふ点」

(森 19) を挙げている。映像によって音楽の表現を試みる作品においては、人口に膾炙している楽曲が選ばれる必要であるということ、なおかつ森の制作技術でカバーできるような単純な旋律線を持つ楽曲が必要であるということである。こういった条件を満たした楽曲が、《ヴォルガの舟歌》であると森は述べているのである。

《ヴォルガの舟唄》はロシア西部（ニジニ＝ノヴゴロド地方）の船曳き歌であり、作曲家のミリイ・バラキレフ（1837-1910）が採譜・編曲しメロディが普及したとされている。日本では大正時代に門馬直衛（1897-1961）の詞が付いた楽譜が出版され、広く愛唱されていた。音楽評論家の片山杜秀は、「日本人の想像する重苦しいロシアの風土とは、ツルゲーネフやドストエフスキーよりも、この舟歌によって刷り込まれたとっていい」（片山 39）と述べており、この曲が当時の日本人のロシア観を作り上げるのに大きく役立ったことを指摘している。当時の日本においてロシアの音楽に対する評価は高く、楽壇の重鎮であった山田耕筰（1886-1965）はロシア民謡と日本民謡の類似性に注目し、日本の音楽文化の発展のためには、ロシア音楽を規範とした洋楽の発展が重要であると述べている¹⁰。こういったことを踏まえると、ロシア民謡の中でも最も人口に膾炙した《ヴォルガの舟唄》は、当時の日本で特に高く評価されていた可能性が考えられるのである。

ところで、当時の日本におけるレコード文化はどのような状況だったのであろうか。『ヴォルガの舟唄 扇光楽』が制作された1930年代の日本は、世界でも例を見ないほどのレコードの一大消費地であった。野村光一『レコード音楽読本』（中央公論社、1934）、あらえびす（＝野村胡堂）『名曲決定盤』（中央公論社、1939）といったレコード評論に関する書籍は、再版が繰り返されるほどの人気となった。英 HMV で 500 組に頒布予定で企画された、フーゴ・ヴォルフ（1860-1903）の歌曲集の 6 枚組アルバムに予約者が集まらず困窮していたところ、日本から 111 組の予約が入るということもあった¹¹。1920 年代後半には海外のメジャー・レーベルが相次いで日本支社を創設し、日本のレコード市場は拡大の一途を辿った。一つの曲でさまざまなヴァージョンのレコードが容易に手に入るような、欧米に比肩する大規模のレコード市場が確立されたのである。

レコード音楽における《ヴォルガの舟唄》は人気レパートリーの一つであった。SP 盤時代だけでも、ダヨス・ベラ楽団以外にもさまざまな演奏家がさまざまな編曲で録音を遺している。一例を挙げると、フォードル・シャリアピン（バス）、藤原義江（テノール）などの声楽独唱や、ドン・コサック合唱団（男声合唱）などの合唱、あるいはフリッツ・クライスラーによるヴァイオリン編曲版、果てはグレン・ミラー楽団のジャズ・アレンジによる録音まで存在した。

3.2. なぜダヨス・ベラの《ヴォルガの舟唄》が用いられたのか？

ではなぜ森は、当時幾種類も発売されていた《ヴォルガの舟唄》の中から、1年半余りの短期間にしか発売されなかった、ダヨス・ベラによるレコードを選んだのであろうか。再び森の発言に注目してみると、森はこのレコードについて、「一番にロシア民謡の気分を見せている」（森 20）と評している。「ロシア民謡の気分」が最も濃厚であるとは一体どういうことなのだろうか。ダヨス・ベラの《ヴォルガの舟唄》のレコードについて分析を施して、それらを読み解いてみたい。

ダヨス・ベラ盤の特徴としてまず挙げられるのは、その楽器編成である。まずはベラ自身によるヴァイオリン独奏。そしてバラライカ・オーケストラによるバラライカ合奏。後半部には男声合唱も現れる。中・低音域の重々しい男声合唱と、ポルタメントを多用したヴァイオリンの音色は、曲の重苦しさを強調したり、哀愁あふれる情緒を形成する。

そして、用いられている楽器の中で特に注目すべきはバラライカである。

バラライカは18世紀初頭には存在していたとされるが、現在伝わるような形となったのは、1880年代にV・V・アンドレーエフ（1861-1918）によって改良が加えられて以降だと言われている¹²。アンドレーエフは改良したバラライカを用いて楽団を結成し、ロシア民謡の保存や民衆への啓蒙活動を行い、愛国心の醸成に努めたとされる。バラライカはすなわち「ロシア」なるものとの強い繋がりが存在するのである。これは帝政ロシアが崩壊してソヴィエト連邦が創立してからも引き継がれた。第一次五カ年計画においては、バラライカの大量生産がその内容に含まれてさえたのである。このように「ロシア」や「ソヴィエト」と密接に結びついたバラライカという楽器が用いられていることで、聴取者にロシアやソヴィエトのイメージを想起させるのに大きな効果を発揮するのである。

男声合唱とヴァイオリン、そしてバラライカという楽器編成によって、当時日本人がロシアに抱いていた重苦しい「ロシア」の雰囲気、すなわち森が述べるところの「ロシア民謡の気分」を最も濃厚に見せているのが、ダヨス・ベラ楽団のレコードであると言えるのである。

そして、ダヨス・ベラのレコードが森にとって都合の良い面はもう一つある。このレコードの演奏はダイナミクス（強弱）の変化に富んではいるが、例えばヴァイオリンや声楽独唱による《ヴォルガの舟唄》の他の演奏と比べて、相対的にテンポの揺れが少ないのである。テンポの揺れが少ない、つまり一定のテンポで進められる演奏は、言うまでもなく映像を制作するに当たって扱いやすい。当時9.5mmフィルムでトーキー作品を制作することは技術的に非常な困難を伴い、映像と音声の同期という、トーキー映画における技術上の大前提でさえも克服することが難しかったのである。映像化に有利である一定したテンポを持つ、「作者の痩せ腕でも、ある程度までこなせる」ような特徴を持った演奏を、森が意図的に選んでいる可能性が高いことが、ここから伺えるのである。

4. その他の森紅作品における音楽的要素

ここまで『ヴォルガの舟唄 扇光樂』に焦点を絞って分析してきたが、本稿の最後に、他の森紅作品において確認できる音楽的要素についても少し触れておきたいと思う。

森がトーキーについて大きな関心を寄せていた例として挙げられるのが、『開会の挨拶』（制作年不詳）で、題名通り森がカメラの前でスピーチを行う作品である。制作当時、百貨店などで街頭録音を行っていた仏コンチネンタル社の「ホノマトン」に森自身の声を録音し、その音と映像を同期させたレコード・トーキーである。このため、音声と映像は全く違う場所で収録されている可能性が高い。恐らく、ミュージカル映画などでしばしば行われるプレ・スコアリング（プレスコ）の手法を用いて、予め録音されていた音声に合わせて、演説の映像を撮影したと推測される。トーキー映画の最初期に制作されたデモ・フィルムのごとき作品であるが、途中森の口元の超クローズアップが挿入されるなど、映像表現においても実験的なショットが見受けられるのが興味深い。

続いての例が『童話劇 伯母さまの冗談』（制作年不詳）である。主人公の夢が繰り広げられるシーケンスにおいて、ピアノを弾く少女の右手のクローズアップが挿入される。注目すべきは、その少女の手の動きのぎこちなさである。恐らくピアノのレッスンを殆ど受けたことがないと推測されるその非常にぎこちない手つきは、何か特定の作品を演奏しようとしている訳でもなく、狭い音域の黒鍵上を行き来するだけである。この一種オスティナート（＝執拗反復）的とも言える少女の手の動き、そしてその映像から想像されるような音楽的響きは、音楽的要素の強い他の森作品にも共通する要素であろう。

3つ目は『千鳥の曲』（製作年不詳）である。同名の邦楽曲（二世吉沢検校作曲）を念頭に置いたと推定される作品で、『ヴォルガの舟唄 扇光樂』と同様上映時に市販のSP盤レコードを同時再生させて鑑賞する作品であった可能性がある。映像は『ヴォルガの舟唄 扇光樂』同様抽象度の高いもので、三角や丸などの図形が画面上に不規則に浮かんで消える動作を繰り返す。同作が筆者の推測通り『千鳥の曲』を映像化しようとした作品なのであったとするならば、これらの図形は音色を表現したものであるとも考えられる。邦楽の伝承において、学習者はまず「チン」「トン」「シャン」といった言葉で旋律をなぞって曲の節回しを覚えていく「唱歌（しょうが）」という慣例があり、本作品に現れるさまざまな図形はそれらとの対応も十分に考えられるだろう。今後の調査が必要な作品である。

最後に取り上げるのが『旋律』（1933）である。画面の上辺から底辺に向かって、7本の縦線が並んでおり、それが不規則に点滅を繰り返すと同時に、『千鳥の曲』で見られたような丸や三角といった図形が浮かんで消えていく。この作品について、『パテーシネ』誌上では「レコード六段曲に合わせて線の移動と方形の運動する特殊映画のトーキーである」（酒蛙々々居士 36）という解説がなされており、恐らく箏曲《六段の調べ》（八橋検校作曲）をもとに制作され、『ヴォルガの舟唄 扇光樂』同様SP盤レコードと同

期上映させる方式であったと推定されるが、現時点で発表者はその映像の規則性を発見できていない。本作品も今後の継続した調査が必要であろう。

これら4作品から見出せる共通の特徴としては、映像による音楽（音響）の表現の追求であろう。しかし、これらの映像からは、テンポの揺らぎや流れるような旋律といった音楽的要素よりも、変化のないテンポや同じ音あるいは音型の繰り返しであるなど、より直截的な表現が想像できる。ドイツ表現主義やロシア・アヴァンギャルドに代表されるような前衛映画の影響を見出すこともできるだろう。1929年にはヴァルター・ルトマンの『伯林 大都会交響楽 (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt)』（ヴァルター・ルトマン、1927）が、1932年にはジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男 (Chelovek s kino-apparatom/Man with a Movie Camera)』¹³（1929）がそれぞれ公開されており、森がこれらの作品を目にしていた可能性は十分に考えられる。考えてみれば、『ヴォルガの舟唄』も同じフレーズを絶えず繰り返す楽曲である。

おわりに

森紅はリズムや音の映像化に大きな関心を持っていた。1932年に制作した『ヴォルガの舟唄 扇光楽』で、森はリズムの映像化を試みた。『ヴォルガの舟唄 扇光楽』にあたって選ばれたダヨス・ベラによるレコードは、主にバラライカの音色によって醸成される「ロシア」のムードが強くあり、なおかつテンポの揺れが比較的少ない演奏である。音楽を映像で表現することを試みる森が、自らの映像表現の理想に適う効果的な音源を注意深く選定したことが伺える。裏を返せば、このことは数多ある『ヴォルガの舟唄』のレコードの中から森の映像演出プランに適うような音源を選び出せるような、当時の日本の充実したレコード音楽文化を傍証していると言えるのではないだろうか。

このように、森を始めとした戦前日本のアマチュア映画作家たちを取り巻いていた音響的なコンテキストは豊饒なものであったのである。今後アマチュア映画作家についての研究を行う際には、こういったコンテキストも念頭に置く必要があるということを強く主張して、本発表の結びとしたい。

引用文献リスト

森紅「試作として」（『パターキネマ』第3年6月号、全関西パターキネマ聯盟、1932）。

酒蛙々々居士「森紅氏論」(『パテーシネ』1938年1月号、全日本パテーシネ協会、1938)。

片山杜秀『ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻 CD集2 解説書』(ロームミュージックファンデーション、2006)。

註

- 1 那田尚史「荻野茂二の絶対映画？」『映像学』74号(日本映像学会、2005)、54-72
- 2 西村智弘「戦前のアート・アニメーション——アマチュア映画作家のアニメーションをめぐる状況について」、『多摩美術大学研究紀要』23号(多摩美術大学、2008)、129-147
- 3 郷田真理子「フィルムセンター所蔵の小型映画コレクション 9.5mm フィルム調査の覚書」『東京国立近代美術館研究紀要』17号(東京国立近代美術館、2012)、95-109
- 4 浅利浩之「荻野茂二寄贈フィルム目録」『東京国立近代美術館研究紀要』18号(東京国立近代美術館、2014)、104-124
- 5 松谷容作(2014)「映像におけるアマチュア——森紅の「再発見」」、『神戸の映像文化——「神戸と映画」「神戸映像アーカイブプロジェクト」の取り組み』、12-14
- 6 中でも戦前から1970年代まで日本を代表する指揮者の一人として活躍した近衛秀麿(1898-1973)は日本パーロフォンで精力的に録音を行い、1930年3月にはグスタフ・マーラーの《交響曲第4番》の世界初録音を同社で行っている。
- 7 倉田喜弘『日本レコード文化史』(岩波書店、2006)189-190
- 8 『パーロホンレコード 十二月新譜』(イリス商会パーロホン部、1931)4
- 9 『パーロホンレコード 総目録 昭和八年三月まで』(イリス商会パーロホン部、1933)39
- 10 山田耕筰「ソヴィエト音楽と民謡」『山田耕筰著作全集 I』(岩波書店、2001)279-292
- 11 歌崎和彦編著『証言—日本洋楽(クラシック)レコード史(戦前編)』(音楽之友社、1998)114
- 12 柚木かおり『民族楽器バラライカ』(東洋書店、2006)10-24

13 日本初公開時の邦題は『これがロシアだ』である。

● 日本人・李香蘭帰る — 被占領期の山口淑子を巡る試論

羽鳥隆英（はとりたかふさ、早稲田大学演劇博物館招聘研究員）

0.

2014年9月7日、山口淑子が満94歳の生涯を閉じた。同年12月23日、東京・渋谷 UPLINK で開催された講演会『山口淑子さんを偲んで』では、編著書『李香蘭と東アジア』（東京大学出版会、2001年）や著書『日本の女優』『李香蘭と原節子』（岩波書店、2011年）を持つ映画学者四方田犬彦が豊富な映像資料を引用しつつ、また自身が晩年の山口に取材した折の逸話を紹介しつつ、彼女の波瀾万丈の生涯を回顧した。講演も大詰を迎えたころ、講演者は私達に語り掛けた。山口淑子の遺品が然るべき公的機関に寄贈されれば、ぜひ研究に参加したいと。

1920年2月12日、山口淑子は日本人の両親の下、中国東北部に生を享けた。¹ 国籍は日本である。幼時より中国語の研究を重ねるとともに、1933年には中国の故習に従い、父親の知己である親日軍閥の将軍李際春と形式的に養子縁組し、中国名「李香蘭」を授けられる。同年、ロシアで活躍したイタリア人歌手に師事し、西洋音楽を修業し始めると、歌唱力と語学力に着目した奉天放送局に誘われ、李香蘭名義でラジオ『満洲新歌曲』に出演する。

1938年、満洲映画協会に招かれた山口は、中国人李香蘭の仮装を引き継ぎつつ、映画『蜜月快車』（上野真嗣監督）で銀幕に初登場した。東宝＝満映合作の『東遊記』（大谷俊夫監督、1939年）に続き、やはり東宝が主導した『白蘭の歌』（1939年）、『支那の夜』（1940年）、『熱砂の誓い』（1940年）の通称「大陸三部作」のヒロインを熱演し、日本映画界に進出する一方、1941年には東京・日本劇場における独唱会『歌ふ李香蘭』に際し、世に言う「七回り半事件」を巻き起すなど、女優業と歌手業の双方で日本人からの熱狂的な人気を獲得する。

1945年8月、日本が敗戦を迎えると、山口は漢奸（売国奴の中国人）裁判に掛けられた。死刑の噂が飛び交うなか、日本国籍を持つ事実が証明され、無罪判決を受けると、1946年4月に日本に引き揚げ、本名の山口淑子で歌手業を再開する。

1947年には新劇に出演、1948年には松竹『わが生涯のかがやける日』（吉村公三郎監督）に主演し、本格的に日本映画界に復帰する。またアメリカ映画『東は東』（1951年）や『東京暗黒街・竹の家』（1955年）には Shirley Yamaguchi 名義、

香港映画『天上人間』（1954年）や『一夜風流』（1957年）には再び李香蘭名義で出演するなど、1950年代には環太平洋的な活動を展開するが、1958年の東宝『東京の休日』（山本嘉次郎監督）を最後に女優業から引退する。1969年にフジテレビ『3時のあなた』司会に就任後、1974年からは政界にも進出し、1992年までの18年間、参議院議員を務めるとともに、自由民主党の要職を歴任した。

話題を戻そう。前述の講演者の発言に触発を受けた筆者は、当時の勤務先である早稲田大学演劇博物館に遺品の寄贈を受け、関係者に接触した。特に前半生を通じ、狭義の政治に翻弄され続けた山口淑子だけに、寄贈先との生前の因縁が浅ければ浅いほど、中立的な研究の条件が整うと考えたためである。結果的に交渉は進展せず、2015年3月31日、筆者の演劇博物館助手の任期満了と同時に事実上の打ち切りを迎えた。とは言え、2015年3月に新装した常設展「映画・テレビ」には区画「追悼・山口淑子」を設け、演劇博物館が以前から所蔵する映画作家若杉光夫の遺品より、前述の香港映画界での主演作『神秘美人』（華克毅 [= 若杉光夫] 監督、1957年）に関する撮影台本や写真帖など、知られざる一次資料を紹介した。新たな山口淑子論の地平を開拓し得たと自負する。

今一つ書き留めたいのは、交渉の過程で筆者が招待を受けた「山口淑子を偲ぶ会」（ホテルオークラ東京本館、2015年1月23日）の様である。日本映画学会会員から見れば、何よりも元・李香蘭である山口に対し、当日は専ら自由民主党の元・参議院議員の／による／のための言葉が手向けられた。この事実は私達の責務、すなわち山口淑子 = 李香蘭 = Shirley Yamaguchi を巡る包括的な研究の必要性を逆照射する。以上が研究全体の発端である。

1.

前節に急ぎ足に整理した通り、数奇との形容が陳腐に聞こえるほどの運命を生きた山口淑子については、前掲の『李香蘭と東アジア』『李香蘭と原節子』などを筆頭に、すでに一定の映画研究の蓄積が認められる。とは言え、議論の重心は戦中期、すなわち山口淑子 = 李香蘭に傾きがちである。試みに『李香蘭と東アジア』の目次を開こう。

I 満洲／日本

李香蘭、日劇に現る 歌ふ大東亜共栄圏 鷺谷花

李香蘭を見返す視線 ある台湾人作家の見たもの 垂水千恵

『私の鶯』と音楽の都・ハルビン 岩野裕一

Ⅱ 上海

魅惑の姑娘スター李香蘭の転生 甘粕正彦と岩崎昶、そして川喜多長政 牧野守

“淪陷区”上海の恋する女たち 張愛玲と室伏クララ、そして李香蘭 藤井省三

『萬世流芳』評 張愛玲

納涼会見記 李香蘭／張愛玲ほか

『萬世流芳』の民衆的遠近法 古蒼梧

Ⅲ 戦後

李香蘭と朝鮮人慰安婦 四方田犬彦

中華偶像の変遷 李香蘭からヴィヴィアン・スーまで 門間貴志

Ⅳ 共同討議 映画史のなかの李香蘭 山口淑子／門間貴志／石田美紀／鷲谷花／岩野裕一／牧野守／四方田犬彦

以上の通り、論集の躯幹を構成する全 11 章中、実に 8 章までが戦中期の話題である。実際、山口の生涯を通じ、戦中期が最もメロドラマ的である以上、こうした関心の勾配は自然である。しかし同時に、前掲の目次中の四方田犬彦「李香蘭と朝鮮人慰安婦」も焦点化した反戦映画『暁の脱走』（谷口千吉監督、1950 年）を除き、敗戦後の山口への関心が希薄である事実は、今後の私達の方向性を示唆する。実際、15 年戦争の陰の記憶を背負うはずの山口が、中国人李香蘭の仮装を脱ぐや、数年で被占領期の芸能界に本格的に復帰したのは不思議であり、如何なる歴史的状況が介在したのかを巡る真摯な議論が必要である。本論では、こうした問題に取り組む第一歩を記したい。

実際、映画評論家佐藤忠男による相互に矛盾した証言は、李香蘭の「復員」を取り巻く問題の所在を指し示す。

映画会社は彼女〔山口淑子〕を中国人であると宣伝しており、日本人であることは秘密にされていた。一部にそれを疑っていた人もいたようであるが、おおむね秘密は保たれ、たいていの映画ファンは彼女を中国人だと信じていた。十代前半だった私なども全くそう思っていたものである（佐藤「解説」、440 頁）。

李香蘭が中国語だけでなく日本語も完璧に話すことから、もしかしたら日本人ではという疑いがなかったわけではない。[…]
だから敗戦後、彼女が自分は本当は日本人であると告白したときにも、私など、「あ、やっぱり」と思っただけだった。たいていの人
がそうだったのではないか（佐藤「豊に座らない女」、25 頁）。

一方に李香蘭を中国人と信じ込み、結果的に国策に追従した不明、他方に李香蘭の偽装を黙認し、結果的に国策に追従した不明、『キネマと砲声 日中映画前史』（岩波書店、2004 年）の著者の記憶はなお、両者の狭間に不断の書き換えを続けるのかも知れない。こうした忘却の政治性を念頭に、次節では一旦、戦中期に関心を遡及したい。

2.

今回日劇に特別出演の為、満洲映画女優李香蘭・孟虹の両嬢は〔1938 年 10 月〕19 日午前 8 時、関係者多数の出迎えを受けて東京駅着。華々しく来朝した李香蘭嬢は奉天生れの本年 19 才。神原恭男氏の率いる白声管弦楽団の歌手で、早くより白系ロシア人の音楽家より教育を受け、伊語、英語それに純粹北京官話を話す才媛で、ラジオ、レコード共に日本語、満語を自由に駆使しているラジオ界の人気女王である。

なお目下、高島屋にて開催中の「満洲資源展覧会」に御挨拶の為、出演いたします（「満映女優李香蘭・孟虹両嬢来朝」）。

山口淑子 = 李香蘭が初来日した 1938 年 10 月、『讀賣新聞』に掲載された彼女の略歴については、すでに映画学者鷺谷花の論文や映画史家田村志津枝の著書などにも引用済である（鷺谷、22 頁／田村、113 頁-114 頁）。とは言え、これらの先行研究では着目されないものの、この紹介には奇妙な序列の転倒が認められる。すなわち、新人の「満洲映画女優李香蘭」の日本に向けた紹介である以上、本来的には第一に日本語、第二に満州語や中国語の語学力に言及するのが自然であるのに対し、ここではイタリア語と英語の語学力が先述され、これらが「才媛」との肯定的な評価を招き寄せる。「白声管弦楽団」に所属し、「早く

より白系ロシア人の音楽家に師事したとの記述と併せ、この紹介には白 = 欧米性の主題系が一貫し、李香蘭を巡る東アジア性に対する優位を占めるのである。

初来日時の李香蘭に見え隠れした欧米性は、山口淑子の日本映画への出演が本格化するや、映画的テキストにも明確に刻印され始める。「大陸三部作」が『白蘭の歌』、すなわち「白」「李香蘭」「歌」= 西洋音楽の組合せに始まるのは示唆的である。実際、李香蘭と欧米性の結び付きは、しばしば彼女がソプラノの美声を披露する場面と共起する。続く第二作『支那の夜』の大詰を再生しよう（01 : 12 : 10-15 : 10）。洋装した長谷川一夫の新郎の傍らで、やはり洋装の花嫁衣装を身に着けた李香蘭が主題歌を甘く口ずさむ。二人の後景では上海の夜景に横文字のネオンサインが煌めく（図①）。²同様の傾向は当然、歌手李香蘭にも該当する。「七回り半事件」を巻き起した『歌ふ李香蘭』については先述したが、公演の掉尾を飾る『乾杯の唄』が歌劇『椿姫』の一曲であり、1939年に日本公開された「アメリカ映画『オーケストラの少女』[1937年]で、主演のディアナ・ダービンがうたって評判を呼んでいた歌」（田村、255頁）であるとの事実もまた、彼女のペルソナを欧米化したはずである。

こうした欧米性の主題が最も尖鋭化したのが、15年戦争末期に製作され、日本映画史に神話的な位置を占める音楽映画『私の鶯』（島津保次郎監督）であるのは論を俟たない。全編にロシア語が飛び交う本作では、ヒロインは白系ロシア人歌手に養育された日本人孤児であり、山口淑子が李香蘭の仮装を被る必要性は希薄である。「大陸三部作」における李香蘭が曲がりなりにも媒介した日中関係は、本作ではほとんど後景に退いたままである。にもかかわらず、欧米的な李香蘭という逆説に潜む政治性への手掛かりを与えるのもまた、『私の鶯』とは言えまいか。

『私の鶯』の主要な舞台はハルビンである。この都市の特性を巡り、音楽史家岩野裕一は以下のように述べる。

『私の鶯』のクライマックスで、白系ロシア人のオペラ歌手デミトリに「日本は神の国だ」と感謝の言葉を語らせているのは、明治以来の近代化の過程のなかで、西洋の文明を規範として必死に努力を重ね、西洋人から尊敬を受けたい、と熱望してついに果たせなかった日本が、米欧支配の世界を打破すべく、一世一代の大ばくちに出た満洲の地で垣間見た「夢」の象徴ではなかったか。そして私たちは、ハルビンという都市が、「大東亜共栄圏」のなかであって唯一、日本人が白人——それは白系ロシア人、そしてユダヤ人という、いずれも抑圧される側にあった民族だったのだが——に対して優位を保っていた場であったことに、改めて注意を向けるべきであろう。

しかしながら、祖国を失い、零落した暮らしを送る白系ロシア人に対して、ハルビンの日本人すべてが、スクリーンのなかのような、紳士的で慈悲深い庇護者としてふるまったわけではない。いやむしろ、その屈折した心理は、ゆがんだ劣情となって顕れることのほうが多かったといえるだろう（岩野、93 頁）。

岩野の指摘する、ハルビンという都市に環流する日本人の倒錯的な心性は、欧米的な李香蘭という逆説とも正確に共鳴し合うに違いない。すなわち、当時の日本人の欧米性に対する劣等感を超克するため、中国人という民族性に加え、特に「大陸三部作」における、実年齢が一回り年長の長谷川一夫との非対称的な共演に由来する「女子供」のジェンダー論的特性を通じ、二重の抑圧を受けた「姑娘」李香蘭に対し、倒錯的に欧米性が付与されたとは解釈し得ないか。言い換えれば、日本人は李香蘭という回路を通じ、見下ろす視線の彼方に欧米性を位置付け直そうと試みたとは解釈し得ないか。ここでは李香蘭に抗日から親日への「調教と馴致」（四方田、129 頁）を施す長谷川自身、歌舞伎の女形出身者の洋装という倒錯を生きた事実も看過し得ない。仮に東宝が生粋の現代劇出身の花形、例えば高田稔を相手役に起用した場合、洋装を着慣れた高田の傍らに、李香蘭の花嫁姿が調和し得たかは疑わしい。

3.

前節では、戦中期の山口淑子 = 李香蘭に見え隠れする欧米性を概観した。無論、本論の主題である李香蘭の「復員」を考察するための補助線である。敗戦後の山口の初動を特徴付けるのは、まさに欧米性の前景化だからである。

1946 年 4 月、「中国人か日本人か、はては朝鮮人かと騒がれた李香蘭が“私は立派な日本人だわ”と上海から […] 帰って来た」（「日本人・李香蘭帰る」）。あまりにメロドラマ性を欠いた報道とともに、敗戦国日本の土を踏んだ山口淑子が最初に出演したのは、同年 10 月に東京・帝国劇場で開催された独唱会である。「山田和男氏の指揮並びに伴奏で、日本歌曲、中国歌曲及び歌劇『ボエーム』『トスカ』『お蝶夫人』の aria を歌って、声楽家として第一歩を踏み出した」（「山口淑子・紹介」）。この初動に対し、暴露雑誌『真相』が見せた反応は興味深い。

「オペラを勉強してオペレッタ歌手として再起する」と声明？を発したが彼女がセンセイだとゆう三浦環女史も地下で目をマルクているだろう。 […] 東宝と一年間ダケ契約も出来て、今後専ら楽壇で日本人山口淑子の唄を聴いて貰うのだそうだが、同じ楽壇再起でも諏訪根自子とはワケが違う。昨年 10 月の芸術祭にこの御両人揃って帝劇に返り咲いたが山口淑子の楽評は残念

ながら一行も拝見出来なかった。黙殺されたのなんのとケチをつけるわけではない。くり返してゆうがワケが違うのだ。だいいち本当のゲイジツ家だったら戦犯第一級にも劣らぬ大陸時代の業績が黙ってはいないはずではないか（石橋、30頁）。

暴露雑誌の煽情性を聞き流しつつ、この記事に向き合えば、山口淑子の「復員」を巡る歴史的状況が視界に浮上し始める。山口は西洋音楽との結び付きを強調しつつ、戦中期の李香蘭に見え隠れした欧米性を前景化し、被占領期の日本に適合するペルソナへの更新を企図した。にもかかわらず、前掲の独唱会の曲目に「中国歌曲」が含まれる事実が図らずも示唆する通り、山口淑子＝李香蘭の記憶、すなわち15年戦争の負の記憶を払拭し得ぬまま、独唱会は閉幕した。とはいえ、欧米性の前景化という山口の戦略は、音楽界から演劇界に主戦場を移しつつ継続する。

独唱会の翌1947年、山口淑子は立て続けに東京・帝国劇場の新劇に出演した。4月『ケンタッキー・ホーム』全4幕（白井鐵造演出）と6月-7月『復活』全4幕（土方興志演出）である。前者はアメリカの代表的な作曲家スティーヴン・フォスターの生涯に取材した伝記劇であると同時に、彼の楽曲を随所に散りばめた音楽劇であり、山口の役柄はフォスターと結婚するジェーン・マクダウェルである。筋書の表紙を飾るのが山口の肖像である事実に鑑みても、実質的に彼女の主演作と見るのが妥当である（筋書『ケンタッキー・ホーム』、表紙）。また後者はレフ・トルストイのロシア文学を原作に据えた翻訳劇であり、山口の役柄はカチューシャである。再びヒロイン役の山口の似顔絵が筋書の表紙の中心を占め、公演における彼女の比重を証拠立てる（筋書『復活』、表紙）。共演はともに第一線の新劇人であり、滝澤修や森雅之、石黒達也や清水将夫など、両演目に共通する顔触れも見られる。

これらの新劇公演への出演が、欧米性の前景化を通じたペルソナの更新の一環であるのは論を俟たない。実際、ここでは山口淑子＝李香蘭の記憶を呼び覚ます要素、すなわち前年の独唱会における「中国歌曲」のような要素は見当たらず、欧米性への同一化はより急進的である。日／中の分裂を生きた李香蘭が、今度は李香蘭／山口淑子、すなわち敗戦前／敗戦後の分裂を縫合し得ぬままに呻吟するとき、こうした急進性は自然の発露と言えよう。とはいえ、結果が山口に安定したペルソナを与えたとは言えない。一方に「民間情報部（C・I・E）の並々ならぬ御指導」（平尾、5頁）の下、生粋のアメリカ音楽を散りばめた『ケンタッキー・ホーム』、他方に「トルストイの原作を“革命に目覚める人間”という解釈で脚色したモスクワ芸術座版脚本」に従属した結果、「ソ連側にとっては願ってもないイデオロギー宣伝の場」と化し、「楽屋にはソ連大使館の文化担当官らが花束を持って何度も激励に訪れた」（山口／藤原、391頁）という『復活』、米ソ冷戦が新劇人山口淑子を引き裂き始めたのは皮肉である。

4.

前節では、敗戦後の日本に「復員」した山口淑子が、音楽界における敗戦前 = 李香蘭 / 敗戦後 = 山口淑子の分裂に続き、演劇界における米ソ冷戦の分裂を経験するに至る過程を素描した。仮に彼女が「ソ連」との同一化を選択した場合、例えば亀井文夫が山田五十鈴を主演に監督した『母なれば女なれば』（1952年）や『女ひとり大地を行く』（1953年）などは、あるいは山口主演で製作されたかも知れない。とはいえ、ここでは山口のペルソナの分裂自体がメロドラマ的な説得性に帰結する奇妙な映画的文脈に注目し、今後の研究への地均しに代えたい。すなわち、山口が音楽界から演劇界を経由し、日本映画界に本格的に復帰した『わが生涯のかがやける日』である。

本作で山口淑子が演じたのは、ポツダム宣言受諾を推進し、敗戦前夜に暗殺された政治家（井上正夫）の令嬢役である。彼女は新聞人の仮面を被り、数々の悪事を働く暗黒街の顔役（滝澤修）の情婦に零落しつつも、なお父親を暗殺した軍人への復讐の志を抱き続ける。とはいえ、目指す仇敵がやはり零落した顔役の用心棒（森雅之）だと知れたとき、すでに二人は相思の間柄である。用心棒は顔役を殺害し、二人の至上の愛を信じつつ警察に自首する。

以上の粗筋からも読み取れる通り、本作における山口淑子の特徴は分裂である。物語の大半を通じ、彼女の役柄は情婦の側面を前景化し、「汚れ役に向かう山口淑子の演技に、文字通り体当たりのエネルギーが充満し […] 黒いドレスに身を包んで敏捷な獣のように動くその肉体は、これまでにないエロティシズムに満ちており、憎悪と悔恨という感情を直接的に示している」（四方田、241頁）。一方、蒙昧な愛国心から父親を暗殺した元軍人の用心棒に赦しを与え、再生への希望を差し出す大詰の場面には令嬢の側面が前景化し、崇高な雰囲気身を纏う。無論、こうした聖 / 俗の二面性を類型的な女性表象と批判するのは容易である。とはいえ、ここで着目すべきは、こうした階級的な分裂を抱えた役柄自体が、敗戦前の山口淑子 = 李香蘭のペルソナとも遙かに呼応する事実である。

実際、先述の通り、李香蘭には日本人の欧米性に対する倒錯した心性の投影が認められる。本来的には見上げる視線の彼方に位置する欧米性を李香蘭に付与し、見下げる視線の彼方に位置付け直そうと試みたとの解釈である。日 / 中の非対称的な狭間に引き裂かれた李香蘭は、同時に欧米性 / 東アジア性の狭間にも垂直的な振幅を続けたと言い換えられるかも知れない。こうした李香蘭の垂直的な振幅が敗戦後の日本に転生を見たとき、聖 / 俗の二面性を持つ『わが生涯のかがやける日』のヒロインが誕生したとは言えまいか。類型的に分裂したヒロインが、分裂を縫合するメロドラマ的な試みを放棄されたまま、なお物語中に説得性を保ち得るのは、山口淑子 = 李香蘭の残響が遙かに作用するからに違いない。本作のより丹念な映画的文脈分析を直近の課題に据えつつ、本論を閉じたい。

付記 本論では、被引用文献に見られる旧字体・歴史的仮名遣いは基本的に新字体・現代仮名遣いに書き改めた。

註

1 以下、山口淑子の略歴を整理するに際しては、主に下記の自伝を参照した。山口淑子／藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社、1990年〔1987年〕）、山口淑子『「李香蘭」を生きて』（日本経済新聞出版社、2004年）。

2 『支那の夜』の欧米性については、すでに複数の先行研究に指摘が見られる。ここでは下記の評言を引用する。

[[『支那の夜』には] フランク・キャブラに代表されるアメリカ映画の匂いがきわめて強い。[...] 舞台をモダニズム溢れる外地に置くことで、日本の映画監督がこれまで抑圧してきたハリウッドへの憧れを、そこに存分に投射しようとしていたことが窺われて面白い（四方田、122頁）。

引用文献／映画作品

石橋健次「李香蘭を中国人にしたのは誰か？」『真相』第9号（1947年）、28-30。

岩野裕一『私の鶯』と音楽の都・ハルビン」、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』、77-100。

佐藤忠男「解説」、山口淑子／藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社、1990年）、440-447。

佐藤忠男「量に座らない女」『キネマ旬報』2014年11月上旬号、24-25。

筋書『ケンタッキー・ホーム』（帝国劇場、1947年4月）。

筋書『復活』（1947年6月-7月）。

田村志津枝『李香蘭の恋人 キネマと戦争』（筑摩書房、2007年）。

「日本人・李香蘭帰る」『朝日新聞』1946年4月2日付朝刊。

平尾郁次「“ケンタッキー・ホーム”上演に際し製作者として」、筋書『ケンタッキー・ホーム』、5。

「満映女優李香蘭・孟虹両嬢来朝」『讀賣新聞』1938年10月23日付朝刊。

「山口淑子・紹介」、筋書『ケンタッキー・ホーム』、0。

山口淑子『「李香蘭」を生きて』（日本経済新聞出版社、2004年）。

山口淑子／藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社、1990年）。

四方田犬彦『李香蘭と原節子』（岩波書店、2011年〔2000年〕）。

四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』（東京大学出版会、2001年）。

鷺谷花「李香蘭、日劇に現る 歌ふ大東亜共栄圏」、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』、21-56。

『支那の夜』伏水修監督、小国英雄脚本、長谷川一夫／李香蘭ほか出演、東宝製作、1940年。VHS（東宝）。

『わが生涯のかがやける日』吉村公三郎監督、新藤兼人脚本、山口淑子／森雅之ほか出演、松竹製作、1948年。VHS（松竹）。

『私の鶯』島津保次郎監督／脚本、李香蘭／黒井洵ほか出演、満映＝東宝製作、1944年。VHS（東宝）。

図①



● アレクセイ・バラバーノフの映画における東／西側のコンテクスト

梶山 祐治（かじやまゆうじ、ロシア国立人文大学大学院博士後期課程）

はじめに

2013年5月、デビュー以来衰えることのない創作欲を示す中54歳で急死したアレクセイ・オクチャブリノヴィチ・バラバーノフ（1959-2013）は、現在もなおロシアでもっとも人気のある同国映画監督のひとりだと言える。バラバーノフは、ロシア人監督としては珍しく多作で様々なジャンルに取り組み、巧みなストーリーテリングによって広く大衆の支持を集めていた。フィルモグラフィー（本論末尾参照）を一瞥するだけでも、その多様な創造性の一端を窺い知ることができるだろう。同時に彼は、ロシア至上主義的な発言をする人物でもあり、愛国心が社会的に重要な役割を果たすこの国では好意的に受け止められていた（ただし、軍隊勤務でアジア、アフリカ諸国あるいはシベリアなどのロシア辺境の地を訪れたという経験に基づく彼の発言が主観的で公平さに欠けるものであることは、強調しておきたい）。この寡黙な監督の真意を推し量ることはきわめて難しい作業であり、その善悪を論じ良識を問うことは本稿の目的ではない。しかし、作中にも登場する祖国に執着心を見せる人物たちについてどのように考えるべきか、という問題は、作品と向き合う上で不可避なはずである。このとき、同じく頻繁にスクリーンに登場する外国のイメージが、自然と対照されることになるだろう。本稿は、そうしたロシアすなわち東と、西欧すなわち西のイメージに注目することで、ソ連崩壊によりロシア映画が財政的な後ろ盾を失った中でもっとも商業的に成功した愛国的な監督という、従来の認識には集約し得ない、映画作家としての創造性の豊かさに焦点を当てようと思う。

1. 新生ロシアと同調するフィルモグラフィー

バラバーノフは、長編第1作を撮る以前、ドキュメンタリー1本を含む短編作品4本を撮っている。これらはどれも興味深い作品ではあるが、本稿ではテーマとの関係上、長編作品のみを分析対象とする。長編第1作『幸せな日々』が製作された1991年が、ソ連が崩壊した年と一致しているからである。このため、彼のフィルモグラフィーは、崩壊したソ連が新しいロシアとして歩んでいく過程と否応なく同調することとなった。ソ連崩壊時、この国では共産主義的なユートピアの不可能性が自明になると同時に、社会主義的な経済システムが破たんすることによって、国内は精神・物質の両面でどん底の状態に陥っていた。先行研究においても、こうした事情を考慮した研究が見られる。A・スハヴェルホフは、バラバーノフの作品ではそのほとんどで主人公が居場所を探していることを指摘

する。例えば、『幸せな日々』は、主人公が誰にも邪魔されない場所を求めてペテルブルクを彷徨う物語であるし、『城』の主人公は、新しい赴任地でただ落ち着くことを願う測量技師である。居場所を探す主人公という映画の特徴は、「ロシア人に共通して見られる症候、ソ連という帝国の崩壊によってもたらされたもの、心理学者や社会学者たちが「アイデンティティーの危機」と名付ける出来事と共鳴している（Суховерхов 頁なし）」という。

国自体が絶望して希望が見えない状況の中、『ブラザー』のようなアクション映画で無敵の主人公が活躍する姿が、国民の支持を集めることになったのであった（この作品は、ロシア語原題は単に「ブラザー」を意味する単語「Брат」一語のみのため、本稿では続編と共に単に『ブラザー』『ブラザー2』で統一することにする）。鴻野わか菜は、新生ロシアが「父」なき世界であること、この作品で「父なるもの」（実父や父親代わりの警察署長）との訣別が繰り返し描かれていることに着目する。「ダニエラがいくつかの「イニシエーション」を経て兄と交代し、自分自身が唯一の権威となるという行為は、兄から「父」の王威を剥奪する一種の父親殺しであり、ソ連的な「父なるもの」の絶対性が失われたことが、ここではっきりと示される。『ロシアン・ブラザー』で描かれるのは、実力によって交代可能である兄弟間の闘争の物語であり、それは、富や才気次第でだれもが権力を手に入れることができる新生ロシアの社会形態の陰面なのである（鴻野「父なき世界——フィルムの中のロシア」161）」。

このように、先行研究においては、ロシアの満たされない状況について説得力のある分析がなされている。こうした社会状況を背景に持つ作品で、東と西を表象するイメージが作品を彩ることになるわけである。以下、いくつかの作品を具体的に見ていく。

2. スクリーンへの西側表象の侵入

初めに参照する作品は、日本未公開の『目隠し鬼ごっこ』である。この作品の舞台は1995年で、バラバーノフの作品では、ソ連解体の1991年にもっとも近い時代を描いている。この映画を見ると、ソ連崩壊後から4年でいかにアメリカ文化が浸透してきているかを知ることができる。主人公であるセルゲイとサイモンの殺し屋二人組は、対照的な役割を担わされている。サイモンは、セミョーンというロシア人名を持ちながら英語名を名乗っていることが示すように、アメリカ（文化）にかぶれた人物である。彼はあまり賢くなく、コンビの頭脳担当はセルゲイであるにも関わらず、英語の勉強をしているショットがある（後述の【図4】参照）。さらに、彼はマクドナルドを購入し、セルゲイに、早くてうまいマクドナルドを知らないのか、と興奮して話す場面がある。事実、1990年3月11日、ソ連末期の初出店時には大行列を作って以来、現在に至るまでロシアで人気の衰えないマクドナルドを95年の時点で知らないということは、驚きに値するかもしれない。一方このときセルゲイは全く関心を示さず、ピロシキへの愛着を口にしている。他にもサイモンのアメリ

カ文化に対する礼賛は確認できるのだが、それについてはセルゲイという人物とともに後で再び振り返ることにし、先にフィルモグラフィーを辿っておこう。

次に古い時代が描かれている作品が、ロシア国内で大ヒットし日本でも公開された『ブラザー』で、製作年と同じ 1997 年を舞台としている。この映画の主人公ダニーラは、アメリカに対する侮辱的な発言を頻繁に口にする。ロシアのロックを愛する彼は、アメリカ人と勘違いしてフランス人に向かって「アメリカの音楽はくそだ」と言い放つ。これは、ヨーロッパとアメリカが共にロシアとは異なる文化圏にあることを示す、意図的な混同だと思われる。また、バラバーノフ作品では常に露悪的な外国人として登場するチェチェン人に対し、この主人公もまた憎しみを隠すことはしない。ところが、彼の発する愛国的なセリフとは裏腹に、この映画の画面は非ロシアすなわち外国製の「もの」で彩られている。例えば、田舎からペテルブルクへ出てきたダニーラは、再会を果たした兄から身なりを整えるよう言われ、殺し屋へと変身するための第 1 歩として、外国製の服を身に纏う。また、ももを持たない彼が唯一大事にしているのが SONY 製の CD プレーヤーであり、Panasonic のビデオデッキを親密になった女性への唯一のプレゼントとして贈っている。また、この映画でダニーラが外で食事をとる——正確には彼自身は何も食わず、女友達にご馳走する——唯一の店として、『目隠し鬼ごっこ』で絶賛されていたマクドナルドが再び登場している。そして、ラストシーンでダニーラがヒッチハイクしたトラックのフロントガラスには、さりげなく埋め込まれた SONY のロゴを画面に確認することができる。

このロゴというものに対して、主に 2 つの観点から注釈することが可能である。第一に、かつてソ連映画では、外国製品は無条件に高品質なものの隠喩として機能していた。外国製のボールペンであれば、珍しさと同時に、映画の中では「よく書けること」を意味していた。現代のロシア映画で外国製品が無条件に良質であることを意味することはあまりないが、1997 年というソ連崩壊からそれほど時間の経っていない『ブラザー』では、このような伝統の名残を確認することができる。第二に、今見たような個別ブランドのロゴ自体が、服を扱う店なら服屋、靴を扱う店なら靴屋という看板しか掲げなかったように、社会主義経済体制下のソ連では、原則的に存在しないものだった。こちらも、経済体制が変化しつつあることを証明するものである。何より、あたかもスクリーンを浸食しているかのような頻度で登場するこれら外国製品の圧倒的な量そのものが、もの不足が恒常的に存在したソ連には決してないものだった。そして、この作品の登場人物間でやり取りされる裏金などの金はすべてアメリカ・ドルであることを考慮すると、『ブラザー』という映画全体がアメリカ紙幣に支配されているとすることができる。

ドルによる支配という特徴は、後半アメリカでストーリーが展開する『ブラザー2』ではより強まっているが、同時にそのことに対するアレルギーも増していることが確認できる。つまり、『鬼ごっこ』、『ブラザー』、『ブラザー2』のソ連崩壊後を描いた 3 作品においては、憧れの対象として登場したアメリカ文化は、次第に敵愾心を向けられるようになっていく。『ブラザー2』では、ロシアでもっとも人気のあるスポ

ーツの一つアイスホッケーのスター選手が、アメリカのプロリーグ、NHL に移籍するものの、資本主義システムの犠牲になり、正当な給料を受け取れないでいる。この不正は特別アメリカ特有というわけではなく、むしろ官僚体制のソ連ないしロシアの方が起こり得る可能性は高いのかもしれない。しかし、バラバーノフは敢えて表面的なレッテルを資本主義に貼り付け、主人公ダニールに成敗させるのである。本章では、純粋にスクリーン上に現れるロシアとアメリカないし欧米（後者には含まれないが、高品質商品を製造する国として日本）のイメージを見てきた。作中に見られるイメージがこれだけであったなら、おそらく社会風俗を反映したその他多くの現代ロシア映画と大きな違いはなかつたろう。バラバーノフの作品が特異なのは、主人公にもそうした属性が付与されており、それが東と西のイメージが拮抗する構図を形作っていることである。次章では、そうした特徴を見ていく。

3. 東と西を体現する主人公たち

『ブラザー』の主人公ダニールは、ロシア人ホッケー選手の給料を横領していたアメリカ人を射殺する場面で、金が力だとするアメリカ的な価値観を否定し、正義こそが力だと宣言する。その一方で、ダニールとコンビを組んでいる兄のヴィクトルは拝金主義者で、『ブラザー2』ではアメリカに残り、兄弟は別々の道を選択する。このように、バラバーノフの作品では、二人組の主人公が登場する場合、決まって対照的な役割が担わされることになる。その場合、一方はロシア的な価値観を体現し、他方は外国への憧れを志向していることに注目したい。『ブラザー』『ブラザー2』の場合、ダニールは金銭的な価値を信じないロシア的な人物であり、ヴィクトルは常に金を勘定している正反対な人物になっている。

こうした対照性が、前章でも紹介した『目隠し鬼ごっこ』ではより明瞭に描かれている。サイモンとセルゲイが、チンピラがアジトにしている部屋に乗り込む場面がある。このアジトの壁にはボブ・マーリーや映画『ロッキー』のポスターが貼られており、所有者の外国文化への強い関心を証明している。セルゲイは部屋の一角にレコードの山を見つけ、英語文化に憧れているサイモンを呼ぶ。山の中には、ロシアでも洋楽の名盤として人気の高い、ビートルズ『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』や ELP『恐怖の頭脳改革』などが確認できる。このレコード自体にセルゲイは何の関心も持つことはないが、呼ばれたサイモンはレコードを手に取り、アメリカのロックバンド、スパークスのレコードを見つけて狂喜する。サイモンが洋楽のレコードに夢中になっている間、自然とその場を離れたセルゲイがロシア正教の教会に向かって十字を切っているショットが3回ほど挿入される。各々の行為によって、二人の対照性が明らかになる瞬間である。

続けてその他の作品を見ていこう。『戦争』（邦題『チェチェン・ウォー』）にもまた、ふたりの主人公、ロシア人のイワンとイギリス人のジョンが存在する。乗松亨平は、映画の主題をメディアとの関係から論じる。「映画の主題は、戦争とメディアとの結びつきである。

〔中略〕ジョンに同行し、多数のチェチェン住民をなぎ倒して道を切りひらくイワンは、英単語「shoot（撃つ／撮る）」の二つの意味を対照して、戦争は撮るものじゃない、撃つものなのだと語る。戦争を「撮る」者たちが、それを身代金や放映料など金銭に換えるのに対し、イワンはジョンから受け取った謝礼も人に与えてしまう。つまり彼だけは、戦争を「撮り」売買することとは無縁に、「撃つ」戦争、「本物」の戦争を生きており、彼を主人公とするこの映画は、メディアの商品ではない戦争の「撃つ」現場を映すかのようだ（乗松 287-288）。「shoot」のふたつの意味「撃つ／撮る」が対照され、ふたりの主人公を分け隔てる。それは、彼らがロシア人とイギリス人という異色な組み合わせであり、如実に自分たちが背景とするロシア世界と西欧世界を代表して振舞うことを可能にしているからこそ生じ得ることなのだ。鴻野わか菜が指摘するように、「イワンとジョンはどちらも洗礼者ヨハネにもとづいた名前であり、2人は分身のような存在（鴻野わか菜「新生ロシア映画におけるチェチェンの表象」118）」でもある。同じ語源を共有するがゆえ、ふたりの違う部分は二面性として認識されるだろう。チェチェン人に解放された後、ジョンが身代金の工面に駆け回る間、故郷に戻ったイワンが教会に通うシーンがあるのは対照性のために他ならない。結局、ジョンは残された婚約者を救う身代金を手に入れるためテレビ局と契約をかわし、チェチェンに再潜入する際、ビデオを持ち込み、その映像を金銭に換える。ここでは、命がけの行為でさえ金銭と等価交換可能であるという、長年共産主義国家であったソ連時代にはなかったアイデアがプロットに組み込まれている。

次に『カーゴ 200』（邦題『アフガン発・貨物 200 便』）を参照しよう。舞台となるのは 1984 年のソ連時代だが、東と西が対照された興味深い実例を見ることができる。この映画は、レニングラード大学で無神論を教える大学教授のアルチョムとその弟で軍人のミハイルの会話シーンから始まる。このシーンは、バラバノフには珍しい頻繁な切り返しによって構成されている。【図 1】が兄のアルチョム、【図 2】が弟のミハイルである。初期の脚本では、ミハイルがアルチョムに「今でも神を信じていないのか」と尋ねるセリフがあった。これに対してアルチョムは答えず微笑むだけだったが、結局このセリフはカットされることになる。ところが、この場面をよく見ると、ミハイルの背後には教会が映り込んでいるのが確認できる。会話が続く数分間、無神論者のアルチョムから切り返される度、教会とミハイルが同一の画面内で調和し、彼が信心深い人間であることを純粋に視覚的演出のみによって示されるわけである。この切り返しが意図的な演出だろうと考えられるのは、『目隠し鬼ごっこ』に同様の演出があるためである。二人が車内で会話する、同じく切り返しショットで構成されたシーンで、セルゲイの方にカメラが向くたび、車窓の奥には教会が映り込んでいる【図 3】。その後しばらく経ってから、先述したサイモンが洋楽レコードを物色する間に挿入されるセルゲイが十字を切るショットによって、観客は彼が信心深い人間であり、英語文化に憧れるサイモンとは対照を成していたことを知る。また、【図 3】で隣に座るサイモンはこのとき英語のコミックを手にもっていることも【図 4】、ふたりの対照性ゆえであったことが判明するだろう。



【図 1】



【図 2】



【図 3】



【図 4】

この主人公の対照性は、バラバノフ作品の中では日本でも比較的好く見られていると思われる、『フリースも人間も』の中にも見出すことができる。主人公である体のつながった双子児二人の性格がまず対照的なのだが、加えて、この双子児とヒロインのリーザは、東と西への志向という点で見ごとに正反対の方向を目指している。オープニングショットの写真から無声映画を模したシーケンスを経て始まる冒頭のトーキー部分において、リーザは最初のセリフで早くも自身の西への欲望を口にする。窓外の汽車を見下ろしながら「行っちゃわ」と呟いたリーザに対して父は「パパはお前と行くよ」と答える。「西へ？」と尋ねるリーザに父が「約束したじゃないか」と答えると、彼女が「そうね、パパ」と嬉々として相槌を打つ。その喜び溢れた様子から、私たちは彼女の西への特別な思いを感じ取るだろう。同時に彼女がレコードに対して並々ならぬ執着を示していることも、この作品の主題にとって重要である。父が斃れた後、監禁されたリーザにできることは、「フレーム外から汽笛の音が響く部屋でレコード盤に針をかけることだけで、まだ彼女を乗せはしない汽車の車輪の代わりに、そのアナロジーであるレコード盤を回転させ続ける（梶山 頁なし）」ことになるからである。この映画の最初のヴァリアントが「どうしても行くことができない（Барабанов 482）」であったことは、こうした彼女の苦しみを踏まえたものであったと思われる。映画の最後で、自由を得た彼女はひたすら焦がれていた列車で西へ向かう。同時に、同じく監禁されていた双子児も外の世界へ飛び出すのだが、彼らが向かう先にはロシア正教の建築物が映り込んでおり、リーザが向かった先と対照を成すことになる。

4. フィルモグラフィーに見られる東／西のコンテクスト

ここまで見てきたことを基に、改めてバラバーノフのフィルモグラフィーがどのような過程であったのかを見てみたい。バラバーノフの最初の長編 2 作は、それぞれベケットとカフカの作品を原作としたアヴァンギャルド風の作品だった。バラバーノフの盟友とも呼べる、1992 年とともに映画会社 CTB を設立し、短編「トロフィーム」以降、ほぼすべてのバラバーノフ作品でプロデューサーを務めたセリヤーノフが、ラジオ番組のインタビューで興味深い発言をしている。

アレクセイは、言わば西欧主義者として出発しました。彼の初期の作品は、本当はベケットとカフカに着想を得たものです。それから……。これは彼が西欧のために映画を撮ったことを意味はしませんが、そこからインスピレーションを得たのです。それから、彼は何となく突然、あるいは突然ではないかもしれないけど、フォークナーにとっての「郵便切手」、「全生涯を書くためには、切手ほどの大きさの生まれた土地で十分だ」という文句が指す、芸術家にとって正しい道を進んでいったように思われます
(Медведев 頁なし)。

バラバーノフの西欧主義者としての側面を認める、貴重な証言である。『目隠し鬼ごっこ』に見られるような、作中での洋楽や洋画への視覚的言及も、監督自身の嗜好と無関係ではなかったはずである。自伝的事実として、彼が外国語大学に進学したというのも合わせて考えてもいいのではないだろうか。

しかし、現代を舞台に作品を撮りながらも、バラバーノフ作品のスクリーンを彩っていた西側のイメージは、やがて登場しなくなる。同時に彼は、キャリアのある時期から、民族的な映画を撮りたいと口にし始めるのである。フィルモグラフィーにはいささか突飛にも見える、サハ共和国 = ヤクーチアを舞台にした『川』という変わった作品がある。『川』は、この地に 19 世紀末に流刑されたポーランド人作家の作品を原作とした 100 年前のヤクート人の生活をリアルに描いたもので、全篇サハ語のセリフによって構成されている。映画が国家事業であった旧ソ連内のあらゆる自治共和国の例に洩れず、サハ共和国にも 1922 年に設立され現在まで続いている。サハフィルムという長い歴史を持つ映画スタジオがあるが、バラバーノフの『川』ほどの水準で昔ながらのヤクート人の生活を再現した作品は存在しないと言って間違いない。フィルモグラフィーの中で一見突飛に見える民族的な志向も、東と西の分裂という文脈上に発生したものだと考えれば、自然な欲求として位置づけられるかもしれない。その後、バラバーノフは『ボイラーマン』でもヤクート人を主人公にしており、この作品で彼に粛清されるのが冷酷なロシア人マフィアである点に、作風の転回点を認めることができるかもしれない。

『カーゴ 200』もまた、映画制作上の転機を考える上で重要な作品である。すでに見たように、この作品の冒頭ではアルチョムとミハイルの兄弟二人が、神の存在を巡って、切り返しによって対照されていた。無神論者のアルチョムは、この映画の中心を成す猟奇的な殺人事件の傍観者となることで、大学にも登壇できなくなるほどのショックを受ける。映画の最後で彼は、墓地の中にひっそり佇む教会を訪れ、洗礼を希望する。この作品の舞台である 1984 年、つまりソ連時代は、教会が表だって存在できない時代だったため、大通り沿いの教会はビルの裏側に貼りついて目立たないようにしていた。この作品には、教会を改造したクラブに若者たちが集って享乐的な夜を過ごす場面がある。無神論を是とするソ連時代に教会が置かれていた立場を推し量ることができる、貴重なショットである【図 5】。アルチョムが訪れる教会も墓地の中に隠れるようにして存在している【図 6】。このような時代に、大学で無神論を講ずる彼が転向することは、大きなインパクトをもたらす行為であった。



【図 5】



【図 6】

そして、遺作『私も欲しい』（邦題『私も幸せが欲しい』）では、主人公全員を、「幸せの鐘」があるという教会に向かわせ、終いにはバラバーノフ本人が幸せを希求する監督役で登場し、何度も「（幸せが）欲しい」と口にする。東と西への分裂から西側への傾倒と反発を経て最後は教会に救いを求める。東と西のコンテクストを通して見ることで、バラバーノフのフィルモグラフィーは、このように整理することができるのではないだろうか。

おわりに

あるインタビューで、ブルジョアがあまり好きではないのか、と訊かれたバラバーノフは、「ブルジョアだからじゃない。金のために生きている人間は、正しくない人間だ。金儲けするくらいなら、ウオトカを飲んでの方がまだよ」（Плахов 30）と答えている。拝金主義に対するいかにもロシア人らしい嫌悪をこのように口にする彼だが、しかし筆者の把握する限り、直接西欧を嫌悪する発言をしている例はない。『ブラザー-2』で主人公に対峙する敵として登場するアメリカが、必ずしも感情的に成敗されているわけではないことは、冷静に見ておかなければならない。実はこの映画は、今政治的な状況下に置かれている。2014 年 2 月から 3 月にかけて、それまでウクライナ領であったクリミア自治共和国及びセヴァストポリ特別市を、ロシアは自国へ強引に編入しようとした。世界情勢に不安を与えた

ロシアの武力侵攻を非難し、欧米諸国は同国に対して非難声明を出し、制裁を敢行した。それに対する報復措置として、ロシアは欧米に対し自国への輸出を禁じ、バラバーノフ作品にも登場するマクドナルド 4 店舗を数カ月にわたって一時閉鎖するという手段を講じた（こうした例から分かるように、日本人が想像する以上にロシアでマクドナルドは象徴的な存在なのである）。しかし、ウクライナの方でも圧倒的軍事大国を前にしての微々たるものとはいえ、ロシアに対し様々な手段を講じている。そのうちの文化的な方策の一つとして、ウクライナ国内におけるロシア映画・ドラマの上映・放映禁止措置がある。そのリストの中に、アメリカ的な価値観がロシア的な価値観によって否定される物語『ブラザー2』が含まれているのである。ウクライナが敵対するロシア的価値観が全面的に肯定されているこの映画の主題が、前者の国にとって到底容認できないものであることは自明である。ソ連崩壊後、ロシアと欧米の価値観を様々に作品に反映させてきた年代記作者バラバーノフの作品は、その死後もなお、これらの国々において大きな意味を持っているのである。

1991 年以降のフィルモグラフィー（斜体タイトルは日本で上映ないし DVD 発売された作品）

製作年	タイトル	ジャンル	バラバーノフ
1991	幸せな日々	ドラマ	監督、脚本
1994	城	ドラマ	監督、脚本
1995	トロフィーム	ドラマ（短編作品）	監督、脚本、俳優
1997	ロシアン・ブラザー（原題『ブラザー』）	アクション	監督、脚本
1998	フリークスも人間も	ドラマ	監督、脚本
2000	ブラザー2	アクション	監督、脚本
2002	チェチェン・ウォー（原題『戦争』）	戦争映画	監督、脚本
2002	川	ドラマ	監督、脚本
2005	目隠し鬼ごっこ	ブラックコメディ	監督、脚本
2006	痛くない	メロドラマ	監督、脚本
2007	アフガン発・貨物 200 便（原題『カーゴ 200』）	スリラー、ドラマ	監督、脚本
2008	モルヒネ	ドラマ	監督
2010	ボイラーマン	ドラマ	監督、脚本
2012	私も幸せが欲しい（原題『私も欲しい』）	ロード・ムービー	監督、脚本、俳優

引用文献リスト

梶山祐治「列車と映画のフェティシズム——アレクセイ・バラバーノフ「トロフィーム」『列車の到着』（1995年）と『フリースも人間も』（1998年）』『チエマダン』№6、（チエマダン編集部、2015年）、頁なし（<http://chemodan.jp>; 2015/08/31 確認）。

鴻野わか菜「新生ロシア映画におけるチェチエンの表象」『千葉大学比較文化研究』第2号（千葉大学文学部国際言語文化学科比較文化講座、2014年）、111-126。

鴻野わか菜「父なき世界——フィルムのなかのロシア」野中進、三浦清美、ヴァレリー・グレチコ、井上まどか編『ロシア文化の方舟』（東洋書店、2011年）、157-164。

乗松亨平「真実は人の数だけある？——ロシア・メディアのなかのチェチエン戦争」『ロシア文化の方舟』283-290。

Барабанов А.О. Груз 200 и другие киносценарии. СПб. 2007.

Медведев М. Алексей Балабанов — Кочегар российских мифов (интервью с Сергеем Сельянов и Кириллом Разлоговым). // Финанс FM (6 октября 2010) (<http://stolica.fm/archive-view/3136/1/>; 2015/06/14 確認) .

Суховерхов А. Пространство подростка. Киноязык Алексея Балабанова. // Искусство Кино. № 1. 2008 (<http://kinoart.ru/archive/2008/01/n1-article11>; 2015/08/31 確認).

Плахов. А.С. Режиссеры настоящего. Т. 2. СПб. 2008.

● 戦後の沖縄における映画制作と連鎖劇の復活

世良 利和（せらとしかず、岡山理科大学兼任講師）

はじめに

本発表の目的は、戦後の沖縄における映画制作の状況を概観しながら、中でも特に沖縄独自の連鎖劇の復活に注目し、その背景を明らかにすることである。周知のように沖縄は太平洋戦争末期に壊滅的な戦禍に見舞われ、さらに戦後は日本本土と切り離されて 27 年間にわたる米軍の統治を受けた。従ってその戦後映画史は、配給・興行・受容・制作のすべての面において、本土とは異なる沖縄独自のものとならざるを得なかった。

配給面では当初日本映画の輸入が禁止されていたため需給バランスが大きく崩れ、南の台湾 = 与那国ルートや北の奄美ルートを通じて、日本映画の密輸入が盛んに行われた（山里 25-27、30-31）。1951 年の輸入解禁後は、日本の映画会社にとって沖縄市場は文字通り「ドル箱」となる。また興行面では巡回上映の隆盛に始まり、露天劇場の競争時代を経て、最盛期には約 120 館もの映画館がひしめき、配給の系列化も複雑に入り乱れた。受容面では、戦後しばらくの間は古い無声版の日本映画が弁士付きで上映され、トーキー版でも音声状態の悪さや音響機器の不備から弁士による説明が人気を集めている（山里 30）。アメリカ映画の無字幕上映も行われ、また西部劇を弁士が沖縄口で説明することもあった。そして制作面では、1950 年代に劇映画の制作が再開され、沖縄芝居の劇団による連鎖劇も復活する。

以上のような戦後沖縄映画史の独自性について、私は現在「米軍統治時代の沖縄映画史 – 興行、制作、受容の独自性をめぐって」というテーマで調査に取り組んでいる。今回の発表ではそのうち沖縄の劇映画の制作に絞って報告させていただきたい。

1. 戦前戦後の沖縄映画史

沖縄における映画制作については、戦前についても戦後の米軍統治時代についても、これまでほとんど知られていなかった。そのため「沖縄の劇映画」をめぐっては誤解と混乱が存在している。そこでまず、本発表で取り上げる「沖縄の劇映画」を簡単に定義しておきたい¹。大雑把な言い方をすれば、私たちが接する「沖縄の劇映画」の大半は、本土資本による本土の監督、スタッフ、キャストを中心とした作品だ。これに対して数は少ないが、沖縄芝居の劇団が沖縄独自の題材を映画化し、沖縄の観客のみを相手に上映した作品も大正中期から存在しており、戦後の米軍統治下でも引き続き制作されていた。上映に際しては沖縄口で陰台詞がつけられ、地方による琉球の唄三線が流れた。本発表が主に対象とするのはこうした作品群である。

次に戦前から戦中期にかけての沖縄映画史を整理しておく。沖縄で初めて映画が上映されたのは 1902（明治 35）年 3 月のことであり、映画常設館は 1913（大正 2）年 10 月に開業している。いずれも全国的にはかなり遅く、もちろん当時はすべて本土からフィルムの供給を受けていた。また本土で大流行していた連鎖劇は 1916（大正 2）年 7 月に導入されているが、フィルムは

本土で撮影されたものを使うため、映画の役者と舞台上で実演する役者が異なる「首切り連鎖劇」であった。そしてすでに別な論考等で指摘してきたように、私はこの「首切り連鎖劇」に対する飽き足りなさが沖縄独自の連鎖劇誕生につながったと考えている²。

沖縄独自の連鎖劇が初めて撮られたのは1918（大正7）年頃であったと考えられるが、首里城付近が撮影されていたという証言が残るだけで、内容やタイトルなどの詳細は判明していない（世良『沖縄映画史の復元』34-41）。ちなみにこの時期には朝鮮半島でも初の劇映画となるキム・ドサン（金陶山）監督の連鎖劇『義理的仇討』（1919）が日本人技師によって撮影され、また台湾では大阪の二葉商会が台北の風景を撮影した連鎖劇『虚栄の夢』（1918）を制作したとされている（田村187）。それぞれに背景や動機は異なるものの、沖縄も含めた大日本帝国の周縁部で、同時期に相次いで劇映画の撮影が連鎖劇というスタイルで始まっていたことになる。そして沖縄では以後、戦前期だけで少なくとも10数本の連鎖劇が制作され、それらはハワイや南洋のテニアン³の沖縄移民社会でも上映上演されて人気を集めた（世良『沖縄映画史の復元』59-62、世良『映画検閲時報』に記録された初期の沖縄劇映画群）。1930年代に入るとサイレントながら長編の劇映画も撮られていたが、戦時体制下でその制作はいったん途絶えてしまう。映画統制が強まりつつあった1940-1941（昭和15-16）年頃に、地元の映画館経営者が配給元の東宝と提携した劇映画の制作を模索したが、実現していない。また沖縄の映画興行自体も空襲、艦砲射撃、そして地上戦と続く中で不可能となってしまう。以上が戦前から戦中期にかけての沖縄映画史の概略である。なお、戦前に沖縄で制作されたことが判明している劇映画の一覧については、本稿の末尾に別表1として掲げておく。

一方、焦土と化した戦後の沖縄では、まず沖縄芝居が大衆娯楽の中心として繁栄する。その背景には、住民に対する娯楽の提供と沖縄の伝統文化の復興という、米軍政府文化担当者の方針があった。1947年頃から映画の巡回興行が許可されて次第に興行主も増え、沖縄芝居と競合し始める。しかしフィルムの不足から同じ作品が何度も上映され、傷が入って雨降り状態になったフィルムや音声が聞き取れないフィルムも少なくなかった。密輸フィルムが横行し、摘発を逃れるために別なタイトルがつけられたものや、上映が尻切れトンボに終わるものもあったという。映画人気は高く、特に日本映画の需要は旺盛だったが、肝心のフィルムの供給がまったく追いつかないために、すぐに沖縄芝居の人気に取って代わることはできなかった。

ところが沖縄芝居も劇団の乱立や人気に胡坐をかいた姿勢、出し物のマンネリ化や質の低下などで次第に客離れを招き、そこへ奄美大島から渡ってきた複数の劇団が「大島旋風」を巻き起こして人気を独占する。さらに1951年からは日本映画の正式輸入が認められ、鮮明なプリントの新作映画がつぎつぎに上映された。沖縄芝居の黄金時代はわずか数年で幕を閉じ、大半の劇団が地方巡業へと追いやられ、あるいは解散へと追い込まれてしまう。以後沖縄では映画が娯楽の中心となる。

2. 『護佐丸誠忠録』と連鎖劇の復活

沖縄芝居は映画の人気に対抗する術もないまま衰退を余儀なくされた。そうした状況の中で、戦前に沖縄で撮影された平良良勝製作・主演の長編映画『護佐丸誠忠録』（1935）のフィルム全7巻がペルーから里帰りして来る。この映画は沖縄芝居の人気俳優たちが出演した戦前を代表する作品で、フィルムは平良良勝の兄・良仁が移民先のペルーで保管していたため、幸運にも沖縄戦の戦禍を免れたものだ。戦前に那覇の平和館で一般公開されたこの作品についてはすでに別な論考で詳しく論じたが（世良「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」、世良『沖縄映画史の復元』63-68）、フィルムと共に保管されていた戦前の広告チラシにある「県民必見の名画連鎖劇となって本晩ヨリ珊瑚座ニテ大公開」という一文からは、沖縄芝居の珊瑚座が連鎖劇としても上演していたことがわかる。

1951年7月21日から那覇劇場で『護佐丸誠忠録』のリバイバル上映が行われた際にも、昼は長編の映画として単独上映され、夜は沖縄座による実演と組み合わせた「戦後初の連鎖劇」として上演された。現在『護佐丸誠忠録』のフィルムを保管しているのは平良良勝の次男・平良敏だが、その敏の証言によれば、那覇劇場での上映上演が終了した後は良勝が沖縄本島各地を巡回上映して回り、自ら沖縄口で弁士を務めることもあったそうだ。彼は声の通りとセリフ廻しの良さでは当時の沖縄芝居の役者の中でも抜きんでており、上映会場は非常に盛り上がったという。後に良勝は沖縄口による琉球講談というジャンルを開拓し、唄三線の地方を伴ってラジオ口演などを行っていた。演目には「護佐丸誠忠録」が含まれ、その録音テープも現存しているため、『護佐丸誠忠録』の映像と合わせて当時の上映の様子を疑似的に再現することが可能だ。実際に再現してみると、登場する沖縄芝居の名優や辻遊郭の女たち、そして失われた戦前の風景風物などが沖縄口の台詞と琉球の唄三線によって命を吹き込まれ、沖縄独自の作品世界が立ち現われてくる³。戦争の傷跡が残る米軍統治下で、この映画のリバイバル興行が沖縄の人々に強い印象を与えたであろうことは想像に難くない。

そしてこれ以降、沖縄における劇映画の制作は本土とはまったく異なる独自の方向へと進んだ。本土では戦前にほぼ廃れてしまった連鎖劇のスタイルが、映画人気に対抗する最後の手段として再び沖縄芝居に導入され始めるのだ。戦後の沖縄で、『護佐丸誠忠録』のリバイバル上演以前に連鎖劇が復活したり制作されたりしたという記録や情報は見当たらない。ところがリバイバル上演以後になると、一ヶ月半後の1951年9月6日から親泊良安一座が『堂之大親（どーぬひやー）』という連鎖劇を沖縄劇場で上演し、翌年1952年8月には新沖縄座が『終末の沖縄』という連鎖劇を上演している。この二つの連鎖劇が旧来のフィルムの使い回しであったのに対して、真楽座では新たに『血戦・伊江島沖』（1952）を撮影し、1952年11月2日から那覇劇場で連鎖劇として上映上演している。同日の沖縄タイムスの広告には「沖縄で最初の総天然色連鎖劇完成」という一文があるが、本作に主演した高

安六郎もカラーだったと証言している。沖縄初のカラー劇映画は一般に乙姫劇団の『月城物語』（1958）と『山原街道』（1958）とされてきたが、本作は無声の連鎖劇ながらそれより6年も早かったことになる。

連鎖劇の上演・制作だけでなく、単独上映される長編劇映画の制作もこの時期に復活する。戦後の沖縄で最初に制作された劇映画は、1952年7月27日から平和館で公開された『野盗の群れ』（1952）だ。原作は奄美出身の伊集田実が書いた沖縄芝居「按司と盗賊」で、伊集田自身が監督し、ときわ座を率いる真喜志康忠が主演した。物語は戦前に前進座が出演したP.C.L.映画『戦国群盗伝』（1937）を沖縄風に翻案したものであり、従ってそのルーツはフリードリヒ・シラーの戯曲“Die Räuber（群盗）”ということになる。ただし当時この作品を見た後の芥川賞作家・大城立裕は「映画の出来そのものは惨憺たるものですよ」と述べている（間25）。セットもない低予算のオールロケで、映画としてはかなり稚拙なものだったようだ。

以後1950年代の後半にかけて、沖縄芝居の劇団が相次いで劇映画を製作し、主に映画と芝居の二本立て公演もしくは実演と組み合わせた連鎖劇として上演することになる。これまでに行った私の調査では、米軍統治下の沖縄で制作された劇映画として約20本をリストアップしてきた。その一覧は別表2に掲げるが、連鎖劇に使う短いフィルムはもっとあったという関係者の証言も得ており、作品数はさらに増える可能性が高い。劇団ではフィルムは一本しか必要ないため、撮影には16ミリのリバーサルフィルムが使われたと考えられ、その多くはすでに失われている。現在までに7作品の映像を確認・収集することができたが、そのうちフィルムの所在が確認できたのは3作品のみだ。『青い珊瑚樹』（1959）が沖縄県公文書館、『仲直り三良小（さんらーぐわ）』（1960）が国立劇場おきなわ、『吉屋チルー物語』（1963）が沖縄県立博物館・美術館にそれぞれ保管されている⁴。また連鎖劇『武士松茂良』（1956）のフィルムは長らく個人が保管していたが、近年廃棄されたという情報がある。この作品については出演者の一人である瀬名波孝子に聞き取り調査を行い、ロケ地や撮影時の様子を確認したほか、上映中の陰台詞も一部再現してもらっており、いづれ論考としてまとめる予定である。ちなみに本作はブルース・リーに先立つこと20年、世界で初めてヌンチャクを登場させた映画と推定される。

3. 戦前と戦後の連続性

戦前の連鎖劇と戦後の連鎖劇の間には10数年間の空白があり、製作主体やスタッフ、キャストの共通性もほとんどない。私はその断絶を結ぶ役割を果たしたのが、先述の『護佐丸誠忠録』というフィルムだったのではないかと考えている。実は戦前と戦後の劇映画リストに共通するわずかなスタッフ・キャストも、このフィルムに縁がある。『護佐丸誠忠録』の監督・石川文一は戦後にも『大動乱』

を製作・監督しており、また戦後に女性だけの一座で人気を集めた乙姫劇団の団長として『月城物語』と『山原街道』を製作した上間郁子は、『護佐丸誠忠録』の中で幼子の乳母に扮していた。石川も上間も沖縄芝居との関わりが深い。『護佐丸誠忠録』が戦前と戦後を結ぶことができたのは、沖縄芝居という大きな背景があったからだ。

たとえば沖縄では1939年12月という遅い時期に連鎖劇『謝名親方と浦添真山戸』が上演された記録がある。一般に本土の連鎖劇ブームは1920年代半ばまでとされるが、その後も目立たないながら巡業芝居などでの上演は続き、1940年頃までは連鎖劇の検閲記録が確認できる（映画検閲時報426）。従って上演時期だけでは沖縄と連鎖劇の間に特別な関係があったとは言えないかもしれない。だが、沖縄の連鎖劇は沖縄芝居が育んできた独自の人気演目を、地元の風景風物を背景に地元の役者が出演して撮影し、上映上演も沖縄口で行われてきた。本土各地で旅回りの一座が上演する首切り連鎖劇や、巡業先の風景風物を撮影した一過性のご当地連鎖劇と比べると、遥かに深く地元根付いていた。

戦後も1950年代末頃までは、連鎖劇を含む劇映画の大半が沖縄芝居の劇団や役者によって制作されている。題材も沖縄芝居の演目に求めたものがほとんどで、戦前と同じくもっぱら地元の観客を対象とした作品であり、台詞も沖縄口が使われた。だがそれは同時に、沖縄における劇映画の制作が地元演劇に従属し続け、産業資本による本格的な映画製作プロダクションも独自の映画産業も成立しなかったことを意味している。別表3に見るように、沖縄でも1950年代から60年代にかけて映画プロダクションの看板が幾つも掲げられた。ただしいずれも個人プロダクションか実態が曖昧なもので、中には詐欺や横領事件を起こしたケースもあった。また沖縄には現像や編集を行う専用施設がなく、撮影したフィルムの多くは本土で現像されていたが、カラーフィルムを米軍機でハワイへ送って現像したという証言や、1960年代初めの頃にホテルのバスタブに現像液を溜めて手作業で現像するのを見たという証言も残っている。沖縄に16ミリフィルムの現像や録音ができる専用施設が登場するのは1964年3月のことだ。

そして1950年代の終わりから60年代半ばにかけて、地元劇団による連鎖劇や劇映画の制作が姿を消してしまう。沖縄芝居は映画によって大衆娯楽の王座を追われただけでなく、さらなる低迷期を迎えていたのだ。この時期に沖縄芝居が一層低迷した大きな理由としては、1959年から沖縄でもテレビ放送が始まったことが挙げられるだろう。沖縄芝居の劇団と入れ替わるようにして、現代に題材を求めた映画や新しい世代による劇映画の製作が始まる。名前の知られた沖縄芝居の役者に加えてオーディションによる出演者募集が行われ、また日本や台湾との合作という動きも見られた。その一方でこの時期には、長らく途絶えていた本土の映画会社による沖縄ロケが再開される。『ひめゆりの塔』（1953）などの沖縄戦映画や沖縄を舞台にした時代劇は、現地ロケを行っていなかったのだ。戦後初の沖縄ロケは羽仁進監督のセミドキュメンタリー『海は生きている』（1958）であり、翌年には松竹が大木実、岡田茉莉子の主演で『海流』（1959）の沖縄ロケを行った。これ以降沖縄は、琉球文化と米軍統治という両方の意味でエキゾテ

シックな格好のロケ地としてたびたび本土映画の舞台となり、さらに本土復帰前後には今村昌平監督の『神々の深き欲望』（1968）、東陽一監督の『沖縄列島』（1969）や『やさしいこっぼん人』（1970）、深作欣二監督の『博徒外人部隊』（1971）、大島渚監督の『夏の妹』（1972）、森崎東監督の『野良犬』（1973）など、映画による沖縄論とでも言うべき作品が相次いで撮られている。こうして本土化の波にさらされ、本土復帰をめぐる政治的な季節を迎える中で、沖縄における劇映画の制作は1960年代半ばから再び途絶えてしまう。

結び

以上、本発表では米軍統治時代に沖縄で制作された連鎖劇や劇映画を取り上げ、戦前からの継続性を中心に制作の状況とその消長をめぐって報告させていただいた。戦後の沖縄における映画制作は、スタッフやキャストのレベル、機材や設備、資金調達などの環境が十分に整わない中で行われた。内容的に低調なまま終わった作品も少なからず見受けられ、また市場の狭さや本土映画の人気などもあって、乙姫劇団の両作品を除けば興行的にも成功したとは言い難い。しかしそこには、戦前から沖縄に縁を持つ俳優の大日方伝や西条八十の甥にあたる大映出身の西条文喜、脚本家の灘千造といった本土の映画人が関わり、また逆にウルトラマンの生みの親となる金城哲夫、円谷プロダクションや東映の子ども向け作品で数多くの脚本を担当する上原正三、俳優や声優、ナレーターとして知られる津嘉山正種など、後に本土の映画界やテレビ界で活躍する沖縄の若き才能の名前も見える。特に金城は小学生の頃からヌギバイ（不正入場）で沖縄芝居に親しみ、『護佐丸誠忠録』も見ていた可能性が高い。また沖縄を代表する映画監督の高嶺剛は幼少期に沖縄芝居を見たと述懐しており（『ドキュメンタリー映画は語る 作家インタビューの軌跡』283）、連鎖劇を自身の映画の中に再現している。米軍統治時代の沖縄は全国的に知名度の高い作品こそ生まなかったものの、現在にまで続く映画制作の土壌となったと言えるのではないか。

註

本発表は公益財団法人三菱財団から2014-2015年度の研究助成を受けて取り組んでいる調査研究「米軍統治時代の沖縄映画史—興行、制作、受容の独自性をめぐって」の成果の一つである。

1 「沖縄映画」についての詳細な定義やその比較考察は四方田犬彦「沖縄映画をいかに語るか」やFujiki, Kosuke. “The Scholarly Gaze toward Okinawa Eiga: Notes on the Academic Discourse.” を参照されたい。

- 2 この点については世良『沖縄劇映画大全』および世良「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」を参照されたい。
- 3 この再現作業は私が参加したNHK沖縄放送局制作番組「沖縄の歌と踊り ウチナー芝居と連鎖劇」（2015年3月13日放送）の中で仲松昌次ディレクターによって行われた。
- 4 『青い珊瑚樹』のフィルム確認の経緯については世良「米軍政下の沖縄で制作された映画『青い珊瑚樹』の発掘」を参照されたい。

引用文献リスト

内務省警保局編『映画検閲時報 第34巻』（不二出版、1986）

間弘志「沖縄の大島劇団 大城立裕インタビュー」『しまがたれ』10（2000）

世良利和「米軍政下の沖縄で制作された映画『青い珊瑚樹』の発掘」『近現代演劇研究』1（2008）

世良利和「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』46（2008）

世良利和「『映画検閲時報』に記録された初期の沖縄劇映画群」『沖縄文化』118（2015）

世良利和『沖縄映画史の復元 一戦前編—トヨタ財団 2010年度研究助成プログラム成果報告』（あきづ文庫、2012）世良利和『沖縄劇映画大全』（ポーターインク、2008）

田村志津枝『はじめに映画があった 植民地台湾と日本』（中央公論新社、2000）

山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局編『ドキュメンタリー映画は語る 作家インタビューの軌跡』（未来社、2006）

山里将人『アンヤタサ！ 沖縄・戦後の映画 1945～1955』（ニライ社、2001）

四方田犬彦「沖縄映画をいかに語るか」『沖縄映画論』（作品社、2008）

Fujiki, Kosuke. (藤城孝輔) "The Scholarly Gaze toward *Okinawa Eiga*: Notes on the Academic Discourse." 『映画研究』8（2013）

別表1 戦前の沖縄で制作された劇映画

	タイトル	全長(m)	制作年	製作・監督・出演等	備考
①	[首里城]	不明	[1918]	[出演：渡嘉敷守礼]	連鎖劇、35 mm
②	渦	不明	不明	監督：島袋光裕	連鎖劇、35 mm
③	黒金座主	243	不明	制作：中島活動写真製作所	連鎖劇、35 mm
④	普天間権現	142	不明	制作：中島活動写真製作所	連鎖劇、35 mm
⑤	朝丸と夕丸	85	不明	制作：中島活動写真商会	連鎖劇、35 mm
⑥	大濱赤八	179	不明	制作：中島活動写真商会	連鎖劇、35 mm
⑦	黒島王	43	不明	制作：中島活動写真商会	連鎖劇、35 mm
⑧	松の精	57	[1923]	制作：中島活動写真商会	連鎖劇、35 mm
⑨	今帰仁由来記	275	不明	制作：中島活動写真商会	連鎖劇、35 mm
⑩	尾類馬行列	不明	不明	不明	連鎖劇、35 mm
⑪	運玉ギルウ	323	1931	制作：中島映画製作所	連鎖劇、35 mm
⑫	薬師堂	276	1931	制作：中島映画製作所	連鎖劇、35 mm
⑬	執念の毒蛇	1387	1932	製作：日布映画社、監督：吉野二郎、出演：渡口政善	無声長編、35 mm、映像現存
⑭	南海の大和魂	1417	1934	製作：神山庸一、[出演：珊瑚座]	無声長編、35 mm
⑮	琉球史劇国難	492	1935	製作・出演：珊瑚座、制作：中島映画社	連鎖劇、35 mm
⑯	護佐丸誠忠録	1694	1935	監督：石川文一、出演：平良良勝、島袋光裕、親泊興照、金春ツル	無声長編、35 mm、映像現存
⑰	悟道院変化	466	1936	製作・出演：珊瑚座、制作：中島映画社	連鎖劇、35 mm
⑱	謝名親方と浦添真山戸	不明	[1939]	出演：珊瑚座	連鎖劇、35 mm、[⑮と同じフィルムを流用か]

※[]は未確定情報。

※記録映画や本土映画はリストに含まない。

別表2 米軍統治下の沖縄で制作された劇映画

	タイトル	全長 (分)	制作年	製作・監督・出演等	備考
①	野盗の群れ	不明	1952	製作：沖縄国映プロ、監督・脚本：伊集田実、出演：ときわ座	35 mm
②	血戦・伊江島沖	[60分]	1952	製作：真楽座、監督：山城茂、出演：真楽座	連鎖劇、16 mmカラー
③	新説・運玉義留 前編 地の巻	46分	[1954-56]	製作：宮平プロダクション、監督：宮平雅風	連鎖劇、16 mm、映像現存
④	黒金座主	不明	1956	製作：翁長小次郎一座	連鎖劇、16 mm
⑤	朝丸夕丸	40分	1956	製作：大伸座	連鎖劇、16 mm
⑥	武士松茂良	57分	1956	製作・出演：みつわ座	連鎖劇、16 mm、映像現存
⑦	大動乱	[180分]	1956-57	監督：石川文一、出演：演技座	
⑧	敢闘	不明	1958	製作：琉球スコープ社、監督：山城茂	16 mm、トーキー、現代劇
⑨	月城物語	49分	1958	製作：上間郁子、監督：大日方伝、出演：乙姫劇団	16 mmカラー、トーキー、映像現存
⑩	山原街道	43分	1958	製作：上間郁子、監督：大日方伝、出演：乙姫劇団	16 mmカラー、トーキー、映像現存
⑪	青い珊瑚樹	95分	1959	監督：山城茂、出演：高安六郎、根路銘房子、砂川葉子	16 mm、トーキー、映像現存 [音声欠損]
⑫	仲直り三良小	12分	1960	監督：古波蔵東清、出演：翁長小次郎、翁長愛子	16 mmカラー、トーキー、映像現存
⑬	[ハンドー小物語]	不明	[1960]	[監督：山城茂]	16 mm
⑭	[伊江島ハンドー小]	不明	[1961]	[監督：古波蔵東清]	[16 mmカラー]

⑮	吉屋チルー物語	96分	1963	監督・脚本：金城哲夫、出演：清村悦子、島正太郎	16mm、トーキー、映像現存
⑯	沖縄物語 第1話：人質を渡すな 第2話：太陽の掟 第3話：黒い円舞曲	不明	1963	製作：灘千造、金城哲夫、監督：関喜誉仁、出演：親泊元清、小島伸太郎、高安六郎、中村万寿子、清村悦子	16mm、トーキー、テレビ放映用のパイロット版
⑰	太陽は今日も燃えて	不明	[1964]	監督：山城茂、脚本：上原正三、出演：津嘉山正種	16mm、トーキー
⑱	移民の父・当山久三伝	[96分]	1966	製作：金城清一、	16mmカラー、トーキー
⑲	太陽は俺のものだ	[110分]	1966	製作：熊谷優、監督：西条文喜、出演：真喜志康忠	琉球・日本・台湾合作

※[]は未確定情報。

※記録映画や本土の映画会社による作品はリストに含まない。

別表3 戦前から米軍統治時代にかけて沖縄で設立された劇映画プロダクション

	名称	代表者	設立年	作品	備考
①	ウルマ商会	不明	[1922]	不明	[連鎖劇中心]
②	日布映画	渡口政善	[1931]	執念の毒蛇	ハワイで設立
③	平良プロ	平良良勝	1934	護佐丸誠忠録	
④	琉球映画興行株式会社	高良一	1950		
⑤	沖縄国映プロ	不明	[1951]	野盗の群れ	
⑥	宮平プロダクション	宮平雅風	[1954]	新説・運玉義留 前編 地の巻	
⑦	南星映画製作所	石川文一	1956	大動乱	
⑧	日東映画社	山城盛善	1957	[敢闘]	
⑨	琉球スコープ社	山城茂	[1958]	敢闘、爬龍船	

⑩	琉球映画プロダクション	山城茂	1959	青い珊瑚樹、[南大東島]	
⑪	沖縄映画製作所	金城哲夫	[1961]	吉屋チルー物語	
⑫	西武門プロダクション	金城清一	不明	移民の父・当山久三伝	
⑬	琉球映画株式会社	熊谷（真喜屋）優	1966	太陽は俺のものだ	
⑭	US 映画プロダクション	上原真栄	1966	不明	

※[]は未確定情報。

※沖縄芝居の劇団および記録映画・教育映画のプロダクションはリストに含まない。

●事務方から見たジブリの映画制作

野中晋輔（株式会社スタジオジブリ制作業務部取締役部長）

はじめに

本日はお招きいただき有難うございました。私の話は恐らく学問には寄与しないと思いますが、スタジオジブリの社内で、制作現場の脇で働いてきた人間から見たジブリ、ということでお話しします。私は入社したのが1994年、『平成狸合戦ぽんぽこ』の制作終盤でした。以後、簡単に言うと、プロデューサーである鈴木敏夫のすぐ下ですっと事務仕事をしてきました。ジブリは1985年に活動を開始しているので今年で一応30周年、ですからその3分の2以上の期間、在籍していたことになります。

まず、私が普段やっている事、つまり“ビジネス”方面のお話から始めます。もっとも、ジブリで“ビジネス”という言葉は普段まず使いません。略歴にも書いてありますが、私は契約や著作権の仕事を中心にしています。とはいえ、小さな会社ですのでそれに留まらず、広報の仕事をしたりもしていますが。

さて、映画というのは著作権のカタマリです。著作権があるからその権利を行使して利益を上げることが出来るわけですが、その映画を作るためにはお金が沢山かかります。そこが小説や絵画とは違うところです。

ご存知の方も多いでしょうが、映画の著作権は、著作権法で他の著作物とは別の扱いになっています。普通、小説は著者のものであり、著作権は著者が持っています。しかし、映画の著作権は監督のものではありません。その映画を製作することについての「発意と責任」を有する者が著作権者であり、現実には映画会社が著作権を持っています。映画製作はお金が沢山掛かるが故にそうなっているわけで、出資者は出資金を回収しないとイケないので、それで映画会社に権限を集約して、出来た映画の利用をしやすいしているわけですね。

映画は沢山の人が関わって作られます。そして出来た映画を今度は沢山の人が関わって上映し、ビデオにし、テレビで放映し、と利用していきます。アニメーションの場合は商品化などの二次利用も盛んです。そうした利用を進めるとき、そこには必ず契約が必要になります。だから私は普段、その仕事を主にやっています。

A. 製作と公開

1. 「ポニョ」の制作データ

まず、一例として、『崖の上のポニョ』（2008）のデータを簡単にまとめてみました。

製作期間等

- ・本格的な準備スタート 2004 年秋
- ・絵コンテの執筆を開始 2006 年 7 月
- ・原画、動画の作画開始 2006 年 10 月
- ・動画の終了 2008 年 5 月（約 19 ヶ月間に約 17 万枚）
- ・背景画 約 1,140 枚
- ・CG CG のみで作られたカットは無し（参考：「ハウルの動く城」では約 200 カットに CG を使用）

各部署の人員

- ・作画（原画と動画）38 人、美術 17 人、仕上 12 人、撮影 4 人、CG7 人、演出・制作部門 7 人

純粋な制作部門 計 85 人

・制作に直接関係するビジネス部門 9 人、二次的利用の商品部・出版部 9 人、海外事業部 5 人

映画ビジネスに関わる人 計 23 人

・経理・総務等の純粋な管理部門 計 10 人

・その他を入れて 合計 140 名弱

これだけの期間と人員を掛けて、「崖の上のポニョ」は製作されました。但し、ここに挙げた人数は、あくまでも社内で仕事をした人だけなので、外部の人を入れると 400 人程の人が「ポニョ」制作には関わっているはずです。

2. 製作委員会

アニメーションの製作費は、つまるところ人と期間です。最近はそのに加えてコンピューター機器の費用もばかになりませんが、作品の質を高めるためにはどうしても費用がかかります。それを賄うために、「製作委員会」という方式をずっと採用してきました。

製作委員会とは、異なる分野の、主にメディアに関連した企業がお金を出し合い、映画を共同製作する方式を言い、どうやら日本独特の方式らしいです。一説によると『風の谷のナウシカ』（1984）で徳間書店と博報堂が製作委員会を組織したのが最初だということですが、私自身はそれを確認したことはありません。ともかく、少なくとも数 10 年に亘り、日本ではアニメーションに限らず実写でも盛んに行われている製作スタイルです。

今言いましたように『風の谷のナウシカ』は徳間書店と博報堂の 2 社で製作委員会を組織しましたが、その後の『天空の城ラピュタ』（1986）『となりのトトロ』（1988）は徳間書店の単独製作で、『魔女の宅急便』（1989）から日本テレビの参加が始まります。『おもひでぽろぽろ』（1991）で徳間書店・日本テレビ・博報堂の 3 社となり、『紅の豚』（1992）からはジブリも加わり 4 社体制に。その後も少しずつ会社が増えて、昨年公開した『思い出のマーニー』は 8 社の共同製作になっています。製作委員会の各社は共同で映画を製作し、出来た映画の著作権を共有します。

ここでちょっとしたジブリの雑学を披露します。マルシー表示というものがあることは皆さんご存知だと思います。著作権の表示であり、頭に©記号が付いているのでこう呼ばれていますが、ジブリ作品のマルシーにはアルファベットの記号が書いてあり、たとえば「マーニー」では GNDHDDTK となっています。これは、製作委員会に参加している共同製作の各社の頭文字であり、内訳は

G ジブリ

N 日本テレビ

D 電通

H 博報堂 DY メディアパートナーズ

D ディズニー

D ディーライツ（三菱商事）

T 東宝

K KDDI

となります。

電通と博報堂（DYMP）が同じ枠組みの中で一緒にいるというのは非常に珍しいことだと思いますが、ジブリ作品の製作委員会の構成メンバーは、それなりに歴史的な経緯があってこういう組み合わせになっており、そこには徳間書店の社長だった徳間康快の存在がかなり作用しています。映画学会の皆さんにとっては、徳間康快と言えば、再建後の大映の社長だった事とか、東京国際映画祭のゼネラル・プロデューサーだった事などを覚えている人も多いでしょうが、ジブリは元々は徳間書店の子会社としてスタートしており、徳間康快が初代社長だったので、ある時期までのジブリを語る上で欠かすことの出来ない人物です。

さて、製作委員会方式ですが、ジブリ作品においては、資金集めもさることながら、各社のメディアとしての力、宣伝力に期待してこの方式を採用している面が大きいです。製作委員会の各社は、お金を出したらそれでおしまいという事ではなく、各社が自身の業務内容に応じて、様々な宣伝を映画公開時期に実施します。多額の製作費を回収するためには大規模な宣伝が必要ですが、製作委員会の参加各社がそれぞれの力を発揮すれば多面的な宣伝展開が可能になるので、それでこのスタイルは続いてきているのです。

共同製作をするために、まずはそのための契約書を各社間で締結します。その契約書には各社の出資比率ですとか、収益の再分配の方法ですとか、当然ながら共同製作をするにあたっての様々な取り決めが書かれています。出資比率は会社によって違いますが、ジブリは常に他社より多い比率を出資し、幹事会社として製作をリードしています。様々な決定の中心もジブリです。

共同製作作品の著作権は製作会社間で共有されるので、その作品を公開その他の利用をして生まれる収益は、当然、共同製作の各社に、それぞれの出資比率に応じて分配されます。そうした業務も幹事会社であるジブリが行っています。ちなみに、劇場公開で得られた収入がどう分配されるかを極めて大雑把に説明しますと、まず、劇場での売上、つまりチケットの売上から、各劇場が自身の取り分を控除します。残金を劇場は配給会社に送りますが、そこで配給会社は、宣伝費と上映素材の制作費（以前はプリント代でしたが、今はほぼ DCP の制作費です）を控除し、さらに配給会社の配給手数料を控除します。その残りが映画の製作会社、つまりジブリ作品の場合は製作委員会の幹事会社であるジブリに送金されるので、ジブリではそれを製作委員会の各社に分配することになります。

ここでまた雑学を。映画の「製作」と「制作」、2つの表記がありますが、これの使い分けはどうなっているのか。ジブリでは“衣”付きの「製」の字の「製作」を、“映画をお金を出して作る事”に使っています。だから出資会社は映画を「製作」するのであり、「製作」委員会なわけです。一方、「制作」は、映画を実際に作る、プロダクションとしての実務に対して使います。なので、ジブリは「製作」と「制作」、両方の立場があることになります。製作委員会のメンバーとしてお金を出して映画を「製作」と同時に、製作委員会から請負って、実際に映画を「制作」するプロダクションとしての立場もあるわけです。私が見聞きした範囲では、映画業界では大体同じ感じでこの「製作」と「制作」の使い分けをしているようです。というか、業界がそうだからジブリもそれに倣っているのでしょう。でも、テレビ業界はどうやらこれが逆になっているようで、だからテレビ番組のラストのクレジットでは、番組の著作権を持つテレビ局について「制作著作」みたいな書き方をよくしていますね。

3. 宣伝 独自の方針

さて、次に、ジブリ作品の宣伝の特徴をお話します。配給会社の宣伝部がもちろん実務の中心になりますので、ここ 10 数年の作品について言えば東宝の宣伝部がそれを担っているのですが、基本方針はジブリのプロデューサーである鈴木が自ら考え決定しています。基本方針と言いましたが、ポスターのデザインや宣伝コピー、新聞広告などもかなり具体的に鈴木本人が考えています。本日は学会なので、少しそれらしい話をしますと、鈴木は宣伝の参考に使っている本としてよく、次の 3 冊を挙げています。どれも社会科学

の分野で有名な本ですが、鈴木が学生の頃に読んでとても面白かったそうです。3冊というのはデイヴィッド・リースマンの『孤独な群衆』、エーリッヒ・フロムの『自由からの逃走』、そしてダニエル・J.ブーアスティンの『幻影の時代』。鈴木いわく、大衆消費社会についてこの本で学んだそうです。ただ、これからは時代が変わるので、この3冊も役に立たなくなるのでは、と最近では言っていますが。

タイアップ宣伝については毎作品行っていますが、ジブリの場合、メインとなる会社は1社に絞るようにしています。その分、「ジブリの新作を広告に使える」という事の価値が高まるわけで、その会社に沢山の広告費を出してもらい、出稿量を増やしていただくことにつながります。その際、個々の商品の宣伝には作品の絵柄を使わないようにしてもらっています。その会社全体のイメージ広告での使用がメインであり、「○○○○（タイアップ先企業）はスタジオジブリの新作を応援しています」という形でPRすることで、その会社のイメージを高めつつ映画の宣伝にもなる、というスタイルを通してきました。

宣伝は、パブリシティも重要です。直接広告費を払って広告を出すのではなく、新聞・雑誌の記事やテレビ・ラジオの番組で作品のことを採り上げてもらうのがパブリシティですが、新作公開時には膨大な量のパブリシティが出ます。また、公開時にはそれを取り扱った書籍やCD、キャラクター商品等が数多く発売されますが、それらはそうした商品そのものを売ることもさることながら、そうした商品の広告が出て、店頭に並ぶことで、新作映画の宣伝になる、という効果も大きいです。

あと、全国キャンペーンというのもよく行ってきました。監督やプロデューサーが地方を回り、行く先々で地元のメディアの取材を受け、夜は試写会で舞台挨拶をし、映画館にも挨拶に回るというもので、多い時には全国20都市以上を回ります。また、最近の作品では、インターネットを使った宣伝も色々取り組みました。

ともかく、沢山のの人に映画を観てもらうために、製作委員会の参加社がそれぞれ持てる力を発揮し、タイアップ先の会社や関連商品の発売会社等、各社の協力を得て、宣伝を行ってきました。

B. ジブリの特徴

ここからは、創作面に内容をシフトしてお話します。私が個人的に考えるジブリの特徴を以下、挙げてみます。多くの人は、スタジオジブリを宮崎駿監督のアニメーション・スタジオとして認識しているかもしれませんが、宮崎、鈴木、そして高畑の3人を中心にジブリは動いてきました。

1. 作品第一主義

特色の一番目は作品第一であること。もともと、いい作品を作りたいということからスタートしたスタジオなので、何をやるにも、作品としていいものを作るにはどうしたらいいかが基本になっており、会社を大きくするか、利益の増大を追求することが目的にはなっていません。

現在、ジブリは自社ビルに入っていますが、自前のスタジオを作ったのは、理想的な制作環境に少しでも近づきたかったからです。スタジオとしてのジブリは、まず、すべての制作工程が社内にあることが特徴です。アニメーションの制作プロダクションは、一説には450社ほどあるということですが、その大半は、作画だけ、背景だけ、仕上げだけ、あるいはCGだけという具合に、特定の作業工程のみを扱うプロダクションです。そして、作品を企画しそうしたプロダクションに個別に仕事を発注して、最後に作品としてとりまとめる、クライアント的な立場の会社が別個に存在しています。そうしたシステムの方がコストを削減できるのでそれが主流なわけですが、しかし、各部署が別々の場所にあつては、質の高い画面作りにもどうしても限界がある、制作過程で打ち合わせが必要になったとき、各部署が同じ場所であれば直接顔を見ながらすぐに打ち合わせが出来る、ということで、ジブリでは、コスト高かもしれないですが、作画から撮影、編集、そして最近では音響作業の半分くらいまでを、社内で集中して出来るように、作業工程のほとんどを社内においてきました。

余談ですが、スタジオの基本設計は宮崎駿がやっています。三鷹の森ジブリ美術館等、宮崎監督が基本の設計をした建物にはいくつか共通した特徴がありますが、たとえばジブリの第1スタジオもジブリ美術館も、入ってすぐに吹き抜けがあつたり、螺旋階段があつたりするところが共通していますね。後、スタジオの女子トイレは男子トイレの約3倍の広さがあるのも特徴の1つです。滞留時間の差だけでなく、トイレは女性にとって交流の場でもある、という考えから、そうした設計にしたそうです。また、決して広くはない敷地ですが、各スタッフの交流の場が必要だということで、バーと呼ばれる共有スペースを敢えて広く設けているのもスタジオの特徴の1つです。後から出来た第2スタジオは、地下に試写室も備えています。また、第1スタジオの屋上は緑化されていて、作業に疲れたスタッフが息抜きをしたりする場所になっています。

なお、制作環境という事で言うと、こうした物理的環境だけでなく、スタッフの社員化、月給制の導入なども、いい作品を作るためという同じ目的で、20数年前から導入されました。アニメーション業界では未だに1枚いっぺんのいわゆる出来高制が幅を利かせていますが、収入と待遇を安定させて作品制作に専念出来るよう、こうした制度にしたわけです。

2. 作家主義

次に、ジブリの特徴として、大変作家性が強い作品を作っている、ということがあると思います。宮崎監督作品にしても高畑監督作品にしても、どちらもはっきりとした監督の個性があります。その理由は企画成立の仕方にも表われていると思いますが、ジブリではそもそも、企画会議というものがありません。マーケティングというものもありません。だから、これから受けそうな作品は何かとか、原作になりそうな漫画はないかと調査したりはしませんし、社内で企画について協議することはありません。ではどのように企画は決まるかですが、大体は、日々の雑談の中から生まれてきました。最近はともかく、ある時期まで宮崎駿監督と鈴木プロデューサーはほとんど毎日のように雑談をしており、その中で企画は固まっていきました。

ただ、すべてを監督が1人で決めているというわけではありません。たとえば宮崎駿監督は、制作中にいくつかの案が出てきて迷う事があると、社内でどちらがいいか聞いて回って意見を求めることを躊躇しません。キャラクターのデザインはA案とB案どちらがいいか、とか、こういう展開を考えたがどうだろう、とかの社内リサーチは時々行っており、そうして出て来た意見は柔軟に取り入れます。

しかし、雑談で企画が決まるとはいえ、決定までにはかなり長時間の検討を要することがしばしばあります。監督個人の頭の中で何年もずっと考え続けて段々形になっていくので、検討と言うよりは熟成と言った方がいいかもしれませんが、たとえば「トトロ」は最初のアイデアが生まれてから10数年後に映画になりました。比較的最近の作品で言えば、「借りぐらしのアリエッティ」は最初に原本文を読んでから映画完成まで40年以上経っていましたし、「コクリコ坂から」も30年以上ありました。その間、ずっとその原作について考え続けていたわけではありませんが、折にふれて思い出しては反芻していたはずで。

ジブリにはそもそも企画担当のセクションがありません。鈴木は以前、「企画部と宣伝部を（社内に）作るようになったらおしまいだ」と言ったことがありますが、そうした姿勢が作家性の強い作品作りにつながっているのだと思います。

企画についての話をさらにしますと、これも鈴木がしばしば言っていることですが、いろんな発想は、大体半径3メートル以内から生まれます。ジブリ作品は世界中で配給されていますが、発想の大もととは身近で、具体的です。3メートルと言うと、要するにジブリの中ということになりますが、「ジブリで起きている事は東京で起きている。東京で起きている事は日本で起きている。日本で起きている事は世界で起きている」というように、身近な事象の中に普遍性がある、という事なのだと思います。また、それがジブリ作品にある種の大衆性をもたらし、多数の観客動員を可能にしているのだと思います。たとえば『千と千尋の神隠し』は、宮崎駿監督と友人との間で交わされた、キャバクラの話が発想の大もとになっています。千尋のお父さんは長年日本テレビでジブリを担当している奥田誠治さんがモデルだし、お母さんはジブリのとあるスタッフがモデルになっています。『崖の上のポニョ』のポニョと宗介はそれぞれスタッフの娘さん、息子さんがモデルだし、『もののけ姫』のシシ神は、1994年に奈良に社員旅行に行ったときに宮崎監督が見た奈良公園の鹿がイメージの元になっています。

作品が作家性が強い事と同様に、ジブリ自体が、中心である3人（宮崎、高畑、鈴木）の個性を強く反映した会社であり、とても人間くさい会社だと私は思っています。たとえば宮崎駿監督は、長年、保育園の事をあれこれ考えているうちに保育園を実際に作ってみたいくなり、『崖の上のポニョ』を制作しながら、現実の世界でも社内保育園を自ら設計して映画の公開と同じ年にスタジオの近くに開園してしまいました。社内のいろんな出来事が、トップ3人の個性によって決まっています。実際に高畑、宮崎、鈴木の人と接していて私が感じるのは、とにかく3人とも大変エネルギッシュである事です。物理的なエネルギーをじかに感じるような気がするというか、敢えて言えば、動物的と言ってもいいくらい存在感があります。そして旺盛な好奇心。以前、「エヴァンゲリオン」シリーズの庵野秀明監督が宮崎監督を評して、作品よりも本人の方が面白い、と言ったことがありますが、作品以上かはともかくとして、接していて人間的に大変面白くとびきりユニークな人であることは確かです。ユニークで、強烈な個性を持っているのは高畑・宮崎・鈴木の人ともそうですね。でも、宮崎監督にしても高畑監督にしても、ひとたび制作に入ると他のスタッフと同じように現場に机を並べて1スタッフとしてひたすら仕事をしており、偉ぶるところはまったくありません。

こんな具合に映画を制作しているのですが、企画については、一応方針と言えるものがあります。3つあって、それは「面白いこと」「作るに値すること」「お金が儲かること」です。まず、映画はエンターテインメントとして作るのだから、面白くなければいけない。でも、作るからには、今、世に出すだけの意味がなければいけない。時代にふさわしい内容がなければいけない。そして、映画製作はお金が掛かるものですから、そのお金をちゃんと回収して、次の作品も作れるようにしなければいけない。この3つがジブリで映画を作る際の方針です。でも、先程述べたように、儲けるためにマーケティングを考えたり、海外展開を予め想定して内容を変えたりとかはしません。まずは、目の前の、身の回りの日本の観客に向けて、ジブリの作品は作られています。でも、それがきちんと出来れば、必ず世界でも通用する作品になるはずだ、という思いがあります。

3. 劇場用映画主義

私が考えるジブリの特徴の3番目は、劇場用映画しか作っていない事です。日本のアニメーション制作会社はテレビシリーズが中心であり、劇場用作品は作らないか、作ってもテレビシリーズ制作の合間に作ることがほとんどです。テレビの方が収入が安定しているからですが、ジブリが作ってきたような品質の映像を、テレビシリーズの製作費（つまり放映権料）で制作することは出来ません。あのレベルの映像を制作するためには、お金を掛けて劇場用映画として製作し公開して、ヒットさせる必要がどうしてもあり、それでジブリは劇場用映画のみを作ってきました。過去にはテレビ作品をやろうとしたこともありましたが、うまく行きませんでした。でも、これはリスクの高いやり方です。当たり前の話ですが、劇場用映画は当たり外れがあり、当たればいいですが外れればお金を掛けた分赤字も大きく

なります。一種の“賭け”であり、ギャンブルです。ギャンブルをやっている自覚はジブリ内にもあり、だからこそ、最初の方で述べたように、作るだけでなく一所懸命宣伝をして、少しでも多くの人に作品を観てもらおうとするわけです。

幸いにして、ジブリは1989年の『魔女の宅急便』以降、『思い出のマーニー』まで17本の劇場用映画を作りましたが、その内14本がその年の邦画興行収入 No.1 となりました。さらに、過去に日本で公開されたすべての映画（つまり邦画・洋画の両方）の中で、上位10本のうち4本がジブリ作品で、1位は『千と千尋の神隠し』、304億円の興行収入となっています。

ヒットの理由の1つは恐らく、ジブリ作品の観客層が極めて幅広いことでしょう。ジブリでは制作にあたり、対象年齢を設けることをしません。『千と千尋の神隠し』の時に、宮崎駿監督は面白い事を言っています。まず、宮崎監督はこう言いました。この作品は10歳くらいの少女を想定して作った、と。次に、これから10歳になる子供たちのためにも作った、と言いました。そして最後に言いました。かつて10歳だった人のためにも作った、と。つまり、結局すべての人向けに作っているわけです。

ともかく、ジブリでは、アニメーションを作っていると言うよりは、どちらかと言うと、映画を作っている、という意識の方が強いです。でも、映画でよくある、ヒット作のパート2ものは一度も作ったことがありません。これも考えてみたら特徴の1つかも。一般的に言って、ヒット作の続編ならかなり確実に一定の収入が見込めるので、洋の東西を問わずパート2、3はあふれていますが、ジブリでは、1度やった企画をもう1度やるよりは新しい企画に取り組んだ方が面白い、同じことを2度やる気がしない、ということで、パート2は一切やってきませんでした。それでも何とかやってこられたのは、お陰様で多くの観客に作品を観てもらえたからです。

日経BP社が毎年発表している、ブランドジャパンというブランドのランキングがありますが、スタジオジブリは一般消費者を対象にしたカテゴリーでずっと10位以内に入っており、今年発表された最新ランキングでは4位でした。他の会社はどれも世界的な大企業ばかりですので、ジブリがその中にいるというのは、会社の規模からするとかなり不釣り合いで、ある意味、虚像が広まっていると言えるかもしれませんが、有難いことには違いありません。でも、会社の実態は全くの中小企業であり、作品は長編映画が22本あるだけです。なので、劇場公開の時は宣伝に努め、多くの人に観てもらおうように全力を傾けますが、公開が終わったら、やたらと作品を露出することとはせず、なるべく控えめに、作品が飽きられてしまわないようにしています。たとえばキャラクター商品については、恐らく今の販売量の数倍であっても、一時的に売れることは十分可能だと思いますが、それをすればある時点から飽きられてしまい、がくと売上は落ちるでしょう。だからそういう事はしないで、年間の製造量を常に一定金額以下に抑え、商品数をコントロールすることで、作品の価値を維持するようにしています。

C. 現在

さて、これまでお話ししてきましたが、これは、『思い出のマーニー』までのジブリの在り方でした。一昨年、宮崎駿監督の引退宣言があり、これ以上、今までのやり方を続けるのは困難だとジブリでは判断し、現在は長編制作を一旦休止しています。それに伴い、従来の制作部門もやはり休止中です。

では今後はどうするのか、ですが、まず、三鷹の森ジブリ美術館は今までと同様に継続しており、今年の前半については、宮崎駿監督は新しい企画展示「幽霊塔へようこそ展」の制作に全力を注いでいました。この展示は5月末より公開が始まっていますので、ぜひご覧下さい。

そして現在、宮崎監督はジブリ美術館用の短編アニメーション映画の制作準備を開始しています。完成までにはまだ時間が掛かると思いますが、どうかご期待下さい。その先のジブリについては、まだ何とも言えませんが、結局のところ、その時々にいる人の考え方で決まっていくのだらうと思います。

本日は私のつたない話をお聞き下さり、どうも有難うございました。

日本映画学会

2015年9月30日発行

発行・編集 日本映画学会（会長 山本佳樹）／編集長 小川順子

大会運営委員長 吉村いづみ

開催校実行委員：日基晴子(委員長)、大野美砂(委員)、小暮修三(委員)

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内

〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>