

日本映画学会

第5回例会

プロシーディングス

2016年6月18日(土) 9:40~18:20

慶応義塾大学三田キャンパス南校舎447
(〒108-8345 東京都港区三田2-15-45)

目次

ハリウッド映画における「ウォール・ストリート」の表象とその推移 …………… 5

照井敬生（東京大学大学院総合文化研究科修士課程）

『レボリューションアリー・ロード／燃え尽きるまで』にみる 1950 年代の家族の表象 …………… 12

西岡 かれん（京都大学人間・環境学研究科修士課程）

乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる「農民的な」母性の構築 …………… 22

片岡 佑介（一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）

ネガ・シートからたどる小津安二郎『早春』の生成過程 …………… 32

伊藤 弘了（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

座付き作家としての小津安二郎 …………… 42

指田文夫（大衆文化評論家）

トーキー普及期に於けるニュース映画録音技師、松崎新一氏の音響表現技法と当時の音響制作環境についての準備考察 …………… 46

高木 創（東京テレビセンター 音響制作部技師）

ハンセン病経験者の映画体験——映画を観ることと正すこと …………… 63

北浦 寛之（国際日本文化研究センター 助教）

タイムテーブル

9:20 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

総合司会 吉村いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）

9:40 開会の辞 佐藤元状（開催校責任者、慶応義塾大学）

<研究発表 A> 司会 川本 徹（名古屋市立大学 准教授）

9:45-10:20 ハリウッド映画における「ウォール・ストリート」の表象とその推移

照井敬生（東京大学大学院総合文化研究科修士課程）

10:25-11:00 『レボリューション・ロード／燃え尽きるまで』にみる 1950 年代の家族の表象

西岡 かれん（京都大学人間・環境学研究所修士課程）

11:05-11:40 シェーンの亡霊——或いは『ペイルライダー』による西部劇神話の倒錯的な継承

吉岡 宏（京都大学大学院博士課程）

11:45-12:20 アントニオ先生のハゲ頭——*Vivir es fácil con los ojos cerrados* における光の主題について

岡村ビクトル勇（神戸市外国語大学 非常勤講師）

-----昼休憩（12:20 ～ 13:10）-----

<研究発表 B> 司会 羽鳥 隆英（新潟大学人文学部 助教）

13:10-13:45 乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる「農民的な」母性の構築

片岡 佑介（一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）

13:50-14:25 ネガ・シートからたどる小津安二郎『早春』の生成過程

伊藤 弘了（京都大学大学院人間・環境学研究所博士課程）

14:30-15:05 座付き作家としての小津安二郎

指田文夫（大衆文化評論家）

<講演>

15:15- 16:15 「映画製作の現場から」 榎井省志（映画プロデューサー、東京藝術大学大学院教授）

榎井省志（ますいしよじ）氏プロフィール：1956年、愛媛県生まれ。上智大学文学部哲学科卒業後、大映・企画製作室入社。退社後、磯村一路監督、周防正行監督等と共に映画製作プロダクション、アルタミラピクチャーズを設立。大映時代のプロデュース作品として『ファンシイダンス』『シコふんじやった。』。独立後、『Shall we ダンス？』『がんばっていきまっしょい』『それでもボクはやってない』『ダンシングチャップリン』『終の信託』『舞妓はレディ』『ウォーターボーイズ』『スウィングガールズ』『歌謡曲だよ人生は』『ハッピーフライト』『ロボジー』等のメジャー作品を手掛ける。自社の製作、宣伝、配給による音楽ドキュメンタリー作品『タカダワタル的』、『ザ・ゴールデン・カップス ワンモアタイム』『不滅の男 エンケン対日本武道館』『こまどり姉妹がやって来る ヤァ! ヤァ! ヤァ!』等、また『オース! バタヤン』では監督も手掛け、メジャーとインディペンデントの垣根を越えた映画製作を現在実践している。最新作は矢口史靖監督作品、ドキュメンタリー作品『プロデューサーズ』が公開待機中。現在、アルタミラピクチャーズ代表取締役、アルタミラミュージック代表取締役、東京藝術大学大学院映画専攻プロデュース領域教授。

<研究発表 C> 司会 田代 真（国士舘大学 教授）

16:25-17:00 多様な解釈を許す複眼——短編小説「藪の中」の映画化

清水 純子（慶應義塾大学理工学部 非常勤講師）

17:05-17:40 トーキー普及期に於けるニュース映画録音技師、松崎新一氏の音響表現技法と当時の音響制作環境についての準備考察

高木 創（東京テレビセンター 音響制作部技師）

17:45-18:20 ハンセン病経験者の映画体験——映画を観ることと直すこと

北浦 寛之（国際日本文化研究センター 助教）

18:20 閉会の辞 山本佳樹（会長、大阪大学）

●ハリウッド映画における「ウォール・ストリート」の表象とその推移

照井敬生（てるいたかお、東京大学大学院総合文化研究科修士課程）

はじめに

2016年の6月にも、ジョディ・フォスター監督によって製作され、金融街とその倫理的問題を主題とした映画『マネーモンスター』が公開されている。こうした作品が広く上映されている事実そのものが、世界金融危機によって明らかになったウォール街に象徴される金融セクターの問題点についてハリウッド商業映画とその観客が高い関心を持っていることの一つの現れと言うことが出来よう。

ウォール・ストリートとハリウッド映画の関係は歴史的事実からも窺て取ることが出来る。1920年代の米国商業映画において、サウンドシステムを導入する為の資本を、アメリカ映画産業はウォール・ストリートから調達する必要に迫られた。¹それ以来、ハリウッドの産業化・大規模化が進んでいくにあたって、ウォール・ストリートはハリウッド映画と決して縁遠いものではなかった。

さらに、ウォール・ストリートとハリウッド映画の関係は単なる経済的な結びつきに留まらず、作品上のテーマとして取り上げられ、興業的・批評的な成功をおさめることとなった。以下、具体的なものを見ていくと、1987年オリヴァー・ストーン監督作『ウォール街』はアカデミー主演男優賞を初め各国の映画賞を受賞²、2000年代に入ってから、2010年に『インサイド・ジョブ』がドキュメンタリー映画としてアカデミー賞を受賞し、2013年にはマーティン・スコセッシ監督作『ウルフ・オブ・ウォールストリート』がゴールデングローブ賞を受賞するとともに、興行的な大成功をおさめ³、昨年2015年にもアダム・マッケイ監督作『マネー・ショート 華麗なる大逆転』がアカデミー脚色賞を受賞した⁴。このように、名だたる映画監督によってハリウッド映画の題材として用いられてきた〈ウォール・ストリート〉にまつわる映画作品について、表現上の特色を「共通する空間的表象とその逸脱」という観点と「ウォール・ストリート構成員の描写についての歴史の変遷」という観点の二つから論じるのが本発表の目的である。この二つの観点から分析を行う対象として、先述した『ウォール街』『インサイド・ジョブ』『ウルフ・オブ・ウォールストリート』『マネー・ショート』の四作品を扱う。その理由としてはこれらの作品が上映規模および批評的反響が大きく、〈ウォール・ストリート〉を題材とした作品として言及される機会が多いためである。

¹ ターナー（pp.37-8）参照

² http://www.imdb.com/title/tt0094291/awards?ref_=tt_awd

³ http://www.imdb.com/title/tt0993846/awards?ref_=tt_awd

⁴ http://www.imdb.com/title/tt1596363/awards?ref_=tt_awd

ウォール・ストリート映画における高層ビル表象

以下で分析を行うにあたって、第一に着目したいのは、ウォール・ストリート映画における〈高層ビル〉表現である。オリヴァー・ストーン
の映画『ウォール街』において、作品冒頭で舞台への導入を行う際に〈高層ビル〉というモチーフが用いられていることを示したが、
以下の図 1 である。(0:1:12)



図 1

これ以降後続の作品においても同様に〈高層ビル〉はウォール街のシンボルとして繰り返し用いられることになる。その最も典型的な
事例としてドキュメンタリー作品の『インサイド・ジョブ』の構成を見てみよう。本作は、アイスランドからアメリカへの舞台の転換を作品冒
頭で行っており、それを視覚的に示すものとしてウォール・ストリートの高層ビルが用いられていることが読み取れる。

具体的には、アイスランド経済において金融自由化がもたらした影響について作品冒頭から描写したうえで、同様の現象がアメリカ
合衆国でも生じていることを示唆するアイスランド大学経済学部教授、ギルフィ・ゾエガの台詞(But this is a universal
problem, huh. In New York, you have the same problem, right?)⁵を転換点にオープニングクレジットと高層ビルの
描写が始まることとなる。(0:6:14)

同様の〈高層ビル〉描写は、商業映画においても同じように見て取ることが出来る。スコセッシ監督の『ウルフ・オブ・ウォールストリー
ト』では、図 2 において示したように、主人公ジョーダン・ベルフォードがウォール街で勤務を始める際に、高層ビルを見上げる描写が挿
入され、彼自身の上昇志向とウォール街の資本力が重ね合せて提示される。(0:5:31) (図 2)

⁵ http://www.sonyclassics.com/awards-information/insidejob_screenplay.pdf



図 2

高層ビルを登りつめることによって成功を収めることがウォール街において重要な意味を持つことは、本作およびストーン版『ウォール街』において、駆け出しの主人公が経験豊富なメンターから〈ウォール・ストリート〉の流儀を学ぶ場面において、ガラス張りの高層階が舞台に選ばれており、作中人物らがいる場所の空間的高さが強調されていることから読み取れる。加えて、ウォール街=高層ビルの世界という図式を一層決定づける更なる根拠として、『ウルフ・オブ・ウォールストリート』作中において、主人公ジョーダンがウォール・ストリートを去り、新たな場所で転機を図る場面において高層ビルと対照的な平面性を強調する平屋が選ばれている点が挙げられる。そこから彼が再び金融業での成功をおさめ、〈ウォール・ストリートの狼〉として高層ビルの主人となるまでの物語が以降映し出されることとなる。(0:16:56) (0:36:16)

「ウォール・ストリートと高層ビルが結び付けられ、その高層ビルを登りつめることが経済的成功のシンボルとして描かれる」というハリウッド映画における定型表現とあわせて想起されるのは、『映画技法のリテラシー』においてルイス・ジアネッティが提示した「フレームの上のほうは権力、権威、野心などを暗示する為に使われる」⁶という一般法則である。『ウルフ・オブ・ウォールストリート』はまさしくこうした法則に当てはまると同時に、それを皮肉な形で提示してみせた作品であると言える。主人公ジョーダンは最終的に FBI の捜査官によって追い詰められ、決定的な破綻を迎えることになるのだが、そうした顛末を迎える中でも、彼はあくまで自分を追い込む FBI 捜査官に対して空間的に上部に居続けることとなる。こうした表現が示すのは、主人公ジョーダンが空間的に上層に登りつめたウォール・ストリートの成功者であること、またたとえ空間的に上層にあっても次の瞬間には破滅が待っている、というウォール・ストリート

⁶ ジアネッティ (p.64) 参照

映画に通底する不安定性であり、「ウォール・ストリートにおいて経済的に登りつめ、高層ビルの主人になれたとしても、そこで待っているのは必ずしも幸福な結末ではない」という世界金融危機後に一般化したウォール・ストリート観が作中の表現に現れているといえる。

以上の議論が FBI 捜査官と対峙し、決定的な証拠を突きつけられる場面において視覚的に示されている。(2:47:28)

このような、ウォール・ストリートと高層ビル、野心と空間的上昇といったウォール・ストリート映画に伝統的な関係性を踏まえた上で、なおかつそれを皮肉な形で転倒してみせたのが、『マネー・ショート 華麗なる大逆転（原題 “The Big Short”）』である。本作の原題が示すように、この映画が扱うのは「世紀の空売り」によってウォール街の破綻に投資し、経済的な成功を収めた人々の群像劇であり、高層ビルに取り囲まれたウォール・ストリートの現状・価値観に対して批判的な視点を持った人物が主人公となっている。ステイブ・カレル演じる金融トレーダー、マーク・バウムもまさにそうした人物の一人である。その上で、ウォール・ストリート映画として本作『マネー・ショート』が興味深いのはウォール・ストリートと登場人物との距離感であり、マーク・バウムという人物はその最たる例として注目し得る。何故ならば、彼はウォール・ストリートの価値観や在り方に対して非常に批判的でありながら、紛れもなくその世界の一員として生活しているからである。彼の複雑な立場は、休暇を勧める彼の妻が“You hate Wall Street.”という妻からの指摘に対して“I love my job!”と話題をウォール・ストリートから金融業そのものにすり替えた上で肯定する所から見て取れる。従来のウォール・ストリート映画においては、作中の人物らはウォール・ストリートという舞台に対して、「その世界観を無批判に受け入れ、その中での上昇を目指す人物」あるいは「ウォール・ストリートに対して批判的で徹底的に距離を取り続ける人物」か、という二分法によって特徴づけられ、文字通り、キャラクター化されている。この特徴づけはフィクション/ノンフィクションを問わず以前のウォール・ストリート映画に共通した傾向であった。それに対して「ウォール・ストリートに批判的でありながら、その世界に取り込まれざるを得ない」という多面的な人物としてマーク・バウムを描いてみせた点が本作『マネー・ショート』の特色の一つである。

このようなウォール・ストリートへの距離がこれまで論じてきた空間的表象とあいまって最も象徴的に示される場面が作品のエンディング近くの一場面である。(2:01:41)

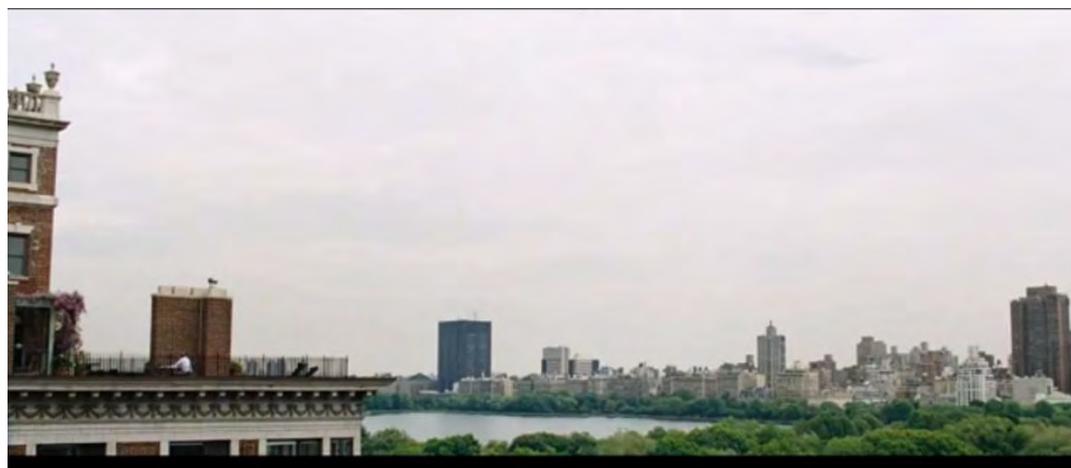


図 3

図 3 に示したこの場面は、世界金融危機の発生を予見した空売りが成功し、膨大な利益を約束されたマークが部下とその現金化を巡って口論を行う場面である。売却によって利益を確定されることを求める部下に対して、マークが放つ台詞は“You know once we sell we’re just like all the rest...”（ここで売ってしまったら、他の連中と同じじゃないか…）というものであり、ここにもウォールストリートを取りまく「その他」の人間に対するマークの批判的態度を容易に読み取れる。一方で、こうしたやり取りの直後にバウムは売却を決断することによって決定的な形でウォール街に取り込まれることとなる。不安定なカメラの動きによってマークの精神的な動揺を示した後、彼を遠景から映すのが図 5 である。引きのショットで捉えられたマークの姿は小さく、画面の左下に押し込まれている。この構図はマークが膨大な富を手に入れたこの瞬間において勝利者では断じてないことを雄弁に物語っている。さらに重要なのは、ウォール・ストリートのビル群と建物の最上階にいるマークが並置されることであり、ここで彼が経済的には成功を収めたこと、そしてウォール・ストリートの象徴たる高層ビル群に決定的な形で取り込まれてしまったことを暗示していると考えることが出来ます。ウォール・ストリートが高層ビル群によって表現されてきたこと、そして、その中で空間的に登りつめることが共有された目標であったことを考える時、『マネー・ショート』終盤のこの突き放したショットが持つ含意についてより深く読み取ることが出来る。そんな本作のウォール・ストリート表象が持つ歴史的な意味合いについて、こうしたウォール・ストリート作品群の最初期のものである『ウォール街』のクライマックスと比較してみよう。

マイケル・ダグラス演じるウォール・ストリートの大物ゴードン・ゲッコーと主人公バド・フォックスが対峙する作中終盤のクライマックス場面を示しているのが図 4 である。(1:56:57)



図 4

これは、改心した主人公バドはウォール・ストリートの大物であるゴードン・ゲッコーを裏切り、盗聴器を用いて捜査に貢献することで贖罪を果たす場面であり、背景に移ったビル群と決別し、文字通り「地に足のついた」生き方をバドが決定づける場面でもある。主人公バドが高層ビル群の高みから降りたことを図式的に示しているこのシーンと対比することによって、先程の『マネー・ショート』終盤の場面が、この伝統的なショットを逆手に取ったものであることが明らかになる。

ここまで、ウォール・ストリート映画について〈高層ビル〉というモチーフと〈空間的な上昇〉という視覚的な表現が持つ共通性について、代表的な作品群を例にとりながら、明らかにしてきた。

ウォール・ストリート映画の受容

続いて、ウォール・ストリート映画に限らずハリウッド映画において重要な要素である「観客の受容」という観点も踏まえた上で、ウォール・ストリートの住人についての描写に関する変遷を見てみよう。本発表に取り上げた作品群の中で最も重要な差異は、1980年代に製作された『ウォール街』と2000年代の『インサイド・ジョブ』『ウルフ・オブ・ウォールストリート』『マネー・ショート』の三作品との間の断絶であり、発表者はこの間にアメリカ社会で起きた経済的・社会的な変化が両作品群の表現の差異をもたらしていると考え。以下、代表的な登場人物に絞って具体的に見ていこう。

『ウォール街』で描かれるウォール・ストリートの表象として最も重要な人物は、その後の作品群においてもしばしば言及されることとなる、ゴードン・ゲッコーである。“Greed is good.”という名高い台詞に示されているように、ゴードン・ゲッコーは、その後のウォール・ストリート映画に登場する人物同様に、利己的で強欲な人物として描かれている。その一方で、彼は威厳ある父の象徴として描かれると同時に、聡明かつ実利的な人物として表現されている。更に特徴的であるのは、上映時に New York Times による映画評の中での、ゴードン・ゲッコーの評価である。ここではゴードンは「無害な南国のトカゲ」と表現されており、「世界の秩序に組み込まれ、せいぜいが夜間に活動するだけの存在」と断言されているのである。

これに対して、世界経済危機を経て製作された2000年代ウォール・ストリート映画の登場人物は、そのような「有能だが人畜無害」な存在として描かれることはもはやなかった。『ウルフ・オブ・ウォールストリート』での主人公ジョーダン・ベルフォードをはじめとしたウォール・ストリートのトレーダーたちは、「金に酔いしいれた人間の浅薄さの極み」と New York Times 紙の批評で表現されており、実際に作中では、ジョーダンや彼が経営する金融機関を「動物」「ジャングル」と例える場面が頻出する。更に、2008年の金融危機を直接扱ったドキュメンタリー映画『インサイド・ジョブ』や『ビッグ・ショート』においてこうした特徴は一層強まっており、ウォール・ストリートの住人が如何に無能で、如何に事態を把握しておらず、そして彼らがその結果引き起こした問題が如何に深刻な被害を及ぼしたか、描写されることとなる。先述した New York Times 紙の批評においても、これら三作品が、今日の金融危機をもたらした主因と目さ

れるウォール・ストリートへの怒りと反発を、観衆に呼び起こす作品であることが述べられている。ここから分かるのは、「有能だが人畜無害」という特徴づけから「無能で世界に甚大な実害を及ぼした」というウォール・ストリートの住人についての描写の変化であり、ここに20世紀末から21世紀初頭にかけて生じた金融危機の影響を読み取ることが可能である。このようにウォール・ストリートという題材は、ハリウッド映画産業のみならずその観衆に対しても直接関わりうる題材であるが故に、こうした社会的・経済的变化が表現に及ぼす影響を読む解く余地が大いにある作品群であり、歴史的変遷をみることによってそれはより一層明確になると考えられる。

結びと今後の展望

本発表においてはハリウッドのウォール・ストリート映画で代表的な四作品を挙げ、高層ビルを用いた空間的表象と作中のウォール・ストリート構成員に対して付与されるイメージについて、異同と特色を論じてきた。

今後の研究課題として、〈ウォール・ストリート〉という題材を用いた作品を更に見つけ出していくとともに、それらに通底する表現や形式、およびそこから逸脱が持つ含意について掘り下げていき、さらにそれが観客に対してどのように受容されたかを、金融危機などの経済・社会状況を踏まえて検討していくことで、ウォール・ストリート映画と社会の在り方について考察を深めていくことに意義があると考えている。

映像資料

『ウォール街』(*Wall Street*)、1987年 (Blu-Ray、20世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン、2010年)

『ウルフ・オブ・ウォールストリート』(*The Wolf of Wall Street*)、2013年 (DVD、パラマウントホームエンタテインメントジャパン、2014年)

『マネー・ショート 華麗なる大逆転』(*The Big Short*)、2015年 (DVD、パラマウント、2016年)

引用文献リスト

ジアネッティ、ルイス『映画技法のリテラシー <1> 映像の法則』(原著1972年) 堤和子/増田珠子/堤龍一郎訳 (フィルムアート社、2003年)

ターナー、グレアム『フィルムスタディーズ 社会的実践としての映画』(原著2006年) 松田憲次郎訳 (水声社、2012年)

Canby, Vincent. "Film: Stone's 'Wall Street'." *The New York Times*, 11 December 1987.

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE6D61E38F932A25751C1A961948260>

Internet Movie Database

http://www.imdb.com/title/tt0094291/awards?ref_=tt_awd

http://www.imdb.com/title/tt0993846/awards?ref_=tt_awd

http://www.imdb.com/title/tt1596363/awards?ref_=tt_awd

Inside Job Transcript Final Version

http://www.sonyclassics.com/awards-information/insidejob_screenplay.pdf

●『レボリューションリー・ロード／燃え尽きるまで』にみる 1950 年代の家族の表象

西岡 かれん（にしおかかれん、京都大学人間・環境学研究所士課程）

1. はじめに

「結婚」という題材は、多くの映画の中で扱われているにも関わらず、2012 年に出版された Jeanine Basinger の *I DO AND I DON'T* (2012) という著書以前には、系統立てて論じられることがなかった。結婚をテーマにした映画であっても、恋愛映画であると銘打たれて宣伝され、受容されてきた。その背景には、「結婚」を映画の全面に出すと、ロマンチックさや非日常感のある演出が失われてしまうといった理由があった。しかし、多くの観客自身も経験する結婚というテーマを、映画は、長きにわたって手を替え品を替えながら描いてきた。今回は「結婚映画」というポピュラーでありながらもあまり論じられることのないジャンルに属しつつ、従来の結婚映画の慣習を大きく破り、一組の夫婦の肖像からアメリカ社会のあり方について迫った、サム・メンデスの『レボリューションリー・ロード／燃え尽きるまで』について論じたい。当論は、この作品を、ひとまず「結婚映画」のコンテキストの一環として位置づけるが、より重要なことは、それがいかにジャンルから逸脱し、結婚という枠組みを超越した広がりを見せるかということである。

2. “結婚映画”の系譜における『レボリューションリー・ロード／燃え尽きるまで』の位置付けと先行研究の検証

先述の Basinger によれば、結婚映画とは、「私たち（夫婦）に何が起きたのか？」という質問をし、答えをはぐらかす映画である。重要なことは、それらが結婚という極めて個人的な問題を、個人的な水準にとどめて、観客の個人的な共感を誘う映画であるということだ。従来の結婚映画の特徴は、社会的要素の薄さにある。

「結婚映画」の変遷について、Basinger の著書をもとにして検証してみる。Basinger は、サイレント映画時代、スタジオシステムの時代、そして、1960年代から現代にかけての三時代に分類して結婚映画について論じる。サイレント時代の結婚映画の代表としてあげられるのが、*The Marriage of William Ashe* (1921)、*The Cheat* (1915, 1923, 1931)などだ。これらは、訓話の要素が強く、劇中の登場人物が浮気をし、悲惨な目にあうのを映画館で観た観客は、浮気を見て楽しむのは劇中だけで十分、とばかりにおとなしく家に帰って行った。

スタジオシステムの時代に入ると、訓話的な要素が弱まり、より観客が自己を投影しやすいような結婚映画が製作されるようになった。この時代の代表的な映画として、*Made for Each Other* (1939)などが挙げられる。1960年代から現代にかけては、結婚映画のマーケットが小規模化し、製作目的が定かではなくなってきた。そして、従来に比べ、現代の社会的状況を同時に描く映画が増えてきた。現代的な結婚映画として代表的なものは、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966), *The Kids Are All Right* (2006)などが挙げられる。

『レボリューション・ロード／燃え尽きるまで』は、Basinger の分類に従えば、第三のカテゴリーに入る。そして、この作品は、社会的状況を描く、という現代的な結婚映画の傾向をかなり強く持っている作品である。この映画が社会的な要素を帯びるのは、1950年代頃にアメリカで開発が進んでいた「郊外」を舞台にしているからである。Basinger は、「郊外」を結婚生活における荒地として描く映画の存在について以下の引用のように触れ、またその中で『レボリューション・ロード／燃え尽きるまで』についても言及している。

Revolutionary Road was based on an excellent novel by Richard Yates, but the film couldn't re-create the book's mournful tenderness or its tragic sense of loss. The movie was yet another presentation of the suburban world as a hopeless trap for clueless people who had wanted more out of life than marriage. The visual presentation of the 'burbs as the social wasteland of marital bliss had already been worked over for several decades, from the 1950s to the 1990s. There had been *The Man in the Grey Flannel Suit* and *No Down Payment* (dramatic versions), *Rally 'Round the Flag, Boys* (the comic version), *The Stepford Wives* (1975), the horror version, remade in 2004), *Bye Bye Birdie* (1963, the musical

version) and *The 'burbs* (1989, the inexplicable version) and more. *Revolutionary Road* was tired, and died a quiet death at the box office. (Basinger 353-54)

Basinger はこのように『レボリューションリー・ロード／燃え尽きるまで』（2008、サム・メンデス監督）に対して低評価を下しているが、この評価は妥当なものとは言えない。そもそも、ここで例として取り上げられている *The Man in the Grey Flannel Suit* (1956) や、*The Stepford Wives* (1975) などは『レボリューションリー・ロード／燃え尽きるまで』と同様に郊外の問題を告発しようとはしているが、最終的に結婚がうまくいかなかった理由を、夫婦や個人の問題として捉えている。『レボリューションリー・ロード／燃え尽きるまで』が他の郊外映画、あるいは結婚映画全般と一線を画するのは、それが、「私たちに何が起きたのか？」という伝統的な問いに対する具体的な答えとして、アメリカ郊外で半ば強要される慣習的な生活様式を挙げ、夫婦間の問題を単に個人的な問題として扱って観客の共感を誘うにとどまらず、一組の夫婦をアメリカそのものと見立てて、彼らの抱える問題をアメリカの問題と帰結させた上で、「アメリカン・ドリーム」を批判しているからである。この映画の中で、一組の夫婦がアメリカそのものに見立てられているという説について、金原は以下の引用のように述べている。

結婚 8 年目の夫婦喧嘩の様相がいつしかアメリカの抱える問題の縮図にしか見えなくなってくる展開は流石で、面白くも恐ろしい。

外界の激変に目を閉じ、パリでの自由な生活を夢見ている時点で既にふたりの限界が思い知らされるのだが、その姿がなぜか、現代のアメリカそのものの姿に見えてくるのが興味深い…良き父で良きアメリカ人（良き神の父の良き息子）であろうとするため、エイプリルの魂の叫びを無視するフランクと、アメリカ人の思考と倫理観を根底からひっくり返してまで自由であろうと行動するエイプリル…アメリカの価値観を揺り動かす衝撃的な結末はイギリス出身のサム・メンデスとケイト・ウインスレットだからこそ挑戦できたのではないだろうか。（下線部発表者 金原 70, 71）

ここで金原は、映画の主人公であるウィラー夫妻の夫婦喧嘩が、「アメリカの抱える問題の縮図」にしか見えなくなってくるという秀逸な指摘をしているが、なぜ、また、どのような面で、この夫婦が「アメリカの縮図」なのかという点については具体的に論じてはいない。

本発表の目的は、サム・メンデス監督の『レボリューションナリー・ロード／燃え尽きるまで』が、一夫婦の悲劇を描くにとどまらず、アメリカ郊外の生活と結び付いたアメリカン・ドリームが虚像であることを暴いているということを、具体的な形で明らかにすることである。

3. 郊外の生活と結びついたアメリカン・ドリームとそれの抱える問題

そもそも、アメリカン・ドリームとは一体何の何を表すのであろうか。山城雅江は、『『アメリカン・ドリーム』から見るアメリカ／夢の行方』という記事の中で、アメリカン・ドリームとは、基本的には「機会が均等に与えられているアメリカでは、勤勉と努力によって誰でも成功する可能性がある」という信念を核とする考え方であると定義している。この考え方は、建国以前の植民地時代からアメリカという社会・国を特徴づける精神と考えられてきた。OED では、アメリカン・ドリームは以下のように定義されている。

{American dream}, the ideal of a democratic and prosperous society which is the traditional aim of the American people; a catch-phrase used to symbolize American social or material values in general. (OED)

つまるところそれは、しきたりや階級にしばられたイギリスとは違い、新しい国であるアメリカでは、身分や出自に関係なく、努力と運次第で、誰でも成功できる、という、国家と国民に根ざし、アメリカの精神性を語る上では欠かせないコンセプトである。

そのアメリカン・ドリームが、郊外のマイホームと結びついたのは、第二次世界大戦以降のことであった。スタファニー・クーンツは、『家族という神話—アメリカン・ファミリーの夢と現実』の中で、戦後のアメリカン・ドリームの実現には、郊外住宅地でのマイホームの獲得が欠かせない要素であったと論じている。アメリカン・ドリームを達成したことを示す一つの形として、戦後、郊外にマイホームを持つということが戦後の白人中産階級に属するアメリカ人の間で、ステイタスになっていった。復員兵援護法などがあり、戦後、白人の若い夫婦にとって郊外にマイホームを持つことは比較的簡単だった。しかし、なぜアメリカン・ドリームと深く関わりあいになるマイホームは、郊外に建てられなければならなかったのか。イーファー・トゥアンの『トポフフィリア』からの以下の引用は、その答えを導くヒントになるだろう。

アメリカの夢は、深層における二律背反的傾向の混合であり、そこには矛盾する要素さえ混ざっている。その夢の二分法が最も明瞭になるのは、十九世紀における、都市帝国と農業国家の対立するイメージを結びつけようとする欲望において他にないだろう。(357)

そして、都市と田舎の中間に位置する郊外こそが、この都市帝国と農業国家の相反するイメージを結びつけるのに最適な場所であるかのように思われた。

郊外は一つの理想である。この言葉は、先進西側諸国で中程度の収入を持つ人々にとっては、田舎と都市の生活の最上の部分が欠点なく結びついた一つの生活様式全体を暗示している。いっぽう、ごく最近造られた「サバービア[郊外居住者]という言葉は、この理想をあざけているように思われる。(トゥアン 413)

こういった事情から、アメリカが力をつけたまさにそのときに、郊外が、アメリカン・ドリームを体現する場所として選ばれた。以下の引用からアメリカン・ドリームが郊外のマイホームのコンセプトと結びついたときのアメリカの状況が分かる。

To sum up in a few words, the war contributed significantly to the economic recovery of America, so much so that no country (with the exception of Russia) was able to compete with it in the postwar years; America was declaring itself the most prosperous and powerful country in the world. It is here, in this general euphoria, in this renewed faith in its abilities and possibilities that the American dream can finally find its expression in the suburbs.

(Stoppa, Elena 7-8)

しかし、その郊外のマイホーム、というコンセプトは、アメリカの夢を体現しつつも、いくつかの問題点を残していた。郊外のマイホームで家族と暮らすというコンセプトを、多くの人がアメリカン・ドリームと認識し、追いかけていたにもかかわらず、それが必ずしも人々に幸福をもたらしたわけではなかった。問題点の一つ目として、郊外のマイホームが、すなわちアメリカン・ドリームであるという概念が、戦後、女性を家庭に戻すためのキャンペーンの一環として使われたということが挙げられる。それは、戦時中、男性が国外に出兵していた際に、家庭を離れ、仕事を持っていた女性たちを、また家に戻すための政府のプロパガンダの一環として使われたのだ。Stoppa は、以下の引用の中で、郊外の家のことを“golden trap”と呼び、その実態を暴いている。

After the end of the War both the men who survived it and the government knew that it was just a matter of time before they would go back to their jobs and send their women back home. On the contrary women from their point of view were not sure they were willing to go back to their domestic role without making any complaint. The time had come for the government to build up another campaign, another alluring illusion that would make sure everything went back to its original balance. It was in this particular circumstance that the suburbs were chosen as the perfect means that would attract thousands of women into their 'golden trap' by enchanting them with the promise of a fairytale-like life built around the idea that the best achievement a woman could desire was to become a good wife and a loving mother. (Stoppa 48)

『レボリューションナリー・ロード／燃え尽きるまで』のなかで、不動産を扱うヘレン・ギヴィングスが、「すっきりしたデザインで子育てにも最適」(12:40~)などと言って、郊外の家を夢の家として売りつけるシーンがあったが、ここには、そういったプロパガンダ的な宣伝力の影響を感じざるを得ない。

もう一つの問題点は、郊外の家の持つ閉塞感にある。住・職・遊が揃う都会や田舎と違い、郊外は住に特化している。職場や、娯楽施設等が遠く離れた場所にあるという事実が、郊外で閉塞感にとらわれる妻たちと、毎日の電車通勤や自動車通勤に疲弊するサラリーマンの夫たちを生み出した。

三つ目の問題点として挙げられるのが、郊外の家や家族の間で見受けられた、見た目の徹底的な均質化という現象である。コネチカットが舞台の3つの映画、*The Man in the Grey Flannel Suit*、*The Stepford Wives*、*The Stepford Wives* (2004)、そして、この『レボリューション・ロード／燃え尽きるまで』の全てにおいて、この問題は扱われている。主人公のウィーラー家のキッチンと、隣に住むキャンベル家のキッチンは、ほとんど同一の構造を持っている。こうした均一化が進むなかで、人々は個としての自らの存在意義を疑うようになり、失意に陥った。

4. 大きなガラス窓のある「丘の上の家」のウィーラー夫妻

ウィーラー夫妻の家は、丘の上に建っている。このことは、何度も映るウィーラー家の外観の映像だけでなく、夫婦が家を買うときにヘレン・ギヴィングスが「こんもり高いところに建っている」と宣伝することからも分かる。丘の上に建つウィーラー夫妻の家は、17世紀のアメリカの政治家ジョン・ウインスロップによる、有名な「丘の上の町」の説教を想起させる。彼はその説教のなかで、「われわれは丘の上の都市 (city upon a hill) のようであると考えなければならない。すべての人の目がわれわれに集まるのである」と説いたと言われている。この丘の上の都市の発想は、以下の聖書のマタイ伝の一節への言及である。

あなたがたは、世の光です。山の上にある町は隠れる事ができません。また、あかりをつけて、それを柵の下に置く者はありません。燭台の上に置きます。そうすれば、家にいる人々全員を照らすからです。(聖書マタイ伝 5:14、15)

ウインスロップのこの説教は、のちに、アメリカ例外主義など、アメリカの政治方針の走りと考えられるようになった。アメリカには、自国が、周囲の国々の手本になるべく周囲の国々の視線を集めているため、衆人環視のもとある国であり、また、同時に自国が周囲の国を見下ろす「スペシャルな」地位にあるという自負がある。

ウィーラー夫妻は、自他共に認める「スペシャル」な夫妻である。“superior”や“special”という単語が、ウィーラー夫妻を形容するときに頻繁に使われる。また、ウィーラー家が衆人環視の目にさらされていることは、ウィーラー家と近所の人間の付き合い方から見てとることができる。ウィーラー家の特徴は、大きな嵌め殺しの窓があることである。ガラス張りの家に住む彼らは、いつでもどこから見られても

構わない、という衆人環視の状態におかれている。また、ヘレン・ギヴィングスなど、彼らの家を訪ねてくる人物は、ガラス張りでない普通の正面玄関があるにも関わらず、ガラス張りのドアから、中の様子を観察しながら家に入ってくる。

しかし、ガラス越しに見えている光景が、実態とはかけ離れている場合もある。フランクのオフィスのガラスのドア越しに行われる会話は、他人に聞こえない。それと同じで家のガラスのドアの内側でどのような会話がなされているのかも、他人にはわからない。コミュニティも家族も、「見かけ」を重視するため、実際の「声」を無視してしまっているという問題が、このガラスの表象から浮かび上がる。映画に登場する3組の夫婦の問題は、コミュニケーションがしっかりと取れていないということである。一方（フランク）が話しても、一方（エイプリル）が聞くことを拒否するというパターンが繰り返される。映画のラストシーンでは、ギヴィングス氏が、夫人が話している最中に補聴器の音量を下げて彼女の話聞くことを拒否する。郊外における幸福な白人の家族、という形で具現化されるアメリカン・ドリームは、均一化された「見掛け」を重視したため、本質（声）を見失った虚像になってしまったのだ。

5. アメリカン・ドリームへのアンチテーゼとしてのパリ

この映画のなかでもっとも不可解な要素は、ウィーラー家が、なぜパリに移住先を求めるのか、ということである。フランクの同僚が、「ひとつ聞かすが本当に天職と呼ばれるものがあると仮定しよう。なぜこの国になくてパリにあるんだ」(33:20)とフランクに尋ねたり、フランク自身が、「この国で当分幸せに暮らせる」(1:01:31)と言ったり、また、シェップ・キャンベル「だが僕のみた限りパリにあってここにはないものはない」(1:13:24)と発言するなどし、登場人物のセリフを通して、何度も彼らがパリに行く理由が問われる。

エイプリルもフランクも、こいつ「なぜパリに行く必要があるのか」という質問に対して、明確な答えを持っていない。二人がパリに行かなければならない現実的な理由はないにも関わらず、エイプリルはとにかくにもアメリカを出ることを熱望する。アメリカでは当然のように主婦をしているエイプリルが、パリでは、「フランクは何もせず、わたしが働くの」(38:38)という計画を立てることから、パリという場所が、アメリカ社会が社会的な成功の証として強要する偽善的な家族の姿に抵抗し、父権制を転覆させることを可能にする、アメリカン・ドリームへのアンチテーゼとして提示されていることが分かる。

「丘の上の家」に住み、アメリカン・ドリームそのものを生きるウィーラー夫妻がパリへの脱出を試みるというのは、アメリカがその国の理念的な基盤としてきた「夢」を根底から揺るがす行為なのである。しかし、彼ら在必死の抵抗を試みて去ったあとも、皮肉なことに、また新しい白人一家が「丘の上の家」に越してきて、アメリカン・ドリームの虚像は引き継がれてゆく。

パリ以外にも、郊外からの代替脱出先として、度々街や森が描かれる。映画のファースト・シーンは街（ニューヨーク）から始まる。女優になる夢を抱いたエイプリルは、街で夢を叶えることを望んでおり、若く、将来の無限の可能性を信じて疑わないフランクに出会い、一目で恋に落ちる。このシーンから、街は郊外よりも自由度の高い場所であることが分かる。また、閉塞感が募る郊外での生活の中でつかの間の脱出先として、森が描かれる。森にいるときに、ヨーロッパ行きの計画が無条件に肯定され、またのちに墮胎という当時の常識から外れる行為を行うことをエイプリルが決断する。こうして森は、郊外の規範的な価値観から逃れるための場所として機能する。死の直前にエイプリルが見つめるのが森であるという事実は、彼女の心に郊外脱出願望がまだ強く残っていたことを示している。また、エイプリルの死後、フランクは街（ニューヨーク）に戻る。パリ行きは叶わなかったが、ウィーラー一家は結局、郊外のアメリカン・ドリームからは、皮肉な形で脱出する。

6. まとめ

『レボリューション・ロード／燃え尽きるまで』は、郊外に一軒家を持ち、体裁的には理想的なアメリカそのものであるウィーラー夫妻を主人公として、彼らの実体を描くことで、1950年代にアメリカン・ドリームの達成を示す指標とされた「家族と住む郊外の一軒家」は、実際にそこに生きる人々にとっては幸福感をとまなわない空虚なイメージにすぎなかったのだということを明らかにした。昨今「アメリカン・ドリームの衰退」が指摘されてはいるが、アメリカは、伝統的に国家の思想的な基盤として「夢」や「理想」を掲げてきた国である。また、現代においても、戦後にアメリカで形成された家族のあり方に関する価値観は根強く残っている。2008年に製作された『レボリューション・ロード』は、1950年代を舞台としつつも、今日にも通じるアメリカン・ドリームの虚像を暴いているといえる。

引用・参考文献

Basinger, Jeanine. *I Do and I Don't: A History of Marriage in the Movies*. Vintage, 2013.

Coontz, Stephanie. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. Basic

Books, 1992. (=ステファニー・クーンツ『家族という神話——アメリカン・ファミリーの夢と現実』岡村ひとみ訳、筑摩書房、1998.)

Cowper, William. *The Poetical Works of William Cowper*. HG Bohn, 1864.

Kelly, Christine. *The Man in the Gray Flannel Suit: An Examination of Suburbia, Organization Men, and Conformity in 1950s America*. Valley Humanities Review Spring 2013

Keys, Lisa. "Revolutionary Road and The American Dream". Rev. of *Revolutionary Road*, Dir. Sam Mendes. learnonline-blogspot.it. Web. 17 June 2013

Muller, René J. "Failing Narcissistic Defenses Can Turn Love Toxic." *The Humanistic Psychologist* 39.4 (2011): 375-378.

Nasi, Irene. "Revolutionary Road: A Crack in the Mirror. Analysis of Richard Yates's Novel and its Time." (2009).

Richardson, Chris. "The Empty Self in *Revolutionary Road* or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Blonde." *European Journal of American Culture* 29.1 (2010): 5-17.

Richard, Yates. *Revolutionary Road*. Vintage, 2007.

Simpson, John ed. *Oxford English Dictionary, 2nd Edition*, Oxford Univ Pr, 2009.

Stoppa, Elena. "Happily Ever After... till the Suburbs Do Us Part: *Revolutionary Road*, *The Hours* and *The Stepford Wives*." (2015).

Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. Columbia University Press, 1974. (=イーフォー・トゥアン『トポフィリアー人間と環境』小野有五、阿部一訳、せりか書房、1992年.)

Wilson, Sloan, and Jonathan Franzen. *The Man in the Gray Flannel Suit*. Da Capo Press, 2002.

金原由佳『キネマ旬報 2009年2月上旬号』キネマ旬報社、2009年。

山城雅江『『アメリカン・ドリーム』から見るアメリカ／『夢』の行方』Web。

<http://www.yomiuri.co.jp/adv/chuo/opinion/20150105.html>

日本聖書協会『聖書：新共同訳』日本聖書協会、1992。

<映像資料>

『レボリューションナリー・ロード／燃え尽きるまで』（サム・メンデス監督、ドリームワークス・ピクチャーズ、2008）DVD、角川映画、2009

脚本：ジョン・ハート／スコット・ルーディン／ボビー・コーエン

原作：リチャード・イエーツ

撮影：ロジャー・ディーキンズ

音楽：トーマス・ニューマン

衣装デザイン：アルバート・ウォルスキー

プロダクション・デザイン：クリスティ・ジア

● 乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる「農民的な」母性の構築

片岡 佑介（かたおかゆうすけ、一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）

はじめに

広島出身者の新藤兼人は、1952年の8月6日に公開された『原爆の子』以来、『第五福竜丸』（1959）、『母』（1963）、『本能』（1966）、『触角』（1970）、『ドキュメント8・6』（1978）、『さくら隊散る』（1988）、と断続的に原爆をモチーフとする映画を製作した。それら新藤による原爆映画の重要な共通点として、『原爆の子』から1970年の『触角』までの5作品で、乙羽信子が母親の役割を担う人物を演じていることが挙げられる。とはいえ、そこでの役柄は一様ではなく、『母』以降の作品では、佐藤忠男が述べているように「母という存在の肯定面と否定面をこもごも追求」するような試みがなされている（佐藤1979:138）。とりわけ『母』では、かつて中絶を検討したことのある乙羽信子演じる主人公が、三度目の結婚と息子の死を経て再び妊娠し、新たに子どもを産む決意を語るところで映画が幕を閉じるように、妊娠・出産や性の問題が映画の主要な焦点となっている。

原水爆禁止日本協議会が発行した『原水爆被害白書』によれば、1954年の第五福竜丸事件によって放射能が国民的な関心事となって以降、被爆者への結婚差別の原因が、ケロイドによる見た目の問題から遺伝の問題へと変化したという（107-8）。1966年には「胎内被爆者・被爆二世を守る会」が発足するように、『母』が公開されたこの時期、妊娠・出産は原爆を巡る言説においても主要な焦点だった。

こうした背景を踏まえ、本発表では『母』において乙羽信子演じる主人公が妊娠へと至るまでに、いかに母性が好ましいものとして構築されているのかに着目する。後述するように、本作では乳房と足のショットの使い分けによって好ましい女と好ましくない女とが弁別され、母が好ましいものとして構成されているのだが、それだけではなく『母』では『原爆の子』において母を好ましいものとして演出していた映画的手法が再構築されて用いられている。このようにして本作で構築された母性が、原爆を巡る言説においてどのような意味を生じさせるのかを明らかにするのが本発表の目的である。

1. 『原爆の子』における母性¹の構築

ではまず『原爆の子』において、いかに母性が好ましいものとして演出されているのかを概観したい。本作は、瀬戸内海の島で小学校の教師を務める乙羽信子演じる孝子が、夏休みを利用して故郷の広島を訪れるところから始まる。その広島で、原爆によって家族を失った孝子が、かつて務めていた幼稚園の園児たちのもとを訪ね歩くというのが映画のあらすじである。容易に想像されるように、本作では孝子が元教え子たちの母の役を担うのだが、しかし彼女は最初からその役を全うできているわけではない。孝子は最初に訪問した家で、教え子の父親の臨終に遭遇する。そこで彼女はお悔やみの言葉を述べるのだが、教え子の実の母親に「悔やみを言うてもうたけちゅうて、うちの人が生き返りますかい」と突き返されてしまうように、母親が健在のこの家では、孝子は場違いな他人ではない。

では彼女はどのように好ましい母になるのだろうか。転機となるのは二人目に訪れた敏子の場面だ。この場面で孝子は、原爆によって戦災孤児となり白血病で余命いくばくもない敏子にせがまれ、思い出の童謡《あした》を歌う。孝子が歌い始めると、両者を捉えていた画面はベッドに横たわる敏子のクローズアップへとズームする。これに伴い孝子の歌がインからフレーム外の音に切り替わるとその歌声に何処からかハーブによる伴奏音が重ねられる。すると画面は音声を維持したまま、ブランコに乗るもんぺ姿の笑顔の孝子とその膝でともに揺れる幼児の姿へとカットする。そして再び儂げな表情で画面外の孝子を見つめ、歌に耳を傾ける敏子のクローズアップへと戻る（48:55-50:15）。

このフラッシュバックの場面について、川本三郎は「童謡が、この薄幸な子どもの、いちばん幸福な思い出になっている。そして、童謡が、国家的イデオロギーとは違って、戦前と戦後の穏やかな日常をつなぐ連続性の象徴になる」と述べている（川本 204）。注意すべきは、映像に限って言えばこの場面はむしろ現在の暗い病床と陽光に照らされた幸福な過去との間の断絶を示しているにもかかわらず、そこに「連続性」が見出されていることだ。川本はその根拠について特に具体的な分析を施してはいないが、ここでは両ショットに跨って聞こえる音楽が、クローディア・ゴブマンが映画の音楽について言うように、「物語世界の時間と空間における各々の地点の間の境界」を「媒介」し、二つのショット間の「裂け目」を埋め合わせることによって連続性が供給されているとみるべきだろう²

（Gorbman 30, 73）。こうしてこの場面では、現在から過去の映像に跨って聞こえる孝子の歌う童謡と、それを聞く敏子、及び孝子の童謡を契機とした敏子の視点による幸福な過去へのフラッシュバックと、そのフラッシュバックに映る笑顔の孝子、という相乗効果によって、代理母と戦災孤児とによる理想的な母子関係が構築されている。

ここで注目したいのが、これら教え子の訪問に先立つ訪問前夜の場面だ。この場面で孝子は教え子たちの消息を尋ねるべく、かつての同僚・夏江³の家を訪れ、そこで夏江と昔の写真を眺める。すると、どこからか子どもたちの歌声が聞こえ、画面はオルガンを弾く孝子とお遊戯をする夏江と園児たちの姿へとフラッシュバックする（36:08-37:32）。つまり先ほどのブランコのショットとは異なり、ここで現在の映像から跨って聞こえる孝子や子どもたちの歌声は、過去の時点でのインの音ということになる。その過去の歌声を残したまま、画面が荒れ地に佇む現在の孝子と夏江にカットすることで、幼稚園での歌声は原爆によって失われたものとして意味づけられる。そのため、先ほどの敏子の場面での孝子は、代理母のみならず、失われた幸福な幼年期の象徴としての音楽を再生する役割をも果たしていたことになる。

こうして孝子は物語内容においても次第に理想の代理母の位置を確立し、続く三人目の教え子の元では、教え子とともに姉の嫁入りを見送り、最後にはかつての奉公人の孫・太郎を引き取って、太郎の手を繋ぎながら島への船に乗り込む。

2. 若い女の足／老いた母の乳房

では63年の『母』では、どのように母性が好ましいものとして演出されているのだろうか。その問いに答える前に注意したいのは、本作で乙羽信子演じる民子が、物語内容においては最初から一児の母でありながら、しかし孝子と同様に最初から理想の母として表象されていないことだ。ゆえに、まず確認すべきは民子がどのような点で理想の母ではないものとして表象されているかだろう。

本作は脳腫瘍を患い視力を失った息子・利夫を連れて、民子が病院を訪れる場面から始まる。この場面の冒頭で、民子は向かいの病室で抱き合う男女を窓越しに眺めている。更に診察を終えて病院を出た民子は眩暈に襲われるのだが、その彼女の背後を病室にいた若い女が通り過ぎている。見る民子からの切り返しで、画面には女のスカートから突き出た足とハイヒールが大写しで映る。すると不穏な効果音とともに民子の内面の声で「チカチカする」と語られ、暗闇を背景に光の粒が舞うショットへカットする。そして、その光の粒との二重写しで画面には再び腰から下のスカートと足が映る（04:53-05:40）。

このように本作では民子が度々、眩暈に襲われるのだが、ここで眩暈に関連づけられているのは息子の病気だけではない。これらの場面では、民子の内面の声で「男と寝ないから、お前はきちがいになる」と語られたり、民子を嘲笑うかのような女の甲高い笑い声が聞こえたりといった具合に、民子の性生活が滞っていることが問題とされる。そして、息子の看病に追われ性生活の滞った民子と対比されるように、本作では若い女がスカートから突き出た足のショットによって、エロティックなものとして表象されるのだ。

この若い女と同様に民子と対比されるのが、杉村春子演じる民子の母・芳枝である。芳枝は、民子が戦争で一人目の夫を失った後、夫の家の財産を手に入れずに出戻ったことを批判するだけでなく、娘である民子の子どもの入院費は工面しないくせに、息子である民子の弟の学費は工面する、旧態依然とした、金に汚い人物として描かれている。その芳枝が勝手に縁談の話を進めたことで民子と口論になる場面にて、民子はまたしても眩暈に襲われる。原爆ドームの前で眩暈に襲われる民子に、結婚して入院費を出してもらえと芳枝が詰め寄せると、やはり民子の内面の声が、かつて息子を中絶しようとしたことで自らを責める。

このように、母として息子のために犠牲になることを強要する芳枝を特徴づけるのが乳房のショットである。ただし、その乳房はもはや萎びたものでしかない。子どもの入院費を巡って口論する場面にて、民子との構図＝逆構図で、芳枝のはだけた胸元とくたびれた下着が大写しになる。この胸元を見て、民子は「ずっと昔」の母の姿をフラッシュバックする。やや低い位置に据えられた画面は若い芳江を足元から見上げるような構図で捉えており、浴衣から足が覗いている。続いて、民子の内面の声によって「動物のようだ」と語られる乳房が大写しになる⁴（08:52-09:25）。すなわち本作では、エロティックな若い女が足のショットによって、息子の教育に執着する老いた母が萎れた胸元のショットによって表象されるのに対し、失われた存在としての若い母は足と乳房の両方を兼ね備えたものとして表象されている。

しかしながら、民子は足と胸元の大写しを兼ね備えてもなお、未だ理想の母にはなりえない。物語において、結局、民子は芳枝の勧めに従い、殿山泰司演じる田島と三度目の結婚をし、性生活と息子の入院費を手に入れえる。その田島の家の工場での作業中、民子はスカートを履いた足元と汗ばんだ胸元の大写しで捉えられるのだが、この後、田島がセックスを要求するように、ここでの足

と胸はいずれもエロティックなものとして機能している。そのせいか田島と民子との性生活は、民子が内面の声で語るように「うまくいか」ず、民子は妊娠には至らない。

3. 春雄のフラッシュバックとオルガン

では、民子はどのようにして好ましい母になるのだろうか。ここで重要な役割を果たすのが、この乳房と足の二分法に関与するもう一人の人物、民子の弟・春雄である。民子と同様に、本作で春雄は若い女の足を二度眺める。一度目は川の堤防に立つ女のスカートから伸びる足を船底から、二度目は二階に立つバーのマダムのスリッパ姿の足を階下から、いずれも仰角の主観ショットで眺めた後、春雄は彼女たちと情事に及ぶ。ところが、この二人の女は別の男とも関係を持っており、春雄は彼らに袋叩きにされてしまう。

一方、老いた母に関しても、春雄は民子と芳枝が利夫の入院費などの金を巡って口論する場面に必ず立ち会っており、戸口に立って室内を見る春雄のショットからの切り返しで、胸元をはだけさせた芳枝の姿が映る。先述したように、芳枝は春雄の大学の学費を理由に民子への援助を拒否するのだが、そんな芳枝の期待をよそに、春雄は大学を辞めてしまう。

こうして民子と同様に若い女の足と老いた母の萎れた胸を見つつ、彼女たちを好ましくない女として価値づける春雄に、民子はどのように見られているのだろうか。本作で春雄は、民子が息子のことで苦悩する姿を見るたびに、繰り返し民子の過去の姿をフラッシュバックする。このフラッシュバックは二つのシーンで構成されている。一つ目は戦時中の疎開先での場面だ。雨の降る中、学校へ向かうあぜ道で機嫌を損ねた幼い春雄が、右左と交互に下駄を田んぼの中へ飛ばし、姉である民子に何度も下駄を取りに行かせる。赤ん坊が母親にむずかるようなこの場面で、民子は女学生らしくセーラー服にもんぺという出で立ちなのだが、見る春雄からの切り返しで足元が大写しになることによって、田んぼに突っ込んだもんぺの足のみがフレームに切り取られ、農婦の足のようなショットが構成されている（21:35-22:50）。これに対し、続く二つ目の場面では、更に昔のお医者さんごっこをする二人の幼児の姿が映され、木陰で上半身裸の少年が、横になった少女の裸の胸に聴診器を当てている（22:57-23:15）。

このように春雄のフラッシュバックでは、農婦の母の足と性の目覚めをもたらすお医者さんごっこの胸によって民子が表象されている。すなわち、本作では民子と春雄によって好ましくない存在として規定されるふしだらな若い女のエロティックな足と、息子に執着する老いた母の萎れた胸という二分法を組み替えた、農婦の母の足と性の目覚めをもたらす胸によって、民子が好ましい母として表象されているのである。ともに女性身体の局所化されたイメージを用いながらも、本作では一方で若い女と老いた母という好ましくない女が

構築され、他方、その好ましくない女たちの乳房と足とは差異化された乳房と足を兼ね備える存在として、理想の母の表象が生み出されている。

さて、こうしたフラッシュバックによる幼年期の追想と理想の母のイメージの生成は、最初に確認したように『原爆の子』でも用いられていた手法であった。しかし、ここには『原爆の子』にはあった重要な要素が一つ欠けている。そして、現にこの要素が追加されることで民子は妊娠へと至る。その要素とは音楽である。そして、ここにも春雄が関与する。春雄は、盲目になった民子の息子のために、バーのマダムから借金をしてオルガンを買って与える。このオルガンをまたしても乙羽信子が弾き、利夫と田島の連れ子・咲子とともに笑顔で《親子のからすの歌》を歌う。ところが、春雄はマダムに手を出したことがマダムの情夫であるヤクザの男にばれて袋叩きにされた拳句、男と刺し違えて息を引き取ってしまう。注目したいのは、春雄の葬儀の後の場面だ。

ガシャンガシャンと印刷機が鳴る中、田島と民子が工場で作業をしていると、オルガンによる《からすの歌》の旋律が聞こえてくる。民子が手を止め、音が聞こえてきたであろう画面外の居間の方を眺めると、田島も機械を止め同じ方角を眺める。画面はオルガンを弾く利夫と歌う咲子の姿へカットし、オルガンと歌による《からすの歌》が流れる。歌を残したまま画面が再び工場の二人に戻ると、ふと民子は視線を田島の方へ向け、「私はこの人を本当の気持ちで抱きしめたことがあるだろうか」と内面の声で語る。するとオフの音楽が聞こえ出し、フレーム外の《からすの歌》とハーモニーを奏で始める。調和した音楽と共に民子の内面の声が「この人を私の体の中へ入れよう。この人の子どもを産もう」と語り、民子は田島をセックスに誘う。そして、オフの音楽が《からすの歌》の旋律を変奏する中、汗ばんだ手と民子の恍惚の表情が大写しになる（1:23:38-27:03）。

2 節の最後に述べたように、民子は田島との性生活が「うまくいかない」ことを内面の声で吐露し、実際に画面で展開される二人の濡れ場もこれまでは邪魔が入って中断されていた。それがこの場面でうまくいったのは、単に物語内容における民子の心境の変化に因るのではない。そうではなく、ここでも音楽が「媒介」の役割を果たしているのだ。それまで民子は外面の音である工場の機械音が鳴る中、内面の声で田島との祖語を語っていた。しかしこの場面では、物語世界外のオフの音楽が、田島と民子が聞く物語世界内の外面的な音である《からすの歌》と調和することで、物語世界内の音ではあるが内面の声であるがゆえにオフの音と同様に物語世界内に想像上の音源を持たない民子の語りとの裂け目を埋め合わせ、外面と内面、田島と民子の間を「媒介」しているのである。ゴープマンは言う、「映画の音楽は「媒介する」。その非言語的で非外延的な性質は、あらゆる種類の「境界」を音楽が横断することを可能にさせる」（Gorbman 30）。加えて重要なことは、このセックスの場面では、中断されたセックスの場面とは異なりエロティックなものとしての民子の足と汗ばんだ胸の大写しが存在しないことだ。つまり、春雄のフラッシュバックによって農婦の足とお医者さんごっこの胸を付与された民子の性は、春雄の買い与えたオルガンの音色が導く生殖を目的としたセックスにあくまで限定されているのである。

こうしてセックスを遂げた二人は、しかしながら、再び音の境界に割かれる。続くシーンで利夫の容態が急変し民子はあえなく息子を失う。利夫の死後、工場で作業中の二人のもとにまたしてもオルガンの音が流れるのだが、そこでオルガンの音に反応しているのは民子だけであり、なおかつその視線の先には無人のオルガンが映るように、ここでのオルガンの音は民子の幻聴である。二人が居間へ移動するとオルガンの音は止む。しかし民子にはそれが聞こえているかのように首で拍子を取りながら、子どもたちが歌っていた《親子のからす》の歌を口ずさむ。『原爆の子』では、失われた幼年期を再生させる歌を歌うことで、女教師・孝子は母の位置を獲得していた。けれども、本作では民子の歌は死んだ息子を再生させることはできず、音楽は幻聴に終わってしまう。その代わりに、続くラストシーンにて民子の妊娠が発覚し、彼女は新たに子どもを産む決意を語るのである。

芳枝と二人きりの病室で民子は手を眺める。この手を眺める仕草は、被爆者にとって手に斑点が出ていないかどうか原爆症の発症を確かめる動作を意味しており、手の斑点は先が長くないことを意味していた。本作では民子や芳江らの被爆体験の有無については言及されないが、この手の仕草に加え、先の幻聴の直前、上の方を見る民子からの切り返して、原爆を暗示する燃える向日葵と例の眩暈の光の粒のショットが挿入されていることなどから、恐らく民子が被爆者であろうことが推察される。その手を民子は腹に当て、芳江に対し「死んだ利夫も〔……〕田島もここへ入っとるんよ。私は何もできない女だけど一人の命を産むことはできるわ」と全てを飲み込んで子を産むことを宣言するのである。以上のように『母』では、好ましい女と好ましくない女を峻別する乳房と足の二分法と、『原爆の子』でも用いられていたフラッシュバックによる理想の母の像の構築、そして音楽の「媒介」作用によって、民子が好ましい母になり、妊娠へと至る。

4. 朝鮮人と農婦・さくら・からす

このように『母』において構築された母の表象について、佐藤忠男はその新藤兼人評で次のように書いている。

日本の農家の母親たちの、働いて働いて働きぬく生きかた。それに対するあわれみと賞嘆が、〔新藤兼人の：引用者註〕ひとつの基本的なモチーフである。〔……〕おそらく、農婦は、彼にとって、ひとつの失われた理想像である。〔……〕新藤兼人は、「母」にいたって、労働と、家庭内における主婦の実力とによって支えられた、いわば農民的な健康なセックスというものを、都会の女のなかにも見出すようになるのである。（佐藤 1967:65-6）

既に新藤兼人は『裸の島』（1960）で乙羽信子に自給自足を営む農民の母親の役を演じさせているが、本作では登場人物が一切の台詞を発しない、つまりはサイレント映画という失われた映画の形式における登場人物のように振る舞っている。以上の点からも、「農婦」が新藤にとって失われた理想像であることは疑い得ないだろう。しかし、ここまで確認してきたように、この理想像は好ましくない女をあらかじめ規定し、その女との差異化を図ることによって成立していたものだった。なおかつ『母』における「農婦」の表象は、前節で確認したように、春雄のフラッシュバック内でのフレーミングによって、あくまでイメージにおいてのみ構成されたものであり、物語内容において民子には農民的な要素は一切ない。本作の主題といえる被爆者の結婚や妊娠・出産の問題は、社会的な解決によってではなく、この「農婦」の表象による理想の母の生成によって解決されているのである。

これに加えて、本作では母の表象を巡って一種の排除と包摂ともいえるような力が働いている。ここで包摂／排除されるものとは、殿山泰司演じる田島が朝鮮人であるということだ。田島が朝鮮人であることは、結婚後、民子が芳江に「お母さん、田島が朝鮮人だってこと言わなかったわね」と言及する場面を除いては一切触れられない。また、田島の来歴や彼の被爆体験の有無についても不明なままである。この田島について、小川徹は「朝鮮人の血がまじわることによって新しい受胎が行われ」たことを「混血しなければ平和の基礎はつられない」と評価している（24）。小川の評に賛同するかどうかはともかく、確かにそれまで日本人ばかりが登場していた原爆映画の中に、曖昧なかたちではあれ広島で生活する人物として在日朝鮮人を登場させたことの意味は大きいだろう。だが、朝鮮人・田島は、本作の理想の母の構築に亀裂を生じさせかねない。

1965年から広島の「原爆スラム」に住む朝鮮人被爆者と寝食を共にしながら聞き取りを重ねた朴壽南による記録映画『もうひとつのヒロシマ——アリアンのうた』（1987）では、民謡「アリアン」がオフで流れる中、農村の白黒写真が何枚か画面に映る。写真には子どもを抱えた白いチマ・チョゴリ姿の女性などに加え、土地測量をする警官の姿が映っており、ヴォイスオーバーが「植民地朝鮮」で「土地を奪われ、農業に破産した農民たちが」「日本資本」に安い労働力として買い叩かれ、「若かった父や母たちは玄界灘を渡って来た」ことを語る（11:40-12:43）。ここでも「農民的」なものは失われた理想像として機能してはいるが、その意味内容は『母』とはまるで異なっている。

同様の問題はオルガンの歌にも及ぶ。映画ではオリジナルスコアの《親子のからすの歌》になっているこの曲は、脚本段階では唱歌《さくらさくら》が予定されていた（新藤 1963:123-7）。桜のもつ象徴的な意味作用⁵を忌避してか映画では変更されているが、その変更された歌が「からす」の歌であることは、再び朝鮮人・田島との関係で問題を生じさせる。石牟礼道子はエッセイ「菊とナガサキ」にて、寺院に放置された長崎の朝鮮人原爆犠牲者の遺骨を参った際のエピソードを記している。その中で、朝鮮人による日本語であることを示す濁音が所々抜けた長崎弁にて、「内鮮一体」を掲げて多くの朝鮮人が三菱兵器や三菱長崎鋼鉄、三菱電気に

連れて来られたこと、そして原爆投下後、その朝鮮人たちの死骸が最後まで放置され、そこに大量のカラスが群れていたことが語られている（341）。このエピソードに触発されて、1972年には丸木位里・俊が、原爆の図第14部《からす》と題して、朝鮮人の原爆犠牲者と大量のカラス、そして白いチマ・チョゴリの絵を描いている。

以上のように、本作で理想の母性の構築に寄与していた「農婦」の表象や《親子のからす》の歌は、朝鮮人・田島に着目して本作を振り返ったとき、公開当時には見えなかった余剰的な意味を生むものとして作用する。にもかかわらず、先述したように、映画の最後に民子は「死んだ利夫も〔……〕田島もここへ入っている」とあらゆる要素を母になることによって曖昧に飲み込んでいる。戦時中の婦人雑誌に描かれた視覚的プロパガンダとしての母子像を分析した若桑みどり¹は言う。「母性像は、戦争にともなう大量の死の心理的補完物として、また母なる血によって結び付けられた一家族という、国民統合の精神的象徴として戦争遂行に貢献した」（若桑 253-4）。本発表が検討したように、新藤兼人の『原爆の子』や『母』では、原爆のみならず戦争によって多くの国民が家族を失って間もない1950年代前半には実母ではなく代理母が、原爆・被爆を巡る言説において妊娠・出産が焦点化されていた1960年代には子を産む母が、原爆投下による甚大な被害や原爆症による遺伝や後遺症の傷痕を埋め合わせるべく理想化されていた。

だが、本発表が明らかにしたように、この母の形象は、「母なる血」や「一家族」、「国民」にそぐわない者への排除／包摂の力学を潜ませている。こうした戦後においてもなお作動する母を取り巻く言説的磁場が、「唯一の被爆国」の成立や植民地支配に対する日本の責任の隠蔽などにいかに関与しているのかを解き明かすためにも、原爆映画のテキストにおいて母を問う営為は必要とされるだろう。

註

1 『原爆の子』が孝子の母化を主題にしていることは、冒頭、瀬戸内海の島から広島へ向かう船において、殿山泰司演じる船長に「家去^いんで、たんまりおっぱいを飲んで戻らんさい」と揶揄われていた孝子が、末尾でかつての奉公人・岩吉の幼い孫を引き取って島への船に乗り込むことにも顕著に表れている。

2 更にクローディア・ゴープマンは、音楽的な快が、視覚的に自他が分離する前の段階に位置づけられる、母胎において母の声や心拍音に包まれていた頃の自他未分化な原初的統一への思慕をもたらすと指摘している（Gorbman 60-64）。こうした音楽の効果と母性、そして代理母としての女教師について検討した優れた論考として（御園生 2006）がある。

3 女教師である孝子が映画のラストで代理母になることに加え、原爆による障害で子どもを産むことができなくなった夏江は、「子どもが産めんのじゃけえ、せめて人の産む手伝いでもせんにやあね」と語るように助産婦を営んでおり、養子をもらう相談を夫としている。なお、新藤の4歳年上の姉は戦後の広島で助産所を開業していた（新藤 1994:32）。

4 新藤は母の乳房の思い出を次のように語っている。「わたしが幼児のときはミルクはなかった。母の乳房を吸って育った。母が胸をひろげると、しめったような独特の匂いがして、乳房へかぶりつくまえに、まず幼児のわたしを甘く酔わせた。〔……〕母に乳房に吸いついた子どもを、まったく体をひらいて迎え入れ、ときには股の間へすっぽりかかえこんでくれる。〔……〕母を思いだすとき、わたしの母はいつもこんな姿態である」（新藤 1993:13）

5 今井正／崔寅奎『愛と誓ひ』（1945、7月）では、日本人夫婦に育てられた朝鮮人の孤児・英龍が、兄と慕う村井少尉（創氏改名した朝鮮人）の特攻に感化され、ラストで桜並木を歩き海軍に入隊する。なお、唱歌《さくらさくら》は『裸の島』（1960）でも使用され、オフの女声で《さくらさくら》が歌われている。

引用文献リスト

石牟礼道子「菊とナガサキ」、『石牟礼道子全集・不知火』1巻（藤原書店、2004年）、336-50（初出『朝日ジャーナル』10巻33号（朝日新聞社、1968年））。

小川徹「新藤兼人は「母」で何を描いたか」、『映画芸術』11巻12号（映画芸術社、1963年）、22-4。

川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』（岩波書店、2007年）。

原水爆禁止日本協議会専門委員会編『原水爆被害白書——かくされた真実』（日本評論新社、1961年）。

佐藤忠男「新藤映画の深層を探る」、『キネマ旬報』45巻1号（キネマ旬報社、1967年）、62-7。

---「新藤兼人作品における母なる性をめぐって」、『シナリオ』35巻4号（シナリオ作家協会、1979年）、136-8。

新藤兼人「母」、『キネマ旬報』349号（キネマ旬報社、1963年）、111-27。

---『新藤兼人の足跡3 性と生』（岩波書店、1993年）。

---『新藤兼人の足跡 2 家族』（岩波書店、1994 年）。

御園生涼子「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」、『映像学』77 号（日本映像学会、2006 年）、5-22。

若桑みどり『戦争がつくる女性像——第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』（筑摩書房、1995 年）。

『原爆の子』新藤兼人監督・脚本、乙羽信子／滝沢修／宇野重吉出演、近代映画協会・劇団民藝製作、1952 年（DVD、角川書店、2001 年）。

『母』新藤兼人監督・脚本、乙羽信子／杉村春子／殿山泰司出演、近代映画協会製作、1963 年（DVD、角川書店、2001 年）。

『もうひとつのヒロシマ——アランのうた』朴壽南監督、アランのうた製作委員会／青山企画製作、1987 年（DVD、2013 年）。

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

●ネガ・シートからたどる小津安二郎『早春』の生成過程

伊藤 弘了（いとうひろのり、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

はじめに

小津安二郎の映画作品に関する一次資料のなかに「撮影データシート」と呼ばれるものがある。これは撮影助手が現場でつけていた記録で、カメラの設定や数値等が細かく書き込まれている。鎌倉文学館には『お茶漬の味』（1952 年）、『東京物語』（1953 年）、『早春』（1956 年）、『お早よう』（1959 年）の撮影データシートが寄託されている。このうち『東京物語』と『早春』の撮影データシートにはオリジナル・ネガのカット尻が貼付されているため、「ネガ・シート」と呼ばれる。これらの資料はもともと小津組のカメラマンであった厚田雄春が所有していたものであり、いったんは東京大学に寄贈され、表象文化論研究室で整理された。その成果の一部は『デジタル小津安二郎—カメラマン厚田雄春の視』（展示、書籍、Web ページ）¹ にまとめられているが、ここで公開さ

れたのは『東京物語』に関するものに集中している。その後、資料は厚田雄春の三女のもとに返還され、現在は鎌倉文学館に寄託されている。こうした状況をうけて、発表者は鎌倉文学館へ資料のリサーチに赴き、ネガ・シートのうち、いまだ詳細な検討が施されていない『早春』に焦点を合わせ、整理と分析を行った。その結果、もっぱら焦点距離 50mm レンズの使用にこだわっていたとされる小津が、じっさいには 40mm レンズと使い分けて撮影していたという実態が見えてきた。小津があえて 40mm レンズを使用した理由はいくつか考えられるが、本発表では特に「親密なツーショット」の演出に寄与していた可能性に着目した。次節以降、まずはネガ・シートの概要およびレンズの mm 数の違いが撮影された画面にもたらす影響について確認し、そのうえでそれが『早春』という映画作品のなかでどのように機能しているかを見ていく。発表者の最終的な目標としては、ネガ・シートと映画本編、および日記をはじめとする他のさまざまな資料を突き合わせていくことで、小津映画の生成過程およびテキスト読解に新たな境地を開くことを見据えているが、今回の発表はその端緒を開くためのものである。

1. ネガ・シートの概要

『早春』のネガ・シートにはカット尻の貼付欄に加えて、「Date. (日時)」「W. Light. (天候、昼夜の区別)」「F. (絞りの数値)」「Shutter. (シャッターの開角度)」「Disk. (「紗」の使用の有無)」「Lens. (レンズの種類)」「Distance. (撮影対象とカメラの距離)」「Film. (未開封／開封済みの別)」「Dev. Time (フィルムを現像液に浸しておく時間)」の項目欄があり、それぞれ記録が残っている(図1)。



図1 『早春』(1956年)のネガ・シート(鎌倉文学館寄託/©松竹株式会社)

分量としては、1枚のシートにつき6枚のカット尻を貼付したネガ・シートが171枚残っている。この171枚のシートは、映画内の場所ごとに分けられており、内訳は以下の通りである。これを見ると、主人公夫婦の自宅（杉山家／杉山家〔二階〕）が占める割合が大きく、文字通り、本作がホームドラマであることを示している。次いで多いのが主人公の職場（東亜耐火煉瓦オフィス）で展開されるシーンであり、これは「サラリーマンもの」という本作の特徴を反映していると言える。

・杉山家……………41枚	・お好み焼き屋……………4枚
・杉山家（二階）……………13枚	・ラーメン屋……………2枚
・東亜耐火煉瓦オフィス……………16枚	・栄のアパート……………6枚
・蒲田ロケ……………6枚	・喜多川……………11枚
・東京ロケ……………9枚	・喜多川（二階）……………2枚
・瀬田川ロケ……………2枚	・三浦の下宿……………8枚
・横浜ロケ……………1枚	・三石の下宿二階……………5枚
・三石ロケ……………3枚	・青木の家……………3枚
・江ノ島ハイキング……………5枚	・千代のオフィス……………3枚
・ブルー・マウンテン……………9枚	・千鳥ヶ淵……………2枚
・田辺の部屋……………11枚	・小料理屋……………2枚
・ミルク・スタンド……………3枚	・旅館……………4枚

シート1枚につき、記入欄は6箇所あるため、それが171枚あるということは、単純計算で1000枚以上のカット尻が残っていることになる。しかし、じっさいにはネガや記録が欠落している箇所が多々存在するため、何らかの記録が残っている欄の総数は810にとどまる（その内訳は、ネガと数値の記録がすべて揃っているものが794箇所、ネガのみのものが6箇所、数値の記録のみのものが5箇所、欄の頭に番号のみが付されているものが5箇所である）。参考までに、クレジットを除く『早春』の総ショット数は853であり²、単純比較で九割以上のショットをネガ・シートの記録がカバーしていることになる（じっさいには会話場面の繰り返し数ショット分がまとめて記録されていたり、本編には存在していないショットのカット尻が残っていたりするので、この比較はあくまで参考上の暫定的なものである）。

810の記入欄のうち、40mmレンズを使用したという記録が残っているのはわずか8箇所であり、内訳は蒲田ロケで2箇所、三石ロケで2箇所、江ノ島ロケで4箇所となっている。じっさいには蒲田ロケと江ノ島ロケの場面におけるカメラ位置はすべて同じであり、さらに三石ロケの二つのショットのうち本篇に採用されているのは一つだけであるため、40mmレンズが使用されているショットの種類

としては各々1種類ずつ、映画全篇では3種類ということになる（ショット数としては7）。これらのショットの詳細および、そこで40mmレンズが用いられている理由についての分析と考察は第3節で行うことにして、第2節では、レンズの種類の違いが画面に及ぼす影響について確認する。

2. レンズの違いと画面の遠近感

レンズの焦点距離の変化は、得られる画像にどのような影響を及ぼすだろうか。標準レンズとも呼ばれる50mmレンズを基準とすれば、それよりmm数の小さいレンズは広角、大きいレンズは望遠ということになる（図2）。カメラを同じ位置に置いた場合、捉えられる範囲が変わってくるのである。50mmレンズと40mmレンズを比べた場合は、40mmの方がやや広角になる。したがって、被写体の大きさを同じにする場合、カメラと被写体の距離は、40mmレンズの方がやや短くなる。先行研究（堀家）では、小津映画においてロケーション撮影でカメラの引きが取れない場合に40mmのレンズが用いられたという指摘がなされているが、これはこうしたレンズの性質から導き出されたものである。しかし、焦点距離の変化がもたらす影響は、カメラ位置の問題だけにとどまらず、小津映画の生命線とも言うべき構図の問題にも関わる。なぜなら、前景と後景の比率自体が変わってくるからである。写真3-bと写真3-cは、それぞれ200mmレンズと50mmレンズを用いて、前景の人物の大きさを揃えて撮影された画像である（図3）。後景に映り込んでいる建物の大きさが違っていることがわかるだろう。むしろ、50mmと40mmではこれほど大きな差は生じない。しかし、卓上の食器類の位置に数cm単位でこだわりぬいた小津映画にあってみれば、焦点距離10mmが生み出す差は決して小さなものではない。この点については3節で『早春』の具体的な画面に即して検討を加える。

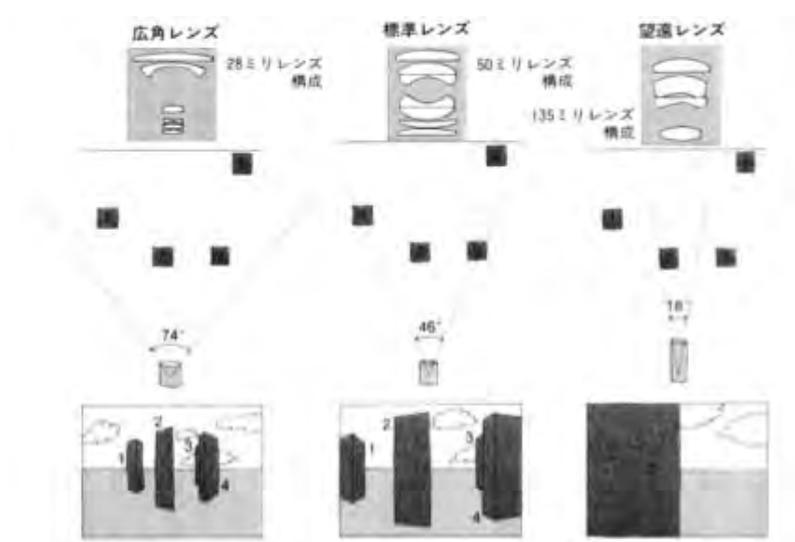


図2 ジェイムズ・モナコ『映画の教科書 どのように映画を読むか』（68頁）より引用。



写真3-a 焦点距離50mmレンズで撮影したとき



写真3-b 3-aと同じカメラに200mmレンズを使い、同じカメラポジションで撮影。像は大きくなるが、背景のビルと前景の人物の比は変わらない。



写真3-c 50mmレンズを使い、3-bと同じ大きさに人物を写すためカメラポジションを人物に近づけて撮影。背景のビルと前景の人物の大きさの比は変化する。

図3 白井茂、山本豊孝ほか『映画撮影技術ハンドブック』（66-7頁）より引用。

3. 『早春』における40mmレンズ使用の効果について

『早春』（1956年）は『東京物語』（1953年）の次に製作された小津映画である（二年間のブランクがあるのは、この間、田中絹代が日活で監督した映画『月は上りぬ』（1955年）の実現に向けて、五社との交渉など、小津が中心的な役割を担って奔走していたためである）。本作では、恋愛結婚をして数年が経つ倦怠期の夫婦を池部良と淡島千景が演じている。また、夫婦の間には幼くして病でなくした子どもがおり、そのことが夫婦の生活に暗い影を落としている。主人公の杉山（池部良）は、通勤仲間の一人である金魚というあだ名の女性（岸恵子）と浮気をし、そのことが妻（淡島千景）に知れることとなり、破局の危機を迎える。そんな折に、勤めている会社から三石への転勤を命じられ、妻との関係を修復できないまま杉山は一人で三石へと赴く。そこへ後から妻がやってきて、二人は新天地での生活の再生を誓う。

『早春』のネガ・シートを確認すると、ほぼすべてのショットが50mmレンズで撮影されていることがわかるが、第1節で示したように、3箇所では40mmレンズが使用されている。それぞれ詳しく見ていこう。

3-1. 蒲田ロケにおける40mmレンズの使用

外出する妻（淡島千景）が、近所に住む夫の通勤仲間（高橋貞二）の家の前を通りかかり、あいさつしていくショットで40mmレンズが使用されている（図4）。ネガ・シート上では、切り返しを挟んで二度同じカメラ位置のショットからカット尻が採られている。ここで標準の50mmレンズではなく、40mmレンズが使われている理由について、明確な説は提示できないが、おそらく手前側にカメラが引くだけのスペースが取れなかったか、あるいは演出上の効果として、前景の高橋貞二と後景の淡島千景、あるいはさらにその奥に見える鉄塔等との遠近感を含めて構図を考えたときに、小津のイメージに嵌まったのではないかと考えられる（図5）。

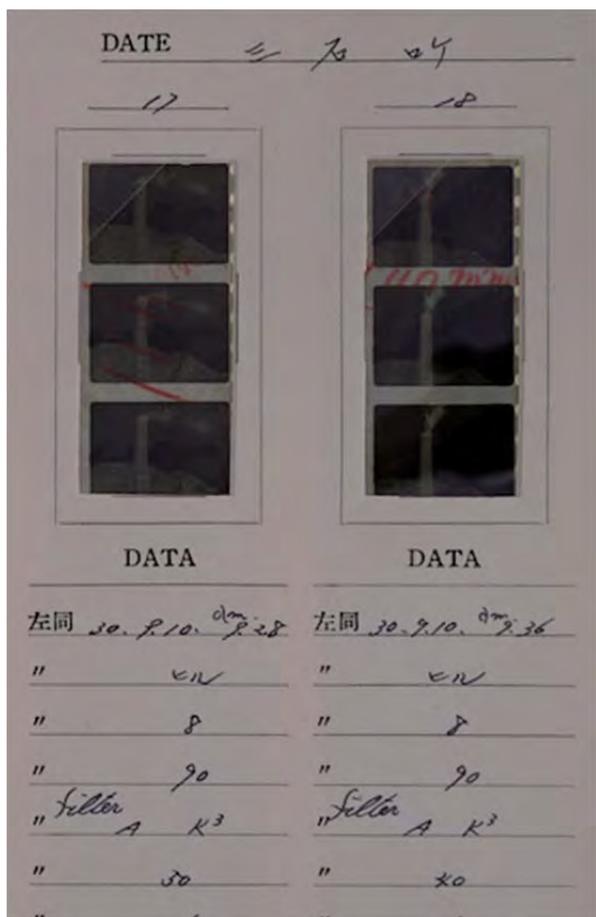


図4 ネガ・シートの該当箇所（鎌倉文学館寄託／©松竹株式会社）



図5 『早春』（1956年）本篇より（©松竹株式会社）

3-2. 三石ロケにおける40mmレンズの使用

映画の終盤では、三石に転勤した杉山の生活が描かれる。このとき、煙突のショットが何度もインサートされるが、そのうちの 하나가40mmレンズで撮影されている。ここで興味深いのは、ネガ・シートには同じカメラ位置から50mmレンズで撮影された煙突のショットも残されている点である（図6）。すなわち、小津は同じ煙突のショットを50mmレンズと40mmレンズで撮り比べて、結果として映画本篇では40mmレンズで撮影したものを採用していることになる（図7）。ネガ・シートに残る両者のネガを比較すると、前景の煙突と後景の山の比率がわずかに異なっていることがわかる。ネガ・シートに記録された日時を見ると、50mmレンズで撮影されたものが昭和30年（1955年）9月10日午前9時28分で、40mmレンズで撮影されたものが同日の午前9時36分となっている。その間はわずかに8分であり、レンズだけ交換して再撮影していることが見てとれる。映画本篇に採用されているのが40mmレンズで撮影されたショットであるとわかるのは、後景の山の稜線や雲の形がネガ・シートのカット尻に残されているものと一致

するためである。そうであるとすれば、ここでのレンズ交換は、ロケーション撮影のために引きが取れないという先行研究の指摘から外れるものであり、小津が演出上の意図をこめて積極的に 40mm レンズを用いていた可能性が浮上してくる。

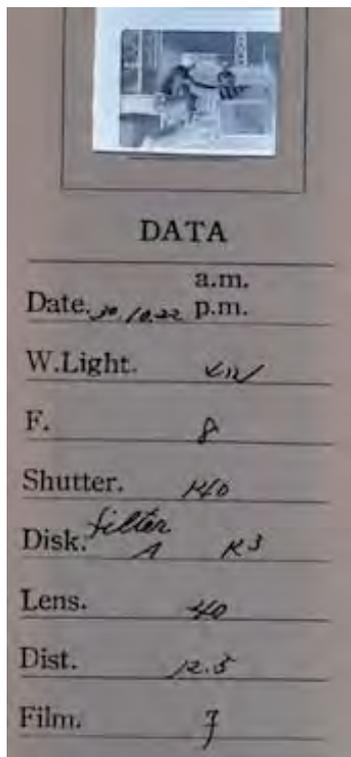


図 6 ネガ・シートの該当箇所（鎌倉文学館寄託／©松竹株式会社）



図 7 『早春』（1956 年）本篇より（©松竹株式会社）

4. 江ノ島ロケにおける 40mm レンズの使用

主人公の杉山はある日曜に、通勤仲間たちと江ノ島へハイキングに出かける。このシーケンスはじっさいに江ノ島でロケーション撮影されている。そのなかに、40mm レンズで撮影されたショットが含まれている。ここでの 40mm レンズの使用は、ロケーション撮影ゆえに引きが取れなかったからという理由に加えて、構図の問題や、物語の内容とも関わる積極的な演出意図を読みとることのできるものとなっている。結論を先取りしておく、ここでの 40mm レンズは、二人の男女の特権的に親密な時間と空間を演出するための装置となっているのである。

杉山と金魚がハイキングの一行から遅れて歩いているところへトラックが通りかかる。金魚がそのトラックを止め、二人はヒッチハイクしたトラックの荷台に乗り込み、先を行く一行を追い抜いていく。このとき、荷台に並んで座っている二人の姿を捉えたショットで 40mm レンズが使われている（図 1 参照）。二人を捉えるカメラは何らかの方法でトラックに固定されている。したがって、ここで 40mm レンズが使用されているのは、トラックの荷台に座る二人をトラックに固定したカメラから捉えるためには 50mm レンズでは引きが足りなかったというのが現実的な理由だろう。さらに構図の観点からは、荷台の上の二人と、後景を流れていく風景の遠近感を問題とするこ

とができるだろう。すなわち、50mm を使うよりも、40mm を使った方が、前景の人物と後景との比率の差が大きくなるため（後景が小さく見えるようになるため）、前の二人が強調されるという効果が生じる。

くわえて、ここでは物語上の位置づけから、この 40mm レンズが捉えたツーショットの意味について考察しておきたい。映画研究者のウォーレン・バックランドは映画『イングリッシュ・ペイシエント』（アンソニー・ミンゲラ、1996 年）の三角関係を分析するにあたって同一フレームの経験則という概念を参照している。バックランドによれば、この経験則が教えてくれるのは以下のことである。

もし同じフレームの中に現れるならば（静止したフレームであってもカメラの移動によって結びつけられる場合でも）、登場人物たちは団結している。しかし、編集によって切り離されているならば、登場人物たちのあいだには葛藤があるか、あるいはお互いに孤立した関係にある。（バックランド 136）

江ノ島ハイキングのシーケンスにおいては、のちに浮気をするようになる杉山と金魚が急激に距離を詰めていくさまが見事な編集を通して表現されている。杉山と金魚のツーショットがあらわれるまでの流れがどうなっているかという、まず二人が別々のフレーム内で歩いている姿が捉えられる（図 8、9）。続いて、立ち止まった金魚が遅れている杉山の方を振り向いて、彼と合流するまでその場で待つ。次のショットでは二人が並んで歩いている様子が提示される。こうして別々のフレーム内にいた二人は同一フレーム内に収まるのだが、厳密にはまだ二人きりの状況は実現していない。実は、先に弁当を食べていたために、二人よりもさらに遅れてあるいている人々が、画面の後景を歩いていることが示されるからである（図 10）。すなわち、完全なツーショットを実現させるために要請されたのがヒッチハイクという行為だったのである。トラックの荷台の上で、はじめて二人は完全なツーショット内に収まる（図 11）。



図8『早春』(22分22秒) (©松竹株式会社)



図9『早春』(22分25秒) (©松竹株式会社)

図10『早春』(23分22秒) (©松竹株式会社)



図11『早春』(24分00秒) (©松竹株式会社)

また、これは二人にとってもっとも幸福な瞬間とも重なっている。このハイキングによって文字通り急速に距離を縮めた二人は、後日、一夜をともにすることになるのだが、ひとたび身体の関係を持ってしまうと杉山は金魚を避けるようになり、彼女は彼を追い回す。そうこうしているなかで、二人の関係は他の通勤仲間たちに感づかれ、そのことでつるし上げにあった金魚が泣きながら杉山の家を訪れたため、妻にも二人の浮気を確信させてしまう。このあと、杉山の自宅近くを歩く二人のツーショットは、ロング・ショットで提示されている。ハイキングのシーンに見られたトラックの荷台上の特権的なツーショットは、じっさいに一線を踏み越える前の、すなわち責任や後悔の念が生じることもなく、誰からも責められることのなかった特権的な瞬間を切りとっていたのである。40mm レンズを使用しているショットは、映画全篇中で文字通りカメラと二人の距離がもっとも近い。その意味合いは、二人の破局が近いことを知らせる後のシーンのロング・ショットとの対比でより際立っている。

まとめ

本発表では、小津が40mm レンズを使用していた理由について三つの仮説を提示した。一つ目は、ロケーション撮影の際に引きが取れなかった場合に用いられるというもので、これは既に先行研究でも指摘されていたことである。二つ目は、レンズの焦点距離が変わることでフレーム内の遠近感(すなわち構図)が変わるという事実を小津が積極的に利用していた可能性である。そして、三つ目は、物語展開を踏まえて、小津が意図的に40mm レンズによって切りとられるフレームを映画内に潜ませていた可能性である。『早春』では杉山と金魚の親密なツーショットを演出するために用いられていた可能背について検討した。いずれにせよ、これらは継続

中の研究成果の一部であり、より確実な説を打ち出すためには材料が不足している。今後、さらなる資料の搜索を続けるとともに、現存する資料の分析を精緻化していくことで、小津映画の宇宙をより広く深く探ってきたい。

註

- 1 「デジタル小津安二郎 キャメラマン厚田雄春の視」と題した展示が東京大学総合研究博物館で開催された（1998年12月10日～1999年1月31日）。また、その内容の一部は現在でもWEBページ上で確認できる（http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1999ozu/japanese/contents.html）。さらにこれとほぼ同じ内容のものが書籍として刊行されている（坂村健、蓮實重彦編『デジタル小津安二郎 キャメラマン厚田雄春の視』東京大学総合研究博物館、1998年）。
- 2 デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』（杉山昭夫訳、青土社、2003年）の附録資料を参照した。

参考文献

井上和男ほか編『小津安二郎・人と仕事』蛸友社、1972年。

蓮實重彦『監督 小津安二郎』筑摩書房、1983年。

モナコ、ジェイムズ『映画の教科書 どのように映画を読むか』岩本憲児、内山一樹他訳、フィルムアート社、1983年。

厚田雄春、蓮實重彦『小津安二郎物語』筑摩書房、1989年。

田中真澄編『全日記 小津安二郎』フィルムアート社、1993年。

白井茂、山本豊孝ほか『映画撮影技術ハンドブック』写真工業出版社、1995年。

坂村健、蓮實重彦編『デジタル小津安二郎 キャメラマン厚田雄春の視』東京大学総合研究博物館、1998年、最終閲覧日
2016年8月31日、（http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1999ozu/japanese/contents.html）。

堀家敬嗣『『東京物語』の現在—その以前と以後のあいだの神話性をめぐって』『デジタル小津安二郎 キャメラマン厚田雄春の眼』、
最終閲覧日 2016年8月31日、http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1999ozu/japanese/05.html。

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

井上和男編『小津安二郎全集（下）』新書館、2003年。

川又武久『カメラを振り回した男 撮影監督・川又昂の仕事』ポイジャー、2010年。

エルセサー、トマス／バックランド、ウォーレン『現代アメリカ映画研究入門』水島和則訳、書肆心水、2014年。

映像資料

『早春』小津安二郎監督、池部良／淡島千景／岸恵子ほか出演、1956年、「小津安二郎 DVD-BOX」第2集（松竹、2003年）所収。

●座付き作家としての小津安二郎

指田文夫（さしだふみお、大衆文化評論家）

世界的に偉大な映画監督として、小津安二郎はその独自の作家性を謳われている。だが、同時に彼は、松竹蒲田と大船撮影所の「座付き作家」でもあったことを明らかにし、今までとは異なる視点で彼の作品を考察する。

1 彼はなぜ、同様な物語、配役、主題の作品を作っていたのか

田中真澄氏は、小津作品の常連でもあったベテラン女の優高橋たかはしとよとよにインタビューした時、彼女が自分の出演作を間違っ
て記憶していたことを書いている。

彼女にみならず、小津作品を見た者の多くが、それを思い出すとき、どの作品なのか、しばしば間違え、混乱するのは、その多くの作品の筋、役柄、俳優、音楽などがほとんど同じだからである。

それは言うまでもなく、彼のそうした主題へのこだわりからきたものである。と共に、同じ俳優で同様なテーマの劇を繰り返し作る、「座付き作家」的性格からきたことであり、これは歌舞伎の製作方法でもあった。

彼が若いころ、映画界に入る前からアメリカ映画フリークだったことはよく知られている。だが、東京下町の深川に生まれ育った江戸っ子の当然の教養として、彼は歌舞伎にも精通していた。さらに、属した映画会社・松竹が、元は京都、大阪で歌舞伎興行をしていた会社であり、東京でも歌舞伎座を実質的に運営していたので、彼は歌舞伎を大変よく見ていて、その製作方法についても通曉しており、それは彼の映画製作法にも大きなヒントと影響を与えていた。

2 彼は松竹の「座付き作家」的監督だったからではないか

かつて松竹大船撮影所にいたことのある監督の西河克己、山田洋次、大島渚、篠田正浩らは、NHKBSでの「予告編特集」の中で、それぞれが小津について語っていた。

小津は「監督として戦前から別格だったが、1本もヒットする作品はなかった」（西河克己 これは正確ではなく戦中では『戸田家の兄妹』はヒットしているほか、戦後の『晩春』以後は大スターが出ていることもあり、多くはヒットしている）。

1950年代当時は「小津はすでに時代から取り残された老大家とみなされていて、自分たちには無関係な存在と思っていた」（山田洋次、大島渚）。

篠田正浩は、撮影所長城戸四郎と、自分の初監督作品の話をしたとき、城戸は小津作品を、「パンもなければ移動もしない、レンズも標準だけで、映画の持つダイナミックな魅力がない死んだような映画だ」と鋭く批判した。

だが、篠田は「どんな映画が減んでも小津作品は永遠に不滅です！」と小津映画の普遍性を称賛した。篠田はその時に思った、「小津映画はどこかで、大衆と出会おうとする大船調に比べ、インテリゲンチヤルで冷たいことが、城戸の小津への批判の原因にちがいない」と感じた。

こうした山田や大島、さらに篠田の小津映画への見方は、多分に現在の小津映画の高い評価との当時の低評価との落差から来ている。実際に公開されていた当時、小津作品は松竹の会社のカラーである「大船調」と所属俳優の魅力に大変に沿った単なる娯楽作品とみなされていて、芸術作品というよりは会社の方針に相当に忠実に従っている映画とみなされていたのである。

小津は、戦前から松竹で多数の作品を撮ったが、戦前は、「斉藤達雄一座」、「坂本武一座」、そして戦後は「笠智衆一座」の座付き作家であったと言えるのではないか。

こう考えると、原節子主演の『晩春』『麦秋』『東京物語』の「紀子三部作」も、その本質は笠智衆一座で、それへの原節子の客演と考えることができるだろう。

3 本来の意味の座付き作家とは何か

こうした俳優を想定し、そこから劇を作り上げる創作方法は、日本でも江戸時代から演劇界で行われてきたもので、以下のような作家と集団の結びつきがあった。

近松門左衛門と文楽の竹本座

岡本綺堂と新歌舞伎の市川左団次（二代目）

古川ロッパ劇団や榎本健一劇団と菊田一夫

劇団新派、劇団新国劇と北条秀司

文学座と森本薫

劇団民芸と木下順二

俳優座と田中千禾夫など

そこでも、第一に主役の俳優が魅力的に見え、きちんと演じられる役が想定され、それに沿って作者たちの意思が劇の中に反映されていった。こうした「座付き作家的」劇作家たちの手によって、浄瑠璃から新劇に至るまで、優れた戯曲が書かれ名作と呼ばれる人気演目となっていったのである。

4 日本映画界での他の「座付き作家的」映画監督

こうした「座付き作家的」映画監督には、小津のほか、マキノ雅弘と井上梅次が代表だったと言える。

マキノは『浪人街』、『次郎長三国志』、『弥太郎笠』などをほとんど同じ趣向で、異なる会社で違う役者で何度もリメイクしている。マキノの場合は、自分の会社等での映画作りもあったので、座付き作家的であるのは当然のことだったのだが。

また、井上梅次も同様の監督で、『嵐を呼ぶ男』は日活と香港で、ミュージカル『踊りたい夜』は、日活、松竹、さらに香港で同趣旨の作品を異なる役者で改作していて、いずれも大変に好評を得ている。

5 「座付き作家的」映画監督がほとんど消滅したことの意味

1970年代以降、座付き作家的映画監督が日本映画界から消滅したことは、どのような意味をもっているのだろうか。それは日本の映画界での「撮影所システム」の消滅の結果の反映である。

1930年代に日本映画が本格的なトーキー製作に向かい、映画は娯楽産業の中で重要な位置を占めるようになった。そこでは、スターを中心に毎月多数の新作が作られ、公開された。

その中で、人気スターたちが魅力的に見え、演技的にも好演できる、一定の趣旨、趣向を持った高水準の娯楽作品が求められた。そこで会社からのドル箱として作られたのが、高水準の娯楽作品で、マキノ雅弘や井上梅次ら「座付き作家的」映画監督によって作られたこうした娯楽作品だったのである。

だが、1970年代以降の映画界の不況の中で、日本の大手映画会社は、自社撮影所製作の自社作品を配給、公開するというよりは、外部が製作した作品を配給・公開するという営業方式に転換した。自社製作のリスクを回避し、配給の興行的利益を手堅く確保する企業戦略から来たものである。

そうした中で、20世紀までの映像業界で、「座付き作家的脚本家」がかりうじて存在していたのがテレビ界だった。TBS系の橋田寿賀子、フジテレビ系での倉本聰らだが、それもテレビ局が次第に自社製作を減らしている現在は、「座付き作家的脚本家」も、いよいよ少なくなってきた。

現在の日本映画は、ヒットしたマンガなどを原作とした単発の企画もの作品で占められている。それはたとえ個々にヒットしたとしても、続や続々と言った、かつての『座頭市』や「やくざ映画」のようなヒット・シリーズものが極めて少なくなっている状況にある。それは企画力の問題でもあるが、同時に俳優やスタッフと密接に関係を持っていた、撮影所内の監督、脚本家がいなくなったことが大きいと思われる。

なぜなら、優れた劇の創作には、その前提として、スターの魅力や演技力と言ったものを常に把握し、それを作品に生かせるスタッフが必要だからである。特定の俳優群と、それに随伴した作家たちの存在が重要であることは明らかだと言える。

その意味で、小津安二郎は、松竹蒲田・大船という撮影所で、日本映画の黄金時代の「座付き作家」だったからこそ、水準が高くてそれなりの娯楽性も持った作品を作れたのだと私は思うのである。

● トーキー普及期に於けるニュース映画録音技師、松崎新一氏の音響表現技法と当時の音響制作環境 についての準備考察

高木 創（たかぎはじめ、(株)東京テレビセンター 音響制作部技師)

はじめに

本稿は、録音技師松崎新一氏への聞き取りをまとめたものである。氏は1916年生まれ、今年で100歳になる。日本におけるトーキー映画の先駆けとなったミナトーキー出身のスタッフによって設立された映音研究所、及びその倒産後に続くK.S.トーキーに在籍していた録音技師である。

昨年夏（2015年）元シュウタグチプロの田口寧氏から貴重なお話を聞く機会があると声を掛けていただき、元日映の山内隆治氏同席のもと、当時のニュース映画の音響制作の様子を伺った。

当時の映画音響の技術的背景

ド・フォレストのサウンド・オン・フィルムの特許（1919年）である「フォノフィルム」はカメラと録音モジュールが同一躯体にセットされたシングルシステムの光学録音方式であった（図1）。このライセンスを得た貿易商の皆川芳造（1882-1960）は「昭和キネマ発声映画協会」を設立し「フォノフィルム」を「ミナトーキー」と銘打って、戯作家小山内薫演出による「黎明」（1927年）を制作する（日本初のトーキー劇映画）。特許公告からわずか8年後であった。

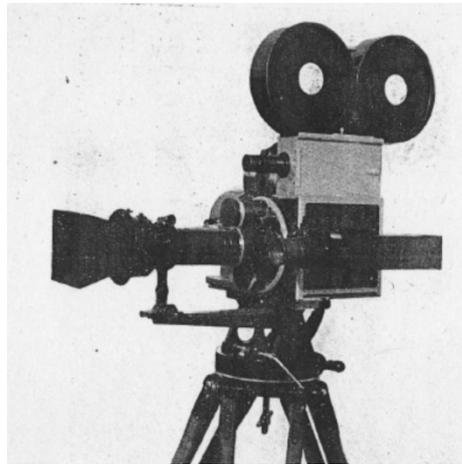


図1・フォノフィルム撮影・録音機

その『黎明』制作から4年後の1931年、国産トーキーとしては初のカメラと録音機を分離したダブルシステムで撮影、仕上げされた土橋式トーキーシステムによる松竹蒲田制作『マダムと女房』（1931年：五所平之助監督）の公開。そして翌1932年のP.C.L.(株式会社写真化学研究所：Photo Chemical Laboratory)砧スタジオ設立の頃には、劇映画のトーキー録音システムはダブルシステムでの運用が音響制作手法の主流となっていく。

ダブルシステムの嚆矢である『マダムと女房』からおよそ10年後、東宝の『ハワイマレー沖海戦』（山本嘉次郎監督 1942年）では音具によって重層的に作り込まれた音響効果が映画を極めて効果的に盛り立てているが、当時の東宝の音響仕上げ環境を見ると、音響効果制作のための広いスタジオと、大規模なダビングシステムが整っている。

一方、戦前から戦中にかけて商業映画上映前に必ず流されていたニュース映画には、ナレーションと音楽以外にも大砲、爆撃等の音響効果が数多く聴かれる。しかし当時のニュース映画は、東宝のような大規模な設備ではなく、より小規模なシステムで音響仕上げを行っていたことが、日本映画史素稿 10 から伺うことができる（水口保美，99）。

ミナトーキー関係者は、のちに続く録音方式すべてに人的なつながりを持っていた。峰尾芳男は日本映画テレビ録音協会初代会長でもあるが、すでに昭和キネマ在籍中にシングルシステムの限界を認識し『大尉の娘』（井上金太郎監督 1929年）や『假名屋小梅』（葛見丈夫監督 1930年）などの作品で機器の改造を行うとともにダブルシステムでの同時録音研究を行っていた（1929年5月17日特許公告）。退社後には日活とP.C.L.の掛け持ちで研究を行いつつ、その後PCLでダビングシステムの研究開発などを行い1932年にP.C.L.のトーキーシステムを完成させたと日本映画史素稿10で述べている（峰尾芳男、25-32）。峰尾芳男はプロデューサー・システムを日本で初めて導入した森岩雄擁する東宝の映画制作方針に伴って、当時の日本映画の音響構成手法に強い影響を残していると言えよう。

皆川芳造は『中山七里』（1930年：落合浪雄監督）以降映画制作から身を引き、「昭和キネマ発声映画協会」は「発声映画社」と名称変更するが倒産。その後設立された「映音研究所」には多くの技術スタッフがそのまま移行した。その映音も倒産するが、そのスタッフ達が「K.S.トーキー」設立に伴い移行している。松崎新一氏はその時代、その渦中で当時のニュース映画の音響に携わっていた（表1）。

氏の話は終戦当時の思い出から始まった。

西暦	和暦	松崎新一年齢	会社動静	ミナトーキー	イーストフォン	土橋式松竹フォン
1925	14	9	NHKラジオ放送開始	(1919・フォノフィルム実用化)		
1926	15/1	10				
1927	2	11	昭和キネマ発声映画創立： ミナトーキー	「黎明」小山内(千葉凱夫撮影)		
1928	3	12	日本トーキー(株)創立： イーストフォン	「素襖落」		
1929	4	13		「大尉の娘」	「蜂須賀小六」日活 「浮名ざんげ」日活	
1930	5	14	日本トーキー(株)倒産 映音設立、PCL創立	「假名屋小梅」、「ふるさと」溝口:日活 「中山七里」(ヘンリー小谷撮影)	「大都会労働篇」松竹 「子守歌」帝キネ	
1931	6	15		「舶来文明街」月形龍之介の独立プロ 「もの云わぬ花」		「マダムと女房」
1932	7	16	PCL砧スタジオ開始			
1933	8	17	PCL映画製作所創立			
1934	9	18	京都映音設立			
1935	10	19	日活多摩川新ステージ落成			
1936	11	20	マキトーキー設立(9月) KSTトーキー設立(10月)			
1937	12	21	PCL、JO、東宝映画配給が 合併して「東宝映画」設立			
1938	13	22				
1939	14	23				
1940	15	24	日本ニュース映画社設立			

表1・松崎新一氏キャリアスタート周辺の時代背景

松崎新一氏インタビュー

1・インドシナで迎えた敗戦

松崎：スカルノが東条に会った帰りに、寺内元帥（南方軍総司令官 寺内寿一）に面会を求めたらしいの。その時の仏領インドシナ半島（1887年から1954年までフランス支配下にあったインドシナ半島東部地域。（現在のベトナム・ラオス・カンボジアを合わせた領域に相当）のダラット（ベトナム中南部の都市）というところに寺内元帥はいたの。シンガポールじゃなくてね。そこでスカルノに会いに「おおかたひろお」という演出家と私とでダラットへ向かったの。そして行ったらば日本の高級副官が、日本の録音機では録音しないという伝聞があったので、取材が出来なかった。

そのとき使っていた録音機は「まつもとこしろう」というカメラマンがバンコクで同時録音機を買ったのだけれど、彼は飛行機事故で戦死してしまった。その録音機をシンガポールで私が整備して、それを取材に用いたのだけれども、録音出来ないと言うのを無理に行う事も出来ないの、引き下がって帰ろうか、というときに大本営発表があるからと待ってという。すると翌日ギブアップですよ。それで諦めてダラットからサイゴンまで車で帰った。途中で現地人たちが「ニッポンジョウトウ！」って言うんだよ。兵隊は当時良い事があると「上等上等」って言っていたんだけど、日本が降伏したのに「上等上等」って言っていたのはおかしかったね。

2・録音機の名称について

高木：当時松崎さんが使っていた同録カメラですが、何という名前でしょうか？

松崎：あのね、機械の名前は覚えていないんですよ。ミッチェルの1000feetマガジンがつくタイプのカメラなんだよね。（高木が提示したパルボの写真を見ながら…）これは弁当箱だね。僕のタイプはミッチェルの1000feetマガジンがつくタイプでね、これ、この写真に似たもの（図3）。

高木：録音機は何処にあるんですか？

松崎：中に入っているんだ。



図 2・松崎新一氏(右)と田口寧氏(左)

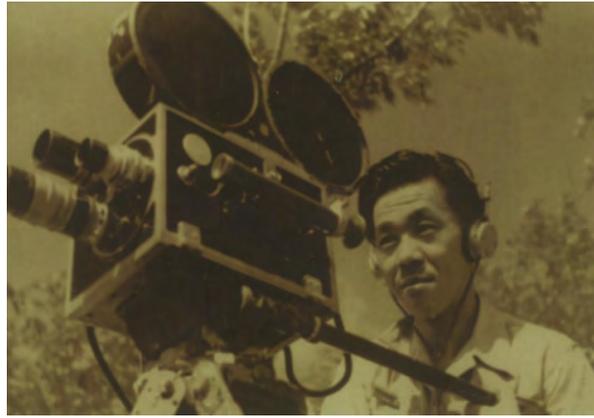


図 3・カメラと松崎氏 1945年3月 サイゴン支社付近

松崎：これがそうなんです。名前が判らないんだけど。これは同時録音機です。

高木：同時撮影録音機という事ですか？

松崎：そうです。

高木：マイクロフォンは何を使っていたのですか？

松崎：いやー名前は判らないね。これについていたマイクロフォンを使ったんだから。

高木：どんな形でしたか？

松崎：いやー忘れたな。

高木：当時同時録音と言えば、このような形で行うしか無かったのでしょうか？

松崎：いやこの他にね、同盟では「ウォール」という機械を持っていて、田口修治さんはこれでインタビューに行っているんだ。1)

松崎：で、録音機で一番困ったのは湿気だね。スリットにカスがたまって音がぼけちゃうの。これには参った。一回録音を終えて開けてみなければ判らないんだから。2)

1)日本映画技術史 p55 に東亜発声ニュース映画社でのオーグリーオーディオカメラを使用する田口修治の写真がある。ここでは WE サウンド録音とのキャプションがある。

2)当時の現場録音におけるトラブルについては、同時期にニュースカメラマンとして活躍していた藤波健彰著「ニュースカメラマン」にも次のような記述がある(116)。

「当時よくあった事故だが、新品のグローチューブをモジュレーターに取り付けて録音して、一時間か二時間使って現像してみると、初めはよく録音できるのだが、時間が経過するにつれてボリュウムが落ち、終わるころには音にならないようなこともあった。これは、グローチューブの内部で炎によってできる封入ガスが燃えて乳白色の結晶となって管頭部に付着し、次第に厚く濃くなって、ついには黒色に変化し、1000 分の 1 のスリットを通してフィルム上に達する光を大きくさえぎるからである。」

参考に同時代にニュース映画でも用いられていたムービートンの概略図が、峰尾芳男の“トーキー・風景写真撮影法”(1936 年)にある。ガルバノメーターやライトバルブとは異った、スリットの透過光による感光という非常に簡単な構造であることが判る(図4、5)。

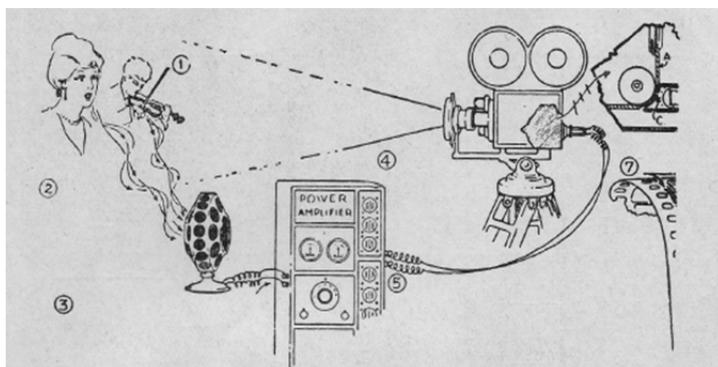


図4・ムービートン録音システム概略図

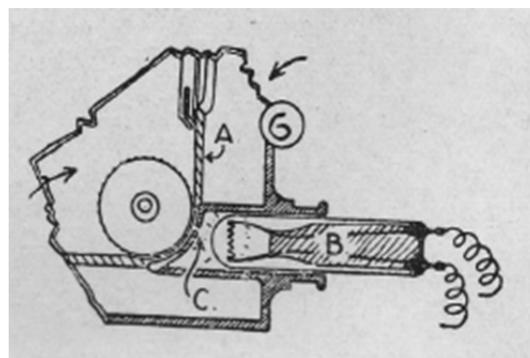


図5・カメラ録音機構部のアップ

A : フィルム、B : グローチューブ、C : スリット

3・ミックスや音響効果の仕事について

高木 : 当時松崎さんは現場録音の他にミックスもやっていらっしゃったのですか？

松崎：僕は映音研究所というところの出身なの。当時東日国際ニュース（東日大毎国際ニュースか不明）の下請けで現像、編集、録音をやっていた。神楽坂の花柳界の真ん中にあっただの。本多通り（現在の本多横丁）という本多家の武家屋敷があって、そこに映音研究所はあったんだ。3)

高木：昔の日本ニュース映画を見ると、大砲の音とか飛行機の音とか音響効果がいっぱい入っているのですけれども、あれはどうなさっていたのですか？

松崎：あれは私が同盟ニュースからずーっとやっていたんですよ。当時戦争の音と言うのは無いわけですからね。それで当時たまたま習志野の方で大演習を同時録音したものがあっただの。それでそれを聴いてみると大掃除で畳を叩く様な音に聞こえるわけ。だからとても使い物にはならなかったんだ。

同盟ニュースの場合にはアメリカのニュース映画、ドイツ、フランス、英国からのニュースの交換があるわけですよ。その中でエチオピアの戦闘を「欧州の噴煙」というサブタイトルを入れて海外のニュース映画として公開したのだけれども、その外国から来たものの方がいい音があるので、だから僕は直ぐにいっぱいコピーをしたんです。

高木：それは光学録音されたフィルムをオプティカルプリンターでコピーしたのですか？

松崎：そうです。そうやっているうちにね、ドイツの「再建ドイツ陸軍」という軍の宣伝用フィルムが日本に入って来たんですよ。4)

3)本多家は石高一万五百石の大名格の武家。屋敷が江戸中期から明治の初期まで神楽坂にあった。1934年（昭和9年）当時、本多屋敷の土蔵を改造した録音スタジオ15坪のほか事務所等があったという（日本映画史素稿10「映音研究所の頃」水口保美，99）

4)1930年ドイツ陸軍軍事パレード、機械化部隊の演習、ヒトラーの演説など。28分：ViViA映像ライブラリー所蔵

松崎：これは同盟ニュースではなく、陸軍の御用会社の桜映画製作所（現在の桜映画社とは異なる）で輸入したんですね。それはもうリーフェンシュタールの「オリンピア」でやったように日本のカメラマンでは真似の出来ないようなアングルで、再建ドイツ陸軍の「俺に歯向かったらこうだ！」っていうような映画なの。

そこから大砲、機関銃というような音を全部コピーして、それでライブラリーを設けて銃砲の音、戦車の音などナンバーをつけてセルロイドの缶にまとめたの。それで戦地から続々と支那戦線のフィルムが来ると、ループで一コマずつアクション見ながら撃ったところに○をして音を編集するわけですよ。貴方は笑うかもしれないけど当時はこうやってフィルムを舐めてエマルジョンを柔らかくしてハサミで削って、それで一コマ一コマ編集していったの。そんな事をずっとやっていたの。だから当時の同盟ニュースの音付けは殆ど僕が全部やったようなものなんです。

そうしたらある時ね、どこの航空機だったかな。クローズアップでエンジンが止まるカットがあったんです。それを僕はね、大体こんなものだろうと思って、普通の飛行機の音を逆に繋いだらびたっと合ったの。これを当時の同盟ニュースの田口さんがびっくりしたらしいのね。

5)

松崎：僕はそのとき初めて田口さんに褒められたのですよ。それをやったのは K.S.トーキーで、同盟ニュース専属の撮影、録音、編集をやるところが中野新橋にあったんですよ。

4・K.S.トーキーについて

高木：その K.S.トーキーの成り立ちについて映画技術協会の技術史を調べましたら、ミナトーキーの流れを汲む方々が中心となっていたようですね。ミナトーキーはご存知ですか？

松崎：知ってますよ。でもミナトーキーじゃない。きっかけはそうかもしれないけど、あれはグローチューブなんですよ。

グローチューブは東京電気に注文してデンシティータイプ（濃淡式）で録音していたの。ミナトーキーとか、そう言っていました？

高木：映画技術テレビ協会の技術史にそのような記述がありました。

松崎：それじゃ、書いたの水口さんかなあ。

高木：この上の行です（技術史 60 ページ）。

松崎：あー、池さん、佐谷戸さんもいる。K.S.トーキーというのは児島さんと佐谷戸さんの名前をとって K.S.トーキーというの。6)

高木：そうなんですか！

5)田口修治: : 戦後シュウ・タグチプロを設立して優れた文化映画、産業映画を製作した。本インタビュー同席の田口寧氏
実父

6)水口保美:ミナトーキーからの映音スタッフ。日本オーディオ協会によるオーディオ 50 年史「映画」パートの著者の一人。
日本映画俳優学校創立者の水口薇陽は義父。

「佐谷戸常雄: 佐谷戸常雄はミナトーキーから映音を経て、児島映一の協力の下に K.S.トーキー (株) を設立した。
ミナトーキー、映音時代の同輩である池保二ら旧映音のスタッフの参加を得て、日本映画社への統合まで活躍する。
主にグローランプを使用したトーキー・プロダクションの形をなしていた。」(日本映画技術史, 60)

池保二:「日本映画史素稿 10」に池保二他ミナトーキーの技術メンバーが映音設立の主要メンバーとなっているとの
峰尾芳男の回想がある。日活出身の永田雅一が昭和 9 年に京都で第一映画を設立する折に、その録音を引き受け
る形で当時映音に在籍していたマキノ雅広が京都映音を設立している。そのマキノによると、映音式トーキーはミナトー
キーの改良であるとのことである。

松崎: で、池さんというのはね、早稲田の工学博士なんですよ。だから 3 人一緒に K.S.トーキーというのを作った。だから水口さん
が入っているわけですよ。で、グローチューブをやって 1 年後位ですよ (合併したのが昭和 11 年)。だから K.S.トーキーが出来た頃
は仕事が無いの。だから僕なんかは軍艦じゃないんですけども廊下掃除専門ですよ。仕事が無いもんだから…。

それから現像所があるもんだから水道料金が溜まっちゃったのね。だから水道局が水を止めるというの。だから慌てて会計の太田さん
という人がね、横線小切手 (線引小切手) を僕に持たせて、行ってくれといったこともあった。物の無い時分だからね、あの頃は四苦
八苦しておったのですよ。従業員が十何名かおりましたからね。するとそこへたまたま昭和 12 年の盧溝橋事件で同盟ニュースがはじ
まった訳です。それで K.S.トーキーというのはやっと息をついたのですよ。

山内: じゃあ、すぐに同盟ニュースと合体したのではなくて、同盟の仕事を K.S.トーキーが受けて…。

松崎: そうそう、それでやっと息ついたんですよ。それだから玄関に生フィルムがいっぱいあった時には、こっちは経営者じゃないんだけど
も嬉しかったですね。ところでその当時 J.O.トーキーというのもあったんですよ。野村さんがいたところですよ。あの時は K.S.トーキーと
J.O.トーキーがあって、J.O.スタジオは銀座の教文館ビルにあったのではないだろうか (教文館ビル 1933 年 12 月竣工)。で、そ
の 3 つ位が一緒になって同盟が主になったわけですけどね (前述の J.O.文化映画班とのことだろうか?)。あの時分は僕らなんか
新興だったから、ほっとしましたよ。仕事が来たんでね。あー、これで月給貰えるなってね。7)

7)大沢商会の大沢善夫が昭和8年に京都太秦にJ.O.トーキースタジオを設立。同年J.O.スタジオの2階に池永浩久が太秦発声映画(株)を設立。昭和9年にJ.O.はRCAの録音システムを導入。昭和10年にJ.O.東京現像所が銀座2丁目の大沢ビル3Fに完成。(日本映画技術史より)



図6・「トーキー技術要説」JOスタジオ広告(1935年)より

松崎：で、その時分はオーバータイムだとか問題にしないの。だって前線からフィルムがくると、みんな徹夜で仕事ですからね。号外出すんで。だから一週間の内何回かは完徹ですよ。で、僕の場合録音関係だけやっていけばいいのではなくて、編集して、その後に音付けがあるでしょ。それで一回映写機でシンクロさせてみて、OKとなってからアナウンスを入れるんですからね。で、録音してサウンド現像もあるでしょ。その現像をやっている間に時間があるのでスーパーインポーズをやったりワイプを編集したり、自分でやらなければならなかった。俺はこれだけやっていけばいい、後は知らないよ、というわけにはいかなかった。現像の応援もしなければいけない事もあったしね。録音に関する事は始めから終いまでやるのが当たり前だったんです。それから、200feet ずつにロールを切っているの、繋いで800feetにして、プリントして、一台あった自動現像機で現像して、35mmの缶に入れて同盟の配給部に持って行ったんですよ。だから当時は何でもやらなくてならなかったんです。映写技師はいるけど映写もやらなくてはならないし、身体の空いている時にはなんでもやったものです。

5・再び「再建ドイツ陸軍」と同時録音の音

高木：ところで先程のお話に戻りますが、当時「再建ドイツ陸軍」の音はどのようにコピーしていたのでしょうか？

松崎：画のプリントと同じです。プリンターで音の方だけをコピーするんです。それを自分でライブラリー化したのですから、当時同盟ニュース映画の音響効果のほとんどは Ufa ニュースの音だとか色々な国のものが混じっていますね。

そこで当時判った事なんだけれども、アメリカのニュース映画、イギリスのニュース映画、ドイツのニュース映画みんなまるで音が違うのね。ただドイツはね、国民性とでも言うか、余韻が無いのですけれども迫力があるんですよ。サウンドトラックの波を見ると「ダン！！」ってアタックがとても強い。一方の国のものは「ドーン」って余韻が長いんですよ。だから Ufa ニュースの方が迫力がある。それから市街戦になるでしょ。Ufa ニュースの方は弾丸のピュンピュンする音まで全部付いているんですよ。だから僕も支那事変のニュースフィルムを見て、市街戦の時にはそのピュッピュッて音を引っ張り出して編集したものです。8)

高木：同じ様に戦時中に東宝で制作された『ハワイマレー沖海戦』の音響効果は、東宝録音課効果係の成田梅吉氏や、後に放送協会文芸部効果班に移籍された岩淵東洋男さんが音具で制作していたように、非常に多くの音が音具で作られていたそうです。同盟ニュースでも音響効果を音具で行うことはあったのでしょうか

松崎：擬音は使わなかったですね。悪いけども当時は著作権問題なんて無かったからね。どんどんフィルムをコピーして使っていた。その中でも『再建ドイツ陸軍』の音が一番良かったですよ。

高木：では、習志野の演習で録った音は余り使われなかったということですか。

松崎：殆ど使えないですよ。だって大掃除みたいな音だもの、パンパンって。使えないですよ。

高木：では、そのときドイツから来た『再建ドイツ陸軍』の音は、同時録音の現実音か、擬音によるものか、どちらだと思われましたか？

松崎：いや～それは、そこまでは判定しなかった。

高木：判らなかったという事ですか？

松崎：いや、たまたまね、支那戦線で田中啓次さんだとか遠藤さんが同時録音をやってたのですよ。そうしたらね、1 秒間に 340m のズレがでてくるわけですよ。それで上がってきたのを映写するとですね、音がズレて映る訳。戦地での同時録音と言うけれどもね、やっ

ぱり見たらおかしいんですよ。だから音のタイミングを上げてニュース映画が出来たの。だから観兵式での陸運団の軍列行進。あのとき
のやつも距離があるから合わないの。

8) youtube に於いて、“大日本帝国 支那事変 2”をキーワードに検索すると当時松崎氏が仕込んだ仕事を聴くことができ
る。跳弾音は 1 分 35 秒付近。 <https://www.youtube.com/watch?v=q1Bshulfgos>

田口：田中啓次さんも録音関係ですか？

松崎：田中啓次さんは僕の大先輩です。

田口：晩年電通映画社にいらっしゃったので、僕らの頃は電通映画社の田中啓次さんでした。（図 7、8_田口寧氏提供：写真
の現場は同時代だが松崎氏は参加していない）



図 7・同盟ニュースの撮影車



図 8・同盟ニュースの撮影風景（1938 年頃）

天井のカメラマンは田口修治氏

右端ヘッドフォンをかけた方が田中啓次氏

松崎：田中啓次さんは京都の映音、だから劇映画の方へ行って、それでトーキーが茂原システムとか方々出てきたんでね（1937年昭和12年当時、新興キネマ京都撮影所が茂原式を採用）。

田口：茂原さんね。

松崎：松竹蒲田の女優だった飯田蝶子の旦那さん。で、そういうこともあって映音の録音機が京都から引き上げられたんです。それでみんな帰って来たわけ。それでバラバラになった。

松崎：それからさっきの弁当箱の録音機ね、あれはパルボでね、あれの下に要するに弁当箱ですよ。それが録音装置になっている。だけれどもね、バッテリーが重いんですよ。だから移動するのに苦労したねえ。

高木：録音アンプはどうなっていたのですか？

松崎：アンプはコンパクトに作ってもらったやつがあったから大丈夫だった。

あとね、同時録音の時にシンクロナスマーターの周波数を間違えて、画に対して音が間延びしてしまう事があって、画に合わせる為にノンモンを2コマ切ったり入れてみたりしてね。被写体が追加撮影出来ない人だったみたいなんだよね。だからその尻拭いをやりましたよ。しかし当時のP.C.L.でもそういう事があったみたいで、自分だけではなかったんだね。

6・『シベリアの捕虜』について

山内：滅多に褒めない田口修治が音で褒めるお話は興味深いです。それはK.S.トーキーが同盟ニュース傘下になってからですか？

松崎：滅多に田口さんは来ないのだけれども、たまたまK.S.トーキーに立ち会いに来たのね。そしてサイレントだったエンジンの音までが入っていたものだったからびっくりされたようで。それは自動車のエンジン音を逆に繋いだの。そしたら飛行機のエンジンの止まる音に聞こえちゃったんだね。ところで田口修治さんプロデュースの『シベリアの捕虜』の時には殆どスタジオにはおいでになかったですよ。

山内：東京ではなくて北海道に行かれていたみたいですよ。

松崎：『シベリアの捕虜』ではスタジオでハーレンというレコーダーを使っていました。シネコーダーの始まりみたいなものです。

高木：それは 35mm の半裁(17.5mm)ですか？それとも 16mm ですか？

松崎：16mm です。僕はそんなの初めて使ったものだからねえ。そしたら音の効果もこっちへ来ちゃったんですよ。で、現場録音は酒井栄三さん。それともう一人浦田文夫さんという方が録音でいらっやっていた。二人とも東宝文化映画部だったね。

~~~~~

聞き取りは、その後田口修治の話から雑談となり、おひらきとなった。K.S.トーキーのダビングシステムについてお尋ねすることを失念したことなど聞くべき事を多く逃したが、ご高齢のこともあり止むを得ないと思う。

## おわりに

戦前から戦中にかけてのニュース映画における音響制作について語られている書籍、資料は皆無であり、当時の録音技師であった松崎新一氏による日本ニュースの証言は極めて刺激的なものであった。と同時に、世界初めてのトーキー映画誕生から 15 年程度しか経っていないにも関わらず、我が国の映画音響がここまで豊かに表現されていたことに驚きを禁じえない。

今我々がいるこの場所は、そのまま先輩方の業績の続きにある。トーキー黎明期にエンジニアとして活躍した峰尾芳男は、研究対象ではなく日本で最初のトーキー映画を作った会社から P.C.L.へ移籍し、のちの東宝でダビングシステムなどを考案した録音協会の大先輩である。その昭和キネマが倒産して、神楽坂の映音に多くの技術者が移り、そこで育ったスタッフたちの一部は戦後、松崎さんが TBS へ移籍されたように、NHK、東映、大映、電通映画社、アオイスタジオ、東京テレビセンターなどに移籍していった。太い幹から枝分かれしたように、先輩方のミームがはあまねく広がり、今の我々に繋がっている。

## 付録 戦前のダビングシステム関連について

松崎氏のご活躍された当時のダビングシステムについて 1935 年頃の P.C.L.発足の頃のシステムを当時ミキサーであった長谷部慶次氏が、「講座日本映画 3 トーキーの時代」で概略図を描いている（図 9 は高木によるリライト）。

映写室にはシンクロサモーターで映写機と同期する光学再生機が描かれている。図 10、11 は 1940 年近辺に製造された光学ダビングマシンであり、図 9 のものは大体このようなものであったと考えられる。



図 10・光学D Bマシン 正面

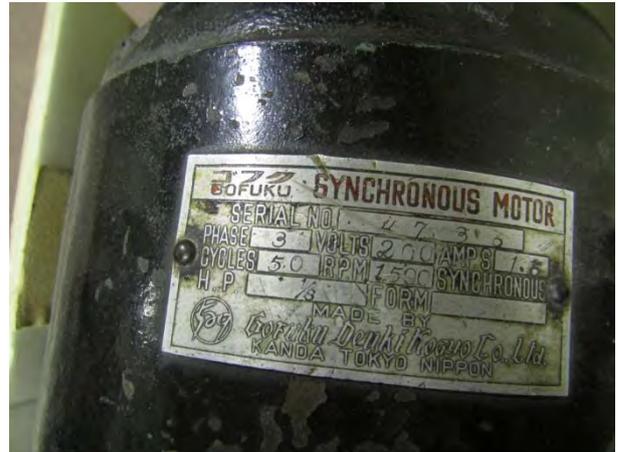


図 11・同シンクロサモーター



図 9・1930 年代の東宝撮影所ダビングルーム概略図 (元画：長谷部慶次)

## 謝辞

元シュウタグチプロの田口寧氏、元日映の後輩で社団法人記録映画保存センター所属の山内隆治氏、両氏から松崎新一氏にお会いする機会を頂いたこと、心より感謝申し上げます。戦前、戦中の音響表現の証言は、劇映画の諸先輩方の証言に比較的多く知ることができますが、記録映画のそれはほとんど無く、極めて貴重です。録音協会の機関紙にて同志と過去を共有できることは何よりの幸せです。有り難うございました。

## 松崎新一氏略歴

1916年（大正5年）3月10日生まれ

1936年（昭和11年）K.S.トーキー製作所入社

1937年（昭和12年）盧溝橋事件 K.S.トーキーは同盟通信映画部に吸収

1940年（昭和15年）同盟通信映画部、及び大手新聞のニュース映画部門統合により「社団法人日本ニュース映画社」設立

1945年（昭和20年）ベトナムのダラットで終戦

1954年（昭和29年）TBS報道部入社、TBS映画社勤務

## 引用・参考文献

昭和キネマ：“発聲映画第一回公開種目”，（1927）

石巻良夫：“発聲映画の知識”，（1929）

“「映画科学研究」第五巻”，往来社，（1929）

馬上義太郎 訳編：“音画芸術の方法論”，往来社，（1933）

佐々健治：“ラヂオ演劇-鑑賞と作法”，同文館，(1934)

堀内敬三：“トーキー音楽論”，日本大学出版部，(1936)

峰尾芳男、北尾鏡之助：“トーキー、風景写真撮影法”，誠文堂新光社，(1936)

中井将一：“トーキー”，共立社，(1937)

NHK 研究選書(2)：“効果音の ABC”，芸能局演出室(部内用)，(1965)

岡部龍 編：“日本映画史素稿 1 0 資料 日本発声映画の創生期”フィルムライブラリー協議会，(1968)

田中純一郎：“日本映画発達史 1”，中公文庫，(1975)

藤波健彰：“ニュースカメラマン—激動の昭和史を撮る”，中公文庫，(1980)

岩淵東洋男：“私の音響史”，社会思想社，(1981)

NHK 制作業務局効果部：“効果を考える part2”，部内用，(1984)

日本オーディオ協会：“オーディオ 50 年史”，(1986)

長谷部慶次：“映画におけるオトの嚙（講座日本映画 3 トーキーの時代）”，岩波書店，(1986)

岩本憲児：“キネマの青春”，リポレポート，(1988)

八木信忠：“映像制作の為のサウンド・レコーディング”，(社)日本映画テレビ技術協会，(1989)

木村哲人：“音を作る”，筑摩書房，(1991)

社団法人 日本映画機械工業会：“シネマ 1 0 0 年技術物語”，(1995)

社団法人 日本映画テレビ技術協会：“日本映画技術史”，(1997)

クラウス・クライマイアー：“ウーファ物語 -ある映画コンツェルンの歴史-”，鳥影社，(2005)

岩本憲児 [編]：“日本映画の誕生”，森話社，(2011)

## ●ハンセン病経験者の映画体験——映画を観ることと正すこと

北浦 寛之（きたうらひろゆき、国際日本文化研究センター 助教）

### はじめに

日本でハンセン病に関連する映画は過去にいくつも作られてきた。代表的なものを挙げると、古くは1940年の豊田四郎監督『小島の春』で、戦後は今井正監督による1955年の『ここに泉あり』がある。さらに、松本清張原作で1974年に映画化された野村芳太郎監督の『砂の器』、それから1997年の熊井啓監督『愛する』など、各年代で有名監督たちによって映画化されてきた。しかも今あげた映画は、キネマ旬報の年間ベストテンにおいて、上位にランクインするなど、高い評価を得てきた。こうしてこれらの映画は映画史的に看過できない作品ばかりであるが、近年においても、昨年2015年に河瀬直美監督『あん』が公開され、今年の1月には宮崎駿監督が『もののけ姫』（1997年）でハンセン病患者を描いたことを公の場で明らかにするなど、ハンセン病と映画とのつながりは、まだその差別や偏見が続いているように（続く限り）、今後も継続していくと考えられる。

映画におけるハンセン病を考察する上で、本稿で重視したいのが、ハンセン病の描かれ方であり、さらにそれをハンセン病経験者がどう受け取ったかということである。10年以上の構想を経て映画化された1974年の『砂の器』では、その映画化の過程でハンセン病経験者から強い抗議があった。全国国立らい療養所患者協議会、通称全患協は映画化の中止と、製作者の療養所への来訪を強く要求したが、製作者サイドは映画化実現に向けた製作段階で相当な出費を重ねており、スタッフ、キャストも決定していて、後には引けない状態であった。そこで製作側は、この映画を通して社会的な偏見を是正するという目的を全患協に強調して伝え、全患協としては、社会的偏見を助長するものであっては絶対にならないと返答し、いくつかの条件を提示する。シナリオの検討、劇中の患者の描写、そのメーキャップにまで細かく要求をし、監督はじめ製作者サイドは、そうした要求を映画に反映させることで了承を得た（全国ハンセン氏病患者協議会、184頁）。

患者サイドの要請として特に有名なのが、ラストシーンで音楽家の主人公がハンセン病の父親を思いながら完成させた曲を演奏し終えた直後に入る字幕である。

ハンセン氏病は、医学の進歩により特效薬もあり、現在では完全に回復し、社会復帰は続いている。それを拒むものは、まだ根強く残っている非科学的な偏見と差別のみであり、戦前に発病した本浦千代吉のような患者は日本中どこにもいない（2:21:10-2:21:39）。

以上の字幕が映画のラストシーンで目立つように挿入され、ハンセン病経験者たちの要求がなんとか通り、彼らの映画への〈参加〉が果たされたのである。

本稿では、『砂の器』における以上のような患者の反応の背景に目を向け、彼らとハンセン病関連映画とのかかわりを過去から詳しく見ていく。さらに、彼らが隔離された療養所という空間（それは映画館という密室とは当然ながらまったく違った文脈の空間）で、そもそもどのように映画それ自体を受容していたのかも考察する。ハンセン病経験者がどのような映画体験をしながら、『砂の器』において映画への〈参加〉を果たしたのか。そうした課題を明らかにし、日本映画とハンセン病の歴史的な関係を再考していきたい。

## 1.『小島の春』と患者の声

まず、ハンセン病問題についての歴史的な流れを確認しておく。ハンセン病は、「らい菌」という細菌による感染症であり、かつては「らい病」あるいはより差別的な言葉で「業病」と呼ばれていた。戦後になって特效薬が発見されるまでは、不治の病とみなされ、体の末梢神経が麻痺したり、皮膚がただれたりして、身体的な変形が生じることから、差別の対象となった。

ただ、より強い差別意識が芽生えた背景には、明治の日本が近代化を推し進める中で、国家の威信として「祖国浄化」の旗印のもと、1907年（明治40年）に「癩予防に関する件」という法律を制定したことに端を発する。同法律により、各地で浮浪する患者たちが療養所に収容され、一般社会から隔離されることになった。1929年（昭和4年）には、各県が競ってハンセン病患者を見つけだし、強制的に入所させるという「無らい県運動」が全国的に推し進められた。さらに、1931年（昭和6年）には従来の法律を改正して「癩予防法」を成立させ、強制隔離によるハンセン病絶滅政策という思索のもと、在宅の患者も全国各地の療養所へ強制的に入所させるようになる。結局、1996年の「らい予防法」の廃止まで、人権を無視した強制隔離が法律上続いていった。こうしたハンセン病問題の歴史的な流れの中で、国家主導で患者の強制隔離がおこなわれてきたことが、いまだに残る、一般社会の偏見、差別と深く関係しているのである。このハンセン病の歴史に、最初に映画が大きく関与したのが、1931年の「癩予防法」による在宅患者たちの収容行為を描いた1940年の映画『小島の春』であった。

『小島の春』は原作が、岡山県瀬戸内市のハンセン病療養所、長島愛生園の医官である小川正子によって書かれたもので、患者の隔離収容の記録として1938年に出版された。自宅療養の患者をあぶり出し隔離していく過程を、隔離する側の視点から描

いたものであり、それゆえ、患者を説得して、療養所に連れていこうとする小川正子や村長たちの行為が正当化されるように仕立てられている。

例えば映画では、舞台となる島の綺麗な景色が冒頭から活写され、ハンセン病患者の収容という重たい空気を和らげる演出が施されている（図1）。そして、こうした映画空間を通して、当時、津村秀夫が「その世界こそは「女医」のヒューマニズムを明らかに映し出す鏡として我々に作用する。それがこの物語的構成のない映畫に秘められた、大切な一種の構成力なのである」と言うように（258頁）、一貫して彼女たちの隔離の行為が美しく素晴らしい行動として描かれている。原作は増版を重ねるロングセラーとなり、映画もまた、1940年のキネマ旬報ベストテンで1位になるなど、『小島の春』の成果が強制隔離を正当化する世論形成に大いに貢献したと判断できる。

もちろんこうした作品の姿勢は、現在から見れば誤りであったわけで、歴史学者の成田龍一は『小島の春』の構造的な問題を冷静に次のように指摘する。

患者の発話はその裏側の意味合いを斟酌されないまま、文字どおりのことば＝言表ととらえられ、すべて小川の文脈にとりこまれる。患者が隠しもつであろう、やるせない想いには、小川の想像力と記述が及んでいかない（203頁）。

こうして成田は、原作者の小川正子が操作可能な「患者」の姿しか見ていなかったと批判している。確かに原作だけでなく、映画『小島の春』においても患者が発する「ことば」は映画表層に浮かんでは、小川正子ら隔離する側の人間たちによって解消されていく



図1 『小島の春』(03:23)

という事態が何度も生じる。そこでは患者の「ことば」は封殺されてしまい、収容行為が慈善活動として正当化されるのである。ただ、映画においては抑圧されていた患者たちの声であったが、彼らの声をきちんと聴く手段がある。

舞台となった愛生園で発行されている機関誌『愛生』において、『小島の春』をめぐるエッセイがいくつか掲載されている。まずは、小川正子と同様の立場であり、隔離する側の人間の投稿を確認してみる。愛生園医官の田

尻敢は、本作品について「原作者の意のある處を忠實に把握し、演出者凡てが全く救癩の意氣に燃えた戦士であるかの如くそれを表現しているのは脅威とすべきものである」と語る。文面から、自分たちがおこなっている隔離活動をハンセン病対策の善とし、映画の内容と重ね合わせ、映画を称賛していることがわかる。その一方で、映画や原作と違い、この機関誌では患者の声が適切に拾い上げられている。

患者の一人は、映画がハンセン病を取り扱ったことに対しては評価しているが、それでも「一般社會人に、癩の凄惨な感じばかりを與えはしなかつたらうか、この映畫を見たわれわれの肉親はどんな感じを受けたであらうか」と不満を述べている（齋藤、7頁）。また、別の患者は「午後一時より禮拜堂に「小島の春」の映畫があるとの園内ラヂオ放送に一同歡聲を擧げた」と上映前の様子を伝えながら、上映後には周囲の反応として「こんなのは一回で澤山だ」という者や「家族の者に迷惑だ」といった憤りがあったことを明かしている（頼、9頁）。掲載されていた患者の感想は総じて、これまで注目を集めることがなかったハンセン病問題を映画として採り上げたことには評価するものの、やはりその内容については大いに不満を見せているのである。けれどもこうした患者の批判は、『小島の春』では療養所内で共有されるだけで外部には広がっていかなかった。彼らの声が外に届くようになったのは、次にハンセン病を印象的に採り上げた1955年の『ここに泉あり』においてである。

## 2. 『ここに泉あり』での抗議

この映画は群馬県下の小さな素人楽団が、多くの困難を乗り越えながら、楽団として成長を遂げていく話で、キネマ旬報でも年間5位になった。評論家の飯島正も、楽団が各地で演奏をおこなう場面などを感動的なシーケンスとして採り上げ、「音楽と自然と自然のままの人間との精神的な交渉をえがき」、「リリックなすがすがしさを感じる」と評価している（59頁）。その飯島が感動したシーンのひとつが、ハンセン病療養所での演奏場面であった。しかしその場面の描写に対して、患者サイドは強く抗議する。例えば、劇中の療養所として利用された群馬の栗生楽泉園の機関誌『高原』で掲載されていた文章を引用してみる。

慰問演奏を行ったさいの、中央公会堂の、内部描写（セット撮影）の仕方が、私たちの療養所の現状と、あまりにもかけはなれており、必要以上に陰惨な面を誇張して表現されている。高窓から微かに差し込んでくる光さえが灰色を思わせ、ほんとに刑務所のような。また音楽に聞き入る患者に対するあつかいも、猟奇的で傍観的である。病氣に侵された異様な面貌。指のない手にはめた手袋がぶらぶらゆれる。「拍手音のない拍手」という解説の仕方（横山、27頁）。

以上のような映画の描写に対して（図 2 が問題の慰問演奏場面の一部）、「現実の私たちの生活は、もっと明るい晴れやかなものだと批判があり、患者サイドはハンセン病についての啓蒙活動をおこなってきた自分たちの努力が、この映画によって台無しになったと怒りを表す。そうした怒りの声は各療養所で沸き起こり、ついには全患協が、プロデューサーの岩崎昶、市川喜一を呼んで、抗議するのである。全患協は、療養所への慰問シーンを全面カットすることを岩崎たちに要求したが、岩崎たちは、調査したところそのシーンが 2 番目に評価されており、カットはできないと返答する。今後は患者側に立って発言していくということを強く約束し、患者サイドにしぶしぶ納得してもらうことで事態の収束をみた（全国ハンセン氏病患者協議会、172 頁）。こうした双方のやりとり、あるいは製作側のハンセン病についての配慮の無さがハンセン病患者たちの不信を募らせることになったのである（横山、27 頁）。

冒頭で述べた『砂の器』の改訂問題には、以上のような過去の関連映画において、患者の立場を軽視した製作があったことがわかる。『砂の器』の映画化については、原作の差別的表現も懸念されたが、同時にこれまでの経緯から製作者の認識の甘さも患者サイドが問題視したところであった。それゆえ全患協はハンセン病の偏見、差別を助長しないように映画『砂の器』を正しいものにしていく行動に打って出たのである。

### 3. 療養所での映画体験

そもそも、ハンセン病患者たちは、ハンセン病とは関係なしに映画そのものに対して強い関心を示してきた。例えば、『小島の春』の



舞台となった長島愛生園では、1950 年頃から映画が特に注目されるようになったと言われている（山口、48 頁）。また岡山の療養所、邑久光明園においても 1950 年に機関誌『楓』で、「療養所と映画」という特集が生まれ、複数の患者がエッセイを寄稿しているのが確認できる。そしてこの特集で、園内のアンケート調査が実施され、「好きな慰問」について 60%の人が「映画」を好きだと答え、一番人気の娯楽であることが強調されている（久寶寺、38 頁）。どうやら 1950 年頃より各療養所で映画人気が顕著にみられるようになったのだが、

図 2 『ここに泉あり』（1:16:58）

ではじっさいに患者たちは映画をどのように受容していたのだろうか。最後にそれを見ていきたい。

長島愛生園で、園内の 166 人を対象に 1956 年度の映画上映についてアンケート調査が実施された（山口、42-48 頁）。その一年で 110 本の映画が上映されており、ひと月あたりに換算すると、9.2 本の映画が上映されていたことになる。まずは、その回数が適切かどうかという質問が患者たちに示された。ひと月の希望の本数を 3～10 本の中から選ぶ質問で、もっとも多くの患者が希望したのがひと月最大 10 本の上映であった。この結果から、やはり映画をできるだけたくさん見たいとする患者たちの思いがくみ取れるわけだが、それに次ぐ回答が、8 本、その次が 6 本となっている。映画の上映本数が少なくともいいという患者たちも多いことがわかる。ただ、それはなにも、映画を観なくてもいいということの意味しているわけではない。

映画の質と本数の関係を尋ねる質問が別にあり、そこでは、「内容をよくして本数を少なく」と答えた人が、166 人中 116 人と、7 割の人が量より質の改善を望んでいる。一方で、「内容より本数を多くする」と量の改善を訴えた人はわずかに 16 人であった。つまり、先の質問との関連で考えると、一か月の上映本数が少なくともいいから、良質な映画を上映して欲しいという思いが伝わってくる。じっさい 1960 年代になると、療養所が負担する費用では良質な映画を観ることができないので、患者たちが 10 円ずつ出し合って、有料映画上映を実施するようになったと記録されている（豊田、28-29 頁）。

それでは、患者たちはどのような映画を好んでいたのだろうか。再び 1956 年度の調査を見てみると、好きなジャンルでは、「現代物」が一番の人気であり、具体的な作品としては、次のようなものが挙がっている。1 位は『野菊の如き君なりき』で、2 位以下 10 位まで順に『夫婦善哉』、『警察日記』、『ビルマの豎琴』、『柿の木のある家』、『夜の河』、『滅びゆく大草原』、『真昼の暗黒』、『隣の嫁』、『緑の魔境』となっている。こうして見ると、やはり純粋な時代劇というのがなくて、現代劇ばかりが挙がっている。この結果について機関誌では、患者たちは「療養所という特異な環境で生活され、一般社会の生活に関心を寄せられ」たからであり、「自分の空想や理想を映画によって求めようとする」傾向にあることが指摘されている（山口、48 頁）。患者たちが映画に多くの「期待」を寄せていることがわかる。ある患者は映画鑑賞についての次のような思いを機関誌に投稿している。

建ち並ぶビル、疾走する乗物。生き活きと行き交う男女に“社会”の息吹を身近に感じる、それだけでも我々は実に楽しい。

しかしそれだけでなくもっと進んで高い鑑賞眼を養い良い映画を通じて教養を深め知性を高めたいものである（羽賀）。

彼らにとって映画は単なる娯楽以上の価値があるものだということが伝わってくる。患者たちは自分たちが置かれている状況との関連で、「人生の教材」と呼べるような上質な映画に触れ、外部との接続を多様に実現してくれることを映画に期待していたのである。

## おわりに

それでは、これまでの考察のまとめに移っていききたい。国が「癩予防」という名目で、明治に浮浪のハンセン病患者の隔離収容を開始し、昭和に入ると、在宅の患者たちをも各地の療養所に強制的に隔離収容してきた。そうした活動は近代化の流れの中で、国の威信のために実行されたものであり、患者たちを隔離し閉じ込めて、世間から見えなくしてしまう蛮行であった。その行為を隔離する側の視点から描いた1940年の『小島の春』では、患者たちの心の声が、一般に開陳されることはなく、封殺されてしまう。さらに映画を観た患者たちは、映画の中で描かれた患者たちと同様、映画への不満や怒りを外部に表明することはなく、療養所の機関紙等で共有するだけであった。

1955年の『ここに泉あり』でも、ハンセン病を巡る不当な描写で、患者たちは不満を抱く。ここでは全患協が、プロデューサーの岩崎昶、市川喜一を呼んで、抗議をおこなうのだが、問題発生から事態の収束までの過程は、到底彼らの納得できるものではなかった。そもそもハンセン病患者たちは、映画という娯楽を楽しみ期待をもっていた。純粋に映画を観て楽しむというだけでなく、彼らにとって、それは外部を知る、外部との接続を図る上でも、重要な「教材」であったのである。その教材が害をなす事態を彼らは決して看過できるはずがない。

ハンセン病経験者は映画に大きな希望、期待をかけていた。それゆえ『小島の春』、『ここに泉あり』といった過去のハンセン病関連映画の内容に怒りを覚えるのは当然のことであった。そうした一連の過程で、患者たちは大いに傷つき、外部社会にこちらの現実をきちんと伝えなくてはならないという思いにいたったものと判断できる。映画への期待の大きさと、その裏切りによる深い失望が、ついに『砂の器』において彼らを動かし、ハンセン病の現実を正確に伝えようとする映画への〈参加〉が果たされたのである。

## 引用文献リスト

飯島正「今井正と「ここに泉あり」」『映画評論』1955年4月号、56-59頁。

久竈寺忍「療養所と映画」『楓』1950年12月号、38-39頁。

齋藤ふさを「小島の春感想特輯」『愛生』1941年3月号、7-8頁。

全国ハンセン氏病患者協議会『全患協運動史 — ハンセン氏病患者のたたかいの記録』（一光社、1977年）

田尻敢「映畫『小島の春』所感」『愛生』1941年3月号、6頁。

津村秀夫『映画と批評（続）』（小山書店、1940年）。

豊田一夫「昭和三十六年度映画アンケート調査」『愛生』1962年4月号、28-30頁。

成田龍一『＜歴史＞はいかに語られるか — 1930年代「国民の物語」批判』（日本放送出版協会、2001年）。

羽賀義雄「映画鑑賞」『高原』1955年1月号、21頁。

山口勲「本園における映画考察」『愛生』1958年1月号、42-48頁。

横山石鳥「『ここに泉あり』を観て」『高原』1955年8月号、26-27頁。

頼二三雄「小島の春感想特輯」『愛生』1941年3月号、8-9頁。

『ここに泉あり』今井正監督、水木洋子脚本、小林桂樹/岡田英字ほか出演、中央映画製作、1955年。VHS（大映）。

『小島の春』豊田四郎監督、八木保太郎脚本、夏川静江/菅井一郎ほか出演、東京発声製作、1940年。VHS（東宝）。

『砂の器』野村芳太郎監督、橋本忍/山田洋次脚本、丹波哲郎/加藤剛ほか出演、松竹/橋本プロ製作、1974年。DVD（松竹）。

## 日本映画学会

2016年9月28日発行

発行・編集 日本映画学会（会長 山本佳樹）／編集長 名嘉山リサ

大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光

開催校責任者 佐藤元状

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

事務局分室 北海道学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

事務局メールアドレス [japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp](mailto: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/>