

日本映画学会

第 15 回大会

プロシーディングス

2019 年 12 月 7 日（土） 10:10 開始

京都大学大学院人間・環境学研究科棟地階大会議室

（〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町）

目次

<セッション A>

『アナ、3 分』における歴史叙述のための批判的手法について……………	4
------------------------------------	---

後藤 慧（一橋大学大学院言語社会研究科 博士後期課程）

『狼火は上海に揚る』の誕生までに——日本占領下の上海における日中映画協力の進め方……………	11
---	----

朱 芸綺（東京大学教養教育高度化機構リベラルアーツ・プログラム 特任研究員）

共同製作における腹話術——『特集ドラマ バーニング』の再文脈化……………	20
--------------------------------------	----

藤城 孝輔（岡山理科大学教養教育機構 教育講師）

<セッション B>

たばこを吸えない男性と吸う女性——小津安二郎映画に見る戦後の喫煙と女性の関係……………	30
---	----

正清 健介（一橋大学森有礼高等教育国際流動化機構全学共通教育センター 非常勤講師）

1920 年代における映画シナリオライティングマニュアルの分析……………	39
--------------------------------------	----

溝渕久美子（同朋大学他 非常勤講師）

タイムテーブル

9 : 50 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

10:10-10:15	開会の辞：松田 英男（京都大学、開催校責任者）
10:15-10:50	セッション A （10:15-12:10） 座長：佐藤 元状（慶應義塾大学法学部 教授） (A1)『アナ、3 分』における歴史叙述のための批判的手法について 後藤 慧（一橋大学大学院言語社会研究科 博士後期課程）
10:55-11:30	(A2)『狼火は上海に揚る』の誕生までに——日本占領下の上海における日中映画協力の進め方 朱 芸綺（東京大学教養教育高度化機構リベラルアーツ・プログラム 特任研究員）
11:35-12:10	(A3) 共同製作における腹話術——『特集ドラマ バーニング』の再文脈化 藤城 孝輔（岡山理科大学 教育講師）
12:10-13:20	総会（12:10-12:30）名嘉 山リサ（和光大学表現学部 准教授） 昼休憩（12:30-13:20）
13:20-13:55	セッション B （13:20-12:10） 座長：大石 和久（北海学園大学人文学部教授） (B1)『あつい壁』の向こう側——ハンセン病者による映画製作 今井 瞳良（京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）
14:00-14:35	(B2) たばこを吸えない男性と吸う女性——小津安二郎映画に見る戦後の喫煙と女性の関係 正清 健介（一橋大学大学院言語社会研究科 博士研究員）
14:40-15:15	(B3) 1920 年代における映画シナリオライティングマニュアルの分析 溝淵 久美子（同朋大学他 非常勤講師）
15:20-17:10	シンポジウム『成瀬巳喜男とメロドラマ』 司会進行：北村 匡平（東京工業大学リベラルアーツ研究教育院 准教授） パネリスト：発表順 河野真理江（青山学院大学 非常勤講師）「成瀬巳喜男と 30 年代〈メロドラマ〉映画——ジャンルの中の作家」 羽鳥隆英（新潟大学 特任助教）「成瀬巳喜男と新国劇——『桃中軒雲右衛門』試論」 北村匡平（東京工業大学 准教授）「成瀬巳喜男の演出／演技論——メロドラマ女優としての高峰秀子」 スザンネ・シェアマン（明治大学 教授）「成瀬巳喜男研究におけるメロドラマの概念」
17:20-18:20	講演「映画、不純さの可能性について」 諏訪 敦彦（映画監督、東京藝術大学大学院映像研究科 教授）
18:20-18:30	閉会の辞：杉野 健太郎（信州大学、会長）
18:30-20:30	懇親会：京都大学楽友会館レストラン近衛 Latin（ラタン）

●『アナ、3 分』における歴史叙述のための批判的手法について

後藤 慧（ごとう さとし、一橋大学大学院言語社会研究科 博士課程）

はじめに

ビクトル・エリセが監督した映画で比較的著名なのは、初期の 2 つの長編作品『ミツバチのささやき』(1973) と『エル・スール』(1983)である。これらの作品については、スペイン現代史のアレゴリーとして読み解く先行研究がある。たとえば、ポール・ジュリアン・スミスは、『ミツバチのささやき』における「歴史からの避難所としての家族」という問題が『エル・スール』で反復される、と指摘している (Smith 183)。

けれども、1992 年に公開された『マルメロの陽光』以降の後期作品群は、短編と中編が多く、一見すると初期作品とは毛色の異なる作品が多いこともあり、あまり論じられてこなかった。本発表で扱うのは、後期作品群のひとつ『アナ、3 分』(2012)という短編作品である。本発表は、この作品において映像と音の配列が織りなす歴史叙述の手法を、作品自体が内包する批判意識に基づいて論じるものだ。

I. 動画の使用法についての問題提起

『アナ、3 分』は、東日本大震災をうけ、河瀬直美監督の呼びかけに賛同した 21 人の監督が参加した、短編映画集『3.11 A Sense Of Home Films』(2012)のなかの 1 作品である。それぞれの作品は 3 分 11 秒という上映時間をもつ。この映画では、ソポクレス『アンティゴネー』上演前の楽屋において、かつて『ミツバチのささやき』で主演したアナ・トレントが、東日本大震災についての所見をビデオチャットによる配信を交えて語る。

上演開始 3 分前であることが告げられた後、アナは座り、ビデオチャットが繋がれた眼前のパソコン(以下 PC)に向かって話し出す。以降、最後に立ち上がるまで、楽屋の化粧鏡を背に座るアナのバストショットと、それが PC のビデオチャットに反映された同構図のショットの切り返して構成される(図 1、図 2)。



図 1

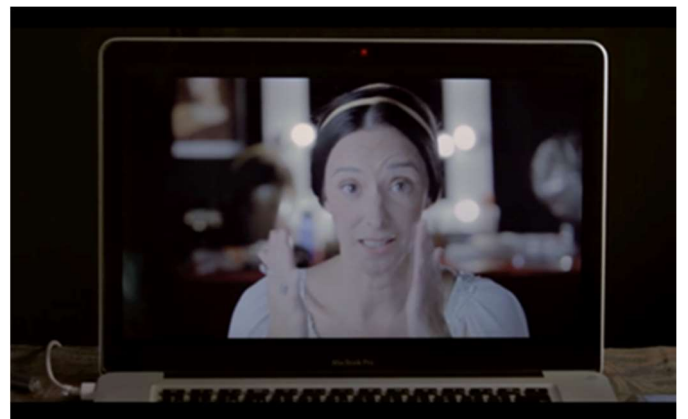


図 2

アナは、『ミツバチのささやき』でも当時 5 歳で主演していた。『ミツバチのささやき』には映画内映画としてフランケンシュタインが上映されるシーンがある。そこではスクリーンを熱心に眼差すアナが映っていた。それから約 40 年後の作品である『アナ、3 分』でも、アナが画面を注視するのが映るという点は同様である。ただし、両作品では顕著なちがいがあある。『ミツバチのささやき』では、アナは初めての映画鑑賞に対し、驚きをもってまなざし、現実とフィクションを混同した状態に陥っていた。しかし、『アナ、3 分』では、アナはビデオチャットの画面を注視しながらも、同時に語りによって動画の使用法を批判するのだ。

『アナ、3 分』では、動画の使用法について、他のエリセ作品にはない、台詞による直接的な問題提起が行われる。アナの最初の台詞が「ビデオは全部見た。初日も、2 日目のも、3 日目のも。ヒロシマ・モナムールでエマニュエル・リヴァが数えたみたいだね」というものだ。ここで 1959 年の映画である『ヒロシマ・モナムール』（アラン・レネ監督）に言及しておく必要がある。物語の概要は、エマニュエル・リヴァが演じるフランス人の女優が映画の撮影で広島にやってきて、撮影の合間に被爆地を知ろうと散策し、その間に建築家かつ政治家である日本人の男と懇意になる、というものだ。とくに有名な台詞のやりとりが「1 日目のニュース映像も、2 日目も、3 日目も見た」とリヴァが言うと、相手の男が「君は何も見えていない」と答えるところだ。『アナ、3 分』ではリヴァの台詞だけが引用されアナの口から発せられるのだが、『ヒロシマ・モナムール』と同様に、その後には「君は何も見えていない」という隠れた台詞の応答を伴うと考える。

「何も見えていない」とは『アナ、3 分』においてどういうことか。続けて、アナはたくさん見たという震災動画の詳細について話していく。「津波が、車や船をオモチャの様に、押し流していった。ここ、このスクリーンで」と言うのと同時に、PC の画面の枠を示すようなジェスチャーをする（図 2）。そのあと、「数百の映像が、語りや音楽を伴っていた。よい雰囲気といっぱいの言葉や、ビデオクリップのような音楽がイメージを包み込んでいた。それらはなんだか、軽くて、痛みを感じないですませるために必要なようだった」と言う。

これらの台詞から直截にわかるように、アナが言葉によって批判しているのは、東日本大震災という歴史的出来事を伝えるときの、動画という媒体の流行的な使い方である。それは「同情している」という建前を見せながら、再生回数なり視聴率なりを稼ぐための映像と音の使い方である。だとすれば、『アナ、3 分』の PC のビデオチャットを使った構成は皮肉であるように聞こえるが、本発表では、単なる皮肉的な警句とは捉えず、動画の使い方の批判的な実践の場であるとみなし、その効果を考察する。

II. 背景の違和

とくに考察したいのは、この映画を見ていくうちに、PC 画面に対する観客の認識が変わりゆく点である。まず、この作品で映る背景には、やたら眼につくものがある。丸い光のボケが大量に見えるのだ。アナのバストショットと、PC のビデオチャットのショットには、どちらにも背景に大量の光のボケがみえる(図 1、図 2)。光に焦点があたらないことでできるそれらを、写真業界の俗語を用いて「玉ボケ」と呼ぶ。

この玉ボケはムードがでるため、近年の映画や TV ドラマなどで頻繁に使われている。ただし、あれだけ「よい雰囲気」を作り出すことを言葉で批判する『アナ、3 分』に、ムードをだすための玉ボケが使われているとは考えにくい。なにより、それらはたくさん見えすぎて気味が悪い。すぐに目のつく主要な玉ボケは、化粧鏡の周囲に張り巡らされた電球がボケたものである。これらは、楽屋という舞台設定

上は自然であるものの、アナの顔面付近のとても目立つ位置にある。他にも細かい玉ボケがたくさんある。それらの反射物は、ファーストショットで卓上にみえるものと照合することではっきりしてくる（図 3）。まず、水である。画面左側にある青い縦長の容器には、化粧水のようなものが入っている。画面右側の透明な桶にも、水が入っている。それらの水が光を反射することで、多くの玉ボケを作り出す。水については、アナが語り始める前にペットボトルの水を飲むことから強調されていると考える（図 4）。また、画面左側のかつらの下にある化粧道具が入った透明なポーチのようなものも、光を反射して玉ボケを作る。さらに、画面右側に金属製の銀色の扇風機がある。これが羽を回転させながら首を振ることでもたくさんの玉ボケを作り出す。総じて、楽屋という舞台設定をよいことに、光を反射するものが画面の背景に大量におかれ、そこに焦点が合わないことで、大量の玉ボケが見えるのである。それらは観客に違和感を与える。映画を見ていくうちに気味の悪さが積み重なっていくのだ。

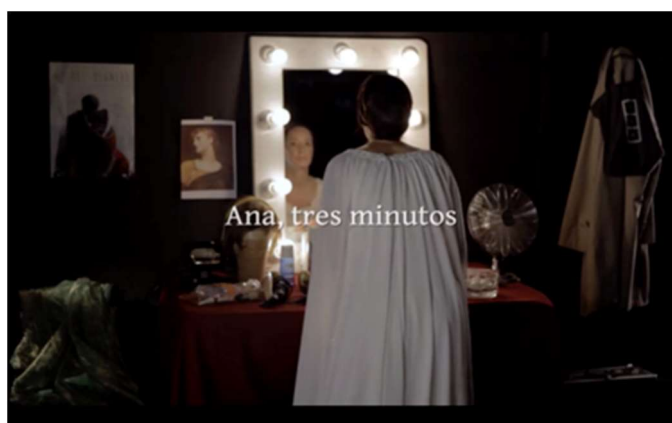


図 3

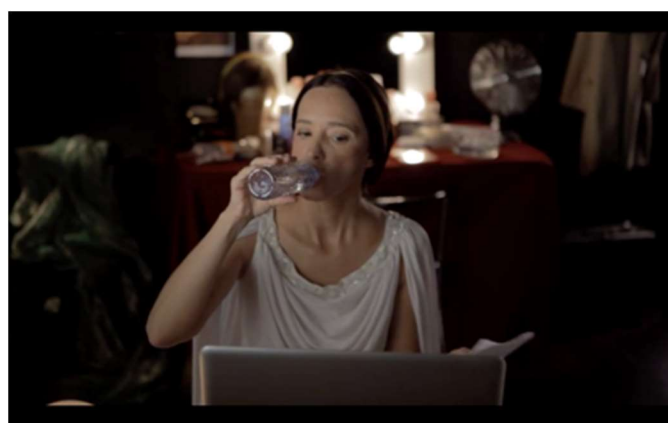


図 4

次に、たんに画面に映る玉ボケと、PC 画面を通して映る玉ボケの差異について考察する。それらは、それぞれ色温度が異なっており、pc 画面を通すほうが玉ボケを含め全体的に青白く見える。また、PC 画面のほうは背後に黒い空間がある。この黒みによって PC 画面の平坦さが強調され、PC 画面内の青白い玉ボケと青白いアナの顔の間に奥行きがあまりないように見える。結果として、たんなる画面では背景としてやや奥まってみえていた玉ボケが、PC 画面ではアナの顔の周りに纏わり付いているように見えるのである。

III. 発話と沈黙

続いて、PC 画面の玉ボケに対する観客の認識が変化していく、段階的な契機について考察する。ひとつめが、アナの発話と沈黙が、観客の想像力を誘発して、PC 画面に映るものについて意味を与える段階である。アナは「原発は終わらない夢の進行のためにつくられ続けている」、「私達の富は貧しさと投機の上に成り立っている」と言ったあと、深呼吸してから演説を締めくくる。その最後の台詞が、「死者が私達を見ているのを感じる。沈黙のなかで尋問するのを」というものである。「沈黙のなかで尋問するのを」と言ったあと、正面を見据えたアナが映ったまま、実際に 5 秒ほど沈黙の時間が生じる。実際に沈黙の時間が生じることによって、その時、「死者が見ており、沈黙のなかで問いかけてくる」状況が立ち上がる。

ではこのとき、死者はどこからアナを見ているのだろうか。アナはどこにいる死者を見ているのか。死者はこの映画の次元とは異なる茫漠としたどこかにいて、この瞬間にこの映画とその次元が接続する、などと考えることもできる。しかし、映画のなかに立ち戻れば、アナの眼前には PC 画面があるはずだ。冒頭のショット(図 4)でアナと PC の位置関係が示されたのち、繰り返しショットの連続によって、アナが PC 画面と対面して見えるよう映像が組織されていることがわかる。実際には、撮影のことまで考慮すれば、その位置関係はフェイクである。カメラは PC とアナの前に交互に置かれていただろう。しかし、ひとつのフィクション作品、物語世界の一貫性のうちでは、アナの前には PC があるように組織されている。アナが「見ているを感じる」というとき、彼女は目の前にある PC 画面から見られているのである。よってその時、PC 画面に「死者」が立ち現れていることになる。青白い玉ボケは死者の現れのしるしとして、またそれらに取り囲まれた青白いアナもはや生の境界線をまたぎ越す者として現れるのである。

当初違和を感じるにすぎなかった青白い玉ボケだが、繰り返しショットの配列を経て、アナの発話と沈黙がわれわれ観客において結びつくことで、「死者の現れ」として認識される。青白い玉ボケ自体は映画の冒頭から見ることはできたわけで、PC 画面にはもともと死者が現れており、観客は見逃していたとさえ言えるかもしれない。しかし、発話と沈黙がないまま繰り返しショットが延々と続くだけでは、この映画の PC 画面を「死者が見ている状態」として認識することは困難であっただろう。よって、アナの発話と沈黙により、「死者が見ている状態」という意味がこの時点で立ち現れるのではないだろうか。

IV. 点火と音楽

玉ボケに対する認識が変化しうる 2 つめの段階がラストの局面である。この映画におけるはじめてのクローズアップ・ショットによって、画面左には『アンティゴネー』の台本、そして画面右には透明な桶の水に浮かんだ 4 つの丸くて白い蠟燭が見える。すると、アナのものであろう手が伸びてきて、画面左のろうそくから反時計回りにマッチで火をつけていく(図 5)。この動作によって、あらたに光の点を作り出される。続くショットでは、緑色の薄布を着たアナが楽屋から出て行き、楽屋から人がいなくなる(図 6)。



図 5



図 6

このろうそくに点火された灯りはどのような意味を帯びうるか。まず、一般の文脈で考えると、広島でも行われている灯籠流しが喚起される。火のともった灯籠を海や川に流し、目印であるそこに死者の靈魂を呼び寄せ、あの世へ送り還すための行事だ。ただし、この映画の桶では灯籠流しと違って水は流れない。扇風機の風でさざなみが立つ程度である。これはアナが見た震災動画のように津波をスベクタクルとして見せることへの、慎重さがあらわれていると考えることができる。

また、この局面での点火には、アンドレイ・タルコフスキー監督『サクリファイス』(1986)における主人公の行為の引用という側面も見とれる。図 5 のショットに切り替わった時点から、大音量で尺八風の音楽が聞こえてくる。尺八風の音楽は、『サクリファイス』の主人公が自分の家に放火するときに、流れるものなのだ。図 7 のショットでは、緑色の薄布を着る動作が映るが、それは『アンティゴネー』の衣装である半面、『サクリファイス』の主人公が放火を行う前に黒い服を着る身振りとも通じ合う。『サクリファイス』との関係は現段階では深入りすることができないが、この世でない部分と通じ合うために犠牲を捧げる宗教的な振る舞いという共通項があるのではないか。

PC 画面を通して死者と対面したアナは、その後霊媒師のような状態で部屋から出て行く。冒頭のショット(図 3)とは異なり、アナは鏡にははっきりと映っておらず、かろうじて緑の薄布越しに目が見える程度である。鏡に姿が明瞭に映らなくなったアナは、今やあの世もしくはその境界線に位置しているのであろう。

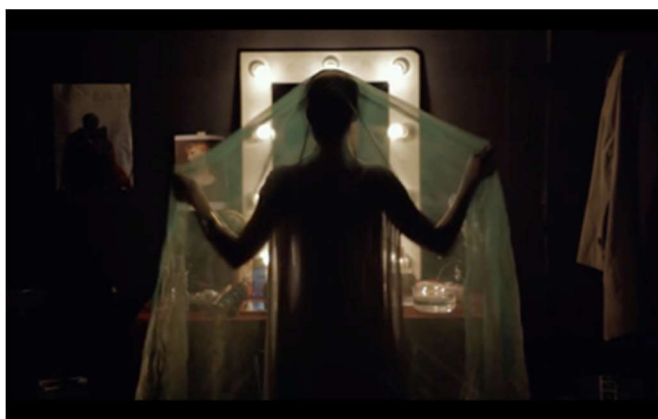


図 7

そしてまた、『アンティゴネー』の文脈も考慮する必要がある。しかし、これも本発表では深入りできないため、市場の流行や国家の法に対する、孤独な埋葬の身振りが引用されているのだろう、とだけ述べておく。『サクリファイス』と合わせて考えれば、埋葬ではなく火葬の身振りと言えるかもしれない。

ラストショットでは、ろうそくの灯とそれらが水面に反射し、あらたに光を作り出している様子が見える(図 6)。そこでは、冒頭から見ていた鏡の電球とろうそくの灯が共存し通じ合う。電球が光源となつてつくりだされた玉ボケが、「死者の現れ」のしるしであったことが、この段階にあつてより重層的に説明されるのだ。ラストの一連のショットが、PC 動画にあらたな意味を付与する段階であると指摘

することもできよう。しかし、アナが震災動画に添えられたビデオクリップのような音楽を批判していたことを振り返れば、この場面で流れる大音量の音楽はやや過剰な説明として聞こえるし、他の映画や劇からの重層的な引用もやや過剰にみえる。

おわりに

観客の PC 画面についての認識が変化しうる 2 つの契機をまとめれば、『アナ、3 分』では、PC 動画に映ったものごとを、映像と音によって事後的にモンタージュしていく手法が試されていると言える。この映画の冒頭では、PC の待受け画面のようなものとして葛飾北斎の絵画が映る(図 8)。この絵に見える津波は静止している。これを動かして見せるには、事後的な映像と音の配合が必要だろう。

PC 動画が、他の媒体（つまりこの映画）における映像と音の配列に結びつくことで、観客の前に「死者が見ている状態」が立ち現れる。それは、たとえば震災のニュース映像のなかにうつる死者を映画が事後的に埋葬/火葬するための手法に通じるのではない。しかしまた、過剰な音楽よりも前に沈黙をモンタージュするなど、2 つの段階をもうけることによって、事後的にモンタージュする際の微妙なさじ加減が試されているのだ。



図 8

質疑応答

Q 1. 最後の局面で、薄布を着たアナが画面から出ていくときの動きは、日本の伝統芸能である能の動きと似ている。そのことは何かこの映画と関係するか。

A1. 確かに似て見える。具体的な所作との関係についてはいまだ判然としないが、発表者のように能に詳しくない観客にとって、安直なオリエンタリズムに見える局面として捉えかねられないことを意味するのではないか。そのことは、やや過剰な説明が行われる局面があるという本発表の考察と繋がるのではないかと考える。

Q2. この映画にメディア批判的な側面があることはわかったが、反対に、死者がインターネットという媒体に現れることの積極的な意味について、何か考えるところはあるか。

A2. インターネットは、黒沢清監督の作品など、ホラー映画で幽霊が現れる媒体としても使われてきた経緯がある。「死者」はインターネットを通じて匿名の人々のほうへ拡散する。インターネットのもつ拡散性と匿名性が『アナ、3分』における「死者の現れ」と関係するのではないか。

引用・参考文献

ソポクレス『アンティゴネー』中務哲郎訳、岩波書店、2014年。

Smith, Paul J. "Whispers and Rupture." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*, edited by Linda C. Ehrlich. Scarecrow Pr, 2000.

●『狼火は上海に揚る』の誕生までに——日本占領下の上海における日中映画協力の進め方

朱 芸綺（しゅ げいき、東京大学教養教育高度化機構リベラルアーツ・プログラム 特任研員）

はじめに

日中戦争期の上海では、1939 年に日本軍部の要請によって設立された日中共同出資の国策会社「中華電影股份有限公司」とその関連会社（いずれも川喜多長政と張善琨が中核となって経営していたため、まとめて「中華電影」と呼ぶ）が中国華南・華中エリアの映画製作・配給・興行の権益を握っていた。1943 年の秋から、日本の東宝、松竹、大映の三社からも「中華電影」に日中合作の企画を持ちかけたが、最終的に実現できたのは、大映の『狼火は上海に揚る』（中国語題『春江遺恨』）一作だけであった。本発表はこの戦争末期における日中合作映画の実現に至るまでの過程を解明するものである。

「中華電影」に関する研究は、アメリカから始まった。元々戦争中の上海知識人を研究対象にしていたイリノイ大学の傅葆石（ボシェック・フー）教授が映画分野にも範囲を広げ、「中華電影」が国策映画を製作せず、ほとんど娯楽映画しか製作しなかったことが日本軍部に対する一種の非協力であったと指摘した（傅[1994]45）。そこから香港、日本の中国映画研究者による史料発掘と、言説の分析を中心とする研究が行なわれてきた。中国大陆では、戦争期の日本と深く関わっていたからだけではなく、国民党政権と複雑に絡んでいたことも原因の一つと考えられ、主流の中国映画史のグレーゾーンとして、これまでの研究では忌避されてきたが、2010 年以降によりやくイデオロギー批判から離れた実証的な研究が始まった。優れた先行研究によって、長い間日中映画史の空白となっていた部分が埋められたとは言え、各映画作品に対する緻密な分析はまだ不十分であろう。一方、本発表でも取り扱う劇映画『狼火は上海に揚る』に関しては、90 年代末に残存フィルムが発見されて以来、多くの中国映画の研究者に注目され、当時の雑誌資料と映像に基づいた分析が行われたが、戦時中の日中映画合作が実現に至る前段階、とりわけ映像化されなかった東宝と松竹の合作案についての考察はまだ展開されていない。さらに、作品分析に関しても、古典文学、古典演劇（京劇）など中国既成の文芸作品の運用について、ほとんど言及されていない。

本発表では、三つの合作案が企画されてからの遂行過程にフォーカスし、そして映像資料と発表者が新たに発見した文字資料の両方に基づき、実際の共同製作の現場における日中映画人のあり様を明らかにし、いわゆる日中合作の実態を考察したい。

I. 日中映画合作の背景

上海は従来、中国映画製作の拠点であった。上海の映画人は伝統的に、租界という治外法権を持つ地区に仕事場を持ち、国民政府の干渉を回避し、租界の特権をできるだけ利用した。1937 年の上海戦では、蒋介石の国民政府の行政下にあった上海特別市、その他の地域が日本軍の占領地となった。残された共同租界の英米軍警備区域とフランス租界は、日中両側からの支配と拘束を受けないため、中国人に「孤島」と名付けられ、様々な工作と活動が行われていた。映画に関しても、一部の古い映画会社が撮影所に戦争被害を受けて閉鎖したが、製作は続けられた。1939 年 6 月 27 日、東和商事の社長川喜多長政が軍部の

要請によって上海へ渡り、日中共同出資の映画会社「中華電影股份有限公司」（以下「中影」）を設立し、日本側の代表者として専務董事（専務取締役）に就任した。「中影」は当初、ニュース映画と文化映画しか製作していなかった。劇映画に関しては、製作事業に一切触れず、張善琨という当時上海で最も活動的なプロデューサーの協力を得て、上海既存の製作会社による作品を配給することに徹した。

戦争の長期化による物資不足の影響で、日中双方の映画業界にも再編成が要求された。戦時体制が強まった 1939 年に、日本ではまず『映画法』が施行され、映画製作・配給の許可制、映画製作従事者の登録制、劇映画脚本の事前検閲、文化映画・ニュース映画の強制上映、外国映画の上映制限などが法定化された。1941 年の夏になると、内閣情報局が政府の物資動員計画の再編成による映画資材生フィルム的大幅な削減を根拠に、映画業界に再編と統合を求めた。これに対して、日本映画業界も様々な対策を講じ、最終的に、日活（製作部門）、新興、大都の三社を一社にまとめ、1942 年 1 月 27 日に「大映」として発足させ、松竹、東宝、大映の三社体制と毎月の製作本数六本を確定した。

一方中国では、日本政府と協力している汪兆銘政府の治下にあった上海で 1942 年 4 月 10 日に、既存の十一の映画製作所の統合・合併により、「中華聯合製片股份有限公司」（以下「中聯」）という新会社が設立された。「中影」と「中聯」はいわば姉妹会社であり、「中聯」は専ら劇映画を一元的に製作し、「中影」はその映画の国民政府（＝汪兆銘政府）治下における独占的配給をすると規定されていた。さらに、1943 年 5 月 12 日に、「中影」、「中聯」及び上海の主要映画館を管理していた「上海影院股份有限公司」が合併され、「中華電影聯合股份有限公司」（以下「華影」）として再発足した。これによって、汪兆銘政府治下の華南・華中エリアにおける映画の製作、配給、興行が全て「華影」一社に一体化されることになった。

国策映画の製作要請は、「中影」設立当初からあったが、「中国人によって中国人の生活を表現する劇映画は、一切日本人の手では作らないこと、国策を押し付けるような宣伝的劇映画は作らないこと」（辻 [1987] 49）という川喜多の方針をもとに、中国映画人による娯楽映画の製作が続けられ、戦争の影を色濃く表したものはほとんど存在しなかった。しかし、そうした製作方針は元々日本国内からも様々な批判を受けており、さらに、1943 年 1 月に汪兆銘政府が対英米に宣戦を布告し、「同生共死、同甘共苦」の精神に基づき、盟邦日本と共に戦い、東亜の共栄を実現することを宣言してからは、日中の映画界では「大東亜映画」、「共栄圏映画」についての討論がますます盛んに行われた。日本側だけではなく汪兆銘政権からも宣伝の要求が強まり、国策を完全に無視することが不可能になってきた。このような情勢を背景に、「華影」が汪兆銘政権治下の唯一の映画会社として、日本映画三社から持ちかけられた企画の対応を余儀なくされた。

II. 三つの合作案

「中華電影」製作の日中合作映画に関する研究は、大映・華影の『狼火は上海に揚る』を中心に行われた史料整理と分析が多く、映像化に至らなかった東宝案と松竹案がほとんど展開されていない。第二章では、発表者が発見した新資料と当事者の回想に基づき、東宝、松竹、大映と「中華電影」との合作過程を解明する。

II-1. 東宝・衣笠貞之助案：平和建国を主題とする現代劇

最初に動き出したのは東宝であった。1942 年夏頃に、「平和建国」を主題とする映画のシナリオハンティングに、衣笠貞之助監督一行を上海に派遣した。「中華電影」側から対応に当たったのは、企画部所属の筈見恒夫、清水晶、そして陸軍報道部で映画の検閲を担当していた辻久一であった。三人とも監督本人が映画の実現に意気込みがあり、情熱があったと回想している。これは、監督が三度にわたって辻に説明したファーストシーンの構想からも少し窺える。

第一は、重慶の地下工作者が深夜、平和派（時代背景を汪兆銘政府成立以前に設定しているということで、この名称を当てる）の要人が乗る自動車を襲撃する情景である。

第二は、華中の大平原、目路はるかな地平線上を一列を作って歩き続ける中国農民の描写である。

第三の衣笠の提案は、盧溝橋事件突発直後、華中の一都市、例えば徐州のような要衝の駅の状況である。北京その他から負傷兵、病兵を満載して南下する列車と、これから北方戦線に赴く将兵を運ぶ列車とがすれちがう。主人公は、南下する列車の傷病兵の姿に敵愾心をかきたてられて、北上する列車に勇躍乗り込む。（辻 [1987] 259-260）

大陸中国を目前にし、壮大な構想を立て、その実現を促進しようとする衣笠監督の情熱にはすさまじいものがあったが、結局、いずれの提案も実現困難であると、辻に否定された。具体的には、第一案の効果を満足させる条件が上海市街になく、第二案の実現には相当数の中国農民の出演により、現場の秩序を維持するための大隊単位の兵力を動かさなくてはならないが、それを軍が受け入れがたいと予測され、第三案には大量な中国人と兵力以外に、当該地区の鉄道会社の協力も必要となるが、その見込みもかなり薄いなどの理由が挙げられている。

映像化は実現できなかったが、衣笠が考案していたこの映画の雰囲気伝える資料が他にもいくつか残っている。ここでは発表者が新たに発見した川喜多記念映画文化財団所蔵の二冊のシナリオ『同生共死』と『大建設』を紹介したい。衣笠監督がこの映画の脚本構成に手がけたことが確認できる。シナリオの扉に書かれている提携会社名から分かるように、「東宝・中華・中聯提携作品」と書かれた『同生共死』（図 1-1、図 1-2）が先に完成し、「中華電影聯合股份有限公司・東宝映画株式会社提携作品」の『大建設』（図 2）がその修正版である。



図 1-1

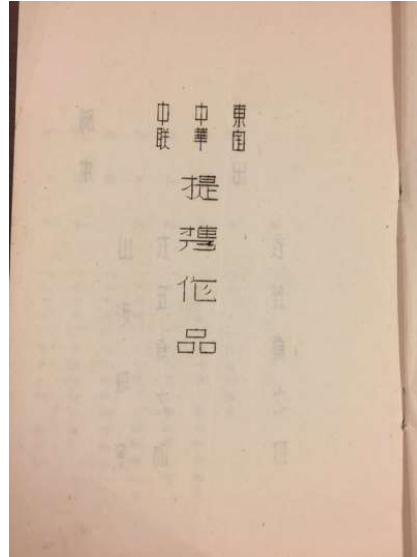


図 1-2

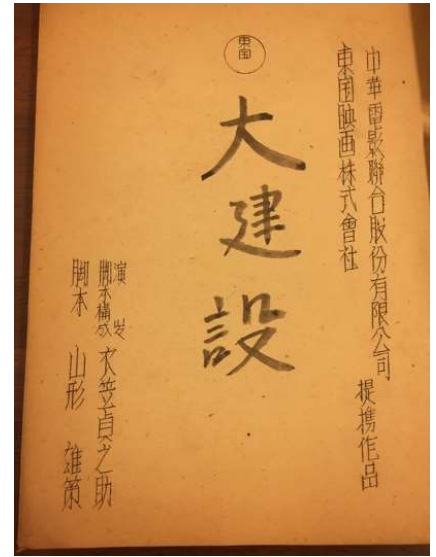


図 2

両案は、いずれも「平和建国」派の日中青年が抗日派の家族や親友を「正しい道」に導くストーリーであるが、具体的な内容、とりわけ最初と最後の描写が大きく書き替えられた。『同生共死』はファーストシーンが上記の第三案に近く、津浦線という華北と華中を結ぶ大幹線における要衝の駅の様子が描かれ、終盤に南京国民政府主催の慰霊祭式場に汪兆銘を登場させ、熱い演説でエンディングを迎えるようにまとめている。それに対し、修正版の『大建設』には、冒頭シーンの舞台が賑わう鉄道から人影のない棉花畑に変えられ、終盤に実在する政治人物の登場も、「同生共死」、「英米撃滅」、「重慶攻撃」といった露骨な宣伝文句も削除された。「華影」が設立された 1943 年 5 月以降でも、題名だけでなく、シナリオの推敲を重ねていたことから、東宝もしくは衣笠監督本人がこの映画の実現に積極的な態度を示していたと言えよう。しかし、企画がこの段階から一向に進展が見られず、衣笠監督はその後同じく東宝製作の『進め独立旗』というインド独立運動を描く戦意高揚映画の撮影に切り替え、その翌年も、海軍省の依頼で『間諜 海の薔薇』という上海から日本に潜入する女スパイを題材にした映画を制作した。

II-2. 松竹・溝口健二案：中国人の生活を描く現代劇

東宝案が修正を重ねていたほぼ同時期に、松竹も、溝口健二監督をはじめとする制作チームを上海に派遣した。東宝の自主撮影とは違い、松竹のほうは陸軍報道部の委嘱によるものであるため、一行は軍嘱託という身分で上海へ赴いた。しかし、これも二回の調査、滞在は無駄に終わり、結局『甦へる山河』という小説だけを完成させ、映画化には至らなかった。

残念ながら、この小説が未発見のため、詳細については解明されていないが、その時の対応にあたった筈見の記事によると、「皇軍の将兵の姿と、混乱の中に目覚めつつ、次第に、東亜民族としての自覚に進んで行く中国人たちとの友情、こころの交流を主題」（筈見 [1943] 8）とする物語のようである。結局この案もストーリーで行き詰まり、それ以上煮詰めることができず中止となった。溝口監督に同行した脚本家の依田義賢によると、中止となった理由は現地ロケの困難さ、費用の膨大さよりも、「中華和平の意義

の把握の仕方などの難しさ」にあり、そして、溝口監督本人が「これを作る積極的な意欲はなかった」（依田 [1964] 162）ようである。溝口監督は帰国後、すぐに時代劇『団十郎三代』の制作に戻り、その後も国策映画に触れることはなかった。

一方、一年前の 1942 年に、溝口監督が雑誌『映画之友』の取材に対し、次作で現代劇に挑戦する意欲を示し、そして「中華電影」の筈見と日中合作映画の題材について二つの提案をしたと述べていた（小倉 [1942] 19）。その提案とは「マリア・ルス号事件」と小説『長江デルタ』である。この二つの提案がのちに開催される日中映画協力に関する各社の座談会でもよく取り上げられたことが当時の日本映画雑誌からも確認できる。ここで特筆すべきなのは 1941 年の芥川賞受賞作『長江デルタ』である。日本と提携を図る汪兆銘政府の設立を背景に、支持派の日本人青年三郎と中国人青年袁天始、そして反対派でありながら、次第に疑問をもつようになり、最後に自死する中国人青年の姉袁孝明の物語を描いたこの小説が、上記の東宝・衣笠案と、ストーリーも設定も一部重なっていることを指摘したい。日本の国策を反映する中国題材の文芸作品として、参照された可能性が考えられる。

以上の東宝・衣笠案も松竹・溝口案も、現実から直接取材しようとするものであり、中国国内の複雑な状況まで踏み込もうとするものであった。しかし、日本で考えていた理想が中国側の反対に遭う以前に、「いざ現地に来て見ると、あまりに現実とかけ離れた甘いものであったことを思い知らされ」（清水 [1995] 241）、その結果行き詰まったのである。

II-3. 大映案：西欧列強の東洋植民地化政策に対する抵抗を訴える時代劇

一方、大映は事前の下協議を重ね、現実には触れず、主題を中国の太平天国時期、日本の幕末時期に日中の革命同志が誤解から理解へと変化しつつ、イギリスの植民地化政策に抵抗するという物語にした。もちろん、この内容も国策から離れていないが、存命の政治家や軍人を登場させ、「同生共死」「平和建国」を叫ぶことで敵愾心を煽るような現代劇よりは、明らかに国策色を薄めたものであろう。そして、中国側にとっては、時代劇を作るには、中国文芸作品の伝統とも言える「借古諷今」（昔のことを現代に投影して風刺する）という手法が利用できる。

この大映との合作案の遂行過程は以下の通りにまとめられる。

1943 年初頭	大映と「華影」、複数回の事前協議。
1943 年 5 月	大映製作責任者服部静夫、脚本家八尋不二が取材に上海に赴く。
1943 年 10 月	「華影」国際合作製片委員会設立。両社の責任者による（大映：永田雅一、河合龍斎；「華影」：張善琨、川喜多長政）最終協議、契約。
1943 年末	シナリオ確定（第五稿）。大映製作陣に合わせて、張善琨が「華影」製作陣を決定。
1944 年 2 月 10 日頃	大映第一陣（監督稲垣浩、撮影技師青島順一郎など約 30 名）上海入り。
1944 年 3 月 17 日	「華影」第四製作所でクランク・インの式典。翌日から撮影開始。
1944 年 7 月下旬	上海および蘇州のロケ撮影終了。
1944 年 8 月	大映製作陣帰国。日本ロケ。
1944 年 10 月	編集、字幕校正。
1944 年 11 月 23 日	上海大光明戲院で公開（12 月 28 日から正月にかけて日本＜白系＞公開）。

三社の案を比較して分かるように、最も異なるのは製作上の進め方の違いである。大映の案は計画的かつ戦略的であった。まず、双方の総責任者総プロデューサーに当たる川喜多、張、永田の間で複数回の事前協議を経て、「華影」から提案したものに基づき、シナリオを作成し、脚本がほぼ確定してから、監督をはじめとする制作チームを組むというプロセスを経ている。実際、大映の稲垣浩監督も、華影の岳楓監督も数回の人員調整をした後に決定したのである。そして、大映版日中合作映画は、ほぼ全ての制作部門において、日中の共同作業となっている。

経済の問題、言葉の問題、習慣の問題など客観的な困難も実際存在したが、東宝と松竹の企画が行き詰まったのは、特に日中平和の意義の捉え方をめぐる問題が解決できなかったからであろう。そして、監督だけを中心に映画製作を進めようとする方法にも限界があったといえよう。

III. 合作の現場——対抗と理解

合作の現場とは、上海で映画『狼火は上海に揚る』を共同制作する現場である。製作中の映画人の複雑な心情は『新影壇』、『映画評論』など日中両方の映画雑誌から窺えるが、これに基づいた先行研究ですでに詳細な分析が行なわれているため、発表では記事内容の分析を省略し、主に川喜多記念映画文化財団所蔵の日本語台本と中国語検閲台本（図3）、そして実際の映像と比較しながら、先行研究では言及されていない二点を紹介したい。

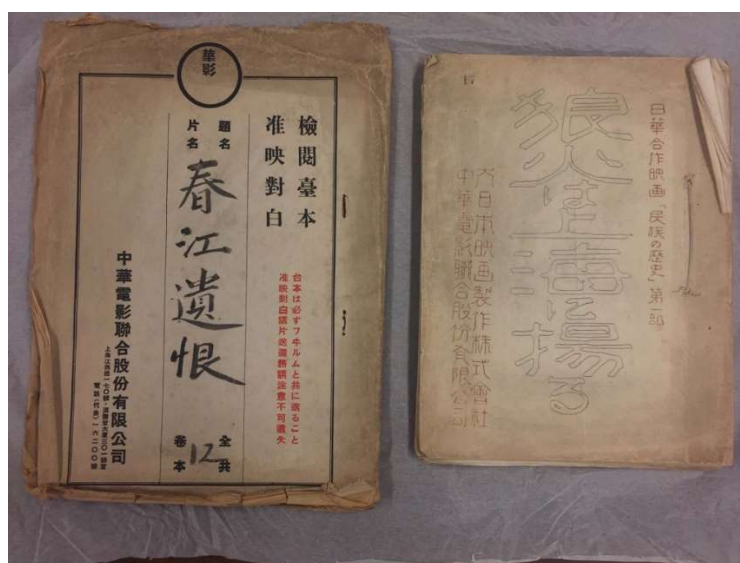


図3（左：中国語検閲台本；右：日本語台本）

第一に、本来の日本語台本には、日本人三人と中国人主人公の父と一緒に陶淵明の田園詩作『飲酒』と『歸去來辭』を読むシーンがあったが、検閲台本と実際の映像では削除され、代わりに、一緒に日本刀を鑑賞し（図4）、中国人の老人が「日本刀は美しい、武器であると共に また 藝術品でもある」（図5）という日本刀を賞賛する内容に入れ替わった点である。陶淵明の田園詩は中国文学において、「隱遁・隱逸」精神を代表するものとして知られている。傅葆石教授は戦時上海の知識人の対日・対戦争

の態度に、抵抗と協力の二項対立の間に、「隠遁」という態度もあると提起している（傳[1993]）。一方、戦時の日本において、「武士道」精神は軍国主義に利用される面があり、日本刀がその象徴となった。この観点を参考に、この審美的価値観に日中の一体感を求めるシーンにおいて、中国古典の田園詩から日本刀に入れ替わるという変化が、これまで「隠遁」の態度を取っていた日中両方の知識人・文化人に「協力」への呼びかけと理解してもよいであろう。これこそ、この映画の最大の問題点であろう。



図 4 (00:37:18)



図 5 (00:37:34)

第二に、中国側の明確な意図で手を加えた部分として、日本人主人公一行が中国に到着した直後に、京劇観劇と舞踏会に参加し、東洋と西洋の文化を対比させる場面がある（図 6）。これはどちらの台本にもない、映画独自の部分である。注目に値するのはここに挿入される約 1 分間半の京劇シーンである（図 7）。映画において、「支那古劇『三國志』 関羽、顔良を討つ的一幕」と日本語字幕で情報説明されたが、歌詞まで翻訳されず、立ち回りの場面を見せるこのシーンは、実は「白馬坡」という京劇の名演目である。



図 6 (00:03:34)

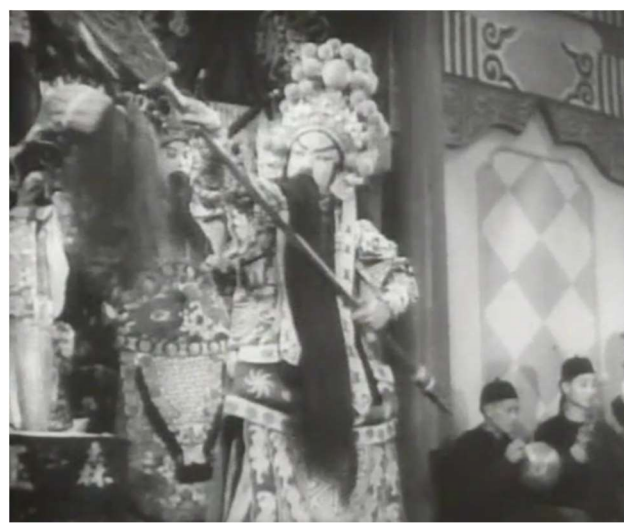


図 7 (00:04:17)

劉備の妻子を守るため、一時的に曹操に降伏した関羽が、白馬の戦いで手柄を立てて曹操に恩を返した後、劉備のもとに戻ったという内容であるが、重要なのは、この演目において、今でもよく知られている「身在曹營心在漢」（身は曹營にいる、心は漢にある）という一文である。劉備を裏切るとは絶対しないと告白するこの歌詞は、関羽が最初に登場した際に歌う内容であるため、この演目の大前提であるとも言える。この演目を、映画の本筋が展開される前に挿入する中国映画人の意図は極めて明白なものであろう。すなわち、現在占領下の国策映画会社で国策映画を作る自分たちはまさに一時的曹操に囚われた関羽のように、身は日本の陣営にいるが、心は中国にあり、決して民族の裏切り者ではないということである。

このような映像または言葉に込められた中国映画人の「画面外」の意図、そして上映に合わせて書かれた雑誌や新聞記事に込められた言外の意味は、当時の日本側に読み取れたか否かは、明記された記録がないが、複数の当事者の回想からわかるように、川喜多をはじめとする「中華電影」側の日本映画人の間では、「その邊の国家的民族的自尊心は大きな心で容れてやらねばならない」（川喜多〔1944〕6）という共通認識があった。また、大映側の映画人をはじめ、内地では占領下の相手国に対して想像力がいささか乏しかった日本映画人が、現地で言語不通の問題、習慣の相違だけではなく、「精神面を脅かしたり、いらだたせたりした」「眼に見えぬ謀略」（稲垣〔1945〕16）にも遭遇していた。いわゆる「日華親善」、「大東亜共栄」という想像と現実の乖離を実感してから、国策に少し距離を置くようになり、ある程度の譲歩と理解を示そうとする姿勢も現場の仕事ぶりや実際の映像から窺える。

IV. 日中合作の遺恨と遺産

しかし残念ながら、戦後、特に1949年以降の主流の中国映画史において、「中華電影」にいた中国映画人は長年「漢奸」（漢民族の裏切り者）として批判を受けている。それに比べると、終戦直後には、「中華電影」作品および映画人に対し、非難する論議も出されたが、おおごとに至ることはなかった。1946年、映画の審査を担当した国民党政府の上海文化運動委員会は以下の通り、この作品に比較的厳しい意見をつけたが、そこには映画人の置かれた立場を斟酌し、弁護する意図も読み取れる。戦後上海映画界の復興を急いだこともあり、映画人に対して寛大な対応を取ったのであろう。

本作は中華電影が撮った作品では問題のある方であり、そこには反英米の色彩が非常に濃く、当時上映したことは盟邦と離間させる疑いがないとは言えない。しかし、抗戦や我が国を正面から誹謗するところはない。日本人が出演しているのは、時勢の圧力のためとはいえ、協力者はその責めをすべて免れるという訳にはいかない。（張〔1946〕。発表者による拙訳）

1947年以降、「中華電影」に所属していた多くの映画人は上海を離れ、香港や台湾の映画界で活躍した。そして、戦時の日中合作の経験が戦後、直ちに香港と日本の合作映画製作、さらに中国大陆と日本の映画交流事業に結びついた。双方の力関係が変化するなか、技術提携を中心とする人的交流は今に至るまで続いている。

おわりに

1939 年の「中影」設立から、1945 年に「華影」が接収されるまでの 5 年間、「中華電影」は 120 本を超える劇映画を製作・配給した。『狼火は上海に揚る』は戦争期における唯一の日中合作映画ではないが、現地ロケのみ、或いは数名の中国人俳優を出演させるような「協力／提携」映画と比較にならない規模で日中の共同作業が実現できた。もちろん日本占領下という時代であるから、平等な合作ではなかったが、「中華電影」側は必ずしも完全に受動的な状況でもなかった。東宝、松竹、大映案の実行過程からわかるように、国策宣伝の一役を担うことに不可避的に直面せざるをえなかった「中華電影」は、川喜多をはじめとする日本映画人の理解と協力を得ながら、日中間の複雑な政治情勢に直接取材しようとする現代劇の企画案を回避し、これまで製作経験を積み重ねてきた解釈余地のある時代劇案を選択した。失敗の経験も含めて、この特殊な時期における日中映画協力の進める過程が今後の日中合作にも若干の示唆を与えることができるのではないかと思われる。

映像作品

『狼火は上海に揚る』は 2002 年、東宝・大映・日活・国際放映共同販売機構「キネマ倶楽部」により「日本映画傑作全集」レーベルでビデオ販売されたが、本発表の執筆にあたっては、2003 年 8 月に NHK-BS2 で放送された映像の録画を参考にしていることをお断りする。

引用文献

稲垣浩「日華合作映画の技術者観」『映画評論』1945 年 2 月号、16 頁。

小倉浩一郎「僕も南へ行く 溝口健二氏訪問」『映画之友』1942 年 4 月号、19 頁。

川喜多長政「日華合作映画の意義」『新映画』1944 年 8 月号、6 頁。

清水晶『上海租界映画私史』新潮社、1995 年、241 頁。

辻久一『中華電影史話——一兵卒の日中映画回想記 [1939-1945]』凱風社、1987 年。

筈見恒夫「合作映画について」『映画旬報』1943 年 10 月 21 日号、8 頁。

依田義賢『溝口健二の人と芸術』映画芸術社、1964 年、162 頁。

張徹《審査意見単：春江遺恨》、上海市文化運動委員会、1946 年。（上海市档案馆、档案番号：Q188-2-191）

傅葆石《娛樂至上：淪陷区時期上海電影的政治隱晦性》、《第十八屆香港國際電影節特刊：香港-上海：電影雙城》、1994 年、45 頁。

Fu, Poshek. *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*, Stanford University Press, 1993.

● 共同製作における腹話術——『特集ドラマ バーニング』の再文脈化

藤城 孝輔（ふじき こうすけ、岡山理科大学教養教育機構 教育講師）

I. 複数のテキスト、複数の映像

村上春樹の短編小説「納屋を焼く」を読むとき、読者はまずどの「納屋を焼く」を読んでいるかを考える必要がある。「納屋を焼く」は最初、文芸誌『新潮』1983年1月号にて発表された後、翌年84年に単行本『螢・納屋を焼く・その他の短編』に収録された。ところが1990年に講談社が刊行した『村上春樹全作品 1979～1989』に同作が収録された際、村上は全面的な改稿を行った。二作品の異同の精査は小島基洋「村上春樹『納屋を焼く』論」（2008年）、山根由美恵「二つの『納屋を焼く』」（2009年）をはじめ複数の先行研究によって行われている。

単行本版から全作品版への顕著な改稿の一例として、作中からウィリアム・フォークナーへの言及を削除した点が挙げられる。フォークナーが1939年に発表した短編小説“Barn Burning”は邦訳では「納屋を焼く」（あるいは「納屋は燃える」）と訳され、村上はそこから本作のタイトルの着想を得たと考えられる。二つの作品の関連を示唆するかのよう、単行本版の「納屋を焼く」では主人公が空港でヒロインを待つシーンで「フォークナーの短篇集を読んでいた」(56)という描写が存在する。一方、全作品版ではその部分が「週刊誌を三冊読んだ」(241)に置き換わっているのだ。小島はこのフォークナーへの言及の削除を「フォークナーのあまりに巨大な影に隠れて、この短編の本質が見逃されてしまう危険」を懸念してのものであると推察し、F・スコット・フィッツジェラルドの小説『グレート・ギャツビー』（1925年、村上による邦訳は2006年）との間テキスト性こそが論じられるべきであると主張する（52）。

全作品版の発行後に出版された「納屋を焼く」の英語版はいずれも全作品版からの翻訳であるが、ここでも注目すべき異同が生じている。1992年11月に『ニューヨーカー』誌に掲載されたフィリップ・ガブリエルの英訳“Barn Burning”はおおむね原文に忠実であるが、翌年出版された英訳短編集 *The Elephant Vanishes* に収録されたアルフレッド・バーンバウム訳の“Barn Burning”からは原文にあった「まるでフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』だなと僕は思った。何をしているかはわからない、でも金は持っている謎の青年ときた」(242)という記述に相当する箇所が一切削除されている。小島に倣ってギャツビーとの関連を「この短編の本質」とするならば、この引喩の抹消は村上の改稿意図に反するものであろう。英語圏の読者にとってフィッツジェラルドのあまりにも有名な小説の内容の説明が不要だと判断したと見られるバーンバウムによるこの割愛は、図らずも二種類の決定的に異なる英訳版を生み出す結果となった。

村上の「納屋を焼く」を原作とするイ・チャンドン（이창동）監督の映画《버닝》（2018年）が作られた韓国では、単行本版と全作品版の二種類の韓国語訳が出版されているという。どちらもクォン・ナミ（권남희）が翻訳を担当し、それぞれ単行本版が2000年、全作品版が2010年に訳出されている。山根由美恵は映画の内容に単行本版、全作品版両方の要素が反映されていることを明らかにし、イ・チャンドンと共同で脚本を執筆したオ・ジョンミ（오정미）が両方の版を確認した上でそれぞれの要素を取捨選択し、監督と相談の上で脚本を完成させたと仮説を立てている（『世界文学』62-66）。

このような過程を経て映像化された《버닝》は、日本で公開される際にさらに 2 種類の異同を生み出した。2018 年 5 月に《버닝》がカンヌ国際映画祭および韓国国内にて公開された後、同年 12 月に本作の共同製作のパートナーである日本放送協会（以下、NHK）が『特集ドラマ バーニング』としてテレビ放送した。初放映は BS4K にて 12 月 2 日 21 時から、そして地上波での放映は総合テレビで 12 月 29 日 22 時から行われた（NHK「ドラマトピックス」）。この時放映されたものは日本語吹替版であり、工藤美樹が吹替演出、オ・ジョンチョルが吹替翻訳を担当している。ちなみに吹替において演出とは翻訳家が訳した吹替台本を適宜修正し、声優のキャスティングや演出、効果音の指示など日本語版の制作を統括する役割のことである（市来／石狩）。その後、本作は 2019 年 2 月に本来の形で『バーニング 劇場版』という題で日本劇場公開された。この時配給されたのは根本理恵による日本語字幕版である。さらに、2019 年 8 月に本作の DVD とブルーレイが日本で発売された際には、NHK のテレビ版とは異なる翻訳、演出、声優による日本語吹替版が収録された（図 1）。テレビ版は NHK が運営する配信サイト「NHK オンデマンド」上で放送直後の一時期のみ視聴可能であったものの、2020 年 2 月時点では既に配信が停止されており、ソフト化もされていない。

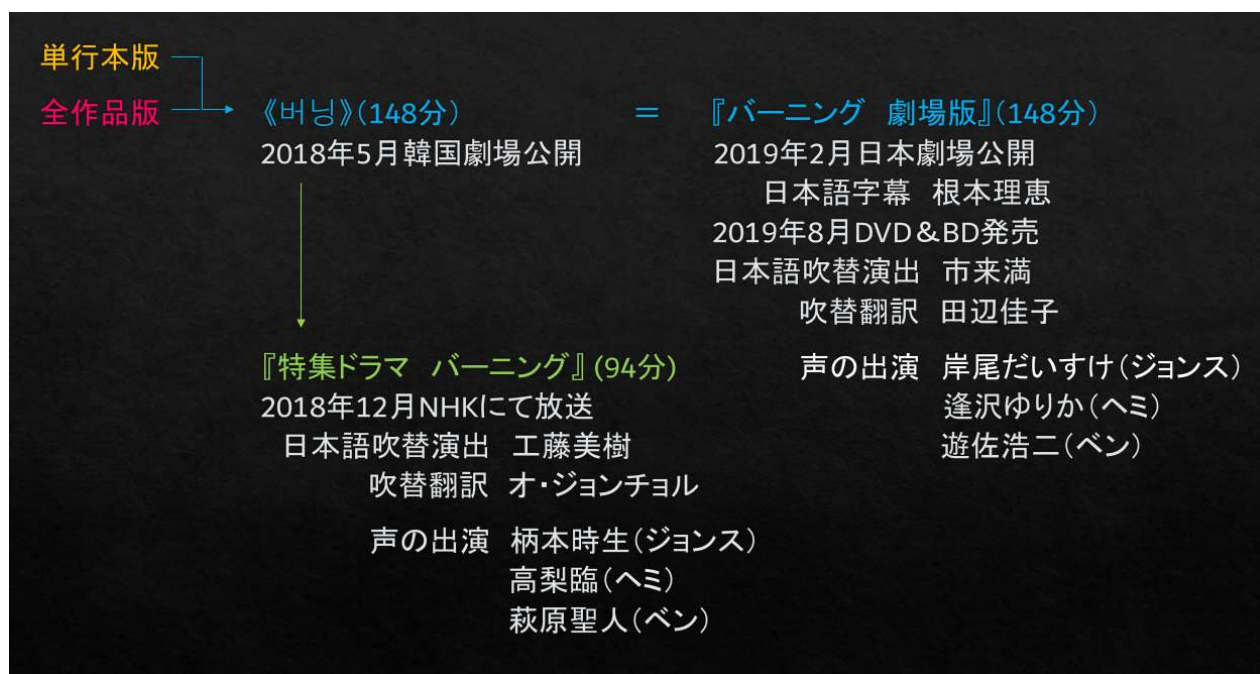


図 1 《버닝》のアダプテーションおよび日本における異同の発生の過程

II. 国際共同製作と文化の再文脈化

NHK はテレビやラジオの公共放送局として知られるが、これまでに数多くの国際共同映画製作を手がけてきた。特に注目すべきは日本以外のアジア諸国との共同製作事業である。映画の 100 周年を記念して 1995 年に設立され、2011 年まで継続した「NHK アジア・フィルム・フェスティバル」は「映画制作を通じ互いの文化を理解しあうと共に、アジアの映像文化の振興、発展に寄与する事」を目的に掲げ、2009 年までに 29 本の共同映画製作に取り組んだ（NHK「『NHK アジア』」）。1999 年の第 3 回 NHK アジア・フィルム・フェスティバルに際して製作されたイ・チャンドン監督の『ペパーミント・キャンディー』（1999 年）は日韓両国で

劇場公開された共同製作映画としては初の作品として知られている（DeBoer, ch. 4）。今回、村上作品の映画化をイ・チャンドンにもちかけたのも NHK 側であった（Vélez）。

劇場公開用に製作した自社の国際共同製作映画を NHK が国内公開前にテレビ放映向けに再編集して放送した例は 2017 年の日米合作映画『オー・ルーシー!』（平柳敦子監督、2017 年 9 月 16 日 NHK 総合テレビにて放送）をはじめ少なくない。しかし約 20 分の短縮が行われた『オー・ルーシー!』では英語のダイアログに日本語字幕がつけられたのに対し、『特集ドラマ バーニング』は 148 分から 94 分への大幅な短縮に加えて、ドラマ版独自の日本語版が作られた点において異彩を放っている。テレビドラマ版の主な特徴を整理すると、まず映画化に際して原作から改変されたヒロインであるヘミ（해미）の失踪後から主人公のジョンス（존수）による殺人に至るまでの展開を大幅に割愛することによって、村上春樹の短編小説に一見より忠実に作り変えようとしているかに見える。このことにより、山根由美恵はドラマ版『バーニング』を「原作の世界観を壊さないドラマ」と評している（『『世界文学』』66）。村上の「納屋を焼く」により即したストーリー展開への再編集は、人気作家である村上の原作との関係をより明確にする効果があると解釈できる。また、劇場版ではソフト化に際して専業の声優が日本語吹替を務めたのに対し、柄本時生や高梨臨といった俳優を起用したキャストイングは、彼らの日本国内での知名度に頼る狙いがあったと考えられる。特に、スティーヴン・ユアン（연상엽）演じるベン（벤）の声を吹き替えた萩原聖人は、韓国のテレビドラマ『冬のソナタ』（윤・ソクホ [윤석호] 監督、2002 年）が 2003 年から 2004 年にかけて NHK で放映された際に主人公ジュンサン（준상）の声を務めて以来ペ・ヨンジュン（배용준）の日本語吹替を継続的に担当しており、2000 年代の日本の韓流ブームに大きく貢献した人物の一人である。これらの例を見ても、ドラマ版はイ・チャンドンの映画を村上の人気や韓流ブームといった日本における既知の文脈に位置づけるものであることがわかる。

本稿では映画の吹替翻訳を「文化的腹話術」（cultural ventriloquism）に見立てて字幕翻訳と対比させたアンティア・アシャイトを援用し、ドラマ版『バーニング』における再編集および日本語吹替を文化的腹話術の実例の一つとして検討する（Ascheid 32）。文化的腹話術とは、外国映画という他者の体裁を演じつつも実際には音声の差し替えによって外国語の他者性や文化間の差異を覆い隠し、受け入れ側の文化や価値観、社会的文脈に順応させる吹替翻訳の性質を言い表す表現である。アシャイトの論点を簡単に整理すると、オリジナルの言語が音声の形で残る字幕は翻訳の過程そのものを異化し、観客が作品世界と一体となるのを妨げる一方、オリジナルの言語を受け入れ側の言語で置き換える吹替においてはオリジナルの作品が持つ政治的な文脈や文化的固有性は抑圧され、超越文化的で国籍をもたない生の素材として順応化される（33）。受け入れ側の国におけるスター俳優を吹替に起用、または同じ俳優の声に決まった声優をあてがう習慣は受け入れ側にとってのパラテキストを構成し、作品は受け入れ側の文化的文脈の中で本来のオリジナルとは別の新しいオリジナルとなる（37）。そのため、作家のオリジナル性が重視されるアート・シネマの翻訳には字幕が選ばれることが多い（39）。『特集ドラマ バーニング』に見られる再編集や吹替のキャストイングの特徴は、日本の文化的文脈上でのパラテキストの構成という観点から理解可能であろう。

アシャイトが主に論じるのは、一部のアートハウス映画館を除いて一般の観客が非英語圏の映画に触れることの少ないアメリカや、吹替が外国語映画の主流の翻訳手段であるドイツとイタリアを中心とするヨーロッパの国々の例である。なので、NHK による『バーニング』の日本語吹替版を文化的腹話術として考える上では、まず欧米とは事情の異なる日本の状況を確かめないとはいけない。まず日本で公開される劇場映画の場合、字幕翻訳を介した外国語映画受容が一般的である。日本において字幕の習慣はサウンド映画の最初期にさかのぼる歴史を持つ。日本で公開された初の字幕つきサウンド作品である 1930 年のジョセフ・フォン・スタンバーグ監督作『モロッコ』を配給する際、パラマウントが当初日本語吹替を担当させようとした米国在住の日系人が広島弁しか話せず、字幕にするほかなかったという逸話が有名である（Karima 24）。それ以来、日本の劇場映画配給では字幕翻訳が行われる習慣が定着した。アシャイトは大半の観客が字幕を読むことに抵抗を感じると指摘しているものの（35）、識字率が高く字幕にも慣れている日本の観客にとって字幕を読むことが必ずしも作品世界への没入を妨げるものになるとは限らない。他方、テレビでは映画であっても吹替翻訳での受容が主流であるという構造を持っている。これは初期のブラウン管の画質では字幕の文字が読めなかったこと、1950 年代にはテレビがまだ個々の家庭に普及しておらず公衆の場で画面から離れて視聴するのが一般的であったことなどの理由が挙げられる（Nornes 199）。特に 2004 年に始まった日本における韓流ブームは、映画よりもテレビドラマを通して広まったものであり、先述した萩原聖人や田中美里、高橋和也らが声優を務めた吹替版のドラマが人気を集めた。一般的にアート・シネマの監督として評価されるイ・チャンドンの監督作品が吹替として先に放送されるのはアシャイトの説から見れば不自然であるが、日本における映画とテレビドラマでの翻訳手法の区別、そして韓流ドラマブームの余波という要素を考慮に入れると説明がつく。

私は『バーニング 劇場版』を取り上げた拙論文の中で、イ・チャンドンが映像を通して表現した不可視性の主題、そして村上の原作に由来する物語の曖昧性が映画の舞台となる現代の韓国においてどのような意味を持ちうるかを検討した（Fujiki）。これに対し、本稿で取り上げる『特集ドラマ バーニング』は、現代韓国の社会的文脈に合わせて村上の原作を換骨奪胎したイ・チャンドンの映画を日本の視聴者を意識して再び日本国内の文脈に引き戻す試みであると考えている。以下、劇場版とテレビドラマ版における編集と吹替翻訳の異同の比較分析を通してこの点を明らかにしたい。

III. 『特集ドラマ バーニング』——3 つの傾向

テレビドラマとして放映された『特集ドラマ バーニング』を劇場版と比較した結果、主に三種類の傾向が見られた。第一に性や暴力、薬物に関する表現の自主規制、第二に舞台である韓国の固有性の希薄化、そして第三に物語における曖昧性の縮小である。

まず、テレビドラマ版において注目すべきは性や薬物に関する描写の排除である。『バーニング 劇場版』は映倫によって「小学生には助言・指導が必要」という意味の PG12 のレーティングを受けた作品である。レーティングの基準は明示されていないものの、本作については「薬物の使用並びに簡潔な性愛描写がみられるが、親又は保護者の助言・指導があれば、12 歳未満の年少者も観覧できます」と説明されている（映画倫理機構）。一方、韓国では、映像物等級委員会によって 18 歳未満の視聴を禁止する「青少年観覧不可」（청소년관람불가）という、日本の R18 に相当する厳しいレーティングが与えられている。韓国のレーティングは

主題、煽情性、暴力性、セリフ、恐怖、薬物、模倣の危険という七つの基準で決められており、これらはいずれも委員会のウェブサイトに明記されている。『バーニング 劇場版』については「三人の男女の秘密の関係を描いた映画で男女の性行為の場面と凶器殺害など煽情的で暴力的な内容が刺激的に描写され、殺人と放火の衝動という主題など青少年に有害な内容が含まれている青少年観覧不可映画」と、レーティングの根拠が説明されている（映像物等級委員会、韓国語からの訳は筆者による）。

映倫の PG12 では実質的にすべての年齢の観客が観られるものの、NHK はテレビドラマ版の再編集にあたって自主的に最後の殺人シーンを含む暴力やヌード、薬物を削除した。例えば中盤、ヘミと友人のベンがパジュにあるジョンスの実家を訪ね、三人で夕日を眺めながら大麻を吸う長いシーケンスがある（劇場版 01:02:18-01:20:36／テレビドラマ版 00:52:55-01:08:54）。このシーケンスから大麻についての会話および一本のジョイントを回し吸いする特徴的な行動をカットすることで、登場人物が吸っているのが大麻なのかタバコなのかがわからなくなっている。さらにテレビドラマ版では映像の明るさも再調整されている。同じシーケンス内には、ヘミが『死刑台のエレベーター』（ルイ・マル監督、1958 年）の音楽に合わせて夕日を背景に上半身裸になって踊る長回しのショットがある。このショットを劇場版よりもやや暗くすることで、乳首がはっきりと見えないように彼女の姿をシルエットに包んでいる（図 2、図 3）。これらの編集はすべての世代の視聴者が見られるようにするために必要であるという NHK の判断に基づくと考えられるが、一方で大麻を服用したジョンスの感情の変化はカットのために唐突になり、ダンスの最後に涙を流すヘミの表情が映像の暗さのために見えず、嗚咽の音声でしか泣いていることが示されないなどの感情表現の細やかさも失われていると言える。

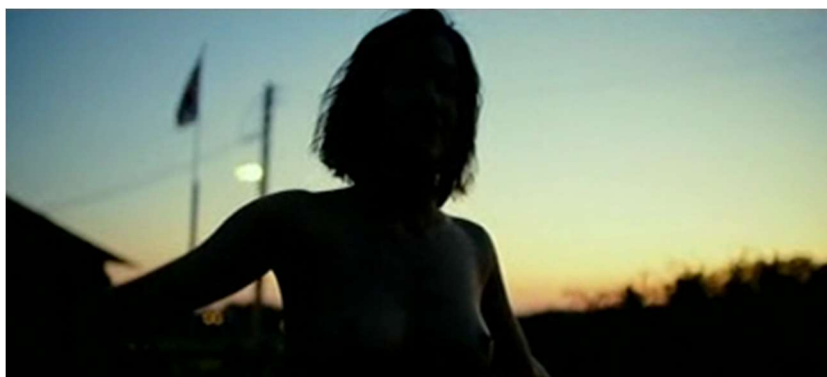


図 2 『特集ドラマ バーニング』(00:58:22)



図 3 『バーニング 劇場版』(01:09:51)

また日本語吹替のセリフからも興味深いことがわかる。劇場版の DVD およびブルーレイに収録されている日本語吹替版で「グラスを吸いたくなった」（劇場版 01:05:52）と訳されるベンのセリフは、韓国語では「立ち去る、行く」などを意味する「떠나다」という動詞を用いて「지금 떠나고 싶은데」（直訳「今、行きたいんですが」）と表現されている。劇中では大麻のことは一貫して「대마초」（大麻草）と呼ばれ、外来語の「グラス」は用いられない。「グラス」という言葉は村上の「納屋を焼く」で用いられる表現であるため、劇場版の翻訳では村上の原作にセリフの訳を近づける意図があったものと推察できる。これに対してセリフそのものがカットされているテレビドラマ版では村上の原作への忠実さよりも、大麻の使用シーンの自主規制を優先させていることがわかる。

さらに、ドラマ版の自主規制はセリフからの卑語の抹消という点にも及ぶ。ヘミが踊りを終えて眠った後、ジョン스와ベンはデッキチェアに座ったまま会話を続ける。会話の中でジョンスは「씨발」（씨하다 [セックスする] という意味の動詞に由来する卑語）を用いて「씨발 나 해미를 사랑한다고!」（直訳「チキショウ、俺、ヘミを愛してるんだって！」）とベンに言う（劇場版 01:18:55／テレビドラマ版 01:07:22）。このセリフは劇場版の日本語吹替では「ヘミを愛してるって言ってんだ、この野郎！」とほぼ忠実に訳されているが、テレビドラマ版では「俺は、ヘミを愛してるって言ってんだ！」と「씨발」にあたる部分の訳出を避けている。イ・チャンドンは「納屋を焼く」の映画化を通して現代人の怒りを描きたかったと語っている（Vélez）。怒りがテーマである本作において、日本語吹替からの卑語の抹消はジョンスの怒りの表現を左右し得る決定的な変更である。

二つ目の傾向である韓国の固有性の希薄化はまず固有名詞の訳出の違いに表れている。テレビドラマ版では概して韓国独自の文化や社会に根差した固有名詞を避け、説明的に訳す傾向が見られる。例えば、YTN ソウルタワーという正式名称を持つ南山展望台（남산 전망대）は韓流ドラマに頻繁に登場するソウルの代表的なランドマークである。劇中ではヘミの北向きのアパートの部屋から展望台が見え、一日一回南山展望台の反射光が部屋の中に差し込んでくる。そのことを説明するヘミのセリフに出てくる「남산 전망대」という固有名詞が劇場版では「南山展望台」と固有名詞のまま訳されている一方、テレビドラマ版では「展望台」という一般名詞に置き換えられている。

남산 전망대 유리창에 햇빛이 반사되서 여기까지 들어와.

直訳：南山展望台の窓ガラスに日差しが反射してここまで入ってくる。

劇場版吹替：南山展望台のガラスに日が反射して入ってくるの。（00:13:00）

テレビドラマ版吹替：あの展望台のガラス窓に日差しが反射して入ってくる。（00:11:37）

別の例としては、「대남방송」と呼ばれるプロパガンダ放送の訳が挙げられる。ジョンスの実家の農家があるパジュは北朝鮮との軍事境界沿いに位置しており、北朝鮮側から韓国の人々に向けてプロパガンダ放送が日常的に行われている。劇場版の吹替ではこれに漢字の発音をそのまま当てはめて「対南放送」という固有名詞として訳しているが、ドラマ版では「北朝鮮が、韓国に向けて放送している」と説明的に訳されている。

아 이거 북한에서 대남방송 쏘는 스피커 소리에요.

直訳： ああ、これは北朝鮮から対南放送を流しているスピーカーの音です。

劇場版吹替： ああ、これは、北朝鮮が南に向けてやってる対南放送です。(01:02:55)

テレビドラマ版吹替： ああ、これは、北朝鮮が、韓国に向けて放送しているんですよ。(00:53:33)

これらの固有名詞の回避は、視聴者が知らないものを事前に取り除こうとする NHK 側の配慮の結果であると考えられる。しかし一方で、この傾向には例外もある。劇中でパジュという地名が出る際、劇場版よりもドラマ版のほうが「パジュ」という固有名詞をそのまま訳出する傾向が見られた。これはおそらく、作品の舞台であるパジュという地名を視聴者に印象づけるために意識的に繰り返し提示しているものと見られる。そのため、劇中でビニールハウスの位置を確認して回るジョンスが読む地番図に対して与えられたテロップでは、ほぼ文字どおりに「コヤン市 パジュ市 地番図」と訳した劇場版とは異なり、テレビドラマ版はパジュという地名を印象づけるために「コヤン市」を削った「パジュ市 地図」という部分だけを選別して訳している（劇場版 01:25:25／テレビドラマ版 01:11:03）。物語上で重要なパジュを何度も強調する NHK の翻訳は、視聴者がパジュを知らないという前提に基づいていると考えられる。

韓国の固有性の希薄化はこうした部分以外にも、劇場版の吹替がバスのアナウンスなどの環境音に韓国語を残しているのに対し、テレビドラマ版がすべて日本語に置き換えている点など、全編を通して見られる。さらに、日雇い労働の点呼のシーン、ジョンスの父親の幼馴染が 1970 年代後半の韓国における中近東への出稼ぎブームや江南地区の開発について語るシーンといった韓国の現代社会や現代史に言及するシーンを削除している点にも同様の傾向が表れていると言えるだろう。アシャイトの指摘のとおり、文化的固有性をもった元のテキストは吹替翻訳の過程を通して国の固有性を失った超越文化的な素材と化しているのである（Ascheid 33）。

最後に検討する第三の傾向は、物語上の曖昧性の排除である。これが最も顕著に見られるのは、ヘミからジョンスへの最後の電話のシーンである（劇場版 01:26:21-01:27:18／テレビドラマ版 1:11:39-01:12:55）。劇中、ジョンスはヘミの携帯電話から無言電話を受け、その電話を最後にヘミは消息を絶つ。オリジナルの音声では、電話越しに不明瞭な男性の声のセリフが聞こえる。男性の声自体はベン役のスティーヴン・ユアンのもののように聞こえるが、劇中でベンがヘミに対して一文目のセリフにあるような丁寧語のヘヨ体を交えることはなく、くだけた言葉遣いのパンマルを一貫して使って話しているため、これが本当にベンの声であるかどうかは不明である。さらに車のドアを開閉する音、走る足音、車のクラクションなどの環境音にかき消されており、セリフは以下の部分が辛うじて聞き取れるのみである。

거기 뛰면 안돼요. 말이 안되네. [...] 가지마.

直訳： そこ、走っちゃダメです。話にならないね。[...] 行くな。

劇場版吹替： [なし。セリフの音声自体を削除]

テレビドラマ版吹替： ダメだ、行くな！ そこにいる。[...] いいか？ (01:12:18)

二種類の日本語吹替版はこのシーンに対してオリジナルとはそれぞれ異なる処理をしている。まず、劇場版では男性の声を削除し、環境音だけが聞こえるようにしている。バスのアナウンス等の環境音ではオリジナルの韓国語をそのまま残している劇場版がこのシーンの電話から人物の声を削った理由は不明である。しかしベンの関与を色濃くするこの電話の声を削って失踪の真相をより曖昧にすることで、村上の原作に近づけていると解釈することは可能だろう。ジェイ・ルービンが示すとおり、原作の「納屋を焼く」は「最後に女の子がいなくなることを筆頭に多くのことを尻切れとんぼにしている」ことで混乱に満ちた作品世界を作り出している（125）。そのため、事件の曖昧性を維持することは原作に忠実な姿勢と見ることができる。これに対し、テレビドラマ版では明らかに萩原聖人とわかる声で「ダメだ、行くな！ そこにいる。いいか？」というセリフが聞き取れる。環境音よりも明瞭に発音されるこのセリフによって、ベンがヘミの失踪に関与したことがほぼ確実になる。

劇場版の物語では、ジョンスはベンがヘミを殺害したと信じ込み、結末では彼がベンを殺害する。しかし山根の分析が示すように、結末のシーンの前にはジョンスがヘミの部屋でパソコンに向かって執筆するシーンが挿入されており、殺人シーン自体がジョンスの創作である可能性を含んだ本質的に曖昧な結末である（67）。ヘミの腕時計や飼い猫などの手がかりが現れ、ジョンスはベンがヘミを殺したとほぼ確信するものの、彼女の失踪の真相は最後まで明らかにされない。だが、テレビドラマ版の吹替では、ヘミの失踪事件はベンが犯人であるという読みを補強することで、作品の曖昧性を縮小させている。

以上をまとめると、テレビドラマ版では、まず暴力、性描写、薬物、卑語の使用などが取り除かれた。この再編集にイ・チャンドン自身がどの程度携わったかは不明であるが、PG12 という映倫のレーティングよりもさらに厳格な自主規制が徹底されたことは明らかである。また固有名詞や韓国社会への言及の抑圧という点では、物語の理解に必要な最低限の部分を残して韓国の社会や歴史に対する言及が取り除かれ、パジュは単なる物語の舞台としてのみしか機能していないことがわかる。この点に照らすと、NHK がアジア圏での共同映画製作を積極的に展開し始めた当初に挙げた目的の一つである異文化間の相互理解には逆行するものであると言えるだろう。かといって、村上の原作にテレビドラマ版がより忠実かというところというわけでもない。確かにドラマ版のプロットは短編小説と同じ部分で終わるものの、大麻のシーンの削除やヘミの失踪をめぐる曖昧性の縮小から判断すると、原作への忠実さよりもテレビ放送上の倫理や NHK 側の解釈を優先させているように見える。原作を踏まえた訳を行い、原作同様の曖昧さを強めているのはむしろ劇場版のほうである。このことから、『特集ドラマ バーニング』は韓国という他者にも 80 年代の原作という他者にも向き合い損ねているのではないかと考えられる。

引用文献

- Ascheid, Antje. "Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism." *The Velvet Light Trap*, no. 40, Fall 1997, pp. 32-41.
- DeBoer, Stephanie. *Coproducing Asia: Locating Japanese-Chinese Regional Film and Media*. Kindle ed., U of Minnesota P, 2014.
- Fujiki, Kosuke. "Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's *Burning*." *Cinema Studies*, no. 14, 2019, pp. 72-98.
- Karima, Fumitoshi. "Subtitling in Japan." *Dubbing and Subtitling in a World Context*, edited by Gilbert C. F. Fong and Kenneth K. L. Au, The Chinese UP (The Chinese U of Hong Kong), 2009, pp. 23-25.
- Murakami, Haruki. "Barn Burning." Translated by Philip Gabriel. *The New Yorker*, vol. 68, no. 37, November 1992, pp. 86-94.
- . *The Elephant Vanishes*. Translated by Alfred Birnbaum and Jay Rubin. Alfred A. Knopf, 1993.
- NHK「『NHK アジア・フィルム・フェスティバル』とは？」、<http://www.nhk.or.jp/sun-asia/aff/about/index.html>。2019年12月1日閲覧。
- 「ドラマトピックス：村上春樹原作『バーニング』放送！」、2018年11月28日、<https://www.nhk.or.jp/dramatopics-blog/8000/310110.html>。2019年12月1日閲覧。
- Nornes, Abé Mark. *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, U of Minnesota P, 2007.
- Vélez, Diva. "Interview: Lee Chang-dong at MoMA, Part 1 of 2 – Burning Questions." *ScreenAnarchy*, Feb. 14, 2019, <https://screenanarchy.com/2019/02/interview-lee-chang-dong-at-moma-part-1-of-2---burning-questions.html>. Accessed 1 Dec. 2019.
- 市来満／石狩勇気「特別インタビュー：＜対談＞吹き替え演出家・市来満さん×声優・石狩勇気さん # 1」、Cinemart、2017年3月21日、<http://www.cinemart.co.jp/saimdang/special/report/cat84/post-61.html>。2019年12月1日閲覧。
- 映画倫理機構「バーニング 劇場版（原題）BURNING」、2018年10月11日、https://www.eirin.jp/list/index.php?title=&eirin_no=47836。2019年12月1日閲覧。
- 映像物等級委員会（영상물 등급위원회）《[국내영화] 버닝》、2018年4月23日、https://www.kmr.or.kr/kor/CMS/TotalSearch/gradeResultView.do?mCode=MN132&site_code=&category_code=ORS&category_code2=MV&category_code3=&grade_name=&rcv_no=2087357&return_url=&searchKeyword=%EB%B2%84%EB%8B%9D。2019年12月1日閲覧。

小島基洋「村上春樹『納屋を焼く』論——フォークナーの消失、ギャツビーの幻惑」『文化と言語：札幌大学外国語学部紀要』69 巻、2008 年、49-67 頁。

フィッツジェラルド、スコット『グレート・ギャツビー』村上春樹訳、中央公論新社、2006 年。

フォークナー、ウィリアム「納屋を焼く」志村正雄訳『フォークナー全集 24 短篇集（一）』富山房、1981 年、228-251 頁。

村上春樹『螢・納屋を焼く・その他の短編』新潮社（新潮文庫）、1987 年。

——『村上春樹全作品 1979～1989③ 短篇集 I』講談社、1990 年。

山根由美恵『『世界文学』としての『バーニング』——村上春樹『納屋を焼く』を超えて』『広島大学大学院文学研究科論集』79 巻、2019 年、51-71 頁。

——「二つの『納屋を焼く』——同時存在の世界から『物語』へ」『広島大学大学院文学研究科論集』69 巻、2009 年、59-71 頁。

ルービン、ジェイ『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社、2006 年。

映像資料

『オー・ルーシー！』（*Oh Lucy!*）、平柳敦子監督。Matchgirl Pictures／Gloria Sanchez Productions／Meridian Content／NHK、2017 年、DVD（Film Movement、2018 年）。

『死刑台のエレベーター』（*Ascenseur pour l'échafaud*）、ルイ・マル監督。Nouvelles Éditions de Films、1958 年、DVD（アネック、2017 年）。

『特集ドラマ バーニング』、イ・チャンドン監督。NHK、2018 年 12 月 2 日（BS4K）／12 月 29 日（総合テレビ）。

『バーニング 劇場版』（버닝）、イ・チャンドン監督。Pine House Film／NHK／Now Films、2018 年、DVD（ツイン、2019 年）。

『冬のソナタ』（겨울연가）、ユン・ソクホ監督、20 話。KBS2、2002 年 1 月 14 日-3 月 19 日、DVD（ワーナー・ホーム・ビデオ、2009 年）。

『ペパーミント・キャンディー』（박하사탕）、イ・チャンドン監督、East Film／NHK、1999 年、DVD（アップリンク、2001 年）。

『モロッコ』（*Morocco*）、ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督。パラマウント映画、1930 年、DVD（ジュネス企画、2006 年）。

●たばこを吸えない男性と吸う女性——小津安二郎映画に見る戦後の喫煙と女性の関係

正清 健介（まさきよ けんすけ、一橋大学大学院言語社会研究科 博士研究員）

はじめに

1949 年、大蔵省専売局が行っていた専売事業を受け継ぐ形で日本専売公社が発足します。翌年にはたばこの割当配給制度が廃止され、完全自由販売となります。こうした販売形態の変化に伴い、たばこの消費量は著しく増大します。1 人あたりの消費本数は、1945 年時点では 310 本しかありませんでしたが、日本専売公社が発足した 49 年には 1000 本となり、62 年にはその約 2 倍の 2090 本にまで増大します（公益財団法人健康・体力づくり事業財団「統計情報：販売本数」）。たばこは、戦前、専売制の下、国家の財政を支える課税対象商品として日本全国で広く製造・販売が行われましたが、戦後になって消費の拡大に伴いその産業は急成長を遂げました。たばこが戦後、日本国民にとってより身近な嗜好品となったという意味で、たばこは戦後風俗の 1 つに数えることが可能です。

このような時代背景を反映してか、当時の日本映画には喫煙シーンが散見されます。戦後風俗に無関心だったとされる小津安二郎の映画も例外ではありません。戦後の小津の 15 作品すべてにおいて、喫煙シーンを確認することができます。蓮實重彦は映画におけるたばこの機能には、劇的な演出効果につながる機能、風俗を表現する機能、審美的に煙の存在を示す機能の 3 つがあると指摘します（蓮實 209-210）。そこで、本発表では、この前者 2 つの機能を準拠枠として小津映画におけるたばこの機能を考察したいと思います。

I. 男性の喫煙

まず、劇的な演出効果につながる機能について見てみたいと思います。小津映画に登場する喫煙者は、当時の多くの日本映画でそうであったように女性よりも男性の方が圧倒的に多いことがわかります。本発表が着目したいのは、男性がたばこを吸おうとするものの途中でたばこが吸えなくなってしまうシーンです。例えば、『東京物語』（1953 年）の山村聡演じる幸一の場合について見てみたいと思います。

町医者である幸一は、映画の序盤、夜の家族団欒のシーンにおいてたばこを吸っており、彼が喫煙者であることがいち早く示されます。幸一は、上京していた両親を見送る東京駅のシーンでもたばこを吸っています。ところが映画終盤、母親の危篤という知らせを受け、今後について妹と話し合う診察室のシーンでは、幸一はたばこを吸うまでには至りません。

シーン上映：小津安二郎『東京物語』（1:38:05-41）

幸一はたばこを口に咥え、マッチ箱を手にはしますが、その瞬間、画面外で引戸の音が鳴ります。幸一はその音に反応する形で顔を上げ、そして立ち上がると同時にたばこを口から外してしまいます。画面外で引戸の音を鳴らしたのは急患です。この突然の急患の登場により、幸一はたばこを吸うことが果たせずじまいとなります。

このような「喫煙の未遂」とも言うべき事態は、この幸一に限らず、他の小津映画の男性登場人物の身にも多々起こります。それは、『宗方姉妹』（1950 年）の上原謙演じる宏であり、『早春』（1956 年）の高橋貞二演じる青木であり、『東京暮色』（1957 年）の藤原釜足演じる義平であり、『浮草』（1959 年）の中村鴈治郎演じる駒十郎です。これらの男性達に皆共通するのは、何か外的要因によってその喫煙が中止に追いやられるという点です。では、そのような事態が起こるシーンにおいて、たばこはどのような機能を持っていると言えるでしょうか。例えば、『早春』の青木の場合について見てみたいと思います。青木が妻のテルミと妊娠について話すシーンです。

シーン上映：小津安二郎『早春』（1:13:46-14:42）

青木がちゃぶ台の上にあるたばこ箱を手に取り、一本取り出そうとします。すると鏡台の前で化粧をしている妻のテルミが「ちよいとここんとこかけて」と襟の後のホックをかけるよう頼みます。青木はたばこ箱を床に投げやり、テルミのところへ行き、ホックをかけます。そして元の場所に戻り座り込み、先ほど投げたたばこ箱を取り上げ、一本取り出します。すると、テルミが「出来たのかも知れない、ねえ、妊娠かもわかんないわよ」と言います。青木は、口に咥えたたばこにライターで火をつけようとしていますが、それを聞いて、急にライターを持った手を止めテルミの方を振り向き「だれ？」と言います。テルミが「あたしよ」と答えると、青木は口からたばこを外し「よせやい、そんなわけねえじゃねえか」と言います。以降、2 人の間で妊娠に関するやりとりが続き、結局、青木はたばこを吸わずじまいとなります。このように、青木がたばこに火をつけようとするものの、妻の妊娠という青木にとって初めて耳にする事柄によって火をつける手を止め、喫煙は中止に追い込まれてしまいます。つまり、『東京物語』の幸一が突然の急患の登場によってたばこが吸えずじまいとなったように、喫煙を未遂に終わらせる外的要因とは、男性にとって不意の出来事であることがわかります。そして、いずれの男性登場人物の場合でも、喫煙が未遂に終わることで、その不意の出来事に対する男性の驚きや憤りが示される結果となっています。したがってとりあえず、たばこはこれらのシーンにおいて男性の驚き／憤りを表す機能を持っていると言えます。

しかしここで注意しなければならないのは、このような機能を持つたばこは何も小津作品に限って認められるものではないということです。例えば、黒澤明『生きものの記録』（1955 年）を見てみたいと思います。主人公喜一への準禁治産者申立書が、三津田健演じる荒木判事によって読み上げられるシーンです。

シーン上映：黒澤明『生きものの記録』（9:35-10:19）

志村喬演じる原田は、たばこを咥え、マッチの火をたばこに近づけます。しかしその瞬間、荒木判事の「原子爆弾」という言葉を耳にして、手を振ってマッチの火を消し、たばこを口から外してしまいます。「原子爆弾」という言葉は原田にとって意外な言葉であり、たばこは喫煙の未遂という事態によって、原田の「原子爆弾」という言葉に対する驚きを表す機能を果たしています。次に溝口健二『夜の女たち』（1948 年）を見てみたいと思います。永田光男演じる栗山が愛人の夏子になじられるシーンです。

シーン上映：溝口健二『夜の女たち』（50:50-51:35）

栗山は咥えたたばこにライターで火をつけようとしませんが、高杉早苗演じる夏子の「あきれた人ね」という言葉を耳にして、急にライターを持った手を止め、たばこを口から外してしまいます。「あきれた人ね」という言葉は、栗山を憤慨させる言葉であり、たばこは喫煙の未遂という事態によって、栗山の「あきれた人ね」という言葉、もっと言えば、その言葉を使う夏子に対する憤りを表す機能を果たしています。

このような映画におけるたばこを使った演出が何に由来し、またいつ頃から始まったのかは今後調査の必要がありますが、いずれにせよたばこは当時、喫煙の未遂という事態によって男性の驚きや憤慨を表す機能を持つ小道具として小津作品のみならず当時の日本映画において常用されていたと推察されます。そこで本発表が次に着目したいのは、風俗の表現としての機能です。というのは、この機能にこそ、同時代の他の映画作品とは異なる小津作品独自のたばこのあり様が見て取れると思われるからです。

II. 女性の喫煙

日本専売公社が製作した 1949 年から 64 年までのたばこの広告ポスター^(註 1)を参照すると、56 年までのポスターにおける女性はおもっぱらたばこを贈答する女性として描かれ、喫煙の主体ではありません。この女性像には「女性は喫煙すべきではない」というタブーを読み取ることが可能です。先行研究によれば、この女性の喫煙をタブー視する社会規範は、明治 20 年代に儒教道徳、並びに良妻賢母主義思想を基盤に形成され始め、明治 30 年代後半に日本社会に定着したとされます（藤田 5-43）。そして大正期に入ると、女子教育関係者や、日本基督教婦人矯風会を中心にした女性キリスト教者たちにより、タブーの根拠として「母性役割」が強調されるようになります。館かおるは次のように述べます。

貯蓄儉約、家庭教育、社会風教、国民の保健、母性保護といった観点からの女性の喫煙への一般的な批判の論拠の中でも、たばこは健康上有害といった認識のうえに、とくに母子の心身に悪影響があるので「母たることを第一義とする女性は留意すべき」という規範が重視されたといえるであろう。（館 68-69）

つまり、女性の喫煙は女性自らによって「母性役割」を根拠にタブー視されるようになったということです。注目すべきは、この「母性役割」を根拠にしたタブーにより、喫煙しない女性が「母性を体現する女性」と見なされる一方、喫煙する女性が「母性を体現しない女

性」と見なされ、喫煙女性＝「母性を体現しない女性」というイメージが成立してしまったという事実です。「母性を体現しない女性」とは、矯風会の久布白落実らの言葉を借りれば「芸者、女給などの職業婦人、それから上流家庭の奥さん、貴婦人といった階級、つまり生活がぜいたくで刺激のほしい女性達」（館 69）とされました。

そして実際、昭和に入ると、そのイメージ通り喫煙は「女学生、タイピストや事務員といった職業婦人、女工などの労働婦人、作家や映画スター」の間で大流行し、風俗現象とまでなります（館 72）。それら「母性を体現しない女性」達が喫煙する動機は、「やせる」ため、「気分転換」、「精神コントロール」、というように様々でした。注目すべきは、その動機の中に、「モダン」「シック」という自己の魅力を引き立てる」という動機があったということです。このように、女性の喫煙は、喫煙者の多くが「職業婦人」と呼ばれる労働者であったことから女性の経済的自立と結びついていたと同時に、昭和モダニズムの下、女性の近代性とも結びついていました。

この大正期に始まる「母性役割」を根拠にしたタブーは、奇しくもサラ・ティズリーによる昭和初期の日本映画研究でも指摘されています。ティズリーは、映画法が制定された 1939 年までの現代劇を対象に、当時の日本映画において男性が喫煙することは「身分や職業を問わず当然である」（ティズリー 273）と述べます。それはつまり男性登場人物の全てが喫煙者だと思って間違いないということです。ところがこれに対して、女性登場人物は喫煙者と非喫煙者という 2 つのカテゴリーに区分されるとティズリーは指摘します。その上で、具体例として小津『非常線の女』（1933 年）、島津保次郎『隣の八重ちゃん』（1934 年）、五所平之助『マダムと女房』（1931 年）、清水宏『家庭日記』（1938 年）といった 1930 年代の松竹映画を取り上げ、喫煙女性と非喫煙女性の間にどのような基準が設けられているかを、人物の社会階層、身分、年齢に着目し明らかにします。この中でもティズリーが最も重要視する基準が「母性」に他なりません。

すなわち、母親である女性、及び将来は母親になる女性は喫煙してはいけないが、すでに母親としての役割を果たした女性や、母親にならない女性や、再生産以外の目的にセクシュアリティを表現している女性など、母性と縁が（もう）ない女性の喫煙は問題にされない。（ティズリー 284）

ティズリーが当時の日本映画に見出した「母性」を基準にしたこの喫煙規範は、当時の現実の日本社会に浸透していた「母性役割」を根拠にしたタブーと完全に一致しています。

ここで着目したいのは、喫煙が「問題」とされない女性の中でも「再生産以外の目的にセクシュアリティを表現している女性」と呼ばれる女性です。ティズリーは『隣の八重ちゃん』の姉妹の考察から、女性の喫煙がセクシュアリティに結びつき、「女性の性的な主体性」を示していることを指摘します。そして「たばこを吸うことは、身体でセクシュアリティを知っている女性と、「非性的」な女性を区別する機能を果たす」（ティズリー 276）と述べ、当時の日本映画に登場する「女性のセクシュアリティ」を職業にしている役柄は、多くの場合、喫煙者であることを指摘します。そして、清水宏『港の日本娘』（1933 年）や小津『朗かに歩め』（1930 年）を例に、たばこが「性的女性労働者」という職業の視覚的記号であることを明らかにします（ティズリー 276）。

このような昭和初期の日本映画に見られる喫煙女性と性労働との結びつきは、当時の日本社会で流布していた喫煙女性のイメージを反映するものであることは想像に難くありません。実際、堀千鶴子は「母性役割」を根拠にしたタブーに依拠しつつ、喫煙女性のイメージの1つとして「性的に放縱な女性といった嫌悪的なイメージ」を挙げ、そのイメージの極に「売春女性の喫煙」を見ることができると指摘します（堀 405）。注目すべきは、そのような喫煙女性のイメージが、第二次世界大戦を経て、戦後の占領期に最も強く現れたという事実です。堀は、戦後の街娼とたばこの関係を考察することで、喫煙女性と性労働の結びつきがどのように戦後の日本社会にイメージとして定着していったかを跡付けますが、女性の喫煙は、終戦直後、街娼、特にパンパンと結びつくことで、「嫌悪的な性的イメージ」を形成していました（堀 405-424）。

ところが、1957年、そのような性的イメージを払拭するようなたばこのポスターが現れます。先に述べたように、それまでポスターでは、タブーの下、女性はもっぱらたばこを贈答する主体として描かれていたわけですが、この1957年を境に女性がたばこを吸う主体として描かれるようになるのです。同ポスターのモデルは全て、司葉子、香川京子といった1930年代生まれの有名若手スターでした。ポスターにおいて彼女達の多くは「たばこは動くアクセサリ」というキャッチコピーと共にファッショナブルな衣装に身を包み、片手にシガレットを持っています。これらのポスターは、パンパンと結びつくことで占領期に強く現れた性的イメージとは無縁のものです。そして、数は少ないものの「働く女性」の喫煙が描かれるのもこの時期です。山崎明子はこの時期「女性の喫煙のファッション化」が推し進められたとしますが（山崎 157-161）、これは専売公社による女性客獲得のためのイメージ戦略の何ものでもありません。

注目すべきは、この専売公社によるイメージ戦略の5年も前、ちょうどアメリカによる占領が終了した1952年に小津が『お茶漬の味』（1952年）でファッショナブルな「働く女性」に喫煙させているという事実です。それは、銀座で洋装店を切り盛りするアヤの喫煙シーンです。

シーン上映：小津安二郎『お茶漬の味』（25:42-26:06, 1:08:53-09:01, 1:31:03-39）

この淡島千景演じるアヤに見られる喫煙女性像は、明らかに1957年以降、専売公社が戦略的に作り上げた女性像を先取りするものであると同時に、昭和モダニズムの延長線上にある戦後の喫煙と女性の関係をデフォルメされた形であれ示すものです。

ここで喫煙と女性の関係が実際どのようなものであったかを把握するために、当時の新聞記事を参照したいと思います。例えば、1950年3月27日付けの『読売新聞』の「女性とタバコ」と題された記事では「ポーズを作るために若い女がタバコをふかす傾向が戦後は増えてきた、女性喫煙者は戦前の二倍とみてよからう」（「[婦人と家庭] 女性とタバコ」2）とあります。また、同年11月23日付けの『読売新聞』の「喫煙と婦人」と題された記事では、専売公社中央研究所所長の仁尾正義が次のように述べています。

この頃婦人の喫煙が目立つてきた ツバクロのような格好をした唇で、ぐつと吸いこんでは男の顔などへ煙を吹きかける態のアプレ派は別としても、ことの外、中年以下のいわゆる若い女性の喫煙がよく見受けられる。（仁尾 1）

このように、1950 年には、女性の喫煙、特に「若い女性」の喫煙が日常化していたと推測されます。しかしだから言って、女性の喫煙に関するタブーが当時消滅していたわけではないことは言うまでもありません。当時の女性は、タブーを多かれ少なかれ意識し、時にそれに抗う形でたばこを吸っていました。例えば、1955 年 10 月 11 日付けの『読売新聞』に掲載された評論家の坂西志保による「女も吸ってよいはず」と題された記事には、そのようなタブーに対する抵抗が明確に示されています。

たばこやお酒は、男女を問わず吸いたい人が吸い、飲みたい人が飲めばいいでしょう。度を超さない限りあまり問題はないと思います。男性は吸ってもよいが女性は吸わない方がよいなどという理由が私には全然わかりません。（坂西 8）

これと合わせて参照したいのが、1962 年 7 月 16 日付けの『毎日新聞』に掲載された同じく評論家の石垣綾子による「女は・・・に反発して」と題された記事です。

わたくしがたばこを吸い出したのは関東大震災の直後のアメリカの救援物資で、たばこと巻き紙が別になっていた。待合いのおかみがキセルで吸っているくらいで当時女性がたばこを吸うことは結婚の資格を捨てることだった。わたくしは二十才くらいで学生だったが、何よりも女は吸っちゃいけないということに対する反発をやせたいからだった。文士などが神楽坂や銀座のカフェ・ブランタンによく集まっていたがわたくしもそこへ出かけてたばこを吸った。アメリカではラッキーストライクを吸っていた。一番うまいのはイギリスのたばこで、ピースもなかなかよいと思う。最近は肺ガンの恐れがあるなどと聞いて、ハイライトにしている。一日大体四十本くらい。（石垣 10）

このように、石垣は大正末期「やせたい」という動機と合わせてまさにタブーに対する抵抗から喫煙を始めます。そして石垣は、本記事が書かれた 1962 年に至るまで喫煙者であり、「一日大体四十本くらい」という発言からという発言からヘビースモーカーであったことがわかります。

重要なのは、坂西や石垣といった当時、「評論家」と呼ばれるような、社会的地位もあり、経済力もある女性が、『読売新聞』や『毎日新聞』といった全国紙において、タブーに対する批判を公然と示し、石垣に至っては「一日大体四十本くらい」というように自身の喫煙習慣を赤裸々に公言している点です。彼女達のような戦前に渡米し、戦後に日本で社会的地位を確立した還暦間近の女性達が全国紙で喫煙習慣を公言することで、当時の若い女性、特に坂西と石垣のような経済的に自立した「働く女性」達に多大な影響を与えたことは想像に難くありません。ちなみに、専売公社が発表した 1962 年の女性の喫煙率は 13.5%となっており（「公社：たばこ代千円台が多いー専売公社調査」10）、これは近年の喫煙率（平成 30 年度 8.7%）より高いことがわかります（公益財団法人健康・体力づくり事業財団「統計情報：成人喫煙率（JT 全国喫煙者率調査）」）。

以上を踏まえると、『お茶漬の味』のアヤに見られる喫煙女性像は、決して時代から遊離したものではなく、当時の喫煙と女性の関係を如実に反映するものであることがわかります。もちろん、その喫煙女性像には、小津が戦前目にしたであろう石垣のような神楽坂や銀座のカフェで文士たちに混じってたばこを吸う昭和モダニズムを謳歌する女性達へのノスタルジーがあることは否めません。アヤは確かに、『淑女は何を忘れたか』（1937 年）の有閑マダムに代表される戦前の小津映画に現れる喫煙女性の系譜に連なる人物です。しかし、それと同時にアヤは、戦後、喫煙女性＝性労働者というイメージが高まるさなか、そのようなマイナスイメージを物ともせずたばこを吸っていた戦後の女性達を反映するものでもあります。喫煙と性労働が強く結びついていた当時、小津はあえてその流布していたイメージを映画で利用しませんでした。例えば、『夜の女たち』と同じ 1948 年公開の『風の中の牝雞』（1948 年）では、小津作品には珍しく、前者の田中絹代演じる「大和田房子」の名に似た「小野田房子」という性労働者が現れます。しかしその喫煙シーンはありません。小津はくたばこを吹かす「売春婦」という定型化されたイメージを排し、それに対するオルタナティブとして性労働者ではない喫煙女性の姿をフィルムに収めました。それは例えば、『長屋紳士録』（1947 年）のおたねであり、『早春』のしげであり、『お早よう』（1959 年）の加代子です。

シーン上映：小津安二郎『お早よう』（1:20:58-21:56）

おわりに

日本社会に浸透していた喫煙女性の性的イメージは、戦前から日本映画において人物造形のための 1 つのツールとして利用されていました。映画において女性の喫煙は、規範からの逸脱、もっと言えば性的なイメージを持っていたと言えます。映画で女性がたばこをひとたび口にすれば、多くの場合その行為は、その女性がタブーを破る逸脱者であり、母性を体現しない性的に放縦な女性であることを示す記号となりました。そのような記号の使用例は、例えば、黒澤『わが青春に悔いなし』（1946 年）で原節子演じる幸枝が虚勢を張ってたばこを吸おうとするシーン、溝口『雪夫人絵図』（1950 年）で浜田百合子演じる綾子が飲酒しながら喫煙するシーン、成瀬巳喜男『浮雲』（1955 年）で高峰秀子演じるゆき子がパンパンになったのちに喫煙するシーンなど、枚挙にいとまがありません。

ところが、戦後の小津映画で描かれる女性の喫煙にはそのようなセクシャルな記号性がほとんど見当たりません。それは、先行の小津映画研究が度々指摘してきた小津の社会的無関心から説明されるべきものではありません。『非常線の女』で当時大流行していたヨーヨーを取り入れたように、また、『お早よう』で当時台頭していたテレビを取り入れたように、小津は常に時代の風俗・流行を自身の映画に積極的に取り入れていました。この点で「小津作品が利用したのは、「日本の伝統」と呼ばれるようなある無定形の実体ではなく、彼の時代の大衆文化である」と述べたデヴィッド・ボードウェルは正鵠を射ています（Bordwell 30）。したがって小津が喫煙女性の性的イメージを利用しなかったのはある意味で時代に背を向けた行為だったとはいえ、小津が一切合切の現実を無視していたとは一概には言えません。『お茶漬の味』のアヤに代表される喫煙女性像は、小津が彼なりの視点で当時の喫煙と女性の関係を

作品に導入したものです。その意味でそのような小津が残した性的イメージを排した喫煙女性達の姿は、当時の喫煙と女性の真の
関係を知る上で貴重な映像資料となっています。

註 (1) 本発表で使用了たばこ塩の博物館編『ポスター1』(たばこ産業弘済会、1987 年) より引用した。

引用文献

石垣綾子「[ひとこと] 女は・・・に反発して いやなのは気どった吸いかた」、『毎日新聞』1962 年 7 月 16 日東京朝刊、10 頁。

公益財団法人健康・体力づくり事業財団「統計情報：販売本数」、「厚生労働省の最新たばこ情報」、

<http://www.health-net.or.jp/tobacco/product/pd070000.html> (最終アクセス 2019 年 11 月 13 日)。

公益財団法人健康・体力づくり事業財団「統計情報：成人喫煙率 (JT 全国喫煙者率調査)」、「厚生労働省の最新たばこ

情報」、<http://www.health-net.or.jp/tobacco/product/pd090000.html> (最終アクセス 2019 年 11 月 13 日)。

「公社：たばこ代千円台が多い——専売公社調査」、『毎日新聞』1962 年 4 月 3 日東京朝刊、10 頁。

坂西志保「女も吸ってよいはず 評論家坂西志保女史の話」、『読売新聞』1955 年 10 月 11 日朝刊、8 頁。

館かおる「女性の喫煙についてのディスコースとジェンダー規範 大正・昭和戦前期を中心に」、館かおる編『女性とたばこの文化誌
——ジェンダー規範と表象』世織書房、2011 年、45-81 頁。

ティズリー、サラ「昭和初期日本映画における喫煙表現と社会的アイデンティティ形成」、館かおる編『女性とたばこの文化誌 ——ジェ
ンダー規範と表象』世織書房、2011 年、263-285 頁。

仁尾正義「[一日一題] 喫煙と婦人／仁尾正義」、『読売新聞』1950 年 11 月 23 日夕刊、1 頁。

蓮實重彦「映画にとってたばこは何か 紫煙がつくる劇的効果と審美的演出」、『Voice』平成 30 年 7 月号、No. 487
(2018 年)、株式会社 PHP 研究所、204-214 頁。

藤田和美「近代日本における女性の喫煙規範の成立」、館かおる編『女性とたばこの文化誌 ——ジェンダー規範と表象』世織書房、
2011 年、5-43 頁。

「[婦人と家庭] 女性とタバコ／若さや水々しさが消えます」、『読売新聞』1950 年 3 月 27 日夕刊、2 頁。

堀千鶴子「占領下における女性とたばこ」、館かおる編『女性とたばこの文化誌 ——ジェンダー規範と表象』世織書房、2011 年、
405-424 頁。

山崎明子「昭和三〇年代のたばこ広告ポスターにおける女性像と新たな規範」、館かおる編『女性とたばこの文化誌 ——ジェン
ダー規範と表象』世織書房、2011 年、149-172 頁。

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988. 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。

● 1920 年代における映画シナリオライティングマニュアルの分析

溝淵 久美子（同朋大学他 非常勤講師）

はじめに

本発表では、1910 年代半ばから 1920 年代までのトーキー移行期以前の日本における映画シナリオライティングマニュアルの分析を通して、それらが同時代の「映画」に対していかなる機能を果たしたのか、もしくはその可能性があったのかを考察した。

まず、本発表の背景を三点提示した。一点目は、日本における「映画」の変容のプロセスにおけるシナリオの登場と映画ジャーナリズムの勃興である。映画史家の小川佐和子によると、1910 年代半ば以降の日本映画はそれまでの「〔引用者註：ロングテイクを多用し、演劇や美術、文学を土台にした〕 伝統に依拠するヨーロッパ映画」から「アメリカから入ってきた新しい映画言語」へと同調していった（277）。こうした背景にはアメリカ映画の世界的な広がりとともに、同時期の日本での純映画劇運動による日本映画の「近代化」も大きな要因として挙げられるだろう。女形の廃止と女性俳優の採用、弁士の廃止と「新しい映画言語」への同調を目指す純映画劇運動では、その支持者たちが映画製作にシナリオを採用ようになる（新藤 12-20；田中 282-284）。だが、純映画劇運動の支持者たちにとって、シナリオは「新しい映画言語」をスクリーンに再現していくための媒体というだけでなく、ハリウッド式のシナリオを中心とした撮影プランニングを実現するための媒体でもあった（Barnadi No.129/8160）。また、純映画劇運動の中で、映画雑誌や映画に関わる書籍の出版といった映画ジャーナリズムも勃興し、1917 年には帰山教正がハリウッドの映画理論や映画製作を紹介する『活動写真劇の創作と撮影法』を出版した。

第二点目は、先述した純映画劇運動に強い影響を与えたアメリカ映画におけるシナリオの変容と、そうしたシナリオの書き手となった「創造的なアウトサイダー」に関することだ。1907 年にカレム社が製作した『ベン・ハー』（シドニー・オルコット他監督）に対して、同年に出版社ハーパー＆ブラザーズ社が自社の出版物の著作権を侵害したとして訴訟を起こしたことをきっかけに、オリジナルシナリオの需要が高まった（Price No.1170/6791-No.1177/6791）。さらに、1912 年頃からシナリオを中心としたアウトラインからコンティニューイテスキプトへとシナリオの形態が変容していく。その担い手となったのがジャーナリストやショートストーリーの作家がその担い手となったスタジオ付きの常勤ライター、そして一般公募を通じてシナリオを寄稿していた映画学校の生徒を含めたアマチュアの書き手である。映画史家のアン・モレイは、こうした映画産業の外側にいる観客でありながらシナリオを執筆することで映画製作に関わった人々のことを「創造的なアウトサイダー（creative outsider）」と呼ぶ

(Morey 74)。こうした「創造的なアウトサイダー」を育成したのが、1918 年にフレデリック・パーマーが設立した通信教育学校・パーマー脚本協会等のシナリオライターの養成学校である(滋野 287; 森 1-2)。それらはシナリオライター志望者の映画産業での成功を謳いながらビジネス化していき、とりわけ女性の映画産業での就業の道を切り拓いていくことになる(Curran 122-123)。養成学校で使用するテキストによって、シナリオライティング法のマニュアル化が進み、コンティニューエインナリオのフォーマットが標準化するとともに、語りの原則（明快なキャラクター、心理的因果関係、アクションの重視、わかる物語、場所・時間・筋の三一致、等）が構築されていった(Bordwell et al. 180-195; Palmer 22-47)。

第三点目は、日本において映画産業の外側で創作を行っていた「創造的なアウトサイダー」の存在である。日本の場合、こうした「創造的なアウトサイダー」を大きく二分することができるだろう。一つは、自らカメラを手に取って撮影を行い、フィルムを現像し、上映会で披露していたアマチュア映画に携わった人々である。1920 年代から 1930 年代の日本の代表的なアマチュア映画集団であったパターベビー倶楽部の実状と活動を詳細に追った後藤一樹によると、その担い手となったのは、映画機材を購入することが可能な財力、カメラの扱いや現像といった工学的・化学的知識、そして東京を中心とする会員のネットワークを有する、都市部富裕層の男性であった。また、こうしたアマチュア映画で題材となったのは日常生活などの記録であり、劇映画は傍流のジャンルとみなされた（後藤 113-121）。もう一つが、本発表で焦点を当てる映画脚本（筋書、脚本、シナリオ）の公募懸賞への応募者である。こちらは、最低限の日本語のリテラシーさえあれば、年齢やジェンダー、居住地などを問わず誰もが応募することが可能であった。また、こちらは劇映画の創作を中心としており、映画産業への入り口としても機能した（溝渕 119-123）。

後述する通り、1908 年の吉澤商店による映画筋書の公募を嚆矢とする、映画脚本の懸賞公募には映画産業の外側にいる「創造的なアウトサイダー」も積極的に応募していた。しかし、必ずしも募集側が満足するような形式や質、応募マナーを備えた作品が投稿されたわけではなかった。応募する側にとっては、新しい表現メディアである映画脚本の書き方を体系的に学ぶ媒体が必要であった。一方で、審査する側もその認知的負荷や身体的精神的労力を軽減し、懸賞公募をうまく機能させるための媒体を必要とした。

1920 年代、公募を出し審査する側＝インサイダーと応募者＝アウトサイダーとの対話的な関係から数多くのライティングマニュアルが出版されることになる。後に触れる通り、こうしたライティングマニュアルによって、映画の本質論や語りのあり方、映画用語やフォーマット、あるべき投稿者の姿、映画産業のシステムや慣習といった脚本やシナリオを書き、応募するために必要な事柄が整理されることとなった。とりわけ、1926 年の活動写真「フィルム」検閲規則の施行以後は、検閲の基準もライ

ティングマニュアルに盛り込まれ、国家に従う「創造的なアウトサイダー」としての身体を形成していくことが要請されるようになる。「創造的なアウトサイダー」たちは、書くこと・書こうとすることで、「書き方」とともに、同時代の「日本映画」にかんする様々な事柄を学び、適切な知識を持つ「映画観客」としても教育されることになったのである。

I. 1920 年代までの日本における考案・筋書やシナリオの募集

次に、日本において映画シナリオのライティングマニュアルが必要になった背景を示すために、1920 年代までの映画のストーリーのアイデアやプロット、シナリオの懸賞公募の状況を提示した。

アメリカで映画シナリオの懸賞公募が映画産業の外部に新たな書き手を求めたのと同様に、日本でも 1908 年の吉澤商店による「活動写真の考案」募集を皮切りに、製作会社や映画雑誌、官公庁、様々な法人組織や団体から「考案」や「筋書」、「脚本」といった言葉で映画の物語のアイデアやプロット、シナリオなどの公募が行われた。特に、製作会社や映画雑誌による懸賞公募は、「日本映画」というものを刷新していくにあたり、映画産業の外部にいる人々を巻き込み、新たな映画を製作していくことそのものを宣伝していくねらいがあったと考えられる。

吉澤商店は 1908 年 5 月には目黒行人坂撮影所の開設を機に（岸 794-795; 『やまと新聞』6）、1909 年 1 月には佐藤紅緑を顧問に考案部設置をしたことを機に、巖谷小波、押川春浪、佐藤紅緑らを審査員に迎え、新作映画を製作することを目標に映画考案を募集した（『活動写真界』9）。

また、1918 年 4 月の雑誌『活動之世界』による脚本の公募では、その頃の「新派式」の日本映画が「技巧」「思想」両面において「いふに忍びないやうな有様」であり、「良好なる脚本」によって「新光明」が得られることを訴えた（14-15）。そこで応募者たちには「現在の新派式ではなく純正なる意味に於ける映画劇的なこと、即ち言語を主にせず人物の心理描写及び活動の暗示を主とすること」「様式は可成的組織的で描写は明瞭であること」「一場面の活動を主にするよりも、場面と場面との推移に必然性を持たせること」といったように、ハリウッド的な語りの原則に基づく脚本を求め、その点において「本社の懸賞募集は全く新しい様式の試みである」と主張した（15）。

1926 年 6 月の文藝春秋社（『映画時代』）による映画脚本公募でも、「[引用者註:文藝春秋社から『映画時代』を創刊し]此の新興芸術に対する我等の発言権を獲ると同時に、亦応分の奉仕をこなさんとするものである。此の新しき計画のプレリュードとして、左記の条件の下に日本映画界の暁鐘たるべき芸術的映画脚本を募集することに決した」（『キネマ旬報』229 号 25）と、「芸術映画」としての新しい日本映画の潮流を打ちたてようとする意気込みがうかがえる。さらに、審

査員には山本有三、谷崎潤一郎、橘高廣、久米正雄、森岩雄、村田實、菊池寛、岸田国士らを採用し、「宣伝映画、御用映画の懸賞募集以外、真に選ばれたる選者と自由なる条件とを以て諸君の力作を俟つものは本懸賞募集を以て嚆矢とする」と、この公募が懸賞公募そのものとしても新しいものであることを印象づけた（『キネマ旬報』229号 25）。

同年 7 月には、『映画往来』が映画脚本研究会を設立するために映画脚本の懸賞公募を行った。この研究会の賛助会社は日活、松竹、帝キネ、東亜、マキノプロダクション、タカマツプロダクションで、同人は鈴木重三郎、佐藤雪夫、小林正、岩崎秋良、飯島正、古川緑波、岡村章、山本緑葉といった『キネマ旬報』関係者を中心としたものだった。この募集も「良き映画脚本を広く全国から求め、之を映画会社に提供し、撮影せしめ映画界の向上進歩発展に資するを目的」としており（『映画往来』2 巻 19 号 64）、日本映画の刷新を目指すものであった。「本会は世上行はれる懸賞募集とは自ら其類を異にし」という通り（『映画往来』2 巻 19 号 64）、この公募は吉澤商店や文芸春秋社のものとは異なり、長期的なシナリオライターの育成を目指すものであった。「広く世の有名無名の士」を募り、入会金を 1 円、会費毎月 1 円を納入の上で、会員の脚本を選者（森岩雄、田中栄三、近藤経一、橘高廣、星野辰男、益田甫、小田喬、村田實、ジャック阿部、溝口健二、牛原虚彦、島津保次郎、池田義信、大久保忠素、寿々喜多呂瞿平、田中三郎、徳川夢声）が審査して映画化し、撮影権利金は会員に、二割を手数料として会に納入するというシステムだった。映画化できる水準に達していないものは、選者の手で添削して返送することになっていた（『映画往来』 64-65）。設立メンバーの一人であった鈴木重三郎は、森岩雄、田中栄三、益田甫ら日活の金曜会と連携した上で、この会を「脚本ブローカー」として「商売」化していき、ハリウッドの「フレデリック・パーマーの脚本協会のやうな完全なものに将来はし度い」と考えていた（鈴木 66-67）。

だが、こうした懸賞公募は必ずしも成功したわけではなく、現在確認できているものでも長期的に行われたものは皆無である。実際に審査に携わった人々からも、募集広告における意気込みとは対照的な失望や不満がうかがうことができる。例えば、吉澤商店の考案部の顧問であった佐藤紅緑は、吉澤商店の応募作に対する「応募者の考へが幼稚」との講評を述べた上で、その要因を①外国映画の模倣が多い、②思想が浅薄で新奇さが無い、③映画と演劇の脚本の区別がついていないと考察する（4）。また、『活動之世界』の募集に寄せられた作品に対して、編集局は日本映画が西洋のものに劣ると評し、「作者が映画の本質を十分に理解してゐない為」、さらに「同時に作者が確固たる人生観及び芸術観を持ってゐない為」に「何としても映画の基調となるべき脚本の愚劣な点」がその「最大の原因」（2）であると述べる。

II. 帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』

1917 年に飛行社から刊行され、1924 年までの間に 10 刷(岸 795)の版が重ねられた帰山教正の『活動写真劇の創作と撮影法』は、日本における最初期の、かつ最も影響力を持った映画理論書である。

この帰山の著作を日本における映画シナリオの歴史という文脈から見て画期的な点は、1917 年の段階で物語のアイデアの出し方やアウトラインと、ライティングのルールや技法を分化していたことだろう。先述した 1920 年代以前の懸賞公募では、「脚本」の公募であると謳いながらも「考案」「筋書」といった、シナリオ形式のものでない作品の募集が行われており、アイデアやアウトライン、シナリオ形式の作品といったものの区分が募集側でも曖昧であったことがうかがえる。そうした状況に対し、帰山の著作では第 3 章で考案について、第 4 章で脚色について、補遺で「実用的脚本の書方」といったように、「考案」や「脚色」、シナリオライティングそれぞれの役割や作業の違いというものを明確に区別している。それは、純映画劇運動の支持者であった帰山が、日本映画の刷新のために「新しい映画言語」に同調しようとしたのと同時に、ハリウッド式のシナリオを中心とした映画製作を目指しており、そのためには撮影プランニングに適した映画シナリオを日本で普及させる必要があったからである。本書で帰山は脚本というものが「活動写真劇製作の原本」であり、「劇の価値何如は大部分脚本によつて決定」と述べる(41)。そのために、「各場面毎になるべく自然な演出法の出来得る如く脚色すること」(42-43)、人物設定は詳細に記述すること(46-47)、シナリオ中に「舞台面の広さ」(「七分身」「全身」「大写」等)「切り返し」「説明文」「挿入台詞」「別写し」等を記述すること(48-50; 53-66)、俳優のアクションとともに、「背景動作」も記述すること(52)といった、弁士を排するような「新しい映画言語」を実現し、それに沿って撮影できるようなシナリオを書くように支持する。また、帰山は「脚色の書き方は、名文を要しない、只順序を正しく立てて、一つの事、一つの事と順序に分けて書いていく方がよい」(66-67)、「出来るだけ簡単に分りやすくすることが必要」(50-52)と、「活動写真劇製作の原本」である映画シナリオが文学作品とは異なる媒体であることも強調し、こうしたシナリオのとらえ方に基づいたライティング法が「米国法の活動写真脚色書式」であることを明言している(66-67)。

III. 1920 年代のシナリオライティングマニュアル

帰山教正の『活動写真劇の創作と撮影法』を引き継ぎつつ発展したものとして、1920 年代に出版されたシナリオライティングマニュアルをとらえ、まず出版の状況を示した(参考文献表参照)後、内容の分析を行った。

帰山の著作は 1917 年の刊行から 1924 年までの 7 年間に 10 刷(岸 795)もの版が重ねられたが、1920 年に入ると、より実践的なライティングマニュアルが次々に出版され始めた。先述したような映画シナリオの懸賞公募の増加を通して、応募原稿の水準の向上や、審査の認知的負荷を下げるためにフォーマットの統一を行う必要があることが明らかになったからだ。そのことは、ライティングマニュアルの序文や本文の中でも説明されている。藤本鷗谷は「有力なる新聞や雑誌で『ストーリー』や『映画脚本』や『映画小説』等を莫大な賞金をかけて募集したり、或は文部省や、内務省や逓信省や復興局等の官省方面に於いても筋や映画脚本を募集したりしたことから原因して居るかとも考へられる」(5) と、懸賞公募とライティングマニュアルの関係を考察する。また、出口競や橘高広は「脚本を募集するところへ寄せられる脚本の皆が皆とは申しませんが、まるでコツを知らない」(出口 1)、「映画劇作法の一般的知識をも、応募者は心得て居ないのがあるらしく、活動写真の見巧者や所謂ファンが、面白半分に試作するのが大多数を占めて居るものと思われる」(橘 7)と応募作に対する不満を漏らす。川添利基は「[引用者註：応募者各自が使いたい原稿用紙を使い、フォーマットがまちまちで]いろいろの形がまじつて居ると、選者がそれを読むのにかなり疲れを覚える」と審査の苦勞を明かしている(174)。

1925 年以降に出版された映画シナリオライティングは様々な形式のものがあるが、その内容は大きく 7 点に分類することができる。①「映画(映画劇)」の本質論、②製作プランニングを支える媒体としてのシナリオ、③映画にかんする専門用語とその解説、④ハリウッド的語りの原則、⑤シナリオのフォーマットとその見本、⑥原稿用紙の使い方と応募の作法、⑦採用できないシナリオ、である。

①「映画(映画劇)」の本質論

ほとんどのライティングマニュアルで共通するのは、映画シナリオの形式や執筆スキルではなく、まず映画とは何か、映画劇とは何かといった「映画の本質論」が語られる点である。それは、「映画がいかなるものであるかを識らずに、シナリオを書くことは出来ない。シナリオを学ぶことは、結局、映画を学ぶこと」(武田 12)といった見解に基づいているからだ。藤本鷗村は「白と黒の光線に依つて映出された『影』に依つて物語を展開させ、思想を伝える芸術」「その光と影」は「俳優の動作に依つて」「常に動いてやまない」「流動の芸術ともアクションの芸術とも云はれる」(9)と「映画」を定義する。また、玉文社の『新文章精講』では、モノクロやサイレントといった要素、「扁平」であることを「映画」というメディアの「不完全」な要素としながらも、「普通の劇では、到底表はす事の出来ぬ空中海底及び超自然物、神秘的なものを自由に示す事が出来、時間も一切自由」であることや、クローズアップ、トリック撮影といった要素に独自性を見出している(708-709)。

②製作プランニングを支える媒体としてのシナリオ

「映画の本質論」の次の段階で、映画脚本・映画シナリオが映画製作の中で「青写真」としての役割を果たし、したがってアイデアやアウトラインと区別したものとして書かれなければならないということが説かれる。武田晃は「映画と映画脚本との関係は、丁度建築とその設計図との関係に等しい。つまり、映画脚本は、映画製作上のプランを文字で書き綴ったものである」とシナリオ中心の撮影プランニングを前提とした映画シナリオ観を示す（9）。また、藤本鷗谷や小路玉一もシナリオを映画の「設計図」としてとらえ、「ストーリーが完全に総ての条件に当てはめて書かれて居れば、あとはただ、それぞれの映画的形式に従って書けばいい」（藤本 63）ため、そうした作業である脚色は小説等とは異なりシステムティックにできると説明する（小路 223-224）。また、ハリウッドの映画原作者でありシナリオライターでもあったエリナ・グリンの著作の翻訳を通して、「コンティニュイティ執筆の技術を会得すればどの撮影所へ行っても脚本部員になるだけの資格を具へることが出来る」とハリウッドにおけるシナリオライターの有用性も伝えられた（グリン 157）。

③映画にかんする専門用語とその解説

映画製作の設計図としてのコンティニュイティシナリオの実践のために、映画にかんする用語集はライティングマニュアルの中でも特に必要不可欠な要素であった。こうした用語集では、「別写(インサート)―手紙、名刺、新聞記事、書物の一頁等を、大寫で画面中に挿むことを言ふのです」「俯瞰撮影(バース・アイ・ビュー)―上から見下ろすやうに撮す撮影方法です」というように撮影等の用語の原語と日本語の訳語を併記し、それに対する簡単な説明を加えたり(川添 97)、「対話字幕は Spoken Title スポークンタイトル 略号(SPT)」「大寫の語は、Close Up クローズアップ 略号(CU)」というように略号を記載している(小林 42-43)。これはとりもなおさず、マニュアルの執筆者たちが、これから映画シナリオを書こうとしている人々に対し、こうした「新しい映画原語」に同調するような表現技法を用いた映画を想定した作品を生み出してほしいという期待の現れだろう。

④ハリウッド的語りの原則

さらに、シナリオ執筆における、物語の展開やそれを支える登場人物のアクションの構築の段階において、心理的因果関係、アクションの重視、理解しやすい物語、場所・時間・筋の三一一致、明快なキャラクターといった、パーマー脚本協会などのライター養成学校のテキストにあるようなハリウッド的な語りの原則が取り入れられていった。翻訳紹介されたグリンのマニュアル

の中でも、「統一と動機」を重視した上で登場人物と他の人間や社会との「葛藤」に基づく心理的な因果関係を重視して物語が展開していくようにシナリオを構成すること（グリーン 158-163）が求められており、日本で書かれたライティングマニュアルの中にも、コンティニュイティとは「人物の動作を主として綴られたる劇筋」であり（武田 310）、「葛藤或いは闘争のないところに劇は生まれ来ません」「闘争或いは葛藤の起る前にその原因が説明されねばならず」「論理的帰結の法則を破ってはならない」といった同様の記述が見られる（藤本 39-42）。また、小田喬はやや批判的に「至極簡単で要領を得た人物が、映画劇の主人公として選ばれる」と指摘し、当時のハリウッド的な「新しい」映画において、キャラクターの造形の上でステレオタイプともいえる明快さが求められていたことを的確に見抜いていた（7）。さらに、こうした物語上の原則のみならず、例えば村田実 はジョセフ・フォン・スタンバーグ監督の『暗黒街』（1927 年）や『紐育の波止場』（1928 年）の場面の緊迫性と字幕やショットの数の関係を分析し（40-46）、藤本鷗谷は「字幕の力を借りなければ、十分なる映画劇はつくれない」（91）と述べるなど、弁士を排し、映像の力で語る「新しい映画言語」に基づく映画シナリオを目指した。

以下に挙げるシナリオのフォーマット、原稿用紙の使い方や応募の作法、採用できないシナリオといった、より実践的な要素からは、映画シナリオの公募が募集側の期待通りには上手く機能しておらず、審査そのものに苦心するような作品や原稿が送付されていたことがうかがえる。

⑤シナリオのフォーマットとその見本

多くのライティングマニュアルの実践的な執筆指南の中で読者に対して最初に注意していたのは、シナリオのフォーマットに慣れるということだった。「先づ、初心の間は一定の条件に従つて、慎重なる作り方を」（小林 49-56）望み、「正規のシナリオには略筋、配役と各役に出場の場面番号、扮装、大小道具、屋内セット撮影場面の数と種別、屋外及びロケーションの数と種別を細記」（寺川 101）するような映画撮影に適したシナリオのフォーマットを流通させようとし、「日本のシナリオの適例」として谷崎潤一郎「雛祭の夜」を掲載した（寺川 107-109）。こうしたハリウッド的なコンティニュイティシナリオだけではなく、衣笠貞之助監督の『狂った一頁』やルイ・デリュックの作品のシナリオなども例示される。だが、そうしたシナリオは例外的なものとして挙げられ（藤本 85-87）、ハリウッド的なコンティニュイティシナリオを中心とした映画シナリオ観が構築されることになる。

⑥原稿用紙の使い方と応募の作法

シナリオのフォーマットとともに、応募の作法を身につけさせることも募集側の課題であった。東亜キネマや松竹でシナリオライターを務めていた川添利基は同社で用いていた原稿用紙の見本を書籍の紙面で示しながら、「普通を書くには、私達が一番手に入れやすい四〇〇字詰め(二〇字詰め二〇行)の原稿用紙で結構です」と指示し、応募のフォーマットを整えようとする(125)。また、「諸君が原稿を書く場合は、極めて丁寧に書くことも必要な条件」(小林 65)であることや、「選者に読んで貰ふ為には、綺麗に真面目に書くことが第一の要件」(藤本 94)であることを審査側の立場から訴える。さらに、「題、人物、背景等は決して落としてはいけません」、「原稿の最初或は最後に必ず自分の住所姓名を書き入れて置くことを忘れてはなりません」、「返送料は必ず同封すること」、「封筒には、赤インキで原稿在中とすることは、他の新聞雑誌に原稿を送る場合と同様です」といった応募の作法を細かく説明したり(藤本 94-96)、「送った脚本について、忙しい作者や監督を訪問しないこと」という注意をしたりと(武田 212)、懸賞公募における募集側の苦心がうかがえる。

⑦採用できないシナリオ

また、こうしたライティングマニュアルにおいて、その書き手たちは映画産業のアウトサイダーをインサイダーとして迎え入れるべく、映画産業の従事者にとって重要な情報を明かしている。松竹下加茂のシナリオライターであった前田孤泉が「会社付の映画脚本家といふものは、仲々つらい商売である。先づ検閲の目が厳重に光つてゐる。(略)兎に角、検閲制度の鮭のやうな目が変らない間は、脚本家は仲々思ふ存分のもので書けないといつてもよろしいだらう。次は資本家である。安く上つて面白くて、為になつて、早く出来て……(略)それから監督氏の意嚮である。(略)またもう一つの苦手は映画批評家である」(65)と、シナリオライターが何の制限もなく自由に作品を書けるわけではなく、検閲や映画産業、観客との関係を常に意識しているという内容のエッセイを『キネマ旬報』誌上で「映画ファン」へ向けて書いている。このような「制限」はシナリオライター志望のアウトサイダーたちに対しても、執筆のための常識としてライティングマニュアルの中でも必須の記載事項となっていく。松竹の映画脚本家であった野田高梧の「特に皇室に関するものだとか、或は費用の嵩むことだとか、又は要塞地帯の背景等、撮影困難なる事を書かない様に注意する必要がある」(228)という言葉が示すとおり、一つは映画産業の制作システムや慣習に関わることである。小路玉一は映画シナリオを擬人化して、作品の企画から完成までに起こることを語るという体裁で、映画製作のプロセスを説明した(233-234)。また、出口競は自らが関わった『アルプスの花』(1920 年、国活)の製作予算や撮影費の内訳を明かし、製作費の点から実現可能なシナリオを執筆させることを意識させている(19-28)。もう

一点は検閲に関わる事柄である。とりわけ、初の全国統一の検閲規則である 1925 年 5 月の活動写真「フィルム」検閲規則施行前後に発行された執筆マニュアルでは、同規則における検閲基準である「公安 皇室・朝憲紊乱・国家の威信・社会組織に対する思想・民族確信・国交・社会紛議・国体的闘争・犯罪の誘発・公務の執行に関わるもの」、「風俗 敬神・崇祖・信仰・残酷・醜悪・姦通・淫蕩・卑猥・人の名誉・業務の荒廃・教育上の支障・児童の悪戯・家庭の風習に関わるもの」（牧野 179-180）という内容を含まないようにとの注意がなされる。出口競は皇室・犯罪教唆（猥褻）・児童（教育・家庭）に分け、検閲の「標準」を説明していく（29-41）。また、小林定美は「国家の安寧、社会の秩序、善良なる風俗等を乱すやうなこと」や「余りに不快なる主題、病的、或は奴隷のごとき賤民の生活等を余りに如実に示したるが如きもの」（47）を描くことをやめるように言う。だが、このような注意がライティングマニュアルという媒体においてなされることで、最も注意しなければならない点は、応募する脚本を入賞させ、映画化させるために守らなければならない規則であるということをインサイダーの側が明記していたことである。武田晃は「どこかの会社で製作されることを期待して書くシナリオならば、以上の規則は必ず守らなければならぬ」（205）と述べる。また、日本におけるパーマー脚本協会として『映画往来』の脚本研究会を立ち上げた鈴木重三郎は、「読物としての脚色であつたらうが知らず実際製作を望むのでしたら避けて頂き度い」（69）と、未だアウトサイダーである書き手としての観客に映画産業の「規則」を身体化させることを試みる。そのことは、ハリウッドから輸入された「新しい映画言語」やシナリオを中心とした映画製作のあり方のみならず、「フィルム」検閲規則以降の「日本映画」というものを理解した映画観客を創造していく媒体としても機能したはずである。

おわりに

報告後の質疑応答において、トーキー移行期以降のシナリオライティングマニュアルの内容がいかなるものであるのかという質問があった。サイレント期のものと比較して台詞やサウンドデザインに関する記述が増えたであろうことは容易に想像できるが、トーキー移行期以降のものについては未調査であるので、今後の課題としていきたい。また、映画法施行以降のライティングマニュアルについても、本発表で示したような検閲や国家総動員法との関係がうかがえることも推測できる。この点についても、以前に行った戦時下における映画シナリオコンテストの調査と合わせて考察を深めていきたい。

引用文献

- 「映画脚本研究会々員募集」『映画往来』19号、1926年7月、64-65頁。
- 「映画脚本懸賞募集」『活動之世界』3巻4号、1918年4月、14-15頁。
- 「映画脚本懸賞募集」『キネマ旬報』229号、1926年6月1日、25頁。
- 「活動写真懸賞意匠考案」『活動写真界』4号、1910年1月、9頁。
- 「活動写真考案懸賞募集」『やまと新聞』1908年5月18日夕刊、6頁。
- 大竹二郎「コンティニュイティの研究」『映画科学研究 3巻』往来社、1929年、55-68頁。
- 小川佐和子『映画の胎動：1910年代の比較映画史』人文書院、2016年。
- 小田喬「映画脚本論」、世界映画全集編集部編『世界映画全集 第2巻』キネマ旬報社、1927年、2-28頁。
- 川添利基『映画劇筋と脚本の書き方』事業之日本社出版部、1926年。
- 岸松雄「解説」、シナリオ作家協会編『日本シナリオ大系 第1巻』映人社、1973年、794-812頁。
- 玉文社編集部編『新文章精講』玉文社、1928年。
- グリン、エリナ「エリナ・グリンの映画劇脚本作法」石本統吉訳、『映画科学研究 3』往来社、1929年、145-172頁。
- 小路玉一『活動写真の知識』誠文堂書店、1927年。
- 後藤一樹「〈趣味〉と〈闘争〉：1920-30年代のアマチュア映画の公共性」『人間と社会の探求』78号、2014年、109-137頁。
- 小林定美『最新映画脚本の書方』映画脚本出版部、1926年。
- 佐藤紅緑「活動写真の脚本」『活動写真界』8号、1910年4月、4頁。
- 滋野辰彦「シナリオ用語」、飯島正編『シナリオ文学全集 第1巻』、河出書房、1937年、287頁。
- シナリオ作家協会編「シナリオ年表」、シナリオ作家協会『日本シナリオ大系 第1巻』映人社、1973年、813-830頁。
- 新藤兼人『日本シナリオ史 上巻』岩波書店、1989年。
- 鈴木重三郎「脚本研究会其の後」『映画往来』23号、1926年11月、68-69頁。
- 武田晃『映画十二講』素人社、1925年。
- 田中純一郎『日本映画発達史 第1巻』中央公論社、1975年。
- 出口競『映画脚本の書き方』正光社、1924年。

寺川信『映画及映画劇』大阪毎日新聞社、1925 年。

野田高梧「映画脚本の実際」、世界映画全集編集部編『世界映画全集 第 2 巻』キネマ旬報社、1928 年、2-46 頁。

藤本鷗谷『映画劇々作家映画俳優を望む人々のために』駿南社、1927 年。

文藝春秋社編『文芸創作講座 9-10 号』文藝春秋社、1929 年。

編集局「映画脚本に就いて」『活動之世界』3 巻 4 号、1918 年 4 月、2 頁。

前田孤泉「映画脚本家の為に」『キネマ旬報』326 号、1929 年 4 月 1 日、65-66 頁。

牧野守『日本映画検閲史』パンドラ、2003 年。

溝渕久美子「物語の動員：映画法下における映画原作・シナリオの懸賞制度をめぐって」『Juncture 超域的日本文化研究』3 号、2012 年、114-124 頁。

村田實「映画脚本の話 2」『映画科学研究 3』往来社、1929 年、3 頁、40-46 頁。

森岩雄「パアマ式映画脚本組立法」、文藝春秋社編『文芸創作講座 第 1 号』文藝春秋社、1929 年、1-10 頁。

Bernardi, Joanne, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement* [Kindle version]. Retrieved from Amazon.co.jp, Wayne State University Press, 2001.

Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985.

Curran, Stephen Charles, *Early Screenwriting Teachers 1910-1922: Origins, Contribution and Legacy*, Brunel University Research Archive, Brunel University London, 2015.

Morey, Anne, *Hollywood Outsiders: The Adaptation of the Film Industry, 1913-1934*, University of Minnesota Press, 2003.

Palmer, Frederick, *Palmer Plan Handbook; Photoplay Writing, Simplified and Explained*, Palmer Photoplay Corp., 1919.

Price, Steven, *A History of the Screenplay* [Kindle version]. Retrieved from Amazon.co.jp, Palgrave Macmillan, 2013.

日本映画学会

2020 年 3 月 23 日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：杉野 健太郎）／編集長：小暮 修三

大会運営委員長：吉村 いづみ、運営委員：塚田 幸光、佐藤 元状

開催校責任者：松田 英男

事務局：北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町4-1-40

事務局分室：和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

〒195-8585 東京都町田市金井町2-1-60 番地

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/>