

日本映画学会

第9回 例会

報告集

2020年6月20日（土）15:00～17:15

オンライン開催

目次

例会タイムテーブル

研究発表記録

フェミニズムと夫たちのユートピア——『ステップフォードの妻たち』

大黒 優子（おおくろ ゆうこ、関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科 博士後期課程）…… 4

日活ロマンポルノに映る〈女教師〉——田中登〈女教師〉シリーズ 3 作の分析より

杉本 和子（すぎもと かずこ、大阪府立大学大学院人間社会学研究科 博士後期課程）…… 8

日本におけるハリウッド映画シナリオライティング法の受容——森岩雄「パアマア式映画脚本組立法」と自己修養

溝渕 久美子（みぞぶち くみこ、同朋大学他 非常勤講師）…… 13

発表論文

日本におけるハリウッド映画シナリオライティング法の受容——森岩雄「パアマア式映画脚本組立法」と「近代的」な映画観客

溝渕 久美子（みぞぶち くみこ、同朋大学他 非常勤講師）…… 16

タイムテーブル

15:00 開始

15:05 開会の辞：杉野健太郎（会長、信州大学）

<研究発表> 座長：久保 豊（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 助教）

15:10-15:45 フェミニズムと夫たちのユートピア——『ステップフォードの妻たち』

大黒 優子（関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科 博士後期課程）

15:55 -16:30 日活ロマンポルノに映る〈女教師〉——田中登〈女教師〉シリーズ 3 作の分析より

杉本 和子（大阪府立大学大学院人間社会学研究科 博士後期課程）

16:40 -17:15 日本におけるハリウッド映画シナリオライティング法の受容

——森岩雄「バアマア式映画脚本組立法」と自己修養

溝渕 久美子（同朋大学他 非常勤講師）

17:15 閉会の辞：大石和久（事務局長、北海学園大学）

17:25～17:30 休憩

17:30～18:30 オンライン懇親会

【研究発表記録】フェミニズムと夫たちのユートピア——『ステップフォードの妻たち』

大黒 優子（おおくろ ゆうこ、関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科 博士後期課程）

映画『ステップフォードの妻たち』（*The Stepford Wives*, 1975）は 1975 年に公開されたアメリカ映画で、監督はブライアン・フォブズ、SF ホラー小説を原作としている。この作品は、当時は多くの映画批評家の議論の対象にはならなかったが、後に 70 年代のアメリカ社会のコンテキストとしての作品の価値にスポットが当てられる。SF ホラー映画としてではなく、映画のテーマと、アメリカの第二波フェミニズムとの関連から論じられるようになる。

映画は、写真家であるジョアンナ、弁護士の夫ウォルターと娘二人がニューヨークからステップフォードという郊外の町へ引っ越しをする場面から始まる。この町の主婦たちは皆、家事を崇拜し映画の物語空間において、男性たちは「男性協会」というホモソーシャルな共同体で団結し、妻はそれを脅かさない従順なロボットとして存在する。

本発表では、郊外の閉鎖的な空間で繰り広げられる出来事と、フェミニズムとの関連を考察する。そして、女性の視線と支配の構造との関係を明らかにし、視線のポリティクスを視座に、変化していくジェンダーロールについて映画は何を提示しているのかを検証する。

I. 第 2 波フェミニズムとの関連

第 2 波フェミニズムは、アメリカ女性の意識やスタイルに変化が起こった 1960 年代に始まる。しかし運動に深く関わった女性たちの中では、主義主張に違いが見られた。リベラル派は、男女の同質性を強調し男性社会への融合を目指した。一方、ラディカル派は、男性との協調主義を否定する（吉原令子『アメリカの第二波フェミニズム』2013, 41）。『ステップフォードの妻たち』では、ベティ・フリーダンが『新しい女性の創造』（1965）で批評したアメリカ女性の理想とされた郊外住宅の専業主婦像を、ロボット妻が見事に再現している。また、女性排除の男性協会が男性たちの意識高揚の場となっている。しかし、単にフェミニズムのパロディとして、この映画を批評することは妥当であるかについては疑問が残る。フェミニズムに傾倒する女性たちを、男性の権力によって封じ込め、風刺しているだけではない。映画が男性の葛藤を描くのはなぜか。はじめに、この疑問を解明していく。

物語の前半では、ウォルターは、決して父権性を誇示しようとする男性ではない。むしろ、リベラルな男性として登場させている。ウォルターを、家事労働を共有する男性として映し、ステレオタイプのジェンダーロールにこだわらない男女の新たな関係を象徴する。し

かし、男女の役割が明確化されているステップフォードの町では、リベラルな男性ウォルターは好ましくない男性像として提示されていることが分かる。

ウォルターの意識の変化を映像から辿っていくことができる。引っ越し当日に隣人である女性が突然、エプロン姿で家庭料理を持って現れる。ウォルターは、その女性が遠のいていく後ろ姿に男性の願望の眼差しを注いでいる。フェミニズム運動の中心地であったニューヨークから移って来たばかりのウォルターにとって、このような女性が存在することにカルチャーショックを受けているように見える。

そんなウォルターが男性協会のメンバーとなり、ステップフォードの男性たちと交流を重ねることで、「変化」を願望するようになっていく。男性協会がウォルターの意識改革をしていく過程を読み解くことができる。自分の内に父権的な一面を感じた時のウォルター、そして、男性協会で行われている事実を理解した彼をクローズアップでとらえ、自身をコントロールしきれない苦痛と葛藤を強調する。しかし、このショットと対照的なのが男性協会のボスであるデイルとのツーショットである。「チェンジ」という言葉を発するウォルターの顔には影が無く、迷いから脱却し決意した横顔に焦点が絞られている。

リベラルな男性ウォルターが、家父長制的、家庭内でのヒエラルキー構造の復権を願望している自分自身に気づいていく。フェミニズムが家庭を崩壊に導いたという捉え方がある一方で、映画では男性協会がウォルターとジョアンナの良い夫婦関係を崩壊に導いた構図となっている。

II. 監視

男性たちは、どのようにステップフォードの町を制御しているのだろうか。その監視塔ともいべき建物が、男性協会のヴィクトリア調のマンションである。このマンションは、視えない権力を行使するベンサム的パノプティコンを想起させる。佐藤嘉幸は、『権力と抵抗』（2008）でミッシェル・フーコーの『監獄の誕生』での権力理論における自己規制を生み出すメカニズムについて言及している（佐藤 48）。この自己規制の理論を援用すると、ロボット妻が本人を抹殺する説明がつく。つまり、ロボットのジョアンナは権力の強制を受け、支配者の男性の代行者として、もう一人の自分を殺害したという構図が見えてくる。そして、その行為の全てを観客は男性協会のボス、デイルの視線を通して見ることになる。デイルに当られる照明は、女性たちが繰り広げる光景であり、自らは手を出すことをせず、権力の座で静観している事がわかる。まさしく「見る」という支配の構図を成立させている。

III. 視線の構造—主体と客体

ジョン・バージャーは『イメージ』（1986）で次のように述べている。「男は行動し、女は見られる。男は女を見る。女は見られている自分自身を見る」（バージャー 69）。視覚の関係において、主体は男性であり、客体は女性という関係を提示している。ロボット

妻製造の第一のステップは、妻のデッサンであり、その際、「瞳」が強調される。協会の男性がジョアンナをデッサンするシーンでは、男性の女性に注ぐ欲望の視線が強調され、男性は見る主体となっている。しかし、この男性を見返すジョアンナのショットが挿入されている。写真家であるジョアンナが、能動的な視線の送り手であることの証である。そして、この視線の逆転は大きな意味を持つ。「見返す」行為は、視線の支配構造を脅かすものであり、見る主体である事で成立する支配の体制に、抵抗するものだといえることが出来る。

女性が「見る」ことは可能であるのか。映画の冒頭、ジョアンナは裸のマネキンに触発され、カメラのレンズを向ける。通常、マネキンは人々に見られるために存在している。目だけを覆うことで、常に客体であることを更に強調する。そして、この裸のマネキンが、物語の伏線になっていることが理解できる。つまり、男性の視線の対象であり理想的な身体ではあるが、アイデンティティのない交換可能な身体、視線を持つことを許されないロボットの妻そのもののものだ。しかし、そのマネキンの観察者は女性であるジョアンナでもあるのだ。このことは、ジョアンナが唯一の目撃者の位置にある理由を示している。「見る」・「見られる」という観点から、これまで男性の客体でしかなかった女性が、自分の視線を持つことは男性に恐怖を与えるとともに、男性たちの制圧に対し、抵抗を示す手段となっている。

IV. 視覚 (Vision) と視覚性 (Visuality)

写真家であるジョアンナは、能動的な視線で対象をとらえ、視覚的経験を通して、彼女のアイデンティティを形成してきた。ここが単なる視覚しか持ち得ないロボットとの大きな相違点である。その一つの根拠を、視覚の理論から指摘することができる。それは、ハル・フォスターが『視覚論』（2000）で、視覚と視覚性の違いについて述べているように、視覚は肉体のメカニズムによって形成されるもので、視覚性は社会的・歴史的に構成されるからだ。（フォスター 3）。

また、佐藤は、フーコーが支配と非支配の権力関係は逆転の可能性さえ孕む不安定な流動体として描き出しでいることを指摘している（佐藤 49）。男性たちが作り上げたユートピアでの権力関係においても同様である。例えば、ロボット妻たちが今後、能動的な視線を持ち始めるであろう予感を感じさせるシーンがある。家事よりもテニスに専念していた妻のテニスコートを夫が破壊する。ブルドーザーの横に立つ夫を、上から見下ろすロボット妻は画面に大きく立ちはだかっている。そのロボット妻の視線からは、機械をコントロールする立場の男性の決して安心できない状況が見えてくる。

そして、エンディングのジョアンナの瞳のクローズアップのカメラワークである。ジョアンナの顔がスクリーン一杯になるまで近づくと一瞬、彼女の瞳はロボットを象徴する空虚な真っ黒な眼になる。そして、再び彼女の瞳が現れ、画面がフリーズし、タイトルが流れ始める。この一連のショットは、ロボット妻たちの単なる肉体的なメカニズムとしての視覚が、人間が視覚的経験によって視覚性を形成していくの

と同様な過程を辿り、今後、主体性を持った視線に変わっていく可能性を示唆していると捉えることができる。つまり、男性の支配する視線、見る主体であることで成立する、権力の構図の逆転といった可能性を孕んだエンディングと捉えることができる。

おわりに

『ステップフォードの妻たち』を単にフェミニズムのパロディとして、批評することは妥当であるか。男性の葛藤を描き出すのは何故なのか。この疑問について議論を展開した。男女のあり方は時代とともに変化してゆく。その都度、ハリウッドは社会が要請する女性像を提示してきたが、映画はリベラルな男性にも攻撃を仕掛けている。男女平等が浸透してきた社会では、男性の意識改革も必要であることを描いている。

また、視覚の関係において、主体は男性であり客体は女性という関係は、支配と服従、家庭内のヒエラルキー構造を維持していく上で映画においては重要な構図である。しかし、映画が女性の視線を通して不安定な男女の権力の関係を可視化していることにこそ注目すべきである。

【研究発表記録】日活ロマンポルノに映る〈女教師〉——田中登〈女教師〉シリーズ 3 作の分析より

杉本 和子（すぎもと かずこ、大阪府立大学大学院人間社会学研究科 後期博士課程）

日活ロマンポルノは 1971 年から 1988 年の間に悪化した業績を立て直すために日活で製作・公開された成人映画です。一定の条件以外は、自由な製作環境の中で、通常 3 本立ての公開を維持するため量産体制を敷き、そのため、のちに日本映画を代表する若き才能ある人材が育成され、興行的にも成功しました。しかし、80 年代に入り家庭用ビデオデッキの普及により映画館に足を運ぶ人は次第に減り、1988 年 4 月、日活はロマンポルノの製作を終了します。

近年そんな日活ロマンポルノに対し再評価の風潮があり、若い世代や女性観客をターゲットにした市場戦略が展開されています。

また、学術的な研究としては平成 30 年度公早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点公募研究「戦後日本映画における撮影所システムとその実態—日活ロマンポルノを中心とした実証的研究」チームによるジェンダーの視点を踏まえた新しいアプローチが始まっています。

ジェンダーの視点を踏まえた先行研究としては、「日活ロマンポルノと女性観客—『実録阿部定』が示す親和性」（鳩飼美緒 2016）が昨今の女性観客の受容の現状を踏まえ、田中登監督の『実録阿部定』における女性観客に異性装的な観客体験や主体的な性的快楽の追及や同性愛的欲望の可能性を肯定させる仕組みの内在を明らかにし、ポルノグラフィを論じるうえでの古典的なフェミニスト映画理論の限界を提示しています。また「日活ロマンポルノ、あるいは性表現という恥ずかしさ」（長谷正人 2019）は性的快楽の公共的展示である日活ロマンポルノに対する近年の再評価に抵抗感を示し、女性スタッフたちは経済的理由から性表現に携わらざるを得なかった点を指摘しています。

参考文献には「〈女教師〉シリーズは 11 本」（山根貞雄編 1994『官能のプログラム・ピクチャー—ロマン・ポルノ 1971-1982 全映画』299）と記載されておりますが、発表者が実際にそのタイトルから類推できる 1972 年から 1986 年までの日活ロマンポルノの作品を観て、その内容から女教師を主人公にしている作品をカウントしたところ 22 本もありました。これは、〈団地妻〉29 本〈女子大生〉23 本に次ぐ第 3 位の製作数です。「女教師」表象はなぜ日活ロマンポルノに頻繁に登場するのか。これが戦後日本映画における「女教師」表象にこだわってきた私の本発表の発想の動機です。

本発表では初期の日活ロマンポルノにおける作り手として多くの女性の参画に着目し、先行研究での鳩飼が着目した観客としての女性の〈主体〉性のみならず、長谷が否定した女性映画人の〈主体〉性が監督にどのような影響を与えたかという視点での分析考察を試みました。

本発表では田中登監督による 1972 年の『官能教室 愛のテクニック』1973 年の『女教師 私生活』1977 年の『女教師』を表象分析テキストとします。このテキストを選んだ理由は、日活ロマンポルノの〈女教師〉シリーズの起点となる同じ監督の作品でありながら、それぞれに異なる〈女教師〉表象がみられ、脚本に潜むジェンダーに関わるメッセージや女優イメージに観客のニーズの変化を踏まえた演出が明確に読み取れると考えたからです。

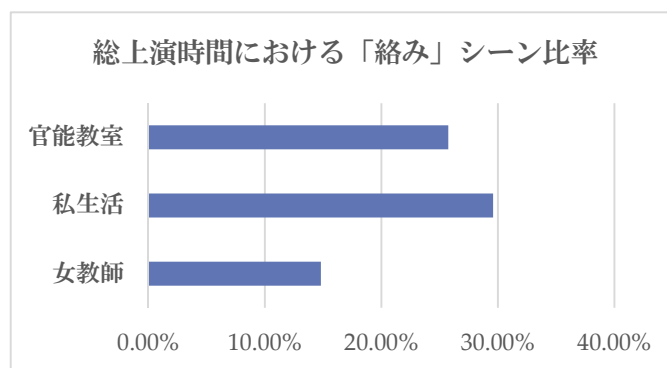
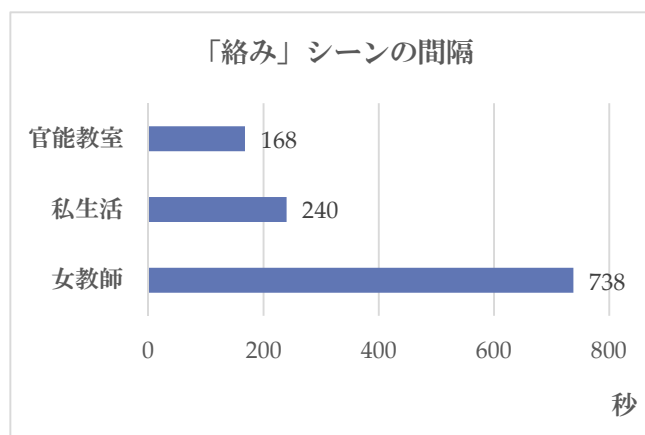
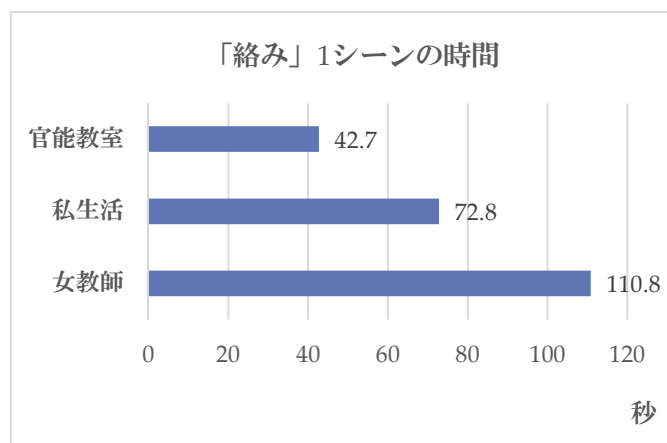
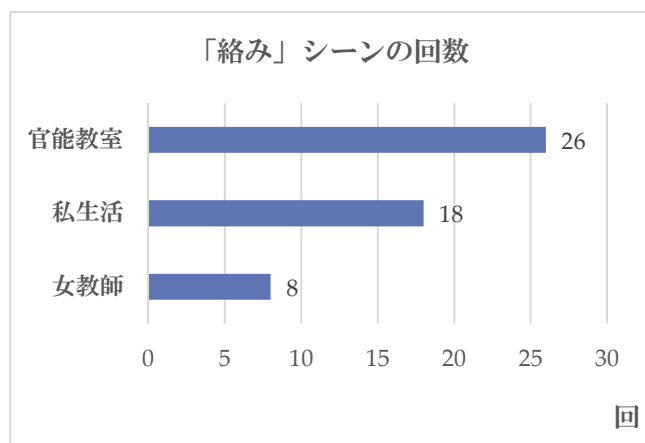
研究手法としては「日活ロマンポルノに映る『海女』」（小暮修三 2016）や「日活ロマンポルノに現れた『団地妻』」（今井瞳良 2019）の研究手法である公開時の社会情勢にもとづく表象分析を援用し、それに加えて以下の 6 つの視点で分析しました。

- ①脚本に秘められたジェンダーに関わるメッセージ
- ②「女教師」を演じた女優のキャスティング・イメージ
- ③男性観客のニーズにこたえる演出
- ④「強姦」シーンの有無やその扱い
- ⑤「絡み」とそれ以外のシーンの時間的・質的比率が示すもの
- ⑥ロマンポルノというシステムを逆手にとった監督の時代を先取る意欲が感じられる表現

プロットや配役から読み取る「女教師」像は、1972 年の『官能教室』においては思春期の少年たちにとって母性的存在で性的興奮へと誘い、最終的には生殖のための性交や堅実な結婚相手を選ぶというものでした。しかし、翌年の『私生活』では性的に奔放で少年をもてあそぶ魔性の女、孤独だが自由で自立した存在となります。そして、1977 年の『女教師』では「女教師」は思春期の少年の憤りのはけ口としての「強姦」の被害者、哀れではかない存在、孤立したまじめで潔癖な女性へと変化します。

また、強姦シーンを比較すると、1972 年の作品では強姦は男子生徒の妄想の中のものでした。1973 年では強姦シーンはなく、1977 年では輪姦され下半身のみがアップとなる即物的なカメラアングルに変化します。

次に「絡み」とそれ以外のシーンの時間的比率の変化を計測してつくったのがこのグラフです。



「絡み」とそれ以外のシーンの時間的変化を読み取ると次のようなことが明らかになります。

絡みシーンの回数は年を経るごとに減っていき、間隔は長くなっていき、『女教師』では「10分（600秒）に一回」という制約すら超える自由を得ています。『私生活』では総上映時間の30%近くの比率の絡みがあるが、喘ぎ声と同期で食物や紙飛行機、花吹雪イメージ映像に分断して流され、裸体には必要以上のぼかしが多用されています。耽美的な比喩的映像が絶え間ない絡みシーンと融合することによって、従来の成人映画の枠を超える表現がなされていきます。『官能教室』や『私生活』においては、絡みのシーンのほとんどにおいて「女教師」役の女優が出演していますが、それに対し『女教師』においては「女教師」役の女優の絡みシーンは少なく、そのほとんどがそれ以外の男女の組み合わせでなされる濃厚なもので、裸体の露出が多く、ぼかしは少なくなります。

田中登監督の映像実験は『官能教室』ではセックスシーンでの果物や野菜を使った構図はまるでその後の鈴木清順監督の作品を先取りするような耽美的な表現があります。『私生活』では血がついたシーツ、色とりどりの風船、野外セックスでの花吹雪、室内を泳ぐ模型飛行機、ガラス板上での全身を俯瞰した独りよがりシーンなど映像の比喩的表現が絡みの音声と非同期で展開します。『女教師』では、局所のクローズアップにより女性身体の即物化が強調されています。

初期の日活ロマンポルノでは女優以外に脚本家、スクリプター、映画評論、宣伝広報などの分野に、作り手としての女性たちの活躍がみられました。このようにロマンポルノの作り手側の女性たちの気概を示す言説をたどると次のようなものがあります。

「経済的事情から退職できず、性表現に関わらなくてはならなかった恥ずかしさを乗り越えて自ら誇りをもってポルノ映画を作ろうという覚悟も持った契機はピンク映画出身の女優の堂々とした態度と日活ロマンポルノ裁判であった」（鈴木義昭 2008『日活ロマンポルノ異聞』158）

「反権力的で過激なレイプシーンの多い若松孝二監督のピンク映画を意識的に観ていた私にしても、ロマンポルノの生々しい性描写には何度も気まずさや息苦しさを感じたものだった」（北川れい子「女から観たロマンポルノ草創期」内田達夫編 2006『愛の寓話 vol.2』4-9）

「濡れ場の撮影時はスクリプターがタイミングを計り、絡みの男女俳優に指示を出していた」（風祭ゆき（インタビュー）前提書 11-16）

「セックスシーンになると、私が横で『目をつぶって』とか『少し声を出して』とかアドバイスして。私も恥ずかしいわけですが、なんとか作品を完成しないといけないという使命感がありました。」（白鳥あかね 2014『スクリプターはストリッパーではありません』130）

「私も助監督を男にしてやらないといけないという思いがあって～（絡みのシーンを嫌がって泣く新人女優と）二人だけになって『これはどうしても越えなくてはならない壁なのよ』と懇々と説教した」（前提書 129）

このような言説が示す女性スタッフの〈主体〉性とは何だったのでしょうか？

恥ずかしさを乗り越えて自ら誇りをもってポルノ映画を作るため、女性スタッフたちは性の快楽を〈主体〉的なものとしてとらえようという覚悟を決めました。しかし、それは新人監督を「男にしてやる」という自負によって支えられていたものであったため、男性以上に「性の〈主体〉化」という権力作用」に取り込まれていったのではないのでしょうか。

女性スタッフの支援が欠かせないものであった初期のロマンポルノの製作状況下で、彼女たちの〈主体〉性が、演出に与えた影響は少なくはなかったでしょう。しかし、このような過程で強姦の正当化や実態とはかけ離れた「強姦神話」にもとづく演出の一翼を担ってしまったとも考察できます。それゆえ、日活ロマンポルノが興行的成功を得ると、男性スタッフの復帰を受けて、女性スタッフは撤退に追い込まれ、他分野（テレビ界や一般映画など）に活躍の場を求めていったのです。

結論としては〈女教師〉表象が日活ロマンポルノの定番となったのは、1970年代には数少ない経済的自立に裏打ちされた職種だったので、男性に責任を問わぬ性的奔放さと「母性」や社会的規範への従順さというキャラクターのギャップが男性の性的欲望をそそる要素として有効であったからです。また、田中登監督における「女教師」表象の変化は、新しい映像表現の実験場としての初期の日活ロマンポルノの製作にかかわった女性たちが、「強姦」神話の定着の一翼を担わざるをえない状況へと追い込まれ、活躍の場を他へ移していく過程を象徴するものでもありました。

昨今の日活ロマンポルノ再評価の風潮の中で、新たな市場開拓のための戦略が展開されています。しかし、70年代に作り手としての女性たちが体験したように、今度は女性が観客としてセクシュアリゼーションを煽られ、「性の〈主体〉化という権力構造」に取り込まれる可能性はないのでしょうか。

今後の課題として以後の〈女教師〉シリーズの分析と検証を進め、「女教師」表象と強姦シーンとの関係の背後にある、80年代以降の日本社会の状況についての複層的な視点によるさらなる考察を深めていきたいと思っております。

【研究発表記録】日本におけるハリウッド映画シナリオライティング法の受容

——森岩雄「パアマア式映画脚本組立法」と自己修養

溝淵 久美子（みぞぶち くみこ、同朋大学他 非常勤講師）

本発表では、森岩雄の「パアマア式映画脚本組立法」(文藝春秋社『文芸創作講座』第1号～第9号[1929年～1930年]に掲載)に焦点を当て、アメリカのシナリオ学校であるパーマー脚本協会（Palmer Photoplay Corporation）で教授されていたハリウッド映画のシナリオライティング法が1920年代後期の日本にいかに関係され、映画関係者（＝インサイダー）による「映画観客」の教育がいかに行われたのかという観点から、日本映画とハリウッド映画のトランスナショナルな関係と、そこにあるずれを考察していった。

まず、本研究の背景を示した。日本の映画シナリオ史の先行文献で、とりわけサイレント期の映画シナリオに関する記述は、そもそもそれほど多くはなく、新藤兼人や岸松雄、田中純一郎がまとめたものでは、日本の映画産業内部や日本のシナリオライターに関する記述が中心で、外国映画との関係というトランスナショナルな視点に欠いていることと、日本映画史の様々な時期においておびただしい数の映画シナリオの懸賞公募が行われており、先行する文献の中でもそれについての言及があるにも関わらず、そうした懸賞に応募する存在であったアマチュアライター、すなわち「創造的なアウトサイダー」たちとの関係が軽視されてきたことを指摘し、映画シナリオの懸賞公募や、映画シナリオのライティングマニュアルを見ていくことで、「映画シナリオ」というものを通して「インサイダー」と「創造的なアウトサイダー」との間にいかなる対話的な関係や葛藤があったのかを考えることができるだろうとの提案をした。そのような背景から、アメリカのシナリオ学校であるパーマー脚本協会とそのテキストを森岩雄が訳述を通して日本に紹介したという事例を見ていくことで、日本にハリウッドの映画シナリオライティング法がどのように紹介されたか、日本映画の「近代化」の中でシナリオライティングマニュアルを通して「映画観客」が創造・構築されるプロセスにおいて、「ハリウッド映画」がどのように利用されたかが見えてくるのではないかと考えていると述べた。

最初に、パーマー脚本協会が設立された背景と、同協会の教育の内容や特色を説明した。1907年のハーバー&ブラザーズ社によるカレム社『ベン・ハー』の訴訟以降、オリジナルシナリオの需要が高まり、映画産業がストーリーやシナリオの書き手を外部に求めたことで、筋書やシナリオの公募とアマチュアライターからの投稿が過熱した「シナリオ・フィーバー」が起こった。また、1914年頃からシナリオ中心の映画製作が行われたことによって、シナリオのフォーマットと語りの原則が標準化していき、シナリオライティングに専門性が求められるようになり、アマチュアの書き手の需要に答えるように、シナリオライター養成学校も次々と設立された。そうしたシナリオ学

校の一つであるパーマー脚本協会は、1918年にジャーナリストのフレデリック・パーマーによって設立された通信教育学校である。入会した会員は送付されたテキストを読み、シナリオやシノプシスの分析を行い、自作のシノプシスやシナリオの添削を受けるというプログラムで、シナリオライティングを学んでいった。パーマー脚本協会は他の学校に比べて後続の存在であったにもかかわらず、パーマー脚本協会は開校当初からセシル・B・デミル等の映画人からのコメントを広告に載せたりして、他のシナリオ養成学校よりも目立つ存在になっていった。また、パーマー脚本協会の宣伝の特色は、アマチュアの書き手がシナリオライティングに関わることを、目新しいシナリオを提供して映画産業の底上げに貢献することではなく、会計やタイピングのスキルの習得と同様の経済的・社会的成功をするための「自己啓発」の手段とみなしたことだった。パーマー脚本協会では、映画産業とのつながりと自己啓発的な謳い文句で生徒を獲得していくが、実際にはシナリオ学校としては後発の存在であり、映画産業での雇用を約束してくれるわけではなかった。1920年代に入ると「シナリオ・フィーヴァー」も陰りを見せ始め、1920年代半ばにはパーマー脚本協会は、短編小説や、より一般的な自己表現のための文章創作のコースも開設し、校名もパーマー作家協会(Palmer Institute of Authorship)へと変更することになった。

次に、森岩雄がパーマー脚本協会のテキストを手に入れたいきさつと、日本での紹介について概観した。森岩雄は1925年から1926年にかけて村田実らとヨーロッパとアメリカを外遊し、1926年2月にロサンゼルスでパーマー脚本協会のテキストを手に入れ、4月に日本に帰国した。その後、森は1926年の6月から日活の「金曜会」に参加して、日活現代劇用の脚本執筆やマーケティングリサーチや企画のような仕事にかかわっていくことになり、おそらくその活動の中でシナリオライター等の「インサイダー」にパーマー脚本協会のテキストの紹介をしていた可能性がある。その一方で、森は「アウトサイダー」に対しても、菊池寛・山本有三・久米正雄らが中心となって創刊した文芸春秋社『文芸創作講座』での訳述を通して、パーマー脚本協会のテキストの一冊である『パーマープラン・ハンドブック 映画シナリオライティング法 簡略版・説明版』(Frederick Palmer, *Palmer Plan Handbook; Photoplay Writing, Simplified and Explained*, Palmer Photoplay Corporation, 1919.)の第2章までの内容をほぼそのまま紹介していった。そこでは明快なキャラクターの創造、心理的因果関係の重視、アクションの重視、わかる物語、場所・時間・筋の三一致等の語りの原則が取り上げられ、日本の状況にそのまま適用することが難しい検閲に関わる章などは除外されている。この『文芸創作講座』は1920年代半ばの円本ブームが支えた「読むこと」による自己修養を超克する手段として文芸創作を用いる試みで、小説や詩歌や映画シナリオ等の創作法を伝えることで「より良い鑑賞者」を育成しようとする試みであった。その際、『文芸創作講座』では文芸創作による受講者の人格の涵養という「自己修養」を強調していった。金銭的・社会的成功の手段とみなされたパーマー脚本協会のシナリオライティング法が、森の訳述を通して「自己修養」という本来とは重なりつつもやや異なる文脈に取り込まれることになったのだ。

最後に、森岩雄がアメリカではそれほど影響力がなかったパーマー脚本協会のテキストを、「自己修養」という文脈で日本の「創造的なアウトサイダー」に紹介した理由を考察した。森は外遊から帰国したのち、日活の金曜会での活動を通して、後に P.C.L.映画製作所で実現していくプロデューサー・システムの雛形を作っていく。プロデューサー・システムにおいては、監督は「作家」というよりも職人的な一職能に過ぎず、森にとってはシナリオライターも同様に科学的な技術に基づいて仕事をしていく職人でなければならなかった。そうした職人が書くシナリオは、ショット単位でのテクニックよりも、映画製作をスムーズに遂行するための「組立法」を重視するものでなければならなかったのだ。「パーマー式」はシナリオを中心とした映画製作のフォーマットや語りの形式を持つライティング法であり、森にとっての「パーマー式」の価値はその点にあったのだ。

報告後の質疑応答では、森が『パーマープラン・ハンドブック』の訳述の中で、排除した部分に関する質問があった。これについては、主に検閲に関する章が排除されていたと回答した。また、現在のアメリカの映画学校のシナリオ教育ではシド・フィールドの三幕構成が定番の教授内容であるが、そのように『パーマープラン・ハンドブック』で教授されるシナリオのライティング法の特徴は何かという質問があった。これに対して、三幕構成のように一つだけ特筆すべきものはないが、『パーマープラン・ハンドブック』では全体を通して心理的な因果関係や人物のアクションによる情報提示が重視されていると答えた。それから、日本近代文学研究における投稿文化やそこでの読者と作者との重複した関係をめぐる研究を背景に、映画のシナリオの懸賞公募には文学の投稿文化との相似的な関係はなかったのかという質問があった。これに関しては、森自身が映画人になる前にはもともと「創造的なアウトサイダー」であったことから、文学における投稿文化との相似形があると考えられると回答した。以上のような質疑応答の内容を踏まえ、今後の研究では『パーマープラン・ハンドブック』と「バアマア式映画脚本組立法」との詳細な比較や、文学研究における投稿文化の研究成果を参照した上で、映画シナリオの懸賞やライティングマニュアルの分析・考察を課題にしたい。

【発表論文】日本におけるハリウッド映画シナリオライティング法の受容

——森岩雄「パアマ式映画脚本組立法」と「近代的」な映画観客

溝淵 久美子（みぞぶち くみこ、同朋大学他 非常勤講師）

本稿では森岩雄の「パアマ式映画脚本組立法」(文藝春秋社『文芸創作講座』第1号～第9号 [1929年～1930年]に掲載)に焦点を当て、1920年代後期の日本においてアメリカのシナリオ学校で教授されていたハリウッド映画のシナリオライティング法が日本に紹介されたプロセスを論じ、訳述した森にとっての意義を考察する。

「パアマ式映画脚本組立法」の原著であるフレデリック・パーマーの『パーマー・プラン・ハンドブック』(1919年)は、1918年に設立されたパーマー脚本協会で用いられた、シナリオ中心の映画製作を支える標準化された語りの原則を体系化したテキストだった。パーマー脚本協会ではシナリオライティングを経済的・社会的成功を目指す自己啓発の手段とみなし、ハリウッド映画にとっての理想的な観客を育てた。それに対し、森が同書を日本で訳述した際には、文芸創作による人格の涵養という自己修養を目指す『文芸創作講座』という媒体に掲載され、アメリカとはややずれた文脈で流通することになった。また、森が「パアマ式映画脚本組立法」の訳述を行った頃、パーマー脚本協会はアメリカではそれほど影響力はなかった。しかし、ハリウッドのプロデューサー・システムに強い関心を持っていた森にとって、『パーマー・プラン・ハンドブック』は彼が理想とする「近代的」な映画観客を育成できる可能性を持ったテキストである点に意義があったのだ。

キーワード：映画シナリオ 映画脚本 パーマー脚本協会 森岩雄 映画観客

はじめに

先行文献における日本の映画シナリオに関する記述は、日本の映画産業の内部でシナリオやシナリオライターがいかに生まれ、個別の作家がいかに活躍したかの記述に終始してきた。大きく二つの問題が挙げられる。一つは、トランスナショナルな視点を欠くことである。例えば、映画史家の宮尾大輔は『影の美学』(笹川慶子/溝淵久美子訳、名古屋大学出版会、2019年)の中で、「日本の伝統」と結び付けられやすい映画照明における「影の美学」という概念が、日本映画の「近代化」のプロセスにおける欧米の映画とのトランスナショナルな交渉の蓄積にあったことを論じた。映画製作の中でもとりわけ重要な要素である映画シナリオにも、映画照明と同様の継続的なトランスナショナルな交渉があったことは間違いないだろう。事実、田中純一郎による松竹初期のシナリオ作家にか

んする記述の中で、ヘンリー小谷や田口桜村がハリウッドの映画製作の中で舞台の脚本とは異なる形態である映画シナリオが重要視されていることを伝えたという記述があるものの(田中 [1967] 15)、そこでどのような交渉や葛藤があったのかは詳細に分析・考察されているわけではない。また、映画史家のジョアン・バーナーディは、帰山教正が『活動写真劇の創作と撮影法』を執筆する際に、E・W・サージントの *Technique of the Photoplay* (The Moving Picture World, 1916)を参照したことを指摘しているが(Bernardi No.1022/8160)、こちらも「純映画劇運動」の中での映画シナリオの出現や役割を論じた中でのわずかな記述にとどまっている。

もう一つの問題として挙げられるのは、日本映画史の初期の段階から映画のシナリオやそれに準ずる筋書の懸賞公募が多数行われていたという記述があるにもかかわらず(田中 [1975] 140)、それらに関する詳細な調査や分析、考察が行われていないことである。映画シナリオの懸賞公募は原稿用紙と筆記用具、読み書きのリテラシーさえあれば映画産業と外部にいる人々—映画史家のアン・モレイが言うところの「創造的なアウトサイダー」(Morey [2003] 74) が、映画産業との接点を気軽に持てる場所であった。さらにそうした筋書やシナリオを書く「創造的なアウトサイダー」には、パテ・ベビーの愛好者のような「文化資本の保有において際立った東京在住のアマチュア」(後藤 116)、すなわち都市の男性インテリ層を中心としたネットワークとは異なり、様々な場所に居住する様々な階層の人々が含まれていた(溝渕 121-122)(註 1)。さらに、懸賞公募が行われるようになると映画シナリオのライティングマニュアルも出版されるようになる。応募側である「創造的なアウトサイダー」が募集側である「インサイダー」が期待するレベルのシナリオを書けなかったからである。こうしたマニュアル本では、映画というメディアの特性や物語映画の語りの原則、映画の製作に関わる用語、シナリオのフォーマット、映画産業での映画製作のプロセス等について詳細に解説がなされ、当時の「日本映画」がいかなるものであったのかをうかがうことができる(註 2)。つまり、映画シナリオライティングマニュアルは、「インサイダー」が「アウトサイダー」を「日本映画」の従属的な受け手(見る者・書く者)として教育する媒体でもあったのだ。さらに言えば、「創造的なアウトサイダー」は、彼ら彼女らが公募に応募するシナリオを上手く書けなかったことにより、体系的な映画に関する書籍を生み出す原動力になったのである。映画シナリオのライティングマニュアルを見ていくことで、「インサイダー」と「創造的なアウトサイダー」としての映画の受け手との間にいかなる対話的な関係が存在したのかということを探ることができるだろう。

そこで本稿では、森岩雄の「パアマ式映画脚本組立法」(文藝春秋社『文芸創作講座』第1号～第9号 [1929年～1930年]に掲載、後に「パルマア無声映画脚本組立法」と改題して『映画脚本十二講』[映画知識社、1930年]に収録)に焦点を当てたい。「パアマ式映画脚本組立法」は、パーマー脚本協会(Palmer Photoplay Corporation)で用いられていたテキストである『パーマー・プラン・ハンドブック』(Frederick Palmer, *Palmer Plan Handbook: Photoplay Writing, Simplified and Explained*, Palmer Photoplay Corp., 1919.)の訳述である。パーマー脚本協会は、1918年にフレデリック・パーマーが設立

したシナリオライティングを教える通信教育校である。この学校では、シナリオライティングを経済的・社会的成功を収めるという自己啓発の手段であるとみなし、その教育を通じて「ハリウッド映画」にとって「理想的な観客」を育てた。一方、森は、文芸春秋社の『文芸創作講座』が主張する文芸創作によって人格の涵養を行うという自己修養の文脈の中で『パーマー・プラン・ハンドブック』の紹介をすることで、彼が理想とする「近代的」映画製作、つまりプロデューサー・システムの青写真となるシナリオのライティング法を「創造的なアウトサイダー」たちに伝えていくことを試みた。このように、森の「パアマ式映画脚本組立法」は、サイレント期におけるハリウッドと日本の映画シナリオを介したトランスナショナルな関係と、「インサイダー」が「創造的なアウトサイダー」を理想的な映画観客として教育するプロセスを見ていくための重要なケーススタディだと考えられる。

I. パーマー脚本協会と自己啓発としてのシナリオライティング

はじめに、森岩雄が日本に紹介した『パーマー・プラン・ハンドブック』を製作し、テキストとして用いていたパーマー脚本協会が設立された背景と、同協会がシナリオ学校としてどのような活動をしていたのかを確認しておきたい。

アメリカ映画史において映画シナリオの需要が高まったのは、カレム社が製作した『ベン・ハー』(1907 年)に対し、出版社であるハーパー&ブラザーズ社が自社で出版した小説の著作権を侵害したとして 1907 年に訴訟を起こしたことがきっかけだとされている。4 年間の係争の末、ハーパー&ブラザーズ社が勝訴したことで、小説の作者や出版元の権利が保障されることとなり、オリジナルシナリオへの注目が高まった。しかし、当時の映画産業にはオリジナルのストーリーやシナリオを供給できる専門の部門が十分に成熟しておらず(Price No.1170/6791-No.1177/6791)、ジャーナリズムや大衆小説出身の常勤のライターがオリジナルシナリオの担い手になった一方で、映画産業の外部にも映画のストーリーを求めることになった(Thompson 165)。これがいわゆる「シナリオ・フィーヴァー(Scenario Fever)」と呼ばれる状況である。

この「シナリオ・フィーヴァー」期は遅くとも 1920 年代末までしか続かなかったが、映画産業の「インサイダー」と「アウトサイダー」の相互の交渉の中で、無声映画のシナリオのフォーマットが作り上げられたという点で、映画シナリオ史の中でも重要な時期だと言えるだろう。ヴァイタグラフ社やエッサネイ・スタジオ、ルビン社をはじめとする多くの映画会社や、『ムーヴィング・ピクチャー・ワールド』誌や『シカゴ・トリビューン』紙のような雑誌や新聞で「アウトサイダー」に映画の物語の素材を求め始めると、応募者の求めに応じて無料の「フォームシート」や、何をどのように書けば良いのかを記した「作業指示書」を送付するようになった(Bernardi No.1021/8160, Curran 75)。一方、映画産業の側でも 1911 年から 1915 年の間に長編映画の誕生と映画シナリオを中心にした映画製作が行われるようになり、映画の上映時間の長さやロケーション撮影等を考慮したシナリオづくりとともに、より複雑な物語展開や、心理的な因果関係に基づく語りといった「ハリウッド映画」の原則が標準化していった(Staiger 126, 137-139)(註 3)。

シナリオのフォーマットが標準化したことと、シナリオライティングに専門性が必要になったことは、シナリオ学校の需要も産んだ。1911年1月にシカゴにシナリオライティングの通信教育学校が設立されてから(Curran 75)、次々と同様の学校が作られ、1915年にはアメリカ国内に61校存在するまでになった(American Motion Picture Directory Co. 51)。こうした「シナリオ・フィーヴァー」とそれを背景にして生まれたシナリオ学校の急増について、ケヴィン・ブラウンロウは「撮影所は全国のアマチュアライターから寄せられた台本やストーリーで手一杯になっていた。原案だけが映画製作のなかで一般大衆が参加できる領域だった。訓練や専門知識の必要はなく、入用となる機器もせいぜいタイプライターくらいであった。シナリオ指南の学校の広告はい俳優学校のそれを凌駕した」と描写する(ブラウンロウ 325)。

こうしたシナリオ学校の一つであるパーマー脚本協会は、1918年にジャーナリストのフレデリック・パーマーによって設立された通信教育校である。受講申請をした生徒には、一年間のプログラムの中で使用する12冊のテキストと、撮影所で実際に使用されたシナリオ、プロのライターが書いたシノプシス、上映中の作品のレビューが掲載されたニュースレターなどが送付された(森[1929] 2-3, Morey[1997] 301-302)。生徒はテキストを読んだ上で、シナリオやシノプシスの分析を行い、自作のシノプシスやシナリオの添削を5作品まで受けることができた(森[1929] 2-3, Morey[1997] 301-302)。

また、パーマー脚本協会では、開校の段階からセシル・B・デミルやトマス・H・インス、メイベル・ノーマンドら映画監督やスターから寄せられたコメントを広告に載せ(Palmer Photoplay Corporation [1918] 109)、翌年の広告には「当代随一のプロデューサーやスター、監督たちからお墨付きを得た唯一つのシナリオライティングのプラン」というコピーをつけるなど(Palmer Photoplay Corporation [1919] 16)、映画産業との結びつきを強調していた。

パーマー脚本協会の特色の一つは、シナリオを書くことを経済的・社会的成功を引き寄せる自己啓発の手段とみなした点にある。19世紀末から20世紀初頭のアメリカでは、ニューソート思想を基盤にする「理想の環境を思い浮かべれば、それが現実となって引き寄せられてくる」という「引き寄せ系」の自己啓発の流行があり、そこでは経済的成功を収める方法が説かれた(尾崎 76)。映画のシナリオを書く技術を身につけることも、そうした経済的成功とともに社会的成功を成し遂げるための自己啓発の文脈に置かれたのだ。そのことは、同時期に存在していた職業訓練のための大学の公開講座の広告を参照した上で、パーマー脚本協会の会員募集の広告を見ていくことで明らかにできるだろう。それらの広告の中では、職業的技能の習得というものを金銭的收入を得ることと強く関連付けていた。例えば、『フォトプレイ』誌の1917年11月号には、「会計の技術の向上によって男性の収入を上げる方法」というコピーとともに会計に関する男性向け公開講座の広告が掲載されている(121)。また、『フォトプレイ』誌1918年11月号には「女性のためのより大きな収入」(102)との広告が、1919年2月号には「タイピングのコースで新しいタイピングの技術を学んだおかげで、他

の女の子たちよりたくさん稼げるようになって幸せ」というコピーとともに(92)、若い女性に対してタイピングの技術を習得することを奨励する広告が掲載されている。

パーマー脚本協会の広告にも、シナリオライティングを会計やタイピングのスキルと同様の金銭的收入を得る自己啓発の手段とみなしていた様子をうかがうことができる。それに加え、パーマー脚本協会は、シナリオライティングを「映画」という大衆メディアを通じて、社会的名声を得る手段ともみなしていた。例えば、『フォトレイ』誌 1919 年 3 月号では「世間の評価と名声とお金」という言葉が最も大きな文字で広告の最も目立つ部分に書かれ、それらが「パーマー脚本協会があなたにもたらすもの」と宣伝している(12)。『フォトレイ』誌 1919 年 1 月号に掲載された広告には、映画館のスクリーンのイラストの上部に「ここ[引用者註:スクリーン]にあなたの名前を目撃したときの興奮を想像してみよう」と矢印とともに書かれているが(101)、この「想像してみよう」は、まさに「理想の環境を思い浮かべれば、それが現実となって引き寄せられてくる」ことを謳う「引き寄せ系」の自己啓発の基礎的な発想だろう。

ただし、会計やタイピングの技術は、前者が男性向け、後者が女性向けといったように、かなり明確なジェンダー区分があったが、パーマー脚本協会におけるシナリオライティングにはそうしたものは存在しなかった。『フォトレイ』誌 1919 年 6 月号では、「私がシナリオライターとして成功した方法」というパーマー脚本協会の会員を紹介した広告の中で、男性会員とともにケイト・コーバレイという女性会員を取り上げ、4 人の子供を持つ主婦である彼女が時間のやりくりを上手く行って映画シナリオのアイデアをまとめることで、『フォトレイ』誌のシナリオコンテストで 1000 ドルの賞金を得たことや、月 200 ドル以上の収入を得ていることを伝えており(102)、タイピングのように若い女性だけに技術の習得を奨励するものではなく、家庭の主婦に対する自己啓発としても機能していたのである。

このように、パーマー脚本協会は雑誌等に派手な広告を掲載していたものの、その知名度や会員数に比べて、シナリオライター養成学校としての映画産業での影響力はそれほど大きなものではなかったようである(註 4)。そもそもパーマー脚本協会は設立の段階ですでに「シナリオ・フィーヴァー」が始まってから数年が経過しており、先述したようにすでにその頃には多数のシナリオ学校が存在していた。また、フレデリック・パーマーが出版したマニュアルとそれによって行われる教育は、映画産業での雇用を確約してくれるような将来性があるものではなく、単に既存のシナリオライティング法を体系化・書籍化したものでしかなかった。(Curran 165)。さらに、パーマー脚本協会の設立から数年後、1920 年代に入ると「シナリオ・フィーヴァー」も陰りを見せ始める。ケヴィン・ブラウンロウは、1920 年代半ばには「アマチュアライターの書いたものの行き着く先は、スクリーンではなくゴミ箱の中と相場は決っていた。映画ビジネスはいまやプロフェッショナルの領域となっていた」と記述する(ブラウンロウ 328)。そうした産業の状況と同調するように、パーマー脚本協会は 1920 年代半ばには、映画シナリオだけではなく、短編小説や一般的な自己表現のための文章創作のコースも設け、パーマー作家協会(Palmer Institute of Authorship)に校名を変更していった(Morey [1997] 300)。アン・モレイは 1920 年代のパーマー脚本協会やパーマー作家協会について、体系的な映画シナリオに関する教育を行うことで、ハリウッドの映画産業や映画というメデ

シアに対してより従属的で、よりたくさんを知っていて、より金銭をつぎこんでくれるより良き観客を生み出そうとしていたと特徴づける(Morey [1997] 301)。

それにもかかわらず、1926 年 2 月、外遊でハリウッドを訪れた森岩雄は、パーマー脚本協会のテキストを買い集め、日本に持ち帰り、数年後に訳述という形で日本の「創造的なアウトサイダー」たちにそれを紹介していくことになったのだ。

II. 森岩雄によるパーマー脚本協会の日本への紹介

後に日本映画産業においてプロデューサーとして名を馳せることになる森岩雄は、まずシナリオライターとして映画界を志した。つまり、森自身が典型的な「創造的なアウトサイダー」であったのだ。映画人になる以前の森の活動は、1910 年代から 1920 年代の日本における映画シナリオやそれを媒介にした映画産業の「インサイダー」と「創造的なアウトサイダー」との交渉のあり方を示す適例でもあるので、ここでは最初に森がパーマー脚本協会のテキストを手に入れるまでの姿も追っておきたい。

1899 年に横浜に生まれた森は、1917 年の冬に病を得て入院したことを機に映画産業に入ることを志す。その際、彼は次のように考えたと晩年に自伝に記している。

それ[引用者註:病弱でいつ死ぬかもしれない自分が好きなことをやるため]には映画の仕事をやってみたい、あまりにも西洋映画に比べて日本映画はおくれている。まず第一に日本映画は映画劇の形式さえ持つことは出来ないでいる。いつまでも旧派新派の芝居の模倣に明け暮れている。こんなことでは駄目だ。それには新しい映画の形式による脚本の書き方の勉強から始めなければならない。自分の仕事は映画脚本家になることだ。体の弱い自分でもその位のことは出来そうだ。(森 [1975] 67)

18 歳の森が映画産業で職を得るためにまずシナリオライターを志したのは、当時の日本でも映画会社や雑誌、新聞などの主催によって映画の筋書やシナリオの懸賞公募が行われ、アメリカの「シナリオ・フィーヴァー」と類似した状況があったからだ。日本において最も古い公募は1908 年 5 月の吉澤商店による活動写真の考案募集である。目黒行人坂撮影所の開設を機に、巖谷小波、押川春浪、佐藤紅緑らを審査員に迎え、「多数観覧者の喝采を博すべき活動写真の考案」(『やまと新聞』6)を募った。翌年の 1909 年 1 月には、吉澤商店が佐藤紅緑を顧問に考案部設置したことをきっかけに(岸 [1973] 794~795)、『活動写真界』誌上で「文芸に嗜好を有せらるる士」に向けて脚本を募集し新作映画の製作が試みられた(『活動写真界』9)。1918 年 4 月に『活動之世界』によるシナリオの公募が行われている。この公募では、日本映画は「良好なる脚本」によって「新光明」が得られるとし、そのために「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、当時のアメリカ映画の語りの原則を意識した映画シナリオを目指していたことがうかがえる(『活動之世界』14-15)。森は上の引用部分で「映画」という媒体においてシナリオが重要な要素であることを認識した上で、日本映画の変革のためには「新しい映画の形式による脚本」が必要だと考えたと事後的に記しているが、これは当時の映画シナリオ公募における典型的な言説を踏襲しているように見える。

森は映画産業へ入るという目標を達成するために、自らの手でシナリオを書き、懸賞公募への投稿を始める。その際、彼は「アメリカでもたいして立派な本は出ていなかったが、二、三、丸善に注文して映画劇の脚本作法を取り寄せて病院で勉強し、その頃愛読していたトルストイの作品の中から『永い追放』という短篇を元にして、いわゆる映画脚本、シナリオを試作した」という(森 [1975] 67)。このようにして修練を積んだ森は、1919 年『東京日日新聞社』の乙種用映画脚本懸賞募集で佳作入選する(森 [1975] 68)。また、国活が「新派の人気俳優井上正夫をスターに迎え」製作するための映画のシナリオの募集(森 [1975] 68)にも応募して当選するものの、国活の解散により映画化には至らなかった。その後、森は中央映画社の社員や日本映画俳優学校講師を経て、映画ジャーナリズムの勃興の中で映画ライターとしても活動するようになり、懇意になった村田実の監督により、自作の映画シナリオ「街の手品師」が映画化されることになる(森 [1975] 86)。

1925 年の 7 月には、『街の手品師』のフィルムを携え、映画監督の村田実や俳優の竹内良一とともにヨーロッパとアメリカへ外遊に出る(森 [1975] 67-114)。映画の買いつけや、現地で劇場での映画や演劇やレビューの鑑賞、現地の映画人との面会を果たしながら、1926 年 2 月にはアメリカ・ロサンゼルスで「パーマー脚本学会のテキスト全部を集め得た」(森 [1926] 31)。この出来事を「大成功」であったと語る森が、日本を発った時にすでにパーマー脚本協会の存在を知っていたのか、この外遊の過程でその情報を入手したのかは明らかでない。だが、森がこの外遊によってパーマー脚本協会のテキストを日本に持ち込んだことは間違いないだろう(註 5)。

帰国後の 1926 年 6 月、森は日活に招かれ、東京丸の内の本社内に新設された脚本部「金曜会」に参加することになる。震災で被災した向島で現代劇を製作できなくなった日活は、京都で製作するために「東京向きの脚本を用意し、それを京都にぶつけて、泥臭くない現代劇を無理にも作らせて松竹の現代劇全盛に対抗」するための脚本家として森を選び、それに対して森が「日活現代劇の復興を目的とする企画部を本社に設け、企画活動から脚本提供まですることにしたらどうかと進言し」たことで「金曜会」が設置された(森 [1975] 133-134)。「金曜会」に参加していた日活のシナリオライター如月敏によると「金曜会と云うのは今度出来た脚本部の例会で、毎金曜日に集まって研究やら相談やらをする会」で(如月 30)、第 1 回の「打合せ会」には「主任の森岩雄氏を初め、田中栄三、益田甫両氏、本社側から根岸支配人、西本営業部長、本間次長、大野三友館主、樋口、渡邊両宣伝部員、及び撮影所側からは村田実氏、押山保明氏、築地浪子嬢等が出席」した(秋山 71)。

金曜会では企画やシナリオの提供に付随する形で映画シナリオの研究も行っていたことから、森がその活動の中でパーマー脚本協会やそのテキストの紹介をした可能性はある。しかし、現在のところそれを示す一次資料が見つかっていない。ただ、金曜会と提携して映画脚本研究会を立ち上げた『映画往来』の鈴木重三郎が、同誌に掲載されたこの研究会の開会宣言において「[引用者註：『映画往来』による映画脚本研究会をシナリオのブローカーとして]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」(鈴木 66-67)と述べていることや、当時すでに松竹の脚本家として活動していた野田高梧が、自著「映画脚本の実際」の中の劇作における「葛藤」の描き方を論じた箇所、パーマー脚本協会で使用していたテキストの一つであったフレデリック・パーマーの *Photoplay plot encyclopedia: an analysis of the use in photoplays of the thirty-six dramatic situations and their subdivision* (Palmer Photoplay Corporation, 1922) を「アメリカのハリウッド映画研究所のフレデリック・パアマは、映画劇に扱はれる葛藤の原因を三十六に分けてある」(野田 34)と参照していることから、森が金曜会や他社も含めた映画人のつながりの中で、つまり「インサイダー」に対してパーマー脚本協会の紹介をしていた可能性はある。

一方で森は、「アウトサイダー」に対してもパーマー脚本協会の紹介を行っていた。それが『文芸創作講座』第 1 号～第 9 号 (1929 年～1930 年)に掲載された、「パアマ式映画脚本組立法」である。「パアマ式映画脚本組立法」は、フレデリック・パーマーの『パーマー・プラン・ハンドブック』(*Palmer plan handbook: photoplay writing, simplified and explained*, Palmer Photoplay Corp., 1919.)の第 2 部までの内容を訳述したものだ。

原著の『パーマー・プラン・ハンドブック』は 5 部構成で、第 1 部の第 1 章で「新しい芸術」としてシナリオライティングをとらえ、第 2 章では言葉でなくアクションで情報提示をするシナリオを構築していくことを説き、第 3 章ではキャラクター設定を、第 4 章ではクライマックスへの筋の運びやメロドラマ的もしくは喜劇的なシチュエーション、第 5 章は闘争と葛藤をいかにテーマに変換していくか、第 6 章は古い素材を映画でいかに扱うべきか、第 7 章はサスペンス、第 8 章では場所と時間と筋の三一致、第 9 章では構成要素を扱う。第 2 部である第 10 章では視覚化について論じ、第 11 章ではセシル・B・デミルの映画製作のルール、第 12 章では因果応報などについて、第 13 章はドラマ、第 14 章はコメディ、第 15 章はアリストテレスを参照した「三幕構成」的な物語の展開、第 16 章は 15 章までの内容を踏まえたシナリオを仕上げるためのチェックリストと続く。第 3 部(第 17 章から第 20 章)ではシナリオというものがシノプシスとコンティニュイティとで構成されることや、それらの書き方、字幕、シナリオのフォーマット、クローズアップやアイリスなどの表現技法といった、シナリオのフォーマットにかかわることを解説している。また、第 4 部(第 21 章から第 24 章)で『劇中の妻 (For Husbands Only)』(1918 年)などの映画のシノプシスの分析、第 5 部(第 25 章から第 30 章)は「付録」としてパーマー脚本協会における作品批評やシナリオの販売の方法、著作権、ナショナル・ボード・オブ・レビューでの検閲のルールを取り上げている。

森は日本の映画産業や日本語でのシナリオライティングに適用するのが難しい第 3 部以降の内容は除外した上で、章を入れ替えたり新しく章を立てたりしながら「パアマ式映画脚本組立法」と題し、『パーマー・プラン・ハンドブック』を訳述していった。ただし、連載第 1 回目では「序」として、森自身の手によって映画シナリオとは何かということや、パーマー脚本協会とその教育法を解説している。第 1 章は「劇」、第 2 章「視覚に訴へること」、第 3 章「性格描写」、第 4 章「材料」、第 5 章「主題」、第 6 章「筋」、第 7 章「筋(続)」、第 8 章「実生活の喜劇と劇の喜劇」、第 9 章「勇者的なことの価値」、第 10 章「脚本の構成」、第 11 章「性格描写の発展」、第 12 章「動因」、第 13 章「筋の発展」、第 14 章「筋の発展(続)」という構成である。

森は、後に「パアマ式映画脚本組立法」を「パルマア無声映画脚本組立法」と改題して『映画脚本十二講』(映画知識社、1930 年)に収録した際、日本に『パーマー・プラン・ハンドブック』を紹介した動機を次のように述べている。

僕は映画脚本の作法を学ぶに当り、色々な参考書を漁り、先輩の助言によつたことは多大でしたが、その中にもパルマア式脚本構成法が最も有効だつたので、文藝春秋社の「文芸講座」に乞はれるまゝにその要点を訳述し、斯道に志す人々の参考に供したことがありました。(森 [1930] ページ記載なし)

しかし、先述した通り、森がパーマー脚本協会のテキストを手に入れた 1926 年、さらに『パーマー・プラン・ハンドブック』を訳述した 1929 年から 1930 年の段階で、ハリウッドにおけるパーマー脚本協会の映画産業に対する影響力が大きかったとは言い難い。では、森にとってパーマー脚本協会のテキストが、「映画脚本の作法を学ぶに当り」「最も有効だつた」のはなぜだろうか。また、彼にとって『文芸創作講座』という媒体での連載を通して、自分の後続く存在である日本の「創造的なアウトサイダー」たちにパーマー脚本協会のテキストを紹介することにいかなる意義があったのだろうか。

III. 理想的な鑑賞者の教育と自己修養

森による『パーマー・プラン・ハンドブック』の日本への紹介は、文藝春秋社が発行した『文芸創作講座』という媒体に掲載されたことで、単なる「訳述」以上の意味合いを帯びることになった。

『文芸創作講座』は 1929 年に刊行が始まった、月刊形式の全 10 巻の書籍である。菊池寛や久米正雄、山本有三が編集を務めたこの講座では、小説、戯曲、大衆文芸、映画脚本、詩歌・俳句それぞれの創作法、書簡の書き方の各講座が設けられていた。菊池寛らの他に、直木三十五、岸田國士、萩原朔太郎、高浜虚子、吉屋信子、片岡鐵兵といった作家や劇作家、詩人、歌人が講師として各講座を担当した。映画脚本の創作講座では、森岩雄の「パアマ式映画脚本組立法」の他に、牛原虚彦「映画脚本創作講座」、村上徳三郎「映画脚本作法」、村田実「シナリオの書き方」、北村小松「シナリオの研究」、近藤経一「映画脚

本精義」が掲載された。小説等の文芸ジャンルと、手紙の書き方といった実用的な文章創作法とともに、この講座で映画シナリオのライティング法を扱ったことについて、『文芸創作講座』の内容見本では次のように説明している。

映画脚本に関する書は可なり多い。しかし、実際に役に立つ指針書は一つもない。講師は何れも書斎家でなくて、実地の仕事に携はれる名家である。この講義は、机上の空理を排して、直接撮影にし得るシナリオの作法を、実際の見地から詳説したものである。(文藝春秋社 ページ記載なし)

これまでに出版された映画シナリオのライティングマニュアルが産業内部で製作に従事している人々が執筆したものではなく、役には立たないため、『文芸創作講座』において「直接撮影にし得るシナリオの作法」を教授しようというのだ。だが、この『文芸創作講座』以前の映画シナリオのライティングマニュアルの出版状況を俯瞰してみると、小田喬や野田高梧のようなシナリオライターが関わった「映画脚本講座」(世界映画全集編集部編『世界映画全集』、キネマ旬報社、1927 年)など、「実地の仕事に携はれる名家」が著者である「実際の見地から詳説」された「直接撮影にし得る」はずのシナリオライティングに関わる書籍や記事は刊行されている。また、これらのうちのいくつかでは、「直接撮影にし得る」だけでなく、「創造的なアウトサイダー」たちが映画シナリオの懸賞公募に応募する際の作法といった、より実践的な技術を教授している。例えば、劇作家でありながら東亜キネマでシナリオを書いた経験がある川添利基の『映画劇筋と脚本の書き方』(事業之日本社出版部、1926 年)では、実際に撮影所で使用されている原稿用紙の紙面を資料として示しながら、使用すべき原稿用紙に関する助言をしている(174)。

この『文芸創作講座』では、映画シナリオのライティング法に限って言えば、「実際の見地」を強調するものの、毎回のテキストの送付の後、会員が実作を行い、それを講師が添削をするといったような指導は行われなかった。したがって、例えば先ほど紹介したパーマー脚本協会が産業内部で働くことを確約するかのような謳い文句で宣伝をし、映画産業に自作のシナリオを売ることで社会的・金銭的な成功を成し遂げることを目指す自己啓発的な要素は見られない。それよりもむしろ、受講者が文芸創作の技法を学ぶことで、作品鑑賞の仕方を身に着けることを目論むものであった。

講座の受講者を募集するために作られた内容見本の中で、「本講座は、唯作家志望者のみにとつての指針ではない。一般文芸愛好者をして、文芸への正しい鑑賞能力を助成せしむるための書でもある」と、この『文芸創作講座』が作家志望者のみならず、読者や観客といった受容者に「創作法」を学ばせることで、正しい文芸鑑賞能力を育むものであると明言している(文芸春秋社 ページ記載なし)。さらに次のように続ける。

円本流行の結果、諸君はあまりに読み過ぎてはゐないか、読書はまことに、結構である。しかし、読書は遂に銀にして創作は黄金である。大家文豪の諸作品を読破すると、自己の表現を得ざれば、心充たざるものが諸君の内心に感ぜられないか、殊に

書架に円本を充満させしかも自己の文章は拙劣何等真心真情を現し得ざるごときことあらば、諸君は最も悲しい存在になりはしないか。(文藝春秋社 ページ記載なし)

受講者を作家やシナリオライターとして育成することを中心的な目的としていなかった『文芸創作講座』は、「文芸創作」とそれによって身に着けた「文芸への正しい鑑賞能力」を人格の涵養や人生の見直しといった、自己修養へと結びつけることで、自らの正当化を図る。1926年11月の改造社『日本文学全集』の刊行を嚆矢とする「円本」ブームは、日本の出版の在り方とそれに伴う読書の在り方に大きな変容をもたらし、サラリーマンなどの新中間層から「読書」という営みが大衆化していく契機となった。一ヵ月ごとに一冊を刊行し、それを一円で販売するという形態の「円本」は数々の文学全集を生み出し、人々に「内外の古典的名作からなる体系的知識」を消費し(永嶺 149)、書物を個人や家庭で所有するという体験をもたらした(永嶺 150)。しかし、『文芸創作講座』では、「書架に円本を充満させ」ていても「自己の文章は拙劣何等真心真情を現し得ざる」人を「最も悲しい存在」とみなす。そして、そうはならないように、「創作的修業は、人生を新しく見直すことであり、一般人にとつては、また心胆を磨く一つの道であると思ふ。まして、創作の楽しみは、常に日向の楽しみであり、一干渉は結局陰の楽しみであらう」と(文芸春秋社 ページ記載なし)、この講座を受講することの意義を説いた。

先述したとおり、パーマー脚本協会ではシナリオライティングの技術の習得を経済的・社会的成功を収めるための自己啓発の手段であるとみなして『パーマー・プラン・ハンドブック』等のテキストを作成した。ところが、日本では『文芸創作講座』において『パーマー・プラン・ハンドブック』が紹介されることで、ハリウッドの映画シナリオライティング法が「人生を新しく見直し」「心胆を磨く」という、自己修養の文脈に組み込まれることになった。両者は自己を磨き成長するという点では重なりつつも、アメリカでは人生における成功のための手段として、日本では自己の涵養の手段として、それぞれ異なる意味合いで流通することになったのである。

IV. 「パアマア式映画脚本組立法」と「近代的」な映画観客の創造

先述したように、森岩雄が『文芸創作講座』に『パーマー・プラン・ハンドブック』の訳述を掲載し始めた1929年には、パーマー脚本協会ではすでにシナリオライティングだけではなく、より一般的な文章表現を教授するようになり、校名もパーマー作家協会に変更していた。さらにここで問題にしたいのは、『パーマー・プラン・ハンドブック』が、アメリカでシナリオを中心とした映画製作が行われるようになった時期に作成されたテキストであり、「ハリウッド映画」のために標準化されたシナリオのフォーマットや語りの原則を体系化したものにすぎなかったということである。しかし、森にとって『パーマー・プラン・ハンドブック』を訳述によって日本に紹介する意義は、この点にこそあったのだ。

映画監督であり映画評論家でもある樋口尚文は、森が理想とする「近代的」映画製作の中では、映画監督は「作家」ではなくシステムの中の「一職能」に過ぎなかったことと、かつて森が所属した日活金曜会が、彼にとってはその後のプロデューサー・システム実現のためのある種の実験場であったことを、次のように指摘する。

「金曜会」という企画者集団は、映画をそれまでのように監督の個人的な才覚に大いに依拠した産物から、企画者＝プロデューサーを中心とした集団的な才能を作り出す商品ヘシフトさせようとした試みのはしりだったのであり、この「近代的」システムをより推し進めると監督は映画製作を司る中心的存在ではなく、企画された内容を実際に製作する一職能という立場になってしまふ。すなわちここに、森岩雄によって「作家」の時代に終止符が打たれて、監督が「職人」的位置をつとめる時代がやって来つた。さしずめ「金曜会」は、やがて森岩雄がP・C・L以降大がかりに実現させるプロデューサー・システムの雛形と考えていいだろう。(樋口 37-38)

「近代的」映画製作を目指していた森にとって、映画監督と同様にシナリオライターも「一職能」「『職人』的位置」にあったことは間違いないだろう。森は 1948 年に「近代の映画製作法に於ては製作者中心主義が主流となり、脚本作家は製作者のための脚本を書くことが任務となっている」と発言しているが(森 [1948] 4)、そうしたシナリオライター観はすでに「パアマ式映画脚本組立法」の中にも見られる。そのことは連載第 1 回目の「パアマ式映画脚本組立法とは何か？」と題された、森自身が執筆した序文からうかがえる。ここで森は、まずシナリオライターは「甚だキチンとした組立法に従って『仕事』をして行く人でなければならない」と述べ(森 [1929] 1)、シナリオライターと「作家」とが異なる存在であることを前提にして、シナリオライターがいかにあるべきかを説いていく。また、森はそうした「『仕事』をしていく人」の手によるシナリオライティングは「『感興の赴くまま』といふよりは、慚なくとも『科学的』で、一つの『技術』を要するもの」とであると(1)、ライター個人の個性や感性よりも、客観的で合理的なものであるべきだと考えていた。

さらに忘れてはならないのが、この「パアマ式映画脚本組立法」が掲載されたのが「作家志望者」や「一般文芸愛好者」に向けられた『文芸創作講座』という媒体だったということである。日本のサイレント期に出版されていた多くのシナリオライティングマニュアルは、「インサイダー」に向けられたものではなく、映画シナリオの懸賞公募に応募する「創造的なアウトサイダー」を対象にしたものであった。当時のシナリオライティングマニュアルの序文等を見ると、「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」というように(橘 7)、応募原稿がフォーマットや内容・技巧といった様々な点で募集側の望むレベルを満たしていなかったことや、「[引用者註：応募原稿の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(川添 174)、応募原稿を読むことが募集側の大きな負担となっていたこと

がうかがえる。そうした映画シナリオのライティングマニュアルでは、映画の本質論やハリウッド的な語りの原則といった映画シナリオを書く際の発想を支える事柄、映画製作に関わる専門用語や応募の作法、映画産業の状況や検閲といった情報が扱われた。つまり、こうしたライティングマニュアルは、映画産業の「インサイダー」と「創造的なアウトサイダー」との対話的な関係によって生まれたものであり、「インサイダー」が当時の「日本映画」という制度にとって理想的な映画の受け手を教育しようとしたプロセスととらえることができる。

森も「パアマア式映画脚本組立法」の序文の中で、この訳述がそうした動機に支えられていることを明かしている。自らがかつてそうだった「創造的なアウトサイダー」によって書かれる映画シナリオの多くが、彼が理想とする「近代的」映画製作の青写真にできるようなものではなく、それを解決する手段として「パアマア式」が最適だったというのだ。森は「世界映画の約八割までが作り出される米国羅府ハリウッドに設けられた、『映画脚本創作独習』の通信教授学校の方法」(森 [1929] 2)と権威付けながら次のように述べる。

最初シナリオを書きだす頃は、どうしても、やれ「二重写し」だの、「瞬間切返し」だの、「移動して絞って消す」だののこまかい技巧の使用にのみ興味を持つらしく、撮影所に送って来る脚本の中で、相当と思はれるものは皆殆ど此の範囲に属するものといつていゝと思ひます。ところが、かうした脚本に限つて、根本であるべき組立法が大抵問題にならない程拙劣で、使ひ道にならないものが多いやうです。

私が数人の映画監督乃至脚本家志望者と研究会を起こした経験によりまして、最初、此の人々のシナリオを読むと部分的には中々傑れた描写があるのですが、全部読んで見るとそれ程の感じが起つて来ないのです。つまり、根本となるべき組立法に注意を掃はず、徒に細部に拘泥し過ぎてゐることが解り、その後半年ばかりは一切技巧的な描写を避けさせて、太い、粗い組立法だけの研究に焦点を置きましたが、これが大変に成績良く、こんどは、その根本の知識の上に技巧がかっちりともとり出して、別人の如き進歩を示しはじめ、その人々のシナリオも直に世の中に映画となつて表れる機運すら近いやうになつて来しました。

其処で、私は映画脚本を創作して見やうといふ方には、先づ、この根本的組立法の研究から入られんことを希望して止まないのです。然らば、その組立法の研究は、いかにして行ふ可きか、といふ問題になつて来ます。云ふまでもなく、組織的な方法によるのが一番ですが、此処にご紹介する「パアマア式」方法は、世に行はれてゐる中では、最も合理的なものと思はれます。(森 [1929] 1-2)

先述した通り、ここでのシナリオの「組立法」とは、観客が見て理解できる物語や明快なキャラクターの創造、アクションによる情報提示、登場人物の心理的因果関係の重視、場所と時間と筋の三一致、「三幕構成」的な物語の構成といったものだ。これらは言うまでもなく、シナリオ中心の映画製作を支える標準化された語りの原則に従った、1910年代半ば以降のハリウッド映画のためのシナリオの「組立法」である。それに対し、森が言う初心者が書くシナリオは、執筆者自身がイメージする完成した映画をシナリオ上で再

現するべく細部にこだわっているというものだった。このように森がとらえる、彼と「創造的なアウトサイダー」とのシナリオ観のずれは、映画シナリオというものを映画製作の青写真と認識できているか否かという点から生じるものだ。つまり、日本に「近代的」映画製作を導入しなかった森は、映画シナリオというものが完成した映画の映像を想起させるものではなく、映画製作の基盤になるものであるということ。「創造的なアウトサイダー」に伝える必要を感じていたのだ。そして、もちろんそれは書くことだけに限定される話ではなく、「世界映画の約八割までが作り出される米国羅府ハリウッド」の映画シナリオのライティング法を教授することによって、森にとっての「正しい鑑賞能力」を持つ「近代的」な映画観客を育成していく試みでもあったのだ。

おわりに

本稿では、1920年代の日本における「ハリウッド映画」のシナリオライティング法の受容について、森岩雄の「パアマア式映画脚本組立法」に焦点を当てて考察した。

1910年代のアメリカの「シナリオ・フィーヴァー」を背景に生まれたパーマー脚本協会では、シナリオライティングを金銭的・社会的成功をする自己啓発の手段とみなし、ハリウッド映画の「より良き」受け手を育成した。森岩雄は、パーマーがシナリオライティングを専門に教授することをやめ、自己表現としての一般的なライティング学校へと移行してしまった1920年代中期に、パーマーのシナリオライティングのテキストを日本に持ち込んだ。森が1920年代末に日本で「創造的なアウトサイダー」たちにそれを紹介する際、文芸春秋社の『文芸創作講座』に訳述を掲載したことで、ハリウッド映画のシナリオライティング法が人格の涵養のための自己修養という、パーマー脚本協会とは重なりつつもずれた文脈で流通することになった。当時、金曜会の活動などを経てプロデューサー・システムに関心があった森は、シナリオ中心の映画製作を実現することができるシナリオライティング法を「創造的なアウトサイダー」に伝えることで、自らが理想とした「近代的」な映画やその製作法を理解する観客を育成しようとしたのだ。

以上のように、森岩雄の「パアマア式映画脚本組立法」は、サイレント期の日本にアメリカのシナリオ学校で用いられていたハリウッド映画のライティングマニュアルがどのように持ちこまれたのかというトランスナショナルな関係と同時に、当時の日本の映画産業と「創造的なアウトサイダー」たちとの対話的な関係をうかがうことができる事例である。

註

1 例えば、プラトン社の雑誌『女性』と『苦楽』で募集した映画のストーリーの懸賞公募では、選外佳作の中に南満州の農園から応募したという女性の名前が見られる(プラトン社 281)。

2 サイレント期に出版された映画シナリオのライティング法を教授する書籍には、帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』(飛行社、1917 年)、出口競『映画脚本の書き方』(正光社、1922 年)、寺川信『映画及映画劇』(大阪毎日新聞社、1925年)、武田晃『映画十二講』(素人社、1925 年)、小林定美『最新映画脚本の書方』(映画脚本出版部、1926 年)、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)、小路玉一『活動写真の知識』(誠文堂書店、1927 年)、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)、武田晃『映画脚本論』(原始社、1928 年)、玉文社編集部編『新文章精講』(玉文社、1928 年)、世界映画全集編集部編『映画講座第二講 脚本篇』(世界映画全集編集部、1928 年)などがある。

3 映画史家のクリスティン・トンプソンは、1909 年から 1928 年の間に出版されたフレデリック・パーマーのテキストを含めた映画シナリオのライティングマニュアルや、同時期に制作された映画、当時の言説を分析しながら、心理的な設定をしっかりと作り上げたキャラクター、心理的因果関係、アクションの重視、観客が見てわかる物語といった古典的ハリウッド映画の語りの原則が構築されたと述べる(Thompson 174-230)。

4 アン・モレイはアメリカの各地にあった同種の学校の中でも「おそらく最も規模が大きく、最も成功した」と述べている(Morey[1997] 300)。その一方で、スティーブン・カランは 1910 年から 1922 年の間に映画シナリオのライティング法を出版した「シナリオ教師」として、E・W・サージェント、H・A・フィリップス、L・T・ピーコック、W・L・ライト、E・H・ボールらの名を挙げ、彼らのライティングマニュアルの方がパーマーの通信教育のテキストよりも影響力があったと論じる(Currin 9)。

5 ジョアン・バーナーディは、1937 年の滋野辰彦「シナリオ用語」の項目(滋野 289)を参照して、少なくともこの時期までにはパーマー脚本協会は日本でも認知されていたと指摘しているが(Bernardi No.6179/8160)、森は滋野の記述よりも早い段階でパーマー脚本協会のテキストを日本に持ち込んでいたことになる。

引用文献リスト

「映画脚本懸賞募集」、『活動之世界』3 巻 4 号、1918 年 4 月、14-15。

「活動写真懸賞意匠考案」、『活動写真界』4 号、1910 年 1 月、9。

「活動写真考案懸賞募集」、『やまと新聞』1908 年 5 月 18 日夕刊、6。

秋山絹代編「日活月報 本社新設の新脚本部顔合わせ 森岩雄、田中栄三、益田甫氏を聘して」、『日活映画』18 号、第 2 巻 8 号、1926 月 8 月、71。

尾崎俊介「アメリカにおける『自己啓発本』の系譜」、『外国語研究』49 号、愛知教育大学外国語外国文学研究会、2016 年、67-84。

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。

如月敏「近頃の雑感」、『日活映画』18 号、第 2 巻 8 号、1926 年 8 月、30-31。

岸松雄「解説」、シナリオ作家協会『日本シナリオ大系』第 1 巻、映人社、1973 年、794-812。

岸松雄「大正末期から昭和初期にかけての現代劇シナリオ作家たち」、『シナリオ』第 230 号、23 巻 8 号、1967 年 8 月、18-21。

——「解説」、シナリオ作家協会『日本シナリオ大系』第 1 巻、映人社、1973 年、794-812。

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」、『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：人間と社会の探求』78 号、2014 年、109-137。

永嶺重敏『モダン都市の読書空間』、日本エディタースクール、2001 年。

新藤兼人『日本シナリオ史』上巻、岩波書店、1989 年。

鈴木重三郎「映画脚本研究会に就いて」、『映画往来』2 巻 19 号、1926 年 7 月、66-67。

橘高広「出口君に一言申し述べる」、出口競『映画脚本の書き方』、正光社、1924 年、6-15。

田中純一郎「日本シナリオの開発とその作者たち」、『シナリオ』第 230 号、23 巻 8 号、1967 年 8 月、12-17。

——『日本映画発達史 I』、中公文庫、1975 年。

出口競『映画脚本の書き方』、正光社、1924 年。

野田高梧「映画脚本の実際」、田中三郎編『世界映画全集』第 2 巻、キネマ旬報社・映画世界社、1927 年、1-46。

ブラウンロウ、ケヴィン、宮本高晴訳『サイレント映画の黄金時代』、国書刊行会、2019 年。

プラトン社「女性苦楽懸賞募集映画劇『筋』当選者発表」、『女性』6 巻 5 号、1924 年 11 月、281。

文藝春秋社『文芸創作講座』内容見本、文藝春秋社、発行年無記載(1930 年か?)。

樋口尚文『グッドモーニング、ゴジラ 監督本多猪四郎と撮影所の時代』、国書刊行会、2011 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』第 3 号、2012 年、114-124。

森岩雄「あめりか映画日記(三)」、『キネマ旬報』228 号、1926 年 5 月 21 日、31。

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

——「パルマア無声映画脚本組立法」、『映画脚本二十講—トーキー・サイレント』、映画知識社、1930 年、9-110。

——「青鈍荘独語(その六)映画脚本家の立場」、『映画芸術』3 巻 6 号、第 22 号、1948 年 7 月、2-5。

——『私の芸界遍歴』、青蛙社、1975 年。

American Motion Picture Directory Co., *The American motion picture directory; a cyclopedic directory of the motion picture industry, 1914-15*, American motion picture directory co., 1915.

Bernardi, Joanne, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, 2001. Kindle file.

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*, Accelerated Education Publications Ltd, 2019.

LaSalle Extension University, "How Men Raise Their Incomes Through Higher Accounting", *Photoplay*, Nov. 1917, p.121.

——, "Bigger Salaries for Women", *Photoplay*, Nov. 1918, p.102.

Morey, Anne, "'Have You the Power?' The Palmer Photoplay Corporation and the Film Viewer/Author in the 1920s", *Film History*, Vol. 9, No. 3, 1997, pp. 300-319.

——, *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.

Palmer Institute of Authorship, "A Free Book for Writers", *Screenland*, Sept. 1924, p.91.

——, "Screen Story Success through Palmer Training", *Photoplay*, Sept. 1928, p.116.

Palmer Photoplay Corporation, "A Call for 5000 Photoplays", *Photoplay*, Dec. 1918, p.109.

——, "Imagine the Thrill of Seeing Your Name Here", *Photoplay*, Jan. 1919, p.101.

——, "How Can I Succeed as a Scenario Writer", *Photoplay*, Jun. 1919, p.102.

——, “The Only Plan of Photoplay Writing Indorsed by the Foremost Producers, Stars, Directors”, *Photoplay*, Oct. 1919, p.16. Kindle file.

Price, Steven, *A History of the Screenplay*, Palgrave Macmillan, 2013. Kindle file.

Staiger, Janet, “The Hollywood Mode of Production to 1930”, Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985, pp.85-153.

Thompson, Kristin, “The Formulation of the Classical Hollywood Style, 1909-28”, Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985, pp.155-240.

The Tulloss School, “The New Way in Typewriting”, *Photoplay*, Feb. 1919, p.92.

日本映画学会

2020 年 10 月 30 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：須川 いずみ、塚田 幸光、北村 匡平

事務局：北海道学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 北海道札幌市豊平区旭町 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金井ヶ丘 5-1-1

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

学会公式サイト：https://japansociety-cinemastudies.org/

学会公式ブログ：http://jscs.exblog.jp/