

『新しき土』（3）

——伊丹版をめぐる——

上 田 浩 二

はじめに

ファンクは、1年の長きにわたり日本に滞在し、日本を舞台とした映画を完成した。これは日本にとって初めての国際的な大規模プロジェクト映画だった。対外膨張政策を続け1933年に相次いで国際連盟を脱退した日独両国は、この映画の撮影中に日独防共協定を結ぶなど政治的・軍事的な関係を強化していく。こうした流れの中で両国政府の資金も得て完成したのが『新しき土／サムライの娘』であった。この映画に関しては、すでに2回にわたって検討してきたが¹⁾、そこでの中心は当時の日独で大々的に取り上げられたドイツ人監督ファンクの版の成立過程および映画としての特徴の分析にあった。今回は、「共同監督」としてファンク監督の影に隠れ、あまり取り上げられることのない伊丹監督のバージョン（いわゆる「日英版」ないし「国際版」）を取り上げ、

1) 『新しき土／サムライの娘（1）——映画と文化交流——』獨協大学ドイツ語学科紀要第70号、ドイツ学研究2016年3月、および『新しき土／Die Tochter des Smurai（2）——その時代・異文化——』同第72号2017年3月）。筆者の第2論文の発表（2017年3月）ののち今回の論文まで3年もの年月を要したのは、その発表の数日後に瀬川裕司氏の労作（『新しき土』の真実——戦前日本の映画輸出と狂乱の時代 平凡社）が刊行されたためである。この400ページ近い研究書は広く深く日独双方の資料に当たり、その分析・論述も精緻で納得できる。また、これまで十分になされていなかったファンク・伊丹の両バージョンをも詳細に論じておりこの第3論文を書くことが躊躇われた。しかし、検討しなすと、それでも比較文化の徒である私の視点から多少とも述べる余地があると思われるので執筆する次第である。

比較文化的な視点をくわえファンク版との相違点を検討していきたい²⁾。ここで「比較文化的視点」とは、狭義の「文化」に限定した比較にとどまらず、作品を取り巻く政治・社会・経済的な背景なども、作品そのものに一定の関連をもつ限りにおいて考慮するという意味である。この1936年に撮影された双子のような映画の場合、日本側では満洲事変を経て設立された満洲国の支配強化、ドイツ側では「映画大臣」の異称のあるゲッベルスの映画への介入、そして日本でこの映画の撮影が進む間に開催されたベルリン・オリンピックなどのドイツの国際的地位の強化、日独両国のこの日独共同製作映画への公的資金援助など、この時点における日独の相互交流の枠組みが少なからぬ影響を及ぼしている。

『新しき土／Die Tochter des Samurai』の特殊性

文学者・作曲家などさまざまな分野の芸術家が同じテーマを取り上げ、それを自分の作品の素材ないし骨組みとして用いることは、ギリシャの時代以来つねに行われてきており、それ自体は珍しい現象ではない。神話の基本的枠組（神々の相互関係、彼等の諸特徴、そしてそこに関わる人間がたどる運命など）は、言語を用いた文学や演劇などに限らず、美術や音楽など古来さまざまな芸術分野で取り上げられてきた。若いジャンルの映画も例外ではない。それぞれの時代の芸術家は、それ以前の作品の中に自分たち自身の観点から新たな意味づけを見出し、自分の生きる時代と自分が置かれた社会状況や個人的な関心等を付加することで、それぞれの作品の独自性を出してきた。その一方で、現代ではこうした時間軸ではなく、ある程度まで同時代性は共有しながら空間軸の異なる社会や文化と対峙する場合もある。

いずれの場合にも、「原作」の大枠をある程度まで借用した新たな作品が作られるが、むろん関連性や依拠関係が必ずしも常に明示されているとは限らな

2) 以後、煩瑣を避けて「日英版」ではなく「伊丹版」と記す。またファンク監督の作品は「ファンク版」とする。

い。作品のタイトルにあっても、極端な場合にはどのような関連があるのが意図的に隠されている場合もあれば、逆に類似性が暗示されているだけで直接的には内的関連を欠き、単なる連想に過ぎず何がどのように反映されているかが見えにくい場合もある。

しかし、「新しき土」と「サムライの娘」は上記のいずれのケースとも異なる。相互の関係があまりにも明白に重なりあっているという点で特殊であり、「比較」の視点からすればきわめて興味深い点を多々含んでいる。製作された時期、登場人物、演じる俳優、撮影地のすべてがほぼ同一であり、両者のストーリーは、細部では僅かな相違があるにせよファンク監督が書いた同一の脚本を、二人の監督が同時並行して映画化したものであり、そのうえ演じられる人間関係だけでなく演技者も完全に重なっている。しかも日本では両バージョンが1週間ほど前後して相次いで初上映され、ほどなくドイツ全土でファンクのバージョン(日独版)が公開されている。その意味でほぼ同一と言っていいほどの近い関係にある両バージョンは、それにもかかわらず看過できないような相違点もある。使われている「主要な」言語が異なっているのにくわえ、二人の監督は異なる文化伝統のなかで育ち仕事をしてきている。また、この映画の製作に当たり、両監督は「外国での上映＝日本紹介」という大枠を強く意識しながらも、その二つの作品の主たる関心のベクトルが「外から見た日本」と「外へ紹介する日本」と逆向きの関係にあったのだ。後にファンク版は日本でも大成功を収め、ドイツでも(ゲッベルス宣伝相のマスコミ関係者への「圧力」もあり)大歓迎されたことになっている。これに対し、伊丹版は日本での初上映のときから不評であったと言われている(当然ながらドイツでの上映は行われていない)。

この二つのバージョンのどこがどう違うかを検討する前に、こうした制作形態がどこまで特殊だったかを簡単に振り返ってみよう。他ならぬファンク監督自身は、この映画を撮る数年前に、同じように自分と外国の監督による二つのバージョンの映画製作を体験している。1932/33年に撮影されたファンクの“S.O.S. Eisberg”と、アメリカの Tay Garnett 監督による“S.O.S. Ice-

berg” がそれである。これについては、近年になって“S.O.S. Eisberg versus S.O.S. Iceberg – two nations’ visualizations of arctic landscapes” と題する論文で検討されている³⁾。さらに、歴史的には同時ないし平行して製作された「2 か国語版・多言語版」映画はさほど稀ではない。著名な例としては „Der blaue Engel“ (1930)、 „Der Kongress tanzt“ (1931) などがあり、こうした例はサイレントからトーキーへの移行期にかなり見られる。トーキーの発明は、音声によって映画における言語表現を飛躍的に豊かにしたが、サイレント映画の場合とは異なり、世界のどこで上映しても各国語による中間字幕を交換すれば済むというほど簡単なものではなく、他言語地域での上映に当たっては言語＝音声をどうするかという新たな問題が出て来たのである。この音声言語が大きな障壁になり、スター俳優が淘汰されるケースも起きている。また、直ちにすべての映画館が高価な音声装置を備えた訳ではないので（いまだにオーディオ愛好家の間では当時の RCA や Western Electric 社の映画館用再生装置が珍重されている！）、トーキーへの完全移行には数年を要することになる。ファンク主導の「新しき土」は、こうした映画作りの変化・発展のなかでもかなり遅い方に属するだろう。

では、伊丹はどのようにして共同監督に選ばれたのだろうか。そもそも「共同監督」とは何であったのだろうか。伊丹自身は、この点についても撮影の現場の様子についても、ほとんど書き残していない。しかし、プロデュース側にいた川喜多かしこは、伊丹が選ばれた経過、それに対する伊丹の反応、そして伊丹の立場について次のように書き残している。

博士（＝ファンク）は上京後片はしから批評家の推薦した日本映画を試写し、自分を助けてくれる共同監督と主演者をさがしました。

その結果博士がこの人だと心に決めたのは「忠治売り出す」を作った伊丹万作氏でした。

3) Aloia, Kerstin Anne (<https://scholarworks.alaska.edu/handle/11122/10257>)

しかし、氏はこの仕事の困難さを予見され再三断られました。伊丹氏は博士の書いた本が気に入りませんでした。もし自分が協力するならば本段階からといって、新しい本を書かれました。それは、日本の子供をテーマにした微笑ましい物語でした。

しかしすでにゲッベルス宣伝相の指揮下にあった当時のドイツの映画界としては、日独合作映画はある程度両国の国策に直接役立つものでなくては いけなかったのです。

ファンク博士はなおも伊丹氏に懇願しました。考え深い伊丹氏のことですから、恐らく何もかも考え尽くして承諾されたのでしょう⁴⁾。

ファンクが伊丹を選び、断られても諦めず「懇願」を繰り返した理由は、残念なことに川喜多も書きのこしていないので分からない。ともかく、「片はしから批評家の推薦した日本映画を試写し」て伊丹がファンクの共同監督に選ばれたのである以上、ファンクからみて共感するところ、ないし考え方が近いものが感じ取られたに違いない。さらに言えば時代劇がほとんどを占めていた当時の日本映画にあって、歌舞伎や新派の一面を引きずったような日本的な「思い入れ」の演技から遠く、当時の多数派とは一定の距離を置く伊丹流のユーモアのなかに当時の西洋の映画に通じる何かを見て、ファンクが親近感を抱くことが可能だったのではなかろうか⁵⁾。

ファンクが、今は残されてないこの映画のどこを評価したかは分からないが、脚本を読むかぎり短いなかにもきびきびした展開が想像できる。ファンクは英語が出来なかったので、セリフは誰かがドイツ語に通訳しなくてはならな

4) 川喜多かしこ『映画ひとすじに』講談社 1973 年、S.48

5) この映画は「キネマ旬報ベストテン」において、その前年の「武道大鑑」と並んで、伊丹の作品中で生涯最高の 4 位に選ばれている。この映画のフィルムは現存していないため、どのような映画かは分からない。しかし、脚本で読むかぎり従来の無頼ものとは一線を画した感があり、タイトルからも分かるようにヒーローとしての侠客賛美からは縁遠い映画だったようだ。その次の伊丹作品は志賀直哉の小説を映画化した「赤西蠣太」で、これが完成したのは 1936 年 6 月であった。この共同監督選びの時点で、この映画をファンクは見えていないと思われる。

かった。ベルリンで東和の「事務所」を預かっていた林文三郎⁶⁾が撮影中ずっと通訳としてファンクについていたが、地方の貧農の息子がヤクザの世界に飛び込むまでの泥臭い世界を描くこの映画は、ドイツ語で細部にわたって説明することは容易ではなかったはずだ。また、視角面からしても事情の分からないファンクにとって、ヤクザの人間関係や彼等の生きる世界は理解しにくかったであろう。もしかすると、(現代の観客でさえ遠い異文化の国の映画で経験することもあるように)登場人物の区別さえつきにくかったのではないだろうか。それまでの伊丹の監督作品も、その時代の主流でもあり、また片岡千恵蔵プロダクションで仕事していたこともあり、もっぱら時代劇である⁷⁾。しかし一口に時代劇といっても、評論家の滋野辰彦は、「伊丹万作のシナリオについて」のなかで、「国士無双」(1932年)と「闇討ち渡世」(同年)の特徴として、前者では「会話字幕がかなり多」く、後者では細かいカットで「画面の変化がはやく(…)サイレントとしては会話が多い」ことを指摘し、「この二作に示された手法が、伊丹の第一回のトーキー「忠治売り出す」を、何の苦も無くつくりだすことになる」と指摘している⁸⁾。その意味で、「共同監督」選びのためにファンクが見た数々の作品の中で、しばしば天才的な脚本家とされる伊丹の作品は、言葉が理解できなくともファンクにはベストと思えたのではなかろうか。

他方でファンク自身は映像の美しさ、とりわけ雪に覆われた山岳などの自然描写では定評があったが、脚本家としての評価は高くない⁹⁾。そして、こうし

6) 戦後は早稲田大学政経学部のドイツ語担当教授となり、以降は映画界とは縁を切ったようである。

7) 「日本のルネ・クレールとよばれた「知性の映画監督」、伊丹万作の「近代的な、日常的な人間的な」ナンセンス時代劇があったことも忘れるわけにはいかない。」山田宏一「映画 果てしなきベスト・テン」草思社 2013 年、S.173

8) 「伊丹万作全集第3巻付録「月報3」S.8」

9) たとえば、前述の拙論(1)のS.10-11に記した「セルバン」の川喜多かしこの発言を参照。また、「新しき土」製作の過程を知っていた内田岐三雄は、「日本に対するファンクの「理解を深め、彼の誤解を是正する」のは我々日本人でなければならぬ」いのであり「脚本審議会」がつくられたが、「そのメンバーの協力が不十分であり、製作者側もふくめて「もっと力強く頑張るべきであった」と書いている。

た経緯から、互いに長所をもって相補うはずの二人が、それぞれ必ずしも得意としない役割を担当することとなり、ボタンの掛け違いという結果となった。こうして、岩崎昶の言うように「国際的合作映画のはしりであったから、たえずファンクとの間がごてついて、伊丹さんは合作映画の悩みを一身にひきうけた形で、そうなるこれが伊丹さんのようなタイプの人の弱点であろうが、シニクになってしまっていた——と、すくなくとも私は伊丹さんのことばの端々から受け取った」¹⁰⁾

こうして完成した両作品に対する日本国内での評価を見ると、熱狂的に支持されたのは間違いなくファンク版の方だ。これに対し伊丹版は、当時から評価が低く正面から論じられることもはるかに少なかった。しかしながら、数多くの皇室メンバーや各界の貴顕が臨席した帝国劇場で初上映されたのは、この映画の「目玉」のはずのファンク版ではなく、伊丹版であった。瀬川氏は『キネマ旬報』4月1日号に載ったプリント担当の曾山直盛の話を引いて、ファンクの作業が遅れたことが東京での初号試写（2月1日）に間に合わなかったのが原因であると認めながらも、3日の初演から1週間にわたって伊丹版が用いられ、ファンク版がかかったのが11日からであったという事実ですっきりしない疑問を感じている¹¹⁾。ファンクは、後になってこの点について次のように述べている。

「伊丹は彼のバージョン——そして私は私のバージョンを完成した。そこへ、突然に2日後に東京で封切りされるとの話を聞かされた。私は、かなり前から背後で陰謀が巡らされていると感じていた。夜になって、初演用のコピーの進展状況くらいは見ておこうと思い、宿から近い現像所に出かけた。しかし私のコピーは完成しておらず、伊丹のコピーは既に東京に送り出されていた。そしてコピー製作用の機材は、各地への配

『キネマ旬報』601号 1937年2月11日 S.53]

10) 「伊丹万作全集」第三卷「月報3」S.2-3

11) 瀬川 a.a.O. S.180

給用に伊丹版を大量に作製中だった。初演にかかるのは伊丹版であり、日本で前々から期待されていたドイツ版でないことは明らかだった。しかも、伊丹の映画の質の悪さは十分に知っていた。私のテーマとはもはや一切関係のない代物なのだ。私は打ちのめされた。1年半に及ぶ神経戦の結果がこれなのだ。家に帰ってイスに座るととめどなく涙が流れた」¹²⁾。

ファンクを書くところによれば、それでも諦めず自分のバージョンのコピーを昼夜を問わず急がせて作らせ、自身は飛行機(!)で東京に向かう。コピーはファンクよりも一足先に着いていた。しかしロールが一巻欠けているという理由で晴れのオープニングにはかけられないと断られる。ファンクは、これを伊丹自身とは言わないまでも伊丹シンパの企みだと考える。切羽詰まったファンクは、ドイツ大使ディルクセンに仲介を頼みに行く。皇族の方々や貴顕の人たちを前に、「こんなに出来の悪い映画」を自分の作品でありドイツ映画であると紹介することは出来ないというのだ。大使もショックを受けたものの、ドイツのこの文化的な貢献に感謝してあまたの皇族が日本の史上初めて映画を見に来られる以上、今さら延期など不可能だと言う。ファンクは大使の意見に従わざるをえなかった。しかしファンクも黙っていない。翌日の新聞に伊丹版に対する「酷評」が載ると、手なずけてあった使い走りの「Tschippi」（「チビ」のつもりか？）を大手新聞社の編集部に走らせ、あれはドイツ版ではないと伝える。ファンクの理解では、これが大騒ぎを引き起こす。そして最初の週の伊丹版の上映が終わり、次週からファンク版が上映されるや、各新聞は「ドイツ人のファンク監督は純粹に日本的な映画を作った、しかし日本の監督の映画は日本的でない。（…）チャプリン映画の収入記録を

12) Arnold Fanck: „Ein Filmpionier erzählt. Er führt Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Pionier erzählt“, München 1973. ここでは „Filme aus Japan – Retrospektive des japanischen Films“ より引用 S.65

超えた」と伝えた」と記す¹³⁾。ファンクは、川喜多にも腹を立てるが、「この映画を作った伊丹との契約で、嫌々ながらそうするしかなかったのだろう」とも書きつけている。この文章は後年になってファンク 82 歳の時に出版されたもので、かなり一方的な「解釈」であり、自分を正当化する姿勢が強い。日本での上映当時に抱いた自分の本当の感情は、いまさら隠す必要もないと考えたのであろうか。

これと大きなコントラストをなすのが、ドイツ帰国の翌年の 1938 年にファンクが自費出版した私家版であり¹⁴⁾、これを日独の各方面に送っている。これは、自分のバージョンがゲッベルスの強力な要請によってドイツ各地で上映された（しかも批評家は好意的な評を書くよう通達のあった）ときの新聞評を集めた資料集であり、自己宣伝という側面が強い。しかし、それだけでなく日本における自分の監督としての経験に基づいて、今後の映画の国際的な共同製作に関しても長い意見を述べている。この私家版は、それから 35 年後に出版された上記の本とは相当にトーンが異なっている。なによりも、この中では最初の方で公的各方面に儀礼的な「謝辞」を並べた後に続け、映画関係者のトップに「共同監督」(Mitregisseur) だった伊丹を挙げて、あたかも手紙でも書くような調子で 1 ページ余りにわたって感謝の言葉を書いている。これによれば、伊丹はファンクの送別会にも出席しなかったらしく、「共同監督」の伊丹と別れの言葉を交せなかったことを気にかけているようだ。そして、手紙でも書くかのように本の中で「親愛なる伊丹さん」と呼びかけ、次のように記す。「あなたは監督である私を助けてくれただけでなく、自分のアイディアでもなければ重要な点で意見も異なるテーマについて、別バージョンを作るという絶望的な仕事を嫌々ながらも引き受けてくださった。この仕事がどのようなものだったか本当によく理解しているのは私だけだろう。なによりも映画手法の面でまったく異なるスタイルを押しつけられたこと、また気質の異なる芸術家が決めた脚本で、一本の映画を撮ることがいかに困難かは、私には同じ映画監督と

13) ebenda

14) 拙論 (1) S.32 ff

してよく理解できる。それでいながら、もともと言葉数の少ない二人がついに打ち解けることもなく、握手もせず言葉を交わすでもなく別れたのは、なんと言っても心残りだ。しかし、この映画が数百万人もドイツの観客に温かく受け入れられ、日本の素晴らしさを伝え、些かとも日本と日本人を理解する役に立ったことは、あなたの大変な労苦に報いるものであろう」¹⁵⁾。むろん単なる表向きの社交辞令とも受け取れよう。しかし、この言葉の載せられている位置、長さ、トーンから、かなり誠実に書かれているという印象も受ける。これら二つの本に記された相反する言葉は、この日本での映画製作に対するファンクの中に、いつまでも強いアンビヴァレントな感情が渦巻いていたことを表しているであろう。

ファンク版と伊丹版 ― 基本的な立場の違い

こうして皇族や社会の上流階層を招いて華々しく開催された初上映では、(自分のせいで?) 不本意なことに伊丹版がかかり、それにもかかわらず自分自身がステージで挨拶をすることになったファンクは当然ながら怒り狂う。激情に駆られ前掲書で伊丹版を容赦ない言葉でこき下ろしているが¹⁶⁾、伊丹版はさほどに出来が悪かったのだろうか。また、ファンク版と伊丹版は、それほど大きく違っていたのだろうか。それを検討するために、まず両バージョンの異同を詳細に検討しておこう。その際、両監督のひとつのカットから次のカットへの繋ぎ方が異なっている場合、その映画作製手法、しいては基本的な映画観の違いを考えるヒントにもなり得るので注目しておこう。

15) 「私家版」S.8-10

16) 注 12) 参照

二つの版の比較

（以下、しばしば登場する「輝男」と「光子」とドイツ人女性 Gerda、ならびに養父は、それぞれ「T」、「M」、「G」、「Y」と略記。重要な差異はイタリックで示す）

ファンク版	伊丹版
①オープニング	
笛と太鼓のお囃子風の音楽が先行し、幾枚が続く昔話風の絵（富士、山並みに囲まれた民家など）を背景にドイツ語タイトル „Die Tochter des Samurai“ 出演者等のクレジットはエンドマーク後 （最初の上映時には右と同じく「前書き」があった）	タイトル “THE NEW EARTH” と「新しき土」監督としてファンクと伊丹の名前が出てクレジットが続く 背景はファンク版の②で用いられる日本列島の模型 伊丹の「前書き」（縦書き！）分半 スクロール）
②日本の自然	
和洋ミックスの音楽に変わり、日本列島の模型（中央部分から火山の煙） 実写の火山（噴煙と溶岩）、海（打ち寄せる激しい波）・富士（遠景・雪煙）などドイツで見られない自然の特徴	日本列島の模型 静かな水辺 太陽 農民、富士、稲束 巡礼 煙を上げる火山、溶岩 激しく押し寄せる波
③ T からの知らせ	
T の実家（農家）外観と中 幼い妹、新聞紙で折った船を手には、輝男の洋行に言及。そこに電報が届き、輝男の帰国が伝えられ、ストーリーが始まる	ひな人形 農家の生活 軽快なピッチカート・ボルカに乗って郵便屋が電報を届ける 以下、ほぼ同じ
④地震	
地震（この映画のキーワード「厳しい自然」（火山と地震が揃う） （>次の船上のカットに「言語」で繋がる）	多少の違いはあるが、基本は同じ 新聞紙を折って作った船 （>次の船上のシーンに「映像」で繋がる）
⑤日本の基礎情報	
T の説明（厳しい自然環境・国土の狭さ・ひとが多すぎる） 2000 年来、危険な風は西（＝大陸）から ヨーロッパからの風は「有用な物をもたらした」	ほぼ同じ
⑥近代的な日本	
F 客船の機関室（円谷による特殊撮影）西からの「有用な風」とその例（製鉄工場、T の妹の働く近代的な紡績工場）	ほぼ同じ
⑦輝男	
F：ジャーナリストの G が船上で T にインタビュー（観客に紹介） 新情報：T の家はサムライの末裔 船上にハーケンクロイツ旗と旭日旗 T の婚約者の名を尋ね M の名が出る	ほぼ同じ T の家系の話はない アメリカの国旗や旭日旗

⑧光子		
前シーン最後を受け M 登場 M の大邸宅と庭園の紹介 庭先が厳島神社（日本紹介） T の帰国情報を知り有頂天の M ドイツ語の先生が来てレッスン (例文に M 過剰反応 = T の心変わり心配)	約 80 秒 約 80 秒 80 秒	ほぼ同じだが短め M の部屋 T との登山記念写真 英語の先生が来るが レッスンなし
⑨夜の東京		
タクシーでホテルに向かう T と G 日本の夜の都会を紹介 ホテルのフロントで郵便物をもらい Y と M が 明日着くと知る T は難しい顔		ほぼ同じ ホテルのフロントで郵便物の有無を尋ねる T は 自分の名を名乗る (F 版より神経が細かい)
⑩同じころ東京に向かう夜行列車		
Y と M の乗る夜行列車 (3 分 45 秒) M の見る夢: T が船出してから経験厳しい花嫁修業 (= 日本紹介) ピアノの練習シーンで西欧女性へのコンプレックス = T の心変わりが心配になる		回想シーン 短め 途中で最新の鉄橋などの映像あり 回想シーンの最後に西洋人女性の後ろ姿が出てくる (映像で M の心配を表現)
⑪ T の個人主義		
東京の西洋式ホテル (翌朝) G は T がドイツで学んだ「個人の自由」は誤り と言う (ナチ政権への配慮?) ホテルの前の大通りを兵隊が分列行進日本の集団主義の象徴		前半 ほぼ同じ 分列行進する兵隊のカットは数も多く長い
⑫再会と難題		
(前半) 腕を組んでホテルの階段を降りてくる T と G (M に気づかない) ホテルの一室で T と Y の婚約解消の話合い (M、立ち聞きして泣く) (後半) G が M の部屋をノック 会いたくない M に Y「お前はサムライの娘」と言って諭す (この言葉こ一回のみ!) 続いて T の実父と妹の東京見物 (ニコライ堂、歌舞伎座等の東京のモダンな建築)		(前半) ほぼ同じ (後半) M 顔を直して自分から G を部屋に招き入れる (父の「サムライ云々」のセリフなし) 養父、G を自宅に招待 (F 版になし! G の訪問の前提)
⑬満洲		
地球儀を見つめる T G に自分の満洲への夢を語る (「日本のために生きたい」) (満洲の映像)「新しい土」が待っており 「秩序と平和の構築」が「日本の使命」(ナチ流の „Blut und Boden“ イデオロギー)		途中まではほぼ同じ T 兄は満洲で倒れたと語る (F 版になし! 満洲へのこだわりに個人的動機が加わる) 満洲進出の取り纏い?
⑭父と妹の来訪		
ホテルのテラスの T と G ボーイが二人の来訪を告げる ションボリとして帰っていく父と妹 G やがて戻った T に非難をこめた眼差し		ほぼ同じ

[illegible]

②光子とゲルダ	
<p>(1) G、婚礼衣装を見て誉める M 一生に一度だけ着るものだが明日着るかも知れないと語る 火山が煙を吐く心配になった GはTへの手紙でMの行動に気をつけるよう警告 (ここ以降、幾度もTが車で養家へ急ぐ短いシーン挿入)</p> <p>(2) 食事シーン お膳の前に並んで食事するのはGとYの2人だけ Mが給仕し箸の使い方などを教える (日本紹介) Gはその間にT宛の手紙をYに託す。火山の小噴火</p>	<p>ほぼ同じ</p> <p>Mも含め3人横一列に並ぶ (給仕するのは乳母) G YにT宛ての手紙を託す (このあと大和家の出来事に車で大和家へ急ぐTの姿が挿入される)</p>
③(日独防共協定)	
YはGだけを伴い荒海に聳える岩の上に立ちドイツに日本の立場を伝えてくれと頼む。危険な「嵐」は日本の西のソ連から来る しかし厳のように強い日本はこの「嵐」を粉砕する (日独防共協定 政治的メッセージ)	このシーンなし!
④家族会議 (1)	
縁組み解消に関わる家族会議 (その間を縫うようにTおよびMの行動が数度も挿入される)	ほぼ同じ
⑤すれ違い	
車で帰路につくG 巡礼の行列を撮ろうとして車を降りるとTの車が目の前で左折 心急いでいるTは気づかないGは記念にTの写真を撮る	このシーンなし
⑥家族会議 (2)	
Tが来ないので始まる (Mの部屋にも内容が聞こえてくる) (Mは火山に目を走らせ死を決意し 辞世の歌を残し 婚礼衣装を風呂敷に包み家を出る。 花祭りで賑わう町を抜けて駅に向かう (桜の花咲く華やかな春とMの悲壮な決意が対照的)。	<p>ほぼ同じ (辞世の歌なし)</p> <p>Tとの記念の写真(前出)に目を止めてから婚礼衣装を風呂敷に包む 家を出て春の訪れで賑わう街中を抜け登山パスの終点までF版の半分の長さ</p>
⑦緊迫した事態	
火山に登るMの姿と大和家で家族会議が交互に出てくる T 養父と家族会議の出席者に詫言を入れ「自分の自由な気持ちからから、新しい家族の一員」に加わりたくいと述べる。そこへ、Mが婚礼衣装をもって家出したと告げる乳母。 Gの書き置いた手紙 光子と話そうとするT Mの部屋で辞世の歌を見つけたTの耳にGの手紙の警告が蘇る 噴煙の中に立つMのイメージ T、Mの行き先を確信する	<p>ほぼ同じ</p> <p>T Mの部屋で遺書めいた歌を見つけ、既出の古い記念写真を目にする 廊下に落ちているGの手紙の内容がオフで聞こえてくる</p> <p>T 行き先は火山だと確信し火山の麓へ急ぐ。 M 山道に不向きな草履を脱ぎ捨てる (T登山途中で見つけ行き先の確信を深める)</p>

㊸山頂へ	
<p>急いで山頂に向かう T それぞれの登山過程を交互に描く（17分強） T 近道のため靴を脱ぎ湖を泳いで渡り熱い岩の上を歩いて火傷 火山がガスや蒸気を吹き出す映像や如来などの幻影を交えながら描く</p> <p>T の足の火傷 M 愛おしそうに跪く</p>	<p>画面一杯に無数の風グルマが猛烈な勢いで回る（目まいの象徴） M 倒れて落下（宙に舞う婚礼衣装で暗示） 頂上に辿り着いた T は火口壁の途中に横たわる M を見つけ駆け下りる。 M 一瞬眼を開くが、また意識を失う</p>
㊹下山	
<p>ファンクラしく山岳の映像が多い 火山爆発の映像が多用される（爆風で家が崩れるなど円谷のトリック映像が脈絡なく混じる） 避難小屋でのシーン数 10 秒（T の記憶の中の下山の一部） 背景に琴（と笛）で演奏する「サクラサクラ」が流れる</p>	<p>下山シーンに噴火関連の映像はなく太陽が照っている（＜ M を抱いた T の影） 避難小屋で M を介抱する T 目を覚ました M に「僕が馬鹿だったよ」と謝る M 必死に自分を探してくれた T に心から感謝し、互いの気持を確かめ合う（約 2 分）。</p>
㊺再び大和家	
<p>大和家で手当を受け意識を回復した T 火傷をした足に包帯 奥で M が琴を弾いている（前景の音楽のタネ明かし） 下山や避難小屋のシーンは断片的な記憶だったと分かる 二人の幸福なひととき乳母 お茶と一緒に G からの手紙を渡す車ですれ違ったときの T の写真あり</p>	<p>このシーンなし （代わりに数多く並ぶ「お祝いの品々」で二人の婚礼を暗示）</p>
㊻T の実家を訪れる二人	
<p>田植えシーン 背景に民謡風の歌土地の狭さを強調する棚田の映像 実父の述懐（土地の狭さ・ひとが多すぎる・古い土＝生産性が低い） 満洲行きの「必然性」を説明（正当化）ドイツ語（オフ）で繰り返される実父の話（映像の繰り返しを避け一連の米作の年間作業）を見せる</p>	<p>ほぼ同じ T 初めて着物姿。 ゆったりした管弦楽を背景に一連の米作の風景 田植えのシーンからストーリーの「現在」に戻り実父の述懐のはじまる（英語版などの字幕なし吹き替えを想定していたのであろうか）</p>
㊼満洲	
<p>広大な土地 機械化された農業 T の運転するトラクターの背景に満洲開拓を奨める内容の歌が流れる T の仕事ぶりや光子と赤ん坊 にこやかに見守る兵士が厳しい目つきに戻り銃剣が光る</p>	<p>基本的に同じ 広大な満洲の地に様々な民族からなる（？）農民たちがそれぞれの方法で農作業にいそんでいる（「共存」の強調） 兵士は影姿のみ 銃剣も光らない</p>

このように対比してみると、伊丹版はファンク版との相違も少なくなく、「異文化を自文化の社会に伝える」と「自文化を異文化の社会に伝える」ことの相違がここにかなり明瞭に見て取れる。むろん、そこには監督それぞれの個性や映画観もあれば、完成した映画の上映が予定されている国の映画を巡る状況の違いもある。しかし、この時代には現在より遥かに相互の社会の相違が大きく、また情報も遥かに限定されていた。それにもかかわらず、映画を通じた相互理解に両監督は自分なりのやり方で取り組んだのである。そして、両者が対峙する「異文化」の捉え方・描き方は、意識しようとしまいと別なベクトルに支配されていた。ファンクにとっては、初めてにしておそらく二度と足を踏み入れることのないであろう「異国」の文化・社会を描いた映画の製作であり、当然ながらなによりも祖国ドイツの観客が念頭にある¹⁷⁾。これに対し、日本から出たことのない伊丹の課題は、自分自身が属し熟知している文化・社会を可能な限り内側から忠実に描き、そして自分には不完全にしか把握できていない異文化社会の観客に理解され共感されうる映画の製作にあった。外国、とりわけ西欧に日本映画を紹介するという川喜多夫妻の長年の夢を熟知していたはずの伊丹であるから、日本での上映は主要な関心事ではなく、「(ドイツ以外の) 異国」で上映される輸出映画を作ることが課題として課されていた。当然ながら、この課題ゆえに自分の属する文化や社会が「誤解」されることがないよう気を配らざるをえない。その意味で一種の「守りの姿勢」でもあったと言えよう。伊丹以上に日本の立場を端的に代表していたのが、久米正雄、岸田國士、山田耕筰など錚々たる5人の面々からなる「脚本審議會」であった。ここで日本語に訳されたファンクの脚本案が検討された際、伊丹も抱えるこの微妙な点が大きな議論になったようだ。例えばファンクの書きとどめた例によると、輝男が大和家の養子となり8年後に日本に戻ってから養家の娘・光子と結

17) この映画の政治的課題は、当初から明確な形で与えられていた。『我々の新たな政治上の友——日本民族——を、このたった一本の映画を通じて可能な限り、ドイツの数百万の観客に分かりやすくシンパシーの持てるものとする』ファンク私家版 S.84

婚する筋書きを5人中の4人までが拒否した。その理由として今の日本の結婚はこのように親が決める旧式なものでなく、個人の自由な意志で決まるものだというのだ。これに対し「見事なドイツ語を話す5人目の日本人」(1910年から3年にわたりベルリンで学んだ山田耕筈と思われる)が、ファンクに向かってドイツ語で、そして他の4人に向かって日本語で、「日本の結婚は自由意志で決まるのではなく、双方の愛に基づくケースはまったくの例外に過ぎない。それをヨーロッパ人に語るのを恥ずかしがる必要があるのか」と言いはなし、ファンク案に対する異論が封じられたのだという¹⁸⁾。その一方で、当時は国粹主義的な思潮が強かったため、日本を可能な限り理想的に描くよう陰に陽に求められており、しかも外務省文化部も製作費の2割を出している以上、黙っていた訳ではない。さすがにファンクに対しては表だった要求は出しにくかったとしても、伊丹版に有形無形の圧力めいたものがあったとしても不思議はない。それでもファンクに対しても、文部省からはジャーナリストのゲルダが「強すぎる」との意見をつけてきたという¹⁹⁾。一方、伊丹には伊丹自身の日本観があったのは当然だが、それが当時の知的な日本のインテリがもつ自己理解から大きく違っていたとは考えにくい。西欧諸国に関する知識に関しても、特によく知っているわけではなかったろう。また、日本人の趣味にあわせて輸入された西欧の映画を見ることと、彼の地の観客の嗜好を知ることとは必ずしも一致しない。まして、新聞や専門誌あるいは輸入映画を通して漠然と想像するしかない「異国」の観客に「誤った」日本像を与えないよう配慮することは至難であったろう。その意味では第一次大戦前からヨーロッパで映画を撮り続けてきたファンクの脚本を使うことには、この企画の発案者であった川喜多夫婦にとっても一種の「保険」のような側面もあったと思われる。しかし、脚本を得意としていた伊丹にとって意に染まないファンクの脚本を使うことは、受け入

18) a.a.O. S.62

19) ebenda. ちなみに、この関係でファンクの記すところによれば、ゲルダを演じた Ruth Eweler はある美人コンテストで「美の女王」(Schönheitskönigin) に選ばれたことがあるという。

れにくいかったことは想像に難くなく、それを見越したのか伊丹はファンクが来ると自分が書いた脚本を提案した理由もよく分かる。自分自身の映画作りの手法と違いがあったばかりでなく、大きな枠組みとストーリーの細部がすでに決まっていた中で、室内シーンのみを撮影するという形で参加した伊丹は、この役割分担に非常に大きなストレスを感じていたに違いない。

ここで先ほどのファンク版と伊丹版の対比表に戻って、まず両バージョンの特色を作品に即して詳しく検討してみよう。これまでの叙述からも分かるように、伊丹からすればこの映画の根幹に関わる点の変更は難しいことは分かりきっていたから、細部にはそれなりに力を注いだのであろう。また、いたるところにファンクとの小さくない違いも見えてとれる。その中のいくつかの点を例に挙げて検討してみよう。



写真1 「ファンク版タイトル」



写真2 「伊丹版タイトル」

まず目に立つのはオープニングの違いである。ファンク版では型どおり製作会社の名が出て、続いて手書きらしい素朴な富士の絵ではじまる。これにお伽話の挿絵のような絵が続く。その手前に描かれた建物は一見すると藁葺きの農家のように見えるが、清水寺の舞台のような構造になっている。そののち富士を背景に祭の提灯と桜の花をあしらった絵の中央にタイトルが出る。ここまでは童話絵本のような画面が続く。それが終わると、日本列島の地形モデルが現れ、カメラがズームインすると列島中央部の山が噴煙を上げている。それが火

山の実写映像に置き換わり、ご自慢の超望遠レンズで撮った雪煙をあげる富士の姿が描かれる。そして、打ち寄せる荒々しい波の向こうに聳える富士の姿で一連の自然描写が終わる。その後によりやく、立派な農家の全景が写し出されてストーリーがはじまる。

これに対し伊丹版ではタイトルとクレジットの後に、縦書きに日本語で書かれた「前書き」が入る。これは画面に収まらず、横にスクロールするほどの長さがあり、時間的にも1分半に及ぶ。むろんドイツで上映されたファンク版にはない。しかし、これが奇妙なのだ。日本でファンク版が上映されるときに挿入されるのであれば、日本の観客に向かって「外国人が作ったのだから寛大な気持ちで見て欲しい」と断るのも分かる。しかし「日本版への序」だと言うと、どうも納得のいかないものが残る。そのうえ初公開後の最初の1週に上映されたのは伊丹版であるし、その後もこの伊丹版が上演されるとこれがついてまわったようだ。誰が読んでも、これは自分の映画ではないと言っているのに等しい。また、その後もこの映画について伊丹自身は語っていないという事実からも、伊丹がこの映画にいかに大きな距離を置いているかが伝わってくる。その字句は以下の通りである。

一人の外國人が海を越えて日本に來た。

彼は自分の目で日本を見た

そして日本を愛した。彼は愛する日本の現実を土台として彼らしい一つの夢を描いた。

其の夢が即ち此の映畫である。而も是は一刷毛に描かれた墨畫である。

従って例へば地理的其の他の矛盾は扁中隨處に之を指摘することが出来る。

併し諸君の雅量は微笑と共に是等を看過して下さることを信ずる。

日本版の序に代えて 伊丹万作

ファンク版と伊丹版の比較

では、ファンク版と伊丹版を比較してみよう。まず目につくのは一方にしかないシーン、あるいは一見すると同じように見えても違いのある映像、さらには注意深く見なければ目立たない違いなどが数多く見つかる（対比表では必要に応じてイタリック体にしてある）。それらの幾つかをテーマごとに取り上げて対比してみよう。

「家族・文化・社会」

本編は、外から見た輝男の実家のシーンからはじまる。この農家の中で輝男の実の両親とまだ輝男に会ったことのない幼い娘の家庭内の会話から、主人公輝男の過去と現在の状況が紹介される。そこへ帰国を告げる電報が届く。ここに既に興味深い相違点が二つ出てくる。ひとつは電報を受け取った輝男の母の行動である。伊丹は当時の農家の慣習（ないし家庭内での仕事分担）からして、妻は戸主宛の郵便や電報を受け取るとまず「主人」に渡し、自分は少し離れたところにある定位置に座る。何が書かれているかは読み終わった夫が語ってくれるまで待つ。ファンクは、ここに表れた「生活習慣の違い」が気に入らない。これではドイツ人の観客には、この女性は妻でなく使用人にしか見えな



写真3 日本の夫婦の距離

いというのがその理由だ。しかし、ここでファンクは一策を思いつき表向きは伊丹に譲歩する。そして撮影時ではなく編集に当たって、事実上この問題を避ける方法を選ぶ。つまり、この場面を一連のつながったシーンでなく、電報を夫に渡した後で一度カットする。こうして妻が自席に戻る動きを省略し、座っている妻の映像に飛ぶ。この思いつきで「文化の違い」から来る誤解は避けられたのだとファンクは得意げに語っている²⁰⁾。むろん立場から言えば、明らかにファンクの方が強かったから必ずしも譲歩する必要はなかったであろうが、撮影が始まってみると伊丹バージョンの目指す方向との違いが明らかになり、編集段階で自分の思うようにできる限り伊丹とわざわざ衝突する必要を感じなかったであろう。それに、伊丹は伊丹でファンクの台本を無視した例も幾つかある。例えば、対比表の⑩に挙げた近代的な鉄橋や機関車、あるいは建てられたばかりのモダンな高層建築の映像がそれだ。これに対してファンクは、「(伊丹は)日本の伝統的な風俗習慣ないし人生観 („altjapanische Sitten oder Lebensauffassung“)をむしろ避けようとしているとみて、「私が見せたいと思い、私を魅了した日本とは逆のものが描かれることとなった」と断じる²¹⁾。ファンクの遭遇したこうした「文化観・社会観の対立」は、映画に限らず自文化と異文化の接触面では、いつでもどこでも生じうる典型的なものであろう。意識しようとしまいと、外から見る眼は好んで「自分にはないもの、ない今は失われたと思われるもの」に向けられ、内から見る眼には「見て欲しい対象」が別にある。前者は「旅行者の視点」の重要な一部をなすものであろう。これとは逆に、とりわけ近代化を目指し自己の過去を克服すべきであるとみる「現地」側は、異文化を背景とした「身勝手な思い込みで現状を理解しようとしないう態度」に苛立ちを感じる。そうでないのは、現状になにかと不満をいだき、実際にどうであったかは別として「守るべき価値」に固執する守旧主義者であ

20) a.a.O. S.64

21) a.a.O. 例えば、近代ビル、西洋式ホテル、鉄道、夜の「東京」など。ファンクも鉄鋼・紡績などの生産関連の近代は撮っているが、これは同盟国となろうとしている日本の姿をこの形でドイツに伝えることは当然だったためであろう)



写真4 躓く光子

ろう。すでに見た「脚本審議會」の対立には、こうした事情が表れているようだ。

しかし実際には、ファンクは自分が述べているほど「日本の旧来の風俗習慣や伝統的な人生観」などに踏み込んで描いているわけでもない。たとえば、輝男が帰ってくるとの知らせを受けて有頂天になり、広い庭園をくるくると旋回して踊る光子は着物に草履の姿であり、ついには躓いて倒れてしまう。伊丹はこれには反対で、着物で草履姿の光子が「行儀良く」急ぎ足で広大な庭を横切る映像を撮りたかったようだ。しかし、これは最終的に伊丹版にも反映されていない。ファンクの考えでは、じきに結婚する相手が8年ぶりに帰ってくるのに、若い娘が嬉しさを慎ましく抑える演出では「退屈」だと考える。この結果、「屋外撮影はファンク、屋内は伊丹」という両監督の基本的な申し合わせに従ってファンク版が採用されたのであろう。(なお、伊丹は光子が旋回を見せるが躓かない別テークを選んでいる)。最初の輝男の実家の電報のシーンの妻の「居場所」では、既述のようにこの申し合わせにしたがってファンクが撮影時には譲歩したものの編集による奇手を用いている。ファンクがこのケースでは「日本の伝統的な風俗習慣」をそのまま映像で示すことを避けたのは、風俗習慣が異なる当時のドイツでは、多少とも（少なくとも形式的には）「進んでいた」夫婦や男女関係ゆえに、日本の日常生活の人間関係の配置が理解され

ることはないと考えたためであろう。

また、映画全体を通観して見るならばファンクの文化の違いに対する理解は明らかに表面的だ。「東風」という字幕の後の数シーン(対照表⑱)では、8年間ドイツに暮らした兄の輝男をなんとか日本に回帰させようとする妹の試みを取り上げて描く。どこまでも満開の美しい花が続く川縁の桜並木、入口に水車を配した小料理屋、日本の大衆に人気が高い大相撲、華やかな春の踊りのステージ、伝統的な能など、ドイツの観客から見ればエキゾチックで魅力的でもある映像が、輝男の「日本回帰」のためという大義の下に紹介される。こうした対象は今日でも好んで観光ポスターに使われているところから分かるように、典型的な「ツーリスト」の目線である。そして、これこそが1930年代半ばの日本の現実だと言わなければなりである。伊丹はこのシーン全体(約6分半!)を僅かたりとも採用していない。この映画の随所に見られる「観光色」の強いエキゾチックな「日本像」はもっぱらファンクのものである。

同じような発想は、死を決意して光子が家を出るシーンでも見られる(対照表⑳)。桜の花が咲き乱れ、時代衣装をまとった人々が飾り立てた牛車の後について神社に向かい、ひとびとは春の到来をなんの屈託もなく楽しげに祝う。それとのコントラストをなすように、明るい笑顔の人々の間を縫って死への旅に赴く光子のアップの顔が幾度か挿入される。この2分あまりの「道行き」は、ほとんどメロドラマのような感じがある。しかし実際のファンクの狙いは、伝統的に花の時期を祝う華やかな街の描写の方にあるようだ。映像は、長さからしてもエキゾチックな祭の方に遥かに大きな比重がかかっている。これに対し、伊丹版でこれに相当するシーンでは描写の基本姿勢に明らかな違いがある。そこでは、火山に向かう光子が自宅を出ようとして、しばし門のところ立ち止まり艶やかな桜の花に眼を向ける。そして画面一杯にズームアップした桜の花の映像がしばらく続いたあと、光子はこの世への別れを告げ終わったかのようにそっと門から出て行く。どちらかと言えば、伊丹の撮り方は、やがて散る桜の花に「託された」日本的な心象風景であり、このシーン全体も僅か30秒ほどに過ぎない。あらゆる機会を捉えて外面的から「日本的=エキゾチッ

クな日本」の紹介を試みるファンクと、桜の花に託される日本の美的感覚を伝えようとする伊丹の二人の基本的な姿勢の違いがここに出ている。

次にこのシーンを手がかりとして、映像で見せる対象そのものではなく、両者の取り上げ方の違いを見てみよう。通訳として撮影期間中ずっと両監督の仕事ぶりを間近から見ていた林文三郎は、「約三分の二の分量は撮影済」となった8月末の時点で監督の姿勢を要約して、「ファンクはあくまで象徴しやうとするし、伊丹氏はあくまで眞實にしようとする」と端的に評している²²⁾。それから半年足らずで二人の監督のバージョンが完成するわけだが、この林の言葉に着目して描写の基本姿勢が実際にどう表れているかを検討してみよう。例えばシーンとシーンの繋ぎ方である。冒頭の実家の地震シーンの後、輝男の実父が「こんな地震ぐらいちっとも怖くはないな」と幼い娘を誉めると、画面は航行中の船のデッキに飛んで輝男がゲルダに「勇気——この国の自然が日本人を勇気のある民族に育てたのだ」と語るのがファンク版である。「言語」を媒介にして次のシーンに繋がっていく。これに対し伊丹版では、この地震のシーンが終わると新聞紙で折った船がアップされ、これからの連想のように次のシーンでは輝男の乗る客船の全体像が映し出される。同じように、⑧で光男が帰ってくると聞いた光子が自分の部屋に戻り、かつて山登りをした際に撮った輝男と二人の写真に目をやる。すると写真の中の光男が動き出すシーンがある。生き生きとした過去の記憶が蘇ってくる光子の心の中が、やはり視覚を通じて描かれる。さらに、⑩のファンク版では、光子が夢で花嫁修業を振り返るシーンの最後で、ピアノの練習をしている自分の手の映像のところで急に目覚めて、西欧の女性はピアノがきつと上手だから自分ももっと練習しておけば良かったと父に語る。輝男が留学中に向こうの女性と仲良くなったのではと無意識のうちに競争心が湧いてくるのだ。伊丹にあっては、この競争心ないし嫉妬の感情は、言葉を介してではなく輝男のとなりに立つ顔を見せない金髪女性の映像で

22) 「新しき土」とファンク 『キネマ旬報』586号 昭和11年9月1日 S.146



写真5 伊丹版「ドイツ女性の影」



写真6 伊丹版「家を出る光子」

示される。ここでも、言語ではなく視覚的に表現される。伊丹は、あくまで視覚的・映像的である。さらに、先に見た光子が死出の旅に赴くシーンをこの視点から見直すと、ファンクは光子の心の中を描くことはしない。光子の悲しい決意は、あくまで浮き浮きした外界との「対比」によって強調される。これに対し伊丹版の光子は、自宅の門から一歩踏み出そうとして桜の花に眼を留め、しばし足を止める。これは日本の「桜の花＝死」という伝統的な連想から来たものであろうが、これは内面を外部の象徴に「託した」ものと言えよう。外界の事物に心の中を投影して表現する日本の伝統的な手法がここに出ている。異なる文化伝統を背景にもつ二人の監督の描写の違いがここに見てとれよう。

対比表の⑤と⑦で展開される船上での輝男とゲルダのかなり長い会話シーンにも、いくつか目に立つ違いがある。ファンク版では輝男の親は今でこそ農民だが、祖先はサムライであったことが光男の口から語られる（伊丹版にはない）。これが農家に刀剣が置かれていることの説明になっているのであり、そうでなければ輝男が格式高そうな武士の末裔である大和家を継ぐ事情が分からない（対比表⑦）。これにくわえて映像にも明らかな違いがある。船上には万国旗が飾られているが、ドイツで上映されることが目的のファンク版では、1935年に正式のドイツ国旗となったばかりのハーケンクロイツの旗が飾られ

ている（写真7）。これに対し、ドイツに対する国民感情が良いとは言えない諸国での上映を想定していた伊丹版では星条旗など各国の旗が目立つところに飾られている（写真8 日本の旗も旭日旗でなく日の丸）。

ところで、ファンクには、花嫁修業の中にモダンであったピアノや西欧近代の発明であるミシンを習うシーンも含まれているが、さらに伊丹のバージョンにはない薙刀を習うシーンが入っている。刀とサムライは一体のものとして早くから西洋にも知られており、剣道はこの関係で「日本らしさ」に含まれよう。しかし、女性が脇差しなみの刃渡りを持つ薙刀を振りかざすこのシーンは、当時の「日本女性」のイメージとは相容れず、おそらくドイツ映画ではファンクが初めて見せたのではないだろうか。ファンクは稀少な薙刀の稽古シーンが撮れて得意だったのであろうか、このシーンが長々と1分以上も続く。当然のごとく、このシーンは伊丹版にはない。明治維新から60年以上も経ったこの時代には、良家の子女といえども薙刀を習うことは稀になっていただろうし、近代的な日本像の仲介を目指す伊丹には受け入れがたかったのであろう。伊丹はその代わりに、猛スピードで走る列車が鉄橋を渡る映像を挟む。おそらく当時の日本のご自慢の鉄橋だったのであろう。しかし近代ドイツでも見られるこの鉄橋の映像はファンク版にはない。



写真7 ファンク版のハーケンクロイツ旗



写真8 伊丹版の同シーン



写真9 薙刀

シーン⑪では、⑨で輝男が父からの電報を読んで難しい顔をした理由が明らかにされる。輝男のゲルダに語る言葉によれば、ドイツで自分が学んだ一番大切なものは「個人の自由」だという。それに対してゲルダは、8年もの留学で養父にかけた経済的負担、そしてひたすら輝男の帰国を待って青春を過ごしてきた光子のことを挙げて輝男を批判し、輝男がドイツで学んだ個人主義は「誤りだ」と断定する。これも当時のナチ・イデオロギーに合わせ、映画製作の費用40%を負担してくれたゲッベルスに対する「付度」の姿勢の表れであろう。これに対して伊丹版では、ホテル前の大通りを行進する一団の兵士たちのシーンが、ファンク版に比べて長く、ホテルのテラスから見下ろす場面だけでなくごく近くからの撮影も含めてカット数もかなり多い。この意図は、やはり「近い将来の同盟国」であることを意識してであろうか。

政治・思想

日独は政治的・軍事的に関係強化を計り、この映画撮影の真っ只中の1936年11月25日には日独防共協定が調印されている。こうした背景を意識して、ゲッベルスから撮影資金総額の40パーセントを得ていたファンクは、当然のようにこの問題も取り上げる。それが、②③の荒波の寄せる巖の上で養父がドイツに戻ろうとするゲルダに依頼する言葉である。このシーンは、その性質上



写真 10 巖のドイツ向けメッセージ

ファンク版にあって伊丹版にない。この協定成立を裏から支えていた元・兵器ブローカー Friedrich Hack は、ファンクの撮影隊の一員として同じ船で来日し、実際にはこの協定の下準備として日本側と精力的に交渉していた。ファンクは、かなりの程度この交渉の進展の様子を知っていたと思われる。この場面での養父の言葉をまとめると、ドイツにとっては東から日本にとっては西側から強い嵐（＝ソ連の脅威）が迫ってきている。ジャーナリストであるゲルダにドイツに戻って伝えて欲しいのだが、「日本は必ずこの嵐に打ち勝つ」というのだ。あまりにもタイミングが良すぎる。秘密裏に交渉を進めるためにファンクのプロジェクトが明らかに利用されたのであり、ファンクはそれを知ったうえで自分の協力ぶりを示したのだろう²³⁾。それにしては、あまりにも露骨で稚拙なやりかたである。伊丹の政治的立場は明確には分らないが、書いたもの

23) ドイツ側では、ロカルノ条約で非武装地帯と定められていたラインラントに1936年に進駐し、またその前年に「ドイツ人の血と名誉を守る法」(„Gesetze zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“)及び「帝国市民法」(„Das Reichsbürgergesetz“)とからなる「ニュルンベルク法」を成立させ国内を強く縛りつけ、そののち僅か数年のうちに軍備を整えて1939年9月1日ポーランドに侵攻する。「日独伊三国(軍事)同盟」ができたのは、さらにこの1年後である。こうした一連の慌ただしい展開の中で、ゲッベルスの支援によってこの日独合作映画が作られたことも見落としてはならない。

には政府の文化政策の揚げ足を取るような文章もあり、政府寄りでないことは明らかであろう。また、戦争末期に書きつけられた「戦争中止ヲ望ム」という文章からも伊丹の立場は分かる。

このようにストレートでナイーブなファンクの「政治的メッセージ」は別として、この映画で最大の問題は、満洲の扱い方であろう。満洲国は、大陸支配に乗り出した日本が1932年（この映画撮影の4年前）に作った傀儡国家である。国際連盟によってこれが問題視されるようになり、翌年に日本は国際連盟を脱退している。そして翌1933年にはナチスドイツも政権奪取から8か月足らずで国際連盟を脱退し、まもなくイタリアもこれに続く。こうした動きのなかで、日本は満洲に対する支配を強め、広田内閣は1936年に「満洲開拓移民推進計画」を定め、それから20年の内に500万人の日本人が移住し、この初年度だけでも2万人の農業に従事する家族移住者を満洲に送っている。この計画の推進に当たった1935年に設立された満洲拓殖株式会社で、これを母体にして1937年に大日本帝国の国策特別会社である満洲拓殖公社ができている²⁴⁾。この意味で、輝男が夢みる満洲開拓移民は大きな国策の一部であり、単なる日独の異文化交流、ないし若い二人の迷走しかけた恋愛物語ではないコンテキストの中に埋め込まれていたのである。ホテルの前の兵隊の行進はリアルなものであり、輝男が学んだとする1936年以前のドイツでは、既に「個人の自由」などは、思想・芸術などの分野でも焚書や「強制的同一化」（*Gleichschaltung*）などを通じて既にドイツ国内で葬り去られていたのだ。日本の場合には既述の「脚本審議會」で問題になったように、外向けの建前としての「恋愛（自由）結婚」はあっても、そのメンバーの一人が敢えて主張したように実際にはないようなものだったのだろう。「個人の自由」を楯にとって親の決めた結婚から逃げようとする輝男の言い分に現実感がほとんど感じられず、むしろカリカチュアのような響きががつきまとうのはそのためだろう。そして、可憐な光子の思い切った行動によって、個人の自由か全体の優先かという

24) この映画の完成が間近にせまった昭和12年の1月1日号に掲載されている。

対立は、いつの間にか胡散霧消してしまう。

イデオロギーとしての宗教

この映画では、寺院ないし神社が数回出てくる。最初は巖島神社であるが、宗教性とはおよそ縁遠い描き方であり、もっぱら海に張り出したエキゾチックな建造物として観光名所以外の何ものでもない扱いを受けている。ファンク版で東京のニコライ堂（1929年完成）も、当時の「現代建築」の一例として登場するだけだ。これらに比べれば、ストーリー展開上で転換点をもたらす一環和尚の寺には重要な役割が与えられている。ドイツの「個人主義」と日本の「家族主義」との狭間で行き詰まった結果、伯父（叔父？）でもある一環和尚を訪ね、和尚の意見を聞く。ここでどちらの版にも納得のいかない点がふたつある。たしかに輝男の義父はどちらのバージョンでも和尚に手紙を送り、「西欧かぶれ」の輝男を持てあましていると知らせて助力を請う。次のシーンでは和尚が輝男がやって来るのを門のところまで待ちうけている。和尚と輝男がどのようにして訪問日時を決めたのかが飛んでいる。現実とは違い映画では「省略」も許されるからそれは良いとしよう。もうひとつは、より重要度の高い寺と神道の関係である。ファンク版の和尚の語るのはこうだ、「何千年にもわたって祖先たちが感じ取ったり明瞭に考えてきたことが、今日では神道に凝縮されており、そのひとつに個人としての人間には大して意味がなく長い鎖の一環であることに意味があるという考え方がある。祖先からの血を受け継ぎ次に伝えることがその役割なのだ。感謝をこめて祖先に頭を下げ、日常にあつては父を敬うことがこの全体に感謝することなのだ。そして、この全体こそ日本というものののだ」。神秘化された「日本主義」であるが、ここはドイツ語で語られているから、ドイツ人に向けられている。これに対し伊丹版では、同じ鎖の比喩から「おのれを空しゅうして鎖の全体に服従することを知らねばならぬ」というところまでは同じだが、そこから断定口調で「鎖とは国家だ。民族だ」と語られる。ファンクよりは理路整然としているが、国家主義イデオロ



写真 11 寺院の「ハーケンクロイツ」



写真 12 伊丹版の説得シーン

ギーにすり替えられていく。これは宗教なのだろうか。30年代の宗教はここまで国家主義に奉仕するものだったのかと思われる。どちらのバージョンにあっても、これを聞いて輝男は吹っ切れ、晴れ晴れとした顔つきで満身の力を込めて鐘を撞く。

また、結論の行きつくところは同一でも、寺そのものの出し方には大きな違いがある。和尚の説教は、ファンク版では本殿と思われる建物の正面脇ではじまり、話の間ずっとお寺の様々な建造物、仏像、宝物どのドイツ人の目には珍しい映像が次々に出てくる。そして、もっとも重要な話のはじまる場所は、以前に指摘したように本殿の卍の木組みの前である。これは、本殿の内側から見れば卍模様だが、外から見ればカギ十字（Hakenkreuz）である。この両者は、もともと古くからさまざまな文化圏用いられていた Swastika に属するものだが、この時代にあってはナチのシンボルマークとして世界的に認知されている。こうした例からも、この時点のファンク自身はナチ黨員ではなかったにせよ（入党は1940年）、いかなる理由からであれナチに阿っていることは明らかだ。

最後に、なぜファンク版の方が高く評価され、伊丹版はなぜ評価されなかったばかりか無視されてきたのか、その理由について少し考えてみよう。

世界的に知られた監督が日本に長期滞在し、しかも日本を舞台にした映画を

撮ることは、たしかに日本の映画界で未曾有なことに違いなかった。しかも、ほとんどが日本の俳優・女優であり、唯一のドイツ人女優はドイツの美人コンテストで優勝したほど美しかったから、この映画の前評判が高かったのも当然であろう。大新聞もファンク一行が日本に到着する前から、この映画製作のことを頻繁に取り上げており、日本到着後は人気俳優やアイドル並みにその動向が伝えられていた。また映画ファンのためには、「キネマ旬報」のような映画雑誌は、しばしば撮影の進捗状況を写真入りで報じ、また豪華なメンバーを招いた座談会を開催して彼等の発言を記事にしている。この座談会には、ドイツ側からはファンクとカメラマンのアングストが招かれ、日本側からは製作サイドの川喜多長政、撮影現場をよく知る小津安二郎監督、映画評論家、さらに通訳としてつねに現場にいた林などが出席している。いくつかの点に絞って見ておくと、まず技術的な問題に関するドイツ側のコメントが目を引く。たとえばトーキーシステムに馴れない日本のスタジオの機材使用の問題がある。ファンクは俳優は誉めるが、「一番遅れているのが音」と切って捨て、まだ「5, 6年前の」水準であり、また「日本ではマイクを一つしか使ってないために(…)どうしても音を大きくする。(…)日本のは音がシャープにならないで雑音が入ってしまう」と指摘する。またスタジオのセットについても「西洋式の部屋なんか造らしたらとても駄目だ」と酷評している。ここまで言われても、日本の映画関係者は反論できない。もともと近代の事物は欧米で考案されたり発明されたものが多く、日本という島国はすべての物流チェーンの最後に位置しており、すでに江戸時代末期から舶来ものを珍重する心性が形成されていた。映画の場合も例外でなく、次々に新作が発表される欧米から各種の映画が輸入されていた。これに対し日本の映画は30年代になっても時代劇中心で、いかに川喜多が悔しがっても日本映画は欧米に輸出する可能性はほとんどなかった。こうした背景にあって「先生・生徒」のような関係で撮影が進んだことは容易に想像できる。この記事を読んでいない日本の観客も、おそらくこうした前提で伊丹版に接したであろうことは想像に難くない。このなかで伊丹は立場としては「共同監督」とされながら、もともと出る幕はほとんどなかったと考え

られよう。この意味でファンク版には初めからプラス点が加算されており、伊丹はマイナス点を負っての出発だったと言える。

追 記

最後に、両監督の資質のようなものが垣間見えるシーンについても言及しておこう。ファンクの描き方は、往々にして生真面目であるが、意外にウェット、あるいはロマンチックに見える。意地悪く言えば、ストーリーの弱さを感情移入の手法で補っている感が残るのだ。少なくとも、メロドラマ好みの観客の感情に訴える傾向がちらつく。こうした傾向はいくつものシーンに見られるが、光子は伊丹版よりも可憐で「健気」に描かれている。ひとり火口に向かう光子の気持ちは、ファンク版では怖ろしい火口の実写だけでなく、如来や従者(?)の幻影でたっぷりと強調される。これに対して伊丹はこうしたシーンも短く入れているが、むしろ光子の意識を中心に描く。例えばファンクにはない幾多もの目まぐるしく回る風車の映像だ。眩暈を象徴するこのシーンの直後に光子は意識を失い火口壁に向かって落ちる(落ちていく婚礼衣装で象徴)。

また、火口から光子を救出する輝男の描写もこれに呼応する。少しでも早く光子に追いつこうとする輝男は、山の大きな池にそって大回りするよりも、靴を脱ぎ捨てこの池を泳いで渡る。そのせいで、ようやく火山の頂上に着いたと



写真 13 光子の幻影



写真 14 風グルマと目まい



写真 15 火傷した足に跪く光子



写真 16 草履を脱ぎ捨てる光子

きには厚手の靴下は破れ、足に火傷を負っている。山頂で光男が追いつくと光子は直ちにこれに気づいて跪くように輝男の足に顔を寄せる。そして途中から意識を失った輝男が、養父の家で意識を取り戻すと、その足には包帯がグルグル巻き付けてある。輝男の「真情」をしつこく描き出す手法は、その当時ベルリンで最後の輝きを放っていたロマンチックなオペレッタ風とも言える。

これに比べると、伊丹版には、もっとユーモアがある。ファンク版の輝男が靴下しか履かず火口に赴く「自己犠牲」に対して、光子は山登りに不向きな草履を早めに脱いで山道に捨てていく。しかし、このことは後のどのシーンにも特別な意味はもたない。唯一意味があるのは、光子の後を追う輝男がこれを見つけて、光子の行き先に確信を深めるだけだ（草履にそこまで個別の特徴があるのか?）。あたかも、伊丹版のこのシーンはファンク版のパロディーのようにも見える。ファンク版がお涙頂戴のメロドラマになりかねないのに対し、ここで伊丹はこの前作品「赤西蠣太」に通じるものをチャリと垣間見せてくれるようだ。