

『新しき土 / サムライの娘』(1)

— 映画と文化交流 —

上 田 浩 二

日独初の合同製作映画『新しき土』は、1937年2月4日、帝劇¹⁾に多数の皇族、政府高官、各国の駐日大使を迎え華やかに初公開された。それから一か月半ほど経った3月23日にはベルリンのCapitol am Zoo²⁾で、“Die Tochter des Samurai”(=『武士(サムライ)の娘』)のタイトルのもとドイツ初公開があった。これには映画大臣と異名を取るゲッベルス宣伝相をはじめSSのヒムラーなどナチの大物が列席している。その華々しさに比べ、それから80年近く経った現在ではファンク監督(Arnold Fanck 1889-1974)のこの映画は忘れられたも同然である。一般には、この作品により一挙にブレイクした大スター原節子の関係で名が知られるくらいだろう。当時どのような事情から、この映画が日独双方でこれほど注目されたのだろうか。この映画のケースを検討しつつ、文化交流の観点からこの映画の提起する問題を考察するのが本論の目的である。

この映画の基本的な主題は、ドイツ留学で個人主義に目覚めた青年の「日本回帰」である。これにドイツで得た最新知識を生かし祖国に奉仕するという副次的なテーマが添えられている。劇映画のストーリー展開からみれば、許嫁と

1) 本邦初の西洋式劇場として建設された帝国劇場は、この当時は松竹が経営する洋画封切館だった(1920-1930年)。

2) 1925年に建てられたモダンな大型映画館で、戦後ベルリンの象徴「カイザー・ヴィルヘルム記念教会」が立つ現在のBreitenscheidplatzにあった。この一帯にはUfa-Palast am Zooをはじめ座席数1,000を越える大型映画館が集まっていた。

いう因習に反発する主人公の葛藤とその解決を軸に、火口に身投げを図る許嫁を主人公が救いに行くという筋がこれを支えている。これに二人が満洲開拓に従事する「ハッピーエンド」のような結末が加わる。その当時の日独の領土拡張策を意識したこの映画は、日本語タイトルではその結末部分にスポットを当てた『新しき土』、ドイツ語タイトルは許嫁に焦点を合わせエキゾチックな感じを与える“Die Tochter des Samurai”（『サムライの娘』）となっている³⁾。

この作品は、オープニングが華やかだっただけでなく、両国どちらにおいても大成功を取めた。日本での上映回数は当時としては破格なものであり、また興行面でも成功している⁴⁾。ドイツでは、ファンク自身が自費出版して関係者に配った小冊子のなかに、500を超えるポジティブな映画評が抄録され、この数字が「稀に見る大成功」を物語るものとされている⁵⁾。現在では評価が高くないこの映画が両国でこれほどの「成功」を取めた理由はどこにあったのだろうか。まずは、ファンク自身の構想どのようなもので、この構想がどのように映画に実現されているか検討する。

当時すでにファンク監督は世界的に山岳映画の巨匠として知られていた⁶⁾。この映画の製作のために8名のスタッフ⁷⁾とともにファンクが来日したのは

3) 後に検討する雑誌『セルバン』68号(1936年10月)にファンクの「手記」が載っているが、そのリード部分には『聖なる米』、『土地なき人』というタイトル案があったと解説されている(128頁)。なお東京朝日新聞1936年2月7日には、タイトルが『新しき土』に変わったと伝えている。タイトルについては別稿で扱う。

4) 日本においては、この映画製作の原動力となった東和商事が『キネマ旬報』に広告を打ち、公開3週目にして「既に東京で三十二万人三週間で四十六館上映」と書いている。(『キネマ旬報』第603号、1937年3月1日、37頁)。

5) Arnold Fanck: “DIE TOCHTER DES SAMURAI” 私家版、1938年、7頁。

6) 日本でも『聖山』(1926年)から『モンブランの王者』(1934年)までファンク作品がほとんど上映されていた。また『セルバン』の別の記事を読むと、1930年代には日本でも登山ブームが起きていたことが確認できる。

7) 一行を11人とする記事もある(例えば2月9日の東京朝日新聞)。これは、スタッフの他にファンクの妻子や通訳をした林文三郎(後述)も同じ諏訪丸で来日していたためだ。また、川喜多かしこは、後に「撮影者のリヒアルト・アングストはボルネオのジャングルで撮影に行っていて、一足遅れて来日」と記し、諏訪丸で来たのは10名としている(『東和の半世紀』1987年、266頁)。

1936年2月8日だった。ファンクは初めて訪れたこの極東の地で、まず日本の自然や生活を観察し、出演者もここで実際に会って決めている。こういう事情から、大凡の腹案はあったものの、「脚本などを書いて持ってきたわけではな」く⁸⁾日本をまず見てから書くことから始め、結果として来日から映画完成まで滞在一年超という長い製作期間をかけている。そのため、この映画の総製作費用は75万円以上にのぼり(現在の貨幣価値では10億円を超える)、それを両国政府や映画会社が負担した⁹⁾。また到着から離日までのファンクの待遇をはじめ完成作品に対する扱いまでを見ると、日本の映画雑誌や新聞は早い段階から詳細に報じ¹⁰⁾、この映画はあたかも国家プロジェクトのような様相を呈している。

こうした驚くほど高いマスコミの関心や、公開後の観客動員数の多さなどの原因は、今となってはなかなか理解しにくい。1930年代の日本は、満州事変から戦争に突き進みつつあり、国際連盟を脱退するなど国際的に孤立を深めるなかで内外に向けて国威発揚の場を必要としていた。ナチ・ドイツもまた、日本の後を追うように国際連盟を脱退している。この両者は、日本でこの映画が撮られている最中に日独防共協定を結び、やがて日独伊三国同盟へと向かう。こうした国際状況を踏まえ、ファンクはこの日独合作映画の「使命」はドイツにおける日本理解に決定的な貢献をすることにあると繰り返し強調する(この点は本論の「2-2」で扱う)。今日の視点から見れば、この映画への期待は国家主義が支配する時代の誇大妄想的な夢にしか思えないが、孤立を深める日独双方の思惑はこの点で一致していた。これを理解するには1930年代半ばの映画の位置づけを見ておく必要があるろう。

8) 「山岳映畫と私」。『映画の友』1936年4月号、73頁。

9) 1936年12月3日の報知新聞は、「初め四十五萬圓の製作豫算がつひに七十五萬圓とまで膨張し、ドイツ側が三十萬圓を支出し、我が外務省文化部が一萬五千圓を補助したとはいへ、東和商事とJOの負擔は正に三十萬圓の超過」と伝えている。

10) 国立国会図書館のデータベースによると、1933年1月から1937年12月31日までの東京朝日新聞には、ファンクに関する85件の記事があり、日本側の大きな関心と期待が読みとれる。

映画のように映像と音声言語の両面から観客に訴える表現形式は、現在考える以上に重要なメディアだった。ことなる社会や文化を実地に見聞する可能性がきわめて限られていた当時、それを疑似体験するのに適したメディアといえば映画しかなかったのだ。また映画は、なによりも大衆にもっとも身近で、もっとも好まれた存在だった。現実を切り取ったりリアルな映像が用いられる点で、近接する演劇の書き割りの舞台とはことなり、映像を欠き文字のみで描写する書物とも根本的に違っている。また、写真は映画と同じように視覚に訴える媒体ではあっても静止画像であり、トーキー映画のように音や声を伴わず、したがって映像と言語表現とを組み合わせにより詳細でインパクトのある内容を伝えることはできない。テレビやインターネットが普及する以前には、ナマの動く映像を伝える媒体は映画だけだった。この日独合作映画が作られる5～6年ほど前から一般化したトーキーは、「映像言語」が主だった映画に、本来の「音声言語」もつけくわえた。これによって生まれかわった映画は、言語やサイレント映画の限界を超えて明確な意図、感情、ものの見方を伝える手段としての性格を強め、映画を取り巻く「状況」を再現するだけでなく、これに働きかける側面を強めていく。その結果、意図的であろうとなかろうと、状況を作り出すことにも加担する。ドイツでは映画は早くから大衆娯楽として大人気を博し、週刊映画誌として1908年に創刊された“LICHTBILD-BÜHNE”は20年代半ばには日刊紙となっている。このような映画のもつ大衆的な人気を目にして、プロパガンダの天才とされるゲッベルスは、早くからこうしたトーキー映画の利用価値を認め、ヒトラーの政権奪取によって国民啓蒙宣伝相に就任すると一年ほどで「映画法」を成立させ、生まれたばかりのトーキー映画を宣伝省の統制下に置いた(1934年2月)。

『新しき土』は、こうした映画技術の進展や国内外の状況を反映して、他の映画とは一線を画す特異な映画となっている。それは、次のような点に認められる。

1. 映画としての特異性

- ・ドイツから著名な監督を日本に招いて製作した、日本最初の国際合作映画であった。
- ・これには日本映画輸出の突破口としての役割が期待されていた。
- ・日本では注目・期待が異様に高く、ドイツでも異例なほど多くの讃辞が寄せられた。
- ・映画としての評価は低いが、現在でも有名であり言及も少くない。
- ・ファンク監督の映画観、異文化観、そして(かなりナイーブな)国家観ないしイデオロギーが明瞭に出ている。
- ・映画のなかで日独二か国語が用いられ、数カ所の長い台詞を除き、できるかぎり字幕を用いず、言葉の壁を越えて分かる映画を意図していた。
- ・撮影の途中で、いわば総監督であるファンクと、共同監督ないし監督補助であった伊丹万作との意見対立が先鋭化し、結果として正式版が2種製作された(ファンク版=日独版、伊丹版=日英版ないし国際版)。(この他にドイツにはファンク版の短縮版とみられるバリエーションが2種あったようだが未見)。

2. 時代背景と日独提携

- ・ドイツでは、映画統制を目指した映画法(1934年)、ドイツ民族の「血」を守るための「ニュルンベルク法」(1935年)などにより、ナチ・イデオロギーの宣伝媒体となり、映画からこれに不都合なものの排除が強まっていた。文化映画の奨励もこの一環だった。
- ・日本は軍部独裁への途上にあり、美濃部達吉の天皇機関説が糾弾され国体明徴声明が出され(ともに1935年)、翌年には二・二六事件が起きている(このときファンクは家族ともども事件現場に近いホテルにいた)。また日本でもドイツに遅れて「映画法」の準備が進められていた(1939年に成立。注9)参照)。
- ・日本は満州事変を起こし満州国設立(1932年)、国際連盟脱退(1933年)

へと歩を進め、ドイツはヒトラー政権下で軍備を拡張し、この映画の「プロデューサー」の名目で来日したドクター・ハック（後述）の暗躍もあって、映画製作中の1936年11月に「日独防共協定」が成立し、やがて両国は日独伊三国同盟、第2次世界大戦へと突き進む。

- ・初めて日独合同で1本の映画を製作し、しかも両国政府が相当額の資金援助をした。

3. 製作過程の特異性

- ・ファンクは、脚本を執筆し、撮影から編集まで精力的にこなし初公開で挨拶するまで一年あまり日本に滞在している。国際的に名の知れた外国人監督がこれほど長期かつ集中的に日本で監督した映画は例がない。
- ・初期の着想から脚本の変遷、撮影の進展などにつき、監督自身がインタビューに答えたり新聞雑誌に数多く寄稿したりしており、また事後に関係者に贈った私家版の小冊子などにより、製作過程や意図に関する詳しい「証言」が得られる。ひとつの映画作品の成立がここまで詳細に記録されているケースはきわめて稀であろう。
- ・そのおかげで、ファンクは日本文化という異文化を自国の観客に伝えようとした製作意図や工夫のなかから、文化交流における映画のいくつかの問題が萌芽的な形で読み取れる。

4. 映画完成後の状況

- ・日独両国での初公開時には、異例なことに政府高官や貴賓が数多く列席し、この映画の「政治的性格」がうかがわれる。
- ・日本では興行的にヒットし、また必ずしも政治観で政府や軍部と方向を同じくしない映画評論家、文芸評論家、その他の文化人が一斉にこの映画について意見を發表している。1本の映画が公開後ただちにここまで広く論じられたケースは稀であろう。
- ・製作されて80年近く経った今日でも、この映画に関連する記事、論文、

出版物がすくなくない¹¹⁾。

以上のような特徴を踏まえて、『新しき土』の内容を検討しつつ、文化交流における「劇映画」の問題を考えていく。

1. 日独合同映画製作に至る過程

1935年1月22日の朝日新聞に、「銀幕裡の巨人クレールを招く計畫 ファンクも来る」という記事がある。このなかに「ヨーロッパ諸國の日本に對する興味は遂にヨーロッパ映畫界の大立者の來朝を促し」とあり、外務省、鉄道省觀光局¹²⁾等が「大いに乘氣」で「ドイツ映畫と取引のある東和商事に話があったので昨年末から觀光局と寄々協議を重ねている」と書かれている。すでに34年末の段階で、日本側では外務省等の政府機関が大きな関心を持っていたことが分かる。また、同じ記事の中でファンクが日本に来たいのは、スイスの山々から眼を転じて「未知の山日本の山嶽映畫を撮りたいとかねての希望」があったためと書かれており、日本を舞台にした映画製作への下交渉のようなものが進んでいたことを推測させる。

この合同映画は、なによりもヨーロッパ映画の輸入元だった東和商事の川喜

11) ここで、この映画に関する先行研究について短く述べておくと、数多くの記事、エッセイとならんで様々な視点や問題設定からの研究があるが、なかでもJanine Hansenの書いた“Arnold Fancks *Die Tochter des Samurai*” (Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1997) は、私見ではこの映画に関して最もまとまった研究書である。映画法への道程という側面からこの映画について包括的かつ詳細に検討したこの著書は、本論とは問題設定は異なっているが、多大な示唆が得られたことを記しておく。また、この映画を日本のナショナリズムとの関連で鋭く分析した労作として山本直樹の『風景の(再)発見 伊丹万作と『新しき土』』(岩本憲児編『日本映画とナショナリズム 1931-1945』森話社、2004年所収)を挙げておきたい。

12) 鉄道省觀光局は、1930年に「外貨獲得のため、外国人誘致を国策として積極的展開」するために設置され、1936年には「訪日外国人旅行者の戦前最高値を記録(4.3万人)」している。(本保芳明「観光政策を日本経済活性化のために」首都大学東京都市環境学部自然・文化ツーリズムコース 講義資料 http://www.nihon-kankou.or.jp/home/committees/report/event/20120323_1b.pdf 2015年12月22日閲覧)。

多長政・かしか夫妻の悲願から生まれたものであった。川喜多長政は1923年にドイツに留学し、当時のハンブルクで生まれて初めてオペラを見ている。このときの『マダム・パタフライ』で眼にするもの「すべてがでたらめ」であることに大きなショックを受け、「外国人の日本に対する認識のなさ」がつかく、「なんらかの方法で、早く西洋の人々にわれらの人情、風俗、習慣、文化を知らせなければ」と思い、「映画が、この目的を達成するのに最も役立つにちがない」¹³⁾と考えたという。外国でこの種の体験をすると、洋の東西を問わず誰もが素朴な愛国心をいだきがちだが、川喜多はのちまでそれを忘れなかった。帰国した川喜多は、1928年に25歳にして東和商事を設立する。まずは「外国映画といえばアメリカ映画が圧倒的に幅をきかせ」、「ヨーロッパ映画は(…)年間に数本の作品を提供しているだけだった」¹⁴⁾ため、ヨーロッパの映画を輸入することが主目的だった。川喜多は当時のドイツの二大映画会社ウーファ(Ufa)とトービス(Tobis)と契約を結び、ドイツの映画界とのパイプをつくり、これが順調に動き出すと、竹内かしか(後の川喜多の妻)に溝口健二の『狂恋の女師匠』の中間字幕を英訳させ、これと衣笠貞之助、牛原虚彦の作品とを『ニッポン』という一本の映画にまとめ、早くも東和商事設立の翌年にドイツで上映している。しかし「日本の新旧の風俗紹介がねらいだった」この映画のベルリン上映の結果はさんざんで「座ってお辞儀をしたり、はしで食事をしたりするのを観客はゲラゲラ笑いだす始末だった」という¹⁵⁾。当時のドイツの一般観客は日本情報をほとんど持たず、この映画で初めて眼にする日本の習慣は、未開民族の奇習にしか見えなかったのだろう。この苦い体験のあと「次に川喜多が考えたのは有名な欧州の監督を日本に招聘して外国人に分かり易い日本映画を作ること」だった¹⁶⁾。

東和商事の本業だったドイツ映画輸入は順調に進み、1930年には『アスファ

13) 川喜多長政『私の履歴書⑥』日経新聞、1980年4月5日。

14) 同上⑦、日経新聞、1980年4月9日。

15) 同上⑨、日経新聞、1980年4月11日。

16) 川喜多かしか・佐藤忠男『映画が世界を結ぶ』創樹社、1991年、39頁。

ルト』がキネマ旬報の海外無声映画ベストテン第1位となった。日本でも時代はトーキーに移りつつあり、この翌年のアメリカ映画『モロッコ』からは、日本でもスーパーインポーズ（字幕スーパー）がつけられるようになった。また『嘆きの天使』を輸入したのも東和商事だった。ヨーロッパ映画の輸入に特化していた川喜多は、ドイツだけでなくフランスの映画にも目を向け、ルネ・クレールのトーキー第二作『ル・ミリオン』も輸入している。1932年には、川喜多夫妻は初めて一緒にヨーロッパに映画を買い付けに行く。かしこは『制服の處女』の試写を見て感激し、これを是非とも輸入したいと考えた。しかし川喜多長政は、監督も無名で有名俳優も出演しないこともあり、日本での受け入れに危惧をいだき反対した。それでも最終的に妻の「最初の歐洲旅行の記念に買って上げやう」と妥協する¹⁷⁾。翌年に日本で公開されたこの映画は大ヒットし、この年のキネマ旬報の外国映画ベストテン第1位に選ばれ、そのおかげで「経済的にも東和の基礎は固ま」ったという。これ以降、かしこの批評眼に長政は全幅の信頼を置くようになり、こうして「半世紀もの間には、一万五、六千にもなる各国の映画を、日本語の字幕なしで見て」¹⁸⁾ヨーロッパの優れた映画を紹介する名コンビが誕生した。

かしこは、すでにこの最初の渡欧の1932年の段階で日独の映画合作の話が出ていたことを7月29日の日記に書いている。「林氏とコッホ氏（ロッテ・ライニガー監督の夫）と夕食をしたときにパプストを日本に呼ぼうといふ話し」をしたとある¹⁹⁾。日本に呼ぶという意味が合同映画の製作であることは、その後の8月8日に再びコッホ氏と会い「日獨共同映畫製作の案を立てる」²⁰⁾と日記に記していることから確実である。パプスト監督は、すでにグレタ・ガル

17) 東和商事合資会社『東和商事合資会社社史——昭和三年＝昭和十七年』1942年、163頁。ちなみに欧州での買い付け旅行の記録は、一部を除いてかしこの日記をそのまま収録したものである。

18) 『私の履歴書⑧』1980年4月10日。

19) 『東和商事合資会社社史——昭和三年＝昭和十七年』162頁。文中のロッテ・ライニガー（Lotte Reiniger）は映画監督で、とりわけロマンチックな影絵アニメで知られていた。

20) 同164頁。

ボが出演した『喜びなき街』（1926年）や『三文オペラ』（1931年）などの劇映画で世界的に名が知られていた。しかし、パプストを迎える目論見はファンクに変わる。これには、どのような事情があったのだろうか。

東和商事はすでにファンク作品を輸入しているし、1929年にはファンクとパプストが共同で『死の銀嶺』を撮っているから、むろん川喜多はその名を知っていた。かしこも雑誌『セルパン』1935年1月号に『私の見た歐洲映畫人』という一文を寄せ「映畫人と呼ぶよりは、科学者、或いは藝術家と崇め度い人々」としてファンクの名を挙げて「山と雪の哲人」と記し、「ファンク博士とは只今或る計畫を樹てて居りますのでそれが實現する日を只管のぞんで居ります」と書いている²¹⁾。1月号ということから、このファンクとの「計畫」が、なんらかの形で前年の二度目の渡欧のときに出たことが分かる。実際に、この1934年夏の欧州映画買いつけ旅行で、かしこはファンクの『モンブランの王者』の試写をベルリンで見ており、「素晴らしいカメラ。ただし終わりが物足りない」²²⁾としている。そればかりでなくファンクと話をしたことも書かれているので、その後のファンクとの共同作業との関連もあり、長くなるがその箇所を引用しておこう。

博士は決して投げやりの仕事をしない方です。最近の作『モンブランの王者』でも全一年掛かって既に立派な作品が出来上がってゐるのに博士はまだ満足しないで世界的公開を許さないのです。（スチュットガルトでだけで一度封切りされました）私達もこの夏伯林で試寫を見ましたが、體中の寒くなるようなクライマックスが映畫の途中に在ってラストが少し弱いかと思はれるのでした。私がそれを見終わってから無遠慮にさう申しますと博士も矢張り同じ意見なのでした。最近の伯林からの報告では大部

21) 『セルパン』47号、1935年1月号、97頁。セルパンとは、「蛇」を意味するフランス語の le Serpent であり、聖書においてはアダムとイブに、「知」を象徴する禁断の果実を勧める存在。蛇はまた生命力の象徴でもある。

22) 同上。

分シナリオを変えてクライマックスをラストに持って来る事になった。そのためファンク博士は又モンブランに行って取り直しをしてゐる…²³⁾

相手が世界的に知られる「巨匠」であろうとも、本人に向かってその作品の欠陥を堂々と指摘するなど、かしこの面目躍如である。同時に、ここにも『新しき土』とつながるファンク映画の特徴が出ていて興味深い。のちの『新しき土』に寄せられた評としてもおかしくない言葉だ。

それはともかく、監督候補がパプストからファンクに変わったのは、1932年から2年ほどの間である。これには明らかに1933年のヒトラーの政権奪取が影響している。パプストは「赤いパプスト」(roter Pabst)とも呼ばれるほど反戦・反ナチの姿勢を映画に明確に出していた。ナチ政権が成立した1933年にはパリに去り、翌年にはドイツに戻らずアメリカに渡っている。このため、共同製作の相手として、パプストからファンクに変わったのだらう。

翌1935年夏の渡欧は、映画の買いつけだけでなく映画の共同製作の細部を詰める段階に来ていたようだ。かしこよりひと足先に渡欧した川喜多は、その「目的は伯林駐在の林氏を通じて話のあったファンク博士との映畫協同製作案の打診であった」²⁴⁾と明確に記している。この書きぶりからすると、ファンクから話が来たように読めるが、どちらがイニシアティブを取ったかは明きらか

23) 『セルパン』前掲箇所。

24) 『東和商事合資会社社史』175頁。中田整一は『ドクター・ハック 日本の運命を二度にぎった男』平凡社、2015年)で、当時独日協会の理事だった酒井直衛の話を紹介している。それによると、酒井はハックからファンクを紹介され、この夏にファンク邸に川喜多とベルリン駐在陸軍武官大島浩(後の駐独大使)がハックと3人で訪れたと聞いたという(101頁)。川喜多の日記の記載と時期は一致するが、こちらには大島に関する記載はない。また、ここでは費用分担の詳細までも書かれているから、少なくとも費用の話の場は大島がいたとは考えにくい。なお、引用文中の「林氏」とは、東和のベルリン駐在員だった林文三郎のこと。ファンク一行とともに帰国し、その撮影中ずっと通訳をしており、この頃から字幕作成を手がけるようになっていたらしい。この分野の草分けであったが、後に早稲田大学政治経済学部の教授となりドイツ語を教えている。日独交流史のなかで林の生涯は詳細な検討に値するが、公開資料が少なく手をつけられていない。

ではない。7月3日にシベリア鉄道経由でベルリンに着いた川喜多長政は、朝8時前にベルリンに着くと、さっそく行動を開始しウファ社を訪問し、さらに旧知の映画人と会い、夕方にはドクター・ハック²⁵⁾に連れられてファンク邸に赴く。ファンクについては「四十五六」などと書きつけているから、これが初対面である。ここで夕食のごちそうになったあと、さっそく費用負担の話をしている。この結果に基づき、川喜多は翌日に日本にいるかしこ宛てに、詳しい電報を送っている。

ファンク逢った。日本に於けるフィルムその他滞在、交通費、歸り旅費、こちら負擔。日本迄の旅費、俸給獨逸負擔。一行入れて八名。獨逸語圏以外の全世界權利こちら。JOとすべて折半の覺書作れ(後略)²⁶⁾

また、5日には映画局の宣伝部長のところファンクの件で相談に行き、午後には再びファンクと会い、トービス社に対して「獨逸側負擔の二十萬馬克の保證をする様交渉」²⁷⁾を依頼されたりしている。まるでファンク側の代理人のよ

25) 『東和商事合資会社社史』177頁。ここに、ドクター・ハックの名が川喜多側の資料で初めて出て来る。かしこは長政より遅れてベルリンに着き、「同行したハック氏といふのは商賣人らしい感じのよくない男だ」と初対面のハックの印象を記している(同183頁)。このハックは、1912年晩秋に東京の満鉄の東亜經濟調査局に呼ばれて来日したが、第1次大戦勃発時には青島にいて日本軍の捕虜となり福岡と習志野で5年の捕虜生活を体験する。釈放後は日本語ができることを武器に軍関係に食い込んでいた。このため武器商ともされているが、当時は独日協会の理事をしており、林文三郎もそのメンバーであったから、この線からハック経由でファンクと東和商事とが繋がったとも考えられる。こうした事情は中田整一の近著(前出)に詳しく、ベルリン日本海軍武官事務所に1945年まで四半世紀も勤務していた酒井直衛の証言が、ファンクと川喜多の接点を別の角度から明らかにしている(中田99頁)。なお、中田整一は、かしこからハックの日本語は上手でなかったと聞いたという(107頁)。ハックのセールスポイントは、その日本語能力、日本の要人との太い人脈だったようだが、今も昔も外国人の日本語能力に対する日本人の評価は一般に甘く、日常会話がある程度できると「上手」として褒めそやしがちである。かしこは外国語に長けており、この評価は興味深い。

26) 『東和商事合資会社社史』175頁。

27) 同176頁。

うなことまでしているが、川喜多が動くことで日本の積極的な姿勢をベルリンに印象づけるという計算もあったのだろう。

このときファンクから聞いた話として、2年前に公開されたファンクの『SOS 氷山』の監督報酬が9万マルク、当時の人気俳優 H. アルバースの出演料が一本8万マルクだと川喜多は記している。さらに、かつてのファンクの「弟子」リーフェンシュタールが「政府宣伝省から二百萬馬克貰ってオリンピックの映畫を製作する」との話も聞いている²⁸⁾。女優から監督に転身したリーフェンシュタールの華々しい活躍ぶりや宣伝省からの豊富な映画製作資金を見て、ファンクは自分の将来を考えて思うところがあったのだろう。実際にこの頃のファンクの懐具合は「絶望的」だったという²⁹⁾。日本での映画製作は願ってもないチャンスだった。10日には川喜多自身も宣伝省に赴いている。こうしてファンクは宣伝省から10万マルクの資金を得る。

こうした背景には、日本側においては、新聞などに見られるナショナリスティックな傾向を背景に、躍進しつつある日本を内外に印象づけようとする政府の願望が見てとれる。その一環として、日本に友好的なドイツから国際的に名の知られた監督を日本に呼び日本映画を作らせる川喜多の構想は、日本の官庁や公的機関には好都合であり、これを資金面から支援することになったのだろう。他方のドイツではゲッベルスが資金を提供しているが、これは日独防共協定にはじまる近い将来の同盟国としての日本を紹介がすることが、国内宣伝の一環として有益だと判断したのだと考えられる。

28) 同上。なお、リーフェンシュタールの『意志の勝利』がベルリンで華々しく初上映されたのは、この3か月ほど前の3月28日だった。そして、これを輸入して国内配給したのは他ならぬ東和商事だった。

29) Arnold Fanck “Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt” Nymphemburger Verlagshandlung, München 1973, 329頁。なお、この書ではゲッベルスの宣伝省から出た資金は、実際には極めて少なかったとも主張している。この『SOS 氷山』の監督料を考えるなら(『サムライの娘』のため宣伝省から得た資金とほぼ同額)、この困窮説もナチとの協力関係が「やむを得なかった」とするために後年になってから考えた口実である可能性が高い。

こうした政治的背景とも少なからず関連するものの、個人としての川喜多とファンクの立場も整理しておく必要がある。川喜多は、当時の日本人では中国とドイツに留学した例外的な国際人であり、海外経験のある日本人の多くと同じように素朴な愛国心から「正しい日本の姿」の紹介に意欲を燃やしていた。そして、この時点では欧州映画の輸入も軌道に乗り、いよいよ長年の悲願を実現する機会到来と見た。欧州で成功する映画には、なによりも名の知れたヨーロッパの監督を必要とした。それも、日本の自然や諸事情を出来る限り色づけすることなく、かつヨーロッパの観客に受け入れられるよう撮ってくれる監督が望ましかった。そこで、川喜多は「劇映画の名手」ではなく「特殊な国民性を描いて今日の名声を得た人」でないことを十分に承知した上でファンクと組んだのだ³⁰⁾。川喜多の悲願とファンクの思いには距離がある。ファンクは1913年に撮った最初のアマチュア映画以来ずっと山岳映画一辺倒だった。そのうえ、新たに誕生したナチ政権下では、映画法の改定や帝国映画院の創設等ゲッベルスによる厳しい映画統制が実施され、数多くの映画人が亡命しドイツ

30) 川喜多長政「ファンク博士招聘——山岳映画の大家来朝事情」、『サンデー毎日』1936年1月7日号、19頁。また、のちに映画の前宣伝として出された『「新しき土」プレスブック』に川喜多はJOスタジオの大澤善夫と連名で掲げた『宣言』（8頁）の冒頭で「自然映畫の泰斗ファンク博士を招いて、現代日本文化をあらゆる角度から描破し、是と相對せしめて西歐文明を批判する映畫を作らうと企圖」したと書いている。この宣言の後半の「西歐文明を批判する」ことは、ドイツの一般観客に受け入れられることを最優先するファンクの映画で少しも実現されていない。同じ「プレスブック」にはこの宣言と並べて國際映畫協會會長、國際文化振興會常務理事、國際觀光局局長の連名の「推薦」が載っている。その文中にも「今日の如き時代に於いては我國情を普く世界に認識せしむ可き要」があるとし、「獨乙の自然科学者にて著名なる映畫監督者なるアーノルド・ファンク博士」と記している。むろん「末は博士が大臣か」と言われた時代でもあるから「博士」の肩書きは重要視されたことは理解できるが、「自然科学者にて著名なる映畫監督者」という表現（とりわけこの順序）が、この推薦のある種の「意図」を感じさせる。これが「歐米近代科學」と「本邦古來の精神」とが「渾然と融和した」映画作品の製作には必要不可欠な資格であるかのような書き方だ。幕末の「和魂洋才」式のこの発想は、当時も日本の政府筋の好むところであった。また、この「推薦」の最後の方で「獨乙及び日本政府より多大の後援を受け」たと強調している。ファンクや川喜多の当初の意図がどのようなものであったにせよ、両国政府筋の支援金を通じて政治的意図は作品内容に大きく影響したことが窺われる。

の映画界は根底から変わりつつあり、ファンクも自分の仕事の将来を心配する理由は充分にあった。のちに日本での撮影が一段落した時点で、ファンクは『映画の友』に載せた「新しき土を贈る」という寄稿のなかで、『モンブランの王者』(1934年)を撮った頃の自分を振り返り「自分の映画生活に、一つのペリオドを打たうと決心し(…)「映画の国際性の確立」を目指すこととした」と書いている³¹⁾。こうした将来の仕事の見通しを立てるためにも、リーフェンシュタールのようにナチ政権との良好な関係を構築する必要があった。この結果、実際にできあがった『新しき土』ではカギ十字のモチーフ、日独防共協定への言及、「血と大地」イデオロギーの反映など、要所要所でナチ政権にサービスする姿勢が色濃く出ている³²⁾。しかし、ファンクの政治感覚はあまり鋭くなかったようで、かなり皮相な日独の共通点が強調され、ナチ・イデオロギーのぎこちない宣伝が目立つ。

2. ファンクの構想

1936年2月8日、ファンク一行は諏訪丸で神戸港に着いた時点で、ファンクは「初めパール・バックの『東の風・西の風』のアイデアを持ってきていた」と川喜多かしこは記している³³⁾。しかし、これが具体的にどのような構想だったのかは分からない。来日早々の『映画の友』1936年4月号(したがって2月か3月初めに書かれている)に載ったファンクのインタビュー記事には、来日前に「日本に関する有らゆる書籍を集め、一萬枚以上の写真を手に入れて調査した」上で、「日本人の眼で見た日本は」欧州人には理解されない。

31) 『映画の友』10月号、91頁。

32) このことは伊丹版との対比で明瞭になるが、これについては稿をあらためて論じたい。

33) 川喜多かしこ・佐藤忠男『映画が世界をむすぶ』創樹社1991年、41頁。結果として、パール・バックの『東の風・西の風』から得られたのは、西(アメリカ)と東(アジア)の出身者が経験する異文化体験であり、そのなかの「帰郷」と「許嫁」というモチーフだけがファンク作品に受け継がれたと言えよう。

欧州人が現在の日本を見て最も興味を感じる点は「古い日本と新しい日本の対照の面白さ」であるとし、現在にいたるまでドイツのメディアにおける日本観の基調となっている図式を語っている³⁴⁾。これに続けて、「わざわざ日本まで日本の綺麗な風物実写を撮影しに来たのではない、日本の、日本人の精神を撮影に来たのだ」と語り、目に見える自然よりも、形をとらない「精神」を強調している。それまでの山岳映画とは一線を画す決意と受け取れるものの、はたして、来日時点でこの「精神」を映画でどう表現するかの方策は立っていたのだろうか。脚本を書くのに時間がかかり、しかも後述のように短期のうちに大きく変わったのは、こうした明瞭でない見通しのためではなかったろうか。

東京朝日新聞の記事を追っていくと、撮影チーム一行がドイツを出発する前からファンクに関する紹介記事やインタビューを掲載し、またファンクも諏訪丸の船上から無電で挨拶を送るなどサービスに努めている。さらに日本到着後は行く先々で撮られた写真とファンクのコメントが次々と新聞に載り、あたかも人気芸能人あつかい、いやそれ以上である。これらの雑多な情報には多くの誤りも見られ、またファンクの言葉として伝えられた記事も首尾一貫性を欠いていたりするが、ファンク自身は熱っぽく「日本賛美」(リップサービス?)を繰り返している。日本側からは、これまでのファンクの監督作品の紹介と賛美、そして大きな期待が中心だが、いくつかの注文も寄せられている。そこには、外国人の手を借りてでも外国に発信することで、「一等国民」であると虚勢を張りながらも、外国人に認められなければ自己の文化に誇りをもてない明治以来の鬱屈した西欧コンプレックスが共存する構図がうかがわれる。当時の日本の状況にあって誰もが持つ素朴な愛郷心と極端なナショナリズムの危うい関係を示すものでもあろう。ファンク自身にも、こうした期待に応える言辞が少なくない。たとえば、2月11日の建国祭の朝ファンク一行は「萬平ホテルを出て、早くも日本の『精神撮影』を開始した(…)まづ宮城前にドライブする。博士は、こんな荘嚴な宮城は世界のどこにもないと、帽子を取って遙拜。

34) 『映画の友』1936年4月号、73頁。

(…)日本が西洋文化を取り入れながら古き精神を忘れずにゐるのは全く賞賛に値する、恰度建國の佳き日に初めての東京見物をしたが、宮城と明治神宮に集まってゐる人々を見て私には日本の精神が良く分かったやうな気がする感慨深い面持ちだ³⁵⁾ といった具合だ。また、ファンクはあらゆる分野において日独の「共通性」を探しだそうとする姿勢を見せる³⁶⁾。そして「日本人の精神」を取り上げて、「何ものをも征服し躍進する日本民族の精神、大和魂とみはれるもの、私はフィヒテ以來つづいてきた現下のヒットラーのもとに表されてゐるドイツ精神と同じ総合的なものだと思つてゐる³⁷⁾」とも記し、日独の相互理解の基盤となる「共通性」をこうした「精神」に求める。日本という未知の国の社会や文化を紹介する映画の基本姿勢として、ともすればエキゾチックな興味に陥りかねない風俗・習慣ではなく、その根底にある眼に見えないものをファンクは強調する。

しかし、日本側からは学芸欄や文化欄では、手放しの歓迎だけでなく注文も見受けられる。建国祭の数日後の東京朝日新聞のコラム「赤外線」は、その代表例であろう。「鬼涙」とのペンネームの論者は、最初予定していた『土地なき人々』というシナリオが放擲されたと聞くが日本の現実を観察したら当然のことであり、ファンクの観る日本は結局「旅行者の眼に映じた」日本に過ぎず、描くのは日本人でなく日本の自然にして「劇映畫でなく記録映画を作って貰ひたい」と注文する。「少なくとも輸出映畫として珍しいだけで日本人には苦笑物といった風な妙チキリンな劇映畫だけは作って貰ひたくない」と述べている³⁸⁾。日本人のことは日本人にしか分からない、外国人の撮る日本映画は所

35) 東京朝日新聞、2月12日。

36) たとえば、この映画の初公開を前にファンクは四回にわたり東京朝日新聞に「日本の総合的印象」と題する手記を寄せているが、その四回目(1937年1月27日)に、「ゲミュウト」というドイツ語を日本語の「まごころ」と重ねて、ドイツ語以外の言語には翻訳できないこの「ゲミュウト」を日本人の多くは持っているとする。また「武士道」を取り上げて、この日本の倫理を最初は奇異と思えても、「その精神は、ドイツの良き家庭の子供が教育される指導精神と似ている」と記している。

37) 『映画の友』1936年4月号、73頁。

38) 東京朝日新聞、2月16日。

詮ホンモノではありえないという日本独自論だ。封切り後ときおり映画評に用いられる「日本人以上に日本を愛する / 日本を理解している」とする賛美とは一見したところ対照的に見えるが、こうした評者のレトリックと居丈高な断定は根拠の不安定な思い込みの構造という点で表裏一体をなすものだ。2月26日の「赤外線」欄では、外務省文化事業部の近藤春雄なる人物が、十年以上日本にいても「容易に把握出来ぬ日本の實相」を分かってもらうために適当な相談役として「久米正雄、岸田國士、勝本清一郎、杉野橘太郎、山田耕筈の諸氏を煩わして既に二回の協議を行い、現在では、その意見を参考として、フ博士自身原案の執筆を急」いでいるという³⁹⁾。ここには、前の引用と同じように、どうせ外国人には日本が分からないという日本独自論と、国の名誉をかけてのプロジェクトといった意気込みがちらついている。さらに資金面で支援する官庁の立場として、これに続けて「また藝術作品への批評もその完成を俟って好意的にされて欲しい」と書く。たしかに外務省文化部は製作費用を一部負担したが、その担当者が新聞にこのような意見を新聞に載せるところに、この日独合同映画製作の政治的・外交的性格がちらついている。

以下においては、こうした期待と危惧のなかでファンクの脚本がどのように変化し、ファンク版（日独版）映画になっていったかを検討しよう。ファンク自身が新聞や雑誌に語ったり書いたりしている構想、とりわけ1938年の私家版に書かれている内容等を付き合わせながら検討していく。

2-1 ファンクの「原案」と完成映画版（＝日独版）

ここで「原案」の特徴を明確にするために、完成した『新しき土』の人物設定とその行動を確認しておこう。

富士山麓の農家の生まれである輝男は、裕福な武家の末裔である大和家の

39) 近藤春雄は、外務省内の国際映畫協会の主事もしていた。

養子となり、その費用でベルリンに遊学する。帰朝後は大和家の一人娘・光子と結婚することになっている。輝男は8年ぶりに帰国する。その船の上ではドイツ人女性ゲルダと一緒にいる。しかし二人の関係は不明。東京のホテルで彼は養父に婚約破棄を申し出る。しかし妹や昔の師であった一環和尚に諭され、日本的なるものに回帰する。その間に大和家に招かれたゲルダは輝男とは単なる友達であると言って帰る。大和家では親族会議が開かれて輝男との養子縁組を破棄することが議論されるが、その間に光子は火口に身を投げて死のうと決意し火山に向かう。遅れて親族会議に加わった輝男は自分の非を認め、あらためて光子と結婚したいと言う。そのとき乳母が光子の姿が見えないと告げに来て、ゲルダの置き手紙を読んだ輝男は、光子を追いかけ、火口に立つ彼女を連れ戻す。そして輝男は、自分の使命がドイツで学んだものを祖国に還元する道は新しい土地の開発にあることに気づき、光子とともに満州開拓に従事する。

主題としては、個人主義に目覚め欧化した日本人が、日本回帰を果たす物語だが、その日本回帰の過程で「日本的なるもの」が様々な形で紹介される。「いつの時代も変わらない」農家の生活と急速に発展するモダンな都市風景が対比され、良家の娘のたしなみである各種の習い事（琴もあれば、それとの対比でピアノもある）、流しが来る飲み屋とジャズが演奏されるバー、あるいは「伝統的」な日本のいくつかの側面（相撲、能、花見など）が描写される。これらが輝男の日本回帰を準備し、同時に日本文化紹介の枠組を提供する。そして一環和尚の諭しが功を奏し、吹っ切れた輝男は晴れ晴れとした表情で鐘を撞く。本来の物語はここで終わるのであるが、火口に身を投げようとする光子の試みと輝男の必死の救出劇がストーリー上の緊迫感を盛り上げる。

すでに見たように、川喜多長政・かしこは、それぞれの経験から「劇映画」監督としてのファンクの弱点は十分承知していた。ファンクもそれを意識していたのであろうか、一方では劇的緊張と自然描写・文化紹介をこのような形で両立させようとする。他方では、後述のように「劇映画」とは一線を画す新た

な映画分野を切り開こうという意欲も持っていたようだ。いずれにせよ、自殺を決心した光子が家をあとにしてから輝男が救い出すまでの描写は25分近くもあり、現行のDVD版(106分)の4分の1近くを占める。この間に火山の遠景、焼けた地肌、火口の様子などがたっぷりと描き出される。山岳監督として名を馳せたファンク、そして長年コンビを組んできたカメラマンのアングストならではの素晴らしい山岳描写であるが、緊迫感を盛り上げるはずの救出シーンとしてはあまりにも長い。ストーリーと自然描写が逆転した感じさえある。これは、ファンクの限界であろうか、それとも意図したものであろうか。先ほど引用した『映画の友』の同じ箇所ですべて「元来自然映畫は自然が主人公で、人間はその相手役」と書いているように、ここにファンクの映画観が現れているのだろう。これは、日本を描くにあたって自然と生活の関係を一種の「環境決定論」で捉えるファンクの自然観から出て来る。ファンクの見るところ「現在の力強い日本が出来上がったのは危険の多い島國の上に生活してゐるからこそ」なのであり、「日本民族は自然の暴威に決して屈服しない。日本の人々はそれに打ち勝って生活を復興させて行く。この不屈の日本精神を私は是が非でもフィルムに焼付けたいのだ」という⁴⁰⁾。ファンクにとっての自然は、ヨーロッパの伝統的な観念に従ってあくまで人間を脅かす対立的な存在であり、映画でも冒頭の噴火や地震からはじまって、自然の破壊的な力の描写に相当に力を入れている。

ファンクは、このような自分の構想を折にふれて断片的にいくども語っているが、構想全体に関わって細部までまとまって書かれたものとしては、1936年10月号に『セルパン』に寄稿した「新しき土(手記)」⁴¹⁾と、『サムライの娘』のドイツ初公開から一年後の1938年に私家版として関係者に送った小冊子⁴²⁾とがある。まず前者から検討してみよう。

40) 『映画の友』1936年4月号、73頁。

41) 『セルパン』68号、1936年10月、128-144頁。

42) Arnold Fanck: „DIE TOCHTER DES SAMURAI Ein Film im Echo der deutschen Presse“ (私家版)、1938年。

『セルパン』に掲載されたファンクの三段組みで17頁に及ぶ「手記」は、無署名の冒頭リード部分の説明には「原案」とだけ記されていて、どの段階のものかは不明である。この原案で目に立つのは、なによりも許嫁の設定が違うことだ。そのため「原案」では、完成したドイツ語版のタイトル「サムライの娘」を思わせる人物は出てこない。ここから、相当に初期のものであることは間違いない。この他にも映画とは筋にも登場人物にもかなりの違いがある。これと比較することで、完成した映画の多くのことが見えてくる得がたい資料である。

以下、ストーリーの展開にしたがって目立つ点を比較検討してみよう。段落分けは要約の都合上、筆者が区切ったものである。このため短い引用が多く全体の頁数も少ないので引用頁は省略する。また、各項目の下に書き添えたイタリック体の部分は、完成された映画との対比を中心とした筆者のコメントである。

[導入部]

日本全土の模型を作り（長さ10メートル）、海中からそびえ立つ日本を鳥瞰する。見慣れたヨーロッパのアルプスと違い幾十もの山岳が噴煙を上げている。そのひとつを、急降下する飛行機からの撮影とオーバーラップさせる。火山と地震がこの国の特徴であり逃れられない運命であって、前述の環境決定論による日本人の「性格もこの國の自然の持つ性格によって形づくられている」ことを映像的に印象づける。

この「模型」は、後に『ゴジラ』などの特撮で有名になる円谷英二が担当している。飛行機からの撮影は、ファンクがしばしば用いてきたアルプス映画の手法である。しかし、完成した映画では飛行機からの撮影はない。そして「環境決定論」は実際の映画では重視されず、冒頭や避難小屋の地震場面はストーリー展開上の意味をもたない。雪煙を立てる富士や噴煙を上げる浅間などの厳しい環境も、完成した映画では最新の望遠レンズを駆使したファンク＝アングスト流の大自然の驚異という美しい映像に過ぎ

ず、絵はがきのな役割しかもたない。ドイツには活火山も大地震もないから、ドイツの観客に日本のエキゾチックな面を示すものとなっていて、環境と人間の関係はむしろ背景に退いている。

[主人公の帰国]

主人公は帰国途上の船上で、同じく「科学的な教養の持ち主」のドイツ人女性（女医）と語り合う。この会話のなかで主人公は環境決定論を展開し、ドイツ語で日本の民族性が説明される。「恐れず、自己を抑制し、自他に對して面目を保つこと」を日本人は地震と火災から学んだ。そして現在の日本が直面する国家間の軋轢もこの性格によって乗り越えることができると説く。カメラは、この言葉を裏書きするように断崖に富んだ日本の海岸の雄大な姿を描く。

いくつかの細部は映画とはやや異なるが基調は同じ。実際の映画では断崖に富んだ日本の海岸は、むしろ観光映画的であり脅威を感じさせない。また、このドイツ人女性は映画ではジャーナリストとなっており、日本事情を聞き出す役割を担う。彼女はこの二か国語映画の登場人物のなかで日本語を解しない唯一のドイツ語話者である。なるべく映像のみに語らせるのがファンクの基本スタンスだが、どうしても必要な場合にはこの女性を登場させて自然な会話の形でドイツ語による説明を引き出す仕掛けである。これとは逆に、完成した映画ではドイツ語を話さない登場人物（例えば主人公の実父）が自分の考えを長く吐露する場面では、登場人物ぬきの映像を背景に、オフでドイツ語のモノローグが語られる。

[古き牧歌的な日本]

次のシーンでは、突然このドイツ人女性が富士山麓の貧しい「純日本家屋」に案内される。主人公の親の家ではないらしい。ファンクは、この段階では「近代的なヨーロッパ化された日本を」まだ見せたくないで、港や鉄道施設を避けるため移動シーンぬきで農家にとぶ。「素朴ではあるが我々の眼にとっては素晴らしい内部の諸設備が好適な主題」を見せるのである。これらを主人公が彼女にドイツ語で説明することで、「我々に日本の風習や諸施設について理解せしめる」。

船上のシーンから突然に富士山麓の農家に飛ぶ設定に無理がある。まずはエキゾチックな日本を見せたいのだ。映画では、このシーンは採用されていないし、文化映画によくあるような言語による民俗的な対象物の紹介場面もない。映画では、まず夜の東京（実際には大阪で撮影）から日本の生活の紹介がはじまり、原案とは逆にこのネオンが輝き車の行き交う「近代的でヨーロッパ化された」街が真っ先に紹介される。

[二人の関係]

おそらく観客は「異人種間の恋愛」を予想するだろうが、彼はまったく恋愛感情を持っていない。しかし「彼女の方にはかすかな疑ひの餘地を」を残しておき、観客に緊張感を持たせて、映画の結末ではじめて「明答を與へるのである。即ち彼女は實は心中始終彼を愛してゐる」。しかし、それ以上に「二つの異民族の代表者として、それぞれが自己の文化と種族の中に踏みとどまること(…)が、一層よいことであると、賢明にも心得てゐる」。彼女がこの感情と理性の相克を抱えることで、単にドイツの観客代表として日本事情をドイツ語で聞き出す便宜的存在でなく、その姿を興味深く描きだすことが可能になる。

かなり手の込んだ関係設定であるが、それが果たして観客に伝わるよう演出できるかが問題。実際の映画では二人の関係は最後まで不透明なままである。各種の上映評を見ると、相思相愛からどちらかの片思いまで三通りの解釈が見られる。また、1935年に成立した「ドイツ人の血と名誉を守るための法律」(いわゆる「ニュルンベルク法」)は直接の対象としては身近なユダヤ人を排除の対象としているが、法案の名称が示すように「ドイツ人の血」を守るという優生観念に基づいた人種論に立っている。このため、非アーリア人である日本人との血の混交は、明示されなくとも避けるべきであった。実際にドイツ国内で日本人が差別されたり、あるいは日本人と結婚して日本に住むドイツ人女性が日本在住のドイツ人から差別されたりすることもあった。ドイツの観客を念頭において映画製作をするファンクとしては、ゲッベルスから資金を得ている立場もあり、こうした事情を無視できなかったのだろう。

[許嫁の少女]

原案の許嫁は近代的な紡績工場で一女工として働いている。そしてドイツから帰ってくる将来の夫のため、内緒で夜にはドイツ語を学びに通っている。こうした彼女の心遣いによって、主人公が個人主義にかぶれて親の決めた結婚を拒否する気であることを知る観客に、「この麗しい少女の姿はますます悲劇的な印象」を与える。また、彼女とヨーロッパ婦人とが顔を合わせる場面も予定されているから、ある程度まで彼女がドイツ語を話せる必要もある。そのうえ二人は「極めて美しく際立った対照をなすから、この場面は効果的に構成できる」はずという。

許嫁の設定は近代的な働く女性となっていて、映画における武家の末裔で裕福な家の一人娘の設定とは大きく違っている。映画はこう変更することで、日本の壮大なお屋敷、立派な庭園、良家の子女のたしなみ（弓、薙刀、お茶等々）、華やかな着物など、西欧の観客が期待するステレオタイプの日本像が無理なく見せられる。これも日本の自然描写と同じく絵はがきめのであるが、ドイツ人に分かりやすく親しみやすいという目的が優先されている。原案の許嫁の設定は、映画では主人公の妹に受け継がれ、模範的な近代工場と彼女が住む女子寮を見せることで、働く日本女性の姿も織り込めて紹介内容に幅が出る。この手記発表から半年後の『映画の友』では、この設定の理由を次のように述べている。「もう一つの主題として選んだのは、サムライの娘光子」であり、この淑やかな娘の「忍従は強い忍従で（…）で欧米の女性が決して持ち得ぬ強さが」観るものをぐんぐん引っ張っていく。それにたいし、「輝男の妹として選んだひで子は、（…）明朗さ快活さの中にやはり日本女性獨特の頼もしさを」そなえる存在として、この二人を対比したという⁴³⁾。

[主人公の帰省]

この場面は農民の世界であるから、ドイツ語は使用できず「出来る限り身振

43) 『映画の友』1932年10月号、91頁。

りによって意味を表はさなければならぬ」。また、外国に息子を留学させるぐらいであるから一家は富裕だが、田地を息子に分け与えるまでの余裕はない。ここでは「土地なき民」(Volk ohne Raum) というナチの宣伝文句(他国進出の正当化) が用いられる。富士を背景に営まれる米作の「素晴らしい繪畫的なテーマ(…)を、ここで畫面的にも主題的にも大いに強調する」。

映画では設定が違い、当初は主人公は家制度の強い土着的な日本を全面的に否定し帰省しない。実父が主人公に会うため農村から東京に出て来ても、主人公は会おうとしない。ドイツでも非難されるべきこの冷たい仕打ちが、彼の皮相な西洋かぶれを象徴する。映画の主人公は、日本回帰の決心がつくまで故郷には帰らない。そして日本の現実を受け入れる決心が固まったことは、それまで洋服で通していた主人公が、初めて書生風の和服を着て、故郷に帰ることで示される。

[葛藤]

主人公は許嫁という風習を拒否しながらも親には逆らえず、結婚を決意する。この決意を固める前に、ドイツ人女性は自分の個人感情を抑え、許嫁の少女との結婚を彼に勧める。「我等ヨーロッパ人にとっては極めて興深い結婚の儀式」が行われる。そして、その後続く「新妻の幻滅と深い悲しみ」は絶好の対照をなし、「彼女がなほも屈せずに、女らしい魅力と優しさをもって夫の愛を勝ち得ようと努める姿は我々の胸に訴える」とする。

かなり安っぽい設定であるが、ファンクはこの新妻を「古來からの日本の婦道に忠実に、ただ忍従している」とステレオタイプ的に表現したいらしい。これが『サムライの娘』では、自己の感情を抑えるという形で引き継がれている。また、後に見るように、このテーマは「愛のない結婚」という家族制度をどう伝えるかという課題を自分に課すものだった(2-2参照)。これとは対照的に、その場で秘かに愛する男を日本女性と結婚させようとするヨーロッパ女性も、別な意味で理想的な西欧女性として描かれる。彼女は、この原案で唯一の西欧人代表であり、また近代的な職業婦人(女医)であると同時に聡明で慎み深い理想的な西欧女性を体現する役割

を負う。

[火口への投身自殺の試み]

「日本女性の眞の尊さを夫に思ひ知らせるやうな出来事」として、新妻が火口に投身自殺を試みるのが、ファンクの思い描く「劇的にもまた映畫的にも絶好のシーン」である。その自殺の直接の引き金となる出来事についてはファンクは触れていない。ただ「夫は妻の失踪を知った瞬間突然激しい不安」を感じ、「ここに始めて彼自身が如何にこの淑やかな可憐な少女を愛してゐるか」に気がつき、直ちに火口に向かい無事に連れ帰る。

ここで映画を支えるストーリーは本来なら完結する。しかし、これだけでは安っぽい愛情物語となるだけで、日本を理解させる映畫としては不十分である。ファンクは、日本の現代の姿との関わり（日本の重工業、国家主義イデオロギー、大陸進出）を筋のなかに持ち込む道を模索する。その結果、かしこが『モンブランの王者』のストーリー展開に関して指摘したのと同じように、クライマックスが途中に来てしまい、「劇映画」としての緊張感がもたなくなる。それを考慮してか完成した映画では、この『手記』に書かれた以下の主人公の都会生活は省かれ、救出シーンと結末の満洲移住とが近接するが、それだけ唐突な感を与える。

[その後の主人公が直面する問題]

ここまでの構想では「近代的に歐化された工業化された日本の鋭い断面」を避けてきたが、これは主人公の「思想の問題」と関わっているとファンクは説く。「家を忘れた息子」⁴⁴⁾ という概念がヨーロッパと日本では異なると考え、日本人はどんなことがあっても家を忘れないとファンクは見る。「外国で獲得した西歐の知識を以て祖國に貢献するために必ず祖國の懷に戻って来る」。この過程において邪道に迷うことが主人公の劇的な葛藤であり、ここに「この映畫本來の思想は潜んでいる」とする。

当時の西歐を向いた知識人の抱える問題の一側面を言い当てている。しか

44) 「ルカによる福音書 15 章」の放蕩息子の帰郷が念頭にあると思われるが、内容的に完全には一致しない。

しファンクがこの関連で祖国に一身を捧げるとする日独共通の(為政者側が国民から求める)「思想」は、あくまで両国が極度に国家主義の強い時代に特有の思考である。ファンクが見る両国の「共通性」は、こうした時代の思想の上に築かれた枠組みなのだ。このあたりから原案も映画もがぜん政治色が強くなる。そして思想という優れて言語的なものをあくまで映像として描こうとするファンクはその表現の仕方でも苦勞することになる。

[[「思想」の理解可能な描き方]

ファンクは「この葛藤も、それから派生するところの根本思想も、西歐風な立場から眺められなければならない」、また「その中に何等か我々ヨーロッパ人にとっても価値あるものを含んで」いなければならないと考える。「二つの本質的に全く異なった文化の対立という厳粛なもの」は「ヨーロッパで全然理解され得ないほど異國風の観念であってはならない」。しかし同時に「彼らの喝采を博するに足るほど、窮極に於いては非異国的」である必要がある。この矛盾した要求を両立させるためには、この葛藤が「映畫の主題をなす程に単純」でなければならないとする。

実際にこれをどう扱うかは、この段階では方針が定まっていないように見える。しかも映画の大部分の会話は短い日本語なので、これを映像のみで表現するという意味で「映畫」的に実現することは難しい。「思想」に踏み込んだとたん「観念 = 言語の世界」に直面するからである。なによりもファンクの頭にはヨーロッパの観客にどう見えるかがある。これは輸出映畫を目的とした日本側にとっても大きな関心事であった。それがファンクのヨーロッパ中心主義的な発想を正当化することになり、それゆえに短絡的なエキゾチズムも入り込む余地が生まれる。ファンクの「単純化」が最終的に行き着く先は、当時の日独の国家イデオロギー、あるいは領土拡張に向けた国家行動の「相似性」であり、それを通してドイツの立場を肯定することであった。

[ファンクの見る国家イデオロギーの共通性]

「我々ヨーロッパ人は、個人主義を極度に發展せしめ」たため「我」を優先

する。日本人は「日本」という言葉で思考する。日本人は根本において「古代の神道」を基にして言動を行う。「個人は皆無であって、家族、氏族、民族、国民、日本国民、日本があるのみ」。「かかる世界観に到達することは、殆どドイツ的、即ち國家社會主義的である」。

ファンクは当時の日独の国家体制が基盤に据えようと躍起になっているイデオロギーを、日本では「古來から」不変のものであると前提し、ドイツにもその萌芽はあったものの歴史の展開によって妨げられ、ようやくヒトラーの下で実現したと見る。ドイツの観客が日本に共感しそれを理解するには、こうして得られた「共通性」が前提になると考える。そのため「個人は皆無にして國民が一切である」とか「神道の根本精神は日本的であると等しくドイツ的である」といって宜しい」とも書きつける。両国の支配的なイデオロギーの相似性を強調するこの論点の説明は、この「手記」の4分の1近くを占めているが、それが堂々巡りを繰り返すところにその論の浅さと不安定さがよく出ている。つけくわえて言えば、家や伝統の存続はもっぱら「家父長」の姿で示され、それらの究極的な存在が天皇であり総統と位置づけることで、当時の日独が共有する価値と説明しやすかった。

【イデオロギーの具体的内容の映画的な表現】

「故國の懐へ、自國の文化へ」帰る過程は、「家庭にあって、一介の農夫である父親と共同生活を営むうち彼は再び大地を、その土の匂ひを愛する」ようになり、「段々と大地と自國の自然に對する斷ち難いつながり」を発見して、ついに「ヨーロッパ的教養を受けた學生たる彼のうちにも祖先以来の百姓の血が再び目覚める」という形で表現される。「このテーマはダイアローグの場面なしに極めて映畫的につくられ」、「大自然の映畫」でなければならないとファンクは書くが、それを映畫的にどう表現するかは書いていない。

山岳に代表される「大自然」を一貫してテーマとしてきたファンクは、自然の中に人間の及ばない力を見る。こうした自然観はドイツの青年運動との関係でしばしば指摘されるように、國家主義へ容易に転化する契機を含んでいる。小さな人間存在の力の届かないものに対する畏怖の念は、巧妙

な宣伝によって他の「権威」ないし「運命」に置き換えられる。大自然の中で行われるキャンプファイアの一体感(=仲間意識・同胞意識)醸成もそのひとつの例であろう。また、「自然賛美>愛郷心>民族意識>愛国心>ナショナリズム」という境界不明な連鎖は、しばしば意図的に「防衛」という政治目的のレトリックとして利用される⁴⁵⁾。映画では、日独間の言語の違いもあり、イデオロギー的な内容は既述のように「オフ」で登場人物が心情を吐露するという形で表現される。この手法はこの映画の中で二回用いられている。民族の血の継承を説く和尚の語り、そして田地の絶対的な不足を嘆く実父の声がそれで、そのいずれもが主人公にとって決定的な転回点となっている。前者は、個人は血を永久に保持する鎖の一環に過ぎず、したがって個人はそれ以上の価値がないとする「血」の強調であり(日本的な発想というより「ニュルンベルク法」を思わせる)、主人公の日本回帰の決定的な契機となる。後者は、主人公の満洲移住の理由である。これはナチの標語である「土地なき民=生きるための空間」そのものであると同時に日本の立場と重なり合い、日独「共通の課題」として利用しやすい。いずれもファンクの映画観からすれば非映画的で緊急避難のような「オフ」手法が、開き直って積極的に用いられたようにも見られる。

[近代的な日本の描写]

ドイツで自然科学を学んだ主人公が父祖の村に滞在するのは「一時的状態」であり、学んだことを生かして「祖國」へ奉仕することが求められる。それは工業、とりわけ軍需産業の根幹をなす「鐵工業」である。ファンクは、主人公が崇高な「日本」という観念を得て「いきなり極めて飛躍的な画面の轉換法によって、権力への意思を表示する工業國としての近代日本の巨大な姿へと移行していくことが出来る」と考える。欧米と変わらない近代工業と労働大衆が近

45) クラカウアーは「氷河や岩の偶像も、一種の反合理主義の兆候」としてナチのイデオロギーに使われやすいと指摘している(平井正訳『カリガリからヒトラーまで』せりか書房、1973年、112頁)。

代日本のもうひとつの面であり、「この画面は今まで我々の示して来た古雅な牧歌的日本と、視覚的に殆ど奇怪なほどの驚くべき対照をなす」。かなり無理のあるストーリー展開だが、前近代的な日本の農業を示すことがファンクの目的だったのではなく、これまで近代日本の描写を避けてきたのは「舊日本と近代日本、農業國と工業國、牧歌調と武力、といふ視覚的なコントラスト」を「効果的に」示すためであると、ここで明かされる。

ここには、かなりの飛躍がある。たとえば農業技術をドイツで学んできた主人公がなぜ突然に農村を捨てて、畑違いの鉄工業に移るのかは十分に説明されない。映画製作の当初から両国政府が期待していた潜在的な同盟国の姿を可能な限りポジティブに描き出すという目的が、ここに色濃く出ている。イデオロギー的な「親近性」にくわえ、軍事的に頼りになる国という面が強調される必要性があり、これが優先されている感がある。これが最終景と呼応する。

[満州への道]

しかし主人公がドイツで学んだのは機械化による集団農場経営であり、鉄工業でそれが生かせるわけではない。産業や軍を下から支えているのは「かの貧しい農夫や田園の自然の風物」である。それを思い起こすきっかけは「大砲は陛下の臣民にとって大切なものに相違ない。しかし米は更に大切なものだ。米は神聖なのだ」と別れ際に父が主人公に与えた言葉である（一時期は『聖なる米』というタイトルが考えられていたのはこれが理由であろう）。そして主人公は「田園の父の家に起臥してゐる間に、日本國民には充分な土地が恵まれてゐない（…）この土地からの天與の産物はすでに剩すところなく汲み尽くされて最早涸れ切つてゐること、を身を以て體驗し、理解した」。ここから「新しき土地を與えよ！ — 征服せよ！ — 防禦せよ！ — 武器を取れ！」という結論が導き出される。こうして主人公は南滿洲へ移住する。「南滿洲には農業科學を實驗する模範農場」があり、無限に広大な土地があつてトラクターのような近代農業機械を駆使した耕作が可能だからである。

海外進出の標語である「土地なき民」の論理が展開される。日独両国共通

の領土拡張政策が正当化されナチの政策が肯定的に描かれることで、ドイツの観客から容易に理解され共感が得られる。逆に言えば、画面的にも示しにくい「思想」の「共通性」が、ファンク自身が必ずしも得意としない言語を用いず「映画的」に行動のなかで語られる。しかし、農村から都会の鉄工場で働くことになる経緯、米の尊さを思い起こし満洲へ移住するきっかけを、映画的にどう表現するかについては言及がない。冒頭シーンの詳細な説明と比べると分かるように、画面のもつ効果に関しては眼が行くが、ストーリー展開や言語表現は必ずしも得意としないファンクらしく、そこまで詰めて考えていなかったように思われる。

[ラストシーン]

主人公の科学的試験農園のすぐ隣で、平和な地を求めて「南支那からから移住してきた」満洲国の新住民が大豆を作っている。農業の「新と舊とをそれぞれ代表する」二人は「親しい友の交わり」を結び、著しく異なった型の農民だが平和への渴望で心を一にする。しかし、この「新しい国土」と「新しい平和」が今や脅かされそうになっている。それは「内乱や軍閥や革命のため」ではなく、外国およびその思想のためなのだ。そして「日本の軍備が、この外国の脅威」から守ってくれる。この二人は「今では共通の祖國」である日本の「歴大な武力を眺めて安堵する」。このため「アメリカのニュース・リールを通してヨーロッパ人が今まで見てきたこの種の光景を無論遙かに凌駕する」日本軍の堂々たる行進をラストシーンにしようとファンクは考える。「日本の陸海空軍」(戦前の日本に空軍はなかったが…)の協力を得て、100台の戦車、歩兵騎兵1万人以上、500機の飛行編隊を撮影したいと希望する。「この映畫の象徴的な結尾は、冒頭に於ける火山の雄大な風景と同じく、空前絶後の荘嚴な畫面を以て」日本という言葉と概念を堂々と見せて完結すると言う。

隣人との友情は国家政策に共鳴ないし迎合してユートピア的であり、武力誇示のラストシーンはほとんど誇大妄想的であるが、ファンクの立場や美学をよく表している。日本側の稀に見る好待遇を受け政府筋からも大切にされて舞い上がっているだけでなく、ファンクのそれまでの山岳映画とも

相通じる巨大なものへの畏怖と賛美に通じるものが認められよう。しかもアメリカの軍備誇示映像を上回る規模のものを撮りたいなど、この機会に世界に知られる監督としての意地を発揮しようとしているように思える。こうした物量作戦の安手の画面で感動を呼ぼうとする考えは、イデオロギー面での短絡的な思考同様に、ファンクの限界を示すものであろう。

2-2 ファンクの「私家版」にみる文化紹介としての映画

ベルリンにおける『サムライの娘』の初上映から1年後の1938年3月22日、ファンクは小冊子“DIE TOCHTER DES SAMURAI Ein Film im Echo der deutschen Presse”を自費出版し、日独の関係者に贈っている⁴⁶⁾(以下、これを「私家版」と呼ぶ)。これは映画初公開一年後の出版であり、必ずしも正確でなく、各種の自己正当化の試みも含まれていると考えられる。そうだとしても、監督自身が製作意図を詳細に述べ、その背景にある文化交流のための映画論を展開しているという意味で検討に値する。

この私家版は、比較的短い「序」、この小冊子の主眼である「ドイツの映画評の抄録」、そしてファンク自身の「映画製作の意図、その実際ならびに映画論」の三部構成となっている。「序」には、型どおりこの独日合作映画の実現と成功に貢献したすべての関係者に捧げると書かれ、なによりも「ドイツ映画の保護育成者であり多額の助成金を与えてくれたゲッベルス宣伝相」ならびに「心のこもった推薦」をしてくれたリッベントロップ外相に感謝を捧げている。それから日独双方の支援団体の代表者の名が挙げられ、両国の公的支援がいかにか大きかったかを誇示している⁴⁷⁾。これに引き続き、直接に映画作成に携わった関係者へのメッセージが続き、なかでも「共同監督」であった伊丹万作に向けられたメッセージには「序」の6分の1以上が充てられている。この内容に

46) B5版、全119頁。

47) その中には1934年に創設された国際文化振興会(国際交流基金の前身)の榊山愛輔理事長の名も上がっている。ドイツ日本研究所(DIJ)の所蔵本の内扉には、ファンクの直筆で榊山への献辞がある。

関しては、あらためて別稿でファンク版と伊丹版を比較する際に検討したいと思う。むろん主役二人を演じた小杉勇と原節子への言葉もある。しかし奇妙なのは、映画製作の際にずっと通訳として付き添っていたはずの林文三郎の名が一度も言及されていないのに、映画製作の大詰めの編集段階で骨身惜しまず通訳者として協力した「Doll嬢」に向けた長い言葉が書かれていることだ。この名は筆者が目を通したその他の文献には一度も出てこない。この中で、日本にいるためであろうがドイツの政治的事情が分かっていない彼女に説明する形で、自分の使命を語っている。いわく「我が總統の望みとその外交上の利益のために」この地まで来て映画を作ったのであり、その目的とは「共同の戦線に加わった新たな友に対し、我が民族が理解し敬意をいただくようにする」ことであつたと明かし、この「崇高な課題を果たさずに帰国はできなかった」と述べている⁴⁸⁾。

第2部では、新聞雑誌に載せられた「500を超える批評」⁴⁹⁾のごく一部分だけが抄録されているが、どれもこの映画やファンク監督を誉め称えたものばかりである。このなかから無作為に極端に短い評を取り上げてみよう。ベルリンの映画専門誌『映画界』(„Filmwelt“)の評からは、「言葉はこの映像の印象を伝えることができない。暴威に満ちた自然をこれほど素晴らしく捉えた映像は、これまでどのような映画でも見るができなかった」という箇所だけが収録されている⁵⁰⁾。素直に取れば最大級の讃辞のように読めるが、文脈から切り離されて引用された評はその言葉の表面的な意味どおりには受け取りにくい。ポジティブな「評」ばかりが並んだ背景には、しばしば指摘されるようにゲッベルス宣伝相の芸術統制策がある。ゲッベルスはヒトラーの政権奪取の翌年

48) 10-11 頁。

49) 15-80 頁。この数は非常に多いが、地方分権の傾向の強いドイツには数多くの地方紙がある。1937年に発行されていたドイツの新聞・雑誌は日刊・週刊・月刊を合わせ、1,246に上るという (<http://blog.hemartin.net/2014/05/wie-viele-zeitungen-und-zeitschriften.html> 2015年12月10日閲覧)。ファンクが私家版で取り上げている新聞雑誌の評も、この状況を反映してドイツ各地から集められたものだ。

50) 39 頁。この短い引用の後半部分を、ハンゼンも別な文脈で引用している。

1934年には、早くも「映画法」により映画統制をはじめている。そして『サムライの娘』のベルリン初上映より数か月前の1936年11月には大臣通達により、従来の芸術批評を禁止し、作品の「価値判定」ではなく「描写」（＝紹介）と「積極的評価」だけを許している⁵¹⁾。そのうえ、自分が政治的な意図から財政支援を行ったこの映画の初公開にあたり、前もって新聞社に通達を送り、内容を誉めることと、出席する貴賓（自分やヒムラーやハイドリッヒ等）のことを詳細に書くよう指示している⁵²⁾。

ホネのある批評家は、それでも微妙な表現で批判の気持を行間に埋め込もうとする。先ほどの『映画界』の評にしても、自然描写をとくに賛美することによって、筋の貧しさを暗に批判したものでなかったとも理解できる。実際に当時の評を詳細に読むならば、批判的な意見を巧妙な表現にくるんで表明したり、故意に主要でない事柄を誉めたりすることも行われていた。筆者が当時の新聞雑誌評を調査したなかにも、かなり厳しい評も散見される。一例を挙げれば、“Der deutsche Film Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft”は、火山の恐ろしさを懸命に描写するあまり、「この描写に力が入りすぎて、これが自己目的と化している」ために「全体の統一が失われている」と指摘している⁵³⁾。評の「数」の多さをもって「質」の保証に代えることはできない。

私家版の第3部は、「日本に於ける私の課題」と題され、40頁近くに及んでいる。その副題として、①なにが課題であったか、②この課題にどこから手をつけたか、③その主たる困難はどこにあったか（そして、また今後どこにあるか）、④それに対する私の解決法、が挙げられている。ファンクは、他の記

51) J. Hansen 前掲書、79頁。なおハンゼンも指摘しているように、『セルパン』72号（1937年3月、76-79頁）は「ゲッベルス博士の主張の全容を紹介」している。なお、ハンゼンによれば、この「全容」はナチ党の機関誌 Völkischer Beobachter がゲッベルス演説を抜粋して載せたものである。

52) NHK “ドキュメント昭和”取材班『ドキュメント昭和4 トーキョーは世界をめざす』137頁参照。

53) “Der deutsche Film Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft” 1937年5月11日号。

事などでも誇らしげに述べているように、自分が自然科学の徒であることを強調し、この私家版でも随所でたくみに論旨の分類・整理を試みている⁵⁴⁾。とはいえ、事柄の性質上さまざまな問題が絡み合っているのも、完全に整理し切れているわけではない。以下、この私家版で展開されるファンクの論を追いつつも、必ずしも順序にこだわらず、映画における異文化紹介に関わる問題を中心に検討していこう。(なお、煩雑を避けるため引用に関しては、誤解の生じない限り引用頁のみを文中のカッコ内に示しておく)。

課題とその解決法

まずアルプスの山々だけでなく、遠くの国の大自然を撮ることが夢であった。そして数年前に憧れのグリーンランドで映画を撮ったが⁵⁵⁾、「並はずれて美しい」日本で劇映画を撮るための壁は高かった。しかも、劇映画の背景をなすような数シーンならともかく、日本に関する映画を一本まるまる撮ることは容易でないと述べている。それが可能になったのは、1936年の日独防共協定に代表される両国の「政治的な関心」のおかげであり、「初めは芸術家の夢に過ぎなかったものを、政治的な動機」とからめることで実現するときに来たのだと言い切っている(83頁)。そのおかげで、両国の「政府自身が、こうした映画にひそむ価値を認め、この初めての試みの実現に手を貸してくれた」(同上)。ファンクは、こうした事情を背景に、自分の課題は端的にいて「**政治的課題を、映画という芸術手段でもって解決する**」ことにあるとする(84頁)。なお、ファンクは私家版中の重要なメッセージを太字にしている。

ここでファンクのいう「政治的課題」とは、差し迫った現実政治の課題ないし大衆扇動の意味ではない。「**たった一本の映画で可能な限り最大限、我々の**

54) ファンクはスイスで地質学を学び、サント・ガレン地域の化石に関する論文で博士号を取っており、系統的に秩序立て分類することを好む。この私家本の87頁でも、準備段階で「かつて自然科学を学んだときの徹底的なやり方で日本関係の本はすべて読んだ」書いている。ファンクの以下の論の根底にも、系統と共通性を重視するこの研究分野の特徴が表れているように思われる。

55) 『SOS 氷山』(1933年)のこと。

新たな味方である日本を、ようやく何百万というドイツの観客に理解可能にし、共感できるものとする」ことである（84頁）。要するに、一般のドイツ人がもつ日本のイメージが「芸者、富士、サムライ、腹切り、偽真珠（＝人造真珠）、裏表のある性格、安物自転車」に過ぎない現状に対して、「他民族に対する大衆のこうしたプリミティブな理解は、外交面で協力していかねばならない二つの民族の関係にとって適切な基盤ではないと思う。あらゆる友好関係の基盤は、相互の理解にあるのだ。このような関係の基盤づくりこそが、この映画の政治的課題である」と定義する（同上）。新聞や本などもこうした目的に相応しいと思われがちだが、これらは発行部数も少なく内容も詳細に過ぎていて、読むのはインテリに限られる。したがって、映画監督である自分の課題とは「数百万人に届き、見れば理解ができる映画こそが、この課題を解くのに最適と思われる。あらゆる友好的な関係の基礎は、当然ながら相互の理解であり、この基礎を築くことに協力する」ことだと考える（86頁）。そして少なくとも日本に関するこの種の最初の映画では、「日本文化と、それを規定している自然環境の大略が示されなければならない」という（85頁）。

ファンクがしばしば映画製作の重要な要件として挙げる「単純さ」ないし「簡潔さ」とは、このような観客＝大衆を対象とした映画観から導き出される。偉大な民族の文化は複雑に絡みあい分ちがたい全体をなしているので、映画では「最終的な目的達成に役立つ」もののみを集中的に取り上げ、ドイツ人が共感できない部分は初めから「無視」する（同上）。そして映画は映像が命である以上、なによりも目に見える「物」が対象となる。しかし「文化」は目に見えず手で触れられる「物」の総和ではない。ある文化を「物」で代表させるのは困難である。せいぜいのところ、そうした文化を築くのに関与してきた自然環境ぐらいであろう。そこで、ファンクは「ある民族をその最も深いところから理解するには、その理想にまで分け入ることだ」と考える（同上）。だが、その理想は、モノのようにレンズで捉えることはできない。では、映画の中でどうやって表現するのだろうか。ファンクは「感情移入の力によって理解をすること、もっとも本質的で重要な部分を拾い上げるという原則からテーマを書

くこと、それを精一杯の努力でもって可能な限り芸術的に形にすること。目標に達するにはこの3つの道しかなかるう」と考える(88頁)。ここに、平板な「文化映画」とはことなる芸術的な「劇映画」の可能性があるととして、対象の取捨選択にとまなう恣意性に代わって、芸術家としての直感が自由に羽ばたく場があるとみる。自由といっても「日本の人たちのポジティブな面、その文化や理念のなかから、ごく普通のドイツの人が苦勞しなくても分かり、彼ら自身の内面的な価値に通じるものを選ばねばならなかった」として、ドイツ人に理解されるための共通性の追求という方法論による制約に言及している(同上)。この「共通性」は、時代を超えて両民族に内在するものと見なされ、当時の時代の流れをそのまま超歴史的に拡大し肯定する結果につながる。しかも、民族間の相互理解に資するという大義名分が、単純化への要請と結びついてその問題点を覆い隠す。

こうした面は、たとえば『サムライの娘』では、早川雪舟が演じるサムライが露骨なアンチ・コミンテルン的な意見を唐突に述べるシーンに見てとれる。ファンクによれば、この考えは日本に来て初めて得られた印象から自然に出てきたものであり、ボルシェヴィキ的な思想が蔓延しようものなら、古来の家族伝統や天皇崇拜を基礎におく日本民族の根幹を打ち砕くものであると考えるようになったという(89頁)。天皇思想は欧州人には分かりにくく、天皇の適切な訳語は見つからず「総統(Führer)」という言葉でも天皇の全容は表せないと言いながら、「しかしそうであっても、このFührerという言葉には、天皇概念の本質的な部分を我がドイツの観客であれば理解できるようにするものがある」として、重なり合う部分がある程度大きければ近似値として受け入れる姿勢を示す。そして、Führerという言葉の新しい現代な内容は「ドイツ人を心の奥底から揺さぶるものがある」として、「我が総統」とは「ひとつの理念を体現したもの」であり、同じような意味で天皇も「日本」という理念の人格化だと見る(90頁)。ファンクはこの映画を撮るにあたって、なによりも自国の一般観客を念頭に置いているため、両国に支配的な価値観は近似的な「共通性」ゆえに大衆に分かりやすいと考える。そして、ファンクが前提と

した超歴史的で不変の「古来の家族伝統や天皇崇拜」が、特定の時代の産物であることが後になって明らかになると、これに依拠したファンクの映画そのものが顧みられなくなる⁵⁶⁾。

外国向け映画の基本問題

この映画のケースとは逆に、紹介対象の国・社会・文化に属する監督が外国の観客向けに映画を製作する場合には、ファンクの場合と似た問題と、似て異なる問題とが生じる。むしろ、あまりに露骨な自文化の宣伝は論外である。川喜多夫妻の苦い経験からファンクを呼ぶことになった経緯はすでに検討しておいたが、ファンクは双方のケースに触れている。自分が監督した今回の経験からして、「次のようないくつかの点に関し、友人諸氏にとって有意義な指摘しておきたいと思い」(109頁)、以下のような提案を行う。

- ① ファンクは、まず日本人は輸出のみを目指した映画の製作をする必要があるのかと問う。そして「我々ドイツ人を除けば、これほど世界で人気のない文化民族はないだろう。(…)両国民はこの点で相憐れむ仲間である。なによりも日本人はドイツ人以上に世界で理解されていない。それどころか、もっと悪いことに誤解されている」という。したがってファンクは、自分たちをもっと世界に理解されるよう努めなくてはならないと結論づけるが、「まさにこの点で日本人は、才能がかなり欠けているようであり、(…)善意で行われている日本のプロパガンダは、少なくともヨーロッパのどの民族に対しても効果的でない。その原因は、両「人種」は極端に本質がことなるのに、日本人はヨーロッパ人を結局のところ深く理解していないところから来ているのだろう」(110頁)。もちろん、日本人の方がヨーロッパについて、その逆よりも「知っている」ことは認めるが、ファンクが問題にするのは「知識」の量ではなく、「共感」をふくめた「理解」である。

56) 『新しき土地』が日本全国でリバイバル上映されたのは、初演から75年経った2012年4月であった。

それは、ファンクの理解する映画の役割と観客の関係にも表れている。日本において国際共同映画を製作した経験のある唯一の外国人監督として「自分のように日本に本当に友情を感じている者は、ヨーロッパ人に関心や理解や尊敬を引き起こすような日本人の本質や文化を、効果的に宣伝するための提案を出せる」と胸を張る(同上)。自分は映画という専門分野からしか貢献できないが、上記の目的のためには何百万人もが理解する映画ほど適したものはない。そして、「劇映画」の特性に話を進めるため、「文化映画」の限界を論じる。「日本政府はいくつもの友好国と文化映画に関する協定を結ぼうとしているが、小さな文化映画をいくつ作っても大きなインパクトを与えることはできない」(同上)と断言する。ここで比較に取り上げられた「文化映画」とは、映画の本編の前に上映される広義の短い「文化紹介」映画を指している。この当時のドイツでは、ケッペルスの「映画法」により各映画館は本編の上映の前に文化映画(Kulturfilm)とニュース映画(Wochenschau)の上映が義務づけられていた⁵⁷⁾。

こうした「ストーリー性を欠いた文化映画は、その効果が過大評価されている。ある一民族の最重要なる点や本質、すなわちその人間自身を描き理解させるのに適していない」と断言する。ストーリーをもたない数十本の従来型の文化映画よりも、『サムライの娘』たった一本の方が、文化の宣伝としての効果は大きい。したがってファンクの結論は「輸出用映画

57) ドイツでいう文化映画とは、狭義の文化だけでなく、地理、歴史、自然科学、医学などの分野にも及ぶ広義の啓蒙・教育映画である。ナチ時代には本編上映の前に、プロパガンダ手段としてニュース映画とともに文化映画の上映を映画館に義務づけていた。『映画の友』には南部橋一郎がドイツの文化映画の数の多さにふれ、ナチ政府は文化映画製作者に「検閲をパス」しさえすれば、質を問わず1本につき2千マルク出すと揶揄している(1936年10月号、110頁)。文化映画は、その名から連想されるような無色透明なものではない。テーマの選択、取り上げ方、コメントやバックグラウンドの音楽などにより「傾向性」から自由ではない。ちなみに戦後のドイツでは1952年にInter Nationsが創設され、海外でのドイツ紹介の目的で映画・ビデオが製作され、ビデオの全盛期だった80年代には海外のゲーテ・インスティトゥートなどでドイツ語教育の視聴覚教材として用いられていた。なお、日本では文化映画とは、劇映画でない映画(非劇映画)を一括する総称として用いられる。

を製作するならば、その本当の課題は一晚のメイン映画である劇映画、ないしは劇映画式文化映画（Kulturspielfilm）という形式によってのみ満たされる」と主張する（同上）。日本でも外国語教育の視聴覚資料として、この種の文化映画を見せられた世代は、この点でファンクの意見に共感を覚えるだろう。「文化映画」のテーマはあまりにも多種多様であるのに対し、観客それぞれが関心を持てる分野はきわめて狭い。筆者の経験から言えば、バイエルン地方のホップ（ビールの原料のひとつ）を摘む紹介ビデオを見せられても5分もすれば飽きる。しかしストーリーが面白ければ、背景がどのようなものであろうとも、ストーリーに「つり込まれて」最後まで見たくなる。その背景となっている社会や状況は、とくに注意を払わなくとも意識下に貯えられる。これが「劇映画」の真骨頂だろう。問題は、そのポテンシャルをどのような目的と内容に結びつけるか、また現実的にはストーリー性とメッセージをどのような形でどこまで絡み合わせるかである。この問題は、文化交流ないし異文化理解の文脈でもっと深めるだけの価値がある。この観点から見た『サムライの娘』は、この問題を意識して製作しためずらしい例であろうが、中途半端といわざるを得ない。

② ファンクは、これ以上この問題に理論的に深入りしようとせず、観点を変えて映画製作のための2つの具体的な方法を検討する。

1) ヨーロッパからの手助けなしに日本側だけで製作する

もともと日本の国内市場向けにつくられた映画は、これまで一本も欧米でまともに上映されたことがない。しかしファンクが日本で見たわずか50本ほどの映画のなかには、ヨーロッパの映画館で十分に注目されるに違いないものもある。とはいえヨーロッパで受け入れられるには、いくつかの条件がある。日本人はヨーロッパの観客のメンタリティーを理解していないので、どの映画を輸出するかは日本人が決めたのでは意味がない。日本在住の外国人も映画の専門家でなければ役立たない（まさに川喜多夫妻がしばしばヨーロッパに映画の買い付けに行った理由はここにある）。こうして選ばれた数本の日本映画は、ドイツで本当の映

画専門家と、映画の専門家でなくても良いが本当にドイツ語のできる日本人によって手を入れる必要がある。

そこで浮上するのは、トーキーとなってから表面化した言葉の問題である。ファンクによれば、たいていのヨーロッパ諸国でも、外国語の映画は字幕翻訳で上映される。しかし映画そのものがどんなに素晴らしくても、その国の言語でなければ大ヒットにはならず、観客はせいぜいのところ自国の言葉で製作された並の映画くらいにしか評価しない。しかしながら、ドイツではオリジナルのまま字幕付きのフランス映画やアメリカ映画も一般大衆に受け入れられるようになりつつある。フランスの優秀な映画がヒットする程度には、日本の字幕付き映画も成功することは可能だとファンクは考える。もう一つの可能性である「吹き替え」について言えば、日本映画は完成後に（ドイツで）吹き替えができないので、これからも受け入れが限定される。フランスやアメリカのトップレベルの映画の場合は、字幕版がヒットした後に吹き替えが行われる。もちろん芸術の立場から見れば、吹き替えは野蛮行為であるが、大衆に到達するには有益だ。なぜなら、ヨーロッパの人間同士では、言葉の違いにもかかわらず外見が似ていて、彼らが画面でドイツ語を話しても違和感がなく大衆に受け入れられるからだ。外見からして違う日本人俳優の場合には、これは試みるまでもなく無理なので字幕を用いるのが良いとする。もっとも、この論はトーキー導入から間もない30年代の状況を反映した過渡期の議論に過ぎないと考えられる。

2) 欧米との共同製作による輸出映画

ファンクの見るところ、共同方式で製作された映画の方が成功する可能性が高い。誇らし気に驚くべき成功を取めた『サムライの娘』を良い例だと語る。しかし、こうした映画は万国向けであることは難しい。ファンクのように「共通性」を最重要視するならば、各国の国内事情もメンタリティーもことなるから、輸出先ごとに別なバージョンが撮られねばならない。それを突き詰めれば、アメリカ向けならアメリカの監督

でなければならず、イギリスの監督でも無理だとされる（112頁）。そこまで受け入れ国の独自性と日本との共通基盤を強調すると、「外国向け」という括りそのものが不可能になり製作コストも歴大になる。ここには、映画中心のサイレント映画の共同市場を言語別分割した数年前の「トーキー革命」のショックが尾を引いているのであろう。また日独が孤立していた世界情勢ゆえに両国の共通性を極度に強調することが共同製作の大前提であり、その理由から両国政府が製作費の一部を負担したことも影響していると考えられる。

ファンクは、さらに具体的な製作工程に立ち入って自分の経験を語る。そして、日本で映画を撮る外国人監督が備えるべき条件として、映画をよく分かっていること、前もって徹底的に日本を研究しておくこと、本でなく現実の日本に対して心を開き感情移入できること、対象に対する共感なくして真の芸術は生まれえないから日本民族に心から友情のごとき感情を抱けること、それにくわえて「日本人並みの」忍耐力やある程度の知性がありユーモアを十分に持っていて日本での仕事に耐えられることを挙げている⁵⁸⁾。

なによりもファンクが強調するのは「こうした日本の輸出映画をつくるための脚本は現地日本で書くべきであり、欧米でデスクに向かって書きつけるべきではない」ということだ（同上）。その脚本は日本のドラマトゥルクと協力して書くべきであり、自国のドラマトゥルクは必ずしも必要ではない。もちろん日本事情を誤解しないよう日本の協力者の声に耳を傾けるべきであるが、日本側の協力者の言うことはあくまで参考にすぎない。あるシーンがヨーロッパの観客にとって理解不能であるとか、彼らに悪いイメージを与えないかが判断できるのはヨーロッパの監督であって日本の協力者には分からないから、決定権は外国人監督の側にある。ただし、これには関係をこじらせないため両者の絶対的な信頼

58) 113頁。ファンクは京都の夏の暑さに閉口したこと、それ以上に通訳を通じての日本人スタッフとの共同作業で苦勞したことを詳細に書きつけている。

関係が前提である。日本の歴史の中には外国向け映画に適したテーマはいくらでもあるだろうが、世界市場に出すためにはヨーロッパやアメリカの監督を呼び寄せ、それぞれが自国版をつくるべきであると提案する⁵⁹⁾。

さらに、「欧米の監督が日本において日本人俳優とともに映画を撮るには、日本の監督抜きでは不可能である」として、これを絶対条件としている(115頁)。ただし、欧米の映画上映状況と観客を知らない日本人監督は、欧米社会における映画の成功という最終目的のために「自発的に」従属的な立場に立つべきとする。これは、伊丹万作との緊張関係ないしは対立の経験が念頭に置いた発言であろう。そして撮影現場でのあるべき進行の仕方として、細部まで両者が時間をかけて詰めておき、まず日本人監督が日本式の演出をして外国人監督は純日本式な演出が自国の観客にどう受け取られるかを考える。それを変える必要がある場合は、日本人監督は「その理由が完全には理解できないまでも受け入れるべき」であり、他方で外国人監督は「日本の慣習に反すること、明らかに間違ったことを要求することは許されない」ので、歩み寄りが必要である(同上)。言葉で表現するのは単純なことだが、これは実際には大変な作業である。上の言葉に続けて、ファンクは2頁近くにわたって撮影現場で生じた実例を述べている。それは冒頭近くで主人公からの電報を受け取った農家の両親の反応である。母は息子からの便りの内容を早く知りたいが、配達夫から電報を受け取るとまず夫に渡す。だが、その

59) ファンク自身が経験したこの種の例として、1933年公開の『SOS 氷山』がある。ドイツ版はファンクが監督しているが、主演俳優もことなるアメリカ版はテイ・ガーネット監督が同時並行して撮っている。そのためアメリカ映画扱いされることさえある。こうした方式はトーキー初期にしばしば試みられている。このような少し前の国際的な映画製作の状況を見るならば、『新しき土』のファンク版(=日独版)と伊丹版(=日英版)の併存も、ファンクからすれば日本で騒がれたほど驚くべきことではなかっただろう。もちろん、これには人件費や時間といったファクターのため膨大な製作費がかかるが、ファンクは日本紹介のためである以上、この映画と同じように政府の支援は当然と考えているようだ。

あとのシーンで意見が分かれる。日本人監督の演出では、日本の習慣に従って彼女は夫とは遠い自分の定位置に戻り黙って夫の言葉を待つ。ファンクは、これではドイツの観客には彼女が妻なのか奉公人なのか分からないと考える。しかし日本人監督は、これが唯一の日本的な正しい行動だと主張する。ファンクは日本式と欧州式で二通りのバージョンを撮影してみようと提案するが受け入れられない。結局ここでは、妻が自分の座に戻る動作はカットし、夫が読み上げる姿をアップで撮り、これに続けて妻の反応を同じくアップで撮る。こうして観客の眼には両者の位置関係が分からないよう撮影することで妥協が成立する。ファンクがそこから導き出す結論は「ヨーロッパの観客が理解できないことや誤解しかねないことは見せない」ということであり、これが異なる民族の文化を紹介する「真の文化映画」のかかえる最大の問題点のひとつだと言う。そして、再び外国人監督の最終決定権を強調し、それを理解し歩み寄れる現地の監督を見つけ出すことが日本の輸出映画を製作する際の鍵だとする。しかし撮影スタッフに関しては、ドイツから連れてくる必要性はないレベルにあるとするが、録音技師だけはこれから養成する必要があると指摘し、また編集技師も最終段階の微妙なコミュニケーション上の理由から連れてくるべきだとする（117頁）。

以上、日本映画の輸出という軸を中心に、さまざまな角度からこの映画の成立事情、ファンクの構想とその変遷を詳細に見てきた。ここで本論のタイトルとした「文化交流と劇映画」という観点に立ち戻ろう。最初にこの映画の特異性を列挙しておいたが、これまでの検討から見えてくるものは、この映画は「特異」どころか「例外中の例外」ということだ。当時の世界情勢の中の日独関係そのものが例外的な時期であり、これを反映して両国政府が直接に資金援助しているのも例がない。しかも呼ばれたドイツ人監督が、製作にあたり全体にも細部にも強大な決定権をもっている。私家版の「序」に、そこに由来するプレッシャーの大きさが読みとれる。その課題の終局的な目的は、なによりも

ドイツの観客に受け入れられる日本像を「劇映画」形式で伝えることにあった。この限りでは、川喜多をはじめとする日本側と基本的なベクトルは一致している。しかし、ファンクが重い「課題」と受けとめているのに対し、日本側の「期待」はきわめて抽象的であり、映画に盛り込まれるべき対象も内容も愛国主義のスローガンと同様に漠然としている。まして、その漠然とした内容をどのように映画として表現するかという論議は、筆者が目を通したかぎりの当時の日本側資料には見出せない⁶⁰⁾。

この関連で検討としておきたいのは、ファンクの言う「劇映画式文化映画」(Kulturspielfilm)⁶¹⁾である。むろんドイツ語にこのような言葉があるわけではなくファンクの造語であろうが、映像による文化紹介の文脈において検討に値する示唆が少なくないように思われる。すでに述べたように、「文化映画」の特徴は、あるテーマにスポットを当てて解説するテレビの教養番組にも似た短い映画であり、ストーリーをもたない。ファンクにとって「真の文化映画」とは「異なる民族の文化について本質的なもの」について語り見せてくれるものである(99頁)。文化を担うのは人間であり、その文化を理解するには「文化を創造する生きた人間の方が、人間によって創造された生命のない物体や文書よりずっと重要」であるから、「人間が自己の文化の担い手として支配的な役割を果たすような一晩のメイン映画としての劇的文化映画は、劇映画と文化映画というどちらの概念にも適合するが、遙かにそれらを超える」ものである。しかし「通常の」劇映画にあっては「物語る」(erzählen)ことが課題であるのに対し、劇映画式文化映画の課題は文化的な対象や文化を規定する自然を「(視覚的に)示す」(aufzeigen)ことにある(101頁)。また、劇映画はストーリー自身が目的であるのに対し、劇映画式文化映画では演技が占める役割は小さく、筋は単純なほど、またシーンが少ないほど良いとする⁶²⁾。筋は、数少な

60) この点に関しては、既述の山本直樹の論は示唆に富む(注11)参照。

61) 直訳すれば「文化的劇映画」となるが、内容からすればあくまで重点は文化にあるので、このように訳しておく。

62) 映画監督として「映像」にこだわるのは当然だが、ファンクはあまりにも視覚表現にこだわりすぎ、会話や筋に重きが足りないように思える。ファンクが最初に撮っ

い登場人物に十分に迫り、その民族の文化を理解するために重要な思考、感覚、行動を示す機会を与えるものであれば良い。したがって、登場人物は特殊な性格でなく、その民族を象徴するような代表的人物がよい。『サムライの娘』には、そうした人物を選んであるという（同上）。

こうしたファンクの意図は、完成した『サムライの娘』を見ると、かなり実現されているかに見える。一連の上映が終わった後に書かれた文章であるだけにこの「意図」と映画とが一致しすぎる感すらあるが、たしかにストーリーは「単純」であり、登場人物の数も少ない。少ないなかにも、裕福な士族階級、農民層、精神的指導者である僧侶、近代工場で働く女工というように、当時の日本の社会層がある程度まで考慮され、これによって日本人の生活の概観が示される。これに外部の人物として対置される人物はドイツ人のゲルダのみだが、彼女の印象はきわめて薄い。ゲルダは、主人公への警告（許嫁が自殺を図ろうとしているとの書置き）を除くと、劇的な展開にはまったく関与していない。ドイツ語を通じて日本事情を紹介するための便宜的な存在でしかない。また、奇妙なことに彼女は一貫して日本の既存秩序を肯定する立場にある。逆に日本社会の「思考、感覚、行動」は、これに反発する帰国したばかりの主人公輝男の言動によって写真のネガのように描き出される。しかし、輝男もこれに本当に対立する敵対者ではなく、長い外国生活体験者に見受けられる一時的な「気の迷い」の体現者でしかない。日本の伝統に触れ、師である僧侶の説得によって、やがて自分の体に流れる「民族の血」(!)にめざめ、対外膨張策の先兵としてドイツで得た近代科学の知識が生かせる満洲に渡る。その意味で、この映画には古典的意味での劇的対立はどこにも見当たらない。

最終的にすべての登場人物は、ゲルダも含め当時の日本を全面的に肯定す

たトーキー作品は1930年の『モンブランの嵐』であったが、これも含め山岳映画ばかりを撮ってきたことがその原因であろう。すでに見たようにファンクは「自然が主人公で、人間はその相手役」と考えるから、文化を規定するのは自然環境と繰り返し述べて、この立場を正当化する。また、既述のように川喜多夫妻もファンクに劇映画監督としての手腕は期待していない。その意味で「劇映画式文化映画」は、時代に取り残されつつあるファンクの自己弁護の感もある。

る。ファンクの理解と描写によると、日本側の登場人物には民族の血と伝統による共通の強固な基盤があり、これが日本文化の「本質」である。そしてドイツを代表するゲルダも、既述のように「二つの異民族の代表者として、それぞれが自己の文化と種族の中に踏みとどまること(…)が、一層よいことであると、賢明にも心得てゐる」(本論 23 頁)。こうして、民族の血と伝統の絶対的な尊重という両国共通の公式イデオロギーは、ここに定式化され無条件に肯定される⁶³⁾。ファンクがドイツの観客に日本を理解しやすく提示するために強調する日独の共通性には、ある種の構造が認められ、これと映像の対象には一種の相関関係がある。まず、神格化されたヒトラーと天皇の近似性から来る共通性が頂点に位置する。これは抽象的な概念であり、映画では直接に扱われない。その下に国家と民族への絶対的な忠誠と服従が来る。これは言説としては和尚の説く「血」のイデオロギーに現れ、また映像としては首都と満洲における軍隊の存在によって示される(既に見たように原案では圧倒的な軍勢力の誇示も意図されていた)。この構造の底辺に位置する一般庶民は、これを自分のものとして内在化し「自発的」にこれを支える。この構造の下に行けば行くほど具体的な姿が現われる。むしろ、この全体構造が現実の「制度」として現れるときには、日独の違いは表面化せざるを得ないが、「精神」に重点を置くおかげでファンクはこうした現象面の違いに煩わされることはない。そして具体的には、日本文化を規定する自然、登場人物、彼らの生活環境が、映画に特有な視覚的表現に相応しい対象として取り上げられ、これを通じて日本文化の輪郭が示される。結果として日本人の心理と行動がドイツの観客に共感をもって迎えられるさえすればよいのである。

最後に、この映画にあっては例外的に微妙な問題をふくむ文化的差異に焦点

63) ファンクはそうのように考え、輝男の師である一環和尚の言葉の中心的なメッセージとして「民族の血」の継承を説くが、仏教の僧侶が(国家)神道の伝統を強調すること、しかも民族の血の継承を力説することには疑問が残る。これについては別稿で取り上げたい。

を当ててみよう。養子・許嫁に象徴される結婚観である。映画においては筋の展開を支える最大のファクターであるこのテーマは、映画化されなかった会話シーンも含め私家版で5頁かけて論じられており、ファンクの関心の高さを物語る。ファンクの基本戦略が表面に現れる形は違っても根本における共通性によってドイツの観客の共感と理解を得ることである以上、養子と許嫁という慣習を肯定的に描くことは難しい。愛にもとづく結婚が一般的（理想？）であるドイツの観客の立場とは接点が見つからないからである。きわめて身近な問題であるだけに、共感どころか感情的な反発も予想される。他方では、日本の家族制度では家の存続が重要であり、愛に基づかない結婚が少なくないという現実があり、これを歪めて伝えることもできない。ドイツにも数は少なくとも、理性的判断にもとづく Vernunftche と呼ばれる結婚もある。しかしファンクも認めるように、これにはネガティブなイメージ（＝経済的利害）がともなう。また当時の日本では恋愛結婚がほとんど例外に近いということもファンクは承知していた。ヒトラーと天皇の近似性は一般人にとって抽象的なレベルにあるから気にはならなくとも、個人にとって重大な関心事である愛と結婚の問題では、日独双方の少数例を根拠にして共通性を前提にすることは不可能である。それでもファンクは、この映画でほとんど唯一のこの対立点を敢えて取り上げ、「ふたつの結婚観を比較し突き合わせよう」と試みる。映画では最終的にカットされた次のシーンでは、輝男の養父である大和巖（＝サムライ）の家に招かれたゲルダとサムライの会話である。ゲルダの口から輝男との関係はまったくの友情であることが明かされた直後のこのシーンはドイツ語で会話が進むが、一か所だけサムライは日本語で答え、これを居合わせたドイツ語教師が通訳する（96・97頁）。

ゲルダ：ええ、私の方も、ぜひ輝男さんと私の関係を説明したかったんです。

サムライ：まことに心から感謝します——あなたは輝男の真の友人でいらっしやるようだ。

ゲルダ：(力をこめて) ええ——ですからこそ、輝男さんにとってこの問題がどんなに苦しいものかよく分かるんです。

サムライ：(考えながら) そう。ずいぶん長く欧州にいましたからね。

ゲルダ：そしてヨーロッパの結婚観はととも違ってますから。

サムライ：(これに何やら日本語で答える)

ドイツ語教師：イワオ氏は、——この問題にあっても、洋の東西の違いは外から見るほど大きくないかも知れないと仰有ってます。

ゲルダ：(きっぱりと) でも、ドイツでは結婚の基盤は「愛」です。

サムライ：そして我が国では「義務」だ。

ゲルダ：一番大切ではありません——それは結婚してからのことです。

サムライ：一番大切なのは愛か。

ゲルダ：もちろんです。

サムライ：だが、時が経って、それが若さゆえの一過性の熱だったと分かたらどうします？

ゲルダ：(少し困って) そうなったら、たしかに——ドイツでも「義務」しか残りません。少なくとも子どもがいたらそうなります。

サムライ：(急に勢いづいて) 子どもがいたら——その通りです。お分かりになりますよね、同じじゃないですか。結婚というのは——子どものためにあるんです——その点、違いはありません。

ゲルダ：(微笑みながら、しかしあまり自信なさげに) でも、まず愛です。子どもはその次です。

サムライ：(笑いながら) あるいは——まず子ども、それから愛。それは若さゆえの一過性の熱とは違いますよ。

ゲルダ：で、その愛が生まれなかったら？

サムライ：その場合は、残念ですがお国で愛が消えた後と同じです。

ゲルダ：(考え込んで) ということは——義務だけ残るんですね。

サムライ：そうです——義務はいつまでも残ります。そして義務とは、子どものことです。

ゲルダ：(気を静めて) 仰有るとおりです——たしかに、そんなに違いはありませんね。ドイツでも少しそんな風に考えればいいでしょうね。家族観が少し緩みすぎてますから、きっと有益です。

このシーンは実際に撮影されたが、映画全体がドイツで「未だに上限とされる3,000メートル」を超えたためにカットせざるを得なかった(96頁)。それもあるが、こうした結婚観は身近なテーマだけにドイツの観客には受け入れられない可能性が高い。しかも上記の会話ではドイツ人とその常識を代表するゲルダをサムライが議論で打ち負かす結果となるから、ファンクが想定するドイツの一般観客の共感は得にくい。また、このシーン自体がなるべく言葉に頼らず視覚で表現しようとするファンクの原則に反する。それでもこの会話を、未練そうに私家版に再録したところに、日本文化の現実を紹介する課題とドイツで受け入れられるという目標との矛盾が集中的に現れているようだ。

こののち「劇的文化映画」のアイデアをファンクが追求した形跡はない。日本紹介映画としては、『サムライの娘』と平行して撮られた素材を用いて数本の映画が公開されているものの、タイトルからして純粋な文化映画とりわけ自然映画だったと考えられる⁶⁴⁾。こうした経緯を考えれば、山岳映画というジャンルを開拓しその巨匠とされたファンク映画の基本は、やはりサイレント映画時代のものであったと考えられる⁶⁵⁾。しかし、すでに時代はトーキーの特

64) たとえば、このときに撮影した『南満州冬の旅』、『極東の皇帝建築』、『日本の聖山』、『日本の春』などが、1938年から41年にかけて上映されている。いずれもタイトルからして、紀行物のような狭義の文化映画と思われる。

65) このことは当時すでに目に立ったようだ。ベルリン初公開の翌日の“Filmkurier”(1919年創刊の映画新聞)も、「この映画は、無声映画の映像ロジックによるところが多い」と指摘し(1936年3月24日版)、また日刊の映画新聞“Lichtbild-Bühne”でも「興味深いのはダイアローグの使用が少ないことだ。この映画はほとんど無言といっても良く、それに代わって世界の諸民族すべてが分かるに違いない言葉を語っている」と評している(1936年3月24日版)。期せずしてこの二大映画新聞は揃ってファンクの手法が無声映画時代のものと指摘しているのだ。近年のドイツ映画史研究のスタンダードワークともいえる“Geschichte des deutschen Films”(hrsg. v. W. Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, 2., aktualisierte Auflage. Verlag J. B. Metzler, 2004)も、『聖山』(1926年)から『白銀の乱舞』(1931

性を生かした劇映画に移っていた。ファンクも時代に取り残されつつあることを十分に意識していたのであろう。一方では時代の趨勢に乗り遅れまいとしてナチ政権に接近し、世界で孤立を深めていた日独両国の提携に手を貸そうとして、日独協同製作映画にそのイデオロギーをぎこちなく取り入れる。しかし、個人的に親日的な感情を抱いたにせよ、ファンクの眼は明らかにドイツの映画界だけに向けられていた。他方では、こうした映画製作の経歴ゆえに、完成した『サムライの娘』は、自然描写などの視覚的表現の多さ、劇的なストーリー展開の弱さ、サイレント時代の中文字幕を思わせる登場人物間の会話など、劇映画とも文化映画ともつかない中途半端な映画となっている。結局「劇的文化映画」は、いかにも異文化を紹介するという教養番組的な発想を超え、紹介の意図をストーリーにさりげなく織り込む方向を示す、まだ熟さない提案であったと言えよう。これによって、観客は自分たちとは異なる社会の日常生活、慣習、価値観などを、ほとんど意識することなく受け入れる。同時に、製作側の隠された意図やイデオロギーが抵抗なく、そればかりか共感をもって受けとめられる可能性も出てくる。『サムライの娘』は、この種の試みとしては「意図」をあからさまに出し過ぎているが、映画による文化交流を考える上で避けられない問題点を萌芽的に示すものである。

これに対し、ファンクが決定権を握って筋と場面を設定した枠のなかで製作することを強いられた伊丹万作の「日英版」が、どのような視点から描かれたかは、稿をあらためて論じたい。

年)までを例に挙げ、ファンクの「これより以後の劇映画にあってさえ、その出自は否めない」と指摘している(74頁)。