

女房役から作家へ 日本映画史におけるシナリオライターの地位

イースト・アングリア大学
セインズベリー日本藝術研究所
ラウリ・キツニック

はじめに

近年、映画脚本（シナリオ）や脚本家（シナリオライター）の仕事への学術的関心は国際的に急増してきたが¹、日本のシナリオについての議論はいまだ発展していないままである。しかしながら日本においては、シナリオについては多数の研究文献が存在しており、また多様な出版戦略によって、他の国の映画文化ではほとんど比類がない、シナリオを一般読者のために提供する長い伝統もある。そこで、いわゆる日本映画第二次黄金時代である 1950 年代における映画製作や観客受容の全体像を把握するためには、シナリオのことを詳細に再検する必要がある。

本論文では、まず、日本映画史編纂では、シナリオライターの役目がどれほど注目されてきたか、映画史のなかでいかに位置づけられたかを検討する。また、脚本部での職業的訓練と「定宿」に代表されるシナリオライターに配分された独特な作業空間を論議する。最後に、スタジオシステムという文脈のなかで明らかになるジェンダーの問題と女性脚本家の出現を考察する。

1. 日本映画史のなかでのシナリオライター、その作家性

早くも 1950 年代後半より、シナリオやシナリオライターを焦点にした日本映画史編纂の試みが見られる。その中でも、新藤兼人『日本シナリオ史』（1989）はその幅や深みによって傑出している。² 新藤は、映画産業の 1980 年代までのそれぞれの上昇と下落の時代を背景に、100 人以上のシナリオライターの生涯と仕事の詳細を語る。このような資料から見えてくるのは、その背景やテーマへの関心やジャンルの多様性、あるいは革新能力などに

¹ その代表本に Steven Maras *Screenwriting: History, Theory and Practice* (2009), Steven Price *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (2010) と *A History of the Screenplay* (2013) などがあり、学術雑誌 *Journal of Screenwriting* (Intellect, 2010 年より) や *Screenwriting Research Network* の活動もある。

² ほかに、飯田心美・小林勝共著「シナリオ発達史抄」（1959）や岸松雄「日本シナリオ史」『映画評論』（1962-1963）などがある。

基づいた言説によって作り上げられた、日本の脚本家を分類する一種のタイポロジーである。

こうしてシナリオライターを対照的なタイプに分ける方法の一つは、才能・努力と天才・職人という用語のペアを使用することである。その一例として、映画評論家飯田心美が新藤兼人(1912-2012)を、ウサギとカメをめぐる寓話を呼び起こしながら、後者にたとえられる「努力型」のシナリオライターと見なしていることである。³ 反対に、無声映画時代を代表するライター寿々喜多呂九平(1899-1960)と山上伊太郎(1903-45)⁴が、その用語だけで特別な地位を与えられるかのように、映画史のなかで文字通り「天才」として扱われてきたのである。一方では、ある脚本家が職人としての烙印を押されることは、その用語が伝統芸能という文脈においてある尊厳を保持しているからであり、必ずしもその芸術的な貢献や位置を軽視すること意味をしない。この関連で、戦前のシナリオライター伊丹万作が「脚本家は字を書く職人であれ」とさえ言い放っている。⁵

また、日本シナリオ史においては、しばしば「シナリオライター」の代わりに、「シナリオ作家」という用語を利用することによって、その役割を強調しているといえる。言うまでもなく、たいてい小説家に限られている「作家」という言葉は、脚本家にある種の文化的資本も提供することに等しい。逆説的に、脚本家自身は、映画評論家に愛用された「シナリオ作家」よりむしろ「ホンヤ」という言葉を好んで用いてきたそうである(同時にシナリオは「ホン」と呼ばれていた)。

このシナリオライターの地位を昇進させようとする、ある種の作家至上主義ともいえる傾向は、とくに1950年代の映画雑誌『キネマ旬報』から考察できる。その増刊「名作シナリオ選集」(1952)において、「シナリオ作家ぐりんぶす」という、当時の十四人のシナリオ作家の戯画も含めながら紹介されている。⁶ また、同雑誌の別冊「シナリオ読本」(1959)においては、映画評論家北川冬彦が、「日本映画界にシナリオ・ライターは多いが、シナリオ作家はいたって少ない」⁷と分類を明瞭にしている。続いて、北川が十五人のシナリオ作家に言及しつつ、そのうちの幾人かについて例えば次のように述べている。

³ 飯田 1954、143 頁

⁴ それぞれの代表作は、『雄呂血』(監督二川文太郎、1925年)と『浪人外』(監督マキノ雅弘、1928年)とされる。

⁵ 新藤 1989、下巻、31 頁

⁶ 登場するシナリオ作家に、久板栄二郎、田中澄江、水木洋子、小國英夫、依田義賢、柳井隆雄、黒澤明、木下恵介、新藤兼人、斎藤良輔、植草圭之助、野田高梧、八木保太郎、猪俣克人がある。そのなかで、黒澤と木下は、むしろ監督として知られており、14人のなかで2人は女性である。

⁷ 北川 1959、52 頁

「シナリオ作家にふみ止まるか、あるいはシナリオ・ライターになり下るか、猪俣勝人は、今〔1959年〕、その危っかしい岐路に立っているとといえるだろう。」⁸要するに、ライターが一時は、作家の地位を得たとしても、そののち、下降移動する可能性が残っていることを示唆しているわけである。

さらに、シナリオのフルテキストが諸雑誌で出版されるという絶頂期において、1959年から1961年まで『キネマ旬報』では「シナリオ作家研究」という欄が連載されていた。発表順列挙すれば、橋本忍、八住利雄、菊島隆三、新藤兼人、和田夏十、八木保太郎、水木洋子、松山善三、久板栄二郎、白坂依志夫、依田義賢、植草圭之助、成沢昌茂、という十三人の個人が、インタビュー、評論、作品リストなどという形で、注目すべき長さの記事において紹介されている。これらの資料から読みとれることは、形成されつつあったシナリオ作家の「カノン」である。そして、その中核に、水木洋子、八木保太郎、依田義賢の三名が現れてくる。このような「シナリオ作家」の概念は、一般映画史にまで反響を与え、脚本家の貢献は、しばしば映画監督と並んで議論されるようになってきたのである。

数十年後、佐藤忠男は『日本映画史』（4巻、1995、増補版 2006）の中で、シナリオを取り上げつつ、個人シナリオ作家を論じるいくつかの節（サブセクション）を割いている。⁹それらの節は、映画史の全体的な構造の中で、各章の一部として、スタジオや監督を論じる部分と俳優を論じる部分の間におかれている。佐藤は、1930年代から1970年代までの数十年代の脚本家を取り上げることによって、まさに映画史を再構成したと言える。その努力の一環として、同氏は、「シナリオ作家」という用語を駆使しつつ、それぞれの脚本家の「作家的資質」が発揮されている作品を一貫しているテーマやモチーフを指摘している。¹⁰

時には、佐藤は映画監督の作家としての地位さえ再考しようとする。例えば、監督小津安二郎と脚本家野田高梧の合作として誕生した『晩春』（1949）から『秋刀魚の味』（1962）までの諸作品について、次のように述べている。

⁸ 同、56頁

⁹ 長らく論じられるシナリオ作家には、新藤兼人、植草圭之助、久板栄二郎、八木保太郎、橋本忍、菊島隆三、井手俊郎、水木洋子、田中澄江、八住利雄、野田高梧（佐藤忠男 2006、2巻、328–35頁）、白坂依志夫、石堂淑朗、田村孟、井手正人、松山善三、和田夏十、成沢昌茂、安部公房、長谷部慶次、鈴木尚之、山田信夫、山内久、寺山修司、依田義賢（同、3巻、86–91頁）、中島丈博、笠原和夫、倉本聰、馬場当、佐治晋、佐治乾、田中陽造、いどあきお、桂千穂、松田昭三、荒井晴彦（同、3巻、190–95頁）がある。

¹⁰ 佐藤 2006、2巻、100頁、331頁

それ以前の小津作品が中産階級からとはそれ以上の階層の、洗練された生活を多く描くようになったのには野田高梧の作家的な好みが大きく加わっているように思われる。野田高梧は中産階級的な穏健な良識をもっとも尊重した人であり、映画においては無意味な深刻がりと思われるものをとくに嫌がった人であった。それまでも一貫して保守的な良識の立場から貧困の問題や人間的な正義にも主題を求めてきた小津安二郎は、野田高梧の協力を得ることによって、保守的良識が抵抗なく通用する範囲に題材を設定して心ゆくまでそれに磨きをかけていったと思われる。二人の共作はつねに和やかに意気投合して行なわれたが、この時期の小津作品のなかで唯一、特別な深刻がりにおちいっていると見られる『東京暮色』だけは、しばしば二人の意見が強く対立したものだっただけである。¹¹

その上で、佐藤は小津と野田が全キャリアを過ごした松竹撮影所が日本映画界に導入した製作の基礎手法として、スター、プロデューサー、監督よりも、むしろいわゆる「シナリオ・システム」の重要性を強調したことを指摘している。¹²

2. 脚本部と「定宿」が代表する余裕のある執筆空間

1920年代から映画製作に様々な側面で主要な革新を支えた松竹撮影所の脚本部は、とくに城戸四郎所長の脚本への重視によってシナリオライターを養成し、尊重する場所としてよく知られている。城戸は、「脚本は映画の設計図だ。家を建てるのに設計図がいい加減だったら、がたびししたものしか建てない。映画も脚本がよくなければいくら腕のよい監督でもろくな写真はできない。」¹³ と言い、脚本の重要な役目をしばしば提唱した。佐藤忠雄によると、城戸は

所長室だけでなく脚本部にも机を置き、そこを若い監督や脚本家たちのたまり場にして、毎日意見を交換し、企画を論じ合った。助監督時代の斎藤寅次郎や小津安二郎は、師匠の大久忠素監督の作品を、所長の前で、自分ならこう撮る、などと自由に言うことができ、その才気が認められて早々と監督に抜擢された。こうした自由な発言の雰囲気は新鮮な企画と技法を生み、多くの人材を育成したのである。¹⁴

¹¹ 同、355頁

¹² 佐藤 2006、1巻、117頁

¹³ 石坂 1995、36頁

¹⁴ 佐藤 2006、1巻、216-217頁

さらに、1925年からそこでコピーライターとして雇われていた俳優笠智衆夫人春江は、松竹脚本部のくつろげる、家族にもたとえられる雰囲気を思い出しつつ次のように記述している。

城戸所長は朝早くに出勤されますから、脚本の人たちも出勤します。夜は遅くまで脚本のお話です。そりゃもう熱心でカンカンガクガク。野田〔高梧〕さん、吉田〔百助〕さん、北村〔小松〕さん、小田〔喬〕さん、村上〔徳三郎〕さん、落合〔浪雄〕さん。みなさんお若くて、ノートとか、原稿用紙とか、ワラ半紙とか、ペンで書かれるんですよ。字のよくわからない人がいますから苦勞でしたね。脚本家の奥さまもよく部屋へいらっしゃいました。そりゃ家族的でしたから。¹⁵

しかし、これまでの日本映画製作の企画を民主化したという松竹の業績にもかかわらず、撮影所をまだいくぶん封建的に見せたのは、新人の脚本家を熟練してスタジオライターの下で訓練させるという実践方法であった。日本映画史で最も多作な脚本家の一人、八住利雄はこう述べる。

私がシナリオ・ライターになろうとした昭和十一、二年頃には、〔シナリオ研究所〕はなかった。たとえばシナリオ入門書というような、よむべき本もなかった。・・・シナリオ・ライターになるためには、ある特定の個人につくことも一つの方法である。つまり誰かの弟子になることだが、これが最も実際的な方法かも知れない。¹⁶

以上は、監督と助監督の権力関係も反映しながら、技術や知識がテキストの手段よりも交際などによって伝授される伝統芸能の師匠と弟子の関わりとの対比さえも暗示する。その上、こうした訓練には、ある空間的な側面もある。というのは、日本シナリオ史に一貫しているようにも見えるいわゆる「定宿」の存在である。これはすなわち、「脚本家は監督と組み、次回作が決まると、定宿にこもって、脚本執筆に入る」¹⁷という実態である。定宿は、新参者への技術の伝授の場としての師匠・弟子システムの不可分の一部でもあった。

1950年代には各スタジオは、落ち着いた田園地帯にある定宿を使用した。例えば、松竹脚本部は、箱根湯本の山にある「清光園」と茅ヶ崎の海岸にある「茅ヶ崎館」の二軒をその

¹⁵ 新藤 1989、上巻、94頁

¹⁶ 八住 1964、30-35頁

¹⁷ 石坂 1995、40頁

ライターに提供した。むろん、宿泊するときの経費はすべてスタジオ側が払った。脚本家は、そこで一本のシナリオを執筆するために数ヶ月を過ごし、同時に二、三人のライターまたはチームが泊まっていた。小津と野田は「茅ヶ崎館」で一年の150日から200日まで過ごしたという。石坂昌三は、『小津安二郎と茅ヶ崎館』(1995)の中で、この定宿の環境が小津の晩年の作品に決定的な役割を果たしたと強調する。

定宿は脚本部の延長でありながら、スタジオシステムの繁栄時にそこで勤めていた脚本家の追憶においては、牧歌的なスペース、ある種のエルドラドでもあった。当時の一流のシナリオライターとして現れた新藤兼人は、それを余裕システムとさえ呼んだ。つまり、各ライター、チームはそれぞれの課題で忙しかったのに、交際するゆとりはいつもあったのである。入館後の最初の数日はむしろ宿泊する脚本家同士で麻雀をして過ごし、小津安二郎は午前中はいつも、彼の特性みそ汁をみんなに振る舞ったということである。¹⁸

このような脚本部と定宿についての描写は、日本映画の黄金時代であった1950年代を、映画の製作と鑑賞だけではなく、その時代に活動していた脚本家にとっても、映画シナリオを書くにあたっての黄金時代であったことさえ指示している。他方、この余裕システムは外見からいくら理想的に見えたとしても、なお産業的な階級制度に基づいているといえる。次に、シナリオライターの地位と執筆空間がいかにジェンダーの問題につながっているのかを検討する。

3. 脚本家の「女房役」と女流ライターの出現

映画『映画監督って何だ!』(2006、監督・伊藤俊哉)は日本における映画著作権の問題を取り上げる。そのユーモアとアレゴリーに富んだ最初のシーンでは、時代劇のセットで小栗浩平監督が演じる「監督右衛門」と女装した阪本順治監督が扮した「脚本太夫」の嫁入りを見せる。二人は、撮影クルーとも見える人々の目の前で、屏風の後ろで慎重に結婚を完全なものにさせる。時間がたち、次のシーンでは、側近の人たちに囲まれた「著作権二十九」という偉い人が玄關に現れ、生まれたばかりの「映画」を自分に要求する。皮肉にも、この監督の著作権のために戦う映画は、故意に脚本家を去勢し、「監督」によって「犯される」という行動を誇示する。

この監督と脚本家との同志関係の描写は、一見したところでは独創的にも見えるが、しかし、ここで視覚化されているのは、これまでシナリオライターの役目と長年見なされてきたことを揶揄したのみである。不思議なことに、日本では、脚本家の性別や貢献度とは関

¹⁸ 新藤 1989、下巻、26-28頁

係なく、常に「女房役」という用語によって、彼がしばしば「女」と見なされ、その役割を構築してきた。その上、このイメージを強めるかのように、市川崑と和田夏十のように現実に夫婦である、監督・脚本家の例もある。

ただし、脚本家は映画製作で女房役を果たしたように言われてきたにもかかわらず、実際には、女性脚本家は戦後まではほとんど見られなかった。これは、アニータ・ルーズ、フランス・マリオンやジューン・マティスを初めとして、女性ライターが驚くべき貢献を残した初期ハリウッドとは対照的である。実際、1920年代初旬までは、女役すら女形によって演じられ、きわめて男性優位であった日本映画界では、女性に製作者、監督や脚本という役目が与えられる機会は少なかった。それでも、1950年代に女優田中絹代は日本初の女性監督となり、女性脚本家については、実に早くも無声映画時代に現れており、日本初の女性シナリオライターの栄誉は、一般に、松竹の水島あやめ(1903-1990)に与えられている。またほぼ同時期に、ライバルの日活撮影所に林義子と鈴木紀子が脚本家として入所している。¹⁹

戦前、まだ少数であった女性脚本家のことを考えると、戦後になって突然、水木洋子(1910-2003)、田中澄江(1908-2000)そして和田夏十(1920-1983)が一流の脚本家として出現したことは驚くべきことである。三人とも1950年代にもっとも活発に活躍し、1960年代の半ばになって映画界から姿を消した。水木と田中は共同で、しばしば今井正、成瀬巳喜男、吉村公三郎監督と協力しつつ、日本映画の傑作として知られている映画のシナリオを数本残した。その中には、『めし』(1951、監督・成瀬巳喜男)、『にごりえ』(1953、監督・今井正)、『浮雲』(1954、監督・成瀬巳喜男)、『夜の河』(1956、監督・吉村公三郎)などがある。一方、田中澄江は日本初の女性監督田中絹代のためにシナリオを二本書き上げた。女性脚本家が、このように日本映画史に注目し値する貢献をしたことは、男性映画監督の最盛期としてのみ理解されがちな時代を考えなおすことを可能にする。

各日本シナリオ史は、こうした女性脚本家の貢献を認めている。たとえば、小林勝は、戦後のシナリオの主要な傾向の一つとして女流ライターの出現を取り上げる。²⁰しかし、ここで問題になるのは、まさに「女流ライター」という用語を使用することである。皮肉にも、小林は水木洋子や田中澄江の作品を賞賛しながら、「女流」という軽蔑的とも思われるレッテルにはったのである。また、同時に男性脚本家を論じるときに「作家」を用いるに対して、女性の肩書きについては、むしろ「ライター」を使った。日本近代文学におい

¹⁹ 日本初女性脚本家たちについては、なお Kitsnik 2015、13-24 頁において論じてきた。

²⁰ 小林 1959、26 頁

て、「女流」はしばしば二流の小説家のしるしとして使われていることと相違ない。スタジオの企画部が、女性観客が激増する中で、林芙美子や吉屋信子などという女流作家の出現を生かしつつ、「女性タッチ」のある映画を提供するために女性脚本家に出番を与えたとの説もある。しかし、以上の三人の脚本家は、一流の作家である川端康成『伊豆の踊子』(1960、監督・川津義郎)と『山の音』(1954、監督・成瀬巳喜男)や三島由紀夫『金閣寺』(映画『炎上』1958、監督・市川崑)や谷崎潤一郎『鍵』(1959、監督・市川崑)の脚色にも携わったことも事実である。

日本映画産業が昔日を迎えた 1960 年代になると、より民主的かつ柔軟なメディアとしてテレビが出現し、女性脚本家に自分の技術や才能を示す新たな機会を与えたといえる。1949年に松竹の脚本部に入った橋田壽賀子(1925)は、当時のスタジオは、まだ1920年代に作られた枠組みによって機能しつづけたことについて次のように述懐している。

やっぱり一番のポイントは女だったということですね。女が一人で...あの当時は全部お弟子になって書くわけですよ。誰がシナリオライターの...斎藤良輔さんとか池田忠雄さんとか、野田高梧さんとか、長瀬喜伴さんとか、新藤兼人さんとか、鈴木兵吾さんとか、そういう方の弟子になって書くわけですね。私は組んでくれる人がいないわけです、女だから。・・・一緒にお風呂に入って考えて、飲んで考えて、麻雀して考えるわけでしょ。²¹

その事情で、橋田は結局 1959年に松竹を去り、『おしん』(1983-1984)が代表する人気のテレビドラマのフリーランスライターとしてのキャリアを始めた。要するに、笠春江が脚本部の雰囲気家族的であったと言っていることのマイナス要素も明らかなのである。すなわち、スタジオ階級では、女性はある制限された役目のみ引き受けることができたのである。春江夫人ですらも、男性脚本家が読みづらい原稿用紙に書き記したシナリオを、きちんとした台本に打ちなおす任務を果たしたことがこの証左である。このような、シナリオライターとコピーライター(あるいはタイピスト)の性別によつての分業という実態があり、したがって、脚本部と「定宿」という独特な作業スペースは、新人作家を養成することはできたとしても、ジェンダーの観点から見れば、除外の空間でもあったと言える。

おわりに

²¹ 橋田・山田 1995、81 頁

本論文では、日本映画史編纂におけるシナリオへの関心を検討し、脚本家の貢献に高い評判が与えられたことがわかる。そして、脚本家を「シナリオライター」と「シナリオ作家」に分類することによって、後者に入った人は、文化的かつ社会的地位を獲得したといえる。また、日本シナリオのイメージの不可欠な一部として、独特なスペースを代表する脚本部と定宿のことを考察した。その上で、「定宿」の手法は、1950年代のスタジオシステムの繁栄時において、シナリオを書くという実践を発展させたことが明らかになった。しかし、一方で、脚本家に対してされた「女房役」という呼び方、さらには、「女流ライター」という用語に内在しているジェンダーの問題も明らかになった。最後に、シナリオライター、殊に女性脚本家の貢献に関する調査をつづけることは、日本映画におけるジェンダー・ロールをさらに考えなおすために効果的であると思われることを付記したい。

参考文献

- 飯田心美（1954）「新藤兼人」和田矩衛（編）『現代映画講座3 シナリオ篇』創元社、141-143頁
石坂昌三（1995）『小津安二郎と茅ヶ崎館』新潮社
『映画監督って何だ！』（2006）監督・伊藤俊哉、日本映画監督協会
北川冬彦（1959）「現代日本シナリオ作家論」『キネマ旬報別冊 シナリオ読本』52-57頁
小林勝（1959）「シナリオ発達史抄 その二」『キネマ旬報別冊 シナリオ読本』21-27頁
佐藤忠男（2006）『増補版 日本映画史 4巻』、岩波書店
滋野辰彦 他（1952）「シナリオ作家ぐりんぷす」『キネマ旬報増刊 名作シナリオ選集』、60-64頁
新藤兼人（1989）『日本シナリオ史 上・下』、岩波書店
橋田壽賀子、山田太一（1995）「十年間 月給泥棒だった」山田太一 他（編）『人は大切なことも忘れてしまうから 松竹大船撮影所物語』マガジンハウス、80-89頁
八住利雄（1964）『シナリオ教室』ダヴィッド社
Kitsnik, Lauri（2015）「Japanese women screenwriters: collaborators」Jill Nelmes & Jule Selbo（編）『Women Screenwriters: An International Guide』Palgrave Macmillan、113-120頁

本論文は、Kitsnik, Lauri（2016）「Scenario writers and scenario readers in the Golden Age of Japanese cinema」（『Journal of Screenwriting』7巻3号、285-297頁）を一部的に基にしたものである。