

内務省の映画検閲

——『祇園の姉妹』(1936)の場合——

木下千花

溝口健二監督作品『祇園の姉妹』は1936年10月15日に松竹系劇場で封切られた。製作会社・第一映画がすでに倒産していたため宣伝はほとんど行われず、興行成績は振るわなかった。しかし、前作『浪華悲歌』(第一映画、同年5月28日封切)に続くリアリズム現代劇として封切時から絶讃され、批評家の投票による『キネマ旬報』ベストテンでは1936年度日本映画第1位に輝くことになる。長回しを体系的に使用した『祇園の姉妹』は、日本映画の最初の「黄金時代」たる1930年代の一つの映画美学的な到達点を示し、1937年9月の日中戦争開戦に伴う映画統制・検閲強化の前夜、反逆のヒロインは社会批判の叫びを上げた。——だが、私たちは本当に『祇園の姉妹』を知っているのだろうか。本稿はこう問うところから始まる。

戦後に映画を見始めた観客の『祇園の姉妹』体験はどれも69分前後の現存プリントに基づいており¹、物語の概要は以下のようなものになる。祇園乙部のモダンな芸妓・おもちゃ(山田五十鈴)、その姉で昔気質の梅吉(梅村蓉子)の二人を中心として、梅吉の元旦那で店が倒産してから姉妹の家に居候する古沢新兵衛(志賀遼家辨慶)、古沢と梅吉の知り合いの骨董商・聚楽堂(大倉文男)、おもちゃに気がある呉服問屋の番頭・木村(深見泰三)、その主人・工藤(進藤英太郎)ら男たちとの関係を描く。おもちゃは芸妓と客の関係を搾取のバトルとして捉えており、古沢を追い出して聚楽堂を梅吉の旦那にすることを目論見、木村には反物を貢がせながらまんまと工藤を旦那にする。ところがこれらの策略は露見し、木村に自動車から落とされて大けがをしたおもちゃは、病院のベッドで芸妓制度を批判する。

『映画検閲時報』が示すとおり、この作品は内務省によって108メートル(3分56秒)に及ぶ切除を受けた²。しかし、それでも1936年に検閲通過して公開された版は2508メートルの10巻作品であり、91分25秒あったはずである。いったい残りの17分はどこへいってしまったのだろう。こうした場合、最初に疑ってみるべきは連合国(実質アメリカ)占領下の映画検閲である。板倉史明がその画期的な論考で示したとおり、軍の諜報機関たる CCD (Civil Censorship Detachment、民間検閲支隊) は、1946年

1 東京国立近代美術館フィルムセンターの所蔵フィルムリストに基づく。「祇園の姉妹」(<http://nfcd.momat.go.jp/index.php>)、2014年3月17日。

2 内務省警保局『映画検閲時報』第23巻(1936年7-12月)不二出版、1985年、980-81頁。

1月28日から日本全国に残った日本映画旧作プリントを網羅的に検閲して再映予定の有無を問わず認証番号を与え、「マスター・リスト」を作成した³。現行版のタイトルでは「大映株式會社提供」のクレジットとともに「A560」の番号を確認することができるが、「マスター・リスト」によれば、『祇園の姉妹』は1946年5月11日に「全八巻」が“passed w/ deletions”（一部削除の上で公開許可）としてこの認証番号を与えられている⁴。そのうえで、『讀賣新聞』広告欄によれば、1946年9月17日に大映配給のもとに公開されたようだ⁵。「くめどもつきぬ不朽の名画の三昧境！ 装ひ新たに特別公開迫る」とは実に意味深な謳い文句である⁶。

この作品について CCD の詳しい検閲報告は発見されていないため、アメリカ占領軍によって行われた削除が17分にのぼった可能性も捨て去ることはできない。しかし、生々しい反証を与えてくれるのは松竹大谷図書館所蔵の『祇園の姉妹』の検閲台本である。ここには内務省印や削除箇所の墨塗りとともに、赤ペンで書き加えられたメモがあり、斜線で消されている部分はほとんどの場合、現行版に存在しない。赤ペンが削除しているのは、非民主的とか封建的とか卑猥とかいうよりむしろ、おもちゃについての本筋とは直接の関係がないエピソードである。松竹があらかじめ2巻分を削除した上で8巻として CCD に提出し、マイナーな削除を受けたと見るのが妥当だろう。CCD は日本映画の旧作を“suppress”（公開禁止）するにあたってまったく躊躇する必要がなかったため、内務省のように面倒なカットを行ったとは思われない。後に見るように、1936年の時点で内務省検閲官によるカットは法的なグレーゾーンにあり、最小限のカットで最大限の「治療」を行うことに職業的なプライドを賭けていた。2巻にも及ぶカットをシーケンス単位で平然と行うことができたのは、フィルムを所有する松竹であろう。

本稿は内務省の検閲を主題としており、1946年に行われた削除については意図や事情を説明する資料も見つかっていないため、本格的な分析を行うことはできない。だが、今回、かつて存在したフィルムと少なくとも台詞は一言一句変わらない検閲台本と現行版を見比べてはじめて、小津安二郎が『祇園の姉妹』を溝口健二の代表作とみなし、30年代の批評家が口を揃えて日本映画史を画する「大人の映画」と述べていた理由の合点がいった気がする。

全体の2割近い尺数が削除されているにも拘わらず、検閲台本は現行版と筋書上は

3 板倉史明「占領期における GHQ のフィルム検閲——所蔵フィルムから読み解く認証番号の意味」『東京国立近代美術館研究紀要』第16号（2012年3月）、55-56頁。

4 “A Master List of Motion Pictures and Lantern Slides Censored by PPB District Station I, Tokyo (October 1945 to September 1946), Revised, 10 December 1946,” Box no. 8601, CIS02811, 国立国会図書館憲政資料室。なお、この「マスター・リスト」の存在については上記板倉論文から教示を得た。

5 『讀賣新聞』1946年9月16日朝刊には帝都座、日活神田などで翌日公開の広告がある。

6 『讀賣新聞』1946年9月12日朝刊、広告。

とんど違いがない。再映時まだ十分なスター・ヴァリューがあった山田五十鈴のヒロインが行動するシーンが残され、志賀廼家演じる古沢をはじめとした中年男たちの日常生活や性格の描写シーンが集中的に削られているからだ。魅力的な若い芸妓が浅知恵をめぐらし、男どもを操ろうとするがあえなく失敗して家父長制批判を叫ぶという物語をやや急ぎ足で追う、という現行版の印象はここに起因している。一方、古沢が風呂で浄瑠璃を謡ったり、梅吉の家に掛け取りに来た御用聞きたちに支払いをしたり、さらには妻の田舎へ向かう夜汽車の中で番頭相手に酒をあおりながら、「こうなつたら 儂の天下や 支配人になつてわしがいつてみ 営業成績は万点や なんと云ふても田舎者はあかん することなすこと姑息やさかい その中に独立で工場も 経営するがな そうなつたら しめたもんや 古沢新兵衛にも もう一と花咲かせてやらんとな」と気焰を上げたりする一連のシーンがなくなることで、大枠としてのキャラクターに変更はなくても、映画の時空間の中での厚みが減ったのは間違いない。工藤についても同様だ。検閲台本によれば、終盤でおもちゃとの関係をなじる妻・おまさ（川島なみ子）の攻撃はより激しく、しかも、溝口―依田一流の残酷さで店の従業員にも丸聞こえであることが示される。現行版は「ええ年して まだ極道がやまへんのか」で終わっているが、その後、

店員「あ、きつちりいかれてけつかる」

おまさ「しよんべんたれの鼻垂れ丁稚からうちの養子にまで してもろた恩も忘れて情ない いつ迄も奉公人根性が抜けまへんのか、死なはつたお父さんに代つてあてが離縁します、さといきやす、昔のべゝきて丹波のヒヨツクリ谷へお帰りやす」

という強烈なやりとりが続くからだ。こうした中年男たちの戯画的な風俗スケッチが堆積し、社会関係の織物の厚い下地を成すことで、いささか抽象的な理念を山田五十鈴の闊達なパフォーマンスで魅せるおもちゃ像がより一層際立つというものだろう。なお、これは決して単なる「物語内容」の問題ではない。例えばここで検閲台本から引用した工藤、おまさ、店員のやりとりは、いったいどういうカメラ位置から、どのように演出したのだろうか。

しかし、オリジナルの『祇園の姉妹』が織り上げた風俗の細部を断ち切ったのは、もちろん、プリントの権利保持者だけではない。内務省の検閲は、尺数を縮めつつ物語の趣旨を変えないことを目標としたとおぼしき1946年の大幅削除とは大きく違い、最小限の削除で最大限の意味の改変を目ざしただけに、別の意味で質が悪かった。

本章は、大谷図書館所蔵の検閲台本と現行版とをつき合わせてつぶさに吟味することで、『祇園の姉妹』の何が検閲されたかを明らかにする。その結果、溝口健二と内務省の双方にとっての掛金として、女性の身体とセクシュアリティをめぐる規範性が浮上するだろう。こうした分析を有効に行うため、次節では、内務省の検閲官が何を考え、何を目的に、どのような職務上の自意識を持って、具体的にはいかなる方法に

則って検閲を行っていたか、いわば検閲官の論理を再構築する。そのうえで、内務省の検閲基準、いわゆる「内規」の項目、とりわけこの作品で問題となった「風俗」条項に照らしつつ、内務省の検閲官がいかん『祇園の姉妹』のラディカルな批判を骨抜きにしようとしたか、検閲の実際をテキストに密着して詳細に分析する。

日本映画をめぐる言説においては、精神主義的・権威主義的な検閲官が「英米的」といった言葉を振り回して理不尽・横暴かつ恣意的な検閲を行った、という印象が広く共有されている⁷。このイメージは1939年映画法以降、さらに言うと1940年7月以降に検閲が際立って強化されてからの時期については妥当であり、そもそも、アメリカ占領軍の検閲官と比べても「交渉」の余地が極めて限られていたことにも疑う余地がない。しかし、本稿で扱う時期には、検閲官は書籍や雑誌記事などを通してしばしば検閲の「論理」と「目的」をつまびらかにしている。なお、私が言いたいのは、検閲官も悪人ではなかったとか、日本映画の第一期黄金時代に貢献したとかいうことではない。私は日本の検閲が例えばハリウッドの映画製作倫理規定（いわゆるヘイズ・コード）のように「生産的」に働いたとは考えていない⁸。だが、彼らの視点に戦略的に同一化し、佐藤洋の言をかりれば「当時の映画文化を背後から見通す監視的視点の追体験」⁹を経ることなしに、どの箇所が、なぜ検閲されたのかはわからず、翻っては、彼らに対する溝口の闘いを理解することもできないだろう。このように、検閲官サイドの思考と論理を跡づけ、検閲を極めて非対称な権力関係の中での「折衝」のプロセスとして捉えるという点で、本章はアメリカ映画史における映画製作倫理規程研究とともに、戦前の出版検閲研究における近年の成果に触発されている¹⁰。

7 『ハナ子さん』（1943年）についてのマキノ正博の証言、マキノ雅裕「親子二代活動屋人生」岩本憲児・佐伯知紀編著『聞書きキネマの青春』リポート、1988年、230頁。この作品が大幅な削除を受けたことは『検閲時報』に照らして間違いはないが、マキノの証言は二転三転している。紙屋牧子『「ハナコサン」』（マキノ正博、1943年）の両義性——『明朗』な戦争プロパガンダ映画』『美学』第63巻1号（2012年6月）、109頁。統制下に監督になった黒澤明は、1978年に書かれた『蝦蟇の油——自伝のようなもの』（岩波現代文庫、2001年、228-30頁）で「彼等の事を思い出すと、思わず身体が慄えてくる」と言うほど検閲官を憎悪し、「精神異常者」と罵っている。

8 1930年に作成され、1934年から厳格に適用されるようになった映画製作倫理規定（プロダクション・コード、通称ヘイズ・コード）はハリウッドの業界内自主規制であり、正確に言うとは検閲ではない。規定全文の見事な翻訳として、加藤幹郎『視線のポリティクス——古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房、1996年、160-74頁がある。映画製作倫理規定による直接的な性と暴力の描写の禁止が「生産的」に作用し、古典的ハリウッド映画の洗練された演出や意味深長な省略に繋がった、という見解は多くの研究者・批評家に共有されている。Richard Maltby, *Hollywood Cinema* (Oxford: Blackwell, 1995), とりわけ pp. 339-344; Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942* (Berkeley: University of California Press, 1995).

9 佐藤洋『『検閲室の闇』のイメージをいかに継承するか。』、田島太郎著『検閲室の闇に眩く』牧野守監修、最尖端民衆娯楽映画文献資料集18、ゆまに書房、2006年、416頁。

検閲官という仕事

日本における映画検閲の歴史は「活動写真」が見世物や演劇と分化され、ミディアムとして立ち上がってくる1910年代に遡るが、本章が扱うのは、内務省検閲の時代（1925-39）である¹¹。1925年7月、内務省の省令「活動写真『フキフィルム』検閲規則」（以下、「検閲規則」）が制定施行され、同省警保局が日本全国の検閲を一元化して掌握する体制が確立された。一方、1934年には政府に映画統制委員会が設立され、映画を国民の善導・啓蒙の手段として積極的に「指導」「統制」しようという動きが顕在化していたが、こうした動きは内務・文部・厚生立案による「初の文化立法」たる映画法（1939年）の成立として結実し、総動員体制のなか、国家目的のため映画産業と文化を隅々までコントロールする法的基盤が整った。

「検閲規則」時代はある意味で検閲制度の安定期であり、プリントが現存している作品もそれなりな数にのぼるため、「映画」のアイデンティティについてのメディア史的なアプローチやその社会的役割についての文化政策研究ばかりではなく¹²、検閲された映画と向き合うテキスト分析にも大きな可能性が開かれているはずだ。現に、近年、ジェンダーとセクシュアリティを中心としたイデオロギーに着目する研究において、『検閲時報』を参照しつつ個別の映画を検討する良質のテキスト分析が現れつつある¹³。しかしながら、1930年代の日本映画と検閲の関係についての言説で今なお主流をなすのは、被害者＝映画作家側の証言や聞き書きである。だが、1940-41年の情報局における雑誌検閲についての佐藤卓己の研究を読めばわかるとおり、戦後、多くの文化人は虚言や曖昧な記述によって文化統制の「協力者」から「抵抗するヒーロー」へと自画像を描き変えている¹⁴。映画作家たちの証言を嘘と断定する必要はないが、明らかに裏を取らなければならない資料である。

「裏」はフィルムそのものとともに、内務省側の記述から取らねばならない。「検閲

10 紅野謙介『検閲と文学——1920年代の攻防』河出書房新社、2009年など。

11 戦前日本の検閲制度全体を俯瞰する概説として、奥平康弘「映画と検閲」（今村昌平、佐藤忠男、新藤兼人、鶴見俊輔、山田洋次編『講座日本映画2 無声映画の完成』岩波書店、1986年）、302-5頁。牧野守『日本映画検閲史』（パンドラ出版、2003年）は一次資料の復刻を含み、資料的価値が高い。

12 この時期の映画検閲の制度的・法的側面とそれに関する言説については、加藤厚子の優れた論考「映画法策定過程における検閲制度の再構築」『メディア史研究』第28号（2010年9月）、23-40頁がある。

13 河野真理江「上原謙と女性映画——1930年代後半の松竹大船映画における女性観客性の構築」『映像学』第八七号（2011年）、32頁、御園生涼子『映画と国民国家——一九三〇年代松竹メロドラマ』東京大学出版会、2012年、宜野座葉央見『モダン・ライフと戦争——スクリーンのなかの女性たち』吉川弘文館、2013年。

14 佐藤卓己『言論統制——情報官・鈴木庫三と教育の国防国家』中公新書、2004年。

にやられた」という類の証言があれば、『検閲時報』の「制限ノ部」の記述に照らし、さらなる細部については検閲台本にあたるしかない。松竹大谷図書館は戦前の検閲台本を少なくとも20本程度所蔵しており、松竹が配給し所有したおかげで『浪華悲歌』『祇園の姉妹』の検閲台本が大谷図書館に残されているのは幸いである。とはいえ、内務省はアメリカの「映画製作倫理規程」にあたるような検閲標準の正式公開は行っていないし、ヘイズ・オフィスやGHQと違ってダメ出しの理由を文書で残してくれたわけでもない。実は「検閲内規」は存在していたのだが、撮影所に対する正式通達として配布されたわけではなく、検閲官の非公式なスピーチや書物を通して開陳されるばかりであった。こうした状況のなか、検閲に携わった内務官僚が著した2冊の書物、柳井義男『活動写真の保護と取締』（有斐閣、1929年）と田島太郎『検閲室の闇に眩く』（大日本活動写真協会、1938年）は極めて重要な資料と言える¹⁵。

「検閲規則」時代の映画検閲の組織は、柳井や館林三喜男のように高等文官試験を通った現在の「キャリア」に当たる事務官と¹⁶、田島のように映画検閲という専門業務に特化した任用の「ノンキャリア」によって構成されていた。1925年7月、田島以下検閲官6人の体制で内務省の検閲は開始されたが¹⁷、翌年4月には早くも検閲官が10人に増員され¹⁸、10人体制は『検閲室の闇に眩く』執筆の頃まで続く¹⁹。主任の田島や戦後は社会学者になる増谷達之輔は高文試験にこそ通っていないものの旧制高校から東京帝大に進んだ「学歴貴族」であり、他のノンキャリア検閲官もほとんどが大卒であった²⁰。巡査出身者が多かった書物のノンキャリア検閲官に対して映画担当が高学歴だったのは、外国語の必要性によるものと考えられる。

1934年後半に映画検閲官（おそらく田島）が書いた「発声映写機増設に要する経費」という書類が国立公文書館によって公開されている²¹。トーキー検閲の苦しい実情を描写し、トーキー映写機を2台から4台へ増設するよう要望するこの文書は、検閲現場の声として貴重な資料である。以下、この文書を中心として検閲の作業プロセ

15 これ以降、この2冊からの参照・引用は本文中の（ ）内に頁数を示す。

16 柳井については加藤厚子「柳井義男『活動写真の保護と取締』解説」（牧野守監修『日本映画言説大系 第Ⅱ期 映画のモダニズム期12 活動写真の保護と取締 柳井義男』ゆまに書房、2004年）、2-3頁。

17 「蒸し風呂のような暗室で汗」『讀賣新聞』1925年7月2日朝刊、5頁。

18 「人も機械も増し充実する映画の検閲」『讀賣新聞』1926年4月6日朝刊、5頁。

19 検閲官の人数に言及している田島の随筆「歪める映像」の初出は『フォトタイムス』第12巻第7号（1935年7月）である。なお、田島の死後、1942年までには12人に増員されている。塚原政恒「映画検閲制度の研究——映画配給社職員養成所講演録」『映画旬報』1942年10月21日号、30頁。

20 「フィルムを切るはさみの神経——新進気鋭の映画検閲官・小菅芳次氏との一問一答」『東京朝日新聞』1934年4月2日夕刊、3頁。田島の伝記的情報については「田島太郎氏ノ逝去ヲ悼ム」『日本映画』1939年1月号、177頁。竹内洋『学歴貴族の栄光と挫折』講談社学術文庫、2011年（原著1999年）。

スを再現してみよう。検閲官はまず担当映画作品の検閲台本の下読みを行う。外国語映画の場合、配給会社が和訳をつけて提出するが、検閲官は原文に照らして意図的な／過失による誤訳をチェックしなければならない。1本平均3時間かかるこの作業は、この時期、勤務終了後自宅へ持ち帰って行うことが常態化していた。トーキー映画は使用言語を問わず、3、4回の映写＝査問を行うのが理想とされる。1回目は画面に集中し、2回目は台本とつき合わせて台詞の聞き取りに専念、3回目によく「発声ト画面トノ合成スル効果ニ就キ総合的ニ考察」するからである。この時期、通常の査問では検閲官一人が1本を担当し、複数で対応するのは問題作の場合のみだった²²。映写中、削除と判断すると検閲官がブザーを押して知らせ、映写技師が該当箇所目印の紙片を挿んだ。実際にフィルムをカットしてスプライサーで繋ぐ作業は申請者である映画会社の従業員が行う。削除がある場合、正確さを期し、効果を確認するため、第4回目の査問映写が行われた。こうしたプロセスの中で、担当検閲官が同じ作品を繰り返し見直すのは普通であり、田島は17回という記録を誇っている（41）。査問が終われば検閲官は「制限事項」（削除箇所と尺数）などを記した書類を作成し、セルロイドのフィルム上に「検閲済」印と検閲番号を物理的に押捺・穿孔するが、これはCCD認証番号や映倫番号と違って映写して視認するものではない（柳井 456）²³。なお、「映画は日銭を稼ぐ商売」であるため、検閲当局も原則として申請があればその当日に査問を済ませることを原則としていたという²⁴。とりわけ、正月公開作を御用納めまでに検閲する12月末は多忙を極め、真夜中まで映写が続いた²⁵。

キャリア事務官がどの程度日常的に映写室での査問に加わっていたのかはわからない。だが、いったん検閲保留とされた『浪華悲歌』のようなケースでは、同作品についての依田義賢の証言からもうかがえるとおり、問題作の監督を呼んで説明、説得、叱責、あるいは恫喝を行う場合、対面して相手になったのは映画検閲部門の管理職たる事務官だった²⁶。「活動写真と云ふものについては、幼少の頃から趣味がありました」（554）と述べる柳井、アメリカなど海外へ映画検閲の査察に行って帰朝したばかりという小菅芳次のように²⁷、映画に関心のある者もいただろうし、そもそも勉強神経の発達した学歴貴族だから、映画というメディアの特色と検閲の肝を要領よく押さえることはできただろう。しかし、『浪華悲歌』の通検が決まった後で依田に「検

21 「発声映写機増設に要する経費」、JACAR（アジア歴史資料センター）Ref.A05020156000、種村氏警察参考資料第36集（国立公文書館）。

22 柳井義男「映画検閲始まる」大霞会編『続内務省外史』地方財務協会、1987年、47頁。

23 板倉「占領期におけるGHQのフィルム検閲」、54頁、図1。

24 柳井「映画の検閲」、739頁。この原則は台本を持ち帰って読んだという話と矛盾するため、トーキー化によって事情が変わったのかもしれない。

25 たとえば「春を賑はせる映画六千巻」『東京朝日新聞』1928年12月28日夕刊、2頁。

26 依田義賢『溝口健二の人と芸術』田畑書店、1970年、55-56頁。

27 前掲「フィルムを切るはさみの神経」。

察官なんてもんは、ガキだね。何も知らないよ君」と嘯いた溝口のように、戦前の映画人たちが事務官について無知だとか観念的だとかいった印象を抱いたのも事実であった²⁸。

こうした犠牲者たちの印象記が広く流布したため、現在まではほとんど論じられて来なかったが、毎週5・5日（土曜日は午前のみ）、1日7時間前後、集中して映画を分析し、空き時間には業界誌・一般誌・新聞の通信欄・批評欄に目を通し、原作になりそうな小説を読み漁り、結果的に短編も含めれば年に数百本の映画を熟視していた現場の検閲官たちは、実務経験をとおして「映画がわかる」という強い自信を培っていた（162-74、および前掲「発声映写機増設に要する経費」）。そして、この自信は二つの形態を取って発露する。

第一に、美的判断からは無縁であるという建前の検閲官が、しばしば自らの趣味の高さ、「まともさ」を誇示したいという誘惑にかられ、屈している。最も奔放に見解を示したのは増谷であろう。「本当に全精神を打込んで出来上がつてをるやうな立派な写真に対しては、手が触れにくいのです、例へばこの間の日活の『人生劇場』、と内田吐夢の1936年作品を挙げ、中学生の喫煙とそれを見つけて「自分の信念に従ってやるなら堂々とやれ」と言う父親の態度、中学生が机に乗って浪花節を歌う場面について、教育界や一般家庭の通念から大きく乖離していると指摘したうえで、「私切らうか切るまいか随分考へた訳です」「けれどもどうしても手が這入らなかつたのでそのまゝ出したのです」と告白している²⁹。しかし、検閲官によるこうした「批評家」的専門性の発露に自己満足以上の効果は期待できない。映画作家の側にしてみればカットされた上に出来が悪いからだと言われれば二重に不快だし、観客も検閲官に批評家の役割は期待していないからだ。

映画検閲官のプライドのもう一つの、そしてより重要な発露は、「外科医＝編集者」という自己意識だ。田島によれば、「検閲官は、いつも云ふが、外科医の様なものだ、只切れば良いのではない。悪い所は、残らず切って、而も写真のつながりが悪くならない様に、即ち切つた痕が解らない様に、常に心掛けなければならない。そこが腕だ、何商売でも技術、腕、と云ふものがある、どうかすると、常設館などで、つながりの悪い場面などがあると『あそこ検閲でやられたな』とか、何とか見て来た様に云ふ通人を見掛けるが、御笑ひ草である。今時、そんな腕では、検閲は飯にならな

28 依田、前掲。ただし、溝口本人は、同時代の雑誌で「それでも『浪華悲歌』は、三四ヶ所カットされました。五十鈴が失職している父親と口論する言葉や、男とのベッドのあたりなどが、これは仕方ないでしょう」と述べている。溝口健二『「祇園の姉妹」を語る』『オール松竹』1936年10月号、佐相勉編『溝口健二著作集』（キネマ旬報社、2013年）、102-103頁より引用。『検閲時報』にも『浪華悲歌』検閲台本にも削除の記録はないため、削除は検閲保留中に「自主的に」行われたと考えられる。

29 林長二郎、片岡知恵蔵、増谷達之輔ほか「時代劇四方山座談会——検閲官も膝つき合はせて」『日本映画』1936年5月号、73頁。

い」(171)。つまり、「外科医」比喻のアクセントは「切る」ではなく「繋ぐ」、さらには「治す」にある。「検閲官＝外科医＝編集者」という職業意識は内務省の検閲方針の根本にかかわっている。柳井は、一般的に映画検閲が取り得る立場として、1)「悪い部分」をカットして上映を許す、2) 作品全体として良いか「悪い」か判断し、上映の可否を決める、の二つを挙げている。そして、2)は「検閲官は作者の作意に手を触れるべきものではない」とするものに違いないが、結果的にはおそらく2割程度の映画が上映禁止となって映画業界に多大な損害を与えるであろう、として、内務省の1)の立場を正当化している(555-57)。

当然のことながら、映画作家や批評家の側から検閲官の親切な「手術」の腕前を賞賛する声上がることはなく、したがって既存の映画史の中でもまったく認識されてこなかった。しかし、例えば『祇園の姉妹』のような映画テキストを分析するにあたっては、彼らの「検閲官＝外科医」という自意識を知っておく必要がある。検閲官の「手術」は具体的にはセルロイドの皮膚の切り貼り、つまり「編集」によって行われるからだ。田島の著書には、『嵐の中の処女』(島津保次郎、1932年)のケースが紹介されている。

女学生が母の云ひ付けで、アパート住ひの従兄の所へ国元からの為替を届けに行つて、何心なくドアを開けると、丁度従兄が隣室のダンサーとキスでもして居た所らしく、女学生が思はず「アッ」と声を挙げて立ち竦む場面があつた。

——女学生がドアを開けて一步踏み込む、途端に、「アッ」と鋭い叫びを挙げる。

——単色の空間へ、従兄の半身が下から起き上がつて立ち身で入る。

——単色の空間で、ダンサーの手と従兄の手が離れる大寫し、

と云ふ場面であつたが、その「アッ」と云ふ叫び声と、従兄の体を起す動作と、女学生の怯えた表情と、従兄の呆然とした顔、この四つで、キス所ではなく、或は飛んでもない所を、女学生が見てしまった様にさへ、効果づけられる危険があつたので、その「アッ」と云ふ声の録音帯と、起き上がる動作が、一尺程もあつたらうか、それがカットされた。そこで場面は、従兄とダンサーが手を握り合つて居る所を、女学生が不意に発見して、驚き易い娘心を一寸波立たせた、と云ふ程度にがらり變つてしまった。

これなぞは「最小のカットで、最大な効果を挙げる」といふ鉄則に当嵌まる好適例である。こんな場合、写真のつながりや、効果の除去について、驚いた顔を切らうか、握つて居る手を切らうか、ポケットに手を突っ込んで、部屋の中を歩き廻り乍ら、ひどく考へ込むのが定石です。(174-175、強調は原著)

せっかく何一つ見せずに編集だけでセックスを表象することに成功したと思っていた島津は、さぞがっかりしたことだろう。日本映画での接吻や抱擁に対しては検閲が厳しいことは周知の事実だったので、映画作家の側でも暗示的表現を常套手段とした。

田島の自慢話から読み取ることができるのは、内務省の検閲はそうした表現を「洗練された観客」のみが理解しうるものとして看過せず、能う限りの深読みに基づいて「手術＝編集」を行い、作り手が企図した意味をなるべく目立たぬように骨抜きにすることに腐心していたということだ。そして、この水準でのテクスチュアルな検閲は、『検閲時報』のみならず検閲台本を残されたフィルムとつぎ合わせることなしに跡づけることは難しいだろう。

さて、ここまで検閲官という仕事をあえて肯定的に描いてきた。しかし、本節を閉じるにあたって確認しておきたいのは、私の叙述が依拠してきた検閲官の饒舌が、作り手や批評家の検閲に対する広範な批判や反感に対する言い訳であるばかりではなく、「検閲規則」時代の検閲制度の法的正統性の欠如を隠蔽する機能を果たしていたことだ。憲法学者・奥平康弘が指摘するように、「当時の憲法、明治憲法にあってさえ、議会の制定する『法律』とそれ以外の『命令』には歴然とした区別が設けられて居た。概していって、市民の権利や自由にかんすることは、『法律』で定めねばならないことになっていた。とりわけ、『言論、著作、印行』の自由は、憲法の明文により『法律』で定めるよう命ぜられていた（明治憲法第二九条）」³⁰。一方、「検閲規則」は、一行政官庁たる内務省の「省令」に過ぎず、議会を通った「法律」ではない³⁰。加藤厚子はこうした法的脆弱さに付随した二つの問題を明らかにする。第一に、1927年10月の大審院判例により、映画のフィルムは「フィルムに印刷された印刷物」との判断が下った。すると、単なる「省令」による現行の映画検閲は違憲となる可能性があり、さらに、印刷物を扱う出版法の対象とするべきとの見解も十分にありえた³¹。この齟齬に最も敏感だったのは事務官・柳井その人であり、確かに印刷物と紛らわしい「フィルム」だが、それ自体では存在しえず、「映写」してはじめて成立するメディアムだから、特殊な扱いが当然である、としている（505-8）。「映画」のアイデンティティ・クライシスは実は内務省検閲期まで続いていたと言えるだろう。第二に、検閲によって削除されたフィルムの内務省による「没収」はあくまで「慣例」として行われているだけであって、法的根拠はなかった。なぜなら、削除部分の没収はどう考えても所有権侵害にあたり（明治憲法第27条）、それが「公益ノ為必要」として行われるときは、「法律」に依拠しなければならなかったからだ³²。ここでも柳井は問題があることは重々承知したうえで言い訳を述べている。「然らば、切除『フィルム』はどうするか、之を申請人の手元に置いたのでは、いつなんどき元の如く継ぎ合はされるか分らない。そこで、申請者の承諾を得て内務省に保管してゐる。此の承諾は所有権放棄の意思表示である。此の事に付ても亦明文はない。即ち行政の運用でや

30 奥平「映画と検閲」、314頁。

31 加藤厚子「映画法策定過程における検閲制度の再構築」『メディア史研究』第28号（1910年9月）、32-33頁。

32 加藤、同上。奥平、同上。

つてゐる」(460)。言うまでもなく、こうした「運用」が可能になったのは、内務省が「検閲拒否」をちらつかせて業者を陰に陽に脅していたからである。換言すれば、業界への思いやりから「悪い」部分を削除して上映させてやる、という内務省検閲方針は、全面禁止という第二のオプションの可能性の上にのみ成り立っていた。

『祇園の姉妹』の善導

内務省検閲官の論理では、同じ監督が前作と類似の題材を扱って大きなリスクを取り続けた第二弾は、よりいっそう厳しく戒められなければならなかった³³。『浪華悲歌』の通検は、「本当に全精神を打込んで出来上がつてをるやうな立派な写真」(増谷、内田吐夢『人生劇場』について)であるという検閲官の価値判断に支えられていたに違いないが、こうしたロマン主義的・作家主義的な検閲であればあるほど、作品単体ではなく作家のイデオロギーを問うことになる。かくして、通説とは異なり、『祇園の姉妹』が『浪華悲歌』よりも激しい「鉋厄」を受けたのである。

『祇園の姉妹』は新検閲1本、複本11本が1936年10月14日、10個所の制限事項(切除)ありで検閲通過している³⁴。『検閲時報』で制限の内実を見てみよう。

【発声フィルム式】

◆祇園の姉妹

(検閲版号 K 一八、〇〇二)

制限事項

一、切除一〇八米

- 一、第一巻古沢ガ八坂神社下ノ電車道ヲ歩ミツ、アル場面切除四米(風俗)
- 二、同巻下著(スリツプ)ヲ着ケタル「おもちや」ノ寝ソベリ居ル場面切除(之ニ依リ記声第二七乃至第三四ヲ除失ス)二二米(風俗)
- 三、第三巻記声第一八中「ぜぜ浦の」ヲ之ニ伴フ画面ト共ニ切除〇・五米(風俗)
- 四、第六巻記声第一〇〇中「ぜぜ浦の芸妓やらの相手になるかいな」ヲ之ニ伴フ画面ト共ニ切除一米(風俗)
- 五、第七巻「おもちや」ガ火鉢ニ足ヲ掛ケ靴下ヲ穿ク場面及ビ之ニ続ク工藤ガ「おもちや」ノ家ノ離座敷ニテ按摩ヲトリツ、アル場面並ニ梅吉ガ聚楽堂ノ世話ニナラントスル決意ヲ「おもちや」ニ告グル場面ヲ之ニ伴フ記声第三乃至第二三ト共ニ切除五六米(風俗)
- 六、同巻記声第四一及ビ第四二ヲ之ニ伴フ画面ト共ニ切除五米(風俗)

33 時代劇傾向映画の名作と謳われた『傘張剣法』(辻吉朗、日活太秦、1929年)についての増谷のコメントを参照。林長二郎、片岡知恵蔵、増谷達之輔ほか、前掲座談会、72頁。

34 内務省警保局『映画検閲時報』第23巻(1936年7-12月)不二出版、1985年、980-81頁。

- 七、第八巻記声第七八中「お、汚な」ヲ之ニ伴フ画面ト共ニ切除〇・五米（風俗）
- 八、同巻記声第八四及ビ同第八五ヲ之ニ伴フ画面ト共ニ切除三米（風俗）
- 九、同巻記声第九二及ビ同第九三ヲ之ニ伴フ画面ト共ニ切除八米（風俗）
- 十、第九巻「おもちゃ」ガ自動車ヨリ故意ニ振り落サレル場面ヲ之ニ伴フ記声第三九乃至第四一ト共ニ切除八米

一、説明台本抹消

- 一、切除フィルム中ノ記声及ビ音響部分ニ相当スル字句抹消³⁵

松竹大谷図書館は『祇園の姉妹』の検閲台本を2冊所蔵している。そのうち1冊は表紙に「検閲番号 K 第壺八〇〇式」「祇園の姉妹第壺号」とあり、上記の制限事項が全て手書きで記してあることから、この台本こそがまさに新検閲として査問され、切除が行われた原本であることがわかる極めて貴重な資料である。もう1冊には「K 壺八、〇壺式号」とあり、複本のうちの1冊で内容は第1802号とほぼ同じである。以下、本節は新検閲の第1802号台本（以下、『祇園の姉妹』検閲台本）、現存フィルム、1937年に出版された『溝口健二作品シナリオ集』、「検閲内規」をつき合わせて分析を行う。

内務省警保局では、実務担当者の中で判断に差異が生じないように「検閲内規」（以下「内規」、「検閲標準」とも呼ばれる）を設定していた³⁶。しかし、柳井によれば内規そのものは「具体的に発表する自由を有しない」（528）し、内務省令「検閲規則」に参照点としてその存在が記されているわけでもない。開示できない理由は示されていないが、常識的に考えて、手の内を明かすことは即ち映画の作り手／申請者の側に反論の拠を与えることになり、「警察処分」であるとの理由でアピールをまったく認めない戦前日本の検閲制度にはなじまないからだろう。だが、検閲官は「与論の批判を仰ぐとともに、製作者側の犠牲を寡少ならしめる」（柳井 527）ため、その概要を講演会や著作で伝えるよう務めており、柳井自身、検閲開始から1年目の1926（大正15）年8月に業者との懇談会で行った内規についての講演が『活動写真の保護と取締』に第三章「検閲の方針」として再録されている³⁷。田島の「検閲標準と交流する話」もまた講演原稿を改稿したものだが、小見出し（下記）は、内規の条文を直接引用しているように見える。柳井と田島の記述に根本的な矛盾点はなく、本稿ではより詳細で

35 内務省警保局『映画検閲時報』第24巻（拒否又ハ制限ノ部、1936年1-12月）、不二出版、1985年、186頁。なお、原文ではどの制限事項も「一」だが、検閲台本では番号が付いていることから、便宜も鑑みて番号を採用した。太字は原文のまま。

36 奥平も1925年時点での内規を列举して紹介している（前掲論文、316頁）。

37 「検閲官と映画業者が初めての検閲評議会を」（『讀賣新聞』1926年7月29日朝刊、5頁）によると、柳井をはじめ検閲官全員と各映画会社首脳、監督部、脚本部、営業部の代表100人余りが集う評議会は8月14日の開催決定が発表された。内務省でカット映画の実例を映写して閉会する予定、とある。

年代的にもここで対象とする溝口作品に近い田島の説明に主に依拠しつつ、適宜柳井の講演にも言及する。

「活動写真『フィルム』検閲規則」第三条には、申請されたフィルムは「公安、風俗又ハ保健上障害ナシト認ムルトキ」に「検閲済」となると記してある³⁸。このうち「保健上」とは、映画を見ると目が悪くなるという類の説に対する配慮で、田島によれば『検閲室の闇に眩く』出版時にはすでに過去の遺物と化していたし、内務省でこの理由で不許可になった映画はないという（246-47）。したがって検閲の実務のメルクマールは公安と風俗に大別される。柳井はこれを、内規は「我等の民族確信」と「我等の生活習慣」を守ることを大きな目標とする（528）、と言い換えており、ここには内務省時代の映画検閲の深く保守的な本質が現れている。

『キネマ旬報』1937年新年号の座談会での溝口の「まづ検閲で許された範囲で出来るものでは、男女の闘争、それが一番芝居になりやすいと思ひますからね。興味が持てます」³⁹という発言は、「公安」ではなく「風俗」を主戦場とするということであろう。そのための一応の「ゲームの規則」である検閲内規の「風俗」項目は、以下のようになっている。

風俗ヲ害スル虞アルモノ

- A 敬神崇祖ノ良風ヲ紊リ又ハ善良ナル信仰心ヲ害スル処アルモノ
- B 惨酷ニ渉リ若ハ醜汚ノ感ヲ与フルモノ
- C 猥褻ニ渉ルモノ
- D 姦通ヲ仕組ミタルモノニシテ貞操觀ヲ紊ル虞アルモノ
- E 恋愛ニ関スル事項ヲ仕組ミ其ノ内容下劣ニ渉ルモノ
- F 妄リニ他人ノ秘密又ハ家庭ノ内情等ヲ摘發若ハ風刺スル嫌アルモノ
- G 業務ヲ怠リ志操ヲ荒廢セシムルノ虞アルモノ
- H 智徳ノ發達ヲ阻害シ教育上ノ障害ト為ルノ虞アルモノ
- I 児童ノ惡戯心ヲ誘發シ又ハ教師ノ威信ヲ傷クルノ虞アルモノ
- J 善良ナル家庭ノ風習ニ著シク反戾スル事項ヲ仕組ミタルモノ
- K 感化遷善上ニ障害ト為ルノ虞アルモノ（六）

ここでKがアンブレラ条項として「風俗ヲ害スル」ケースをほぼ無限に拡大する可能性を担保していることを確認しておこう。

田島は、「風俗」とは相当な期間社会的に定着性を持った習俗のことであり、それを「害スル」行為とは、「現在の社会の健全なる通念」に悖る行いであり、いわゆる

38 「活動写真『フィルム』検閲規則」（牧野、前掲書）、605頁。

39 溝口健二、北川冬彦、滋野辰彦ほか「溝口健二座談会」『キネマ旬報』1937年1月1日号、257頁。

「風俗係」が扱うような売買春をめぐる事象ばかりを指すわけではないと説明している(312-13)。しかし、戸坂潤の言をまつまでもなく、マテリアルで感覚的な装いや振る舞いの集積としての風俗の表象を取り締まる映画検閲は、そもそもは売買春とともに地方警察の管轄であったし、内務省に統一されてからも深く通底していた⁴⁰。『祇園の姉妹』の検閲こそがまさにその証左となるだろう。

制限事項の記述、検閲台本、内規を対応させると、『祇園の姉妹』に加えられた検閲は内容的に以下の四つに分類できる。

- ①地域の特定：一、三、四、九
- ②猥褻(C)：二、五、七、八
- ③梅吉の決心：五、六
- ④車から振り落とされるおもちゃ(B)：十

『祇園の姉妹』の検閲禍として最も人口に膾炙しているのは④であろう。現行版では、木村が調達したタクシーの後部座席で、「降ろしとくれやす、降ろしとくれやす」と訴えるおもちゃのミディアム・クロースアップから暗い空に高い木々が流れていく車窓の風景にカットし、シーケンスが終わる。検閲台本の墨塗を透かし、『溝口健二作品シナリオ集』を参照すると、木村はおもちゃの望みどおりいったん車を停めさせ、彼女がドアを開けて降車する瞬間を見計らってアクセルを踏んで急発進し、振り落としたことがわかる⁴¹。こうして完全版は性化された暴力の手の込んだ手続きを示し、木村の冷たい嗜虐性を伝えるとともに、自動車屋で無気味に響いていたエンジン音がその効果を完遂していたのである。

「地域の特定」と「猥褻」は密接に関連している。一、について溝口自身の発言に耳を傾けよう。『キネマ旬報』の座談会席上、「あゝいふところをとるのは検閲規定でいけないのぢやないですか」という岸松雄に対し、溝口は「さあ、どういふものですか。あの映画〔『祇園の姉妹』〕の中では花魁が歩いて居りますよ。だが、それは切らんのです。服装が町の人と変らんからでせう」と検閲官の無知・無粋を太々しく喰ったあと、こう続ける。

溝口：しかし矢張り先方でも考へて居ることは考へてゐる。祇園〔八坂〕神社を通つて〔志賀廼家〕弁慶を歩かして路地に入れたのです。つまり京都の中央から曲るとあゝいふ所がある。街の中心の横にさういふものがあるといふので、それは

40 戸坂潤『思想と風俗』「2 映画の写実的特性と風俗性及び大衆性」、青空文庫(<http://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/1710.html>)、最終アクセス2015年2月26日。戸坂の風俗論に着目し、溝口健二の検閲に対する闘争へと繋げる視点は、牧野、前掲書、334-42頁。

41 溝口健二『溝口健二作品シナリオ集』文華書房、1937年、157-58頁。

切られました。

飯田〔心美〕：地域が分かるからですね⁴²。

現行版では妻と口論して自宅の奥の間を出て行く古沢のロングショットからストレート・カットですでに祇園町とおぼしき路地を歩む古沢の後ろ姿に繋がっている。

柳井は1926年に内規の「風俗」項目の一つとして「遊郭」を挙げ、「遊郭が出て来ると云ふことは吾々は別に拒否する訳ではないのでありますが、併し又斯様な社会の暗黒面と云ふものは、必要な程度以上に見せなくとも宜いではないかと考へられるのでありまして」(583)と説明していた。田島の内規からこの項は消えているが、曖昧化は隠微化に他ならない。永井和によれば、「公娼制度のもと、国家は売春を公認してはいたが、それは建て前としては、あくまでも陋習になずむ無知なる人民を哀れんでのことであり、売春は道徳的に恥ずべき行為＝『醜業』であり、娼婦は『醜業婦』にすぎなかった。国家にとってはその営業を容認するかわりに、風紀を乱さぬよう厳重な規制をほどこし、そこから税金を取り立てるべき生業だったのである」⁴³。さらに、小野沢あかねが明らかにしたとおり、1920年代以降、女性と子供の人身売買を禁止する国際条約を批准して「一等国」としての対面を保つことが日本政府にとって喫緊の課題となった。ところが、1933年には国際連盟の東洋婦女売買調査団が日本の公娼制度を実質上の人身売買として批判する報告書を公開し、内務省は現行の公娼制度の見直しを迫られていた⁴⁴。こうした歴史的文脈のなか、売春はそれ自体で公序良俗に反する卑しむべき「醜業」でありながら、一部形態は国家によって公認・管理されているため、二重に隠蔽すべき、真の意味で「猥褻」な行為となっていたのである。昼日中、京都の中心街と「暗黒面」を接続した『祇園の姉妹』のケースは、「風俗」の政治についての映画作家の意図が検閲に正しく理解され、それゆえに切除された好例と言えるだろう。

「ぜぜうら」という言葉に対する徹底した抑圧（三、四、九）も同様に説明することができる。膳所裏（当て字で「ぜぜ浦」とも）はこの映画の舞台である祇園乙部の俗称で、戦後には「祇園東」と呼ばれた現在の祇園会館西の一角を指し、江戸時代に近江の膳所藩の京屋敷があったことに由来する。そもそもこの映画のタイトル自体が「祇園」という地名を含んでいるうえに、京都を知る観客には舞台がどの地域かは一目瞭然だったはずだが、検閲官はこの土地の名に売買春の場としてのコノテーション

42 溝口健二、北川冬彦、滋野辰彦ほか「溝口健二座談會」『キネマ旬報』1937年1月1日号、257頁。

43 永井和「日本軍の慰安所政策について」（2004年のソウル大学校における発表原稿を改訂・補足）<http://nagaikazu.la.coocan.jp/works/guniansyo.html#refadnt2>（最終アクセス2014年3月16日）。藤目ゆき『性の歴史学』（不二出版、1992年）、92頁も参照。

44 小野沢あかね『近代日本社会と公娼制度——民衆史と国際関係史の視点から』吉川弘文館、2010年。とりわけ1930年代の国際関係と外務省・内務省のかかわりについては、第二部を参照。

を読み取った。

一方、二では画面上の身体の露出という分かり易い理由によってかなりの尺数が削除されているように見える。古沢が梅吉の家に転がり込み、長火鉢の前に落ち着いたところで、「あゝ、もう厭になつた」という台詞に続き、22メートル（48秒）にわたって、家の重苦しさを愚痴る古沢と調子を合わせる梅吉の会話が削除されている。このやりとり自体はごく無害なものだが、『溝口健二作品シナリオ集』にはこの該当部分の直前に「奥の間に寝てゐるおもちゃ、人の来た様子に眼を覚まして起き上がる。枕許のたばこをふかす」⁴⁵というト書きがあり、これが「下着（スリッパ）ヲ着ケタル『おもちゃ』ノ寝ソベリ居ル場面」に当たる。つまり、画面はおそらくスリッパ姿のおもちゃの目覚めと一服であり、おもちゃのパースペクティヴから、古沢と梅吉の会話が画面外の声として聞こえていたと思われる。しかし、現行版のここが続く場面を見ればわかるとおり、おもちゃはスリッパ姿で古沢の前を闊歩しており、下着であることや露出度自体が問題ではないのは明らかである。『祇園の姉妹』に対する内務省の検閲は、性的なるものに対する卑猥なまでの繊細さによって特徴付けられている。スリッパ姿は、横臥と喫煙というそれぞれ性行為と直接に繋がる、あるいは換喩や隠喩となる行為と結びついてはじめて、「猥褻」として削除の対象となるわけだ。それにしても、奥の間の薄暗がりに少々寝乱れたスリッパ姿の山田五十鈴が身を起こし煙草に火を付けるこのショット（おそらく長回しであろう）は、見事な出来だったに違いなく、そしてその見事さこそが検閲の鋏を動機付けたに違いない。いかにしてヒロインを画面に登場させるかという問題に対する溝口の満を持した回答は、内務省によって削除されてしまったのである。

スリッパ・シーンにもすでに明らかなおと、『祇園の姉妹』における溝口の演出はオフスクリーンの空間や二間続きの空間構造を活用した複雑で密度の濃いものであり、それだけに、56メートル（2分2秒）にのぼる五の削除は多層的な内容を含んでいる。『検閲時報』の記述をまとめると、梅吉の家を舞台にしたこのシーンには、（1）火鉢に足をかけてストッキングを穿くおもちゃ、（2）愛人であるおもちゃの部屋に寝そべって按摩を取る工藤、（3）聚楽堂に世話になる意志を表明する梅吉、の三要素が含まれていた。

現行版では、工藤に買ってもらった洋服を着ながら自慢するおもちゃを前景に、うかない顔の梅吉を背景にした縦の構図から、長火鉢の前でおもちゃの戦利品を見つめる梅吉のフルショットにつながり、気乗りのしない様子で聚楽堂からの世話をしたいという申し出について梅吉が言及すると、路地を歩く聚楽堂にカット・アウェイし、聚楽堂が路地の右に入ったところで、梅吉と身支度を終えて隣にすわっているおもちゃがオフスクリーン右の引き戸の音に振り向くフルショットに繋がる。ところが、最初の2ショットの間には以下のような込み入ったやりとりがあった。

45 溝口、前掲書、92頁。

- 3D おもちや「姉さんの OK 取りにか、そら絶好のチャンスやがな、うまい事取り込んでおやりやはりな、こんな世界に居たら、かう云ふ風にやるのが一番の倅せやと、あては思ふな、な、姉さん、こゝらで宗旨替へして、さつぱりあての言ふ通りにおやりやはいな、え」
- 4D 梅吉「古沢さんも、あんまりや、あてがあない、案定したげてるのに、あんまりやわ」
- 5D おもちや「又 愚痴か」
- 6D 梅吉「そやけど、あの人だけは、あんな人やと思はへなだけどな……」
- 7D おもちや「あんなおやぢ、あかへんちうたら」
- 8D 工藤「えらい揉めたるな」
- 9D おもちや「(笑声) ほんまに」
- 10D 工藤「(溜息) 今日は何喰べよ」
- 11D おもちや「あて、洋食が喰べたいわ」
- 12D 工藤「さうか、ほな何処にしよう」
- 13D おもちや「さァ 何処がよろしやろ」
- 14D 梅吉「ちやあちやん〜」
- 15D おもちや「何やね……どうしたん、え」
- 16D 梅吉「なァ あて聚楽堂はんの世話になろ思うてんにやけど」
- 17D おもちや「ほんまか、姉さん」
- 18D 梅吉「ふん、ほんまや」
- 19D おもちや「ほんまに」
- 20D 梅吉「ふん」
- 21D おもちや「まァ 嬉し 姉さんがそんな気になつて呉れはつて、あてほんまに、こんな嬉しい事あらへんわ、えらい〜 ほんまに姉さんは えらいわ」
- 22D 梅吉「そやかて 何や あてえげつない様な気がするわ」
- 23D おもちや「何が えげつないもんか そんな事 あるかいな 当り前や、そう来な嘘や、ほんまに嘘や」
- 24D 聚楽堂「御免やす」〔網がけは墨塗を示す〕

ストッキングをはくおもちやの仕種がどんなに扇情的だったのか、マッサージを受けながら寛ぐ工藤がどんなに退廃的だったのかはわからない。だが、現行版だけ見ていると姉妹トークと思われた戦利品の自慢は、実は工藤その人の目で行われていたわけだ。

何と言っても驚きなのは、梅吉がはっきりと聚楽堂の「世話になる」意志を表明していることだろう。この削除部分の後、聚楽堂を迎えて「ぶぶおひとつ」と茶を出してから様子など、現行版ではいかにも気乗りのしない風情に見えていたのだが、物語内容が違くとベテラン芸者の落ち着きの表れに見えるから不思議だ。さらに聚楽堂

と梅吉の場面の最後にあたる六では、

40D 聚楽堂「世話してくれるか？」

41D 梅吉「願ひします」

という決定的な承諾のやりとりが5メートルにわたって削除されている。内務省の検閲は、義理堅いとはいっても「世話になる」ことを職業上の必要として受け止めている現実主義者から、元旦那への恩と情愛にこだわる貞女へと、まさに最小限のカットによって梅吉のキャラクターを一変させたのである。さらに、この変更によって、梅吉の顛末は、おもちゃと同様の戦略とタイミングの失敗談から、お人好しで純な芸妓の哀話になった。私たちはしばしば『祇園の姉妹』をモダニティと伝統、物質主義と人情、利己主義と義理、といった二項対立を具現する姉妹の物語として理解してきたが、この物語自体、検閲官のモラルな整形手術によって生み出されたものに過ぎなかった。実は『溝口健二作品シナリオ集』でも戦後の『日本映画代表シナリオ集』でも、検閲台本とは若干の違いはあるとはいえ、梅吉の決意は同様の場面での「あても聚楽堂はんと一緒になろか」「ええ、あたし、お世話になろうかと思うてんのどすわ」といった台詞で明示されている⁴⁶。溝口-依田は、梅吉も芸妓である以上は金とひき換えに男と関係することぐらい当然と考えているというクールな物語の痕跡を文字として残し、封切版および現行版のセンチメンタルな二項対立が自分たちの意図したものではないと主張したかったのではなかろうか。

それにしても、内務省によるこの「手術」は、いったい内規のどの項に照らして行われたのだろうか。一見するとDの姦通条項が適用されるように思われるが、田島は「姦通」の成立の前提となるのは単なる同棲や常習的な性的交渉ではなくあくまで婚姻あるいは内縁関係であるとし(347)、「水商売の人達が、所謂旦那、なるものゝ外に隠し男が出来ました所で、それは姦通と云ふ事に扱はない」(348)と明言している。もちろん、「風俗」についての内規にはアンブレラ条項Kがあるため、実のところほぼ何でも「風俗ヲ害スル虞」があるとして削除できるのだが、梅吉のケースはあからさまに猥褻でも通念に反するわけでもないだけに極めて示唆的である。テキストに深く分け入り、その織目を隅々まで把握したうえで意味とイメージの連鎖の縦糸を密かに断ち切り、繋ぎ直すことで全体の絵柄を一転させてしまう、まさにプロの仕事である。ここで内務省の検閲官が正確に理解していたのは、こういうことだろう。溝口健二の映画世界が「現在の社会の健全なる通念」たる風俗を転覆する最もラディカルな可能性を持つのは、ラストシーンで病床のおもちゃが叫ぶようなあからさまな家父長制批判においてではなく、性的サービスも情緒も芸術もすべて金銭に還元され

46 溝口、前掲書、141-142頁、依田義賢「祇園の姉妹」『日本映画代表シナリオ全集』第六巻、キネマ旬報社、1958年、65-66頁。

る地平を見据え、そこで営まれる日常生活を平然と描くことで、「姦通」「貞操」「家族」といったカテゴリー自体を脱臼させてしまうときだ。検閲による「善導」のせい、作家本人の生真面目さのせい、こうしたヴィジョンが画面上に実現されることは必ずしも多くなかったが、同時代の検閲官ばかりではなく後世の私たちもこの可能性を認識しなければならない。

遡行的にみると、『浪華悲歌』『祇園の姉妹』の2作が撮られた1936年は日本映画史の転回点であった。アジアの帝国として国際舞台へと躍り出た恍惚と不安に駆り立てられた日本政府は、原則として映画を単に「取り締まり」、個々の作品の「悪い」部分を切除し治癒するという内務省統一検閲時代の映画政策から、映画法へと繋がる積極的統制へとシフトしつつあった。館林三喜男ら内務官僚らが中心となる形で、産業全体を統制下に置くことでより「良い」国民的娯楽と芸術の創造に貢献させる政策立案が活発に行われていた。一方、女性の表象をめぐる1937年から38年にかけて検閲が強化され、喫煙、ダンスなどの風俗が制限の対象となり始める。『浪華悲歌』と『祇園の姉妹』は2年後には作りえなかった作品である。本論が示したのは、まさにこのような風俗の転換期において、溝口健二と内務省の検閲ががっぷり四つに組んでいたということだ。溝口はまさに風俗を戦場として、女性の交換＝^{トラフィック}売買、とりわけ公娼制度に集約されるようなそれを公認しつつ貶める家父長制のシステムを見据え、この制度と家族主義の美風との深い共犯関係を執拗に描いた。「風俗」の門衛であり、セルロイドの皮膚を切り貼りする外科医たる現場の検閲官は、そして、溝口の挑戦を深く理解した上で、卑猥なまでに繊細な「手術＝検閲」で応えたのである。

謝辞：貴重な資料の閲覧を許可して下さった松竹大谷図書館に深く感謝いたします。