

〈研究ノート〉

# 日本映画の検閲制度——書誌エッセー

宜野座葉央見 （大阪経済法科大学  
アジア太平洋研究センター）

## はじめに

筆者が映画検閲の基本事項を整理しようと考えていた2018年3月、『空気の検閲：大日本帝国の表現規制』（光文社新書）が刊行された。著者辻田真佐憲は近現代日本史における政治と文化／芸術の関係に着目して執筆を続ける、1984年生まれの作家である。辻田は1928年から45年の検閲を「帝国日本の表現規制」と認識し、異なるメディア——活字メディア（書籍・雑誌・新聞）、音声メディア（ラジオ・レコード）、そして視（聴）覚メディア（映画。無声だった日本映画はこの期間に発声映画化を経て視聴覚メディアへ移行した）——の状況を横断的に分析した。帝国の観点から植民地（台湾・朝鮮）における民族独立運動を警戒した検閲に言及している。映画検閲に関しても具体的に要点をふまえており、検閲の過程がわかりやすく記述されている。

さらに辻田は、この正規の検閲システムが、膨大な数にのぼる個々のメディアに対応するには、全く人員不足だった現実に着目する。そして、当局が映画製作者を含めて表現者らに「空気を読ませ、当局の意向を忖度するように仕向けた」実態こそ、正規のシステムを補完する非正規の検閲システム、すなわち「空気の検閲」であったと喝破した。

今日、戦前の制度実態は容易に理解されにくい時代に入っており、こうした著作の登場は意義が大きい。ただ、著者自身が認めるようにコンパクトな新書であるため、重要だが記述されていない事項もある。本論は、映画検閲に関して、そうした点を示し、映画検閲に関心のある人々の一助となることを意図している。本論で言及する他の文献の著者らについても、若い世

代のために手短かに紹介しながら進めていこう。

日本で映画の取り締まりが、内務省による検閲として制度化されたのは1925年である。この検閲制度こそが日本における映画の表現規制の中核である。それ以前にも公権力による取り締まりの「前史」があり、大蔵省の税関検閲も並存したが、通常、映画検閲と言えば、内務省による検閲を指す。敗戦までの20年間、国家が映画を作品ごとに審査した制度であり、内務省所属の検閲係官によって行われた。検閲を通さない限り映画の公開は許されなかったから、映画業者にとって避けられない関門だった。

検閲係官は、映画製作者が届け出た映画を実際に映写して審査し、何らかの問題を見出すと、制限事由を「公安」・「風俗」の2つのカテゴリーに分類し、該当箇所のフィルム及び字幕の「削除」を命じた。さらに厳しい場合には「拒否」、即ち公開を禁止した。

戦後になると日本は検閲をはっきり否定した。日本国憲法第21条は国民の権利として「表現の自由」を保障し、第2項が「検閲は、これをしてはならない」と明言する。映画に関しては、現在、周知のように「映倫」と呼ばれる映画倫理規定管理委員会が民間の自主規制機関として存在するが、彼らの活動は国家による表現規制ではない。今日、そのようなものとして考えつく端的なケースは中国における検閲制度であろう。

今日、日本の映画製作者を含め、資本主義国で芸術的挑戦を行う人々を阻むものは、検閲ではなく資本主義の現実だろう。創作活動には、製作に生じた費用を回収し、利潤を生むビジネスとして成立することが要求される。作品には予め市場が存在し（あるいは新しい市場の創出が期待され）、その市場において価値があることが証明されねばならない。これは親がかりの

学生にも理解しやすい。むしろ70年前（占領下1949年のGHQによる検閲の終了を最後に）に廃止された「検閲」の方が想像し難くなっている。本論は、そうした事情を考慮して、重要文献（論文・書籍）を紹介しながら、映画検閲に関する基本事項を確認していきたい。

## 1. 法源から見る映画取り締まりの時代区分

国家の制度である映画検閲の枠組みを提示しているのは、「表現の自由」を専門に研究した憲法学者、故・奥平康弘（1929～2015）の2論文「映画と検閲」・「映画と国家統制」（『講座日本映画2 無声映画の完成』・『同3 戦争と日本映画』岩波書店、1985年）である。奥平はアメリカ滞在中に、アメリカ映画界を引き裂き思想と表現の自由の歴史に汚点を残したマッカーシズム、いわゆる「赤狩り」に関する知見を得た。また自民党による憲法改正の動きに反対して設立された「九条の会」の発起人の一人であったことでも知られている。

奥平は、映画検閲の担当官庁だった内務省警保局による『活動写真「フィルム」検閲年報』を基本史料と位置づけ、それをもとに多くの洞察を示している。奥平の文章はきわめて明快だが、法律論に不慣れな読者には些かとつつきにくいようなので、要点を紹介しよう。

奥平の論文「映画と検閲」が強調しているポイントはまず2つある。第1点は1925年から39年までの映画検閲が、帝国議会の審議を経て制定された「法律」によらず、政府の一機関である内務省の「省令」に拠ったことである。奥平は、本来、国民の表現の権利を制限する公権力の行使はその重大性から必ず「法律」を根拠にすべきなのに、それを内務省令で済ませた点を問題視している。

第2点は、日本の映画検閲が厳しい表現規制だったにもかかわらず、その指導スタイルは、あくまで「消極的」検閲と分類される。つまり、検閲係官が問題を見出し、その部分の「削除」を命じるスタイルは、「積極的」検閲には当たらないということだ。国家が映画製作の領域に踏み込み、映画製作のプロである映画製作者に映画の内容に指図して国家の意向に添わせるスタ

イルが「積極的」検閲となる。

奥平の「映画と検閲」は、映画の表現規制の流れを取り締まりの法源（法的根拠）に着目して5段階に区分する。

「第1段階」1896年（日本に映画が初めて紹介された頃）～1917年7月

見世物の一種として「活動写真」が取り締まられた時代である。映画上映の場所を管轄内に持った警察署が各自で既存の規則を適用して取り締まった（東京の警視庁令である観物場取締規則、長崎県令の演芸場並びに遊覧場取締規則など）。この時期、公権力からすれば、映画は娯楽であっても、メディアとしての有用性や芸術としての価値が潜在しているとは認めがたかったのである。

「第2段階」警視庁令1917年7月「活動興行写真取締規則」・1921年7月「興行場及興行取締規則」～1925年5月

この時期、映画は公権力にとって、もはや見世物の一種ではなくなり、独立したカテゴリーとして扱われた。所轄警察署ではなく警視庁及び府県警察部が映画検閲を実施するようになった。この変化をもたらしたのは、1911年のジゴマ騒動である。怪盗が活躍するフランス映画『ジゴマ』（ヴィクトラン・ジャッセ監督）に感化された日本の少年たちが、流行のように犯罪ごっこを始め、映画が未成年に及ぼす影響が社会的に懸念されたからである（永嶺重敏『怪盗ジゴマと活動写真の時代』新潮社、2006年）。

さらに当局は、映画を「甲種」・「乙種」（15歳未満の者に見せることを禁止）に区別する方針を打ち出した。「乙種」に分類された映画を多く抱えた映画業者には、予期せぬ負担となった。また、審査の判定基準は統一されず、県ごとに許可の判断が異なり、映画業者には不便な仕組みだった。

これに関連して筆者が想起するのは、「映画の生き字引」として戦後の映画ファンに絶大な影響を与えた映画評論家淀川長治（1909～98）の回顧である。舶来品が往来するハイカラな神戸で実に多様な洋画・邦画を楽しんだ幼少時代を伝えている（『淀川長治自伝』（上）中公文庫、2006年）。検閲区分に照らすと、第1段階・第2段階に当たり、淀川は都会っ子の特権を完全に享受したと言える。保守的な地方警察の検閲は大

変厳しく、東京や神戸などの都市で上映済みの作品であっても許可しない判断を示したのである。この状況を変えたのが、次の内務省の検閲制度である。

「第3段階」内務省令1925年5月「活動写真「フィルム」検閲規制」～1931年9月

1925年、いよいよ映画検閲は統一された。全国で公開される映画の検閲は、内務省警保局の検閲係官が東京で一括して行い、作品ごとに検閲料を徴収して「査閲」する制度が開始された。この制度下、フィルム「削除」の命令が、映画人に「検閲の鉢」として恐れられたのである（奥平が第4段階に措定した期間には映画製作と検閲に実際の変化は生じておらず、筆者としては、この第3段階が1939年10月の映画法施行まで続いた実態を強調しておきたい）。

「第4段階」1931年9月の満洲事変勃発後の準戦時国家体制～1939年10月

この段階について奥平は「議論の余地はあっても、あえて第4段階」と措定した。補足しよう。満洲事変（日本軍による中国東北地方の占領）が起きると、それ以前の不景気で不満が充満していた社会の空気は一変し日本軍に熱い声援が寄せられた。確かに1933年に衆議院で映画国策の建議が可決され、34年に映画統制委員会が設置されたという事実がある。但し、これらが映画検閲の実務に影響を与えたわけではなく、映画製作にも無関係だった。

そもそも映画国策を主張した衆議院議員岩瀬亮は、同時代の日本映画の目覚ましい芸術的・技術的・産業的發展を知らなかった。映画統制委員会は内務・文部・大蔵三省の官僚で構成されたが、ほとんど活動しなかった。にもかかわらず、奥平が映画統制委員会設置に意味を見出すのは、この5年後の映画法制定に至るタイムラインで、内務省警保局長松本学、後に唐沢俊樹ら官僚が映画人に働きかけて、映画統制を推進した動きを見逃さないからである。尚、官僚が「懇談」を通じて映画人を取り込んだ過程は、ピーター・B・ハーイの大作『帝国の銀幕：十五年戦争と日本映画』（名古屋大学出版会、1995年）に詳しい。

「第5段階」1939年10月の「映画法」施行～戦後1945年の廃止

日中戦争下、日本初の文化立法と謳われて導

入された「映画法」は、実際には、撮影前の脚本の検閲、映画製作に従事する者の認証登録の義務化などを導入し、映画産業を国家の管理下に置く法源となった。これにより映画産業は敗戦まで戦争遂行する国家に従属させられた。奥平の論文「映画と統制」はこの映画法の法的特徴を解説している。映画法の制定過程を丹念にたどるのが、日本史研究者加藤厚子の『総動員体制と映画』（新曜社、2003年）である。

以上、奥平の5つの区分は明解で分かりやすい。但し、細かく言えば、法と現実の間ではしばしば時間的ズレが生じた。筆者が指摘したいのは、1939年10月施行の映画法によって、脚本の事前検閲などが要求されるようになって、即、映画製作者を震えあがらせたわけではないということである。映画法というパワフルな法源を得た内務省が、映画製作者たちに突きつけて委縮させたのは、1940年7月、贅沢を禁じた七・七禁令（奢侈品等製造販売制限規則）に伴った通達である。個人の幸福のみを願うもの、女性の喫煙、カフェーでの飲酒、豪華な衣食住、外国かぶれの言語や軽薄な動作、男装の麗人・博徒・与太者などの好ましくない人物像などが一切禁止された（宜野座菜央見『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）。

この検閲強化の背景事情を検閲官らが雑誌の座談会で明かしている（渡邊敏彦・岡崎猛郎・平田雄二ほか「検閲の窓から：日本映画界について」『新映画』1941年8月号）。直前の1940年6月に『支那の夜』（伏水修監督 東宝）が公開され、空前のメガヒットになった。この映画は、上海を舞台に甘美なメロディーに載せて日本人船員と中国人女性の恋愛をロマンティックに描いたが、お堅い検閲役人らから日中戦争下で「何事だ」とひどく嫌悪され、検閲を一挙に引き締める契機となったのである。映画法のインパクト、または法の制定とその影響を考慮する際、こうした微妙な時間的ズレについて留意しておきたい。

## 2. 検閲に対する異議申し立て制度の要求

奥平の議論の中で、筆者が特に敷衍の必要を



感じたのが、「映画業者からの異議申し立て制度の要求」についてである。この件は時代背景を把握し、実際の申し立て書を読まないと理解しにくい。その点、映画文献のコレクターとして名高い映画史研究者の牧野守（1930～）による『日本映画検閲史』（現代書館、2003年）が参考になる。この大著には、牧野が長年収集した貴重な映画雑誌からの抜粋がたくさん掲載されており、資料集としての価値が高い。牧野のセクション「省令制定以後の規制に対する反応、制度批判と論争」と奥平の論文を突き合わせると、異議申し立て制度要求の事情が見えてくる。

奥平が批判的に言及したのは、映画業者からの要望を無視した内務省の態度である。1925年に内務省による映画検閲が始まると、映画業界から検閲への異議申し立て制度として陪審制を求める声があがったのだが、内務省は相手にしなかった。映画検閲制度への反発は、それ以前には徴収されなかった査閲料の支払い義務化への不満に端を発したようだが、やがて検閲制度の高圧的性質に批判が向けられた。担当検閲係官の判断で問題ありとみなされた部分の「削除」が命じられると、いくら映画製作者が釈明しても、「削除」を取り消させることはできなかった。それゆえ映画製作者たちは、「削除」に異議がある場合、官民双方の合議によって決する制度（陪審制）の導入を求めたのである。

なぜ「陪審制」という形態が要求されたのか。奥平も牧野も周知の事実と思ったのか、社会的背景を省いているので解説しておこう。戦前日本における「陪審制」は刑事司法での実践だった。いわゆる大正デモクラシーを背景に、政友会の原敬内閣が刑事裁判に陪審制の導入を検討したが、ようやく1928年10月から完全に実施された。ただ、政党政治の凋落につれて、陪審制はだんだん実施されなくなり、43年に停止された（三谷太郎『増補 政治制度としての陪審制：近代日本の司法権と政治』東京大学出版会、2013年）。

この1928年の陪審制実施が、映画検閲制度の批判者たちにインスピレーションをもたらしたのである。この点は、牧野の『日本映画検閲史』が引用する渡邊秀三郎の文章から明らかである。渡邊は左翼ではなく、映画業者アクメ商会を代表する立場で主張した。個人の権利

擁護のために司法が三審制度（上級審へ控訴・上告が可能）を採用し、刑事裁判で「本年10月（1928年）から」陪審制が始まることに言及し、映画の扱いにも官民で合議する陪審制度の設置を訴えたのである。

だが映画検閲制度改正要求では左翼の論客が目立ち、内務省の態度を硬化させたと思われる。牧野は左翼陣営の論客らが当時発表した文章を紹介しているが、その中で奥平も重視したと思われる岩崎昶（1903 - 81）に触れよう。岩崎昶は東京帝国大学独文学科卒の映画評論家・理論家であり、1934年には日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）の最後の委員長を務めた。治安維持法違反で検挙されて獄中生活を送った後、満洲映画協会（満洲国に設立された日本の国策映画会社）への参加を経て、戦後は日映のプロデューサー等で活躍した知識人である。1929年に岩崎は「独逸映画検閲法」を引用し、ドイツで確立された映画検閲の陪審制について具体的に紹介し、日本でも同様の制度の導入を提唱した。だが、岩崎は「ブルジョア」を敵視する皮肉な文言を使っており、彼の左翼的政治性は明白だった。

こうした陪審制（異議申し立て制度）要求が、内務省に無視されたことは驚くには当たらない。ビジネス上の損害を回避したいと願う渡邊を除き、岩崎ら左翼映画人の動機は、労働者を搾取する資本主義国家を映画によって批判することであり、社会主義革命を夢想する彼らに表現の自由を保障するなど、内務省には論外だったのである。

けれども、内務省の検閲制度を法的に論難すること自体は可能だったのではないかと筆者は考える。映画会社の大切な「商品」である映画作品を、部分的にせよフィルムの切除で損壊した上に、該当部分のフィルムを没収して正当な所有者である映画会社に返却しなかった点を衝くことは可能だったのではないかと。左翼中心の陪審制要求とは全く異なる戦略をとっていたらどうであろうか。もし主要な映画会社が手を組み、東京帝大法学部出身のエリート法律家チームを編成して、省令で「表現の自由」を制限する法的問題に加えて、「私的所有権」の観点から検閲制度を批判していたら、内務省も頭から無視することはできなかったのではないのか。

むろん、検討する素振りで終わったかもしれないが。

満洲事変の決着として塘沽停戦協定が成立した1933年までに、日本国内の左翼は1920年代末期の勢いを失った。映画会社は左翼的政治性のある映画を作るリスクを回避し、検閲陪審制の議論はとくに消えていた。1935年以後、日本映画では発声映画が主流になったが、映画会社は脱政治的な内容で個人の内面を描くドラマの洗練化に専念した。つまり、観客の関心と映画検閲の対応を予め「読んだ」映画産業が、ビジネス戦略として脱政治化の方向を選んだ、または自主規制に至ったと言えよう。それは、辻田の『空気の検閲』が論じる、「空気を読ませ、当局の意向を忖度するように仕向けた」非正規の検閲システムが作動していた、ということでもある。

この節の最後に付言しよう。奥平の論文「税関検閲の違法性」（『ジュリスト』通巻240号、1961年12月）は、内務省の映画検閲と並存した大蔵省の税関検閲の違憲性を論じている。関税官は適法な手続きを経て日本に持ち込まれた外国映画を審査した。この検閲制度に触れるのは、世界映画史に輝くセルゲイ・エイゼンシュテイン監督の『戦艦ポチョムキン』（1925年）が引っかかったからである。日本でも待望され、1926年、横浜に到着したものの、関税官がロシア革命賛歌の内容を危険視して輸入を許可しなかった。いったん日本に上陸したフィルムが水際で追い返され、『戦艦ポチョムキン』は日本の観客には戦後まで幻の傑作となったのである。

### 3. 検閲官の意識：「菊のタブー」

映画製作者からすれば、映画検閲が表現の自由を侵害したシステムであることはまちがいない。骨太の時代劇映画の監督として名高い稲垣浩（1905-80）は、自伝『ひげとちょんまげ』（中公文庫、1981年）で、『袈裟と盛遠』（日活1939年）で盛遠の衣装にある御所車の紋様を皇室の紋花である菊と誤認され、「公安」を理由に削除された無念を述べている。皇室の紋花に類似したものがみだりに現れてはならなかったのである。こうした扱いは日本映画にとどまらず、外国映画に対しても行われ、菊花に見えることが

「公安」事由に当たるとして、「削除」が命じられた。今日の感覚では、こうした措置はあまりにも形式的過ぎて陳腐としか思えない。こうした大仰な措置を真面目に行った検閲官は、一体いかなる意識の人たちであったのか。戦後日本では国家公務員は主権者たる国民に奉仕する存在であるため、若い世代には認識されにくいようなので、天皇に仕える者としてのプライドを持った戦前の官吏としての検閲官について解説しておこう。

検閲官らは内務省に所属していてもエリートの官吏ではなかった。彼らの上に「事務官」（係長クラス）2名が高等官として存在した。この事務官の下に3種の「係」があり、「検閲係」として実際に働いたのは「属」（常勤専門職）と呼ばれる職員8人に、「嘱託」（非常勤専門職）5人で合計13人。彼らがいわゆる検閲官である。さらに申請書類の受付・浄書等を行う「事務係」10人と「機械係」（映写技師ら）3人がいた（『活動写真「フィルム検閲」年報』1927年）。後に数人増員されたが、十分な人数だったわけではない。1930年代には日本の劇映画だけで毎年平均535本以上が製作されており、それに加えて輸入された洋画、ニュース映画・ドキュメンタリー映画等も扱わねばならず、検閲件数は増え続けた。植民地（朝鮮・台湾）を除く国内を範囲にしたとはいえ、次に紹介する田島太郎が「激務」と評する状況があった。

検閲官は帝大卒を含む大学卒業者である。映画に知識・関心があり、英語・ドイツ語・フランス語など外国語の素養を持っていた。官尊民卑の戦前社会では当然だっただろうが、日本の映画製作者を取り締まるべき存在として見下していた。検閲官からすれば、大卒が少なく教養に乏しい日本の映画製作者を放任すれば、低俗で不埒な映画を作りかねず、しっかり監督しなければならないという意識を共有していた。

その一方で、日本映画の発展は監督官庁として喜ばしく、ナショナリスティックに日本映画を応援するスタンスもあった。たとえば、発声映画の増加に関連して「最近における我国映画製作事業の特に著しきことを証するに足るもの」という記述は誇らしげである（『活動写真「フィルム検閲」年報』1936年）。

『検閲室の闇に眩く』（大日本活動写真協会、

1938年)は、検閲官が日本映画を善導しているという自負を伝えている。著者の田島太郎(1890~1938)は映画法施行の前年1938年に48歳で急病死したが、内務省の映画検閲のスタート時からずっと映画検閲に専従した人物で、まさに検閲官を代表する存在だ。追悼記事によれば、田島は熊谷中学、第四高等学校(金沢)を経て東京帝国大学独法科を1918年に卒業。23年、警視庁興行係に勤務、24年に興行係長を経て、25年から映画検閲の全国的統一で内務省に移り、主任検閲官として活躍した(『日本映画』1939年1月号)。大学生の頃から映画・演劇・文学を好んだ知的趣味人、温かい家庭を持った紳士であったようで、私たちが抱きがちな無個性で厳格な役人というイメージからかけ離れている。

その田島が映画検閲の最重要任務として力説するのが、菊のタブーの貫徹である。皇室に関する事柄で意外に多く問題となるものが「菊御紋章と菊御紋章類似模様」である、と田島は明言する。換言すれば、役人として田島は、明治元年の太政官布告第195号「御紋を私に附け候事屹度禁止」を内面化しており、スクリーンに現れる菊、菊らしきものに、ことごとく過敏に反応していた。

田島は延々と説明を続ける。皇室の紋章の花弁数は16だが、判定基準は「花卉の数が12以上25以下」で、単独に描出されているばかりではなく、周囲の図柄に菊がついてもいけない、などの規定がある。さらに例外もあって「実にややこしい」。1919年の訓令以後は「判定を専門にする係員に協力してもらっている」。画面に菊や類似物が現れないか、「他人の想像も及ばない緊張を以て、劇内容の査閲とは別な、他の一貫した独立の注意方向を、劇内容の為の注意と並行させて、常に、固定・持続させていなければならないのでありまして、相当な熟練を必要とする」のが、映画検閲官であると田島は主張する。

今となっては滑稽でしかない内容だが、これが田島のアイデンティティにほかならない。田島は天皇を戴く国家に仕える者として、皇室の威信を守ることが自らの使命と認識している。当然ながら、それは、田島が呼ぶ「民間の者共」(臣民と呼ばれた国民)の表現の自由よりもはるかに優先されねばならなかった。映画製作者にとっては無理無体でしかない判断は、「菊」

への忠誠を内面化した検閲官からすれば、完全に正当化されるものだったのである。

#### 4. 映画の字幕： 抑圧された「独立」の歴史

この節では、映像そのものではなく、ふだん議論されることの少ない「字幕」切除の問題に触れてみよう。サイレントの時代、邦画・洋画のスクリーンには、セリフの代わりに場面と場面の間に挿入された「字幕」(中字幕、インタータイトル)が現れた。そのため検閲官はこの「字幕」に加えて、映画内容を解説した活動弁士の「説明台本」の字句をチェックした。やがて発声映画に移行すると、洋画の日本上映では、いわゆる「字幕」(サブタイトル)が付加されたので、検閲官はこの新種の字幕にも目を光らせた。

一方、日本の映画製作者の側は、繰り返し「削除」とされると、検閲官がどう反応するか、一種の経験知を持つこともあったようだ。伊藤大輔(1898 - 1981)は時代劇ジャンルの歴史にその名を留める映画監督だが、戦前の代表作をことごとく「検閲の鉄」で切除された。『一殺多生剣』・『斬人斬馬剣』(1929年)など伊藤の作品は、「傾向映画」と呼ばれた左翼的政治性を持った時代劇として、映画検閲を最も過敏にさせたからである。

伊藤は言う、「次第に利口になりまして、こちらの思うように鉄を入れさせる才覚がつく。(中略)故意に切られるような字幕を出す、さしかえを用意しておく、これなら如何でしょう、まあいいじゃろう、といった具合になるわけです」(竹中労『日本映画縦断I 傾向映画の時代』白川書院、1974年)。

傾向時代劇の頃、伊藤は最も精力的に作り続けており「検閲とのチエクラベには練達していた」かもしれない。だが検閲と映画製作者との攻防は対等な関係で行われたわけではない。通常、映画製作者は検閲の判断に従うほかなかった。

映画検閲がこんな形で「日本の単一民族神話」を強化したのかと思わせるケースがあるので紹介しよう。サイレントの劇映画『琉球史劇国難』では、スクリーンに現れる字幕(インタータイトル)と説明台本の字句が「公安」の問題と



なった。字幕では該当箇所のフィルム4メートルが「切除」され、説明台本には該当箇所の字句の「抹消」が命じられた。何が危険視されたのか。「抹消」を指定された箇所を引用する。

字幕「光輝ある一国の飾を失ひ完全に踏みにじられた伝統の歴史よとて建国以来の大国難は終りを告げたのである」

説明台本「光輝ある独立の伝統と歴史を失ふ前の悲劇である」(『映画時報』(1935年・拒否又ハ制限ノ部)

この「抹消」で抑圧されたのは、琉球王国がかつて独立国だった歴史的事実である。沖縄県は明治政府が強行した琉球処分(1872年、琉球王国を廃し琉球藩に、さらに1879年、これを廃して沖縄県を設置した)の結果、日本の国土に編入された。この検閲が行われた1935年では、既に沖縄住民の間には「沖縄県民」の自覚が培われており、植民地朝鮮とは異なり独立運動があったわけではない。問題になった文言は歴史ドラマの月並みな口上に見えるから、「抹消」は過剰反応に見える。だが、上述の検閲官の思考様式からすれば、どんなに潜在的にせよ、日本民族以外の民族意識、あるいは独立志向を刺激しかねないものは、帝国日本の安定をおびやかす危険思想とみなされ、あっさりと排除されたのである。

## 結びに代えて

1930年代のヨーロッパで、いわゆるファシスト国家と呼ばれた国々——ムッソリーニが君臨したイタリア、ヒトラーのナチ・ドイツ、フランコ独裁のスペイン——には、意外な共通点があったようだ。輸入した外国映画は自国言語の「吹き替え」版として上映する方針が採用されたのである(これらの体制が倒れるまでには観客は外国映画を吹き替えで見ることに慣れてしまい、吹き替えが一般化した)。どうしてなのか。実は、情報を制限し操作する検閲にとっては、吹き替えが好都合だったからと言われる(Irene Ranzato, *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*, Routledge, 2016)。

吹き替え版は、字幕版の作成と比べて台本作成・声優の演技・収録など手間がかかって高く

つく。だが、丸ごと別の言語に差し替えるのでオリジナルから独立したバージョンが誕生する。吹き替え版の製作過程に検閲が高度に介入することができれば、まさに「積極的」指導を行うことができる。これが映画統制の行き着く段階と考えられよう。

翻って日本では、最初の吹き替えの試みが見事に失敗したおかげで、洋画の上映には字幕(サブタイトル)が定着した。1932年、アメリカ映画『再生の港』(*The Man Who Came Back*, Fox, 1931)の日本語吹き替え版は、広島からカリフォルニアに移住した日本人を起用して作られたが、彼らの訛りが観客の失笑を買ったのだ(清水俊二『映画字幕50年』早川文庫、1987年)。吹き替えは戦後、外国のテレビ番組を放送するために導入されたので戦前戦中の映画検閲とは無縁である。

今日では視聴率とスポンサーの意向を気にする、忖度する放送業界の「慣行」がかつての検閲機能を代行しており、日本語字幕も吹き替えもその環境で作られる。それゆえ、辻田が指摘する忖度を要求する「空気の検閲」はいたるところで発生している。

また、世界規模では「正規の検閲システム」が健在な社会も少なくない。辻田はさらにAIを利用した「システムの検閲」の到来を予告している。映画は最も民主的なく娯楽・メディア・芸術>である。加速する監視社会をより自覚的に生きるために、この映画がかつて被った検閲を勉強するところから始めてもよいのではないだろうか。

文献で「復刻版」を参照したのは下記の通り

田島太郎「検閲室の闇に眩く」『最尖端民衆娯楽映画文献資料集 第18巻』ゆまに書房、2006年。

内務省警保局『活動写真「フィルム検閲」年報』龍溪書舎、1984年、全4巻。

内務省警保局『映画検閲時報』不二出版、1986年、全4巻中の第21巻・第33巻。

無記名「田島太郎ノ逝去ヲ悼ム」『日本映画』ゆまに書房、2003年、全31巻中の第11巻。