Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-04

# 戦後映画史にみる和製「スリラー映画」の萌芽とその音楽 ： 『野良犬』における「対位法」の役割

肥山, 紗智子

(Citation)
神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要,11(2):1-12

(Issue Date)
2018-03-30

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81010284

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010284

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要
第11巻第２号　2018

研究論文

# 戦後映画史にみる和製「スリラー映画」の萌芽とその音楽
## ―『野良犬』における「対位法」の役割―

# The birth of Japan-made thriller film and music in the history of the postwar Japanese film: The role of counterpoint in “A Stray-Dog”

肥山　紗智子*
Sachiko HIYAMA*

**要約：**黒澤明の映画『野良犬』（1949）は、戦後流行したアルフレッド・ヒッチコックの作品に代表される「スリラー映画」とジュールス・ダッシンの『裸の町』（1948）に代表されるセミ・ドキュメンタリー映画の影響下において作られた和製「スリラー映画」の一つである。当時いわゆる「東宝争議」の最中であり、映画産業は作品の芸術性を追求するか、企業の利益を優先するか、そのバランスが問われた時代だった。『裸の町』は「スリラー映画」の娯楽性とセミ・ドキュメンタリーの芸術性を兼ね備えており、当時の日本映画界の要求を満たすものであった。結果的に、『裸の町』を模倣した和製「スリラー映画」が大量に制作されることになり、『裸の町』の代名詞とも言えるラストの大追跡と「対比」の概念は、このジャンルのクリシェとなった。『野良犬』では、映像と音による「対位法」として知られる演出技法によって「対比」の概念が模倣されている。結果として、この作品は、伴奏音楽だけに頼らず心理描写にリアリティをもたらす対位法の効果的な活用によって、「芸術性」と「企業性」のバランスが担保されている。本稿の目的は戦後の日本映画界の歴史的背景から、和製「スリラー映画」が辿った歴史的経緯の一端を、当時の映画に関する言説や流行、作品とその音楽を通して明らかにすることである。

## １．はじめに

黒澤明の映画『野良犬』（1949）は、戦後に流行したセミ・ドキュメンタリー映画[1]の影響の下に制作された作品として知られている[2]。また、映画音楽の研究では、作曲家早坂文雄とともに音と映像の「対位法」を実験的に多用した作品としてしばしば例示される。『野良犬』におけるセミ・ドキュメンタリーの歴史的背景と演出技法という２つのキーワードに共通しているのは、「リアリティ」の追求という点である。

ここでいう対位法とは、伴奏音楽が「画面で表現しているムードや性質にそっくり同質の音楽をそこに速ねる並行的な方法」であるのに対し、「画面と音楽との関係においてこれを逆の性格をもったものを掛け合わせる」ことを意味している（早坂 1951: 67）。

「対位法」は、黒澤映画において『野良犬』以前に『素晴らしき日曜日』（1947）や『酔いどれ天使』（1948）で使用されている。黒澤は対位法を使用する際、主に物語世界内の音楽として登場人物の耳に「直接」届いているような演出にこだわっており、その目的は、主人公の孤独な心情を、「リアリスティック」に描くためであった。一方、次々作の『野良犬』においては、リアリティの追求と心理描写に留まらず、この「対位法」という技法が、サスペンスの効果を高めるためにも用いられているのが特徴的である。そこには当時流行していた「スリラー映画[3]」やセミ・ドキュメンタリー映画との影響関係が演出に色濃く映し出されているのである。中でも日本にセミ・ドキュメンタリーというジャンルを定着させた『裸の町』（1948）からは、他の和製「スリラー映画」と同様に多大な影響を受けている。

これらの流行の背景で、労働運動の激化によりいわゆる「東宝争議」が起こっていたことは考慮に値する。東宝争議は1946年から４年にも及び、その間映画関係者の間で映画における芸術性と企業性の問題が争点になった。この問題は新聞雑誌でも取り上げられ、さかんに議論され、映画製作においても切実にそのバランスが求められたのである。

『裸の町』は「スリラー」的な娯楽性と「セミ・ドキュメンタリー」的なリアリズムを基調とした芸術性を兼ね備えた作品であるため、当時の日本映画産業にとって非常に適切な見本だったのではないだろうか。そして「対位法」もまた、黒澤にとって心理描写のリアリティを追求する手段として、この時期重要な演出技法だったのではないだろうか。本論文の目的は、戦後の日本映画界の歴史的背景から、和製「スリラー映画」が辿った歴史的経緯の一端を、当時の映画に関する言説や流行、作品とその音楽を通して明らかにすることである。特に『裸の町』の影響を受けた多くの作品の中で最も高く評価された[4]『野良犬』を取り上げる。『野良犬』は『裸の町』をどのように模倣し、「スリラー映画」としての「娯楽性」と「芸術性」のバランスを、音楽を通じて演出

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士課程後期課程

（2017年９月30日　受付
2017年10月31日　受理）

したのかについて、その実際を検討することから始めたい。それは戦後の日本にサスペンスという映画ジャンルが根付いていく過程で、音によるサスペンスの表現がどのように形成されたのかを知る手がかりとなる。

以下ではまず、サスペンス映画やセミ・ドキュメンタリー映画が日本でどのように受容されたのか、新聞や雑誌等の記事や批評を中心に再構成する。また、2つのジャンルの興隆の間に起こっていた東宝争議の「芸術性と企業性」に関する議論の推移を雑誌記事から検証する。

次に、『野良犬』における伴奏音楽と「対位法」による音楽が、「スリラー映画」の見せ場である「追跡シーン」でどのように使い分けられているかについて分析を試みたい。そして最後に上記の2つのジャンルや『裸の町』との影響関係、『野良犬』に内在する「芸術性と企業性」がどのように演出されているのかを整理する。

### 第1節　「スリラー映画」の到来

1946年の12月17日、アルフレッド・ヒッチコックの『疑惑の影』(1943) が日本で公開された。ヒッチコック・マガジンの編集長であった中原弓彦[5] は、1971年のキネマ旬報企画の対談で公開当時を振り返り、「『疑惑の影』は異常な迎えられ方をした作品」(中原、渡辺 1971: 98) と述べている。中原によると、ヒッチコックの作品は戦前には数本しか入ってこなかった上に娯楽映画とみなされていたが、戦時下日本人がアメリカ映画から離れていた間にハリウッドに渡り高い評価を得て、戦後日本でその噂が広まり、公開前にすでに「ヒッチコック伝説みたいなもの」(中原、渡辺 1971: 98) があったという。当時のその様子は、例えば以下の『映画評論』の1947年1月号に掲載された「スリラアについて」という飯島正による記事から読み取れる。

> いまアメリカでスリラア映画が大変はやっていること、スリラアをはやらせたのはアルフレッドヒッチコックであること、特にヒッチコックの「リベッカ」の成功がその流行の原因であること、などは、アメリカの通信記事を、新聞雑誌でよんでいるほどのひとならば、だれでも知っているにちがいない。

『疑惑の影』に続いて、その二ヶ月後の1947年2月11日には、順不同ではあるが戦後二作目となるヒッチコック映画『断崖』(1941) が公開され、その際にも同種の記事[6] が出ている。このような記事からは、中原の指摘にあるように、ヒッチコックの名と「スリラア」の流行が映画関係者の間で公開前から非常に注目されていたことがわかる[7]。この「スリラア映画」受容初期に議論されていたのは、公開された二作品の批評を中心としたヒッチコック作品について、またその他の監督によるサスペンス映画の紹介、そして「スリラア」とは何か、についてであった。

この時期「スリラア映画」を取り上げている記事では、その歴史や様式の紹介が中心で、新興のジャンルとして捉えられている傾向にあるが、すでにこのジャンルにつきまとう娯楽性についての言及も見られる。サスペンス映画における娯楽性の要因として主にあげられているのは次の二点である。

まず、サスペンス映画の物語が基本的に「世間で悪と名づけるものを第一条件として設定している」(飯島 1947: 15) 点である。例えば飯島は「スリラアがなぜ大衆的であるかをわざわざ証明する必要はあるまい。犯罪は、なまな材料として、すでにそういう性質をもっている」(飯島 1947: 14) と述べている。つまりサスペンス映画は「両刃の刃物」であり、「犯罪事件がそれ自身、興味を引く」だけに「これを芸術的な利器にするか、卑俗な興味をそそる危険な狂気にするかは、作者の重大な責任」(飯島 1947: 15) だというのである。言い換えると、飯島は「犯罪」という題材からもたらされる見世物的性質が、作品そのものを低俗なものに貶める危険性を孕んでいることを示唆している。同年、黒澤明も「スリラーに就て」(黒澤 2009: 310-311) という記事の中で、スリラーを小説のジャンルに例えて次のように述べている。

> スリラーもたまにはよいが、近頃みたいにあとからあとからスリラーと云うのでは少し助からない。スリラーという存在はその上等なものでも、ちょうど小説におけるジョルジュ・シメノンと云うところだろう。しかし本格的な小説をパンや肉に例えれば、シメノンのあの軽快なリアリズムも、せいぜいウイスキイやソーダ水位の存在価値しか持っていない。そして、それと同様な事が、本格的な映画劇に対するスリラー映画についても云えると思う。

黒澤はスリラーというジャンルを犯罪小説の大家に例えて、そのジャンルの芸術的価値の低さを指摘している。

次に、アメリカ映画特有の「扇情性」(飯島 1947: 14) があげられる。飯島は「従来アメリカ映画が、芸術的に非難されていた点は、いろいろな点をふくめての扇情性であった」が、それは「映画を芸術として見るよりも、娯楽であることを第一義とする」からであると指摘している[8]。黒澤もまた、アメリカ映画におけるスリラーとヒッチコックの位置付けを冷静に分析している。黒澤はヒッチコックの「コンティニュイティ絶対主義理論」[9] は能率的かつ低予算で映画を作ることを可能にしており、それが「アメリカ映画の商業主義と不思議な程ウマがあっている」と述べ、以下のように評価している。

> 全く、ヒチコック流のスリラー映画は、つくりやすく、しかも売りやすく出来ている。そして実際、実質以上に上手に売られている。直言させて貰えば、スリラー映画は、ほとんど人間の末梢神経にしかうったえて来ない。チャンバラ映画と本質的にはどれ程の差もないと思う。それにもかかわらず、相当な映画鑑賞家までが一流の作品のように提燈持ちをやらされている。不思議な魔術をヒチコックという人は心得ているというべきだ。

黒澤はこのジャンルとヒッチコック作品の商業主義的な部分を評価しているが、「実質以上」に見せる編集技法とそこから生まれる扇情性に対して問題視している[10]。

上記のような見解からは、「スリラア」におけるテーマと表現様式がこのジャンルに「娯楽性」あるいは「大衆性」という評価を与えてしまうということが読み取れる。

そもそも、この時期に日本映画で「犯罪」というテーマを取り

上げること自体とてもデリケートな問題であった。平野共余子によると、占領軍の検閲において「自殺、賭博、殺人、闇商売、売春、その他軽犯罪は、映画の題材として不適切とされ」ており、それらが「映画の粗筋に必要不可欠な場合は、そのような犯罪が割りに合わず、映画の終わりには正義が達成されるという設定にしなければならなかった」（平野 1998: 124）という[11]。そうした態度は作り手だけではなく、批評家たちにも求められた。映画雑誌の言論は映画同様に CCD（民間検閲部）や CIE（民間情報教育局）によってチェックされていたが、北村洋は、このような検閲はアメリカ批判に繋がるメッセージを排除するためだけではなく、民主主義の精神を普及させるための「指導」としても機能していたと指摘している（北村 2014: 165-166）。CIE の映画演劇課のハリー・スロットは1948年に双葉十三郎や飯島正などの著名な日本の映画批評家を集め、占領軍の検閲の倫理的・道徳的基準がアメリカの映画製作倫理規定にあることを説明した。その上でスロットは日本映画民主化促進のための彼らの役割を説き、協力を要請している。また、同時期に占領軍からだけではなく、ハリウッド側からの思惑も重なっていた。GHQ の外郭団体であるセントラル映画社は、表向きはアメリカ映画会社９社の映画の配給会社であったが、谷川建司によると、映画雑誌、とりわけアメリカ映画専門誌を自分たちの広報誌であるかのように利用していた（谷川 2002: 296-299）。セントラル映画社代表のチャールズ・メイヤーは1946年８月26日、『運命の饗宴』の試写会に多くの文化人を招待し、「鑑賞指導の組織化」を目的とした「アメリカ映画鑑賞指導委員会」を提言、そして発会に至った（北村 2014: 166）。さらに徹底した「鑑賞指導」を発展強化させるため、アメリカ映画鑑賞指導委員会の中心人物ら[12] は AMCA（アメリカ映画文化協会）を設立し、1947年７月８日にその発会式が有楽町の毎日ホールで厳粛に行われた。映画監督や批評家などの映画関係者だけでなく GHQ の幹部、皇族や政治家を含む約500人[13] が招かれており、映画における鑑賞教育がいかに重視されていたのかが伺える。

こうした状況下で、「映画の見方」において重要な導き手であった映画批評家たちは「スリラー」をいかに語るべきかについても模索していた。例えば AMCA の役員でもあった飯島正は、（前述の記事で示したように）犯罪を扱う映画が娯楽的なものへと陥る危険性について指摘する一方で、「アメリカ映画における人間性の探求」（飯島 1947: 15）のはじまりとして捉え、「今後スリラアが、悪の研究としてつくられる可能性」を示唆してまとめているのである。

以上で示したように、『疑惑の影』公開以後、特に1947年は日本で「スリラー映画」への関心が非常に高まっていた。その一方で、和製「スリラー映画」はなかなか評価されなかった。大映の「多羅尾伴内」シリーズや「金田一耕助」シリーズ等の活劇や探偵映画、ギャング映画などと呼ばれる映画がその種のジャンルとして捉えられてはいるが、批評家たちにはほとんど見向きもされなかった。それは、「スリラー」というジャンルの大衆性ゆえに評価が難しかったこと、「犯罪」の描写の検閲の厳しさ、作家性の強い監督たちがこのジャンルに積極的に手を出さなかったことに起因しているだろう。そうした中で、すでに新進気鋭の監督として注目されていた黒澤明は、銀行強盗が逃亡の末に人間性を取り戻していく『銀嶺の果て』（1947）の脚本やヤクザと医者の交流を描いた『酔いどれ天使』（1948）を手がけ、犯罪者の人間性の回復を中心に据えた映画を意欲的に取り組んでいた。1949年に黒澤は刑事の犯罪捜査を中心に展開する『野良犬』を手がけるが、その背景には、「スリラー映画」の影響だけではなく、東宝争議とセミ・ドキュメンタリーの流行がある。両者は日本の映画産業に、映画における芸術性と娯楽性に関する議論を巻き起こす。一方は問題提起として、もう一方はその解決策の一つとして。次節では、「東宝争議」として知られる一連の流れの中で、キネマ旬報の特集に見られるように、より一層表面化した映画における「芸術性と企業性」（後述）の問題について、主に作り手たちがどのように捉えていたかについて検証したい。

### 第２節　東宝争議にみる映画における「芸術性と企業性」

東宝争議は労働組合の結成に端を発している。占領軍が労働運動を奨励したため、当時 CIE の映画演劇課長であったデヴィッド・コンデは映画界に労働組合を作るよう促した。その要請にいち早く応え、最初に労働組合を結成したのは松竹大船撮影所である。1945年の11月９日に結成大会を開き、昇給や天下り人事への反対などの要求を突きつけると、会社側はそれを受け入れた。これがきっかけとなり、他の撮影所でも次々と労働組合が結成され、1946年１月13日に映画産業の組合である全日本映画従業員組合同盟が設立され、各撮影所の上部組織として運営された（平野 1998: 329-330）。

後に東宝争議へと発展する東宝では1945年12月５日に東宝撮影所従業員組合の結成大会が行われ、映画業界における戦争責任への質問がなされるなど、他の撮影所とは異なる展開を見せた。それは東宝が「映画界の中では際立った政府への戦争協力」（平野 1998: 327）をしていたことも大きく影響していただろう。戦意高揚映画に携わった作り手たちはそれぞれ自責の念を抱えていたが、占領軍が裁判にかけたのは会社の重役たちだけであった。占領軍の意向としては「会社によって製作された戦争協力作品の責任はその社長や重役たちにあるので、彼らに雇われて仕事をしたにすぎない作家たちには責任はない」（佐藤 2006: 192）というものであり、それはつまり占領軍が「一握りの少数の経営者以外には脚本家や監督でさえも責任を問えるような主体性のある仕事をしてきたとは認め難い」（佐藤 2006: 194）と判断したことを意味する。このような戦争責任問題を背景に、東宝における労働運動は大規模なストライキ、占領軍の介入、赤狩りへと発展していった。

ここでその顛末の詳細は省略するが、作り手たちの主体性についての議論は、戦争責任の問題としてだけでなく、戦後の映画産業において重要な課題となっていく。これについては、まず佐藤忠男が指摘する、東宝の労働組合の要求の特異な点に注目したい。1946年２月、東宝では撮影所だけではなく各部署を統合した東宝従業員組合が結成され、その際に会社に要求事項を提出している。佐藤によると、その他の労働組合は基本的に昇給などの労働条件の改善を求めたが、東宝はさらに組合員の「経営、企画の参加」を要求したのである（佐藤 2006: 194-195）。この交渉は３月に決裂し、約４年間にも及ぶ一連の東宝争議が始まる。

東宝争議のきっかけともなった作り手たちの「主体性」の要求は、映画産業に作品の「芸術性」と「企業性」の間に横たわっている課題を突きつけることとなった。それに対して、1947年以降映画批評も反応を示し始める。映画批評家の津村秀夫は、1946年度の日本映画産業に対して「卑俗な粗悪品を多数作らねばならぬ」ような、「現在の企業システムと会社の経済的運営の表裏を究めてほしい」（津村 1947: 22）と述べ、このままでは日本映画が「外国映画を鑑賞する能力のないほどの卑俗な民衆のみを狙ふやうな見世物映画」（津村 1947: 22-23）へと陥るのではないかと危惧している。1946年は日本映画産業の建て直しの時期であったため制作能率が低下し、拙速映画を量産した年でもあった。そうした事態にさらにストライキが重なり、その隙間にアメリカ映画は入り込んでいったため、津村は日本における映画の主流がアメリカ映画に奪われる可能性に警鐘をならしたのである。津村のような批評家たちの態度に対して、映画監督の丸根賛太郎は日本映画の不振の原因を「機械的な不備・欠陥」（丸根 1947: 29）だけではなく、資本家、作者、観客の三者のバランスの問題であると述べている。つまり、批評家の中には監督、脚本家らのレベルの低さを責める者もいるが、その制作者たちは資本家たちが作りたい物を作らせてくれないと言い、資本家たちは芸術性の高いものは観客がついてこないという（丸根 1947: 29）。丸根は「映画の観客ほど、知識・教養の程度が上から下まで錯綜してゐるものはあるまいと思うが、それを低いレベルから順に整理してゆけば低い人ほど多く高い人ほど少な」いのが現状で、「映画は、芸術であるかも知れないが、それよりも先づ、商品だから」、「商品価値の少い一本の傑作を生み出すためには、商品価値満点の十本の凡作が用意されねばならぬ」と述べ、しかしそれでも制作者たちは「常に向上の志を燃やすべき」で、批評家たちが大衆を啓蒙・指導の役割を担うことで、三者のバランスに基づいた日本映画全体の質の向上を呼びかけている（丸根 1947: 29）。

その一方で、1947年３月、第二次争議の末に内部分裂が起こり、東宝の組合から脱退した450名は新東宝撮影所を発足した。第二次争議後、東宝では経営協議会制で組合員が参加する企画審議会が開かれ、組合と会社の協議によって映画が企画されるようになった。この方法をとることによって、1947年度の東宝の新作はすべて質の高いものとなった（佐藤 2006: 200）。実際、1947年度のキネマ旬報のベスト・テンに東宝の作品は『戦争と平和』、『女優』、『素晴らしき日曜日』など６作品も選ばれており、批評家たちから高い評価を得ている（平野 1998:338）。しかし先の450名の脱退が原因で、良作にかかる制作費や日数をカバーする拙速映画の職人や新人映画監督たちが激減したため、大幅に製作本数を減らす結果となった[14]。同年12月に社長が交代し、経営陣が一新され、労働協約の改定の申し入れとともに組合の経営参加を全面的に拒否した。東宝は共産主義者の介入との攻防の末、1948年４月に従業員1200名の解雇を発表したため、組合は直ちにストライキを開始し、第三次争議が始まる（佐藤 2006: 202-203）。

第二次争議は娯楽性への偏りへの反発が一因となり、第三次争議では芸術性の追求への偏りが発端となった。その両極端な選択の失敗を受けて、両者のバランスは日本映画産業にとってより一層重要な課題となる。1948年の６月に発売されたキネマ旬報では、「芸術性と企業性」の特集が組まれており、批評家たちの他に、後に「来なかったのは軍艦だけ」というプラカードを持って撮影所に立てこもることになる亀井文夫や当時すでに高い評価を得ていた松竹の小津安二郎ら映画監督、東宝の重役らがそれぞれの立場から見解を述べている。この特集において、亀井が芸術家や技術者の育成と作品の制作にお金と時間をかけるよう訴え、企業のあり方に対して名指しで憤慨している（亀井 1948: 18-19）のを除けば、概ね企業性を担保した上で芸術性を追求すべきという意見で一致している[15]。

では、この特集で議論されている映画における「芸術性」と「企業性」とは何を指しているのか。「企業」側として参加しているのは第二次争議後に社長を退任することになった大沢善夫と大量解雇を通告した撮影所所長北岡壽逸である。彼らがこのテーマで問題にしているのは、共産党員の話題を除くと、入場税の増加、制作費の限界と題材の選択についてである。特に北岡は、題材の選択が制作費や興行成績に影響すると考えており、「平家物語」や「太平記」のような古典物を芸術性が高いが制作費のかかる「高級映画」とし、大衆の求める「エロ」「グロ」「スリル」等を織り込んだ娯楽的要素の強い映画を営利優先の「俗悪映画」として例示している（北岡 1948: 16-17）。その「芸術」作品の作り手側である小津安二郎や亀井文夫らは、制作時間とそれに伴う制作費、それに対する作家の主体性とのバランスについて言及している。この「作家の主体性」については、企業側の意見から抜け落ちている問題点である。特に、北岡は営利目的に走る企業を止めるのは作家ではなく批評家の役目－「企業者が、もっぱら営利のために、俗受けのするもののみを作るならば、社会－それは批評家の手を通じてなされる－は鼓を鳴らして企業者の良心に訴えるべき」（北岡 1948: 17）－と捉え、「結局において映画の品質を決定するものは観客たる大衆の趣味であるけれども批評家と、企業家の良心とは観客の趣味を指導して、俗悪なものを避け、高級なものに向わしめる」ことで、「社会の進歩」（北岡 1948: 17）がもたらされると主張しており、そこには個々の「作家性」に対する配慮あるいは理解が欠如している。一方、北岡の言うところの「社会」の指導的役割である批評家代表として、登川直樹[16]がこの特集に参加しているが、登川は「芸術経済の合理化」を促すべく、「独立プロの可能性」と表現力と「制作能率の向上」（登川 1948: 14-15）を提案している。登川は後者の代表的な例としてヒッチコックを挙げ、その表現力と作業能率の高さを兼ね備えている点に注目している。これは当時のスリラー・ブームと、後に亀井が独立プロを立ち上げることも考慮すると妥当な見解で、登川は「作家性」を争点と捉え、「芸術性」と「企業性」の問題の具体的な打開策を提示しようとした。

黒澤によると、1947年12月から『酔いどれ天使』を制作するにあたり、「経費や撮影日数を倹約」し、「少ない経費で質と量を確保」（黒澤 2009: 228）すべく奮闘した結果、「制作作業も急速に上向線をたどりはじめたところ」（黒澤 2009: 356-357）に経営陣から大量解雇の通知があったという。この特集の一ヶ月後に、黒澤は東宝争議についての記事を書く。そこで、黒澤は経営陣への怒りとともに、映画企業は営利事業であると同時に「大きな公共性」と「大きな文化的建設力」をもっており、「映画企業のキ

イは、その企業性と芸術性の調和に求められるべきだと信じている」（黒澤 2009: 356）と主張した。

この特集の中では誰も映画における「芸術性」とは何かを明確にしていないが、全体の議論の方向性からは東宝争議の出発点でもある「作家の主体性」に争点があることが読み取れる。また、1948年の東宝争議の只中に、山本嘉次郎を中心とした黒澤を含む５人の監督らが組合を抜け同人組織「映画芸術協会」を立ち上げ、「もっと作りたいものを自由に作り得る道」（山本、木本 2009: 361）を求めたのも同様のことだと考えられる。

『キネマ旬報』による映画における「芸術性と企業性」という問題提起はこの企画にとどまるものでも、東宝だけの問題でもなかった。映画に携わる人々－企業、作り手、批評家、観客－はそれぞれの立場の役割や課題を問われる機会となり、世論調査が行われ[17]、新聞報道も過熱し、雑誌等で批評家たちは持論を展開した。この映画における娯楽と芸術のバランスが求められた時代を背景に、セミ・ドキュメンタリー映画が日本にやってくるのである。

### 第３節　セミ・ドキュメンタリー映画の到来

日本で一般公開された最初のセミ・ドキュメンタリー映画は、1947年９月２日封切りのエリア・カザンによる『影なき殺人』（1947）である。「セミ・ドキュメンタリー」とは、第二次世界大戦後、ヨーロッパ各国、特にイタリアのネオレアリズモを筆頭にリアリズムを基調とした劇映画に影響されアメリカで生まれた映画のジャンルである[18]。日本では占領期の検閲等の影響もあり、ネオレアリズモの作品よりもセミ・ドキュメンタリーの作品が先に上映され[19]、大きな反響を呼んだ。

当初「セミ・ドキュメンタリー」という言葉は使われておらず、例えば1947年８月27日読売新聞での公開前の映画評では「映画の限界をまた一歩拡げようとする半記録映画の初登場」と紹介され、1948年１月20日の同じく読売新聞の広告では「証拠なき殺人事件！話題の探偵映画！」というキャッチコピーが添えられている。『影なき殺人』の公開は、アメリカ映画におけるロケーション撮影への注目を集めるきっかけの一つであった[20]。1948年のキネマ旬報２月上旬号の「ロケーション重視の傾向について」という記事の中で、北川冬彦はロケーション撮影を取り入れた日本映画とアメリカの映画の傾向を比較している。北川によると、戦前の日本のリアリズム映画や戦争映画の中で、「劇映画の中に記録映画的手法を導入することが、一時流行したことがある」（北川 1948: ７）が、そういう映画はロケーション撮影と劇がうまく結びついていなければ成功し難く、戦後もその傾向はあるが、いくつかの例外を除けば、「その殆どのロケーションは装飾としてしか使われていない」と指摘している。その一方で北川は、「アメリカの最近のロケーション重視は、日本映画の場合とは違っていることは、「影なき殺人」ででも、また「失われた週末」ででも、ヒッチコク作品ででも覗われるように、どうやら真実追求への手段としてなされているもののように私には思える」（北川 1948: 10）と述べている。

北川のように、批評家たちは基本的にセミ・ドキュメンタリーの定義を劇映画に記録映画的手法を取り入れたものと理解している。「記録映画的手法」とは、このジャンルの創始者であるルイス・ド・ロシュモントが実際の事件を元に、その現場でのロケーション撮影で、その現場でのエキストラ（主としてプロの役者ではない一般人）を起用して撮影することを原則として製作していたため、記録映画が現実の「記録」であるのに対してセミ・ドキュメンタリーが現実の「再現」であったことを指している。しかし、多くの場合、「セミ・ドキュメンタリイの最も大きな特徴は、撮影所のセットを使用しないで、ロケーションで撮影すること」（上野 1949: 9）と考えられており、日本ではロケーション撮影を多用している劇映画をセミ・ドキュメンタリー映画の一種と捉える傾向にあった。例えば、今村太平は「セミ・ドキュメンタリイの本質は劇映画」で、その手法もまたフィクションの手法であり、「これまでの劇映画がもちいたロケーションの方法と本質的にかわりがなく、劇映画における記録的要素の量的発展にすぎない」（今村 1949: 13）と述べている[21]。このような記事からは、日本の映画批評家たちがこのジャンルで実際の事件が扱われていることや素人エキストラの出演などではなく、劇映画におけるロケーション撮影に注目していたことがわかる。また、それは戦後のアメリカ映画に見られる「リアリティの希望」（双葉 1949: ４）からくるものだと考えられていた。今村もまた「セミ・ドキュメンタリイは、くづれつつあるフィクションを事実の記録でおおい、それにリアリスティックな外観をあたえることから映画の夢と現実とのいちぢるしい開きをうづめようとするこころみ」（今村 1949: 13）と捉えている。そうした見解の背景には、戦後のアメリカが戦前と同じように大衆映画を作り続ける一方で、イタリアのネオ・レアリズモやイギリスのドキュメンタリー映画などのリアリズムを基調とした映画が台頭してきたため、国内外から厳しく批判を受けるようになるという事態があった。そのような状況を上野一郎が次のように説明している。

> イギリス映画やイタリア映画の秀作がアメリカ本国でも上映されるに及んで、その優位性を認める聲は、アメリカの批評家の間にもたいへん強くなっている。アメリカ映画はあまりにも「現実」からかけ離れすぎている、そのことについて反省しないかぎり、アメリカ映画はイギリス映画やイタリア映画の秀作に匹敵する作品を生み得ないであろう、というような言葉すら発見される有様である。こういう内外の事情がセミ・ドキュメンタリイ映画を生み、それを成長させる原因となったであろうということは十分に考えられる（上野 1949: ９）。

また、ルイジ・ザンパによる『平和に生きる』のアメリカでのプレミアの様子について妹尾篤志は「ニューヨークの批評家たちが、申し合わせたようにこの映画から指摘した点は涙と笑いとの中間の道を極めて巧妙に踏み歩く要領のうまさ、言いかえれば「オープン・シティ」や「靴磨き」のぼくとつ一点張りの生真面目さから軽快にも飛躍していい意味での「一商売人的な」小味な芸達者な所を身につけた」（妹尾 1948: 23）ことだったと指摘している。それは東宝争議を背景とした議論と同様に、時を同じくしてアメリカにおいても、「企業性」と「芸術性」のバランスが重要課題であったということ、そして日本ではそのようなアメリカの状況

を敏感に感じ取っていたということを示唆している。

その後、創始者ロシュモントの原則であった、実話に基づいて再現するという要素は形骸化し、流行りの「スリラー映画」にロケーション撮影を取り入れたものがセミ・ドキュメンタリーとして作られるようになる。その代表的な作品の一つであり、日本にこのジャンルを犯罪映画の中に定着させた作品は、ジュールス・ダッシン監督による『裸の町』である。次節では日本で『裸の町』がどのように受容されたのか検証したい。

### 第４節　『裸の町』の日本受容

『裸の町』(1948) は、ジュールス・ダッシンが監督、マーク・ヘリンジャーがプロデューサーを務めた。ヘリンジャーはニューヨークのデイリー・ニューズ紙でブロードウェイ担当の記者として活躍し、その後フリーになってミラー紙で記事を書いていたが、事故をきっかけに映画界に入り、MGM やワーナーで脚本を書いていた。1946年に彼はワーナーから離れて独立プロを設立、プロデューサーとして4作品を手掛け、『裸の町』は彼の遺作となった (上野 1951: 11-15)。４作中３作品が犯罪物であり、中でも『裸の町』は、彼の記者としてのニューヨークでの経験や知名度が生かされた作品である。まず、映画の冒頭にタイトル、出演者やスタッフのクレジットが一切なく、マンハッタン上空から街を写した映像で始まる。そして、ヘリンジャー自身のナレーションによるタイトル、製作者である自身の紹介に続き、キャスト、スタッフの紹介をし「これはそこに住む多くの人々および街そのものの物語」であること、オールロケーション撮影であることを説明すると、物語が開始する。

あらすじは、マンションの一室で女性が殺された事件を追う刑事たちの捜査の推移を描いた単純なものだが、リアリティ追求のための演出が特徴的であった。まず、ナレーションが映画全編にわたって、特に捜査の過程や移動、時間の経過などに付されており、その影響で登場人物の多くは後景化してしまい客観性が強調されている点である。ナレーション自体はロシュモントの作品でも使われていたが、ジャーナリストとして知名度の高いヘリンジャーが名乗ることで、より客観性を高めている。それから、ロケーション撮影で捉えたニューヨークの風景や人々の生活が、物語と有機的に結びついている点である。上野一郎が「「裸の町」の犯罪捜査は、大都会ニュウヨークを描き出すための手段にすぎなかったと考えられる」(上野 1951: 12) と指摘しているように、物語の中心は事件の捜査ではなく、事件すらニューヨークの一風景であるかのように描いている。

このような特徴は、日本で絶賛され、1948年12月末に正月映画の一つとして公開されると、翌年から数年、セミ・ドキュメンタリーと『裸の町』という名称は、映画雑誌で繰り返し取り上げられるようになる。公開前の12月10日読売新聞の「日本にもセミ・ドキュメンタリー映画時代」という記事では、すでに「大ニューヨークを描く本格的作品「裸の町」が新春登場するにおよび、わが国も来年はセミ・ドキュメンタリー映画時代になる傾向が濃い」と予測されている。なぜならこのスタイルは、ロケーション撮影により写実感を与え、「ともすれば陥りがちな物語の架空性から抜けようとする新しい映画のジャンルをきり拓くもの」であり、材料不足や貧弱なセットの解消が期待されたからであった。そのため、独立プロえくらん社では製作日数や経費の節減を目的に来年度の全作品のセミ・ドキュメンタリー化を提唱していることなどが伝えられている。また、東京新聞の批評（札幌松竹座 Note. ２から抜粋）には「探てい映画」にありがちな「推理遊戯の面白さよりも、つくり話にならぬように観せる本格的なねらいの成功を買うべき」と評価されている。

上記の言説にみられるように、ロケーション撮影は物語にリアリティを与えるものとして期待され、以下のように高く評価された。

> この映画の尽きせぬ興味は、今更言うまでもなく、次々と驚ろくほど豊富に展開されるニューヨークの生態の断面である。それは朝夕のラッシュアワーや、コーヒー・スタンドや事件がのつて、それを満員の電車の中で貪り読む人々の姿に見るような日常性のリアリティでもあれば、容疑者や警官の一人一人について見る生活相のリアリティでもあり、犯人を求めて、イースト・サイド、ウェスト・サイドを飛び回った挙句に、壮大なウィリアム・バーグ橋上の一大捕物絵巻となる風物上のリアリティでもある（清水 1949: 20）

この「壮大なウィリアム・バーグ橋上の一大捕物絵巻となる風物上のリアリティ」(清水 1949: 20) とは、『裸の町』のロケーション撮影の中で最も賞賛され、日本の犯罪映画で繰り返し模倣されたシーンである。これは８分以上にも及ぶ犯人追跡のシーンで、「戦後アメリカ映画のいわゆるスリラアは相当に数多く上映されているが、アルフレッド・ヒッチコックの「疑惑の影」や「断崖」をふくめても「裸の町」の最後の追跡ほどスリルとサスペンスに満ちた映画的な場面は見当たらないほどである」(清水 1949: ９) などと高評価を得た。このような追跡シーンは、従来見せ物性が強くなる傾向にあるが、「実景主義の効果」が「絶大な威力を発揮している」(岡 1949: 18) と賞賛された。なぜなら、「追いつめられて橋桁を登ってゆく犯人のクロオズ・ショットの後景に、テニスコオトで無心に球を打ち合っている人々が別世界のように描写されて、なんともいえぬ感動的なものを醸成している」(岡 1949: 18) からである。人々の日常的な風景の中に非日常的な存在である犯人が一つのショットの中に捉えられているという強烈な対比は、大衆受け用とみなされがちな追跡シーンの評価を一変させた。このような対比のシーンは映画の中で随所にさりげなく演出されており、クライマックスでその効果を最大限に発揮されるよう構成されている。ロケーション撮影とその中で示される「対比」の演出によって、日常と非日常が常に隣り合わせであるという都会のリアリティを追求したことで、『裸の町』延いては「セミ・ドキュメンタリー」は「スリラー映画」や「探てい映画」より上質な存在として受け入れられたのである。

その結果、このラストの追跡と対比のショットは日本映画で模倣されるようになり、「スリラアと称するもののラストには必ず「裸の町」式の追かけがくっつかなければならないという固定観念」(双葉 1951: 27) を感じさせるほど、多くの『裸の町』風のサスペンス映画の中で見せ場のクリシェとなった[22]。公開から１

年後の『映画評論』では「あれが出てから日本映画が影響をうけてセミ・ドキュメンタリーをうのみにした亜流のようなものが大分でてきた」（今村、清水、登川 1949: 28）と指摘されているように、多くの場合、「スリラー的な興味を追求」（山内 1949: 37）した「亜流」とみなされていた。こうした状況下で、1949年10月17日に、「わが国におけるこのジャンルの決定版」（双葉 1949: 53）とも言われた黒澤明の映画『野良犬』が公開された。『野良犬』はロケーション撮影による写実性を視覚的にだけではなく、聴覚的にも追求しており、中でもそのこだわりは『裸の町』風の映画の要とも言える「対比」の演出の中に現れている。それは黒澤が当時早坂文雄と取り組んでいた映像と音による「対位法」という手法として知られており、『野良犬』の中では積極的にサスペンス効果を高めるために用いられている。次節では、黒澤と早坂による対位法について、これまでの先行研究を通して再検討したい。

### 第５節　映像と音による『対位法』

「対位法」という概念が日本映画史上で注目を集めるようになったのは、1928年にエイゼンシュテイン、プドフキンらによる「発声映画に関する宣言」の中で用いられた事に端を発しており、同年28年に雑誌『新潮』で飯島正によって翻訳された（長門 2014: 47-48）。対位法は「映像と音楽の関係において、主として（中略）互いに反撥してそぐわない状態にあることを指して用いられてきた」（長木 2011: 355）が、元々の音楽理論上の意味やエイゼンシュテインらの理論を加味して、長門洋平は対位法概念を以下の２つのレベルに分類している。

① イン以外の音を有機的に映像に結びつける方法[23]
② 映像と音との対照性（長門 2014: 49）

長門によると、トーキー初期の1930年までには①も②もすでに試みられており②に関しては「音の対位法」（長門 2014: 96）と評されていたようである。このような戦前に試みられていた対位法と戦後の対位法との連続性を、現段階で明確に証明することは出来ない。黒澤は早坂との「対位法」を語る際には、日本で1934年に公開されたソ連映画『狙撃兵』の殺し場のシーンからの影響をしばしば語っているが[24]、その他からの影響関係が不明だからである。とはいえ、黒澤と早坂による「対位法」は基本的に①と②を合わせたものであり、同じ用法が継承されている。

黒澤が早坂と最初に組んだ作品は『酔いどれ天使』（1948）である。「対位法」の使用例としてしばしば例示されるのが、主人公のやくざの青年が絶望的な心情を抱えて闇市を歩いていると、近くのスピーカーから「郭公ワルツ」が聞こえてくるというシーンである。黒澤は心情と同調するような説明的な伴奏音楽ではなく、物語世界内で流れている音楽を聴くことによって揺れ動く登場人物の心情を表現した。黒澤が対位法を用いる際にこだわっていたのは、登場人物にその音楽が聞こえていることであった。例えば黒澤はその意図を聞かれて「一番強烈に感じるからね。ただいろいろ難しいことがあるんだよ。あれは、現実に聞こえてくる音はないと、ああいう効果はでないんだよね。」（西村 1998: 85）と答えている。つまり、音による心理描写のリアリティを追求したのである。また、黒澤は対位法について以下のように説明している。

> 映画の絵と音の関係は、音楽でいう、対位法的な関係をもっていなくてはならないのではないか。悲しい場面になると、悲しい音楽が流れてくるのがよいとは限らない。（中略）映画と音楽とが、同じものを追ってゆくと、ペラペラな厚みのないものになる。今、女が泣いているとする。しかし同じ泣くにも、いろいろあり、そこに音楽が平凡に入ってくれば、その悲しさは、音楽の表現するだけのものになってしまう。見る者が、考えてくれずに音楽の表現の儘になってしまうのでは困る。（黒澤 1950: 19-21）

一方、早坂は次のように述べている。

> 映画音楽のあり方として興味あるのは、画面と音楽との関係においてこれを逆の性格をもったものを掛け合わせるということです。つまり画面で表現しているムードや性質にそっくり同質の音楽をそこに速ねる並行的な方法ではなく、逆な性質の音楽を重ねることによって画面上で表現されていないもう一つ奥のなにものかがそこに象徴的に表現されてくるものであるという対位法的な手法。（早坂 1951: 67）

両者の見解は似ているようだが、早坂は黒澤のように、対位法の使用に対して必ずしも心理描写を意図しておらず、早坂の理想は異化効果的な意味合いに近い。対位法について、長木は異化効果とみなしているが、長門は早坂のいう「並行的な方法」による「感情を増幅させる」効果と同質のもので、異化とは言い難い点を指摘している[25]。

ミシェル・シオンもまた、「対位法」を「場面の情動的な雰囲気」のための音楽と位置付けている。シオンはその種の映画の音楽を３つに区分した。一つ目は登場人物の感情に同調し、増幅させる音楽で、「感情移入的音楽」と名付けている（シオン 2001: 169-170）。早坂のいう「並行法的な方法」もここに分類されるだろう。二つ目は「極めて緊張した感情的状況」に対して、「これ見よがしの無関心さを示し、大胆不敵に、かつ機械的に、流れていく」音楽で、「非感情移入的音楽」と名付けた。つまり、登場人物が生命の危機に瀕していようが、恋人との別れに直面していようが、その心理的状況に寄り添うことなく「この一個のドラマを世界の無関心の中」にさらすかのように機械的に流れる音楽を指す（シオン 2001: 170-171）。三つ目は、「伴走するシチュエーションに対する音楽の無関心さが、むしろ感情表現を超えてしまう場合、そして、音楽が補足的な概念や観念を表彰するのに用いられている場合、要するに、読み取るべきものとしてある場合、解釈すべきものとしてある場合」の音楽を「教育的対位法」と名付けており（シオン 2001: 171）、これは異化効果的な音楽と捉えることができるだろう。

黒澤の「対位法」は、おそらく２つ目の「非感情移入的音楽」に属するものである。『酔いどれ天使』や『野良犬』では物語世界内のスピーカーを通して、状況に対して文字通り「機械的に」再生されたかのような既成曲を登場人物が聞いている、という設

定が多い。シオンの「非感情移入的音楽」は物語世界内の音楽に限ったものではなく、ましてや登場人物に聞こえているかどうかは問題ではない。シオンが例示している小津安二郎映画におけるBGM的な、どこにでもあり誰のものでもないかのような音楽に近いものも含み、登場人物の心情に寄り添っていない、あるいはそぐわないと感じさせる音楽を指す。黒澤の「対位法」の場合、街中で流れる「非感情移入的音楽」が登場人物に聞こえる状況を作ることで、その身体的なリアリティを通してより一層現実の無情さや孤独をその人物が感じたと、観客が感じ取ることが重要なのである。

これらの「対位法」の先行研究では、対位法の使用例を取り上げて分析が行われているが、『野良犬』の音楽についてほとんど触れていない。次節では『裸の町』の影響下で作られた次々作『野良犬』が、企業性を追求した「スリラー映画」としての側面と芸術性を追求した「セミ・ドキュメンタリー映画」としての側面が、音楽において、特にこのジャンルの見せ場となっていた追跡のシーンにおいて、いかにバランスよく保たれていたかについて検証したい。

### 第6節　『野良犬』の音楽にみる「芸術性」と「企業性」

『野良犬』のあらすじを簡単にまとめると次のようなものである。新人刑事村上（三船敏郎）は帰宅途中のバスの中でピストルをすられ、その犯人遊佐（木村功）に逃げられてしまう。遊佐は盗んだピストルで犯罪を繰り返し、村上は自責の念にかられるが、老刑事佐藤（志村喬）に助けられながら犯人を追う。

『野良犬』はロケーション撮影の多用、（冒頭のみだが）ナレーションの使用、犯人を追う刑事の物語など、『裸の町』と類似する点が多く、公開直後から「作品全体からにじみ出る人生観や社会観は陰影に乏しく安易に過ぎ、また最後の静と動との印象的な闘争場面でさえ米画「裸の町」の同じような扱いにはまだまだ及ばない[26]」などと比較されていた。

双葉十三郎が「悪人追求型の幼きを狙った娯楽映画」（双葉 1950: 54）と称しているように、「追跡」あるいは「追いかけ」シーンは娯楽的な要素として認識される傾向にある[27]。しかし「スリラー映画」がしばしば「追い掛け物」などと称されるように、追跡シーンはこの種のジャンルの重要な見せ場である。『野良犬』もまた全編にわたって犯人を追跡していく構成となっており、容疑者を直接追跡するシーンが三回ある。そのうち最初の二回は早坂文雄によるいわゆる伴奏音楽が使用されている。それは早坂のいうところの「並行法」的な音楽で、追跡の動的な緊張感を高める効果をもたらしている。扇情性を煽ることは、第2節で示したように、娯楽性を煽ることに繋がる。しかしここはあえて黒澤がそれを狙ったと考えられる。なぜなら、武満によると早坂の作曲した曲は「『野良犬』では、大半が使われなかった」（西村 2005: 558）からである。どのシーンで早坂の曲が使われる予定だったのか調査を試みたのだが、確実なのは、およそ10分にも及ぶ闇市を歩き回るシーンに「歩きに歩く」[28] という曲があったことである。実際の映画でこのシーンは当時の風景を音においても再現するために、流行歌のコラージュを闇市のスピーカーから流している。そのような経緯を考慮すると、２つの追跡シーンの扇情性は伴奏音楽によって意図的に補強されたと考えられる。

この２つの追跡シーンを検証したい。まず、一回目の追跡シーンは、ピストルをすられたことに気づき、バスから降りた後始まる。ここには早坂が作曲した「ピストルすられる」という曲がつけられている。村上と遊佐は土埃の舞う道路をまっすぐ駆け抜ける。追う村上を後景にして、逃げる遊佐を真正面から捉えるショットがある。この迫力のあるショットによって遊佐が不気味に笑っていることがわかる。徹夜明けで疲れている村上は、道のくぼみに足を取られて転び、遊佐を見失ってしまうところでこのシーンは終わる。村上の転倒には、ディズニー・アニメやハリウッド映画の常套手段であるミッキー・マウシングのように、転ぶ様子に合わせた音楽がつけられている。実際このシーンの楽譜には「走る」「転ぶ」などの映像のタイミングが記入されており、早坂がこのシーンの動きを意識して作曲したことが伺える。興味深いのは、バスの降車後から現実音が消されていることである。クローズアップになっても走る靴音や息遣いは聞こえない。二回目はスリの銀から話を聞き出すために夜になるまで追い回すというシーンである。ここには早坂の「銀を追っかけると」という曲がつけられている。この曲は３パターンほどのモチーフしか確認できず、それを何度も繰り返すことで、また現実音も織り交ぜながらバスに乗っても電車に乗っても延々とつきまとう村上とそれにうんざりする銀の様子がコミカルに描写されている。

それに対して、三回目の追跡シーン、再び村上が遊佐を追うシーンだが、伴奏音楽を使用していない。厳密に言うと、犯人が逃げ出した直後に音楽が盛り上がり、その後に続く追跡では伴奏音楽がなく、一回目の追跡シーンとは反対に現実音だけで構成されているのである。この三回目の追跡シーンが、『裸の町』以後クリシェとなった「「裸の町」式の追かけ」（双葉 1951: 27）に当たる。まず、犯人が早朝の電車で逃亡することを知った村上刑事は駅で犯人遊佐を見つけ出し、それに気づいた遊佐が逃げ出し、二人の「追いかけ」シーンが始まる。二人が早朝の小道を駆け抜ける中で鶏の鳴き声が聞こえ、『裸の町』で犯人が何も知らない通行人の横を駆け抜けていくのと同様に日常と非日常の対比が音によってなされている。近くの林に追い詰めると、遊佐はピストルを構え、村上を狙う。二人の息づかいが響く緊迫した場面で突然近くの民家からクーラウのソナチネを弾くピアノの音が聞こえる。それを聞いている遊佐の顔がクローズアップで写され、明らかに動揺していることがわかる。そして思わず村上に向けて発泡してしまう。この林のシーンはまさに、橋の上に逃げる犯人とはるか下でテニスに興じる人々を同一のショット内に捉えた強烈な対比を模倣したショットである。黒澤は映像だけではなく音によってもその対比を模倣した。しかし、黒澤が行った模倣は、日常と非日常を同一のショットに捉えることだけではなく、逃亡中の殺人犯がテニスコートの人々を目にした時の心理状態を模倣したのである。犯人は、その後さらに橋の上へと登り、その結果命を落とす。『野良犬』では、ピアノの音を聞いて動揺した犯人が発泡し、その後村上との格闘の末花畑で逮捕される。その時子供達が歌う童謡《蝶々》が聞こえてくると、遊佐は慟哭する。

『酔いどれ天使』の「郭公ワルツ」のシーンでは、画面上では主人公にスピーカーから流れる音が聞こえている様子を示すだけ

だったのに対して、『野良犬』の三回目の追跡シーンでは犯人が音によって明らかに動揺する様子が示されている。このシーンの対位法は、緊張感を高めるサスペンス効果として、そして犯人が人間性を取り戻す契機として作用している。

また、このシーン以外の、特に緊迫する３つのシーン（村上が闇市で女に詰め寄るシーン、ピストルの取引現場、佐藤が撃たれるシーン）の対位法は、どれも物語世界内のスピーカーから「機械的に」流れるすでに録音された既成曲であるため、登場人物の状況に関わらず一方的に流れ続ける。それに対し、この３回目の追跡シーンのピアノの音は、近くの住人が演奏している音である。音源である住人は銃声が聞こえると演奏を中断し、窓から外を確認する。再び弾き始めるが、二発目、三発目と銃声が続いたため演奏をやめてしまう。つまり、村上らの状況に対して音源もまた反応しつつ対位法的演出を成立させているのである。これはシオンの「非感情移入的音楽」からも外れる演出で、物語上の主要登場人物と対位法的演出の音源である登場人物が聞く／聞かれることで相互に影響しあい、互いの身体を通したリアリティをもたらすサスペンスの表現となっている。

この映画で早坂は毎日映画コンクール音楽賞の４度目の受賞を果たす。審査員の園部三郎は「『ジャコ万と鉄』の伊福部昭君が、いわゆる「伴奏的」性格をもう一思やぶっていたら受賞したに違いない」[29] と述べており、「対位法」が評価されたことがわかる。また、松本清張はこのシーンについて以下のように述べている。

> 最後の場面で刑事が犯人を捕らえるところはすべての音楽を消し、ただ遠くにテンポの緩いピアノの音を入れて、格闘する二人の荒い息使いを聞かせるだけである。（中略）その静けさが、精魂を盡す格闘に恐しいくらいな迫真性を出した。（中略）いま、スリラー映画を企画するとき、必ずといってもよいほど「野良犬」を口に出すのは當然である（松本 1958: 258-259）

このように、『野良犬』における対位法は、当時もその先も高く評価されていたことわかる。さらには、清張がこの記事を書いた1958年は清張ブームに乗り続々と彼の小説が映画化され始めた頃なので、その頃には『野良犬』が和製「スリラー映画」の見本として評価されていたということが伺えるのである。

## おわりに

『野良犬』における三回の追跡シーンの音楽は、扇情性を煽る伴奏音楽と、物語と有機的に結びついた対位法の音楽を使い分けることによって、「娯楽的」とされる要素と「芸術的」とされる要素がバランスよく取り入れられている。それはもちろんこの映画全体の特徴でもあり、興行成績の見込めるスリラー的要素と批評家たちの絶賛する芸術性が見込めるセミ・ドキュメンタリーの記録映画的な手法とでバランスよく構成されている。第２節で検証したように、映画における「芸術性」の内容は明確ではないが、個々の「作家性（あるいは作家の主体性）」に争点がある。結果的に『野良犬』は専門家たちから高い評価を得ただけではなく、興行的にも成功した作品で、この問題における一つの帰結であったと考えられる。それは占領期におけるアメリカ映画の鑑賞教育、東宝争議、セミ・ドキュメンタリー映画の到来を通して、「スリラー」は広く評価され、受け入れられやすい土壌を得たのではないだろうか。黒澤は「スリラー」という枠の中で追跡シーンや対位法的演出のバリエーションを実験的に自由に試しているかのようである。

「スリラー映画」が和製「スリラー映画」として発展し、評価される作品となるためには、現実離れした題材よりもリアリティのあるもの、扇情性を煽るための作為的な様式だけではなく客観的な視点や写実的な様式が必要とされた。『裸の町』の流行により、「対比」の概念は芸術性の高いリアリティの演出となった。『野良犬』はその『裸の町』風のリアリティを、視覚的にだけではなく聴覚的にも踏襲し、高い評価と興行成績を残し、和製「スリラー」の「型」の一つとしてその発展に寄与する結果となった。

本論文では戦前のリアリズム映画、深井史郎の映画音楽伴奏無用論、日本にドキュメンタリーの概念をもたらしたとされるポール・ルータの理論とその受容、戦前のヒッチコック映画受容などにほとんど触れることができなかった。戦後のロケーション撮影重視の傾向や「スリラー映画」受容について戦前の連続性という視点で考察することは今後の課題としたい。

## 注釈

1）セミ・ドキュメンタリーは元来、ルイス・ド・ロシュモントが提唱した、「実写のような映像で物語の信憑性や迫真性を高めようとする、おもに1940年代の劇映画を指す」（奥村 2008: 462）。ロシュモントは報道映画のシリーズ『マーチ・オブ・タイム』（1935-51）を手掛けたプロデューサーである。奥村賢によると『マーチ・オブ・タイム』はそれまでのニュース映画と一線を画すもので、その最大の特徴は「何の工夫も施さなければ、単なる事実紹介、実写の羅列に終わってしまうニュース映画に、＜ストーリー性＞というプラスアルファを積極的に投入した点」（奥村 42）であった。その特徴が最も顕著に表れているのは、実写フィルムが不足、あるいは入手不可能だった場合、通常のニュース映画ではタブーとも言える、事件の再現、再演映像を取り入れたことである（奥村 1986: 44-45）。第二次世界大戦後、ロシュモントはストーリー性を重視し、事実をわかりやすく伝えるという『マーチ・オブ・タイム』のスタイルを劇映画へと移行させ、記録映画的劇映画を目指した。1945年に製作された『Gメン対間諜』は実際の事件を題材とし、（可能な限り）実際の現場でのロケーション撮影が重視されており、このジャンルの嚆矢となった。

2）『野良犬』の公開当時の批評の中で『裸の町』との影響関係に言及し、後の論文等でしばしば引用されているのは、双葉十三郎の「野良犬」であろう。双葉はこの映画を「アメリカ映画「裸の町」などに見られるジャンル」（双葉 1950: 53）として捉え、当時氾濫していたセミ・ドキュメンタリー風の作品と比べて、「「裸の町」を丸飲みにした焼直し版ではない」、「相当な工夫が凝らされている」と評価している。また、山本喜久男は「『裸の町』の『野良犬』への影響　両作品に関する内外の言説の史的展望」において、この二つの作品に関する言説からその影響関係を検証している。

3）当時サスペンス映画を「スリラー」と呼んでおり、ヒッチコックを「スリラアの専門家」（辻 1947: 42）などと称していた。しかしいつ頃からか、ヒッチコックは「サスペンス」という言葉と共に語られるようになる。その時期はいまだ特定できていないのだが、いくつかの出版物がその目安となると思われる。まず『ヒッチコックを読む－やっぱりサスペンスの神様！』の初版は1980年であるが、同じく1980年に出版された『新映画事典』の「映画の種類」の章では「スリラー」の項目でヒッチコック作品や『裸の町』が例示されている。しかし1981年に邦訳版が出版された、トリュフォーによるヒッチコックへのロング・インタビューが収録された『定本　映画術　ヒッチコック／トリュフォー』では原本通りに終始「サスペンス」という言葉が使われている。おそらく1980年代にその契機があると考えられる。ここでは、現在一般的に使われている「サスペンス映画」で統一し、引用箇所と特別な意図を与える場合のみ「スリラー」あるいは「スリラア」等の呼称を使用する。

4）『野良犬』は文部大臣賞（芸術祭賞）や第23回キネマ旬報ベストテンでは第３位に選ばれ、早坂文雄による音楽も毎日映画コンクールの音楽賞を受賞している。

5）宮原弓彦は後に本名で評論活動を始める小林信彦のペンネームである。彼は『ヒッチコック・マガジン』の企画で1960年のヒッチコック来日時の際に行われた座談会にも出席している。

6）「最近戦争中のアメリカ映画の消息が判明するにつれて、スリラアといふものが著しく注目されるやうになり、特にそのスリラアの専門家として、アルフレッド・ヒチコックの名が多くの人の口端にのぼっている。」（辻 1947: 42）

7）植草甚一もまた「スリラーと映画」という記事の中で同様の指摘をしている。この記事は戦後の「スリラー映画」関連の記事の中でも最初期のものの一つで、アメリカにおける「スリラーの流行現象」（植草 2005: 113）を受けて書かれたものである。そして、スリラーの形式を「アルフレッド・ヒッチコックが創案したところのフィルム・エクサイトメントのアイディア」（植草 2005: 113-114）と紹介している。その他には、双葉十三郎が「「レベッカ」以来、ア・ラ・ヒチコックとかヒチコック・プルウフとかいう流行語さえ生むに至った名声ならびき今日のアメリカ映画界の第一人者アルフレッド・ヒチコックについては不幸にして噂にきくばかりであった」と述べており、こうした著名な映画評論家たちの記事から、中原の言葉がそう大げさなものでないと言えるだろう。

8）例えば、辻久一はヒッチコック作品のスタイルを「やや古風で、ドイルやコリンズなどの小説の味を思わせ、（中略）最後に掌に残る重量は、ずっしりとこたへて来る」（辻 1947: 42）のに対して、「アメリカのこの種の映画は、ややもすると、生き馬の目をぬくやうな敏捷さとはげしさとで、一寸とまどひさせるけれど、手にのせて重さをはかると案外に軽い」と述べており、同じジャンルであってもイギリス人であるヒッチコックの作品とアメリカのサスペンス映画を区別していることがわかる。

9）デヴィッド・ボードウェルはコンティニュイティ編集を「物語のアクションを持続させ、わかりやすさを維持するための編集のシステム」（ボードウェル 2007: 502）で「ショットからショットにかけてなめらかな流れを作り出す」（ボードウェル 2007: 296）編集技術であると説明している。ヒッチコックの場合、例えば「見る」「見られる」という視線のやりとりを切り返しのショットの多用によって強調し、ショット間の「なめらかな流れ」よりむしろ緊張感を与えている。そのようにしてヒッチコックは編集技術を映画における語りのわかりやすさのためだけではなく、サスペンス効果を高めるためにも駆使していた。黒澤のいう「コンティニュイティ絶対主義理論」とは、撮影した映像以上の効果をあげるための編集技術を指しており、そのため「実質以上に上手く売られている」と指摘している。

10）ヒッチコックやスリラーは公開当初大いに歓迎されたが、その状況を疑問視していたのは黒澤だけではなかった。映画批評家の清水晶は『疑惑の影』を、「その評判にたいへんな相違のある」（清水 1947: 24）作品と見ており、アメリカ通と自負する映画関係者たちが「これがわからなければ、映画を見るなとさえ言わんばかりの口ぶり」（清水 1947: 24）で高く評価していることにいささか反感を感じて、スリラー特有の論理的盲点を批判している。

11）さらに、犯罪を描くにあたって映画作家は、その犯罪人が究極的には逮捕され裁判にかけられて、正義が貫かれること、警察が犯罪に対処し＜合法的に法と秩序を守る＞のは警察の役目であることを強調するよう要請された（平野 1998: 126）。

12）AMCA の当初の役員は、政治学者の堀真琴を代表理事とし、春山行夫、菊田一夫、堀内敬三、坂西志保、飯島正、堀江乙雄、藤田嗣治ら多様な分野の専門家17名だった。彼らはアメリカ映画を教材にそれぞれの専門（社会、文化、政治、思想、女性の社会的役割など）を生かした解説を通して「特別試写会」を中心とした鑑賞指導を行っていた。当初文化人中心の会であったが、一般市民の参加も奨励し、1950年には６月までに一般会員は一万人に達し、全国に70箇所の支部を持つほどに拡大した（北村 2014: 167-170）。

13）出席者は高松宮を始めとする皇族、セントラルの GHQ の要人、CIE の映画演劇課長であるジョージ・ガーキー、セントラル映画社代表のチャールズ・メイヤーの他に、アメリカ映画鑑賞指導委員会のメンバーである森戸文部大臣、双葉や飯島ら映画評論家や新聞等のメディア関係者、黒澤明、木下恵介、山田耕筰、藤田嗣治、永井荷風ら文化人を含む約500人の観客が集まり、要人らのスピーチ後には『ジェーン・エア』が上映された（谷川 2002: 365-366）。

14）東宝の社史によると、1947年度は24本の映画を製作する予定だったが、組合が「少数大作主義を標榜して一歩も譲らず」、結果的に年間製作本数は13本となり、それによる経営方針の転換は第三次東宝争議の一因となった（佐藤 2006: 202）。

15）中でも、他の会社であるが同じく監督である小津は、「映画の場合、芸術と企業というものを全然別個に考えることは出来ない。むしろ企業の中で芸術的なものをこしらえるという

ことが成り立つのではないか」と述べ、映画自体の向上のために「つくらせる側」と「つくる側」が互いに理解し合うことの重要性を説き、映画の現状を考えると、「芸術を誇張しすぎると、芸術というものは、金とひまがかかるばかりで、金はもうからないものであるということだけのことになってしまう」（小津 1948: 21）と批判している。

16）登川直樹は東京大学文学部を卒業。在学中の1939年に『映画評論』で映画批評家デビューを果たす。1950年代末以降、日本大学芸術学部で教え、後に学部長となる。早稲田大学大学院などその他の教壇にも立ち、30年にわたって映画研究分野の後進の教育に努めた。また、1960年代以降カンヌやベルリンの国際映画祭の審査員や海外での講演、ユネスコの出版物への執筆などを通して日本映画の紹介にも尽力し、国際的にも活躍することになる。

17）1948年５月１日から五日間、中央大学映画研究会の学生が東京の４つの映画館で観客に「東宝争議への関心の有無」や「会社支持と組合支持」についてインタビューし、三千人の調査票をまとめた。その結果、およそ二千人が東宝争議に関心を持っていること、その約半数が組合側を支持していることがわかった。記者不明だが『キネマ旬報』の1948年６月下旬号19頁に「東宝問題世論調査」というタイトルで掲載されている。

18）セミ・ドキュメンタリーは元来映画のジャンルを指すものだったが、現在ではドキュメンタリーの手法を用いた文学作品や放送作品にも使われている（奥村 2008: 462）

19）日本で最初に公開されたセミ・ドキュメンタリーは『影なき殺人』（1947）で1947年のことだったが、ネオレアリズモの作品群は『戦火のかなた』（1946）を皮切りに1949年秋から順次公開された（佐藤 2005: 138）。それは1948年12月に公開された『裸の町』よりもさらに後のことなので、日本ではセミ・ドキュメンタリーの流行が先行した。佐藤いずみによると、日本の映画雑誌におけるネオレアリズモ関連の記事の初出は『映画春秋』1948年８月号の、欧州帰りの渡邊護による「新しいイタリヤ映画」であった。渡邊はこの記事で戦後のイタリア映画の欧米での好評を伝え、中でも『靴みがき』（1946）について言及している（佐藤 2005: 146）。同時期に発売された『キネマ旬報』1948年８月号にも、妹尾篤司による記事「躍進する伊太利亜映画－「靴みがき」その他－」が掲載されている。妹尾は、『靴みがき』や『無防備都市』を中心とした「五本の問題作」（妹尾 1948: 23）について言及し、それらの作品のアメリカでの批評や一年前のプレミアの反響などとともに語っている。興味深いことに、妹尾はそれらの様式がすべてセミ・ドキュメンタリー映画と共通していることを指摘し、その影響関係を示唆している。

20）前述の読売新聞の映画評においても「セットを使わず、実際にあった街や建物にキャメラをすえて現実感をもりあげんと試む」と、ロケーション撮影に着目している。

21）また、亀井文夫は「ロケーション主義なんて言葉はおかしいけれども、何か作り方がロケーションを中心にしたものをセミ・ドキュメンタリといっておる。その点が誤まりになるんじゃないか」（亀井、山本 1949: 13）と指摘している。

22）例えば阿部豊の『流星』公開時の批評では以下のような批判がある。「ギャング、キャバレー、酒と踊りと愛欲が表面に陳列されている。その描写にも別段新しい手法も使われていない。ラストシーンの勝鬨橋ロケを利用した『裸の町』まがいの数場面が話題になっているようだが、それとても勝鬨橋の跳ね橋としての機構を知らぬ地方の人には何のことかわからないかもしれない。」（林 1949: 38）

23）インとはミシェル・シオンの映画の音の分類法においてフレーム内を意味している。①は長門によると「画面外の音を用いることで、サイレント映画においてはカットバックを含む複数のショットによって構成されていた場面をワンショット内で表象する方法」（長門 2014: 99）を指し、『ふるさと』（1930）ですでに試みられている。

24）狙撃兵を殺害する緊迫したシーンで、向こう側の塹壕から「サ・セ・パリ」のレコードが聞こえてくるという演出。

25）長木は「対位法」のもたらす「対照性」を「異化」と捉え、その基本的な効果を「異化」とみなしている（長木 2011: 355-356）。それに対して、長門はブロッホやベンヤミンを引用しつつ、異化とは「音楽により観客と物語世界との間に一定の「距離」をもたせ（意識を「中断」し）、対象に対する鑑賞者の視点をずらすこと」（長門 2014: 54）であり異化とは異なるものと反論している。西村雄一郎は『酔いどれ天使』の恰好ワルツを例にあげ、悲しい場面に明るい音楽を流すことで、感情を増幅させる効果があると述べているが（西村 1998: 84）、長門は西村の指摘を引用しつつ、黒澤の対位法の効果が「感情の増幅」であるならば、早坂の言う「画面で表現しているムードや性質にそっくり同質の音楽をそこに速ねる並行的な方法」と同じ効果を与えるだけで、異化とは言い難い点を追求した。

26）読売新聞1949年10月18日「映画評」

27）例えば津村秀夫は「かつて「無法松の一生」を戦時中に作った監督が「おかぐら兄弟」の如き作で愚劣な追掛けに長々とフィルムを消費してゐるのである。悲惨にして見るに堪へずといふ外はない」（津村 1947: 22）と痛烈に批判している。

28）明治学院大学の日本近代音楽館に寄贈されている『野良犬』の楽譜で確認した。その他の楽譜も同様である。

29）毎日新聞1950年３月９日

**参考文献**

飯島正「スリラアについて」『映画評論』1947年１月号、11-15

今村三四夫、清水晶、登川直樹「本年度の映画界を顧る」『映画評論』1949年12月号、28-36

今村太平「セミ・ドキュメンタリイ論」『映画評論』、1949年８月号、11-14

稲垣鷹穂「アメリカ映画の特性」『映画芸術』1947年３月号、12-17

植草甚一「スリラーと映画」『植草甚一スクラップ・ブック５ サスペンス映画の研究』、晶文社、2005年（初出『アメリカ映画』　1946年11月号）

植草甚一、双葉十三郎、淀川長治、山村謙一「スリラア談義」『映画芸術』1947年４月号
上野一郎「セミ・ドキュメンタリイ概観」（セミ・ドキュメンタリー映画特集）『映画評論』1949年８月号、８-10
奥村賢「『マーチ・オブ・タイム』とフォトジャーナリズム」『映像学』第３巻（１）、日本映像学会、1986年、41-47「セミドキュメンタリー」『世界映画大事典』日本図書センター、2008年、462
岡俊雄「裸の町」（外国映画月評）『映画芸術』1949年１月号、18
小津安二郎「幅のある芸術」『キネマ旬報』６月下旬号（再建第36号、通貨772号）、1948年、21
亀井文夫「両立か対立か　－映画の芸術性と企業性－」『キネマ旬報』1948年６月下旬号（再建第36号、通巻772号）、18-19
亀井文夫、山本嘉次郎「劇映画における記録的手法について（対談）」1949年『キネマ旬報』３月上旬号（再建第52号、通巻789巻）、12-17
北岡壽逸「芸術と企業を両立するか」『キネマ旬報』1948年６月下旬号（再建第36号、通巻772号）、16-17
北川冬彦「ロケーション重視の傾向について」『キネマ旬報』1948年２月号上旬号（再建第27号、通巻763巻）、７-10
北村洋『敗戦とハリウッド　占領下日本の文化再建』名古屋大学出版会、2014年
黒澤明「こうしたらよい映畫が出来る－私の理想」『百万人の映画知識』解放社、1950年「スリラーに就て」『大系　黒澤明』第１巻、講談社、2009年、310-311（初出：『スクリーン』1947年10月号）「東宝の紛争－演出家の立場から－」『大系黒澤明』第1巻、講談社、2009年、355-357、（初出：『新日本文学』1948年７月号）
佐藤いずみ「日本におけるネオリアリズム受容－作品と同時代の言説」（特集２　日本映画史再読）『映画学』19号、2005年、138-147
佐藤忠男『増補版　日本映画史２』岩波書店、2006年
シオン、ミシェル『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J・ピノン訳、勁草書房、2001年
滋野辰彦「記録の可能性」（特集　映画批評　裸の町）『キネマ旬報』1949年３月号
清水晶「外国映画・昭和21年」『映画評論』1947年２月号、21-25「特集映画批評　裸の町／驚嘆すべき記録性」『キネマ旬報』1949年３月上旬号、20-21「裸の町」『映画評論』1949年６月号、21-23
清水光「「裸の町」の映画的な興味」『映画評論』1949年11月号、９-11
妹尾篤司「躍進する伊太利亜映画－「靴磨き」その他－」『キネマ旬報』1948年８月号
谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会、2002年
長木誠司『戦後の音楽　芸術音楽のポリティクスとポエティクス』作品社、2011年
辻久一「アルフレッド・ヒッチコック」『映画芸術』1947年３月号、42-44
津村秀夫「戦後の回想　昭和二十一年度の映画界」『映画芸術』1947年３月号、21-23
登川直樹「芸術経済の合理化」『キネマ旬報』1948年６月下旬号（再建第36号、通巻772号）、14-15
長門洋平『映画音響論　溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014年
中原弓彦、渡辺武信「対談・戦後みたヒッチコック映画」『世界の映画作家12アルフレッド・ヒッチコック編』キネマ旬報社、1971年
西村雄一郎『黒澤明　音と映像』立風書房、1998年『黒澤明と早坂文雄　風のように侍は』筑摩書房、2005年
野間宏「映画　野良犬の問題」『大系　黒澤明』第１巻、黒澤明、浜野保樹著、講談社、2009年（『中央公論』1949年12月号）
早坂文雄「映画音楽の作曲について」『音楽の友』1951年９月号、64-68
林勝俊「日本映画批評　流星」『キネマ旬報』1949年６月上旬号、38
平野共余子『天皇と接吻　アメリカ占領下の日本映画検閲』、草思社、1998年
双葉十三郎「ヒチコックの技法－「疑惑の影」の構想と演出－」『アメリカ映画』、1947年２月号、28-33
ボードウェル、デイヴィッド／クリスティン・トンプソン『フィルム・アート』藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007年「野良犬」『映画春秋』新春特別号、1950年、52-59
松本清張「スリラー映画・何故つまらない」『芸術新潮』1958年３月号
丸根賛太郎「日本映画の成長を祈って」『映画芸術』1947年３月号、27-29
山本達一「地下街の弾痕」（日本映画批評）『キネマ旬報』1949年６月号、37-38「1950決算　芸術面から見た日本映画の一年」『キネマ旬報』1951年２月上旬号、26-28
山本嘉次郎、木本荘一郎「“映画芸術協会”設立趣意書」『大系黒澤明』第１巻、講談社、2009年、361、（初出：『第八芸術』1949年１月号）
山本喜久男「『裸の町』の『野良犬』への影響　両作品に関する内外の言説の史的展望」『比較文学年史』（28）早稲田大学比較文学研究室、1992年、34-53
渡邊護「新しいイタリヤ映画」『映画春秋』1948年８月号、13-27