

# ポール・ローサと翻訳の政治学

## Paul Rotha and the Politics of Translation

マーク・ノーネス | Markus Nornes

(ミシガン大学アジア映画学教授 | Professor of Asian Cinema, University of Michigan)

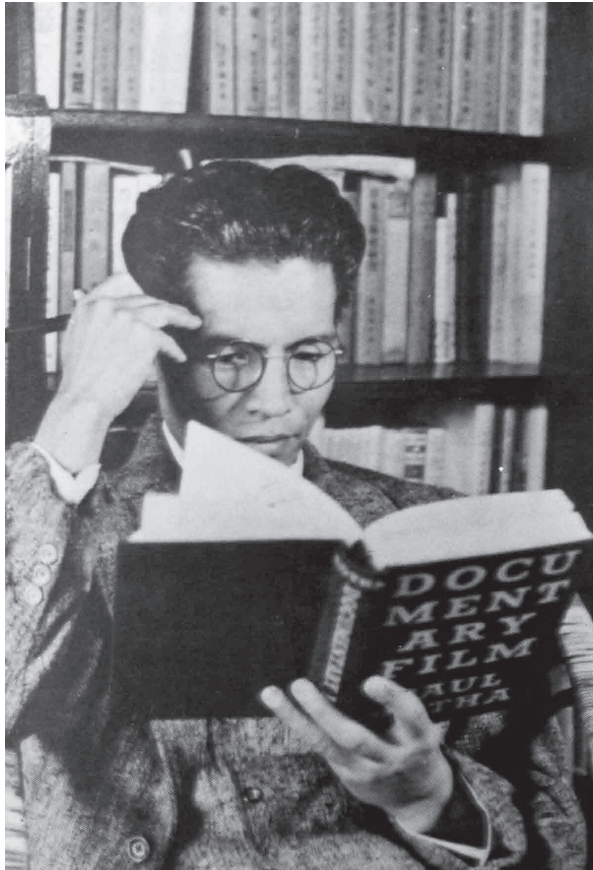


図1 | ポール・ローサを読む今村太平

映画の歴史とは、ある見方をすれば、終わりなき国境闘争の一つである。当然のことながら、企業が掲げる目的にとって、国境開放はつねに強く要求される。どこかの国が覇権的な競争相手——普通はアメリカ——から自国の映画産業を守ろうと保護主義的な政策を採ったとしても、それは最新の外国映画を見たがる国内の観客の要求と衝突してしまう。これと対照的に、思想に関しては国境閉鎖に向けた要求もある。世界中に存在する巧妙な検閲組織がその証拠で、概して、他国——普通はアメリカ——の文化に汚染されることへの恐怖に帰せられる。こうしたことは、いかなる勢力とも協働し、言語の境界を越えて広がる要求を促進すれば阻止もする、翻訳者という存在がなければ、問題にはならなかっただろう。

翻訳のない映画の世界とはどのようなものだろうか。理論と批評という領域を探せば、答えの手掛かりを見つけられよう。もちろん翻訳テキストは世界中のあちこちを縦横無尽に行き来している。だが思想に関する翻訳は、字幕や吹き替えのような高度に資本化されたビジネスと比べると規模が小さい。さらに、ローレンス・ヴェヌスティ [アメリカの翻訳理論家] が論証したとおり、世界の翻訳量を言語集団で分類すると、そこには偏在が見られる。映画上映やテレビ放映に限った統計は、そもそも存在しない。とはいえおそらく、世界の大多数の人は、自国の映画よりもハリウッド映画のことのほうをよく知っていると言っている。こうしたことが可能になる要因はただ一つ。すなわち、翻訳された情報が英語から他言語へという不均衡な方向で流れているからである。

[……]

本稿は、ほぼ一言語使用の世界で起きた「正しからざる行為」(misprision) をめぐる事例研究である。1930年代、イギリスから日本にある思想が入ってくる。当時、英語を話したり読んだりできたのはごく少数の特権的な人たちであり、この思想に飛びついた翻訳者の英語力もかなり疑わしかったと思われる。彼女の翻訳に含まれていた多くの間違いは、当初は読者の目に触れることはなかった。原著者の思想は日本映画界に取り入れられたときには変容していたが、それでも映画の作り手たちを鼓舞し続けた。まさに、彼ら彼女らが原著に接することができなかったために、翻訳というもののもつ変容力が増幅されたと言える。「文化翻訳」が影響力をもった事例に関して、翻訳実践の詳細な分析はいかなることを明らかにしうのか、以下で追跡される一例を通じて見えてくるだろう。

\* 本稿は以下の日本語訳である。Abé Mark Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, University of Minnesota Press, 2007, chapter 2 “The Circulation of Ideas: Trafficking in (Mis)Translation”. 訳載にあたっては著者の許諾を得た。また、タイトルは本カタログ独自のものである。

## ポール・ルータ／ポール・ローサと誤訳の生産性

ドキュメンタリーに関する日本の書籍を開くと、ポール・ローサの「理論」が日本映画史のなかで大きな影響力をもったものとして挙げられていることがわかるだろう。ミュンスターバーグからエイゼンシュテインまでありとあらゆる西洋の主要な映画理論は翻訳されたが、ローサほど激しく争われ、論じられた著作はなかったと言える。彼以上に実際の映画制作にインパクトを与えたり、大幅な「処理」を施されたりした理論家や批評家はいなかったのである。

日本におけるローサの影響力は西洋の映画研究者には驚きかもしれない。彼が書いた *Documentary Film* (1935) は欧米を通じて、とくに教育映画運動のなかで広く読まれた。しかし、それは多くの場合、当時のイギリス製ドキュメンタリーの宣伝と受け止められ、理論的な「バイブル」とみなされたわけではさらさらなかった [1]。要するに（私たちの）歴史において彼は、イギリス映画の一派における中心人物、そして作家、さらにときにはジョン・グリアスのライバルという位置づけにある。欧米の映画研究でドキュメンタリーが見直されているにもかかわらず、ローサの名を耳にすることはまずない。一冊を費やして綴られるようなイギリスのドキュメンタリー史でも、*Documentary Film* は通りすがりに言及されるだけだ。日本の映画監督や研究者はこのことに衝撃を受けるにちがいない。映画史・映画理論に関する日本の書物ではローサの名は、エイゼンシュテイン、パラージュ、ブドフキン、アルンハイム、ミュンスターバーグ、モホリ＝ナギ、ヴェルトフと同列に扱われているのだから。

1952年に刊行された映画理論の入門書において今村太平が、最終章という特権的なページをローサに割いた——*Documentary Film* の原著を手にした著者の写真 [図1] が残る——ように、歳月を経ても、ローサの名声の色あせることはなかった [2]。そして1960年には、ローサの1952年増補版をふまえて訳者・厚木たかが全面改訳を施した邦訳が刊行され、さらに同書は1976年、1995年にも復刊されている [3]。ローサの各種資料から判断すると、皮肉なことに、自分が日本でいかに影響力をもっていたのかを彼はまったく知らなかったようだ。これは、私たちがローサの「影響」について語りうるにしても、日本で起きていた事態は映画理論の潮流からかなり乖離したものだということを示している [4]。

この明らかな不均衡に関しては、ローサの本が日本に伝わった1930年代後半——時宜を得ていたと言える——を振り返ることによって、ある程度は説明されるだろう。当時の日本は、とりわけ1937年の支那事変をきっかけに、中国への侵攻を加速させていた。内地では、戦争が人々の生活の隅々まで浸透していることを示すべく、政府は若者たちを使い捨てる兵士に徴用し、「適切な」

行動をとるよう統制を強めていた。1930年代中頃までには、集団検挙、投獄、ときには拷問を含む警察の圧力が騒がしい左翼を封じ込めていた。多くの進歩的知識人が過激な国家主義や、しばしば排斥的な民族主義に転向した。こうした流れを拒む人々は密かに地下に潜り、また、公の場では注意深く言葉を選んだ。同時に、政府は映画製作に周到な規制をかけ、それは複雑な検閲制度から映画産業全部門の国家統制まで及んだ。この政策は1939年に制定された映画法で頂点を迎え、これによりノンフィクション映画や、いわゆる「文化映画 (culture film)」の強制上映が課せられることになった。この法律の制定は、中国大陸での切迫する戦況とあいまって、ドキュメンタリーを劇映画に匹敵する地位へとおし上げた。映画雑誌には、かかる時代に合ったドキュメンタリーの実践を理論化しようとする記事に溢れ、長谷川如是閑、戸坂潤、亀井勝一郎、中井正一といった多種多様な知識人が寄稿した。こうした雰囲気の中、ローサの *Documentary Film* の登場、ことに1938年の邦訳刊行は日本の映画界を驚かせ、最も権威的な理論体系として敬意をもって迎えられた。この強い関心が結果的に映画制作そのものに浸透し、かくしてローサは、ほかの理論家たちがいついかなる時にも残し得なかったような足跡を、日本映画史に刻んだのである。

だが、なぜローサなのか。そしてさらに言えば、彼の著作は戦時下の日本でどのような意味をもっていたのか。答えの手掛かりは、*Documentary Film* という書名そのものにある。この書名がどのように訳されたかということはただちに、翻訳行為がもたらす政治的帰結へと注意をうながし、この種の問いがもつ際立った複雑さをも示唆する。日本の映画界にはノンフィクション映画を指すものとして、「実写映画」、「記録映画」、「ニュース映画」、「ドキュメンタリー映画」など、さまざまな言葉が使われていた。しかし、1938年に刊行された邦訳の表紙には、「文化映画論」という、誤訳ともそうでもないとも言える書名が付されていた。第一に、末尾に「論」という語が添えられており、逆翻訳すると *Documentary Film Theory* となる。これは、英語の原書を読んだときには感じない重みをローサの主張に与えたかもしれない。第二に、「文化映画」という名称はドイツのサーファ (UEFA) が製作していた“Kulturfilm”からの借用である。これは主に科学映画であったが、日本で公開されて好評を博したことから、日本で作られるさまざまなノンフィクション映画にこの用語を使う批評家も出始めた。早くも1933年には日本語の文中に現れ、1939年の映画法によって、すべてのドキュメンタリーが「文化映画」の範疇に収められたのである。あらかたの読者は「ドキュメンタリー映画」という言葉を知っていたものの、訳者の

厚木は「文化映画」という語を採用する。そしてこの語は、ローサの著作が登場するまでに作られていたプロパガンダ映画と強く結びついていた。ローサと同時代の〔日本の〕批評家の多くは、この書名が指し示している映画ジャンルの曖昧さを指摘した。その一方で、この書名を介してローサの考えが、新たに制定された映画法の用語をめぐって沸騰する言説のなかにしっかりと組み入れられたことに注目した批評家は、ほとんどいなかった。ローサの本が翻訳されたのは、映画産業全体に対し政府が策定した詳細な統制計画の発表とほぼ同時であった。そして、ノンフィクション映画の新しい意義と方向性をめぐる白熱した議論のまただなかで、ドキュメンタリーへと向けられたローサの声高な支持は、熱烈な読者を見出したのである。ある意味では、このことがローサを、根底的に真逆の政治的立場へと引き渡したようにも見える。しかし同時にこれを、ドキュメンタリーに関して日本で議論されるさいに使われる用語を、無言のうちに、ある一定の方向へと導こうとする、翻訳者の立場からなされた試みとして捉えることもできるのではないかと、というのが私の考えである。したがって、「なぜローサなのか」という先の問いに対する短い答えは、ローサの本がじつに多くのことを意味していたから、というものである。

では長い答えはというと、こうした捉えどころのなさにこそある。つまり、ローサの本があらゆる政治的立場の人々に等しく訴えかけ、論争に加わった者が揃ってローサの議論を銘々の目的のために引き合いに出す、という奇妙な事態が生じたのだ。以下では、さまざまな水準でなされた、意味をめぐる闘いを仔細に検証していく。だが、こうした言説に底流する最重要問題を掘り当てるには、映画雑誌の誌面ほどには明白ではない、一つの闘争場へと目を向ける必要がある。それは、ローサの考えを知らしめることになったメディア、すなわち翻訳である。

比較的わかりやすい例で考えてみよう。1938年版では“Worker’s Revolution”がより無難に「労働者活動」と誤訳され〔5〕、戦後の改訂版でようやく「労働者革命」という適切な訳語が与えられた〔6〕。理由は明白である。1939年の日本において「革命」は危険な言葉であり、この語が含まれた文章はまず検閲を通ることができなかつただろう。著者も翻訳者も出版社も、それまで10年近くにわたって、すぐに察しがつく類語を用いたり、問題になりそうな言葉を伏せ字にしたりまでして、官憲との摩擦を避けてきた。読者はこの決まり事を心得ており、伏せ字や曖昧な言葉が出てくると、向こう側にある元の意味を読み取ったのである。『文化映画論』の初版にはこの種の例が随所に見られるが、そうした意図的誤訳の単純な事例の分析だけでは、これ以上のことを知るのには難しいだろう。その理由は、第一に、上の例が示唆するように、この本と実際にどう関わりをもっていたかについて隠し通さねばならない読者集団がいたこと、第二に、翻訳者の英語能力について（良く言っても）怪しいところがあることが論争のなかで問題となり、多くの者がそれを知っていたという点である〔7〕。

ローサのオリジナル・テキストが日本語の世界に入ってきたさいにみられた、高度に政治化された言説が呈する複雑さを理解するには、翻訳という問題をさらに深く掘り下げなければならない。

結局のところ、翻訳こそがローサを日本に知らしめたメディアだったからであり、映画製作者や批評家のなかで、原書を読みこなせるほどの英語力をそなえた者がきわめて少なかったからである。くわえて、単純な（一方通行の）「影響」という概念から、翻訳がなされる場へと分析をシフトすることで、より大きな一連の諸問題を明確化することができる。たとえば前述したように、翻訳の量を調べるだけでも文化間の関係について多くのことが見えてくる（要するに、翻訳活動が足りていないというのは、欲望の流れが不健全な閉塞をみせ、そうしたなかに言説が陥っていることの徴候なのだ）。テキストのある言語から他の言語に移すとき、言語と意味に対する翻訳者のアプローチは、翻訳先の言語が担っている大きな歴史の流れやイデオロギーの動向と分かちがたくある。原文そのものとはほとんど関係がないにもかかわらず、新たに与えられる言語と文化のコンテキストは往々にして、翻訳に影響を及ぼす。こうした状況にあっては、読者層が重なり合うなかに競合する翻訳がいくつも流通すると、オーソリティをめぐる闘いが生まれる——つまり、異文化間の言説において、翻訳者以上に優位な立場がありえようか。私たちは任意の翻訳に関して、その質に目を向け、翻訳者は誰か、翻訳者が原書、著者、さらには広範な読者たちとどう関わっているのかを問わなければならない。これらはいずれも他者と関係を取り結ぶさいに鍵となる要素である。こうした視点から見れば、翻訳理論とドキュメンタリー映画理論にはほとんど違いがないと言っていい。いずれの分野も、「オリジナル」——原文にせよ現実世界にせよ——にいかにか負っているかによって測られる再<sup>リプレゼンテーション</sup>現<sup>リアリゼーション</sup>というものを相手にしているからだ。

### Documentary Film. (日本語の)映画界へ登場する

初めにローサの本を読んだのは、戦前日本の卓越した映画理論家、今村太平であった。彼はそれを同盟通信社の桑野茂に渡し、そこを起点として同書は一気に映画業界に流れ込んだ〔8〕。そしてある時点で、日本の女性映画製作者の草分けの一人、厚木たかの手に渡る。厚木が映画制作に関わるようになったのは、そもそも日本プロレタリア映画同盟（略称プロキノ）の主要メンバーとしてだった。1934年、警察の圧力によってプロキノが解体したあと、厚木は映画批評の執筆と外国の映画理論の翻訳を始めた。彼女はまた、他の元プロキノのメンバーたちとともに、映画理論を扱った初期の雑誌『映画創造』の制作にも参加する。このことが哲学者・戸坂潤が組織していた左翼系知識人の団体「唯物論研究会」（略称「唯研」）と彼女を結び付けることとなった〔9〕。

厚木は彼らの『唯物論研究』にローサの本の書評も寄せており、活字上でなされたおそらくは初めての Documentary Film への言及である。1930年代後半、厚木は後年にまでわたるドキュメンタリーのシナリオライターとしての活動を開始し、PCL、東宝、芸術映画社（GES）の仕事を手がけた。これにより、彼女はローサの理論を実践する機会を得たのである。自身の映画制作活動にもまして、最も大きな影響を与えた厚木の業績は、PCLの上司から依頼されたポール・ローサの Documentary Film の翻訳であった。J.O. スタチオへと移籍し、そこで制作責任の座につくことが決まっ

ていたその上司は、研究会の教科書としてこの本を使おうと考えていた。英語の原書を読んでいる途中だった厚木は、翻訳を口実に本を読み終えることができると喜んだ。そして1938年秋、初版が上梓された[10]。

その翻訳は絶大な衝撃を与え、1年も待たずに第2版、第3版が刷られた[11]。1930年代後半にローサの本の影響が広く行き渡ったのは、彼が繰り出す用語やそれらがドキュメンタリー映画制作に対しても意義について批評家たちが議論し、そのさいにしばしば独自の訳を引用に用いたことを通じてであった。まもなく、上野一郎による新たな翻訳が、雑誌『映画評論』が刊行する映画研究シリーズ、『映画研究』に掲載された[12]。映画製作会社や撮影所には、ローサの本に熱心に取り組む研究会が存在していた。東宝のスタッフはこの本のことをドキュメンタリー映画に携わる者の「バイブル」と呼び、京都撮影所では実際、手書きの写しを謄写版で刷って配布していた[13]。厚木の翻訳が出版される前には、英語の原書がJ.O. スタチオで語学練習用として採用されてさえた[14]。

ほぼ同じ頃、原書は大村英之助と石本統吉の手に渡る。そして、彼らがこの本を読んだことは芸術映画社の進路形成に大きく寄与した。ローサの考えに触発され、同社の初期の作品、『雪国』(1939)や『機関車C57』(1940)では、通常の宣伝映画を越えて、ドキュメンタリーに新境地を開くことが目指された[15]。芸術映画社が発行する映画雑誌『文化映画研究』は、他の真面目な映画雑誌がそうであったように、ローサの本をめぐる熱のこもった議論を誌面に載せた。

ローサの翻訳本に寄せられた主たる反響の一つは、ローサが「劇映画」を見下し、「映画の他のあらゆる方法を抑圧しやうとして威嚇し」、「興奮剤が高じて麻酔剤となり易い」[16]と評したことへの条件反射的な反応だった。こうした批判のなかで最も激しいものには、抑えきれんばかりの怒りを露わにした。たとえば岡田真吉は、映画文献の書誌を集成した著作のなかで次のように、あからさまにローサを軽んじている。「私などいささか我田引水の論としか認められない。殊に、劇映画を排斥して、記録映画を映画の本道とする説の如きは、明らかに妄論である。芸術理論としても、それは甚だ浅薄な抽象論にすぎない」[17]。

ローサを最も痛烈に攻撃した津村秀夫は、当てこするようこう記す。

ルータの書物は従って別な言葉を以てすれば、頗る勇壮活潑である。唯物論的の社会主義に立脚するドキュメンタリーこそは最も価値ある明日の映画であると賞揚して、対比的に到る所で木葉微塵に劇映画を粉碎し、悪口雑言のあらん限りを尽くしてゐる。然かもその劇映画攻撃の口手たるや乱暴極まる、観念的の口手であって、私にポール・ルータ批判を敢行すべく、尽きぬ勇猛心を賦与してくれた原因の一半はここにもある事を告白しておかう。[18]

今では有名なこの攻撃に反応したのは、当時、新宿文化ニュース

劇場という東宝の映画館を経営し、ドキュメンタリー映画についての文章も折々に執筆していた高木場務だった。彼は津村の記事中の「ローサ」を面白おかしく「津村」に書き換えて、この評論家に反撃を喰らわしている[19]。

こうした戦略によって津村の論評がどれほど中和されたにせよ、鍵となる問題は手付かずに残っている。ドキュメンタリーにおいて「フィクション」とは何かをローサが明確に定義していないこと、そして彼の本がドキュメンタリー映画の理論というよりは、政府による文化政策をもっともらしく宣伝するものであるという点である。ローサに対する非難には、傲岸不遜な姿勢、イギリス・ドキュメンタリーの自己PR活動、政府というスポンサーへの信頼など、一抹の真実も含まれていた。だが、日本の映画制作の実践に実際に影響を及ぼした決定的な論争は、ドキュメンタリーにおける「フィクション」の問題についてであった。

この課題に対し、最も慎重な議論を展開したのは、久保田辰雄の『文化映画の方法論』(1940)である。これは、文化映画なる現象を探求しようという試みのなかでも、真摯になされた部類の一つであった。映画会社(松竹京都撮影所)出身であったものの、久保田は非常に博識で、ミュンスターバーグ、アルンハイム、バラージュ、エイゼンシュテインなど、当時までの主要な理論家の著作を参照している。しかし、本そのものは最終的に期待外れである。久保田の芸術的課題の中心は、ドキュメンタリーから前衛<sup>アヴァンギャルド</sup>のあらゆる影響を取り除いて、文化映画を劇映画／「感性」と科学映画／「知性」という確乎たる対立によって位置づけることであった[20]。残念ながら、このことがローサに関する彼の議論にも作用を及ぼしている。久保田は当初、ローサの著作を中心に据えて自著を構成しようと考えており、このことから、ノンフィクション映画制作というコンセプトそのものをめぐるローサの名声と影響力が計り知れよう。結局のところ、ローサに関する議論は賢明にも最終章に置かれた。アヴァンギャルドについて入念に論じた上で久保田は、ローサの主張にも長所は見受けられるにせよ、「劇化(dramatisation)」をめぐる彼の曖昧な定義は、バプストの『炭坑』(1931)のような疑問の余地のある事例によって実際のところ支えられており、ドキュメンタリーがフィクションの世界へと完全に逸れていくことを促しかねない、と読者へ注意を促した。

これは日本のドキュメンタリー映画界のあらゆる場所でなされていた議論の典型的な一例である。現実問題として、ローサの「フィクション性(fictionality)」と「現実(acutuality)」の概念に関する、一見ごく真つ当な論争は、ドキュメンタリーが日本社会において果たす役割をめぐる闘争を覆い隠してしまった。これに関しては、きわめて一面的な文書記録しか残っていない。ローサは国の出資にもとづく、一般市民の啓蒙と統合のためのドキュメンタリー映画を提案した。それはまさに、他国との戦争に深く巻き込まれていく国にとって必要な種類の映画であった。しかし、統制が敷かれた1930年代の日本にあっては、他の多くの重要な見地は記録されずに消えていった。ローサの主張に含まれるこうした側面、とくに社会主義への明らかな支持は、必然的に公共圏からは秘匿されねばならず、私的な議論のなかに制限された。言説のうちのこれ

ら主だったところは決して文書記録に残されることなく、歴史家にとって一連の問題を引き起こす。しかしながら、そうした隠された余白へと接近しうる痕跡が残されている。以下の節では、それらの痕跡が手を届かせる最大限のところまで迫ってみたい。

### 翻訳者たちの戦い

ドキュメンタリー映画界の多くの（隠れた）左翼主義者と同じように、厚木はローサの本に刺激を受けた。彼女は社会変革に取り組む映画製作者として、映画を階級差別から全体主義政治体制にいたるあらゆるものを批評するためのメディアと捉えていた。10年近くにわたって、マルクス主義に没頭し、映画制作、批評、翻訳とマルクス主義とが深く関わることを裏づけようと傾注してきた厚木は、ポール・ローサのなかに真の同胞を見出した。*Documentary Film*は、厚木と同様に、自国や映画業界が進みつつある方向に反対する映画製作者たちの「隠れた聖典」となった。しかし、彼らが自身の考えを公にできたのは戦後になってからのことである。

逝去する少し前に厚木が東京国立近代美術館フィルムセンター（現：国立フィルムアーカイブ）に寄贈した蔵書からは、彼女とローサの本との強い結びつきを感じることができる。どのページも歴史家に興奮と課題を与えてくれる。1976年の未来社版は真新しく、読まれた形跡はないように見える。1960年のみすず書房版には鉛筆による若干の書き込みと、表紙の内側に「愛する夫 武に」という献辞が見出せる。

ローサの本と、彼女の訳書の初版本は、とりわけ興味深い。チェックを付けた箇所共通性がすぐに分かるのだ。たとえば、何事も制限されたこの時代にあって、彼女は次の部分に鉛筆で印をつけている。「ドキュメンタリーにとっては、理性の範囲内でも、或ひはまた検閲の限界を顧慮しても、観客の前に提示して意見を述べ得ないようなものは殆ど存在しないであらう」[21]。彼女がこうした文を好んだ理由については疑いの余地はないが、ページにはさらに不明瞭なチェック、疑問符、丸印、感嘆符もあちこちに書き込まれている。ほかに奇妙な記号や少なからぬ「N.B.」の文字 [= Nota bene (注意)] がページの余白で沈黙している。ページの端がいくつか折られているものの、趣旨はわからない——彼女が折ったのだろうか。それらの重要性について私たちは知る由もないが、なかでも3箇所につけられた印は、対中戦争のさなかにこの本がいかなる意味をもっていたかを強く喚起するがゆえに、際立っている。どうやら厚木は1939年に自分の訳書を手に取り、それを数週間かけて読み直したようだ。3箇所の脇に彼女が書き残した日付から、そのことが分かる。これらの書き込みがなされたのが、あらゆるドキュメンタリーを天皇の名の下で行われる戦争を支えるためのプロパガンダへと転換すべく政府が策を講じていた時代、そうした企みを優れた映画監督たちが巧みな編集術で覆っていた時代、あからさまな抵抗が迫害を意味した時代（亀井文夫の『戦ふ兵隊』（1939）が上映禁止になったばかりであり、数ヶ月のうちに彼は投獄される）のことであれば、この3箇所からは、ローサの文章への厚木の強い思い入れが手に取るように伝わる。よって、その全文を引用するに如くはない。厚木のメモはゴ

ックで示す。

ドキュメンタリストの見解を表現する自由さは相対的なものであつて、彼の仕へる製作勢力とか、優勢な政治の組織によつて変化することは明白である。現在なほ、議会制度を保持する国々では、彼の信念を或る範囲内で発表したり議論したりすることは、その信念が支配的な特権階級に正面から反抗するものでない限りは、僅かに許されるであらう。ところがこの特権階級が、屢々映画を統制する勢力となつて現はれる。だが一方、独裁制度の下では、国家の基礎が批判に堪えうる程強固になるまでは、個人の意見は社会的政治的發展に関して、国家の識見と合致する場合にのみ、それを発表する自由が与へられる。結局は映画製作に当つても、そのテーマが支配制度の目的に共感するものでない限り、監督は選択したテーマによつて映画を制作することも、又そのテーマを生かすべき扱ひ方を採用することも出来なくなるだらう。これは勿論読者にはよく理解されたであらう。だから、映画のやうなメカニカルな、従つて費用のかかる題材をもつものから見れば、映画製作を可能にさせる人々とドキュメンタリストとが共鳴共感せず、或ひは又共感しように思へないならば、これを製作することはドキュメンタリストにとつて、馬鹿らしい限りであると云へよう。（1939年6月28日）[22]

次は、『極北のナヌーク』の監督、フラハティのノンポリ的なアプローチを批評した箇所である。

今迄に彼が選んだロケーション地は何処でも、表現を要求してゐる社会問題が存在してゐる。その土地固有の労働の研究とか、土着人対白人の問題とか、アランの地主とか、そうした題材は充分生きたストーリーであるが、彼はそれから目をそむけた。（……）牧歌的ドキュメンタリーは、有意義な目的を持たぬドキュメンタリーである。それは旗印としてロマンティズムを採る。それは社会分析を無視する。それは事実の代りに観念をとり入れる。その特徴とするのは、ヒロイックなものへの崇拜とか、バーバリズムの礼讃とか、又は「主人公」の擁立とかいつたものの、反動的復讐なのである。（1939年7月6日）[23]

最後は、ソヴェトの映画監督にして理論家、プドフキンがモンタージュの力について述べた言葉からの引用である。

私は、嘗てカメラの前では実際には行はれたことのないやうな、一つの感情的状態から他への俳優の移行（不機嫌な渋面が他の人の冗談によつてほぐれ、微笑が浮んで来るといふやうな変化）を、一つのダイアログの接続で達成する方法を発見した。私は俳優を、渋面の時と微笑する時とを別々に撮影した。そして私の編輯用の机の上に於いて、初めてこれ等二つのバラバラな気分が第三者——冗談を云ふ人——をもつて結合された。（1939年7月20日）[24]

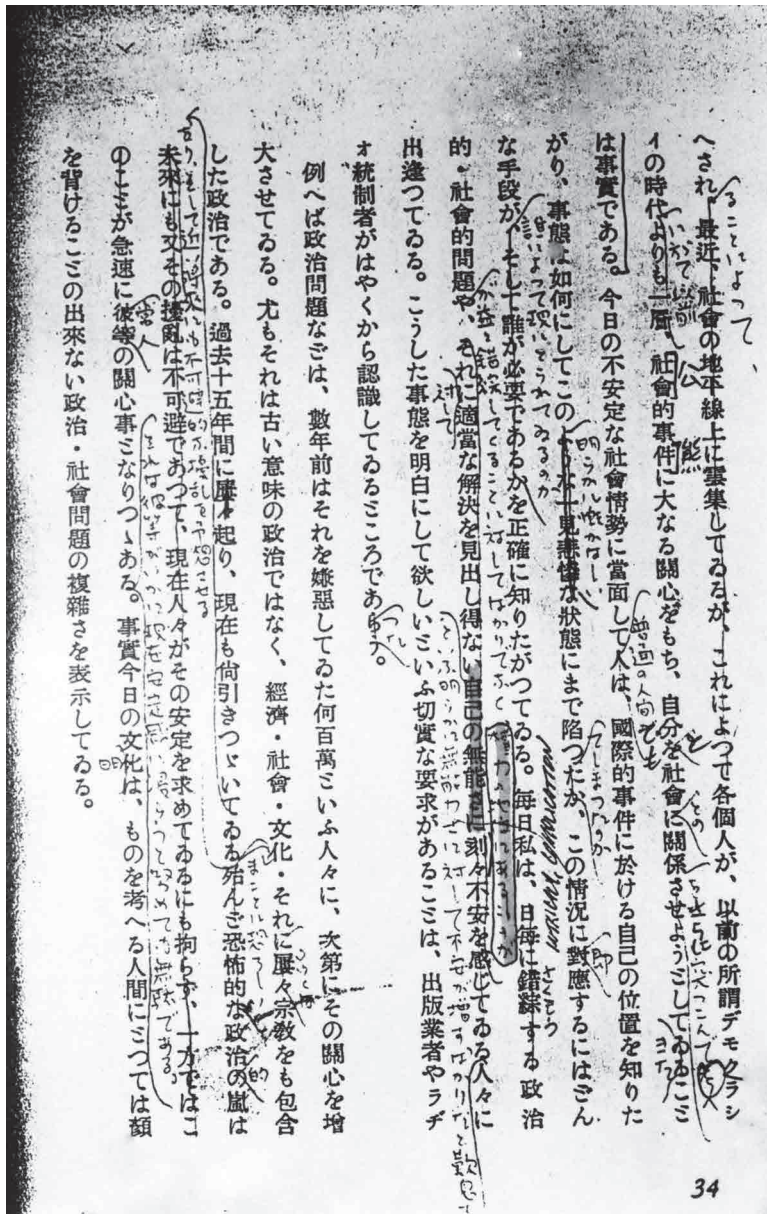


図2 | 「訂正版」の一ページ

そっけない鉛筆書きで厚木が添えた日付は、この翻訳をすべての人に向けたものから、まったく新しい真逆のものに変えている。日付が導管として作用し、密かに保持されていた抵抗の言説が行間から漏れ出すのだ。しかし、これは話の半分に過ぎない。というのも、ポール・ローサの *Documentary Film* を取り巻く批評や議論とは、敵対する言説が、公になる際には暗号化されたり、報復の脅威をかわすべくカムフラージュされたりするような事例をなしているからだ。この込み入った言説を可視化するには、翻訳という問題に立ち返らなければならない。一方で、厚木は意識的かつ無意識的に、自分の視点を翻訳という布のなかに織り込んだ。と同時に彼女は、まったく異なる観点に拠って立つ知識人たちによって、翻訳者間の文字通りの戦いへと巻き込まれた。

以前執筆した著書のために戦前の日本ドキュメンタリーというテーマで調査を行っていたころ、古書店で厚木の訳書によく出くわした。そうした一冊を手にとれば、印刷も製本も用紙も上質で、瀟洒な手書きの紙で飾られた函も美しく、ローサへの敬意を物質的に感じる事ができよう。ローサの訳書を見つけると、いつも陳列棚から取り出してはページをめくり、私自身の研究に名前が挙がってくる人物がかつて所有していた本だったりしないか確認した。埃をかぶったそんな初版本の一冊に、驚きが待ち構えていた。どのページにも詳細なコメントが書かれていたのだ。あらゆる行間に、一冊の最初から最後まで、厚木の訳文への訂正を誰かが鉛筆で入念に書き入れていた [図2]。表紙の内側には、この匿名編集者のメッセージが書かれていた。「愈々誤訳訂正を終る。まことに

驚くべき書物である。英語が出来ず、日本語も極めて貧しく、「数文字判読不能」であることもよくわからないで、どうして翻訳に手を出す「数文字判読不能」勇気が起きたのであろうか。これがこの国の文化映画論に混乱を生ぜしめる大きな源になってゐないと、厚木女史でさへもが強弁しうるのであろうか。たゞこの訂正がまる一年をくれたことを悔むのみである。かくも煩雑な翻訳チェックを依頼したこの本のそもそもの持ち主が誰なのかは不明である。このメッセージのほかには、判読不明な走り書きがあるだけだった。（以下ではこの『文化映画論』について「訂正版」と記す [25]。）

厚木訳の初版は1938年9月に刊行されたが、名もなき訂正者は、あまりに拙劣な翻訳で修訂にほぼ1年を要した、とのみ書き残している。じつところ、この「訂正版」の存在は、初版刊行から14ヶ月後の1940年1月、高木場務が経営する新宿ニュース文化劇場のプログラムにおいて、ひっそりと公にされている。その週の上映予定作品の派手な広告に加えて、こうした冊子には仔細に及ぶ評論がしばしば小さな活字で載り、誌面を灰色にしていた。その1940年1月18日号に掲載された記事のなかで関野嘉雄が、ローサをめぐる論争はそもそも翻訳者の経験不足に起因していると明言した。「以下、全体にわたつてかなり真黒になつた訂正文の中から、二三興味のある部分を拾ひあげてみよう」[26]と記すのに続けて、関野は厚木の訳文と「訂正版」による修正箇所を比較を行なう（それを念頭におくと、表紙の内側にあった謎めいた鉛筆書きは、「せき」という平仮名が伸びたもののようにも読みとれそう）。その後数ヶ月にわたって、長文の連載記事で「訂正版」を取り上げ、ローサの本をめぐる論争にけりをつけようと試みる [27]。この一連の記事は『映画教育の理論』(1942)という著書の土台にもなった [28]。

関野が主に問題にしたのは“story-film”や“the dramatisation of actuality”といった用語の翻訳であった。彼は、ローサのドキュメンタリー論を、ローサ自身の批評家としての展開——『今日までの映画』[1930年の著書]と本書のあいだにみられる差異——と、イギリス社会そのものの大きな変容という観点のなかに文脈づけようとした。論争の軌道修正に成功したかどうかは判断しがたいところだが、この話題に関しての第一人者という彼の評価には大きく寄与しただろう。それには十分な理由がある。注目を集めたこの連載において、関野は自身を批評家というよりむしろ翻訳者と位置づけていた。彼は「訂正版」に助けられたことに控え目にうなずきつつも、しかし記事の中身はただならぬものである。関野がそこで行なつたのは、*Documentary Film* について自身の解釈を披瀝するというよりも、再翻訳も同然のことだったのだ！ 記事の大部分は「訂正版」からの長大な引用の羅列であり、関野がそれらを言い換えた文章が間に短く添えられている。関野の匿名同志による修正のお陰で、この新訳はずいぶん上出来であり、かなりの部分について、上野一郎版や東宝版よりも、むしろ厚木版の翻訳よりもすぐれている。感嘆符付きの注釈が並ぶ「訂正版」自体が、断然に最良の翻訳ではある。しかしながら関野による実際の翻訳は、最終的にそうはなっていない。というのも、本書の重要な箇所が言い換えられたり割愛されたりしている、はっきり言えば、隠蔽されて

いるからだ。ローサの典型的な、どちらかといえば無難な文章に対し、以下のように関野による割愛が施されている。

~~Art, like religion or morals, cannot be considered apart from the materialist orderings of society. Hence it is surely fatal for an artist to attempt to divorce himself from the community and retire into a private world where he can create merely for his own pleasure or for that of a limited minority. He is, after all, as much a member of the common herd as a riveter or a glass-blower, and of necessity must recognize his obligations to the community into which he is born. His peculiar powers of creation must be used to greater purpose than mere personal satisfaction.~~

芸術家が社会から自分を切離し、彼自身もしくは限られた少数者の喜のためにのみ創造することを許されうる、絶縁的な世界の中に退かうとすることは確かに致命的である……彼はぜひともその属する社会に対する責務を認めなければならぬ。彼の得意な創造力は単なる個人的満足よりも、ずっと大きな目的のために活用される必要がある…… [29]

関野の解釈、より正確には彼の選択的翻訳が、ローサにあった左翼寄りの政治性を脇へと追いやり、*Documentary Film* を戦時下日本における支配的イデオロギーに適応させたのである。上に引いた文章を彼は難なく、個人主義の攻撃へと、そして国体の使命に奉仕するよう芸術家に求める呼びかけへと変えた。ほかの箇所でも、ローサが階級やマルクス主義に言及したときには、非常に長い引用のなかから1行、2行抜けていることが頻繁にある。ローサの読者層は、関野もその一人だが、おそらくこのイギリス人の気高さと「使命」感に魅了されたであろう。

関野その人は映画批評家以上の存在だった。彼は東京帝国大学で美学を学んだ後、東京市の教育局に勤務している。この仕事では出版、講演、STS [30] のような研究会、さらに定期的に設けられた「児童映画日」[31]を通じて、教育を目的とする映画の活用を推し進めた。第二次大戦の後半の頃には、日本映画社（日映）の副社長として文化映画の製作を担っている。こうした活動全体によって関野は戦時中にわたって、映画教育運動の重要な理論家となった。この文脈での「理論家」とは、著者が実際の教育現場に立っていないことを意味していた。ローサ論争に関する執筆によって、関野は教育問題の専門家という域を超えてローサのテキストの権威者となり、その結果、日本のドキュメンタリー映画の権威者という地位も獲得したのである。

関野の記事のなかで私たちが会おうローサは、市民たることの責任と、大衆教育における映画の中心的役割について述べている。関野のローサは、こうした思想に賭けられている価値を高めるために、世界に広がる危機感へと——それは真珠湾攻撃以前の日本にとってもっぱら話題の中心だった——読者の関心を向けさせる。しかし、このイギリス人映画監督が訴えた紛争の平和的解決、軍備縮小、そして知性的な社会批評は、関野が原著に

加えた事細かな「翻訳＝修正」によって隠蔽されている。こうしたテーマが文中から除かれた結果、読者に残されるのはプロパガンダについて語る言説と、市民啓発という目的のために国家がドキュメンタリーを支援する必要性である。関野にとっても、映画法とともに登場した新たな指導体制にとっても、ローサが魅力的に映ったのはなんら不思議ではない。ローサにあらたな政治性が刻まれるこの種の事例としてはさらに、1940年発行の、主要西洋諸国の映画政策を概観した『映画国策の前進』がある。同書の後半では日本の状況が取り上げられ、新しい映画法が映画業界の諸部門に与える影響についてさまざまに論じられている。国家的プロパガンダの道具としての映画展開を扱った章では、ローサが世界的権威として引用され、イギリス人監督が打ち出す刷新が、映画産業の国家統制へと向けた適切な進路として提示されている [32]。

関野による *Documentary Film* の意図的誤訳は、先に訳していた厚木と同様の仕方で行われているものの、二人の訳文のあいだにある差異のほうがいっそう意味深長だ。 *Documentary Film* は公的に許容される言説と、報復を恐れて秘匿される言説とのあいだに存在していた。こうした位置によって生まれる解釈の多様性は、出版された全バージョンの翻訳のうちに埋め込まれている。以下の例は、厚木と関野の差異がどのように翻訳に現れているかを示している。ローサに頻繁にみられる当局を当てこすった一節に並べて、その現存する訳文各種を引用する（「訂正版」の当該ページは図2参照。下線を引いたキープレズについて追って検討する）。

Rotha……Every day I come across persons who manifest increasing anxiety not only at the growing complexity of political and social problems, but at the patent inability of those in power to find adequate solutions. [33]

厚木……毎日私は、日毎に錯綜する政治的・社会的問題や、それに適当な解決を見出し得ない自己の無能さに刻々不安を感じてゐる人々に出逢つてゐる。[34]

上野……毎日私の会ふ人々が、政治問題や社会問題の深刻化する複雑さについて不安を語るばかりではなく、自分等に正しい解決を見いだす能力のないことを慨嘆するのである。[35]

関野……絶えずわたしは、政治的、社会的な諸問題が益々複雑さを増してくることに對してのみならず、当路の人々がそれへの適当な解決を見出しえないといふ明白な無力ふりに對しても、不安が加つて行くばかりだと嘆息する人達に行きあつてゐる。[36]

訂正版……毎日私は、政治的・社会的問題が益々錯綜してくることに對してばかりでなく、権力の地位にあるものが、それに対して適当な解決を見出し得ないといふ明らかに無能力さに対して不安が増すばかりだと嘆息する人々に出逢つてゐる。

ローサの原文では、片や戦争の瀬戸際にある世界の複雑さに戸惑う市井の人々と、片やそうした状況への対処能力を欠く権力者を、比較的明瞭に対比させている。ローサの批判精神が発揮されている一節だが、1939年の日本にあっては彼が書くような内

容は投獄の対象だった。いずれの翻訳者も、検閲や報復の可能性という問題にそれぞれの仕方に対応していたと思われる。語彙の選択から誤訳までのいっさいが、それぞれの翻訳を支えるイデオロギーを明かしているのだ。「訂正版」は引用箇所のうちでいちばん難儀な“those in power”を「権力の地位にある者」と、最も適切かつ明快に訳出している。ところが関野は「訂正版」という手引きから逸れて、かなり漠然とした「当路の人々」という言葉に置き換え、批判を曖昧なものにしている。これ以外に彼が下した判断もローサによる批判を弱化させているのは、この箇所を英語に逆翻訳してみれば明らかである（“...but at the clear powerlessness of authorities/intellectuals in finding appropriate solutions.”）。

厚木と上野は“those in power”を訳文から完全に削除している。それによって、世界の複雑さとそれを変えられない自分たちの無力さに不安を抱く一般民衆、というグループだけが出来る上がる。ローサが権力者へ向ける攻撃をこの二人が抹消したのは、自分たちの国の官憲からの処罰をかわすためだった、と考えられるかもしれない。上野の場合、さらなる資料がなければその判断は難しい。しかし厚木は、制裁を恐れる必要がなくなった戦後に、この本をあらためて出版している。1960年の訳書は若手研究者2名の手を借りて大幅に訳文が改訂され、この一文も全面的に訳し直されているにもかかわらず、くだんの誤りは残ったままだ [37]。さらに1995年の「新装版」でも変わっていない。要するに、そもそも文の意味を厚木がたんに理解していなかった、ということである [38]。

と同時に、厚木による言葉の選択は依然として重要な意味もっている。上野の怒れる無名の大衆は、文字通りローサが街頭で出会った人々であった（「自分等に正しい解決を見いだす能力のないことを慨嘆するのである」）。しかし、マルクス主義者の厚木は社会的責任を回避せず、「自己の無能さ」というはるかに強い言葉を使う。これは歴史の重責を彼女自身と読者に担わせるものであり、それが「自分等に能力のないこと」と「自己の無能さ」の違いとなって表れている。

厚木の「正しからざる行為」(misprision)は、英語で書かれたローサの原著と日本語によるその不鮮明な再現とのあいだのグレーゾーンで展開している。後者が反映するドキュメンタリーの概念は、ローサの考えと、厚木自身が属する集団、すなわち権力に逆らい、密かに政治活動を行う左翼的な映画製作者たちの考えとが合わさったものである [39]。「私が最も社会主義者へと近づいたのは、自分が書いたドキュメンタリー論の本のなかでだ」とローサ自身が記している [40]。このことの意味は、検閲と恣意的な政治権力に従わざるをえなかった映画製作者たちにも通じた。彼らの多くはプロキノの映画制作活動で「ブタ箱」に入れられたばかりだった。一部の作り手にとっては、1930年代後半のノンフィクション映画ですでに自分たちが取っていた方向性をたんに確かめさせてくれたのがローサの本であって、彼らは日本以外にも同じ考えの者がいると知って多少の自信を身につけた [41]。しかし、ほかの大多数にとって、この本との関係性ははるかに深く隠されたものであった。桑野茂は日本映画社で「日本ニュース」製作部門の責任者に就く前、同盟通信の映画部にいた。桑野は批評家の今村太平——



彼もまたマルクス主義者だった——から渡されて、おそらく日本で2番目に *Documentary Film* を読んだ人物であった。1973年に出版されたドキュメンタリー論のなかで、彼は戦時中のローサとの出会いを振り返っている。

この本は、私にとってショックであった。

用心深い言葉づかいはしているが、ポール・ルータは明らかにこうしている。ドキュメンタリー映画の製作者の任務は、どうしたら現代の腐敗した資本主義社会の代りに、新しい社会主義社会を築くことができるか、その明確な社会科学的な分析を、社会の新興階級——プロレタリアートや農民——に示すことにあるのだと。ニュース映画をはじめとするいわゆるドキュメンタリー映画が、社会革命運動の強力な武器になり得ることは、疑いのないことであった。それはすでにソビエトで証明されている。軍国主義政府の狂暴な弾圧下にある日本においてさえ、ニュース映画の一カット一カットは、断片的ながら「真実」を保っている。だから、もしわれわれが意識的にそれを現場で撮影し、意図的にそれらの画面を編集したならば、現代の日本社会の「真実」——民衆の痛苦と、その矛盾からくる崩壊の必然性——を、的確に、日本社会の新興階級の人びとに、示し得るはずである。

だが、それにもかかわらず、われわれ日本の記録映画の製作者たち、いや私はいったいいま、何をしているのか！ [42]

本来は半政府機関である場所（同盟通信、日映）に映画製作者として勤めていた桑野にとって、ニュース映画という形式が強い制約をもたらしていた。彼は自作のなかに反体制的な箇所を織りこみ、体制を逆撫でする方向へと観客の見方を導こうと試みたのだ。桑野が回想するところによれば、たとえば、戦死した兵士の火葬のシーンに「いまこそ、兵士たちの魂は心安らかに妻や子の待つふるさに帰るのです」といったメロドラマ風のナレーションをのせた。だが、このナレーションは検閲でいやおうなくカットされ、戦闘を記録した映像が一片の真実を留めていることの希望に桑野はさすがよりなかつた [43]。

新たな分野たる「文化映画」に携わっていた者たちには、多様な見方を自作に暗号のように埋め込むことへの裁量があるかに多く与えられていた。これは、1939年から1942年にかけてノンフィクション映画のフィクション的性質をめぐってなされた多くの論争に、底流していた問題であった。フィクション性（虚構性）というこの目新しい指標の特質を、作り手たちは解明しようとしていた。この点に関してローサは結局のところきわめて曖昧で、一方、日本の作り手たちはといえば具体的な規定を求めている。ドキュメンタリー制作にローサが与えた影響について語る白井茂も、もし自分が文部省でイギリスの学校映画を6~7本（『流網船』[1929]、『夜行郵便』[1936]など）見る機会がなかったならば、ローサが言うところの「現実の劇化」の意味をまるで掴めなかつただろう、と認めている [44]。

たしかに、そうした上映に立ち会うことのなかつた作り手たちは、*Documentary Film* と同書に端を発する膨大な言説を読み解くにあ

たって、不利な立場にあった。多くの記事がローサの用語とその翻訳を論ずることに費やされたが [45]、そうした著述のほとんどは、すでに唯物論研究会でなされていた映画の認識論に関する議論——「芸術としてのドキュメンタリー」か「科学としてのドキュメンタリー」か——を延長した（そして通俗化した）ものであった [46]。上野耕三の指摘にしたがえば、この議論自体がさらに遡って、映画は芸術か否かという論争と構造的につながっており、つまり、芸術というものの領域が、「芸術としての映画」から「芸術としてのトーカー」へ、そして「芸術としてのドキュメンタリー」へと移っていっただけ、ということになる [47]。しかしながら、この問題の核心に対する最良の手がかりを、自身への批判に応じて厚木が著した最良の記事のひとつのうちに、私たちは見出すことができる。

記録映画が芸術としてその存在の意義をもつためには、この「虚構」の本質的な意味を正しく認識しなければならないと、私は繰り返して述べたいと思ふ。

記録映画の製作分野にも、かうした目的のためにこそ、（……）製作者たちは今までのやうにカメラをクランクする努力だけでなく、もつと作品を「作る」ことに慎重であり、もつときびしい、謂はゞ作家的な苦勞に身をもつて飛び込んで行かなければならぬのである。

「詩は歴史よりも哲学的である。」（アリストテレス）

といふ言葉の意味を今日私たちが、歴史のはげしい息吹きの中に生き抜きながら、その歴史（事実）のまつ只なかに詩（虚構）を見出すことの可能性を記録映画に求めるならば記録映画における虚構の問題こそは私たちに永久に課せられた重大問題であるだらう。 [48]

派手な戦争映画に囲まれるなか、こうした一群の人々の手によって、新たな種類のドキュメンタリーが出現した。軍部や官僚といった巨大権力が占める場所で自分たちの映画を撮っていた作り手もいた一方で、彼ら彼女らは、日本という国の後進性や日々の生活の貧しさと苦難を（間接的に）指摘する新しいドキュメンタリー映画を作ろうと努めていた [49]。そうした作り手にとって、以下に挙げるような作品が、いままにつくられているドキュメンタリーの最も優れた例であった。石本統吉の『雪国』は、過酷な冬と闘う山形の村民の暮らしを、ほぼ3年 [実際は1年3ヶ月] を費やして記録し、手本を示した [50]。通常を超えた長期取材にもとづく『雪国』は、戦後の最重要ドキュメンタリー作家たる小川紳介が山形で撮った一連の作品を予見している。歴史家の谷川義雄は同作を、日本のドキュメンタリー映画の出発点であるとまで言っている [50]。

ほかに、渥美輝男による『炭焼く人々』（1940）や、伊東寿恵男の『医者のみない村』（1940）が挙げられる。伊東の第一作である後者は、日本の農村に住む人々が劣悪な健康状況にあり、政府が十分な医療を国民にまで提供できていないさまを映し出す。京極高映（高英）は、『石の村』（1940）では採石場のきつい肉体労働を、『方面船』（1940）では隅田川沿いの河川労働者たちの診療に回る医師団を追っている。今泉善珠の『機関車C57』

(1940)は鉄道労働者の苛酷な日々カメラを向け、上野耕三の『和具の海女』(1940)は、海に潜って貝を採る女性たちの苦しい暮らし(男性と比べた賃金不平等も含めて)を、海女という仕事そのものを美しく見せる水中撮影シーンと対比的に描く。厚木の『ある保姆の記録』(1941)には、働く母親たちと保育所の先生とが協力して子供たちの健康づくりと教育にあたる姿が収められている。これらの堂々たる作品は、ポール・ローサの *Documentary Film* がもつ意義をめぐる侃々諤々のなかから生まれたのである。

こうした作り手たちは一様にローサに触発されはしたものの、ドキュメンタリーに再現シーンと脚本を用いるかどうかについては、各人各様だった。共通していたのは、戦争ヒステリーとそのレトリックを明確に排除し、日本国民の厳しい暮らしに焦点を当て、爆発シーンや異国情緒たどる舞台といった誘惑に抗い、社会的意識にねざしたドキュメンタリーを作ったことであつた。かくして映画製作者たちは、程度はそれぞれではあるが、普段は裏に隠しておかねばならない不平不満を、彼ら自身の公のメディアのかたちに変えて発信する。自分たちの取り組みが相互に結びつき、ドキュメンタリーをこれまでにない水準へともたらしつつあることに、作り手は気づいていた。集団を結成することも団体名を名乗ることもなかったが、自分たちの活動を「ドキュメンタリー運動」に通じるものと捉えていたのだ [51]。彼らの作品は、戦前のドキュメンタリー映画における最上の部類をなし、そして「文化翻訳」のひとつの事例をもなしている。その「文化翻訳」において、理論と実践とのあいだに見事な調和と徹底的な相互作用をもたらしたのは、翻訳者たちという媒介——しかも、熱意に溢れていたにせよ、力を欠いた翻訳者たちだったのだ。

[1] アイリス・バリーによる同書の書評では、ローサの政治的立場と慎みのない独善的な言動がいかに人を不快にさせるか述べられている。Iris Barry, review of *Documentary Film*, *Saturday Review* (August 2, 1939). あるいはフランク・エヴァンズの書評では、ドキュメンタリーの社会的機能がもっぱら論じられており、そのスタイルについては触れられていない。Frank Evans, “How the Film Can Help Documentary”, *Evening Chronicle* (Newcastle on Tyne) (May 12, 1939). 同様に以下も参照。Elizabeth Laine, “About Documentary Films”, *Transcript* (Boston) (June 10, 1939), “Documentary film”, *The Times* (August 11, 1939), “Documentary film”, *Lady* (August 3, 1939).

[2] 今村の戦後の著書『映画理論入門』は、日本語で書かれた最も優れたローサの概説を含んでいる。戦時中の論争と対照的に、理路も整然と見通しも効いたその批評は、1940年時点の議論がいかに狭い視野の下にあったかを示している。このことから、1938年の段階で明白に議題に上がっていた以外の論点が、いかに問われていたのか、浮かび上がってくるだろう。今村太平『映画理論入門』板垣書店、1952年、184頁を参照。

[3] ポール・ローサ『ドキュメンタリー映画』(増補・改訳版)、厚木たか訳、みすず書房、1960年。再改訳版=未来社、1976年。新装版=未来社、1995年。1960年版ではかなり大幅に訳文が改訂されているものの、その翻訳にも問題がある。1995年版は新装版と銘打たれているが、変わったのはカバーの色だけである。

[4] 自著をめぐる日本人たちの議論をローサ自身が知っていたことを示すものは、彼の個人資料には何も見当たらない。それとは裏腹に、彼は明らかに日本が西洋にもたらす脅威への不安を共有していた。日本での名声が最高潮に達していた時期に、エリック・ナイト(Erik Knight)に宛てて書いた手紙のなかでローサは、次のように記している。「アメリカは早く危険を察知したほうがいいし、今こそ行動を起こす時だと私も思う。(……)とうやらアメリカは日本に譲歩しようとしているようだが、これまでずっと譲歩してきたことを考えたら、それは奇妙な話だ。英語圏の者どうし一致団結すべきという君の考えもその通りだ。少なくとも事態を立て直すための第一歩にはなるだろう」(1941年8月28日付書簡、UCLAポール・ローサ・コレクション2001 Box 26)。戦後になって(便箋用紙や近辺の書類の見た目からすると1960年代か)ローサが日本にいる人物(詳細不明)に宛てた手紙には「いつか、もしまだ私が生きていたら、北齊や黒澤や小津の国を訪れてみたい」と書かれているが、厚木の翻訳はもちろん、日本のドキュメンタリー作家にもいっさい触れられていない(日付不明、UCLAポール・ローサ・コレクション2001 Box 82, Folder 3)。

[5] ポール・ルータ『文化映画論』(初版)、厚木たか訳、第一芸文社、1938年、108頁。

[6] ローサ『ドキュメンタリー映画』(1960年)、68頁。

[7] 戦後に書かれた厚木の自叙伝のなかで、出版を急かされ拙速な翻訳になったことに決まりの悪さを覚えていると明かされている。厚木たか『女性ドキュメンタリストの回想』ドメス出版、1991年、103–105頁を参照。

[8] 岡本昌雄『文化映画時代——十字屋映画部の人びと』ユニ通信社、1996年、62–63頁。

[9] 厚木はまた、唯物論研究会の哲学者、森宏一と結婚した。

[10] ルータ『文化映画論』(1938年)。原著: Paul Rotha, *Documentary Film* (London: Faber and Faber, 1935)。

[11] ポール・ルータ『文化映画論』(第3版)、厚木たか訳、第一芸文社、1939年。

[12] ポール・ローザ「文化映画論序説」上野一郎訳、『映画研究』1輯、1939年、54–58頁(原著の第1章に相当)。ポール・ローザ「ドキュメンタリーの諸派とその史的考察」上野一郎訳、『映画研究』2輯、1939年、50–85頁(原著の第2章に相当)。イギリス・ドキュメンタリー運動についての報告は多数あったが、上野の記事がおそらく最良のものであり、以下の研究が翻訳にあたって大きく寄与したのは間違いない。上野一郎「英国の文化映画」、『映画研究』1輯、146–161頁。

[13] ポール・ローザ「文化映画論」、『調査資料』4号、東京京都撮影所、発行年記載なし(牧野守コレクション)。謄写版で刷られたこの冊子には〔第3章と〕最終章(第4章)の翻訳も含まれており、上野による翻訳はこれで補われていることになる。

[14] 牧野守「記録映画の理論的動向を追って(41)」、『ユニ通信』1978

年6月19日。

[15] 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点——その思想と方法』風濤社、1990年(第3刷)、194-195頁。

[16] Rocha, *Documentary Film* (1935), 70. [引用は、第一芸文社(1938年)版(71頁)の訳文を踏襲]

[17] 岡田真吉『映画文獻史』大日本映画協会、1943年、39頁。

[18] 津村秀夫「ポール・ルーターの映画論批判——その著“Documentary Film”について(一)」、『新映画』9巻12号、1939年11月、17頁。

[19] 高木場務「虚構の理論——津村秀夫氏の「ポール・ルーター批判」を読む」、『文化映画研究』3巻1号、1940年1月、525-528頁。

[20] 久保田辰雄『文化映画の方法論』第一芸文社、1940年。

[21] Rocha, *Documentary Film* (1935), 156. [引用は、第一芸文社(1938年)版(176頁)の訳文を踏襲]

[22] 厚木たかの蔵書、ルーター『文化映画論』(1938年)、151-152頁(国立映画アーカイブ「厚木たかコレクション」)。原著：Rocha, *Documentary Film* (1935), 135-136。

[23] 同前、131-132頁。原著：Rocha, *Documentary Film* (1935), 108。

[24] 同前、198頁。原著：Rocha, *Documentary Film* (1935), 143。

[25] この「訂正版」はコンピア大学の「牧野守コレクション」に寄贈した。

[26] 関野嘉雄「正しき「ドキュメンタリイ」理論の認識のために」、『新宿映画劇場 文化ニュース』110号、1940年1月18日、1頁(牧野守コレクション)。

[27] 関野嘉雄「「今日までの映画」と明日の映画——ドキュメンタリイ論とローサの発展(一)～(四)」、『文化映画研究』3巻2号、1940年2月、8-11頁／3巻3号、1940年3月、58-60頁／3巻4号、1940年4月、109-112頁／3巻5号、1940年5月、176-179頁。同「ドキュメンタリイ論検討のために——続「今日までの映画」と明日の映画(一)～(三)」、『文化映画研究』3巻6号、1940年6月、236-239頁／3巻7号、1940年7月、304-307頁／3巻10号、1940年10月、563-567頁。関野による主要な連載には以下もある。関野嘉雄「ポール・ローサドキュメンタリイ映画の其後の進展(一)～(三)」、『日本映画』5巻7号、1940年7月、22-29頁／5巻8号、1940年8月、68-73頁、120頁／5巻10号、1940年10月、72-77頁、14頁。

[28] 関野嘉雄『映画教育の理論』小学館、1942年。

[29] Rocha, *Documentary Film* (1935), 66。関野『映画教育の理論』、163頁。対照的に、上野による翻訳は、欠けることなく正確なものである(ローサ「文化映画論序説」、79頁)。

[30] STS (Square Table Society) は映画教育に関心を寄せるさまざまな知識人が参加し、影響力ももった研究会で、雑誌『映画是非』と『映画第一線』を独自に発行した。その履歴については、牧野守による『ユニ通信』連載のうち、1977年9月26日～1977年11月21日の記事を参照。

[31] 関野による「児童映画日」を広く論じたものとしては、権田保之助『民衆娯楽論』巖松堂、1931年、とりわけ309-328頁を参照。

[32] 山田英吉『映画国策の前進』厚生閣、1940年、216頁。

[33] Rocha, *Documentary Film* (1935), 48。

[34] ルーター『文化映画論』、34頁。

[35] ローサ「文化映画論序説」、56頁。

[36] 関野『映画教育の理論』、136頁。

[37] 一人は日本の著名な映画記号学者、浅沼圭司であった。

[38] 厚木が誤訳に気付いていなかった証拠はさらに、彼女がフィルムセンターに寄贈した蔵書のうちにも見出せる。それらの各訳本ではこの箇所はなんら修正された形跡がない——1960年版についてはすぐそばの文に下線が引かれているにもかかわらず。

[39] 厚木がローサをどのように(誤って)解釈したかについて、彼女の「正しからざる行為」が明かしている箇所は、ここだけではない。多数にわたる例を彼女の翻訳には見出せる。ほとんどの批評家は、それがいかに「悪い」翻訳なのかばかり言及する。たとえば、今村太平は『映画理論入門』のあとがきで、飯島正、佐々木能理男、厚木たかといった訳者たちの仕事に敬意を表しつつも、翻訳に頼るにあたっては慎重であるよう読者に注意を促している。結局のところ、今村がそうしたように、読者は原書に当たらねばならない、というわけだ。彼は「正しからざる行為」の一例として厚木を取り上げ、引用する。すなわち、弁証法理論を「時代遅れの(out-to-date)方法」とみなす現代の権

威についてローサが言及している箇所を、厚木は「最新の方法」と訳しているのだ。と。今村は誤訳の好例を拾い上げてはいるが、ほかの誰とも同様に、いかなる要因がこうした誤訳を導いたのかは問うていない。そのこと自体はいくらか明白に思われる。以下を参照。Rocha, *Documentary Film* (1935), 182。ルーター『文化映画論』、270頁。今村『映画理論入門』、184頁。

[40] ポール・ローサによるエリック・ナイト宛、1938年11月8日付書簡(UCLA ポール・ローサ・コレクション 2001 Box 26)。

[41] 傑出したドキュメンタリー作家、亀井文夫が自身とローサの本との関係について、そのように語っている。亀井はローサの信奉者だと言って、さまざまな人が『戦ふ兵隊』を批判していた。しかし、秋元憲がローサの原書を東京撮影所に持ち込んだのは、亀井が中国で同作を撮影していた時期であった。ローサの本は、とくに後半の実践的な事柄に関しては、手引書というよりも触発の書であった(この後半部分が訳され、東室内で配布された)。亀井文夫・秋元憲・田中喜次・上野耕三・石本統吉「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」、『文化映画研究』3巻2号、1940年2月、16-27頁。

[42] 桑野茂『ドキュメンタリーの世界——創造力と方法論』サイマル出版会、1973年、201-202頁。

[43] 同前、201頁。

[44] 白井茂「カメラマン人生」、『聞き書き キネマの青春』岩本憲児・佐伯知紀編著、リポート、1988年、73頁(当該箇所はインタビューに同席した加納竜一の発言)。

[45] 以下を参照。高木場務「ドキュメンタリイフィルム」おぼえがき、『文化映画研究』3巻4号、1940年4月、112-113頁。厚木たか「Story-filmの訳語について」、同誌同号、118-119頁。高木場務「映画の本質に関する論綱」、『文化映画研究』3巻10号、1940年10月、577-580頁。久保田辰雄「劇的要素と記録的要素」、同誌同号、574-576頁。

[46] たとえば以下を参照。上野耕三「映画に於ける芸術と科学——文化映画論の基礎的問題」、『日本映画』5巻2号、1940年2月、24-35頁。「映画に於ける芸術と科学——文化映画論の基礎的問題(二)」、同誌5巻3号、1940年3月、25-35頁。

[47] 上野「映画に於ける芸術と科学」、33頁。

[48] 厚木たか「記録映画の虚構——「事実」はそのまゝ「真実」ではない」、『日本映画』5巻11号、1940年11月、82頁。

[49] 厚木は1960年版の『ドキュメンタリイ映画』の訳者あとがきで、こうした情勢について論及している。厚木たか「訳者あとがき」、ローサ『ドキュメンタリイ映画』(1960年)、329-334頁。

[50] 谷川『ドキュメンタリー映画の原点』、195頁。

[51] 亀井文夫「文化映画月評」、『日本映画』5巻12号、1940年12月、24-26頁。亀井ほか「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」、16-27頁を参照。