

都市を見つめる両義的視線

— マキノ映画『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』分析 —

富田 美香(本学文学部助教授)

E-MAIL mtt20017@lt.ritsumeai.ac.jp

はじめに

洛西撮影所街の形成につれて映画が地場産業と化し、映画都市と称された京都は、日本で初めて、シネマトグラフが映写され／によって映された、都市でもある。それは、遷都後の都市再興をかけた京都府の近代化政策による府費留学生として渡仏し、後に大阪商工会議所会頭を務め日仏学館設立にも尽力する稲畑勝太郎が、留学時代の友人リュミエールから、欧米文化・産業の視覚教材といえる文明装置のシネマトグラフを購入したことに端を発している。すなわち、1897年にそのシネマトグラフを試写した場所が京都・四条河原であり、シネマトグラフとともに来日したリュミエール社カメラマンのコンスタン・ジレルによって京都で撮影された『日本の宴会』や『家族の食事』⁽¹⁾等が、日本の光景として初めて流通した映画である。

このシネマトグラフの普及にともなう興行界の壁に直面した稲畑は、同年のうちに、留学生仲間の横田万寿之助の弟である横田永之助にシネマトグラフを託して映画界を離れ、その結果、横田永之助が牧野省三とともに映画都市・京都を形成していくことになるのだが、シネマトグラフの伝来者として日本映画史に名を残し、映画都市・京都の端緒を切った稲畑勝太郎は、おそらく映画というメディア芸術が備える両義性について、もっとも早く認識した日本人といえるだろう。映画は、芸術／産業であり、記録／見世物であり、そして、見る／見られるという関係のうえに成立する媒体である。映画のこのような両義性に魅了され、そして断念する稲畑の、『家族の食事』でフランス人の眼差しに基づいた奇妙な日本人を演じながらカメラを意識する視線に

は、その両義性の狭間に位置した戸惑いを感じる事もできよう。

本稿は、映画のこのような両義性をふまえ、地場産業である映画が自ら創り上げてきた京都という都市像を考察する一つのアプローチとして、マキノ映画『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』⁽²⁾(1930年、金森万象監督)の生成過程とテキスト分析を試みるものである。この『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』は、“祇園情話”と称される長田幹彦の都市小説集『繪日傘』(全5巻、1919年、玄文社)の映画化第一弾として製作・公開された作品⁽³⁾であり、京都の映画産業が同時代の京都を主題に製作した物語映画の中で、現在見る事の可能な最も古い作品である。また、主題歌として作られた「祇園小唄」が、京都を謳う代表歌として花街を含め広く普及している点など、近代都市京都のアイデンティティを形成するうえで重要な役割を果たした映画ともいえよう。本稿での『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』の分析目的は、製作者の創意や原作の物語世界および現実世界の模写性といった観点や、舞妓表象をめぐるジェンダー論的な読解ではなく、それらの視点を内包する映画的創造のいとなみ自体にあり、映画的に創造された都市像が反射する両義的な視線を検証することにある。

1. 『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』の成立

1-1. 郷土謳歌の映画化：集客装置としての舞妓表象

マキノによる長田幹彦の『繪日傘』の映画化は、1930年9月8日に行なわれた牧野省三没後五十日祭の直後に公表され、京都の有力者達が省三没

後のマキノ・プロダクションの重役に就任しマキノ支援体制を前面に打ち出した事とともに、とりわけ京都で注目された。注目が高まった理由の一つには、映画都市という新しい京都像を築きあげたマキノ映画と京都の実業界が一体となり、古都・京都の魅力を普及した長田の『繪日傘』をもとに本格的な都市映画を作り上げる、という図式が製作報道を通して明確にされたことをあげられよう。

この五十日祭において発表され、当時話題になったマキノ映画支援体制の新重役達は、以下の顔ぶれである(肩書きも報道による)⁽⁵⁾。

マキノ・プロダクション顧問

横田永之助(日活社長)

内貴清兵衛(京都実業家)

中安信三郎(国粋会理事長)

相談役

飯田新三郎(高島屋常務取締役)

竹本武夫(名古屋の興行家)

社主 牧野正博

総務理事 牧野満男

撮影所顧問 笹井三左衛門

撮影所所長 牧野正博

撮影所総務 牧野満男

この新体制の報道は、初代京都市長の内貴甚三郎の長男で北大路魯山人の後援者でもあった内貴清兵衛や高島屋の飯田新三郎の加入により、千本組の笹井三左衛門ら従来の関係者層も京都の実業家と言い換えることを可能にしたばかりか、彼等の着任理由が、「牧野省三氏が映画製作によって日本のハリウッドとして今日の京都をあらしめた貢献に報いるため」と説明されたことにより、各人の事業の違いを一切不問とし、郷土思想に基づく実業家有志が映画都市の牙城を守らんと結束を表明した効果をもたらしたといえるだろう。

そして、相談役に就任した飯田新三郎の斡旋による『繪日傘』の映画化権獲得の報道によって、五十日祭で発表された強力な支援体制の実質的な始動が対外的にアピールされ、以後、飯田新三郎の

知己である原作者・長田幹彦自身が作詞した主題歌「祇園小唄」の発表や、その長田の強い意向を受けて実現する祇園ロケや芸舞妓の出演などが、京都市民へ逐次報告されていくのである⁽⁸⁾。この報道の過程で、長田が広め祇園への憧憬をかきたてた大正浪漫の典型像たる紅燈の祇園イメージと、1929年の祇園のリアリズムとの融合をはかるという、きわめて映画的な祇園表象が焦点となっていくのである。

ところが実際には、この『繪日傘』の映画化は、五十日祭の支援体制のもとから出されたものではなく、牧野省三の生存時に、マキノ映画の経営再建を一つの目的とする商業的成功を重視して選ばれた企画であったことが、原作者・長田幹彦の以下の証言によって明らかになった。

企画者は当時の飯田さん、つまり現高島屋百貨店の社長の飯田新三郎さんである。つまり飯田新三郎さんが自分で企画してマキノ映画の先代のマキノ省三さんにうりこんでくれたものである。ミツオさんはまだ二十才代で映画事業にはたいして勢力がなかった。たいがいお父さんの省三さんが中心になってうごいていた。省三さんはわざわざ東京へやってきて銀座のぼくのオフィスをたづねてくれた。あたまのひくい方で付あうと正面きってながながとお辞儀をされるのには無作法な僕は閉口した。⁽¹⁰⁾

牧野省三が原作者と映画化権交渉まで着手していたことから、おそらく映画化の企画が起こった時期は、省三が没する1929年7月25日までの1年以内と推察される。この間、病を負っていた省三が銀座まで出ることが可能と思われる機会は、新入社のスター南光明らを伴い舞台挨拶に上京した1928年7月⁽¹²⁾か、伊豆に長期保養していた没年の2、3月頃⁽¹³⁾である。後者の時期に、人見吉之助や金森万象の監督企画として祇園を舞台とする作品が浮上していることから、1929年初頭に企画された可能性が高い。⁽¹⁴⁾ちょうどこの時期は、牧野省三が、封切映画の五日間替の模索や、宣伝部の設置、総務部の補強、営

業部をはじめスタジオの株式組織化の計画など、積極的に興行収入の増加と経営組織強化策を検討していた時期とも一致しており、『繪日傘』の映画化もその延長上の企画と推察できるのである。

一方で、監督の金森万象の証言は、長田の意見と異なり、牧野省三没後のマキノ映画の経営再建を目的にマキノ満男が企画したとするものだが、ここで注目すべき点は、企画者の特定ではなく、企画の動機である。金森が指摘する経営状態とは、カリスマ的指導力を放った牧野省三の死によるマキノ映画の人気凋落という表面的な事象ではなく、『実録忠臣蔵』(1928年)の製作費に充当するべく映画館から事前徴収したその封切契約金が、一部ネガ・フィルムの焼失から不完全版公開となった結果借財へと転じ、それが徐々にマキノの資金繰りを圧迫していった状態を指している。金森は、その閉塞的な状態の起死回生策としてマキノ満男の「一辺舞妓さん映画を作らへんか」という言葉を受け止め、映画談義を交わす仲であった飯田新三郎に頼み、主題歌の作詞を長田幹彦に注文したと綴っており、この作品が商業的成功を目的として選定・制作されたことは明らかである。つまり、過去に金森が手がけた数本の祇園もの映画の実績から、⁽¹⁷⁾“舞妓さん”は映画館への確実な集客を約束する映画表象として選ばれたのであり、『繪日傘』の映画化は、経済的問題を抱えていたマキノ映画にとって必要な企画だったといつてよいだろう。

1-2. 『繪日傘』: 遊覧都市への集客装置

この『繪日傘』の映画化が企画された1929年は、慢性的な不況から昭和恐慌へと移行する年であり、消費節約が唱導される一方、観光政策として映画が多様に利用され、なかでも観光客誘致や地域振興政策と連携した小唄映画や、鉄道省による観光地映画などが、盛んに作られ受容された年でもあった。⁽¹⁸⁾

例えば『繪日傘』映画化が企画された1929年の不況を京都の8遊郭にみると、7月の8遊郭売上合計は、前年比14,195人の遊客減と84,781円の減収であり、12月には前年比28,169人減、245,988円の⁽¹⁹⁾

減収まで落ち込む結果となっている。また、京染界も明治6年以来の不景気に陥り、西陣においては、前年の織物生産額6420万円から4450万円へと激減し、府知事を会長とした各方面関係者による西陣振興会が結成されるにいたっている。⁽²¹⁾

このような状況の中で、『繪日傘』の映画化を先の文脈上に位置付けることは容易であるが、ここではその真偽ではなく、映画化に深く関与した高島屋の飯田新三郎の象徴的な存在に注目したい。京都の一古着商から出発した高島屋は、祇園の芸舞妓から仕入れる商品情報や、西陣の織屋との直取引など、祇園、西陣、友禅という京都文化の地の利を最大限に活用して高級呉服店、百貨店へと歩みを進めた企業であり、とりわけ西陣との関係は深く、1894年には西陣撚糸再整株式会社を設立し、輸出用織物の再整と撚糸機械の導入を果たしている。⁽²²⁾この撚糸再整会社は実質的に飯田新三郎の父・飯田新七によって運営されたが、設立時に専務として横田万寿之助を招いており、横田家と飯田家との関係がシネマトグラフ導入の直前からあったことがうかがえる。⁽²³⁾

興味深い事に、この『繪日傘』映画化の当時、マキノ新体制重役につづき横田と飯田の2人の名前を連ねた「近畿遊覧都市をつなぐ交通網」⁽²⁵⁾という一頁広告が、1930年元日の紙面に掲載されている。近畿協会名でうたれたこの広告は、近畿全域一丸となって観光客を誘致する目的を掲げており、主な観光地を未成線も含めてすべて線路で結んだ鉄道鳥瞰図を中央に据え、上段に役員リスト、下段に役員会社の高島屋、日活、京都大丸の3広告を配置したものである。協会役員の豪華な顔ぶれは、総裁に第23代内閣総理大臣の清浦奎吾をかかげ、会長に清浦内閣時の通信大臣・藤村義朗、福会長には京都府・大阪府の知事を務めた池松時和、常務理事の筆頭に稲畑勝太郎、そして当時京都商工会議所会頭の大澤商会・大澤徳太郎が配され、高島屋社長の飯田新七は幹事を、近畿協会京都支部役員の支部長に日活社長の横田永之助、幹事に日活所長の池永浩久が納まっている。鉄道鳥瞰図の領域は、京都を中心として、琵琶湖、比

良山、比叡山、愛宕山、奈良、大阪を収めているが、“至”を用いて東京、伊勢、和歌山、神戸・下ノ関、出雲大社まで指し示すことによって、京都を中心に全国へ伸びる鉄道網と化している。映画産業に関係深い前述のメンバーで構成されたこの会は、その後当然のように、大津、奈良、伏見、京都市の近畿四都市共同宣伝用フィルム作成を、具体的な観光政策として協議していくのである。⁽²⁶⁾

この近畿協会の発想は、同時期に鉄道省が模索していた、東京への観光客誘致策として東京近郊の名所旧跡を収めた映画製作の企画と酷似しており、疑似観光体験の場が、鉄道鳥瞰地図という紙媒体からスクリーンへと移行され、パノラマなどシネマトグラフ前史に遡る映画の始原的な視覚性を利用して真の観光体験へと経験の変容を促し、鉄道への吸引力を高めていく、ある種のイデオロギー性を帯びている。そしてまさしくこの紙媒体による疑似体験という点において、大正期に全国へ普及した長田幹彦の祇園情話は、その代表格と言えるのである。⁽²⁷⁾

祇園、先斗町、木屋町、清水、知恩院、といった現実の地名や路地名、寺社等をトレースした現実的な物語空間を特徴とする長田の祇園情話は、前田愛による「都市というテキストから切りだされたメタテキストを構成」⁽²⁸⁾していると言え、視覚性豊かな甘美な描写とあいまって、まさに現実化しえない京都での遊蕩生活の疑似体験となっている。芸舞妓達がいとなむ洛中の日常生活と、彼等が愛人との逢瀬や旦那と連れだって出かける嵐山、宇治、琵琶湖、神戸、大阪といった非日常の場との絶妙なバランスは、近畿遊覧都市という言葉に集約される空間を作り上げているといって過言ではない。実際、幾種にも及ぶ長田の祇園情話本のなかでも『祇園畫集舞姿』⁽²⁹⁾は、一力や吉歌の押印名刺に芸舞妓のサインが寄書された内裏表紙で開幕と閉幕が締め括られ、地名を主体に構成した目次から、長田幹彦の祇園情話と吉井勇の短歌、中沢弘光による舞妓の彩色挿絵の混成テキストとなっており、頁を繰りながら京都の光景に収まった芸舞妓の絵とそれらを愛でる言語を通して、祇園界限を巡るポケット版疑似観光の様相を呈しているのである。

このような文脈から、「内空間」⁽³⁰⁾をめぐる疑似体験性の強化を求める志向が『繪日傘』の映画化を実現させるとともに、映画のリアリティの要素としてロケや芸舞妓の出演者情報におのずと関心が高まっていた事も、自然な流れといえよう。すなわち京都の中から生まれた映画『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』は、遷都後の近代化を経てその容貌を変えた都市・京都のメタテキストとして、あるいは鏡としての姿を現わにするのである。

2. 『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』分析

このように自らを鏡として映し出した京都像と、その都市像を見つめる眼差しにおいて、映画『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』が原作と大きく異なる特色は、三点である。第一に、石井という東京人の存在の前景化であり、この東京と京都の対比によって京都像の輪郭を際立たせていることである。第二に、原作では宇治や大阪など広がりがあった内空間を、映画では祇園地域に限定し、独自に設定した「一力」のロケ・シーンや実際の芸舞妓の出演など、前述の要素と関連して東京人の視線を意識した疑似観光性を濃厚にしている点である。そして第三に、主人公の舞妓が常に他者のまなざしにさらされる対象として描かれ、そのまなざしが、だらり帯の舞妓表象に集約されていく構造にある。以下、これら三つの点について具体的に検証をおこなう前に、原作と映画の物語内容を簡略に紹介しておきたい。

原作『繪日傘』の物語言説は8つのシークエンス(以下、Sと記す)に分けられる。物語内容は(以下、【表1】を参照)、純粹に芸道を志す舞妓の千賀勇が船成金の藤兵衛に見初められ(SI)、花街の一種の掟として温習会や襟替の資金を得るために泣く泣く藤兵衛を旦那にとるが(SI-IV)、その夜ひいた風邪がもとで温習会の舞台上で倒れ(SV-VI)、舞への思いを残したまま死んでいき(SVII)、馴染み客の石井や置屋の女将らが“旦那とり”から千賀勇を守れなかった己を悔いる(SVIII)、というものである。物語の内空間は、鴨川、祇園、三条大橋、木屋町、西陣、大阪浪花座、宗右衛門町、歌舞練場、今熊

野、瓢亭で構成され、期間は9月から温習会の半月後までの、初秋1ヶ月程に起こった出来事である。

これに対し映画の物語内容は(以下、【表2】を参照)、石井と恋仲で船成金の藤兵衛に見初められた千賀勇が(SII)、温習会に出るために藤兵衛を旦那にとることを承諾するが(SIII-V)、石井に別れを告げて藤兵衛の席へ出た途端に体調を崩し(SVI)、それがもとで温習会の舞台上で倒れ(SVII-VIII)、石井の名を呼びながら死に(SIX)、千賀勇の姉芸妓と石井が千賀勇を悼む(SX)というものである。物語の内空間は、八坂神社、鴨川、祇園、一力、歌舞練場、国鉄沿いの温泉地、京都駅、四条通りで構成され、期間は主題歌「祇園小唄」にあわせて桜の春から雪が舞う冬までの1年間となっている。

2-1. 合わせ鏡：東京人の視点

先に述べたように、映画と原作との明らかな違いは、東京人・石井の存在である。古典的ナラティブとして冒頭のシークエンスで、この物語の主人公千賀勇に2つのテーマを設定している点では同じだが、原作のテーマが、藤兵衛を旦那にとる＝身体を売る(SIのシーン②とシーン④)と、舞妓としての芸道(SIのシーン②とシーン⑥)に設定されているのに対し、映画では、芸道のかわりに石井との恋(SIIのシーン③とシーン⑤とシーン⑩)が藤兵衛との問題(SIIのシーン④とシーン⑧)より先に主軸として設定されている。つまり、石井というプロットは、原作では作者の分身として3シーンに登場し(SIIIのシーン③、SVIIIのシーン③およびシーン④)、読者を彼の視線——千賀勇の悲劇の観察者の位置——にいざなう装置として機能しているのだが、映画では原作者・長田幹彦の分身と同時に、主人公千賀勇の目的として設定されているのである。

このような石井の前景化は、【表2】に明らかなように、原作にはない独自のシーンとして提示され、それによって映画での石井は、千賀勇とは異なる文化圏＝東京人という特徴付けが強調されている。例えば、冒頭で石井が祇園の芸舞妓に対して藤兵衛の振舞を揶揄する標準語の字幕「助からないなあ、田舎のお大尽は」(SIIのシーン⑤)は、物語

世界内に明らかに東京を頂点とする文化的ヒエラルキーを伏線化しており、その後石井は徹底して唯一の近代的文化人として描写されるのである。籐椅子に腰かけ万年筆で京都を詠う文筆家としての日常光景や(SIV)、原作の木屋町の席貸しの客(【表1】SIIIのシーン③)から格上げされ一流料亭の一力で芸舞妓の舞を楽しむ優雅なお茶屋遊びをする上客となり(SVI)、そして鉄道や車といった移動交通手段を単独で自由に駆使する(SVIIのシーン④、SIX)近代的行動力を備えた唯一の人物として描かれる(それに反比例して千賀勇に対する誠実さは原作より薄れたが)と同時に、置屋から徒歩範囲に限定されているこの物語世界の空間を、外部へと広げる機能をも持っているのである。つまり、映画では祇園という「内」に籠っている千賀勇および京都人と、「外」の石井という対比が鮮明になっており、それは東京と照合して初めて京都という都市像の輪郭を確認できる合わせ鏡の様相を呈しているのである。

この京都と東京という対比関係は、主題歌「祇園小唄」にも濃厚に現われている。長田幹彦は、「祇園小唄」作詞の4ヶ月前に発表した都市映画の散文「Double Exposure of “Tokyo”——新東京風景——」⁽³²⁾において、当時大流行中の「東京行進曲」章をもうけ、とりわけ4番の歌詞(最後は「月はデパートの屋根に出る」)を引用したのちに「詩人西條氏は僅か四聯の詩の中で、巧に新東京の文明を揶揄してゐる」と賞賛している。また、「河口」章に見られる次の記述も、鑑賞都市として京都の四季の情景を謳いあげた「祇園小唄」の歌詞を考える上で示唆深い。

とにかく、新東京といふ問題は別として、この東京が「江戸」っていふやうな一種の鑑賞都市から、全然経済都市の内容に変わってしまったのは確かだね。河岸の柳なんていふ情調よりも、あゝいったグロテスクな鉄筋コンクリートの倉庫の方がびったり来るやうになったんだから恐いもんだ。⁽³⁴⁾

「祇園小唄」のプロットが、夜の鴨川から眺めた京の四季と芸舞妓の日陰の恋で構成されているこ

とは、「東京行進曲」のそれが、朝から夜にかけた銀座、有楽町、浅草、新宿の各点景を職業女性の不倫イメージで綴っていることと、対比関係を成している。とりわけ、「月はデパートの屋根に出る」と「月はおぼろに東山」という対照に際立っているように、「祇園小唄」からは「東京行進曲」を埋め尽くす近代化のモチーフが一切排除されており、そこには、突出した近代都市に変貌した東京を讃美する一方で、その東京が失った鑑賞都市としての江戸の姿を、古都・京都に求め謳いあげた東京人・長田幹彦の視線があからさまに出ているのである。

そして、まさにこの長田幹彦の分身として提示されている東京人・石井の存在が、前述のように映画の基本軸を成している結果、この映画での京都像は、主題歌とあいまって、東京のあわせ鏡としての都市の性格を顕わにしているといえよう。つまり、この映画内に創造された都市・京都像は、京都内部からの視点だけではなく、東京からの／に対する視線を内包しているのである。

2-2. 鑑賞都市:だらりの帯の京都

この両義的視線の反射によって描出された都市・京都像の特色は、擬似観光性の強化といえる現地でのロケーション映像(【表2】参照)と、主題歌で謳われた“だらりの帯”に象徴される舞妓表象の二つのプロットで主に構成されていることにある。

書籍や地図などの紙媒体からリアリティを伴った映像へと擬似体験を強めたこの作品のロケーション映像は、祇園を代表する被写体が収められているのみならず、それらの光景を見つめる東京人・石井と観客の視線を一致させる装置として機能している。たとえば、祇園を代表する被写体として(以下【表3】参照)、八坂神社(図①)や四条通り(図②)、二軒茶屋(図⑧)、一力(図③-⑦)、女紅場(図⑨)、歌舞練場(図⑩-⑪)が当時一流の芸舞妓を交えてロケーション撮影されており、なかでも開幕ショット(図③)と閉幕ショット(図⑦)で独立して成立している一力のシーンなどは、石井とカメラの視線にむかって芸舞妓や千賀勇が「祇園小唄」を唄い舞い(図④-⑥)、それ自体が地域文化映像として貴重な映像

であるとともに、観客はまさに石井を通して一力茶屋の遊びを疑似的に体験するシーンとなっている。さらに、古典的物語映画において同一化を誘う常套句といえるクライマックスのラスト・ミニッツ・レスキューでは、石井の座る後部座席から眺められた四条通りが流れ去り(図⑭-⑮)、観客は千賀勇のもとへと急ぐ石井の視線を通して四条通りの街を眺めるのである。そしてこのとき、千賀勇のそばで、発売されたレコードから主題歌「祇園小唄」を聴く子供達の姿が提示されるショットも(図⑫)、物語世界のリアリティを強める作業を働かせていると言ってよいだろう。

また、この「祇園小唄」を聴きながら千賀勇が一心に病床で刺していた紹刺しが、エンド・マークの前に、だらり帯を見せる舞妓の後ろ姿であることが明らかになり(図⑯)、このショットはオープニング・クレジット中に提示される冒頭の千賀勇の後ろ姿のショット(図①)と対をなし、円環的に作品のオープニングとエンドを告げる記号であることがわかる。原作では、千賀勇が刺す紹刺しの図柄は、舞いきれなかった「お三輪の舞」を象徴する^{おだまき}苧巻であり、芸への執念を刻んだが、映画では自らの舞妓像を石井の記憶に残すというメランコリックな行為となっている。その結果、刺繍という図案化された舞妓表象のラスト・ショットは、京都を詠ったこの作品の視覚的テーマを、千賀勇という特定の舞妓ではなく、主題歌でも反芻される「だらりの帯」の舞妓への普遍化に成功しているのである。

そして、この舞妓像のラスト・ショットが石井の視点ショットであることによって、舞妓が常に他者のまなざしにさらされる対象であり、鑑賞都市・京都の象徴が、だらり帯の舞妓に集約される構造となっている。少なくとも原作では、千賀勇自身が木屋町や宇治の夜景に自分を飲み込もうとする京都の花街社会を見つめるシーンが(【表1】のSIIIシーン②、SIVシーン③)換喩法で効果的に表現され、読者は内空間にふりむける千賀勇の眼差しを共有することができるのだが、映画では千賀勇のそのような眼差しは一切剥奪され、常に石井や藤兵衛、舞の師匠や観客、およびカメラの鑑賞対象として提示されている。千

賀勇の一番の鑑賞者が、一力の大広間で「祇園小唄」を舞わした東京人の石井であった事はいうまでもなく、すなわちそれは石井のまなざしを共有する映画観客であることを意味し、と同時にその石井のまなざしは、映画館の疑似体験から実体験の鑑賞都市・京都へといざなう集客装置といえるのである。

映画『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』に見られるこのような両義的視線のたわむれは、常に江戸・東京を意識せざるをえない遷都後の京都が、都市アイデンティティを認識する過程で直面した問題ともいえるだろう。たとえば東京という都市が、『東京行進曲』(1929年、日活太秦、溝口健二)のように自らを照らす合わせ鏡としての他都市を必要とせず、己を謳うことが可能であったように、京都においてもそのような作品作りが地場産業としての商業映画のなかで可能だったのだろうか？この間については、事例を重ねる必要があり、今後の課題としていきたい。

注

- (1) 京都で撮影され『日本の光景』と分類されたシネマトグラフ作品を公開年月日順(すべてリヨン)に列記すると、『日本の宴会』Dîner Japonais (1897年12月26日)、『家族の食事』Repas en famille (1898年1月9日)、『日本の踊り子』Danseuses japonaises (1898年2月6日)、『京都の橋』Un pont à Kyoto (1898年9月18日)等である(朝日新聞社文化企画局編『光の生誕 リュミエール！』朝日新聞社、1995、89-105頁、161頁参照)。
- (2) さまざまな表記をされる本映画題名について整理しておきたい。本稿では、映画作品題名の最終的な典拠をフィルム・クレジットにおくことから、唯一現存するフィルム「第一話」のトップ・タイトル「祇園小唄 繪日傘」をシリーズ題名と認め、第一話の題名は、続くクレジットに準じて『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』表記を採用した。題名表記の混乱は、フィルムが現存する「第一話」の「舞ひの袖」と「舞の袖」表記の併存、そして3作品の角書「祇園小唄」の扱い、の2点に集約される。

一次資料では、「舞の袖」表記と角書の「祇園小唄」は映画題名に含めない表記の方が多い。特に角書に関してはその違いが顕著であり、3作とも封切広告では主題歌題名として「祇園小唄」を別記し、角書は「祇園情話」である。検閲時報(内務省警保局編『活動写真フィルム検閲時報』昭和5年『映画検閲時報』第10巻、不二出版、1985年、61頁)と『キネマ旬報』批評(山本緑葉「繪日傘 第二話 狸大尽」『キネマ旬報』1930年3月11日号、山本緑葉「繪日傘 第三話 夢枕」『キネマ旬報』1930年4月1日号)では角書は記されず、製作報道時と同様に「繪日傘」のタイトルから記されている。

- (3) 『繪日傘』の映画化は、当初「舞ひの袖」「夢占」「夢まくら」「夜桜」の4作と報道(『シネマランドから祇園を描き出す『夜桜』』『大阪朝日新聞京都版』1929年10月30日)されたが、主題歌として発売された『祇園小唄』のレコード広告(『キネマ旬報』1930年1月11日号および1月21日号)では「一の巻 夢枕」「二の巻 舞の袖」「三の巻 狸大盡」の3作となり、最終的に『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』(1930年2月1日公開)、『祇園小唄 繪日傘 第二話 狸大盡』(同年2月22日公開)、『祇園小唄 繪日傘 第三話 夢枕』(同年3月15日公開)の3作となった。現在フィルムの存在を確認できるのは『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』のみである。
- (4) 9月11日調査情報の「長田幹彦氏原作になる「繪日傘」を映画化すべく主演女優を物色して居る」(『撮影所通信』『キネマ旬報』1929年10月1日号)が第一報。
- (5) 「マキノの新組織」『大阪朝日新聞』(1929年9月9日)、「マキノの組織革新」『京都日出新聞』(1929年9月10日)、「時報欄 マキノ重役決定」『キネマ旬報』(1929年9月21日号)参照。
- (6) 「マキノの組織革新」同前。
- (7) 飯田の幹旋については、「今回マキノでは長田氏の旧友である高島屋飯田新三郎氏等の幹旋により作者から独占映画化権を得た」(『キネマ春秋』『京都日出新聞』1929年10月22日)とされ、

- 「長田幹彦氏の祇園小説を映画に」『京都日出新聞』(1929年11月6日)でも同様の報告がある。
- (8)「キネマ往来」『京都日日新聞』(1929年11月6日)、「繪日傘の小唄」『京都日日新聞』(1929年12月28日)等がある。
- (9)「シネマランドから」『大阪朝日新聞京都版』(1929年10月25日)、「シネマランドから 祇園を描き出す『夜桜』」『大阪朝日新聞京都版』(1929年10月30日)、「長田幹彦氏の祇園小説を映画に」(前掲紙)、「美しい芸舞妓達が艶に情緒を彩る 万享や歌舞練場も入れて」『京都日出新聞』(1930年1月15日)など。
- (10)長田がこの文章を書いた当時の高島屋社長は、1960年に飯田慶三から飯田新一に代わっている。飯田新三郎は大正10-12年の間に高島屋京都店支配人を、後年はユタカ建設社長、トヨタ自動車工業顧問、高島屋顧問等を務めたが、高島屋の社長になった記録はない。以下参照、高島屋『高島屋百年史』(1941年、高島屋)、高島屋135年史編集委員会編『高島屋135年史』(1968年、高島屋)、高島屋150年史編纂委員会編『高島屋150年史』(1982年、高島屋)。
- (11)長田幹彦「『祇園小唄』の話」『ぎをん』(2号、祇園甲部親会、発行年月記載なし。2頁。第1号は1959年1月発行)。
- (12)「各社撮影所通信」『キネマ旬報』(1928年7月11日号)参照。
- (13)「去る三月伊豆三濱で静養中に将来の計画を立てたのでこれからぼつぼつ始めたいといふ仕事は随分澤山あった」(小笹正人「マキノは大丈夫／ありし日の面影を偲ぶ小笹さん」『大阪朝日新聞』1929年7月26日)および「各社撮影所通信」『キネマ旬報』(1929年2月21日号)参照。
- (14)祇園情話映画はまず人見の次回作として「次回作品は祇園情話を取扱った現代劇と内定して居るが詳細は未発表」(「各社撮影所通信」『キネマ旬報』1929年2月11日号)と報道され、一月後に金森の担当として「目下氏が執筆中の祇園情話を製作するかも知れない」(「各社撮影所通信」『キネマ旬報』1929年3月11日号)と、あくまでも企画段階として書かれている。尚、この報道の後に浮上する祇園情話映画が、『繪日傘』である。
- (15)金森万象「映画今昔(28)」『消費者自身』(31号、1973年6月1日)、金森万象「マキノ映画とともに」『INTERVIEW 映画の青春』(京都府京都文化博物館、1998年)21-22頁参照。
- (16)金森万象「映画今昔(28)」同前。
- (17)金森が『繪日傘』映画化以前に手がけた祇園ものの映画は『祇園情話 舊のまゝ』(1923)、『祇園の春 散り行く花』(1924)、『祇園情話 春雨草紙 千代香の巻』(1926)がある。尚、現在確認できる撮影台本(豊田市郷土資料館所蔵)によると、『祇園情話 舊のまゝ』は、「京の四季」の舞で開巻し、温習会で「お光狂乱」を舞うことになっている舞妓が、思いを寄せる学生を諦め、温習会の資金のために泣く泣く旦那をとるが、その夜宇治でひいた風邪が元で温習会の舞台で倒れ、帰らぬ人になる、というまさに『舞ひの袖』の映画化といってよい内容である。
- (18)小唄映画と地域振興政策、および鉄道省の事例については、拙稿『場』への回帰——『三朝小唄』という装置』『アート・リサーチ』(2号、2002年)を参照されたい。
- (19)「娼妓が増え芸妓が減る／遊客や収入はドカ落ち／京都八遊郭のしらべ」『大阪朝日新聞京都版』1929年8月15日参照。
- (20)「京美人も不景気には勝てぬ」『大阪朝日新聞京都版』(1930年1月21日)参照。
- (21)「不況にあへぐ西陣織物」および「昭和5年の京染界」『京都日出新聞』(1930年1月1日)、「いよいよ金解禁と／京都の重要商品界」『京都日日新聞』(1930年1月1日)参照。
- (22)高級呉服店の地位を確立させた京都店の店長飯田政之助は、「岸勇が掛けていた半襟の刺繍がよほどよかった 店のものか」「さだ女の綴れの帯 何れの店が売りこんだものか」など、祇園で観察した品を調査メモとして仕入部や外商部などに渡したという(高島屋135年史編集委員会編、前掲書、332頁)。
- (23)高島屋135年史編集委員会編、前掲書、333

- 頁。なお、マキノの人見吉之助監督は、この異例の直取引先の織屋の一人、人見勘助の息子である。
- (24) 高島屋150年史編纂委員会編、前掲書、65-67頁。
- (25) 「近畿遊覧都市をつなぐ交通網」『京都日日新聞』(1930年1月1日)。
- (26) 「共同宣伝用フィルム作成」『京都日出新聞』(1930年4月29日)参照。
- (27) 「東京市を中心に 名所旧跡を撮影」『京都日出新聞』(1930年4月21日)参照。
- (28) 前田愛『都市空間のなかの文学』(筑摩書房、1982年)、16頁。
- (29) 長田幹彦＋吉井勇＋中沢弘光『祇園畫集 舞姿』(阿蘭陀書房、1916年)。
- (30) 前田愛、前掲書、5-13頁。前田は、「作中人物の生の地平を開示し、限定する枠組として作用しつづけるテキストの『内空間』に着目し、その機能として以下の指摘をしている。「文学テキストの読者は、語り手の視線を共有する事で、あるいは作中人物が欲望や期待をはらみながら周辺の事物や他の人物にふりむけるまなざしを共有することで、テキストの『内空間』を生きはじめる」。
- (31) このように主人公が立ち向う2つのテーマ設定は、古典的ハリウッド映画のナラティブの軌範であり、通常は、異性を獲得するための闘い＝ロマンス・ラインと、仕事など社会的な闘い＝アクション・ラインの2種類にそれぞれ設定される。Cf. David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge, London, 1988, pp.44-49.
- (32) 長田幹彦『長田幹彦全集 別巻』(復刻版、日本図書センター、1998)225-276頁[『国民新聞』所載、1929年8月]。都市映画的な冒頭の宣言文を以下に紹介する。『『幹彦映畫研究所』では、新らしく生れ出でんとする大東京の形貌に對して、疾うから、或る陰謀を企てゝみたのである。それは同研究所の才はじけた撮影技師であるところの、T——が、新らしく購入したパルボーT型の優秀なカメラで、この尅然たる大都会の存在性を、セルロイドの膜面へ遺憾なきまでに補足しようといふのである。それも不可思議なレンズの角度を利用して、最もモダンな光の明暗で、いはゆる『東京狂想曲』を描き出さうといふ意気込みなのである』。
- (33) 長田幹彦、同前、241頁。
- (34) 長田幹彦、同前、232頁。
- (35) 当時以下のように報道されている。「祇園情話の完全な描出、ローカルカラーの的確な表現のために若種、年子、小から、小桃、だん子、だん、春香等祇園一流の舞妓、芸妓を特別助演せしめて情緒の好調を期するかたはらセットを用いず態態祇園の一力、吉歌及び祇園歌舞練場等へ出張して撮影をした大作である」(「美しい芸舞妓達が艶に情緒を彩る 万亭や歌舞練場も入れて」前掲紙)。この芸舞妓らは、祇園新地甲部の狩野年子、奥村小から、西村若種、奥田春香、渡邊小桃、大塚だん子(「広告 賀正」『技芸倶楽部』1930年1月1日号参照)と思われる。彼等のうち、春香、だん、だん子、若種らは花番付に掲載されていることから、売れ妓であることがわかった。

本稿は、科学研究費補助金(若手研究(B))を受けた研究の一部である。調査に際し、大阪ブラネット映画資料館から立命館大学アート・リサーチセンター 秋季連続講演会『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』上映へのフィルム提供を、豊田市郷土資料館から金森万象資料の特別閲覧を、マキノ・プロジェクト共同研究者の板倉史明氏からは金森万象「映画今昔」連載記事の提供を、大西秀紀氏からは音源および『技芸倶楽部』等の情報提供を賜った。記して感謝申し上げます。

【表1】原作『舞ひの袖』シーン構成（『文芸春秋』1918年6月号掲載テキストをもとに作成）

* Sはシークエンスで、テキストの2行空に準じる。内容の__は映画に使用された部分・テキストを示す。/は段落区切り。「」は原作の引用。

S	シ ー ン	内 容
I 初 秋 の 祇 園	①鴨川:初秋	夏の夜から涼しい床が取り払われ、秋風・時雨の秋の描写。
	②祇園	千賀勇が客をとる噂。 <u>千賀勇の描写</u> (15,16才。細面、切れ目。大人しい。舞妓名手。西陣機屋の娘)
	③西村家	姉芸妓おまさの描写。古風な屋形で、 <u>千賀勇は紹刺しや縁結びを楽しむ純情な舞妓。</u>
	④なし	千賀勇の客・ <u>藤兵衛の描写</u> (神戸の船成金。 <u>四条の芝居の敵役「藤兵衛」に顔が似ている。</u> 舞妓の「蕾の花を散らして歩くのを自慢」「今度は愈千賀勇が人身御供に」なる番。
	⑤西村家	<u>お母はんとおまさは、来年の千賀勇の袴替えに旦那が必要で、茶屋の女将も直談判にくる為藤兵衛をむげに断われず、高額条件をつける/藤兵衛が条件を総て了承。</u> おまさが千賀勇へ話す事になる。
	⑥西村家	師匠の推薦で千賀勇は温習会で「 <u>お三輪を舞う事になり、衣裳等の支度金が必要になる。</u> 無邪気な千賀勇は、温習会を夢に見、朝から晩まで舞に耽る。
II 秋 雨 の 日	①西村家2階:秋雨の日	お母はんとおまさは、藤兵衛を客にとるよう千賀勇に言う/顔を伏せる千賀勇/おまさ「なあ、 <u>千賀勇はん。そないに黙ってゐては分らん。どっちやなど返事をおしやしたらどうぞすね</u> 」/千賀勇「姐はん。私 <u>その他のことやったら何んでもしますさかいに、どうぞそれだけは、あの、それだけはどうぞ頼みどすさかい堪忍とおくれやすな</u> 」/お母はん「あんたそんな阿呆なこと云ひ出してはほんまにあかんなあ。あんたも今年はもう十六やないか。 <u>来年はどないにしても襟代へをせんならんやないか。</u> (後略)」/千賀勇「お母はん、 <u>そうかて・・・</u> 」/おまさ、舞妓なら誰でも一度は通る勤めと言う/肩を慄わせ泣く千賀勇/屋形の事情を説明するお母はん。千賀勇泣く/お母はん涙ぐみ「千賀勇はん。あんたが <u>そないに聞き分けがないなら、もうどうなとあんたのえやうにおしやす。そのかわり今度めの温習会には家からは何んも構うて上げへんよって、お師匠はんのところへいて、そないに云ふて断はり云ふといでやす</u> 」/千賀勇、 <u>畳に突っ伏して泣く/おまさ貰い泣く。</u>
	②西村家:秋雨の日の夜	川端の茶屋・松代から呼ばれ、千賀勇、友禅の振袖に青磁色のだらりで出る。おまさ見送る/千賀勇、宵闇に消える。
III 秋 雨 の 日 の 夜	①川端の茶屋・松代	仲居から客は木屋町の井とめへ向ったと聞き、千賀勇は俵で木屋町へ。
	②三条大橋	俵から木屋町を見ながら、藤兵衛と温習会を考えて涙ぐむ千賀勇。
	③木屋町の席貸し・井とめ	芸舞妓と飲む石井。石井の描写(年に4、5回東京から京都へ来て芸舞妓達を大阪、宇治、嵐山へ遊ばせる)/2ヶ月振りに逢い、喜ぶ千賀勇/石井、千賀勇の手をとる/食事、トランプで遊ぶが、千賀勇は夜とともに陰うつに/石井、千賀勇の具合を気遣う/千賀勇何もないという/石井、千賀勇の具合をさらに気遣う/千賀勇、涙ぐむ/松代の女将、石井に理由を話し掛ける/千賀勇、赤くなって話を止める/女将、藤兵衛の話をする/石井淋しそうな目で笑いながら芽出度いという/千賀勇、後ろへ向く。だらりの銀糸が輝く/女将、藤兵衛の悪口と、千賀勇が嫌っている事を話す。石井、憤慨/女将、廓の法と言う/石井、黙る/ <u>千賀勇、肩を震わせ泣く/石井、断わる事を勧める/女将、屋形は断われないという/千賀勇、断わったら温習会に出せないといわれたという/女将、石井、黙る/仲居、千賀勇に電話を告げる。千賀勇、電話から戻り、吉喜久から藤兵衛の席へ呼ばれたと泣く/女将、石井に千賀勇を上げるよう頼む/千賀勇、女将に断わりを頼む/女将電話へ/屋形は必死で頼む/千賀勇「誰ぞ舞妓はん落籍しとくれやす人はないやろか」と泣き崩れる/舞妓達涙ぐむ/石井も涙で千賀勇を見守る/女将、千賀勇を宥める/千賀勇顔をなおし、石井に別れを告げ去る。女将、石井に酒を勧める/石井、盃の縁を噛む/鴨川の水音、秋風、浄瑠璃の弦の音。</u>
IV	①西村家	屋形、説得する為千賀勇の母を西陣から呼ぶ/千賀勇の母親描写(娘を身代金に代えるほどの女。金

深秋の日		が降って来るような顔で娘を責める)/言う事を聞かなければ大阪の娼妓に売ると言う。おまさは隣室で貰い泣き/千賀勇は目を真っ赤にして、旦那にするとする。実母は夕飯を馳走後帰る。
	②吉喜久	千賀勇の返事が伝えられ、吉喜久は藤兵衛のいる宇治の花やしきに電車で千賀勇を送る。涙も枯れた千賀勇は温習会を心に思い描く。
	③宇治	秋の日暮れ。宇治橋を渡る俵で、水音に不安を感じ、河上の灯火を厭らしく恐ろしく見る千賀勇。
V 温 習 会 へ	①大阪・浪花座	千賀勇をものにした藤兵衛は、他の舞妓も連れて心斎橋の買物、料理屋、鷹次郎の芝居を見に浪花座へ。中幕で千賀勇は頭痛を訴え、仲居に帰京を訴える/熱があり、藤兵衛の馴染みの席貸しへ。
	②宗右衛門町席貸し・杉の井	熱と頭痛で泣きながら寝る千賀勇/翌朝も治らず、京都に戻る。
	③西村家2階	病臥。3日ほど寝込む/温習会が近づき、三日前には無理やり練習へ行く千賀勇。けろりとして帰宅/三日間稽古に励む/床へ入ると高熱が出、こらえる千賀勇/深夜に熱から温習会のうわ言を云う千賀勇。
VI 温 習 会	①花見小路	温習会の日。歌舞練場へ向かう人々の描写。
	②歌舞練場	満席/藤兵衛の賑やかな席。千賀勇も友禅に紅いだらり/眩暈をこらえる千賀勇/藤兵衛、千賀勇の様子を心配/千賀勇素っ気無い/吉喜久女将も心配/藤兵衛不服/千賀勇の出番、場内盛り上がる。
	③歌舞練場・舞台	開幕。橘姫と求女/場内賛嘆の声/地方と舞/千賀勇のお三輪、苧巻を響かせ登場。舞が乱れる/師匠ら、不安顔。千賀勇倒れる/場内驚く/千賀勇、下手へ運ばれ、求女は一人で舞う/場内騒然。
	④歌舞練場・楽屋	西村家お母はん、おまさ、吉喜久の女将、駆けつける/千賀勇、失神状態/お母はん、千賀勇を呼び肩を揺する/八坂病院から医師と看護婦/医師、千賀勇に注射。千賀勇、目覚める/お母はん、おさえる。千賀勇「お母はん、離して、今、私が出て舞はんならんところどすね。早う舞台へいかしとくれやす」/医師が止める/千賀勇「さうかて、さうかて、私死んでもだいじおへんさかい、どうぞ舞はしとくれやす」/皆でおさえる/千賀勇、「私これを舞ふために旦那はんも取りましたやないか」と言って失神/師匠、涙ぐむ。おまさ、お母はん、顔をおおう。舞台から聞える拍手がお母はんの胸を刺す。
VII 死	①西村家	千賀勇病臥/藤兵衛の紹介で烏丸病院院長が診察/千賀勇、院長に舞の許可を頼む/院長、病状をお母はんに云う/お母はん、病気を聞く/院長帰る/千賀勇、うわ言。お母はんとおまさ看病。
	②西村家 翌日	千賀勇は2人の顔をみて泣く/茶屋の見舞い客。/千賀勇、石井の居場所を聞く/女将、東京へ帰ったと話す/千賀勇、石井の親切を云う/女将帰る/藤兵衛からも見舞い。院長診断/夜、お母はんに裁縫箱を頼む/お母はん反対する/千賀勇、泣いて頼む/お母はん、箱を枕もとに/喜ぶ千賀勇/紹刺しする千賀勇/お母はん、眠る千賀勇を見る/お母はん、紹刺しの苧環を見る/お母はん泣く。
VIII 死 後	①西村家	千賀勇、三日後に急性肺炎で死ぬ/西村家悲嘆にくれる。
	②今熊野の尼院	藤兵衛が罪滅ぼしといって葬式万端をすませる。
	③瓢亭	葬式から半月後、石井が西村のお母はん松代の女将を呼んで、千賀勇の思い出話に耽る。お母はんは、次に舞妓が出来たら二度と旦那は持たせない、と泣く。
	④石井	千賀勇の紹刺しは石井の手に保存される/紹刺しを見る度、石井は井とめの一夜を思い出す。

【表2】『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』シーン分析表

* Sはシークエンス、シーン欄の◎は現地ロケ。

* 内容欄の(T)=インタータイトル(字幕、歌詞)、W=二重写し、D=ディゾルヴ、F.O.=フェイド・アウト、F.I.=フェイド・イン、C.U. とL.S. はショット・サイズ。

S	シ ー ン	内 容	原 作
	T1. クレジット	Mマーク/(T)「マキノ御室作品」/繪日傘(W)+クレジット	
I	八坂神社 ◎	繪日傘(C.U.)を閉じながら八坂神社の階段を上っていく舞妓2人の後姿(L.S.)	
	T2. クレジット	スタッフクレジットの後「第一話 舞ひの袖」キャスト・クレジット	
	①篝火	(F.I.)桜の下の篝火/(T)「祇園小唄1番(春)」	
	②川床	川床に座る芸舞妓(W)+(T)「祇園小唄2番(夏)」+川床の芸舞妓。新内が通る。	
	③川床席A	芸舞妓達と飲む石井の席。	
	④川床席 吉喜久	床席で芸舞妓と騒ぎ飲んでいる藤兵衛。(カメラ斜め下へパン)	
	⑤川床席A	石井、上を見て(T)「助からないなあ 田舎のお大尽は」芸妓、藤兵衛を説明。千賀勇(T)「藤兵衛はんどすか/あて嫌ひやわ・・・」。	I ②+ I ④
II	⑥川床席 吉喜久	くしゃみをする藤兵衛。	
	⑦川床席A	石井達、席を立つ。	
	⑧川床席 吉喜久	(D)藤兵衛(T)「どうだ!貰へるのか/貰へんのか」「あの千賀勇は」。千賀勇の姉芸妓おまさ登場。千賀勇は一番好きな客の席に出ていると言う。	I ③+ I ④
	⑨川床	(D)1階の川床におまさ座る。新内が通る	
	⑩座敷	縁結びで遊ぶ千賀勇と石井。仲居に呼ばれ、藤兵衛の席へ行く千賀勇。藤兵衛の執心を知る石井。(F.O.)	I ③+ I ④
	⑪四条通 ◎	(F.I.)ウインドーショッピングをする藤兵衛と千賀勇、芸舞妓達。小間物屋へ入る。(F.O.)	
	①花見小路 ◎	(F.I.)立ち話をする芸舞妓たち。	
	②西村家	(D)吉喜久の女将から藤兵衛と千賀勇の縁組を頼まれる女将。	I ⑤
	③稽古場(女紅場) ◎	舞の稽古に励む千賀勇。見守る妓達、千賀勇の舞を褒め温習会で「お三輪」を舞う話をする。	I ⑥
	④西村家玄関	吉喜久の女将が帰る。	I ⑤
III	⑤西村家	おまさと女将。女将(T)「けれど温習会に/出るのやとまた/えらい物要やし・・・」「それにもう来年は/どうしても/襟替をせんならんし・・・」「襟替したら/あの妓に退け目が/つかんようになあ」。おまさ「(前略)なんぼなんでも成上りの船成金に・・・」	I ⑤
	⑥西村家玄関	(D)千賀勇帰宅。	
	⑦西村家	(D)千賀勇、話を聞きながら2人の部屋に入る。(F.O.)	
IV	①石井の部屋	(F.I.)藤椅子で文章を綴る石井「おもひでのなかにひとときを眩ゆるおもひでとして京を思ひぬ」「西の京祇園を思ひうつしき千賀勇」(W)千賀勇の映像/千賀勇を思う石井(F.O.)	
	①吉喜久 ◎	(F.I.)女将に千賀勇との段取りを頼む藤兵衛	I ⑤
	②西村家廊下	吉喜久からの電話。お母はん、女中におまさを呼ぶよう指示する。	
	③西村家	(D)女将、藤兵衛が条件をのんだことをおまさにつげる。蕾のショット(T)「兎も角待って貰うとのやわ」「可哀想になあ/あの妓もあない/嫌やがっているのに・・・」	I ⑤
V	④西村家稽古座敷	(D)祇園小唄の舞いの練習をする千賀勇	I ⑥
	⑤西村家	(D)千賀勇に使いを走らせる。	
	⑥西村家稽古座敷	(D)稽古中の千賀勇に女中が伝える。芸妓達、藤兵衛のことと冷やかす。	
	⑦西村家	千賀勇を説得する女将。仲間の芸舞妓廊下から見守る。千賀勇突っ伏して泣く。おまさ隣室で聞く。	II ①
	⑧西村家廊下	(D)女将、電話する。	IV ②
	⑨吉喜久廊下	女将、電話を受ける。	IV ②
	⑩吉喜久	(D)藤兵衛、女将から吉報を聞き喜ぶ。	IV ②
	⑪千賀勇の部屋	鏡の前でおまさが千賀勇の支度をする。一力からの石井の席を断ろうとする千賀勇。おまさが行かせる。(F.O.)	IV ②
	①新橋 ◎	(F.I.)千賀勇、女中と共にトボトボ歩く。	
	②一力入口 ◎	千賀勇、暖簾をくぐって入っていく。	
	③吉喜久 ◎	藤兵衛、おまさ一人の登場に仏頂面	
	④一力座敷 ◎	千賀勇、涙で石井に話す。芸舞妓も聞く。蕾のショット(T)石井「もう泣くのはお止し」「泣いたって	III ③

VI		泣いたって/仕様がでないじゃないか」。芸舞妓、三味線と歌の準備。歌う舞妓+三味線を弾く芸妓+(W)(T)「祇園小唄(秋)」。	
	⑤一力廊下 ㊦	額に手をあてながら出て行く千賀勇。	
	⑥一力入口 ㊦	一力の暖簾を出る千賀勇。	
	⑦吉喜久 ㊦	千賀勇、到着するが頭痛を感じ、藤兵衛に触れられた途端に気絶。(F.O.)	
VII	①西村家千賀勇の部屋	(F.I.)芸妓達の三味線稽古風景。病床の千賀勇と看病するおまさ。石井の話をする。千賀勇のアップ	V③
	②二軒茶屋 ㊦	(D)千賀勇の回想。石井と二軒茶屋で休むエピソード	
	③西村家千賀勇の部屋	(D)千賀勇のアップ。(F.O.)	
	④山の湯の宿 ㊦	(F.I.)旅館の宿から眺める石井	
	⑤西村家玄関	連れ立って練習に出かける芸舞妓	
	⑥西村家千賀勇の部屋	舞の稽古に立つ千賀勇。制止する女将を説得する。(F.O.)	V③
	⑦女紅場入口 ㊦	(F.I.)女中に伴われて稽古に行く千賀勇	V③
	⑧稽古場 ㊦	舞の練習に励む千賀勇。(F.O.)	V③
	⑨戸外	(F.I.)燈(F.O.)	
	⑩西村家千賀勇の部屋	(F.I.)熱にうなされる千賀勇(C.U.)の顔が数回転する(F.O.)	V③
VIII	①歌舞練場入口 ㊦	(F.I.)温習会。入場する観客たち	VI①
	②歌舞練場内	吉喜久の女将や芸妓達、千賀勇を楽しみにしている	VI②
	③会場 ㊦	入場する観客たち	
	④楽屋	おまさ、千賀勇の支度を手伝う。求女と橘姫、お師匠。女将、千賀勇の顔色を気遣う	
	⑤歌舞練場舞台 ㊦	緞帳があがる。会場のお客。地方。求女と橘姫の舞。会場のお客。千賀勇の登場。踊りが乱れる。心配する師匠、観客。千賀勇倒れる。観客、師匠、驚き、緞帳が下がる。	VI③
	⑥楽屋	介抱されて気づく千賀勇。舞台に戻ろうとするがとめられる。(F.O.)	IV④
IX	①西村家千賀勇の部屋	(F.I.)うなされながら石井の名を呼ぶ千賀勇。石井に電報を打つよう女将が指示する。	VII①
	②駅 ㊦	(D)石井、電報を手にホームに立っている。(F.O.)	
	③西村家	(F.I.)病床の千賀勇がおまさ、石井に一言伝えるまでは死ねないという。	
	④列車 ㊦	石井。	
	⑤西村家千賀勇の部屋	病床で紹刺しをする千賀勇。(D)近所で子供が蓄音機にかけける(T)「祇園小唄(春)+(W)紹刺しをする千賀勇。	VII②
	⑥列車中 ㊦	先を急ぐ石井	
	⑦西村家千賀勇の部屋	紹刺しの手がとまり、千賀勇の病態急変。おまさが介抱する。	VII②
	⑧汽車 ㊦	進行する汽車	
	⑨西村家千賀勇の部屋	看護婦、千賀勇を診る。	
	⑩西村家廊下	女将、電話で医者を呼ぶ。	
	⑪西村家千賀勇の部屋	医者が来て注射を刺す。千賀勇目を覚まし石井を尋ねる。	
	⑫京都駅 ㊦	石井、タクシーに乗り込む	
	⑬西村家千賀勇の部屋	石井の名を呼ぶ千賀勇	
	⑭車中 ㊦	先を急ぐ石井	
X	⑮西村家千賀勇の部屋	石井の名を呼びつづける千賀勇	
	⑯四条通 ㊦	車中から見た流れ過ぎる四条通りの光景	
	⑰西村家千賀勇の部屋	石井の名を呼びつづける千賀勇	
	⑱四条大橋 ㊦	四条大橋をわたる石井のタクシー。四条通りを疾走する。	
	⑲西村家千賀勇の部屋	石井を呼ぶ千賀勇、動きがとまる。	
	⑳西村家玄関	タクシー到着。	
	㉑西村家千賀勇の部屋	おまさから、別れたときのままの体という千賀勇の言葉を聞き、亡骸にわかったと言って泣く石井	
	①梵鐘 ㊦	梵鐘+(W、後F.O.)(T)「祇園小唄(秋)」	
	②茶屋	雪がちらつく丸窓+(W)(T)「祇園小唄(冬)」。	VIII④
		おまさ、石井に千賀勇の紹刺しを渡す。石井が見る舞妓の後姿の紹刺し+(W)千賀勇の正面全身像。	
	T完		

【表3】『祇園小唄 繪日傘 第一話 舞ひの袖』ショット図

			
図①(S I 八坂神社)	図②(S II シーン⑪)	図③(SVIシーン②)	図④(SVIシーン④)
			
図⑤(SVIシーン④)	図⑥(SVIシーン④)	図⑦(SVIシーン⑥)	図⑧(SVIIシーン②)
			
図⑨(SVIIシーン⑦)	図⑩(SVIIシーン①)	図⑪(SVIIIシーン⑤)	図⑫(SIXシーン⑤)
			
図⑬(SIXシーン⑫)	図⑭(SIXシーン⑬)	図⑮(SIXシーン⑮)	図⑯(完)