

公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団年報 2014-2015 別冊

平成 25 年度 アニメーション文化調査研究活動助成制度  
研究成果発表

公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団年報 2014—2015 別冊  
平成 25 年度 アニメーション文化調査研究活動助成制度 研究成果発表

目次

研究者募集から本誌発行までの経緯.....	1
載録にあたって.....	3
選考委員による講評.....	4
① 「良い意味での意外性みたいな視点もほしかった」 .....	岡田英美子 ..... 4
② 「テーマの不備が最大の問題である」 .....	池田 宏 ..... 5
③ 「地道に丹念に資料を追った労作」 .....	三好 寛 ..... 10
研究論文載録.....	12
「大藤信郎アニメーションの海外映画祭への発信及び現地評価に関する調査研究—海外映画祭を中心としたネットワークが大藤作品の受容および評価に果たした役割に関する一考察—」 .....	臼井直也 ..... 12

## 研究者募集から本誌発行までの経緯

公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団は、平成 25 年度の「アニメーション文化に関する活動の奨励」事業において、アニメーション文化活動奨励助成制度として以下の要領で助成対象となる研究者を募集した。

---

### 1) 趣旨

公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団は、アニメーション文化の理解及び発展のために、国内外におけるアニメーション文化に関する調査研究活動に対し、助成を行なう

### 2) 対象とする研究の領域

- ・アニメーションの理論・歴史に関する研究
- ・アニメーション制作方法およびその技術に関する研究
- ・その他、アニメーションに関し、上記の趣旨に寄与する研究

### 3) 調査研究計画及び助成額

調査研究計画は平成 27 年 3 月 31 日までに調査研究が完了し、成果を取りまとめられるものとする。助成額は 1 調査研究あたり 50 万円以内とし、平成 26 年 3 月 31 日までに支払うものとする

### 4) 募集の対象者

次の条件の何れかを満たす者

- ・大学院修士または博士課程に在籍する者及び調査研究期間中に進学を予定する者
- ・大学、研究機関、教育機関等において調査研究活動に従事する者
- ・博物館及び図書館で調査研究活動に従事する学芸員・図書館司書等の職員
- ・その他、当該調査研究活動に従事できると当財団が認める者

### 5) その他の条件

- 調査研究計画は申請者が主体となつて行なう調査研究とする。申請者は個人またはグループに限る
- 他の調査研究助成制度から既に助成を受けているか、受けることが決定している調査研究は対象外とする
- 申請者の国籍、在籍地は問わないが、申請及び調査研究発表は日本語に限る
- 調査研究成果は完全なオリジナルであること、及び調査研究内容に含まれ

る第三者の著作物に関しては適法に著作権等の処理がなされていることとする

6) 申請の方法

当財団の指定する助成申請書に必要事項を記入し、調査研究計画書（書式自由）とともに提出する

個人（又はグループ）が応募できる調査研究計画はひとりあたり一件に限る

申請の際の申請書、調査研究計画書、添付された資料等は返却しない

7) 研究成果の提出

当助成が決定した場合、当財団と研究成果の提出に関する覚書を締結し、平成27年3月31日までに研究成果を文書にして提出する。研究成果は当財団が行なう普及啓発活動において出版物（Web等を含む）に、財団が自由に使用できることを条件とする

8) 募集期間及びスケジュール

応募開始	平成25年11月
説明会の開催	平成26年1月18日
応募締め切り	平成26年1月31日
選考委員会議および助成対象者の決定	平成26年3月上旬
助成金の交付	平成26年3月31日
中間レポートの提出	平成26年9月30日
研究成果の提出	平成27年3月31日

9) 選考方法

学識経験者及び当財団理事、学芸員で構成する選考委員により、審査選考を行なう

(選考委員)

池田 宏 (元東京工芸大学アニメーション学科教授)

岡田英美子 (アニメーション評論家)

中島清文 (公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団常務理事)

三好 寛 (公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団学芸員)

選考委員による審査の結果、以下の1氏の研究に助成を行なった。

・臼井直也 「大藤信郎アニメーションの海外映画祭への発信及び現地評価に関する調査研究—海外映画祭を中心としたネットワークが大藤作品の受容および評価に果たした役割に関する一考察—」

各研究者は、提出期限までに研究論文を提出した。

本誌は研究成果の発表の場として、提出された論文を選考委員の講評とともに載録するのである。

### 載録にあたって

本誌では、研究成果の提出順に、下記のような処置を施した上で提出された文章のまま載録した。

- ・各論文の表紙にあたる頁を研究タイトルと研究者名のみを記したものに改めた。
- ・明らかな誤字脱字は訂正した。
- ・作品名や登場人物名などは、劇場用パンフレット等の出版物にある一般的な表記に従った。
- ・本論頁、資料頁において、本誌の版型に適正に収まるよう、サイズを変更した。
- ・頁数表示は本誌の通しの頁数を入れなおした。

## 選考委員による講評①

「良い意味での意外性みたいな視点もほしかった」

岡田英美子

(アニメーション評論家)

半世紀以上前の映画祭資料を収集するのは決して楽ではない。この方はその楽でないことを実地に行い、アニメーションフェスティバル初期の資料を集められた。当時はわが国自体マスコミを含めすべてに認識不足であった。当時の記録の空白を埋めるのは大変ご苦勞な作業であったろうと推察する。

たいへんマジメな方のように感じられる。今後ともこの姿勢は変わらないだろうし、それでいいと思うのだが、「こういう風を感じたのか」「この点に注目したのか」という良い意味での意外性みたいな視点もほしかった。今回はこの方一人だけなのでそれほどではないが、仮に数名いたとしたら読み手にちょっと驚きを感じさせるインパクトを用意するのも作戦としてアリではなかったろうか、と思うのである。

### 「テーマの不備が最大の問題である」

池田宏

(元東京工芸大学アニメーション学科教授)

本件に先立ち、2点の問題を以下に提起する。

- (1) 相変わらず、応募規定の不備が残存し、応募者及び募集者双方とも「調査活動」と「研究活動」との混濁がある。「調査研究」という曖昧な規定のもとに評価を行うのは適切ではない。「調査活動」または「研究活動」としての評価を行うべきである。敢えて記述すれば、「調査活動」には研究（考察）活動は含まないが、「研究活動」は調査を含む多くの場合と、含まない場合がある。「研究」と表示する以上、「考察」が中心となり、その考察内容が評価の対象となろう。募集、応募者双方とも、その活動目的を明確にしなければならない。
- (2) 大藤信郎存命中、東映動画スタジオの山本善次郎を大藤が訪れた際には、山本の指示で池田は同席し、作品製作に関する色々な話を聞き、質問なども行っている。特に晩年の訪問時には、大藤は企画中の作品（遺作？）にも触れ、その作品のキャラクターの見本（はがき大のボール紙の台紙と一緒に千代紙の切り絵）を山本のもとに持参し、山本は同席していた池田が貰い受ける様指示し、池田が貰い受けた。

没後、大藤信郎の作品製作関連資料（撮影台も含む）の処分について、大藤信郎の姉（八重）からの相談を受けた山本善次郎は、池田に大藤作品製作関連資料（撮影台も含む）を日本大学芸術学部へ寄贈することについての仲介を指示し、池田はその仲介・受け取りの責任者として大藤家から大学への資料移管業務を行った。この作品製作関連資料（撮影台も含む）は後日、大学紛争などの理由からフィルムセンターに移管される。（破損、紛失、その他により、遺品の全てか否かは不明）製作関連資料の引き取りにあたって（何回目かの大藤宅で）、信郎の姉（八重）は、製作及び日常生活の裏話を含む逸話など多くを語ってくれた。その中には、信郎や姉の発言記録についての殆どは、関係者が寄ってたかって纏めたものであり、言っていないことが独り歩きをしていると苦笑、などがある。残された貴重な各資料の信憑性にも関わる問題である。この種の資料の取り扱いには慎重・適切な対応が必要であろう。

また、作品製作に関する資料でも、極めて個人的なものは、既に処分したと、大藤信郎の姉は弁明した。

また、色ガラスが好きだった姉が、信郎に透き通った切り紙アニメを勧めたのが

素材としてのセロファン使用の切っ掛けとなったこと、なども話してくれていた。

◆本件のテーマについて。

本件論文標題には

『大藤信郎アニメーションの海外映画祭への発信及び現地評価に関する調査研究  
——海外映画祭を中心としたネットワークが大藤作品の受容および評価に果たした役割に  
関する一考察——』

とある。

「海外映画祭を中心としたネットワークが大藤作品の受容及び評価に果たした役割に関する一考察」の標題だけにし、重複的記述は不可。

しかし、「1.1.研究背景」の項に「・・・本研究の目的は以下の二点である。・・・」とし、その第一の「二次資料での言説が通説となっている大藤作品の海外映画祭への出品や受賞歴などの公的評価を確固たるものとし、今後の大藤研究の基盤を形成すること」は「本研究の目的」ではなく、寧ろ調査活動であり、第二の「現地の一次資料の分析により、大藤作品がヨーロッパを中心とした地域においてどのように認知、評価されたのか、その経緯を明らかにし、日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察を行う」が、「本研究の目的」となる。

(研究目的については、論文に於いては極めて重要な事項なので、「研究背景」の項ではなく、「研究目的」の項として記述されるべきである。)

本件標題に記述された「海外映画祭を中心としたネットワークの役割」についての考察と「本研究の目的」に記述された「大藤作品の役割」についての考察との矛盾に対しどの様に対応すべきか！

何を考察するのかは、研究論文を評価するに際しての最も重要なことであるので、この混乱した本件論文は講評の対象外とすべきものである。

敢えて本件論文について、講評をすすめるとするならば、標題の文言は誤りで、説明文内の「日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察」を本件論文の研究テーマとして、以下の対応を行う。

◆本件の構成・内容について

上記の如き研究テーマ「日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察」とするならば、当然、その「役割」の意味・概念を本論文作成者として明示しなければならない。敢えて推測するならば『日本のアニメーション発信』に関して大藤



作品が与えた影響」となる。

もし、大藤作品が日本のアニメーションに関する発信に対してどのような影響・効果を与えたのかがテーマとするならば、その考察の為の論理的構成には以下の如き項目が求められよう。

論文を4章構成で行うならば、

(1) 第1章 『大藤作品について』

考察対象である「大藤作品」についての冒頭での記述は、論文構成上不可欠であり、特に、他作家の作品群との差異・特性等を明らかにすることが求められる。

日本における大藤作品の受容と評価も、海外との比較考察の為にも必要であろう。

(2) 第2章 『日本のアニメーション発信の黎明期における海外の映画祭について』

日本アニメーション発信先の地域の映画祭についての紹介・解説であり、大藤作品等アニメーション作品を含む日本の映像作品に対する認知・評価力(文化差・・・)などの提示。

(3) 第3章 『当該各映画祭の大藤作品に対する受容・評価内容について』

第1章で示された、役割を担う「大藤作品」と第2章で示された、役割を果たす「場」の提示の後に、各映画祭を通じて大藤作品のどのような認知・評価が行われ、その評価内容の基盤・論拠となった各要素の抽出・究明がなされよう。また、そのことが大藤作品の受容前と受容後との比較究明により、大藤作品の影響およびその理由が明らかになる。

(4) 第4章 『大藤作品の果たした「役割」について』

この最終章に於いては、『日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察』を行うものとなる。第1章で提示された日本における大藤作品の評価・位置づけ等との比較の上での海外への発信における大藤作品の役割も述べられねばならないだろう。

などが考えられよう。

◆本件論文の構成項目と内容の問題点

◎ 1. はじめに の項

「2. 先行研究」「3. 研究方法」は「はじめに」に含まれても良いものである。

◎ 2. 先行研究 の項

通常、先行研究として記述するものは、本件研究テーマと同様な研究を意味するのである。

◎ 3. 研究方法 の項

「研究方法」の項目でありながら、資料調査に関する記述のみで、研究方法に関する記述がない。また、研究目的の中心となる「役割」とは何を意味するのかが何も示されていない。唯一、8行目に「各国での資料を個別に分析・・・地域間での比較・・・多角的に分析」の文言しかなく、また、認知・評価を多角的に、とするだけでその具体的な内容が全く示されていない。

◎ 4. 分析結果 の項

「分析結果」などの見出しではなく、映画祭などの特性・評価力等々の紹介・提示の見出し・内容とすべきものである。また、各映画祭の紹介などのこれらの各項にある、例えば第6回カンヌ国際映画祭での【ピカソの「くじら」評】などは、本件論文の考察への基盤としての第3章として海外側の受容・評価のものに組み込まれるべきものである。また、国際会議「世界のアニメーション映画」に際しての映画祭側からの【返書】も同様である。各映画祭の各テーマと受賞との関係も同じ対応をすべきである。

◎ 5. アニメーション関連書籍やメディアにおける大藤の作品評価 の項

大藤作品についての受容・評価の資料のまとめとしての内容で記述されるべきであるが、本論文のテーマである『日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察』ならば、比較する大藤以外の日本の作品の受容・評価に関する資料の記述が全くなされていない。やはり「役割」の意味、重要性の欠如が重大な問題である。

◎ 6. 考察——映画祭のネットワークを中心とした海外での受容・評価プロセス の項  
第一に、見出しとして不相当であり、論文構成として考察の章（第4章）としてテーマ『日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察』

の考察を行わねばならないが、行われていない。テーマの杜撰さの結果であろう。本件論文作成者は「大藤作品がどの様に評価されていたか」「どの様な要因が大藤の評価に影響をあたえたか」としているが、これらは寧ろ前章に記述されるべきものである。更にこの2点を考察するために、以下の仮説を立てている。

『大藤作品の評価が海外、特に欧州において高いという現象に対して、大藤が果たした役割はごく僅かであり、欧州における映画祭、アニメーション関係者を中心としたネットワークによってその評価が高められていった。』

これ以降の記述の殆どは、映画祭の運営に関する記述といえるものである。

◆研究論文としての評価

なによりも、テーマの不備が最大の問題である。

テーマに基づく考察の論理的構成がなく、考察されていない。

繰り返しになるが、『はじめに』の項に「先行研究」の項、「研究方法」の項の内容は纏めて記述。『第1章 大藤作品について』を追加・確立。『第2章 日本のアニメーション発信の黎明期における海外の映画祭について』として、「分析結果」の項の内容を記述『第

3章 当該各映画祭の大藤作品に対する受容・評価内容について』として、「アニメーション関連書籍やメディアにおける大藤の作品評価」の項の内容を記述。『第4章 大藤作品の果たした「役割」について』等とし、その考察を記述すべきである。(第4章の見出しは本件のテーマである日本のアニメーション発信の黎明期において大藤作品の役割について考察を意味したものにし、「考察——映画祭のネットワークを中心とした海外での受容・評価プロセス——」などという見出しにすべきではない。)

以上、明らかに本件は大藤作品の海外での受容・評価に関する資料・整理活動であって、研究(考察)活動の成果とはいえないものである。研究論文としては全く評価できない。標題をはじめ、研究目的などの記述に「考察」などの文言を入れるのは不可。羊頭狗肉となろう。

「地道に丹念に資料を追った労作」

三好寛


(公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団学芸員)

アニメーション映画祭を開催した各国へと渡り、およそ 60 年も昔の資料を地道に収集し、丹念にそれらを確認した労作といえる。大藤信郎だけでなく、日本のアニメーションが、海外で当時どのように認識されていたか、ある程度実際に知ることもできた。何より、動かぬ証拠ともいえる一時資料を探り、大藤とその作品の経緯を具体的に明らかにする作業は、大藤を調査研究するためにも、誰かがやるべきことであつたと考える。

一方、本成果によって、家内制手工業的に作品を作り、国内で公開することだけで精一杯で、海外で公開するチャンスがあつたとしても応えきれないという、大藤をはじめ当時の日本のアニメーション制作者の状況が、あらためて浮かび上がった。また同時にいくつかの「もしも」を想起させられた。例えば、もしも外務省や教育映画製作者聯盟などの組織が、アニメーションの海外公開に対してもう少し積極的にバックアップをしていたら？ もしも大藤が、1956 年開催の第 1 回国際アニメーション映画祭からの招待に応え、渡航と参加を実現させていたら？ もしも大藤とジョン・ハラスたちとの直接交流が実現していたら？ ——大藤を窓口に、日本と各国のアニメーション界との相互理解が進み、思想や技術が磨かれるきっかけとなつたかも知れない——そのような夢想すら抱いてしまった。しかしながら本成果は、自ら収集した資料の整理や確認に多くの時間と労力が費やされ、その過程で見えてきたものへの考察には踏み込み不足であり、調査段階の作業に終始した印象は否めない。

本成果の冒頭に記されたように、アニメーションが日本の文化外交の一端を担っている現在だからこそ、大藤の時代の状況から現代の我々が学ぶべきことは何か、といった視点で考察がなされていれば、より意義深いものになつたのではないだろうか。





# 大藤信郎アニメーションの海外 映画祭への発信及び現地評価に 関する調査研究

—海外映画祭を中心としたネットワークが大藤  
作品の受容および評価に果たした役割に関する  
—考察—

臼井直也

東京外国語大学大学院博士後期課程

# 目次

目次 .....	13
1.はじめに .....	14
1.1 研究背景 .....	14
1.2 大藤信郎 .....	15
1.3 大藤信郎の海外映画祭出品への経緯 .....	16
2. 先行研究 .....	19
2.1 作品研究 .....	19
2.2 アニメーション作家研究 .....	19
2.3 大藤作品の海外発信に関する先行言説 .....	20
3. 研究方法 .....	25
3.1 調査概要 .....	25
3.2 調査結果概要 .....	26
4. 分析結果 .....	26
4.1 第5回カンヌ国際映画祭（1952） .....	26
4.2 第6回カンヌ国際映画祭（1953） .....	33
4.3 第1回国際アニメーション映画祭（1956） .....	47
4.4 ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭（1956） .....	57
4.5 第1回イギリス国際アニメーション映画祭（1957） .....	66
4.6 第3回トゥール国際短編映画祭（1957） .....	70
4.7 第7回メルボルン映画祭（1958） .....	72
4.8 第2回国際アニメーション映画祭（1958） .....	76
4.9 第6回西ドイツ短編映画祭（1960） .....	80
4.10 大藤信郎の映画祭への出品小括 .....	82
5. アニメーション関連書籍やメディアにおける大藤の作品評価 .....	85
5.1 フランスにおける大藤の評価 .....	85
5.2 イタリアにおける大藤の評価 .....	90
5.3 イギリスにおける大藤の評価 .....	93
5.4 ドイツにおける大藤の評価 .....	94
5.5 各国アニメーション関連書籍やメディアにおける大藤の作品評価小括 .....	95
6. 考察—映画祭のネットワークを中心とした海外での受容・評価プロセス— .....	98
7. おわりに .....	108
参考文献 .....	110
参考 URL .....	112

## 1.はじめに

### 1.1 研究背景

近年、日本のアニメーションは日本の文化外交の一端を担っており、官民を挙げての海外への紹介、輸出が進められている。こうした動きは、海外からの積極的な受容がきっかけとなり、日本側がそれに応える形として現在進行していることは多くのメディア、文献で報じられているとおりである。近年の海外における日本のアニメーション人気の直接的な源流は、例えば1980年代以降のヨーロッパやアジアへ向けての東映動画のテレビアニメーション作品の大量輸出<sup>i</sup>やアジアへのドラえもんの輸出など<sup>ii</sup>であると言われているが、日本でアニメーションが制作されはじめてからテレビ作品が大量に輸出されるまでにも、数多くの日本のアニメーションが海外に紹介されてきた。

文献でその記録が確認される限りでは、津堅（2007）が、日本初のアニメーションを制作した一人である北山清太郎の『桃太郎』（1917）がフランスに輸出された記録が当時の雑誌『活動之世界』に掲載されていたことを指摘している。現在、この日本からの輸出を裏付けるフランス側の資料は見つかっておらず、史実かどうかは定かではないが、フランスの映画年鑑などでその上映が確認できた場合、日本はアニメーション制作の最初期から海外への発信を行っていたことになる。

北山の『桃太郎』の次に海外に出た作品が、本研究で取り上げる大藤信郎の『珍説吉田御殿』（1928）である。この作品は日本の伝統的な和紙である千代紙を用いた白黒のサイレント作品であり、フィルムが現存していない初期作品の一つである。この作品はこれまでソ連、フランスで上映されたことが確認されている<sup>iii</sup>が、フランスに関しては同時上映された衣笠貞之助監督の『十字路』について論じた中山（2011）や筆者の現地での文献調査により、現在までにフランスの映画雑誌で『珍説吉田御殿』もしくは大藤を紹介する記事が6点確認されている。

昭和初期のアニメーションの海外発信はその後の戦争で途絶え、本格的な海外発信は戦後となるが、やはり戦後の海外発信は大藤作品から再出発することになる。ここでの評価が現在の「海外で最初に評価されたアニメーション作家」としての大藤を形成していると考えられ、特にカンヌ国際映画祭やヴェネツィア国際映画祭への出品が契機となっている。しかし、次章で検討するように、戦後から現在に至る海外における大藤作品の評価に関する言説は日本での二次資料が中心となっており、現地で大藤の作品について報じている一次資料を用いた分析はほとんどなされていない。

こうした大藤研究の問題を解決すべく、本研究における調査に先立ち東京国立近代美術館フィルムセンター（以下、本稿では「フィルムセンター」とする）に保管されている大藤の遺品の中から海外と交わした書簡分析を行った（臼井 2014a）。分析の結果、大藤作品は以下の映画祭で上映されたことを論じた（表 1）。



表 1 大藤の海外映画祭出品歴

No	年	国・地域	映画祭	出品作品
1	1953	フランス	第 6 回カンヌ国際映画祭	『くじら』
2	1956	フランス	第 1 回国際アニメーション映画祭	『くじら』
3		イタリア	第 17 回ヴェネツィア国際映画祭	『幽霊船』
4	1957	イギリス	イギリス国際アニメーション映画祭	『幽霊船』
5		フランス	トゥール国際短編映画祭	『幽霊船』
6	1958	オーストラリア	メルボルン映画祭	『八岐の大蛇退治』
7		フランス	第 2 回国際アニメーション映画祭	不明
8	1960	ドイツ	オーバーハウゼン短編映画祭	『幽霊船』

(臼井 2014a:136 に一部加筆)

しかしながら、上記の分析で用いた資料には「上映証明書」などの公式資料以外のものも含まれること、また大藤が保管していた資料に限られるという点から、現地の一次資料、特に映画祭の公式資料による補完が不可欠であった。

そこで、本研究では、フィルムセンター所蔵の資料分析から明らかになった表 1 の各映画祭において、大藤の作品が実際に上映されたのか、映画祭で何らかの受賞をしたのか、作品に対してどのような評価がなされたのかを明らかにするために現地一次資料の収集を行った。本研究の目的は以下の二点である。第一に、二次資料での言説が通説となっている大藤作品の海外映画祭への出品や受賞歴などの公的評価を確固たるものとし、今後の大藤研究の基盤を形成すること、第二に、現地の一次資料の分析により、大藤作品がヨーロッパを中心とした地域においてどのように認知、評価されたのか、その経緯を明らかにし、日本のアニメーション発信の黎明期における大藤作品の役割について考察を行うことである。尚、特に断りがない限り、本稿における引用部分の傍線は筆者によるものである。

## 1.2 大藤信郎

大藤信郎 (1900-1961) は日本の最初期のアニメーション作家の一人である幸内純一に師事し、日本独自の和紙である千代紙を用いた作品や、影絵作品、セル作品を制作したアニメーション作家である。アニメーション史の中では、大藤は「海外で最初に名を知られたアニメーション作家」(おかだ 2010:1) と述べられているように、海外へのアニメーション発信をいち早く行った人物として紹介されることが多い。大藤作品の海外とのつながりを見る前に、本節では大藤信郎という人物について簡単に紹介する。

大藤信郎 (本名・信七郎) は、1900 (明治 33) 年、東京都浅草市に生まれた。大藤自身の回想によれば、大藤家は東京浅草千束町の凌雲閣 (通称「浅草十二階」) の下に居を構え、父親の又蔵は当時としては珍しい蓄音機で一興行を試みるという「新しがりや」であったようだ。大藤は幼少期から凌雲閣の近くにあった芝居小屋、そして活動写真 (映画)

などを見て育ったそうである。浅草千束町の十二階下生まれという遠因により映画界に入ったと語っている大藤は、前述のとおり幸内純一のもとでアニメーションを学び、24歳で独立、1926年に「自由映画研究所」（後の千代紙映画社）を設立し、アニメーションの本格的な制作を開始した。戦前は、「千代紙映画社」という社名にもあるとおり、キャラクターの衣装などに千代紙を用いた作品を中心に制作し、1931(昭和6)年には『こがねの花』(1929)で文部省の優良映画賞（別名・文部大臣賞）を授与されるなど一定の評価を受けていた。戦中は影絵映画『マレー沖海戦』(1943)を制作し、戦後には神社庁からの依頼で影絵による古事記物語のシリーズなどの多くの作品を制作している。また、戦後になると色セロファンを用いたカラーの影絵映画（1956年の『幽霊船』など）を精力的に制作していき、後述のようにこれらの作品は海外でも一定の評価を得ていくこととなる。大藤は1961年脳軟化症でこの世を去るが、姉の八重が財産を毎日映画コンクールに寄託したことにより、現在まで「大藤信郎賞」という形でその名は残っている。次節では、大藤が海外の映画祭への出品を開始した経緯を追う。

### 1.3 大藤信郎の海外映画祭出品への経緯

次にどのような経緯で大藤が海外の映画祭に出品するにいたったかを大藤自身の語り、そして関係者の語りから見ていく。これまで大藤と海外の関わりを論じた資料の多くでは、『蜘蛛の糸』(1946)のウルグアイ映画祭への出品がきっかけになったとしている。本研究でもウルグアイ映画祭出品までの経緯を中心に詳述する。

大藤自身の回想によると、大藤が『蜘蛛の糸』を制作した当時はアメリカの占領下にあり、作品の検閲を受けなければならない時代であった。大藤が友人に頼んで検閲を受けると、アメリカ渉外局から呼び出され、大藤は渉外局映画部へと足を運ぶこととなる。渉外局でのやり取りを、大藤は以下のように語っている。

やがて、係りのドン・ジュークさんと云う人と、その上役の人が入って来た。雨か風か——。が、云うことは案に相違していた。

「蜘蛛の糸と云う映画を作ったのは貴方か」

これが第一問である。

私が、しかり、と答えると二人は口を揃えて褒めはじめた。無論、通訳をとうしてのことである。

大たい次のようであった。

「アニーパイル劇場（筆者注・現在の東京宝塚劇場）で、『蜘蛛の糸』と『長屋紳士』と云う映画を見た。とくに貴方のものは優れている、現在の日本の代表的作品であると思う」

（大藤 1956a: 232-233）

アメリカの渉外局からこのように評価された大藤は、配給会社の勧めもあり、文部省の

推薦映画課に出品するが、「技術未だし」という予想外の評価を得ることとなる。自身が受賞経験を持つ文部省からの酷評に気を落とした大藤であったが、姉の八重に以下のように励まされたと語っている、

「日本がお前のものを受け入れてくれないなら、いっそのこと外国へ出したらどうかしら」と云うのである。

私は、この時から外国のコンクールに出品し自分の作品の真価を問うて見ようと思ったのである。

(大藤 1956a: 233-234)

以上が大藤の海外出品の経緯であるが、同様の内容は大藤の死後、姉の八重にインタビューをした週刊朝日の記事でも確認されており(永井 1961:18-19)、八重の助言がきっかけとなっていることが分かる。

海外映画祭への出品を始めた時期、大藤は自身の作品の日本国内と国外での評価の違いについて以下のように語っている。

このように日本とは全然反対な現象となるのは、どうしたことなのであろうか、(中略) 私には自分の映画の良否が解らなくなってしまった。

それとも、私の映画は、ジェキルとハイドのように変化をするのであろうか?それとも何か妖怪のようなものが漂って、ある人にはよく見え、またある人には悪く見えるのであろうか?

(大藤 1956a: 235)

このように、海外への作品発信の当初は海外からの高い評価に困惑していることが分かる。では、大藤自身は海外への出品をどのように意識していたのだろうか。上述の1952年時点では姉のアドバイスを受けており受け身にも見えるが、1956年にはまた以下のようにも語っている。

いずれにしろ、私は海外での入賞を望んでいる。というのは、現在日本でもっとも遅れているのは描画映画界であるといわれている。そこでどうしても世界のレベルにまで、この遅れている描画映画界を引き上げたいというのが私の念願なのである。

それには世界一流のコンクールに入賞しなければならない。で、私財を投じながら現在まで、やって来たのである。幸いにも、今年のベニスの映画祭に「幽霊船」という、セロハン影絵映画を出品したところ、優秀特別短篇映画賞というのに入賞した。望みの一部分は果たせたのである。

しかし、まだまだ世界のレベルに向かっての野望は捨てない。より以上の作品を作って、

出品いたしたい。それにはぜひ大方諸氏の御支援をお願いいたしたい次第なのである。

(大藤 1956b: 152)

このように、海外への出品を経験した大藤は、日本の描画映画（アニメーション）界の地位を向上するという使命感に満ちた語りをしている。

以上のように、大藤は姉である八重の勧めを受けて海外への発信を始めているが、国内と国外での評価の違いに戸惑いながらも出品を行い、徐々に積極的に海外映画祭へ出品していく姿勢が見て取れる。その一例として、本稿で詳しく論じていくが、大藤は後年神社庁の依頼を受け古事記をもとにした作品を数多く制作したが、その一作品『八岐の大蛇退治』（1956）のみに冒頭に英語字幕による解説を入れ、オーストラリアのメルボルン映画祭に出品しており、海外映画祭を意識して制作を行っていたことが分かる。

- 
- i ヨーロッパにおける受容については古田（2008）、PELLITTERI（2008）、TETI（2011）などがある。
  - ii アジアにおける受容については白石（2013）、遠藤（2008）などに詳しい。
  - iii 上映を裏付ける資料として、東京国立近代美術館フィルムセンターにソ連で実際に用いられた看板が保管されている。
  - iv 大藤（1956a:144-152）

## 2. 先行研究

本章では、大藤に関する作品研究を中心とした先行研究を概観した後、少数ではあるが大藤の海外発信に関する先行研究を挙げ、本研究の位置づけを確認する。

### 2.1 作品研究

本節では、大藤信郎に関する先行研究の中で、特に作品分析研究に焦点を当てる。大藤の作品研究については、これまで佐野（2005）、呉（2010）、田中（2013）などがある。

佐野（2005）は大藤の『蛙三勇士』（1933）を、当時流行した「三勇士美談」<sup>v</sup>という戦争映画・プロパガンダ映画史的な観点と欧米、特にアメリカ志向のモダン文化の両方の傾向が混在しているとしている。そして、ヒロインがアメリカの女優ルイズ・ブルックス風の髪型であるなどの「モガの表象」や恋愛がストーリーの主筋をなしている点、三勇士美談との関係性が希薄な「銀座の柳」という流行歌を用いているという「小唄映画の形式」、そしてそれまでの千代紙による制作ではなくセルロイドを用い、「アメリカのトーキー漫画の形式」を援用し、シンプルな線で描くことにより、三勇士の突撃シーン、恋愛シーンなどを「軽く」していると、モダン文化の影響を詳細に分析している。

呉（2010）では大藤作品 20 作品を千代紙を用いた作品、影絵を用いた作品、セルを用いた作品にわけ、キャラクター描写における省略と誇張、感情の表現、合体と変形の描写そして背景描写の特徴について分析している。分析の結果、「初期の作品にはリピートしたものが多く、背景もそれほど描写されなかったものが多いが、後期の作品には、動きそのものが物語を進行させる上で計算されより自然な動きで表現しており、背景も色々な工夫で大きな見所へと描かれていた」（呉 2010: 34）とその特徴をまとめている。

田中（2013）では、大藤の『古事記物語』シリーズ<sup>vi</sup>を対象に分析し、大藤と古事記、日本神道、神社庁との関係性について論じている。この研究では、大藤が学んだ尋常小学校の教材や大藤の初期作品に見られる日本神話のアニメーション化から大藤自身と古事記のつながりを指摘しているほか、戦後に制作した作品や言説の分析から、大藤が宗教へ関心を持っていた可能性を指摘し、さらに単なる宗教ではなく「悠久の物語」に強い関心を寄せていたのではないかと結論付けている。

以上のように、呉（2010）において幅広い年代の作品における表現が分析されているものの、大藤の作品に焦点を当てた学術的な研究は未だ少なく、今後更なる分析が望まれる分野であると言える。

### 2.2 アニメーション作家研究

大藤に関する研究については作品分析と比較してその数は少ないものの、作家研究もおこなわれている。作家研究については、これまでアニメーション史の流れの中で一作家として取り上げるものがほとんどであった。例えば、山口・渡辺（1977）では同時代のアニメーターと並列に扱い、大藤の人物像、作品歴などの記述を行っている。こうした作家研

究の流れにあり、大藤の業績を再評価しようとする研究としては津堅（2004a,2004b）が挙げられる。津堅（2004a）では、大藤の作品歴、海外での評価などが分析されている。また、津堅（2004b）では大藤の人物像、作品制作及び技術歴、そして大藤の評価の変遷と日本アニメーション映画史における位置づけが論じられている。津堅は、大藤について個人制作によるアニメーション作家性を示した最初の作家であると位置づけ、これまで「アウトサイダー」というレッテルを付されてきた大藤の再評価が望まれるとしている。以上のように、アニメーション作家・大藤を対象とした研究は津堅（2004a・2004b）から本格的に始まっている。

津堅の一連の研究以降、大藤信郎に注目が集まったのは2010年6月にフィルムセンターで開催された展覧会「アニメーションの先駆者 大藤信郎」においてであり、ここで大藤の未整理の遺品の調査、整理が行われた。特に、大藤の海外における評価についての研究は同企画展に関連して徐々にその数が増え、同企画展の遺品全般について解説した津堅（2010）、資料の整理報告である木村（2010）などが挙げられる。

### 2.3 大藤作品の海外発信に関する先行言説

前述のように大藤作品は戦前から戦後にかけて海外、主にヨーロッパに発信されてきた。本節では、大藤作品の海外発信が盛んに行われた戦後に焦点を当て、大藤自身の語り、新聞などのメディア、学術文献などでどのような言説がなされているかを概観する<sup>vii</sup>。

戦後の大藤作品の海外発信は、『蜘蛛の糸』（1946）に始まる。この作品が出品された映画祭がウルグアイで開催された映画祭であることはこれまでも言及されているが、映画祭自体がどのような種類のものであったかについてはいくつかの言説が見られる。まず、コンクールではない映画祭であったとする文献（大藤 1956a,1956b）であり、これらは大藤自身の語りで見られる言説である。以下にその語りを引用する。

その時ウルガイに第一回の映画祭が始められた。これはコンクールではないので 古い作品も出品出来ると云う、そこで早速これに出品することにした。

（大藤 1956a:234）

この時の映画祭は第一回目であるので、コンクールではなかったが、出品者にはウルグアイへの旅費は先方持ちというので、共に出品された「大江戸五人男」と「雪割草」の主演女優さんたちは、フィルムと共にウルグアイに行った。

（大藤 1956b:151）

次に、映画祭はコンクールでさらに入賞したとする文献（山口・渡辺 1977、おかだ 2010 など）である。これらの言説は山口・渡辺（1977）の記述を引用したものもある。

原作は芥川龍之介の短篇で、テーマを宗教映画としている。第一回ウルグアイ映画祭へ出品、入賞した。ウルグアイのエル・バイース紙、エル・ディーア紙はともに「美しさは手にとりたくなるほど」と激賞したそうだ。

(山口・渡辺 1977:234)

戦後は作風が一変する。本作は影絵アニメとして、『くじら』(52)、『幽霊船』(56)などに並ぶ完成度。ウルグアイ映画祭で「美しさは手にとりたくなるほど」と激賞され、入賞。

(おかだ 2010:7)

そして大藤はコンクールではないだけでなく、国際映画祭ではない「日本映画祭」であったとも語っている。

1946年に大藤が新しいジャンルのアニメーション映画を製作しました。『蜘蛛の糸』です。ウルグアイで開催された日本映画祭で発表されました。

(大藤 1956c<sup>viii</sup>:13)

以上のように、ウルグアイで開催された映画祭に関しては多様な言説がなされているが、現時点では映画祭の公式資料が見つからないことからその詳細は不明である。ただ、大藤自身が語っているように、この映画祭には松竹の『大江戸五人男』(1951)と大映の『雪割草』(1951)も出品されており、女優数人が映画祭に参加している。そこで、次に映画祭に参加した大映常務取締役の松山英夫へのインタビュー記事から、映画祭が実際どのようなものであったのかについて確認する。まず、ウルグアイを訪れたのは、三條美紀、伏見和子、木村大映渉外部長であったとし、1月5日に羽田を出発したとしている。先行言説における国際映画祭か否かという点については、「どこどこ(ママ)の国が出品したのですか」という質問に対し、「米英仏伊、ドイツ、スエーデン、ブラジル、メキシコ、そして日本の9カ国です」(淀川 1952:154)とあり、大藤(1956c)で述べられている「日本映画祭」ではないことが分かる。また、映画祭がコンクールであったかについては、映画祭について以下のような説明をしている。

映画祭は夜の11時から毎晩一本上映するのです。別にコンクールで一等を決めると云うんじゃない。唯各国の代表作を鑑賞する会で、云わば国際的な豪華な映画パーティなんです。そしてよるの8時から映画が始まる11時までは正に国際社交場なのです。

(淀川 1952:154)

映画祭参加者である松山の語り、そして大藤自身の語りから見ると、1952年にウルグアイで開催された映画祭は国際映画祭ではあるがコンクールではなかったことが分かる。

次に、大藤の海外での評価が日本で認知されるきっかけとなった『くじら』(1952)に関する先行言説をまとめる。この作品は1953年のカンヌ国際映画祭に出品されたことは知られているが、『くじら』に関しても二次資料が中心であり、特にその起点が新聞での報道であったという点が特徴的である。例えば1953年4月29日付読売新聞の夕刊4面には『鯨』を絶賛するピカソ 大賞候補『原爆の子』という見出しのもと、以下のような記述が見られる。

日本出品の劇映画「原爆の子」および短編「鯨」が圧倒的に好評を博し大賞(グラン・プリ)最有力候補と目されている。(中略)また、「鯨」についてはピカソなどはいきなり日本人席に来て『この映画の色の美しさは今までのどの映画にもないものだ』と握手を求め、ルネ・クレールは『全く新しい構想で成功している』と評していた

読売新聞のほかにも東京新聞などで『くじら』の現地での評価を報じているが、大藤自身も当時、この映画祭での評価に関心を示し、受賞を期待していたことがうかがえる(大藤1956a:235など)。このカンヌ映画祭への出品に関する情報は、管見では1956年5月15日号の『週刊読売 臨時増刊』においてその内容にずれが見られる。同記事では、

一昨年の、カンヌの映画コンクールに、大藤さんは、色彩影絵映画「くじら」を出品した。これは果然、センセーションを起こして、ピカソはその色彩をほめ、コクトオはわざわざ日本人代表の席にまで来て、その出来ばえをほめたといわれている。

惜しくも第二位となり、グラン・プリは与えられなかったが、ル・モンド紙は当然「くじら」が入賞すべきだと論じた。

飯沢(1956:10)

とあり、この記事から、『くじら』はカンヌ国際映画祭でグランプリは逃したが「第二位を受賞した」という結果が定説化していき、以降、近年までこの「第二位」の記述が続いてきたと考えられる(山口・渡辺1977, 津堅2004a, 山口2004, おかだ2010など)。

『くじら』と同じく大藤の海外での評価を紹介する際に必ず言及される作品が『幽霊船』のヴェネツィア国際映画祭への出品である。しかし、この作品についてもこれまでの言説同様、その内容に部分的な差異が見られる。まずは、多くの文献で映画祭において受賞したことが述べられているが、その賞について、「最優秀賞」とするものと「特別賞」とするものがある。前者は、永井(1961)であり、そこでは姉の八重へのインタビュー記事の中で「調子づいた大藤さんはさらに『幽霊船』という影絵映画を製作、それが1956年のベネチア映画祭で、みごと 最優秀賞作品賞をかちとったのだった」(永井1961:19)としており、後者では例えば大藤自身が「私が製作したセロハン影絵映画『幽霊船』が、今年、ヴェニス映画祭で 優秀特別短編映画賞を受けた」(大藤1956b:144)と述べているほかに、多



くの文献が「特別賞」を受賞したとしている（山口・渡辺 1977, 津堅 2004a, おかだ 2010 など）。また、映画祭自体の名称についてもいくつかの異なる説明がなされており、前掲の永井（1961）や大藤自身の語りはそれぞれ「ベネチア映画祭」、「ヴェニス映画祭」となっており、いわゆる長編部門を想起させるような名称となっているが、例えば山口・渡辺（1977）では「ヴェネチア世界記録映画祭」、津堅（2004a）でも「ベネチア国際記録映画祭」となっており、こちらは記録映画に特化した映画祭であり、「ヴェネツィア国際映画祭」とは異なるものであるように書かれている。

このように、映画祭での受賞歴という基本的な情報さえも多様な言説が存在する大藤の海外での受容、評価であるが、こうした国内での先行言説については、津堅（2010）において以下のように評されている。

大藤の足跡には、現在も多く謎がある。（中略）大藤作品の海外での受賞歴、例えば『くじら』が「1953年カンヌ映画祭短編部門2位」で、「コクトーやピカソが激賞した」とは伝えられているのだが、当のカンヌ映画祭の公式サイトを見ても、受賞記録が出てこないのである。海外受賞歴については、『幽霊船』のヴェネツィアでの受賞を含めて、その情報源、日本への伝達経路、またそれらが報道機関による誇張なのか、明瞭な事実なのかどうか、検証性・客観性に全く乏しい。

津堅（2010: 6）

津堅が指摘するように、これまでの大藤作品の海外受容に関する研究は二次資料を基に行われており、検証性・客観性に乏しいものである。同じく津堅（2010）では、フィルムセンターに保管されている大藤の遺品の中から外務省情報文化局第三課（当時）がまとめた「第六回カンヌ国際映画祭に関する在仏日本大使館よりの報告」の小冊子、そして1961年、国際アニメーションフィルム協会（ASIFA）が大藤の死後、姉の八重に送付した書簡について論じており、ここ数年一次資料に基づいた客観的な分析、言説の整理が始まっている。さらに、国内の一次資料に限定した調査ではあるが、臼井（2014a）では、フィルムセンター所蔵の大藤の遺品の中から書簡39点を分析した。分析の結果、大藤作品が5か国、8つの映画祭に出品されたこと（前掲表1）、また海外のアニメーション機関、メディア関連会社との書簡のやり取りから、大藤が日本のアニメーション界とヨーロッパを中心とした海外のアニメーション界をつなぐ役割を担っていたことが明らかになった。だが、一方で上述の研究全ては国内の資料を分析したものであり、大藤が所有していた書簡についても海外から大藤のもとに届いた一方向の資料でしかなく、現地一次資料による裏付けは不十分であるという問題を抱えている。

この問題に対し、臼井（2014b）では大藤作品が出品された映画祭の中で、『くじら』が出品された1953年の第6回カンヌ国際映画祭が開催されたフランス、1956年の第17回ヴェネツィア国際映画祭が開催されたイタリアでの一次資料の収集を行った。前者では大藤

と映画祭との書簡のやり取りの分析に加え、前年である 1952 年に『大聖釈尊』(1952) が第 5 回カンヌ国際映画祭に出品された可能性があることを指摘した。また、イタリアでの調査ではヴェネツィア・ASAC Biennale 所蔵の 1956 年第 17 回ヴェネツィア国際映画祭に関する当時の記事 286 点の中から『幽霊船』についての言及を抽出している。さらに、伊仏両国での 1950,60 年代のメディア及びアニメーション関連書籍での大藤の認知及び評価を分析し、フランス、イタリアにおいてはメディアやアニメーション関連書籍での部分的認知、評価が起きていること、またそれらに映画祭での上映が密接に関わっていると結論付けた。

このように、大藤の海外映画祭への出品、および現地での評価に関しては徐々にではあるが一次資料を用いた客観的な検証がなされているが、上述の二つの映画祭以外は一次資料の収集は全く行われておらず、現地での受容や評価の実態は明らかではない。そこで、本研究では大藤作品が出品された 5 か国、8 つの映画祭に関する一次資料の収集および分析を行った。次章以降では、本研究で行った現地調査の結果の記述および収集資料の分析を行っていく。

---

v 1932 年 2 月 22 日、上海の廟巷鎮で爆死した 3 人の若い兵士が「軍神」として各メディアで取り上げられた現象である。(佐野 2005:77)

vi 『古事記抄 天の岩戸開きの巻』(1955), 『古事記物語 第貳篇 八岐の大蛇退治』(1956), 『古事記物語 大國主命とイナバの兎』(1957), 『古事記物語 天孫降臨の巻』(1958), 『古事記物語 皇孫家之三つの宝 影絵幻想譜』(1959) の 5 作品。

vii 戦前の大藤作品の海外発信については、前述の『珍説吉田御殿』のソ連、フランスでの上映のほかに、例えば映像文化製作者連盟の公式ページでは大久保(2004)が『馬具田城の盗賊』(1926)がソ連に輸出され高い評価を得たという言説を、大藤(1956b)は『鯨』(1927)がフランスで上映されたとしているが、これら 2 作品に関しては現在のところ発信を裏付ける一次資料が見つかっておらず、その詳細は不明である。

viii この資料(大藤 1956c)は、大藤が 1956 年にフランスのカンヌで開催された国際会議に送った報告書である。2010 年 8 月、9 月号の『NFC ニュースレター』に収録されている日本語訳に関しては、フランス語資料をアニメーション研究者のイラン・グエン氏が和訳したものであり、本稿でも 2010 年の翻訳版を引用している。

### 3. 研究方法

本研究では、映画祭開催国の 1950 年代、1960 年代の一次資料を収集し、それらの分析によって大藤作品受容の実態を明らかにする。収集する現地一次資料は、以下の 3 点を中心である。

1. プログラム、受賞結果、製作会社と映画祭との書簡などの映画祭公的資料
2. 映画祭に関して報じた当時の新聞や雑誌などのメディア資料
3. 当時出版されたアニメーション関連書籍

分析においては、各国での資料を個別に分析するとともに、地域間での比較を行い、大藤作品の認知、評価を多角的に分析する。また、これらの分析を裏付けるものとして、必要が生じた場合には映画祭運営機関や現地のアニメーション研究者への聞き取りを行う。日本側の資料については映画祭との書簡のほか、外務省の外交資料など信頼に足る資料に限定して使用する。

#### 3.1 調査概要

本研究では、2014 年 8 月 5 日から 9 月 24 日まで大藤作品が出品された地域での資料収集を行った。以下、本調査で収集を行った場所を一覧にまとめる（表 2）。

表 2 本調査における資料収集箇所

	国・地域	資料の収取場所
1	オーストラリア・キャンベラ	オーストラリア国立図書館 (National Library of Australia)
2	フランス・パリ	フランス国立図書館 (BNF) (Bibliothèque Nationale de France)
3	フランス・パリ	シネマテーク・フランセーズ (Cinémathèque Française)
4	イタリア・ヴェネツィア	現代美術歴史アーカイブ (ASAC) (Archivio Storico delle Arti Contemporanee)
5	イタリア・ヴェネツィア	ビエンナーレ図書館 (Biblioteca della Biennale)
6	ドイツ・フランクフルト	ドイツ国立図書館フランクフルト館 (Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main)
7	イギリス・ロンドン	イギリス映画協会ルーベン図書館 (British Film Institute Reuben Library)
8	イギリス・ロンドン	大英図書館

	(British Library)
--	-------------------

### 3.2 調査結果概要

次章からは資料の分析結果を映画祭ごとに詳述していくが、本節では資料の収集結果について、その概要を述べる。

表 3 に示したように、各映画祭の公式資料は全ての映画祭で収集し、映画祭での上映日時、受賞結果などの分析はこれらの資料を中心に行う。尚、「第 3 回トゥール国際短編映画祭」に関しては事務資料ではなく、映画祭発行の公式ニュースレターである。「第 7 回メルボルン映画祭」に関しては、オーストラリア国立図書館運営のデータベース「Trove」も収集の際に活用した。また、フランス開催の各映画祭の新聞記事に関してだが、公式資料、映画雑誌の数が多く一般紙までの収集を行うことはできなかった。

表 3 調査結果概要

No.	年	映画祭	公式資料	映画雑誌	新聞
1	1952	第 5 回カンヌ国際映画祭	○	—	—
2	1953	第 6 回カンヌ国際映画祭	○	○	—
3	1956	第 1 回国際アニメーション映画祭	○	○	—
4	1956	第 17 回ヴェネツィア国際映画祭	○	○	○
5	1957	第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭	○	○	○
6	1957	第 3 回トゥール国際短編映画祭	△	○	—
7	1958	第 7 回メルボルン映画祭	○	△	○
8	1958	第 2 回国際アニメーション映画祭	○	○	—
9	1960	第 6 回西ドイツ短編映画祭	○	○	○

## 4. 分析結果

本章では、各地域で収集した映画祭に関する一次資料の分析結果を示す。本研究ではまず各映画祭の基本情報、開催期間や参加した国、地域、参加作品の数などを確認した後、大藤の出品作品に焦点を絞り、その上映、受賞の有無などについて分析を行う。対象となる映画祭は開催された年の順で分析する。

### 4.1 第 5 回カンヌ国際映画祭 (1952)

1952 年のカンヌ国際映画祭への出品は、管見の限りこれまでの大藤研究では扱われていないものである。大藤信郎と海外映画祭との関係は翌年 1953 年の『くじら』の出品が度々取り上げられてきたが、カンヌ国際映画祭の公式アーカイブを確認すると、その前年に大藤の『大聖釈尊』(1952) が出品されていることが分かる。よって、大藤の海外主要映画祭との関わりは 1952 年に始まったと言える。前述のとおり、ウルグアイの映画祭で『蜘蛛の糸』が上映されたものの、この映画祭はコンクールではなく、またアニメーションだけの

映画祭ではなかったため、欧米を中心とした世界のアニメーターたちが大藤作品に目を向けたかというところではない。ウルグアイの映画祭の詳細が不明であり当時のアニメーターがどれほど参加したかは定かではないが、恐らく 1956 年パリで開催された国際アニメーション会議（後述）における大藤の報告書にある「1946 年に大藤が新しいジャンルのアニメーション映画を製作しました。『蜘蛛の糸』です。ウルグアイで開催された日本映画祭で発表されました」（大藤 1956c:13）という紹介までその出品の事実が大きく認知されていなかっただろう。以上のように考えると、この第 5 回カンヌ国際映画祭への出品はこの先の大藤の海外映画祭への出品の足掛かりとなった極めて重要な映画祭である。では、まずは以下の表をもとに映画祭の基本的な情報について概観したい。

表 4 第 5 回カンヌ国際映画祭概要

開催期間	1953 年 4 月 23 日～5 月 10 日
参加国・地域	29（カナダ・オーストリア・アメリカ合衆国・アルジェリア・オランダ・日本・アルゼンチン・スウェーデン・イタリア・ドイツ・インド・フランス・イギリス・ブラジル・エジプト・チュニジア・ベルギー・ザール・メキシコ・南アフリカ連邦・マダガスカル・ユーゴスラビア・スペイン・ギリシャ・ベネズエラ・イスラエル・ノルウェー・モロッコ・ポルトガル／公式プログラム日程順）
出品作品数	86 作品
日本の出品作品	<p>【長編部門】</p> <p>吉村公三郎『源氏物語』（1952）</p> <p>中村登『波』（1952）</p> <p>佐伯清『嵐の中の母』（1952）</p> <p>【短編部門】</p> <p>水木荘也『上代彫刻』（1952）</p> <p>大藤信郎『大聖釈尊』（1952）</p>

以上が映画祭の基本情報である。尚、次頁のポスター（図 1）は公式アーカイブに掲載されているものである。公式資料およびカンヌ国際映画祭のウェブサイトにあるアーカイブによると、29 の国・地域から 86 作品が出品されており、日本からは大藤の『大聖釈尊』を含めた 5 作品が出品されている。では、次に大藤の『大聖釈尊』について詳しく見ていくが、まずは映画祭に出品された『大聖釈尊』について概略を述べる。

図1 第5回カンヌ国際映画祭ポスター



『大聖釈尊』は前後編からなる作品で、前編は1949年、前年の『釈迦』の短縮版として制作された白黒のトーキー影絵作品、後編は1952年に制作された同じく白黒のトーキー影絵作品である（津堅 2004b:5）。ただ、後編に関しては未完に終わった作品であり、大藤の死後前後編を再編集した『釈迦の生涯』という形で補完されている。つまり、『大聖釈尊』に関連する作品は、『大聖釈尊』の前後編そして『釈迦の生涯』があることになるが、では1952年のカンヌ国際映画祭に出品された作品はこれらのうちどの作品なのだろうか。カンヌ国際映画祭の公式資料の中から『大聖釈尊』に関するデータシートを見てみると、巻数の項目には「4巻」、作品時間は「36分」とある。これを国内の大藤の作品リストと照合すると、『大聖釈尊』の前編には「52分」という時間が、後編には「4巻」という巻数があり後者の巻数と一致することが分かる。また、一般的に主要映画祭には出品のレギュレーションがあり、制作から一定期間が経った作品はコンペティションに出品できないことが多い。これらを総合すると、大藤が出品した『大聖釈尊』は1952年の後編であることが分かる。しかしながら、映画祭に提出されたシナリオの要約（次頁）を見ると、その内容は『大聖釈尊』の前編のものになっている。本稿では、巻数が一致していること、また作品の時間が前編の「52分」とは異なっていることから『大聖釈尊』の後編を映画祭に出品された『大聖釈尊』とするが、映画祭用に大藤が新たに編集版を作成した可能性も若干であるが残されている。この点については今後の追加調査が求められる。

次に、映画祭に保管されている『大聖釈尊』に関するデータ資料から、作品のストーリーを含む基本情報について確認する（表5）。尚、人名は漢字が特定できたものは漢字で表記し、特定ができなかったものについてはカタカナとした。

表 5 第 5 回カンヌ国際映画祭資料における『大聖釈尊』の基本データ

映画原題	仏陀—大聖釈尊
フランス語訳	La Vie du Bouddha—Le Grand Bouddha
カテゴリー	短編：アニメーション
制作方法	ペインティング
フィルムの長さ	3820 フィート
巻数	4 巻
フィルムの時間	36 分
プロデューサー	原島延行・三幸映画社（東京都港区芝新橋 2 丁目 30）
ディレクター	大藤信郎・日本の初期のアニメーション監督の一人
著者	仏教の本より
撮影監督	大藤信郎
装飾	ノベリヒサエ
音楽	清水脩とサーラ合唱団
編集	ヤマダユタカ
声優	語り：富田仲次郎 仏陀：ムラヤマフユキ 王様：若宮忠三郎 王子：マキシニイチロウ ダイバ：恩田清二郎 女兒：キノシタヒサコ 魔術師：フジムラタマエ

以上が映画祭側に残されている一次資料における作品情報であるが、実際のデータとは異なると考えられる点が 2 か所ある。作品の原題に「ブッダ」という言葉が加えられているが、日本国内では『大聖釈尊』のみのタイトルである。また、制作方法が「ペインティング」となっているが、これは「影絵」の誤りである。

さらに、これらの資料とともに作品の梗概についても資料が残っている。以下が大藤が提出したシナリオ要約である。

#### シナリオ要約

##### 『仏陀』

2500 年前、インドのヒマラヤの麓にカピラヴァストンという名の王国がありました。王の名はジョバーノ。王妃の名はマヤ。王妃は一頭の白い象が月から自分の胎内に降りてくる夢を見ます。彼女は妊娠していると感じ、そしてすぐにシッタータという名の立派な子を産みます。王子は 19 歳。人間的な辛い出来事によって苦しめられ、王位を放棄して城をあとにしました。僧になれば辛い出来事は消えると考えたのです。

王子は全ての誘惑を追い払い、目覚め、頭の周りを光輪が明るく照らします。彼はシャカムニ・ブッダとなりました。

ブッダは全ての人に神の教えをもたらすために町から町へ、村から村へと旅しました。

では、次に『大聖釈尊』の出品と上映について資料を基に検証する。結論から言えば、『大聖釈尊』は出品されたが映画祭の中では上映されなかった可能性が高い。この検証のために、公式資料の中から、国別の作品リストと2種類のプログラムの記述を分析していく。

まず、国別の作品一覧である(図2)。ここでは日本からの出品作品として、表4で挙げた『上代彫刻』、『大聖釈尊』、『源氏物語』、『波』、『嵐の中の母』の5作品が記載されている。尚、各作品の右に書かれている「C.M.」は「短編(court-métrage)」,「L.M.」は「長編(long-métrage)」を表している。図2の上から2つ目には「Taisei Shakuson (Le Grand Boudha) de Noburo Ofuji」とあり、『大聖釈尊』が確認できる。

図2 日本作品の出品リスト

1952 - Liste des Films présentés - Page 5		
<u>JAPON</u>	"Jodai Chokoku" (Vieux Temples, Vieilles Statues) - de Soya Mizuki	C.M.
	"Taisei Shakuson" (Le Grand Boudha) - de Noburo Ofuji	C.M.
	"GENJI MONOGATARI" (Le Roman de Genji) - de Kosaburo Yoshimura	
	"NAMI" (Vagues) - de Noburo Nakamura	L.M.
	"ARASHI NO NAKANO HAHA" (Dans la Tempête) - de Kiyoshi Saheki	L.M.
<u>MAROC</u>	"La Fugue de Mahmoud" - de Roger Leenhardt	C.M.
	"Quarante Ans d'Evolution Marocaine" (Présence Française au Maroc)	C.M.

では、次に1952年の4月に作成されたプログラムを確認する(図3)。このプログラムには映画祭のスケジュールが詳細に記されており、どの作品が何日目のどの時間帯に上映されるかが確認できる。資料を見ると、4月30日(水)の「午前(Matinee)」のブロックで「JAPON—BOUDDHA—CM」とあり、『大聖釈尊』の上映予定時間が分かる。

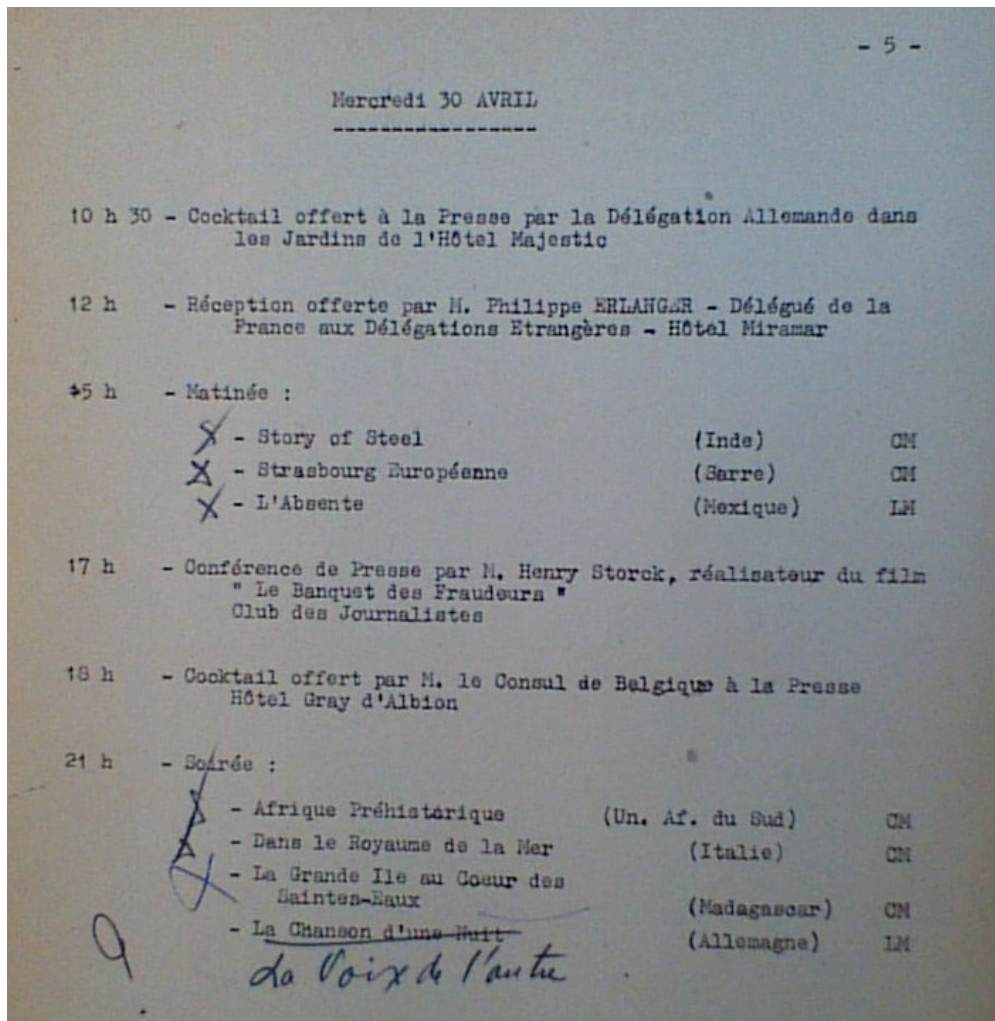


図3 プログラム (1952年4月版)

- Soirée	<u>INDE</u>	CHANT IMMORTEL	LM
	<u>BELGIQUE</u>	LE BANQUET DES FRAUDEURS	LM
-----			
<u>MERCREDI 30 AVRIL :</u>			
- Matinée	JAPON	BOUDDHA	CM
	<u>FRANCE</u>	<u>3 FEMMES</u>	LM
- Soirée	UN. AFRIQUE DU SUD	AFRIQUE PREHISTORIQUE	CM
	ITALIE	A L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS	CM
	MADAGASCAR	LA GDE ILE AU COEUR DES SAINTES EAUX	CM
	<u>ALLEMAGNE</u>	<u>COEUR DU MONDE</u>	LM
-----			
<u>JEUDI 1er MAI :</u>			
R E L A C H E			
-----			
<u>VENDREDI 2 MAI :</u>			
- Matinée	INDE	STORY OF STEEL	CM
	FRANCE	CES GENS DU NORD	CM
	<u>MEXIQUE</u>	<u>L'ABSENTE</u>	LM
- Soirée	CANADA	HOMME DANS LA TOUR	CM
	ETATS UNIS	DEMONSTRATIONS IN PERCEPTION	CM
	PAYS BAS	PANTA RHEI	CM
	<u>ITALIE</u>		LM
-----			

次に、作成の時期は定かではないが、「レセプション・記者会見・国際委員会」を対象に作成されたプログラムを見る。前に挙げた4月の資料と異なり、ここではカンヌ国際映画祭のヘッダーが用いられており、さらに外部に公開しているプログラムであるため、前述のものよりも後で作成されたものであると考えられる。ところが、このプログラムの同じく4月30日(図4)を見ると、上映予定作品は午前のブロックではインド、フランス保護領のザール、そしてメキシコが、夜のブロックでは南アフリカ連邦、イタリア、マダガスカル、ドイツの作品となっており、『大聖釈尊』の名前はリストにはない。図3の同じブロックに入っていたフランスの”3 FEMMES”という作品も同様にリストから外れているが、この作品は5月2日の15時からの上映に変更になっている。しかしながら『大聖釈尊』に関しては他の日付に移動したということではなく、上映の予定自体がなくなっていることが確認された。ここで『大聖釈尊』が実際に上映されたのかという問題が浮上することになるが、映画祭の一次資料からでは確証を得ることは難しい。カンヌ国際映画祭公式サイトアーカイブでは作品一覧に『大聖釈尊』がリストアップされており、公式データにおいても『大聖釈尊』に関しては記述に違いが見られる。また、1952年のカンヌ国際映画祭に関しては日本の映画製作会社と交わされた書簡が収集できておらず、出品及び上映の経緯、それに関するやり取りが確認できていない<sup>ix</sup>。そこで、『大聖釈尊』に関しては日本側の資料も併せて分析することとする。

図4 レセプション・記者会見・国際委員会用プログラム



日本側の資料に関しては 2 章で触れたような二次資料を避け、ここでは外務省関連の報告を引用する。『映画芸術』の 1952 年 9 月号では、「カンヌ国際映画祭に関する在仏日本大使館よりの報告」という記事があり、在仏の萩原徹・臨時代理大使の報告が外務省情報文化局から発表された。この報告には、「映画祭の意義及び概況」「各国代表部の態度」「日本側の参加の経験」「出品の決定と通告手続」「出品作品の選択」「日本映画に対する批評」「出品に必要な条件」が記されており、「日本映画に対する批評」では映画祭での『源氏物語』『波』『大聖釈尊』『上代彫刻』『嵐の中の母』のそれぞれへの評価が紹介されている。『大聖釈尊』に関しては、

「釈尊」正式上映前、関係者のみで下見した際、主催者達が口を揃えて上映中止を勧めたのでそれに従う結果となった。

とあり、映画祭の直前で上映中止になったことが分かる。在仏大使の報告であり、映画祭主催者側とのやり取りも残されていることから、この報告は客観性が高いものといえる。前述のように映画祭のプログラムから『大聖釈尊』がなくなったことを考えると、恐らく1952年4月のプログラムまでは上映予定だったが、関係者下見で上映中止が決まり、その後のプログラムでは記載されなかったと考えられる。

では、なぜ『大聖釈尊』は関係者下見で上映の中止が決まったのだろうか。その可能性の一つが『大聖釈尊』の後編が未完に終わったと言われていることである。山口・渡辺(1977)はこの作品について以下のように述べている。

(昭和)24年の「大聖釈尊」の後篇だが未完成のまま終り、36年7月に大藤が死去。未完成部分を三幸スタジオが引きつぎ製作。前後篇を全10巻にまとめ、総集編を「釈迦の生涯」と改題して(中略)「大藤信郎をしのぶ会」の席上、他の大藤作品と上映された。(山口・渡辺 1977:244)

現在は再編集版の『釈迦の生涯』しか現存しておらず当時作品がどの程度完成していたのかは定かではない。ただ、未完が事実であり、その程度が甚だしい場合、映画祭で上映する基準に達していないと判断されたことが考えられる。また、映像はある程度完成していたとしても、字幕を十分に準備する時間がなかったとも考えられる。当時の映画祭では「字幕」の質は極めて重要であり、前述の在仏大使館からの報告にも、

(3) スーパーは、昨年度スペイン出品映画が仏文の綴や文法に間違いが多くて満場連続失笑した一例を除いては日本映画のものが最もひどいという批評である。

とある。戦後の日本映画の海外映画祭への出品、海外輸出においては字幕の質が大きな問題の一つであったと言われており、作品を未完で出品しているのであれば字幕付けが不十分だったことも十分考えられる。

結果として、『大聖釈尊』は映画祭では上映されておらず、各国のアニメーターや映画祭を訪れた一般人がこの作品を見ることはなかったと結論付けられるが、映画祭主催者の間では試写が行われており、大藤作品の認知には一定の役割を果たしたといえる。

## 4.2 第6回カンヌ国際映画祭(1953)

本節では、1953年に開催された第6回カンヌ国際映画祭について国内外の一次資料による分析を行う。まずは映画祭の基本的な情報について概観する(表6)。

表 6 第 6 回カンヌ国際映画祭

開催期間	1953 年 4 月 15 日～4 月 29 日
参加国・地域	28 (日本・フランス・ベルギー・デンマーク・スウェーデン・アメリカ合衆国・モロッコ・グアテマラ・イギリス・ブラジル・ザール・オランダ・カナダ・ビルマ・ユーゴスラビア・イタリア・フィンランド・チュニジア・オーストリア・スイス・インド・スペイン・ベネズエラ・南アフリカ連邦・メキシコ・ルクセンブルク・ペルー・アルゼンチン／公式プログラム掲載順)
出品作品数	82 作品 (プログラム) / 79 作品 (映画祭 web アーカイブ)
日本の出品作品	<p>【長編部門】</p> <p>衣笠貞之助『大仏開眼』(1952)</p> <p>新藤兼人『原爆の子』(1952)</p> <p>渋谷実『現代人』(1952)</p> <p>【短編部門】</p> <p>水木荘也『桃山美術』(1952)</p> <p>大藤信郎『くじら』(1952)</p>

以上が映画祭の基本情報である。尚、本映画祭のポスターは前年のポスター同様公式アーカイブに掲載されている(図 5)。公式資料によると、28 の国・地域の 82 作品が上映されており、日本から長編部門に 3 作品、短編部門に 2 作品が出品されている。

図 5 第 6 回カンヌ国際映画祭ポスター



大藤の『くじら』について詳しく見ていく前に、この映画祭に関しては短編部門の審査



員についても簡単に触れたい。第6回カンヌ国際映画祭の短編部門審査員は下掲の写真(図6)の6名、ロジェ・レーナルト、ジャン・ケヴァル、ジャン・ヴィヴィエ、ルネ・リュコ、ベルト・ハーンストラ、ジャック・シュルツであるが、この中で大藤に関連する人物がジャン・ケヴァルである。次章以降で扱うが、映画批評家であるケヴァルはアンドレ・バザンなどとの共著『1953年の世界の映画 (CINÉMA 53 à travers le Monde)』の中で大藤の『くじら』について評している。

図6 第6回カンヌ国際映画祭短編部門審査員



(左からロジェ・レーナルト、ジャン・ケヴァル、ジャン・ヴィヴィエ、ルネ・リュコ、ベルト・ハーンストラ、ジャック・シュルツ)

では、次に大藤の『くじら』について詳しく見ていくが、まずは映画祭側に保管されている作品データをまとめた後(表7)、『くじら』のストーリーについて大藤が提出したシナリオを引用する。尚、『くじら』に関しては52年と同様の資料が確認されておらず作品の情報は僅かである。基本データである表7の左列は筆者が追加したものである。

表7 第6回カンヌ国際映画祭資料における『くじら』の基本データ

映画原題	くじら
フランス語訳	LA BALEINE
巻数	1巻
製作	大藤スタジオ
音楽	塚原哲夫
演出	大藤信郎

あらすじ

人々は何日か陽気な旅を続けました。ある日、突然の雷雨で海が荒れその船は沈没してしまいました。一人の女と三人の男だけが筏の上に残されました。

三人の男達はこの女をめぐり争いを始めました。その時、一頭の巨大なくじらが波の表面に現れ、大きな口を開け、争いをしていた四人を飲み込んだのです。

なんということでしょう！みな逃げようとしてけたたましい音をたてました。そして、助けを叫ぶ女のことなど誰も気かけません。

くじらの呼吸によって外に投げ出され、四人はついにくじらの背中に落ちたのです。

男達は女を我が物にするため我先にと新たに争いを始めます。

案の定驚いたくじらは、突然尾ひれを動かし、そして海の底へと潜ったのです。三人の男達は海の中へ突き落とされてしまいました。

北の外れ、半月の下で一頭のくじらが泳いでいます。

その尾ひれのもとに一人の人魚が遊んでいます。それは他でもない「彼女」であったそうなの。

次に、『くじら』の出品にいたる経緯について、大藤と映画祭との書簡のやり取りを分析する。カンヌ国際映画祭が保管する書簡資料の中で、大藤との書簡は計4通が確認された。1通目は1953年1月14日付の書簡で大藤が映画祭の秘書宛に送ったものである。

拝啓

国際映画祭用のフィルムスチール『くじら』の解説を10部、この郵便でお送りすることをお知らせいたします。

フィルムはまもなく別の便で発送する予定です。

敬具

この書簡では『くじら』の解説を送った旨、後日フィルムを送る旨が書かれている。この解説、フィルムが何のために送られたかは不明だが、次の書簡との関連を見るに映画祭への参加申し込みのために必要であったと考えられる。この書簡は映画祭からの出品案内を踏まえた返信となっており、これ以前に大藤の元に何らかの案内が届いていたかは定かではない。ただ、同じく映画祭とやり取りをしていた松竹、大映などの大手映画会社に関する書簡の中にも出品の案内は届いていないことから、参加案内自体は外務省経由で各製作会社に知らされたものと思われる。この点に関して、大藤との書簡からは逸れるが、日本側の参加作品のとりまとめ役であった「日本映画連合会 (Motion Picture Associations of Japan, 以下 MPAJ とする)」(現一般社団法人日本映画製作者連盟) と映画祭との書簡の内容によって補足したい。

MPAJ は 1945 年 12 月に「映画製作者連合会」として発足した組織で、1947 年 3 月に「日本映画連合会 \*」に改称している。

映画祭と日本の各映画会社との書簡のやり取りは大映を除き 1953 年 1 月以降の日本側からの参加申し込みに関する内容であり、短編を出品した会社は全て 53 年に入ってから書簡であるが、MPAJ だけは前年の 9 月 11 日、前述の大藤が映画祭に資料を送付した 4 か月前に映画祭からの連絡を受けている。つまり、特に短編部門に関しては、日本側の窓口としての役割を MPAJ が果たしていたと考えてよいだろう。書簡の内容は以下のとおりである。

拝啓

フランスが 1953 年 3 月 11 日から 26 日までの期間カンヌにおいて開催される第 6 回国際映画祭を企画することをお知らせいたします。映画祭の規約を同封いたしますので、お目通しいただければ幸いです。

フランス政府による公式な招待状が東京の外交代表を通じて、すでに貴国に届いていることと思いますが、(貴国が) この国際的なコンペに参加するためのあらゆる準備を整えるためにも、是非、直接前もってお知らせしたいと考えお手紙をお送りいたしました。

日本の作品が次回の国際映画祭の計画に新たに加わることを我々一同心から望んでおります。

敬具

文面からも分かるように正式な伝達ルートである両国外務機関のやり取りに先立ち、日本側の代表である MPAJ 宛に映画祭開催の案内状及び規約が届いており、MPAJ は映画祭側と早い段階からやり取りを行っていたことが分かる。一方、以降の MPAJ との書簡のやり取りを見ても前述の大藤が送付した「解説を 10 部」といった送付資料の指定は出てこないことから、申し込みに関する正式な情報は外務省経由で MPAJ や各映画会社に伝えられたという可能性が高い。これらの資料を総合すると、大藤をはじめとした各製作会社には外務省、MPAJ といった申し込みを取りまとめる機関から参加案内が届き、その募集に応じて 1953 年 1 月に資料を送ったとみてよいだろう。

二つ目の大藤に関する書簡は、1953 年 2 月 4 日に映画祭から大藤宛に送られた書簡である。少々長い書簡だが、大藤に上映決定を伝えた書簡で、さらに提出書類などが細かく指定されており、後述の大藤が提出した資料と関わるので全文を挙げることにする。

くじらの件について

拝啓

貴殿の作品である『くじら』が第 6 回国際映画祭にて発表される作品に選ばれたことを私どもは喜びと共に知りました。また、技術資料を確かに受領いたしました。以下に数点

の補足情報がありますのでご確認よろしくお願いたします。

1-映画祭の規則によって定められた締切日は以下のように変更となりました。

—それぞれの映画の参考資料の受領：3月8日

尚、参考資料には次の物が含まれる：

- a) 5～6枚のよく撮れた映画の写真を8から10セット
- b) 映画のポスター6枚
- c) 可能ならばカンヌに出席しているジャーナリスト向けにフランス語のパンフレット、折りたたみ式のチラシ等を400部

—フランス語字幕付きのフィルムのコピーの受領：2月28日

2-郵便ではないあらゆる発送のために信頼に足る運送業者

ST(Société) NOUVELLE DE TRANSPORTES INTERNATIONAUX 本社

5 rue Mayran Paris9e France

東京での受付は

日本通運, 2, 日本橋, 室町-中央区-東京

でございます。

期限内に以下の住所宛に荷物を発送していただければ幸いです。

Maison MARTINI 気付 Société NOUVELLE DE TRANSPORTES INTERNATIONAUX

M.Jacques MOSSER 27 Rue Bivouac Napoleon CANNES(Alepes-Martimes)FRANCE

もしすでに他の運送業者でフィルムを発送済みの方は、同封の書類で方法をお知らせください。

3-規則7に従い、映画はオリジナルバージョンにフランス語字幕を付けた状態で発表され

なければなりません。フランス語字幕が付いていない場合は、3月8日までに到着させる必要があります。フランス語の解説コメントは映写の間に読まれる予定です。

日本とのやりとりには大変時間がかかりますので、定められた期日に従ってくださいようお願いたします。また、フィルムと同封の返信用書類の発送が可能となり次第ご一報いただければありがたく存じます。

他に何かありましたらお申しつけください。よろしくお願いたします。

敬具

大藤のもとに正式に映画祭での上映決定が伝えられたのはこの書簡をもってであり、映画祭開催の約70日前である。そして、締め切りが変更となった資料として、「5～6枚のよく撮れた映画の写真を8から10セット」「映画のポスター6枚」「可能ならばカンヌに出席しているジャーナリスト向けにフランス語のパンフレット、折りたたみ式のチラシ等を400部」の3



点を挙げている。大藤が提出した資料についてであるが、3つ目及び4つ目の書簡の内容を確認した後、特定を行う。

上映の決定、書類の送付期限変更のお知らせに対する大藤の返信が、次の1953年3月5日に大藤から映画祭秘書宛に送られたものである。

拝啓

「くじら」の2枚の資料からなる技術資料の発送をお知らせいたします。本日カンヌ宛に400部を航空便で発送いたしました。

フィルムの価格に関して、100,000円であるとお知らせいたしておりましたが、200,000円に修正させていただけると大変ありがたく存じます。

2月4日にいただいたお手紙と行き違いで、フィルムはすでにお手元にある事と思います。前途の郵便物を無事に受領されましたらご一報くだされば幸いです。

敬具

この書簡から、大藤はフィルムの他に「2枚の資料からなる技術資料」を「400部」送ったことが分かるが、400部という数字から前述の「可能ならばカンヌに出席しているジャーナリスト向けにフランス語のパンフレット、折りたたみ式のチラシ等を400部」に該当する資料を送っていることが分かる。この資料については残りの書簡の内容を確認した後、検討したい。

最後に、1953年3月10日に映画祭から大藤の元に送られた書簡である。ここには、フィルムが到着した旨、および400部の技術資料に関するお礼が書かれている。

拝啓

1953年2月28日に「くじら」のフィルムがカンヌに到着したことをお知らせいたします。また、1953年3月5日の手紙で書かれていた400部の技術資料を送っていただきありがとうございます。

敬具

以上が大藤と映画祭との事務手続きの流れであり、大藤というほぼ個人の制作会社ともこうした書面での綿密なやり取りが行われていることが分かる。大藤と映画祭とのやり取りは全てフランス語でなされているが、これら映画祭からの書類を日本語訳し、大藤からの返信をフランス語に翻訳した人物についてはその詳細は定かではない<sup>xi</sup>。

次に、大藤が提出した資料について、映画祭側に保管されている資料をもとに分析する。大藤が作成し映画祭に送った資料には日付が記されておらず、どの時期のものかは特定できないが、前述の大藤が映画祭に送った書簡と同封もしくは近い時期であったと考えられる。

まず特徴的なものは大藤および製作会社の名前が書かれた名刺(図7)である。写真を見ると分かるように、中央に「NOBURO OFUJI」というローマ字表記の名前、その下に「No.1239, YOYOGI-UEHARA SHIBUYA, TOKYO」という大藤の住所がある。その左下に漢字表記の名前および住所があることから、この名刺は明確に海外の関係者を意識して作られたものであることが分かる。さらに、大藤の社名にも注目すると、「KAGEE CINEMA STUDIO」とあり、右下の日本語には「カゲエ・エイガ/千代紙映画スタジオ」とスタジオ名が併記されている。1950年代の大藤作品の会社名を見ると、「千代紙映画社」という名前で制作されたもの(『団子兵衛捕物帖 開け一ごまの巻』(1952),『花と蝶』(1954)),そして「大藤スタジオ」という名前で制作されたもの(『くじら』(1952),『幽霊船』(1956))があり、また『幽霊船』の国内向けのプレス資料には「製作 千代紙映画社 大藤スタジオ」と両者を併記しているものはあるが、映画祭に送った名刺には「KAGEE CINEMA STUDIO」および「カゲエ・エイガ」という名前が挙げられている。この「KAGEE CINEMA STUDIO」という英語表記からは、大藤の海外への情報発信の意識を垣間見ることができる。当時、影絵映画は「Chinese shadow」と呼ばれており、次章以降で分析する海外のアニメーション文献における大藤作品の評を見ても、「Chinese shadow」という紹介がなされている。しかし、大藤は自身の作品に「Chinese shadow」ではなく「KAGEE(影絵)」という言葉を用いており、国内において広く認知されている「千代紙映画社」という名称は用いていない。まず、「千代紙映画社」を用いていない理由としては、千代紙作品は専ら国内向けであり、戦後海外映画祭に出品した作品は全て影絵作品であることが考えられる。ただ、次章で詳述するが、当時の欧州で出版されたアニメーション関連書籍を見ると、「カラーセロファン=千代紙」という紹介が数多くなされており、大藤の意図とは異なる理解が起こっている。次に、「KAGEE CINEMA」という言葉を用いている理由だが、これは大藤が敢えて「Chinese shadow」ではなく「KAGEE CINEMA」という言葉を用いたと考えてよいだろう。一般的な影絵映画であることを海外の関係者に伝えたいのであれば広く認知されている「Chinese shadow」を用いるはずである。しかし、大藤の影絵作品はそれまでのロッテ・ライニガーに代表されるようなものとは異なり、カラーであるという特徴がある。大藤はカラーセロファンによる表現の斬新さを生かすために「KAGEE=カラー影絵」という新たなジャンルを意図的に発信しようとしたと考えられる。

図7 大藤から映画祭に送られた名刺



次に、大藤から映画祭に提出された2種類の資料を見ていきたい。一つ目は縮小フィルムのコマが貼られ、作品の各シーンが挿入された梗概と大藤本人による作品の解説（図8）である。

左の写真にある梗概は本節前述のシナリオである。この資料は裏表になっており、片面には大藤本人による作品解説（写真右）がなされている。以下、解説の内容である。

#### カラーランタン映画

##### くじら 1巻

大藤アトリエ作品                      音楽 塚原哲夫  
サクラカラーフィルム                代表 大藤信郎

この映画は、すばらしい配色で彩色したステンドグラスのインスピレーションに基づいていました。

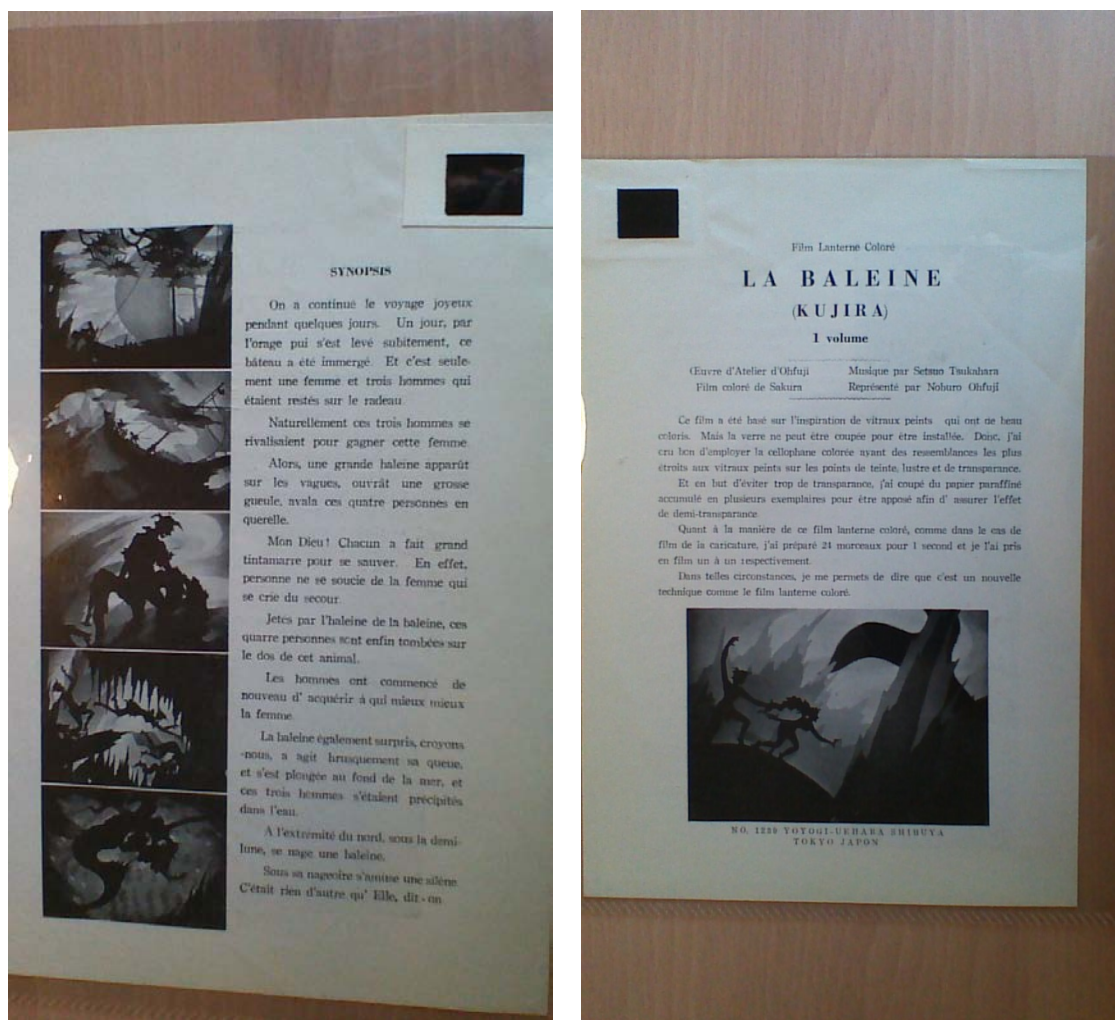
しかしながら、ガラスを切って施すことは出来ないのです。私は色、つや、透明さといった点に関して彩色されたステンドグラスに最も近いカラーセロファンを使うことを考えました。

そして、過度の透明さを避けて、半透明の効果を確かにして使うためにパラフィン紙をいくつかの同じ類のもので重ねてカットしました。

このカラーランタン映画の手法に関して、風刺画の映画の場合のように、私は1秒間に24コマを用意しました、そしてそれを各々1つずつフィルムに録っていったのです。

そのような状況について、私はこれを新しい技術、カラーランタン映画であるとあえて言いたいのです。

図 8 梗概および作品解説



この文章からも分かるように、大藤はいかにして影絵に色を付けたかという経緯を中心に解説しており、「新しい技術」であるカラー影絵映画のアピールを行っている。また、過度の透明さを避けるための手法という、重要な制作技法についても細かく説明していることも分かる。同資料にはこうした技法を用いて作られた『くじら』の縮小フィルムが2枚貼られているが(図9)、手法の斬新さを映画祭側に伝えようとした大藤の意識がうかがえる行動である。

図9 添付されたフィルムの2コマ



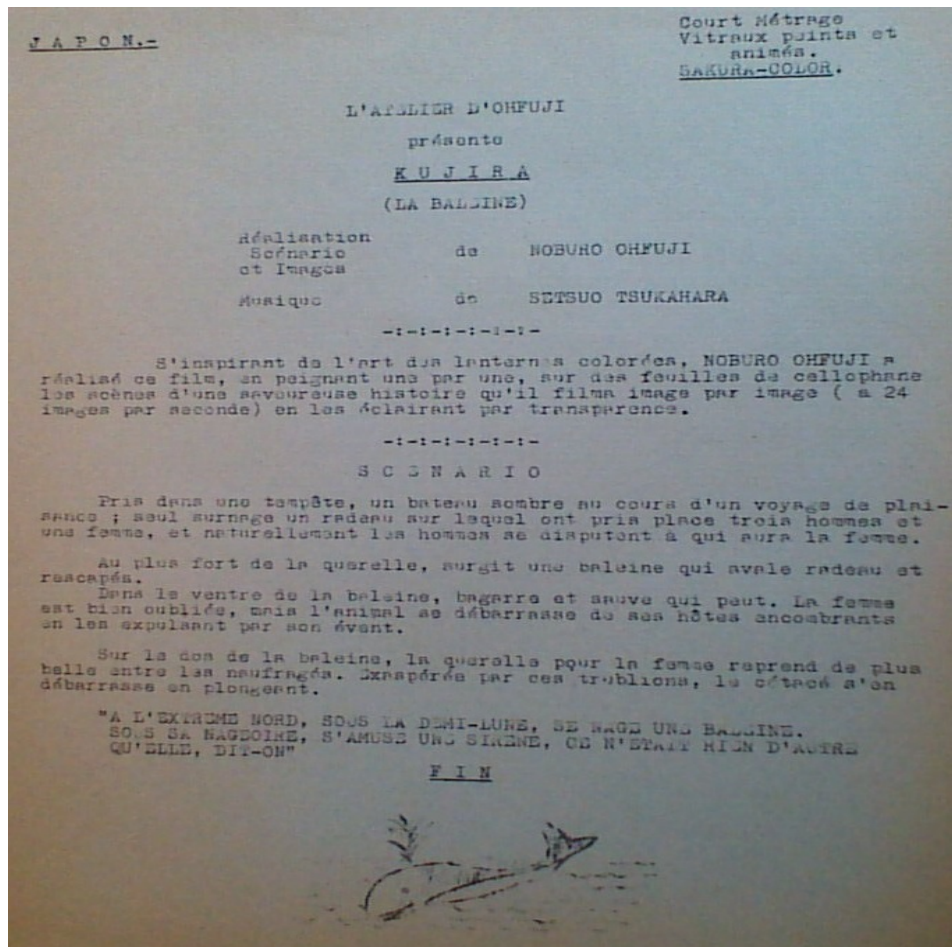
二つ目の資料は作品の概要を記したものである（図10）。ここでは、大藤信郎、塚原哲夫といった作品の主要スタッフに加え、作品の特徴とシナリオが書かれている。シナリオに関しては前述のものと重複するため、作品の特徴を以下に挙げる。

大藤信郎は、色とりどりのランタンの芸術性にヒントを得て、セロファン紙を透かし照らしながら1コマずつ（1秒間に24コマ）撮影した味のある物語のシーンを、1枚ずつ梳きながらこの映画を製作した。

前述の資料（図8）は1人称の人称代名詞を用いて書かれており、大藤が書いた文章であるが、この資料は「大藤信郎は～製作した」とあること、また同じく第6回カンヌ国際映画祭に出品された日本作品にもほぼ同様の書式の資料があることから、映画祭側で作成した公式資料であることが分かる。資料にはどちらも日付が入っておらず作成の前後は定かではないが、大藤から送られたデータシートなどを基に映画祭側の資料が作られた可能性が高い。ただ、図10の資料の下部に見られるクジラのイラストに関しては、大藤が送った他の資料には描かれておらず、大藤自身のイラストなのか映画祭側で追加したものかは不明である。



図 10 『くじら』の作品概要



以上が大藤と映画祭の間で交わされた書簡及び資料の内容である。大藤が映画祭に提出した「400部の技術資料」であるが、映画祭に保管された資料だけを見る限り図8の資料がそれに該当すると考えられる。その理由として、前述のとおり図8の資料は大藤が書いた文章であり、カラーセロファンについての技術的な説明も細かく説明されていることから、映画祭が作成した資料ではないことが分かる。さらに、同資料に関してはフィルムセンターの大藤の遺品の中にも同じものが存在するが、貼られている縮小フィルムがフランスで保管されているものとは異なるシーンのものであった。つまり、大藤はこの異なる縮小フィルムを貼った資料を複数部作成したことになり、この点においても400部の技術資料に該当する。大藤はカンヌのジャーナリスト向けのフランス語パンフレット資料としてこの資料を送ったと考えられるが、図8のように2枚ずつ貼付したのであれば、計800コマのフィルムを一つずつ貼っていたことになる。

尚、この「400部の技術資料」に関して、外務省情報文化局第三課が作成した「昭和28年7月5日第6回カンヌ国際映画祭に関する在仏日本大使館よりの報告」には映画祭に参加した在フランス特命全権大使の西村熊雄から以下のように報告がなされている。

映画祭は、国際商品としての映画の宣伝及び販売の場所である。映画祭が盛大に行われるのは、このような宣伝と販売の機会を提供されることにたいして映画業者が営業上の利益を感じるからに外ならない。(中略)

この点については、日本業界の認識は、未だ充分とはいえない。(中略) いずれの参加国も例外なく映画祭場内に、自国映画の宣伝スタンドを設け販路拡張に努力しているとき、日本のみは全くスタンドを有せず、特に出品作品に関する宣伝資料としては、短篇映画「鯨」の一葉のものがあるのみでたまたま好意的に日本映画紹介を申しでる外国記者等があっても、資料皆無のため、折角の好機を見送るほかない場合も少なくなかった。

(西村 1953: 21-22)

この報告から、提出が任意であった技術資料は大藤だけが提出し、他の劇映画を出品した大手製作会社のものはなかったことが分かる。『くじら』の宣伝資料だけが 400 部積まれていたことを考えると、少なくとも一部の「外国記者等」はこの資料を持ち帰ったものと思われる。充分とは言えない認識の日本業界の中で大藤は自身の作品の周知のために積極的に財を投じていることから、大藤のこの映画祭における姿勢が見て取れる。

以上、これら実際の資料を見ると分かるように、前節で見た 1952 年の第 5 回映画祭に出品された『大聖釈尊』と比較し、大藤側から送られた資料には作品のシーンを挿入していたりフィルムを貼っていたりと趣向が凝らされている点が目立つ。前年の大藤自身の海外主要映画祭初めての出品とは異なり、作品の特徴や質の高さをアピールするための資料、そして大藤自身を映画祭側に知らしめるための海外を意識した名刺の送付などから、大藤が『くじら』の出品に精力を注いでいたことがうかがえる大きな変化である。また、大藤が送付した 400 部の資料についても、映画祭からの書簡には「可能ならば～フランス語のパンフレット、折りたたみ式のチラシ等を 400 部」とあり、必須の送付資料ではなかったことが分かる。この資料を 400 部送っていることから、大藤がこの年のカンヌ国際映画祭への出品に力を入れていたことが分かる。

しかしながら一方で、2 点の資料だけでは不明な点も多く、例えば、提出が義務付けられている「5～6 枚のよく撮れた映画の写真を 8 から 10 セット」および「映画のポスター 6 枚」がどういったものかは不明である。映画祭側に保管されている大藤からの資料は限られていることから、上映に至る経緯や大藤と映画祭との書簡および資料のやり取りについては資料の更なる収集および分析が必要である。

尚、映画祭への送付資料の質の比較として、大映が出品した衣笠貞之助監督の『大仏開眼』、松竹が出品した渋谷実監督の『現代人』の作品紹介の資料を以下に挙げる(図 11)。両映画の資料は写真を見て分かるように表紙がフルカラーとなっており、数ページにわたる冊子の形式で作成されており、映画祭の花形である長編部門に出品した大企業との差が明らかである。

図 11 『大仏開眼』の概要（左）と『現代人』の概要（右）



映画祭での上映に至る経緯が明らかになったところで、映画祭での上映から受賞結果などについて同じく映画祭側に保管されている資料から確認したい。映画祭での上映についてはプログラムを確認すると 1953 年 4 月 15 日の 21 時から、フランスの長編映画『恐怖の報酬 (Le Salaire de la Peur)』と二本立てで上映されており、プログラムに掲載された順番に上映されたのであれば『くじら』は映画祭の開幕を告げる作品として上映されたことになる。

では、『くじら』の受賞結果を含めた映画祭での評価はどうだったのであろうか。まず、本調査では先行文献で挙げられているような「ピカソなどはいきなり日本人席に来て『この映画の色の美しさは今までのどの映画にもないものだ』と握手を求め」(読売新聞 1953 年 4 月 29 日夕刊) といった評価はどの資料にも見られず、その真偽は確認できなかった。次に受賞結果についてだが、公式アーカイブを見る限りでは大藤が受賞したという結果は残されていない<sup>xiii</sup>。また、受賞結果を記録した公式資料は確認されず、受賞に関しては仏誌「La Cinématographie Française」の 1953 年 5 月 2 日号に掲載された受賞結果が保管されていた。そこでも同様に短編部門においては大藤の名前は確認できず、先行文献に挙げられているようにグランプリはフランスのアルベール・ラモリスの『白い馬』が、また「国際アニメーション賞」にはコリン・ローの『カナダの交通物語』が選ばれている。以上が 1953 年の第 6 回カンヌ国際映画祭に関する一次資料の分析である。



### 4.3 第1回国際アニメーション映画祭（1956）

本節では、1956年にフランス・カンヌで開催された第1回国際アニメーション映画祭及びそれに関連する一連のイベントについて国内外の一次資料による分析を行う。

まず、フランスで開催された「アニメーション映画祭」は全3回（1956年・1958年・1960年）行われているが、これまで資料を分析してきた映画祭と大きく異なる点として、作品の優劣を競うコンクールではなく、賞の授与は行われぬという特徴がある。また、製作年による制限は設けられておらず、例えばエミール・コールの1910年の作品などもプログラムに入っている。

この映画祭の発起人の中心にあった人物が、ASIFA 設立などにも携わり、当時のフランスアニメーション界の中心人物の一人であったアンドレ・マルタンである。Clarens (2000) では、マルタンについて以下のように語られている。

カンヌの帰り道で、CNCのディレクターのジャック・フローと一緒に帰っていた時に、短編映画とアニメーション映画特有のフォーラムの着想についての言及をしていたのがアンドレ・マルタンだった。カンヌ、それは、世界的な長編作品にたいする大きな民主主義であった。短編作品は、そこにとるべき立場を見いだせず、また、アニメーション作品も同様であった。彼らは、より特別な時間をその場所に割くべきであったのだ。

Clarens (2000 : 61)

当時、映画祭において立場が見いだされていたのは長編の劇映画であり、短編映画やアニメーション映画に注目が当たっていなかったことが分かる。その後、マルタンは映画祭の開催を提案したが、そこでは「4月25～30日を期間とし、カンヌにて、ひとりでは決してつくれない必要不可欠な接触を、カンヌでのアニメーション映画国際フォーラムでつかむ」(Clarens2000: 64) こと、つまりアニメーション映画について議論する場、世界のアニメーターたちの交流の場を作ることを目的としていた。それでは、アンドレ・マルタンが中心となり開催されたアニメーション映画祭は一体どのようなイベントであったのだろうか。

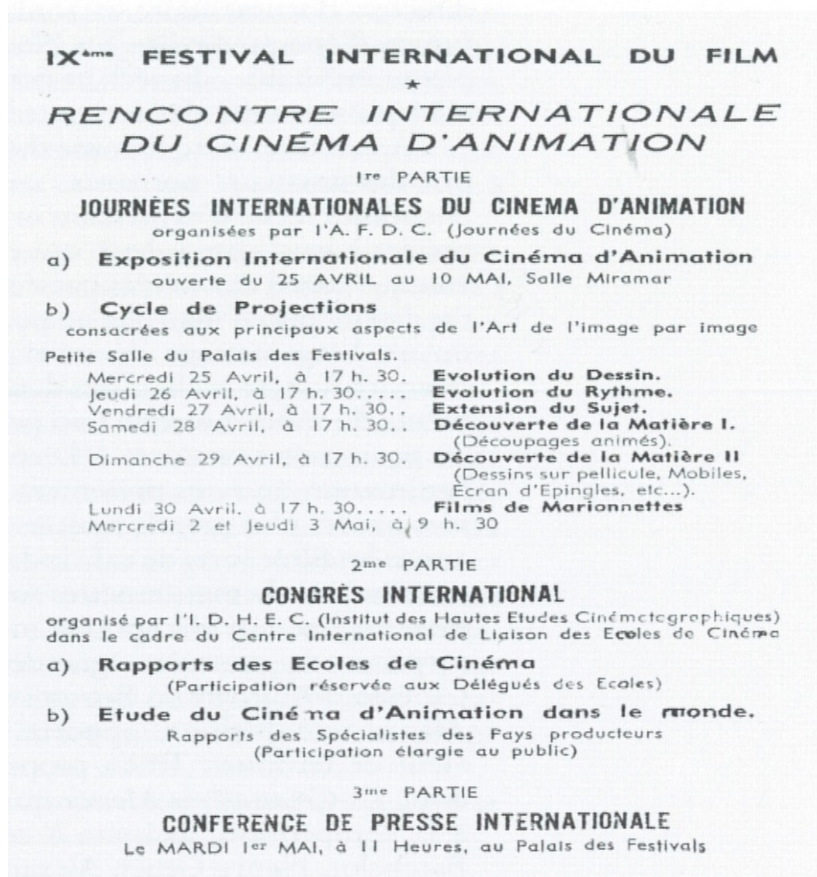
図12は、第9回のカンヌ国際映画祭の一環で開催された「国際アニメーション映画フォーラム」のプログラムである。まず、第1部としてA.F.D.C（フランス映画普及協会）主催の「国際アニメーション映画祭」があり、さらに映画祭は「アニメーション映画国際展覧会 (Exposition Internationale du Cinéma d'Animation)」と「上映サイクル (Cycle de Projections)」の二つにより構成されている。大藤の作品は第1部では「上映サイクル」において上映されている。「アニメーション映画国際展覧会」に関してだが、フィルムセンターに保管されている『幽霊船』のプレスには、この時の展覧会について大藤が以下のように記している。

3月18日着にて、連盟より届けられた、会議参考書により、この会議場に、ノブロー・オオフジの作品陳列場所のあることを始めて知り出品メ切日が4月1日とのことで製作期日がなく一時は出品断念したのですが、かく不出品の時は、ノブロー・オオフジは勿論のこと、日本の陳列場所も失うことになると思い、徹夜すること一週間でセロハン映画、幽霊船の組立式セット二組その他十一点を作り（朝日紙上発表のもの）二十八日にフランス映研あてに発送致したのです。

この返信として、フランス国立映研局長のテノソー氏から、  
「貴下の報告書は、佛訳文を印刷会議出席者に配布し、なお会議場にアナウンスする。また陳列出品作品は責任をもって、適当な場所に陳列する」  
とのことで、小生もやっと安堵致した次第でございます。

この文章からも分かるように、『幽霊船』に関するセットに加え、大藤は複数の資料をフランスに送付している。

図 12 「国際アニメーション映画フォーラム」(1956) プログラム



次に、第2部としてI.D.H.E.C（高等映画学院）主催の国際会議「世界のアニメーション映画」が開催されており、ここでは大藤は後述するように日本のアニメーション業界の現

状についての報告書を提出している。

それでは、第 1 部、第 2 部における大藤の関わりを確認する。まず国際アニメーション映画祭の「上映サイクル」についてだが、前掲のプログラムにシネマテークフランセーズに保管されている公式資料を加えたプログラム概要を以下に示す（表 8）。

表 8 国際アニメーション映画祭「上映サイクル」プログラム概要

No.	各セッションの名称
I	フランスにおける起源のバリエーション
II	アメリカにおける「カートゥーン」の進歩的定義
III	チェコスロバキアにおける伝統の確認
IV	知られざるアニメーション映画—日本のアニメーション—
V	デッサンの進化
VI	リズムの進化
VII	テーマの拡張
VIII	マチエールの発見 I ・ マチエールの発見 II
IX	人形映画

公式プログラム（図 12）によると「第 1 回国際アニメーション映画祭」はその上映が 6 つのセッションに分かれており、表 8 の「デッサンの進化」から「人形映画」がそれにあたる。ただ、シネマテークフランセーズに保管されていた内部資料ではこれらのブロックの前に地域別の作品を紹介するセッションが設けられており、その中に日本をテーマにした「知られざるアニメーション映画—日本のアニメーション—」というセッションが予定されていたことが分かる。しかしながら、公式プログラムには表 8 の「I」から「IV」のセッションは記載されておらず、日本のアニメーション特集が実際に組まれたかどうかは不明である。

プログラムを確認したところ、『くじら』は 4 月 26 日の「マチエールの発見 I」で上映されている<sup>xiii</sup>。さらに同セッションは作品の種類ごとに細分化されており、『くじら』は「透明性のアニメーション」というブロックで上映されている。

次に、映画祭の基本的な情報について概観する（表 9）。

表 9 第 1 回国際アニメーション映画祭概要

開催期間	1956 年 4 月 25 日～5 月 4 日
参加国	12（ソ連・中国・ポーランド・フランス・アメリカ合衆国・チェコスロバキア・イギリス・カナダ・ルーマニア・日本・オランダ・スイス／公式プログラム掲載順）
出品作品数	96 作品

この映画祭の特徴として、まず作品数と比較して参加国が少ないことが挙げられる。プログラムを見ると、特にフランス、アメリカ、チェコスロバキア、イギリス、カナダの作品が多くを占めている。アジアからは日本に加え中国から作品が招待されている。次に、映画祭の参加者についてだが、内部資料には参加者の情報はなく、どの程度のアニメーション関係者が集まったかは定かではない。ただ、イベントの第2部である国際会議（後述）では各国代表者が出席および発表しているの、その代表者は映画祭にも参加していた可能性が高いと考えられる。尚、当時の映画祭の状況について、映画雑誌『Cahiers du Cinéma』1956年6月号では映画祭におけるアニメーター同士の交流の様子を写真に収めている（図13）。

図13 第1回国際アニメーション映画祭におけるアニメーターの交流



（左から、スティーブン・ボサストウ【米】、ポール・グリモー【仏】、アレクサンドル・アレクセイエフ【仏】、イジー・トルンカ【チェコスロバキア】）

それでは、まず大藤作品が上映される経緯について、フィルムセンターに所蔵されている大藤の遺品である書簡、パリ・シネマテークフランセーズに保管されている当時の事務資料を基に分析する。これまで分析してきたカンヌ国際映画祭とは異なり、シネマテークフランセーズには大藤が映画祭側と交わした書簡は保存されていない。まず、1956年3月30日に映画祭側から大藤の元に以下の招待状が届いている。

拝啓

国際映画祭と我々の委員会から、1956年4月25日から5月1日まで開催される国際アニメーション映画祭にあなたを招待することを伝えるよう依頼を受けました。

その日程にカンヌにいらっしゃることが可能であるならばお返事いただけると幸いです。もし来ていただけるなら、受け入れに必要な手はずは全てこちらで整えます。

あなたをカンヌに迎えて、『くじら』を発表する機会に恵まれれば幸いです。

このイベントがあなたと他国のアニメ映画人との有益なフォーラムになることを願

いつつ、私たちの発案に関心を寄せていただき心から感謝いたします。

敬具

文面からも分かるように、カンヌのようなコンクールでの出品者からの申し込みではなく大藤に招待状が送られており、国際アニメーション映画祭の趣旨に一致した『くじら』を積極的に上映したいという気持ちが読み取れる。さらに、単なる作品の上映だけでなく、カンヌへ招待されており、受け入れに関する手はずを映画祭側で整えるという主賓の扱いである。尚、大藤に招待状を送る前段階として、映画祭側の資料としてプログラムの初稿が保管されている。そこには、国ごとの上映予定作品がリストアップされているが、日本の作品としては「教育映画製作者聯盟（東京）3作品」のみであり、個別の作品は挙げられていない。この資料には作成された日付が記されておらず、大藤の元に送られた招待状との関係については裏付けとなる資料が必要である。上映予定作品は3作品挙げられているが、公式プログラムでは日本からの作品は『くじら』のみである。

大藤に届いた手紙はイベント開催の1か月前であるが、本来であればこのようなスケジュールでの招待を行うとは考えにくい。この点について、山口・渡辺（1977:81-82）では、以下のように、当初大藤の元に招待状が届いていなかったことを指摘している。

日本へは影絵の大藤のもとに出品依頼の招請状と計画書が前年9月に発送されていたが、なぜか半年経っても大藤のもとには届いていなかった。担当した外務省情報三課では案内状は教育映画製作者連盟に回したと知っているが、連盟側は前から話はあったが、大藤の名があるのを発見したのは、つい最近で、早速プリントにして大藤に回したと知っている。（中略）一方、フランスの主催者側は、日本から一向に返事が来ないので、パリのテソノー映画研究所長が直接日仏学院宛に「ノブロウ・オオフジを探し、作品提出を依頼されたし」の手紙を出した。日仏学院では早速、電話帳で大藤の名前を見つけ、大藤宅へ車を走らせ、話をつけた。そこで、製作中の「幽霊船」のセロファン原画と日本動画界の現状に関するレポートを書いて提出することになった。

（山口・渡辺 1977:81-82）

この点については、前掲の『幽霊船』のプレスにおける大藤の文章と一致している。尚、日仏学院（現・アンスティチュ・フランセ東京）に確認したところ、当該資料は保管されていないとのことであった。大藤への招待に関する一連のやり取りに関しては、外務省情報三課に送られた案内状も含め、今後の更なる調査が必要である。

次に、前述の招待状の内容に対して、大藤は以下のような返信を送っている。

拝啓

4月18日の親切なお手紙を受け取りました。私の作品である『くじら』を招待して頂き

心から感謝いたします。

『くじら』の16mmフィルムを飛行機便で発送できることを嬉しく思います。そして、展示（エキシビジョン）が終わった後もフィルムを長く使っていただければ幸いです。

情報をお伝えするため、パリのオフィスに以下のような電報を打ちました。

カンヌの住所宛てに『くじら』のフィルムを発送いたしました。

無事に届くことを願っております。

敬具

ここで大藤は映画祭から招待された『くじら』のフィルムを発送した旨を記している。この資料は一見単なる返信であるが、「展示（エキシビジョン）が終わった後もフィルムを長く使っていただければ幸いです」という文言については大藤作品の評価を形成する上で大きな要因であると考えられる。この点については、考察部分で他の映画祭と併せて改めて扱うこととする。

それでは、次に映画祭についてその上映プログラムおよび『くじら』の上映について一次資料を見ていく。まず、以下にプログラムに掲載されている『くじら』の情報を記す。

#### 『くじら』（日本）

製作：大藤信郎 音楽：塚原哲夫 1952年

（梗概）難船の後、三人の男と一人の女がクジラの背中の上で再会する。男たちはただ一人生き残った女を巡り争いを繰り広げる。

（解説）大藤信郎は日本の伝統的なランタン独特の多色な透明性や動きを表現するために、カラーセロファンのかげらを好んで用いている。彼のアニメーションはきわめて独創的で重なり合った複数の要素をコントロールすることができる。全体に多様な動きを創り出す類まれな洗練さをもつ偉大な新作である。

以上がプログラム上での作品概要である。作品の梗概については大藤が映画祭に送った記録は残っておらず、映画祭側が作成したものであると考えられるが、文字数の制限があるためくじらに飲み込まれるまでの流れが省略されており正確なストーリーとは異なっている。作品の解説については、「大藤信郎アニメーションは」という表現が見られ第三者による解説になっていることから、この部分も映画祭側の執筆によるものである。以上が第1回国際アニメーション映画祭における『くじら』上映の概要である。前述のとおりこの映画祭はコンクールではないことから賞の授与は行われておらず、収集した資料の限りでは『くじら』の映画祭での公式評価などは明らかではない。

次に、「国際アニメーション映画フォーラム」の第2部の国際会議「世界のアニメーション映画」について、現地の一次資料及び先行研究をもとに分析する。この国際会議は「第3回国際映画・テレビ学校会議」の中の一つのブロックとして開催されているものである。

まず、会議の報告資料をもとに会議に参加した各国の人物を以下の表にまとめる（表 10）。尚、人名のアルファベット表記に関しては資料に記載されているものをそのまま挙げたものであり、母語による表記とは一部異なるものである。また、備考欄の「—」は資料では空欄になっている部分である。

表 10 国際会議「世界のアニメーション映画」参加者一覧

No.	国	氏名	備考
1	ドイツ	エベルハルト・ハウフ (HAUFF Eberhard)	ミュンヘン映画学院 理事
2		エドガー・ヘーデラー (HEDERER Edgar)	ミュンヘン映画学院 教授
3		ワルデマル・クリ (KURI Waldemar)	ミュンヘン映画学院 教授
4	スペイン	クエンカ・フェルナンデス・カルロス (CUENCA Fernandez Carlos)	マドリード映画学院 教授
5	フランス	アレクサンドル・アレクセイエフ (ALEXEIEFF Alexandre)	アニメーター
6		ピエール・バルパン (BARBIN Pierre)	「映画週間 (Journées du Cinéma)」総代表
7		ルイ・シャバンス (CHAVANCE Louis)	シナリオライター
8		フィリップ・コラン (COLLIN Philippe)	映画製作者 IDHEC 卒業生
9		ロッテ・アイスナー (EISNER Lotte)	シネマテークフラン セーズ
10		ポール・グリモー (GRIMAULT Paul)	アニメーター
11		アンリ・ガリュエル (GRUEL Henri)	アニメーター
12		ジャン・イマージュ (IMAGE Jean)	アニメーター
13		ジャン・ジャベリ (JABLEY Jean)	アニメーター
14		ジャック・ジュルデス (JOURDES Jacques)	プロデューサー
15		デニス・ラヴェルニュ (LAVERGNE Denise)	—
16		フランシス・ルグラン (LEGRAND Francis)	教授
17		マルセル・レルビエ (L'HERBIER Marcel)	IDHEC 取締役会長
18		アンドレ・マルタン (MARTIN André)	「映画週間 (Journées du Cinéma)」

19		フランソワ・ニコラ (NICOLAS Françoise)	IDHEC 課長
20		クレア・パーカー (PARKER Claire)	アニメーター
21		プチ (PETIT)	教授
22		トーマス・ロウ (ROWE Thomas)	—
23		ジョルジュ・サドゥール (SADOUL Georges)	IDHEC 教授
24		レミ・テソノー (TESSONNEAU Rémy)	IDHEC 事務局長
25		ミシェル・ウイン (WYN Michel)	映画製作者 IDHEC 卒業生
26	イギリス	ジョン・ハラス (HALAS John)	アニメーター
27	オランダ	ホルテル (GORTER)	文化顧問
28	ハンガリー	ジュジャ・シモン (SIMON ZsuZsa)	ブダペスト演劇映画 高等学院・院長
29	イタリア	ジュゼッペ・サラ (SALA Giuseppe)	国立映画実験センタ ー・ディレクター
30	日本	野口久光	—
31	ノルウェー	イヴォ・カプリノ (IVO Caprino)	アニメーター
32	ポーランド	スタニスラス・ヴォール (WOHL Stanislas)	ウッチ国立映画高等 学校・教授
33	ルーマニア	ボロス (BOROS)	—
34		ジョージ・マコヴェスコ (MAKOVESCO Georges)	—
35	スイス	ホルンド・ログ (ROG Holand)	—
36	チェコスロ バキア	アントニン・ブルーシル (BROUSIL Antoine-Martin)	プラハ芸術アカデミ ー 映 画 学 部 (FAMU)・総長
37		エドアルド・ホフマン (HOFMAN Eduard)	アニメーター
38		イジー・トルンカ (TRNKA Jiri )	アニメーター
39		カレル・ゼマン (ZEMAN Karel)	アニメーター
40	ソ連	イワン・イワノフ・ワノ (IVANOV-VANO Ivan)	モスクワ映画学院・教 授
41		ニコラ・レベデフ (LEBEDIEV Nicolas)	モスクワ映画学院・監 督
42		レフ・アタマノフ (ATAMANOV Lev)	モスクワ映画学院・教



			授
43	アメリカ	スティーブン・ボサストウ (BOSUSTOW Stephen)	アニメーター
44		ロブ・コーエン (COHEN Robert)	映画制作者
45		ジョン・マホン (MAHON John C)	全米大学映画製作者 連盟・副会長, U.C.L.A (カリフォル ニア・ロサンゼルス 校) 学長・教授
46		フィリップ・スタッフ (STAPP Philip)	アニメーター
47		ロバート・W・ワグナー (WAGNER W. Robert)	全米大学映画製作者 連盟・会長, オハイオ 州立大学学長・教授
48	ユーゴスラ ビア	ジョルジュ・バビッチ (BABIC Djordje)	監督

以上が会議の参加者である。まず特筆すべきは、ポール・グリモー、ワノ、カール・ゼマン、スティーブン・ボサストウ、アレクサンドル・アレクセイエフ、クレア・パーカー、レフ・アタマノフ、イジー・トルンカ、ジョン・ハラス、エドアルド・ホフマン等々、当時のアニメーション界を牽引していたアニメーターが数多く参加していることである。また、「国際映画・テレビ学校会議」という枠組みにおける国際会議であるので、各国の映画学校の代表者や劇映画の監督などアニメーションに限定されない多様な関係者が参加している点もこの会議の特徴として挙げられるだろう。尚、日本からは当時ヨーロッパ映画の配給を中心としていた東和映画株式会社所属の野口久光が参加している。日本からはアニメーターが参加していないが、これには当時の一般人の海外渡航が困難であったことが影響していると考えられる。先述のとおり、これらの参加者の多くはアニメーション映画祭での『くじら』の上映に立ち会っていると考えられるが、この点については考察部分で詳述する。

次に、この会議では各国を代表するアニメーターによる自国のアニメーションに関する報告が行われている。この会議で大藤は渡航こそかなわなかったものの、現地に日本のアニメーション事情に関する報告書を送っており、会議当日は代読がなされている。フィルムセンター発行の『NFC ニュースレター』の92号では、この報告書が読まれた国際会議の報告書の日本語訳が掲載されている。同資料によると、大藤はこの報告書の中で「日本におけるアニメーション映画史の概略」、「日本の主要な製作所」、「各社の作品傾向・その経済的財政的状况」について報告している。尚、大藤は自身の製作について「各社の作品傾向・その経済的財政的状况」の項目で、現在の日本には芸術作品としての短編映画に従事

する会社は他になく、短編映画コンクールでは自身のような前衛作品は「不良で異端」扱いされていること、『くじら』はカンヌ国際映画祭に発表されるまでは価値のない作品と見なされていたことなどを挙げ、「もしも大藤がこのジャンルの作品の製作をやめたら、日本で教育映画以外に活躍する会社は完全になくなります。その点については悲観的にならざるを得ません」と締めくくっている。

では、大藤のこれらの参加は現地ではどのように評価されたのであろうか。前述のとおり、映画祭自体はコンクールではなかったので『くじら』に対する公式な評価は残されていない。ただ、映画祭終了後、6月26日に映画祭側から大藤のもとに参加の礼状が送られている。以下はその本文である。

拝啓

本来であればもっと早くにお返事を差し上げたかったのですが、8つの上映から成る上映サイクルで4月に行われた重要な展示会である国際アニメーション映画フォーラムの多くの仕事があり、この時期の返信となってしまいました。1956年4月1日と10日の手紙を確かに受け取っております。遠く離れているにもかかわらず、最初のイベントに参加を希望して下さったことにとっても感謝しております。

あなたがアニメーション映画にもたらしたことの重要性に心を動かされました。ヨーロッパとあなたの交流を容易にすることは我々におまかせください、そしてあなたにフランス、カナダ、チェコスロバキア、イギリスなどのアニメーション映画に関する全ての情報を提供します。

今日は、カンヌでのフォーラムの際に出版されたカタログを何冊か同封いたします。とりわけ我々の友人であるGuy COTEによってオタワで作成された『カナダ国立映画制作庁』のカタログは我々が同様に出版した物で展示会の際に参加者に配布しました。数週間以内に詳細な上映サイクルのプログラムをお届けいたします。

また、今回お送りした物の中に会場の一部、すなわちあなたに捧げられたアニメーションの切り抜きが写っている一枚の写りの悪い写真が同封してあります。あなたの映画の上映で示された数々のエレメントは多くの専門家、観客全体の興味を引きました。そして、ある短編映画監督からあなたの映画とフランスのアニメーション映画、例えばアンリ・ガリュエルの映画（切り絵）を交換したいという申し出を受けました。

アルゴ・フィルム（そのプロデューサーが指揮する団体）がフランスであなたの映画を活用している間に、あなたはそのフランス映画を日本で活用できるという利点があるでしょう。

私にはその申し出があなたの関心を引くか確信がありませんが、そのままをお伝えします。私はこの件についての金銭には一切関心がありません、ただ一つ我々はあなたの映画をフランスとヨーロッパに広める助けをしようと努めていきたいのです。

その点に関しては、エドアルド・ホフマンとポラック、そしてプラハ2区、インドジジ

ユスカー34番地にあるチェコスロバキアフィルム(CESKOSLOVENSKY STATNI FILM)に手紙を書くのが良いと思います。彼らはあなたの映画をとっても好んだので、おそらくチェコスロバキアのために映画を購入してくれるでしょう。

敬具

映画祭での上映については「あなたの映画の上映で示された数々のエレメントは多くの専門家、観客全体の興味を引きました」とある。書簡の内容であるので映画祭での評価をどこまで正確に伝えているかは定かではないが、文面をそのまま捉えれば『くじら』の評価は高かったことがうかがえる。また、フランスの短編映画監督からは『くじら』と自国のアニメーション映画の交換が提案されるほど評価が高かったこと、チェコスロバキアのエドアルド・ホフマンなども『くじら』に関心を示したことが分かる。

以上、大藤の「第1回国際アニメーション映画祭」およびその周辺で開催された各イベントとの関わりを概観した。アジア地域からの主要な参加者は大藤に限られており<sup>xiv</sup>、大藤が映画祭および国際会議で果たした役割、つまりそれまでの欧米やソ連を中心としたアニメーション界にいわば「第三世界」である日本のアニメーション事情を紹介したという点は極めて大きかったものといえる。その結果、本章で後に扱う2年後の「第2回国際アニメーション映画祭」の招待へとつながっていったと考えられる。

#### 4.4 ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭（1956）

本節では、1956年にイタリア・ヴェネツィアで開催されたヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭について国内外の一次資料をもとに分析を行う。まず本映画祭の名称および「ヴェネツィア国際映画祭」との関係を確認する。

2章の3節でも概観したように、先行研究においては例えば山口・渡辺（1977）では「ヴェネチア世界記録映画祭」という名前が、津堅（2004）では「ベネチア国際記録映画祭特別賞」が、山口（2004）では「ヴェネチア映画祭アニメ部門」が、おかだ（2010）では「ヴェネチア国際映画祭」という名称が用いられている。以上のように、大きく「ヴェネチア世界記録映画祭」と「ヴェネチア国際映画祭」という二種類の名称があり、後者は三大映画祭の一つである映画祭として認識されうる一方、前者ではこの映画祭とは独立した、ヴェネツィアで開催されている記録映画に特化した「世界記録映画祭」として認識されうる。このように名称が一致しないことには、映画祭の構造に一因がある。例えば当時の内部資料を見ると、ある資料には「第7回国際記録短編映画祭（VII Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio）」とあるのに対し、映画祭のレギュレーションを見ると「第17回国際映画祭（XVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica）」と「第7回国際記録短編映画祭」が併記されている。この点について、映画祭のレギュレーション、第1条には以下の文言が書かれている。

第1条

第17回国際映画祭はそのイベントの一環として、1956年8月16日に開会し8月25日に閉会する第7回国際記録短編映画祭を開催する。

レギュレーションにあるように「国際記録短編映画祭」は「第17回国際映画祭」の枠組みの中で行われたことが分かる。よって本研究では、大藤作品が上映された映画祭を正確に把握するため、以下「ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭」という名称で統一することとする。

次に、本映画祭の概要を Biennale ASAC 所蔵の一次資料をもとに以下にまとめる(表11)。

表11 ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭 概要

開催期間	1956年8月16日～8月25日 <sup>xv</sup>
参加国	23 (イタリア・アメリカ合衆国・フランス・日本・ソ連・イギリス・プエルトリコ・ハンガリー・スイス・オーストラリア・オーストリア・ベルギー・マレーシア・ブルガリア・デンマーク・ドイツ・カナダ・ポーランド・中国・スペイン・ポルトガル・ノルウェー・チェコスロバキア／プログラム掲載順)
上映作品数	149 作品
日本の出品作品	高場隆史『能を描く日本画家』 大藤信郎『幽霊船』 竹内信次『クロロマイセテイン療法—赤痢, 腸チフス, 百日咳—』

プログラムに作品概要が挙げられている作品としては『能を描く日本画家』と『幽霊船』のみであるが、同資料には「一般プログラム」のほかに2つのセクション、「医学・外科映画」と「実験及び前衛映画」のプログラムも収められており、そこにはもう一作品(竹内信次『クロロマイセテイン療法—赤痢, 腸チフス, 百日咳—』)が出品されている。映画祭の公式アーカイブである「ASAC dati」を確認したところ、同じく以上の3作品が短編作品として挙げられていることが確認された<sup>xvi</sup>。

では、次に映画祭の公式プログラムで紹介されている『幽霊船』のデータを確認する。尚、表12における左列では一部筆者による補足を行っている。

表12 ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭における『幽霊船』データ

作品名 (伊題)	幽霊船 (La nave fantasma)
製作	大藤スタジオ
監督	大藤信郎
撮影	大藤信郎

音楽	平井康三郎
カテゴリー	人形・デッサンアニメーション
その他	フジカラー・331メートル
梗概	<p>東洋に黄色い波が碎ける海があった。ある日、海賊たちがこの海で一隻の貴族の船を襲撃した。海賊たちは略奪をし、全ての貴族たちを殺していった。その後、1年が経ち、海賊たちがこの海に戻った時、彼らは自分たちが襲撃した貴族の船が現れるのを見た。彼らはひどく狼狽してしまい、仲間を殺し合うことになった。</p> <p>この黄海では、今でも海賊たちの死体を載せた船が浮かんでいると言われている。</p>

以上が『幽霊船』の作品データである。まず「人形・デッサンアニメーション」というカテゴリーに含まれているが、これはアニメーション全体を指すカテゴリーとして用いられているものである。プログラムで紹介されている梗概であるが、これは大藤が書いたものか映画祭側が書いたものかは定かではない。この点については大藤が提出した資料とともに後に分析したい。大藤の『幽霊船』だが、プログラムを確認したところ8月16日に上映されたことが確認できた。

次に、映画祭との書簡分析から大藤の出品に至る経緯について分析する。カンヌ国際映画祭同様、ヴェネツィア国際映画祭に関する書簡も現地に数多く保管されているが、大藤と映画祭が交わした書簡の数はカンヌほど多くない。そこで本研究では、『幽霊船』に関する書簡を総合的に扱い、大藤と映画祭とのやり取りを補完したい。

まず、『幽霊船』の出品に関する書簡としては、5月17日付で映画祭の代表者であるフロリス・ルイージ・アンマンナティからMPAJのもとに、以下の書簡が届いている。

先日、貴国政府に外交ルートを通じて、第17回ヴェネツィア国際映画祭への招待状をお送りしました。

この手紙にレギュレーションの英語翻訳を同封いたしました。候補作品のリストを返送いただけましたら幸いです。そのリストから、私たちがヴェネツィア国際映画祭の委員会に提出するのに適した作品を選定いたします。(後略)

この手紙から分かるように、カンヌ国際映画祭と同じく映画祭から外交ルートを通じて招待状が送られたこと、また日本からの出品作品をMPAJが取りまとめる役を担っていたことが分かる。以降、MPAJと映画祭との書簡のやり取りを中心に見ていくが、その前に5月24日付で同じく映画祭からMPAJの代表者宛に、日本側の作品選定についてのアドバイスが記された書簡が送られている。そこには、日本映画の中でも黒澤明、溝口健二のよう

な中世を舞台にした作品と、木下恵介、五所平之助のような現代を舞台とした作品を中心に考えるべきだと助言されているが、突然大藤に関する以下の質問がなされている。

(前略)ところで、大藤信郎が監督した「影絵映画(私たちは原題は分かりません)」の映画祭への招待状を手配していただくようお願いしたく存じます。また、私たちは製作者のお名前を存じ上げませんので、こちらから直接連絡できるよう製作者のお名前をお教えいただけましたら大変ありがたく存じます。(後略)

これは大藤に招待状を送りたいが連絡先が分からないという旨の書簡であるが、いくつかの疑問点が残る内容である。一つ目は、映画祭側がどのようにして大藤の「影絵映画」の存在を知ったのかという点、二つ目は、大藤の存在は認知していたにもかかわらず、なぜ作品名は分からなかったのかという点である。この書簡は1通目の書簡から1週間後に送られたものであり、後述のように日本側で出品候補を選定する時間が必要であったので、その間に日本側から大藤に関する返信があったとは考えにくい。つまり、映画祭側は大藤の影絵作品に関する情報をどこかで見聞きし、「影絵映画の大藤信郎」という情報だけを持っており、映画祭への出品を打診するために招待状を送ろうと考えたと見られる。映画祭関係者がどこでどのような情報を手に入れたのかという点に関しては、考察の章で他の映画祭と関連付けながら論じていく。

次に、1956年5月25日付で「教育映画製作者聯盟」の理事長である田口助太郎名義で映画祭側に返信が送られており、映画祭への招待状を外務省経由で受け取ったこと、そして映画祭への出品作品として以下の作品をリストで挙げている(表13)。

表13 「教育映画製作者聯盟」提出の出品リスト

No.	作品名	白黒/カラー	巻数	カテゴリー
1	『クロロマイセチン療法—赤痢・腸チフス・百日咳—』(『細菌とのたたかい』 xvii)	カラー	2	医学
2	『絵を描く子どもたち』	白黒 (部分カラー)	4	教育
3	『幽霊船』	カラー	1	アニメーション
4	『黒いきこりと白いきこり』	白黒	1	アニメーション
5	『能を描く日本画家』	白黒	1	芸術
6	『雪国の生活』	白黒	2	地理

また、リストを挙げたのち、ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭に参加する製作者への連絡は連盟が行うこと、また今後は必要書類は全て直接連盟に送るよう

依頼する旨が記されている。この書簡以降、教育映画製作者聯盟が日本側の出品窓口となり、映画祭との基本的なやり取りを行ったと考えられる。この点を補足する資料として、フィルムセンター所蔵の大藤の遺品の中に「社団法人教育映画製作者連盟 第4回役員会協議事項報告」という1957年の資料が残されており、そこには「四、本年度芸術祭参加方式について」という項で「非劇映画部門審査員及文部省との懇談会を開催して連盟推薦の方式の検討する事、申込その他の事務は事務局で担当する」という文言が記されている。ここから、前年にあたる1956年においても同聯盟が窓口となっていたと考えられる。

また、リストで挙げられている作品に関してだが、日動映画社製作、藪下泰司演出の『黒いきりと白いきり』がリストアップされている点も特徴として挙げられる。映画祭側へ出品候補一覧を送った時期は日動映画が東映動画に買収される直前であり、結果的にこの作品は映画祭での上映には至らなかったが、日動映画の作品が映画祭に出品された記録はあまり多くなく、その貴重な一例である。このリストに『幽霊船』が入っていることから、約1週間の間に日本国内で短編映画の選定が行われたことが分かるが、それが公募の形式だったのか、もしくは同聯盟が直接大藤に出品を促したかは明らかではない。

続いて6月19日付で、同聯盟から映画祭に出品作品の応募書類を送付した旨を記した書簡が送られており、そこには、必要書類とともにフィルムを直ちに送る旨が記されている。上述のリストに『幽霊船』が入っていたことから、この時点で『幽霊船』のフィルムも教育映画製作者聯盟を通して映画祭側に送付されたとみてよいだろう。

本映画祭に関する書簡の中では、ローマの日本大使館と映画祭とのやり取りも頻繁に行われていることが分かる。続く6月21日付の書簡では、ローマ日本大使館から映画祭宛に、日本からの出品作品をまとめた一覧が送られている。ここでは長編部門に出品する劇映画も含まれており、東映からは『赤穂浪士』（監督・松田定次）と『母子像』（監督・佐伯清）が、大映からは『新・平家物語』（監督・溝口健二）と『赤線地帯』（監督・溝口健二）が、日活からは『ビルマの豎琴』（監督・市川崑）が出品されているが、長編の劇映画に関しては短編映画とは別ルートで選定が行われ、短編映画とあわせて大使館に送られたと考えられる。

次に、日本からの申し込み時に送った必要書類を確認するため、7月4日付でローマ日本大使館から映画祭に送られた書簡を確認する。この書簡では、第7回国際記録短編映画祭同様、ヴェネツィア国際映画祭の一環で開催された「第8回国際児童映画祭」への出品作品『小さな探偵たち』（教育映画配給社）について、フィルムと共に「参加申込のコピー」「イタリア語と英語による梗概」「英語による台詞」「スチール写真」の書類が同封される旨を伝えている。ヴェネツィア国際映画祭の一環という同じ枠組みで国際記録短編映画祭も開催されているので、同様の資料が大藤からも送られたと考えれば、表12で見た『幽霊船』の梗概は大藤が提出したものの可能性が高くなる。また、「スチール写真」に該当するものとして、映画祭のデータベース（ASAC dati）には大藤が提出したスチール写真が5点掲載されているが（図14）、大藤がこれらのスチール写真をどの段階で提出したかは定か

ではない。



図 14 映画祭データベース保存の『幽霊船』スチール写真



映画祭側に保管されている 7 月以降の書簡は映画祭当日の参加者に関するものであり、大藤及び『幽霊船』に関するものは見られない。次に大藤と映画祭で書簡が交わされるのは映画祭後である。まず、10 月 10 日付で映画祭から大藤スタジオ宛にフィルムの永久寄託に関する以下の書簡が送られている。

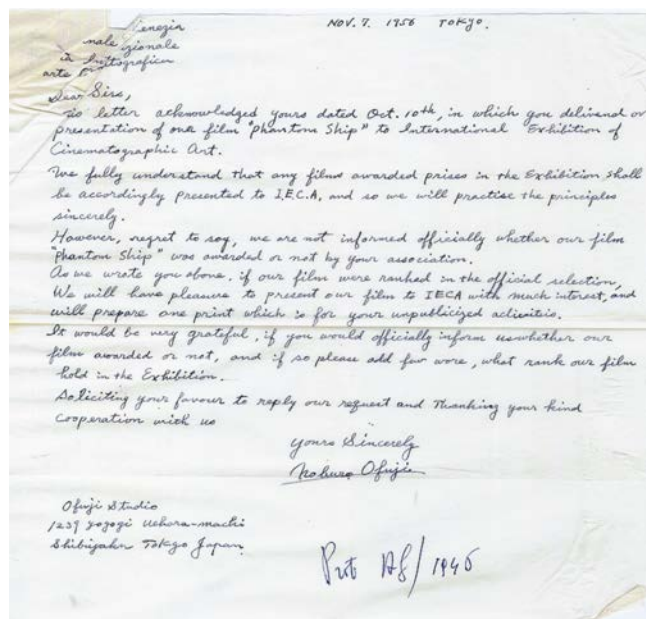
私たちが持つフィルムライブラリーに国際映画祭で上映した代表作品を提供するために、第 7 回国際記録短編映画祭で受賞をした『幽霊船』のプリントを永久寄託していただく可能性を検討していただきましたら幸いです。

フィルムはパレス・オブ・シネマでの文化展示のみで上映されます。色よいお返事をお待ちしております。

この書簡に対して、11月7日付で大藤から映画祭に手書きの書簡(図15)が送られている。実際の書簡を見ると流麗な筆記体で書かれた英文であり、この書簡は恐らく大藤が原稿を書き、大藤が翻訳を依頼した人物が代筆したものであると考えられる。以下、その全文である。

『幽霊船』の国際映画祭での発表についてお送りいただいた10月10日のお手紙確かに受け取りました。映画祭で受賞した作品をI.E.C.Aに提出するという旨、承知しました。その通りに致します。ただ、残念ながら、私たちの作品『幽霊船』が受賞したか否か正式な通知をいただいております。上述のように、私たちの作品が何らかの賞に入賞したのであれば、喜んでI.E.C.Aへフィルムを提出し、非公開の活動用にプリントを準備いたしますので、正式に『幽霊船』が受賞したのか、もしそうであれば、どの賞を受賞したのかお教えいただけたら嬉しく存じます。返信お待ちしております。

図15 大藤スタジオからの手書き書簡



この書簡には、映画祭での受賞結果が大藤のもとには届いていなかったこと、またフィルムの永久寄託への承認が記されている。映画祭終了後、映画祭側からは大藤に「出品証」が届いているが、受賞結果を伝えるものは送られていなかったようである。大藤が結果を知らなかった要因としては、公式結果は『幽霊船』に関する全てのやり取りの窓口であった教育映画製作者聯盟で止まっていたという可能性が挙げられる。

この大藤からの問い合わせに対して、映画祭側から11月10日付で以下の返信が送られてい

る。

11月6日のお手紙確かに受け取りました。『幽霊船』のプリントをご寄託いただき誠にありがとうございます。『幽霊船』ですが、第7回国際記録短編映画祭で特別賞を受賞いたしました。

数日以内に、出品証明をお送りする予定です。来年1957年の映画祭へのご参加もお待ちしております。今後とも末永くよろしくお願い申し上げます。

この書簡をもって大藤と映画祭の書簡のやり取りは終わっている。最後の書簡に関しては先行研究において言説に違いが見られた『幽霊船』の受賞結果について触れている資料であるため、次に大藤の受賞結果について資料を分析する。

2章3節でも触れたように、『幽霊船』については「最優秀賞」とする文献と「特別賞」とする文献があり、これまでは統一した言説がなされていなかった。この点に関して、ビエンナーレ図書館に公式資料として国際記録短編映画祭の受賞結果一覧が保管されていた。大藤に係るカテゴリーとして、以下に「アニメーション」カテゴリーと「実験映画」カテゴリーの結果をまとめる（表14）。

表14 ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭 受賞結果抜粋

カテゴリー	結果	作品	製作
アニメーション	受賞 (premio)	ザ・ポスト・パトロール	ミロシュ・マコヴェツ (チェコスロバキア)
	佳作 (menzione)	ジェイウォーカー	U.P.A フィルム (アメリカ)
実験映画	受賞 (premio)	ショート・ヴィジョン	ピーター・フォルデス (イギリス)
	佳作 (menzione)	幽霊船	大藤信郎

まず、大藤の受賞結果であるが、実験映画のカテゴリーにおいて「menzione (mention)」と言う結果を得ている。この「menzione」であるが、「特別賞」や「佳作」などに該当する賞であり、その位置づけは映画祭によって異なる。各カテゴリーでは2つずつ作品が挙げられているが、上位の作品が「premio (prize)」という名称であり、「受賞」を意味するものであるため、各カテゴリーで受賞する作品は一作品だけであることが分かる。上位の作品が「最優秀賞」のような名称であればそれに次ぐものとして「特別賞」という賞もあり得るが、この場合、「menzione」は「特別賞」ではなく「佳作」とするのが妥当である。よって、本研究においては『幽霊船』の受賞結果として、入賞はできず、「佳作」であった、つ

まりピーター・フォルデスの『ショート・ヴィジョン』に次ぐ次点であったと結論づける<sup>xviii</sup>。次に、『幽霊船』の категорияであるが、出品時点では「アニメーション」の category に入っていたが、結果としては「実験映画」の category での佳作となっていることが分かる。出品時からの category 変更については特に記述が残されておらずその理由は定かではないが、『幽霊船』のカラー影絵作品という製作方法の「実験性」が高く評価された可能性が指摘されよう。

以上が 1956 年の「ヴェネツィア国際映画祭・第 7 回国際記録短編映画祭」の一次資料の分析である。

#### 4.5 第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭 (1957)

本節では、1957 年にイギリスで開催された「第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭」について現地の一次資料による分析を行う。この映画祭についてだが、フランスで開催された「国際アニメーション映画祭」同様、コンクールではないため賞の授与は行われていない。よってプログラムの「オープニングナイト」というブロックでディズニーの『白雪姫』(1937) が上映されており、制作年などによる制限はなかったようである。まず映画祭の公式パンフレットおよび内部用プログラムを基に、映画祭に関する基礎的なデータを以下にまとめる (表 15)。

表 15 第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭 概要

開催期間	1957 年 2 月 23 日～3 月 8 日
参加国	ブルガリア・カナダ・中国・チェコスロバキア・デンマーク・エストニア・フランス・ドイツ・イギリス・オランダ・ハンガリー・イタリア・日本・メキシコ・ノルウェー・ポーランド・ルーマニア・ソ連・アメリカ合衆国 (プログラム掲載順)
上映作品数	93 作品 <sup>xix</sup>

以上のように、欧米、ソ連を中心としつつ、アジアからは中国と日本が、また中南米のメキシコが参加している点はフランスで開催された「国際アニメーション映画祭」とはや異なる構成になっている<sup>xx</sup>。パンフレットには映画祭開催の目的として、「過去 60 年におけるアニメーション映画の映画界への貢献を明らかにし、さらにこのアニメーションというメディアの国際的発展を示すこと」という文言が記されており、続けてアニメーションに含まれる制作技法として、「セルアニメーション、切り抜きアニメーション、人形アニメーション、抽象アニメーション」を挙げ、さらに立体アニメーションの特別上映があると謳っている。また、映画祭には日毎にテーマが設定されている。大藤の作品がどのようなテーマとして位置づけられていたかを確認する上で、まずはパンフレットに収められているプログラム上での 2 月 23 日から 3 月 8 日までのテーマ及び主要上映作品を以下に挙げる (表 16)。

表 16 第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭 テーマ一覧

日付	【テーマ】 および主要上映作品
2月23日(土)	【オープニングナイト】『白雪姫』(アメリカ)
2月24日(日)	【コメディ】『黄金のかもしか』(ソ連)
2月25日(月)	【フィロソフィー】『やぶにらみの暴君』(フランス)
2月26日(火)	【ファンタジー】『バグダッドの薔薇』(イタリア)
2月27日(水)	【カリカチュア】『ダンボ』(アメリカ)
2月28日(木)	【アニメーションの歴史】
3月1日(金)	【アニメーションの歴史】
3月2日(土)	【パペット】『皇帝の鶯』(チェコスロバキア)
3月3日(日)	【子供のアニメーション】『おかしな試合』(ソ連)
3月4日(月)	【風刺】『動物農場』(イギリス)
3月5日(火)	【ミュージック】『南部の唄』(アメリカ)
3月6日(水)	【コメディ】『パリよこんにちは』(フランス)
3月7日(木)	【新しい実験映画と立体アニメーション】
3月8日(金)	【最新作品・クロージングナイト】

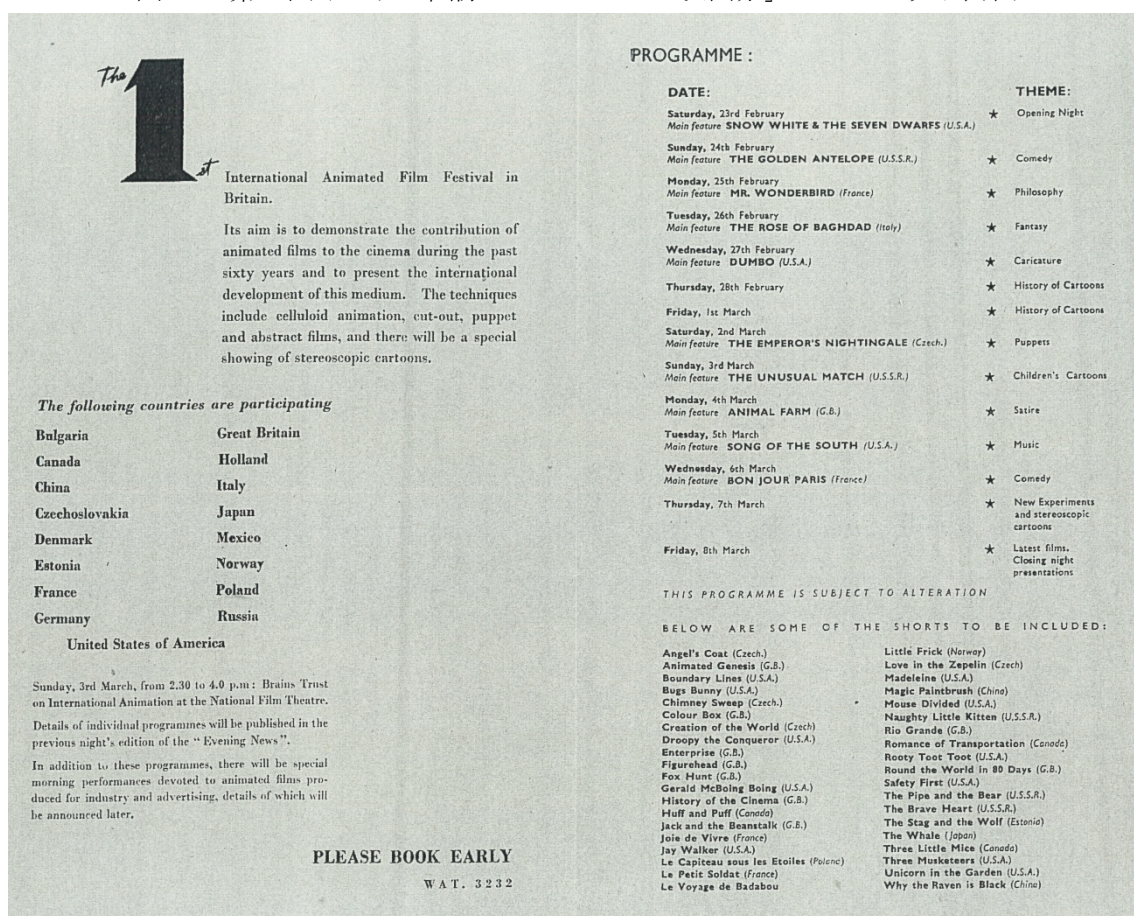
以上のようなプログラムの大枠があり、「その他の短編」という項目の中に『くじら』(日本)と大藤の作品名が挙げられている。このプログラムは全作品が載っているものではなく簡易版となっているが、現地にはBFI(British Film Institute)及びナショナルフィルムシアター名義の広報用プログラムが保管されており、そこには日毎の上映作品が全て記載されている。そのプログラムを確認すると、26日に『幽霊船』が上映されていることが確認できる。

大藤のプログラム上の配置について分析する前に、ここで大藤の上映作品が『くじら』から『幽霊船』に変更された経緯について内部資料を基に確認する。はじめに、映画祭側の内部資料には『くじら』と『幽霊船』の二作品が出てくるが、映画祭から大藤のもとに届いた「フィルム出品証<sup>xxi</sup>」には『幽霊船』の名前があることから映画祭では『幽霊船』が上映されたことが分かる。次に映画祭の各内部資料だが、プログラムおよび各内部資料には日付が印字されておらずその前後関係は不明であるが、大藤の作品に関する資料としては3点の資料が確認された。まず一つ目が公式パンフレット(図16)である。このパンフレットは前述の映画祭の目的や表16の日毎のテーマなどの大まかなプログラムが載せられているものであるが、ここでは『くじら』(日本)と『くじら』の名前がある。次に、内部の事務処理用に作成されたと思われるプログラムである。ここには26日の上映作品として『くじら』の名前があるが、その脇に「ハラス要検討」という一文が括弧書きで書かれている。このハラスとは第1回イギリス国際アニメーション映画祭の主催者の一人であ



るアニメーターのジョン・ハラスであり、ハラスが『くじら』上映について何らかの検討をしていることが示されている。そして前述の BFI 及びナショナルフィルムシアター名義の広報用プログラムには全上映作品のプログラムが掲載されているが、そこには『幽霊船』（日本）の名が挙げられている。以上の資料を総合的に判断すると、パンフレットは初期に作成されたものであり、そこでは大藤の作品として『くじら』が上映予定であったが、ジョン・ハラスの検討後『幽霊船』に差し替えられたと考えるのが妥当である xxii。この経緯から、ハラスを中心とした映画祭関係者は『くじら』という作品ではなくアニメーターとしての大藤に注目していることが分かる。

図 16 「第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭」パンフレット表紙



では、次に大藤の『幽霊船』が位置づけられている映画祭のテーマについてだが、プログラムでは 26 日に上映予定となっている。フランスで 56 年に開催された「国際アニメーション映画祭」においては「マチエールの発見」というセクションに位置づけられたが、イギリス国際アニメーション映画祭においては「ファンタジー」という作品の内容面での分類がなされていることが分かる。『幽霊船』と同じ「ファンタジー」のテーマで 26 日に上映された作品には、イタリアの『アラジンと魔法のランプ』、アメリカ・UPA の『ルーテ

イ・トゥート・トゥート』、フランスの『狐狩り』、ポーランドの『フィルテック博士』、チェコスロバキアの『天使の上衣』があり、『幽霊船』のファンタジー性からの分類になったと考えられる。

では次に、映画祭の参加者を確認する。映画祭のパンフレットを含めた内部資料には参加者は挙げられていないが、1957年2月15日付の映画雑誌「World's Film News」には「ロンドン映画祭に参加するアニメーター」という見出しのもと、ジョン・ハラスとジョイ・バチェラー両氏が既に招待への承諾を受けたアニメーターとして、チェコスロバキアのエドアルド・ホフマン、フランスのアレクサンドル・アレクセイエフ、ジャン・イマージュ、ジャン・ピエール・クロドン、同じくフランスのストラスブールからセルジュ・コールマン、ドイツのクルト・ヴァイラー、アメリカのUPAの代表としてレオ・サルキンが挙げられており、さらに2月26日付の「Today's CINEMA」紙には会場にロッセ・ライニガーがいたことが、さらに3月6日付の同紙にはクルト・ヴァイラー、ソ連からイワン・イワノフ・ワノ、フランスからジャン・イマージュが、チェコスロバキアのエドアルド・ホフマンが参加していたことが報告されており、部分的にはあるが参加者が確認できる。この他にも参加者がいた可能性、また映画祭の約1週間前の記事であることからこの後参加者が追加になった可能性もあるが、欧米を中心としたアニメーション大国からアニメーターが多数参加したことが分かる。尚、日刊紙「The Daily Film Renter」の1957年3月1日付の記事にはジョン・ハラス、ジョイ・バチェラーとレオ・サルキンの3人の写真が掲載されている（図17）。

図17 映画祭での談笑風景



(左からジョン・ハラス、ジョイ・バチェラー、レオ・サルキン)

最後に、映画祭で大藤の『幽霊船』が上映された経緯についてだが、この点については大藤側にも映画祭側にも書簡が一切残されておらず不明である。フィルムセンター所蔵の大藤の遺品には前述の映画祭から送られた出品証があるだけであり、それに至るやり取りは残されていない。一方の映画祭側では大藤に限らず書簡自体の保管を行っていなかった。

この点については今後の調査が望まれる点であるが、考察章においてジョン・ハラスと大藤の関係について論じる。

以上のように、第1回イギリス国際アニメーション映画祭においては大藤の上映作品が『くじら』から『幽霊船』へと変更になっている点を確認したが、この事実は即ち「ジョン・ハラスが大藤の作品を選定し、『くじら』より『幽霊船』をより映画祭に適した作品であると評価した」ことになる。ジョン・ハラスが大藤の作品を視聴し、認知したというこの事実は大藤とこの映画祭を捉える上での特徴の一つであると言える。

#### 4.6 第3回トゥール国際短編映画祭（1957）

本節では、1957年にフランスのトゥールで開催された「第3回トゥール国際短編映画祭」について国内外の一次資料を用いた分析を行うが、結論から言うと本調査では同映画祭における大藤作品の上映は確認できなかった。ここでは、まず先行研究において同映画祭へ出品されたと判断した経緯をまとめる。

トゥール国際短編映画祭に関しては、臼井（2014a:135-136）においてフィルムセンターに所蔵されている書簡の中に大藤と映画祭との書簡のやり取りを確認した。まず、1960年7月付で映画祭側から大藤のもとに映画祭への参加案内が届いており、その案内に対して8月30日付で書かれた以下の返信原稿が残っている。

親愛なる Pierre Barbin 氏へ

第六回国際短篇映画の会の案内状をお送り下さいましてありがとうございます。

御案内に応じまして、私は当映画祭に、もし貴君のお許しがあれば、作品を出したく思っております。作品と申しますのは、「幽霊船」というフィルムで1956年にヴェニス映画会で受賞したものでございます。

もしこのフィルムの出品が可能かどうかの御返事と詳しい案内書をお送り下さいますことが出来れば私にとって大きな喜びでございます。

敬具

この大藤からの返信に対して、翌9月には映画祭からの新作品依頼が届いているが、そこには「我々は『幽霊船』を1957年の映画祭で発表いたしましたので、新しい作品を発表できればと思っております」という一文が記されている。臼井（2014a）においてはこの映画祭からの返信をもって大藤の『幽霊船』が1957年のトゥール国際短編映画祭で上映されたと判断した。

本研究で行った調査の結果、『幽霊船』が出品されたとした57年のトゥール国際短編映画祭に関して以下の一次資料を収集した（表17）。



表 17 第 3 回トゥール国際短篇映画祭に関する資料一覧

No.	資料名
1	TOURS 1957, No.1 (1957 年 11 月 21 日付)
2	TOURS 1957, No.2 (1957 年 11 月 22 日付)
3	TOURS 1957, No.3 (1957 年 11 月 23 日付)
4	TOURS 1957, No.4 (1957 年 11 月 24 日付)
5	cinéma 57, No.22 (1957 年 11 月号)
6	Cahiers du Cinéma, No.79 (1958 年 1 月号)

本章のはじめで述べたように、トゥール国際短編映画祭に関しては公式プログラムは残っておらず、公式資料としてはニュースレターとして発行された「TOURS 1957」が挙げられる。これらの資料を確認したところ、大藤もしくは『幽霊船』に関する記述は見つからなかった。ニュースレターには映画祭のプログラムが掲載されており、そこには映画祭のアニメーション部門に出品されている作品として以下のものが挙げられている（表 18）。

表 18 第 3 回トゥール国際短篇映画祭「アニメーション部門」上映作品一覧

No.	作品名	製作者・国
1	『魔法のはさみ』	ブルーノ・ベットゲ (Bruno BOTTAGE) ・ドイツ
2	『盗まれた鼻』	クルト・ヴァイラー (Kurt WEILER) ・ドイツ
3	『探偵シュペイブル』	ブジェチスラフ・ポヤル (Bretislav POJAR) ・ チェコスロバキア
4	『トリック・ブラザーズ』	ブルーノ・セフランカ (Bruno SEFRANKA) ・ チェコスロバキア
5	『フレバス』	アーネスト・ピントフ (Ernst PINTOFF) ・ アメリカ
6	『二枚の羽根』	アンリ・ラカム (Henri LACAM) ・フランス
7	『ポリポリ』	ジム・パビアン (Jim PABIAN) ・アメリカ
8	『アステリスクの冒険』	ジョン・ハブリー (John HUBLEY) ・アメリカ

以上がニュースレターで挙げられている 8 作品である。「TOURS 1957」の 1 号において、映画祭の構成が「6 つの部門、30 作品」であることが説明されているが、同紙のプログラムにおける作品数を数えると 36 作品が挙げられていることから、ニュースレター上のプログラムには上映の全作品を掲載していないという可能性も考えられるが、本研究の調査で収集した資料ではその他の上映作品は明らかにはならなかった。

大藤の『幽霊船』がプログラムの掲載外で上映されたという可能性の他に、「『幽霊船』はエントリーはされたが上映の基準に達しなかった」という可能性が考えられる。先行研

究において映画祭での上映の根拠とした「我々は『幽霊船』を1957年の映画祭で発表いたしましたので、新しい作品を発表できればと思っております」という書簡の一文に関して、原文では「We have presented “THE PHANTOM SHIP” at Tours en 1957」とあり、この「presented」を「上映した」と判断したが、「(選考に) 提出した」ということであれば、選考の結果上映作品に残らなかったという可能性があり、1960年の第6回トゥール国際短編映画祭の時点では既に過去の大会における落選作品であったこともあり得る。ただ、一方で大藤と映画祭側との書簡のやり取りにおいて、映画祭で上映したにせよ選考に提出したにせよ、大藤がその1957年の映画祭で自身が『幽霊船』を出品した事実を忘れたうえで、1960年の第6回映画祭で同作品の出品が可能かどうかを聞いていることは不自然なことである。1957年のトゥール国際短編映画祭における『幽霊船』の出品については分析の対象となる資料が限られていることから、今後の更なる調査が必要である。

#### 4.7 第7回メルボルン映画祭 (1958)

本節では1958年にオーストラリア・メルボルンで開催された「第7回メルボルン映画祭」についての分析を現地一次資料をもとに行う。まず、映画祭の基本情報を公式プログラム(図18)をもとに以下にまとめる(表19)。

図18 第7回メルボルン映画祭公式プログラム表紙



表19 第7回メルボルン映画祭 概要

開催期間	1958年5月27日(火)～6月16日(月) xxiii
参加国・地域	26か国・地域(オーストラリア・オランダ・ドイツ・アメリカ・イタリア・ポーランド・ソ連・ナイジェリア・フランス)

	日本・韓国・イギリス・ユーゴスラビア・カナダ・チェコスロバキア・ベルギー・スイス・東ドイツ・南アフリカ連邦・ユカタン・ルーマニア・デンマーク・インド・ハンガリー・中国・セイロン（プログラム掲載順）
上映作品数	123 作品

次に、同映画祭に大藤が出品した『八岐の大蛇退治』について、映画祭に提出されたプログラムに掲載されている作品のデータを以下にまとめる（表 20）。尚、表 20 における左列は筆者による追加である。

表 20 第 7 回メルボルン映画祭における『八岐の大蛇退治』の基本データ xxiv

作品名（英題）	八岐の大蛇退治（The Legend of the Dragon）
製作年	1957
製作	大藤スタジオ（製作・監督・脚本）
撮影	大藤信郎
音楽	大藤康三郎 xxv
その他	白黒・16mm・11 分
梗概	本影絵映画は日本の古い伝説に基づいた作品で、若い神であるスサノオノミコトがどのように八岐大蛇を退治して若い姫の命を救ったかを伝える物語である。

以上がプログラムに掲載されている『八岐の大蛇退治』の作品データである。では、次に映画祭での上映について同プログラムを基に確認する。映画祭は 50 のセッションにわかれており、それぞれのセッションには 1～7 作品が入っている。さらに各セッションは映画祭開催中、1～3 回の上映ブロックが設けられている。大藤の『八岐の大蛇退治』を確認すると、「スケッチルームの楽しみ (FUN IN THE DRAWING ROOM)」というブロックに入っており、6 月 7 日の午前 10 時からのブロックと午後 2 時からのブロック、計 2 回上映されている。同ブロックを確認すると、『八岐の大蛇退治』の他には以下の作品が含まれている（表 21）。

表 21 第 7 回メルボルン映画祭「スケッチルームの楽しみ」ブロック作品一覧

No.	作品名	製作者・国
1	『セールス・プロモーション —効率の良さへのカギ』	アラン・クリック (Allan Crick) ・イギリス
2	『おもちゃの汽車のトッカータ』	チャールズ&レイ・イームズ (Charles and Ray Eames) ・アメリカ

3	『小さな煙突掃除屋さん』	ロッテ・ライニガー (Lotte Reiniger)・ドイツ
4	『小鳥のガズリー』	ラディスラス・スタレヴィッチ (Ladislav Starevitch)・フランス
5	『パン・テレ・トロン』	ディグビー・タービン (Digby Turpin)・ イギリス

以上の5作品は全てアニメーション作品であり、ブロックの名前から分かるように『八岐の大蛇退治』はアニメーション作品がまとめられたブロックで上映されたことが分かる。さらに、ロッテ・ライニガーの影絵作品と同じブロックで上映されているが、この時期の大藤の影絵作品に関しては海外においてもライニガー作品と比較されることが多かった。この点については次章において詳述する。

次に映画祭での『八岐の大蛇退治』の受賞結果について確認する。『八岐の大蛇退治』が出品された1958年の第7回映画祭およびその翌年の第8回映画祭の公式プログラムを確認したところ、受賞に関する文章は載っていないことが確認された。受賞結果についての記述が見られるのは1962年のプログラムからだが、受賞結果に関する記述として、1964年のプログラムには「受賞作品には賞状 (Diploma) と表彰状 (Citation) を授与。その他の全作品には参加証明を授与」という記述が見られる。この記述について、フィルムセンターに保管されている遺品の中に、映画祭から大藤のもとに届いた証明書が確認された。その書類には「この書類は『八岐の大蛇退治』が1958年第7回メルボルン映画祭で上映されたことを証明するものである」と記載されている。1964年のプログラムにおける受賞結果と授与される物の関係が58年にも適応されるのであれば、上映証明しか届かなかった大藤の『八岐の大蛇退治』は「受賞作品ではなかった」と考えるのが妥当である。

次に、大藤と映画祭との書簡のやり取りを分析する。大藤が保管していた書簡の中で、メルボルン映画祭と交わしたものは2点残されている。まずは1958年3月5日付の映画祭から大藤のもとに送られた書簡であり、『八岐の大蛇退治』の出品に関して以下の内容が記されている。

大藤信郎様

私共は、2月22日の『八岐の大蛇退治』のエントリーに関するあなたからのお手紙を受け取りました。現在英語のプロローグを準備している最中でいらっしゃるということ considering、喜んでエントリーの締め切りを3月20日まで延長いたします。

あなたの作品を受け取ることを楽しみにしております。

フィルムセンター所蔵の遺品にはこれ以前の書簡は残されておらず、映画祭からこういった出品案内が送られたかは定かではない。メルボルン映画祭もカンヌ国際映画祭やヴェネ

ツィア国際映画祭同様、外務省を通じてその開催が知らされたと考えられ、またカンヌ国際映画祭における通知方法と同様、MPAJ を通して大藤のもとに通知がきたということも考えられる。大藤のもとに届いた参加案内に対して、大藤は出品申し込みの締め切りを延長してほしいという旨の返信を出しており、その書簡に対する返信が上述のものである。この点について、田中（2013: 26）は大藤の『古事記物語』シリーズの各作品の概要を述べているが、『八岐の大蛇退治』のみに関しては「冒頭に 1（注：『古事記抄 天の岩戸開きの巻』）のあらすじの英語解説（字幕）がロールアップで入る」とその特徴を挙げている。この点に関して、筆者が実際のフィルムを確認したところ、田中の説明の通り作品の冒頭にプロローグが挿入されていたが、内容の中心は下に上げるように『八岐の大蛇退治』のものであった。また、フィルムセンターには『八岐の大蛇退治』の英語版プレスが保存されており、そこにはフィルムのプロローグと同様の英文、そして八岐大蛇が酒を飲むシーンと影絵のスサノオノミコトのキャラクターが入っている。また、同資料にはメルボルン映画祭のシンボルが入っていることから、この資料は大藤が映画祭側に作品資料として提出したものであると考えられる。以下、プロローグ部分の訳を記す。

日本最古の記録集である古事記は、昔、神々が地上を歩き、竜が山に暮らしていたと語っています。

ある神が、老夫婦とその娘に出くわしました。老夫婦は、八岐大蛇に既に 7 人の娘を食べられており、大蛇が次に最後の娘を食らってしまうので、たいそう悲しんでおりました。

神は、老夫婦、そしてその娘を助けることを決め、8 つの甕に酒を入れさせました。そして、娘が大蛇に見つからないよう、娘を隠しました。神は大蛇が酔うまで待ち、そして大蛇を退治しました。

神は大蛇の尾から不思議な剣を抜き出し、その剣を天の別の神に差し出しました。そして神自身は、地上に留まり、娘をめとり、幸せな民を治めました。

そして、天から神々は彼らの慈悲と庇護のシンボル、不思議な剣と奇跡の鏡、そして神聖な首飾りを示したのであります。

英文の中の説明を見ても分かるように、スサノオノミコトなどの名前は記されておらず、「不思議な剣 (magic sword)」などの抽象的な表現がなされており、古事記の知識がなくても映画祭で理解できるような工夫がなされていることがわかる。

前掲の映画祭からの書簡を見るに、大藤はこの英語によるプロローグを作成していたため出品の申し込み延長を依頼したと考えられる。また、『八岐の大蛇退治』が 1956 年に製作されていたこと、『古事記物語シリーズ』で唯一、英語による説明が作品中で行われていたことから、大藤は既に完成していたフィルムを映画祭出品用に再編集し、英語によるプロローグを挿入したとみてよいだろう。こうした点から、大藤の海外映画祭への積極的な

出品の姿勢が見て取れる。

上述の書簡の後、大藤は完成したフィルムを映画祭側に送付しており、それに対して 3 月 21 日付で映画祭から大藤のもとに申込受領の以下の書簡が届いている。

この手紙は『八岐の大蛇退治』の映画祭への申し込みが到着したことを確認するものでございます。

通関手続きが終わり次第、作品を試写し、選考委員会の決定をお伝えいたします。

以上のように、受領の通知とともに、今後の選考過程についての説明がなされている。大藤のもとには以降のやり取りは保管されていないが、選考を通過した旨の書簡が送られていたと考えられる。

メルボルン映画祭に関しては映画祭のアーカイブ担当者に問い合わせたところ保管資料は公式プログラムだけであり、またオーストラリア国立図書館運営のデータベース「Trove」でも『八岐の大蛇退治』に関する資料はこれ以上確認できていない。今後は現地の一次資料のほかに、メルボルン映画祭を報じる他国の資料なども調査の対象とした更なる分析が必要である。

#### 4.8 第 2 回国際アニメーション映画祭（1958）

本節では、1958 年にフランス・パリで開催された「第 2 回国際アニメーション映画祭」について、大藤が映画祭と交わした書簡およびフランス現地の一次資料をもとに分析する。この映画祭は 1956 年の第 1 回と同様カンヌ国際映画祭の一環として行われたもので、1958 年は「第 11 回カンヌ国際映画祭」と同時に開催されている。まず、映画祭の基本情報を概観する（表 22）。前述のように、国際アニメーション映画祭は第 1 回が 1956 年に開催されているが、第 2 回は第 1 回に比べるとその規模は小さくなっている。尚、第 2 回映画祭は製本された公式プログラムの存在が確認できておらず、現時点では上映作品は不明である。また、シネマテークフランセーズに保管されている資料は「第 2 回国際アニメーション映画祭」に関するものしかなく、56 年の第 1 回映画祭では国際会議などが同時開催されていたかは不明である。

表 22 第 2 回国際アニメーション映画祭 概要

開催期間	1958 年 5 月 5 日～5 月 10 日
上映作品数および参加国	不明（招待者及び参加者については後述）

次に、映画祭の日程、プログラムなどを公式資料をもとに確認する。以下に内部資料を基にした映画祭の「上映サイクル」を示す（表 23）。

表 23 第 2 回国際アニメーション映画祭「上映サイクル」概要

日付	時間	内容
5月5日	17:00, 19:00	デッサンアニメーション
5月6日	17:00, 19:00	デッサンアニメーション
5月7日	17:00, 19:00	デッサンアニメーション
5月8日	17:00, 19:00	人形アニメーション, ミニチュアアニメーション
5月9日	17:00	ワイドスクリーン映画
5月10日	9:00	作品名は以前の会議プログラムに記載

以上のように、内部資料では主にアニメーションの制作方法で種別されており、第 1 回の映画祭のような「デッサンの進化」「マチエールの発見」ようなセクションにはわかれていない。

次に、映画祭の招待リストを確認する。この招待リストは内部資料であり、実際に招待がなされたかどうかは確認できていない。以下、リストで挙げられている人物の一覧である（表 24）。

表 24 第 2 回国際アニメーション映画祭 招待者一覧

No.	名前	国
1	クレア・パーカー (Claire PARKER)	フランス
2	ジョイ・バチェラー (Joy BATCHELOR)	イギリス
3	アレクサンダー・アレクセイエフ (Alexandre ALEXEIEFF)	フランス
4	テックス・アヴェリー (Tex AVERY)	アメリカ
5	スティーブン・ボサストウ (Stephen BOSUSTOW)	アメリカ
6	ポール・グリモー (Paul GRIMAULT)	フランス
7	アントニー・グロス (Anthony GROSS)	イギリス
8	ジョン・ハラス (John HALAS)	イギリス
9	ジョン・ハブリー (John HUBLEY)	アメリカ
10	コリン・ロウ (Colin LOW)	カナダ
11	大藤信郎	日本
12	パスチェンコ xxvi (PASTCHENKO)	ソ連

以上、第 1 回の映画祭と比較して参加者が限られているが、欧米を中心としたアニメーターが招待されていることが分かる。第 1 回から引き続き招待されたアニメーターが多いが、第 2 回ではジョン・ハラスと共に当時のイギリスを代表するアニメーターであるジョイ・バチェラー、アメリカのカートゥーンで活躍していたテックス・アヴェリー、『生の悦び』などで知られるアントニー・グロス、UPA の中心人物の一人であったジョン・ハブリー、『カナダの交通物語』などで知られるコリン・ロウ、そしてソ連のアニメーター、パス

チェンコが新たに招待されており、当時のアニメーション界を代表するアニメーターが招待されていることが分かる。これらの第一線で活躍していたアニメーターの中に大藤がリストアップされている点は特筆すべき点である。第1回の映画祭同様、大藤が映画祭に参加するために渡仏した記録は残っておらず、作品が映画祭で上映されただけであると考えられる。招待者のリスト（表24）の中でどの程度のアニメーターが映画祭に参加したのかについては、第2回映画祭に関する公式資料では不明である。本稿では補足資料として、1960年に開催された「第3回国際アニメーション映画祭<sup>xxvii</sup>」の公式プログラムに記載されている「国際アニメーション映画祭の歩み」の項目を用い、部分的にはあるが参加者を特定したい。同資料で挙げられている参加者は以下の通りである（表25）。

表25 第2回国際アニメーション映画祭 参加者一覧

No.	国・地域	参加アニメーター
1	イギリス	ジョン・ハラス (John HALAS)
2		ジョイ・バチェラー (Joy BATCHELOR)
3		ピーター・フォルデス (Peter FOLDES)
4		ディック・ウィリアムズ (Dick WILLIAMS)
5	カナダ	ノーマン・マクラレン (Norman Mc LAREN)
6	フランス	アレクサンダー・アレクセイエフ (Alexandre ALEXEIEFF)
7		クレア・パーカー (Claire PARKER)
8		アルカディ (ARCADY)
9		ポール・グリモー (Paul GRIMAULT)
10		アンリ・ガリュエル (Henri GRUEL)
11		ジャン・イマージュ (Jean IMAGE)
12	イタリア	ブルーノ・ボツェット (Bruno BOZZETTO)
13	ポーランド	ヴァレリアン・ボロヴツィク (Walerian BOROWCZYK)
14		ヤン・レニカ (Jan Lenica)
15	ドイツ民主共和国	ブルーノ・ベットゲ (Bruno BOTTAGE)
16	ルーマニア	イオン・ポペスク＝ゴポ (Ion POPESCO-GOPO)
17	ユーゴスラビア	アレクサンドル・ブバノビッチ (Alexandre BUBANOVIC)
18		ボリス・コラル (Boris KOLAR)
19		ニコラ・コステラッチ (Nikola KOSTELAC)
20		アレクサンドル・マルクス (Alexandre MARKS)
21		ヴァトロスラヴ・ミミツァ (Vatroslav MIMICA)



22		ユリカ・ペルヅビッチ (Jurica PERUZOVIC)
23		ドゥシャン・ヴコティチ (Dusan VUKOTIC)

以上、プログラムの紙幅が限られており全ての参加者が挙げられているとは考えにくい  
が、第 2 回から新たに参加したアニメーターとして、カナダの国立映画制作庁 (NFB) で  
活躍し同国を代表するマクラレン、ルーマニアのゴボ、当時ユーゴスラビアで精力的に  
製作を行っていたザグレブ派のアニメーターなど、第 1 回と同様当時の主要アニメーター  
が数多く参加していることが分かる。大藤のように前述の招待状が送られたが参加者リス  
トに名前が入っていない人物については、作品だけを送ったか、もしくは参加しなかった  
と見られる。

それでは、次に大藤のもとに届いた招待状を確認する。大藤のもとには、1958年2月20  
日付で A.F.D.C のピエール・バルバン名義で以下の手紙が届いている。

拝啓

国際映画祭と我々の協会から、1958年5月5日から10日まで開催される第2回国際ア  
ニメーション映画祭にあなたを招待することを伝えるよう依頼を受けました。

その日程にカンヌにいらっしゃることが可能であるならばお返事いただけると幸いです。  
もし来ていただけるなら、受け入れに必要な手はずは全てこちらで整えます。

カンヌにあなたを迎え、新しい作品を発表する機会に恵まれば幸いです。

このイベントがあなたと他国のアニメーション映画人との有益なフォーラムになること  
を願いつつ、私たちの発案に関心を寄せていただき心から感謝いたします。

敬具

第 1 回の国際アニメーション映画祭とほぼ同様の招待状であるが、この招待状は宛名に  
「Noburo OFUJI」と明記されており、大藤宛に直接送った書簡であることが分かる。これ  
とは別に、その 2 日前の 2 月 18 日には英語版の参加案内およびレギュレーションが届いて  
いるが、これには宛名が書かれてないことから、日本国内のアニメーション関係者に共通  
して送付したものであると考えられる。第 2 回アニメーション映画祭に関する書簡はシネ  
マテークフランセーズにも保管されておらず、大藤の遺品として保管されているこの招待  
状のみである。よって、この招待状に対する大藤の返信なども残っていない。本研究では、  
この映画祭に関する大藤の出品について周辺資料を基に補足を行う。大藤の出品だが、雑  
誌『cinéma 58』の 6 月号には映画監督であり作家のロベール・ベナユーンが映画祭の報告  
をしているが、そこでは大藤の作品について、「大藤信郎の『幽霊船』はカラーセロファン  
からなる伝統的な作風のシルエットを用いる、(中略)素晴らしいシリーズ」と書いており、  
ここから大藤が第 2 回国際アニメーション映画祭に出品した作品が『幽霊船』であったこ  
と、またカラーセロファンを使った表現が評価されていることが分かる。

以上、第2回国際アニメーション映画祭に関しては第1回と比較して圧倒的に資料が少ないため本稿での分析は十分ではなく、今後現地での更なる資料収集が望まれる。尚、「国際アニメーション映画祭」に関連する資料として、1960年に開催された「第3回国際アニメーション映画祭」の招待状（1956年3月10日付）、6月8日から10日までアヌシーアターで開催される「国際会議」への出席依頼の書簡（5月10日付）、およびアヌシーで開催される展覧会への資料提供依頼の書簡（5月10日付）が大藤のもとに送られている。第3回の映画祭に大藤が出席した記録は残っていないが、大藤はアヌシー国際アニメーション映画祭の前身でもある国際アニメーション映画祭の全ての回で招待状を受け取っており、映画祭側にとって大藤が主要人物であったことが分かる。

#### 4.9 第6回西ドイツ短編映画祭（1960）

本節では、1960年にドイツのオーバーハウゼンで開催された「第6回西ドイツ短編映画祭 xxviii」について、現地の一次資料を基に分析を行う。まず、内部資料をもとに映画祭の基本的なデータを確認する（表26）。

表26 第6回西ドイツ短編映画祭 概要

開催期間	1960年2月22日（月）～2月27日（土）
参加国・地域	21か国（アルゼンチン・ベルギー・デンマーク・ドイツ・フランス・イギリス・インド・イスラエル・イタリア・日本・ユーゴスラビア・カナダ・オランダ・ポーランド・ルーマニア・スペイン・チェコスロバキア・トルコ・ソ連・ハンガリー・アメリカ合衆国・参加国一覧資料掲載順）
上映作品数	122作品
日本の出品作品	浅野辰雄『日本刀物語』 大藤信郎『幽霊船』 羽仁進『法隆寺』 赤佐政治『富士』 伊勢長之助『新しい製鉄所』 アルバイトゲマインシャフトシネマ58『Tokyo 58』

以上、本映画祭はアニメーション映画に限定されないものであるため、インドやトルコといった国々が含まれている。尚、『Tokyo 58』という作品はドイツ国内のワーキングチームによって製作された作品であるが、この作品が日本からの出品作品に含まれている理由については現状の資料では不明である。

次に、公式プログラム（図19）をもとに、『幽霊船』の上映日時を確認する。プログラム上では、まず映画祭初日の22日、夜7時からの10作品のブロックに入っている。また、

上映作品は確認できないものの、2月23日の午後5時から「日本映画」というブロックが設定されている。このブロックでは映画祭に出品されたものをまとめて上映するのか、もしくは映画祭出品外の作品の特別上映なのかは定かでないが、少なくとも22日の1回、多くて2回の上映があったと考えられる。尚、映画祭の参加者に関しては資料には情報は記載されておらず、また映画祭を報じる各新聞記事、雑誌の記事にも見られなかった。出品作品を見ると、イギリスからジョン・ハラス、リチャード・ウィリアムズ、ユーゴスラビアからドゥシャン・ヴコティチ、ヴァトロスラヴ・ミミツァなどのザグレブ派のアニメーター作品、カナダからノーマン・マクラレン、ルーマニアからイオン・ポペスク＝ゴポ、チェコスロバキアのイジー・トルンカやブジェチスラフ・ポヤル、アメリカからジョン・ハブリー、アーネスト・ピントフなどの各国を代表するアニメーターの作品が上映されているが、これらの関係者が実際に映画祭に参加したのかは不明である。

図 19 第6回西ドイツ短編映画祭 公式プログラム



次に、大藤の『幽霊船』出品の経緯であるが、大藤の遺品の中には映画祭側と交わした書簡は保管されていなかった。また、オーバーハウゼン国際短編映画祭の事務所に確認したところ、ドイツ現地においても書簡は保管されていないとのことであった。よって大藤と本映画祭に関する資料のやり取りは、フィルムセンターで保管されている「出品証」のみである。これまでの各映画祭への出品経緯を見る限り、本映画祭もコンペティションが存在するものであるため、カンヌ国際映画祭、ヴェネツィア国際映画祭同様に外交ルート

を通じて案内が出され、大藤との直接のやり取りはなかったか、あるいは非常に限られていたと考えられる。

次に、映画祭の受賞結果について同じく公式資料をもとに確認したい。第 6 回映画祭の受賞結果に関しては翌年第 7 回映画祭のパンフレットに記載されている。その結果を確認したところ、受賞作品の中に伊勢長之助の『新しい製鉄所』を確認できたが、『幽霊船』の名はなく本映画祭での受賞はなかった。以上、第 6 回西ドイツ短編映画祭に関しては資料が限られており、今後の更なる一次資料の収集が望まれる。

#### 4.10 大藤信郎の映画祭への出品小括

本章では 1952 年の第 5 回カンヌ国際映画祭から、1960 年の第 6 回西ドイツ短編映画祭までの 9 つの映画祭の公式資料および大藤が交わした書簡などをもとに、出品にいたる経緯から映画祭での上映の有無、そして受賞の有無などの基本データを概観した。本章での一次資料の分析をもとに、臼井 (2014a) で挙げた大藤作品が出品された映画祭一覧を補完した表を以下に示す (表 27)。尚、受賞の列の「—」は映画祭に賞が設置されていないことを示す。

表 27 大藤信郎の海外映画祭出品一覧

年	国	映画祭	出品作品	受賞
1953	フランス	第 6 回カンヌ国際映画祭	『くじら』	なし
1956	フランス	第 1 回国際アニメーション映画祭	『くじら』	—
1956	イタリア	ヴェネツィア国際映画祭・第 7 回国際記録短編映画祭	『幽霊船』	佳作
1957	イギリス	第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭	『幽霊船』	—
1958	オーストラリア	第 7 回メルボルン映画祭	『八岐の大蛇退治』	なし
1958	フランス	第 2 回国際アニメーション映画祭	『幽霊船』	—
1960	ドイツ	第 6 回西ドイツ短編映画祭	『幽霊船』	なし

本研究の一次資料の分析結果として、以下の 2 点を挙げる。

- ①大藤信郎の作品 (『くじら』『幽霊船』『八岐の大蛇退治』) は 5 ヶ国 7 つの映画祭において上映された。
- ②受賞結果については、入賞はしておらず、ヴェネツィア国際映画祭・第 7 回国際記録短編映画祭において「佳作」として評されたのみであった。

尚、1957年の第3回トゥール国際短編映画祭に関しては、大藤の作品が上映されたか否かは不明であるため本研究においては表27には含めていない。

書簡などの一次資料を分析した結果、特に1953年の第6回カンヌ国際映画祭において入念に提出資料を作成したこと、また1958年の第7回メルボルン映画祭にあわせて過去の作品に英語のプロローグを付けたことなど、映画祭出品へ高い意欲を持っていたことが明らかになった。これは第1章で確認した大藤の海外映画祭への意識、例えば「私は海外での入賞を望んでいる」といった語りや「世界一流のコンクールに入賞しなければならない。で、私財を投じながら現在まで、やって来たのである」「まだまだ世界のレベル向かっての野望は捨てない。より以上の作品を作って、出品いたしたい」などの語りと一致するものである。

以上、大藤と各映画祭との関係を見てきたが、一方で映画祭の公式資料を見る限りでは先行研究で言われる「海外で高く評価された」ことにつながるほどの受賞結果は得ていないことが分かる。では、この海外における大藤の高い評価は一体何に由来するのだろうか。次章ではアニメーション関連書籍や雑誌、新聞など各メディアにおける大藤作品への評価を分析する。

---

ix パリのシネマテークフランセーズには映画祭と製作会社の書簡が保存されている。書簡は制作会社ごとに保管されており、出品作品決定の経緯、出品手続き、フィルム輸送の手続きなどの細かい資料が参照可能である。

x 「日本映画連合会」の概要及びその目的は以下のとおりである。「劇映画4社（松竹(株)・東宝(株)・大映(株)・(株)新東宝）、ニュース短篇教育映画5社（(株)朝日映画社・(株)電通映画社・理研科学映画(株)・合資会社横浜シネマ・(株)日本映画社）で構成。『会員相互の協力によって映画の倫理的標準を維持し、娯楽価値のみならず、その社会的有用性を高め、また業界から不正あるいは不法の行為を除くことに協力し、映画事業の健全な発達を図ること』を目的とする」（一般社団法人日本映画製作者連盟 HP より）

xi 大藤の書簡の翻訳を担当した人物として、1960年に開催された「第3回国際アニメーション映画祭」からの書簡の裏に「中島様 これまたお願いします ザットでよいのです ワカレバよいのですから 切手の中に入れておきました。大藤」という直筆のメモが残されている。英語の翻訳を担当した人物とみられるが、個人は特定できていない。大藤の交友関係については今後の調査が望まれる点である。

xii 公式結果については、カンヌ国際映画祭のアーカイブを参照した。

<http://www.festival-cannes.fr/jp/archives/1953/awardCompetition.html> (2015/02/20)

xiii 映画祭プログラムでは、「マチエールの研究 I (Recherche de la Matiere)」と名称が異なっているが、図12と同一プログラムである。

xiv 尚、アニメーション映画祭には中国のアニメーション作品『カラスはなぜ黒いのか』などが上映されているが、国際会議では中国のアニメーション関係者は参加していない。

xv 開催期間に関しては、当時の関係資料をまとめた公式冊子 (Biennale ASAC 所蔵) の表紙には「1956年8月9日から12日」と書かれているが同資料のプログラムでは16日から25日となっていた。本研究ではプログラムに依拠し16日からの10日間の開催とした。

xvi この年の長編部門には『赤線地帯』(溝口健二)と『ビルマの豎琴』(市川崑)が出品されており、『ビルマの豎琴』がサン・ジョルジョ賞を受賞している。

xvii 本作品はヴェネツィア国際映画祭公式サイトでは「SAIKIN TO NO TATAKAI (細菌と

---

のたたかい」という名称になっている。これは映画祭出品時にフランス語版タイトル (LE LUTTE ANTIMICROBIENNE) を基に日本語のタイトルを作成したためであると思われる。

xviii 一方で、大藤と映画祭側の書簡 (1956年10月10日付) には「私たちが持つフィルムライブラリーに国際映画祭で上映した代表作品を提供するために、第7回国際記録短編映画祭で受賞をした『幽霊船』のプリントを永久寄託していただく」とあることから、『幽霊船』が「特別賞」を受賞した可能性もある。本稿においては公式資料である国際記録短編映画祭の受賞結果一覧の記述を優先したが、受賞の有無については今後の更なる調査が必要である。

xix 内部資料のプログラムには93作品がリストアップされているが、例えば雑誌『Films and Filming』の1957年3月号には、ジョン・ハラスが「150作品以上」上映すると語っている記事が掲載されており、実際の上映作品数は定かではない。

xx 各国のアニメーションについて、主催者の一人であるジョン・ハラスは雑誌『Sight and Sound』1956/57年冬号において、「イギリス、イタリア、日本はまだアニメーション界が公的な奨励がなくても前進できるように努力している」地域であるとし、「中国は公的支援は充実しているが、技術は発展途上」と評している。この記事から、ジョン・ハラスが当時日本のアニメーション界をどのように捉えていたかを理解することができる。

xxi この資料は大藤の遺品としてフィルムセンターに保管されていたものである。

xxii イギリスで発行されている雑誌『Kinematograph Weekly』の1957年2月21日号には日本の上映作品として『幽霊船』が挙げられていることから、差し替えの日付は2月21日以前であることが分かる。

xxiii メルボルン映画祭公式サイトアーカイブでは開始日は26日ではなく27日、終了日は16日ではなく13日となっている。58年当時のプログラムと公式サイトでの違いが見られるがどちらが正式な日程かは不明である。<http://miff.com.au/festival-archive/year/1958> (2015/03/20)

xxiv 映画祭のプログラムではスタッフが部分的にしか掲載されていないため、『八岐の大蛇退治』のプレスから主要スタッフを引用する。製作：神社本庁、企画：庄本光政、構成・小野祖数、脚色考証：岡田米夫、時代考証：平沢定人、作詞：臼田碧洋、作曲：平井康三郎、台詞：劇団不二

xxv 映画祭プログラムには「Music: Kozaburo Ofuji」とあるが、これは作曲家の「平井康三郎」の誤りである。

xxvi この人物は現在特定できていないが、当時ソ連で活躍し『喜びの歌 (Песенка радости)』(1946)などを製作したムステイスラフ・パスチェンコであると考えられる。

xxvii 1960年の映画祭はアヌシーで開催され、この映画祭が「アヌシー国際アニメーション映画祭」の第1回として扱われている。

xxviii この映画祭は1991年以降「オーバーハウゼン国際短編映画祭」と改称しているが、本稿では当時の名称である「西ドイツ短編映画祭」を用いる。

## 5. アニメーション関連書籍やメディアにおける大藤の作品評価

本章では、大藤の作品が上映された各国において、大藤が活躍した 1950 年代、1960 年代前半、アニメーションを専門とした書籍や映画雑誌、新聞などの各メディアにおいて大藤がどのように評価されたのかを一次資料をもとに分析する。本章で扱う地域はフランス・イタリア・イギリス・ドイツの 4 か国である。尚、オーストラリアに関しては大藤の作品を評する記事が見つからなかったため、本章では扱わない。

### 5.1 フランスにおける大藤の評価

本節ではフランスにおける大藤作品の評価について論じる。大藤作品の海外発信の出発点となったフランスにおいては数多くの評価が残されているが、時期が早いものから挙げると、まず 1953 年の第 6 回カンヌ映画祭を報じる 1953 年 5 月 2 日付の現地新聞 *Le Monde* 紙では、映画祭で上映された『くじら』について以下のような批評がなされている。

何人かの審査員が、うっとりするほど美しい日本の映画、『くじら』で描かれていたような 3 人組や、4 人組のスケッチに何らかもの価値もないことに気づいた。この年の空は日本にとっては好ましくはなかった。

ここでは、『くじら』を「うっとりするほど美しい」と評価する一方、審査基準を満たすものではなかったと報じている。新聞記事においては載せられる情報量が限られていることから、『くじら』についても深い分析は行われていない。

次の資料は、1954 年に出版され、アンドレ・バザン等が執筆をした『*CINÉMA 53 à travers le Monde (1953 年の世界の映画)*』である。この書籍においては、第 6 回カンヌ国際映画祭の短編部門審査員を務めた映画批評家のジャン・ケヴァルが自身が審査をした大藤の『くじら』について「グリモーと二人の人魚」という章において作品のワンシーンを挙げつつ (図 20) 以下のように評している。

『くじら』は非常に短いが影絵の素晴らしい日本の短編アニメーションである。(中略) 完璧に様式化された悲劇の伝説を提示した 4、5ヶ所については、最高の出来であると私は言いたい。影絵はこのような短編アニメーションの様式を作り出し、アニメーションも新しい価値の魅力を与えた。色使いは暗く激しくて、簡潔でいて完全にコントロールされている。人間の影はのびのびと優雅にスクリーンの上を過ぎるが、恐らくこれほどまでに影が幅を利かせたことはないだろう。最も素晴らしい点は、流動的で最もシンプルな装置で海とこの作品の主人公を描いている点だろう。海の上に一艘のいかだ。いかだの上の 3 人の発情期の男性は人魚に姿を変えられた女性を奪い合う。最後には、くじらという題名である以上相違はない。

Queval (1954:153)

図 20 『1953 年の世界の映画』に掲載された『くじら』のシーン



以上が映画祭の審査員であったジャン・ケヴァルによる『くじら』評である。影絵という「シンプルな装置」に着目し、影絵による人物の表現や海の表現の完成度の高さを評価していることが分かる。また、カラー影絵という点についても触れており、「完全にコントロールされている」と高い評価を与えていることが分かる。現時点で大藤の作品に対してまとまった論評をしているのはこの文章が最も古いものである。尚、書籍に引用されている『くじら』のワンシーンについては、第 4 章で確認した大藤がカンヌ国際映画祭に提出した「作品解説 (図 8)」と同じものであることから、映画祭の資料を転用したものであると考えられる。

次に大藤の名が確認できたのは、1957 年 1 月に出版された映画雑誌『cinéma 57』の第 14 号である。第 14 号は「アニメーション映画特集号」となっており、その中の「ネズミと人間」というトピックの中で、イジー・トルンカ、ノーマン・マクラーレン、ウォルト・ディズニー、ハラス&バチェラーといった当時を代表するアニメーターや制作会社について論じる一方で、ソ連、カナダ、チェコスロバキア、インド、日本、中国のアニメーション事情が紹介されている。その日本の項目を見ると、まず特徴として挙げられるのは、約半ページという限られたスペースで紹介されている日本のアニメーターは大藤信郎のみであることである。そこでは、大藤信郎と姉、姪が写った写真 (図 21) とともに大藤作品に関する以下の解説がなされている。

日本

アニメーション映画の監督である大藤信郎とその家族は『くじら』のラッシュの準備中である。『花見酒』(1924)以来、大藤信郎はいくつかの映画を製作、推進をしてきた。『幽霊



船』(1955)では、千代紙(カラーで透明な紙)を用いて製作し、下から照明を照らされ重ねられた薄いガラス板の上で、千代紙を切り抜き動きを付けた。それは作品に、日本のランタンの透明さを想起させる動きのモチーフを与えることを可能にした。

Anonymous(1957:64)

図 21 『cinéma 57』に掲載された大藤と親族



以上が大藤に関する評価である。1950年代の大藤の製作方法の特徴の一つであったカラーセロファンを紹介している文章であるが、書籍ではそれを「千代紙」という名称で紹介している。「千代紙」と「カラーセロファン」の混同については以降の大藤について論じる書籍でも現れるものである。前章で見たように大藤は自身の名刺に「KAGEE CINEMA」という名称を用いており、「CHIYOGAMI(千代紙)」という表記はしていない。ただ、1956年にフランスで開催された「国際アニメーションフォーラム」の第2部の国際会議「世界のアニメーション映画」において大藤が行った報告の「日本におけるアニメーション映画史の概略」の項目の中で、千代紙について以下のように説明している。

1924年に、この報告者である大藤信郎が「千代紙映画」という特殊なアニメーション映画で登場しました。背景には千代紙(日本特有の色紙)が使用されました。まずは千代紙を切り抜き、そして奥行きを感じさせるため、重ねられた数枚のガラス板の間に挟みます。同じく千代紙でできた人間や動物の絵も配置し、少しずつ動かしつつコマずつ撮影するものでした。

(大藤 1956c:13)

大藤が意図した「千代紙」の説明はあくまで『馬具田城の盗賊』(1926)など数多くの作品で用いられた和紙であったものの、海外のアニメーターたちは「千代紙(日本特有の色

紙)」という表現をカラーセロファンと結びつけて理解してしまい、『cinéma 57』で見られるような「千代紙」イコール「カラーで透明な紙」という誤解が生じたのだと推測される。また、同雑誌に掲載された写真であるが、雑誌の編集者がどのようにこの写真を入手したかは不明である。雑誌のアニメーション特集のために大藤が写真を提供したという可能性も考えられるが、前述の『1953年の世界の映画』に掲載された『くじら』のシーン同様、映画祭に提出した関係資料を用いたものであると考えてよいだろう。この写真が送られたタイミングとしては、フランスでこの前年に開催された「国際アニメーションフォーラム」の時期の可能性が高い。

次に、1957年の第1回イギリス国際アニメーション映画祭を報じたフランス国内の新聞である。フランス北東部のアルザスの首府ストラスブールで発行された1957年3月8日付の「Les Dernières d'Alsace」紙において、映画祭に特使として参加したアニメーターであるセルジュ・コールマンが映画祭の報告を行っている。記事は「今日ロンドンでアニメーション映画祭閉会」という見出しのもと、大藤については「日本の大藤信郎の奇妙な作品『幽霊船』は映画芸術の類稀な傑作として残っている」(Kornmann1957:6)と評している。この記事は、国外で開催された映画祭について報じた中で大藤を取り上げており、本研究においては珍しい種類の評価の例である。

次に、1961年にフランスで出版されたロベール・ベナユーン著『Le Dessin Animé Après Walt Disney(ウォルト・ディズニー後のアニメーション)』という書籍における大藤の評価を挙げる。この書籍では、「影絵映画の再生」というページにおいて、ロッテ・ライニガーの『アクメッド王子の冒険』とともに大藤の『大聖釈尊』『くじら』『幽霊船』のステール写真が掲載されており(図22)、影絵映画の略史が以下のように紹介されている。

ロッテ・ライニガー(『アクメッド王子の冒険』)以来、影絵映画はインドや日本で試みられてきた。大藤スタジオでは、このジャンルはカラーセロファンを用いて一新されている。

Benayoun(1961:144)

図 22 『ウォルト・ディズニー後のアニメーション』掲載の大藤作品



ここではスチール写真を中心にしており作品への詳細な評価はなされていないが、大藤の評価において頻出するライニガー作品との比較がなされている。また、海外の一次資料においては『大聖釈尊』のスチール写真が掲載された例はこれが唯一である。『大聖釈尊』に関しては前章で見たように映画祭での上映が直前で見送られており、実際に作品を視聴する機会は限られていた。このスチール写真が掲載された経緯については更なる資料収集が必要であるが、これまでのスチール写真同様、大藤が映画祭へ送った資料の一部である可能性が高いと考えられる。

次は、大藤の死後 1962 年にフランスで出版されたデニス・シュヴァリエ著『J'aime le Dessin animé (アイ・ラブ・アニメーション)』での大藤作品の評価である。ここでは、「アジア (中国, インド, 日本) において」という章で、日本のアニメーション作品の特徴を確認した上で大藤作品の評価を以下のように論じている。

最も興味深いアニメーションの試みの中でも、大藤信郎の試みには注目しなくてはならない (処女作は『花見酒』(1924))。彼は影絵を通して、彼の国のランタンの印象を作り出し

た(『くじら』『幽霊船』(1955)など)。最新の映画では、薄い色のついた切り絵でセロファンのような見た目の特別な紙、「千代紙」による色彩表現が豊かである。

Chevalier(1962:203-204)

ここでも千代紙とカラーセロファンの混同は見られるものの、色彩表現に関する言及がなされている。尚、この文献においても日本のアニメーターとして紹介されているのは大藤だけである。以上、フランスで大藤について言及している文献を4点確認したが、カラーセロファンに関する記述は全てにおいてなされている。この大藤作品を特徴づける素材の特異性だが、前述の「第1回国際アニメーション映画祭」においても『くじら』は「マチエールの発見」というセクションの中の「透明性のアニメーション」というテーマのもとで上映が行われているように、フランスにおいては大藤を批評する際の一つのポイントだったと考えられる。さらに、カラーセロファンという点だけでなく、最後に挙げた『J'aime le Dessin animé, (アイ・ラブ・アニメーション)』では、「薄い色のついた切り絵でセロファンのような見た目の特別な紙」、『千代紙』とあるように、単なるセロファンとは異なる素材を用い、「彼の国のランタンの印象を作り出した」と評している。「ランタン」という用語も他の文献に見られるものであるが、「日本のランタン」というのは西洋のガラスが張られたランタンではなく、和紙が貼られた「提灯」のような照明器具をイメージしたものと思われる。尚、当時のフランスにおいて「セロファンのような見た目の特別な紙」と捉えられているのは、大藤のカラー影絵の製作にその一因がある。前章のカンヌ国際映画祭で大藤が提出した解説資料(図8, p.29)にあるように、大藤は単にカラーセロファンを用いだけでなく、「過度の透明さを避けて、半透明の効果を確かにして使うためにパラフィン紙をいくつかの同じ類のもので重ねてカットしました」とパラフィン紙を用いて透明度をコントロールしていることが分かる。尚、この製作技法に関しては大藤は雑誌のインタビューでも説明しており、『記録映画』の1958年10月号「夢と幻想の作家たち—アニメーションの第一人者を訪ねて」というインタビュー記事では「技術に入りますが、セルロイドとセロハンをどうお使いですか」という質問に対し、「(前略)セロハンを薄いパラフィン紙と重ねて切抜き、わずかに糊づけ(ママ)するだけです」と答えている。以上のように、セロファンにさらに手を加えた素材が結果的に提灯のような透明度を生み出し、それがヨーロッパ各国においては「日本らしさ」を感じさせるものになったと考えられる。

## 5.2 イタリアにおける大藤の評価

次に、同じ時期におけるイタリアでの大藤作品の評価について確認する。イタリアでも早く大藤の名前が確認できた資料は、1956年のヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭を報じた雑誌『Intermezzo』の1956年9月15日号である。この記事では同映画祭で上映された『幽霊船』について、「オリジナリティに関しては、我々は影絵の素晴らしく東洋的な手法を扱った大藤信郎の『幽霊船』も覚えている」(Zanotto1956:13)と評

している。映画祭に関する雑誌記事や新聞記事は数多く収集されたが、圧倒的多数が長編部門について論じるものであり、『幽霊船』に関する記事はこの一点のみであった。ここでも「オリジナリティ」や「東洋的な手法」といった手法に関する評価がなされている。次に大藤の作品を扱った文献は、1957年に出版されたアルベルティ・ヴァルターの『Il cinema di animazione: 1832-1956 (アニメーション映画 1832-1956)』である。幻燈から始まり、前年の1956年までのアニメーション史を振り返りつつ各国のアニメーション事情を紹介する書籍であるが、その第9章「日本・中国・イギリス・ドイツ・ロシア：スタイルを探して」において大藤について3ページにわたり以下のように論じている。大藤の作品を取り上げたアニメーション関連書籍の中では最もまとまった量である。ここでは、『幽霊船』のあらすじを紹介しつつ、『幽霊船』のスチール写真を2点掲載し(図23)大藤の作品について以下のように論じている。

日本人は決意を持ち影絵の伝統に焦点を当て、アニメーション映画の感覚を完璧につかんだことを示している。大藤信郎と彼の家族はわずかな時間で、完璧な調和で様々な国際フェスティバルが最高水準という認識をした二つの作品を成し遂げた。大藤信郎は、彼の国の伝説上のストーリーにロッテ・ライニガーの技術を直接取り入れたが、彼の芸術は、伝統の上で機能するより優れた効果を持っている。それはロッテ・ライニガーの方法とは異なっている。ライニガーはヨーロッパにおける影絵の劇場の伝統に従ったが、大藤はただ、何千年も続く芸術の示唆—すなわち生命、表現、そして動きを与えて魔法の影に話をさせる芸術—を転換するために日本の民間伝承に没頭すればよい。

大藤は「シルエット」のスタイルに、他のアニメーション学校においても流通している現代応用の産物である方法を適用している。彼は、カラーの不透明もしくは透明なセルロイドの上の素材を切り抜く。こうして、それぞれの構成要素が、切り抜かれた素材によって作り出される。登場人物、物、背景はすなわち、暗示的な装飾効果のある空間、距離を創り出すそれ自体の色を持つ。

彼の作品の中で、最も有名なものは疑いなく『幽霊船』である。黄海に陰惨で静寂な幽霊船が彷徨い、嵐があやし、嵐が翻弄している。船上で絶望的な影が彷徨い、帆はずたずたになっている。これは古い伝承である。(中略・あらすじの紹介)

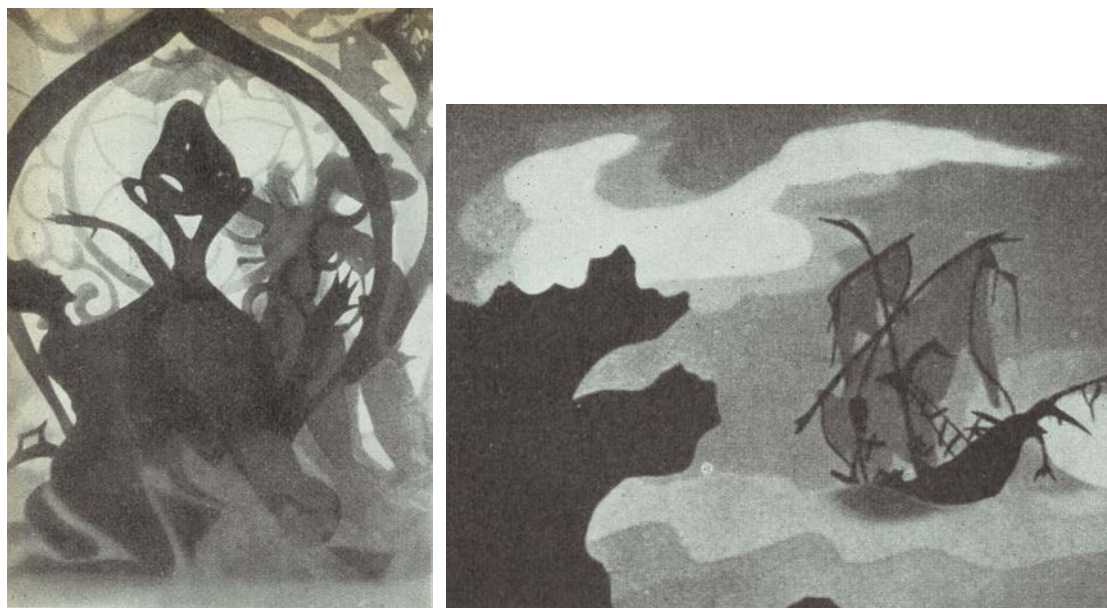
黒い影、白い亡霊、少女たちの踊り、海賊たちの歌が伝説的な感覚を作り出している。基礎となっているスタイルが物語を支え、全ての装飾的要素が詩の魅力的な感覚を表現している。作品の前半のノスタルジックな雰囲気は、海賊が船に襲いかかる時に急き立てられ、海賊が彼らを殺し、略奪する時に悲劇となり、死者の影が海賊を惑わし復讐をする際、恐ろしい決闘の呪われた船の甲板で踊りながら、激高した舞いになる。そして、静けさが戻り、「遅さ」が海賊船のセルロイドの波の上を帆走し、ピンクと青の海でシュラウドから海賊の死体の黒い<シルエット>が永遠にぶら下がっている。

映画が純粋な装飾になることを望み、ダンスが装飾的な模様で交差する時、色の効果(す

なわち多くの重なったカラーセルロイド)は言い表せないものになる。用いられた独特な素材は意外な効果を与え、像は不安定で気まぐれなカラーの煙によって形作られる。

Alberti (1957:169-171)

図 23 『アニメーション映画 1832-1956』に掲載された『幽霊船』のスチール写真



以上、ここではまず影絵アニメーション史の中で大藤を位置づけることから始め、大藤が用いた技術を紹介している。また、作品の装飾性を高く評価するとともに、色の重なりが作り出す表現効果について言及している。

次に大藤の作品を評した書籍としては、1960年に出版されたエンリコ・ジャネリの『Storia Del Cartone Animato (アニメーション史)』が挙げられる。この書籍では60年代に入っていることからイタリアにおいても日本のアニメーションに関する情報が増えていた時期である。これまでの仏伊の文献とは異なり大藤以外のアニメーターや製作会社も紹介しており、日本のアニメーション史、政岡憲三、日動映画、東映動画と『夢見童子』、『白蛇伝』、『少年猿飛佐助』、そしておとぎプロを紹介している。この書籍では大藤に関して、以下のように評している。

アニメーションの中では、大藤信郎の家族からなる団体が優れており、彼らはギャグ映画よりも詩的で夢幻のテーマの繊細なイラストへと歩みを進めた。もちろん、ロッセ・ライニガーの『シンデレラ』のように白黒と灰色を好むイラストであるが、ライニガーと比較し、絵筆の精緻さとビロードのような柔らかさのトーンを持ち、より柔軟であり、より精巧に缺で切られている。大藤は透明なセルロイドで必須の要素を



切り抜き、撮影する前に、リヴィエールが「黒猫」で用いた多重の層の手法に従ってそれらを配置する。この手法のより効果的であり有名な成果は東宝（TOHO）の『幽霊船』である。そこでは、絹の上の絵画に繊細さを用い、ある種の日本的な『さまよえるオランダ人』が実現しているようである。

Gianeri(1960:273)

ここでもライニガーとの比較がなされているが、フランスとは異なりアンリ・リヴィエールの影絵芝居との比較もなされている点が特徴的である。『幽霊船』に関しては「東宝作品」のように理解される誤った説明がなされているが、セロファン製の繊細な表現が評価されており、さらにワーグナーのオペラに登場する幽霊船との比較において日本性が見いだされていることが分かる。

以上、イタリアにおける大藤の評価を、映画祭を報じる雑誌の記事およびアニメーション関連書籍から見たが、イタリアにおける評価の特徴として、『幽霊船』を批評の対象としたものが多いことが挙げられる。これはイタリアのみを見た場合、1956年の映画祭において『幽霊船』が上映されたことにより、3年前の1953年にカンヌ国際映画祭で上映され、ヴェネツィアでの映画祭の数か月前に第1回国際アニメーション映画祭でも上映された『くじら』よりも『幽霊船』が注目されたという要因が挙げられる。また、フランスでの評価と同様、大藤の作品をライニガーと関連付けて論じているほか、カラーセロファンという特徴を評価しているものが多いことが分かる。

### 5.3 イギリスにおける大藤の評価

本節では、同時期のイギリスにおける大藤作品の評価について扱う。フランス、イタリアにおいては数多くの文献で扱われていたが、イギリスにおいては前述の両国と比較してその数は少ない。まず大藤の名が登場するのは、映画雑誌『Films and Filming』の1957年4月号である。ここでは「アニメーション映画祭」という同年の2月から3月にかけて開催された第1回イギリス国際アニメーション映画祭の報告の中で大藤の『幽霊船』が扱われており、以下のように評されている。

日本のカラー影絵映画『幽霊船』は気味の悪い伝説というよりはむしろ、その精神において実に日本的である。『幽霊船』は、技術的にはロッセ・ライニガーの作品を通して知られている映画の刺激的な異種の扉を開くものである。その姿はライニガーほどの繊細さは持っていないが、彼女が成し得なかったシルエットとカラーを結びつけようとした際の融合という点に関しては、大藤信郎はその成功の秘訣を知っている。

Orna(1957:33)

ここでは、ライニガーとの比較がなされているが、「ライニガーほどの繊細さは持ってい

ない」としつつシルエットとカラーの結びつけを行った点への評価を行っており、仏伊で見られた「ライニガーの技術を一新した」という一面的な評価とはなっていない。また、文章からはその意図までは読み取れないが、「精神において実に日本的」としており、仏伊で見られたカラーセロファン素材自体に対する日本性とは異なる要素に日本性を見出している点が特徴である。

次は、1959年に執筆されたジョン・ハラスとロジャー・マンベル共著の『アニメーション映画の技術』である。尚、本書籍は日本国内でも伊藤逸平によって1963年に翻訳がなされているため、本稿では翻訳版を用いる。第4部「その他の形式によるアニメーション」の中の「シルエットおよび平面アニメーション」の項目で、大藤は以下のように扱われている。

シルエット・フィルムは、アニメーション映画の黎明期には、相当大きな役割を演じていた。ある種の美的表現を行うものとして珍重され、ささやかながらも一つの芸術となった。これらは古い影絵劇場の伝統の流れをくんでいる。

近代アニメーション技術が複雑な発展をとげた今日もなお、依然としてシルエット作品を作り続けている有能な製作者が沢山いる。その一例が日本の大藤スタジオである。しかしこの分野で最も傑出した芸術家と考えられているのは、恐らくロッテ・ライニガーであろう。彼女は現在英国で働いているが、その名は全世界に知られている。

(伊藤 1963:302)

また、媒体を説明している箇所では「最近では黒白モノトーンのシルエットばかりではなく、色セロファンやビニールを使ったカラー・シルエットができています」(同:302)、「シルエット作品において、日本のアニメーターは、新しい芸術手法を彼等自身の古い伝統的なものに結合して、ひとつの国民的伝統を作りあげつつあるようだ」(同:303)という大藤を意識した解説がなされている。ここでも大藤スタジオについて「有能な製作者」としつつも、ライニガーを紹介する前置きのような扱いになっていることが分かる。イギリスにおける大藤とライニガーの比較のしかた、つまり大藤の製作方法を高く評価しつつ傑出したライニガーを評価するという構図は、当時ライニガーがイギリスで活動をしていたことと多少の関係があるだろう。仏伊のような第3国同士での比較ではなく、自国のアニメーターとしての評価をしていることから、他国とは異なった大藤とライニガーの対比がなされていることはイギリスの大藤評価の大きな特徴である。

#### 5.4 ドイツにおける大藤の評価

最後に、本節ではドイツにおける大藤の評価を確認する。本調査で確認できる範囲では、ドイツの文献において大藤の名前が初めて登場するのは1960年のライノルト・E・ティール著『Puppen- und Zeichenfilm oder Walt Disney aufsässige Erben (人形およびアニメー



ション映画：ウォルト・ディズニーに対抗しうる遺産)』において、東映動画、『いなかねずみとまちねずみ』(渡辺和彦・1960)とともに大藤について以下のように評している。

その大部分で、東映映画のようにディズニー映画を追従するようなセンチメンタルな作品が生み出されている日本において、神林伸一(いなかねずみとまちねずみ:1960年)は、ざらざらした段ボールを切り抜いて作ったキャラクターで制作活動を行っている。一方ベテランの大藤信郎(『幽霊船』:1955年)はその野性的な動きをする影絵で、慎重な動きをみせるロッテ・ライニガーの作品とは対照をなしている。

E. Thiel. (1960:29)

以上のように、大藤についての記述は限られているものの、ここでもライニガーとの比較がなされている。その比較の観点は影絵の「動き」であり、これまでとは異なる観点からの比較である。尚、『幽霊船』の名前は挙げているもののカラーセロファンについての記述は見られない。

次に大藤の作品評が行われるのはフランスの評価の節でも引用した『アイ・ラブ・アニメーション』のニーノ・ヴァインシュトックによるドイツ語翻訳版『Eintritt frei Zaichentrickfilm (アニメーション映画 入場無料)』である。出版年が1962年のフランス語版の1年後になっており、内容も僅かながら違いが見られるので、本節でも改めて引用する。

アニメーション映画において最も興味深い試みとして、大藤信郎による作品を挙げなければならない(処女作:『花見酒』(1924))。彼は影絵を通して、彼の国のランタンの印象を作り出した(『くじら』『幽霊船』(1955)など)。近年の映画では「千代紙」という、全体的に言えば我々のセロファンと同様の特徴を持つ特別な紙による色彩的な表現が生み出された。

Chevalier(1963:202-203)

ここではフランス語版と最後の一文、「全体的に言えば我々のセロファンと同様の特徴を持つ特別な紙」とやや表現が異なるものの、ここでも大藤が用いた素材が「特別な紙」と認識されている。

## 5.5 各国アニメーション関連書籍やメディアにおける大藤の作品評価小括

以上、本章ではフランス、イタリア、イギリス、ドイツにおいて、大藤が活躍した1950年代、1960年代前半のアニメーション関連書籍、映画雑誌などの各メディアで大藤作品がどのように評価されたのかを地域別に分析した。本章で明らかになった欧州における大藤への評価には、以下のような共通した特徴が見られた。

- ①大藤の作品は、仏・伊・英においては映画祭に関連した記事において初出し、仏・伊においてはそれ以降の書籍においても映画祭での出品と関連付けた評価がなされていること。
- ②カラーセロファンを用いた製作方法への評価は各国で共通して見られ、また、大藤の作品に対して何らかの「日本らしさ」の評価をしていることは全ての国において共通していること。
- ③全ての地域において影絵アニメーションの大家であるロッセ・ライニガーとの比較がなされていること。

一点目の映画祭との関連については次章の考察の章で論じるが、映画祭に関する枠組みの中で作品の評価がなされている点は大藤の欧州における認知の一つの特徴であるといえる。

二点目の「カラーセロファン」についてだが、大藤が独自に開発した製作手法であることから海外においてこの点が評価されるのは大藤も想定していたであろうが、それが「日本のランタン」を思わせるものであった、日本的なものであったという点については大藤の意図したものとは異なる可能性があり、欧州における評価の大きな特徴である。大藤が用いた手法については呉（2010）が分析しているように千代紙、セル、影絵などがあるが、この中で「日本的」であるものは千代紙である。大藤自身もこの点については明確に意識しており、前章で見たように1956年にフランスで開催された国際会議「世界のアニメーション映画」に提出した報告書において、映画史を紹介する中で「背景には千代紙（日本特有の色紙）が使用されました」と報告している。しかしながら、発信側の大藤と意図とは異なり、欧州においてはカラーセロファンの技法に日本的な要素が見いだされていることは大きな特徴である。ただ、「日本らしさ」が見いだされた要素に関しては、仏・伊・独に関しては作品で用いられている「素材」であるのに対して、イギリスでは「精神において実に日本的」としており、その捉え方には違いが見られた。

三点目のライニガーとの比較であるが、全ての地域で共通しているものの、現状の資料ではその比較の観点は地域によって異なっている。フランスにおいてはライニガーが用いた手法を大藤が「一新した」という論じ方、イタリアでは大藤はライニガーの技術を取り入れたがそれを日本の伝統と組み合わせ優れた効果を生み出したと論じており、これらの二国ではライニガーを引き合いに出しつつ大藤に対して一定の評価をしていることが分かる。また、ドイツにおいては大藤の「野性的な動き」とライニガーの「慎重な動き」を対比しており、仏伊2国に比べるとその分量は少ないものの等距離から両者の表現を分析している。一方、イギリスにおいてはこれらの3か国とは異なり、大藤に一定の評価を与え

つつも、「その姿はライニガーほどの繊細さは持っていないが」という自国で活動しているライニガーを評価する中で大藤を取り上げている<sup>xxix</sup>。

以上、ヨーロッパのアニメーション関連書籍および各メディアでの大藤の評価についてフランス、イタリア、イギリス、ドイツの例から分析を行ったが、各国で映画祭に参加した大藤作品を取り上げており、また国・地域別に作品を紹介している書籍においては日本の作品として大藤作品を第一に挙げているものが圧倒的に多いことが分かる。また、その評価は全体を通して高く、批判的な論評はほとんど見られなかった。しかしながら、前章で分析した各映画祭の受賞結果では、大藤の作品は決して高い評価を得ているわけではなく、本研究においては選外の「佳作」のみで入賞はしなかったと結論づけた。では映画祭において高い評価を得ていない大藤作品はなぜ欧州においてこれほどまで高評価をもって迎えられたのだろうか。次章では、大藤作品が海外において受容された経緯を映画祭を軸とし通時的に考察していく。

---

<sup>xxix</sup> 尚、欧州においてライニガーと大藤が比較されているように、日本国内においても大藤とライニガーが比較されており、前掲の『記録映画』のインタビュー記事において、大藤はライニガー作品について『『アクメット王子の冒険』には感動しましたが、最近のものをみると十年一日の如くという感じで、生彩がないですね』（岡本 1958: 26）と評している。

## 6.考察—映画祭のネットワークを中心とした海外での受容・評価プロセス—

本章では、これまでの分析結果をもとに、大藤作品が海外に発信され、高い評価をもって迎えられた過程を通時的に追うことで、大藤作品がどのように欧州を中心とした地域で評価されていったのか、どのような要因が大藤の評価に影響を与えたのかという点について、限られた資料からではあるが若干の考察を行う。まず、本研究においては以下の仮説を提示したい。

大藤作品の評価が海外、特に欧州において高いという現象に対して、大藤が果たした役割はごく僅かであり、欧州における映画祭、アニメーション関係者を中心としたネットワークによってその評価が高められていった。

以降、この仮説にもとづき大藤作品に関するネットワークについて論じていくが、本研究ではここにブルーノ・ラトゥールの「アクターネットワーク理論」を援用して論を展開していくこととする。

アクターネットワーク理論 (Actor Network Theory, 以下 ANT とする) は本来、科学社会学において用いられ、1980 年代にブルーノ・ラトゥール、ミシェル・カロンらによって提唱された理論であり、関係論的、状況論的アプローチの一種である。本来は科学論に人類学的方法を取り入れたものであり、鈴木・佐藤 (2010) によると、ANT における問題関心は「フィールドワークや資料分析などを通じて、科学技術が作り出される過程を明らかにすること」(鈴木・佐藤 2010:96) であるとしている。また、ラトゥールの著書において訳者である川崎は、「不均質極まりない多種多様な要素とその連関にひたすら着目し、描写していくことにより、従来の科学論で語られていた内容をすべて置換してい」き、「この過程を通じて『テクノサイエンス』はネットワークとしての性格を有している」(ラトゥール 1999:449) ことを明らかにしたことが大きな特徴の一つであると位置づけている。その一例として、ラトゥールは細菌学者のパスツールによる炭疽菌ワクチンの開発を挙げており、鈴木・佐藤 (2010) に「パスツールによってもたらされる種痘の開発と、それを取り巻く当時の社会状況との関係を詳細な資料分析によって解き明かした」とあるように、農場での炭疽菌接種実験、医師、公衆衛生の専門家、細菌などの関係性のネットワークを分析している。ANT とは「関係の生成変化に着目し、ヒト、モノ等の諸断片的な要素を、諸関係を構成する『対称的』なアクターとみて、それらのアクターが織りなすネットワークの動態のプロセスを把握しようとする」(周 2013:117) ものである。ラトゥールは「誰であろうと、何であろうと、代表されるものをアクタント (actant) と呼ぶことを提案する」(ラトゥール 1999:143) と語っており、ヒトとモノにたいして「人間——話すことができ、意思が与えられているもの——と人間以外——話すことができず、意思や欲望がないとされるもの——の間の伝統的差異は取るに足らないもの」(ラトゥール 1999:459) であるとする。そして、ANT においては、ヒト、モノを共にアクターとして扱う「対称性」が重視され、

「アクターを追う」ことが方法論的原則であるとされる（周 2013:118）。

この ANT は前述のとおり科学社会学において生まれた理論であるが、近年他分野への応用が数多くなされ、地理学への応用（鈴木・佐藤 2010）、観光学への応用（周 2013）などがなされている。また、本研究に関わる重要な先行研究が映画祭分析を行ったメディア学の De Valck（2007）である。De Valck（2007）は、映画祭研究に ANT を用いる利点を二点挙げつつ以下のように論じている。

ラトゥールのネットワークの考えを映画祭に応用することには二つの有益な点がある。関係的な相互依存を想定していること、そして研究対象として人と人ではないアクターを含んでいることである。関係的相互依存は、アクターとネットワークの間に階層的な対立がないことを暗示する。（中略）ANT は循環する存在としてのプロセス、これらの関係の中で生み出される様々な存在間の動きや相互作用に焦点を当てる。映画祭にとっても、抽象的な上部構造としての「映画祭」と、変化の運び手としての様々なタイプのビジターやイベントの間の区別の必要性を高めるため、この流動的主体は非常に有益である。ラトゥールのネットワークとして映画祭を理解することで、これらの対立を排除することができ、根本的に異なる視点、例えば、映画祭で会う販売代理人、映画批評家、製作者はイベントから分離していると考えられるのではなく、彼らの集まり、パフォーマンス、生産物はイベントを作り上げる不可欠な関係として理解される。（中略）

ラトゥールの ANT と連携するもう一つの重要な利点は、ある研究の中のアクターは人と人以外のものどちらもなりうることである。ラトゥールは主体と対象を区別せず、それらのハイブリッドな関連を描写している。人為作用の拒否と人以外のアクターへ向けられる注意は、映画祭ネットワークを研究する際に非常に関連性がある。なぜなら、そこでは、重要であるものは様々な映画祭ビジターのパフォーマンスだけではないからである。人ではない対象、報道施設（機関）や認定システムもまた研究に値する対象である。これらのアクターの調査によりアクターネットワーク構造の中の重要な流れについての洞察を生み出すことができるのである。

(De Valck 2007:34-35)

本研究における大藤作品の評価に関しても、De Valck（2007）と同様の理由から ANT を用いる。つまり、「映画祭」という構造（モノ）とそれに関わる映画関係者、アニメーターたちを分離せず、それらの各要素の「ハイブリッドな関連」を描写することが重要であると考えられるからである。そこで、ANT に関する初期の論文、フランスにおけるホタテ養殖に関するカロンの研究において「研究者」「ホタテ貝」「サンブリューワ湾の漁師」などをアクターに設定したように、本研究でその連関を追うアクターとして以下の 4 つを設定する。

- アクター1：日本にいる大藤信郎
- アクター2：大藤作品のフィルム
- アクター3：映画祭
- アクター4：各国の「アニメーション関係者」

アクターの選定について補足すると、本研究においてはアニメーションの作り手である大藤のほかに大藤によって制作された「フィルム」をアクターの一つに設定している。これは、映画祭において「フィルムの輸送」、つまりフィルムが確実に映画祭側に届くかは非常に重要な点と考えるからである。大藤の例を挙げても、1961年に大藤とフランス映画普及協会との間で、大藤が協会に送った『八岐の大蛇退治』のフィルムが「行方不明になった」というやり取りがなされており、映画祭にとって、「フィルムが届く」ことの重要性は容易に理解できる<sup>xxx</sup>。また、第4章の各映画祭に関する書簡分析でも述べたように大藤の作品の一部は映画祭側に寄託され、現地で永続的に保管され活用されることになるが、これは現地でのネットワークの強化において極めて重要な要素である。よって本研究においては「フィルム」というモノも一つのアクターとして設定することとする。また、同じく一つのアクターとして設定している「映画祭」は人、そしてフィルムが集う「場」であり、一種の空間的なアクターである。アクター4の「アニメーション関係者」に関してだが、これはアニメーションに限定せず、広く映画関係者をも含むものである。本稿においては便宜上これらの人物に対して「アニメーション関係者」と定義づける。

考察の観点として、ラトゥールが「われわれに可能なことは、それが何であれ主張と結びついている要素の後を追うこと」（ラトゥール 1999:346）として挙げている点、「原因と結果がどのように帰属させられるのか」「どの点が別のどの点と結び付いているのか」「その結び付きはどのような大きさと強さなのか」という点について通時的に検討していく。

まず、大藤が初めて作品を出品した1952年の第5回カンヌ国際映画祭である。この映画祭に関して各アクターの動きを見ると、大藤は日本において『大聖釈尊』のフィルムを制作し、それをカンヌ国際映画祭に送っている。この時点で、アクター1からアクター2の連関が見られるが、アクター3である映画祭において、前章で見たように主催者側の勧めで映画祭での上映が取りやめになっている。つまり、大藤が映画祭にフィルムを送ったことで映画祭までのネットワークはつながっているが、映画祭ではごく一部の内部関係者しか視聴しておらず、アクター3である映画祭はネットワークにおいて十分機能せず、その結果映画祭に集まる「アニメーション関係者」が大藤を認知することはなかった。その結果、各映画祭を分析した前々章、関連書籍やメディアを分析した前章において、1952年段階で大藤を報じる記事、映画祭での評価などを論じる書籍などが存在しないという結果につながった。1952年のカンヌ国際映画祭の事例から分かることは、大藤が日本で精力的に作品を製作したとしても、多額の費用をかけて申し込みをしフィルムを送ったとしても<sup>xxxi</sup>、映画祭で上映されない場合はネットワークの広がりを生み出さないということである。しか

しながら、52年のカンヌ国際映画祭はその後に何も影響を与えなかったかと言えばそうではなく、少なくとも映画祭の内部関係者における大藤の認知にはつながっていると考えることも可能である。

次に大藤の作品が映画祭に出品されるのは翌年の第6回カンヌ国際映画祭であるが、ここでは前年の映画祭と比較して大きな相違点、映画祭での上映が実現したという違いが存在する。つまり、大藤が制作した『くじら』のフィルムが映画祭に移動し、「映画祭」というアクターとの連関が生まれ、「映画祭」という場が機能したと考えられる。53年のカンヌ国際映画祭に関しては参加者が特定できず各国のアニメーターがどれほど『くじら』を視聴したかは定かではないが、例えば同映画祭にはジョン・ハラスやコリン・ロウなどのアニメーターも出品をしていることから映画祭に参加していたことも考えられるし、フランスを中心に「アニメーション関係者」が実際に視聴をした可能性も高い。アクター4については、アニメーターの参加は明らかでないが、審査員であったジャン・ケヴァル、そしてLe Monde社の記者が映画祭に参加しており、その結果として53年には前章で見たような映画祭に関連した新聞記事、そして『くじら』についてまとまった分量の批評をジャン・ケヴァルが執筆している。ここでは「アニメーション関係者」が映画祭に参加し、その連関の中で得たことを発信するという行動をとっており、日本にいた大藤が大藤が送ったフィルムがフランスという一つの地域において他のアクターと連関し、一つのネットワークを形成していることが分かる。「アニメーション関係者」のこうした発信は大藤の海外における評価にとっては極めて重要である。なぜなら、大藤作品が次に海外に出るのは3年後の1956年であり、3年間日本にいる大藤からの情報発信はないからである。つまり、映画祭で上映されただけではその会場で作品を見た関係者しか情報を持っておらず、結果的に一過性の評価になってしまう。その点、53年のカンヌ国際映画祭においては関係者によって情報が発信されており、56年まで大藤の存在が認識され続けたことになる。

次に大藤が作品が海を渡るのが1956年にフランスで開催された第1回国際アニメーション映画祭である。ここでこれまでの2回のカンヌ映画祭と異なる点としては大藤のもとに招待状が届いているということ、つまり大藤からの発信ではなくフランスの国際アニメーション映画祭が大藤に働きかけたという点である。そして、映画祭からの招待状に「あなたをカンヌに迎えて、『くじら』を発表する機会に恵まれれば幸いです」とあるように、大藤とのやり取りを経る前に『くじら』という名前を挙げている。大藤が『くじら』を出品したのは3年前のカンヌ国際映画祭であり、国際アニメーション映画祭の運営団体とは異なる組織であるので、本来であれば大藤の情報は共有されていないものである。これは明らかに53年の第6回カンヌ国際映画祭およびそれに付随する関連書籍などで『くじら』という名前を事前に認識していたことによるものである。ここからも53年のカンヌ国際映画祭が持つネットワークとしての強さを理解することができる。そして56年の第1回国際アニメーション映画祭に関しては、日本からは大藤が『くじら』のフィルム、日本のアニメーションに関する報告書、そして『幽霊船』の資料をフランスに送っている。これは後述

するように同年の「ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭」に影響を与えるものである。国際アニメーション映画祭に関して言えば、映画祭というアクターを中心とした各種イベントで大藤作品が上映、紹介されたことは勿論重要であるが、さらに重要な役割を果たしたのが4つ目のアクターである各国の「アニメーション関係者」である。この56年の映画祭が大藤の海外評価に与えた最たる影響は、それまでのフランスにおける限定された評価を、欧州の諸地域、そしてソ連などの広範囲に拡大したことにある。4章の映画祭分析でも見たように、会議の参加者だけでも15か国からアニメーション、または映画関係者がカンヌに集まっており、ポール・グリモー、ワノ、カール・ゼマン、スティープン・ボサストウ、アレクサンドル・アレキセイエフ・クレア・パーカー、レフ・アタマノフ、イジー・トルンカ、ジョン・ハラス、エドアルド・ホフマンなど、当時のアニメーション界を牽引していたアニメーターが数多く参加している。これらのアニメーターたちが果たす大きな役割は、映画祭終了後、自国で映画祭の様子を語り、そこで見た作品の評価を広める点にある。本映画祭に関しては、例えばチェコスロバキアやアメリカなど、映画祭開催地以外の国において映画祭を報じる記事があり、その中で大藤の名前が挙げられているかどうかは確認できていない。しかし、参加アニメーターの大藤に関する高い評価は確認したとおりであり、例えば、映画祭後に大藤のもとに届いた手紙には「ある短編映画監督からあなたの映画とフランスのアニメーション映画、例えばアンリ・ガリュエルの映画を交換したいという申し出を受けました」という文言や「エドアルド・ホフマンとポラック、チェコスロバキアフィルムに手紙を書くのが良いと思います。彼らはあなたの映画をとっても好んだので、おそらくチェコスロバキアのために映画を購入してくれるでしょう」という文言からも、これらのアニメーター、アニメーション関係者が大藤の作品について、少なくとも映画祭で日本のアニメーションが上映されたことについて何らかの媒体を用いて自国で発信していることは十分あり得ることである<sup>xxxii</sup>。また、同書簡には映画祭側から大藤に「ヨーロッパとあなたの交流を容易にすることは我々におまかせください。そしてあなたにフランス、カナダ、チェコスロバキア、イギリスなどのアニメーション映画に関する全ての情報を提供します」とある。書簡のやり取りなのでこれがどこまで実現したかは定かではないが、これは正しく映画祭というアクターを中心に、各国のアニメーターとの連関が生まれ、ネットワークが形成される可能性を示唆するものであるといえる。

さらに、この映画祭の特徴として、『くじら』のフィルムが寄贈されている点が挙げられる。第4章の映画祭分析で見たように、大藤は映画祭側に『くじら』の16mmフィルムを飛行機便であなたに発送できることを嬉しく思います。そして、展示（エキシビジョン）が終わった後もフィルムを長く使っていただければ幸いです」と書いており、この映画祭以降、フランスには『くじら』のフィルムが保管されることになる。フィルムが日本に戻らず現地に留まることは、作品の受容、そして大藤に対する評価形成にとって極めて重要であると考えられる。アクターの説明でも見たように、フィルム輸送は事故という要因を完全に避けることができず、フィルムが届かなければ現地において評価は生まれない。フィル



ムを映画祭のたびに日本から輸送することも可能ではあるが、大規模なイベントでしか上映ができず、上映される頻度は少なくなってしまう。フィルムがフランスで保管されたことにより、各映画祭、小規模な上映会などで活用することが可能となり、ネットワークがより広がりやすくなると考える。この点において、1956年の国際アニメーション映画祭はフィルムと映画祭、そして「アニメーション関係者」という3つのアクターの連関が強まった時点であり、大藤作品のネットワークの拡大可能性が飛躍的に高まった映画祭であると言える。

次に、同じく1956年の「ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭」における各アクターの連関を考察する。4章の分析では出品に至る経緯、映画祭からMPAJに「影絵映画の大藤信郎への取り次ぎを頼む」という内容を確認した。では、映画祭関係者はどのようにして大藤の存在を知ったのだろうか。前章でイタリアにおける大藤評価を確認したが、イタリアにおいて大藤の名前が初出したのは映画祭の結果を報じる雑誌であり、この取り次ぎの依頼が書かれた1956年5月17日の段階ではイタリア国内で大藤について論じる資料は見つかっていない。このような状況を考えると、映画祭の関係者は国外で得た情報から大藤のことを知ったという可能性が出てくる。その場として考えられるのが、数か月前にフランスで開催された第1回国際アニメーション映画祭である。ヴェネツィアの映画祭側から『幽霊船』への招待状が来たのか、大藤に対する招待状が来たのかは明らかになっていないが、もし前者であった場合、「ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭」は『幽霊船』が初めて海外で上映された映画祭であることから、それまでに作品を知ることができる機会は限られている。この時期、『幽霊船』の資料を欧州において唯一見ることができた機会は「第1回アニメーション映画祭」における展示資料だけである。同映画祭では『くじら』が上映されているため、もしヴェネツィアの関係者が参加していたのであれば作品名も認識していた可能性が高く、さらに会議で読まれた報告書には大藤の作品として『くじら』が挙げられており、主催者側の説明のとおり印刷したものを参加者に配ったのであれば、「私たちは原題は分かりません」という括弧書きは不要である。よって、アニメーション映画祭において日本のブースで大藤の資料だけを見て関心を持ち、MPAJに問い合わせを行ったのではないかと考えられる。

ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭では、大藤から『幽霊船』のフィルムが送られ、フィルムが映画祭で上映されており、場としてのアクターである映画祭までは機能していることが分かる。では、この映画祭と「アニメーション関係者」の連関はどうだったのであろうか。前章で見たように映画雑誌でその評価が論じられていることから、イタリア国内においては「アニメーション関係者」による発信が存在していたことが分かる。しかしながら、プログラムを見る限り、フランスからはアレクサンドル・アレクセイエフ、アメリカからはUPA所属のアニメーター、そしてイギリスからはハラス&バチエラーのアニメーターが出品をしており、これらのアニメーターたちは実際に映画祭に参加した可能性もあるが、参加の有無は確認できておらず、他の地域の「アニメーション関

係者」というアクターと映画祭の連関は不明である。その他にこの映画祭において重要な点として挙げられることは、第 1 回国際アニメーション映画祭の『くじら』のフィルム同様、『幽霊船』のフィルムが映画祭側に寄託されたという事実である。この時点で大藤が出品した 2 作品のフィルムは、『くじら』がフランスに、『幽霊船』がイタリアに保管されたことになる。

そして、この『幽霊船』のフィルムに深く関連すると考えられるのが、翌年の第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭である。第 4 章でも述べたように、この映画祭では上映予定作品が『くじら』から『幽霊船』に変更になっており、ジョン・ハラスの判断により上映作品が差し替えられている。それまでの大藤の代表作であった『くじら』よりも『幽霊船』が良いと判断するにあたり、実際に作品を見て判断を下したと考えてよいだろう。では、ハラスはどこで『幽霊船』を視聴したのだろうか。第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭が開催されるまでに『幽霊船』のフィルムを視聴する方法は以下の二つしかない。一つは前年のヴェネツィア国際映画祭・第 7 回国際記録短編映画祭に参加して視聴する、もしくはヴェネツィアに保管されている寄託されたフィルムを閲覧するかのどちらかである。前者の場合、映画祭にアニメーション関係者が集まり、映画祭を中心として他国へとネットワークが広がっていく好例であり、後者の場合でもヴェネツィアで開催された映画祭というアクターの周辺でハラスというイギリスのアニメーターが連関していることになる。

次に、アクターであるフィルムの移動についてだが、まず確認すべき点として、海外書簡を数多く保管していた大藤であったが、イギリスとのフィルム輸送に関する書簡は一切残されていない。また、映画祭の内部資料を確認すると、大藤の『くじら』の欄に書かれた「ハラス要検討」と同じように、「ハラス要入手」と書かれたイギリス国内のフィルムがあり、この映画祭においては映画祭側で上映フィルムを入手していたことが確認できた。これらの資料を総合すると、大藤の『幽霊船』のフィルムに関しても大藤から直接受け取ったものではなく、ヴェネツィアに保管されていたものを利用したという可能性が考えられる。

このように、前年の映画祭におけるネットワークによって上映がなされた『幽霊船』であるが、イギリスでの上映もまたネットワークの起点となっている。第 1 回イギリス国際アニメーション映画祭のアクターの動きを見ると、フィルムをヴェネツィアから調達したと仮定すると、日本にいる大藤というアクターの働きは弱くなり、その分独立した『幽霊船』のフィルムが映画祭と直接つながるアクターとして作用する。そして映画祭が開催され、多くのアニメーターが映画祭に参加する。4 章で確認した限りでもソ連からイワン・イワノフ・ワノ、チェコスロバキアのエドアルド・ホフマン、フランスからアレクサンドル・アレクセイエフ、ジャン・イマージュ、ドイツからクルト・ヴァイラー、アメリカの UPA の代表としてレオ・サルキンの名前が挙げられており、またライニガーの参加も確認されている。その中でもアクターの働きとして、前章でも確認した 2 点の記事、映画雑誌『Films

and Filming』の1957年4月号と、海外への発信を行ったフランスの新聞「Les Dernières d'Alsace」について注目した。前者では映画祭に参加した『Films and Filming』のアニメーション担当者であるベルナルド・オルナが国内への発信を行う記事で大藤の作品を評しており、後者であるフランス・ストラスブールのアニメーターであるセルジュ・コールマンがフランスの「Les Dernières d'Alsace」紙からの特使として参加しており、映画祭の様子を1957年3月8日付の記事で紹介し、その中で大藤の評価についても触れている。前者に関してはイギリス国内の評価を形成するものであるが、後者に関しては国をこえて大藤作品の評価を形成しているという特徴が挙げられる。これは正しく大藤の評価形成において4つ目のアクターである各国の「アニメーション関係者」が果たす大きな役割の一つであると位置づけられる。

そして、この映画祭と対極に位置しているのが、翌年に開催された「第7回メルボルン映画祭」である。この映画祭における各アクターの動きを見ると、大藤は『八岐の大蛇退治』に英語によるプロローグを付けフィルムを映画祭に送り、映画祭ではその上映が行われている。上映プログラムにはイギリスのアラン・クリック、ディグビー・タービン、アメリカからはチャールズ&レイ・イームズ、ドイツのロッセ・ライニガー、フランスのラディスラス・スタレヴィッチの作品が挙げられている。これらの出品者を含め各地域のアニメーターが参加していたかは現時点の資料では明らかではないが、結果的に大藤の『八岐の大蛇退治』について報じる一次資料は見つかっていない。つまり、各国の「アニメーション関係者」というアクターとそれ以外のアクターの連関が生まれなかったと考えられる。結果的に大藤はオーストラリアにおいては評価を得ておらず、さらに『八岐の大蛇退治』はオーストラリアにおいても欧州においても映画祭以降、その名前が報じられていない。

次は、1958年にフランスで開催された第2回国際アニメーション映画祭である。この映画祭におけるアクターの動きとしての特徴は、大藤とフィルムとの関係である。本映画祭では『幽霊船』が上映されているが、大藤と映画祭側の書簡には日本からフィルムが送付された記録は残っていない。つまり、前年のイギリス国際アニメーション映画祭同様、ヴェネツィアで保管されていたフィルムを映画祭側が入手し、それをを用いて上映したという可能性が考えられる。もし大藤がフィルムの送付に関わっていないのであれば、大藤と他のアクターのつながりは非常に弱くなり、フィルムと映画祭を中心としたネットワークが形成されていたということになる。次に、「アニメーション関係者」であるが、この映画祭には8か国から23名のアニメーターが参加しており、これらの参加者の多くは『幽霊船』の上映に立ち会っていると考えられる。現在のところ、これらの参加アニメーターが自国において大藤の作品を批評している記事は見つかっていないが、第4章で分析したように、雑誌『cinéma 58』の6月号では映画監督であり作家のロベール・ベナユーンが映画祭の報告をしており、そこで『幽霊船』についても論じている。ここから、フランス国内においては「アニメーション関係者」というアクターがネットワークに加わり、大藤のフランス

における評価を高める働きをしていたことが分かる。

最後に、1960年の第6回西ドイツ短編映画祭であるが、この映画祭に関しては資料数に制限があり、各アクターの連関については不明な点が多い。まず、映画祭へのフィルムの送付だが、コンペティションが存在する映画祭であるため、その出品は外交ルートを通じたものであったと推測される。つまり、この映画祭においては1つ目のアクターである大藤から3つ目のアクターである映画祭までの連関は強く、ネットワークを形成していることが分かる。「アニメーション関係者」の動きであるが、4章で分析したように、イギリスからジョン・ハラス、リチャード・ウィリアムズ、ユーゴスラビアからドゥシャン・ヴコティチ、ヴァトロスラヴ・ミミツァなどのザグレブ派のアニメーター作品、カナダからノーマン・マクラレン、ルーマニアからイオン・ポペスク＝ゴポ、チェコスロバキアのイジー・トルンカやブジェチスラフ・ポヤル、アメリカからジョン・ハブリー、アーネスト・ピントフなどのアニメーターの作品が上映されているが、実際の参加者は明らかになっていない。ドイツ国内においては前章で確認したように1960年に大藤作品を批評する文献が出版されているが、これが映画祭とつながりを持っているかどうかは不明である。現状では、映画祭に関連して大藤の作品を論じている文章は見つかっていないことから、「アニメーション関係者」との連関は弱く、大藤のドイツにおける評価を形成する役割は担っていなかったと言える。

以上、限られた資料ではあるが、本章では、4つのアクター（「日本にいる大藤信郎」「大藤作品のフィルム」「映画祭」「各国の『アニメーション関係者』」）を、「原因と結果がどのように帰属させられるのか」「どの点が別のどの点と結び付いているのか」「その結び付きはどのような大きさと強さなのか」という観点で経時的に扱い、大藤作品の評価がどのようにして形成されたのかを論じた。各映画祭で形成されるネットワーク、そしてその中で各アクターの働きを見ると、1950年代、60年代前半の欧州における大藤に対する高い評価は、「映画祭」と各国の「アニメーション関係者」というアクターの結び付きが大きく、また重要であったと結論づける。本章で見たように、当時、特に50年代前半は映画祭でフィルムが上映されなければ大藤作品を視聴することは困難であり、上映のなかった52年のカンヌ国際映画祭は結果的に大藤に対する評価を生み出さなかった。このことから、「映画祭」という場が果たした役割は大藤が評価される過程において極めて重要な要素であるといえる。さらに、映画祭での上映だけでは現場での一過性の評価にすぎないが、それを各国の「アニメーション関係者」が評価し、文書でその記録を残し、また自国で映画祭を報じ、さらに自国で開催される映画祭で自身が得た情報をもとに大藤の作品を取り上げることにより、映画祭開催国以外の地域においても大藤の作品が拡散し、その評価が形成されていく。つまり、映画祭というアクターを基盤とし、そこに「アニメーション関係者」が有機的に関わったことで当時の大藤に関する評価が作り上げられたといえる。そして、特に欧州における大藤評価の形成において、それを促進した要素として大藤作品のフィルム、特に寄託された『くじら』と『幽霊船』のフィルムを挙げることができる。日本のアニメ

ーターが欧州で形成される映画祭とアニメーターを中心としたネットワークに加わるには、本人の映画祭への参加以上に、フィルムへのアクセスのしやすさが重要であると言えるだろう。以上のように、本研究では、大藤は「映画祭」と「アニメーション関係者」というアクターを中心としたネットワークによりその高い評価を得たと結論付ける。

---

xxx フィルムの移動に関して、東京国立近代美術館フィルムセンターの岡島氏は「映画がどう変わろうと、フィジカルに運ぶということこそが、映画というメディアの究極的な性格なのではないか。電波で運ぶのでも、あるいは隠喩で運ぶのでもなく、本当に運ばれるということ、これが映画の最も基本的な性格なのではないか」(岡島 2009:22)と論じている。ここからも、映画というメディアにとって移動するフィルムが重要であることを理解することができる。

xxxi 前掲の『記録映画』のインタビュー記事で大藤は映画祭への出品費用に関して、「外国へ送ること一つだって金がかかりますからね。いつかは出品ばかりしてたらとても金がかかって嫌になりました」(岡本 1958: 26)と語っている。

xxxii 映画祭参加者が情報を発信するという一例として、例えばイギリスで出版された『Continental Film Review』1956年8月号において、ジョン・ハラスがフランスで開催された第1回国際アニメーション映画祭の報告を行っている。

## 7. おわりに

本稿では、先行研究において確認された大藤作品が上映された5か国8つの映画祭に1952年の第5回カンヌ国際映画祭を加えた9つの映画祭に関して、第一に、日本における二次資料での言説が通説となっている大藤作品の海外映画祭への出品や受賞歴などの公的評価を確固たるものとし、今後の大藤研究の基盤を形成すること、第二に、現地の一次資料の分析により、大藤作品がヨーロッパを中心とした地域においてどのように認知、評価されたのか、その経緯を明らかにすることを目的として調査を行った。

映画祭の公式資料の分析から、大藤の作品が上映された7つの映画祭が確認され、上映日や上映された作品などの基本データが明らかとなった。さらに、先行研究において言説が一定ではなかった映画祭での受賞に関して、同じく公式資料から、ヴェネツィア国際映画祭・第7回国際記録短編映画祭において「佳作」として認定されたことを確認した。本研究におけるこれらの結果は、大藤研究において基盤となるデータであり、今後の大藤研究の更なる発展に資するものであると考える。また、本研究では映画祭の公式資料の他に、アニメーション関連書籍や雑誌、新聞などのメディアにおいて大藤に対してどのような評価がなされていたかを分析した。その結果、仏・伊・英においては大藤作品は映画祭と関連づけられて初出し、また仏・伊両国においては以降の書籍においても同様の関連付けが見られ、大藤作品の評価が映画祭と密接に関わっていたことを明らかにした。また、カラーセロファンという制作方法に対する一定の評価は各地域で共通して行われており、さらに「カラーセロファン」自体に共通して日本らしさが見いだされていること、そして全ての地域において影絵アニメーションの第一人者であるロッセ・ライニガーとの比較がなされていることが確認された。しかしながら、一方では「日本らしさ」と「ライニガーとの比較」に関しては地域による若干の意味づけの違いが見られた。

以上の分析結果をもとに、本研究では次に大藤作品がどのように欧州を中心とした地域で評価されていたのか、どのような要因が大藤の評価に影響を与えたのかという点について考察を行った。その結果、日本でアニメーションを製作し続けた大藤の存在以上に、欧州における映画祭という場、そしてそこに参加し、その後大藤の作品、評価を自国へと発信し、さらに自国での映画祭において上映した各国の「アニメーション関係者」によってその評価が形成されていった過程を明らかにした。

今後の課題は大きく以下の三点が挙げられる。一点目は、映画祭の公式資料の更なる収集である。本調査においては映画祭によって収集資料の量、質に差があったが、映画祭での上映が確認できなかった1952年の第5回カンヌ国際映画祭、1957年の第3回トゥール国際短編映画祭に関して、特に後者においては一次資料の不足からその上映の有無を確認することができなかった。二点目は、本研究においては映画祭が開催された地域（仏・伊・英・豪・独）でのみ資料の収集を行ったが、映画祭に出席した各国の「アニメーション関係者」たちが自国において大藤作品をどのように評しているかの分析は不十分であった。各映画祭への参加が多かったロシア、チェコ、アメリカなどの各地域の映画雑誌、新聞な

どの各メディアで大藤を報じたものがあるのかという点についても調査を行い、大藤評価の過程で形成されたネットワークの補完を行うことが必要である。三点目は、日本のアニメーション発信初期において大藤が果たした役割を論じることである。本研究では現地資料の分析に紙幅を費やしてしまったが、資料を見る限り、アニメーション関連書籍では日本のアニメーションとして大藤作品のみを紹介している文献がほとんどであり、映画祭側の招待が中心のフランスでの国際アニメーション映画祭では、第1回、第2回ともに日本からのアニメーターとして招待されたのは大藤だけである。当時の日本国内のアニメーターには海外に作品を発信した者もいたが、彼らと大藤の違いはどのような点にあるのか、また、大藤が海外に作品を発信し、日本のアニメーション事情を伝えたことにより、その後の日本アニメーション界にどのような影響を及ぼしたのかという点を明らかにすることも今後の大きな課題の一つである。

謝辞：本稿の執筆にあたり、一次資料の閲覧をご許可いただいた東京国立近代美術館フィルムセンター、また貴重な御助言をくださった渡辺泰氏、三好寛氏、京都精華大学の津堅信之先生、東京芸術大学のイラン・グエン先生に心より感謝申し上げます。また、数多くのフランス語翻訳のご協力をいただいた半崎博之氏、西山愛子氏、ドイツ語翻訳のご協力をいただいたマルティンルター大学の浜津大輔氏にも深く感謝いたします。

## 参考文献

- 飯沢匡 (1956) 「ピカソ, コクトオをうならせた グラン・プリをねらう奇人—セロハン映画の大藤信郎氏」『週刊読売臨時増刊 現代奇人怪物読本』9-15, 読売新聞社
- 臼井直也 (2014a) 「大藤信郎が日本アニメーションの海外への初期発信に果たした役割—1950,60年代の海外映画祭およびアニメーション機関との書簡分析から—」『日本語・日本学研究』(4), 131-145, 東京外国語大学国際日本研究センター
- \_\_\_\_\_ (2014b) 「1950,60年代の大藤信郎作品の海外認知に関する調査報告—海外映画祭への出品および海外アニメーション書籍・メディアでの扱われ方を中心に—」『アニメーション学会第16回大会梗概集』11, 日本アニメーション学会第16回大会実行委員会
- 遠藤誉 (2008) 『中国動漫新人類—日本のアニメと漫画が中国を動かす』日経BP社
- 大藤信郎 (1956a) 「影絵映画三十年—芸術外交・私のウップン—」『芸術新潮』7 (7), 232-235, 新潮社
- \_\_\_\_\_ (1956b) 「影絵映画半生記」『週刊朝日別冊』16, 144-152, 朝日新聞社
- \_\_\_\_\_ (1956c) 「日本のアニメーション映画の現況報告」東京国立近代美術館フィルムセンター編『NFC ニューズレター』92, 13-14, 東京国立近代美術館フィルムセンター
- 岡島尚志 (2009) 「映画保存の国際的な広がりとアーカイブ間の協力—FLAFの活動を中心に—」『映像文化の創造と倫理』22-32, 立命館大学映像学部
- おかだえみこ (2010) 「孤高の天才 大藤信郎」『アニメーションの先駆者 大藤信郎 孤高の天才』1-4, 紀伊國屋書店
- 岡本昌雄 (1958) 「夢と夢の作家たち—アニメーションの第一人者を訪ねて」『記録映画』1 (3), 24-27, 教育映画作家協会
- 木村智哉 (2010) 「フィルムセンター所蔵 大藤信郎関係資料 整理報告」『NFC ニューズレター』91, 9, 東京国立近代美術館フィルムセンター
- 呉恵京 (2010) 「大藤信郎における漫画映画の表現分析」徳間記念アニメーション文化財団編『財団法人徳間記念アニメーション文化財団年報 2009—2010 別冊 平成20年度アニメーション文化調査研究活動助成制度 研究成果発表』10-48, 財団法人徳間記念アニメーション文化財団
- 佐野明子 (2005) 「大藤信郎『蛙三勇士』(1933)におけるモダン文化と「軍国美談」の相克」大阪大学大学院言語文化研究科編『言語文化共同研究プロジェクト 2004 表象と文化』77-86, 大阪大学大学院言語文化研究科
- 周菲菲 (2013) 「観光研究へのアクター・ネットワーク論的アプローチ—北海道における中国人観光者の実践を例として」『北海道大学大学院文学研究科研究論集』(13), 111-135, 北海道大学大学院文学研究科
- ジョン・ハラス, ロジャー・マンベル共著, 伊藤逸平訳『アニメーション—理論・実際・応用』, 東京中日新聞出版社, 1963
- 白石さや (2013) 『グローバル化した日本のマンガとアニメ』学術出版会



- 鈴木晃志郎・佐藤伸彌 (2010) 「スイッチバックかスルー運転か—アクターネットワーク理論を援用した駅舎移転の史的解読の試み」『観光科学研究』(3), 95-116, 首都大学東京
- 田中千晶 (2013) 「日本神話のアニメーション化—大藤信郎の『古事記物語』をめぐる—」『甲南女子大学研究紀要 文学・文化編』49, 25-34, 甲南女子大学
- 津堅信之 (2004a) 『日本アニメーションの力—85年の歴史を貫く2つの軸』NTT出版
- \_\_\_\_\_ (2004b) 「大藤信郎 その業績と評価」『NFC ニュースレター』56, 3-5, 東京国立近代美術館フィルムセンター
- \_\_\_\_\_ (2007) 『日本初のアニメーション作家 北山清太郎』臨川書店
- \_\_\_\_\_ (2010) 「無邪気で一途なアニメーション作家—遺品からみえる大藤信郎の新たな人間像—」『NFC ニュースレター』91, 6-8, 東京国立近代美術館フィルムセンター
- 中山信子 (2011) 「『十字路』の1929年パリでの評価—当時の新聞・雑誌の批評の検証とその評価の背景を探る」『演劇研究』(35), 73-89, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館
- 永井萌二 (1961) 「小さな“動画の王様”の死—故大藤信郎さんとその姉—」『週刊朝日 8月25日号』2199, 16-20, 朝日新聞社
- 西村熊雄 (1953) 「第六回カンヌ国際映画祭に関する在仏日本大使館よりの報告」『外地映画評 カンヌ『くじら』ウルガイ『くもの糸』全巻』未刊行
- 日本映画技術協会 (1952) 「カンヌ国際映画祭に関する在仏日本大使館よりの報告」『映画技術』23, 9, 34, 日本映画技術協会
- ブルーノ・ラトゥール著, 川崎勝・高田紀代志訳 (1999) 『科学が作られているとき—人類学的考察』産業図書
- 古田尚輝 (2008) 「『ゴールドラック』の残影—アニメーションの大量輸出に関する一考察」『成城文藝』(204), 117-94, 成城大学
- 山口且訓・渡辺泰 (1977) 『日本アニメーション映画史』有文社
- 山口康男 (2004) 『日本のアニメ全史—世界を制した日本アニメの奇跡』テンブックス
- 淀川長治 (1952) 「ウルグワイの国際映画祭に出席の松山英夫氏のお土産ばなし」『映画の友』20 (6), 154-155, 映画世界社
- 「鯨を絶賛するピカソ 大賞候補「原爆の子」読売新聞, 1953. 4. 29, 夕刊, 4面
- André Martin. (1956). Un Match Extraordinaire: La Première Rencontre du Cinéma d'animation image par image. *Cahiers du Cinéma*, 60, 21-24
- Anonymous. (1953). Le Festival de Cannes 1953. *La Cinématographie Française*, 1516, n.pag.
- Anonymous. (1957). Des Souris et des Hommes. *Cinéma* 57, 14, 48-66
- Anonymous. (1957). Cartoonists to visit London film festival. *World's Films News*, Feb. 15
- Anonymous. (1957). Animated scene. *To-day's Cinema*, Feb. 26, at 4.
- Anonymous. (1957). Cartoonist' parade. *To-day's Cinema*, Mar. 6, at 8.

- Anonymous. (1957). Felix Joins Them. *Films and Filming*, 3 (6), 19
- Anonymous. (1957). Revue des meilleurs vœux. *Tours 1957*, 1, Nov. 21,
- Bernard Clarens. (2000). *André Martin, Écrits sur L'animation Tome 1*. Paris: Dreamland,
- Bernard Charman. (1957). Commentary. *The Daily Film Renter*, Mar. 1, at 2.
- Bernard Orna. (1957). Festival of cartoons. *Films and Filming*, 3 (7), 33
- Denys Chevalier. (1962). *J'aime le Dessin Animé*. Lausanne: Rencontre
- Denys Chevalier. (1963). *Eintritt frei Zeichentrickfilm*. translated by Nino Weinstock.  
Lausanne: Rencontre
- Enrico Gianeri. (1960). *Storia del Cartone Animato*. Milano: Omnia Editrice
- Gordon Reid. (1956). The Animated Film Today. *Continental Film Review*, Aug., 8
- Jean De Baroncelli. (1953). Le Festival de Cannes: a primé ses films. *Le Monde*, May 2, at 8.
- Jean Queval. (1954). Grimault et les Deux Sirènes. In A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, G. Lambert, C. Marker, J. Queval, et J.-L. Tallenay. (Ed.) *Cinéma 53 à travers le Monde*, Paris: Éditions du Cerf
- John Halas. (1957). Animation Artists. *Sight and Sound*, 26 (3), 131
- John Halas. (1957). Cartoon Film Festival Programme. *Kinematograph Weekly*, Feb. 21
- Marijke De Valck. (2007). *Film Festival from European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Pellitteri Marco. (2008). *MAZINGA Nostalgia Storia, Valori e Linguaggi della GOLDRAKE – Generation 1978–1999*. Roma: Coniglio Editore
- Piero Zanotto. (1956). Documentari, Cortimetraggi, Film per Ragazzi. *Intermezzo*, 17, 13
- Reinold E. Thiel. (1960). *Puppen- und Zeichenfilm oder Walt Disney aufsässige Erben*. West-Berlin: Rembrandt-Verlag GmbH Berlin
- Robert Benayoun. (1958). Cannes le Cinema d'Animation. *Cinéma 58*, 28, 24-25
- Robert Benayoun. (1961). *Le dessin animé après Walt Disney*. Paris: Jean-Jacques Pauvert
- Serge Kornmann. (1957). Ce soir s'achèvera à Londres: Le festival du dessin animé. *Les Dernières d'Alsace*, Mar. 8, at 6.
- Teti Marco. (2011). *Generazione GOLDRAKE d'Animazione Giapponese e le Culture degli Anni Ottanta*, MILANO: Mimesis Edizioni
- Walter Alberti. (1957). *Il cinema di animazione: 1832-1956*. Torino: Radio Italiana

## 参考 URL

- 一般社団法人 日本映画製作者連盟 <http://www.eiren.org/> (2015/02/20)
- 公益社団法人映像文化製作者連盟「大藤信郎像の<明>と<暗>—短い評伝」  
[http://www.eibunren.or.jp/wordpress/?page\\_id=1187](http://www.eibunren.or.jp/wordpress/?page_id=1187) (2013/09/23)
- オーストラリア国立図書館データベース「Trove」<http://trove.nla.gov.au/> (2015/02/20)

公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団年報 2014-2015 別冊  
(平成 26 年度 第 14 号 別冊)

平成 27 年 7 月発行

編集・発行：公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団

〒181-0013 東京都三鷹市下連雀 1-1-83

電話 0422-40-2211

印 刷：望洋印刷株式会社

