

ユネスコ「世界視聴覚遺産の日」記念特別イベント

〔上映と講演〕 戦前日本の映画検閲—内務省 切除フィルムからみる—

上映：① 35 mmフィルム（計 35 分）

「サイレント・カット場面集 邦画」（10 分、16fps）1925～1927 年頃の公開作の切除場面

「サイレント・カット場面集 洋画」（14 分、16fps）1925～1928 年頃の日本公開作の切除場面

「トーキー・カット場面集」（11 分）1935 年～1939 年頃の日本公開作の洋画切除場面

② デジタル版（計 35 分） ※上記 3 本に、同定作品のタイトルを入れた版。

講演：加藤厚子「映画検閲再考—歴史資料としての切除フィルム—」

会場：国立映画アーカイブ 小ホール

「映画検閲再考—歴史資料としての切除フィルム—」

講演者：加藤厚子（学習院女子大学非常勤講師）

## はじめに

どうぞよろしく願いいたします。

最初にこのイベントの情報を見た時、皆様はどのようなことを想像なさったのでしょうか。検閲でカットされたフィルムというと、『ニュー・シネマ・パラダイス』Nuovo Cinema Paradiso（ジュゼッペ・トルナトーレ、イタリア、1988 年、日本公開 1989 年）を連想した方が多いのではないかと思います。また「戦前日本の映画検閲」ということで、戦時期の映画検閲を思い浮かべた方もいらっしゃるでしょう。映画検閲と舞台検閲の違いはありますが、『笑の大学』（星護、2004 年）を思い出した方もいらっしゃるかもしれません。また、現在国立映画アーカイブで開催中の展示では「脚本家 黒澤明」が開催されておりますが、黒澤と検閲官が激しくやりあったことを、黒澤の自伝『蝦蟇の油』で読んだことがある方もいらっしゃるのではないのでしょうか。

では、実際に映像をご覧になって、どのような感想をお持ちになったのでしょうか。

キスシーンが大半でしたが、血みどろの格闘シーンもありました。グーフィーのキスシーンのように、“これがどうしてカットされたのか”と不思議に思う場面もあったと思います。

映画統制というと、内務省や軍が表現の自由を弾圧する加害者で、映画会社や製作現場の人々が被害者だと思いがちです。しかし、実際にはそうでもありません。黒澤明やマキノ雅広など、検閲官と対立したエピソードはよく引用されていますが、映画監督全員が全員、作品を作り、検閲を受けるたびに対立していたわけではありません。妥協することも、時には検閲官の意を汲んで——今流に言えば「空気を読む」というか「忖度」というか——“こう検閲されるだろう”とあらかじめ予測して作品を作ったり、編集したりすることもありました。

それから、検閲というどうしても戦時中をイメージしがちです。しかし実際には、映画は日本で興行が開始された直後から政府の管理下におかれ、今、皆様をご覧になった作品が製作された 1920 年代後半～1930 年代末には、検閲にはすでに約四半世紀の歴史が蓄積されていたのです。

では、このフィルムが削除された当時の検閲とは、具体的にどのようなものだったのでしょうか。このフィルムからどのようなことが分かるのでしょうか。

これから、日本における映画検閲制度の変遷と、映画検閲の位置づけの変化を踏まえたうえで、このフィルムの歴史資料としての価値を考えてみたいと思います。

日本の映画検閲に関する先行研究は、主に検閲制度を扱うものと、特定の作家や作品を扱うものがあります。これらの研究に基づいて、まず、日本の映画検閲の歴史について、根拠となった法規によって四段階に分けてみましょう。地域によって違いがあるのですが、今回は東京を事例に見ていきます。

## 1. 日本における映画検閲制度の変遷―東京を中心に―

### 1. 日本における映画検閲制度の変遷

#### 〔第一期〕～1916(大正5)年

##### 興行取締の援用

- ・「劇場取締規則」(1890年)
- ・「観物物取締規則」(1891年)
- ・「演劇興行取締規則」(1900年) など
- 興行現場の取締に重点
- 所轄署ごとの基準を統一する試み
- 現実の犯罪とフィクションを結びつける解釈  
cf. 『ジゴマ』(1911年公開)

第一期は、日本で映画が上映されるようになってから、1916(大正5)年までです。

この頃はもともとあった見世物や演劇の取締を延長して、映画の取締を行っていました。取締をしていたのは、上映している映画館がある地域を管轄する警察署です。映画業者は、上映のたびに警察署で台本の検閲を受けていました。

第一期の特徴は三点あります。

第一点は、興行現場の取締に重点があったということです。当時は無声映画ですから、弁士がついていましたが、弁士は台本にないアドリブで観客の興味を惹きつけようとしていました。例えば性的な表現や、社会風刺などです。このため、弁士のアドリブや、観客や地域の特徴を踏まえた、地域ごとの取締を行うために、警察官が上映に立ち会う「臨検」が行われていました。いわば、映画内容そのものだけではなく、弁士のライブパフォーマンスの取締が重視されていたのです。

第二点は、所轄署ごとの取締基準を統一しようという動きがあったことです。上映する映画館が替わるたびに、映画業者は検閲を受けるわけですが、検閲の基準が異なるために、こちらでは上映できたのにこちらでは禁止されたということがありました。そのため、警察の方でも、基準を一元化しようという動きがありました。

そして第三点です。ご存知の方も多いと思いますが、1911年に強盗を描いた映画『ジゴマ』(ヴィクトラン・ジャッセ、フランス)が公開されました。映画を真似した模倣犯が登場した

ために映画への取締が求められたといわれてきましたが、最近の研究では、『ジゴマ』の影響で実際に模倣犯が出たのかどうかについて、疑問が持たれています。これについては今後の分析が必要ですが、模倣犯が実際に出たかどうかとは別の問題として、映画のようなフィクションと現実にかかる犯罪とを結びつけ、フィクションに原因を求める解釈が社会にあらわれ、定着したということがいえます。

#### 〔第二期〕1917(大正6)～1924(大正13)年

##### 府県単位での統一検閲開始

- 〔東京〕「活動写真興行取締規則」(1917年)
- ・東京の映画検閲は警視庁による検閲に一元化
- ・甲種(15歳未満不可)・乙種区別 \*のち廃止
- ・検閲基準は規則条文に明文化されず
- 〔東京〕「興行場及興行取締規則」(1921年)
- ・演劇・演芸等と統制法規が一元化
- ・検閲基準を明文化
- 府県単位での検閲一元化―映画興行の広域化
- 取締の重点が弁士から作品内容に移り始める
- 時事・公安事項が個別具体化される

第二期は1917(大正6)年から関東大震災のあと、1924(大正13)年までです。

この時期には、道府県単位で検閲を統一するようになりました。東京では「活動写真興行取締規則」が出され、東京の映画検閲は警視庁による検閲に一元化されると同時に、映画を甲種と乙種の二種類に区別し、15歳未満は甲種を見られないことになりました。ただし、映画検閲の基準は、この取締規則の中では示されていません。

さらに、1921(大正10)年には「興行場及興行取締規則」が定められました。これによって、演劇と映画は同じ法規の下で取締を受けることになりました。どちらも上演前に台本の検閲がありますが、この規則では、検閲基準が規則の中に示されています。

道府県によって内容は異なりますが、この第二期は、府や県の単位で、検閲が一元化されたのが特徴です。これは、映画興行の地域的な範囲が広がっていったことを示していると考えられます。そして映画に対する取締の重点が、弁士から作品内容そのものに移り始めます。また、検閲のチェックポイントとして、時事や公安といった事項が独立して検閲基準の中に示されるようになるのもこの時期の特徴です。

【第三期】1925（大正14）～1938（昭和13）年  
活動写真「フィルム」検閲規則（1925年施行）に  
基づく内務省警保局による全国統一検閲

- 出版・新聞同様に全国統一検閲となる
- 公安・風俗・衛生の3カテゴリが形成
  - ・外国映画と日本映画を区別した検閲
  - ・文化や風俗の判断基準の「平準化」
  - ・検閲基準は内規で示す／現場裁量（検閲官判断）の余地が多い
- 憲法違反の可能性が浮上／慣例により「没収」を継続
  - ・1927年の大審院判例で出版法を適用
  - 憲法第29条（著作印行の自由）・第27条（所有権保護）に  
抵触する可能性が浮上

第三期は活動写真「フィルム」検閲規則によって取締が実施された時期です。1925（大正14）年に出されたこの規則によって、映画検閲は全国統一検閲となり、内務省警保局警務課が検閲を行うことになりました。この規則が制定され

たにはいろいろな事情があったのですが、その一つに、業者からの陳情がありました。府県ごとに検閲を受けると、県境を越えるたびに検閲を受けなくてはならず、手数料を取る地域もあったため、“時間と手間がかかるので、警保局で検閲を受ければ全国で上映できるようにしてほしい”と業者が希望したのです。

これにより、映画は出版や新聞と同じように、内務省による全国統一検閲となりました。検閲基準には公安・風俗・衛生の三つのカテゴリが設けられています。規則本体に基準は明記されていませんが、内規という形で示されました。この内規は秘密というわけではなく、検閲官が講演会で話したり、映画雑誌で紹介されたりしています。詳しくはのちほどご紹介いたしますが、一つ事例をご紹介します。現在でいう不倫、

「フィルム」検閲標準 警保局「活動写真ニ関スル件」（種村氏警察参考資料第5集「第五十一議会関係書類（警務課主管）」  
JACAR（アジア歴史資料センター）Ref. A05020104600 所収）

左ノ各号ノ一ニ該当スル「フィルム」ハ規則第三条ノ検印ノ押捺ヲ拒否シ又ハ切除其ノ他制限ヲ加フルコト

公安上障害アリト認ムルモノ

- 一、皇室ノ尊嚴ヲ冒スルノ虞アルモノ
- 二、国家ノ威信ヲ損スルノ虞アルモノ
- 三、国体政体ノ変更其ノ他朝憲紊乱ノ思想ヲ鼓吹又ハ諷刺スルモノ
- 四、現在社会生活ノ根本律則打破ノ思想ヲ鼓吹又ハ諷刺スルモノ
- 五、国交上親善ヲ害スルノ虞アルモノ
- 六、犯罪ノ手段方法ヲ示シ及ビ犯罪若ハ犯人隠蔽ノ方法ヲ示スモノニシテ模倣心ヲ惹起スル虞アルモノ

風教上障害アリト認ムルモノ

- 一、敬神崇祖ノ良風ヲ紊リ又ハ善良ナル信仰心ヲ害スルノ虞アルモノ
- 二、惨酷ニ涉リ若ハ醜汚ノ感ヲ與フルモノ
- 三、猥褻ニ涉ルモノ
- 四、姦通ヲ仕組ミタルモノニシテ貞操觀ヲ紊ルノ虞アルモノ
- 五、恋愛ニ関スル事項ヲ仕組ミ其ノ内容下劣ニ涉ルモノ
- 六、妄ニ他人ノ秘密又ハ家庭ノ内情等ヲ摘発若ハ諷刺スル嫌アルモノ
- 七、業務ヲ怠リ志操ヲ荒廢セシムルノ虞アルモノ
- 八、智徳ノ發達ヲ阻害シ教育上障害ト為ルノ虞アルモノ
- 九、児童ノ悪戯心ヲ誘発シ又ハ教師ノ威信ヲ傷クルノ虞アルモノ
- 十、善良ナル家庭ノ風習ニ著シク反戾スル事項ヲ仕組ミタルモノ
- 十一、感化遷善上ニ障害ト為ルノ虞アルモノ

衛生上障害アリト認ムルモノ

- 一、画面毀損若ハ摩滅シ又ハ震動甚シキモノ
- 前各号ノ外公安風俗ヲ害スル虞アルモノ

当時でいう姦通を扱った時代劇があり、内務省の検閲を通過して上映が開始されました。ところが、群馬県から、“このような映画を上映していいのか”と内務省に問い合わせがありました。これに対し内務省は“この程度の内容であれば問題ない”と回答したのです。文化や風俗の判断基準の平準化とは、地域の文化や伝統によって判断が分かれていた事柄が、内務省警保局が判断を下すことによって平均化されていくということです。

一方、第三期には一つの問題が浮上しました。1927（大正16）年に大審院が猥褻映画の製作者に対し、出版法に基づいて処分を下しました。大審院は現在の最高裁判所に相当する機関で、出版法を適用したのは、「映画はフィルムへの印刷物」という理屈からです。しかし実際には、映画に対する取締は内務省令である活動写真「フィルム」検閲規則で行われていました。ところが、憲法第29条では、「著作印行」の自由を有するものは「法律ノ範囲内」でのみ規制されなければならないとされています。また、業者との間の慣例として、内務省は検閲で削除したフィルムを没収していました。ところがこれも憲法第27条の所有権保護「公益ノ為必要ナル処分ハ法律ノ定ムル所ニ依ル」という条項に抵触してしまうこととなります。活動写真「フィルム」検閲規則は、省令であって法律ではないのです。このように、警保局は、憲法に抵触する可能性を抱えながら検閲を行うことになりました。

指して制定されたのが映画法です。法律という形で制定したことで、さきほどの映画検閲が憲法に抵触する問題は解決されました。

検閲基準は法律の本体にはありませんが、施行規則に示されています。そして検閲は、撮影開始10日前までに脚本事前検閲を受け、作品が完成したのち、完成フィルム検閲を受けるという二段階になりました。脚本事前検閲は、テーマの重複を防ぐことで、業者が無駄に映画を作ってしまう事態、ネタかぶりを避けるという名目で制定されましたが、法的には、完成フィルム検閲とは別のものでされました。つまり、脚本事前検閲を無傷で通過しても、完成フィルム検閲で削除されることがあるというわけです。

映画法の主務官庁は内務省・文部省・厚生省でした。厚生省が入っているのは、現在の消防法のような観点から、館内の設備や衛生状態を管理するためです。また、これまでもそうでしたが、映画作品の内容によっては、軍や他の官庁が検閲に参加する場合もあり、作品内容に大きな影響を及ぼすこともありました。しかし、検閲の最終判断を下すのはあくまで内務省であり、ひとたび内務省が処分を決定すれば、軍や他の官庁がそれを覆すことは困難だったのです。

今回ご覧いただいた切除フィルムは、資料の年表にありますように、多くが第三期の時期に相当します。次に、第三期の頃の検閲がどのようなものであったか、詳しく見ていきます。

#### 〔第四期〕1939（昭和14）～1945（昭和20）年

##### 映画法（1939年施行）による 脚本事前検閲・完成フィルム検閲の実施

- 映画の「質的向上」を目的として制定  
→ 法律制定により憲法抵触問題をクリア
- 検閲基準は「映画法施行規則」で示す
- 撮影開始10日前までの脚本事前検閲  
→ テーマの重複を回避し業者の不利益を防止する目的  
→ 法的には完成フィルム検閲と相互拘束しない
- 主務官庁は内務省・文部省・厚生省  
→ 作品内容によって軍や他省庁が検閲に参加するが  
検閲は内務省の主管

そして日中戦争が始まり、日本が戦時体制に入ると、新しい映画統制の法規が求められるようになりました。そして、映画の質的向上を目

## 2. 検閲の位置づけ —第三期を中心に—

### (1)内務省警保局警務課による検閲のプロセス（第三期・第四期）



検閲のプロセスは、出願・査閲・手続の三段階に大きく分けることができます。スライドの図版は映画フィルムを検閲室に持ち込んでいる様子ですが、映画会社側で検閲を受ける担当者を「受検係」と呼んでいました。大抵は映画会社の社員なのですが、委任を受けて、どの会社の事務も行う「代弁屋」というフリーランスの人もいたようです。



#### ①出願

まず持ち込んだフィルムの長さを測り、書類と正副二部の台本を提出します。図で奥に見えるのが、書類と台本を提出している受検係です。手前に座っているのが、書類の受付を担当する受付係です。本イベントの切除フィルムの持ち主であった鳥羽幸信氏は、これよりのち、映画法の時代ですが、受付係を務めていました。

そして、長さに応じた手数料を支払って、午後4時になると検閲室の大きなテーブルの上に台本と願書が並べられて、検閲室の責任者である主任事務官が、検閲官の配分表——検閲官がどれぐらい仕事を抱えているか、どの人が空

いているかというローテーションです——を見ながら、各作品を担当する検閲官を決めます。受検係は検閲官と相談して、試写の日取りを決めます。



#### ②査閲

次は台本を見ながら実際にフィルムを上映します。無声映画の時代は、弁士が喋るセリフと字幕の部分を受検係が読み上げて、字幕が台本通るかチェックされます。カットすべき箇所があれば、検閲官がカット場면을指示します。無声映画の時代は、台本の該当箇所を墨で消していたようです。そしてすぐにカットを行います。カットは、受検係が自ら行う場合と、受検係が映写技師に指示してカットしてもらう場合があったようですが、日本映画では映画監督が自らカット作業をすることもありました。小津安二郎は画コンテ持参でカット作業に来たそうで、溝口健二の場合は坂根田鶴子を寄越していたそうです。

カットが終了すると、指示通りカットされているか、もう一度試写をして確認します。OKが出れば、受検係は切除フィルムを小さく巻いて紙テープで止め、「第何巻目、キッス、2メートル」といったように必要事項を記入し、一方、検閲官は手元のメモである「手簿」に「第何巻目、キッス2メートル、右により台詞第何号抹消」と記入します。

## ● 手続

### ・ 台本への押印・記入

正本1頁目に検閲済角印を押す  
検閲番号・有効期間・題名・  
号数・巻数・メートル数・  
カット部分を検閲官の手簿通りに  
記入

改変防止のため各頁に小判型  
の内務省印を押印する

### ・ 技術主任がフィルム1巻目に 検閲番号を打ち抜き、各巻に 検印を押す



検閲番号打ち抜き・検印押し

「検閲室風景」『日本映画』1936年5月号14-15頁より

### ③ 手続

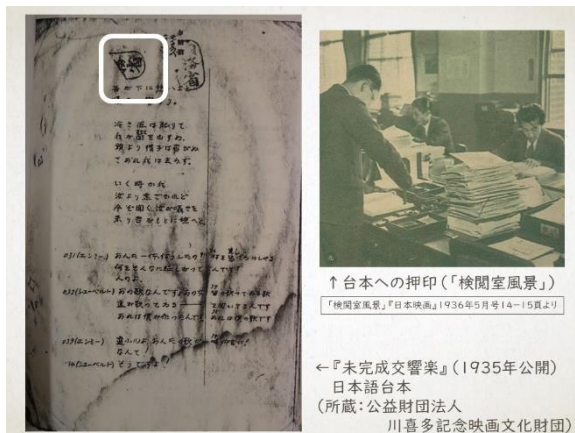
最後は台本と完成フィルムに検閲済の印を押す作業です。台本の1頁目には、検閲官の手簿の通り、検閲番号、有効期間、題名、号数、巻数、メートル数、カット部分などの必要事項を記入します。そして後から改変されないように、小判型の内務省印を1頁ずつ係員が押しします。外国映画は台本が100頁を超えるので、受検係もハンコ押しを手伝わされたそうです。最後に、技術主任がフィルムに検閲番号を打ち抜いて各巻にも検印を押していきます。この検閲番号と検印がないフィルムは映画館で上映することができません。図が検閲番号を打ち抜いているところです。



『未完成交響楽』（1935年公開）  
ドイツ語台本  
（所蔵：公益財団法人  
川喜多記念映画文化財団）

では、実際に検閲を受けた台本を見てみましょう。図は公益財団法人川喜多記念映画文化財団が所蔵する、『未完成交響楽』Leise flehen meine Lieder（ヴィリ・フォルスト、ドイツ、1933年、日本公開1935年）のドイツ語台本です。切除フィルムにも出てきましたね。見づらいつのますが、右側に拡大してみました。これは台本に訂正があった版です。右上に「申請前」というハンコと、「一語抹消三語加へ」という手書きがあって、改変を防ぐために内務省印が

上から押してあります。これは申請前に台本の誤字が見つかったので訂正したという記録です。右下が該当箇所です。線を引いて一語消してあり、三語書き足してあることが分かります。

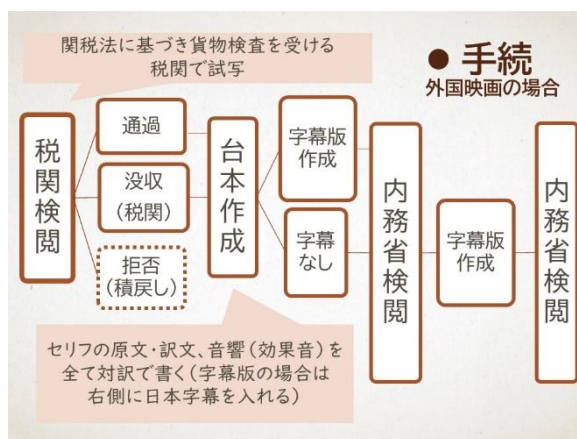


↑ 台本への押印（「検閲室風景」）

「検閲室風景」『日本映画』1936年5月号14-15頁より

←『未完成交響楽』（1935年公開）  
日本語台本  
（所蔵：公益財団法人  
川喜多記念映画文化財団）

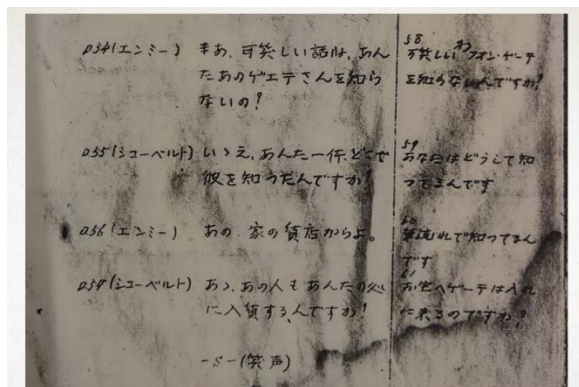
図は、同じく『未完成交響楽』の日本語台本です。白黒ですので、おそらく元の台本を戦後にコピーしたものだと思います。元の台本は、さきほどお見せした写真と同じような紙に印刷されていたと考えられます。これも見づらいつのますが、白枠の中、ハンコが半分切れているのがお分かりでしょうか。これがさきほどいいました、受検係が手伝わされる、各頁に押す改変防止の内務省印です。写真も載せていますが、たくさんの書類にひとつずつ印を押しているわけです。



外国映画の検閲は手続きが煩雑になります。外国映画は、まず輸入前に試写をして、税関検閲を受けなければなりません。そして「輸入禁制品」に該当すると判断された場合、一部が没収されます。また全編通過が難しいと判断された場合は、積戻しといって、輸入せずにそのまま返送することもあります。どんなものが輸入

禁制品に該当するのは、関税定率法第3条で「公安又ハ風俗ヲ害スヘキ書籍、図書、彫刻物其ノ他ノ物品」と定められていますが、具体的な内容は示されていません。第三期には、共産主義や市民革命を扱うもの、王制を諷刺するものなど、政治的な理由のあるものが没収されているようです。税関検閲の実態はあまり分かっておらず、誰がどんな基準に基づいて、どのぐらい没収したのかは不明です。ただし、税関検閲と内務省検閲は別個のものなので、税関検閲を無傷で通過しても内務省検閲で制限される場合もあります。このような状態ですから、輸入業者は、話題作であっても税関検閲に抵触しそうな作品の輸入を手控えることもありました。

税関検閲を通過すると、台本を作成します。台本には、セリフの原文と訳文、音響、効果音を全て対訳で書き、字幕をつける場合は右側に日本字幕の文を入れます。あとで触れますが、この段階では字幕をつけない場合もあります。



『未完成交響楽』(1935年公開)日本語台本  
(所蔵:公益財団法人川喜多記念映画文化財団)

実際の台本を見てみましょう。さきほどの『未完成交響楽』日本語台本の別の箇所です。この映画はトーキーですが、線で区切られた左側が実際のセリフ、右側が字幕です。左側のセリフは「まあ、可笑しい話ね、あんたあのゲエテさんを知らないの?」とあり、右側の字幕は「可笑しいわ フォン・ゲーテを知らないんですか?」となっています。ニュアンスが少し違うのがお分かりいただけるでしょうか。

続いて内務省検閲を受けることとなりますが、日本語字幕をつけた字幕版で受検する場合と、字幕なしで受検する場合があります。作品の内容からカット部分が多そうだと予想され

るときは、字幕をつけても無駄になりますから、字幕をつけずに受検するわけです。そして字幕なしで受検し、通過したら字幕版を作成して、改めて検閲を受けることになります。

こうして見てみると、検閲はかなり複雑な手続きであることが分かります。本来であれば、映画館での封切日は検閲終了後に決めますが、実際には、受検前に封切日が決定しているケースが多かったため、かなりタイトなスケジュールでこの工程をこなしていました。外国映画より手順が少ない日本映画の場合は、封切の2、3日前に出すことが通常だったのです。例えば、1927年、年内最終の検閲受付は12月24日でしたが、この日松竹は1月第1週、お正月映画の検閲を申請していますし、フォックスは12月23日夜に入荷した作品を24日に受検申請しています。内務省の仕事納めもありますから、かなりギリギリの日程です。

映画製作は、天候で撮影が延びるなどして計画通りに進むものではない。検閲で問題が起きれば興行に影響が出ます。また、検閲取り下げをすれば、興行ラインナップに穴が開いてしまうことになります。“こういう作品を作りたい”という製作現場の思いと、実際の製作スケジュール、そして映画館の興行計画、その全てに関わるのが検閲だったのです。

## (2) 検閲の実態 (第三期)

では、検閲で問題にされたのは具体的にどのようなポイントだったのでしょうか。検閲にはいろいろなポイントがありますが、今回の切除フィルムに登場する、宮廷物、キスシーン、残酷な場面について、配布資料に挙げています、当時の検閲官である柳井義男と田島太郎の見解を基に検討してみたいと思います。

まず、「皇室ノ尊厳ヲ冒瀆スルノ虞アルモノ」、つまり王権の蔑視についてです。第二期では、ニュース映画などの皇族の外遊記録をはじめ、ある程度まで皇室に関する映画の公開を認めるようになりました。ただし、「皇祖皇宗ニ関スル事績」を脚色演出するようなことは認めていません。つまり、ドラマとして「皇祖皇宗」は描けなかったのです。活動写真「フィルム」検閲規則では、王権を蔑ろにしたり否定したり

する作品については、歴史劇・現代劇、実話・架空を問わず厳重に制限していました。田島は次のように述べています。

此の所謂宮廷もの、は、君主国たる我が国体に対する世人の觀念に、弛隙或いはディケダダンス（引用者注：decadence）を與へる、由縁を招く様な事が、万が一にも生ずる様な虞、虞だけでもあつては、誠に畏い次第である。

（田島太郎『検閲室の闇に眩く』、大日本活動写真協会、1938年、263頁）

いわゆる宮廷ものや革命を扱うものは、たとえフィクションであっても検閲で制限される可能性が高かったわけです。切除フィルムにあった『恋のページェント』The Scarlet Empress（ジョセフ・フォン・スタンバーグ、アメリカ、1934年、日本公開1935年）はこれに該当します。この作品は、「カザリン女帝」（エカチェリーナ2世）が自ら即位し夫を謀殺するストーリーです。検閲の記録である『映画検閲時報』を見ると、切除理由は「公安」と「風俗」です。公安は、「ペーター」（ピョートル3世）が恐怖政治を行う、人を撃ち殺したり、逮捕者がたくさん出たりしたシーンを指しています。風俗は最後の方に流れたベッドでのキスシーンですが、この切除フィルムには字幕がついていません。これは検閲での削除を警戒して、字幕なし受検をした可能性が高いと考えられます。

皇室の尊厳を冒瀆するというと、『日輪』（衣笠貞之助、1925年）が該当するように思われますが、実はその切除理由は「残酷」です。『日輪』は予告編も検閲申請されていますが、このとき、作品の中に「君長（ひとこのかみ）、王、王妃」の文字があることが問題になりました。また、ストーリーも“卑弥呼を天照大神と同一視しているように見える”と検閲官が警告すると、申請者はあわてて取り下げて、台本を改定したのです。その結果、さきほどの残酷なシーン——吊るされるシーンと脚から矢を抜くシーン——の削除だけで、検閲は通過しました。ところが上映が始まると、映画を不敬だと考えた右翼団体が上映妨害を行いました。長野県は、

内務省に対して『日輪』の上映を差し止めすべきか問い合わせをしていますが、内務省は“内容的には問題なし”として回答しています。

次に、一番多かったシーン、キスシーンについてです。

第二期で性に関係のない接吻は寛大に扱うことになり、第三期では尊敬・挨拶・愛情などを表すものは外国の普通の生活様式であることが知れわたっているので、大体残す方針となりました。ただ、尊敬や挨拶のキスシーンであっても全て通ったわけではありません。田島は次のように書いています。

然し、愛情・友情・尊敬・感謝・歓喜と云ふ様な形式ではあつても、巫山戯たのや、油の強いのは、勿論カットであります。中にはズーッと云ふ凄い音を立てるのや、ピッチと、吸盤を引離す時のような音を立てるのがあり、頬つぺたを凹ませて吸うのや、随分激しいのがあるのでありますが、これ等は当然カットであります。（田島、前掲、330頁）

皆さまお分かりでしょうか、『ミッキーの造船技師』Boat Builders（ベン・シャープステイン、アメリカ、1938年、日本公開1939年）が引っかかったのはこういうわけです。

しかし同じキスシーンでも、日本ものと欧米ものでは判断基準が異なっていました。次に挙げるのは、菊池寛の文章です。菊池寛が新聞に連載していた小説『第二の接吻』は1926年に映画化されましたが、タイトルにある「接吻」が問題となり、映画は改題を余儀なくされました。少し長文ですが読んでみましょう。

映画検閲が、それほど接吻と云ふことに、厳格であるかと云ふのに、決してさうではない。外国の映画などを見ると、可なり露骨な接吻の情景がカットされてゐない。ラヴシーンが高潮し、恋人同志（引用者注：原文ママ）の呼吸がはづみ、男よりもなく女よりもなくパツと烈しい最初の接吻にうつる情景など、可なり実感を唆るも



のがあり、映画検閲官の寛大さに驚く位のものさへある。

それなのに、なぜ題名丈に接吻という字を禁ずるのか自分には到底解らない。映画で公然と接吻の情景を写しながら、なぜそれを接吻と名づけるのがわるいのか。（中略）また公然と、接吻と云ふ題を付けるのがいけないと云ふのなら、なぜ新聞小説の題としても禁じないのだらう。またなぜ、演劇の題名としても禁じないのだらうか。津村京村君の「死の接吻」はつい、此間邦楽座で演ぜられたばかりではないか。

（菊池寛「映画検閲に就て」、『演劇・映画』第2号、プラトン社、1926年、2頁）

菊池寛は『第二の接吻』の改題についてかなり怒っていますが、ここで注目すべきなのは、「かなり露骨な接吻の情景がカットされていない」というところです。さらに、柳井義男の文章をご覧ください。

近頃日本物に全然接吻の描写がないとは云へぬ。寧ろ益々増加の傾向にさへある。これは一は外国風習の移入の結果であり、一は外国物模倣の結果であつて、日本物の現代劇などには、直接接吻を描出せるもの若は之を暗示するもの等が漸次増して来た。（中略）然し、日本物に関する限り、接吻は看過せざる方針を執る。如何となれば、接吻は日本現在の慣習に許容せられざる事実であるから。日本物に接吻ある場合は、全く外国物の模倣に過ぎないので、多く恋愛的技巧に用ふる。然し、実に不自然なる感を與ふる場合が多い。故に、日本物の接吻は其の表現から見ても、又実際の慣習から見ても、現在の処では、之を一般に観覽せしむることは弊害なしと断ずることは出来ない。

（柳井義男「映画検閲の方針に就いて」、『活動写真の保護と取締』、有斐閣、1929年、679-680頁）

戦前の日本物でも、キスシーンがあったことが窺えます。切除フィルムにもある通り、かな

り工夫を凝らしていたのでしょう。しかし、欧米物は可でも、日本物は不可だったわけです。その理由について、田島はこのように述べています。

日本物の接吻と西洋物の接吻とは、観る人の衝動が違ふのであります。日本人同志（引用者注：原文ママ）のものは、西洋人同志（引用者注：原文ママ）のものと違って、身近な感じがするのであります。（田島、前掲、331頁）

なかなか生々しい理由ですね。同じキスシーンであっても、ダブルスタンダードだったので

す。もう一つ、日本ものの中で目立っていた、血まみれの乱闘シーンはどうでしょうか。このような残酷なシーンがカットされたのは、長さを減らすことで、作品における残酷な雰囲気を緩和するためでした。再度、柳井の文章をご覧ください。

日本物、特に時代劇には従来其の演技の手法を直接舞台劇より取つたものが多かつたので、血糊を用ゐて凄惨の趣を強調する場合が少くない。この血糊の使用は、内務省に映画の検閲が統一されてから、全然之を禁止してゐるが、未だに其の餘蘊が残つてゐるので、残酷の理由に依る切除が依然多数を占めてゐるのである。（柳井、前掲、680-681頁）

第三期当時は、新国劇に代表されるように、歌舞伎にはないリアリティを追求する時代劇が登場した時期です。このような血まみれの乱闘も、リアリティを追求する一環だったのかもしれない。

また、文部省の資料には面白い言及がありました。

争闘を有する嫉妬の特別な例としては「女同志の争闘」と云ふのがありますが是が普通の常設館に上映された場合に多数の観客に珍しいものであると云ふので特別な興味

を與へるのである。之を取扱つた例としては「初恋ハリー」「カルメン」「落花の舞」「海馳ける猛虎」「セビラの毒婦」等がある。」

（「映画に於て興味の対象となる諸要素」、文部省普通学務局社会教育課編『映画教育』、東洋図書、1928年、181頁）

これは女性二人が雨の中取っ組み合いをするシーンを指していると思われまゝ。観客を過度に刺激するとして、このシーンはカットされたのかもしれない。

検閲をする検閲官というと、一方的かつ無理解に表現を制限するイメージがありますが、彼らはどのような認識で検閲をしていたのでしょうか。

若しも吾々の検閲が全然非難がない様になつたと假定致しますならば、それは吾々の検閲が真に神様の如きものであつて、完全無欠のものでない限り、必ずや一般大衆に吾々が埋没してしまつて居るか、さもなければ当業者（引用者注、映画業者）各位に迎合して居るのであらうと思ふのでありまして、吾々の検閲は非難のあるのが当然であらうと思ふのであります（中略）吾々は一般大衆を対象として検閲を致して居りますけれども、吾々の頭は決して一般大衆に埋没して居るのではないのであります。少くとも一般大衆の先頭に立つて、十分なる理智と情操との下に、之を指導（リード）して行くと云ふ覚悟を以て検閲を致して居るのであります。

（柳井、前掲、591-592頁）

柳井は検閲の意味を次のように説明しています。映画は民衆の娯楽であり民衆の芸術だが、民衆自ら製作をしているわけではない。少数の製作者が営利目的で製作しているため、「公安上或は風俗上常に差支へのないものばかり」ではなく、「如何はしきもの」が出てきてしまう。映画を見る民衆がこれに厳正なる判断を下して取捨選択をしてくれればよいが、民衆は無関心であり、「如何はしきもの」が出回ってしま

う。だから、審査機関を置いてこの弊害を除去することが必要という一般世論が出現してくる、というわけです。

戦後の話ですが、太陽族映画が流行したときも、映倫に批判が集中し、一部では検閲復活論が登場しました。現在でも、行き過ぎたインターネット上の意見に対して、政府による取締を求める意見を見かけます。指導という字にリードという読みを当てていることから分かるように、第三期のこの当時の検閲は、一般大衆の取締や圧迫が目的ではなく、無関心な民衆に代わって「弊害」を除去し、一般大衆の先頭に立ってリードするという意識で行われていたと考えられます。ただし、検閲官の間ではかなり差異があったのかもしれない。

### （3）映画会社の対応

外国映画の場合、戦前は2本立てや3本立てといった複数本立てだったため、長編の外国映画はテンポを速くするためあらかじめ短縮することもありました。さらに、キスシーンについては、10箇所のところを5箇所、3箇所のところを1箇所といったように、あらかじめ減らしていたようです。新聞記事を見てみましょう。

『実はこつちも気が差すんで、検閲に持込む前にうんと減らしておいたんだがなア』と宣伝部子が呟くのもあり、それが更に検閲で減らされて、しかもそれでもなほ常設館でお客を悩ますのがあるんだからあゝ、キスの力！この他に一回のキスの時間をカットしてつめることも度々なんだから、或は検閲の苦勞は“ただそれキスにあり”ともいへよう、同程度のラヴ・シーンで外国物は通つても日本物では通らぬのも、客の刺激が問題だからだ（後略）

（「やるせなや鉄の関所 映画検閲・生みの悩み」、読売新聞、1936年9月22日）

つまり、外国映画の場合、検閲前に業者の手でカットが行われることがあったわけです。検閲台本や『検閲時報』には、作品の総メートル数とカットの長さが記載されています。しかし、そのカットの長さとは、あくまで「検閲の現場

で」カットされた長さに過ぎません。検閲に持ち込む前に自主的に短縮した分や、検閲で指定されなかったけれどもストーリーの都合上カットした分は総メートル数に含まれていないのです。検閲台本や『検閲時報』の総メートル数は受検した時点での長さであり、作品が完成した時点での長さではありません。

一方、日本映画は税関検閲もありませんし、検閲基準もある程度分かっているのです、外国映画のように大幅な短縮はなかったと思われま。しかし、検閲を予測して、内務省によるカット前に会社側が手を入れていた可能性も考えられます。

また、検閲官からはカット跡の処理を「きれいに」仕上げるのが要求されました。次に挙げるのは、青山敏美氏の回想です。青山氏は『雨月物語』（溝口健二、1953年）に出演している俳優・青山杉作の弟で、東和商事の受検係でした。青山氏は次のように述べています。

受検係の第一の任務は出来るだけ早く検閲を終えることである。カットを命ぜられた場合、切った部分が指定より少々長くてもカット跡の処理がキレイに仕上がっていれば、検閲官も自分の手柄のように喜んで事務処理を急いでくれ、認可も早くなる訳である。

（青山敏美「映画検閲の思い出（2）」、『映画史研究』第22号、1988年、5頁）

検閲官によって差はあったかもしれませんが、彼らには、検閲行為を隠蔽したいというだけでなく、作品の芸術性を損なわないようにしたいという意識もあったようです。検閲基準は公表されていないものの、秘密というわけでもなく、検閲官が講演会で説明したり、書籍で紹介されることもありました。ですので、こうした処理の手順を大体呑み込んだうえで、会社側もカットしていたと考えられます。

それでは、この時期の映画作品の内容はどのように決まったのでしょうか。これは、監督や脚本家、カメラマンや俳優といった製作現場の人々が持つ創作意欲と、娯楽性や話題性などの観客動員力をどう持たせるかという会社の

営業戦略、そして検閲基準の3要素から成るせめぎあいによって、決まっていたと考えられます。すなわち、検閲による削除——これには任意放棄も含まれますが——は映画製作のプロセスにおいて大きな影響を及ぼしていたといえるのです。こうした意味で、「統制の内在化」は1920年代から始まったと考えられます。映画研究者のピーター・B・ハイが提唱したこの概念は、統制を受ける側、この場合は映画会社、内務省側に付度して、統制の基準をいつも自らの内側に置いている状態を指します。ハイは、戦時下の日本映画会社に関してこうした統制の内在化を指摘しましたが、実際にはもっと早く、1920年代から進んでいたと推測されるのです。

### 3. 切除フィルムの資料的価値

#### （1）出所についての仮説

最後に、切除フィルムの資料的価値について考えていきましょう。まず、この切除フィルムの出所、どこから出てきて鳥羽氏の手渡ったのかについて、三つの可能性があります。

第一の可能性は、内務省警保局警務課が保管していた切除フィルムであるという可能性です。『検閲時報』の復刻を行った、映画史研究者の牧野守は次のように述べています。

当時（引用者注：戦争末期）、検閲室で庶務的な業務を担当していた鳥羽氏は、内務省が解体され、業務が総理府に移官された時、焼却処分資料のなかに、これら『時報』があるのを見出し、地下倉庫より持ち出して自宅に保存した。（中略）鳥羽氏は検閲室の棚の上に置かれた「無法松の一生」のカットネガフィルムの罐まで手を出すことが躊躇われたのが、今、思い出しても残念でならなかったと聞き取りに訪問した節、筆者に語ってくれた。

（牧野守『復刻版映画検閲時報 解説』、不二出版、1986年、46頁）

このように、鳥羽氏は戦争末期、そして戦後に内務省警保局警務課にあったものを持ち出している形跡があります。これを裏付けるもの

として、鳥羽資料の中には、鳥羽氏が内務省から持ち出したと思われる警保局蔵書が存在しています。



図の左は『検閲時報』の原本ですが、表紙に「原本」と大きく墨書されています。真ん中は本の表紙を開いたところですが、内務省の出版検閲を受けた形跡が残っています。当時は出版物を内務省警保局に納本し検閲を受ける出版検閲制度がありました。右側に「本書は映画評論にして内容支障なし」と但し書きが添えられていて、下には人名のハンコが押してあります。当時の出版検閲では、このように担当者が見解を書き込んで印を押すという方法が採られていました。また、上の方には「図書課長了」「事務官」の印もあり、内務省の丸印も押されています。この本は、出版検閲を受けたのち、何らかの理由でフィルム検査室に移され、警務課で参考図書として使われ、それを鳥羽氏が持ち出したのかもしれませんが。また右の角印、これも本に押されているものですが、「内務省活動写真フィルム検閲室」とあります。これらの図書と一緒に切除フィルムが持ち出されたと考えられるのですが、一方で、ご覧いただいた映像にあった『地獄の天使』Hell's Angels（ハワード・ヒューズ、アメリカ、1930年、日本公開1931年）のように、『検閲時報』に削除の記録がないフィルムも存在しています。

可能性の二つ目として挙げられるのは、業者が任意放棄したフィルムを廃棄したものであるというものです。1943（昭和18）年頃、鳥羽氏は蒲田のあるフィルム処理工場に用事があって出向いた際、莫大な古フィルムの中から偶然、『狂へる悪魔』Dr. Jekyll and Mr. Hyde

（ジョン・S・ロバートソン、アメリカ、1920年、日本公開1921年）という映画の4巻分を発見しています。戦争末期はフィルムが不足しており、使用済みフィルムの再生が行われていました。鳥羽氏は発見したフィルムを「持ち帰った」とは証言していませんが、処理工場を訪れた際に切除フィルムを回収してきた可能性もあります。

三つ目の可能性は、業者から譲渡されたフィルムであるというものです。鳥羽氏は映画界に知己が多く、親交がありました。そうした映画界の知人から譲渡してもらったという可能性も考えられます。

今回は該当しませんが、外国映画に関しては、税関検閲時の切除フィルムも現存している可能性があります。さきほどの青山氏は、次のように回想しています。

確か戦後のことだと思うが、この税関でカットされた部分のフィルムが返還されて来た。それで市街戦の場面を復元しようと試みてみたが、内務省検閲でカットされた部分も相当にあるので、どうしても画面が繋がらず、到々あきらめてしまった。

（青山、前掲、2頁）

戦後、税関は、戦時中に没収した様々な物品の返還事業を行いました。その中にフィルムが入っていたと思われませんが、どのような作品がどれだけ返還されたかは不明です。

## （2）切除フィルムの資料的価値と今後の課題

最後に、切除フィルムの資料的価値と今後の課題を考えてみたいと思います。

資料的価値の第一は、既存資料に欠けていた実物資料であるということです。『日輪』など、作品本体が未発見で、切除部分だけ発見された作品があります。状態のよい映像も残されています。皮肉なことに、カットされたために興行で摩耗していないのです。映像にありましたが、このように鮮明で表情がはっきり判る尾上松之助の映像は今までなかったのではないのでしょうか。この切除フィルムには、従来発見されていない作品、日本だけではなく世界でも未発

見の作品が含まれている可能性があり、作品の同定を進めていくと新たな発見があるかもしれません。

第二に、この切除フィルムは従来にない種類の「内務省資料」であるということです。さきほどお話した出版検閲については、内務省に納本された書籍が、「旧内務省図書課資料」として千代田図書館に所蔵されています。紙資料ではない切除フィルムはこれまで出てきていませんでした。しかし、内務省の検閲、すなわち日常業務で発生する資料であるこれらは、アーカイブズ学や歴史学では見過ごされてきましたが、戦前の内務省を考察するうえでも重要な資料です。

そして第三に、この切除フィルムは、『検閲時報』や検閲年報、検閲台本などの文字資料と照合することで、総合的な作品分析を可能にする資料群であるといえます。

検閲は、戦前の映画製作過程において「所与のもの」として組み込まれているプロセスであり、映画の製作や興行を考察するうえで看過できない要素です。しかし今までは、それを分析するための手がかりとなるフィルムそのものがありませんでした。このフィルムは、戦前の映画産業における作品製作のプロセスの一つとして検閲を考えるための重要な資料であるといえます。

文書資料とフィルムを総合した分析として、一つ例を挙げたいと思います。さきほどの『未完成交響楽』です。ご覧いただいた映像にありましたように、切除フィルムで「麦畑でのシュールベルトとカロリーネのキスシーン」が見つかりました。これは公開当時のパンフレットにも使用された有名なシーンです。ところが、公開年である1935年の『活動写真「フィルム」検閲時報』に、削除した記述がないのです。

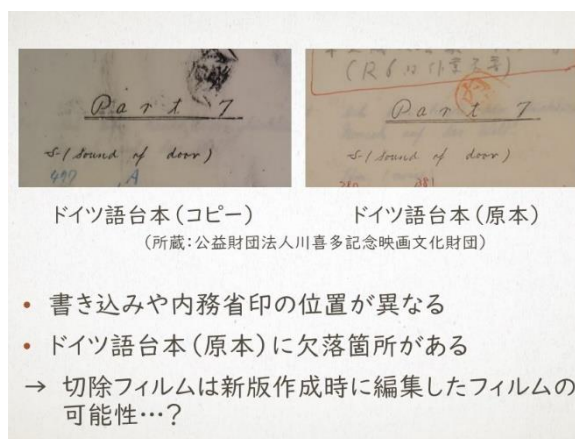
いろいろ調べるうちに、次のような資料が見つかりました。東宝の助監督を務め、脚本家として活躍した廣澤榮の『私の昭和映画史』という回想録です。廣澤は神奈川県立工業学校に在学中、1939（昭和14）年3月15日に伊勢佐木町の世界館で『未完成交響楽』を見ました。とても感動したので、寮の近くにあった又楽館という映画館——現在の神奈川駅近くです——

で4回見て、館内でスケッチもしました。その感想を高橋君という、大岡町生まれで大の映画ファンである同級生に話した時のことです。

その高橋は「『未完成』こそ芸術的な映画というべきだ」という。そして最も芸術的なシーンは「なんてたって麦畑のキスシーンよ」という。ところが私が世界館で見たときも、また又楽館で四回も見たが、その肝心のキスシーンがない。いくら目をこらして見ても出てこない。（中略）高橋が見たのは数年前の封切りのときで、そのときはたしかに麦畑のキスシーンがあったという。

（廣澤榮『私の昭和映画史』、岩波新書、1989年、93-94頁）

この回想によれば、『未完成交響楽』には複数のバージョンが存在していたこととなります。そこで、公益財団法人川喜多記念映画文化財団が所蔵する台本を比較してみました。さきほどお見せしたものです。台本は①日本語（コピー）②ドイツ語（コピー）③ドイツ語（原本）の3点が現存しています。



②と③を比較してみると、ガリ版は同一ですが、書き込みや内務省印の位置が異なっているのが分かりますでしょうか。内容を比較してみると、麦畑のキスシーンは①②にはありますが、③のドイツ語（原本）にはありません。このほかにも、欠落しているシーンがあります。『未完成』を配給した東和商事の社史を調べてみると、1935年の封切後、1937年7月1日に帝国

劇場で「新版」が公開されていました。ただし③は作成時期が特定できないため、1937年の新版以降に再度作成された脚本の可能性もありますが、切除フィルムは新版作成時に東和商事が編集したフィルムではないかという可能性が浮上してきました。

さらに調査を進めていくと、『検閲時報』を精査していたNFAJの職員さんが、切除フィルムの『未完成交響楽』部分と、小津安二郎の監督作品『一人息子』（1936年公開）の切除部分がほとんど一致することを発見したのです。

『一人息子』は小津初のトーキー作品であり、松竹蒲田撮影所で撮影された最後の作品です。劇中、息子が田舎から上京してきた母親を連れて映画館でトーキー映画を見るシーンがあり、そこで『未完成交響楽』が使われていたのです。つまり、映画の中に映画を引用しているわけです。切除部分もおおむね一致しました。小津は『未完成交響楽』に強い印象があったようで、『一人息子』の半年前、1936年3月公開の『大学よいとこ』という監督作品でも、大学生同士

の会話の中で、「お前がシューベルトで向うが質屋の娘なら未完成交響楽だ」というセリフを登場させています。

この切除フィルム、麦畑のキスシーンには、どのフィルムから引用してきたのかという問題や、『未完成交響楽』では切除されなかったにもかかわらず『一人息子』では切除されたという検閲基準の違いなど、まだ検証すべき点は残されていますが、『一人息子』からの切除フィルムである可能性が高いです。『未完成交響楽』のラストシーンには次のようなセリフがあります。「吾が恋の永遠に終らざる如く、この曲も又、終ることなかるべし」。これで終わりではなく、この切除フィルムから、新たな研究が始まるのです。

この切除フィルムは、様々な分野における新しい研究の基礎となる資料群であり、映画と国家、社会との関係性を考察するための、非常に大きな可能性を秘めた新しい手がかりであることができます。

ご清聴ありがとうございました。

※映画作品の年：公開年を記載。外国映画で製作国と日本が異なる場合は併記。

#### 【参考文献】

内務省警保局編『映画検閲時報』〔大正14年～昭和19年刊〕〔復刻版、不二出版、1985-1986年〕。

菊池寛「映画検閲に就て」、『演劇・映画』第2号、プラトン社、1926年、2頁。

「映画に於て興味の対象となる諸要素」、文部省普通学務局社会教育課編『映画教育』、東洋図書、1928年、150-160頁。

柳井義男「映画検閲の方針に就て」、『活動写真の保護と取締』、有斐閣、1929年、528-597頁。

「検閲室風景」、『日本映画』1936年5月号、14-15頁。

「やるせなや鉄の関所 映画検閲・生みの悩み」、読売新聞、1936年9月22日。

田島太郎『検閲室の闇に呟く』、大日本活動写真協会、1938年。

鳥羽幸信「映画古典の保存」、『キネマ旬報』1946年6月号、36-38頁。

鳥羽幸信「映画風俗考（一）」、『新映画』第3巻11号、1946年、32-34頁。

鳥羽幸信「映画風俗考（二）」、『新映画』第3巻12号、1946年、26-28頁。

福田喜三「大正期における映画統制状況（その一）—映画統制に関する研究（1）—」、『成蹊大学文学部紀要』第10号、1975年、51-65頁。

福田喜三「映画統一検閲の内容と問題—映画統制に関する研究（2）—」、『成蹊大学文学部紀要』第11号、1976年、46-55頁。

三浦嘉久「わが国における映画検閲概念の成立」、『鹿児島県立短期大学紀要』第32号、1981年、37-52頁。

牧野守『復刻版映画検閲時報 解説』、不二出版、1986年。

- 佐藤忠男「映像表現の確立」、佐藤忠男編『講座日本映画 2 無声映画の完成』、岩波書店、1986年、2-61頁。
- 奥平康弘「映画と検閲」、佐藤忠男編『講座日本映画 2 無声映画の完成』、岩波書店、1986年、302-318頁。
- 奥平康弘「映画の国家統制」、佐藤忠男編『講座日本映画 4 戦争と映画』、岩波書店、1986年、238-255頁。
- 青山敏美「映画検閲の思い出（1）」、『映画史研究』第21号、1987年、1-12頁。
- 青山敏美「映画検閲の思い出（2）」、『映画史研究』第22号、1988年、1-18頁。
- 廣澤榮『私の昭和映画史』、岩波新書、1989年、93-94頁。
- 長谷正人「検閲の誕生—大正期の検閲と活動写真—」、『映像学』第53号、1994年、124-138頁。
- ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画—』、名古屋大学出版会、1995年。
- 牧野守『日本映画検閲史』、パンドラ、2003年。
- 志村三代子「『第二の接吻』あるいは『京子と倭文子』—恋愛映画のポリティクス」、『演劇研究センター要VI 早稲田大学21世紀COEプログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』Vol.6、2006年、107-114頁。
- 加藤厚子「映画法策定過程における検閲制度の再構築」、『メディア史研究』第28号、ゆまに書房、2010年、23-40頁。
- 木下千花『溝口健二論 映画の美学と政治学』、法政大学出版局、2016年。
- 宜野座菜央見「日本映画の検閲制度—書誌エッセー—」、『アジア太平洋研究センター年報』第16号、大阪経済法科大学、2019年、74-80頁。
- 金子龍司『昭和戦時期の娯楽と検閲』、吉川弘文館、2021年。
- 井川理「犯罪・活動写真・探偵小説—ジゴマ騒動と犯罪フィクションをめぐる言説の再配置—」、『大衆文化』第24号、立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター、2021年、18-34頁。