

東京地方裁判所平成21年(ワ)第24208号

原告 荒井晴彦、社団法人シナリオ作家協会

被告 西平秋子

## 準備書面 4

平成22年2月17日

東京地方裁判所民事第40部3A係 御中

被告訴訟代理人弁護士 清水 浩



### 目次

- 第1 訴状に対する認否（追加）
- 第2 原告準備書面（1）に対する認否・反論
- 第3 雑誌「シナリオ」への脚本掲載は著作権侵害であること
- 第4 原作使用許諾契約書第3条5項但書の解釈について
- 第5 本映画の脚本に関する交渉の経緯
- 第6 本脚本の収録の拒否について

#### 第1 訴状に対する認否（追加）

訴状6ページ「第4.4」の海外セールスについてその意味がわからないので、被告は認否を留保して原告らに釈明を求めていた（被告の準備書面1,2頁の7行目）。原告準備書面（2）で回答があったので、それを踏まえて認否を次の通り行う。

本映画の絵画セールスが行われたとの事実は、不知である。また、被告が海外セールスについてプロデューサー又はその他の者から聞かされたこと、あるいは被告が海外セールスを許諾したことはない。

## 第2 原告準備書面（1）に対する認否・反論

### 1 「第1 はじめに」について

（1）脚本とは原作から独立したそれ自体が一つの創作であり、別個の著作権の対象であることについて、被告はなんら異議を唱えるものではない。それはまさに著作権法が定めていることであり、また著作権法はそのうえで、原著作物の著作権者は二次的著作物の利用について二次的著作物の著作権者と同等の権利を持つというルールを設定している。被告は著作権法のルールを逸脱した行動はしていないのだが、原告らは、被告が脚本の新たな創作性を否定し無価値であると断じ見下しているのだという。原告らの主張は、争っていないことについて被告が争っているという前提にたって被告を攻撃するもので、非建設的である。

原告らが、そのように議論がかみあわない主張をなぜ本訴訟で被告に対して行ってくるのかは、被告としては理解しがたいのであるが、雑誌「シナリオ」2009年9月号のなかに原告らのかかる主張と通ずる見解が載っているので、それを引用する（乙!!）。なお雑誌「シナリオ」は原告協会が発行しており、原告荒井は同号の監修委員である。<sup>(注)</sup>

---

(注) 雑誌「シナリオ」の毎号の最終部には「日本シナリオ作家協会ニュース」というページがあるのだが、当該見解が載っているのは、その「緊急特集！三年にわたる『やわらかい生活』の原作者による年鑑代型シナリオ集への掲載拒否問題で、ついに作協が東京地裁に提訴!!」という記事中である。

この記事は、本訴訟を提起したときに原告ら、訴訟代理人その他の関係者が司法記者クラブで行った記者会見を報じている。

そこで原告荒井はこう述べている。

「原作は糸山秋子氏が書いたが、シナリオは私が書いた。私が書いたものがどうして糸山氏がダメだと言うと発表できないのか。どうしてそんなことがまかり通るのかという単純な疑問から提訴した」

原告協会の柏原寛司会長は、以下のように述べている。

「以前は原作者と脚本家の関係は、いい関係を保っていたが、最近原作者が脚本に無理難題を言うことが多くなった。そのまま放置しておく脚本家が軽んじられる風潮が助長されていく。映画はまず脚本があってできるもの。勿論、原作があって、それを脚色する場合、例えば黒澤明監督の『椿三十郎』は、山本周五郎の『日日平安』という原作を使っているが、全然違う作品になっている。それでも昔の原作者は大人だったから、映画が面白くなればそれでいい、小説と映画は別物と割り切っていた方が多かった。最近はそうではない。このことはシナリオ作家協会全体で問題にしなければならないと思い、提訴した。」

協同組合日本シナリオ作家協会の理事長の西岡琢也はこう述べている。

「嘗ては、小説と映画は別物だから、脚本はお任せしますという小説家が結構いたが、今は少ない。できの悪い小説家が、自分の小説に自信がないからなのか、他でお金儲けをしたいのか、やたらと脚本に口を出してくるようになった。小説と脚本を書くことは別のこと。僕らは小説は書けないし、書かない。彼らは脚本を書けると思っている。それと今、映画化、テレビドラマ化は小説だったり漫画だったり、原作偏重になっているので、どうしても出版社が小説家を大切にす。脚本は同じ日本語だから誰でも書けるだろうという判断の元に、小説家や素人に脚本を書かせることが横行している」

原告らはこうした意識を持って本訴訟に臨んでいるのであるから、議論がすれ違ってしまふのは避けられないと思うのである。(註)

(2) 原告らは、田中光子のメール(甲15)の文言に関して、あたかも原告の主張の裏付けであるかのように述べているが(原告準備書面(1)の2頁、脚注1)、誤った推論である。この点は、本準備書面で後に事実経過を述べるところ(第5.6 19頁)で、指摘する。

(3) 原告らは、質問(甲10)が出されると被告が一転して貝のように固く口を閉ざしたとするが(原告準備書面(1)の2頁、19-20行目)、本件事実経過はそうではなかった。この点も、本準備書面で後に事実経過を述べるところ(第5.5 19頁)で、指摘する。

## 2 「第2 基本的な事実関係の整理」について

(1) 1については、本映画の脚本には準備稿から最終稿まで数段階があったであろうことは、常識的にいって被告にも異存はないが、それが原告らが挙げる5種類であるかどうかは不知。また、被告が受領した第一稿と甲12が同一であるかどうか、および被告が受領した第二稿と甲1が同一であるかどうかは、確認ができない。

(2) 2については、それぞれの種類の脚本がどのように変更されたかに関しては、不知。

ただし、甲1と甲13の間の異同についてであれば、変更があるという場所を原告らが同準備書面に個別に記載しているから(同準備書面の4頁③)、

---

(註) 「協同組合日本シナリオ作家協会」と原告協会(社団法人シナリオ作家協会)は別の団体であるが、どちらもシナリオ作家の組織として密接な関係を持っている。協同組合は会員シナリオ作家の著作権管理、団体協約の締結等を行い、社団法人はシナリオ講座、出版等をしている。どちらも港区赤坂のシナリオ会館に事務所がある。

被告が甲1と甲13を現時点で比べてその認否を行うことは可能である。認否は、以下のとおりである。

シーン37、同41、同44、同55、同58、同78に関しては認める。

シーン45の変更に関しては否認する。甲1と甲13を比べてみたが、シーン45は何も変わっていなかった。

(3) 3については、不知。

(4) 4については、不知。原告らがいう「撮影稿」（同準備書面3頁上段でいうとその③に該当する脚本）の現物が示されていないので、その「撮影稿」のどの部分がカットされて本映画になったかを、被告としては確かめようがない。

(5) 5のうち、原作使用許諾契約書（乙4）の日付が2003年9月10日になっている理由の件は、本訴訟にとってさほど大きな意味合いはないと考えるのであるが、原告らがこだわっているようなので、以下に述べる。

原告らが言うように効力が遡及するという意味だとしたら、著作権使用予約完結権契約書（乙2）の日付である2003年9月11日を飛び越えてその前日（同年9月10日）まで遡って原作使用許諾契約書の効力を生じさせようとしたと、当事者らが意図していたことになる。なぜそう意図したのか、説明がつかず奇妙である。著作権使用予約完結権契約を先に締結して、同契約に基づいてその後で原作使用許諾契約書を締結するという関係にあるはずなのに、原作使用許諾契約書の日付が先で著作権使用予約完結権契約書の日付を後にしたいと、当事者が意図したとは、考えられない。

それよりも、下記のように解釈するほうがおそらく正しいと思われる。

①著作権使用予約完結権契約書の締結日は2003年9月11日であった。

②同契約第3条3項で、予約完結権の行使期間は、同契約締結時から1年間となっていた。

③その後、文藝春秋とステューディオスリーは2004年11月になって原作使用許諾契約書を締結することになったが、予約完結権の行使期間との整合性があるようにしようと文藝春秋の担当者が考え、原作使用許諾契約書の日付を著作権使用予約完結権契約書の締結日から1年以内の日としようとした。それで月日のほうは「9月10日」としたのであるが、年のほうは間違えて2003と記入してしまった。ステューディオスリーは年の誤りに気がつかないで、原作使用許諾契約書に調印した。以上のように解釈したので、被告の準備書面1（9頁7行目）で、「契約書面上の契約日付けは、誤って2003年9月10日と表示されている。」と記載したのである。

- (6) 6のうち、被告が原告荒井の出席を要求したことを森重が原告荒井に伝えなかったという点は、不知。
- (7) 7について、原告荒井が差し込み稿（書き込み稿）を森重に渡したかどうかは、不知。
- (8) 8のうち、日の丸、君が代に関する本問の発言部分が本映画に含まれていないことは認める。
- (9) 9について、通常の意味で言う本映画の劇場公開時期が2006年6月10日であったことは認める。
- (10) 10の本映画の海外セールスについては、不知（本準備書面の第1で述べたとおり）。
- (11) 13は否認し、争う。
- 3 「第3 被告の拒否理由について」は、争う。
- 4 「第4 本但書の法的意味について」は、争う。

第3 雑誌「シナリオ」への脚本掲載は著作権侵害であること

- 1 原告らが雑誌「シナリオ」に本映画の脚本を掲載したのが被告に対する著作権侵害であることは明らかである。原告らは、一般的な社会慣行または商慣習を主張するが、そのような社会慣行・商慣習は存在しない。過去にどのような脚本が原作著作権者に無断で当該雑誌に掲載されたかをこちらは知らないし、掲載について原作著作権者がクレームをつけたことが皆無であるかどうかもこちらは知らないが、原告の言い分はつまるところ、違法な行為が見つからずにクレームを免れてきたことを、いつのまにか適法になったと議論をすり替えているにほかならない。
- 2 文藝家の団体である社団法人日本文藝家協会の見解を確認したところ、そのような社会慣行または商慣習が確立しているとは認識していない、原作著作権者から許諾を取得してかつ著作権使用料を支払うべきものと考えている、という回答が同協会から得られている（乙12、乙13）
- 3 ところで原告らは、請求の趣旨を変更するという申し立て書面を2010年1月20日付けで裁判所に提出した（原告ら準備書面2）。そこで原告らが申し立てているのは、「原告が被告に対して年鑑代表シナリオ集へ収録するのを許諾をするよう請求する脚本について、これまではその脚本は甲1のことであるとしてきたが、再検討したところ、乙10の脚本（雑誌「シナリオ」に掲載された脚本）の掲載許諾を要求するよう変更したい」である。何を訴訟の対象とするかは、訴訟を起こす原告の意思に基本的によることはわかまっているが、被告としてこの変更について述べたいことがある。

被告は、森重から脚本の第一稿と第二稿を受け取ったことがあったので、一口に本映画の脚本といっても少なくとも2つのバージョンが存在するとの認識は有していた。しかし、訴状を読んだ限りでは被告には、どの脚本について原告らが請求しているかが明確であるとは思われなかった。（原告らが書証として甲1の脚本を提出しているところから見て、おそらくその脚本とは甲1なのだろうと推測されたが、訴状の「著作物目録」の記載からは結論は出せなか

った。) 裁判が進んでから訴訟対象の脚本が変動するようなことがあっては、それまでの議論が無駄になるおそれがあり、被告にとっては迷惑である。そこで被告は第1回期日で原告らに対し、請求対象の脚本とは甲1のことであるかと質問をした。それに対し原告らが、甲1であると確認したのであった。

被告はそのとき、雑誌「シナリオ」2006年7月号に脚本が掲載されていたとは、全く知らなかった。一方の原告らは、雑誌「シナリオ」に掲載した脚本(乙10)の存在を当然知っていた。なかんずく、複数あるバージョンのなかで公表するとすれば当該脚本こそが相応しいと考えたからこそ、原告らは雑誌「シナリオ」に載せるときに当該脚本(乙10)を選定して掲載したはずである。そうであるなら、その後に本訴訟を提起するに際して請求対象として当該脚本(乙10)を掲げるのが自然の流れである。しかし、原告らはあえて当該脚本(乙10)ではなく、それより前段階の準備稿である甲1の脚本を請求対象として本訴訟を開始した。

本訴訟開始後の被告の調査によって、実は原告らが雑誌「シナリオ」に脚本(乙10)を被告に無断で掲載していた事実が発覚した(被告準備書面2)。原告らが請求対象の脚本を当該脚本に変更するとの申立て書面を提出したのは、その後である。以上から導かれるのは、被告が雑誌「シナリオ」への掲載を発見しなければ原告らは無断掲載には触れずに裁判を進めるところであったが、被告が発見してしまったので無断掲載の件は社会慣行だと正当化する一方、隠す意味がなくなったので訴訟の対象を当該脚本に差し替えようとしていることである。

#### 第4 原作使用許諾契約書第3条5項但書の解釈について

- 1 同但書の解釈は被告準備書面1の第2.4(12-14頁)で述べたとおりである。そこで述べたような事情があって、同但書は同契約書に加えられている。



また、契約上の権利を信義誠実の原則に従って行使すべきことを当該契約書のなかであらためて確認するにあたって、その指針として「社会慣行に反しない」という表現を用いるのは、きわめて自然なことである。たとえば、民法第1条2項の解説書（有斐閣「新版注釈民法（1）」80-81頁）は同条同項の信義誠実の原則の説明として、ドイツ民法が「取引の慣行を顧慮して」と定めていることを引いている。

なお原告らは、新藤次郎見解（原告準備書面（1）14頁最終段落）を挙げるが、同見解はどのような映画では二次使用許諾がどのように困難だったのか、但書が機能するとどのような映画でどのように二次使用許諾が円滑に進んだのかを一切述べていなくて曖昧なままである。

社団法人日本文藝家協会が明らかにした見解では、この但書のような文言が入っている原作使用許諾契約書が多くなったとは認識していない、とされている（乙12、乙13）。

## 第5 本映画の脚本に関する交渉の経緯

- 1 本映画の脚本については、いくつかの重要な問題がある。被告準備書面1（5頁）でも記載したが、主人公である優子が阪神大震災・地下鉄サリン事件などに言及して嘘をいう人間とされていること、主人公が東京出身ではなく九州出身とされて、登場人物の一人（祥一）と九州時代に性的関係があったとされていること、原作では精神的な病気などの自分を取り巻く状況に向き合っていた主人公が、映画ではそれが原因で周囲に当たること、原作の題名の由来である楽曲ではなくて別の楽曲がラストで使われること、被告のプライベートな生活圏のことが含まれていること、その他である。

そもそも本原作は2003年に文学界新人賞を受賞したが、そのときの選考委員の選評で奥泉光氏は「主人公の女性が係わる複数の人物達がそれぞれ魅力的に描出されたところに安定した力量を感じさせ、細分化された章立て、細か

いパラグラフ構成も、よくある手法とはいえ、飽かずに読ませる効果をあげている」、山田詠美氏は「主人公のやさぐれ方に魅力がある。絵書き、精神科通い、無職と来たら、あの恐怖の自分捜し小説になってしまいがちだが、この作者は、そんな野暮なことなど主人公にさせない。正当にぐれていて、あっぱれだと思う」、浅田彰氏は「誰もが問題を抱えた半端者なのだが、奇妙にリアリティがあり、またそれぞれに魅力的だ」、島田雅彦氏は「バブルの恩恵に与った女の世の中をナメた態度は普通、翠盛を買うものだが、このヒロインは自分探しさえも投げており、EDの都議やブータローの従兄弟に対して妙に優しかったりするの、つい好感を抱いてしまった」と、主人公「優子」の造形と、周囲に配置された人物たちと優子の関係の描き方を評価していた（乙14）。

委員の辻原登氏は紙数の大半を本作に費やして、ていねいに論じており、「優子」が躁鬱病を抱えていることについて、「『私』は病気を抱えている。『一年も精神病院で過ごせば友だちなんかごっそりいなくなるものなのだ』。この小説は軽妙に仕立てられているようにみえて、それほど単純ではない」と指摘している。また、大学の同級生で都議会議員の「本間」、ネットで知り合った痴漢の「kさん」、鬱病のヤクザである「安田」、福岡から転がり込んできたこの「祥一」との関係を、「蒲田というまちが舞台で、風狂な人物たちが『私』の中で（文字どおり『私』のからだの中で）交錯する。まるで揺れる水の中に射し込んだ光が妖しげに屈折するのを見るようだ」と読み解き、「このような風俗に馴染みがなくても、体験や経験の質や様相が違っていても、読んでいて異和感を全く覚えないのは、作者の視線が滞ってはず、人物や風景との距離がよく計られていて、おまけに愛情というか、いとおしみというか、とにかく何かそのような滾るもので対象を遇しているからだ。辛辣さもユーモアもそこから出てきて、結局、読む方もその目を通して、見るよろこびを与えられる。この視点以外から見る必要を感じない。いい小説には必ずこの唯一感が

あってどうやらこれが小説の自由を保証するものらしい」と、作者が登場人物をいとおしみをこめて描き出している点を評価していた。

こうした選評に見られるように、本原作では主人公「優子」のまわりに複数の人物が近すぎず遠すぎずの間隔をおいてそれぞれ配置され、主人公はいろいろな問題を抱えていながらも彼女の視点はそれを超越して一種洒脱でさえあり、周囲の風景や人物とはあくまでも絶妙な距離がはかられているという感がある。

かたや本脚本では、優子は、両親の死、年上の彼氏の死、理香の死について「阪神大震災」、「地下鉄サリン事件」、「NYのテロ」と実在する大事件で死んだと嘘をつく人物となっている。祥一にその理由を問われて、「一緒に悲しむ仲間がほしかったから」と優子が答えるが、他人に依存してその同情を希求するという本脚本の人物像は、本原作の主人公の精神から遠く隔たっている。

#### ①両親の死について シーン19

本間と優子の会話で、なぜ会社を辞めたのか、どうやって生計を立てているのかと問う本間に対し、優子が「親の保険金……神戸の地震で死んじゃった」と答える。

#### ②理香の死について シーン32

安田と優子の会話で、生きる目標を問う安田に、優子が答える。

優子「総合職でNYに栄転した親友がいたの。……でも、三年前、死んじゃった」

安田「ニューヨークで三年前って、まさか、あの貿易センタービルで」

優子「うん。まさかなの」

#### ③年上の彼氏の死について シーン35

本間、バツハと優子の会話。バツハは、かつて優子に恋愛感情を告白したときに「年上の好きな人がいる」と優子が答えたことを覚えている。

優子「……その年上の人ね、地下鉄サリンで死んじゃった」

本間「えーッ！ 両親は阪神大震災で、彼氏はサリン？」

バッハ「そんなことって……あるんですか？」

優子「それでおかしくなったの、私」

④祥一と優子の会話 シーン67（脚本甲1ではシーン67、脚本乙10ではシーン68）

「両親は火事ではなく、阪神大震災で死んだ」と優子が言っていることを本間から聞かされた祥一が、優子を問い詰める。

優子「火事で死のうと、地震で死のうと同じじゃない」

祥一「なんでそんな作り話を？」

優子「両親が阪神大震災で死んで頭おかしくなったって方がわかりやすい。火事だなんて間抜けだよ」

祥一「……」

優子「共有できるじゃない、仲間が欲しかったのよ。悲しむ……」

これらは全て、脚本家が本原作を改めた部分である。本原作では、優子の両親は「二人して医者のかせに娘が精神病になったことをいつまでも信じていくことができず、「私がまだ頑固に生きていることを知るだろう」、つまり音信不通であるが健在である（甲4「文學界」29頁）。また、優子にはかつて新聞社で働いていたころの貯金がまだ残っていて、それで暮らしている（同44頁）。バッハに告白された優子は「びっくりして笑い出してしま」うだけである（同39頁）。親友の野原理香は「二十六歳の時、車の事故で死んだ」（同23頁）。

本脚本は、優子を嘘をつく女性に設定している。両親も親友も恋人も、社会的な意味をもつ事件・災害の被害者だという嘘を、友人たちにつく女性に優子を仕立てている。「悲しみを共有する仲間が欲しかった」という優子の答えは、本脚本の祥一の「俺の悲しみなんか他人にわかってたまるかと思う」、「だから他人の悲しみも分かるなんて言えない」というセリフを引き出すためのきっ

かけにしかすぎない。このセリフのやりとりのために嘘をつく人物として優子を造形したことで、優子は精神を病み、虚言癖があり、社会通念に反するどうしようもない女性となってしまっている。

また、本原作では、自殺未遂を起こしかけてSOSを送った祥一を、優子が東京へ呼び寄せる（そして精神安定剤だといって、優子が祥一に錠剤を飲ませる）。本脚本は本原作とは違い、祥一と優子が九州時代に性的関係があったという設定になっていてそれが優子の初体験とされる。また、本脚本には調子の悪い優子を祥一が看病するシーンがあり、二人の関係がかなり変わっている。

さらに本原作では、祥一は本間の選挙活動を手伝いつつ元気を取り戻しているが、本脚本ではこの部分が全く放擲されている。

本脚本では、優子は両親を火事であって以来、身体にも心にも傷を負った病人とされている。本脚本の優子はなかばヤケになって男を連れ込み、これみよがしに薬を飲んで周りに当たり散らす。それは本原作の、病気などの事実と立ち会う優子の強さとはかけ離れている。

なお本原作では、優子がなぜ躁鬱病になったかの理由は明示されていない。本脚本の優子では理由が明示されているが、そのために本原作の優子の強さ、公平さ、やさしさとは異なる人物となっている。本原作の優子は、病気をかかえつつも冷静に対処する強さ、深さと、自殺未遂を起こしかけたところを自分の住処に呼び寄せて社会復帰させてやろうとする優しさがあるが、本脚本の優子ではそれが失われ、選評で評価された「人物や風景との距離」「愛情とつかぬ、いとおしみとつかぬ、とにかく何かそのような滾るもので対象を遇している」視線とは別のものになった。

- 2 以上及びその他の点を含め、本脚本の問題点と考えられることは、2004年5月28日の最初の田中から森重へのファックス（乙3）に記載がある以外にもあった。しかし、あげていけば問題点はいくつもあるがクランクイン（6月20日だと聞かされていた）が近くてスケジュールがタイトであるからそれ

らを一気に解消させるのは現実的には難しいものがあるだろうという考慮から、被告と田中はあえて3つをあげて伝えた。ただし、ほかにも問題があることは、その前後のやりとりの中で森重には伝わっていた。現に、このファックス（乙3）の文言からもそれを見てとることができる。田中は弁護士や法務部のアドバイスを受けてこの文章を書いたわけではないから、文章について法務的観点から穴が無いように明確に釘をさす言葉遣いはしていないが（典型的なそういったビジネス文書の例をあげると「なお、上記は当社見解の全てを網羅しているわけでないことをご留意ください」といった文章）、このファックスの文章には、おのずとそうした事情がにじみ出ている。

たとえば「第一印象ですが」という言葉は、ほかに追加して述べる必要があるという意味での留保といえる。また「以下の3点については、絶対に譲れない」は、その3点以外に問題点が現にあるからこそ出てくる表現であり、今後の検討でさらに問題点は増える可能性があるという趣旨である。「細かなディテールについて、また、こまかいニュアンスなどは、（2004年）6月2日に（田中が絲山に）お会いして伺うつもりでおりますが、（森重が知らせてきた撮影開始までの）スケジュールがタイトなので、少しでも早く（田中から森重に）お伝えしたほうがよいと思い、まずはファックスを差し上げました。」

（注 カッコ内は、文意を明瞭に示すために被告代理人が補足した）という言葉は、問題点の指摘はこのファックスの文章で書いたことからさらに派生、拡大するという趣旨を含んでいるのであり、このファックスで書いたことは森重側のスケジュールについて被告と文藝春秋が善意で配慮したうえであくまで第一報という意味合いで伝えるものであり、限定的に解釈されるべきではないという趣旨が入っている。

- 3 同ファックスに書かれた3点について説明をしておく。第1の「エレファント・トーク」を音楽として使う点は、本原作のタイトル『イツ・オンリー・トーク』が当該楽曲「エレファント・トーク」から導き出されていること、本

原作全体を流れるトーンがこの楽曲と親和していることから、この曲を映画の最後に流すことが本原作小説の本質を伝えることにつながる、との意図が含まれている。

本原作の優子は、他人と関わりを遮断したわけではないが積極的にそれを求めるでもなく、よりかからないで生きていく覚悟はできている人物とされている。そうしたさっぱりとした潔さが、物質的な豊かさとはまた違う面で一種の高貴さにさえ通じている。しかし、脚本の優子は、ラストで祥一が妻と別れて自分と生活するつもりだったこと、その祥一が事故死したことを知り、おろおろとうろたえるのであり、本原作の優子からは遠い。そういう原作の優子の姿と、キング・クリムゾンという、とんがった存在のロックバンドが「イツ・オンリー・トーク、すべてはただのおしゃべり、意味などない無駄な話さ」と歌いかけてくるのは共鳴するところがある。本原作のラスト部分、「私は振り返らずに車に戻る。エンジンをかける。今日もクリムゾンだ。ロバート・フリップがつべこべとギターを弾き、イツ・オンリー・トーク、全てはムダ話だとエイドリアン・ブリューが歌う。」<sup>(注)</sup> という主人公優子のモノローグは、主人公優子の心象を象徴しているといえる。しかし、そうかといって、本原作の主人公はキング・クリムゾンに心酔しきって格別に神聖視するわけでもなく、そのキング・クリムゾンについてさえ「ロバート・フリップがつべこべとギターを弾き」と、覚めた意識で少し突き放して言っている。本原作の優子は、そういう人物である。

第2の「優子は東京の女である」、「方言を喋らせるのはやめてほしい」は、優子が福岡出身という設定に改変されたことへの抗議である。ひいては、祥一が母を亡くしたときに優子と性的関係をもった（それが優子の初体験）というストーリーに改変されたことへの抗議を含んでいる。もちろん、方言の使い方がいいかげんであるとの問題点もあったが、申し入れの狙いは、優子が福岡出

---

(注) ロバート・フリップ、エイドリアン・ブリューは、キング・クリムゾンのメンバー。

身でかつて祥一と性的関係があったという部分を本原作どおりに戻してほしい、優子を東京出身者に戻してほしいという点にあった。

第3の「店名を替えて欲しい」は、被告が自分のホームページに掲載していた日記（「蒲田レポート」というタイトルだった）からの本脚本への引用を問題にしていた。被告は、本原作で作家としてデビューする前からホームページを開設した。被告が実際に蒲田に住んでおり、近所の行きつけの飲食店の情報、街の風景描写などをホームページに日記として掲載していたのである。それらはいくまで、個人としてのプライベートな生活にかかわる文章なのであったが、実在する飲食店に対する被告のその日記内のコメントが、本脚本（第一稿）では優子が映画の中で作成するホームページの文章として、被告に無断で大量に引用されていた。そのため、映画の観客から、作家である被告本人と、脚本（映画）内の主人公優子とが同一人物視されかねない危険が生じた。なお悪いことに、森重からは「すでに映画撮影のためのロケハンが始まっており、被告がホームページで紹介した店にもスタッフが足を運んでいる」という情報が入ってきた。実際、のちに映画撮影が進むにつれて、わずらわしいことが増えてきたため、やむなく被告は蒲田から別の場所への引っ越しを余儀なくされることになった。

- 4 田中が第一稿について指摘をしてから2ヶ月ほど、森重からは連絡がなかった。その間被告と田中は、森重が言っていたクランクインの予定（6月20日）は過ぎているがこちらの指摘をきちんと受け止めて脚本を書き直すのに時間をかけているのだろうと、好意的に考えて待っていた。そうしているうち2004年7月下旬、ちょうど被告と田中が一緒に取材に出ているときに、森重から田中に電話で連絡があって「主演が小泉今日子から寺島しのぶに交代する。小泉さんは脚本に不満があるため、本作の主演を降りてしまった」との知らせがあった。それを聞いて田中と被告は「あの脚本に不満があるのはもっともだ」と話し合った。



それから森重からの連絡は再び途絶え、さらに2ヶ月以上がたった2004年10月に、森重は田中に第二稿を送ってきた。それが第一稿とほとんど変わっていなかったため、被告と田中は大変失望した。怒った被告は田中に対し、これでは映画化は認められないとさえ告げた。これを受けて田中は森重に対して前の3点のほかに、躁鬱病に関する知識が正確でないから偏見と誤解を与えかねないという指摘や、そのほかに諸々の問題点があることを意識したうえでそれを包括的な表現でもって表現した「原作に忠実な変更をするのであれば、映画化の話は中止していただきたい。前回の申し入れが、4か月以上も経って届いた脚本の第二稿に生かされていないということは、今後の脚本についても全く信用がおけないと考えざるを得ない」という言葉を通知した。なお、この時点ではまだ、クランクインがいつだという情報は森重から伝えられていなかった。

ところが、第二稿を送ってきたときは撮影スケジュールについて森重は一言も無かったのに、森重は10月下旬に突如、すでに11月8日にクランクインと決まっており、主役の寺島しのぶはじめ俳優のスケジュールも押さえてある、と田中に告げた。それを聞かされて、被告と田中は大いに驚いた。この脚本では映画製作は認められないという意味を表明してあったが、映画製作は既成事実化がどんどん進んでいて、被告らは自らが大変厳しい局面に追い込まれていることを認識せざるをえなかったからである。そこまでスケジュールが具体的に迫っている段階でもし被告の意思で中止にすれば、出演者、スタッフをはじめとする大勢の人々を混乱させ、大きな金銭的負担を生じさせることは、常識として被告には分かった。

そもそもは、撮影開始まであと数日というぎりぎりの段階で脚本を示し、この脚本を認めてほしいと原作著作権者に迫ること自体が、原作著作権者に対して失礼である。そして、この脚本でよいと承諾するか（あるいは「当該脚本にせいぜい数日以内で決着できるくらいの小さな変更だけを施した脚本」でよいと

承諾するか)、さもなければ映画製作が原作著作権者の一人の反対意見で中止になる、という辛い局面に被告を立たせること自体が、原作著作権者を軽視したものである。

なお、本裁判が係争中である現時点では、被告は高名な芥川賞を受けた作家ということで世間からそれなりの認知を頂戴していて、それなりの社会的地位があるといえようが、はっきり言ってこの2004年11月当時は、それまで何本もの映画脚本を書いてきた原告荒井や多くの会員を有していて長い歴史がある原告協会、映画製作の実績があるプロデューサーの森重、何本も作品を公開している映画監督の廣木らのほうが、知名度も、社会的なパワーも影響も遙かにずっと上であった(現段階で被告が上まわったという趣旨ではない)。なんとといっても、被告は勤めていた会社を病気退職して小説を書き始めたのであり本原作「イツ・オンリー・トーク」がデビュー作であり、芥川賞を別の作品で受けて一般に認知されるのは2006年1月になってからなのである。被告が当時、大きなプレッシャーをかけられたなかで、「そんな撮影スケジュールはあなた方が勝手に決めたことで、こちらは承知していない。あとがどうなろうとあなた方の問題であって私には関係ないから、映画製作を中止するように」とはきわめて言いにくかったのは当然であった。今から当時をふりかえって「それなら被告は映画製作そのものを拒否しておけばよかったのに。そうすれば本裁判のように脚本出版の許諾がどうこうという問題は後々起きなかった」と軽々に言うことはできないのである。むしろ、映画製作者の森重のほうが、ぎりぎりの時点まで引っ張って、被告がとても断れない状況に追い詰めるという作戦だったのかもしれないとさえ思われるくらいである。森重がそういう計算をしていたかどうかはともかく、せっぱつまった撮影スケジュールをもちだすことで、この脚本であれば映画製作を拒否するから撮影を中止するようにと、被告が言いつづけるのを困難にさせる効果は絶大であった。

事態を受けて急遽行われた2004年11月7日の面談には、被告が「脚本家に直接会いたい」としていたにもかかわらず、原告荒井は姿を現さなかった。森重、廣木監督との面談でいくつかの（最小限の）事項を確認したうえで、被告は映画製作は大きな不満を残しながらやむなく認めたが、それは事情（本来被告のせいではないが）を考慮して映画製作関係者の立場に最大限の配慮をしてあげて、精一杯の大人の対応をしてあげたものだといえる。

- 5 原告らの質問（甲10）が出されると被告が一転して貝のように固く口を閉ざしたと、原告らは主張する（原告準備書面（1）の2頁、19-20行目）。

当該質問書はそもそも文藝春秋に対するものであって被告に対してではなかったし、文藝春秋は2009年3月17日にその質問書を受け取り、同月23日に森重に会って、掲載を許可できないと伝えた（被告準備書面1、11頁）。以上が事実である。

- 6 原告らは、田中光子のメール（甲15）の文言「前例のない事態にもかかわらず、原作者の意思を尊重する決定をくださっていただき、ありがとうございました」に関して、あたかも田中個人としては年鑑代表シナリオ集への収録に理解を示していた証拠であるかのように述べているが（原告準備書面（1）の2頁、脚注1）、誤っている。

田中によると、被告の収録拒絶拒否の意思を相手方に伝えたあと、原告協会から加藤正人会長と宇ツ木利雄事務局長の二人が文藝春秋に来社して「何十年と代表シナリオ集を編集しているが原作者から収録を拒否されたことは前例がない。だから収録に同意すべきだし、文藝春秋から原作者を説得してほしい」と強調したとのことである。田中は、「前例がないから同意すべき」というのは理屈になっていないと呆れ、それで「前例がない」という言葉が強く印象に残ったという。その後、掲載を断念するという当たり前の結論を原告協会が伝えてくるまでかなり時間が空いたため、田中としては、おそらく原告協会内では議論があったのだろうと想像した。「原作者の意思を尊重して掲載を断念す

べきだ」という当たり前の結論を推す側が、その議論では反対者を相手に苦勞したのだらうと思ひ、原告協会が使った言葉で頭に残っていた「前例がない」という表現を使って、ねぎらうような物言いになったとのことである。当然、本当に前例がないかどうかは文藝春秋に確認できることではないし、確認をつくす義務もなかった。

そもそも、業務上の書面のやりとりで、ていねいな物言いをするのは通常のこと、社会人としてのマナーの範疇に属することである。まして、田中の同メールは、いろいろあったようだが原告協会が結局は収録を断念した（つまり、文藝春秋が協会に通知したとおりに原告協会が受け入れて決着を見た）のを受けて、それへの返信として田中が送ったメールであり、そこで原告協会の当事者を立てる言葉づかいをしたのは、至極自然な流れである。まして、収録断念を伝えてきた宇津木からのメールは「原作者・絲山秋子様との交渉に当たり、仲介の勞を頂きました田中様には、感謝申し上げます。」「この度は色々とお時間をお取り頂き、誠にありがとうございました。」と礼儀正しいものだった（乙8）。田中がそれへの返信のメールで、あらためて原作著作権者の極利を説いたり、原告協会のこれまでの主張や対応を批判したりしたら、そのほうが常識ある社会人から逸脱している。

## 第6 本脚本の収録の拒否について

- 1 このように異様な状況のなかで、被告は本映画の製作は許諾したのであるが、諸問題の根本は本映画の脚本にあった。その脚本をもとにして作られた本映画という映像作品が、映像作品として利用されるのはまだ我慢したが、その脚本が映像作品とは分かれて、単独で、原作と同じ活字作品として公開されるのは断るといふのは、理解できる要求であり、何ら非難されるべきことではない。
- 2 なお、原告らは、本原作小説の書籍の帯（映画化について記載しているもの）に言及して、被告が金銭によって態度を変える卑劣な人物であるかのように攻

撃するが、帯からの憶測でそこまで言うのはいくらなんでも慎むべきではなからうか。帯については、書籍の出版元である文藝春秋の販売戦略（事業として出版している営利会社である以上、映画化される出版物であることを一般読者層に告知するのは当然のことといえる。ほかの出版社でも同様の告知をしている）であるのだから、それで被告を攻撃するのはお門違いである。

- 3 また「原作に忠実」という言葉が使われたことがあるのをとらえて、原告らはそれで被告を非難するが、言葉の意味を相手が意図していないように勝手に膨らませて解釈して、そのふくらんだ解釈を「不当だ」と攻撃してみせているのであり、健全な議論ではない。

被告は、原作と映画脚本が絶対に違うところがあってはいけないなどという頑迷な意見の持ち主では、決してない。また、人物の設定や関係を原作と違ったものにするものであっても、それが脚本家なりプロデューサーなりからきちんと理由と意図を説明されて、それに納得がいけば受け入れるだけの用意はしている。

たとえば、被告の原作に基づく映画は、本映画の後ほかに1本が2007年に公開され、もう1本が撮影を終えて2010年に公開予定である。

前者は映画「逃亡くそたわけ・21歳の夏」（原作「逃亡くそたわけ」中央公論新社、講談社文庫刊。美波・吉沢悠主演）であり、この映画のときは製作準備の最初の段階から、脚本家、プロデューサーが何度も被告と打ち合わせをしてくれたので、被告としては納得しあって進めることができた。

後者は映画「ばかもの」（原作「ばかもの」新潮社刊。成宮寛貴・内田有紀主演）であり、脚本に関しては打ち合わせを重ねて被告が納得するまで話し合いを続けた。製作が終了した打ち上げの席で、脚本家から「監督、原作者と打ち合わせを重ねたため、とてもやりやすかった」と、意見交換をしたことを評価され、被告としても満足のゆく映画製作となった。

それに引きかえ、本映画の場合には、脚本の中に被告のブログから勝手に題材が使われるなど、映画「ばかもの」とは被告への対応が大きく違った。

さらに、映画「ばかもの」では、時代ごとの挿絵としてニュース映像（津波、昭和、ミレニアム、オバマ大統領など）を挿入したのだが、原作にはないそういう要素を映画に取り入れるについては、製作者側が被告とよくよく話し合っ

て、監督がそうしたいというのを被告が納得することができたので実現した。そもそも、脚本を作成する側としては、原作著作権者と十分に協議して、納得を得たうえで進めていくのが大原則である。原告協会が出版している雑誌「シナリオ」（2010年1月号 148頁以下）でも、以下のように書かれているくらいである（乙15）。

#### 『創作ハンドブック』 第25回 脚色

筆者：小瀧光郎（日活芸術学院映像科シナリオ担当講師）

こうした『文学を脚色するポイント』（『シナリオ作法四十八章』映人社刊）を舟橋和郎は、分かりやすく教えてくれていますので、それを紹介いたします。（中略）

『しかし、一番肝心な原作のテーマ、及び原作の持つ「読者の心を打つ力」この二つのものには、絶対に手を加えない。手を加えないというより、なんとしても映像の中にそのまま再現しようと努める』としておられます。また、原作のストーリーや人物や構成を修正する場合は、必ず原作者の諒解をとる必要があると忠告されています。折り目正しい舟橋先生らしい戒めです。

- 4 本映画のクレジットが「絲山秋子『イツ・オンリー・トーク』より」ではなく「原作絲山秋子『イツ・オンリー・トーク』（文藝春秋刊）」（注 書籍タイトルと出版社の活字は小さい）である点については、被告自身は本映画を見ていない。それは、脚本をめぐるやりとりが不本意だったこと、自分の意見が軽視されたことから、本映画についてはこりこりしており、嫌な経験だっ

たので、見ようと思わないからである。田中は本映画を見たときに、小説のタイトルの文字に小さい活字が使われているという意識をもった記憶はあるが、「より」となっていたかどうかについて定かな記憶はない。

いずれにしても、被告が「より」の件を知っていて映画のDVD化等を認めたのは映画と脚本を差別したからだと原告らが憶測しているは、正しくない。むしろ被告としては、今回、「より」の件を指摘されたことで、映画製作についてあれだけ譲歩したのに決めたことが守られなかったと知り、本映画と脚本に関して嫌な経験がまたひとつ増えたというだけである。

本映画のあとも、被告は一貫して同じ態度で映画製作に臨んでいるが、不快な思いをしたことはない。監督や脚本家との関係も非常にうまくいっている。そのため、今回の訴訟には大変驚いている。

以上