

Cinema Studies

映画研究

映
画
研
究
12

二
〇
一
七
年

日
本
映
画
学
会

12

2017

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

12号

2017年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

板倉 史明	神戸大学
堀 潤之	関西大学
田代 真	国土舘大学
佐藤 元状	慶應義塾大学
碓井 みちこ	関東学院大学
小原 文衛	金沢大学

目 次

玩具映画の受容における視覚性と触覚性 —— チャンバラ映画分析からのアプローチ	雑賀 広海	4
団地映画音響論 —— 『クロユリ団地』の境界を越える音	今井 瞳良	26
黒澤明『八月の狂詩曲』の対位法にみる和解と狂気の技法 —— 原爆映画史における聖母マリアの修辞の文脈から	片岡 佑介	44
執筆者紹介.....		67
『映画研究』論文投稿規程		68
日本映画学会役員一覧.....		70

玩具映画の受容における視覚性と触覚性 —— チャンバラ映画分析からのアプローチ

雑賀 広海

概要

本論文が着目するのは、玩具映画と呼ばれるメディアである。玩具映画とは、戦前の日本でこどもの玩具として販売された簡単な映写機と短い35mm フィルムのことを指す。これを用いて子どもたちは家庭で映画を上映していた。本論文は、玩具映画で遊ぶこどもの視覚性に、映画館の観客のそれとは異なり、触覚性が介入してくることを明らかにした。

戦前期において家庭の映画鑑賞に使われたメディアは、玩具映画のほかに小型映画もあった。しかし、こどもとの関係から見ると、小型映画は教育目的で使われることが多く、したがって、こどもは受動的な姿勢が要求された。玩具映画の場合、それが玩具であるということによって、こどもは能動的なアクションをとる。つまり、こどもの視覚性のなかに、玩具に触れるという触覚性が介入してくるのである。こどもと玩具映画が結ぶこうした遊戯的な関係性は、現代のメディア環境を考察するうえでも重要な概念となるという結論に至った。

キーワード

玩具映画、遊戯、こども、視覚性、触覚性

はじめに

これまでの映画研究では、玩具映画と呼ばれるメディアの存在はあまり知られていない。玩具映画とは、文字どおり、こども¹の玩具として販売された映写機とフィルムのことである。以下では、これらをそれぞれ玩具映写機、玩具フィルムと呼ぶ。玩具映写機はハンドルを手で回して上映する簡単なつくりになっており、玩具フィルムは「8mm や 16mm のような小型映画やアマチュア用のフィルムではなく、実際に劇場で上映されたと同様の 35mm 映画フィルム」(太田/松本 165) だった。玩具映画

はこどもが主な対象だったため、アニメーションやコメディ、そしてチャンバラ映画が多くを占めた。玩具フィルムのなかには、劇場公開された作品が玩具映画会社の手によって再編集され販売されたものもあり、チャンバラ映画はほとんどがこの例に当てはまる。それゆえ、もう現存しないと思われていた作品が玩具映画として発見される例が度々報告されている。太田米男と松本夏樹の先行研究は、玩具映画のこうした資料的価値に重点をおいているが、本論文では玩具という点を特に強調し、玩具映画を見るこどもの視覚性 (visuality) に光をあてる²。そして、このこどもの視覚性が映画館の観客とは異なる性質を持つものであることを明らかにする。

玩具映画の議論に移る前に、こどもの観客を扱った先行研究と本論文との関係性を明確にしておく必要があるだろう。大澤浄と渡邊大輔の論文は、1911年に公開された『ジゴマ』が発端となって問題化したこども観客の出現とその対応を論じており、興行者や批評家の視点がとられている。赤上裕幸の研究は、戦前の日本で推進された映画教育を主題としたものであり、こちらは教育者の視点である。いずれにしろ、こどもを教育する立場にあるおとなの視点から書かれている。娯楽教育としての映画の役割について先駆的な研究をおこなった社会学者の権田保之助に倣うように、彼らもまた社会的なアプローチをとっている。そのため、映画と接したこどもの実際的な反応までは見えてこない。たしかに、こどもの感想や批評が雑誌に掲載されることはほとんどないため、映画を受容するこどもの「声」を拾うにはあまりに資料が乏しい。しかし、おとなの視点から書かれた言説から浮かびあがる受動的なこどもの姿だけでは一面的に過ぎる。それでは、いかにしてこどもの立体的な姿を浮かび上がらせることができるのだろうか。玩具映画はこの問いを解決する糸口となる。

ここで戦前期におけるこどもと映画の関係を概観しておく、大澤と渡邊の論文で述べられているように、こどもの人気を得るかどうかは作品の興行収益を大きく左右した。だがその一方で、戦前の日本社会ではこどもが映画館に行くことは教育的に不適切であるとも考えられていた。それゆえ、映画館に連れていくようにせがむこどもと社会的な道徳規範とのあいだで、教育者たるおとなはジレンマに苛まれることになる。この

ジレンマを解決する方法として、学校や公民館などで「優れた」作品だけを選抜した映画上映会が戦前では頻繁におこなわれていた。そして、このような公共施設での上映会とは別に、玩具映画は映画館に行かずに映画を見ることを可能にした。都合、こどもが映画を見る場所は三つあることになる。すなわち、映画館、公共施設、家庭である。それぞれの空間に着目すれば、映画館と公共施設がおとなによって秩序づけられた空間であるのに対し、家庭では玩具映画を見るこどもが空間を形成する。このように、こどもにとって、玩具映画を見ることは特別な体験だったのである。

玩具映画として生まれ変わったチャンバラ映画の形態から、これを補強することができる。先述したように、チャンバラ映画は劇場公開版から再編集されて玩具映画となるが、ここで再編集の基準となるのは、スター俳優のアクション・シーンである。物語性はほとんど廃棄されているため、一つの作品というよりも断片と呼ぶほうが近い。このような断片的な映像であっても一定の地位を獲得していたということが、玩具映画固有の特色を示唆している。つまり、玩具映画を見るこどもたちは、映画館で映画を見るときとは異なる見方をしていたと考えられるのである。

それでは具体的に、こどもたちはどのような視覚性を持っていたのだろうか。本論文は以下の三つの節における議論を通して、この問いに答えしていく。第一節では、家庭用映写機の歴史をたどりながら、小型映画と玩具映画が異なる性質をもつメディアであることを確認する。第二節では、玩具映画がどのような環境で見られていたのかを、回想的に描かれた漫画と自伝をもとに考察する。第三節では、玩具映画の分析を、シャルル・ボードレルやジョルジョ・アガンベンの玩具論と結びつけることで、これを見るこどもの視覚性に迫っていく。

なお、本論文は、おもちゃ映画ミュージアムで修復保存された映像資料を参照している。

I. 小型映画と玩具映画

映画史元年はリュミエール兄弟がシネマトグラフを使って上映会をおこなった1895年とされているが、その数年前にはエジソンらがキネトグラフ、

およびキネトスコープを発明し、アメリカやヨーロッパで商業展開していた。ただし、キネトスコープは一人の観客が箱のなかの映像を覗き見るという形だったため、映画のはじまりとしてはスクリーンに映像を映しだして複数人の観客に見せたりユミエール兄弟に軍配があがる。ここからまず確認しておきたいことは、映画史はそのはじまりから個人の鑑賞と複数人の鑑賞と二つの形態が同時にあったということである。そして、アラン・キャトルが述べているように、「19世紀末に映画が商業的な成功をおさめてからほとんど時をおかずに、企業家はこの新しい娯楽を家庭にもたらす方法を模索しはじめ」(Kattelle 52) た。

ベン・シンガーが説明しているように、1898年ごろからつくられるようになる家庭用映写機は幻燈(マジック・ランタン)と組み合わせられたものだった。シンガーによれば、この幻燈兼映写機はドイツの玩具製造会社の商品が多くを占めており、1920年代までは広く流通していたという(Singer 38)。つくりは簡単で、映画を上映するときは50フィートか100フィートのフィルムを巻き取らずに床に落としていくか、ループ状につながれた数秒のフィルムを使うかという形になっている。この幻燈兼映写機は、値段が高いわりには玩具以上の役割を果たさないことから小型映画の登場とともに姿を消すことになる。それに加えて、スタンダードサイズとなった35mmフィルムは非常に燃えやすく危険でもあった。その後は、17.5mmや28mmなど様々なサイズの不燃性フィルムを使った小型映写機がつくられるが、この混乱した発明競争は、1920年代にあらわれた9.5mmと16mm、そして、少しあとに現れた8mmといった小型映画に落ち着いていく。これらの小型映画によって、一般の人々でも映像を撮ることが可能になり、映画館の外で映画を見ることも容易になった。

小型映画が果たした役割には大きく三つある。すなわち、①アマチュア映画やホーム・ムービーの流行を生みだし、②一般家庭にとってモダン化の象徴となり、③こどもの映像教育の道具となった。以下ではとくに②と③に注目するが、ハイディー・ワットソンは、小型映画がアメリカの家庭に広まった理由として次のように説明している。つまり、同時期に普及しはじめたレコードやラジオといった新しいメディアと同様、電化製品を家庭に置くことはモダン化を象徴し、さらに、映画館に行かずして映画を家庭で楽しむことを可能にした小型映画は、家族団欒の空間を築く

ことに貢献したのである。家庭で上映する映画は、ベル & ハウエルのフィルム・ライブラリーやコダックのコダスコープ・ライブラリーなどからフィルムをレンタルすることができた。アメリカでは、このようなフィルム・ライブラリーが1928年までにおよそ22か所設置され、選抜された良質な作品が各家庭に貸出された(Wasson 223)。ワッソンが引用しているコダスコープ・ライブラリーのカタログには、家族みんなで映画を見ているイメージが描かれている。さらに、アメリカにおける家庭用映写機の宣伝は多くの女性雑誌にも掲載されており、その広告では、母親が映写機を操作して家族に見せるというイメージが描かれた。なぜ母親が中心なのかというと、この時期はミシンや掃除機などのような家事を自動化する機械が広まりはじめた時期でもあり、広告では家庭用の機械製品が女性とセットで描かれたからである。このことから、「女性雑誌のこういったページにおいて、これらの機械は強固な性差を与えられていった」(Wasson 228)とワッソンは主張し、ホーム・シネマ³を理想化された家族表象やジェンダーの問題と関連させている。しかし、あとで説明するように、日本における玩具映画のイメージはアメリカのホーム・シネマとは少し異なる。また、家庭だけではなく、学校や教会などにも小型映画は需要があったことも忘れてはならない。目的はもちろん、学生や信徒への教育である。

9.5mm や 16mm の小型映画が日本に紹介されはじめるのは、帰山教正によれば関東大震災の翌年、1924年からだった。この年に書かれた中田俊造の『娯楽の研究』では、先ほど少し触れた海外における教育を目的とした映画の使用例が紹介されている。そして、1927年の上田寅之助による『家庭活動写真術』では、こどもを映画館の悪影響から守り、家族団欒の空間をつくるという小型映画の役割が以下のように述べられた。

常設活動写真館にて映写さるる良映画全巻も、十六ミリ新フィルムに複製して供給いたしますから常設館の如く悪映画に幼子達に不良感化を与える虞れなく、選択された良映画のみにて御家庭一夕の觀賞に格好のプログラムが作られ、広告宣伝の実用向にも重宝な機械で、陳列窓へ映写するに適当な大きさであります。(上田 107)

また、1927年には大阪毎日新聞社が大毎フィルム・ライブラリーを設立し、映写機を所有する学校、官庁、軍隊、公共団体などに大阪毎日新聞社所蔵のフィルムを貸出する事業をはじめている。この事業の目的の一つには、雑誌『映画教育』で盛んに議論されているように、映画館の悪質な環境から子どもたちを守り、良質な映画を活用して教育するということがあった。

このように、教育と密接に結びついた小型映画は、不燃性フィルムが使われていたことによる安全性がその目的を後押しした。ここで注意しておきたいのは、玩具映画が可燃性の35mmフィルムを使っていたということである。アメリカでも1920年代にはキーストン社が廉価な35mmフィルム用の玩具映写機を販売していたが、16mmの普及とともに玩具映写機は姿を消す。しかし、日本では1930年代になってもライオン、朝日活動、キングなどのような玩具映写機をつくる会社があった。これらの会社の玩具フィルムには、冒頭にそれぞれの会社のロゴマークが置かれている。なかでもライオンのロゴマークでは、子どもが映写する写真とその下にある次のような文言が、小さな子どもでも扱えることを強調する。

堅牢無比の映写機／綺麗で鮮明に写るフィルム／訓練も熟練もいら
ず取扱いが最も容易くすぐ写せます／どこでも評判のよい／家庭の
電燈から愉快で簡単に映写出来ます

さらには、1930年の『カメラと映写機の作り方』において、帰山教正は「玩具の映写機は、最も簡単なもので、従って、素人の手にも出来ないものではない」（帰山 95）と明言し、その作り方を図解している。この本は青少年向けに書かれたものであり、1930年代には科学に興味をもつ子どもが親と一緒に玩具映写機を自作していた可能性も浮上する⁴。これらのことから、玩具映写機を扱う子どもは自らハンドルを回し、映写機の仕組みを観察しながら映しだされる映像を見ていたと考えられる。

以上をまとめると、日本における映画館以外の場所での子どもの映画鑑賞には、二つの形態があったということになる。つまり、一つは小型映画に見るように、教育目的からトップダウン的に良質な作品を見るという形態であり、もう一つは玩具映画に見るように、子どもが機械システム

への興味関心とともにフィルムを回転させ、スクリーンや壁に映しだされる映像を見るという形態である。

ここで、玩具フィルムにはどのジャンルがどれぐらいの割合を占めていたのかを確認しておきたい。玩具映画会社の全商品リストはまだ発見されていないが、戦前の少年雑誌、『幼年倶楽部』や『少年倶楽部』に掲載された広告が、玩具映画全体におけるそれぞれのジャンルの割合を示してくれる。たとえば、『幼年倶楽部』1930年7月号掲載のキングのリストには、「時代劇（剣戟）之部」24本、「漫画之部」31本、「喜活劇之部（最新版）」14本、「大教育実写之部（最新版）」7本のタイトル名が記されている。同様に、『少年倶楽部』1932年5月号掲載の同社のリストには、「実写」12本、「時代剣戟の部」17本、「漫画の部」22本のタイトル名がある。「大教育実写之部」や「実写」というカテゴリーは、『万国オリンピック（リレー決勝）』『日支事変』『富士五湖巡り』といったタイトルから、それらが記録映像であることがわかる。また、『少年倶楽部』1932年6月号掲載のキングの広告を見ると、玩具映写機に肉弾三勇士と上海総攻撃の「実写」フィルム二巻が添えられ、さらに肉弾三勇士のプロマイド付きで販売されたようだ。当時のこどもにとって戦争は憧憬の対象であり、肉弾三勇士は英雄視されていたという背景もあるが、政治性がまったく潜んでいないとすることも難しいだろう。つまり、玩具映画はもっぱらこどもの機械システムへの関心を引き出すことのみに寄与するのではなく、「実写」の玩具フィルムに見るように、政治的プロパガンダの役目も果たしていたのである。とはいえ、それは数としては少数に過ぎず、アニメーションやチャンバラ映画などの娯楽ジャンルが大半を占めた。

雑誌広告のリストが示すように、玩具映画としてのチャンバラ映画は、単純に数からして中心的な位置にあるジャンルだった。ただし、ほかのジャンルとは異なり、チャンバラ映画は玩具映画用に短く再編集されているため、それ単体ではほとんど物語をもたない不完全な映像である。したがって、見るものが積極的に映像と関わりを持ち、不足している部分を補わなければならない。このとき、俳優のアクションをみずからの手で回して動かして見るという鑑賞の形式がより重要となってくるのである。次節では、そうした玩具映画が見られる環境に目を移してみる。

II. 玩具映画がつくる空間

権田保之助の『活動写真の原理及応用』（1914）のなかにある玩具映画についての記述は、もっとも早い時期の記録となるだろう。権田によれば、前節で述べた幻燈兼映写機では子どもたちが満足しなくなり、より精巧な映写機が求められるようになったようだ。権田がこのように説明しているのは、1910年代前半ごろの状況と想定される。だが、短いループレフィルムではなく数秒のフィルムが上映できるようになるとすれば、上映するフィルムはどこからどのようにして入手してきたのだろうか。

其人な玩具（映写機：引用者注）を売つて居る一寸した玩具屋では、活動写真館で散々映写して時候後れになつたとか、甚しく破損が出来て映写する訳には行かぬとかいふもの仕入れて来て、其れを一尺幾許とかいふ勘定で売つてゐるのです。（権田 351）

つまり、玩具フィルムは映画館での役割を終えた後にそこから切り離され、玩具屋を介して子どもたちの空間に入ってくるのである。そして、上の引用につづく、権田の補足説明は本論文にとって重要な示唆を含んでいる。

一昨年から昨年に掛けて小学生の間に面白い流行がありまして、活動写真の映画を溜めることが盛んでして、其れを一枚々々に細かく截つては、数の多いのを自慢し合ひ、彩色のものや、有名な巻写真（フィルムのこと：引用者注）のものなどですと大騒ぎをして貯めたことがありました。其人な為めに大概の玩具屋では巻写真の屑を今でも持つて居ます（権田 351）

子どもたちの玩具として消費される細切れのフィルムが玩具映画の前身にあったとすれば、玩具映画と映画館で上映される映画はまったく別のものであるとも言えるかもしれない⁵。しかし、1920年代に入ると、両者は接近をはじめ、そこにあったはずの差異は見えにくくなる。というのも、欧米の流れと反して、日本では玩具映画が市場として確立され、玩

具映画は映画館における鑑賞体験をより忠実に再現するため、さらに精巧な映写機がつくられるようになったからである。

それでは実際に玩具映画を見ていた子どもはどのような環境で見ていたのだろうか。当時の雑誌や新聞に、それを証言してくれるものは見つけられなかったが、回想的に語られた漫画や自伝が手がかりとなる。

まず取りあげるのは、滝田ゆうの漫画『寺島町奇譚』（1988）所収の「カンカン簾」（初出は1969年）である。このエピソードの冒頭にあるのは、夏の暑い昼間にもかかわらず、窓を閉め切って光を遮断した部屋で、四人の男児のうち一人が玩具映写機をまわしながら、みんなで映像を夢中になって見ているという場面である。彼らが見ているのはチャンバラ映画であることが「月形半平太／死んで／護国の鬼と／なる」というインタータイトルからわかる。上映後は窓の外に出て、玩具映画の感想を口々に言い、もう一度同じ玩具映画を上映しようとするところで主人公はおばさんに呼び出されて友達の家をあとにする。この漫画からは、第一節で見たライオンのロゴマークで描かれたイメージのように、子どもたちだけで玩具映画を上映して楽しんでいたことがわかる。

1931年に東京で生まれた滝田の『寺島町奇譚』は、少年時代を過ごした墨田区東向島（当時は向島区寺島町）での思い出を自伝小説的に描いた作品である。時代としては「昭和15年、16年ごろから、昭和20年3月10日まで、滝田が小学校三年生から、中学二年生くらいまでの間である」（校條 35）から、本論文が対象としている「子ども」の年齢層と一致する。

次に、子どものころに玩具映画で遊んでいたという俳優の芦屋小雁の自伝『シネマで夢を見てたいねん』（1997）を取りあげる。芦屋は1933年の京都生まれで、滝田とほとんど同世代である（兄の芦屋雁之助は滝田と同じ1931年生まれ）。家は型友禅染の町工場を営んでいたという。したがって、以下に述べるのは、『寺島町奇譚』とほぼ同時代の1930年代末から1940年代にかけての京都の町の事例ということになる。

まず、玩具映写機や玩具フィルムが売られていたのはおもちゃ屋やデパートのおもちゃ売り場だった。玩具とはいってもやはり高級品であり、町のなかでそれを持っていたのは芦屋の家ともう一軒だけだったようだ。そして、映写機を持っている家に近所の子どもが集まって上映していたと

いう。光源には電気の明かりを使った。フィルムは燃えやすいため、こどもだけで扱うには危険であるというのは表向きで、やはり、滝田の漫画と同じく、実際にはこどもだけで上映会がおこなわれていた。

以上が、芦屋の回想をもとに整理した、玩具映画が見られていた環境となる。補足すると、玩具映画はおもちゃ屋だけではなく少年雑誌の通販からも購入できた。今回調査した1920年代から1930年代の『少年世界』、『少年倶楽部』、『幼年倶楽部』にはライオン、キング、孔雀などの広告が掲載されている。これらの広告によると、映写機は基本的に映写面の大きさによって値段が変動し、小さいものなら(映写面：一尺半)1円台からあり、大きく(映写面：六尺)高性能のものになると20円を超えてくる。フィルムはライオンが1尺8銭で売っているが、キングは1尺3銭と半額以下である。サイレントの35mmフィルムは1秒間が16コマで撮影され、1尺では約1秒となる。つまり、おおよそではあるが30秒の玩具フィルムは90銭から2円70銭、1分だと1円80銭から4円80銭という価格帯になる⁶。『値段史年表』によれば、1930年の映画館の入場料が40銭とあるから、仮に現在の入場料を1200円とするならば、当時の1円は現在では3000円に値する。現代の感覚からすれば、玩具映写機はDVDプレーヤーであり、30秒の玩具フィルムはDVD、1分の玩具フィルムは特典付きのDVDかDVD-BOXに近い。映画ファンにとっては蒐集することが困難なほどに法外な値段ではなかったと言えるかもしれない。

とはいっても、玩具としてはやはり高価であり、裕福な家庭でないと買い集めるのは難しい代物であった。しかし、その限られた所有者が近所のこどもを集めて上映会をおこなったということは、玩具映画が多くの人々の手に触れる場所にあったことを示す。つまり、玩具映画は一部の富裕層だけに許された限定的なものではない。それにとどまらず、玩具映画と少年雑誌が強結びついているように、広範囲にわたる間メディア性が戦前期日本におけるこどもの映画文化にはあった。それというのも、すでに述べたように、戦前の日本社会では映画館はこどもに悪影響を与えると考えられており、映画館の代わりになるものをこどもに提供しなければならなかったからである。それゆえ、玩具映画や少年雑誌は映画館の代替としてこどもの映画文化を支えていたのだ。そして、そ

れは親のジレンマを解決する手段でもあった。

こうした当時の世相を反映する投書がある。それは雑誌『少年世界』1927年3月号に投稿されたものだ。『少年世界』では、1920年代後半ごろから「映画欄」と題されたコーナーがつけられたが、これは、スクリーンショットを使って、映画の物語を小説や講談のように説明するコーナーである。「お母さんもおよろこび」と題されたその投書が述べるところは以下のとおりである。

少年世界一月号の面白さ。映画欄の立派さ、実に振ったものですね。
(中略) 私は映画欄が一番好きです。母さんも私が映画欄を見て活動に行かなくなったから、大変よろこんで毎月買ってやるといはれました。毎月買ふつもりです。

ほかの投書からも、このコーナーは映画好きのこどもを満足させるものであったことがわかる。この「映画欄」のおかげでこどもが映画館に行きたいと言わなくなり、多くの親を喜ばせたようだ。玩具映画は映像メディアであり、「映画欄」よりも映画館の代替として強く機能することから、親が積極的にこどもに買い与えたということも十分予想される。

玩具映画が一部の富裕層だけに限定されないとする理由はほかにもある。それは、少年雑誌に大きく掲載された広告や、映写機を操作するこどもたちのイメージである。これらは、玩具映画がこどもたちの注目の的であったことを意味している。太田／松本が引用している『子供園』のイラストのように、家族みんなで上映会をおこない、玩具映画が教育的な役割を果たしていたこともあったと思われるが、ワツソンの議論にならうなら、映写機を操作する人物に目を向ける必要がある。すなわち、玩具映画はこどもが操作する簡単な機械玩具として売られており、これで遊んだこどもたちは、映画の動く絵がいくつにも連なった静止画であるという光学的現象を自らハンドルを回しながら経験したのだ。さらにそこには、下手をすればフィルムが燃えてなくなってしまうというスリルと緊張が伴っていた。そのこどもたちの空間は映画館とは異なる性質をもつ空間だったと言えるだろう。次の引用は芦屋の回想の一節である。

天井から下がった電灯に手回し映写機の電気をつなげて 35mm のフィルムをセットして、ひとり押し入れに籠ります。カッタコット、カッタコット、白いシーツや壁にアニメや短く切られた劇映画なんかを映して観てました。(芦屋 59、傍点引用者)

ちょっと部屋を暗くして。襖を外してズラッと立ててね、黒い布とかいっぱい出してきて、いよいよ上映開始や。電球つけて、カッタコット、カッタコット。(同上 62、傍点引用者)

芦屋の回想のなかに繰り返しあらわれる「カッタコット」という機械的な反復の音は、玩具映画の空間に付随するものである。滝田の漫画でも「ガララカララ」「シャシャシャシャ」「カラカラ」といった複数の機械的反復音が表現されている。滝田の描いた漫画のコマがより豊かかつ的確に表現しているように、玩具映画が上映される空間は「ガララカララ」という文字がコマの端のほうに記されているだけの静かな空間である。というのも、劇場ではトーキーであった作品も玩具映画になるとサイレントになったからだ。もちろん、弁士も伴奏音楽もない。そこに漂う音はハンドルをまわすときの「カッタコット」や「ガララカララ」という機械的反復音だけである。

このように、玩具映画には、玩具映写機のハンドルをまわす感覚、燃えやすいフィルムを手にする感覚が伴う。これらの触覚的な刺激は機械に根差す感覚である。この感覚は映画館での鑑賞にはない。したがって、玩具映画を見るときのこともの視覚性に迫るためには、玩具フィルムを批評的な視点から見るのではなく、玩具に触れるという機械的感覚を中心とした視点からアプローチする必要があるだろう。次節では、実際に玩具映画の映像を分析しながら、視覚性と連動する機械的感覚を考察する。

Ⅲ. 玩具映画とこどもの遊戯的關係

玩具映画となったチャンバラ映画には、阪東妻三郎、大河内傳次郎、嵐寛寿郎など、様々なスター俳優のフィルムがある。本節では焦点を絞

るために、阪妻を中心として議論を進める。おもちゃ映画ミュージアムにある阪妻主演の玩具フィルムは、現在発見されて修復されたものだけで30作品近くある。そのなかには、作品の詳細が不明のものもあるが、半数ほどは玩具フィルムを製造販売した会社のロゴや作品のタイトルが冒頭に置かれている。玩具映画としてのチャンバラ映画の基本的な構成は、このロゴやタイトルのあとすぐにアクション・シーンとなり、それが終わるとまたすぐ「終」や「完」の文字が出て終了という形になっている。物語はほとんどないと言っている。玩具フィルムのなかには、その断片的な形でしかも残っていない作品もあれば、完全版やそれに近い状態のプリントが現在まで残っている作品もある。たとえば、マキノ正博の有名な『血煙高田馬場』（1937）は、玩具映画となって再編集されたものがあり、劇場公開版と玩具映画版で比較することができる⁷。玩具映画版を見ると、阪妻の疾走から高田馬場での決闘へと、クライマックス・シークエンスのダイジェスト版のように縮められている。音も字幕もないため、阪妻がどういうキャラクターで誰と何のために戦っているのかといった作品の意味内容はほとんど重要性をもっていない。もちろん、劇場で作品を見ていたり、高田馬場というタイトルだけでだいたいの物語は了解されていたりしたこともあっただろう⁸。しかし、現在では詳細がわからない玩具映画（おもちゃ映画ミュージアムでは『不詳〈阪妻の剣戟〉』とされている）などのように、なかには当時見ていた人もただ阪妻がでてきて殺陣を演じているということしかわからないものもあったかもしれない。このことから、玩具映画になったチャンバラ映画は、本来あったはずの物語を正しく伝えるための要素が決定的に欠けていることがわかる。それによって、玩具映画となったチャンバラ映画を見るときの子どもの視線は、ジルドゥルーズが精神分析的映画分析から距離をとってイメージのほうに意識を向けたように、物語という内容ではなくより表層にあるイメージのほうに向けられることになる。つまり、映写機の機械システムを観察するように、スクリーンに投映された人物のアクションを観察することに収斂していくのである。

ここで一つの作品に注目してみたい。それは『新釈清水一角浪人祭』（1933）、通称『浪人祭』という作品である。本作で阪妻演じる主人公清水一角は、正しくは清水一学という名前の実在した人物で、吉良家に

仕えていて赤穂事件の際に討ち死にしたことで知られている。史実はともかく、忠臣蔵の物語では清水一角は剣豪とされた。

この作品の玩具映画版では、最初の短い二つのショットで討ち入りの場面であることがわかる。そのあと赤穂浪士との乱闘となり、橋の上で阪妻が見事なアクションを披露する。しかし、ポーズを決めたあと突然人間一角死して帰らず」という文字の背後に阪妻が横たわっているショットとなり、フィルムは終わる。短い映像の最後にむりやり討ち死にした阪妻のショットをねじ込むのは、この玩具映画が一応は物語の枠組みを踏まえているからであろう。しかし、そのためにかえって際立つのがプロセスの欠落である。ポーズをとったあとに討ち死にしたショットをつなぐという、普通の商業映画ではまず考えられない編集がこの玩具映画ではなされている。

そして、プロセスの欠落に加えてもう一つ別の欠落もある。それに目を向けるためには、再生速度のことを説明しなければならない。玩具フィルムは、太田／松本によると「高価なセルロイド・フィルムを節約するために字幕でも10コマほど、アニメのセリフ吹き出しシーンも数コマしか」（太田／松本 171）なかった。1秒16コマや24コマのスピードで回すと、字幕を読むことはできない。玩具映画版『浪人祭』の冒頭にあるショットでは、中央に文字がスーパーインポーズされているが、コマの数が少ないために通常で再生すると映像は一瞬で切り替わる。これ以外にも、途中にインタータイトルの箇所が二つある。おもちゃ映画ミュージアムが修復した映像では十分な時間をとるように処理されているが、通常で再生した場合、一瞬で画面が切り替わるというのがこの二か所のインタータイトルでも起こっていたと推測できる。

それではどうやってめまぐるしく切り替わる映像を見ていたのだろうか。再び芦屋の自伝から引用したい。

トーキーの標準は一秒24コマやけど、24コマでは映さへん。カットコット、カットコット、ゆっくりや。一所懸命回したら普通に動いて映るけど、あっという間に終わってしまう。もったいないやんか。また、作りがゆっくり回して観るようになってた。（芦屋 60）

「作りがゆっくり回して観るようにできてた」とは、玩具映写機の構造上、1秒間に16コマや24コマまわそうとすると、ハンドルを1秒間に4回転から6回転させなければならず、物理的に難しいということである。こういったことから次のことが言える。つまり、正しい再生速度というのはなく、阪妻の動きは玩具映写機をまわすこどもの手のなかにあり、こどもの意のままに阪妻は踊らされたのだ。こどもにとって、それこそが玩具映画の一番の魅力であったことは想像に難くないだろう。

こどもに操られる玩具映画の阪妻は本来の殺陣を披露することはできない。『浪人祭』は無声版であるため、1秒16コマで再生するのが正しい速度であるが、玩具映写機ではその1/2から3/4の速度で上映されたと想定できる。こうして減速された映像では、当然のことながら阪妻の華麗なアクションはカクカクとぎこちない動きになる。手動でハンドルをまわしていたことを考えると、さらにギクシャクした動きになったであろうことが想像できる。加えて、そこに漂う「カッタコット」や「ガララカララ」という音は、阪妻が見せるアクションとは噛みあわない。そのため、阪妻の巧みに振り付けられた殺陣をちぐはぐなアクションに変換してしまい、迫真性は欠落する。

物語の欠落と迫真性の欠落。この二つの欠落が玩具映画でチャンバラ映画を見るとき大きな特徴である。玩具映画が一定の地位を築いていたことに鑑みれば、この二つの欠落は肯定的に評価されなければならない。芦屋は「額縁劇場」と名付けられた小さな劇場のようなものをつくり自ら弁士の真似をして上映したという。『少年倶楽部』1932年6月号の広告にも、「可愛いお子さんが技師でお母さん達がお客といふ家中揃って映すやうになつた」と謳われている。ここでは明らかに、不完全な玩具映画の空間の一方に、完全な映画館の空間がおかれている。映画館では生き生きとしていたはずのアクションを再び取り戻そうと、こどもは映画館の空間を模倣し、映像に働きかけるのである。このことは、シャルル・ボードレルの「玩具のモラル」の一節とつながってくるだろう。「玩具のモラル」はよく知られるように、ボードレルが玩具で遊ぶこどもを観察し、その行為を哲学的に考察したエッセイである。その結論部では次のように述べられている。

大部分の子供たちはとりわけ魂を見ることを欲する、ある者たちはしばらく使った後で、ある者たちはただちに。(中略) 子供は自分の玩具を裏返し、また引っくり返し、引っ掻いてみたり、揺ってみたり、壁にぶつけてみたり、床に投げてみたりする。時々、機械的な運動をまたやらせてみる、時としては逆の方向に。驚異的な生命が停止してしまう。(中略) ついに子供は玩具を半ば開いてみるのだ、なんともいっても自分の方が強い。だが魂はどこにある? このところから茫然自失と悲しみが始まるのだ。(ボードレール 324、傍点原文)

「玩具のモラル」には具体的な玩具の例がいくつか挙げられており、そのなかにはフェナキスティスコープもある。フェナキスティスコープとは映画の前身にある光学玩具であり、鏡に円盤の絵を映し、円盤を回しながらスリットを通して鏡に映る絵を覗き見ると、その絵が機械的な反復運動をしているように見える。したがって、引用中にある「機械的な運動」という箇所は、このフェナキスティスコープのことが特に念頭にあると考えられる。言うまでもなく、フェナキスティスコープと玩具映画は同じ線上に位置する。引用の都合上省略しているが、ボードレールは玩具に対して子どもがおこすアクションを「最初の形而上学的傾向の一つ」(同上 324) としている。また、ジョルジョ・アガンベンがここで述べている玩具の「魂」とは、「純粹状態における〈歴史的なもの〉」(アガンベン 126)、これを言い換えて「人間的な時間性」(同上 128) であると説明している。玩具は玩具としてつくられたものだけが玩具となるのではなく、ただの木の手棒であっても遊戯をすることによって玩具に変えられてしまう。玩具とは、西村清和が言うように、「これを「もち」、そしてこれ「で」遊ぶものである、という現象そのものから出発する」ものであり、「わたしの手と玩具のあいだの、独特の関係であり、独自のふるまい」が問題となるのである(西村 149)。したがって、モノが玩具になるとき、それ以前にあったモノの時間性は解体され、わたしの手と玩具の関係性のなかで別の時間が動きだす。そのことがアガンベンに言わせれば、「かつては……であった」と「いまはもう……でない」とのあいだの純粹の隔差ないしはずれ(scarto) そのものを現在化し手に触れることができる」(アガンベン 128) という玩具の純粹な歴史性となる。つ

まるところ、ボードレールの言う玩具の「魂」とは、モノにまるで生きて
いるかのような動き=時間性を与える力のことである。それはこどもの手
に宿るにもかかわらず、こどもは玩具のなかにそれを求めようとするこ
とが、ボードレールの玩具論では述べられている。

こうした玩具論が主張していることは一点に集約できる。すなわち、
玩具とそのほかのモノは、時間性という点で異なる性質を持つということ
だ。特に重要なのは、遊戯をすることの手によってモノが玩具に変換
されるとき、玩具に残されるものは「その文化的意義でもなければ、そ
の機能でもなく、ましてやその形態で」すらないということである（アガ
ンベン 127）。それゆえ、玩具映画を「本来は一般の観客に向けて劇場
で公開された映画」として資料的価値のみを取りあげるだけでは、玩具
映画の役割を見誤ることになる。そのうえで、玩具映画を見るときのコ
どもの視覚性は映画館の観客と対比的に次のように言わなければならない。
すなわち、映画館における観客は座席に座ってすでにある映画を受
動的に見ることになるが、玩具映画は、玩具映写機を操作すること
の手によって生かされている映像であり、こどもはこの映像と個人的であり
触覚的な関係を結ぶことになる。これを遊戯的な関係性と名づけるこ
とができるだろう。

遊戯的な関係性を築くこどもたちは映像に介入するアクションを見せる。
とはいっても、それは芦屋のように額縁をつくることであったり、再生
速度を変えたりするぐらいの限定的な行為であるかもしれない。しかし、
再生速度をコントロールする力が与えられるということは、たとえば、監
督と阪妻が「一呎は一呎毎に、後になるほど次第にスピードを増して行
くように」（阪東 74）計算して殺陣のシーンを撮影した作品であったとし
ても、その効果はこどもの手によって無に帰されることになる⁹。つまり、
玩具映画としてのチャンバラ映画は、製作側がアクション・シーンに凝ら
した技巧もこどもの手によって解体される可能性を孕む。だが、玩具映
画というメディアの特質がそれを否定的な意味にはせず、創造性に溢れ
る遊戯的關係をこどもと結ぶのである。

おわりに

戦前における映画とこどもの関係を論じるとき、その多くは教育の視点から語られ、こどもたちは声なき受動的な存在にとどめられていた。本論文では、玩具映画を失われた映画作品の発掘といった資料的な価値だけにとどめず、これを見るこどもの触覚性と連動した視覚性を浮き彫りにすることで、受動的ではないこどもと映像の関係性を明らかにした。太田／松本によると、玩具映画は1950年代半ばには廃れていく。その理由は二つあげられており、一つはテレビの普及であり、もう一つは日本映画が黄金期を迎え、映画は家庭ではなく映画館で鑑賞されることが望ましいとされたことがある。カラー映画やシネスコサイズの映画が製作されるようになったことも関係があるだろう。玩具映画はこうした映画館側の技術的發展によって、娯楽としては忘れ去られることになった。しかし、玩具映画はけっして映画館での鑑賞の疑似体験であり劣等のメディアとしてあったのではなく、自らの手でコントロールできる映像をつくり出すという、映画館では手に入れられない遊戯的な関係を映像と結ぶことができるメディアだったことまで忘れてはならない。

そして、本論文がおこなってきた議論は、戦前の日本におけるこどもの映画文化を論じるときだけに有効なものではないことも最後に付け加えておきたい。第三節で、こどもの視覚性に個人的な触覚性が介入することを論じたが、映像の触覚性は1990年代以降から映画理論の注目を集めるようになる問題である。触覚性、身体性、アフェクトといった概念を駆使する映画理論¹⁰と、本論文で提示した遊戯的な関係性が接点を持つことは言うまでもない。また、2000年代以降では、玩具映画になったチャンバラ映画のように、インターネットの動画サイトにアクション映画からアクション・シーンだけを抜き出して再構成された動画がいくつもアップロードされている。これはニューメディア的現象として論じられやすいが、玩具映画との連続性も認められる。映画理論やニューメディア論にとって、本論文が提示したこどもと玩具映画が結ぶ遊戯的な関係性は無視することができない意義を持っていると言えるだろう。

註

- 1 本論文で用いる「こども」という用語に含まれるのは、『少年世界』や『少年倶楽部』が対象としている年齢層とする。すなわち、尋常小学校の四年生(十歳)から六年生(十二歳)が中心である。ただし、明治から昭和へと時代が移りゆくなかで、「少年」の概念も推移していることには注意が必要である。詳しくは、田嶋(2016)を参照のこと。また、『少女世界』(博文館、1906年創刊)や『少女倶楽部』(大日本雄弁会講談社、1923年創刊)といった少女雑誌もあったことから「少年」と「少女」は区別する必要があるが、「こども」の場合には男子と女子両方を含む児童を指している。ただし、女子が玩具映写機を動かしているイメージはまだ確認できていない。
- 2 ここで述べる視覚性は、フェミニズム理論などで使われる観客のまなざし(gaze)という意味よりは、ジョナサン・クレーリー(2005)が用いているような、あるメEDIUMと観察者の視覚との関係性のほうに近い。
- 3 ベン・シンガーはホーム・ムービーと区別するためにホーム・シネマという用語を使っている。シンガーの説明では、ホーム・ムービーは素人によって撮られた映像であり、ホーム・シネマはプロがつくった作品を映画館以外の場所で見ることである(Singer 38)。本論文でもこれに従っている。
- 4 『少年世界』1926年8月号には、「お父さんが大喜びでした」と題された投書がある。それを見ると、「去る五月号にて、真空管受信装置の作り方を父母等ら作りましたが、大変よく出来ました。なほ色々の機械の作り方をのせて下さい活動写真器や写真器等の作り方などもよいと思ひます。記者様、たのしみにして待つてますから、是非とも御願ひします」と述べられている。このこどものリクエストに対して、「それはよかつたですね。おひおひのせますから」と回答されているが、映写機の作り方がその後の号に掲載されたかどうかは確認できていない。
- 5 太田／松本の論文でも、フィルムのばら売りについて言及されている(太田／松本 171)。日本映画史初期においては、著作権の概念がまだ浸透しておらず、映画会社は上映できなくなったフィルムをばらばらにして売りさばっていたという(植原 7)。
- 6 広告のリストを見ると、同じ作品でも100尺版、50尺版、30尺版というように長さの異なるバージョンが販売されているものもある。

- 7 1937年の劇場公開時は『血煙高田馬場』というタイトルだったが、戦後に再公開されたとき『決闘高田の馬場』と改題された。
- 8 高田馬場の物語は講談や浪曲などでも人気の演目であり、当時はよく知られた物語だった。
- 9 引用部分は『邪魂魔道』（1927年）について批評家がおこなった批判に対する反論として述べられたものである。
- 10 代表的なものに、ヴィヴィアン・ソブチャック（1992）やステイーヴン・シャヴィロ（1993）の研究がある。

引用文献リスト

- 赤上裕幸『ポスト活字の考古学「活映」のメディア史 1911-1958』、柏書房、2013年。
- アガンベン、ジョルジョ『幼児期と歴史 経験の破壊と歴史の起源』、上村忠男訳 岩波書店、2007年。
- 芦屋小雁『シネマで夢を見てたいねん』、晶文社、1997年。
- 上田寅之助『家庭活動写真術』、上田竹翁、1927年。
- 植原路郎「活動写真への回想」『映画史料』第六集、凡々社、1962年、p.7。
- 大阪毎日新聞活動写真班『大毎フィルム・ライブラリー目録』、大阪毎日新聞活動写真班、1932年。
- 大澤浄「映画教育運動成立史——年少観客の出現とその囲いこみ」、加藤幹郎編『映画学的想像力 シネマ・スタディーズの冒険』、人文書院、2006年、pp.205-229。
- 太田米男／松本夏樹「玩具映画とフィルム・アーカイブについて」、『大阪芸術大学 紀要〈藝術〉』、25巻、2002年、pp.165-179。
- 太田米男「玩具映画プロジェクト報告」、『大阪芸術大学 紀要〈藝術〉』、30巻、2007年、pp.90-100。
- 帰山教正『カメラと映写機の作り方』、誠文堂、1930年。
- クレーリー、ジョナサン『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、以文社、2005年。
- 権田保之助『活動写真の原理及応用』、内田老鶴圃、1914年。
- 週刊朝日編『値段史年表』、朝日新聞社、1988年。

- 滝田ゆう『寺島町奇譚(全)』、ちくま文庫、1988年。
- 田嶋一『〈少年〉と〈青年〉の近代日本 人間形成と教育の社会史』、東京大学出版会、2016年。
- 中田俊造『娯楽の研究』、1924年(石川弘義監修『余暇・娯楽研究基礎文献集・第六巻』、大空社、1989年)。
- 西村清和『遊びの現象学』、勁草書房、1989年。
- 阪東妻三郎「良薬毒薬——批評は正に劇薬の如し」、『阪妻画報』第2巻第5号、阪妻畫報社、1927年。
- ボードレール、シャルル「玩具のモラル」(原著1853年)、出口裕弘編『ダンディの箱』、阿部良雄訳、筑摩書房、1990年、pp.315-325。
- 松本夏樹「映画渡来前後の家庭用映像機器——幻燈・アニメーション・玩具映画」、岩本憲児編『日本映画の誕生』、森話社、2011年、pp.95-128。
- 校條剛『ぬけられますか 私漫画家滝田ゆう』、河出書房新社、2006年。
- 渡邊大輔「形成期映画教育運動の実践と言説の一側面——児童観客の動向を中心に」、『映画学』第24号、2010年、pp.4-25。
- Kattelle, Alan. *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, 2000.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*, U of Minnesota P, 1993.
- Singer, Ben. “Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope,” *Film History*, 2 (1), 1988, pp.37-69.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton UP, 1992.
- Wasson, Haidee. “The Reel of the Month Club: 16mm Projectors, Home Theaters and Film Libraries in the 1920s,” *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*, edited by Richard Maltby, Melvyn Stokes and Robert C. Allen, U of Exeter P, 2007, pp. 217-234.
- 『少年世界』、博文館。
- 『少年倶楽部』、大日本雄弁会講談社。
- 『幼年倶楽部』、大日本雄弁会講談社。

*本論文は、日本映画学会第12回全国大会(大阪大学豊中キャンパス、2016年11月26日)での口頭発表、ならびに2016年12月18日のおもちゃ映画ミュー

ジウムでの研究発表「玩具映画としてのチャンバラ映画の受容——阪東妻三郎を中心に」の一部を改稿したものである。

*映像資料の研究には、おもちゃ映画ミュージアムの代表、太田米男・文代両氏にご協力をいただいた。ここに感謝を表す。

団地映画音響論 ——『クロユリ団地』の境界を越える音

今井 瞳良

概要

本稿は映画音響と団地という空間に着目して、『クロユリ団地』（中田秀夫監督、2013年）の人間と幽霊の境界を論じていく。日本映画史において、団地のコンクリートの壁は物理的な境界として、視覚的に遮ることはできるが、聴覚的には透過性が高いという特徴を持ってきた。これは、音響と物語空間の問題であるとともに、フレームの問題でもある。この特徴を活用して『クロユリ団地』では、人間と幽霊の会話は常に「フレーム外」を通してなされ、画面において両者は断絶している。団地の境界とフレームの境界という二つの境界を通して、人間と幽霊の境界は「イン」の会話の不可能性として示されているのだ。その中で、人間の明日香と「イン」の会話をする幽霊のミノルの関係を分析し、明日香が人間と幽霊の境界を無効化する不気味な存在と化していくことを明らかにした。そして、その不気味な明日香が「幼さ」を肯定的に捉える女性表象に対して批評性を持つことを指摘した。

キーワード

団地映画、映画音響、Jホラー、境界、女性表象

はじめに

『クロユリ団地』（中田秀夫監督、2013年）で遺品整理の清掃員である笹原は、前田敦子演じる二宮明日香に人間と幽霊の違いを次のように説明する。

君の時間は前に進んでいる、生きているから。死んだ人間の時間はそこで止まる。本来関わりあうべきじゃない。ただ、中には生きた人間と関わり続けようとするものもいる (34:17-34:35)

人間と幽霊は、時間が違うというのだ。ところが、明日香は幽霊と時間を共有しているように見える。明日香はバス事故で数年前に亡くなった家族と黒百合団地に引っ越してきて、13年前に事故で亡くなった少年ミノルと団地の公園で出会う。脚本の三宅隆太は明日香を「心霊の本質は肉体の生き死にではなく、心の生き死に。辛い経験などで心の時間が止まってしまったら、肉体は健康でも、ひとは限りなく心霊に近い存在に近い存在になってしまう」（パンフレット 21）と独自の「心霊」という言葉で説明している¹。明日香は心の時間が止まってしまった人間として、幽霊の時間と奇妙につながっている。

本稿は、『クロユリ団地』の人間と幽霊の境界を論じていく。「ジャパニーズ・ホラー」（以下、Jホラー²）の代表的な作品である『リング』（1998年）の中田秀夫監督による『クロユリ団地』は、Jホラーの系譜に連なる作品として製作された³。Jホラーの代表的な作り手であった黒沢清や高橋洋らは、オリジナルビデオ『邪眼霊』（石井てるよし監督、1988年）の脚本家小中千昭による実践を、「小中理論」と命名し、理論的・思想的背景とした。Jホラーブームが一段落した後、小中は自著で次のように語っている。

私が、ホラーというよりも寧ろ恐怖そのものに取り憑かれてきたのは、日常と非日常、現実と幻想、事実と虚構、それらの強固な境界を突き崩す手段として最適だったからだ、今は思える（小中 342）

製作者が境界を問題としていることもあり⁴、Jホラー研究では幽霊表象を人間と幽霊（人間ならざるもの）との境界を巡る実践として読み解く論や、Jホラーというナショナルな名称を持ちながらもその境界を越えてグローバルな成功を収めた点に着目するものなど、作品内外の様々な境界が問題にされてきた⁵。その中で、川崎公平による『回路』（黒沢清監督、2001年）の分析では、人間と幽霊という二項対立は維持しながらも、登場人物がその対立を無視してしまう地点を問題にしている（川崎 139-183）。肉体が生きのまま、時間が止まった幽霊とつながってしまう明日香は、『回路』の人物と同様、最終的に人間と幽霊の境界を関係のないものと

して、無効化してしまう。そして、その無効化される境界に団地という空間が密接に関わっていることを明らかにしていく。

また、Jホラーの歴史的な研究では「怪談」との連続性が指摘されている。鷲谷花は、「実話性」(テキストに先行してすでに存在している《事実》に対する従属性)によって支えられるフィクションジャンルとしての怪談の特徴が日本映画における「怪談映画」、そしてJホラーにも引き継がれていると指摘している。講談や歌舞伎・文学など先行するメディアにおいて確立された怪談を「原典」とする「怪談映画」と比較して、Jホラーは都市伝説や一般投稿の心霊写真やビデオ、体験談など非「正典」的なテキストが「原典」として選択される傾向にあるという(鷲谷 196-199)。『クロユリ団地』は「都市伝説のメッカ」(映画秘宝 74)と呼ばれる団地を舞台とするだけでなく⁶、三遊亭圓朝の落語怪談噺『牡丹灯笼』をベースにしており、歴史的に見てもJホラーに連なる作品と言えるだろう⁷。さらに、怪談からの連続性は「実話性」に留まらない。文学研究者の久米依子は「日本社会では江戸期以来、物語内の怪異霊の基本形は女性だといえるだろう(久米 168)」と怪談からJホラーへと続く霊のジェンダー秩序を問題にしている。これは幽霊だけではなく、人間の女性にも関わる問題である。鷲谷は『リング』シリーズの女性が、メディアに関わることで情報・言説・イメージを生成・流通させる主体的・能動的な存在でありながらも、男性を「無垢な犠牲者」として救済・特権化する機能を担っていると論じている(鷲谷 211-218)。男性は自己犠牲的な死によって浄化される一方で、女性は救済されることのないまま棄却されているというのだ。ところが、人間と幽霊の境界を無効化してしまう明日香は、救済されないまま棄却されることはなく、生きたまま「怪異」な存在と化していく。この明日香が、女性表象に対して持つ批評性を論じることが本稿の目的である。

『クロユリ団地』を分析するにあたって、本稿は映画音響と団地という空間に焦点を合わせる。作品の舞台となる団地は、日本映画史において部屋の外側に対する防音力を変化させてきた。この音と団地の関係は、『クロユリ団地』の境界を考える上で欠かせない。築50年以上が経過し、建物の老朽化や孤独死が問題となっている団地が、不気味な空間としてホラーに適しているのは言うまでもないが⁸、それ以上に、映画音響

と物語空間の関係を活用して、人間と幽霊をつなげる役割を果たしている。『クロユリ団地』は、Jホラーの問題を継承するとともに、団地を舞台とする「団地映画」の問題を抱え込んでいるのだ。

I. 音響の境界

はじめに、音響の分類を簡単にまとめておきたい。ミシェル・シオンは映画における音を、「イン」、「フレーム外」、「オフ」の三つに分類している。「イン」は画面の中でその音源が見えて、同時である音、「フレーム外」は画面の中ではその音源は同時には見えないが演じられている場面と同一の時間にあり、画面が示す空間に隣接する空間にあることに変わりがないと想像される音、「オフ」は画面で示される場面とは別の時間そして／あるいは空間にある不可視の音源に発する音である（シオン 31-33）。シオンの分類は、音の機能によるものではなく、音源が帰属する空間に基づくものであり、視覚性の問題でもある。「イン」の音源は可視的であるが、「フレーム外」と「オフ」の音源は不可視的なのだ。長門洋平はこの三分類を物語との関係から捉え直し、「イン」と「フレーム外」は物語世界内に属し、「オフ」は物語世界外に属していると指摘している（長門 23-33）⁹。つまり、音響の境界は「物語世界」と「フレーム」という二つのレベルで考えることができる。大きくは、物語世界内に属する「イン」・「フレーム外」と物語世界外に属する「オフ」に分類でき、「イン」と「フレーム外」は、フレームによる可視性で区別される。

『クロユリ団地』の音響を分析するにあたって、もう一つ確認しておきたいのは、サウンド映画初期に音の理論化を試みたバラ・バラージュによる「音を知覚することと、音源を決定することとのあいだには、相違がある」（バラージュ 305）という指摘である。バラージュは、「空間の中で、全体の音はつねに、分割されないで、しかも同質のものとして耳に聞える」（バラージュ 69）と、音を空間的な性格を持つものとして捉えた上で、音を知覚することと、音源を決定することとの違いに注意を促している。当然のことながら「イン」の音で、即座に音源を特定できない場合もあるだろうが、この指摘は「フレーム外」において、大きな意味を持つ。音源が不可視な「フレーム外」では、音が聞こえることと、音源を特定

することは必ずしも一致しない。この「フレーム外」の中にある微妙な差異が、『クロユリ団地』の明日香と幽霊をつなげる上で重要な意味を持ってくる。そして、サウンド映画が芸術となるための条件の一つとして、音によって何を表現するかが重要だと考えたバラージュが、物語の契機として「音はただだんに映像を補足するものではなく、アクションの対象になり、動機になり、起動力になるだろう」（バラージュ 287）と予言した時、壁の向こうから聞こえてくる歌を例として挙げたように、『クロユリ団地』は壁の向こうから聞こえてくる音を契機として物語が展開されていくこととなる。

II. 団地の境界

謎の死が続いている黒百合団地に家族と越してきた二宮明日香は、夜に隣の部屋から聞こえる不気味な音を聞く。翌日の早朝に目覚まし時計の大きな音に起こされた明日香は、その音が隣の部屋から鳴っていることに気がつく。このシーンにおいて、明日香はまず初めに枕元の目覚まし時計を確認する。自分の目覚まし音が鳴っていないことを確認して、隣の部屋から聞こえていることに気がつく(11:53-12:36)。ここでは、目覚まし時計が自分の部屋で鳴っているのか、隣の部屋で鳴っているのか即座に判断ができないほどに、団地の防音力が低く設定されている。

団地の防音力は、団地映画の歴史の中で、大きく変化していった特徴の一つである。『クロユリ団地』では、隣の部屋との境界として存在するコンクリートの壁に防音力はほとんどなかった。しかし、団地映画史の最初期では、その防音力は異常なまでに高かった。戦後の住宅不足を背景として、1955年に設置された日本住宅公団によって建てられた団地は、1960年前後から日本映画に登場するようになる。1963年に製作されたオムニバス映画『団地 七つの大罪』（千葉泰樹・笈正典監督）の第一話「虚栄の罪」には、隣の部屋から聞こえてくる音に対して、窓を閉めて聞こえないようにするシーンがある。団地に越してきたばかりの中村太郎が、隣の部屋から聞こえてくるピアノの音に「下手なピアノだな」と言うと、妻の花子に「バルコニーを閉めるといいわ」と言われて窓を閉めると音は全く聞こえなくなる(9:53-10:25)。喜んだ太郎は叫び出し、近隣

の住民に「叫び声が聞こえませんでしたか」と聞いて回り、何も聞こえていなかったことを確認する(12:50-13:54)。同じく1963年に製作された『彼女と彼』(羽仁進監督)では、団地に住む主婦の石川直子がコンクリートの壁を叩きながら「山の中にいるみたい。誰もいないみたいね。隣にもお向かいのアパートにも」と呟く場面がある(59:00-59:55)。団地は外側に対して強固な境界を持った、防音力の高い空間として映画に登場した¹⁰。

団地映画における防音力の変化はセックスの盗聴というモチーフに現れている。日活ロマンポルノ第一作の『団地妻 昼下りの情事』(西村昭五郎監督、1971年)では、隣の部屋の音を聞くのに盗聴器を使っているが(2:02-2:20)、2001年に製作された『団地妻 隣りのあえぎ』(サトウトシキ監督)では隣の部屋の喘ぎ声そのまま聞こえてくる。『隣のあえぎ』で聞こえてくる声は、隣室に接した寝室だけでなく、仕切りを介したリビングでのセックスに伴うものもあり、その防音力は相当に低い(38:25-41:51)。団地において、隣の部屋との物理的な境界となるコンクリートの壁は、その防音力を極端なまでに下げていく。視覚的には遮るが、聴覚的には全く遮らないというコンクリートの壁の特徴は、「イン」だと思われた目覚まし時計の音が、実は「フレーム外」だったと明かされる『クロユリ団地』にも受け継がれていくこととなる。

この目覚まし時計が鳴る前夜に、明日香が不気味な音を聞いたシーンを詳細に見ておきたい。明日香がキッチンでお茶を注いで、自分の部屋に戻ろうとしたところで、壁を擦るような音が「フレーム外」から聞こえてくる。襖が閉められている両親と弟の聡の寝室に向かって「お母さん」と呼びかけた後、再び「フレーム外」の音が鳴る(8:54-9:54)。この2回目の音によって、明日香は隣の部屋からの音だと推測する。ここで重要なのは、1回目の音では音源が部屋の中にあるのか外にあるのか判断ができなかったということである。明日香にとって、1回目の音の音源は室内の家族、隣の部屋の老人のどちらでもありえた。視覚的には遮るが、聴覚的には遮らないという団地のコンクリートの壁と同じ特徴を持つ境界が、部屋の中にも存在している。団地の間取りとして有名な2DKは、夫婦と子どもの寝室を分ける「寝室分解」の実現を目指して設計がされた¹¹。夫婦と子どもの部屋の間にも物理的な境界を設けたのだ¹²。しかし、1983年に

製作された『家族ゲーム』（森田芳光監督）では、夫婦が子どもに聞かれない会話をする時には車に行き話をしており、室内の境界も音の境界としては機能していない(47:58-50:42)。『クロユリ団地』の不気味な音は、同じ特徴を持つ内側と外側の2つの境界を提示するとともに、音源と推測された家族と隣の部屋の老人がともに幽霊であることを早々に示している。

団地の境界は、物理的な存在として視覚的に遮ることはできるが、聴覚的には透過性が高いという特徴を映画史的に持ってきた。この視覚的・聴覚的な特徴が『クロユリ団地』でどのように活用され、人間と幽霊の境界が生み出されているのか見ていこう。

Ⅲ. フレームの境界

まずは、明日香と老人の関係から人間と幽霊の境界を考えてみたい。明日香にとって老人は音として現れてくる。黒百合団地に引っ越してきた明日香は、母親に言われて隣の部屋に挨拶に行くが、わずかに扉が開いただけで住人の姿を確認することはできなかった(3:52-5:28)。この時、扉の開閉の音が強調されている。音響効果の柴崎憲治は、中田から団地内の空気感を非日常的に変えて欲しいという要望があった音について「静けさ」を重視したと述べている。

壁が割れたり、何かが燃えるのは画に合わせて作ればよいわけですが、何もない静けさとか、静かなことで生じる緊張感をどう作るか。電灯が点る音を強調したり、ドアを閉める時にギツときませてみたり、そのあたりですね。つまり派手な音に持ってゆくまでの伏線作りが大変でした(パンフレット 27)

この扉の開閉に伴う音は、団地において特徴的な音であった。1961年に日本住宅公団が監修した啓蒙映画『団地への招待』では¹³、扉を閉める時に大きな音を立てて近所迷惑にならないよう、そっと閉めることを推奨している(9:22-9:40)。シリンダー錠のついた鉄の扉を取り入れた団地において¹⁴、扉の開閉で大きな音が出るのは日常茶飯事だったが、その

後も音を通じて関係を持つ明日香と老人の出会いにおいて、強調された扉の開閉音は印象的なものとなっている。その夜、明日香は隣の部屋から聞こえる不気味な音を聞き、翌日早朝に目覚まし時計の音を聞く。目覚まし時計の音を不審に思った明日香は、隣の部屋を訪ねて、孤独死している老人を発見する。孤独死を防ぐことができなかつた自責の念にかられた明日香に、「お前、死ぬ」という老人の声が聞こえるようになる(43:35-43:47,49:02-49:12)。扉の音で出会った老人は、壁を擦るような音、目覚まし時計、声として、つまり一方的に聞こえる音として現れるのだ。

それでは、『クロユリ団地』の人間と幽霊の境界は、聴覚的に一方的に聞こえる点に求められるのであろうか。一概にそうとは言い切れない。なぜなら、明日香は幽霊の家族と会話をする。作品冒頭、黒百合団地に引っ越してきた明日香が部屋の片付けをしていると、自分の荷物ではないダンボールを見つける。部屋を出た明日香は、片付けをしている母親とテレビの配線をしている父親、遊んでいる弟と会話をする。明日香は幽霊である家族に話しかけるのである。

ところが、明日香と家族は視覚的に断絶している。どういうことであろうか。カメラワークに着目してみよう。部屋を出る明日香の後ろ姿を追っていたカメラは、明日香を追い越す。明日香がフレーム外へと移動した瞬間に、母親がフレームインしてくる。そのまま父親へと移動していき、再び明日香はフレームに収まるのはカットが切り替わった後であり、明日香は家族と同一フレームに収まることはない(1:35-3:18)。これは、明日香と家族が朝食をとる場面でも繰り返される。3回繰り返される朝食の場面において、明日香と家族の会話はショット／切り返しショットで提示され、同じフレームには収まらない(12:37-14:31,16:29-17:39,30:52-31:48)。会話は常に「フレーム外」の音を通してなされる。明日香はフレーム内からフレーム外の家族に呼びかけるか、フレーム外からフレーム内の家族に向かって話しかけることしかできない。明日香と家族は画面において決定的に断絶しており、同一フレームに収まって「イン」の会話をしないのだ。

この明日香と家族の画面上の断絶は、老人との関係においても見られる。明日香が老人を目撃する場面は2回ある。1回目は老人が孤独死しているのを発見した時で(27:35-28:12)、2回目は家族が姿を消した後に

再び隣の部屋へと入っていった時である(50:32-51:49)。孤独死している老人を発見した時、明日香は同じフレームに収まるが、死んでいる老人と話すことはない。明日香が再び、老人を目撃する場面でも会話をすることはない。老人がコンクリートの壁を突き破って、明日香の部屋に入ってこようとするシーンがある。団地の公園で出会ったミノルが明日香の部屋に遊びに来ると、突然壁に亀裂が走り、隣室の老人が部屋の中、フレームの中へと入ってこようとする(1:05:45-1:06:49)。しかし、ここでも結局老人は団地の境界を越えることも、フレームの境界を越えることもない。老人と明日香も断絶している。

明日香と家族・老人の境界をまとめておこう。明日香が1回目の不気味な音を「フレーム外」で聞いたとき、団地の内側と外側の境界によって、家族と老人を視覚的に確認することはできない。この1回目の音で、家族と老人が幽霊であることが示される。人間である明日香と幽霊である老人・家族は「フレーム外」においてやりとりがされ、同じフレーム内で会話することがない。その一方で、笹原が人間と幽霊の違いを説明するシーンや学校で友達と話をするシーンなど、明日香は人間とは「イン」の会話をする。明日香と老人・家族は画面において決定的に断絶しているのだ。団地の境界とフレームの境界という二つの境界を通して、人間と幽霊の境界は「イン」の会話の不可能性として示されている。

それでは、明日香と幽霊が同じショット内にいる場合はどうなるであろうか。川崎は『回路』の主人公たちの問題が、「二人」でいることがいかにして可能かということだと論じている。『回路』の主要なテーマの一つである孤独は、心理的な孤立状態だけでなく、ある空間のなかに一人であることであり、主人公たちはある空間・ショットに共存することで、「二人で一緒」だと断言できているという(川崎 176-181)。ところが、明日香は幽霊と同じショット内にいたとしても、「二人で一緒」だということを保証しない。家族が死んでいることを思い出した明日香は同時に、事故を起こすバスに乗るきっかけを自分が作っていたことも思い出す。目の前で「絶対連れてって」と幼い明日香と父親が約束する過去と同じフレーム内にいる明日香は「やめて」と絶叫するも、その声は届かない(54:52-57:27)。現在と過去の異なる時間が同じフレーム内で一緒になっているが、人間と幽霊の境界は確固として守られている。これは、同一の時間

で音源な不可視な「フレーム外」で成り立っていた人間と幽霊の会話が、異なる時間で同一フレーム内の「イン」の会話では成立しない瞬間となっている。『クロユリ団地』において、声を知覚することと、「一緒に話す」ことのあいだには相違があるのだ。

IV. 境界を超える明日香

ところが、ミノルは13年前に死んだ幽霊でありながら、明日香と「イン」の会話をする。団地の公園で一人遊ぶミノルを見かけた明日香が話しかける二人の出会いの場面を見てみよう。ミノルが後景で遊んでいるショットに明日香がフレームインしていくが、話しかけるショットでは切り返しによって両者が同じフレームに収まることはなく、無言のままミノルが去っていくため、「イン」の会話は行われぬ(7:25-7:54)。再び、一人で遊ぶミノルを見かけた明日香が話しかけるシーンにおいて、両者の関係に変化が生じる。公園の砂場で遊んでいるミノルを前景に収めたショットにおいて、既に明日香は後景にいる。次のショットで駆け寄っていく明日香によって、「イン」の会話がなされる(17:56-19:51)。ここで重要なのは、この「イン」の会話は、明日香がフレームに入ってきて話しかけることで生まれているということである。明日香が境界を越えて関係を持った幽霊はミノルだけであり、二人は「一緒に話し」ている。

明日香とつながったミノルは、老人が越えられなかった団地の境界を越えてくる。その方法は単純である。コンクリートの壁を突き破ろうとした老人に対して、ミノルは部屋の扉をノックして、明日香に扉を開けてもらい、普通に部屋に入っていく(1:03:38-1:04:37)。ここでも、明日香がミノルを迎え入れて、同じフレームに入っていく、会話をする。明日香とミノルは「一緒に話し」ているのだ。

老人の声が聞こえるようになった明日香は、笹原に相談して、霊媒師を紹介してもらう。霊媒師によると、問題は老人ではなくミノルと関わったことにあり、何があってもミノルを部屋に入れてはいけないと助言する。明日香に取り憑いたミノルを引き離す方法は、断絶することなのだ。扉を開けず、部屋に入れないようにして、物理的な団地の境界を守ることによって明日香とミノルは空間的に断絶されるとともに、フレームにも断絶され

る。かくしてクライマックスは、この団地の境界をめぐって展開していくこととなる。ミノルは「フレーム外」から様々な呼びかけによって扉を開けさせようとする。事故で昏睡状態となった婚約者の声に呼びかけられた笹原が扉を開けてしまい、明日香とミノルの断絶は崩れてしまう。団地の境界を越えてきたミノルは、再び明日香と同じフレームに収まる。すると、笹原が明日香とミノルの間に入り込んで、ミノルをフレーム外へと引き離す。明日香から引き離されたミノルは、笹原を床へと引きずり込んでいく。そのままミノルと笹原はフレーム外へと消えていき、明日香は一人残される(1:25:53-1:37:26)。

ここで確認しておきたいのは、明日香はミノルとの断絶に対して常に受動的であり、人間と幽霊の境界が意味をなしていないということである。扉を開けて断絶していた明日香とミノルを出会わせるのも、フレームから引き離して断絶させるのも笹原である。明日香はミノルとの断絶に一切関わらない。境界に対して受動的なのだ。ミノルと笹原が姿を消した後、明日香は床を引っ掻き、発狂する。「一人にしないで」と絶叫する明日香は、人間と幽霊の区別なく「一人になること」を恐れている。「気がついたの、一人ぼっちだったんだって。だから、もうここにいる理由がないの」と言う明日香に対して、「一人ぼっちじゃないよ。僕がお姉ちゃんの家族になってあげる」と「イン」の会話で話すミノルを(1:05:02-1:05:32)、霊媒師に部屋に入れてはいけないと忠告された後もすんなりと入れてしまう明日香は、人間と幽霊の境界を超越している。そのため、明日香はミノルとの断絶に受動的で断絶を壊すことも、作ることもしない。団地で「一人になること」を恐れている明日香には、人間と幽霊の境界自体意味がないのだ。

おわりに

人間と幽霊の境界を無化する明日香は、音響を通して物語世界の境界を曖昧にしていく。『クロユリ団地』は公開前からノベライズ、コミック、テレビドラマ、パチンコと様々な媒体で展開された。あくまで映画の宣伝をメインとしたトランスメディア的な展開であったが¹⁵、その中でノベライズ版のラストは次のようになっている。

微笑みを浮かべながら、ぶつぶつと取り留めのないことを明日香は眩し続けた。その眩きはメロディとなり、やがてハミングに変わった。養父母の家へと向かう車中、明日香は誰も聞いたことがないようなメロディを不安定にハミングし続けていた(堀江 193)

この明日香がハミングする「誰も聞いたことがないようなメロディ」は映画の観客であれば誰もが聞いたことのある音楽である¹⁶。なぜなら、このメロディは、劇中音楽として何度も登場しているものなのだ。ところが、このメロディはあくまで「オフ」の音楽として使用されており、観客であれば誰もが聞いたことのあるメロディだが、物語世界内の人物である明日香は聞いたことがないはずである。団地とフレームの境界によって生み出されていた人間と幽霊の境界を無効化した明日香は、「オフ」のメロディを口ずさむことで、物語世界の境界を曖昧にする不気味な存在と化していく¹⁷。

このラストはどのような意味を持っているだろうか。明日香からミノルを引き離し、床へと引きずり込まれた後、焼却炉で焼かれる笹原は、鷲谷が『リング』シリーズを通して論じたように、自己犠牲的な死によって特権化されていると言えるだろう。それでは、明日香も貞子を始めとする女性登場人物たちと同じく救われないままに棄却される存在なのだろうか。

明日香がハミングするシーンを詳しく見てみよう。発狂した明日香は警察に保護されて、養父母に引き取られ、団地から連れ出されていく。ここで、明日香は「お父さんとお母さんは。聡もない。どこにいったの。早くしないとバスに遅れちゃうよ。着いたらみんなで写真撮ろうね」と家族が事故死したバス旅行直前の9歳に心が戻ることによって、家族との関係を取り戻している(1:41:15-1:42:30)。「みんなで写真を撮る」という家族と同じフレームに収まることを期待している明日香は、井戸の中に捨てられる貞子とは違い、関係を絶たれたわけではなく、家族と「一緒に話す」可能性に留まっているのだ。

しかし、明日香が家族と「一緒に話す」可能性に留まるためには、9歳という「幼さ」に戻らなければならない。「無垢な犠牲者」として救済

された笹原の一方で、明日香が救われるためには未成熟なままでいなければならないのだ。未成熟であることは、近年の日本文化論において肯定的に捉えられている。例えば、キース・ヴィンセントは黒沢清監督の映画や村上隆の作品などを例に、「未成熟」を成熟の多様な可能性を秘めた新しい文化を生み出すエネルギーとして肯定的に捉えている（ヴィンセント 32-41）¹⁸。それでは、「幼さ」に回帰することによって救われる可能性を得る明日香が肯定的に描かれているかというところ、そうとは言えない。そこには、怪談からJホラーへと引き継がれてきたジェンダーの問題が露呈してくる。明日香が救われる可能性を保つためには、9歳のバス旅行直前の状況に留まらなければならない。事故によって家族が亡くなっていることを受け止めた瞬間、明日香の期待は潰えてしまう。その叶うことのない可能性に留まる幼い少女は、物語世界の境界を曖昧にする不気味な存在へと化していく。団地とフレームの境界によって「一緒に話す」ことの不可能性の只中であつた明日香は、「幼さ」に回帰することで、その可能性を保持し得ている。そして、救われるには「幼さ」に磔にされるしかない女性を怪異な存在として描くところに、『クロユリ団地』の女性表象への批評性があるのではないだろうか¹⁹。

付記 本稿は日本映像学会中部支部2016年度第2回研究会（2016年12月3日椋山女学園大学）での研究発表を執筆にあたり、加筆・修正したものである。フロアから質問、コメントを頂いた方に感謝申し上げる。

註

- 1 三宅は明日香と「心霊」について、「死んでしまったことで「時間が止まった状態にある人」だけでなく、生きながらにして、同じような状況にあるのが明日香である」（『映画秘宝』75）とも説明している。『クロユリ団地』の脚本は、三宅と加藤淳也との共同脚本である。
- 2 「Jホラー」という言葉が一般化するのには2000年前後だと言われている（内山 31-32）。
- 3 『キネマ旬報』2013年5月下旬号にて、中田は「ホラー監督と呼ばれることに抵抗があります」（56）と述べており、『クロユリ団地』がJホラー

だと明言していないが、同刊の特集(54-59)やパンフレット(21)では、Jホラーに連なる作品であることが意識されている。

- 4 小中理論については、高橋にも詳しい。
- 5 Jホラーの幽霊表象とグローバルな成功は、結び付けられて論じられることも多く、分けることはできないが、『リング』や中田の『女優霊』(1995年)を扱ったものとして、石田、ユ、Stringerなどを参照。Jホラーの概要やその他の作品を扱ったものとして、大島、ワダ(31-69)、Kinoshita、Mcroyなどを参照。
- 6 日活創立100周年記念作品としてオリジナル脚本をもとに製作された『クロユリ団地』は、プロデューサー秋元康の「団地、怖いよね」という一言で、団地を舞台にする方向が決まった(『クロユリ団地』パンフレット21)。また、中田は『仄暗い水の底から』(2002年)でも団地を舞台にしている。
- 7 『牡丹燈籠』は1910年から繰り返し映画化されている。
- 8 『クロユリ団地』のロケは調布市の緑ヶ丘団地都営仙川アパート(1961-64年建設)で行われた。近年の団地の老朽化や孤独死については、大山に詳しい。
- 9 長門は「物語世界内」の音響を「イン」「フレーム外」「肉面的な音」「サウンドブリッジ」の四つに分類している(長門27-33)。
- 10 この防音力の高さは現実の反映とは言い難い。1968年に刊行された団地居住者によるエッセイでは、「音に関するトラブルは、団地生活の悩みの中でも最も厄介なものの一つだろう。(中略)コンクリートの建物が音に対して意外に弱い、という観念は、今ではかなり広く行き渡っているようだ」という記述がある(塩田26)。映画における団地の防音力の高さは現実ではなく、イメージであった。とはいえ、戦後の住宅不足を背景に登場した鉄筋コンクリート造の団地は、それ以前の木と紙で造られた住宅と比べると防音力は高かった。政治思想家で団地に居住経験のある原武史は、コンクリートの壁の防音力について、「木造賃貸アパートは壁が薄いため、プライバシーはなきに等しかった。便所の悪臭もひどかった。コンクリートの壁に囲まれ、悪臭に悩まされることもなく、安心して生殖行為に励むことのできる団地へのあこがれは強いものがあった」と指摘している(原229)。しかし、現実にはコンクリートの壁によって夫婦間のセックスが促されたかどうかは別途検討の必要がある。
- 11 2DKの基となった1951年の公営住宅用標準プランのC型(51C型)は、

食事をする部屋と寝室を分ける「寝食分離」と「寝室分解」を目指して設計された。また、『クロユリ団地』の間取りには、もともと風呂なしの2DKだったのを一部屋と風呂を増築して3DKにしたという設定がある（パンフレット25）。

- 12 建築家の山本理顕は鉄の扉と部屋内の仕切りに基づいて、団地のプライバシーが、外側と内側の二つの方向を持っていたと論じている（山本 4-5）。
- 13 『団地への招待』は入居が決まった人向けに、団地での生活を解説するために製作された。
- 14 シリンダー錠は鍵違いを大量にこなせるため、大規模な集合住宅であった団地に適しており、錠によって鉄の扉だけで部屋を外部から隔絶することができた（日本住宅公団10年史刊行委員会 138）。
- 15 三宅と加藤の脚本をベースに、ノベライズでは堀江純子『クロユリ団地』角川書店、2013年、コミックは桜水樹『クロユリ団地』角川書店、2013年が出版された。ドラマ『クロユリ団地～序章～』（全12話）は、総合監修を中田が、脚本は三宅・加藤が担当し、明日香がクロユリ団地に越してくる前までが描かれた。各回の監督としては、中田、三宅の他に豊島圭介、久保朝洋が担当している。パチンコは京楽産業株式会社によって「CR ぱちんこクロユリ団地」が製作された。マーク・スタインバーグは、トランスメディア・ストーリーテリングとメディアミックスの違いの一つとして、前者がメインの作品を売るために複数のメディアを用いる一方で、後者はメディア形態間の階層があまり見られないことを挙げている（スタインバーグ 25-31）。
- 16 ノベライズ版は映画に登場しない人物によるプロローグとエピローグが付けられており、正確には明日香の場がラストではない。コミック版では明日香は無言のまま、養父母に連れて行かれる。
- 17 長門は『残菊物語』（溝口健二監督 1939年）を論じた際に、音響の境界を曖昧とするお徳が不気味な存在になっていると論じている（長門、162-166）。
- 18 他にも、例として阿部和重などを参照。また、近代を生き抜く戦略として「幼さ」を論じている例として、阿部公彦、参照。
- 19 明日香を演じた前田敦子は、「会いに行けるアイドル」AKB48を卒業したばかりであった。『クロユリ団地』のラストは台本が変更になり、全く違う終わり方になったという証言がある。笹原を演じた成宮寛貴は、現行の終わり方を「世の中に対する監督の今の気持ちなんじゃないかと思います」と述べて

いる。https://www.cinematoday.jp/page/A0003691 (最終アクセス 2017 年 7月4日)。また、日本文化論におけるジェンダーの問題は、トーマス・ラマールが「たとえ彼女らが(中略) 症候よりもむしろ幽霊でありたいと思ったとしても、彼女がこのダンスの外へ足を踏み出したり、スパイラルをほどいたりするための明確な方法はない」と論じている(ラマール 317)。

引用文献リスト

- 阿部和重『幼少の帝国 成熟を拒否する日本人』、新潮社、2012 年。
- 阿部公彦『幼さという戦略「かわいい」という成熟の物語作法』、朝日新聞出版社、2015 年。
- 石田美紀「メタ映像としての幽霊表象 中田秀夫監督『女幽霊』」、『アート・リーチ』第 6 号、2006 年、95-102。
- ヴァンセント、キース「『日本的未成熟』の系譜」、東浩紀編『日本的想像力の未来』、NHK出版、2010 年、15-46。
- 内山一樹「日本映画の怪奇と幻想」、内山一樹編『怪奇と幻想への回路 怪談から J ホラーへ』、森話社、2008 年、7-32。
- 大山真人『団地が死んでいく』、平凡社、2008 年。
- 川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』、水声社、2014 年。
- 久米依子「オンナのいないジャパニーズ・ホラーなんて!」、一柳廣孝・吉田司雄編『ホラー・ジャパネクスの現在』、青弓社、2005 年、163-171。
- 小中千昭『恐怖の作法 ホラー映画の技術』、河出書房新社、2014 年。
- 塩田丸男『体験的団地生活術』、オリオン出版社、1968 年。
- シオン、ミシェル(原著 1985 年) 竹川英克/J・ピノン訳『映画にとって音とは何か』、勁草書房、1993 年。
- スタインバーグ、マーク(原著) 大塚英志監修、中川譲訳『なぜ日本は〈メディアミックスする国〉なのか』、角川学芸出版、2015 年。
- 高橋洋『映画の魔』 青土社、2004 年。
- 長門洋平『映画音響論 溝口健二映画を聴く』、みすず書房、2014 年。
- 日本住宅公団 10 年史刊行委員会『日本住宅公団 10 年史』、日本住宅公団、1965 年。
- 原武史『団地の空間政治学』、NHK 出版、2012 年。

バラージュ、ベラ(原著 1949 年) 佐々木基一訳『映画の理論』、學藝書林、1992 年。
堀江純子『クロユリ団地』、角川書店、2013 年。

山本理顕『地域社会圏主義』、INAX 出版、2012 年。

ユ、ジュネヴィーヴ「髪、ホラー、ジャンルのイメージ」、岩本憲児他編『ecce
映像と批評 3』、森話社、2012 年、23-56。

ラマール、トーマス(原著 2009 年) 藤木秀朗監訳、大崎晴美訳『アニメ・マシー
ン グローバル・メディアとしての日本アニメーション』、名古屋大学出版会、
2013 年。

鷺谷花『「リング」三部作と女たちのメディア空間 怪物化する「女」、無垢の「父」
内山一樹編『怪奇と幻想への回路 怪談から J ホラーへ』、森話社、2008 年、
195-223。

ワダ・マルシアーノ、ミツヨ『デジタル時代の日本映画 新しい映画のために』、名
古屋大学出版会、2010 年。

Kinoshita, Chika. “The Mummy Complex : Kurosawa Kiyoshi’s *Loft* and J-horror,”
Horror to the Extreme : Changing Boundaries in Asian Cinema, edited by
Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano, Hong Kong UP, 2009, 103-122.

Mcroy, Jay. “Introduction : ‘New Waves’, Old Terrors and Emerging Fears,”
Nightmare Japan : Contemporary Japanese Horror Cinema.

Rodopi B.V., 2008, 1-13.

Stringer, Julian. “The Original and The Copy : Nakata Hideo’s *Ring*”, *Japanese
Cinema : Text and Context*, edited by Alistair Phillips and Julian Stringer,
Routledge, 2007, 296-307.

『映画秘宝』2013 年 6 月号、第 19 巻第 6 号、2013 年。

『キネマ旬報』2013 年 5 月下旬号、第 1636 号、2013 年。

『クロユリ団地』パンフレット。

『家族ゲーム』森田芳光監督、1983 年 (DVD、パイオニア LDC、2001 年)。

『彼女と彼』羽仁進監督、1963 年 (DVD、ローランズ・フィルム、2014 年)。

『クロユリ団地』中田秀夫監督、2013 年 (DVD、Happinet、2014 年)。

『団地 七つの大罪』千葉泰樹・笈正典監督、1963 年 (日本映画専門チャンネル、
2017 年 3 月 21 日)。

『団地妻 隣りのあえぎ』サトウトシキ監督、2001 年 (DVD、ブロードウェイ、

2001年)。

『団地妻 昼下りの情事』西村昭五郎監督、1971年(DVD、ジェネオン・エンタテインメント、2009年)。

『団地への招待』日本住宅公団監修、1961年(DVD、『団地日和』、アルバトロス、2008年所収)。

黒澤明『八月の狂詩曲』の対位法にみる和解と狂気の技法 —— 原爆映画史における聖母マリアの修辭の文脈から

片岡 佑介

概要

本稿の目的は、黒澤明の『八月の狂詩曲』（1991）における対位法の意義を、原爆映画史および黒澤の過去作品での音楽演出との比較によって検討することにある。その際、本稿が着目したのは、この対位法演出にも看取できる聖母マリアの修辭である。原爆映画史において聖母マリアのモチーフは、特に長崎を舞台とする作品で度々用いられてきた。聖母マリアは爆心地・浦上地区のカトリック信仰を象徴する無垢な被爆者表象として機能しただけでなく、日本的なものと西洋的なものが融合したイメージとして、占領期の原爆言説とも密接な関わりをもつ。本稿では、日本で受容された対位法概念の二つの理解を参照し、黒澤が一度は般若心経の音声と聖母マリアの修辭としての薔薇の映像による対位法で冷戦後の世界の表象としての和解のイメージを構成しつつ、映画の最後に自作では異例の物語世界外の音楽を用いた対位法で核への恐怖と狂気による和解の転覆を演出していることを明らかにした。

キーワード

原爆映画、黒澤明、聖母マリア、映画の音楽、対位法

黒澤明の『八月の狂詩曲』^{ラプソディ}（1991）は、長崎で被爆した老婆・^{かね}鉦と家族の交流を描いた作品である。映画は、長崎の田舎に住む鉦のもとに、ハワイ移民で農園を営む錫次郎なる人物から「自分は幼い頃に生き別れた実の兄だ」と名乗る報せが届いたところから始まる。記憶の混濁する鉦をよそに、この人物が大富豪であることに浮かれた鉦の息子・娘がハワイに発ち、代わって夏休み中の孫たちがハワイ行きを説得すべく鉦のもとを訪れる。彼らは原爆のことを学ぶにつれ鉦との距離を縮め、「原爆忌が済み次第、鉦はハワイへ行く」と錫次郎に報せる。すると、彼の息子・クラークが急遽来日し、鉦に彼女の夫が原爆で亡くなったことを知ら

ずにいた旨を詫げる。こうして家族の和解が済んだのも束の間、8月9日に錫次郎の計報が届いたことをきっかけに鉦が狂気に陥り、雷雲を原爆雲と見間違えて嵐の中を駆ける鉦を、孫たちが追い掛けるシーンで映画は幕を閉じる。

黒澤明は「第五福竜丸事件」の翌年に公開された『生きものの記録』(1955)でも、米ソの水爆実験による放射能の恐怖を題材にしており、両作品は原水爆に恐怖する一家の長を中心とした大家族のホームドラマである点や、その家長が映画の最後で狂気に陥る点、また物語上の重要人物として日系移民の農園主が登場する点など、多くの共通点が見出せる。更に『八月の狂詩曲』の前年にも、黒澤は『夢』(1990)の中の挿話の一つとして原子力発電所の事故災害を扱っており、自ずと『八月の狂詩曲』は、黒澤の「核に対する激しいプロテスト」(本多/山田 19)を表明した作品と読み解かれてきた。

ところが、本作の原爆の取り上げ方は公開前から議論に晒された。というのも、特別試写会後の記者会見で、本作は外国人記者たちから、原爆による日本の戦争被害だけを描いて、真珠湾攻撃や南京大虐殺などの日本の加害を扱っていないと批判を浴びたのである。対する黒澤は、映画とは「スクリーンという一つの媒体〔……〕の美しさを通して」理解されるものであって、メッセージありきで作っているわけではないと返答した¹。この一騒動は当時の評論にも影響を及ぼし、本作の評価は記者と黒澤の態度をなぞるように二分された。

一つの傾向は、本作が「被害の一面だけを感性的に訴え」ていることや(嶋田/山内 53)、日系二世のはずのクラークをリチャード・ギアが演じているために、上述の鉦との場面が「アメリカ人を代表して原爆を落としたことを謝罪しているかに見える」点を批判するものであり(岩田 299-300)、なかには「[「ナショナリズム」の「昂揚」映画を、あたかも家族のおもいやりと誠実の問題のように〔……〕 えがいてみせた」とする厳しい意見もあった(木下 102)。これらの論評では、後述する本作の演出についても、かつての黒澤作品に比べ「とってつけたような意味作用」で(山根 156)、「いかにも「見え見えの」〔……〕 わざとらしさが前面に出た」と論難された(アーリック 149)。

もう一つの傾向は、戦争や原爆問題の扱い方の是非には温度差はあ

るものの、黒澤の見解に同調するかのよう、ともあれ本作は「まっすぐに美しい」映画であり(川本 1991:330:傍点原文)、「原子爆弾の被害について語っていても、映像はじつに美しく情感に富んでいる」(佐藤 43) のであるから、「原爆の問題というディティールで語るに終始するのではなく、もっと抽象的な一つの寓話[……] というとらえ方」(西村 1991:45) をすべきと、映画としての技巧を擁護するものである。

このように映画公開当時の批評は、政治学的評価と美学的評価に分裂していた。本稿が注目するのは、後者の批評がこぞって優れたものとして挙げた、ラストシーンでの対位法を初めとする本作の映像・音声演出である。これらの演出に対し、ドナルド・リチーは「政治的な目的のない」「何よりも、言葉がない」ものであるにもかかわらず「映画の構造的な中心テーマに親密に結びつい」た印象深いものと評している(609-10)。しかしながら、議論を先取りすれば、これらのシーンには共通して聖母マリアの修辞を見て取ることができ、なおかつ原爆映画の歴史において聖母マリアの修辞は、本作に対する政治的な批判が問題視した日米の疑似的な和解と決して無関係ではない。

以上の問題意識に基づき、本稿はこれまで指摘されてこなかった『八月の狂詩曲』における聖母マリアの修辞に着目することで、本作の政治学的・美学的考察に共に取り組むことを目的とする。以下、本論ではまず過去の原爆映画史における聖母マリアの修辞を占領期の原爆言説との関係から概観する。次に原作小説からの改変部を検討し、『八月の狂詩曲』の聖母マリアのモチーフが物語に構造的に配置されていることを浮き彫りにする。最後に、この物語構造とマリアの修辞の観点から極めて重要な位置づけにある映画ラストの対位法に注目し、黒澤の過去作での音楽演出ならびに原爆映画史との比較によって、本作の聖母マリアの修辞の美学的・政治学的意義を明らかにする。

1. 原爆映画史にみる聖母マリアの修辞と「浦上燔祭説」

聖母マリアのモチーフは特に長崎を舞台とする原爆映画で度々用いられてきた。日本で最初に原爆を主題にした劇映画、大庭秀雄の『長崎の鐘』(1950) もその一つである。本作は、長崎医科大学の放射線医学博士

で長崎での被爆体験をもつ永井隆による同名小説(1949)や随筆を素材に、永井の生涯を追った伝記的な作品である。

当時、永井の一連の著作は「永井もの」と呼ばれ大ベストセラーになった。とはいえ、周知のように占領期にはGHQ / SCAPの検閲によって原爆の報道や表現は規制されており、永井の『長崎の鐘』も1946年には脱稿していたにもかかわらず、当初は出版許可が下りなかった。ところが本書は、日本軍による暴虐を記録した『マニラの悲劇』を併載するという制約のもと、未だ検閲下の1949年に刊行される。その理由について、社会学者の福間良明は、カトリック教徒であった永井の著書に通底する「原爆投下を「神の摂理」と捉える基調」を指摘する(203)。

永井は、爆心地の浦上地区が、再三、キリシタン弾圧に見舞われた殉難の地であったことや、長崎の原爆が本来標的だった軍事工場ではなく「天主堂の正面に流れ落ちた」こと、そして8月15日が「聖母の被昇天の大祝日」であったことから、浦上教会こそ「神の祭壇に献げらるべき唯一の潔き羔」と述べ、原爆投下を天皇陛下に「終戦の聖断を下させ給うた」平和のための「犠牲」と説いた(174-5)。こうしたキリスト者永井による「神の摂理」としての原爆の肯定」は、原爆に関する表現が占領軍への怨恨を招くことを恐れていた「米軍にとって好都合であった」(福間 208)。

この著書の好評を受け製作された映画版は、検閲による二度の修正を経て公開された(平野 102)。また実際の永井同様、映画の永井も原爆投下以前にX線被曝による白血病を患っており、戦後、病床に臥す永井の姿と原爆とが結びつけられることは周到に避けられている。

さて、本作においてマリア像は教会での祈祷シーンなどで度々提示されるのだが、最も象徴的なのは次の映画終盤の場面だろう。母親の迎いで帰宅した友達に残され、永井の二人の子どもが原爆で逝去した母の墓を訪れる。祈りを捧げる二人からの切り返して、画面は「マリナ永井緑」(実際の緑の洗礼名は「マリア」と記された十字架にズームする。その十字架からのティルトダウンの動きに合わせ、画面は壁に聖母の絵が掛けられた永井宅の家庭祭壇へカットし、そのままティルトダウンで聖母の絵の下で眠る子どもたちの姿が映る。二人の隣で若原雅夫演じる病床の永井は書き物をしてしたが、娘の「母ちゃん」という寝言に物思いに耽る。

すると、永井の枕元に二重写しで月丘夢路演じる緑の半身像が現れる。ヴェール姿で両手を合わせて拝み、床に臥す永井を見つめていた緑の姿が、着物で裁縫をする姿に変化する(1:21:08-23:18)。

シーンの最後で再び聖母の絵にカットするように、母への思慕が表明されたこの場面で緑が聖母マリアに見立てられていることは言うまでもない。とりわけ緑が夢枕に立つショットでの、画面右上にヴェール姿で手を合わせて拝む緑、画面左下に床に臥す永井という構図は、キリスト教絵画の伝統において「マリアが子供を抱くのではなく、ベッドか床の上にいるイエスをわが子ながら崇拜し拝んでいる」「謙遜の聖母」と呼ばれる典型的な図像を正確に再現している(若桑 1995:244-5)。また、長崎の日本二十六聖人記念館に所蔵されている《雪のサンタ・マリア》は、聖母の全身像である「無原罪の聖母」とされているが(若桑 2008:174-5)、現存の絵画が聖母の上半身のみで切れているため、半身で両手を合わせて拝む緑の姿とよく似ている。このように聖母像を明らかに流用していると思われる画面は、しかし、即座に着物姿で裁縫をする典型的な日本の母のイメージへと切り替わる。

同様に、広島の被爆者である田坂具隆の『長崎の歌は忘れじ』(1952年3月公開)でも、原爆により視力を失った本作のヒロイン・綾子(京マチ子)が聖母マリアに準えられている。映画の終盤、夫の戦死の報告に失意に陥った綾子が失踪するシーンでは、雪の中に佇む聖母マリアの立像から画面が後退することで、着物にヴェールを纏った綾子が画面の端に現れ、同じポーズの両者が同一画面に収まる。するとそこに何処からかオルガンの音色で聞き慣れたフレーズが聞こえてくる。このフレーズは、音楽家だった綾子の夫が遺した未完の楽曲のものであり、本作では、作中、何度も綾子の回想で夫の鼻歌が反復される。夫が帰って来たかのように、音に引き寄せられた綾子が教会に入ると、オルガンを奏でていたのは元米軍兵の音楽家・ヘンリーであった。彼は、戦時中、ハワイの収容所で瀕死の日本人捕虜に未完の楽譜を託されていたのだが、その捕虜こそ綾子の夫だったのである。続くラストシーンでは、綾子ら着物姿の日本人女性たちの奏でる琴とヘンリーの指揮するオーケストラが、完成した楽曲《心の真珠》の主題を切り返して交互に演奏し合い、両者が同一画面に収まって大団円となる²。こうして、それまでヘンリーを敵国人

として憎んでいた綾子は、楽曲を通じ彼と和解する(1:56:53-57:55)。

以上のように、米軍に対する敵愾心を煽りかねないがゆえに原爆に関する表現が規制されていた占領期の二本の原爆映画では、時代の制約から「非戦闘員大量殺戮の責任を米軍に追求することもなければ〔……〕国民自らが戦時時期には積極的に戦争を賛美し謳歌した過去を責めることもない」(福間 211)。本稿にとって重要なことは、そうした作品において画面の構図や繋ぎによって女性被爆者が聖母マリアのイメージで表象されていることだ。被爆地・長崎と西洋を同時に表象する聖母マリアの修辞は、マリアが象徴する無罪無垢性を画面の被爆者に付与するだけでなく、着物や琴などの日本的なイメージとオーケストラやキリスト教による西洋的なイメージとを媒介している。

ところが、こうした聖母マリアの修辞は、1970年代以降、日本アートシアターギルドや東映ポルノ路線などの非主流の環境で製作された原爆映画において著しい変化を迎える。とりわけ熊井啓の『地の群れ』(1970)では、作中、二度にわたってマリア像の頭部を粉々に砕く象徴的な演出が試みられている。

『地の群れ』は、佐世保の米軍基地周辺地域を舞台に、「海塔新田」と呼ばれる架空の被爆者部落の青年が、被差別部落に住む女学生をレイプしたことに端を発する二つの部落間の抗争を描いた作品であり、戦時中の朝鮮人差別までもが扱われることから「ナガサキを描いた作品のなかでは極北に位置する」ものと評されてきた(上野 143)。

一つ目のマリア像粉碎シーンは、主人公の一人で被爆者部落に住む青年・津山の回想シーン内に位置する。画面には1958年に市議会の決議によって撤去された浦上天主堂の廃墟の写真が展開し、そこに「原爆の廃墟は平和のためというより〔……〕憎悪を掻き立てるだけ」であるがゆえに「目障りな建物は一日も早く取り壊した方がいい」と語る男性のナレーションが重なる。この発言は実際の市議会での大浦天主堂の司教の発言を再現したものなのだが、この声に「司教さん〔……〕目障りなのは原子爆弾を落としたアメリカの方」だと応える別の男性の声が響き、画面には倒れた《悲しみの聖母像》や被爆天使像が映る。その廃墟から、一人の少年が雨に濡れたマリア像の頭部を盗み出す。暗い室内に横たえられた白く艶やかなマリア像の横顔の大写しと、寝ながらそれを見つめる

少年の顔との切り返しに、何処からか「四月長崎花の町、八月長崎灰の町……」という女性の歌声が聞こえてくる。すると画面は歌声を残したまま、教会で遊ぶ幼児とヴェール姿で祈りを捧げる若い女性のロングショット、続いて彼女の大寫しに切り替わる。「……十月カラスが死にまする、正月障子が破れ果て、三月淋しい母の墓」と続く歌声に、再び画面は暗い室内でマリア像の頬に触れる少年の姿に戻る。歌が止み、少年が横顔のマリア像を正面に向き変える。すると隠れていた反対側の顔が黒く煤けていることが露わになり、突如「首を返せ!」と繰り返す男女の叫びと共に、彫像の左頬がケロイド状に膨れ上がる。苦悶の表情を浮かべた少年が起き上がり、マリア像を画面外へ放り投げると、一切の音が消失し、画面奥の真っ暗な奈落で粉々に砕け散るマリア像を真上から捉えたショットにカットする(12:57-17:45)。

このように津山少年が原爆で死んだ母を想起する場面でも、『長崎の鐘』同様に母親が彫像からのフラッシュバックによって聖母マリアに見立てられている。けれども、マリア像の顔半面のケロイドが露わになるや、上述の司教の発言のように「憎悪」を叫ぶかのような声が聞こえ、津山少年はマリア像を投げ捨ててしまう。つまり、ここでは50年代の原爆映画で見られた理想的で無垢な被爆者表象としてのマリア像や永井による所謂「浦上燔祭説」の隠された半面として、原爆投下やアメリカへの恨みが表明されていると考えられるだろう。こうした既存の聖母マリアの修辭を覆すような演出が極点に達するのが二つ目のシーンである。

映画の終盤、レイプされた被差別部落の女学生・徳子の母である松子(北林谷栄)が被爆者部落に住む犯人の青年・真の家に乗り込み、戸口で真の父(宇野重吉)と口論になる。徳子と松子を「部落の者」と嘲る真の父に、松子は冷笑を浮かべ「私達が部落ならあんた達は血の止まらん腐れたいね」「ピカドン部落」と罵る。すると、何処からか松子に向かって矢継ぎ早に石礫が放たれる。画面奥の暗闇から画面手前に向かって飛来する石礫のショットと、頭から血を流して逃げ惑う松子の切り返しの後、松子が更に「海塔新田は部落より悪か部落たい」と喘ぐ。それを物陰から伺っていた津山が石を拾い上げると、例の歌声が聞こえ出し、津山は投石する。なおも襲い掛かる石礫に遂に松子が倒れると、そこに先述のマリア像粉碎のショットが挿入される(1:50:15-55:06)。

この場面では物語内容上、石を放っているはずの被爆者部落の住民の姿が津山を除いて一切映されず、石はあくまで画面奥の暗闇から飛來する。しかもこの投石のショットは、画面奥の奈落に落ちて砕け散るマリア像のショットと明白に対照的な画面構成になっている。そのため、あたかも粉々に砕け散ったマリア像が石礫となって松子を打っているかのように見えるのである。こうした演出の背景には、浦上地区がキリシタン部落のみならず、原爆投下時に1034人が暮らしていた長崎県で最も大きな被差別部落を有し、県内で唯一、水平社が興った地であるだけでなく、分断統治を企図した政策により、被差別部落の住民たちがキリシタン部落弾圧の先兵として動員されてきたという歴史的背景が作用しているかもしれない(高山 18-9)。被差別部落の母を打つマリア像の投石は、浦上地区の錯綜した差別構造の歴史を暗示する。

或いは鈴木則文の『聖獣学園』(1974)でも、多岐川裕美演じるヒロインの摩矢の母が「マリア」という洗礼名をもつように聖母マリアに準えられているだけでなく、映画終盤では摩矢が母殺しの黒幕であり、自身の父でもある長崎の被爆者の司祭(渡辺文雄)との対決に先立ち、マリア像を砕くという演出がなされている(1:18:40-19:12)。更にラストでは、自らの出自を隠して父と近親相姦するという摩矢による復讐の後、顔半面がケロイド状に爛れた母の亡霊が現れて背後から司祭を刺し、司祭の背中一面のケロイドが露わになる(1:23:53-30:09)。無論、本作は根本的に聖職を汚すというポルノ的な煽情性に貫かれた作品ではあるものの、司祭のサディズムの根幹に「あの地獄の中でも」現れなかった神への怒りという永井の「浦上燔祭説」に異を唱えるような動機があることが、キノコ雲や山端庸介による原爆直後の長崎で撮られた母子の写真のショットと共に語られていることは注目に値する(1:03:14-04:30)。

以上のように、70年代の原爆映画では、一方で演出面においてマリア像粉碎のショットが象徴的に用いられ、他方、物語内容では民衆差別や戦時中の朝鮮人徴用、そして永井の言説への疑いなど、既存の原爆映画では扱われ得なかった題材が描かれることで、単なる無垢な被害者に収まらない被爆者の姿や被害/加害の輻輳性が浮き彫りにされた。占領期の原爆映画を覆すようなこれら70年代の原爆映画の試みを踏まえると、『八月の狂詩曲』は先行批評が批判したように政治的にも美学的に

も退行した時代錯誤な作品だったのだろうか。この点を考察すべく、次節では『八月の狂詩曲』での聖母マリアの修辞の分析に取り組みたい。

II. 『八月の狂詩曲』の物語構造における聖母と薔薇

本作でも映画序盤、孫たちが長崎の市街に出かけるシーンで、聖母マリアのモチーフを使った演出を確認することができる。孫たちは鉦や祖父のかつての勤め先であり、祖父が果てた地でもある爆心地付近の小学校の校庭を訪れる。当時の祖母の状況を説明していた年長の孫・たみが、不意に画面手前を指差し歩き始めると、画面は180度の切り返しで、原爆の熱で歪んだジャングルジムをズームで映す。するとそこに物語世界外の音楽でヴィヴァルディの《スターバト・マーテル〔悲しみの聖母〕》が聞こえてくる。ジャングルジムに祈りを捧げた孫たちは、続いて浦上天主堂や平和公園を訪れる。画面には焼け爛れた天使像や原爆により指先が欠損した《悲しみの聖母像》が映り、またも《スターバト・マーテル》が響く(15:19-21:13)。

《スターバト・マーテル》は、十字架の傍らに立つ聖母の悲しみを詠った13世紀のラテン語による宗教詩で、ミサ曲として長きにわたって親しまれ、18世紀以降はハイドンやロッシーニ、ドヴォルザークら多くの作曲家が曲をつけた(井形/吉村 186-90)。ここではクリストファー・ホグウッド指揮の演奏が用いられ、ジェイムズ・ボウマンによるカウンター・テノールの静謐な旋律が画面の被爆遺構³や聖母像に重なることで、被爆地・長崎の荘厳な雰囲気強調している。

だが、映像と音声の両面でマリアのモチーフを活用したこの場面は、単に孫たちが原爆被害に思いを馳せるだけでなく、物語構造上、重要な伏線を張っている。というのも、平和公園内にある世界各国から寄贈された記念碑を眺めた孫たちは、そこに「原爆を落とした」アメリカのものがないと指摘するのである。この後、孫たちは鉦がハワイ行きを拒んでいるのはアメリカを恨んでいるからと推測し(後に鉦は「アメリカば恨んどったとは昔ん事」とそれを否定する)、反対にクラークが急遽来日したのはアメリカ人である彼らが自分たちの送った電報によって「原爆を思い出させられ」て気分を害し、親族の交流を絶つためだと憶測する。と

ころが、来日したクラークが最初に向かったのは鉦の夫の死所である小学校の校庭であり、被爆者たちがジャングルジムに献花するなか、クラークや孫たちも祈りを捧げる。そこに再び《スターバト・マーテル》が響くのである(1:07:43-14:14)。このように《スターバト・マーテル》を用いた二つの場面で、日米、或いは祖母とクラークの対立と和解が示されている。

同様に、本作では更に別の音楽によっても家族の対立と和解が暗示される。それが小学校教師であった祖母の持ち物のオルガンを用いた演出である。映画の最初のシーンで、大学生の孫・縦男はオルガンでシューベルトの《野ばら》を奏でる。しかし、このオルガンは調律が外れており、縦男は上手く演奏できない。作中、何度も縦男はオルガンの音を調整する。その音が遂に修復されるのが、上述の小学校の場面に続いてクラークが鉦に原爆のことを知らずにいて悪かったと詫げるシーンの直後なのである。二人の対話を見た孫たちは「とてもいいもの見た気がする」と語り、正しい調律による伴奏のもと《野ばら》を合唱する(1:17:04-57)。

特筆すべきは、こうした音楽を用いて家族の和解を示す演出が、映画版独自のものだという点だ。本作は村田喜代子による芥川賞受賞小説『鍋の中』(1987)を原作としており、物語の大筋はこれに基づいているのだが、原作小説はたみの出生の秘密と祖母の語る不可思議な話が虚実入り混じって物語られるといった趣旨の作品であり、長崎が舞台でもなければ原爆の話も一切出てこない。従って《スターバト・マーテル》が奏でられる上記二つのシーンは映画独自の場面である。また、原作でもハワイの農園の話やクラークは出てくるのだが、クラークはあくまで手紙の送り主としてしか登場せず、日系二世の彼の容姿は不明な上に老婆との和解のシーンも存在しない。同様に調律の外れたオルガンと《野ばら》も原作に登場するが、原作では調律が合って孫たちが合唱する場面はない。これら原作からの変更の積み重ねによって、大きく意味作用が変化しているのが、本作を美学的に評価する批評が賞賛した、次に挙げる村のお堂での場面である。

上記の《野ばら》の合唱の翌日、クラークら家族たちは村のお堂での原爆追悼行事に参加する。茅葺の村のお堂で、鉦ら村の老人たちが声を揃えて般若心経を唱えている。それを取り囲むようにクラークらも手を合わせて拜む。ふと、傍らにいた年少の孫・信次郎が画面外を見つめて

いることにクラークが気づき、画面も信次郎の視線を追って地面を映す。画面外の般若心経が鳴り響く中、画面は地を這う蟻の行列と、それを見る信次郎とクラークを数度切り返す。次第に蟻の行列は植物の茎を登って行き、遂に画面には一輪の真紅の薔薇が大写しになる。そこに画面外の般若心経と共に鐘の音が響く(1:20:11-23:20)。

このお堂の場面は原作にも存在するが、原爆追悼の意はなく、また蟻の行列を見るのも信次郎だけである。それだけでなく、原作ではこの場面の薔薇は「白い薔薇の花」と記されている(74)。映画化に際し、薔薇の色を白から赤に変更した理由の一つは、本作のライトモチーフでもある《野ばら》の薔薇が「紅にほふ」と歌詞にあるように赤い薔薇であることによるだろう。だが、上述のように映画版が原作にはない原爆や長崎の要素を追加し、なおかつ《スターバト・マーテル》を鉦とクラークの和解の物語に即すように活用していることを踏まえれば、この赤い薔薇にも聖母マリアの含意を読み取ることができるのではないだろうか。なぜならキリスト教世界の象徴体系において、真紅の薔薇は聖母マリアのアトリビュートであるからだ。

宗教画の図像学においてアトリビュートとは、絵画の画面においてそれを持つ人物が誰なのかを同定する特定の持ち物のことを指す。若桑みどりによれば、古くはエジプトの信仰にルーツをもち、ギリシャ神話ではヴィーナスに結びつけられていた薔薇の花は、初期キリスト教世界では「異教的な香りの高い」評判の悪いものであった(1984:9)。ところが、天国では棘のなかった薔薇が「人類が原罪を犯したときに棘をもつに至ったのだと説明され、そこから棘のない薔薇だけが原罪を免れた女つまり聖母マリアに献げられる純潔の象徴になった」という(1984:9)。上記の薔薇の大写しでは、蟻の行列が群がることで棘が隠されているだけでなく、蟻が茎を登るためにヤスリで細かい棘が削られ(黒澤 2010:495)、聖母のアトリビュートとしての薔薇が成立している。ゆえに「仏教的な慈悲の心」(佐藤 43) や「美しい西方浄土」(西村 1998:427) と評されたこの場面は、般若心経によって原爆の死者が弔われているだけでなく、キリストの死を嘆く《スターバト・マーテル》のように聖母マリアによる哀悼が捧げられていると読むことができるだろう⁴。ここでは鉦らが唱える画面外の般若心経の音声と、クラークと信次郎の主観ショットによる聖母の

象徴としての赤い薔薇をモンタージュすることによって、東洋的なものと西洋的なもの、或いは女性被爆者の鉦とアメリカ人俳優が演じるクラークのあいだを媒介しつつ、異なるものによる原爆死者への追悼が共に果たされているのである。

こうした読解を可能にしているのは、わけても作中二度繰り返される《スターバト・マーテル》が聖母マリアを印象づけているからである。だが既成曲である《スターバト・マーテル》を物語世界外の音楽として使用した本作の演出は、黒澤作品では極めて異例なものだ。クラシック愛好家である黒澤が、自身の音楽体験をもとに脚本執筆時から特定の既成曲を想定してシーンを構成していたことはよく知られている。けれども黒澤は、実際の映画で物語世界外の音楽(所謂「BGM」)を使用するときには、その既成曲は使用せず、映画音楽を担当する作曲家にこれとよく似た曲を書かせた。有名な事例ではフルトヴェングラー指揮によるベートーヴェンの《歓喜の頌歌》を元にした佐藤勝作曲の『赤ひげ』(1965)の主題曲がある(西村 1998:269-71)。

既成曲を使用しない理由の一つは、著作権などの実際的な障害によるだろう。これに加えて黒澤は、井上ひさしとの対談で、「それを使えばぴったりだと思う」ような既成曲を映画で使用するものの是非について、イギリスの評論家ジョン・ギレットに尋ねた際のエピソードを紹介し、「本来のその曲がもっているイメージが作品のなかにいきなり入って」くるがゆえに、既成曲の使用は避けるべきとの結論に至ったと述べている(1988b:347)。この対談は1988年に行われたものであるから、少なくともこの段階では既成曲の使用について黒澤は否定的であったと考えられる。

ところが黒澤は、早坂文雄の死後、長年コンビを組んだ作曲家・佐藤勝と『影武者』(1980)で決裂して以降、池辺晋一郎と組んだ『夢』(1990)や『まあだだよ』(1993)、そして『八月の狂詩曲』(1991)では既成曲を物語世界外の音楽として使用するようになる。《スターバト・マーテル》に関しても、「キリスト教の匂いが強く」なるために「オリジナルで書いた方がいい」との池部の進言を退けてまで、「悲しみの聖母」という「文句がピッタリ」で「焼けただれたマリアの所に入れると、胸を突き刺されるように美しい」と感じたために、同楽曲の使用に踏み切ったという(西村

1998:427-8)。こうした映像の示す事物や情感をなぞるように、同種の情感を与える音楽を重ね合わせるような音楽の付け方は、しばしば「冗長」なものともなされる。にもかかわらず、本作では典型的な長崎の原爆表象としての《悲しみの聖母像》を、キリスト教的な印象の強い《スターバト・マーテル》でより強調している。

ここで注目したいのは、本作の題名にもなっている「狂詩曲」という音楽ジャンルである。「元々は様々なテキストを「縫い合わせ」ようにして語る古代ギリシャの語り物文芸」を指した「ラプソディ」は、「音楽における「^{エクゾティシズム}異国趣味」「^{アルカイスム}古代趣味」「^{フォークロリズム}民俗への関心」」の興隆を背景に、19世紀以降、「民俗的旋律をいくつか組み合わせて出来た器楽による幻想曲」と定義されるようになった(伊東 3-6)。先述のように13世紀のラテン語の宗教詩に曲をつけた《スターバト・マーテル》や般若心経は、「異国趣味」や「古代趣味」を掻き立てるものだろう。聖母像や茅葺のお堂と組み合わせられることで、それらの「異国趣味」はより強調されている。また、《野ばら》の訳詞家・近藤朔風に関する坂本麻実子の研究によれば、日本の野生種の薔薇は元来白い花だったため、明治の日本では「西洋の〔赤い：引用者註〕バラはまだ一般的ではなく」、赤い薔薇を詠った朔風訳の《野ばら》(1910(明治43)年発表)は「当時では斬新な西洋趣味の歌曲」であったという(33-4)。つまり本作は、映像と音声において異国的・民俗的なモチーフが「ラプソディ」のように所々に配置され、それらが変奏しながら組み合わせられるという構成になっている。この「ラプソディ」の構成と並行して、鉦とクラークないし家族の和解の物語が進行し、上述の聖母マリアの修辞としての薔薇の映像と般若心経の音声の結合による原爆死者への哀悼へ至るのである。

だが、こうして大団円を迎えるかに見えた物語は、映画のラストシーンで覆される。次節ではこのラストで用いられる対位法の演出について黒澤の過去作品との比較から考察したい。

Ⅲ. 二つの対位法による和解と狂気

本作のラストシーンは、狂気に陥り原爆の日と同じように嵐の中を駆ける鉦を、孫たちが追い掛けるといったものである。凄まじい暴風雨の中、

一列になって画面右から左に走り抜ける家族がロングショットで映る。音は雨風の轟音以外何も聞こえない。画面は、傘を掴みながら風に逆らって歩く鉦と、それを追う信次郎、縦男、たみらが一人ずつ中央に収まるようにパンをしながら、一定のリズムで単体のフルショットを順に繰り返す。そのリズムが徐々に速まり、頂点に達したところで「おばあちゃん!」という孫たちの声が響く。すると、鉦の差す傘が逆さまに捲れ、その刹那、物語世界外の音楽で、子どもの合唱とビブラフォンやグロッケンシュピールなどの軽快な伴奏による《野ばら》が鳴り響く⁵。音楽の中、逆さまの傘を差して歩む鉦と孫たちの単体のフルショットがスローモーションで繰り返され、映画は幕を閉じる(1:31:08-34:28)。

ここまでの展開に加え、《野ばら》の合唱が一番のみを繰り返し、二番の「手折れば[……]君を刺さん」という棘の暗示が避けられていることや、脚本ではこの《野ばら》がパイプオルガンで演奏される予定であったこと(黒澤 2002:67)、そして続くスタッフロールに三度《スターバト・マーテル》が掛けられることから、映画のラストに至って、ライトモチーフであった《野ばら》にも聖母マリアの含意が注がれていると考えられる。しかし、このシーンでの薔薇ないし聖母マリアの修辞は、前節で検討した場面とは異なり、狂気の祖母を必死で追う映像に、明らかに児童合唱団が歌ったものと分かる澁刺とした歌声による《野ばら》が重なる違和感のあるものになっている。こうした映像と音楽の組み合わせは、言うまでもなく「対位法」を使ったものである。

「対位法」とは元々「点对点」を意味する音楽用語であり、二つの異なる旋律を対応させながら同時進行させる技法のことを意味していた。一方、映画音楽の用法としての「対位法」は、「画面で表現しているモードや性質にそっくり同質の音楽をそこに連ねる並行的な方法ではなく、逆な性質の音楽を重ねることによつて画面上で表現されていないもう一つ奥のなにかがそこに表現されてくる」ことを狙った技法を指す(早坂 67)。簡単に言えば、悲しい場面に陽気な音楽を掛けることでより奥深い悲しみを演出するような例がこれにあたる。

よく知られるように黒澤明は作曲家・早坂文雄とのコンビで『酔いどれ天使』(1948)や『野良犬』(1949)など多くの作品で対位法を試みた。そのきっかけとなったのは、1934年に日本で公開されたセミヨン・シモ

チェンコのソヴィエト映画『狙撃兵』(1932)で、凄腕の狙撃兵が遂に刺殺されると同時に塹壕から聞こえるレコードの《サ・セ・パリ》の軽快な響きの効果に衝撃を受けたからだという。黒澤は『酔いどれ天使』の演出ノートで、「〈狙撃兵〉の殺し場の音楽」を挙げながら、「劇と音楽との対位法的な処理」を試みたと書いている(1988a:312)。

映画史において、こうした「対位法」という語の用法を浸透させたのは、エイゼンシュテイン、プドフキン、アレクサンドロフによる「トーキー映画に関する宣言」(1928)だろう。この宣言では、「視覚的な映像と音との鋭い不一致」や「視覚的なモンタージュ断片と音との対位法的な利用だけがモンタージュの発展と完成に新しい可能性をあたえるだろう」と来たるべきトーキー映画の未来図が描かれている(79)。

但し、長門洋平が適切に整理しているように、対位法概念は「①イン以外の音を有機的に映像に結びつける方法／②映像と音楽との対照性」という二つの異なるレベルが混在したかたちで理解されてきた(49)。上述の早坂文雄による対位法の定義は、対位法概念との対比で「並行」法を挙げていることから明白なように②の対照性に重きを置いた理解だろう。対する①は、長門によれば、上記の宣言を初めとするソヴィエトのトーキー理論がトーキー初期の日本の映画界でも翻訳・受容されたのと同時期に輸入されたワルター・ルットマンの「コントラプункト」概念に顕著な理解で、「画面と音とのカットバック」すなわち「画面外の音を用いることで、サイレント映画においてはカットバックを含む複数のショットによって構成されていた場面(シーン)を、ワンショット内で表象する手法」を意味する(98-9:傍点原文)。

この長門による整理を踏まえて、黒澤=早坂の対位法を確認したい。黒澤=早坂の対位法は、彼らが影響を受けた『狙撃兵』の対位法と同様に、既成曲による音楽を物語世界の音ではなく、あくまで物語世界の音、それも画面外の音として鳴らすという特徴もっていた。例えば『酔いどれ天使』では、肺結核で余命幾許もない上に、仲間に裏切られた三船敏郎演じる主人公のヤクザがうなだれて闇市を歩く映像に、マーケットのスピーカーから流れる《カッコウワルツ》の明るい旋律が重ねられる。シーン冒頭でこのスピーカーが大写しになるため、音楽が画面外の音であることは明確に示されている。また『野良犬』のラストでは、刑事の

村上（三船敏郎）と彼から拳銃を盗んだ元復員兵の遊佐（木村功）が、揉み合いの末、遂に遊佐が村上に手錠を掛けられ野原に仰向けになったところに、子どもの歌声で《蝶々》が聞こえてくる。一間空き、息も絶え絶えの二人を手前に映した画面の奥を子どもたちが小さく横切る。すると画面は《蝶々》の歌のなか、遊佐の大写しから彼の主観ショットで野の花と戯れる蝶を映し、再び二人を映した画面で遊佐が慟哭する。

黒澤は自身の対位法について、「現実聞こえてくる音じゃないと、あいう [=「強烈」な：引用者註] 効果は出ない」と述べ、「街の空間をつくって、そこから流れてくる現実音として」音楽を用いることの必要性を説いている（西村 1987:59）。上記二つの場面も例に漏れず、一度は音源となる事物を明示した上で画面外の現実音として音楽を活用し、対位法による映像と音声の対照的な効果を生み出していた。つまり、黒澤＝早坂の作り上げた対位法は、長門の挙げる①と②の両方の特徴を兼ね備えたものだったということだ。

このとき、《野ばら》を物語世界外の音楽として用いた『八月の狂詩曲』の対位法は、①の特徴を欠いているため黒澤作品としては異例なケースにあたる。むしろ上記『野良犬』のラストシーンでの登場人物の主観ショットによる花の大写しに、画面外の対位法的な音楽が重なるという設計は、前節で検討した信次郎とクラークの主観ショットによる薔薇の大写しに、鉦らの唱える画面外の般若心経が重なる場面に酷似している。この場面に聖母マリアの含意を読み取るのであれば、般若心経の音は対位法を生じさせてもいるだろう。

議論をまとめよう。『八月の狂詩曲』では、「ラブソディ」の構成で「異国趣味」的なモチーフを配置した末に、原爆犠牲者を追悼する被爆者の鉦らによる般若心経の音声と、「アメリカ人」クラークの主観ショットによる聖母マリアの修辞としての真紅の薔薇という異質なもの同士を黒澤の正統的な対位法によって掛け合わせ、「ワンショット内で表象」している。聖母マリアの修辞を用いた占領期の原爆映画のように、西洋的なものと東洋（日本）的なものを融和させ、原爆の死者を無垢な犠牲者として弔っているのである。ところが、ラストシーンでは薔薇や聖母マリアの修辞を再び参照しつつも、物語世界外の音楽を用いた黒澤作品では異例の対位法により、被爆者の祖母の狂気を強調した幕切れになっている。

ここで改めて検討したいのが映画冒頭の狂ったオルガンの音だ。この場面ではまず縦男の手の大寫しと共に彼の弾く「ドレミファ…」というハ長調の音階の内、ソだけが半音上がってオルガンの調律が狂っていることを示し、その後でハ長調に移調された《野ばら》が奏でられる。だが、この《野ばら》では「わらべは見たり」の「見」の箇所に対応するソの音が半音上がらず正しく鳴っている。ということは、このオルガンの音は鍵盤を大寫しで示す映像と同期し、登場人物も反応しているがゆえに、あたかもその場で鳴っている物語世界の音であるかのように聴取されるのに反して、映像に後から吹き込まれた音であるかもしれない。西村雄一郎のインタビューで、池辺晋一郎は壊れた「オルガンで弾く音階の音型を作った」ことを明かしている(1998:427)。ラストで鳴る《野ばら》の旋律が半音上がったソから始まることも考慮すれば、黒澤作品では異例の物語世界外の音楽による対位法は、映像と音声の連動して和解の物語を組み上げていた本作が、端から映像と音声の同期に疑いのあるものであることを告げ知らせているだろう。すなわち、本作は二つの対位法によって、一度は和解を演出し、それを最後に音と映像の狂いを示唆することで覆しているのである。

では、こうした本作の聖母マリアの修辭を用いた演出は、原爆映画史の文脈でどのような意義をもつのだろうか。本稿冒頭では外国人記者による批判に触れたが、実は本作は英語圏の論評においても厳しい批判に晒された。特に彼らが指摘したのが歴史的・政治的文脈を無視した黒澤の態度であり、その際やり玉に挙げられたのが、平和公園内で各国から寄贈された記念碑が映る場面である。例えばスティーブ・プリンスは、「これらの記念碑のほとんどが元東側諸国や共産主義諸国からのものである」と指摘し、これらの国々が日本に原爆哀悼の記念碑を送った政治的背景、すなわち冷戦の存在を示唆している(320-1)。更にオーディ・ボックは、「戦後、日本を教育し防衛してきたアメリカの全責任がまったく認識されていない」と、日本が冷戦下においてアメリカの核の傘に守られてきたことを説く(23)。これに対し吉本光宏は、同シーンにはイタリアやブラジルなど非共産主義国からの記念碑も映っていることなどを挙げて反論している(366-7)。

本作が公開された1991年は、ベルリンの壁が崩壊し、冷戦終結の

プロセスが進行中だった時期であり、公開直前に行われたガルシア・マルケスとの対談で、冷戦下の抑止力としての核の存在に言及した黒澤の念頭にも、冷戦体制の存在とその終結は意識されていたであろう(2010:507)。

ここで注目したいのが、平和公園のシーンに映る記念碑の多くが母子像であるということだ。チェコスロバキア、イタリア、ソ連、オランダの記念碑が、それぞれ子を抱える母の像を象っているのだが、既述のようにこれらの記念碑は《スターバト・マーテル》が鳴り響く中《悲しみの聖母像》に続いて映される。すなわち、ここでは音楽と映像両面で聖母マリアのモチーフが強調された後、世界各国の母の像で悲しみと祈りが示されているのである。何より重要なのは、平和公園から沈痛な面持ちで帰宅した孫たちを、田んぼの畦道で夕闇に映える白い日傘を振り上げた割烹着姿の鉦が出迎えるということだ。このショットではラストシーンとは対照的に、鉦は画面左から右へと走って孫たちのもとに駆け寄り、両者が同一画面に収まった後、いかにも日本的な囲炉裏を囲む家族の食事風景にカットする(21:38-22:39)。このように平和公園のシーケンスでは世界の母のイメージが連鎖して原爆の死者への慰藉が捧げられている。

こうした展開に加え、前節で述べたように記念碑の場面で言及されるアメリカの不在が、原爆を投下したアメリカへの批判というよりもクラークが日本を訪れる伏線として機能していることを考慮すれば、リチャード・ギアの風貌による「アメリカ人」クラークは、不在の記念碑の代わりに現れたと見ることはできないだろうか。とするなら、上述の般若心経とマリアの象徴としての薔薇の対位法のシーンは、単に日本とアメリカの疑似的和解を越えて、冷戦体制終結以後の世界的な和解のイメージをも表象しているのではないかと思われる。この和解の力学に弾かれるように、ラストで鉦は物語世界外の音楽による対位法で狂気に陥るのである。

『生きものの記録』のラストでは、放射能の蔓延する世界にもはや逃げ場はないことに直面して狂気に陥った三船演じる老人が、別の惑星に避難したと思ひ込み、精神病院の窓の外の太陽を燃える地球と見間違っていた。既に黒澤は、核時代の世界の表象を狂気によって演出している。対する『八月の狂詩曲』は、既存の原爆映画では被爆地・長崎と西洋(アメリカ)を同時に表象してきた聖母マリアのモチーフを使って、般若心経

の音声と薔薇の大写しの対位法による世界の和解のイメージを現出させている。しかし、その和解のイメージは、原爆の日に回帰した狂気の鉦と《野ばら》の対位法によって覆される。このように本作は和解へと進むかに見える冷戦終結後の世界において未だ核の恐怖が過ぎ去っていないことを、狂気によって過去へと退行する鉦と黒澤作品では異例の物語世界外の音楽を用いた対位法によって演出していると考えられる。

黒澤はマルケスとの対談で、チェルノブイリを想起しながら、「核を使ったアメリカだけじゃなく」、核そのものが「人類の終焉」や「人間が地球に住んでいられなく」なる事態を招くことを問題視し、人間には「核はコントロールできない」と説いていた(2010: 512-4)。確かに、このように人類や地球の問題へと一足飛びする黒澤の視点に、或いは冷戦後の世界の表象を構成する本作に、東アジアでの日本の戦争加害への言及が欠落していることは重視せねばならない。だが、シェイクスピアやドストエフスキーを原案に映画を作り、実現こそしなかったものの冷戦期に東西いずれの陣営でも映画製作を企図した黒澤が、原爆映画の典型的なモチーフである聖母マリアを映画内に取り入れたとき、世界の和解のイメージとその崩壊が黒澤のお家芸であった対位法の二重の用法によって演出されていることは極めて興味深い事態ではないだろうか。本稿が明らかにしてきたように、原爆映画において聖母マリアの修辞は、その時々歴史的・政治的状況が織り込まれると共に映画テキストにおいて特異な物語的機能を担ってきた原爆映画固有のモチーフである。こうしたモチーフに対し、被爆者表象に対する既存の言説研究のみならず映画研究のアプローチが貢献できる余地はまだ残されているだろう。

[付記] 本稿は、日本映画学会・第6回大会(2017/6/17/ 国士舘大学)での口頭発表を発展させたものである。貴重なコメントを下された方々に感謝を申し上げる。

註

- 1 黒澤の答弁の様子は、『八月の狂詩曲』の製作過程を追った手塚真によるドキュメンタリー『黒澤明 映画の秘密』(1991)で確認することができる

(1:16:45-18:35)。

- 2 楽曲《心の真珠》は、映画音楽を担当した早坂文雄によるものだが、戦後、早坂は「汎東洋主義」の音楽論を唱え、東洋的な特性と西洋近代の音楽様式との弁証法的融合を提唱していた（竹内）。
- 3 このジャングルジムは映画のために製作されたものである（野上 29）。
- 4 この赤い薔薇は、川本三郎も想起しているように『姿三四郎』（1943）で三四郎が悟りを開く場面で見つめる蓮の花に似ている（336）。とするとここでは仏教的な蓮の花がキリスト教的な薔薇の花に変貌していることになる。なお、この蓮の花との類比については大石和久氏から示唆を得た。記して感謝申し上げる。
- 5 早坂文雄の遺作となった『生きものの記録』では、早坂の遺した4小節分の楽譜から佐藤勝が『星になる音楽』という映画のラストショットと同尺の楽曲を完成させていたにもかかわらず、黒澤は同ショットを無音にしている（黒澤 1988a:399; 西村 1998:170-2）。『黒澤明映画音楽全集』（1991）に収録された同曲をこのショットに掛けると、陰鬱な場面と爽やかな音色により対位法が成立する。同楽曲がビブラフォンやグロッケンシュピールを用いていることから、ここでの《野ばら》の編曲の念頭には不発に終わった『生きものの記録』の対位法があったかもしれない。なお、黒澤に放射能を題材にした映画を撮るきっかけを与えたのは病床の早坂である。

引用文献リスト

- アーリック、リング・C「極端な無垢の時代—黒澤明の夢と狂詩曲」、『ヒバクシャシネマ——日本映画における広島・長崎と核のイメージ』、柴崎昭則／和波雅子訳（現代書館、1998年）、145-58。
- 井形ちづる／吉村恒『宗教音楽対訳集成』（国書刊行会、2007年）。
- 伊東信宏「ラプソディ史補論」、『待兼山論叢』美学篇 48号（大阪大学大学院文学研究科、2014年）、1-18。
- 岩田恵敏『『八月の狂詩曲』の無邪気な失敗』、『諸君!』23巻7号（文芸春秋社、1991年）、298-305。
- 上野清士「アトミック・ムービー——原爆映画史 30」、『月刊状況と主体』142号（谷沢書店、1987年）、135-49。

- エイゼンシュテイン、セルゲイ・M『エイゼンシュテイン全集』6巻、エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳(キネマ旬報社、1980年)。
- 川本三郎「わらべは見たり——黒澤明「八月の狂詩曲」」、『文學界』45巻7号(文藝春秋、1991年)、326-36。
- 黒澤明『全集 黒澤明』4巻(岩波書店、1988a年)。
- 『全集 黒澤明』6巻(岩波書店、1988b年)。
- 『全集 黒澤明』最終巻(岩波書店、2002年)。
- 『大系 黒澤明』4巻、浜野保樹編(講談社、2010年)。
- 木下昌明『スクリーンの日本人——日本映画の社会学』(影書房、1997年)。
- 坂本麻実子「音楽教育と近藤朔風の訳詞曲——没後100年に考える」、『富山大学人間発達科学部紀要』10巻2号(富山大学人間発達科学部、2016年)、33-42。
- 佐藤忠男「みなぎる仏教的慈悲のこころ」、『シネ・フロント』175号(シネ・フロント社、1991年)、41-43。
- 嶋田邦雄/山内久「疑似ユートピア宣伝にのせられていると日本の芸術は死滅するだろう」、『シネ・フロント』178号(シネ・フロント社、1991年)、50-57。
- 高山文彦『生き抜け、その日のために——長崎の被差別部落とキリシタン』(解放出版社、2016年)。
- 竹内直「早坂文雄の音楽観——「汎東洋主義」の音楽論の形成過程を中心に」、『日本伝統音楽研究』12号(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2015年)、1-12。
- 永井隆『長崎の鐘』(日比谷出版、1949年)。
- 長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』(みすず書房、2014年)。
- 西村雄一郎「わらべは見たりの視点」、『シネ・フロント』175号(シネ・フロント社、1991年)、44-45。
- 『巨匠のメチエ——黒澤明とスタッフたち』(フィルム・アート社、1987年)。
- 『黒澤明——音と映像』(立風書房、1998年)。
- 野上照代「黒澤明の黒澤流撮影について」、『キネマ旬報』1059号(キネマ旬報社、1991年)、27-30。
- 早坂文雄「映画音楽の作曲について」、『音楽之友』9巻9号(音楽之友社、1951年)、64-68。
- 平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』(草思社、1998年)。

- 本多猪四郎／山田洋次「黒澤映画の魅力語る」、『キネマ旬報』1059号（キネマ旬報社、1991年）、16-20。
- 福岡良明『「反戦」のメディア史——戦後日本における世論と輿論の拮抗』（世界思想社、2006年）。
- 村田喜代子「鍋の中」、『芥川賞全集』14巻（文藝春秋、1989年）、57-112（初出は『文學界』41巻5号）。
- 山根貞男「日本映画時評 58 黒澤明と鈴木清順」、『キネマ旬報』1062号（キネマ旬報社、1991年）、156-57。
- リチャー、ドナルド『黒澤明の映画』三木宮彦訳（社会思想社、1993年）。
- 若桑みどり『薔薇のイコノロジー』（青土社、1984年）。
- 『戦争がつくる女性像——第二次盛會大戦下の日本の女性動員の視覚的プロパガンダ』（筑摩書房、1995年）。
- 『聖母像の到来』（青土社、2008年）。
- Bock, Audie. “The Moralistic Cinema of Kurosawa.” *Kurosawa: Perceptions on Life, An Anthology of Essays*, edited by Chang, Kevin. K. W, Honolulu Academy of Arts, 1991, 16-23.
- Mitsuhiro, Yoshimoto. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Duke UP, 2000.
- Prince, Stephen. *The Warrior’s Camera: the Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton UP, 1991.

フィルモグラフィ

- 『黒澤明 映画の秘密——「八月の狂詩曲」の現場から』手塚眞脚本・演出、NHK製作、1991年（VHS、大陸書房、1991年）。
- 『聖獣学園』鈴木則文監督、東映製作、1974年（DVD、東映、2008年）。
- 『地の群れ』熊井啓監督、えるふプロダクション／日本アートシアターギルド製作、1970年（DVD、ディメンション、2015年）。
- 『長崎の歌は忘れじ』田坂具隆監督、大映製作・配給、1952年（DVD、角川書店、2015年）。
- 『長崎の鐘』大庭秀雄監督、松竹製作・配給、1950年（DVD、松竹、2014年）。
- 『八月の狂詩曲』黒澤明監督・脚本、黒澤プロダクション／フィーチャーフィルム

エンタープライズ製作、松竹配給、1991年 (DVD、松竹、2002年)。

執筆者紹介

雑賀 広海 (さいか ひろみ)

京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程

今井 瞳良 (いまい つぶら)

京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程／

茨木市立川端康成文学館学芸員

片岡 佑介 (かたおか ゆうすけ)

一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程

学会誌『映画研究』（Cinema Studies）投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格：日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容：映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語：日本語または英語。
- 4 投稿数：原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 5 投稿締切：毎年7月7日（必着）。
- 6 採否の審査：編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 7 採否の通知：9月初旬頃とする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
- 8 送付するファイル：別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター（添え手紙）ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。投稿論文ファイル（タイトルのみで氏名は書かないこと）。カバーレターファイル（論文のタイトル、氏名[ふりがなつき]、略歴、所属、連絡用住所、電話・ファックス番号、電子メールアドレスを明記したもの）。
- 9 送付先：japansocietyforcinemastudies (atmark) yahoo.co.jp [(atmark)の箇所に@を代入してお送り下さい。]
- 10 送付確認：提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 11 電子化：日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上で公開する権利を有するものとする。
- 12 ネイティブ・チェック：母語（第一言語）でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
- 13 印刷費用：原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費および抜き刷り経費については投稿者の負担とする（ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない）。

2014年4月1日改正発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes English essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by July 7. Please consult MLA Handbook, 8th edition (2016). The Word prescribed form is 32 letters × 33 lines on one side of “A4 ” or “8 1/2×11” paper. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 10,000 words, including stills, charts and the like (each counted as 50 words). In addition to the MLA rules, manuscripts must include an abstract of approximately 200 words and approximately 5 key words or terms. The running time of the film discussed by the text must be also shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address by July 7:

japansocietyforcinemastudies< atmark >yahoo.co.jp (use @ instead of < atmark >).

The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト
(<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>) をご覧ください。

Please see our website for updated submission guidelines: <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>

名誉顧問	波多野 哲朗 (東京造形大学名誉教授)
名誉顧問	田中 雄次 (熊本大学名誉教授)
名誉顧問	加藤 幹郎 (京都大学名誉教授)
顧問	松田 英男 (京都大学)
会長	山本 佳樹 (大阪大学)
副会長	杉野 健太郎 (信州大学) 事務局長
常任理事長	田代 真 (国土舘大学) 常任理事長・学会誌編集委員会委員
常任理事	吉村 いづみ (名古屋文化短期大学) 大会運営委員長
常任理事	塚田 幸光 (関西学院大学) 大会運営委員長
常任理事	藤田 修平 (東京情報大学) 編集局局長
常任理事	板倉 史明 (神戸大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会副委員長
常任理事	佐藤 元状 (慶應義塾大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	大石 和久 (北海学園大学) 副事務局長・会計
理事	小川 順子 (中部大学) 編集局局長
理事	名嘉山 リサ (沖縄工業高等専門学校) 編集局局長
理事	小川 順子 (中部大学) 学会会報編集員
理事	須川 いづみ (京都ノートルダム女子大学) 資料室室長
理事	北浦 寛之 (国際日本文化研究センター) 資料室員
理事	碓井 みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	小原 文衛 (金沢大学) 学会誌編集委員会委員
会計監査	李 敬淑 (宮城学院女子大学)
会計監査	川本 徹 (名古屋市立大学)
学会ウェブサイト管理	伊藤 弘了 (京都大学大学院)

《学会誌編集委員会》 板倉 史明 (委員長) / 堀 潤之 (副委員長) / 田代 真 (委員) / 佐藤 元状 (委員) / 碓井みちこ (委員) / 小原文衛 (委員)
《編集局》 小川 順子 (局長、会報担当) / 藤田 修平 (局員、学会誌担当) / 名嘉山 リサ (局員、プロシーディングス担当)

〈大会運営委員会〉 吉村 いづみ (委員長) / 塚田 幸光 (委員)

〈資料室〉 須川 いづみ (室長) / 北浦 寛之 (室員)

〈事務局〉 杉野 健太郎 (事務局長) / 大石 和久 (副事務局長・会計)

【事務局】 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

【事務局分室】 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 札幌市豊平区
旭町 4-1-40

日本映画学会は日本学術会議協力学術研究団体です。

映 画 研 究 12号
Cinema Studies, no. 12

2017年12月7日印刷 2017年12月8日発行

編集・発行 日本映画学会
信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内
〒390-8621 長野県松本市旭3-1-1
印刷製本 株式会社 二光印刷